

教育における多様性と画一化に関する考察

—— 現代美術の手法を手掛かりにして ——

内田裕子 埼玉大学教育学部芸術講座美術分野

キーワード: 多様、一元、多元、還元主義、本質主義

1. はじめに

或る会議でのこと。「SDGsにも謳われている通り、これからの時代は、多様性を認めることが必要であるため、これ迄、男女で色を変えていた学校用品の色を統一する」との報告があった。聞き違いではないかと思ったのも束の間「伝統も引き継がねばならない」との説明により、その報告は終わった。

この話に関する意見を幾人かの学生や社会人に求めた所、アルバイト先や勤務先で同様の経験をしたと答えた人や、この報告を理解出来ると話す美術以外の教科を専攻する人は居たが、美術教育を専攻する人の多くは、この話に驚き疑問を抱くと言った。その理由は、現代の美術教育では、個人の自由や個性即ち創造性を重視するため、それら自由や創造性は画一化を否定する所から始まる点で、美術教育に関わる人は、日頃から「多様性」は元より「画一化」についても考えているためと思われた。

但し、美術においても、自由で創造的な表現よりも画一的で伝統的な表現を重視する場合はある。例えば、狩野派では伝統的な描画法を踏襲する表現が第一で、個人の自由な表現は二次的と捉え、また「伝統的工芸品産業の振興に関する法律」〔1974年〕では、伝統的工芸品の指定の条件を「伝統的な技術又は技法により製造されるもの」とし、産地支援のための補助金交付の根拠は、同じ材料と技術又は技法で100年以上生産が継続されていることを基準としており、いずれも「伝統」を重視する。

しかし、現代の伝統的工芸品においては、それが伝統を第一義にしているとは言え、工芸品は生活用品であって商品であるため購入される必要があり、購入されるには使用する人々の琴線に触れる必要があるため、色や形を流行や風潮に応じて変化させることは必至である。またこれは工芸以外の美術作品においても同様で、生業とするには作品が商品として流通する必要があり、美術家は、現代の人々の琴線に触れる観点を無視して制作をする訳には行かない。

上記の通り、美術品や伝統的工芸品が抱える課題は、俳諧で言う不易流行に関する課題とも言え、それは、目下SDGsのスローガンの下で解決を目指す、従来の伝統的な教育方法や内容に依る画一化を目指した教育と、現代の創造性や多様性を認める教育の融合を図るという課題に似ている。現代のこうした教育問題の解決には、美術品や伝統的工芸品に関する課題の解決と同様に「デザイン思考」や「アート思考」と呼ばれる「創造性」が必要とされ、そこから現代の教育課題の1つは創造性の育成と言われているが、その一方で、いみじくも創造性をデザイン思考やアート思考と言った様に、美術教育では、学習指導要領の試案が示された1947年から一貫して創造性の育成を教科の目標に掲げ、更に、創造性の育成には個性〔多様性〕の尊重が必須であることから、現在、中央教育審議会が「学校の多様性と包摂性を高める」¹方法に提示する「個別最適な学び」や「協働的な学び」の方法についても当初より実践して来た。

以上を踏まえ、改めて美術教育が多様性を許容したり促進したりする背景を考えると、まず、美術教育が対象とする美術や工芸においては、上記の通り伝統も創造性も認める土壌があること、次に、美術教育には個人を無視し全体主義に陥って突き進んだ戦争への反省から個性を認める決意が籠められていること、

更に、現代美術の発展により、従来からある普遍的で限られた美の概念とされる「美的範疇」を逸脱した個人の感性に基づく美の概念である「美的概念」を反映する〔本来であれば「感性学」と言うべき〕「美学」が広まったこと等が挙げられる。特に、美の概念の拡張に基づいて展開される「多様性を最大限尊重する多元主義を掲げる現代美術」²は、美術家は何ら造形していないマルセル・デュシャン〔Marcel Duchamp, 1887-1968〕の《泉》〔1917年〕を美術作品と認める等、美術の概念の外延を果てしなく広げた。その結果、現代美術が「モダン・アート」と呼ばれていた頃迄は、それを「19世紀の、古いアカデミズムの桎梏から脱出し、自由で新しい表現を求める冒険」³であり「伝統破壊的なアバンギャルド性」を持った〔観念性、運動、新奇性、差異性、純粋化、抽象化、記号化〕等の特徴とする美術と捉えていたが、モダン・アートの定義が変わって、モダン・アートが「近代美術」を指す様になり、更に近代美術が一般史に倣って封建制崩壊後の〔日本では明治時代以降の〕美術を指す様になると、第二次世界大戦以後や20世紀の現代美術は「コンテンポラリー・アート」と呼ばれ、その特徴は「芸術観・方法・技法において新しい次元の芸術」と捉えられる様になった。

但し、モダン・アートもコンテンポラリー・アートも、それら現代美術は「具体的形態から離脱している」芸術、即ち「外の自然の具体的な事態に倚りかかった芸術から、そうではなくて全くそこから自立した自由に魂からそのままに純粋に芸術をうち樹てて行く段階」⁴の芸術と要約出来、これらの表現は、カンディンスキー〔Wassily Wassilyevich Kandinsky, 1866-1944〕が美術の類型として述べた「技巧の様式」と「作曲の様式」においては後者となり、具体的には美術家の中に生まれて来る「芸術的感動というもの」を何ものかに頼ったり、或はそれに依託したりして表現するのではなくて、その芸術的感動をそのままそれ特有の色と形の世界の中に損う事なく取り出して行く」⁵表現を指す。しかも「美術」が拠り所にする「美」が、作家個人の持つ「感性」と解される様になると、個人が自身の感性に従って色と形で表現したものは全て美術となり、更に現代美術の外延を際限なく広げたコンテンポラリー・アートに至ると、内包は極端に減って「作者が美術であると主張すればそれが美術」とでも言うしかなくなり、その結果、現代美術は「何でもあり」⁶の状況となって、殆ど制限のない多様性を前提とする表現になった。

こうした「無限の多様性に彩られ」⁷る現代美術は、従来、図画工作科及び美術科を通して学校教育で取り上げられており、その教育を受けて来た現代の大人や子どもは、多様性を認めることに抵抗はないと考えられる。しかし実際には、多様性に関わり苦心する人の姿は多々見られ、多様性を認めると言いながら画一的な規則を用意する冒頭の様な事例もある。そこで本論では、冒頭の事例の様な発想が生まれる理由を考え、更に多様性を保障する教育方法を検討することを目的に、まず多様性に関わる言葉の意味を調べ、次に、その意味を手掛かりに、現代美術における多様性の現れ方を〔協働、共同、還元主義、本質主義〕の観点から分析し、更に、冒頭の事例に見られた、多様性を保障する画一化という措置の意味を考察し、その結果から、多様性を保障する教育方法を検討する。何故なら、多様性を認める点は、これからの教育理念として2017年～2019年改訂学習指導要領や2021年に中央教育審議会が答申した「令和の日本型学校教育」に掲げられる観点でもあるためである。

2. 用語の解釈

2-1 画一と多様

世間では「オフィス環境の多様性・画一性の問題」⁸の様に「多様」と「画一」を屢々対義語として用いる。しかし多様は「異なるものの多さま」であり、画一は「一様に整え揃えること」であって、そこから多様は状態を指す言葉であり、画一はその状態を作り出す行為者の意図が介在する言葉であるのが分かる通

り、両者は対の意味を持つ言葉ではない。その違いは「多様性」は辞書にあるが「画一性」は辞書になく、「画一的」は辞書にあるが「多樣的」は辞書にないことが示す⁹。なお、多様が状態であり、画一が人為的であるとする説明は、『莊子』に登場する「渾沌七竅に死す」の寓話の「混沌」という名の帝の話に彷彿する。この寓話では目と耳と鼻と口の七つの穴を作られた混沌が、それらが作られたことが原因で亡くなるが、この寓話に象徴される様に、美術教育においては、状態である混沌を人為的な秩序に置き換えるのは個性や創造性の育成を妨げる理由から一般に行われない。

混沌と秩序に関しては自然科学でも取り上げられ、特に生命の起源に関するオパーリン [Aleksandr Ivanovich Oparin, 1894–1980] の「化学進化説」が知られる。この「化学進化説」においては、進化は「混沌から秩序の形成」¹⁰を辿るとされ、その秩序は「変化を支配」し「それらを律する規則」は普遍であるとする「斉一説 (uniformitarianism)」に則り説明される。理論物理学者の湯川秀樹 [1907–1981] も「長い間の素粒子理論研究の中で、老荘の少なからざる観念は素粒子世界の特徴と驚くほど似ていることに注目し、これを自身の研究にむすびつけた」¹¹と言われる。「湯川から見れば事物の深淵は混沌状態であり、自然法則はつねに混沌の中に潜在している。だから『存在の理法』を探すのは混沌の中から秩序を探し出すことである」¹²り「湯川はまた混沌の認識方法を、根源を追究する『探原型』認識方法と見ている。これは認識対象を物事の究極的根源——原始の自然『混沌』の状態にまでさかのぼることである。こうして、認識過程の中に主観的色彩が入りまじるのを防止し、認識対象の原始完全性と客観的自然性が保証されるようにするのである。それは同時に認識者が認識過程で生み出す先入観や、偏見および既成の理論体系の規範にとらわれることも防止して新たな思想と新たな観点を生み出すのに有効であると見ている」¹³とされる。以上から、オパーリンも湯川も、混沌は状態であると捉えるが、秩序を成すのは、オパーリンの場合は他者が行う整理ではなく生物自体の選択に基づく「区切る」という働きであり¹⁴、湯川の場合は、その「区切り」を探し出す認識である。

