

触れる —— 美的経験論試論(1) ——

金 田 晉

はじめに — かずかずの証言 —

触れることによってわれわれは世界とそこに存在する物を知る。テーブルに手を触れることによって、テーブルの表面の冷たさや滑かさを知る。畑の土くれを手にとることによって、十分に酸素や肥料が行き届いているかどうか、その土の性状を知る。頬を打つ風に触れて、夏が過ぎたことを知る。初面識の人と握手して、その人の心根の温かさと包容力を知る。そのように即物的な接触が適わないまでも、相手の一寸した仕草やたしなみに接して、われわれはその人の心の琴線に触れることができる。あるいは一人の思想家のほんの短い言説を聴くなどして、現代哲学の大きな運動の一端に触れることだってある。だから触れることは、物理的な接触を超えて、形而上学の境域にまで及ぶ、知の活動形式であるはずだ。

だが触れることは、長く認識論の歴史の中で不等なまでに貶められてきた。古代ギリシャにおける視覚優位の哲学、新プラトン主義以後の中世哲学における聴覚優位の思潮、ルネサンス以後の再度の視覚優位の哲学の中で、触れることはいつも劣等の位置に甘んじてきた。それは触れることが否応なしに蒙らざるをえない知の *Lokalisierung* のためであろう。だが知とは他者を知るようにして、己れを知ること本来のありかたがあるとすれば、紛れもなく触れることによる知は、知の原型をとどめていられないであろうか。人は外界を見ていて、見る器官としての眼を意識することはない。たかだか光があまりに強烈な場合に、開けていられない眼を感ずるか、光があまりに少なすぎる場合に、眼をこすって眼の不自由さを感ずるだけであろう。また人は音響を聞いて、聞いている耳を意識すること

はない。せいぜい音響があまりに強大な場合に、思わず手で耳を塞ぐようにして耳の存在を感じるか、あまりに音響が小さすぎる場合に、耳をそばだてるようにして、聴く耳を感じるにすぎない。つまり視や聴において、その機能を受けもつ眼や耳が十分に機能しない場合にだけ、われわれは感覚器官のありかを意識するのである。触の場合にはそうではない。われわれはいつもどこで触れているかを知っている。掌であってみたり、指先であってみたり、頬であってみたり、触覚はいつもそれが生起する場を明示している。同時にその触れている身体の部分の性状も知らされる。テーブルの表面に触れて、私は私の掌の柔かさ、温かさ、がさがした表面を感じず。触覚の機能が妨害されていないときに、これらの自己知が行われている。触覚の特性であり、知の原型をとどめていると言わねばならない。

だが触は美的体験においてことのほか重要な役割を担っている。陶芸や染織といった素材感が比較的重要な因子となる工芸作品の場合についてだけ言っているのではない。自然美はもとより一切の芸術美には、もちろん比喩的な言いまわしを含めてであるが、触覚的価値が関与している。E. パーク以来、優美の第一の要素として「なめらかさ」が挙げられてきたが、この要素は触覚においてこそ勝義に発露するはずである。また美的体験において直観と感情が基本契機をなし、18世紀以来「感情美学 (Gefühlsästhetik)」とよぶに相応しい美学理論が一方の系列をなしてきた。だが *Gefühl* や *feeling* が心的状態をさすに至るのは比較的新しい。むしろこれらの語は触感、触覚を本義とし、ちょうど生まれたばかりの嬰兒がそうであるように、世界を知り発見する最も原初的な活動形式であった。たとえば1801年晩秋ベルリンで行われた A. W. シュレーゲルの講義「文学と芸術についての講義」の中で、*Gefühl* は *Gesicht* と共に「空間を開示する感官」の働きとされていた⁽¹⁾。*Gefühl* も *feeling* も外界の性状を知ることが第一であって、けって「情を感じる」といったものではなかった。そうである以上、*Gefühl* や *feeling* を、その本義に立ち帰って考察し直

