

社会科の内容構成のための「文化」概念の再考

—M.フルコヴァー, T.チプトン, 石川誠「野良犬の眼を通して：〈他者〉との出会い」の意義—

下里俊行*・郷堀ヨゼフ**

(平成28年3月11日受付；平成28年5月25日受理)

要 旨

本論は、視覚文化を通じて異文化理解のあり方を研究したM.フルコヴァー, T.チプトン, 石川誠による論考「野良犬の眼を通して：大文字の他者との出会い」の意義を、社会科の内容構成に向けて「文化」概念を再考するという課題にもとづいて考察したものである。異文化理解教育や社会科の対象・内容としての「文化」とは「自己」と「他者」との相互作用の領域に構築され、「他者」とは視覚表象を媒介にした「他者」だけでなく同じ視覚表象を同じ時空間で共有しあっている「他者」でもあり、さらに「自己」の主観的想像における象徴空間に位置する大文字の〈他者〉でもある。同じ「他者」表象を見ながら人々が交流・対話することによって「自己」は自分自身の既存の自己同一性を省察するとともに、他者の言説の理解を深めることができる。それゆえ、教科の内容構成においても「文化」を固定された実体的なものとして捉えるのではなく、「他者」を見ること、「他者」と話すことを通して構築されるものとして認識すべきである。このような「文化」解釈は、「文化的な」ものとしての教科内容も、存在論的な意味で生の享受をノマド的に探求する学習者たちのあいだの対話的關係のなかで構築されるということを示唆している。本論で検討した論文の日本語訳は本論に必要な不可欠な資料として本論末尾に掲載した。

KEY WORDS

文化 culture 教科内容構成 subject knowledge construction 社会科 social studies 見ること seeing
教科横断教育 cross-curricular education 美術教育 art education

1. はじめに

本論の目的は、異文化理解教育の独自の教育プログラムを開発したM.フルコヴァー, T.チプトン, 石川誠による論文「野良犬の眼を通して：〈他者〉との出会い」(Fulková et al. 2009)の意義を、社会科の教科内容構成における「文化」概念の再考という観点から考察することである。教科の内容をどのように構成するのかを研究する教科内容構成の課題は、社会科の内容構成案(下里・梅津・中村 2011)や上越教育大学で2014年度に新設された学部授業「教科内容構成『社会』」でのシラバスにおいて「社会科として教える内容を体系化する視点、一つの全体として個々の教科専門科目(地理学, 歴史学, 公民系の人文・社会・自然諸科学)を統合する枠組みを履修者一人ひとりが自ら思考することができること」として定式化された。また教員養成課程の改革の方向性として「教科に関する科目」の取組を充実させ、そこに「教科の内容及び構成」に関する科目を積極的に位置づけることが求められている(中央教育審議会 2015: 37-38)。その際、教科の専門性の高度化とアクティブ・ラーニングの視点から「教科の内容及び構成」の授業をどのように設計するのが焦点の課題となっている。このような課題意識から本論では、近年、特に重視されている「文化」に焦点をあてる。

日本の小中社会科の学習指導要領の「文化」の取扱を分析した大友秀明は、それが複数の潮流に分かれており、文化を公共と結びつける視点の重要性を指摘している(大友 2014)。他方、米国社会科の文化学習を研究してきた田中伸は、日本の現行社会科における文化学習の問題点として、①文化を比較・理解する学習、②受容型の学習、③「違い」を捉える内容構成、④異文化共生を無批判に受け入れる内容構成の4点を挙げ、文化の構築性という理解を前提に、文化人類学やカルチュラル・スタディーズに依拠して「文化を知識として受容・理解する学習を脱却し、文化を私たちが創り出した価値的な意味枠組みとして解釈する学習へと教育内容・方法を発展させてゆく必要」について論じている(田中 2008: 182)。こうした専門的な学術研究の成果を教科内容と教育方法の改善へと展開させる方向性は極めて重要である。だが文化を解釈の対象として捉える文化学習における学習主体のあり方に関しては大友の論点と絡めて再検討する余地がある。その意味で、ヴィゴツキーの構成主義に立脚して「子ども相互のコミュニケーション

ン」を重視する学習理論の有効性を明らかにした中澤静男・田淵五十生の研究（中澤・田淵 2004）は、学習主体のあり方を展望するうえで有益である。以上のような研究動向を踏まえて、本論が特にチェコと日本の研究者による研究Fulková et al. 2009に注目する理由は、それが文化の構築性の理解に立脚しつつ学習主体のあり方を「話すこと」だけではなく「見ること」とも関連づけて分析しているからであり、またこの研究は、学校と美術館との連携（石川 2001）という課題意識に立脚しているが、それは、学校と地域社会の美術館・博物館等との学社連携という課題の面で社会科教育にとっても有益な示唆を与えてくれるからである。

Fulková et al. 2009が扱う教育実践研究は、2007年にプラハの美術ギャラリーで開催された日本人写真家・東松照明の写真展「国民の皮膚」と、チェコ人でオーストリア・ハンガリー君主国の軍人として1873～1876年に日本を訪問したエルヴィン・ドゥブスキー（Erwin Antonín Anna Dubský: 1830-1909）による写真コレクション展をフィールドにして実施された。この教育実践研究は、「見ること」を重視しつつ国境を横断する教育実践研究という点で筆者による研究と共通する部分がある（下里・小野 2005）。だが、Fulková et al. 2009は、最新の理論研究による文化空間のモデルに立脚しており、写真家たちが撮影した「日本」の視覚像を前にして、この教育プログラムに参加した多様な文化的・個人的な自己同一性を持つ者たちが表現した言説を分析した結果、参加者たちの「他者」像および「自己」像、そしてそれらの根底にある「大文字の他者」像の諸相とそれらの変容の一端を解明している。

プラハでのこの教育実践研究が注目に値するのは、芸術一般、広く視覚文化を「見る」主体の自己同一性の形成・変容のプロセスを解明することによって、現代の理論研究が提起している新しい「文化」概念が、美術教育や異文化理解教育だけでなく、地理・歴史的な認識や公民的資質を扱う社会科にとっても極めて有用であることを示しているからである。このチェコ・日本共同研究が教科・領域横断的な射程をもっている背景には、第1に、そこで扱われている文化表象の素材（写真）とそれを受容・解釈する主体（プログラム参加者）が置かれた文化的文脈が単純な二項図式に解消されえない複雑さをもっていること、第2に、この教育プロジェクトの企画・設計がM. フーコー以降の現代思想において展開されてきた領域横断的なノマド的な思考と実践に論拠をおいていることがある。以下では、この2つの論点に即してFulková et al. 2009の意義の考察をおこなう。

2. 日本の写真家・東松照明とチェコの歴史的な文脈

Fulková et al. 2009での教育実践研究が領域横断的である第1の要因は、一方で、そこで「見る」対象として設定された写真家・東松照明の写真と、他方で、それを「見て語る」主体の思想的・歴史的な背景である。この研究は、欧米社会において「日本」を表象する時の「オリエンタリズム」（Fulková et al. 2009: 111）の視線の問題性を念頭において、E. サイドが指摘した西洋中心主義・植民地主義的な思考様式の総体をラカン派特有の「大文字の他者 Other」（Fulková et al. 2009: 113）という用語で示している。著名な「日本人」写真家の写真展がチェコの著名な旅行家の「日本」の写真コレクションとともにヨーロッパ有数の古都プラハの中心部にある著名なギャラリーで開催されたという文化的文脈を利用して「オリエンタリズム」に投げつつ、その脱構築を構想する独自のプログラムと教材（白いフォルダー、紀行日記、キーワード等）が設計・デザインされている。

さらに東松照明（1930-2012）の作品はこの構想にとって好適な教材であった。彼は、戦後日本を代表する写真家の一人で、名古屋市生まれ、愛知大学卒業後、1954年に上京し「岩波写真文庫」に勤務し、その後、フリーランスとして戦後日本を鋭く批評するシリーズを発表し、1960年代には原爆の戦後の痕跡を長崎に追った作品『〈11時02分〉NAGASAKI』（1966年）がある。1972年に沖縄に移住し、沖縄を中心とした写真集『太陽の鉛筆』（1975年）を刊行し、翌年、毎日芸術賞、芸術選奨文部大臣賞を受賞している。米国の写真史家I. ジェフリーは、第二次世界大戦後を代表する世界の写真家25人の1人として東松照明をあげ、彼を「最も詩的な写真家の1人であり、象徴主義者でかつ唯物論者で、しかも歴史作家でもある」と形容し、東松の芸術を理解するための鍵は俳句であると説明している（Jeffrey 2011: 334, 336）。東松の作風は、彼と同時代の「リアリズム」とは異なり、対象の物質性に密着しつつも多義的な解釈に対して開かれており、既存のステレオタイプな視線を異質化させる効果を内在させている。Fulková et al. 2009に転載されている東松の写真のうち「踏み絵／嘆きの聖母像」と題された4点の組写真（図1～4：以下、本論末尾の翻訳参照）は長崎への原爆投下と関連し、1点（図5）はセクシュアリティーに関連しており、いずれも「見る」者の無意識に内在する象徴的な他者イメージとしての「大文字の他者」を喚起させる上で十分な多義性を秘めている。そしてそれらを「見る」経験が「日本文化」の典型の一つとされる浮世絵での女性像（図6）の解釈の変容をもたらしている。つまり、東松の4点の組写真はいずれも無視・憂慮・同情によってやり過ごすことができない「異質で不気味なものへの侵入」（ジジク 1995: 261）として位置づけられているといえよう。原爆の炎と熱で溶けた瓶（図1）、キリスト教徒であることを否認するために人の足で踏まれ続けた結果として元の輪郭が摩耗した踏み絵

