

Art-Education as a Place of Self-Generated : Encounter with the Deepening and World Seeing

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-07-08 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 生井, 亮司 メールアドレス: 所属:
URL	https://mu.repo.nii.ac.jp/records/201

自己生成の場としての図画工作

—「見ること」の深化と世界との出会い—

Art-Education as a Place of Self-Generated —Encounter with the Deepening and World Seeing—

生井 亮 司^{*}
NAMAI Ryoji

はじめに

図工¹の時間とは子どもたちにとっていったいどのような場であるのか。あるいは図工の時間に子どもたちが獲得しているものはいったいどのようなものであるのかという素朴な問題について本論では原理的、哲学的に考えてみたい。多くの子どもたちにとって図工の時間は楽しい時間である。しかし、どうして図工の時間を楽しみを感じるのか。本論では他の教科との比較において論じるだけの余裕はないが、図画工作や美術の教育、あるいは自身も制作者として美術作品制作を行う、いわば内側からの実感をもとに、その意味、そして図工の意義について考える。そもそも、美術教育（造形、図画工作、美術）が学校教育の中に組み込まれているのはなぜか²。周知のことだが、学校で図工や美術の授業を行うことは将来の作家、アーティストを育てるためにあるわけではない。では、どのような意義において教科として存在するのか、あるいは人間にとっての美術教育、表現することの意味とは何であろうか。

ところで図工の時間に何をしていたのか、という問いかけに対し多くの学生³は「作品作りをしていた」と答える。絵を描いたり、工作をしたりということである。作品作りをするということが図工の時間なのである。さらに出来た作品を評価されるという経験をしている⁴。すなわち「図

-
- 1 造形、図画工作、美術、美術・工芸、このように様々に名称で呼ばれる不思議な教科であるが本論ではその厳密な違いについてはとくに考慮しない。
 - 2 もちろん学指導要領を紐解けば、その意義は理由を知ることができる。しかし本論で考察したいことはもっと根源的なこと。つまり人間にとって美術教育がどのような意味を持つのかということについて考察したい。
 - 3 筆者は教員養成、保育士養成の学部において授業を持つが、毎年、年度始めの授業で「美術」の授業で思い出すことは何であるかという問い掛け、アンケートを行っている。そうしたことから実感していることである。
 - 4 いわゆる「図工嫌い」が学年を上がることに増えていく傾向はこの評価の問題との関係において考える必要があるが、今後の課題としたい。

^{*}武蔵野大学教職研究センター

工＝作品」というイメージが根付いているのである⁵。このように作品を作るということが図工の時間に行うことであるが、単純に「図工＝作品」あるいは「図工＝作品の評価」と理解してしまってもよいのだろうか。しかし実はこうした理解は一面的な理解でしかない。あるいは表層的な部分だけをみた理解になっているともいえる。なぜなら図工とは先にも述べたように将来の作家、アーティストを育てるためにある訳ではない。作家やアーティストにとってはもちろん作品は重要なものであるが、子どもたちにとってはよい作品を作ることが「目的」ではない。そうではなく、作品を作ろうとすること、作品を作る過程、プロセスにこそ意味が内在するのではないか。つまり作品ができることが目的なのではなく、作品を作ろうとすること、あるいは作品を作ること自体が目的なのではないか。そして、作品制作のプロセスにおける新たな発見や新たな気づきこそが図工の存在意義ともいえるのである。もちろんその気づきや発見はとても些細なものであるかもしれない。けれどもその発見や気づきは制作するというプロセスを経験することなしには決して分かることがなかったものともいえる。さらにまた、こうした制作における気づきや発見は少なからず制作者自身の変容なしには得ることのできなかったものである。すなわち制作プロセスにおける気づきや発見は大げさに言うならば、「新たな世界の見方」「新たな自己⁶」あるいは「それまで自分でも気づかなかった自己」を発見したといえるのではないだろうか。

