

表象論としての教育原理

——『十牛図』と『世界図絵』——

The Principle of Education as a Representation Theory:
“Ten Bulls” and “Orbis sensualium pictus”

Hiroshi Miki 三木 博

■言語と経験

すべての物の中をただ一つの空間が拡がっている、
世界内面空間。鳥達は静かに
私たちの中を横ぎって飛ぶ。おお、私は成長の欲求を
感じて
外を眺める、すると私の内部に樹が成長する。

(高安國世訳)

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum :

Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still

durch uns hindurch. O,der ich wachsen will,

ich seh hinaus,und *in* mir wächst der Baum.(Es winkt zu Fühlung¹)

冒頭に提示したのは、リルケ (R.M.Rilke,1875-1926) の1914年作の詩編からの一節です。ここでは、鳥は私たちを貫いて (durch uns hindurch) 静かに飛翔し、樹は私のなかで生い繁る (*in* mir wächst der Baum)。「内と外の仕切りの壁」が取り払われて、「外と内を貫通した一つの開け」が、すなわち詩人のその後の詩業を特徴づける「世界内面空間」(Weltinnenraum) が「言語」によって見事に現成しています。それはたとえば、庭で聞こえた鳥の声が、外界と内面に同時に存在して、「最も純粋な一つの空間」として出現してくるのと同質の根本経験でしょう。リルケの詩業は詞的言語による創造の極北を示すものですが、そこにはまた本稿で扱いたい言語を巡る視点が提示されています。それは端的には「根源語」(Ur-Wort) についての思索です。

それは上田閑照氏の言を借りれば、次のようにも言い表される事態でもあります。「私たちはよく、言葉で言えないことと簡単に言いますが、言葉で言えないとはいったいどういうことか、言葉で言えないものとは

いったい何か。言葉で言えないと、私たちは言葉で言っているわけですから、問題は簡単ではありません」²。氏は言葉についての「両極の二つの考え方」を示しながら論を進めています。私たちも氏にならって追考してみましょう。

言語についての「両極の二つの考え方」とは何か。ひとつはフンボルト (W.v.Humboldt,1767-1835) によって代表されるような解釈です。すなわち「人間にとっての現実への通路は、言葉によってのみ用意されている」という古典的な言語観です。「非言語的な現実／言語の外部」なるものは、そもそも私たちには存在せず、「シンボルによる解釈以前、言語による把握以前の裸の現実」³へと到る道は想定しえないという、という解釈です。20世紀の言語論的転回 (Linguistic Turn) にも通底するこのような言語解釈は、私たちには何ら奇異なものではないでしょう。私たちにとって「現実」とは、はじめから言語によって解釈された世界となります。私たちは徹頭徹尾、言語世界の住人であり、言語の「外部」に棲まうわけではありません。

それに対して、もう一つの言語についてのとらえ方。私たちはそもそも完璧に、はじめから言語世界に閉塞しているわけではない。なるほど私たちは特定の語彙と特定の分節構造をそなえた言語組織のうちに、いわば常にすでに「投げ込まれて」います。世界はいわば言語による様々な次元での存在分節の作用の綱目のなかに、重層的に現出してきます。世界とは「分節化された諸連関の体系的全体」⁴とも呼べるでしょう。言語はすでにある現実をただ表象・射影している記号ではありません。むしろ「言葉によって現実が私たちにとって意味あるものとして成立してくる」⁵ところに、言語の創造性が認められるでしょう。世界は言語を通してではなく、言語において現出してきます。

ただし同時に、こうした言語の創造作用がもたらす危険と限界を、私たちは直覚していてもいます。言葉と現実とを取り違えてはならず、もしかしたら逆に言葉こそが、「虚妄のもと」であるかも知れません。それ故にリアルな実在の世界に直接に触れるためには、あえて「言葉を捨てる」必要さえ生じてきます。

「言葉で理解するもの、そして言葉が言うものは最後には言葉ではないということがあると思います。……言葉でないものへの通路は言葉しかないにしても、またたとえ言葉でしか言えないものであっても、言葉が言うのは最終的には言葉ではないということが基礎にあります。逆に言えば、言葉で言えないことが言葉になるとき、言葉が真に言う」⁶（上田閑照）。

上田氏は西田幾多郎の「純粹経験」のテキストに厳密に即しながら、純粹経験を根源的な「言葉の出来事」とであると捉え、術語的に「根源語」として定義します⁷。それは「言葉が徹底的に奪われる根本経験」であり、また同時に「言葉が新たに生まれるという根本経験」でもあります。

ここで再び上掲の Rilke の詩編の一節に立ち戻ってみましょう。「鳥は私たちを貫いて飛翔し、樹は私の内に生い繁る」。Rilke の詩業のその後の到達点をすでに予告するとともにされるこの詩編にはまた、Rilke の基本語である「世界内面空間」が初めて登場しています。それはこの詩人の作品世界を特徴づける空間表象であり、内と外を包括する全一的世界としての「開かれた世界」(das Offene) でもあります⁸。

さて本論がこの詩句に即して注視したいのは、このような世界内面空間の開けにおいて、「鳥が飛ぶ、それは同時に私の事であり、樹が生い茂る、それは同時に私の事である」⁹といった事態です。「私の内と外」とは、まさに私の事にほかなりません。すなわち「鳥が飛ぶ」事によって私が貫かれ、「樹が生い繁る」事と私の存在とは直接しています。

先ほどの「根源語」の定義から改めて捉えなおしてみますと、Rilke のこうした詩句はまさに、通常言語の在り方が無化されて「言葉が徹底的に奪われる」と同時に、語る主体の根本転換を孕みながら「言葉が新たに生まれる」境位を示唆しているように思われます。言葉で言えないことについて言葉で語ろうとするパラドクス。ハイデガーに倣って、「私が語るのではなく、むしろ言葉が私において語る」事態とでも言えるでしょうか。

ここで問題をさらに敷衍するために、改めて言葉の新たな蘇りにともなう「主体の根本転換」ということについて触れておきましょう。

■ 図像表象と言語

筆者はかつて拙稿「図像表象と教育の原理——美の人間形成論 断片——」¹⁰において、視覚表象としての図像表現の教育学意義について論究してみました。表象としての言語表現がもたらす経験について改めて考察するうえでも、参照軸として視覚表象としての図像表現の経験がきわめて示唆的なものになるよう思われます。その際、言語—図像テキストとして改めて考察の素材として組上に載せたいのが「十牛図」です。以下、以前の拙稿での記述と重複しますが、説明上不可欠な部分であるため、ここではあえて反復しながら、非西欧文化圏・非近代の人間形成像を提示したこの特異なテキストに迫りたいと思います。

まず図像と言語とのあいだに横たわる差異や破断に留意しながら、改めて図像表象の在り方について論を進めてみましょう。

「十牛図」とは図像的には「牛を見失った牧人が、再び牛を見つけ出し、野生に戻っていったその牛を牧いながら牛との一体性を實現してゆくという十コマ一連の図」¹¹です。もともと禅門修行者のための基礎的な手引きとして、中国北宋の末、12世紀に成立したテキストです。現代の私たちにも通じる思想内容としては「私達のほんとうのあり方、「真の自己」の自覚的現成を十の境位に分けて図示したもの」¹²として解釈されています。

