

令和元年度博士論文

美術教育における記号と実在

東京藝術大学大学院美術研究科美術専攻芸術学研究領域（美術教育）

1317931 橋本大輔

美術教育における記号と実在 目次

序章	1
1 研究の目的・課題と理論的背景	1
美術系大学における理論研究はどのように位置づけられるのか	1
美術の学びにおける知とは何か	3
美術教育研究において記号論と実在論を問い直すことの必要性	4
2 本論文の構成	6
第一章 美術教育学の現在を探る	11
美術教育学と美術教育史	11
美術教育の原理論に向けて一佐藤道信と上野浩道の見解	14
文脈主義と本質主義	18
金子一柴田論争	20
DBAE とポスト DBAE	24
ABR と芸術的省察	33
第二章 美術制作における記号と実在	39
1 知覚と思考の場としての絵画	39
絵画という媒体	40
ことばと絵画	42
2 記号としての絵画	43
フッサールの像理論	43
像と言語記号	44
二元性と三元性	44
絵画の記号生産について	46
美的なものの徴候	48
3 リアリズム絵画における知覚と思考	49
主体・モチーフ・画面	50
画面と時間	51
「わたし」の形成としてのリアリズム	53
内と外のあいだ	54
不安定な記号と実在	55
第三章 記号と記号の外部	56
1 記号論の諸相	57

構造主義と美術	58
構造主義的方法への批判	60
イェルムスレウの言理論	62
2 美的記号の論理.....	63
形と生成の概念	65
意味の生産と言語の外なるもの	67
3 解釈の位置づけ.....	70
コミュニケーションとコード	72
詩的機能と開かれ—記号と自然の中間領域.....	74
第四章 美術の論理.....	77
1 美的なものの自己言及性と美術の形式システムの不可能性.....	79
2 自然科学の方法.....	82
帰納法の不安定性.....	82
反証主義.....	84
経験主義の二つのドグマ	85
合理主義と相対主義—質的研究の位置づけ.....	86
科学と疑似科学	88
3 美術教育は科学なのか.....	89
第五章 虚焦点としての美術の知性.....	91
1 美術教育論における知性概念の再考	92
知の問い直しの必要性への危機意識	93
あいまいな知性	94
2 言語論的転回.....	96
自然化された認識論	98
理由の論理空間と第二の自然.....	99
3 知性概念の変容.....	101
知覚の哲学と美術教育.....	105
虚焦点としての定義	107
第六章 新しい実在論と美術教育	114
1 カントの批判哲学.....	115
諸能力の理説—ドゥルーズのカント読解	117
『判断力批判』における発生の問題	118
ドゥルーズのカント批判—超越論の徹底	120

2	新しい実在論.....	122
	思弁的実在論および新しい実在論の歴史的動向.....	122
	有限性の後で.....	123
	科学外フィクション.....	126
	オブジェクト指向存在論.....	128
	第一哲学としての美学.....	131
	意味の場の存在論.....	133
3	新しい実在論の理論的射程と美術の探究.....	139
	判断力の可能性.....	142
第七章 政治としての美術教育.....		143
1	リアリズムと相關主義.....	144
	有限性への直面.....	147
2	政治としてのリアリズム.....	148
	無知な教師.....	150
	観客の政治学.....	151
3	美的教育の可能性.....	155
	リードの美的教育.....	156
	個と集団の無意識的基盤.....	158
	リードにおける生成へのまなざし.....	161
	個体化の哲学.....	164
	関係の存在論と探求の技術.....	168
4	美的教育のリアリズム.....	170
第八章 フィクションによる教育.....		174
1	フィクションの位置づけ.....	175
2	フィクションの世界.....	181
	芸術としてのビデオゲーム.....	181
	テレビジョン.....	186
	当事者性と表象可能／不可能性.....	188
	観光客と仮設性.....	193
	「ふつう」の美術制作.....	196
結章.....		199
参考文献.....		206

序章

1 研究の目的・課題と理論的背景

本論文は美術教育における記号論と実在論の位置づけを考察することを通して、美術の学びを一つの知のあり方として位置づけることを主題としている。これは近年美術教育学において興隆してきている **Arts-Based Research** (芸術的省察による研究: ABR) という動向について、その実践の史的・学問的位置づけを整理し、その可能性と課題点を批判的に検討するための理論的基盤を与える試みでもある。研究の方向性としては、今日の美術教育論の問題状況における本質主義一文脈主義という対立構造をおさえたいうえで、その対立構造にとらわれない中立的な観点からの美術教育の可能性を模索しようとしている。ABR への着目は、そのような新たな美術教育のパラダイムを構想するうえでの関心に基づいており、その理論の内実および、そこで想定されている美術における知性概念を明らかにしようとすることは今日の美術教育学の重要な課題の一つとして位置づけられる。

以下ではまず、上に要約した本論文における研究の目的・課題と理論的背景について、二つの問いとそれに応答するための一つの観点を手掛かりとして、より詳しく示していきたい。

美術系大学における理論研究はどのように位置づけられるのか

第一の問いは、美術系大学における理論研究はどのように位置づけられるのかという問いである。

美術を何らかの基礎的な概念で規定しようとする、美術がその概念の背景にある中心的なイデオロギーによって説明されてしまう本質主義的な硬直化という現象を引き起こし、それに対する文脈主義的な対処がこれもまた何らかの主義・主張の道具として美術が用いられることになりかねないという問題がある。このような美術を定義することの困難は、そのまま美術教育を定義することの困難につながる。美術があいまいな存在であるということ認めたいうえで、なお美術教育をいかにして語りうるのか、本論文はそのような美術についての語りの方論的な基礎研究という側面をもっている。その意味では、本論文は質的研究としての美術の探求を研究の俎上にいかにしてのせうるのかという美術の専門教育における研究の位置づけについての考察となっている。

これは、自身が芸術系大学の博士課程で作品制作と理論研究を合わせて行い、作品と論文を合わせて博士号を取るといふ実践に身を置いていることからなる問題意識を反映している。美術の学びは一般的には学術的な研究とは距離のあるものとして認識されている。しかし、美術系大学では実際に美術の実践を通した作品や言説の生成、それらへの評価といったところで博士号が出されている。わたし自身の疑問であり、また一般的な疑問でもありうるが、それらは学術研究といいうるものなのであろうか。あるいは、美術における学びはいかにして学術研究と接続されうるのか。この疑問点は美術制作と理論研究の乖離という問題

として主に現れるが、広く言えば実践と理論の関係の問題とというものである。美術の専門の教育機関である美術系大学においても、その探求を学術研究として認め、その学びのあり方が原理的に考察されているとはいえない状況がある。事実、美術制作者の博士論文が、作品の解説や作品を補助するための言説となってしまうたり、それらが研究としての妥当性を認めることが難しいような実践として科学的観点からは解されたりすることがある。

これは美術制作者が学術的な研究者としての素養を欠いていることからなる問題なのであろうか。そうであるならば、美術制作と学術研究は乖離して当然のものであることになる。そのことを真摯に受け止めるならば、美術制作は単なる作品として、理論研究は単なる研究としてそれぞれ探求すべきということになる。しかし、それでは美術における学びの独自性や意義を損なっていることになるのではないか。研究機関において作品制作というものが存在している意義が霧散してしまうのではないか。ここで問題なのは、作品制作と理論研究が乖離しない形で一つの学問として、知のあり方として位置づけられるようなあり方を構想することである。本論文は、美術制作者による研究というものを擁護する立場をとる。それは、従来の知のあり方を揺るがすような新しい知のあり方のパラダイムを作り出そうという試みにおいて、そのことが学術研究の裾野を広げるという意義があるということも踏まえたうえでのことである。もっとも、わたしは、すべての制作が研究であるとは主張しない。それは、すべての活動が研究ではないのと同様にしてであり、美術による研究というものを志向した実践とそうでない実践は区別されるものである。

美術における知のあり方が示されることは、美術系大学における探求が研究として位置づけられるための手がかりとなると考えられる。そのようなパラダイムに則れば、美術作品が学術研究の成果物として評価されうるといえるからである。そのように美術の専門教育機関で学術的な美術の意義を認めることは、ひいては学校教育における美術教育にも影響をもたらすものである。「危機に瀕している」と称される現在の美術教育の状況は、学校教育における授業時間の削減傾向もあり、教科の存続自体が危ういとされている。このような状況は、美術という教科のディシプリンのあいまいさからなる美術教育の目的の不明瞭さをその大きな原因としている。これは、美術教育が「美術の教育」なのか「美術による教育」なのかという議論が繰り返されていることにも見て取ることができる。そのような危機的文脈では、美術の専門教育と学校教育の分断、制作中心の実践と美学等の理論研究の乖離ということが問題とされる。そうした問題状況において、基礎的な部分で専門教育機関である美術系大学における実践と理論の関係を見直すことがなければ、本来そこと連続したものである学校教育でも問題の解消がなされえないものである。そのため、美術の専門教育機関である美術系大学から、そこでの実践と理論の関係を見直していくということが、総体的な美術教育の方法論を構想するうえでも必要なことだということができる。

そして、そのような試みは DBAE (Discipline-Based Art Education)以後に改めて美術のディシプリンとは何かと問うことの必要性を示している。DBAE やそれに伴うカリキュラムリフォーム運動は、美術教育においては金子—柴田論争に象徴されるような対立構図を

形作った。美術教育のディシプリンは、あまりにも美術を型にはまったものとして規定するとして不十分であるとみなされた。そこでは、教育内容の実証化・合理化と創造主義的な美術教育観が、本質主義—文脈主義の対立構造を複雑化した形で反発しあっていたのである。そうした議論は結局、美術教育のディシプリンを考察するということ自体の実効性を弱めてしまった。しかし、美術教育の危機的な状況は依然として美術教育の意義を説得力のある形で示すことを要求している。

これに応答する形で、美術教育の側からは、「感性」の重要性や、近年関心の高まっているプログラミング的思考に対するアートの思考というものの存在を主張するという動向が生まれてきている。しかし、そうした美術教育の基礎付けの主張は、潜在的なイデオロギーや目的論的な構図に容易に回収される危ういものである。STEM (Science, Technology, Engineering, Mathematics)教育に芸術 (Art) を加えた STEAM 教育の必要性が叫ばれているが、そこで想定されている芸術とはいかなるものなのか。おそらくそれはAIが普及していく状況において、物事を柔軟に考える人間固有のスキルのようなものとして想定されているが、そこで認識されている芸術のスキルと、美術制作を通して学ばれる知のあり方というようなものは必ずしも同一ではない。むしろ、何らかの役に立つというような有用性や汎用性とは相いれないような、ある意味無駄で危険な能力でさえも、美術では学ぶことができるはずである。本論文で美術における知として想定しているのは、STEAMにおけるAのようなものではなく、美術によって固有に育まれる思考や探求、それに伴って生じる「質的知性」のようなもののことである。このような新たな美術教育のディシプリンを求めようとする動向の中に、冒頭で言及した ABR が位置づけられるのである。

美術の学びにおける知とは何か

第二の問いは、ABR の考え方とも深くかかわっており美術教育のディシプリンを考えるうえでも重要な、美術の学びにおける知とは何かという問いである。

ABR は芸術における発見的な思考や探求を研究の一つのあり方であると認め、その実践を通して従来の科学的な研究を問い直すとともに、自己表現や内面の表出としてのみ芸術をとらえることを問い直すような考え方である。これは、アイスナーらによって1990年代以降に進められてきた動向であり、今日では国際学会でも主題として取り上げられるまでに拡大を見せているが、日本では一般化しておらず、徐々に導入されつつある新しい概念である。日本において ABR は主に三つの方面から導入が進められてきた。第一に、社会科学の方面であり、岡原正幸らによって「アートベース社会学」という形で、既存の研究の方法論にとらわれず、アート作品という形で研究の成果物を示しうるといような方法論として進められている。第二に、笠原広一が近年主導している教員養成系大学における ABR の実践である。ここでは ABR の考え方を敷衍した A/r/tography という概念に則り、制作者 (Artist)、研究者 (Researcher)、教育者 (Teacher) という重層化したアイデンティティを引き受け、それらを分断せずに統一的な視点から教育的な実践・研究につなげていこう

という試みが進められている。第三に、小松佳代子が主導する、美術系大学における制作者の探求を主題とする ABR である。小松は、ABR を「芸術的省察による研究」と訳し、芸術に固有の「質的知性」を涵養する活動として美術教育を考えようとしている。わたし自身は、この第三の立場から大きな影響を受けているとともに、その実践の渦中において研究生活を過ごしてきた経験から、その理論を批判的に検討し、理論的課題と可能性を明らかにする必要があるという問題意識を抱いている。本論文はそのような理論的背景から生じたものであり、ABR についての研究という側面があるが、一方では、ABR に限られない美術教育の原理的考察を志向するものである。

そこで本論文が主題とするのが美術における知とは何かという問いである。小松が想定していた「芸術的省察」および「質的知性」とは何か。これらは現状では議論の蓄積が少なく、その内実が明らかになっているものではない。しかし、ABR を支える重要な要素であるこれらの知にかかわる概念についての議論を深めなければ、ABR の実効性を示すことができない。また、美術の学びにおけるディシプリンとしての「芸術的省察」および「質的知性」という概念は、ABR に限定されず広く原理的なものとして考察可能なのではないかとわたしは考えている。そのため、本論文では、主として美術の学びにおける「芸術的省察」および「質的知性」とは何かという問いが、全体を通して主題となっており、それは「美術教育とは何か」というより大きな問題と接続しうる多様な議論に伏流している。本論文の意義は、そのような美術教育の原理的考察を目指して美術の知性についての考察を深め、ABR を含めた美術の実践とその理解に資することである。

ABR に関する日本語で書かれた先行研究はまだ数が少なく、書籍という形で刊行されたのは小松のもの（小松 2018a）が最初である。そのため、ABR に関する議論はその理論的な基礎付けの部分から必要とされている状況である。また、美術教育の原理的考察についても基礎文献と呼べるようなまとまった著作は見受けられない。特に、本論文で主題とするような、美術制作者の立場から美術の知性というものを記号論と実在論の関係において論ずるような研究は存在せず、そこが本論文の独自性ということができる。

美術教育研究において記号論と実在論を問い直すことの必要性

以上の二つの問いに応答するための本論文における重要な観点が、美術教育における記号論と実在論の位置づけを再考するという観点である。

これには、言語中心主義的な知のあり方を問い直すという本論文における哲学的な目的が含まれている。本論文では美術の学びを知のあり方として位置づけることを主題としているが、そのことは既存の知という概念を再構成することを行わなければ示しえないことである。すなわち、言語をもとにした命題的な知というものに限らない、非命題的・質的な知というものを積極的に認めなければ美術の学びは知ということができないということである。こうした認識論的な見解は、言語論的転回以後の哲学における議論を参照しつつ、それを美術教育論と接続するというところを行わなければ導き出すことができないものであ

る。また、今日の美術教育論で用いられる概念群や理論的道具立てがそのような哲学的議論を背景としていることを鑑みても、美術教育の議論を進めるうえで重要な概念に関しては批判的な検討が必要になる。その中でも記号論と実在論は、汎記号主義的に記号外部の存在を捨象して考える立場と、記号外部の存在を思考可能であるとする立場として常に対立する構造を持っており、この対立構造に着目することが、美術における知というものを考える際には有効なのではないかとわたしは考えている。

例えば、本論文でも検討することになる「表現」という概念は美術教育においても重要なものでありながら、それを端的に示すことが非常に難しいものである。ここには、記号論における指示子と意味の関係、再帰的な意味の生成という出来事的循環、記号の外部と記号の相互作用、意味の生成に伴う主体の生成というような複雑な要因がかかわっているのであり、そこにおいてはたらいっている「芸術的省察」や「質的知性」というものを考えるにあたって、そのような理論的な枠組みを踏まえたくてそれを新たに美術的な観点から再構成することが必要だと考えられる。

また、記号論と実在論の対立構造は、それぞれ美術教育における文脈主義と本質主義の対立構造と無関係ではない。記号論における記号は文化的単位としての価値づけられた存在としてあらゆる事物に浸透する。これは構造主義における構造として、美術もまたそこに組み込まれた文脈的要素の一つに過ぎないという考え方を潜在的に支えるものである。一方実在論は、物自体のような人間の存在にかかわらない実体を認めるが、これが唯物論的な自然主義によって敷衍され、人間の精神活動もまた自然科学で説明可能であるという見解に至ることで、事物の本質の部分が自然科学的なもので満たされることになる。そこでは、人間の文化的な要素と事物の自然的な本質という対立が生じ、これは、美術教育とは「美術の言語」の教育なのか、人間に本来備わっている「美術的な本質」を涵養するというものかという教育観の対立構造を反映することになるのである。

先に示していたように、本論文では、記号論・実在論の双方から影響を受けつつも、中立的な立場から美術教育を考えようとしている。なぜなら、そのどちら側かに振り切った議論は、美術教育を適切に把握するには適さないと考えるからである。まず、記号論的な解釈で、美術教育を「美術の言語」の教育であるとみなすことについて考えると、これに則れば美術における知識・技能等をコンセンサスをもって伝達できるのかもしれない。しかし、そのような均質に交換可能な言語として「美術の言語」を考えることはできない。「美術の言語」は主体が事物とのかかわりの中で出来事的・再帰的に意味を生成することから生じるものだと考えられるからである。また、「美術の言語」は自然言語とのアナロジーを可能とするものであっても、それと同一視はできないような特異な言語であるはずである。そのため、「美術の言語」を考えることは、それに固有の思考・探求を考えることにつながるが、一般的な記号論や言語学の枠組みをそのまま当てはめて考察できるようなものではないのである。それを考察するためには、一般的には言語とはみなされないようなあいまいな領域や、「モノ」と呼ばれるような存在とのかかわりを含めて、そこにおける「質的思考」からなる

「芸術的省察」をとらえる必要がある。そのためには、「言語」の概念自体を拡張する必要があるのであり、言語によって可能になると規定されるような知の概念は問い直されなければならない。

一方では、言語活動や意識、思考までも物理的現象に回収して説明することで科学的にそれを解明しようという唯物論的前提に立てば、美術の活動全般もそのような刺激—反応の連鎖として考えられるのかもしれない。もしくは、人間という動物に生得的に備わっている創造性や諸能力を伸長させる活動としての美術教育も想定できるかもしれない。世界からアフォーダンスを知覚する力を高めたり、何らかの刺激を操作することで周囲に影響を与える術としてのアートということも構想できるだろう。しかし、その場合でも、美術という現象を刺激—反応の連鎖という次元に還元できるのかということとは疑問である。そこでは、美的判断や意味の生成というような現象を説明することが難しく、歴史的に形成されてきた多様な現実の美術のあり方を不当に矮小化することも問題になるからである。

そのため、美術および美術教育を考える際には記号論と実在論のあいだにあるあいまいな領域を適切に位置づけることが必要であり、これは美術教育について考えるために必要なことであるばかりでなく、人間の知のあり方に対する問い直しに自然とつながるものなのである。その場合重要なのは、いかにして美術の言語と通常の言語、モノや出来事、主体と他者という要素が美術の実践という場に位置づくかを把握することである。本論文では美術の言語を重要視しているが、それを体系化しようということは試みず、むしろそれが果たして言語とどういうものなのかを常に疑問視しつつ言語外の存在との関係を問題にし続ける。その意味で、本論文における美術の知性に対する探求は、美術の言語における特有の思考・省察という考え方を認めながらも、そこに実在論的な観点を接続し、中立的な存在としての美術ということを示すことを通して行われる。そうした探求の結果示されるのは、中立的な記号論・実在論であり、本論文の結論としては、必ずしも実世界に存在しない「フィクションについての実在論」という考え方の美術教育における可能性を論ずることに至っている。

2 本論文の構成

以上に見てきたように、本論文は美術教育の原理的・本質主義的な考察を主眼としており、問題へのアプローチの方法は、美術制作・美術教育において用いられる重要な諸概念を、美術制作者の立場から記号論と実在論というそれらの概念を成り立たせている思想的背景を問い直すという哲学的な議論をもとにしている。本論文全体を通してそのような議論は、「美術教育とは何か」という大きな問いを基礎としてなされている。そのうえで、美術教育について考えるための手がかりとして、美術教育および美術の学びによって育まれる美術の知性というものを想定し、それがどのようなものなのかを明らかにしようとしている。

結論を先に述べると、そのような知のありかたは、それが確かに重要なものとして存在しているのだが、明確に定義することができないものとして現れる。本論文ではそのような美

術の知の特徴を「虚焦点」的なものであるととらえ、本論文の構成自体も、そのような知を虚焦点的に析出しようという試みのもと展開されている。具体的には、美術教育を主題としながらもそれを明確に定義することなく、関連する議論の積層とその布置によって遡及的に美術教育を論ずるという方法である。これは、「美術教育とは何か」ひいては「美術とは何か」という困難な問いに対する際の方法論的な対処の仕方の一つであり、本質主義的考察が一つの真理から美術教育を演繹しようとすることを避けつつ展開しようとする議論の場の設定でもある。

以上のような問題意識のもと、本論文は次のような構成で展開される。

第一章では、美術教育学の今日的な問題状況を整理する。ここでは特に戦後日本美術教育の総括であるとみなされている金子一柴田論争以後の美術教育学の動向を取り上げその論争の内実を検討していくことを通して、DBAEの導入以後のポストDBAEや質的革命的パラダイム、ABRという動向にも共通する問題関心として美術教育のディシプリンとは何かを問うということがあることを明らかにする。また、美術教育のディシプリンを求めようとする美術教育の基礎付け論において、本質主義—文脈主義という対立構造が存在することを示し、美術教育学における対立構造にもそうした基本的な構造が複雑な形で現れていたということを論じていく。そうした議論が明らかにするのは、美術教育の原理的な考察がいまだに成熟した形でなされているとはいいがたく、改めてそうした本質主義的な考察をする必要性が認められるという現状である。

第二章では、美術教育を考えるうえでも重要な要素である作品制作についての理解を深めるため、リアリズム絵画制作を主題として美術制作の概念的モデルを提示する。絵画における再帰的な意味の生成に着目することで、リアリズム絵画を主体・モチーフ・画面という要素の相互作用からなるシステムであると位置づけ、それが制作主体を作品とともに生成していくようなものであるということを明らかにする。このことは、絵画に限らず、美的記号という特異な記号生産にかかわる美術制作に共通の現象であるということ、そうした美的記号においては記号と実在が混然一体となることがあることを合わせて示していく。

第三章では、記号論における記号の外部への志向性について、美術教育との関係で論じる。構造主義的な研究の限界を乗り越えるために生じた哲学的動向は、構造の外部、記号体系の外部をいかにして思考しうるかという挑戦をしてきた。ここでは、構造主義の内部からのそうした外部への志向性をみていくことを通して、そうした探求が美術を考える際に密接にかかわってくるものであることを示していく。特に、「テキスト」概念とコミュニケーション理論における詩的機能に着目し、美的記号の伝達行為において積極的な意味でのあいまいさや解釈による意味の多様化が認められることを論じ、「記号と自然の中間領域」としての美術というものを位置づける。

第四章では、科学哲学における境界設定問題を主題としながら、美術教育における知のあり方について考察する。ここでは特に、美術の実践は学的妥当性があるのかという問題について考える。科学哲学はどのようなものが科学とどういうのかということを繰り返し論じ

てきた。それは非科学と科学の境界を設定するという問題として現れる。それによれば、美術は科学的な妥当性が認めづらいような実践に位置づけられる。しかし、科学的な合理性というものが科学哲学においても問い直されてきており、質的革新などの質的研究の潮流が興隆してきていることを鑑みても、科学性の明確な定義は難しく、相対的に科学的とというかどうかという程度問題に訴えることでしか求めることができない。そのため美術における知のあり方、その学的妥当性というものを考えるためには、それが科学的な研究であるとみなしうるような事例の蓄積がなくては判断することもできない状況だということができる。そのような議論を賦活するというのが本論文の目的である。

第五章では、前章までの議論における記号論的な前提に大きな影響を与えている言語論的転回という 20 世紀以降の哲学的潮流についておさえ、美術の知と命題的な知との齟齬をふまえて、美術における知を考えるためにはどのような理論的な前提が必要なのかを考察する。ここで、美術における知性を「虚焦点」的なものであるという見解を示し、そのような知性に対していかにしてアプローチできるのかを考察していく。また、そのような知を問い直す必要性を、近年の「言語活動の充実」やプログラミング教育という実践に見られるような「言語中心主義」と、それに対する非言語的実践における学びの積極的な意義の主張という構図から明らかにし、今日の ABR の実践における知の問い直しの動向を合わせて示していく。従来の認識論における命題的知の概念が重視していた「正当化された真なる信念」という考え方に対して、美術における知は、経験によって再帰的に生じるような創発的な知であり、それは「美術的プラグマティズム」によって求めうるようなものであるということを示す。そしてこの特徴が、美術の知性が「虚焦点」的であるということの説明にもなっている。

第六章では、前章までで主に検討してきた記号論・言語論を中心とした思想に対して、近年の实在論の動向である「新しい实在論」の考え方を批判的に検討することを通して、美術教育におけるその理論的射程を考察していく。新しい实在論は批判哲学以後の哲学を「相対主義」であるとして、人間の存在と相対的な仕方では存在しえないという世界についての考え方を批判する。これは、記号論や言語論における記号・言語中心主義についても本質的な批判となっているものである。こうした動向は「ポストヒューマン」という思想状況に反映され、人間の存在しない世界についての思考可能性や、人間中心主義の見直しという機運につながっており、これは現代美術や ABR にも影響を与えているといわれている。ここでは、その理論的な内実を明らかにするために、新しい实在論が中心的に批判するカントの批判哲学をまず参照したうえで、その意義と批判される点をおさえ、新しい实在論における主要な論者とみなされるメイヤサー、ハーマン、ガブリエルの理論をそれぞれ検討していく。そこで見出されたのは、新しい实在論においても人間的事象は完全に捨象されるものではないということである。人間と事物のかかわりにおいて存在している美術について考える際にも同様に人間と外界のことは合わせて考える必要があり、極度に人間を捨象しようとする实在論の動向とは距離をとる必要がある。ここでは新しい实在論において特に人間的

事象を重視する「意味の場の存在論」に可能性を見出し、それを記号論的な立場と接続して、美術教育を考えることを試みる。

第七章では、政治としてのリアリズムという観点から美術教育を描写する。ここではまずランシエールの政治概念を参照して主体形成のリアリズムを考える。これは、言語的实践に限られない主体の感性的・身体的な社会における位置づけの変容に基づく生成変容のことを指すものであり、美術教育による人間形成を考えるうえでも重要な概念である。そこで、この概念をさらに美術教育的に敷衍するために、リードの「芸術による教育」における主体形成論と接続して考察する。リードの教育論は芸術を基礎として民主主義的な社会を成立させようとしたものであり、その思想には美術教育の重要性を本質主義的に考察したものとしても意義があるものである。しかし、リードの依拠するユングの理論がもつ目的論的性格によって、社会がある一つの目的に収斂していくような志向性をもつものとして描写されていた。こうした傾向は、創造主義や自己表現の理論が持つ潜在的な一元化への志向性として問題となる傾向を生むものであった。そこで、リードにおける目的論的な性格を回避するために、「芸術による教育」にシモン・ドンの个体化論を接続し、美術を通じた人間形成を个体化の一環であるとするすることで、その理論を政治としてのリアリズムとして再構成することを試みる。このことによって、「芸術による教育」の原理的な考察としての意義がより明らかになると考えられる。

第八章では、本論文全体の総括を含めて美術教育をフィクションによる教育という観点から考察する。各章で検討してきた理論をもとにして考えられる本論文におけるフィクション概念は、美術における知をもとにした人間形成のリアリズムを実践する際に再帰的に生じる、変容し続ける質的な同一性と非同一性の連関における出来事的存在として考えられている。本章ではこのように考えることが、本論文における主題である美術における知のあり方を位置づけ、そのことから美術教育の新しいパラダイムを考察していくうえで利点があることを明らかにする。そのうえで相対的に弱い位置づけにあったフィクションの実践を擁護することを試みる。フィクションによる教育は、記号と実在の質的な関係性からなるフィクションをつくり出すことをとおして主体や作品という実在が生成するというリアリズムとしてとらえられる。この立場が、本論文で示した美術教育の本質主義的考察の結論である。

以上が本論文の構成となっている。本論文で行われた研究は、各章においてそれぞれ独立して読むこともできるような形でなされているが、全体としてここまで述べてきたような問題関心のもと緩やかに構造化されており、その各論証の積層された布置によって美術教育における知を浮かび上がらせるような文体で書かれている。そのため、通常結びつかないかと思われる概念群が美術というものを介在して結び付けられるようなことが行われている。このような論述は、美術教育学においても、本論文で参照している多様な領域の専門的な研究からみても忌避されるような領域横断的かつ領域侵害的なものでもある。本論文ではその危険性を引き受けたうえであえてそのような論述を行っている。これは、各専門領域

での分断という問題、特に美術の実践と理論研究の分断という問題意識に対する理論的な対処であり、それらの領域のあいだから新しい美術教育を考えるためのパラダイムを見出そうというこの研究の志向性の表現である。

そのような「あいだ」においてはたらく知性は、真偽を問うような性質であるというよりも、意味をその都度更新する判断力の作用を賦活するようなものである。その意味で「芸術的省察」とは主体が美術の実践を通してモノや出来事とやり取りをすることを通して、自らのうちに美術の言語とそれに伴う再帰的な意味の場を生成し、その都度作り替えていくようなプロセスなのであり、「質的知性」はそれを可能にしつつ、そのことを通して涵養されるような知のあり方であるというのが本論文での結論である。しかし、冒頭で述べたように、この知性については、端的にそれを定義することはできず、本論文でも明確にその内実を示しえたわけではない。本論文で示される美術教育に関する原理的考察は、その定義を明確なものとしてあえて示さずに議論を開いた状態で保持していることが多く、「美術教育とは何か」という困難な問いは、これからも問い続けられる必要があるものとして示され続ける。本論文の目的は、明確な答えを示すことではなく、問いに対して思考を深めるための道具立てについて考え、今日的な美術教育についての一つの描像を表現してみようとするところにある。その像は「よい絵」であるかはわからない。しかし、それを見ることをとおして問いを自らのものとして賦活し、問い続けるためのきっかけを作り出そうという意図がそこにはある。本論文はそのような試みを美術制作者の立場から行った試みの一つである。

第一章 美術教育学の現在を探る

本章は、今日の美術教育というものを考える上での理論的な状況を整理することを目的とする。それは「美術教育とは何か」、「美術の学びにおける知とは何か」という問いをなぜ問わなければならないかということにかかわっている。

美術教育学と美術教育史

ここで対象とする美術教育は日本のものであるが、そもそも日本における「美術」というものが明治期にドイツ語 *kunstgewerbe* の訳語として導入され、のち *fine arts* の意味でも用いられるようになったということは、今や周知の事実である（佐藤 1996：第二章、北澤 2010：第3章）。美術とは舶来概念であり、それにとまなう美術教育もまた、美術という用語が導入され、それが制度的に展開された後に形成されてきたということができるのであり、その意味では日本の美術教育は明治期以降につくり出されたものである。

その草創期に着目し、歴史的な研究をしたのが金子一夫であり、山形寛らの先行研究を批判的に受け止め、より体系的で具体的な美術教育史を示そうとした（金子 1999）。金子は美術教育学と美術教育史を区別したうえで、それらが相補的な関係であると位置づけている。それによれば美術教育学は「現在の地点での美術教育の論理的解明の超時間的な体系化」であり、美術教育史は「現在までの美術教育の諸現象の時間的系列に沿っての論理的解明」である（同上：3）。美術教育史は美術教育学に対して美術教育学的体系化の材料を提出し、現在の美術教育の特殊性、過去によって形成されている現在の地平の自覚を促す。一方、美術教育学は美術教育史を記述するために用いられている美術教育上の重要な概念の正しさの判定、対象となる領域や要素の設定に関わり、美術教育史の方法への反省の手がかりとなるといわれている。

以上のような観点から、美術教育学と美術教育史とは、相互に不可分な性格をもつのであり、金子は美術教育史学においても研究者の体系的な観点を重視し、それによって美術教育史を編纂することの必要性を述べていた。これは、美術教育史が単なる事実の羅列に陥ったり、現在の美術教育の問題の解決や特定意見の裏付けに用いられたりしてはならないという見解からである。金子は自身の美術教育観として「美術の論理学」の存在を示し、個々の美術教育がどのように組織されているかという意識的・無意識的な構造を把握することを重視していた。美術教育史において同様なアプローチをしたものには林曼麗がおり、明治から昭和にかけての美術教育観における「表現」に着目しながら日本の美術教育史を論じている（林 1989）。美術教育史における現代に通じる思想的なものの源泉を探るような研究としては、上野浩道の研究があり、美術教育史上のさまざまな思想的状況を追いながらそれらを「日本の美術教育思想」として位置づけなおし、上野自身の「心と感情の表現としての美術教育」という観点から再構成しようとしている（上野 2007a）。本論文は金子のいう美術教育学を志向するものであり、美術教育史についての実証的な研究は先行研究の成果を参照

するにとどめることになるが、現在の美術教育というものが歴史的な前提の上で成り立っているということを軽視するわけではない。

北澤や佐藤、金子らの研究は、美術の制度論的研究という構造主義的な方法論を歴史的な観点で再構成しようとしたものとして考えられる。美術の制度論的な研究は、先述したように日本の美術および美術教育が明確につくられた制度的なものであるということを基本として構成されるものである。そのため、美術教育史といっても、明治期以前の美術教育に近似した行為、徒弟制度や美意識、美学などには思想的な源泉として部分的に触れられるか、明治期になって導入された欧米的な美術、美術観との対峙という形で扱われる場合がほとんどである。また、日本において近代的な学校というものが導入されたのが明治期であるということもあるが、そのことと相まって美術教育はその成立から基本的には学校教育との関わりで考えられてきた。制度論的な研究は、1970年代以降の近代以降に成立した学校制度そのものへの批判的な研究を含む、制度や体制という構造への批判と軌を一にしていたとみることができる。これは、ピエール・ブルデューの「文化再生産論」や、イヴァン・イリイチの「脱学校論」、ミシェル・フーコーの「規律訓練権力論」などにみられるような「近代教育批判」の動向が広まるにつれ、思想的環境としての美術および美術教育の制度を批判的にとらえなおす必要性が認識されてきたという背景があると推察されるものである。

金子が述べているところによると、1980—1990年代においても日本における美術教育史研究は絶対量が少なく、美術教育史の通史的著作や美術教育史の個別的テーマに関する研究論文が数多く発表され、それに伴い美術教育の体系的な研究や方法論にまで議論が進んでいた欧米圏とは違い、一般的方法論や美術教育学の方面との相互の反省的な研究の深まりというところまで達していなかった。これは、美術教育だけではなく美術においても同様の事態であった。拝外主義的に欧米圏から導入されてはそれが日本的につくりかえられて「美術」として定着してきた日本では、西洋化とその内実の中空化や一種の「ガラパゴス化」とも呼べる事態により、日本における美術概念ないし「日本美術」という概念自体が確たるものをもたないまま展開してきていたのである。これは北澤憲昭が1970年代において現代美術というものを批判的にとらえなおすために、日本における美術の受容史を省みる必要性にかられたという「状況」によく表れている¹。このような状況のため、思想史的にはポストモダンとも言うこの時期に美術に関する制度論的な研究が勃興してきたのだが、この段階では、批判されるべき一貫した体系や構造の全貌それ自体が描写されていない状態だった。そのため、今日の美術・美術教育の体系を示すためにはその源泉にまず遡る必要がある、金子や北澤に代表されるように、明治期からそれらをたどりなおそうとしたのである。

制度論的な研究は、2010年代に入り、ひとまずの総括を与えられるに至った（北澤・佐藤・森 2014）。これには、21世紀を迎えるにあたっての、『東京藝術大学百年史』、『日展百

¹ 足立元は、北澤の『眼の神殿』の起源は、同時代美術への状況批判、80年代のポストモダン思想、実証的な史料分析という三つ巴の中から生まれてきたと指摘している（足立 2010）。

年史』、『日本美術院展百年史』といったような「百年史」の編纂も後押しとなっていた。通史としての明治から平成にかけての日本美術史的な研究がなされ、その制度的なあり方が実証的に示されるにつれ、制度論的な研究の限界も語られるようになった。制度論は、足立元が指摘しているところによれば、「寄る辺のない醒めたアナーキズム」のようなものであり、「自己言及の原理を徹底的に探究した末に、自己の拠り所が不在であることを証明して、自己の存在の根底を揺るがすもの」である（足立 2010 : 386）。つまり、構造主義が構造についての研究を深めるにつれ、その内部では語りえないもの、構造の外部へと関心を拡大していったように、徹底した制度論は、制度の外部というものとの関わりを考察する必要に迫られたのである。

これは、美術教育史研究においては、美術教育学の必要性ということではあるが、美術教育を歴史的・制度的に研究することが深まるにつれ、そこに対する「寄る辺」としての理論的な基盤やディシプリンといったものが求められるようになったということである。加えて、歴史的研究はつねに現在との対峙が迫られるということから、それまで明治、大正期を中心に考察されていた対象の範囲が、更新され続ける現在に近いものまで拡張されるようになった。高度情報化社会、グローバル化、それに伴う生活レベルの意識の変容など、美術・美術教育の制度なるものは今まさに変容し続けているからである。しかし、ここで注意する必要があるのは、美術教育史研究自体が十分に行い尽くされた上でそのような状況に至っているわけではないということである。金子や上野の美術教育史研究を引き受けるようなまとまった著作は未だに現れておらず、戦後から 2000 年代に至るまでの美術教育史の体系的な研究も見受けられない²。これは、そうした現代的な状況を未だ歴史として対象化するに至らないということに加え、美術の多様化、価値観の多様化、というような現象に理論的な考察が追いつかないというようなことでもあるだろう。

本論文ではそのような状況であることは認識しつつも、美術教育史的な研究は中心的に扱うことはしない。むしろ、現在の美術教育学が関わりうる思想的な状況を多様な観点から検討していくことによって、美術教育学の方向から「時代性」と呼べるものを浮き彫りにしていくような論述を目指す。これは、同時代性の構造や制度を対象化できるほどに距離をとれないのであれば、その構造において思考する過程を提示しようと試みることによって、それ自体の歴史性を例示することになるであろうという考えからである。その観点からすれば、本論文は一種の美術教育史における史料となるようなものを目指すと同時に、現在称されている各種の概念についての整理や治療的処置、あるいは概念の創造を通して、体系化や非体系化への道具立てを提供しようとするものである。

² そのような状況ではあるが、近年金子が責任編集として関わった『美術教育学の歴史から』が出版されている。そこでは「歴史としての美術教育学」が当初目指されていたが、それを可能にするほど研究が熟していないとの見解から、「美術教育史の歴史」に範囲を絞って考察が行われている（美術教育学叢書企画編集委員会 2019）。

美術教育の原理論に向けて—佐藤道信と上野浩道の見解

それでは、美術教育学の現在の問題状況とはどのようなものなのだろうか。大まかにいえば、先述したようなディシプリンないし原理的な考察を求める状況、であるということができる。

そうした動向としてはまず、美術教育史や美術の制度論的な研究を行っていたものの中から、原理的な考察を行うものが出てきたということが挙げられる。北澤以降に中心的に制度論的な研究を行っていた佐藤道信は『美術のアイデンティティー—誰のために、何のために』（佐藤 2007）を発表した。そこにおいて佐藤は制度論的な姿勢は保持しつつも、文明や宇宙論、現代的な表象文化という通常考えられているような制度よりも根源的かつ広範な領域を踏まえて、「現在」の美術というものをとらえなおそうとした。

佐藤は「現在」への四つのアプローチとして次のものを挙げている。第一に、「〈現在〉を戦後〈現代〉の上にのせて捉えること」、である。佐藤によれば、制度論的研究は近代のことがらに集中しており、ここで戦後から「現在」に至るまでのことがらとして示されている「現代」についての研究は十分ではなかった。「日本美術史」が近代につくられたように、「近代日本美術史」は戦後「現代」によってつくられた。そのため、近代をとらえなおすためには「現代」の文脈の理解が必要であり、「現代」の史的検証も必要なのである。

第二に、「現在」の前提となる「近現代」をそれ以前のより長い歴史の上にのせてみるということである。これは、明治期から現在に至るまでの制度として導入された美術をひとつなぎの流れとして把握し、そのうえでそれ以前の歴史とのつながりの中でとらえようとすることである。これは、制度論的な研究が明治期から遡ることがまれであり、かつ、現代以降とも分断していたという状況を、より俯瞰的にとらえる必要性からのことだと考えられる。

第三に、日本の「現在」を世界地図の上で俯瞰してみることである。これは、制度論的研究が明らかにした美術史が、「日本」、「東洋」、「西洋」という世界観とも非常に深くかかわっていたということを鑑み、さらに今日のグローバル化等の流れを踏まえ、現在の美術のアイデンティティーを問い直すということである。

以上の三点から見出される見解を基に佐藤は、複合的なアイデンティティーの上に成立している美術について考える必要性を示すが、多くの要因があつてなお「その真ん中、あるいは基底にあるのは、人間そのもの」であるとして、「美術のアイデンティティーは、人間自身のアイデンティティーにほかならない」という総括を与えている。これが第四の、人間のアイデンティティーから「現在」の史的位置を探るというアプローチである（同上：2-5）。

ここで注目するのは第四のアプローチである。佐藤はなぜこのような抽象度の高い、制度論的には通常扱わないような枠組みにまで議論を拡張したのか。佐藤によれば、2000年にヨーロッパに滞在し、その後アジア諸国をめぐり、また NASDA（現 JAXA）と宇宙と美術についての共同研究をして以降、「人間は人間をどのように捉えようとしてきたのか」とい

う問いが頭を離れなくなり、「美術はそのすべてを記録しているように思えた」のだという。この構想が、美術のアイデンティティーを考えることがそのまま人間のアイデンティティーを考えることに通ずるといふ考えにつながっている（同上：176）。

これには、制度論という「自己言及的な自己規定」によって美術を考察してきた経験から、制度間の共通する要素という巨視的な視点が欠けていたという自覚からなる反省³に加えて、そのような巨視的な視点を考える際にも、制度論的な見解からの教訓として、アイデンティティーというものを定位するためにはその外部との境界を設定することが必要であり、その内部構造は外部の状況と相対的に存立するものであるという二重の視点が含まれている。すなわち、人間という巨視的な共通要素をもちつつ、その人間自体が人間以外のものとの関係の中から析出されてきたものであり、そのうえで人間が多様な制度をこれもまた外部との関わりにおいて形成してきたのだというアイデンティティー形成の階層構造のようなものを設定しようとしたのである。そして、佐藤によれば、「現在」を考えるためにはこのような立ち位置から考察することが必要であり、現在の美術のアイデンティティーを把握するためには、その人間としてのアイデンティティーを把握する必要がある。

佐藤の論述では、そのような高階のいわば本質主義的な部分の考察は、今後の課題であるとされており、美術のアイデンティティーと人間のアイデンティティーの関係性についての考察もその道筋を示唆するようなところで終わっている。このような考察は、すでに制度論的、美術史的なものというよりも哲学的、原理的な考察である。このような展開は、金子がいうような歴史的な研究から原理的な考察への接続・展開というものを示唆する。それまで、限定された構造についての考察に携わっていた状況から、その構造が明らかになるにつれ、その構造自体を成立させているその外部ないし本質的な領域についての考察を求めるようになったと考えられる。

佐藤と時期を同じくして、上野浩道は『美術のちから 教育のかたち—「表現」と「自己形成」の哲学』（上野 2007b）を発表した。これは同年に先立って発表された、『日本の美術教育思想』（上野 2007a）が美術教育史的な考察を深めたものであるのと対になる形で、上野の美術教育論としての原理的な考察を試みたものである。上野は自身が深く影響を受けたハーバート・リードの教育思想、特にその「芸術による教育」と「平和のための教育」という理念を敷衍し、そこに美術教育史研究を踏まえた知見や、西田哲学、久松真一の芸道思想、老荘思想などを接続し、独自の美術教育論を展開している。

この試みは、上野の実感として「日本の美術教育思想」というものの不明瞭さを自覚し、「教育においてなぜ美術は必要なのか」、「学校でなぜ美術は教えられなければならないか」、

³ 佐藤は、ソビエト崩壊直後の1992年にモスクワを訪れた際、プーシキン美術館にて軍服のような制服を着た小学校高学年くらいの男児の団の無邪気な様子を見たときに、そのしぐさがどこにでもいる子どものものであったということにはっとさせられたということを述べている。そのことで佐藤はそれまで、その国の体制のイメージを、人にも重ねていたことにはじめて気づかされたという。いわば、体制によって規定されているというその構造に対しての研究を深めることによって、「体制が違って、そこにいた人々は同じだった」という当たり前のことを見失っていたのである（佐藤 2007：208）。

「人間にとって美術とは何なのか」という哲学的な問いを積極的に問う必要性があるという見解に導かれていた。上野にとってそうした哲学的な問いへの応答が、「芸術による教育」あるいは目的を同じくするものだが、「平和のための教育」であったのである。

上野はそれを次のようにまとめている。すなわち、「普遍的元型から普遍的視覚的秩序へ、そして普遍的芸術から普遍的文明へという順序でもってサブリメーションを行っていかうとする欲望」というユング心理学の知見を基に、その元型がもつ「絶対的秩序に従い自然の本能にもとづいて形の形成をめざし、人間の性格と表現の特徴を組み合わせることで類型化を試み」、「芸術の力を通して私たちが心の奥底にもっている他人との連帯感や相互信頼を自覚させることによって、社会における相互扶助や協力の精神が形成できるようになり、ひいては理想社会が実現される」というのである（上野 2007b : 24-25）。ここでは、佐藤が見出したような人間としてのアイデンティティを普遍的元型に求め、それを根源的な要素としてそこから「理想社会」という調和状態を目指すというような原理で美術教育が構想されている。それによれば、人間としてのアイデンティティと美術のアイデンティティはそもそも調和を目指すようなものとして理想化された状態で考えられている。

このように規定することで上野は、ある種の美術教育の形而上学を展開している。そこでは美術ないし人間の諸活動は「平和」という最終目的のために展開する秩序だった「形式的」活動なのである。このように規定できるためには、上野が依拠するリードの思想を理解しなければならないが、これは後に詳しく論ずることになる。端的に述べるならば、これは精神分析の知見を美術教育の基礎づけに用いたことによって導かれるものであり、日本においては、佐藤の言葉によれば戦後「現代」における民主主義的な教育改革の流れに連なる「個人の尊厳を重んじ、真理と平和を希求する人間の育成」において、「抑圧からの解放」が求められ精神分析的な要素が重用され、これを芸術と結びつけて教育論に昇華したリードの思想が積極的に導入されたという経緯から広く普及したものである。

これは、創造美育協会にみられるような、創造主義的な動向に深く影響を与え、今日においても、美術教育が「情操教育」であるといわれる文脈においては、そこに「元型表現」や「抑圧からの解放」という意味が多分に含まれている。このような感情や情操の教育や、その結果としての「平和」を目的とする美術教育は、美術教育を規定する際のひとつの主要な方法であり、理念としての重要性も認められるものの、本論文では主として批判的な検討を加えていくことになる。

それにはいくつかの理由があるが、第一に創造主義的な動向への批判にみられるようなディシプリンの希薄さということがまず挙げられる。「芸術による教育」の目的が平和であるのならば、そこで芸術や美術はそのための手段となってしまう恐れがあり、そこで美術の独自性というものが、平和に資するものとしてのみ考えられるのであれば、それは不十分ではないかと考えられるからだ⁴。これは美術が、上野が示しているような「コミュニオン」

⁴ 上野の思想および、それが依拠するリードの思想は要約を拒むような複雑かつ多義的な様相を示すものであり、必ずしも「芸術による教育」が「平和」にのみ回収されるようなものとはいえないが、創造主義

というある種の理想社会の形成や「コミュニケーション」を目的とし、それらに資するようなものとして考えられている場合も同様な問題である。また、そのようなことを可能にする元型表現や創造性というものを実証的に示すことは困難であり、それを恣意的に判断し評価しようとするれば、「よい絵—よくない絵」という類型化に容易に陥り、かえって硬直化した指導に結びつく恐れがあるからである。

第二に、平和を求めるのであればそこで芸術や美術が第一に必要なのかどうかということは十分に批判的に検討されるべき問題である。例えば、貧困や飢餓、紛争、自然災害などの危機的な状況と、それに伴って生じる非平和的状况において、平和のためにまず必要なのは危機的な状況を建設的な仕方での解消することである。そのような実務的な行為なくして、例えば被災地でアートワークショップなどを行い、何らかの好影響を得ようとしても、優先順位を間違えているという評価しか得られないであろう⁵。そのため、ここでいわれている「平和」はごく理想的なものであり、ある種の「最終目的」のような絶対者として想定されるようなものだと見なす必要があり、現実の問題解決とは区別して考察されるべきものである。芸術や美術というものは、それを概念的・理想的なものとしてとらえた場合は、広義の人間形成に関わる普遍的な現象とみなすことが可能だが、それが現れるに際しては、出来事的に個々特有な状況において考えられる必要があるものであり、基本的には芸術・美術は最低限度の安全や生活が確保された状態から始まるものだということは見失ってはならない。

第三に、これが本論文で主として問題となる観点であるのだが、なんらかの中心的な形而上学的な存在や中心的な概念によって、美術教育を基礎づけようということへの批判である。上野の場合はそれが「平和」であったが、これは美術教育学や美術教育論においてそれを何らかの形で基礎づけようとした際に様々なものがそこに導入されるものである。例えば、**Discipline-Based Art Education (DBAE)**においてはディシプリンとしての制作、美術史、美術批評、美学であり、この点では、ディシプリンの明晰さというものは基礎づけの有無とは別の問題である。その他、例を挙げれば、感性、創造力、芸術のシンボルシステム、発達心理学、脳科学、神経科学、制度、社会構造、政治的布置、言語、歴史、美的なもの、美的人間形成、思考力・判断力・表現力、何らかの知性等、美術教育の基礎づけにおいては数多くの道具立てが用いられる。こうした道具立てを活用すること自体は、美術教育の理論的考察には欠かせないものである。

しかし、そうした道具立てを用いて美術教育を基礎づけようとする場合、意図せずにその依拠する分野が前提としているパラダイムや形而上学的な理念の基で理論を展開してしま

がそのようなある種の「善さ」に導かれる傾向があることは否定できない。創造主義が重視しているような個々人の「心」や「感情」の表現という問題は、論理からはこぼれ落ちてしまうがそれでも重要なものとして美術教育においてなくてはならない要素である。しかし、その部分のみを取り上げて美術教育の本質として扱うことには本論文は批判的な立場をとる。

⁵ 人間社会における「厄災」について、そのような語りえないものをあえて伝えていこうという切実な試みについては第八章で言及する。

うということが起こりうる。例えば、発達心理学をはじめとする自然科学的な研究を基に美術教育を基礎づけようとする場合、何らかの形で「自然化された認識論」に基づく、人間の認知を物理的に説明可能であり、そうするべきであるという主張が入り込んでくることになる。これは極端な形では、自然主義的、唯物論的に美術教育は説明可能であるという主張につながることを考えられる。脳のこの部分が反応していたら「美」を把握しており、そのような刺激を引き起こす対象を基にして行われる一連の行動が美術である、のように規定しても、美術教育を説明したことになるのであろうか。

一方では、美的なものに基づく感性を中心とした美的人間形成論もまた展開される。これは観念論的な伝統に基づけば、美的判断やそれに伴う悟性或理性との関係性を問うような体系のもとで考察されるものであり、思想的な枠組みがそこでも前提とされている。このほかにも、種々の基礎づけに用いられる概念や存在者はそれ自体では美術教育を説明するには十分ではないか、あるいは大きすぎる範疇であることもあり、それらを用いるということが、何らかのそうした概念やそれに付随する実践に美術が奉仕するような関係性になってしまうこともある。

文脈主義と本質主義

アイズナーはこのような美術教育の基礎づけおよびその正当化において、二つの主要な型があることを示した。すなわち、「文脈主義 (contextualist)」と「本質主義 (essentialist)」である。端的に言えば文脈主義は、「美術を通して」他の何かが育つという考え方であり、「本質主義」は美術に固有の教育的意味があるとする立場である (Eisner 1972: 2-9 (13))。文脈主義と本質主義はそれぞれ、「美術教育とは何か」という問いに対して「文脈」あるいは「本質」で応答しようとする主要な潮流だといえる。小松佳代子は、美術教育の原理的な考察を行う必要性について言及する際にまずアイズナーのこの区別に言及し、後者の本質主義的な立場を敷衍しようとしつつ、この二つの立場の対立が日本の美術教育における「美術による教育／美術の教育」や「子どもの内面の解放／認知形成」という二項対立に反映されており、またそのような対立が芸術教育の意義を考える現在の研究にもみられると述べている (小松 2018a : 5)。

文脈主義における美術教育観は、美術はそれ自体では成立しないという観点から、歴史主義や社会主義といかえることができる⁶。この主張はそれ自体では批判の余地がないようにも思える。美術という活動は人間および人間の文化と環境要因との関係が無くしては成り立ちえないものであり、例えば人間の存在が無くても存在しうる物自体のような存在としては美術が存在しえないことを考えれば明らかである。しかし、アイズナーが批判しているのは、そのような本質的な文脈性についてではなく、美術教育は何らかの社会的な文脈の理解のもとでしかなりたらず、その文脈無くしては美術教育は規定することができないと

⁶ 実際にアイズナーの邦訳文献では contextualist が「社会派」と訳されている (中瀬津久ほか訳 1986)。

いうことであり、そこから転じて、美術教育は何らかの社会的な要求および、それに起因する個人の要求に応えるものでなければならないという、社会性に美術教育が従属するような包含関係としての文脈性である。

このような観点は先述してきたような制度論的な観点に顕著であろう。それによれば、美術教育それ自体は制度という社会的文脈においてのみ存在しうるものであり、その時々々の制度および、社会的状況に依存する。戦後の民主主義化と創造主義の関係、スプートニクショック以後のディシプリン重視の潮流、今日に至っては「プログラミング的思考」に対するものとして「アートの思考」なるものが想定されることがあるが、そうした見解は、社会的な要求に対応する形で美術教育学が生み出した文脈的な要素によって構成されている。アイズナーが問題だと考えているのは、このような文脈主義が、何らかの価値（これはしばしば個人的な価値になることがある）をあてはめることによって美術教育を意味づけるということにつながるということである。それによれば、個々人の価値観やある集団の価値観によって美術教育は恣意的に決定されうる。これは「芸術による教育」が「平和」に回収されてしまうような目的論的な関係によって、美術教育の特定の志向性を形成することになる。

これに対して本質主義は、美術が人間の経験に果たすことのできる特殊かつ固有の性格にその意義を求め、すなわち、「美術を特殊で価値のある特質をもつ経験の一形式であると認める」見解である（Eisner1972:5 (17)）。それによれば、美術および美術教育は美術それ自体によって意味づけされることになる。アイズナーはこの本質主義的な立場に立ち、「芸術教育の最大の価値」は、「諸芸術が、人々に外界を理解させるというユニークな貢献にある」としている。視覚芸術は、他の領域が扱わない「視覚的形態の美的観照」を扱うものであり、科学的探究が外界についての命題の中にある知識を生み出すのに対して、「生活を生き生きとさせる形態やそれをしばしば評価させる知覚をわれわれに与えてくれる」ものであり、アイズナーはそれを「人間の経験における美術の機能」としてしている。その機能をアイズナーは具体的な美術作品を例示しながら次の三点を挙げている（Eisner1972:9-16 (22-30)）。第一に、「人間の経験における想像的な観念を与えること」であり、これには想像を形体化するということと、形体から「視覚的暗喩」として想像を表現するということがある。第二に、「人間の潜在能力が働かされるような題材を美術は提供する」ということがある。これは知覚的な領野に関わる質的な探究を可能にするものである。第三に、「美術が特色あるものを一層きわだたせる」ことが挙げられる。これは美術が「視界を枠づけ」し、対象を現前させるということである。ここでアイズナーは、これら三点に加えて、芸術家が社会から影響を受けるということを認めている。そのうえでアイズナーは美術作品が、社会の批判に役立つこと、視覚的暗喩を通してひとつの価値を表現すること、幻想や夢の世界にわれわれを誘うこと、経験の中に新たな価値を見出させること、宗教的儀式をもりあげる手段となること等の多種多様な機能を果たすといい、こうした機能を果たすことは教育の課題であると述べている。

ここで文脈主義と本質主義の対立の争点は何かということを考える必要がある。アイス

ナーにおいてこの問題は、「美術教育の正当化」論における問題であった。すなわち、美術教育を正しく位置づける際に、その他の価値体系から位置づけるか、美術の機能という観点から位置づけるかということの違いである。しかし、文脈主義と本質主義との間に明確に線を引くことは難しい問題である。文脈主義の考え方における本質的な文脈性ということを考えれば、美術という経験それ自体が人間の歴史や社会性においてのみ可能であるということから、美術および美術の機能をそうした文脈から切り離して考察可能であるとすることはできない。事実、アイスナーもこのような本質的な文脈性は認めている。また、アイスナーのいうような美術の機能自体が、文脈性を前提としてみるとみることでもできる。想像というものは個人的あるいは集団的な表象の文脈的な生成に依存してはいないだろうか。また、ここでいう文脈—本質という概念がすでに、ある構造において価値づけられているものではないのか。本質主義的な考え方は美術の固有の経験にその根拠を求めるが、美術において文脈的なものが本質的であったらどうなるのか。美術に本質的なものは経験に求められているが、それを可能にするような何らかのアプリオリなものをそこに想定してよいのか。そのようなアプリオリなものがあるとして、それ自体が経験によって引き写されたものであり、文脈的なものの帰納なのではないか。このように、文脈的なものと本質的なものの境界は非常にあいまいであり、この対立は経験論と超越論の関係に類比する根深い問題である。また、アイスナーがここで例示した美術の機能はその説明の内にさらに精査される余地のある概念を多く残している。想像、視覚的暗喩、表現、潜在的なもの、これらは美術教育の言説に度々現れる概念であるが、それらが無批判的に使用してよいのかどうか検討する必要があるだろう。これは、戦後日本の創造主義における「内面の表現・解放」という思想の文脈的な性格が、それと強く結びついた意味として「表現」を指示するようになり、やがてそのような意味での「表現」が美術における本質的なものであるという浸透的なすり替えによって美術教育の本質がいつしか文脈的な創造性と同義となっているような美術教育の側面を鑑みる場合、十分に注意すべき問題である。文脈主義的な議論と本質主義的な議論はそれらが対立するという構造をもちながら、同時に双方が意図せず混ざり合うことで、議論が複雑化してしまうという特徴がある。

金子—柴田論争

日本における美術教育の言説において文脈主義—本質主義にまつわる問題点が顕著にみられるのは、「戦後美術教育の総括」ともいわれている「金子—柴田論争」であろう。この論争は、1997年5月号の『美育文化』に掲載された金子一夫の論文「教育改革と美術教育—未熟の価値から成熟の価値への転換を」に関し、柴田和豊が反論の意を示し、97年10月号において、金子、柴田両氏に藤澤英昭を加えた鼎談「戦後美術教育における”創造主義“の再検討」が行われたことに始まるものであり、以後『美育文化』誌上で2000年代に至るまで継続的に議論が交わされた。

ここでの争点は創造主義と自己表現の問題であった。戦後の美術教育が自己表現論を中

核にして進んできたということを踏まえ、金子は自己表現論の限界が見えてきたとして、美術教育が合理主義的方向に転換すべきであると主張した。自己表現論の主たる要因として金子は「主観絶対主義」というものを挙げている。ここで主観絶対主義とは「自分の判断と感情にだけ敏感で、他人のそれや状況には鈍感な、大局的リアリズム⁷の欠如状態」をいうとされている（金子 1997：21）。金子は主観絶対主義を「未熟」なもの、あるいは「幼児化傾向をもたらす」ものであるとして、そうした価値を美術教育において重視する風潮を断じている。「私としてはやはり、普通教育は、常識的・現実的・合理主義的判断のできる成熟した人間を育てるべきであると思う。未熟な主観絶対主義、自己感情絶対主義の人間を作てはいけないと思うのである」（金子 1997：22）。このように考える金子は、創造主義の前提となっている「抑圧からの解放」というモチーフを「病んだ」人間像を基にした美術教育であるとし、「正常な」人間像を基準にし、美術教育の教育目標を何らかの理解・認識・技能その他の獲得に求めるという「成熟」の価値に見出すべきであると主張した。

金子は美術表現体験は手段であって、あくまでも目標となる何らかの教育的価値ある内容の達成が必要だと述べている。それは金子によれば、「美術の方法論」という「いわゆる現実認識とは違う美術独特のイメージ創出の方法」の体験的理解によって可能になる。これは絵画制作や現代美術の方法論からも抽出可能なものであるが、特に「リアリズム」から発する近代美術を基本にして考えられるべきであるとしている。これは具体的にいえば、デッサンや基本的な造形言語を習得してのちそれらを否定したり、応用したりすることが可能になるという積み上げ式の美術の修練とその否定というムーブメントをモデルにしたモダニズム的な立場ということが出来る。こうした方法論を体系化して理解させることが少なくとも美術科教育においては重要であり、そこでは情緒的な言葉を排して授業を行うことも可能であろうといわれ、そうした方法論的理解を踏まえて初めて感情や主観の教育が可能になるとしたのである。

ここで金子が「未熟—成熟」という対立関係を創造主義とリアリズムの対比として導入したことについては、やや強硬な姿勢であり議論を急いだ部分でもある。まず、子ども中心主義に対するアンチテーゼとして成熟の概念を提出したということは評価できるが、その成熟という概念自体の妥当性が不明瞭だからである。それによれば、子どもの作品は「未熟」であり、教育を受けた芸術家の作品は「成熟」したものであるが、それはデッサン力やここ

⁷ 本論文ではリアリズムという語が頻繁に登場する。リアリズムとは直訳的に解すれば实在論、实在主義というべきものであるが、その語が使用される文脈で意味が変わりうるような多義的な概念である。本論文では大まかに次のような意味で表れる。第一に広義の实在論、实在主義の意味として。第二にリアリズムという片仮名語として。これは实在論という意味が薄まって、より日常会話的な意味として簡易化したものともいえる。また、使用する発話者によって意味が大きく異なりやすい概念である。第三に本論文で定義する独自のリアリズム概念として。この意味は、第二の意味のような实在論とも微妙に異なったリアリズムという片仮名語の意味を、本質的なものとしての实在論という意味に還しつつも、独自の意味をそこに加えようとしたものである。第三の意味でリアリズムを使う場合は文脈により明らかな形で使用するように努める。本論文ではリアリズムという語自体を問い直しその再構成を目指しているため、あえてあいまいな概念としてのリアリズムという状態のまま論が展開される場合があるが、要所で定義が導入されリアリズムという語はその意味を広げるような形で運用されることになる。

でいう美術の方法論を習得したということであったとして、その評価基準は何なのかということがわからないということによる。金子がモダニズムをモデルケースとすべきとしたのは、造形的要素や表現媒体が明確であり、媒体固有主義的にそれぞれの方法論を確定可能であるというすでに確立された評価基準が抽出可能であろうという推測に基づいている。そのようないわば客観化可能な何らかの基準を取り出すことが可能であるという前提の上で、そのような客観性を無視したものとして主観絶対主義を批判するのである⁸。

一方柴田は、こうした金子の主張に対して、創造主義の文脈的観点からの擁護、金子のいう「リアリズム」が方法論的硬直を招く恐れがあるということから反論をした。金子、藤澤、柴田らによる鼎談では、創造主義を批判する金子と擁護する藤澤、柴田という構図で議論が交わされ、ここでは文脈主義一本質主義の対立構造が典型的かつ複雑に現れている（金子・藤澤・柴田：1997）。柴田はまず、文脈的観点からの擁護として、戦後美術教育という場においてはまず戦後の希望を体現したものとしての子どもの内的世界の解放という理念はやはり重要であったということを挙げている。また、このような考え方は、戦後美術教育において顕著にみられるものではあるものの、広義にはロマン主義以降、近代教育における個人の世界の充実という志向性があることを指摘している。また、柴田は創造主義を文脈的にとらえながらもそれを本質主義的にも解釈する。「私は〈アートがアートを生み出す〉という流れとは別に、美術には〈私がそれをアートというなら、アートになる〉という側面もあると思っています」（同上：25）という柴田は、自己表現という「創造性」を美術に本質的な要因ととらえ、理念的なものとしての創造性を担保しようとする。それによれば、金子が言うような「リアリズム」は本質的な創造性に立脚しているのではない「特定の流派」や「特定の時代」という文脈的な要因によって学習者を縛るものとなるとして批判され、そのような「リアリズム」は本質的なものではないとされるのである。

金子はこのような創造主義の文脈的一本質的擁護に対して、創造主義に文脈的一本質的批判を加える。まず、創造主義が戦後美術教育において主観絶対主義という弊害を生んできたという歴史的な観点からの批判と、DBAEなどにみられるような社会的な合理主義的教育改革に対する美術教育からの応答責任という文脈的観点から創造主義は再考される必要があるとされる。「学校教育のシステムの中で、指導要領という形で内容を決めて、法的拘束力を持たせているにもかかわらず、その中身が少しも明確でなく、心構えのようなものだけが強調されているというのは、やはりまずいだろうということです」（同上：15）というように、金子は教科としての内容、ディシプリンを明確化し、美術教育の教科としての本質的な要件として美術の論理を示すことで、応答責任を果たすよう促した。

金子は、「学校教育は内面にあまり介入してほしくないというのが私の基本的な考え方です」といい、内面の表出という要素を本質的な要件とみなす創造主義に忌避感を示している。

⁸ しかし、このような客観性は、ある程度抽出可能であるとしても、それが「客観的」と呼べるものなのかということから問い直す必要のあるような性質である。例えば、日本で今日「デッサン力」という名で美術における基礎的能力として規定されているもの自体が美術教育制度の歴史的な文脈で形成された「特異な文化形式の発現」として考えられるべきであるという指摘がなされている（荒木 2018）。

これは、評価ということを必要とする教育において内面の問題に踏み込むような評価を強要するような科目があってよいのかという倫理的な問題提起でもある。創造主義によれば、作品の評価すなわち作者の内面の評価ということにつながりかねない。そのような価値判断が学校教育という現場で行われてよいのかという問題提起が金子の批判には含まれており、美術の本質的要件を美術の論理に求めようとしたのは、そのような倫理的な問題に踏み込まない形での教育の可能性を求めた結果でもあった。それゆえ、金子は「教育の主体とは何か」という問題に対して、藤澤が子どもだと主張したのに対し、それは教師の側にあると明言し、被教育者は学習の主体であって教育の主体ではないと示した。これは、子どもが教育の主体であると位置づけることによって、子どもに教育の可否の責任を押し付けてしまうのではないかという問題からであり、それは、創造主義における子ども中心主義、放任主義への批判と通じているのである。創造主義においては、才能や個人の素養によってその能力がはかられ、それは才能のない者は評価されないという先天的な美術教育の困難性にも通じるものであり、これを解消するためには、交換可能ななんらかの構造を美術教育に与え、それを学ぶことは誰でもできるとすることで、民主主義的な教育も可能になる、そこで美術の論理ないし美術による学びを知の一つのありかたであると示そうとした。このことは知というものに公共性を見出す観点でもあったのである。

金子—柴田論争にみられる対立構造は、それを文脈主義—本質主義の対立と簡単に割り切れるものではなく、その観点が相互に錯綜しているものである。しかし、ここで中心的な問題としてとらえられるものは、何を美術教育ないし美術において本質的なものとみなしているかということであろう。柴田はそれを創造的なものに求め、金子は美術の論理に求めようとした。創造的なものはそれ自身に文脈的なものを含み、美術の論理もまた同様である。創造主義が問題となるのは、何を美術の本質とすべきかという問いに関わって、主要な観点として浮上する要石のようなものだからである。これは、美術という教科の独自性を主張する際に「感性」というものが挙げられ、「知性」というものと対置される構図によく表れているように、カント的な構図を踏襲した近代以降の科学と芸術の対比関係を思考様式の基盤としていることからくる問題でもある。美術を感性からなるものだと主張することは、美術の独自性を主張する有力な方法だが、その方法は美術を知の体系からは逸脱した独自のものとして位置づける。一方、美術を知の体系に位置づけようとすることは、科学的—論理的方法論に美術が吸収されて霧散してしまう危険性もはらんでいる。

美術教育を位置づけようとした際の問題はこのような基本的な対立構造に支えられており、この構造自体を問い直すことが、美術教育の本質主義的考察においては重要になる。本論文では以上にみてきたような対立構造を中立的な立場から再構成しようと試みる。創造主義的な立場も美術を知性として位置づけようとする立場も、重要な観点を含みながらも双方を純化してしまうことで美術教育をとらえるには十分なものでなくなるとわたしは考えている。問題なのは、そのような対立を超えたところにある美術の本質的要件を思考可能かどうか示すことである。わたしは基本的な立場としては、美術教育ないし美術の学びは固

有の知のあり方を示すものであるとしてやや美術の論理側の立場をとる。しかし、機械的あるいはプログラム遂行的にそのような教育が実行されるとは考えておらず、むしろ創造主義的な観点も含めて固有な知のあり方なのだ、というように主張することで、知という概念に与えられている外延を問い直し、知のあり方それ自体を問題にする。

そのように知という概念に立脚することの意義は、美術教育のディシプリンを示すという教科としての応答責任という問題、他教科との隔絶性の解消と独自性の主張、知という概念のもつ公共性を加味すること、美術教育の可能性という観点からみて知という概念を採用したほうが発展的に研究が可能であること、近年の美術教育学における知性概念の問題が重要視されていること、美術の学びや探究が知のあり方として認められるということが芸術系大学における制作を中心とした研究を学問として位置づけることの助けになること、などが挙げられ、本論文ではそれらの問題に多角的に応答することを通して美術教育とは何かという問いに答えようとする。

DBAE とポスト DBAE

美術教育を知のあり方として示そうとした金子であったが、それを批判する柴田はそこに DBAE を重ねてみている。美術における知を主題化しようとする潮流に対して柴田は「鑑賞教育重視の風潮」であるとそれを解釈し、そのことに対する危機感を表明している。柴田によればそうした風潮は「表現活動に偏りがちであった指導を見直し」鑑賞教育やそれに関する「美術の学習」を相対的に重視しようとしているという。柴田は、金子らの主張を自己表現から美術を学ぶことへの移行であるとして、美術を学ぶことの重要性を認めつつも、自己表現を相対的に軽視するような扱いに関して警鐘を鳴らした。この認識には、DBAE が導入されるにつれ、それが制作の軽視と鑑賞教育重視というものとして受容されてしまったことへの危機感があった。DBAE はアメリカで 1960 年代から 1980 年代に形成され、美術制作に加えて美学、美術批評、美術史という四つの専門分野の内容と方法を美術教育のカリキュラムの構造に反映させたものである。これが日本においては 1990 年代から制作中心主義および創造主義の克服と鑑賞活動の推進という形で解釈され研究課題として扱われてきた。柴田が金子を通して批判したのはそのような DBAE 的な学習のあり方である。

柴田がそれを問題視したのは、美学、美術批評、美術史という専門領域を大まかにいえば鑑賞教育に含められるものとして解釈して実践しようとした場合に、特定の構造や流派に偏って実践されてしまうのではないかという危惧であった。DBAE においてもその点はアイズナーに対するハンブレンによる批判によって指摘されていたが（ふじえ 1990 参照）、「潜在的カリキュラム」といわれるカリキュラムがもつ内容そのものに内在する特定の価値観を再生産するという機能を持つ側面によって、美術教育が潜在的に特定のイデオロギーの再生産につながるのではないかということへの批判である。柴田は、鑑賞教育重視の風潮に反して、現在の日本の美術教育の現場、および教員養成の構造からして、そのような鑑

賞教育を可能にするような人材を育ててこなかったと指摘している⁹。そこで柴田は、美術系大学における美術家の再生産、デッサン教育や美術予備校と実技入試の構造からなる再生産を想定したうえで、そのような教育を受けた美術家が教員養成大学の美術専攻で教員をすることで美術教育の現場にもそのような再生産を持ち込んでいるということを痛烈に非難している。ここで非難されているのは特に「画壇系」といわれる公募団体などに所属しているようないわゆる「定式化された美術」を再生産し続けるような美術家のことであるといえるが¹⁰、それにとどまらず美術系大学において教育を受けた者が教育に関わる際には常に問題となることであろう。

そのような定式化された美術を批判する柴田は、DBAEにおける潜在的カリキュラムにそのようなイデオロギーが入り込むことを問題であると考えていた。しかし、美術および美術教育における再生産は創造主義的な潮流の再生産としても機能してしまう以上、すでにそのような潮流が浸透したうえで、先述したような定式化された美術が成り立っているとすれば、そのような美術教育の「反知主義的」なあり方の原因には創造主義も大きくかかわっているのであって、それと切り離れた形で定式化された美術や再生産の構造を非難する態度は問題があるといわねばならない。むしろ、そのような状況を改善するために、美術における知のあり方というものを考えようとしたのが金子やDBAEの意図するところであったのであって、それを実行するための前提の形式化された構造に問題を呈するということは、創造主義に対する自己批判に他ならないのである。柴田は建設的な議論としては、鑑賞教育を美術に関する知識を増やすものではないと示したうえで、鑑賞教育を「作品と出会い、観察し、解釈していく中で、人間と世界についての見方や考え方を広げていくこと」であるとして美術が「人間を開いていく」ものであるという見解を述べている。そこでは美術教育が子どもの「今」に向き合う活動であるということが強調されていた。このような見解は実のところ金子やDBAEが求めようとした内容とは矛盾しないものであり、問題なのはそのような学びを知として位置づけるかどうかという名指しの部分の問題なのである。金子―柴田論争がすれ違ってしまったのは、あえて双方がすれ違いを強調することで双方の依拠する見解に対して警鐘を鳴らすという側面があったものであろうと推察できる。しかし、重要なのはそうした危惧を踏まえたうえで、そうした対立を超えた美術教育というものを構想することである。そして、そのような根本的な部分の見解は実のところあいまいな形ではあるが認識されているものなのではないのだろうか。

ここで問題にされているDBAEについても見直す必要がある。歴史的にはDBAEは創造

⁹ 「残念ながら、この国の芸術系・教育系の美術科の双方が、金子氏の求める〈芸術知的〉な人間を育てるだけの知性を育んではこなかったのである。これまで三つの国立大学に勤務してきた私の経験からすれば、大学に勤める美術家の大多数は定式化してしまった美術に疑問をもつことなく、自己の属するジャンルを維持することに専念するタイプである。手短かにいえば、技術主義的な、あるいは反知主義的な空気さえ色濃く漂わせるのが、美術の教育機関の実情なのである。」(柴田 1998 : 23)

¹⁰ そのような美術家が各地の美術教員をやりながら制作を続けているという現状があることは否定できず、そうした教員が行う授業が教員の専門性に依存しているということも一般的に認められる問題である。

主義的美術教育への反省と反動というところに位置づけられ、場合によってはあまりに形式主義的であるとして批判されるものであるが、DBAE 自体が必ずしもそのような形式主義的な教育を志向したのではなかったということが指摘されている。

よく知られているように、DBAE が発生してきたのはスプートニクショック（1957）以降のアメリカにおける理数系を中心とした教育改革の過程からである。それまではローウェンフェルドの発達課題に基づく創造主義的教育観が主流であった美術教育は、ブルーナーの『教育の過程』（1960）における「どの教科も、何らかの知的で正しい形で、どの発達段階の子どもにも効果的に教えられうる」という仮説から影響を受け、ディシプリンの基本構造を明らかにしようという方向へ向かった。その後、美術教育の専門家らが参加した 1965 年のペンステートセミナーにおいて、美術は本来一つのディシプリンであり、美術教育はそのような統制のとれた教育に従事すべきという創造主義教育からの方向転換が打ちだされ、その理論はバーカンらの主張によって補強された。その後約 10 年間にわたってそのような方向性で研究・実践が進められたが、結果としてディシプリン中心のカリキュラムは「どんな教師でも耐えうる教材パッケージ」を生み出す結果となった（坂本 2008 : 6）。1970 年代にはディシプリン中心のカリキュラムは死語となったといわれている。

その後 1980 年代になり、世界市場の経済競争に誘発された教育改革によって、再度美術教育のディシプリンが問題となる。この時期に、クラークやグリアらによって DBAE の原形が示され、美術制作、美学、美術批評、美術史という四つの専門領域からなるディシプリンという考え方が示された。その学術的な研究を普及することになったのが 1982 年に設立されたゲッティ・センターであり、『創造を超えて』（1984）という報告書にみられるように脱創造主義の啓蒙活動を行っていった。その後そうした流れを受けて 1987 年に『美的教育誌 The Journal of Aesthetic Education』においてそれまでの DBAE 論が総括され、そこで示されたものをもって DBAE のオリジナルとみなす向きもある（中村 2002）。その後 1990 年代に至っては、美術批評と美学を結合した感性的評論という概念も用いられはじめ、そうした概念は DBAE 準拠の教科書にも導入され、相対的に作品制作の重要性が後退していくことになった。これがいわゆる鑑賞教育重視の風潮である。1994 年に示された「全米美術教育基準」には直接的結びつきはないものの DBAE からの影響が認められ、DBAE が体制化されていくことになった。

1960 年代の DBAE の先駆的な論説においてバーカン、ローガン、コーフマンの三人の議論がある。それぞれの立場としては、バーカンが明確な構造を打ち出し美術教育のディシプリンの明確化を推進したのに対して、ローガンはそのような立場に理解を示しつつも従来の創造主義との対立を深めるようなことではなく、それらを包括するものとしてのディシプリンの必要性を述べた。これらに対してコーフマンは美術教育はディシプリンとなるべきではないと明確に反論した。これらの議論はその後の DBAE に影響を与えたものであり、特にバーカンの見解に則った「強い」ディシプリンを主張するものとコーフマンにみられる反ディシプリ的なディシプリンという「弱い」ディシプリンを主張するものという方

向性があったとみられている。坂本明子によれば、コーフマンの反ディシプリンの立場が、形骸化した 1970 年代の DBAE 以後、1980 年代からの DBAE に受け継がれたという（坂本 2008）。これは「美術による教育」としての形骸化を招いた DBAE が「美術への教育」としてとらえなおされるということが DBAE 内部から行われていたことを示している。これは後期 DBAE からポスト DBAE と呼ばれるような動向に顕著にみられる美術の知識の伝達から「美術すること (arting)」それ自体のディシプリンということへの視点の変化ということに見て取ることができる。

中村和世は、DBAE にみられる二つの教育観ということに言及している。一つ目はバーカンらの立場によって 1960 年前後に勧められたディシプリン中心の教育論であり、もう一方はアイズナーに影響を与えたデューイの教育思想である（中村 2002）。それによれば、DBAE を推し進めた論者の一人であるアイズナーの立場は、バーカンらのディシプリン中心主義とは異なり、美術を独自の知性を育むものとしたうえで、知識を教えるのではなく「個」の育成という部分に求め、創造主義的な自己表現を「内から外へ」という方向性として認めつつ、「外から内へ」という相互補完的なものを含めた質的な探究として美術をとらえるものであり、アイズナーの目指す DBAE はそのような質的なものであったのである。デューイの質の問題についてはコーフマンが批判的にとらえていたことが指摘されているが（坂本 2008 : 15-17）、コーフマンが「美術への教育」という方向性を持っていたことを鑑みても、アイズナーの見解とコーフマンの考え方には近いものがあるといえる。

