

Title	カメラ・アブスルダにおける「ハプティック(内触覚)」：小さな宇宙、あるいはイメージの弁証法
Sub Title	"Haptic" in the camera absurda : small universe or the dialectical image
Author	前田, 富士男(Maeda, Fujio)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2014
Jtitle	Booklet Vol.22, (2014.) ,p.23- 51
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Cosmos 1 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000022-0023

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

カメラ・アブスルダにおける「ハプティク(内触覚)」

—小さな宇宙、あるいはイメージの弁証法

前田 富士男

ノーリーン・グライスの著書の冒頭には、ハッブル宇宙望遠鏡が掲載されている(図1)。現代宇宙論の基礎を提示したアメリカの天文学者エドウィン・ハッブル(Edwin Powell Hubble, 1889-1953)に因むこのハッブル宇宙望遠鏡(Hubble Space Telescope, HST)は、1990年4月にアメリカ航空宇宙局(NASA)のスペースシャトル・ディスカバリー号で打ち上げられ、地球の大気圏を離れた最初の「宇宙天文台」となった。HSTが天文学史上に未知の数々の驚異的な天体観測撮影を行った事実は、ここで紹介するまでもない。HSTの図示は今日、かつてヨーハン・A・コメニウスが児童教育用に作成した『世界図絵』(1658年)の「天空」(図2)にも比すべき役割を担っている*¹。

2002年刊のグライスの著書はしかし、別な意味で画期的なHST紹介の書にはかならない。なぜならこの書物は、NASAの支援のもとに成立した盲目者のためのHSTの画像記録集だからだ。書名は、『宇宙に触れる——NASA天文学の点字書』である。

上記した図1は同書8・9頁の見開き右頁で、地上600kmを周回するハッブルと地球のカラー写真を掲載し、ハッブルと地球の外郭線や輪郭にはエンボス加工が施され、形が認識できるように措置されている。さらに左頁には墨字と点字で「地球の外郭線を波線で、アフリカの輪郭を点線で表示」と記載する。また16・17頁、たとえば土星の画像(図3)は、エンボス線の間が青や黄であることを言葉で記述する。「さまざまな色彩は、この惑星に走る帯の上の触感で示されている。土星の環は、凹凸の肌理でわかる」。つまり同書では見開きの左右頁において、左手で左頁の点字を読み、右手の指で右頁の観測画像上のエンボスをたどりつつ、色彩といえども「触れる」ことで確認可能になる。今日、すでに視覚に障害のある方々の芸術鑑賞や作品制作については多くの成果がえられている(図4)。もちろん視覚障害者の方々の現実の感覚の機微を理解するためには十全な考慮が不可欠だとしても、本論では、芸術学的な感覚論として、「触れる」感覚の現実態・可能態について、ささやかな考察を試みたい*²。

イメージの歴史学を批判的に検証する美術史研究者ジョルジュ・ディディエ＝

ユベルマンは、たとえば20世紀初頭のドイツとウィーンで従前の美術史を批判する認識論的な大変化が生じたが、しかしそれ自体も、第二次世界大戦後に今度は新たな「実証的な語彙」の批判によって拒絶、放棄されたと指摘する。その文脈におけるディディ＝ユベルマンのアビ・ヴァールブルク（1866-1929）論は周知の研究成果である。われわれはここで、この美術史研究者がヴァールブルクのように議論の対象にとくに取りあげないものの、その重要性を明記するひとりの美術史家を想起しよう。しかもその美術史家の用いた「放棄された」概念のひとつだけを、まさにアナクロニズム的に取りあげたい*³。それは、ウィーン的美術史家アーロイス・リーグル（1858-1905）の「ハプティク（内触覚 Haptik）」である。

1. 「見る」／「触れる」から「視覚」／「触覚」へ

そもそもHSTの観測・撮影した土星ほかの画像といえども、それは本来、われわれの肉眼をもってしては「不可視」なイメージ以外の何ものでもない。晴眼者といえども、視覚を無批判に特権化しているにすぎない例証とみなしてもよい。HSTや宇宙船などの宇宙機（spacecraft）は、視覚・聴覚・平衡覚などの特殊感覚系は言うまでもなく、重みや移動の感覚、変圧覚などの体性感覚系、とりわけ触覚や深部感覚（内運動覚、内変圧覚）にとって、まったく新しい空間を創出した*⁴。グライスのこの『宇宙に触れる』は、たんにイメージの触知といった問題にとどまらず、われわれの触覚や体性感覚のあり方を問いかけてやまない。かつて17世紀に「カメラ・オブスキュラ（暗い部屋 camera obscura）」が視覚や知覚の可能性をめぐる合理的な実験空間となったけれども（図5）、現代の宇宙機の空間は不可視の数学・力学に支えられて実現された空間で、しかも重みや平衡など体性感覚をめぐる臨界的な実験空間となっている。それは「カメラ・アブスルダ（非合理的な部屋 camera absurda）」と呼ぶにふさわしい*⁵。

もとより「見る」と「触れる」は、アリストテレスの感覚論でも峻別された。「視覚は純粋性において触覚にまさり、聴覚や嗅覚は味覚にまさる。だからして、その快樂にもこれに準じて優劣が存している」。「節制ならびに放埒のかかわるところの快樂は、人間以外のもろもろの動物にひろく共通する快樂であり、さればこそ、それは奴隸的な、獸的な快樂であるとみられるのである。触覚と味覚がすなわちそれである」*⁶。さまざまな感覚の優劣が自由人、奴隸、動物の水準で区別され、触覚は、味覚とともに低い指定席をわりあてられた。だが、マッティーアス・ヨーンの明察にしたがえば、「触れる（berühren）」という比喩は近世をへて哲学者ジョン・ロック（1632-1704）ほかによって大きなパラダイムシフトを迎える。知覚と物質的自然という主題は思想世界でも徐々に中心的位置を占めるようになり、その際に、触覚は最大の関心事となる。光線は眼に触れ、食べ物は舌に触れる以上、「ロックによれば、物体が直接に表面を互いに触れあわせてこそ、また衝突させてこそ、運動を伝えうると説明できるわけで、神はみずからの諸性質を遠くにまで及ぼさせるために、物質の中にその諸性質をうめこんだ、とライプニッツの『弁神論』（1710年）は記す」*⁷。

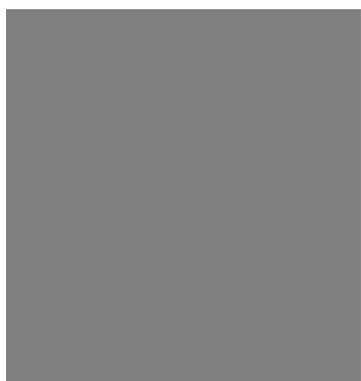


図1 ハッブル宇宙望遠鏡 (グライス『宇宙に触れる——NASA天文学の点字書』9頁)



図2 コメニウス『世界図絵』1658年より「天空」



図3 土星 (グライス『宇宙に触れる——NASA天文学の点字書』16・17頁)



図4 葛飾北斎《富嶽三十六景 神奈川沖浪裏》部分 岩崎清『手で見る北斎《富嶽三十六景 神奈川沖浪裏》』視覚障害者芸術活動推進委員会、2012年より



図5 キルヒャー『光と影の大いなる術』1646年 より



図6 銅版画 1776年 (Gudrun Wolfschmidt, Farben in Kulturgeschichte und Naturwissenschaft, Hamburg, 2011. より)

ニュートンの『光学』(1704年)は、暗室で太陽光をプリズムに入射させ、屈折率の異なる色光の混合が白色光であることを論証した。きわめて合理的な推論手続ゆえ、この「カメラ・オブスキュラ(暗い部屋)」は、明晰かつ判明な論理を確証するための科学実験室と同一視されてきた。だが、この光学・視覚学(Optik)のためのカメラ(部屋)を、光とレンズという物質との「触れあい」の場とみなせば(図6)、まさにこのカメラが「触れる」行為にともなう未知の暗さをたたえていた事実は、想起しておいてよい。ジョージ・パークリの『視覚新論』(1709年)における触覚論の意義も明らかだろう。ヨーハン・ゴットフリート・ヘルダーが『彫塑』(1778年)で、触覚に「根本感情」を託した論述も、指摘するまでもない*8。

だが、芸術学の立場からすると、「見る」に発現する態度、つまり外界を視覚の感覚質の志向性に還元する態度は、空間秩序を合理的に再現する自然主義の



図7 ヤン・ヴァン・エイク《アルノルフィニ》の遠近図法 (G.J.Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung, in der Kunst der Gebrüder Van Eyck und ihrer Schule. 1, 1904. より)

絵画として、近世以降も主導的な役割を担いつづけた。

まずヤン・ヴァン・エイク作品を分析する周知の作図をあげよう。《アルノルフィニ夫妻の肖像》(1434年)の遠近透視性を分析したケルンによる図解(1904年)である(図7)。エルヴィーン・パノフスキーは論文『「象徴形式」としての遠近図法』(1927年)で、「正確」な近代的遠近図法の開拓をイタリアのジオットとドゥッチオに認め、ヴァン・エイクには図法の「正確さ」が欠けており、画面に垂直な直線が全体空間内部の唯一の消失点に収斂しない「主観主義」を指摘する。だが、この「正確さ」をめぐる差異はパノフスキーにとり、優劣ではない。結局、遠近法的な「空間直観とは、実体を現象に変えて、神的なるものは人間の意識内容にすぎぬものへ縮小させるとみえるが、その代わり反対に、人間の意識は神的なるものを収める容器にまでも拡大させる直観のことであり」とパノフスキーは述べる*⁹。とすれば、アルプスの南の画家たちは彼らの手許の画面を「神的なるものを収める容器にまでも拡大」し、他方、アルプスの北の画家たちは「神的なるもの」を画面に「縮小させ」ようとした、と理解して不当ではないだろう。とくにわれわれがヴァン・エイクに注目するのは、アルノルフィニ夫妻の立つ部屋の奥の壁面に凸面鏡が描かれているからだ。凸面鏡には、周知のとおり、この画面手前で夫妻の結婚の誓約に立ち会う画家ヴァン・エイクその人と、夫妻の後ろ姿が映しだされている。すなわち、「見る」行為の縮小と拡大は、この鏡面内と現実空間とを統合する部屋に、つまり「合理的な部屋」に如実に現前していよう。

《アルノルフィニ夫妻の肖像》の小部屋は、HSTや宇宙機の小空間をわれわれに突きつけ、問いかける。パノフスキーの論じる「神的なるもの」を「宇宙」に換言し、宇宙の縮小と拡大を凸面鏡と凹面鏡の機能に重ねみてもよい。そのためには、パノフスキーの記述する「遠近法的空間」の意味を再確認しておかねばならない。「遠近図法とは、幾つかの対象を、これらの占めている空間の部

