

## 立体造形と触覚

——「盲獣」の触覚的彫刻と「人間椅子」の技巧——

### 一、彫刻と触感の特別性

真 銅 正 宏

詩人で、彫刻家でもあつた高村光太郎の「触覚の世界」(『時事新報』一九二八年一月三〇日〜二月三日)に、次のような言葉が見える。

私は彫刻家である。

多分そのせゐであらうが、私にとつて此世界は触覚である。触覚はいちばん幼稚な感覚だと言はれてゐるが、しかも其れだからいちばん根源的なものであると言へる。彫刻はいちばん根源的な芸術である。(略)

人は五官といふが、私には五官の境界がはつきりしない。空は青いといふ。けれども私はいふ事が出来る。空はキメが細かいと。秋の雲は白いといふ。白いには違ひないが、同時に、其は公孫樹の木材を斜に削つた光沢があり、春の綿雲の、木曾の檜の板目とはまるで違ふ。考へてみると、色彩が触覚なのは当りまへである。(略)

音楽が触覚の芸術である事は今更いふ迄もないであらう。私は音楽をきく時、全身できくのである。音楽は全存在を打つ。(略)

香とは微分子なのださうである。(略) 嗅覚とは生理上にも鼻の粘膜の触覚であるに違ひない。だから聯想的形容詞でなく、厚ぼつたい匂や、ざらざらな匂や、すべすべな匂や、ねとねとな匂や、おしやべりな匂や、屹立した匂や、やけどする匂があるのである。

味覚はもちろん触覚である。甘いも、辛いも、酸いも、あまり大まかな名称で、実は味はひを計る真の観念とはなり難い。キントンの甘いのはキントンだけの持つ一種の味的触覚に過ぎない。入れた砂糖の延長ではない。

(略)

五官は互に共通してゐるといふよりも、殆ど全く触覚に統一せられてゐる。

引用が長くなつたが、この高村の言葉は示唆的である。「いちばん幼稚な感覚」と考えられている触覚には、五感のすべてに通じるものがあり、延いては、五感を代表するといふのである。やや触覚に引きつけすぎた議論ではあるが、要するに、高村にとつてこの世界は、触覚に代表される感覚に還元される存在である。

考えてみれば、ある対象に対して、五官のうちどのれかが独立してそれを感じ取る、ということの方が、特殊で不自然なのかも知れない。伊東忠太は、『余の漫画帖から』(実業之日本社、一九二二年)というエッセイ集の中に、「触覚で食ふ」という章を設けている。

印度で某印度紳士の宅に招待され、純印度式の御馳走になつたとき、我輩は『印度人が手掴みで食事をする風は如何にも原始的で感心出来ない』と云つた処、其紳士は極めて真面目な態度で『夫は非常な誤解である、凡そ

食物は味覚ばかりで食ふのでは無く、必ず嗅覚を以てその美味ひ香気を嗅ぎつゝ、食ふが、更に視覚が手伝つてその美味さうな形や色が味を助ける。我輩等は又その上に触覚を使つて美味さを助成するのである。指先で食物に触れると、先づ一種の美味さを感じるのである。之を知らないで可惜触覚を利用せずに食ふ人は真に気の毒である」と逆襲した。我輩は之には一言もなく、降参したのである。

ここに見られる、「手掴み」での食事という、触覚をも含む感覚の総合は、我々の人間としての世界との関わり方を凝縮したものと考えることができる。むしろ、感覚の総合が行われれば行われるほど、この営為は、単純な感覚認識よりも、文化的成熟度が高いと考えることもできよう。その代表が、栄養摂取という目的から遠く離れた、各国各様の食事風景である。

これは芸術鑑賞の場においても当てはまるであろう。立体造形である彫刻についても、これまで、視覚に限定された、あるいは視覚を優先させた受容が行われてきたことは確かである。展示物に触ることが禁じられた美術館や博物館においては、作品の質感は、あくまで見た目で受容される。高村光太郎の先に見たエッセイは、彫刻などの鑑賞について、その視覚偏重の風潮に釘を刺したものとも捉えることができる。おそらくそこには、視覚をいちばん成熟した感覚とする鑑賞の態度が認められるのではなからうか。

