

美術という空間、美術教育、そしてエロス

A Space of Art, Art Education, and Eros

●——佐藤哲夫 *Sato Tetsuo*

I はじめに

現行の美術教育というものが、衰弱した無力なものとして意識されるのは、歪んだ意識なのであろうか。また、美術教育に関係する場所で、しばしばもやもやとした不全感に包まれてしまうのは、病的なことなのだろうか。このもどかしい抑鬱的な気分が、いったいどこから来るのかを突き止めることから始めるのが、主題にアプローチする場合の適切な順序だという気がする。

するとこの感じは、美術教育に関する根源的な問い、「美術とは何か」ということと「美術教育はどうあるべきか」ということに向けての問いが、意識的にか無意識的にか、様々な場で、あらかじめ消去されているように感じられてしまうという経験に、由来することがわかるのである。そして、反省してみると、自分も特定の状況における主体となって、そうした問いを、自らあらかじめ消去している場合があるのに気づく。そのこともまた、抑圧感につながっているのである。

このことの意味は、われわれの社会的なコミュニケーション空間の中には、美術教育そのものを語り合える「場」(トポス)は、もはや存在しなくなってしまうということである。そこに向かって、言葉を繰り出そうとしても、何故か溶暗して消えてしまったり、あらゆる方向にカーブを描いてしまって、けっして届かないということなのである。

美術と美術教育の根源を巡る問いの空間が閉ざされ、言葉が極度に滞るのに引き替え、そこを既定のこととして飛び越えた美術教育の言説は、なめらかな言葉使いで、自在に論理をあやつることができる。しかしその自然さこそが胡散臭いのではないか。自然であるということとは、現実には即していることの指標なのか、あるいは逆に現実に触れ損なっていることの証拠なのか熟考されなければならないだろう。

さしあたって、問題にすべき二つの現実があると言っ

ておきたい。一つは、目の前の今日の子どもに、何をどのように教えたらいのか、どういう指導をすべきなのかということがわからず、悩んでいる多数の教師がいるという現実である。こうした人たちの悩みは、学習や制作意欲の欠落した子を、どうするかということであったり、絵をどうやって描いたらいいかわからない、何も思いつかない、描けない、という子をどうするかということであったりする。また、アニメ風の型にはまった表現や、画面の角に小さくしか描けないということ、どうしてもゴミにしか見えない制作物が生み出されることを、気に病んでいる教師もいる。ここで問題なのは、欠落しているものは、本当に自らが信じているような、指導力や指導技術の不足ということなのか、あるいは、そこに解決を求めることが、唯一の状況の打開策であるとおのずと考えるしまうような、彼らの思考の枠組みの方なのかということである。

もう一つの現実とは、「いじめ」「不登校」「少年犯罪」などをきっかけとして、これほど、「学校」や「子ども」「教育」ということに、国民的関心が注がれている中で、なぜかその関心は、「美術教育」へとは向かって行かないということである。美術教育は、従来から続いている一教科という枠に閉じられ、今日のこうした教育問題の関心事の埒外におかれている。こうしたことが、ごく自然なこととして、人びとに、なんら違和感を感じさせないのだとすれば、そういった感覚こそが、美術教育が生みだし、育ててきたものだということに、なりはしないだろうかということである。

しかし、「美術」や「美術教育」の根源を問うという言い方をすると、実体的思考や、言葉に関する形而上学に捕らえられているのではないかといった嫌疑がかけられるかもしれない。ここで、「芸術」や「美術教育」という言葉が、何かの真理を、最終的に指し示すと信じているわけではない。しかし、だからといって、何かを言い当てようとして言葉を繰り出す試みが、端からむなし

いことだと言い切れるものでもない。イーグルトンも指摘しているように、そうした発話が、力動的な現実社会に向けての、実践的な行為としてなされるならば、意味は、抽象的な言語空間の中で、遠からずナンセンスへと発散してしまうのではなく、ベクトルとして、なにがしかの求心的な力を持ちうると思うからである⁽⁴⁾。

この小論の目論見も、こうした問いかけという実践の、ささやかな一部となることである。そして、以下の内容を一言で要約するならば、「美術教育＝美術実践」という認識に立った上で、それが、ここで問題にしている失われた「場」の回復ということを意味し、また、「エロスのコミュニケーション空間」そのものでもあるという主張である。

II 「美術」のイデオロギー

1 「美術」への三つの関わり方

美術教育の根源を問うことは、「美術」とは何かを問うことと、到底切り離して考えるわけには行かない。「子どもの美術」というものがどんなものかということよりも、「美術」そのものが問われなければならない。

美術について考えようとする、二つの側面があることに気づく。一つは「制度としての美術」という側面。もう一つは、「美術とは何かを問う芸術実践」という側面である。そしてこの二つは、対立しながら、互いを規定し合っている。美術館、大学、美術団体、美術市場などが関わる人為的な形式が「美術制度」であるが、「制度としての美術」は、イデオロギーに関わり、作品の形態や価値についての歴史的形造物である。「日本画」や「西洋画」という言い方に、見やすい形で露呈しているが、こうした区分のされ方を、自然なものとしか感じさせないならば、それは言葉や制度の物象化と、イデオロギー的な効果のためであろう。「美術」や「芸術」という、それ自体つくられたものである言葉の存在が、超歴史的に通用する概念的な内実を保証するかなのような、幻覚的な効果を生み出すようになってくるのである。

人と、このような「美術」や「芸術」の間には、どのような関係が取り結ばれているのだろうか。問題提起のために、あえて極端な単純化を施して模式化すれば、三つの関係のタイプに分けられるように思われる。それは、三角形の全体を、水平に分割している三つの層としてイメージすることができる。その一番上の層を占める第一の類型は、「美術」を模索している人である。こ

