



Title	表現行為としての精神と身体，その社会・歴史的意味：行為から表現行為へ
Author(s)	佐藤，公治
Citation	北海道大学大学院教育学研究院紀要，113，109-147
Issue Date	2011-08-22
DOI	https://doi.org/10.14943/b.edu.113.109
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/46994
Type	departmental bulletin paper
File Information	113Sato-1.pdf



表現行為としての精神と身体,その社会・歴史的意味

——行為から表現行為へ——

佐藤 公 治*

Mind and Embodiment as Expressive Act and It's Socio-historical Meanings

—— From Act to Expressive Act ——

Kimiharu SATO

【要旨】本論では、表現行為、特に芸術的表現行為を人間精神の問題として位置づけることの課題とその可能性について論じる。具体的にはヴィゴツキーが『芸術心理学』と「俳優の創造の心理学的問題について」で展開している芸術創造論、バフチンの「言語芸術作品における内容、素材、形式の問題」を中心とした言語芸術論についての理論的検討を通して、これらが芸術的表現行為と芸術的創造の問題にどのような理論的貢献が可能であるかを検討する。さらに、表現行為を巡る問題として西田幾多郎と木村素衛の表現行為論が持っている今日的意義について理論的検討を行う。

【キーワード】表現行為、ヴィゴツキー芸術論、バフチン言語芸術論、西田派表現行為論

1. はじめに

本論では、人間精神と意識を主体の外部との関わりの中で捉える行為論の立場から、芸術表現と芸術の受容、鑑賞の意味について論じる。ここで取り上げ、議論するのはヴィゴツキーの『芸術心理学』をはじめとする彼の芸術表現論であり、これと関連づけながらバフチンの言語芸術論、西田幾多郎をはじめとする西田派の表現行為論である。

これらの諸研究を議論していく上で本論が取っている立場は行為論、とりわけ表現行為論である。行為論は、ヴィゴツキーやバフチンに共通する考えであり、また西田派も共通に持っているものである。あるいはメルロ＝ポンティを始めとする現象学や他の人間精神に関する諸分野では以前から盛んに議論されてきているものでもある。

他方、心理学では行為論の考え方はいまだに十分な市民権を得てはいない。その背景には、人間精神や認識を人間の認識過程の内部で起きている出来事として考える主知主義的な発想が強くある。しかし、このような主知主義的な立場から人間精神をみてしまうことに対する問い直しは心理学の外では盛んに行われている。例えば、心理学では言及されることが多い知覚の問題についても、近年、Noë (2004) が知覚の成立を主体の行為の中に求める enactive approach の考えを提示している。彼の考えは、知覚経験は行為者自身が身体運動

* 北海道大学大学院教育学研究院人間発達科学分野 教授

的活動によって起こる感覚や見えの変化を認識以前のまさに身体的に感じ、経験することによって得られるというものだが、知覚や認知の成立に身体と身体運動的行為が果たしている役割を重視する考え方は現象学の中では広くみられるものである。Noë もこの著書では何度も現象学者・メルロ＝ポンティについて言及しているし、彼自身も環境世界と主体との円環的關係を重視して知覚への生態学的アプローチを取ったギブソンの考えを下敷きにしている。このようなメルロ＝ポンティやギブソンの考え方とは対比的に心理学では主体の行為や身体運動への関心は低い。あるいは認知をあくまでも内部の情報処理系として完結させて説明しようとするために、外部と積極的に関わりを持つ身体運動的な行為は正当に扱われないことが多い。

メルロ＝ポンティは彼の主著である『知覚の現象学』（1945）で、知覚の成立には身体運動的行為が深く関わっていることを強調する。知覚される世界は知覚する主体の行為と切り離して捉えることはできず、知覚される客観的な世界の中で生きている主体が世界と関わる行為によって世界は意味を持ったものとして立ち現れてくると言う。例えば、メルロ＝ポンティは、一つのまとまった図を背景の地から浮かび上がらせて知覚として成立する過程には、身体という眼差しがそこに介在していることを指摘する。「自己の身体とは、図と地という構造にいつも暗々裡に想定されている第3の項である。」（『知覚の現象学』1巻邦訳, p.176）。もう少し具体的に言うと、図地反転図形で図と地の知覚の交替を起こさせているのは、知覚対象を一つの意味のある形としてまとめ上げる主体のゲシュタルト形成の活動であり、もう一つはそこに何が描かれているか、この意味のあるまとまりを持ったものに注意を向ける注視の行動、つまり二つの両義的な図形へのわずかな視点の移動である。この後者の活動はまさに世界と関わる主体の意識から発する身体運動的行為である。これが世界をまとまりのあるものとして見る知覚の成立に深く関わっている。だから図と地が反転している時の第3項、つまり、図でも地でもないものとして身体があり、まなざしという運動があると言うのである。メルロ＝ポンティが『知覚の現象学』の中でフッサールの言葉を使いながら「意識とは、原初的にはくわれ惟う>ではなくてくわれ能う>である。」（同上, p.232）と述べていたことは行為論の立場からの明確な主張である。

メルロ＝ポンティはさらに、『行動の構造』（1942）、そして『知覚の現象学』で、「幻影肢（ファントム）」の現象と「シュナイダーの症例」を取り上げながら認識の成立に主体の意識的行為が深く関わっていることを示している。「幻影肢」は事故などで失われた腕や足がまだ自分の身体として存在しているかのように感じたり、時にはそこに痛みや痒みを感じるというものである。しかも痛みや痒みが事故後随分と時間が経った後でも出てくるといわれている。メルロ＝ポンティが「幻影肢」に注目するのは、この存在を神経生理学的にも、あるいは心理学的にも説明することが出来ないからである。何故なら、自分の身体が存在や痛みを感じる身体感覚器官が失われ、また感覚情報を伝える求心性の神経回路も途中で遮断されてしまっているのに痛みを感じるからである。ここで注目したいのは、「幻影肢」を抱えた人が痛みを感じるのは失われた身体を使って何かをしたいという目的や意志を持ちながら、そのための身体の一部がないという現実との「落差」の中で生じることが多いということである。そこでは主体の意志や行為を具体化していく身体が自己の身体像の認識と共に人間の精神を支えている根源的なものとして存在していることが分かるのである。「幻影肢」の患者が失われた身体

の部分に痛みを感じた時に、一時的にこの痛みを止める方法として「ミラーセラピー」がある。残された一方の腕や手を鏡に写して、左右対称に写された像はあたかも失った腕や手が存在するかのように見え、また残された手を動かすと鏡に写った手を自分で動かしているような感覚になり、そこで一時的に痛みを止めることができるという方法である。これも痛みを止めているのは鏡に写った身体像そのものではなく、あたかも自分の意志で失われた身体を動かしているという身体運動行為とそこから感じるイメージである。だから鏡の表面で起きているのは単なる知覚ではない。

「シュナイダーの症例」はゲルプとゴルトシュタインによって詳しく研究が行われたシュナイダーという第一次世界大戦で脳の後頭部・視覚野に銃弾が当たり負傷した人の症例である。メルロ＝ポンティはこのゲルプとゴルトシュタインの研究を使いながらも彼らとは幾分異なった解釈と結論を出している。患者・シュナイダーは色覚や形態知覚が出来なくなっているという一種の精神盲があったが、この患者の症例で最も注目されたのは、抽象的運動あるいは仮想的に動作をしてみることが出来なくなっている点である。例えばこの患者はコップの水を飲むことが出来るのに、飲むまねをすることが出来ない。あるいは自分の鼻を指で掴むことは出来るが、自分の鼻を指で指し示して欲しいという指示に従うことが出来ない。元兵士のシュナイダーに軍隊式の挨拶をするように求めてもそれが出来ない。この患者は「自分が兵隊であるかのような動作をする」という仮想的な状況で行為をすることが出来なくなっていたのである。運動器官には全く問題がないのにこのような特異な行動が見られたことをゲルプとゴルトシュタインは「抽象的あるいはカテゴリー的な態度」(ヴァルデンフェルス, 2000) が失われたことによると説明する。その原因は具体的運動と抽象的運動、あるいは具体的態度と抽象的態度との対応関係が出来なくなったことによると言うのである。彼らはシュナイダーが抽象的行動が出来なくなったのは脳の全体のシステムが機能しなくなったためであるとして、一種の反＝局在説の考え方に基づいた説明を行ったのである。

通常、我々は具体的運動と抽象的運動を区別すると同時に、この二種類の運動を対応づけることが出来る。二つの行動を取れるし、態度を持つことも出来る。それではどうしてこのことが可能なのだろうか。ここでメルロ＝ポンティは『行動の構造』と『知覚の現象学』の中で、ゲルプとゴルトシュタインとは違った説明を展開する。つまり、メルロ＝ポンティはシュナイダーが失ってしまい、それと対比的に私たちが通常は持ち続けている具体的運動と抽象的運動との「図－地」的關係は何によって得られているのかを問題にする。メルロ＝ポンティは、抽象的運動の意味を作り、支えているのは身体運動行為による具体的な運動の経験の蓄積であり、運動主体としての自分の活動を通して抽象的運動のリアルな実感と意味が分かるのである。シュナイダーは脳の後頭部に損傷を受けたためにこのシステムの連関が失われたのである。いわば部分的な統合の破綻が起きてしまい、指示された抽象的な運動の意味を身体的な表情を伴って感じるが出来なくなってしまった。具体的運動と抽象的運動とは互いを補完し合っている「図」と「地」である。「抽象的あるいはカテゴリー的な態度」を生みだし、支えているのは主体の身体運動行為とその経験である。

ヴィゴツキーも彼の心理システム論、意識論を論じた論文の中で、ゲルプとゴルトシュタインが取っている脳機能の全体論の考えを批判している。ヴィゴツキーは、彼らは脳の機能局在を否定して、脳そして人間精神についての高次中枢の全体的な構造と機能を過度に

強調してしまっていると言う。ヴィゴツキーは彼の心理システム論の考えから、人間精神と脳の機能は様々な階層レベルの間の複合的な機能的連関の中で行われていることを強調する。ヴィゴツキーの心理システム論や意識論にはメルロ＝ポンティのような身体運動行為の議論が入ってくることはないが、「部分的な統合」という発想は二人の間で共通している。

行為論では主体の側の活動を重視する。それは自分の外にあるものをただ認識対象として見て、それらを理性的に捉える主知主義や主観的な意識論とは違っている。行為論では絶えず自己が身を置いている環境との関わりの中で自己を捉える。そこでは、自己という主観と外部環境としての客観との間を分断させない。あるいは内と外との間に境目を置かない。行為論は内と外という二分法的発想を超えるものである。その思想的源流は、ユクスキュルの「環世界論」であり、生物学・生理学者のヴァイツセッカーの「ゲシュタルトクライス」の考え方である。彼らはヴィゴツキーにもまた、メルロ＝ポンティにも思想的な影響を与えたが、人間精神と人間の活動は外部との絶え間ない円環的な関係として展開していることを強調する。その円環的な過程の中核にあるのが主体の行為であり、身体運動的活動である。

2. ヴィゴツキーの行為論

ヴィゴツキーの思想の中に一貫してあるのは、主体の重視とそれを根拠にした行為論である。行為論の前提には行為する主体の存在がなければならないからである。ここで、主体という存在を想定することと、人間あるいは人間精神を主観的なものとして論じることとは別のことであり、両者を区別しておく必要がある。主体という概念を持ち出すと、人間精神を主観的に論じていることのように思い込んでしまう誤解がある。はじめに、この二つの区別を三木清を参考にしながら確認をしておきたい。

三木は『構想力の論理』や『哲学入門』において、人間を「行為する人間」として捉えることと、人間の活動を「知る」という知識の立場からみることはその根本から異なっていると言う。人間を行為の立場から考えることは自分の身体と道具を使って外部に働きかけ、新しいものを生み出していく「ポイエシス（制作）」という意味を持っている。人間の行為には形成作用という意味をいつも含んでいるからである。以下は、三木の『哲学入門』（1940）の中の言葉である。「行為はそれが外部に向かって形となって現れる、つまり表現的なものになることで、主体は主観的なものではなく、主観的であると同時に客観的なものになる。だから表現においては内部が外部に表現されることで、自己の行為を反省的に捉えるようになり、内と外とが一つになる。」（p.175）。これに対して、知識論、あるいは主知主義の立場から人間の活動を考える場合には、経験は個人の意識の問題となり、まさに主観の問題になってしまう。行為論の立場では、経験は単に意識という範囲の問題だけでなく、身体・運動を含めて外部との関わりという意識の限定を超えたものとして位置づけなければならなくなる。あるいは行為は主観と客観という対立を超えるものとしてある。

ヴィゴツキーの場合も人間精神を世界認識や知識の問題としてみるのではなく、あくまでも行為する主体、実践的人間としての具体的な活動として位置づける。行為する人間は自分の外にある世界といつも関わりを持つことになる。人間にとっての世界や自然は社会であり、社会の中にある人間である。行為する人間、実践的人間は社会的人間でもある。実践主体として人間を考えるということは個人が独立した者であると同時に社会的なものであることに

なる。だから、彼は、社会、文化という現実生活の流れと不可分に関わりを持っている人間の現実を位置づけ、同時に個人の精神世界の内在をも描こうとした。このような思想が明確に表れているのは、彼の後半の時期のいくつかの論考である。

(1) 行為論の前提としての主体

ヴィゴツキーの研究にはマルクス実践哲学を基礎にした対象行為論が位置づいている。ここでは、マルクスが労働という実践行為と生産を通して自然と類としての人間を形成していくという理論枠組みを人間精神の形成にもあてはめ、労働に対置されるものとして人間の精神的活動を位置づけた。これがヴィゴツキーの最初期の「道具主義的方法」の考えであり、実践行為による類としての人間形成、歴史的存在としての人間精神という発想である。マルクスの場合は、『経済学・哲学草稿』（1932）の中で端的に述べているように、人間は自然を変容させ、自然を自分自身の表現に作り変えていく。このような外的な表現活動を通して人間は自己を創造していく。これが人間の種としての生命が目指す対象化の営みである。自分を作りだしていくのは、労働という外に向けられた活動である。個人、あるいは類としての人間は「即自-対他-対自」という自己の内部を出た活動によって自己を形成していくというのがそこでの基本命題である。ヴィゴツキーもこの命題を人間発達の基本に据える。しかし、このような基本命題を持ちながらもヴィゴツキーは独自に人間精神とその発達のための新たな理論を構築しようとする。そこでは、言語的な社会的関係を経済活動とは異なるもう一つの実践的活動として捉え、その中で人間精神と発達を考えようとした。その集大成の一つが『思考と言語』である。そして、さらにヴィゴツキーはもっと広い視点から人間精神を捉えようとした。そのことを考えるヒントを与えてくれるのが以下の研究である。

ヴィゴツキーが1933年から1934年にかけてゲルツェン名称レニングラード教育大学で行った講演の記録を中心にまとめた『新児童心理学講義』では、新生児期、乳児期、三歳、7歳、さらにはその後の成人期までのいくつかの発達の節目で、人は社会的関係を通して自己をどのように実現させていくかという、いわば人格発達の問題が論じられている。ここでは、ヴィゴツキーは社会との関係の取り方として新しい意味を知っていく、つまり発達が変化していく可能性を持った「危機」と「安定」という二つのフェーズで発達を説明し、主体の社会的関係を「人格」とその発達としてトータルに捉えようとした。そして何よりも彼が主体の変数である「人格」という概念を使っていることに注目する必要がある。あるいは、この『新児童心理学講義』と「児童学における環境の問題（The problem of the environment）」（1935）で論じられている「心的体験（perezhivanie）」の概念も自分の主体的な経験を個人の意識世界として内在化していくことを指摘したものである。この「心的体験」は「内的経験」とか、“emotional experience（感情的経験）”とも訳されているが、ヴィゴツキーの言う「心的体験」は環境において経験したことを自分なりに意味づけ、また感情的な意味合いを込めて自分の体験として内在化させたものである。そうすると、人間精神の営み、そして思考と言葉の相互性によって展開される意識活動を個人の内的世界から支えているのが一人ひとりの人間の具体的な生活の中で作り出されている「心的体験」ということになる。

『新児童心理学講義』に収められている「七歳の危機」（1933-34）の中でヴィゴツキーが述べている「経験」について確認してみたい（ここで言う「経験」は「心的体験」のことである）。ここでは、「経験」は人格と環境を一つの単位（ユニット）として扱うもの