「十牛図」のテキストは、「序・図・頌」の組み合わせによって構成されています。「図(図柄)と頌は廓庵禅師の作、序は総序(全体の前書き)とともにその弟子の慈遠の作」¹³とされています。自覚的現成の道程が、それぞれ十の境位に照応する10枚の図像とそれら図像間の動的連関によって図像化されています。

因みに「序」とは「そのつどの境位を客観的に説明し、全体を見通した高い立場で前後の連関を照らし出して、その境位を批判的に位置づける」説明的な文章です。また「頌」とは図像の「境涯そのものを直接に、イメージなどで感じられるように、具体的に表す」詩的文章(漢詩)です¹⁴。

「十牛図」の全体像を視野に入れるには、各境位を示す図像だけではなく、序ならびに頌といった各図像に付随する言語テキストを詳細に検討しながら図像の意味を照合していく作業が不可欠となります。ただし以前の拙稿では、あえて図像表象の意味を際立たせる意図のため、序と頌については参照程度に押しとどめておきました¹⁵。言語テキストで表現されている以上のことがらが、図像表象には横溢していると思われるからです。

本稿で扱う図像表象の論点として、とりわけ留意してみたいのは、第七図「忘牛存人」以降、「十牛図」のいわば要に位置する第八図「人牛俱忘」およびこの第八図と

トリアーデを成すともいえる第九図「返本還源」、第十図「入麿垂手」です。上田の図像解釈に依拠しながら、その道程を見届けてみましょう。

■存在忘却と帰郷

第七図「忘牛存人」(牛を忘れ人を存す)の図像形象とは、これまで自己喪失あるいは分裂葛藤していた自己との不調和が克服され、自己の一体性が果たされる段階とされます。それまで「本来の自己」像として希求の対象として表象されていた「牛」像が画面から消え去り、庵の前で佇む牧人のみが画面に残ります。以前の第六図「騎牛帰家」(牛に騎って家に帰る)で、牧人(=真の自己を求める自己)と牛(=真の自己)とのあいだの分裂葛藤の緊張は止揚され、自己分裂の危機は一旦克服されたかに見えます。それは「帰るべき本来の家郷、自己が真に自己であるその在処に現に帰着した境位」¹⁶とされています。自己が真の自己たりえる場所に到りつき、存在の本来の故郷(Heimat)に安らう図像です。

故郷喪失(heimatlos/déraciné)という存在忘却の危機からの回復と自己現成の達成は、庵の前で佇み、遠方の峻険な岩山、あるいは岩山の彼方の満月に手を合わせ、敬虔な姿で拝礼している牧人の形象のうちに図像化されています。ここでは「心牛」の図像は消え去ります。

「十牛図」とは、自己との不調和に気づいた自己が、本来の真の自己を描こうとする一種の「自画像」の試みでもあります¹⁷。ここでとりわけ図像解釈的に問題となるのは、「牛」像が自己分裂にある自己のうちに表象化されてくる「真の自己」図像である点でしょう。それは「真の自己になっていないような自己によって「真の自己」として捉えられた自己」¹⁸なのであって、従って「真の「真の自己」」ではなかった。そもそも「牛」像という図像表象それ自体が、自己分裂の根深い深刻な表現でもあったのです。更には、「牛」像に限らず、表象化しうるような「真の自己」など、そもそも存在しない、といったほうがより正鵠を射ているでしょう。

■真如の月

第八図「人牛俱忘」は、「十牛図」全体のいわば要であり、10枚一連の図像表象の全体の意味も、この1枚の図像の解釈に収斂しています。しかしそこには何も描かれてはおらず、そもそもそれを図像と呼ぶのにも戸惑いを感じてしまうでしょう。図版に添えられた頌を読んでみましょう。

頌曰

鞭索人牛尽属空
碧天遼闊信難通

べんさく
鞭索人牛 ことごとく空に属す
へきてんりょうかつ
碧天遼闊として 信通じ難し

人も家も風景も消え去り、主体存在すらも脱落してしまふ「空なる円相」のみが現成しています。ただしそれは存在の欠如態としての虚空/空無ではもちろんありません。幾度も繰り返して執拗に甦ってくる実体論の思惟を解体する全否定の強靱な働き(空観/絶対無)のことです。

特に第七図の図像表象との連関で述べると、執拗な実体思考の再帰は、峻険にそびえ立つ岩山に、あるいは岩山の彼方に輝く満月のうちに、その残響を響かせています。実体論的思考のもとでは、表象化の働きそれ自体は常に死しては蘇って回帰してきます。ただし表象しうるような「真の自己」など、どこにも存在しません。従って「心牛」の図像表象は消失することになります。しかしその代わりに「峻険にそびえ立つ岩山」あるいは「煌々と輝く満月」が、新たに再び拝礼の対象として蘇ってくるのです。「真なる自己」の回帰です。実体的な表象作用の働きをいかに断とうとしても、いつの間にかこの無限撞着の運動は蘇生してくるのです。

「十牛図」の全道程のうち、第一図「尋牛」から第七図「忘牛存人」にかけての道程では、各段階の図像間の連関はいわば直線的・連続的に繋がり、「己事究明」の試みは向上的に進捗しています。こうした動態は、西欧的な自己実現(self-realisation)のプロセスと重ね合わせてみれば把握しやすいでしょう。ただし第七図から第八図にかけては、ある決定的な飛躍(質的飛躍的転換)が生起しており、「十牛図」の道程はここで一旦破断します。ここには「真なる自己」の確証がただちに「悟りという迷い」あるいは「信仰という不信仰」に変質してしまう最大の危機が潜んでいます。宗教哲学的には、「法執のかげで、死んだとみえた我意我執が有的自己同一をエレメントとしてひそかに甦ってくる」事態として一応理解できるでしょう¹⁹。図像的には、一旦消え去ったはずの「牛」が、再び「有相の月」となって蘇生してくる事態です。

■図像トリアーデ

「十牛図」は第八図での大死(全否定)を契機として、新たな境位を開き示します。第七図までは、図像連関も直進的なかたちで繋がっていきませんが、第八図でこの連関は一旦断ち切られます。第八図以降、第九図「返本還源」、第十図「入麿垂手」は上田の指摘するように、これらの図像はそれまでの一連の連なりとしてではなく、それぞれ第八図(空円相)のヴァリエーションとして理解したほうが、「十牛図」における図像表象の特質を捉える上でより適切かと思われます。それでは第八図—第九図—第十図による図像連関(トリアーデ)とは、どのようなものでしょうか。

第九図「返本還源」(本に返り源に還る)では、図像と

して立ち現れているのは、川の水の流れと岸辺に花咲く木、ただそれだけです。頌を読んでみましょう。

頌曰	
返本還源己費功	もと 本に返り源に還って己に功を ついで 費す
争如直下若盲聾	いか し 争でか如かん 直下に盲聾の じきげ もうろう 若くならんには ²⁰
庵中不見庵前物	庵中には見えず庵前の物
水自茫茫花自紅	水は自ずから茫茫 花は自ず おの ぼうぼう から紅 くれない