さらに、これらをいったん文字という記号に置き換えて作り上げられる言語芸術の場合には、感覚の再現はより複雑である。想像力を介し、読者が複数の感覚の再現をさらに総合しながら小説などを読むことは、極めて面倒な作業であると想定される。しかし、もしその再現にこそ作品受容の楽しみが存するとするならば、話は別である。

## 二、触感の二重性と想像力

江戸川乱歩の「人間椅子」〔苦楽〕一九二五年一〇月）には、ある椅子職人が、自らが制作した椅子のあまりの座り心地の良さから、この椅子の中に入ってみたら、という妄想を思いついたことが、この男の手紙の中で告白されている。留意しておきたいのは、まずこの男の話す内容が、手紙という文字によって相手に伝えられている点である。ここで語られる手触りは、すべて言語化されたものである。

何といふ坐り心地のよさでせう。フツクラと、硬すぎず軟かすぎぬクツシヨンのねばり具合、態と染色を嫌つて、灰色の生地のみ、張りつけた、鞣革の肌触り、適度の傾斜を保つて、そつと背中をさゝへて呉れる、豊満な凭れ、デリケートな曲線を描いて、オンモリとふくれ上つた、両側の肘掛け、それらの凡てが、不思議な調和を保つて、渾然として、「安楽」といふ言葉を、そのまゝ、形に現してゐる様に見えます。

これは、芸術品としての造形物への自画自賛的賛嘆であろう。これに続く場面の描写は以下のとおりである。

私は、そこへ深々と身を沈め、両手で、丸々とした肘掛けを愛撫しながら、うつとりとしてゐました。すると、私の癖として、止めどもない妄想が、五色の虹の様に、まばゆいばかりの色彩を以て、次から次へと湧き上つて来るのです。

さて、もはや明らかなように、この椅子自体が、男の愛撫の対象である。この小説の重大な設定である、椅子の中に身を潜めて他人の身体の感触を味わうという発想は、その意味で、二重の感触に彩られていることになる。椅子

は、自らも触感を持ち、さらに他人の触感の媒介者ともなるわけである。椅子の革は、内側にも外側にも触感を与える。

もう一つ重要な二重性は、その触感が、第一義的には触った瞬間の心地よさとして、いわば原始的な触感として、直接的に感じ取られるのに対し、第二義的には、想像力を介して、いわば間接的に感じ取られる点である。男は、次のような内容を、美しい閨秀作家でもある佳子という、外務省書記官の夫人に伝えている。まず、椅子に入るという行為自体を、佳子に想像させるところから、佳子の想像力を活性化する。ここでも留意しておきたいのは、佳子が作家であり、言語芸術に深く携わる存在であるという点である。

奥様、仮りにあなたが、私の位置にあるものとして、其場の様子を想像してごらんなさいませ。それはまあ、何といふ、不思議千万な情景でございます。私はもう、余りの恐ろしさに、椅子の中の暗闇で、堅くく身を縮めて、わきの下からは、冷い汗をタラ／＼流しながら、思考力もなにも失つて了つて、たゞもう、ボンヤリしてゐたことでございます。

この言葉は、佳子をして、ある物語の場面を描く書き手の立場に身を置かせることにより、さらにその臨場感あふれる感覚を強く喚起させたかもしれないのである。

続けて、椅子の中から革を通して触れる人間世界が、通常の視覚中心の世界とは全く別の世界であることを佳子に想像させる表現が重ねられていく。いうまでもないが、佳子に想像させるという仕組みによって描かれるものは、当然ながら、読者にも想像されるものとなる。その際、視覚を奪われた状態の方が、触覚要素に集中して世界を感じ取ることができるといふ点でも、椅子の中が真つ暗であることは、好条件となっている。

まっ暗で、身動きも出来ない革張りの中の天地。それがまあどれ程、怪しくも魅力ある世界でございませう。そこでは、人間といふものが、日頃目で見てゐる、あの人間とは、全然別な不思議な生きものとして感ぜられれます。彼等は声と、鼻息と、足音と、衣ずれの音と、そして、幾つかの丸々とした弾力に富む肉塊に過ぎないのでございます。私は、彼等の一人一人を、その容貌の代りに、肌触りによつて識別することが出来ます。あるものは、デブ／＼と肥え太つて、腐つた着の様な感触を与へます。(略)