になっている。それはちょうど、単語の意味（語義）がことばと思考の関係を考えるための単位になっているのと同じである。発達において環境のモメントと人格のモメントの統一は子どもの一連の経験において達成される。だから「あらゆる経験は私の経験です。」（邦訳, p.162）とも言う。「経験は、人格と環境の間にあって人格の環境に対する態度を表し、環境がその時点で人格にとってどういうものであるかを示します。経験は、環境のあれこれのモメントが子どもの発達にどのように影響するかという観点からすれば決定的なものです。…経験には、私の人格発達の特徴が現われます。私の経験には、私の全特質がどの程度、どのように発達過程で形成され、どのようにこの一定の瞬間に加わるかということが現れます。いくらか一般的で形式的な命題を提起するとすれば、環境が子どもの発達を環境の経験を通して規定すると述べることは正しいでしょう。したがって、もっとも本質的なことは、環境の絶対的な指標を拒否することです。子どもは、社会的状況の一部であり、子どもの環境に対する態度、環境の子どもに対する関係は、子ども自身の経験と活動を通して与えられるのです。」（邦訳, pp.162-163）。これらの文章から分かるように、ヴィゴツキーの言う「心的体験」は、まさに人格と環境を統合した単位（ユニット）であり、環境という外的なものを取り込んだ主観－客観の二分法的発想を超えたものである。いわば個人の主体と環境との弁証法的関係である。

ヴィゴツキーは「心的体験」について、「児童学における環境の問題」（1935）の中で次のような具体例を上げながらその概念をさらに詳しく説明をしている。彼は過度な飲酒のために精神疾患を患ってしまった母親が家庭の中で起こした子どもへの異常な行動（虐待行為）とその影響が子どもたちにどのように表れるかを述べて、年齢が異なる三人の子どもにはそれぞれ異なった様相となって影響が表れたという。一番小さい子どもは恐怖を抑圧してしまう反応、二番目に若い子どもは母親への愛着と母親への否定的感情、憎悪との間の葛藤で苦しむ様子となって表れた。しかし、一番上の子どもには母親の病気のことを理解し、母親と年下の子どもたちのために適切な行動で振る舞うことが出来た。同じ家庭の中で同じ母親から受けた経験の捉え方がこのように異なっているのであり、環境をどのようなものとして感じ、受けとめるかという具体的な体験のレベルまで降りて考えなければならぬとヴィゴツキーは指摘する。このようにヴィゴツキーの「心的体験」の考えには、彼が人間は外的、物理的環境と関わりながらもその影響を受動的に受けるという存在ではないこと、その環境の作用と意味を主体的に受けとめ、捉え直すという発想がある。

実は、ヴィゴツキーは「経験」や「体験」については早い時期から注目していた。例えばヴィゴツキーの最も初期の著作である『教育心理学講義』（1926）の中には既に芸術に接することで生まれる感性作用、そしてさらには身体的な反応を呼び起こすものとして「美的体験」が位置づけられているし、あえてここで「美的体験」と言っているのは一般的な経験とは異なるものがそこでは起きているということであり、ヴィゴツキーが「ペレジヴァーニエ（心的体験）」と「オープウィト」という「経験」とを区別していた（土井, 2009）のもこのような意味からである。ここから、ヴィゴツキー初期の代表作である『芸術心理学』（1925）を注目していく意味も生まれてくる。なぜならば、この『芸術心理学』でも、芸術的感動という心的体験の発生の問題を芸術作品との弁証法的関係として論じており、まさに主観と客観、あるいは内部と外部との相即的關係として人間精神の世界ではことが起きていることを論じており、それはヴィゴツキーが変わらず一貫した持ち続けた彼の思想だからである。

ヴィゴツキーが『新・児童心理学講義』の中で展開した人間の発達とは社会的関係の中で作られていく人格の発達に焦点を当てたものであり、いわば人間が社会的関係の中で取るべき社会的役割の獲得でもある。このように言うとは社会学の中で言われている社会的役割理論と同じように聞こえてしまうが、ヴィゴツキーの場合は人間の協同的行為のあり方としてそれぞれの年齢の段階で取るべき役割行為が社会的関係として具体化されていくものを自己として形成していくことを強調している。従って、社会的関係の中で作られ、また社会的関係を具体化していくものとしての役割あるいは役柄であり、それは「共同主観的な存在」としての人間を形成していく単位にもなっている。ここで「共同主観的存在」という言葉を用いたが、この言葉は哲学者・廣松渉の「キー概念」である。廣松はマルクスの『資本論』、マルクス・エンゲルスの『ドイツ・イデオロギー』について独自の観点から発展させることを行ったマルクス主義哲学者であるが、彼は人間の社会的関係を経済的活動を含みながらも人間存在の根本問題として位置づける。その時、他者との具体的な社会的関係を通して協同的行為のための社会的役割、彼の言う「役柄」が実現していくと考える（例えば、廣松、2010『役割理論の再構築のために』）。ヴィゴツキーの場合はそれを「人格」と表現した。そこでは、他者との協同的関わりの中で何が「役柄」であり、役割なのか具体的な形で立ち現れてくる。そして、これはヴィゴツキー（1929）が「人間の具体的心理学」の中でも言われているドラマとしての「人格」でもある。そこでは社会の中で社会的役割を持った人間の具体的な姿を描き出そうとしたヴィゴツキーの姿勢が表れている。

ヴィゴツキーは『思考と言語』（1934）で論じていた人間意識とは別の意識世界を考えようとした。これが次の節でみる『芸術心理学』であり、晩年の論文の「俳優の創造の心理学の問題について」の問題意識であった。「俳優の創造の心理学の問題について」の論文では、俳優の表現を例にしながら、人格としての表現の問題を形式的ないわば社会的意味としての表現内容とそれを自分の人格の中に位置づけ直していくという活動として描こうとした。

（2）ヴィゴツキーの「人格」概念

ヴィゴツキーが外部世界と相即的に関わっていくことを通して自己の経験を内在化させ、それを人格あるいはドラマとして捉えていこうとしたのが「人間の具体的心理学」（1929）であり、そこで強調されているのは人間が生きている現実の中で抱えてしまう内面世界における矛盾である。ここでは、彼は人間をさまざまな社会的諸関係の中に生きている者、時にはいくつかの矛盾を抱えながら具体的な生活の中で生きている人間の姿を描いていかなければならないと言った。現実の生活の中で起きている一つひとつの出来事の中で人はどのように振る舞い、また意識をしているのかその微視的な生成について思い至ることが人間心理の解明のために必要なことであり、心理学が取り組むべき対象だと考えたからである。彼はこの具体的な生活の中で展開される人間の営みと意識世界を「ドラマ」と呼び、様々な出来事とそれらの相互に関連し合う動きの中で生じてくる「こと」と「さま」をその発生の地点にまで戻って具体の「姿」として捉えようとした。だから、社会の中で生きる人間としての「矛盾」や「葛藤」、「衝突」も描かなければならないと考えた。このように、ヴィゴツキーは具体的な人と人との間の関係の中で人格は形成される、諸機能の結合と相互関係が人格（人間）を作る、そして、人々の間の諸関係が人格に移され、自己意識となっていくと言った。

ドラマとしての人格をヴィゴツキーがどう描こうとしたのか。先の「人間の具体的心理学」の論文の中で彼は次のような具体例を使って説明している。罪を犯してしまった自分の妻を裁かなければならなかった裁判官は、裁判官という社会的役割として正しい判決を下さなければならない立場と、自分の妻という個人的な関係との間で生まれる矛盾と葛藤に悩むことになる。この種の葛藤は社会的な関係の中で生きる人間の具体的な生の姿としてしばしば起きることであるが、ヴィゴツキーがこの例で主張したかったことは、人間は個人としてさまざまな生活を営みながらも同時に、社会的な性格を持った人間として様々な社会的な諸関係の網の目の中で生きており、時には個人として持っている願望とは矛盾するような社会的な役割も取らなければならないということである。ヴィゴツキーは、具体的な社会的な内容、つまり私たちの生活に密着した内容、私たちの生活の中で直接、人と人が関わっていくことで作られる具体的な人の行為と実践を研究の基本単位にしていこうと考えたのである。

3. ヴィゴツキーの芸術的創造と表現行為

ここでは、ヴィゴツキーが芸術的創造と表現行為についてどのような論を展開していたかをみていくが、取り上げるのは初期の『芸術心理学』と、亡くなる直前に書かれた論文の「俳優の創造の心理学的問題について (On the problem of the psychology of the actor's creative work)」である。ヴィゴツキーが芸術創造の問題を論じているものにはこの他に『子どもの想像力と創造』(1930)と「青少年の想像と創造」の論文(1931)があるが、ここであえて初期の『芸術心理学』(1925)と最晩年の「俳優の創造の心理学的問題について」(1932)に注目するのは、この二つがヴィゴツキーの研究の出発点と終着点に書かれたものであることと、二つの研究の間には一つの一貫したヴィゴツキーの表現行為についての問題意識が流れているからである。それは人間精神の中にある感性の世界、美的感動の世界をヴィゴツキーは研究の対象に据えていたということである。もちろん、ヴィゴツキーの論の立て方は個人の人格の内面世界、内在性を単に個人的・主観的な意識や感性の問題としてだけでなく、例えば『芸術心理学』の場合では読者の文学的感動を文学作品の内容との間で生まれる緊張関係として論じているように、人間の意識世界を外的对象や外的世界との関係の中で捉えている。これはヴィゴツキーが一貫して持った人間精神に対する基本姿勢であるが、同時に『芸術心理学』と「俳優の創造の心理学的問題について」では、彼が『思考と言語』などで展開してきた言語を中心軸にした思考活動に加えて、言語や論理では括れない側面を加えていくことでトータルな人間精神あるいは意識の世界へ接近していこうとした。

『芸術心理学』には、ヴィゴツキーが後半になって論を展開している人間の精神をいくつかの心理機能の相互連関として捉えていこうとする「心理システム論」の考えや、人間精神と活動の具体的な単位として「心的体験」を位置づける発想の萌芽がみられる。あるいは具体的な生の営みで起きていることを論じた「人間の具体的心理学」、感性や情動の問題を論じ、未完に終わった『情動の理論』も、初期の『芸術心理学』で問題にしようとしたことと関連づけていくと、ヴィゴツキーの研究像はよりはっきりとしてくる。

『芸術心理学』と「俳優の創造の心理学的問題について」では、感情表現を含めて表現行

為の問題が論じられていることに注目しなければならない。例えば、『芸術心理学』では主に、文学作品とその読者の反応が中心問題になっているが、後半では紙幅はわずかだが演劇や絵画、音楽というジャンルにおける芸術的感動についても言及している。特に演劇における俳優の表現については晩年の「俳優の創造の心理学的問題について」では詳しい論の展開を行っている。『芸術心理学』のエピグラフとしてヴィゴツキーはスピノザ『エチカ』の言葉を載せている。『エチカ』第3部・感情の起源および本性についての中の記事で「身体が何をなしうるかをこれまでだれも規定しなかった」で始まる文である。ヴィゴツキーはスピノザが言うように人間精神や身体、感性を観念的、思弁的に論じることを止めて、思弁的、神秘的なものとして芸術を論じない新しい芸術心理学を構築しようとした。スピノザ(1677)は『エチカ』のこの部分で、精神と身体との間の複雑な関係、弁証法的関係の存在を繰り返し述べているが、ヴィゴツキーも芸術の中にそれを見出そうとした。このスピノザの言葉は『芸術心理学』の巻末の結びの文章としてもう一度登場している。ヴィゴツキーは「身体が何をなしうるの、まだだれも規定しなかった」と同じように、芸術が人間を作り、そして新しい社会を作り出していく可能性がどれだけ大きいかわかる予測できなかったと言う。ヴィゴツキーは芸術に人間と、そして新しい社会・文化を作り出していく可能性を探ろうとした。新しい文化創造の問題はヴィゴツキー芸術論のもう一つの大きなテーマであった。この問題は特に晩年の「俳優の創造の心理学的問題について」の中で展開されている。

(1) 『芸術心理学』にみるヴィゴツキーの芸術論

ここでは、大部の『芸術心理学』の全てを論じていくことは出来ないし、内容を詳細に述べるのが目的ではないので、理論的な部分である第1部・方法論、第2部・批判、そして第4部・芸術心理学を中心にみていく。この著書の約半分を占める第3部・美的反応の分析では、文学作品を取り上げながら作品内容と読者の美的反応の分析を行っているが、これについては本論では取り上げない。

ヴィゴツキーが『芸術心理学』で主張していることは大きくは次の二つである。第1は、文学的感動を含めて芸術的感動を主観的な感動の問題とするか、それとは反対に美的感動を作品の形式や素材という客観的なもので説明するという二つの異なった立場に関して、ヴィゴツキーはこの対立する意見のどちらでもない第三の道を取っている点である。この芸術における主観主義か客観主義をめぐる対立や、芸術における形式・素材を重視するのか、芸術の内容を重視するのかは長い間論争されてきた。ここで、ヴィゴツキーはどちらか一方のみで美的反応を説明することはできないと言う。真の「芸術の心理学」の構築のためには文芸作品の内容の分析を行いながら、それらの単なる形式的な分析に留まるのではなく、作品からどのような芸術的感動（ヴィゴツキーの言葉では「美的反応」）が引き起こされてくるかという問題にまで進まなければならないとした。いわば美的内容と作品の形式・素材という二つの間の弁証法的関係として美的反応を捉えていくという視点である。

第2は、芸術の持っている新しい社会・文化の創造の可能性である。ヴィゴツキーは『芸術心理学』で未来の芸術に新しい文化を創造し、人間を形成していく可能性を探ろうとした。「未来の芸術」に希望を託しているということは、ヴィゴツキーの時代にはいまだそれを見出すことが出来なかったことを意味している。そして、ヴィゴツキーは新しい文化と社会を下からの芸術運動によって創り上げていくべきだと考えた。

ヴィゴツキーは芸術創造は、それは芸術的表現だけでなく、芸術作品の受容・鑑賞も含めて、どんなに小さな活動でも新しい文化を創り出していく可能性を持っていると言う。最近、ヴィゴツキーの視点から創造性を論じた John-Steiner らの編集による論集の中でも、編者の一人である Connery (2010) は、『芸術心理学』が今日の創造性をめぐる議論に対して持っている意味を論じているが、新しいものを生み出していく創造は過去に一方的に拘束されることではないこと、そして芸術家は新しい未来のための見取り図をもとにして文化的道具を生み出すことで新しい文化を創り上げていく働きを担っていると言う。ヴィゴツキーの芸術論はまさにこの新しい芸術創造の可能性の道を探ろうとしたのである。

そして、それらは時にはイデオロギー的な意味も含んでおり、そこでは対抗文化の創造という意味も持っている。ヴィゴツキーは芸術の中に個人的な創造と文化的伝統、そして新しい文化の革新を位置づけようとした。それは歴史的、イデオロギー的意味の生成であるが、特に晩年の「俳優の創造の心理学的問題について」の中でこの主張が強く出ている。詳しい内容はこの晩年の論文をみていく時に扱う。

第 1 の主張点である美的反応を巡る内容対形式の対立について、ヴィゴツキーは、人が芸術から受け取るものを単に文学の形式だけで議論する芸術の客観主義も、作品内容から完全に切り離された主観的な感情の問題として扱うという芸術の主観主義でも不十分であると言う。そして彼は作品の内容と読者の間で起きている相互作用、弁証法的関係を分析することによって心理的法則、つまり作品が人々に働きかけるメカニズムを明らかにすることができると考えた。彼は、芸術作品を「人間に情動をよびおこすように組み立てられた美的記号の総体」(邦訳, p.21) と定義している。そして、この記号の分析から、この作品から生じる情動的反応を説明しようとした。彼は作品を作者や読者の個人的・主観的な世界に還元しないで、あくまでも作品の内容および形式から生じる一般的な美的反応を明らかにしようとした。彼は次のようにも言う。「こうした記号を作者あるいは読者の精神構造の現れとは考えない……。われわれは芸術から作者または読者の心理を推論するようなことはしない。……。われわれは芸術の形式と素材だけを研究することにより、作者や読者にはかかわりのない純粹の無人称芸術心理学を研究してみたい。」(同上, p.21)。もちろん、ここで言っている芸術の形式は、ロシアン・フォルマリズムのような内容を見捨てた文芸の抽象的な形式論やイデオロギーといった類のものではなく、形式と素材、内容とが密接に関連し合ったものであり、芸術的感性という機能的反応を呼び起こすものである。そして、これらの形式やイデオロギーといった客観と主観、あるいは形式主義と主知主義の二つによって分断されてしまった文学の形式・イデオロギー的側面と心理的側面＝美的反応を弁証法的関係として捉え、両者の力動的関係を明らかにすることが芸術心理学の課題であるとした。前のところでも述べておいたヴィゴツキーの立場から芸術的創造を論じている Connery (2010) は、ヴィゴツキーがカタルシスを安易な無意識や手に負えない情動の問題とするのではなく、客観的な研究の対象として扱っていくことで芸術的創造過程の核にもなっている情動を正しく扱うことを可能にしたところが重要であると指摘している。

