

芸術概念の再審から芸術教育理論の転換へ (1)

—「表現」と「模倣」の論理の批判的検討—

山田 康彦

The Transformation of the Art Education Theory through Reconsidering the Concepts of Art (1)

—The Critical Judgements on the Principles of “Expression” and “Imitation”—

Yasuhiko YAMADA

Abstract

The aim of this series of researches is to criticize the former concepts of art and to suggest a new art education theory based on the thought of “dialogue”. This paper is the first half of these researches. It critically examined the principle of “expression” and that of “imitation”.

Most of the modern art education has been based on the conception of “expression”. But the problems which “expression” has are coming to be clear, so the questions about its historical character are presented these days.

The principle of “expression” had its origin in the realization of modern art. “Expression” possesses the radical subjectification in itself which cannot recognize one from another. Though it denied the principle of “imitation”, it also hasn't been able to cut off the relation with the principle.

It is the principle of “imitation” that art represents the truth. Therefore under the principle people are controlled through the truth.

Then we need to explore the alternative principle of art and art education, which should be different from those of “expression” and “imitation”.

はじめに

本論文全体のねらいは、これまで芸術と芸術教育論を原理的に支えてきた諸概念を批判の篩にかけ、「対話としての芸術」という思想に基づく新たな芸術教育論の考え方を提示することにある。古代から現在までの芸術論と芸術教育論を振り返るならば、それらは長く「模倣（ミメシス）」(mimesis [希], imitation [英仏]) や制作としての芸術という考え方に拠ってきた。そして近代から現代にかけては「表現」(expression) 論が一般化した。¹ これらの歴史的な芸術と芸術教育論の基本となった諸概念を根本的に問い質そうとするものである。

こうした本論のねらいには、二つの意味が込め

られている。ひとつは、芸術教育の固有の原理を新たに探求することである。今世紀初頭のドイツ芸術教育会議以来、「芸術への教育」「芸術による教育」そして「芸術としての教育」という芸術教育を性格づける基本的な枠組みが用意されてきた。しかしそうした現代の芸術教育論は、総じて言えば、「表現としての芸術」という基本的観念に依拠してきたといえよう。だが現在、「表現」という営み自体が孕む困難が指摘されたり、² その歴史的な性格への疑問が提出されている。また他方で、芸術教育の多様な展開や、アバンギャルド以降の現代芸術の様々な試み、あるいは近年の市民参加型の芸術活動の広がりに見られるような社会に開かれた芸術を追求しようとする営みなどのなかで、「表現」論を越えた指向が散見される。し

かしそれにもかかわらず、それらは「表現」論と臍の緒を断ち切れずに芸術論や芸術教育論として十分に理論的に整理されないまま現在に至っている。したがって今日は、「表現」論に対して、さらにその背後にある「模倣」論や制作論も含めて根本的な再審の作業を進めながら、どのような視点から新たな芸術論や芸術教育論を探求していくべきかを見出さなければならないという歴史的転換点にあるといえよう。本論文ははその試みのひとつである。

本論のねらいのもう一つの意味は、社会形成の力量と不可分な性格を持つ人間の文化的主体性の形成と不可欠に結びついた芸術教育論を構築することである。そのような文化的主体性の形成は、教授＝学習の領域のなかでの理論知としての認識の形成によるだけでは不可能である。つまり文化的主体性の形成のためには、真理認識に通じる理論知のみならず、それには還元されることのできない次元の異なる固有の知としての実践知の形成が欠かせないのである。³ この国の教育が、たとえば「国家及び社会の形成者」（教育基本法）を目標にしながらもそれを果たしえなかったことを、教育理論の問題として真正面から引き取る必要がある。そしてこの理論知に還元できない実践知への着目こそが、教育理論を新たに問い直す際の決定的な鍵になるだろう。⁴

この実践知すなわち実践的判断力等の獲得のプロセスは、芸術活動や芸術教育と決して無関係な事柄ではない。いやむしろ、たとえば H. アーレントがカントの描き出した美的判断力の内に実践的判断力の契機を見出したように、それは芸術教育と密接な関係にある。しかしだからといって、従来の芸術や芸術教育がそのままの形でこのような性質を持つことはありえない。この点から考えても、これまでの芸術や芸術教育の思想は根本的な再審が求められざるをえないのである。芸術固有の論理を否定することなく、逆にその論理の内から、実践的判断力と不可分な性格を持った美的判断力の形成をはじめとして、文化的主体形成に本格的に寄与するような芸術教育を展望していくことが求められているのである。

以上のようなねらいや意味を込めて、本論文では、これまでの芸術や芸術教育を支配してきた主要な三つの枠組み、すなわち「表現」の論理、「模倣」論そして制作論のそれぞれに基づく芸術教育論を批判的に検討したうえで、それらを乗り

越える枠組みとして「対話としての芸術」を軸にした芸術教育論を構想してみたい。なお、この論文全体の前半にあたる本稿では、「表現」の論理と「模倣」論の批判的検討を試みたい。

第1章 「表現」の論理に基づく芸術教育論の意義と限界

(1) 近現代の芸術と芸術教育を基礎づける「表現」の論理

「芸術教育とは、子どもたちが思想や感情などを表現したり、表現された作品を鑑賞や享受することを通して、その感覚や感性を培い、人間性豊かな人格を育む教育的な営為である。」

今日このように芸術教育を定義するならば、個々の細部に対する異論は存在するだろうが、まったくの誤りだとは指摘されることなく、一定の同意を得ることができるのではないだろうか。留意しておきたいのは、このような定義の仕方が「表現」論を基礎にして成り立っているということと、そうした芸術教育の理解の仕方が一般化していることである。

もとよりこの「表現」論を基礎にした芸術教育論は、学校教育を中心に子どもたちを対象にした芸術教育が広範に進められるようになった20世紀の新教育のなかでの芸術教育論の基本発想になっている。たとえば美術教育分野を見ても、「児童画の発見」に寄与した F. チゼック、自由主義及び創造主義の芸術教育を広げるうえで多大な貢献をした H. リード、児童画の心理学的研究を基に発達段階に応じた指導法の確立を図った V. ローウェンフェルドなど、子どもたちの個性、創造性、そして感覚・感性を尊重するような今日の美術教育を確立するうえで大きな足跡を残した人々の芸術教育論もこの範疇の内にある。またこの国の美術教育を見ても、大正期自由画教育運動以来、自然主義、創造主義、生活リアリズム、教科としての科学性や学問性、心理学的な発達論等に基づく様々な主張と実践が重なられてきたが、「表現」論を基礎にするという点では概ね共通していたと指摘できる。

このように現代の芸術教育を特徴づけるのが「表現」論なのだが、それがあまりにも一般化しているがゆえに、現時点において改めてこの「表現」論のもつ歴史的な性格を確認し、併せてその論理に基づく芸術教育論の歴史的な位置を見定めてお

く必要があろう。

そもそも「表現としての芸術」というように、芸術的行為を「表現」と理解するようになったのは概ね 18 世紀末のロマン主義以降であり、それが広く認められるようになったのは、B. クローチェや R.G. コリングウッドの美学や芸術論に代表されるように、20 世紀になってからである。このことは、18 世紀に「芸術」が他の文化領域とは異なる美的価値などの独自の価値を持つ領域として明確に自立し、同時に職人とは一線を画した芸術家が登場したことと軌を一にしている。そしてそれらの淵源はルネッサンスにあった。したがって近代において自立した「芸術」と「表現」概念とは密接な関係にあり、この近代に成立した「芸術」を特徴づける性格が「表現」だったといっ