れはまた、必然的に、「美術」を可視化し、批判し、相対化する人でもある。本論の趣旨を具現するかなのような、「美術という空間」を開く主体であり、われわれがそうありたいと、願うところのものである。三角形が表現しているように、現状では、この類型の人は最も少数である。第二の類型は、「美術」という概念を信じている人である。この類型は、「美術制度」や「制度としての美術」に最も深い関わりがある。したがって、われわれ研究者や美術教師、専門美術家や美術行政者などの占める割合の高い類型である。社会の中で、公的な美術の価値体系をつくりだし、それを教育活動を通して、普及させる役割を果たしているのが、この類型である。最後の第三の類型は、「殊更には何も信じていない人」という類型である。ごく普通の一般の人や子どもの占める割合が、高いと想像される類型である。

いうまでもなく、現実には、ある人がこの三つの類型のどれかに、完全に収まってしまうことは少ないであろう。また、一つ一つの類型には、バリエーションがあり得る。そうした意味で、このモデルはあまりに単純で、静的に過ぎるように思われるかもしれない。しかし、あえてこのように、三層構造で表現することによって、美術に関して常に二値論理で捉える悪癖から、距離を取ることができるのである。ここで二値論理というのは、全体世界は、「美術」という円の内外と、その外より成り、人はそのどちらかに所属すると見なす思考法のことである。また、悪名高きピラミッド状の表現についていえば、それは直接的には、単に面積が、その類型に属する数の多寡の関係を、うまく表示するからということではしかない。しかし、これにさらに情報を付加して、三層目の上に二層目が乗っているのを、社会的ヒエラルキーの表現とすることもできる。また、第一の類型が、三角形の頂点の位置を占めているのは、これは一種のアイロニーの表現であり、現実社会の既存のヒエラルキーを相対化し、組み替えようとする思想の、優越性を示そうとしているといっておきたい。

2 「美術」への弱い関与

最も多数派であると思われる、第三の「殊更には何も信じていない人」という類型は、「美術」への弱い関与というあり方を示している。その中には、単に美術に疎遠であるという人がいるだろう。しかし、決してそういうわけではなく、絵を描いたり、ものをつくったり見たりするのが好きで、美術に親しんでいる人も、多くここに

属している。これらの人は、「美術」の概念には、強くはこだわらず、また縛られず、かといって積極的な相対主義者や思想の平等論者、アナキスト、ニヒリストというわけでもなく、その場その場でそう思われるということと、そう感じるということ（それが本当に「自分」の思いや感じなのかということにも拘泥しない）にしたがって、「美術」に「弱く」関わるのである。このことには、われわれが日本人であるということも、関係していると思われる。長い年月に渡る伝統の中で培われ、ほとんど血肉化している、それ故にしぶとく根強い心性というべきものである。加藤周一は、日本文化の特質を、「現世主義」「現在主義」「集団主義」として的確に要約している⁽²⁾。「現世主義」とは、宗教的には、何に対しても神を認める、アニミズムの信仰体系を基礎としながら、日常的な現世を唯一の現実として、彼岸や超越的な第二の現実を認めないということである。「現在主義」とは、過去はもはやなくなり（したがって「水に流す」ことができる）、未来はまだない（「明日は明日の風が吹く」という意識の中で、あるのは現在だけであるとする）ことである。これは歴史意識の不在ということであり、また、別な面としては、日常生活における実際的な態度となる。加藤はまた、このことから、日本の芸術の特質として、現在の感覚的経験がすべてであるとする傾向を導き出している。「集団主義」というのは、ムラ共同体への所属感を、すべての価値の中で最も重要な価値とする態度である。「現世主義」により、超越的な根拠は否定されるので、ムラの論理や倫理が最終根拠ということになってしまう。それ故、世界＝ムラの内部にあくまでとどまろうとするかぎりは、個人が全体に対立して、自ら正しいと信じる主張を貫き通すことは、原理的には、できないのである。

また、実感や感性が、観念や思想を導くとみなされ、しかも両者は不可分と考えられているので、実感にかなった自然的な観念以外の観念や思想には、重きを置かなくなる。そうしたものに捕らわれるのは、そのこと自体が、本来的に望ましくない、人間の誤ったあり方だとされがちである。ところで「美術」や「芸術」というのは、日常生活の中でためらいなく使えるほど自然化し、それ自体を実感や感性で把握できるほど、われわれの肉に食い込んでいる言葉ではない。したがって「美術」の概念にも、弱い関与しか持ち得ないのである。しかしそのことが、この立場の強みでもある。肉体や実感から遊離した観念は、確たる実体がないので、それに捕らわれるということがない。日本的ポストモダンも昔からあっ

て、いつでも常にモダニズムを凌駕しつづけてきたという話でもあろう。商業主義社会やテクノロジー化を追求する産業社会において、これまで、もっとも高い適応性を示してきた類型であることも見逃せない。数の多さということに止まらず、こうした特質からこの類型は、現在のところもっとも手強い立場であるといえよう。

3 「美術」信仰

第二の「「美術」という概念を信じている人」という類型は、日本文化の近代化の推進力となるべく生まれてきた類型であり、学校、マスコミ、その他あらゆる回路を通して、第三の類型に属す人々への、啓蒙と教育活動に携わってきた。そして、教育を受けたり啓蒙された人が、この類型へと移行して、この過程を再生産するのである。しかし、このような近代主義者が、先に見たような日本文化の伝統的な側面から、自由であるというわけではない。それどころか、伝統的な思考様式は、そのネガティブな側面だけをとどめて、密かに「美術」信仰の下支えとなっているのである。