すことは美的体験もしくは美的経験の構造を解明する上で、ぜひとも必要と思われる。

触覚が造形美術の中で、視覚と並んで基本的感覚であることを喝破したのは、ドイツ近代美術史学の骨格を築いたアロイス・リーグルであった。かれは視覚と触覚の関係についてこうのべている。長い引用になるが、造形美術の基本的ありかたを美事に要約しているのだから、煩を嫌わず訳出することにしよう。

「何によってわれわれはわれわれの外部にある自然物の感覚を調達するのか。感官によってである。主要な役割はその際視覚器官が演ずる。だがわれわれに形 (Form) の感覚を提供するには、視覚器官そのものだけでは不十分である。視覚器官は物を貫通することができない。それはいつも、観察者に向けられている物の一面(Fläche)をしか見ない。すなわち眼は三次元的形(eine dreidimensionale Form)を見ることはなく、二次元的面(eine zweidimensionale Fläche)を見るだけである。それは高さや巾、たてと横だけを見て、奥行きを見ることはない。奥行きが現にあることをわれわれに確信させるには、もう一つの感官が必要である。そしてそれは触覚器官である。視覚器官は物が現に存在していることをほのめかすにすぎない。だが物の形を探り出すのは触覚器官がはじめてなしうることである。もちろん今日では、たとえば人間がわれわれの前に立っていることを認識するには、眼差し (Blick) があれば事足りる。だが視覚器官それだけがそこで働いているのではあるまい。そうではなくて、われわれが触覚器官でなした経験に基いて、われわれはそのことを知っているのである。かくしてわれわれは、本質的なもの、つまり触覚器官がわれわれに教える形、と欺瞞的なもの、仮想的なもの、つまり視覚器官がわれわれの前に映す面とをもつことになる⁽²⁾。」

リーグルは形 (Form) と面 (Fläche) とを峻別し、前者を把握するのは触覚だとする。形には面では欠如している奥行きが必要である。その奥行きを感じれるのは触覚だからである。われわれが物の形を見ていると思う

のは、触覚で得られた経験に基いているのであって、けっして純粹な視覚器官によるのではない。

興行きを本質契機とする形を、平面芸術に普通は分類される絵画もまた追求する。だからこそヴェルフリンは、美術の基本概念の第一のレベルとして線的一絵画的を挙げ、線的様式に触覚を結びつけたのであるし、⁽³⁾ B. ベレンソンはさらに徹底して、芸術の基本価値に触覚値をあげたわけである。ベレンソンは「想像をかき立てて対象の嵩を感じさせ、重さをはからせ、内にひそむ抵抗力のほどをひしひしと感じさせ、われわれから離れているその距離をおしはからせるようなくあいに、またあくまで想像のうえのことであるが、それに身近かに触れに行ってみたい、つかんでみたい、抱擁してみたい、周囲を歩きまわってみたいという気持をひき起す⁽⁴⁾」ときに生ずる価値感情を「触覚値」と名づける。そしてこう言い切る。

「完全無欠な芸術作品を作るにはこのふたつ（＝触覚値と動き）だけがそなわっていれば十分だということを仄めかしたとしても、そう見当はずれではない。すべての偉大な絵画や彫刻には、触覚値や動き以外にも多くのことがある。〈中略〉しかしくり返しておくが、作品として触覚値か動きのどちらか、また両方ならなおいいが、ともかくそれらを所有しているならば、見た目にどううつろうとも、それは芸術作品であり続けるだろう⁽⁵⁾。」

ベレンソンの触覚値は描写された対象への触感情に基いている。だが画家が絵筆を握るとき、あるいは観照者が画布の前に立つとき、触感を喚起するもう一つの場面がある。ヴェルフリンはデューラーの銅版画をさして触画 (Tastbild) とよんだ。レンブラントのエッチングを視画 (Sehbild) とよび、これに対比させての命名である。かれはデューラーの銅版画にある、ピュランが銅版面に刻みつけられてゆく感じを触という語で表現しようとしたのであった。銅版画家駒井哲郎は安東次男との対話の中で銅版画の持味をこう語る。「シルクスクリーンのようにフラットなものが流行する時代だからね。それにひきかえて、銅版というのはかみつきが問題になるか