てよい。

ではこの近代的な「表現としての芸術」とは、どのような内実をもっているのかを、その代表的な議論といわれるコリングウッドの『芸術の原理』(1938 年) を取り上げて確認しておきたい。コリングウッドが本書を著した意図は、何よりも「真性の芸術 (art proper)」¹ とは何かを明らかにすることだった。「真性の芸術というものがいかなる種類の技術でもないということになると、それは再現的 (representative) なものであるはずがない」という言葉に示されているように、彼は芸術から技術や再現との関連を断ち切ろうとする。つまり、目的と手段を区別したうえで目的の下に手段を置くことをもっとも特徴とする技術や、外的な対象を前提とする再現や模倣の作用との関係を断ち切れない曖昧さを残している芸術の考え方と明確に区別することによって、芸術の真正な意味を明らかにしようとしたのである。このような作業を通して彼が示した結論は、次のような記述に表れている。

「自ら想像的経験や活動を創り出すことによって、私たちは自らの情緒 (emotions) を表現する (express)。そしてこのことが私たちが芸術と呼ぶものなのである。」²

「美的経験、あるいは芸術活動とは人の情緒を表現するという経験である。そしてこれらの情緒を表現するものが、無頓着に言語とか芸術とか呼ばれているが、総体として想像的活動ということになる。これが真性の芸術なのである。」³

すなわちコリングウッドは、「真性の芸術」とは、人の情緒や感情といった内面的なものを表現

する想像的な活動、あるいはそうした想像的な活動を通して情緒等を表現したものと定義したのである。言い換えれば、表現とは人間の情緒を表すことであり、芸術とはその情緒の表現ということになる。

つまりコリングウッドに典型的に示されているように、近代の芸術論においては、芸術とは「表現」なのであり、その「表現」とは情緒をはじめとした人間の内面的なものを表すことだと理解されていたのである。しかもその「表現としての芸術」の考え方は、技術とは性格を明らかに区別され、かつ模倣の論理や作用をも否定したところに成り立っていたということを確認しておきたい。

(2) 広義の表現概念

このような「表現」や芸術の理解の仕方に対しては、当然ながら異論が提出されている。その例として、ここでは佐々木健一の著した『美学辞典』(東京大学出版) の「表現」の項を取り上げたい。本書は、美学上の諸基礎概念を定義、学説史、そして自説の三つの部分から構成して解説するという、辞典としてははていねいな編集になっている。そのなかで佐々木は、表現を「目に見えないもの、観念的なものに対して、目に見える形を与えること、もしくはその目に見える形そのものをいう」と定義し、次のようなコメントを加えている。

「芸術家の情緒や精神的個性の表れを指して『表現』とする考えは、広く見られるものだが、近代的な、特にクローチェやコリングウッドのいわゆる新観念論の美学において顕著になったものであり、表現の基本的な意味ではない。それは、右の定義のなかの『目に見えないもの』の内容を、芸術家の精神的個性に限定した結果得られる概念であって、ひとつの派生形態とみることができる。」⁴

このように佐々木は、表現とは「目に見えないもの」すなわち無形なものを有形化するのが基本的な意味であって、情緒などの人間の内面性の表れを表現と理解するのは近代特有の観念であって、そのように理解された「表現」は本来の表現の派生形態にすぎないと指摘する。近代的な「表現」の理解の仕方を「派生形態」と否定的に評価するところに、佐々木の理論的立場が示されている。

確かに表現 (expression) は、ラテン語の *exprimo* を語源として、その原義は「外に押し出す」である。そしてその表現を「内なるものの外

化」と解されるようになるのも十八世紀末から十九世紀以降にかけてなのである。そのことをふまえて佐々木は、この「内なるものの外化」という近代的な「表現」概念を否定し、まず「無形なものの有形化」あるいは「隠れていたものの外化」を表現の基本的な意味として指定するのである。このように近代的な「表現」概念を否定するということは、実は同時に芸術を「表現」ととらえる「表現としての芸術」という芸術観には与しないという立場をも示している。たとえば、佐々木は表現の本質的な意味をさらに明かにしようと試みるなかで、近代の「表現」概念が形成されはじめる当初、「いかにもそのものらしい」という存在感として、「表現もしくは表情は、再現的な模倣を完全なものにするための契機として、その中に調和的に包摂されていた」ことに着目する。⁹つまり「隠れていた無形なものを有形化する」ことのみならず、その「有形化」に「生き生きした実在感」を持たせるところに、表現の本質的な意味を見出そうとするのである。すなわち佐々木にとって、表現とは「生き生きした実在感」など芸術にそれにふさわしい質を加える働きなのである。このことは、表現とは芸術を芸術として成立させるうえで一つの契機や要素にすぎないと理解していることを示している。

こうした佐々木の論が、近代の「表現」概念が歴史的に限定されたものであることを示し、表現の広義の意味を改めて確認させるものであることは認められよう。しかしながら、表現概念に人間の内面性の契機を入れることを認めず、しかも「表現としての芸術」という芸術の理解の仕方も是としないというのは、二重の意味で近代芸術概念を否定していることになるのだが、それはこの近代芸術概念には与しないという佐々木自身の芸術理論上の立場を表明しているにすぎない。その立場は、先の佐々木の記述に示唆されていたように、その表現概念を模倣の論理と同義のまたはそれと矛盾なく両立する概念とするとともに端的に示されているのだが、模倣の論理については後述するのでここではそれを指摘するにとどめておきたい。

この佐々木の解説に示されていたように、近代の「表現」概念は歴史的な産物にすぎず、表現という用語はより広い意味を持っているということを認めたとしても、現に近代において特有の「表現」と芸術の観念が成立し広範なものになったと

いう事実を否定することはできない。しかもそれらは、たんに十九世紀前後に生まれたというのではなく、ルネッサンス以降の芸術の性格の大きな転換の必然的な帰結だと言っている。佐々木自身も論証し得ていないのだが、実はその「無形なものの有形化」あるいは「隠れていたものの外化」という広義の表現概念すら、普遍的なものではなく、芸術が技術から独立しはじめ人間自身による主体的行為として自覚されてくるこの近代的芸術成立のプロセスで初めて自覚されてきたとも予想されるのである。⁹

(3) 近代科学の発生による知の転換

ここで、このルネッサンスを契機に展開されていく近代の芸術の特質が明らかにされなければならない。だがその前にまず、成立してきた近代科学がもたらした意味について確認しておきたい。なぜならば、技術の領域から新たな質をもって生成されてくる近代の芸術が、その近代科学の発生と軌を一にしていたと指摘され、この事情が変様された技術としての芸術に特有の性質をもたらしたと考えられるからである。

近代科学は古代ギリシャ以来の思惟の枠組みと内容を根本的に覆したが、J. ハバーマスはその近代科学が理論にもたらした変化について次のように指摘している。

「理論は（論理的斉合性のほかに）真理性の新しい基準として、『われわれは対象を製作するかぎりでのみ対象を認識する』という技術家的確信を獲得する。だが技術家の姿勢で研究が推進されていくうちに、技術的態度そのものも変様するのである。この近代科学の特徴をなしている技術家的確信は、修練を通して素材をこなす古典的手職人の相対的確実性とは、くらべものにならない。」⁷

このように近代科学を特徴づけるのは、その技術的性格である。しかしハバーマスは、そうした性格をもった近代科学が生まれる過程で、技術自体も変様するというのである。これは近代以降の工学を主に指していると思われるが、芸術も無関係ではない。

また近代科学発生の思想的根源や深層をとらえようと論究を重ねた科学哲学者の下村寅太郎も、近代科学による思惟の転換を次のように的確に指摘していた。

「近代の市民社会においては、さらに、ギリシャ

的な対話的思惟も中世的な内的瞑想的思惟もともに無力とされ、もっぱら力である如き、力となる如き思惟が真の思惟として要求される。近代の『科学』はかかる力をもった知識として成立した。単なる言説的なあるいは単に瞑想的な理性に対して、計算し、予見し、工作することを特色とする理性が成立する。⁸

