

イタリア・アンテロス美術館における「さわる絵」の意義

—共有可能な意味を模索する〈あいだ〉の場

高橋 春 菜

はじめに

本論の目的は、イタリアのアンテロス美術館における「さわる絵」の意義を、半立体という形態の必然性という観点から明らかにすることである。同館では、視覚芸術作品を石膏の浮彫りによる半立体（レリーフ）、すなわち「さわる絵」に再現することで、視覚障がい児者が触覚で鑑賞できるようにしている。この「さわる絵」鑑賞は、視覚障がいのない子どもや大人も対象としていることからインクルーシブ教育のあり方を考えるうえでも示唆に富む。

これまででもアンテロス美術館の取組みは日本で度々紹介されてきた⁽¹⁾。視覚支援教育を専門とする大内進は、「帰納的に現実世界の理解が可能となる」⁽²⁾という「さわる絵」の意義を強調する。たとえば大内がアンテロス美術館と共同で制作した「神奈川沖浪裏」の「さわる絵」は、「立体地図を使って実際に位置関係を確かめてみると地理の学習にも発展していく」⁽³⁾。このように大内は、「さわる絵」の触察と実物の触察との往還を通じて、二次元的な図像理解を日常生活や学科の理解に活用できるようになることを重視するのである。この大内の見方に対して、同館の代表であり実践者のL.セッキは、「さわる絵」鑑賞における美的経験それ自体の価値を重視する。「さわる絵」がもたらす「形態の知覚、認知、解釈を深く関連づける」⁽⁴⁾美的経験によって、「文化の内化」⁽⁵⁾ないし「表現とコミュニケーション」⁽⁶⁾のコードの獲得が可能となり、「学校、職業、文化活動一般」⁽⁷⁾で視覚障がい児者の統合が促されるという⁽⁸⁾。

大内が主張する「日常生活や学科の理解」に対してセッキが主張する「美的経験それ自体の

価値」は、具体に対する抽象、現実に対する観念といった対極として捉えられがちであるが、むしろいずれも世界の解釈として相補的な関係にあるとみなすべきであろう。ただし、これらはすべて視覚障がい児者にとっての学びに焦点を当てた意義であり、セッキが述べるように視覚障がいのない者との「相互の信頼と協同の精神」、「一つの芸術作品についての多様な見方や解釈の相互参照」⁽⁹⁾といった理念が、いかに保障され得るのかは明らかになっていない。さらに疑問として残るのは、なぜ視覚芸術を半立体に翻案しなければならないのか、である。たとえば、なぜ完全な立体作品ではいけないのか。

本論では、アンテロス美術館の「さわる絵」にみられる視覚芸術からの半立体への翻案という形態に着目し、そのインクルーシブ教育に照らした意義を検討する。本論は、以下の構成を取る。まず、アンテロス美術館に関する文献等を参照しながら実践の方法と主旨を確認する。そのうえで、視覚障がい者と晴眼者の間のある論争を取り上げ、「さわる絵」の形態がもつ重要な意義の一側面を浮き彫りにする。続いて、同論争が依拠するS. K. ランガーのシンボル論を「さわる絵」実践に照らして批判的に検討し、あらためて同実践ならではの意義の輪郭を引き直す。なお、「さわる絵」実践の解釈には、筆者が2013年の6月から約半年間にわたって週に一度ほど同館を訪問して観察を重ねた際の記録を参照している。

1. 「さわる絵」鑑賞の方法と主旨

「さわる絵」の鑑賞方法は、既に大内らが以下のように報告している通りである。

「手でみる絵」を用いた視覚障害者による絵画作品の鑑賞は、原則として作品目録に従って進められる。アンテロス美術館では、触覚活用による鑑賞ガイドを3段階に区分している。第1段階では、指導者が手を添えて導くタッチガイドが中心になる。第2段階では、鑑賞者が主体となって鑑賞を進めるが、必要に応じて指導者が介入する。準タッチガイドの段階ともいえる。第3段階は、直接手指を導くことはなく、指導者からの言語による情報（オーラルガイド）を基に、自身で自立した鑑賞を進めることになる¹⁰⁾。

このように、口頭での解説と併せて「指導者が手を添えて導くタッチガイド」が行われるところが同館の実践の大きな特徴である¹¹⁾。視覚障害の無い鑑賞者は、視覚で鑑賞してもよいし目隠しをしてタッチガイドを体験することもできる。