(図2), 爆風で顔の部分を欠落させた天使像(図3), 擦り切れた足袋から素足をのぞかせている被爆者の半身(図4)は、いずれも何かの不在・欠落を象徴しており、それらは大小様々な力の作用の結果として物質が重層的に変形してきた過程を暗黙に物語っている。見る者がこれらの異質な「他者」のイメージと「自己」との関係性をなんらかの形で構築し、そして同一化しようとするならば、おそらく自己の内の既存の「大文字の他者」は脱構築せざるを得ないのであり、その延長線上に「売春婦」(図5)との同一化の回路が開かれることになる。もちろん、これらの他者のイメージ群には連続性と同時に断絶も横たわっていた。ヨーロッパ生まれのキリスト教を象徴する(聖母、天使)を「見る」時のヨーロッパ人における「自己」と「他者」の意識、これらを「日本」という文脈の中でとらえようとする視線、「自己」の枠組みの中でとらえようとする視線は、後述するような「ゲイシャ」について考える時の意識、視線とはずいぶん異なっている点にも注意を払う必要がある。視線の対象は同じ「日本」だが、「エキゾチックなもの」としての「他者」と、他者の文化的文脈に置かれた「自己」の文化に帰属するものとは、認識、意識、反応、捉え方などが異ならざるを得ないからである。このことは、今日、非常に頻繁に「他者」との交流・交換がなされているグローバル社会において「自己」と「他者」の文化について語る際に重要な視点である。それを踏まえた上で、自他の境界を越境する道筋を展望することが重要なのである。伊藤俊治は、東松が長崎の写真について「撮影のプロセスの中で他者の存在にぶつかって、他者の体験や他者との断絶を自分を変革させていくことで乗り越えているのだ」(伊藤・森山 2015: 30)と述べたと指摘している。つまり、東松の写真は、隔絶した他者性を自己変容によって自己へと結びつけることで成立しており、同じような関係性を彼の写真を見る者にも要求してくるといえる。

チェコの参加者たちが「売春婦」(図5)を「見る」中で浮上したのが、欧米における日本女性像についてのオリエンタリズム的表象としての「ゲイシャ」像である。本来、「芸者」とは、歌舞音曲の遊芸をもって宴席に酒興を添える接客業の女性のことで、江戸時代の遊郭・吉原にさかのぼり、遊女とは区別され、踊りや三味線で酒宴を取り持つ女性たちを指していたが、欧米での「ゲイシャ」の記号とイメージは錦絵やパリ万博への参加、美術におけるジャポニズム、旅行者による日本見聞記、欧米で興行した川上一座の出し物を通じて広がることになった(岩下 2006)。さらにこのイメージは、アメリカ映画『ある芸者の回想/SAYURI』(2005年公開: ロブ・マーシャル監督)によっても再生産されていた。その原作はアメリカの作家アーサー・ゴールデンの同名の小説(邦訳は『さゆり』)で、1929年の世界恐慌の中で貧しい漁村の9歳の少女が芸者置屋に売られ同時代の日本の戦争と敗戦を背景に厳しい生活の中で人気芸者に成長していく物語を描いている。このような「ゲイシャ」像がアメリカ映画を媒介にしてチェコの人々に共有されている文化的文脈が明らかにされていく(Fulková et al. 2009: 123)。このように「ゲイシャ」という他者表象には、オリエンタリズムと男性優位主義とが強く結びついている。この後者の側面を掘り下げつつ、さらに遠い「他者たち」との同一化を喚起させるために組み込まれた独自の教材が、古典的なイメージとしての喜多川歌麿の浮世絵(図6)と、古典的なテキストとしての三島由紀夫の『金閣寺』および井原西鶴の『好色一代女』である。三島のテキストに登場する米兵に同伴する売春婦は「占領」という文脈を提供し、特に井原のテキストの中に登場する「暗物女、暗物」(遊郭の遊女とは対照的に「出合い宿」に呼ばれて「飯の契り」を売り「花代」の一定の割合を宿に支払う底辺の女性たち(暉峻 1996: 543-544))は売春業界の階層性という文脈を提供するのである。研究では、東松の写真と教育プログラムでの教材群の相互作用の中で「他者」を見て「他者」と話す過程で視線と言説が「自己」へと向かう様子が参加者の言説を通じて鮮明に示されている(Fulková et al. 2009: 125)。

以上がチェコから「見る」対象としての「日本」のイメージに係わる論点だとすれば、同時に、「見る」主体であるチェコの参加者たちが置かれた複雑な歴史・文化的文脈を理解する必要がある。つまり、「チェコの地」は国民国家の物語の観点からみて地理的・歴史的・文化的に境界横断的な性格をつよく帯びているのであり、また複数の「他者」による支配とそこからの解放の歴史をもっているのである。チェコ共和国が独立国家として成立したのは1993年であるが、「チェコの地」の源流は古代のボヘミアにまでさかのぼるとされており、その後は、ポーランド系、ドイツ系の王朝に支配されつつも独自の言語と文化を維持しつづけ、反乱と鎮圧の歴史が繰り返されてきた。1918年にT. マサリク大統領のもとでチェコスロヴァキアとして独立するが、1939年にナチス・ドイツに占領され、第2次大戦後に成立した共産党政権のもとでは1968年に体制改革を進めた「プラハの春」がソ連軍によって鎮圧された。1989年にはハヴェルら知識人や市民による「ビロード革命」で共産党体制が崩壊し、1993年にスロヴァキアと連邦制を解消することで独立国家になったという経緯があり、その自己同一性の維持は多くの困難を抱えてきた(石川 1995; 薩摩 2009)。とりわけ「チェコ」の自己同一性は他者による占領という契機と不可分であった。この側面は、実は東松の視線と関連している。タイラジュンによれば、東松が生まれたのは、戦時中は日本軍、戦後は米軍の基地の町であり、彼にとって「米軍による占領とアメリカニゼーション」「基地のある風景」というのは「原光景」であり、それゆえに彼は沖縄を含め「被占領」に拘り続けた(タイラ 2013: 13)。つまり、写真家と被写体の背後には占領軍や

支配的文化といった「大文字の他者」が横たわっており、そのことがチェコの参加者たちにも固有の「大文字の他者」としての占領者のイメージを喚起することになる (Fulková et al. 2009: 125)。

このようにFulková et al. 2009がデザインした教育プログラムは、「見る」対象という側面でも「見る」主体という側面でも多義的で境界横断的な性格を強くもっており、そのことが枠組みとしてこのプログラム参加者の視線と言説に影響を与えている。このことを理解することは既存の国民国家の物語とそれに基づく自己同一性という文化的構築物を意識化・対象化するうえで大きな効果をもっているのである。

3. 現代思想と教育実践研究：他者と主体性、見ることと話すこと、大文字の他者

Fulková et al. 2009の教育プログラムが領域横断的射程をもっている理由にかかわる第2の要因は、それが現代の批判理論に立脚してデザインされていることによる。レヴィナスの「他者」概念、ラカンやジジェクの「大文字の〈他者〉(Other)概念、フーコーらの知と視覚と言説との関係に関する見解、それらから影響を受けた文化論的転回といった研究動向の成果が教育実践研究の分野に積極的に組み込まれていることがこの研究の特色である。このことが「文化」を固定的な実体ではなく構築されたものとして捉える教育実践の理論的基盤になっている。

最初に鍵概念の一つであるレヴィナスの「他者」概念について考察する。彼によれば、「私」の主体性とは実は「無限なもの」によって基礎づけられており、それゆえ「他者」を受け入れることによって初めて主体性が成立するという関係にあるという。それゆえ、「他者」との出会いの過程は「主体」の形成過程である。この関係についてレヴィナスは「〈他者〉を迎えるものとして、他者を迎え入れること(オスピタリテ)として主体性を提示する」(レヴィナス 2005: 26)と表現している。その際、「他者」とは、自己が事前に何らかの関わりをもっている単なる「他人」ではなく「絶対的な他なるもの」である点に注意を向ける必要がある。レヴィナス研究者の内田樹によれば「『他者』は『私』と国境線を共有せず、同一の風景に含まれて一望俯瞰されることのできない、『まったく異邦人』なのである。にもかかわらず、『私』は『私を起点』として、この『他者』に接近してゆく」ことが重要だという。レヴィナスの表現では「『他者』の他者性は『他者』のうちであり、私との関係においてあるのではない。[…]『他者』へ接近するのは、あくまで私を起点にしてであり、私と『他なるもの』の比較考量によってではない。私は『他者』の他者性に、私が『他者』と取り結ぶ社会性(société)に基づいて接近するのだが、この関係から離脱して、その関係の両項を省察するということができない」(内田 2011: 216)という。つまり社会的な文脈において絶対的に異質な「他者」に接近することを通じて「私」の主体性が立ち上がるという関係性が重要なのである。