以上の混沌と秩序に関する話を敷衍すると、混沌は秩序を生む元であると同時にそれ自体に意味がある状態であり、混沌は多様、秩序は画一に擬えられ、混沌 [多様] を作るのは自然であるが、秩序 [画一] を作るのは自然即ち混沌自体の場合もあれば、外部から混沌を見る人の場合もあると言える。但し、留意すべき点は、多様や混沌はその状態の中に居ては分からない状態であり、その状態を俯瞰する視点を以て初めて表現し得る言葉である点である。

2-2 一樣と多様

画一と似た言葉に「一樣」がある。一樣の対義語は多様である通り、多様が「異なるものの多いさま」であるのに対して一樣は「全部が同じ様子」を意味する。但し、多様の英語は「diverse」で、一樣の英語は「universe」であり、この universe には宇宙や森羅万象の意味があり、それは同じ「宇宙」の語でも、秩序ある体系を意味する宇宙の「cosmos」に比べると、万物の混沌状態の「chaos」の意味に近く、これは湯川が言う「混沌」の意味になり、巡り巡って「多様」を意味することになる。以上から、一樣とは、多様を包摂する概念、即ち「インクルーシブ」になると考えられる。

以上のことから画一と一樣とは、前者が恣意的に統合されている状態とすると、一樣は、自然で多様な状態でありながら統合されている状態であり、両者は発言者の視点が異なる言葉であると捉えられる。

2-3 一元と多元

先に「多様性を最大限尊重する多元主義を掲げる現代美術」と引用した。このことから、多様と「多元」は親和性の高い語であると考えられる。では多元とは何を意味するのか。次にその点を検討する。

一般に多元は「多くの根源や要素があること」を意味し、「一元」は「事物の根源がただ一つであること」を意味する。また、多元を冠した語には多元主義や多元論があるが、2003年に発表された論文には、1980年代以降「多元主義はアメリカの美術教育において最大の関心事の一つとなっている」¹⁵と記され、更に「多元論とは西欧哲学の統一性と絶対性の原理を解体しようとするポストモダンの思想であり、社会構造論、デリダの脱構築論（deconstruction）を中心に、絶対的権威の解体、脱構築を強調する。中心に対する解体、周辺を中心化、多数の中心が存在する社会文化現象が現れることである」¹⁶と記されている。なお「ポストモダン」¹⁷は「近代の後」を意味することから、美術においては近代美術を意味する「モダン・アート」の後の「近代を超えようとする芸術運動」であるコンテンポラリー・アートに関わる言葉と捉えられる。

「多元文化教育」〔Multicultural Education〕なる言葉がある。これは「教育という文脈において、多様な文化的背景の人々が共生しながら、自己文化と他の文化の特殊性を認め、お互いを尊重しながら文化を共有すること、つまり教育を通じた文化的多元主義を意味」¹⁸し、初期の多元文化教育の例には「メキシコ系アメリカ人とアフリカ系アメリカ人の文化への取り組み」¹⁹があるとされる。ここに見られる通り、多民族国家と看做されるアメリカにおいては「多元文化教育は直接的・体験的問題として、人種的・民族的融合のため避けられない選択であった。各集団の文化的伝統を尊重することを基本原理として、文化の多様性を尊重し、全体社会の文化を調和させる。これは民族の統一を理想とする19世紀以来の単一民族国家概念のおわりであり、現在の国際化社会を自主的に生きるための多元主義の概念と態度である」²⁰と解釈されている。鑑賞教育を例に採ると「鑑賞教育における多元主義とは、文化に優劣はなく、どの民族の文化もその環境条件に対する生存のための有効な適応方法として発達してきたものであり、その意味で対等に固有の価値を有するものとして認め合い、尊重し合っていくという文化相対主義の論理である」としたり「鑑賞教育における多元主義は、単に他の文化に対する新しい事実を学習することではない。他の文化が『どのように考えるのか』を読みとるものであり、自文化に対する『代案』を見いだす中で、他者に関心を向け、異文化や社会的マイノリティに対する深い理解に達し、そのことによって、自文化の深い理解に達するものである」²¹と捉えたりする。こうした考え方の背景には「多元主義を通して自分の社会と違う価値、信念、象徴体系を発見し、そこから世界観を拡張・拡大することができる」²²との考えがあるが、その目的は「教育の場において『支配的』文化の強調から脱皮し、文化的多様性を受け入れることを通じて、自らの民族的自尊心を高揚させること」²³とされる。

美術教育においては多元の「元」が意味する「原理」に「文化」を当て嵌めるため、多元文化教育の成果は多様な文化を尊重する教育の成果となるが、その成果では、自らの文化を尊重し「自尊感情」即ち「自己の全体に対する価値的感情や態度」²⁴が育まれると同時に「自分のできることできないことなどすべての要素を包括した意味での『自分』を他者とのかかわり合いを通してかけがえのない存在、価値ある存在としてとらえる気持ち」²⁵が育まれ、結果「他尊感情」〔other-esteem〕即ち「自分以外の他者を尊敬し、価値ある人間であると考え肯定的態度」²⁶が育まれる。この過程はさながら「信頼すべきパートナーから暴力を受け孤立していたDV被害女性は、看護者との《つながる関係の形成》の過程で、大切にされる自分の存在を知覚し、人を信じるきっかけを得て他者への信頼を取り戻し、回復に向かっていった」²⁷過程の様である。

但し、多元や一元の「元」は根源を意味し、根源の訳語の「root」が「出自、故郷、始祖」等の意味を持つ点から、多元と呼ぶ場合も対象にしているのは、人と言うと、多様な個人ではなく個人を纏めた集合〔集団〕であり、多元の言葉の裏には、人々を纏めて見ようとする恣意が介在する。つまり、多元も一元と同様に、個別的な違いを捨象し、共通する要素を抽出して作られた概念や法則であり「一般化」が行われた結果として作られた概念である。

3. 現代美術に見られる多様性

以上見た多様性に関わる言葉の意味を手掛かりに、本章では、他分野に先駆けて「多様性」を認める社会の在り方を提唱し、また多様な美術家により多様な方法が展開されて来た現代美術の実践を分析する。分析には〔協働、共同、還元主義、本質主義〕の観点を用いる。

3-1 協働

美術では「協働」〔cooperation/collaboration〕という言葉が多用される。その始まりは、イギリスのウィリアム・モリス〔William Morris, 1834-1896〕が実践したアーツ・アンド・クラフツ運動にあるとされるが「モリスにとって芸術活動は必ずしも個人で完結するものではなく、常に他者との協働作業の可能性に開かれていた」²⁸と言われる通り、モリスは作家と画家、作家同士等の協働作業により工房の活動を促進した。日本では、モリスの思想の影響を受けた柳宗悦〔1889-1961〕が「民芸運動」を興し「用美相即」という美の認識を同じくする芸術家と共にそれを展開した。柳宗悦の思想は「野に咲く多くの異なる花は野の美を傷めるであらうか。互は互を助けて世界を単調から複合の美に彩どるのである」²⁹と柳自身が語る通り、互いの異なる価値を認め、各価値が持つ良さを生かして相互に助け合うことで誠の真理が見えて来るという考えであるが、ここでの真理は「體驗が眞理の如實な理解である。分別の理知は未分の眞理の完き把握にはならぬ。絶對は既に差別の挿入を許さぬからである」³⁰と説明される様に universe に連なる意味を持つ。その証拠に、柳は『宗教とその眞理』の中の「個人的宗教に就て」において「多様とは特殊の是認と相互の調和とを内意せねばならぬ。反目が理解に遷る時、そこに宗風の調和がある。余はその眞意に於て佛耶兩教が矛盾する理由を知らぬ。それは等しい眞諦が異つた色によつて畫かれたに過ぎぬ」³¹と述べている。

更にまた、柳は芸術を次の様に解説する。

美は實に個性の美である、人間そのもの、表現である。默する萬有によく人間の心を読む時、彼こそは詩人である。盡きる事ない人間の象徴、之が藝術の世を通じる不斷の流れである。科學は人間を離れようとし藝術は人間に入らうとする。法則は個人を退け詩美は一般を排する。自然の運行に自由の介在は紊亂である。藝術の作動に規矩の闖入は破滅である。藝術は自由を心とし、凡ての定義を厭ふ。永遠の暗示こそその生命である。機械は藝術に於て醜の醜である。

扱人は屢々反省する、何れの世界が眞實であらうかと。此二つの流れは鋭い對比である。然し人は何が故に對立を避けてその一面をのみ撰ぼうとするのであらうか。理知を以て藝術を空に感じる時、科學者は世界を一面に見る罪を犯してゐる。時として藝術の眞を保存する爲に、科學の偽を稱へようとする。然しそれは藝術家の誤認である。多様な世界が吾々に與へる教訓は各々の世界の分有に關する自覺である。想ふに科學者の任務は先づそれが所有する分野に就ての謙讓な承認であらねばならぬ。分野は限界である。實に科學的眞理は此限界に於ての眞理である。吾々は古今を通じる法則の永遠性を疑ふ事は出来ぬ。只かゝる眞理が常に科學的である事を忘る可きではない。一切は理知の對象であらう、只かゝる場合それが理知の單位に基く計量である事を看過してはならぬ。單位は特殊の約束である。科學的約束に立つ眞理が、何等全般の又唯一の眞理でない事は自明である。理知が持つ可き第一の自覺は此分野に關する明確な理解であらねばならぬ。³²

上記の通り、柳が協働を謳う背景には芸術が持つ「美」の存在があるが、それは多様を認める根拠でもある。何故なら、多様とは「眞理」である美のバリエーション〔多様性〕であるからである。

