

表現における主観性と間主観性

平成 四年度科学研究費（一般研究 B03451009）

研 究 報 告

平成 5 年 3 月

研究代表者 金 田 晋

広島大学総合科学部
比較文化研究講座

研 究 報 告 (1991・1992)

—— 表現における主観性と間主観性 ——

—— 目 次 ——

金田 晋：(研究代表者) 刊行にあたって	1
金田 晋：表現の間主観性への現象学的問い (1)	2
古東 哲明：ウーティスの永遠	12
高橋 憲雄：表現・対話・理性	30
安西 信一：「開かれた庭」のパラドックス	37
斎藤 稔：絵画表現における間主観性	53
圀府寺 司：ファン・ゴッホ神話	65
永田雄次郎：江戸時代狩野派の絵画教育と制作活動	72
幣原 映智：J. A. Bérard : L' Art du chant に見られる演奏家の資質	82
原 正幸：《淮南子》の音楽観	91
青木 孝夫：能楽のレトリック その1	102
水島 裕雅：「空の色」の表現についての一考察	114

研究組織	研究代表者	金田 晋 (広島大学総合科学部教授)
	研究分担者	斉藤 稔 (広島大学教育学部教授)
		幣原 映智 (広島大学教育学部教授)
		水島 裕雅 (広島大学総合科学部教授)
		原 正幸 (広島大学総合科学部助教授)
		永田雄次郎 (広島大学学校教育学部助教授)
		古東 哲明 (広島大学総合科学部助教授)
		青木 孝夫 (広島大学総合科学部助教授)
		園府寺 司 (広島大学総合科学部助教授)
		高橋 憲雄 (広島大学総合科学部助教授)
		安西 信一 (広島大学総合科学部講師)
		渡部 望 (広島大学総合科学部助手)

研究経費	平成3年度	2,500千円
	平成4年度	500千円
	計	3,000千円

刊行にあたって

金 田 晋

本論集は、平成3、4年度一般研究(B)（「表現における主観性と間主観性」課題番号03451009：研究代表者を金田晋）研究成果報告書を兼ねる。本研究集団は、広島大学総合科学部比較文化研究講座所属の青木孝夫（演劇美学）、園府寺司（西洋美術史）、古東哲明（現代哲学）、原正幸（音楽美学、古典学）、水島裕雅（比較文学）と金田（比較美学）、それに同じ教科集団人間文化コース比較文化研究群に所属し、ヨーロッパ研究講座の高橋憲雄（西洋古典学、倫理思想）と渡部望（フランス現代文学、民衆文学、民衆文学論）の8名に、同教育学部斎藤稔（西洋中世美術史）、幣原映智（音楽美学）および同学校教育学部永田雄次郎（日本美術史）を加えて計11名で発足したが、さらに平成3年秋には同大学総合科学部英米研究講座に着任した安西信一（イギリス美学、庭園論）がこれに加わった。

本研究集団の大半は昭和62年度広島大学教育研究学内特別経費をえて、「クライシス（転形期）の美学」のテーマで19世紀後半から20世紀初頭にかけての美学、芸術運動を中心視座におくなど、神話学、言語学、宗教学、哲学、文芸学の成果をもとりこみながら、開かれた研究会を作ってそれぞれの研究成果を交換してきた。それは20世紀もほぼ終末を迎えた今日、この世紀とはいったい何だったのであるのかという問いへの問い直しであった。

その中で「表現」(expression, Ausdruck)は今世紀を解くキーワードのひとつにちがいないという共通理解が芽生えていった。印象主義のあとに登場する、文学や美術の運動としての表現主義もそこにかぞえられるであろう。あるいは体験—表現—理解（追体験）のトリアーデによって生の構造を捉え返そうとしたデイルタイを思い浮かべてもよい。あるいは抑圧された意識下の欲望がどのようなしかたで表現されてゆくかを分析したフロイドを思い浮かべてもよい。あるいは表現の内容よりも表現の媒体としての言語のもつ自立的構造に着目したフッセルを思い浮かべてもよい。あるいはクローチェの表現を基調にした美学を考えてもよい。ルカッチは晩年ミメシス（模倣、再現）を原理とする大部の美学体系をこころみ、古典主義的あるいは社会主義的リアリズムを擁護することによってかれの長い美学研究を正当化しようとしたが、そのこころみはかえって病理的なまでの表現行為の現代性に思いをいたさせる結果となった。

表現は、通常主観的営為とみなされている。だが、それは受容者を予想するという意味で、既に独我的主観の枠を壊さなければならない。だが表現主体の側においてすでに、表現されるものが独我的主観内部の出来事だけというわけにはゆかなくなっている。それらは今世紀はじめフィアカントやクラークスやタルドが「社会的衝動」として主唱したように、ある間主観的性格をもおびている。第三に表現を担う媒体、たとえば言語は既に間主観的コードを有していて、表現が現実的になるのである。その主観性と間主観性の相互嵌入を調べてみたい、と考えた。

表現は、その表現の媒体に負うところが大きい。思想、文学（言語）、美術、音楽、さまざまな場面で表現がいかなる構造をとるか、本研究集団はそれぞれの担当分野で検証してみようとした。掲載論文は、完結したものもあれば、部分的なものもあるが、とにかく原稿用紙（400字詰）にして40枚を目安にして書かれた。通常の科研費の報告書以上のものになったと信じている。もとより、共同研究の過程の中間的報告であるゆえ、一つひとつの論文同士の内的連絡においていまだ十分でないことはやむをえない。私たちは大きいところからくもつながっている、そのような連帯を目指している。なお欠けているところは、今後の研究への余剰としてご理解いただきたい。

表現の間主観性への現象学的問い (1)

— E・フッサールに即して —

金 田 晋

はじめに

間主観性 Intersubjektivität とはなにか。この語が主観対客観という、認識の二項対立図式をのりこえる概念として哲学の分野で脚光を浴びるに至るのは、E・フッサールにおいてである。Intersubjektivität は二つの局面での inter- をもっている。すなわち、一つは Subjekt 間に関わる inter- であり、もう一つは Subjekt-Objekt 間に関わる inter- である。そのいずれにウェイトを置くかで、ときに「共同主観性」、ときに「相互主観性」と訳される。

我と他我との一つの自然（または世界）への志向関係において、「共同主観性」と訳するに相応しい内実が顕在化する。だが一つの自然に向かうのは我だけでない、他我也また同じ自然（世界）を構成するのだという、我と他我の関係が取沙汰されるとき、「相互主観性」とよぶに相応しい内実が焙り出されてくる、というのである。筆者はこの二つの訳語を心にとどめつつ、「間主観性」を訳語として使用する。けだしこの訳語によって主観と客観の間および主観と主観の間という二つの「間」を同等に言い表したいがためである。

ところで、表現という行為は何よりも間主観的出来事である、とわれわれは考えている。表現において、そこに与えられている物理的媒体、たとえば絵画ならば顔料やキャンバスを我々は表現されたもの、表現対象とは考えない。これは実在的存在のように主観から独立に存在しているわけではない。それはこの表現媒体をとおして、意識によって構成されるものである。しかもこれは私秘的我によってのみ構成される純粹主観的なものではない。他の我によってもそれは共同的に構成されている。むしろ我は他我にこの表現対象を贈るために、あえて表現という形態を創出するのだといえる。表現は我の他我への伝達として意義がある。たしかに表現は18世紀以降、主観的出来事の側面が強調されすぎてきた感が深い。

因みに私は「芸術学」という一般教育科目を長年担当しているが、「表現 expression と印象 impression の関係をあらわす短文をつくる」よう、授業中に毎年のように学生に要求する。かれらはまずまるで自明のように「私は印象を表現する」と作文する。その場合、印象の持ち主は表現行為の主体と同じ「私」である。さらに私は他の作文をもとめてみる。そうすると、ポツンポツンと「表現を印象づける」とか「印象深い表現」といった文が出てくる。前者の場合「(私は) (私の) 表現を (他者に) 印象づける」というわけで、印象の持ち主は「他者」ということになるし、後者の場合だと「表現」の主体は他者で、「印象深い」のは私ということになる。私は、その設問のあとで、今日では芸術活動のキー・コンセプトの感がある表現（英語 expression、ドイツ語 Ausdruck）について、「印象を表現する」という一見自明な語法が歴史的所産であり、近代の芸術観の形成と連動していることに論を進めてゆくことにしている。H・G・ガーダマーの詳細な文献調査によれば、こうした表現の主観主義的傾向は18世紀末以降のことであるらしい。かれは主著『方法と真理』の巻末に補説「表現の概念」を加えているが、そこではたとえばカントの『判断力批判』198頁における「表現を探す den Ausdruck finden」

という語法をとりあげ、この語法は「印象をうるための表現を探すという意味であり、体験の表現 *Erlebnisausdruck* の意味での表現を探すという意味ではない」と指摘し、「表現が内面の、したがって体験のようなものの表現であるという、主観主義的語法は当時なお疎遠であった」と言う。18世紀には音楽の分野で情緒学説 *Affektenlehre* が流行するが、これも音楽のうちに自分自身を表現するのではなく、なにか情緒的なものを表現し、この情緒的なものがまた印象をもたらすべきである」とし、しかもここで言う情緒的なものとは、個人の感情などでなく、人間の感情のいくつかの典型、たとえば優美、憂鬱、情熱という、むしろ形而上学的な美的カテゴリーを指すものであった⁽⁴⁴⁾。その世紀の後半になってようやく表現概念の主観主義化がはじまった、とされる。これと平行して印象の方も主観主義的に解釈され、自己の体験と同義化されるようになる。元来は表現にとっての印象は、要するに説得力の次元で考えられるべきで、相手に強い印象を刻むように表現しなければならないと考えられていたはずである。1874年パリのナダール写真館で「匿名芸術家協会展覧会」が開催されたとき、『シャリヴァリ』誌の美術担当記者ルイ＝ルロワがモネの『印象：日の出』を揶揄し、以後この展覧会のグループは印象派とよばれるようになるが、そこで使用された「印象」の語内包は明らかに主観主義的意味合いに転じたものであった。

表現の主観主義的理解への反省はレトリックの復権の思潮とともに、きわめて今日的な課題を帯びて語られている。これはまた、本共同研究のテーマ「表現における主観性と間主観性」の真意であろう。本稿は、哲学、文学、各種芸術における表現行為の間主観的特質への討求は他の論者にまかせることにして、フッセルが間主観性をどのようにとらえていたか、を整理して、間主観性の美学の建設に資することにしたい。

(註) 麻生建他三名編になる、18世紀ドイツ語圏における学術論文を探查した『羅独—独羅学術語彙辞典』(哲学書房、1989年)において、*expressio* に対応するドイツ語はいまだ今日つかわれる *Ausdruck* ではなく *Ausdrückung* とされ、その出典として J. L. Frisch: *Teutsch—Lateinische Lexikon Register*. Berlin, 1741. があげられる。逆に *Ausdruck* のほうには *dictio*, *elocutio*, *terminus* の諸語が示され、バウムガルテンやマイアの著書が出典としてあげられる。*Ausdruck* のほうはむしろ語法、言い回しの意味でつかわれていたようである。もっとも *Ausdrückung* のほうも *Ausdrückung der Worte* といった成句があるように、言語表現と関係していた。ここでは *Ausdruck* と *expressio* の対応がまだ定着していなかったということを知ればよい。ヘルマン・パウルによれば、*Ausdruck* なる名詞形が *Ausdrückung* にかわって登場するのは18世紀であるが、レッシングはなお後者の語を頻用していた。すでにルターは、動詞 *ausdrücken* をコトバによる表現行為 *verbis exprimere* として使用していたが、その後になってようやく、表情や身振りにもつかわれるようになり、さらに造形芸術にもつかわれるようになる。ゲーテはなお、*ausdrücken* という動詞形を使用していた。(Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch*, 6 Aufl., “ausdrücken” の項参照。) このように語形が動揺するだけでなく、その適用の範囲も一定していなかったのであり、そのことはとりもなおさずこの概念が若いことを示している。

そもそもラテン語 *expressio* にしてからが、せいぜいアウグスティヌス以後の造語であり、古典ラテン語には存在していなかった。古くからある動詞 *exprimere* は果汁を絞り出す、压榨

するという意味に使用され、むしろ「農業用語」（今道友信『美について』講談社、86頁）であった。

1. 間主観性と客観性

フッセルは、おそらくかれの遺稿を無事ブリュッセルに移してまもないころであったろう、その任に当たったかれの最後の助手E・フィンクによってブリュッセルを出版地とする国際哲学雑誌 *Revue internationale de Philosophie* 第1巻第2号（1939）において「幾何学の起源」と題して発表された長文の遺稿（1936年執筆）のなかで、幾何学的理念性がどのようにして構成されてゆくかについて、次のように語る。

幾何学的理念性（あらゆる科学の理念性もまさしくそうなのだが）は、もともとは人格内部にある起源から発して von ihrem originären innerpersonalen Ursprung、いかにして理念的客観性に達するのであろうか。実に起源において、この理念性は最初の創案者の心の意識空間のうちでの形成物でしかないからである。（Hua VI；369）

この指摘はきわめて重要である。つまり幾何学的理念性を筆頭にあらゆる科学の理念性は、時間空間を超脱した永遠の真理ではなく、その起源をそれを創案した entdecken 人格の人称の刻印を逃れることができない、ということである。客観的真理とみなされているものも、各々の人にとって真理とみなされるものにすぎない。客観的真理は間主観的真理にすぎないということである。しかし一方ではこうも言われる。

心理内部的に構成された形成物が、たとえ起源こそ心理的であるとしても、「幾何学的」対象性であって断じて真理的実在物ではない理念的对象性として、いかにして固有の間主観的存在に達するのであろうか。（Hua IV；370）

だが幾何学的実在は心理的なものでなく、人称的意識領界における人称的実存でもない、それは「誰にとっても」（現実的および可能的幾何学者にとってもあるいは幾何学を理解する者にとっても）客観的に現存するものの実存である。それどころか幾何学的実存はそれのそもそもの原一創設 Ur-stiftung の時以来、われわれが確信するところによれば、すべての人間、さし当ってはすべての民族、すべての時代の数学者にとって接近できる、特殊に超時間的な現存を、しかもそれぞれの特殊形態において所有している。（Hua VI；368～9）

たとえ起源を心理内部に発するとしても、幾何学的対象性、たとえば平行線や円や直角が心理内部的であり、ある主観的心像だということにはならないであろう。われわれは現実に紙の上に引かれた線が平行線であるかどうかを、他者と議論することができるということが、そのことを証明している。そのとき私にも属さずあなたにも属さず、人称性を超脱するようにして、これらの対象性はあるであろう。

そもそも「幾何学の起源」をもそこに含む『ヨーロッパの諸学の危機と超越論的現象学』（フッセ

リアーナ第6巻の表題)にまとめられる草稿群(1934~1937年執筆)においては、幾何学も論理学も科学もヨーロッパ的文化、ヨーロッパ的思考様式の所産であり、歴史的、文化的形成物ととらえかえされる。むしろ一つの文化圏にとっての客観性を、無制約の真理とうけとったところにヨーロッパの学の危機があるということ、いつもその起源の相対性への相関関係において客観性が据えなおさなければならぬことが論じられたのであった。ここに文化を構成する意識主体として「間主観性 Intersubjektivität」が浮上してきたのである。「間主観性」の導入によって、ヨーロッパ近代科学を支えてきた客観性神話の根幹が揺すぶられることになる。

2. 用語法としての「間主観性 Intersubjektivität」

ところでそれまでの哲学的伝統のなかでは馴染みのない Intersubjektivität の語があえて使用されるに至ったのは、従来の哲学的用語法ではとらえきれない問題圏がクローズアップされてきたことにはかならないであろう。

„intersubjektiv“ という項を、たとえば „Brockhaus Enzyklopädie“ (1970年版) で確かめると、「さまざまな主観に共通なもの」という説明につづいて、E. フッセルの名がその著書『デカルト的省察録』とともにあげられている。平凡社の新百科事典や岩波書店の哲学辞典においても、「間主観性」の項はフッセルの名をあげることから始まっている。こうしたことから今日では、“intersubjektiv” や「間主観性」の用語はフッセルの専売特許の感すらある。

だがアイスラーの『哲学的概念辞典』(Eisler: Wörterbuch der philosophischen Begriffe, 1984)の該当項を引くと、その前後に“inter-”を冠したいくつかの語が並んでい、„inter-“の思想がある時代性をもっていることを示している。しかもそれらの語はいずれもほぼ同時期に造語されていることに気づくのである。その項を列挙しよう。――

interindividuell; 「個人間の関係によって条件づけられているもの」(Vgl. Vierkant: Gesellschaftslehre, 1923. S. 346)

(なお和辻哲郎『倫理学』上巻 110-1 頁には、Simmel: Soziologie, 1908. S. 14f. から、“des … interindividuellen Lebens … zwischen den Atomen der Gesellschaft”の一節が紹介されており、だとすればジンメルの使用が先行していることになる。)

intermediär; intermediäre Begriffe; Vaihinger: Die Philosophie des Als ob, 1911. S. 568.

intermediäre Gegenstände; Ziehen: Lehrbuch der Logik, 1920. S. 267.