デューイの質的思考の概念については岡崎昭夫が戦後アメリカの美術教育研究、特にバイテルとアイズナーとの関係から論じている（岡崎 2008）。そこで注目されるのは創造主義の泰斗であるローウェンフェルド自身が自身最後の論文（1960）において美術教育と知性の問題に言及し、それが「創造的知性」と呼ばれていたことである。岡崎によればこの知性概念をバイテルとアイズナーがデューイを通して解釈し、それぞれ展開させたとしている。アイズナーは質的知性という概念で知性概念を考えようとしたが、これは 1931 年にデューイによってはじめて提起され、様々な論者によって敷衍されてきた概念である。質的思考とは、それを言い表すのは難しいものであるが端的に述べると、デューイが「事態」と呼びすでに分節された「対象」と区別する「内的に複雑な状態」における「浸透した」「質的統一性」について思考することであり、そこではたらく知性が質的知性であるといわれている。ここでいう「事態」はベルクソンにおける純粹持続に類比されるものでもあるような、経験の根源的なものであると考えられる。そのような事態はデューイによれば「浸透的質」というもので統一されており、それが顕著に主題化されるのが芸術においてだといわれている。そこでは意味と形が「融合」し、統一した全体を形作っているのであり、それとの関わりは言説的なものでは説明しつくせない領域を固有の仕方では知る契機となるのである。

バイテルは浸透的質の概念に着目し素描行為における制作行為を現象学的に研究している。そこでバイテルは制作者と作品の質的統一性の中から紡ぎだされた言葉を「実践言語」

として規定し、それは「芸術すること (arting)」の現象的記述を行うものであり、そのことを通して探究の状態を明らかにしようとした。アイズナーは「何ものかの価値理解が作られうるためそのものの質の開示」としての批評の観点から質的思考を考え、暗示、直喩、暗喩といった詩的媒介物を通して人間と事態とのかかわりを理解することで、質的思考の観点から批評という行為も考えようとしていた。岡崎によればバイテルは「事態—解釈的」探究志向であり、アイズナーは「批評—反省的」探究志向であるといわれている (岡崎 2008 : 29)。これらの「質」をめぐる教育論は、アイズナーの見解にみられるように DBAE においても想定されているものであった。そのため、DBAE におけるディシプリンというものは、形式主義的にとらえられるような動向があったとしても、質的な観点がそこに全く含まれていなかったようなものではなかったものであり、それはポスト DBAE と呼ばれる動向において前景化してくる問題である。

ふじえみつる (藤江充) は日本において DBAE 研究を紹介してきた主要な論者の一人であるが、DBAE の意義とその問題点を踏まえたうえで自身の観点から美術教育の「基本」としての「芸術すること (arting)」という概念を考えている。ふじえはカントが「哲学」ではなく「哲学すること」を真の哲学的思索であると考えたことに倣い、美術教育の基本を「芸術すること」に求めている (藤江 2000 : 19)。ふじえによれば「芸術すること」には「感性的認識」と「技能」という二つの構成契機があるという。「感性的認識」とは「あるものと人間主体との関係性において、その物についての与えられたデータもなく、主体の側でもその物を包摂する概念も持たない時、両者の関係する場そのものから意味を発見し創造していくこと」だといわれており、これはカントにおける美的判断を読み替えたものである。ふじえは物質としての「物」と肉体という物質をもった「者」としての人間が存在論的なかわりにおいてより根源的な「もの」において通底させられることによって「場」というものが成立し、その場は「場の成立即意味の発生」であるという再帰的な構造にあると考えている。これは、事態における質的全体性において思考するということと通じるものであり、ふじえのいう感性的認識は質的思考ともかかわっている。もう一つの「技能」に関してもそれは機械的なものをいうのではなく、「芸術すること」と不可分な形で進行する「技術すること」において考えられる必要があるものだとしており、ディシプリンにおける「鍛錬」的側面はリードがそれをテクネーやアルスであると解釈して重視したようにこの意味で解されるべきだと述べている。

また、ふじえは近年の論文において、美術教育における「能力」を考える際に「感性」という能力を基本的なものとみなし、上記のような理解を踏まえたうえで「メタ能力」的なものとして規定している。ふじえの能力観は「その場の状況 (コンテキスト) に対応する“はたらき”として、正確には個人と状況との相互作用として発現する。相互作用の場では、先天的か後天的かは相対的なものであり、能力のはたらく状況と切り離されて実体化された能力が存在するわけではない」 (ふじえ 2018 : 21) というものであり、能力観自体が質的かつ感性的な性格をもつものとして考えられていることがわかる。また、このような能力観は、

近年の認識論における人工知能研究や、そこにおける相互作用についての研究の深まりの影響も遠巻きに影響を与えているものだと推察される¹¹。ふじえは教育で育む能力を「〇〇力」と呼び、それがはたらく実際のコンテキストと切り離して能力を固定化・実体化することを避ける必要があるとしつつ、教科としての教育目標を設定する際には「どのような能力が問われるか」が問題であるとして、美術教育における「汎用的能力」としての「感性」というものを、DBAE 以後に改めて問題にしようとしている。

このような汎用的能力としての美術の能力という考え方は、DBAE とも関連して美術の学びを知のあり方として位置づけようとしたハーバード大学のプロジェクト・ゼロにも通ずるものである。プロジェクト・ゼロとはハーバード大学教育学大学院に 1967 年ネルソン・グッドマンによって創設され、人間のシンボル化の発達の学際的研究、芸術教育の基礎的研究を目指したものである。プロジェクト・ゼロは当初グッドマンが組織の長を務めていたが、それは 1971 年までであり、その後はガードナーを中心的な指導者とする形で進められることになった。プロジェクト・ゼロといった場合ガードナーの見解をもとにして言われる場合が多い。目的としては、芸術教育の革新が挙げられており、創造主義的な美術教育観に対してグッドマンの見解をもとにしたシンボルシステム論からなる芸術の認知的アプローチを提唱し、芸術教育に理論的、経験的な研究を加えることを目的とした。こうした立場はアイスナーにも受け入れられているものであり、芸術を知のあり方の一つであるという立場においてグッドマンの認知主義は広く影響を与えている。しかし、グッドマンは基本的には哲学的な基礎研究としての芸術教育についての研究を志向していたのであり、具体的なカリキュラムの作成や実践への積極的な関与には否定的だったといわれている（鳥光 2010：101）。同様の理由で、グッドマン自身が積極的に DBAE に関与したともいいがたく、また、ガードナーらの見解においても鑑賞に重きを置き、専門教育を基盤としたカリキュラムは心理学—脳科学的な知見から見ても発達段階の考慮やヒューマンポテンシャルを一面的に解しているとの観点から批判されていた。しかし、アイスナーの言及にあるように、DBAE の側からの関心の対象になり、理論を補強するように用いられていた。

プロジェクト・ゼロが依拠する基本的な姿勢は認知的アプローチであるが、これはグッドマンのシンボルシステム論にガードナーの心理学・認識論を組み合わせ成り立っている。

¹¹ 人工知能研究の日本における第一人者でもある中島秀之は、『知能の物語』（中島 2015）において現状における知能研究の概観と総括を行っており、そこでは知能表現におけるトップダウン式の記号主義とボトムアップ式のニューラルネットワークにみられるような相互作用性について言及し、その双方の重要性及び統合の問題について述べている。人工知能研究とは、役に立つプログラムを開発することではなく「知能とは何か」を探究する学問である。そこにおいて、今日アフォーダンス理論や環世界、オートポイエーシスといったようなものが導入されてきており、ディープラーニングのような学習方式による画像などの解析手法も研究されてきている。こうした動向は、認識論的な前提として美術教育にも影響を与えてくるのであり、言語中心主義的でない知といった際に、コンピュータと対置される「創造性」として美術が考えられたり、あるいはアフォーダンスやアクターネットワーク理論と関連して美術を考えるということも主流となりつつある。本論文ではそうした動向には目をやりつつも、直接的にそのような認識論の概念を導入するのではなく、そのような認識論をパラダイムとして成り立たせている前提に目を向けることになる。それは「自然化された認識論」や「所与の神話」であり、そのような思考の枠組みを批判しつつもいかにして美術教育や美術の知性を考えられるかということが課題である。

グッドマンは様々な人間の活動を多様な「ヴァージョン」によって理解し、そのようなヴァージョンはそれぞれ固有のシンボルシステムを有するものであり、それぞれに認識論的価値があると認めていた。そこでは科学も芸術も一つの異なるヴァージョンであり、そこで行われる諸活動は記号を扱う認知的な活動とされたのである。グッドマンはそうした記号によって行われる多様なヴァージョンの生成とその多元主義的な唯名論的立場から「世界制作」という概念でそれを説明した。グッドマンによれば、わたしたちは記号によって「世界」を制作し、そのことによって「理解の前進」がなされる。グッドマンに特徴的なのは、汎記号主義的にあらゆる人間的活動をシンボルシステムとして把握したうえで、そこで行われる「世界制作」を芸術において積極的に評価し知として位置づけたことである。ガードナーはこの見解をもとに、芸術において現れるシンボルを心理学的一脳科学的に解明しようとした。その際依拠するのは彼の「多重知能理論 **multiple intelligences theory (MI 理論)**」であり、グッドマンにおけるヴァージョンの複数性が脳局在論的に分離された八つの知能のドメインによって説明されることになる。特に美術は「空間的知能」と呼ばれるものに関連付けられる。

ここで先に述べたふじえの感性についての見解との関連で、ガードナーにおける「芸術的知能」の問題がある。ガードナーは芸術的知能というものは厳密には存在しないと述べている（ガードナー2001：151）。それは脳にその位置を特定することができず、また芸術的知能というものを取り出して確定することが困難であるということからでもあるが、ガードナーの見解では芸術的知能と呼べるものは各知能のドメインが美的にはたらいた場合に存在するような機能的なものである。すなわち、ふじえにおけるメタ能力的な感性とほぼ同じ存在である。ガードナーにおいても芸術的知能というものは確たるものではなく、それはグッドマンが美的記号が「いつ芸術なのか」と問うたようにその都度生じる事態的な存在として考えられていた。ガードナーの考えを中心にプロジェクト・ゼロについて研究した池内幾朗は、ふじえの感性概念を参照しつつ、グッドマンとギブソンの対立関係などから知覚と思考の問題について考察し、それぞれの意義と問題点を指摘しつつ、芸術的シンボルシステムの能力を伸ばすために「感性」を研ぎ澄ます必要があるとしたガードナーの見解を支持している（池内2014：第4章第4節）。プロジェクト・ゼロは今日まで存続し、引き続きシンボルシステムの理解に向けての研究を続けている。

このように、芸術における知や質的知性といわれるようなものを想定して、独自の知のあり方としてのディシプリンという美術の知識の教育ということにとらわれないあり方を志向するものとして DBAE 以後の動向が生じてきているが、そのような知の認知的成果の量的研究というものも示されるに至っている。ガードナーの妻でもあるエレン・ウィナーも主導者としてかかわった「教育訓練のためのイノベーション戦略」の成果報告である OECD 教育研究革新センターによる報告では、芸術教育における「学びの技」とされるものが芸術以外の成果にどれだけ好影響を与えるかということ「転移」という観点から実験的に研究している（OECD 教育研究革新センター2016）。転移とはある分野で獲得された学習がほか

の分野で一般化されることである。例えば美術において空間認知能力が鍛えられて数学における幾何学的な思考に好影響が出るというようなことである。OECDの報告書では、「芸術以外の成果に対する芸術教育のインパクト」という点を転移という観点から明らかにすることで、芸術の擁護を試みている。これは先述した文脈主義的アプローチの典型といえるだろう。結論としては、この報告書において美術教育に相当する視覚芸術の学習において転移が見られたかは不明であり、その道具的有用性は否定的に示されたものであった。それは芸術の能力を測定するという量的な研究の俎上に載せることの困難と扱いの難しさに起因する問題でもあった。それは、創造性というものを量化しようとした際に陥る問題であり、創造主義があいまいでディシプリンがないということから創造性を量的に示せばよいというように進んでも、有意義な結果は望みづらいということを示している。もっとも、報告書においても、たとえ芸術教育において有意義な転移が見受けられたとして、それが芸術教育を正当化する最大の理由になるのではないと明言し、芸術という固有の経験において自由に探究、内省、独自の意義を発見することが重要であると述べており、芸術の道具的な価値を示す研究はエビデンスを示そうという挑戦的な試みかつ芸術の側からの「自己防衛」であると認めている。

そのような量的な取り組みの困難は、先に述べたDBAE内部からの形式主義への反省ということもかかわって、ポストDBAEである「ネオDBAE」という動向も生んでいる。山木朝彦は、DBAEからネオDBAEという流れをモダンからポストモダンという転換に着目して論じている(山木2018)。アイズナーとも論争を交わしたハンプレンは1997年の論文「ネオDBAEの登場」においてDBAEへの批判とそれをうけてDBAEが変容していったことを示している。山木の整理によれば、DBAEは三方向からの批判を受けた。第一にDBAEは個人主義、規格に嵌まらない芸術的な反応がもたらす可能性、芸術についての学習が持つホリスティックな性格を無視しているという児童中心主義—創造主義からの批判。第二に順序付けられた指導やあらかじめ想定された範囲の学習成果、試験による評価を可能としたことは硬直化した学習となっていること。第三に、DBAEは西洋の規範的な芸術、芸術的に優れたモデルを採用し、型どおりの授業を偏重しているというものである(山木2018:139-140)。これらの批判は日本においては柴田らによる批判と近いものであろう。こうした批判への応答からDBAEは1980年代以降はネオDBAEと呼ぶべきものに変容したというのである。ネオDBAEとは多文化主義と共同意思決定を一体化するポストモダンの性格を持っているとハンプレンは要約しているが、これは、山木の見解とあわせて考えると、制作中心主義からの脱却と美術の社会的機能への着目といわれるものである。これは「カルチュラル・ターン」と呼ばれるような状況や、山木自身が言及しているボードリヤールが示したような記号消費的社会のことを示していると考えられるが、ここでいうポストモダンの概念は山木が述べているように「融通無碍」に多用されたことによるデメリットを抱え込んだ複雑な概念であり、その理解は各論者により異なるといわれている。カルチュラル・スタディーの方面からの芸術への関心も表象文化論や岡原正幸が主導する「アートベー

ス社会学」の方面から出てきているという状況があるが(岡原 2016)、安易にそうしたポストモダンの言説を美術に輸入して用いることには一定の注意が必要ではあるだろうし、美術を学問領域に恣意的に活用しようとするのもまた、文脈主義の一変形でしかないといえることができる。山木はアイスナーらの本質主義には否定的な立場をとり、ポストモダンの立場からの美術教育の現在を考える必要があると述べた。しかし、例えばポストモダンであるアート、リレーショナルアートやソーシャルエンゲージドアート、アンガージュマン¹²と呼ばれる社会批判を主眼とした作品を制作したり、それについての美術教育論を展開することがすなわちポストモダンの美術教育といえるのだろうか。

わたしはそうではないと考えている。もちろん、ポストモダンの理論状況を参照する必要はある。しかし、アイスナーやバイテルが示したような質的研究や質的知性の問題、芸術的知性や感性の問題は未だ解決されていないのであって、その点ではモダニズム未満といえるかもしれない。そうしたことを鑑みて金子はモダニズムの必要性を説いたのであり、ポストモダニズムを容易に標榜することが再び主観絶対主義に陥るのではないかと金子は考えたのである。金子は近年、金子—柴田論争への原理的な応答も踏まえた形で、美術教育の原理論を構築する仕事に着手し、自己規定性を出発点とする美術教育の限界を示したうえで、教育、美術、美術教育を贈与交換の過程と再定義して、贈与交換論の超越論的外部参照性を導入したあらたな美術教育の再定義を試みている(金子 2016、2017、2018)。これは内一外の関係性、相互作用性から美術教育を考えようとした点でデューイの芸術教育論構造とも近いものであり、構造主義的な仕事であるがそれはまずもって構造を作ることが必要だという認識からなるものである。わたしの立場は、金子のように構造を作る仕事を志向しているわけではないが、アイスナーらのように本質主義的に美術教育を考えることに意義を見出している。これは、わたし自身が作品制作をする制作者であるということも踏まえて、作品制作をするという質的探究それ自体をどのように考えたらよいのかという観点に立って、それを文脈的—道具的に解釈するよりも、本質主義的に解釈したほうが発展的に考察できるのではないかと考えていることも関係している。なぜなら、美術制作と鑑賞は相互に質的に関係しているものであり、それらの質的探究に従事している美術制作系の研究者にとって、その構造自体を主題化できるような取り組みが必要であり、現状ではそうした取り組みが一般化しているとは言えないという状況があるからである。

そのような問題に対するアプローチは、アイスナーらによる質的研究のパラダイムについての考察から近年発展してきている Arts-Based Research (ABR) によってポスト DBAE の延長としても考察されているものであり、本論文はその動向を制作者の理論研究の方法論的研究という観点から探り、補完する試みでもある。これは、まだその内実が明らかになっているものではなく一般的に普及してもいないが、美術教育の本質主義的考察として、今日的な意義がある主題であると考えている。

¹² アンガージュマン的な美術への問題意識についてアドルノの理論を参照しつつ批判的に論じたものは齋藤 2018 参照。

ABR と芸術的省察

ABR はアイズナーとバロンの 2012 年の著作 (Barone & Eisner 2012) によって明確に打ち出されたものであるが、それが明確に用いられるようになったのは「芸術と教育の結びつき」について考察してきたアイズナーが 1993 年にスタンフォード大学で行った研究会からだといわれている。その背景には、質的研究への関心の高まりや大学に基礎を置くアーティストが研究という説明責任を果たす必要に迫られたことが挙げられ、後者には美術系大学における博士論文のあり方についての問題も含まれている¹³。ABR はバロンとアイズナーの定義によれば、「芸術が世界をよりよく理解するための手段として提供する思考形式や表現形式を利用しようとする事」であり、「そのような理解を通して知の拡大 (enlargement of mind) をもたらす」ものである (Barone & Eisner 2012: xi)。これは、ディシプリンというものを形式的なものではなく芸術に固有の質的知性に求めようとしたアイズナーが自身の考えを推し進めた結果至った考え方といえる。

ABR は欧米圏では 2018 年に初めてのハンドブックが作られるなど、徐々にパラダイムとして認められつつある (Leavy 2018)。日本においては未だに認知されているとは言えない状況であるが、徐々に広まりつつあり、様々な解釈の下その可能性が模索されているといえる。日本において最初期に ABR について主題として扱った文献の一つに金田卓也のものがある (金田 2014)。そこで金田は、詩や脚本を探求の方法論として用いたいくつかの博士論文を自身がそれを読んだ際の驚きと共に紹介している。金田は、研究において「まずは従来のアカデミックな研究スタイルを学ぶ」(金田 2014: 4) ことの重要性を認識したうえで、「ホリスティックな教育実践の研究にふさわしい独自の研究方法というものを探したい」(金田 2014: 1) という考えから、ABR に注目している。

金田は、バル・チャンドラ・レイテルの「ネパールの文化・世界観・変容する数学教育の哲学—文化的・哲学的探究—」(2009) という数学の博士論文を取り上げる。これは数学という厳密さを要求されると思われる分野の論文に詩やイラストが入っているだけでなく、本論の中心部分が脚本仕立てになっているというものである。ここでレイテルはネパールの数学教育の現状を鑑みた上でこのようにいう「実証主義のパラダイムにおける従来の研究では、あたかも研究者の個人的・職業的コンテクストは考慮されるべきものではないかのように、理論というものだけが研究課題を明らかにする上での唯一の基礎として扱われている。」(金田 2014: 5) と述べ、数学研究を問い直すことは研究の方法論自体を問い直す必要があるという自覚を示している。金田はこのことに対して、「実証主義では証拠 (evidence) となるものを自分の外側に求めるが、ネパールの数学教育という研究課題そのものが、実践者としての個人的、職業的体験というものと不可分に結びついている限り、課題それ自体を

¹³ 東京藝術大学における博士論文のあり方についての研究は、東京藝術大学芸術リサーチセンター・ワーキンググループ 2013 を参照。芸術リサーチセンターでは 2008 年から芸術実践領域における博士論文の多様な姿が調査されたが、5 年の研究期間が終了したのもあり、それ以降の動きは見られない。小松 2016 も参照。

自分の外で起きている事象として論じることができないという。つまり、研究の課題と研究者とを二元論的に分けて捉えることに疑問を投げかけているのである。」(金田 2014 : 5) という。金田はルイテルの立場には、「データは収集されるものではなく、研究者の直接体験と共に生成されるもの」という認識があると述べている。

金田はアイスナーらによって ABR の基本理念として挙げられている 10 の項目を検討しつつ、その可能性と課題について考察している¹⁴。ここで示唆的なのは、このような ABR の方法論が質的研究の方法論として適切なのかという問題に関連して、「小説は教育に関する博士論文として認められるか」というテーマに対するアイスナーとガードナーの論争について言及していることである。この論争は 1994 年から 1996 年にわたって行われたものとされており、小説を博士論文とすることも場合によっては認められうるというアイスナーと小説は芸術的価値はあるがそれを博士論文として認めるというのはカテゴリーエラーであるというガードナーの対立という構図であった。ガードナーの立場では明確な判断基準やアルゴリズムが示されなければ研究とは認められず、ABR において小説ないし芸術作品等が用いられたとして、その判断基準が持ちえないということからそれらは研究とは認められないということになる。ガードナーらのプロジェクト・ゼロの立場はあくまでも芸術のシンボルシステム論と MI 理論などの自然科学的知見の積み重ねからなる実証的研究であった。そこにおいてはそのような裏付けがなければ科学的なものとはみなされないのであって、芸術は研究対象ではあってもそれ自体が研究とはなりえるものではなかったのである。これは実証主義的な知見を重視する心理学者でもあるガードナーの考えということができるが、シンボルシステム論を展開したグッドマンの立場では、科学と芸術はともに世界を制作するものであったのであって、それらには同様に「理解の前進」をもたらすという価値が与えられていた。グッドマンはそうした認知主義によって芸術も知のあり方として認めていた。グッドマンがだからと言って芸術を研究や科学と同一化することを認めたかどうかについてはグッドマンからは言及されていないためわからないことではあるが、

¹⁴ アイスナーとバロンによって挙げられている 10 項目を以下に示しておく (Barone, Eisner 2012 : 164 - 172)。

- 1) 「人間はこの世界を叙述し、理解するために多様な表現 (representation) 形式というものを創りだしてきた。」
- 2) 「それぞれの表現形式には限界と可能性とがある。」
- 3) 「ABR は最終的な意味を提供するものであるというよりも、重要な問いと対話を生み出すものである。」
- 4) 「ABR は数量的に計測できない意味をとらえることができる。」
- 5) 「社会科学における研究方法が広がることによって、さまざまな資質や能力をもった人たちがそれぞれに最も適した方法を見つけることになるだろう。」
- 6) 「ABR を進めていくためには、研究者養成において、多様なスキルを養う必要がある。」
- 7) 「ABR は芸術教育関係者や専門の芸術家たちだけのものではない。」
- 8) 「ABR においては、対象を 1 人に絞ってそこから一般化することは受け入れられる。」
- 9) 「ABR は、伝統的な研究方法と入れ替えることを意図しているのではない。そうではなくて、研究者が関心を抱いている問題を処理する方法論を多様化することなのである。」
- 10) 「それぞれの方法の表現的特質を活用することによって、ABR は人間理解に貢献することができる。」

グッドマンの考えにおける知の概念のとらえ方如何では芸術も研究と叫ぶるのではないかと考えられる。ガードナーはこの点は譲らず、芸術は芸術であり、研究とは別なのだというヴァージョンやパラダイムの「通訳不可能性」に訴えている。

一方アイスナーはすべての小説が研究となりうるわけではないにしても、小説も研究の有効な手法の一つとなりうるとして、研究手法の相対性を訴えている。これは、ガードナーとアイスナーの研究観の違いが表れている。ガードナーはあくまで研究というものを研究のパラダイムの問題として考えているのに対して、アイスナーはグッドマンのいうところの多様なヴァージョンにおけるそれぞれの「理解の前進」ということの質的なものも含めて研究と叫ぶるのだという研究という概念自体の問い直しを試みているのである¹⁵。

ここで小説について議論されていた問題はそのまま美術作品についても言い換えられるであろう。むしろ、言語を使用した芸術である小説よりも非言語的な芸術である美術作品のほうがより一層それを研究として認めるのは難しい問題であろう。実際に、東京藝術大学の美術制作系の博士課程では、作品だけではなく論文を提出しなければ博士号は取得できない。かくいうこの論文もそのような位置づけとして作品と合わせて提出される性格をもつものである。しかし、ABRの考え方において小説が博士論文として認められるという事例が示していることは、それを敷衍させれば美術作品が博士論文に相当するものとして認めうるということなのではないだろうか。現状でもそれは半分認められている。作品と論文が双方あることが求められているということは、その双方が重視されているということであって、その限りでは一つの方法論として認められるものである。わたしはアイスナーに倣って、美術作品も場合によっては研究として認められうるということについて考えたいが、同様にしてすべての制作が研究であるとも主張しない。アイスナーはデューイが「基準 (standard、邦訳では標準)」と「規準 (criteria)」をわけたこと¹⁶に倣い、ABRの評価規準として六つの規準を示している¹⁷。これらの規準についての是非を問うことはここでは行わないが、ABRが研究として認められるとした場合にそれらの質的な評価という問題もまた生じてくる。本論文では評価の問題にまで踏み込むことはできず、なぜそのような規準的な判断が必要となってくるのか、そのような判断をしなければならぬ美術および美術教

¹⁵ 関連してアイスナーがグッドマンに言及している箇所を引用する。「アメリカの哲学者、ネルソン・グッドマンは、特定の形式の表現を持つ世界のそれぞれの構築が異なる世界を生むということを私たちに気づかせる。この見解は、コミュニティで広く共有されているものではない。一つの世界があり、それを見るための多くの方法があるということが広く認識されている。グッドマンは、多くの世界と、それらを見るための多くの方法があると主張する。実際、彼は、それを記述する方法があるのと同じくらい多くの世界があると主張している。グッドマンの立場は、発明的で創造的な調査の側面に重点を置いている。私たちが知るということは、何かを作ることである。私たちが何かを作っているのは、私たちが使っている道具と私たちが扱っている概念にかかっている。新しい道具を持っている人は、これまでできなかった作業をするために刺激されることがよくある。ブロンズの鑄造は、ブロンズ自体の発明の前に想像することができなかった船を作ることを可能にした。」(Barone & Eisner 2012 : 165)

¹⁶ デューイ 2010 : 383-387 を参照。

¹⁷ 1) 問題への切り込み方の鋭さ (incisiveness)、2) 簡潔性 (concision)、3) 整合性 (coherence)、4) 生起力 (generativity)、5) 社会的意義 (social significance)、6) 喚起力と啓蒙 (evocation and illumination) の六つである (Barone, Eisner 2012 : 148-155)。

育の特徴とは何かという部分に着目することになる。

ABR についての現在の研究動向を的確に要約したものに笠原の論文があり、ここで参照する（笠原 2019）。ここまで、金子—柴田論争から DBAE の議論とその後の展開という観点から ABR につながる流れをみてきたが、ABR のより大きな思想的背景として笠原が指摘するところによれば、1980 年代以後の人文社会科学に起こった「質的革命」というものが重要な契機になっているという（笠原 2019 : 117–118）。エスノグラフィーを手法とする人類学が植民地支配に加担してきたということへの反省や、ポストコロニアリズムからの批判を通して、それまでの研究者優位な調査対象との関係への見直しが起こった。これは実証主義的パラダイムに依拠して客観的に対象を記述する外部の視点に立つのではなく、研究者自らも再帰的に研究過程に組み込まれていることを自覚し、そうした研究の場自体を主題化するという方法論的な模索がなされるようになった。こうして、支配的な実証主義のパラダイムがエスノメソドロジー、現象学、批判理論、フェミニズムなどのポスト実証主義と呼ばれる動向によって問い直されるにしたがって、エッセイやフィクションという芸術的な分野との境界があいまい化していくことになっていった。これはポストモダンの動向と歩みを同じくしているものであり、そのような質的パラダイムの勃興の中で、従来の研究手法では取りこぼしてしまったようなものをとらえるものとして芸術が目されるようになった。質的研究と芸術のメソドロジーの融合ということの取り組みはアイスナーに始まり、多くの論者からなる基礎的な枠組みの形成が試みられるようになり、先述したようなハンドブックも現われるまでに至っている。ABR の動向は国際美術教育学会（InSEA）においてもたびたび取り上げられるような国際的な研究動向として無視しえないものとなってきている。

笠原は現在の ABR における定義はアイスナーとバロンの見解、サリヴァンの *Art Practice as Research* の芸術実践を研究ととらえる視点、アーウィンの *A/r/tography* による生きた探究（探究を生きること）という三つの主要なものがあるとしている。アイスナーとバロンの定義は先にも引用したものであるが、「芸術が世界をよりよく理解するための手段として提供する思考形式や表現形式を利用しようとする」、「そのような理解を通して知の拡大をもたらす」ものである（Barone & Eisner 2012 : xi）。こうした立場はここまでみてきたようにデューイの質的思考および探究概念をふまえたものであり、芸術の表現形式という固有の特性を用いて何かを発見したり、「理解の前進」に資するために探究活動を行うものであり、そうした活動が制作であり同時に研究でもあるということを示すものである。自身がアーティストでもあるサリヴァンの見解は美術制作の学術的意義を確固たるものにしようという切実な問題意識がある。サリヴァンはアイスナーよりも社会科学的な視点から、美術教育における重層的なプロセスを文章による理論化によって信頼性を持たせられること、美術の実践による研究が「批判的な創造性」を生み出すということを主張する。これは芸術の実践を研究と認めつつも、それを示すためには理論化のプロセスが必要という立場であり、これは研究の言説という場に芸術を置き入れることで芸術の理論的基

盤を見出すようなものである（小松 2018：86－89）。アーウィンの見解では、A/r/t が意味する芸術家 *artist*、研究者 *researcher*、教育者 *teacher* という主体のあり様や生を、表現活動、研究、教育実践という多様な活動の混淆の中から探究的に考察する実践を志向している。これは、それぞれの専門性に分断されるのではなく、自らがそれらの実践を生成変容する「生きた探究 *living inquiry*」において記述的に省察を深めていくということにおいてアートグラファーになっていくという教育的な意味が重要であるとされている。

これらの見解は ABR における志向性がそれぞれ違っているものであり、ABR というものの中にも様々な意味のグラデーションがあることが見て取れる。ABR の日本における受容においてもそのような差異が表れている。これは ABR の日本語訳の問題にまず表れているものであり、直訳すれば「芸術に基づく研究」となるが、扱う論者によって少しずつ違った訳語が当てられ、意味の機微も変わってきている。社会学における ABR の主要な論者である岡原は「アートベース・リサーチ」ないし「アートベース社会学」のように片仮名で用いており、これにはカルチュラルスタディーズのようなムーブメント化する場合の便宜のようなものも顧慮されていると考えられる。

ABR の翻訳で特に注目されるのは小松による「芸術的省察による研究」という解釈である。小松は日本で「ABR の理論と実践を美術教育研究として本格的に扱う初めての本」（小松 2018）において、それにもかかわらずあえて ABR を直訳せずに「芸術的省察」という概念を独自に導入してそれを読み拓いている。小松は、現在行われている ABR についての先行する研究や実践をふまえ、その志向するものが芸術制作を研究ととらえこれまでの自然科学や人文科学とは異なる芸術の固有の探究に着目することで可能になる研究方法論を見出そうという基本的方向性をもつことを認め、そこに可能性を見ていた。しかし、「欧米で進められてきた ABR について学べば学ぶほど、わたしたちが構想するものとの齟齬を感じるようになってきた」、小松は自身が構想する ABR がもはや ABR とは呼べないかもしれないということを危惧しながらも、「日本の」「芸術系大学の」「理論研究と実技制作を二つながらに追究する」「美術教育に関わる」現場だからこそ発想できる ABR というものがあったとしてもいいのではないか、という考えから、そのような独自の解釈を含んだ ABR として「芸術的省察による研究」というものを示したのである（小松 2018：92）。

小松の取り組みは東京藝術大学において実践されてきたものであり、その取り組みに現在進行的に深くかかわっているわたしにとってこのような立場を敷衍したり、批判的に乗り越えようとするところからの出発が基本的なものであり、本論文を含む研究自体がそのような ABR の取り組みとなるようなものである。そのため、本論文では、美術教育学の現在というものを様々な美術教育論の存在を踏まえたうえで ABR という視座から語っていくことが基本的な立ち位置となる。もちろん、小松の考えから多分に影響を受けていることは否定できないが、それをふまえたうえで独自の美術教育論を展開していくことを試みるものである。

本論文で中心的に考察される概念の一つが「芸術的省察」である。もともと、この用語は

本文中では直接的に用いられることは少なく、「美術教育とは何か」という大きな問いを中心として、そこから「美術による学び」、「美術の知性」、「判断力」、「リアリズム」といった用語を再構成する中から徐々にその輪郭を浮かび上がらせるような形で描写されることになる。また、ABR というものについても、それが自身の学問的出自であるということを認めるが、それに依拠するのではなく批判的にその可能性を追求し、これまで焦点が当てられてこなかったような観点から、美術教育の本質主義的考察という ABR に限らない包括的な議論を行うことに努める。特に本論文ではアイズナーやガードナーが依拠していたシンボルシステム論を記号論というより広義の概念から美術制作、美術教育的に再構成することを試みている。自身の哲学的根拠としては特にグッドマンからの影響が大きいですが、グッドマンの議論を理解したうえで、それを直接的に論拠とするのではなく多様な観点から批判的に考察し、美術教育における質的な多元性というポスト DBAE や ABR においても重要な概念について考察していく。加えて本論文では、記号論的な観点を主張としながらも、それと対立するものとして考えられている实在論をそれらとの関係性において捨象しない形で取り入れようと試みる。これは記号か实在かという二分法を解消することが美術教育の本質主義的解釈に必要なものとわたしが考えるからであり、そのような対立は多岐にわたる入り組んだ問題を考察することを通して美術教育と関連付けられるようなものであり、本論文がそのような試みを十分に達成できたとはいいがたいものではあるが、そのような取り組みへの「アタリ」を可能な限りつけていくようなものだと考えている。その意味で本論文は、探究の途上の語りであり、制作者における芸術的省察による質的知性の形成のまさにサンプルでもあり、再帰的に生成する ABR の一つの実践として、自己言及的に方法論を作り出すような、そんな文章を目指すものである。

第二章 美術制作における記号と実在

本章では、美術の学びが行われる場合のモデルケースとして「リアリズム絵画」の生成に着目し、その概念的モデルを提示する。ここで絵画を例として論じられることは、絵画だけの問題ではなく、制作行為一般に拡張して解釈可能な構造を示している。ここでは、記号論的な立場からそれを明らかにし、関連して記号論的な美術教育観に言及することになる。

「リアリズム絵画とは何か」ひいては「リアリズムとは何か」この問いに答えたいという欲求は、制作者としてのわたしが絵画制作に携わる主要な動機づけの一つであり、研究者としても根幹となる問いである。この問いへの応答は、金子が美術教育において「リアリズム」を基礎とすべきであると言及していることに見られるように、その是非を議論する前提としても美術教育について重要な問題である。しかし、この問いは、当然容易に答えを出せるものではなく、また「リアリズム」という語は多義的であり、それぞれの論者で異なる意味を与えられる概念である。単純に「実在論」という意味に翻訳できない「リアリズム」という特異な意味として用いられる概念は、美術において「写実性」と結びついたり、あるいは「表現」の「リアルさ」という創造主義的な解釈を与えられることもある。そのような概念の多義性を実際の制作という行為の中で実感する一制作者としては、リアリズム絵画についての思索を実行することは、わたしが実際に制作する探求のただ中で、答えようのない謎を前にした堂々めぐりを実行することを意味している。

本章では、そのような一制作者の視点をふまえたうえで、研究者としての視点からリアリズム絵画制作のあるモデルとして検討可能な形で提示することを通して、美術教育におけるリアリズムという概念を再構成することを目的とする。思想的な背景は現象学、記号論等に依拠しており、論述に即して関連する重要な概念の検討を行っていくこととする。

1 知覚と思考の場としての絵画

リアリズムとは何かという問いは、断定的な答えを出せるものではない。その問いを主題とするものが、各々の立場や側面から問い続けることが必要である。それゆえ、辞書的な定義づけを参照しても不十分であり、主観を重視した語りは際限ない視点の増殖に見舞われることになる。リアリズムについての問いは方角を見失いやすい。ここで重要なのは、リアリズムの「何についてどのように問うか」である。

リアリズムに関わる方法として、二つの方向があるといえる。一つは、作品をまずつくってみるという工学的・芸術的なものである。もう一つはリアルとは何かという問いの深淵に向かおうとする科学的・哲学的なものである。リアリズムに依拠しているか否かを問わず、美術制作を実行するものは、この二つの立場の境界を越境しながら問いを深めていくものである¹⁸。

¹⁸ この考え方は、「知能とは何か」を問う認知科学分野、特に人工知能研究の分野と重なるものがある。理論が不確定な中で探求を行う学際的な領域ということで、「芸術的省察」的な思考と重なる部分が多い

芸術的実践において、制作することと思考することは不可分であり、つくること自体が一種の思考であるとわたしは考えている。「つくり手は、精神意味的なものと物質的感覚的なものが一体となって目の前にあることを目指して、物質的感覚的実在を相手にあれこれ試行錯誤する」（森田 2013 : 190-191）のであり、その「過程の内にあるものが過程の内でも生成したり変化したりする事態」として芸術をとらえるならば、芸術とはつくり手の中動的なありかたを示すものであるだろう¹⁹。

そのような実践において、制作者であるわたしの語りは、わたしを過程の座とした過程内部からの把握に基づいている。それは、あらかじめ与えられた記号や観念の体系において語るということを逃れられないのであるが、その上で、認識がそれについて語っている認識以前の世界へと立ち返ることもまた志向する。制作を通じてわたし自身は更新されてゆく、つまり過程に巻き込まれて不断に変容していくのであり、制作とは、つねに世界を見ることを学びなおすことでもある。そのように考えれば、制作者は知覚と思考が混ざり合ったような状況に身をゆだねているのであり、それらは通常区別されうるようには明確に区別しがたいものだ、というのが本論文での立場である。

美術制作は世界とわたしの関わりのひとつのあり方であり、流れのなかにある時間的な運動である。そのような意味でも冒頭の問いへの応答はつねに未完結であり続け、無限の省察であり続ける。それはいいかえればリアリズム絵画によるわたしの陶冶の様相であり、リアリズム絵画という過程のなかで、世界とわたしとの関係を考えることでもある。

リアリズム絵画とは何かという問いを制作者の立場から問うことが、すなわちその過程内部で語ることでありといえるならば、この問いは内容を限定して次のようにいいかえることができるだろう。すなわち、「リアリズム絵画を制作するとき、制作者は何をしているのか、また、どうなっているのか」である。このような問いは、制作者の思考や知覚というものに着目することを促し、また、思考や知覚という概念自体を問い直すことを要求するものである。これはいいかえれば、制作による制作者の陶冶といえるものであり、美術教育におけるミクロ的な人間形成のモデルとしても意義があるものであろう。以下ではこうした問いを手掛かりに、リアリズム絵画を主題として論じることを通してリアリズムという概念の再構成を試みたい。

絵画という媒体

「絵画とは、なんとむなしなものだろう。原物には感心しないのに、それに似ているといったら感心されるとは。」（パスカル 1973 : 90）絵画において対象の再現作用に快感を覚え、

（三宅 2016）。人工知能の分野からも、「一人称研究のすすめ」ということが提唱されており（諏訪ほか 2015）、既存の方法論にとらわれない研究の在り方が模索されている。

¹⁹ 芸術体験の中動的なあり方については（森田 2013）を参照。中動態の定義については、代表としてバンヴェニストの定義が挙げられる。「能動態においては、動詞は、主辞に発して主辞の外で行われる過程を示す。これとの対立によって定義されるべき態であるところの中動態では、動詞は、主辞がその過程の座であるような過程を示し、主辞の表すその主体は、この過程の内部にあるのである。」（バンヴェニスト 2015 : 169）

片やそのことゆえに空しさを覚える。パスカルのことばは、絵画という媒体の不思議さを物語っている。このような媒体の特徴について考察するという事は、ある種モダニズム的であるかもしれないが、美術によって可能になる固有の経験という観点を敷衍し、それについての理論的な考察を加えるにあたって不可欠であり、自身の使用する概念の基盤ともなっているため、以下に進めていくこととする。

絵画という媒体の固有の領域を考えた時、ドニやグリーンバーグの言うような絵画の不可避の平面性²⁰に立ち返ることは、再現的で幻影的な三次元性に対する二次元性という対立構造を再考することでもあり、絵画以外の媒体との差異において絵画を位置づけようとすることでもある。

絵画的事象の固有性、という考え方は、ランシエールが指摘しているように、「絵画の素材と絵画の形式が一致することを保証」（ランシエール 2010：96）しようとするものである。素材と形式との一致、これは一方では「モノ²¹」自体を形式化する志向性を持ち、もう一方では、精神的な素材と形式の結びつきを志向するという表現主義的傾向を示す。ここで排されているのは、モノと表象としての空間の結びつきであり、これを支えている社会的慣習である。本章では素材や形式によって意味作用をする媒体を記号であるとし、記号論的な観点から絵画を考察していく²²。

芸術は媒体を芸術として見るというまなざしが無ければ存在しない。言いかえれば、芸術は芸術と芸術以外のものの境界づけによって成り立っている。芸術とは、芸術という概念の変動する外延であり、それは一つの体系をなし、諸々の分節化によって成り立つ。「芸術とは何か」という問いに応答することは美術教育においても避けがたい重要な問題であるが、その問いにここで先立って結論を出すことはできない。芸術とは何かという問いへの応答は、リアリズムとは何かという問いへの応答と歩みを同じくして徐々に論述されていくことになる。また、これらの問いは、「美術の学びにおける知とは何か」という本論文の主要な問いとも密接に関連している。

ひとまずここで前提とするのは、絵画の平面性も、そのような差異化によってつくられた体制であるということである。絵画という媒体の固有性における二次元性と三次元性の対

²⁰ 絵画的事象の固有性とは、次のように定式化されるものである。「色の付いた素材と支持体の物質性そのものがもたらす諸々の可能性だけを、特定のやり方で現勢化すること」（ランシエール 2010：96）。グリーンバーグによれば、これは媒体の再帰的な自己一批判という、「カント的な」内在批判を絵画に適用した際の帰結である。この内在批判は「モダニズム」芸術の「純粹さ」志向と重なり、自己一批判は徹底的な自己一限定につながる。それゆえモダニズムの絵画は、支持体の不可避の平面性を強調し、幻影的な三次元性の一切を排除する方向へと向かった（グリーンバーグ 2005：62-76）。

²¹ 本論文では、片仮名の「モノ」という場合に二つの主要な意味を持たせている。一つには美術作品を実世界に空間的に存在させている媒体という意味で用いる。その文脈で本論文ではモノも一種の記号としてあつかい、また、イメージや概念などの心的な媒体も記号とみなす。しかし、実在としての「モノ」という物自体のような記号とは言い切れないようなモノを意味する場合もある。これらは文脈によって使い分けるほか、あえて双方の境界があいまいになるような使い方をすることもある。

²² 以下では記号を「意味を担う媒体」としてとらえる。ここでソシュールとパースによる二つの基礎的な定義づけを参照しておく。ソシュールによれば記号とは、「シニフィアンとシニフィエの結合体」（ソシュール 2016：102）である。パースによれば、「記号あるいは表意体とは、ある人にとって、ある観点もしくはある能力において何かの代わりをするもの」（パース 1986 第2巻：2）である。

立は実のところ本質的なものではない。絵画が平面として見られるのは、「として」見るといふ体系の構造がそうさせるのである。同様に、絵画に三次元性を見るのも芸術という場において見るものであり、平面と絵画空間はある種の詩的な結びつきにあるものである。

モダニストによる「表象的体制」の破壊が意味しているのは、それによって芸術を新たに分節するところの「美学的体制」である。そこにおいて多様なイメージは「無言のパロール（発話）」として事物に住み着き、事物それ自体が語ったり沈黙したりするやり方を示している。

ことばと絵画

無言のパロールとは、美術作品の「語り」であるということができる。その際、語る主体が属する体制、すなわちそのラング（言語体系）があるのであり、それらの総体としてのランゲージュ（言語活動）が想定されている。

これらの概念はソシユール記号論によるものである。ソシユールによれば、まずランゲージュという人間の言語活動の全体があり、これが社会的な側面と個人的な側面とに分けられる。ラングとは社会におけるランゲージュの適切な実現を可能にする体系性をもった規則の集合であり、パロールとはある個人の具体的な状況においてラングが実現したものである。芸術活動は、共同体におけるランゲージュの一環として存在している。

ラングとパロールは互いが他方を前提としている。パロールが理解され、期待される効果をすべてあげるためにはラングが必要であり、逆にラングが確立するためにはパロールが必要である。ソシユールは、「社会生活の内部で諸記号がどのような働きをしているのかを研究する学問」として「記号学」を提唱したのであり、それは構造主義の根本思想でもある（ソシユール 2016 : 35）。

そのような観点において、絵画のラングを同時代的ならびに歴史的に考察することの重要性が見出される。思考はそれを成り立たせる記号体系に依存しているとすれば、絵画における思考をとらえるためには絵画のラングを考察することが必要になるからだ²³。同時に、言語記号と視覚的記号を相対化することの必要性も生じてくる。いかなる部分において言語記号と視覚的記号は異なっており、また共通しているのか。絵画など芸術としての記号とはどのようなものか。ことばと絵画はどのように関係しているのか。

²³視覚的記号のラングを考察するということは、美術教育においても主要な問題であろう。つまり、言語記号系とは異なるラングの学問体系としての存在意義が美術に見出されることになるからである。これは、美術教育において「美術の論理」や「教科としての内容」を教育する際のディシプリンとして考えられるようなものでもあるだろう。しかし、そのラングを静態的なものとしてのみとらえることは、誤った構造への理解を生むことになる。ラングとパロールは「ラングとパロールの弁証法」（バルト 1971 : 101）の関係にある。それゆえ体系の状態はつねに偶然的な特徴をもち、言語は連続性と進化という両義的な性格をもつ。それは記号の創造性を支える構造であり、それは視覚的記号系にも同様である。美術史とは通時的な美術のラングの展開を示すものである。

2 記号としての絵画

フッサールの像理論

ここで、視覚的記号系としての絵画に目を向けてみる。絵画はその際どのようにわたしたちに現われてくるだろうか。すると、第一にそこには支持体や各種絵具などのモノとしての素材が、フッサールのいうような「像物体（像基体）」として存在し、第二にそれらが構造化した像である「像客体」という相があり、第三に像客体が主題として表象する「像主題（像主体）」が現れるという三つの相が見出される（小熊・清塚 2015 : 6）。具体的にわたしたちに知覚されるのは、前者二つの像であり、像主題は「不在の現前化」である。金田によれば、この第二の像の位相を知覚の対象として、その固有性を承認したところにフッサールの独自性があるという（金田 1984 : 29）。

三つの像の現われ方はそれぞれ異なっている。まず、像物体と像客体の關係に目を向けてみる。像物体とは絵画において支持体や絵具を指している。平面上に塗られた絵具は、それ自体では単なるモノであり、その時点では絵画であることすら不明確である。しかし、その絵具の配列がわたしたちに知覚され、そこに絵具それ自体とは異なる何らかの像を結んだとき、その知覚は像客体の位相のものである。これは像の「ゲシュタルト」というべきものであり、像の構成要素とは区別される²⁴。

一方、像客体と像主題の關係はどうだろうか。像主題とは、像客体が表象する主題あるいは、対象そのものを指す。例えば、絵画である《モナリザ》を見て主題としての「モナリザ」がそこに見られるといった際の後者である。これは写真の場合より直接的になるが、「《モナリザ》の写真」を見て《モナリザ》が見られるといった場合は《モナリザ》が像主題であるだろう。ここに示した例からわかるように、像主題は像客体とは独立に存在するものでありながら像客体なしには存在しえないものである。また、「《モナリザ》の写真」を見る場合、そこから主題としての「モナリザ」を見ることも普通に行われるように、像主題は解釈者がどこに重みづけをして見ているか、全体としての記号系の中でどのような価値を与えているかに依存して可變的である。ここには、像客体としての《モナリザ》を見て、それを「《モナリザ》である」とみなすような分節化能力も介在してくるのであり、ここには直接的な知覚より高次の判断や思考が介在してくる。

絵画の素材や形式、意味、それらの記号としての使用過程は、「渾然一体となることがままある」（田中 2017 : 55）というように、絵画はそれと一体化した主題と解釈を表象すると

²⁴ ここで注目すべきなのは、像客体の現われ方が、わたしがそれを見るという主体の能動的なはたらきによってではなく、そのように「見える」というあり方から立ち現れてくることである。像客体ということば自体、主体と客体という対立構造の前提を感じさせるが、ここで像の知覚は、意識的に生じるのではなく、自然発生的に生じてくるのである。しかし、それはまったく受動的に立ち現れるのでもない。なぜならば、絵がわたしたちに能動的にはたらきかけてわたしたちを知覚させるということはないのであって、絵とは見る者のまなざしによって絵になるのだからである。フィンクはそのような像客体の現われを考察するためには「中動的作用」に目を向ける必要があると述べているが（金田 1984 : 30）、絵画を含めた画像に顕著な、視覚的記号系のこうした性格は、理性による思考以前の、前人格的な知覚の領域に常にわたしたちを引き戻す作用をもっている。

される。それは、絵画の「モノ」としての側面と、「イメージ」としての側面の両者を分断できないことに起因する。すなわち、フッサールのいう上記三つの像が一体化して記号としての絵画を形成しているからである。ランシエールが述べている表象的体制の破壊による美学的体制への移行とは、ある絵画からコード化された像主題へと絵画の解釈を止揚していくという共同体の体制の崩壊に伴い、体制自体を揺さぶること自体が主題となるような、芸術の価値体系の変容である。平面性への志向は、像物体を主題化することであり、表現主義とは、像主題の非現前性および制作者と絵画のつながりの内的必然性の主題化なのである。絵画はどの像に焦点を合わせようとも、つねにすべての相が構造化された記号だということができる。

像と言語記号

以上にフッサールの像理論を参照し、絵画の現象作用について考えたが、ここで、それをソシュール記号論と比較してみよう。ソシュールにおいて記号は聴覚映像（シニフィアン）と概念（シニフィエ）の結合体として定義される。この結合は恣意性の原理に基づくが、ある共同体内でコード化されているものである。一見矛盾するこの両義性は、諸記号が全体論的な価値体系における差異によってしか存在しえないということを示している。価値を決定するためには集団性が必要であり、個人だけではなんらの価値を決定することもできない。記号はその要素としての記号の価値が系全体に関わる時、「構造的」であるという。

記号がシニフィアンとシニフィエの結合体として存在するというあり方は、フッサールの像理論において三つの像が結合していることと類似した関係にあるといえるが、同時に差異も認められる。まず、ソシュールの記号モデルは二元論であり、フッサールでは三元論となっている。次に、ソシュールにおいてシニフィアンとシニフィエの結合は恣意的なものであるが、像理論においてそれらの結合は恣意的とみなせるのかは定かではない。さらに、言語記号においてシニフィアンは聴覚映像であるように線的なものであるが、像においては空間的なものである。これらについて、ここでそれぞれ考察していく。

二元性と三元性

まず、記号モデルにおける二元性と三元性であるが、この対比で代表的なのは、ソシュールとパースのものである。ソシュールにおいては前述したようにシニフィアンとシニフィエという構成要素によって記号が成り立っていた。一方、パースにおいては、表意体、解釈項、対象²⁵という三つの構成要素で記号が成り立っている。まずソシュールとパースの比較

²⁵ 本論文では対象（object）という語がおおよそ三通りの仕方で表れる。第一に、広義に用いられる一般語としてのそれであり、認識や意志などの意識作用が向けられる物的、心的、実在的、観念的当のもの、および記号によって表されるものを表す。この場合の語の意味は文脈によって主体との関係で客体と言い換えられる場合がある。第二に、パースの三元論の一要素としての対象である。これはパースの理論と関連した個所でのみ基本的に用いるが、その意味を議論の中で敷衍したのちに第一の意味で用いている対象概念の理解における意味の深まりとして背景的に念頭に置かれている。第三に、第六章で言及するグレアム・ハーマンのオブジェクト指向存在論におけるオブジェクトがある。この意味での object はハーマン固

から入り、その上で像の性格を考えたい。

ソシュールの二元論は先に触れたので、ここでは、パースの三元論について述べる。パースによれば、表意体がその等価あるいは発展した記号である解釈項をつくり出し、それが対象へ至るといふ三項関係で記号が成立している。パースのいう記号作用とは「記号、記号の対象および記号の解釈項という三個の主体の協働であるかあるいはそのような協働を含む作用ないし影響」のことであり、「このような三項関係的な影響はどうしても対の間の作用に分解できない」ものなのである（パース 1986 二巻：141）。ここで問題になるのは、二元論と三元論の対応関係である。同じ記号について述べたものでありながら、なぜ構成要素の違いがあるのだろうか。記号について考える際には、この二つの見解を整理する必要がある。出てくる。

この対応関係についての見解は、「バビロンの混乱」状態にあるといわれるほど整理がなされていないが（田中 2017：35）、その対応関係について一致した見解が得られるのは、シニフィアンと表意体の対応である。よって、シニフィエがパースの解釈項および対象とどのように関係するかについて考察すればよい。そのことをふまえ、それらの対応関係を整理しようとした代表例としてエーコのものがある。エーコによれば、シニフィエと解釈項が対応するという（エーコ 2013 I：122）。つづけて、「ソシュールの言語学の中では対象としてのものは考慮に入れられない」と述べているように、ソシュールの記号モデルからは対象が排除されているという考えを述べている。

ここで、「対象としてのもの」という言い方がなされていることに注目したい。この「もの」とは実世界対象を指すと考えられる。しかし、パースの記号モデルに含まれる対象とは概念的なものであり、実世界対象は基本的に含まれない。このことは、パースが対象を記号によって表意される心的なものである「直接対象」と、記号の表現に寄与する現実の存在である「力動的対象」とに分け、前者を記号が指示するものと述べていることから明らかになる（パース 1986 二巻：135）。よって、パースの記号モデルからも対象としての「もの」は排除されているのであり、その観点で比較することはできない。

するとここで、概念であるソシュールのシニフィエとパースの直接対象が対応するのではないかという考えが出てくる。その際問題になるのは解釈項がどのようなはたらきをするのかということである。パースの解釈項は人間の思考である記号過程において重要な役割を果たす。パースによれば、表意体は解釈項を呼び、それは別の記号なので、その表意体がまた別の解釈項を呼び、というように無限に記号過程が連鎖する。この解釈項は、記号の「解釈」ともいわれるが、するとこの解釈はソシュールのモデルのどこにあるのだろうか。

ソシュールの記号モデル内に解釈項に相当するものがあるかは定かでないが、記号過程における差異の概念にそれが見出される。先述したように、ソシュールにおいて記号は全体論的な価値の中でそれ以外の記号との関係性において意味が定まるものとされている。「ラングにおいては差異しか存在しない」（ソシュール 2016：168）ということが示しているの

有の意味が強いため「オブジェクト」と片仮名表記する。

は、記号の意味が体系全体に及ぶという構造の概念であり、記号の意味は他の記号と比較されることによってはじめて立ち現れるのである。記号の解釈は、ソシユールにおいて記号モデルには含まれないが、全体論的価値として位置づけられていると考えられる。

以上をふまえると、田中が述べているように、ソシユールのシニフィエはパースの直接対象に対応し、解釈項はソシユールの記号モデルに外在する価値体系に組み込まれているということになる（田中 2017 : 48）。すなわち、二元論と三元論は形式的に互換可能である。

以上の考察によって明らかになったことは、記号論の二つの起源とされているソシユールとパースの記号モデルが互換可能であるということに加えて、その両者に「対象としてのもの」つまり実世界対象が含まれないということである。このことは、視覚的記号を考察する場合に重要な視点である。特に再現的リアリズム絵画を考える際に、その絵画に表されている対象を実世界対象であると容易にみなしてしまうことがあるからだ。絵画に表されている対象は、それがどれだけ「リアル」であったとしてもそれは「虚構（フィクション）」なのである²⁶。

ここで、フッサールの像理論について以上に見られた知見をふまえて考察してみる。すると、ソシユールにおけるシニフィアンは、それがもともと聴覚映像という非物質的なものであるということを知った上で記号モデルとして考察するならば、まず像物体がそこに含まれるといえる。「対象としてのもの」は考慮されないにしても、シニフィアンとしてのモノは考察可能であるし、その点において記号論は美術と関係してくる。あるいは、像物体と像客体を総合したものを「視覚映像」としてのシニフィアンと定義した方がよいかもしれない。

シニフィエならびに全体論的価値は像客体および像主題の双方に溶け合っていて、その所在はわからない。先に見たように、像客体は像物体と結びつくところの心的な像であるので、その点シニフィエともいえるのだが、さらにその像が共示的に示す像主題の領域も像物体のシニフィエとみなしうる。さらにこの像主題は、解釈を含んだものといえるうえに、その記号自身が再帰的に主題となる契機をもつ。このような理由から、絵画を記号として考えたとき、記号の構成要素のどの部分が指示子であり、内容であり、また解釈であるかを峻別するのは困難であり、知覚と思考をどこまでが知覚でどこからが思考かと区別することも難しいのである。

絵画の記号生産について

次に、先に問題提起された、視覚的記号の恣意性の問題を記号生産という過程から考察してみる。

²⁶ エーコは、記号論とは「嘘についての理論」であるという。「記号論は、記号としてとらえられうるすべてのものを対象とする。すべて他の何かに対して有意義な形で代用をつとめていると解し得るものは記号である。ここでいう他の何かは別に存在している必要もないし、記号がその代用をつとめる時点において、現にどこかに存在していなければならないということもない。したがって、記号論とは原則的にいえば、嘘を言うために利用しうるあらゆるものを研究する学問である。」（エーコ 2013 I : 26）それによればリアリズムとは「真実としての嘘」ないし「嘘としての真実」をいうことかもしれない。

記号における対象は、必ず「虚構」であると述べた。これは、言語記号であっても、視覚的記号であっても同様である。言語記号においては、聴覚映像と概念の恣意的な関係性がそれを成り立たせ、視覚的記号では像物体を構造化することでそれと一体化して生じる像客体が担っている。

言語記号の恣意性は、ソシュールにおいて最重要な原理であり、シニフィアンとシニフィエの結びつきになんらの必然性がないということである。記号はそれ自体では意味をもたず、体系において価値を付与されなければならない。そのため、記号は恣意的でありながら、体系によって拘束されるという両義性をもつ。これは、シニフィアンが系に投機的²⁷に導入され、そのシニフィアンが体系中の他の要素の中から分節されつつ同時に対応するシニフィエを差異化することによって成り立つ。

このことを絵画制作に即して考えてみよう。真っ白なキャンバスがある。そこに黒い点が一つ置かれたとする。これはシニフィアンとしての黒い点が系としてのキャンバスに投機されたことを示している。黒い点はある位置に置かれた途端に、特定の位置に置かれた点という意味をもち、・というイメージも喚起する。あるいはキャンバスに点が一つだけ置かれているという不可解さなども生むかもしれない。さらに、そこにわたしが点を置いたという身体的な運動や「今—ここ性」もまた発生する。これらが付随して生じるシニフィエである。そこへ新たな黒い点をもう一つ置くと、先に置かれた点は、次に置かれた点との関係で意味をもつようになり、それが置かれる前の点とは別物になっている。これが次々繰り返されることによって、点は構造的に価値を与えられていく。

最終的に点の集積が現れたキャンバスは、それ自体が一つの記号となり、それ以外の記号との関係によって価値を与えられる。それは他の記号としての絵画や、その絵画を生み出したところの素材としての諸記号、その絵画が置かれる記号としての展示空間などであるだろう。例えば、先ほど最初に置かれた黒い点が、最終的に《モナリザ》の瞳に含まれていたとして、この点は、絵画の制作過程や顔という記号、「モナリザ」などの記号との関係で、事後的に「《モナリザ》の瞳」として価値づけられたのである。このような価値が、絵画における「色価（バルール）」であり、それは絵画を構造としてとらえる視点に基づく。絵画制作とは、このような何らかの価値を生み出すこととすることができる。

ここで、シニフィアンである点とシニフィエである瞳との結びつきは、仮にその点がもとと瞳にするべくその位置に置かれたものだとした場合、そのつながりは必然的なものと

²⁷投機とは一般に経済学用語として市場の変動を予想してその差益を得るための売買行為として定義されるものだが、ここでは記号論上の用法として、「将来確定するであろう内容を指示するものとして指示子を事前に系に導入すること」（田中 2017 参照）を指す。これは、ハイデガーが「投企」というところのものと、同じではないが近い概念である。ハイデガーのいう投企とは、われわれが各自それであるところの存在者としての「現存在」が、自らの存在可能性を自身に先行して可能性として存在させることであり、そのことによって現存在は自身の世界における可能性を「了解」する。つまり、自身が確定される前の未来へとわたしたちが常に投げ出されているがゆえに、わたしたちはいわばそれぞれ事後的に「わたし」になるということであろう。（ハイデガー 1994 上：309-321）同様に、記号は未確定な状態で投げ出されて、後に記号自身となる。

感じられるかもしれない。しかし、最初に点が置かれた時点に予期していた瞳と最終的に出来上がった瞳は同一のものではありえず、点と瞳の関係は本質的に偶然的な関係にあり、その意味で恣意的なつながりにあると考えられる。

しかし、言語記号の成り立ちと、視覚的記号の成り立ちで異なる部分がある。例えば、「記号を作りだす方法は、価値には全く関与してこない」（ソシュール 2016 : 168）ということは視覚的記号系には当てはまらない。文字であれば、文字を太く書こうと、色を変えて書こうと、彫って書こうとその意味作用には関与しないが、それを視覚的な契機を含めて見た場合、太い文字は「重要」という意味作用をするかもしれないし、赤い文字は「危険」を示すかもしれない。同様に、美術作品を考えた場合、作品という系の内部の要素はあらゆる部分において意味作用をしようるのであり、作品を作りだす方法が価値に全面的に関与するのである。

美的なものの徴候

以上のことに関連して、美術作品などの芸術作品の記号作用の特徴を示したものにグッドマンの「美的なものの五つの徴候」（Goodman 1978 : 67-68 (130-131)）がある。ここでそれを参照する。

第一に「構文論的稠密」がある。稠密性とは端的に、デジタル性に対するアナログ性であり、記号モデルは構文論的に稠密であるときアナログである。例えば、モノとしての絵画の構成要素を考えたとき、そこには「図学的空間」、「色彩学的空間」、「物質的空間」の三つの空間が仮定される²⁸。これら三つの空間の組み合わせは、像物体としての物質的空間と一体化した像客体によって現象するものであり、構文論的に稠密である。

第二に「意味論的稠密」がある。ある点での差異によって互いに区別されたものに、それを表わす記号が提供される場合をいう。自然言語にみられる言語記号は、構文論的に稠密でないが、意味論的に稠密である。絵画は構文論的に稠密でありかつ、意味論的にも稠密である。よって、絵画は記号システムとしてもアナログである²⁹。

第三に「相対的充満」がある。ある記号システムが相対的に充満しているとは、そのシステムの構成要素がもつ多くの側面が記号の同一性に関与的であるということを目指す。充満の度合いは、図表と絵画の違いに関係する。例えば、北斎の単線で描いた山の素描は、形、線、太さ、その位置などあらゆる要素が意味をもつが、それと同じ形をした線がグラフとして扱われる場合、重要なのは底辺からの高さや水平方向の遷移のみとなる。

第四に「例示」がある。記号それ自体がある性質を所有し、その性質を示すことであり、

²⁸ 画面を座標系にとらえたときの位置が「図学的空間」である。ここには、仮想的三次元空間も含まれ、数学的遠近法はここに含まれる。三刺激値やカラーオーダーシステムで表されるのが「色彩学的空間」である。あらゆる色は色相、飽和度、明るさの三次元をもつ。色に関係した技法が明暗法であり、明暗法は明度を基本として、色の空間的变化による画面構成として定義される。画面を構成する支持体および色材が実世界上に占める量を定義するのが「物質的空間」である。

²⁹ もちろん、今日デジタルツールを用いた絵画は一般的なものとなりつつある。そこで喪失しているアウラや、記号論的なデジタル絵画についての考察は今後の課題である。

絵画で言えば、ある絵画が灰色であるという場合、その絵画は灰色という記号に指示され、かつ灰色という記号を指示するものとなる。グッドマンによれば「表現」とは比喩的な例示であり、ある絵が悲しさを表現するといった場合、その絵は悲しさという記号に隠喩的に指示され、かつ悲しさという記号を指示するものである。

第五に、「多重で複合された指示」がある。ここまで見てきたように、視覚的記号は、記号のあらゆる側面が意味作用をもち、記号過程が複雑に構造化された記号である。

以上の五つがグッドマンによって述べられている美的記号の徴候である。ここまで、像理論や、記号論の基本的モデルについて考察してきたが、この五つの徴候は単なる像や記号から、芸術作品としての記号を弁別するためのしるしを提供しているものだ。もちろん、グッドマン自身これらを徴候であるとしているように、絶対の規準を与えるものとは考えていないが、ある記号に芸術としての記号作用がある場合に限り、それが芸術であると定義するグッドマンにとって、これらは芸術に本質的な要件でもある。

芸術とは何か、という問いに対してグッドマンの美的記号の概念は記号論的な観点から重要な示唆を与える。また、芸術という記号システムの一般的な特徴として以上の徴候をとらえるならば、ここまで考察してきた絵画という媒体についても美的記号として位置づけることができるだろう。こうした考え方は、ソシュールをはじめとする構造主義や、パース以降のプラグマティズムおよび分析主義的伝統に見られる言語・記号観では適切に位置づけられなかった非言語的記号システムを記号論的に位置づけようとしたものである³⁰。そのようなシンボルシステム論は、美術教育にも導入されており、一定の流派のようなものを形成している。

本論文では、グッドマンの芸術のシンボルシステム論から影響をうけつつも、それを批判的に受容する立場をとる。グッドマンの記号論はアイズナーやガードナーに影響を与え、DBAE やプロジェクト・ゼロ、質的研究のパラダイムの理論的な基礎づけを与えるものであるが、その唯名論的な徹底性、汎記号主義的な見解には実在論的な観点からの反論があり、記号主義的な美術教育観自体にも様々な問題がある。それらの問題点は、本論文全体を通して逐次言及していくことになるが、記号論と実在論の対立という問題をいかに美術教育の問題として考察すべきなのかという本論文の主要な問いと関わっている。わたしはこの問いが、リアリズムについて問うこと、美術教育とは何かという問いに応答するためにも重要なものだと考えている。

3 リアリズム絵画における知覚と思考

以上に、思考の範疇としての絵画という媒体を、主に記号論的な視点から考察してきた。

³⁰ グッドマン自身、『芸術の言語』の序論において構造言語学の研究が進めてきた言語研究が、非言語的記号システムについての研究によって補完され統合される必要があると述べており (Goodman1968:xi,グッドマン 2017 : 1-2)、『芸術の言語』および『世界制作の方法』にはじまり、エルギンとの共著の『記号主義』に至るまで非言語的記号系を含めた記号の一般理論を構成することによって哲学を再構成することを試みていた。

ここから、それらを踏まえて、具体的にリアリズム絵画においてどのような知覚や思考がなされるのかを考察したい。

主体・モチーフ・画面

ここまで断りなく「リアリズム絵画」という用語を用いてきたが、ここで改めて「わたしにとっての」というただし書きをつけてであるがこれを定義する必要があるだろう。わたしにとってのリアリズム絵画とは、構成要素として主体、モチーフ、画面をもつ一つのシステムであり、主体がモチーフおよび画面とのインタラクションを通して意味生成をする場としての絵画である。

この定義については、さらに補足を必要とするだろう。なぜならば、これはリアリズム絵画というよりも、広く絵画一般を指す定義といえるからである。さらに、定義中の用語についてもより検討する必要がある。

まず、この定義は、構成要素のすべてを記号とみなす汎記号主義の立場に立っている。汎記号主義とは、記号の解釈を記号システム内だけでとらえる立場であり、パースに代表されるものである。パースによれば、「人間が使っている言語や記号こそ人間自身」であり、「すべての思考は記号であるということが、生は一連の思考であるということと一緒に、人間は記号であるということを証明する」という（パース 1986 二巻：191）。このように考えることは、ある種の強引な形式化を施しているように思われるところはあるが、以降の考察にとって前提となり、記号システムという場からリアリズム絵画を考察する上で有効なためこの立場をとる。

それを踏まえると、主体およびモチーフを記号として位置づけることになる。ここで主体とは絵画制作を実行し、その過程でさまざまな知覚や思考をともなう存在であり、モチーフとは、記号としての実世界（外界）である³¹。記号としての実世界とは、主体がその中に存在し、主体に知覚や思考を提供する場であり、かつ主体にとって認識された限りでの実世界を指す。つまりモチーフは主体の内部にある外界の表象である。モチーフとは絵画においては通常、絵画を描く際に参照する見本、例えば風景画に対する風景のようにとらえられるものであるが、そのように特定の事物に限定されるものではなく、あらゆる主体にとって認識されたものがモチーフであり、モチーフは主体の経験や習慣によって形成される。

ここで言及しておかなければならないのは、ソシュールが恣意性の原理によって記号システムから排したのは「動機づけ」の概念であり、それは実世界と記号との「自然的」で「必然的」な結びつきという意味での「モチーフ」であるということである。確かに、シニフィアンとシニフィエの結びつきには必然性はないかもしれない。しかし、この概念を聴覚映像と概念という考え方から拡張して、絵画などの視覚的記号や知覚の領域で考えた時、どうしても動機づけがあるように感じられるということがある。

³¹ ここで主体にとって「他者」は「主体以外の何か」として広義に解釈する。汎記号主義は他者・外界の存在を否定するものではない。

視覚的記号の生産も恣意的だと先述したが、例えば絵画に限らず実世界を像物体と規定し、像客体が知覚される時、それらはどうしてもそのように「見えてしまう」のであり、そのつながりは必然的なものと感じられる。このことは言語記号においても起こるものであり、バンヴェニストはソシュールの恣意性概念を批判し、シニフィアンとシニフィエの結合は恣意的ではなく必然的であるとした（バンヴェニスト 2015 : 55-62）。しかし、このバンヴェニストの見解は、先述したシニフィアンの投機によるシニフィアンの先行性によってシニフィエが生成するということの必然性を述べているのであって、恣意性概念を批判していることにはならない。丸山もいうように、ラングすなわち記号システムとは、「恣意的動機づけの世界」（丸山 2012 : 237）であるがゆえに徹底的に虚構の世界なのであり、モチーフとはそこに位置づけられなければならない。しかしこのモチーフは、虚構でありながらほかならぬその主体に生成の契機を依存する、「生まな意味」（メルロ＝ポンティ 1966 : 255）の層から汲み取られたものなのだ。

画面とは、このモチーフに含まれるものであるが、その中でも特殊な位置づけにあるモチーフである。まず、それが一定の形に区切られることによって、それ以外のモチーフと差異化され、それ自体が一つの系となる。このことを象徴的に示しているのが支持体による限定に加え、画面における額縁の役割であり、そのことによって画面は画面となる。

主体はモチーフおよび画面を虚構として作りだし、それを作り出すことによって自らを自らとする。未だ未分化の不定形な星雲のような主体とモチーフは、外界を知覚しそれを内的世界に取り込むことによってしか生じえない。これは、記号系が外界の認識およびそれとのインタラクションをするということによって自らを構造化するということであり、これは人間においてはふつうコミュニケーションといわれる。先の定義をいいかえれば、それは外界とのコミュニケーションによって主体が主体、モチーフおよび画面を作り出す運動のこととすることができる。

画面と時間

このようなインタラクションを考える際に問題となるのは記号システムにおける時間性である。ここで、言語記号の線状性の問題と視覚的記号の空間性の問題を考えてみよう。

このことは、ことばと絵画の関係性にも影響する問題である。バルトによれば、記号の体系というのは必ずことばと混じり合っている。何かは何を意味するかをはっきり意識しようとするれば、結局のところことばによる切り取り方に頼ることになる。このことは、「書くこと（エクリチュール）」の難しさへの強い自覚のあったバルトが常に意識していた事実である（バルト 1971）。聴覚映像としてのシニフィアンは時間的に一方向の線としてとらえられる。このことは、わたしたちの意識の現象にも影響していると考えられる。

時間は「今」のスナップショットが切れ目なく続くものとして物理学上で表現されることがある（中島 2015 : 21-23）。この考えに則ると、その今を抜き差しして順序を変えてシミュレーションするような仮想実験も可能になるわけだが、この感覚は通常のわたしたちの

時間意識とはずれている。わたしたちの時間意識は流れるように、持続しているように感じられ、その意味で線的であり、意識は逐次的に流れていく。

意識が逐次的であることは、画面に主体がはたらきかけているときも同じである。画面は空間的な存在であり、前述したように三つの空間的情報を構成要素として持つ稠密な存在である。このことは、画面が逐次的にではなく「一望」的に知覚されるという特徴をもたらす。一望性とは、ライブニッツが代数計算などの逐次的な記号操作に基づく認識のあり方に対して、「万象の瞬時の把握」として規定した直感的認識のあり方をいう（ブレーデカンブ 2010）。

わたしたちは見ることに於いて画面や実世界および諸々のモチーフを一望的に把握し、それを記号として認識するのだが、「描く」ときは、一挙にそれらを画面に表すことができない。先述した黒い点の例で示したように、描く行為は逐次的でありつつ、つねにその行為が系全体に作用する。一つ価値を与えればすべて動くのであり、それは流れの中でありながらつねに一望的でもある。そのため、絵画制作の主体は描きながら頻りに画面から離れて画面を見、再び近寄って描くという行動に見られるような、全体一部分の往還を繰り返しながら画面を構造化していく。そのとき、主体はグッドマンのというような意味で稠密な実世界を稠密なまま直感的に把握しながら、しかし同時に差異化、分節化し、それを稠密な形で再び投機することで差異化する³²。

この描くことと、見ることとの間のずれは、主体とモチーフの更新過程を示してもいる。まず、主体は知覚することによって外界からモチーフを得る。このモチーフは単なる網膜像などではない。そのつど新しい記号として主体の解釈を生むものであり、モチーフにはギブソンがアフォーダンスというところの価値も含まれている（ギブソン 1985）。加えてモチーフは、パノフスキーがというような、イコングラフイーおよびイコノロジー的な解釈によってえられる「象徴的価値」も含んでいる（パノフスキー 2002）。見ることによるモチーフ—主体間のインタラクションはモチーフの解釈を生み、主体は新たな記号を作り出す。主体はその解釈をもとに、描くことによってさらに新たな記号を画面に投機する。画面に主体が描くことによって画面が変容するということは、同時に主体のモチーフが変容し、主体が解釈することで変容するという画面—モチーフ—主体間の相互作用を生み、以下これらの循環が一つのシステムにおいて停止するまで実行される³³。

³² これは、描くときだけでなく見るときにも同様なことが起こる。このことを如実に示してくれるのは池田学の作品である。《誕生》において池田は、細密なペンの線の集積によって三メートル×四メートルの大画面を構築した（池田 2017）。それを鑑賞するわたしたちは、まず全体を見て圧倒されるのだが、そこから近づいて見てみると次はその細部のさまざまな世界が立ち現れてくる。そして、また下がって全体をみる…というように鑑賞者も全体と部分を往還しながら鑑賞し、モチーフと主体を変容させる。わたしにとってこの鑑賞体験は、絵画を通じて「自然」を見る際の体験を思い起こさせる。「自然」はそれ自体一つの全体に違いないが、そのどの部分を見ていってもどこまでも稠密で、それはその都度新しい。

³³ なお、ここで画面として定義しているものを広義の「作品」として読み替えてもこのシステムは成り立つ。

「わたし」の形成としてのリアリズム

ここで明らかになることは、描くことは、バルトのというような書くことと同様に一定の制約下で記号を投機するということであり、主体はそのことによって事後的に自らを意味づけざるをえないということである。そのシステムにおいて、主体は画面を充満させていき、表現を含めた例示や複合された指示をそこに作りだしていくことになる。画面は主体がモチーフを分節し、意味世界という虚構のゲシュタルト、固有の価値である色価を構成した時そこに立ち現れてくる。

ところで、ここで生じた価値こそ主体にとって「リアル」なものではないだろうか。そしてそれは創出された固有の「質³⁴」でもある。わたしはここまでリアリズム絵画というものを扱いながら、意図的にそれを再現描写や三次元の幻影性と結びつけることを避けてきた。グッドマンのいうように、再現的描写は記号の類似作用とは無関係な指示作用に回収されるものであり、絵画の「写実性」は大部分習慣の問題である（グッドマン 2017：第一章）。わたしたちは、外界を無媒介に直接的に知覚したりそれについて思考したりすることはできない。つまり、「無垢な眼」で世界を見ることはできないのであって、「写実性」はその時代ごとのラングによって規定されてきた³⁵。リアリズム絵画と描写の「写実性」の結びつきは恣意的なものである。主体による広義のモチーフの解釈と再生産こそが本質的なものであり、絵画はグッドマンのいう「世界制作」（Goodman1978）の一方法として、わたしたちのラングージュを構成している。「ミメシス」とは、模倣というよりも、「現実の再制作」のことをいうのである。

先述したわたしにとってのリアリズム絵画の定義は、あらゆる絵画に適応可能であったが、それはすなわち、どのような絵画であってもリアリズム絵画といいうるということを示している³⁶。ここで重要なことは、リアリズム絵画という「もの」への問いからリアリズム絵画という「こと」への問いへの転回である。グッドマンは「何が芸術なのか」という問いを「いつ芸術なのか」という問いへと変換し、「いつ」によって「何」を定義することこそ本質的な定義であるとした（Goodman1978: 66-67 (133)）。それに倣って、「何がリアリズ

³⁴ この「質」は芸術作品の「真理性」のようなものといえるかもしれない。それはハイデガーが『芸術作品の根源』で述べているような、「物的なもの」を「それ自体の内に立て」つつ「一つの世界を開示する」ところのものである（ハイデガー2008）。また、わたしはこのような質として「マチエール」という概念を定義したことがある（橋本 2017）。その意味では、生成された質それ自体がマチエールであり、質を成り立たせている全体論的な布置における価値がバルールであるということが出来るかもしれない。ただし、これらの概念は明確に区別することが難しいものであり、マチエールとバルールは混然一体としているといったほうがよいかもしれない。

³⁵ この問題について、遠近法に関しては（パノフスキー2009, 辻 1995）を、光学機器に関しては（クレーリー2005, ホックニー2010, Kemp1990）を、絵画技法・材料に関しては（デルナー1980, 佐藤 2014）をそれぞれ参照。

³⁶ もちろん、際限ない世界の増殖によって「何でもあり」ということになるのが無条件に肯定されるわけではない。グッドマンが世界制作について「適合の正しさ」という基準を求めたのもそれゆえである（Goodman1978:138 (240)）。すべての絵画がリアリズムといいうるということは、その絵画の良否を決定することではない。同様に、「芸術的省察に基づく研究」において、それが従来の研究手法自体を問い直すようなものであるとしても、そこには一定の「正しさ」が求められるのである。この正しさを有した価値を生成するために、わたしたちは制作を続けるのである。