この指摘に端的に示されているように、近代科学の知は、古代ギリシャや中世の思惟の枠組みにとっては到底想定できないような転換をもたらしたのである。古代ギリシャでは人間の精神活動は大きく三つに大別されていた。それらはつまり、「中世の瞑想的思惟」といわれるところに繋がるような、有るがままに観察（傍観）し真理を追求する観想的な理論知（エピステーメー＝認識）と、「対話的思惟」と言及されている「人間のする事柄」としての政治の領域に働く実践知（フロネーシス＝思慮）と、さらに制作や生産にかかわる技術知（テクネー＝技術）である。そして特徴的なことは、その各々が独自の領域と性格を持つと自覚されていたことと、それゆえにそれぞれの領分を越えることは許されなかったことである。⁹

だが、近代科学は知の性格を大きく転換させた。下村は上記の指摘に加えて、近代科学を「力をもった知識」あるいは「工作知、作る『力』をもった知」¹⁰と端的に性格づけている。このような指摘は、近代科学の技術的性格に言及した先のハバーマスの議論と同趣旨の発言だと理解できる。ハバーマスや下村が言おうとしているのは、近代科学をたんに客観化的認識としてとらえてはならないということである。近代科学は確かに、自然を客体としてとらえ、それらを観察、分析、解剖することによって、その合理的法則性や必然性を明らかにしようとする。しかしそのような客観化は、それ自体が目的なのではなく、何よりも自然が作り出すのと同様な仕方でも自然を人為的に製作する技術を獲得するという志向性に貫かれているのである。だからこそハバーマスは、近代科学の真理性の基準が「対象を製作しうるかぎりでのみ対象を認識する」という技術家的確信だと言及したのであり、また下村は「工作知」と形容したのである。

加えて重要なのは、このような技術的性格ゆえに、その知が「力」を内在させている点である。技術は、対象に働きかけ製作物や生産物を作り出すためには「力」を行使しなければならないために、当然にも「力」の論理を内属させている。下

村は明示していないが、その「力」とは暴力（violence）としての力だといってよい。¹¹したがって自然を人為的に製作ないしは再構成しようとする近代科学も、目的の下に事物に力を行使し働きかけ作り出すという技術的性格をもつがゆえに、必然的に「力」を内在させているのである。

つまり近代科学とは、「力」を内属させた技術的性格をもった知なのである。ここにおいて理論知の性格は大きく転換したのである。中世までの思惟の枠組みでは、理論知が「力」を内にもった技術的性格を有するなどということは、到底認められない事柄だったのである。

だが近代科学がもたらしたのは、たんに理論知の性格を変えただけではなかった。それが人間活動のすべてを支配する知になるに至ったのである。先に指摘したように、古代ギリシャでは三つに大別された人間活動は、それぞれが独自の性格をもつと同時に、働く領域も区別されていた。しかし理論知に加え、ともに技術的性格や「力」とは無縁だったはずの政治という人間間の事柄に働く実践知も、「力」を内属させた技術的性格をもった知としての近代科学（＝近代政治学）に取って代われ、他方で技術知自体もそのような性格をもつように変様されていったのである。こうして人間活動のほとんどすべての領域を近代科学が支配する事態が招来した。¹²

(4) 近代芸術の特質

ただ本稿で何よりも注目したいのは、このような近代科学の生成にあたって、技術の領域から新たに生まれつつあった芸術が決定的な役割を果たしたのではないかということである。そしてそのことが近代芸術特有の性格をもたらしたことである。

実は先に取り上げた下村は、近代科学をその発生の根源に立ち返って問い直そうとしたのだが、結論として彼が示したのは、近代科学の生成を主導したのはレオナルド・ダ・ヴィンチを筆頭とするルネッサンスの芸術だということだったのである。ルネッサンスの芸術が近代科学に影響を受けたのではなく、近代科学と近代芸術とは根を同じくする。しかもそのみならず、「近代の科学はまさにかかる芸術から成立する」¹³と、その芸術の方が前者の科学の成立に根本的な契機を与えたというのである。

その典型として取り上げているレオナルド・ダ・

ヴィンチについて、下村は次のように指摘している。

「レオナルドは、まず画家であることによって、画家であることを通して、自然の精密な観察に向い、観察から分析、解剖に立ち入り、存在する自然だけでなく生成する自然の考察に入る機会と端緒を捉えたということが出来る。ルネッサンスの芸術は観察と実験の芸術である。近世の自然科学の成立はルネッサンスのこの芸術にその動機を負っている。……（引用者中略）……近代科学の成立過程に関してはこの自然観察への転向こそもっとも重大な根本契機である。」¹⁴

下村の立場は、人間の思惟を優先する、つまりまず自然の法則性や必然性についての認識が生まれたことが近代自然科学が成立した契機だと考えるそれとは異なる。人間の自然に対する態度の変化こそ起源だと理解するのである。自然を観察し、そしてそれを分析、解剖することによって、その合理的なメカニズムや法則を見出し、かつそれを知的に再構成するという態度が生まれたことが近代科学の成立の基盤になったととらえる。だがそうした態度を生み出したのは、なによりも被造物のなかに法則的なものを認識し、芸術作品のなかにその被造物の根源的形態を作り出そうとしたダ・ヴィンチを筆頭とするルネッサンスの芸術だと指摘するのである。

確かにその『手記』などを見れば、次のような指摘がある。

「『絵画』は『彫刻』よりも大きな知的論究を要し、より偉大なる技術乃至脅威に属する。というわけは、必要に従って画家の知性は自然の知性そのものに変らざるをえず、かつ自然法則によって必然的に生ぜしめられたもろもろの現象の原因を芸術を以て解釈することによって、その自然と芸術との間の通訳者たらざるをえないからである。」¹⁵

そこでは絵画が知的活動であると語られているが、同時にたんに対象から離れて知的にのみ自然の法則が認識できるわけではなく、芸術による自然の再構成を通してこそはじめて自然の法則性や必然性を認識することができるという自覚が示されていると言っている。

このような姿勢に注目するからこそ、下村は、ダ・ヴィンチに見られるのは「絵画制作における知性的契機、さらに積極的に知性的構成の自覚で

ある。さらにより重大なことは、絵画において、芸術家によって、近代的な自然の発見、認識の基盤がつくられたことである」と語るのである。¹⁶ それゆえに下村は、ダ・ヴィンチを芸術家でありかつ科学者であるというように、二つの性格をパラレルのおくことを容認せず、「レオナルドは芸術家であることによって、よく科学者となり得た」と主張するのである。¹⁷ つまりルネッサンスの時代に画家が科学者になることが求められたのではなく、画家であるがゆえに科学者になりえたのである。

このように生成しつつある芸術が近代科学成立の契機になったということは、そのような芸術が、一方では理論知をはじめとした様々な知の性格の根本的な転換を引き起こしていった導因になり、他方で技術としての自らの性格をも大きく変更させたがゆえにそれが可能だったという二重の意味を含んでいることを示している。つまり変化した技術としての芸術は、「力」を内属させた技術的性格をもった知である近代科学と、そもそも知の性質として同質だったのである。しばしばダ・ヴィンチについて、たとえば「絵画が精神的活動であり、科学であることを立証することによって、絵画が尊敬すべきものであることを示そうと心を砕くのである」¹⁸ と評価されてきた。しかしこのような評価は表層的である。近代の絵画や芸術が外在的に「精神的活動」や「科学」になったのではなく、内在的にそれを求めたのであり、しかもそうした「精神的活動」や「科学」は上記のように「力」を内に含んだ技術的性格を持っていたのである。したがってこの芸術における「精神的活動」や「科学」の強調や尊重は、その背後に自然に対する人間の「力」の目覚めと自覚を伴っていたのである。このことを近代芸術の根源的な性格を示すものとして確認しておく必要がある。