とりわけ「水は自ずから茫茫 花は自ずから紅」の箇所。一見するとそれは自然風景（環境）の対象的な描出、あるいは主観的心情に宿された心象風景の投射ともとれそうな事態でしょう。図像解釈上きわめて興味深いのは、そうした解釈ではなく「川が流れ、花が咲いていること、そのこと自身が蘇った自己のあり方、私たちの無我性の具体性」とされる点にあります。ややわかりにくい表現なのですが、西田の「純粹経験」を想起させる記述でしょう。このような自己にとっては、自己の外は存在しません。「庵中には見えず庵前の物」。

ここにあるのは、外的に描出されるような客体的対象（nature）でもなければ、主体的に投企する自由な自己でもありません。上田の解釈に倣えば、それは「自己ならざる自己」としての真の自己の「自然」、第八図の絶対無の境位から「絶後に再び甦る」経験、人間の主意的な表象作用などの入り込む隙間すらない主客未分の「場の開け」なのかも知れません。ただし本稿では、こうした形而上的な解釈を考慮すると同時に、あくまで図像表象の連関構造からの理解に努めてみます。

第十図「入廓垂手」（廓に入り手を垂る）²¹では、図像表象の焦点は、一人の若者と一人の老人（布袋風の翁）との出会いに絞られます。自己と他者との「出会いと交わり」、それ自体が主題と化しています。教義上では利他行（自覚は他覚にその覚の証がある）を示唆する場面として理解されるところです。ただしこうした「自一他」の交流・交感もまた、実体論の認識枠組みにおいて、たとえば実体として一方の極に自己が存在し、また他方の極に他者が存在しており、それから事後的に両者が交叉し何らかの関係・交流をもつ、といった趣旨ではないことは言うまでもありません。上田氏の記述を借りると、「真の自己」とは端的に「向かい合った二人」そのことであり、自己は自一他の「あいだ」（自己ならざる自己の内面）に切り開かれています。

■表象と経験

「十牛図」はその構図上、第十図において全道の終局を迎えるように見えますが、このことは無論「己事究明」の試みがここで完遂されることを意味しません。何処かに辿り着いたということ、何かを得られた、ということがある以上、そこには常に転落・逆転の危機が潜んでいます。「十牛図」の道程は常に螺旋状に反復します。

一連の図像表象の変容は、全道の要諦をなす第八図における絶対無（絶対否定）、そこから第九図の自己における「自然」（自ずから然る）へと絶後に甦る大転換、更に第十図では自一他関係（「あいだ」としての自己）としての展開というかたちで示されています。「絶対無—自然—自他」の連関は、いわば己事究明を形而上の高みへと導く導線でもあります。

表象されうるような「自己」など、そもそも存在しない。ましてや「自己」の図像表象など虚妄の戯れである。空円相（第八図）以降、「十牛図」は自己の表象化の虚偽性を厳しく衝きました。空円相は、肯定も否定も絶した絶対無（空観）の激しい表現です。それでも図像表象は、絶え間なく絶後に回帰してきます。第八図以降、第九図および第十図では図像解釈の次元は異にしても、図像表象化の迫真力はより高次化しているようにも思われます。すなわちここでは「図像ならざる図像」が目撃され、あるいは「言葉ならざる言葉」が語られているのでしょうか。これはあたかも「不立文字」を標榜する禅門において、かえって言語感覚が研ぎ澄まされて、言語表現を極めつくそうとする事態が前面化するのと、ある程度パラレルな事態なのかも知れません。あるいはここでは、「十牛図」の全思索を凌駕する図像の言葉が密やかに語られているのでしょうか。

『十牛図』という12世紀の非西欧文化圏・非近代に成立したテキスト（「水は自ずから茫茫 花は自ずから紅」）と冒頭で提示した20世紀のオーストリアの詩人のテキスト（「鳥は私たちを貫いて静かに飛翔し、樹は私のなかで生い繁る」）とを連関させて語り、それを「主体の根本転換」による世界の変容として捉えるのは、あるいは神秘主義の誹りを受けるものかも知れません。ただし「図像ならざる図像」あるいは「言葉ならざる言葉」を巡って、表象と経験とを取り結ぶ見逃せない創造的な機微（自己ならざる自己）が隠されていることもまた確かなことと思われまます。

■言語と絵画

言語表象と図像表象との交錯と乖離をめぐる論点は、様々な変奏を示すこととなります。たとえば稲賀繁美氏

は「視覚によって与えられ得る表象・映像全般のなかの一分野」としての「絵画」における視覚性（visuality）について考察するうえで、言語の問題に関連して次のように言及しています。

「映像による世界知覚、イメージとしての世界理解と、言語による認識との狭間が、ぱっくり口を開く。映像と言語との乖離、両者の相性の悪さといった、次元を異にする臨界も見えてくる。原理的にいって、映像情報はその構成要素をすべて言語に置換・還元するのは不可能である。その一方、映像はまた、言語による操作（誘導、解釈）に対しては無防備な脆弱性を晒すという特性も帯びている」（稲賀繁美）²²。

視覚情報は人間の知覚情報のうち、たしかに表面的には膨大な部分を担っていますが、氏の指摘のように「肉体深部に沈殿する記憶としての作用は、比較的脆弱」²³なものかも知れません。視覚芸術の代表である絵画は、「平面」に棲まう存在です。「三次元空間を二次元平面へと圧縮する。と同時に時間を、凍結して一瞬に凝縮する」平面において、現実とは抽象されます。具体的であるとともに、きわめて抽象的な平面の次元性において絵画は表象されています。「平面は定義として厚みをもたないが、それゆえに無限の厚みを包含する。厚みがないからこそ、それは深淵を宿しうる」²⁴わけです。

因みに稲賀氏は思考の型として「線状型」と「絵画型」の二類型を挙げて、両者の特異点を巧みに説明しています。氏によると「線状型」とは、「論理的展開に強く、因果律に支配されがち」な思考をさします。それは近代人の意識的・自覚的思考形式に代表されるような類型でしょう。対して「絵画型」とは氏の懇切な記述によれば、「直進が苦手、余所見を好み、すぐに脱線する。文章に整除されるのを嫌い、時間の流れに乗ることに抵抗する。連想が同時に多々点滅し、並列して連鎖反応を横手に広げる。それが記憶に接触すると、現在と過去が順序構わず対話し始め、因果関係が混乱し、場合によっては時間軸が転倒する。論理ではなく類推と隠喩とが優位に立ち、論理的脈絡とは無関係な「参照」や「対比」の矢印が飛び交い始めて、收拾がつかなくなる。現れてきた図柄や色彩も、特定の名詞という意味論の網による制御を振り切り、動詞による統辞法という統御をすり抜ける」²⁵といった思考類型になります。それは論理や因果律といった線状型の思考ではなく、「類推・隠喩」「参照・対比」「連想」が優位する非線状的で、いわば領域横断型の思考とも呼べるものでしょう²⁶。

あるいは精神科医の中井久夫氏は小論「絵画と比べての言語の特性について」のなかで次のようにも述べてい

ます。なるほど言語と比較すれば、「事態の推移、前後関係、因果関係の表現は絵画の得手ではない。特に因果関係は絵画では表現できない」²⁷。それではこれら視覚表象の「不得手な」領域の代わりに、絵画ははたして何をなし得るのでしょうか。氏によればそれは「イメージを介しての世界の立体的構造である。物体の名称、その部分の名称、全体と部分との関係、世界区分とその関係である」²⁸と。中井氏の言う「イメージを介しての世界の立体構造」の把握に対して、言語的な記述はきわめて微妙な関係にあり、不可避的に言葉それ自体による制約のもとにあります。