また、教育哲学者の矢野智司は「「最初の否定」、つまり動物性を否定することによって人間化するプロセスの企てを、「発達としての教育」⁷といい、「否定の否定」、つまり有用な生の在り方を否定して、至高性を回復する体験を、「生成としての教育」と名づけてみせたが、図工における体験は、まさに生成としての教育であり、そのつどそのつど、自己が生成してくるような体験であるのではないだろうか。こうした制作のプロセスにおいて自己が生成すること、つまり至高性を回復する体験が世界と自己のつながりを実感させ、そうしたことが、図工の楽しさを担保していると考えることができるのではないだろうか。

そこで本論では制作のプロセスで生起する発見や気づきは、いったいどのような思考、どのような図工の特異性によってなされるのか、あるいは図工の時間に出会う世界とはいったいどのようなものであるのか。また、図工の時間の経験が作者の自己変容にどのように関係するのかについて考察する。

1. 意味的理解と現象的理解、図工における見ること

図工における基本的な態度は見ることと作ることにある。見ることによって作ることができ、作ることによって見るができるようになるということである。つまり作ること（描くこと）なしには「本当に見る」ということができないということの意味しているのである。では「見る」とは、いったいどのような行為であるのか。

5 現在では鑑賞教育の重要性が言われ、鑑賞の時間も増えてきていることは確かであるが現在の大学生の実感では鑑賞に関する記憶は実際には少ない。鑑賞の意義については本論では触れないが、鑑賞の本質的意義については改めて論じてみたい。

6 例えばこうしたことについて佐藤学は「アートは「芸の技法であると同時に、「もう一つの現実」「もう一つの世界」「もう一人の他者」「もう一人の自己」と出会い対話する創造行為の技法すべてである。」と述べている。『子どもたちの想像力を育む』東京大学出版会、2003年

7 矢野智司『自己変容という物語』金子書房、2000年、40頁

日常、われわれは多くのものに囲まれ、多くのものを見ることによって、自身にとってそれが何であるか、ということを理解している。ところが、それは本当に「見ている」ということになるのであろうか。例えば、つい先ほどまで会っていた人が何色のどんなネクタイをしていたのか、と問われると、意外にも分からない（記憶に残っていない）ということがある。また、毎日のように見ているものでさえ、実際にそれを描こうとすると、意外と描くことの難しさを感じるということがある。

その例として、自画像を描こうとすると意外にも描くことの難しさや自分の顔の分からなさを感じてしまうことがある。むろん、描いたり、作ったりということは技術的なことであるから、訓練なしには上手に描くということとはできない。しかし、技術的なこと⁸云々ではなく、見えていない、ということがある。それが見えていないのか、見えているにも関わらず、それが意識化されていないのかを判断することは難しいことである。しかし、なにかが見えているにもかかわらず、見ることを無意識のうちに遮断しているのではないだろうか⁹。

見ることの遮断。なにが見ることを遮断しているのか。例えばそれは、言語や既成の概念であったりする。つまり既に知ってしまっているということが「見ること」「見ようとする」とを遮断しているのではないか¹⁰。知ってしまっているということが「見ること」を遮断してしまうのである。それは概念的、記号的に、あるいは意味的なまとまり（ゲシュタルト）として対象を見ているということを意味する。または自分の都合、自分に了解できる範囲で対象を理解するということでもある。そうした自己の都合で対象を理解するということは、自己にとっての有用性、あるいは価値判断によって対象を把握するということを意味する。そうであるから私にとって顔について知っていなければならないことは、「目」「鼻」「口」などの機能をもった器官があるということに止まってしまう。それゆえに自画像（顔）を描く際にどうしても概念的で記号的な「目」「鼻」「口」といったものの見方から先へと進むことができないのである。しかしながら概念的、記号的に理解することが直ちに悪いことだと言っているのではないということとは断っておかねばならない。そうした概念的、記号的といった有用性によった見方はわれわれが安定した日常生活をおくったり、他者と情報を共有したりするといった社会化のためには大変重要な能力だともいえる。記号化や概念化することなしには、他者と情報を了解したり共有したりすることは困難になってしまうのである。

ところで、このような対象を自分にとっての意味世界へと引きつけること、自身の了解できる範疇へと意味づけることは既に意味あるものとして分節された世界、区切られた世界へと対象を回収していくことである。既に意味や価値といった人間にとっての有用性によって構築された世界、混沌とした世界から対象化された意味世界へと統合していくことを意味する。