このように「他者」の絶対性は、それに対応して生成する「主体性」のあり方と関連している。この点についてG. ドゥルーズは「現代的な主体性」のために2つの隷属形態に抵抗する必要があるという。それは、第1に、権力の要求に基づいて「私たちを個人化すること」であり、第2に、全面的に規定された「一つの同一性におのおの個人を結びつけること」であるという。この2つの形態は、個人とその自己同一性の確立というデカルト的な「近代的な主体性」のことを指しており、それこそが現代における隷属の形態にほかならないとされる。「だから、主体性のための闘争は、差異の権利、変化、変身の権利として現れる」(ドゥルーズ 2007: 197)という。さらにドゥルーズは、「見ること」と「話すこと」をそれぞれ自足的で互いに分離した還元不可能な次元にある2種類の「知ること」であると主張した点にフーコーの意義があると指摘している。「知は、還元不可能な仕方でも二重であり、話すことと見ること、言語と光である」(ドゥルーズ 2007: 197)。彼によれば「思考すること、それは実験すること、問題化することである。[…] 問題としての知によれば、思考することは、見ることと話すことである。しかし、思考することは、〈二つのあいだ〉、間隙、あるいは見ることと話すこととの分離において行われる。[…] それは、見ることとその固有の限界にとどらせ、話すこともまたその限界にとどかせることである」(ドゥルーズ 2007: 221—傍点は引用者)。このようなフーコー解釈に依拠してチェコの教育プログラムが構築されている。つまり、観覧者＝野良犬は、写真を「見る」と共に同じ写真を見た仲間同士で「話し合う」ことで「思考」が生まれ、こうした「他者たち」との出会いの体験を通じて新しい現代的な主体性が喚起され、既存の「個人」化された自己同一性の脱構築が引き起こされるという仕組みである。そのような現代的な主体性の隠喩が、ノマド的でリゾーム的に動き繋がる「野良犬／ボヘミアン」である。

なお、歴史的な視点からいえば、「ボヘミアン」表象にはいくつかの問題点も内在していることを指摘する必要がある。まず、Boiohemumという語句はゲルマンの語源でケルト民族を指し、現代ドイツ語でもBoehmenという。「ボヘミアとフランスとの間を旅していた放浪ジプシー(ロマ民族)」という表象も、15世紀からヨーロッパ各地で見られる「ロマ」はチェコからきたという根拠はどこにもなく、当時のフランスで広まっていた根拠のない噂によるものステレオタイプである。そもそも、フランス語でBohême(チェコの地からきたもの、チェコ人)とbohème(いわ

ゆるボヘミアン) とでは表記も語法も異なり同一のものではない。さらに、「ジプシー (ロマ)」のことは一般的には Tsigane もしくは Gitane と表現されていたため、実は両者は容易に関連付けられないのである。もちろん、K. H. マーチャ (Mácha: 1810-36) などのロマン主義詩人たちには「ジプシー」の美化がみられ、「ジプシー」=自由=放浪=bohème (いわゆるボヘミアン) という連想が生まれたことは否定できない。だが、この連想は「ジプシー (ロマ)」のリアリティとは相当に乖離したイメージであった。

次に、視覚文化のなかで特に「写真」を教材として用いる意義について考察する必要がある。J. バージャーによれば、現代社会における写真の役割は2重である。一方で、スーザン・ソントグが指摘したように写真は現実を肯定する意識をつくりだす。「資本主義社会ではイメージに基づく文化が必要となる。消費を刺激し、階級や民族や性別の不平等感を麻痺させるために、多くの快樂を供給する必要がある。それは際限のない情報量、自然資源の搾取、生産性の向上、秩序の重視、戦争の誘発、官僚へ仕事を与えることなどを必要とする。現実を主観的に解釈し、同時に客観性を与えるカメラの二重の機能は、こうした必要性を十分に満たし促進させる。高度工業化社会の機構に必須の二方法で、すなわち (大衆に対しては) 現実を光景として、(支配階級に対しては) 現実を監視の対象として示す。イメージ生産はまた支配階級のイデオロギーともなる。社会の変動はイメージ上の変化に取って代わられた」(バージャー 2005: 81)。他方で、バージャーは、現実よりも良い未来を導くために写真を用いる方法を模索している。彼によれば「新たな写真の課題とは、記憶を萎縮させる代替物としての使い方ではなく、社会的、政治的な記憶に写真を組み込むことである。[...] 写真家は撮影した出来事を第三者に伝える報告者として自分を位置づけるのではなく、むしろ撮影している出来事に係わっている人たちのための記録者になることである。この違いは決定的だ [...] 写真はそこに描かれた人々の苦悩に向かっている」(バージャー 2005: 86)。この後者のあり方は、東松照明の姿勢に重なっている。このことが写真を撮影する側の展望だとすれば、バージャーは、写真を見る側の方法についても新しい課題を提示している。「選択すべきもう一つの写真の使用法は、記憶の現象や機能について再考を促す。言葉や他の写真とともに写真の文脈を創り出すこと、つまり、写真やイメージが現在進行形のテキストとして存在している場所によって構成される文脈である」(バージャー 2005: 87—傍点は引用者)。つまり、写真を「社会的な経験、社会的な記憶の文脈」に戻すことである。そのためには「さまざまな言葉、比較、記号」によって写真を当初の時間ではなく、「物語られる時間の内に」置くようなシステムが必要であるという (バージャー 2005: 87)。その意味で、プラハでの東松照明写真展での「野良犬の眼」を通じた教育プロジェクトは、まさに「写真」から固定された既存の文脈を除去し、見て語る主体の文脈に置き換えるための革新的なシステムである。

こうして「野良犬」というノマド的主体が直面することになるのが「大文字の他者」ということになる。S. ジェクによれば、ラカンの言う「大文字の他者」とは、主体が無意識に体得して、象徴的次元で機能するルール・文法・掟のようなもので、「本質的に仮想存在」であり、「あたかもそれが存在しているかのように主体が行動するとき、初めて存在する」という点で「神」や「共産主義とか民族といったイデオロギー的大義」に似ており、「個人がそれを信じ、それに従って行動する限りにおいてのみ、この〈大文字の他者〉という実質は現実となる」という (ジェク 2008: 28-29)。それゆえ、「大文字の他者」とは「個人」に特定の「自己同一性」の基盤を提供するものという意味で近代的な「主体性」を形成し、それを隷属させる象徴的秩序であるといえよう。したがって、野良犬の隠喩で表示されるような新しい主体とは、象徴的秩序 = 「大文字の他者」の無意味性を身体的な存在論の次元で知っている主体であるともいえよう。このような主体の核が「生い茂る藪 undergrowth」(Fulková et al. 2009: 126) と表現されている生の享受の物質化されたイメージである (Zizek 1989: 25)。

4. おわりに

視覚メディア技術の発達の現状は「眼が、身体からも精神からも切り離され、ひとつの自律した体系」をもち、「無数のイメージや記号同士の関係の網」の中に埋没して生かされているような「記号的視覚人間」を生成している (バージャー 2013: 285)。「見ること」の意味を再考するためにバージャーが強調しているのは、「『見ること』の背後にあるものを見ようとする意志を養うこと」(バージャー 2013: 289—傍線は引用者)、つまり、「見ることを身体にもとづく空間性を含む見ることとして」捉える姿勢の涵養である。言い換えれば、「見ること」を認知の次元ではなく存在の次元で身体の一部へと取り戻すことである。そのような「肉体を持った眼」を通して「見ることの活動が我々の記憶を縛っている枠組をおしのけ、思考と知覚とが一体になる感情を回復させる」ことに彼は期待をよせている (バージャー 2013: 289)。このことが「野良犬の眼」の隠喩の意味であり、それは無意識における「大文字の他者と出会う」ためのものである。Fulková et al. 2009が検証した「構築される文化」という概念は、グローバル化時代の境界横断的・越境的・インターフェイス的な眼と語りをもつノマド的主体性によってこそ浮き彫りされる。この

主体性は、単なるアクティブな主体性ではなく、大きな物語の文脈を外し、生の享受・喜びを追求する自己の存在の生きる力動＝「生い茂る藪undergrowth」を通して他者と連帯しながら発揮されるものである。今日、教員養成において求められているのは、このような意味での主体的な学びの時空間をデザインすることである。

謝辞：有益なコメントを頂いた京都教育大学名誉教授の石川誠さん、助言を頂いたチェコ・カレル大学のマリエ・フルコヴァーさん、上越教育大学教員の五十嵐史帆さん、同大学院生の田中三智さんに深く感謝します。本研究はJSPS科研費26285199「教科教育と教科専門を架橋する社会科内容構成に関する基礎的研究」（研究代表者：松田慎也）の助成による。