この類型において、「美術」や「芸術」は、一種信仰の対象である。これらはカテゴリー自体としては、一点の揺るぎもない完全なものとみなされるのである。「美術」は、実体として存在している。ある作品は、制作された結果、美術となったりならなかったりすることはあっても、特定の個物としての作品が、芸術であるか否かは、あらかじめ決定されている。そのように見なされている。美術のカテゴリーの存在は疑い得ないものとされる一方で、「美術」が何であるかをいうことは、必ずしも積極的には規定されない。むしろ、無意識的な判断力が働いて、規定は避けられるのが普通である。このことから来るあいまいさが、「美術」はカテゴリーではないということの証明になっているようにも思われるが、規定しないのは、わざわざそうしないだけであって、口にしなくても「美術」が何かは判っているという風が装われる。明白なことは、いまや世界中に美術館や美術作品や美術学校があるということであり、美術家という人がいて、美術商は作品を売買し、美術史家が、それについての本を書いているということである。これらのことは、「美術」というのが、カテゴリーであり、まともな概念であることを示唆している。美術作品という特異な価値を持つ制作物によって構成された、こうした外延があるのは確実なことから、内包を殊更規定しなくても、内包自体の存在は確実に保証されているとみなされるのである。

この安心の保証に支えられて、今度は、美術についてのあらゆる言説が可能となる。それらはすべて「美術」の批判ではなく、賛美であり、神秘体験や救済をもたらす教訓であり、敬意を誇示するための信仰告白である。言葉を紡ぐことであれ、制作であれ、その他の行為であれ、こうした実践は、「美術」に近づいていく道であり、それ自体で正しく、なおかつ価値があるとされるのである。こうして形成された美術圏の内部においては、もはや信仰の中心にある「美術」とは何かという問いは、意味をなさなくなる。そこには外部がないからである。

これに対して、散文的な日常世界が、美術圏の外部にあたるのではないだろうかという問いは、もっともであるように思われる。非日常として美術を捉えるのは、理に適っているように思われるからである。しかし、どんな宗教も、近代化の中では世俗化していくように、美術に対する問いを失い、空無化した「美術」を信仰する行為のあり方は、日常世界の一部として繰り込まれたあり方である。すなわち「美術」信仰と「美術」の慣習化、既成事実化による自然化である。美術館は、確かにオフィスや家庭や競技場やデパートとは異なった空間である。しかし、オフィスも競技場も、ひとつひとつが他とは違った空間である。それらの集合によって日常世界は構成されているのであり、美術館もその点において何ら変わりがないといえる。われわれの日常世界は、今やインターネットの検索サービスのカテゴリー・メニューそのままに、「仕事」、「政治・経済」、「ショッピング」、「スポーツ」、そして「アート」や「娯楽・趣味」などの集合体なのである。

したがって、「美術」の信仰という態度は、リストのそこにマーカーで赤く線を引くということ、日常世界を構成する「美術」というカテゴリーに、アクセントを置くということではしかない。美術圏の内部では、しばしばそれが、見通せないほど深淵であったり、この世を超越したものと語られることがあっても、そのような言説で彩られているのが、日常世界の中の「美術」というカテゴリーの、特徴であるということにすぎないのである。「スポーツ」は興奮と感動の言説に支配され、「ショッピング」には浮き立つような楽しさの言説で彩られている。これが、現代におけるわれわれの日常世界なのである。

こうして見ると、先に見た、「美術」に対する弱い関与と「美術」信仰のあり方は、マーカーで線が引かれているか、いないかの差ということになるのかもしれない。

弱い関与のあり方は、本来的には、未だ〈美術〉をカテゴリー化し実体化していないことを意味しているはずである。しかし、情報規格化されたわれわれの日常世界においては、すでにしつらえられたものとして、あとは実際に経験してみるだけというあり方で、目の前に置かれている。そこに目を向けさせ、「美術」という実体に気づかせ、美術圏に引き込むのは、「美術」信仰の伝道者達である。

これらのことからわかることは、制度としての「美術」は、その信仰と、現代社会の情動的に規格化されたあり方の、両面から支えられることによって、現実感を獲得しているということである。それがヴァーチャルなものであっても、そこに外部がない以上、文字通りの現実ということになってしまうのである。

4 〈美術〉への問い

逆説的ではあるが、このようにして、「美術」というカテゴリーが、現実世界の中で、確かなものとして確立されて行くにしたがって、第一の類型に必要な、〈美術〉そのものを問う、問いの空間は反対に閉ざされていく。美術とは何かを問うことは、刺身の妻に似て、本質には影響しない、単に体裁を整えるための、飾りものとして以上の意義を、持たなくなる。また問いかけがなされたとしても、それらは、素早くマスメディアが多用するような、様々な決まり文句で絡め取られてしまう。それらは呪文のごとく、繰り返されることで、麻痺の快感と説得的効能を発揮する。

しかしこうしたことも、すべて「美術」という枠組みを信じる信仰の実践と、その結果なのであり、普段に再生産され続けることの、持続の内に生じている事態であることは、十分に認識しておく必要がある。したがって、〈美術〉への問いの空間を開こうとするということは、それ自体が別の実践として、「美術」信仰の実践に対立するということ、意味するはずである。「美術」信仰の外部でおこなわれる問いの実践。それこそ芸術実践そのものというべきものだが、それは何よりもまず、「美術」への懐疑としてあるはずのものである。

「美術」への懐疑は、「美術」というものが、世界に実体として存在しているとされていることに対して、それに非現実の疑いをかけるということである。「美術」は効果として、社会的に機能しているという点では、「ヴァーチャルな現実」、「事実上の現実」と見なすことはできるかもしれない。しかしそのことは、それが決してリアル