このような「さわる絵」鑑賞によってセッキが目指すのは、既述の通り、「美的価値」の共有である。この「美的価値」を、セッキはより具体的に、ドイツの美術史家 E. パノフスキーによる三次元理論¹²⁾に依拠して次のように捉えている¹³⁾。

- ①触覚および視覚（残存視力のある場合）による形態と構造の知覚
＝前図像学的分析（プレイコノグラフィの次元）
- ②形態の認識と個別の要素の同定
＝図像学的分析（イコノグラフィの次元）
- ③表象への意味づけとその意義の拡張された解釈
＝図像解釈学的分析（イコノロジーの次元）

①の「前図像学的解釈」（プレイコノグラフィの次元）は、画面上の物理的な状態、各要素の配置を確認する段階である。これらは、「さわ

る絵」の鑑賞に不可欠の最初の段階である。②の「図像学的解釈」（イコノグラフィの次元）は、その芸術作品のテーマを明らかにする段階である。①で把握された各要素の特徴や要素間の配置的な関係性、その効果と様式の理解を経て、それらが一般的に何を意味するのか、当の作品の文化的、歴史的な文脈を踏まえながら慣習的に妥当とされる解釈を探ってゆく。適宜、関連する文献も参照される。③の「図像解釈学的解釈」（イコノロジーの次元）では、「当の図像の、本質的な、象徴的で拡張可能な意味」の解釈を図るとされるが、このセッキの表現は難解である。パノフスキーの論に遡れば、この「図像解釈学的分析」の次元とは、当の作品が、より広く人類の歴史のなかでもつ意味を明らかにする解釈の次元である。この解釈には本来ならば、美術史家の専門的な知識（「読破できる限り多くの文明の記録」¹⁴⁾）と判断力（「統合的直観」¹⁵⁾）が求められる。

以上が、セッキが「さわる絵」鑑賞で目指す解釈の範囲である。パノフスキーは、自身の美術史学を通じて人間のあらゆる記録に刻印された観念（idea）の堆積に秩序を与え、ここから人類の知恵を導き出そうとした¹⁶⁾。セッキは、「さわる絵」鑑賞によってパノフスキーの学問的態度と成果とを視覚障がい児者にも共有可能なものとしたのである。

2. 〈あいだ〉の場として¹⁷⁾

ところで、上述したほどの原作の価値を損わずに三次元の「さわる絵」に翻案することは決して容易ではない。じつのところ、「さわる絵」は原作の精密なコピーではありえない。触察を可能とするためにデフォルメや省略、さらには奥行表現の工夫が施されている¹⁸⁾。原作を尊重しつつも、新たに構成し直されているのである。その制作過程は、必然的に試行錯誤を伴う極めて創造的なものとなる。また、これまで「さわる絵」の制作には、視覚障がいのあるスタッフのほか、応用美学、脳神経外科医、教育学の領域から多くの専門家が協力してきた。これらの多様な背景を持つ人々の多元的な視点を織り込

みながら共同で構成される場であることこそ、「さわる絵」の本質であるといつてよい。

原作の絵画から「さわる絵」に翻案する際に重要となるのが、原作の解釈である。そしてこの解釈に価値の取捨選択が伴う。セッキら関係者によれば、原作の絵画作品には上述した多元的な意味世界を読み込むことが可能であるが、これらの価値をすべてそのまま三次元に再現することはほぼ不可能である。何かしらを効果的に伝えるうえで、じっさいには価値の取捨選択を避けて通れない。いずれの価値をどこまで重視するかという調停があつて初めて、デフォルメや層化といった技術面における具体的な工夫の目途が立つのである。この一連の過程を、セッキはイタリア語で「翻訳」を意味する「traduzione」と呼ぶ。

この「翻訳」の過程で不可欠となるのが、視覚障がいのあるスタッフらの協力である。すべての「さわる絵」は、制作過程において必ず視覚障がいのあるスタッフの触察による点検を受ける。先の取捨選択によって選ばれた諸価値が、じっさいに触察によって知覚可能となっているか、どのような感じを伴って知覚されるかが試される。この検討を通じて各部分の詳細が決定されてゆく。このように、アンテロス美術館の「さわる絵」は、視覚芸術に起源をもちつつ、触覚世界のパースペクティブを織り込んだ場なのである。そうであるからこそ、視覚障がいのある者となし者となしとが互いに学び合う場としての可能性も期待されてくる。