ら。銅版では、かみつきのいいとかわるいとか、よくつかうんだよ。⁽⁶⁾「かみつき」とは触の中でも最も暴力的で破壊的行為であろう。銅版画ではその「かみつき」が問題になると言う。「かみつき」は、描写された対象に対する触覚感ではない。描写された対象以前の、描写形式あるいはジャンルそのものに固有の触覚感である。手とビュランと銅板との間に起る触覚感である。

ヴェルフリンは線に触覚的価値を見ようとする。輪郭線としての線は、たんに面と面との境界をなぞるだけならば、視覚的効果しかないであろう。線がまず触行為の軌跡であることを明確にしたのは、画家としてはパウル・クレーであろう。かれは1923年バウハウスでの講義を、散歩にたとえられる線の記述からはじめている。

左図が第一図として示され、そこにこう簡単に註



記が施されている。「自由に濶歩する能動的線、あてどなくそれ自身のための散歩。転位する点がその能因である。⁽⁷⁾」

この逆S字型を横に倒したような線型は、だが静止した一つの図案と見てはならないことを、註記が示唆している。人は左下の線の起点から歩きはじめる。あてどなく (ohne Ziel), 歩くことだけを自己目的にして。かれはあたりの風景を眺めたり、空を見上げたり、あるいは地上の小動物に好奇の眼を走らせたり、あるいは回想や冥想にふけったりしながら、歩いてゆく。線は、大地を踏みしめる歩行のように、あるいは大地に触れる足裏の軌跡のように、カンヴァスや紙の上をたどってゆく。そのように人は線をひき、線を追いかけるべきだと、クレーは画学生たちに教授したのである。

クレーは第一図にかぶせるようにして、幾分細目の隋伴線をひいてゆく。左図が第二図である。この図は、たとえば犬を散歩させて歩く男の様子を想い浮かべればない。犬は男の足元で



じゃれついているかと思えば、威勢よく前方に向かって駆け出してゆき、男はひっぱられるようにして歩足を速める。そうかと思えば急に犬は急旋回して男のほうに戻ってくる。そうした状況を第二図から想い浮べればよい。主線に関して言えば、第二図では第一図に比べて、主線の速度の変化が顕著になっている。

クレーの線描画を享受するには、足裏の触感が原点となろう。だから、「転位する点が能因(Agens)」と言われるのであろう。

芸術における原点をタッチと喝破したのは、フランス現代美術史学の泰斗アンリ・フォションである。『形の生命』の中に収められた「手の礼讃」という珠玉の文章の中で、かれは芸術家の手についてこう語る。「手によって人間は思考の手ごたえに触れる。手は塊りに対して、形を、輪郭を、そして書体そのものによってスチルを押しつける。⁽⁸⁾」またこうも言われる。「しかし芸術家の特性とは、まさに手をもっていることであり、彼において、形はつねに、手との切迫した関係に置かれているのだ。形は行動の決意ではない。いつでもそれは行動そのものだ。形が素材および空間を超越することは不可能にちがいない。⁽⁹⁾」芸術の「形」とは素材や空間から離れたところで、幽霊のように浮遊しているのではない。和紙の上の形とカンヴァスやジュート布の上の形とは、図式的にたとえどれほど似ていても、しかも同じ形ではない。手の行動によって、形は素材や空間の自己形成として現象してくるはずである。手とその延長たる筆が画面に接触するところ、そこにタッチが生ずる。したがってタッチとはもはやなにかを描写するためのたんなる手段ではない。タッチとは芸術という営為がすべて凝集して、画家も絵具もカンヴァスも絵筆もが芸術的存在へと誕生する場にほかならない。ここでフォションは「触れる」ことの新たな段階を指示している。「手によって人間は思考の手ごたえに触れる」(図点一筆者)と。手はもはや紙やカンヴァスといった素材に触れるだけではない。手は思考にも触れる。しかもまず思考があって、それからそれをなぞるようにして、手の活動があるのではない。初めにイメージがあって、そのイメージを固