ティ―そのものであるということまでも、意味するわけではない。こうした思考にささえられた懐疑のまなざしは、今日の「美術」を構成している、三つの契機に向けられる。

III 作品の概念

1 「美術」の三契機

今日の「美術」を構成している三つの契機とは、すなわち作者(または受容者)という「主体」と、対象となる「作品」あるいは客体ということ、そしてそれらを取り巻き、またそれらを含み込んでいる環境世界としての「社会」の三つである。最も流布している、一般の美術理解のあり方を、この三つの側面に関して、再び極端に単純化してしまえば、以下の三つに要約できると思われる。

第一は、美術の作品とは、作者の気持ち、思い、思想、感情の表現されたものであるという、理解のされ方である。ロマン主義や表現主義理論に近い理解といえる。「作品は人なり」という考え方も含まれよう。この考え方は、どうやって主体と作品の間で、ある種の等価変換が可能になるかとか、作品の価値とは、人格や感情の価値のことなのかといったような疑問を呼び起こすが、三つの中でも最もポピュラーな見方である。

この見方には、西欧近代において発見されたり、また特に強調されるようになった人間中心主義的見方の輸入であるという側面と、水墨画に見られるような精神性の表現の、中国からの輸入という側面と、もともと主客二元論に立たない日本古来の伝統的な意識の、複雑なアマルガムであるということは、念頭に置いておく必要がある。

第二は、美術を作品のみに限定して捉えらる見方である。作品は、「作られたもの」である。そのものは、美的に、あるいは意義深いやり方で特殊に組織されており、合目的に組み合わされている点においては、機械と同じである。あるいは、心理学的にいえば、いわば精妙に調合された漢方薬のようなもので、各成分の調和のとれた相乗効果により、われわれの感覚や神経組織に、直接に働きかけるように工夫されているのである。フォーマリズムやモダニズムに関連するような理解である。もちろん、本来これらには、「作品」の超越性や否定としての社会的意味があるが、それらは了解され受容されているわけではないので、あえて除外しておく。また、日本美術の中で最も大きな成果を生んできたと思われる、工

芸と装飾的伝統を支えてきた意識も、やはりここに含めて、見るができるように思われる。

第三は、作品は、社会、あるいは外的世界を表すものとする考え方である。広くリアリズムや自然主義一般に関連する理解のあり方である。外的世界を特に現実の社会ということに焦点化した場合には、クールベなどの狭義のリアリズムや社会主義リアリズムの理論に関連するような方向性を持つてくる。この第三は近代の日本において、上記の第一の見方が台頭して来るまでは、圧倒的に支持された見方であったといえよう。写実主義的傾向は、特にギリシア・ローマ以来の西洋の伝統の内に顕著であるが、外的世界の表現というこの第三のとりえ方は、対象と取り違えるほどそっくりであることを目指す方向性のみ、限定されるわけではない。対象の特質なり性格なり関係に焦点をあてて、そのみに注目するという方向がある。

さらには、対象の象徴的表現というあり方をも、ここに含めて考えれば、何を実在とするかということについての世界観の形態によっては、狭い意味での写実主義や自然主義の枠を遥かに超え出て、目にはみえない外的な諸々の存在をも、紙や石の上に、写しとり再現できるということになる。また、さらに「もの(道具)の制作」や「デザイン」ということまでも含めて考えれば、外的世界との関連の中に、それらのものの存在意義はあるのであり、ここに属するとりえ方ということになるだろう。長い歴史のスパンで見たときには、この第三のとりえ方は、人類の誕生と共に始まる原初の活動に根ざし、世界の至る所で脈々と続いてきた捉えかたであるともいえる。

しかしながら、今日のわれわれの美術観ということであれば、やはりリアリズム(広義)を中心ににおいて見るのが妥当であろう。

2 「作品」の解体

今日われわれが、ごく自然に取ってしまう、こうした「美術」のとりえ方に、すべて共通しているのは、最終的にはそれが、「作品」というものに収斂させられているということである。作品そのもののみを見ようとする、第二の場合はいわずもがな、第一の主体や、第三の外的世界との関連で見られる場合も、原理的には、まず「作品」があらねばならない。三つの見方の違いは、その後で初めて問題になってくることである。それらの異同は、「作品」の根拠や内容は何であるかという疑問に対する、異

なった答えであると考えられるからである。制作という行為においても、動機が三つの契機のうちのどこにあっても、目指されるものは「作品」なのである。逆にいえば、これら三つの動機のさらに底の動機は、「作品をつくること」であると思われるのである。その限りでは、「美術＝作品」と考えられているということになる。

作品は、絵画や彫刻のように（これらのジャンルを中心に化する意図はないが）、普通には物的な形態を取っている。ものは、はっきりした境界によって、周りの空間や他のものから隔てられ、そこにそれとして存在している。しかしそれだけでは、それは、もの＝即自として存在しているということであって、美術の作品とはならない。作品になるのは、ものがそうした孤立から抜け出して、何らかの運動を始めたり、何かを語り始めたりすることにおいてである。そうした意味で、作品は言葉である。このことは、作品が、ものでなくなるということではなく、ものが、沈黙を語ることも含めて、何かを語り始めるということである。

ここで、ものは、何かを語り始めるとき、作品になるとした。また、ものは、即自から抜け出すことにおいて、何かを語り始めるとも述べた。しかし、少し綿密に考えれば、ものがただ単に、自己同一的に静止して存在しているという事態は、きわめて特殊な知覚体験において、例外的にあり得るだけということがわかる。通常は、ものは、常に何か他のものや空間との関係において存在している。それをそのものとして知覚するためには、周りや別なものとの違いが必要だからである。もっとも低レベルの、神経生理学的な話しからいつても、われわれは差異しか知覚できない。ニューロンは差異にしか反応しないからである。