しかしそれでもまだ、なぜ半立体の浮き彫りに拘らねばならないのか、すなわち「原作との類似性をできる限り維持した翻訳」²⁰でなければならないのかが必ずしも明らかではない。セッキは、従来の多くの視覚障がい児者向けの教材で、図像が輪郭線の浮彫（あるいは点字による凸化）のみで表されていたとして、この方法が図像解釈を不十分なものにしていた問題を指摘している²⁰。そのために半立体にしたという理屈であるが、いずれにせよ、半立体という形態がもたらう積極的な意義は明示されていないのである。

これらのセッキによる指摘を踏まえつつ、次節では新たな視点を獲得するため、『盲について—B. マギーと M. ミリガンの往復書簡』²¹で展開された論争を取り上げる。この往復書簡は、イギリスの哲学者で晴眼のマギーと、同じくイギリスの哲学者で全盲のミリガンの二名の間で交わされた。（ミリガンは、生後18か月で遺伝的疾患の手術により眼球を摘出するまでは両目が良く見えていたが、当時の視覚の記憶は残っていない）。

3. マギー＝ミリガン論争

この往復書簡のなかで取り組まれた主題は、晴眼者と全盲者は「世界ないし現実についての知」を共有できるか否かである。晴眼のマギーは、視覚によって捉えられる「世界ないし現実についての知」は、全盲のミリガンには得られないと主張する。結論を先取りすれば、マギーがこのように主張した不可知の領域こそ、一般に全盲者に閉ざされたと捉えられてきた領域であり、かつアンテロス美術館の「さわる絵」が共有を試みている領域と解釈できる。

マギーは一貫して、全盲であるミリガンには視覚世界を知ることは不可能であると主張する。対するミリガンは、全盲でも〈ことば〉ないし〈概念〉によって、おおよその事象を理解できると主張して応じる。するとマギーは次のように反論する。視覚を経験し得ないとすれば、当の視覚が捉える世界ないし現実をそれ自体として知っているとは言えない、と。もっとも、言語化された〈概念〉は元の知覚を一般化しているのであり、当の知覚それ自体、つまりその時その場の唯一無二の知覚そのものではないという洞察は新しくない²²。

マギーは、〈概念〉によって一般化しては伝えることのできない唯一無二の視覚経験として、たとえばケニアのナクル湖での光景をミリガンに語ってみせる。その湖には、「驚くほど」美しいフラミンゴが集まる。マギーは、湖が百万のフラミンゴで囲われる絶景を、すべてを一目に捉えることのできる数百メートルの距離から目撃したという。そしてミリガンに、この

知覚経験を持ち得ないことを認めるよう迫る。視覚の欠如によって無知の領域が形成されていることを、ミリガン本人に認めさせようとするのである。

これに対してミリガンは次のように述べる。

このような [ナクル湖のマギーのような] 経験をした人にとって、その内容、衝撃、価値を的確に表現できる言葉は存在しない。私は、この主張を誠意をもって共有することができます。というも、私は、(視覚を通じての経験ではないにせよ)、その内容、衝撃と価値を言葉では的確に表現され得ないと感じる、視覚ではない知覚を経験したことがあるからです。そのため、あなたや他の友人が、ある視覚経験をその類のものであると言うのを信じるに足る根拠があるのです。²³ (傍点原文のまま、下線強調筆者、以下同様。)

このようにミリガンは、全盲であっても他の感覚での経験から「言い表しようのない知覚」の存在を知っているため、この一般的な〈概念〉に依拠することで、同じことが視覚にも生じるのだと了解するのに無理はないと主張した。

同著に収められた両者の往復書簡は計八通で、加えて最後にマギーによる読者への手紙が一通あるが、両者の立場の相違は最後まで平行線を辿った。次節では、マギーが晴眼者の特権として主張した視覚そのものの次元に焦点を当てる。この論を展開するなかでマギーが依拠したのはアメリカの哲学者ないし美学者 S. K. ランガーである。このランガーの論のなかに、視覚芸術を半立体に翻案することで視覚障がい児者の手に届けられようとしたものが何であったかを探る鍵が隠されている。

4. 「論弁的シンボル」と「現示的シンボル」

—そのものでしか伝わらないもの

ランガーによって『シンボルの哲学』²⁴が上梓されたのは、第二次世界大戦の最中であった。この人間理性の危機に瀕してランガーは、それ

まで信じられていた合理性の基準に疑義を唱え、そこから排除されてきた別の人間性の側面に新たに合理性の資格を与えることを試みた。そのための準備作業としてランガーは、人間の知覚作用を「論弁的シンボル」と「現示的シンボル」の二つに分類する。