文学作品の内容については、知的、認知的過程としてみる考え方が多く、このような立場の研究者にはロシアの言語学者のポテブニャが含まれている。ポテブニャはヴィゴツキーが言葉の持っている語義と意味の二つの側面を考えていくという発想にも影響を与えた研究者であったが、ヴィゴツキーは言語芸術の問題を論じているところではポテブニャの考え方に

は批判的である。特に、ポテブニヤの場合は、作品という外的形式を個人の思考過程を通して内的な形象が形成されていくことに注目しているが、このような考え方に立つと文学という芸術作品の芸術性は言葉の象徴性や形象性の問題になってしまい、知的・認識的過程という心理的問題として扱われてしまうことになる。ヴィゴツキーは芸術、特にその内容を論じる時には認識の問題に解消してしまうのでは不十分で、作品内容が持っている抒情的なものを同時に考慮に入れていく必要があると言う。彼は次のように言う。「芸術そのものの内部において抒情的なものとは非抒情的なものとの間に一線を画することが、きわめてむずかしいことは、はっきりしている。言いかえれば、抒情的芸術が必要とするのは思考のはたらきではなくて、何か別のものであるとするならば、そこから、他のあらゆる芸術においても思考のはたらきに結びつかない分野はたくさんあることを認めなければならない。」(同上, p.53)。このようにヴィゴツキーは、芸術を知的・認識的過程としてみる立場と、情動的過程としてみる立場との分断を超えていくべきであると主張する。

ヴィゴツキーはこのような芸術を知的過程としてみる立場、「主知主義」は芸術作品の形式について無理解な態度を取ってしまっていると指摘する。芸術が持っている特殊な形式の作用は芸術を考える上で無視することは出来ないというのがヴィゴツキーの考えである。「芸術作品はその形式を通してはじめて、その心理的效果を表すとする、芸術形式の心理学の第一の公理」(同上, p.55)を考慮しなければならないのであり、しかもこの形式の小さな部分と要素が芸術的感動を作り出していく。ヴィゴツキーは、ロシアの画家・ブリュエロフの「芸術というのは、ほんのちょっとしたものが始まるところから始まる」(同上, p.56)という言葉を用いながら、表現形式が持っている役割を述べている。音楽演奏の場合は音程、テンポ、強弱のわずかなものが芸術になり、人の心を動かしていくのであり、絵画ではわずかな筆使い、色合い、配置、詩ではほんの少し言い足りない、言い過ぎが効果を左右する。あるいは演劇では、わずかなイントネーションの違い、タイミングの小さなずれが効果を損ねてしまう。このように、芸術はそれを構成している小さな形式的な諸部分が相互に関係しながらその世界を表現しているのであり、芸術の出発点にあるのはいわば「形式の情動」(同上, p.57)ということになる。ヴィゴツキーは、芸術的な作品というものがある抒情的であれ形象的であれ、それぞれに固有の形式を持っている以上は、「形式なものが持っている特殊な情動は芸術的表現には不可欠な条件」(同上, p.57)になっていると言う。このようにヴィゴツキーの言う形式は作品の内容、特に美的感動や情動的反応と切り離されたものではなく、あくまでも美的反応と結びついたものである。ヴィゴツキーの芸術における内容と形式については、『芸術心理学』の後半の第4部・芸術心理学で再び議論されている。ここでは、特に演劇表現について述べている部分に注目してみよう。

『芸術心理学』の第4部の第7節・演劇では演劇表現の形式と内容をめぐる議論が取り上げられている。具体的には、俳優が舞台上で表現している感情表現はあくまでも表現技法としての演技であって、俳優自身の内面表現とは別のものであるという立場と、俳優の感情表現は俳優自身の内的表現であるという立場の間の論争である。この論争は古くからあるもので、前者の立場としてヴィゴツキーが上げているのが18世紀の哲学者で、ダランベールの名前と共に「百科全書派」として知られているディドロの演劇論である。ディドロの演劇論には市民生活を題材にした演劇を提唱した演劇改革者という立場から出されものという側面もあるが、ヴィゴツキーがここで議論の対象にしているのはディドロが1830年に出した『俳

『優の逆説』の中で展開されている主張である。デイドロは舞台上で俳優が表現している感情表現はあくまでも演技としてのそれであって、いわばパフォーマンスなのだという。そこには俳優として求められる演技の技法に沿った表現があって、俳優はハンカチをどのタイミングで取り出し、いつ涙を流すべきかを正確に知っている。「決め台詞」とうまい声の調子をタイミングよく出すこと等は模倣であり、訓練で作られていく。だから、デイドロは現実の生活の中ではいがみ合い、憎しみあっている夫婦の俳優が演劇上では優しい情熱的な恋人を見事に演じ、観客からは絶賛の拍手をあびるような実例があるのだと言う。デイドロに言わせると演技は高度な手の込んだまさに芝居なのである。ここには俳優の個人の内的感情として表現されたものとは何のつながりもないことになる。

デイドロのいわば演劇表現における形式を重視する考えに対して、内容を重視する立場としてヴィゴツキーが上げているのがリボーの演劇の心理学である。リボーの場合は俳優の演劇表現は俳優個人の内的感情、あるいは心的なものが表現形式と密接に関連しているという立場を取る。リボーは単なる表現技法によって演劇表現が可能になるのではなく、俳優個人の感情という内的なものがなければ表現は生まれないことを強調する。

ヴィゴツキー自身は『芸術心理学』では、デイドロとリボーの二つの対立する考え方に対してどちらの立場を支持するかを明確に示すことなく、俳優の情動表現の二重性が存在することだけを述べている。しかし、彼の基本的な考え方は既に前のところで指摘しておいたように、形式と内容というのは芸術における「表と裏」の関係であること、しかも形式といっても単なる技法上のそれではなく、あくまでも芸術的感動を与えるための表現の問題として扱うべきであるというものであった。ヴィゴツキーの俳優の表現の問題はこの後に述べる晩年の「俳優の創造の心理学の問題について」の論文で再度議論されている。この論文ではデイドロとリボーの二つの考え方に対して、ヴィゴツキーは内的感情とその表現を重視するという意味ではリボーの俳優の表現についての心理学的説明の方を強調するようになる。具体的にはヴィゴツキーの友人でもあり、ロシアの演劇運動では大きな影響を与えたスタニスラフスキーとその演劇論の可能性である。

(2) ヴィゴツキー「俳優の創造の心理学の問題について」

はじめにこの論文がヴィゴツキーの芸術論、あるいは彼の表現行為の考えに対してどのような意味を持っているのかを確認しておく。本論の冒頭でも指摘しておいたが、ヴィゴツキーは後半になると、個人の心的体験を人間心理の「具体性」の解明として位置づけ、この心的世界を表現の問題としても展開するようになる。このような一連の研究の動きの中で書かれたものがこの「俳優の創造の心理学の問題について」(1932)である。この小さな論文から彼が晩年になって取り組もうとした問題、そして彼の考えた表現行為の問題が見えてくる。

この論文は、P.M. ヤコブソンの著書『舞台における俳優の感情の心理学』のあとがきとして書かれ、実際にはヤコブソンのこの著書は 1936 年に出版されている。この論文は友人の書いた演劇論のあとがきとして書かれているために当時のロシアの演劇運動の事情などについての知識が必要だということもあり、決して理解が容易なものではない。しかし、この論文はヴィゴツキー初期の 1925 年の大作『芸術心理学』の問題意識を別な形で発展させたものであり、彼が表現行為の問題として『芸術心理学』以来持ってきたものを具体化し

ようとしたものである。『芸術心理学』は早い時期に原稿が完成しながらも実際に刊行されたのは彼の死後の1965年である。何故、ヴィゴツキーは『芸術心理学』を出版しないまま置いておいたのか、その理由としては当時の出版事情の悪さのためにヴィゴツキーはこれを英語版として出すことを考えていたようだが、それも実現しなかったと言われている。あるいは、A.H. レオンチェフが『芸術心理学』の1968年の改訂版の序文で指摘しているように、芸術論を完成する前に新しい心理学理論を構築する作業に集中することに迫られていたという彼自身が抱えていた問題もあるだろう。そして、何よりも『芸術心理学』の不完全さを彼自身が自覚していたことがあるかもしれない。しかし、既にここまで見てきたように、『芸術心理学』、そして特に「俳優の創造の心理学の問題について」の論文には、ヴィゴツキー心理学のもう一つの姿がはっきりと現れている。それは彼の表現行為論であり、特に芸術表現行為の問題である。

ヴィゴツキーの一群の著書では、身体、特に身体運動論についての議論はたしかに少ない。未完に終わった重大な著書である『情動の問題』では身体的情動反応を含めて情動についての議論を行っているし、脳についてはさきめて熱心に研究しているが、彼が身体表現行為について述べているのは発達初期の指さし行為や幼児の遊びにおける表現活動、あるいは『子どもの想像力と創造』における幼児の描画表現といったように限定的である。だが、彼は『芸術心理学』の中では文学を含めて様々な芸術創造とその受容過程の中に人間の根源的活動としての表現行為を位置づけていたし、さらには「俳優の創造の心理学の問題について」の論文ではより具体的に演劇における身体表現の問題が議論されている。さらに、この論文ではスタニスラフスキーの演劇論に注目しながら俳優の内面世界とその表現のあり方を取り上げており、まさに「心的体験」という人間心理の「具体」を解くものとして身体表現を射程に入れ始めていた。だから『思考と言語』の最終章でも、スタニスラフスキーの「ポドテキスト」論を引用しながら言葉には外的意味と内的意味があることを述べているが、ヴィゴツキーがスタニスラフスキーの演劇論について言及するのは、台本のテキストを形にするための俳優の内面的意味（ポドテキスト）の表現にみるように、人間の内的世界の形成には単に心的世界が存在するということではなく、そこに深く形相（フォルム）の活動との間の相互規定的關係や、人が自己の内的世界をうまく表現し形にしていくなための表現活動という、人間が表現へと向かう営みが持っていることの本質を探ろうとしたからである。

「俳優の創造の心理学の問題について」は、ヴィゴツキーが『芸術心理学』の中で取り上げた演劇の問題（第4部・芸術心理学の7節、演劇）を二つの新しい観点から論を展開している。一つは、演劇表現における形式・方法と内容についてのデイドロとリボーの対立を乗り越えて新しい演劇論を展開しようとしていることである。ここでヴィゴツキーが目指しているのは、演劇表現は俳優の内的感情の表出か、表現技法としての演技なのかという二項対立的な論争を超えて表現における内容と形相・方法を弁証法的関係として捉え直していくことで、演劇表現の本質を正しく説明できる理論を作りあげようとしたことである。もう一つは、演劇の問題を題材にしながら表現行為は個人的な心的レベルを超えた歴史的、イデオロギー的意味の生成であるという視点を出していることである。そこには芸術的創造は新しい文化、そしてそれはとりもなおさずイデオロギーを作り直していくという芸術が本来的に持っている機能を位置づけようという意図があった。このように、この論文でヴィゴツキーが問題にしていることは演劇論という一つの限定された芸術のジャンルを超えるものである。

この論文の前半部分の内容は、ヴィゴツキーの『芸術心理学』の中の演劇表現をめぐる論争をもう一度確認するものになっている。つまり、デイドロが言うような俳優が演劇として表現しているものはあくまでも表現のための技法であって、そこで表現されているものは俳優の個人の内的感情は含まれていないと考えるか、あるいはリボーのように俳優の演劇表現には俳優個人の内的感情、あるいは心的なものの表出であるとするのかどちらを取るべきなのかということである。つまり、美的感動とそれを生み出している芸術的表現を表現形式やそのフォルム（形相）として片付けることだけで説明出来るのかという問題である。

『芸術心理学』では俳優の情動表現の二重性が存在することを確認するだけに留まっていたが、この論文ではその先の議論を行っている。つまり俳優の表現の問題から表現一般が持っている弁証法の問題として解こうとする。ヴィゴツキーは一貫して芸術の問題を個人の内的感情の世界として考えてしまういわば芸術の心理主義は芸術の一面しか捉えていないと批判するが、同時に表現の形式や技法だけでも不十分であると言う。そこには表現すべき美的感動や感性の存在と、それをうまく形相（フォルム）として表現いくこととは密接不可分な関係になっている。そこでは内容と切り離された技法や形式だけの表現は意味を持たない。あるいは適切な表現の方法とそれを形に仕上げていくことがあってはじめて表現したい内容も具体的になっていく。それはあらゆる表現行為に通底する表現の本質的な問題でもある。

ヴィゴツキーはこの論文では、リボーが強調しているような俳優自身の中にある内的感情を俳優自身がうまく表現として形にしていくための方法として定式化したスタニスラフスキーの演劇論こそが表現における形式と内容をめぐる対立を超えることが出来るものと位置付けている。そして、ヴィゴツキーは俳優の表現の問題は具体性の心理学の問題として考えることが出来ると言う。人間の心理の具体性を考えるということは、個人の内的体験を具体的な表現行為を通して形にしていくことであり、そこには複雑な出来事が関わっている。いわば心的世界の内容と形式の間の弁証法的関係として考えるということであり、それは俳優の表現をめぐってこれまで提示されてきた二つの対立を新しい視点から解消していこうとする試みでもある。ヴィゴツキーは L.V. グレーヴィッチの発言を引用する形で、スタニスラフスキーの演劇論にみられる俳優の表現はスタニスラフスキー自身が述べているように俳優の感情表現は俳優の個人的生活の経験だけでなく、これらの感情を精製し、一般的なものにまで高めていく具象化であり、表現技法なのか、俳優の内的感情の発露なのかといった「あれかこれか式」の議論ではなくもっと広い視点から論じることを可能にするものである。いわば表現行為に弁証法的視点を入れるということであり、このようなヴィゴツキーの発想には俳優の表現の問題という個別具体の問題を超えて、人間心理や心的表現の問題として常にある内容と形式・形相（フォルム）を弁証法的関係としてみることに、さらには人間精神をいくつかの心的機能のシステム連関として考える彼の「心理システム論」がある。

スタニスラフスキーはある特定の状況では、感情には自分で統制できない非随意的な性質もあることを指摘するが、そこで彼は独自に内的感情をうまく引き出し、具体的な表現へと持っていく方法としての方法、俳優の教育方法としてスタニスラフスキー・システムを構築しようとしたのである。ヴィゴツキーはスタニスラフスキーの俳優表現の中に「心理システム」の具体的な姿を見出している。ヴィゴツキー（1932）は次のように言う。「実際、今日の情動に関する心理生理学の研究では、情動の統制と随意的な覚醒、新しい感情を作り出すための経路は我々の意志に直接抵触していくことに基づいたものではないことが明らかになっ

ている。スタニスラフスキーが正しく指摘しているように、感情を制御するための経路は実に曲がりくねったものであって、求められている感情を直接呼び覚ますといったようなものではなく、感情をなだめさせるというのに近い。ただ、間接的にアイデアや概念、イメージといった複雑なシステムを作りだしていくことで必要な感情を間接的な形で呼び起こすことが出来る。もちろん、このシステムには情動もその部分として加わっている。このようにして、全体としての独自のシステムに心理的の色合いをつけ、またそれを外に表現として表していくようになる。」(p.243)。俳優が表現している世界は現実の中で生活している人間の具体的な精神世界そのものである。それはヴィゴツキーが彼の研究の後半から強調するようになる人間の具体性の心理学で明らかにしていく課題でもあった。

ヴィゴツキーが「俳優の創造の心理学の問題について」で議論しているもう一つの大きなテーマは、俳優が舞台という場で観客を巻き込みながら新しい芸術創造を生み出していく行為とその状況性についてであった。ヴィゴツキーが考えた表現行為は個人の心的世界の表現という枠を超えた集団としての感情、心的世界の形成でもある。演劇が舞台の上で演じられ、同時にそこに観客が加わりながら表現活動が展開されている場で起きていることはまさに芸術創造がリアルな単位で起きていることだからである。ここには歴史的なもの、あるいはイデオロギーの生成のための活動という意味が含まれている。

ヴィゴツキーがこの論文で新しい演劇表現の視点として提示しようとしたのは、むしろこちらの方である。演劇という独自の表現状況を考えた時、俳優個人の心的世界の表現に限定することは出来なくて、舞台を囲んでいる観客との「私たちの中で生まれている感動」なのである。それは集団の中で共有され、新しい歴史を作っていくきっかけとなる。これは表現行為を考えていく上で重要なポイントになるものである。