したがって、ものは、常に既に何かを語っているともいえる。それがそう思われなければ、それは、語りの同一的の反復が、語りの差異を消し、語り自体が知覚されないからであろう。しかし、われわれの注意を引くものは、すべて、何かを語っているといえる。また、なにも語っていないと思われるようなものも、そこに注意を向ければ、語り始める。ここで、「注意」ということが新たに出てくるが、それについては後で考察するとして、以上の考察の範囲内においては、ものと作品の間に明確な区別は設定されないということになる。

ものには、山や川、花や石ころなどの自然物と、人間が手を加えて作りだした、建物、道具、田畑、機械、美術作品などの、人工物がある。人工物はすべて、何らかの目的のために、つくられたものである。美術作品

は、美的な目的のためにつくられている点で、他の自然物や人工物と、はっきり区別されるといえるだろうか。これも決して明確とはいえない。なぜなら「美的な目的」とは何かは、はっきりしないからである。道具は「道具的な目的」のためにつくられ、田畑や建物や機械についても同様だといえないだろうか。したがって「美的」ということが、「美術」の同語反復ではなく、別な言葉や概念に置き換えて用いられているのでない限り、それをもって、明確な区別の指標とすることはできない。さらにまた、石ころのような自然物も、それを道具として用いることができるのと同様に、花や田園、斧や建築物も「美的」なものとして意識することができるということもある。

こうしてみると、ごく自然に、われわれが「作品」と呼び慣わしているものは、何かしら特別の磁場の中で、初めて実在の印象となって感受されてくるものであって、その磁場を離れては、自律的に存在しえないものではないかと思われてくるのである。そして、その磁場が何かといえば、とりあえずそれは、制度化された限りでの造形言語による言説空間だということしかない。

3 テクストとしての作品

この制度化された言説空間は、造形言語におけるラングの、そのまた特殊な一部とみなすべきものである。すなわち、それは、特定のイデオロギー的な言説の空間である。ここでイデオロギー的という意味は、それが、美術家なり美術専門家なり美術愛好者といった、一般人と区別される集団の、正統化と利害に関わったものということである。そしてこれまで、このことが啓蒙的な身振りや、教育の根拠として利用されてきたのである。

しかし、造形言語のラングのレベル、表層としての造形言語、一般にリテラシーというときに意識されている部分でさえ、すでに指摘したように、限定された「作品」の規定を超えて、あらゆる場面で用いられていることが観察される。作品以外の至る所にいわば、作品性が偏在しているといえるのである。

また、美術の作品が、何かを語るものであり、したがって何かを意味しているとすれば、その意味は、これもすでに触れたように、そのものとしての作品内だけでは発生し得ない。意味がまず第一の原理として差異であるということは、構造主義言語学が強調してきた通りである。たとえばある俳句は、十語に満たない単語で構成されているが、もし日本語全体の語彙がその十語だけ

だったならば、その俳句による意味作用は、きわめて限定され、ほとんど意味がなくなってしまうのは明らかである。出現したある単語は、ある単語群の中から、あえて選びとられたものだが、その単語の意味作用は、押しつけられた、別な一連の単語との関係において働いているからである。同じく、絵画に、われわれが見る意味も、意識的にしろ無意識的にしろ、そこに描かれなかったものとの関係においてあるといえる。それは具象や抽象ということには、いささかも限定されることなく、あらゆる側面、すなわち、ジャンルから図像、形象、主題、手法、技法、構図、線質や色彩や素材、大きさ等のすべてに当てはまる原則である。

ところで差異には、類似と相違という両面があることに、注目しておかなければならない。これは同じ一つの事態を示す、二つの言葉であって、相反する関係ではない。相違のない類似も、類似を前提しない相違もあり得ない。したがって、類似も差異なのである。メタファーが成り立つのは、二つが類似しているからだが、それと同時に、二つのものが同一ではないからでもある。全く同一ならば、それは二つではなく一つになってしまう。

これらのことはまた、誰かによって生みだされた、独立した作品と思われているものも、実は過去の別の誰かによる別の作品を、類似性と相違性によって、内に含み込んでいるということでもある。

こうした諸々のことから、作品はむしろ「テキスト」として、あるいは「見る＝読む」ことの可能な「生成されたもの」として、「作品」ではない作品、「作品」概念の解体された作品」として理解される必要があるのである。

IV 主体の概念

1 注意する主体と無意識

作品（＝テキスト）は、自己の内部では決して閉じ得ず、限界の不明な外部と関わることで、意味を生成するのだとすれば、作品が何事かを語る、その語りは、作者や受容者である主体の注意のあり方によって、多様であり得る。外部との潜在的な関係が無限なのだとすれば、何を見るか、どんな語りを聞くかは、主体が何に注目するか、ざわめきの中から何を聞き取るかという、主体の注意に大きく関わることになる。作品の意味が何か、作品が何であるかということとは、作品を見る、読む主体がどのようなものであるかということと切り離すことが

できないのである。

しかし主体もまた、ある意味では作品と同じく、もはや、単純でそれ以上の分析を要しないものとは、見なし得なくなっているといえる。デカルト的なコギトの明証性と明晰性に、懐疑の目を向けた先駆者の一人がフロイトであるが、彼の精神分析学は、単なる神経症の治療理論に止まるものではない。人間主体の本質と、精神という心的存在の一筋縄では行かない性格を、何とか可視化し、記述しようとする、知の限界に向けての果敢な冒険の試みである。