分ともども呈示する能力のことだが、そのさい、画像の物質的な担い手という見方は透視的平面という見方によって完全に押しやられてしまい、この平面を透過してわれわれは一個の想像的空間を、つまり、ただ切断されているだけで決して画像の枠によっては確定されずして、対象全体は重層的に立ち並ぶと見えるように包摂しているという想像的空間、これを覗き見ていると信じてよい場合に呈示する能力である」*¹⁰。パノフスキーは遠近図法に関して、前述した神的なるものの縮小と拡大といった二面性を指摘し、また「透視図法は、物体が彫塑的に展開し模倣的に運動する場所を物体のために創るが、しかし光が空間内に拡散して物体を絵画的に溶融させる可能性を光のためにも創っている」とも述べ、この図法が「想像的空間」として多様なアスペクトを帯びている事態を重視する。といっても、「遠近図法は視空間の数学化」であり、あくまで「ひとつの秩序化であり、視覚的な外観の秩序化である」と規定する*¹¹。凸面レンズを中心におくアルノルフィニの部屋は、視覚空間の秩序化以外の何ものでもない。

「見る・見える (visuell, sichtbar)」はここで、この部屋で、主客の関係を空間の秩序化に変換する光学的な「視覚 (Optik)」へと変容したのである。

われわれはアルノルフィニの部屋に、バルダッサレー・ランチの製作した「カメラ・オブスキュラ」(1557年) やアタナシウス・キルヒヤーの「カメラ・オブスキュラ」、「ラテルナ・マギカ (幻灯機)」の部屋を接続させてよい。17世紀初頭のヘラルド・デ・ラレスほかの絵画技法書も、そして19世紀におけるベルリン大学ヘルマン・フォン・ヘルムホルツ (1821-94) による『生理学的視覚学総覧』(1856-67) の偉大な成果は言うまでもなく、20世紀におけるロラン・バルトやスーザン・ソンタグの語る「明るい部屋」の論考も、この「合理的な部屋」の系譜上に位置する*¹²。

それでは「触れる (taktil, tastbar)」はどのように「触覚 (Tastsinn)」に変容してゆくのか。

アリストテレス以来の伝統もあつてか、芸術学からみると、触れることの研究は19世紀にいたるまでさほど進捗をみない。だがそこに、エルンスト・ハインリヒ・ヴェーバーの傑出した研究『触覚と一般感情実験論』(1851年) が登場する。この研究は学位論文『触覚 (De tactu)』(1833年) を踏まえた成果だが、すでにヴァーグナーの『生理学学術用語総覧』(1846年) に収録された「触覚と一般感情」項目の長大な論考に概要が明示されている*¹³。この論考で注目すべきは、ヴェーバーが触覚 (Tastsinn) を複合的な感覚状態として、また意識において感情とも接続する重要な多様相の感覚と把握している点である。論考冒頭に、指で箸棒を持ち、その一端を机上につけて箸棒を動かす事例から考察が始まるように、皮膚表面と筋肉の動きとの感覚が検討される。「われわれは、感覚を伝える神経に作用する位置 (Ort) について、そもそも純粋な感覚によっては何も知ることができないこと、また同時に、あらゆる感覚は本来、われわれの意識を刺戟する状態 (Zustände) でしかなく、この状態とは、程度と性質にしたがってさまざまになりうるわけだとしても、空間的關係によって意識に直接に

もたらされるのではなく、われわれの心 (Seele) の活動の刺戟によって間接的にもたらされるにすぎない」と述べる*¹⁴。ついで運動表象や感覚対象論が記述され、運動表象については触覚における部位と部位間の境界づけ (begrenzen) を論じつつ、また痛覚、変圧覚、温冷覚が触覚神経と脳神経との生理学的分析から検討される。項目後半の触覚個別論では位置感覚、変圧覚、温冷覚が触覚を形成する感覚としてとりあげられる。また「一般感情 (Gemeingefühl)」と題する小項目があり、副題に「複合感性 (coenaesthesia)」と一語がおかれている*¹⁵。「色や音の感覚のように、われわれの感覚状態によって差異を生じる対象に即した感覚」と異なり、「痛みのような、われわれ自身の感覚状態を知覚する」ことが一般感情で、それは感覚のモニスムスのありかなのである。「感情神経 (Gefühlnerve) によって媒介される触覚」における神経興奮の複雑な様相を示す特性が生理学的かつ心理学的に分析されている。一般感情とは今日でいう飢えや渇きなどの内蔵感覚系の一般感覚、ひろくは情動的な感情を指すだろうが、感情 (Gefühl) がドイツ語としてそもそも触感を含意することも明らかである。

このようにヴェーバーは、触覚を感覚研究の中心におき、現代にいたるまで継承される触覚の基本的な問題構制を提示した。すなわち、触覚は、視覚、聴覚、嗅覚、味覚と異なって複層的な様相 (モダリティ) を持ち、その受容器をまず皮膚表面に、第二に筋肉・腱・関節・骨などの運動的な内感覚に、第三に一般感情 (複合感性) に接続している事態である。なるほど一般感情や感情神経の概念は今日の体性感覚や内臓感覚の概念に比較して曖昧な点もあるが、しかし触覚のあり方はヴェーバーによって明確に説明されたものとみなしてよい。ここで、「触れる」は「触覚」へと明確化されたのである。

著名なヴェーバーの法則、つまり重さの違いを弁別する最小可知差異 $\Delta R/R$ が一定比 k の値をとるとの弁別法則の提起も、彼の触覚研究にもとづいている。ライプツィヒ大学ヴェーバーの学派から出たグスターフ・テオドア・フェヒナーのいわゆるフェヒナーの法則 (1860年) や彼の著書『感性学緒論』(1876年) が示すとおり*¹⁶、ヴェーバーとフェヒナーからエルンスト・マッハの感覚論をふくめて「心理物理学 (Psychophysik)」が提唱されたことは周知だが、あえて強調すれば、やがて広範な文化運動にまで拡大してゆくドイツ的な「モニスムス (一元論) 運動」は、このように「触覚」のモニスムスから出発するのだ。

ひろく心理学・生理学における視覚や聴覚、触覚ほかの感覚研究は19世紀末の世紀転換期になると、さらに発展する。クリスティアン・フォン・エーレンフェルスの論文「ゲシュタルト性質について」(1890年) を契機とするゲシュタルト問題へ、また他方で、ヴィルヘルム・ヴントの要素主義心理学へ展開してゆく。ヴントの研究は『生理学的心理学概論』として知られ、同書は1874年に出版後*¹⁷、実験にもとづく方法を拡大しつつ版を重ねてゆく。1893年の改訂第4版は神経論から感覚論へ進み、感覚質の説明では、皮膚／一般感覚、味／嗅覚、音響感覚、光感覚の四つをあげている。皮膚／一般感覚については、心理学的研究にたつなら、外的な触感覚、内的な触感覚、一般感覚の三つに分類されると述べる。内的な触感覚とは「運動的な身体部位の姿勢、触器官の運動、

そして筋肉の力能の三つによって生じる」とされ、一般感覚とはそうした内的触感覚以外の感覚にもとづくこととされる*¹⁸。ヴントのこうした記述にも前述したヴェーバー以来の触覚の担う大きな役割が継承されており、とりわけヴントの「内的な触感覚 (innere Tastempfindungen)」は、今日、深部感覚 (Tiefenempfindung) もしくは自己受容感覚 (固有感覚 propriozeptive Sinne) と呼ばれる感覚、つまり、筋肉や関節などで身体の運動、位置、身体に加わる抵抗などを感知する身体の深い部位での触の感覚を意味していよう。概念を整理しておけば、「見える (visuell, sichtbar)」に対して「触れる」(taktil) が対比され、同時に、「視覚 (Optik)」に対して「内触覚 (Haptik)」が対比されると解釈すればよい。ただし、「眼にみえる」ときの受動性は、実は、「視覚」を媒介とする各種の遠近法のように客観性を確認してゆく志向性であり、他方で「触れている」ときの受動性は、「内触覚」を媒介として運動的な深部感覚や身体姿勢位の不定性・主観性を確認してゆく志向性である。すなわち、このとき、志向性としての「内触覚」については、晴眼者が眼を閉じたときの、あるいは盲目者における身体感覚や身体意識という「場」が一種のデフォルトとして想定されている*¹⁹。これは重要な点だ。

深部感覚の作動がこのように盲目性、反・視覚性として浮き彫りにされた事態は、われわれとして確認しておきたい。美術史学の近代的な方法論を基礎づけつつあったウィーン的美術史家リーゲルは、ヴントをはじめとするこうした心理生理学研究の趨勢を注意深く観察していたはずだ。

2. リーゲルの「ハプティク (内触覚)」

彫刻をめぐる触覚や知覚は、絵画的な視覚とともに、芸術学の分極的な基礎概念を形成する。こうした把握は、いわゆる「詩ハ絵ノゴトク (Ut pictura poesis)」や、彫刻／視覚論 (ヘルダー) のような伝統的なパラゴネ (比較論) における美術作品解釈ではなく、個別芸術学としての美術学 (芸術学) の基礎づけの要請にほかならない。そのための原理論は、アーロイス・リーゲルの『末期ローマの美術工芸』(1901年)で提起された*²⁰。

リーゲルは古代における造形芸術の発展に即して、エジプトに「触覚的 (taktisch)」、ギリシア・ローマの古典期に「触覚・視覚的 (taktisch-optisch)」、末期古代ローマに「視覚的 (Optisch)」を志向する芸術意思を見いだし、とくに外郭線の境界で単独形体を分離して区別してゆく彫刻的な「触覚性」と、光や色彩のように諸部分を無定形 (amorph) に接続し統合してゆく絵画的な「視覚性」とを、芸術意思 (Kunstwollen) の根源的な分極性 (Polarität) として提示した。

従前の美術史における生長期 (初期)・開花期 (高期)・衰退期 (末期) という物語的 (ナラティブ) な時代区分の常識を覆す「末期」ローマ美術工芸の高い評価は、およそ史的な認識ではなく、といてまた観念的な提案でもない。リーゲルにおける「触覚性」と「視覚性」の分極的概念は芸術学領域でつとに知られているとはいえ、『末期ローマの美術工芸』を丹念に読めば、この分極概念がゲーテ自然科学論のそれと同じく、きわめて力動にみち、教条的な二元論とは無縁な、作品の直観に即した概念であることは見誤るべくもない。

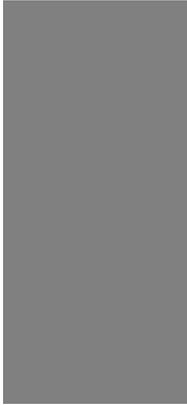


図8 《二連板・一面》象牙 リーゲル『末期ローマの美術工芸』（1901年）175頁より



図9 《コプトの墓石》石灰石 リーゲル『末期ローマの美術工芸』（1901年）176頁より

たとえば、第2章彫刻論の最後は、末期ローマの浮き彫り作品（《二連板・一面》ベルリン・カイザーフリードリヒ美術館）（図8）とエジプト・コプトの作品（《コプトの墓石》ウィーン）（図9）を例示する。ギリシアの青年像やルネサンス絵画のような記念碑的な造形など、およそ知らぬげの挑発的な論述だ。絵画と彫刻の境界に位置する浮き彫りのまことに小さな作品だが、ともに「触覚的」から「視覚的」への移行という特性を提示するための記述である。