異性についても、同じことが申されます。普通の場合は、主として容貌の美醜によつて、それを批判するのでありませうが、この椅子の中の世界では、そんなものは、まるで問題外なのでございます。そこには、まる裸の肉体と、声音と、匂とがあるばかりでございませう。

ここには、視覚の喪失とともに、対象の識別が、触覚と聴覚と嗅覚に委ねられることが書かれている。視覚と引き替えに、五感のうちのこれらの要素によつて、対象が捉えられ、世界の見え方が変化することについて言及されているわけである。

殊更にここまで、音と匂いと手触りが書き込まれることには、やはり視覚重視の傾向に対する、他の五感の復権を旨とする表現とも考えることができよう。

そうしていよいよ、男は、佳子以外の人々の感触を告白する。男は、そもそも自らを「私の様な醜い、そして気の弱い男は、明るい、光明の世界では、いつもひげ目を感じながら、恥かしい、みじめな生活を続けて行く外に、能のない身体でございませう。」と劣等視していた人物であった。それが、この椅子の中に入るといふ画期的な思いつきにより、ごく簡単に女性たちに近づくことができたのである。その女性たちの触覚は、以下のように述べられる。

あるものは、仔馬の様に精悍で、すらりと引締つた肉体を持ち、あるものは、蛇の様に妖艶で、クネく〜と自在に動く肉体を持ち、あるものは、ゴム鞠の様に肥え太つて、脂肪と弾力に富む肉体を持ち、又あるものは、ギリシヤの彫刻の様に、ガツシリと力強く、円満に発達した肉体を持つて居りました。その外、どの女の肉体にも、一人一人、それく〜の特徴があり魅力があつたのでございます。

ここでは、視覚ではなく触感によつて、その魅力が再構成されている。個性は、姿形ではなく、肉体の感触によつて提示される。

こうして、いよいよ、椅子に腰掛ける佳子自身について、男の決定的な告白が為される。しかしながら、佳子の肉体の感触についての直接的な感想の叙述は遠慮されている。その代わりに、これまで、当たり前ながら静かな家具として置かれてきた椅子が、やや動的に心地よさを演出する様子が書かれる。

私は、彼女が私の上に身を投げた時には、出来るだけフワリと優しく受ける様に心掛けました。彼女が私の上で疲れた時分には、分らぬ程にソロ〜と膝を動かして、彼女の身体の位置を換へる様に致しました。そして、彼女が、うと〜と、居眠りを始める様な場合には、私は、極く〜幽かに、膝をゆすつて、揺籃の役目を勤めたことでございます。

ここで、佳子の想像の中での恐怖感や気味悪さが頂点を迎えるであろうことは容易に推察される。ついにこの椅子は、生命を与えられたのである。

### 三、私的空間と公的空間

さて、この小説には、男と佳子との物語にはほぼ無関係であるが、この特注の椅子が可能にする特別の状況がもう一つ書き加えられている。それは、ホテルという公的な空間に備え付けられたこの椅子に、偶然ながら、二人の著名人が腰掛けたという出来事である。

その一人は、「欧洲のある強国の大使」で、「政治家としてよりも、世界的な詩人として、一層よく知られてゐた人」とされる。この設定から、おそらく、一九二一年一月一九日から、一九二七年二月一七日まで駐日フランス大使として日本に滞在した、ポール・クローデルを指すものと考えられる。クローデルは、一九二五年一月二三日から一九二六年二月二七日まで休暇で一時帰国した以外、約四年間ものあいだ日本に滞在したことになる<sup>(1)</sup>。

椅子に潜む男が、十分ばかり「その偉大な体躯を、私の膝の上のせた」体験については、「イエステュアをする度に、ムク／＼と動く、常人よりも暖いかと思はれる肉体の、くすぐる様な感触が、私に一種名状すべからざる刺戟を、与へたのでございます」と書かれている。クローデルの伝記にも、このような肉体の感触については、あまり記述されていないのではあるまいか。さらに、「若し、この革のうしろから、鋭いナイフで、彼の心臓を目がけて、グサリと一突きしたなら、」というような不穏な想像をすることで、歴史の改変可能性についても書かれている。

もう一人は、来朝した「有名なある国のダンサー」である。この「ダンサー」は、一九二二年九月四日に来日し、各所で公演してバレエを日本に定着させることに貢献したバレリーナ、アンナ・パプロワを指すものと思われる。



