



Title	幼児の描画にみる内在的表現行為
Author(s)	佐藤, 公治; 長橋, 聡
Citation	北海道大学大学院教育学研究院紀要, 107, 1-23
Issue Date	2009-06-22
DOI	https://doi.org/10.14943/b.edu.107.1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/38705
Type	departmental bulletin paper
File Information	107_001.pdf



幼児の描画にみる内在的表現行為

佐藤 公治*・長橋 聡**

Immanent expressive activity in children's drawings.

Kimiharu SATO Satoshi NAGAHASHI

【要旨】本論は、幼児が日常の中で経験したことや出来事を描画として表現したものは彼らの運動イメージと時間イメージをもとにして展開された表象活動によるものであるという視点に立って、その描画の生成過程の分析を通して幼児の描画表現の特徴とその意味を論じたものである。はじめに描画の中に含まれているイメージ表象について運動イメージと時間イメージとの連関性について論じた。ついで、幼児の描画の特徴として、時間を固定させた空間表現ではなく時間を表現することを重視した表現方法が取られていること、そのような表現方法としての「絵物語」的表現の持っている意味について考察した。ここでは幼児が一枚の絵を完成するまでの生成過程を分析・考察の対象にしたが、そのことによって描画の形態分析だけでは明らかにすることができない彼らの表現の意図や表現構成の過程を解くことが可能になった。

【キーワード】幼児の描画過程、想像とイメージ、運動イメージ、時間イメージ、絵物語

1. はじめに

本論で取り上げるのは、幼児が保育の一環として行われた幼稚園に泊る「お泊まり会」の様子を描いた描画である。ここで描かれているものは、「お泊まり会」で経験したこと、楽しかったことを自分なりに出来事として切り取って描いたものである。従って目の前にある対象を前にしてそれを描く写生とは違って、自分たちの経験と活動を紙の上に再現している。それは子どもたちが出来事の中で感じたこと、活動したことについて描いているという意味では時間の表現である。そして、前の日の出来事と活動を表現するという意味では、表象の活動であり、またイメージの活動でもある。

このような自分たちが体験したことを描く時に、しばしばみられるのがいくつかの出来事や経験したことを一枚の紙の上に連続的に描くという方法である。このような描き方をリュケ(1913)は「継時混交型」と言った。また、メルロ＝ポンティ(1969)は『表現と幼児のデッサン』の中で「絵物語」という言葉を使って、幼児の描画表現の特徴と、その表現方法が持っている意味について述べている。リュケもメルロ＝ポンティも世界の表現方法として、幼児の場合は空間ではなく時間という動きをそのまま表現しようとしていることを指摘する。それは大人のように時間を止めて空間としてそれらを表現するのではなく、メルロ＝ポンティ(1969)が言うように、描かれた登場人物たちはそれぞれの時間の厚みを持った者として、相互に対話している姿として表されている。このような幼児の絵は、我々大人のように時間を空

* 北海道大学大学院教育学研究院人間発達科学分野 教授

**北海道大学大学院教育学研究院博士後期課程

間的なものとして並列的に並べてしまったり、視点を固定させた平面遠近法による表現に馴染んでしまっている者にとっては理解しにくいものである。しかし、別の見方をすると我々が現実の中で生きている時間の表現としても、またこれらの出来事という時間の流れを物語として描く方法として優れたものとみることでもある。幼児は一枚の紙の上に映画的な手法で時間という物語を語っている。それは人間の時間表現として根源的なものと言ってもよい。メルロ＝ポンティ（1969）は『表現と幼児のデッサン』の中で次のように指摘する。未開人の芸術、そして幼児の絵画表現はあらゆる芸術に潜んでいる創造的表現力の原初的な様式についてもう一度元に戻って考えてみることを促し、規範的な表現様式に従った芸術や文学の上にあぐらをかいてしまっている我々の姿勢に反省を求める。ここでメルロ＝ポンティが問題にしているのは平面遠近法という表現様式である。彼はこの表現様式は一個の歴史的創造物に過ぎず、幼児がこのような表現方法を取らないのは彼らが不注意であったとか、形をまとめ上げる総合の力がないといったことで片付けてしまうことは間違いだと言う。むしろ、幼児の絵画にはあらゆる芸術の根源としての原初的な表現様式があり、それを明らかにできる積極的意味がある。

幼児の描画には、イメージの問題と時間表現の問題が含まれている。これらの問題について心理学では一つの「常識」の下で議論されてきた。心理学ではイメージを心的表象として考え、あくまでも外部対象について得られる視覚像とは別次元のものとして扱ってきた。このような発想は哲学や現象学でも取られることがあるが、後にみるようにフッサールやサルトルらはイメージを外部対象と関わりを持ったものとして論じている。心理学ではイメージはあくまでも心的世界の出来事であり、外的対象に拘束されることなく主体がイメージを作り出すと考えるために、外部対象との関わりや直接自分が体験したことがイメージの生成にどのように作用しているかを問うことはない。

心理学は時間を扱うことが苦手である。ここで問題にしたい時間は物理的な時間ではなく、心理的な時間のことである。あるいは、人間が活動として展開している中から生まれる時間の流れのことである。時間は過去から現在、そして未来へと流れている。物理的時間はたしかにそのようなものである。しかし我々にとって過去という時間、そして未来といういま来ない時間が意味を持っているのは現在という時間があるからである。そうになると、過去、現在、未来という一方向の時間の流れは意味を持たないことになる。過去という時間は心理学では記憶として扱われることが多い。それは過去の出来事というエピソードや個々のエピソードを超えた意味的記憶の再生や再認のことではない。現在という時間にこれら過去と未来がどう関わっているのか。これが本来的な時間として解くべき問題である。

絵画表現というのは、幼児でも、また芸術家であっても、過去という自分が外の世界や出来事として体験し、感じたことを現在という表現行為によって組み直されたもののことである。つまり、絵画表現は過去の出来事や体験したことを新たに自分のイメージ世界を具体的な形として現在の表現活動の中に現前させる能動的な営みである。

本論では、幼児の描画を子どもたちが絵を作り上げていく過程に焦点をあてながら論じる。描画研究ではでき上がってしまった作品についてそれらの表現形態を分析するものが多いが、そこでは描かれた作品の背後にある彼らの経験や出来事にまで立ち戻って論じられることはない。さらには自分たちが経験したことをどのようにして絵の中に表現していくかその表現のプロセスまで論じられることはない。

2. 描画とイメージ、そして時間

(1) 描画とイメージ

イメージについてこれまで議論されてきたことのいくつかを確認してみよう。先に、イメージについては心理学の場合は、基本的には「心的表象 (mental representation)」として扱われてきたと述べた。このような心理学の考え方は「イメージ論争」に典型的にみることができる。認知心理学でイメージをどのように扱ったらよいかという議論の中で出てきたのが「イメージは絵か命題か」という論争である。イメージは言語表象、つまり言語的命題で表現されるというピリシンと、言語表象には還元できないものとしてイメージがあるというペイビオの二つの主張である。ペイビオの場合は絵 (イメージ) と命題 (言語) という二つによって人間のイメージは表象されているという二重符号説 (dual code theory) を取っている。この論争にみるように、心理学ではイメージを心的表象として扱っている。それではこのイメージはどこから生まれてくるのかとなると、そこにはいくつかのやっかいな問題がある。最も本質的な問題はイメージ生成の過程である。例えば、イメージは外的な視覚対象とどう関係するのか、あるいは自己が生活の中で体験したことや出来事をどのようにイメージとして生成しているのだろうか。この問題は哲学の分野ではずっと議論されてきた。そしてイメージはサルトルが指摘するように実際にはたくさんの種類、「イメージの同族」(サルトル, 1940) がある。物的イメージ、心的イメージ、図式的イメージ、運動イメージ、遂行イメージ等々。心理学ではこのようなたくさんのイメージを考えないで、ただ心的表象としてのイメージだけを考えてきた。このような「同族」という発想は、イメージの生成にどのようなことが関わっているかを考える時には必然的に生じる問題である。

サルトル (1940) は「心理学において、像 (イメージ) の名を冠せられるのは主観的表象の場合に限られている」(邦訳 p. 27) と述べて、心理学では内的表象としてのみイメージをとらえてしまっていることを批判する。しかも心理学の場合はイメージの生成を支えている物質的物的イメージや経験、出来事の運動的なイメージとの関係は問題にされず、それらとは独立した想像や意識の作用としてイメージを考えてしまっている。この点をサルトルは批判する。サルトルはまずはイメージにとってその素材となるものが必要であって、イメージは想像の働きだけによって無から作り出されてくるものではないと言う。だが、同時に、サルトルはイメージというのはこの素材やこの知覚の単なるコピーではないとも言う。このことをサルトルが『想像力の問題』(1940) の中で上げている例で説明してみよう。友人・ピエールの顔を思い浮かべたいと考えた時、まず彼の写真を取り出す。たしかにこの写真には友人の顔の外部的特徴の細部がとらえられている。しかし、それは彼の表情を伝えてはいない。一方、彼を描いた肖像画 (戯画) ではどうだろうか。写真と違ってそこには幾分誇張されて描かれた彼の顔がある。写真には欠けていたもの、生命、あるいは表情が表されている。そこから私はピエールの「面影を見出す」。しかし、友人の顔を思い浮かべるということと写真や肖像を知覚することとは同じではない。私が思い出したいのは「私の友人のピエール」なのであり、写真でも肖像画に描かれた顔でもない。ここで言う「私の友人のピエール」は私が持っているピエールについての心的イメージである。写真、そして肖像画は友人・ピエールの類同代理物 (アナログン, analogon) であると言う。これらの素材はあくまでも自分のピエールについての心的イメージを作るための媒介として位置づけられているだけである。