リーゲルは語る。ベルリンの二連板では、中央の聖母子、左右の天使、上部左右の太陽と月の半身像には「できるかぎり多くの空間関係、すなわち前後の重なりを積み重ねようとする眼に見える努力が支配している。その際、最後部[上部の半身像]の人物は、最前列の人物（御子）と同じ浮き彫りの厚みを保っている。この点に、末期ローマ美術の空間に対する典型的な関係が現れている。すなわち、形像の空間性が積み重ねられた重なりによって、意図的に強調されるのだ」。しかし「個々の形像のあいだを結合する大気空間は根本的に考慮されていない」。「それぞれの形像は独立し三次元的空間性の中に自立して存在しているとはいえ、それはあくまで、形像間を循環する大気空間として現われるすべてのものを意図的に排除したうえでのことだ」。こうした特性は《コプトの墓石》に、より明確に提示されている。オランス型の姿勢をとる人物の「姿勢も、左右二本の柱の唐草の葉も、空間の地にくっきりと浮かび上がっているが、その面の内部で触覚的に結合する突出部やくぼみによって中断されることはない。ごくわずかの皺の境界は垂直線で刻み込まれている。と同時に、部分平面同士は視覚的に知覚できる空間によって分離されるのであって、触覚的移行によって結合されるのではない」。ともに、末期ローマにおいて視覚性が触覚性に優位してゆく作例としての記述である*²¹。引用はこの短い記述にとどめるが、こうした浮き彫り作品のリーゲルの分析や記述ひとつをみても、触覚的と視覚的という感覚要素をめぐる心理学的水準にあると思いがちな分極性がじつに多様で、

生き生きと多角的に検討されてゆくことに気づく。つまり、水準平面と奥行き、地と図、重切する面の間の間隙空間といった直観の秩序の水準、あるいは区分と融解という形態論の水準、さらに感覚的充満の質的多様性と量的な法則性という形式的規定をめぐる認知論の水準、制作する「意思」の水準、また生の外化の所産としての客体と生を外化する根源としての主体という「生の哲学」に通底する水準などの織りなす世界なのである。

教条的な体系性を峻拒するフラヌールの批評家ヴァルター・ベンヤミンは、『末期ローマの美術工芸』と明記したうえで、リーグルの「厳密な学問」がハインリヒ・ヴェルフリンよりも重要で、芸術学の嚆矢と位置づけられるべきだと高く評価する*²²。これは異例の発言だ。

リーグル芸術学のきわめて魅力にあふれた厳密さと、その複雑な多元性については、エトガー・ヴィントの論文（1925年）が的確に分析を加えている*²³。

こうしてリーグルは、触覚性 (taktisch) と視覚性 (optisch) の分極的概念を明示したわけだが、実は、同書刊行間もない1902年4月に、重要な確認を行っている。リーグル研究では通常、『末期ローマの美術工芸』はエーミル・ライシュ編の第2版（1927年）を参照するので、同書冒頭32頁でライシュが「taktisch」に付した编者註はそのまま受け容れられてきた。つまり、著者リーグルによれば「taktisch」は拙劣な用語選択だったと反省するので、同書のこの語はすべて「haptisch」に入れ替えたいと述べた、との註記である*²⁴。リーグルのこの発言の出典も記入されている。研究者はこのライシュの註記をそのまま受け容れ、以後、リーグルにおける「taktisch」と「haptisch」は同義とみなされてきたようだ。だが、それでよいだろうか。

リーグルの発言をみよう。彼は、当時『フランクフルト新聞』とならぶ主要紙だった『総合新聞』の1902年4月23日水曜刊行の『総合新聞・附録版』冒頭に「末期ローマ的、あるいはオリエント的？」と題する長文の寄稿をおこない、触覚性に代えて「内触覚性 (haptisch)」を用いるほうがよいとの見解を示した。「近代の芸術改革運動者たちによれば、公衆への美術教育は公衆が『見る』ことを学ぶように導くことから始めなくてはならない」。しかし、見ることは事物の本質を我々に伝える唯一の感覚活動ではありえず、事物の非浸透性をわれわれに教えるのはもっぱら「触覚 (Tastsinn)」で、自然作品や芸術作品をどのような場合にも確認しうるのは、結局その拡がりや限界を伝える触覚にはほかならない。「そこで筆者は事物のこうした性質を触覚的 (触れうる、tangere 触レル) 性質と呼び、色彩や光のような視覚的 (可視的な) 性質に対置した」とリーグルは述べ、この最後に脚注をつけている。その脚注をあげよう。「こうした呼称 [触覚的 (taktisch)] は、反対語である『視覚的 (optisch)』がギリシア語由来の外来語なので、それと同じとみなされて誤解を招きがちである、との苦言も寄せられ、また、この呼称について生理学はながく、より適切な呼称『内触覚的 (haptisch)』 (háptein ツカム) を用いてきたと注意された。この見方は私には的確だと思われる。そこで今後はこう提案された用語を使用することにした」*²⁵。

この記述はわれわれにとって看過しえない。リーグルの述べる「taktisch」か

ら「haptisch」への1902年4月の用語変更確認は、一見すると研究者の些細な拘泥にみえかねないが、実は芸術学と心理学にとって、三つの点で重要である。

第一に、芸術学・美術史学の水準でいえば、リーグルの分極概念はふつう、芸術学研究史上で、触覚的／触視／近接視的 (nahsichtig) と視覚的／遠隔視的 (fernsichtig) と要約されることが多い。だが、リーグルはここで「近接視」のいわば「視」を否定している。「視」ではなく、あくまで「近接触」なのだ。それは同時に、触覚的 (taktisch, tangere) に「触れる」こととは、皮膚が何かに触れて静止し、感触を確かめている受動的な状態ではないことを意味する。ヴェーバーにせよ、ヴントにせよ、触覚はたとえば手指を動かし、接触表面の変化や差異の閾を弁別する行為から生まれると明記した。触覚がこうした運動性と結びついていることは当時の生理学・心理学で周知のことだったろう。この点は、ヴントも1925年の論文で強調している。「心理学的にみると、リーグルが『内触覚的 (haptisch)』と名づける品質群の意識が帰着するところは、決して特殊な触感覚 (Tastempfinden) ではなく、運動性要素 (motorisches Element) であり、この要素は触覚的 (taktil) な感官知覚 (Sinneswahrnehmung) にも視覚的 (optisch) 感官知覚にも同じ仕方では結ばれる』*²⁶。短い記述にすぎないが、触覚に運動性を認めている点は明らかである。もちろん、ヴントのこの論述が記されたのは、ハプティック概念が生理学・心理学研究で市民権を獲得した1920年代であることは確認しておこう。

第二にわれわれはすでに、当時の触覚 (Tastsinn) 研究が皮膚表面下の内部に、「運動的な身体部位の姿勢、触器官の運動、そして筋肉の力能」の三つの感覚 (深部感覚)、さらには一般感情とも呼ばれた動性を孕む一般感覚を主題にしていたことを確かめた。とすればリーグルは、触覚 (Tastsinn) の概念にこうした内部感覚も託していたにちがいない。また触覚のうちに、運動に連動する位置感覚のみならず、痛覚、温冷覚、変圧覚もとらえる研究から、リーグルは彫刻・彫塑作品の造形に温かさや痛みを察知していたはずだとも言えよう。

以上の点で、リーグルが視覚概念に対比して触覚 (Tastsinn) 概念を使用するとき、きわめて大きな広がりをもこの概念に見いだしていたことは疑いえない。とすれば、リーグルはなぜ、わざわざ触覚 (Tastsinn) に代えて内触覚 (Haptik) 概念を使用すると明言したのだろうか。むしろ、美術史的な彫刻論に即した「触れるような」観照という様式論的な概念を、より正確な生理学・心理学的な基本概念へ変更したと理解して差し支えはない。ヴェーバーからヴントにいたる触覚研究が一般読者に、あるいは人文学系の研究者に知られていない事情もあったかもしれない。そのために、ヴントも指摘したような運動性という契機を、あるいは内部感覚の契機を強調したかったがゆえに「内触覚」概念を提起したと言えるかもしれない。しかし当時、心理学や心理生理学は従来の哲学に替わって新しい基礎学を形成すると期待されていた。人文学系の研究者がこうした感覚論を知らなかったとは到底考えられない。

その点で無視しえない問題がある。第三の点だ。「生理学はながく、より適切な呼称『内触覚的 (haptisch)』を用いてきた」というリーグルの説明に反して、

実は、「ハプティク／内触覚 (haptisch)」という用語は、この当時、生理学領域で「長く」用いられていたとは管見のかぎり、たやすくは確認できないのだ。

たとえば、すでに紹介したヘルムホルツ、ヴェーバー、フェヒナーの著書でもこの語は使用されていない。ヴァーグナーの浩瀚な『生理学学術用語総覧』(1846年)の各大項目内の記述にも登場しない。この領域で第一次世界大戦後まで規範的な教科書の役割を担ったヴントの大部な『生理学的心理学概論』(1874年)でも、事態は異ならない。おそらく1900年頃のドイツの研究者なら誰も読んだ、またリーゲルも通読したにちがいないヴントの同書改訂第4版(1893年)にも、内触覚の用語は現れない。「内触覚 (Haptik)」概念の成立について、最初期の概念提起の著述として、ベルリン大学の医学者・心理学者マクス・デゾアー (Max Dessoir 1867-1947) の論文「皮膚感覚について」(1892年)があげられる。同論文はしかし、あくまでベルリンの「デュ・ボア＝レイモン・アーカイヴ」の研究報告書の体裁をとっているので、当時の専門領域以外の読者層の眼にとまるとは考えがたい。その内容については別な機会に稿をあらためて論述するが、概論概説としての研究書における「内触覚」概念の使用は、後述するナーゲルの生理学研究書に短い用例があるから、リーゲルのいたウィーンの研究者をはじめ、限られた生理学領域の学会誌などでは、それなりに用いられた学術用語であったかもしれない。エドワード・ティチェナーは、デゾアー報告書の書評を学会誌に寄稿している。だが、少なくとも内触覚は決して確立した概念ではなかった^{★27}。

こうしたこの当時の生理学・心理学研究の状況を推定すると、また、現在の美術史学方法論を論じるいずれの研究書もリーゲルの内触覚 (haptisch) 概念と触覚 (Tastsinn) 概念とを同義とみなしている事態を前にすると、再検討が緊要である。この概念が、学術的冒険を辞さないこの学者のウィーン的なガジェットであったとは考えがたい。われわれは、リーゲルがこの新しい未確立の概念の採用に託したであろう創意を検討せざるをえない。