定するために手の活動があるのではない。むしろイメージの生成と手の活動とが、あるいは素材の発見とが同時的に進行すると言うべきであろう。手の活動が思考を呼び出してくる。「形、素材、道具、手……この四者が遭遇する一点に、四者の活動の幾何学的な場に、私たちの位置を定めなければならない。……タッチは、あの四者協調の力強さを最も的確に示すばかりか、ただの一撃のもとに、あの力強さを感じさせてくれるからである。……タッチは瞬間である。道具が素材中に形を目ざませる瞬間である。しかもタッチは残る。なぜならまさにタッチによって、形は構成され、かつ持続するものとなるからである。タッチがその仕事を隠してしまうことがある。かさなりあい、凍結してしまうときである。けれども、どんなに堅固な連続をなしていても、そのかげに、一つ一つのタッチを私たちは必ずとらえ直さなければならないし、またそれは可能なのだ。⁽¹⁰⁾」

形、素材、道具、手の四者はタッチとして遭遇する。遭遇するとは触れることの全体性にほかならない。フォションの芸術理論は触れることの形面上学の感がある。⁽¹¹⁾

絵画は見るためにある。だがその場合の見るとは、眼球の生理学的構造ではないであろう。見るためにはわれわれは見えるものに対して距離をとらなければならない。だが距離がたんなる物理的隔たりをしか意味しないのだとすれば、どうして見ることのデュナリズムがありえようか。距離がたえず距離剥奪の意志にさらされてこそ、見ることのデュナリズムが出来るはずである。そしてこの距離剥奪、一切が一つの場において遭遇するありかたこそが触れることにほかならない。だがそもそも触れるとはどういうことなのか、フッセルの遺稿集を手がかりに考察することからはじめよう。

1. 身体の復権

カントの『純粹理性批判』の第一篇はつぎの文で始まる。「いかなるし

かたで、またいかなる手段によって認識が諸対象に関係しようとも、認識がそれを通じて関係している当のもの、およびすべての思惟が手段として目指している当のものは直観 (Anschauung) である。⁽¹²⁾」思索はいつも思索されるべき対象領域を枠取りすることからはじめる。カントもまた対象認識の初発的手段として直観をとりあげることにより、直観あるいは見ること以外のすべての感覚作用を追放もしくは見ることに従属させてしまった。したがって「対象から触発されるようにして表象を獲得する能力⁽¹³⁾」を感性 (Sinnlichkeit) とよぶからといって、その感性はすべての感覚器官の発動能力であるはずはなく、眼という視覚器官によって発動される能力にほかならない。「われわれが対象から触発されるかぎりでの、対象の表象能力への作用⁽¹⁴⁾」が感覚 (Empfindung) とよばれるからといって、この感覚からは基本的に聴覚、触覚、味覚、嗅覚等は除外されている。われわれの外部にある物への交渉は視覚器官だけに委され、対象を表象するアプリアリな形式としての空間もまた見ること (直観) のためにだけあることになる。「空間とはすべての外的直観の基礎にある。アプリアリな必然的表象である。」そうである以上、各感覚器官を部分とする身体全体の問題が認識の場面から欠落してゆくのは当然であった。

もっともカントも人体によって空間の方位性——上下、左右、前後——に言及したことはあった。方位 (Gegend) の特殊性については、カントは「空間における諸方位の差違の第一の根拠について」で詳しく論じ、『純粋理性批判』では省略されているが、『プロレゴメナ』では空間のアプリアリテートを解明するための方法のひとつにかぞえていた。こう語られている。「なぜなら空間の諸部分相互の位置は、それら諸部分がそれにしたがってそうした関係に秩序づけられているところの方位を予想するからであって、もっとも抽象的な意味では、方位は空間内のひとつの物の他の物への関係にあるのではなく——それが本来の位置の概念であるが——、これらの位置のシステムの絶対的宇宙空間に対する関係にある。⁽¹⁵⁾」だがカントは絶対空間が現に存在することを根拠づけるために、まず物体空間を

問題にし、それが三平面によって交叉していることを論じ、そのすぐれた例として、人体が上下、左右、前後の三平面で直交されていることを示したままであった。そこでは物体と身体との本質的の差違が語られることがなかった。身体が主題化されない以上、触れること（触覚）の問題は当然なおざりにされざるをえない。