だがこのアナログンは重要な役割をしている。

サルトルのイメージ論は基本的にはフッサールが『イデーンⅠ－Ⅱ』（1950）の中で展開しているイメージの考え方の延長である。つまり、心的イメージは物的イメージなしには存在し得ないこと、同時にイメージは客体として存在しているものを超えなければならないとフッサールは言っていた。

描画は一種の時間表現である。イメージにも時間が入っている。一枚の友人の写真を見ている時にも、この写真から受け取る物的イメージの背後にはその友人の人柄、かつてその友人と一緒に過ごしたことを含めてその人物の面影を見出すことになる。それを心的イメージと称することもできるが、この中には明らかにその人物を知っている者にとってその人との関わりという時間が入り込んでいる。入り込まざるを得ない。

画家の描いた静物画や風景画にも同じことが言える。対象をどのようにとらえ、表現するかという画家の表現にはその画家のものの見方、考え方、さらにはその人の人間としての生き方、個人の歴史が刻まれている。だからそれを見るものに感動を与える。

幼児の描く描画には子どもが体験したこと、面白かったことが描かれる。それは一瞬の出来事かもしれない。しかし、明らかにこの一瞬という時間の中で感じたことが表現されている。描画は子どもたちが体験し、そこで出会った出来事という時間を絵として再構成したものである。彼らはこの時間、もっと正確に言えば生活の時間をどのように表現するのだろうか。

（２）イメージは主体の独自の想像作用か

フッサール、サルトルのイメージ論、特にサルトルのそれは素材から生じる物的イメージと区別されるものとして心的イメージを位置づけた。そして彼らのイメージ論では物的イメージの重要性を述べながらも主体のイメージの独自性が強調されてしまって、物的イメージの役割が軽視されてしまっているという問題点がある。例えば、サルトルが彼の想像力をめぐる議論の中で強調していることは、素材に支配されない主体の自発的、能動的な意識作用が想像力の本質だという点である。サルトルは素材から自由になること、つまり現実を否定（「空無化」）することにイメージの本質があると言う。これが彼の言う人間の自由の根拠であり、人間が持っている想像力の大きな役割ということになる。しかし、イメージは単に意識の作用に還元されるものではない。イメージは想像の働きによって無から作り出されるものではないことを再度確認しておくべきである。

芸術家の多くは自分のアイデアのもとになるようなものをたくさん周りに置いておく。例えば人間国宝で型絵染め作家の芹沢銈介が自分の創作活動を刺激、支えているものは自分が収集した優れた美術作品であると語っていた（NHK・NHKプロモーション、2006）。

あるいは画家の制作過程では自分が描こうとしていることもその前に自分が描きつつあるものを見ながら、つまり素材と物的イメージに支えられながら新しいものを心的イメージとして作り出し、描いているのである。だからしばしば言われることだが、ものを描くという行為では眼と精神とが行き来しているのである。眼で見た対象をもう一度とらえ直し、対象や出来事から感じたことを自分なりの形で表現していく。絵画は写真とは全く違うものである。絵画制作は客観的な対象を写し取るという活動を遙かに超えており、絵画は視覚対象の単なるコピーではない。もちろん、作品と視覚対象との間には何らかの類似性、連続性はある。そして、どのような類似性がそこにあるかは画家の想像性と表現による。画家が描く世界も外的対象か

らのインスピレーションを受けたものであっても一種の類似性があるだけである。絵画はいわば外的対象の〈外なるもの〉を画家の表現世界に〈内在〉させたものであり、同時にこの画家の想像や表現世界は外的世界と無縁な形で出てきたものではないので〈内なるものの外在〉でもある。

セザンヌは自然という作品に触発され、自然の現実の姿を追究した画家として知られている。メルロ＝ポンティはしばしばセザンヌの絵画活動を取り上げ、人間の表現行為について論を展開している。セザンヌは物のありのままの自然の姿を描くために既存の遠近法や画面構成に拘らなかった。ものを前にした時に我々が動き回り、それを見、自然が与えてくるものを描こうとして彼はテーブルが傾いた形で描き、果物が今にも転げ落ちてしまうような絵にしている。いかにも不安定な状態として静物を描いているが、我々が現実の場面で身体を動かしながら見ることで得られる自然の姿はこのようなものだと考えた。だからセザンヌは風景を描くときにもものの遠近を自分で体験された遠近法で描く。それは写真や幾何学的な遠近法とは違っている。セザンヌは我々が現実の中で生きて活動しているその姿をとらえ、描こうとした。何故、彼はこのように自然を表現すること、その表現の仕方に拘ったのだろうか。それはセザンヌが自分なりに絵筆を使い、絵で表現しようとしたのは「生まれ出ようとしていく秩序や、われわれの眼前に立ち現われ形をなしつつある対象などの印象」（メルロ＝ポンティ『セザンヌの疑惑』邦訳 p. 18）を生み出そうとしたためだった。言葉が漠然とした形で立ち現れていたものに名前を与えることで、その本性をとらえるのと同じように、画家はものを「対象化し」、「投射し」、「定着」させようとする。

画家は描くことで結果的には新しい視覚を発見する。見えないものが見えてくる。「画家の視覚は絶えざる誕生である」（『眼と精神』、邦訳 p. 266）。問題は外と内とをどのように類似させるかということである。それが表現の問題である。程度は違っても子どもたちが絵を描く場合も同じである。

西田幾多郎の「行為的直観」についてふれておきたい。「行為的直観」について西田は複数の著書の中で論じているが、『行為的直観の立場』（1935）の中でその考えが簡潔に述べられている。「我々は行為によって物を見、物が我を限定すると共に我が物を限定する。それが行為的直観である」（p. 101）。西田は新しいものを制作する（ポイエシス）営みこそが人間の本質であり、人間は世界をただ眺め、理解するのではなく表現行為によって新しいものを生み出していくと考えた。だから行為は歴史的行為でもあるし、行為は具体的な対象と目的に向かって必要な道具や表現手段を媒介にして展開される身体行為である。

西田の行為的直観の考え方には主体が物を作り出すと同時に、物が主体の行為を方向づけていくという主観と客観、あるいは表現主体と表現されたものとの間には絶えざる円環関係、弁証法がある。西田は『現実の世界の論理的構造』（1934）の中で次のように述べている。「芸術的創作という如きものに至っては、造られたものが造るものを変じていくことができる、客観が主観を変ずるといえることができる、造るとともに自己が造られて行くのである。故に作用が作用を生むと考えられる、無限なる作用とも考えられる」（p. 193）。こうなると、物的イメージから心的イメージという一方向だけを考えるサルトルらの考え方は主体の意識作用を過度に強調した考えであることに気が付く。そして大事なことは素材・物的イメージと心的イメージとの間の円環、別の言い方をすれば外部と内部、客観と主観との間の絶えざる往復運動としてとらえるということである。

3. 出来事という時間の表現

(1) 内と外の間の相互性

サルトル、そしてフッサールのイメージ論のもう一つの問題点は、物的イメージから心的イメージの生成へという発想である。ここで想定されている物的イメージのもとになっている素材は基本的には視覚対象である。問題はこのような視覚対象というイメージの素材と物的イメージだけから心的イメージが生成されてくるわけではないということである。自己と他者を含めた運動経験や出来事は彼らのイメージ論には入ってこない。しかし実際には我々のイメージの中には実際の生活の中で体験したこと、出来事がもとになっている。それらはエピソード記憶という形で表現できるかもしれないが、記憶という表象だけでは扱うことはできない。多分にそれらは感動や自分なりの意味づけで脚色され、色づけされている。あるいは現在の行為としての運動や身体活動が入っている。

イメージを問題にする時にもう一人の重要な人物がいる。ベルクソンである。ベルクソンは物的対象と内的イメージを連続的なもの、あるいは円環的關係として考える。彼は外的対象と知覚、そしてイメージ・記憶との間は連続的なものであり、相互的な関わりを持っているものとしてとらえる。それが彼の「浸透」という概念である。生の連続の中でそこに関わっているものは相互に作用して「浸透」していく（『物質と記憶』）。相互に関わっていくそのプロセスそれ自体が一つのまとまりである。先にみたようにサルトルは人間の自由を想像力とそれによって生まれる心的イメージに求めた。ベルクソンの場合はサルトルのような主体が外的対象に支配されないことが人間の自由であるとは考えなかった。ベルクソンは外的対象から自立していくことが大切なのではなく、むしろ自己を含めてさまざまなものが浸透し、融合することを続ける（「持続する」）ことから新しいものが生まれてくると言う。それこそが人間の自由なのだと考えた。つまり、異質なものの間から生まれてくるもの（創造）こそが人間の自由を作っているものである。ベルクソンは『意識に直接与えられたものについての試論』（1889）の中で、次のように述べている。「持続はまさに、融合し、相互に浸透し合い、明確な輪郭をもたず、互いに他を外在化しようとする傾向を持たず、数とは何の類縁性ももたない、そのような質的諸変化の継起でしかないはずだ。そのような持続とは純粋な異質性であろう」（邦訳 p.119）。