ム絵画なのか」という問いを、「いつリアリズム絵画なのか」という観点から考察することによって、リアリズム絵画を「もの」としてではなく「こと」としてとらえる視点がもたらされる。

このことによって導かれるわたしの見解はこうである。すなわち、絵画によってわたしが「わたし」を形成するとき、リアリズム絵画は生じる。同時にここで生じたリアリズム絵画は、わたしから離れ、外界に投機されることで「リアリズム絵画」という体系自体もつくり変える。このような運動と、その痕跡によるわたしの立場からの「語り」が無言のパロールの言語学であり、本論文でも言及している「芸術的省察に基づく研究」とは、自らを過程の座とした語りを、体系をつくり変えるただ中で語ることでありとわたしは考えている。その意味で、「芸術的省察に基づく研究」とは芸術のリアリズムの語りでもあるのだ。

内と外のあいだ

ここで、なぜ「写實的」再現描写がリアリズム絵画と結びつけられることが多いのかということについて考察してみよう。「わたし」の形成にそれはどのように関与しているのだろうか。なぜ、それがリアリズム絵画の基本とみなされるのだろうか。

北澤憲昭は高橋由一や岸田劉生のリアリズム絵画に注目しながら、日本におけるリアリズムというシステムの導入と展開について考察したが、そこでリアリズムは、主体が外在する実在を客体として把握することで認識が成り立つという、主体—客体関係に基づく認識論的な意味をもつものと考えられている（北澤 1993 : 69）。北澤によれば、日本における伝統的な、主客未分化であるアニミズム—プレアニミズム的な価値観と切り離されてはじめてリアリズムは成立したという。

この主客未分化性は大正生命主義とも呼応するものであり、内部も外部もない生気に充ちた全体性か、さもなくば独我論かという日本近代思想史における揺れの中から、近代的なモダニティを担う主体が徐々に姿をあらわしてくる。北澤は、由一の《豆腐》の制作過程を、「事物を見つめる画家の目」と「見つめられる事物」の間の緊張関係、すなわち「真剣に見つめること」のなかから主体と客体が分離生成されてくるプロセス」としてとらえ、このような認識論上の転回は「サイエンスとしての絵画」につながるものでもあったという。

このような「テクノロジーとしての写実」に対して、生命主義の側からは「内部生命」の自覚なく技術にうつつを抜かすというような批判がなされたが、北澤によればこのリアリズムのシステムこそが主体の「内部」を育んだのだという。先述したように、画面を構造化することはすなわち主体を構造化することであり、「鮮明な像を得るのにカメラが闇を必要とするように、外部世界の鮮明な像を得るために人間は一単に瞳の奥の闇ばかりではなく一内面の闇を必要とするのである。」（北澤 1993 : 76）

この「内面の闇」は、「リアリズムの不安な半身」として、眼に見えるものの中に「盲目的なもの」を住ませることになる。そこで「客観性」を基にしたリアリズムはもはや解体され、主客は再び「混揉」する。画面とは「外なるものの内在」であり、「内なるも

のの外在」なのだ。再現的描写とは「〈現実的なもの〉のもつ〈想像的組成〉を再考すべく、機会を提供」（メルロ＝ポンティ 1966：262）する場として、リアリズム絵画の基礎にあるのである。

不安定な記号と実在

以上に考察してきた「リアリズム」をまとめると、制作主体が制作という行為を通して世界と関わり、再帰的に自己を作り直し続けるような循環する知覚と思考の連鎖というシステムのこととすることができる。ここでは、それを主体、モチーフ、画面という構成要素からなる記号として説明してきた。そうした記号が指示する対象は、原理的に虚構（フィクション）の存在、言い換えれば表象的な存在であり、そのような表象的な存在を作ることを通して主体の内的世界も生成されるというのが、人間形成的な観点であった。

記号の構成要素が二元的であるか三元的であるか等に関わらず、美的記号と称するものはそれらの要素が混然一体となるということが特徴である。それは稠密性や例示という機能にも関係しているものである。このことは美的記号において重要な問題を提起する。すなわち、記号と実在が一つの記号のうちでさえ不分明であり、それらが容易に反転するということである。汎記号主義では、あらゆる要素が何らかの記号として存在していた。しかし、美的記号においては、そうした記号それ自体が記号ではない要素をはらんでおり、そのような実在としてのモノという記号概念の外部の存在とされるものまでが、記号的にふるまったり、逆に通常記号として考えられるような存在が、実在的なモノとしてふるまうことがある。

このことはどのように考えるべきなのだろうか。まずここでいうことができるのは、記号という概念をとらえなおすことの必要性である。それは記号とモノというような二分的な考え方では美的記号を考えるのには不十分なのではないかという直観に基づく判断でもあるが、これはおそらく質的な存在としての美術作品がそれでもなお思考を伴うということを示すにあたって重要な問題であり、これは記号論の構造を美術教育的に再考することを要求する。以下では記号論における記号と記号の外部というモチーフから、そのような問題をさらに考察していくこととする。

第三章 記号と記号の外部

第二章では、リアリズム絵画を主題としながら、美術制作における記号と実在の関係性を一つのモデルとして考えてきた。ここでは、記号論における記号と記号の外部の境界設定という問題についてみていくことにする。

先に述べたように、美術作品は「モノ」であり、かつ「イメージ」でもあるという稠密な存在である。その二つの要素は、どちらかが優勢になったとしても、一方を欠いては他方も成り立たない。前者は「素材」や「媒体（メディアム）」といわれることがあり、媒体の固有性を強調することは「メディアム・スペシフィック」な態度といわれる。後者は「概念」や「意図（コンセプト）」とも解され、「コンセプチュアル」な作品は、作品の内容面に重心を置いたものと考えることができる。しかし、媒体と概念の区別が混淆し、その差異は程度のなものである以上、こうした区別は習慣的なものといったほうがよいだろう。

しかし、そのような習慣的な区別は、「表現³⁷」という概念の主要な解釈として一般的なものである。すなわち、媒体によって観念を伝達するというようなものとしての表現である。ここで次のような疑問が生じる。第一に、前者を素材や媒体というとき、それらは何らかの内容面を伝達するための手段として考えられているのかということである。そのとき、想定されるのはコード化され伝達される「メッセージ」と、その発信者としての作者および、受信者としての他者である。その場合、作者はモノを構造化することによって、何らかのメッセージをそこにこめ、受信者へと伝達するということになる。この観点からいえば、「メディアム・スペシフィック」な態度と、「コンセプチュアル」な態度が実のところ同一な志向をもった紙の裏表のような関係にあるのではないかという考えを生む。モノに（モノから）概念を付与する（される）ことと、概念をモノ化することは方向が逆であるとしても、生産物が意図に対して透明化し、意図の実現のための道具として用いられるとする点で、目指すところは同一になっているのではないか。さらにこの態度は、伝統的な「質料—形相モデル」（インゴルド 2011）の枠組みを示しており、このことに対する違和感も表明されている。

このことは、第二の疑問点を引き起こす。すなわち、そのような「コミュニケーション」を想定するのは妥当なのか、ということである。いいかえれば、美術作品とは、そのようなコミュニケーションのための「言語」なのかということである。第二章では、美術制作というシステムにおけるモノや行為を含めた広義のインタラクションをコミュニケーションであるとしていたが、それらを言語行為だとするのはなお違和感があるものであり、ここで確認しなければならないことは、一般的な意味での「言語」がどのような範囲で用いられているかということ、次に「コミュニケーション」とは何か、さらに「透明な」コミュニケーション

³⁷ 「表現」の概念は、美術における存在論的な鍵概念であるとしてとらえている。この概念は古典的でいささかロマン主義的な響きもあるかもしれないが、この概念をさらに精査していくことは、美術教育における実在論の再考に重要な意義があると考えている。特に表現の再帰性と反省性という性質に可能性と問題点を共に見ているのであるが、これらを論ずるには表現という概念のもついくつかの固定された意味合いを批判的に検討していかなければならない。

ョンとは何かという問題である。これは、上野が言う「コミュニオン」という概念の批判的検討につながる疑問点である。

第三に、以上の疑問点から明らかなように、美術作品を語る用語に対する疑問が生じてくる。素材や媒体は物質的なものなのか、心的なものでもありうるのか。イメージはモノに対してどのような関係にあるのか。美術作品の制作と鑑賞をどのように位置づけるのか。このような疑問は、端的に回答を与えることができないにせよ、原理的な部分で位置づけがなされなければ思考を展開していくことが難しい。ここでは、以上に述べた疑問点をふまえ、美術を記号論的観点から再考すると同時に、記号論を美術的観点から再考するという方向性について検討していく。

1 記号論の諸相

記号論の目的は、記号と記号からなる系について、その一般的な特質や構造を記述し、ある記号系が与えられたときにそれを解析するための理論的枠組みを整理することにある³⁸。記号とは意味を担う媒体であり、記号系とは記号からなる連関とその解釈を指す。言語とは記号系の一種であり、言語記号の連関とその解釈のことをいう。美術作品は意味を担う媒体として記号とみなされる。これは、モノがモノそれ自体としては作品ではないことから明らかである。わたしは美術作品を特異な記号（系）であるとみなす立場から、記号論に関心を持っているが、美術を記号論的に考察することという方法論それ自体についての批判的検討の必要性から、記号論と実在論とのあいだの問題として美術及び美術教育を考え、また、記号論と実在論の体系自体の再構成の必要性を感じている。

記号論はソシュールとパースをそれぞれ理論的基盤として展開されてきた。ソシュールの系譜にある記号論は、主に言語学に依拠し、フランスの構造主義—ポスト構造主義に連なるものである。一方パースの系譜は、科学哲学およびプラグマティズムの系譜に位置づけられている。このように記号論は20世紀の思想の潮流に枠組みを提供しているものだが、さまざまな記号論の著作において繰り返し言及されているように、記号論は未だ基礎理論すら確立したとは言い難い分野である。記号とは何かという基本的問いに対する答えとしての記号モデルにおいても、二元論と三元論という二つの考えが並立し、それぞれの立場から各々の思想家がさまざまな理論を提唱しているという現状があり、それは「バビロンの混乱」ともいわれている（田中 2017）。

そのような理由から、記号論についてそもそも最初に基礎理論をまとめることができない。芸術に関する記号論的考察はこれまでもさまざまになされてきたが、各思想家の理論的枠組みをそのまま適用して美術を考察できるほど基礎的枠組みは確立されていない。自身が記号論を用いて思考しようとする場合、記号論上の問題それぞれについて枠組みを部分的に解体、再構築することが必要になる。

特にソシュールの記号論の系譜は、言語学に基礎をおいていることもあってか、記号外の

³⁸ 記号論についての整理は（田中 2017）に多くを負っている。

存在を考察から除外する傾向があり、このことから美術について語る際の難しさを生んでいた。一方、パースの記号論では、汎記号主義の立場をとりつつ、より包括的に記号を定義していることから、有名な記号の三分類（類似・指標・象徴）が生じ、美術についての応用もなされるのだが、その理論の煩雑さもあって、扱いにくい印象はぬぐえない。

そこで、以下ではソシュールおよびパースの理論とそれらの展開を含めた思想家の理論を、美術に即して検討していくことから、本論文の主題である記号と実在の関係性について、主として記号論の側からの記号の外部への志向性という観点から考察していくことにする。

構造主義と美術

先述したようにソシュールにおいて記号は聴覚映像（シニフィアン）と概念（シニフィエ）の結合体として定義される。シニフィアンとシニフィエの結合は恣意性の原理に基づき、言語体系（ラング）によって拘束されるという両義性をもつ。そこで記号は構造的な価値体系における差異によって存在している。ソシュールにおける記号論は、「社会生活の内部で諸記号がどのような働きをしているのかを研究する学問」（ソシュール 2016 : 35）として構想されているのであり、これは構造主義の理念でもある。

構造主義における構造とは、ラングの共時的・静態的な「差異の体系」のことであり、これは時間的・物質的外界から切り離された閉ざされた構造である。したがって、記号の構造の異質的外部は考慮から除外される。歴史的・通時的観点、実世界・自然や語る主体はここでは存在する余地がない。バルトが「作者の死」を述べたのも、このような立ち位置からのことである。構造主義において「作品」という概念は解体され、それは「テキスト³⁹」として把握されるのである。

このような考え方は、暗黙に次のような前提を立てている。すなわち、作者は作品に先立っては存在しない。バルトが「作者の死」というときの作者とは、作品が生み出される源泉としての作者であり、「人格」としての作者である。ここで解体された「作品」とは、起点としての作者から創りだされたものとしての作品にほかならない。バルトはこれを逆転させ、作品こそが作者を作り出すのだというように起点を逆転させた。この、逆転され、起点となった作品のことを「テキスト」というのであり、テキストによって作りだされる作者

³⁹テキストとはふつう単に文章のことをいうが、構造主義においては多義的な用法で用いられる鍵概念である。バルトによればテキストとは「いかなる言語活動をも外部に避難させてはおかず、言表行為のいかなる主体をも、裁判官、教師、精神分析医、聴罪司祭、暗号解読者の立場に立たせることのない、あの社会的空間」であり、「〈テキスト〉の理論はエクリチュールの実践と一致する以外ありえない」ものだという（バルト 1979 : 104-105）。これは数えられるものではなく「方法論的な場」であり、あらゆる「記号表現の場」である。そこで、あらゆるテキストは他のテキストの「中間テキスト」であり、テキストは差異においてしか存在しない一回性の行為なのだという。このように、テキストという語は端的にいうことが難しい概念であるが、一義的に確定できない「読み」を許容するあらゆる記号実践であると考えられることができるだろう。後にこの概念はクリステヴァによって拡張され、「意味の生産性」として示された。「テキストは能記のなかの、そして能記にかかわる実践である」（クリステヴァ 1983 : 168）といわれるように、意味生成性の空間であるテキストにおいてはシニフィアンが「意味の産出者」の位置に置かれ、シニフィアンの優位性が生産性としてのテキストを特徴づける。テキストはある超越的な内容に還元しえないシニフィアンの戯れの場としてあらわれてくるのである。

は単に「書いているもの」としてその自己の優位性を失い、文脈的な存在となるのである。

このような見解は、つくられたテキストを構造としてとらえる視点に立ちながら、構造を無時間的なものとしてではなく、時間軸を導入しようとして考える点で、構造主義の乗り越えを志向するものでもある。それは、ソシュールが静態的な言語学に重心を置きながら、言語の進化という側面を見逃してはいなかったという時点で、すでに予見されていた。言語活動（ランゲージュ）はラングと発話（パロール）の弁証法的な関係によって体系と変化という両義的な性格をもつ。パロールが理解され、期待される効果をすべてあげるためにはラングが必要であり、逆にラングが確立するためにはパロールが必要である。ラングはパロールの道具であると同時にパロールが作り出すものでもある。この構造を、テキストと書くものの関係に置きなおし、テキストにその先行性を認めたというのが、「作者の死」のもつ意味である。

テキスト概念は、第二章で言及したリアリズムのシステムにおいても関与してくるものである。便宜的に主体—モチーフ—画面、言い換えれば主体—モチーフ—作品という三項関係によって説明をしていたものの、それらはいわばそれぞれが階層構造やニューラルネットワークのように相互に複雑に絡み合っているものである。それが、記号と実在が混然一体となっているということの意味であり、おそらくそれをある方法で可視化しようと試みた際に「アトラス」のような形をとるのであろう⁴⁰。そのような性質が示しているのは、表現という概念が、内的なものを出示するというような創造主義的なモデルで示されるようなものと端的にいうことができないようなものであるということである。作品制作がテキストのように編み込まれた諸存在の配置によって成り立つのであれば、内的なもの自体が外的なものに起因しているとみることもできるのであり、意味が先行して形が与えられるというよりも、形が先行して、そこに意味が同時生成するというようなことが考えられるからである。さらに、ここでいう先行する形というものは、表象的な存在や、モチーフとして考えられるような心的なものでもありうるかもしれない。そのように考えたとき、テキストの先行性は文脈的存在の本質性のようなものとして立ち現れるのである。

このことは記号におけるシニフィアンの先行性ということにその基礎があると考えられる。ソシュールの言語学上の転回は、記号が「名」、すなわちものないしもの本質に対するラベルとして割り当てられていることを否定し、シニフィアンがシニフィエを分節すると示したことにある。テキストとはシニフィアンの連鎖であり、それを書くことによって「わたし」もまた事後的につくられるというのである。

この考え方は、バンヴェニストの「ことばにおける主体性」のあり方についての考察から多くを負っている。「ことばにおいて、そしてことばによって、人間は自らを主体として構成する。なぜならことばだけが、現実の中に、それがすなわち存在の現実であるところのことばの現実のなかに、〈我〉の概念をうち立てるものであるから。」この主体性とは、「話し

⁴⁰ 作品鑑賞と作品制作の複雑な関係性をアトラス制作を通してビジュアル化しようとした試みとして、小松 2018b、今井ほか 2018：IV章を参照。

手が自らを〈主体〉として設定する能力のこと」であり、バンヴェニストによれば「〈我〉と言うものが、〈我〉なのである。」(バンヴェニスト 2015 : 244) それゆえ「人格」としての作者ではなく、無色な「主体」としての作者が「書くもの」として措定されるのである。

ここで、バルトにしてもバンヴェニストにしても、「ことば」あるいは書くことに対してかなりの優位性を与えているが、それは記号論に包摂されていた言語学を、記号論を包摂するものとして逆転させて考える態度に起因している。そして、この逆転以降、記号論がソシュールの言語学の諸概念をさまざまな事象に適用するようになっていったのである。このような転回は、構造主義だけでなく、分析哲学やプラグマティズムをふくめた 20 世紀の「言語論的転回」にも共通している。バルトによれば、「コトバと関係なく存在しうる意味の世界、すなわち〈^{シニフィエ}所記〉をもった物や映像の体系を考えること」は困難であり、「何かが何を意味するかをはっきり意識しようとすることは、結局のところコトバによる〈切り取り方〉にたよることにほかならない」(バルト 1971 : 93)。このような視点から、記号論・言語学の概念を美術に適用する方向性が生まれている。それによれば絵画もテキストとみなされることになり、絵画を鑑賞することはそれを「読む」とアナログックにとらえられることになる。このような記号論的な前提が、芸術のシンボルシステム論とその美術教育観に影響を与えている。

構造主義的方法への批判

しかし、ここで美術的な観点からは「美術作品は言語ではない」という批判が出てくることが考えられる。これは、従来の言語観に美術を当てはめることへの違和であることもあるが、本質的に美術を言語と呼ぶことに忌避感があるような場合もあるだろう。ソシュールの意味でのランゲージュの中に美術が位置づけられるとしても、そのラングは言語記号系とは異なるものであるということは当然であり、その場合は美術の記号としての特徴を示す必要がある。バルトによる転回は、あらゆるものを言語で「語りうる」ということ、あるいは「語りえた」もの以外は体系として認められないという認識に基づいている。その観点は、なお論理的な交換可能な言語体系を基礎としている。それがあることを前提として、美術などの非言語的記号系もまた位置づけられるという立場は、美術それ自体の本質によって美術が位置づけられるのではなく、あくまでもそれ以外の要素によって決定されるという観点から文脈主義的である。

わたしたちはまったくの稠密な連続体である実世界を記号・言語によって分節することで把握している。この文章が日本語で綴られているように、わたしたちはつねに何らかのラングに常に制約され、「こと」を「もの」にすることでしか語りえない⁴¹。これは避けがたい

⁴¹ この意味での「こと」と「もの」はベルクソンの概念であり、この用語法は木村敏によるものである(木村 1982)。ベルクソンにおいては「こと」は語りえないもの、時間の中の持続、内的生命ともよべるようなものであるが、われわれはそれを数や言語という「もの」によって分節することによって生きている。ベルクソンはそのような分節化された世界ではなく「意識に直接与えられた」持続の世界の回復が自由であると述べている(ベルクソン 2001)。ここで注意すべきなのは「もの」と「モノ」を区別すること

ものであるがゆえに、この作用を否定するためには、たとえばベルクソンのような「純粹持続⁴²」を措定しなければならない。ベルクソンによれば、純粹持続は「自我が生きることに身をまかせ、現在の状態と先行の状態とのあいだに分離を設けることを差し控えるとき、私たちの意識状態の継起がとる形態」（ベルクソン 2001：122）であるが、構造主義の主体観からすれば純粹持続において「自我」は生じえず、両者が全く相容れないものであることがわかる。

ベルクソンのような立場は極論すれば、『論理哲学論考』でウィトゲンシュタインが述べているような、「語りえぬものについては、沈黙せねばならない」（ウィトゲンシュタイン 2003：149）というものにつながる。そのときわたしたちは純粹持続に身を委ね、読みも語りもせず、ひたすら沈黙するしかないだろう。しかし、純粹持続に身を委ねることは結局のところ不可能な企てである。木村敏が述べているように、「純粹持続がある種の空間性、もの性のうちに投影されて〈不純〉になったときにはじめて、そこから時間の実感が生まれてくる。いいかえれば、ことがこと自身においてではなく、ものとの存在論的差異⁴³を構成しながら現われ出るときにのみそこから時間が成立してくる」（木村 1982：42）のであって、わたしたちはものとの関係、何らかの言語的実践において生きている。

そのような認識のうえで、記号論的に美術を考察することは、必然的に言語との関係で考えることになるのだが、先述したように静態的な構造主義は構造の外のを捨象し、形式的な分析に終始するものとしてポスト構造主義に至る流れで「脱構築」が試みられてきた。その全体像をここで詳細に追うことはできないが、大綱をいうと、構造分析から構造を生産する構造、構造の外への広がりまで射程に入れた理論の動的な変容が志向されてきた。それは、ある種の生命主義的な要素も含んでおり、その点でベルクソンのような言語批判的な様相も見せている。これは、認知諸科学がアフォーダンス理論や身体性に注目してきた流れとも期を同じくしているが、さらに環境との相互作用にのみ着目することにも疑問が呈され

である。本論文では「モノ」に対して、記号と実在の双方の意味を与えており、あえて多義的に用いている。すなわち、ベルクソンにおける「こと」と「もの」の双方の意味をあえて与えている。このベルクソンのような区別は、構造主義圏において浸透しているものということができ、その場合「もの」が言語であるということに注意する必要がある。一方、ドイツ観念論の文脈ではカントにおける物自体の概念に代表されるように「モノ」が言語外的なものとして措定されているため、ベルクソンのような「もの」とカント的な「モノ」はほぼ真逆の意味をもっていることになる。また、カント的な物自体は実在論における実在や、自然科学や素朴実在論における自然や現実の対象に敷衍されているということがあり、その意味での「モノ」は実在する素材や具体的な対象として意味されていることもある。「教育空間におけるモノとメディア」（今井ほか 2018）科研においても、主要な概念として「モノ」が用いられていたが、結局その概念の明確な定義はなされることはなく、各研究者が独自の解釈でモノをとらえ、研究を深めていた。そのようなモノの多義性が、モノという概念の可能性であり、かつ混乱を招く部分であるということも注意する必要がある。

⁴² 「純粹持続とはまさに、互いに溶け合い、浸透し合い、明確な輪郭もなく、相互に外在化していく何の傾向性もなく、数とは何の類縁性もないような質的諸変化の継起以外のものではありえないだろう。」（ベルクソン 2001：126）

⁴³ ハイデガーが「存在者の存在」と「あるということそれ自体」との差異をいうために用いた概念。木村によれば、この差異は「われわれ自身がそれぞれ一個の存在者でありながら、自分以外のもろもろの存在者とのかかわりを通して、つねに自分があるということにかかわっているという自覚的なありかたにおいてのみ成立する」（木村 1982：41-42）ものだという。

ている（インゴルド：2011）。このような観点からも、「開かれた」体系としての記号系の再考が求められているのであり、美術はその代表としての位置をもつのではないかと考えられる⁴⁴。

イェルムスレウの言理論

記号論的分析は、主に人文・言語学においてなされており、芸術分野への適用は文学・音楽領域との親和性が高いものである。それを視覚芸術領域に適用する場合は、比喩的あるいは類推的に用いられるということがあるが、一般的に視覚的記号系を対象言語系とし、それに対するメタ言語による分析というかたちがとられる。

対象言語記号とメタ言語記号という区分はソシュールの理論を発展させたイェルムスレウによって定義された。イェルムスレウは言語学を徹底的に形式化した「言理学」を提唱したことで知られているが、これはあいまいさを排する志向においては、記号に外在する領域に着目する立場とは逆の極ともいえるものである。イェルムスレウの理論を吸収し、それを具体的な分析に移したのがバルトであり、上述した言語学の優越性はここから生じているということができる。ここではイェルムスレウの理論をみていく。

イェルムスレウはシニフィアンとシニフィエという語を敷衍し、それを「表現」と「内容」という語であらわした。「記号とは表現と内容との連関で生じた実体である。」（イェルムスレウ 1959：35）表現と内容とは記号機能によって連結されている。表現と内容はそのあいだに記号機能が介在しないであられることはない。この記号機能は、つねにテキストによって実現される。それは表現と内容に属するそれぞれの要素が互いに同型ではないが、テキスト内で分析された場合、表現と内容のあいだに緊密な関係があることによって成り立っている。テキストの中には、表現に属するものと内容に属するものが同時に存在しており、記号論的分析を実行することは、まずテキストを構成する要素を表現と内容の二つの面に振り分けてから、表現とはどのようなもので、内容とはどのようなものかを確定させるということである。

イェルムスレウによれば表現と内容は固有の構造をもっており、それぞれに形式と実質がある。ソシュール的な枠組みでは、二つの実質（音声と思惟）を「形式」と「意味」という二面性においてとらえてきた。このことは、実際に扱うことができる前者の形式のみ取り扱って、意味を考察の対象にしないという態度につながってしまい、これでは「形式と意味」を簡単に片づけすぎてしまう。それゆえ、表現の形式に加え、内容の形式を措定し、記号の二面性の双方を形式的に扱うことができるようにしたのである。このとき実質とは二つの形式それぞれによってのみ存在する顕在的資料である⁴⁵。

⁴⁴ 「教育空間におけるモノとメディア」研究において、「既定の意味や意図に回収できない対象（「モノ」）が教育的文脈において持つ意義に着目」（今井ほか 2016：146）するのはこのような「言語主義」以後の動向において、その乗り越えをはかろうとするものと考えられる。

⁴⁵ ここで形式を伴わない潜在的な実質のことをイェルムスレウはデンマーク語で *mening* と呼んでいる（バディル 2007：118）。これは英語で *purport*（意味・意図）と訳し、フランス語では *sens*（意味）や

このように、表現と内容の双方に形式と実質を指定することによって、直接指示記号（外示記号）と間接指示記号（共示記号）という区別が生じる。直接指示記号とは表現面と内容面がそれぞれ記号体系でない記号のことをいう⁴⁶。間接指示記号とは、ある直接指示記号が表現となり、別な記号の内容を間接的に指示するものをいう。一方、直接指示記号を内容としてもつ別の記号をメタ記号といい、これは、系として考えた場合、対象言語記号とそれに対するメタ言語記号の関係として考えることができる⁴⁷。

メタ言語は「科学的なもの」といわれる。対象言語を分析的に把握する場合や、非言語的記号系を言語で分析する場合一般的にメタ言語が用いられる。しかし、イェルムスレウは記号を二重分節の機能をもつ体系に限定して考えている。よって、本質的に分節を欠いている美術作品などの視覚的記号系はそもそも記号モデルからは除外されているという問題がある。それゆえ、バルトはイェルムスレウの理論を援用し、「モードの体系」を分析しようとした際、実際の「モード」ではなく、書かれた「テキストとしてのモード」のメタ言語的分析に終始せざるをえなかったのである（バルト 1972）。

2 美的記号の論理

これは、美術作品などの美的な視覚的記号を記号論的に考える際に必ず問題になる部分である。自然言語におけるテキスト・文は第一分節で意味を担う単位である語に分節され、その語は第二分節で意味を担わない最小単位である音素に分節される。有限の音素から膨大な語が形成され、それらの組み合わせで無限の文を生成することができる。これに対して美術作品には「綴り」が存在しない。

ここで、美術の記号論を考える場合には次のような疑問が生じてくるだろう。美術作品はどのように意味を担うのだろうか。美術作品における二重分節のようなものを考えることはできるだろうか。このことを整理しなければ、構造主義的な体系では美術作品のコミュニケーションを考えることができないのである。わたしの見解では、イェルムスレウのいう表現と内容の入れ子構造は二重文節が可能な言語体系だけではなく、美的記号や美術作品にも応用して考えることができ、その意味で、メタ言語としての言語が非言語的記号を意味づけるという形でないありかたで、非言語的記号がメタ言語となったり、表現—内容の連関がテキスト的に編み込まれる美術作品の質的な言語性のようなものを構想することは可能で

matière（質料）と訳される。この「質料」は不可知なものであるが、認識できる実質へと転化される可能性があるという理由により仮定することの価値が与えられる。

⁴⁶直接指示記号は例えば「dog」などのそれ自体意味をもたない「記号素」の連辞で成り立つ語のことをいう。ここで dog は [dɔg] という音声（表現）の形式であり、同時に dog でない他の語に対する意味の形式である。このとき、表現の実質とは言語的に方向付けられた物理的な実在（音）で、内容の実質とは同様に方向付けられた概念である。記号機能によって結び付けられている表現と内容は「機能素」といわれる。

⁴⁷ここで、イェルムスレウのいう記号体系について補足すると、「記号体系とは、その断片のいずれもが、相互関係によって定義された類へさらに分割されることを許す階層である。したがって、これらの類のいずれもが相互的変位（表現と内容）によって定義された分離体に分割されることを許すものである。」（イェルムスレウ 1959:89）といわれているように、機能素以上の連辞的単位であると考えられる。

ある。表現というものは、シニフィアンでもあり、それに対応するシニフィエでもあり、特に美術表現でいえば、固有の質およびその価値を形成する行為であるとわたしは考えている。そのような見解は、構造主義的な言語論や言語論的転回からポスト構造主義や今日の新しい実在論に至るまでの思想的な背景に多分に影響されていることもあるが、わたし自身の制作者としての実感からなる見解でもある。ここではまず、構造主義的な見解からいかにして美術を考察しようとし、さらに、構造主義的な見解が言語の外への志向性を持つに至ったかということはいくつかの事例をもとに考えていきたい。

ソシュール・バルトの流れを汲みながら、以上のような問題意識をふまえて絵画の記号論を展開したものに、マランの『絵画の記号学』がある。マランによれば絵画的対象とは、「ひとつの形象的テキスト」であり、そこでは「見うるものと読みうるもの」が連続した横糸に沿って綴りあわされており、それを分析するということは、「この横糸のうちにさまざまな糸を区別し数を数え、もろもろの結び目とそれらに固有の本性を標定」することだということ（マラン 1986 : 6）。いいかえると、言語活動のおかげで、絵画という裂け目のないものを分節化しなければならないが、そのこと自体は可能であり、意義があるということである。それゆえ絵画は「一個の読解の体系」とみなされる。しかし、この読解とは書かれたものに対するのとは異なったあり方をするものであり、マランはそれを「視線の一覧」と「視像の瞬間の内部での一定の継起」、「視線の巡覧」という二つの側面から考えている。この二点はすなわち、全体と部分に対応し、「記号学的分析に提起される問題は、こうしたさまざまに相異なる時間の分節作用を分析することであり、とりわけ視像の統一性がいかにして、読解の言説的性格によって分節され切り分けられることになりながら、しかもけっしてひとつの統一性を失わずにいられるか、にある」（マラン 1986 : 8）という。

絵画の記号論的分析には以上の二つの視線による読解が想定されるのであるが、ここであらためて、絵画における「連辞」と「範列」についての検討がなされることになる。絵画は一つの構造化された全体として考えられるが、意味が分節からしか生まれえないのであれば、絵画という大連辞はいかにして相対的に自立的ないくつかの連辞に切り分けられるのだろうか。ここでマランは意味の源泉としての見うるものと名づけるものの分離不可能性に訴え、「絵画の大連辞は言語活動によって中継されることができ、この中継によって、この連辞は表意的総体として分節され構成されることが可能となる」（マラン 1986 : 13）と述べている。その上で、絵画を物語画と非物語画という二つに大別し、前者では物語というメタ言語的・共示的文脈によって形象は分節化され、後者では命名可能な可視的事物とその分布に応じた異なる情報密度の領域によって絵画の形象的連辞が構成されるという。形象を連辞的単位として措定することによって、形象について書かれたテキストのメタ的分析に留まらず、形象というテキストについて考察することが可能になり、形象のメタ的記述もそこではじめて可能になるのである。

次に範列関係であるが、ある連辞的単位である形象は、記憶の内に連合された潜在的な形象の系列を呼び起こす。ある形象はそれ以外のさまざまな形象との関係性で意味をなす。こ

れは絵画というそれ自体は閉じられた系の内部における関係性に留まらず、その絵画以外のあらゆるテキストとの関係がつねに想起しうる可能性として開かれた状態にあるものである。この範列的空間において読解は「間テキスト的」になり、絵画という全体は「形象的母体」として「形象をもって、ひとつの生成的要素と考える、つまり読解のレベルでひとつひとつの形象を生み出されたものにする〈象徴的形態〉と考えることが可能になる」(マラン 1986 : 20-21) ののである。

この「象徴」の領域は、ソシュールにおいてはシニフィアンとシニフィエの「自然」な結びつき、「動機づけ」を含むものとして恣意性の原理に基づき記号モデルから排して考えられてきたものである。美術のような視覚的記号系においては、しかしこの領域を無視することができない。マランは構造主義的見解を肯定的にとらえながらも、それに齟齬をきたす領域を融和させようと試みているのである。

以上の考察を踏まえると、絵画の連辞的単位は、イェルムスレウのいう直接指示記号と間接指示記号という階層構造をもつということがいえる。例えば、絵のなかの「雲」は直接指示記号としては自然的な「雲」を指示しているが、間接指示記号としてコード化されたさまざまな象徴体系を含意したものとして顕示する。絵画は指示作用の階層的構造化として、かつ一つの全体を構成する、形象の織物なのであり、読解とは絶えず再構築される力動的な体系なのである。

形と生成の概念

以上にマランは絵画における第一分節に相当する単位を考えてきたといえる。つまり、絵画のなかで分節可能な形象は記号素として考えられており、それでは絵画において第二次分節に相当するものは何かということが問題になる。これは単純化して考えれば、絵画的空間の三つの次元⁴⁸におけるある位置をいうことができると考えられるが、画面においてあらゆる要素が価値および意味をもつ以上、画面上で単独で意味作用をしない要素を考えることはできない⁴⁹。マランもこのような観点に基づき、絵画の構成要素はすでに何らかの意味をもっている単位で構成されているという見解を示し、その意味作用をする辞項間の「意味論的軸」というグレマスの概念を援用して考察している。そして、マランによれば、このような形象的意味論を試みた代表としてクレーが挙げられるという。

クレーは『造形思考』において線、色彩、価値などのさまざまな造形的な意味や「運動」について考察し、「わたしたちの求めるのは、フォルムではなく機能である」(クレー 2016 上 : 135) と述べているが、これは「ラングは形式であって実質ではない」(ソシュール 2016 : 171) と述べたソシュールに対する原理的な批判とも読むことができる。この双方を冒頭に述べた語に関連させていえば、前者が「表現主義」、後者が「形式主義」な態度ということ

⁴⁸ 画面を座標系とみたときの位置を示す「図学的空間」、色の三属性であらわされる「色彩学的空間」、画面を立体物ととらえたときにその量を定義する「物質的空間」という三つの次元のこと。

⁴⁹ バルトのいう「プンクトゥム」はこの理由から生じるといえる。

ができるかもしれない。

しかし、ここでクレーが機能といっているものは、ソシユールの意味での実質（音や概念）ではなく、表現と内容を結びつけるところの記号機能のことをいっていると考えられる。とすれば、「ラングにおいては差異しか存在しない」というソシユールの価値の概念と、この記号機能は、実は同じものということができる。シニフィアンとシニフィエを結びつける記号機能はラングに属し、つねに形式が意味に先行して存在することは避けられない。画面を系として見た時の「色価」を構成要素である線や色の関係性から構造として考える観点が生じるのは、造形的なラングを想定することにほかならない。

それでも形象のラングは言語のラングと同じ意味で体系化・コード化されているわけではない。マランの理論が示していたように、絵画の読解はつねに開かれており、そのことは転じて、記号素の意味生成自体がつねに開かれているということを示している。クレーが形の生成の段階、過程を強調するのは、ラングに対するパロールの重視とみることができる。これが強調される理由は絵画のような美術作品が「オートグラフィック (autographic)」な芸術であることによると思われる。ある作品がオートグラフィックであるのは、「その作品のもっとも正確な複製であっても本物だと見なされないとき」(Goodman1968: 113 (134))にかぎられる。これに対して音楽や文学は「アログラフィック」であり、複製が原理的に可能である。オートグラフィック性は、先述したような綴りや記譜法が無いことから生じる。これにより、表現と内容の恣意的なつながりが、主体の操作不可能な体系に拘束される度合いよりも、主体や外界からの動機づけに依存する割合が高くなることがつねに許容されている⁵⁰。

これは、美術作品が厳密な意味で分節を欠き、構造主義的な言語からははみ出した存在であることの帰結である。それゆえ、「フォルムが生まれる前に、あるいはもっと端的にいえば、最初の一タッチがひかれる前に、それ以前の全歴史がある」(クレー2016: 209)という、「作者の死」には回収しきれない作者や自然の残滓、意味の「発生」の領域ゲネシスがそこにはある。テキストに織り込まれるのは文脈的な諸物だけではなく、その過程的な存在にすぎないにしても作者自身もまたそこに織り込まれうるからである。モノの多義性とは、記号であってしかし記号とはいえないような中間領域からくる本質的あいまいさの領域に見出される。この特徴を顕著に示すのが美術作品ではないか。もちろん、この場合でも完成した形はベルクソンのいう意味で「時間の空間化」なのであるが、クレーが強調したように、「過程こそ本質的であり、作品のいつかは完結すべき、またいつか完結した性格を規定する」のであり、「運動としてのフォルム」それ自体のもつ意味を絶えず喚起するものとして美術作品は機能を有し、形はこのような運動の痕跡としても、意味を織り込んだテキストとしての性

⁵⁰ ただし、オートグラフィック性がそのまま創造性や「個性」につながるのではない。さらに、「表現が相対的に個人的なものであるかどうかに関しては、いかなる含意もない。」(Goodman1968:113 (134-135)) これは記号体系の性質を述べているに過ぎない。しかし、ほかならぬこの性質が、美術作品の「アウラ」や、個人の内面の表出とみなされるところの「表現主義」、生命主義などの親和性を生むものであることは留意する必要がある。

格をもつのであろう⁵¹。

意味の生産と言語の外なるもの

このような記号の生成過程に着目する立場は、構造主義内部からも生じてきた立場であり、代表的なものとしてはクリステヴァの理論が挙げられる。

クリステヴァは構造主義言語学における外界から閉ざされた記号観に基づく態度に不満をもち、構造をはみ出すもの、コミュニケーションの図式に一元化されない剰余が必ず出るような実践に着目し、「超出一言語学」を提唱した。そして、そのような実践が行われている場、「言語の皮膜の堆積あるいは構造の収蔵だけではなく、引きこもった身体の証言でもなくて、逆に無意識、主体、社会が絡まる関係の総体」を「肯定的暴力」という態度で包括する「言説」のことをテキストといている（クリステヴァ 1991 : 7）。これはバルトラのテキスト概念を発展させたものであり、このテキストは超出一言語的な意味生成装置とみなされる（西川 1999 : 38-41）。

このようなテキスト観に基づきクリステヴァはテキストを「フェノーテキスト」と「ジェノーテキスト」という二相においてとらえる。フェノーテキストとは構造をなす言語現象であり、ジェノーテキストとはフェノーテキストの生産性、生産活動、操作のことをいう。フェノーテキストは読み取られてはじめてテキストとなるのであり、それを読み取るには深さないし厚みを垂直に遡っていくことが必要とされる。よって「意味産出は二重に、(1) ^{ラング}言語の織物の産出、(2) 意味産出を提示する身構えをしている「わたし」の産出、として捉えることができる」（クリステヴァ 1983 : 166）。

ジェノーテキストはほかならぬそのフェノーテキストに書き込まれているのであるが、これは「質料—形相モデル」における質料や、超越的なものではなく「言語現象本来の生成作用」であるという。クリステヴァによればこれは、「構造化されたものでもなく、構造化するものでもない」、「主体の手前で作用する、主体の他者」であるところの「無限の能記」である（クリステヴァ 1983 : 170-172）。このような二重性によって規定されるテキストを対象とし、超出一言語的なシニフィアンを追求する記号論をクリステヴァは「記号分析学」として新たに提示した。これはテキストのメタ分析というものであり、そこでは読むことと書くことの相互補完的機能が示されている。

さらにクリステヴァはジェノーテキストの領域に関連するものとして「相互テキスト性（間テキスト性）」という概念を提唱した。これは「すなわち、どのようなテキストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テキストはすべて、もうひとつの別なテキストの吸収と変形にほかならない」（クリステヴァ 1983 : 61）という考え方のことである。このことが示しているのは、テキストのなかに歴史、社会が挿入されていることであり、語る主体と

⁵¹ ここで問題なのはやはりテキスト概念の言語外への拡張であるように思われる。なぜならば、あらゆるシニフィアンを想定できるのであれば、あらゆるものがテキスト化され、そこでは改めて作者が「死ぬ」であろうからだ。そのとき残されるのは何か。主体にもテキストにもエージェンシーを認められないとするならば、そのとき制作しているのは何なのか。このことについては疑問が残る。

は無数の穴や亀裂が入った「粉碎された」主体なのである。

このことは、形象的テキストである美術作品でも同様であると考えられる。フェノーテキストである形態は、ジェノーテキストとしての他者につねに貫通されている。これはマランやクレーの考察を踏まえて考えるならば、「他の美術作品」「自然」という他者もテキスト内に間テキスト的に含まれているということになる。この場合に美術に特有の行為は、連辞的単位としてモノやイメージを読み、そこにあらたな形態および意味を生産するということである。そのことによって言語化されたテキストを間テキスト的に保有するだけでなく、それまで記号ではなかった非記号の領域、視覚的、触覚的領域に意味を生成することになる。もちろんマランによれば非言語である視覚的単位は言語によって分節されるものではあるが、ここで言語によっては分節されないが感性的領野によって分節可能なもの、知覚はできるがどうしてもそれといいあわせないもの、マランのいう一覧の段階のもの、ドゥルーズ・ガタリのいうカオスのようなものが、間テキスト的に作品に含まれることがありうる。これがモノのモノ性や、クレーが「見えるようにする」といったそれ自体では見えない「エネルギー」であり、デューイが「いまだ構成要素に分節も区分もされていない包括的・質的全体」（デューイ 2010：236）といわれるものであると考えられる。

デューイによればこの質的統一性はすべての部分に存在していなければならないが、ただ感じられるだけであり、直接経験されるだけである。デューイはこれに対して、「私はこの性質を言葉で述べようとは思わない。なぜなら、それは言葉では述べられないし、また（これですよ）と指さすこともできない」のであり、「この全体感につける名前はない」とまでいっている（デューイ 2010：237）。この質的統一性とは、まったくの言語の外部のものでありながら、なおかつ認識されるものであり直観される何かである。しかし、デューイはこれを言語による詩にも浸透しているものだと考えていることから、言語を含む記号系を貫く言語外の何かと考えるのが妥当であり、芸術による記号生産がなされうるとすれば、フェノーテキストの面にジェノーテキストとしてこれが生成されなければならないということである。

クリステヴァは『詩的言語の革命』において、前述した言語外の対象へのアプローチをさらに発展させて考えた。言語外の事象に取り組む姿勢をみせる潮流には二種類あるという（クリステヴァ 1991：10-12）。第一の潮流はシニフィアンとシニフィエの恣意的な関係を議論の主題として、その関係が「有契的」であるようにみえる意味体系を検討するもの⁵²。これはフロイトの無意識理論などに根拠を求められるもので、記号過程を伴う欲動する身体は回復されているが、統辞的一意味作用との接続を欠いている。この方面の記号論に、ギブソンやユクスキルなどの生態心理学も含まれると考えられる。第二の潮流は、理論の形

⁵² ソシュールの恣意性概念はさまざまな議論を呼んだが、恣意性を「記号論的障害」として批判したものに菅野の『恣意性の神話』がある。そこで菅野はソシュールの形相主義が文化／自然という二項対立から生じるものとして次のようにいう。「恣意性の原理を非神話化ということは、基本的には、このあまりにもグロテスクな〈対比〉の新規蒔き直しをはかるということである。文化のなかに自然の呼び声を聞き取ることである。逆に、文化の中に野生の思考を見出すことでもある。」（菅野 1990：11）

式性自体に、記号過程の「層」を導入するというものである。この潮流はバンヴェニストやフッサールのいう意味での言表行為の主体を想定して、主体相互間の諸関係、コンテキストなどの言表の形式外の層構造、言語内にとどまりかつ言語をつきぬける諸関係を導入する。この二つの潮流はクリステヴァによれば同じ一つの意味生成過程の二つの様態を述べているという。そして、この前者の身体的・物質的現実直面している領野を「セミオティック」、後者の超越的・歴史的・社会的領野を「サンボリック」と呼ぶことを提唱する。これは先述されたジェノーテキストとフェノーテキストの概念をそれぞれ敷衍したものである。あくまでテキストの範囲で考えられていた概念に代わってセミオティック・サンボリックという用語を提起することで、記号体系一般とそれに接続する外部を含めて言語活動を考えるという姿勢を明確化したのである。

クリステヴァは次のようにいう。「主体とはセミオティックにしてかつサンボリックなのだから、主体が産み出す意味体系はなんであれ、〈もっぱら〉セミオティックであることも、〈もっぱら〉サンボリックであることも不可能であって、相手に負った負債のしるしを免れることはどうしてもできない」（クリステヴァ 1991：14）。しかし、サンボリックの領域、語る主体とはそもそもどのようにして生み出されうるのかを考えたとき、生み出されうる前提はセミオティックに属しており、そこでは非表現的な前言語的な一次分節の流動と停滞が行われて⁵³、それが異質なサンボリックの領域とのあいだに「機能／関数」を確立するのだという。

クリステヴァはセミオティックとサンボリックの接続をフロイトーラカンの精神分析理論にその根拠を求めている。ここではその内容に立ち入ることはしないが、記号の定立以前に前記号的な領域があること、このことによって記号自体が動的なものとしてとどまること、そしてこのような意味生成の過程を実際に知りうる実践が詩的言語さらにはテキストと呼ばれる言語実践であるということを確認しておく。このことは、言語を通じて言語ののりこえをはかるとき、詩的言語という「享楽がコードの変革をのみ視野に入れてコードに身を委ねる場」（クリステヴァ 1991：341）が必要になることを示しているのである。このことは形象的テキストの実践においても同様であろう。言語のようなコードは無いにしても、何らかのコードが実際に存在する美術的記号において、詩的言語としての美術的記号は既存のコードに身を委ねながら、なおかつそこに「否定性」の継起を見出すものであると考えられる。さらに、美術的記号は、言語に対してもそこに汲み取られない残滓を提示し、コードを揺さぶることで詩的な破断を提供する。この、「論理的」になりえない論理、なおかつそこに「質的統一性」をもつ構造が、美的な記号の徴候を示しているということができる。

⁵³ クリステヴァはそのような前言語的な分節の母体としての場のことをプラトンの『ティマイオス』にある「コーラ」という概念で説明している。コーラは「ほんの一時的な分節、ほんらい流動的で、運動とその束の間の鬱滞からなる分節」をあらわしている。コーラは記号やシニフィアンですらない潜在的なものだが、それでもある分節の切れ目を生み出す何らかの規則に属している（クリステヴァ 1991：14-22）。

3 解釈の位置づけ

以上に構造主義の立場から美術を考察する視角についてみてきた。それによれば、構造という枠組みをよりどころとしつつも、その外部の領域へと超出するためには詩的な論理が必要になり、しばしば芸術がその触媒とみなされること、美術などの視覚的記号を考察するためにはそもそも言語との類比だけで考えるには不十分な点があることが見出された。

それでは、一方のパーズを起源とする記号論の系譜については美術の関連でどのようなことがいえるのだろうか。このことを考えることは、パーズの影響下にあるデューイの「質」概念の理解を深めることにもつながる。さらに、ソシュール的な枠組みで窮屈だった「外界」をどのように扱おうのかについて何らかの示唆があるかもしれない。

ここまでみてきたソシュールの理論は、シニフィアンとシニフィエを記号の構成要素とする二元論であった。これは言語記号の特徴から導き出されたもので、この二面が一体化しているというところからすべての差異と価値について考えられている。一方、パーズの記号モデルは三元論であり、構成要素として表意体、解釈項、対象をもっている⁵⁴。二元論と三元論の対応関係は整理されていないのが現状だが、第二章でみたように、それぞれは互換可能であるということが示されている。それによれば、シニフィアンと表意体が、解釈項とソシュールにおける価値体系が対応する。さらに対象を記号に外的な実在である「力動的対象」と心的なものである「直接対象」に分けた際の後者がシニフィエに対応すると考えられる。ここで示されているのは、二元論と三元論の双方で対象としてのモノは考えられていないということであった。さらに、ここまでみてきたように、シニフィアンとしてのモノもイェルムスレウ的な形式主義においては扱うことができない記号外的なものであった。マランやクレーの理論は、非言語的記号系を記号的に扱うこと、あるいはそのような言語中心主義ではうまく説明できない領域についての考察であった。これは構造主義的な構造の外部を志向するクリステヴァが精神分析の知見を参照して言語の生成に着目したことと関連して、ソシュール的な構造の限界を示すものでもあった。

しかし、パーズにおいては記号に対してより包括的な扱いがなされていると思われる。パーズにおける記号現象とは、「記号、記号の対象および記号の解釈項という三個の主体の協働を含む作用ないし影響」のことであり、「このような三項関係的な影響はどうしても対の間の作用に分解できない」ものである（パーズ 1986 二巻：141）。ここで明らかなことは、パーズのいう記号現象の要因は人間的な要因に限らず、抽象的な三つの記号論的存在であるということであり、それらの関係は具体的なコミュニケーション行動に影響されないものである。「記号あるいは表意体とは、ある人にとってある観点もしくはある能力において何かの代わりをするもの」（パーズ 1986 二巻：2）ということとは、「代わりをする」という関係が解釈項によって媒介されていることで成り立つ。この解釈項は解釈者と同値ではな

⁵⁴表意体、解釈項、対象という三項関係からはそれぞれ三つの研究領域が導かれる。表意体と対象の間の諸関係を研究するものは「意味論」、表意体と解釈項（解釈者）の関係を考察するものを「語用論」、記号どうしの形式的な関係を考察するものが「構文論」である。

く、人間中心でない形で解釈することが可能で、それによれば記号の定義の一端として、意図的に発せられ、人工的に作り出されるという性質は必要でなくなるのである⁵⁵。

もちろん、ソシユール的な二元的構図自体が三元的な構図と互換性があるのであれば、ソシユール的な構図を改善して用いることも可能であるが、イエラムスレウやバルトラの見解におけるメタ言語の位置づけは、シニフィアンの先行性という性質を鑑みたくえでもなお言語中心主義的であり、全体論的価値という概念が言説からなる空間に偏ってしまう傾向があった。先行するシニフィアンが多義的なモノであっても可能であるような場合、あるいは美的記号のようなものである場合のことを考えると、そこで生成される意味や価値は必ずしも言説的なものとは限らない。そのような非言語的記号に対応するあいまいな意味とその作用を説明するにあたっては、記号作用を意図的な伝達に求めるのでは不十分であり、美的記号のコミュニケーションというものはいわゆる質料—形相的な構図で説明されるようなものではないと考えられるのである。あるものが記号であるという場合には、それを受け取る何かにとって記号である必要があるが、それを受け取るのは人間であるとは限らない。これはあくまで文化的事象である芸術や美術においては、そこに人間という要素を欠くことができないということがありつつも、人間といういわば「もの」化した存在から再び「モノ」化していくような作用自体が認めうる非言語的記号の在り方においては、主体、モチーフ、作品というような構成要素が非人間的な関係性を「質」として保有しつつ、それ自体として再帰的な全体性としての意味をその都度生成しているような流動的な意味の場を形成しているように思われる。その意味では、美術および美術教育は、完全に論理的に記号化された体系においてではなく、かといって完全に知りえないモノ化しているのでもない、半—記号、半—モノ（半—自然）という記号と自然の中間領域において行われる固有の経験ではないかと考えられるのである。

そのような美術の特異性は、それゆえ単純に記号とそれを名指してよいのか明らかではない。本論文ではそれをあえて記号と呼んでいるが、それは言語中心主義的に美術を語りうると主張しているのではなく、記号概念自体をそのような広範囲に拡張する必要があるのではないかという考えと、美術をあくまで人間的な事象であるということは踏まえたうえで、人間における文化的な単位として扱うために存在論的な位置づけを美術に与えるにあたっては、やはり記号として考えることが適しているのではないかと考えるためである。そのような見解を補強するものとして以下にエーコの記号論を参照する。第二章で定義したリアリズムのシステムにおいては、それが実在と関わりつつも虚構的な対象を扱うものであるという見解からフィクションの擁護ないしフィクション的リアリズムのような立場を間接的に示していた。このような虚構的存在を許容し、その教育的意義について考えること、しかし実在的な要素を失わないことを目指すためには、文化的単位としての記号という立場をまず抑える必要があるからである。

⁵⁵ 「パース的な三項関係は、発信者が人間でないような場合の現象に対しても適用できる。ただし、受信者として人間がいる場合での話である。」（エーコ 2013 I : 43）

コミュニケーションとコード

文化的な単位としての記号という立場からパースの記号論を積極的に応用したのがエーコである。「私は記号というものを、すでに成立している社会的慣習に基づいて何か他のものの代わりをすると解しうるすべてのものと定義することを提案したい。」(エーコ 2013 I : 44) この考え方は、エーコによればパースの理論を展開させて考えたモリスの見解を受け入れるということである。モリスによれば、「何かが記号であるのは、それが或る解釈者によって何かの記号として解釈されるからである。何かを考慮することが解釈項であるのは、そうすることが記号として機能する何かによって引き起こされるかぎりにおいてである。」「そういうわけで、記号学というものは、ある特殊な種類のものの研究ではなくて、普通のものを扱うが、ただし、記号過程に参加する限りで（しかもそのかぎりにおいてのみ）それらを研究する。」(モリス 1988 : 8-9) このように定義することではじめて、言語外の事象まで文化的単位としての記号として解することが可能になるのである。

エーコはこのような見解をふまえ、記号論はすべての文化的過程をコミュニケーションの過程として研究するものであるという。ここでコミュニケーションとは信号（信号に限らない）が発信点から（発信装置を通り、ある経路を経て）着信点へと移行することである。コミュニケーション過程が機械から機械へという場合には、意味作用は存在しないが情報の移行ということだけは存在している。着信点が人間、「受信者」である場合は意味作用が認められ、信号は単に刺激であるだけでなく受信者に解釈するという反応を引き起こすことが条件である。先に記号現象は広義に解釈すれば非人間的な存在にまで拡張可能であり、美的記号においては人間でさえモノ化しうると述べたが、それが芸術や美的記号というものによって引き起こされた場合、それは完全に自然化されたものということはず、やはり文化的な事象であることは前提とされていると考えられる。そのため、そうした記号過程においてなされる記号過程には人間による解釈というものが避けられない形で組み込まれているのであり、美術制作や美術鑑賞においても人間の存在抜きでそれらが成立するとは考え難いことをみても、記号過程における解釈は重要な過程である。

この過程を可能にするのが「コード」の存在である。コードは現にそこに存在するもの（表意体）を不在の単位（対象ないし解釈項）と結びつける、その限りにおいてそれは意味作用の体系である。「メッセージ」とは着信点に入る情報のことである。

このコードとはいったい何なのか。エーコはこれを四つの異なった現象から説明している。(a) 統辞体系、(b)意味体系、(c)着信点での一連の行動的反応、(d)体系(a)に属する項と体系(b)ないし(c)に属する項を組み合わせる規則 (エーコ 2013 I : 82-83)。エーコによればこの最後のものだけが正当にコードと呼びうるものであるという。それ以外の三つは s コード（体系 system としてのコード）として区別される。s コードは構造主義で言うところの構造であり、それが考察の対象となるのはコミュニケーションの枠組み（コード）に挿入された場合だけである。

このコードとコミュニケーションの理論は、ソシユールにおけるラングとパロール、構文論、語用論、意味論という区別とは対応しないものであるという。このような図式化は有効であったとしても、もっと現実的な立場からとらえなおす必要があるという認識が生じてくる。それが、テキスト理論にみられるような主体の前提や場面を考察の対象に入れようとする立場であり、コードの理論はそのような問題意識に則って考えられているものである。

コードは文化的な慣習性のこととされるが、これを慣習と規定することによって、記号論の対象にある程度の自立性が与えられる。それによれば、ある人がその慣習を知らなかったとしてもその存在は脅かされるものではない。意図的にコードを利用してコミュニケーションを行っているかどうかも問題にはならない。重要なのはあるものが他の何かをあらわしていると解釈されうること、その解釈が慣習性を有していることである。このように規定することで、コードが発信者、受信者を切り捨ててしまうのではない形でかつ自立性をもつ。

さらに、ここで何らかの処理を施す必要がある対象として「指示物⁵⁶」がある。指示物とは記号によって指示されている現実の対象、パースでいうところの力動的対象である。エーコは記号論を「嘘を言うために利用しうるあらゆるものを研究する学問」と規定している。指示物を対象として含めることはパースによっても否定されているが、エーコもこのような立場をとり、対象に実世界を含めない。記号による対象は必ず「虚構」なのである。このようにすることで、指示物に基づくあらゆる偶然的要因が記号論から取り除かれることになり、記号の対象世界の指示物からの自立性が認められる。記号が「嘘」を言うことができるのはこのように指示作用と指示物とが区別されるからにほかならない。

以上の処理によって理論的基盤をつくったのち、コミュニケーションを成り立たせる意味作用、コードの理論が展開されるのであるが、そこで意味とは文化的な単位であると説明される。この文化的単位は、つぎからつぎへとつねに記号媒体という形で定義されながら規定されていくのであるが、エーコはこれを解釈項の連鎖ということから説明している。パースによれば解釈項とは「何か他のもの（解釈項）を規定して、自分の場合と同じやり方で、自分のかかわっているもの（対象）にかかわるように仕向けるもの」であり、「次にこの解釈項もまた記号になるといった具合に無限に続く」（パース 1986 二巻：49）とされている。つまり、記号の定義自体に無限の記号過程が含まれている。解釈項とは同一の対象と結びつけられる別な記号とみなされる。ここから、エーコは記号の直接指示義はその解釈項であり（外延ではない）、その間接指示義は直接指示義の解釈項であるとする。さらにそれらの指示作用の属する「意義素」に対する可能な解釈項の集合全体は、その意味標識の集合よりも

⁵⁶ 指示物とはオグデン・リチャーズの用語であり、記号によって示される現実の事物のことを指す。この概念はソシユールへの批判から生じたものである。オグデン・リチャーズによればソシユールの記号論は、「記号が表す物を全く無視したために、検証による科学的方法とは、そもそもの発端から全く無関係になった」「かれらは話者の具体的な環境を無視し、〈表現されたもの〉としての〈観念〉のみを研究しようとする傾向がある」として批判し、「言葉と事物を結合する理論」が必要であると提唱した（オグデン・リチャーズ 1967：52-53）。彼らによれば記号は象徴、思想あるいは指示、指示物という三項関係で成り立ち、象徴は指示によって指示物をあらわすとした。象徴は表意体、指示は解釈項、指示物は力動的対象にそれぞれ相当する。

大きいとされている。

コードの理論における解釈項には次の三つが含まれる。(i) 記号媒体の意味、(ii) 内包的分析ないしは成分分析、(iii) 意義素の成分を枝分かれ図で示した場合、それを構成している単位の一つ一つ (エーコ 2013 I : 146)。ここでわかるように、記号である解釈項に対して定められ得るコードはある二つの要素を等価に結びつけるものではないばかりか、表現単位とさまざまに異なるやり方で対応するおびただしい数の部分的な内容関係を潜在的に有している。意味空間は流動的であり、「コードは意味世界の総体にとって自然な条件ではないし、すべての記号作用過程の複雑なつながり目や枝の背後にある安定した構造でもない」のである (エーコ 2013 I : 244)。

すると、マランによって示されたさまざまな読解を許容する「形象的母体」の概念や、クリステヴァによって示されたサンボリックに対するセミオティックの領域は、ある文化的な単位である記号、意義素、メッセージがつねに「さまざまな可能な意味を付すことができるような空虚な形式」(エーコ 2013 I : 269) である、「開かれた形式」という性質を本質的にもっていることに起因していると考えられるのではないだろうか。クレールが重視したのは形ではなく機能であった。この機能はエーコのいう意味での「コードと開かれた形式としてのメッセージとの相互作用」として、無限の解釈項を生む「逃走線」ともいえるのではないだろうか。

詩的機能と開かれ—記号と自然の中間領域

詩的言語の機能は言語のもつこの本質的あいまいさを、自身という「言語」に志向を焦点化させることで顕在化させる。ヤコブソンによれば言語の詩的機能とは、「メッセージそのものへの指向、メッセージそのものへの焦点合わせ」(ヤコブソン 1973 : 192) であり、これを美術作品に応用して考えるならば、モノおよびそこから生じているイメージそのものへの焦点合わせである。モノやイメージは言語と比べれば相対的に脆弱なコードしかもたないゆえに、そのあいまいさは言語の詩的機能と比べても強調されると考えられる。メッセージのあいまいさは、情報の増大をもたらす。「情報は大きければ大きいほど、ある仕方ですべてを伝達するのは、それだけ困難になる。メッセージが明確に伝達すればするほど、それが与える情報は、それだけ減少する。」(エーコ 2011 : 138) そのメッセージがあいまいさをあいまいのまま提示し、なおかつそのメッセージに解釈を集中しなければならないという芸術的なコンテキストがそれに拍車をかけるのである⁵⁷。

これはテキスト理論が示すところのように、読みと生成が補完的であることを示してい

⁵⁷ 習慣的なコードに沿っていない状況においては、「過剰コード化」あるいはコードのない状況に対する「過小コード化」ということが起きる。前者はたとえばあらゆる図像学的な存在物に対する間接指示的解釈項を含む副コードを生じさせ、あるいは習慣と革新のあいだで宙吊りにされているコードとコードのたわむれを示している。後者では信頼しうる既成の規則が存在しない場合にあるテキストの巨視的な部分が形成中のコードにとって関与的な単位であると暫定的に指定する。これらは状況や「仮説的推論」に基づく意味を生成する。

るが、美術作品を制作する段階でもこのようなことがつねに生じるはずである。そのとき、制作者は不定性に身を委ねた状態で、なおかつ既存のコードからコードをつくり、またつくり変えている。クリステヴァが否定性ということを示したのは、習慣としてのコードへの否定性と考えられる。

それならば、美術においてこの作用はどのようにして行いうるのだろうか。エーコは記号生産を具体的な労働であると強調する。「記号生産ということが起こるのは、物理的に表現を生産し、それを内容と互いに関係づけ、内容を分節するといった目的で労働を行う経験的主体が存在するからである。しかし、記号論としてこのような主体を認めるのが許されるのは、それらが記号機能を創り出し、他の記号機能を批判し、既存の記号機能の再構造化を行うといった形で、意味作用を通して自らを現す時のみである。」(エーコ 2013Ⅱ : 326) このような意味でも主体はセミオティックかつサンボリックでしかありえない。主体はモノを表現として構造化し、同時にコード創出によって内容面を構造化する。これは一面ではモノのモノ性を否定し、それを人工の領域に引き入れる。モノが存在しているそれ自体の習慣はここで、文化の習慣に還元される。

ここで、美術における習慣の二面性が見出される。美術の詩的機能は文化の習慣を否定することを志向するものといえるが、潜在的にモノ性の習慣も否定しているのである。しかし、美術作品においてはまさに、そのメッセージの自己焦点化機能によってモノのモノ性あるいはイメージのイメージ性が完全に否定されない形で作品に「生かされる」。表現面が内容面を再帰的に規定し、構文論的にも意味論的にも稠密であるがゆえに、表現面の前記号的な「質」も内容化されるのである。ここに、記号と自然の中間領域が見出せるのではないだろうか。それゆえ、クレーのいうように「芸術家にとって、自然との対話はずねに *conditio sine qua non* (不可欠の条件) である。芸術家は人間であり、自らも自然であり、自然の空間内の一片の自然である」(クレー 2016 : 142) という、「自然との対話」という考え方が、もっぱらサンボリックではないような形で許容されるのである。そこではモノは「その外面が認めさせる以上のもの」、すなわち形象的テキストであり、クリステヴァのいうような「対話論理」に基づき、「対立するものの併存」として自然と記号の両者を融和させる。これは、単純な「質料—形相モデル」に回収されない。つくる主体は形の内に自身の解釈を編み込み、その対話に基づく運動の過程において、形のみならず主体自身を形成するのである。「物と世界にとって本質的なのは、それらが〈開かれたもの〉として現れ出ること、われわれをそれらの限定された表出のかなたへ差し向けること、つねに〈見るべき他のもの〉をわれわれに約束することなのである。」(メルロ＝ポンティ 1974 二巻 : 190)

美術は文化的な事象として、人間によって行われる記号的実践である。しかし、それは言説とは違った独自の記号作用を示すものであり、その点に本質主義的な美術の意味も見出すことができる。その記号作用は「開かれ」という流動するコードと意味作用、詩的機能、記号と実在の混淆、再帰的な意味の生成、というようにいわばあいまいな価値を有しており、これは、意味作用の場それ自体を常に変容させ続ける「質」の変容ということから考えるこ

とができる。

そのような記号からなるコミュニケーションは必然的に不安定で、受け取られる情報は解釈に大きく依存するものになる。「表現」もまた、内的なものを出すというようなモデルでは言い尽くせず、むしろ自身でも意味を確定できていない状況下での不安定な記号の生成に身をゆだねるようなものとして考える必要があるような行為である。そのような行為に基づく学びとはいかなるものなのだろうか。そのような不安定さにおける教育とはいかにして可能なのか。また、そのような学びや教育にどのような意義があるのか。第一章で示したように、ディシプリンが未だあいまいな状況である美術教育において、このような本質的なあいまいさはどのように評価されるものなのだろうか。わたしの見解では、このような美術のもつ本質的なあいまいさこそが美術教育のディシプリンとなるものである。しかし、そのような性質は、コンセンサスや論理的、科学的性質とは相いれないものでもあり、そのようなものが「知」や「学問」とは呼べないという一般的な認識がある。美術制作において特有の知覚や思考が行われることは明らかであるが、それを取り出して方法論や「知識」とすることは困難である。そのため、美術制作をそれ自体では研究というにはためらわれ、美術による学びもまた「知」のあり方としてよりは「表現」というものに限定するべきだという判断が慣習的、倫理的になされることになる。

本論文では、そのような美術による学び、美術制作に伴う探究を知のあり方の一形態として位置づけ、そのような知と関わるものとして美術教育も考察していく。この立場は、美術教育のディシプリンを求める美術教育学の潮流に本質主義的に応答することでもあるが、わたしの立場としては、従来の本質主義—文脈主義という対立や、記号—実在という対立を超えたところで、独自の体系による文化的事象としての記号的実践としての美術というものを考えている。そのうえで、美術制作者、および芸術系大学での研究を続けてきた者として、そうした実践を研究として位置づけることの必要性和意義を感じている。次章以降では、そのような知のあり方としての美術ということを検討することを一つのテーマとし、多様な観点から検討していくことを通して、美術の学びにおける知の位置づけを考えていくことにする。

第四章 美術の論理

美術教育は科学でありうるのか。このように問うことに疑問があると感じられるならば、その原因は何か。まず、美術教育という現象自体は科学になりえないという考え方があるだろう。美術教育とは研究対象とはなりえてもそれ自体が科学ではないという見解である。これは研究対象と研究を注意深く分離する「科学的」姿勢によるものである。それによれば美術教育は美術教育学によって研究されるものであり、美術教育学のみが科学として認められるべきであろう。美術教育学を科学と認めるとした場合、どのような点に科学性を認めるのだろうか。美術教育という現象についての言語による記述、記述についての検討、質的・量的な分析、それらの妥当性が問われること、こうした美術教育に対する二階の記号的操作全般がそこに含まれることになる。

以上の疑問の要因を求めるとすれば、第一の点において、美術教育それ自体は科学ではないのだろうか、ということがある。このことは学問的立場からすれば奇妙な問いでしかないかもしれない。スポーツ科学においてスポーツそれ自体は科学でなく、物理学において物理現象それ自体は科学でないように、美術教育学における美術教育は当然科学ではない。美術教育という現象を対象化するのではなく、そのただ中で生きている制作者の制作はそれによれば科学足り得ない。美術教育というものが、広く人間形成に位置づけられるものであり、そこで特異な知性や知覚様式、文化や自己が生成されているとしても、それは生物学における胚の発生や結晶の構造化のようにそれ自体では単なる事実としてしかとらえられないものなのである。ここで制作者が制作の過程で「制作」しているものが科学的観点における対象の記述足り得ないとみなす見解は、美術制作において用いられている記号ないし記号操作が科学的記述にふさわしくないという判断の結果によるものである。すなわち、美術制作者は美術教育学が美術教育を対象とするように、制作によって何らかの対象を研究しているとしても、その行為自体を科学とは見なせない、ということなのである。

制作者は研究対象についての高階の記述として何らかの事物を扱っている。この点においては、美術教育に対する美術教育学の関係性と同じように、対象化の過程と記号化が含まれている。その結果生じた作品は人為的に構造化されたものとして、構文論的にも意味論的にも分析されうるものである。ここで問題になるのは第三章でも言及したように、作品を提示し解釈するという行為を反省的に分析する際に、作品よりも高階の言語による記述にそれを依存するかどうかという点である。ここで作品のみでそれが可能であるとするならば、おそらく作品を科学と同程度の価値づけを有したものと認めることになる。それが不可能であるとするならば、先述したように、作品や制作過程を対象化して異なるシステムからの記述を与えなければならない。

作品を記述する高階のシステムは一般に言語、自然言語である。この文章は標準的な日本語を用いて書くことを意図しているが、そのような設定された体系性を持ち、通約可能

なメタ言語からなる記述のレベルであれば科学的言説をするための条件を得ているのであろうか。そうではない。自然言語での記述ならば科学的言説であるということは当然できない。それを認めるのならばあらゆる言説が科学であることになり、疑似科学と科学の境界設定は不可能になる。では、疑似科学と科学の境界はどこに求められるのだろうか。それを分析するためには言説を分析するメタ言説が必要になり、作品に対してはメタ・メタ言語的位置づけからの考察が求められるだろう。このような検討は原理的にいつまでも延長することができるが、どこかで「底入れ」されなければならない。手続きを無限退行に陥らせないためには少なくともメタ・メタ言説のレベルでの基準が設けられている必要があるが、この基準は「科学的」であるための基準、あるいは「芸術的」であるための基準のように複数認められる上に、その基準が「なぜ」そうなっているかの説明を完全には与えられないままそのようにならざるを得ないものでもある。

あるものが科学的であるというのはそのような基準に則ったものに対する規定的判断である。美術教育ないし美術制作が科学なのかそうでないのかという問題を考察するためには、科学的とされるものの基準について把握しなければならない。これによって冒頭の疑問の第二の点に問題が移っていく。それは美術教育を対象とする美術教育学は科学たりうるのか、というものである。もし科学的であるということの基準を十分に備えた記述からなる美術教育学を展開することができれば、その美術教育学は科学的と叫ぶ。しかし、そのような基準に則ったものだけが科学なのかという点については疑問があるだろう。このように問うことは、美術教育や美術制作が科学なのかを問うこととも無関係ではない。もし、美術教育学とされるものが、どうしても非科学的であったとしても、その学問的な価値を科学か非科学かによって判定するということを求めるのではなく、なぜそうなっているのかという部分を考察し、そこから思考を展開させるということが重要である。こうした一連の問いは、美術制作者が理論研究をするということの方法論的な地平での問いとつながっており、また、より本質主義的な部分では美術教育による人間形成一般がどのようなものでありうるのかを問うということに関わっている。それは、美術とは何か、美術教育とは何か、そこではたらく知とは何かを問うことである。

本章では、科学的であるということの基準として用いられるいくつかの規則、基準を見ていくことを通してその性質を把握しつつ、美術においてそれらがどのようにとらえられるのかについて考察する。科学性を考慮した際、論理性というものが差異化されて浮上してくる。論理的であることと科学的であることは同じではなく、それらは微妙な関係性のもとで成り立っている。科学性と論理性の関係に着目することで、美術における同様の関係性について、あるいは美術の論理というものを考えることは可能だろうか。以上のような問いのもとで模索されるのは、「美術教育の科学哲学」でもあると考えている。

1 美的なものの自己言及性と美術の形式システムの不可能性

美術教育学が科学を語る際にはどのような関わり方が想定されるだろうか。先述したような「美術教育学は科学でありうるか」という問いは一つの方向性として考えられるが、一方では、美術ないし芸術分野と対比的に用いられる概念として科学を立てて論を展開することがある。そのような場合、美術の固有性、本質を定義し、それがいかに科学と違うのかを示したうえで、その意義や意味を主張するという文脈で語られることになる。このような立場は、「危機に瀕している」とされる学校教育での美術教科の削減傾向や STEM 教科の振興に対抗するための手段であるという意味合いがある。しかし、そのように科学との対決による分断を強調してしまうことは、美術教育が周辺化していくことを加速させることにつながりかねない。

また、美術制作、美術教育あるいは美術教育学を専門とする制作者・教育者・研究者が「王道科学」ともいわれる自然科学に通暁していることは稀であり、一般的な知識、自身の経験から科学概念を形成している場合がほとんどである。そのような立場から、科学という漠然とした印象に対して芸術の意義を対比させても有意義な効果は得られず、科学的であろうとして自然科学の知見を恣意的に立論に応用してしまえば、ソーカルらに批判されたようなポストモダンの「知の欺瞞」に陥ることは避けられない（ソーカル、ブリクモン 2012）。

美術教育学は人文科学に含まれるというのが一般的な分類であるが、その中でも極めて不安定な領域のものではないか。このことは美術教育学の基礎文献を挙げてみるということが難しいということに現れているだろう。もちろん、リードやピアジェなどの影響力の大きな文献を挙げてみることはできるにしても、それらの理論がどこまで「基礎的」といえるのかについての合意形成や統一的な見解、ないし方法論的な方向付けを見出すのは難しい。美術・教育を定義することの困難がその根底にはあるといえるが、美術教育学において美術という現象の複雑さとそれに対応する概念の取り扱いの難しさが、論理性や科学性と相いれないと判断され、「反基礎づけ主義」や文化的相対主義と結びつくことでそうした基礎づけの困難さは強調されている。

例えば、ここまで度々取り上げてきた「モノ」や「イメージ」という概念を扱うことを考えてみればその扱いにくさにすぐ困惑することになる。モノが確かに存在すると認めることは現象学的に「目に見える触れる世界」を取り扱うことなのか、素朴实在論的に概念と実在を結びつけることになるのか、モノとイメージは別なのかそうでないのか、等々。ここで分かるように、美術に関する経験的に帰着される概念を、自然な仕方ではなく用いようとする場合、哲学的な議論の蓄積のもとで形成されてきた意味や構造を避けては通れないのである。そして、そのような基本的な用語が哲学や人文科学においても周辺に位置するか、あるいは深淵すぎる概念であることが多い。これは感性的なものを取り扱う哲学領域が美学として分離されていることに見て取れるが、カント的な分類から分かるように、

感性的なものは理論的な学とは関係をもちうるとしても区別されたものとして措定されているからである。

美術教育学はそのような哲学的文脈に依存しており、美術教育という現象自体を感性的なものとして理論的な学や自然科学と対置するという姿勢自体が批判哲学以降の構造に則ったものであるとみることもできる。そのような区別を敷衍したところで、美的教育としてシラーやリードが提唱したような理性と感性の両者を宙づりにした人間形成の契機が見出されるのだが、この美的であること、美的なものという美学の基本的概念の未規定性はまた、美術教育の未規定性という認識を強めることになる。美的なものおよび美的教育については後述するが、ある現象が美的であるのはそれが自己目的な存在である場合である、という美的なものの定義は規定的判断によらない反省的判断からなる美的判断のゆえに生じる。しかし、この再帰的、循環論的定義によって、自家撞着や定義の不可能性、無限退行が生じる。美的なものは美的判断によって美的なものである、という命題は空虚なものでしかない。このことは翻って美的教育は美的人間形成によって生じる、というような自己言及性を免れない命題に行きつく。純粋な媒体の固有性、固有の意味を求める芸術の意志は、いつでもアリストテレス的実体の定義の困難という問題に行き着くのである。

美術制作、美術教育、美術教育学を定義する際にその本質を美的なものの存在に求めようとする試みはいくつかの問題点を生むことになる。第一に明証性や確定性を受け入れられないという立場につながる。これは規定的判断を認めないことからくる問題点である。それによれば、現象に対して意味を割り当てることや、異なる事象間の同一性を認識することは困難である。第二に、美術教育は「美術教育」によって成り立つ、とトートロジー的な定義をするならば、美術教育に対して他の記号体系から考察を加えることが困難になる。それによれば美術教育は実践がすべてなのであり、そこに言語・概念によって検討を加える美術教育学は学問であっても美術教育には含めてはならない外部のようになることであろう。第三に、美術教育を美的教育であるとする考えは、美的なものという対象を措定するという前提条件がすでに規定的判断にさらされている。美的なものが生じるという対象領域は感性と理性がすでに分断された哲学の基準に従う場合に限られる。第四に、美的教育が美的であるということを「誰が」判断するのであるか。美的判断はすべて

「個」によってなされるのであって、つねに自己言及的な構造をもっている。美的教育が個人の美的人間形成が行われる場で常に生じるというミクロな観点と、美術教育一般ないし美術教育学という広域の概念がどのように両立しうるのだろうか。そして、個による美的判断の妥当性の認識や、それが美的足り得ているかということ自体の判断はいかにしてなされるのだろうか。以上の問題点を鑑みても、美術教育を「純粋な」美的教育として措定することの困難が見て取れるだろう。

以上にみてきたような美術教育をめぐる困難は、美術・教育の実体を求めようとすることから導き出されるものである。それは美術教育と理論的な学問を暗黙の裡に分断した上で統合する結び目に希望を託すようなものである。そのようなことを回避して、美術教育