「論弁的シンボル」はある事象を言語化して知覚にもたらずのものであり、小説などの散文や新聞記事、科学的な文章がその例である。この「論弁的シンボル」のシンボル体系は、伝達内容となる事象そのものは混沌としているのを、要素(ないしそのまとまり)ごとに言語に置き換え、さらに特定の文法に従って順序良く並べることから、「数珠つなぎ」の構造をもつとされる。他方、「現示的シンボル」は、「形式を純粹に感知することによって与えられるシンボル体系」²⁵であり、絵画や音楽などの芸術が含まれる。この「現示的シンボル」は「論弁的シンボル」に置き換えられず、まさにそれとして現に示されることによるのみ作用する。マギーが晴眼者の特権として譲ろうとしなかった視覚そのものも、この「現示的シンボル」の次元にほかならなかった。じっさいマギーは、このことをミリガンに納得させるため、ある箇所ですらランガーのシンボル論を引き合いにもしている²⁶。

ところで従来、合理的な認識作用として正統な地位を認められてきたのはむしろ「論弁的シンボル」のほうであった。その合理性について、ランガーは次のように述べる。

合理性に対するわれわれの基準は、ユークリッドやアリストテレスのそれと同じである。つまり、普遍性、一貫性、条理性、ありうべきすべての場合を包含する体系性、冗長を排する洗練された論証などがそれである。²⁷

一方で「現示的シンボル」、すなわち絵画や音楽の芸術その他の領域がもたらす認識作用は、「表現不可能な感情の領域、混沌とした欲望と満足の領域、永遠に未知にして伝達不可能な直

接経験の領野」⁸⁰として、合理性の基準に照らして「無意味」⁸¹とされてきた。「現示的シンボル」が非合理とされてきたのは、ランガーによれば、「論弁的」であること、すなわち言語化されうることこそが合理性の条件と捉えられていたからに他ならない。

しかしランガーは、言語化不可能な「現示的シンボル」にも意味を運ぶ知覚作用が存在することを主張し、それゆえに「論弁的シンボル」と同様に合理性の資格を有するという主張を展開した。この主張にもとづいてランガーは、かつて非合理と一蹴されてきた感情もまた「合理性の構成要素でありうること」⁸²を浮き彫りにしようと試みたのである。それは、「論弁的」でない認識をないがしろにする旧来の論理実証主義に対する挑戦であった。

あらためて確認すれば、マギーが視覚障害のあるミリガンに知覚不可能として譲らなかったのは、この「現示的シンボル」の次元であった。そしてアンテロス美術館の「さわる絵」が、原作の〈形態〉をできる限り維持することで視覚障がい児者の手に届くものとしたのも、この領野であったと考えることができるのである。

5. アンテロス美術館の挑戦

(1) 〈形態〉から〈意味〉へ

ランガーの論において、「現示的シンボル」が「論弁的シンボル」に置き換えられないことの根拠はゲシュタルト理論に求められる。ランガーによれば、「意味は、(中略)本質的に形式に生じてくる」⁸³。ゲシュタルト理論において、対象の「意味」へと至る「思考」は、まず〈形態〉の把握から始まるのである。ランガーは、次のように述べる。

すべての思考は見ることから始まる。それはかならずしも目を通してでなく、視覚、聴覚あるいは触覚の、また通常は、すべての感覚を一緒にしたもののもっている特有なしかたにおいて、感覚知覚に対して或る基本的な定式化を行うのと同時に始まる。というのは、すべての思考は表象的であり、

表象作用は形態(形式)の把握から始まるからである。⁸⁴

ここでは、「見ること」、「或る基本的な定式化」、「形態(形式)の把握」が同列に扱われており、それらが「思考」ないし「表象作用」の始まりとされている。このような〈形態〉の把握に生じる「思考」ないし「表象作用」は、シンボルの作用からみれば「意味作用」⁸⁵としても捉えられる。ある「現示的シンボル」を共有する二者は、〈形態〉の知覚に生じる「思考」ないし「表象作用」、あるいはシンボル作用としての「意味作用」を共有するのである。このとき、〈形態〉の「現示」を作用の契機とする「現示的シンボル」を、他の〈形態〉に置き換えて同様の「意味作用」を引き出すことは原理的に不可能である。