人間はまずは身体で感じた「情念」(パトス)に動かされたものを身体的な行為を通して形にして外へ表現していく。このことが意識になっていく。そしてこの身体的な行為と言語行為とはまた相即的に関わりながら具体的な表現の形を作っていく。表現という行為は、人間を取り巻く「状況」、社会と歴史をも形成していく。これが人間を意識下で動かしていく「歴史的事実」として行為を方向づけていく。だから、表現行為は、常に社会の中で変化し、形づくられていくものであり、身体に関していえばそれは「社会的身体」であり、表現行為は社会的、歴史的表現行為である。ヴィゴツキーがこの論文の中で、新しい俳優論として展開していることは、新しい演劇運動の中で俳優が作り出す内的体験の表現の内容、その表現形式も決して不変なものとして考えるのではなく、歴史的变化として変動を起こしていくものとして見なければならないという主張である。それはまさに人間精神の歴史・社会的形成の微視的発生の過程を演劇という場面から検証出来るということでもある。ヴィゴツキーがこの論文で強調している俳優の表現行為を歴史的、イデオロギー的意味の生成としてみる視点である。

ヴィゴツキーの発言は新しい俳優表現の潮流や新しい芸術運動、つまりロシア・アヴァンギャルドを意識したものである。例えば、ヴィゴツキーはこの論文の中でこれまでとは違う演劇空間を作り出すことによって新しい演劇表現が生まれてくる例を上げているが、この運動の中心になった E. ヴァフタンゴフ、そしてその弟子の B.E. ザハヴァたちは俳優と観客が一体となるような舞台空間を実験的に作りだしていった人たちである。そしてこのような運動はいわゆるロシア・アヴァンギャルドの中で展開されたことであったし、演劇においても

スタニスラフスキーと共にロシア演劇をリードしてきた V. メイエルホリドはまさにロシア・アヴァンギャルドの旗手の一人であった。このヴィゴツキーの論文にはメイエルホリドの名前は登場してこないし、ヴィゴツキーとメイエルホリドとの関係については詳しくは分らない。ただ、ヴィゴツキーとスタニスラフスキーとは親しい関係にあったことはよく知られていることだし、メイエルホリドはスタニスラフスキーの後を継ぐ人物として位置づいていたことを考えるとヴィゴツキー自身も新しい芸術運動としてのロシア・アヴァンギャルドの動きに関わりを持っていたと考えるのが自然である。しばしば指摘されているように、スタニスラフスキーとメイエルホリドは違った演劇論を主張していた（スタニスラフスキーは俳優の表現内容をことばであらわすことを重視したのに対して、メイエルホリドは身体表現を重視した。『メイエルホリド・ベストセレクション』2001 年、作品社。訳者の浦雅春によるあとがき）が、それでも二人の間の違いよりもはるかに親近性の方が大きかったし、ヴィゴツキー自身も新しい演劇運動に強い関心を持っていた。もう一度確認になるが、ヴィゴツキーがロシア・アヴァンギャルドに対してどのような姿勢を持っていたのかは必ずしも明確ではないが、この論文でヴィゴツキーはロシア・アヴァンギャルドの運動に関わった演劇人たちを登場させているし、T.B. コトヴィチの『ロシア・アヴァンギャルド小百科』（2003）ではヴィゴツキーの名前が『芸術心理学』と共に言及されていることは彼とロシア・アヴァンギャルド運動との関わりを示す傍証の一つであろう。

ヴィゴツキーが「俳優の創造の心理学の問題について」の論文の最後で次のように書いていることも既成の枠を超えた新しい文化創造を目指そうという意味を込めたものである。「デイドロの『俳優の逆説』を人間の情動の歴史的発達、そしてそれぞれの社会生活の段階でみせる具体的姿を明らかにしていくことへと変えていく。・・・俳優の経験、情動は彼の個人的な精神世界を表現するものとしてではなく、客観的、社会的意味と意義をもった現象を表す働きをもっているものであり、それは心理学からイデオロギーへと変えていく段階を作っていく。」(p.244)。

（3）メルロ＝ポンティとジンメル俳優表現論

俳優の演劇表現を考える時に、ヴィゴツキーの俳優表現の考えと同じ思想圏にある演劇論を取り上げなければならない。メルロ＝ポンティのいわゆる「ソルボンヌ講義」で、1952 年に行った「他者経験 (L' experience d' autrui)」の中での「俳優の表現方法 (Dans l' expression dramatique)」(Merleau-Ponty à la Sorbonne, résumé de cours, 1949-1952 所収)に関する講義である。もう一つはジンメルの「俳優の哲学」と「俳優と現実」である。

メルロ＝ポンティの「俳優の表現方法」には彼が一貫して主張していた表現行為論の考え方が背景にある。我々はともすると、表現とは我々が既に内部にもっているものが外に向かって現れ出たものと考えてしまう。ところが、メルロ＝ポンティは表現として外に表れるものがあらかじめ内部に存在しているという考えを否定し、そうではなくて、表現していく過程の中で表現したい意味が現実化されていくと考えた。このことが端的に語られているのは『知覚の現象学』（1945）の「表現としての身体と言葉」の節である。ここでははじめに思考と言葉の関係について述べた後で、音楽と演劇の表現の問題が論じられている。

思考と言語の関係について、思考は言語の外にあって独立した形で存在していると考えがちであるが、メルロ＝ポンティはこれは間違っていると言う。「言葉は思考を固定するため

の手段にすぎないとか、言葉は思考の外皮であり、衣装であると言われることが多い」(邦訳, p.23)がこれは違っている。表現するという営みが意味作用を実現し、実行しているのであって、思考の完成品がはじめにあってそれを単に言葉が翻訳しているのではない。表現されることで思考はその完成体となると考えた。だから言語が思考を作るといった言語至上主義ではなく、外部に向かって表現することで思考が具体化されていくとした。「思考は『内面的なもの』などではないし、世界の外部、言語の外部に存在するものではない。すでに構築され、表現された思考は、沈黙のうちに自分で思い出すことができるし、そこに内面的な生があるという幻想を抱いてしまう。そのために、わたしたちは思い違いをして、表現される以前になにか思考そのものといったものが存在すると考えがちである。・・・新しい意味作用の志向は、それ以前の表現行為によって生まれ、すでに利用できるようになっている意味作用をまとわないかぎり、自らを認識することはできない。」(同上, p.25)。このことは芸術表現でも同じである。音楽も演劇に、絵画も表現することそのものに芸術の実存を与え、また外部に表現されるからこそ私たちはそれを知覚し、近づくことができるのである。「ソナタの音楽的意味は、これを担う音と切り離すことができない。ソナタを聴いてみるまでは、どんな分析によっても意味を推測することはできない。・・・演奏の間は、音はソナタの単なる『記号』ではない。ソナタは音を通じてそこにあるのであり、音のうちに舞い降りる。同じように舞台では女優が消え失せ、そこにフェードルがたち現れる。意味作用が記号を貪り尽くし、フェードルが[女優]のラ・ベルマをつかんでしまうので、ラ・ベルマがフェードルになりきっているのは、わたしにはごく当然で、たやすいことのように思える。美的な表現は、それが表現するもののうちにそれ自身の実存を与え、だれにも知覚し、近づくことのできるものとして、自然のうちに置く。・・・ここでは、表現という営みが意味作用を実現し、実行している。」(同上, pp.24-25。この引用文は中山元・訳のものを使用)¹。

「俳優の表現方法」では、メルロ＝ポンティは演劇における俳優の表現にはその俳優が表現したいことがとけ込んでいることを指摘する。あるいは我々は演劇表現に形式化された表現様式を用いた象徴的意味を見出すことも出来るし、個人を越えた間主観的な記憶を持つことが出来ることとそれは関係している。だが、同時にやはり人は自分自身の身体を用いて表現しているのであって、そこではステレオタイプ化された表現様式を越えたものを表現の中に見出すことが出来る。

メルロ＝ポンティも「俳優の表現方法」の中でディドロの俳優表現論についてコメントしており、彼の場合は俳優は日常で人が振る舞っていることをそのまま注意深く模倣するいわば自然への崇拜者の立場を取っているという(もっともここでメルロ＝ポンティはディドロは最初からこのような考えを持っていた訳ではなく、決められた役に従って俳優が演じるだけでないという考えを持っていたこと、それが途中から考えが変わってしまったことも付け加えている)。

結局、メルロ＝ポンティがこの講義の中で述べていることを概略的に述べれば、俳優は自

¹ 引者注：『フェードル』は劇作家・ラシーヌの代表作で、ギリシャ神話から題材を得たもので、主人公のフェードルの悲恋と悲劇的死を描いたものである。メルロ＝ポンティはブルーストの『失われた時を求めて』の中で、人気女優のラ・ベルマが主人公のフェードルを見事に演じていることを書いている部分を引用しながら述べている。

分が持っている感情をそのまま表現するのではなく、それを自分の内的世界であるかのように見事に再現して見せているのである。もちろん、そこで外見だけを真似て演じてしまうと、それは単なる形式的な慣習化された表現だけになってしまう。上でも見たように、俳優は自分の顔の表情、そして自分の身体を使って表現している以上、単なる形式的な表現様式だけでその役を表現することはできないのであって、配役という状況を自分の心的世界として表現することなのである。そこでは俳優は自分でもあり、自分でもないという中間的な世界として演じているのである。そこではまさに演劇として表現されたものと、俳優の内的世界という、メルロ＝ポンティが最晩年に問題にした「見えるもの」と「見えないもの」の間の交差配列(キアスム)のテーマ(1964)が俳優の演劇表現として論じられているのである。次に、ジンメルの俳優表現論をみていこう。

ゲオルグ・ジンメル(Gimmel, G.)は今という時間の中で起きている「生」を問題にすると同時に、その日常的「生」を支えている「生の形式」を問題にする。ジンメルは「生の哲学者」であり、また同時に『社会的分化論』や『貨幣の哲学』に代表されるように、社会学者としての性格を持っている。まさに彼が問題にする「生の形式」の観点から俳優の表現を論じたのが「俳優と現実」(1912)と「俳優の哲学」(1923)の二つの論文である。これらはいずれも『ジンメル著作集』の第11巻、第12巻として邦訳されたものに収められている。

ジンメルはこの二つの論文で、演劇において俳優は表現行為によってもう一つの演劇芸術としての現実を作りだしていると指摘する。それは決して日常生活の現実の追体験でも模倣でもなく、俳優自身による独自の内面的現実化である。それでは演劇表現は全く超現実的で、理念的な世界だけを描いているのかということジンメルは全く違うと言う。ジンメルは次のように言う。「ハムレットの役がもはや単なる言葉の響きや外的できごとではなくなるとき、俳優がそれらの言葉や出来事を心的現実へと溶解したうで、この現実において生成してくる像を感動や共感のうちに体験して伝達可能ならしめるとき、そのときはじめて創造的な芸術行為がはじまるのである。」(「俳優と現実」邦訳, p.203)。俳優がつくり出す芸術は、俳優自身の心的体験を彼らの独自の個性によって作り上げたものであり、決して書かれた脚本や戯曲の内容を単に機械的に演劇に移しなおしたもので、現実の単なる模写でもないということである。そこにはこの演劇を観た観客が俳優の演じている主人公の心的現実を追体験することを可能にする「形式」が存在する。それがなければ演劇表現の持っている意味がなくなる。もちろん、ここで言う「形式」とは、我々が日常生活の中で生きている現実の在り様のことである。

「俳優の哲学」では、「俳優と現実」よりもさらに俳優表現の問題についてより詳しく論が展開されている。この論文の冒頭で、ジンメルは演劇芸術の形式は他の芸術のそれとはまさに逆向きの表現を取っていると言う。つまり、芸術は具体的現実という素材を芸術形式に移し直して現実を超えた客観的形象としての芸術作品へと作り上げていく。ところが、演劇芸術では戯曲という理念的なもの、精神的なものとして描かれたものをもう一度生の現実的表現へと移していく。ここに演劇の特徴がある。そして「俳優の哲学」でも指摘していたように、俳優は単なる日常生活の現実的表現をするのではなく、それを超えたものを実現していると言う。「肖像画家と同じように、芸術的な俳優は、現実世界の模写者ではなく、新しい世界の創造者である。その世界はたしかに現実の現象に類似しているが、それは、その世界(引用者注：つまり、演劇の表現世界のこと)と現実の現象とがともにあらゆる存在一般の(理

念的) 内容の蓄えを糧にしているからである。」(邦訳, p.256)。この文章とほぼ同じものは先の「俳優と現実」でも使われていた。

そして、ジンメルは演劇芸術は、現実世界の中にある普遍的な意味を表現するものとして作り直し、そこに新たな存在形式へと移し変えていくのであり、そこに演劇が持っている芸術的意味があると考えた。俳優が演劇で表現していることは、脚本や戯曲として書かれているものを俳優自身の内面世界で現実化していくことである。このことをジンメルは「内面的現実化 (innere Aktualisierung)」(同上, p.257)と呼んでいる。「現実化」は戯曲の本のなかにある客観的＝精神的内容を主観的に生きたものにすることである。俳優はこれを独特な方法で形あるものにしていく。「俳優が戯曲の人物から取り出す精神的イメージは、特殊な演劇的芸術感覚のレベルに投影されており、その演劇的芸術感覚は、観客が感じまた聞かうように演技する場合とはまた別の諸法則によって、俳優の純粋な内面性のなかで規定されている。」(同上, p.263)。彼はここに演劇的芸術感覚の本質があると言う。ジンメルは続けて次のように言う。「俳優の心のなかのハムレット像は、本に書かれていて読まれる、あの文学的ハムレット像ではないし、またおそらく読書によって刺激を受ける現実的＝心理学的ハムレット的人間像でもなく、俳優自身によって形づくられたものであり、特殊な芸術家気質の領域内での体験であって・・・(俳優によって解釈されたものは)客観性と主観性から不可思議に合成されたひとつの事実であり、いうなれば、文学的内容または即物的に与えられた内容と、視覚的にも聴覚的に細部をつめて行われる最終的な感覚上演との、中間にあるものである。」(同上, p.263)。ジンメルが演劇は、特定の俳優の、ある場所での、ある日時で行われたものだが、実はこの演劇の世界は文学という抽象的無時間性と、経験的な世界で起きている出来事が感覚的、具体的に固定されていることとの中間的なものであること、そしてこの中間的なものは、舞台という場で一つの様式化された感覚となって現れてくると述べている。このように、演劇というのはジンメルの哲学で言う「生の形式」が見事に現れているものなのである。そこにまたジンメルが演劇を論じている意味がある。

ジンメルが中間的なものであると述べていることはまさに、ヴィゴツキーが『芸術心理学』と「俳優の創造の心理学の問題について」の中で俳優表現のある「二重性」、つまり俳優の表現を俳優個人の心的感情の表現とみるか、演劇技法という形式による表現なのか、どちらなのかという二律背反的な論争を超えるものとして問題をまとめていたことと同じ指摘である。さらにヴィゴツキーが友人の演出家のスタニスラフスキーの「ポドデキスト」論を援用して、内的意味世界の表現こそが俳優の表現している世界であることを述べていたことと、ジンメルが言う「内面的現実化」とは全く同じ問題の把握に到っていたことを確認できるのである。

ジンメルはこの「俳優の哲学」の終わりの部分で、人間の意識とは生のことであり、意識は人間の現実の生の活動そのものであることを述べて論を終えている。意識が存在を規定するのか、存在を意識が規定するのかという例のマルクスの問題は、実は意識が生を規定しているのか、あるいは生が意識を規定しているのかという問いに修正すべきであるが、それではどちらが他方を規定しているのかというと、結局はどちらが優位であるということはないということである。というのも意識は生そのものだからである。もちろん、意識のなかにある内容はそれ自体は生きてはいない。ところが、芸術、中でも演劇では俳優がこの意識の内容をもう一度生きたものにすることが出来る。生そのものを表現として扱っているから

である。既に指摘してきたように、ヴィゴツキーは人間の意識を解き明かすために日常の中で我々の思考活動と、それと不可分に結びついている言語活動、特に話すことの二つの側面から探ろうとした。その二つの絡まりがきわめて凝縮された場面の一つとして演劇の俳優表現があることを考えたのである。ジンメルもそうであった。そして、ジンメルの演劇論は次にみていくバフチンの芸術論とも多くの点で共鳴している。

4. 芸術的創造と文化・イデオロギーの生成

ヴィゴツキーが初期の『芸術心理学』、そして晩年の「俳優の創造の心理学の問題について」の論文で目指していたものは、芸術を形式と内容が相互に作用し合う弁証法的関係として捉えていくこと、そして芸術創造を芸術家の創作活動だけでなく鑑賞者の美的感動の過程を含めてその本質を明らかにしていこうとするものであった。芸術創造の本質を解き明かしていくことで、芸術創造の過程にあるものを何か神秘的なものであるとか、個人的な心理的過程の中で起きているとか、さらには一人の天才的な仕事によるといった考え方ではなく、芸術を我々の手の中に戻していこうと考えた。それはいわば芸術による新しい文化とイデオロギーの創造の可能性でもあった。

