

観察と描画表現との関係についての基礎研究 その5

— 二つの観察観と現在の美術教育と観察との関係の仮説 —

清田 哲男

本稿は、「観察と描画表現との関係についての基礎研究」の継続研究である。本研究は、学校教育での図画工作科、美術科での児童・生徒の活動のねらい等を明確にするために、観察と描画表現との関係について考察するものである。

本稿では、これまでの「観察と描画表現との関係についての基礎研究」の成果を踏まえ、現在の児童・生徒の「観察」の捉え方の仮説と、仮説に応じた美術教育の在り方について考察する。

Keywords : 観察, 描画表現, 自然観, 美術教育

1 はじめに 自然科学から美学へ

18世紀中頃、西欧ではプラトン、アリストテレス以降の観察等の経験による実証主義的な立場にあった美的認識に、快や不快などの経験を含んだ感性がバウムガルテン (A.G.Baumgarten) によって取り入れられ、美学が生まれる¹⁾。そして、19世紀に入り、自然科学が勃興し、加えて、心理学では、フェヒナー (Gustav Theodor Fechner) が感覚の計量化を目指し実験美学 (experimental aesthetics) を提案し、これまで自然科学として追及されてきたが、美学として離れていくことになる²⁾。さらに、18世紀にルソー (Jean-Jacques Rousseau) によって「子どもの発見」がなされる³⁾。そのような背景において、これまで人が観察する対象、つまり外側の世界に存在していた観察の枠組みが、人間の精神の中、つまり内側の世界にシフトしていく。

本稿では、自然科学と美学や芸術との関係の在り方を、観察や見ること、あるいは視覚を中心とした「感じ取り」の変遷等の視座から考察するものである。主に、川崎謙の示す二つの観察の枠組みを活用し、表現活動の視点から観察の変遷と現在の美術教育における観察の位置づけの仮説を立てる。

2 「観察」とは

美術教育では、「観察」は「よく見ること」と同義で使用することが多い。「観察」を小学館の辞書『大辞泉』で引いてみると以下のように二つの意味が記載されている⁴⁾。

- 1 物事の状態や変化を客観的に注意深く見ること。「動物の生態を一する」「一力」
- 2 《「かんざつ」とも》仏語。智慧によって対象を正しく見極めること。

まず、「客観的に注意深く見ること」が観察であるとしている。そして、もう一つは、仏教用語である「智慧」によって、「物事の奥底までを知りつくしたり、良否・真偽などを知る」ことである。

同じく大辞泉によれば、「智慧」も仏語用語であり、「知恵」の語源として「相対世界に向かう働きの智と、悟りを導く精神作用の慧。物事をありのままに把握し、真理を見極める認識力」と説明している。「相対世界」つまり、眼に見えるものも、見えないもの一つとして同じものは存在せず、常に同じ状態ではなく変化し続ける「無常」の世界 (全宇宙) に向き合い、「物事をありのまま」、つまり客観的に把握し、

真理を追究する姿勢や能力と解釈することができる。

しかし、近代科学における「観察」は決して「自然をありのまま」に捉えるものでない。真船和夫は『日本大百科全書（ニッポニカ）』の中で観察について、以下のように述べている⁵⁾。

（前略）・・・観察というと、どうしても「目で見る」ことに重点が置かれがちであるが、耳や鼻、舌などのほか、皮膚や筋肉などの感覚も重視しなければならない。

われわれが、観察をもとにして自然の事物や現象に関するさまざまな概念を形成していく過程は複雑である。まず最初に、いろいろな感覚器官を通して得られた感覚が、脳に伝えられて、そこに知覚を生じさせる。それからいろいろな知覚が統合されて一つの表象がつくられ、続いてその表象が他の表象と比較されたり、分析されたり、総合されたりして抽象や捨象が行われ、概括され、一般化されて一つ概念に高まるのである。したがって、自然をありのままに、主観を混ぜないで見れば、おのずから自然についての正しい概念が得られるなどということはありえないのであって、観察から概念形成までには高度な思考過程が含まれている。

それと同時に、一つ概念が実際の事物や現象と正しく対応し、豊かな内容をもつためには、その概念が事物に対する豊かな感覚や知覚によって裏づけられていなければならないのである。（下線は筆者による）

真船の述べる観察とは、主観、つまり、目や、耳などの諸感覚をとおして、生じた知覚を統合し、様々な経験を一般化して概念に高めたものなのである。

西欧の観察と日本の観察を考える上で、川崎謙は、これら仏語としての観察と近代科学としての観察の違いを、日本語で述べるところの「自然」を規定する枠組みの違いから述べている。川崎は、この日本の枠組みを仏教的な捉え方として「諸法実相の枠組み」、一方西欧近代科学における枠組みを「“Logos”の枠組み」と呼んで区別している⁶⁾。