ここでわれわれは、「内触覚」について記載の認められる一例をあげたい。デゾアーと同じベルリン大学の生理学者ヴィリバルト・ナーゲルによる浩瀚な『人体生理学総覧』(4巻、1904-05年)である。

ナーゲル編の同書第3巻では、トルシュテン・トゥーンベルクによる「圧覚感覚、温冷感覚、痛感覚の生理学」の章で感覚の定位 (Lokalisation) をめぐり、たとえば古典古代から知られる指の交差時における感覚刺戟定位の流動性が例示される。ちなみに、ここでの挿図は(図10)、交差した指に小円球を挟んだときの二重感覚の錯覚を示す通称アリストテレス実験だが、この実験そのものはすでに1881年の研究誌で生理学的に検証されていたようだ。われわれの美術史学では、シュルレアリスムの画家マクス・エルンスト (Max Ernst, 1891-1976) の引用をあげておく(図11)。エルンストは1909-12年にボン大学で美術史学と心理学を学んでいたから、実際にナーゲルのこの図を見ていた可能性もつよい。この時期のドイツの学界では「Handbuch (総覧)」と呼ばれる浩瀚な事典的学術書が多く分野で発行され、ナーゲルの生理学・心理学領域での『総覧』は



図10 トウンベルク「感覚刺激定位」 ナーゲル編『人体生理学総覧』第3巻 1905年 より

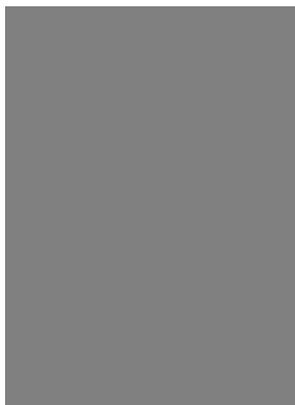


図11 エルンスト《最初の言葉がはっきりしていれば》1923年 油彩 デュッセルドルフ ノルトライン・ヴェストファーレン州立美術館

その典型でもあった。ナーゲルは、同書の次章では彼自身が「姿勢感覚、運動感覚、抵抗感覚」の章を担当し、身体の姿勢や運動における定位の多様性を論じる。身体の矢状鉛直軸（垂直軸）を傾け、さらに頭部と胴体部との傾斜角を変えて身体を回転した場合の垂直感覚を実験したM.ザクスとJ.メラーの学会誌論文にふれ、こうした場合の「内触覚的 (haptisch) な姿勢定位と視覚的 (optisch) な姿勢定位との差異に言及している。記述は短く、とくに内触覚についての詳しい説明はないが、引用符つきの用語紹介から推測するに、内触覚概念は1904年当時の生理学研究でも、必ずしも一般的な概念でなかった状況がわかる。しかし、ナーゲルは視覚生理学を専門領域としていた学者ゆえ、興味深い点は、視覚と身体の姿勢に関する一連の見解である。眼を閉じた場合の身体について「詳細な考察から明らかになるのは、恣意的に動かすことが可能な身体部位の姿勢位 (Stellungen) の表象は、平常状態で視覚による統御が可能な場合一般においてしか生まれえない」と論じる^{*28}。ナーゲルは、シュトゥリエンベルの図解をあげる (図12)。右腕の感受機能が完全に麻痺した被験者は、眼をあけていれば左右両腕を同じ姿勢位に保てるが、図のように眼を閉じた場合には、それができないという論証の図示である。この論証そのものはシュトゥリエンベルの1902年の学会誌論文に依拠するが^{*29}、ナーゲルの論旨としては、身体の姿勢制御は、視覚を欠いた内部感覚的な触覚にもとづいては可能ではない、という指摘である。しかし、ここでは論旨そのものより、眼を閉じた盲目状態が実験されている事態に注目しよう。この部分の記述に内触覚の語は使用されていないが、ナーゲルによるこの章の論述全体の文脈からすれば、興味深いのは、ナーゲルが内触覚を、皮膚下の筋肉や靭帯、骨の運動のみならず、身体の姿勢位における内部感覚を視覚の遮断と関連してとらえている点である。いまカントの内感 (innere Sinne) 概念のように、夢や狂気まで含めなくてよいが、身体姿勢

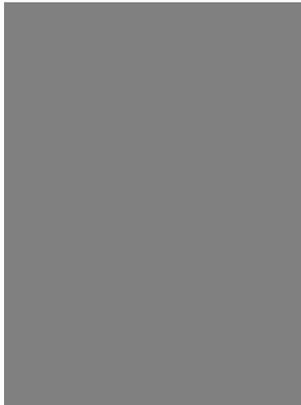


図12 シュトゥウリュンベル「両腕定位」 ナーゲル編『人体生理学総覧』第3巻 1905年より

や動きを含めた内部感覚をひろく「内感」とみなすと、右腕の神経系の麻痺した被験者が眼を閉じて両腕を動かしている状態は、内感の追究にはかならないといえよう。ハプティクとは、皮膚覚というよりも、眼を閉じた状態、あるいは盲目状態における身体性の内観、内運動覚（キネスターゼ）に重きをおく概念と理解されていた、と推定したい。

われわれはさらに、内触覚 (haptisch) を既知概念として多用する一冊の研究書を想起せざるをえない。やや後年の著作だが、ヴィルヘルム・シュタインベルク (Wilhelm Steinberg, 1893-1984) の『盲目者の知覚』(1920年)である。

シュタインベルクはドイツのブレスラウに生まれ、盲学校に通ったのち、哲学と心理学で学位を授与され、1921年からブレスラウ工科大学の非常勤講師を務めた研究者である。同書はシュタインベルクの博士論文(1918年)にもとづき、皮膚覚の感覚刺激の差異の閾値、局所定位 (Lokalisation)、身体の姿勢位を追究し、また自身の盲目者としての体験をふまえて、触覚をめぐる心的体験を追究する労作である。盲目者の芸術的美的感性については、心理学実験にもとづき、視覚様相との協働を欠いては芸術的価値の体験が困難であるとしつつも、「成長後に視覚障害をえた盲目者であれば、彫刻芸術作品をもつば触覚的に知覚する経験は晴眼者と同一である」と論証する。シュタインベルクの研究は、実験生理学を基盤とするきわめて着実な記述だが、一貫して「内触覚 (haptisch)」概念を使用する点で興味深い。おそらく「内触覚」を基本概念として用いる最初の単行研究書とみなして、さほど間違いでないだろう。同時期にハンス・プリンツホルンが『精神病者の造形』を刊行し、アウトサイダー・アート研究の最初の里程標を築いたことはよく知られているが、われわれは、美術史学ではこれまでまったく知られていないこのシュタインベルクの著書をプリンツホルンの研究書に準じる業績と位置づけたい^{★30}。

もちろん彼の研究は第一次世界大戦中に行われたから、リーゲルより10年以上も後になり、またシュタインベルクの論述に「内触覚」概念の成立史に関する言及もないから、推論には慎重さが求められる。シュタインベルクはむしろ、

リーゲルには一切言及しない。しかし、ヴント、チャールズ・M・ジャッドからフッサールに、そして早くもヘレン・ケラーに注目する彼の着実な心理学研究をいま紹介する余裕はないとしても、おそらく「内触覚」概念が1900年以前にそれほど確立されてはいないこと、そして第一次世界大戦で負傷した軍人について生理学や心理学が余儀なく発展をみた状況にてらして、ともかく「内触覚」概念は、1900年頃から盲目者の身体性や、芸術的価値受容の内観的なモダリティに連動し始めていた可能性は指摘しておこう。シュタインベルクの関心を1900年のウィーンにさかのぼって適用や確認などできないとしても、すでにフロイトがこの都市でいわゆる『夢判断』（1900年）を出版している事実を想起すれば、リーゲルにとって「内触覚」は、触覚のみには託しえない革新的な役割を持ちうる感覚概念であったにちがいない。リーゲルが盲目者の彫刻体験を想定していた可能性も、否定すべきではない。

リーゲルが「内触覚」概念を提起した1902年当時、ドイツの実験生理学・心理学領域では、刺戟概念と知覚主体との関連についてひとつの展開が生じていた。つまり、外的対象としての客体・物体に起因する刺戟や感覚与件が知覚を生む方向とともに、そうした客観―主観という関係図式を遮断し、身体性としての全域的な内感に即して知覚を検討する試みが着実に進展している。本論における筆者の内触覚に関する諸感覚の関係づけについては註に別掲するが、ドイツの心理生理学の伝統に即して、深部感覚系の内触覚（ハプティク）は、内運動覚（キネステゼ）、内変圧覚、内振動覚、内温冷覚、内乾湿覚、内痛覚にまたがると考えておく*³¹。

概念を整理しておけば、「見える（visuell, sichtbar）」に対して「触れる」（taktil）が対比され、同時に、「視覚（Optik）」に対して「内触覚（Haptik）」が対比されるとすればよい。この点についてはミュールアイスの優れた論考も参照してよい。ただし、「眼にみえる」の受動性に対して、「視覚」とは各種の遠近法のように客観性を確認してゆく志向であり、他方で「触れる」の受動性に対して、「内触覚」とは運動的な深部感覚や身体姿勢位の不定性、運動性を確認してゆく志向である。近年のドイツにおける活発な「ハプティク（内触覚）」研究にてらしても、そう確認しておいてよいだろう*³²。あらためて世紀転換期の当時に戻ってみれば、おそらく「内触覚」は眼を閉じたときの身体姿勢、あるいは盲目者の意識や身体性を想定する状況があったと推定して差し支えないだろう。

フェヒナーの「心理生理学」についてみれば、19世紀後半の還元主義的な実験科学的方法と観念主義との奇妙な融合と誤解されがちだが、そうではない。あくまで知覚や体験の全域性をラディカルに一元性としてとらえる手続としてのモニズム（一元論）にほかならない。見方を変えれば、ゲシュタルト心理学は感覚与件の加算的集合が知覚の全体性を形成するのではなく、たとえば知覚主体が身を置く環境が変化すれば全体性も変化するように、知覚を身体的全域性から追究した*³³。そして、そのゲシュタルト学派から要素主義的方法論と批判されたヴントにしても、身体内部の内的な触感覚や一般感情というとならえがたい意識状態を追究しているのだ。実験（Experiment）という方法も、一般には