Intermediärbeziehungen; Staundinger: 「超越論的研究の対象としての『我と客観のあいだを導き渡す精神的過程』」Kantstudien XXIV, 1919, 216ff.

Interpsychologie; Tarde = Sozialpsychologie

Interpsychisme; De Roberty: Le psychisme social, 1896.

Interprétation; 近代哲学では Bacon. Naturae interpres, ars interpretandi, interpretatio naturae. (Nov. Organ. Organ. 1.1, 19, 28, 130)

J. Freyer: Theorie des objektiven Geistes, 1923. (physiognomische und gegenständliche Interpretationen)

Vaihinger: Die Philosophie des Als ob, 1911. S. 664.

intersubjektiv; 「主観の総体にとって妥当するもの、さまざまな主観によって共同して体験されたもの、表象されたもの、思惟されたもの、認識されたもの、評価されたもの」という事項説明のあと、次の書が参考文献としてあげられている。

James Ward: Die Energie, 1889 (?). Psychological Principles, 1915.

Goldscheid: Entwicklungstheorie, Entwicklungsökonomie, Menschenökonomie, 1908. („intersubjektiven Werten“) S.59, 183.

Jerusalem: Der kritische Idealismus und die reine Logik, 1905, S.62.

E. Vowinckel: Metaphysik des Ich. 1924.

Vgl. J. Volkert: Gewiß und Wahrheit, 1918. “intrasubjektiv” との対比で使用される。

N. Hartmann: Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis, 1925.

“international” という語について、すでに19世紀はじめ英語圏で普通名詞として使用例が見られるという指摘がある（平凡社版『大百科事典』「インターナショナル」の項参照）が、政治、経済、法律、社会運動等において「国際的 international」という語が頻用されるようになるのは19世紀以後のことである。これは紀元前4世紀のキュニコス派のディオゲネス等の自称した「コスモポリテース」に由来すると言われるコスモポリタンとは異なる概念である。19世紀はじめ穀物の輸出入をめぐる、自由貿易を主張するリカードに対してマルサスは保護貿易を主張するが、そのマルサスが „international“ を言うとき、それはむしろ「国家間」協定と訳すべきものであった。それは国家を否定するのではなく、国家の存在を認めた上で国家同士の関係を言うために使用された用語であった。しかも „inter-“ を冠せる造語法が哲学の領野に入ってくるのはさらに遅れて、19世紀末から今世紀にかけてであることは、上記の哲学辞典の記述から見て明らかである。さらに注目してよいのは、アイスラーの『辞典』における „inter-“ 関連事項の搭載者たちの多くは新カント学派に属しているということである。かれらが、カント的認識論に立脚しながらも、自然認識とは別に社会や文化や価値を論じようとするれば、その構成主体として独我的主観をこえた「共同体的」主観、他者と共同する主観を想定しなければならなかったことは、容易に納得できるであろう。

とくに、上記の記事中の著者名イェルザレムには注意したい。K・シューマンの『フッセル・クロニーク』には、イェルザレムの名は二度登場する。最初は、まだハレ大学私講師時代（1887～1901年）に執筆したフッセルの『1894年のドイツ語で書かれた論理学文献に関する彙報』（1897年）についての記事中のもので、そのなかにヴント、グロガウ、フリーゲル、フッセル、マルティ、コルネリウス、リップス、リッケルト、エルドマン、マッハ、ピーダーマン、ヘンリッキとならんで、イェルザレムの著作が紹介されている。第二はフッセルがゲッティンゲン大学（1901～1916年）時代に執筆した『1895～1889年におけるドイツ語で書かれた論理学文献に関する彙報』（1903～4年）についての記事で、そのなかにもA・マルティ、J・ベルクマン、L・ラプス、R・ハイルナー、Th・エルゼンハンス、R・ウルツェツィエンコ、H・ゴンベルツ、W・キンケル、J・フォンクリースとならんでふたたびW・イェルザレムの著作が紹介されている。ふたつの記事を比較すると、両方に名があがるのはイェルザレムただ一人であり、賛否は別としてフッセル自身には当時の論理学文献として、つよく印象に残ったと見るべきであろう。『論理学研究』第二版によせた序文によれば、その第1巻「純粹論理学のためのプロレゴメナ」の本質的部分は1896年夏と秋にハレ大学でおこなった二つの講義を整合させたものとされる。

その冬から翌年の夏にかけては純粹論理学の解明に打ち込んだ時期である。1897年彙報は、この『論理学研究』の補強を目指して書かれたものであろう。

イエルザレムについて、『岩波西洋人名辞典』（昭和7年）ではこう記されている。「1854年10月11日－1923年7月15日。オーストリアの哲学者。ボヘミア州の生。1885～1907年ウィーンのギムナジウム教授。1891年以来ウィーン大学私講師を兼ね、後その員外教授となった。実り少ない批判的観念論と中空に漂う純粹論理学」とを斥けて、認識論上は実在論の立場を取り、哲学上の諸領域に於いて発生論的、生物学的、社会的見地を維持した。」また『岩波哲学小辞典』では、かれがヴント、スペンサー、マッハから影響を受けたことが記され、著書として、Lehrbuch der Psychologie, 1888; Die Urteilsfunktion, 1895; Über psychologische und logische Urteilstheorien, in: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, Bd. 21. 等があげられている。

もちろんフッセルがアイスラーの『辞典』にあげられたかれの1905年論文を見ていたかどうか、われわれの知るところでない。かれが論評するのは、上記二書のみである。そこには intersubjektiv の語はない。だが一本の樹は「その樹は花盛りである」という主観的判断において客観化されるという、イエルザレムの判断的論理学のどのあたりに、フッセルが共鳴していたかは推測できるのである。また、論理学へのかれの強い関心から、それに上記二論文にその論理学観を紹介した経緯から、アイスラーのあげる論文にも眼を通していたことは十分推測できる。もしそうだとすれば、かれはイエルザレム書から „intersubjektiv“ の語を見ていたとしても不思議でない。注意しておきたいことは、この語が、むしろ反観念論、反純粹論理学の方面から出生したということである。

このことは、ほぼ同じころ造語されたと見てよい „interindividuell“ についても言える。和辻哲郎は『倫理学』において、人間が「間柄」として存在することを説くが、フランス社会学者ジャン・ガブリエル・タルドを、社会を間柄の関係で据え返そうとした先駆者として評価した。タルドは、周期的振動的運動を理法とする物理的世界、遺伝を理法とする生物的世界に対して、社会的世界を「模倣」を理法とする世界とした。かれによればそもそも社会は個人の意識から独立した別個の実体などでなく、個人の意識と意識との間の心理的關係であり、この相互關係は個人心理学が取り扱う脳髓の内部 intracérébrale ではとらえられず、脳髓の間 intercérébrale の心理学がはじめて解明しようというのである。かれはこの相互關係を模倣とよんだ (Les lois de l'imitation, 1890)。このタルドが、社会心理学と同義の “Interpsychologie” を提唱した、とアイスラーは指摘する。

和辻はタルドが個人相互の意識間の心理学をもって社会学を構想したのを克服した説として、ジンメルをあげ、彼が上下の服属關係、競争、分業、党派の形成、代表等の關係形式を取り上げることによって、社会学の自立性を図ったことを評価する。「彼はこの社会的結合からして個人の運動・関心・目的・傾向性・心理的狀態というごとき実質を捨象し、社会的結合の形式のみを捕えようとする。それは個人の孤立的並在を共同存在、相互存在にまとめあげる結合形式である。」(『倫理学』上巻111頁)

ジンメルもまた広い意味でカント主義者であった。かれの関心は事実を説明する社会学よりも社会哲学のほうにあった。「ジンメルは社会を成立させるアプリオリの条件を求める。前者 [=自然] における直感の形式、悟性概念というごとき主観の形式に当たるものが、後者においては相互作用の形式である。すなわち個人と個人とを關係させる形式である。この場合両者の間に存する相違は、前者における実質が感覺的所与であるのに対して、後者 [=社会] のそれが個人的要素だという点である。従って前者の形式は主観に存して実質に存しない。しかるに後者の形式は実質たる個人の心の内にある。個人の

内にアプリアリに存する心的過程が社会を可能ならしむる条件なのである。」(同112頁)

だが以上の、タルド、ジンメルがいずれも社会における人間同士の融合化、共同化、普遍化の側面だけを重視していたのに対し、フィアカントはジンメルを継承しながらも、社会を相互作用の形式とするのではなく、この相互作用の担い手として、個人への社会の強制の側面をも重視する全体性の思想を提起した(Gesellschaftslehre, 1923)。

このタルド、ジンメル、フィアカントの社会心理学から社会学への系譜に、われわれは „inter-“ のもうひとつの系譜を見るのである。

また、ファイヒンガーは、1884年以來ハレ大学員外教授、94年以後同大学正教授であり、„Kant-Studien“ を創刊し(1896年)、「Kantgesellschaft」を創設するなどカント復興、新カント派の発展に尽力し、みずからは「実用主義的にカントを解釈」したと言われる。

こうして、„inter-“ にこめられた思想は、カント的主観を根底におきつつ、自我と他我の相互性を経験世界のレベルから問い直そうとするものであった。それは、主観から普遍に、あるいは個から類へ一挙に駆け上がろうとするデカルト的観念論とは別の道から客観性を求めようとするものであった。

こうした „inter-“ 的風土を呼吸しながら、フッセルは „intersubjektiv“ の世界に入っていったのではないか。つまり、intersubjektiv の語は、フッセルの発案になるものでなく、すでにある一定のグループによって使用されはじめていたものだったのである。そこでは、subjektiv を否定するのではなく、subjektiv と subjektiv とをつなぐ相互性の意識が注目されていたのである。

3. フッセルにおける “Intersubjektivität” への関心史

1925年12月10日づけでフッセルはポーランド出身の弟子R・インガルデンに手紙をしたため、そのなかで自分たちは国籍のちがいを忘れるほど長い時間をかけて現象学的諸問題について理解し合ってきたと述懐しながら、まだ自分には「現象学的還元を間主観性へと拡張する問題が残っている」と記している。この時期、フッセルが「間主観性」問題の解明にどれほど熱中していたかは、そのころフッセルのもとに留学した務台理作や高橋里美の回想によっても明らかである。両者がフライブルク大学でフッセルのもとで学んだのは、1926/7年冬学期と1927年夏学期である。フッセルは、冬学期には「現象学入門」を、夏学期には「自然と精神」を講義した。講義のあと、かれは毎週1回二人を自宅に招いて現象学について解説した。務台は第2次世界大戦後、当時を回想してこう記した。

その当時主としての関心になっていたのは、現象学的方法としての自我論的還元からどうして相互主観的(共同主観的或は間主観的)還元に移り、デカルト風の自我論から出立することによってどうして自然・社会・文化の客観的存在を内在化しうるかという問題にあったようだ。「現象学入門」の講義では主として相互主観的還元に必要な「感情移入」の問題について論じ、「自然と精神」では、同じく相互主観性の立場から自然と精神のコンスティテュションを論じた。この後者については『フッセルアーナ』(フッセル全集)の第四巻として出た『イデーエン』の第二部をなしているもので、彼はその当時この第二部の手稿を大方書きためていて、それを要約的に話したと思う。

(フッセル著、山本万二郎訳『現象学序説』、昭和29年、創文社の「序」)

そのころフッセルは『エンサイクロペディア・ブリタニカ』に「現象学」の項を執筆する(1927年)

が、これがフッサールが超越論的現象学の必然の道行きとして Intersubjektivität の世界を文献的に明示した最初である。現象学において、一般に概念は直観に先行されなければならない。だから、純粋に心理学的概念を獲得しようとするれば、その起源となる、心理的なものそのものについての直観がまず必要である。今、直観された心理的なものは、順々に基づけられた三つの段階からなっている (Hua IX 242)。すなわち自己経験 Selbsterfahrung と間主観的経験 intersubjektive Erfahrung と共同体そのものの経験 Erfahrung der Gemeinschaft als solcher とである。

第一の現象学的還元は…独我論的還元である。そしてまたこの現象学はまずは、私だけの原本的に直観的なエゴの本質可能性の現象学である (egologische Phänomenologie)。だが Einfühlung の現象学および、どのようにしてこの Einfühlung が私のゼーレの現象の総合として適切におこなわれ、それから「他の主観性」を一貫したかたちで指示しつづけるのか、を問う現象学は現象学的還元を拡張して Reduktion auf die reine Intersubjektivität へと向かうのである。(Hua IX 246)

しかしながら、間主観性へのフッサールの関心がこのころ突然おこったのではない。先述のインガルデン宛のフッサールの手紙のなかで、長い間なおざりにしてきたが、実は1910/11年冬学期の講義「現象学の根本概念」においてすでにこの思想は提示されていた。事実「フッセリアーナ」第13、14、15巻に計3巻1900頁にわたる『間主観性の現象学』の遺稿群がまとめられているが、その遺稿群の執筆された時代的スパンは1905年から1935年に及んでいる。「現象学的還元」という方法をはじめて自覚し、超越論的現象学への転回を図ったと言われる「ゼーフェルト草稿」もまた1905年であったことを思えば、じつに超越論的現象学が産声をあげると同時に、間主観性問題が浮上したのであった。

4. 身体性

したがって自我論的あるいは独我論的な還元だけによって、現象学は遂行されると、フッサールは考えていたわけではなかったということになる。超越論的現象学のうちには間主観性問題が当初から含まれていたのであった。そもそも自我の単独的な還元操作だけでは、自然的存在の实在指定が排去されるだけであり、物理的存在の客観性すら確定しえないのである。いわんや社会的、歴史的、文化的世界を基礎づけることは遠くおよばない。

これらの余剰的領域への追及の鍵を担うのは、他我の問題であり、我と他我を引き離す根本としての身体性の問題であった。

一見して、『イデーエン I』においては、身体性は問題にならなかったように見える。たとえば、次の記述は身体性を捨象したところにひろがる同一性が顕揚されているように見える。

もしわれわれが<中略>全自然を、さしあたり物理的自然を「廃棄された vernichtet」と考えるとするば、それゆえいかなる人間も存在しないことになるであろう。人間としての私は、もはや存在せず、いわんや他の人間も私にとって存在しないことになるだろう。しかし私の意識は、その体験成素がいかに変化したとしても、それ独自の本質をもった絶対的体験流でありつづけるだろう。(Hua III 132f.)

