

## 芸術・言語・自然

### ——身体図式の自己疎外と芸術教育について

上村 博

はじめに

本論文は芸術概念を再考するとともに、それに関わる芸術教育のありかたを問おうとするものである。芸術という語には本来後天的に学習されたものという意味がある。しかし長い歴史的経緯の果てに、それは美的な効果を追求する専門的な職業技術になってしまった。しかし芸術の領域が多様化し、また職業としても芸術家なるものもはや自明なものではなくなった今日、あらためて芸術という語の原義を見直す必要があるだろう。他方で、芸術教育については、十九世紀後半以降に一般教育が普及してゆくなかで、とりわけデッサンの教育目的を巡る議論がフランスや日本で行われている。ここでは自然科学的な関心からの技術習得だけでなく、情操教育、感性教育の意義も検討されているが、こうした心の教育については、定義が不安定なまま今日に至っている。しかし、創造性であるとか、さらには「右脳活性化」であるとかの軽佻な文句に終始しない感性教育の可能性を考えることはできるのではないだろうか。そしてそのためには芸術を表面的な創造性(概念的・論理的思考からの解放といった程度)ではなく、一定の論理・方法を持った自己教育として考えることが重要ではないか。その点を明らかにしたい。

芸術を教育に関わるものとして捉えた二十世紀の古典的な著作に、ハーバート・リードの『芸術を通じた教育』(Herbert Read, *Education through Art*, 1943)<sup>①</sup>や『アイコンとアイデア』(Leon and Idear, 1955)<sup>②</sup>があるが、そこには美的な芸術ジャンルでの技術習得という観点とはまったく異なる、普遍的な教育の手段としての芸術が語られている。この立場は二十世紀に大きな影響を与え、また今日もなお、言語的な知性に偏らない感性の育成を言挙げするさまざまな議論に受け継がれている。芸術を美術作家の専門技術として考えるのではなく、それ以外の一般の人々にとっても重要な教育手段と考える立場は本論でも同じである。しかし、他方でリードの考えるような概念と感性との関係については再考の余地がある

と思われる。リードは概念に像を先行させる。そしてまた彼が感性教育に関し言語を引き合いに出すときも、詩や演劇に限られる。そこには知性と感性の単純な対立、あるいは言語に対する直観や感性の独立、さらには優越を主張しようとした十九世紀末以来の哲学上の論争が不幸な影を落としているのではない。知性は没価値的な有用性にのみ奉仕する管理的な力であり、人間性や感性を抑制しているのだろうか。身体性や感性と知性とは対立するものなのか。そのような二項対立にはかつて知性を上位に置き感性を誤謬のもとと貶めた西洋風の形而上学的二元論が裏返しになって引きずられているのではないだろうか。もしそうした単純な二項対立を避けるなら、知性は感性にかなる点で寄与するののか、という問いがきわめて自然に可能になるだろうし、またさらには芸術もひたすらに感性的な刺激物(美術作品)を作るのでもなく、あるいは知性的な理解の補助物(文化的なメッセージのアイコン)でもなく、一種の自己展開する言語活動として、自己教育という言葉の本来の意味を今日ふたたび回復することができるのではないだろうか。

そうした問いを考えるために、本論は三章構成をとる。第一章ではまず芸術と言語とがいかに関わるのかを考えたい。両者にとって欠かすことのできないのは身体の習慣づけではないだろうか。いかにして人間が新しい意味を生み出す、あるいは理解するのか、という問いについて、身体運動の図式(あるいは型)の組み換えという観点から考察したい。それはおのずと教育と芸術という問題に関わってくる。教育は「教える側」では完結しない。教育という行為の目的が「教わる側」の成長なのであれば、それが果たされるのは畢竟「教わる側」自ら学習することによってである。教育が実効性を持つためには「教える」「教わる」という区分は必然的に「教わる側」の内部で解消する。それは自己教育、また自己学習と言っても良い。ところで、そのような自己による自己の成長こそは、そもそも芸術や言語のもたらす基本的な機能なのではないだろうか。つぎに、第二章では自然の問題を扱うことにしたい。第一章で考察した身体運動の組み換えとしての芸術ないし言語が「成長」をもたらし、また、運動の組み換えは単に任意の変更ではなく、ある秩序にむけた方向性を持つものでなくてはならない。しかしまた、その方向性は予め設定された目的ではなく、自分にとっても思いがけないものではないだろうか。既知の意味の体系、既に与えられた条件の内部で完結するのであれば、本当の意味で成長して

いるというよりも、単にその条件への適合、あるいは省力化を進めているだけである。ところで、自然はまさに、予見不能な仕方、増殖し、成長する力を持っていて、勿論、自然はしばしば失敗することも多いし、絶滅したり袋小路に入ってしまう生物種も存在する（そこに人間も含まれているかもしれない）。しかし、その成長は偶然的な方向に進むばかりではない。自然が人間の理性のように目的を設定して作用しているのではないにもかかわらず、結果的に目的にかなうもの（＝あまたの生物たちの身体や行動の合目的性）を作り出しているのは、実に驚嘆すべきことであるが、それは勿論自然の一部としての人間自身についても該当することである。ただし、人間は単に自然の一部というだけでなく、他の動植物に比べ本能的な力にいささか欠陥がある。そしてそれを補うかのように意図的にものを作り上げ、また自分自身も作り替える技術という力も（部分的にせよ）持っている。人間の成長という問題は、自然の持つ目的性を人間の制作行為によってどのように補い、回復するか、あるいは別のものとして獲得するかという問題であるように思われる。これはカント以来の自然の合目的性と芸術活動との関係の問題をあらためて検討することになる。第三章では、以上の芸術・言語・自然の関わりについての反省を受け、まとめとして芸術が人間にもたらずもの、またそこから芸術教育の意味を考えたい。それは結局のところ、人間の条件と自由の問題にはかならないだろう。