この「現示的シンボル」の代替不可能性について、ランガーは次のように述べる。

感覚に直接呼びかける非論弁的な様式には、なんら本質的な普遍性は存在しないのである。それは、なによりもまず、個々の対象の直接的な現示である。もしも絵画がさまざまな意味をもちうるとすれば、それは図式化されなければならない。⁸⁶

ある絵画は、当の図像(引用の和訳では「図式化」)としてのみ「現示的シンボル」としての意味作用をもつ。この意味作用に関しては、他のいかなる概念の媒介をも受け入れる余地をもたない。ここでランガーが述べる「非論弁的な様式に(…)本質的な普遍性は存在しない」とは、いつでもどこでも伝達可能な任意の概念による媒介の可能性を担保するような普遍性をもたないことを意味する⁸⁷。ある音楽はそのものが流れることで示され、ある絵画はそのものが眼前にされることで示されねばならない。それこれの説明つまり「概念」—に置き換えられたとき、それは既に元の「現示的シンボル」の作用を失っているのである。

こうしたランガーの論に当てはめてみるなら

ば、先の論争においてマギーが主張したことは正しかった。全盲であるミリガンは、確かにランガーが「現示的シンボル」として定式化した意味においては、晴眼者と一つの光景を共有することはできない。しかし、先に結論を先取りして述べたように、アンテロス美術館における「さわる絵」の取組みには、この垣根を越えようとする企図を見出すことができるのである。

アンテロス美術館の「さわる絵」の実践は、既述の通り、元の視覚芸術の「形態」を「レリーフ」(浮彫)へと翻案することで、原作の「現示的シンボル」が視覚へ訴えるのに限りなく近い〈形態〉の触察を可能にしている。それは、元の絵画を「論弁的シンボル」に置き換えること、すなわち言語化することや、他の「現示的シンボル」に置き換えること、すなわち図像の縁取りないし完全な立体に置き換えることでは決して再現することのできなかつたはずの「現示的シンボル」を、元の〈形態〉との「類似性をできる限り維持する」浮彫によって視覚障がい児者にも共有可能としていたのである。

(2) 共有可能な〈意味〉を模索して

しかし、ここで再び問題が浮上する。あくまで「さわる絵」は元の絵画の翻案であって、そのものではない。ランガーの論に忠実に照らせば、このような翻案で元の「現示的シンボル」を共有したことにはならない。結局のところ、マギーが主張した不可知性の議論から自由にはなれないのである。

ただ果たして、ランガーのシンボル論自体が妥当であるのか否か、今度は実践の側から理論を問い直してみることも可能である。じっさいランガーのシンボル論には、意味作用の共有可能性を検討しようとする際に行き詰まる、ある曖昧さを指摘することができる。もっともランガーは、『シンボルの哲学』でシンボルの意味作用に①意味②概念③表象という構造を与え、シンボル作用の共有可能性を担保している。すなわち、ある対象の知覚においては、①対象の〈意味〉が、②シンボルの働きによって〈概念〉として運ばれ、③その〈概念〉が知覚する者の

認識過程を経て〈表象〉に個別化されていく³⁶⁾。このとき、複数の知覚者の間で共有されるのは〈概念〉である³⁷⁾。

さらにランガーは、一つの対象に対して〈適切〉な〈表象〉と〈不適切〉な〈表象〉が存在しうることを示唆している。そして〈適切〉な知覚のために、「知的鑑識眼がもつ選択力、解釈力」³⁸⁾を要請する。ランガーにとって、あらゆる「生理的」な「感覚」が「知覚作用」の始まり³⁹⁾ではあるが、「対象は与件ではなく、感覚的で知性的な器官によって解釈された形式」⁴⁰⁾であり、「知的鑑識眼」は感覚器官が対象に触れる最初の瞬間から当の「解釈」を試されている。このように「知的鑑識眼」が要請され〈適切／不適切〉の別が導入されると次に問題となるのは、この〈適切／不適切〉の基準である。これについては管見の限り、ランガーによって明確な回答が与えられていない。