における諸認識を形式的な観点に落とし込むことはできるのだろうか。この観点に立つのはおそらく絵画、彫刻、表現、鑑賞のように専門性を分類したうえで、それぞれの専門領域において認められる形式的な処理を体系化し、基準を明確にし、それらの習得や応用を目指すようなプログラムを実行することであろう。こうした試みは、形式的な面での美術の独自性を追求した際に生じるもう片方の「モダニズム」である。こちらの立場は媒体の固有性という観点から美術、美術教育を位置づけることになる。そこで問題になるのは、異なる媒体がもたらす固有の経験であり、それによる固有な知の形成である。ここで注目すべきなのは、媒体の固有性がもたらす固有の知という際の固有性というのは、美的なものの固有性にみられるような排他的な固有性ではなく、媒体と知の間に因果関係を認めうる程度に一般化された固有性だということである。例えば、絵画を学べば平面と空間の関係性を知覚・思考することになったり、色彩に関わる三つの空間を扱ったりという具合に、媒体ごとに使用する情報を絞り込むことで、それらと作者の相互関係を予測できるということである。ここで利用される媒体は、具体的な素材である金属や木材、絵具等である場合もあれば、絵画や彫刻ないし「現代美術」という区別、鑄金や木彫、メディアアートといった使用される技術によって規定される場合などが考えられるように、芸術という広義の概念に含まれる様々な集合の階層構造のなかで規定される多様なものになる。こうしたあらかじめ規定された芸術の枠組みというものを仮定して、その枠内での形式性を求めようとするということを徹底することがもし可能であれば、美的なものというあいまいな概念を排除することができるかもしれない。それは、論理的、機械的処理によってあらゆる制作を実行することであり、その目的や価値基準が明確に与えられていて、与えられた規約によらずには何も作ることができず、つくられた作品が等しく「定理」として認められるような体系のことである。

このような形式性の要求はバウハウスの構築主義に萌芽的にみられるようなものかもしれないが、美術における形式性には「形式」という概念を容易に用いてよいのかという疑問が残るであろう。まず、このような形式システムに則った美術は美術とというものなのかという問題がある。これは美術ないし芸術の定義に関わる問題であるが、美的なものとは形式システムの区別においては、カントのいう美的技術と機械的技術という区別が代表的なものであろう。美的技術すなわち芸術は、「天才」のなせるものであり、その基準に美的判断をもつものである。機械的技術とは「勉強と習得の技術」であって、再現性があり、ある目的のためにはたらくものである。この区別は芸術と非芸術を分ける境界画定の基準として用いられるもので、ここから「真正の芸術」に対する「文化産業」のような区別が生じている。よって、機械的ということと美術・芸術であるということはカント的な図式によっては両立しえないのであり、美的なもの・美的判断を基準としている体系において機械的美術というのは矛盾した存在にはかならない。美術の形式化はそのような観点では不可能な企てである。また、美術を形式的に実行するといった場合、与えられた「公理」とは何だろうか。紙と鉛筆というモノなのか、それとも量や質のようなカテゴリーな

のか、知覚や表象なのか。そして、それらから作品をつくり出す「生成規則」とは何か。美術における形式的処理は要素が複雑多岐にわたることを鑑みても、論理学における形式言語にみられるような体系をつくることもできないように思われる。

2 自然科学の方法

以上にみたように、美術制作、美術教育、美術教育学において、その実体を求めようとした場合に、それを美的なものに求めようとすることはその自己言及性から袋小路に陥ることになる。一方で美術を形式的に考察することもまた正当化の困難な前提を多数含んだ状態で行わざるを得ない。こうした問題は、美術教育（学）は科学なのか、という冒頭の問いへと消極的に応答しているように思われる。しかし、改めて科学とは何か、あるいは科学的であるとはどういうことなのかを問わなければ、ここまで対比的に用いられてきた美術との関係性を考察することができない。以下では、科学哲学の基本的な議論を抑えることを目的とする。その上で、美術教育（学）は科学なのかという問いへのアプローチを試みたい。ここであえて科学哲学の基本的な前提に触れるのは、美術教育を語るうえで科学というものが単なる対立概念として片づけられ、「それとは違うもの」として美術を位置づけるための布石としてしか考えられていないのではないかという認識からである。科学哲学に対応するものはおそらく芸術学ないし芸術哲学と呼ばれるものであろうが、そうした研究の中に美術教育の科学哲学と称するものがどの程度あるのだろうか。本章は、美術の論理、ないし美術における知性というものを考えるにあたっての前提条件を確認することを目的としている。

帰納法の不安定性

科学とは何か、という問いに対しては科学者、哲学者をはじめ疑似科学とされる分野も含めて様々な議論が行われてきた。ここでその流れを網羅的に追うことは難しいが、概略的に主要なトピックに触れたうえで、美術教育との関係性を考察したい。

まず、演繹的推論と帰納的推論という問題からはじめるが、これは周知のように、演繹的推論は前提が正しければ結論も正しいような推論であり、帰納的推論は前提に含まれない情報を結論で加えつつ、それが妥当と見なされるようなものの総称である。演繹的推論は前提から導き出される結論を単に厳密に生成するのであり、前提の真偽は問わないので、前提が偽であれば結論も偽となり、また、その前提自体を生成することはできないということを鑑みても、形式的処理が実行可能な段階にまで落とし込まれた状態で用いられる推論規則としてのみ扱われるものである。ここで前提となる情報の生成は経験によって可能となるとみなすならば、それが生成されるにあたって使用されるのが帰納的推論である。

帰納的推論はベーコン・ニュートンらによって一つの標準的見解となって科学的方法として受け入れられるようになっていったとされるが、そこでは、個々の現象から一般化し

た法則を導き出すということが、「証明としての帰納」として認められており、仮説に対する優位性が与えられていた。これは仮説を立てるといことは論理的に実行することができない発見的な文脈を内に含んでいるからである。

帰納法の代表的なものとして、枚挙的帰納法という同種の現象の繰り返しを積み重ねることからなる一般化と、仮説演繹法という仮説を設定し、そこから演繹によってあらかじめ観察予測を立てたうえで、実験と観察という帰納的方法で仮説の検討を加える方法がある。こうした帰納は、個別の現象から普遍的言明である全称命題を導き出すことが目指されるが、原理的にすべての現象を有限の時間で調べ尽くすことができないため、近似値から確からしいものを推論で導き出すことしかできない。

帰納的推論はわれわれが生きていくうえで欠かせない行為でもあり、世界の安定性を保っていられるのは帰納の確からしさによるということもできるだろう。しかし、帰納法は論理的に確実に結論を導いているわけではない。このことを主張したのが懐疑主義として知られるヒュームである。ヒュームは帰納法の一般化には斉一性原理というこれまで観察したものと同様観察されていないものが似ているという暗黙の前提があることを指摘した。帰納法の一般化が斉一性原理によって可能になるとすると、斉一性原理はそもそもなぜ可能なのかという問題が出てくるが、斉一性原理自体が帰納法によって正当化されざるを得ないとして、自己言及的正当化に陥らざるを得なくなる。そこで、斉一性原理以外の根拠を見つければ帰納が正当化できるということにつながるのであるが、ヒュームはそれを因果関係に見出す。しかし、この因果関係自体も批判されるべきであるという。こうした一連の問題提起は「ヒュームの問題」といわれ、帰納法の正当化の問題を扱う際にしばしば引用される。

この問題を扱い「グルーのパラドクス」を提示したのがグッドマンである。グッドマンは「ある時刻 t 以前に調べられたすべてのエメラルドはグリーンである」とすると、時刻 t におけるすべてのエメラルドはグリーンであるという仮説が支持されるが、同時にグルーという「時刻 t より前に調べられたものについては、それがグリーンであるときに適用されそれ以外のものについてはそれがブルーであるときに適用される」という語を定義すると、与えられたエメラルドが時刻 t においてグリーンであることとグルーであることという言明を並行して所有することになるという。この両者は、原理的にどちらが正しいと結論を出せないのであるが、自然に考えてエメラルドがグルーになることはおかしいという推論がはたらく。この推論は、習慣によって前提から正しい投射と不適切な投射を区別するということから説明され、この場合正しい前提はより「擁護」されているといわれる (Goodman1955)。

ここで示されているのは、帰納の正当化には帰納的推論以外の部分での何らかの基準をつねに必要とするということである。グッドマンはそれを擁護といったが、様々な論者が帰納法の正当化のための基準を提唱してきた。ヒュームの問題の解消ということが意味しているのは、帰納法の正当化が不可能だと認めたとうえで、その問題を放棄するかまたは新た

な再定式化を施すということである。近年ではメイヤサーがグッドマンの議論を受けたいうえで、「帰納法の問題の存在論的再定式化」を試みている（メイヤサー2018：第2章）。メイヤサーによればヒューム・グッドマンは帰納法による法則の存在論的取り扱いが失敗であるとみなすが、そうではなく法則の必然性の問題は存在論的な道をとらうと主張する。これはメイヤサーのいう「偶然性の必然性」によるものとされているが、すなわち、帰納法の正当化の不可能性は根源的な偶然性を否定できないことから生じているが、その偶然性は必然的なものである、ということである。このことにここで深く追究することはしないが、おさえておくべきなのは、帰納法の問題が認識論・存在論の主要な問題として今日も論じられているということと、帰納法がもつ本質的な不安定性である。

反証主義

帰納法的不安定性に対して科学的方法論からの応答として特筆されるのがポパーの反証主義である。ポパーは帰納法的推論を完全に拒否する。これは帰納法に何らかの条件付けを付けて使用可能な範囲に限定しようとするあらゆる取り組みに対してであり、確率論を帰納に応用する立場までも退ける。それはいかにしてなされるかといえば、仮説演繹法における仮説の帰納法的正当化を拒否し、仮説に対して反証を加え続けることによってである。反証主義の方法論では、科学者は実験や観察をする前にまず仮説を立てなければならず、次にその仮説を反証するために実験や観察を行う。仮説が反証されたら、それをもとによりよい仮説を組み立て、仮説が反証されなかったら、反証されるまで反証を繰り返す。この考えによれば、仮説は検証され確からしくなることがなく、いつまでもつくっては壊し、つくっては壊しを繰り返されるものにすぎない。よって「われわれは知るのではない：ただ推測しうるだけである」（ポパー1972下：345）。ただし、仮説は繰り返し反証を試みられるという「テスト」に厳しく曝されれば曝されるほど裏づけの度合いを得るとされ、このテスト可能性の度合いは「反証可能性」といわれるが、これが高ければ高いほど仮説は耐久力が高い最善の仮説という評価を与えられるのである。ポパーはこの反証可能性を科学と非科学の境界設定に用いた。ポパーによれば反証可能でないものは科学ではない。ある仮説がすべてのものを説明可能であるような場合は反証可能性がないといわれる。

ポパーの立場は科学的方法から帰納主義を追放し、推論と演繹的方法とテストに置き換えようとしたが、ここでいくつかの問題が生じる。内井はその最も重大な問題点はポパーがいう仮説の裏付けが、まったく裏付けとしての機能を果たさないことにあるという（内井1995：69-72）。すなわち、もしポパーが言うような演繹主義に則って仮説のテストを繰り返したとして、それは「いかに厳しいテストを生き延びたかという記録」にすぎないのであって、それが今後もテストを切り抜ける、信頼できる、といったような価値づけ、裏付けの含意を与えてしまうのであれば、ポパーが批判した帰納的推論を用いていることになってしまうからである。ポパーが反証可能性を称揚するのは「誤りから学ぶ」という

積極的な意味が込められているのだが、そのためには誤っていない推論を今後繰り返さないためという、帰納的推論からなる前提が暗に想定されている。この前提がない反証の繰り返しは空虚な記号操作にすぎず、裏付けの意味を失ってしまうと考えられるからである。これは、ポパーが帰納法を否定しながら斉一性の原理に従っているというメイヤサーの指摘にもみられるように（メイヤサー2016：142-145）、帰納的前提を捨てられていないということを示している。

また、仮説と初期条件だけでは観察予測を演繹することはできないという問題もある。ある仮説から観察予測を導き出すためには、多数の補助仮説を必要とする。こうした補助仮説は仮説と観察のつじつま合わせのために「後付けの変更」を加えられうる（伊勢田2003：54）。このことを敷衍していくと、「どんな仮説でもどんな観察からも支持される」という状態、言い換えると「観察によって仮説が決定されない」という「過小決定」といわれることが起こる。こうなってしまうと仮説を反証することは原理的に不可能になってしまう。このことはクワインが『論理的観点から』に所収された「経験主義の二つのドグマ」において示したものであった。

経験主義の二つのドグマ

クワインのいう経験主義の二つのドグマとは「分析／総合」の区別と「還元主義」のことをいう。ここでいう経験主義とは論理実証主義を想定しているのだが、論理実証主義はポパーによっても批判される場所のものであった。論理実証主義はポパーの言葉を借りれば、「経験から導き出された概念だけを」科学的に正当なものだと認め、さらには「科学は諸概念の体系ではなく、むしろ言明の体系である」とさえみようとする。こうした姿勢は、形而上学をナンセンスなものだとして否定し、経験的に与えられた言語の構造に論理分析を加え、形式言語による統一科学を形成しようと試みる。カルナップは「論理的構文論」というものをつくり出しそれを達成しようとしたが、これは数理論理学におけるヒルベルトの形式主義を参照していた。数学における形式主義のプログラムはラッセル・ホワイトヘッドらの試みにみられるように、その体系の不完全性が示されたことで頓挫しているが、そうした統一言語への志向性を論理実証主義は共有している。ここでは論理実証主義の個々の議論には立ち入ることができないが、分析／総合の区別と、還元主義とは論理実証主義の基本となる考え方であるということをおさえておく⁵⁸。

ここで言明が分析的であるとは、「それが事実とは独立に、意味によって真」であるときである（クワイン1992：32）。言明が総合的であるというのは、それが経験によって真と認められる場合のものをいう。クワインの主張は、分析的言明と総合的言明をより分ける具体的な方法がないということである。ある言明が意味によって真であるという場合を

⁵⁸ 「われわれが最初にしなければならない区別は、形式科学と経験科学との区別である。形式科学は論理学と数学によって確定される分析的な言明から成り、経験科学は事実的認識の種々異なる分野で確定されるような総合的言明から成り立っている」（カルナップ2003：39）。

考えた時に、まず「結婚していない男はだれも結婚していない」というような論理的に真である場合がまずあるが、これを「独身男は誰も結婚していない」としたとしても意味は変わらず真であると通常見なされる。これは「独身男」と「結婚していない男」を置換可能であるという「同義性」の概念に訴えている。しかし、この同義性はどのようにして前提されうるのか。第一にいうるのは「定義によって」ということである。しかしこの定義の妥当性はどのようにして確認されるのか。もし定義が被定義項の同一性を維持するためにさまざまに設定されうるとしたらどうだろうか。そもそも、ここでいう意味というのは論理外の規則を付与しているということであり、定義もそのような総合的要素に関わるので、分析／総合という区別は根拠が持てないとしてドグマとみなされるのである。

一方の還元主義であるが、これはある命題は経験に直接的に対応し、各命題の正しさを検証するための経験が一定範囲に定まっているセンス・データと論理として扱おうという立場である。このことによって論理実証主義が分析的／総合的という区別をしたうえで還元主義の立場に立ち、統一科学のための「論理的構文論」をすることも可能になるのである。しかし、クワインはこの考え方に対して、「外的世界についてのわれわれの言明は、個々独立にではなく、ひとつの団体として、感覺的経験の裁きに直面する」という全体論（ホーリズム）の立場から批判する。クワインの全体論によれば、「われわれの知識の総体は、周縁に沿ってのみ経験と接する人工の構築物である。あるいは、別の比喩を用いれば、科学全体は、その境界条件が経験である力の場のようなもの」である（クワイン 1992 : 63）。ここで、仮説と観察の衝突は、場の内部での衝突を引き起こし、言明に対する真理値の再配分が行われる。ある言明の再評価は体系内部の連関により他の言明の再評価を行う。経験は場全体の考慮を介して間接的に特定の言明と結びつくのであって、分析的／総合的境界を探し求めるのは不可能であり、「体系のどこか別のところで思い切った調整を行うならば、どのような言明に関しても、何が起ころうとも真とみなし続けることができる」といわれるのである。そのため、ポパーのというような反証主義の演繹法は、その論理実証主義や帰納法への批判に関わらず、論理実証主義へのクワインの批判と同じ方法によって、観察によって仮説を決定できない過小決定にさらされるのである。

合理主義と相対主義一質的研究の位置づけ

過小決定の問題は帰納法や反証主義に大きなダメージを与えた。そこで、そうした方法論はよりゆるやかなものとして展開していくことになった。反証主義において後付けの修正を前進的プログラムにおいて認めるというラカトシュの研究プログラム論やラウダンの理論、統計学・確率論に基づく帰納法の展開などが整備された（伊勢田 2003 参照）。また、帰納法中心の古典的科学観における蓄積型の進歩主義的科学観はポパーの批判に始まり、クーンのパラダイム論によって急進的に批判されることになった。

クーンのパラダイム論に関連して重要な概念が、「観察の理論負荷性」と「通約不可能性」という概念である。理論負荷性とは、観察が理論に依存し異なる理論のもとでは違う

観察がなされるような状態をいう。このことを突き詰めると、異なる理論間では事実が比較不可能であるという事態を生む。これがクーンやファイヤアーベントのいう「通約不可能性」である。これらの概念を敷衍して、クーンはパラダイムという概念を提示し、パラダイムの不連続的な遷移という科学革命というプロセスによって科学の発展を説明した。クーンのパラダイム論は、パラダイムという概念の多義性や、その通約不可能性という点を筆頭とした急進的な主張が極端な相対主義として解釈されることで、クーンの意図とは別に、すべてはものの見方（パラダイム）の違いにすぎないという主張につながった。これは、ソーカル・ブリクモンがポストモダンの言説に見出した認識論的相対主義の氾濫につながっているといわれている。

先述したラカトシュやラウダンはポパーの後継者として合理主義的立場をとる。一方、クーンやファイヤアーベントの後継者は、相対主義や「科学知識社会学」と呼ばれる科学知識まで社会学的分析の対象とする潮流につながっているとされる。科学知識社会学においては、過小決定や理論負荷性の問題を持ち出して、科学の不合理性や社会性、環境との関係性に言及することになる。こうした質的革命といわれる潮流に、人類学的研究、ラトゥールのアクターネットワーク理論やエスノメソドロジー研究が含まれるといわれており、笠原によって述べられていたように慶応大学を中心とした ABR、学芸大学の実践にみられたような A/r/tography 研究も含まれる。また、グッドマンの世界制作論や、フレーゲやラッセル、クワインの議論を下敷きにしていると考えられる後述するガブリエルの意味の場の存在論もまた、根源的な相対主義の立場としてこちらに分類されるのではないだろうか。

こうした相対主義の動向は、科学を合理性から離れたところで再構築しようとする動向に少なからず影響を与えていると考えられる。これは社会学や人文科学全般に関わり、フェニズム論やエコロジー論、表象文化論やカルチュラルスタディーズに通底しているとみられる。ここに質的研究という「人間の科学」を加えて考えることも可能であろう。フリックは質的研究の背景となる理論的立場には大まかに以下の三つのようなものがあるといっている。象徴的相互行為論、エスノメソドロジー、構造主義的モデルである。さらに、そうした立場は実証主義と対比される構築主義のほうに親近性があるとし、「実証主義と構築主義の間の区別は、質的研究と自然科学（および自然科学をモデルとした社会科学）との間の区別を強調する」（フリック 2011：86-87）という。

さらにフリックは、質的研究のさまざまな理論的立場には共通する点として、理解という原則、事例の重視、^{リアリティ}現実の構築、実証的資料としてのテキストという四点があると指摘した。さらにこれらの特徴を検討すると次のような問題点が浮上してくるという。「研究される現象の側だけでなく、それを研究するプロセスにおいても社会的現実^{リアリティ}は構築される。この両者の構築のプロセスをいかに理解することができるだろうか」、「研究のために（再）構成された事例の中で、現実はいかに表象され産出されるのか」、「テキストと現実の関係はいかなるものか」（フリック 2011：89）。以上の問いに対してフリックは、質的

研究においてテキストの果たす役割について次の三点を挙げ、それらを検討することの重要性を述べている。すなわち、「研究結果の根拠となる本質的データ」、「解釈の基盤」、「研究結果を提示し伝達するための主要媒体としての役割」である。社会科学はテキストの学といわれるが、テキストの生成、解釈を通じて「新たな現実」が作られるという認識論的背景がそこにはあるといわれている。

フリックは「世界制作としてのテキスト」という観点で、シュッツの多元的現実論やグッドマンの世界制作論を敷衍しながら、「リアル」がさまざまに構築されうるものであり、社会研究とはそのような世界制作の諸方法と、当事者たちが日常生活の中で行っている現実構築の営みの分析であるとしている。そのうえで、テキストと現実の関係がどのようなプロセスであるのかを考察するために、クリストフ・ヴルフらのミメシス論を引用している。それによればミメシスとは世界を象徴世界に変換することであり、「ミメシスとは実践的・理論的双方の要素を含む象徴的世界を産出する行為を意味する」。さらにリクールにおけるミメシスの循環という考え方を踏まえることでフリックは、テキストやミメシスが表象という問題にとらわれずに多段階に循環するという様をとらえることが可能になると述べている（フリック 2011：第7章）。

科学と疑似科学

フリックのいう質的研究の理論的背景には相対主義的思考が深くかかわっていることが見て取れ、科学的方法論における質的研究の位置づけが、合理主義的・自然主義的なものとは距離があることが示された。しかし、このことは、質的研究をパラダイム論が急進的に解され、ポストモダンの相対主義的氾濫の派生形として生じたということと結びつけて考えてよいものなのだろうか。明らかに、そうした思考は質的研究を周辺化して、場合によっては疑似科学と大差ないものとして措定することにつながりかねない。

ここで疑似科学と科学を対比してその境界設定問題について考察した伊勢田の論を参照しよう。そもそも科学哲学においては、科学とは何かを問うにあたって、「図」として科学を定義することで「地」としての非科学が定義されてきた。帰納主義にあっては帰納的でない理論が、ポパーにあっては反証可能でない理論が、非科学とされてきたのである。しかし伊勢田によれば、こうした区別は実に微妙なものであり、一般に疑似科学とされる創造主義、占星術、超心理学、代替療法といったものは端的に線引きをして科学—非科学を決めることは難しいという。科学とは何かという問いは、科学的であるとはどのようなことか、という問題として考えられるが、科学性はさまざまな論者によっても歴史的にも違っているのである。しかし、そこでもなお線を引くことができるとすれば、それは「成功した科学」とは何かという知的な価値判断によってだという。これは確実に線引きをすることができないにしても、このように線を引くことが妥当であるとみなされる、という判断は可能であり、そうした価値判断こそが問題なのだということである。伊勢田はさまざまな基準を挙げたうえで、それらはすべて確実な基準は提供せず、相対的なものだとし

たうえで、境界設定問題の結論としては「科学と疑似科学は区別できる、しかしそれは線引きという形での区別ではない」として「程度」思考を取り入れることの重要性を述べた（伊勢田 2003 : 259）。その上で、ベイズ主義などの統計的処理に訴える有効性を主張している。

3 美術教育は科学なのか

ここでみたように、疑似科学と科学という境界設定自体が困難な企てであった。そこで冒頭の問いに還ることにする。美術教育は科学なのか。この問いは現状結論としては科学であるとも、ないともいえない。しかし、科学性という仮の判定基準で、程度問題に訴えることで、相対的に科学的な美術教育であると認めることが可能であり、その点で美術教育は科学でありうるということはいうことができる。しかし、具体的に考えてみても、美術における科学的基準を考察することはやはり困難なことが多い。帰納法はどうだろうか、美的判断は帰納的に可能か否かという問題は美的判断の定義からして不可能だといわざるを得ないだろうが、美的判断の定義を修正することが可能なら、近似的に美的判断を「学習できる」という純粋性からの譲歩は可能であろう。美的判断を反証可能かどうかと問えば、仮定からの演繹の不可能性に直面し、また、美的判断という個人的なものを反証することの不毛さにも気づく。しかし、この反証可能性の要求が、研究者の格率として考えられていたことを鑑みれば、自身の作品を発表し、他者からの批評を受けるという行為に反証性を見出すこともアナロジ的にだができるかもしれない。また、理論負荷性や通約不可能性の問題に関しては、美的判断・趣味判断ということからより強調されてしまうかもしれないが、そこでクーンが本来考えていたような、パラダイム論における合理的側面や、ラカトシュらの前進的プログラムを採用することで、そうではない道を見出せることもありうる。

また、過小決定や相関主義的立場は、過剰に非合理性を追求しないという範囲であれば、フリックが述べていたように、質的研究の理論的背景として十分科学性を担保するものとして扱うことが可能であり、美術制作、美術教育、美術教育学が位置づけられるのは、大なり小なり質的な問題を扱わざるをえないという前提に則れば、こうした相関主義的立場からなる構築主義に立つことは一つの方向性であるといえる。ここでテキストや質、現実とミメシスといった問題や、美術における論理とは何か、美術における妥当性の基準とは何か、といった構造に関する問いがまだ解消されていないものとして絶えず生じることであろう。こうした問題は、構築主義への批判として近年主張されている实在論の動向と合わせて考える必要がある問題だとわたしは考えている。フリックはテキストを重視する社会学的立場から質的研究を考えていたが、これをそのまま美術に応用することはできない部分がある。まず、現実とテキストの関係性自体を問い直すといった場合、第一章から第二章で述べたような美術における形式の問題と言語の問題のずれに言及する必要があり、その際、テキストはモノとしての性格を帯びてくるからである。モノのモノ

性を生かしたままテキストとして行為や意味を積層していくようなことを通して、質的な全体性としての存在を編み込むことによって美術作品は生じる。それは何らかの实在であり、意味論によらない形式であり、合理的—相關的という二分法を無化するような存在である。このように主張することが、どうしてもなくポストモダンの、学術的な言葉遊びに陥る危険性があるとするならば、そこでわたしたちは美術制作に立ち返り、モノやイメージと対話する場をつくれればよいのではないか。それは経験科学における実験・検証の場であり、理論負荷的でありながら、理論によらないものでもあるといえないだろうか。美術教育、美術教育学において制作することが、よりよい理論の構築を目指すようなある種の科学であり、知性の涵養として位置づけられるのであれば、それは、理論と実践という二分法ではない思考によるものであり、そこではたらく知性が質的知性と呼ばれるものであるということができるともかもしれない。

そのような知というものを考えるためには、既存の知という概念自体を問い直し、そのうえで美術による学びをいかにして位置づけるのかを示す必要がある。次章では、「言語論的転回」という哲学的潮流を踏まえ、美術における知というものについて考察していくこととする。

第五章 虚焦点としての美術の知性

本章の主な目的は、前章とつながりをふまえ、哲学的な潮流における「言語論的転回」およびそれ以後の哲学的な動向と美術教育との関わりを考察することである。ここでは特に、言語論的伝統を引き継ぐ英米圏の分析哲学における自然主義に着目して、その理論の骨子をおさえ、そのうえで近年の美術教育論における議論がそうした動向とどのような関係の上で成り立っているのかについて検討する。

また、ここで主題となるのは先に言及した「美術の知性」である。美術の学びの本質的要件としての美術の知性というものがあると仮定した場合に、それがいかにして示しうるのか、またそれを示す際にどのような問題が生じるのかということについて考察する。

美術の知性というものを示そうとする試みは、『美術教育の可能性』（小松ほか 2018）においても主要な問いであった。そこではそれが「質的知性」といわれ、近年は質的知性の概念を踏まえながらも、「判断力」という点が注目されてきている。このように、美術における学びの特殊性を美術に固有な知性の涵養に求めるという考え方は、美術教育の原理的な考察および、そのディシプリンを求めるという要請から発している。それは創造主義的な美術観への違和、現状で美術教育を総体として考察するための理論的基盤が欠けているという状況からの理論的な要請でもあった。

そこで着目されたのが **ABR** であり、美術教育の目的と方法論を抜本的に組み替えるようなパラダイム転換として、芸術的省察に基づく研究という芸術家の知性のあり方をモデルとした教育原理が研究されたのである。

しかし、ここで示されている「質的知性」および「芸術的省察」については、今後それらをより明確にするべき余地が残されている。これらは、「知性」といわれているが、通常の知性観には回収できないような領域をあえて知性と呼び変えるような知性であるために、それを主張すること自体が挑戦的な企てであるからである。この知性を適切に知性として位置づけることが可能でなければ、美術作品や美術制作を研究として認められるかという発展的な問いへの応答もできないであろう。

しかし、現状では、この知性を実証的に示すことは非常に困難である。よって、直接的に以後「美術の知性」と呼ぶような知性を取り出してそれを定義することは難しい。そこで、そのような知性を間接的に定義する方法として、「虚焦点」的な定義というものを考えたい。虚焦点は、光が凹レンズなどで発散光となると、その光線を逆方向に延長して得られる点のことであり、そこから光が発せられているように見えるものである。わたしは、この虚としての存在でありながらそこから何かが発せられているような性質は美術の知性の特徴の一つであると考えている。それ自体を明確に言い表すことが困難でありながら確かにそれが存在することによって、そこから何らかの結果が生じるという存在は、生じた論理や構築物についての考察を深めることで、遡及的にのみその存在を想定できる。美術の知性を考察する際のひとつの方法は、美術の知性に関わっていると考えられる事象や概念群を考察す

ることを通して間接的にそれを示すことである。

そのときに方法論として重要なのは、美術の知性というものが固定されたものではないということと、それを示す際に多様な領域の事象を参照にしながらもそれが美術の知性というものから発せられているということを総体としてとらえる視点である。美術の知性は生じている事象によってそこから遡及的に与えられる意味がその都度変化する。それは、比喩的に述べれば移動する虚焦点のようなものだといえるかもしれないが、それを生じさせているレンズや光線自体が変容しているということからくることであるかもしれない。それでもなお、そこから発せられたように見える何かがあるというのであれば、流動性と美術の特殊性を担保したようなディシプリンを示しうると考えられる。

ここで問題となるのは、そのようなディシプリンは可能なのか、そして、そのような知性は知性と呼べるのか、なぜそのようなあいまいな定義を積極的に導入しなければならないか、ということであるだろう。以下ではそうした問題について考察する。

1 美術教育論における知性概念の再考

ここまで本論文では美術を記号的実践であるととらえ、言語との関係性を重視しつつ独自の体系であるとして論じてきた。また、そうした記号論的な議論をするにあたって実在論的な部分を捨象しないことに努めてきた。本章でも言語論的転回という言語に関わる問題を扱うことになる。このような志向性は、美術教育についての研究動向において、ひとつの主要なテーマとして美術と言語の関係性が探究されているという現状認識に基づいている⁵⁹。そこでは「言葉とアートをつなぐ」、「モノの教育的意義」といったことが主題として取り上げられており、「プログラミング的思考」と相対化されるものとしての「アートの思考」の重要性（渡辺 2019）や、「力」の訓練のためのメディアという「触発の原因」としての用いられ方ではないモノの意味というようなことが模索されている（今井 2018）。

そのような研究動向は第一章でも言及した ABR についての研究と歩みを共にしている。ABR とは直訳すれば「芸術に基づく研究」となるが、その解釈は多義的な様相を呈するものであり、現在の日本における主要な研究動向には大きく三つの流れがある。一つは、慶應義塾大学における岡原正幸らによる「アートベース社会学」（岡原 2016）の動向である。ここでは社会学的な研究に最終的なアウトプットとしてのアートを取り入れ、社会学的研究における研究者と研究対象との再帰的なやりとりを表現することを含めて新しい学術的研究スタイルの模索として展開されてきている。

二つ目は、東京学芸大学における笠原広一らによる研究である。笠原はアーウィンらが提

⁵⁹ そのようなテーマを基に関連する研究を行ったものには、「〈言語活動の充実〉の具体化のための教師教育のあり方についての研究」（渡辺哲男代表、2013-2016）、「教育空間におけるモノとメディア—その経験的・歴史的・理論的研究」（今井康雄代表、2015-2017）、「〈単元を貫く言語活動〉を支える言語観と授業づくりに関する研究」（渡辺哲男代表、2016-2019）、「〈プログラミング的思考〉と〈アートの思考〉を統合的に捉えた言語活動の研究」（渡辺哲男代表、2019-）などがある。

唱している *A/r/tography* という概念に依拠しながら、美術制作/研究/教育実践と記述的な省察・探究の往還におけるアイデンティティ形成や、「不可視のものに形を与えてその意味や価値の再考を促す」（笠原 2018 : 51）、「探究を生きること（*Living inquiry*）」について実践を踏まえて探究している。笠原によれば、教員養成系大学を含めた美術の現場からの理論研究の目的は、確立された美術教育概念を問い直し、「他分野の最新の知を取り巻く状況へと美術教育を接続させることを促し、その交点に現在の意味を生み出す新たな方法論とメタ方法論、新たなパラダイムを打ち立てること」（笠原 2018 : 62）にあるという。

三つ目に挙げられるのは、小松佳代子が進めてきた芸術系大学における ABR の実践についての研究である（小松 2018a）。小松は ABR における「芸術に基づく」ということについて次のように述べている。「美術制作者の思考・探究過程に即して、芸術制作における構想や素材の探究、あるいは表現・展示に至る一連の制作行為において、論理的な思考とは異なるとはいえ、芸術に固有の何らかの知性が働き、それを他者に共有可能にすることをもって〈芸術に基づく研究〉と理解している。」（渡邊・板垣・小松 2019 : 119）小松は、このような探究は、研究対象を外在的に観察し分析するというのではなく、自らの制作行為の全体を研究対象とすることで、その過程に巻き込まれて研究者自身の変容するという特徴があるという点に着目して、ABR を「芸術的省察による研究」と「敢えて誤訳して」読み拓いている。

これら三つの動向を整理すると、岡原らは従来の社会学の研究手法におけるアウトプットにアートを導入していくという方向性を持っており、笠原らは、美術に携わる者が制作と「書くこと」を通じた省察の往還を通して、自己を形成するとともに批判的に自己を規定している規範を問い直そうという契機に着目している。小松は笠原らと共通する問題意識をもちながら、芸術大学における実践を踏まえ、芸術における探究を何らかの「知性」によるものとしたうえで、そのような知に基づく探究を美術教育及び学術研究の俎上に載せようという方向性をもっていた。

知の問い直しの必要性への危機意識

上に述べた研究動向は、それぞれに差異が認められるのだが、共通した問題として、言語中心主義的あるいはロゴス中心主義的な知のあり方を問い直すということを試みているといえる。言葉とアートはどう接続するのか、芸術をもって研究するとはどのようなことか、芸術は研究足りうるのか、芸術的省察とは何か。こうした問題が浮上し、主題として論じられている状況はなぜ生じているのだろうか。

今井によれば、モノと教育の関係を考える際には、伝達すべき教育内容をモノの側に求める自然主義的実在論と、生産活動と理性の関係に着目した「労働」ないし「作業」モデルとしての教育観があるという。前者においては、形而上学的な一者としての自然あるいは神のようなものが想定されたうえで、言語と実在の同一化によって世界を知るというモデルが考えられ、後者においては、モノを操作的に扱うこと自体がモノの認識と一体化するような

ものとして考えられ、モノは認識のための媒体として扱われることになる(今井 2018:2)。これらの考え方は、近代以降の教育のモデルとして浸透し、前者は自然主義的一元論の科学観に基づく教育、後者は近年の「アクティブラーニング」や「キャリア教育」、あるいは「プログラミング教育」にも通じる、一般化可能な力を想定しそれを訓練する教育という観点につながっているとみられている。こうした動向は、教育の「合理化」ないし「有用性の追求」という要求を加速させ、教育学的思考がより実証的、分析的、批判的になっていくという傾向を生じさせる。教育システムの効率化の要求は、教育学の実証科学化の主張へとつながり、それをラディカルに批判するような教育の出現に至った。このような状況への美術教育の立場からの認識が「危機」意識として認識されると同時に、近代的教育へのラディカルな批判の一環に美術教育論を位置づけることで、美術教育の意義を訴えるということが、美術から知のあり方を問い直すということには含意されているのである。

あいまいな知性

では、美術教育論や ABR 研究において、美術や芸術を通して得られる知とはどのようなものが想定されているのだろうか。それは従来想定されていた知とはどのように違うのだろうか。結論を先取りして述べるならば、この知というものは明確に定義されているものではなく、また、定義することが困難なものだということが共通の認識となっているものである。

小松は、芸術制作においてはたらく「何らかの知」を「質的知性」と呼び、アイズナーらに依拠しながらも、芸術制作の実践に即して展開される「総合的な知性」として独自に位置づけている。小松によれば、質的知性はモノと人との界面において「思考のレイヤー」を積層していくことにより生じるものであり、芸術的省察を可能にしかつ、芸術的省察から生じる「形成的能力」であるとしている(小松 2018a: 第三章)。これは、特定の目的を達成するために使用される「力」ではなく、過程によって目的自体がつくりなおされることを含み、作品と制作者がともに変容していくような、美術の学びのあらゆる側面を貫いているものとして理解されている。

ここで質的知性は、それが「出来事」的に生成するものであるという点で、ある特定の知というものに結びつかない「解放」をもたらすようなものとして考えられている。モノの未規定性に沿って進行する制作活動が、新たなモノをつくり出すという出来事を通して自己の問題としてとらえられ、その都度生成する質的な「何か」を総合的に知るようなこと、その行為の繰り返しが、芸術的省察の場として想定されているといえる。ここには、モノに関わるイメージおよび言語もまた相互陥入的に関わりあってくるのであり、そのような意味で総合的な知として理解されるものである。

このことは、美術制作に即して見出された知のあり方であるといえるが、拡張した解釈を施せば、芸術一般、あるいはモノと人との関係を問うものとして、認識論の原理的な考察と通じるものであるということが出来る。しかし、「質的知性」のモデルが提示しようとして

いるのは、新しい支配的な言説を生み出すことでもなく、支配的な言説に対抗するものでもないということに注意する必要がある。ここで質的知性を正当化の根拠のために用いたり、ABR をプログラム化し、教材化したりするということは、「認識論的謙虚さ」でもって注意深く対処しなければならない。これは、質的知性および芸術的省察というものがもつ総合的かつ出来事的な性格を尊重するということゆえにである⁶⁰。このことは質的知性というものが知というものを示しながら確固たる知識像を形成しないという点で一種の積極的なあいまいさを示すものであり、先に述べた定義の困難さはこのことに起因する。

この知性のあいまいさは、積極的にも消極的にも評価されうるものであることに注意する必要がある。笠原は 5th Conference on Arts-Based Research and Artistic Research に参加し、自らの研究実践も踏まえて ABR に関するいくつかの問題提起をしている。笠原は会議の全体を通して以下の 7 つの論点を見出している。

1) 学校教育での実践の暫時的増加。2) ABR の受容と拡大の中で理解のズレが生まれている。3) 若手研究者による探究プロセスの視覚化。4) 従来からの芸術制作/実践をそのまま ABR とみなすことの困難さ。5) コミュニティでの ABR アクションリサーチによる現実的な社会実践への拡張。6) 差別やアイデンティティへの対峙という現実的な個人的かつ社会的問題への関与。7) 人々が ABR へとエンゲージする理由。(笠原 2018 : 45)

ここで注目したいのは 2) と 4) である。笠原は、ABR が広まるにつれて本質的な理解のズレが生じていると指摘している。ABR は量的研究と質的研究のあいだに位置するものと考えられるが、この会議では実証主義的な通常のエビデンスを重視する研究手法による発表も多く含まれていた。それらは表面的なアウトプットにアートを用いたり視覚化したりということで「芸術に基づく」ということを解していたのである。このことについて笠原は、芸術・芸術教育、教育学分野以外にも様々な分野から新たに ABR 研究に参入した研究者たちが、ABR についての十分な理解をもたずに、表面的に解し、ABR がそもそも何を問題にしてきたのかを把握していないということが原因だと考えている (笠原 2018 : 57-58)。

これは、ABR が問題にしている知性のあいまいさが、その原因の一つであるということが出来る。小松のいう「質的知性」はいわゆる芸術制作において一般的に発生しうるものであるが、そのこと自体が出来事的定義ないし行為によって再帰的に不断に意味を与え続けられなければならない概念である以上、根本的不確定性を免れない。それに加えて混乱を招く要因の一つは、形式的にアートとされているものないしそれに準ずるものをつくるような行為がすなわち「質的知性」を涵養することであり、ABR もまたそのようなアートなるものに関わっていれば ABR と見なせる、というような誤った解釈を生みやすいことである。このことは笠原のいう 4) の問題点と関わる。美術制作において芸術的省察が行われるとい

⁶⁰ このことに関連して、美的概念ないし趣味概念における「非条件支配性」を述べたシブリーの議論 (シブリー 2015 : 102-106) も参照。シブリーによれば、美的用語を適用するための条件として機能するような非美的性質は存在しない。美的概念や趣味概念は決して条件的に決定されるものではないのである。このことは、何らかの条件によって ABR を規定しようとするものの不可能性として解するならば、容易なプログラム化の危険性が見出せるだろう。

うことがいえても、あらゆる芸術制作/実践が ABR と同一視されてしまうという状況は、かえって ABR の意義を見失わせるというのである。それは ABR が少なくともリサーチである以上は、そのコンテクストを踏まえたうえで、なぜその手法をとるのかについて自覚的に理解して行わなければならないということであり、ここで名指されている何らかの知性が学的妥当性を有するかどうかという境界設定問題に関わることである。笠原は、「芸術的省察」が具体的に一体何であり、それが自らの制作/実践に含まれるのか、そもそも自分の制作/実践が問うべき探究を明確に持ち合わせているのかということについて、批判的になる必要があると指摘している。

笠原の指摘は、芸術制作と理論研究を行う芸術系大学の実践にとってラディカルな批判ともなっているのであるが、そこで問題となっているのは次のようなことである。すなわち、ABR と「単なる制作」は違うのではないか、ということであり、仮に「芸術的省察」が ABR の根拠となるのであればそれが何であるのかを明晰にする必要があるということである。こうした見解は、依然として「従来の」実証主義的な理論研究のスタイルの必要性を訴える点で、境界領域の探究における不安定さの表れと基礎づけへの希求でもあるのだが、名指されている知性において、そうといえるものとそうはいえないというものが区別できるのではないかという直観は多くの論者において共通しているものであり、「新しい知性」とされるものが分析的伝統への反発から生じていたとしても、その概念自体に分析的考察を加えることは、その知性を名指すうえでも重要な問題であると考えられる。

よって、近年の美術教育論で名指されている何らかの知性それ自体を対象として考察を加えることは一定の意義があるものと考えられる。先述したように、それは小松によって「質的知性」およびそれによる「芸術的省察」であるといわれていた。ここではその定義を引き受けたうえで、それが可能になるためにはどのような哲学的な前提が必要であるのかについて、言語論的転回以後の分析哲学の潮流を参照しながら考察する。そうした潮流が批判的にとらえなおされ、また、思想的源泉となることで今日の言語とアートの関係、美術における思考や知性の問題に影響を与えていると考えられるからである。

以下ではそうした分析的潮流における「自然主義」を中心に見ていくことで、近年の認識論における問題を概観し、そのうえで質的知性との関係を考察する。

2 言語論的転回

20 世紀の哲学は、それまでの意識を対象とした反省哲学から、言語を主題とする哲学へと移行したといわれている。意識や観念を表す媒体でしかなかった言語が、意識や思考それ自体の可能性の条件としてとらえなおされるようになったのである。こうした変化は一般に「言語論的転回」と呼ばれている。そこで哲学は、哲学的問題とされているものを言語の再定式化および、すでに使われている言語に対する分析的思考から明らかにしようとする。

これは論理実証主義に代表される哲学的立場を生み、数学基礎論における形式主義や記号論理学を自覚的に哲学に取り入れることを行った。これは、「数学の基礎づけ」運動にお

いて、論理学と集合論に数学を還元できないかという模索が行われていたことが、哲学分野においても、その認識論的基礎づけを形式言語によってできるのではないかと考えられたことによるものである⁶¹。

知を何らかの形で基礎づけようとすることは、古来より認識論として形而上学と合わせて哲学の中心問題であった。知識に対する古典的な定義というものは、伝統的に「正当化された真なる信念」というものである。あることについて知っているといえるための必要十分条件について、エイヤーが次のように定義している。「第一に、知っているといわれる事柄は真である。第二に、それについて確信している。第三に、確信する権利を有している」(エイヤー1981: 47-48)。この三点を満たしている場合に限り、何かを知っているということがいえるのだが、これは「命題的知」に適用されるものである。例えば、 X は Y であることを知っている、という言明の形で表現できるもののみがこの定義では説明できる。それ以外の言明化できない知についてはこのような定義からは捨象されて考察されるのが一般的な認識論の枠組みであり、論理実証主義もこの前提から出発する。

命題的な知とは、基本的には経験から得られるものである。しかし、それによらないアプリアリオリな知というものもあると考えられてきた。これはカントが『純粋理性批判』で論じたものだが、経験に先立ち、経験を可能にする条件を構成するものとされていた。アプリアリオリな知は、命題のレベルで考えた場合、経験によらずとも意味によって真であると認められるものの場合をいい、こうした言明が「分析的」なものであるといわれる。一方、経験による知識をもとに形成される言明は「総合的」なものといわれる。

論理実証主義はこれらの言明が有意味であるかどうかという判定を行う際に「意味の検証理論」という考え方を適用した。すなわち、その文が有意味であるかどうかということ、その文が述べていることが正しいかどうか検証する手段があるかどうかに求めたのである。それによれば、分析的言明における、文の論理的構造だけで真偽を判定可能なものが数学や論理学の問題として扱われるものとして取り出され、総合的言明は有意味なものとして自然科学および経験論を支えるものとして認められることになる。それ以外の美学や形而上学、哲学的思弁というものは、認識論的な価値のない「疑似命題」として哲学的考察から除外し、混乱を「治療」するべきだといわれたのである。実証主義が目指したのはそのような疑似命題を生み出さないような人工言語を開発することによって言語を改善し、明晰化するべきだということなのである。

実証主義が依拠する検証理論は、もっとも直接的に検証できる文を基礎的な単位としている。これは観察文やプロトコル文と呼ばれるが、カルナップによる代表的な説明によると、これは、「青いものが見える」のような「見え」や「聞こえ」について述べる文のことであり、言明の内容とされているのが、「青さ」などの「感覚所与」あるいは「センスデータ」

⁶¹ 論理実証主義に対する記述は主に以下を参照しながら概要をまとめたものである。(クワイン 1992)、(ローティ 1993)、(戸田山 2002)、(セラーズ 2006)、(グッドマン 2008: 訳者解説)、(源河 2017)、(渡邊 2019)

と呼ばれるものであった。言い換えれば、論理実証主義は知覚によって得られるごく基本的な性質（低次性質）についての検証可能性をあらゆる言明の検証可能性の基礎としたことで、急進的な経験論を主張したのである。しかしこの考え方は「エネルギー」などの直接的に経験できない理論的文を検証できないという問題をもっていた。そこで、これらの語を含む自然科学の文を直接検証できる観察文に意味を変えずに翻訳できること（「真理値を変えることなき交換可能性」〈クワイン 1992 : 42〉）を示し、観察文が検証可能であるから理論的—分析的文も検証可能であると主張した。これは「還元主義」と呼ばれるものであり、心に直接与えられるセンスデータについての文でもって世界全体を説明できるように意味を「翻訳」できるようにしようと試みたのである。

自然化された認識論

以上のような実証主義の立場を徹底的に批判し、それ以後の分析哲学に大きな影響を与えたのがクワインである。第四章でも言及した「経験主義の二つのドグマ」(クワイン 1992)においてクワインは、実証主義が前提としている分析的—総合的の区別および還元主義を経験主義の二つのドグマであるとして批判し、全体論的立場からのプラグマティズムへの転換を主張した。

この二つのドグマは、「交換可能性」という観点からラディカルに批判される。クワインは、分析—総合の区別が明確にされうるとしながら、言明が直接的経験による確証に還元されうるという還元主義には根拠がなく、また還元は不可能であると主張した。分析的とされる言明自体を成立させる際にも、その真理性を担保するのは言語的要因と事実的要因の双方が必要になるのであり、それらが分割可能でかつ一方に還元できるということはないということによってである。クワインによれば、特定の分析的・理論的言明に対して特定の経験が結びつけられるということはない。ある経験はつねに科学の全体に照らし合わせて有意性が決定されるのであり、科学はつねにその境界で経験に接しながら形を変え続けるというものとしてプラグマティックなものなのである。これは分析性に対するクワインの全体論の主張であり、これ以降分析哲学は方向性の転換を求められた。

クワイン自身が推し進めたものとして重要であり、今日の主流となっているのが、分析哲学における自然主義である。「自然化された認識論」(Quine : 1969 (1988))においてクワインは、「ドグマなき経験主義」を徹底するということが、認識論の自然主義化をもたらすと主張した。クワインは科学の全体が経験によって検証され形成されるという経験論の立場は保持したうえで、かつて認識論が包摂しようとした自然科学を、認識論を包摂するものとして逆転させたのである。これは、認識論が心理学の一部門として経験科学として研究可能であるという主張に至り、心的なものとしての知識や言語自体が物理的対象や自然法則と地続きなものとして研究されるべきであるという見解につながった。自然化された認識論は物理的な人間という認識主体を自然現象の一部として研究する。こうした動向は、脳・神経科学および心理学的知見でもって人の心的現象を説明しようという動向に大きな影響

を与えた。これは美術教育や美学における心的なものの位置づけの問題にも現れるものであり、代表的なものを挙げるならば、ガードナーの「MI (多重知能)」理論およびそれを芸術教育において研究したハーバード・プロジェクト・ゼロの動向がそれであり (ガードナー 2001、池内 2014)、それ以前にもリードやローウェンフェルドが芸術教育の基礎づけに心理学的知見を重用していたことにも見て取れる。美学においては、近年興隆している「神経系イメージ学」、「神経美学」と呼ばれるものが挙げられる (坂本ほか 2019)。ここで一般に認知論が美術教育において導入される際の基本的な構図が見て取れるが、その際に導入される認知論は自然化されたものである。そのため、知性というものを根拠づけることが経験科学によって検証可能な対象から求められているのであり、それは今日的な問題でいえば「プログラミング的思考」をめぐる問題圏として認知科学と教育をめぐる問題に接続するのである。

理由の論理空間と第二の自然

今日の分析哲学においてクワインと並び重要な影響を与えているとされているのがセラーズの『経験論と心の哲学』(セラーズ 2006)である。クワインが認識論の自然化を唱え、いわば知識の「外在主義」を想定したのに対し、セラーズは同じく実証主義を批判しながら、「心理的唯名論」という内在主義的な方向性を提示した。

セラーズは実証主義のセンスデータ理論を攻撃する。センスデータは意識に直接的に与えられた感覚与件であり、それ自体では命題的ではない。それが知識として認められるためには言語による規範的な要素が積極的に関与しなければならないとして、センスデータ自体に認識論的な身分がないとされた。彼の「心理的唯名論」によれば、心的なもの、何かに対する意識はすべて言語を介したものであり、言語の習得に先立つ論理空間の意識は存在しない。そのため、非推論的な直接的認識はありえないということになる。これは、実証主義における知覚の問題が、絶対的な「所与」としてあらゆる認知の基盤に据えられたということ。「所与の神話」であるとして批判したものであり、セラーズはむしろカントにおける「概念なき直観は盲目である」というテーゼに則り、規範性のある言語を基礎とした「概念主義」を提唱したのである。

セラーズによれば、われわれは何かを知るという際に、何かに対して経験的な記述を与えているのではなく、その何かを「理由からなる論理空間」という何かを正当化可能な規範に訴えることのできる領野に置きいれているのだという。このことは、分析哲学における経験論的基盤への懐疑を生むことになり、言説間の関係性、社会的連帯という知見から知識をとらえるべきだというローティのような立場へとつながっていく。こうした傾向が示しているのは、デイヴィドソンがいうように、「信念を保持する理由となりうるのは他の信念だけだ」という主張 (デイヴィドソン 2007 : 224) であり、経験は信念を正当化しないとされることから、経験論を破棄するという志向性まで生じることになる。こうした見解は、経験主義を認めるクワインの自然主義との差異があるが、実証主義への批判ということと合わせ

て、認知内容の全体主義ということを共有している。クワインにおいて認知は検証可能な科学的言説によって説明可能になるものであり、その点では信念を説明するために他の信念に訴えるというセラーズの議論と通じるものがある。そこで根本的な違いは理由の論理空間を自然の側に含めるか否かという点にあると考えられる。

理由の論理空間を自然の側に含め、それを「第二の自然」として定義したのがマクダウェル（マクダウェル 2012）である。クワインの自然主義とセラーズの内在主義は、心と世界の間関係において対立してしまっていた。すなわち、自然主義によれば世界からわれわれへのはたらきかけとその応答という自然現象が基礎的であり、内在主義によればそれは概念によって規定されなければ規範性も価値も意味ももたないとされていた。そこでは自然と言語が互いに補い合うように見えてしかし相反しているような状況が発生していたのであり、それは実在論と観念論の対立という古典的な構図を踏襲してもいた。そこでマクダウェルは、感覚与件とされるような直接的経験およびそれを可能にする条件を「第一の自然」と見たうえで、セラーズのいうような「理由の論理空間」言い換えれば言語の規範性を、人間が成長する過程で獲得される「第二の自然」として自然主義の側に回収したのである。

そのうえでマクダウェルは、「最小限の経験主義」を主張した。心が世界に向けて抱く信念や判断に応じてなされる思考にはそれが正しく実行されるかに関して、「世界に応じる責任がある」とするのである。これは、第二の自然が規範的要素をもち、人間の経験というのが第二の自然を除いた第一の自然のみで行われるものではないという見解からである。マクダウェルは、「心と世界の間関係をめぐる不安」を解消するためにこのようなことを提案する。第二の自然の自然主義に則れば、認識論および存在論的な心と世界の間関係性への不安定さが取り除かれ、統一的な自然主義を構想できるというのがその根拠である。

この「第二の自然」はマクダウェルにおいて教育的な側面からとらえられていることは注目すべきである。彼はこの考え方をアリストテレスが倫理的性格の成型を考える仕方（言語の獲得）を概念能力の導入として一般化したものであるとしており、そのことについて「陶冶」と呼ばれるものに相当すると述べているからである（マクダウェル 2012 : 145）。マクダウェルはこの「陶冶」を生得的なものであり、人間が人間という動物であるための自然的な要因であるとみなしている。マクダウェルはこのことについて具体的な論述は避け、「自然を部分的に再呪術化」することでもあると述べているように、この「陶冶」それ自体は論じられていない。このことを明らかにするためにはマクダウェルの倫理学を参照する必要があるが、ここでは触れるにとどめる。

以上のような見解は、内在主義的一唯名論的なものを美術の考察に導入したという立場からはグッドマンとの関連性を問うことができ、『芸術の言語』（Goodman : 1968）に見られるような、唯名論的に芸術を考察することの方向性が示唆される。これは記号論的な芸術観ということもできるが、通常のアナリ哲学が命題的知に認識論および経験論を限定していたものを、芸術や知覚というものまで対象領域を拡張したものであり、セラーズ的用語に従

例えば、「理由の論理空間」を「芸術の言語」を含める形で拡張することである。そのことが可能であれば、「芸術の言語」が単なる「感覚与件」ではなく認識論上の有意味性をもちうるものであり、知識として認められることになる。このように考える立場が、芸術における「シンボルシステム」の研究によって、美術教育論を基礎づけようとする記号主義的立場であり、この考え方は先述した自然化された認識論的に自然科学の知見を導入することと併用して用いられ、またそこに批判的検討を加えながら美術教育における認知を基礎づけるものとして考えられている（エフランド 2011 参照）。現状、そのような記号主義的見解と自然主義的見解が併用して用いられているのは、その両者が美術教育論の基礎づけにおける主要な「検証可能性」の源泉として考えられるということがあるが、それに加えて、唯名論的—実在論的という二分法で美術教育を考えることが難しいという実践上の問題もあると考えられる。例えば、唯名論的な発想では、美術は「美術の言語」を教育するということになるであろうし、実在論的な発想では、美術は「美的なもの」なるものが自然に存在すると仮定し、それを達成するようなものと考えられるかもしれないが、それらは一方に還元されることができないという、まさにクワインやセラーズの批判以後の問題意識を前景化するものだからである。

こうした問題は、「第二の自然」を導入したとしても解消されるわけではない。美術教育における「陶冶」が自然の側に回収されると述べても、実践上の問題は解決されず、美術における知性とは何かということが解決されたことにはならない。先に述べられたような「質的知性」のような「総合的な知」は、命題的な知も含むのであろうが、非命題的な知も含んでいるという点でも扱いに注意しなければならない。マクダウェルらの概念主義は知覚の領野に現れる心的内容も概念であると規定していた。これは基本的には命題的あるいはカント的な悟性・理性が関与する問題である。美術において「判断力」が重要だという美学的教説においても、美的判断は規範性をもつものとされていた。しかし、ここで美的判断の根拠に容易に概念を想定し、それを自然化するという性急なことはためらわれるという制作者の観点からの素朴な直観もまた生じるのである。

3 知性概念の変容

以上に言語論的転回以後の哲学的な動向における主要な潮流を概観してきた。以下ではそこで想定されていた知というものの定義を踏まえ、美術における知というもののあり方を探っていききたい。

まず、先に言及した伝統的に知識といわれているものの定義について考えたい。古来より知識は「正当化された真なる信念」として考えられてきた。先述したエイヤーの定義によると「第一に、知っているといわれる事柄は真である。第二に、それについて確信している。第三に、確信する権利を有している」、この三点を満たしている場合に限り、何かを知っているということがいえ、これは「命題的知」に適用されるものである。それ以外の言明化できない知についてはこのような定義からは捨象されて考察されるのが一般的な認識論の枠

組みである。ここでは「どうやってやるかの知 (know-how)」、「何であるかの知 (know-what)」、「どのようなか知」、などの知は命題的知によって説明されるか、あるいは議論から除外して考察されることになる⁶²。

この知識の定義に含まれる「正当化された」あるいは「思うに足る」ということ、加えて、そのように考えられる「信じる理由がある」という表現について検討することが、知識の哲学の基本的な方針となる。例えば、真なる信念であってもそれが正当化されない場合がある。ある事象 P を観測し、その原因が Q であるという信念をもったとき、偶然その信念が真であった、というような場合は真なる信念を持っていたとしてもその理由を説明することができない。この場合は、信念は正当化されておらず、その信念は知識とは言えない。ではこの場合、信念を知識といえるような形で正当化するとはどのようなことか。正当化には知識を形成するには至らないものがある。例えば、リンゴが落ちたという事象に対して引力を想定したとき、「神様からそうなっているとお告げがあった」という正当化をしても、引力というものが知識として認められるわけではない。正当化には、単なる信念を知識に格上げできるようなものとそうではないものがある。前者が「認識論的な正当化」であり、認識論の第一の課題としては、この認識論的な正当化の基準を立てるということが挙げられる。

この認識論的な正当化の基準は、真理への接近という目的のもとで正常に機能することが求められている。そこで、この正当化の基準自体を正当化するような「メタ正当化 (metajustification)」という認識論の第二の課題が挙げられることになる (BonJour1985: 9-14)。このように考えていった場合、正当化の根拠を無限に遡及しなければならないような状況になりかねないことに注意する必要がある。正当化は、在る事象に対しての説明を加えられるそのほかの知識が前提とされている場合に可能であるが、メタ正当化は正当化する必要があるのがまさに信念が知識と見なされるために必要な基準であるために、それを説明するために何らかの知識を使うことが不可能である。なぜなら、そのような知識がそれ自体すでに正当化基準によって検討されたものだからである。そのため、メタ正当化自体は意図的に保留して、第一の課題としての正当化について考察することないし、弱い形でのメタ正当化で十分であるとの考えがある (戸田山 2002: 20)。

第一の課題としての正当化の段階においても、正当化の基準の遡行的な性格が問題を引き起こす。これは、ある信念が別の信念によって正当化され、その信念がまた別の信念に、というように正当化のプロセスが無限に遡行してしまうことによって、正当化が不可能になってしまうという問題である。遡行をどこかで止めるようなすべての知識の正当化の最

⁶² なお、命題的知からなる知識の問題は基本的には経験的な知についての問題である。対して、ア priori な知というのは、基本的にはトートロジー的な性格をもち、分析的命題に関わるものであるが、このような命題は経験的な検証を必要とせず、証明によって意味を確定させる。こうした命題は、論理的な明証性をつねに担保するが、それを知識と呼べるかどうかは疑問である。なぜなら、三段論法における現実にはあり得ない推論であっても真と見なされることにみられるような場合が考えられることに加え、分析的命題の真偽の判定自体がすでに経験的な要素を前提としているものであるからである。よって、ア priori な知識についてはより詳細な検討を必要とするにしても、知識の哲学、認識論において問題になるのはまずは経験的知識ということになる。

終的な源である「基礎的信念」を措定することで、その問題を解消しようとするのは「逆行問題 (regress problem)」と呼ばれ、それを実行しようとする者が「基礎づけ主義者」と呼ばれている (BonJour1985 : 17-25)。

ここで、基礎づけ主義者が正当化に用いる基礎的信念の例としては、数学的・論理的信念、「われ思うゆえにわれあり」というような「今わたしが何かを信じているという信念」、「今わたしには赤いものが見えている」というような信念などが挙げられる。数学的・論理的信念は論理的真理 (トートロジー) を体現するものであり、不可謬であるが、それが形式的で無内容なもの (現実との接点がない) ということによって、基礎的信念として役立たないという問題があった。

「今わたしが何かを信じているという信念」はデカルトが『省察』において実行した「方法的懐疑」によって到達した基礎的信念である。これは、わたしがなにかを考えたときにだけそのつど存在するということを表したものであるが、そこで「わたし」は限りなく無色の存在であり、それ自体では他の信念を正当化するような信念となりえない。デカルトが「わたし」という信念からそのほかの信念を正当化することができたのは、「私がきわめて明晰判明に認識するものはすべて真であるということ、一般的な規則として立てることができる」という「明晰判明知の規則」と呼ばれるもののゆえにである (デカルト 2006 : 59)。デカルトは、疑いえない「わたし」の存在からわたしにとって判明に認知されるものはすべて真であり疑いえないという結論へと飛躍する。これは、デカルトによれば、神の存在によって可能になっていた。すなわち、神が存在する、神はわたしが明晰判断に認知するようにわたしをつくった、したがってわたしが明晰判明に認知するものはすべて真である、ということであり、この三つを後ろから循環的にたどっていても同様の事態が生じる。

ここで、「今わたしには赤いものが見えている」というような信念も可能になる。なぜなら、その見えているということとそのように信じているということは自らにとって疑いえないことであるから。デカルトの場合は考えているということと見えているというようなことが同列で概念的なものとして真として考えられていたが、そうした大まかなとらえ方ではなく、知覚や感覚印象からなる原初的な認知状態がより低次のものとして基礎的なものとして析出されて考えられる。それが、「直接的な気づき」や「直観」と呼ばれる認知状態であり、そこでは「見え」や「聞こえ」のようなものが問題となり、そこで認知される内容は「センスデータ」と呼ばれた。このセンスデータは論理実証主義などにおいて、あらゆる言明を基礎づける基礎的な単位として考えられ、それによって誤りのない言語体系をつくり出そうという試みがなされたものであった。

このセンスデータあるいは直観というものはしばしば「所与」と呼ばれてきた。所与はたんに与えられるものであり、それ以上の正当化を必要としないものとして考えられたのである。例えば、今目の前にある絵画があり、その色が赤く見えるといった場合、その見え自体は疑いえないものとして措定しなければ、そこからより高次の思考や判断は可能とならないと考えられたのである。このような所与は、信念を基礎づけるようなものでありながら、

それ自体では信念未満のものである。しかし、ここで、それが正当化されている、すなわち、今見えている絵画が赤であって青でないということが正当化されるためには、それが赤であるか青であるかという正当化の判断基準が前提されていなければならない。このように考えた場合、センスデータによる推論の正当化は、センスデータ自体にすでに遡行的な要素が考えられることからそれ自体での正当化について疑問が出てくるのである。

この所与についてセラーズは、それを「所与の神話」であるとして批判したのであった。セラーズによれば、感覚印象それ自体では未だに認識論的な価値は持ちえない。認識論において基礎づけに用いられる所与は、感覚印象に命題的内容をもつ知識を非推論的に混ぜ込んで得られたすでに概念的なものであり、それは言語によって規定され、したがって真偽が判定できるようなものであり、それ自体では正当化されない（セラーズ 2006）。

以上にみてきたように、基礎的信念というものを求める試みはその多くが失敗してきた。ここまで示してきた基礎づけ主義のアプローチは、「内在的」なアプローチといわれる。すなわち、人間の内的な要因に基礎的な信念を求めようとするやり方である。これに対しては、「外在的」なアプローチというものがある。

外在的アプローチの代表的なものがクワインが先導した「自然化された認識論」である。この立場によれば、認識論的な基礎づけは、自然科学的研究、特に心理学などに依拠する経験科学にとって代わられることになる（Quine1969（1988））。そこでは、生物学、脳科学や精神科学、計算機科学等によって人間の認知を基礎づけようという試みがなされることになり、またそういった基礎づけはプラグマティックなものとして想定されており、科学の全体が更新されるにしたがって、知識や認識を規定するものも変容していくことになる。

セラーズやクワインによる認識論、特にその経験論的な部分に批判が加えられるのと同時期に、ゲティアによって「正当化された真なる信念は知識だろうか」という論文が書かれ、認識論に対して大きな影響を与えた（Gettier1963（1996））。そこで提起された問題は端的に言えば、「正当化された真なる信念」という知識の古典的定義には反例があるというもの、このことから引き起こされる一連の問題は「ゲティア問題」と呼ばれている。

ゲティアは二つの反例を出しているが、ここではその一つを簡単に見ておこう。ある就職先にスミスとジョーンズの二人が応募している。スミスは (a) 「採用されるのはジョーンズであり、かつジョーンズのポケットには 10 枚の硬貨が入っている」という命題を真だと考える理由をもっている。それはスミスがその会社の社長が「採用されるのはジョーンズだ」と断言し、さらに先ほどジョーンズのポケットに入っている硬貨を数えたからである。そこからスミスは (b) 「そこに採用される男はポケットに 10 枚の硬貨を入れている」という信念をもった。ここでスミスは、そのことを真だと信じる点で正当化されている。しかしさらに、スミスは気づかないことだが、採用されるのはジョーンズではなくスミスであり、さらにこれもスミスは気づいていないのだが、スミスのポケットにも 10 枚の硬貨が入っていた。このとき、スミスの信念 (b) は真でありかつ正当化されており、スミスは採用される男のポケットには硬貨が 10 枚入っていることを知っていたことになる。しかし、この場合は、

偶然スミスがその条件に合致していたがゆえに (b) が真になっただけであり、スミスが (b) を知っていたというのは直観的におかしいのだが、スミスの信念 (b) は知識の古典的定義をすべて満たしている。

ここでゲティアが提示した反例は、知識の古典的定義には何かしら欠陥があるということを示している。以後認識論は、ゲティア問題を解消するためのさまざまなモデルを考案したり、そもそもの知識の古典的定義自体を疑い、知識の新しい定義を再考することになった。

知覚の哲学と美術教育

知の概念の問い直しは今日の知覚の哲学を牽引するテーマであり、美術教育の非論弁的かつ感性的な性質を鑑みても知覚の問題は美術教育にとって重要である。ここまで述べてきた見解は、基本的に命題的知を対象としたものであり、知覚経験はセンスデータや応答の責任性として考えられてきたにすぎないが、知覚経験自体を対象とした研究は近年盛んに行われ、美術教育分野でもたびたび言及されるものだからである。

知覚と思考 (判断) はしばしば対置させられてきた。赤木 (1990) が示すところによれば、先述したグッドマンとアフォーダンス理論のジェームズ・ギブソンは、絵画的表象の知覚について異なる見解で対立していた。グッドマンは絵画空間の知覚を「習慣的」なものであるとみなし、ギブソンは「直接的」なものであるとしていた。前者の立場によれば、絵画空間は学習によって認識されうるのであり、後者ではある程度生得的に知覚されるものとされていた。ここで問題となっているのは知覚と判断の境界はどこかという問題である。

このような問題は近年「知覚経験の許容内容」として議論されている。ここでは源河 (源河、2014、2016、2017) の理論を参照したい。

源河によれば、「知覚と判断の境界線がどこか」という問いは、「高次性質」の知覚可能性をどこまで認めるか、という問題として考えられる。「高次性質」とは、色や形という問題なく知覚されると認められる「低次性質」に対して、「美的性質」、「不在」、「他者の情動」、「知覚されているものの種類に関する性質 (種性質)」などのより高次と考えられる性質のことをいう。源河はこれらの高次性質が彼のいう「高次モード知覚説」によって知覚可能であると主張する。

高次モード知覚説では、意識的な知覚が「知覚されているもの」と「知覚のされ方 (モード)」に分けられる。つまり、色や形などが特定の仕方で知覚されることで、一見すると知覚不可能だと思われる事物を知覚可能にするということである。ここで想定されている「特定の仕方」とは源河によれば「ゲシュタルト的まとまり」である。ここで「ゲシュタルト」とは「部分の加算的集合に還元不可能な全体」のことであり、対象の全体論的な特徴のことである。つまり、高次モード知覚説では、色や形などがまとまりとして知覚されることで、高次性質が知覚可能になるということである。

ここでは、美術教育に関連して、源河の議論でも重要な位置を占めている「美的性質」の知覚についてみていくことにする。源河の主張をまとめると次のようになる。美的性質は色

や形などの非美的性質の集まりが特定の仕方で体制化されることで意識に現れる。これを可能にするのは「知覚体制化」という作用であり、これは過去の経験の作用を受けるものであるため、経験が異なれば同じ対象を知覚したとしても異なる現象的美的性質が現れる。そのため「解消不可能な美的判断の不一致」が生じる可能性がある。美的性質が現れる特定の与えられ方は対象の性質ではないため、美的性質は対象の性質ではない（美的性質の反実在論）が、知覚される美的性質は美的判断の根拠になりうる（源河 2014：99、源河 2017：2012）。

議論の詳細をここでたどることはしないが、ここで認められているのは美的性質が知覚されるものであり、美的判断の規定根拠になりうる（美的判断の真偽を問える）ということである。ただし、ここで言われている美的性質は、「繊細だ」、「ダイナミックだ」というような「記述的要素をもち、鑑賞者の評価だけに基づいて任意の対象に適用できないもの」に限定されていることには注意する必要がある。源河はそのような美的性質が、判断によらない知覚的なメカニズムによって知られるものであるということ、知覚的体制化というゲシュタルト知覚の知見から導いている。ここで重要なのは、対象に美的性質を帰属させず、あくまでも美的性質は現象的知覚であるとして反実在論的な立場を担保していることである。そのことによって、鑑賞者間での美的性質の知覚の差異を認めながら、同時に知覚が美的判断の規定根拠になるということ、両立させているのである。

このことから何が見出せるだろうか。まず考えられることは、美的判断が知覚に依存し、その真偽を問えるということは、命題的な知として美的性質を判定するのではないやり方で美的判断の正当化を考えることができるということである。こうした方向性は、推論のみならず知覚が重要な役割を果たす美術教育においても有用であるだろう。しかし、ここでの議論はあくまでも限定された美的性質について述べられているにすぎず、そのような美的性質よりも高次かもしれない「美的なもの」とは何かという問題は意図的に回避されている。また、ここでの知覚モデルは鑑賞者の視点から述べられているもので、制作的観点からの考察は与えられてはいない。

むしろこうした知覚の哲学から見出されるのは、限定された美的性質の知覚という、美術教育や美術の実践の全体からみても非常に限定された対象を知覚可能であるという理論を展開することすらも、最新の理論を駆使してなされる挑戦的な企てであるという事実である。こうしたことを鑑みても、「質的知性」や「芸術的省察」というものを位置づけることの困難が見て取れる。おそらく、「質的知性」は高次モード知覚におけるゲシュタルト的体制化をそのうちに含んでおり、そのような知覚を含む知覚が「世界と接触する第一の手段」であるならば、知覚の哲学は美術教育における認識論および存在論に影響を与えるものとして検討される必要があるだろう。しかし、それだけで「質的知性」を説明することはできないと考えられる。質的知性はモノとのやりとりによって思考のレイヤーができてくるといって「重層的」な行為の中で形成されるとするならば、それは知覚体制化がまさに行われているその過程において発生するものであり、そこには価値判断や趣味判断、加えて規範的概

念や芸術的シンボルシステムが全体論的に関わってくるということが考えられるからである。

虚焦点としての定義

ここでそのような質的なものである美術の知性というものについてそれをどのように位置づけるべきか考えてみよう。まず、美術の知性ないしそれによって得られる知識はそもそも「正当化された真なる信念」であるだろうか。例えば「この作品は芸術である」という命題を例にしてみると、そこでの知識はまず、ある鑑賞者がその作品を見て、それが芸術であるという信念を持ち、その作品に含まれる何らかの量的ないし質的な要素を基にしてそれを正当化し、また、その作品が芸術であることが真であるということによって定義される。ここで問題になるのはまずはその作品が芸術であるということが真であるという前提条件の確保が困難であることである。リンゴがある、という命題であれば、そこにリンゴがあるかどうかは検証によって真偽を問うことができるが、その作品が芸術であるということの真偽をいかにして検証するのだろうか。むしろ、その作品が芸術であるということは正当化という行為によってのみ主張可能なものではないか。この段階ですでに知識における古典的な定義を美術に適用することの困難は見て取れるのだが、それでは、その正当化はいかにしてなされるか。これはセンスデータのようなものを基本として、そこから何らかの根拠となる命題の構成によって行われたり、あるいはすでに知識として認められた命題によってその絵画の優れているということを正当化することになる。

これには、内在的—外在的双方のアプローチが考えられる。その場合は、逆行問題の解消という観点に基づけば、何らかの基礎的な信念が導入されることが考えられる。例えば内在主義的にはその作品に「美的なもの」が含まれているということが疑いえない、というようにして美的なものの知覚ないし明晰判断をその作品に帰するということがありうる。また、その作品のセンスデータを疑いえないものにすることもある。しかし、観念的なものやセンスデータによってその正当化の理由とするのは困難な問題がある。まず、ここでいう観念は概念的なものなのかそれとも表象やイメージ、ないし知覚的な印象や感覚与件なのかは判明としてはいない。

通常、感覚与件などの低次性質と思考や判断などの高次性質は区別されて考えられている。そこで、センスデータのような心的対象が低次性質として根本的な規定根拠となるとすると、ある外界に対する懐疑論が導かれることによって、感覚印象が正当化の規定根拠として不安定なものになってしまう。それは、センスデータという意識経験において現れているものが、外界に存在する物理的な対象それ自体ではなく、心的な現象でしかないということで（素朴实在論批判のためにはこの立場にならざるを得ない）、「幻覚論法」からなる懐疑論論駁に反論できないからである。その反論の骨子は、センスデータと幻覚が区別不可能であるということからその正しさは保証できないということである。これは、日常的な直観でいえば、これはこのように見えているけれども本当にそのように見えているのだろうかということ突き詰めていった結果、当初そのように見えているのは疑いえないと思っていた

ものが実は単なる幻覚や錯覚、あるいは極端な場合白昼夢のようなものでありうるのではないかという懐疑論に陥るような状態を示している。感覚やイメージはあいまいであり、知識として認められない、というようなデカルトの『省察』の第一省察にみられるような考え方も近いものがあるだろう。

センスデータ理論の問題を踏まえたうえで考えられたのが、「表象説」というものである。これによれば、知覚経験は、世界をあるあり方をしているものとして表象し、表象されている世界のあり方、すなわち「表象内容」あるいは「志向的内容」の観点から特徴づけられるというのである（源河 2017 : 61）。これには二つの重要な特徴があり、表象が「何かについてのものであること」と「誤りの可能性を認められること」である。センスデータ説は、それが心的な対象を扱いながらも、それに対応する実在が外界に存在していなければならないという前提をもっていた。それは、赤い絵画のセンスデータをもつという際には、その絵画を目の前にしていなければならないということを意味する。しかし、表象説においては、赤い絵画が目の前に無くても、それについての表象をもつということでその「表象内容」を扱うことができる。これは幻覚論法を回避するという利点がある。すなわち、センスデータ説においては赤い絵画についての見えが、幻覚であっても対応する実在を想定しなければならなかったために、誤りを犯してしまったが、表象説においては、赤い見えが幻覚であるという場合にはそこで現れている対象が実際に存在している必要はないとされる。一方では、実際には存在しないもの、例えばペガサス等も表象として知覚経験の対象とすることができる。

表象説では正しい知覚と幻覚を区別できるということから、正しい知覚によってわれわれがとらえているものが外界に存在する物理的対象とそれがもつ性質だと主張することができる。そのため、センスデータ説では間接的に外界と関わることしかできなかったのだが、表象説では外界に直接的にアクセスすることができる。これは、正しく見えているものは正しくそこにあるということができるということであり、絵画が赤いという知覚が正しい場合はその絵画が赤く、その絵画が美しいという知覚が正しい場合はその絵画が美しいということを意味する。

表象説において重要視されている概念に、経験の「現象的性格」と「透明性」というものがある。現象的性格とは、その経験が主体にとってどのような経験であるのか、という性質のことをいう。これは知覚経験の「一人称的性質」であり、一般的には主観的性質として考えられているものである。これは、「クオリア」などにみられるような「現象的質」を生む要因であり、通常は他者とは交換不可能であり、この点において美術の経験においては、同じものを見ても違った反応や解釈が生じるというような考え方が生じることが多い。しかし、現象的性格が全く交換不可能なのであれば、知覚経験の他者との共通性を考えることや、例えばある対象を正しく知覚し、その表象内容をもとに議論するということが不可能になってしまう。

これを解消するために鍵となるのが知覚経験の透明性である。つまり、何かを知覚してい

る際には、知覚対象の性質で知覚経験が尽くされているように思われ、知覚経験それ自体は透明なものとなっているのではないかということである。これが成り立つと仮定すると、「二つの知覚経験が同じなら、それらがもつ内容は同じであり、同じ性質を表している。また、二つの知覚経験の現象的性格が異なるなら、それらは異なった内容を持ち、表象されている性質が異なっていることになる」(源河 2017: 73) ということができる。このように考えることで、一人称的な視点と三人称的な視点を接続し、内在主義と外在主義をつなげることにもつながりうる。

このように考えた際に、問題となるのは、どのようなものまでが知覚可能なのかということである。なぜなら、その知覚可能性が認められれば、それが知覚によって正当化される根拠を与えうるからである。例えば、その作品が芸術であるということが知覚可能であれば、その正しさを知覚によって判定できるということになる。源河のいう「高次モード知覚」によれば、ある程度の高次性質は知覚可能であるということ、それは推論や概念的判断によらずに直接的に知覚可能であるということになる。

これは、正当化の基準として知覚を用いることができるということの意味しているが、正当化が知覚のみによって可能になるということとはできない。まず、源河が述べているような知覚可能な美的性質は、ダイナミックだ、優美な、というような「記述的要素を持ち、鑑賞者の評価だけに基づいて任意の対象に適用できないもの」である。そのため、そのような要素以上に高次な対象についての知覚可能性は保留されているのであり、そこで知覚されたものだけで、美術における知識の正当化をすることはできないと考えられる。これは、単に赤い絵の具が塗られているだけの画面に対して、知覚されるその赤さのみでその絵画を語りうるかということを考えることができ、あるいは知覚されているもののみで美術に評価を与えるということの困難を鑑みればその問題が明らかである。

源河自身は「知覚可能性」についての問題を扱っているにすぎず、知覚内容が概念的か非概念的か、というような内容は知覚可能性の議論とは無関係であると述べている。そのため、知覚可能性の議論は、信念の正当化における知覚の役割をどこまで高次の性質にまで認めるかという議論でしかなく、かつ、その議論は今日においても決定的な結論が与えられているわけではない。よって、美術における正当化において、知覚の問題を考えることは重要だが、それと合わせて概念的な判断等による正当化も同様に考えなければならない。