（1）諸法実相の自然観

元来、「諸法実相」は、サンスクリットで dharma-svabhāva (dharmaの本質) を漢訳したもので、「存在するものたちの真実の在り方」とする解釈が見られる⁷⁾。それは、われわれの経験する諸現象の真実の姿と訳される。岩波文庫『法華経』の

坂本幸男による書き下し文では「諸法の実相」と表記され、同じく岩本裕の訳では「あらゆる現象」と記されている⁸⁾。また、矢島忠夫は、中村瑞隆のサンスクリット原文和訳からは、「『法の実相』とは、『物事の真実のすがた』のことである」⁹⁾と解釈できるとしている。（矢島によれば、中村の訳語に「諸法」と「法」に区別はないという。）しかし、中村元は「矛盾対立が予想される」とし、『妙法蓮華経』では難解と述べている。それは、森羅万象すべてのことを自分の目、耳、鼻で感じ取り、その真実の姿を観ることがその人にとっての自然だからである。このことは、近代の自然科学の目指すところでもある。ただ、すべての事象に真実を求め、一般化するためにどれだけの量の観察が必要となるだろうか。天台学は「諸法は実相なり」としたのである¹⁰⁾。五感で感じ取ったすべての諸現象は、真実の姿であると捉えられるということであろう。

日本曹洞宗の開祖である道元は、『正法眼蔵諸法実相の巻』の冒頭に、以下のように記している¹¹⁾。

仏祖の現成は究尽の実相なり、実相は諸法なり。諸法は如是相なり、如是性なり、如是身なり、如是心なり。如是世界なり、如是行住坐臥なり、・・・中略・・・如是松操竹節なり。

ここから、諸法実相を「実相は諸法なり」と読み、「真実の姿はすべての諸現象である」と解釈したことが伺える。そして、山水経の巻では下記のとおり、徹底した批判的相対主義に立った自然認識をしている¹²⁾。

おほよそ、山は国界に属せりといへども、山を愛する人に属するなり。山かならず主を愛するとき、聖賢高德やまにいるなり。聖賢山にすむとき、やまこれうつもに属するがゆへに、樹石鬱茂なり、禽獸靈秀なり。

さらに、見仏の巻では、「諸相は如来相なり、一相の如来相にあらざる、まじわれることなし。この相を、かりにも非相とすべからず」¹³⁾と記している。

岡島秀隆は、「そこには自然への絶対的信頼感や、畏怖すべき存在として」¹⁴⁾捉えるべきであるとし、さらに、近代以降に日本に入ってきた西洋思想、殊に科学思想の思想は、自然に対する人間の側の態度を一変させ、日本人の自然観を変え、西洋的理性（或いは、現代の日本人の思惟）によって、自然及びその認識を唯一視する傾向が生まれたとしている。

その結果, (“Logos”の枠組みとの対立構造を明確にした上で,) 環境破壊などの危機に直面したと、批判的に論じている。

岡島が述べるように、日本の自然は信頼できる存在であり、心を慰める救済的な面を持っている。一方、畏怖すべき存在としての面を合わせ持っている述べたのが、寺田寅彦である。寺田は、「厳父の厳と慈母の慈との配合」と例え、この「配合」がうまくいった国が「人間の最高文化が発達」すると述べている¹⁵⁾。

このように、真実の姿は、西欧の自然科学の实在“reality”とは全く意味が変わってくる。なぜならば『実相とは諸々の現象』に他ならない¹⁶⁾ からであり、真実の姿は眼前あるものそのもので、五感で触れることのできる世界に普遍的な实在はないとするアイデア (ιδέα, idea) 理論との考え方と全く違う思考の枠組みの中で日本の文化は存在していたと捉える事ができる。

そして、諸法実相の枠組みの中での観察に対して、麻生武は以下のように説明している¹⁷⁾。

目の前の具体物を、まず唯一無二の個体として捉え、それをありのままに観ることにある。ありのままというのは、自分の目の前に現れてくる現象を、素朴に目に映ったまま感じたまま、できるだけ忠実に捉えるということである。必ずしも主観を捨てるということではない。主観にうつる客観を捉え、また、そのように捉えた客観を通して主観をとらえる、そのような往復運動が生じるような観察である