本書で問題にしている描画あるいは絵画表現に照らしてこのことを考えてみよう。作品として描かれたものには多数の線で表現された形（フォルム）と様々な色彩が存在している。作品の中のこれら様々なものが相互に関わりを持ちながら作品を観るものに一つの印象を与えている。まさに相互に浸透し合っている。色はまさにその典型である。隣にある色同士は融合して印象を作っている。またそれらは単なる色彩の印象だけでなく、相互に関わりを持ちながらフォルムを作り出している。ベルクソンもいくつかの著作の中でこのような色彩という異質性を持ったものどうしの浸透と融合を説いている。観る側の印象だけでなく、制作者は形、そして色同士が働きかけ合うその過程の中で作品を作り出している。本論で直接問題にしている幼児の描画の場合では、子どもたちはまず描きたいものを線描する。つまりフォルムを描いていく。そこに色を載せていく。線で描いたものに色が付けられると、その線によるフォルムは色とまさに融合して線だけでは表現しきれない表現上の意味がより一層具体化される。あるいは時には色によって新しい意味が作り出されてくる。ここにベルクソン

が言う「浸透」の意味を知ることができる。

ベルクソンが持続と言ったり、浸透という言葉を使っていることから分かるように、彼は時間の流れ、過程としてもものにとらえようとする。絵画作品は一見するとそこに空間として安定した姿が表れている。平面という空間に配置されている形や色そのものは動くことはない。それらは映画ではないから。しかし、これらは決して安定した空間の中に配置されてしまい、均質な時間的同質性の中に置かれているのではない。ベルクソンは先の『意識に直接与えられたものについての試論』（1889）の中でも、運動を空間としてとらえ、空間として表現してしまうとそこには空間的な同質性だけが強調されてしまい、運動の持っている異質なものの間の動き、まさに持続という時間が失われてしまうと警告する。しかし、絵画作品には時間が表現されている。

デュイも彼の芸術論である『経験としての芸術』（1934）の中で、あらゆる芸術で最も重視されるべきものは律動（リズム）であると言う。絵画でいえばそれは事物をどう関係づけるかということである。この著書の中で、デュイはマティスの有名な作品「生きる喜び」を例にしながら、この作品でいかに観る者に動きを感じさせ、またマティス自身もそのような表現を試みようとしたかを分析している。この作品にはさまざまな色彩を使って複数の人物が描かれているが、この色彩のいくつかの塊は垂直方向、そして水平方向へと向かう動きが表現されている。我々がこの作品から生命の躍動感、まさに「生きる喜び」を表現したものとして受けとめる印象はこの律動的な動きでもってそれらが表現されているからである。デュイは言う。「時間的に発展していく過程をたどるものでなければ、どんな場合にも対象の知覚は起こり得ない。それは単なる興奮にしか過ぎなくなってしまう。それは対象を知覚することではなく、見知っているものをただそれを見定めるだけのことになってしまう」（p.175）。

（2）時間という持続の表現

ベルクソンはいだの関わり、異質なものの同士の関わりの過程を問題にする。それは時間を問題にすることでもある。ベルクソンの大きな功績は彼の時間論である。彼は次のように時間を考える。過去と未来は現在という我々が今生きて活動している現働的時間の中に入り込む。過去と未来は現在という時間の中でその意味を持っている。それぞれ性格を異にする三つの時間は決して独立して存在するのではなく、現在という最も生きている者にとってアクチュアルな意味を持った時間次元と関わることで過去と未来はその意味を持ち得ようになる。ここでも彼の相互浸透の考えが具体的に展開されている。『意識に直接与えられたものについての試論』（1889）の中で、ベルクソンは次のように言う。カントは「時間を空間と混同」してしまい、「時間を等質的媒体と捉える」（邦訳 p.254）誤りを犯してしまった。つまり、カントはそれぞれの時間の瞬間が空間内に順序正しく配列されている等質的な時間として考えてしまった。ここでは決まった順序、つまり空間的なものの連続的な配置が我々の時間としての流れになる。そうすると「我々の生存は時間よりもむしろ空間のうちに展開される」（同上 p.254）ことになってしまう。これに対してベルクソンは「持続（時間）における継起は等質的空間に併置されるものとは何の共通点ももたない」（同上 p.254）ものであり、そこでは「それぞれの持続（時間）の瞬間は互いに内在的で異質なものである」（同上 p.256）。そして、「これらの瞬間が互いに係わり合うことで異質性を形成」（同上 p.258）しており、そこでは一つの必然的な原因－結果の系列を想定することはできない。このよう

なベルクソンの時間のとらえ方は、先に述べた「諸瞬間が互いに浸透し合うような異質的持続」そのものであり、このような時間こそが現実の我々の生の中の時間である。

以上のベルクソンの時間の考え方、あるいは「浸透」＝「流れとしての生」という発想はドゥルーズの中に形を変えて登場してくる。

（３）運動と空間の収斂としての時間

ドゥルーズが遺していった大作に『シネマ１・２』（１９８３，１９８５）がある。これは映画というメディアを題材にしながら運動と時間の問題を論じたものである。ドゥルーズは映画というメディアを使って我々が運動＝出来事と時間をいかに統合しているか、あるいはこれらの連関はどのようにになっているかその理論的解答を出そうと試みた。

ドゥルーズが『シネマ』の中で主張していることを概略的に確認しておこう。ドゥルーズは時間を運動や空間の順序性からとらえる発想を逆転させる。そこではベルクソンがカントの時間論を批判したことがそのまま引き継がれている。出来事を串だんごのように並べた時系列的な時間ではなく、過去のあらゆる層が潜在的に共存し、迷路のように分岐し続けるのが時間であると言う。時間は安定的な空間配置や運動の連続的な流れではないから、空間と運動は時間を直接生み出す媒体ではない。運動イメージは最終的には時間イメージに収斂されていく。ドゥルーズ（１９８９）は『シネマ・２』英語版のための序文で次のように言う。「時間はもはや運動に従属せず、運動が時間に従属する」（p.xi）。

ドゥルーズは映画という情報メディアによってベルクソンを超えた論を展開しようとする。ベルクソンは運動体それ自体の身体移動や動きから運動を感じていくプロセスをみたが、ドゥルーズこれとは違うもう一つの運動のとらえ方があると考えた。それは映画で表現される映像的運動（シネマ）であり、運動イメージである。それは直接の運動から得られるものではなく、あくまでも映像という表象とイメージから生まれている。映画の中で扱われている時間の流れは実際の出来事の時系列を反転させることもあるし、そもそも私たちが映画から得られる時間イメージは映像的な運動の順序に規定されていない。映画というものが直接私たちに与えてくる運動そのものから生まれない運動イメージと、さらに運動イメージに規定されない時間イメージの存在がそこでは明らかになっている。

具体的な例を上げてみよう。かつて映画が登場した頃、それをはじめて観た人たちは現実の運動の動きと区別がつかなかった。だからスクリーンの方から観客に向かって機関車が進んでくる映像を観て観客はその場から急いで離れようとしたり、抱き合う男女に激怒してスクリーンに飛びかかってしまうといった出来事が起きてしまった。しかし、今日こんな珍事が起きることはない。何故なら、私たちは運動そのものと明確に区別する映像的運動、つまり運動イメージを持っているからである。それはいわば表象のもう一つの形態である。

ドゥルーズは『記号と事件』（１９９０）の中で時間について次のように述べている。彼の時間についての考え方を端的に知ることができる文章である。「時間とは開放性であり、変化をくりかえすものです。時々刻々と性質を変えていくのが時間なのだ、とね。つまり、時間とは、集合のことではなく、ひとつの集合をべつの集合のなかで変容させていく全体のことなのです。時間と全体と開放性の関係を考えるのはとてもむずかしい。しかし、この関係の理解を助けてくれるのが、ほかでもない映画である。映画ではこの三つのレベルが共存をとげるように仕組まれている」（邦訳p.118）。この三つとは、映画のフレーム、カット割り、

そして全体の変化や変動を作り出す編集であり、これらの結果として三つが共存した形であるのが映画というものである。

ドゥルーズ（1989）は先にも取り上げた『シネマ2・英語版』の中で、イメージについて主張したかったことを端的に述べている。「イメージ（イマージュ）それ自体が何かを直接、表象しているのではなく、そこにはイメージを形にしていく、つまり表象作用が必要なのである」（p. xii）。これはよく考えると実に当たり前のことを言っているのだが、我々は時々、イメージとそれを表象することを混同してしまっていることがある。ドゥルーズはイメージというのは、イメージを構成する要素の諸関係のシステムであり、つまりは時間の諸関係の総体であると言う。ここから絵画表現という表象と深く関わっているイメージは様々な出来事の時間的つながりであることが分かってくる。

幼児の描画を考えていく時に、あえてドゥルーズの『シネマ』について言及するのは、次のような理由からである。幼児が自分の経験と出来事、あるいは描画の対象になっている自分たちの運動をどのようにとらえて描くかという、彼らはしばしば出来事や運動についての空間的配置を無視して、彼らなりの時間としてそれらを配置し直す。そうすると、空間や運動によって時間が作られたり、運動の順序性に時間というものは従属していないというドゥルーズの主張がまさに幼児も含めた人間の時間表象の本質であることが明らかになってくる。幼児の描画をみていくことは、決して幼児特有の描画—それはしばしばもっと年齢が上の子どもたちとの対比の中で空間配列の真実性を無視した幼稚な絵としてみられたりすることもあるが—を指摘するという意味をはるかに超えて、人間の時間表象の本質を幼児期に遡って考えることなのである。

運動や出来事は結局は、時間イメージによって表されている。幼児の描画はカント的な空間配置でもって時間を考えることにも、視点という運動と時間を無視する形で空間表現をしてしまういわば平面遠近法という「常識」にも拘束されないで表象作用を展開している。運動や空間は時間イメージに収斂されていく。幼児は手垢にまみれた空間表現に拘泥されることなく人間の本質的な時間イメージによる表象作用を行っている。