引用参考文献

- 石川達夫（1995）『マサリクとチェコの精神：アイデンティティと自律性を求めて』成文社。
- 石川誠（2001）「学校と美術館の連携に関する考察Ⅰ：美術館教育普及担当者への調査から」『美術教育学：美術科教育学会誌』22, pp.13-28.
- 岩下尚文（2006）『芸者論：神々に扮することを忘れた日本人』雄山閣。
- 内田樹（2011）『他者と死者：ラカンによるレヴィナス』文藝春秋。
- 大友秀明（2014）「社会科における『文化学習』の意義と可能性」『埼玉大学紀要・教育学部』63(1), pp.253-266.
- 薩摩秀登（2009）『チェコとスロヴァキアを知るための56章【第2版】エリア・スタディーズ』明石書店。
- ジジエク, スラヴォイ（1995）（鈴木晶訳）『斜めから見る：大衆文化を通してラカン理論へ』青土社。
- ジジエク, スラヴォイ（2008）（鈴木晶訳）『ラカンはこう読め！』紀伊國屋書店。
- 下里俊行・梅津正美・中村哲ほか（2011）「『社会科内容学』の構成案」『平成22-23年度文部科学省先導的の大学改革推進委託事業研究成果報告書・教科専門と教科教育を架橋する教育研究領域に関する調査研究』上越教育大学。
- 下里俊行・小野行雄（2005）「高等学校でのグローバル教育の新しい試みに関する一考察：衛生電話・テレビ電話による日本とアフガニスタンの高校生の直接対話」『上越教育大学紀要』23(1), pp.205-223.
- タイラジュン「片思いのラブレター」『現代思想5月臨時増刊号・総特集=東松照明 戦後日本マンガラ』青土社。
- 田中伸（2008）「小学校社会科文化学習の改善：知識を受容する学習から意味を解釈する学習へ」『兵庫教育大学研究紀要』33, pp.173-183.
- 中央教育審議会（2015）「これからの学校教育を担う教員の資質能力の向上について」（中教審第184号）
- 暉峻康隆・東明雅校注・訳『井原西鶴全集①』小学館, 1996年。
- ドゥルーズ, ジル（2007）（宇野邦一訳）『ファーコー』河出書房新社。
- 中澤静男・田淵五十生（2004）「構成主義にもとづく学習理論への転換：小学校社会科における授業改革」『教育実践総合センター研究紀要』（奈良教育大学）13, pp.13-22.
- バージャー, ジョン（2013）（伊藤俊治訳）『イメージ：視覚とメディア』筑摩書房。
- バージャー, ジョン（2005）（飯沢耕太郎監修・笠原美智子訳）『見るということ』筑摩書房。
- 伊藤俊治・森山大道（2013）「写真が語り続ける：東松照明と『新しく』出会うために」『現代思想5月臨時増刊号・総特集=東松照明 戦後日本マンガラ』青土社。
- レヴィナス（2005）（熊野純彦訳）『全体性と無限』上巻, 岩波書店。
- Fulková, M., Tipton, T. and Ishikawa, M. (2009), 'Through the eyes of a stray dog: encounters with the Other', *International Journal of Education through Art* 5: 2+3.
- Jeffrey, I. (2011), *How to Read a Photograph: Understanding, Interpreting and Enjoying the Great Photographers*, London: Thames & Hudson.
- Zizek, S. (1989), 'The Undergrowth of Enjoyment: How Popular Culture Can Serve as an Introduction to Lacan', *new formations* 9, pp. 7-29.

付録・翻訳資料

M.フルコヴァー, T.チプトン, 石川誠「野良犬の眼を通して：『大文字の他者』との出会い」（下里俊行訳）

原典：Fulková, M., Tipton, T. and Ishikawa, M. (2009), 'Through the eyes of a stray dog: encounters with the Other', *International Journal of Education through Art* 5: 2+3, pp.111-128, doi: 10.1386/eta.5.2and 3.111/1 （なお、訳文中の傍点は原典でのイタリック体を指す。）

要旨：本論は、文化と異文化間の視線の空間モデルを検討する。本研究の研究資料はチェコ共和国の40名の教育実習生によるアクション・リサーチによるものである。本論では様々な形態の「他者たち」との言説による出会いを通じた個人的・文化的な自己同一性が解明されている。筆者たちは、絶え間なく動き回る野良犬をあらわす日本語の「ノライヌ」を、文化的自己同一性の空間的世界観の形成を求める物語型教育のあり方を克服しようとする運動の多義的な隠喩として用いる。本研究は、2007年にプラハのルドルフナム・ギャラリーでの東松照明の写真展「国民の皮膚」に向けた教育プロ

グラムの一環である。このプログラムの参加者がつくりあげた言説空間を分析した結果、異文化を横断しようとする様々な挑戦が明らかになり、文化とは相互作用の場であり、その間テキスト空間ではすべての「他者たち」の間の、あるいはそれらを貫く交流と越境が共存しているという考え方の妥当性が明らかにされた。

キーワード 視覚文化 美術館教育 教師教育 異文化理解教育 言説分析

はじめに

チェコの地での日本への関心は長い伝統をもっている。この伝統は「オリエンタリズム」がヨーロッパで流行した19世紀半ばにさかのぼり、今日の若い世代のマンガ家や日本語・日本文化研究者に影響を与えている。このことは、プラハのルドルフ・フィナム・ギャラリーで、東松照明の作品展（2007年1月11日～4月15日）がエルヴィン・ドゥブスキーの収集品展「1870年代の日本の写真：旅行記」となるとして開催された理由を説明してくれる。このドゥブスキーの展示は、初期の旅行記の典型であり、人気のある名所の景観や住民の生活風俗を映した写真をととして19世紀の日本の生活様式の重要な民族学的な文脈を教えてくれた。

東松照明についての最初の包括的な英文研究は、2004年にルービンフィンほか著『国民の皮膚』（Rubinfien et al. 2004）で発表された。2005年には、それは、東松が原爆後の日本からはじまり1960年代の高度経済成長を経て50年間にわたって撮影した240点からなる写真展へと発展した。東松が強調した主観的なテーマと実験的なイメージは、日本の写真家の一世代全体に影響を与えたとはいえ、この海外での写真展以前には、彼の仕事は日本以外ではあまり広く知られていなかった。

東松は、彼の作品の出発点を原光景と名付けたが、それは他の言語に翻訳不可能な日本語であり「実際の景観であると同時に心象風景でもあり、そこからその他のすべてのイメージが流れ出す源泉のような力をもつ」（Rubinfien et al. 2004: 12）風景を指している。広島への原爆投下から15年後に、東松は被爆者（原子爆弾から生き残った人々をさす日本語）を撮影するために長崎に派遣された。ルービンフィンが指摘しているように「その時〔原爆投下〕以降、世界に襲いかかったあらゆる戦争のうちで、それに匹敵するような大惨事、すなわち最新兵器の最大級の暴力が民間人で溢れていた都市のうえに意図的に投下されたという出来事は、未だかつてない」のである（Rubinfien et al. 2004: 12）。

戦後のアメリカによる占領は、清廉、節制、献身、そして自己の中心としての共同体の理想といった日本の伝統的価値観を急速に崩壊させた。それらの伝統的価値観は「日和見主義、売上げ至上主義、俗悪趣味、そして盗人根性にとって代わられて〔…〕数年も経たないうちに自己は自己中心的になった」（Rubinfien et al. 2004: 12）。東松照明は、当初は焼野原（荒廃した都市）を旅していたが、生き残った人々の後を追ってうちに、次第にそのようなテーマにのめり込んでいった。彼の人生の大部分は、写真エッセイを新聞・雑誌に発表するために日本各地を撮影旅行することに費やされることになった。

個人的・文化的場のコード変換の隠喩としての野良犬

野良犬（stray dog）はたえず動き回っており予め決められた方向にむかうことはない。野良犬は1940年代の日本の孤児たちのように動き回った。孤児たちは「ポケットに干からびたオニギリをしのばせて、時には妹や父の遺灰を小さな木箱に入れて」国中を流浪していた（Rubinfien et al. 2004: 16）。戦後、この用語は口語的な表現として映画、演説、文学に登場した。筆者たちにとって野良犬とは文化的・社会的に異なる環境のあいだを越境することの力強い隠喩となった。この越境において異なる文脈や記号体系のあいだを横切ってコード変換が生じる。ドゥルーズとガタリは、文化的に異なる複数の語彙体系どうしが交差する時に生じるコード変換を次のように説明している。

コード変換あるいは形質導入とは、ある環境が別の環境の土台となったり、あるいは逆に、ある環境が別の環境の上に構築されたりすることによって別の環境のなかに消失したり別の環境の一構成要素になるようなあり方のことである。環境という概念は単一ではない。生物はたえずある環境から別の環境へと移行するだけでなく複数の環境も互いに移行しあう。それらは本質的にコミュニケーションをしているのである。（Deleuze and Guattari [1987] 2005: 313）

コード変換とは、あるイメージが「過去を現在へと運び込み、過去のために現在に語らせる」ところで生じる（Rubinfien et al. 2004: 16）。教育目的のために他所の歴史的・文化的・地政学的な文脈に由来する写真画像を利用する場合、学習者たちが自分たちの印象を共同して熟考・反省・記述・討議・作品化し、それらを相互に紡ぎ合わせるように働きかけるならば、そのような写真画像の利用はコード変換の解明に役立つものになる。ちょうど〔ある単語が別の単語に置き換えられているだけの〕辞書のように、言語がまだ行為に対応していないノマド的空間としての野良犬が表しているのは、直線的でないジグザグな交差・横断的運動という概念である。

統一的空间テキストとしての文化

文化・芸術・言説・言語・意味の関係性について空間モデルで考察することは（Deleuze and Guattari [1987] 2005）、オートポイエーシスのようなコミュニケーションの自己組織化をととしても可能である。空間モデルは、意味の創造がジグザグな過程であることを表しており、それは、態度、価値観、信念といった心の空間の内側で連想がうみだされるということを表している。まさに、そこにあるのが、日本、外国（人）、そして「大文字の他者」*についての、私たちのプロジェクトの参加者たちの絡み合った先入観なのである。オートポイエーシスが意味しているのは、情報の伝達過程が変化をうみだし、新たに生成

された複雑性の形状の展開に影響を与えるような自己組織系のことである (Luman [1990] 2002)。(*原注：私たちは、哲学における現象学の伝統 (エマニュエル・レヴィナス) に由来する 頭文字が大文字ではじまる「大文字の他者Other」(そして「大文字の他者」の意味) を用いている。レヴィナスは、文脈に応じて小文字ではじまる他者と大文字の他者の双方を用いている。大文字ではじまる他者は、自己と他者との距離が根源的に隔離していることを表している。他方、ラカン、クリステヴァ、シルバーマンは精神分析的解釈を用いて両者を区別しており、「大文字の他者」は象徴界での意味として、小文字の「他者」は想像界での意味として使い分けている。)