たった一度この椅子に腰掛けたこのダンサーの肉体について、「彼女は私に、嘗つて経験したことのない理想的な肉体美の感触を与へて呉れました。私は、そのあまりの美しさに、卑しい考などは起す暇もなくたゞもう、芸術品に對する時の様な、敬虔な気持で、彼女を讚美したことでございます。」と述べている。ここでは、何気ない表現ではあるが、視覚を禁じられているにも拘わらず、感触のみで、彼女の肉体美を「芸術品」と喩える点が注目される。この際の「芸術」性が、視覚に拠らず、触覚のみによって受容されているからである。肉体を資本とする「ダンサー」についてならではの讚美であろう。

そもそもこのホテルは、「Y市で外人の経営してゐる、あるホテル」とあることから、アンナ・パブロワが横浜に着いた際にしばし休憩した横浜グランドホテルが想定される。ちなみに横浜グランドホテルは、一八七三年八月一日、W・H・スミスを総支配人として創業された木造建築のホテルで、一九二三年の関東大震災で被災し、その歴史を閉じた。

いずれにしても、椅子の中に潜むというような特別な設定がなければ、出会うこともないような人物に、正しく接触することができた喜びが書かれている。これらが描き込まれることによって、作品の世界は、当然ながら、強い現実感を持つようになる。固有名詞こそ省かれてはいるが、多くの読者が、クロードルやパブロワを想定することは容易であつたであろう。

本来、極めてプライベートな関わり方である、椅子の中の男と椅子に腰掛ける佳子の関係を、あまりに個人的な世界から少しは解放するために、これら実在の人物と著名なホテルの導入が図られたのではなからうか。これらへのモデル想定は、読者の想像の中で、作品空間と現実空間とを結びつける役割をも果たしたものと考えられるからであ

る。

#### 四、感覚のスペクトルと距離感および一体感

江戸川乱歩にはもう一つ、触覚を扱う「盲獣」(『朝日』一九三一年一月〜一九三二年三月)という小説がある。水木蘭子という浅草帝都座のレビューの踊り子が、里見雲山という彫刻家が彼女をモデルに制作した「レギウの踊子」という彫刻を見るために、内弟子の沢君子という若い踊り子とともに、上野公園の美術館の秋の展覧会を見に出かける場面から、物語は始まる。そこで二人は、ある盲人の紳士が、蘭子をモデルにした像を、ひたすら「両手を拡げて、撫でさすつてゐる」のを目撃する。

触覚ばかりの人間が、恋人の裸像を愛でる有様は、ゾツとする程、物凄いなものであつた。

滑かな大理石の肌を、五本の指が、蜘蛛の足の様に、不気味に這ひ廻つた。目——鼻——口——男は花びらの様な唇を長い間楽しんでゐた。それから、胸——腹——腿——と、全身をなで廻す手の平。

この様子を見て、モデルである蘭子は、次のような感覚に陥る。

蘭子は見えてゐる内に、不思議な錯覚に陥つて行つた。大理石像と彼女自身の肉体とが、異様にこんぐらかつて、男の不気味な手の平が、直接我が肉身を撫で廻してゐるかの様に感じられるのだ。ムズ〜と、全身を虫の這ふ様な、何とも云へぬ感触。彼女は思はず両手で胸を押へて身をかゝめた。男の手の平が石像の乳のあたりに行つたからだ、彼女の乳房の鋭敏な神経が、直接それを感じたのだ。

ここには、像のモデルであるという事実がもたらした、感覚回路の混線が起こっている。

それから三日ばかり後、蘭子のところにやってきた初めての按摩は、以下のような揉み方をする。

按摩は、妙な笑ひ方をして、ちよつと力を入れたが、すぐ又元の下手くそな揉み方になつて、揉むと云ふよりは、撫で廻すのであつた。それが、何となく、長襦袢を隔て、蘭子の豊かな肌触りを楽しんでゐる様にさへ思はれるのだ。