### 一．「身体図式＝言語」としての芸術

#### (一) 言語的認識と造形的認識

芸術と言語の関係については、先に名前を挙げたリードの議論のように感性的な表現と概念的・文化的なメッセージの関係として扱われがちである。実際にはリード自身は著作によって微妙に表現を変え、言語活動を単なる功利的な概念として考えているわけではない。『アイコンとイデア』に先立つ『芸術による教育』では言語芸術にも相応の役割が与えられるだけでなく、彼の芸術教育の立場をほかならぬ「イデア」論のプラトーンの再評価として位置づける（同書序）。しかしそれでも感性＝造形と知性＝言語との対置は顕著である。それは表現形式（どのようなかたちで）と主題（どのような内容を）という区分として、近代的な美術の見方で前提されている二項対立に呼応する。そしてその近代的な美術の見方は、その作品がどんな内容（主題とか物語といった概念）を示し

ているかではなく、どんな表現形式（色づかいや筆づかい、形の構成など）で作られているかを優先する。こうした区分は、リードそのひとが名を挙げているコンラート・フィードラーの考え（そしてさらに遡ってカントの考え）に鮮明な理論的表現を認めることができよう。フィードラーはその『芸術活動の根源』(Konrad Fiedler, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*, 1887)<sup>③</sup>で、我々の世界の認識を大きくふたつにわけた。言葉によるものと芸術によるものである。感性的なデータの渦中であって、人間を支えてくれるものは言葉である。言語によって、我々は頼りない混沌のなかに、ひとつひとつのはっきりした物事を認識する。個々のものを概念によって意味づけることで、はじめて自他の関係を知り、行動が可能になる。直接的な行為を目的としなくても、こうした言語による概念的な認識を進展させ、自分の目の前のものだけでなく、世界の包括的な認識に至るのが、学問である。しかしながら、人間には学問的な世界認識とは別の能力もある。それが芸術活動であり、目と手とを協働させることで、流動的な感性的なデータを明晰な形象へと高めることができる。これは自分にとって獲得された現実であり、寄り辺ない不安な世界のなかであって自分と世界とを確固として認識する行為である。

フィードラーの考え方は、芸術活動を「美」の追求ではなく、認識活動の一種としたこと、そしてまた言語とは区別される世界認識の可能性を芸術に託したものであり、十九世紀末から二十世紀前半にかけてのさまざまな前衛芸術の信念と共通するものがある。実際、印象主義以降の欧米の芸術運動は、もはや普遍的な物語の描写でも理想的な美の実現でもなく、主観の表出や形式（色と形のコンポジション）の探究を目指した。そしてこれは（公衆の趣味とは別に、特に美術大学をはじめとする学校教育で）今日なおその余燼が残っている<sup>④</sup>。

ところで、ベネデット・クローチェは20世紀初めに活躍したものの、近年もはやほとんど言及されなくなった哲学者であるが、言語（そして知性）に関し、いまだに興味深い見解を示している。半世紀のちのリードの「アイコン」と「イデア」の対比に近い考え方をとって、直観的な認識と知性的な認識とを区別しつつも、それらを並行的な関係とは考えない。前者は後者の前提条件であり、知性的な認識には必ず直観が含まれるが、逆に直観は必ずしも知性的認識ばかりではない。そしてクローチェは直観と表現を同一のものとし<sup>⑤</sup>、さらにまた言語も表現として考える。すると科学的な認識内容（概念）を語るものだけが

言語ではなく、感性的な（そして芸術的な）表現も言語、それもより広い意味で言語活動なのであり、概念操作を専ら事とするのはその中でも特殊な言語活動だ、ということになる。両者の関係は段階の相違であり、第一段階の直観に第二段階の概念が含まれるというわけである<sup>6)</sup>。だからこそ、芸術を考察対象とする美学は、「表現の学」*scienza dell'espressione*であり、「一般言語学」*linguistica generale*と名付けられるのである。

こうした言語の定義づけは、おそらく言語を研究するうえでは範囲を曖昧にしてしまうおそれからか、言語学の分野ではほとんど言及されることがない（アメリカの言語学者サピアは例外である）。しかし言語という言葉を使わないで、それを記号や象徴として考えるなら、また文化的な所産全体を記号や象徴として捉えることについては、二十世紀後半から記号学や構造主義が目指して来たこととあり、言語とその他の人間の表現とを区別する方がむしろその両者を区別する理由を問われなくてはならないだろう。さらにまた言語学でも、語の総体の構造的な関係を考察するだけでなく、発話行為それ自体が言葉の意味決定に関与するという側面が注目されてきた経緯を考えるなら、「表現」という能動的な契機を中心に考えるクローチエの議論を一概に時代遅れの「ロマン主義」と決めつけなくてもよいだろう<sup>7)</sup>。