このようなヴィゴツキーの芸術論と強く共鳴をしているものに同じロシアの言語学者、ミハイル・バフチンの芸術論がある。二人には同じ時代に生き、同じ革命後の文化状況の中に身を置いていたユダヤ人というロシアの中では周辺人として芸術による新しい文化創造を目指そうとした共通点があった。そして、この二人にとっては文化創造というのはとりもなおさずイデオロギー的変革を目指すものでもあった。ここでは、はじめにバフチンが言語芸術における内容と形式の問題を論じているものを取り上げ、ヴィゴツキーとの連続性を確認する。さらに、バフチンの新しい芸術創造としてのイデオロギー生成の問題を日本の哲学者・三木清の思想と関連づけながら論じる。ここでの議論を通して芸術創造についてのヴィゴツキー、バフチン、そして三木清の三人の思想的連関を確認していく。

(1) バフチンの芸術における形式と内容の問題

バフチンの初期の作品に「言語芸術作品における内容、素材、形式の問題」(1924)がある。言語学者以外にはあまり注目されることがない論文だが、芸術論としては重要なものである。これはヴィゴツキーが『芸術心理学』を完成させた1925年とほぼ同じ時代に書かれており、さらに問題設定とその内容についても両者の間には共通性がある。使っている研究資料も同じものがいくつかある。両者は同じ言語芸術について論じているのであるから重複があるのは当然だろう。しかし、いつも議論されることがだが、バフチンとヴィゴツキーの間で互いに言及することはない。その理由は不明である。もちろん、当然のことだが両者の間には論点の違いもある。バフチンの場合は言語学者の立場から作品それ自体の問題と芸術的創造の可能性の方向に力点があり、他方、ヴィゴツキーは心理学者として、文学における美的感動という作品を読む者の中で起きていることを作品の形式・内容と関連づけながら論じている。あるいは彼は文化的創造としての表現行為の動機となっている内的世界の有り様を解こうとした。これらはあくまでも力点の置き方の違いにすぎない。むしろ違いよりも問題意識の共通

性の方が重要である。

バフチンはこの論文の冒頭で、芸術の本質とは何かを、言語芸術を例にしながら述べている。それではバフチンの言う芸術の本質とは何なのだろうか。バフチンは芸術の本質を論じていくためには、体系的な哲学的美学に基づいた議論がまず必要であると言う。ところが、ロシアにおける芸術、特に言語芸術の分野では作品の素材の分析から美的内容について議論してしまう「素材主義美学」が中心になってしまっている。バフチンがいう「素材主義美学」の考え方というのは具体的にはロシアン・フォルマリズムのことであり、これに代表される文学における形式主義のことである。これがバフチンの批判の対象としているものである。そしてヴィゴツキーも同じように、このロシアン・フォルマリズムを批判していた。バフチンは作品の素材や形式だけに注意を向けてしまうのではなく、芸術そして美学を体系的に定義しなければ言語芸術作品の美学を論じることが出来なくなると言う。彼が言う体系的な定義とは、作品が持っている美的内容、その美的価値についての分析をはじめとして、作品と作品の技法が鑑賞者に与える情緒的、意志的なものも含めて体系的に議論していくことである。作品の素材や技法だけを取り出してそれらを自然科学的、言語学的に分析しても芸術の本質を捉えていくことは出来ない。美的対象にはそれを構成して様々なものが加わっているからである。バフチンはこれを「美的客体の結構」(邦訳, p.25)と呼んでいる。バフチンは文学を構成しているものが相互に関連しているという意味で「結構」という言葉を使っている。バフチンは次のように指摘する。美的対象として組織されたもの、例えば素材は一つの美的対象としての目的をもった全体であって、作品を構成している個々の要素と作品全体とは一つの明瞭な目的を持ち、それを実現するために機能している(同上, pp.27-30)。ヴィゴツキーの芸術論でも一貫して、文学の構成要素となっているものだけを一部取り出して議論することを戒める。ヴィゴツキーは弁証法的関係として作品、そして内容をとらえなければならないと指摘していた。

バフチンが美的対象の「内容」として議論している中で特に注目しておかなければならないのは、次の2点である。一つは、芸術作品、ここでは主に言語芸術作品を客観的な分析の対象とするのではなく、作品が置かれている現実、そしてこの作品を読み、それを認識し、美的感動と評価を与える鑑賞行為との連関の中で扱わなければならないという主張である。バフチンはそもそもあらゆる文化にはそれ独自の固有の内的領域は持たないと言う。「あらゆる文化的行為は本質的に境界上で生きている。ここに文化的行為の重要性と意味が存する。境界から切り離された文化的行為は基盤を失い、空虚で傲慢なものとなり、退化し死に絶えるのである。」(同上, p.36)。だから作品が生き、その芸術的意味が生まれてくるのも、現実の社会の中においてである。バフチンは言う。「作品は、生きた、意味をになった世界の中で、同じく生き、意味をになっているのである—認識的に、社会的に、政治的に、経済的に、そして宗教的に。」(同上, p.39)。

ここからバフチンが美的対象についての「内容」に関するもう一つの論点が出てくる。つまり、芸術的对象は、美的客体としての美的感動と美的評価がなければならないが、同時にそこから倫理的意味と倫理的評価を持ったものとして受け取っていく必要があるということである。芸術的对象に対峙していく時、それを認識する対象としてその認識的意味を捉えていくことは必要なことである。しかし、認識だけでなく、美的な眼、美的評価と倫理的意味とをそこから同時に導き出さなければならない。そこでバフチンは、美的対象の内容につい

て、認識的要素と倫理的要素の二つに分けた分析を行いながら、同時に両者の間に存在する遊離不可能な関係を言う。芸術を創造し、またその意味をとらえ返す観照の活動には認識の要素が絶えず入っている。そしてこの認識的要素は美的客体を認識し、受容する者の内部からその意味を捉え、照らし出す。そしてこの内部から照らし出すという行為は単なる認知や記憶の問題ではなく、倫理的な意味へと向かっていかなければならない。ここでバフチンが述べていることは抽象的であるが、彼が説明として上げているドフトエフスキーの一群の作品を我々がどう読んでいるかを考えてみるとバフチンの主張していることがよく分かるようになる。『カラマーゾフの兄弟』の主人公たち、『罪と罰』のラスコーリニコフ、そして『地下生活者の手記』の退役官士の言葉と振る舞いを私たちは文章としてまず読み、理解しなければ作品との関わりは始まらない。しかし、作品を読んでいる者の中で起きていることはこのような文書内容の理解という認識の問題だけではない。そこでは作品の中で共体験し、また感情移入する。あるいは反発をする。そこには作品内容の倫理的要素が直ちに入りこんでいる。それはまさにヴィゴツキー（1929）が「人間の具体的心理学」の中で指摘しているように、現実の中で生き、生活している人間が抱えている心的世界は矛盾と葛藤に満ちたものでもあり、我々はこのような人間の内的世界の現実の姿と作品世界とが共鳴し、感情移入し、そこにある倫理的価値を感じ取るのである。このようなものとして作品を位置づけなければ言語芸術作品の意味は何も持ち得なくなる。少し長くなるが、以下はバフチンからの引用である。「芸術の創造と観照は内容の倫理的要素を、共体験あるいは感情移入と評価の一致によって直接獲得するのであり、けっして感情移入のための手段にすぎない理論的な理解や解釈によって獲得するのではない。直接的な倫理性を持つのはただ、当の行為者の意識の中で生き生きと実現される行為の出来事そのもの（行為としての思惟、行為としての仕事、行為としての感情、行為としての願望等々）のみである。ほかならぬこの出来事が外部から芸術的形式によって完結させるのであって、それは倫理学の諸判断、道徳的規範、確言、判決といった形で内容を理論的に改編することとはちがう。」（同上, pp.56-57）。この文章からも分かるように、芸術は我々の内的世界に強く入って我々の行為、とりわけ倫理的行為を変える力を持っている。そしてバフチンが注意を喚起しているように、芸術を通した共体験で得られるものは、心理学的な意味の意識ではなく、倫理的に方向づけられた行為と、行為する意識だということである。だから、芸術は一人ひとりの人間の行為を変えることを超えて、我々の社会とそこにあるイデオロギーを新しいものへと変えていく力を持っている。これは次の項でみる芸術による新しい文化とイデオロギーの生成の可能性の問題でもある。

バフチンの「言語芸術作品における内容、素材、形式の問題」の中で論じられている言語芸術における「素材」の問題では、「内容」の問題でも論じられた美的客体とその構成要素である「素材」とは区別することが改めて強調されていた。言語芸術における「素材」とは言語のことである。もちろん、言語芸術の内容は作品の素材とそれを組織化したものを借りていることを考えると素材の役割を議論する必要があるが、単語、音素、文の意味的系列そのものは美的客体そのものではなく、外に存在しているものである。素材と美的客体を混同してきた一つの例として言語学者ポテブニヤにはじまる「形象論」の考え方が上げられている。バフチンはロシアの芸術論には「形象」を言語芸術の基本的要素として扱ってしまったり、さらにはこの「形象」を個人の主観的な断片のように考えてしまう傾向があり、それは間違った素材主義的美学であると批判する。前にも触れたように、ポテブニヤについては、ヴィ

ゴツキーの『芸術心理学』でも批判的に取り上げられていた。ヴィゴツキーもポテブニヤの「形象」の考え方では、作品を個人の思考過程の中で生じる内的な形象としてしまっ、個人の主観的な心理過程の問題に解消されていると批判している。バフチンも同様のことを言う。芸術の内容を素材によって理解しようとすることは、素材という物質的なものとそこから受ける経験とその主観的な過程として考えてしまう経験主義と心理主義化であると（同上、p.83）。

バフチンがこの論文の芸術における「形式」で問題にしていることは、芸術家がいかにして素材を使い、また表現方法を駆使して自己の芸術世界を創りあげていくかという芸術創造についてである。従って、ここで言う「形式」はバフチン、そしてヴィゴツキーが共に強く批判しているロシアン・フォルマリズムのような文学作品の構造分析による形式主義的な「形式」のことではない。バフチンが言っている芸術の「形式」とは、芸術家が芸術作品の中に素材を使って美的客体を創りあげていくことであり、芸術作品の中に自己を感じ取り、自己と作品世界とを統一させていくことである。この美的対象を形成していく過程は芸術家だけでなく、鑑賞者の鑑賞＝芸術的行為でもある。バフチンはこのような美的対象を能動的に形成していく活動のことを「形式」と称しており、そこでは美的客体の内容とそれを作り出していく活動である形式、そして素材とは統一されたものとなる。だからバフチンは創造者としての作者も芸術形式を構成する要素だと言う（同上、p.89 および p.106）。このような作者の創造的な活動の中で、素材を含む形式の諸要素は素材の外におどり出て芸術の内容へと浸透し、内容を構成するものになっていく。バフチンは芸術における「形式」として、適切な表現の技法も決して軽視できないものであるが、それはあくまでも美的客体である芸術の内容を作り出していくことと結びついたものでなければならないと言う。例えば言語芸術の場合には言葉のリズム、イントネーション、比喩、言葉の反復、対句法などはこれらを利用する作者の能動的な行為と結びついて芸術的な形式を構成していく。それは他の芸術、例えば音楽の場合も同じである。楽器とその表現方法は最終的には演奏者が表現したいもの、美的評価的な意味を持ったものとして登場してくるのであって、楽器とリズム、イントネーションはそのための手段、素材なのである。だから芸術においてそれらは決して素材に留まっ、てはならず、芸術の形式の中に引き込まなければならない。ヴィゴツキーが晩年の「俳優の創造の心理学の問題について」の論文で、俳優の表現をめぐってスタニスラフスキーの表現方法（スタニスラフスキー・システム）に注目していたのも、バフチンと同じように芸術の内容を創りあげていく形式のあり方を論じていたのである。あるいはヴィゴツキーが初期と晩年の芸術論として言いたかったこともバフチンの言語芸術をめぐり、内容と形式の議論をみていくことでより明確になったと言えるだろう。

結局、バフチンが芸術における「形式」の問題で強調していることは、芸術的活動の中で作者の創作も、そして鑑賞者の受容・観照も作品を構成している諸要素と対話的活動へと向かっていくのであり、それがとりもなおさず芸術の「形式」なのである。当然のことながらこの「形式」には文化を創造する人間の内的緊張、情緒的記憶の感覚など主体の内在的なものも関わっている。そしてこの主観は表現行為を通して客観的なものへとになっていく。バフチンは言う。「一人の主体である人間が創造者として自己を経験できるのは芸術においてのみである。肯定的主体としての創造的人格は形式の構成要素なのであり、そこでその主観性は独特の客観化をこうむり、文化的意義を担った、創造的主観性となる。まさにここで独特

の有機的な－肉体的でしかも内的な、心的でしかも精神的な－人間の統一、それも内部から経験される統一が実現されるのである。形式の構成要素としての作者とは、組織された、内部から発する全一的な人間の能動性である。」(同上, p.108)。

そして、バフチンは形式の問題の結論として次のようにまとめている。「我々が以上で述べたことすべてから既に明らかなように、美的客体は物ではない。何故なら美的客体の形式(より正確に言うなら内容の形式である－美的客体は形式を与えられた内容なのだから)の中で私は自分を能動的な主体として感じ、みずからこの形式の不可欠な構成要素となるからで、そのような形式はもちろん物質の、対象の形式ではありえないからである。」(同上, p.110)。ここまでみてきたように、バフチンが言語芸術論、特に芸術における形式について述べていることは、芸術表現の普遍的な姿そのものである。つまり、人が芸術を創造していくことは自分の中にある表現したいものを様々な素材と技法を駆使しながら外部へと押し出し、美的客体を創りあげていく。この美的客体となったものには、これを創造した者が持っている美的感動や情緒的、感性的なもの、さらには美的価値が形となって表れている。あるいは逆にこうとも言える。芸術家が表したいもの、形にしたいもの、それは芸術の内容であるが、それは形にしていくことによってそれがはっきりとしたものになっていく。それがバフチンの言う芸術における形式というものであった。この議論は芸術家という特殊な場合に限定されるものではない。我々のあらゆる表現行為にあてはまるものである。これは、日本を代表する独自の哲学世界を構築した西田幾多郎をはじめとするいわゆる西田派が表現行為論として展開したことであった。この問題は後のところで改めて西田学派の表現行為と芸術創造論として論じる。

(2) 芸術による新しい文化とイデオロギーの生成

ヴィゴツキー、バフチンはロシアン・フォルマリズムに代表される芸術に対する形式的、固定的な発想を超えて、新しい文化創造の可能性を探ろうとした。それを可能にするのは小さな活動の単位である芸術家の創造活動であり、芸術の対象と対話をする読者や鑑賞者である。バフチンの場合には美的客体としての言語芸術は作家が能動的な活動によって創りあげていく新しい文化の生成として考えた。あるいはヴィゴツキーも晩年の論文で論じていた俳優の表現活動も、劇場という場で俳優、観客、そして演出家加わって行われる文化の微視的な発生の過程として考えた。これらの新しい文学の創造、新しい演劇活動は既存の文化に対抗する芸術運動であり、それは一種の芸術による新しいイデオロギーと歴史の生成を目指すものであった。いわば経済的、政治的な変革による社会・文化、人間精神という上部構造の変革が希望から絶望へと変わっていった時に、もう一つの上部構造の変革の可能性を新しい芸術運動に求めようとした。バフチン、そしてヴィゴツキーの芸術論にはこのような芸術によって新しい社会変革を目指そうとした思想が入っている。しかも、民衆を巻き込んだ芸術運動として。彼らの芸術論をこのような視点で読まなければその新しさは見えてこない。バフチン、そしてバフチン・サークルの場合は、言語の問題や文学の問題をいつもイデオロギーとの関連の中で論じる視点を持っていた。

バフチンは最初期の論文「行為の哲学によせて」(1920－24)で、新しい文化、そしてイデオロギーの生成の可能性を現実の世界で生きている者たちの小さな文化創造の活動に求めた。バフチンは今や自分たちが生きて活動している「生の世界」と学問、芸術、歴史の「文

化の世界」とが断絶をしてしまい、文化の世界、理論的な認識の世界がすべてを覆いつくし、それでもって説明を完結させてしまおうとしている。そこではもはや新しい文化を創り上げることなど必要がないという認識が広まってしまっていると言う。個としての一回限りの生の活動やそれに根ざした新しい文化と歴史の創造が位置づけられなくなっている。文化の世界は我々の活動・行動が客観的な形をとって現われる世界であるが、生の世界はこの行動がただ一回、現実を経過して遂行される世界である。そしてバフチンは、本来は新しい世界と文化の創造はこの我々の生の世界における創造的活動によって作られていると言う。生の世界とは、「われわれが創造し、認識し、観照し、生き、そして死んでいく唯一の世界」(邦訳, p.20)である。これを否定した時に文化の固定性が生じてくる。「われわれの活動・行動、われわれの体験・行動は、あたかも双面のヤヌスのごとくに、文化の領域という客観的な統一と、体験される生という繰り返しのきかない唯一性との、べつべつの方向に向いているわけなのだが、しかしこの二つの顔を互いに一個の統一へとまとめあげるような、そうした単一で唯一のレベルというものが存在しないのである。この二つのものを統一しうるのはただ、遂行される存在という唯一のできごとだけなのであって、理論的なもの、および美的なものはずべて、このできごとを構成する要因として定義されねばならないのである。」(同上, p.20)。このように、バフチンは生きた現実の世界の中で他者と関わるという主体の行為とその責任ある行為にもう一度戻ることによって「生の世界」と分離した形で文明世界を支配している「文化の世界」を越えて、「生の世界」と「文化の世界」を統合する可能性を探ろうとした。ここでバフチンの言う責任ある行為とは他者との日常生活における対話活動も含めた新しい文化と歴史の生成を目指した芸術的表現活動であり、我々の様々な小さな表現行為である。