こうして、先に混線したまま蘭子に先取りされたこの按摩の手が、ここで、現実的に蘭子の肌に触れることとなる。

蘭子はさらに、この「盲獣」に欺かれて、彼の秘密の「地下室」に案内されることとなる。何気なく手をついたその地下室の壁は以下のようなものであつた。

壁のその部分には、お椀をふせた様な突起物が、ウジャ／＼と群つてゐるのだが、その一つをヒヨイと圧へると、こんなにやくみたくにブルツと震へて、圧へた箇所が窪んだではないか。しかも、それは生あたくかくて、まるで生きた人間の肌にあふれた様な手触りなのだ。

この乳房を真似た物体を代表に、そこには人間の身体のあるとあらゆる部分を模した「彫刻」作品が満ちあふれていて、しかもその材料はばらばらであり、色合いもさまざまであり、大きさまでまちまちで、とにかく視覚に混乱を及ぼすような代物である。この大作を前に、蘭子は、「もうへト／＼になつて、目がくらみ相」になつてゐる。そこには、視覚による鑑賞の限界が提示されている。

分つた。分つた。この部屋の色彩が滅茶々々な訳が分つた。部屋の主人が盲目だからだ。視覚に訴へる必要が

ないからだ。その代りに、手触りの点では、象牙といひ、金属といひ、朱檀といひ、あたゝかいゴムといひ、それ以上行き届き様がない程、深い注意が払つてあるではないか。これは、あの蜘蛛の足の様な指先でなで廻しながら、有頂天の享樂を味ふ様に出来てゐるのだ。

蘭子はやがて、この部屋の制作品は、視覚ではなく、触覚で鑑賞すべきものであることに気づく。ここに、制作者である「盲獣」が登場してきてさらなる解説を加える。

『盲人の世界に残されてゐるものは、音と匂と味と触覚ばかりだ。音は、音楽は、俺には吹き過ぎる風の様で、物足りない。匂ひは、悲しいことに人間の鼻が、犬の様に鋭敏でない。食べものは、たゞ腹がふくれるばかりだ。と考へて見ると、触覚こそ、俺達盲人に残された、唯一無二の享樂であることが分つて来た。

やや強引な理論ではあるが、盲人にとっては、当然ながら五感のうち視覚以外の感覚が、世界と関わるには必要なのであり、さらにその中でも、この「盲獣」にとっては、触覚が最重要視されることが説かれてゐる。

次に重要な感覚は、おそらく嗅覚である。蘭子の前に現れた時、「俺はね、この烈しい香氣の中でも、お前さんの匂をかぎ分けることが出来るのだよ。ホラ、こゝだ。ア、この手、この腕、この肩、俺はよく覚えてゐるよ。蘭子だ。蘭子だ。」と語る。触覚は、味覚とともに接触がなければ感じ取れない感覚であり、対象との距離が極めて近い。嗅覚はその次に近く、基本的には対象と場を共有していなければ感じ取れないものである。これに比べれば、視覚や聴覚の伝達可能距離はやや大きい。

対象との距離感や一体感で五感を並び替えるならば、最も遠いところから、視覚、聴覚、嗅覚、味覚、触覚の順になろう。このうち、味覚は、食べるのが前提であるので、対象が人間である際の関係の持ち方としては、やや範疇

が異なる。そのために、盲人にとっては、触覚、嗅覚、聴覚の順で、対象は認識されることとなるわけである。

さらに、この対象との距離感や一体感を獲得するには、盲人であることが必須の条件ではなく、生活の持ち方次第で誰にでも共有できるものとなるということが次に述べられる。蘭子は、「盲獣」の妻となり、この世界に生きることとなるが、ここでは蘭子に次のような変化が生じる。

視覚を忘れ、触覚のみに生きてゐる彼女にとつて、夫の盲目も、夫の醜貌も、最早や全然無意味であつた。彼女はたゞ、夫の肌触りを楽しんだ。ア、目で見た感じと、触れて見た形とが、そんなにも違ふものであらうか。彼女の夫は、触覚の世界に於ては、決して醜くはなかつた。それどころか、嘗つて一度も触れたことのない様な、不思議に快い筋肉美を備へてゐた。

彼女は地上世界であの様に恋慕つてゐた、小村昌一の触覚を思ひ浮べて、それとこれとを比べて見た。そして、あの美青年昌一が、触覚の世界では、一個の価値なき醜男子に過ぎないことを知つて、非常な驚きにうたれた。