しかし、クローチエの議論は、言語と造形芸術とを表現という同一の観点から考察させるというメリットもあるが、他方で表現と直観とを同一視することで、表現行為が有する物質的な側面や、直観が成立する過程や表現を媒介するものをあまり考慮しない。しかし、フィードラーが丹念に記述したような現実獲得のための身体的な認識過程というものが表現＝直観の形成にとつては不可欠ではないだろうか。またこうした媒介物の存在が希薄なことは、たとえばカッシーラーがクローチエを批判する理由でもある。カッシーラーは象徴形式として人間の精神的な活動、すなわち芸術や科学の表現を考察する。言語もそのひとつに数えられていて、クローチエよりも狭義の意味を与えられているが、言語や科学、芸術を人間の表現としてとらえる点はクローチエの考え方に近い<sup>8)</sup>。とはいえ、カッシーラーはジャンルの意義を否定するクローチエを批判し、表現を媒介する形式の重要性を主張する。それは妥当であろう。クローチエが直観と表現とを一致させたことが性急ではないとしても、少なくとも両者が徐々に獲得され、形成され、変化してゆくということ、またいわば表現の

物質的な基盤というものを考慮する必要があるように思われる。その表現の形成過程を文化史のなかでではなく、個人の成長という観点で考えるなら、それはやはり言語の習得のプロセス、なかんづく身体のはたらきと関わるのではないだろうか。

## (二) 身体の図式と表現の獲得

ここで言う「身体のはたらき」というのは、単に発話や筆記のための筋肉運動ではない。言葉に意味を与えるのは、言葉に結びついた概念であるが、言葉をつたの音（普遍概念を否定した学者たちの言葉を使うなら、声の息 *l'air* *voix*）ではなく、意味を持ったものとするのは、概念を言葉に結びつける身体運動である。いいかえると話された音の聴覚的な印象や記された文字の視覚像とともに、身体がある種の身構えをとり、そのことによって記憶が喚起されるのである。そのような身体の動きを主題として考察したのがベルクソンやメルロ＝ポンティといった哲学者たちである。メルロ＝ポンティはこうした運動を「身体図式」*schème corporel*と呼ぶが<sup>9)</sup>、これはいうまでもなくベルクソンの『物質と記憶』にある「運動図式」*schème moteur*の批判的考察のなかで生まれた表現である。さまざまな言語を巡る理論の中で身体図式という考え方が持つ有利な点は、発話や筆記の運動とは別の次元で言語と身体という問題を可能にするところにある。メルロ＝ポンティは『知覚の現象学』のなかで、ベルクソンの運動図式が記憶、そして概念を呼び起こす過程を十分に説明していないとするが、その当否はここで詳論しない。しかし両者ともに身体運動が概念を呼び起こすという指摘をしている点、そして身体運動のもたらす意味とは、文字や音声としての言葉ではなく、身体が世界のなかでどのように行動できるのかという指示であり知覚であるという点は共通しているであろう<sup>10)</sup>、また今日でも十分に妥当な考えであると思われる。

そして我々は明確に単語を意識していなくても、世界を言葉によって分節している。言語が世界に意味を与え、世界を分節するものだとするれば、習慣的な運動こそは言語活動である。習得された身体図式によって暗黙のうちに個々の物体とその意味、またそれらの関係が了解されている。さらに生物の身体組織は行動のために運動を物質化したものであり、それ自体が言語であるとさえ言えよう。ただし、そうした身体に刷り込まれた暗黙の言語のほかに、自分の身



につけた習慣的運動そのものを対象化することができるよう、特殊な言語がある。それこそが発話や筆記という、組み換えが容易な身体図式である。そしてまた発話や筆記ではなくても、直接的な行動のために知覚された世界とは異なるさまざまな像を描くことによっても、新たな身体図式<sup>11)</sup>言語を獲得することもできよう。言語という観点に芸術活動も含めるなら、芸術はただ現実の感性的な類似物ないしは直接的な感性的表現ではなく、むしろ現実を組み換え、経験的な世界とは別のものを呈示するという性格を持つことがより明確に示されるだろう。

以上見てきたように、世界の認識方法としての言語は身体に刷り込まれており、その図式を意識化された言語によって組み換えることで新たな身体図式<sup>12)</sup>言語を手に入れることができる。学習とはその過程に他ならない。世界の認識は知性<sup>13)</sup>言語に感性<sup>14)</sup>視覚が対置されて各々異なった仕方で行われるのではなく、双方とも身体図式としての言語の獲得なのである。芸術活動も、知性なり感性なり一方に関わるものというよりも、むしろ身体図式を形成するためのひとつの方法として、広義での言語を習得する活動と考えられる。芸術活動と学習とは本来等しいものである。両者が区別されるとしたら、感性に対する知性という二分法ではなく、それぞれいかなるものを目指して新たな身体図式を獲得するのかという、認識の目的に関わる相違ではないだろうか。