バフチンの言語と文化をめぐる考えは初期のものから晩年まで一貫している。彼の後半の代表作の一つ「ことばのジャンル」(1952-1953)でも、言葉の現実的な単位の発話、そして芸術の活動もそれら単独では存在することはなく、絶えず社会・政治、学問、あるいは組織化された芸術の世界(バフチンはこれらを高度に発達した組織された文化的コミュニケーションと呼んでいる)に一定程度影響を受けることを余儀なくされることを指摘する。どんな小さな発話も文化的創造の小さな動きもそれらが活動する以前に存在し、それらを取り囲んでいるものに規定され、また支えられているのである。バフチンは言う。「どんな発話も、その対象とは別に、先行する他者の発話につねになんらかの形で返答(語のひろい意味で)しているのである。話者はアダムではない、したがってそのことばの対象自体が、(なにかある日常の出来事をめぐる会話や論争で)面とむかって対談する者たちの諸々の意見や、(文化的コミュニケーションの領域の)さまざまな観点、世界観、思潮、理論等と出会う舞台になるのは避けられないのである。」(邦訳, p.179)。イデオロギーの存在が与える影響を簡潔に述べているのは次の文である。「どんな時代にも、どんな社会的グループにも、そして家族や友人や知人や仲間のような、人がそこで成長をとげ生活をおこなうどんな小世界にも、権威をもち音頭をとる発話がつねに存在する。人々が依拠し援用し、引用し、模倣し、追従する、文学や学問やジャーナリズムの著作がそうである。どんな時代にも、生活と活動のすべての領域にそれぞれ一定の伝統があって、それらは作品、発話、格言などのかたちで、言葉の衣をまとって表現され存続する。なにかある言葉で表現された、その時代の『思考の権威たち』の主導的な思想、なにかある根本的な課題、スローガンといったものがつねに存在

する」(同上, p.169)。もちろん、バフチンは我々の発話や文化創造の活動はイデオロギーに一方的に規定されている訳ではないと言う。むしろこれがバフチンの言いたいことである。バフチンは我々の日常の言葉の小さな単位（それは発話という形を取るにしても、書かれたものという形であって）からより大きな安定した文化の単位が作られてくることを強調する。彼は前者を「一次的ジャンル」と言い、後者の「二次的ジャンル」は「一次的ジャンル」の変形によって生まれてくるとした。だからバフチンは大多数の文学ジャンルというのは、様々な一次的ジャンル（対話のやりとり、日常の物語、書簡、日記、記録など）が変形された二次的な複雑なジャンルであると言う。我々の日常の中で生まれている「一次的ジャンル」としての小さな生成の活動によって新しい文化やイデオロギー、さらには歴史を作りだしていくことができることになる。このようにバフチンは考えた。

バフチン、そしてバフチン・サークルの主要メンバーであったヴォローシノフは文化やイデオロギーさらには人間の精神世界といった上部構造は経済構造などの土台によって規定されるといういわば生産至上主義の考えを否定して、人間の自由な文化創造による社会・文化の可能性としてのイデオロギーを打ち立てようとした。彼らが目指したものは、言葉による交流・相互行為という個人と社会・文化を媒介し、また二つの間を屈折させるものの機能の解明であり、その役割を正当に位置づけていくものであった。

バフチンが論じる対話の世界、そして言葉を取り巻いている世界は実に複雑である。バフチンの言葉、そして対話の理論はこの現実の複雑さ、あるいは不条理性を解き明かそうとした。バフチンが引き込まれた世界はドストエフスキーの作品世界である。文芸評論の山城むつみが近年まとめた『ドストエフスキー』(2010)という題名の秀逸な評論集がある。すべてドストエフスキーの作品を独自の視点から論じたものである。この中では当然のことながらバフチンの「ドストエフスキー論」が出てくる。バフチンが鋭く描くのは言葉の本当の世界である。「殺したのは兄さんじゃない」という言葉に自分はどうか反応すべきなのか、あるいは「殺したのはあなただ」と言われた時に、人は見透かされたことに対してドキリとしながらも「自分じゃない」と言ってしまうのはどうしてなのか。「あなただじゃない」という言葉がどうして人を動かすのか。ここに言葉と対話が持っている本質がある。言葉には顔がある、あるいは人格があると言う。しかし、このような表面的な言い方では何も明らかになっていないだろう。山城は一つの言葉に潜む複数の声に「同意するか、しないか」という形で表れてくる人格があり、相手が同意してくるかどう、自分の声に相手が動いてくるかどうか賭ける倫理的な緊張の果てに表れてくるものが人格だと言う。今、至る所で対話=コミュニケーション、他者とつながるスキルとしてのコミュニケーション能力、それを育てるなどといった言説が流布している。それに無批判的に関わりを持つとする研究者たちもまた多い。それらは明らかにバフチンの世界とは遠いものであり、無縁のものである。意味の生成、そしてイデオロギーの生成は人格のなかに潜んでいる泥沼から出てくるものだ。そこでは予定調和的な発想、安易に分かり合う、通じ合うなどという発想を受け付けない。

(3) 三木清の「人間学」と芸術論

バフチンとバフチン・サークルにみられる思想ときわめて強く関係しているのが、日本の哲学者・三木清の「アントロポロジー（人間学）」の考えであり、彼のイデオロギー論である。三木は西田幾多郎の弟子でありながら、西田の思想を超え、また独自の理論的展開を試みよ

うとした哲学者である。特に、三木は西田が言う人間の行為が持っている新しい歴史の創造の可能性を強力に推し進め、徹底させていく社会変革の哲学の道を探ろうとした。ここにバフチンとの強い連続性を見いだすことが出来る。もちろん、バフチンと三木との間には何の交流も思想的な相互影響もない。しかしたどり着いた結論は驚くほど類似している。

三木は彼の代表作『構想力の論理』(1943 / 1967) で行為、特に何かを表現し意味を生成していく表現的行為が社会の現実と歴史を作り出す基本になっていると言う。「行為するとはものに働き掛けてものの形を変じて (transform) 新しい形を作ることである。形は作られるものとして歴史的なものであり、歴史的に変じていくものである。・・・構想力の論理は歴史的な形の論理である。」(p.7)。そして、この表現的行為の根幹にあるのが三木の言う「基礎経験」である。「基礎経験」とは、現実的な生活意識を成り立たせている根源的な生の営みであり、言語や論理といったロゴスのものととらわれない我々の経験と意識の根柢を成しているものである。三木は「人間学のマルクスの形態」(1927 / 1966) の中で基礎経験を次のように説明している。「基礎経験はロゴスに指導されることなく、かえって自らロゴスを指導し、要求し、生産する経験である。それは言葉の支配から独立であるという意味ではひとつの全く自由なる、根源的な経験である。」(p.5)。このように三木は基礎経験の中心にあるのがロゴス以前の何かを生み出したい、形あるものにしていきたいという情熱である。これが三木の言う「パトス」である。もちろん、三木はパトスだけでは非合理的、個人的な観念的なものを脱することが出来なくなってしまう、情念や感性というパトス的なものを具体的な形あるもの、社会的に共有可能なものにしていくロゴスがそこに加わらなければならないと言う。基礎経験を言語や記号的形態によって表現したものが三木の言う「アントロポロジー (人間学)」であり、基礎経験から直接生み出された記号的表現という意味で「第一次のロゴス」と呼んでいるものである。この「第一次のロゴス」は人間の現実的な生活経験や経験を反映しており、人間の現実の中核に据えられるべきものという意味で「アントロポロジー (人間学)」と呼んだ。この「第一次のロゴス」を蓄積、媒介にして歴史、制度、イデオロギーといった「第二次のロゴス」が作られてくる。三木は私たちの日常の営みである「基礎経験」とそれをロゴス化した「第一次のロゴス」が制度、歴史といったイデオロギーの生成の基盤になっていると考えた。もちろん、同時にこのイデオロギーが我々の日常を方向づけてくるのであって、その意味では我々の日常的なものと歴史的、イデオロギー的なものとは相互規定的な関係になっている。あるいはこうも言える。三木は人間の実践的、感性的な活動が歴史とイデオロギーの生成・変革の中心になるべきものであり、その働きを担っているのが基礎経験に第一次のロゴスを加えた「アントロポロジー (人間学)」である。なお、三木の「アントロポロジー (人間学)」の考えは『唯物史観と現代の意識』(1928 / 1966, 三木清全集第3巻・所収)と『歴史哲学』(1932 / 1967, 三木清全集第6巻・所収)でまとまった論として展開されている。

このように三木の「アントロポロジー (人間学)」の考えに基づくイデオロギー生成論はバフチンのそれとはきわめて類似した考えであることが確認できる。日常生活の中で生きている我々こそが文化と歴史、そしてイデオロギー生成の「基体」に位置づくものだという考えである。このようなバフチンと三木の発想の一致を磯谷孝(2004)も指摘している。磯谷の場合は基礎経験にあるパトス的な側面をフロイトの無意識論を援用して説明することができるのではないかという論を展開しており、それは多分にメドページェフの「フロイト主義」

の論文を意識したものである。筆者の考えでは「基礎経験」はあくまでも身体に根ざした行為としてみるべきであり、三木が身体について集中的に論じた『哲学的人間学』（1968）を正しく位置づけていくべきである（『哲学的人間学』の出版年はこの書が未完のために全集に収められ、刊行された年を当てる）。磯谷のように「無意識論」として基礎経験を扱ってしまうと行為論の発想が失われてしまう。その点では磯谷の「基礎経験」の解釈を支持することはできないが、パフチン研究者が三木の考え方に焦点を当てており、興味深い指摘である。

三木の思想を論じる時に、彼の芸術論についても併せて言及しておかなければならない。彼の芸術論は人間、そして歴史の発展を予定調和的あるいは必然的なものと見なしてしまう考え方を否定する彼の歴史哲学と密接につながっているものである。彼は歴史を人間による主体的、創造的な営みによって実現されていくものであり、「制作」されるものであると考えた。このような三木の歴史観は芸術的創造と密接につながってくるのは当然のことである。歴史をみる立場と芸術に対する態度、特に美学に対してどのような考え方を取るかということとは一つの同根と考えたからである。彼の初期の代表作でもある『歴史哲学』（1932／1967）では、歴史的発展をあらかじめ決められた方向に向かって進んでいくという発想は前もって与えられた可能性が時間と共に変実の形をなしていくという予見性を持つてしまうことや、連続的な変化として考える「有機的発展の思想」（p.109）そのものであると批判する。歴史の存在をこのような連続的なもの、歴史の発展ははじめからそこに内包されている、内在的なものとして理解する有機体説の立場は完結的、全体的な理念と結合してしまっている。このような立場が芸術に対して取る態度は解釈学的立場となっていくと言う。有機体説に基づいた解釈学では外に表現されたものは精神的 content である内なるものを直接表しているものであり、両者の間に矛盾はない（p.281）。だから外に表れた芸術作品の形式から精神的 content である芸術の内容も理解することが出来るし、芸術は形式で説明できるという考え方になる。これは通常、「形式主義」と呼ばれているものである。解釈学はまさに形式を通して見るという上からの視点であり、内と外とは必然的に調和し、個々のものも必然性を持った関係としてまとまった芸術作品、一つの完結した全体とみなす考え方が取られてしまうことになる。

三木はこのような「解釈学的有機体説」に立った芸術論ではなく、「表現的存在」としての人間哲学に基づいた芸術論の必要性を説く。そこでは、上からの芸術の対象についての「理解」や「観想」ではなく、「制作」と「表現行為」こそが重視されるべきものとなる。あるいは、理論ではなく実践に、客体的なものではなく主体的なもの、必然性ではなく偶然性に力点が置かれたものである。もちろん、三木は単純にこれら二つを対立的に捉えるだけでなく、これらが矛盾しつつも、統合するのではなく関係としてつながりながら一つに働いてくると考えた。このような三木の考え方は彼の代表作である『構想力の論理』へとつながっていく。

三木の芸術論は複数の著書においても展開されているが、彼の芸術論を確認していく上で欠かせないのは 1932 年に書かれた「現実と芸術」（三木清全集第 12 巻・所収）と 1935 年の「表現に於ける真理」（三木清全集第 5 巻・所収）の二つの論文である。後者の論文の方が後になって書かれたこともあり、「現実と芸術」にはない道具や技術論にも論が及んでおり、『構想力の論理』で取り上げられている彼の後半の時期の問題意識との強い連続性がみられる。しかし、ここでは三木の道具と技術論については扱わないで、芸術論として彼が述べていることにのみ注目するが、二つの論文には内容的な重複もあり、共通に論じられている部分を

まとめてみていくことで十分である。

三木が二つの論文で彼の芸術論の論拠として用いているのはヴォリンガーも取り上げていたフィードラー (Conrad Fiedler, 1841-1895) の芸術論である。三木によれば、フィードラーは芸術は現実の観念化でも、現実をただ模倣したものでもなく、「現実の生産 (production of reality)」であると言う。「現実の生産」という意味は、芸術という表現的行為によって現実が一定の方向に形態を得ていくということである。そして芸術はこれを生産する芸術的活動から始めなければならないということである。三木は、芸術は観念の物質化であるという意味で、表現では素材と形式、形式と内容を区別することは出来ないと言う（「表現に於ける真理」, p.117）。あるいは、三木はリアリティが先ずあって、それについて表現が行われると考えるのではなく、芸術上のリアリティというのは、芸術的表現作用で発展されたリアリティのことであるとも言う（「現実と芸術」, p.44）。同じように「真理も固定したものではなく、動き、発展するものである」という意味で真理は在るのではなく、成るのだ（同上, p.45）とも言う。

三木は「現実と芸術」と「表現に於ける真理」の中で、フィードラーの主張をまとめる形で次のように述べている。第1に、リアリティは表現されたもののことであるから、リアリティというのは表現活動と表現形式の種類に応じてその意味は異なっている。科学におけるリアリティと芸術でいうリアリティとを同一視することは出来ない。同一視してしまう考えは表現とは独立にリアリティというものがあたかもあるような発想に基づいている。これは有機体説で取られている発想でもあった。第2に、芸術はこれを作った芸術的活動そのものからしか理解することが出来ないし、芸術はただ自己自身の表現である。従って表現は表現する前にあらかじめ存在するものを表現したり、それを模写するようなものではない。表現する活動それ自身が始まりなのである。そして既にここでも述べておいたように表現では内容と形式を切り離すことは出来ないということである。第3には、芸術的活動はその発展の法則を自己自身のうちに含んでおり、表現の法則が前もってあるのではなく、表現することの中でこの表現の法則は次第に見いだされていく。

このような芸術論を論じる中で、彼は芸術論を超えた主張へと話を進めていく。人間のあらゆる生産物は表現の意味を有しており、人間そのものがまさに表現であるとも言う（「表現に於ける真理」, p.125）。各々の人間は自己自身の表現であり、表現的なものは創造されたものである。そして人間を創造的な見地から捉えることは人間把握の根本になっているものである。このような三木の発想は彼の思想の中に一貫して流れているものである。この後、彼は次のように言う。「人間が創造されたものである」という意味は、人間が与えられたものではなく、行為において作られるものであるという見解を含んでいる。行為は制作的活動の意味を、また表現作用ないし形成活動の意味を担う。教育とか教養とか考えられる人間のビルドゥングもかくの如き形成活動もしくはポイエシスの根源的な意味から理解されるのでなければならない。恰も芸術作品が芸術的活動の過程において作られるように、人間そのものも行為において作られ、行為がポイエシスの意味を有する故に、表現的なものである。」（同上, p.126）。

以上のように、表現行為は芸術の問題だけでなく、教育の問題であり、人間とその成長をどのように考えるかという本質的な問題でもある。そして、三木の芸術論をみていくことで、ヴィゴツキー、そしてバフチンが芸術における形式のみに注目してしまうことに大いなる危惧を抱いたことの意味がいつそう明確になってくる。