以上の議論が示しているのは、知覚によってある程度の基礎的信念の獲得は可能だが、それが正当化の根源的な理由になることはなく、真偽もそれによって確定されるものでもないということである。ある作品が芸術であるということの正当化には、すでに知識とされている多様な領域からの見解がそこに付け加わることによって、そうした正当化が重層的になることによってなされると考えられる。それはある絵画それ自体での性質や知覚された内容だけではその正当化を行えないということの意味する。このことは、ある絵画がそれだけでは知識となりえないということにつながるかもしれないし、絵画それ自体が研究とは言えず、そこに文章としての高階の言語からなる正当化が与えられる必要があるであろう

という芸術に基づく研究における方法論的な問題があると考えられる。

ここでそれに対する解決をもとめるいくつかの方法について考えてみよう。まずは、知覚可能性についての議論を、高次性質まで拡張するということが挙げられる。この立場によれば、「見ればわかる」ということになり、作品は見るだけでないし知覚するだけで知識となり、そのような場合、美術の知性ないし美術の知識は知覚によってすべて正当化可能になる。しかし、これは現状難しい方法である。

それでは、知覚可能性は部分的に認めつつも、そこに概念による正当化を付け加え、ある種外在主義的に多様な科学的知見を駆使して正当化するということはどうだろうか。この場合は、概念による正当化も、非概念的な正当化も認めるという点で、概念主義—非概念主義には中立なままその絵画を正当化できる。その考え方は、知覚の領域を概念主義的に概念に回収し、あらゆる要素を汎記号主義的に拡張して解釈することで、芸術におけるシンボルシステム論として、美術を体系化し、その体系内の知識というものを再配置していくことで、美術における大部分の要素をそれ固有の知として認識論的に扱うことができる。しかしこの場合は、極端に知覚的要素を記号に落とし込む必要はなく、正当化が概念的な要素によってのみ可能になったり、認知というものが概念に限られるのではないという寛容さを保持しておくことが折衷的な解決であろう。

ここで問題としては、ここまで考えてきたような知識観、「正当化された真なる信念」としての美術の知識というアイデア自体には根本的な困難があり、知識観自体を問い直す必要性があるのではないかと、ということである。

そもそも、正当化された真なる信念からのみ知識は成り立っておらず、価値判断や美的判断という契機も含めて知というためには、前提としての命題的な知というものは不十分なものである。ゲティア問題以降、古典的な知識観自体が問題があるのではないかと考えられてきた。そこで、美術の知性というものを考えるにあたっては、新しい知識の定義を積極的に導入していくこと自体に理論的な意義があるということができよう。

では、どのような知識観を示すことができるのか。ひとつの解消方法としては、美術的なプラグマティズムを構想することである。ここでプラグマティズムというのは、概念が使用によって決定されるという基本的な立場として考えられている。これは、クワインが自然化された認識論において、その全体論から自然主義化とプラグマティズムを同時に提唱していたということを参照している。

クワインの全体論によれば、特定の分析的・理論的言明に対して特定の経験が結びつけられるということはない。ある経験はつねに科学の全体に照らし合わせて有意性が決定されるのであり、科学はつねにその境界で経験に接しながら形を変え続けるというものとしてプラグマティックなものなのである。この考え方を基にしてクワインは、認識論は自然主義的研究によってプラグマティックに研究されてよい、という結論を導き出したが、これを読み替えば、認識論を美術によって研究することも可能なのではないかと。つまり、「美術化された認識論」を構想するのである。クワイン自身、認識論が自然化可能であるというこ

と自体については、なぜそのようにいえるのかは実証的に示していない。それがインパクトを持って受け入れられたのは、それが科学的な研究手法と相性が良かったからということだと考えられる。そうであるならば、美術化された認識論ということを構想することも不可能なことではなく、それが意味をもつためには、経験論的、プラグマティックな研究によって虚焦点的に意味を与えられるようなものであってもおかしくないのではないだろうか。

これは、科学的な研究によって外在主義的に正当化を与えられる認識というアイデアに対して、美術制作や美術の諸活動によって美術の知性や美術の認識が正当化や意味を与えられるということの意味する。これは、美術史的研究の後追いによって美術の知性が意味づけられるということではない。美術の知性や知識は、全体論的につねに生じ、変容し続けている美術の諸活動によって変容し続けている。そして、そのような美術の知というものは、個々の作品や活動によって再帰的に生成しつつ、それが反省的に全体としての美術の布置をつねに作り変えていくようなものとして存在するものと考えられる。

これは美術を「経験」の位相に求めたデューイのプラグマティックな志向がすでに示していたことでもあるとわたしは解釈している。その意味で、美術的なプラグマティズムや美術化された認識論というのは、「経験としての芸術」および「質的思考」の認識論と言い換えたほうがより一般的かつ誤解を招かない表現であろう。わたしの立場は、そのように美術を経験の位相によって把握し、再帰的かつ質的な実在と記号との間でなされる知のはたらきをそこに認めるという解釈において、デューイの教育思想を支持するものである⁶³。

このような知識観においては、正当化はあまり意味をなさなくなり、真理というよりも「適合の正しさ」(グッドマン)が問題になるであろう。そこで重要なのは、個々の美術の実践であり、それに伴って生じる様々な命題や知識の体系それ自体である。そのような知識観では、逆行問題は正当化のために何らかの基礎を見出す必要を失い、あるいは無限逆行それ自体の意味が主題化してくるかもしれない。ある絵画が芸術であることが真かどうか判断できなくても、その絵画の意味やそこから得られる知識が知識として認められるような、知識があるかもしれない。

その場合、言語による美術の正当化によらない、美術による美術の正当化や価値づけが可能になる。これは、現状どのようにして可能になるのかという具体的な方針までここで示すことができないが、そのような知が可能でなければ、美術作品や美術制作が研究として成立したり、知識として認められることは難しいと考えられる。質的知性の認識論というものを構成する場合は、それが自然主義における自然が形而上学的にすべての説明原理になっているような場合とは違うあり方で、美術というものが考えられる必要があるだろう。美術化

⁶³ 岡崎はデューイの「浸透的質」を説明する際に「わたしたちにとってありのままの何か、直接的に感じとられる何か」であろうとし、それを「赤さ」「熱さ」「重さ」などとも類比しているが(岡崎 2008 : 23)、わたしの解釈ではそれらはいわゆる低次性質であり、センスデータないし所与である。わたしの考える「質」は第一章で示したような「色価」や「マチエール」、「モチーフ」といわれるような価値的な全体性のことを指し、センスデータのようなものの段階では質とはいえない。この質は本章でも検討したように、記号と実在が編み込まれた稠密な存在である。

された認識論は、認識論における内在主義と外在主義の対立を宙づりにし、基礎づけ主義もまた保留することになる。そこでは存在論的な前提もまた、「美術的实在論」として把握される必要がある。科学的实在論が科学を前提としていたように、美術的实在論は美術という「虚」の集合が存在することによって成立する。これは、ある種の否定神学かもしれないが、あえてその否定神学をすることが積極的な意味を持つものである。これは、美的判断力あるいは美的なものの定義である「自己を無にする無」(アガンベン 2002) という性質を、存在論的に読み替えたものである。

そのような定義は必然的に、美術における知性および、そのような知性が涵養されると考えられる美術教育のあり方自体も不安定にする。これが、ディシプリンの不在ないし、美術が創造力の活動であるとみなされるような状況を生み出す原因ではないだろうか。しかし、それでもなお、そのような特徴自体をディシプリンとすることは可能であり、その意義について研究することは意味があるとわたしは考えている。

美術の知性というものが想定されるためには、美術における知識というものがまずは位置づけられなければならない。しかし、古典的な知識の定義をそのまま美術における知識の定義に用いることはできない。美術における知識を位置づけるためには、知を前提としている正当化、信念、真であること、という構成要素から再考されなければならない。以上では、それをひとまずは虚焦点としての美術の知性という考えから、「美術的プラグマティズム」、「美術化された認識論」、言い換えれば「経験としての芸術」と「質的知性の認識論」というアイデアに求めている。ここでの理論的な処置は、美術の知性という何かを実証的に示したり、内在的な基礎的信念として示さなくてもそれについて語りうるということを示すことであった。その語りというのは、まさに美術の実践によって語られるものである。そうであるならば、美術制作はまさに美術の知性が生成される場所で行われているのであり、そのような知のモデルは、美術の知性のあり方、ディシプリンとして一般化可能なものではないだろうか。そうした知性の性格は、実践から導かれる多様な命題によってより詳細に描写されうるものであり、そのような取り組みの積層それ自体が、美術の知性を重層的なものとして意味づけるのである。本論文ではそのような美術の知性のあり方を記号論と实在論のあいだにあるものとして描写し、本質主義的に解釈している。

ここまでみてきたように、言語論的転回以後の認識論の立場は依然として言語あるいは心と世界の問題に関わっており、それが自然化されるか、あるいは言語中心主義化するかという両極のあいだの問題を扱っている。美術教育論はそのような諸理論から美術における知というものを示すための道具立てを借りてきているともいえるのだが、それだけではいまいきれない「何か」があるという共通した認識が、言葉とアートとの関係を問い直し、芸術における知とは何かという問題へと向かわせている。そうした知性については美術教育の正当化論や、ABR というものが可能なのかということ問う場合にそれを明晰に

する必要に迫られるのであるが、現状ではそれについて検証可能な一般化を施すことはほとんど不可能な企てであるといつてよい。なぜこのような事態が起こりうるのかについては美術の特異性についてのより詳細な考察を必要とするが、基本的には従来のパラダイムでは説明することが難しい領域を扱わざるを得ないから、というのがひとつの回答である。

こうした状況はここでは詳しく触れられなかったものの、言語論的転回が生んだ社会学的動向である知識社会学あるいは社会構成主義といった、知識自体が社会的構成物に過ぎないとする立場や、パラダイム論や多元的存在論といった反実在論的な知識観、およびそうした状況から生じている「質的研究」のムーブメントと合わせて考察する必要があるだろう。ABR が主観や研究主体の感情、アイデンティティーに関わる「再帰的研究」であるとされるのは、先行する質的研究の問題設定が方法論の模索の末にたどり着き、試行錯誤しているひとつの形が ABR であるという歴史的な見方にもつながるからである。

以上に、第二章から第四章まで、記号論—言語論的な見解をベースとして美術教育について考察してきた。次章から、そのような観点において対比的に用いられていた実在論、リアリズムの問題について、近年の新しい実在論の諸潮流を参照にしつつ考察していく。実在論の観点からの記号論的観点への批判を踏まえることで、記号論的な見解の問題点を明らかにし、そうした対立構造に中立的な新たな立脚点としての美術教育の必要性を見出す手がかりとする。

第六章 新しい実在論と美術教育

実在論の動向に目を向けると、近年「思弁的実在論」、「新しい実在論」などよばれる実在論の思想潮流が出てきている。このような思想はなぜ生じているのか。一種の流行でさえあるといえるこうした流れは、芸術にも哲学的思弁の逆輸入のような形で関係づけられ、「人新世アート」、「ポストヒューマンアート」のように作品の理論的位置づけのための概念とされることもある。

それが示されていたのが、2018年1月8日のニコラ・ブリオーの講演であった。「21世紀のランドスケープ：人間的そして非人間的領域の狭間におけるアート」と題された講演で、ブリオーはパウル・クルツェンの人新世概念を援用しながら、人間中心主義を批判し、人間とそれを取り巻くあらゆる事物との関係性に目を向けることの必要性を述べた（ブリオー2018）。そして、芸術とは、文化—自然、言い換えれば主体—客体関係を揺るがすような、あらゆる事物との関係のなかで生じるものであり、その過程で様々な関係性自体がつけられるということ、「オルターモダン」という概念に即して論じていた。

ブリオーが示そうとしていたことを端的にいうならば、「関係性の美学」、すなわち「芸術作品を判定するさい、その作品が形づくる、生み出す、ないし結果的に引き起こす人間関係相互の関係を評価の関数（基準）とするような美学理論」を、人間関係のみならずあらゆる事物との関係というレベルまで拡張することである。こうした動きは、ポストリレーショナルアートという移行を追うものであるが、星野が指摘しているように、そうしたジャーナリスティックな展開は表層的なもので、根底には「出会いの唯物論」というフォーラムの理論があるという⁶⁴。関係性の美学の時点で、それはある種の唯物論として構想されていたのである。

関係性の美学は、容易に地域アートなどに拡張されるものであるが、それがシミュラクルとして展開されることには是非が問われる。芸術理論を提供するものではなかった理論を思想的背景として使用し、作品制作を行うということは、ある種の目的論的判断によるものであり、このことは冒頭の新しい実在論にもいえることだろう。ある概念に基づいた制作ということは常に結果に裏切られ続けるものである。まさにそのようなことを示しているリズムやノマドという概念も規定的に用いられればその実効性を失うだろう。

新しい存在論が、ポストモダンとよばれる動向への抵抗から生じたものだとするのなら、それらは具体的にどのような仕方でそれらに抵抗しようとしているのか。こうした問題は、少なからずポストモダンの思考において思考し、またそこからの隔たりを意識しているわれわれにとっては有効な視座を提供してくれるものと思われる。加えて、「判断力とは何か」という古典的な問いについて再考する上でもある批判的な視座が示されると考えられる。というのも、今日「判断力」についての理解の多くを追っているのはカントで

⁶⁴ 星野太「ニコラ・ブリオー 思想家としてのキュレーター」2018.1.4に行われた講演のハンドアウト参照。及び、星野：2015を参照。

あるが、カント批判という点に新しい実在論は主に注力していると考えられるからである。このことはカントを「敵」とみなしているドゥルーズにも通じるものがあり、悟性や理性、あるいは合目的性という概念を改めて検討することを要請する。こうした方向性は、美術教育に関連する論者ではアトキンソンやインゴルドが従来への知のあり方を問い直す際にドゥルーズに多くを負っていることを鑑みても、美術教育を本質的に考察する場合重要になってくるものだろう。

以上のような観点から、以下では、まずカントの批判哲学の構造について、ドゥルーズの読解を参照しつつ論じていく。次に、思弁的実在論および新しい実在論について、カント・メイヤー、グレーム・ハーマン、マルクス・ガブリエルの理論を中心に論じていく。その上で、そういった理論が芸術や判断力にどのような意味を持つかについて考察する。

1 カントの批判哲学

まず、カントの批判哲学について論じることからはじめたい。ここでカントの哲学全般に詳細な検討を加えることはできないが、その骨子をとらえたい。

そもそも批判とはどのようなものなのだろうか。なぜそのようなことをする必要があるのか。カントによれば、理性への批判を行わずに理性を使用することは「独断的」であるといわれる。これは、デカルトやロックなどの先行する哲学、自然科学の方法を意識していわれることであるが、理性それ自体のはたらき方や理性はどのようなものか、と問うことをしないでその使用に邁進しようとする態度一般に対して、理性およびそれに関する諸能力それ自体についての限界を知ろうとすることが批判である⁶⁵。

「純粹理性の事柄に関する第一歩は独断的なもの〈独断論〉であり、これは純粹理性のいわば少年時代とも言うべきものである。またいま述べた第二歩は懐疑的なもの〈懐疑論〉であり、経験によって鋭利になった判断力の慎重さを証示している。しかしそれでもまだ足りないであって、大三歩が必要になる。そしてこの大三歩は、成年の成熟した判断力にのみ与

⁶⁵ それゆえ、グリーンバーグはモダニストの媒体の形式への純化、自らの限界への純化という自己批判をカント的なものとみなす。「私はカントを最初の真のモダニストだと考えているのである。」(グリーンバーグ 2005: 62) プリオアの関係性の美学は、こうしたメディア主義への抵抗ともいうことができるが、関係概念はカントにおける物自体の否定からなる根本的相関主義に通ずると考えるならば、プリオアもまたカント的なパラダイムにいると考えられるのではないだろうか。しかし、「わたしたちは態度や受け止め方が形となることを知っており、形が社交性のモデルを引き起こすことを今や悟るべきだ」(Bourriaud 2002: 58) と述べているように、プリオアは関係自体を實在の形として考えている。そして、モダニズムにおける形もすでにそれは表象である限りでの形ではもはやなく、実在するモノを含むような形式的反省であった。そうした形の理解の上で、プリオアは関係性の概念を人間関係のみならず、モノの関係性及び自然へとその範囲を拡大しようとする。これは美術がモノと関わるうえで前提となっている考え方ではないのだろうか。そのモノに対して触れ得ないという考え方自体が、美術においては自然科学に比べてそもそも自明とはされていないのではないか。芸術があるフィクションであるということを踏まえたうえで、「形をつくる」という視点をそこに加える必要性もあるのではないか。

えられる確実な格率（主観的原理）—換言すれば、その普遍性に関して実証された格率を根底としている。」（カント 1962 下：59）

カントの三批判書といわれているものは、理性の体系のための「予備学」として生じてきたものである。批判はその性格上精神の高階の機能であり、対象に関する認識ではなく、われわれが一般に対象を認識する仕方—それがアプリアリに可能である限り—に関する認識であり、そうした認識は「先験的」（超越的）なものであるとされる。アプリアリな対象の認識一般を可能にする条件を確定させること、これがカントの『純粹理性批判』の意図するところであった（カント 1962 上：79）。

『純粹理性批判』はほかの批判に先立って、まず「理性が一切の経験にかかわりなく達得しようとするあらゆる認識に関して、理能力一般を批判」することを目指した（同上：16）。独断的形而上学に陥らずに、認識するためにはどうするか。独断論においては、認識がすべて実在の対象に従って規定されていなければならないと考えていた。すなわち経験が、経験のみが認識を生むという経験論、あるいは自然科学的形而上学の立場である。この立場に立つと、対象に対してアプリアリに認識を、言い換えると経験を可能にすることができない。そこでカントは、対象に認識が従うのではなく、認識が対象を規定するというように転回したのである。「コペルニクスは、すべての天体が観察者の周囲を運行するというふうに想定すると、天体の運動の説明がなかなかうまく運ばなかったのので、今度は天体を静止させ、その周囲を観察者に廻らせたらもっとうまくいきはしないかと思って、このことを試みたのである」（同上：33）というように、カントはそれをコペルニクス転回に比して述べているが、ここから引き出されるいくつかの結論が、カント哲学の構成主義あるいは相対主義的な立場を決定づけている。

まず、対象それ自体としての「物自体」と主体の認識を切り離すことで、主体が認識するのは、主体にとって現象する表象および概念にほかならず、主体は物自体を認識することはできないとしたことである。経験を認識の一形態として「カテゴリー」によって規定されるものとみなすことによって、カテゴリーおよび概念を担当する能力である純粹理性すなわち悟性が、認識一般を先験的に統一すると考えられたのである。

ここにおいて、認識論における「内—外」という構図が明快に打ち出された。そして「外」は絶対的に認識できないもの、しかしながら「内」に対して感官を通じて直観を提供し、表象という現象を基にしてそれらを統合して認識に至るという図式が成り立ったのである。それゆえカントの立場においては表象が認識における要素となる。そして、カントにおいて表象を処理するためには、認識を可能にする諸能力の置換システムが働いている。そのシステムを示したものが三批判にほかならない。

諸能力の理説—ドゥルーズのカント読解

ここで、三批判を一体となったシステムとして解するドゥルーズの読解を参照にして、さらに考察してみる。カントにおける諸能力は、表象との関係から整理することができる。「いかなる表象も、何か別のもの、すなわち客体や主体といったものとの関係にある。われわれはこの関係の種類だけ、精神の諸能力を区別する」(ドゥルーズ 2008 : 14)といわれるように、第一の意味において諸能力は、表象と主体—客体との関係において以下の三つに整理される。第一に、一致ないし適合という観点からの表象と対象の関係づけが「認識の能力」を定義する。第二に、表象はその対象との因果関係に入ることができる。すなわち、「自ら立てた表象によって、それらの表象の対象を実現する原因となることができる能力」、これが「欲求の能力」である。最後に、表象は主体と関係しているが、その場合主体を触発してその生命力を強化したり阻害するような限りにおいて、「快・不快の感情」が定義される。

次に第二の意味において諸能力は表象の源泉に関係づけられて、表象の種類に応じて三つに分けられる。第一に直観の源泉としての感性、概念の源泉としての悟性、理念の源泉としての理性である。表象とは呈示された多様なものの総合であり、この意味では直観は表象ではない。総合を行うのは「構想力」である。よって、表象の源泉に基づく区別には、感性ではなく構想力があてられなければならない。以上から、感性という一つの受動能力と、構想力、悟性、理性という三つの能動的能力が得られることになる。そして、「語の第一の意味での能力(認識能力、欲求能力、快・不快の感情)には、語の第二の意味での諸能力(構想力、悟性、理性)の関係の一つが対応しなければならない」(ドゥルーズ 2008 : 28)といわれるように、諸能力の関係性は、カントによって超越論的方法論を構成するネットワークを形成する。

『純粋理性批判』においては、認識の問題が、感性及び構想力によって統一的な表象が生成され、それを概念で規定する悟性の共同として語られ、『実践理性批判』では、欲求の問題が理性を主導として、悟性および構想力に働きかけ、自由にに基づく実践的関心のもとに物自体に対して立法行為を行うことが示される。ここで問題となるのは、どのようにして諸能力が一致して共同することができるのか、ということである。カントの独創性は、諸能力の根本的不一致を定義したことにある。しかしながら、例えば構想力が感性から総合によって表象をつくり出すこと、およびそこに悟性がカテゴリーによって概念を割り当てることのメカニズムそれ自体はあいまいにされている。超越論的な諸能力の行使の次元は、最初の二つの批判においては、ドゥルーズによれば「共通感覚」という経験論的な色を帯びた調和によって言い表す以外に解決できておらず、「ただそれを指摘し、究極の課題であるかのようにわれわれをこの問題に差し向けることしかできていない」(ドゥルーズ 2008 :)のである。ドゥルーズはこの共通感覚の生成の問題、一致の基礎の問題が提起されうるようになるためには、『判断力批判』を待たなければならないという。その意

味で、『判断力批判』によって、先の二つの批判ははじめて完成するのだとドゥルーズは言う。

『判断力批判』における発生の問題

三批判というシステムにドゥルーズが見出した最大の問題が、諸能力の一致、共通感覚の生成の問題である。この問題への解決が見出されるのは『判断力批判』においてである。

このことにはカント自身も言及している。「上級認識能力の間には、悟性と理性のほかに、なおこの両者をつなぐ中間項がある。それがすなわち判断力なのである。」(カント 1964 上 : 31) 判断力は、「特殊を普遍のもとに含まれているものとして考える能力」である。判断力には規定的判断力と反省的判断力がある。規定的判断力は、アプリアリに法則が与えられていて、特殊を普遍に結びつける。すなわち悟性に従う判断力である。一方、反省的判断力は、まったくの特殊が与えられた場合に、それに対して反省を施し、自分自身に法則を指定する。この場合にアプリアリなものとして想定されるのは、自然の「合目的性」である。

まったくの特殊であっても、それが完全な連関をもつような一個の経験をなすためには、物自体（自然における対象）を反省するために従わなければならない主観的原理（法則的統一）に従わなければならない、これが合目的性である。そして、合目的性は快の感情と結びついている。「およそ意図の実現には、必ず快の感情が結びついている」(同上 : 49) 合目的性が悟性と対象のあいだの関係である以上、対象の概念的把握という意図をもつ悟性にとって、反省的判断力の適切な行使は快であり、その不適切さは不快である。

ある表象と対象の関係ではなく、ある表象と主観の関係をなすところのものは、この表象の「美学的性質」である。これに反して、客観の表象において対象を規定するのはこの表象の「論理的妥当性」である。感官の対象の認識においては、これら二つが同時に現れる。しかし、まったく認識の対象になりえない主観的なものがあり、これが快・不快の感情である。合目的性が快・不快の感情にかかわる以上、合目的性は客観の認識よりも前にある。しかしながら合目的性は客観の表象に直接に結びつく。よって、「直観の対象の形式をただ捕捉するだけであって、一定の認識のための概念にかかわりなくこの捕捉に快が結びついているならば、その場合に表象は客観に関係するのではなく、まったく主観にのみ関係する」(同上 : 54) のであり、反省的判断力において、「自由に遊ぶところの悟性および構想力」が意図せずに調和し、快の感情が喚起されるならば、その対象は判断力によって合目的なものとして判断される。このような判断が「美学的判断」である。ここでは主導的な能力はなく、ただ判断力のみが立法行為を行う。しかし、判断力は自らに対してのみ立法行為を行うのである。

ここでカントによる美的判断の対象たる美の四つの本質的特徴についての定義に触れる必要がある。第一に「趣味とは、或る対象もしくはその対象を表象する仕方を、一切の関

心に関わりなく適意或いは不適意によって判定する能力である。そしてかかる適意の対象が即ち美と名づけられる」(同上：第五節)。第二に、「美は、概念にかかわりなく普遍的に〈すべての人に〉快いところのものである」(同上：第六節)。第三に、「美は、合目的性が目的の表象によらずにある対象において知覚される限りにおいて、この対象の合目的性の形式である」(同上：第十七節)。第四に、「美とは、概念を用いずに必然的適意の対象として認識されるところのものである」(同上：第二十二節)。

美のこれら四つの特徴はそれぞれ、関心なき快、概念なき普遍性、目的なき合目的性、規範なき規範性といわれるものである。これらを判断するということはいかなることを意味するのか。まず、無関心性とは、現象に関心を持つ認識能力、物自体に関心を持つ欲求能力、感官にとって感覚的に快いという快適、それらに一切かかわりなく、決まった対象領域を持たずに快・不快によって判断することである。これは高次の快というものであり、「これは美しい」という判断そのものの快として現れる(目的なき合目的性)が、この判断は常に感情能力に基づき、主観的なものである。また、美を判定するためのいかなる規則も存在しない。「Xは美しい」というような命題の論理的判断でもない。しかしながら、この判断は概念なき普遍性によって、主観的でしかありえないにもかかわらず普遍的である。そして、同時に規範なき規範性によって、この判断を他人にも強制しているのである⁶⁶。

これらの一連の作用によって、ドゥルーズが指摘していた共通感覚、諸能力の一致についての基礎付けがなされる。諸能力の主観的一致という共通感覚、つまり美的共通感覚は、構想力と悟性の自由な働きの純粋な主観的調和を表象することで、認識的共通感覚、理性的共通感覚を基礎づけ、可能にする。しかしながら、さらにここでも困難な問題が残っている。この諸能力の自由な一致はアプリオリに仮定するだけで十分なのか、それでは先に共通感覚を仮定したこととなりが違うのだろうか。それは「われわれの中で産出されるべきものなのではないか？ 言い換えれば、美的共通感覚は、発生の対象であるべきものではないか？」(ドゥルーズ 2008 : 103)

ドゥルーズによればこの問いへの答えは、美的判断のもう一つの形である「崇高」の判断において現れる。美についての美的判断は悟性と構想力に関係していたが、崇高においては構想力が理性と関係する。崇高においては構想力が形式の反省とは全く別の活動を行う。広大さあるいは無限の威力を前にし、構想力は自身の限界に直面することでそれを図式化しきれないとき、それでも理性からそれを図式化するようにと強いられ、理性の要求と構想力との間で齟齬が生じる(不快)。そのとき、構想力は理性の理念が自然の中に現前していることを知る。そのとき、当初の齟齬を乗り越え、構想力は理性と一致する。そのとき崇高という快が生じるのである。これは、崇高の感情の発生を示している。これと

⁶⁶ 「我々は、ある種の判断によって何か或るものを美と断定する。そしておよそこの種の判断においては、ほかの人達が我々と異なる意見を持つことを許さない。そこで我々はこの感情を、個人的感情としてではなく共通的感情(共通感)として、かかる判断の根底に置くのである。」(カント 1964 上 : 135)

同じことが美の発生についてもいえるかと問うたとき、それを可能にするのは理性である。理性が物自体を志向しているがゆえに、われわれは自然に向かう。そして、うまく美的判断が生じることがある。すなわち、美的判断は理性のはたらきを基にして偶然に発生する。「自然の資質は、目的なき力として、われわれの諸能力の調和のとれた行使に、たまたま適合するものとして現れるのである」（ドゥルーズ 2008：110）。

ドゥルーズのカント批判—超越論の徹底

ドゥルーズがカント解釈で示したのは、カントの三批判のもつ体系のシステムである。この整理は非常に明快なものだが、しかしなぜドゥルーズはこのような読みを行ったのだろうか。それは『判断力批判』に発生の問題をみることからわかるように、アプリアリに、超越論的に何かが規定されていて、それによって一切が基礎づけられるということへの批判である。ドゥルーズは表象を「再認」であるとしているが、この再認は『差異と反復』で中心的に批判された概念である。「世界の中には、思考せよと強制する何ものかが存在する。この何ものかは、基本的な出会いの対象であって、再認の対象ではない」（ドゥルーズ 2007 上：372）。このように考えるドゥルーズは、カント的な措定された共通感覚を認めない。共通感覚で認識されうるものは再認に他ならない。そうではなく、思考を生み出すのは「しるし^{シニエ}」であり、それが根本的な出会いの対象、すなわち「出来事」であると考えているのである。そのように考えるドゥルーズは、それゆえ、カント的な諸能力の一致の体系における基盤の一点を探り出し、カントにおいてはいまだに美的共通感覚として措定されていたものを発生^{シニエ}の観点からとらえなおすことで、体系を揺さぶる契機を見出したのである。

ドゥルーズはカントを批判するが、それは『判断力批判』における諸能力の「不協和的調和」を敷衍している。そして、「差異」の概念も、再認にとどまらないそのような思考の亀裂として考えられている。

感性から想像に向かつて、想像から記憶に向かつて、記憶から思考に向かつて—それら切り離された能力のそれぞれをそれ自身の限界へもたらすような暴力を、それぞれが他方へ連絡するとき—その都度、差異の一つの自由な形態こそが、能力を目覚めさせ、しかもその差異の異なるものとして目覚めさせるということ。こうして、強度における差異、幻想における齟齬、時間の形式における非類似、思考における差異的＝微分的なものが存在するのである。（ドゥルーズ 2007 上：387）

このようなドゥルーズの志向は、ヒューム、スピノザ、ライプニッツといったカント以前の哲学に接近することや、ベルクソンの再認批判に依拠するところが大きい。こうした哲学者たちを踏まえてドゥルーズはカントを批判するが、しかし判断力のはたらきという

点にある種の希望を見出しているように思われる。そこではあらゆる能力が自由な働きによって連結し、再認なき差異の思考を可能にするからだ。

ドゥルーズは自らの「超越論的経験論」を構築するにあたって、避けては通れなかったのがカントであった。カントは、独断論的自然科学に加えて、思考のある種の型を提供していたとみなされる。それによればフッサールもサルトルも、カント的な「超越論的統覚」を変奏したに過ぎないとみなされる。そしてそれら超越的領野は、経験的領野を「引き写す」ことによって描かれているとして批判される。ドゥルーズはここから違った形で超越論を形成しようとする。カントにおける超越論は経験一般を可能にする条件を確定しようとするものであった。しかしドゥルーズはただ「このもの」についてだけいわれる条件について考える（此性）。この条件を形成するのは、表象されえない特異な差異をめぐる思考である。表象されたものは「感覚されたもの」であるが、そうではなく「感覚されうるもの」の存在を直接把握するときである。そのとき「まことに経験論は、先験的になり、感性論は必当的なる学問の分野になる。」「諸差異の強度的な運動の世界のなかでこそ、もろもろの質はおのれの理由を見出し、感覚されうるものはおのれの存在を見出すのであって、こうした諸差異の世界が、まさに高次の〈先験的〉経験論の対象なのである。」（ドゥルーズ 2007 上：164）

このような超越論的経験論は、「内在平面」という領野における「潜在性—現働性」という概念で説明されるに至る。ここで「現働的なものそれ自身が構成された個体であるのに対して、潜在的なものの現働化は特異性である」（ドゥルーズ 2011：251）とされる。現働的なものと潜在的なものはつねに「一つの回路」をなし、それらが運動として、言い換えれば持続とその分断の連関として刻一刻と変容しているという。内在平面とはそうした運動が行われる超越論的領野であり、「平面は、連続体の切断と、潜在的なものの現働化を印づける衝動の分割とに従って、多様な平面に分割される。だがすべての平面は、潜在的なものに誘う経路に沿って、まさに一つのもの〈平面〉になっている」（ドゥルーズ 2011：251）。平面はライプニッツ的モナドロロジーとベルクソンによる潜在性の概念が強く感じられるものであるが、ここで疑問になるのは、結局ドゥルーズは平面という「一者」によって超越的領野を再度措定してしまったのではないかということである。もちろん、その理論において丹念に発生ということについて論じてきたドゥルーズだが、「内在平面はどのように発生するのか」ということについてはその問いを開いておいているようである。それよりもむしろ、潜在的—現働的という出来事の、差異の運動の中に、浸透するような形で「内在」しているものが内在平面なのかもしれない。これはカント的な超越論的領野、共通感覚とはやはり質の異なるものであり、平面の一者は常に特異性という偶然による一者であり続ける。これがカントにおける再認的一者との違いであり、ドゥルーズの超越論的経験論の特徴である。このような批判をへて「リゾーム」や「機械状無意識」などのガタリとの共著からなる概念もまた生まれてきたということを理解する必要がある。それらは、もろもろの潜在性の現働化の様相を示しているのである。

2 新しい実在論

思弁的実在論および新しい実在論の歴史的動向

以上にカントの批判哲学及び、ドゥルーズのカント読解、そして超越論的経験論について見てきた。こうした流れを知ることは、今日「思弁的実在論」として知られる動向を理解するためにも有効な視点であると考えられる。なぜならば、思弁的実在論が目指す物自体を直接認識することができるという主張は、カント的超越論を批判する形で生み出されるものだからである。

思弁的唯物論、新しい実在論についての歴史的な記述を、先行研究をもとにまず追ってみよう⁶⁷。

思弁的実在論についてのムーブメントは、『有限性の後で』に衝撃を受けたグレアム・ハーマンを中心に、カンタン・メイヤサー、レイ・ブラシエ、イアン・ハミルトン・グラントの四人の初期メンバーによって2007年にロンドン大学ゴールドスミス校によって行われたワークショップをもって開始時点とするのが通例となっている。四人のメンバーのそれぞれの理論的背景には、メイヤサーにはバディウ、ブラシエにはセラーズなど、ハーマンにはハイデガー、グラントにはシェリングをそれぞれ念頭に置くことができるという。

このイギリスから始まったムーブメントは、多方面に影響を与えたが、1990年台半ばから勃興し、2001年にマウリッツォ・フェラーリスが『ニューリアリズム宣言』によって明確化した、『新しい実在論（新実在論・新唯物論）』との合流も見せている。新しい実在論の論者としては『世界はなぜ存在しないのか』を書いたマルクス・ガブリエルが主な論者として挙げられる。これらは、互いに影響を与えながら、しかし異なる展開を見せている。

現在、思弁的実在論はブログなども通じて大きな拡大を見せているとされているが、これにはハーマンのプロデューサーとしての手腕も関係している⁶⁸。メイヤサーらはそうしたハーマンらの活発な活動とは距離を置いているようである。思弁的実在論は英語圏でまず普及したが、そこでは、「フレンチセオリー」におけるデリダ主義（テキスト主義）への反発という形で受容されているという。そこで、デリダ派とドゥルーズ派という、テキスト主義—非テキスト主義という構図のもと、思弁的実在論はドゥルーズ派に近いものとして考えられている。その中で思弁的実在論は、文学部におけるポストデリダ的なアップデートとしてはたらいっている。つまり、テキストの外部はないというデリダに対して、その外部を思弁的に考えるというあり方である。思弁的実在論には人間の不在を考えるとい

⁶⁷ 参考文献として、千葉・岡崎 2015、千葉 2018、河野 2016、ガブリエル『世界はなぜ存在しないのか』の訳者あとがきを参照。

⁶⁸ ハーマンの『四方対象』は、ネット上での「ライブ・ブログ」によって公開執筆されことが記されている（ハーマン 2017：8-9）。それによれば、『四方対象』は限られた時間の中、助成金をみつけ、それからそれに適した本を書くという形で、6週間にわたって、計86時間と34分で完成されたという。

う人間疎外への欲望が、新しい実在論には人間と非人間が共にあるという質の違いがある。

芸術との関係性については、ニコラ・ブリオーがキュレーターを務めた台北ビエンナーレ（2014）が挙げられる。当時のブリオーはメイヤサーには反対であるという立場を示しているが、ハーマンのいう「オブジェクト指向存在論」的な立場に同意し、関係性の美学をモノに拡張して人新世の時代のアートを考えようとしていた⁶⁹。思弁的実在論とオブジェクト指向存在論は同じものではなく、メイヤサーはハーマンを相関主義の変奏であるとして批判している。ハーマンはラトゥールの「アクターネットワーク理論（ANT）」を取り込んで、非人間の哲学の多様化を進めている。

思弁的実在論は2010年代初頭がピークであったとされる。その無関係性というある種残酷な観点、世界が別様になりうるという部分が時代の不安と適合して流行したという見解があるが、こうした時代の不安を偶然性の哲学に投射することについては、反メイヤサー的であると指摘されている。思弁的実在論はゲーム文化研究などとも関係しながら、現代の文化現象ともなっている。思弁的実在論は人間の絶滅という残酷なモチーフがあり、対して新しい実在論は批判理論における他者の理論の拡張であるとみることができる。

思弁的実在論は現在、純哲学的な議論をするというよりも社会的応用についての議論が活発になっている。政治に応用されるのが「加速主義」であり、他にはハーマンのオブジェクト指向存在論が応用されている。

加速主義は人間的意味の外部、それ自体ではナンセンスな技術的存在によって人間が左右されることを引き受ける。加えて、急進的なドゥルーズ主義とつながり、資本主義＝脱領土化のプロセスを加速して欲望を加速せよ、という危険視される思想を含んでいる。

思弁的実在論に代表されるポストポスト構造主義理論は、相関主義の外部、外の外の思考を現しているが、今日ポスト思弁的実在論においては、思弁的実在論で示された有限性ということそれ自体を前景化して論じる段階に至っている。

有限性の後で

以上に歴史的な動向を概観したが、ここで、思弁的実在論のバイブルとされている、メイヤサーの『有限性の後で』をみていこう。

メイヤサーが本書で行おうとしたことは、カント以降の相関主義を批判し、事物それ自体について思考する可能性があることを証明することである。バディウは序文でこのことを「批判哲学の批判」と表現している（メイヤサー2016：4）。

⁶⁹ ブリオーの台北ビエンナーレのステートメントは <http://www.seismopolite.com/nicolas-bourriaud-notes-for-the-great-acceleration-taipei-biennial-september-13-january-4> で見ることができる。その後、ブリオーはハーマンよりもメイヤサーに理論的親近性を見出すようになるが、このことは後述する。

メイヤサーは相関主義、すなわち「私たちは思考と存在の相関にのみアクセスできるのであり、一方の項のみへのアクセスはできない」という立場（同上：15-16）を脱し、「大いなる外部」、「絶対的な外部」を思考しようとする。相関主義は、先述したカントの「コペルニクスの転回」によって、物自体と認識する主体を切り分けて、主体は現象する表象のみを把握できるという立場からなるものであり、独断論、素朴实在論以外の思考はすべて相関主義の強い影響下にある。

相関主義には弱い相関主義と、強い相関主義がある。弱い相関主義とはカントの立場であり、物自体の存在を認め、物自体は認識不可能であるが思考可能であるという余地を残している。強い相関主義とは、ハイデガーやウィトゲンシュタインに代表されるものであり、物自体の存在を認めず、それは認識されないだけでなく、思考不可能であるとする。こうした相関主義に対して、メイヤサーは「祖先以前の」な出来事をどう説明するのかという問いを投げかける。相関主義が人間における現象を前提としているのならば、人間が存在しない「あらゆる生命の形に先立つあらゆる現実」についてどのように考えたらよいのかというのである（ウィトゲンシュタインならば、「語りえぬものについては沈黙せねばならない」、というだろう）。「人間のいない世界、現出に相関しない物や出来事で満ちた世界、世界への関係と相関しない世界、こうした世界が数学的言説によって記述可能になるのはどうしてなのか。」（同上：50）科学的・数学的言明において、地球の誕生は祖先以前の存在を確かに説明するが、それはなぜ可能なのか。

「祖先以前のものを思考すること、それは思考なき世界を思考するということに帰着する一思考なき世界とは、すなわち世界の贈与なき世界である。」（同上：53）祖先以前のものへとアクセスするには、贈与されずに存在する世界、非一相関的なもの、すなわち「絶対的なもの」についてアクセスできなければならない。絶対的なものとは思考への結びつきを解かれているものである。この絶対的なものを再考するためには、独断論の筆頭であるデカルトの方法を再考しなければならない。

絶対的なものに対するデカルトの推論は以下のようになっている。「1 ある絶対者の存在、すなわち、完全なる神を確立する（これを〈第一絶対者〉と呼ぶことにしよう）。2 そこから、完全なる神は欺きえないということを援用して、数学的なものの絶対的な射程を派生させる（これを〈派生的絶対者〉と呼ぶことにしよう）。ここでの〈絶対的な射程〉というのは、物体において数学的に思考可能なもの（算術ないし幾何学によって）は、絶対的に私の外部に存在するというものである。」（同上：56）デカルトはこのようにして、絶対者にアクセスするが、この論証は相対主義の批判に耐えられない。

まず「相関的循環」の論法によって、デカルトの絶対者は「私たちにとっての必然性」に過ぎないという反論がされることが考えられる。しかし、そうした形式的な批判だけでなく、原理的な批判がさらに考えられる。デカルトの議論の要であるのは、存在しない神は矛盾した観念であるということである。カントとしてはこのことを認めるわけにはいかない。弱い相関主義者であるカントは、物自体は認識不可能であるが、同時に思考可能で

あるという。すなわち、物自体は無矛盾であり、物自体は確かに存在する、そうでないならば現象が現象化されるものなしで存在することになり、矛盾するからである。すると、カントが物自体に対して考えていることがデカルトにおける絶対者の存在と同一になってしまい、絶対者を認めざるをえない。これを批判するためにカントは、すでに存在すると想定される事物とその述語のあいだに生じる矛盾以外には、他のところでは矛盾は生じ得ないという原則を提示する。「もし私が、判断の述語を主語と共に否定するならば、内的矛盾は決して生じない。」(カント 1962 中：262) アプリオリに主語にその存在を賦与するような述語は存在しない。このことによってカントは存在論的証明を失効させた。

メイヤサーは何らかのものが必然的に存在するはずであると言明する、必然性の存在論的あり方を「実在的必然性」という。これはあらゆる存在者に拡張されたとき「理由律」として独断論的証明の究極の根拠となるものである。しかし、このような独断論のドグマティックな絶対主義(形而上学)は、やはり棄却されねばならない。その上で祖先以前性の問題を考えるためには、「絶対的に必然な存在者にふたたび帰着することのない、絶対的必然性を発見せねばならない」(メイヤサー2016：63)のである。メイヤサーはここで「思弁的」という用語を再定義する。「一般に、絶対的なものにアクセスできると主張するあらゆる思考を思弁的と呼ぶ」(同上：63)。そして理由律を介して絶対的なものに到達する思弁を形而上学とし、形而上学ではない思弁が可能なのだ、ということを証明しようとする。

しかし、ここで壁となって立ちはだかるのが、強い相対主義である。強い相対主義においては、即自的なものの存在も、即自的なものを思考可能であるという考えも棄却される。この考えは現象学と分析哲学に顕著に現れる。それによると事実性として経験可能なのは、「対象的な現実の経験ではなくて、世界があるという事実面に面しての、言葉にでき知覚できる一既定の不変項によって構造化された一世界に面しての、対象性の越えられない限界の経験」(同上：72)である。この限界こそが、わたしたちの本質的な「有限性」、世界それ自体の本質的な有限性を示している。ここでメイヤサーは、相関主義の二つの原則を認めたいうで、相関論的循環を乗り越えようとする。まず、第一の原則は、相関主義は相関関係にしか関われないということである。第二の原則は、相関の事実性の絶対化である。この第二の原則は、事実による脱一絶対化の根拠であり、有限性を規定するものであった。しかしメイヤサーによればそうではなく、この事実性、言い換えると相関の「理由の不在(非理由律)」こそが存在者の究極の特性であるという。「事実性は、あらゆる事物そして世界全体が理由なしであり、かつ、この資格において実際に何の理由もなく他のあり方に变化しようという、あらゆる事物そして世界全体の実在論的な特性として理解されなければならないのである。」(同上：94)かくしてメイヤサーは次のようにいう。

いかなるものであれ、しかじかに存在し、しかじかに存在し続け、別様にならない理由はない。世界の事物についても、世界の諸法則についてもそうである。まったく実在的に、すべ

ては崩壊しうる。木々も星々も、星々も諸法則も、自然法則も論理法則も、である。これは、あらゆるものに滅びを運命づけるような高次の法則があるからではない。いかなるものであれ、それを滅びないように護ってくれる高次の法則が不在であるからなのである。(同上：94)

ここで、メイヤスーにおける絶対者が明らかにされる。すなわち「偶然性の必然性」である。言い換えると非理由律の真理である。かくしてメイヤスーは独断論的でない絶対者、事実性を手にした。しかしこの絶対者は「ハイパーカオス」であり、「あらゆる事物も世界も破壊できるもの」である。そのような混沌から、祖先以前性を、自然科学的言説を基礎づける方法を見出せるのか。メイヤスーは、数学によって事物それ自体にアクセスできるということを認める。それはデカルト的絶対者を偶然性のもとで再構成することで可能になった。しかし、本書においては、そのような新たな超越論の手続きをすることによって、自然科学の探求の事実性の確保ということを行うにとどまっている。メイヤスーはバディウにならったカントールの無限集合論の応用によって確率論的でない偶然性、「頻度の帰結」却下した偶然性を考察しようとするが、この証明は達成されないまま本書は問いをひらいたまま終わる。

メイヤスーは以上のようにして思考の外部を思考する、ということに突き動かされている。思弁的實在論（メイヤスー自体は『有限性の後で』においては「思弁的唯物論」と呼んでいることにも注意が必要である。）の自然主義的帰結には未消化感が残るものの、ここで哲学的に敷衍されうるものというのは、思考不可能なものの外部を語りなおすことで、その絶対的分身を語りなおすことであると考えられる⁷⁰。そうした別様の思考を提示したというところに思弁的實在論は意義があり、それ故にある種の流行にまでなっていると考えられる。

科学外フィクション

ここで、メイヤスーの理論において芸術がどのように位置づけられるかということを考えたい。この問題はヒュームの問題の思弁的解決という方法と関連して論じられる。ヒュームの問題は、継起する出来事のあいだに観察される結合の実効的な必然性を証明できるか、というものである。この問題はグッドマンが「古くからの帰納法の問題」として提示したものであるが、ヒュームはそれを習慣の問題として、グッドマンは妥当な帰納法が妥当でない帰納法から擁護されるという問題へと変換することによってそれぞれ解消しようとした（Goodman1955）。この両者の解消方法は、法則の必然性の存在論的な取り扱い

⁷⁰ 千葉は理論的に展開可能であると考えられる思弁的實在論的外部について次のように箇条書きしている（千葉2018：109）。クラインの壺モデル＝否定神学システムの外部、現実界の外部（マラブーにおいては物質界）、不気味でないもの、ラディカルな有限性、レトロ超越論的なもの＝身体。また、シャヴィロは、思弁的實在論の潮流を批判的に検討しつつ、そこにホワイトヘッドの読み直しという形で応答している（シャヴィロ2016）。

が失敗であるという帰結によってそうした問いを破棄するように促すものであるが、メイヤサーはそれでもなお偶然性の必然性によって存在論的な道を取りうるのだと主張する。

メイヤサーはこのことを数学的解決以外でフィクションという文学的な見地からも論じており、芸術との関連からここではそちらを見ていこう⁷¹。そこでは二つのフィクションの体制が区別されており、一方はサイエンスフィクション (science-fiction, SF)、もう一方は「科学外 (世界の) フィクション (fiction (des mondes) hors-science, FHS)」である。FHS が可能であるということは、ここではヒュームの問題の思弁的解決に相当するものである。

ここで SF とは科学が依然として成立する世界のフィクションである。FHS とは実験科学が原理的に不可能な世界のフィクションであり、真にヒュームの問題の仮説に従ったフィクションである。ヒュームの問題は、ポパーがそれを SF 的に反証可能性の問題とみなしたのとは違い、科学そのものが不可能になった世界についての仮説である。

このような世界は法則でさえも偶然に突然変わりうるものとしてであるとされるが、非理由率に従うならば、事実論性に基づくこの世界でさえも不確定なカオスとして語りうる。カントはポパーとは違い、ヒュームの問題の本質をとらえたうえで、今ある現実がこのように表象されるということの事実でもって背理的にヒュームへ応答する。つまりカントに従えば、あらゆる法則が崩壊した世界では世界の表象や思考それ自体も消滅し、何かと何かの区別すらももはや存在しないのだが、現実はそうではない以上、何らかの法則に従っているということである。

しかし、カントのいうように、法則なき世界が直ちに激烈に不安定であるとはいえないとして、メイヤサーはカントが確率論的に自然法則の安定性を考えていると批判する。

「超越論的演繹の弱点は、FHS 的想像の不十分な実践に由来する」(メイヤサー2018: 124)。メイヤサーによれば、その不規則性が科学を無効にするには十分だが、意識を無効にするには不十分であるような世界—真の科学外世界を考察することは可能であり、ここにおいて FHS は可能になる。FHS の典型的作品としてはルネ・バルジャヴェルの小説『荒廃』が挙げられており、そこでは突如として電気がなくなった世界についての出来事が、何の説明も与えられないままひたすらに叙述されていく。

しかしながら、FHS は難しい企てであり、SF に何らかの形で常に回収される可能性がある。『荒廃』においてもそこでは電気を含め様々な事実をもとにして考えられており、そうならないために完全な恣意性に基づけば、それはランダムな羅列からなるナンセンスな文字列になりかねず、そのような不安定さは作品から作品であることの条件を失わせるかもしれない。しかし、メイヤサーは FHS に対して可能性を見ている。「窒息するほどまでに推し進められる形相変化、経験＝実験不可能な世界における自我の経験。脆弱な強度

⁷¹ メイヤサー「形而上学と科学外世界のフィクション」『亡霊のジレンマ』所収。この問題を取り扱ったものとして、佐々木敦「エレクトロ＝サイエンスフィクションは可能か?」『現代思想』第44巻第1号2016がある。

は、その純粋な孤独に果てなく沈潜し、瓦礫の山以外のいかなる環境もないそこで、世界なき存在の真実を探求するでしょう」(メイヤスー2018: 144)。

以上に見てきたように思弁的实在論の立場から芸術を考える場合には相関の外部としてのモノに着目するような立場と、FHSをつくり出そうとする立場が生じることが分かる。両者に共通しているのはその思弁的性格であるが、その場合、人間的なものを徹底的に無化する方向に向かいつつ、不可能なものとしての外部を「哲学的に」絶滅させるという「ラディカルな有限性」(千葉2018a)という性格をもつものであるといえるだろう。また、思弁的实在論には「無関係性の哲学」という側面があり、切断や無関係といった現代的な欲望を表す現代における一種の文化表象として考えられるといわれており、このような筋でも探求の可能性がある(千葉2018b)。

メイヤスーにおいて、FHSであっても意識は存在する世界でなければならなかったように、あくまで思弁という人間的な契機は捨てていないということにも着目する必要がある。また、メイヤスーにおける身体が認識の「前-超越論的条件」(メイヤスー2016: 47)とされていることも確認しておきたい。芸術における思弁的实在論とは、实在への数学的なアクセスではない、芸術によるアクセスを目指す一種の思弁であるということが出来るだろう。

オブジェクト指向存在論

メイヤスーが『有限性の後で』で展開した議論は、純哲学的なものであり、そこでは応用的なものは語られていなかった。芸術についてもその段階では触れられていなかった。

それではハーマンの議論はどのようなものであるのだろうか。オブジェクト指向という言葉は、プログラミングのそれからとられたものである(しかし、借りてきたのは名称のみであり、内容に関連性はない)。ここで重要なのはオブジェクト=対象であり、それについての思弁的实在論的考察、そこから引き出される「対象こそが哲学のヒーローであるべきだという主張」(ハーマン2017: 31)である。対象の实在性に依拠する実体の理論には、アリストテレスやライブニッツらによるものがあり、ハーマンによればオブジェクト指向存在論はその最新版である。しかし、伝統的な実体観はすべて捨て去らねばならないとハーマンは言う。それでは、ハーマンのいう対象とはいかなるものなのか。

ハーマンによって参照されるのは現象学、特にハイデガーである。オブジェクト指向存在論におけるアクターである四方対象は、ハイデガーの「四方界(天空・大地・神々・死すべきもの)」に倣ってつくられたものである。ハーマンはあらゆる対象を四つの極一実在的对象、実在的性質、感覚的对象、感覚的性質の相互関係において理解しようとする。

まず感覚的对象とは、意識に現れる限りでのあらゆる対象を指す。これは現象学における現象である。次に感覚的性質であるが、これは現象学における射影であり、感覚的对象のさまざまな側面の移り変わるプロフィールを指す。実在的性質とは、感覚的对象から見出される偶然的な射影にとどまらない、形相的な特徴を指している。以上の三点はフッサ

ール現象学を参照点として導かれたものだが、フッサールは徹底して観念論者であり、ここで実在的対象は考えられていなかった。そこで、次に、ハイデガーを参照して、そこに実在的対象を導入することになる。

ハイデガーでまず参照されるのは道具存在の考察である。道具は通常道具として健全に働いているうちはそれ自体として意識されることはなく「退隠」している。それが「手前にあるもの」として意識されるのは、その機能が不全になった時である。このようにして、事物とは通常現象として現れるのではなく人目のつかない地下に退隠しているのだ、とハーマンは言う。この道具存在の存在論的考察からハーマンは、「私」を含むあらゆる実在的対象について、それらは互いにあらゆるものから退隠し、自立しているものだと主張する。

ここで、感覚的対象と実在的対象がそろったのだが、これらはそれぞれ、実在的性質と感覚的性質に分極しているという。ここから、まず対象の極と性質の極が結びつく四つの基本的なペアが得られる。感覚的対象と感覚的性質のペアは時間の中で見出されるそれらの暗黙の闘争を示しており、これは「対峙」といわれる。感覚的対象と実在的性質の結びつきは知性によってとらえられる形相的質を示しており、これは「理論」と呼ばれる。実在的対象と感覚的性質の対は、ハイデガーの道具分析の主題であり、空間における感覚的性質の現前という「魅惑」を表している。そして、実在的対象と実在的性質の対は、そのことによって実在的対象が空虚とならないような形で、他の実在的対象と互いに異なるような本質的な結びつきをしている、これを「因果」という。

ハーマンは基本的に現象学的な立場から、実在的対象には触れ得ないが、感覚的対象には常に触れていると考える。しかし、ハーマンによれば、感覚的対象を得ているわたしたちは、それと直接的に接触している実在的対象を手にしてしているのだという。この関係性が「真率」であり、この関係だけが直接的に接触するのだという。それによれば実在的対象どうしは、触れ合うことができないが、実在的対象と真率によって接している感覚的対象によって隣接することができるのである。これは人間にとどまるものではなく、あらゆる対象に拡張されるという。そして、実在的対象と感覚的対象の結びつきであるところの真率が存在しなければ、そこには経験は「何もない」ことになる。なぜならば、あらゆる事物、関係性、主体がそれ自体のうちで感覚的対象を（真率によって）持ちうるがゆえにそれらは存在するからである。

オブジェクト指向存在論は、実在的対象および感覚的対象のそれぞれに存在を認めながら、それらは直接相互に決して触れ合うことができないと主張する。これらがしかしながら関係を持つことができるのは、四方構造において分極がなされるからであり、そこで媒介項としてなされるそれ自体対象として存在する関係性が存在するからであるという。ハーマンはメイヤスーと同じく相関主義を批判し、⁷²その上で「どんな関係も直ちに新しい一つの対象を生み出すものである」（ハーマン 2017 : 181）という。

⁷² しかしながら、その現象学に依拠した理論展開が相関主義的なものを払しょくできているのかということ

いくつかの要素が配置されたとき、それら〔の単なる集合〕を超えた一つの事物が生じ、さらにその事物がその内部構成の変化にある程度耐えることができるなら、配置された諸要素は、いずれも実在の対象として互いに真の関係を築いているのであって、それぞれの感覚的な外観に衝突しているだけではないのである。(同上：181-182)

かくしてハーマンは、「対象指向存在論は、人間と世界の間には何の特権もないと主張する」(同上：185)。あらゆるものが互いに独立でありながら関係しうるということは、あらゆるものが感覚的な形式をもつということにほかならない。よってオブジェクト指向存在論は汎心論、言い換えると「多心論」的な立場をとる。感覚の対象とそのさまざまな性質のあいだにある亀裂は、人間の知性や動物の感覚能力の特殊な特徴ではなく、関係一般の基礎的な性質とみなされるのである⁷³。

ハーマンは四方対象のモデルに対して、「存在地誌」という分類を施している。それによれば、四つの構成要素をもつグループは原理上10の組み合わせをつくることができる。そしてそれらを、三つの基本的な族(四つの緊張、三つの放射、三つの接合)に分け、さらに10の要素それぞれについて検討を加えている。先述した退隠、真率、魅惑、対峙といった要素は、この10の要素に含まれるものである。これらの要素は、四方対象のモデルから原理的に引き出されるものとして提示されているが、詳細な内容や展開については開かれた状態で終わっており、それらについての考察は今後探求される課題とされる。

ここでそれらの要素のうち、芸術に即して言及されている実在の対象と感覚的性質の融合である魅惑と、実在の対象と実在的性質の融合である因果について触れておこう。

魅惑についてであるが、これはハイデガーの道具存在の分析の際に現れた概念である。道具は壊れることによって、感覚の対象として姿を現す。このとき、感覚の対象と感覚的性質との結びつきがいったん解消され、実在の対象が「暗示」される。「魅惑とは、ある事物の統一とその〔個別的性質の〕多様性との密接な結合が、何かの仕方で部分的に解消される、特別で断続的な経験のことである。」(同上：164)これは、カントにおける美的判断に比することができるものであり、美的経験を形成するとされる。そして、実在の対象そのものは実のところそれ自身の本質的特徴をもたず、魅惑において感覚的性質と偶然的に結びついたので同様に、実在的性質とも偶然に、「偶有性」によってのみ結びつく。ここにおいてハーマンはメイヤサーの偶然性に接近している。直接的に接触可能なのは実在の対象と感覚的对象だけである。「四つの緊張」が緊張と呼ばれるのは、それらが「壊れた繋がり」というアドホックな関係しかもちえないからである。

疑問であり、人間とモノの多様な関係をモノの側に投射して実体化しているに過ぎないとして、メイヤサーはハーマンに批判的である。

⁷³ そしてここに、ブリオーの関係性の美学、その根底にある出会いの唯物論との共振がみられるのである。

以上に示されたオブジェクト指向存在論は、ハーマンによれば「対象の哲学であるだけでなく、分極の哲学でもある」（同上：220）。そして、「四方対象の哲学がもつ明らかな価値の一つは、様々な形の知識を相対的に民主化すること」（同上：222）にあるとして、本書を次のように終えている。

「私たちの目的は、人文学は物理学に還元不可能だと言うだけでなく、地質学や化学もまた物理学には還元不可能であると主張することなのだ。それぞれの分野にはそれぞれの実在性があり、それらはその由来となったものには還元不可能なのである。」「四方界モデルは、人間の領野だけでなく、無生物の因果関係に対しても、提灯のごとく柔らかく揺らめく光を投げかけるからだ。〔私たちによれば、〕心の内にあるものも外にあるものも全てがそれぞれ、性質をもちかつもたない一つの対象なのである。」（同上：223-224）

第一哲学としての美学

以上にハーマンのオブジェクト指向存在論の概要を見てきたが、芸術と関連するものとしてハーマンにおける美学の問題に触れていきたい。

以上に見たように、四方界における構成要素の緊張関係によってあらゆるものを説明しようとするのがオブジェクト指向存在論だが、ハーマンにおいて最も重要なのは、個々のオブジェクトは互いに退隠しており決して相互に触れ合うことなく、しかしその内部において相互作用するということである。ここにおいてハーマンはメイヤサーと袂を分かち、ハーマンにおいて物自体は間接的にしかアクセス不可能なものである。すなわちあらゆる実在的オブジェクトは、感覚的な内部を通じて関係しており、このつながりは通常の因果関係と区別して「代替因果」と呼ばれている。人間も木も石も同様に感覚的な次元で関係している。このように考えるがゆえにハーマンの理論は汎心論（多心論）的なものとなる。

それゆえハーマンにとって感覚的領野はあらゆるオブジェクトに共通の根本的に重要なものである。そのため「第一哲学としての美学」というテーゼが示しているように、美学が存在論の基礎をなすものとして重要視されるのである⁷⁴。注意しなければならないのは、ここでいう美学というのは人間的な意味がそこにかすかに感じられるとしても、決して人間的なものではなく、オブジェクト間の関係の構造を指しているということである。例えば星野が検討を加えた「魅惑」という代替因果は、ハーマンによれば感覚的性質と実在的オブジェクトとのアドホックな関係を指すが、これは芸術理論と結びつけて考えることもできるのだとしても、むしろ因果関係一般についての理論と見なければならぬ。

四方界における項のあいだの関係は先述したようにそれぞれ 10 の関係に大別できるとされており、そのすべての詳細な検討はここでは加えられないものの、魅惑や暗示を含め、検討されなければならない関係が多く残されている。特に実在的オブジェクトと感覚

⁷⁴ 星野 2015 参照。

的オブジェクトの関係である「真率 (sincere)」は間接的なアクセスしかありえないとされているオブジェクト間の関係において唯一直接的な関係であるといわれており、「真率が終焉を迎えるとき、その出来事を経験する媒介は存在しない、そしてそれゆえに、それは端的に宇宙から消滅する。真率の証人となる媒介は存在しない」とまでいわれている (ハーマン 2017 : 210)。この真率が保証されているということがハーマンの理論における要石であろう。なぜならハーマンが言うオブジェクトはすべて真率によって保たれているからである。しかしながら、ハーマン自身がなぜ真率が成り立つかについては問いを開いたままにしているように、このことについては明らかではない⁷⁵。

ハーマンは美学を第一哲学にしていることから分かるように、芸術論も積極的に著している。例えば、「無関係なアート」というエッセイでは、実在的—感覚的という対を、クレメント・グリーンバーグのフラットな表面の「深さ」とマイケル・フリードの演劇性における「表面性」にそれぞれなぞらえながら、その一方に限定するような立場を批判している⁷⁶。ハーマンによってグリーンバーグと結びつけて考えられるハイデガーは『芸術作品の根源』において退隱する大地とアクセス可能な世界の争いを語っているが、そこでは存在というものが過度に全体的なものとしてとらえられていた。ハイデガーの大地はグリーンバーグの表面と対応する。それらは表面でありながらもあまりにも深いものとして考えられている。一方フリードはグリーンバーグの表面をリテラルなものとして誤解し、表面のスペクタクルに置き換えて、それを批判する。リテラルなものは演劇性と等しく、それらは観客とコンテクストをつくり出す。ハーマンによれば、ここで言われるリテラルなものは関係性でもあるが、同時に演劇は観察の場というよりミメシスによって演者になる場である。ハーマンは美術作品における深さと演劇性の双方を擁護し、それらが示されているとして Grisha Bruskin や M.C. Escher を例示している。ここで示そうとしたのは、R. Tiravanija のような関係性に回収されない無関係性、作品の孤立性である。これはしかし、人間的な側面からではなく、ハーマン美学の観点からとらえられる必要があるだろう。

ハーマンはここでブリオーの『関係性の美学』にも言及し、同時にデリダやドゥルーズ、ラトゥールらも関係の哲学として示したうえで、無関係性のアートによってそれらを批判しようとした。ブリオーもまた台北ビエンナーレのステートメントで、思弁的実在論やオブジェクト指向存在論の影響が大きなものになりつつあること、それらと自らの思考の共振する部分があることを認めていた。しかし 2018 年度に東京藝術大学で行われた講

⁷⁵ 一つの解釈としては、真率を現象学的なあらわれの事実性であるとみなすのならば、この点についてはメイヤサーの非理由率からの批判が加えられるだろう。さらに、ハーマンの言うオブジェクトは非人間的で孤立的ではあるがその議論は一種の相関主義なのではないかという疑問も生じる。こうした疑問に対して「眠れるオブジェクト」あるいは「夢見るオブジェクト」というような永遠に自らの真率にしか関わらないような「世界を素通りする」オブジェクトも考察されているが (ハーマン 2018a : 123)、こうした孤立はハイデガー的な語りとは相まって、かえって一種のポエジーに埋没してしまいはしないだろうかという疑問は残る。

⁷⁶ Harman 2014 参照。

演会に即したインタビュー（ブリーオー2018）において、ブリーオーはそれらに対して批判的に応答している。まず、ブリーオーはメイヤサーとハーマンをはっきりと区別し、メイヤサーにより理論的な親近性を見ている。これは人間の存在を抜きにして美術を考えることがナンセンスであるためであり、メイヤサーは複雑な形であれ、人間的な契機を認めるからである。一方のハーマンに対しては「美術を非人間的なレベルで扱おうとしていて、私にはそれがまさに感傷的で人工的なものに見えるのです」と述べ、「メイヤサーははるかに繊細な仕方でオブジェクト指向存在論のことを話しています」と続けている。ブリーオー自身はアルチュセールの歴史理論を用いて思弁的実在論を批判することを試みており、思弁的実在論が「人間と非人間という対立をシステムティックに立てている点で、あまりにも二元論的」であるとしたうえで、「哲学における 21 世紀の主要な任務とは、二元論や独断論とは異なる仕方で、唯物論を發明しなおすことではないでしょうか」と述べ、ポスト思弁的実在論における哲学・アートのあり方について繊細で複雑な実在への関わりの必要性を模索している。

意味の場の存在論

以上に見てきたように、メイヤサーやハーマンらの動向は広範囲に影響を与えながらも批判的にとらえなおされる段階にすでに至っている。思弁的実在論は 2010 年前後にブームを迎え、それ以後は引き潮になったといわれている（千葉 2018b）。今日的な実在論の練り直しは思弁的実在論の問題構制を部分的に引き継ぎながらも、新たな展開を見せていると考えられる。

そうした動向の代表的論者とみなされているのは、『世界はなぜ存在しないのか』がベストセラーとなり、2018 年 6 月に来日講演も行っているマルクス・ガブリエルであろう。ガブリエルはメイヤサーの議論を部分的に継承しながらも、「偶然性の必然性」という絶対的なものを提示し科学主義的イデオロギーに接近するメイヤサーに対して明確に批判的な立場をとっている。ガブリエルは「必然性の偶然性」を擁護して、有限性の後の立場をとることはできないという主張を、ドイツ観念論、特にシェリングの「神話」概念に依拠しながら示していく。以下ではまずガブリエルの神話概念を抑えつつ、メイヤサー批判、意味の場の存在論についてみていくことにする。

「どのような観点から見ても主体が存在することなしに生じる宇宙の秩序を記述しようとしている点で、メイヤサーは批判されるべきなのです」（ガブリエル・ジジエク 2015 : 11）。ガブリエルによればポスト・カント的観念論は、メイヤサーがそれを相関主義として批判したような神話的ドグマに陥っているのではなく、むしろ主体の反省における神話の不可欠性を共有している。

カントは確かに主観と客観を分離し、主観の側から客観を定義した。このことによって「超越論的詐取」という判断と実在の混同を批判したのである。カントにおいて世界は「論理的自我」による判断という総合的活動の結果に過ぎないのだが、世界の構成的原理

自体は経験されることができない。ヘーゲルはカントのこのような仮象性をより徹底させ、物自体、すなわち「ヌーメナルなもの」を「彼岸を崩壊させることによって自律性を打ち立てる活動」である「反省」によって現象へと回収した（同上：79）。ヘーゲルにおいて存在は「絶対的仮象」であり、それゆえ自己言及的な「本質の反省」という絶対的否定性においてある。つまり主体の実体は主体の自己構成の過程によって遡及的にのみ措定される。このように精神が啓示することの構造は、或るものを啓示するのではなく啓示することこそが精神の規定性であり、内容である。それゆえ「主体性は存在論的生成の根源的審級」であり、「主体性とは主体性が自己を措定すること、意味の場、つまりこの意味で住まわれるべき世界を生み出すことに他ならない」（同上：82）。

しかし、ヘーゲルは存在と反省の同一化を楽観視しすぎていた。ヘーゲルにおいて反省に先行する存在はなく、思考以前の存在は「絶対的必然性」を示す概念そのものである。反省によって主体は「論理空間」にアクセスすることができ、そのことで存在を経験することができるのだが、これが可能になるのはシェリングのいうような「神話創造」という様態のもとにおいてだけなのだ。

規定性が自己言及的なものであるがゆえに記述は幾重に重ねても偶然性を排除できず、高階の反省は原理的に無限に続けられてしまう。そのため必然的なものである規定性は常に偶然的なものに依存する。ヘーゲルの論理主義は何らかの前論理的現象に適応できず、神話をアレゴリーによって説明せざるをえない。しかしシェリングによれば、「ロゴス」の領域の内部には「捕らえがたさの経験」によって動機づけられた「自己疎外という論理的行為に還元されることなしには完全に透明になりえない現象が存在する」（同上：116）。このような「自分自身と等しくないもの」における不整合性は、論理空間と「等根源的」であり「基礎づけの無根拠性」に貫かれている。ヘーゲルとは異なり、シェリングにおいて存在は規定的存在に解消されない。偶然性はそれ自体偶然的であり、純粋な事実性は「無底」なのである。

シェリングにおいて神話は無底の先行性から存在の意味の全き統一、内容と形式の全き統一を成立させる、「存在論的生成」である。言語が神話を可能にするのではなく、神話が言語を可能にする。これが、主体の理論における神話の不可欠性であり、主体は「構成的神話」として「我々が限界づけられた対象領域と相互作用をすることを許すような確実性の集合を定義することによって、理性の空間を開く」のである（同上：128）。ガブリエルはこのような神話概念に基づき、「神話学についての神話学」を提唱する。これは論理階梯理論に依拠するものであり、一元論と懐疑論との間の中立的な立場から、規定性の諸公理を無規定な神話として考察する。これは倫理的な決定であり、我々の生は実存的に、「無条件的なものを対象化するという仕方で、我々が住まう世界の中で、またそうした世界として自らを表現している」のである（同上：145）。

ガブリエルはこのような神話の「必然性の偶然性」、言い換えれば「世界の多数性」を認めることが、民主主義における政治の概念について重要だと考え、「平等という前提」

というランシエールの主張に同意する（同上：157）。それゆえ、絶対者を「物化」する独断論や科学主義を批判するのであり、メイヤサーが「偶然性の必然性」という形で絶対者を導入することも批判する。シェリングの神話概念は、「偶然性の必然性」さえも含むような偶然性である⁷⁷。それはメイヤサーが思弁、言説を通して必然性を示しえたという有限性に端的に現れているのだ。そして、あらゆる神話を包摂するような神話（世界）は原理的に存在しえないとして、ガブリエルは「世界は存在しない」という主張に至るのである。

ガブリエルは以上のような観念論の理解をもとにして、「世界はなぜ存在しないのか」という問いのもと、独自の「新しい実在論」を提唱する。「世界はなぜ存在しないのか」という問いには、メイヤサーへの批判が明確に含まれている。「メイヤサーによる不安定性と偶然性についての発言が一見したところどれだけ解放的で歓迎すべきものであろうとも、結局、彼は、その洞察を必然性の主張を用いることで補強しようとして、その一部を逸してしまっている。」（ガブリエル・ジジェク 2015：163）メイヤサーはハイパーカオスという非理由の原理という究極的な法則が存在すると信じている。そして、バディウの存在論に従って、存在論と数学の同一化に執着しているが、そこで物自体は数学化可能な質であるような実体なのである。「[メイヤサーのように] デカルト的絶対者を改めて独断論的に主張することは、今日の凶々しくて悪意のある自然主義のイデオロギー的振る舞いを支持するという危険を冒すことになる。」（同上：173）

ガブリエルはメイヤサーにおける必然性概念に強く反発する。それは、存在論的一元論的に想定される「世界」、偶然性の必然性、によってすべてが成り立つ、という立場によってである。そして、メイヤサーの思考の外部を思考する、という主体の消去への志向もまた批判される。「ジジェクと私は、思弁的実在論に対する反論として、形而上学への回帰の要点は主体とあらゆる理性的秩序の偶然性について単に沈黙することとみなされるべきではないということを展開しました。主体性の理論は無視したところで乗り越えることはできません。どのような観点から見ても主体が存在することなしに生じる宇宙の記述をしようとしている点で、メイヤサーは批判されるべきなのです。」（同上：11）ガブリエルは、「我々自身ここに存在すること」に向き合うために、表現の有限性と、あらゆる枠組みが持つ抹消できない偶然性、言い換えれば「必然性の偶然性」を認める必要があると主張する。有限性の後の立場をとることはできず、むしろ有限性を素直に認めなければならない。ガブリエルはこのようにして、メイヤサーの偶然性という部分を取り込みながらも、必然性という部分に攻撃を仕掛ける。そのためには、あらゆるものを包括する「世界なるもの」は否定されなければならない。

⁷⁷ ガブリエルはシェリングに依拠しながら次のように示している。「思考以前の〈存在〉の必然性、すなわち必然的存在者の必然性そのものは、偶然的である。なぜなら、それはなんらか偶然的なものの現実存在に依拠しているからである。必然的存在者の必然性は、偶然性が設えられた後でのみ、確かめられる。」（ガブリエル・ジジェク 2015：111）

それでは、いかにして世界が存在しないことが証明されるのか。それを知るためには、ガブリエルの論証を追う必要がある（ガブリエル 2018）。

ガブリエルは、メイヤスーと同じように形而上学と構築主義（相対主義）を批判する。形而上学は、現実を観察者のいない世界として一面的に解し、構築主義者は現実を観察者にとってだけの世界として同じく一面的に解することでいずれも十分な根拠なしに現実を単純化している。それに対して新しい実在論では、それぞれの観察者の視点から見られたある対象と、事実として成立しているその対象の双方の存在を認める。そして、世界とはそうしたもろもろの存在すべてを包摂する領域、すべての領域の領域とされる。世界が存在しないことを証明するには、すべての領域を包摂する領域は存在せず、かつ、世界以外のすべては存在するということを証明する必要がある。いわば、一者としての世界ではなく無数の世界があるといわなければならないのである。

ガブリエルは「宇宙」と世界を区別する。宇宙とは「実験によって開拓できる自然科学の対象領域」（同上：18）である。「対象領域」とは、「特定の種類の諸対象を包摂する領域」（同上：39）のことであり、無数の対象に対して異なったいくつもの対象領域が存在する。よって、宇宙は対象領域の一つ（存在論的な限定領域）に過ぎない以上、唯物論⁷⁸のように宇宙によってすべてが説明できるということはいえない。そしてそもそも唯物論は、唯物論それ自体が物質的なものでないという致命的な欠陥によって棄却される。そして世界とは、「すべての対象領域を包摂する対象領域」とであると定義される（同上：55）。

ここで、事実について「何かについて〈真である〉と言える何らか」として定義される。構築主義とは、「〈我々は事実〔それ自体〕を確認することができない〉のであり、むしろ事実それ自体を構築しているのだと想定する立場」（同上：61）である。それによると構築主義は事実を常に構築されたものとしてしかとらえられないが、ガブリエルは、「わたしたちがおよそ何かを認識しているとすれば、そこでわたしたちが意識しているのは事実には他ならない」（同上：65）という。「事実が存在せず、解釈だけが存在する」ということは端的に間違っている、そのような結果になる分析は何らかの形で欠陥を抱えているのである。

ここで、存在するということについて「何かが意味の場に現れているという状態」として定義される（同上 76）。ここがガブリエルの本質的な部分なのだが、彼の新しい存在論とは「意味の場の存在論」にほかならない。さらに議論を追ってみよう。

対象とは「真偽に関わりうる思考によって考えることができるもの」（同上 80）である。何らかの対象の一切の性質を認識しているとすれば、当の対象の全体を認識することになる。そこで、およそありうる性質をすべて備えた対象のことを「超対象」と定義する。しかしながらこのような対象は存在しない。「ほかのすべてのものから区別される

⁷⁸ ガブリエルによれば唯物論とは、(1) 現実に存在するすべてのものは、宇宙のなかに現れる。(2) 宇宙のなかに現れるすべてのものは物質的であるか、少なくとも物質的なものに基づいている。という二つのテーゼに基づく主張である。（ガブリエル 2018：47）

ことなく、それ自身とだけ同一であるようなものは、存在することがありえない（同上84）。

ここで性質の担い手が「実体」と呼ばれることが確認される。その上で一元論、二元論、多元論について考察が加えられる。一元論とは、超対象が存在するという立場である。二元論とは考える実体と物質的な延長実体が存在するという立場である。多元論とは、数多くの実体が存在するという立場である。ガブリエルの立場は一種の多元論である。一元論は、超対象が存在しない以上間違っている。二元論は、なぜ実体が二つなのかということについて根拠を与えられない。そのため多元論を採用しなければならない。

ガブリエルは絶対的区別と相対的区別を分ける。絶対的区別とは、ある対象とほかのすべての対象との区別である。相対的区別とは、他のいくつかのものとの区別である。絶対的区別は、それ自体では無意味である。AはAであるということはそれ自体では有意味な情報を持ちえない。そうではなく、区別は、ある対象領域の有限な相対的区別におかれなければならない。そうでなければ対象は意味を持ちえない。以上を踏まえてガブリエルは次のようにいう。

たったひとつの世界なるものなどは存在せず、むしろ無限に数多くのもろもろの世界だけが存在している。そして、それらのもろもろの世界は、いかなる観点でも部分的には互いに独立しているし、また部分的には重なり合うこともある。（同上：97）

およそ存在するということは意味の場に現象することである。これがガブリエルの意味の場の存在論である。ここで意味とは、フレーゲの理論を援用して、「対象が現象する仕方」のことだと定義される（同上：101）。意味の場とは、何らかの特定の対象が、何らかの特定の仕方でも現象してくる領域である。存在するものはすべて意味の場に現象する。

世界とは、言い換えると、すべての意味の場の意味の場である。しかし、ここで、世界が存在しないことの証明が可能になる。世界が意味の場であるならば、それはその世界を包括する意味の場に現象しなければならない。しかし、世界とはすべての意味の場の意味の場である。これは無限後退であり、かつ矛盾である。世界は世界の中に現れてこない。すなわち世界は存在しない。

この証明は、先述したように明らかにメイヤサーを意識している。「意味の場の外部など存在しない」（同上：114）というガブリエルは徹底して有限性にとどまる。有限性のあと—すなわち世界—は存在しないからである。このテーゼは「否定的存在論の主命題」と呼ばれる。そして、「限りなく数多くの意味の場が必然的に存在する」（必然性の偶然性）ということは「肯定的存在論の主命題」と呼ばれる。そして、「どの意味の場もひとつの対象である」というテーゼは「肯定的存在論の第二主命題」と呼ばれる。よって、無限に多くの意味の場が、その現象する意味の場の無限の入れ子構造となっている（フラクタル存在論）ということが導かれる。唯一の制限は世界が存在しないということなのであ

る。よってガブリエルによれば、「わたしたちの生きている世界は、意味の場から意味の場への絶え間ない移行、それもほかに替えのきかない一回的な移行の動き、さまざまな意味の場の融合や入れ子の動きとして理解すること」（同上：142）ができるのである⁷⁹。

以上のように意味の場の存在論を構築することを通して、世界は存在しないという結論を導き出したガブリエルは、それを踏まえて芸術作品について考察を加えている。これはメイヤスーやハーマンとは異質な考察である。