ところで先に記したように、言語そして身体図式の獲得は、習慣の問題でもある。そして習慣は、アリストテレスがエウエーノスを引いて「習慣はついに人間のひとつの自然本性となる」(『ニコマコス倫理学』第一章)とするとおり、自然化という問題である。自然化とは、生まれながらの自然にはなかったものを後から身につけることであり、それも意図して運動を身体に植え付け、あたかも元々身体の一部だったかのようにそれを無意識化することである。これは習慣的運動の問題であると同時に、意識された言語にもかかわることであり、理念や文化の自然化、身体化の問題である。自然はさまざまなものを無意識化し、自明のものとして反復する<sup>15)</sup>。しかし他方で自然は単なる惰性にとどまるのではなく、新しいものを生み出しもする。自然化には、反復的な行為を意識しなくなるという側面と同時に、その反復行為のおかげで別次元の新しい行為を可能にするという側面がある。メルロ<sup>16)</sup>ポンティがオルガニストの例を

挙げるように、楽器演奏に習熟すれば、かつて弾いたことのない音楽を即興演奏することも可能になるのである<sup>17)</sup>。

つまり芸術を学習一般と区別し、芸術を学ぶという行為の意味を考えると、どのような身体図式<sup>18)</sup>言語を獲得するかという問題であるとともに、それを言い換えて、何ものを自然化するかという問題としても考えることができるだろう。芸術は(そして広く言語一般は)単に習慣化された身体運動を獲得するということだけではない。メルロ<sup>19)</sup>ポンティが人間の特徴を「第二の自然」の習得だけではなく、そのさらなる組み換え可能性、そしてとりわけそれを象徴的形式によって行う可能性に見ているのは正当である<sup>20)</sup>。そこで次章では、身体図式<sup>21)</sup>言語の自然化と、それを新たに組み換える特殊な象徴の役割、あるいは言語としての芸術について考察したい。

## 二. 成長する自然と芸術

### (一) 自然の芸術と驚異

芸術という漢語、ギリシャ語の *techné* そしてまたラテン語の *ars* はいずれも元来は後天的に学習された知識および技術を指していた。その意味では「芸術を学ぶ」ということは「芸術に携わる」ということと同義である。ただ、「芸術」にもいろんな種類がある。古くは自由人のための芸術 *artes liberales* と機械的な(つまり奴隷の)芸術 *artes mechanicae* という区分があった。これは肉体労働の有無による身分的な区別でもある。この近代版とでもいべき新しい区分をカントが『判断力批判』のなかで設けている。すなわち、美しい芸術である。美しい芸術という言葉自体は、*Beaux-Arts* としてすでに十七世紀後半のフランスで用いられていた<sup>22)</sup>。しかしカントは「美しい芸術」について興味深い原理的な考察を行う。芸術 (*Kenntnis* 技術) には物を実現する芸術 (技術) と感性に訴える芸術 (技術) がある。そして感性に関わる技術のなかには、座談のような快適さの効果をもたらすことを目的とした芸術のほか、それが作り出したものを認識する過程そのものが心地よいような芸術がある。この後者が「美しい芸術」である、とする(第四四節)。そしてこの美しい芸術は作るべきものの構造をあらかじめ目的として持つておらず、あたかもそれが自然であるかのようにものを生み出す(第四五節)。勿論、優れた作品であるとか、美的な効果である

といった抽象的な「目的」は設定できるだろうが、それらは一種の価値的な目標であり、実現するための具体的な規則は与えられないのである。今日、我々が呼ぶところの「芸術」はほぼカントのいう美しい芸術である。知識や技術を全体として指していた元来の「芸術」は、技術工学や産業といった人間身体に内在しない技術に取って代わられて、辛うじて「美しい芸術」においてのみ、人間の獲得した後天的身体能力の領分が確保されている。今日、芸術教育という場合も、こうした意味においての、何を作るべきかという概念が前提されているような産出行為ではなく、いわば未知のものを作り出すような行為についての教育が含意されていると言って良い。「美しい」という形容詞については、視覚的な意味を連想させるが、実際のところ、後述するように、カントのいう美しい芸術は自然との関係のなかでの認識の快であって、表面的な構図や色彩を視覚的にどう捉えるのかという問題はその部分的な現れである。美しい芸術とは、目的として既成概念に依らず、ある予見不可能なものを産出する芸術である。

しかし、優れた作品といったような意味での目的ではないとしても、美しい芸術には目的や規則は一切介入しないのであろうか。制作を行う上で、素材や手段の取捨選択が発生するならば、そこには何らかの拠るべき規準があるだろう。また全くの無目的であれば、そもそもひとつの仕事の達成ということもありえない。現実の芸術の歴史では意図的に目的を省いた「何でもあり」の作品も生み出されたが、それは実のところきわめて制度的な意識を示したものであり、芸術史のうえではともかく、何らかの意味のある認識を示したものである。にもかかわらず、あらかじめ決まった目的を設定して制作が行われるのであれば、単なる概念の具体化であって、機械的な工作物と変わらない。それでは、制作を導くべきものは、まだ存在していないにもかかわらず、しかし同時に現に存在するものに働きかける、という一見すると矛盾した性格を持つことになるだろう。

このような性格は恰度自然の目的性を思わせる。自然は全くの偶然的な形をとらない。そこには何らかの目的を思わせるような「合目的性」(カント)がある。とはいえ、自然の目的を科学的に追究することは原理的に無理である。にもかかわらず、特定の目的を知ることはできないとしても、少なくとも自然が何らかの目的に適った産出行為を行っていること、つまり自然には合目的性が