こうしてダ・ヴィンチは、絵画に従来のような「技芸」ではなく、その上位に位置する「学芸」の地位を要求した。つまり芸術に対して、それまでのような創造的ではない「手の仕事」や「自然の模倣」としての技術ではなく、学問であることを求めたのだが、その帰結を見ておかなければならない。それに関して下村は次のようにまとめている。

「ここで我々にとって問題なのは、言語を中心とした『学芸』の外に『手の仕事』である造形芸術が学芸とされる思想そのものの意義である。

これまで造形芸術は単に物の形を模倣するものと考えられていたのが今や新しい芸術と解されるようになることは、造形が単に模倣ではなく再現・創作であること、自由な人間の自由な営み——精神的な形成と解されることである。それは言語の外に造形が思想の表現とされることでもある。これは芸術の思想性への接近と同時に思想の芸術性への接近でもある。¹⁹

つまり造形が、「手の仕事」としての技術から学としての芸術へと変化したということは、それが人間精神の自立性や自由に基づく活動として理解されるようになったことを意味するのである。そしてそれにともなって芸術を存立させる論理も、模倣から「表現」へと転換するのである。なぜならば模倣の論理は人間自身による創造の契機の否定を含意するがゆえに、個としての人間の析出とそれを尊重しようとする思惟を背景にした人間精神の自由を求める思潮に適合した芸術の主要な論理には成りえず、自由な人間による創造的制作ないしは思想を表すものに適した芸術の論理として「表現」の論理が生まれ、それに取って代わられるのである。ここにまさに、人間個人の思想や感情等の「表現」として芸術をとらえていった近代芸術の起源をみることができる。しかし先に指摘したように、この近代の人間性の自立性と自由の思想は、自然に対する人間の「力」の自覚と表裏の関係にあったのである。

(5) 近代芸術が孕む問題性

このように「表現」の論理を基軸にした近代芸術は、確かに近代の人間精神の自由と尊重の思想に基づいて成り立ってきた。しかしそのことが同時に根本的な限界や問題性を孕んでいたとも言えるのである。その一つは、芸術が主観化したことである。

「要するに『芸術は天才の技である』ということの意味は次のようなことにほかならない。すなわち芸術における美についてもまた、その判断の原理、したがってその概念と認識の基準となるのは、合目的性の原理以外にはないのであって、われわれの認識能力の戯れのうちに見られる自由の感情に適っているかどうかということなのである。自然における美も、芸術における美も同じひとつのアプリオリな原理、つまり主観性にのみ基づく原理をもっているのである。」²⁰

これは H-G. ガダマーによるカントの美学に対する批判の一節である。近代美学は、美に関する認識論と天才の技に収斂する創造論という二つの根をもって構成されてくるのだが、カントの美学もその点では同様である。カントにおいて、天才とは「芸術に規則を与える才能（自然の賜物）」²¹ であり、それは美的対象としての芸術を産出し、美学的理念を表現する能力である。しかしそうした天才も、なによりも美を判定する能力としての趣味に従わなければならないのである。芸術は美的対象であり、快をもたらすがゆえに合目的、つまり目的に合致しているといえる。しかし芸術が合目的である、すなわち芸術が芸術であるのは、道徳などとは異なって何らかの規則や概念に基づいているわけではなく、その基準は自由の感情を基礎にするというのである。²² 美を判定する趣味も、「一切の利害関心をはなれて、気に入るか気に入らないかによって判定する能力」²³ と定義されているように、快不快の感情に基づく。このようにカントにおいては、美も芸術も徹底して主観性を原理としているのである。

カントの美学が主観性を原理としていることは周知のことである。ガダマーの指摘の重要な点は、そのカントの主観性を原理とする美や芸術のとらえ方を批判し、併せてカントを筆頭とする近代の美学や芸術を構成する論理を芸術を主観化するものと否定したところにある。後に論究するようにカントの美的判断力の考え方については、単に美と芸術の主観化と批判して終わらせることができるものではない。その点ではガダマーのカント評価には与することはできない。しかし近代の美学や芸術の論理が主観主義化したという批判は当を得ていると言わざるをえない。近代の「表現」の論理はそのことをまさに象徴しているのである。

次のようなガダマーの批判に目を向けておきたい。

「カントによる美学の新たな基礎づけは、根本的な主観化を内包しており、こうして真に一時代を画することになったのである。その結果、自然科学的認識以外のあらゆる理論的認識は信をおかれず、精神科学の自己反省においても、自然科学の方法論に依存せざるをえなくなってしまった。しかし同時に、『芸術的契機』、『感情』、そして『感情移入』といった補助機能を供給することによって、この依存を容易にした

のである。」²⁴

哲学的解釈学の新たな展開を試みるガダマーの基本的関心は、自然科学に真理が独占されてしまったことを批判して、それとは異なる精神科学・人文科学固有の真理のあり方を探求することにある。そのような視点が上記の指摘にも表れている。そしてガダマーにとって、芸術作品とは近代科学の支配を越えた精神科学固有の真理を内包しているのである。ところがカントに見られるような芸術の制作と享受の主観化は、芸術の理解を狭隘化させ、芸術に内包された真理の認識を不可能にしてしまうと考えるのである。しかし上記のガダマーの指摘で重要なのは、カントにとどまらず、これまで見てきたような近代科学と同類の知性によって自然を人為的に再構成しようとするルネッサンス以降の芸術から、その進展の中でロマン主義を経てコリングウッドなどに見られる情緒や感情の表現としての芸術というとらえ方に至るまでの近代の芸術概念総体が、他者を喪失するような主観化に陥っているということなのである。

このように「表現」としての芸術と特徴づけられる近代芸術と、そうした芸術観に基づく芸術教育が、必然的に他者を喪失して主観主義化する性質を持っているとすれば、そうした陥穽に入り込むことのない芸術と芸術教育の論理が求められなければならない。

ところでガダマー場合は、このような主観化してしまっている近代的な芸術観に替わるものとして、改めて「模倣」(ミメーシス)の論理の復権を主張することになる。

「すなわち表現、模倣、記号を内に含んでいる一つの普遍的で美的な範疇を提案すべきであるということになれば、私はミメーシスという最古の概念、すなわちそれをもっては秩序の呈示以外のいかなるものの呈示も意味されていない概念を話の糸口にしたいと思う。」²⁵

このようにガダマーは近代芸術批判の上に立って、改めて芸術を論理づける概念として表現でも記号でなく、ミメーシスとしての「模倣」の概念に着目する。

しかし「表現」の論理に替えて再び「模倣」の論理を対置する以前に、実は「表現」の論理自体がすでに「模倣」の論理と臍の緒を断ち切れていないのである。そのことが、「表現」の論理が孕んでいる根本的な限界や問題性のもう一つの事柄なのである。

第2章 「模倣」論の呪縛と陥穽

(1) 「模倣」論から離脱できない「表現」論

近代の「表現としての芸術」という芸術の理解の仕方は、前述のコリングウッドの芸術のとらえ方に端的に示されていたように、古代から中世までの芸術の支配的原理でありさらに18世紀まで支配的な影響を与えた「模倣」の論理を否定するところに成り立っていた。先に取り上げたように、表現を「模倣」と一体のものとしてとらえようとする佐々木健一が、人間の情緒や精神的個性の表れを「表現」ととらえるのは表現の派生形態にすぎないと批判したり、ガダマーが主観主義化した近代芸術の論理に対して「模倣」論を対置したことが、このことを逆の面から物語っていた。