しかしながら、混沌とした世界から、このように世界が分節されているがゆえに、われわれの生活世界の自明性は失われることなく比較的安定して生活をおくることが可能になっていることも確かなことである。こうした態度のことをA. シュッツは「自然な態度のエポケー¹¹」と述べ、

8 表現のための技術と「見ること」の関係は表裏であるとも考えられるがここでは立ち入らない。

9 または恣意的に自分にとって必要なものだけと見ているということも確かなことである。

10 もちろん過剰に情報が溢れる現代の都市などにおいては、外界からの情報を一定以上にならないように遮断することなしには生活することは難しい。

11 アルフレッド・シュッツ（1899-1959）木村敏が指摘しているようにここでの「の」は主格所有として読むべきである。

その必要性を説いている。また、木村敏は「私たちの生活における「自然な態度」は、それ自体、人間として生きるうえでの生命的な安全保障機構にほかならない¹²」と述べている。逆に述べるならば「自然な態度」、簡単に言うてしまえば、当たり前のように世界が存在しているということを疑いもせず、という態度が自己の自明性や世界が存在することの現実性を担保することになる。

ところが図工や美的な「ものの見方」とは、あえて、こうした自明性を疑い、揺るがすことを行うのである。

すなわち、図工の時間は、すでに分節され、安定した世界の区切りを解きほぐし、もう一度、分節し直すような時間なのである。また、よく芸術家は子どものようだ、と言われるが、そうした所以はこのような態度にあるのではないだろうか。

まだ幼い子どもたちは十分に分節化された世界には生きておらず、いわば未分化な世界を生きている。例えば赤ちゃん、あるいは、幼児にとっては、われわれのように、すでに、(いや残念ながらというべきか)大人になってしまったものには、なんら意味のないものでも宝物のように大切にしていることがある。子どもたちにとってはただの石ころや、あるいは、もう書くことのできない捨てられそうな紙でさえも、不思議な、面白さに満ちた未知のものとして表れている。であるから子どもたちのポケットの中には、われわれにはけっして理解することのできない、彼らだけの感性によって見出された世界が広がっているのである。

しかし、発達の過程において子どもたちは、世界そのものではなく、世界との距離をとりながら分節された世界へと促されているのである。それに対して、このような世界に、もう一度出会い直すということ、あるいは、そのつど、そのつど、初めて出会ったかのように、世界と出会うことを可能にするのが図工や美術における世界の捉え方なのである。

では、われわれが見ることを遮断され、対象化され、意味化された世界をもう一度、解体する作業はどのように可能になるのであろうか。あるいは意味を解体し、「現象そのもの」「事象そのもの」と接触することはどのようにして可能になるのであろうか。

例えばコップを描くという具体的な事例をもとに考えてみよう。われわれにとってコップとは、水などの飲料水を飲むためのものとして存在している。コップはなにかを飲むためのもの、それ以上でもそれ以下でもないものということである。このことはコップのわれわれにとっての有用性であり、意味的、価値的な理解である。しかし、そうした何かを飲むための道具という意味が脱落してしまったらどうなるか。われわれの眼前に現れたその物体は、未だ何かだか分からないものとして、「新たに出現」するのである。こうなると、触っていいものなのか、ということにも躊躇することになる。触ったらこわれるのではないか、とおそろおそろ触れてみる。触れてみると、少しひんやりする。透けている。光りを通すとなんともキラキラと輝いている。といった、それまでの言葉では表現することのできない世界に気づくことができるはずである。こうなってしまえば、もうすでに有用性としての、あるいは意味的価値的な存在(あるいは道具的存在)としてのコップはもうどこかに消え去り、初めて出会うものとしての「コップのようなもの」がそこには現れているのである。こうした事例から即座に連想されるのはサルトルの小説『嘔吐』である。主人公ロカンタンは「マロニエの根は、ちょうど私の腰かけていたベンチの真下の大地に、深く突き刺さっていた。それが根であるということが、私にはもう思い出せなかった。言葉は消

12 木村敏『関係としての自己』みすず書房、2005年、27頁

えうせ、言葉とともに事物の意味もその使用法も、また事物の上に人間が記した記号もみな消えさった。¹³」と述べるのである。ロカンタンは自己の自明性さえも喪失し嘔吐するのである。すなわち意味が脱落することによって現象そのものとしての対象の素材性が剥き出しに出現し、新たな世界が開示されるのである。