あることを察知することはできる。「美しい」という感情が教えてくれるものはそれである。自然は実に多様なものを生み出しているが、その目的は「これ」とはつきり名指されるものではない。究極的な自然存在の目的というだけでなく、個々の生命体の誕生と成長についても、あらかじめ決まった目的ないし設計図に描かれたような姿形を誰かが見つけながら部品を組み立てるように進行するのではなく、成長したのちに結果的にそれが目的に適って作られたことがわかるのである。またカントの言い方を借りるならば、こうした「自然の芸術」はあくまでも比喩的にしかそう言えないのである。このような自然の産出行為は実に驚異というほかないが、人間が自然の一部としてではなく意図的に(つまり生物の一種としての生殖行為とは別のしかたで)何かを生み出すときにも、そのような驚異をもたらすものが美しい芸術だということになる。

## (二) 自然と身体図式の再編成

それではその驚異をどのようにして芸術制作で可能にしているのか、もう少し制作過程に接近して考えてみよう。このように未だ存在しない目的に導かれる制作行為という奇妙なものを理解するためには、一瞬ですべてができあがるというクロウチエ的な直観<sup>(15)</sup>表現ではなく(ただし、クロウチエの考え方を好意的に付度するならば、直観<sup>(15)</sup>表現はそれ自体では一瞬かもしれないが、次々にあらたな直観が生まれることは妨げないし、その都度にそのまま表現として直観が更新される、ということになる)、むしろ身体図式<sup>(16)</sup>言語の漸進的な生成過程をそこに見て取る必要がある。メルロ<sup>(16)</sup>ポンティがいうように、思考は稲妻のようだとしても、それを自分のものとするには、身体運動として具体化させなくてはならないのである<sup>(15)</sup>。

それは身体にとつては、自分を作り替えることである。生命体としての人間は他の生き物と同様に世界の中で生命的な活動をより良く遂行するために、身体を最適化している。それは身体そのものであるとともに、習慣として身につけられた運動でもある。ただ、人間の場合、前章の終わりで述べたとおり、他の生物以上に身体改編の能力がある。重ねてメルロ<sup>(16)</sup>ポンティの言葉を借りれば、人間の知覚、そして世界の中にみずからを嵌め込む身体の動きは、環境に適合するための「生の弁証法」<sup>(16)</sup>だけではなく、生環境を乗り越えようとする<sup>(16)</sup>。単に「第二の自然」を獲得するだけでなく、自然を作り替える過程そ

のものを意識し、さらなる自然化が可能なのである。そのような自分自身の作り替えは、激しい筋肉運動や体操競技、楽器演奏のようなものを習得するまでもない。世界の知覚のなかで、すでに自分自身と世界との関係が対象化されるのであり、直接的な世界との交渉を乗り越えることが可能である。与えられた自然の規則とは別の、新たな規則に従う地平をみずから作り出すことで、自然とみずからの自由を対象化することができるのである。

とはいえ、そのような自然の規則に代わる規則を作ることは、一挙にできるものではない。何よりもまず組み換え可能な素材が必要となる。人間の身体はすでにその素材を提供していて、限界はあるものの、脳をはじめとするその身体的可塑性が、言語あるいは象徴的な形式をあとから獲得し、さらに再編成を可能とする。ちなみにカントも芸術（技術）の獲得上、そうした既存の規則を重視している（『判断力批判』第四三節）。そして話し言葉や書き言葉も、それがただの叫びや信号ではなく、象徴的な記号であるためには、恣意的な記号体系、すなわち自然からは独立した構造を持つ人工的な体系である必要がある<sup>17)</sup>。我々がこれまでの議論でより広い言語とみなした芸術は、そのような恣意的な記号体系を言語以外の感性的な手段でも実現する。それこそが均質な作品空間の構築である。音楽における拍節、詩の韻律、絵画的空間など、閉ざされた作品が我々を誘い入れる固有の秩序がそれぞれひとつの言語体系として、あらたな身体図式の習得の素地となる。我々の生活空間とともに形成された身体図式はそこで宙づりにされ、いわばあらたな身体を提供してくれるのである<sup>18)</sup>。

### （三）自然と自己疎外

しかし、こうした特殊な身体運動の更新は、まさに概念化や思考という活動がその初歩的な段階からすでに実行していることではないだろうか。芸術活動を同様の未だ獲得されていない身体図式の獲得として考えた場合、芸術を思考と同一視することになるのだろうか。

芸術活動と知的な活動とを感性対知性という構図に對置する必要があることは前章ですで見たとおりである。そしてまたクローチエの考えるように、芸術的表現を言語一般として考えることもできる。勿論、その場合、芸術活動を感性的直観にとどめてしまおうように見えるおそれがある。知性的な認識を感性的な認識に対立させず、知性による認識には感性的直観が含まれる、とするこ

とは重要な見地であるが、それでも芸術が感性的な直観の側におかれるなら、そのプロセスは明瞭ではない。しかし実際には、芸術制作は輻輳的なものであり、感性的な直観は知性的な認識に媒介され、あらたな直観へと成長する。つまり、感性的な直観のほうでも、漸進的な身体図式の形成ができるのであり、それは思考が単なる世界に対する反射運動とは異なり、それ自体さまざまな身体図式＝言語を媒介にして世界と自分との関わりを変化させることと同様である。