以下、ここまでの議論を模式的な図としてまとめてみる。

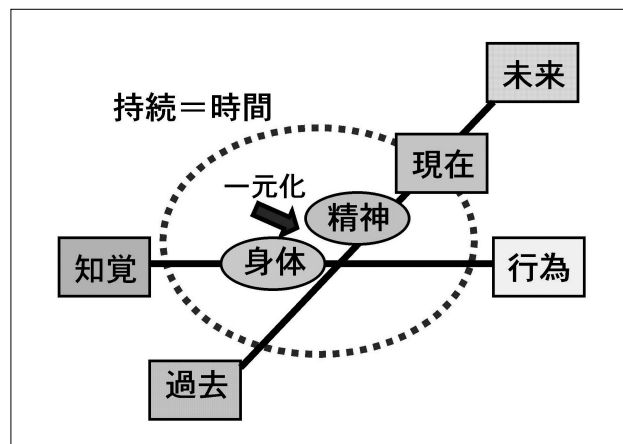


図1 「知覚—運動—時間」の連関性

はじめに知覚－行為の系列について。知覚は単なる表象物として存在しない。現実の生活の中での我々の知覚作用は心理学実験のように単にパターンを無機質的なパターン処理として終わらせない。それらはあくまでも実践的な行為を方向づける予期として働いている。そしてこの行為や運動と知覚は相互に関連している。例えば物を作ることが次第に上手になり、行為や運動遂行のレベルが上がってくると、必要なことへの注意の能力も上がり、細かな知覚が可能になっていく。そしてこの重要な部分への注意と知覚が可能になってくるとさらに行為の遂行レベルが上がっていく。このような相互関連は我々が日常の中で経験していることである。この相互関連は記憶でもあり、知覚－行為の連関という運動的記憶あるいは遂行的記憶としても存在している。だからこの図ではあえて記憶というものは入れていない。例えばメルロ＝ポンティも『知覚の現象学』の中で、三角形という形の知覚と理解のもとになっているのは運動としての形の表現や形を描くという行為と経験であると述べている（『知覚の現象学・2』第3部Ⅰ・コギト）。

このようにポンティは『知覚の現象学』の最後のところで知覚、あるいは形の概念的把握の前提に運動的活動があることを述べているが、これは「コギト」には身体と運動が深く関わっているというメルロ＝ポンティの「コギト」の組み直しの議論そのものである。

もちろん、身体を媒介にした知覚－行為といういわば現実に拘束されているのが人間ではないし、この現実的実践のレベルのみで人間の営みを説明することはできない。これらをイメージとして再構成することが必要である。これが過去－現在－未来のもう一つの系列である。そこには知覚－行為系列での出来事を運動イメージ、遂行イメージ、そして心的イメージという形で組み直すことがある。ベルクソン、そしてドゥルーズが指摘するように過去という記憶は現在の行為の中に流れ込み、また未来も現在と関わりを持たないような単なる未来予想ではなく、現在という時間のための予持という働きを持ったものとして存在している。

以上のことを幼児の描画の世界で考えると、現在の時間である描画制作という表現行為の中で過去に自分が体験したことや出来事の組み直しが起きている。しかもこれらは単なる記憶表象ではなく、あくまでも彼らが出会った事物から得られる物的イメージや自分たちの活動経験による運動イメージから生まれる表象であり、具体的な行為から生まれたものである。従って、図1で表されているように、描画の制作過程と描画作品で表されているものは、知覚－行為、そしてこれらの媒介になっている身体的活動が物的イメージ・運動イメージとして変換され、それを現在の表現行為として表したものである。ここでは身体と精神活動は一つのものとして一元化されており、また決して過去のものとして現在と切り離されたものではなく、連続的な時間の流れとして持続されている。何故なら、今という現在の時間の中での描画表現から昨日の出来事を組み直しているのであり、出来事を描画という紙の上に表象していく中で新しい時間の流れとして現在の時間の中で生まれてきているからである。以下で詳しくみるように、幼児の描画表現では出来事の時系列通りに時間が表現されることもなく、出来事を空間の中に秩序よく配置して表現することもない。要するに、彼らなりの独自の出来事の流れ、あるいは時間表現として過去のことを新しく再構成している。この再構成という現在の行為には過去から現在へと流れる時間の持続がある。過去と現在とはそれぞれが異質なものでありながら、それらは切り離すことのできない連続であり、過去はあくまでも現在の中で生起され、また現在はすぐに過去へと流れていくという形で相互浸透している。持続は我々の現実の生の中における時間のことである。以下はベルクソンの言葉である。

「内的持続は記憶の連続的な生活であって、…過去を、過去を現在のうちに続けていくのである。過去がこういう風に現在のうちに生き残ることがなければ、持続というものがなく、ただ瞬間があるばかりである」(『哲学入門』『思想と動くもの』所収, 邦訳 p.278)。

4. 幼児の描画表現とその表現世界

あらゆる絵画表現は、幼児の描画も含めてイメージあるいは表象の具体的な表現体である。本論で問題にしている描画は出来事の表象である。つまり活動と時間を背景に持っている運動と時間の表現である。そこにはイメージという枠では納まりきらないものが含まれている。

前の節で、ドゥルーズのシネマ論、そして彼の思想的源流となっているベルクソンのイメージの考え方、時間論を概観してきた。ドゥルーズが『シネマ』で指摘したことで最も重要なのは、運動イメージは最終的には時間イメージに収斂されていくということであった。つまり、一定の順序立った経過としてある出来事や諸事物が安定した空間の中に動かずに配置されているものを組み直すのが時間イメージである。この組み直しの典型的な形は我々の記憶の中にある出来事についての時間的配列であり、またそれを外的表象の形で表したのが映画であった。映画の中ではしばしば時間の順序を入れ替えが行われる。これこそが我々の記憶の実態である。

時間は出来事を語るという物語行為でもある。この物語行為は何も文字や文章である必要はない。映画はまさにこの物語行為であり、またここで問題にしている絵画表現もそれと同じものである。物語はいわば超越した時間、つまり結晶化された時間とか結晶イメージと呼んでいるものである。このような時間のことをベルクソンは「アイオン」とも呼んだ。ドゥルーズ(1990)は言う。「語りとは、運動と時間から生まれた副産物にすぎないのであって、運動と時間が語りから生まれてくるわけではないのです」(邦訳 p.124)。物語という映画は映像という運動と時間から生まれてくるのであって、先に物語があるわけではないということである。それは映画を観て観客が作り出す物語も同じである。この物語は絵画表現にもそのまま当てはまる。

ここで幼児の描画で起きている時間イメージとドゥルーズが『シネマ』で問題にした時間イメージとの異同を考えてみよう。ドゥルーズの場合は運動から生まれた運動イメージは時間イメージに収斂されていくことになるが、この精神の内的世界の中で起きている変換の過程を外部表現として表したものが映画であり、それは身体の活動を映像という形で表象したものでもある。この一連の過程は図2の上段のように表すことができる。他方、絵画や描画表現の場合は、時間イメージ、あるいは時間という物語そのものを生成していく過程では、再度運動イメージと時間イメージとの関わりを見直しながら、自分が感動し表現してみたいと感じた景色や対象、あるいは自分が体験したことをあくまでもこれらのものに対して関わりをもったこととしてくり返し自分の時間イメージの中に変換し、さらに時間という物語を絵画・描画として表していく。このように時間＝物語の部分、部分をキャンバスや紙の上で表現していくためにはくり返し自己の運動イメージと時間イメージに戻っていかなければならない。つまり、時間という物語を生成していく過程ではこれらのもとになっている運動イメージ・時間イメージへと絶えず立ち戻る過程が入っている(図2の下段)。これが絵画や描画の生成で見られることの特徴である。メルロ＝ポンティは『知覚の現象学』の「時間性」で、「時間は存在するのではなく、生成するのだ」(邦訳 p.312)と述べていた。この生成の過程では運動イメージ-時間イメージの次元に何度も立ち戻るのである。

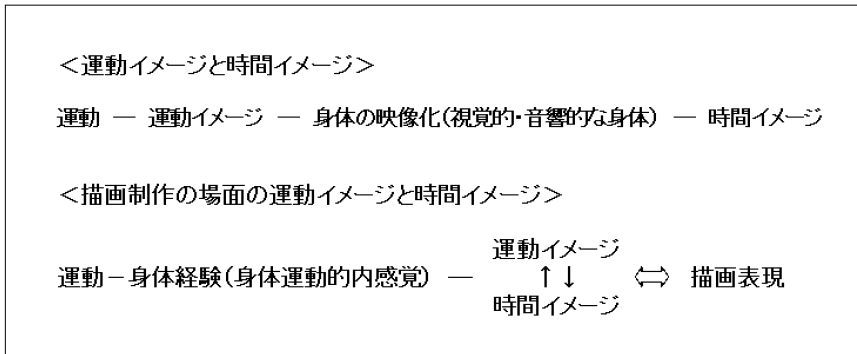


図 2 運動イメージと時間イメージの相互連関

(1) 幼児が描いた「お泊まり会」の絵

ここからは幼児の描画をそれらの制作の過程に立ち戻って、彼らが体験した出来事や外的対象と出会った経験という運動イメージをどのようにまとめ上げて一つの描画という時間＝物語を作り出しているかをみていく。ここで分析と考察の対象となっているのは、いずれも幼稚園の活動として行われた「お泊まり会」の一日の出来事を次の日に描いた描画である。