こうしたカントの所論に、『意識の直接的与件試論』（1888）で感覚の直接知としての性格を論じ、『物質と記憶』（1896）ではその副題「身体
の精神への関係に関する試論」が示しているように、身体の知的機能を分析したH. ベルクソンの所論をぶつけてみると、身体、その働きとしての触覚がいかにかわだかって認識論的テーマになってきたか判然とするであろう。晩年の著作『道徳と宗教の二つの源泉』の一節にこうある。

「われわれの学にとって、身体とは本質的に触れることを事としている。身体はわれわれから独立した、限定された一つの形と一つの次元をもっている。身体は空間の中に一つの特定の場所を占め、中間的位置を順々に占める時間をとることなしにその場所を変えることができない。われわれが身体についてもつ視覚的イマージュはそのとき一つの外貌 (appearance) にすぎないであろう。いつもこの見せかけの変化を、触覚的イマージュに立ち返ることによって修正してゆかねばならないであろう。触覚的イマージュは物そのものであり、視覚的イマージュは物に合図を送る (signaler) こととしかしないであろう。」(圈点一筆者)

カントが知のかなたに追いやった物自体をふたたび知の圏内にとりもどすために、ベルクソンは身体と触覚をクローズアップする。視覚的イマージュとは物への合図にほかならず、せいぜい物の外貌なのだから、その存在に迫ることは不可能である。触覚的イマージュは物そのものであり、物の存在をうけとめている。ホイア・エスティン（存在）とホイア・プファイネタイ（見え）というプラトンの二分法以来の対立図式の解決法を、ベルクソンは身体存在という物にもっとも近接した領分に見出した。身体とはまず物である。res cogitans と res extensa の対立に身を置くかぎり、

思惟は延長の表層を撫でることしかできないであろう。身体はどれほど特権的なものでであろうと、*res extensa* に所属しているがゆえに、物に触れることができるであろう。こうした思想のエコーはたとえばメルロ＝ポンティの『眼と精神』にも伝わっている。「謎は、私の身体が見るものであると同時に見えるものであるという点にある。すべてのものに眼ざしを向けるこの身体は、また眼ざしを向けられることもできる。……見えるものであると同時に動かされるものでもある、私の身体は物の列に数えられ、物の一つであり、世界の織り目の中にとりこまれる。⁽¹⁸⁾」

ベルクソンやメルロ＝ポンティの身体観は、パウル・クレーにもまたひきつがれている。だがここでは思想の継承性ではなく、哲学者と芸術家との思想的同族性が重要なのである。クレーの論文「自然研究への道」の冒頭は次のような一文で始まる。「自然との対話は、芸術家にとって、つねに不可欠な条件である。芸術家は自然の一部である。」自然を芸術家は対象化して再現するのではない。対象化するということは、芸術家が自然から距離をとるということに等しい。だがクレーは対象化することから芸術創造が始まるとは考えない。かれは闇の中で創造の線がひけると考えている。「自然主義的な習作で腕を磨いた私は、いままた、魂の即興画という、私本来の領域に足を踏み入れることを許される。いまや魂の悩み、喜びを大胆に表現するのだ。自然は、もはや間接的な役目しかはたさない。森羅万象を黒一色にぬりつぶす闇の夜でも、線に移しかえることのできる体験を、私は記すのだ」（日記 842）。自然は間接的な役目しかはたさないという時、その場合の自然とは自然主義的絵画の自然、つまり対象化された場合の自然のことである。同じ日記に、自然主義的絵画には線がない、とかれは言い切る。闇の夜でも線に移しかえられる体験こそが、線のありかなのである。だからといってかれは自然に顔を背けて、自閉的な体験にふけると言っているわけではない。逆である。自然との対話が芸術家には不可欠なのである。「森羅万象を黒一色に塗りつぶす闇」においても芸術家は自然と対話している。体験から出発してそこに新しい創造が可能になる

というのは、芸術家が既に自然の一部として、自然に共属しているからにはかならない。だが芸術家が自然の一部であるといえるのは、かれが身体として物の秩序に嵌めこまれていることによる。クレーの芸術観は身体を基にすえなければ理解できないであろう。