ここに根本的な問題が見出されます。すなわち「絵画型思考」であれ「世界の立体構造」であれ、論点は「言語的な「ことば」と非言語的な「かたち」とのあいだの橋渡しはいかにして可能なか」²⁹に絞られます。なるほど「ことば」と「もの」とのあいだには、「克服しがたい落差」や「両者を無理やり重ね合わせることの恣意性、強引さ」³⁰が常に生じています。しかしここでは「言葉が言うのは最終的には言葉ではない」ということを知悉しながらも、あくまで「言葉でないものへの通路は言葉しかない」ということを改めて銘記しておきたいと思えます。言語による思考には還元することが出来ないと同時に、言語によってしか表象しえない視覚経験について、さらに検討していきましょう。

■表象の困難

「絵画は平面に棲まう」³¹。なるほど絵画は具体的でもあり抽象的でもあるような画面／平面の次元性において表象されています。ここで現象学者のメルロ・ポンティ（1908—1961）に倣って、「絵を見るというよりは、絵に従って（selon）、絵とともに（avec）」³²見るという経験、すなわち絵画において思索する³³経験を深めてみましょう。メルロ・ポンティによる近代絵画論は、いわば絵画の存在論として、現象学的な視野のもとに芸術経験の沃野を啓示してくれるものでした。たとえば「間接的言語と沈黙の声」（*Le langage indirect et les voix du silence*）において絵画の言語について語る際に、メルロ＝ポンティは「絵が意味を表現するというよりもむしろ、意味が絵を浸してしまう（Le sens impregne le tableau plutôt le tableau ne l'exprime.）」³⁴と語っています。あるいは「意味は、画面に埋没し、画面によって表されるというより、絵のまわりで、「かげろうのように」ふるえるのだ」とも。

「世界は、もはや画家の前に表象されてあるのではない。いわば〈見えるもの〉が焦点を得、自己に到来することによって、むしろ画家の方が物のあいだから生まれてくるのだ。・・・画家が経験的事物のなかの何ものかに

かかわるとすれば、それが画像そのものがまず「自己形象的」(autofiguratif) だからにほかならない。画像は、「何ものの光景でもない」ことによつてのみ、つまり、いかにして物が物となり、世界が世界となるかを示すための〈「物の皮」(la peau des choses) を引き裂く〉ことによつてのみ、或る物の光景なのである」³⁵。

「絵画は視覚という錯乱を呼び醒まし、渾身の力をふるってそれを保持する。・・・絵画は通俗的な視覚が見えないと信じているものに〈見える存在〉(existence visible) を与える」³⁶。

「奥行・色彩・形・線・動勢・輪郭・表情などは存在の支脈であり、しかもそのどれもが存在の茂み全体を蘇えらせうる」³⁷。

ここではきわめて肌理の細かい繊細な現象学的筆致によつて、「絵画の存在論」が語りだされています。こうした記述のうちに、近代芸術独自のマニフェストとしてしばしば引用されるクレー (Klee, P.1879—1940) の理論的線描論「創造についての信条告白」(1920) の冒頭の箇所「芸術は見えるものをそのまま再現するのではなく、見えるようにすることにある (Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst macht sichtbar.)」³⁸ からの反響を認めることは容易でしょう。

西欧絵画の出発点でもあった「見える通りに対象の形を描く」のではなく、そもそも「存在が見えるものとして現れる」存在論の次元への変換でしょうか³⁹。「視覚とは、十字路 (carrefour) のように、存在のすべてのアスペクトが出会うことである」⁴⁰。あるいは、「見えるもの」を見えるものとして見させるために退いていく、それ自体は見えないものをいかに捉えるかという視点です⁴¹。ここには「表象システムには還元できない「表象不可能なもの」をどのように表象するのか」⁴² といった「表象」の表象である絵画、あるいは絵画の真の課題が露呈しています⁴³。

小林康夫氏はジャコメッティ (Giacometti, A.1901—1966) の作品制作に即して、「絵画とは、まさに何も描かれていない「無」の空間に突然に、——すでにあるものの「形」が、ではなく——「もの」そのものが出現することではないか」⁴⁴ とも述べています。まさに「無」からの、すなわち表象不可能なものからの「もの」の突如の出現こそが、ここでの焦眉の課題となっているのです。

■言語の「高さ」と作品の「深さ」

稲賀氏がいみじくも述べるように「文章読解には時間を要するが、絵画は一瞬で理解できるとする通念」もま

た、誤謬の一種なのでしょう⁴⁵。なるほど「見ること」は、あまりに自明すぎるのです⁴⁶。視覚表象として、一瞬にして全体を把握できるかのような印象が先行しがちですが、その視覚経験はきわめて重層的—階層的な秩序構造によつて貫かれています。言語的読解が困難なのは、画面において提示されるのが「存在の秩序と感覚の統一性を備えた一個の世界」であるからです。存在の秩序と個の感覚が向かい合い邂逅するコンテクストを確認するためには、あえて「見ること」の自明性に抵抗する必要があります。

ここで改めて本稿冒頭で掲げておいた上田氏の言説、「言葉で言えないことが言葉になるとき、言葉が真に言う」を想起しておきたいと思います。すなわち「言葉から出て言葉に出る」。上田氏の「根源語」とは、「言葉の世界から突如引き出されて、そこから再び言葉の世界に入ってくるという出来事、そういう運動の極限」⁴⁷ そのものでした。予め言葉によつて前理解された世界が打破・廃棄されて、言葉の道が途絶する境位から、そこから新たに言葉が蘇って生まれてくる出来事です。そもそも「世界」が存在することに対する驚異と、「言葉」が存在することに対する驚異とは等根源的な事態なのでしょう⁴⁸。「ことば」から出て「もの」へと降り立ち、そして「ことば」を圧倒する「もの」の現前から再びリアルな「ことば」が紡ぎ出されてくる運動。

「絵という「表面」を見るためには、その底なしの「深さ」に降りていかなければならないのです。その降下を助け、「深さ」を照らし出すためには、やはり言葉が必要です。言葉の「高さ」が作品の「深さ」を明らかにするのです」(小林康夫)⁴⁹。

「平面／表面」の底なしの深淵を、突如垣間見せるような「もの」からの衝撃。そうした衝撃にあたかも呼応するかのよう、言葉は突き破るように作品の深さから出現してきます。言語表象の「高さ」と図像表象の「深さ」は、いわば作品の「平面／表面」において共鳴・共振しているのです。

■教育における「もの」

本稿後半では、これまで論究してきた「言葉」と「もの」を巡る一連の洞察に基づきながら、更に「教育表象」の視点から考察を敷衍していきます。「教育表象」については、まずは人間形成過程全般に纏わる様々な表象一般というように、広義に受け取っていただいて結構です。そもそも教育が生起する場所では、「ことば」と「もの」は様々な表象のなかで交叉・共鳴・共振しています。教育学的思考の歴史とは、いわばこうした表象操作の連綿と

した改革の伝統であると述べれば、少し言い過ぎになるでしょうか。本稿では「教育表象」の特異な在り方を捉える端緒として、まずは教育における「もの」について一考してみたいと思います。