科学主義を批判するガブリエルは今日の「神経美学」の動向も批判している。ガブリエルによれば、「芸術作品の解釈に際しての神経的作用プロセス」を研究することは、芸術作品の理解に寄与するものではない（同上：192-193）。芸術はおおよそ様々な意味の場に現れるのであり、「現代美術は、機会あるごとに科学的世界像に抵抗する。」

ガブリエルはポロックのアクションペインティングを「読む」ことを提案している。

例えば黒色に注目して、その絵具の軌跡を追っていくのです。すると、全体の印象が揺らめき始め、黒色のしたたりや筆遣い、偶然による線などが動き始め、何らかの意味を持ってきます。次いで、眼を転じて、緑色を追うこともできます。あるいは背景に着目するのもよいでしょう。このようにして、この作品をさまざまな方向に読み進めることができます。古典的な具象絵画を観るときも、じつは事情は変わりません。どんな絵画も、カンヴァスに絵具をのせたものにほかならないからです。カンヴァスに乗せられた絵具は、何らかの秩序を形づくっている。そこに何らかの意味の場が拓かれるわけです。（同上：194）

ガブリエルによれば、芸術作品を理解する営みは、「まったく恣意的なものでは断じて」なく、自由なものである。「わたしたちは何かを理解しながら、同時にどのようにしてそれを理解しているかを体験してもいる。芸術の理解の自由はここに存しています。」

（同上：194）ドイツ観念論の思想家は、意味を「精神」と呼んだ。ガブリエルは精神の概念の立て直しを要求する。これは人間のいない世界を考えるという思弁的实在論へ、主体の論理をぶつけることである。

ガブリエルは芸術の意味を、「わたしたちに意味を直面させること」（同上：244）に見出している。芸術は「確固とした世界秩序の中で、わたしたちは単なる受動的な鑑賞者に過ぎない」という想定からわれわれを解放し、意味の中にはわれわれが能動的に取り組まなければ存在しないものもあるということを感じさせる。そして、対象に対して多様な態度をとることを促されることによって、「芸術はその対象を解放する」（同上：245）。

⁷⁹ このような世界の多数性という考え方は、グッドマンの「世界制作」の概念と無関係ではないと考えられる。本書でガブリエルは、グッドマンを「合衆国における構築主義の主要な代表者」として取り上げ、『世界制作の方法』を参照例示している（ガブリエル 2018：179-180）。ガブリエルによれば構築主義は批判の対象でありかつ、世界という概念自体が棄却されるべきものだが、ガブリエルの論調がグッドマンの世界の多数性の議論と接近していることを考えれば、グッドマンの世界は一者の世界でなく、世界＝意味の場のようなものとして読み替えられていることも考えられる。

さらにまた、芸術には「意味の両価値性」に気づかせるという意味もある。芸術を単なる模倣や、単なるフィクションに限定する見方はそのことを見逃している。芸術は対象を現象させるだけではなく、当の対象がどんな意味において現象しているのか、という意味をも現象させる。意味の場それ自体が対象であり、多義性は客観的なものである。対象の意味が両価値性において現象するとき、われわれはそれを「反省」する。そのことで芸術はわれわれを「純粋な意味」に直面させることにもなる。つまり芸術は「反省的な意味の場」にほかならない（同上：264）。そして、その意味の場は「パースペクティブの複数性」とその存在論的な事実性によって、必然性の偶然性においてある。そしてガブリエルは次のように言う。

わたしたちは、無限に多くの意味の場のなかをともに生きながら、そのつど改めて当の意味の場を理解できるものにしていくわけです。それ以上に何を求めるといえるのでしょうか。

（同上 274）

「我々は、〈我々自身ここに存在すること〉に向き合うために、表現の有限性と、あらゆる枠組みが持つ抹消できない偶然性を承認する必要がある」（ガブリエル、ジジエク 2015：177）。芸術は改めて人間の相のもとでの有限性にわれわれを直面させ、思考—「自らの内部における存在の折り重なり」（同上：16—17）への反省を促すのである。

3 新しい実在論の理論的射程と美術の探究

以上に、メイヤサー、ハーマン、ガブリエルの理論を追いながら、その理論的射程について、芸術との関係を踏まえながら見てきた。

メイヤサーにおいては、相関主義を批判し、思考の外部に向かおうとする引力が強烈であり⁸⁰、最終的には主体の消去、ハイパーカオスという偶然性の必然性、数学と実在の一致可能性、といった方向に進んでいった。ここでは、有限性の後を思考する枠組みを相関主義の壁にこじ開けたという理論的仕事は見られても、基本的には芸術との関係ということは論じられていなかった。なぜメイヤサーが芸術を論じえないかということに立ち入るならば、それは祖先以前性という概念の磁場に飲み込まれているからである。メイヤサーの議論は祖先以前性の問題を相対主義にぶつけるということで回っている。それゆえ、芸術、アートというまったく祖先以前ではないものを取り上げることが難しいということがある。確かに、物自体を思考可能にしようという試みは、モノに日常的に向き合っている美術制作者にとっては魅力的だろうし、偶然性の必然性ということがある種のニヒリズムとして魅力になることはあるが、メイヤサーの『有限性の後で』の地点では、人間と事物の関係性をうまく語れない以上、芸術は取り付く島がないように思われた。

⁸⁰ このことは、カントにおける欲求能力、すなわち理性が物自体を志向するというを想起するならば、メイヤサーの理性の欲望それ自体の象徴的現れであるのかもしれない。

しかし、メイヤサーは FHS というフィクション概念によって彼独自の思弁的な芸術論を展開している。そこでは、偶然性の必然性というハイパーカオス的な状況それ自体が描写され、世界の安定性を失った何かが表現されることになると考えられる。実際にはそのような世界を純粹に取り出すことは不可能な企てであり、思弁的实在論があくまで思弁であったように、そこに人間的な意識や身体は担保される余地がある。そのため、芸術との関係でいえば、思弁的芸術ということを考えることも可能であり、そのような芸術のあり方は、芸術が文化的な事象であるということ自体は保持しつつも、实在について語りうるというような方面での展開の余地を残しているということができる。

一方、メイヤサーに比べて芸術分野で応用されやすいハーマンのオブジェクト指向存在論は、対象をそれ自体として存在すると断定し、それらが孤立して退隠していながらも、四方構造によって実在的・感覚的に相関可能な構造を示したところに芸術との関係を見出すことができる。これは、メイヤサーに言わせれば「強い」相関主義であるところのハイデガーを主に援用することによって、思弁的实在論と相関主義の折衷案のモデルといったものを提供しているところにもうかがえる。ハーマンの独自性は、相関主義に陥るかわからない微妙なところで、人間の中心性を否定し、汎心論的にすべてのものをフラットにしてしまうところである。ともすると素朴と受け取られるようなことを改めて語ることで、モノの汲み尽せない不気味さのようなものを示すところは、芸術の参照点となっているのだろう⁸¹。

また、第一哲学としての美学、ということが示しているように、汎心論的な世界観では美学が中心問題となることから、芸術、美術との接点も多い。しかし、ハーマンの四方対象という哲学的な道具立ては、それ自体のシステムとしては二元論の変形という構図を持つものであり、また、そのシステム内部の複雑な関係性は、ハイデガーの概念をやや強引に解釈して再構成したという側面も踏まえると、単純に応用できるようなものではなく、ハーマンの世界内部で完結してしまっているようなところがある。特に、あらゆるものの無関係性というある種素朴实在論的な考え方において、真率という絶対的な結びつきがあると主張している点にも理論的な追求が必要とされるところであり、無関係性や切断というテーマから美術教育でハーマンの考え方を導入しようとするのは、かえって感傷的な個人主義や個物主義のようなものに陥るのではないかという疑問が残る。人間一非人間という構図からすべてのものをフラットにしたという点では一定の評価があるものの、結局は変形した相関主義なのではないかということも疑問が残る部分である。

最後にガブリエルであるが、ガブリエルは世界というものを設定することを批判することを通してメイヤサーを批判していた。メイヤサーが想定した偶然性の必然性は世界とい

⁸¹ しかし、ハーマンに依拠して今日モノを芸術において主題化することにある種の違和感があることは否めない。なぜなら、レディ・メイドやアースワークなど、そうした取り組みはすでに美術史に位置づくような形で先行して実践されてきたという事実があるからである。そこでオブジェクト指向存在論的なものが今日意味をもつとすれば、それはまさに今日の関係性に依拠したものであるだろうが、この点についてはさらに考察を深めたい。

うすべてを包括する存在であり、世界は存在しないということを論証することによって、必然性の偶然性を示そうとした。そこでは、思弁的实在論では原理上触れ得なかった意味が、これもメイヤサーによれば強い相関主義であるところの分析哲学のフレーゲの意義概念を参照して論じられ、意味の場の複数性という形で、精神および主体を復権させるような形で思考の外の思考と対決がなされていた。ガブリエルはおそらく、思弁的实在論が芸術をうまく扱えないということをつかっていたうえで、芸術の意味ということを通して新しい实在論を考えようとした。いいかえれば芸術とは主体の消去や相関性の消去という志向性に対する原理的な批判なのである。それは、祖先以前ののではなく、意味の場にわれわれを直面させる、反省的な活動だからである。

本論文の立場としては、ガブリエルの意味の場の存在論に最も理論的な可能性を見出している。ガブリエルのような「存在論的多元主義」の立場はグッドマンが「ヴァージョンの複数性」といったことと共鳴している（Goodman1978）。あるいはパラダイム論や構造主義との関連も問うことができるように、主張自体は奇抜なものではない。特徴的なのは意味の場という記号論的なものを实在論の基本要素に据えたことであろう。このことは見てきたように思弁的实在論への原理的批判を含んでおり、この立場によればハーマンにおけるオブジェクトも意味の場によって説明されることになる。他ならぬハーマンが芸術を語る際に、退隠だけでは語りえないように⁸²。

意味の場の存在論における、意味の場の複数性と変容性は、そのことによってつねに再帰的にある存在を存在させることになる。これは、ここまで論じてきた美術の性質を記号論と实在論の双方からうまく説明しているように思われる。「いつ芸術なのか」というグッドマンの問いとも対応しているが、芸術はそれが芸術という意味の場で作用する際に初めて存在しうるものであり、そのような意味の場は既存の構造のようなものとは限らず、美的判断のような形で成り立つ場合もあれば、制作という行為によって諸存在を質的に編み込んでいく過程で徐々に既存の意味の場を部分的に再構成したり解体したりしながら生成してくるような、流動的なものだと考えられる。このような意味の場の存在論の解釈は、ガブリエルが「世界」の存在を否定したことを踏まえたうえでもなお、グッドマンの「世界制作」の概念と理論的な近親性をみせている。ガブリエルが否定したのはすべてを包括するものとしての世界の概念であり、多元的な世界＝意味の場の存在は否定しないからである。

このような存在論的な前提がいかんにして美術、美術教育に影響を与えるのか。このことについて考えるのは次章以降にも引き継がれるが、本論文の全体を通しての見解としては、唯一の本質的要因によって美術を基礎づけようとするのではなく、多元的本質を認めることによって美術教育の本質ないしディシプリンを位置づけようという立場をとっており、このことはいわば「穏健な基礎づけ主義」、「中立的な实在論」としてわたしの基本的

⁸² 「退隠は、自分自身が生じるために対象化を前提とするのである」（ガブリエル・ジジェク 2015：146）。

立場である。これは、多様な観点から美術教育を論じることを通して徐々にその意味を明らかにしようとしつつも、あいまいさを常に残しつつぼんやりとした像を結ぼうとこころみる本論文の志向性にも影響を与えている。以降では、そのような多元的本質における美術教育をいかにして考えていくことができるのかということについて、美的なものの概念、知性概念の再考という観点を中心にしつつ考察していくことになる。

判断力の可能性

本章では、思弁的实在論、新しい实在論の思想と芸術との関係について見てきたが、相關主義とも関連して、ここで改めて提起されるのはカントを再考することの必要性である。

先にドゥルーズの読解によって示されていたように、判断力こそが、カントにおいて発生の問題を基礎づけるものとして考えられていた。そして、ハーマンやガブリエルにおいても、「魅惑」や自由な意味の場、といった言葉で美的なもの、美的判断といえるものが名指されていたのではないかということである。相対主義を批判する論者が、このように共通して触れていることを鑑みても、判断力について再考することの必要性がうかがえるのである。

しかしながら、美とは、関心なき快、概念なき普遍性、目的なき合目的性、という虚によって定義される非存在の存在である。「美的判断とは何かということを決めようとして試みるたびに、その手にとらえられるのは美ではなくて、美の影であるように思われる。」(アガンベン 2002 : 62) われわれは非芸術(非一美)によって芸術をつくり出すのであって、否定神学的に否定の鑄型の中でしか美を見つけることはできないのである。

アガンベンはこの事態を指して、芸術家のことを「中身のない人間」であるといった。「彼は表現の無のうえに永久に顕現すること以外にはアイデンティティーをもたないし、自分自身の此岸でこのように不可解な姿勢でいること以外には実質をもたない。」(同上 : 81)。芸術家は自らを破壊する。これは「自己を無にする無」である。しかしながら、アガンベンによればこの無は可能性なのだ。「芸術は死ぬのではなく、自己を無にする無となって、自己よりも長く永遠に生き続ける。」(同上 : 83) 美的判断が、芸術家に限らずあらゆる主体の根底にあるのならば、こうした可能性を考えることは、普遍的な意義を持ちうるし、「判断力養成」として美術教育を位置づけ直すのであれば、避けては通れない問題であるだろう。そしてこの可能性は、ドゥルーズのいう「共通感覚」からの解放もまた意味しているかもしれない。

次章では、判断力の再考という観点を踏まえ、判断力と合わせて考察する必要がある美的人間形成という美術教育の中心的な問題を扱うことにする。ここまで論じてきた、記号論や实在論の観点を踏まえたうえで、美的人間形成を改めて本質主義的に解釈し、美術教育とは何かという問いに対する一つの視角を示したい。

第七章 政治としての美術教育

本論文は美術教育とは何かという問いをめぐる考察から成り立っている。美術教育とは何かという問いを立てること、このことは美術教育の哲学を試みることであるということが出来る。ここまで考察してきた内容を踏まえると、美術教育とは問いを構成する諸要素が更新され続ける中での思考の痕跡を提示することから事後的に明らかになっていくような性格をもつのかもしれない。

第一章で言及したように、美術教育の哲学的基礎づけあるいは原理的考察は、美術教育が教科として、あるいは専門教育として行われるにあたって、そこでなされる美的人間形成や思考・省察を理論的に位置づけるために欠かせないものである。しかし美術の非論弁的性格やモノ・イメージの多義性というメディアとしての特性、あるいは美学的判断や美的なもののパラダイムといった一義的に同定することを拒否し、否定の鑄型においてしか語りえないという美という概念の持つ特徴などが相まって、美術教育は基礎づけされることを拒否する傾向があるのも事実である。

美術教育とは何かということ定義することの難しさは、美術とは何かを定義することの困難に端的に現れている。そのような未規定性において存在している美術教育は、つねに正当化の困難にさらされている。それに対する応答としては、アイズナーや金子一柴田論争を参照しつつ、文脈主義と本質主義という主要な対立構造が見いだされ、そこには記号論と実在論の対立に見られるような二元論的な対立が絡んでいるのではないかというのがわたしの見解である。本論文はそのような対立構造を踏まえつつも、本質主義的な美術教育の立場からの美術教育の問い直しを志向してきた。

美術教育とは何かという問いから、美術教育の本質的な要素とは何かという問いへと重心を移すと、この本質的要素というものは一度空間的に確定してしまえばそのまま固定されるようなものではなく、時間的な要因から影響を受け、通時的に変容するプロセスの全体を指すものと解される。すなわち、超越論的な経験を可能にする条件を提示するというモダニズム的な解消法にとどまらず、教育的な知見に立つ場合そこに主体、主体相互の関係性およびそれらの変容という構造を、作品という具体的な存在におけるモノやイメージを介して示していく必要があるということである。そのためには、美学・芸術学、教育哲学といった理論研究の動向に加えて、美術制作の実践のただ中から質的・臨床的に語ることの重要性もまたあると考える。美術教育とは作品や理論を対象化して距離をとった主体が構築するものではなく、作品や理論を制作することを通して主体自身が生成変化していく過程で共に生成していくものという見解に立つからである。

以上のように美術教育の本質的な要素について思考していくとき、重要であるが非常に多義的で扱いが困難な概念群があることが見出されてくる。先に論じた「表現」という概念は自己表現あるいは何かの意味に対する表現、あるいは作品それ自体を指す場合があるなどそうした概念の代表的なものであるが、カテゴリーとして解される基本的な概念にお

いても共通認識が一義的に得られることは難しい。例えば彫刻を専攻する学生と絵画を専攻する学生において量や質に対する認識の違いが見られるように、異なるメディア、異なる経験によって概念に対して接地している意味や現実が異なってくるという現象が起こるのである。これはそのような分岐からまた意味が定着していき、「凍りついた隠喩 (frozen metaphor)」(Goodman1968: 68 (8)) のように共同体内にコード化されることで概念が普遍化していく過程でもあるのだが、概念が美的経験を介してこのように多様に生成する過程自体を把握することは、実際にそうして生成した概念群を扱う上で前提となる前理論的な部分を担う批判哲学的仕事である。以下の考察はこのような過程をふくめた美的人間形成について、ここまでの記号論的・実在論検討を踏まえた再度リアリズムという概念の検討を通して描写していくことで、美術教育の原理的考察のひとつの視角を示そうと試みるものである。

1 リアリズムと相関主義

リアリズムという概念が意味するものは、それが多義的な様相を呈していることを踏まえ、たうえで要約するならば、何らかの存在者の実在を認めることによってそこから理論を展開させようとするあらゆる思考の枠組みであるということが出来る⁸³。以下では一般的なリアリズムの概念から新しい実在論に至るまでの流れを、相関主義などの関連する哲学的動向と合わせて改めて概観したい。

リアリズムによって世界全体を説明しようとする立場は形而上学と呼ばれる。この際、現実に現れているあらゆる事物と事物それ自体とのあいだには明確な区別が設けられ、現象より背景にある根源的な存在者を仮定し、それによって現実に成立している事柄の総体 (=世界) が成り立つと考えられる。このような形而上学的な存在者 (絶対者) は数多く生み出されてきた。神はその中でも最も影響力のあるものの一つといえるが、他にも科学的世界像である宇宙、ミレトス学派における水・アペイロン・空気、原子、アイデア、モノイド、物自体、カオス等々数多くの存在が仮定され、世界というこれも絶対的なものを構成するとされてきた。

しかし、こうした絶対者の数々からなる世界 (即自的なもの) に決定的に欠けているのが「わたし」言いかえると主体ない人間である。このような絶対者を生み出したのは人間ではないのか、という批判に形而上学は耐えられない。ロックは一次性質と二次性質という区別を導入したが (ロック 1968 : 90-91)、このような区別はすでにデカルトにも見

⁸³ リアリズム=実在論という場合の意味における定義を二つ引用してみる。「(およそ何かを認識するときは、わたしたちは物それ自体を認識している) とするテーゼ」(ガブリエル 2018 : 309)、「人間が使っている〈ことば〉は、実在に根拠をもっていると考えられる思想・主義のこと」(八木 2015 : 46)。以上に端的に述べられているといえるが、人間の論理あるいはより広義にとれば記号によって実在に直接的にアクセスできるということが論じられるのが一般的な実在論である。もちろん、それらを直接に知りうると考えるあらゆることも実在論といえる。だが、本論文ではそこにさらに独自の解釈が加えられた状態でリアリズムという語が使われている。これは本来のリアリズムという意味からは逸脱している場合もあるかもしれない。

られた（デカルト 2006：第 6 省察）。ここで一次性質とはある存在における即自的なものであり、二次性質とは事物と主観の関係にある性質のことである。色彩を想定すれば、絵画に見られた赤色という感覚は二次性質であるが、当の赤色の感覚を引き起こした事物それ自体の性質がここでは一次性質である。ここでは暗黙に二つの性質が存在するのではないかという区別がなされているのであるが、問題なのはその区別という事実によって区別自体が無効になっているということである。言いかえれば即自的なものの存在を認めたその時に、その存在はわたしたちが可能な思考に結びつくことになるからである。それゆえ、「わたしなき事物」を思考可能であるとすることは不可能であり、古典的形而上学は「独断的」なもの、あるいは素朴实在論とも呼ばれる。

こうした独断的形而上学への反発を歴史的に最も重要な位置づけで行ったのがカントであった。カントによれば、わたしたちは即自的なもの、カントの用語では物自体を認識することはできず、およそ認識されうるものは何らかの仕方によって人間によって構築されたものに過ぎない。カントは主観性と客観性の領域をそれぞれ独立したものとして考える主張を無効にすることで、独断論の「超越論的詐取」を否定した。そして主体はつねにすでに対象との関係に置かれているのであり、そうでない主体も対象も把握することはできないということを主張した。これがメイヤスーら思弁的实在論の論者によって「相関主義」と名づけられ一般化される立場である。

カント以後、実体を思考するリアリズムは批判の対象となり、素朴实在論であることを望まないあらゆる哲学は相関主義の一種になったといわれている。ここでは唯一の絶対者を思考することができず、できるのは人間の表象の形式の限界を批判によって明らかにしたうえで、個々の対象領域におけるその形式を検証することである。客観—主観という対は思考—存在の対となるのではなく、前者の対は表象の形式における客観的な表象と主観的な表象の差として説明される。客観性は実験によって検証可能であり普遍化可能な「科学的」表象であり、もう一方は普遍化可能でなく科学的言説とはなりえないような表象である。つまり、相関主義においては事物と思考の一致が客観性を示すのではなく、間主観性、言いかえれば超越論的主観性という共同体の共有物への同意が問題になるのである。

このような相関主義的立場はポストモダンの言説において徹底され、わたしたちに対して現れている限りでの事物だけが存在するといった見解に至ったとみなされている。ポストモダンという表現はあいまいな表現を含んでいるものの、大まかに言って以下のような思想背景をもとに生じてきたものである。

ここまで論じてきたように、構造主義及びポスト構造主義、分析哲学という言語を鍵概念とする潮流がある。これらは記号主義あるいは言語主義という背景を持ち、英米系のプラグマティズムとも関係を持ちながら展開してきた。20 世紀以降の哲学の言語中心主義的な転回は「言語論的転回」と呼ばれ、今日においても主要な潮流となっている。構造主義はソシュールによる言語学から発したものと一般にいうことができるが、その共時的な体系を静的に分析するという方向性から社会学、民俗学や人類学において価値体系の分析等

に発展してきた。その知見は、共同体における価値体系の恣意性を基盤に据えており、そのことから個々の集団における多様な価値体系を見出すにつれ形而上学的な全体性の説明からは決定的に遠ざかる方向へ向かった。さらに構造主義の段階では個々の構造の静的な分析にとどまっていたものが、そこに通時的な観点を加えた構造変動の理論を志向していくにつれ、それまでの概念構成では説明できなかつたものを扱うために様々な概念が創造されていった。構造主義—ポスト構造主義ないし分析哲学において、重要な「環境」を提供していたのは言語である。言語とはシニフィアン—シニフィエの関係からなる記号の連鎖からなるシステムであるが、これは全体論的価値に組み込まれて初めて意味を持つ。加えて、初期ウィトゲンシュタインに見られるような言語の事実性の強調は言語外のいかなるものも思考不可能であることを示すことで、所与の言語体系の偶然性と思考の有限性を示していた。

一方の動向では、フッサールからハイデガー、メルロ＝ポンティに至る現象学の潮流がある。「事象そのものへ」というテーゼに代表されるように現象学では、主体内部における志向的連関から世界を記述することを目指す。このとき、主体の意識が第一次的なものであり、それは何ものかについての意識であることから意識は対象との連関においてのみ考える。この意識は自己超越することで超越論的主観性に至るとされるのであるが、実際のところわたしたちの実存の面している部分あるいは「世界内」性から十分に自己超越することはできない。現象学は質的研究の源流の一つとされ、臨床的な取り組みにおいて参照点とされるが、ここでは自然科学的客観性から零れ落ちるような内的現実や感性的なコミュニケーション、生活世界の見直し、間主観的領野への洞察が目指されている。

言語主義と現象学の潮流はポストモダン思想を代表するものということができるのだが、これらは「相関主義の強いモデル」として相関の外部を認めない立場をとり、理由率と無矛盾律の脱絶対化を行う。このことが示しているのはわたしたちの本質的な「有限性」、言いかえると所与の体系の「非理由」である。この点で相関主義の強いモデルは、自らが依拠する事実性の非理由によって信仰主義に接近してしまう。絶対的なものが思考不可能である以上、際限ない非理由な体系の増殖は、それを可能にするという一種の形而上学へと近づいてしまう。前章で検討してきたように、メイヤサーはこのような強い相関主義のモデルにおける事実性（非理由）を絶対化することで「偶然性の必然性」（ハイパーカオス）という絶対者を導入し、無矛盾律を認める弱い相関主義（カント）と結びつけて考えることで、独断的でない思弁（ここでは数学）によって物自体にアクセス可能であるという思弁的实在論という新しいリアリズムの立場を提唱した。思弁的实在論から派生したオブジェクト指向存在論を提唱するハーマンや、思弁的实在論の問題構制を部分的に引き受けながらも批判的な立場をとり、「新しい实在論」を打ち出しているガブリエルなどの論者も出てきている。また、思弁的实在論とは別のアプローチからもバラードの「行為体の实在論 *agential realism*」という理論が提唱されるなどの動向も出てきている。大勢において今日リアリズム概念は相関主義との対峙というコンテクストに結びつけて考え

られるものということができる。このことを踏まえたうえで、リアリズム概念を再考することが美術教育にどのような影響を与えるかを以下に考察したい。

有限性への直面

まず相関主義を批判したメイヤスー的な思弁的实在論の立場からすると、思考の外部という絶対的なものにアクセスできるという思考（思弁）を非理由の立場から実行するということが主題となっていたのであったが、ここで問題となるのは思弁という行為がそれでもなおそれを実行する主体と切り離すことができないという問題であった。「前—超越論的」な条件としての身体はそこでも担保されているのであるし、「祖先以前性」（あるいは人類の絶滅後でも同様）という概念から芸術・美術を考えることはナンセンスであるという見解も出されている。メイヤスー的な思弁的实在論は数学による絶対者へのアクセスを強調するがゆえに、自然主義的形而上学に傾きやすいという問題点があった。この点を批判したのがガブリエルであり、「世界は存在しない」というテーゼはすべての対象領域を包括する対象領域というもの（絶対者）は存在しないという明確なメイヤスー批判から生じたものである。その上でガブリエルは新しい实在論として「意味の場の存在論」を提唱し、存在とは何らかの意味の場に現象することであり、その意味の場は無数に存在するという多元的存在論を主張した。この立場は人文諸科学における存在の意味を問い直すものであり、構築物に過ぎないとされた諸表象の存在を意味の場という対象領域において正当化するという方向性を持っている。このことが、メイヤスー的な自然主義傾向に反して芸術を扱いやすいという理論的な柔軟性を生んでおり、わたしはリアリズムが美術教育に関係していく場合、こうした意味の場というような観点を含めた唯物論的なものではない総合的なものとしてとらえられる必要があると考えている。美術の実践において、モノという思考の外部の存在と主体は常に触れ合いながら諸過程が進行していく。その過程においては、イメージや感性、感情といった内的な現実もまた、他者も含めた過程と不可分な状態で生成し、既存の枠組みの再配置がつねに行われている。このようなあり方は多分に相関主義的であるといえるのかもしれない。しかし、偶然性の必然性ではなく「必然性の偶然性」として有限性をラディカルに読み替え、それら有限性との対峙を通した「世界制作」（Goodman 1978）的な探求の中に、従来のリアリズム概念に包摂されない新しいリアリズムがあるのではないだろうか。

有限性への直面という問題は、強い相関主義のモデルに回収されるものではないと考えている。わたしたちの有限性に基づく事実とわたしたち抜きに存在する实在は両立し、かつ特に制作の場に顕著なように、世界はモノと言葉に存在論的に切り分けられるのではなく、「内部—作用（intra-action）」（Barad 2003）の中から实在は立ち現れてくるものでもある。このような折衷的なリアリズムによって美術教育の哲学を再考することは如何にして可能なのか。そのように考えることで何がもたらされるのか。そうした問いに応え、先

述したリアリズム概念を精査していくためにいくつかの問題提起とそれらに対する考察を重ねていきたい。

2 政治としてのリアリズム

ここで美術教育におけるリアリズムの位置づけを考察するために、ランシエールの政治哲学を参照していきたい。

通常、人間集団、国家における意思決定のプロセスや制度が政治と呼ばれるが、ランシエールはこのような意味での政治をポリスと呼び、彼のいう意味での政治と区別する。例示すると「集団への参加と同意、権力の組織化、地位と職業の分配、個の分配の正当化のシステムなどが働くプロセスの全体」がポリスとされている。ここでは「生一権力」の布置も含めたものとして考えることが許されるであろう。ランシエール自身、フーコーを参照しながら、次のようにいっている。「ポリスとは、まず第一に身体の秩序であり、それはある身体にその名前に応じて何らかの地位や役割を割り当てるような、行為の仕方、話し方のあいだの分割＝共有の数々を定義する」（ランシエール 2005：59－60）。だがランシエールが「養成」という意味よりも重視しているのは、ポリスにおける「身体の現れ方の規則」であり、それを決定している「感性的なものの布置」である。これはプラトンにおける正義、アリストテレスにおける自然、近代ポリスにおける司牧権力の市民の客体化にみられるような、ポリスを成り立たせているヒエラルキーの暗黙の布置のことである。ランシエールの政治哲学の特徴は、そのようなポリスにおける暗黙の布置を解体し作り直すという運動に政治を位置づけていることである。それは質料形相論的關係、言説以前の領域にまで浸透した非言語的な意味の場を解体しそれを新たに作り直すことによって、制作主体が存在しうるという存在論であり、その意味で政治としてのリアリズムなのである。この作用は美術教育においても重要な知見をもたらすものと考えられる。

以下にランシエールの思想をより詳しくみていくことにする。ランシエールは『不和あるいは了解なき了解』において、アリストテレスが『政治学』で示した政治的なものの定義を批判的に検討する。第一に人間という動物の政治的本性の根拠を言語の保有に求めること。第二に政治的主体、つまり市民を、命令することと命令されることに与る主体として規定すること、この二点についてである。

第一の点について、ランシエールは「ロゴスの動物と音声的動物の単純な対比は、政治が基礎を置くことのできる与件ではいささかもない」といい、この対比が政治を創設する係争そのものの争点であるという（ランシエール 2005：48）。プラトンによれば、民衆と名付けられた匿名の多様な話す存在は、国家の身体の秩序ある配分そのものに「害＝間違トい」を加える。一方、第二の点について、民衆とは太古からある「害＝間違トい」の名であり主体化の形式である。これら二つの観点によって、話す存在の大部分が沈黙の闇か快苦を表現する声という動物の出す声の領域に追いやられることで、社会秩序が象徴化される。すなわち、民衆とは、話すことが可能でありかつ、話す可能性がない存在なのである。

これはいったいどういうことか。アリストテレスにおける言語を持たない奴隷を例にして考えると、奴隷は主人の命令を能力として理解することができる。その場合、共有された言語は確かにそこに存在するはずであるが、奴隷は当然言語能力を保有している共同体に参加しているとはみなされない。言語活動においては立場の相互性が保証されているときに交換が可能になるが、そのことによって平等な発話者からなる共同体が作られるのではない。共同体に根拠を与えるのは「分有された何か」、正と不正を伝える能力なのである。言語を介する共同体とは、動物がもつ単なる快苦の感覚から区別される、「感性的な差異」の配分なのである。自然的・身体的なレベルでの感性的なものの分割によって、ロゴスを奪われた言葉は言葉とはみなされなくなるのだ。ランシエールは感性的な差異を使って共有しているものに対する能力や無能力を登録しているこの立場の配分を「感性的なものの分割＝共有」と呼ぶ。そして対話者が支配者－奴隷関係のように分割＝分有され、一方が相手の述べていることを了解していると同時に了解していないという対話状況を「不和」と呼ぶ。

集団への参加と同意、権力の組織化、地位と職業の分配、この分配の正当化が働くプロセスの全体のことをランシエールはポリスであるとし、通常それと同一視されている政治と区別する。政治とは、感性的なものの布置であるポリスを、分け前無き者の分け前という前提によって切断する活動である。政治はポリス的秩序の感性的な分割＝共有を解体する。そこで政治は「誰であれ話す存在と他の話す存在との平等という前提によって導かれた、開かれた実践の全体」を意味する（ランシエール 2005 : 62）。

ただし政治はつねにポリスの論理と結びついている。なぜなら政治は、政治固有の対象や問題をもたないからである。政治が行うのは平等に現実性を与え、係争という形でポリスの中心に平等を刻み込むときだけである。ある行動が政治的であるのは、もっぱら行動の形式によって決まる。それゆえ政治はあらゆる場所でポリスに出会うのだが、ここで「権力概念」の乱用に留意する必要があるとランシエールは述べている。あらゆる場所に権力があるということから、「すべてはポリス的である」すなわち「すべては政治的である」という演繹は正しくない。なぜなら、すべてが政治的であるなら政治的なものは何もないことになるからだ。選挙、ストライキ、デモといった活動は政治を生み出すことも、まったく生み出さないこともある。たとえばストライキは労働の場を共同体との関係で規定している諸関係を再配置するとき政治的でありうる。「いかなるものもそれ自体では政治的ではない」のである（ランシエール 2005 : 65）。

このようにポリスが存在してはじめて、それに対抗するものとして政治が定義されるとランシエールはいう。政治とは、「身体をかつて割り当てられてきた場所からずらし、そうしてその場所の運命を変えるような活動」である（同上 : 61）。これはポリスにおける質料形相論的布置を解体し、それまで質料としてしか考えられていなかったものが、形相として認められるような現象と一般化することもできる。言葉を話すことができながら言葉を所有していないとされた奴隷がそれを代表するのであるが、そこでは対話の主体が「感性的な

ものの分割＝分有」によって事前に存在していないものとされていた。そこでは在るもの（言葉）が、在るにもかかわらず無いものあるいは全く食い違った解釈とされてしまう。そのような状況が「不和」である。奴隷はいくら声を発してもそれをロゴスと認められない。「分割＝共有」されている言葉は分割された領域ごとに異なる体制に属していると暗黙に認められているのである。

このとき、アリストテレスのいう政治的本性である、言語を所有すること、正義を理解することという二つの要素が問いに付されることになる。そのことはまた、アレントがいう人間の条件を問い直すことにもつながる。平等という前提のない「分割＝共有」の内部での「自由」は空虚なものでしかない。それはポリスに属しはしても、政治には属さない。逆説的にもアレントのいう人間はポリスの論理に回収され、政治を行っているとはいえなくなってしまふ。声なき者の声、「分け前なき者の分け前」によって感性的なものの布置を切断することこのような、ある様式の「示威行為」によって平等を明らかにすること、このことがランシエールのいう政治である。したがって、「それ自体で政治的なものは何もない」ということもおさえておかなければならない。政治は平等をつくり出す平等の否認であり、「政治は、主体によって、あるいは特異な主体化の仕組みによって実在する」。分け前をもつものともたないもののあいだの「共有物の実在そのものに関する衝突」を重ね合わせることで、共約不可能なもの同士の「不和」を顕在化させること。すなわち「政治とは、主体の問題、あるいはむしろさまざまな様式の主体化の問題である」（同上：66－69）。ここで主体化とは「ある審級の一連の行為と、一連の言表能力による産出」を意味している。これは、これまで与えられてきた経験野では見分けられず、それを見分けることが新たな経験野を再配置することと歩みを共にするようなものである。デカルトの「我アリ」、「我々実在セリ」は新たな経験野の産出をもたらす一連の操作と不可分な主体の原型である。「政治的主体化は、我々アリ、我々実在セリ」である（同上 70）。ランシエールは近代の政治的な動物を、まずもって「文学的動物」であるという。そして、以上にみたような政治の存在論、あるいは主体の存在論というところに、新たにリアリズムが位置づけられるのである。

このことは政治哲学という問題から、より広範な問題として考察できる提言である。それによれば、共有可能な経験の諸形式のいっそう広大な再編成をなす諸実践が、ランシエールのいう政治、さまざまな様式の主体化の問題として考えられるからである。それは人間の主体化にとどまらず、モノやイメージの領野での政治としても解釈できるだろう。そのことから政治の概念が芸術に接続されるのであるが、「文学的動物」ということに着目するランシエールにとってそこにはある通底した思考がある。このことはランシエールにおける教育論とそれを敷衍した美学にも関わっている。

無知な教師

ランシエールのいう政治のあるところにはつねに平等の実践があるのだが、平等とは「到達すべき目標ではなく、出発点であり、どのような事態においても維持すべき前提」（ラン

シエール 2011 : 204) であるという。対話の最小単位は一対一であるが、その場合であつてもともすれば平等の関係は容易に崩れ、上下関係が生じることがある。それは単に平等を宣言することで解消される問題ではない。平等とはつねにその都度確認されなければならないものであり、だからこそ政治は無くならない。そしてそのような関係性はとりわけ教育の問題とも関係してくる。

ランシエールは公教育について、「進歩の世俗権力であり、不平等を漸進的に平等にする方法、すなわち平等を際限なく不平等にする方法である。すべてが常にただ一つの原則、知性の不平等という原則に基づいて行われる。」(ランシエール 2011 : 194) という。すなわち、平等というものを達成すべき目標(善)としてそこに向かって進歩していくような観点は、翻って知的な特権階級によって愚かな群衆を教育・啓蒙していくことと同義になってしまうのだ。

教師と生徒の関係でいいかえれば、一方の知性(生徒)がもうひとつの知性(教師)に従わされることになる。ランシエールはこのように二つの知性が一致していることを「愚鈍化」という。これに対置されるのが、ジャコトに依拠して述べられる「無知な教師」による知性の解放である。ジャコトは自らオランダ語を解さない状態で、フランス語を解さないオランダ人の学生にフランス文学を教えた。『テレマック』の対訳版を読み進める中で、学生はフランス語を身に付けていった。ジャコトは教師が知らないことを教えられるという経験をした。そこでは学生はフランス語を学びたいという意志をもち、かつジャコトの書物と格闘させておくという意志の下で、他方で書物の知性と結びつけられており、意志と知性は異なるものだった。このような「二つの関係の違いが認知され維持されていること、意志が他の意志に従うときでも己自身にしか従わない知性の行為」(ランシエール 2011 : 19) が解放なのである。

平等はその都度それを「特殊化」する事例を構築していくことでしか確立されない。単に社会的に排除されているものが蜂起したりテロリズムに走ったりすることが解放なのではない。無知な教師のように、平等を前提としてそこで思考、つまりあるものとあるものを結びつけていくこと、自らの知らないことをも組織化するること、そこで政治的な舞台を絶えず構築することに意味がある。このことは、教師—生徒という関係から、制作者—鑑賞者、制作者—社会、制作者—作品という関係に置き換えてみることで美術についても考察していくことが可能である。

観客の政治学

制作者—作品という関係から考えてみよう。ここで「無知な制作者」は作品に対して自らの完成形を押し付けるのではなく、作品自体が向かう方向の諸力に沿って動く。そこでは制作者自身が知らないことを作品にさせることができる。もちろん通常のモノである作品は意志や知性はないが、生ある形の生成状態は確かにある。これは絵画や彫刻を離れて、参加型アートなどの媒体として人間を含む作品について見たときよりわかりやすくなる。

そこで無知な制作者は権威者としてではなく、作品との平等を前提としてその場に関わっていく。このような平等の前提のない地域振興型アートや啓蒙的实践は、愚鈍化の論理に回収されてしまう。参加型アートは作者、作品と鑑賞者の区分をあいまいにしていくが、ここで参加型アートの演劇的性格に基づき鑑賞者を「観客」といいかえるならば、ここで観客は能動—受動という関係を問いに付す存在として行動し、選択し、解釈し、制作する。観客と制作者は主従関係にあるのではなく、観客は制作者の知を学ぶわけではない。制作者と観客は自らがそこに巻き込まれる、「誰が意味を保有しているのでもない第三のモノ」(ランシエール 2013 : 20) である作品を相互に参照しながらそれぞれの知を形成する。これが「解放された観客」にほかならない。(これはもちろん参加型アートのみならず絵画・彫刻を含むモノを介在するあらゆる関係性で本来起こりうるものだ。)

ビショップはランシエールに言及しながら、「観客の政治学」について考察する。参加型アートでの観客のありかたは、支配的なイデオロギーの戒律がもたらす疎外状態から「彼らを解放させようという希求を意味している」という(ビショップ 2016 : 418)。その前提の上で、参加型アートは自治的な集団の場を、「代替案を提示することで世界の不正を糾し、社会へと波及するような(教育哲学的な)構成主義の方法」か「疎外を累乗化するというニヒリズムの方法」によって回復させ、生起させようとする。この双方の方向性は、社会的良心が優勢となるか、あるいは社会的良心を疑うかといういずれかであり、芸術と社会領域の基底をなすのは倫理観か自由のどちらかとなる。

そしてこの二項関係は「社会的批判」と「芸術家的批判」という区分と対応する。社会的批判は資本主義に対する私益による利己主義、労働者階級の貧困への抗議から来るものであり、芸術家的批判は抑圧、幻滅と非真正性への抗議を源泉としている。両者は互いに相容れず相互に絶え間ない緊張関係にある。ビショップはこの緊張関係を保つことこそが重要だと述べる。なぜなら、両者の垣根が解消し、参加がスペクタクルと同一化してしまえば芸術的なものも社会的なものも双方が無効になってしまうからだ。

ビショップによれば、そのような状況を避け、「現実根差しつつそれを留保する芸術の視座」を保つためにはランシエールのいうような不和に基づく「美学的体制」において、ヒエラルキーの切断がなされる必要があるという。ランシエールはこれをシラーの「遊戯衝動」に依拠しながら、剥き出しの生とロゴス双方の中断として考えている。そしてビショップは芸術、演劇、教育においても、アーティストの思想、観客の感情と判断のあいだに媒介する第三の項、すなわち未規定なモノでありフィクションを立てることの重要性を述べている。そこにおいて芸術は世界における出来事であると同時に世界から一定の距離をとり、「世界と部分的に重なる実験的な営為」(ビショップ 2016 : 431) となりうるのだ⁸⁴。

ランシエールは「政治と芸術は、知と同様に、〈フィクション〉を構築する」という。「フ

⁸⁴ 「よりよい参加型アートの例は〈純然たる生となる芸術、または純粹なる芸術となる芸術〉の間の多義的な領域に見出されるのだ。ここに示唆されているのは、観客性の政治学である」(ビショップ 2016 : 73) つまり観客の政治学とは、解放された観客を前提として、第三項である作品を介してマルチチュード的につくられる政治の様態を考えることであるだろう。

イクションとはすなわち、記号とイメージを物質的に配列しなおすことであり、見られるものと言われるもの、なされることとなされえることの関係である」(ランシエール 2009 : 51)。人間はフィクションを創設することによって自らが生産、再生産、従属の自然的サイクルに適合しているリズムの機能性をかき乱し、感性的な地図を再編成する。人間が政治的動物であるのは、単に言葉を有しているからではなく、それによって自らの「自然な」行先＝宿命(正義)から自らを逸脱させる「文学的動物」であるからである。すなわちフィクションというヘテロトピアを立てることによって、感性的なものの分割＝分有という現実・フィクションを問いに付しなおし、同化解除＝脱身体化することで政治的主体が形成されるのだ。

それでは、ランシエールは芸術をどのようなものとして考えているのだろうか。ランシエールは芸術の体制を三つに区分する。まず、第一に「イメージの倫理的体制」がある。これはプラトンが詩人追放論を展開する際にミメシスの諸芸術に与えていたような体制である。ここでは芸術それ自体というものは存在せず、ただ諸々の行為＝制作の諸様式があるだけであり、それらはアイデアを模倣するものと、シミュラクルに過ぎないものがある。そしてそれらは民衆にある種の教育を施し、ポリスに組み込まれる何らかの作用を提供する。この体制においては、イメージがいかなる点で倫理に関わるかという点が問題となっており、そのため芸術がそれ自体として対象化されることが妨げられている。

第二に「再現＝表象的体制」が区別される。この体制ではポイエシスとミメシスという対の中で芸術が同定される。これはモデルに対するコピーとして芸術を同定することではなく、「行為＝製作すること、見ること、そして判断することのこれらの様式を組織しているのが再現＝表象ないしはミメシスという観念である限り」において芸術が同定される体制をいう(同上 : 22)。これは行為＝製作とポリスにおける諸活動のなかにある「折り目」であり、これが諸芸術を可視的なものにする。これはポリス的なヒエラルキーと類似関係を結ぶ。芸術ジャンル、主題、形式、言葉、そうした諸々の質料形相論的な関係性を成り立たせる分割＝分有がこの体制を成り立たせている。

第三に、再現＝表象的体制に対立するものとして「美学＝感性論的体制」がある。これがランシエールのいう政治、主体化をその存在様態としてもつ体制である。これは「それ自身にとって異他的なもの」となることによって実在するという美学＝感性論的存在の根本的な規定である。ポリスに対する個人、精神に対する身体、内容に対する表現、形相に対する質料といった対立構造を中断し、相反するものの根源的な同一性を示す。このことを最もよく表しているのがシラーの美的状態である。それは形式がそれ自体として感じられる契機であり、美的人間形成＝美的教育の契機なのである。この体制が、モダンにおける芸術の再帰的自己定義を貫いている。芸術は単数で同定され、あらゆるヒエラルキーから切断される。同時にそれらは自律性を与えられ、様式と生の自己組織化との同一性を基礎づけるのである。

モダニズムはしかし、芸術における媒体の固有性を訴えた時に美学＝感性論的体制の意味を隠蔽してしまった。絵画における非一形象化とミメシスの外への跳躍は同一のものではない。リアリズムとは「類似が機能していた枠組みの破壊」を意味するのである。ランシエールは美学＝感性論的体制と固有の媒体の運命の諸形式を同一化することを批判し、むしろシラーにおける「美的教育」に可能性を見ている。

ランシエールにおける美的教育の解釈は、それがそのまま政治としてのリアリズムというような本質的な人間の変容過程を表している。また、ここで重要になるのが本論文でも記号論的な前提として検討してきているフィクションである。政治、芸術、知というものがフィクションをつくることを通じて存在するという主体化のリアリズムは、主体なき世界を思考するという思弁的実在論すらも前提としていた、根源的な有限性としての身体の布置を再編成する。つくられたものや、質料的存在がもつ非現実的な可能性を可視化するとき、そこではつねにリアリズムが現れる。ランシエールは「文学的動物」である人間を、「語の力能によって自らの〈自然な〉行き先＝宿命から自らを逸脱させる」存在として定義した（同上：52）。ここで「語」とされているのは自然言語というわけではなく、記号一般であり、フィクションを成り立たせる存在一般であろう⁸⁵。メイヤサーにおいてはこれを最終的に必然性に回収してしまうところが問題点であるとされるのだが、そうした部分を保留して、体制からの切断、リアリズムの契機として改めてとらえなおすことは、実在論の練り直しにおいても有効であり、ランシエールのいう政治、美学＝芸術論的体制と関わっているシラーの「美的教育」を再考することにもつながるであろう。同時に、「美的状態」の再帰的性格は、「表現」のもつ多義性にも関係してくる。美的状態は質料と形相の区別を無化し、「自由に遊ぶ悟性と構想力」が意図せずに調和するような、カントにおける美学的判断がなされているような状態である。ランシエールにおける政治とは、悟性による「規定的判断」ではない、「反省的判断」が行使される場を指している。いいかえれば、ここでいうリアリズムとは反省的判断の行使にほかならず、それが何らかのフィクションでなされるということは、表現というフィクションを通して再帰的、反省的に主体が形成されることということができる。このとき、制作者は作品をつくりながら作品と同時生成的に「境界空間⁸⁶」（寺崎・周 2006：28）を生きているのではないか。「教育」の古層にあった、「生を養う」ということ、世界と世界のあいだのワタリ、変容は、美的人間形成といわれているものと何らかの根源的なつながりがあるのではないか。そして、そのような過程を経て生成するつねに途上の存在の様態をリアリズムとしてとらえることができるのではないか。

⁸⁵ そこで、このフィクションを人間がつくり出すものではなく、物自体すらもつくり出すとしたらどうだろうか。あらゆるものは偶然に、まったく別様にかわりうるということ。すなわちメイヤサーのいう「ハイパーカオス」は、言い換えれば物自体のフィクション性である。

⁸⁶ 人類学者ヴィクター・ターナーによって提示された *liminal space* という概念のこと。「ワタリ空間」とも呼ばれる。人間の生におけるイニシエーションにみられるような、人間がある世界からある世界へと変容していくプロセスにおける日常生活を超え出た境界性のことを指す。

このような問いは「芸術による教育」という概念を再考することでより考察を深められるものだとわたしは考えている。『芸術による教育』においてリードはプラトンの教育観を美的教育であると解釈した上で、ただシラーのみがその問題を継承しているとして、シラーの教育論を高く評価しており、リードが依拠するのは「芸術を教育の基礎とすべきである」という命題であった。「芸術による教育」を再考することは「美的教育」の美術教育論を再考することであり、今日における創造主義、リードに依拠して美術教育の本質主義的考察を行った上野浩道の理論を批判的に乗り越えるために重要だといえるのである。

創造美育教育運動（以下創美）に影響を与えるなど、リードの思想は戦後日本美術教育における重要な参照元であった。しかし、創美の傾向として「人間疎外と美術教育」、「抑圧からの解放」といった中心テーマがリードも依拠している精神分析の知見をもとに展開されるにあたり、「無目的無方向の人間主義」に陥ったとして、新しい絵の会などの生活世界やディシプリン重視の方向性と対立したということは美術教育史的な事実であった。そしてこうした対立の構造は、金子—柴田論争においても同様であり、潜在的には今日においても継続している問題である。新しい絵の会による創美批判にも関わらず、「芸術による教育」はその解釈において、一方では創美的自己表現に結びつけられるが、一方では目的論的な教授実践にも結びつけられるという二重性がある。これは本質主義と有用性の論理という対立の双方でねじれて解釈されているからであり、このことは後述する美的なもののもつ二重性にも関わるが、概して「芸術による教育」は自己表現と有用性の論理の双方に回収されうる。しかし、わたしはそれらの双方に回収されないものとして「芸術による教育」を解釈し、美的教育—美術教育のリアリズムという本質主義的な観点からそれを読み替えようと試みる。

3 美的教育の可能性

まずリードの芸術による教育（Education through Art）という考え方を改めてみていくことからはじめたい。リードの思想は創造美育運動に影響を与え、「人間疎外と美術教育」、「人間回復と美術教育」というような人間性という普遍的問題が美術教育で取り上げられる際の参照点とされた。創美は自由画教育運動の流れも汲みながら、精神分析学の知見をもとにして、抑圧されてきた感情が表現で解放され創造行為の中で昇華されるということを重視した。創美の志向は人間の内面からの表出に傾倒することで、「無目的無方向の人間主義」に陥ったと批判され、新しい絵の会などの生活世界やディシプリンへの関心を打ち出す動向を生むことになっていった。創美と新しい絵の会という対立は、表現主義と認識主義、あるいは本質主義と文脈主義という美術教育の基礎づけにおける対立として今日にも続く問題を提示している。

創美は、戦前・戦後における人間性の破壊、画一的な情操教育、眼と手の訓練からの脱却という切実な問題意識から生じた。個々人の人間性の重視は民主主義的な要請であり、

抑圧からの解放は平和への希求であろう⁸⁷。全体主義的教育全体の見直しが図られる中で、トータルな人間性を基盤にした感情や心の表現という「生についての美的な哲学」が求められたのである。この問題意識を同時代的に共有していたのがリードであった。

リードの美的教育

リードは教育の目的について次のように述べている。「教育の目的とは、個人の独自性と同時に、社会的な意識あるいは個人の相互関係を発展させること以外にはありえない」（リード 2003 : 22）。この考えは「個性の伸長」と「集団の発展」という多様性と画一性との拮抗の問題の解決として考えられている。リードは「善」と「悪」という構図によって、倫理的な二者択一から集団を構成する全体主義を認めない。そうではなく、「自然中立」という「個人的特性が、その共同体の有機的全体性の中で実現される程度に応じて〈善〉とみなされる」という個人と集団の両立の立場を目指す。自然中立は教育に関する民主主義的な概念と結びつくことが可能な唯一の仮説であり、「民主主義の本質は、個人主義、多様性、そして有機的な差異化」にあるとされる。

このような理念を実現するのが「芸術による教育」なのである。リードは「芸術を教育の基礎とするべきである」という命題を掲げる（同上 : 18）。この命題は、美的教育を掲げたプラトーン・シラーの流れにあるものであり、シラーが遊戯衝動によって主体が形成され、「美的仮象」の国家へつながるといったことと通ずる美的理想主義といえることができる。

美的教育が芸術に基づくという考え方を検討するためには、リードの芸術観をおさえないといけない。「芸術とは、優れた音やイメージなどをつくり出すことにほかならない」とされるが、それは造形芸術に限定されるものではなく、「あらゆる方式の自己表現を包含するもの」であり、「現実への統合された接近方法を形成するもの」である（同上 : 25）。この芸術によって現実の把握がなされるという観点は、「イメージがつねにアイデアに先行する」という見解から考えることができる。芸術は「人間の体験における有意義なもの、一かけらずつの認識であり、そのたゆまぬ定着」であり、「芸術のいとなみは、感情の無定形な領域から、有意味なあるいは象徴となる形体の晶化である」（リード 1957 : 8）と述べるリードは、芸術が先行することで何らかの「象徴的な思考」が可能になり、その結果として「宗教、哲学、科学がもろもろの思考形式として、後からおこる」と考えている。

ここで芸術は生得的なものとして平等に人間が有するものとされ、同時に「意識の拡張」をもたらす有機的発展をするものといわれる。教育の目的は「芸術家、すなわち、さまざまな方式による表現に優れた人々を創造する」こと（リード 2003 : 29-30）、ともい

⁸⁷ しかし、心理学に基づいた創造性や表現の分類、個性の類型化が『原色 よい絵・よくない絵事典—幼児画・児童画の見方、導き方』創造美育協会、黎明書房 2003 のような、創造性に対する価値の硬直化を生み、作品に対する独断的な評価を導き出したことは批判されるものである。

われるが、それは芸術が現実の把握の基底にある以上、第一に考慮されなければならないのである。リードは芸術の予備的な定義をするにあたって「形の原理」と「創作の原理」の二つを挙げている。前者は知覚、後者は想像力の働きに関係しているとされているが、これらは弁証法的な相互作用によって美的な経験の心理的側面を成り立たせる。

ここには、知覚と想像力をめぐって客体と主体が交差するありさまが、現実の把握という観点から想定されている。感覚可能な「形をもった客体 (object)」が形成されることを第一に想定するリードは、「芸術家によってつくられた客体は、彼自身のある感情、気分、観念、あるいは直観の相関体 (objective correlative) であり、つまり、意識状態の現実化」なのだという (Read 1960 : 25)。芸術によって形成される形は、意識の外在化であり、意識は客体化されることで明瞭になる。このように言われるとき、リードは質料形相論的に形成を考えているのではないかと思われるのだが、そうとは言い切れない部分もとらえようとしている。リードが芸術を現実の把握のためのものと考えているとき、あるいは「芸術制作に参加するという基本的な目的は、価値観を楽しむことではなく、科学と同じように真実を確立することです」 (ibid : 21) と述べて、芸術のシンボルシステムの法則を述べるとき、リードが念頭に置いているのは内的世界の法則だけではなく、外的世界も含めたそれらの相関体の現実性を美的に把握するということである。言い換えれば、内的なものとの外的なものとの調和をはかること、内的なものでありながら外的でもあるものという「内外即応の世界を、感性を通じて享受しつつさらに創造的に表出すること」 (西村 1992 : 193) が芸術なのである。それゆえ「すべての表現は、そしてまた、すべての知覚は、本質的に芸術的であり、そして美的に優れた形あるいは形態を、いわば探求する傾向がある」 (リード 2003 : 49) のであり、知覚、想起されたイメージを「相互に関連させる能力」 (同上 : 62) である想像力との相互作用によって現実が創造されることで、主体自身が生成する場として芸術が考えられているのである。

このことは感性衝動と形式衝動という二重の要請の中間の状態での、シラーの遊戯衝動と関連させて考えることができる。感性衝動は主体を素材に解体し変化の中に置き入れる。形式衝動は変化の中で不変を要求し、主体を確立しようとする。「第一の場合には、彼は決して彼自身になれませんし、第二の場合には、彼は決してなにか他のものになれない」 (シラー 2003 : 86)。個と集団の両立を考えるリードにとっては、シラーの遊戯衝動の状態、言い換えれば想像力と形式の相互作用である芸術こそが教育の基礎になければならない。リードによっては芸術と道徳的活動が根源的に同一のもの位相であり、「芸術による教育」という人間形成という目的のための芸術の手段化ともとれる概念は、実のところ目的即手段、手段即目的という芸術と教育の不可分性を言い表すものなのである⁸⁸。

⁸⁸ 柴田は「芸術による教育」が特定の間像と結びつけられて、その間像を形成するために芸術を手段的に用いるような動向を警戒すべきものとしている (柴田 1978)。この観点によれば、生得的に芸術が備わっているというリードの立場や、創美のリード解釈も同様にある間像を想定しているという点で疑問視されることになる。芸術を人間形成から位置づけること自体が、一つの視点を提供するのであり、リードがそうは考えていなくとも、芸術があらゆる立場からの手段化にさらされることはリード自身の理論

個と集団の無意識的基盤

しかし、この美的教育がなぜ個と集団の両立につながるのかという点はまだ明らかではない。この問題について考えるためにはリードが依拠する心理学、精神分析学の知見、特にユングとの関連を見ていかなければならない⁸⁹。

リードは「生命力（ヴァイタリティ）」と「美」の調和という、内的なものとの外的なものとの調和という二つの機能を歴史的に考察し（リード 1957）、前者のヴァイタリティの重要性を指摘した。これは人間の動物的な欲求であり、本能的衝動であるとして、フロイトにおける「イド」と結びつけられる。リードは生命自体を維持するエネルギーの創造的力能から、人間の意識や思考をとらえなおそうとする。

リードは意識とは何かという問いに対して「気がついている状態」であるとして、次のように言う。「気がついている状態には、主体（あるいは自己）、客体、そしてその二つをつなぐ道具を含んでいます。主体とは、知覚能力全体を備えた人間の身体全体であり、客体とは、知覚のシステムの外部にあるもの（人間の身体からはなれたものだけでなく、人間の器官内部にありながら、離れた部分や機能も含みます）、そして最後に、主体と客体の間に関係を確立するための種々の感覚器官です。」（リード 2003：201）ここでリードは意識をカント的な主体—客体の関係と知覚を成り立たせる感覚の相関から措定しているのだが、すべての感覚が意識にはのぼりえないということを例示して、無意識の領野に関心を向ける。ピアジェが子どもの自我の発達について分析したように、子どもがはじめは自己と世界を混同しているところから、ものごとを分節していく中で自我が生成していくことに触れたうえで、自己の意識の起源としての無意識を考察する。

フロイトは自我（ego）がイドから二次的に分化するとしたが、さらに「超自我（super ego）」をそこに加えて人間の精神を三つに分けて考えた。リードによればこの三つの相は互いに階層構造をなしているのではなく、異なった濃度の層が複雑に変化したり、互いに浸透するように存在している。リードはイドを下方の暗い層の絶え間ない流れであるとして想定し、その大きな流れの上に浮いている泡として人類の単体、個人の精神的な人格を考えた。イドから自我を突き破ってすべての上に現れているものが超自我である。自我の中で沈潜しているが、触れることのできる部分は「前意識」と呼ばれるが、前意識の層の下に普段は近づけない「抑圧」された本能や、情念のより深い層があり、それらは夢や神経症の兆候によって断片的に現れるという。この深い層であるイドはさらに深いところでは、無数の過去の人格の痕跡が発見できる層へと溶け込んでおり、言い換えればイドはかなりの程度で「遺伝する精神的遺産」である。

に内在していた問題だったのである。「機械的教育概念」あるいは「形成する教育」と「有機的教育概念」、「引き出す教育」に見られるような対立は、ある人間像を想定している地平では根本的に共通しているのである。

⁸⁹ リードはユングと直接的な交流をもっており、ユング著作集を英語圏で紹介するなどユングから受けた影響は大きい。

ここで、抑圧されたイドが自我を突き破って超自我としてあらわれることが「昇華」であり、本能的で利己的な衝動を社会的な承認や思想などに変換させることである。フロイトはこの過程を「エディプス・コンプレックス」によって説明する。それによれば人は平和的な共存のためには強制的にこの過程を経る必要があり、超自我の起源は生物学的なものと歴史的なものである。ここでリードが注意を促すのは、「超自我は外界の意識的な経験に基づいた知的な構造ではない」（同上：209）ということである。超自我は「内的な葛藤の内的な解決」である。超自我はイドの直接的な代表であり、自我との葛藤が不可避であることを示している。リードによれば「それは、知覚による現実的なものと、想像による理想的なものとの葛藤」であり、この点でそれらの調和を目指そうというリードの教育思想と合流するのである。個人は自らの葛藤を解決することを避けられず、「平和の精神」と呼ばれる外界と内界の均衡を達成する必要がある⁹⁰。

イドはある一面に超自我を含むことによって、一人一人の最も深い層に属するものが、人間精神の最高のものとして価値を認められるようになる契機となる。自我がイドから自らの超自我をつくり出すとき、自我は過去の無数の自我の沈潜をよみがえらせているのである。このように見てきたとき、意識はその深い層で「集合的無意識」というユングが敷衍した領野につながっているということが示される。

集合的無意識は原始の時代から精神に刻印されたイメージであるとされ、これらが意識的形式に変換されたとき、神話やおとぎ話の形をとる。こうした普遍的に現れているものの下にある精神的な実在をユングは「元型」と呼んだ。元型は無意識の内部にある影響力の中心であり力の場をなすものであり、「意識的な認識では到達できない、新しい〈知覚できない秩序〉に従属」し、意識や思考を無意識的に方向づける。ユングは元型を「結晶の軸組織」と比較しているように⁹¹、ある方向づけられた形式の発現を導き出す規則でありながら、現れるものはそれぞれ異なるような原理である。

リードは元型が芸術を根底で統合している規則であると考えた。マインド・ピクチャーといわれる子どもの精神的な内部を描かせた作品に見られる規則性を、ユングによるマン

⁹⁰ リードはフロイトがこの問題についてゆがめられた人間観から悲観的にしか考えられないとして批判する。「彼は人間性を自分が見出した通りに、すなわちすでに歪められ、すでに社会的に分裂させられたものと見るからです。彼は、〈自然な統合の方法が教育である〉ということを理解していないようです。精神分析は、教育が失敗したときのために取って置くべき治療法なのです。」（リード 2003：209）

⁹¹ 「母液の中での結晶形成に対して前もって一定の形式を与えており、それでいて自身は物質的には存在していないのである。物質的存在は一定の仕方でイオンが、ついで分子が結合することによって、はじめて現れてくる。元型とは、それ自体は内容のない形式的な要素であり、〈前もって形式を与える可能性〉、ア・プリオリに与えられている、イメージの可能性である。遺伝されるのはイメージ（そのもの）ではなく（イメージの）形式である。」「形式が決まっているという点に関して結晶形式との比較が有益なのは、軸構造が個々の結晶の立体幾何学的な構造を決めるだけで、その具体的な形を決めるのではないという意味においてである。個々の結晶は、表面の出来方いかんによって、あるいは結晶が相互に入り混じるために、大きかったり小さかったり、さまざまの変種ができる。一定なのは軸構造だけであり、これは原理的に不変な幾何学的諸関係をもっている。同じことが元型についても当てはまる。すなわち、元型は原理的には名づけることができるし、不変な意味の中核をもっているが、決して具体的にはなく、つねに原理的にのみ、元型の現れ方を決定する。」（ユング 1999：105-106）結晶化はシモンドンにおける物理的個体化の重要な範例となっている。

ダラの分析と関連付けながら考察し、人間の無意識的な層が表現されることを基本として秩序が構成され、文明の形成につながるのだと考えた。ユングによれば人間は普遍的元型から普遍的秩序へ、言い換えれば普遍的芸術から普遍的文明へと昇華をしていこうという欲望をもっており、リードはこれを調和への意思と読み替え、芸術による「平和のための教育」として展開したのである。「成人と同じように、子どもの精神にも、意識の層の下で起こる過程あるいは活動が存在し、それはその生命体に存在する不規則で未発達なイメージを、調和的なパターンへと整えていく傾向がある、ということなのです。さらに、このパターンによって形成される形は、脳の物質的な基礎である、分子の化学的な構造と、視神経の活動に伴う起電力に対するその反応によって決定されるのである」。「あらゆる平静さと知的な統合の基礎である精神の均衡は、意識化の層にある形態的要素の統合が許され、奨励されたときにのみ可能になる、ということです。それは特に、あらゆる形式の想像的な活動において行われます—すなわち、白昼夢、自発的な空想、色・音・言葉による創造的な表現などです。」(同上：221)

リードは上記に引用した箇所が「芸術による教育」の「完璧な説明」であると述べている。すなわち、芸術による教育は「絶対的秩序に従い自然の本能にもとづいて形の形成をめざし、人間の性格と表現の特徴を組み合わせることによって類型化を試み」、「芸術の力を通して私たちが心の奥底にもっている他人との連帯感や相互信頼を自覚させることによって、社会における相互扶助や協力の精神が形成できるようになり、ひいては理想社会が実現される」ことを目指すのである(上野 2007b：25)。ここで、リードの個と集団の両立ということがユングを経由して達成されるのだ。そして、なぜ論理的思考ではなく芸術が重要かということ問うならば、芸術の理性に対する先行性という考え方のように、知覚に関連した感覚的パターンを通してのみ人間は認識に至ることができるとリードが考えているからである。

ここでさらに考察しておきたいのは、リードにおける「抑圧」のモチーフである。リードは無意識の層の表現が正常に行われなければ人間は精神に異常をきたし、ひいては集団の病や戦争に至ると考えている。すなわち、集合的無意識から個人が切り離されること、意識の自己中心的な絶対性の確立は「善と悪」という規範を生む「偽りの要因」なのである。元型表現が「自然に」行われず、人工的な教授法によって機械的に教育が行われることで、民主主義的な前提は破壊され、「意識の頹廃」に至る。このように考えられるがゆえに、芸術による教育は人間の内部の自然な表現を重視する「自己表現」として解釈される余地を残しており、また、創美などにも運用されてきた。しかし、ここで注意する必要があるのは、元型表現というのはリードの言葉に従えば決して自我としての自己の表現ではないということである。それは集合的無意識から湧き出しできた自己のうちにある他者と呼べるものであり、自我はそうした根底の流れの上に一時的に形をとった泡でしかない。「われわれは、自己というものを知ることができない。ただ我々自身をうっかりあらわすことができるだけである。」(リード 1957：121) 自我は無意識の仮初の姿(ペルソ

ナ)であり、自我から発する言説や思考は自己ではない。むしろ、無意識の層の発現、それを示す元型表現のシンボルを形作ることによってのみ芸術は自己に触れうる。同時に自己に触れることは、それと等一根源的な他者に触れることであり、自己表現は集団の価値に等しい。これがリードにおける個と集団の関係である。

それゆえリードが表現は「コミュニケーション」であり、「外部世界への自発的な接触をもたらす〈触覚〉」であるというとき、リードは集合的無意識が外界へと昇華するという、「内なる外部」が外部にある「内なる外部」への接近を志向していること、を言おうとしているのである。このとき表現はランガーやカッシーラーに依拠して非論弁的シンボルとして元型表現を担うものとされるのだが、ここでよい芸術は「よい形」をなすといわれているとき、「心理物理同型説」のように元型表現自体が自然の合目的性に従った美と同一化するゆえに美しいのだ、という観点がとられていることも注目される。プラトンを高く評価するリードは、数学的秩序が美を生むと考えているところがあるが、同時にそこにはヴァイタリティが関与するという相関関係を想定し、それらの調和を重視する。すなわち、自然と内なる自然の調和である。

それゆえリードにおいて、芸術表現におけるモノを含めた「事物」は重要であり、これを上野浩道は「事物の教育」であるとして、事物や環境を含めたシンボル体系として考察する必要性を説いている。この体系は教育可能であり、「よい形」は元型によって類型化されるように客観的な事実として思考可能なものである。それゆえ、コミュニケーションとしての表現をよりよいものとして「平和」へと向かうためには、元型表現の非抑圧性を保った状態で、「よい形」を教育されなければならないという。そうした美的教育において芸術作品は「貴重な触媒」の役割を果たし、コミュニケーションを通じたイメージの再構成は「コミュニオン（親交・霊的交わり）」という深いレベルへの交流に導かれるのだという（上野 2007a : 155）。上野が「人間がますます見えにくくなっている社会にあって、芸術によって人間性が取り戻せる社会の形成が教育に求められる」（同上 : 158）というとき、リードにおける美的教育の個と集団の等一根源性を、事物の教育に基づく元型表現によって明らかにし、それらのトータルな調和を図っていくというような美的人間形成観があるのである。

リードにおける生成へのまなざし

以上に見てきたように、リードの美的教育はユングからの影響が大きく、集団的無意識の表現がポイントとなるものであった。しかし、リードの思想には体系を拒否するような傾向があり、詩的直観をさまざまな文献を引用しながらなんとか論証しようとする文体は難解で、また「きわめて散漫な印象を脱していない」（西村 1992 : 189）。「従来のリード研究においては、『芸術による教育』等の部分的な読み込みに基づいて、彼の思想の一側面のみが徒に拡大されて論じられている例がしばしば見られる」（同上）と西村がいうように、リードの思想をユングとの関連からのみ読むのは一面的でもあるが、先述したよう

に「芸術による教育」が内外即応の「美的なもの」をめぐる教育・倫理と芸術との根源的一致を示しているこということを踏まえ、個と集団の両立を論ずる際に重要な参照点とされているものだという事はできる。総じて、「〈芸術による教育〉とは、畢竟、近代文明によって阻害されている“美的なるもの”の回復の試みに他ならない」（同上：200）。

ここで、思弁的実在論にみられるような「非人間的転回」以後に「芸術による教育」をいかに考えるかということについて考察してみよう。思弁的実在論は人間不在を志向するという点で、人間的な要因を無化しようとしつつも、人間的な要因を思弁として保持するような取り組みをみせていたが、特にメイヤサーにおいては物自体にアクセス可能なのは数学のみであるとした点で、科学主義への接近をみせていた。ここで問題となっていたのはモノそれ自体の思考可能性であり、相関主義の外部である。しかしながら、ガブリエルが示したのは、相関性の事実性は「偶然性の必然性」ではなく「必然性の偶然性」であるという、人間の有限性は離れられないという立場であった。人間の有限性にはシェリングのいう「神話」という無底があり、思考の反省は高階に無限に繰り返すことができるために、すべてを包括する「世界」は存在しないとされた。ここでガブリエルは、科学主義や形而上学による一つの世界を想定した議論を批判し、多元的存在論である「意味の場の存在論」によって世界の複数性を示した。これは民主主義の前提でもあり、その意味ではリードの美的教育のアナーキズムとも通じている。

しかし、リードにおいては集合的無意識という観点から個を考えるがゆえに、個が元型による類型化の複数性という多様性を容認しつつも、どこかで下層の一者に取り込まれているような構造が考えられている。また、リードが精神分析の知見によって表現の類型化を進めたのは、多様性を認めつつも、個体ごとの元型発現の方向付けを見極め、よい形に向かって促進させるという観点からのことであって、このことを進めていけば結局は型に応じた機械的な教授に近づいていくような危険性のあるものである。

「芸術による教育」はまた、「事物の教育」を構想するものでもあったが、人間形成的な意義が心理学的な知見の磁場に吸着されてしまうことで、表現主義的なものの礼賛として解釈されてしまうこと、内面に比重が置かれているものとしてみなされてしまうことがある。しかし、リードは人間の抑圧からの解放を訴えはしたものの、それが事物を通じた表現によってなのであり、その相関的なありかたは、主体を想定して客体を把握するというようなカント的な構図には収まらないものを含んでいるのではないかと考えられる。リードはアプリアリな理性を想定してはいない。前意識的な領野から意識が生成する場をまなざしているのであり、生成される形態に関しても、真に芸術的な形態は「ゲシュタルトフリー」なのだとして述べているように（リード 1957：134）、あらかじめ決められたものに従って何が把握されるのではないような認識論を展開する。リードはシェリングに依拠しながら次のように言う。「形成という概念は、言語の形成や感情の象徴化や、さらに特殊的には、超越的な直観の有形化をも意味することが可能であった。しかしそこには、比

喩的な意味でない真の懐妊の過程が含まれる。」(同上：140) イコン、イメージがアイデアに先行するという考えは、シェリングの神話創造の概念と関連させて考えるならば、人間の論理空間、主体それ自体がイメージによって形成されるということ、そのイメージ形成という芸術の行為における事物との関係性の中で形成されるということを示しており、さらにそこに無意識という領野が関係しているということなのである。リードのこうした考え方は、詩的機能の重視ということから、構造主義的言語の外部を思考するために、言語の生成を精神分析の知見に依拠しつつ論じたクリステヴァの意味生成の理論とも通ずるものがあるだろう(クリステヴァ 1991)。

リードは「リアリティ」(実在性)について、「リアリティとは、枠組したタピストリイのようなもので、色の文が織り手によってますます加えられるにつれ、そのデザインがようやく理解しうるようになる」といい、「芸術家は現実のイメージであるところのイメージを精製する。このイメージこそリアリティである。なぜなら、これらのイメージを〈不可知のもの〉から結晶させていく度合いに応じてのみ、われわれはリアリティを発見する」からだと述べている(リード 1957：150)。リードによれば主体あるいは意識は、想像できない領野を引き連れながら、たえず周囲の要素をとおしてモノを織り、いたるところで探求することで、理解の前進をもたらす、触手を備えた蛸のようなものとして存在しているのである(同上)。このような探求のあり方は、インゴルドが「テクステリティ」というような、形が生成する力と流れの場に入り、ノマド的に動き回ること、運動状態にある世界の肌理を見つけ出し、その展開をなぞるとともに発展しつつある目的に合うようにその流れを導いていく(インゴルド 2011：192) というようなあり方であろう。

「芸術による教育」とは言い換えれば、「自ら生成しつつある線を束ね、生きた世界を構成する素材の流動のテクスチュアを紡ぎ出す」(同上：197) という場において、主体と客体というような項の関係性ではなく、進行中のモノどうしとの関係性自体が実在的なものなのだという、存在論的な意味をもった主張である。この場合、質料形相論図式は破棄されており、カント的な相関主義には回収されない関係性の実在論が展開されているのだ。

インゴルドはこうした考え方をドゥルーズ・ガタリの主張から導き出しているが、同様にしてアトキンソンは「リトルネロ」という概念を用いて芸術の探求のあり方と主体形成を考えていた(アトキンソン 2018)。両者の参照点であるドゥルーズ・ガタリが「生成変化は一でも二でもなく、二つの〈あいだ〉であり、二つのものに対して垂直をなす境界、あるいは逃走や転落の線である」(ドゥルーズ・ガタリ 2010：279) というとき、あるいはドゥルーズが差異を論じる際に、差異が「おのれ自身の両側に、抽象的な線によってひび割れた〈私〉と、その〈私〉が観照する無底から生まれた受動的自我とを割り振る」ことで「思考の中に思考を産出する」(ドゥルーズ 2007 下：281) というとき、それらの言説を支えているのがジルベール・シモンドンの個体化論である。シモンドンは従来の質料形相論が想定している質料と形相という両極の二項の関係にかえて、それらが進行中の関係である個体化として考えられる必要があるということを量子論などに依拠しながら論じ

た。リードの思想との関連を含めた相対化を図ることや、ドゥルーズやガタリ、およびそれらに依拠するインゴルドやアトキンソン、さらに、同じく量子論に依拠しながら「行為体の実在論」を展開するカレン・バラードら非人間的転回以後の思想を理解するためにも、ここでシモンドンの個体化論をみていくことにしたい。

個体化の哲学

シモンドンはその技術哲学と個体化論で知られているが、特にその国家博士主論文である「個体化—形相と情報の概念を手掛かりに」（シモンドン 2018 に全文を訳出）において物理的、生物的、心理的、集団的というそれぞれの領野にまたがる個体化という問題を「宇宙発生論」的な観点から考察した。「個体 (individu)」とは何かという問いをシモンドンが立てるとき、シモンドンはメルロ＝ポンティやカンギレムといった彼の師の問題意識を踏襲しつつ、概念と古典的な思考法を問い直すことを要請している。それは、第一に存在論的な前提である実在において、アリストテレスにおける実体のような、それが個体的であることが自明であるようにみなされるものを問い直すことであり、第二に、そういった個体が個体化されるにあたってある原理をもつという了解への批判である。

シモンドンは「個体としての存在のリアリティに着手するには二つの道がある」と述べ、一方は原子論的実体論であり、他方は質料形相論であるという（同上：3）。しかしこれらの両者は個体としての実在を把握するためには不十分である。前者は、「原子」の不可分で統一的な微粒子の偶然に満ちた出会いということが構成済みの個体から考えられ、後者ではそれ自身個体化された質料と形相という項から個体化が語られることで、両者とも個体を前提として個体化を説明するという論点先取に陥っているのである。それに対してシモンドンの基本的な立場は「個体から個体化を認識するよりもむしろ個体化を通して個体を認識しよう」とするものである（同上：6）。何らかの個体化の原理を想定して個体化の作用を考えるのではなく、個体化の作用を第一義的にし、作用の力能において個体発生が行われる過程をとらえようとする。

そこで重要になるのが、原子論的実体論と質料形相論が前提としていた安定した平衡という状態に変えて、「準安定的な」平衡状態にある「前個体的なリアリティ」というものを前提することである。準安定性を定義するために、熱力学から「系のポテンシャル・エネルギー」、「大きさのオーダー」、「エントロピーの増大」という概念が導入される。準安定な状態ではシステムはあるポテンシャル・エネルギーによって緊張状態を保っており、ここにある相では解決できない齟齬、「不均衡」（エントロピーの増大）が生じると、その不均衡を解消しようとして、エネルギーが異なるオーダー間で「コミュニケーション」する操作を通して「現働化」する。この現働化は結晶化ともいわれるが、ここでは異なる大きさのオーダーの中間の勾配に新たな個体が生成する。ここで生成した個体は進行中の個体化のプロセスにおいて存在するのであり、個体はポテンシャル・エネルギーを常に保った状態で自己を「重位相化」する。このように異なるオーダー間で行われる操作は「転導

(transduction)」と呼ばれ、物理的、生物的、心理的、社会的操作として個体に構造化をもたらしつつ「情報 (information)」を伝達する。ここで情報とは形を伝える—受け取る、という関係的な概念であり、安定した平衡状態にある形相と対立するものとして考えられている。情報はシモンドンにおいて転導とともにキー概念であり、次のようにいわれる。「形相の概念は情報の概念に置き換えられなければならない。この情報の概念は、自らを個体化することができる準安定的な平衡状態にある系の実在を仮定する。形相とは違い、情報は唯一の項ではなく、網膜像差から生じる意味作用である。」(同上：26) ここで網膜像差とは二つの異なるオーダーの間の齟齬を意味しており、情報とは齟齬という問題がその進行中に解決され続けていく中で現れるものである。ここで重要なのは転導という作用そのものが個体化だということである。「すなわち個体化の原理とはポテンシャル・エネルギーの現働化をとおした質料と形相に共通のアラグマティック⁹²な操作」であり、「この操作は特異性に、あるいは具体的なイマ・ココの諸々の特異性に基づいている。操作は特異性を包摂し、特異性を増幅させる」のである(同上：51)。このリアルな特異性は「純粹出来事」とも呼ばれるが、これがシモンドンのいう情報に他ならない。