私たちは参加者たちが展覧会で空間的な探索をする際に、機器を用いたりやそれ以外の方法で積極的に新しい情報を得るとともに活発にコミュニケーションすることを促した。参加者たちの感性・思考・記憶・連想・認知の様子は同期的に地図上に記録され、記号によって表現された。場所性と想像性を優先するオートポイエーシス的でジグザグな過程のモデルを用いるこの方法は、新しい情報と洞察がどのように生まれ、参加者たちが思考・認知・行動をどのように新しい知識構造へと自己組織化するのかについての理解を深化させてくれるのである。私たちは、野良犬という隠喩を通じて、[参加者たちによる] 意味創出そのものの動きを検証することによって、異なる種類の場所と視線とのあいだにある断絶と異文化どうしの結びつきとを追跡することができた。

私たちは、東松の写真の [タイトルにおける] 間テキスト性 [テキスト間の相互連関] の側面を取り上げるとともに、また彼の写真の間ビジュアルの特徴 [視覚的特徴の相互連関] を利用して、様々な身体空間および心的空間をもっている観覧者たちが、どのように意味を追求し、どのように意味を移転させたかを表現させた。それは、ちょうど記号論者ジュリア・クリステヴァが次のように説明していることである。

私たちは、姿、形状、位置などの芸術作品の個々の要素にたいして、一つないしそれ以上の意味を帰属させることにより、絵画のコードを解釈するのである。[この場合の] 意味は、[絵画の外部にある] 写真エッセイ、小説、詩、等々のテキストからやってくるのだから、それは、[絵画のコードの] 解釈の過程のなかで呼び出されるのである。(Kristeva [1981] 1999: 44)

理論上はリアルな境界をもたない統一的空間的「テキスト」として理解されている文化は、[実際のところ] ヨーロッパ的文化領域と日本の文化領域によって占拠されていたが、それらの領域は融合可能なものであった。文化的物語は、教育的な道具 (hooks 1994; Slattery 2003) として機能してきたし野良犬の心のネットワークの奥行きを深さを解明し測定するための基盤を提供してきたとはいえ、参加者による個人的な意味および解釈の追求の経路を検証するためには別の種類の枠組みが必要だった。物語とは、追求を解釈する構造をとおして創造されるのではなく、構文上は諸行為の複合体として創造されるものである。このことによって、私たちが意図しているのは、参加者たちが「凝視して考え、考えて凝視する」というように、あるテキストのまとまりを単に物語るのではなく、ジグザグな過程を物語の形式そのものにさせることであった。参加者たちが発見したことを互いに共有 (あるいはその共有を抑制) する機会——[参加者たちの] 探求の背景とそれらの比較対照——観念、感情、個人的な身上話、物語の再構築——それらは一つのオートポイエーシス的な出来事であった。

教育プログラムの背景

[東松の写真展に際して] プラハの展示責任者は、展覧会場の室内の壁の一面ないし二面だけを使ってそれに沿ったかたちで各写真を互いに近づけて展示することを決めた (それはちょうどオリジナルの写真集のページをめくりながら写真を鑑賞する経験を視覚的な意味で模倣するものであった)。その結果、観覧者の導線は一つの写真から別の写真へと一列に連なって移動するかたちになり、観覧者たちは、[他の観覧者から見て] 匿名のまま写像を前にして立ち止まり凝視・熟考・関与することは妨げられ、密接に触れ合うことになった。このようにして、普段、美術館で保たれている特定の文化固有の個人的空間が侵害されることになった。

私たちのプログラムは、このような観覧の仕組みを、展示責任者が設定したようなテキストの記述を個々の写真に関連づけるような空間モデルではなく、観覧者たちの様々な連想を互いに結びつけるような空間モデルを創り出すために利用した。展示責任者が想定した一列縦隊型の観覧の空間設定とは対照的に、私たちのプログラムの参加者たちは、頭を上下に動かして、テキストを読みながら、自分自身のリズムで、自分で選んだ教育活動の課題にしたがって、あらゆる方向に歩きまわった。こうして、展示責任者が設定した観覧の仕組みが攪乱されたことにより、[観覧者の] 多数の動線をもつ身体的・心的な空間が一斉に交錯することになった。

さらに、観覧にさいして、その背景として別の種類の心の機微があった。チェコの社会・政治・文化には、第2次世界大戦 (WWII) と戦後体験に起因する心的外傷の後遺症が払拭されずにしみわたっていた。ヨーロッパの他の諸国民は戦争に起因する心的外傷後ストレス障害 (PTSD) をやわらげるための明確な処方箋をもっているのに対して、チェコの地では未だそのような処方箋の必要性を確認しなければならない段階なのである。チェコスロヴァキアでの全体主義は、第2次世界大戦終結後の短い期間に、一つの心的外傷を、別の心的外傷に置き換えた。新しい心的外傷は、隣人や家族が密告という二重生活を送るよう奨励されたことによるものであったが、それは [ナチス・ドイツ占領時代よりも] いっそう狡猾で陰湿なものであった。共産党員は、同僚・家族・友人のあいだに徹底した恐怖と不信をつくりだそうとしてナチスの技法を採用したのである。ナチス占領体制の崩壊と1948年の共産党員による権力奪取からまだ短い歳月しか経っていない1968年にソ連人による新たな占領がなされたのである。チェコ人のほとんどの家族は、なんらかの個人的な心的外傷、拷問、死、失業または資産接収に直接起因するものや、そうでなくてもそれらの余波による金銭的損失に苦しんできた。社会文化的・市民的・個人的な生活圏にお

いて、これらの心的外傷を公然と論じたり表明したりする機会は抑圧されてきた。このような病跡学的環境のもとで東松の視覚像を体験するというチェコの教育プログラムに参加したあらゆる年齢層の人たちは、このプログラムの体験から、言語記号では正確に表せない、特別な、後に尾を引く衝撃をうけたのである。それは、参加者たちの原光景——底知れない翻訳不可能な景観の個人的体験であった。

上述したことは、参加者たちが「大文字の他者」だった者をどのように知覚したのかを検証するための背景説明である。〔小文字の〕「他者措定」に際して、社会的ないし心理学的な排除過程が具体化するのには、特定の集団が他の集団に対して〔他者措定を〕おこなう場合である (Silverman 1996)。そのような排除過程には、自己同一性にかかわる排斥を通じて特定の人間集団を否認する過程と同様に、誰かのイメージを自分自身とは異質な者として脚色することも含まれている。自分と同じものとみなされなかった他者たちを自己と区別することによって、「他者性」は、特定の仕方を実現されるべく計画された相互作用的な象徴的過程として機能する。

これに付随して、「他者措定」の過程は逆方向の記号化も導くことができる。ある集団の特殊な諸属性は、一般化ないしステレオタイプ化された特徴として価値評価され、ロマン主義的に知覚されたり、あるいは神話化されたりしている。「オリエンタリズム」は、このような仕方ではチェコの文学・旅行雑誌・ポピュラー文化の中で機能しているために、日本文化は理想化され「エキゾチックなもの」として受容されている。次に示すコメントは逆方向の記号化の一例である。「展覧会の前に私が『日本』という語を聞いた時、私が想像したのは美しいエキゾチックな国です。私が想像したのは、美しい教養あるゲイシャたち、親切で正直な人々です。勤勉で精励な人々です」(Fulková, Research File TÔMATSU, 4c: 2007)。

尋常ならざる「他者」を表現する東松の写真は、「ヨーロッパの自己同一性」、「境界の設定と越境」、「近親者と外国人」、「大文字の他者」を調査するうえで好適な題材を提供してくれた。境界とは、野良犬がクンクン臭いを嗅ぎつけるものの、難なく踏み越えてしまうようなものである。フィンランドの大学院生は次のように書いた。

…あなたはそれ〔東松の写真〕を国民の集合および歴史として理解することができます。つまり、これは私たちの皮膚であり、これは私たちの物語であり、これは出来事であり、その感じ方です。あるいは、あなたは、皮膚をもっと直線的に考えることができます。つまり、これは、私たちの皮膚であり、私たちの皮膚からあなたが分かるのは、何か他人事ではないことですし、見下されているものは、重要なものであり、理解するに値するものなのです。(Tipton Research File, HU2: 2007)

参加者

調査に参加したのは2つのグループであり、第1のグループは職能向上科に出席している教科専門でない10名の現職教員であり、第2のグループは小学校教員養成普通科に所属する60名の学生である。ルドルフィヌム展覧会場での集団活動で反省的記述文が回収されたのは25名の参加者からである。このサンプルには、フィンランドと日本の2名の交換留学生、アクション・リサーチを指導する3名の大学院生（スロヴァキアからの2名のエラスムス協定〔EU加盟国間の大学間交流協定〕による交換教員とプラハの中等学校で20名の生徒を受け持つ現職教員・研究学位課程の1名）が含まれている。

方法

アクション・リサーチは、異文化のあいだの挑戦を調査するために、言説モデルの教育法 (Fulková 1998; Fulková 2008; Fulková and Tipton 2008) を応用し、ドゥルーズとガタリの文化空間のモデルを利用したものである (Deleuze and Guattari [1987] 2005)。データの収集は、現場の会話の録音、ビデオ撮影、同じく反省的記述のかたちでおこなわれた。〔これらの〕視覚的場面、口述、記述によるテキスト群は、〔参加者たちの〕特定の文化に定位された自己同一性を解明するために批判理論の枠組みをもちいて分析・解釈された。