特定の理論的仮説を再現・反復して吟味する自然科学的な手続を指すが、ドイツ近代の学術的伝統では、理論の定立を目的とするとともに、ゲーテが「主観と客観の仲介としての実験」で論じたように、実験者の経験を身体性の次元で深化する営みとも認知されていた*³⁴。内的な触覚に関する生理学的心理学的実験はまさに、身体性の深みに直面する手続であったにちがいない。身体的全域性にかかわる感覚・知覚問題について、ゲシュタルト心理学が「地と図」問題から身体内外を交通する「視覚」という感覚水準を重視したとすれば、ヴントは「触覚」を通じて、身体内の内感を追究していた。もしヴントの探究を、身体内部の触覚的水準におけるゲシュタルト性の探究に並行すると解釈したら非難を受けるかもしれないが、しかし、そう考えてみる手続はあながち不当な問題提起でもないはずだ。1920年代にはダーフィット・カッツのように、諸感覚のなかでも触覚に認識論的な優位を帰する研究も登場する。カッツがこの触覚研究に、ナーゲルの『人体生理学総覧』やシュタインベルクの『盲目者の知覚』を註記している事実も指摘しておく*³⁵。

繰り返しになるが、強調しておきたい。リーゲルは前述したように、《コプトの墓石》についてすでに1901年に、地と面、地と図の関連をイメージの特性に即して明記している。とすれば、1902年の「内触覚（ハプティク）」概念提起は、さらに一步踏み込んで、視覚における地と図の逆転や多義図形をあらためて遮断し、身体体勢の内感として把握しなおすべきだ、という方法的な鋭い問いかけではなかったのか。ナーゲルの論述から浮かび上がるように、この概念は視覚を遮断した場合の身体の動勢・姿勢や内感、内運動覚（キネステゼ）に接続していた。またシュタインベルクの研究が示すように、盲目者の芸術的価値体験さえ予感させる。

この美術史学者は「芸術意思（Kunstwollen）」を「視覚（オプティク）・コントラ・内触覚（ハプティク）」の分極性として提示した。芸術意思とは、制作意思と言い換えてかまわない。とすれば、制作とは身体的行為である以上、リーゲルは、作品の観照方法や作品表象論を認知や知覚の水準として提示したのではないだろう。この美術作品研究者は、作品制作者の身体的行為論を考えていたにちがいない。

3. 盲目のピュグマリオンと様式論

オウィディウスや『薔薇物語』によれば、キュプロス島の王ピュグマリオンは、女性にうんざりしていたものの美しい彫刻像を眼にした経験から、みずから鑿をとって象牙を彫り、ウェヌスを制作してみた。できあがってみると、そのあまりに素晴らしい姿に心を奪われ、このような女性を妻に娶りたいとウェヌスに祈った。すると女神は、この彫像に生命を与えた。「手で胸に触れたりもする。そうすると、象牙が柔らかくなり、固さを失って、指に押さえられてへこむのだ」*³⁶。ピュグマリオンはこうして、歓喜、絶望、苦悩、苦痛のとどまることのない道を歩み出す。

この物語のピュグマリオンの制作場面は多くの芸術家の表現するところとなっ



図13 《ピュグマリオン》(『大オウィディウス』のための素描) 1400年頃
フィレンツェ 国立図書館



図14 エティエンヌ=モーリス・ファルコネ《自らの彫像にひざまづくピュグマリオン、彫像が生命をえた瞬間》
1763年 大理石 ボルティモア ウォルターズ・アート・ギャラリー

た。すでに図示したヴァン・エイクのアルノルフィニ夫妻の作品とさほど時代の異ならない素描作品《ピュグマリオン》(1400年頃)を一瞥しても(図13)、アルノルフィニ夫妻の部屋の視覚的な空間秩序と、彫刻制作をめぐるアド・ホックな触覚的な制作場面との差異は明らかだろう。ピュグマリオン物語は、彫刻像制作に関する示唆深いモチーフにはかならない。

ヴィクトル・ストイキツァによる『ピュグマリオン効果：シミュラクルの歴史人類学』(2006年)は、ピュグマリオンのアトリエを、視覚的に整序されたミメシスに対立する触覚的な手探りとしてのシミュレーションの場とみなす³⁷。彫刻像制作の場である。ピュグマリオンの手による大理石の愛撫、そして生命付与についての緻密な考証のすべては、外界の対象をめぐる視覚の「ミメシス」と、触覚の「シミュラクル」の対立項の探索にむけられる。触覚的シミュラクルの制作活動はたとえばエティエンヌ=モーリス・ファルコネの彫刻(図14)や、アンヌ=ルイ・ジロデの《自らの彫像に恋するピュグマリオン》(1819年)にエピローグを見出す(図15)。ウェヌス(ここではガラテア)の身体は、大理石を肉へと変容させる神々の「接触」によりエネルギーにみちた体液や神経を充満させる身体へと変容してゆく(図16)。神経液にみだされた大理石は赤みを帯びた身体部分となるわけだが、19世紀のこの時代には、当時追究されていた磁場や電場が神経液にかわって生命化の役割を担う。「生命が彫像の心臓に浸透し、美しい体全体に広がる。…彫像は生命を獲得し、その頬は薄い肉色に染まる。心臓は脈打つ。…電撃が感じられた」³⁸。この電撃とは、天体、大地、生命体の間に相互影響をもたらす「動物磁気」でさえある。アトリエのピュグマリオンとウェヌスの二人がお互いに相手にすこし身を傾けているのは、身体創作を導く磁気の引力ゆえだ。アトリエはむろん、制作活動その



図15 ジロデ《自らの彫像に恋するピュグマリオン》1819年 油彩 パリ
ルーヴル美術館



図16 「動脈系」挿図 『百科全書あるいは科学、芸術、工芸の合理的辞典』
1751-72年

ものを意味する。13世紀に始まるピュグマリオンの彫刻制作場面は一貫して、ミメーシスの視覚とは無縁に、触覚や内感に発する制作行為のシミュラクルを展開するのだ。

ストイキツァの浩瀚な研究は、ピュグマリオン・シミュラクルの現代的現れとしてのアルフレッド・ヒッチコック監督の《めまい》(1957/58)で結ばれる。主人公スコッティは恋人ジュディ／マデリンが友人エルスターの陰謀による巧みな分身の創作であることに気づく。ジュディはシミュラクル効果の典型にはかならない。ストイキツァは、スコッティがジュディを抱擁する有名な場面について、こう述べる。「彼の眼差しは幻覚に囚われたままである。触覚的なものと視覚的なものは協働しがたいのであり、一方は他方を排除する」、影のようなジュディが室内に現れ、それに続く抱擁の場面で撮影カメラは室内を360度回転する。抱擁は触覚、触れる行為にほかならず、それは「より正確には『奪取』[影の生命化]のクライマックスである。目を閉じ、めまいを起こさせるようなシニョンを結ったマデリン／ジュディの肩に手を回し、彼女の首元に口をうずめるスコッティの抱擁・奪取は、盲目であり」、また歓喜や苦悩の道筋のひとつの前兆である*³⁹。

われわれはここで再び、シュタインベルクの「盲目者」に出会う。スコッティ／ピュグマリオンはジュディを抱きしめ、生命化するときに、眼を閉じて抱擁する。そもそも抱擁が身体の内感であることは語るまでもないが、影や石の生命化という行為にあたって制作者が盲目になる事態は、たとえオウィディウスや『薔薇物語』に盲目のピュグマリオンの描写がないとしても、見過ごすわけにはゆかない。彫刻家は本来、手仕事を重ね、石や木材、粘土といった素材の硬軟、肌理、凹凸を触感で確かめ、素材を削り、切り、磨き、あるいはふくらみをつくってゆく。それは、手指の運動による皮膚表面、もしくは筋肉・腱などの内部感覚(温冷覚や痛覚を含む)、さらには渴きや充足といった内感や内運動覚にも

とづく活動にちがいない。眼を開いて距離を測定する必要はない。この制作は「盲目的」でハプティクなのだ。いや、盲目のピュグマリオンはいない、との異議申し立てについては、まさにそれは、「めまい」のピュグマリオンだと言い換えればよい。

ヘルダーの『彫塑』（1778年）はピュグマリオンについて、「抱き合わんばかりにしなが、美しい形像をどの場所も微妙に流れ溶けあう形を造形することができた」と形容する。小田部胤久はヘルダーの触覚論の核心を視覚批判ととらえる。すなわち、「全体を部分へと分割する分析的方法と全体を綜観的に固定する客観化に対しては、対象に一体化する内的共感を対置し、ひとつの見渡されるべき全体としての対象を部分に分解する分析に対しては、全体が生成する過程を追創造によって捉える総合を称揚する点に、ヘルダーの触覚の美学の意義が存する。そしてそれを支えているのは、芸術をエルゴンとしてではなく、エネルギー、すなわち力動的なモノドとして捉える根本了解である。このようにしてヘルダーの触覚の美学は、純粹知性をその遠近法的消失点とする視覚的知を典型とする美的現象学を批判しつつ、芸術のモノドロジーをもたらした」⁴⁰。

ピュグマリオン・モチーフの本質は、彫刻制作者の知覚問題である。ストイキツァはミメシス／シミュラクル概念を用いたけれども、われわれはそれを「所産」としてのエルゴンと「生産」としてのエネルギーに拡大してみてもよい。すなわち、画家の視覚が「観察」にもとづく知覚にあるとすれば、彫刻家の触覚・内触覚が「行為」にもとづく知覚にあることだ。ミメシス的知覚が認知的な真を志向するとすれば、シミュラクル的知覚は内感・キネステーズにもとづく予感的な制作行為を志向するとみなしてよい。われわれはこう考えておこう。

絵画的ミメシス

観察—認知—エルゴン—主客定立—静的分類的な関係把握—

経験的知覚

彫刻的シミュラクル

行為—制作—エネルギー—主客浸透—動的反復的な過程把握—

予感的知覚

もちろん両者は相互排除的な知覚の対立項ではない。とりわけ芸術をめぐる状況ではそうだ。画家も絵筆をとって触覚的シミュラクルを感じるし、彫刻家もミメシスに鑿を委ねましょう。観察と行為が知覚と行為の相互的な交通の連関にあることは、ヴァイツゼッカーが周知の「ゲシュタルト・クライス」で論じている⁴¹。また、両者は赤／緑、橙／青といった補色関係におけるようなたんに相反的な対立項でもない。両者はいわば、ゲートの提起した「分極性」であり、たえず二つの異質な極性が作動しあうことによって、ある秩序系の生成や活動を進行させるのだ。つまり、分極は本来、異質でなければならぬのだが、それはここでは、「経験的視覚的観察」と「予感的触覚的制作」なのだ。



図17 クレー《卵カラ (ab ovo)》1917年 (130) 水彩 ベルン パウル・クレー財団



図18 クレー《宇宙的な植物相》1923年 (176) 水彩 ベルン パウル・クレー財団

この分極性の交通のひとつの例として、絵画制作的エルゴンが彫刻的エネルギーに交通／メタモルフォーゼする作品をあげておこう。画家パウル・クレーの作品である。《卵カラ (ab ovo)》(図17) はなるほど「動物発生学」の「すべては卵から ex ovo omnia」に由来する題名としても、生命体の「内触覚」の身体姿勢を主題とする作品とみなしてよい。また《宇宙的な植物相》(図18) は宇宙と大地とともに作動しているエネルギーを造形化する作品である。クレーの「絵画」作品は、つねに既成の紙やカンヴァス、絵具を拒否し、私的な媒材・画材を創出しつづけた。その行為は、シミュラクルへの志向と言い換えてかまわない。