しかし私たちがここで注目しなければならないのは、このように「模倣」の論理に取って代わったはずの、さらにはいばその否定の上に成り立っていたはずの「表現」の論理について、その内部に立ち入った場合に、この「表現」の論理が「模倣」の論理を断ち切れていないばかりか、それと深く結びついてしまっていることなのである。

たとえば、オランダの代表的な古典学者で、プラトンの芸術模倣説の再解釈と復権を求めたヴェルデニウスは、19世紀ロマン主義以降顕著になったプラトン美学批判に反批判する。つまり彼は、真の芸術は現存する実在の模写ではなく、「表現」の自発的性格こそ芸術の価値を保障するものであり、「表現」の代わりに「模倣」を芸術の中心にすえたプラトンの美学は非難されるべきであるという議論は、多くの困難を生じさせると批判した。特に難点として指摘したのは、たとえ「表現」の論理に基づいて芸術の自律性を主張しようとも、芸術の質を問う際には芸術外の超越的な真理に類する観念に依拠せざるをえないのであって、そもそも自律性の主張は矛盾しているという点だった。これに関して、次のように指摘している。

「私たちが一つの芸術作品を『深みがある』と言ったり、『浅薄だ』と言ったりするとき、また、ある芸術家に一定程度の『洞察力』があるとき、私たちはプラトンの忠告に従っているように思われる。この場合、私たちは、想像力の領域を超越する、真理の観念に類似した一つの規準を用いている。芸術的真理は、科学的真理とちょうど同じように、内的な整合性に限定されえないのであり、芸術それ自身では

ないなにか他のものへの関わりを必ず含んでいる」(傍点……引用者)

つまり芸術を「表現」であると規定したとしても、私たちが芸術作品について「深みがある」とか「優れている」といったような芸術作品の質について言及するときには、すでにプラトンの「模倣」論に従っていることになるというのである。なぜならばその場合には、芸術の自律性の主張と矛盾することになる超越的な真理や実在の観念を念頭に置いたうえで、それを規準に芸術を評価しているからなのである。したがってこのヴェルデニウスの議論によれば、芸術における「表現」理論は、内部に矛盾を内包し、「模倣」論の否定のうえに成り立っているようにみえて、実はそれから自由になっていないどころか、その「模倣」論に深く侵されてしまっているのである。

私たちにとって重要なのは、芸術教育論にとって、このように「表現」論、そしてそのみならず芸術総体がそもそも「模倣」論に呪縛されてしまっていることがどのような問題をもたらしているのかということなのだが、それを考察する前に、芸術における「模倣」論の特質とそれがもつ陥穽について見ておきたい。

(2) 芸術 = 「模倣」論の論脈と特質

芸術の原理を「模倣」とするのは、プラトンに由来するといわれる。しかしこの「模倣」論をめぐる議論を歴史的に見た場合に、事情は少し複雑である。たとえば「結局プラトンでは、『ミメシス』が『欺瞞アパター』と受取られたのに対して、アリストテレスでは、『ミメシス』は、単なる『真似・模倣』の意味を越え、最終的には、世界内存在する人間の生と行為と出来事の『普遍的』真実・真相・真理を、『具体的かつ構成的に本質呈示する』働きとして積極的に意味づけられたと言ってよい」という言及もある。² つまりそれは、プラトンは「模倣」を否定的に評価したのに対して、アリストテレスは「模倣」を単なる模写というレベルを超えて「普遍的真理の呈示」と理解して積極的に評価したと指摘しているのである。

確かにアリストテレスは『詩学』(ポイエーティケー)のなかで、「叙事詩の創作、悲劇の創作、さらに喜劇、ディテュランボスの創作、笛や豎琴などの音楽の大部分、これらを全体として一括する規定を与えるならば、模倣にほかならない」³

と語り、いわば芸術を全体として「模倣」の行為と規定した。そしてさらにアリストテレスは、その芸術論について言及されるときには必ずといってよいほど引き合いに出されるのだが、その内実について、「作家(詩人)の仕事は実際に起こった出来事を語るのではなく、起こるであろうような出来事を、すなわち、もっともな成行きまたは必然不可避の仕方で行きうる可能事を語ることだ」⁴と指摘したうえで、作家(詩人)と歴史家とを比較して、次のように述べた。

「歴史家は実際に起こった出来事を語るのに対して、作家(詩人)は起こるであろうような出来事を語る、という点にある。このゆえにまた、創作(詩作)は歴史とくらべて、より哲学的であり、価値の多いものでもある。なぜなら、創作(詩作)が語るのはむしろ普遍的なことがらであり、他方、歴史が語るのは個別的なことがらだからである。」⁵

上記のように「模倣」を「普遍的真理の呈示」と意味づけたというアリストテレス評価は、このように詩などの創作を「起こるであろうような出来事」など「普遍的」な事柄を語るという点で哲学に近い営みだとするアリストテレスの発言を根拠にしている。

しかし、このアリストテレスの「模倣」論の起源はプラトンにある。だが同じように芸術を「模倣」ととらえるにもかかわらず、上記のようにプラトンに関しては「模倣」を否定的に扱っていると言及されるのは、当のプラトンの記述に「模倣」に関する二面的な理解と評価が見られるからである。これは、プラトンに見られる芸術思想を、写実主義ととらえるか、それとも理想主義(イデアリズム)と理解するかの違いとして現れる。

このプラトンの「模倣」に関する二面的な理解と評価について、しばしばそれに関わって取り上げられ、かつその「主著中の主著」⁶ともいわれる、『国家』(ポリテイア)に即して見ておきたい。この『国家』では、一方で、その最終の十巻で「詩(創作)の中で真似ることを機能とする限りのものは、決してこれを受け入れない」⁷「それをあのと看せ、われわれの国から追いだしたのは正当な処置であった」⁸と、芸術理論史上有名な「詩人追放論」が語られている。その理由は、詩人や画家は「真理とくらべて低劣なものを作り出す」とともに、「魂の低劣な部分と呼び覚まして育て、これを強力にすることによって理知的な部分を滅

ぼしてしまう⁹ からだという。なぜ「真理とくらべて低劣」なのかといえば、対象を真似て描写することによって成り立っている詩人や画家は、「本性（実在）から遠ざかること第三番目の作品を生み出す者」¹⁰ だからであるとされる。

これを説明するにあたってプラトンは、寝椅子のアイデアと、大工の作品としての寝椅子と、画家の作品としての寝椅子を例に挙げる。そして大工は寝椅子のアイデア（理念・本質）に基づいて実際の寝椅子をつくるが、画家はそのようにアイデアを「模倣」した実際の寝椅子をさらに「模倣」することによって作品をつくるがゆえに、二段階もアイデアから遠ざかっていることになるというのである。¹¹ だから「第三番目の作品を生み出す者」だとされるのである。

このような議論を見るならば、プラトンは、芸術における「模倣」を実際に存在する事物や事柄を模写することと理解し、それゆえにそのような「模倣」の行為や産物を理念や真理からほど遠い低劣な「欺瞞」と否定的に評価していることになる。

ところが他方で、この対話編の中でも、それと異なる見解が散見されるのである。それは、例えば次のような発言に見られる。

「それなら君は、次のような画家についてどう思うかね。――すなわち、その画家は、もっとも美しい人間とはどのような人間であるかという、その模範となる像を描き、あらゆる点にわたって欠けるところなく、それを画として完成したのだが、その場合彼は、そのような人間が現実に存在するというのを証明できないからといって、画家としての能力をそれだけで低く評価されるだろうか？」¹²