(2) “Logos”の枠組みの中の自然観と観察

アイデアを認識するとされる「理性 (ギリシア語で“Logos”)」は、明治時代に“reason”の翻訳として成立した¹⁸⁾。それまで、理性の概念が伝統的に存在しなかったのである。五感によって認識されない、「普遍的存在であり、類似的特性であり、数学的図形に類似した」存在は「創造主の内なる観念」であるため、やはり日本の文化の中には存在しない概念であろう。また、この思惟は『聖書』の「ソロモンの知恵」第十一章二十節の「されどなんじはよろずのものを、量と数と重さにて定めたまえり」にも由来している¹⁹⁾。基本的に認識の技術化とは、「数学的記述ができること」を「分かったこと」に置き換えることであろう。世界を「数と重さと寸法」で表現できることは、創造主によって置かれたものを記述するのと同等の価値を持つという意味で捉えることができるのではないだろうか。

会田雄治は、一切の質を無視し、デジタル化して比較評価する思想は完全に西欧のものであるとし、その思想から後述のルネサンスが発生したとしている²⁰⁾。例として、数学90点、音楽50点で平均70点の人間と両科目とも70点の二人の生徒は、西欧では同じ価値の人間であるが、日本では、数学と音楽ではまったく異質のものであるから単純には比較できないと考える人が多い。つまり、五教科の合計点でランキングして疑問なく成績評価できるのは西欧の思想であり、それに対して、入社試験で面接を行い、不可解な設問で人間評価するのは、質を重視する日本人の評価であると会田は指摘している²¹⁾。

さらに、プラトンのアイデアの理論によれば、感覚することができる世界は「实在」するものでなくアイデアの射影であり、個々の感覚を理性によって把握することによってのみ「实在」するアイデアを認識することができる²²⁾。つまり、見たり、聴いたり、触ったりできるものは、時間とともに変化するため、普遍的な存在ではないということであろう。五感による認識や自然の風景の美しさの認識は不完全であり、そこに大きく関わる表現や芸術は認められない。そして、完全な三角形や完全な円や球そのものなどの幾何学はアイデアであり、それに近い形態、あるいは数量として表せないものは「模倣」であると考えられる。この知見からでは、道元の諸法実相の枠組みとは相容れない。

加藤隆によれば、『新約聖書』の成立とともに、アイデア界と物質界を結ぶ“Logos”は創造主と同一視され、創造主そのものとなり、それは創造主の「ことば」と同じ価値を持つようになるという²³⁾。そして、以上のことを踏まえ、川崎は西欧自然科学を以下のように定義している²⁴⁾。

西欧自然科学とは、創造主である“Logos”がその心の内なる観念によって創造し、本質的にはアイデアによって秩序付けられた万物を、理性である“Logos”によってのみ認識されるアイデアとして表現する知的営み。

あるがままの自然と向き合ったとき、そこで五感で感じたものは「無意味の世界」であるからこそ、どのように感じて、どのような関係を作ろうが、真実となり得ると言える。西欧のように一般化された意味として实在があれば、その意味との関係を持たなければならず、これは、創造主が作り賜うた理性との関わりとなろう。しかし、日本では、「無意味の世界」であるため、混沌とした対象とそこにいる自分との関係を築くためには、「美しい」や「心地

よい]、「きらめいている」等の言葉が必要になる。諸法実相の枠組みでは日本語によって素材の世界に独特の秩序を作り、世界観を共有するというのである。川崎によれば「日本文化とはこの世界観に基づく社会的・個人的表現」²⁵⁾となる。そして、俳句や短歌の文化はこの構造による表現であると述べている²⁶⁾。

「目の前の具体的観察対象を、その背後にある『普遍』を求める姿勢のもとに捉えようとする」²⁷⁾ 観察は、“Logos”の枠組みによる観察であり、「『普遍』は誰にとっても『普遍』」²⁸⁾であるため、「誰がそれを観察したのかということが重要ではなく、何が観察されたかが重要になる。目の前の対象は、唯一無二の個物としてではなく、その対象の属する『種』や『類』のサンプルとして観察される」²⁹⁾としている。このような観察は、プラトンの弟子アリストテレス (Aristoteles) に始まる。

人体や動物について観察から「自然に対する知」を具体的に現したアリストテレスは「自然は無駄なものをつくらぬ、自然のなすわざには目的性と美が存在する」³⁰⁾ という観察観に立脚していた。師であるプラトンとは違い、五感で捉えることのできる自然に対しての好奇心で接しているようである。そして、嫌悪感を抱かせる爬虫類や昆虫の解剖による観察が重要であるのは、自然の中で循環する生命のサイクルと生物の「類」や「種」としての機能等との関係を追究し、分析、分類することで、自然の真理へと到達するためだと考えている。そして、この思惟はローマ帝国時代の解剖学の祖ガレノス (Claudius Galenus) 以降の生命科学へと受け継がれる³¹⁾。