このような世界と人間の関係の媒介的な再編については、すでに十八世紀末にフリードリヒ・シラーが芸術と教育の双方に関わる観点から考察している。シラーは『人間の美的教育について』の書簡<sup>19)</sup>のなかで、自然と人間の関係を問題にする。ここでは人間が自然から乖離してしまう必然性と、そこに再び回帰する可能性を語っている。自然に美を見いだすのは、ただの自然状態ではありえない。自然に美を認めるといのは、自然を対象化し、みずからを自然の桎梏から解放してはじめて果たしうることである。同時にそのような美を見いだすことは人間が自分の置かれた自然的な条件を克服し、自由な精神を発動させていることになる。現実には否応なしにさまざまな拘束のなかに置かれる人間は「人為的に自分の幼年時代を再開し」（第三書簡）、自然状態では得られない自由を手にすることができる。こうした改めての自由の獲得こそが、人間の教育の目的となるものである。

こうした考え方を人間精神と自然という西洋的な二元論的発想だと決めつけることは簡単であるが、人間がそもそも自然状態から距離を持った存在だという考えは取り立てて西洋的ではない。自分の周囲にある自然からも、また自身自身の本性としての自然からも、人間は乖離しているし、それこそが洋の東西を問わず、地球上で直接的な生存の必要以上の人工物を作り上げている理由である。自然から逸脱してしまう特異な自然として、人間の本性を自己疎外と考えることもできよう。人間は、そしてまた同時に思考や芸術活動は、自分を自身ではないものに作り替えるという点で、自己疎外である。

勿論、元々疎外された存在の人間が自分自身に回帰するということであれば、それは疎外という、通常は否定的なニュアンスで用いられてきた言葉を用いるよりも、人間回復とでも言った方がよいかもされない。しかし、人間の条件としての疎外に対し、人間の本性（自然）への回帰をうたうのは、果たして



思考や芸術活動の性質にとって適当なことであろうか。もしも身体図式Ⅱ言語の獲得が、もともと環境に不適合な人間をよりよく適合させること、あるいは人間を与えられた世界に最適化させることでしかなければ、自然との調和ないしはみずからの自然本性の回復ということを目的と言っても良いだろう。しかしそれは恰度昆虫の個体と群生ならばまさにその優れた例であるだろうが、人間の実際の活動、過剰な欲望や無益な固執、希望や幻滅を繰り返す幸福感の存在を考えるなら、その不適合性を除くためには、わざわざ新たな身体図式Ⅱ言語を技術的に構築し、獲得するというよりも、そもそも執着や欲望を消して没関心の状態になるにしくはない。文化的・社会的な制度への適応が人間の身体図式Ⅱ言語の目標だと考える場合は、結局のところ、個体の逸脱や欲望を抑制することが、思考と芸術に、そしてそれらを通じた自己教育に課せられることになるだろう。しかし実際にはそのような消極的な芸術や教育は、惰性という自然のひとつの側面に対応したものでしかなく、人間や自然の持つ能動的な産出行為とそれに伴う喜びを無視することになってしまう。

クローチエの言うように、単なる印象は表現となることで人間を受動性から自由にする<sup>(9)</sup>。そして表現にはクローチエが言う以上に媒介となるものが必要である。シラーが考えたように、教育が惰性的な意味での自然の状態への適応を目的とするのではなく、人間の自由の実現であるとするなら、それは放恣という自然状態に従うことではなく、むしろみずからの規則に従うことである。ただし勿論その規則は自然環境（そして社会環境）への必然的な適合性という意味ではなく、自己疎外する自然として、自分と他者との適合性である。

それは単なる自然への適合よりも、むしろまず自然からの解放である。そしてその後新たにみずから作った自然の規則（つまり身体図式として自然化された規則）をみずからのものとして認識することである。規則を動かさない、与えられた条件としてではなく、みずからの手でみずからに対して設けたものを知ることが、世界と自己の確認であり、自由な能力を行使している感覚をもたらすのである。

### 三. 自由の確認と芸術教育

「自然」はその言葉そのものの意味（漢語でも *physis* でも *natura* でも）において、そもそもが固定したのではなく、成長変化し、増殖するものである。先に引

いたカントが言うように、一方では物理的な法則に従うとしても、他方では数々の多様な形態を際限なく生み出す、予めその規則を決定づけられないものである。安定した自然というものは人間の理念でしかなく、実のところ自己疎外が自然といってもよい。そしてまた人間の本性、あるいは「自分自身」もすぐれて「自己疎外する自然」だとして考えるなら、身体図式Ⅱ言語の獲得は、単に人間を特定の環境に適合させるだけではなく、獲得された身体図式のさらなる疎外をもたらすものとしても肯定的に捉えられよう。むしろ第一の自然そのもの以上に、第二の自然、すなわち習慣的な運動のほうに、自己完結してしまい、自己疎外しない。第二の自然としての身体図式はそもそもみずからと環境との閉ざされた調和にとどまることを目指して得られたものだからである。