既述の通りランガーは「非論弁的なシンボル」に「本質的な普遍性は存在しない」と述べ、厳密にはシンボルは〈意味〉ではなく〈概念〉を運ぶとしていたこと⁴¹⁾から、任意の対象に予め張り付いた固有の〈意味〉を可知の領域として論じることには距離を取っているように思われる。ただしランガーの論では、〈意味〉が実体なのか作用⁴²⁾なのかが判然とせず、その定義も曖昧である。この曖昧さは、「知的鑑識眼」という審級による〈適切／不適切〉の区別を導入しながら基準の所在を不明瞭にしているばかりではない。ある任意のシンボル作用の正しさの基準が不明である以上、つまるところ「現示的シンボル」がそのものの現示でしか伝えられないという根拠、すなわち「論弁的シンボル」と本質的に異なるという根拠も明らかでないと言わざるをえないのである。

他方、著名な唯名論者である N. グッドマンは、〈意味〉の実在(ないしその把握可能性)を否定する。グッドマンは、「数多くの異なった世界＝ヴァージョンは、唯一の基盤へ還元できるという可能性を要求ないし前提することなく、独立の意義と重要性とをもつ」⁴³⁾として、多元的な「世界」の並立を認める。このとき、

あるバージョンの〈正しさ〉の基準となるのは、これを共有する人びとの〈慣習〉である。それぞれの〈慣習〉によって数学界や演劇界、特定の地域の生活圏といった多元的で多様な体系が規定されている。ある世界のバージョンは、ある体系で〈正しくない〉としても別の体系のもとでは〈正しい〉。このようにグッドマンは、任意の対象に固有の真理としての〈意味〉を指定せず⁴⁴⁾、ランガーが〈概念／意義〉の〈正しさ〉と呼んだものの多元性を主張した。

グッドマンの論じる多元性は、本論の議論に照らせば視覚世界と触覚世界の二つの体系にも当てはめてみるができる。このとき示唆に富んでいるのは、グッドマンが、任意のバージョンの、異なる体系間における「還元」の可能性と困難性を論じていることである。グッドマンは、次のように述べる。

私は構成や還元を過小評価する者では決してない。あるシステムを別のシステムへ還元できたなら、世界＝バージョン間の相互理解を理解するにかけがえのない寄与になる。しかし、正しい意味で厳密な還元はまれであって、ほとんどつねに還元は部分的なものでしかないし、たとえ厳密な還元がおこなわれることがあるにしても、それが唯一のものであることはめったにない。物理学にしろ何にしろ、何かひとつのバージョンへの完全かつ唯一の還元可能性を要求すれば、必ずほとんどのバージョンを捨てなくてはならない。⁴⁵⁾

いま一度アンテロス美術館の実践を振り返るならば、原作の絵画から「さわる絵」への「翻訳」では、つねに価値の取捨選択が要請されていた。それは、グッドマンの分析に従えば、原作のバージョンから三次元の異なるバージョンへの還元にも必然的に伴うリスクだったといえよう。とすれば、それでもなお共有すべき〈意味〉の知覚と表現が共同で模索されていたことにこそ、「さわる絵」実践の真価は認められてこよう。そしてこの共同の模索という営み

には、共に学ぶ、ないしは互いに学び合うインクルーシブ教育に不可欠の相互交渉のあり方が示されている。

おわりにかえて一たえざる再編

本論では、アンテロス美術館の「さわる絵」における視覚芸術の半立体への翻案という形態に着目し、そのインクルーシブ教育に照らした意義を検討してきた。マギー＝ミリガン論争及びランガーのシンボル論において展開された、そのものの形態でのみ伝達され得る意味領域についての洞察は、「さわる絵」の特異な形態の必然性を解釈するうえで示唆に富んでいた。とはいえ、当の意味作用の伝達／共有可能性に切りこもうとすると、ランガーの論には意味の定義の曖昧さが指摘された。この点についてはランガー解釈の詳細な検討が求められることは言うまでもなく、今後の課題としたい。かわって本論では、意味の位置づけが明確で、かつ、その共有の可能性と困難性を詳細に分析したグッドマンの論を参照した。グッドマンの論を踏まえれば、アンテロス美術館の「さわる絵」の意義は、いかに原作の形態を精密に伝達しうるか否かにではなく、むしろ視覚世界と触覚世界の〈あいだ〉の場として、視覚障がい児者と障がいのない者との共有可能な〈意味〉を共同で模索することを可能としていたことにこそ認められた。