以上に見たようなシモンドンの基本的な立場が、「個体から個体化を認識するよりもむしろ個体化を通して個体を認識」するということである。ここで前提とされる認識論的公準は、「二つの関係の間関係もそれ自身一つの関係である」ということである(同上：117)。これは「関係の実在論」の立場であり、個体は「存在かつ関係」なのである⁹³。このような観点から、個体発生は認識論と認識論に従う存在論に先立つ「真の第一哲学」といわれるのである。

個体化と集団的個体化

シモンドンは以上のような立場から、物理的、生物的、心理的、集団的という階層のスケールがそれぞれ線的につながりながら創発していくような環境を想定している⁹⁴。その際重要なのは、個体化は前個体的なものを保持した状態で、かつ進行する方向付けの潜在性も保持しており、物理的な個体化から集団的な個体化までにおける個体はそれぞれ項として考えられているのではなく関係においてあるということである。それゆえ、この考えによれば心身問題などの分断も起こりえない。そして、心理的個体と集団的個体といういわゆる個と集団の関係もまた、項の間関係ではない形で包摂されるのである。

⁹² Allagmatique は「変化」や「交換」を意味するギリシア語 allagma からシモンドンが練り上げた概念。「情報と交換と変様の一般理論」、「変換の一般理論」をいう。

⁹³ これは原子論や質料形相論を批判する中で要請された立場であるが、この関係概念がいわゆる相関主義と呼ばれるものにおける関係性とは異なっていることに注目すべきである。シモンドンはカントにおける物自体の領域をも関係として位置づけ、認識についても、主体と客体というそれぞれの関係性のあいだの転導として考えている。

⁹⁴ ドゥルーズはシモンドンにおけるスケールと階層性のもつ線形成と整列性を巧みに排除した形でシモンドンの思想を敷衍しているといわれている。このことについては近藤 2016 を参照。

ここで、リードにおいて個と集団の関係が根源的に同一の源泉から生じているという考えがユングから引き出されていたように、シモンドンにおいても個と集団を媒介する関係性が深層心理学、ユングから引き出されているということが示されており、そのことに注目してみよう（堀江 2018）。

堀江郁智はシモンドンにおける「解離」という問題系に関連して、ピエール・ジャネの二重人格論とユングの元型論が影響を与えていると指摘している。まずシモンドンはジャネに対して特権的な位置を与えている。ジャネは解離性障害に対する分析から人格の多重化という現象を見出したが、ここでみられる解離の原理は、フロイトにおける抑圧の原理と対立するものだといわれている。すなわち、解離の原理は無意識に対して人格を認め、フロイトは認めない。シモンドンは解離を支持するが、このことは無意識に人格を認めるということの意味する。

シモンドンは深層心理学について次のように述べている。「精神分析が無意識とみなしているのは、実際は、反一人格、すなわち決して現実性をもたないために真の自我ではない分身、とみなされなければならない。それは統合された活動の状態においてではなく、睡眠あるいは不随意の動作を通してしか自らを表現できない。二重人格というジャネの考えは、フロイト以降認められている無意識の考えより、リアリティに近づいているかもしれない。ただし、二つに分裂した人格というよりも、二つに重なった人格、幽霊一人格と言ったほうがいだろう。二重化されるのは、現実の人格ではなくて、他の人格であり、人格の等価物である。すなわちそれは、ある虚像が、リアルにはそこに存在しないものの、観察者にとっては鏡の向こう側に構成されるように、自我の領域の外で構成される。もし本当の二重人格があるとしても、第一の状態と第二の状態があるということではできないだろう。たとえ第二の状態が第一の状態より長く占拠するとしても、その構造は異なっており、第二の状態として認められうるのである。」（シモンドン 2018 : 471-472）

ここでシモンドンは精神分析とは異なる仕方での心的現実を考えようとしている。心的現実とはフロイトのいう無意識ではなくジャネのいう「人格の二分化」という考え方からとらえなおされる必要があるとされるが、これでもまだ十分ではない。堀江によればシモンドンは「分化」ではなく「分身」という観点から人格の解離を考えており、自己が二分化するのではなく、自己の外部にその分身が存在しているととらえているのだという（堀江 2018 : 48）。シモンドンは分身モデルによって「超個体的なもの」という心理的個体化と集散的個体化の媒介作用を考えようとしていたのである。

身体精神的な個体化に加えて人間存在にはまだ不完全で進化的なものがある。そこで想定されるのが超個体的なものである。「超個体的なものは個体の内部にあるものと同様に個体の外にあるもの」であり、意味作用を担うものである（同上 : 502-506）。この意味作用は、前個体的なもののポテンシャルである「自然」とそれと共にある諸個体が情報を受け取り転導していく「超個体的活動」を通して網膜像差の齟齬の中から生成する。ここで個体は主体へと第二の個体化をする。主体は「前一個体的な位相」、「個体化された位

相]、「超個体的な位相」という三つの位相（それぞれ自然、個体、精神性に部分的に対応する）の完璧に一貫性のある系として生成する。主体はこれら存在の三つの相が凝縮され体系化された統一である。

ここでシモンドンが接近するのが集合的無意識と元型を想定するユングである。シモンドンはユングの元型論を敷衍しながら、集合的無意識に根差した「個体における人間性の受肉」をユングの議論にみてとる。「集合的無意識を個体における人間性の表現につなげる。その点にシモンドンのユング読解の独自性があると思われる。」（堀江 2018 : 58）シモンドンは集合的無意識が現実適合することで個体化していくということをユングをなぞることで説明する。ユングは元型を分身としてとらえており、これがシモンドンの超個体的なものという分身と呼応する。

しかし、ここでユングとシモンドンの差異が明らかになる。それは「個体化に目的を認めるか否かという差異」（同上 : 59）である。この差異は根本的である。ユングにおいては自己の統合、集合的無意識の昇華による外界との調和による自己実現が個体化の目的であり、リードはこの点に依拠して美的教育を構想していた。しかし、シモンドンにおいては個体化に目的はない。シモンドンは転導の緊張のただ中にある準安定で流動的な個体を想定している。それはつねにポテンシャルを残した状態で、永続的に個体化が続き、個体が直面する様々な問題への解という特異な情報の関係性の劇場なのである。超個体的なものもまた、緊張関係において不断に形成され続けているのであり、一つの共通の様式に従って作用を統合してはいないのである。

シモンドンは「倫理とは転導性の意味なのだ」（シモンドン 2018 : 554）という。このとき、意味の方向付けに従うことは、より遠くへ向かう運動と、他の図式に統合される図式が同時に存在することを意味する。倫理は言い換えれば「作用の内部性が外部性において意味をもつような意味」である。「内部の意味がまた外部の意味でもあると要請すること、そして、生成の途中で見失われた小島はなく、また自分自身の上に永遠に閉ざされた領域もなく、瞬間の絶対的自給自足性もないと要請すること。それは各振る舞いが情報という意味をもち、さらにはその振る舞いが生全体に対する、そしてあらゆる生命の総体に対する象徴なのだ」と主張することである。」（同上 : 554-555）

情報がある限りで倫理がある。こう考えるシモンドンは、情報に対立する概念である定まった形相に基づく規定作用を「非道徳的作用」として批判する。そのような反一道德の代表が「耽美主義」である。耽美主義は生成の途上にあるのではなく、主体の实在の内での抽象形式の創造による統合という錯覚に陥っているとされる。抽象的な形式は諸個体が共通に持っているもののみを引き出すのであって情報の損失を引き起こす。シモンドンは自存的で他からの作用を受け取らない、己自身の限界内で完全になろうとすることしかできない作用を「狂った作用」とまで呼び徹底的に批判する（同上 : 558）。この批判は芸術による教育という美的教育を想定していたリードにおける、機械的教育への批判と通底するものがあるが、ユングの目的論的な自己実現に依拠し「平和」や「調和」を目指す点に

関してラディカルな批判となっているのではないだろうか。リードにおける集団は、美的教育に基づけば平和になるというような理想のもとに構想されていた。しかし、このような美的人間形成は実際のところ一面的なものである。シモンドンによれば、個と集団は常に問題を解決し、前個体的なものを保ちながら、超個体的な意味作用を作り変えていくことで、永続的な個体化という倫理を成り立たせる。芸術による教育は、このような地平で実践される必要があるのではないだろうか。

関係の存在論と探求の技術

以上にシモンドンの個体化論を概観し、個体化と集団的個体化の関係性をユングを参照しながらリードと比較する中で、個体化論における生成の倫理をとらえてきた。それによれば芸術による教育の倫理は個体化という領野を踏まえて展開されることでよりラディカルなものとなるのではないかということが示された。

以下では、シモンドンの思想がどのように美術教育と関係を持つかということについて各思想家との関連をみていくことにする。

これまでも質料形相論批判としてたびたび言及してきたインゴルドは人類学の知見から、「内側から学ぶ」ことの重要性を訴える。「参与観察」という方法が示しているように、人々をデータ化するための対象としてとらえるのではなく、「それが自分自身の一部になるように自己がそれに向かって成長」し、「自分の中でそれを育て上げる」ことで初めて物事を知ることができるのである（インゴルド 2017：13）。インゴルドはアートに従事する人々の「周囲の人や事物との実践的で観察に基づいた結びつきから、知識が育まれることを許容する」という方法を「探求の技術」と呼ぶ。「探求の技術において、思考は、わたしたちがともに働く物質の流れやその変動にたえず応答しながら、それらとともに進行するように振るまう」（同上：26）。このように世界を記述したり、表象するのではなく、知覚を研ぎ澄ませ、世界との関係を調整しようとすることをインゴルドは「応答（相互作用、コレスポンド）」といい、つくることとは作者と素材のコレスポンドなのだといっている。教育に即していうならば「知識は伝達されるのではなく、自ら知識の中に入っていく」のである（同上：41）。このような見解は、シモンドンが例示したレンガ造りに即して語られるように、ものの生成を形態形成のプロセスとして理解しなければならないという個体化論とその質料形相論批判に依拠している（同上：62）。

インゴルドにも依拠しながらアトキンソンは、「不服従の教育学」を示したが、これは固定された状態＝国家に対抗し、基準のないその都度の個性化ということを考える点でシモンドンを参照している。「いかにある学習の出会いが学習者にとって重要であるかを検討することは、したがって、教育学的な冒険に関与することであり、それはある問題について教師によってあらかじめ設定されたシナリオやその回答を採用することではなく、学習者にとって出会いの妥当性を彼・彼女の生成という〈状況に応じた固有のもの〉と見ることである。これは実際、人間と人間ではない要素の出会いと応答とともに生成する。こ

の同時—生成 (becoming-with) は、質料形相論ではなく、諸力の中の調節 (形態発生) を構成する。」(アトキンソン 2018 : 82) また、転導概念に着目し、「私が論じる転導の過程は、倫理や美学における、新しい世界の形成や、生を構築するプロセスに暗に示されているような、(知識ではない) 知の不溶解性に関与します」(Atkinson 2017 : 20) と述べて、個性化あるいは個体発生のプロセスとして教育を考える姿勢を示している。

アトキンソンは不服従の実践において常に再配置される境界や意味を考える際に、シモンドンと同様に量子論から影響を受けているバラードの理論を参照している。バラードはあらかじめ項が想定されている相互作用 (interaction) という言葉に替えて、「内部—作用」(intra-action) という概念を提唱し (Barad 2003 : 815)、探求する行為体 (エージェント) と探求の対象双方が遂行性の中から立ち上がってくるような実在論として、「行為体の実在論」を示している。「私たちは世界の外に立って知識を得ることはありません。私たちが知っているのは、〈私たち〉が世界であるということだからです」(Barad 2003 : 829)。アトキンソンはこのようなバラードの立場をホワイトヘッドやドゥルーズらと関連させながら不服従の実践につなげている。アトキンソンはインゴルドと同じように、主体が探求する世界のただ中で生成する以上「どこからでもない眺め」(ネーゲル) に立って存在を切り分けることではないあり方を模索している。これはメイヤサーに対して「必然性の偶然性」によって批判を加えたガブリエルの立場と関連させてみることも可能だろう。メイヤサーが思弁を行おうとするとき、相関主義批判という立場にもかかわらず、そこではシモンドンが言うような項の安定性 (絶対性) が想定されてはいないだろうか。このことはハーマンにも言える。ハーマンはアリストテレスやハイデガーに依拠し、実体に相当するオブジェクトを第一のものとしてそれらの関係性を考えていた。しかし、ハーマンはオブジェクトの相互の孤立性を訴え、その内部での代替因果を考えるのだが、オブジェクトの生成、個体化は論じていない。オブジェクトが措定された状態から議論が始まるということについては、シモンドンの立場からはアリストテレスに向けられたのと同じ批判が加えられるだろう。シモンドンやバラードの立場は、関係こそが実在であるとする立場である。このような立場が共通して量子論や情報論から導き出されていることも注目されることではあるが、これらのもつ唯物論的な側面の妥当性についての判断は留保されるにしても、非人間的転回以後に、人間中心主義ではなくモノと人間精神の関係性を改めてとらえるために有効な視座を提供するものであると考えられる。このことは、人間的契機なくしてはナンセンスでありかつ、モノの実在性もまた考慮しなければならない美術、ひいては美術教育を考える際にも重要な理論的背景となってくるだろう。ABR が今日示そうとしているのは、そのような学問的な状況への応答でありながら、探求の技術という従来顧みてこられなかった領域を、改めて主題化しなおすということでもあるのだといえよう。

4 美的教育のリアリズム

ここで、改めて美的教育の可能性について論じることでここまでの議論の総括としたい。リードは確かに抑圧からの解放を訴えたが、それが事物を通じた表現によってであったということは重要である。このことはまず記号論的实践として「メディア」の教育という位置づけを与えるだろう。これはモダニズム主義的な媒体観と同一視するのではなく、媒体の実体、「此性」に基づいた出来事の経験としてとらえる必要がある。あらゆるメディアは投機的に現れこそすれ、いずれ意味が定着していく。そのとき先行するメディアの教育は再現＝表象的体制として学習者に与えられる。しかし、教育はそうした布置を再配置するという固有の経験において改めて「美的状態」において考えられる必要がある。このとき、メディアは何かを伝えるものであるというよりは、それ自体が意味を生成する場である。実在する作品としての事物は、それが存在する限りでそのような意味の場において再帰的に存在する。ここで、相関主義的な物自体の消去は行わず、メディア、主体それぞれの存在が認められるとするとどうだろうか。このような、メディアと主体のリアリズムを想定するということは、「芸術による教育」を「芸術を教育の基礎とするべきである」というテーゼの本質的な意味に還すことである。つくることによって「生を養う」こと、つくることを通じた変容、つくることを通じた政治、これらが、質料形相論的でなく、目的論的でないような様態とはどのようなことなのか。実のところ、このように「人間は美と一緒にただ遊んでいけばよい、ただ美とだけ遊んでいけばよい」（シラー2003：99）という「遊び」のテロス化自体が手放して容認できるものではないだろう。美術教育とは何か、という問いに対して美的人間形成＝遊びというようなことを述べてもそれは否定神学的定義でしかありえないのだ。

ランシエールにおける政治がポリス無くしては成り立たなかったように、美的状態もまた何らかの体系に依存している。「ポリスとしての教育」が司牧権力によって個人を養成していくように、ポリス自身が自己変容を担保する可能性として、体制を更新する美的教育をそもそも取り込んでいるのではないか。そこで美的状態というのは、結局のところ有用性に回収されてしまうのではないか。個々人あるいは諸事物のリアリズムは感性的なものの布置を再配置していくとしても、それは実にささやかな変更に過ぎないのではないか。それらの個と集団の循環のシステムをことさら主題化してなんの意味があるのか。このような疑問は尽きない。

しかし、美的状態が教育学において可能性として繰り返し首をもたげるのは、そこに無視できない意味があるからなのではないだろうか。ランシエールの「無知な教師」の概念は、平等という前提はつねに繰り返し確認する必要があることをわれわれに再確認させる。平等は目指すべき目標ではなく出発点である。対話の最小単位は一対一であるが、ともすれば平等の関係は容易に崩れ、上下関係が生じうる。ランシエールは公教育について、「進歩の世俗権力であり、不平等を漸進的に平等にする方法、すなわち平等を際限なく不平等にする方法である。すべてが常にただ一つの原則、知性の不平等という原則に基

づいて行われる」という（ランシエール 2011 : 194）。つまり、平等を目的としてしまえば、不平等という前提に立つことになり、その循環は埋められないものとなるのである。教育において一方の知性（生徒）がもう一つの知性（教師）に従い一致していくようなことをランシエールは「愚鈍化」という。これに対する「無知な教師」による「知性の解放」は「二つの関係の違いが認知され維持されていること、意志が他の意志に従うときでも己自身にしか従わない知性の行為」である（同上 : 19）。これは対人関係のみならず対物関係においても同様のことがいえるだろう。芸術制作において、つくり手とつくられる作品とが平等の前提にあること。これは一見不可解な前提に見えるかもしれないが、美的状態とはまさにこのような前提から成り立つものである。そこでは規定的判断力は宙づりにされ、反省的な美的判断が行われる。ハーマンのような汎神論的な立場からすれば、作品自体が美学的判断をその内部で行っているということすら可能であろう（ハーマン 2017 : 188-192）。

ここまで論じてきたようなリアリズムと重ねて考えるならば、平等、美的状態、教育はそのつどそれを「特殊化」する事例を構築していくことでしか確立されない。この「特殊化」いいかえれば「主体化」ないし「個体化」は、どんなに些細なことであってもそれ自体が「事実」であり「ラディカルな有限性」である。社会を改変する革命や、テロリズム、戦争といったものが「解放」や「政治」であるわけではない。白水が論じていたような、自由を成り立たせているポリスの教育的配慮、親が子を養うようにポリスが個人の生を養うという土壤自体は否定されるものではなく（白水 2004）、リードやシラーのいうような平和や調和はもちろん目指すべき善であり続けるだろう。ともすれば、表現におけるリアリズムというものは、生の営みの一環の表層に過ぎないものかもしれない。そうした事実性を踏まえたうえで、そのつど表現によって記号の連鎖、ある事実としてのフィクションを投機し、既存の体系を問い直すとともに自らを反省的に問い直すこと、問い直し続けるということが「芸術による教育」のリアリズムなのではないか。それは自らの行為で自らではないところへ旅することができる可能性であり、そのことを通して自らを知る行為である⁹⁵。そして、主体の投機したフィクションはそれ自体ある実在として、他の主体

⁹⁵ このような流れの中に「芸術的省察」（小松 2018a）と呼ばれるものがあるのかもしれない。「芸術的省察」はおそらく「デカルト的省察」とは趣を異にするだろう。フッサールによれば、デカルトの『省察』の目標は「哲学を絶対的に基礎づけられた学問へと、全面的に改革すること」であった。この立て直しの要求は「主観に向けられた哲学」という形をとった。そしてこの転向は第一に哲学を始める者それぞれに必要な省察の原型を求め、第二に哲学する自我へ立ち返ることという段階を経て行われた。こうした省察は有名な懐疑の方法によってなされた。絶対的な認識に至るまであらゆるものを疑うことを通してデカルトは、「経験と思考のうちに自然に生きている時には確かなものも、それが疑う可能性がある限り方法的な批判に向け、疑いの可能性を持つものをすべて排除することによって、おそらく後に残るはずの絶対に明証なものを得ようとしたのである（フッサール 2001 : 18-20）。一方、芸術的省察はどうだろうか。おそらく芸術的省察を行う主体は、形而上学的な絶対者を求めてそれをするのではない。また、目の前にある事物を疑うというよりはそれを信頼する。そして、主観の内部に向かって自我を超出するのではなく、自我自体が周囲の存在との関係の中で発生していく場をまなごそうとする。そのような主体は、部分と全体を統一させながら部分を大切に、個体化されていく諸存在は、特異的な出来事にありながら、普遍性と自由につながるであろう。悟性と感性と、構想力が自由にはたらく、そのような省察が芸術的省察であろう。芸術的省察によって自らを知る行為は、「人間」や「事物」を知る行為になりう

と共有され、そこでも反省的に問い直される。こうした経験の連鎖は、「つねにすでに」行われているのかもしれないが、そのこと自体を繰り返し問い直す契機として、美術教育におけるリアリズムは位置づけられるのではないだろうか。

美的なものはいつでも、混じり合いそうにないものの結節点としてはたらいてきた。それを明確に打ち出したのは『判断力批判』のカントである。カントの三批判はその「コペルニクス的転回」によって物自体と主観を切り離し、独断的形而上学を批判して超越論哲学に向かった。認識論における「内—外」という構図における「外」の認識不可能性はここで決定的になった。主観—客観の対は、観念—実在の対ではもはやなくなり、妥当な主観と妥当でない主観という区別に置き換えられたのである。アприオリに可能な認識を追求するということによって、主観内部の諸能力が措定された。主観内部の諸能力が活躍する場は表象である。そのうちで主体—客体もまた析出される。ある表象と何らかの対象を関連付ける作用は認識の能力であり、表象とある対象の因果関係を実現させる能力が欲求の能力である。そして、表象と主体との関係において主体の生命力に影響を与えるものは快・不快の感情と呼ばれる。そして、表象の種類によって能力は第二の意味で三つに分けられる。直観の源泉としての感性、概念の源泉としての悟性、理念の源泉としての理性である。直観はそのままで表象ではないとされるため、構想力によって総合されることで表象となる。認識は感性から構想力をへて表象がつくられ悟性によって概念が割り当てられることで、欲求は理性が悟性や構想力にはたらきかけ物自体に対して立法行為を行うことで説明される。こうした諸能力はそれぞれ根本的不一致を示しているのだが、なぜか協応してはたらいており、そこで媒介作用を果たしているのが判断力なのである。

判断力とは「特殊を普遍のもとに含まれているものとして考える能力」である（カント 1964 上：36）。これには悟性に従い特殊を意味づける規定的判断力と、まったくの特殊が与えられたときに、それに対して反省を施し、自分自身に法則を指定する反省的判断力とがある。この反省的判断力の行使において、何らの能力の主導も受けず、判断することそれ自体が合目的な快となり、まったくの主観が自らに対してのみ立法行為を行うような場合、それが美学的判断と呼ばれる。美学的であることを定義する「美」あるいは「美的なもの」といわれるものの性質は、四つの特徴で言い表される。すなわち、関心なき快、概念なき普遍性、目的なき合目的性、規範なき規範性である。これらはすべて「一なき」ということが示すような「非存在の存在」、「自己を無にする無」（アガンベン 2003）である。認識と感性の間に設けられたシラーのいう「遊戯衝動」が生み出されたのはこの美的判断という概念からである。美的判断は超越論哲学内部における発生の問題、自らに対する脱構築の種を宿している。そこでは分割された二元的なものが融合され、中断されたまま自由に遊ぶことになる。

る。

しかしながら、この遊んでいる状態というのは無限にそこに留まっていられるものではない。つかの間の楽しい時間は同時に反省的に主体の内面的統一を生み出すにつれ、倫理的な行為者としての主体の地位を承認する。これが政治であり主体の生成である。これは「中身の無い人間」として無限に規定と未規定を振動し続けるという可能性に開かれてはいるが（同上）、具体的な特殊なものに結びつけられた個人がなぜか普遍的に他者と結びつくという、概念なき普遍性によって個人と集団が結びつけられるにつれ、いつの間にか分割＝分有された共通感覚、イデオロギー的なものと個人の同一化という結果に近づいていくということが起こる。このことは非常に危険な問題ではあるが、シラーの美的教育の、あるいはリードの平和への教育の賭け金でもあった。美的に人間形成をすれば、それが個と社会の調和につながるという考え方は、美的なものという概念の根本的な矛盾から発している二律背反からきているのだ。一方では「純粋に解放的な力」が表現の再帰性と反省性によって自己の自律性をつくり出し、一方では「内面化された抑圧」として個々の内側深くに社会的権力を浸透させる。ポリス無くして政治がないというのはまさにこのことから生じるのである。それは自由と規律に関する根深いジレンマの現れなのだ。

美術教育におけるリアリズムは、美のもつ二重性からは逃れられない。しかし、全体主義への不和を顕在化させ、表現を通して自らの生を、自らの存在を絶えずつくりなおしていくということが美術教育に求められていることではないのだろうか。美術教育の哲学におけるリアリズムは、形而上学や質料形相論ではなく、また、相関主義でもない形で更新される必要がある。それが示されたとき、制作者の質的研究の重要性を理論的に位置づけることにも何らかの意義が見出されるのではないだろうか。

第八章 フィクションによる教育

本章ではこれまでみてきた各章の内容をふまえ、フィクションによる教育という観点から美術教育の一視角を示すことになる。第二章では、美術制作におけるリアリズムのシステムについて描写した。その際規定したのはそうしたシステムにおいて記号が基本的な単位となることであり、制作によって作り出されるものの虚構性であった。しかし、その虚構性は、それ自体が再帰的に作り出された質的なものであり、記号的な単位が美的記号として稠密なものであることから非論弁的性格によって特異な価値をもち、その際記号は実在と混濁するのであった。第三章から第五章においては、そのような美的記号からなる美術、美術教育を考える際には言語中心主義、従来 of 知のパラダイムでは難しく、その意味で「虚焦点」的な形で美術における知は質的なプラグマティズムとして規定されると考えた。これは、アイズナーらのいう知の多様性という問題ともつながるものである。第六章では、一転して実在論の今日的状況から美術教育を考えることはできないかということを試みた。美術教育において感性や判断力が問題となり、記号論的なものを指して知や思考だと定義することはある種のステレオタイプであるが、こうした考え方は基本的な前提としてカント的枠組みを持っている。新しい実在論はそのようなカント的構図を相関主義だと批判し改めて物自体を主題化しようとする。こうした取り組みは美術にも影響を与えているものであるが、新しい実在論を考察していく中で見出されたのは、改めて人間の事象として美術を考えることの必要性であり、それを捨象した美術というものを考えることの難しさであった。実在論の動向から示唆をうけるのは、改めてモノや対象と呼ばれているものの重要性を見落とさないようにすべきだということである。そのようなモノとイメージというものが複雑に絡み合って美術作品は成立するのであって、「祖先以前の」な美術作品というものは存在しえないということであり、「SHF」という偶然性の必然性に基づくフィクションも思弁なくしては生まれえない。そこで改めて主題化されたのが「主体」であり、第七章ではそれを政治としてのリアリズムという観点から本質主義的な解釈を施した。そこでの主体ないし「個体化」という問題は、単に政治参加や政治的テーマを扱うことを指しているのではなく、ランシエールのような「感性的なもの」の布置をつねに作り替えていくという行為それ自体のことを指しているのであり、それはモノが意味を持ったり、その意味をその都度生じる質的なものとして自らのものとして考えるという制作行為や鑑賞行為の中で見出される美的人間形成一般にみられるような本質的なものとして解釈される。そこではモノとイメージの優劣関係が宙づりにされ、主体概念も人間中心主義的ではない形で考えられる必要があるのである。

以上がここまでの内容の要約である。本章ではここまで主題的には扱わなかったフィクションの問題を取り上げて思考する。フィクションというものは基本的には真実ではないものとしてそれを知として認めたり、科学的手法に用いることは許されないものである。しかし、ここまで論じてきたことをふまえると、フィクションによる知、フィクションによる

科学なるものの有効性を認めなければ美術の実践が知として認めうるということはできないのであり、美術教育におけるフィクションの問題は本質的な要件として重要だと考えるからである。特に、美術的なフィクションというものの位置づけは難しい問題のひとつであり、フィクションとは何かということを改めて確認する必要がある。

1 フィクションの位置づけ

まず、デューイにおけるフィクションの位置づけについて考える。デューイは『経験としての芸術』において芸術を虚構 (make-believe⁹⁶) であるとみなす「芸術虚構説」を批判した。デューイにとって制作・鑑賞という美的経験は想像 (イマジネーション) によって成立するものである。そのみならず、あらゆる経験が想像的 (イマジナティブ) なものであるとデューイはいう。それは彼が経験が意識的なものとして可能となるためには過去の経験を想像的に呼び起こすことが必要であり、そのような想像が現在進行中のものとして環境と相互作用することが必要だと考えているからである。過去の経験を保有する想像は「意味」を構成しており、組織化された諸意味からなる体系が精神であるとされている。よって、精神は経験的に構成された想像からなるのであり、あらゆる経験は想像的なものでもある。

そのような観点から、デューイは芸術作品を想像的な要因が物的な要因と一体化して成り立つものであり、そこに意味が織り込まれそのことによって質的に統合されていると考えた。芸術作品の制作や受容に顕著な美的経験においてはすべての要素が融合している。しかし、経験及び芸術における想像の必然性という考え方から「芸術虚構説」が生じてくる。それによれば、芸術は作家のイマジネーションによって虚構を構成することであると考えられるのである。これは、制作された芸術作品と「現実」そのものを比較対照することから生じ、芸術作品の虚構性でもって現実的な要因を捨象してしまう。デューイにとってこの立場は不十分である。なぜなら「イメージや感情は、事物 (作品) によって引き起こされねばならないが、それだけではじゅうぶんではない。イメージや感情には、その事物の感覚的性質が浸透していなければならない。もしそうでなければそれはその事物 (鑑賞) とはなりえない」という彼の基本的な姿勢によるものである (デューイ 2010 : 277)。これは「主体」と「客体」というものの「融合」があらゆる芸術作品が備えるべきステータスであるという考えに起因している。芸術虚構説は客体的存在をフィクションとして扱ってしまうがゆえに問題なのである。

デューイは芸術虚構論に加えて「芸術遊戯説」というものも批判している。ここでデューイは子どもがごっこ遊びをすることに言及し、そのとき観念と行動が融合しているとして

⁹⁶ フィクションないし虚構という場合には fiction と make-believe という意味が並列して用いられることが多い。後者はごっこ遊びとも訳されるものであるが、この意味での虚構概念は主としてウォルトンに依拠するものとして考えられている。make-believe には信念形成という意味合いがあるが、「想像」と訳されている場合もある、これは命題的態度から虚構概念を考えようとする分析哲学の伝統と合致している。fiction という場合の虚構概念は表象的な存在、信念形成のなされるような場というより広義なものを指すものとして考えることができる。基本的にフィクションと本論文で用いられる場合は広義の意味で用いている。ウォルトン的な意味の場合はごっこ遊びや〇〇ごっこのような用い方をする。

それをとらえる。しかし、芸術をそのような遊びであるとする立場は芸術虚構説と同様にして客体的素材を加工するという事実を見逃すとして批判される。ここではシラー的な遊戯衝動も想定されていると考えられるが、遊びが自由な美的経験を示すものであっても、そこに素材の加工という観点を含まないものとしてとらえられている。それはいわば美的な状態の無関心性などを基本とするその性格を批判的にとらえ、遊びを消極的なものとして解釈したデューイの見解が示されている。さらにデューイは「芸術再現説」という外部との結びつきを第一義的なものとする芸術観もまた批判するというところを行っているのであるが、結論としてデューイが示そうとしたことは主体と客体を分断する思考様式で芸術を考えることは適当ではなく、芸術はそれらの質的統一性をもつということであり、それを体現する芸術は哲学や科学を問い直すような知を示すものであるということであった。「芸術作品の制作と鑑賞において知識は変形される、つまり知識は知識以上のものになる」(デューイ 2010)。

こうしたデューイの批判は本論文でフィクションをモノのあり方にまで拡張して汎記号主義的に解釈していることに関連すると相反するようなものに思われるが、ここまでの議論では記号における形式と意味の再帰的な生成ということを繰り返し論じてきた。このことはデューイのいう質的統一性の概念を記号論的観点から独自に再構成したのもでもあり、その点では本論文の記号論的—実在論的な観点とデューイの考えは相いれないものではない。「政治と芸術は、知と同様に、〈フィクション〉を構築する」といったランシエールから影響を受けた本論文のリアリズムは、言い換えればフィクションのリアリズムであり、そのようなリアリズムが美的教育とかかわりがあるとなされていることを鑑みて、フィクションによる教育ということにおいて美術教育を考えることは一つの方向性なのではないかという立場に立っている⁹⁷。

しかしこのフィクションというものは何なのであろうか。ここで近年フィクションについての考察を行った代表的なものとして清塚邦彦と松永伸司の議論を参照したい。

清塚はフィクションとは何かという問題を考える際の主要な参照点としてジョン・サールの言語行為の偽装説(主張のふり説)、グレゴリー・カリーの話し手の意図が虚構的に受け取られることを促すとする説、ケンダル・ウォルトンのごっこ遊び(make-believe)理論を挙げ、その中でもウォルトンの立場を踏襲し発展させようとしている(清塚 2017)。松永はビデオゲームの美学を構想する際に重要な二つの要素として虚構世界とゲームメカニクスがあるとして、虚構世界を定義する際に清塚と同様に上記の三名のフィクション概念を参照し、中立的な立場から明快にフィクションを定義している⁹⁸。

⁹⁷ バロンとアイズナーも ABR にフィクションがかかわることとその有効性を認めている。ただし、「あらゆる人工物がフィクションである」ということと、「フィクションは事実の反対のものである」ということに対しては明確に批判している。むしろ研究においては事実とフィクションは混ざり合うのであり、研究者の文脈やそこで用いられる諸要素の布置とそうした研究の受容者とのかかわりというような広い視野から考える必要があると考えている (Barone & Eisner 2012:102-103)。このような観点は事実と想像を二分することを批判したデューイの質的な観点と通じているものである。

⁹⁸ 「フィクションは、それによって受容者が特定の命題が真であることを想像するよう意図された(ある

まずサールの議論をみていく。サールはオースティンの言語行為論を理論的に受け継いだ哲学者である。言語行為論において問題になるのは言語に関する行為が命題を提示しているだけでなくその都度社会的コンテクストにおいて行為遂行としての性格を帯びることである。そこで「虚構的な発言」も言語行為の一環として考えられる。サールは言語における指示の理論において、「支持されるものは、いかなるものであれ存在していなければならない」という存在公理というものがあると示している（サール 1986 : 139）。この主張は虚構的発言において「虚構的存在」というものがどのように扱われるべきなのかという問題を提起する。虚構的存在については松永がクワインの量化のドメイン（われわれがどのような存在者にコミットしているか）ということから説明している。クワインによれば、「理論がコミットしている存在者とは、その理論の中で肯定される言明が真であるためには、その理論の束縛変項によって指示されることができなくてはならない存在者のこと」であるとしている（クワイン 1992 : 20）。ここでの理論は真偽が問題になるような言説一般のことと解され、松永によればクワインの主張は「何が存在しているかは、真であると見なされている言明の集まりから特定される」と言い換えられる（松永 2018 : 104）。それによれば虚構的言明が「虚構的に真」であるといえるときには、虚構的存在もまた存在しているのであるということがいわれる。サールの考えでは虚構的な言説は作者による「主張のふり」である。つまり、ある主張（表現されている命題が真であるということ）に作者がコミットし、そのことを信じているというふりをすることが虚構的言説である。このふりは通常の言語行為において担保されている意味論的規則を棚上げにする「水平規則」という慣習によって可能になるとされている。

カリーの理論はサールと同様に言語行為論の立場からのものであるが、カリーは虚構的言明の発話者の意図がその受容者に対してとるべき特定の命題的態度を指定するということを主張した。そこでの命題的態度とはその命題が真であるというごっこをする態度であり、それが真であると想像（make-believe）することである。カリーの立場は発話者のふりが主であったサールの理論に対して、発話者の意図が受け手に影響を及ぼすことを想定したという点で、それを補完するものである（松永 2018 : 128-129）。

しかし、サール及びカリーの立場は、発話者の行為および意図という観点からフィクションを説明するというその点で批判される。清塚によれば、サールにおいては通常の発話行為が前提とされたうえでそれに「寄生」する形で虚構的発話が考えられているという点でフィクションがネガティブなものとして考えられており、また、清塚が文学に依拠して考えているフィクションの要素である語り手を作者と同一視することを困難にするということを説

いは慣習的にそのようなものとして使われる）事物である。虚構的真理は、そのような受容者の想像の慣習によって、（あるいは作者または使用者がそのような想像を意図することによって）作られる。その虚構的真理の集合から、量化のドメインとしての虚構世界とそのなかの存在者が引き出される。フィクションは、そうした虚構世界を作り出すものであると同時に表象するものである。それは、現実的表象と同じく、言語的な表象の場合もあれば画像的な表象の場合もある。いったん作られた虚構世界について、われわれは内的言説において語るができる。」（松永 2018 : 132）

明しないという点で不十分であるとしている。また、カリーに対しても受け手に想像を指定することを意図した発話と信念を意図する発話が対照をなす行為であるとはいえないということ、ある作品を受容する際にはそれを想像の態度で受け取るよりもむしろ、そのような仕方で受け取るべきであることが習慣的に指定されているものであるということから批判している。サールとカリーの立場は「意図主義」と呼ばれるものであり、ある程度のフィクション概念を説明するものであるが、それに対して「慣習主義」という立場から批判がなされるのである。

慣習主義の主要な立場がウォルトンの理論である。ウォルトンの理論はごっこ遊び理論と呼ばれるが、その骨子を引用したい。

表象体とは、ごっこ遊びの小道具として働くという社会的な機能を備えた物体である。表象体は、いろいろな想像活動を促したり、ときには想像のオブジェクトとなったりもする。小道具とは、条件付きの生成の原理の力によって、想像活動を命令する何らかのものである。想像するように命じられる命題は、虚構的である。ある命題が虚構として成り立つという事実は、虚構的真理である。虚構世界は、虚構的真理の集合と結び付けられている。虚構的なものは、ある与えられた世界において虚構的である—例えばごっこ遊びの世界や表象的な芸術作品の世界において虚構的である。(ウォルトン 2016 : 70)

ウォルトンの基本的な考えは、フィクション作品の受容を子どもたちがするようなごっこ遊びと同じようなものとして理解しようというものである。ごっこ遊びにおいてはある表象体が小道具として何らかの想像を促すという規則がある。この規則は遊びの参加者に共有されている。小道具は想像を指定するが、小道具自体が想像の対象とする場合もある。フィクション作品は美術作品や文学作品等あらゆるものにおいてごっこ遊びにおける小道具と同様にはたらく、これがウォルトンの立場である。

ウォルトンが意図主義とは違うのは、ある言説をフィクションにするものが意図ではなく「条件付きの生成の原理」といわれている何らかの機能であると考えられている点である。この機能は具体的に説明されるものではないが、作り手の意図に関わらず発生するものであり、ごっこ遊びが行われる社会的慣習に依存するものであると考えられているのである。これはある芸術作品が芸術として機能するのは習慣的なものであるとしたグッドマンの考え方も通ずるものであり、ウォルトンでは芸術作品が表象体としてとらえられていることから、芸術作品はごっこ遊びを成り立たせる慣習に依存している。

ウォルトンの理論は、命題的態度ということを前提としているが、美術作品などの視覚的フィクションについても包括的に扱っている。ビデオゲーム研究を行う松永も、視覚的フィクションといえる画像等にも命題的態度を適用することは可能であり、そのようなものをグッドマンのいうシンボルシステムとして扱うことができるという立場をとっている。松永は視覚的記号の有契性を認めつつも「絵にしる楽譜にしる、くしかじかの記号があれば、

それはしかじかの内容を表す」という恒常的な結びつきが成り立っている」と述べており、それがなぜ成り立っているかという発生論的問題を解決せずとも意味論的な研究が可能であるという立場をとっている（松永 2018 : 73）。

しかし、本論文では徹底してそのような記号論的、命題的な前提を疑い、発生的な問題に目を向けてきた。もっともここまでみてきた議論の中でも美術作品を部分的に分節したり、それについての言説的な研究によって作品における理解の前進に通じるという考え方を扱ってきてはいるが、それを構造化して概念的な整理を行おうということを本論文は志向してこなかった。そのようなスタイルは、非構造的な散漫さを本論文に与えている原因でもある。これは意図的にそのような形にしたものでもあるが、それよりもそのように語らざるをえなかったというようなものである。

ここまでみてきたフィクション概念が示すものは言語論的転回以後の主流な芸術理論のところのものであり、「分析美学」とよばれるものが中心である。そこではフィクション概念が言語論的な見解を応用した形で用いられているのであり、そこではフィクションにおいて語るということではなくフィクションについて語るということが基本的に行われている。そのような立場では、フィクションは基本的には意図および慣習というもので考えられている言明的なものである以上、それらはランシエールのというようなフィクションとはカテゴリーの異なるものである。また、分析美学におけるフィクションの概念についての考察が美術教育を主題としていることはなく、基本的には芸術の分析哲学を志向している。またそのような立場における視覚的フィクションの問題も考察することは困難なものである。カリーらのような意図主義によってフィクションを説明する立場は、美的記号の開かれといった要素や未規定性、政治によって作られるフィクションということを表すことができていない。ウォルトンの立場は、芸術という文化的な実践をとらえるには有効だということができるが、慣習性それ自体を解体し作り直すようなフィクションについてはどのように扱えばよいのかは明らかではない。本論文で扱っているフィクション概念は質的な事態性において考えられるものであり、政治や个体化と合わせて考えられている多義的なものである。おそらく分析美学の観点からいえばあいまいすぎて実証性をもたず忌避されるものだろうが、美的教育というものを視野に入れた美術教育を考えるにあたってはそのようなあいまいさをあえて確保する必要があるとわたしは考えている。その意味で美術教育がフィクションによる教育ということがひとつの視角としてありうるのであれば、そこでいうフィクション概念自体が虚焦点的に示されるようなもの、作品を制作する中で質的知性と同時生成的に生成される表象的存在として考えられる必要があり、ここでいう質的知性が客体と一体化するようなものであるならば、フィクション自体が客体とされるような事物との混淆において存在するような状況が考えられるのである。

このような状況においてなおフィクションということを持続する必要があるのだろうか。質的な統一性を問題とするのであれば、「経験」という概念によって美術的プラグマティズムに従事することでよいのではないのか。わたしは美術教育においてフィクションという

語を使用することによっていくつかの利点を見出している。第一に美術教育における知のあり方の一側面を描写しているからである。例えば絵画制作を通して探究を行う場合、そこに表象的なものとしての絵画空間が何らかの形で現れ、それとのかかわりにおいて絵画空間の変容に即して制作者もまた変容していく。そこで、モノの質的変容ということに加えて、それと質的な統一性の中にありながらもここではない別の世界に属する存在としてのフィクションというものが確かに存在していると考えられるからである。フィクション自体は広義に考えればあらゆる記号的実践の世界制作に関わるものであるのだが、そうであるならばなおさら美術におけるフィクションというものは美術の固有の価値として存在するのであり、それを通じた教育は意義があるとわたしは考えている。これは実のところフィクションというよりも意味といったほうがよいのかもしれないが、意味という言葉には意味論的規則という言語論的な慣習が想定されるため、フィクションという規則違反性において定義することにも有効性がある。

第二に、第一の観点でもふれていることであるが、フィクションという語の持つ現実との遊離性に美的教育の契機を見出しているからである。本論文ではそのような美的教育にリアリズムを見出しているのだが、通常リアリズムを基本として美術教育を構想した場合に外部にある存在が美的な本質を持っていて、それをよりよく知覚するために能力や技能を身に着けるといった発想になりがちだということがある。そうではなく、ある実在に対して美的な記号としての価値を与える行為はそれ自体がフィクショナルな行為であり、主客の関係や質料形相論ではなくそれが生成される場を含めた関係性において考えられる必要があるということである。これは新しい実在論を超えてなお人間的な契機として美術をとらえることの実効性を認める観点からのものであり、フィクションというものに人間の所作という意味を含ませることである。そのようなフィクショナルな行為はモノとイメージのあいだで遊ぶようなものとして意味や価値の生成に関わるものとして想定されている。

第三に、フィクションという概念が相対的に弱いものであるということがある。これにはさらに二つの方向での意義がある。まず、美術教育をディシプリンによって規定しようという強い基礎づけ主義においてはそれが容易に形骸化してしまうという問題があるとわたしは考えている。教科としての構造を強めれば強めるほどにその本質を見失うというのは美術教育の難しい問題である。そこでフィクションという相対的に弱いしかし理論的操作によっては真偽も問うことができるというような概念を基本的な要素に加えることで穏健な基礎づけ主義を試みるのである。もう一つの方向としては、美術的フィクションという通常は決して知とは認められないような弱い概念に知としての意義を積極的に認められると示すことで、美術における固有の知の意義を主張するとともに、従来の知の概念を問い直すことである。これは「弱い思考」としての意義を積極的に主張することでもあるだろう。

第四に、フィクションという語が必然的にノンフィクションという語を連想させるということである。これは記号と実在を扱ってきた本論文の問題意識でもあるのだが、何が記号

で何が実在なのかという問題は困難な問いでありながら、そうした二分法が思考様式として強く一般化されているという現状がある。そこで、フィクションという語を使用することは付随してノンフィクションについて意識させることになり、何が記号で何が実在なのかという問いを不可避免的に生じさせるからである。これは二項対立を推進しているように解釈される危険性もあるが、むしろ「ポスト真実」ともいわれるような現在においてフィクションナルリテラシーのようなものを問題にするべきだという見解からのものである。フィクションとして真であることと真であること、フィクションとしての実在、フィクションナルリアリズム、というような概念の練り直しは、現在の思想状況においても有効であり、かつ美術教育においては本質的な問いであるのではないかとわたしは考えている。

以上がわたしが現在考えている美術教育におけるフィクションの位置づけである。ここで示されていることはフィクションという概念にとっても一面的なものであろうし、美術教育がフィクションという概念ですべて説明されるとも考えていない。これは美術教育とは何かという問いに対する部分的な回答にすぎない概念的スケッチの一つである。それをふまえた上で、ここからフィクションと美術教育に関わるいくつかの研究や実践を見ていくことで、虚焦点的な美術の布置を示して本章を終わることにする。これらの実践についての考察は、事例研究や作家研究という方法でなされることも想定されるが、それを自らの制作実践に即した形でナラティブアプローチとして行われることも研究の一方法として認められるものである。本論文ではわたし自身の制作を取り上げてナラティブをすることはあえて行わなかった。しかし、芸術系大学における研究というものを考えるにあたっては、そのようなナラティブを含むABR的なアプローチも事例として積み重ねていくべきであるとわたしは考えている。

2 フィクションの世界

以下ではフィクションと美術の探究の関わりを見出したいいくつかの事項を、ゆるやかな連関において例示しようと考えている。ここで示されていることは全体として体系化されているようなものではなく、美術の実践の内側から生じてきたものもあれば、芸術としての位置づけも不安定なところからの取り組みも含まれている。そのような相対的に弱い立場にあえて言及することで、特に否定的なイメージでとらえられがちなフィクションについての擁護をするものである。

芸術としてのビデオゲーム

まず、先に言及した松永の議論とのつながりで、芸術としてのビデオゲーム⁹⁹という問題

⁹⁹ ここでいうビデオゲームとは次のように定義されるものである。「ビデオゲーム作品とは、(1) 視覚的デジタル媒体を通して実現される人工物であり、かつ、(2) 娯楽的に、あるいは、芸術的に受容されることを意図された（あるいは慣習的にそのようなものとして見なされている）ものであり、かつ、(3) その受容のあり方が以下のいずれかであるよう意図された（あるいは慣習的にそのようなものとして見なされている）ものである。(3a) ゲームのプレイ、(3b) インタラクティブなフィクションの受容、(3c) シミ

について考えたい。今日、多くの人々がビデオゲームのプレイや「プレイ動画」の鑑賞に膨大な時間を費やしている。ビデオゲームのプレイは現代人の代表的な余暇の一つともよい。松永は、そのようなわれわれの社会の文化におけるビデオゲームの重要性に関心を向け、芸術形式の一つとしてのビデオゲームについて分析美学の知見をもとに考察している。このような研究は、ビデオゲームにまつわる諸現象に関する直観的な理解をすでに共有しているというような状態、言い換えれば「ビデオゲーム文化に参加している人であれば誰もがうすうす（場合によってははっきりと）気づいているであろう事柄が存在する」ということを前提として、それに対する概念的な定式化を与えることであるとされており、これはすぐれて「哲学」的なものだと言われている（松永 2018 : 18）。

「ビデオゲームは、ギークと青臭い男子の文化が持つ低俗さの一覧表だと思われる」（ユール 2016 : 33）という事実がある一方で、ビデオゲームは固有の芸術形式による受容と制作の関係が慣習的にも深められ、その「ハイブリッド」な特徴から注目されている。松永はそのようなビデオゲームを新しい芸術の一つであるという前提を立てるが、「ビデオゲームは芸術か」という問いに対する説得的な応答を試みている。そこで松永はこの問いを次の三つに分解している。(1)「ビデオゲームは芸術か」という問いは、実際のところどのような問いなのか。あるいはどのような答えならばそれに答えたことになるのか。(2) あるものが芸術であるための条件は何か。(3) ビデオゲームはその条件を満たすのか（松永 2018 : 56）。

松永は (1) に対する答えは、「ビデオゲームという提示形式は芸術形式か」という問いに答えることとする。ここで提示形式とは「それに属する作品が一般にどのような形で提示されるか」という形式のことを指し、「受け手という概念が成立する人工物種は、すべて提示形式と考えてよい」ものである（松永 2018 : 27）。そのため、特定のビデオゲームについてそれが芸術かを問うことではなく、ビデオゲーム一般の提示形式の特徴からそれを問う必要があるということである。

そこから (2) の問いは「ある提示形式が芸術形式であるための条件は何か」というものになる。これに対して松永は、次のように定義している。「ある提示形式 F は、以下の二つの条件が満たされるとき、またその時にかぎり、芸術形式である。(a) F という提示形式を持つおかげで芸術作品であるような F プロダクトがある。(b) 芸術作品を作ることを主な目的として意図的に選ばれる提示形式の候補の集合に F が含まれるような慣習が存在する」（松永 2018 : 57）。ここで F プロダクトとは何であれ F の提示形式をもつ事物のことであるが、これは (b) が成り立っているならばたいてい成り立つものであり、ここで重要なのは意図や慣習であり、これは先述した意図主義と慣習主義を踏襲している。松永はそこから (3) についてはその条件を満たすと結論している。今日のビデオゲームは芸術として作られるという意図もそうした慣習も備えている。これは「アートワールド」という芸術作品を定義する慣習のうちビデオゲームが存在しているということを認めるということであり、

ユレーションの受容」（松永 2018 : 34-35）。

松永は芸術作品の定義を「制度説」に近い立場から考えている。

松永はこのアートワールドは芸術形式ごとに複数存在するものであり、唯一の正当なアートワールドは存在しないということにも注意を喚起している。また、そうした慣習が対象に芸術作品としての身分を与えるということにも中立的な立場をとっている。これは芸術作品とアートワールドのどちらが基本的な概念なのかという問題を保留するということでもある。

ビデオゲームは娯楽としての意義を明確にもっている。そのことから、芸術形式として考えることと対置され、「文化産業」や「キッチュ」であるとして退けられることもある。しかし、松永によれば、「芸術形式と娯楽形式は相互に排他的な概念ではない」以上、そのような観点から娯楽と芸術を区別しようとするのはナンセンスである。このことは娯楽を伴う大衆的な美術作品一般にいうことができるものであり、本論文の観点からも、そのような美術作品を含めて美術教育を考えるということの必要性があるという立場である。また、なぜ娯楽としてではなく芸術形式として前提することが有効なのかということに関しては、娯楽として消費している限りではその提示形式の本性について論じる必要がないということが示される。提示形式の本性を松永は「ナラデハ特徴」と呼び、その提示形式のよしあしを判断する際に、評価の焦点となる特徴として考えている。ビデオゲームの「ナラデハ特徴」を明らかにしようとする松永にとって、ビデオゲームが芸術形式として認められるのは前提であり、また慣習的、経験的にもすでにそうした下地ができていたのである。

それではビデオゲームのそうした特徴とは何か。これはゲームメカニクスとフィクションという二面性とそれらのあいだでのインタラクションを通した遊びを促すことである。この考え方は、ユールの「ハーフリアル」という考え方に示されている。まず、ユールによればゲーム研究ではゲームはルールかフィクションかということで論争がなされてきており、どちらか一方の立場から論じられることが多かった。しかし、ユールによればビデオゲームはルールかつフィクションである。ユールの基本的な立場を示した個所を引用する。

ゲームのルールは現実のものであり、型にはまったものだ。これは、プレイヤーの経験もまた型にはまったものになるということではない。それでも、ルールは、プレイヤーの型にはまらない経験を作り出すのにたしかに一役買っている。一方、ゲームの虚構世界は任意選択的で主観的なものであり、現実のものではない。それでも、虚構世界は、ビデオゲームにおいてたしかに重要な役割を果たしている。プレイヤーは、このふたつのステージを行き来しながらビデオゲームをプレイする。そこにあるのはフィクションとルールのあいだにある半分現実の領域だ。(ユール 2016 : 242)

ユールはゲームに関する古典的な定義をふまえ、新たな定義を独自に定めたい¹⁰⁰、ほ

¹⁰⁰ ユールによってゲームは六つの特徴を持つものと定義されているが、それらをまとめて端的に述べられている個所を引用する。「ゲームは、可変かつ数量化可能な結果をもったルールに基づくシステムであ

とんどのビデオゲームがルールに加えて虚構世界を描くということに着目し、その特徴を位置づけている。ゲームには必ずルールが必要であるが、必ずしも虚構世界は必要ではない。しかし、ビデオゲームは明らかに現実には存在しないプレイヤーが想像するだけの世界をもつことがあり、ルールとの相互作用によってそれは存在している。ここでのフィクションは基本的には「想像された世界」を意味しており、また「虚構世界を描くもの」としても考えられている。

ユールが強調しているのはルールとフィクションの相互作用性であり、言い換えればデュエイのような質的統一性である。ここで、いったんルールに関わるゲームの構造についての問題に目を転じたい。ゲームは基本的にアルゴリズム的なルールとそれを自由に楽しむプレイヤーの相互作用によって成り立つ、型にはまらない経験を与える形式的なシステムである。ルールの基本構造には創発型と進行型という二つの主要なものがある。進行型は連続する挑戦課題を直接的に提供するものであり、創発型は挑戦課題を間接的に提供するものである。ここで美術との関連で創発型ゲームについて言及しておきたい。創発型ゲームでは、少ないルールが組み合わせられることで多数のゲームの結果が生まれる。ゲームのルールが相対的に単純になるにつれ、ゲームプレイは相対的に複雑になる。「創発」という語は「複雑系の科学」における説明が示しているように、単純な要素が同時に相互作用することによって組織だった全体が生じることを指しており、これはデュエイの生物学的志向が着眼していた問題でもあった。

ここで、ゲームという観点を美術に読み替えると、基本的に美術は創発型のゲームとして考えることができるということが言えるのではないだろうか。もっとも、ゲームのルールにおけるアルゴリズム性の美術における定量化は難しい問題であろうが、その部分を保留しても美術はゲームと類似した関係にある。デュエイは芸術遊戯説を批判したが、それは遊びをモノにかかわらないものとして考えていたからである。むしろルールとしての芸術という慣習や、ルールとしてのモノやイメージというところからそれらを考えれば、相対的に質的なルールに支配されるゲームとして美術もとらえられるものである。言い換えれば美術は質的創発型ゲームともいうことができるかもしれない。

その際に、ビデオゲームと同じように美術作品は一般に虚構世界をもつ¹⁰¹。その点でユールのハーフリアルという考え方はビデオゲームについての考察のみならず美術作品にも示唆的なものである。ビデオゲームのハーフリアル性はおそらく画像や視覚的情報による有契性によるところが大きい。これが特徴的なのは、本論文の第二章で示したような記号と自

る。そこでは、異なる結果に対して異なる価値が割り当てられており、プレイヤーは、その結果に影響を与えるべく努力をおこない、またその結果に対して感情的なこだわりを感じている。そして、この活動の帰結は取り決め可能である。」(ユール 2016 : 50-51)

¹⁰¹ わたしは自身が絵画制作者であるということから美術について考える際に多分に絵画的に考えてしまう傾向があることを自覚している。そのため、フィクションが多く美術作品において存在しているということを確認するが、例えば彫刻作品やごく抽象的な様式の作品においては違うのではないかという意見があるだろうことは予想される。わたしは、彫刻作品や抽象的な作品であっても、それに固有のフィクションが存在するかと考えている。

然の中間領域ともいえる事態を象徴的に示しているからである。特にビデオゲームにおいてはそれが完全にアルゴリズム化されているという点で今までにない新たな構造を示しているのではないかと考えられる¹⁰²。美術作品もまた記号として虚構世界をもつが、構文論的一意味論的な稠密性によって完全にアルゴリズム化できないという重要な特徴があり、ビデオゲームとの対比が浮き彫りになるのはここである。また、加えて重要な観点として、美術制作においては与えられたルールに基づいて遊ぶことに加えて、ルール自体を問い直すということ、制作との再帰的な関係からルール自体が変容してしまうという側面を持つ。これはビデオゲーム制作においてもはたらくようなことではあるが、美術のそのような広義の政治性はより包括的な要素としてビデオゲームを含む制作活動を支えるものだと考えられる。そのような注意すべき問題はあるものの、あるルールに対するフィクションの相互作用性ということを考えていく際の重要な参照元としてビデオゲームを含むゲーム研究は美術および美術教育ともかかわるのではないかというのがわたしの見解であり、今後の研究が期待される分野である。

松永は、ユールの理論とグッドマンの記号主義を接続させ、ゲームシステムと虚構世界という二面性における意味論的な構造に対する概念的な整理を行った。そこではゲームプレイにおける「行為」の側面は断片的に取り上げられたものであったが、松永によればゲームにおける自己目的的な「美的行為」ということは本質的に重要なものである。これはビデオゲームに限らずゲーム一般を「行為の芸術」と考えてはどうかという理論的な意図が込められている。それには、知覚や認知のように世界からはたらきかけられる側面が特定の仕方ではたらいた際に美的経験となるという美学的な前提に対して、意図や行為のように世界にはたらきかける側面に対しても美的経験がありえるのではないかという美学に対する挑戦的な試みが想定されている。これは言い換えれば、カントにおける理性に対して美的なあり方がありうるということである。この方面での追究は美術教育においても重要な示唆を与えるとわたしは考えている。もっとも、松永はビデオゲームとインタラクティブなアートを容易に行為の芸術として同一視することには警鐘を鳴らしている。「ビデオゲームは行為の芸術の現代版というのではなく、行為の芸術の可能性を決定的に広げたものとして位置づけられる」のであり、ビデオゲームにおける「行為のデザイン」は「目標を設定し、そのための可能な手段を作り、そしてそれについての信念を与えるために情報をコントロールするという仕方、明確な目的と意図を持った真剣で合理的」なものであり、「たんにインタラクティブな事物との戯れを提供することで独特の感覚や思考の経験を作り出すという話

¹⁰² ビデオゲームは基本的にはアルゴリズム化された情報の表現である。そのため、ルールに沿った遊びが基本なのであるが、それを逆手に取ったような遊び方もある。例えば TAS (Tool-Assisted Speedrun、Tool-Assisted Superplay) と呼ばれるようなエミュレータを用いて理論的に再現可能だが人間では普通にはできないスーパープレイをして遊ぶことや、人力で実時間でゲームクリアのタイムアタックをして遊ぶ RTA (Real Time Attack) をすることもできる。また、ゲームメカニクスやゲームメカニクスとフィクションの相互作用の不具合によって「バグ」と呼ばれる現象が起こることがあるが、通常忌避されるそのような要素を鑑賞して楽しむ文化も存在する。こうした現象は、ルールにまつわる多様なかわり方の一例である。

ではない」からである（松永 2018 : 311-312）。その意味でもビデオゲームは芸術形式の一つとしてそれ自体が研究される意義があるものなのである。

テレビジョン

ビデオゲームはモニターを必要とする。モニターはビデオゲームの虚構世界を映し出すが、これは現実とここではないどこかをつなぐ「窓」の役割を果たす。これは従来「窓」としての役割を担ってきた絵画の今日的な居場所の一つでもあるだろう。このことは現在の「テレビ」も同様な役割を担っている。「テレビ」は「テレビジョン」、すなわち「遠く隔てられて (tele) 見ること (vision)」を象徴的に示している。ガブリエルはこのテレビジョンという行為のあり方に、人間が世界をわがものとしていく際の基底の様式であるとして注目している（ガブリエル 2018）。テレビで映されるニュース番組は、事実を報道しつつもそこに対して適度な距離をとる姿勢を表しており、われわれが当の出来事を統御しているということを象徴的に示している。その意味でそのようなニュースでさえも一種のフィクションであり、テレビは大衆にはたらきかける遠隔的装置であるとして批判されても来た。しかし、ガブリエルは同様にテレビドラマや映画を、そのような文化産業による大衆娯楽やイデオロギー装置であるとして断じてしまうことはテレビということが示している知のあり方に対しての不当な非難であると述べている。

テレビが示す知のあり方に言及する際に、ガブリエルは意味 (sinn) の場がわたしたちの感覚 (sinn) とどのようにかかわってくるかという問いを提出する。ガブリエルは哲学的伝統における感覚と思考の分断を問題としている。通常は感覚は主観的で内的なものであり、思考が客観的なものとして対置させられるが、ガブリエルは感覚というものは実在性に通じていて真偽に関わりうるということを述べている。意味の場の存在論の観点からいうと「感覚とは主観的なものではなく客観的な構造であって、わたしたちのほうはそのなかに存在している」（ガブリエル 2018 : 288）。これは、感覚というものが内的な表象としてのみ存在しうるということに対する批判であり、その点では質的な関係性として存在するというデュエイの見解と通じている。ガブリエルの考えではそのような構造自体が多様に存在していることが認められるのであって、テレビの経験においてもそれは統一的なイデオロギーに回収されるということだけでなく、「遠隔感覚」である視覚によってそれぞれの思考と結び合わされる。これは、テレビによって遠く隔てられたものの意味を、それぞれが遠く隔てられた場所から、個々の質的な意味の場という複数性において見、思考することで、テレビが「意味の炸裂」を表すことになるからである。そのような意味の炸裂を生きるそれぞれの主体はそのこと自体によって存在の意味を表している。ここでテレビは遠く隔てられていながらにして、それを「どこでもないところからの眺め」という超越論的な視覚に解消されないような見方から解釈されている。

テレビのこのようなあり方はフィクショナルなものに対するわたしたちの位置づけを考えさせる。わたしたちは「事実」とされる情報をテレビとして認識している。ニュース番組

を見て何が起こったのかを知り、それを共有し、事実であるとして「ごっこ遊び」をし、天気予報を見て今日の服装を考え、朝のドラマを見て出かけたりする。実のところそこで行われている事実はテレビという電子機器に映し出された光線による刺激を受け取っているだけであるということもできるが、わたしたちはテレビのフィクションによって「事実」の当のものを知覚し、それらの知覚はそうした構造の外にあるものではない。「窓」の今日的な位相であるテレビは、「モノダの窓」でもあり、パースペクティブの複数性の巨大なシステムでもあるのである。これはテレビ受像機からなるものだけでなく、絵画や漫画、スマートフォンやパソコンなどのあらゆる画面においてもいえることである。

テレビということとその構造から考えた場合、その「隔たり」ということが重要になってくる。芸術における「隔たりの思考」を考えた菊地は、ベンヤミンの「歴史の概念について」を参照しつつ、抵抗むなく楽園から否応なしに吹き飛ばされてしまう「歴史の天使」がそれでもなお楽園を見つめ、その瓦礫を拾い集めてその復元を試みるということに埋もれていた歴史の「救済」を見出している（菊地 2018）。今を生きるわれわれは、過去の出来事や「大きな物語」、モダニズムからは隔たりにおいて歩み続けるしかない。隔たってしまうがゆえに例えばビデオゲームで戦争ゲームをして遊ぶことにもためらいを覚えないでいられてしまう。そのような過去の歴史は当事者として経験できないものなのであるが、それでもなお当事者のようにそれらにかかわりたい、かかわる必要があるのではないかという負い目のようなものを感じ、同時にまるでそれを絵のモチーフのように制作の口実にしてしまうことにも抵抗がある。このような歴史との対峙の問題は、芸術制作において常にかかわってくる本質的な問題であり、本論文の概念でいえば政治が生まれうる「不和」の場である。ニュースを伝えるテレビは身近な隔たりをつねに顕在化させる。情報が隔たりながら自らにかかわることの中で生きること。隔たりを自覚したうえで、過去からの呼び声に応答すること、隔たりのもとに思考を始めること、これを菊地は「隔たりの思考」としている。

菊地は「オフーモダン」という概念を参照して隔たりの思考を敷衍している。オフーモダンとはロシア的なローカル性を含んだうえでの概念であるが、「進歩」した現在から「予期されない過去」であるモダンの回復への「迂路」として定義される。隔たりの思考とオフーモダンの同型性を認め、そのような思考の可能性を探究する菊地は、今日のオフーモダンの作品として『HHhH—プラハ、1942年』、《サウルの息子》を挙げた。前者は戦争の当事者ではないことの歴史的意識の薄さを意図的に表現しつつ、歴史の細部まで再現しようという相反する態度において、当事者ではないからこそ歴史に対して誠実になる責任があること、歴史を語ることの困難ということの小説の質的構造から表していた。後者は、ホロコーストの表象可能性／不可能性の問題を中立的な立場から、焦点の合わない映像という手法を通して隔たりにおいて表象した。こうした隔たりの思考は答えを与えることをしない。いつか来る救済を待ち望み、遠ざかる真実をまなざしつつそれに近づくことにあこがれながら問いを提出していくようなものとして考えられている。

当事者性と表象可能／不可能性

菊地が述べた隔たりの思考がかかわる、芸術制作における当事者性および表象可能／不可能性の問題について考えてみる。ホロコースト関連では、『ショア』の監督であるランズマンは表象不可能性の代表的存在であり¹⁰³、これに対して表象可能性の立場に立つのがユベルマンであった。これをより身近なものとして考えれば東日本大震災が挙げられるだろう。わたし自身東日本大震災に関しては被災している関係から当事者でもある。このような「厄災」は表象不可能性に結びつけられながら実際には様々な表象を生み出してきた。東日本大震災に関していえば、代表的なものでは Chim ↑ Pom を主導とし、福島第一原子力発電所の帰還困難区域内に、元住民の協力の下アーティスト 12 組の作品を展示し、封鎖解除後に見学できる展覧会を実施した《Don't Follow the Wind》(2015～) や、絵画では池田学の《誕生》(2013-16) といった作品等多くの「災害から生じたフィクション」が存在している。また、本論文を執筆している中記憶に新しいものとして、2019 年 7 月 18 日に起こった「京都アニメーション放火事件」という痛ましい事件が起こった。日本を代表する美術作品を制作する人々が無残にも犠牲になった事件は、同じく美術制作者であるわたし自身にも大きな悲しみ、衝撃、憤りを与えた。テレビで燃え盛る京都アニメーションの社屋を見た時の衝撃は未だ隔たることができないほどに記憶に痕跡を残している。

そのような災害や厄災によるカタストロフィーの記憶を伝えるということについて近年山名らが教育学の立場から向き合ってきた(山名・矢野 2017)。災害と厄災を伝える、ということ考えたとき、それが出来事の情報伝達するだけで十分だとはいえ、さらに「何か大切なもの」がそこに必要だと感じる。それは何なのか、また、伝承や伝達に教育はいかにしてかわりうるのか。教育がそうした問題にかかわる際に生じる問題は何か。そのような問題は、表象可能／不可能性の問題とかかわって複雑な問題を提起する。災害に関する問題意識はまず防災・減災意識と結びつくが、その背後では災いをもたらす圧倒的な力を前にして、人間の無力さが痛感され、受苦と向き合う人間のあり方、関係性への問い直しが突き付けられる。「厄災」という言葉にはそのような人間の力を超えた負の巡りあわせへの畏怖、憤り、諦念、悼み、祈りが込められている。

山名らがいう「災害」は自然災害に限定されず、人災や戦争などの広くカタストロフィーに相当する事態を指している。このような災害は原理的に再現＝表象は不可能である。山名が酒井直樹を引用して考察するところによれば、災害およびそこを「人が生き抜いた限りでの経験」は物自体と類似の何ものかであり、「絶対的外部」として想定されなければならない。これについての表現は経験そのものとして受け取られることで認識の転倒を起こして

¹⁰³ ラクー＝ラバルトはアウシュビッツに対して、ヘルダーリンのいう意味で「区切り」を成すものであるという。区切りは「純粋な出来事」についてしかいうことができず、かつ歴史的な法を断ち切るためにしかないという。そしてその表象不可能性については、アウシュビッツがまさに「芸術の西洋的概念すなわちテクネーの、くずには他ならないから」(ラクー＝ラバルト 1992 : 86-7) であると述べている。すなわちそれは「国家＝唯美主義」による直接的な自己の高まりへの意志が、政治を造形芸術(テクネー)とみなし、芸術作品としての都市国家をつくり出そうとした帰結だからだ。このような政治の美学化の問題とランシエールのというような美学と政治の内在的連関の議論は区別される必要がある。

しまう。災害を伝えるという場合はそのような転倒が起こることを認めながらも、なお表現しないものを表現しようとするのが試みられるのであり、そのような活動として災害の教育は考えられなければならない（山名 2017 : 5-6）。

このような試みは必然的に「記憶」にかかわるものである。そのような記憶の伝達は、必然的に不確かさをはらむものとして考えられる必要がある。山名は引き続き酒井を引用しながら、「均質言語的」人間観と「異質言語的」人間観の区別に言及する。均質言語的人間観とは発話者と受け手で相互に記憶の受け渡しが正確に問題なく可能であるとする立場である。それに対して異質言語的人間観は、「メッセージが宛名に到達することが保証されていない」ままに、それでもあえて語りかけ続ける行為である。山名は災害と厄災の教育を考えるにあたっては、後者の異質言語的人間観の立場をとるとしている。

そのような記憶と想起の問題を考えたとき、語りにおける「コミュニケーション的記憶」のみならず、モノや空間構成からなる「想起アーキテクチャ」という「文化的記憶」も必要だと考えられている。この想起アーキテクチャはミュージアム性を帯びるとされている。ここでミュージアムとは「歴史の中で埋もれる可能性をもつモノを保護する空間」である（山名 2017 : 9）。そのような想起アーキテクチャは「ソフト化された現実」をつくりだし真正の記憶から逸脱してしまうが、他方においてそれが存在することで災害の表象不可能性にもかかわらず教育がそれを主題化できるということにもなる両義的なものである。

その両義性は「記憶のポリティクス」というものにもかかわっている。想起アーキテクチャが一般化することで、ポリス的に支配的な知を形成してしまう、このことが「記憶のポリティクス」である。これは「記憶を伝える」教育が記憶のポリティクスに加担してしまう危険性を危惧させる。これは基本的には均質言語的に考えられている教育が、異質言語的な論理と折り合うのかという問題でもある。そのような危惧がありつつも語りや想起アーキテクチャをつくり出すことが必要になるのであり、それらに対する批判的思考力と結びついた教育の構想が重要なのである。

ドイツにおける「記憶空間の教育学」への取り組みから、広義の災害を対象とする「厄災の教育学」へと接続しようとする山名は、概念的な地図として「厄災の教育学モデル」を提出している（山名 2017 : 13-18）。そこでは 10 の構成要素が挙げられており、表象可能性／不可能性の複雑な問題を意識しながらも、教育の可能性についての展望が述べられている¹⁰⁴。ここでその詳細をたどることはできないが、そのような教育の試みは隔たりの思考の

¹⁰⁴ 厄災の教育学モデルで挙げられている要素をまとめておく。(1)「出来」。固有性と一回性をもつ災害の出来事を指す。(2)「メディア」。証言やモノをコトとするような道りで生じる伝達の手がかりのこと。(3)「教育化」。表象不可能なもの表象化を促す過程。(4)「脱教育化」。教育化されコト化された世界を再びモノの世界へ引き戻すようなはたらき。(5)「コミュニケーション的記憶」。再生不可能なものをめぐる語りかけることと耳を傾けることの反復からなる記憶の連関。(6)「第一次的／第二次的想起」。体験者の記憶と伝達され未体験者において生じる記憶。(7)「想起倫理」。記憶の伝達の表現における倫理的な配慮や作法。(8)「想起アーキテクチャ」。学校、ミュージアム、都市の三層からなるアーキテクチャのこと。脱教育化のメディアも想起アーキテクチャに含まれる。(9)「記憶のポリティクスと教育」。伝達された記憶が一般化することと、それを批判的に見つめなおすこと。(10)「記憶のドーム」。想起のアーキテクチャの構造をドームに比してとらえたもの。

実践といえるものであり、その過程で美術教育は独自のあり方で関与することができるものである。想起アーキテクチャに含まれる「巨災ミュージアム」を構想した矢野によれば、そのミュージアムは多様なフィクションやノンフィクションを収集するものであり、そこにおいて重要なのはフィクションとノンフィクションの区別ではなく、それらが獲得しているリアリティ＝「事実の真理」である（矢野 2017 : 315－319）。そこで重要になるのは、質的差異を共約可能性で覆うのではなく、人類の終焉への絶望と歴史の進歩への希望のあいだでそのような差異を保存して、異質言語的な伝達において語り直し続けることである。美術作品、美術制作は、モノとコトの往還においてそうした伝達において「モノの語りに耳を澄ます」経験としての機会を生む。質的なフィクションとしての美術作品は、基本的なあり方として異質言語的な開かれにおいてある。作品に対するテレビジョン的なかわり方においては、同一の災害を名指した語りにおいてもそれぞれが生きられた意味において語りなおされることになる。

そのような想起アーキテクチャに含まれるような作品は明示的にも潜在的にも表象不可能な災害というものをフィクションとしてそのうちに住まわせている。ここで先述した池田の《誕生》について作家のことは参照しながら例示してみる¹⁰⁵。ここで巨災の教育学モデルと照らして見出せることは、美術制作において巨災の教育学モデルは一つの作品制作のモデルとしても働いているのであり、「巨災」の部分だけを別のものに変えても成り立つような読み替えもできるのではということだ。このことについては後述する。

《誕生》は 3m×4m の組パネルに紙を張り、そこにペンとインク、透明水彩で描かれている。三年をかけて描き込まれた緻密な画面には中央にうねるような樹木があり、そこには桜を思わせる花（プロペラ）が咲いている。そして画面下部にはうずたかく積もるがれきと押し寄せる高波が描かれる。そしてその全体を構成する細部には池田が滞在しそこで制作をしたカナダのマディソンのシンボルががれきと化して散在し、日常と非日常が表裏一体であるということを暗示させる。さらに「アウシュビッツのゲート」や福島原発の「汚染土」などの直接的な巨災の表象も描き込まれている。そのほか想像力の産物であるさまざまな象徴的表象が部分として記号的役割を保ちながら組み合わせられカオスモス的な様相を呈している。その全体像とタイトルからは、短絡的に考えれば、「東日本大震災への復興の願い」を読み取ることもできてしまうが、池田はこれに対して、「震災がこの絵の動機になったことは事実であり、そのように受け取られることも当然意識してはいるが、それはこの絵の表層的な顔の一部であり、全てではない」と述べる（池田 2017 : 7）。

池田は震災が起こった四日後に展覧会参加と一年間の取材旅行としてニューヨークへ飛び、新天地での雄大な風景の清らかさと母国の現状の対比に苦しんだという。そして自身の「破壊と再生がごちゃ混ぜになったような絵」から離れたくなり、「創作の方向性に迷い、使命感と無力感の狭間で虚しく自問自答を繰り返した」。雄大な山々や景観の魅力を描くうち、それらも過去の天変地異の痕跡であり、あらゆる自然災害は地球のどこにいても起こる

¹⁰⁵ 以下の池田のことは（池田 2017 : 6－15）を参照した。

のだということを実感し、母国と比較する視点が「人間として自然災害とどう向き合うか」というテーマに徐々に結実し、やがてそれを巨大な作品の中に集約させたいという意欲に変わっていった」という。

その後、チェゼン美術館での五年間の滞在許可を得た池田は作品の制作に取り掛かるが、その前に「この地を見ないで何を描いても嘘になる」との考えから被災地へ向かいスケッチなどを行った。その後マディソンでの滞在制作が始まる。自由に巨大な画面に向き合いつつも、瓦礫を描き続けることに対する疲弊は「被災地の悲しみに取り憑かれてしまいそうに」なるものであったが、美術館の外に出れば異国の地の「全く違う世界がそこには広がっていて、今まで半分浸っていた暗い気持ちから強制的に引きずり出され」ることによって、絵に対して「適切な距離感を保ち」制作できたという。池田はこのようなある意味「他人事」の視線が絶対に必要で、もし日本に住んでいれば「当事者になり過ぎてしまい、作品としてもっと突き放して考えることができなかつたろう」と述べている。

このようなある意味理想的な制作環境にあった池田だが、締め切りまであと九か月というときに利き手である右手を怪我してしまう。「この作品にはこれまでとは違う、圧倒的な何かが必要」であり、六割近く完成しつつあった作品の上部を花で埋め尽くそうと考えていた矢先である。そこで池田は不自由な左手で描くことにした。そのことは、自らの体でありながら不自由な左右の手が、双方徐々に自由になっていくという感覚と、麻痺した都市や大地の回復が象徴的につながるという認識をもたらした。「自身の怪我を災害とするならば、右手と左手は新旧二つの時代の象徴にも思えた。」このような「公私混同」によって画面との距離を保ちつつもそこに内的な繋がりを編み込んでいったのだという。完成した作品について池田は次のように述べている。

それは国を飛び越え、人種を跨ぎ、歴史的事柄、個人的な事象の垣根を超えて、生命、死、希望、絶望、祈り、実像と虚像、あの世とこの世の時空をはらみ、生誕して消滅しながら存在し続ける一つの生命体となったのだ。(池田 2017 : 15)

この見解には制作者のある種のカタルシスや過剰コード化、一種のコミュニオンの経験を見て取ることもできるが、このような普遍への開かれを希求することは多かれ少なかれあらゆる作家が考えていることでもあるだろう。

ここで《誕生》を通してわたしたちが考えられるのはどういうことか。まず当事者性について考えると、池田の述べている「他人事」としての視線が注目される。池田は佐賀県出身であり、震災には直接関係はないが、それを表象することへの切迫感を抱いていた。しかし同時に、当事者になり過ぎてしまえばそれを描くことができなかつた。日本ではなくカナダでいわば一種の「観光客」として過ごし、被災地を「観光」して回ったことにより、結果として震災を契機としながらそれ自体とは別のフィクションが異質言語的に「誤配」されたのだ。しかし池田が述べているように、決して震災自体をモチーフとしてのみ使用したという

のではない、それは切実な距離を元にしつつ、「圧倒的な何か」でもって応えなければならぬものであった。そこでは「公私混同」によって画面に様々なモチーフが編み込まれていくことで、自らの問題としてあらたな当事者が立てられたといえるだろう。これは「観客」が自ら参加することによってその境界を揺るがすものとしての、観客の政治であり、そこでは当事者性のもつ感性的なものの布置を描くことによって再配置したのである。