(4) 「タルド社会学」への新しい位置づけとイデオロギーの生成

バフチンが日常の対話的活動＝社会的行為から新しいイデオロギー生成と社会変革の可能性を探ろうとしたことに理論的影響を受け、バフチンの言語理論とイデオロギー論を今日の政治状況に持ち込み、日常の出来事に立脚した市民運動のための理論の構築を目指したものがある。イタリアの社会学者・哲学者のラッツアラートによる『出来事のポリティクス』(2004)である。ここで彼が使っているのは、フランスの社会学者タルドの『経済心理学』であり、バフチンの言語理論、特に発話行為論であるが、特にバフチンの日常の生の出来事としての対話活動に注目する。ここでは、はじめにタルドの理論を簡単に確認しておく。

タルドは個人と社会との相即的な関係を彼の「模倣論」で展開した社会学者であった。彼の「模倣論」では、同じ時代の社会学者・デュルケムが個人を越えて外在的、超越的な実体として存在しているものとして社会を捉えていたのとは対照的に、社会という潜在的なものを現実化する過程が不可欠であると言う。その過程の中で重要な役割を果たしているのが個人の模倣活動である。「社会とは模倣である」はタルドの有名な言葉であるが、社会もそして個人も新しいものを創造する発明・発見は模倣に依っていること、そして模倣は決して単なる真似をするという消極的なものではなく、創造的なものを含んでいると考えた。社会それ自体の内部そのものにこのような変化の過程を求めることが出来、社会が自らを再生産し、変化をしている。彼はこのような論を『模倣の法則』(1890)の中で展開していた。タルドの「模倣論」で注意しておかなければならないのは、タルドが個人と称しているものは決して個人単体を意味しているのではなく、集合的、複数的なものである。というのは、彼は個人の間の模倣が起きることによって社会を説明しており、模倣の過程で個人同士はつながり、複数的な実体になっているからである。個人のミクロレベルと社会のマクロレベルは同じ問題を別のレベルで表現しただけのことであり、個人精神と社会との間に区分を設けることなど出来ないのである(村澤, 2005)。タルドの『模倣の法則』はもはや古典に属するものだが、今、一度タルドの社会学に注目が集まっている。それはタルドが想定した「モノド(单子)論」への注目である。タルドは、個人そして社会はそれらを構成している複数のモノド(单子)の相互作用による複合体であると考え、これらのモノド同士が呼応し合い、変化することが新しいものを生み出していくと言う。そこでは、モノドの差異こそが変化を呼び起こすのであり、かつそれらは決してバラバラではなく、モノド間で相互浸透し合うものとして関わり合っている。だからタルドの「模倣」というのはこのモノド間の相互浸透の関係を言ったものである(鈴木, 2003)。このタルドのモノド論の持っている意味を再評価しているのがドゥルーズである。ドゥルーズは彼の著書『差異と反復』、『千のプラトール』でタルドのモノド論の今日的な新しさを差異と反復の弁証法と結びつけながら論じていた。

このような思想的流れの中でアントニオ・ネグリの弟子でもあり、ドゥルーズ派の一人でもあるラッツアラートは『出来事のポリティクス』(2004)で、タルド、そしてドゥルーズの思想に新しい組織論と社会思想の生成の可能性を見出そうとする。そしてラッツアラートはタルドの模倣論を補強し、情報とコミュニケーションの分析、「間－精神心理学」の説明概念と分析装置としてバフチンの対話論を用いる。ラッツアラートのバフチンの読み方、その使い方はまさにタルドが目指したミクロな社会分析に適合していることをもう一度確認させてくれるものである。タルドを現代によみがえらせるものとしてのバフチンである。バフ

チンは「間－精神心理学」の中で何が起きているか、特に個人と社会・イデオロギーのせめぎ合いの様相を分析する視点を提示してくれるという訳である。

ちなみにヴィゴツキーも何度もタルドの理論について言及していたことを指摘しておきたい。ヴィゴツキーは人間精神とその発達を考えていく時に「模倣」の重要性を位置づけていた。ヴィゴツキーが著書の中で直接タルドの考え方に言及しているのは次のところである。『芸術心理学』（1925）の第1章の「芸術の心理学的問題」の中で、芸術を生み出した民衆の創造と個人の創造の過程とは原理的には同じであることを論じているが、そこでフロイトの考えと共にタルドの「精神間心理学」（タルドの表現では「間－精神心理学」）の概念を上げ、個人的心理は社会的心理でもあると述べている（邦訳, p.33）。また、『思考と言語』の最終章「思想と言葉」で、話しことばは相手の表情やジェスチュア、ことばの抑揚に支えられて展開されていることを述べているが、その中でタルドが会話の中では話しことばはその本来の役割を逆転させてお互いに向けられた視線の補足として働くような場合があると指摘していたことに言及している。ヴィゴツキーがタルドの考え方に注目するのは、個人間の精神と精神の間の作用、しかもそれは微視的で、必ずしも知的なものだけに限定されない人間の根源にあるものの発生を論じている点である。ヴィゴツキーがタルドの書物の何を使っているのかは不明であるが、引用している内容からするとタルドの『経済心理学』である。ヴィゴツキーがタルドについて言及したり、ヴィゴツキー自身も先にみたように模倣の重要性を指摘していることから分かるように、模倣という働きに含まれる精神間作用に注目し、個人と社会との間の安易な「線引き」をするのではなく個人と社会との間をつないでいこうとするタルドの発想とヴィゴツキーのそれとは多くの部分で重なりがあることも注目しておくべきである。

5. 行為から表現行為へ

ヴィゴツキーは行為論の立場から人間精神を論じていた。そして、ヴィゴツキーの一連の芸術論は表現行為の立場から論を展開したものであった。人間の行為は行為主体が自己の内部にあるものを外部に向かって表現し、形にしていくという表現行為の意味をいつも持っている。その意味では、ヴィゴツキーは彼の芸術論の中で行為論を表現行為の問題として徹底しようとした。それは初期の『芸術心理学』にもあったが、そこではまだ十分に表現行為論としては展開されていなかった。そして彼の『芸術心理学』以後の研究では精神発達の基礎理論の構築や思考と言葉の問題の解明へと向かったために表現行為、特に芸術表現行為の問題を十分に深める時間的余裕がなかった。だが、表現行為には内から外へ向かって表現していくという意味では行為主体の内的世界が同時に問題になってくる。この内的世界の問題にヴィゴツキーが本格的に着手したのは後半の時期からであり、彼の「意識の問題」や「人間の具体的心理学」、さらには「心的体験論」の中で内的世界を位置づけることが可能になった。このような研究の進展の中で表現行為論、特に芸術表現行為の問題が明確に位置づけるようになった。

このようなヴィゴツキーの行為論から表現行為論へと展開を試みたことは人間精神を考えるにあたって行為は表現行為論として論じていく必要があることを示している。以下ではこの問題を日本の西田派の表現行為論を通して考える。

(1) 西田幾多郎にみる行為論：行為から表現行為へ

西田幾多郎はマルクスがヘーゲルの弁証法を新しい形で作り直そうとしたのと同じ様に、ヘーゲルが弁証法をもっぱら論理的過程に限定して理性的精神の世界で考えてしまった限界を超えようとした。西田が中心に置いたのは論理を展開し、制御する理性的主体ではなく、対象に働きかけた結果として認識や理性がもたらされる活動の方である。つまり、主体である私が考えるから認識が作られる（主語が認識を限定する）のではなく、行為と行為の結果として作られるものを通して認識は生まれる（行為という述語的関わりが認識を限定する）といういわゆる「述語主義」の立場である。

西田の前期の研究テーマは意識の解明であり、それをまとめたのが『善の研究』（1911）であった。西田は心理学者のウィリアム・ジェームズの発想を受けて、主観と客観が合一した人間の意識の根源的なもの、知情意も明確に区別できない「純粹経験」を位置づけた。我々はこの「純粹経験」を自覚し、反省することで意識世界を分析的に捉えることが出来るようになるという訳であるが、「純粹経験」を自覚する、反省するという主張から西田のそれは「心理主義的」とであるという批判が出されることが多い。しかし、西田の言う「純粹経験」にはジェームズの意識論とは微妙に異なった意味合いが込められている。ジェームズの場合は経験されたものを意識や認識活動によって変容していくことを想定している（氣多, 2011）が、西田はむしろ直接経験したものが知識になっていくと考えた。直接、経験として与えられたもの、「ありのままの事実を知る」ことが学知の基礎になっていると位置づけたのである。だから意識するということは意識現象について知ること（直覚）と同じ意味である。直覚は思惟と同じ作用を持っている。そして直覚の方が思惟よりもその作用としては射程も大きく、根柢、つまり意識の本質にまで及んでおり、その意味では直接経験とそこから得られる直覚こそが知識、そして意識の出発点となっていると言う。

しかし、このような西田が『善の研究』で展開した内容は、彼自身も十分に説得的な内容になっていないし、また誤解される内容でもあったことを認めている。特に、直接経験の重要性を言いながら、同時に反省とか自覚といったことも言っており、矛盾した内容を言っているように受け止められかねないところがある。それは結局、純粹経験を直接経験という意味として明確にしていなかったことによるのだろう。そこで西田は中期、後期から次第に外部にあるものと行為的に関わることで認識が作られてくるという考えを強調するようになる。その時に言われるのが「行為的直観」の考えである。「行為的直観」について彼は次のように述べている。「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。」（1935 年「行為的直観の立場」, p.101）。ここでは、西田は、私たちの人間精神とその在り様を考えた時、世界を外側から眺め、認識することが本質なのではなく、外部にある物と直接的に関わり、行為するというのが人間存在の基本であることを強調するようになる。

西田が行為論を強調するようになったのは「純粹経験」の考え方、初期の『善の研究』で展開した思想をより明確にしようとするためでもあった。このことは西田自身が『善の研究』の改版のために書いた序の中に表れている。この改版は昭和11年(1936年)で出されており、まさに西田の後期の思想を反映したものになっている。この「版を新たにするに当たって」では、次のように述べている。「純粹経験の考えは『自覚における直観と反省』に至って、

フィヒテの事行の立場を介して絶対意志の立場に進み、さらに『働くものから見るものへ』の後半に於いて、ギリシャ哲学を介し、一転して『場所』の考えに至った。・・・『場所』の考えは『弁証法の一般者』として具体化せられ、『弁証法の一般者』の立場は『行為的直観』の立場として直接化せられた。この書において直接経験の世界とは純粹経験の世界とかいったものは、今は歴史的实在の世界と考えるようになった。行為的直観の世界、ポイエシスの世界こそ真に純粹経験の世界である。」(小坂版『善の研究』, pp.23-24)。西田が明治 44 年(1911 年)に出した『善の研究』における純粹経験の世界は、実は行為的直観、ポイエシスの世界のことであった。

西田哲学・後期の 1933 年の『哲学の根本問題』では副題として「行為の世界」という言葉が付けられているように、西田は主知主義から行為論へと展開していく必要性を説いている。人間の具体的な有り様は、意識にあるのではなく、行為だとする。西田はこれまでの哲学では、自分自身も含めて主知主義的立場を脱却できていなかったと言う。そもそも自己というものを考えてしまうから、私が物に対峙する、そして他者という我とは異なる汝との関係をどうしても論じることになってしまう。ところが、私が行為するから私があると捉えてみるとどうなるだろうかと、西田は言う。そこでは、私は私の外に出て、外にあるモノと他者と関わることになる。そして、この私というものはこの関係の中に身を置かざるを得なくなり、自己という世界を脱することになる。このきっかけを作っていくのが外へと向かう行為である。

西田は行為的自己の世界は表現の世界でもあると言う。そこでは表現行為が強調されてくる。そもそもこの世界に存在しているものはすべて自己自身を表現している。西田は、これまでは表現の世界は単に私たちが知り、了解する対象として考えることが多かったが、そうではなく、表現するということは私たち自身の自己を限定するものとして位置づけなければならないと言う(p.146)。何故なら、私たちが外に向かって何かを表現する、具体化するという行為を通して自己の考えや意識内容が具体的なものになっていくからである。

西田が行為の働きとして指摘していることで注目すべきもう一つの点は、行為によって私たちは外にモノを創り出していくという過程を通して私たちの自己が作られていくことである。私たちは自分たちが作り出した世界の中にこの世界と関わりを持った自分の姿、意識を見るからである。モノを作り、加工するという活動の視点から私たちはこれらのモノと世界をながめていく。そして自分たちが作りだした世界の中に自分たちの姿、意識を見出していく。つまり、外との関わりは、反転して自己の内部の意識世界を作っていくきっかけになっている。このことを端的に語っているのが「実践哲学序論」(1940)の中の次の一文である。「行為的直観というのは、・・・物と我との矛盾的自己同一ということではなければならない。作られたものから作るものへ、作るものから作られたものへ、作るものと作られたものとの矛盾的自己同一というものでなければならない。・・・我々が技術的身体的に物を作ると言う時、我々はそこに行為的直観的でなければならない。物が我となり、我が物となる。このような矛盾的自己同一の過程において、我々の自己は成立するのである。すなわち我々の自己はポイエシス的に自覚するのである。」(西田幾多郎全集第 9 巻『哲学論集第 4』所収, p.159)。西田の思想にはマルクスの発想が多分に入っているとされる所以である。実際、この時期、西田はマルクスの思想をかなり意識し、自己の理論の中に取り込もうとしていたといわれている。

西田が行為をポイエシスとして論じるようになって、身体や道具の問題が前面に出てくる。そこには西田門下の木村素衛の研究が関わっているが、身体と道具の問題は次の木村素衛のところで触れる。いずれにしても、西田は行為論から表現行為、「作る」行為へと向かっていった。それはとりもなおさず、行為を文化と歴史を創り出していくという視点で捉えるということでもある。芸術創造の問題について、西田は『哲学の根本問題・続編』（1934）の「現実の世界の論理的構造」と「弁証法的な一般者としての世界」の二つの論文で、表現が歴史と文化を創る行為であり、同時に自己を形成することでもあると言う。芸術的創造では、モノを造ることによって同時に自己が造られていくということが起きている。造られたもの（客観）が造った者（主観）を変えていくのであるから、芸術創造の本質はまさに西田が言う「主客合一」ということになる。「・・・主観が客観を限定し客観が主観を限定する。造られたものは主観を離れたものであるが、我々は客観において主観を見るのである。造られたものに於いて自己自身を満足するのである。我々はそれを主観を客観化するか客観を主観化するか考えるが・・・そこに客観的なものが自己自身を実現するという意味がかんがえられねばならぬ、イデアの自己実現ということが出来る。ここに於いて客観的自己とか一般的自己とかいうものが考えられる。」（『現実の世界の論理的構造』, p.204）。

芸術作品は造られたものという意味では客観的なものである。しかし、作品に触れた人にとってはこれは単なる客観物ではなく、芸術的意味という歴史・文化的なものである。そして芸術家にとってはそれは鑑賞の対象という意味を超えて自己の創造活動を刺激するものとしての歴史・文化的なものである。芸術創造は完成された芸術作品を通して、あるいは芸術創作そのものの過程を通して新しいものを創造していくための刺激を与え続ける歴史・文化的な意味を担っている。西田は外に向かって表現していくことは、歴史的世界を作っていくことであり、表現的行為を通して私たちは歴史的世界の中に入っていくことであると結論づけた。つまり、私たちは歴史的世界の一部としての自己となっていくのである。

私たちは歴史的現実の中で行為を通してこの世界と関わり、表現活動を行い、また細々ながら世界の一端を創っていく歴史的行為である創造活動を営んでいる。同時に、この歴史的世界に拘束を受けながら私たちは行為的（表現的）自己を通して自己を実現（表現）している。西田の表現行為はヴィゴツキー、バフチンの芸術論とも極めて近い位置にあることが確認できる。

（2）木村素衛の表現行為論：行為と身体・道具の関わり

ここで、西田派の中でも表現行為、特に芸術を表現行為の問題として論じた木村素衛について述べる。木村は表現行為論を芸術創造の問題として論じ、西田派の中でも芸術的表現についての理論形成に大きく寄与した一人である。西田幾多郎は後期になって次第に表現行為と文化創造の問題を重視するようになっていった。あるいは身体・道具論も表現行為を具体的に論じていく中では大きな問題として位置づけられるようになったが、このような西田の思想展開と木村の研究とは深く関わっている。木村の思想の根幹にあるのはフィヒテの思想である。そして西田幾多郎の表現行為論にもフィヒテの影響がみられる。もちろん、西田も、そして木村もフィヒテの表現行為論の限界を乗り越えていこうとした。

フィヒテの基本的な関心は知識論であったが、彼は知識を個人の内部だけで説明が完結できるものではなく、外部に向かって自己の内部にあるものを表現する、形に表していくこと

の結果として知ること、知識が成立してくると考えた。そして、この表現するという行為が自我を構成していくもののだとした。これがフィヒテの「事行 (Tathandlung)」(事実 Tat の「事」と行為 Handlung の「行」) 概念である。