この件は、プラトンのいう理想的な国家が実際に実現可能であることを証明できなくても、その理想の価値が失われることはないといったプラトン流の理念を絶対視する議論を導く譬え話として語られたものである。そこでは、画家は現実に存在することを証明できないような理想的な美しさをもった人間をイメージしそして描くことができると指摘されている。その他にも「ちょうど画家がするように、もっとも真実なものへと目を向けて、つねにそれと関連させ、できるだけ正確にそれを観る」¹³ という発言も見られる。これらの発言に着目するならば、もう一方でプラトンは、画家がたんに実際の対象を模写するのみならず、理

念を直接に「模倣」する、すなわち真理としての絶対的な理念をとらえ描写（「模倣」）する存在だとも理解していることになる。

したがって、このような二面性をもったプラトンの発言のうちで、どちらに重きを置いて解釈するかによって、プラトンの芸術論評価は分かれるのである。たとえば、哲学者こそ真理を知る存在だとして、その哲学者による国家の統治を構想したプラトンの全体的意図を是として受け取ろうとする藤沢令夫は、そのように哲学と芸術とが区別されるのは当然であり、さもなければ芸術にとってもその独自性が失われると語る。そして「画家や詩人の仕事としてのミーメーシスの対象が、直接アイデアではなく、特定の感覚像であるとするれば、作品中に描かれるものが対象の本質それ自体（アイデア）から『遠ざかること第三番目』にあるという、プラトンの序列づけは、原則的に動かないと言わねばならぬ」¹⁴ と指摘する。他方で先のヴェルデニウスは、プラトンの議論のうちに積極的なアイデア「模倣」論を読みとろうとする。ただしヴェルデニウスの場合は、「模倣」を対象の模写とする写実主義的解釈とアイデアの直接的反映とするイデアリズムの理解という、対立しあう2つの見解のどちらにも与せず、次のように芸術家の媒介性を組み込んだアイデアの間接的反映論こそプラトンの真の思想だと主張する。

「芸術は事物の本性ととの間接的な関係をもっている。この関係の強さは、芸術家が中間の水準、すなわち視覚的実在、のより高い諸相を明らかにすることにどの程度成功しているかにかかっている。このように、模倣は、階位的実在観に照らしてみると、芸術における写実主義と理想主義との和解をもたらすことができるのである。」¹⁵

このようにヴェルデニウスは、理念がどの程度芸術に反映されるかは、それを媒介する芸術家自身にかかっていると間接的反映論を唱え、それによって写実主義とイデアリズムを統合しようとするのである。

だが、プラトンの芸術論の解釈としてどのような理解が正しいのかというような、プラトンに関する訓古学は本論の任ではなく、また主要な関心事でもない。私たちにとって重要なのは、プラトンが芸術を「模倣」ととらえ、しかも芸術をその思想全体を特徴づけるイデアリズムの枠組みの中に組み込むことによって、芸術を理念や真理を認

識する営みとして理解する契機を作り出したということは確かだという点である。このような発想がアリストテレスを経て、そして芸術を真理を扱うべき領域である学問に高めようとしたダ・ヴィンチも含めて、現代にまで連綿と影響を与え続けてきたのである。

したがって先にも少し触れたように、たとえ「表現」の自律性を主張しようとも、芸術の質を問おうとする場合には「プラトンの忠告に従っている」とヴェルデニウスが指摘したのは、「模倣」の論理に従っていることを指しているのである。なぜならばヴェルデニウスによれば、芸術の質を問う場合には必然的に芸術外在的な理念や真理を規準にせざるをえないが、そうした理念や真理と芸術との関係を担うのは、その真理等の反映としての「模倣」の論理にほかならないからである。

敷衍すれば、芸術を何らかの真理認識と結びつけて理解しようとした場合には、必然的にこの「模倣」論を受容し、その論理に組み込まれざるをえないのである。¹⁶ たとえば、精神科学固有の真理を探究しようとするガダマーが、近代芸術観を否定して「ミメーシス」の復権を主張したのは論の必然だったといつてよいが、それはこの事情を端的に示していた。

したがって、先にガダマーによって主観主義と批判された近代の美学や芸術理論も実は、何らかの理念や真理を想定しているという点で、上記の議論の枠内にあるといつてよい。さらに他の文化領域とは切断された自律した美の領域や次元を基点に社会と人間の蘇生を展望しようとする社会理論や人間論・教育論にも同様な指摘をすることができよう。¹⁷

(3) 「模倣」論の恣意性と陥穽

ところでここで私たちがなによりも目を向けなければならないのは、模倣を真理認識と不可分な作用とするのは、実は模倣の特殊な理解に過ぎないということである。たとえば、プラトンに限らず、当時のギリシャにおいては、全体として芸術を「ミメーシス」の働きと見る考え方は、広く受け入れられていたという。しかしその際、「ミメーシス」とは、一般的にはやはり「真似 (copy) や模倣 (imitate)」といった再現的な意味で用いられていたが、それだけでなく「表現を与える」作用という広い意味でも使用されていたという解釈もあると指摘されている。¹⁸

このように「ミメーシス」が広義の意味を持っていたとするならば、それにあえて理念や真理を認識する論理を組み込んでいったのは、やはりプラトンの意図的な作為によるということになる。

西欧近代文明に内在する知と権力のシステムの由来を抉り出す作業を進める政治思想家関曠野は、古代ギリシャを代表する思想家としてのプラトン像の解体作業の中で、「実際プラトンは『アイデアの形而上学者』というより、認識論上および美学上の一切の模写説の創始者なのである。そして、ミメーシス概念の始祖プラトンのこの対話編(『クラテュロス』……引用者注)における議論からして、我々は模写説のいかがわしい素性を知ることができる」と指摘する。¹⁹ 関は、この模倣論とは、直観によって〈知る者〉と〈知られる対象〉とが完全に一致融合することを仮定するにもかかわらず、他方で一切の人知は理念の不完全な写像でしかないと見なすように、矛盾した説なのであり、「二律背反的な観念でしかありえない」と言及する。しかしさらに重要なことには、このように論としてそもそも矛盾しているだけでなく、それは「極めて政治的な機能を持つ」(傍点……引用者)というのである。つまりそのアイデア論では、理念を認識する程度に差があることを前提としている。したがって「模写説の下においては、我々は必ず『正しく完全な』認識をもつエリートと、『不完全な』認識しかもちえない『大衆』との知的な格差や序列の存在、そして前者による後者の支配の正当性という思想にゆきつくからである」と指摘するのである。

このように理念認識の完全性の度合いを根拠にした支配の論理に導くというこのアイデア論とそれと結合した「模倣」論に込められた政治的意図とは、さらにいえば、「言語の否定」によるポリスの民主制の転覆なのである。民主制ポリスは、その統治原理を暴力から対話、説得、論争といった言論に換え、「言語の主権」によって成り立っていた。この人々に平等に与えられた言論の行使によって、人々は語り、判断を相互的に評価し、決定した。このような「言語の主権」が機能するポリスの民主制を頽廃と混乱と描き出し、人間間の事柄であるはず政治領域に対してその外部に存在する理念の論理を持ち出すことによって、自らの言葉を絶対的なものとする立法者による支配を企て、その民主制の転覆を図ったのが、貴族イデオログとしてのプラトンにほかならない。したがっ

てその超越的で絶対的な理念を想定し、その真理に服することを求めるイデア論と「模倣」論には、民主制を瓦解させるという極めて政治的意味合いが込められていたのである。²⁰

H. アーレントも「プラトンが理性を政治の領域の支配者にしようとした動機は、もっぱら政治的なものであった」²¹ と関の議論と同様な指摘をするとともに、イデア論の政治的機能についてより明瞭に語っている。それはプラトンによって、当初の観照されるべき真理としての理念が、人間の行動の尺度に転換されたことに由来する。アーレントは、件の理念と「模倣」の関係を論じた寝椅子の議論を例に出して、次のように指摘している。