表象可能性／不可能性という観点で見ると、池田自身がそもそも直接的に震災を表象することを否定していることから、震災という大きな物語に回収しようとする思考自体を問いに付す必要があるが、ここでランシエールによる表象不可能性についての考察を参照しよう。ランシエールによれば表象不可能性が問題となる時、そこでは実際には二つのことがいわれているという。第一に芸術は当該の事柄が持つ本質的な性格を現前させることができないということ、つまり「芸術の不能」である。第二には当該する事柄が「芸術の管轄外」であることである。この後者に関しては三つの芸術の特質が関係しているという。すなわち、第一に「芸術的な提示を特徴づける過剰な現前が、いかなる全面的な感性的提示にもなじまないような出来事や状況の特異性を裏切ってしまう」こと。第二に「この過剰な物質的現前」が「相関的に、表象される事柄からその実存の重みを取り去ってしまうような非現実性を伴う」こと。第三に「この過剰と欠如の戯れは、表象される事柄を、それが含む経験の重大さとは相いれない快樂、戯れ、距離といったもろもろの情動に引き渡すようなある特定の伝達方式によってなされる」ことである（ランシエール 2010 : 144-5）。

「芸術の管轄外」性の観点は、芸術のシミュラクル性を定めており、プラトンの「イメージの倫理的体制」の観点である。つまり、第三の項であるモノのフィクションとしての現前は、表象される事柄から逸脱し、不正をなすスペクタクルとしてあらわれるということである。《誕生》もそのスペクタクル的なイメージで消費することが可能だし、そのイメージによって作品としての形式も保たれている。

「芸術の不能」の観点は、「芸術の表象的体制」に関係している。この体制では、いいうるものと見えるもの、すなわち了解可能性の図式の配置と感性的な顕示の配置の諸関係を調整している。表象はことばの可視性のモデル、行為の優位、フィクション特有の合理性の体制によって三重に制約されている。ランシエールによれば表象不可能性とは、この制約における「表象に関わる距離の調整」という問題を、「禁止」という倫理的な基準で判断したものである。そして「芸術における表象との断絶は、類似性からの解放ではなく、類似性をこの三重の制約から解放すること」（ランシエール 2010 : 157）であり、すべてが平等に表象可能であるということを示したのが「美学的体制」に他ならない。出来事はそれ自体でいかなる芸術の手段も課さないし、禁止もしない。そして出来事が芸術に対して表象する義務や表象しない義務を課すこともない。

ランシエールが表象不可能性にかんして問題にしている二つの観点は、表象不可能性が倫理的要請として考えられている場合であり、ランシエールによればそのような倫理的な要請とは別に芸術は表象することが可能である。しかし、ここで注意すべきなのは、表象不

可能なものそれ自体が持っている本質的表象不可能性は避けられないものとして存在しているのであり、芸術が表象可能なのはフィクションとしてのそこからの隔たりにおいてである。そこではフィクション自体が政治としてリアリズムの実践となる。「芸術の不能」性と「芸術の管轄外」性は異質言語的観点からみてもむしろフィクションの可能性なのである。

すべてのものが等しく表象されるとき、そこで重要なのはフィクションの「強度」ないし「事実の真理」をよりよくとらえているかどうかではないだろうか。それは単に「受けがいい」とか、「完成度が高い」といった意味ではない。それはビショップが例示するシュリンゲンズィーフの《オーストリアを愛してくれ》が、実際の拘留制度よりも不和を引き起こす力を有している（ビショップ 2016 : 429）、といった意味の強度であり、《誕生》における公私混同が普遍的なものへの開かれに接続する（あるいは作者がその実感を得る）場合の強度である。このことは、隔たりの思考における、隔たりへの自覚と隔たりゆえに生じる責務への誠意を、問いとして独自にたてられたかどうかという規準にかかわるものであるだろう。公私という二極において、純粋な「公」も純粋な「私」もない。むしろ、「私」が「公」の領域を揺るがし政治がなされるときに、一が多になり、多が一であるような「類生成的な多様体」（バディウ）が事後的に産出されるような思考において、哲学・芸術は「出来事」ないし質的統一性における経験としてある真理性をもつのではないだろうか¹⁰⁶。

観光客と仮設性

池田が述べていた「他人事」でありながらその問題に向き合うことは菊地のいうところの隔たりの実践である。そして日本という場所を離れ、逆に被災地を「観光」するようなあり方によって、作品は「誤配」を成すものとなったと述べた。この「観光客」、「誤配」という概念は東浩紀が『観光客の哲学』で用いたものである。

ポリスとデモス、理性と動物、教師と生徒、作家と観客、公と私というような二項対立が存在している。東はわたしたちが生きる二十一世紀の世界が、そのような「二層構造」の時代であるという。「経済はつながるのに、政治はつながらない時代。欲望はつながるのに、思考はつながらない世界。下半身はつながっているのに、上半身はつながりを拒む時代」これが二層構造の世界秩序である（東 2017 : 125-6）。そのような時代にあって、特定の共同体にのみ属する「村人」でもなく、どの共同体にも属さない「旅人」でもなく、基本的には特定の共同体に属しつつ、ときおり別の共同体も訪れる「観光客」的なあり方が大切だという。

「観光客から始まる新しい（他者の）哲学を構想する。これが本書の目的である」（東 2017 : 17）ということばに表明されているように、観光客とは今日の「他者」を再考するために導

¹⁰⁶ バディウの存在論にここで深く言及することができないが、芸術および哲学が、内在的かつそれぞれに特有の真理をもつということだと考えられる。ある絵画を想定してみよう。その絵画はあらゆる配置においてつねにそれでしかなく、そのあるがままの配置で自身について思考する。これはモダニズム一般のことをいっているのではないし、作品が単なる意見表明をするというのでもない。その絵画はある出来事においてその真理に繋留されている。

入された概念である。そこにはグローバリズムについての新たな思考の枠組みを作ること、人間社会について必要性（必然性）からではなく不必要性（偶然性）から考える枠組みをつくること、「まじめ」と「ふまじめ」の境界を越えたところに新たな知的言説を立ち上げたいということの三つの狙いが含意されている。

「ふまじめ」な存在の代表としては「二次創作」が挙げられる。『動物化するポストモダン』において東はオタクたちの二次創作に着目した。「原作」から離れて自分の楽しみのためだけに別の物語を創り上げる創作活動を二次創作というが、これは「観光」的な性格をもつという。原作者が期待した読み方とはまったく別の読み方を、原作者に対して何の責任も負わずに「ふまじめ」に生み出すことは、観光客が観光地に来て、住民の期待とは異なったかたちで楽しみ、一方的に満足して帰るあり方に似ている。両者は「無責任さ」という点で共通している。ここでソーシャルエンゲージドアートを想定するのはあながち的外れではないだろう。「被災地」あるいは「現地」を訪れて、「当事者」の期待とは異なった形で作品をつくり、一方的に不和をつくりだして帰る。もちろんそこでは経済的な効果や文化的な交流も生じるだろうし、倫理的な配慮も当然なされ、作品は想起アーキテクチャに組み込まれるだろう。しかし、アーティストは当事者たちに対して隔たりの思考における責任を感じなければ事実上何の責任もない。仮設住宅や食料を提供する義務もなければ、当事者に頼まれて制作しているわけでも（多くの場合では）ない。あくまでも「他人事」の範疇で「参加」していくのである。「まじめ」な態度をアーティストが表明しなければならないとき、それは単に「闘争」に耐えうるような構えであることもある。なぜならそのような「現実の二次創作」をする観光客は基本的に「ふまじめ」であるからだ。

そのような「ふまじめ」さは、厄災をモチーフにして消費してしまったり、作品が制作者のイデオロギー伝達の装置としてはたらいっている限りでは「想起倫理」（山名 2017：16-17）に照らして不適切なものであるとわたしは考えている。しかし、二次創作一般についてもいえることであるが、異質言語的なフィクションをそこで作り出すことで真摯に対話と問いを生み出す限りにおいては意義のある行為であるということができる。わたしはここで川俣正のことを想起する。川俣は自身の作品を「アートレス」であるといい、メインストリートから外れても思い思いに作品をつくっていくという姿勢を大切に考えている。そしてそのような制作を行うためには「アートレスな旅」をしなければならず、自らのアートはその旅のためにあるという。

「制作現場で材料を集めて作品を作り、そこで展覧会を行う。その後、解体し、その場所はまた元に戻る。何も変えない。そこで、あるできごとが起こるだけだ。」（川俣 2008：55）という川俣は、作品制作のすべてのプロセスを「プロジェクト」といういい方であらわし、それを自選・他選は問わずに世界各地で行っている。その制作物は「仮設構造物＝インスタレーション」として今日では一般化している。川俣がインスタレーションにおいて重要だと考えているのは、作品を制作する「その場の状況の中で自分自身がどのように変化し、それが作るものにどのように反映していくかということ」であり、「そこでつき合う人たちとの

一時的なコミュニケーション」や「そこでできることが、そこでしかできないことであるという一回性そのもの」である（川俣 2008：206-7）。

仮設性とは、仮設的な構造物の実際の機能のことではなく、存在論的なあり方のことであると川俣は言う。「人間はみな仮設的な生き物であることは間違いないし、すべてのものは、仮設的にしか起こっていない。」（川俣 2008：208）インスタレーションとはその出来事性を顕在化させる装置なのである。それゆえインスタレーションとは芸術の形式や方法論のことをいうのではない。つねに既存の体制を脱構築し、自らも変容するというフィクションを立てることであり、本来的には絵画や彫刻もインスタレーションであることには変わらない。

川俣は先端芸術表現について、「芸術のさまざまなカテゴリーの中で、そのカテゴリーそのもの、ひいては芸術といわれる枠組みそのものに対する問いをもつ表現」であると規定している（川俣 2008：187）。これはランシエールのいう意味で極めて政治的である。多様化して立てられるフィクションーインスタレーションの出来事性のなかで、わたしたちが新たにフィクションをつくること、それは自らが「恐るべき孤独」（ランシエール 2011：198）にいるという前提から「ダイアローグ的」な場をつくり出すことであり、そのダイアローグ性を「郵便的」に立ち表すこととでもある。

東は観光客を「郵便的マルチチュード」であるという。マルチチュードとはもともと「多数性」を意味する英語の抽象名詞だが、転じて「衆愚」といった意味をもつ。ネグリとハートは『帝国』においてこのことばを、ポリス的な「国民国家（ネーション）」に対立する動物的、グローバルな「帝国」が生み出す「オルタナティブ」として規定した。マルチチュードは「二層構造」を横断し、そのあいだをつなぐ運動として考えられる。東は観光客の哲学とこのマルチチュード概念が近いものであると考えるが、マルチチュードには「神秘主義的」かつ「否定神学的」という決定的な弱点があるという。すなわち、マルチチュードがなぜ形成されるのかというそのメカニズム¹⁰⁷があいまいであることで、その論理がよって立つところがロマン主義的で信仰的なレベルに留まっていた。

否定神学とは存在しないものは存在しないことによって存在するという逆説的な修辞をさす言葉である。マルチチュードにおいては帝国の連帯が存在しないがゆえに存在するもの、連帯できないという事実そのものが反転して生み出すものとして考えられている。それに対して東がいう「郵便」は「存在しえないものは端的に存在しないが、現実世界のさまざまな失敗の効果で存在しているように見えるし、またそのかぎりで存在するかのような効果を及ぼすという、現実的な観察を指す言葉」（東 2017：156）であるという。そして、その失敗をデリダの概念に依拠して「誤配」と呼ぶ。

¹⁰⁷ 東はこのメカニズムを説明するためにネットワーク科学における「スモールワールド」と「スケールフリー」という概念を援用しているがここでは深入りしない。哲学が複雑系科学を引用することは、今日のトレンドでもあるだろうし、そのような同時代の科学との関係で哲学がなされてきたのは歴史的な事実であるが、ソーカルらによって哲学における数学の使用の不十分さが指摘されていることに象徴されるように、安易な哲学の数学化には慎重にならなければならない。

郵便的とはここであるものをある場所にきちんと届けるシステムをいうのではなく、「誤配すなわち配達失敗や予期しないコミュニケーションの可能性を多く含む状態」という意味であり、観光はまさに「郵便的」である。美術にまったく興味がない人も、ヨーロッパに行けば美術館めぐりをする。東北に興味のなかった美術家も、被災地について作品を作ったりする。こうした実践には誤解が満ちているだろう。しかし、そこでは「たえず連帯しそこなうことで事後的に生成し、結果的にそこに連帯が存在するかのように見えてしまう、そのような錯覚の集積がつくる連帯」（東 2017 : 159）が生じていると考えることができ、それが東のいう観光客＝郵便的マルチチュードである。

「ふつう」の美術制作

このような「誤配」の伝達作用は、異質言語的实践としての芸術において本質的な要素でもある。参加型アートはまさに誤配を生み出す実践そのもののように思えるし、隔たりの実践や、「贈与」としての美術（櫻井 2018）という考え方はそうした作り手と作品、受け手の非共約可能性をいいあらわそうとしたものであった。

作品制作や教育実践、研究を通してわたしたちはミクロな視点でも政治を行っている。それは理論と実践の関係でもある。理論によって実践を規定し、実践によって理論を規定しようとするのは二層構造の強化にしかならないだろう。そのような二項対立を問い直すことこそ ABR や A/r/tography の実践であり、それらが出来事的に生起するものなのだとしたら、その活動自体が一義的な定義から逃れ去る解放されたものになる。それは私的なものと公的なものとのせめぎ合いであり、フィクションとフィクションのせめぎ合いである。

フィクションの可能性とは、自らの行為で自らではないところへ旅することができる可能性でもある。グロイスは芸術がそれ自体としてもつ「自立した抵抗力」が確かにあることについて言及し、「良い芸術」とは「実際の不平等な状況において、あらゆるイメージの形式的平等性を確証する作品」であるという（グロイス 2017 : 3）。しかしそのような「本来的なアート」はカテゴライズするそばから滑り落ちていく目的化できない標的である。そこであえてつくることは、作者の死や多重的な作者を越えて、ニヒリズムに陥らないぎりぎりのところで表現として集約していくようなことかもしれない。政治とは顔のない者が主体化されていくことだとするならば、作品制作をとおしてわたしたちがどのような主体となるかが結局のところ問われているのである。東は世界に対して、社会主義者としてでもなく、「地下室人」としてでもなく、超人としてでもなく、「親が子に接するように接するべきだ」（東 2017 : 299）という。この親は「誤配」を引き起こす主体のあり方なのだ。

そのような美術制作のプロセスをここで「厄災の教育学モデル」と照らしてよりミクロな観点で再考して本章を終えたい。厄災の教育学モデルにおいて問題になっていたのは表象不可能な災害を基本としてそれをいかにして伝えていくかという問題であった。これを美術教育や美術制作において考えるためには、隔たりの思考において考えるということその性格はうまく説明できるように思われた。ここで、先に言及してあった、「厄災」の部分

に別の語を入れて、美術教育的に考察するというところでどうなるかということを考えてみたい。例えば、「経験の美術教育学モデル」としたらどうなるのか。厄災と同じように、どんな些細な経験も「出来」として現れる一回きりの経験である。これは原理的にいかなる経験でも表象は不可能である。表象可能性というのは表象不可能であることを自覚したうえでなおそれを表象しようと試みることは可能であるということを示すものである。そのため、美術にかかわらずあらゆる表現において表象不可能性が基本となるのである。

表象不可能なものを表象しようとする、これはごく個人的な感情や経験でもよいだろう。これを表象しようと試みると、当初の感情や経験とは否応なく隔たっていく。これは、当初の感情や経験がノンフィクションだとしたらそれが表現というフィクションによって徐々に曇っていくようなものであるかもしれないし、アウラを失うことのようにいわれるかもしれない。しかし、そのようなフィクショナルな経験の上書きは、ある世界を生成している途上において探究を生きているのであり、そのたびごとに作り直される記号と実在の布置が制作者の人間形成にかかわっているのである。そのため、前提となったノンフィクションの優位性を求めることはできない。むしろ、そこからつねに隔たってしまうがゆえにいかなる態度をとりえるかという再帰的なリアリズムこそがそこで問われているのである。ある出来事が異なる主体間で何かしらの同一のものだったとしても、それから生じる経験の固有の質は多様でありうるものであり、そのような質をその行為の中から把握することにおいて、美術教育における質的知性は形成される。これは本論文で繰り返し論じてきた内容の総括でもある。

そのような美術制作に伴う美術教育は、「ふつう」の美術制作において通常なされているようなことであるかもしれない。本論文で言及してきた芸術的省察および質的知性の問題は、本質主義的に解釈した場合、あらゆる芸術制作の基礎を示す思弁的なものに近づいてしまったようにも思える。それは、あらゆるものを説明する原理を拒否する努力を重ねるうちに、あらゆるものは多様性においてあるというあらゆるものを説明する原理でそれを置き換えてしまったような問題であるかもしれない。そうなってしまうと、「単なる制作」と「芸術的省察に基づく研究」の境界があいまいになり、ABRなどの研究の学的妥当性は失われてしまう。そのような危惧に対しての規準の明確化は本論文では着手できなかった課題でもある。本論文の目的は、まず美術および美術教育のあいまいさという本質的要因を描写する一つの視角を示すことであり、そのようなあいまいさを念頭に置いた状態で規準を考える必要があるのだという体系化への希求に対する問題提起をすることであった。ABRは美術制作を真剣に知のあり方として位置づけることや、芸術系大学における博士課程の研究のあり方を問いなおすことに有効であるのは確かである。しかし、それは原理的にメソッド化したり、そこで身に着けられる能力をそれとして取り出すことはできないようなものである。これはいくら強調してもしすぎることはない。美術における知があるということは確かである。質的思考は子どもの制作から専門家の制作まで存在している。その前提の上である質的思考を「研究」といいうるまでにすることはいかにして可能かということを考えるな

らば、質的な評価においてより「事実の真実」が表れうるかということに求められるかもしれないが、その質的評価という問題に踏み込むためには、別稿を待つ必要がある。

結章

藝術は、発見、創造、そして理解の前進という広い意味で解された知の拡大 (enlargement of mind) のさまざまな様態である点で、科学同様、あるいはそれ以上に真剣に解されねばならないこと、したがって藝術哲学は、形而上学と認識論を統合する一部門とみなされるべきである。(Goodman 1978: 102 (185))

『世界制作の方法』第六章の第五節「虚構からなる事実」においてグッドマンはこう述べている。バロンとアイスナーが ABR の定義として「芸術が世界をよりよく理解するための手段として提供する思考形式や表現形式を利用しようとする事」であり、「そのような理解を通して知の拡大 (enlargement of mind) をもたらす」ものであるというとき、「知の拡大」という語はグッドマンからの影響を受けたものであった (Barone & Eisner 2012: 160-161)。

この考え方は、本論文における主題である美術の学びにおける知の位置づけにおいて重要な示唆を与えるものである。それによれば、美術における知は科学的な知と同等に、「知の拡大」に貢献するものとして認められるからである。美術の探求が研究の一形態として認められるということは、そのような前提によれば当然のこととなる。そこで重要になるのは、「芸術的省察による研究」の質に他ならない。

しかし、そうした「知の拡大」のパラダイムはそれに則って議論を進めていけるほどに一般化されたものではない。本論文でも繰り返し論じてきたように、美術の探求を知のあり方として位置づけるためには既存の知の概念の再構成ということが必要であり、美術と科学は相反する概念として語られることも多い。そのような状況を問い直すことが、ABR の実践の目指すところであり、本論文もそうした問題意識のもと展開してきた。

ここで、序章で述べていた二つの問いと一つの観点について、ここまでの論証の総括を交えて応答していきたい。

まず、美術系大学における理論研究はどのように位置づけられるのかという問いについて応答したい。第二章で明らかにしたように、美術制作は再帰的な意味の生成のリアリズムなのであり、そこでは作品制作とともに制作者の生成変容がなされている。これは、第三章で言及した「記号と自然の中間領域」ともいいうる美術に固有の領野とかかわる学びをもとにしており、このことは第七章、第八章で示した、政治としてのリアリズム—フィクションによる教育のあり方を表している。これらの各章での考察は、美術の学びにおける知に基づく成果物をいかにして研究として認めるのかという困難な問いを考えるうえでの手がかりになるものである。科学的研究は、対象と研究主体の適切な距離を確保した状態でなされる。そこで、対象の観察や操作によって研究主体自身に変容してしまうようなことは通常避けられる。しかし、美術の学びにおいては、対象をいかに操作したのかということに合わせて主体がいかに変容したのかということも重要視される。また、観察や思考の結果得られた知

見を表現する場合に、それを交換可能な言語による記述ではない美的言語として表現することが認められる。その場合の伝達行為は、第三章や第八章で明らかにしてきたように、再現可能性やコンセンサスに基づくものではなく、必ずしも正確な意味の伝達を意図しない詩的表現や、事実とは異なり真偽を問うようなものではないながらもそれ自体のレジリエンスを問うようなフィクションの表現となることがある。そのような実践においてはたらいっている芸術的省察および質的知性の内実を何らかの形で可視化し、いかような伝達形式であれ他者に研究として伝達することを意図して表現されたものが、美術の知に基づく研究として質的に評価される成果物であるということができる。これは、最も挑戦的な例としては、美術作品が論文等に代わる理論研究の成果物として認められるか否かという問題として先鋭化する。こうした問題は、第四章、第五章で示したように、何をもち科学的であるかという基準の設定の問題ともかかわっており、現状で美術作品のみで博士号を出すことの困難にみられるように、今後の方法論的な研究が必要とされる部分である。

より実現可能な方法論としては、現状の美術系大学における研究手法のように、作品制作と理論研究を合わせて行い、作品と論文をもって成果物と認めるという手法に落ち着くのもかもしれない。この場合、ABR などの方法論を導入したとしても、それは既存の実践に理論的な裏付けを与える以上の役割を持たないであろう。もっとも、そのような裏付けを与えるということだけでも、それまで正当に位置づけられていなかった美術系大学における実践を研究として位置づけるということにおいて意義があることである。本論文は、美術作品単体でも研究として認められるという可能性を否定しない。むしろ、積極的に認めようとしている。しかし、どのような作品が研究として認められるのかという基準の設定についての議論には本論文では踏み込むに至っておらず、また、そのような基準を設定することには慎重になる必要があると考えている。なぜならば、本論文で繰り返し主張してきたように、美術の知性が虚焦点的に存在している以上、そこにある規則や基準によって規定的判断を下すことが、対象の美的性質を損ない、また、そのような判断基準に沿ったものだけが研究として認められると解されることで、表現の画一化という問題を引き起こすことが考えられるからである。

そのため、美術系大学における研究は第五章で導入した美術的プラグマティズムの実践として、その「研究としての」美術の多様性を蓄積していくことが第一の方法論的前提となると考えられる。それは、基準を前もって設定しておくのではなく、その都度生じた質的な探求の成果から事後的にその探求においてはたらいいた質的知性を評価するという、研究としてはいささかあいまいである手法を積層していくことである。そこでは、芸術的省察を説得力のある形で伝達することがやはり重要になるのであり、その場合に作品のみではなく言語や文章による伝達もまた必要になるであろう。そうした探求の手法は、質的研究のパラダイムからの影響を吸収しつつ、伝達の方法論から研究が深められる必要がある問題だと考えられる。これは体系化することが困難であり、ある伝達内容に対して再帰的に「その」伝達手法しか適さないような即自的な方法の連鎖をその都度適切に位置づける必要がある。

このような事例の蓄積に研究としての意義はありうるのだろうか。本論文の展望としては、そのような実践が正当に「知の拡大」として意義があるものだと主張されるようなパラダイムがつくられることを目指している。そうした理論状況が美術系大学において整理されることで、ひいては学校教育においても美術の学びの意義が連続的に主張可能になるのではないかと考えているからである。また、美術系大学における理論研究が位置づけられることは、それらの理論が、科学的・学術的研究との対話において双方の「知の拡大」をもたらすという、学術研究の多様性を認めることに資する側面につながっていく。そのような横断的な理論の交流によって、反省的に質的知性がより明瞭に析出されてくるということも考えられるだろう。

また、ABRにおける芸術的省察による研究という考え方は、美術系大学における研究や美術制作による研究に限られないものである。現在でも社会学の分野でのABRの導入が進められているように、従来の研究手法を問い直すような方法論としての意義が芸術的な知による研究には存在している。しかし、そこで重要になるのは、美術の道具的使用に慎重になる姿勢である。STEAMにおけるAのようなものとして美術が活用されることにも一定の意義があることは認められるが、そのようなものとして美術の有用性のみが重視されるような状況はかえって美術の意義を霧散させてしまいかねない。美術の学びにおける知は、スキルや技法として取り出して固定化できるようなものに限定されるものではない。そのようなスキルが、探求する主体とともに生成していくことで創発的に生じていく質的な関係性においてそうした知性を考えることが重要なのであり、それを見失えば、硬直化したディシプリンによって美術教育の意義が矮小化してしまうという問題が再燃するだろう。

ここで、第二の問いである、美術の学びにおける知とは何かということについて応答していきたい。このことには、第一の問いへの以上の応答において、すでに部分的に応えられているものであるが、以下に改めて総括を与えたい。

本論文で主に考察しようとしてきた美術の学びにおける知とは、芸術的省察を可能にする質的知性というものであった。この知性は、小松の先行研究によって示された概念をもとにしているものだが、本論文ではそこから独自の見解で概念を読み拓き、批判的に検討することに努めてきた。本論文ではその「質」の概念をいくつかの主要な観点に結び付けて考察することで、その内実を明らかにする手がかりを与えようとしてきた。

第一に、第二章で示したような「価値」としての質という考え方である。これは、リアリズム絵画のモデルに即せば「バール」としての質ということもできるが、美術制作や芸術的省察による研究において、その実践のただなかから生じる再帰的かつ構造的な価値そのものが質的知性における質に相当するのではないかという見解である。これはリアリズムとも結びつけられ、第六章における「意味の場」の生成ということと同様の事態を示している。この価値としての質という考え方にはそれが既存の価値との関係においてあるということと、新しく生じた質は創発的であり事後的に意味づけられるものであるという二重の意味を与えられている。これは、シニフィアンの先行性および記号の投機概念をふまえた

うえで、記号論的な見解を発展させる形で求められている。本論文で示された美的記号の概念に照らして考えた場合、それは美的判断のように、未だ結び付けられなかった諸要素が結びついたことで生じるものであり、部分に分割不可能な全体に浸透したものである。

この意味での質はデューイにおける質の概念と接続される。これが第二の観点である。第一章で示したように、ポスト DBAE の思想においてもデューイの質的思考は見直されており、アイスナーへの影響を鑑みても、質的知性における質がデューイにおける質概念から影響を受けていることが推測される。本論文ではより深くデューイの質概念について考察することには至らず、言及するにとどまっていたが、虚焦点としての美術の知性を求めようとする美術的プラグマティズムはデューイの探求概念と経験としての芸術を参照して導き出したものであり、美術における知のあり方を質的知性とのかかわりで考えていく場合にはデューイの思想を再考するのは意義があることだといえる。

第三に、実在するものとしての質という考え方である。これは、第一、第二の意味での質を、意味の場の存在論や政治としてのリアリズム、フィクション概念に接続することで求められている。この意味での質は、その質が対象化されるような場において存在するものであるとして、架空の存在や主体、創発的な関係性等を含む広い意味で解されている。また、この質の概念には、現実存在する質をわれわれは適切に把握することができる、という意味が含まれている。いいかえると、質を認識しているときにわれわれは当の質自体を認識可能であるということである。ドラゴンやモナリザを認識しているとき、われわれはその対象を認識しうる。これは、絵画を見るときにわれわれがそこに物質としての絵の具を見ながら同時にそこにうつる像を見、それらの総体としての質を認識できるということに現れているような作用である。このとき対象化された領域には、ドラゴン、絵の具、絵画というものがそれぞれ正当に存在するのであり、それらの質とわれわれのあいだに生じた派生的な質もまた対象化しうる実在するものである。そのような質の制作や鑑賞に伴う生成変容は、しばしば意味の生成変容とも表現されるが、それが質であるということは意味に限られずにモノや指示子という質料的存在と混淆した状態に変容していくことを示しているのであり、そこでは質の生成変容の場に巻き込まれた制作者や鑑賞者もまた質的に生成変容していくと考えられる。このような質的な生成変容のただなかにおいて、主体の能動的なはたらきというよりは中動的な場の作用としてはたらいっているのが質的知性なのではないかというのが本論文で導き出した見解である。

以上にまとめたように、本論文で美術における知というものを考える際には、それを考えるための手がかりを「質的知性」から求めているということも影響しているが、質という概念が鍵概念となっていた。このことは、以上に応答してきた二つの問いについて考察する際に、記号論と実在論を問い直す必要性があるという観点を導く重要な要因である。質という概念は、記号でいうと即自的な記号であり、内容と形式の分割不可能な全体を意味する。そのような記号は、すでにそれ自体として記号としての身分よりも事物としての身分に近い存在である。そしてこのような性質は、美術作品において顕著にみられるものである。質と

いう概念はそもそも記号論と実在論の構造を媒介するあいだの領域に稠密に存在しているようなものであり、そのとらえがたい性質から従来知としての身分を与えられてこなかったものだったのである。記号や言語のように形式的に考察することができず、まったくの事物のように科学的に考察することもできない領域。ここに着目するのが質的研究であり、質的知性と芸術的省察による研究は質的研究の一環であるということは確かである。

重要なのは、質と呼び表しているものが、それぞれの探求において均一なものではなく、それぞれが出来事的かつ問題に対して再帰的な多様なものだということである。そして、質的知性に基づく芸術的省察もまた、それが美術に固有な思考や探求であるとともに、それぞれの探求において固有の思考や探求を涵養するものであるという、本論文でいうところのリアリズムの実践であるということである。この見解は、本論文の主題となる問いへの現段階の応答であり、美術の学びにおける知のあり方の独自の位置づけとなっているものである。

以上に、本論文の総括として、序章で提起した問いへの応答と各章の内容の関連付けについて論じてきた。本来、学術論文はここで終えるべきものであろう。しかし、本論文は ABR を批判的に検討しつつ、この論述自体が美術制作者の省察による研究となるよう意図されたものでもある。そのため、最後に蛇足かもしれないが、本論文執筆を支えているわたし自身の立ち位置をナラティブ的に明らかにすることで結びとしたい。

わたしは ABR の研究が日本において徐々につくりあげられていく場に、制作者・研究者として立ち会ってきた。当初は ABR について漠然とした印象しか持っておらず、そのような思想もあるのかという一つの考え方としてみていた。修士課程、博士課程とその考えに影響を受けつつ自身の制作・研究を進めてきた今でも ABR については漠然としか理解できていない。しかし、一美術制作者としてその考え方に接していくにつれ、美術制作それ自体を研究としてとらえることができる、という観点に可能性を感じるようになった。

しかし、美術制作を研究ととらえるということは、「とんでもない」ことのようにも思われ、一般的な学術研究の観点からいってもそれは明らかであった。修士課程・博士課程とわたしは制作と理論研究の板挟みにあって苦しんだ。もちろんそれらを双方深めることはそれに見合った喜びを与えるものではあるが、制作も研究もあちらを立てればこちらが立たずというところがあり、作品と論文の両立というようなことも困難な企てであるように思われた。作品も論文も中途半端になってしまうような実践に何の意味があるのか、同じ時間でどちらかを突き詰められている者と比べて自分が劣っているのではないか、そういう焦燥感に苛まれることもあった。そこで、美術制作が研究として認められるということを方法論的に研究することの必要性に迫られた。そのような状況において出会ったのが ABR であり、「知の拡大」というアイデアだったのである。

しかし、そのアイデアは魅力的であったが、それをいかにして実践・理論として示すのかは手探りでしかなかった。わたしは教員養成系大学で学部時代を過ごしてきたが、そのよう

な美術の学びを知として位置づけるというような考え方は金子—柴田論争や DBAE として論争上の話題として知っていただけであって、自らがその探究を生きるという次元で理解していたとは到底言えなかった。東京藝術大学大学院に来て、理論研究と作品制作というこの環境に入って新鮮な感覚を覚えたが、先述のような問題に応答するにはまさに「理解の前進」がなくては太刀打ちできなかった。そこで、改めて「美術教育とは何か」という本質的な問いを立てたうえで、自らの制作者・研究者の立場から再帰的にそれを明らかにしようとした。そのことが ABR を実践のレベルで理解することであり、内側から学ぶことであると考えたからでもある。

もともと、わたしは ABR という考え方から多分に影響を受けているものの、本論文が ABR 研究に限定されるとは考えていない。ABR についての研究が進められていくにつれ、そこで考えられているものとわたしたちが考えていることの差異が見出されていくことになり、わたしたちの独自性を理論的に主張することの必要性に焦点が移っていったということがある。これは「芸術的省察」ということばにあらわれていることでもあるが、積極的に読み替えることから新たに美術制作者の研究ということに焦点を当てようとしたからである。また、これまで芸術系大学で行われてきたような探究に、そのような「研究」がすでに含まれていたのであり、それを新たに名指しているだけなのではないかという考えもあった。そこでは改めてそうした探究を研究という必要があるのか、美術教育をそのような知の位相に位置づける必要があるのかということが問われた。

「知の拡大」の思想的背景を研究していったときに、記号論的な美術教育観がその根底にかかわっていることが見出された。しかし、記号論的な前提がモノの世界を消し去ってしまうように思われたという点がずっと引っかかっていたこともあって、本論文ではシンボルシステム論の適用によって美術教育の理論を基礎づけたり、概念的な整理をおこなおうとするという取り組みにはあえて着手しなかった。DBAE が示してくれていたように、ディシプリンを強い形で解釈してしまえば、美術教育の質的な固有性はかえって失われてしまう。それでは文脈主義と本質主義のよくある対立構造をいたずらに強調することになってしまうからである。わたしは、問題の全体的な見取り図を描くこと、特に中立的な立場からそうすることに努め、記号論と実在論の二分法を美術教育的に問い直すという問題構制に意義を見出した。そのことが、美術教育における数々の分断の構図を緩和することにつながると考えたからである。

このような問い直しは、美術教育を本質的に考察しようと試みた際に避けられない理論的な処置でもあった。その試みは美術教育についてだけでなく記号論や実在論のあり方自体への問い直しの契機を含んでいる。従来の概念的枠組みで美術を扱おうとした際にいかに扱いつらいのか、なぜ美術制作や美術の学びは知とは呼ばれないのか、そのような諸々の問題点は、学問的な問題として哲学や経験科学にも芸術を思考することを促すものだということができる。わたし自身の専門性ではそのような哲学や経験科学の専門性には遠く及ばないし、わたしのみならず多くの美術制作者は哲学や経験科学の専門家ではない。しかし、

それでもなお美術制作者・研究者というアイデンティティーから何かを語りうるの
はいか、そのような語りは固有の意義があり、「知の拡大」をもたらすのではないか、その
ような考えにおいてわたしは芸術的省察による研究を擁護する立場にある。これは質的知性
の涵養ということを見出す本質主義的な立場の擁護でもあり、その内実は本論
文を通していわば「アトラス」的に示してきたところのものである。

また、本論文では学校教育や子どもの学びを直接的に取り上げることができなかつた。知
という概念に関しても特に研究との関連で論じていることが多かったため、子どもをない
がしろにしているとみる向きもあるかもしれない。しかし、本論文では概念的な考察を行っ
ている場合でもそれを常に子どもから専門家まで視野に入れたうえで本質的な構造として
考えてきた。そのため、本論文での考察は子どもを含めた美術教育とは何かという問いに対
しての応答になるよう意図されている。

これは机上の空論であるのかもしれない。しかし、そうした理論的考察はつねにわたしの
制作者としての実感から生じてきたものである。また、ここまで述べてきたように、本研究
は制作者が理論的研究をするといった際の問題を考察するための道具立ての手がかりを与
えることに注力していたため、そのような方法論を研究する制作者・研究者・教育者に示唆
的な内容であるように努めたものになっている。本論文は全体が構造化されているわけ
ではなく、比較的緩い連関において配置された論考の集積という側面がある。そのため、こ
こで扱われた内容はそれぞれ探究の余地があるものである。それらをさらに発展させるのは
今後の課題であり、本論文から議論がより広がっていくことを望むものである。

参考文献

- 足立元 (2010) 「螺旋のアヴァンギャルドー 《美術》 受容史) の受容史」 北澤憲昭『眼の神殿ー 〈美術〉 受容史ノート』ブリュッケ
- アガンベン,G. (2002) 『中身のない人間』(岡田温司訳)人文書院
- アガンベン,J. (2016) 『身体の使用ー脱構成的可能態の理論のために』(上村忠雄訳) みすず書房
- 赤木里香子 (1990) 「絵画とその知覚に関する諸理論ーJ.J ギブソンの仮説をめぐる論争を中心に」『美術教育学：美術科教育学会誌』 11： 21-30
- 荒木慎也 (2018) 『石膏デッサンの 100 年ー石膏像から学ぶ美術教育史』アートダイバー
- アレント,H. (1994) 『人間の条件』(志水速雄訳) 筑摩書房
- アリストテレス (1997) 『アリストテレス詩学・ホラーティウス詩論』(松本仁助・岡道男訳) 岩波書店
- アリストテレス (1959) 『形而上学 上下』(出隆訳) 岩波書店
- アリストテレス (1961) 『政治学』(山本光雄訳) 岩波書店
- Atkinson, D. (2017) *Art, Disobedience, and Ethics: The Adventure of Pedagogy*, Palgrave Macmillan.
- アトキンソン,D. (2018) 「芸術の力・不服従・学びー一生を構築すること」(小松佳代子訳)、研究代表者：今井康雄『教育空間におけるモノとメディアーその経験的・歴史的・理論的研究ー』
- エイヤー,A.J. (1981) 『知識の哲学』(神野慧一郎訳)白水社
- 東浩紀 (2017) 『ゲンロン 0ー観光客の哲学』株式会社ゲンロン
- バディウ,A. (2004) 『哲学宣言』(黒田昭信・遠藤健太訳) 藤原書店
- バディル,S. (2007) 『イエラムスレウーソシュール最大の後継者』(町田健訳) 大修館書店
- ボードリヤール,J. (1984) 『シミュラクルとシミュレーション』(竹原あき子訳) 法政大学出版局
- Barad, K. (2003) Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, *Signs*, Vol. 28, No.3, pp801-831, The University of Chicago Press.
- Barad, K. (2007) *Meeting the Universe Halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Duke University Press.
- Barone, T. & Eisner, E.W. (2012) *Arts Based Research*, Sage.
- バルト,R. (1971) 『零度のエクリチュール』(渡辺淳・沢村昂一訳) みすず書房
- バルト,R. (1972) 『モードの体系』(佐藤信夫訳) みすず書房
- バルト,R. (1979) 『物語の構造分析』(花輪光訳) みすず書房
- バルト,R. (1985) 『明るい部屋ー写真についての覚書ー』(花輪光訳) みすず書房
- ベンヤミン, W. (2000) 「複製技術時代の芸術作品」(野村修訳)、多木浩二『ベンヤミン 〈複製技術時代の芸術作品〉 精読』所収、岩波書店
- バンヴェニスト,É. (2015) 『一般言語学の諸問題』(岸本通夫監訳、河村正夫ほか訳) みすず書房
- ベルクソン,H. (2001) 『時間と自由』(中村文郎訳) 岩波書店
- ベルクソン,H. (2015) 『物質と記憶』(熊野純彦訳) 岩波書店
- Bishop, C. (2004) Antagonisms and Relational Aesthetics, *October*, Issue 110. (星野太訳「敵対と関

- 係性の美学』『表象』第5号(2011)
- ビショップ,C.(2016)『人工地獄—現代アートと観客の政治学』(大森俊克訳)フィルムアート社
- 美術教育学叢書企画編集委員会編(2018)『美術教育学の現在から』学術研究出版
- 美術教育学叢書企画編集委員会、金子一夫責任編集(2019)『美術教育学の歴史から』学術研究出版
- BonJour,L.(1985) *The Structure of Empirical Knowledge*, Harvard University Press.
- ブルデュール,P.・パスロン,J,C.(1991)『再生産—教育・社会・文化』(宮島喬訳)藤原書店
- Bourriaud, N. (2002) *Relational Aesthetics*, Press du réel.
- Bourriaud, N. (2014) Notes for “The Great Acceleration” (Taipei Biennial 2014), *Seismopolite, Journal of Arts and Politics*, <http://www.seismopolite.com/nicolas-bourriaud-notes-for-the-great-acceleration-taipei-biennial-september-13-january-4> (最終アクセス 2019年8月29日)
- ブリオー, N. (2018) 「実践と理論のあいだ」『ART iT』インタビュー/星野太 2018, https://www.art-it.asia/top/admin_ed_feature/182618 (最終アクセス 2019年8月29日)
- ブレードキャンプ,H.(2010)『モナドの窓—ライブニッツの〈自然と人工の劇場〉—』(原研二訳)産業図書
- カルナップ,R.(2003)『カルナップ哲学論集』(内井惣七ほか訳)紀伊國屋書店
- カッシーラー,E.(1979)『実体概念と関数概念』(山本義隆訳)みすず書房
- カッシーラー,E.(1989)『シンボル形式の哲学』(木田元・村岡晋一訳)岩波書店
- カッシーラー,E.(1997)『人間』(宮城音弥訳)岩波書店
- 千葉雅也・岡崎隆佑(聞き手)(2015)「思弁的实在論と新しい唯物論」『現代思想』第43巻第1号 青土社
- 千葉雅也(2018a)「ラディカルな有限性」『現代思想』第46巻第1号 青土社
- 千葉雅也(2018b)『思弁的实在論と現代について』青土社
- チョムスキー,N.(2017)『統治理論の諸相』(福井直樹・辻子美保子訳)岩波書店
- コリングウッド,R,G.(1973)『芸術の原理』(近藤重明訳)勁草書房
- クレリー,J.(2005)『観察者の系譜—視覚空間の変容とモダニティー』(遠藤知己訳)以文社
- ダントー,A,C.(2015)「アートワールド」(西村清和訳)『分析美学基本論文集』勁草書房
- ダントー,A,C.(2017)『ありふれたものの変容』(松尾大訳)慶応義塾大学出版会
- デイヴィドソン,D.(1991)「概念枠という考えそのものについて」『真理と解釈』(野本和幸ほか訳)勁草書房
- デイヴィドソン,D.(2007)「真理と知識の斉合説」(清塚邦彦訳)、『主観的・関主観的・客観的』(清塚邦彦ほか訳)春秋社
- デランダ,M.(2015)「新唯物論をめぐる応答」『現代思想』青土社 2015年6月号
- ドゥルーズ,G.(1991)『スピノザと表現の問題』(工藤喜作ほか訳)法政大学出版局
- ドゥルーズ,G.(2003)『無人島 1953—1968』(宇野邦一ほか訳)河出書房新社
- ドゥルーズ,G.(2007)『差異と反復 上下』(財津理訳)河出書房新社
- ドゥルーズ,G.(2008)『カントの批判哲学』(國分功一郎訳)筑摩書房
- ドゥルーズ,J.ガタリ,F.(2010)『千のプラトーン 上中下』(宇野邦一ほか訳)河出書房

- ドゥルーズ,G. (2011) 「現働的なものと潜在的なもの」『ディアローグ—ドゥルーズの思想』(江川隆男、増田靖彦訳) 河出書房
- デカルト,R. (2006) 『省察』 山田弘明訳、筑摩書房
- デューイ,J. (2010) 『経験としての芸術』(栗田修訳) 晃洋書房
- デルナー,M. (1980) 『絵画技法体系』(佐藤一郎訳) 美術出版社
- イーグルトン,T. (1996) 『美のイデオロギー』(鈴木聡ほか訳) 紀伊國屋書店
- エーコ,U. (2011) 『開かれた作品』(篠原資明・和田忠彦訳) 青土社
- エーコ,U. (2013) 『記号論 I・II』(池上嘉彦訳) 講談社
- エフランド,A.D. (2011) 『美術と知能と感性—認知論から美術教育への提言』(ふじえみつる監訳) 日本文教出版
- Eisner,E.W. (1972) *Educating artistic vision*, Macmillan, (仲瀬律久ほか訳『美術教育と子どもの知的発達』黎明書房 1986)
- Eisner,E.W. (1982) *Cognition and Curriculum: A Basis for Deciding What to Teach*, Longman, (仲瀬律久監訳『教育課程と教育評価—個性化対応へのアプローチ』建帛社 1990)
- フーコー,M. (1974) 『言葉と物』(渡辺一民・佐々木明訳) 新潮社
- ふじえみつる (1990) 「美術教育で何が教えられるか?—DBAE [Discipline-Based Art Education] 論争にみる問題点」『愛知教育大学研究報告 教育科学』(39),p213-226、愛知教育大学
- 藤江充(2000)『DBAE の課題とその意義に関する研究』科学研究費補助金基盤研究(C)(2)研究成果報告書、愛知教育大学
- ふじえみつる (2004a) 「アメリカの美術教科書の研究(1)『表現する美術(Art Express)』について」『愛知教育大学教育実践総合センター紀要』(7), 197-204、愛知教育大学教育実践総合センター
- ふじえみつる (2004b) 「アメリカの 16 州の「美術教育基準」にみられる DBAE との関連性について」『愛知教育大学研究報告 教育科学』(53), 147-155、愛知教育大学
- ふじえみつる (2018) 「美術教育と〈能力〉論」美術教育学叢書企画編集委員会編『美術教育学の現在から』学術研究出版
- 藤田直哉(2016) 「前衛のゾンビたち—地域アートの諸問題」藤田直哉編著『地域アート—美学／制度／日本』堀之内出版
- 藤田貴也 (2013) 「世界制作論とグッドマンの芸術観」『哲学世界 別冊』(5), 73-86、早稲田大学大学院文学研究科人文科学専攻哲学コース
- フレーゲ,G. (1999) 『フレーゲ著作集 4 哲学論集』(黒田亘・野本和幸訳) 勁草書房
- フリック,U. (2011) 『質的研究入門—〈人間の科学〉のための方法論』(小田博志監訳) 春秋社
- ガブリエル,M・ジジェク,S. (2015) 『神話・狂気・哄笑』(大河内泰樹・斎藤幸平監訳) 堀之内出版
- ガブリエル,M. (2016a) 「中立的な実在論」『現代思想』第 44 巻第 1 号
- ガブリエル,M. (2016b) 「グローバル哲学?」『国際哲学研究』第 5 号、東洋大学国際哲学研究センター
- ガブリエル,M. (2018a) 「非自然主義的実在論のために」『現代思想』第 46 巻第 1 号 青土社
- ガブリエル,M. (2018b) 『なぜ世界は存在しないのか』(清水一浩訳) 講談社

- ガードナー,H. (1987) 『認知革命—知の科学の誕生と展開』(佐伯胖・海保博之監訳) 産業図書
- ガードナー,H. (2001) 『MI:個性を生かす多重知能の理論』松村暢隆訳、新曜社
- 源河亨 (2014) 「美的性質と知覚的証明」『科学哲学』日本科学哲学会、47-2: 87-103
- 源河亨 (2016) 「価値知覚と知覚学習—情動の認知侵入モデル」『科学哲学』日本科学哲学会 49-1: 37-48
- 源河亨 (2017) 『知覚と判断の境界線—「知覚の哲学」基本と応用』慶応義塾大学出版会
- Gettier,E,L.(1963) Is justified true belief knowledge?, *Analysis* 23. (「正当化された真なる信念は知識だろうか」柴田正良訳、森際康友編『知識という環境』名古屋大学出版会 1996)
- ギブソン,J. (1985) 『生態学的視覚論—ヒトの知覚世界を探る—』(古崎敬ほか訳) サイエンス社
- ギブソン,J. (2011) 『視覚ワールドの知覚』(東山篤規ほか訳) 新曜社
- ゴンブリッチ,E,H. (1979) 『芸術と幻影』(瀬戸慶久訳) 岩崎美術社
- Goodman, N.(1955) *Fact, Fiction, and Forecast*. Harvard University Press. (雨宮民雄訳『事実・虚構・予言』勁草書房 1987)
- Goodman, N.(1968) *Languages of Art*, Hackett Publishing. (戸沢義夫・松永伸司訳『芸術の言語』慶応義塾大学出版会 2017)
- Goodman, N.(1978) *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing. (菅野盾樹訳『世界制作の方法』筑摩書房 2008)
- Goodman, N. & Elgin, Z. (1988) *Reconceptions in philosophy and other arts and sciences*, Hackett Publishing. (菅野盾樹訳『記号主義—哲学の新たな構想』みすず書房 2001)
- グリーンバーグ,C. (2005) 『グリーンバーグ批評選集』(藤枝晃雄訳) 勁草書房
- グロイス,B. (2017) 『アート・パワー』(石田圭子ほか訳) 現代企画室
- ヘグルンド,M. (2016) 「ラディカル無神論的唯物論—メイヤサー批判」『現代思想』青土社 2016年1月号
- Harman, G. (2014) *Art Without Relations*, *Art Review*,
https://artreview.com/features/september_2014_graham_harman_relations/ (最終アクセス 2019年8月29日)
- ハーマン,G. (2017) 『四方対象—オブジェクト指向存在論入門』(岡嶋隆佑監訳) 人文書院
- ハーマン, G. (2018a) 「オブジェクトへの道」『現代思想』第46巻第1号 青土社
- ハーマン, G. (2018b) 「大陸実在論の未来」『現代思想』第46巻第3号 青土社
- 長谷川哲哉 (1990) 「〈芸術による教育〉と〈芸術への教育〉—ハーバード・リードとグンター・オットー」『和歌山大学教育学部紀要 教育科学』第39集、和歌山大学教育学部
- 橋本大輔 (2017) 「絵画技法の現象学的考察—リアリズム絵画制作の実践を通して」東京藝術大学大学院美術研究科修士論文
- 橋本大輔 (2018) 「リアリズム絵画における知覚と思考」小松佳代子編著『美術教育の可能性』勁草書房
- ハイデガー,M. (1994) 『存在と時間 上下』(細谷貞雄訳) 筑摩書房
- ハイデガー,M. (2008) 『芸術作品の根源』(関口浩訳) 平凡社
- 土方明司・江尻潔・木本文平 (2017) 『リアルゆくえ—高橋由一、岸田劉生、そして現代につながるもの—』生活の友社

- イェルムスレウ,L. (1959)『言語理論序説』(林栄一訳) 研究舎
- ホックニー,D. (2010)『秘密の知識—巨匠も用いた知られざる技術の解明—』(木下哲夫訳) 清幻舎
- 本田悟郎 (2011)「ハーバード・リードの美術教育論—『芸術による教育』の今日的意義—」『宇都宮大学教育学部紀要 第1部』第61号 81-88項、宇都宮大学教育学部
- 堀江郁智 (2015)「ジルベール・シモンドンとジル・ドゥルーズの〈特異性〉の概念—〈情報〉の形而上学的な問い直しのために—」『情報学研究：学環：東京大学大学院情報学環紀要』第88巻 77-92項、東京大学大学院情報学環
- 堀江郁智 (2016)「ジルベール・シモンドンの個体化論における伝統的個体観への批判について」『比較文学・文化論集』第33巻 40-54項、東京大学比較文学・文化研究会
- 堀江郁智 (2018)「シモンドンにおける深層心理学の影響」『哲学の探求』第45号 45-65項、哲学若手研究者フォーラム
- 星野太(2018)「ニコラ・ブリオー 思想家としてのキュレーター」2018年1月4日東京藝術大学講演会レジュメ
- 星野太 (2013)「ブリオー×ランシエール論争を読む」筒井宏樹編『コンテンポラリー・アート・セオリー』イオスアートブックス、36-70項
- 星野太 (2015)「第一哲学としての美学—グレアム・ハーマンの存在論」『現代思想』第43巻第1号 青土社 2015
- 星野太 (2018)「暗き生—メイヤサー、ブラシエ、サッカー」『現代思想』青土社 2018年1月号
- フッサール,E.『デカルト的省察』(浜渦辰二訳) 岩波書店 2001
- 池田学 (2017)『池田学《誕生》が誕生するまで』青幻舎
- 池内慈朗 (2014)『ハーバード・プロジェクト・ゼロの芸術認知理論とその実践—内なる知性とクリエイティビティを育むハワード・ガードナーの教育戦略』東信堂
- 今井康雄・山名淳・小松佳代子・池田全之・眞壁宏幹 (2015)「モノの教育的意味—思想史的接近の試み」『近代教育フォーラム』第24巻 156-162項、教育思想史学会
- 今井康雄 (2015)『メディア・美・教育—現代ドイツ教育思想史の試み』東京大学出版会
- 今井康雄・渡辺哲男・柴山英樹・小松佳代子・眞壁宏幹 (2016)「教育活動における言葉とモノ」『教育哲学研究』第113号、教育哲学会
- 今井康雄編 (2018)『科学研究助成事業(基盤研究B) 成果報告書 教育空間におけるモノとメディア—その経験的・歴史的・理論的研究』科研費研究成果報告書
- インゴルド,T. (2011)「つくることのテクステリティ」(野中哲史訳)『思想』No.1049、pp.187-206 岩波書店
- インゴルド,T. (2017)『メイキング』(金子遊ほか訳) 左右社
- Irwin, R. L. & Cosson, D.A & Pinar, W. (2004) *A/r/tography: Rendering Self Through Arts-Based Living Inquiry*, Pacific Educational Press
- Irwin, R.L. & Springgay, S. (2008) *A/rtoigraphy as practice-based research*, Springgay, S., Irwin, R. L., Leggo, C. & Gouzouasis, P. eds., Sense Publishers

- 伊勢田哲治 (2001) 「科学的合理性と二つの〈社会〉概念」『情報文化研究』名古屋大学情報文化学部、14: 27-42
- 伊勢田哲治 (2003) 『似非科学と科学の哲学』名古屋大学出版会
- 伊藤安浩 (2006) 「DBAE(ディシプリンに基づく美術教育)カリキュラムの理念とその認識論的基礎」『九州教育学会研究紀要』34, 257-264、九州教育学会
- 伊藤安浩 (2017) 「DBAE(ディシプリンに基づく美術教育)をめぐる論争：芸術カリキュラムにおいて「創造行為」はどのような位置を占めるべきか」『大分大学教育学部研究紀要』39(1), 135-144、大分大学教育学部
- ジェイコブズ,T,S. (1991) 『デッサンの眼とことば』(田辺晴美訳) エルテ出版
- ヤコブソン,R. (1973) 『一般言語学』(川本茂雄ほか訳) みすず書房
- ヤコブソン,R. (1988) 「芸術におけるリアリズムについて」(谷垣恵子訳)『ロシア・アヴァンギャルド 6 フォルマリズム—詩的言語論』国書刊行会
- ユング,C.G. (1987) 『タイプ論』(林道義訳) みすず書房
- ユング,C.G. (1999) 『元型論』(林道義訳) 紀伊國屋書店
- ユール,J. (2016) 『ハーフリアル—虚実の間のビデオゲーム』(松永伸司訳) 合同会社ニューゲームズオーダー
- 景浦亮平 (2015) 「カンタン・メイヤサーの思弁的実在論」『国際言語文化創刊号』国際言語文化学会
- 金森修(2015) 『科学思想史の哲学』岩波書店
- 金田晋 (1984) 『絵画美の構造』勁草書房
- 金田卓也 (2014) 「教育に関する質的研究における Arts-Based Research の可能性」『ホリスティック教育研究』(17), 1-16
- 金子一夫 (1997) 「教育改革と美術教育—未熟の価値から成熟の価値への転換を」『美育文化』47 (5) ,20 - 25、美育文化協会
- 金子一夫・藤澤英昭・柴田和豊 (1997) 「鼎談〈戦後美術教育における“創造主義”の再検討〉」『美育文化』47 (10)、14-29、美育文化協会
- 金子一夫 (1999) 『近代日本美術教育の研究 明治・大正時代』中央公論出版
- 金子一夫 (2016a) 「美術教育方法論における超越的外部の必然性：〈無規定的過程概念〉,その他」『美術教育学：美術科教育学会誌』(37), 207-218、美術科教育学会
- 金子一夫 (2017) 「現代美術教育学研究の問題点とその解決：贈与交換論による美術教育の再定義を通して」『美術教育学：美術科教育学会誌』(38), 179-191、美術科教育学会
- 金子一夫 (2018) 「贈与交換システム論による美術教育学の構築：美術教育実践の贈与交換・相互交感・純粹贈与の三層構造解」『美術教育学：美術科教育学会誌』(39), 89-100、美術科教育学会
- カント,I. (1962) 『純粹理性批判 上中下』(篠田英雄訳)岩波書店
- カント,I. (1964) 『判断力批判 上下』(篠田英雄訳) 岩波書店
- カント,I. (1979) 『実践理性批判』(波多野精一ほか訳) 岩波書店
- 笠原広一 (2018) 「5th Conference on Arts-Based Research and Artistic Research にみる Arts-Based

- Research の国際的な研究動向』『東京学芸大学紀要芸術・スポーツ科学系』 70 : 45-64
- 笠原広一 (2019) 「Arts-Based Research による美術教育研究の可能性について : その成立の背景と歴史及び国内外の研究動向の概況から」『美術教育学 : 美術科教育学会誌』 (40), 113-128、美術科教育学会
- 片口直樹・金子一夫 (2016) 「沈黙交易・贈与交換の概念による、美術教育実践の解釈と構想」『五浦論叢 : 茨城大学五浦美術文化研究所紀要』 (23), 89-103、茨城大学五浦美術文化研究所
- 加藤茂・谷川渥・持田公子・中川邦彦 (1983) 『芸術の記号論』 勁草書房
- 川本茂雄・田島節夫・坂本百大・川野洋・磯谷孝 (1982) 『記号としての芸術』 勁草書房
- 川俣正 (2008) 『オン・ザ・ウェイ—川俣正のアーティストな旅』 角川学芸出版
- Kemp, M. (1990) *The Science of Art*, Yale.
- 菊地匠 (2018) 「芸術における〈隔たりの思考〉」小松佳代子編著『美術教育の可能性—作品制作と芸術的省察』 勁草書房
- 木村敏 (1982) 『時間と自己』 中央公論社
- 北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編著 (2014) 『美術の日本近現代史—制度・言説・造形』 東京美術
- 北澤憲昭 (1993) 『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』 岩波書店
- 北澤憲昭 (2010) 『眼の神殿—(美術) 受容史ノート』 ブリュッケ
- 清塚邦彦 (1999) 「ネルソン・グッドマンの記号論—例示の概念を中心に」『山形大学紀要 人文科学』 14(2), 372-342、山形大学
- 清塚邦彦 (2002) 「絵画的な描写について—哲学的分析」『山形大学紀要 人文科学』 15(1), 268-235、山形大学
- 清塚邦彦 (2003) 「写真を通して物を見ること—K・L・ウォルトンの透明性テーゼをめぐって」『山形大学紀要 人文科学』 15(2), 302-271、山形大学
- 清塚邦彦 (2004b) 「ネルソン・グッドマンの記号論(2): Pictorial Representation の分析を中心に」『山形大学人文学部研究年報』 (1), 37-64、山形大学人文学部
- 清塚邦彦 (2007) 「絵画における感情の表現について—哲学的な分析」『山形大学人文学部研究年報』 (4), 1-32、山形大学人文学部
- 清塚邦彦 (2009) 「視覚的なフィクションをめぐって」『フィクションの哲学 (初版)』 第 6 章、勁草書房
- クレー, P. (2016) 『造形思考 上』 (土方定一ほか訳) 筑摩書房
- 清塚邦彦 (2017) 『フィクションの哲学 (改訂版)』 勁草書房
- 小林剛 (2014) 『アメリカン・リアリズムの系譜—トマス・エイキンズからハイパーリアリズムまで—』 関西大学出版
- 小松佳代子 (2011) 「つくることと生きること—美術と教育の交叉」東京藝術大学美術教育研究室編『美術と教育のあいだ』 東京藝術大学出版会
- 小松佳代子 (2016) 「4th Conference on Arts-based Research and Artistic Research」『美術教育研究』 (22), 85-91、美術教育研究会
- 小松佳代子 (2017a) 「芸術体験と臨床教育学—ABR (芸術的省察による研究) の可能性」矢野智司・西平直編著『臨床教育学』 139-160、協同出版

- 小松佳代子 (2017b) 「国際美術教育学会 2017: 制作と研究の関係に着目した一つの報告」『美術教育研究』(23), 28-34、美術教育研究会
- 小松佳代子編著(2018a)『美術教育の可能性—作品制作と芸術的省察』勁草書房
- 小松佳代子 (2018b) 「美術制作におけるモノの質的変容」今井康雄編 (2018) 『科学研究助成事業 (基盤研究 B) 成果報告書 教育空間におけるモノとメディア—その経験的・歴史的・理論的研究』科研費研究成果報告書
- 小松佳代子・橋本大輔 (2019) 「新しい実在論の理論的射程と美術の探求」『長岡造形大学紀要』6-13
- 近藤和敬 (2016) 「ドゥルーズはシモン・ドンの議論をいかに理解し使用したか—ドゥルーズの忠実さと過剰さ」『人文科学論集: 鹿児島大学法文学部紀要』第 83 号 1-10 項、鹿児島大学法文学部
- 河野勝彦 (2016) 「カンタン・メイヤスの思弁的実在論」『唯物論と現代』第 56 号、関西唯物論研究会編
- 河野哲也 (2011) 「シモン・ドンの知覚論」『フランス哲学・思想研究』(16), 25-33、日仏哲学会
- クリステヴァ, J. (1983) 『記号の解体学—セメオチケ 1』(原田邦夫訳) せりか書房
- クリステヴァ, J. (1987) 『記号の生成論—セメオチケ 2』(中沢新一ほか訳) せりか書房
- クリステヴァ, J. (1991) 『詩的言語の革命 第一部理論的前提』(原田邦夫訳) 勁草書房
- クーン, T. (1971) 『科学革命の構造』(中山茂訳) みすず書房
- 熊倉純子監修 (2014) 『アートプロジェクト—芸術と協創する社会』水曜社
- 日下部吉信 (2008) 「アリストテレスの実体論」『立命館文学』第 603 卷、立命館大学人文学会
- 桑田学 (2017) 「人新世と気候工学」『現代思想』第 45 卷 第 22 号 青土社
- ラクー＝ラバルト, P. (1992) 『政治という虚構—ハイデガー, 芸術そして政治』(浅利誠訳) 藤原書店
- ランガー, S.K. (1960) 『シンボルの哲学』(矢野萬里ほか訳) 岩波書店
- Latour, B. Woolgar, S. (1979) *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Sage.
- ラトゥール, B. (1999) 『科学が作られているとき—人類学的考察』(川崎勝、高田紀代志訳) 産業図書
- Leavy, P. (2017) *Research Design: Quantitative, Qualitative, Mixed Methods, Arts-Based, and Community-Based Participatory Research Approaches*, Guilford Press
- Leavy, P. ed. (2018) *Handbook of Arts-Based Research*, New York: The Guilford Press
- 林曼麗 (1989) 『近代日本図画教育方法史研究: 「表現」の発見とその実践』東京大学出版会
- ロック, J. (1968) 「人間知性論」(大槻春彦訳) 『世界の名著 27 ロック ヒューム』中央公論社
- リュケン, M. (2007) 『20 世紀の日本美術—同化と差異の軌跡』(南明日香訳) 三好企画
- 眞壁宏幹編 (2016) 『西洋教育思想史』慶応義塾大学出版会
- マラン, L. (1986) 『絵画の記号学』(篠田浩一郎・山崎庸一郎訳) 岩波書店
- 丸山圭三郎 (1981) 『ソシュールの思想』岩波書店
- 丸山圭三郎 (2012) 『ソシュールを読む』講談社
- 松永伸司 (2018) 『ビデオゲームの美学』慶応義塾大学出版会
- マクダウェル, J. (2012) 『心と世界』(神崎繁ほか訳) 勁草書房
- メイヤス, Q. (2015) 「思弁的唯物論のためのラフスケッチ—わたしたちは如何にして相関の外へ出られ

- るか』『現代思想』青土社 2015年6月号
- メイヤスー,Q. (2016)『有限性の後で一偶然性の必然性についての試論』(千葉雅也ほか訳) 人文書院
- メイヤスー,Q. (2018)『亡霊のジレンマ』(岡嶋隆佑ほか訳) 青土社
- メルロ＝ポンティ,M. (1966)『眼と精神』(滝浦静雄・木田元訳) みすず書房
- メルロ＝ポンティ,M. (1974)『知覚の現象学 一・二』(竹内芳郎・小木貞孝訳) みすず書房
- 三木清 (2008)「創造する構想力」『京都哲学撰書 第十八巻』燈影社
- 三宅陽一郎 (2016)『人工知能のための哲学塾』ビー・エヌ・エヌ新社
- 三好風太 (2018)「〈まれびと〉的視点と芸術的省察」小松佳代子編著『美術教育の可能性—作品制作と芸術的省察』勁草書房
- 森田亜紀 (2013)『芸術の中動態—受容/制作の基層—』萌書房
- モリス,C,W. (1988)『記号理論の基礎』(内田種臣・小林昭世訳) 勁草書房
- 毛利嘉孝 (2014)「プロジェクト FUKUSHIMA! —3.11以降の芸術」熊倉純子監修『アートプロジェクト—芸術と協創する社会』水曜社
- 村田純一 (1995)『知覚と生活世界』東京大学出版会
- 永守基樹 (1999)「戦後美術教育の継承と超克—(金子/柴田論争が示したこと)」『美育文化』49 (1)、10-19、美育文化協会
- 中島秀之 (2015)『知能の物語』公立はこだて未来大学出版会
- 中園孔二 (2018)『中園孔二 見てみたかった景色』求龍堂
- 中村大介 (2003)「フランス技術哲学の現在—ベルナル・スティグレールの技術哲学の射程—」『人文論究』第53巻第3号 119-132項、関西学院大学人文学会
- 中村大介 (2005)「個体化論の行方—シモンドンを出発点として」『関西学院哲学研究年報』第38巻 17-34項、関西学院大学
- 中村和世 (2002)「DBAE論にみられる2つの教育観の検討」『美術教育学:美術科教育学会誌』23(0), 171-182、美術科教育学会
- 中村和世 (2003)「H.S.プロウディの美的教育論に関する一考察」『広島大学大学院教育学研究科紀要 第一部 学習開発関連領域』(52), 145-153、広島大学大学院教育学研究科
- 中村和世 (2004)「米国における美的教育カリキュラム開発の史的研究(1)美的知覚プロジェクト(the Aesthetic Eye Project)を中心に」『島大学大学院教育学研究科紀要 第一部 学習開発関連領域』53, 93-102、島大学大学院教育学研究科
- 中村和世・青山寿重 (2012)「美的知覚力を高める図画工作科の鑑賞題材に関する研究開発:ケッターリング・プロジェクトと美的知覚(Aesthetic Eye)プロジェクトのコンセプトを基に」『学校教育実践学研究』19, 147-160、広島大学大学院教育学研究科附属教育実践総合センター
- 直江俊雄 (2017)「国際美術教育学会誌に見る研究動向—制作に基づく研究に着目して」『日本美術教育研究論集』(50), 215-222、日本美術教育連合
- 日本色彩学会 (2011)『新編日本色彩科学ハンドブック 第三版』東京大学出版会

- 西川直子 (1999) 『クリステヴァーポリロゴス』 講談社
- 西村清和 (2009) 『イメージの修辞学』 三元社
- 西村清和編・監訳 (2015) 『分析美学基本論文集』 勁草書房
- 西村拓生 (1992) 「H.リードの芸術教育思想における形而上学的根本概念について—“美的なるもの”の回復としての〈芸術による教育〉—」『京都大学教育学部紀要』第38号 189-202 項、京都大学教育学部
- Nöth,E. (1990) *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press
- OECD 教育研究革新センター編 (2016) 『アートの教育学—革新型社会を拓く学びの技』 明石書店
- 小川歩人 (2017) 「書評 Karen Michelle Barad, “Meeting The Universe Halfway : Quantum Physics and The Entanglement of Matter and Meaning”」『共生学ジャーナル』第1号、大阪大学大学院人間科学研究科
- 小熊正久・清塚邦彦編 (2015) 『画像と知覚の哲学—現象学と分析哲学からの接近』 東信堂
- 岡田温司 (2010) 『半透明の美学』 岩波書店
- 岡原正幸 (2016) 「アートベース社会学へ」『哲学』三田哲学会 138 : 1-8
- 岡崎昭夫 (2008) 「デューイの質的思考と戦後アメリカの美術教育研究」『美術科研究』(1)、大阪教育大学
- 大橋功監修・編著 (2018) 『美術教育概論 新訂版』 日本文教出版
- パノフスキー,E. (2002) 『イコノロジー研究 上』(浅野徹ほか訳) 筑摩書房
- パノフスキー,E. (2009) 『〈象徴形式〉としての遠近法』(木田元ほか訳) 筑摩書房
- パーソンズ,M,J. (1996) 『絵画の見方—美的経験の認知発達』(尾崎彰宏・加藤雅之訳) 法政大学出版局
- パスカル,B. (1973) 『パンセ』(前田陽一・由木康訳) 中央公論新社
- パース,C,S. (1986) 『パース著作集 一-三』(米盛裕二ほか編訳) 勁草書房
- ピーターズ,R,S. (1971) 『現代教育の倫理』三好信浩・塚崎智訳、黎明書房
- プラトン (1979) 『国家 上下』(藤沢令夫訳) 岩波書店
- ポパー,K,R. (1971) 『科学的発見の論理 上下』(大内義一・森博訳) 恒星社厚生閣
- パトナム,H. (1994) 『理性・心理・歴史—内在的実在論の展開』(野本和幸ほか訳) 法政大学出版局
- Quine,W.V.O. (1969) *Epistemology Naturalized, Ontological Relativity and Other Essays*, Columbia University Press, 69-90 (伊藤春樹訳「自然化された認識論」『現代思想』青土社 16-8 : 48-63、1988)
- クワイン,W,V,O. (1992a) 『論理的観点から』(飯田隆訳) 勁草書房
- クワイン,W,V,O. (1992b) 「経験主義の二つのドグマ」『論理的観点から—論理と哲学をめぐる九章』飯田隆訳、勁草書房
- ランシエール,J. (2005) 『不和あるいは了解なき了解—政治の哲学は可能か』(松葉祥一ほか訳) インスクリプト
- ランシエール,J. (2008) 『民主主義への憎悪』(松葉祥一訳) インスクリプト
- ランシエール,J. (2009) 『感性的なもののバルタージュ』(梶田裕訳) 法政大学出版局
- ランシエール,J. (2010) 『イメージの運命』(堀潤之訳) 平凡社
- ランシエール,J. (2011) 『無知な教師—知性の解放について』(梶田裕・堀容子訳) 法政大学出版局
- ランシエール,J. (2013) 『解放された観客』(梶田裕訳) 法政大学出版局

- リード,H. (1957) 『イコンとアイデア』(宇佐美英治訳) みすず書房 1957
- Read, H. (1960) *The Forms of Things Unknown*, Faber.
- リード,H. (2001) 『芸術による教育』(宮脇理ほか訳) フィルムアート社 2001
- リヒター,G. (2005) 『写真論／絵画論』(清水穰訳) 淡交社
- リーグル,A. (1970) 『美術様式論』(長広敏雄訳) 岩崎美術社
- Rolling,J.H. (2013) *Arts-Based Research Primer*, Peter Lang
- ローティ,R. (1993) 『哲学と自然の鏡』野家啓一訳、産業図書
- Rosiek, J. (2018) Art, Agency, and Ethics in Research: How the New Materialisms Will Require and Transform Arts-Based Research, in; Leavy, P. ed., *Handbook of Arts-Based Research*, Guilford Press, 2018
- 齋藤功美 (2018) 「もののなかで夢をみる—芸術的知性による〈解放=救済〉」小松佳代子編著『美術教育の可能性—作品制作と芸術的省察』勁草書房
- 坂本明子 (2008) 「アメリカ 1960 年代における DBAE 論について--アーヴィング・コーフマンの美術教育論を中心に」『造形芸術研究』(14), 3-20、和歌山大学大学院教育学研究科美術教育専修講座
- 坂本泰宏・田中純・竹峰義和編 (2019) 『イメージ学の現在—ヴァールブルクから神経系イメージ学へ』東京大学出版会
- 櫻井あすみ (2018) 「〈贈与〉としての美術・ABR」小松佳代子編著『美術教育の可能性—作品制作と芸術的省察』勁草書房
- 佐々木正人 (2015) 『新版アフォーダンス』岩波書店
- 佐藤一郎 (1982) 「感覚の再現としての透層」『季刊みずゑ』982 号、48 項
- 佐藤一郎 (2014) 『絵画制作入門—描く人のための理論と実践』東京藝術大学出版会
- 佐藤道信 (1996) 『〈日本美術〉誕生』講談社
- ソシュール,F. (2016) 『一般言語学講義』(町田健訳) 研究舎
- Savransky, M. (2016) Modes of Mattering: Barad, Whitehead, and Societies, *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, Issue30.
- Scheffler,I. (1997) *Symbolic Worlds: Art, Science, Language, Ritual*, Cambridge University Press.
- シェフラー,I. (1981) 『教育のことば—その哲学的分析』村井実監訳東洋館出版社
- シェリング,F. (2006) 『シェリング著作集 3 同一哲学と芸術哲学』(井坂青司・西村清和編) 燈影舎
- シラー,F.V. (2003) 『人間の美的教育について』(小栗孝則訳) 法政大学出版局
- サール,J.R. (1986) 『言語行為—言語哲学への試論』(坂本百大・土屋俊訳) 勁草書房
- セラーズ,W. (2006) 『経験論と心の哲学』浜野研三訳、勁草書房
- シャヴィロ,S. (2016) 『モノたちの宇宙—思弁的实在論とは何か』(上野俊哉訳) 河出書房新社
- 柴田和豊 (1978) 「〈芸術による教育〉についての覚え書き」『宮崎大学教育学部紀要』第 43 号、宮崎大学教育学部
- 柴田和豊 (1998) 「鑑賞教育重視の風潮をめぐって」『美育文化』48 (10)、16—25、美育文化協会
- 篠原資明 (1999) 『エーコー記号の時空』講談社

- シブリー,F. (2015) 「美的概念」(吉成優訳)『分析美学基本論文集』(西村清和編・監訳) 勁草書房
- シモンドン,G. (2018) 『個体化の哲学—形相と情報の概念を手掛かりに』(藤井千佳世監訳) 法政大学出版局
- 白水浩信 (2003) 「近代統治論とその人間形成観：教育・人間・ポリス」『神戸大学発達科学部研究紀要』第 11 卷 11 号
- 白水浩信 (2004) 『ポリスとしての教育—教育的統治のアルケオロジー』 東京大学出版会
- ソーカル,A.ブリクモン,J. (2012) 『知の欺瞞—ポストモダン思想における科学の濫用』(田崎春明ほか訳) 岩波書店
- ソntag,S. (1979) 『写真論』(近藤耕人訳) 晶文社
- 菅野盾樹 (1999) 『恣意性の神話』 勁草書房
- 菅野盾樹 (2015) 『示しの記号—再帰的構造と機能の存在論のために』 産業図書
- ステッカー,R. (2013) 『分析美学入門』 森功次訳、勁草書房
- ステリン,L. (2011) 「シモンドンにおける存在の問いとしての個体発生」『Vol』 第 5 号 128—139 項、以文社
- 諏訪正樹・堀浩一編 (2015) 『一人称研究のすすめ—知能研究の新しい潮流』 近代科学社
- 高木幹夫・下田陽久監修 (2004) 『新編画像解析ハンドブック』 東京大学出版会
- 田中久美子 (2017) 『記号と再帰—新装版—記号論の形式・プログラムの必然—』 東京大学出版会
- 橘真一 (2012) 「ジルベール・シモンドンにおける information の概念について—ベルクソン受容という背景から照らした考察を中心に」『年報人間科学』 第 33 号 99—113 項、大阪大学大学院人間科学研究科社会学・人間学・人類学研究室
- 寺崎弘昭・周禅鴻 (2006) 『教育の古層—一生を養う』 かわさき市民アカデミー出版部
- 戸田山和久 (2002) 『知識の哲学』 産業図書
- 鳥光美緒子 (2010) 「ネルソン・グッドマンとハーバード・プロジェクト・ゼロ(1967-1971)—芸術・教育・研究に関するグッドマンの概念をめぐって」『教育学論集』 52, 79-107、中央大学
- 東京藝術大学美術教育研究室編 (2011) 『美術と教育のあいだ』 東京藝術大学出版会
- 東京藝術大学芸術リサーチセンター・ワーキンググループ編 (2013) 『芸術リサーチセンター成果報告書』 東京藝術大学芸術リサーチセンター
- 辻惟雄監修 (1991) 『日本美術史』 美術出版社
- 辻惟雄 (2005) 『日本美術の歴史』 東京大学出版会
- 辻茂 (1995) 『遠近法の誕生—ルネサンスの芸術家と科学—』 朝日新聞社
- 辻泰秀 (2011) 「美術教育における美術批評の位置付け：アメリカの DBAE からの示唆」『岐阜大学教育学部研究報告 人文科学』 60(1), 83-92、岐阜大学
- 辻恭秀・山田唯仁 (2016) 「ハーバード・リードの『芸術による教育』の現代性」『岐阜大学教育学部研究報告 人文科学』 第 65 巻第 1 号、岐阜大学教育学部
- 上野浩道 (2007a) 『日本の美術教育思想』 風間書房
- 上野浩道 (2007b) 『美術のちから—教育のかたち—表現と自己形成の哲学』 春秋社

- ユクスキュル,J,V.クリサート,G. (2005)『生物から見た世界』(日高敏隆・羽田節子訳) 岩波書店
- 内井惣七 (1995)『科学哲学入門—科学の方法・科学の目的』世界思想社
- ウォルトン, K. (2016)『フィクションとは何か—ごっこ遊びと芸術』(田村均訳) 名古屋大学出版会
- 渡辺哲男ほか編著 (2019)『言葉とアートをつなぐ教育思想』晃洋書房
- 渡邊誠介・板垣順平・小松佳代子 (2019)「(試論) 長岡造形大学大学院研究方法論の模索」『長岡造形大学
研究紀要』16 : 118—123
- 渡邊福太郎 (2016)「加速化する近代化と教育思想・教育学」眞壁宏幹編『西洋教育思想史』慶応義塾大学
出版会、643-655
- 渡邊福太郎 (2017)『ウィトゲンシュタインの教育学—後期哲学と言語の限界』慶応義塾大学出版会
- ワインバーグ,S. (2016)『科学の発見』(赤根洋子訳) 文藝春秋社 2016
- ヴルフ, C,H. (2009)「イメージ・まなざし・イマジネーション」(今井康雄訳) 東京大学大学院教育学研
究室『研究室紀要』第 35 号、123—133 項
- 八木雄二 (2015)『聖母の博士と神の秩序—ヨハネス・ドゥンス・スコトゥスの世界』春秋
社
- 山名淳・矢野智司編著 (2017)『災害と厄災の記憶を伝える—教育学は何ができるのか』勁草書房
- 山名淳 (2017)「災害と厄災の記憶に教育がふれるとき」山名淳・矢野智司編著『災害と厄災の記憶を伝え
る—教育学は何ができるのか』勁草書房
- 山木朝彦 (2018)「20 世紀から 21 世紀への美術教育理論の展開：モダンからポストモダンへの転換期に着
目して」美術教育学叢書企画編集委員会編『美術教育学の現在から』学術研究出版
- 山内志朗 (2011)『存在の一義性を求めて—ドゥンス・スコトゥスと 13 世紀の〈知〉の革命』岩波書店
- 矢野智司 (2017)「厄災ミュージアムの建築プラン—記憶し物語り伝達し公共的に活動する場を目指し
て」山名淳・矢野智司編著『災害と厄災の記憶を伝える—教育学は何ができるのか』勁草書房
- 米盛裕二 (1981)『パースの記号学』勁草書房