それはあたかも生物の機能的な身体のように、自然の一部として有機的に組み込まれる。しかし第二の自然のうちでも、特殊な身体図式が人間には存在していて、それは折角定着して反復することができるようになった身体運動を組み換え、自分と自然との新たな関係性を求めてみずからを他者にしてしまう。そのような、自然との暗黙の調和や安定した関係を壊してしまう出来損ないの人間本性（自然）を訓練し、管理するという意味での身体図式の習得もあるだろう。しかしそれとは別に、一方ではそうした自然を増長させ、あえて自己疎外し、同時に自然との幸福な（安住ではない）関係を目指すこともできるのではないだろうか。自然から疎外することが避けられないのであれば、疎外を肯定した上で、自然そのものの産出的なプロセスに倣ってみずから自分自身を作り替えることもできるのではないだろうか。またそれこそが偶然的な放恣ではなく、自由を獲得させるもの、あるいは少なくとも自由を約束するものではないか。自然が偶然性にまかせて生み出したもののうちにも、生命体の形のように実に合理的な構造を持った存在が出現しているように、人間も世界の中に新たな秩序をみずから作り出すことができるのではないだろうか。

ところで、人間の欲求は周囲と必ずしも調和的ではなく、しばしば自分も他者も破壊してしまう。教育がそうした不調和な自然を野放しにするのでもなく、また抑制するのでもないとしたら、何ができるのだろうか。抑制的でない規則というものを習得することはできるのだろうか？しかし実際のところ、そうした抑制的でない規則は存在しないわけではない。特定の実利的な目標に制限されることなく身体が何らかの新しい規則を習得することが可能なの

は、まさに芸術活動が如実に示している。ここでは身体が強制されることなく、一見したところ遊戯のように振る舞いつつ、しかし同時に規則の習得をみずから進んで引き受けているのである。人間はどうしても自然的、社会的環境の諸条件に拘束されており、自分の自由を十全に行使することはできない。しかし少なくともみずからの身体図式＝言語の組み換えによつては、限界があるにせよ、自由の行使を経験できる。そうしてはじめて自分が自由であること、そして自分が意図的に価値を実現できることを確信することができる。

そしてこれこそ実は冒頭に引いたリードが、自分はプラトーンの試みを繰り返しているに過ぎない、という理由であるし、その点についてはたしかに同意できる。描写的な芸術を排除しようとしたプラトーンは、美はもろんのこと、実は芸術についてもその教育上の有効性を強調している(『国家』第二巻)。外界をいかに巧みに描写するかも、個人の内面をいかに表出するかもなく、音楽やダンスが示すように、習得される運動を通じて身体に新たな規則を与えることが芸術にはできる。それはそもそも人間に自然的な性質があるからである。カントは制作の局面では自然が持つような豊富な産出能力を特に天才に帰してしまうが、芸術受容が多くの人に開かれていることを考えれば、自然の有する自発性と合目的性が天才ならずともすべての人間の身体に備わっていることが期待されよう。芸術がこの語ですぐに連想されるような諸ジャンルの総称として了解されるようになったのはつい最近のことである。描写的な表現によつて何らかの強い感情をもたらすような諸ジャンル(絵画、ドラマ、小説など)を念頭において芸術教育を考えるのは、そのような諸ジャンルの担い手を育てるのでなければ、前提として誤りを含む。芸術を、人間が後天的に獲得した身体図式、しかもそれ自体さらに可変的な身体図式として、思考、言語と同様のものと考えらるなら、芸術と芸術教育とは同義のものとなる。そしてさらに芸術教育とは自由というすぐれて近代的な(西欧近代的という意味にとどまらず)価値をみずからの身体的経験の組み換えという形で実感できる教育であり、あわせて自己の能力の伸長を確認させてくれる教育である。ここでは視覚や造形を概念に對置し、それらの特性をことさらに強調する必要は無い。むしろ象徴的な、つまり身についた自然を解きほぐし、あらたに秩序づける規則の習得と、そしてそれをみずから作り出すという意図された遊戯性こそを強調すべきだろう。

## 註

- (1) ハーバート・リード(宮脇理、岩崎清、直江俊雄訳)『芸術による教育』フィルムアート社、二〇〇一年。
- (2) 同(宇佐見英治訳)『アイコンとアイデア』みすず書房、一九五七年。
- (3) コンラート・フィードラー(山崎正和・物部晃二訳)『芸術活動の根源』『近代の芸術論』(中公世界の名著)、一九七九年。
- (4) 一例を挙げると今から三十年ほど前に日本でも流行った「右脳で描く」という美術教育のドグマがある。これはアメリカの美術教師ベティ・エドワーズが提唱したもので、脳の左半球は言語的・時間的な機能を司り、右半球は芸術的・空間的な機能を担うとし、概念にとらわれない描画の方法を工夫したものである(Betty Edwards, *Drawing on the Right Side of the Brain*, 1979)。実際、慣習的な見方を脱する手立てとしては有効なものが提案されているし、その後もさまざまな継承者がそれなりに実践的手法を探究しているが、その理論的根拠づけは甚だ怪しい。左脳が言語や時間なのであれば、詩人や音楽家の創造は芸術的ではないのかという疑問もあろうし、それ以前に脳機能の局在論も昔の仮説に過ぎない。エドワーズ自身のちに「右脳」とは断定しなくなる。それはともかく、おそらく「右脳で描く」という発想には、彼女が教育を受けた時代、二十世紀半ばのアメリカでの美術言説が大きく影響している。すなわち言語的認識と造形的認識を区別し、芸術活動をひたすら非言語的なものとする考え方である。ちなみに、これはとりわけ印象派からアメリカの抽象表現主義へと至る近代美術の流れを価値付けようとする場合に有効だった。
- (5) Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: teoria e storia*, Bari, 1908, pp. 11-12.
- (6) *ibid.*, p. 31.
- (7) たとえばオマル・カラブレゼ(谷口伊兵衛訳)『芸術という言語』而立書房、二〇〇一年。Omar Calabrese, *Il linguaggio dell'arte*, 2002.
- (8) ちなみにカッシーラーは『象徴形式の哲学』の言語を扱った巻で言語を表現行為としているが、この場合は専ら「表現」を感情や情動の表現という意味で用いている。勿論クローチェと近いのは、内的な心情の表現という以上に、認識そのものがすでに表現だという点においてである。エルンスト・