近年、教育哲学といった原理的・理論的考察の領域からも持続的に高い関心が向けられていますが⁵⁰、「もの」への着眼は教育の歴史研究領域においても、きわめて有効な解説技法として機能してきました。

たとえば教育史家の辻本雅史氏が述べているように、「モノ／コト」と観念は相互規定関係にあることは言うまでもないでしょう⁵¹。これまでなかった教具の登場や新たな教育慣行は従来までの教育観念を変容させます。また逆に教育観念が変容しますと、今度は次にそうした観念に呼応した新たな事物的な教育環境が生み出されていきます。ここでの「モノ／コト」とは、本稿前半で論究していた事象とは次元をやや異にしますが、その延長線上にあるのは確かでしょう。

辻本氏は教育史家の視点から「抽象的な問題を抽象的描写を用いて抽象的に議論するのではなく、いったん具体的な「モノ」（あるいは「コト」）に着目して分析することにより、よりの確かな考察を導き出す⁵²有効性を強調しています。物事を納得して理解したり、新たな意義を発見したりする場合、抽象的な概念だけではなくて、具体的な事物・具体例に即して考えていくことが重要なのは言うまでもないでしょう。教育表象、とりわけて教育における「図像一言語」表象を巡る問題群を扱おうとする本稿にとっても、図像資料がもたらす解釈地平の拡大と刷新は瞠目に値するものです。

なるほど「図像資料は、文字化という抽象のフィルターを通さない点において、「モノ」「コト」研究に直結⁵³することになります。文献資料の読解・解釈というものは、言語記述における「関心の遠近法」による情報の取捨選択を免れません。そこでは予め「記録に値する情報の取捨選択」が生じているのであり、言語記述がすでにそれ自体「解釈の産物」となっていることは言うまでもないでしょう。更には言語記述の対象とされている「現実」もまた、それ自体がすでに言語によって構築されていることも多言を要しないでしょう。

ただし図像資料の解釈においても、文献資料における言語解釈とはまた異なったフィルタリングが作用しています。このような異なるフィルタリング作用とは、ある図像的「意味」が生起してくる際の意味分節の仕組みの相違と言ってもよいでしょう。こうした相違について、辻本氏は慧眼にも指摘しています。「文字化された資料がいわば「近景」中心で成立しているのに対して、図像には「近景」のみならず「遠景」も描きこまれることが多い。

図像のリアリティを増加させるために、いわば本筋に直接関係のない描写もなされるからである⁵⁴と。本筋（コンテキスト）に直接関係のない描写（脱コンテキスト）もまた新たなコンテキストを形成します。「本筋に直接関係のない描写」／「遠景」／「背景」、いわばノイズとして排除されてしまうような過剰な情報が、実際には解釈地平の豊饒さにも通じていることもしばしばなのです⁵⁵。たとえば辻本氏はこうした図像解釈の作例として、コメニウスの『世界図絵』の「学校」の項を挙げています⁵⁶。

■世界図絵とエンブレム

本稿でも西欧・近代の世界像を縮約した祖型を準備したとも言われるコメニウス（J.A.Comenius, 1592-1670）の『世界図絵』（*Orbis sensualium pictus*, 1658年）⁵⁷に「図像一言語」表象の観点から必要な範囲で改めて言及してみようと思います⁵⁸。

『世界図絵』は、広範な汎知的・統一的な知識体系（パンソフィア）に基づいたコメニウスの教授学の構想を背景として成立した作品です。それはとりわけ視覚表象の人間形成的意義を称揚した著作としても知られています。

コメニウスは「絵本の父」とも称されるように、『世界図絵』は「最初に意図的につくられた子どもの本」あるいは「視覚に訴える辞典」として、世界初の「絵入り教科書」として広く認知されています⁵⁹。『世界図絵』の根本性格としては、それがそもそも「子どものためのラテン語学習用の教科書」として考案されたことに認められます。原典のラテン語と各国語との見開き二頁の対訳形式（二カ国語対訳版）がその基本形式であり、1658年ニュルンベルクでのラテン語—ドイツ語の対訳版の発刊以降、17世のおよそ100年間には95種類の異版本が刊行され⁶⁰、「18世紀には聖書につぐベストセラー」ともされた著作です⁶¹。

『世界図絵』の際立った独自性が、その「挿絵」に依ることは疑いなくでしょう。ただし視覚表象としての図像だけが肝要なのではなく、言語表現（説明の文章）と相俟って、「図絵と文字からなる世界を、認識の対象として客観的に示す」その方法的意識、言い換えればコトバを世界の表象との関係において理解させるその方式、更には「一冊の書物のなかに、世界の表象を閉じ込め」ようとするその壮大な企図こそが重要なのです⁶²。

世界の表象は『世界図絵』では、「事物—人間—宗教」の三分法でもって呈示されています。すなわち神の手による「三つの書物」として、地上の「事物」は感性によって、神の似姿である「人間」は理性によって、そして神の言葉が書かれた「聖書」は啓示によって開き示されます。『世界図絵』は150の特徴ある主題によって構成され

ており、各項目において視覚表象（図絵）、言葉、事象が配列整理されて、世界の秩序が汎知学の統一的な知識体系に基づいて描出されるのです⁶³。

ところでコメニウスの世界観は、17世紀というエピステーメの転換期（類比認識から秩序認識へ）にあっても、根底的には類比的な階層構造をとっています⁶⁴。そのことは『世界図絵』の図像表象、とりわけ不可視の事柄を視覚的に表象する図像において際立ったかたちで現れてきます。「絵とは、可視的な事柄の描像による表象のことである。不可視のものも絵で表象されることがよくあるが、それはある類比的な様式によってであり、この点ではエンブレムが優れている」⁶⁵。

エンブレムとは、「知性的な事柄を感覚的に表象する知恵」⁶⁶とも呼ばれているように、いわば共通のアレゴリーのコードを介して、語りえぬものを絵によって示す表現形式のことです。エンブレムと『世界図絵』の図版との酷似はつとに指摘されていることでもあります⁶⁷。

たとえば図像116「正義」(Caput CXVI Justitia/Die Gerechtigkeit)の項を参照してみましょう。図版にはギリシア神話の女神アストライアが剣と天秤を持ちながら、左の耳をふさいで目隠しをして裁いている情景が描写されています。

添えられたテキストを読んでみましょう。

正義₁は四角い石(Quader)₂にすわって描かれています。なぜならそれがゆるぎないものであるべきだからです。個人にめをかけないように目かくし₃をしています。もう一つの立場に残しておくために、左の耳₄をふさいでいます。

悪者を処罰し、抑えるために、右側に剣₅と手綱₆を保持しています。

さらに、右の秤皿₈には功績を、左側₉に報酬を置いた天秤₇をもち、・・・⁶⁸

ここでは本来、視覚表象化しえない観念的・理念的な事柄が、類比的思考法によって直観的に表出されているのがわかります。時代は「ルネサンス的な類似から古典主義的表象へ(フーコー)」と認識論的な枠組みが大きく変容していく17世紀でした⁶⁹。そこではまさに「事物と言葉の乖離」という認識状況の破断——「表象の困難」——が生じていました。エンブレムが不可視の観念を視覚的に映すものであり「より言語に近い絵」⁷⁰であるならば、それはまさに言葉と事柄の乖離という事態に直面するなかで、その乖離をなんとか引き留めようとする手立てであったのかも知れません。「図絵—命名—描写」という表象形式に呼応するかたちで、「もの」と「ことば」