(3) 二つの枠組みの翻訳による関係

図1は、川崎による「自然」の概念を媒介とした二つの枠組みの関係の模式図である。この図からは、二つの枠組では日本人が想定していたNatureが示す概念と、自然が示す概念が異なっていることが理解できる。

西欧では、人もNatureも創造主が作り賜うた同じ「被造物」である。Natureへの観察による理解は五感で何度も感じ、経験する中で一般化することで間接知として行われ、重なる間接知による言葉によって突然“Logos”である真理に辿り着く。日本人にとって八百万の神が息づく自然は不条理な存在であると同時に、その中に自分自身も存在し、そのこと自体が真実であることが理解できる。したがって、日本人の観察は、自然の中で、感じ取ったこと自体が、真実そのものだと言えよう。

諸法実相の枠組みでは、科学的観察の世界のように人間と自然と切り離して考えるのではなく、寺田寅彦が述べるように「人は自然に同化し、自然は人間に消化され、人と自然が完全な全機的な有機体として生き動く」³²⁾のである。絵画だけでなく、短歌や俳句などでも、日本の文化全体において自然の中に人が入り、一体化できると言えよう。

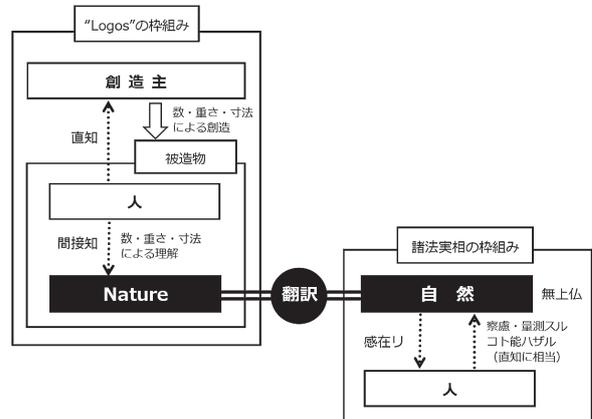


図1 (Natureの自然への) 翻訳がもたらしたもの (川崎謙, 2005, p.123) に基づき作成³³⁾

ただ、日本においても、西洋の自然科学的な精神の受け入れが江戸中期から次第に進んできたと考えられる。美術教育の視点から、その流れを俯瞰して捉えるならば、1720 (享保5) 年に鎖国政策の一環として禁書輸入が解かれ、実学的な性格 (実証性、合理性、有用性) を帯びた蘭学の研究が本格的に始まり、西洋画研究がなされるようになったときである。封建制下の制約の中で、自然科学的な実証主義の精神の中で教育が行われ、日本の近代美術が育まれることになる。

3 観察と表現

この二つの枠組みにおける観察の理解の上に、観察と表現との関りについて述べる。

(1) プラトンの芸術論

プラトンが『国家』第10巻において語る“芸術論”では、ソクラテスがグラウコンに語りかける体で、絵画について、目の前にある寝椅子を例に挙げ、以下のように述べている³⁴⁾。

それでは、ここに三つの種類の寝椅子があることになる。一つは本性 (実在) 界にある寝椅子であり、ぼくの思うには、われわれはこれを神が作ったものと主張するだろう。・・・」・・・「つぎに、もう一つは大工の作品としての寝椅

子」・・・「もうひとつは画家の作品としての寝椅子だ。」・・・「いったい、画家が真似て描写しようと試みる対象は、先に述べたあの、本性（実在）界にあるそれぞれのもの自体なのか、それとも職人たちが作った製作物なのか、君にはどちらだと思えるかね？」「職人たちが作った製作物のほうです」と彼は答えた。「それを実際にあるとおりに真似るのかね、それとも、見えるとおりにかね？この点をさらに区別してもらわなければならないからね」・・・「・・・いったい絵画とは、ひとつひとつの対象についてどちらを目ざすものなのだろうか？実際にあるものをあるがままに真似て写すことか、それとも、見える姿を見えるがままに真似て写すことか？つまり、見かけを真似る描写なのか、実際を真似る描写なのか？」「見かけを真似る描写です」と彼は答えた。