各参加者たちは、白いフォルダーの一式を与えられた。これは、日本の詩や文学作品をふくむ教科横断的なテキスト群と、初等・中等学校の生徒向けの手のひらサイズのワークシートからなる教材パッケージで、そこには使用環境に即して独自にデザインされた紀行（日本の伝統的な折り畳み式の旅行日誌）と名づけられた日誌が含まれており、それは教育活動に適合するようにカラー配色されたものであった。（展覧会でのドゥブスキーの写真群は、当時、数多く制作された視覚的な旅行日誌の一つであった）。白いフォルダーに収められていた課題群は、様々な画像についてチェコ方式および日本方式の双方のやり方で、見つめ、反省し、問題設定することを促すものであった。チェコの参加者たちには、プログラムの影響を追跡するための手法として、「他者」の文化について観覧前の印象と観覧後の印象を書き記すことが求められた。調査期間中に石川がプラハを訪問し、その後、フルコヴァーがチェコ側のデータを提供するために日本を訪問した。

チェコの方式

チェコの地は、紀元前2000年から1989年の共産主義体制の崩壊まで多様な「他者たち」の支配下に置かれていた。ラテン語で「ポイオハエマム」と呼ばれた土地に定住した人々はヨーロッパの競合する2つの帝国の勢力圏内につねにとらわれていた (Patočka 1992)。不服従と自分自身の本能にしたがう自由は、チェコの地で賞賛される文化的特質であるが、それは抑圧と支配に対して反乱が幾度も鎮圧されてきた長い伝統があるからである。チェコの民衆にとって野良犬は「ボヘミアン」であることと共鳴するのである。「ボヘミアン」とは、19世紀にフランスの言語学者たちが、ボヘミア（チェコの地）とフランスとのあいだを旅していた放浪ジプシー〔ロマ民族〕の団をさす口語的な慣用語である。「ボヘミアンたち」は定住することな

く各地を放浪していた。しかし、この用語法は曖昧さをもっている。それは、過酷な条件のもとで生き残るために常にあらゆる必要なことを行うという（プラグマティックではあるが予測不可能な）基本的な本能にかかわる暗い側面ももっている。野良犬とボヘミアンを文化的イデオロムとして相互に関連づけることは、コード変換として作用し、言語的・象徴的な構築物とそれらの否認された陰影とが、予期せぬ仕方でも融合し、共に自己組織化する空間をつくりだしたのである。

日本的 방식、チェコの方式

展覧会での8つの写真画像が文化空間への「入り口」として機能するように選ばれた。「日本的 방식」で見ることは石川が示した手法であるが、ある写真画像をその歴史／文化的文脈で一度に「読むこと」に焦点をあてたものであった。「チェコ方式」とは、現在と過去の連想や現代の視覚文化との連関を喚起するようなイメージのクラスター群に対して主題的に働きかけるものであった。

教材集のなかの石川が設計したワークシート（Fulková and Ishikawa 2007）は、それぞれの写真についてその歴史的環境を説明することによりチェコ人の観覧者たちが初見で最初から理解が難しい事柄について情報提供するものであった。彼は日本の戦後の生活について解説をおこない、それを「芸術作品とその文化的背景の鑑賞」と名づけた。彼は、特別な諸段階にしたがって画像分析をするように観覧者たちを誘導した。それは個人の知識を豊かにすることを目指して、最初に観覧者の主観的な第一印象を記録させ、それに続いて主題を詳細に研究させ、分析させ、解釈させ、最後には新しい知識を調査させるものであった。この手順は、それぞれの写真画像について繰り返された。フルコヴァーと石川のワークシートでは、8つの写真画像のそれぞれが、白いフォルダーの1頁内に収録された戦後日本文化の文脈に関する情報と、それぞれの写真の詳細な読解へと誘導する質問群とに結びつけられていたが、それは「観覧者たちの感情を解き放つ」（Fulková and Ishikawa 2007）ことを意図して設計されたものであった。

紀行と白いフォルダーは、教授法の面で日本方式かそれともチェコ方式かのいずれかを選ぶことができるかたちで設計されていたので、教師たちはどちらかの方式をそのまま採用したり、同時に／あるいは、それらを組み換えたりすることができた。教師たちは解釈と眼差しに対する興味深い「日本・チェコ」的アプローチをつくりだすことができるのであり、またそれらを比較することができるのである。

(再) 形成された文脈

参加者たちは、自分たちの第一印象、感情または考えを紀行に記録するように求められた。その際、参加者たちは、展覧会場でいくつかの写真のプラカードの上に記された8つの単語*を発見しなければならない（日本式）か、あるいは、8つの単語に関連する意味または視覚像の特徴をもつ写真の集合体を選ばなければならない（チェコ式）とされた。（*原注：私たちは、紀行の伝統を利用して、見本の日記に8つの日本語の単語の音韻をチェコ語表記して記載した。すなわち、サクラ、バクダン、ビジン、ベイジン、フクイン・グンジン、トキ、テ、ベイコクである。これらの語の英語の意味は、桜、爆弾、美人、米人、復員軍人、時、手、米国である。）

これらの写真の美的魅力は、独特なぐいさの曖昧さと矛盾——恐怖のなかに美を見いだし、平凡のなかに非凡を見いだししている点にある。「野良犬の眼」をとおして見ることは、参加者たちの言葉では表せないようなイメージ＝フィーリングをつくりだした。所与の何かを描写するのではなく、向こう側にある（Berger 1972: 72）何かの想像上の構築物として「救いだされる」イメージとは、本当のところ「非実在的」である。あるチェコ人学生は、東松の原子爆弾シリーズの『原子爆弾の熱線・放射線・火炎で溶けて変形した瓶』（図1）の謎めいた特徴を次のように体験した。「写真は、熱で溶けた瓶と名づけられている。それは瓶のようではなく、むしろ人間の死体のようだ。[...] それは、悲しそうで、苦しみの象徴のようだ」（Fulková, Research File TÔMATSU, 17a: 2007）。この写真は、白いフォルダーにおける踏み絵／嘆きの聖母像（図2-4）を表現する組写真の中の一つであった。



図1：東松照明『原子爆弾の熱線・放射線・火炎で溶けて変形した瓶，長崎（1961年）』1980年，ゼラチンシルバープリント，24.29cm×24.13cm. Private collection. © Shōmei Tōmatsu, © Education Programme, Galerie Rudolfinum, 2007.



図2：東松照明『踏み絵として用いられた嘆きの聖母像，長崎（1963年）』1980年，ゼラチンシルバープリント，29.69cm×19.84cm. Courtesy the artist. © Shōmei Tōmatsu, © Education Programme, Galerie Rudolfinum, 2007.



図3：東松照明『浦上天主堂で原子爆弾によって打ち砕かれた天使像，長崎（1963年）』1980年，ゼラチンシルバープリント，28.89cm×21.59cm. Collection of Edwin Cohen. © Shōmei Tōmatsu, © Education Programme, Galerie Rudolfinum, 2007.



図4：東松照明『被爆者のサキタ・マシさん，長崎（1961年）』1966年，ゼラチンシルバープリント，23.65cm×20.50cm. Collection of Dr Laurence and Malissa Lasty. © Shōmei Tōmatsu, © Education Programme, Galerie Rudolfinum, 2007.

踏み絵とはキリストの像で，16-17世紀の日本で宗教的帰属意識を調べるために用いられ，キリスト教徒の嫌疑を受けた者は公にその信仰を否認するために聖像を踏みつけなければならなかった。踏み絵／嘆きの聖母像は，参加者たちに展覧会場で探すように求められていた，顔のない天使像の写真である『浦上天主堂で原子爆弾によって打ち砕かれた天使像，長崎』および被爆者のイメージに関連づけられていた。紀行でのそれぞれの単語（概念）とそれに関連するイメージは，白いフォルダーの中の別のテキスト群と結びつけられていた。例えば，東松の『踏み絵／嘆きの聖母像』は，遠藤周作の小説『沈黙』と関連づけられていた。チェコ語訳があるこの小説では，ボルトガル人イエズス会士たちの日本での悲劇的な宣教を題材にしていた*。

(*原注：言葉によるものと視覚的なものは特定の文化テキストによって直接結びつけられている。嘆きの聖母像の前で遠藤の『沈黙』を大声で音読することは，踏み絵という社会的実践が16-17世紀に「他者たち」（日本のキリスト教徒たち）を苦しめ迫害するためにどのように用いられていたのかを演劇的に再現することであった。）

このようにして知覚「装置」(Deleuze 2003: 58)が，継続的な観覧，無限の探求というかたちで呼び出され，観覧者の眼のなかで映画のリールのように展開された。知覚「装置」（可視的なものを可知的なものにする手段として理解されている）とは，身体的・心理的物質化が結びついた異なる観点・異なる視点・異なる概念配置のことであった。可視的なものを別の様式で「展開」させるために，可視的なものは文字と隠喩でデザインされた紀行日誌に関連づけられた。展覧会場の写真画像の下の日本語の単語は，非常に低い位置に配置されたのでそれらの単語を紀行日誌に記された単語と見比べるために，ほとんど地面すれすれにまで身を屈めなければならなかった。このようにして展覧会場はクンクン嗅ぎ回る「野良犬」でいっぱいになった。そのことによって，教育プログラムと関係のない一般の観覧者たちがいったいこの人たちは地面に何を探しているのかと尋ねるといふ滑稽な状況が生まれた。このような越境は意図的につくりだされたものであった。こうして野良犬 (stray dog) は自分自身の意図にしたがって様々なやり方で動くことができた。「ボヘミアン」としての野良犬は，特定の方向・権威・符号を横切り，ディシプリン〔学問分野／規律〕の境界を横断することによって，チェコの地に自分の居場所を見いだすのである。

事例研究：美しい売春婦

展覧会場に「美人」という語を見つけた野良犬が『売春婦』という写真(図5)の前に立っている。



図5：東松照明『売春婦，名古屋（1958年）』2003年，ゼラチンシルバープリント，35.24cm×25.88cm. Promised gift of Al Alcon to the San Francisco Museum of Modern Art. © Shōmei Tōmatsu, © Education Programme, Galerie Rudolfinum, 2007.