「お泊まり会」は午前中に札幌市の中心部の大通り公園に出かけ、そこでテレビ塔に登ったり、公園で遊んだ後、幼稚園に戻り、近くの銭湯に行ったり、夕食の準備でカレーライス作りを全員で取り組んでいる。その後、就寝の準備や夕食を取った後、園庭で花火を楽しみ、「肝試し」として2、3人に分かれて暗闇の中を宝物を探しに出かける。最後はみんなでアニメの映画を観て一日が終わる。

この一日の出来事を子どもたちが絵に描いていく過程をビデオに録画し、このビデオ映像をもとに彼らがどのように絵を描いていったかその内容をいくつかの段階毎に分けて分析していく。ここでは4名の幼児の描画過程とその描画作品を取り上げるが、幼児の描画を分析する視点は出来事の多層的表現、時間表現、フォルムと色による表現、内在性の表現、そして表現の相互行為的側面の5つである。

(2) 出来事の多層的表現

図3は4名の年長児（いずれも仮名）が描いた「お泊まり会」の絵である。どの絵にも「お泊まり会」の日に体験した多数の出来事が一枚の絵の中に同時に描かれている。これらはいくつかの出来事とその時間経過を一枚の紙の上で表現しようとしているという意味で「継時混交型」とか、「多面投影法 (rabattement)」と言われている。あるいは複数の視点から見たものを描いた場合には「多視点画法」と言われることがある。要するに、対象や出来事についていくつかの視点から見たものを一枚の紙の上に描き込んでしまう表現法である。「多視点画法」や「多面投影法」は幼児だけの表現方法ではなく、キュビズムやこの芸術運動の胎動に大きく関わったセザンヌが静物画を描く時に用いたものでもある。これらは自分の体験したことや見たことの時間的経過を自分なりに物語としてまとめて描いているという意味で、リュケ（1913）やメルロ＝ポンティ（1969）はこれらを「絵物語」と呼んでいた。

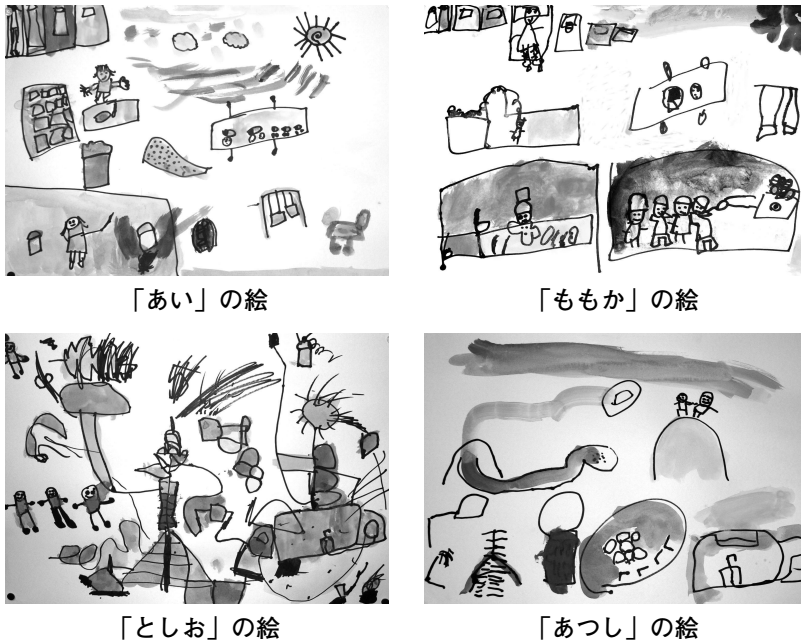


図3 幼児の「おとまり会」の絵

このような絵を見たとき、一体何を子どもたちが表現しようとしているのか分からない時がある。特に「としお」の絵は、自分が公園の中を移動したり、テレビ塔に登った軌跡を線で描いたり、夕方幼稚園に戻ってから花火を楽しんだ様子が描かれており、雑然とした配置で描いているためにこの絵についての解説がなければ理解することは難しい。それは我々大人が絵を描いたり、観たりする時に持っているものとは幾分違う視点で子どもたちが絵を描いているからである。規範的な表現様式に基づいた絵画で使われているような一つの視点を固定させて空間を表現する方法や、「無限の知性の眼に映ったその姿」（メルロ＝ポンティ『表現と幼児のデッサン』邦訳 p. 122）を忠実に表現するといった大人にとって馴染みのある表現方法を取っている者には容易に理解することができないものである。

リュケはこのような幼児あるいは学童期初期の子どもたちに特有な表現方法を「知的リアリズム」による表現として、この後の段階から見られる「視覚的リアリズム」と区別している。「知的リアリズム」は子どもが見聞きし、経験したこと（自分が知ったこと）をそのまま表現しようとするものであり、「視覚的リアリズム」は、客観的な視覚形態を重視した表現方法である。「視覚的リアリズム」は誰が見てもそこに何が描かれているのかが分かるように描くことを重視したもので、その典型が「平面遠近法」である。この場合は、時間を止めて一つの視点から眺めたものを空間的に表現したものである。この二つの表現方法は時間を描くか空間を描くかという相違でもある。表現の方法としては、分かり易さ、客観性を重視する「視覚的リアリズム」に移行することが発達であり、また学校教育でもその方向へ向かわせることが暗黙の前提になっている。しかしこれは一つの「常識」でしかない。メルロ＝ポンティはこの「常識」を疑え、打破せよと言う。何のための表現か。そもそも我々が表現し

ようとする行為の根源にあるものは決して他人に理解してもらうという一義的な目的だけで行っていない。自分のイメージ世界の形成と表現が表現行為の第一の目的であり、そのために用いるべき表現方法も一つの規範に縛られてしまう必然性などはない。ましてや発達の優先順位などは付けようがないのである。それは芸術家の営みや芸術運動を眺めてみるとよく分かることである。

図3の4つの描画についてそれぞれどのようなものが絵が描かれているかを彼らが描いていった順序をVTR録画をもとにいくつかの段階に分けて見ていくことにする。このVTRの映像記録から彼らがどのようにして「絵物語」を作り出していったか、また最終的に一枚の絵として描かれたものの中にどのような対象が重ねて描かれていったかその「痕跡」を明らかにすることができる。これまでの幼児の描画研究では描かれた作品についての形態分析が主であった。それは描画過程の情報が入っていないからである。彼らの「絵物語」の作成は決してばらばらではなく、物語としてのまとまりを作りながら描いている可能性がある。このことも制作過程の分析から明らかにすることができる。

分析結果を結論として先に言えば彼らは一枚の紙の上にたくさんの出来事を重ねて描くという多層的表現を行っているということであり、その表現順序は決してでたらめではない。いわば一枚の紙の上に描かなければならないという制約の中で如何にして自分たちが一日の中でたくさん経験したことを「物語」として再現しようと試みた結果である。絵物語として日本の絵巻物のような手法を取ることができない場合の次善の方法として彼らは出来事を多層的に表現しているのであり、物語の表現という視点からするとよく工夫された方法でもある。図4は「あい」の描いた内容を3つの段階に分けてみたものである(図4-1～4-3)。

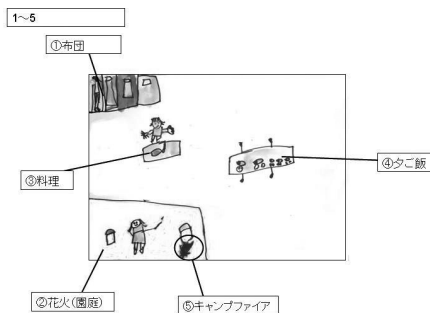


図4-1 「あい」の描画過程(1)

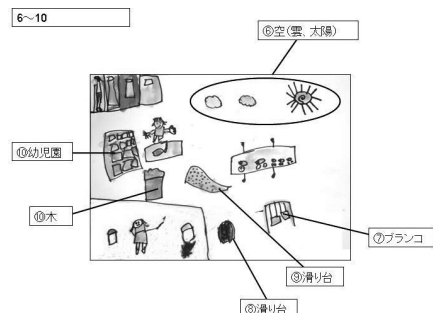


図4-2 「あい」の描画過程(2)

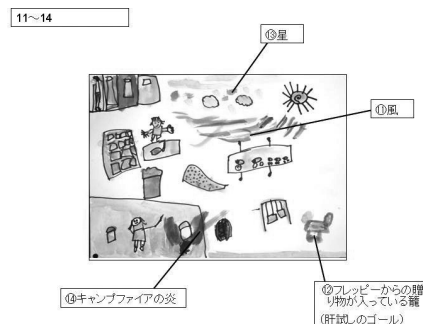


図4-3 「あい」の描画過程(3)

「あい」は最初に「お泊まり会」で寝る準備と夕食、そしてその後に行われた花火（図4-1）と図4-2の⑤のキャンプ・ファイアを描いている。これらは時間的には比較的まとまって起きた出来事である。次の図4-2になると、⑥から⑨までは大通り公園でブランコや滑り台で遊んだことを描き、⑩幼稚園に帰ってきたという順序で描いている。これらの出来事は日中のことである。つまり時間の順序としては図4-2が先に起きていたことである。そして最後に図4-3では、夜に暗くなって（⑫）、肝試しで暗がりの中を宝物を探しに行く様子が描かれている。

このように、一見すると一枚の紙の上に描かれているものは順序も配置もでたらめに描かれているように見えるが、絵を描いていく過程を分析していくと、この子にとって一日の中で楽しかったこと、印象深かったことがまとまって描かれていることが分かる。