自分のことを自分で考えることができるのは人間のみの特権だが、自分のことを内省的に捉えてしまうと自分を考えている自分を考える、またそれを考えている自分がいるというように自己の内部で「無限後退」に陥ってしまう。そこでフィヒテは、自分が行為してみた結果から自分を捉え直すことによって人間は自己なるものを把握できるとよくなると考えた。自己を行為したこととその結果、外部に作られたものをもとにして考えていこうという訳である。西田の「行為的自己」の考えもここから来ている。

フィヒテは、自己が自己を指定する、つまり簡単に言えば「自分とはこういうものである」という問いに対しては、自分の行為と行為の結果＝産物を通してしか答えを出すことができないと考えた。フィヒテのこのような説明はデカルトが言った「我思う、故に我あり」と同じではないかと思うかもしれない。事実、フィヒテもそのように思うかもしれないと断りながら、デカルトと大きく違っているのは我があるということは思うだけで確定できるものではなく、また思考するということは存在のための一つの特種な規定の仕方にすぎず、実際は多くの規定の仕方によって私たちの存在を指定することができるのだと言う (『全知識学の基礎』邦訳, p.118)。デカルトやカントのような表象による自我の存在とは異なった説明を提示したのがスピノザであったが、フィヒテ自身もスピノザ主義になってしまうと言う。木村がこのようにフィヒテがスピノザ主義にならざるを得なかったと指摘していることを理解するためのものとしては国分 (2011) のものがあるが、人間精神を観念・意識の連関として見る視点、行為と規範の連結、そして何よりもデカルトを安易に否定して終わりにしないその先にあることは木村の教育に対するスタンスともつながることだけをここでは指摘しておく。

木村素衛はフィヒテの考えを継承しながらも彼独自の理論として展開していった。木村素衛 (1939) は「身体と精神」の中で、表現とは自分の内にあるものを外に形として現す行為であるが、同時に外に表現したことによって自己の内にあるものを作っていく行為でもあると言った。木村は次のように言う。「表現とは内を外に現すこと、・・・精神を自然において実現することである。このことはしかし外において内をあらしめることにほかならない。表現の世界においては外がすなわち内なのである。この性格を失うところでは一切表現ということは成立し得ない。」(p.183)。この一文で木村が言いたいことは、第一には、表現したいこととして自己の内部に漠然としてあるものを外に押し出し (express)、形にしていくことによって表現したいことが何であったのかがはっきりするということである。そして、第二には、この外に向かって形にしていくことで作り出されたものを通して、内なる自己が作られていくということである。自己という内と、自分の外にある外部という二つの相は実は切り離すことなどできない「相即的關係」、弁証法的関係になっているということである。ここには表現する営みが持っている本質的意味が示されている。人間精神、あるいは意識世界は外へと向かう表現行為を通して作られていくというのが木村の主張の骨子である。

先に引用した文で、木村が「精神を自然において実現することである」と述べている「自然」というのは自己という内部と接しながら存在している「外部」のことであり、決して物理的な世界としての「自然」ではない。それは、人間的な社会であり、歴史的な存在として

の「自然」である。ここから木村はフィヒテを超えた展開へと向かっていく。

木村は次のように言う。「表現的世界において外の契機を成すものは素材ではなくして、みずから我々の表現的意志に語りかけて来る表現的環境である。歴史が人間の表現的生命過程であるなら、外とは歴史的環境にほかならない。我々は素材よりも前にまず歴史的に生み出されたもの、表現的に作られたものに出逢う。人間は本来このような世界の内に生み出され、育ち、みずから作り、そして死滅する。」(同上, p.190)。私たちの表現の営みは、歴史・文化的に蓄積されてきた文化的伝統に支えられ、同時にこのような世界に向かって自己の表現を押し出していくことを試み、それらが文化を形成していく小さいながらも一つの契機になっている。

だから、我々が表現しようと立ち向かおうとしている対象は決して物理的な自然物ではなく、一定の歴史的、文化的意味を帯びたものである。木村はこのような性質をもった対象を「素材」と呼んだ。このように我々が出会う環境や素材は、それらの対象と出会う者にとって一つの意味を帯びたものとして立ち現れているものである。木村の言葉で言えば、「人間の意志を、その企図性をそそのかすもの」(同上, p.190)である。だから表現主体と表現的環境とは互いに限定し合う関係、互いに表現的に交渉し合う関係になっている。木村がこのように言うのは、表現というのは、決して主体の単独行動なのではなく、対象や素材の存在に媒介されて出てくるものであることを指摘しようとするからである。内と外、あるいは主観の世界と客観の世界とは相互規定的な関係になっている、いわば弁証法的世界として存在しているということである。

木村の独自の理論的展開としてもう一つ指摘しておかなければならないのは身体と道具による表現行為論である。「身体と精神」の後半では、表現活動の中での身体と道具の問題へと向かっていく。木村は表現的主体としての人間にとって対象を見たり、知ることの本質は作ることにあると言う。あるいは「身体的に見ることである」(同上, p.195)とも言う。

木村はここから身体による表現の問題へと進んでいき、身体による表現とその意味はいくつかの段階を区別しながら身体表現の持っている意味を議論している。彼が言う第一段階の身体表現は、人に目配せをすとか、顔を赤らめるといったように、感情を身体で直接表現している場合で、そこでは身体が直接心的状態を表現している。これを「即自態」の身体表現と称している。しかし、表現にとって大事なことはこの後の段階以降で起きていることである。第二段階では、身体的表現によって外に現されたものは芸術の場合には作品という客観的なものを形成していく。この形成されたものを通して自己を客観的にみていくことができる。この客観化された精神が第二段階の表現の意味するところであり、「対自態」である。そして最後の第三段階が表現行為として本来到達すべきものであり、第一段階の感情表現と第二段階の表現の客観的な形成の二つの段階を連関することで得られるものである。それは、第二段階の客観的な意味を帯びた作品には依然として作者の意味が込められていることが必要だということで、いわばそこになお主体性を維持しておくということである。これを木村(1941)は「自覚的表現」と称している。表現されたものは一度は自分の手から離れていくことで客観的な対象となっていく。その客観性が自己を外から見直すことを可能にしてくれる働きを持つが、同時に表現者自身にとってはこの外的対象には依然として自己の思いや感情が込められた対象として存在していなければならない。これが本来的な表現することの意味であると木村は言う。

木村が表現行為における道具について語っていることに触れなければならない。木村は言う。「身体とは自然に喰い込んだ意志である」（「身体と精神」, p.203）と。身体は肉体という物質的自然の一部でもあり、同時に身体は主体の意志によって動き、意志を実現するものである。だから私たちは身体を媒介にして自己の内にあるものを自分から離れて外へ向かって表現していく。ここから身体と自然物である道具との融合が起きてくる。ここでは道具は身体の一部になる。同時に道具は用が済めば身体から離れて完全な自然物、客観的な存在になる。そして、木村は道具を身体から離すことができる点が道具が持っている大きな意味でもあると言う。私たちは自分の身体を手離すことはできないが、道具は活動を終わると一旦自分の身から離すことができる。このことを木村は道具の「離身性」と呼んでいる。この「離身性」から別の道具で代用するという「代用可能性」と「公共性」が出てくるというのである。新しい道具が取って変えられるといったこと、それによって私たちの生活も大きく変わってくる。あるいは道具は自分だけの専有物ではない。これらが道具、そして道具を仲立ちにした私たちの表現活動の歴史・文化的性格を作っている部分である。

以上のことから分かるように、木村にはフィヒテが扱うことができなかった新しい視点と発想がある。つまり人は道具を仲立ちにしながら身体的に外と関わり、素材の持っている制約を乗り越え、新しいものを創り出していこうとする考えである。木村素衛の哲学には教育学的視点が多く含まれている。そのことを実によく教えてくれるものが末娘であった張（1985）が木村の仕事を回顧して書いたものである。そこには、木村が長野を中心にした教育関係者と深く関わり、教育が目指すべきものを熱心に説いていた教育学者としての木村の姿があった。

木村素衛の表現論や教育論については教育学ではわずかに一部の人の間で知られているだけで、ましてや心理学の世界では注目されることはない。しかし、近年になって村瀬（2001）、小田部（2010）、そして大西（2011）によるまとまった木村論が出ていることを記しておきたい。

最後に本論の短いまとめをしておきたい。

人間の行為とは必然的に表現行為であり、それは自己と歴史とを創り出していくものである。同時に、この表現行為は歴史的存在として歴史と文化の中で展開されている。本論ではこれらの問題をヴィゴツキー、そしてバフチンの芸術論を素材にして、さらに表現行為についての精緻な議論を展開している西田幾多郎と木村素衛の考え方を取り上げて議論した。それぞれの理論は独自の理論展開を行っているが、同時に相互の思想的類縁性を確認することも出来る。そこでは互いが他の理論の本質を明確にしていくための「補助線」の役割を果たしてくれている。そして、何よりも今回は「補助線」として位置づけたバフチン、西田幾多郎、そして三木清、木村素衛といった人たちの思想的営為を通してヴィゴツキーが格闘した問題とその意味の大きさを改めて知ることになった。そもそもこれらの人たちが挑んだ問題自体がいずれも巨大なものであったということである。それは文化の生成であり、広く教育の問題とも深く関わってくることである。

文 献

- バフチン, M. M. 1920-1924 行為の哲学によせて 佐々木寛 (訳) 1999 ミハイル・バフチン全著作第1巻: 行為の哲学によせて, 美的活動における作者と主人公・所収 水声社.
- バフチン, M. M. 1924 言語芸術作品における内容, 素材, 形式の問題 荒谷敬三郎他 (訳) 1988 ことば・対話・テキスト (ミハイル・バフチン著作集8)・所収 新時代社.
- バフチン, M. M. 1952-1953 ことばのジャンル 荒谷敬三郎他 (訳) 1988 ことば・対話・テキスト (ミハイル・バフチン著作集8)・所収 新時代社.
- 張さつき 1985 父・木村素衛からの贈りもの 未来社.
- Connery, C. 2010 The historical significance of Vygotsky's psychology of art. In C. Connery, V. P. John-Steiner & A. Marjanovic-shane (eds.) *Vygotsky and creativity: A cultural-historical approach to play, meaning-making, and the arts*. New York: Peter Lang Publishing.
- 土井捷三 2009 ヴィゴツキー『教育心理学』をどう読むか ―模倣と体験 (ペレジヴァーニエ) に関連して ― ヴィゴツキー学 第10巻 51-59.
- フィヒテ, J. G. 1794 全知識学の基礎 木村素衛 (訳) 1949 岩波書店 (岩波文庫).
- 廣松 渉 2010 役割理論の再構築のために 岩波書店.
- 磯谷 孝 2004 対話とイデオロギー ミハイル・バフチン全著作第2巻: フロイト主義, 文芸学の形式的方法 他・所収 水声社.
- 木村素衛 1939 身体と精神 表現愛・所収 岩城見一 (編) 2000 京都哲学撰書・第7巻 木村素衛 美のプラクシス 燈影舎.
- 木村素衛 1941 文化の本質と教育の本質 形成的自覚・所収 弘文堂書房.
- 氣多雅子 2011 西田幾多郎『善の研究』 晃洋書房.
- 国分功一郎 2011 スピノザの方法 みすず書房.
- コトヴィッチ, T. B. 2003 ロシア・アヴァンギャルド小百科 桑野隆 (監訳) 2008 水声社.
- ラッツァラート, M. 2004 出来事のポリティクス 村澤真保呂・中倉智徳 (訳) 2008 洛北出版.
- マルクス, K. 1932 経済学・哲学草稿 長谷川宏 (訳) 2010 光文社 (光文社古典新訳文庫).
- メルロ＝ポンティ, M. 1942 行動の構造 滝浦静雄・木田 元 (訳) 1964 みすず書房.
- メルロ＝ポンティ, M. 1945 知覚の現象学1 竹内芳郎・小木貞孝 (訳) 1967 みすず書房.
- メルロ＝ポンティ, M. 1964 絡み合い―交叉配列 滝浦静雄・木田元 (訳) 1989 見えるものと見えないものの・所収 みすず書房.
- Merleau-Ponty, M. 1988 *Merleau-Ponty à la Sorbonne résumé de cours 1949-1952* editions Cynara.
- メルロ＝ポンティ, M. 1999 メルロ＝ポンティ・コレクション 中山元 (編・訳) 筑摩書房 (ちくま学芸文庫).
- 三木 清 1927/1966 人間学のマルクスの形態 (三木清全集第3巻・唯物史観と現代の意識)・所収 岩波書店.
- 三木 清 1928/1966 唯物史観と現代の意識 (三木清全集第3巻)・所収 岩波書店.
- 三木 清 1932/1967 歴史哲学 (三木清全集第6巻) 岩波書店.
- 三木 清 1932/1967 現実と芸術 (三木清全集第12巻)・所収 岩波書店.
- 三木 清 1935/1967 表現に於ける真理 (三木清全集第5巻)・所収 岩波書店.
- 三木 清 1940 哲学入門 岩波書店 (岩波新書).
- 三木 清 1943/1967 構想力の論理 (三木清全集第8巻) 岩波書店.
- 三木 清 1968 哲学的人間学 (三木清全集第18巻) 岩波書店.

- メイエルホリド, M. 2001 メイエルホリド・ベストセクション 諫早勇他 (訳) 2001 作品社.
- 村瀬裕也 2001 木村素衛の哲学—美と教養への啓示— こぶし書房.
- 村澤真保呂 2005 模倣, あるいは社会の昇華 *Becoming* No.15, 73–94.
- 西田幾多郎 1911 善の研究 (全注釈・小坂国継) 2006 講談社 (講談社学術文庫).
- 西田幾多郎 1933 哲学の根本問題 (西田幾多郎全集第6巻)・所収 2003 岩波書店.
- 西田幾多郎 1934 現実の世界の論理的構造 哲学の根本問題・続編 (西田幾多郎全集第6巻)・所収 2003 岩波書店.
- 西田幾多郎 1934 弁証法的な一般者としての世界 哲学の根本問題・続編 (西田幾多郎全集第6巻)・所収 2003 岩波書店.
- 西田幾多郎 1935 行為的直観の立場 哲学論文集第1 (西田幾多郎全集第7巻)・所収 2003 岩波書店.
- 西田幾多郎 1940 実践哲学序論 哲学論文集第4 (西田幾多郎全集第9巻)・所収 2004 岩波書店.
- Noë, A. 2004 *Action in perception*. The MIT Press.
- 大西正倫 2011 表現的生命の教育哲学—木村素衛の教育思想— 昭和堂.
- 小田部胤久 2010 木村素衛—「表現愛」の美学— 講談社.
- ジンメル, G. 1912 俳優と現実 酒田健一他 (訳) 1998 橋と扉・所収 白水社.
- ジンメル, G. 1923 俳優の哲学 土肥美夫・堀田輝明 (訳) 1976 断想・所収 白水社.
- スピノザ, B. 1677 エチカ (上) 畑中尚志 (訳) 1951 岩波書店 (岩波文庫).
- 鈴木 泉 2003 哲学と社会学の幸福な闘争—タルドという奇跡について— 神戸大学社会学研究会 (編) 社会学雑誌 第20巻 95–110.
- タルド, G. 1890 模倣の法則 池田祥英・村澤真保呂 (訳) 2007 河出書房新社.
- ヴィゴツキー, L. S. 1925/1965 芸術心理学 柴田義松 (訳) 2006 学文社.
- ヴィゴツキー, L. S. 1926 ヴィゴツキー教育心理学講義 柴田義松・宮坂琇子 (訳) 2005 新読書社.
- ヴィゴツキー, L. S. 1929 人間の具体的心理学 柴田義松・宮坂琇子 (訳) 2008 ヴィゴツキー心理学論集・所収 学文社.
- ヴィゴツキー, L. S. 1930 子どもの想像力と創造 広瀬信雄 訳 2002 新読書社.
- ヴィゴツキー, L. S. 1931 青少年の想像と創造 柴田義松・森岡修一・中村和夫 訳 2002 思春期の心理学・所収 新読書社.
- Vygotsky, L. S. 1932 On the problem of the psychology of the actor's creative work. In *the collected works of L. S. Vygotsky*. Vol.6. translated by M. J. Hall. 1999, Kluwer Academic / Plenum Publishers.
- ヴィゴツキー, L. S. 1934 思考と言語 (新訳版) 柴田義松 (訳) 2001 新読書社.
- ヴィゴツキー, L. S. 1933-1934 新児童心理学講義 柴田義松他 (訳) 2002 新読書社.
- Vygotsky, L. S. 1935 The problem of the environment. In *The Vygotsky Reader*., 338-354. edited and translated by V. Veer & J. Valsiner. 1994. Blackwell.
- ヴァルデンフェルス, B. 2000 講義・身体現象学 山口一郎・鷺田清一 (監訳) 2004 知泉書館.
- 山城むつみ 2010 ドストエフスキー 講談社.