フロイトが明らかにしたことは、近代において考えられ、前提されてきた人間あるいは主体観が、虚構であるということである。主体である私とは、私のはっきりした意識と、信賴するに足りる理性、そして混じりけのない、純粋な自由意志のことであると見なされてきた。たしかに、意識は混濁し、理性が曇り、意志が鈍ることがある。しかしそれは、その分だけ、物質的な諸力といった、私でないものの浸食によって、私がいわば縮小するということであって、いささかも、私そのものが変質するというのではない。そのように見なされてきた。

よく知られているように、フロイトは「無意識」の概念を提唱した。われわれの精神には、意識することのできない広大な非意識の領域があるということである。このことが、なぜわれわれの主体概念を脅かすことになるのか。意識が暗がりの中に落ち込み、意識でなくなった領域が無意識ならば、そうした領域は主体概念から逸脱しているのだから、精神の外部と同じく、主体とは、何の関わりもないということになるのではないか。

もしも無意識というのが、単に意識の及ばない領域というだけならば、そのとおりであるといえる。しかし、無意識の概念は、そうした消極的なものではない。フロイトは、意識の現象を観察し考察する中で、意識は、根拠を自己の内に持っていないことに気づき、意識の外にあって、意識を決定しているものを、無意識と名付けたのである。たとえば、言い間違いや聞き違いなどは、明晰な意識とその意識の欠如だけからは説明がつかない。なぜなら、当人は単なる過ちとしてしか意識していなくても、分析によって、まるで私の中にもう一人の私がいるかのように、表層のコンテキストとは異なった、意図や意味の連鎖が取り出されて来るからである。だがこの比喩は、あまりに不用意で危険である。私は二つの人格なのではなく、私自身が、私であって私でない、ということなのである。あるいは、私は私を知らない、ということである。

また、私は私として、ずっと自己同一性を保っている
と信じている。これは、私の記憶が保持されていること
によって、初めて成り立つものである。もし、記憶が消
されてしまえば、私は、私にとっても、見知らぬ人になっ
てしまうだろう。しかし、こうした自己同一性の基礎と
しての記憶の保存も、実は、信用できないことが明らか
にされた。クライアントが語る幼少の記憶は、変形され、
編集され、事実と合わない、しばしばねつ造されもの
であることがわかった。そして、むしろこれは、人の
常態なのである。私は、あるがままの自分というより、
物語を生きているというべきかもしれない。連続と続く
同一の自己というのも、そうした物語の一つということ
になるであろう。

2 一次過程

人間は、生まれて間もない内は、自己認識としての意
識は、まだ持っていない。自分と母親、自分と世界は、
まだ未分化なままである。論理も道徳もまだない。こ
の、心的装置の、未だ組織化されていない領域を、後期
のフロイトは、「エス (das Es)」と呼んだが、エスはい
うまでもなく、無意識に由来するものである。このよう
に、何の分別も備えていないエスは、しかし、本能的な
欲求と、てんでばらばらな方向の定まらない衝動、エネ
ルギーの混沌とした坩堝、あるいは大海である。エス
は、「快感原則」によって支配されている。すなわち、緊
張によって発生する不快を、願望充足によって取り除く
ということである。空腹を覚えれば、乳を吸おうとす
る。乳が飲めれば、緊張が解消され、それが快である。
しかし乳がなければ、あたかも乳を吸っているように、
口だけ動かして、幻覚を持つととする。そして、このこ
とによっても、快を得ることができる。このようなとき
働いている、心的動きの道筋を指して「一次過程」と呼
んでいる。

赤ん坊の中で生起するイメージや表象は、外界の認識
として、方向づけられているのではなく、このように、
欲求や、また性本能を表し、それを充足させることに向
けられているのである。フロイトによれば、エスの中
における欲動のエネルギーは、様々なイメージや表象に注
ぎ込まれる。これを「備給」あるいは「カテクシス (cathex-
is)」というが、一次過程は、こうしたエネルギーが様々
なイメージに配分され、備給されるプロセスのことであ
る。思考とは、イメージ操作ということにほかならない
から、この一次過程は、意味作用の過程でもあり、一つ

の思考の形態だということもできるであろう。この快感
原則による思考は、時間や空間のカテゴリーも存在しな
い中で、「圧縮」と「置き換え」により、恐るべき自由さ
でもって、イメージを融合し、互いに入れ替わり、代理
しあう。このことこそが、われわれが、何かを創造する
ことができることの秘密である。

フランスの哲学者アランは、魔法使いなどが登場する
おとぎ話の、実在性に言及したことがある。おとぎ話
は、荒唐無稽であるにも関わらず、そこにある種の真実
を感じてしまうのは、そうした世界は、いわばわれわれ
の故郷であって、物心がまだつかない内には、われわれ
は、みんなそこに住んでいたからだというのである。人
が動物に変身したり、突然あるものが消えて、別のもの
が現れたりといったおとぎの世界は、母親の庇護の下に
存在した世界に通じている。「快感原則」が「現実原則」
と背反し合うようになる前の、自我がまだまだ十分には形
成されていない、一次過程の心的現実に通じているので
ある。

3 自我

快感原則による一次過程は、欲していることを、素早
く見つけだして、与えてくれる母親のいないところでは、
適応性は低くなる。そのような外界では、魔法使い
の身振りは、あまり有効性を持たない。このようなこと
から、エスと外界の仲立ちとして、新たにエスから自我
が形成されてくると考えられている。この自我の活動の
原則が、「現実原則」である。これは、内的な欲求の方
ではなく、外的世界の諸事実や物の方に対して、適応する
ことで、満足を得ようとするということである。そして、
こうした現実原則に則った、自我における心的機能
のあり方が「二次過程」である。二次過程は、時間と空
間の形式を受け入れ、文法と形式論理に従う。われわれ
が、理性や知性と呼ぶもの、また、われわれが、知覚、
認識、思考の名において、普通、意識し意味している
ところのもの、それがこの二次過程である。