プラトンは、①アイデアと②アイデアに忠実な模倣物（職人が物理学上の計算によって製作した椅子）と③その模倣物を観察し、模倣した絵画では、明らかに絵画は最下等であることを述べている。ただし、二つの手段において、絵画は③から②として見られることが可能ではないかとしている。一つは、創造主のことは（聖書や教会でのことば）をそのまま絵画で表現すること。もう一つは、普遍的な実在を数値化する等、自然から真理を見出して絵画として表現することである。なぜならば“Logos”の枠組みの中で、図1にあるように観察による間接知を積み重ねることで、創造主に直知できるからである。

(2) ルネサンスとアイデア

西欧の絵画の歴史は、キリスト教やギリシア神話との結びつきが強いことは言うまでもない。聖書の世界を視覚化するため、つまり、理性“reason”の表現のためにはアイデア界に到達し、神の声“Logos”を表現することが必要になる。特にルネサンス期では、古代ギリシアの関心や敬意と、同世代のコペルニクス等の新たな知見の狭間で、今まで「職工」としての身分であった画師や彫工は「芸術家」という新しい社会的な地位を獲得するために、体系的な理論や技術的な知識の必要性を自覚し始めていた時代である³⁵⁾。

これらの時代の先駆けとして、ジョット・ディ・ボンドーネ（Giotto di Bondone）の名前が挙げられる。また、その師であるチマブーエ（Cimabue）の作品も同様に、輪郭線の強い、観念的なゴシック様式である。ただ、観察による絵画という視点から

は、生硬とも言える作品であるため、次第に人間味のある柔らかい画風に向かっていることが分かる。

例えば、ジョットの有名な《小鳥に説教する聖フランチェスコ》（図2）は豊かな人物の表情や仕草、樹木への観察による迫真性の高まりが感じられる。そのことから、ルネサンスに自然主義が到来し、神、つまり“Logos”そのものを描いてきた時代から、自然の観察を繰り返した間接知から、神の世界へと直知するrealityの時代へと変化する時代でもあったと言える。



図2 ジョット《小鳥に説教する聖フランチェスコ》
1305年頃 聖フランチェスコ大聖堂

ルネサンスを代表する画家であるレオナルド・ダ・ヴィンチ（Leonardo da Vinci）も手記の中で「個」のために「普遍」を捨てることは拙劣である述べている³⁶⁾。描く対象だけでなく、全体の普遍を大切にすることを重要視していることは、まさに、“Logos”の枠組みの中での、科学的な観察である。しかも、手記の中で、自分自身を「経験の弟子（discepolo della sperienza）」³⁷⁾と述べるほど、観察による経験の積み上げが重要と考えていたようである。レオナルドの「個」と「普遍」の捉え方は、ポール・ヴァレリー（Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry）も述べている通り、この時代において、芸術的实践と科学的实践とを統一させたと言えよう³⁸⁾。

(3) 間接知と抽象概念

しかし、20世紀に入るとルネサンス期に確立されたユークリッド原論を元にした透視図法（線遠近法や色遠近法）なども、真理を描くためには排除しなければならなくなる。線遠近法などは、特定の観察者の位置や状況を示しているに過ぎず、光線も含めて、ある瞬間を反映しているに過ぎないからである。つまり、次の瞬間は違う光や影になり、見え方

が変化する自然、風景の実態は、普遍的なアイデアと矛盾が生じるということである。

観察者の固定位置を取り除き、観察する自然のアイデアを描くとき、その直知の一つとしてポール・セザンヌ (Paul Cézanne) は幾何学を用いた。セザンヌは書簡の中で、「自然を円筒形と球形と円錐形によって扱い、すべてを遠近法」に入れることは「全知全能にして永遠の父がわれわれの眼前にくりひろげる光景の一断面」であると述べている³⁹⁾。

この後のキュビズムの理論的基盤となるセザンヌの書簡は、幾何学的抽象への還元を引き出すこととなり、レオナルドらによってなされた科学的観察による芸術的実践と科学的実践との統一は再び分裂していく。

アリストテレスが述べた経験による間接知の蓄積は人の脳や精神の中で行われるのである。セザンヌが幾何学形態によって、神が私たちの眼前に繰り広げる光景をつくりだそうとしたように、キュビズムに批判的だった評論家ジャック・リヴィエール (Jacques Rivière) も「対象をあるがままに模写すること」を目指し、観念的にキュビズムが生まれたとしている⁴⁰⁾。このことについてゴンブリッチ (Ernst Hans Josef Gombrich) は以下のように記している⁴¹⁾。