このイメージは，考えること，見ること，解釈することの相互作用についての論争を呼び起こす。最初の段階では会話が進むなかで違和感のあるものが発見され，戦前・前後の日本における女性たちの社会的地位をふくむ文化空間の地図が作成されていく。間テクスト的に，無意識の欲望の世界を描いているフィッツ・ラング監督の映画『メトロポリス』（1927年）と関連づけられていく。おそらく、『メトロポリス』の暗い地下世界を「吉原」と呼んで東京の有名な歓楽街に言及することにはズレがあるだろう。[しかし]この映画は，官能的な欲望の的になっている女性たちを対象化することの文化的徴候として機能しているのである。日本のゲイシャを間テクスト的に現代のチェコ文化での女性たちの地位についての自分たち自身の視線と結びつける学生たちの会話を通して，日本のゲイシャに対する西洋的視線が浮かび上がってくる。会話のテーマは，リズム的に流動するなかで，現代の空間を横断して，戦時期のチェコの女性たちとドイツの兵士たちとの内通，さらに旧ユーゴスラビアでおこったような現代の地域紛争にかんする別の物語へと連なっていく。15-16歳のギムナジウム〔中学校〕の生徒，21-23歳の大学生，40-50代の女性教師の全員が，この写真像をこのような仕方でも読み解いたのは興味深い (Fulková, Research File TŌMATSU, 2007)。

美術専攻ではないこれらの参加者たちは，自分の紀行にコメントを記入するだけで満足し，それ以上の探求をしなかった。例えば，27歳の生物学専攻の〇〇出身の日本人留学生は次のようにエモーショナルに反応した。

ああ、何という眼差し！それは「品がない眼差し」です。彼女はたいへん怒っているようです。たぶん、写真家に対してでしょう。私は男性に対して、とてもそのようなまねはできません。

質問：「男性に対して」、というのはどのような意味ですか？

〇〇：ええと、それはとても不作法な眼差しです。私は、自分の上司をそのような眼差しで見ることはとてもできません。

(Fulková, Research File TÔMATSU, 2007)

これとは対照的に、26歳の自然科学専攻のチェコ人学生は次のように書いた。「彼女は、深い悲しみをいだいて見ているのです！」(Fulková, Research File TÔMATSU, 2007)

異文化間の視線

「売春婦」という語をゲイシャと同義語だとみなした道筋を検証することによってその視線の解釈が明らかにされた。この文化的ステレオタイプは、大多数のチェコ人の学生と教師のコメントにおいて明確に表れていた。この人たちにとって、誰かから派遣されて恋人として奉仕する女性と「売春婦」と呼ばれる者とを区別することは難しかった。ある教師たちはこのイメージをロマンティックな映画『ある芸者の回想／SAYURI』と同一視していた。

このような場所で日本の娯楽・儀礼・美的文化的規範および遊女たちの特別に高い社会的地位といった歴史的な文脈を踏まえて遊郭制度を解釈することは難しい課題だったが、それは白いフォルダーに収められていた2つの参考資料を用いることによってなすとげられた。第1の資料は、時代的に戦後期にかかわるもので三島由紀夫の『金閣寺』からの引用で、1人のアメリカ人男性が美しい「売春婦」と出会う場面を参照させるものであった。第2の資料はより古い時代の井原西鶴の浮世草子『好色一代女』で、それは大阪の郊外に暮らしている暗物女、暗女と呼ばれた女性たちに関するものだった。三島のテキストの断片は「暗物女」についての浮世草子と同じく写真「売春婦」を前にして大声で朗読された。わき起こった感情は強烈で意外なものだった。学生たちは、ジェンダーについて、自分たち自身の「過酷な」生活について、戦中・戦後の女性たちの傷つきやすさについて討論を始めた。学生たちは「弱く」社会的に不遇な者たちへの深い共感を語った。



会話のなかで写真と言葉によるイメージとを結びつけることは喜多川歌麿の「歌撰恋之部」の美人画の一つ『深く忍恋』の一部拡大図をめぐる討論でも続けられた。この版画に描かれた女性は「彼女の深く秘められた熱情を抑えることができず心の奥底から長いため息を漏らしているのである」(Kobayashi 1997: 30-31)という。ここでは私たちは美と愛の表象化は文化的にコード化されており、異なる伝統をもっているという考え方を導入し、私たちの読み手を浮世絵芸術(図6)へと向かわせた。

図6 喜多川歌麿『深く忍恋』錦絵, 大判, 版元・蔦谷重三郎, 1792-93. Tokyo National Museum. © Education Programme, Galerie Rudolfinum, 2007.

それに続く討論では意味の読解とコード化は文化的な特殊性をおびていることが明らかになり、その結果、私たちは、異なる文化間の視線の多様性を考慮するようになり、さらにマンガ・コミックにおける「大きな丸い目」という描画慣習について検討するようになった。学生たちは、美人というテーマについて次のように論評をした。

煙草を吸っている淑女、独特の表情、怒り、苦しみ [...] 苦しんでいる女性の描写は戦争の特徴だ。(Fulková, Research File TÔMATSU, 18c: 2007)

売春宿のための広告は、私にとってショッキングだった。[...] 私が学んで驚いたことは、その時、非常に頻繁に売春が復活したけれども人々は必要最低限の水準で生き残ろうとしていたということでした。私たちは、そのことのために女性たちを非難すべきではないと思います [...] 私は、もうすでに、美や異国情緒だけしか見ないというわけにはいきません。(Fulková, Research File TÔMATSU, 4c: 2007)

発見

「大文字の他者」との出会いはいはより重要な実存的テーマであるということは1つの発見だった。複雑な髪型でサムライの刀をもってキモノを着ている神秘的な人物という日本の男たちと女たちに対するステレオタイプな見方は根強い。彼／彼女たちは「勤勉で礼儀正しく精励で賢くて陽気だ」(Fulková, Research File TÔMATSU, 2007)と評価されていた。それにもかかわらず、展示会の後に書かれた多くのコメントは、この日本に関する牧歌的な物語について次のように疑問を提起し「大文字の他者」の考察の点で変化したのである。

一方で、良い面を知ることは楽しいけれども、その時にはあなたは「戦争・貧困・不幸」を読み取ることができる暗黒面についてほとんど学びません。[...] それは私たちが小学校で学ばずに済ませてきたことであり、それが展示会の後で私たちの眼が開かれたことの原因です。[...] 私は多くの写真を見て第2次世界大戦の写真とそこでの状況——惨めで貧しく悲しい人々を思い起しました。[...] 私たちとこの国とのもう1つの結びつきは日本のアメリカ化でしょう。日本はアメリカ人によって占領されましたが、私たちはロシア人によって占領されたのです。(Fulková, Research File TÔMATSU, 6c: 2007)

あの人たちは、ひとりの人間として私にとってよりいっそう親密になっています。(Fulková, Research File TÔMATSU, 6c: 2007)

現象学的なパースペクティブから見れば、上述のようなことは、やはりまだ「大文字の他者」（複数三人称）とは区別された、身体的・肉体的なりアリティ（複数一人称＝私たち）の領域での出来事であり、まさにこのことがゆえに「異質なものに困惑する体験」の脅威と魅力の双方を顕わにさせるのである（Waldenfels [1990] 1998）。「大文字の他者」は見知らぬ者になり、私たちに持続的な差異を喚起させるのだが、この差異は私たちを放っておくことなく満たされない欲望として機能する。「私は […] 日本人男性にとって私たち [ヨーロッパ人女性] はあまり魅力的ではなく、明らかに彼らは私たちの大きな鼻を好きではないと聞いたことがあります」とある学生が告白した（Fulková, Research File TÔMATSU, 2007）。

参加者たちのコメントの解釈は、異国情緒というテーマがヨーロッパの物語の伝統に深く埋め込まれており、それはヨーロッパ的思考の地平からなかなか退去しないということを示唆していた*。（*原注：チェコの地は歴史的に西洋から極東へと向かう交易路の途中に位置しており、そのことにより文学・フォークロア・童話・操り人形劇——いまでも学位が授与される研究領域——において冒険物語が根強く保存されている。）これら [コメント] のテキストは時間と空間のなかで特定の文化モデルを構築し続けているのである。しかし、反省的な分析とコード化は、やはりまた文化産業や旅行業と同様に教育制度が用いている隠微なイデオロギーのメカニズムを私たちが発見することを可能にしてくれる。人々に対して「大文字の他者」として表示されているものとは、不特定の時間のどこか「他の」場所に局地的に限定されているものである。次のコメントがその典型である。