では、現代美術において「協働」は如何に行われるのか。関係における敵対性の観点で創られた作品、サンティアゴ・シエラ〔Santiago Sierra, 1966-〕の《4人の上に彫られた160センチメートルのタトゥー》〔2000年〕やヒルシュホルン〔Thomas Hirschhorn, 1955-〕の《パタイユ・モニュメント》〔2002年〕は現代社会の

問題を暴露する作品であり、それらはタトゥーを彫られた協力者や、モニュメントを創る作業に加わったドイツに住むトルコ人労働者との協働に基づく作品である。これらの作品が、作品を見る人を不快にさせたり不安に陥れたりする点を鑑みると、即座に美的と言うのは難しいが、その様な作品でも協働を押し進める原動力があるとすると、それは、これらの作品が今迄見なかったり見えなかったりした問題を白日の下に晒す作品であり、その問題が探究すべき真理を孕む点にある³³。

上記の、互いに異なる価値を認め、各価値が持つ良さを生かして相互に助け合うことで誠の真理が見えて来るという協働の方法を、これらの現代美術の中に探すと、それは、問題に対する様々な捉え方を互いに見聞きして確認し合うことで、その先にある真理を見出そうとする方法である。そこから、モリスや柳が行った美を真理とする場合の協働と現代美術における協働に共通するのは、いずれもその活動の目的に、美の上位概念である真理の探究がある点と考えられた。

3-2 共同

上記の通り、協働においては、協働に関わる人々が美術家同士の場合もあれば、美術や作品と本来無関係な市民の場合もあるのに対して、「共同」〔partnership/fellowship〕の方は、その関係を限定し、立場や思想等が同等な複数の美術家が協働する意味として捉えられる傾向がある。そうした共同により現代美術を展開したのが「ハイレッド・センター」〔1963-1964〕であった³⁴。高松次郎〔1936-1998〕、赤瀬川原平〔1937-2014〕、中西夏之〔1935-2016〕の3人の姓の頭文字を並べた「高、赤、中〔Hi-Red Center〕」を名称にしたこの集団が行った「イヴェント」〔パフォーマンス〕には、白衣にマスク姿の人々が清掃に励む姿の写真で知られる「首都圏清掃整理促進運動」〔1964年10月16日〕がある。このイヴェントの意図には、東京オリンピックに向けて国を挙げて行った清掃作業への当て擦りがあるとされ、それが示す様に「読売アンデパンダン展」〔1949-1963〕に参加していたこの3人のハイレッド・センターは「直接行動」と呼ばれる反芸術的活動により、現に価値あるものとされている文化、社会、政治の思想に対する批判や抵抗を企図した美術活動を行った。

ハイレッド・センターが採った「複数の個を一種の匿名性を帯びた共同性の中に回収」³⁵し「三人の個が相乗されたかたちの表現を生み出す」³⁶共同の在り方は、個を失わずに、個々を相乗させて表現として成立させることを目指したとされるが、この点から、先の協働が、真理のバリエーション〔多様性〕を合わせて1つの真理の形を見出そうとするのに対して、共同は、共同する個々は1つの真理のバリエーションではなく個自体が各々真理であり、その真理が互いに影響し合い創発して新たな真理を生み出す方法として、協働と区別出来る。

こうした美術家たちの共同の実践は、教室を「探究の共同体」〔community of inquiry〕にして対話によって哲学を学ぼうとした「子どもの哲学」〔Philosophy for Children=P4C〕と呼ばれる教育プログラムの実践にも似る。

3-3 還元主義

現代美術において還元主義の思想として知られるのは「ミニマリズム」〔minimalism〕である。ミニマリズムは、非本質的とされるものを排除して美の本質を表現する傾向であるが、ミニマリズムは形式に本質を認める点から「形式主義」〔formalism〕とも呼ばれる。形式主義は、抽象美術の流れを汲み、美術表現を色〔色彩〕と形〔形態〕に還元して「美術の形式」を追求するのを目的とする現代美術である。これと好対照を成すのが「コンセプチュアル・アート」である。コンセプチュアル・アートでは「美術の内容」である概念や思想を重視する余り、先に挙げたデュシャンの《泉》に代表される、大量生産された既製品の機能を剥

奪して展示した「レディ・メイド」の作品に見られる様に、本来美術に欠かせない筈の物質〔制作物〕を非物質化して概念の追求がなされた。

上記の、美術作品を色と形に還元する考え方は、解剖学者の養老孟司〔1937-〕の「個人」〔個性〕の解釈を連想させる。養老は、心を個人と捉えれば他者と共有する心〔思い・考え〕がある場合、心は個人と呼べず個人は失くさるとの論を根拠に、個人は身体であると言い、更に「個人とは、身体の上に成立する物であるが、制度とは、人々の心の中に成立するものである」³⁷と考えた。この考えがミニマリズムの思想に基づくミニマル・アートにおける「芸術形式」とコンセプチュアル・アートにおける「芸術内容」に関する思想に対応すると思われたのである。ミニマル・アートが作品の要素としてそれに還元する「色と形」を身体と捉え、コンセプチュアル・アートが作品の根拠とする「概念及び思想」を「『自己』の本質」³⁸である心と捉える場合、身体を個性〔個人〕とする養老の考えに従うと、個性を表現する美術の観点からはミニマル・アートに軍配が上がる。

但し、ミニマリズムは美の本質を形式にのみ認めるとされるものの、それが主観的や感覚的な要素を極限迄排除して作品を成立させる点には作者の意図〔心〕があると捉えられ、その意図を以て作者の主観や感覚があるとも言える。つまりミニマル・アートに現れる色と形を生み出す美術家の意図は排除出来ず、ミニマル・アートでは美術家の意図に基づき色と形が抽象化されているとも考えられる。なお、その抽象化をセザンヌ〔Paul Cézanne, 1839-1906〕の言葉を借りて説明すると、対象を「円筒、円錐、球」と立方体で捉えることとなるが、上記の話は、その抽象化においても美術家に依って方法が異なり、例えば、目を細めて対象を捉える様に、そこにある色や形の多様を等閑視して対象の全体を捉える方法や、部分的に捨て去って本質を抽出する「捨象〔abstraction〕」があるのを示す。仮に、前者の方法を、全てを排除せずに加算して平均値を求める点から算術平均〔相加平均〕とすれば、後者の方法は、極端なデータを除外して代表値を求める調整平均と考えられ、両者の結果〔作品〕は似ているとしても、詳細を見ると異なる値になる可能性は高い。それを示すのが、セザンヌには趣の異なる抽象的な《サント・ヴィクトワール山》の絵が多数あり、同じキュビズムでもブラック〔Georges Braque, 1882-1963〕とピカソ〔Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973〕では表現〔作品〕が異なるという事実である。また、この事実が示す通り、同じ抽象化を目的とする表現であってもその作品が異なる様に、動因も詳しく見ると各々で異なり種類も多数ある。

以上から言えるのは、人間では臓器は同じでも体型や体質が異なり多様であるのと同じく、作品においても色と形の要素は同じ場合も組み合わせで作品となった時点で多様となるが、それに対して芸術に関わる思想〔コンセプト〕は、それが模倣される点から、心と同じく身体よりも多様性が乏しいということである。なお、この心の多様性が乏しいという点は、上記の、真理が他者と共感出来るのを裏付ける。しかし、心が身体と比べて、原初的な観点から個性ではないとは言え、ミニマル・アートが色と形の構成の結果である様に、心が各経験を組み合わせた構成に基づいて作られているとしたら、一説では37兆個超程ともされる身体の細胞数と比べられるのかどうかは定かではないが、個人が有する経験数や知識数からその組み合わせの数の多さを鑑みると、心に個性が成立すると捉える可能性は否めない。一方、遊びが減って画一化された教育が普及すると共に、プロファイリング〔個人の精神的及び行動的特性の記録・分析〕のための人工知能や機械学習のアルゴリズムが発展したことにより、限られた情報のみが個人に提供される仕組みが蔓延る現代においては、個人が有する経験や知識の数が激減し、心がより制度に近付いているのも否めない事実である。

3-4 本質主義

「本質主義とは構築主義研究者により意図的に対抗概念として作り出された『架空の概念』である」³⁹とされ「文化研究における『本質主義』は、構築主義の仮想敵として捉えられており、構築主義は本質主義批

判によってのみ了解されるものとなってきたという背景が、現在の本質主義的文化研究批判に強く影響を与えている」⁴⁰と言われる。また「元々文化本質主義と構築主義の対立は、非本質主義としての構築主義を標榜するポストモダン人類学／ポストコロニアル人類学が、従来的人类学を本質主義に立つものと批判することによって始まったものであり、構築主義のパラダイムにおいて規定された対立である」⁴¹とも言われている。これら構築主義と対比させられる場合の本質主義は、生物学的な本質の存在を認めて、その本質が普遍的で絶対的であるとする考え方であり、それに対して構築主義は、普遍的で絶対的な本質はないとする考え方である。

その一方で、構築主義〔constructionism〕やそれと同意と捉えられる構成主義〔constructivism〕は「しばしば本質主義（対象や現象には実体があると考えられる理論的立場）と対置されるが、理論的な背景が異なるため、一様に対立関係にあるとはいえない」と言われたり、或いはまた、構築主義は「現実に存在していると考えられる対象や現象は、客観的もしくは物理的に存在しているのではなく、人々の認識によって社会的に構築されていると考える社会学の理論的立場」⁴²と言われたりするが、こうした立場では、構築主義に本質主義を批判する理由はなくなる。