フロイトは、自我は、一次過程を「抑圧」すること
から生まれてくるとした（「一次的抑圧」あるいは「原始抑
圧」）。一次過程と二次過程は、適応形式として正反対の
性格を持っており、そのままの形で同時に両立できない
以上、これは当然である。しかし、それで、エスにおけ
る一次過程そのものが、消え去るわけではない。それど
ころか、自我は簡単に、エスや超自我に、飲み込まれて
しまう危険を常にはらんでいるか弱いものでしかない。

われわれの常識では、自我は統治する君主といったイメージであるが、それは自我が、そう信じたいところのものでしかない。こうした一次過程の浸潤や圧迫に対して、自我が自らを守ろうとする対応のしくみが、「抑圧」(「二次的抑圧」あるいは「固有抑圧」)「退行」「反動形成」「投影」「取り消し」などの「防衛機制」である。この防衛機制によって、われわれの自我の意識の、首尾一貫した外見が、かろうじて保たれているのである。

V 主体 — 作品 — 社会の相互浸透としての美術

1 夢というテキスト

われわれの精神という心的装置の、こうした多層性が、作品の語るものを問題にするわれわれに、何を意味することになるのか。この問題に、興味深く、重要な示唆を与えてくれるのが、「夢」という現象である。

夢の注目すべき特徴は、いかに突飛で、奇想天外なようであっても、少なくともそれを見ている間は、圧倒的なリアリティーを感じさせるということである。奇妙であっても、その奇妙さにリアリティーがある。しかし、目覚めて、自我の支配力が回復されると、そのリアリティーは急速に消え、夢自体もぼんやりとかすみ、遠い日の出来事のように忘れ去られていく。ただしこのとき、夢に注目し、意識をうまく集中すれば、夢は、思い出したり、書きとめたりすることができる。そうして得られたものが、夢の「顕在的内容」である。フロイトは、夢の内容は、それに止まるものではなく、「顕在的内容」の背後には、夢の「潜在的内容」があると考えた。これは、夢の顕在的内容を、分析し、解釈することではじめて発見されるものである。この夢の潜在的な内容は、われわれの欲望に関わり、これは、エスの一次過程に由来するものである。したがって、時間や空間の形式にとらわれない、備給されたイメージの、融合と連鎖そのものであるといえる。このエスからの欲動の突き上げに対して、自我が己を守るために、上に見た自我の防衛機制が働き、夢は、言語的な形式の二次過程において、顕在的内容へと作り変えられるのである。この一次過程の夢の潜在的内容が、検閲され、圧縮や置き換えによって、二次過程の夢の顕在的内容へと翻訳されることが、「夢作業」であり、そのちょうど逆の操作が、「夢の解釈」ということになる。

夢のテキストが語っていることを聞くということ、この解釈という作業は、しかし決して単純なものではあり

得ない。なぜなら、これは逆の翻訳だとしても、潜在的内容は、すでに見たように、通常の言語ではなくイメージとして、顕在的内容とは、全く異なる形式で存在しているからである。さらにいえば、この「存在している」という言い方も、修辭的な妥当性しかない。無意識の存在は、常に、想定されているだけなのである。確かにフロイトの、「エス—自我—超自我」(後期)、あるいは、「無意識—前意識—意識」(前期)というのは局所論的な説明で、実在性を臭わせはする。しかし、フロイト自身、無意識自体を、直接それとして観察したり、把握したり、意識したりすることはできないと、繰り返し述べているのであり、これらの局所論も、心的過程の経済論的説明と並ぶ、ひとつの説明なのだということを忘れてはならない。

夢の解釈によって、「父親に愛されたい」という無意識の願望が読みとられたとしても、それはわれわれの意識によって、無意識や潜在的内容の、認識可能な等価物として、あくまで想定されたものであって、どこまで行っても、意識による解釈でしかないという限界は、つきまとうのである。

ここで、先に夢作業と夢の解釈は、方向性を逆にした、同じ操作だと述べたことに戻ってみたい。そうすると、夢作業というのは、検閲や抑圧による変形や翻訳操作という方法を用いた、自我が行う、一次過程である夢の潜在内容の、「解釈」だとも言えるのではないだろうか。もしそうだとすれば、逆に、夢の分析による解釈は、分析というもう一つの翻訳操作を使った、無意識の夢を創作する、夢作業として考えることができるかもしれない。このことは、つくることと解釈することは、厳密に言えば、同じであることを示唆するのである。

このことは、さらに、夢の意味が「多元決定」されていることとも、深く関わっている。夢は、様々な葛藤や欲望を、同時に表現しているのが、普通であるということである。これは一次過程の本質的な特徴から、直接出てくることであり、あるイメージは、同時に、相異なった欲望の対象となり、欲動エネルギーの加算的備給を受けうるのである。また、リビドーと自我の各発達段階での願望は、層的に積み重なって保存されていると見なされるので、解釈の水準の取り方によっても、当然意味が変わる。ある夢を、その日の出来事と関連づけて解釈することができる一方で、幼時の体験を巡る物語として読むこともできる。さらに根源的なことをいえば、他人の夢の中に、自分の夢を読むことも恐らく可能であり、解釈の可能性の深い秘密も、そこにあると思われるのであ

る。

2 エロスと社会性

これらのことから示唆されることは、解釈は、無限に開かれた過程であって、可能的な意味を現実化する、創造行為であるということである。これまで、主体や夢について、フロイトに沿うかたちで見てきたが、そのとき暗に想定していたことは、主体は、作者や受容者のこととして、そして夢とその解釈は、作品とその解釈のこととして、考えるのではないかということであった。夢と作品は全く別なものではあるが、どちらも人間の精神の関与によってつくられたもの、あるいは見いだされたものである点では同じである。言い換えれば、どんなに形式的自律性を追求した作品であっても、意識と無意識、一次過程と二次過程の絡み合いによってもたらされた、いわばテキストであるという点では、違いはないということである。