身体なき意識<中略>、心なき seelenlos、すなわち人的身体性に心を入れない意識はや体験流

はむろん考えられる。そのような体験流においては志向的経験統一が身体、心、経験的自我主観を構成することはなく、そこではこれらすべての経験概念<中略>がなんら支えとならない (Hua III 133)

「身体なき意識」としての絶対的体験連関にとって、身体をもつ経験概念は「指標 Indices の役を果たすにすぎない。これらの論述は、フッセルが超越論的体験を「形而上学的コンストラクツィオン」としてうちたてるのでなく、意味領域の絶対性に導くための手続きであった。しかしわれわれはフッセルが経験的な領域をすべて無みしさろうとしたと判断してはならないであろう。むしろこれらは意味的同一性を確保するために一時的に留保されたと見るべきであろう。幾何学の命題についてもつぎのように語られる。

ピタゴラスの命題、つまり幾何学全体は、それがいくど、いかなる言語で表現されようとも、不変のものとしてのみ *nur einmal* 実存する。それはユークリッドのつかった「オリジナルな国語」においても、それを翻訳するいずれの国語においてもまったく同じ *identisch dieselbe* である。またいずれの国語にあっても、オリジナルな国語の発語や筆写から無数の口頭の発表とか文字その他による記録に至るまで、その命題がいくど感性的に表明されたとしても、それはまったく同じである。(Hua VI ; 368)

ここにおいても、ピタゴラスの命題は身体なき意識において成立するように聞こえる。ピタゴラスの命題は何語で記されようとも「まったく同じ *identisch dieselbe*」だと言われているからである。しかし、フッセルのほんとうの狙いは、物理的また経験的統一体を廃棄して、純粹意識の領分に駆け抜けようとするにであったのか。フッセルの1926~7年当時の問題意識を務台理作はつぎのようにまとめている。

しかし先験的還元の遂行は現象学を十分な意味で厳密な学たらしめ得るであらうか。これについては決して然りと肯定することは出来ない。何となればこの世界の存在は、私ただ一人の世界として存在するものでなく、他我と共同に向かうところの世界として存在するからである。もしこの世界がただ一人の意識に相関するだけのものならば、いかに先験的還元が純粹に遂行されたところで、その主観性の相関するものは、ただ一人の世界に外ならない。それだけならば認識の客観性は遂に成立し得ないことになるであらう。何となれば私ただ一人が認識主観であるならば、この世界の客観性は無意味なものとなる。客観性とは私と他我との相互関係にしたがってはじめてその意味を持つことが出来るからである。それでこの世界は私に対するばかりでなく、各人に対しても同様に存在するものと考へねばならない。したがって私の意識に於ける先験的主観性と他我に於ける先験的主観性とは、客観的認識の根源として相互に干渉するものがなければならない。かやうに他我から孤立せず他我との交渉に於ける主観性を、フッセルは先験的相互主観性と名づける。現象学的主観性の還元の方法は相互主観的還元にまで到らなければならない。」(務台理作『現象学研究』173~4頁)

そして今や私と他我を区別するものとして、身体性がクローズアップされてくる。先験的間主観性に

において、私は他我に無差別に乗り移ることはできない。私は今ここに、定位空間の中心として身体的に存在し、同じ構造をもつ他我へとその身体性を介して自己移入 *Einfühlung* してゆくのである。

今この身体性を表現の場面に置き移してみよう。心理学主義においては、表現は表現主体の内面あるいは心理的出来事の外化にほかならなかった。現象学においては、たとえばピタゴラスの命題と同様に、まずなによりもどのような身体をとろうともまったく同一なる真理の身体が問題になるはずであった。そのような身体性はどのような構造をなすものであるか、われわれは章をあらためて考察する必要がある。

[本稿は、拙著『絵画美の構造』(勁草書房)『芸術作品の現象学』(世界書院)において論じた表現としての芸術作品の多層構造性をするために、むしろこうした方法論の底流をなす思想運動を明かにするために書かれた。上掲書中、特に『芸術作品の現象学』所収の「フッセルの想像力論」を参照していただきたい。]

(未完)

ウーティスの永遠

古 東 哲 明

「無人は、私たちの視線の不在を、会話の途切れを、そして無口な静けさを意味する。彼は、ある不思議な宿命によって、私たちから常に忘れ去られる名前であり、永遠の不在者であり、招かれざる客であり、充たされることのない窪みである。彼は一種の省略されたもの。にもかかわらずつねに存在している。彼は私たちの秘密」(オクダビオ・パス『孤独の迷宮』)
「私は何者でもなく、何ももっていない。光と同様に世界から離れられないが、しかし光と同様に流浪の身であり、石や水のうえを滑っていく。そして何ひとつ、絶対に何ひとつ、私を阻みもしなければ埋めもしない。外、外である。世界の外、過去の外、私自身の外。」

(サルトル『自由への道』)

1 演技する猿

芸をする猿が話題をよんでいる。とりわけ人まねが得意である。人間のポーズやしぐさを演じてみせる。ほほえましいと思いつながら、どこかうら寂しさがつきまとう。どうしてなのだろう？

演じるとは一般に、「自分の身体をもちいて、ある形姿 (Figur) を体現すること」である¹¹⁾。つまり、表象可能な諸形態 (役柄・像) を、身の振り (所作・姿勢・表情・声・扮飾) を媒体に造形する (form 形を作る・形と成る) こと、もって——意図的であれ無自覚であれ——有形無形の周囲の眼に呈示して見せる (present 振るまう・贈呈する) ことである。form and present が、演劇活動を標徴する。

そのばあい、演者 (猿) じしんは、かれが演じる形姿 (役柄・像) との乖離状態を、実現できなければならない。なにかをふるまうとは同時に、そのなにかに対して態度をとる (距離をとる) ことであり、必然的に、演じる自分と演じられている形姿との、構造論的分岐性を要請されてくるからである。プレスナーにならってより正確に言えば、それは、身体によって具象化された役のうえでのペルソナ (die verkörperte Person der Rolle) つまり役柄と、そのような役柄を肉体によって具象化している生身の役者のペルソナ (die verkörpernde Person des Schauspielers) つまり演者自身とが、分離されたうえでひとつに重なり合うところ (つまり分裂状態) を生きる、ということである¹²⁾。本人 (猿) が、そのような分裂性 (乖離/重合) を意識しているというのではなく——むしろそのような分裂意識の解消 (役に成りきること)こそ演劇の追真性をたかめる——、構造的に、自分 (猿) と役柄 (非猿) との分裂性を生きてしまわざるをえない、ということである¹³⁾。役柄 (形姿) からの一定の隔たりと、役柄への託身とを前提としてはじめて、なにかを演じることも可能になる。演者と役柄との一体二重形式、つまり、演者が主語 (S) となり役柄を目的語 (O) として振るまう形式 (S play O) が、演劇の基本形である [S ≠ O。∴演劇は自己乖離が前提]。

その基本形のなかで、猿はさまざまな役を演じる。おそらくかれは原理的に、無限に多様な形姿 (役柄) を演じることができるだろう。それは、猿じしんが、無限に多様な形姿との乖離状態をいきること

ができるからである〔赤子にはできない〕。けれど、唯一かれに演じることができない役柄（形姿）がある。いいかえれば、それから乖離できないことがある。それはほかならぬ猿自身である。猿は猿を演じることだけはできない。なぜなら、演じる未然に、かれはすでに猿で〈在る〉からだ。演じる必要がないということではない。原理的に、猿を演じる（＝猿から乖離する・離脱する）ことができないということである。猿は、どんなに自分を演じて（乖離させて）みても、猿で〈在る〉という存在論的身分を解消することはできないからだ。猿が猿を演じるとは、定式化していえば「S play S」である。主語である自分自身が、同時に目的語となることである。しかしなにかを演じるには、「S play 0」の定式をとるしかない。S は0の位置につくことはできない。それゆえ、猿が猿を演じるような「S play S」形式は、論理的に成立不可能である。

かりにそのようなことが成立すると仮定してみても、けっきょくは背理におちいる。〈自分を演じる〉とは、さきののべた定義から、〈自分の身体をもちいて自分を体現すること〉である。その成立の前提として、演者と役柄との乖離、つまり、演じている自己（猿）と演じられている自己（猿）との文字どおりの自己分裂を余儀なくされる。しかしそれは、演じている自己と演じられている自己とが、別ものだということにひとしい。前者を自己自身だというなら、後者は自己自身ではないということである〔逆もまた〕。もともとおなじものどうしなら、それらが分裂しあっていると形容することじたい、そもそも矛盾である。だからかりに、自分が自分を演じるとしても、けっきょくは、自分が自分ではないものを演じる、あるいは、自分ではない者が自分を演じる結果になる。いずれも背理である。そもそも、演戯をふくめたさまざまな生の遂行活動の当体（主語 sujet）である自己自身を、どうやって活動対象（目的語 objet）にすることができよう。理由は簡単である。自己（猿・主語）は自己（猿・主語）で〈在る〉しか在りようがないからだ。逆にいえば、演じるられる役柄（目的語O）は構造的に、自己（主語S）ではないからだ。演戯対象（目的語）になったとたん、自己（主語）は自己（主語）でなくなる。どのように工夫をこらして役柄を演じてみても、原理的に、役柄の位置に自己自身を即位させることができない道理である。それは、動きがどんなに動こうとしても、動き自身は動けないのと同断である。あるいは、意識（Bewußtsein＝意識存在）が無限に多様なことから意識できても、意識自身を意識することができないこととおなじ論理である¹⁰。フッサールもおしえるように、意識自体（志向性）は、つねに「何かの意識である」という脱自的様態〔意識された位相（β位相）から〈虚〉ないし〈他〉となって脱漏しつづける様態〕でしか、存立できないからだ。つまり一般的にいえば、自己言及不可能性のアポリアゆえである〔自己演戯不可能性のさらなる根本理由はべつのところにある。後述〕。

とすれば逆に——自明なことではあるが——、なにかを演じることは構造的に、不断の二重の自己疎外〔①別者「らしさ」による自己黙秘にして、②「かのように」による自己僭称〕として成立するということである。演戯とはすべて、自己演戯の不成立（自分を自分として生きることの失策）を、いわばメタ演戯とすることで可能になる自己呈示であるといってもいい。つまり、自己消去（去私・脱自）を代価に非自的の自己（らしさ／かのように）を兌換すること、それが演戯の根本構造である。むろんその演戯現場に、自己自身（猿自身）は臨現している。迫るほど間近に、演じられた役柄よりはるかに近い間近さで、自己（猿）は存在する。しかし、演戯がつくりだす可視空間から自己自身を脱漏し遠ざけ黙秘し他者化する不断の自己消去のために、その臨現性は帳消しにされていく。

諸役を演じる猿の寂しさとはまずはこのことである。かれは、かれであるのに、かれではない。その在るか亡きかの存立の希薄さが、空漠感を呼ぶ。かれが現にソレでありソレ以外ではありえないはずの

者としては登場できない自己抹消性が、胸に痛い。もともとかれには演じる必然性も必要性もない。森にあって、かれは猿で〈在り〉、そしてそれだけで充溢した生存の光芒を放つ。それがかれ自身だからだ。自分が自分で在れるその自己充溢性（自在性）以外にいったいなにが必要であろう。そのいみで、演じることは猿（自己）にとっては余計な過剰現象である。演じる必要も欠損性もない自在性（自分が自分で在れること）を破って、自己超過（自分が自分で在れないこと）を強いられることである。不断に自己を他者化し人間界という名の過剰域（演戯地帯）へ追い出されることである。おちつきなく彷徨う眼の虚ろさが、そのことを如実に語っていないだろうか。

さてすでにお察しであろう。猿のことだけを念頭においていま論じているのではない。進化した(?)猿、つまりわたしたち人間が、つまるところは、演戯する猿ではないのか。つまり、自己演戯の不成立をメタ演戯としたうえで成り立つ、さまざまな人生芝居に明け暮れているのではないか。現にそうである自己を不断に帳消しにする偽装的な自己演戯（「自己欺瞞」）のなかで、なにげなく生きてしまっているのではないか？あるいはいつのまにかそう他に強いられているのではないか？わたしたちは自分自身で在りえているのか？そもそも自己で在り得るのか？猿なら森（自然界）に帰ればすむ。けれどもそもそもが自然界からの過剰（文化）によってその脆弱な生存機能を補填せざるをえない欠陥動物（人間）が、演戯（超過）なしに存立する場所があるのか？人間界に参入した猿がなんらかの演戯を強いられるのも、人間界自体が演戯地帯にほかならぬからではないか？芸をする猿は、この難題を筆者につきつける。うら寂しさといったのは結局はこのためである。

しかしそれにしても少々先走りしすぎたようにおもう。自己論をめぐるトリッキーな陥穽（①自己というようなモノが実体的にあるかのような錯覚②ニセ自己と本物自己との安直な二元論）に落ちこみそうにもなっている。身近なところから問い直してみよう。

2 運転手K

自分とはいったい何者だろう。自己嫌悪と絢交ぜになった青い懐疑の日々に、そう問うた覚えはどなたにもあるだろう。「言ってくれるものはないか、わしは何者なのだ?」。虚飾の王位を剥奪されたりア王が最初に発するの、おなじ台詞である（一幕四場）。

そのばあい「自分」とはむろん、自己自身のことである。大層なことをいっているつもりはない。「仕事に追われ自分自身を見失いそうだ」などという言い方で、どなたも熟知のことだ。これも月並みな事例だが、「私は存在しない」という懐疑にとらえられたとしても、しかし最低そう語り考える当体（sujet 主語）として存在している者のことである。思考のみならず、食べたり戦ったり遊んだりという諸行為において、つねにその行為遂行の当事者となって、遂行現場に居あわせているはずの者のことである。だから、いつでもどこでなにをしようとして、ソレでありソレ以外では在りえようもない、この私のことである。かさねていえば、一度きりの生命を享け、他者と取り替えようもない単独現象として〈今ここ〉に存在している、他ならぬこの私の存在（自己存在）のことである。

けれどその自己存在（自分自身）を考え究めようとしたら、奇妙なことになる。まるで透明人間のような形姿をしているからだ。つまり形姿（Figur）がない。だから演じようにも、演じようがない。ふだんの生活では見失われていても、当然だろう。古来、この正体不明の透明な自己存在を、無人（*οὐρανός*）と呼称してきたのも、そのためである¹⁰⁶。

なにをいっている。自分なんて一目瞭然ではないか。出身どこそこ、何月何日生まれ、職業×○、姓名ナニガシ、特技アレコレ、性格云々……。そう明白に規定できる当体が、自分というものだろう。そう反論なさるかもしれぬ。けれど、はたしてそうか。そのような人格的類型（出自・職分・性分・米歴・容姿・能力など、個人特定に適用される「として分節」）を駆使することで、自己規定できたことになるのか。