但し、他の観点から本質主義を批判出来るとすれば、それは、本質主義における本質の捉え方に関わる批判となる。例えば、アリストテレス〔前384-前322〕は『オルガノン』中の1冊である『範疇論』で、事物に固有の存在である本質〔実体〕の概念に〔分量、性質、関係、場所、時間、位置、状態、能動、受動〕を挙げたが、本質を、こうした概念ではなく「偶然的な性質」とする場合は批判の対象になる。また「多様性が人間の基本的側面」⁴³と言われる場合があるが、この場合は、個人が他者と共有する「普遍的な人間の本質」はないと看做され、他方、多種多様な人間を「ステレオタイプに還元する意味の本質」として「多様性」が有ることになる。

人は、膨大な世界を理解するために万物を分類する目的で本質に還元するが、上記の通り、本質を誤って捉えたために問題が生じたり、その還元によって差別等の問題が生じたりする場面は頻発している。人種やジェンダー、障害や病、階級や思想を巡る差別等、各人の権利が蔑ろにされる差別は、それに繋がる本質があると措定し、その本質を論う人々が何らかの利益を得る行為である。その利益を得る当事者は個人の場合もあれば社会等の集団である場合もあるが⁴⁴、いずれも利益と切り離せない点は見逃せない。それは「民族」の概念が、根拠のない本質を掲げて迄も、何らかの目的のために使用されて来た歴史が証明する⁴⁵。

他方、美術家においては、生まれ育った文化が自身を画家として大成させたという話が多い。世界で活躍するデザイナーが、歴史ある伝統的工芸品をヒントにして商品を開発する手法は今や定番になっており、この手法が次々と成果を上げる現状においては、「文化本質主義」と言われる、各国の文化には本質的に共通する内容があるとする考え方も理解され易い。

現代美術において用いられる方法に「戦略的本質主義」がある。これは「本質主義が作り出すステレオタイプをあえて引き受けて再演してみせることで」「一般的なステレオタイプを打ち破り、鑑賞者の中の無意識の偏見に挑みかか」⁴⁶る方法であり、それが本質主義を巧妙な手段として利用する意味から「戦略的」と呼ばれる。作品を通して、作品の鑑賞者に対して本質主義の矛盾を提示するこの現代美術の例には、黒人女性作家のソニア・ボイス〔Sonia Dawn Boyce, 1962-〕の作品が挙げられるが、この作品の様に、本質主義に関わる作品には、黒人や女性といった弱者が作者であったりテーマであったりする作品が多く、そこから「作品が常に人種や民族という社会・政治的観点からのみ語られ、その裏返しとして、しばしば芸術としての美的価値や評価がないがしろにされる」⁴⁷という問題が生じるために、その問題が原因となって更に多様な表現が生まれたとされる。但し、戦略的本質主義の様な「本質主義批判自体が本質主義化（または還元主義化）しないよう、本質主義の対極としての構築主義の価値論的考察がいま求められているのかもしれない」⁴⁸と

言われる通り、本質主義と本質主義を批判する反本質主義としての構築主義は、互いに他方を攻撃することで自身が主張したい本質の存在を示す危険性を孕む。本来、個性を追求する美術家においては、仮に作品を通して本質主義を批判しているとしても、その目的は、批判自体よりも個性の提示に重きを置く美術家も多く、その点から「戦略的本質主義」とは、美術家の本質である個性を提示する手段として、他者からの同意が得られ易い既存の「批判対象としての本質主義」の威を借る表現とも捉えられる⁴⁹。

先に「多くの根源や要素があること」や「絶対的権威の解体、脱構築」と捉えた多元論については「同質性の上に異質性を、同一性の上に差異を、中央集権化の上に権力の分散を昇格させるものとして、多元論は多方面にわたって社会理論に浸透してきた」⁵⁰と言われ、こうした多元論が刺激となり社会理論家は「本質主義的、根源主義的、実証主義的な側面を退け、政治的アイデンティティの偶発的で流動的で構成的な性質に根をはりつつ、還元主義に慎重に反対する『急進的民主主義』を支持している」⁵¹とされる。この様な多元論の1つには「文化的多元論」〔cultural pluralism〕があり、これが示すのも、多元の根源には同質性という本質があると考えることである。但しこの言葉は、用いられ方に依って、国民の統合のためのスローガンやその統合の対象外の集団の権利の保障を目指す理念になる等、意味が変化し、曖昧な概念になって行き、結果、文化的多元論は「自由主義的多元論 (liberal pluralism)」と「集団主義的多元論 (corporate liberalism)」という2種類に分化し、そこから「多文化主義」が現れたとされる⁵²。しかし、この多文化主義においても、当初はマイノリティの文化を尊重する点を強調して多文化教育を正当化するための考え方であったものが、異質性を認めた状態を維持するのか、或いはこれを前提としつつその先に同質化するので、更に考え方が分化する等⁵³、多元の考え方においても、常にそれを1つ〔一元〕として捉えようとする力は付き纏う。

なお、この連鎖を中止するための打開策には様々な提案があるが、その1つに挙げられるのが、マクスウェル〔James Clerk Maxwell, 1831-1879〕が電磁場の説明に関わり導入し、デューイ〔John Dewey, 1859-1952〕やベントリー〔Arthur Fisher Bentley, 1870-1957〕が発展させた「トランスアクション・アプローチ (transactional approach)」の概念である。これは「『個人』と『社会』との対立、『主観』と『客観』そして『知ること』と『知られるもの』を分離して考えないで、両者を含んだ『状況』 (situation) の重要性を強調し」「集団活動を認識することは、他のすべての集団活動に関係せしめて認識するべきであるとする、集団をかこむ全状況を考慮する把握の仕方」を意味する⁵⁴。

4. 「多様性」を保障する「同一性」

4-1 目的の同一性から生じる方法の多様性

前章に挙げた、多様性に関わる各種の方法や理念に基づく現代美術では、社会における問題を批判する方法として美術作品や美術的実践の形を採っていた。そのため、文字通り問題解決が目的であれば、また、特に問題が社会や国家の取締りの対象であれば尚のこと、嘗て、自らの理念を表現したために弾圧されたプロレタリア文学の作家の二の舞を防ぐためにも、美術家は、触媒の様に存在を隠して個を埋没させる方が望ましい。しかし実際には、問題解決を目標に掲げながらも、美術家個人の存在表明を目的にする作品は多数ある。それは「ツアラとブルトン、あるいはダダとシュルレアリスムは、同じ戦争という時代を共有しながらも決別という結末を辿らずにはおられなかった。その理由は、両者の表現方法に対する大きな差異のうちに存在する」⁵⁵との言葉が示す通りである。この2人が、戦争体験から想を得て制作をした点は同じでも、個人の存在意義とも言える表現方法の違いが理由で決別した様に、真の目的は問題解決ではなく、個人の存在意義の表明である美術家も多い。なお、上記のダダの命名者とされるツアラ〔Tristan Tzara, 1896-1963〕と「シュルレアリスム宣言」の起草によりシュルレアリスムを創始したブルトン〔André Breton, 1896-1966〕の

表現方法の差異については「ツアラは全てを攻撃し、破壊し、否定し、からかい、笑う。しかしブルトンは『不幸の遺産』という現実を認めながらも、『精神のこのうえなく大きな自由』を表現しようと試み」⁵⁶、創造する点に芸術の使命の存在を認めたとされる。そのツアラの破壊方法は、次の解説が示す通りである。

〔チューリッヒとパリの〕二つの都市でのダダ運動の展開を追っていくと、そこにはツアラの戦略とも呼ぶことのできる、一つの構図が浮かびあがってくる。どちらの場合にも、この異邦人の若者（パリ・ダダが終息した時点で27歳）は、何もない場所で自分が最初に何かを始めるというよりはむしろ、あらかじめ存在している（あるいは存在し始めたばかりの）動きの渦——そこには、すでに一つの中心ができていて——に介入し、そこで複数の中心を作り出して渦を攪乱し、運動体のエネルギーを増大させてから、かつての中心を追放する（あるいは追放しようとする）ことで、今度は自分が新たな中心になろうとするのである。こうして、自分が単一の中心となることに成功した場合——チューリッヒ・ダダのフーゴ・バルとの関係——には渦全体の運動量が減少に向かうので、もはや古い渦の外に出る他はなく（そこで新たな渦を探そうとする）、失敗した場合——パリ・ダダのアンドレ・ブルトンとの関係——には渦そのものが解体されるから、やはり渦の外に出る（出される）ことになってしまう。つまり、あくまでも既存の渦にとって異物として存在し、渦に新たな運動量をあたえるが、結局また渦の外に出てゆくことになる。⁵⁷

創造には破壊が付き物であり、その意味ではツアラもブルトン同様、創造に携わったとは考えられる。従って両者が同じ目的の実現〔創造〕を望んでいたとは言え、その行為は創造行為であるために創造主としての自分の存在を主張する必要があったと捉えられる。これが、普遍的な主張を伴う現代美術においてさえ、その作品を生み出す創造主としての個人の存在証明を求める理由と考えられる。この事例により、美術が創作である限り、目的における他者との差異は元より方法における差異も求めずにはおれないのが確認出来る。

4-2 同一性を導く模倣と多様性を導く個性

ガブリエル・タルド〔Jean-Gabriel de Tarde, 1843-1904〕は『模倣の法則』において「原形質のなかにある諸要素は、まったく同一の仮面をつけているように見えたとしても、実際にはそれぞれ個別の特徴をもっている。また、もっとも規律のとれた学校の生徒たちやエーテルの原子も見かけは画一的だけれども、実際には非常に個性的な特徴をもっていることを認めざるをえない」と言い、また「事物の根源にあるのは、同質性ではなくて異質性である」或いは「事物は同質なものとして生まれついているのではなく、同質なものになっていくのである。諸要素に内在する多様性こそは、それらの他性 *altérité* を説明する唯一のものではないだろうか」⁵⁸と記している。