ところで、このような共同による模索の場は、より具体的にインクルーシブ教育にどのような展望をもたらしうるであろうか。その見通しの一つに、目の見える鑑賞者に絶えざる世界観の再編を促すという観点が挙げられる。「目で見ていた時よりもよく作品がわかる」、「いかに自分の触覚が劣っているかがわかった」とは、目の見える鑑賞者からよく聞かれる声である。「さわる絵」は、目の見える鑑賞者に、これまで自明と思われた世界の見えかたの「一種の限定性・狭隘性を指摘する」⁴⁶⁾のである。これらの気づきは、われわれ人間の知覚を全体から捉え直すという再編に誘う。

グッドマンは、先の引用に続けて次のように

述べる。

それぞれが正しくて、しかも対照をなし、すべてが唯一のものへ還元されるわけではない多くのヴァージョンが存在する。こうしたヴァージョンが許容されるかぎり、それらの統一は、多くのヴァージョンの下にある両面的あるいは中立的なあるものではなく、それらヴァージョンを含む全体の再編のうちに求めねばならない。⁴⁷⁾

「さわる絵」も、決して視覚世界と触覚世界の異なるヴァージョンを「統一」するような、両面的で中立的な「あるもの」ではありえない。それは既述の通り、完結することのない模索の断片なのである。そうした断片の一つひとつが、さらに世界観の再編という運動を絶えず生み出す。しいていえば「さわる絵」は「統一」ではなく、「統一」を志向する再編の運動を生み出す場として捉えられてくるのである。この運動こそ、共に学び、互いに学び合おうとするインクルーシブ教育の一つと言えるのではないだろうか。

ただし、こうした鑑賞において生じる再編、さらに本論で触れた制作過程に生じる再編が具体的にいかなるものであるかについては、あらためて実践に即して検討していかなければならない。上に参照してきたグッドマンの著作『世界制作の方法』の訳者である菅野盾樹は、グッドマンが唯一の实在世界を否定すると同時に、〈可能世界〉なるものの实在をも否定していることを指摘して、次のように述べる。

ヴァージョンを作りながら、同時にわれわれは文字通り世界を「作る」。というのは、ヴァージョンを離れたどこかに、完成済みの現実などはないからである。

また、唯一の实在世界を追放した代償に多数の〈可能世界〉を招き入れるやり方には、グッドマンは真っ向から反対する。なぜなら、可能世界の实在化は唯一世界をいたずらに増やしただけの実在論の一種にす

ぎないから。多様なヴァージョンへ世界を解き放ったのは、可能世界なる「第二」の实在を捏造しないで、しかもこの具体的現実(48)に密着するためなのである。

アンテロス美術館の「さわる絵」は、異なるヴァージョンを統一するための〈可能世界〉を捏造することなく、その模索の営みに時間と空間を与える「具体的現実」にほかならない。とすれば、そこからどのような世界が作り出されるのかも、その具体的現実(49)に即してみたいかなばならないのである。

- (1) 大内進、土肥秀行、ロレッタ・セッキ「イタリアにおける視覚障害児者のための絵画鑑賞の取組」国立特別支援教育総合研究所『世界の特殊教育』20号、2006年；大内進、藤原紀子「イタリアにおける視覚障害者のための『手でみる絵』の取組とその普及」国立特別支援教育総合研究所『国立特別支援教育総合研究所ジャーナル』第3号、2014年、39-45頁、他。
- (2) 大内進、土肥秀行、ロレッタ・セッキ、前掲論文、87頁。
- (3) 大内進「『手と目でみる教材ライブラリー』をこの春オープン」『視覚障害—その研究と情報』311号、2014年、5頁。
- (4) 大内進、土肥秀行、ロレッタ・セッキ、前掲論文、94頁。
- (5) 同上、97頁。
- (6) 同上、96頁。
- (7) 同上、94頁。
- (8) なお、セッキは他にも「精神的リハビリ」の効果に触れているが、本論では扱わない。
- (9) L. Secchi, *L'educazione estetica per l'integrazione*, Carocci Faber, 2004, p.102
- (10) 大内進、藤原紀子、前掲論文、40-41頁。ただし、これも既に各所で報告されているとおり、じっさいには年齢や個人差に応じた柔軟な対応がなされている。
- (11) イタリア国立触覚美術館オメロにもガイドは存在するがアンテロス美術館ほど重視されない。利用者は多くの場合に自由に作品を触察するよう促される。(2015年3月20日の訪問にて。)
- (12) E. パノフスキー(中森義宗、内藤秀雄、清水忠訳)『視覚芸術の意味』岩崎美術社、1971年 (E. Pan-