人格的類型は、ある人の特殊性（particularity, Besonderheit）を形容する。特殊性形容とは、ある集合（all）内の一単位（part）を、他の構成員と比較し、その種差や偏差を査定することにより、特定することである。しかしそのさい、特定するための媒体項は、人格的類型という一般性である。だから、一般性を準拠枠にし、他との比較考量から獲得された相対的な規定をほどこすことが、特殊性形容にすぎぬ。つまりそれは、全体（一般）の中で個をみる態度である。偏差値評価やミス・コンテストなどはその典型だろう。〈個性〉などといってもおなじ認識様式の産物。同類者のなかで、いかにその人が他と異なっているか特殊であるかを、きわだたせるだけだ。けっきょく、同類性や一般性からのブレや突出度を測定しているにすぎぬ。あるいは、原理的にはだれにも通用可能なダス・マンの相貌（他人の顔）を素材にし、それらを幾重にも塗りかさね、あたかもその人らしき彫像を捏造しているにすぎない。だから、どんなに緻密に特殊性を列挙し限定枠をせばめていっても、一般性（全体制）内部での相対値が算出されるだけであり、ほかならぬその人自身を、比較や比類を絶した（＝絶対的な）その単独性（singularity, Einzigkeit）においてとらえたことにはならない。むしろかえって、限定性の網目（として分節の複合体・他人の顔的肖像画）が目さえぎって、そのひと自身の唯一比類ない存在を、おおい隠す。そもそも特殊性は、表象可能な規定性。β位相（表象圏＝存在者圏）で適用可能な概念である。β位相を最初から脱漏する、その人の存在そのもの（自己存在）を規定しようとしても、原理的に無理である。

たとえば、Kというバスの運転手がいるとしよう。ではKさんは「運転手」なのか？ むろん、バスの中で運転しているとき、かれは「運転手」である。けれど、乗客シートに身を沈めることもあろう。そのとき、もはやかれは「乗客」にすぎぬ。マーケットにも行くだろう。そこで商品を購入するなら、かれは「お客さん」だし、盗むなら「泥棒」。夜間大学に通えば「学生」、新米運転者講習会では「先生」、労組運動の現場では「闘士」や「政治犯」だったりする。親族集団内での関係性しだいで、その親族呼称も縦横に変容する。かれの妻にとっては「夫」だし、子供にとっては「父親」だが、姪や甥からは「叔父さん」、郷里の父母にとっては「子供」になりかわる。

つまりKは、彼がそのつど参入する生活関連状況（場面）とそこでの立場・役割・振るまい方とに応じ、いやでも、さまざまな「ひと」（person）あるいは「何者か」（somebody）、とならざるをえない（以下そのような意味での person や somebody を「～者」と総称する）。役者とそれは類同的だ。Kが、いかなる「ひと」（person < persona 仮面・役柄）となるかは、かれの活動様式（acting）とそれが遂行される場面（scene）や脈絡（scenario）しだいで、相関的に決定されかつ変異する。役者同様、Kは原理的には無数の「～者」に成ることができよう。しかし、状況依存的で一過的に扮演されるそのような「～者」のいずれをも、K自身というわけにはいくまい。生身の役者が、諸役柄のいずれとも、あるいは諸役柄の総和とも等置されないように、Kはあらゆる「～者」の彼方に脱漏する。

ロシアの劇作家エブレイノフは、演劇的なこうした人間世界の成り立ちを、「演劇体制」(theatorocracy) となづけ、つぎのようにいう。

「これがたんに〈言い回し〉でも誇張でもないことを理解するためには、ご自分の生涯のなかか

ら、あなたがある態度をとり、役を演じている時間、あるいは他人が姿勢を構え役を演じているのを見ていた時間を、差し引いてごらん下さい……あなたが偽善者を演じた時間、礼節を重んじる社会のさまざまなルールと慣習に合わせて演じた時間……これらすべてを差し引いてごらん下さい。人生の非演技的側面は、なんと滑稽なほど、微小であることかわかりになるでしょう」⁶¹

かれの議論を敷衍し補足しながらいえば、つぎのようになろう。

地球上には、その住人を支配する大小各種の社会体制や集団システムが、ひしめきあっている。マクロ的には民主主義や全体主義などの国家体制があり、ミクロ的には村落共同体や会員クラブなどがある。しかしその実体はすべて、演劇体制。その集合体に属する構成員が、集合全体を統御するシナリオ（制度・規範・約束事などのネットワーク）から配定された一般類型的な役割を、——本人が自覚的であろうとなかろうと——場面相応に演じて見せる（form and present）しくみになっている。その人生劇の基本的台詞群を用意してくれるのが、公共的解釈装置や先行判断である。それは、たんに外圧的なしくみではない。個人が、ある社会的状況で行為しようとするとき——すくなくとも *conatus essendi*（生存維持の努力）にはかならず人生を否認しないかぎり——、個人は、その内側から不可避的に一定のシナリオと台詞群に巻きこまれ、場面相応の役分をまとい、暗黙裡にも周囲への「印象の演出」（ゴッマン）をせざるをえないように、また周囲（衆目）もそのような評価と対応をせざるをえないように、まずは仕立てあげられてしまっている、ということである。そのさまざまな演劇体制が、重層的に錯綜する接点で、各個人のそのつど具体的な生存生活は織りあげられていく。

むろん、社会体制や既成の言語体系に、個人が一方的に捕囚されているというのではない。批判や葛藤や闘争の中で、体制変革や修整が、接続的にくりひろげられている。そのかぎり「この世への捕囚」（ベルジャーエフ）からの一定程度の解放性は、許容されている。演劇体制は、自己変容を内にゆるした開かれた閉鎖系である。しかし、どんなに激しい体制変革（シナリオ変換）でも、演劇体制（限定系）そのことを、根絶するわけではない。困窮した旧体制を破壊しその終焉をむかえても、またぞろ＜新体制＞という名の別の演劇体制が、つくりだされるだけだからである。そもそも革命じたい、青写真をえがき、前芝居をくりかえし、せりふを練りなおし、失敗作となったり喝采をうけたりする、壮大な歴史劇である。そのような＜体制変革＞的革命をいくらつづけても、演劇体制そのことは、革命 こそて存続する〔体制（限定系）そのことを否認し、無限定（自由位相）へ不断に超出しようとする永遠革命（演劇否定劇）は別〕。演劇体制だけが、大小各種の社会生活の唯一かわらぬ根本軌道である。世界は劇場。人間は役者。人生は芝居。

以上がエブレイノフの演劇体制論の素描である。あるいは、月並みな世界観。古来から世界劇場（*teatrum mundi*）論として、そして今日なら社会学の分野で「役割理論」として、周知のことである。それは、人間界を演劇になぞらえて説明する解釈格子にとどまらない。一幕の劇のもろさやはかなさにも似た、現世無上・世界虚仮を炙りだす透視装置でもある。リア王なら、「わしらはこの世にうまれて泣いた／道化ばかりの、この世界という／巨きな舞台に抛り出されて、泣いたのじゃ」（四幕六場）と慨嘆するところだ⁶²。

しかし嘆いていてもはじまらない。それがこの世（人間界）を生きるということだ。幻世（*imago mundi*）と諦め、夢幻泡影感のなかで、きいたようなペシミズムをきどってしまえば、それこそ体制側の思う壺である。重要なことは、このような不可避の生存構造（演劇体制）の洞察から、自己の問題にとってどんな積極的議論を展開できるのかということである。もっとあからさまに言えば、そこにどん

なく〈危険思想＝自己解放思想〉が託されているのかということである。

3 水のように、鏡のように

まず指摘できることは、世界劇場論は裏をかえせば、自己の正体 (identity) を語っているということである (正確に言えば無正体という正体)。だから世界劇場論は、世界虚仮的ペシミズムのすすめでも、この世の悲喜劇から自分だけは免責されようとする自己逃亡論でも、あるいは、厭離穢土欣求浄土式の説教方便 (悔い改めと天上への招待) でもなく——そのような文脈でかたられうるとしても——、積極的な自己究明論として解釈されなければならないということである。ではどんな自己の正体がうかびあがるのか。

くりかえすことになるが、Kはさまざまな〈～者〉と成ってみせることができる。国王から乞食まで、原理的に、かれに拒まれた役柄はない。まるでカメレオンのようだ。決定的なしかたで、特定の何者かに固定できるような存立構造を、Kはもたない。

しかし、かれが無限に多様な「～者」に成ることができるためには、その前提として、K自身は〈誰とも特定できない者〉であることが、つまり、何人 (person) でも何者 (somebody) でもないといういみで「無人」 (nobody, noman) であることが、必要である。というのも、もしKがある特定の「～者」として固定されているならば、あるときには甲、またあるときには乙となることができなくなるからである。もし、たとえば「父親」あるいは「教師」として固定されているなら、どうしてそれと対立する「子供」や「生徒」であることができよう。役者は、生身の自分自身を舞台上から消すことによって、舞台上のさまざまな役柄を演じることができる。というよりむしろ、自己抹消が演戯成立のために不可欠なメタ演戯であった。それと同様、Kつまり自己自身は、誰とも特定されない無人であるからこそはじめて、無限に多様な「～者」となることができる。

「一本の灌木は一本の灌木であることに甘んじる。一人の人間は、それ自体においてもその内奥においても暗く未規定であるゆえに、いわば何にでもなりうる可能性をもっている」(ブロッホ、*Das Prinzip Hoffnung*, S.1093. 以下 PH.)

それは譬えていえば、鏡や水のようなものだ。鏡は、周囲の千変万化の色や形を映しだす。がそれは、鏡自体が (その本分をはたす場面では) 無色無形であることとひきかえである。水もまた、それ自体は無色透明・無味無臭・無相無形であるからこそ、どんなに複雑な形の壺にもおさまり、膨大な色彩や匂いをも呈することができる。

このことを、動作や仕種といったポイント演戯にしぼっていえばつぎのようになる。

わたしたちの身体が、たんに〈自然な〉裸の様態ではなく、長年にわたる習練や慣習のなかで、人為的文化的に〈加工された〉ものだということは周知のことであろう。いわゆる身体図式をインプットし、それが一種の〈として構造〉となって、あらかじめルールをひかれた見えない鑄型をたどるように、身体は、本人の意思にかかわりなく機能しはじめてしまう。その、身体図式〔たえざる変容や転換をゆるす〕に限定されながらわたしには、たとえば、座る、立つ、歩く、泳ぐ、跳ぶ、潜るなど、膨大多様な身体姿勢や身体運動がゆるされている。しかしこんなことが可能なのは、そもそも身体存在それ自体が、いかなる姿勢にも、また特定の活動状態にも限定されない〈無限定態〉あるいは〈可能態〉だからである。もし身体そのもの (身体存在) が、たとえば座ること、怒ること——およびそれにつわる身体図

式——に限定されていれば、どうしてつぎの場面で、立ったり笑ったりできよう。そのいみで身体自身は《無活動の無作体》である。身体が存在自体は、不断の可能態あるいは透明態(Corps sans Organes: アルトー)にとどまりつづける。

つねに何者とも名づけようのない匿名性が、実生活遂行のさ中に、見えないすがたで居座っていることが知れよう。わたしは歩いているのに、その歩いている私の〈内〉で歩いていないナニカ。泣いているのに、そいつは泣くとか笑うとかにおかまいなし。食事をし、語り、TVを見ているのに、その活動当体であるわたし自身(自己)は、摂取せず、喋りもせず、見もしない。諸所作の動きの〈内〉にしながら動かない奴。為すことのなかでなんもしないナニカ。誰? とそう問うても、誰と特定不可能な匿名態。だから無人(誰でもない者)としか名づけようもないナニカ。むろん無人といっても、実体的にわたしのどこか〈内部〉に潜んでいるモノではない(フロイトの超自我や意識内在的の小人ではない)。わたしの存在自体(自己存在)が、特殊性形容によって表象可能な特定の内実限定されない無規定無限定の、それ自体はもはやなにもしない《無為の空白者》であってはじめて、膨大な諸活動や諸姿勢を遂行することもできる、ということである。

だから逆にいえば、わたしたち自身は、蠟のように自在に形姿をかえ何にでもなりうる可能存在(Möglichkeitsein), ないし永遠の可能態(Möglichkeit)であるからこそ、たとえば、「教育によってこれほど多くの型押しが可能であり、教育された後でもこれほど多くの型の強制が可能なのである。しかもまた、人間の規定可能性がいつまでも残っているから、歴史的・社会的にあれば多くの人間の顔が登場できたのだし、将来もなお多くの新しい規定が生まれるのである」(PH. 1093f.)。

この「～者」には固定されえない「暗い未規定性」あるいは可能態。限定態(固定態)としての「～者」からの永遠の逸脱者としての無人。これがKさん自身であり、ほかならぬわたしたち自身(自己)である。もし、〈現実に存在しているもの〉を実存というのなら、この「～者」に収監できない無人こそ実存である。実存(自己)は、光の暴力の領域外に、つまりすべてをβ位相に回収する自我(認識主観・意志主体)の権能外に、暗い未規定性として現成する。したがってもし、「きみは何者か」と問われれば、オデュッセイアがそうであったように、「無人」と答えることが、自己の現実(実存)にもっとも忠実な答え方だということになる(おまえは何色かと問われたカメレオンの身になって考えられたい)。しかしそれはもはや、わたしは自分自身を規定できないということにひとしい。だから、「自分とは一個の他者である」(1871. 5. 15, P・ドムニー宛書簡)と、ランボーとともに答えることにひとしい。こういう〈者〉だと自己限定することは、そのことによって自分自身に嘘をつけていることになる。

「どんな人も、自分自身とは他なるもの。どんな人も、自分の外に、自分の彼方に存在するという可能性)によってのみ、人間たりうる」¹⁰

だから逆に他人が、きみはこんな〈人〉だと限定しても、それは全部まさに他人事・他人の顔。本人ですら、自己に言及し自己同定すること(identify)ができない自己言及不可能性が、自己の正体(identity)だからだ。人はみな、無人である。その無人(自己)を裏切ることで営まれる壮大な可視性の劇場(β位相)が、この世(人間界)である。

詭弁であろうか?