タルドは、社会は模倣によって作られるが個人は本来個性を持つと言う。他方、一般に美術の環境では個人の自由が認められるため、誰もが制限なく表現したい内容を表現出来、誰もが本来自分を持つ個性を発揮する欲求を抱くことが許されているのを自覚する。そうであれば、現代美術家が、自身の作品と自身の存在とを併せて表現したいと考えるのは当然と言える。しかし、この際、問題となるのは先の養老の考え方からすると、個人が本来持つ個性が、身体なのか心なのかという点である。先に、真理は共感される点から個性ではないとしたが、タルドの説に依ると、個性は個々に異質性を示し、その集合は多様性を呈するとされ、更に個性は模倣の動因であるため、模倣して同質になって真理が共感出来る場合も、同質になろうとして模倣する動因は個人で異なることになる。タルドは動因についてこう述べる。「ある社会のメンバーが平等化されるのにもなって起こる同化は、古い社会が進歩に向かう先にある最終的な目的であると考えられているが、これはまったくの誤りであって、その反対に、同化は新たな社会進歩に向かう出発点なのである。いかなる文明形態もそこから始まって」⁵⁹て「組織化される時、それらにたいして自身の殻から出ること

を強いる力は、どれも同じ原因から発し」⁶⁰、それが「荘厳な装置の支配が制御することのできない、喧騒に満ちた諸要素の独自性であり」「その内的で根源的な多様性は、装置が押しつけるいかなる規則性も画一性も越えて、事物の美しい表層におどり出し、変形していくのである」⁶¹。「法則（つまり類似した事物）の探求にあたっては、自然であれ歴史であれ、そのなかに隠されている独自の個別的な動因を忘れてはならない」⁶²。つまりタルドは、動因こそが根源的な多様性であり異質性であると主張した。

4-3 異質性が作る同質性・同質性が作る異質性

タルドは更に「最初に根源的な異質性がなかったとしたら、それを覆い隠している同質性もけっして存在しなかつたろうし、また存在することができないだろう」と述べ「あらゆる同質性は部分における類似である。そしてあらゆる類似は、最初は個々のイノベーションが自発的に、あるいは強制されて、反復することから生じた同化である」⁶³と述べる。異質性が同質性の前提条件であるという考え方である。

タルドは、模倣されるものは〔観念、意志、判断、企図〕とし、その本質は信念〔*croissance*〕と欲求〔*désir*〕と言ひ、更に「信念と欲求は、実体であり力であり、また心理学的な二つの量である。それらの二つの量は、あらゆる感覚的な質が複合したものであり、それらの質を分析するとき、常にその根底に見出されるものである。そして発明や模倣がそれらの心理的量を占有し、組織化し、使用するときになって、ようやく真の社会的量として姿を表すのである。社会が組織化されるのは、まさにこれらの信念の協働や対立が互いに強め合い、制限しあうことによってである」⁶⁴と言う。タルドは、芸術における信念と欲求は技法の本質とするが、美術において組織化を促す信念と欲求の現れは、協働や対立による分派の発生が示す通りである。

では、模倣されないのは何か。一般に模倣は創造と相容れないとされ、美術教育においても、従来、キャラクターの模倣を禁じる風潮がある。それは模倣と創造性が対極にあると捉えるからであるが、タルドに依ると、あらゆる発明〔創造〕は、模倣の流れがそれを補強する別の模倣の流れや強烈な外部の知覚や感情に出会うこととされる⁶⁵。つまり、創造は模倣を措いては成り立たないことになる。

模倣を欲求する人間の本質が民主化を引き起こし、それをタルドは「上層から下層への模倣の作用が進展したことで、いわゆる民主主義的平等、つまり全階級がひとつの階級へ融合するという事態がついに引き起こされ、その結果、人々は互いの優越性を認めあい、驚くほどの相互模倣を実践するようになった。それと同じように、流行模倣が長く持続したことで、軍事や芸術、科学にかんしてそれまで他国から学ぶ一方だった国民も、教える側の立場に身を置くようになり、そして近代になると、それらの国家のあいだに一種の連邦が形成されるようになった」⁶⁶と解説する。他方「模倣の保守的形態である『伝統』と『慣習』のほうは、新たな獲得物を定着させ、永続させ、その拡大を維持する役割を果たしてきた。上流階級のモデルをつうじて文化水準を上昇させたどの階級においても、また文明が進んだ近隣民族のモデルをつうじて文明水準を上昇させたどの民族においても、そのことは事実である」⁶⁷と言う。

以上のことから、タルドは「複数の文明国家の統一や連邦への期待が高まれば高まるほど、その実現を妨げる障害はますます大きくなっていく。つまり愛国主義的な高慢や怨恨、国民的偏見、集团的利害にかんする無分別で狭量な思考、歴史的記憶の蓄積といったものが、たえず増大していくのである。統一への期待が高まるほど障害がますます増大していくことは、どうやら文明が人間に課した地獄の責め苦なのかもしれない。永遠で普遍的な平和という幻影は、つねに目の前に輝きながら、つねに遠くへ離れていくものであるように思われる」⁶⁸と言ひ、しかし、そうした理想が一時的に達成された場合、文明が残す最後の成果、即ち「普遍的類似の唯一の存在理由」は「新たな個人的差異を生み出すことではないだろうか」と述べ、「その個人的差異は、そのときまでに破壊されてしまっている差異よりも、もっと本来的で本質的な、もっと根源的で繊細なものではないだろうか」⁶⁹と言う。更に「社会的生活の最高の精華である美的生活が開花するの

はそのときである」⁷⁰と述べる。

以上見た通り、タルドの考えに基づくと、異質性が同質性を作りその同質性が更に異質性を作る、その繰り返しにより社会が変化すると捉えられる⁷¹。その上で「普遍的類似の唯一の存在理由」が人間にあるとしたら、それは人間によって創られた物〔作品〕と言える。その証拠に、同じ画材で描いた線であっても誰一人同じ作品にならないのである。

4-4 多様性を作る人間の欲

美術教育が育成を目指す「美的人間」とは、タルドが言う「美的生活」を行う「未来の大帝国」における個人的差異を持つ人間と捉えられるが、そのために必要な美的理念を育むための社会とは、全ての人間が平等に権利を有し、他者を模倣したいと思わない環境が整った社会である。しかしその社会は、理論上、社会主義が目指す社会であったにも拘らず、社会主義を牽引したスターリン〔1878-1953〕は元よりレーニン〔1870-1924〕ですら粛清を行った様に、実現を未だ人間は模索している最中にある。粛清を招いた原因はレーニンが「人間の欲」の存在を知らなかったことであるとも揶揄される通り、人間には誰にも欲望や欲求があり、それらの欲が原動力になって果たした成果として文明や幸福があるが、欲とは両刃の剣、模倣は模倣を喚び、欲は更なる欲を喚び、その欲が個人的差異を望む人間の本质と結び付けば、初めは他者と同様になることであったのが、次は他者より豊かになることを望む様になり、欲が同じであることとそれ以上であることを繰り返す制度に自ずと人間を組み込む。

なお、レーニンがその思想に傾倒したマルクス〔Karl Marx, 1818-1883〕は、労働の喜びを労働自体に見出す必要があるとしたが、その姿は遊びや趣味に没頭する姿と同じと捉えられ、チクセントミハイ〔Mihaly Csikszentmihalyi, 1934-2021〕はそれをフローと呼んだ。しかし、人間は常に遊んでいる訳にはいかない点を理由に、ホイジンガ〔Johan Huizinga, 1872-1945〕が『ホモ・ルーデンス』〔*Homo Ludens*, 1938年〕で著した「遊ぶから人間である」との概念が否定される様に、フローの状態は醒める必要があり、醒めて自らを省みた時、他者と共に自分が見える状況に「個人的差異」を望む人間が満足し、他者と同じ自分であるのを受け入れるのは難しい。

4-5 多様性が作る画一化が作る多様化の輪廻

自信を得て自己を確立し、不安を感じずに生きることが出来る様になるのは、一定の年齢に達した人の多くの実感である⁷²。嘗ては自身の八方美人振りに悩んだことも忘れる程に、他者の目も気にならず、自身の考えを〔その是非とは無関係に〕発言出来る様になるのは、模倣を繰り返しながら、社会を観察した結果、自身の社会の捉え方が間違っていないと気付いたからか、他者が想像していたよりも自分のことを見ていないのを知ったからか、或いは社会の記憶が個人の記憶よりも消え易いのを経験したからか、理由は一定ではないにしても、多くの方は加齢と共に自由を獲得する。

しかし、その様にして自由になった人が全て幸福になったとは言い切れず、欲は次々と湧いて来て、欲から自由になるのは難しい。それは、初めは就職を喜んだ人が、職場への不満から転職を繰り返したり、初めは衣食住の安定のみが望みであったのに、やがてより豊かな食事や高価な服や快適な家を望む様になったりする様に、際限なく続く制度にも見える。これこそ、同一化を目指した結果、今度は、他者との差異化を目指し、個性の表出を欲する様になるというタルドの解釈と同じに思われる。つまり、人と社会の関係においては、多様性が画一化を目指させ、画一化は多様性を求めさせ、そこから再び画一化が起り、更に多様性が求められるという輪廻にも似た構造があると考えられる。