図5-1から図5-3までの「ももか」の絵、そして図6-1から図6-3の「としお」の絵では彼らが体験した出来事の描き方がやや複雑になっているが、決してばらばらに描かれることなく、いくつかの時間的まとまりを持って描いている点では図4の「あい」と同じである。「ももか」の場合は、図5-1で、大通り公園で遊んだ後、午後になって幼稚園に戻ってみんなで近くの銭湯に行ったこと、その後就寝の準備をしたことが先に描かれている。図5-2では、夜の肝試し、そして図5-3では午前中の大通り公園でブランコ、滑り台で遊んだこと、そして翌朝の朝食のことを描いている。このように実際の出来事の時間的経過通りではなく、子どもが印象深かったこと、楽しかったことを描いている。

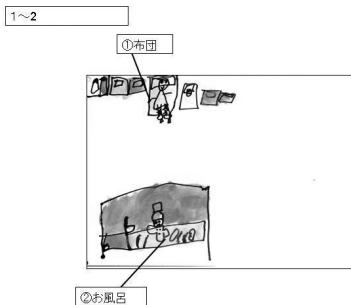


図5-1 「ももか」の描画過程（1）

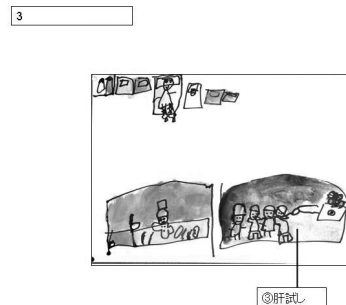


図5-2 「ももか」の描画過程（2）

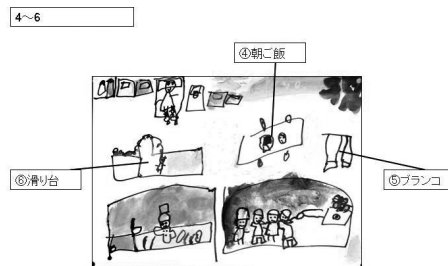


図5-3 「ももか」の描画過程（3）

図6の「としお」の絵は、最初は大通り公園で遊んだことや、テレビ塔に登ったこと、そして夏祭りのビヤガーデンのために置かれていたビアサーバーの機械などめずらしかったものを描いている。次に描いたのは（図6-2）夜になって幼稚園の庭で楽しんだ花火で（⑩，⑪，⑬），その前後に大通り公園にある噴水（⑫）や花壇（⑮），植木で恐竜の模型（⑰）を作っている光景を描いている。図6-2では幼稚園の夜の花火と昼の大通り公園の出来事が混在して描かれているが、後に描いた図6-3になると夜の花火のことを描いている。このように必ずしも出来事の時間順序通りに配置されてはいないが、あくまでも描く順序も自分にとって印象として強く残っていることをまとめて描いており、彼らなりに意味を持った順序で絵物語を作り出していることが分かる。

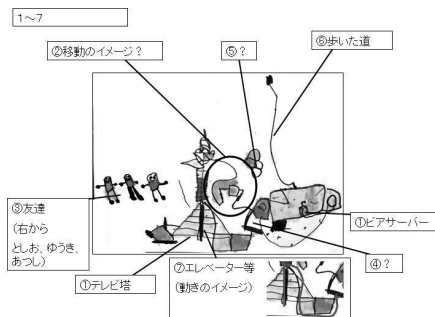


図6-1 「としお」の描画過程（1）

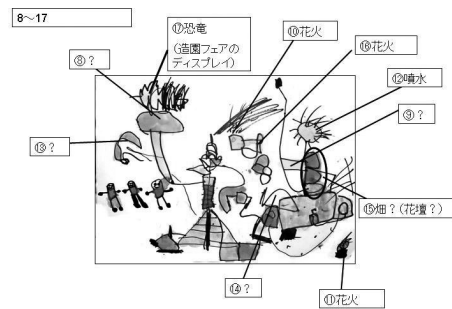


図6-2 「としお」の描画過程（2）

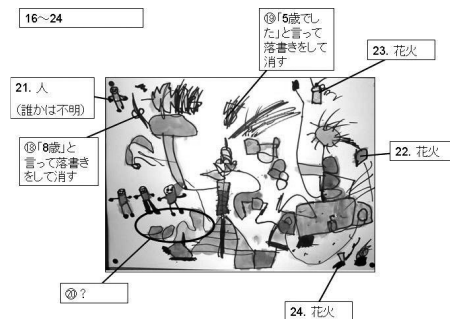


図6-3 「としお」の描画過程（3）

ここまで見てきたように、幼児の絵には複数の出来事や光景が重ねて表現され、本来は複数の紙に描かれるべきものが一枚の紙に重ねて描かれており、そこには多層的な表現の形式が用いられている。子どもたちの絵には彼らなりの表現行為と意図に基づいたものであることがよく理解できる。

あるいは、子どもたちは絵を描く対象の空間配置や絵としての空間構成を優先させることはない。従って、彼らはまだ描いていない余白があるとそこに思い出したことを描き込んだり、自分が描いた絵から触発されて、次に描くべきことが出てくるといった幾分即興的な描き方になっている部分もある。もちろん、そこで描かれているのは子どもたちにとって描くべきプライオリティを付けたものである。

メルロ＝ポンティ（1969）は『表現と幼児のデッサン』の中で次のように言う。幼児や一部の芸術家が描こうとしていることの「目標はわれわれの視線や、潜在的にはわれわれの触覚やわれわれの耳、それに偶然性や運命や自由についてのわれわれの感情をふるわせる限りでのこの対象やこの光景とのわれわれの接触の痕跡を紙上に記すところにある。必要なのはある証言を沈殿させることであって、情報を提供することではないのだ」（邦訳p.122－123）。要するに、自分が体験したこと、感動したことを絵画として表現することが表現行為の本質であり、それは決して視覚的に共有可能なことだけを目指した規範的な表現手段である平面遠近法で表現することが目的なのではない。

何故、子どもたちはこのような表現をするのだろうか。その答えはベルクソンとドゥルーズが出している。人間は映画あるいはアニメーションという物語の表現方法を作り出した。しかも運動イメージは結局は観る側の中には観る者の中で独自に作られる時間イメージの生成へと変化していく。これが人間のイメージの本質であり、根源作用である。このように彼らは考えた。幼児の描画はまさにこの人間の根源的な表現行為の原型である。ここから幼児の描画に含まれる時間表現の問いが出てくる。

（３）時間表現について

ここで見てきたいくつかの幼児の描画は空間の表現ではなく、彼らが体験したこと、出会った出来事を表現したものであり、いわば彼らの生活の中で起きている時間（カイロス・タイム）の表現でもある。彼らの時間表現には時間と時間の間（要するに出来事の間）に別のことが挿入されていたり、自分にとって大きな意味を持たない出来事は省略されている。我々大人はこのような出来事を言語化し、記憶の形で表象化するが、このような中で起きている変形の過程は同じである。本論文のはじめの部分でも触れたように、ドゥルーズが運動や出来事について我々が持ったもの（イメージ）は時間イメージの形になっていくことを指摘していたが、それと同じように幼児が体験したことは彼らなりの時間イメージとして再構成されている。この時間イメージは描画という形の表象によって表現されている。時間イメージは運動イメージから完全に独立してはいない。相互作用を起している。時間イメージも具体的な形を取って展開される運動や出来事とそれらのイメージに支えられている部分があるからである。特に幼児の場合は、具体的な出来事や事物との関わりによって自分たちの時間イメージを具体化することが多い。

子どもたちは動きの軌跡をそのまま描くことで彼らの時間の流れを具体的に表現しようとする時がある。図6の「としお」の絵が典型的である。図6－1の②や⑦にあるように、大通り公園を移動した様子や、テレビ塔にエレベーターで登った時のことをそのまま移動の軌跡として線で表現している。それ以外にもたくさん自分が動いた様子を動線で表している。自分の移動は形としては残らない。しかし、運動としてたしかに空間の中を動いたことは自分の経験として残っている。見えないものを見えるようにするのは表現の主要な役割であり、また目的である。

メルロ＝ポンティの芸術論、特に絵画論が集中的に論じられているのは『眼と精神』である。ここで彼が強調していることを簡単にまとめると以下のようなことである。表現は内在（制作者の表現意図・主張）の外在化（絵画表現）という二つの交叉であり、同時にそこでは外在（自然の光景という外的対象やその知覚、さらには絵画表現行為）の内在化（制作者の内

的世界の形成)という交叉(キアスム)が起きている。

別の言い方をすれば、次のようなことである。絵画は視覚対象の単なるコピーでないということ。もちろん、作品と視覚対象との間には何らかの類似性、連続性はある。そして、どのような類似性がそこにあるかは画家の想像性と表現による。画家が描く世界も外的対象からのインスピレーションを受けたものであって、あくまでも類似性に過ぎない。だから、絵画はいわば外的対象の〈外なるもの〉を画家の表現世界に〈内在〉させたものであり、同時にこの画家の想像や表現世界は外的世界と無縁な形で出てきたものではないので〈内なるもの〉の外在〉ということになる。

セザンヌは人や姿や顔を描く時にもその人の魂、思考といった観念が導き出され、抽出されるものを描かなければならないと考えた。「他人の精神は、何らかの顔や動作と結びついた、具体化したかたちでのみ、われわれに示される」(メルロ＝ポンティ『セザンヌの疑惑』邦訳p.20)。この他者から我々が感じ取る根源的な経験を形にし、表現しなければならない。それをセザンヌは追究し続けた。メルロ＝ポンティはこのように言う。