「ベッド一般の『イデア』が、作られる個々のベッドすべてを有用なものとする基準であり、かつその有用性を判断させる基準であるのと同じの意味で、プラトンのイデアは政治的・道徳的な行動と判断のゆるぎなき『絶対的』基準となっている。」²²

このように理念とは、たんに観照によって探求されるべき事物の真の存在というだけのものではない。一切の事物から超越して、職人の技術や制作の基準となるのと同様に、「模倣」論と一体になったプラトンの理念は、絶対的な基準や尺度として人間の行動と判断を支配するという機能を果たすために導入されたのである。

プラトンが理念に託した経緯を、アーレントは次のように記している。

「プラトンが説得では人々を導くのに不十分として、暴力という外的な手段を用いず人々を強制できるものを探し始めたのは、ソクラテス死後であった。かれは探求を始めてすぐさま、真理すなわちわれわれが自明と見なす諸真理こそ人々を強制すること、また、この真理による強制は、効力を発揮するのに暴力を必要としないにもかかわらず、説得や論議よりも強力であることを発見したに違いない。」²³

「政治的であることは、ポリスで生活するということであり、ポリスで生活するということは、すべてが力と暴力によらず、言葉と説得によって決定されるという意味であった」²⁴ というポリス市民の常識を覆して、人間の間の事柄としての政治領域に、その領域に内在的に由来することのない外在的な理念や真理の論理を導入することによって、あからさまな暴力支配とは質を異にするかた

ちではあるが、人間を強制し支配する仕掛けを生み出す理論的装置こそ、イデア論と「模倣」論だったのである。したがってアーレントは、「強制的な権力 (the compelling power) を宿しているのは、人格でも不平等でもなく、哲学者が観てとるイデアであるのは、確かである」²⁵ と語るのである。

このように芸術は真理を認識し提示する性格をもつという自覚は、「模倣」論を媒介にして成立する。このことは芸術を成り立たせる基本的な論理やその機能を結局は真理認識に一元化させてしまうことを示している。さらにこのように芸術を真理認識と結合させることは、人間活動がそれぞれの領域にふさわしいさまざまな性格の異なった認識や知によって営まれなければならないにもかかわらず、その活動全体を真理認識という理論知によって一元的に支配するという構造が生み出されたことと軌を一にし、それを先導し強化するものにほかならない。そのみならず、真理認識としての芸術は、真理による人間の強制と支配というメカニズムに埋め込まれた、内面に浸透する隠れた「強制的な権力」としての性格をもつことになるのである。

ここまで述べてきたように、現代の芸術教育を全体として規定する「表現」の論理は、近代芸術の成立を起源としていた。その近代芸術は、客観的認識のみならず「力」を内属した技術的知としての近代科学の生成の起点となることによって、それ自体も同類の変様した技術的知の性格をもつにいたった。²⁶ 同時に「手の仕事」や「自然の模倣」の否定の上に成り立つ近代芸術は、必然的に自由な人間による創造的な制作や思想を表すに適した芸術の原理として「表現」の論理を伴いそして発展させていたったのである。

しかしこの「表現」の論理は、他者を喪失し主観主義化する性質を内包すると同時に、実は否定したはずの「模倣」の論理から離脱できていなかったのである。古代ギリシャから18世紀まで芸術を支配したこの論理は、真理の認識の程度によって芸術の質を測るのみならず、真理による人間の強制と支配という性格を内在させていたのである。

新たに求められる芸術教育の原理は、こうした「表現」や「模倣」の論理を瓦解させる地平から探られなければならない。しかしそのためには、この「表現」と「模倣」の論理を底流において貫

く制作の論理の根本的な検討が不可欠である。この制作の論理の吟味をふまえて、それらと質を異になる芸術の原理を探究することが、今後の課題である。

はじめに

- 1 今日芸術論や芸術教育論においては、後述するように「表現」という用語には近代芸術思想に特有の観念が含まれ、また「模倣」にもプラトン以来の特有の観念が刻印されて使用されている。したがって本論では、それらの用語が特にそうした特徴を持っている場合には括弧をつけて表記した。
- 2 たとえば次に記された座談会等で、現代の人間が表現の剥奪と同時に表現の強迫という二重の困難を経験せざるをえなくなっていることが指摘されている。「美術教育の新しい可能性を求めて」(『共同探求通信』第12号 1998年7月)、「社会形成と芸術文化運動—芸術文化ワークショップの志向性を中心に」(『教育』662号 2001年3月)。
- 3 この点については、下記の拙稿を参照されたい。
 - ・「文化的主体形成と芸術教育 (1) —総合学習と芸術教育に寄せて」『子どもと美術』第46号 1999年12月
 - ・「芸術教育の視点から総合学習を考える」『教育』649号 2000年2月
 - ・「教育による社会改造ではなく、社会による教育改造論—文化的主体の形成と芸術教育 (2)」『子どもと美術』第48号 2000年12月
- 4 拙稿「求められる『社会形成と教育』の研究」(『教育』681号 2002年10月)参照。

第1章

- 1 R・G・コリングウッド『芸術の原理』勁草書房 P. 48 (R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, Oxford Univ. Press, 1938, p. 42.)。なお、邦訳を参照するにあたって必要に応じて訳を一部変更した。以下同様。
- 2 同上 p. 164 (Ibid., p. 151.)
- 3 同上 p. 301 (Ibid., p. 275.)
- 4 佐々木健一「表現」『美学辞典』東京大学出版会 1995年 pp. 53-54

- 5 同上 pp. 56-60 参照。
- 6 例えば美学者の今道友信も、模倣に替わって芸術の新しい理念となるのが、「個人的イメージの開花、内的自我の現象的世界への発露、すなわち expression (表現)」であり、それは表現の原語の歴史にも対応すると指摘している。すなわちそうした原語は古典ギリシャのみならず古典ラテン文献にも見あたらず、アウグスティヌス以後のラテン語においても模倣ないしは模倣と同義に使用され、「要するにこの言葉の意味のメタフォリカルな転化は近世に起源をもつといふことは確かである」と言及している(『美の位相と芸術』東京大学出版会 1971年 pp. 189-190)。
- 7 J・ハバーマス『理論と実践』未来社 p. 39 (J. Habermas, *Theorie und Praxis*, Suhrkamp, 1971, S. 66.)
- 8 下村寅太郎『レオナルド・ダ・ヴィンチ』勁草書房 1961年 p. 15
- 9 古代ギリシャの思想については、出隆『アリストテレス哲学入門』(岩波書店 1972年)、および藤本卓「〈制作〉と〈実践〉—その(二)」『高校生活指導』91号 (1987年7月)等を参照。
- 10 下村前掲書 p. 18
- 11 H. アーレントは「暴力の要素は、制作、製造、生産の活動様式すべて、つまり人間が人間を相手とする場合の主要な活動様式である行為や言論と異なり、人間が自然に直接立ち向かう活動様式すべてに、否応なくつきまとう」と指摘している(『過去と未来の間』未来社 1994年 p. 151。H. Arendt, *Between Past and Future*, Penguin books, 1977, p. 111)
- 12 ハバーマス前掲書、及び藤本前掲論文参照。
- 13 下村前掲書 p. 60
- 14 同上 p. 76
- 15 『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』上 岩波文庫 1954年 p. 208
- 16 下村前掲書 p. 68
- 17 同上 p. 63
- 18 ケネス・クラーク『レオナルド・ダ・ヴィンチ』(1939年)法政大学出版 1974年 p. 108
- 19 下村前掲書 pp. 21-22
- 20 H-G. ガダマー『真理と方法 I』法政大学出版 p. 79 (本書は1960年の出版以来増補を重ねており、邦訳は1975年出版の第四版を使用しているが、筆者は下記のように第五版を参照