その構造の一端を示すのが、退職後の習い事に造形美術活動を選ぶ人が多い傾向と考えられる。理由は、

上記の通り、他者との差異を示すのは自身が創った「作品」であるからであるが、この様に、人間には一様に他者とは異なる自己の表出や自己の表現に対する願望がある一方で、人口に膾炙する「みんなちがって、みんないい」の一節がある金子みすゞ〔1903-1930〕の『わたしと小鳥とすずと』が小学校3年生の国語の光村図書出版編教科書〔上巻〕に掲載されたり、題名に「なりたい自分になる」や「これでいいのだ」を掲げる書籍が数多出版されたりする様に、その自己の表現の結果〔作品〕では、そのままの自分で良いと思う必要もある。即ち、他者の模倣をせずとも済む生活レベルに達した途端、人は、他者と異なる自分を示したいという欲求を抱くが、その際、自分を変える必要はないと認められることと、その自分に価値があると本人自身が納得することが必要である。この手段に創作〔制作〕を用いる場合、人間は他者とは異なる自身を作品として表現し、その作品の鑑賞を通して自身を確認することで、そのままの自分で良いと知る。

なお、美術教育者のローウェンフェルド〔Viktor Lowenfeld, 1903-1960〕は、自己を自由に表現したいという個人の欲求に基づく表現が固定的な型から自由になり、自分の身体像を無意識に表現の中に投影出来る様になると報告している⁷³。

5. 「画一化」を「多様性」を保障する環境に用いる可能性

以上の考察に基づき、本章では、冒頭の事例に見られた、多様性を保障する画一化という措置の意味を考察し、その結果から、多様性を保障する教育方法を検討する。

冒頭の事例では、様式を画一化する理由が2点あり、1点目は、生物学的な性に基づく男性と女性の区別をなくしてジェンダーフリーの思想に基づきステレオタイプな性差の捉え方をなくす点であり、2点目はその様式が持つ伝統を引き継ぐ点である。一般にジェンダーフリーや個別最適な学びという現代的思潮に基づけば、冒頭の事例においては様式を全廃するのが最適である。しかし、様式が持つ伝統に意味を見出す保護者等が居るため、様式の全廃には不利益があると考えた学校側が1種類のデザインに様式を統一する画一化の措置を採ったとされた。

自由を求める人や自由な社会においては、規範〔法律・規則〕を問題の対象にするのは世の常である。2014年の香港で学生が蜂起した「雨傘革命」や、今はひっそりとするドイツのチェックポイント・チャーリー〔国境検問所〕の場所に1989年11月、東ドイツ市民が殺到しベルリンの壁が崩壊した事件等、君主制や共和主義等の国家形態を成す根拠である法律が、クーデターや無血革命等によって転覆される事件は枚挙に遑がない。他方、マンション内での誘拐防止のため、育児中の保護者がマンション管理者に対して、マンション内では他者と挨拶をするのを禁止する規則を設ける様に陳情する等、それ以前は何も無かった場に犯罪防止に関わる規則を設ける事例も多数ある。

但し、前者の「事件」は従来ある法の撤廃を求め、後者の「事例」は新たな法の制定を求める行為であり、両者は意味が異なるが、これらの意味の違いを考えるためには、次に示す小川浩三〔1953-〕の説明が参考になる。小川は「衡平を旨とする自然法は不変、不可侵 (salvum) であるのに対して、効用に基づく自然法、すなわち、*ius gentium* は、めざす目的に応じて変更することは可能である」⁷⁴と云い、更に「このように、本来的な狭義の自然法—それは個人の正しい行いに関わる—と区別された *ius gentium* は、人々の相互関係の構築 (*participare aliumcum alio*)、相互のコミュニケーションのための共同体 (*gens*)、社会の効用のために作られるのに対して、*ius civile* はより個別的な政治共同体 (*civitas*) の効用のために作られる。共同体のレベルは異なるが、共同体の効用のためにあるという点では共通である。さらに、人間によって作られた法という点でも共通である」⁷⁵と述べている。この説明から、上記の事件と事例の違いを考える観点に挙げられるのは、(1)「規範〔法律・規則〕の目的」は衡平か効用か、(2)規範が効用を保障する対象〔共同体〕は万民

か市民か、の2点である。

この2点から、冒頭に掲げた、様式を1種類にするとした規則を考えると、この規則の場合、(1)の「法の目的」に関しては、共同体での相互関係における効用のための規則であり、(2)の対象に関しては、学校と保護者、学校と学校を取り巻く地域、学校と同じ学校種の他の学校等の狭い共同体に属す市民である。即ち、学校は、様式を1種類にするという規則を設けて、その狭い共同体の中で、伝統を絶やさないうと考える保護者からの期待に応え、SDGs を実践している学校として地域や他の学校から評価されるという効用を期待した。

しかし、当のジェンダーに関する問題を抱える人が、既存の規定に基づく様式に抵抗感を抱いていた場合は、当初の規則が強制する様式から自由になりはするものの、新たな規則が強制する様式が別の不満を生じさせ、仮に自由に種類があるとすると、これ迄不自由を課していた種類の様式から一旦は解放されたとしても、新たに強制される様式により別種の不自由を生む可能性があり、問題の解決策としては決して優れているとは言えない。また、上記のマンションでの挨拶禁止規則の様に、差異を見えない様にする方法は社会では屢々採られる方法であるが、この方法は、特定の振る舞い方や考え方を全体に要請する圧力を意味する「水平的画一化」⁷⁶と看做され、様式の統一〔画一化〕は仮令それがどの様な方法であれ、多様性を認める意識に逆行するのは否めない。

それでは、現代美術において、この様式の統一は如何に捉えられるか。先に、現代美術では協働や共同等の方法によって universe を目指したと述べた通り、universe が意味する共同体は「宇宙船地球号」と擬えられる人間全てを取り込む最大の共同体である。そのため、この共同体では、世界が多様な国から成り立っている通り、多様性は認められるが多様な共同体が各々有する法には注目せず、問題となるのは人間の自然〔本性〕に基づく原理に抵触する問題のみである。そこから universe を目指す現代美術が目的にするのは、基本的人権に対する問題の指摘と言える。特に、美術制作は個人の自由な表現であるため、基本的人権の中でも「個人の自由権」及び「幸福追求権」が問題とされ、これらに関わる問題を作る「公共の福祉」⁷⁷と共に作品制作のテーマとされる場合が多い。

言う迄もなく、美術家が現代美術においてこうしたテーマの作品を多く制作する理由は、美術が関係における美〔倫理〕を重視し、倫理的な善に関わる問題を追究する点と、日本国憲法に記される「公共の福祉」が基本的人権を制限する強制的意味を持つ概念である点にあるが、そのため現代美術においても、既に制定されている「公共の福祉」に関わる法に対しては「個人の自由権」の視点から批判し、「個人の自由権」に関わる法に対しては、その「個人」が万民を指していない場合や「自由権」の濫用のために被害が発生している場合に「公共の福祉」の視点から批判する手法を用いる。

こうした内容を手掛かりに、現代美術家の立場で、冒頭の様式の統一に関わり行動するとしたら、様式を統一する規則によって「個人の自由権」が損なわれると考える場合は、その自由権の意義を示す作品を制作するであろうし、「個人の自由権」の保障により伝統的な様式が失われるとして「公共の福祉」の意義を主張する立場の人々に対しては、問題とされる伝統が伝統的工芸品の様に価値ある伝統であるかどうかを問う作品や、伝統自体を考えさせる作品を制作するであろうし、その伝統が正しく保存すべき伝統であると考えた場合は、その伝統を学校用品に取り入れた新たなデザインの可能性を示唆する作品を制作するであろう。

その中から、最後に挙げた、新たなデザインの可能性を示唆する作品の制作に依る問題の解決法について考察を加えると、まず、冒頭の事例において問題となった学校用品の伝統は、伝統的工芸品が持つ伝統の質とは異なり、伝統的工芸品が同じ材料と技術又は技法で100年以上生産が継続されることを条件とし、その様式を作り出すための材料や技術又は技法に伝統があるのに対して、その学校用品において言われる伝統とは、その用品が与えるイメージであり、その材料や技術又は技法といった実在には何ら伝統はなかった。そ

こから、こうしたイメージに着目した現代美術を探すと、その代表格に「シミュレーションイズム」[simulationism]が挙げられるが、複製作品とタブロー等の作品が持つ唯一性[オリジナリティ]の価値を問う「シミュレーションイズム」の作品においては、アプロプリエーション[appropriation/盗用]と呼ばれる[カットアップ、サンプリング、リミックス]等の手法を用いて、各種メディアを通じて大衆に知られるイメージを作品に取り入れる。そこで、この手法を援用して冒頭の事例の解決法を考えると、規則で保存しようとするのがイメージであるとした場合、そのイメージを他の学校用品や他の物事に付与する方法により伝統を踏襲すれば、学校用品の様式を統一する方法は回避出来るであろうし、或いはまた様式を統一する場合は、その画一化された様式の中で各人が個性を表すデザインを加えるのを認める方法で「個人の自由権」を保障する方法も考えられた。なお、後者の方法は、先に、現代では美術全般で行っていると述べた、伝統工芸の材料や技術又は技法を用いて新しいデザインを提示する方法であるが、様式が持つ伝統を学校の個性と捉え、その学校の個性の中に個人の個性を示すデザインを付与する方法として、universalな共同体の価値観[様式]を示した上で、そのuniverseの中で個人の個性である価値観を示すという解決法である。