を媒介する類比的思考法が要請されているのです。一見無秩序とも、前近代的とも思われるような『世界図絵』の150の項目配列、および「図絵—命名—描写」という表象方式は、あくまで神の手による「世界という書物」を解読するための先駆的試みとして、そこには視覚—言語表象の近代の本質が却って鮮やかに投射されているように思われます。

■メディアと「もの」

教育的文脈における「もの」の次元に対する関心は、教育の歴史研究領域のみならず、近代教育学を通して、とりわけてドイツ教育学において、特徴的な問題設定として伝統的にこれまで維持されてきました。ここでの教育における「もの」経験とは、もちろん単なる実証的な次元における即物的・物質的な経験云々といったものには限られません。言い換えると、それは日常の教育—学習理論における「真正性・客観性・社会性」等のファクターには容易には還元されえない、「もの」経験それ自体との対峙がもたらすような「真理性」の在り方が問われている事態と呼んでもよいでしょう。あるいはそれは、芸術作品という「もの」の美的経験において、しばしば伴って生起してくるような真理経験に相通じるものかも知れません。

教育においては、「できることを通してわかる、わかることを通してできる」⁷¹という二つのことが交叉し合い、両者の交流を通して知が深まっていく経験が重要となります。とりわけ深い納得をもたらすような「わかる」経験には「モノによって自分が動かされるという感覚」が伴っていることが稀ではありません。

「対象の変化そのものに導かれて自分のなかに変化が生じることも経験するのではないのでしょうか。さらに没頭しつづけますと、対象そのものの世界に自分の中に入り込んできて支配し、自分は対象の世界の必然性にひきずられてはたらきかけている、という心境にいたるでしょう」(今井康雄)⁷²。

表象操作主義とでも呼べるような伝統的な思考形式に貫徹された教育学の思考においては、「直観」すらも表象操作の対象として絡めとられてしまいます。本稿で論究しようとしているのも、まさにこうした人為的な表象操作経験を突き破って出現してくる「もの」の経験、別言するなら科学的な記号体系や記号論的な表象システムにはもはや還元できないような感性的な直観可能性なのです。

深い洞察をもたらす教育表象としては、因果連関や一般規則を表象する記号論的な表象システムだけでは不十

分でしょう。それとは別様の直観可能性を確保するような表象のメカニズムが必要なのです⁷³。今井氏はこのメカニズムのことを「直観的な感覚知覚と秩序との間を媒介する図像の教育的機能」⁷⁴とも呼んでいます。

本稿の前半部で、絵画にとっての真の課題として、表象システムには還元できない「表象不可能なもの」をいかにして表象するのか、という視点を取り上げました。「表象」の表象としての絵画です。同様のことが実は「図像の教育的機能」についても妥当するでしょう。何故、図像は直観認知と秩序表象とを媒介できるのか。私たちはそれを図像というメディアにそなわる「もの」性、「もの」としての図像のうちに求めたいと思います⁷⁵。すなわち記号論的な表象システムの抽象的な分節作用によっては捕捉しきれない経験の具体性が、図像というメディアの物質性を機縁として触発されて浮上してくるのです。それは図像を通して伝達される何かではなくて、まさに図像において伝達されるメタ認知的な洞察なのです。

ここで今一度『世界図絵』に立ち戻ってみましょう。先述しましたように『世界図絵』は17世紀という時代認識の大きな転換期—エピステーメーの変換期—に登場した作品でした。なるほど「1神」から始まり「150最後の審判」で終結する『世界図絵』の150の項目配列・構成を眺めると、その表象内容は当時であってもすでに前近代的・反時代的とも思われるようなものでした。この点ではコメニウスは「正しい秩序についてのキリスト教的な観念」にまったく依拠していたと言えるでしょう⁷⁶。ただ『世界図絵』の新しさとは、こうした凋落しつつあった秩序原理を、図像表象と言語表象の交叉・連携によって、感覚知覚に直観的に訴えたことにありました。粗描的になりますが、教育哲学者K. モレンハウワーの解釈に即して進めてみます。

モレンハウワーは、コメニウスが『世界図絵』において直面していた課題として、教育的表象の困難の問題を次のように指摘しています。教育における表象作用(Repräsentation)の基本問題とは、次の三つに集約されます。すなわち①学ぶべき事柄(何を学ぶことがはたして重要なのか?)、②直観可能性(Anschaulichkeit)(重要な事柄を、不可欠な直観において伝達することは、いかにして可能なのか?)、③動機づけ(Motivation)(表象された事柄を自分のものにするという動機づけを、いかにして子どものうちに引き起せるか?)、という三つの課題でした⁷⁷。

確かに記号論的表象の操作メカニズムだけでは、①「学ぶべき事柄」はともかく、確かに②の「直観可能性」および③の「動機づけ」に関しては十二分には満たせない

でしょう。そこでコメニウスは図像表象の導入によって、①「学ぶべき事柄」と②「直観可能性」および③「動機づけ」とを架橋するよう試みました。「表象の困難」という時代認識が抱えた課題に対するコメニウスの回答の核心を、ここに認めるのは容易でしょう⁷⁸。

ただし機械的複製技術の導入によるメディア状況の変革は、教育的作為に対してこれまで一定の歯止めをかけてきたような伝統的な表象内容の喪失を劇的に促しました。すなわち①伝統的な「学ぶべき事柄」が凋落し、②「直観可能性」および③「動機づけ」から切り離されていくなかで、教育表象を人為的・恣意的に操作することが可能な技術的メディアがいわば専制的に突出してくる事態です。そこでは直観的な認識ですら、作為的に操作可能な対象となりえます。新たなテクノロジーに基づいた教育方法の制覇という状況に直面して、コメニウス以来の教育課題、すなわち直観的な表象メカニズムによって、表象はいかにして学ぶべき事柄と直観性の確保の両方を同時に満たしうるのか、が問われる所以です⁷⁹。

なるほどコメニウスがその汎知学で構想したような「世界を表象するような確実な知識」は、もはや今日では望みえません。教育学的思考においては近年、たとえばコミュニケーション能力に代表されるような様々な対人的能力・機能的概念が強調されています。これは教育議論の趨勢としては、とりわけ教育の形態論(形式論・構造論)に論点が焦点化されて、対して教育の中身の議論が不在になりがちな傾向として指摘できるかも知れません⁸⁰。この点はたとえば教育内容ベースから、資質・能力ベースへと知の在り方の再編・転換を計ろうとする近年の学習指導要領改訂の動向⁸¹、あるいはコンピテンシー(資質・能力)を軸とした教育改革の国際的動向とも一致しているものでしょう。これまでの専ら内容中心、メッセージ一辺倒の教育学に対する、反表象主義とでもいえる状況が時代の知的趨勢なのかも知れません。もはや表象内容(コンテンツ)を一次的に追求しようとする陶治形式は、実は様々なコンピテンシーの開発・訓練に専念し、そこに自己の在り方を特化しようとする生活形式と表裏一体の関係にあるのです⁸²。