そんなことはない。たとえばもしわたし自身(自己存在)が、「歩行者」であればどうしてつぎに「座る者」であれよう。「教師」であればどうして「失業者」になれよう。「青年」であればどうやって歳をとったらいいのか。わたしがさまざまな「～者」となり、諸活動を遂行できるためには、わたし

自身は、いずれの「～者」や特定の様態に固定されては困るであろう。わたし自身は、「～者」という特定の恒常的一般性（人格的類型）に固定されない無為空白の透明態〔「特性のない男」ムジール、「白いドミノ」セール、「非人称の存在」マラルメ〕であってはじめて、いきいきと具体的にさまざまな活動を遂行できる。膨大な個人史的経歴をもつこともできる。〈自己変貌〉や意識変革や宗教的改心も、可能になる。職を変え身分を失うこともできる。その意味で、無人であることは、具体的で実際的な生存生活が可能になるための積極的前提（可能性の制約）ですらある。逆にいえば、現にわたしがさまざまな具体的で人称的な「～者」であり、そして人称的な実生活をおくれているという、まぎれもない現事実それ自体が、わたし自身は無人であることを逆証している。だからたとえば、「エゴとウーティス」と題された遺稿で、メルロ＝ポンティはいう。

「行為者であるためには、あるいは客観化や命名がされる者であるためには、わたしはいっさいの客観化や命名にさきだつ無名者（l'anonyme）でなければならない」（VI. 299）。つまりわたし自身は、「何者でもないゆえ、誰かとしてとらえることなどできない」（*ibid.*）ような、「根源的に現前することのできないもの（un Nicht Urpräsentierbar）」（VI. 303）、「誰でもない者（personne）」（VI. 254）でありつづけることによってこそ、具体的で膨大な諸活動や実生活が可能になる。かれが、「私の存在そのものをなしている超越の深い運動」（PP. 432）としてあきらかにした「黙せるコギト」や「身体的実存」、あるいはレヴィナスのいう「素顔（visage）」⁶⁹、つまりは一般に現象学でいう超越論的自我・わたし（Ich）ということも、このような無人論との重なりあい、いま一度考えなおすことができるかとおもう。フッサールもいっている。

「すべての人間は、《一個の超越的自己を担っている》。といっても、実在的な部分とか、自分の心のひとつの層〔超自我とか意識内部に住む小人〕としてというのではない……人間のどのような行為の中でも機能しつつある究極的な自己〔のことである〕」（Krisis. § 54-b）

さまざまな疑義や反撥を呼んできた「超越論的自我」——人称性をもたず「沈黙した具体性」としてあたえられるばかりの、しかも絶対的に唯一の「根源我（Ur-ich）」（Krisis. § 54-b, § 55）——も、可変的で状況依存的な「～者」としての「経験的自己」や「自然の人間」には、けして収監できない無人の別称にはかならない。だから超越論的自己を、否定したり抹消しようとする議論はすべて、議論する当人が自己自身を見失うことによって成立するだけである。

このような無人（超越論的自己）は、ほんとうに、上演中の生身の役者のようなものだ。俳優はある日はハムレットを演じるが、オセローにもリア王にもなれる。舞台と活動様態次第で、原理的に無限に多様な可視的役柄（「経験的主体」フッサール）を演じれる。しかし諸役を演じ可視化するためには、役者自身は可視的で限定的な何者か（somebody）であっては困る。自己（「超越論的主体」「モナド」フッサール）は、「世界のうちに主題として登場できるようなものではない」（フッサール）。舞台上に本人、つまりレヴィナスのいう「素顔」が登場したら、世界劇場は破綻する。「素顔」を喪失し、「他人の顔（仮面）」をつけるという仕方では、人間であること（演劇体制のこの世を生きること）はできない。わたしは、わたし自身としては登場できないことを、最初から約束されてこの世に生まれたのである。

かといって、舞台の外部や背後世界に実体的に分離して別在しているのではない。自己抹消と引き換えに役柄をえがきだす当体（Sujet）として、現にまぎれもなく舞台の〈内〉にいわせている。役柄を体現する声や身振りや表情の裏づけとなって、つねに舞台にあがっている。ただ、その登場のしかたのあまりの透明さ（直接性）のために、ソレとして距離をとって表象することも限定することもできな

いだけである。舞台に内在しているのに、舞台の露頭面からは永遠に脱漏すること。それが、自己（無人・実存）の存立形式である。自己は、この世（世界劇場）の〈内〉にしながら同時に〈外〉にいる。〈内にいるのに外にいる〉という、自己のこの奇妙な存立形式を、フッサールにならって「内在の超越」¹⁰⁰と呼ぼう。むろん、「隠れるというしかたでしか現れない」という、存在一般の定式のヴァリエーション。新奇なことではない。

4 絶望／至高

この内在の超越性が、まえにふれた、わたしはすべての役柄を演じることができるがしかし自己自身だけは原理的に演じられないという、自己演劇不可能性の根本理由である。自己が〈内在の超越＝無人性〉を根本特徴とする以上、自己黙秘・自己疎隔・自己抹消は、本人がどんなに純一な道德意識をもちあわせていても、あるいはどんなに鋭利な反省能作をかたむけても、解消できない定めである。つまりわたしたちの成り立ちからして、自己は自己としてこの世に登場できない仕組みになっている。水はすべてを濡らす。けれど自分自身は濡らせない。火はすべてを焼き尽くすが、火自身を焼けない（そんなことをしていたら火は熱くて燃えていられまい）。大気はすべてを包むが、自分自身を包めない（自分自身を包み込むような風呂敷が考えられるだろうか）。ちょうどそれとおなじような「自己同化（Assimilation）」（PH. 1089ff.）にまつわるアンチノミーが、自己存在にかんしても妥当する。

くりかえすことになるが、この世で生活することは、演劇にほかならない。演劇とは、ある人が、現に自分がそうで在るのとは違った者（役柄・仮面）へ振り替えられ、自己同化にかならず失敗するということである（本人に意図や自覚があるかどうかは本質的なことではない。むしろ暗黙裡に世界劇場のなかに生まれ生き死ぬ。それが通常だろう）それはいいかえれば、サルトルが鋭く分析してみせたように、人間は、自分がそうで在るのではない仕方ではしか存在できないということであり、「不断の自己否定として自己を構成すること」、そのみで「自己離反（échappement à soi）」（IN. 61f.）ないし「自己背信（mauvaise foi）」（EN. 85f.）が、わたしたちの生存の避けることのできない常軌となっているということである。つまり、この世に生きる（演じる）ということじたいが、自己離反をその成り立ちの積極的な条件（メタ演劇）にしており、自己背信を織り込み済みの生活しか成立しないということである。

とすれば、自己自身を生きよう（演じよう）ということこそ、無理な注文である。仮面舞踏会にほかならぬ実人生で、素顔がどうやって〈素顔の仮面〉をつけることができよう。素顔につける〈素顔という仮面〉は背理である。空蝉（自己・素顔）が永劫に源氏（反省我）から脱け去ってしまう根本理由もここにある。

いつもソレでありソレ以外ではありえない自分自身なのに、わたしは、現にソレである者ではない者としてしか、つまり自己自身との絶対的隔離性・乖離性においてしか存在できない逆説。内在の超越ゆえに、永劫の自己消去・自己背信以外に、わたしであることの不可能性。この、「自己における分裂関係」¹⁰¹を、キルケゴールは絶望（Verzweiflung < Zweifel 二重分裂・曖昧）と名づけた。

「自己がそれ自身でないということが絶望である」¹⁰²

それはまず、①通常ひとは、自分自身を自覚的に所持していないということであるが、さらに、②そもそも自己は、それを持つとしても持てないことを意味する。つまり、自分自身ではないことでしか自分ではないこと、自己と接触しそれを人間的知力意力の裁圏内におこうとしても不可能なことを意味

する。にもかかわらず、③わたしは「自己自身から抜け出ること」も不可能である。いつもすでに自己自身で在るからだ。この①②③が同時にもつれ合っつくりだす奇妙な分裂状態が、〈絶望〉という名の自己の根本体制（成り立ち）である。現にソレであり、ソレ以外ではありえない自己なのだから、「自己自身からの脱出」はできないが、しかし、その脱出不可能な自己自身との不可触性。あるいは不可触ゆえの脱出不能性。自己は、すでにつねに自己であるしか在りようがないため、わざわざ自己に成る必要はないが、しかし自己が自己で在るのは、自己を自己として顕現的に定立することも、それへ態度をとることも、それをあえて演じることも、だからそれとして所有することも、拒まれたうえでのことである。わたしは、自分以外のすべての者になれるが、わたし自身という役職にはつけない。どんなに懸命に生きてみても、自分として存立できない自己からの疎隔性に追い込まれてしまう、狂おしい定め。ここにも、A B二の思考圏を逸脱する存在固有の根本動性が、かいまみえる。内在の超越性が、こうしたキルケゴール的絶望の存在論的基礎をなしている。

このような自己（無人）の「内在の超越性／自己演戯の不可能性」という名の絶望の境涯はけれど、同時に、だれしもの存在（自己存在）が、じつはつぎのようなある途方もない至高性の刻印を帯びていることを、逆証している。

自己が、つねにどの生活場面にも〈現にいるけれど／現にいない〉という内在の超越性は、実存（自己自身）が——本人のであれ他人のであれ——、人間的な知力意力の裁量圏から不断に超出すること、つまり〈人のよくしうるレベルを越えていること〉を意味する。いいかえれば、世界劇場（人間界・β位相）の側から、どんなにソレに言及し関与し接触をはかろうとしても、不可能だということだ。剣が思想を刺すことができないように、殴ることも、危害を加えることも、弾圧することもできない。だから、たとえ鋭利なメスで生体解剖をほどこしても、自己自身は摘出不能、死体にすらなれないということだが、しかしこのことはいいかえれば、自己存在が、time（いつ）や place（どこ）のカテゴリー適用が可能なモノではないこと、だから死んだりうまれたりするようなモノではないということを知っている。つまり自己（無人）は、いっさいの時空限定性（有限性）から原理的に超脱している。〈～者〉は、ある場面ある時刻に最初から編みこまれ限定された人間の側面だが、自己自身は、そのような時空座標系を最初から逸脱するというしかたでしか、どこにもいない。だから、自己とは「人間のうちなる永遠者」¹⁰⁰。だれしもその人自身は、どのような時空特定からも離免された、その意味で無限の位相に、あるいは永遠の相の下に〈存在する〉。概略以上のような、自己のある種の至高性（超—人性・超時空性）を、自己の絶望性は同時に裏語りしているのである。詭弁ではない。

そもそも、在ればこそ無くなる。現前すればこそ消滅する。在りもせず現前もしないものに、不在も消滅も無効である。モノや〈～者〉、つまり「在るもの」（Seiende）は——その概念からも事実上も——在る、現前している。だから無くなることにもなる。けれど存在者が「在ること」（Sein）そのことは在るのではない。だから、無くなることもない。現前していないのだから、消滅しようにも消滅できない。この根本原理が、自己存在（無人）にかんしても同様にあてはまるのである。

むろん、血肉をそなえた私という存在者〔「～者」として規定可能な自分〕は〈在るもの〉だから、有無の二者択一の論理圏に浮沈する。生誕した身なればいずれ塵土と化す。あたりまえのことだ。けれど、私の存在そのこと（自己存在＝実存）はモノ（存在者＝～者）ではない。だから、在ったり無かったり、現前したり不在になったり、生誕したり消滅したりすることができない。自己存在は、有無の論理圏を超脱している。生誕と死滅とのディコトミーに妥協してあえていいかえれば、刻一刻に生誕し同

時に死んでいる、だから生でも死でもないその Zwischen が自己存在。「分段生死」の表象圏で成立する生前や死滅や死後の観念がもはや無効になった位相（ α 位相）に、生か死かの〈あれかこれかの論理〉が通用しない〈生死の外部〉に、位置する。というよりそのような意味での〈外〉にしか、自己自身が存立する場所は、最初から〈在りようがない〉。

けれどふだん、〈外のこと（素顔）は成立しないのに、その覚醒の失策ゆえ、〈外に立って生きる姿勢〉が実現されず、〈内に生きているかのような態度〉に終始し、内の論理と感性に攻落されつづける。自己（無限）を〈～者〉（有限）と等置し、疑念をいだかない。学生だ議員だ、男だ女だ、母だ妻だ、凡人だ弱者だと自己規定（狭窄）し、そのような自己表象像を自己自身に隙間なくかさねあわせる。それは、役者が、舞台上で演じられる役柄を自分自身だと思いこむ滑稽さににてもいよう。けれどそのとりちがえや滑稽さはふつう、忘失される。なにも、道徳的落ち度や呵責の問題ではない。自己背信（自己欺瞞）が、生活形式の裏布を織りあげ、自己錯誤を感じさせない自動調整機能となってはたらくということである。

5 頭足類画

四才までのこどもが描く自画像を、なづけて「頭足類画」という。胴体がなく、手足が頭部域から直接とびだす絵を、共通して描くからである^四。つまり no-body（胴体なし＝誰でもない者）。なぜか。

発達心理学によれば、①身体像意識（言語学的には一人称単数）の未熟なこと、②そもそも対象化能力（対象像をリアリティーと重ね合わせる思考回路）が希薄なこと、③内受容的に〈内側〉から直接生きられる接触空間（「直接生きられた現実」ミンコフスキー）が、その生存感覚を領導すること、この三点によるという。

しかしここに未発達や〈原始の思考〉ばかりをみてはなるまい。現に生きられている自己は、対象像にならない外部性として、あるいはそれへ距離をとれない渦中性として、直接生きられている次元（内在の超越）。とすれば、リアリティーとしての自己存在（≠自己像 persona）は、認識主観から空無になっている（become nobody）しかない。そのような nobody の自己存在を、いまだ社会という名の演劇体制がおよんでいない幼児が、あるていど保持し迎接している証左を、この頭足類画の事例にみるべきだろう。

ところが、すでに一定の世界劇場に回収された者たち、つまり広義の大人たちは、自分を「何者か（somebody 名のある者・ひとかどの者）」とみなし、あるいはそのように〈自己形成〉し、そのような自分（何者か）にそっくり自分自身を投影する。世界劇場（生活関連状況）およびそこに貫通するシナリオ（共同幻想・制度システム）との相関関係で成立する役柄（persona 仮面）を、自分自身（素顔・実存）ととりちがえ、とりちがえていることすら念頭から消失するたてつづけの「自己欺瞞」を常態化させる。のみならず、世界を「なにモノか（something ≠ nothing 空）」とみなしがちだ。世界劇場（人間界）の舞台風景をそのまま現実世界と思いこむ。〈外面＝像自己〉を自己自身と、〈外界＝像世界〉を世界そのものとみなし、疑念をおぼえない。すっかりそれが自分であり、この世の現実なのだ。しかしその忘失を代償に、特定の誰かとして、世界（人間界）の座標軸のどこかに位置づけられ、この世の内部での安定した居場所や地位が保証される。その安定化が、自己背信をさらに助長。分裂性・二重性の黙過状態（自己欺瞞）は高騰し、自己隠蔽の強固な整流器となって常態化してしまう。

それで問題なければいい。けれど、分裂や隠蔽やズレを前提に成り立つ常態性は、構造的に不安定で

ある。不安定ゆえの不安が基調音として残ろう。ねむった子供をたたき起こす必要はないが、いずれ、茫漠とした闇夜に目覚めおののいてしまうときはくる。世界劇場にいることの根本的な不安や曖昧さに、だから不断の自己背信に気づいてしまうオイディプスの破綻は、構造論上、避けられない。

ならば、欺瞞なき安定性の可能性はあるのか。つまり、自己（素顔・至高）が自己（素顔・至高）のままに在ることが可能なのか。

6 仮面剥奪

自己演戯不可能性、あるいは自己の内在の超越性は、撤回不可能な前提である。自己自身を演じることなどできない。だから、自己自身へ反芻的にかかわろうとしても、それこそ絶望的な無限退行のジレンマにおちいる。しかしそのうえで、現にそうである者（無人）に、現にそうである者であることが不可能な者（人）が、即一すること（自己同化）ができるのか。

まず当然、演戯を停止し仮面を剥ぎとる世界劇場降板が思いうかぶ。劇場俳優のばあいから簡単だ。楽屋に帰ればすむ〔楽屋とはよくいったものだ。もっとも実際は、〈俳優〉という名の別の芝居がはじまるのだが〕。けれど人生舞台の楽屋は、どこにあるのか。そもそもそんな場所があるのか。死去？ それはたしかに、人生舞台からの降板、何者でもなくなる時。しかし悪い冗談だ。問題の回避でしかない。課せられた課題は、舞台にいながら（生きながら）、自分（無人）が自分のままで在れる居住まいかたである。

だれしもいくつかの可能性は思いつこう。典型的にまとめれば以下のようなだろう。

(a) 《役柄離隔 role-distance》（ゴフマン）

それは、役柄への密着を停止し役割を表面的に無感動に遂行することで、自己自身をイノセント状態に保蔵しようとする態度である。舞台上上がりながら、めっきりさめている俳優のように、表向きみごとに役柄は演じてみせる。しかし、役柄から自己を「離断（un-coupling）」（レイン）し、〈これはわたしではない〉という静かな呟きのなかにつづけながら、周囲世界をあくまで〈お芝居〉なのだ洞察し突き放す態度である。暴君におもてむき従順にしたがいながら、心のなかで舌をだす使用人の二枚舌的二重性は、その典型である。凡と非凡、俗と聖、悪と善というフィクショナルな二元性を設定し、自分を後者に位置づけ、この世（世界劇場）の秩序（俗・悪）から離脱したかのような観念操作をおこなう態度（超俗主義・高踏派）も、これである。