- した。H-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 5. Auflage 1986, J. C. B. Mohr (Paul Siebek) Tübingen, S. 61)
- 21 I. カント『判断力批判(上)』岩波文庫 46 節 (I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, § 46)
- 22 これらのカントの天才、芸術、美、趣味等の概念とそれらの関係については、同上書 44~50 節を参照した。
- 23 同上 16 節
- 24 ガダマー前掲書 p. 59 (Gadamer, *ibid.*, S. 47)
- 25 H-G. ガダマー『哲学・芸術・言語』未来社 1977 年 p. 183

第2章

- 1 W. J. ヴェルデニウス『ミメシス——プラトンの芸術模倣説とその現代的意味』(1949 年) 未来社 1984 年 p. 43
- 2 渡邊二郎『芸術の哲学』放送大学教育振興会 1993 年 p. 46
- 3 アリストテレス『詩学』1447 a (藤沢令夫訳「詩学」『世界の名著 8 アリストテレス』中央公論社 1979 年、および松本仁助・岡道男訳「アリストテレス『詩学』」『アリストテレス詩学・ホラーティウス詩論』岩波文庫 1997 年を参照)
- 4 同上 1451 a
- 5 同上 1451 b
- 6 藤沢令夫『『国家』解説』プラトン『国家』下巻 岩波文庫 1979 年 p. 432
- 7 プラトン『国家』 595A
- 8 同上 607B
- 9 同上 605B
- 10 同上 597E
- 11 同上 597A-E 参照
- 12 同上 472D
- 13 同上 484C
- 14 藤沢令夫「補注 B いわゆる『詩人追放論』について」プラトン『国家』下巻 p. 420-421
- 15 ヴェルデニウス 前掲書 p. 28
- 16 「表現」論などの近代芸術観を批判し芸術模倣説を唱える論者の中には、例えば山崎正和のように、イデア論的枠組みの否定を含みながら模倣の重要性を論じる者も見られる。山崎は「行動の模倣」論を主張し、その模倣が、目的

志向性に偏重した近代以降の人間に、改めて人間行動の基盤になる行動の多義的な全体を包み込む気分やリズムという「動機」を回復させると論じる。プラトンルートの「模倣」論の呪縛を解き、新たな模倣概念を検討する際には、この山崎の模倣論は批判的にではあるが必ず俎上にあげられるべき議論であろう(『演技する精神』中央公論社 1983 年)。

17 このような議論を代表するものとして、まず挙げられるのが 18 世紀末の F. シラーであろう。シラーは、カントに触発されてその道徳(自由)論を美を媒介にロマン主義的に展開させ、仮象としての美に理性と感性の分裂した現実を克服する人間性の理想と自由を展望すると同時に、そこに理想の国を見ようとした(Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Mensch in einer Reihe von Briefen*, 1793-95, 「人間の美的教育について—連続書簡」などを参照)。

現代の社会理論の中にも、このような現実と一線を画した自律した美の領域に着目しようとする理論的傾向が見られる。フランクフルト学派の T. W. アドルノや H. マルクーゼなどの議論もその一つである。たとえばマルクーゼは、1960 年代にはいわゆる「市民」文化を「現状肯定的文化」と形容し、内面的な見かけの自由をつくりだすことによって、大衆の不満を抑え、現実の物質的・精神的貧困を隠蔽する一方で、仮象としての美の中に理想として現実において満たされない人間の諸欲求が貯えられていると、それを両義的にとらえたが、最終的にはそれは実際の欲求充足の実現によって止揚または精算されなければならないと語っていた(Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in: *Kultur und Gesellschaft*, Suhrkamp, 1965. 「文化の現状肯定的性格について」『文化と社会 上』せりか書房 1969 年 参照)。

しかしマルクーゼは、1970 年代に入って、上記の両義性の後者の面に注目し、既存の社会関係から自律した芸術・美的形式が支配的な意識や日常的な経験をくつがえすと、芸術や美の次元の現代の社会関係における積極的意義を強調した論を展開するようになる。たとえば、次のような記述がテーゼとして示されている。

「芸術のラディカルな性質、つまり、既存の現実への告発、解放の美しいイメージ(美し

い仮象)の喚起は、芸術がその社会的決定を超越し、所与の言説と行為の世界の圧倒的な現実を保持しつつもそこから自己を解放する次元にこそ、基礎を置いている。そこにおいて芸術が創出する領域は、芸術に固有な経験の転倒が可能になる領域であり、芸術によって形成された世界は、所与の現実においては抑圧され歪曲されている一現実として認められるのである。この経験は、通常は否定されたり、およそ耳にしえなかった真理の名において所与の現実を爆破してしまうような極端な状況(愛と死、罪と過ち、さらに喜悦、幸福、達成)において頂点に達する。芸術作品の内的論理は、支配的な社会的諸制度に組み込まれている合理性や感性をもともしない、別の理性、別の感性の発現をもって終結する。」(Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, Beacon Press, 1978, pp. 6-7. 『美的次元』河出書房新社 1981年 pp. 15-16)

ここに示されているように、マルクーゼは、所与の現実を超越し、徹底して自律しているがゆえに、美の次元は虚構や仮象であっても、既成の現実を転倒させる別の真なる現実を示し、そこに真理が表されているととらえるのである。

また論の必然として、マルクーゼも、現実の再現としての模倣は否定するが、「模倣とは、疎隔(estrangement)を通じての、すなわち意識の転覆を通じての描写である」(Ibid., p. 45. 同上 p. 49.)と、「模倣」論自体には与するのである。

このように所与の現実を超越し自律した美の領域や次元に着目する議論は、そこに真理を見ることと不可分な関係にある。さらに後論との関係でいえば、こうした美の領域や、さらにマルクーゼに見られた estrangement という語が、実体論的に想定されていることにも目を向けておく必要がある。

18 渡邊前掲書 pp. 46-47 参照。

19 関曠野『プラトンと資本主義』北斗出版 1982年 p. 220

20 同上 p. 221 参照。

21 H. Arendt, *What Is Authority? : Between Past and Future*, Penguin books, 1977, p. 107. (H. アーレント「権威とは何か」『過去と未来の間』みすず書房 1994年 p. 145)

22 Ibid., p. 110. (同上 p. 149)

23 Ibid., p. 107. (同上 p. 146)

なおここで指摘されているソクラテスの死についてだが、確かにソクラテスはアテナイ民主制下で「青年を腐敗せしめかつ国家の信ずる神々を信ぜずして他の新しき神霊を信ずる」という理由で裁判にかけられ刑死した。このソクラテス裁判は通例、衆愚の徒としてのアテナイ市民によって、賢者としてのソクラテスが死刑に処せられた、と理解されていることが多い。しかしそのような解釈は、ポリス民主制の転覆を企図したプラトンが記した『ソクラテスの弁明』が真実として信じられたことに端を発している。このような一面的な理解を脱して、ポリス市民の立場から事柄を理解して、ソクラテスがいかにポリスを成り立たせる基本的な思想文化に反し、かつそれを破壊するものであったかという視点から論究する文献も見られるようになっている。イジドア・F. ストーン『ソクラテス裁判』(1988年)法政大学出版局 1994年、関曠野 前掲書、参照。

24 H. Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, 1958, p. 26. (H. アーレント『人間の条件』ちくま学芸文庫 1994年 p. 47)

25 Arendt, op. cit., p. 109. (H. アーレント 前掲書 p. 148)

26 このような学的性格をもった技術知と理解されるようになったことが、芸術家養成を工房からアカデミーへと転換させた決定的な要因でもあった。N. ペグスナーによれば、美術家が公衆から離れてしまったのはなによりもこのアカデミーの成立による。同『美術アカデミーの歴史』(1940年)中央大学出版部 1974年 参照。