このような思考様式の変容あるいは意識の変容は、対象との距離の取り方、パースペクティブを変化させることによっても可能になる。よく、画家や彫刻家が制作途中の作品を鏡に写してみたり（左右反転）写真に写してみたり、はたまた片目でみたり、半眼でみたりするのはそのためでもある。そしてとりわけ、対象との距離の変化はその意味を一旦カッコに入れ、対象の現象そのものへと作者の意識を転換させることとなる。すなわち、制作者による対象との距離の意識的な操作が現象学的な還元を可能にし、現象そのものへと意識をむかわせるのである。

こうした見ることによる対象理解の問題は美術の近代化の過程においても大変に重要な鍵概念であり、そのことが美術の近代化や美術の美術としての自立（モダニズム）を支える一つの主題でもあった。例えば「見ること」の徹底によって制作をおしすすめたA. ジャコメッティは現象そのものを形としてとどめようとした。それゆえに彼の作品はどんどん小さくなって（そしてついには消滅さえしてしまう）しまったのである。それはなぜか。その意味を簡単には言うことは難しいが、遠くにあるものは小さく見えるということである¹⁴。つまりジャコメッティの作品はジャコメッティ自身と対象との関係（距離）というその一点の集中した結果であり、知覚としての真実を捉えようとした結果としての表現であるといえよう。また近代絵画の父とも評されるP. セザンヌの絵画は対象が意味化される直前を描こうとしているように見える。セザンヌの代表作「サン・ヴィクトワール山」は意識、あるいは脳によって、山であるという意味に回収される以前の知覚された山、単純に目というレンズを通して知覚されたものを描こうとしているのである。（それゆえ、セザンヌの絵画は片目で見るとおそろしく自然にも見えてくる¹⁵）さらにはW. カンディンスキーの抽象画。矢野智司が「色彩が象る直前にふたたび色彩へと引きもどる、色彩と形態との終わることのない流動的な運動を引き起こしている。筆によって色づけられた多様な差異を含み込んだ色彩はたしかに面となり象ろうとするのだが、その刹那、その色彩は形態となることを避けるかのように密度を変え、象ろうとする力に反発し、色彩そのものに立ち戻る。¹⁶」と指摘しているように、抽象的な形が、なんらかの意味をもった形として成立することを拒否するかのように動き続けている。このことは彼が音楽のように描こうとしたことから理解できるのではないか。いわば現代音楽といったものが意味に回収されることなく、純粹に音の美を伝えようとするように、カンディンスキーの絵画は特定の意味に回収されることを拒み、純粹な色と形による美の世界を表現しようとしているのである。そうした作品は、われわれに対してそこに何が描かれているかという意味を提示しているのではなく、絵そのものを知覚することを要求しているのである。であるから、こうした（つまり何が描かれているのか分からない）美術作品を目の前にして「何が描かれているのですか」という問いは、極めてナンセンスな問いと言わざるを得ないのである。このように意味世界を解体し、あらたな知覚世界、素材性が剥き出しの世界

13 ジャン・ポール・サルトル『嘔吐』白井浩司訳、人文書院、1951年、208頁

14 A. ジャコメッティの制作における還元の問題については拙論「制作する身体 生成する自己」『美術と教育のあいだ』東京芸術大学出版会、2011年で論じた。

15 この問題についての詳細な分析については以後の問題としたい。

16 矢野智司『幼児理解の現象学 メディアが開く子どもの生命世界』萌文書林、2014年、110頁

を目にするわれわれは、その前で圧倒されるしかないのである。だから作者は、「ここに何が描かれているのですか」という問いに対して「これは、これである」としか答えようがないのである。すなわち美術作品は「分かつ」とするのではなく「感じ取ろう」と、するしかないのである。

ここで例に上げた三人の芸術家の仕事はどれも、彼ら自身の身体、知覚装置としての身体によって剥き出しの世界を描写してみせているのである。そうであるから、われわれは、言葉にならぬ、いや、言葉ではそもそも理解すること不可能な感動を覚えることになるのである。