けれどそれで、自己が自己で在れる場所（至高性）に生きていることにはならない。役柄への埋没を停止し、世界劇場から自分を隔離させただけである。隔離し確保したはずの自己を自己として積極的に生きているわけではない。

(b) 《絶縁 disconnexion》（R. D. レイン）

(a)が高騰すると、役柄と自己自身との二重性を折り合わせていた調合点がみいだされず、両者完全分断状態（絶縁）が生来し、分裂病質症状、あるいは離人症（depersonalisation）におちいる。

このばあい、当人は、常識的な（社会通念に基づく）仕方に関わる整流器を欠損する。つまり、「自己欺瞞」というしかたで自己倒錯したまま眠り耽る回路をうしなう。自分が演じている〈～者〉位相は、自分ではないという鋭い否定感情が肥大。身体が体現し扮演する自分（役柄）を、もはやじぶんとは感じとれなくなる。「自分というものが実感として感じられない」。「自分がなくなってしまった」。「自分のからだではないみたい。だれか別の人の体を借りて歩いているみたい」。こう

した身体（役柄）の自己所属感喪失が、かれの生存風景を織りあげる。だから実生活（世界劇場）をちっとも実在感のあるものとも感じとれなくなる。「いろんなものがちゃんとみえているが、それが実際にそこにあるという実感が湧かない」という外界の非実在感。「時間や空間がなくなってしまった感じ。なにもかもシーンと止まって、奥ゆきを失いすべてが平板になったみたい」という時空喪失感。テレビや小説や生活状況の全体的筋や脈絡がつかめず諸場面が断片化する。シナリオ喪失感。こうした症状を訴えるのもこのためである。

世界劇場全体が茶番劇におもえ、以前のようにいっしょにそこに溶け込めない舞台剥離感情に浸されていると解釈できよう。「世界（世界劇場）に住み慣れていることとしての自明性」（ブランケンブルク）の崩壊である。むろんそれは、劇場世界もそこでの役柄自己も、「みずからのもの＝自分自身に起源を有するもの」ではないという、正当な〈自一覚〉の表白にほかならない。だから、自己演戯不可能性（絶望）という真実のめざめへの端緒でもある。しかし(a)のように、二元性を同時構成し両者の折り合いをつけながら二役を演じる〈狡猾さ〉は欠落している。むしろこれまでのように意味も価値も感じとれなくなった役柄自己や世界劇場がくっきり露出するゆえ、かえってそれに脅かされ、心身を吸い取られ、翻弄されてしまう。しかも〈～者〉演戯という一種の防御装置が剥落。台詞も配役も奪われて舞台に放り出された役者さながらに、無防備に直接、衆目の監視の眼に曝され、世間への露暴感情、周囲から指令されたり操作されているといった被害妄想状態に、陥没する。はては抗いもやみ「廃墟に立つ影」（レイン）と化す。分裂病発病である。

(c) 《完全主義的遵守》（T・パーソンズ『社会体系論』第七章）

(a)や(b)とは逆に、自己（主語S）を積極的に抹消して役柄（目的語O）にすえかえる。自己自身の声は無視できる程度とかがえ、課せられた課題役割を強迫的に遂行することで、自己自身と役割自己との懸隔を解消しようとする態度である。〈S=O〉を偽装し、S play S でもあるかのような逆転的自己同一化を形成しようとする。管理社会、あるいは画一化を本義とする集合体や政治運動体が、その構成員に求めてくるのも、このような類型であろう。

しかし結局それは一時的な自己隠匿。「S play (S play S)」という、演戯の基本形の変様形。S はかくれた主語としてどこまでもつきまとう。

(d) 《革命》

ならば、積極的に表舞台を破壊したり変革する類型はどうか。シナリオや舞台、そこから配分される諸役への異議申立てと変革は、そのかぎりまで、旧来の〈～者〉からの役割剥離状態を実現し、旧式の世界劇場への捕囚からの脱出をかちとる。そのおりの、無礼講にもた無人化（世界劇場への拘禁解除）は、その解放感ゆえの熱狂と陶醉へ人をさそう。けれど先にふれたように、演劇体制そのことはなくなる。革命執行も演戯であり、新体制は新舞台にほかならない。自己（実存）の一貫した抹消システムである演劇体制は、革命中にも革命後にも存続する。体制変革運動は万華鏡。どんなに回転（revolve）してみても、おなじような絵柄（演劇体制・自己消去）が繰り返されるだけだ。

(e) 《逸脱》

世俗世を離れ、蒸発したり、隠遁したり、異郷をさすらう漂白の生存形式はどうだろうか。たしかに、役柄は降りれよう。S play O 形式の一時的な執行停止がおり、Oの一時免除とはなる。役柄という名の負担解除が、トラベラーズ・ハイといった自由感情と陶醉を誘うことはよく知られている。

けれど、それはたかだか S doesn't play O。Oを演じないというだけの欠如形式である。つまり S play O の一ヴァージョンにすぎぬ。役割演技の厭わしさから解放されはする。けれどそれ以上ではない。そもそも舞台を降りている（超越している）のが自己自身である。その最初からいつもすでに舞台を降りている自己に、舞台を降りれば帰れるわけではない。＜最初から舞台を降りている自己＞は、舞台を降りたつもりでも、さらにその寸前に、舞台を降りてしまう。つきまとう影のように一寸先を歩む。絶望（二重分裂）という影を引きずったまま、舞台を降りるといふ演戯を、また続行しているだけである。だからけっきょく、＜世界劇場を降りる役＞を演じているだけだ。つまりそれも、世界劇場の変則的ヴァリエーション。世界劇場からの降板にならない。隠遁ごっこや旅人ゲームをしているだけのことだ。

(f) 《遊戯》

ならばいっそ遊戯はどうか。無人は無為態、空白の無用者。なにもしない。なにも求めない。なにかの為なしに在る。時空特定性からも離脱。無人を特徴づけるそのような無為性・無目的性・無時空性は、遊びのありようとの近似性を暗示する。

たしかに遊戯中、実生活の役割や人生上の目的連鎖は解除される。そのいみで、遊戯とは、この世に在りながらこの世の役割やシナリオから免除された＜外＞に赴くことである。さまざまな遊びの形態があろうが、その遊びが遊ばれるとき、たしかに無人が顔を覗かせていよう。＜私＞が遊ぶのではなく、私の気づかれない内部で無人（自己存在）が遊びだすとき、つまりその抑制の閉鎖制の閉塞域（世界劇場）から解き放たれるとき、おそらく無人が無人として胎動をはじめていよう。じつはなんでもいい、ふつうは仕事の範疇に分類される活動であってもいい、ある生の遂行形態が遊び（無為・無償・無時空の活動様式）になるその喫水線に、世界劇場にいながら外に往く無人化が、可能になるようにもおもう。遊び自体そのいみで、反社会反体制的（反演劇体制的）な危険性を内填している。

けれど、世界劇場の外部へきわどく接しながら、その喫水線に佇む。境界線上でのゆらぎにとどまる。その境界性が遊びを安全な公共物にしている。一步まちがえば＜外＞への突出の前兆であるが、無人遊びに火がつく寸前で止めること、それが遊戯のかくされたルール（メタ・ルール）である。

たとえ蕩けるような状態〔忘我・陶醉 = Au Bersichsein（自分の外にいること）〕に身をゆだねたとしても、どうだろうか。傍若無人（夢中）に遊ぶその刹那。もはやどこにいていつであるかを忘れた夢の世界。けれどそれは、ドイツ語表記も含意するように、あるいみで、もっとも＜自己の外部＞である。遊びがそのまま生活である赤子を思いあわされたい。むしろ、自己覚醒からもっとも疎隔した生存様式である。

いいかえればこうである。遊戯のなかで、ひとは無人地帯に入りこむ（赤子がそうであるように）。けれどそれは、その無人地帯を無人地帯として覚醒する契機を欠落させることと引き換えである。遊びは、遊びそのことをみつめるまなざしを遊ばせることを、メタ遊戯としてなりたつ。もしまなざせば、遊びは破綻する。遊びは、最大の御馳走（無人化）を味わわないまま、その前菜の興奮や陶醉や眩暈だけですべてと思ひこむ構造を内填することで可能になる。自己欺瞞性は解除される。しかし、通常ならば内面に疼く自己疎隔感（不安定感）が、陶醉と熱中のなかで解消されてしまい、そのかぎりかえって、日常生活以上に、＜絶望性＞を熟過する形式となる。いつの時代でも、遊びが、演劇体制の補強材をなしてきたのも、このためである。

ではどうすればいいのか？

7 最後の舞い

形式的にいえば、じつは簡単なことである。

内在の超越が、自己（無人・至高）の根本形態であった。自己は、世界劇場および役柄に、内在しつつ超越する。ならば、世界劇場および役柄に、内在しつつも超越するようにして、諸役を演じればよい。無人の存立様式（内在の超越）を忠実に執行するまでのことだ。役柄を演じながらも同時にそこから抜け去るかのように、世界劇場にいながらも同時にそこから降り逝くかのように、振る舞えばいい。だからたとえば、今日去り逝く母として教師として、いわばその最後の舞台をひきうける態度。〈今ここ〉が最後の舞台と思って舞うこと〔実際そうなのだ。・刹那生滅〕。つまりクワン・ウルチマ（あたかも最後の日のように）。

そのような最後性は同時に初発性でもあった。だから逆言すれば、初演舞台に登るかのようにして〔「初心忘るべからず」世阿彌〕、諸役を刻一刻、演じきることである。もはや、何者を演じるか、その役柄の内容は問題ではない。さまざまな職業があろう。身分があろう。出自・能力・性分など、人格的類型が類別する無尽の「～者」があるだろう。そのいずれかの「～者」へわたしはいやでも巻きこまれるだろう——受動的であれ能動的であれ——。しかしそんなカテゴリーは二次的なことだ。だからまた、仕事をしているとか遊んでいるとか、山奥に隠遁しようが亡命しようが、俗世間にまじわろうが、その行動様式も場面も基本的に関係はない。問題は、そのような諸役や諸活動形式を、〈今ここ〉が最期（初発）だと見きわめて演じるその演じ方・役柄への関わり方（pratique）である。

ただしそのばあい、もう茶番劇ではない。世界劇場への役頭は停止する。最期は演戯を演じる目にかぶのは、この世の最期の光景。あるいは初発の眼に写った世界創造の瞬間。それは、生活上の目的連関や利害打算の連鎖系から脱けてた演戯であろう。その点で遊戯であるが、遊戯への役頭やその興奮や陶酔から覚めている点では、たんなる遊戯でもない。そのときかれは、舞台（この世）に深く内在しながらも同時に遙かに離れる。役割から剥離しながらそれと合体する。つまり〈内在しつつ超越する＝演じながら演じない〉。このときはじめて、自己（無人）は自己を生きはじめるとはしないか。すくなくとも、すさまじい生存の場所には、いつもそんな定式が立ち昇っていたように想う⁹⁰。

注

- (1) Plessner, H., "Zur Anthropologie des Schauspielers", in *Zwischen Philosophie und Gesellschaft*, S. 208.
- (2) Plessner, H., *op.cit.*, S.209.

いうまでもなく persona は仮面・人格・役割などを意味する。よく知られているように、仮面は太古社会においてはもと、それを通じて（per）祖霊や神霊などの超越的存在を喚起したり鳴り響かせる（sonare）触媒。それにより霊威あふれることが告示されたり、人々に日常を脱する人間性（人格）の自覚と緊張をあたえたり、邪霊やつきものを祓ったりすることで、日常の時の流れを断ち切るような聖なる時空を樹立する隧道である（Vgl. ジャン＝ルイ・ベトヴァン『仮面の民俗学』白水社、斉藤正二訳、一九六三年、第三部第一章「仮面の機能」）。演劇での役柄や仮面にも、persona のそ

のような積極的機能は生きている。後述する演技の憑依性とはそのことである。けれど本稿では、*persona* や *person* は一貫して「～者」の意味でつかい、*existence* (実存・自己・無人) の対概念とする。

(3) 以下、この分裂性に無自覚なまま、自己と役柄とを同一視し疑念なきありかたを、サルトルにしたがって「自己背信 *mauvaise foi* (自己欺瞞)」とよぼう。道徳的詮議の問題ではない。それがわたしたちの状態性だということである。ちなみに分裂病とは、この分裂性が表面化し自己背信が円滑に構成できないことを基幹とする、心身攪乱症状と解釈できる。

(4) cf. Sartre, J.-P., *La transcendance de l'ego*, p. 74 sqq., *Situation I*, Gallimard, 1968, p. 30 sqq.

ここでサルトルは、意識の存在そのものが「物理的・心理的いっさいの対象の〈外〉」に不断にとどまること、外的観察法からも内観法からも「絶対的に逃走し、実体であることを拒むこと」、その意味で原理的に接近不可能な「無 (*rien*)」「他者」であることを、詳細に解明し、「超越論的領野 (第一次的で非措定的非反省的領野=レアリテ)」が、いかに徹底して私たち (対自) の他性 (外部性・無) をなしてしまうかを剔出する。これがのちに、「存在の現れ」と区別された「現れの存在」の無性、つまり「存在そのものの超現象性 (*transphénoménalité*)」と呼称され、『存在と無』をつらぬく根本モーフへ発展する (*L'être et le néant*, p. 15 sqq.)。

(5) 無人思想は古き伝承に属す。最古の伝承は、『オデュッセイア』ポリュペーモス挿話。「誰の一人でもないやつがいる。それは *οὐ τις* (*there is no one of all mankind, who is nameless*)」(*Odysséy*, IX-552) と出典。その翻案であるジョイス『ユリシーズ』にも、「誰にでも通用し、誰にも知られないもの。everyman にして *noman*」といったせりふで登場。*nemo* (ラテン語の無人) 伝承として中世ヨーロッパにも継承。ブリューゲルの絵『エルク』(1558)では、己の正体 (*nemo*) を知らぬゆえ、可視的事物のガラクタの山のなかに、自分を探しまわる男が主題。書き込まれた銘文に、「誰も自分自身を知らない」とある。『十牛図』にも似た設定である。

このことからみられるように、無人伝承は、宗教的な自己探求 (己事究明) とからむ。古風にいえば、「無位の真人」(臨濟)、「霊で歩く人」(ガラテア書)、「プネウマティコス (霊人)」(グノーシス)、「アダム・カドモン (原人間)」(ユダヤ神秘思想) に該当。詳論の暇はないが「超人 (*Übermensch*)」(ニーチェ) もこの系譜。けれど大層なことではない。

「ぼくはここに……みっともない喜劇なんかもうたくさん……ぼく [自己存在] は生まれたことなんかない [存在者のように生滅しない]、いつもここにいたのです。いつもいつも……想いだせるかぎり昔から、ぼくはここにいた、いつも。一九五二年に、夏がものすごく暑くてアスファルトが靴底にくっついてたとき、いったいぼくはいなかったというのですか?……いつだって毎日のように、太陽や、雨や、風や、霜や、火とともにそこにいた。ぼくはいたるところにいた、いつもいたのです」

(Le Clezio, *terra amata*, p. 259.)