いささか奇妙な対比の分極性と思われるかもしれないが、こうした問題構制は、じつはリーゲルに連続する。リーゲルが「浮き彫り」を論じるのは、それが、彫刻と絵画の分極性をわれわれに突きつけるからだ。そうであればこそ、初めて芸術学的原理としての「様式」が問われうる。様式は、時代画期や、共通特性的分類の概念ではないからである。

芸術学者アウグスト・シュマルゾウはその傑出した著作『芸術学の基礎概念』(1905年)で、リーゲルの『末期ローマの美術工芸』(1902年)を綿密に検証する。シュマルゾウは第4章「人間精神と外界」において、フリードリヒ・テオドア・フィッシャーやハインリヒ・ヴェルフリンにふれつつ、人間は本来、原初の時代から創造の探究を試み、その際に二つの欲動を持ってきたと指摘する。すなわち、外界・事物世界に対面するときの人間の創造的対応は、合規理性 (Regelmäßigkeit) と合法則性 (Gesetzmäßigkeit) である。合規理性とは、われわれの生命と事物との生理的關係に即し、大きな物体があればその周辺を巡り歩き、小さな物体であれば手に取るような連続的な「触診 (Abtasten)」という運動性に発現する。呼吸、心臓の拍動ほか生成という有機的身体の自然的条件から生じる「主観の分担」である。「知覚する観察者は内面的に共働するように訴えかけられ、たとえ純粋に見る場合でも、他器官の持つ多様な活動経験が喚起される」。他方、合法則性とは、幾何学的図形のような知的な認知で、ここには主観的な継起的時間性はない。静止像にもとづく法則は客観的で、「法則性と



図19 ティトロ《アリア》1992年 花崗岩 アムステルダム アネ・ヴァン・デ・エルツェン・アーカイヴ



図20 ティトロ《宇宙の石》1995年 石・鋼線 インスタレーション アムステルダム アネ・ヴァン・デ・エルツェン・アーカイヴ

は外界の分担である」*42。シュマルゾウは、人間が何かを形成するときに原理的に作動するこの二つの原理をあげ、「芸術作品では、われわれは規則と法則との間で達成されたひとつの統合体を『様式 (Stil)』と名づけている」とする。

シュマルゾウはリーゲルを多面的かつ批判的に検討するから、たしかに慎重な議論も必要になる。実際、シュマルゾウはリーゲルの触覚概念をより拡大してもいる*43。だが、この生命活動的規則性と合理認識的法則性との統合体としての「様式」概念は、リーゲルに適用して差し支えない。すなわち、リーゲルの芸術意思の分極性とは、視覚と触覚／内触覚であると同時に、観察的知覚と行為的知覚との分極性なのだ。リーゲルが触覚概念を1902年に「内触覚 (ハプティク)」概念に変更したのは、ここに行為的知覚を託したかったからにちがいない。

4. 現代芸術とスペース・アート——ハプティクの立場から

今日では、盲目者・視覚障害者のアーティストによる展覧会は世界各地で開催されており、たとえばつい最近の2013年5月には、ドイツ・ケルンで多元性を主題とする芸術フェスティバル「ゾマーブルート2013」の一環として、展覧会・ワークショップ「アート・ブラインド」が開催された。世界中から参加した16人のアーティストのひとりにイタリアのフラヴィオ・ティトロ (Flavio Titolo) がいる。

盲目者ティトロの立体作品はすでにこの領域でよく知られており、《アリア》(1992年) (図19) や《宇宙の石》(1995年) (図20) がしばしば注目されてきた。こうした造形はときにインスタレーションやワークショップのなかで提示されるから、そもそも作品と呼ぶのか否か、確定しえない。ティトロはこう語る。《アリア》の制作のきっかけというと、「私がふと、形という考え方と線の構造という考え方をおもしろいと感じたことです。…私たちは石の様子に注意しますね。…石には形がある。…でもあなた方が石の上に指をおけば、石はまた、もうひとつの構造も持つのです、線的な構造をね。…私の作った物のすべては結局何かというと、あなた方はこの形を見るときも、この構造を見ようとし

ないことです。…私のなすべき仕事は、その石からこうした浅い構造を取りだすこと。私はそう、その仕組みの作動を視覚的に聴きとるのです、触れながらね]★⁴⁴。タイトロの記述を狷介な表現とみなすことほど拙劣な解釈はない。「浅い構造 (shallow structure)」は、《アリア》の石の表面の線と理解してよい。晴眼者による解釈の赴くところは、こうした支持体上に告知された線が内部と表層、塊量と線、内と外の関係の産物であり、いわば硬直しがちな法則的機能関係の把握に帰着する。だが、盲目者の把握する「浅い構造」はそうではない。視覚と聴覚の動きを包摂する、つまり動きの動きとしての、あるいは停止にむかう動きとしての微分的な感性にほかならない。ロダンにも通底する感性だ。

現代芸術と盲目者とハプティクをめぐる論議の中心に立つフォルクマー・ミュールアイスは、たびたびこのタイトロを焦点におく。彼の論議の方向は多岐に及ぶとしても、われわれの関心にもとづくと、ひとつの観点が重要だ。それは、ハプティクが、コンセプチュアル・アートと感性的価値という限界の状況を照射している事態である。ミュールアイスによれば、タイトロの「宙づりにされた」石は、運動を剥奪され、静止に導かれ、不自然に固定されている。それはヴァルター・ベンヤミンがパサーージュ論で語りかけるイメージ特有の「静止した弁証法 (Dialektik im Stillstand)」と異ならない、と論じる。ベンヤミンは語る。「イメージ (Bilder) を現象学における『本質性』と区別する点は、イメージの持つ歴史的な指標 (Index) である。ここでいうイメージとは『精神科学』のさまざまなカテゴリー、つまりいわゆるハビトゥスや様式などとは明確に区別しなければならない。…イメージは、なによりもある特定の時代においてしか解読可能にならないということを意味している。しかも『解読可能』とは、イメージの内部で進展する運動が、特定の臨界的 (kritisch) な時点にいたったことにほかならない。…こうした今であればこそ、過去がその光を現在に投射するのでも、また現在が過去にその光を投げかけるのでもない。そうではなく、イメージのなかでこそかつてあったものがこの今と閃光のように一瞬に出遣い、ひとつのコンステレーションをつくりあげる。言い換えれば、イメージとは静止状態の弁証法である。なぜなら、現在が過去に対して持つ関係は、純粋に時間的・連続的なものだが、かつてあったものがこの今に対して持つ関係は弁証法的だからだ]★⁴⁵。

ベンヤミンの語る臨界的危機的イメージは、今という一瞬の静止状態にありつつ、物語的でない痕跡の時間、それゆえにこそ「真」の歴史的 (historisch) な時間を照らしだすのだ。その一瞬性がコンステレーションと呼ばれる所以であり、それは、ハビトゥスとも様式とも異なるとみなされる。ベンヤミンの語る事態はけっして難解ではない。ひろく事象一般における現在が過去に対して持つ関係はもっぱら時間契機的で連続的だが、イメージの持つ本性はそうした継起進行性にはなく、飛躍にある。この飛躍をベンヤミンは弁証法と言い換えている。ベンヤミンは「このイメージに出遣う場は、言語である」★⁴⁶としたが、ミュールアイスは言語ではなく、タイトロのような盲目者の造形作品にこの「場」を見いだしていると考えてかまわない。

実際、重さを否定して宙ぶりにされた石は多くの「真」をわれわれに語りかける。できあがった作品そのものよりティトロの語る言葉の重要さ、静止した作品よりも制作過程の意義、形よりもコンセプト——アトリエでのビュグマリオンの制作を超え出る現代的なワークショップの場における行為——こうした継起がまさに弁証法的に浮かび上がる。しかも、盲目者の造形作品「史」にたつてティトロの作品を位置づけることは無意味だ。「様式史」は無力な注釈以外の何ものでもない。こうしたティトロの作品の特性は、そのまま現代芸術の特性にあてはまるだろう。「ハプティク（内触覚）」は、まさにイメージの弁証法を駆動する知覚的行為を映出する。

われわれが目すべきは、可視的な世界の遮断だ。すなわち、盲目者が身を置く「カメラ／部屋／箱」である。それは「非合理的な部屋 (camera absurda)」にほかならない。そもそも「非合理／不条理 (absurd)」の原義は、音の聴きとれない、もしくは音の不協和のような感覚のずれや差延を指す。健常者の眼に見えるものを自分の眼でたしかめえない盲目者が世界を身体的に感受する事態は、ある特定の感覚の消失ではまったくない。それは、まさに非論理としてのさまざまな感覚のずれや差延を示しており、言説ではとらえがたい、いや言説の依拠する合理性を無根拠から、身体性から捉え直す根源的な事態を指している。石や土、木材、金属そのものを用いる彫刻のように、物質を媒介とする造形芸術は、表現行為の「無根拠性」を問いかけてやまない。その世界はしたがって、未知にむけて問いかけを発しつつ、恣意や偶然を孕みつつ対話を作動させてゆく「小さな宇宙」以外の何ものでもない。

現実の宇宙空間にまた、立ち戻ろう。わが国の宇宙に関する多様な事業は1969年10月の宇宙開発事業団の設立で開始された。2003年10月には宇宙科学研究所、航空宇宙技術研究所と同事業団が統合されて、宇宙航空研究開発機構 (JAXA) が成立し、基礎研究から実践的開発、社会的利用にまたがる広範な活動が構築・整備された。すでに宇宙開発事業団では1999年より宇宙環境利用システム本部内に宇宙環境利用研究センターを設けていたが、新たにJAXAとして宇宙環境利用検討委員会をつくり、環境利用分野のひとつとして「一般利用 (教育・人文社会科学・民間利用)」分野の活動を推進した。いささか冗長な紹介になりかねないが、ここでの大きな展開は強調しておきたい。なぜなら、この展開は、宇宙機を打ち上げるといふ宇宙航空技術の拡大発展ではなく、また環境利用という用語に特有な、誤解されがちな政策的水準ではなく、実は、宇宙に航空している国際宇宙ステーション (ISS) 内部における人間の共同生活のあり方、とりわけ人間同士の感性的コミュニケーションや生活世界という共同行動の基礎を探究する文化的プロジェクトであるからだ。

こうしたJAXAの文化的芸術的プロジェクトが実践されている事実は、国内ではほとんど、知られていない。現在、アメリカやヨーロッパの宇宙開発活動が同様なプロジェクトを行っていないので、JAXAが国際的に高く評価されている状況もまた、およそ知られていない。JAXAによる「スペース・アート (宇宙芸術)」の取り組みは、けっして大規模ではないながら、世界を先導している。