- カッシーラー(生松敬三、木田元訳)『シンボル形式の哲学(一)』岩波文庫、一九八九年。
- (9) モーリス・メルロ＝ポンティ(竹内芳郎、小木貞孝訳)『知覚の現象学(一)』みすず書房、一九六七年。
- (10) アンリ・ベルクソン『物質と記憶』(Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, 1896)の特に第一章、メルロ＝ポンティ前掲書「表現としての言葉と身体」。
- (11) 特定の政治的理念を暗黙裡に感性や身体の次元で自然化するということも可能である。それもファシズムの祝祭行事というばかりではない。透明性や開放性といった民主主義の理念も感性化、自然化した形で行事や公共空間に出現する。
- (12) メルロ＝ポンティ『行動の構造』Maurice Merleau-Ponty, *La Structure du Comportement*, PUF, 1942, pp.131-132.
- (13) メルロ＝ポンティ『行動の構造』pp.189-191.
- (14) ジャン・ド・ラ・フォンテーヌ『ザォーの夢』の「詩讚」(Jean de la Fontaine, *Le songe de Laux*, 1675)など。
- (15) メルロ＝ポンティ『知覚の現象学(一)』二九一-二九二頁。
- (16) メルロ＝ポンティ『行動の構造』pp.189-191.
- (17) メルロ＝ポンティの挙げる棒を道具として使うバンジーの例(『行動の構造』)やバンヴニストの挙げるミツバチのコミュニケーション(『一般言語学の諸問題』Emile Benveniste, *Le Problème de Linguistique Générale*, 1966)の例は、象徴的記号として自由な再編成ができない固定した習慣といえよう。
- (18) 上村博『身体と芸術』昭和堂、一九九八年。
- (19) フリードリヒ・シラー『人間の美的教育について』Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795.
- (20) クローチエ前掲書二五頁。

## Art, Language, Nature — *On the self-alienation of corporeal schema and art education*

**UEMURA Hiroshi**

This article aims at clarifying the function of the body in artistic production, and also reconsiders the procedure of art education. The well-known distinction between Icon and Idea, which an influential thinker Herbert Read asserts, is based upon the theory of Konrad Fiedler, founder of the modern science of art. Read and Fiedler think artistic activity is one sort of recognition, other than that of conceptual recognition. Thus the 20th century has seen too extreme expulsion of language out of the realm of art, especially of plastic arts. But it is simplism to separate art on the one hand and language on the other. Artistic activity is like many other human activities, complicated and mediated by both concepts and aesthetic representations. Italian philosopher Benedetto Croce, who identifies expression and intuition, thinks that artistic expression is likewise a language. Art as language differs of course from the scientific language, but both they are expression and intuition of meaning. This point of view has merit that permits to treat artistic representations in terms of arbitrary language. On the other hand, in identifying expression and intuition, the expression becomes a sort of subjective matter, and thus it occults the processus of artistic production. By the way, we can reconsider language not as simple mental notions and their signs but as our corporeal schema in the midst of the world. We take a corporeal attitude towards an action, and the language is no other thing but this attitude. Even without a written or uttered word, the language articulates the continuous material world and indicates how we act in the world. Corporeal schema is incarnated language. By this schema, we can semi-automatically understand each object and their meaning in the world. This schema is acquired by contracting habitude. Our body can also be seen as a sort of habitude, but our habitude, a second nature, can be consciously modified. Human being is able to change himself by getting and modifying his corporeal schema. This ability is in a sense that of alienation. Self-alienation has not only a negative aspect. One can see the most specific nature of the human being in its alterability. Self-alienation is our essence. Language and its system of arbitrary signs present a new order in which our body acts

as if in a new space. Language removes us from the natural body to another body, that is to say to artificial schema. Very often the function of language is restricted, as language serves a practical purpose. But the art as language liberates us from the immediate purpose and shows us how we change ourselves in presenting us a new schema, in a new homogeneous space. We became there another *ego*. In this sense, art and art education are but one thing. And just as Kant pointed that the work of art is beautiful as if it looks like a product of nature, we can make our *self* without any predetermined norm, but also with a rational order, which results from the artistic activity. Art education is thus a self-alienation but at the same time with conscious acquisition of norms that confirms our liberty.