ここで、蘭子には決定的な価値観の転倒が生じている。この転倒は、盲人の世界という特殊な世界に限定されない、ある美学の存在を示唆する。一般社会においても、美しさはあまりに視覚に寄りかかった概念である。そのことを再検討する時、芸術観や美学にも変化の可能性が生じる。

こうしてこの小説に、芸術性をめぐる議論の準備が整うのである。

## 五、三次元芸術の触感

この小説の後半は、「盲獣」が、やがて「盲目の殺人淫樂者」となり、「レギウ団の女王水木蘭子を、カフエの中年マダム真珠夫人を、未亡人クラブの若き会員大内麗子を、たくましき漁村の蟹を弄び、殺し、手と足をバラ／＼に斬りきざんで、その死骸を、世にも奇怪なる方法で、公衆の面前に曝しものにして見せ」という、陰惨な経緯をたどる。そして、この凄惨な物語に与えられる結末は、そのような行為が全て彼の芸術のためであったというものである。

ある日、「N美術展覧会の有力な審査員で、奇癖を以て聞えてゐる彫刻家首藤春秋氏」という人物のところ、ある彫刻家から、制作品の出品希望の手紙が届く。そこには、「先生、私は盲人なのです。盲人が四十余年の生涯をさ、げて作り上げた。触覚の芸術です。それには七人の女の生血がこもつてゐます。七人の女の命がさ、げられてゐます。」と書かれている。読者だけが知っていて、首藤氏だけが知らないというドラマティック・アイロニーの手法で、首藤氏は、この「盲獣」の思うとおりの方向へ導かれていく。例の化物屋敷で眼にした「一人の裸女の塑像」に、首藤氏は魅せられ、「他の審査員達の反対を押し切つて、作者不詳としてこの彫塑を選せしめることに成功」し、N展覧会は開催された。その像は、以下のようなものである。

その裸美人は一体にして三つの顔、四本の手、三本の足を具へてゐた。しかもその顔、その手足は、或ものは大きく、或ものは小さく、或ものは肥え、或ものは痩せ、全く不揃ひでちぐはぐに見えた。調和とか均整とかい

ふものが美の要素であるとすれば、この作品は美とは正反対のものであるとしか考へられなかつた。

これが、この物語の集大成品である。この奇妙な彫刻は、あまりの奇抜さに、当初、一般の観客には受け入れられなかつたが、開会后二、三日して、盲人の入場者が大勢詰めかけてくるようになり、状況が一変する。さらにこれに加え、審査員の一人である首藤氏が「触覚芸術論」という論文を「ある大新聞の文芸欄」に連載したため、展覧会の入場者が激増するに至る。その論文には、「触覚の秘密世界を覗き度い人は、N展覧会の彫刻室を訪れて、問題の彫刻の前に立ち、瞑目して静かにその肌を撫でさすつて見るがよい。」と書かれていたからである。

首藤氏の論文には、以下のようなことが書かれていたとのである。

この世には、目で見える芸術、耳で聞く芸術、理智で判断する芸術などの外に、手で触れる芸術が存在して然るべきである。(略)

我々の従事してゐる彫刻芸術は、面の凹凸を取扱ふものであるから、最も触覚美に縁が深い筈であるにも拘らず、古来触覚のみの美を目的として製作した作者はない。彼等が狙ふ所は、たゞ目で見えた形であつて、手で触れた形ではなかつた(略)

実に奇妙なことだけれど、我々は視覚ばかりを考へ、触覚を少しも意に介しなかつた。それはなぜか。外でもない我々には目があるからだ。我々は盲人ではないからだ。(略)

「触覚のみの芸術！ これこそ我々彫刻家に残された一つの重大なる分野ではないのか、目で見えた形と、手で触れた形とは、相似たるが如くにして、実は甚だしく相違してゐるものである。従つて、触覚的彫刻は、今あるが如き彫刻とは全然違つたものでなければならぬ。」

そうして、この「触覚芸術論」を実践したのが、「盲獣」であり、首藤氏は、殺人の事実は知らされないうまま、この殺人淫楽者である芸術家の最後の目論見の実現に加担したわけである。

首藤氏のみならず、来場者は、触覚をもってその美を感じ取るうとし、そのうちの何人かはその美を感じ取ったとも書かれている。ここには、やや大袈裟に言えば、美術館における鑑賞方法の変更が要求されている。