未開人の美術や児童美術は、「自然的記号」よりもむしろ象徴的言語を使用するということが、十九世紀以来、次第に明らかになってきた。この事実を説明するため、見ることにではなく知識に基づいた特殊な美術、つまり、「概念的なイメージ」で操作される美術があるはずだと仮定された。立証されているところによると、子供は樹木を見ないで、樹木の『概念的』な図式で満足する。したがって、子供の描く樹木は、個々の木はしばらくおいておくとして、たとえば、樺とかブナといった木の特色を具体的に表していないゆえ、いかなる現実とも符合しない。このように模倣よりも構造を手がかりとするのは、独自の世界の中で生活している子供や未開人の心性のためとされた。

しかしながら、このような区別が現実的でないことがわかってきた。グスタフ・ブリッシュとルドルフ・アルンハイムは、子供がつくった未熟な世界地図と、自然主義的イメージで表された豊かな地図との間にまったく対立はないと力説した。美術はみな、見える世界のそのものに起源があるのではなく、人間の精神、世界に対する反応に始まるものであり、再現されたも

のがその様式によって認識されるということこそ、まさに美術が『概念的』なるものにほかならぬ。 (下線部は筆者による)

ゴンブリッチが指摘するように、子どもや、古代ギリシア哲学以前の人々、未開人による描画の説明がつかなくなるのである。イギリスの風景画家ジョン・カンスタブル (John Constable) は、風景を描くときには、どの実物よりも完全な形の抽象概念を作り上げると述べている。見たものや聴いたもの、この場合、子どもが感じた個々の形や個々の事情、地域・国の風習を超越できることに美術の偉大さがあるのだという⁴²⁾。

この「抽象概念」がプラトンのアイデアに代わるものだと脳神経学者セミール・ゼキ (Semir Zeki) は指摘し、以下のようにプラトンのアイデアについて内側の世界である神経科学から定義している⁴³⁾。

脳内に蓄積されている、それまでに見たすべての寝椅子の本質的な特徴の表層であり、脳は恒常性の追究を通して、すでにその中からすべての寝椅子に共通する特徴を選択している。

そして、「この脳および神経表象の見地からの定義は、すべての人が気に入るようなものではないかもしれない」と前置きした上で、「外界に脳とは無関係に存在する理想形(アイデア)はない」ことでなく、「プラトンのアイデアを、脳の機能および機能の仕方に基づかずに定義することはありえない」と述べている。つまり、生まれたときから視覚世界にさらされてきた脳がなくては、アイデアを視覚的に創造することが神経科学的に見て不可能だというのである。

また、荻阪直行はゼキのアイデアへの定義を「実証的かつ経験的に考える多くのヒントが『見える』ではなく『見る』というアクティブで創造的な活動に認められる」と端的に表現している⁴⁴⁾。

20世紀にはいると、ゲシュタルト心理学の創設者の一人であるコフカ (Kurt Koffka, 1886 - 1941) が「モノはなぜそれが見えているように見えるのか」へ応えるため、多くの心理物理実験を繰り返している。そこで見出されたことのの一つが、見えていること自体が、すでに心の創造的な働きを含んでいるということである⁴⁵⁾。

4 現在の美術における観察の位置の仮説

西欧の自然観の枠組みの中で、観察による絵画の流れが変化したのは大きく三回であった。一回目は、

レオナルドによって、科学的観察による芸術的実践と科学的実践が統一されたルネサンス期、そして二回目はセザンヌ以降、再び芸術と科学とに分裂された18世紀。そして三回目は、視覚やゲシュタルト心理学などの研究が進み、18世紀までの外界にあるとされてきたアイデアを人間の内側へ求めるようになった19世紀であろう。

一方、日本では、1720（享保5）年に鎖国政策の一環として禁書輸入が解かれ、蘭学とともに科学的観察による西洋画が入ってきた江戸時代中期と西欧の三回目と同様、外界から人間の内側に真理がもたらされた明治後期の二回であろう。脳科学では、視覚から入るものの変化、様態を記憶し、そこから対象の「本質」を抽出する。そして、またその特徴的な動きを記憶し、新たな情報の判断に使うという点では、外側の真理を観察しようとする二つの枠組みに共通すると考えられる。西欧では数学的、合理的正確さ、客観の対象化を重視し、その体系の「普遍」を目指す、日本では対象の本質、動き、全体像に観察者を含めたストーリーとして表すため、同一画面にあえて複数の視点を埋め込む融通無碍な表現となる。明治以降、西欧の概念を合理的、体系的に整え、また分類して外に広げるという発想が次第に現れ、同時に脳科学の研究と共に、現在の観察が位置づけられていると言えよう。