図21 「手びねり ひとがた」2008年8月
グレゴリー・シャミトフ飛行士
ISSきぼう

JAXA宇宙環境利用センターは、2006年度からISS「きぼう」内の取り組みとして「宇宙環境を利用する芸術分野」を対象とする「第1期文化・人文社会科学利用パイロットミッション」活動を開始した。同ミッションでは応募申請26件から10件が採択され、2008年8月から2011年3月にかけて、宇宙空間を飛行するISS「きぼう」の内外で、宇宙飛行士の協力をえて実行された^{*47}。

10件のパイロットミッションのなかで、「宇宙モデリング：米林雄一・東京藝術大学」にふれておこう。これは、「きぼう」内の微少重力下で、宇宙飛行士グレゴリー・シャミトフが「未来のヒトを想像して」軽量粘土（約200g）を「手びねり」により、2体の「ひとがた」を制作する内容で、一体は手足の細長い「ひとがた」、二体目は土偶タイプの「ひとがた」である（図21）。2008年8月に「きぼう」内で制作された「ひとがた」は地上に回収され、米林教授の開催した子どもたちとのワークショップによって紹介された。本論でこの造形の意味や児童とのワークショップの内容を論じる余裕はない。しかし、身体の姿勢が定位置されない微少重力の、ハプティクな空間で、各国の飛行士が「手びねり」で粘土を造形するとき、土偶や人体というハビトゥスや「様式」がどのように作用し、あるいは作用しないのかは、示唆深い問題提起であるはずだ。シャミトフ飛行士は、予感的知覚から造形制作を行うひとりのピュグマリオンにほかなるまい。

宇宙空間のISSは、重力のみならず、地上の文化圏のハビトゥスや様式をいっさい遮断した「非合理の部屋（カメラ・アプスルダ）」であり、大宇宙のなかの「小さな宇宙」でもある。われわれは、ささやかな「ハプティク（内触覚）」という論点から、盲目・めまい的な造形制作行為、あるいはJAXAによって目下ISSで試行されている造形表現と感性的コミュニケーションをめぐる実験にふれてきた。現代における芸術的制作行為の本源はこうした系譜から、いやエンボス線にも比すべき連続線から追究しうるにちがいない。なぜなら、それは、ベンヤミンの語る「静止した弁証法」の明滅するエンボスであり、イメージの宇宙のコンステレーション／星座だからである。

註

☆1 —Noreen Grice, *Touch the universe: a NASA braille book of*

astronomy, Baltimore, 2002. ヨーハン・A・コメニウス『世界図絵』井ノ口淳三訳、平凡社、1995年 (Johann Amos Comenius, *Orbis sensualium pictus*, 1658.)。なお、宇宙イメージと造形作品については、Jean Clair (ed.), *Cosmos: from Romanticism to the Avant-garde*, exh.cat., Munich, 1999. と、現代におけるコスモス観については、Keiron Le Grice, *The archetypal cosmos: rediscovering the gods in myth, science and astrology*, Edinburgh, 2010. を、ともに研究資料リストを含めて参照。わが国では最近、豊田市美術館にて展覧会「反重力／Antigravity」が開催され、JAXAと京都市立芸術大学の共同研究「宇宙への芸術的アプローチ」の成果も展示された (☆47参照)。『反重力／Antigravity』能勢陽子編、展覧会カタログ、豊田市美術館、2013年。

☆2——触覚による色彩の感受についてはこれまでもグライスのみならず、研究や実践を欠くわけではない。わが国では、葛飾北斎の木版画《富嶽三十六景・神奈川沖浪裏》1点を、全体図・部分図、あるいは波の色までもエンボス・触図化した観察本、岩崎清『手で見える北斎《富嶽三十六景・神奈川沖浪裏》』NPO法人視覚障害者芸術活動推進委員会、2012年、が注目される。なお、村山治江・亜土の主宰する「ギャラリーTOM」は1984年開設時より、視覚障害者の美術鑑賞や作品創作の実践を理念に掲げ、活動を展開している。1988年には東京で「リハビリテーション世界会議・第16回」が開催され、同ギャラリーとフランスの国立ポンピドゥ芸術文化センターによって、触る展覧会「瞑想のための球体」がひらかれた。なお、触覚美術館 (tactile museum) は、1993年開設のイタリア・アンコーナのオメロ州立美術館ほかがよく知られており、アメリカやヨーロッパの各美術館でも触覚と視覚美術作品との関連を主題化するプロジェクトが多数進展している。また、さまざまな美術館は近年、視覚障害者のみならず、ヴァーチャルな感覚体験を含めた新しい感性的体験の場をつくる活動を活発に試行している。

☆3——ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『時間の前で——美術史とイメージのアナクロニズム』小野康男・三小田祥久訳、叢書ユニベルシタス、法政大学出版局、2012年、48頁以下 (Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, 2000.)。研究史は、Mitchel B. Frank & Daniel Adler, *German art history and scientific thought: beyond formalism*, Farnham, 2012. P. Noever, A. Rosenauer u. G. Vasold (Hg.), *Alois Riegl revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption*, Wien, 2010. Karen Lang, *Chaos and cosmos: on the image in aesthetics and art history*, Cornell Up, 2006. を参照。

☆4——体性感覚について本稿では、外触覚 (皮膚感覚) と、筋肉・腱・関節・骨による内触覚 (ハプティック・深部感覚)、さらに臓器覚も含めておく。感覚全体については☆31を参照。なお、本論入稿時の2013年12月に刊行された、藤永保監修『最新 心理学事典』平凡社、2013年、ではhaptic perceptionについては触運動感覚、ハプティック知覚、触運動知覚、またhapticsは力覚、と執筆者によって訳し分けられている。筆者は長く「内触覚」を使用してきたので、本稿でもこの語を採用するが、わが国の人文科学では未定着の概念ゆえ、ときに煩瑣だが、ドイツ語、カタカナを併記する。

☆5——カメラ・オブスキュラについては、Atanasius Kircher, *Ars magna licis et umbrae*, Roma, 1646. 参照。また美山良夫ほか編『視×触——視ること、触れること、感じること』(Booklet 19号)、慶應義塾大学アート・センター、2011年、に所収の岡原正幸、西村陽平、岩崎清、熊倉敬聡、古川正紘・稲見昌彦、前野隆司ほか、による6篇の論考、および、三浦佳世編『現代の認知心理学1／知覚と感性』北大路書房、2010年、を参照。前野隆司「ヒトの触覚受容機構——力学・アナロジー・錯覚という視点から」、『電気学会センサーマイクロマシン部門誌』vol.122-E, No.10., 2002年10月号特集、469-473頁、は本論の関心にとり示唆深い。なお、近年の研究では、盲目者の芸術

- 制作と現代芸術との関連を論じたミュールアイスの優れた研究を参照。「カメラ・アプスルダ」は、盲目の天文学者・数学者の実在からコンセプチュアル・アートまでを論じた同書の第8章の題名から借用した。Volkmar Mühleis, *Kunst im Sehverlust: phänomenologische Untersuchungen*, München, 2005.
- ☆6——アリストテレス『ニコマコス倫理学』(上・下巻)高田三郎訳、岩波文庫、岩波書店、1971年。引用は下巻215頁以下、上巻156頁。
- ☆7——Matthias John, Historisch-philosophischer Exkurs über den Tastsinn, in: Martin Grunwald u. Lothar Beyer (Hg.), *Der bewegte Sinn: Grundlagen und Anwendungen zur haptischen Wahrnehmung*, Basel u. a., 2001, S.16f.
- ☆8——ジョージ・パークリ『視覚新論』下條信輔・植村恒一郎・一ノ瀬正樹訳、鳥居修晃解説、勁草書房、1990年 (George Berkeley, An essay towards a new theory of vision, in: *Works*, II., 1709.)。ゴットフリート・ヘルダー「彫塑」登張正實訳、『世界の名著38・ヘルダー／ゲーテ』中央公論社、1979年、203-294頁 (Johann Gottfried Herder, *Plastik: einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga, 1778.)。生理学については、たとえばRudolph Wagner (Hg.), *Handwörterbuch der Physiologie: mit Rücksicht auf physiologische Pathologie*, 4 Bde., 1842-1853. 現代については、Wenzel Jacob (Hg.), *Tasten*, Bonn, 1996. 参照。
- ☆9——「『象徴形式』としての遠近図法」、エルヴィーン・パノフスキー『芸術学の根本問題』細井雄介訳、中央公論美術出版、1994年、143頁 (Erwin Panofsky, Die Perspektive als 'symbolische Form', in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924/25, Leipzig, 1927, S.258-330.)。なお、訳書中の「透視図法」は「遠近図法」に変更した。
- ☆10——パノフスキー (☆9)、144頁以下。
- ☆11——パノフスキー (☆9)、139頁、142頁。
- ☆12——ジョスリン・ゴドウィン『キルヒャーの世界図鑑：よみがえる普遍の夢』川島昭夫訳、工作舎、1986年 (Joscelyn Godwin, *Athanasius Kircher: a Renaissance man and the quest for lost knowledge*, London, 1979.) Gérard de Lairese, *Het groot schilderboek*, Amsterdam, 1707. ほか、ジャン・ピエロ・ブルネッタ、バーバラ・M・スタフォード、ジョナサン・クレリーーの著書を参照。ロラン・バルト『明るい部屋：写真についての覚書』花輪光訳、みすず書房、1985年 (R.Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, in: *Cahiers du cinéma*, 1 vol., Seuil, 1980.)。ソーザン・ソントグ『写真論』近藤耕人訳、晶文社、1979年 (S.Sontag, *On photography*, New York, 1973)。盲目者の芸術を論じたVolkmar Mühleis, *Kunst im Sehverlust*, München, 2005. カメラ・アプスルダの概念は本書第8章を参照 (☆5)。
- ☆13——Ernst Heinrich Weber, *Die Lehre vom Tastsinne und Gemeingefühle auf Versuche gegründet*, Braunschweig, 1851. Ernst Heinrich Weber, Der Tastsinn und das Gemeingefühl, in: Rudolph Wagner (Hg.), *Handwörterbuch der Physiologie: mit Rücksicht auf physiologische Pathologie*, 3. Bd., Braunschweig, 1846, S.481-588.
- ☆14——E.H.Weber in: R.Wagner (☆13), S.486.
- ☆15——E.H.Weber in: R.Wagner (☆13), S.562. 感覚の諸概念は☆31を参照。
- ☆16——Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, 1876.
- ☆17——Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig, 1874.
- ☆18——Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*,