今日のメディア・テクノロジーは、恣意的・作為的な高次元の表象操作をいとも容易に成し遂げます。メディア・リアリティーと「現実」を区別する指標は、もはや判然としていません。私たちの生活形式はメディア・テクノロジーによって終始貫徹されており、私たちの経験とはいわばメディア化された経験なのかも知れません。

「あらかじめ世界を解釈したものとしての情報が充満して、それを使うことで世界と接触しないで済む。世界とはこんなもんだとあらかじめ分った気分になる。これも外界との接触を遮断する方法の一つであるわけですが、あらかじめ与えられた、解釈された世界の中で人間は生きてしまうことになる。世界と付き合っ、自分自身もゆっくりと、変わっていくという経験のプロセスが困難になってきているのではないか（今井康雄）」⁸³。

私たちの生活経験は、その大部分がメディア・テクノロジーによって貫徹され、再構成された「現実」経験なのでしょう。こうした徹頭徹尾メディア経験の被膜によって覆われて閉塞した「現実」に、いわば風穴を開けるような出来事こそ、「モノ／コト」経験の意義なのかも知れません。言葉がもはや言葉にならないものを、あくまで言葉において発言しようとするように、あるいは絵画がもはや表象システムに還元できないものを、あえて視覚表象しようとするように（「表象」の表象）、言葉ならざる言葉、図像ならざる図像が示唆する真理性、「モノ／コト」から突破されるような経験こそが課題なのです。

註

- 1 Rainer Maria Rilke, *Werke in drei Bänden*, Bd.1. Leipzig, Insel, 1978, S.343.
- 2 上田閑照、「根源語—あるいは実存と虚存と」、『哲学コレクションⅢ 言葉』所収、岩波書店、2008年、44頁
- 3 同、45頁
- 4 円谷裕二、『知覚・言語・存在—メルロ・ポンティ哲学との対話』、九州大学出版会、2014年、120頁
- 5 上田、「根源語」、51頁
- 6 同、59頁
- 7 同、47頁。上田氏はここでの「根源語」に対応するドイツ語として *Urwort* を挙げており、通常の類義語である *Grundwort* あるいは *Ursprache* との異同を慎重に区別して使用している。
- 8 手塚富雄、『手塚富雄著作集』第4巻、中央公論社、1981年、172頁
- 9 上田閑照・柳田聖山、『十牛図—自己の現象学』、筑摩書房、1985年、103頁
- 10 『京都市立芸術大学 美術学部紀要』第59巻所収、2015年
- 11 上田閑照・柳田聖山、『十牛図—自己の現象学—』、筑摩書房、1982年、4頁。「十牛図」の図像に関しては古来様々な異本が存在するが、日本においては15世紀、室町時代中期、相国寺の画僧周文による図像が代表的作例として著名であろう。本稿では、周文による相国寺版の図像に即しながら論を進めることにする。
- 12 因みに「十牛図」の各道程に付せられた序の表題は、第一「尋牛」、第二「見跡」、第三「見牛」、第四「得牛」、第五「牧牛」、第六「騎牛帰家」、第七「忘牛存人」、第八「人牛俱忘」、第九「返本還源」、第十「入麁垂手」である。
- 13 上田閑照、『十牛図を歩む—真の自己への道一』、大法輪閣、2002年、8頁
- 14 「序」と「頌」の性格については「形式的に対比すれば、序は法理を説明し、頌は法味を表す」とも説明されている。上

- 田、同書、22頁
- 15 上田氏はマールブルクでのドイツ人学生を対象とする授業において、「十牛図」を素材にして禅について講義したことを、「十牛図」に特別な関心を抱くようになった因縁とも述べている。種々の言語的制約のなかで図像表現に集中せざるをえなかった状況は、その「十牛図」解釈に独自の性格を与えているように思われる。『十牛図を歩む』15-17頁参照。「テキストとしては序文があり、図があって、その図の意味を詩で現しているわけですが、むしろ図だけを並べて見ているとさらに面白い。テキストで表現しようとしていること以上のものが、いろいろと出てきます」。『対談評釈—イエスの言葉／禅の言葉』、上田閑照・八木誠一、岩波書店、2010年、77頁
- 16 上田、『十牛図』、30頁
- 17 同書、4頁
- 18 同書、31頁
- 19 同書、36頁
- 20 「盲聾」については、『碧巖録』第八十八則に「玄沙三種病人」という表題の公案があり、この「返本還源」の頌は、唐代の僧玄沙の公案・説法の内容を踏まえていると言われる。詳細は上田、『十牛図を歩む』、196頁参照
- 21 「入麁」とは店の立ち並んだ街に入ること、「垂手」とは衆生のために手を差し伸べることである。
- 22 稲賀繁美、『絵画の臨界』、名古屋大学出版会、2014年、iv
- 23 同書
- 24 同書、575頁
- 25 同書、576頁f
- 26 同書。稲賀氏が注意深く指摘しているように、これら二つの思考類型を「対照的な二項対立」の図式関係に押しとどめることなく、意識の重層性（意識の表層コードと深層コード）の観点からも捉えておくことも肝要であろう。「線状型のコードは、意識のごく表層にきわめて限定した形で整形されるのみである。その下には広大な絵画的思考の領野が広がっているようだ。・・・ヒトの脳表皮で実際に発生していることの95パーセント程度は、非線状的なイメージの離合集散ではないだろうか」。
- 27 中井久夫、「絵画と比べての言語の特性について」、『私の日本雑記』所収、岩波書店、2010年、245頁。「絵画は、否定を表現できない。森の代わりに荒地は描けるが「森でないこと」自体は表現できないのである。逆に絵画は「常識的に因果関係のありそうなこと」は表現できても、「因果関係」そのものは表現できない」。
- 28 同
- 29 稲賀繁美、『接触造形論』、名古屋大学出版会 2016年、271頁
- 30 同書、272頁
- 31 稲賀、『絵画の臨界』、575頁
- 32 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, p.23. (邦訳：滝浦静雄・木田元訳『眼と精神』、みすず書房、1975年、261頁)
- 33 Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p.60. (邦訳 283頁)
- 34 Maurice Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence. Signes*, Gallimard, 1960, p.88. メルロ＝ポンティ、「間接的言語と沈黙の声」、木田元編メルロ＝ポンティ・コレクション4、みすず書房、2002年、70頁
- 35 *Ibid.*, p.69. (邦訳 288頁)
- 36 Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p.27. (邦訳 263頁)
- 37 *Ibid.*, p.88. (邦訳 299頁)
- 38 パウル・クレー、土方定一・菊盛英夫・坂崎乙郎訳『造形思考』(上)、1956年、新潮社、122頁。同様の趣旨は『日記』