この残酷な怪奇小説の結末において、「盲獣」は、自らの制作した像にとりすがって自殺を遂げたのであるが、彼が実践し、首藤氏が理論化した「触覚芸術論」は、読者にとつては、作品読後にも否定されないうで残る可能性が高い。なぜならその理論自体には、間違いらしい間違いは見当たらないからである。この小説は、この理論一つのために、やや怪異で通俗的な内容を持ったと思えるほどなのである。

## 六、触覚芸術の可能性

ただし、触覚芸術の可能性については、加えねばならないいくつかの疑問点がある。例えば首藤氏の論文にある、「触覚的彫刻」は、その鑑賞のためには、必ずその場で、その彫刻に触れねばならない。それは、あくまで、触覚でのみ鑑賞される、接触型の芸術である。しかしながら、それが彫刻なりの、三次元立体芸術である限り、それ自体は、形を持ち、視覚の対象ともなり得る。その際の鑑賞は、純粹に排除すべきものかどうか、換言すれば、視覚で受容する際の作品と触覚で受容する際の作品が同一物である際に、その同一物の鑑賞は、鑑賞方法によって、二作品あると呼ぶべきものなのか、また、総合的な感覚による受容は不可能なのか、などである。



港千尋は、『考える皮膚 触覚文化論』（増補新版、青土社、二〇一〇年三月）の「盲目論Ⅰ」の章において、このことに関し「ものの形態は視空間、触空間の両方に存在するが、論議されているのは後者から前者への翻訳が可能かどうかということで、盲人の触空間がどのようなものであるかということではない。距離のない世界、すなわち遠近法のない世界は、思考できない世界ということなのだろうか。」と述べて、それが難問であることを示している。

この問題は、我々の五官と、芸術鑑賞との対応関係をも問題として呼び寄せる。物質的な制作品の質感を含み込んで、我々には、視覚による受容と、他の感覚による受容とについて、どのような鑑賞が可能であるのか。

港千尋は、前掲書の「盲目論Ⅱ」の章において、次のようにも書いている。

ほんとうに、もうひとつの現実をつくりだすことを試みるのならば、いまある現実のなかで瀕死の状態にある、触覚を再生することから始めなければならないだろう。それには手や指をキーやボタンを叩くだけの単純作業から解放し、本来持っているはずの、微細な感覚や動きを取り戻さなければならない。初めて泳ぎを覚えるときのように、それは手や腕でなく、身体全体の動きを通して獲得されなければならない。

そしてもしわれわれが盲目の世界から学ぶことができるとすれば、それはこの微細さについてである。盲目の世界は、彼が触れうる腕の長さの世界である。その安全圏は杖の届くひろがりである。そこから微細な起伏によって構築された世界をたちあげる技術こそ、われわれが必要としているものにほかならない。

ここに述べられた、もう一つの世界の構築こそ、新しい芸術空間の創造の謂いであろう。

視覚による距離をおいた鑑賞は、次に、記号化された言語芸術における、触感などの要素の取り扱いに通路を開く。理解することと、感じることは、どのようにつながっているのか。そのことは、どのようにして言語化され、

他者に伝達されるのか。

つまり、ここには二段階の手続きが要求されている。触覚による認識と、それを例えば視覚的に認識することとの区別がまず必要である。その上で、その両方の認識を総合して、どのような言語に変えるかという段階がある。

後者は、必ずしも、描写や説明を意味しない。再現することが可能ならば、どのような表現でも可能であろう。では、再現とは何か。それは、触感を得た時と、状況が全くことなる、距離があり、さらに文字しか読まないような状況で、これと同等の体験をすることである。それは錯覚を含み、誤解をも含む。この、全く異なる状況の再現という点においては、視覚より、おそらく、触覚のような、接触型の体験の方が有効であろうと思われる。というのは、その誤解が、接触と非接触という形において前提的に明らかであるからである。

「人間椅子」が試みた、手紙による誤解と、「盲獣」が制作した芸術品の鑑賞こそは、この課題の練習問題となるであろう。

注

- (1) 滞在期間については、ポール・クローデル著、奈良道子訳『孤独な帝国 日本の一九二〇年代』（草思社、一九九九年七月）のリュシル・ガルバニヤティの「序文」の記述による。