ただしベルクソンの身体は、その限界を物の物理的限界と等しくする。私は今、万年筆で紙の上に文字を記している。ベルクソンにとっては指の万年筆への接触と万年筆の紙への接触の間に原理的差違はない。身体とは、われわれ、つまり意識的存在に対して「独立した形と次元」をもっているからである。見るものと見えるもの、触れるものと触れられるものとははっきり分離していて、見る主体と触れる主体とは意識存在である。ベルクソンの身体論がデカルト的二元論の呪縛から逃れていないというのは、その理由による。それに対してメルロ＝ポンティは、身体を「世界の織目のなかにとりこまれる」とする一方で、「世界はほかならぬ身体という生地で仕立てられている」とも言う。「しかし、私の身体は自分で見たり動いたりもするのだから、自分のまわりに物を集めるのだが、それらの物はいわば身体そのものの附属品か延長であって、その肉のうちに象嵌され、広い意味での身体の規定の一部をなしている。したがって、世界は、ほかならぬ身体という生地⁽²⁰⁾で仕立てられている。」

この身体の世界化と世界の身体化というパラドックスを同時に実現しているとする点にこそ、メルロ＝ポンティの身体観の特徴がある。かれが深く愛し、思索の鏡像をそこに求めたパウル・クレーの言う「自然との対話」も、自然と芸術家がなにか二つの物体のように相対峙して言葉を投げかえすようにして行われるものではなく、芸術家内部にまで浸透している自然と、自然全体にまで拡がる芸術家との間で交わされるものであろう。したがって身体の本質的働きとしての触覚も、物体同士の接触といったものではなく、自己ともう一つの自己の遭遇のごときものということになる。

だが認識能力としての身体的作用を明確にしたのはエドムント・フッセルであった。

2. 触覚の二重性

フッセルが身体論を明確にしたのは、『イデー』第一巻完成後直ちに着手した『イデー』第二巻（1912年草稿ができ上る）においてである。言うまでもなく、第一巻が明証的認識を獲得するために意識の超越論的性格を明るみに出すことにあったが、こうした現象学が経験科学にどのように関わってゆくのかを示すことが第二巻の課題であった。第一巻では既に第二巻の性格はこう予告されていた。「第二巻においてわれわれはいくつかの特殊に重要な問題群。つまり現象学の物理的自然科学、心理学、精神科学、だがまたすべてのアプリアリな諸学への関係を真に明るみにもたすためには、まずせひとも体系的に定式化し類型的に解決しておかねばならない問題群を徹底的に取り扱うことにする。⁽²¹⁾」身体がクローズアップされてくるのは、当然現象学の心理学への関係を明確にする段階においてである。だが空間的知覚において、触覚の重要性は既に1907年の「物講義」において指摘されていた。「先経験的(praempirisch)」領域における視覚対触覚の対等性を論じ、いずれをも物現出の「第一質料(materiaprima)」とするくだりである。「われわれが触れたりせず、あるいは不変の知覚を獲得するために、じっと手をなにか紙の上に置いたりせず、したがって厚みや摩擦の感覚、なめらかさの感覚等をもたない場合、その知覚は端的に視覚的知覚ということになる。他面われわれが見ると同時に手をのせる場合、われわれはどちらの点でも混合した知覚をもっている。だがその場合見られた紙は触覚的に知覚されているわけではなく、触覚的に知覚された紙は見られているわけでない。つまりわれわれは一つの混成的充実をもっているということである。だが同じ本来的に現出する平面部分にはいつも一方の種類の充実だけが属しているというふうに。客観的には同一のものである現出面が、あるいは視覚的に覆われ、あるいは触覚的に覆われている。⁽²²⁾」