しかしながら、こうした世界そのものとの接触や溶解体験、あるいは世界そのものへと滞留することは、時にある種の狂気へとつながりさえする。先にも述べたように、フッサール現象学のエポケーは私たちの日常生活を覆う「自然な態度」の一時停止を要求し、われわれ自身の自己の自明性をも脅かす。しかしながら、狂気にも似た剥き出しになった世界との出会いは、われわれが世界に住むことの実感を与えるという意味を持つのである。ここに今ある意味での矛盾が生じた。それは自明性を脅かすことにもなりかねる現象そのものの世界との出会いがかえって自己の自明性を確かなものとする、ということである。では、なぜこのような矛盾する意識の動きが自己を確かなものとするのか。そこで次節では、こうした世界そのものへの接触、そしてまた生活世界へ、という往還の動きを構造的な視点から考えてみることにする。

2. 制作における主体の二重性、そして野生の現実へ

前節までで見てきたような、「現象そのもの」あるいは「世界そのもの」へとむかうような態度は、図工による、美的なものを見方がひとつの入り口となり可能になったということができる。「私」と「世界（そのもの）」のあいだを図工というメディアがまさに媒介することより「私」と「世界」が直接に接触する。しかし、こうした「現象そのもの」へと向かう「私」と「世界」との関係はどのような構造、あるいはどのような意識の変容によるのか。そのことについて制作過程における「主体」のあり方から考えてみたい。

前節の冒頭で述べたように、図工における基本的な態度は「見ること」と「作ること」である。またこれまで述べてきたように「私」と「世界」とのあいだには言葉や概念といったものが門番のように、膜のように立ちはだかる。この門番についてジャコメッティは「モデルを見つめれば見つめるほど、モデルのリアリテと私の間の幕が厚くなっていった。はじめはポーズしている人物が見えるが、次第にありとあらゆる彫刻が介入してくる……人物を作るものとの間にね¹⁷」と言い、私と世界とを隔てるものを「幕」と表している。

言葉や概念といった既にできあがったものは、言い換えるならば（制作者である）「私」の意識を支配し、また「私」という主体を確定しているものということである。ところが、この「私」、あるいは「私が」という意識を一旦カッコにいれてしまわないことには、「世界そのもの」と接触し、「現象そのもの」を掴みとることがどうしてもできないのである。

「主体としての私」が見ているにもかかわらず、その「私」は空っぽでなくてはならない。例えば、「私」が対象そのものを描くには、既に知っていることをいったい捨てさらないことには

17 A. ジャコメッティ『エクリ』矢内原伊作、宇佐美英治、吉田加南子訳、みすず書房、1994年、408-409頁

（カッコに入れてしまわないことには）対象そのものには迫れないのである。矢野智司は「写生は、対象を注意深く見ることが、同時に対象との距離を失い、対象そのものになることを教えてくれる。¹⁸」と述べ、徹底して見ることは、同時に私自身が「対象そのもの」となるということであると論じている。またメルロ＝ポンティは『知覚の現象学』において画家アンドレ・マルシャンの次のような文章を引用している。

「森のなかで、わたしは幾度も私が森を見ているのではないと感じた。樹木が私を見つめ、私に語りかけているように感じた日もある……。画家は世界によってつらぬかれるべきなので、世界をつらぬこうなどと望むべきでないとと思う……。¹⁹」

このことは、対象との距離、対象との関係のあり方が限りなく近くなることと同時に「私が」という意識が一旦括弧に入れられるということを見せてくれている。また西平直は西田幾多郎の「無心」を論じるなかで、「己（自己）を「空うする」とは、自分を「空」にすること。自分を中心にして物を見るのではない。自分が物の中に入り込んでしまう。自分自身を否定して物になる。²⁰」（脱中心化）と述べている。このように、「見ること」とは物を「対象化」せず、物と一体化することによって、「その時に初めて「物」の真の姿を知る。²¹」ことができるようになるのである。