私たちが日本と言う時、最初に心に思い浮かべるのは地図上でのその場所、つまり、私たちから遠く離れた場所です。その次に思い浮かべるのは、私が様々なメディアで耳にしたこと——先進国、ハイテクです。また私は古代からの伝統に関することを聞いたことがあります […]。（Fulková, Research File TÔMATSU, 15: 2007）

参加者たちのコメントにある間テキスト性と間ビジュアル性は、やはりまた時間と空間のなかに一つの文化モデルを構築している。次のコメントがその典型である。

日本という単語は、私たちがテレビでよく耳にし、旅行会社のパンフレットや新聞・雑誌で目にし、生徒たちが学校で学んでいます。私たちは全員、深く心に根付いた日本のイメージもっています。それは、私たちの子ども時代、つまり、私たちの祖母たちがあの国から伝わったおとぎ話を私たちに読み聞かせてくれた時、教師たちがその経済と地理的位置について学習させてくれた時にさかのぼるものですし、私たちはやはりまた [チェコで放送された] 数多くの日本のテレビ番組のシリーズから垣間見ることができたものなのです。（Fulková, Research File TÔMATSU, 6c: 2007）

コメントによって確認されたことは、展覧会よりも以前にあった、この教育プログラムの参加者たちと日本人との個人的な出会いは、主としてプラハでの（旅行者、ビジネス・パートナー、書道の教師、日本語教師との出会い）だったが、それらの出会いが単発的なものだったので、日本人の男女についてのメディアによるステレオタイプが覆されることはなかったということである。したがって、メディアは教育活動・教育プログラムよりも大きな文化的影響をもたらすものなのである。[それゆえ]「大文字の他者」とみなされている者「について対処する」責務こそ、教育自身の「野良犬」に課せられているといえることができるだろう。

結論

「野良犬」は、「ボヘミアン」のようにチェコの地を自分の故郷だと感じるだろう。おそらく、文明が生まれる前の遊牧民のように野良犬はどこにもないが、どこにでもある故郷を探している。このジグザグな旅という点からいえば、野良犬とは、まったく東松ではなく、また彼の周りをうろついたり、想像上であれ「現実的」であれ、さらに別のイメージを求めて彼から離れたりして彼の臭いの後を追う者でもない。写真というものは、意味の輪郭をぼやけさせるので諸民族・諸社会・諸文化の境界の外に置かれた自己同一性自体の変化そのものの隠喩でありつづける。あるいは、より東松の仕事に即していえば、自己同一性自体がやはりまた故郷喪失者なのである。

ちょうど野良犬が路上で暮らして「他の者たち」が見ていないものを見ているように、美術教育・美術館教育は緩衝地帯——二つの陣営の「中間」に、つまり、芸術と教育の中間に、美術館と学校の中間に、様々な言説の中間に、理論と実践の中間に位置しており、しかも、貨幣経済の外部に、政治家とメディアの利害関係の分野の外部にある。美術教育は、野良犬であり、流浪する学校経営・文化制度である。チェコ共和国における美術館・博物館教育は常に財政難と無関心によって苦しんでいる。政治家たちは、芸術と文化を観光産業としてしか理解していない。今日でも、資金が豊富な洗練された研究と並んで、芸術は何10億ユーロ規模のビジネスだと言われるのである。

野良犬と同じように私たちがもっている1つの利点とは、私たちは「中間」に位置しているので、私たちはこの [芸術はビジネスだという] 言説の限界を超えることができるし、権威的な発言に対抗することができることである。ラカンとジジエクが示唆しているように、私たちは、止めどなく生い茂る藪を通じて私たちの道をよりエネルギーにたたくことができる。同じように、芸術という生い茂る藪を通じて私たちの道を見いだそうとする喜びも体験することができる。そして私たちは、私たちに合流する者たちを同伴者にすることができる。

東松自身はこのことをひじょうに明瞭に次のように述べている。

向かうべき場所を持っている場合には、人々は可能な限り最も近いルートをとる [...] その者たちは自信をもって歩いて行き [...] そして水平線を見つめる——いや、その者たちは遠方を見つめているが、実際には何も見ていないのだ。帰るべき故郷をもたない場合には、人の視線は決定されておらず、その者たちは当てもなくジグザグに進む。私は、自分が地面を見つめているのに気がついた。私の眼は野良犬の眼になったのだ。(Tōmatsu [1976] in Rubinfien et al. 2004, plate 97)

謝辞：私たちはプロジェクトを通じて援助と支援をしていただいた多くの同僚の皆さん、とりわけ、ルドルフィヌム・ギャラリーのPetr Nedomaさん、Marian Pliskaさん、プラハ・カレル大学哲学部・東アジア研究所のLeo RubinfienさんとJan Sýkoraさん、カレル大学教育学部のDagmar FuxováさんとOndřejさんに深く感謝申し上げます。

文献一覧

- Berger, J. (1972), *Ways of Seeing*, London: BBC and Penguin Books.
- Deleuze, G. (2003), *Foucault* (trans. Č. Pelikán), Praha: Herrmann & Synové.
- Deleuze, G. and Guattari, F. ([1987] 2005), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (trans. B. Massumi), Minneapolis and London: University of Minnesota Press, p. 238
- Fulková, M. (1998), 'Nan Goldin: On educative programme', in R. Horáček (ed.), *V dialogu s uměním*, Brno: MU v Brně.
- (2007–2008), Nora Inu, heremeneutic unit 07–8, research file TŌMATSU.
- (2008), *Diskurs Umění a Vzdělávání*, Praha: Nakladatelství H&H.
- Fulková, M. and Ishikawa, M. (2007), *Japonska očima toulavého psa/Japan through the Eyes of a Stray Dog*, Educational Programme, Praha: Galerie Rudolfinum.
- Fulková, M. and Tipton, T. (2008), 'A (con)text for new discourse as semiotic praxis', *The International Journal of Art and Design Education*, 27: 1, pp. 27–42.
- hooks, b. (1994), *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, New York: Routledge.
- Kristeva, J. ([1981] 1999), *La Sémiotique, le Langage, Cet Inconnu*. Paris: Éditions du Seuil, quoted and translated from the Czech edition, *Slovo, dialog, román* (trans. J. Fulka), Praha: Sofis, pp. 44.
- Kobayashi, T. (1997), *Ukiyo-e: An Introduction to Japanese Woodblock Prints* (trans. M.A. Harbison), Tokyo, New York and London: Kodansha International, pp. 30–31, pl. 13.
- Luman, N. ([1990] 2002), *paradigm Lost: Über die Ethische Reflexion der Moral*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, Czech edition: *Láska jako vášně. Paradigm lost* (trans. M. Petříček), Praha: Prostor
- Patočka, J. (1992), *Co jsou Češi? Was sind die Tschechen?* Praha: Panorama.
- Rubinfien, L., Phillips, S. and Dower, J. (2004) *Shomei Tōmatsu: Skin of the Nation*, New Heaven and London: San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press.
- Silverman, K. (1996), *The Threshold of the Visible World*, London: Routledge.
- Slattery, P. (2003), 'Hermeneutics, subjectivity, and aesthetics: Internationalizing the interpretive process in Us curriculum research', in Willam F. Pinar (ed.), *International Handbook of Curriculum Research*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 651–58.
- Tipton, T. (2007), *Critical Approaches to Contemporary Art*, Hermeneutic Unit 2, Atlas/ti.
- Tōmatsu, Shomei ([1976] 2004), extract from *Hanashi no tokushū, Collected stories*, May, in Rubinfien, L., Phillips, S. and Dower, J. (2004) *Shomei Tōmatsu: Skin of the Nation*, New Heaven and London: San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press.
- Waldenfels, B. ([1990] 1998), *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. Czech edition: *Znepokojivá Ykušnost Cizího* (trans. J. Čapek), Praha: OYKOYMENH, p. 69.

Rethinking the Concept of 'Culture' for Subject Knowledge Construction for Social Studies:

Note on the study by M. Fulková, T. Tipton and M. Ishikawa: 'Through the eyes of a stray dog: encounters with the Other'

Toshiyuki SHIMOSATO* · Josef GOHORI**

ABSTRACT

This paper analyses the significance of the new type of practices of cross-cultural education through visual culture, results of which were explored in the article, 'Through the eyes of a stray dog: encounters with the Other', by M. Fulková, T. Tipton and M. Ishikawa, which was published in the *International Journal of Education through Art* 5: 2 + 3 in 2009. The intention of this paper's analysis is to reconstruct the key concept of 'culture' from the perspective of subject knowledge construction for teacher education for social studies. It was revealed that in general, 'culture', as objects and contents of cross-cultural understanding and subject knowledge for social studies is fundamentally constructed as an area of interaction between the 'self' and the 'others.' This means not only the 'others' perceived through the visual representations but also the 'other persons' who are sharing the same visual representations at the same time and space with the 'self'. 'Others' also includes the 'Other', which is placed in the symbolic space of the subjective imagination of the individual 'self'. Thus, through people's exchanges and dialogues with each other about the same presentations of the 'others', the 'self' with the 'others' is able to activate reflection about not only the established identity of oneself but also the understanding of other people's discourses. Therefore, the study on subject knowledge construction should recognize 'culture' not as being a fixed substantive domain, but as being constructed by seeing the 'others' and speaking with them. This type of interpretation of 'culture' may suggest that the subject knowledge of the course as a 'cultural' one should be constructed by the dialogical relationship of learners who act as nomadic searchers for the enjoyment of life on an ontological basis. The Japanese translation of the article, noted here, has been placed towards the end of this paper, as it is a necessary material for it.