『論理学研究』（1900）出版以後、カント研究を続けたフッセルはその「先験的感性論」批判の最初の成果として、カントがアプリアリな形式とし

てとりあげた空間と時間が実は構成されたものであり、「先経験的」領域のあることを発見したのであるが、そこでは触覚と視覚とが互に排斥し合いながらも混成して一つの充実をなしてゆくことを論証した。私は平面上の色を見ている。色は本来的に現出する第一質料である。だがその物の厚みや摩擦感、なめらかさ等は視覚にとって本来的なものではない。私は平面の上に手を置いて、それに触れる。その触覚にとってそれら紙の属性は本来的に与えられているのである。ただしその場合、色が現出していることはない。視覚と触覚は相互に反撻し、覆合しながら、混成的統一をなしてゆく。

「物講義」においては、身体は己れを中心点とする定位空間 (Orientierungsraum) がどのように構成されてくるかという観点から論じられ、触覚は物現出を充実させる構成契機として論じられていた。身体と触覚とはいまだ分離されていたと言える。触覚の空間構成作用が明確にされるのは『イデー』第二巻においてである。

フッセルは身体の構成は二重の仕方で行われると説く。「したがって身体はもともと二重の仕方では構成される。一面で身体は物理的な物、質料であり、それは、あの実在的属性、彩色性、なめらかさ、堅さ、温かみ等といった質料的属性が参入してゆく、それ固有の延長 (Extension) をもっている。他面私は身体の上に何かを見出し、身体の「上に」また身体の「中に」何かを感じている。温かさを手の甲の上に、冷たさを脚の中に、接触感を指先に感ずる。私は身体の広い部位の平面の上に衣服の圧迫と流れが拡がっているのを感じずる。⁽²³⁾」つまり、感覚は物の物理的属性を把握するだけではなく、感覚器官の各部位の上とか下とか中とか、そういう位置を同時に感じている。それをフッセルは局所化 (Lokalisation) と術語化する。今、視覚と触覚を対比して考えるとき、視覚にはこの局所化はない。私を樹木を見たり、紙を見ている。だが私はそのとき紙の像が網膜の上に映っているなどと思いはしない。紙がかすんでいるとき、今では眼とほとんど一体化してしまった眼鏡のレンズを拭いてみたり、老眼鏡にとりかえてみたりする。だがそのようにして眼鏡を通して見ているのだと、視覚器官を意識

するのは触れることによってである。触覚だけがこの身体の二重性を保持している。フッセルはこれを「二重感覚」もしくは「二重把捉」とよぶ。「われわれは視覚と触覚という両局面の間の顕著な差違を見出す。触覚的領域においては、われわれは触覚的に構成される外的対象と第二の対象、身体をもっている。……つまりここではあの二重把捉がある。すなわち同じ触感覚が「外的」対象の徴標として把捉されると同時に、身体一対象の感覚としても把捉されている。そしてある身体部分⁽²⁴⁾が他の身体部分の外的対象となる場合、われわれは二重感覚（どの身体部分もその感覚をもっているのだから）と物理的对象としてのあれこれの身体部分の徴標としての二重把捉をもっている。純粹視覚的に構成される対象のもとではわれわれは類似の事柄をもたない。」

身体のある部分が他の部分にとって外的対象になるというのは、たとえば右手で額を押えるという場合である。右手には物体としての額についての感覚と掌の上に感じられる感覚とがあり、額にもそれが身体の部分である以上、両方の感覚がある。だが視覚の場合にはこれに類似したことは起らない。フッセルは、この身体の各部位の上下左右前後の感覚を、「状態感覚」もしくは「局所感覚」とでも訳すしかない *Empfindnis* と命名し、外的対象の属性を把捉する *Empfindung* と区別した。

Empfindung-Empfindnis の二重性を明確にすることによって、フッセルはむしろ触覚の世界交渉の原初形式とし、そこから空間構成が始まるとした。デカルトもカントも、一般に近世哲学の主要傾向は、触覚を視覚の構造に準ずるものとしてとらえたがために、触覚において顕在化する *Empfindnis* を捨象していた。それは触覚の倭小化とさえ言えよう。

暫定的結語

触の本質的構造の緒口にあたるところで、本稿は筆を置いた。だがこれまでの美的経験論においては、風景美を中心とする自然美の経験といい、絵画や彫刻といったいわゆる空間芸術といい、あまりにも視覚偏重の理論