こう軽いノリでル・クレジオが語る時、考えられていることも、おなじ無人 (超人) 思想である。つまり留意したいのは、無人 (自己自身) が、そうあるべき「理想の人間像」とか、「到達すべきだがいまは未踏の本当の自分」などではないということである。つまり、墮落し世俗的な〈にせ自己〉に對置し、それを撤廃することで獲得される〈本当の自分〉ではない。だから、〈本当の自分に帰れ〉

式の陳腐な説教に単純に同道するつもりは、筆者にはない。もうすでにつねに、本人が気づこうと気づくまいと、だれしも無人だからである。獲得するもしないもない。にせも本当もない。誰しもいつもソレであり、これからもソレであるしかない原本性が、無人である。「従来失せず、何ぞ追尋を用いん（はじめから見失っていないのに、どうして捜し求める）」（『十牛図』第一尋牛の序）。

ただ問題は、私たちがそのことに気づかず自己倒錯（欺瞞）に陥っている点である。つまり、自分ではないものを自分だと思い込んでいる点である。その自己倒錯構造を解きほぐし破碎すること、それだけをいま「無人論」という演題で論じているつもりである。

- (6) Evreinoff, N., *The Life in Theatre in Life*, 1927. 『生の劇場』清水博之訳、新曜社、一九八三年、六三ページ。Tischner, J., *Das menschliche Drama*, Munchen 1989 [Übergänge Bd.21] は、同様の事態を、現象学の立場からより緻密に考察している。
- (7) 同じことをエラスムスはこういつている。

「結局、人生とはなんだろう？ すべての人間が、それぞれちがった仮面をつけて右往左往し、舞台監督が舞台から引っ込めるまで、誰もめいめいの役柄を演じつづける、終わりのない芝居以外の、なんだろうか？……もちろん、舞台の上では、あるものは非常に鮮やかな色彩で飾られ、誇張される。けれど、実生活でも、同じような顔のこしらえをし、同じような扮装をする。つまり、舞台と同様に、果てしない虚構があるだけだろう！」（エラスムス『痴愚神礼讃』三八節）

こうした世界劇場論にたいし、実人生と劇場演劇との表面的な差異をのべたて指弾しても、たいした意味はない。託されているアナログンは、①実人生の仮面性・虚構性、②一場かぎりの儚さ・夢幻泡影性だからである。シェークスピアの台詞はその機微を端的につげる。

「この幻にみた架空の物象〔芝居〕のように／摩天の塔も華麗な宮殿も
莊嚴な伽藍もこの大地すらも／否、この地を占める凡ての者も、必定、溶け去って
いま消え失せたまぼろしのように／跡形もなくなるでしょう……人生の内容は
夢さながら、われわれの短い一生は／眠りでけりがつくのです」（『テンペスト』）

実人生（世界劇場）と芸術演劇との違いをいうのなら、後者が、実人生の「メタシアター」（エイベル）をなすという点である。つまり、実人生の演劇性（虚妄性・無常性）を炙り出す〈劇中劇〉的効果をはたすメタレベル形成〔実人生を見透すメタレベルの視界を開き、観客の実存転調をほどこすこと〕を、その本髄とするという点である（とりわけ現代劇）。この違いは決定的である。Vgl. Abel, L., *Metatheatre* (L・エイベル『メタシアター』高橋康也・大橋洋一訳朝日出版社)。

- (8) Jankélévitch, V., “le judaïsme, problème interieur”, in *La conscience juive*, P.U.F., 1963, p. 55.
- (9) visage を「顔」と訳してすまず論者が多い。しかし visage は語義的にも仮面の対語。鏡に映るたんなる face (顔) とはちがう。「素顔」は裸性 (nudité) とともに即自的実存とも呼称される (TI, 50, 190, 222f, 229)。裸性とは、「体系を喪失した事物の不条理性」。素顔が、 β 位相 (体系) 内部での規定性を脱漏する〈根本的な不可解性〉でしかないということ。つまり、諸属性や性格をすべて剥ぎ取られたあとの裸出状態。そのいみで β 位相に準拠すれば、「貧しい (限定希薄)」を意味する。その「裸出状態の素顔」が即自的実存といわれるのは、素顔が、「この世のなかに踏み入りながらもこの世には存在しない不在 [=現に在るのに現にない]」（同上）という〈現れ方〉をするからである。そのいみで、記述の仕方はことなるが、素顔を無人と重ねあわせることはゆるされよう。

(10) Ideen. S.109f. (Hua. III. 138.) フッサール哲学における理論意識（作用志向性・表象作用）の優位主義の問題については、レヴィナス、デリダ以降、諸者の批判的討議がある。フッサールは、意識生ということで、顕現的な作用志向性のみならず、潜勢的にはたらく「機能しつつある志向性（das fungierende Intentionalität）」の密かな起動を容認していたが、その実際の理論構成上は、表象意識（顕現的作用志向性）をすべての基礎においた（現前主義の立場）。これでは、表象意識内部に収監できない「外 exteriorité」はすべて排除され、「他なるもの l'Autre」ないし「他性 altérité」は哲学的課題から脱漏する意識内在主義におちいる。意識生の一発現態である表象作用（現前性）へのこうした偏重・特権化・過度の愛着にたいする批判と反発から、その後の現象学運動が展開したことは周知のことだろう。

しかしフッサールにはつねに、「純粹我」「過剰志向」「根源印象」といった、非反省的なものへの顧慮があった。内在の超越は、この発想に根ざす。たしかに、『論理学研究』第一版期には、「自我」を志向性の作用の総体に還元しようとしていた。しかし『論理学研究』二版および『イデーニ I』で、多様な体験流を貫通して、絶対的に同一的なものとして残存する「純粹自我」が、理論の内部から要請され、その純粹自我の位格を、Transzendenz in der Immanenz（内在の超越）と呼称した。

- (11) Kirkegaard, S., *Die Krankheit zum Tode*, Geammelte Werke. Bd. 24/25 [GTB 620], S. 11.
(12) *ibid.* S.26. (13) *ibid.* S.14ff. (14) *ibid.* S.17.
(15) Gorman, W., *Body image and the image of the brain*, 1969. § 13.
(16) たとえば一九八九年、天安門前広場に集結したかれら。学生であり労働者であり父親であり中国人でありその他もろもの〈～者〉であったかれらが、銃弾という名の消滅手段への恐怖を凌駕して立ち尽くすその時その場で、つまり死者というもはや〈～者〉でもなくなる最後の身分をひきうけた時、そのことによって、〈～者でありながらもはや～者でもない者〉を、つまり無人なる自己自身を、悲劇的な仕方であれ、この世の最後の舞台に立ち昇らせたのではないか。まるで磔刑のイエスのように。

表 現 ・ 対 話 ・ 理 性

—— ソクラテスの「死刑」の意味 ——

高 橋 憲 雄

以下においては、ソクラテスの死刑の意味を問うことを通じて、「表現」と対話との関係、さらには対話と理性との関係について考察を行う。対話と理性との関係についての考察の意図は、ロゴスや理性というものの力に対する不審という今日的な現象の根を探り、そうした不審を払拭したく思うということである。このロゴスへの不審ということの一つの理由に、プラトン哲学についての、特にそのロゴス理解についての通説をあげることができるように思われる。その通説は、しばしば非難の意味を込めて用いられる「ギリシア以来の西洋の形而上学」という虚構的概念の大本となるものである。そうした通説を批判し、プラトンのロゴス概念の元にあるソクラテス的「実践」の要素を明らかにしたい。ソクラテス実践は彼の「死刑」に極まると言えるのであるが、その死刑の意味を明らかにすることは、それがいわば「表現」として対話と理性の究極の基底を構成するものであることを示すことになるであろうと予想する。

まずロゴスについての一般的理解を述べることから始めよう。「形而上学」と呼ばれるようなものを学問的体系として初めて構築した人はプラトンであると言ってよかろう。「形而上学」は二世界論をその特徴とする。この現象界とそれを超越するイデア界との峻別ということである。現象界の事物は流転性と相対性という性格を有し、「ある」と「あらぬ」の間をさまよふところの「ありかつあらぬ」ものである。それに対してイデアは恒常不変の真実在であり、「常に同じ在り方をたもつ」ものである。そして前者は「ある」とも「あらぬ」とも確定的には言えないのだから、それについては厳密な知識は成立せず、ただ感覚の助けを借りて思感されるだけである。それに対してイデアは恒常不変のものであるから、それについては真の知識が成立し、感覚ではなくてロゴス（ことば、論理）の中での考察を通じて明らかにされる。このイデアについての知識を得るためのロゴスを通じての考察がディアレクティケー（対話 [ディアロゴス] の技術、哲学的問答法）である。

プラトン哲学についての以上の素描は必ずしも誤りではなかろう。それは『国家』等で断片的に語られている「イデア論」についてのある程度正確な描写であるといってよい。しかしそれはまたプラトンの哲学を全面的にとらえたものであるわけでもないのももちろんであろう。プラトン哲学は以上のようないわば「公式的」理解ではとらえられぬ側面をもつのであり、この拙論では特にそうした側面を強調的に明らかにしたい。特にロゴス、ディアロゴスの根底には公式的理解においては全く考慮されることのないいわば「実践的」、あるいは「情動的」、あるいは、稚拙なことばで言えば、「なまなましい」要素があるように思われる。そしてその点において、公式的理解では客観的真理の記述の言語、あるいは客観的真理の発見の能力としてとらえられるところのロゴスが、ソクラテスの死刑に象徴されるような凝縮化された「実践」（プラクシス）との、そしてまた「表現」との「弁証法的」な関連性をもつことを明らかにしたいのである。

だがそのためにももう一度、「公式的」理解とここで呼ぶところのものを整理しておこう。「形而上

学」が信奉する二元的価値対立とは以下のごときものである。アイデア界と現象界、客観と主観、知識とドクサ、ロゴスと感覚、理性と欲望、魂と肉体、などなど。これらは文字通り二元的対立を形成するとされ、それらの間には深淵が横たわるとされる。その間の関連付けというようなものが可能であるとしたら、そのための方途としては転向と脱却しかない。現象と肉体と感覚と欲望を「脱却」して、理性と知識とアイデアの方へと転向せねばならないのである。哲学とはまさに肉体と欲望を脱却して理性そのものになる試み、ドクサから知識への転向を目指す試みであり、主観性を脱却し客観性を目指す試みである。それは感覚を排しロゴスの歩み、理性的思惟の歩みにしたがうことを標榜する。そうしたロゴスの歩みにしたがう探求によって真理が現れでてくるというのである。感覚とドクサは私的で主観的なものであり、それに対してロゴスと知識は普遍妥当的であり客観的なものである。

ドクサの世界は日常世界に外ならない。われわれの感覚に現前し、われわれがそれについて思惑し、われわれがそれを求めて相争う人間的諸価値から成り立つところの世界、「洞窟」の底の世界である。こうした日常世界の事柄は「相対性」と「主観性」ということばで特色づけられる。そしてこの主観性と相対性とで特徴付けられたこの日常的世界は一種の虚妄的世界と見なされるのである。それに対してアイデア界は真実在の世界であり、真理の世界である。この真実在の観照・観想が本当の意味での「幸福」を構成する。いわゆるテオーレーティコス・ビオス、ウィータ・コンテンプレーティーウァ（観想的の生）である。

以上のようなプラトンの「形而上学」に対してはしばしば「彼岸主義」という批判が浴びせられる。この世の生を汚辱に満ちたものとして軽蔑し、彼岸の世界により大きな価値を置くからである。この批判の一部は当たっていると言わざるをえない。生そのものであるような情動に価値を置かず非情で冷徹な論理を信奉したり（そのような観点からは哲学は「死の練習」として規定されもする）、また特に、「形而上学」が「幸福」としてのテオーレーティコス・ビオス、ウィータ・コンテンプレーティーウァにまともな内実を与えず、したがってテオーリアー、コンテンプレーチオー（観想）の能力たる理性に対し、その主体性と自律的動きの具体的内容を明らかにしえなかつたことは、そうした批判を正当化するのみならず、また手段的理性という概念の台頭に間接的に手を貸し、理性から主体性を奪い、それを去勢化することにもなったのであろう。しかしそれにしても、「形而上学」を「彼岸主義」の一言で片付けてしまうことのできぬことももちろんであり、むしろ、「形而上学」の中にあるところの此岸的なもの、真に実践的なものを見落としてはならないと思われる。

その点の見届けのために、対話と理性との関連について考察してゆこう。ロゴスというものは理性、論理、そしてまたその所産ないし現実態としての理性的言表というように理解できようが、そのロゴスは客観性を標榜することによってかえって無力化するものである。すなわち、「プラトンの」形而上学においては、理性は自らを感覚や情念に対置させて自らの客観的妥当性と普遍性・不偏性を標榜するのが常套であるが、そこにロゴスの陥穽とも呼ぶべきものがあるのである。というのもロゴスというもの、それは差し当たって個人的なものとしてしか存在し得ないのだが（ヘラクレイトス的なロゴスというようなものは差し当たって考察の外におく）、そうしたロゴスも決して主観性のすべてを脱却し得ていないわけでは無いのである。個人的なロゴスはたとえ生理に誘導されることがなくとも、歴史や他のさまざまな要因によりその依って立つ場の限定を受けるのであり、どこまでも主観性を内包しているのである。

その点の認識を欠いて、もしロゴスが自己の客観性を無反省に標榜するとしたならば、そうした己の

主観性を自覚することのないロゴスは結局のところ妄想や独断に陥らざるをえない。そうしたロゴスの最も上等で最も冷静なものであっても、それが独断を回避し客観性を保とうとすればするほど空虚なものとなり、実践的・情動的な力を欠くことになる。当たり前のことであるが、客観性を装うことにより自己の立場を希薄化すればするほど、その発言は現実に訴える力、実践規制力ないし創造力を欠くことになり、単なる「評言」「批評」となる。単に「分ける」「区別する」だけということである。そのような評言的な知、いわゆる「分別」や「物分りの良さ」が力をもたないのは周知のところである。そうしたロゴスが不審を引き起こすのは当然である。倫理学における非認知主義、情動主義の興隆もそのようなところに根をもつのであろう。そうした理論は、倫理的言表の意味合いを「記述」ではなく「情動」（感情・関心・態度などの表出、喚起）に見ることにより、そうした言表の規範的で行為指導的な力を回復しようとするものである。少なくともその意図においては、そうした理論も評価されるべきであろう。

もちろん、いたずらな自己主張や利害を露骨に表した発言が共感を得られるわけのものではない。重要なことは、発言や理性的考察というものが常に一定の場に立ってなされるし、そしてそうであらざるをえないであろうことを自覚し認識することである。このことは主張や思想がどこまでもイデオロギー的で利害隠蔽的であらざるをえないということの意味するものではないけれども、無条件的で絶対的な客観性なるものは結局のところある意味での虚構なのである。そのことをプラトン自身はよく弁えていたように思われるが、通俗的理解ではプラトンはそのような虚構を実在とみなしていたと考えられている。そうした理解が「ロゴス中心主義」への批判を生む（ここで批判されるのは「プラトンの」認知主義のみならず、それと対立する非認知主義も含まれるのであろう）。しかしそうした解釈はやはり誤りである。「ギリシア以来の西洋の形而上学」を「ロゴス中心主義」の一言で否定し去ろうとしたりする立場は、虚構的概念と格闘する独り相撲の観もなきにしもあらずということである。しかしロゴス（理性と理性的言表）が本来的な力を喪失したことに対する批判としてそうした立場がとらえられるものであるならば、それは確かに意味のあるものであろう。その目指すところの一つはおそらく、ロゴスが己の客観性を標榜して失ってしまったところの本来的な力と創造性を、非認知主義とは違ったやり方で、もう一度ことばに回復させることであろうから。