画家は描くことで結果的には新しい視覚を発見することがある。見えないものが見えてくる。「画家の視覚は絶えざる誕生である」(メルロ＝ポンティ『眼と精神』邦訳p.266)。問題は外と内とをどのように類似させるかということである。それが表現の問題である。イメージの生成には類同物あるいは代理物という媒介物が存在している。しかし、物的イメージに対応する物それ自体が我々のイメージを直接作りはしない。対象と視覚、あるいはイメージとの間を結びつけること、類似なものとしてとらえることがなければならない。メルロ＝ポンティは彫刻家のジャコメッティの次の言葉を引用している。「あらゆる絵画において私が興味をもつのは類似ということだ。言いかえれば、私にとって類似であるもの、私に外的世界を発見させてくれるものだ」(メルロ＝ポンティ『同上』邦訳p.262)。

解くべき問題は、メルロ＝ポンティ自身がこだわったこの「見えるもの」(つまり外的対象)と「見えないもの」(表現者の内的世界)との間の「交叉」関係がどのようになっているかということである。つまり、表現者の内在世界というものを外在化という表現行為や外的対象(自然ないしは絵画作品)との対応関係でとらえようとする時、セザンヌのような具象絵画に近いものはそれでよいかもしれない。だが抽象絵画の場合はどうなるのか。幼児の描く描画はどうなるのか。絵画は外的世界として見えるモノ＝視覚対象を描いているが、単なる外的な対象世界を写しているのではなく、あくまでも画家の内的世界＝内在の世界を外在化する形で表現しているのである。もちろん、ここでみたように自分の動きをそのまま線として描くような表現と芸術家が見えないものを形にして表現していこうとする営みとは同列に扱うことはできない。しかし見えるようにする、内在としてあるものを外在化したいという人間の表現行為の根源にあるものは幼児も芸術家も同じである。

もう一度、メルロ＝ポンティ(1969)の『表現と幼児のデッサン』を取り上げてみよう。彼は次のように言う。「幼児はその『絵物語』において、物語の継起するいくつかの場面を結びつけてただ一つの像にしたり、背景の恒常的な諸要素を一度だけしか描かなかったり、あるいは物語のある瞬間にふさわしい登場人物たちの態度の一つ一つを一度に描いたりするが・・・時間を一連の並列的な時点と考えている『合理的』な成人の眼には、こうした物語は隙間だらけで理解しにくいものに見えることであろう。だが、われわれが生きている時間に従うなら、現在はまだ過去にふれ、過去を手中に保持し、過去と奇妙な具合に共存してい

るのであって、絵物語の省略だけが、その未来へ向かってその現在をまたぎ超してゆく歴史のこの運動を表現しうるのである。それは『多面投影法』が対象の見える諸局面と見えない諸局面との共存を表現したり、対象がしまいこまれている家具のうちに、その対象の秘めやかな現存を表現したりするのと同じようなことなのだ」（邦訳 p. 123 - 124）。

このようなメルロ＝ポンティの問題意識は彼の「時間論」ともつながってくる。彼は時間の問題を『知覚の現象学』の第3部・時間性の中で詳しく論を展開している。ここで次のように言う。「＜出来事＞というのは、客観的世界の空間的・時間的全体のなかから有限な観察者によって切り取られてくるものなのである」（邦訳 p. 307）。少し分かりにくい文章だが、要点を述べると、時間というのは自分の活動と切り離された物や出来事それ自体にあるのではなく、あくまでもこれらの物に対して自分自身が関わりをもっているものから生まれてくると言うのである。それでは時間は意識なのかというと彼はそうではなく、あくまでも物との関わりの中で生まれてくるのである。時間を物や出来事という客観にも、そして意識という主観の中にも求めることはできないのである。

（4）フォルムと色による表現、その相互性

子どもたちは昨日経験したことを絵物語として新しく表現する時に、もののフォルムを確定していくことで表現したいことを具体化している。だから、子どもたちはまず黒のマジック・ペンで線を描き、形（フォルム）を表現していく。

線によるフォルムの形成は、表現したいことの具体化である。フォルムを作ることは見えないものを形にして表すという表現のための始まりの作業であり、同時に表現したいことが自分にもはっきりと見えてくることでもある。線で形を作るといことはいわば何を表したいかを確認していくための「自己形象化」の作業でもある。メルロ＝ポンティは『眼と精神』（1964）の中でクレーの言葉を引用しながら次のように述べている。線が持っている役割を否認する立場があるが、他方で線の構成力を復活させようとしたクレーやマティスのような人たちがいる。「クレーやマティスのように誰よりも色彩を信頼した画家たちのもとで線が蘇えり、凱歌をあげている。…クレーの言葉に従えば、線はもはや見えるものを模倣するのではなく、『見えるようにする』のであり、線は物の発生の青写真だからである。…線は、林檎の木とか人間といった〔生きた〕ものの空間性ばかりか、＜物＞といった〔散文的な〕ものの空間性の支えになっているような空間のなかでも、或る能動的な伸び方を繰り広げて行くのである」（邦訳 p. 291）。

クレー自身がフォルムについて体系的に述べたものがある。彼が美術学校で教えるために編んだノートを中心にまとめた『造形思考』（1964）である。彼は「芸術の本質は、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である」（邦訳・上 p. 122）と言う。そしてその基本はものの運動と時間を表現することであり、そのためにフォルムの形成がある。運動の行為は点を線にすることから始まり、それが交叉し、また曲線を描き、さらには面を形成する。「フォルムを構成する要素のシンフォニー的交錯からさまざまなバリエーションが可能となり、同時にまた観念を表現する可能性も無限に広げられていく」（邦訳・上 p. 125）。幼児が線と面によって自分たちの表現したいことを形にしている営みは芸術的造形表現につながるものである。

それでは線によるフォルムの表現に対して色彩はどのような働きをしているのだろうか。

子どもたちは色それ自体が象徴的な意味を表すものであることを実践のレベルで知っている。だから線画で描いたものの上にこれらが持っている意味的表現を豊かにするために彩色をする。色は動きの意味を表現する。道内在住の画家で芸術理論にも造詣が深い伏木田光夫は「セザンヌは色を塗るのではなく色で形を描いた」（2009）と指摘する。だからセザンヌの絵には動きと生命が宿っている。セザンヌの言葉「色は我々の脳髄と世界とが接合する場所である」はクレーも好んで使っていた。

幼児はしばしば自分が見た光景や対象についてその動きそのものを表現しようと試みる場合がある。これは先の運動＝時間の表現とは別の動きの表現である。図7の「あつし」の絵は、大通り公園の様子を中心に描いているが、③の公園の噴水と川を描いているところでは、トンネルの中を流れている様子を着色して描いている。

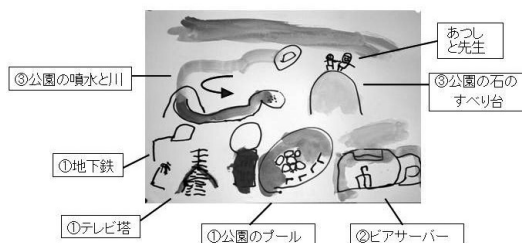


図7 「あつし」の描画過程

あるいは先の「あい」の絵でも図4-3のように、⑪の風が吹いている様子、⑭のキャンプ・ファイアで火が燃えているのをたくさんの炎が出ている動きで表現している。この動きを表現するために彼らは水彩絵の具で彩色し、しかも筆で流れるように表現している。彼らは絵を描いていく時にははじめは黒マジックで形を描き、その後これらの上に必要に応じて彩色をしていくが、対象の動きそのものを表現したい時には黒マジックを使って線を描くようなことはしない。そこでは物や対象の形（フォルム）を表現することと、その動きそのものを表現する場合とは表現の仕方を区別している。フォルム（形）と色が一緒になって物の核心を表すことができる。二つの結びつきは表現手段として不可欠なものである。

（5）内在性の表現

本論で問題にしている幼児の描画は幼稚園の行事である「お泊まり会」の中で彼らが体験したこと、楽しかったことを描いたものである。描きたい内容は彼ら自身が体験を自分なりの運動イメージと時間イメージとして作り出したものである。それは活動の内在化でもある。我々は眼の前にある対象だけを表現するのではなく、心の眼で見たものを描く。これをリュケ（1913）は「内的なイメージ」という直截な言葉で表現していた。特に子どもは表現様式の規範に縛られていないだけ自分が身体で感じたことをそのまま表現することができる。

メルロ＝ポンティの『見えるものと見えないもの』とは対比的なタイトルの『見えないものを見る』という本がある。同じフランスの現象学者・ミッシェル・アンリが書いた芸術論・

絵画論である。取り上げているのは抽象画家のカンディンスキーとその作品である。アンリは本のタイトルである『見えないものを見る』こと、つまり表現行為者の内的世界であるコスモスをこそ問題にすべきであると言う。メルロ＝ポンティが『見えるものと見えないもの』というまさに外在と内在の両義性、交叉を問題にしたのとは異なって、アンリはカオスからコスモスへと向かう、いわば自己の意識世界の完成を目指して行われる営みに注目すべきだと言う。

アンリ（1988）の『見えないものを見る』では、芸術が表現しようとしているものは、対象（ob-jet）そのものではなく、見えないもの、非一対象的なもの、生であると言う。特に、生の最も緊張したあり方である感情が表現行為の内にあるもののだとする。アンリが特に取り上げる抽象画では作者の内面的な世界が強く表現される。彼は抽象とは、外在性である知覚世界、つまり見えるものを削ぎ落とし、見えないものである表現者の内面世界の表現であると言う。