すなわち「私」あるいは「私が」という主体的な意識が（カッコに入れられることで）極端に弱くなり、対象との一体感を感じることができるようになる。「私」自身が対象そのものになるということは、「私」と「世界」とのあいだにあったものが消え失せ、「私」と「世界」と、という区切りや分節が消滅してしまったことになる²²。このことは「私」と「世界」との関係が区切り以前の未分化な状態へと変化するということであり、「私」と「世界」が一体化するというのである。別の言い方をすれば「私」という主語、（主体としての私）が脱落してしまったような状態を指しているのである。このような「私」という主語の脱落は実はなにも特別な体験としてあるわけでもない。例えば「うわー」や「すごい」といった感嘆詞をわれわれが発する時に「私」という主語は既に必要のないものであるということをわれわれはすでによく知っているはずである。そして、このような感嘆詞による表現は、瞬発的な言葉であり深く身体性に根ざしたものである。

こうした「私」という意識の脱落、「主体としての私」「主語としての私」の不在は、同時に「私」にとってみれば客体であったはずの「世界」のほう为主体となって際立ってくることを認める。ということは、世界との一体感が生じる事態とは主体が二重に存在している状態ということになる。否、そうではなく、制作における主体とは、作者としての「私」と客体としての「世界」が、常に入れ替わりながら、どちらもが主体としての働きを持つということと考えられるのではないか。

さて、このように「私」と「世界」が未分化な状態になるように解け合い、「私」と「世界」とが一体になるような体験を作田啓司は「溶解体験」と名づけた。またこのような生活世界の秩序を侵犯し、自己の自明性すらも危うくする体験をバタイユは「内的体験」と呼ぶのだが、矢野

18 矢野智司 前掲書、2014年、115頁

19 メルロ＝ポンティ『知覚の現象学』みすず書房、1974年

20 西平直『無心のダイナミズム』岩波書店（岩波現代全書）、2014年、3頁

21 西平直、同上書、2014年、4頁

22 しかし完全に自己が消えてしまうわけではない。このことについては後述する。

智司はバタイユの論に依拠しながら次のように述べる。

内的体験は、わたしの意識が溶けてしまうために、体験されていることを「わたしの体験」として、わたしの意識に回収することができない。意識は言語の分節化によって、世界を明晰判明に捉えることができる。しかし、この体験では、意識自体が喪失してしまうために言語化が困難となるのだ²³。

まさに制作者である「私」の主体性が希薄になり、客体であったはずの「世界」あるいは「作品」のほうが主体として制作の主導権を握ることになるのである。

それゆえ、先のジャコメッティが「わたしとモデルとの間にはあまりにも多くの彫刻がありすぎた。ところがそういう彫刻がもはやなくなったとき、誰を見ているのか、何を見ているのかわからないような未知のものができていた²⁴」と述べるように、制作者がもはや気づかないうちの作品が出来てしまうということがおこるのではないだろうか。

こうしたジャコメッティの制作について市川浩は、それまでのスタイルから見ることの徹底へと変化したことと評し「これまで暗黙のうちに拠り所としてきたさまざまなスタイル（キュービズムやシュールリアリズムを含めて）をカッコに入れ、いわば美術史上の現象学的還元をほどこしたときにあらわれる〈野生の現実〉にぶつかったのである。²⁵」と述べている。つまり制作において、対象である世界や作品に主体を明け渡すことによって自らの内にある野生性、動物性と接触したということの意味する。

さて、このような動物性とは、矢野智司によれば「直接性＝無媒介＝即時性」であり、内在性のことである。動物が環境の中において水の中の水のように、環境との差異を持たず、深い「連続性」のうちに生きているということである。そもそもヒトは動物であるのであるから動物性が本来備わっているはずである。ところが、矢野によれば、環境や自然との連続性を否定することで人間化が進むのだと考え、次のように述べている。

「このような動物性の否定が発揮されるのは、ヘーゲルが明らかにしたように、なにより労働によってである。とりわけ道具の制作において、否定の力が実現されるのだ。労働とは、動物のように、獲物にかじりつくような直接的な欲求の実現を否定し、未来のための現在の欲求を断念するということである²⁶。」

すなわち現在の現在性＝動物性を否定することでヒトは人間化する。そうであるからわれわれは、未だ存在しない欲望、常に未来に従属しながら現在を生きることになるのである。それゆえに、今という現在を現在として生きることができなくなる。そうして、あまりに人間化が進むと常に未来に対する不安を抱え込むことになってしまいさえする。