以上の考察から、多様性を保障する環境に画一化を導入する方法には、画一化する部分を限定する方法、或いは多様性を阻害する部分を画一化する方法があり、反対に行ってはならない画一化は、多様性を封じるための画一化である。このことから分かる通り、画一化は本来「個人の自由権」の保障のための方法ではなく「公共の福祉」の保障のための方法である。無論、無人島に独りで生きる人に画一化は無用であり、それは共同体においてのみ必要な方法である。そのため、その必要性[効用]が誰に属するかを見極めるのは何より重要と言える。

なお、美術教育では、複数の目的を1つの作品中で追究しない様にするため、目的に応じて作品を分ける様にと指導をする。その観点からすると、冒頭の事例には、学校用品という1つの物でインクルージョンと伝統の継承の2つの目的の達成を目論む点にも難しさがある。多様性の重要性が益々言われる現代にあって、今後、真の問題解決を目指すのであれば、まずこの目的と方法の関係を検討する必要がある。

6. おわりに

一般に、幅広い概念は多様性に通じる。それはLGBTがLGBTQになり、更にその数を増やしてLGBTQIAAPO2S[LGBT+]となっている通り⁷⁸、多様性とは、その頭文字を水平に同列に並べられる様な同位での種類の広がりを示す。また、現代は多様な美が認められる様になったが、その理由は、嘗ては美の普遍的な本質を数個の「美的範疇」で捉えていたものを、その下位概念[分類]とも言える「美的概念」即ち個人の感性が認める価値に基づいて捉える様になったためとされる。これらの例から、多様性の出現は同位でも異位でも「区切り」という細分化に基づくのが分かる。では一体何が区切らせるのか。一般に、理性については「多様な諸相のphysisを思惟するlogos—人間の『理性』」と言われたり「感性的諸存在の諸形相たる多様なアイデアを思惟する人間の『理性』」⁷⁹と言われたりする通り、理性が多様性を1つに抽象する行為と捉えられる。この考えに基づくと、抽象される元となる個々は感性や感性に基づく諸相であり、そこから、区切るのは理性で、区切られる元を作るのは感性となる。

他方、人間の理性と神からの理性との混同を指摘する荒牧典俊[1936-]は「本来の根源の一なるphysisを思惟するlogos—神からの『理性』」や「最高のアイデアたる最高善を思惟する神からの『理性』」⁸⁰と述べ、更に「諸存在の多様なphysisを思惟する人間の『理性』とそれらの多様な存在を存在せしめる一なるphysisを思惟する神からの『理性』との混同」⁸¹はアリストテレスにおいてもあるのではないかと述べる。荒牧のこの発言に基づくと、現代美術が行う制作の中には、神からの理性に依る作品制作があるとも考えら

れる。それは多くの現代美術が universe を目指して制作をすると解釈した点に依る。

ドイツ連邦共和国の元首相であるメルケル [Angela Dorothea Merkel, 1954-] は、自身の退任式典の際の音楽の1つにニナ・ハーゲン [Nina Hagen, 1955-] の《カラーフィルムを忘れたのね》 [1974年] を選んだ。この曲は、自由が保障されなかった社会主義社会を批判する歌詞を持つが、この曲を初めとし、ロックミュージックの多くは人々の魂を呼び覚まし社会を変えるのに貢献したと言われる⁸²。そのため、芸術は良くも悪しくも思想教育に利用されて来たが、それ程の力を芸術作品が持つ理由を探ると、それは芸術が人々の感性に訴える力を内包するためと考えられる。そうであれば「共通感覚論」なる言葉がある様に、感性 [感受性] が同一性を持ち、却って理性の方が多様性を持つと考える可能性も生じる。更にそうであるとしたら、多様性を保障する教育方法とは、感性と言うよりも寧ろ理性を認める教育方法と言え、それは自由な思索を保障し、理性に基づく自己表現を保障する謂わば「言論の自由」を保障する様な環境を設ける教育となる。

但し、上記の通り、理性と感性の区別や理性の分析は困難であり、ここで理性と感性のいずれが多様かを論じることが出来ない。そのため、それらを度外視して多様性を認める行為のみを考えると、それは、対象に優劣を付けずにあらゆる物事存在を認める行為と言え。この行為の学習法は様々考えられるが、先述のトランスアクション・アプローチもその一つと言え。何故ならトランスアクション・アプローチでは、事物がそれ自身の力で運動している「自己運動」 [self-action] でも、事物が他の事物に対して、因果的相互関連においてバランスを取っている「相互作用」 [inter-action] でもなく、他の実態や本質や実質に帰着しない要素が独立して存在しながら成立する行為であり「有機体と環境の両者が互いに規定しあう概念」であるトランスアクションは「両者の作用を通じてでなければ、有機体でも環境でもありえないような相互作用的な関連を成立」⁸³せしめる作用であり、トランスアクション・アプローチは「主体、客体、実質、あるいは関係等にとらわれず、一つの共通した過程の側面として、知るものと知られるものを考察するという、機能的立場を強調する」⁸⁴方法であるからである。つまり、有機体と環境と有機体相互の3つを1つの体系と考えるこのトランスアクション・アプローチでは「個人的・社会的 (individual-social) の用語や概念の使用」や「主観と客観、対象と意識、個人と国家という分離」への疑問に基づき「事象を知覚的に、言語学的にとりあげ、個人的・社会的といった区分を越えようとする態度や考え方を提起し」「精神と物質、人間と環境の二分法をも厳しく拒否」し「事象に対するありのままの正確な解釈」⁸⁵を行うため個々の存在を認めざるを得ず、それは現代美術が目指す universe を実現する手法にも重なると考えられるからである。

『ヨーコさんの言葉』⁸⁶は『100万回生きたねこ』⁸⁷の作者である佐野洋子 [1938-2010] のエッセイに北村裕花 [1983-] がイラストを付けたテレビ番組を絵本にしたものである。この中の「才能ってものね」のエッセイで佐野は、息子が通うスイミングスクールでの子どもたちの姿を見て、初めは経験のある子どもが有利だが、次第に「こつと体得の仕方」により「ぬきん出て才能のある子供」と「けなげで人を涙ぐませるが、体の動きは、美しいとは言いがたい」子どもが現れるのを見付け、更にこの両者の間に「凡庸という集団」が存在し、凡庸は凡庸な努力を重ねてかろうじて人並みになり「凡庸は凡庸と競走し、その中の喜びも悲しみも生きてゆく」と記した。また別のエッセイ「出来ます」では、美容整形の「手術後は皆あいまいな同じような顔にな」と気付いて「デコボコがあつてこそ、この世と思うのである」との感想を記した。言う迄もなく、これらは人間の能力が正規分布であることと人間が自ら画一化を目指すことを示す話である。

屢々「なりたい自分」と「なりたくない自分」になるために行うのが教育であると言われる。この「なりたくない自分」になるために努力をするという矛盾を孕む努力に関する葛藤については、詩や小説、戯曲等の多くの芸術作品に描かれ人々が共感する通りである。更に、一般に多様性を保障する教育とは「なりたい自分」を認める教育であり、画一化を目指す教育とは「なりたくない自分」になるのを促す教育と捉えられるが、「なりたくない自分」の育成を優先する従来の画一化された学校教育では、子どもたちが抱く葛藤を

退けるため「なりたい自分」と「なりたくない自分」が重なることを殊更強調してみせたり、仕事では「なりたくない自分」として生き「なりたい自分」は趣味として生きるのを納得させたりする等して来た。この見解を踏まえると、冒頭の事例は、その学校用品に重ねる保護者のイメージを優先させたり管理に関わる業務の増加を防いだりする教員の「なりたくない自分」を作ろうとする意思に依って、子ども自身の「なりたい自分」に連なる自由な思い〔美的趣味〕が無視された事例と捉えられた。

以上のことから「多様性を認める」際には、その多様性が何における「多様性」であり、また誰に対して「認める」のか、この2点を確認するのが肝要であり、更に、それを確認するためには、現代美術が用いる universe のための手法やトランスアクション・リサーチの観察法等が有効であると思われた。

注

1. 中央教育審議会「『令和の日本型学校教育』の構築を目指して：全ての子供たちの可能性を引き出す、個別最適な学びと、協働的な学びの実現（答申）」2021年1月26日, p.24, <https://www.mext.go.jp/content/20210126-mxt_syoto02-000012321_2-4.pdf>〔参照：2022-12-28〕。
2. 山本浩貴『現代美術史：欧米、日本、トランスナショナル』中央公論社, 2022, p.i.
3. 海野弘・小倉正史『現代美術：アール・ヌーヴォーからポストモダンまで』新曜社, 1988, p.3.
4. 河本敦夫「前衛美術の思想的基盤について」『美術教育』51, 1959, p.26.
5. 同上.
6. 前掲 2, p.i.
7. 前掲 2, p.307.
8. 稲水伸行・牧島満「オープン化・メガフロア化したオフィスの満足感と認知限界による画一性」『組織科学』49(4), 2016, p.32.
9. 但し Web 上の検索エンジンで検索すると「多樣的」は「多様性」の 1/500 程度、「画一性」は「画一的」の 1/40 程度の数が挙がり、それが示す通り「画一性」は浸透しつつある言葉と捉えられる。
10. 柳川弘志「生命のはじまり：混沌から秩序の形成」『宇宙生物科学』3(1), 1989, p.74.
11. 蔡明哲「湯川秀樹の素粒子理論研究と中国の老荘哲学」『素粒子論研究』85(2), 1992, p.114.
12. 前掲 11, p.120.
13. 前掲 11, p.121.
14. 中村桂子〔編〕「動きと関わりが生命を続かせる」『季刊 生命誌』58, 2008, <https://www.brh.co.jp/publication/journal/058/talk_index>〔参照：2023-03-06〕。
15. 柳芝英「鑑賞教育における文化的多元主義：アメリカにおける社会文化的アプローチを中心に」『美術教育学』24, 2003, p.339.
16. 前掲 15, p.340.
17. ポストモダン合理性や機能性を追求した「近代建築」〔モダニズム〕に批判的な建築の総称とされ、日本では、現代も制作を続ける隈研吾〔1954-〕や、初期には丹下健三〔1913-2005〕の門下生の磯崎新〔1931-2022〕等がポストモダン建築を手掛けた。磯崎新の訃報記事には「茨城・つくばセンタービルや米ロサンゼルス現代美術館などで知られ、ポストモダン建築をリードして国際的に活躍した建築家、磯崎新さんが 28 日、老衰のため死去した。91 歳〔略〕代表作は幾何学的な図柄や異素材を組み合わせ、ポストモダン建築と評されることの多い『つくばセンタービル』（茨城県つくば市・83 年）や『水戸芸術館』（90 年）、巨大な楕円体の『なら 100 年会館』（奈良市・98 年）など」と記された。〔「磯崎新さんが死去 ポストモダン建築をリード、国際的に活躍」毎日新聞, 2022 年 12 月 30 日 10:48.〕