- 1918年1134の記述にも見受けられる。「芸術では、見ることは見えるようにすることほど本質的ではない」(Bei der Kunst ist das Sehen nicht so wesentlich wie das Sichtbarmachen.) Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, Köln, M. DuMont Schauberg, 1957, S.418, Nr.1134. 『クレーの日記』、高橋文子訳、みすず書房、2009年、429頁参照
- 39 小林康夫、『表象文化論講義 絵画の冒険』、東京大学出版局、2016年、284頁
- 40 Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p.86. (邦訳 297頁)
- 41 加國尚志、「私はこの世ではとらえられない——クレーをめぐるメルロ＝ポンティとハイデガー——」、*Heidegger-Forum*. vol.5, 2011年、105頁 (heideggerforum.main.jp/ej5data/kakuni.pdf) 参照
- 42 小林、『絵画の冒険』、24頁
- 43 因みに小林氏はデューラー (Dürer, A.1471—1528) の《横たわる婦人を描く》(測定法教則、1525) の版画を例に挙げながら、「計算可能な、記号的な表象の成立を図式化」しようとする透視図法との連関において、「表象」の表象である絵画、「絵画の哲学」について言及している。同書、22頁以下参照
- 44 同書、283頁
- 45 稲賀、『絵画の臨界』、576頁
- 46 同書、313頁
- 47 上田、「根源語」、50頁。因みに上田氏はリルケの墓碑銘に即しながら、根源語の分節化してこの詩句を独自に解釈している。
- 薔薇、おお！ 純粋な矛盾
幾重にも重ねた臉の下
誰のでもない眠りである悦
- Rose, oh reiner Widerspruch, Lust
Niemandes Schlaf zu sein unter
soviel Lidern
- ここでは「おお！」が根源語と見なされ、全詩句がこの「おお！」の分節として詳細に解釈されている。「根源語とその分節——リルケの遺稿に則して」、『哲学コレクションⅢ 言葉』所収、62頁以下参照。
- 48 上田、「根源語」、60頁
- 49 小林、『絵画の冒険』、314頁
- 50 教育における「モノ」を主題とする学会関連の近年の事例として、たとえばコロキウム「モノの教育的意味——思想史的接近の試み——」『近代教育フォーラム』No.24、教育思想史学会、2015年、あるいは研究状況報告「教育におけるモノとメディアー現代美術の経験を手がかりとして——」『教育哲学研究』No.115、教育哲学会、2017年などが挙げられる。
- 51 辻本雅史、「『モノ』『コト』と教育」、『教育史研究の最前線』所収、教育史学会、2007年、275頁
- 52 同、276頁
- 53 同、278頁
- 54 同
- 55 辻本氏は、近代教育学の先駆者であるコメニウスの『世界図絵』の図版「学校」の例をひきながら、文献資料における習慣化による「受信濾過」についても言及している。すなわち日常的・恒常的に「当たり前すぎる」自明な事柄は、意図的な記録行為から漏れ落ちてしまう傾向にある。同、279頁参照
- 56 同、278頁参照
- 57 「感覚的に描かれた世界」の意であり、『可感界図示』とも訳される。

- 58 三木博、「図像表象と教育の原理——美的人間形成論 断片——」参照
- 59 『世界図絵』はもともと、ハンガリーの領主ラコーツィ家の求めに応じて構想されたものであり、新しい学校のための著作である。井ノ口淳三、『『世界図絵』の意義』、J.A. コメニウス、『世界図絵』所収、平凡社、1995年、358頁参照。
- 60 同、356頁
- 61 同。『世界図絵』は「1698年から1801年までの103年間に95種類の異版本が刊行」されるが、二カ国語対訳版の組み合わせは、その過半数の56種類を占める。そのうち圧倒的に多いのは初版と同様のラテン語—ドイツ語版とされる。しかし「どの国の言葉に訳されようとも原典のラテン語との対照が欠かされていない点は共通している」。同、356頁。
- 62 因みにコメニウスは「読者への助言」(An den Leser) のなかでその性格を「世界における主要な事物のすべてと、人生における人間の諸活動を絵で表し、命名することです！」と要約している。『世界図絵』、井ノ口訳、12頁。原文では、Die Bebilderung und Benamung aller hauptsächlichlichen Gegenstände und Lebenstätigkeiten! Johann Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus*, neu herausgegeben von Uvius Fonticola, Friedrich Verlagsmedien, Frankfurt a.M. 2012, xxv.
- 63 北詰裕子、「コメニウスにおける世界の表象と教育的提示——図絵・修辞・身体——」、『近代教育フォーラム』No.15、教育思想史学会、2006年、3頁参照
- 64 相馬伸一、『ヨハン・コメニウス 汎知学の光』、講談社、2017年、96頁、169頁参照
- 65 同書、172頁
- 66 同書、173頁
- 67 北詰、「コメニウスにおける世界の表象と教育的提示」、5頁参照。北詰氏は『世界図絵』の「項目名と図絵と説明文」という構図自体が「16世から18世紀の間にヨーロッパ諸国で約2000点以上も出版された大衆本であるエンブレム・ブック(寓意画集)という一連の書物の形式に酷似している」とも述べている。「コメニウス」『教育思想史』所収、有斐閣、2009年、97頁
- 68 『世界図絵』、262頁。Johann Amos Comenius, *Orbis Sensualium Pictus*, S.240f
- 69 北詰、「コメニウスにおける世界の表象と教育的提示」、2頁参照
- 70 相馬、『ヨハン・コメニウス』、173頁
- 71 今井康雄、「教育におけるモノとメディアーある研究アプローチの構想と提案—」、『東京大学大学院教育学研究科 基礎教育学研究室 研究室紀要』第40号、2014年、12頁
- 72 同
- 73 今井康雄、「表象とメディア——教育学的メディア論のための一考察——」、『教育人間学』、東京大学出版会、2012年、209頁
- 74 同
- 75 日本語の「もの」が指示する意味領域は広範であり、たとえばドイツ語では Ding, Sache, Stoff, Material などの語彙とも複合しあっている。その詳細な検討は今後の課題としたい。因みに芸術作品における素材 (Stoff, material) 概念としては、①画布や絵具のような物質的素材、②線描や色彩などの表現形式素材、③題材や主題のような内容的素材として三つの水準で区別されている。前田富士夫、「近代絵画論の再構築——色彩研究の立場から」、『色彩から見る近代美術 ゲーテより現代へ』所収、三元社、2013年、15頁参照
- 76 同、207頁
- 77 Klaus Mollenhauer, *Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und*

Erziehung., Juventa Verlag, Weinheim und München, 2008, S.67f. 参照。引用については、今井訳を参考に訳出した。モレンハウアー、『忘れられた連関 〈教える—学ぶ〉とは何か』、今井康雄訳、みすず書房、1987年、77頁

78 今井、「表象とメディア」、208頁

79 同、215頁

80 教育史家の宮澤康人氏は「西欧の教育文化における音声言語と書記言語の葛藤—教育史認識の「メディア論的転回」によせて—」において、興味深い指摘をしている。氏はここで指摘されるような学会からの批判に言及したうえで、それでも「旧来の教育史はメッセージ—辺倒で、メディアへの視点が弱い。メディアが重要な要素となるはずの教育方法史でさえ、カリキュラムを構成する文化内容に注目するのが主で、教

育の形態面はほとんど無視されます」と述べている。これは論文初出の2006年時点での言説であり、若干現時点とのズレを感じさせる記述であろう。ただし「モノ／コト」を扱おうとする本稿において、メディアとその物性に対する留意は重要であろう。『論集 現代日本の教育史7 身体・メディアと教育』所収、日本図書センター、2014年、166頁以下。(論考初出は、『教育史フォーラム』第1号、2006年)

81 児美川孝一郎、「教育内容ベースから資質・能力ベースへの転換—学習指導要領改訂と知の再編」、『教育』No.849所収、教育科学研究会、2016年、6頁

82 今井、「表象とメディア」、202頁

83 今井、「教育におけるモノとメディア」、9頁