- ofsky, *Meaning in The Visual Arts-Papers in and on Art History*, The Overlook Press, 1974, New York)
- (13) Secchi, *op. cit.*, p.72-74. 以下、各段階の解説は、セッキの解説に拠る。
- (14) パノフスキー、前掲書、51頁。
- (15) 同上、50頁。
- (16) パノフスキー、序章「人文学としての美術史」前掲書、11-36頁。
- (17) この段落及び次の段落の記述は、筆者の2013年6月17日付観察記録による。
- (18) (制作技術については、大内進、土肥秀行、ロレッタ・セッキ、前掲論文、85-94頁を参照。
- (19) *ibid.*
- (20) Secchi, *op.cit.*, p.64
- (21) B. Magee, M. Milligan (trad. A. Piacentini), *SULLA CECITA'*, Roma, Casa Editrice Astrolabio- Ubal dini Editore, 1997 (B. Magee, M. Milligan, *ON BLINDNESS- LETTERS BETWEEN BRYAN MAGEE AND MARTIN MILLIGAN*, Oxford, Oxford University Press, 1995)
- (22) ドイツ観念論の大成者といわれる H. G. ヘーゲルによる『精神現象学』の「A. 意識」の章の、「I. 感覚的確信—『目の前のこれ』と『思いこみ』」及び「II. 知覚—物と錯覚」の節を参照。(長谷川宏訳、作品社、1998年、66-77、78-91頁。)この箇所ではヘーゲルが採用したのは、言語化によって一般化された理解である。「『ことばにならないもの』といわれるのは、真ならざるもの、非理性的なもの、単に思われただけのものなのである」(同上書、76頁。)ランガーは、別の箇所ではこのヘーゲルの見方を批判的に捉え直している。(池上保太、矢野万里訳『芸術とは何か』1967年、184頁。S. K. Langar, *Problems of art*, Scribner, 1957.)
- (23) *ibid.*, p.45.
- (24) S. K. ランガー (矢野万里、池上保太、貴志謙二、近藤洋逸訳)『シンボルの哲学』岩波書店、1960年 (S. K. Langar, *PHILOSOPHY IN A NEW KEY, A STUDY IN THE SIMBOLISM OF REASON, RITE, AND ART*, Third Edition, Cambridge, Harvard University Press, 1957./ First Edition, 1942)
- (25) 同上、113頁。
- (26) Magee, Milligan, *op. cit.*, pp.116-117
- (27) 同上、341-342頁。ただし引用部の記述は、ランガーが、そうした「合理性の基準」を「現示的シンボル」にも適用する意図について述べたものである。
- (28) 同上、104頁。
- (29) 同上。
- (30) 同上、120頁。
- (31) 同上、108頁。
- (32) 同上、333頁。
- (33) 同上、77頁。
- (34) 同上、116頁。
- (35) じっさいランガーは、合理的な「概念」を個物の否定の媒介によるものとしたヘーゲルの見方を批判的に捉え返す(先に言及したのと同様の箇所)が、これに代替する「概念」の見方を明示的に与えているわけでもないようである。
- (36) 同上、312-313頁においては、ほぼ〈概念〉の位置に相当するものとして〈意義〉が導入されている。ただし、『シンボルの哲学』における論において〈意義〉の定義は〈概念〉との関係が明らかになるほど十分になされていない。
- (37) 同上、85頁。
- (38) 同上、313頁。
- (39) 同上、108-109頁。
- (40) 同上、108頁。
- (41) ランガー、前掲書、86頁。
- (42) 同上、77頁。
- (43) N. グッドマン (菅野盾樹訳)『世界制作の方法』ちくま学芸文庫、2008年、23頁。org. N. Goodman, *WAYS OF WORLDMAKING*, Indianapolis, Hackett Publishing Co., 1978
- (44) グッドマンは「世界全体の始まりあるいはその必然的始まりの探求は、神学にこれを委ねるのが最善である」(同上、26頁)と述べ、合理的に説明可能な世界のあり方に議論の対象を限定している。
- (45) 同上、24頁。
- (46) 尾崎博美『『感覚』を通しての学びの取得と可能性：イタリアにおける調査結果から』東京文化短期大学こども教育研究所『こども教育研究所紀要』vol.10、2014年、86頁。
- (47) 同上、24-25頁。
- (48) グッドマン、前掲書、訳者解説、284-285頁。