作品は、作者か、あるいはそれを享受する者との関係なしに、有意味であることはできない。このことは、作品の意味が、個人的に閉ざされるという意味では、いささかもないということを、強調しておかなければならない。フロイトは、人間が築き上げる一切のものを、欲動がたどる運命として記述したが、性の欲望とは、生まれるときの母子関係から始まって、成長と共に複雑に織り上げられていく、他者との関係の欲望であることが、忘れられてはならない。こうした意味で、食欲や睡眠欲などの自明な生理的欲求とはことなり、エロスは、社会へとつながって行かざるを得ない運命にあるものなのである⁹⁾。

したがって、エロスの個人とは、常に、他者や社会への欲望を実現しようとねらい続ける、本質的に社会的な存在なのである。エロスは、どんな困難に見舞われても、けっしてそこで、完全に断念されてしまうことはなく、思いもよらないような迂回路を見つけ出して、他者との関係を、どこまでも追求する。エロスが、非社会的で、個人性に向けて集中しているように見えるときでも、それは、常に、それ自体が他者である無意識を通しての、他者への関係の欲望であり、社会に対する呼びかけの屈折形態である。そして、この他者との関係こそが、われわれが作品に見い出そうとするところの、意味や価値の別名なのである。

このように考えてみれば、作品は、その形態如何に関わらず、社会的な次元においてもまた、必ず何らかの、

意味と価値を持つものであることがわかる。そして、主体と作品と社会という三つのものは、他者との関係を求めざるを得ないエロスの欲求によって、結び合わされているといえるのである。

VI おわりに

最後に、はじめに戻って、美術とは何か、美術教育とは何かを問うということ、そのことはつまり、そうした「問いの空間を開く」ということなのだということを、再度確認しておきたい。今日の美術教育が陥っている状況は、制度的にも内容的にも、実状としては、エロスの欲求を、満たすことができないということではないだろうか。そうした人間の存在様式から直接由来する欲求が、美術の活動や学習と結びついたものとして、あり得るのだということが、どうにも納得されず、信じられないということではないか。そして、それがなぜかといえば、すでに見たように、「美術」や「芸術」を、すでに実在する概念として、認識的なカテゴリーであるかのごとく見なしているからだといいたい。そうした「美術」なるものの枠組みの確かな存在という、抑圧的な信念を形成し、それを再生産していくことが、近代の美術教育の歴史を通して、追求されてきたということなのである。

教育改革の流れの中での、「個性重視」や「新しい学力観」の理念は、こうした旧来の教育姿勢をひっくり返すものであり、極めてラディカルな方向性を含意したものであるはずである。しかし、現状は、「美術」という枠組みは審問に付されることなく、棚上げされて、どこかにこっそり保存されていたり、「美術」の拡大のごとくに認識されていて、開かれるべき美術という空間への問いかけは、きわめて困難な状況である。それほど、諸システムの自律を追求してきた近代社会は、エロスを、個々に切り離された「個人」や「社会の諸領域」の内部に、押し込めて来たのだといえる。したがって、教師も子どもも、美術が、エロスの、他者とのコミュニケーションを、実現しうるかもしれないということや、美術を通して、社会的なものへと、エロスの欲求を解放しうるかもしれないということが、期待となって形成されないのである。

フロイトの言うごとく、あらゆる人間の活動とその所産が、欲動がたどる運命だとするならば、政治も経済も科学技術も、そして近代のシステム社会の追求の努力も、すべてエロスの展開であるということになる。しか

しそれらの所産が、現実的には、次第にエロスから遠ざかり、エロスの閉塞的な状況を招いているのも事実である。これは「運命の皮肉」などということではなく、エロスは本質的に力動的なものであり、静止しては存在できないということを表現しているに過ぎない。これも、現実化した個々の事象やものに対する、同一性の罫であって、関係論的な把握に立てば、矛盾ということではないのである。これらと同じく「美術」も、その生成の過程では、エロスの展開であったと思われる。しかし、外的現実として、一度制度化されてしまえば、エロスの関与は最小になってしまうのである。

エロスを解放するというのは、無意識を封じ込めてしまうことではもちろんないが、しかし、逆に、一次過程に埋没してしまうという意味でもない。無意識と意識、一次過程と二次過程という、正反対の異質なものを、奇跡的に連結させるということである。そして、そうした奇跡を何食わぬ顔で成し遂げてしまうのが、エロスというものの力であろう。

このように考えた時、現代において、美術というのは、個人の欲求と社会的な欲求の、結合されうる可能性のインスピレーションを獲得するための、今一度の冒険の試みということにはならないだろうか。他者との関係を取り結ぼうとして止まないエロスの、実現のフィールドとして、美術と美術教育を考えることが求められる。それには「美術」が生みだした現実世界の自然化に抗い、それを可視化し、問いの空間を開くという、芸術実践が不可欠であろう。こうしたことを通して、エロスは、社会と個人のあらゆる領域と局面で、結合のための芸術的な才能を、再び発揮し始めるかもしれない。

註

- (1) T. イーグルトン、大橋洋一訳「新版 文学とは何か」、岩波書店、1997、P.226
- (2) 加藤周一「日本【社会・文化の特質】」、(『世界大百科事典』、平凡社、1988、第21巻P.386-390)
- (3) フロイトの思想から導かれるエロス概念については、次の文献がある。中山元「エロスの一般理論の試み」(ジークムント・フロイト 中山元編訳「エロス論集」、ちくま学芸文庫、1997所収)