- vierte umgearbeitete Auflage, Leipzig, 1893, S.411.
- ☆19—V.Mühleis (☆5), S.164f.
- ☆20—アーロイス・リーグル『末期ローマの美術工芸』井面信行訳、中央公論美術出版、2007年 (Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie, nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt*, Wien, 1901.)。
- ☆21—リーグル (☆20)、175頁以下。
- ☆22—ヴェルター・ベンヤミン「厳密なる学問」浅井健二郎訳、『ベンヤミン・コレクション5／思考のスペクトル』ちくま学芸文庫、筑摩書房、2010年、225頁以下 (Walter Benjamin, *Strenge Wissenschaft, zum ersten Bande der » Kunstwissenschaftlichen Forschungen«*1931,in: *Frankfurter Zeitung*, 1933)
- ☆23—エトガー・ヴィント「芸術的問題の体系性」細井雄介訳、細井雄介「ヴィント『芸術的問題の体系性』——「触覚的一視覚的」(リーグル)の含蓄」、『聖心女子大学論叢』聖心女子大学、第121集、2013年7月、62-117頁 (Edgar Wind, *Zur Systematik der künstlerischen Probleme*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd.XVIII, 1925, S.438-486.)。本翻訳のみならずリーグル研究における細井雄介氏の貢献をここに特記しておきたい。なお、『末期ローマの美術工芸』は1902年に刊行されたが、それに先だって1901年にこの研究を第1巻として1901年にオーストリア考古学研究所から出版した。その第2巻はツィマーマンの監修により『初期中世の工芸』として1923年に出版された。Alois Riegl, *Kunstgewerbe des frühen Mittelalters, T.2., nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt*, Die auf Grundlage des nachgelassenen Materials A. Riegls, bearb. v. E. H. Zimmermann, Wien, 1923.
- ☆24—Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie, nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt*, 2.Auflage, Wien 1927 (4.unveränderte Auflage, Darmstadt, 1973, S.32).
- ☆25—Alois Riegl, *Spätromisch oder orientalisich?*, in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, Jg.1902, Nr.93, München, Mittwoch, 23. April, 1902, S.153-156.
- ☆26—ヴィント (☆23)、75頁。
- ☆27—Max Dessoir, Ueber den Hautsinn, in: *Du Bois-Reymonds Archiv für Anatomie und Physiologie*, Heft III und IV, S.177-339. Wilibald Nagel (Hg.), *Handbuch der Physiologie des Menschen*, 4 Bde., Bd.3, Braunschweig, 1905, S.740f. エルンストについては、Werner Spies u. Julia Drost (Hg.), *Max Ernst: Retrospektive*, Ausst.Kat., Ostfildern, 2013. ドイツの生理学史については、下記を参照。ヨハネス・ミュラーを始祖とする学派ほかを詳細に記述する。K. E. Rotschuh, *Geschichte der Physiologie*, Berlin, 1953. 内触覚については、M. Grunwald (ed.), *Human haptic perception: basics and applications*, Basel, 2008.
- ☆28—W. Nagel (☆27), S.743. ザクスとメラウの論文は、M.Sachs und J. Meller, Ueber die optische Orientierung bei Kopfes gegen die Schulter, in: *Gräfe's Archiv für Ophthalmologie*, 52 (3), 1901, S.387-401.
- ☆29—W. Nagel (☆27), S.744ff.
- ☆30—Wilhelm Steinberg, *Die Raumwahrnehmung der Blinden*, München, 1920. Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken*, Heidelberg, 1922. 盲目者と美術については、Peter Bexte, *Blinde Seher: die Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17.Jahrhunderts*, Dresden, 1999. Bettina Gockel, Bilder für Blinde: Sehen und Handeln in Malerei, Fotografie und Film, ein Versuch, in: Horst Bredekamp u. John M.Krois (Hg.), *Sehen und Handeln*, Berlin, 2011, S.65-98.を参照。

☆31——下記の諸感覚の整理は筆者の提案で、圧覚を変圧覚など若干の概念については適宜、通常概念に変更を加えた。

感 覚	—	様 相 (Modalität)
A. 視覚	(特殊感覚系)	— 〈色・光をみる〉
聴覚	〃	— 〈音をきく〉
嗅覚	〃	— 〈匂いを嗅ぐ〉
味覚	〃	— 〈甘辛酸塩味・うま味・まずさ〉
平衡覚	〃	— 〈身体全体のかまえ〉
B. 触覚	(体性感覚系)	
a. 外触覚	(皮膚感覚)	
運動覚		— 〈なぞる・軽重・移動・抵抗・速さ・力〉
変圧覚		— 〈強弱・粗密・肌理〉
振動覚		— 〈ふるえ〉
温冷覚		— 〈温かさ・冷たさ〉
乾湿覚		— 〈乾き・湿り〉
痛覚		— 〈痛み・痒み・くつろぎ〉
b. 内触覚	(ハプティク) (深部感覚)	
内運動覚 (キネステーゼ)		— 〈生成・伸縮・つつむ・ひきつる〉
内変圧覚		— 〈たいらかさ〉
内振動覚		— 〈おちつき〉
内温冷覚		— 〈なごやかさ〉
内乾湿覚		— 〈うるおい〉
内痛覚		— 〈やわらぎ〉
C. 臓器覚	(内臓・生殖器感覚系)	
一般感覚		— 〈飢え・渇き・傷み・吐き気・平安・快さ〉

☆32——V.Mühleis (☆5), S.164f. 最近の「内触覚」研究ではたとえばマルティーン・グリェンヴァルトとロータル・バイヤーの成果が目される。Martin Grunwald u. Lothar Beyer (HG.) (☆7) なお、「内触覚」研究は1920年代以降、ドイツほかで発展した。G.Révész, System der optischen und haptischen Raumtäuschungen, in: *Zeitschrift für Psychologie*, Bd.131, 1934, S.296-375. E.Rubin, Haptische Untersuch., in: *Acta Psychologie*, I., 1936, S.285-380.

☆33——Suitbert Ertel, Lilly Kemmler u. Michael Stadler (Hg.), *Gestalttheorie in der modernen Psychologie : Wolfgang Metzger zum 75. Geburtstag*, Darmstadt, 1975.

☆34——ゲーテ「客観と主観の仲介者としての実験」木村直司訳、『ゲーテ全集第14巻』潮出版社、1980年、20頁以下 (J.W.v.Goethe, Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt, in: *Zur Naturwissenschaft überhaupt*, Bd.2, H.1, 1823)。

☆35——David Katz, *Der Aufbau der Tastwelt*, Leipzig, 1925 (カッツ『触覚の世界——実験現象学の世界』東山篤規・岩切絹代訳、新曜社、2003年)。訳書は労作だが、原著英訳書が重視されている。

☆36——オウイディオス『変身物語』(下)、中村善也訳、岩波文庫、岩波書店、1984年、76頁。

☆37——ヴィクトル・I・ストイキツァ『ピュグマリオン効果：シミュラクルの歴史人類学』松原知生訳、ありな書房、2006年、21頁以下 (Victor I. Stoichita, *The Pygmalion effect: towards a historical anthropology of simulacra*, Chicago, 2006.)。

☆38——ストイキツァ (☆37)、232頁。

- ☆39——ストイキツァ（☆37）、330頁。
- ☆40——ヘルダー（☆8）、260頁。小田部胤久「芸術のモノドロジー：ヘルダー〈触覚の美学〉の意味するもの」、『現代哲学の冒険12 行為と美』岩波書店、1990年、341頁。
- ☆41——ヴィクトア・フォン・ヴァイツゼッカー『ゲシュタルトクライス：知覚と運動の人間学』木村敏・浜中淑彦訳、みすず書房、1995年（Viktor von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis : Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, 1940.）。なお認知行為システムについては優れた下記の研究を参照。河本英夫『システム現象学：オートポイエーシスの第四領域』新曜社、2006年。
- ☆42——アウグスト・シュマルゾウ『芸術学の基礎概念』井面信行訳、中央公論美術出版、2003年、61頁以下（August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter: kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Leipzig, 1905.）
- ☆43——シュマルゾウ（☆41）、22頁以下。
- ☆44——V.Mühleis（☆5）、S.238.
- ☆45——ヴァルター・ベンヤミン「N.認識論に関して、進歩の理論」、『パサージュ論 第3巻』今村仁司・三島憲一ほか訳、岩波現代文庫、岩波書店、2003年、185頁以下（Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelten Schriften*, Bd.V-1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1982, S.577ff.）。
- ☆46——ベンヤミン（☆44）、184頁。
- ☆47——10件の第1期パイロットミッションは、「宇宙モデリング：米林雄一・東京藝術大学、2008年8月」、「水の球を用いた造形実験：藤原隆男・京都市立芸術大学、2008年9月」、「墨流し水球絵画：逢坂卓郎・筑波大学2008年9月」、「光るニューロン：野村仁・京都市立芸術大学、2008年9月」、「ISS宇宙飛行士の‘moon’ score：野村仁京都市立芸術大学、2008年8月～2010年6月」、「微小重力の身体と衣服設計に関する基礎実験——宇宙でのファッションナブルライフ：宮永美知代・東京芸術大学、2009年4月」、「飛天プロジェクト：石黒節子・お茶の水女子大学、2009年4月」、「Spiral Top：逢坂卓郎・筑波大学、2009年4月」、「宇宙庭：松井紫朗・京都市立芸術大学、2009年12月～2011年3月」、「手に取る宇宙～message in a bottle～：松井紫朗・京都市立芸術大学、2010年9月及び2011年3月」である。2009年からの第2期パイロットミッションは8件が進行している。「オーロラオーバルSpiral Top：逢坂卓郎・筑波大学、2011年5月」、「宇宙で抹茶を点てる：河口洋一郎・東京大学、2011年9月」、「発光する墨流し水球絵画-II “生命、光、海”：逢坂卓郎・筑波大学、2011年9月」、「『赤色』でつなぐ宇宙と伝統文化：村山祐三教授・同志社大学、2012年2月」、「宇宙楽器 Cosmical Seeds：小野綾子・東北大学、2012年2月」、「宙音：福嶋敬恭名誉教授・京都市立芸術大学、2012年4月」、「宇宙でのびやかに暮らそう：西出和彦・東京大学、2012年10月」、「お地球見：安藤孝浩・東京芸術大学、2013年2月」。なお、上記の二つのパイロットミッションに先駆けて、2001年から2003年にかけて宇宙開発事業団（NASDA、現JAXA）と京都市立芸術大学との共同研究として「宇宙への芸術的アプローチ 2001-2003」が実施され、多くの成果を収めた。京都市立芸術大学・宇宙航空研究開発機構編「宇宙への芸術的アプローチ 2001-2003」2003年。なお以上の資料及び図版については、宇宙航空研究開発機構（JAXA）有人宇宙環境利用ミッション本部宇宙環境利用センター小山正人氏にご協力をいただいた。記して謝意を表する。なお、本論は、平成23-25年度科学研究費補助金〔基盤研究（C）〕「パウル・クレーと実験発生学」（課題番号23520134）にもとづく研究の一環をなす論考である。

（まえだ ふじお・訪問所員、中部大学人文学部教授／美術史学・芸術学）