が横行していた。触の空間構成力を軽んじたがために、知覚における視の問題と、美的経験における視の問題とが混同されてきた。それがために、視覚法則から導き出されたパースパクティヴが、たとえば絵画制作の唯一の正当な構図法ともされたのである。絵画が視の芸術であるからといって絵画化される世界、つまり芸術家が表現しようとする世界が知覚的視の世界であるということにはならないであろう。空間、ひいては時間構成の原初的形式たる触の問題について、現代の哲学的触覚論の成果を横にすえて、考察してゆくことは、美的経験の考察の上で不可欠の課題であろう。

〔注〕

- (1) A. W. Schlegel: Die Kunstlehre, W. Kohlhammer Gmbh. Stuttgart, 1963. S. 100.
- (2) A. Riegl: Historische Grammatik der bildenden Künste, H. Bohlaus Nachf., Graz, 1966.
- (3) H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der modernen Kunst, Schwabe u.CO. Verl., Basel, 1915.
守屋謙二訳「美術史の基礎概念」, 岩波書店, 1937, 33 - 44 頁。
- (4) B. Berenson: Aesthetics and History, Pantheon Books, Inc., U.S.A. 1948.
島本融訳「美学と歴史」, みすず書房, 1975, 64 頁。
- (5) 同上書, 79 - 80 頁。
- (6) 安東次男「画家との対話」, 朝日出版社, 140 頁。
- (7) P. Klee: Pädagogisches Skizzenbuch, (Hrsg. v. Hans M. Wingler), Florian und Kupferberg, Verl., 2. Aufl., 1968. S. 6.
- (8) H. Focillon: Vie des formes, PUF, 2Aufl., 1939.
杉本秀太郎訳「形の生命」, 岩波書店, 165 頁。
- (9) 同上書, 113 頁。
- (10) 同上書, 102 頁。
- (11) 投稿「画面—構図の基底にあるもの」(久野昭編, 「形態と象徴」, 以文社, 1979所収) 第三章「宇宙の生成としての絵画行為」参照。
- (12) Kant: Kritik der reinen Vernunft, Die Philosophische Bibliothek, Bd, 37a, Felix Meiner Verl., 1956. A. 17.
- (13) ibid., A. 17.
- (14) ibid., B. 34

- (15) *ibid.*, A. 24
- (16) Kant: Vom dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume, A. 377.
- (17) H. Bergson: Les deux sources de la morale et de la religion, Lib. Felix Alcan, 1932, p. 1384.
- (18) M. Merleau-Ponty: L'oeil et l'esprit, Gallimard, 1964, p. 18–19.
- (19) P. Klee: Tagebücher Paul Klee, Verl. DuMont, 1957.
南原実訳「クレーの日記」, 新潮社, 1961, 258頁。
- (20) Merleau-Ponty: *op. cit.*, p. 19.
- (21) E. Husserl: Husserliana (以下 Hua と略す) III, M. Nijhoff, 1950, S. 7–8.
- (22) Husserl: Hua XVI, S. 73.
- (23) Husserl: Hua IV, S. 145.
- (24) *ibid.*, S. 147.

Tasten — Beitrag zum Problem der ästhetischen Erfahrung (I) —

Susumu KANATA

Das Tasten war bisher in den Theorien über die ästhetischen Erfahrungen relativ nachgelässigt. Aber die Meister der modernen Kunstwissenschaft, A. Riegl, H. Wolfflin, B. Berenson, H. Focillon, usw., halten den taktuellen Wert der bildenden Künste für wichtig. Andererseits haben auch die modernen Philosophen, H. Bergson, E. Husserl, M. Merleau-Ponty usw., den Leib, insbesondere die Tastempfindungen als die elementale Funktion des Leibes, als Ausgangspunkt der Welterfahrung betrachtet. Der Verfasser sucht das Tasten als fundamentales und wesentliches Moment der ästhetischen Erfahrung zu betrachten, wie folgendes: I. Die Zeugnisse moderner Kunstwissenschaftler und Künstler, II. Die philosophischen Überlegungen des Leibes und der Tastempfindungen (H. Bergson u. M. Merleau-Ponty), und III. Empfindung-Empfindnis (E. Husserl).