18. 前掲 15, p.340.
19. 前掲 15, p.341.
20. 同上.
21. 前掲 15, p.346.
22. 同上.
23. 前掲 15, p.347.
24. 嘉瀬正之・若島孔文「相対的貧困が子どもの自尊感情と主観的幸福感に及ぼす影響：支援とはく奪指標の観点から」『東北大学大学院教育学研究科心理支援センター研究紀要』1, 2022, p.255.
25. 石川悦子「他尊感情の育成を目的とした心理教育の試み：子ども理解と予防開発的教育相談の実践」『こども教育宝仙大学紀要』8, 2017, p.1.
26. 石川満佐吾・石隈利紀・濱口佳和「他尊感情と自尊感情が自己表現に与える影響」『筑波大学心理学研究』29, 2005, p.91.
27. 藤田景子「ドメスティック・バイオレンス被害女性の回復を促す周産期の助産ケア」『日本助産学会誌』27(2), 2013, p.255.
28. 前掲 2, p.10.
29. 柳宗悦『宗教とその真理』叢文閣, 1919, p.IV.
30. 前掲 29, p.VII.
31. 前掲 29, p.361.
32. 前掲 29, pp.384-385.
33. プロジェクト・スペース「ASAKUSA」において 2016 年 7 月 21 日（木）～8 月 21 日（土）の期間、展覧会「敵対と融和」が開催された〔<<https://www.asakusa-o.com/radical-democracy/>> [参照：2023-01-03]〕。
34. 渋谷区立松濤美術館において 2014 年 2 月 11 日（火）～3 月 23 日（日）の期間に開催された「ハイレッド・センター：直接行動の軌跡展」の詳細は、右記の Web サイト<<https://www.museum.or.jp/event/82053>> [参照：2023-01-03] に掲載されている。
35. 前掲 2, p.150.
36. 前掲 2, p.152.
37. 養老孟司「身体とは何か」『生命倫理』2(1), 1992, p.5.
38. 同上.
39. 長谷川典子「『文化本質主義』をめぐる一考察：異文化コミュニケーション研究の視点から」『北星学園大学文学部北星論集』54(2), 2017, p.2.
40. 前掲 39, p.5.
41. 同上.
42. 『日本大百科全書（ニッポニカ）』小学館.
43. 浜岡剛「国制とボリス市民の幸福：アリストテレス主義的本質主義と論理学(2)」『古代哲学研究室紀要』9, 1999, p.66.
44. 野口道彦「差別と社会」『あたりまえの根っこ：社会の意識とわたしの価値観』大阪府人権協会, 2013, p.3.
45. 井竿富雄〔1968-〕は「排斥主義者は無知・無教養ではない。ともすれば、自身の主張が偏見に満ちたものであることすら十分に自覚的であると考えられる。そして、いかなる手法を用いればそれが社会的に浸透しやすいのか、入念に検討している」とし、誤りを指摘されても一見分かりやすい単語だけは手放さず、それが、その内容は空虚であれ「状況に応じて何でも入れられる便利な単語だからである」と言う〔井竿富雄「現代日

本の排外主義運動」『山口県立大学学術情報』8, 2015, p.4)。

46. 前掲 2, p.236.
47. 前掲 2, p.241.
48. 工藤和宏「書評『クリティーク多文化、異文化：文化の捉え方を超克する』」34, 2011, p.165.
49. この構造は「市民のフラットで意識しない差別こそ、排外主義やファシズムに火をつけていく可能性がある。そして、『彼らとわれわれは異なる』と思っているときこそ、実は最も彼らに近い」〔井竿富雄「現代日本の排外主義運動」『山口県立大学学術情報』8, 2015, p.6〕と言われる構造に近いと考えられる。
50. アンドリュウ・エドガー 他〔編〕, 富山太佳夫 他〔訳〕『現代思想芸術事典』青土社, 2002, p.234.
51. 前掲 50, p.235.
52. 小西中和「『文化的多元論』から『多文化主義』へ：デューイのナショナリズム論の今日的意義によせて」『彦根論叢』305, 1997, pp.270-271.
53. 前掲 52, p.272.
54. 上林良一「ベントリーの集団理論の方法論：トランスアクション・アプローチの発展」『關西大學法學論集』34, 1984, p.30.
55. 新里直樹「アンドレ・ブルトン『シュルレアリスムと絵画』について」『名古屋大学人文科学研究』27, 1998, p.23.
56. 同上.
57. 塚原史「トリスタン・ツァラの知られざる軌跡 ダダから『実験夢』へ：『種子と表皮』を読み解くために」『人文論集』57, 2019, pp.210-211.
58. ガブリエル・タルド〔著〕, 池田祥英・村澤真保呂〔訳〕『模倣の法則』河出書房新社, 2007, p.120.
59. 前掲 58, p.121.
60. 前掲 58, p.120.
61. 前掲 58, p.121.
62. 同上.
63. 前掲 58, p.120.
64. 前掲 58, p.214.
65. 前掲 58, p.82.
66. 前掲 58, pp.480-481.
67. 前掲 58, p.481.
68. 前掲 58, p.503.
69. 前掲 58, p.504.
70. 同上.
71. タルドの模倣に関わる同一性と異質性に関する考え方は、カントにおいては「本質的実在」が根源的な原力〔Grundkraft〕として持つ力を「引力」と「斥力」としたのに似ている〔竹村喜一郎「ヘーゲル論理学『本質論』における世界理解」『つくば国際大学研究紀要』23, 2018, p.23〕。
72. 運動制御学では、加齢と心理の関係が解明されつつある。
73. 内田裕子「美術教育における『自由』の解釈についての考察」『美術教育学研究』48, 2016, p.86.
74. 小川浩三「『民法』の誕生とアリストテレス」『桐蔭法学』25(2), 2019, pp.23-24.
75. 前掲 74, p.24.
76. 森田美芽「宗教の観点から教育の多様性を理解する」『大阪キリスト教短期大学紀要』61, 2020, pp.8-9.

77. 日本国憲法では「公共の福祉」は次の様に記される。「第 12 条 この憲法が国民に保障する自由及び権利は、国民の不断の努力によつて、これを保持しなければならない。又、国民は、これを濫用してはならないのであつて、常に公共の福祉のためにこれを利用する責任を負ふ。／第 13 条 すべて国民は、個人として尊重される。生命、自由及び幸福追求に対する国民の権利については、公共の福祉に反しない限り、立法その他の国政の上で、最大の尊重を必要とする」〔「／」は改行を示す〕。
78. 近年は、性のあり方を決める要素のうち性的指向〔Sexual Orientation〕、性自認〔Gender Identity〕、性表現〔Gender Expression〕の頭文字を取って SOGI や SOGIE と言う。厚生労働省や文部科学省、上越教育大学等の大学や千葉県等の地方自治体の文書でも SOGI と SOGIE の用語が見られる。これらの用語に関する説明は、次の資料に記されている〔三菱 UFJ リサーチ&コンサルティング株式会社「『令和元年度厚生労働省委託事業』多様な人材が活躍できる職場環境に関する企業の事例集：性的マイノリティに関する取組事例」2020 年 3 月発行、<<https://www.mhlw.go.jp/content/000630004.pdf>>〔参照：2023-01-08〕〕。
79. 荒牧典俊「理性とは・・・分別か」『哲學研究』566, 1998, p.7.
80. 同上.
81. 前掲 79, p.8.
82. 「映像の世紀バタフライエフェクト：ロックが壊した冷戦の壁」NHK 教育テレビジョン, 初回放送日: 2022 年 12 月 30 日〔テレビ番組〕<<https://www.nhk.jp/p/ts/9N81M92LXV/episode/te/GN78478VWQ/>>〔参照：2023-01-08〕.
83. 上林良一「トランスアクションの概念：デューイとベントリーの共同研究」『關西大學法學論集』36, 1986, p.523.
84. 前掲 83, pp.527-528.
85. 上林良一「ベントリーとデューイの連関：トランスアクションの形成」『關西大學法學論集』35, 1985, p.265.
86. 佐野洋子〔文〕・北村裕花〔絵〕『ヨーコさんの言葉』講談社, 2015, pp.6-24.
87. 佐野洋子『100 万回生きたねこ』講談社, 1977.

謝辞

本研究の一部はJSPS科研費21K02430の助成を受けたものである。

付録

本文中に使用する丸括弧は引用文であり、筆者が挿入する際は亀甲括弧若しくは山括弧等を使用し、同種の内容を複数並列する際は波括弧を用いる。

(2023年3月31日提出)
(2023年5月7日受理)