これと見える世界を対象にした具象画を考えてみよう。具象画はたしかに見えるものを見る通りに描こうとする。しかし、それは決して外的な知覚世界と同じではないし、同じものと混同してはいけない。見えるものを見る通りに描いたのではなく、対象を見た芸術家の内的世界、見えない世界を描いているのである。そうなると具象画と抽象画の区別など意味を成さない。表現行為で問題にすべきことはこの「見えない世界」を描くということである。

我が国のアンリ研究の第一人者である山形頼洋（2004）は『声と運動と他者』の中で、カンディンスキーの抽象画を論じる中で次のように述べている。抽象とは、それは見えるものの外部世界からその本質や要素を抽出するといった意味での抽象ではなくて、見える外面性を抽象することである。何のために。対一象、「前に一立て一置かれる」という仕方で現れている見える世界には現れてくることのない内面性、本来は見えない生の世界、感情を抽象するために。抽象画では色や線は単なる対象の一部としての属性という意味を越えることになる。色そのもの、線そのものが内面世界を表現する働きを意味するようになる。

芸術家が世界の意味を取り込んで自己の表現世界として作り出しているものがアンリの「コスモス」である。だから「コスモス」を簡単に言ってしまうと、対象（自然、他者）との関わりの経験（体験）を内在化させたものであり、自己の意識世界である。「コスモス」は、自然と関わることで得られた自我意識であり、感性であり、対象に自己としての意味づけがなされたものである。

画家の大竹伸朗（2008）は言う。「『ものを見る』ということは、それをきっかけに内側で生じる、人それぞれ微妙に異なる反応が意識的にせよ無意識的にせよなにかしらの形になっていってしまうことで着地するのである。そこまで含めてのことが実は『ものを見る』ということなのかもしれない。網膜の向こう側には計りしれない『ものの見方』が潜んでいる」（p. 243）。幼児は自分たちの生活の中で出会った光景を眺め、さらにその体験をもとにして描きつつある絵を見ながら、絵を描き続ける。そこでは「見ること」を通して子どもの内側の中で生じていることを描き出している。

ここで、注意をしておきたいのは、「内在」は対象や出来事を主観的に表現していくといった意識作用の優位性を述べたものではない。表現という活動は、物質的存在や出来事との関わりを通して対象を自分の世界として図式化していくことである。このことを中井正一（1934）は「模写論的美学的関連」の中で、実践を通して物理的現象を人間的現象としての「図式的

世界時間」(p.12)として射影することが意識現象であり、また表現としての芸術であると言う。中井の「射影」概念は物質世界と精神世界の弁証法的関係を述べたものである。

(6) 表現の相互行為的側面

幼児の描画をその制作過程に立ち戻って見ていくことで気付くことに表現行為の相互性がある。つまり、子どもたちは孤立した中で絵を描いているのではなく、同じ経験をした仲間と隣り合わせになって相互に触発を受けながら自分の絵を描いているということである。図3の4枚の絵を描いた子どもたちは「あい」と「ももか」は隣同士で絵を描き、「としお」と「あつし」は並んで絵を描いていた。この二組の絵の内容を見てみると、類似したものが一部含まれていることが分かる。「あい」と「ももか」は左上には幼稚園の室内を描き、大通り公園の様子を共通に描いている。また「としお」と「あつし」もテレビ塔と公園内に設置されていたビアガーデンの大きなビアサーバーを同じような位置に描いている。彼らは自分の絵をそれぞれ描きながらも隣で描いている友達の絵を眺めたり、会話を交わし合っている。当然のことながら、そこではお互いに描いている内容に影響が出てくる。そこではどちらかの絵を模倣して描いたのではなく、相互に触発されながら描いているのである。彼らの描画制作の過程では描いている絵の内容とは関係のないようなおしゃべりになってしまうこともある。例えば「としお」の絵の中で上の中央部分に自分の年齢を「5歳」と落書きをしてしまって、隣の子どもから「何を描いているの」と指摘されて笑いながら消している。

彼らにとっては「お泊まり会」の絵を描くということは前日から続いている活動の流れの中にあるもので、まさに彼らが生活している時間の中で起きていることである。

5. おわりに

本論は、幼児の描画について彼らが日常の中で体験し、また出来事として出会ったことを彼らなりの時間イメージとして描いたものであるという視点から考察を行ってきた。そこには人間が何かを形あるものにしていく表現への根源的欲求と原初的な形態を見出すことができる。本論で取り上げた資料は我々がこれまで数年間の間に収集・蓄積してきた幼児の描画と描画活動の映像記録の一部に過ぎない。ここではいくつかの少数の資料を用いて幼児の描画を考察していくための理論的な視点と資料分析で取るべき方法を論じた。すべての資料の分析とまとめは別の機会に行なう予定である。

本論で筆者らが述べたかったことを端的に表現した文章がある。それを引用して本論のまとめとしたい。日本を代表する彫刻家である佐藤忠良が中心になって作った美術教科書のとびらに佐藤忠良が書いた文章である。以下は小学校6年生用の教科書のための文章である。

「この本には、図画工作の時間に、かいたり作ったりするものが、のっています。じょうずに絵をかいたり、じょうずにものを作ることが、めあてではありません。きみの目でみたことや、きみの頭で考えたことを、きみの手で、かいたり、つくったりしなさい。心をこめて作っていく間に、自然がどんなにすばらしいか、どんな人になるのが大切か、ということがわかってくるでしょう。これがめあてです。」

文 献

- Bergson, H. 1889 *Essai sur les donnees de la conscience*. Presses Universitaires de France, Paris. (合田正人・平井靖史(訳) 意識に直接与えられたものについての試論—時間と自由 筑摩書房)
- Bergson, H. 1896 *Matiere et memoire*. Presses Universitaires de France, Paris. (田島節夫(訳) 1965 物質と記憶 白水社)
- Bergson, H. 1934 *La pensee et le mouvant*. Presses Universitaires de France, Paris. (河野与一(訳) 2003 思想と動くもの 岩波書店)
- Deleuze, G. 1983 *Cinema 1: L' image-mouvement*. Les Editions de Minuit, Paris. (財津 理・斎藤 範(訳) 2008 シネマ1*運動イメージ 法政大学出版局)
- Deleuze, G. 1985 *Cinema 2 : L' image-temps*. Les Editions de Minuit, Paris. (宇野邦一他(訳) 2006 シネマ2*時間イメージ 法政大学出版局)
- Deleuze, G. 1989 *Preface to the English edition(Cinema 2)*. translated by Tomlinson, H. & Galeta, R. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. 1990 *Pourparlers*. Les Editions de Minuit, Paris. (宮林寛(訳) 2007 記号と事件—1972—1990年の対話 河出書房新社)
- Dewey, J. 1934 *Art as experience*. New York: Perigee Books.
- 伏木田光夫 2009 特別講演「セザンヌ礼賛」 北海道芸術学会第12回例会
- Henry, M. 1988 *Voir l'invisible*. Editions Francois Bourin. (青木研二(訳) 1999 見えないものを見る 法政大学出版局)
- Husserl, E. 1950 *Ideen (Erstes Buch)*. Martinus Nijhoff, Haag. (渡辺二郎(訳) 1984 イデーン I - II みすず書房)
- Klee, P. 1964 *Das bildnerische Denken*. Basel: Schwabe. (土方定一・菊盛英夫・坂崎二郎(訳) 1973 造形思考(上・下) 新潮社)
- Luquet, G. H. 1913 *Le dessin enfantin*. Paris: Alcan. (須賀哲夫(監訳) 1979 子どもの絵 金子書房)
- Merleau-Ponty, M. 1945 *Phenomenologie de la perception*. Editions Gallimard, Paris. (竹内芳郎・木田元・宮本忠雄(訳) 1974 知覚の現象学・2 みすず書房)
- Merleau-Ponty, M. 1948 *Le Doute de Cezanne*. Sens et non-sens. Les Edition Nagel, Paris. (栗津則雄(訳) 1999 セザンヌの疑惑 みすず書房)
- Merleau-Ponty, M. 1960 *Signes*. Editions Gallimard, Paris. (竹内芳郎他(訳) 1969 シーニュ・1 みすず書房)
- Merleau-Ponty, M. 1964 *L'Geil et l' esprit*. Editions Gallimard, Paris. (滝浦静雄・木田元(訳) 1966 眼と精神 みすず書房)
- Merleau-Ponty, M. 1969 *L'expression et le dessin enfantin*. Editions Gallimard, Paris. (木田元(訳) 2001 表現と幼児のデッサン みすず書房)
- 中井正一 1934 模写論の美学的関連(中井正一全集第1巻所収) 美術出版社
- 中村雄二郎 1988 問題群 岩波書店
- NHK・NHKプロモーション(編) 2006 NHK日曜美術館30年展・図録 NHK・NHKプロモーション
- 西田幾多郎 1934 現実の世界の論理的構造(西田幾多郎全集・第6巻 所収) 岩波書店
- 西田幾多郎 1935 行為的直観の立場(西田幾多郎全集・第7巻 所収) 岩波書店
- 大竹伸朗 2008 見えない音、聴こえない絵 新潮社
- Sartre, J-P. 1940 *L'imaginaire : psychologie phénménologique de l'imagination*. Editions Gallimard, Paris. (平井啓之(訳) 1979 想像力の問題 人文書院)
- 佐藤忠良(編集代表) 1983 子どもの美術(6年生) 現代美術社
- 山形頼洋 2004 声と運動と他者 萌書房