このように動物性を否定し人間化することは、自己の内奥性を喪失し、現在の現在性をも否定することになる。ということは、つまり制作において自らの自明性をも否定しながら主体を喪失し、その主導権を「世界」や「作品」に明け渡すということは矢野のいう人間化の段階で獲得した意識（社会的自己）を一旦失うということの意味することになるのである。さらに、このような意識としての自己を弱めることが、本来の知覚としての自己、身体としての自己をもう一度あらわにしてみせることを意味するのである。そうであるから一見すると矛盾するかのように見え

23 矢野智司『自己変容という物語』金子書房、2000年、35頁

24 A. ジャコメッティ 前掲書、1994年、409頁

25 市川浩『現代芸術の地平』岩波書店、1985年、294頁

26 矢野智司 前掲書、2000年、26頁

る、自己の自明性の喪失としての現象学的な還元、世界そのものへと向かうことは、自己の内奥性（動物性）を回復し、新たな自己を生成することになるのではないだろうか。

しかしながら、ここで注意しなければならないのは、先にも述べているように、世界そのものへと溶解しながらも、その世界に没入し溺れてしまっはいけないということである。けっして溺れることなく、もう一度、日常の世界へと帰還しなければ狂気との契約を結ばされてしまうのである。そのためにも、「作品」という、ものの存在が安全装置として働くのではないだろうか。つまり作品とは自己と世界とが解け合うなかで、見出した知覚的で始原的な世界を表象したものである。すなわち自己と世界の関係を客観化するものとして確かに存在するものである。こうした客観化された作品というものの存在が、「私」が「世界そのもの」に溺れることなく、日常の世界へと再び引き戻すことを可能にしているのである。であるから作品という安全装置を傍らにおきながら世界と向き合うことが、自己の自明性、あるいは自己が世界にあることを多層的に保障することになるのではないだろうか。

3. おわりに 身体として、あるいは野生としての自己

これまで見てきたような世界との接触のためにはどうしても「身体」が必要なものとなる。なぜなら主体としての私の喪失は「知覚としての私」あるいは「身体としての私」を際立たせることになるからである。ところが、そもそも「身体」は現在にしか存在しえないものでもある。そのことは、世界のなかに場所をもたない「私という意識」（超越論的主観）に変わって「世界に身をささげた主体」としての身体を復権することである。メルロ・ポンティの現象学はノエマを構成することよりも、ノエマにじかに触れることをめざした。それは高次の精神活動よりも知覚というもっとも根源的で基礎的な活動の主体としての身体（自然的自我）に主導権を握らせることでもある。

このことは矢野智司が人間化＝最初の否定に対して、脱人間化＝否定の否定によって至高性を体験することを生成としての教育と呼んだことに他ならないのではないか。つまり身体によって始原的な知覚の世界に触れること、そのことが新たな自己を生成させることになるのである。すなわち、過剰な発達の論理、労働の論理によって常に未来に従属した現在を生きることを要求された現在の人間に対し、現在の現在性を取り戻すことを可能にするのである。

したがって、図工や美術によって世界との一体感を得るということは自己の内にある自然的所与に気づき、世界との連続性を回復することであったのである。すなわち、図工の時間は現在を現在として生きるための時間であり、そのつど自己を生成しつづける場として存在しているのである。

引用文献、参考文献

- 木村敏『あいだ』筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2005年
 木村敏『自分ということ』筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2008年
 木村敏『関係としての自己』みすず書房、2005年
 矢野智司『自己変容という物語』金子書房、2000年

市川浩『現代芸術の地平』岩波書店、1985年

ジャコモッティ『エクリ』矢内原伊作、宇佐美英治、吉田加南子訳、みすず書房、1994年

ジャン・ポール・サルトル『嘔吐』白井浩司、人文書院、1951年

メルロ・ポンティ『知覚の現象学』みすず書房、1974年

西平直『無心のダイナミズム』岩波書店（岩波現代全書）、2014年

矢野智司『幼児理解の現象学 メディアが開く子どもの生命世界』萌文書林、2014年

長滝祥司『知覚とことば』ナカニシヤ出版、2003年