ここで、真船の観察の定義をもとに再度整理をする。まず、真船は、「感覚器官を通して得られた感覚が、大脳に伝えられて」知覚すると述べている。“Logos”の枠組みでは、諸感覚は科学的観察での認知の繰り返しによって普遍性を導き出す源であった。また、自然とは別の存在としての「感覚されるもの」を見つめる自己であるが、ポンティ（Maurice Merleau-Ponty）の知見から述べれば、「感覚されるもの」と自己とは相互関係にあり、「交換」あるいは「共存」の関係であるということであった。つまり、自己は交換の主体である⁴⁶⁾。一方、諸法実相の枠組みでは、麻生が「主観をとおした客観」と述べているとおり、自己を自然と一体化する観察観もある。

次に真船は「表象が他の表象と比較されたり、分析されたり、総合されたりして抽象や捨象が行われ、概括され、一般化されて一つの概念に高まる」と述べているが、この一文は、二つの枠組みで大きく捉え方が違う。

日本では本当の姿や真理は目の前にあるもの全てであるという自然観であったが、ルネサンス期には、「数学的記述」によって真理にたどり着くため、遠近法や、人体解剖などによって自然の姿を普遍的な

美として数値化する技法が確立された。

そして、江戸時代、この二つが出会うことで、中国や東洋の概念から脱却し、主体的に観察することによって、「そこにあるもの」を現象的観察によって認識し始めた。さらに、観察による絵画として、医学、植物学、工学など、科学技術に貢献することが多く、浮世絵も商用として活用するために、科学的観察による絵画が必要となった。これらはイラストレーションとしての機能を持って発展してきたとも言える。

5 観察の位置の仮説における美術教育での描画指導

以上のように、西洋と仏教文化の観察の構造が統合された今日の文化背景において、写生を含む観察による描画活動で、科学的な観察の力を元に描きたい児童・生徒もいれば、諸法実相の枠組みでの観察の力を元に描きたい児童・生徒もいよう。

例えば、A君とB君が自分で蒔いた種で育てたアサガオの観察を行ったとき、科学的観察を行うならば、まず、一般化された二つのアサガオの共通要素が重要になる。花びらの数、ガクの数、葉のつき方などである。そして、一般化された共通要素を除いた差異やデータとしての差分について、何が違うのか、その原因は何かについて五感をとおして感じ、その繰り返しで差異や差分の一般化を図る。これが一般的な科学的観察の手法であろう。ただし、この観察を、現象的に行うならば、二つのアサガオでは自分で種を蒔いた方への思い入れから違ってくる。全く違う人格を観るかのように二つのアサガオの見え方が違ってくるということであろう。

ただ、実際には、科学的観察の要素の強い学習目標、現象的観察の強い学習目標の授業も多く見られる。例えば、高等学校での石膏像を観察対象としたデッサンの授業では、石膏像は石膏の素材として指導がなされる場合がある。ところが、石膏で表現された人物に思いを馳せる観察を元に描きたい生徒は、学習目標とは違う表現を求めため、表現に悩む。また、小学校で、飼っているウサギへの思いを絵で表現させる授業では、科学的観察を元に描きたい児童は同様に悩むことになる。

江戸時代の諸法実相の自然観が主であった日本と異なり、二つの観察観による変遷を経た今日では、どちらかに偏った観察観を持つ児童・生徒も存在し、その価値を持って観察して表現していることへの理解が指導者にとって重要となる。その理解の上で、異なる観察観で悩む児童・生徒に適切な支援が必要となる。また、どちらのタイプとも分からないが、観

察すること自体への理解が及ばない児童・生徒にどのような支援が適切かを考える上でも、両方の観察の視座を大切にすることがある。そして、両方の観察の価値を理解するためにも、人の観察のメカニズムを知り、そのメカニズムの要素が表現に与える影響の検討が求められよう。

註

- 1) A.G.バウムガルテン, 松尾大(訳)『美学』, 玉川大学出版部, 1987, pp.14-17.
- 2) 苧坂直行『美しさと共感を生む脳 神経美学からみた芸術』, 新曜社, 2013, pp.6-7.
- 3) ルソー, 今野一雄(訳)『エミール〈上〉』, 岩波書店, 1962, p.125.
- 4) 松村明(監修), 池上秋彦他(編)『大辞泉(増補・新装版)』, 小学館, 1998, p.594.
- 5) 小学館編集部(編)『日本大百科全書 第6巻』, 小学館, 1985, pp.170-171.
- 6) 川崎謙『神と自然の科学史』, 講談社, 2005, pp.181-184.
- 7) 矢島忠夫『「法華経」における「諸法実相」』, 弘前大学教育学紀要, 第93号, 2005, pp.25-36.
- 8) 坂本幸男, 岩本裕(訳注)『法華経 上』, 岩波書店, 1962, p.68
- 9) 矢島, 前掲
- 10) 中村元『日本の思惟方法』, 春秋社, 1990, pp.15-16.
- 11) 石井恭二(訳)『正法眼蔵 一』, 河出書房新社, 1996, p.171.
- 12) 瀧一郎『自己と自然—ベルクソンと道元』, 『大阪教育大学・美術教育講座・芸術講座, 美術科研究』, 28, 2010, pp.71-84.
- 13) 石井恭二(訳)『正法眼蔵 二』, 河出書房新社, 1996, p.300.
- 14) 岡島秀隆『道元禅師の自然観(二)』, 『印度學佛教學研究』日本印度学仏教学会 35(2), 1987, pp.785-787.
- 15) 寺田寅彦『日本人の自然観』『岩波講座東洋思潮, 東洋思想の諸問題』, 岩波書店, 1935, p.68.
- 16) 川崎, 前掲, 2005, p.135.
- 17) 麻生武『「見る」と「書く」の出会い フィールド観察学入門』, 新曜社, 2009, p. 28.
- 18) 惣郷正明, 飛田良文『明治のことば辞典』, 東京堂出版, 1986, p.591.
- 19) 日本聖書公会出版部『アポクリファ』, 1975, pp.169-170.
- 20) 会田雄次, 中村賢二郎『世界の歴史12 ルネサンス』, 河出書房, 1989, pp.116-118.
- 21) 同上, p.117.
- 22) 杖下隆英『テキストブック 西洋哲学史』, 有斐閣, 1984.
- 23) 加藤隆『新約聖書はなぜギリシア語で書かれたか』, 大修館書店, 1999, pp.56-61.
- 24) 川崎, 前掲, 2005, p.87.
- 25) 川崎謙『科学的世界観を学習する理科教育プログラム 個別と普遍の区別を意識した科学概念形成へのアプローチ』『平成19年度高知大学学部長裁量経費成果報告書』, 2008, p.9.
- 26) 同上
- 27) 麻生, 前掲, p.27.
- 28) 同上, p.26.
- 29) 同上, p.27.
- 30) アリストテレス, 島崎三郎(訳)『動物部分論(アリストテレス全集8)』, 1969, p.78.
- 31) 清田哲男, 横田ヒロミツ, レオン佐久間『メディカルイラストレーション[BASIC] MEDICAL ILLUSTRATION [BASIC]』, へるす出版, 2013, p.16
- 32) 寺田, 前掲, 1935, p.84.
- 33) 川崎, 前掲, 2005, P.123.
- 34) プラトン, 藤沢 令夫(訳)『国家<下>』岩波書店, 1979, p.311.
- 35) 西野嘉章『医学解剖と美術教育『脇分』から『藝用解剖学』へ』, 『東京大学創立百二十周年記念東京大学展 学問の過去・現在・未来 第一部 学問のアルケオロジー』, 東京大学総合研究博物館, 1997, p.139.
- 36) レオナルドダ・ヴィンチ, 杉浦 明平(訳)『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記 上』, 岩波書店, 1954, p.215
- 37) 同上, p.215.
- 38) ポール・ヴァレリー, 塚本 昌則(訳)『レオナルド・ダ・ヴィンチ論』, 筑摩書房, 2013, p.227.
- 39) 上田高弘『セザンヌの手紙を／から読み直す(前編)—特別研究『モダニズム美術とその公衆』の小さき果実』, 『東北芸術工科大学紀要』, 第6号, 1999, pp.6-22.
- 40) Riviere, J, Revue d'Europe et d'Amerique, Reproduced in Art in Theory, Blackwell, Oxford, 1912., pp.183-187.
- 41) E.H.ゴンブリッチ, 瀬戸慶久(訳)『芸術と幻影—絵画的表現の心理学的研究(美術名著選書22)』, 岩崎美術社, 1979, pp.134-135.
- 42) ジョン・サンダーランド, 潮江宏三(訳)『カンスタブル(アート・ライブラリー)』, 西村書店,

- 1994, p.35.
- 43) セミール・ゼキ, 河内十郎 (訳) 『脳は美をいかに感じるか』 日本経済新聞社, 1999, pp.95-96.
- 44) 苧坂直行 『美しさと共感を生む脳 神経美学からみた芸術』, 新曜社, 2013, p.13
- 45) クルト・コフカ, 鈴木正彌 (監訳) 『ゲシュタルト心理学の原理』, 福村出版, 1988.
- 46) モーリス・メルロ＝ポンティ, 中島盛夫 (訳) 『知覚の現象学』, 法政大学出版局, 2009, pp.247-248.