われわれの立場から言うと、ロゴスに主体的な力を回復させるという問題連関において重要なことは、その「場の限定」を希薄化しそうした仕方で客観性を装うことではない。むしろ、その場の限定を自覚し、対話というものが成り立つのはそうした限定された場の共有の上で初めてであることを自覚することが重要である。その「場の共有」とは、何らかの点でいわゆる共通の態度・関心を少なくとも一つもつことである。そうした支点の上に支えられて対話というものの可能性、対話の地平が開けてくる。対話というものは態度や関心を離れては成立しない。このことは「考察」一般についても言えることである。考察は「内的対話」に外ならないからである。その考察が認知を産むわけであるが、「考え」(belief)や「認知」(cognition)がこうした態度や関心から離れて成立するわけではない。事実と価値との排他的・二元的区別は虚構であると言わねばなるまい。思考や認知とはその意味で徹底的に対話的であると言わねばなるまい。思考や認知はある関心と不可分に内的に結び付いていて、その関心を支点に展開するのである。

この点に留意することなく、欲求や情念に対比して、理性の普遍妥当性、客観性を標榜するとき、理性はかえって実践規制的な力を喪失し、空洞化してしまう。そうなれば、関心や態度というものが理性

や認知から完全に切り離され、理性はただただ手段的・道具的性格のものとしてその主体性を喪失する。理性と欲求との対比が奴隷と主人との関係に比されるようなものに変質し、その元来の対比とは異質のものであるところの、事実（データ）と価値（評価）との対比、あるいは認知と関心との対比、あるいはまた記述と情動との対比に重ね合わされてしまい、頑固な二元論が成立してしまうことになる。こういう状況の中で非認知主義、情動主義が生まれてくるのは当然であろう。

この二元論を突き崩すためには、そして理性の主体性を回復するためには、対話のもつ本来の意義を再確認しなければならない。それは理性と欲求、理性と情念との対比のもつ意義の見極め、さらには観想と実践との対比のもつ意義の見極めということにもつながるであろうが、ここでは課題を限定して、理性と関心との関わりを解明を目指して、対話のもつ本来の意義というものを、「挑発」というプラトンの著作ないし著作活動のもつ特徴的な要素の考察を通じて明らかにしていくことを目指したい。

プラトンの著作活動に見られる「挑発」という要素は、その由来をソクラテスの刑死にたどることができよう。そのようなソクラテスの刑死に象徴されるような挑発は、対話（ディアロギス）の喪失を阻止するための最後の一回的な「ことば」であり、「表現」であると考えられる。周知のように、ソクラテスは自らを「虻」に譬え、理念を形骸化させ風化させつつある民主制国家アテーナイを針のある対話によってまどろみから覚醒させようと試みた。民主制国家アテーナイが対話を拒否したのに対してソクラテスがあくまで対話を求めたその結果が、例の死刑判決であった。しかしここにいたってもソクラテスはあくまで対話に固執する。すなわち、刑死という「行為」をもって耳を閉ざしたアテーナイに対する最後の「ことば」とするのである。「ことば」としての「行為」であり、また「行為」としての「ことば」でもあるこのソクラテスの「刑死」を、「表現」としてとらえることができよう。

民主制国家アテーナイの国法をうけいれての刑死、「市民」としての責務を全うしてみせること——これは理念を風化させた名ばかりの「民主制」国家アテーナイへの「挑発」以外の何ものでもなく、「悪法も法なり」というような俗悪なフレーズで説明されるものからは遥かに遠く隔たっている。これは民主制への挑発であり、民主制国家アテーナイは自らと自らの理念とについて釈明を迫られるのである。そうした意味で、挑発とは発言を徴すること、徴一発言なのであり、釈明の要求であり、ロゴスと対話（ディアロギス）を求める最後の手段なのであり、また対話の究極の形態でもある。それはまどろみからの覚醒を目的とするもの、自閉症的な無関心を突き破り、同じ関心を惹起し、同じ土俵への引き入れを目的とするものである。その同じ関心を共有するところに対話というものが初めて成り立つものだからである。

このソクラテスの「ことば」「表現」をプラトンはモノロギス（独白）に終わらせはしないのであり、それをディアロギス（対話）へと変換しようとするのである。プラトンは「刑死」に極まるところのソクラテスの言行の意味を民主制への挑発、釈明（ロゴス）の要求、対話（ディアロギス）の要求として理解し、その挑発と釈明要求とを「哲学者王制」という疑いもなく反民主的な政治体制の構想に結晶させる。民主制はプラトンのこの挑発と釈明要求に対して自らを弁明・釈明（ロギス・ディドナイ）しなければならない。この釈明要求によってプラトンはソクラテス哲学の正統な継承者たりえているのであり、ソクラテス同様にどこまでも対話に固執するのである。「対話」（ディアロギス）とはロゴスを相互に与え合い、自らの理智性（ロゴス）を示しあい試しあうことである。そのような対話が存続するかぎりにおいて、すなわち批判的理性が生き続けるかぎりにおいて、民主制もその生命を保持し得るのであるが、そのためにはその最基底に同一の関心を喚起する「挑発」「表現」というものが少なくとも潜

在的に常に存在しなければならないのである。

対話（ディアロゴス）と論理・理性（ロゴス）と、またさらには哲学的問答法（ディアレクティケー）は、プラトン哲学を構成する主要な概念であるが、それらは、公式的理解におけるような、純粹なる方法論的概念として、あるいはいわば単なる抽象概念として理解されるべきものではない。その最基底にはソクラテスの刑死に象徴されるような、生死を賭けた挑発、徹一発言、「行為」としての「ことば」、「表現」が存するのである。すなわち、問答法とは「客観的論理の自己展開」などではないのであり、その根底には関心の共有を保持するためのぎりぎりの実践（プラークシス）が存するのである。

知識とドクサ、客観的なものと主観的なもの、理性と感情、あるいはまた記述と情動——これらの対比というものは決して排他的・二元論的なものではない。むしろ、それらの対比が意味をもつのは、ただそれらの二項が葛藤しあい、相克しあう限りにおいて、その危うい緊張関係の中においてのみなのである。すなわち、理性が感情に対して、また知識がドクサに対して、己をそれらに単純に対比させて己の無謬性を標榜するとき、既にそうしたものはドグマと化するのである。このことは自体的な無謬性を標榜する「知的直感」というようなものにおいて典型的に見てとられるであろう。そうした「機械仕掛けの神」は、しかしながら、その意図とは全く逆に知を葬り去るだけの結果に終わる。むしろ、ただドグマに陥らぬための不断の自己吟味の過程の中のみ、すなわち自己をドグマから引き離そうとする絶えざる努力の中のみ、知識の存立可能性が存するのである。

その動的活動が対話とまたひいてはプラトンの問答法の内実をなすのであり、問答法が客観的論理の自己展開などというものではないことの所以である。一般的に、一つの立言（ロゴス）が起こり、それに対立する立言が起こるとき、そこに直ちに「立言の交わり」としての対話（ディアロゴス）が成立するというわけではないのである。対話の成立のためには、少なくとも何らかの意味での関心の共有というものがなければならない。対話は、その意味において、対立と一致との融合によって成り立つ。共有される関心は対話を成立させるところの間主観的な場を構成する要素となる。各々の立言の対立は、その場にささえられることによって対話となるが、その場は多かれ少なかれ限定されたものであり、立言はその場の上に立つことによって必然的に主観的性格を帯びる。そして、立言が己のその主観性を自覚しつつ、互いに対立してコンセンサスを求めて競い合うところに対話が成立するのである。ここで競い合われるところのコンセンサスとは関心を共有する者たち全員のそれであり、関心を共有する者たちの全体を裁定者として、関心を共有する者たちの集団をフォーラム（裁定の場）として、コンセンサスを求めての立言の競い合いが「対話」なのである。一つ一つの立言は己の正当性を主張し合うものであっても、限定された間主観的な場によって支えられるものであり、その意味であくまで主観でありドクサである。しかしまさにそのことを自覚しつつ、コンセンサスの獲得を目指すことによって間主観的性格をもつことができる。そしてそのようなコンセンサスを獲得した立言は異なっただけより高次の間主観的場を構成する要素となる。その新たな場においてまた立言が現れ、対話が起こる。このようにして間主観的場の発展と、またその場におけるコンセンサスの間主観性の度合いの発展というものが行われる。

だがもちろん、この運動は真っすぐな前進運動などではない。共有された関心にささえられる間主観的場というものは、より具体的で即物的には、立言のルールや創作の様式、あるいは探求の手法のような形をとる。そうしたものはさらに、この運動の各々の段階において、いわば常識というような意味、あるいは形式ないし「パラダイム」というような意味をももつが、そのようなものも常に批判の対象に

ならねばならない。さもなければ、この場は形骸化を免れず、対話はその意義を希薄化されて創造性を失う。対話が生産的で創造的なものであるためには、立言は己の主観性の自覚に立ったものでなければならず、その意味での自己批判とともにその間主観的場というようなものの突き崩しも試みられなければならないのである。その手段がまた「挑発」であり、それは共有されるべき新たな関心の惹起と、新たな対話の地平の開拓を目指すのである。

このような対話の具体的領域となるものはさまざまであろう。芸術における美の創造や、科学における「真理」の追究というような場合もあろうが、ここでは特に、行為・行動の規範の探求というようなものを念頭において考えたい。その場合、正・不正、美・醜、善・悪というような生一般の規範が「対話」の対象となるのであるが、そのときには、美的創造の場合と同じように、対話はいわば終息不能のものとなるように思われる。しかしその終息不能性は対話の不毛性を意味するものではけっしてない。そうした終息不能の運動を支えるものとして、さらにはそうした終息不能の運動に意味を与えるものとして、その運動の彼方に、いわばコンセンサスの究極に理念としての客観性がありアイデアがあり、純粹な「理性」（ヌース）がある。この上昇運動の方法論を「対話の技術」「問答法」、あるいは「ディアレクティケー」と呼ぶことができよう。

しかしながら、この上昇運動は実はディアレクティケーの構造のいわば目に見える上の部分にしかすぎない。上昇運動の各段階における基底として間主観的場が存在しなければならずその場を形式化させないための主観性の自覚というものがなければならず、さらには対話をそのつどよみがえらせるところの挑発的要素が常に存在しなければならないことは言うまでもない。間主観的な場の形式化は対話の創造性を奪うからである。そればかりではなく、挑発の根本的な機能は間主観的な場の喪失を阻止することにある。この喪失は形式化・形骸化からのほとんど必然的産物なのであるが、それは、立言と立言との競い合いを、コンセンサスを求めての対話ではなく、互いを圧服しようとする、力と力、エゴとエゴの闘争へと変質させる。というのも、そこには裁定の場が存在せず、裁定者もないからである。この状態こそ、アナルキアの状態である。民主制の壊滅寸前のこうした状態においては、到底コンセンサスの出現というようなものは期待されえない。もし仮にそこからコンセンサスが生まれてくるようなことがあるとすれば、それは、力と力との闘争が全人類の受難を招き、パテーマ（受難）がマテーマ（教訓、認知）となるときだけであろう。理念というものがかなりの恣意的性格、イデオロギーの性格をもって互いに闘争しあい、その非常な闘争によって淘汰され鍛えられてくるというのが歴史的現実であるにしても、人間にとってのパテーマはパテーマからしかありえないというのは、あまりに悲観的な見方といわねばならないであろう。

対話というものの意義は、パテーマ・マテーマのいわゆるオルターナティブであるということである。そして対話の根本的な機能が間主観的な場の喪失を阻止することであるから、対話の根本的な形態は挑発、徴一発言であると言えよう。対話の原形態は挑発としての「ことば」なのである。この挑発としてのことばは間主観的な場によって支えられる立言ではなく、逆に間主観的な場を確保し、対話を再興しようとする「行為的なもの」（プラクシス）であると言えよう。その行為的なものは、その現出形態においては特殊で具体的であらざるをえないが、そしてそれが「表現」であると言えようが、本質においては特殊な関心に立脚する一つの主観などではなく、「生あるもの」すべてに、換言すれば「死すべきもの」すべてに通底するようないわば普遍的関心、あるいは類的存在としての「人間」の関心に立脚するものであると言えよう。そうした行為的なものは、間主観的な場を支える最基底としての根源的な

主観とも言えるかもしれない。「表現」が「間主観性」をもちうるとすれば、それは「表現」がこうした普遍的関心に訴えかけるものであるからであろう。そうした「表現」は客観性を糊塗する「評言」をはるかにこえた説得力をもちうるのである。

間主観性の最基底としての根源的主観は、純粋な「理性」（ヌース）がある意味でそうであるのと同じく、これもまた「死すべきもの」「生あるもの」としての人間の本体なのであり、それはギリシア語では「プシューケー」という名前と呼ばれるべきものと言えよう。プラトンの哲学においては、このいわば最基底にあるプシューケーは最上位にあるヌースと実は不可分で一体的なものとされるのである。

生という関心、生という根源的プラークシスは、「理性」というテオーリアーの原型と不可分な一体性をなしているのである。この「生」と「知」との根源的一体性の中にこそ、主体的な理性の可能性を見て取ることができるはずである。しかしこの可能性をさらに具体的に展開することは今後の課題として残さざるをえない。

「開かれた庭」のパラドックス

— 十八世紀イギリス庭園思想の歴史的俯瞰 (1) —

安 西 信 一

十八世紀のイギリスに出現した「風景式」ないし「イギリス式」と呼ばれる独自の庭園様式は、イギリスのみならず、一時的には全ヨーロッパを席卷するほどの隆盛を見せる。何故、この時期のイギリスでこうした庭園様式が出現したのか。研究者達はその発生の要因として様々なものを挙げている⁽¹⁾。しかし最も重要なのは、イギリス式庭園が先ずもって意識的な思想運動、更には政治的なプロパガンダの結果として出現したという点であろう⁽²⁾。事実十八世紀のイギリスは、庭園思想（ほとんど哲学的な庭園美学と言ってもよい）を論じた極めて多量の理論書を生み出し、それが実際の造園をリードした点で、ヨーロッパ史上前例を見ない。そしてその様な意識的・理論的に表明された思想こそが、イギリス式庭園を、先行するその類似物——例えばイタリア・ルネサンス庭園のパルコやフランス式庭園のボスケ——から截然と区別するのである。

本稿は、イギリス式庭園を決定的に支えるそうした豊饒な、しかし未だ研究の不十分な庭園思想（庭園美学）を精査するために、先ずその全体像を鳥瞰しようとする試みである。その際、差し当たり全体を貫くモチーフを次のように総括しておきたい。——すなわち、それらの庭園思想が表明したイギリス式庭園の最も基本的な制作プログラムとは、一言で言えば〈庭園をその周辺の世界へと開くこと〉であった（ここで例えば、「世界」の語の多義性が直ちに問題となるが、とりあえず自然を含む生活世界全体を指すものと規定しておく）。そしてそれらの庭園思想は常に、自らよりも以前の庭園を、何等かの意味で閉鎖的なもの、世界に対して閉ざされたものとして非難した。言い換えれば、イギリス式庭園を支える思想の根本モチーフとは、世界に対して「閉ざされた庭」から「開かれた庭」へと向かう無窮の運動であった。

粗雑な一般化が許されるならば、この運動はまた、ルネサンス以来のヨーロッパの庭園史を貫く基本的なヴェクトルでもあったように思われる。すなわち、クロイスター・ガーデン（修道院の中庭）に代表される中世の「閉ざされた庭」（hortus conclusus：更にこれはローマのペルスティルムに遡る）が、アルベルティの推奨する田園等へと開かれた庭に変貌し、更にそれがバロックからフランス式庭園に至る時、強力な軸線構造によって統一され無限の彼方へと開かれたものとなる。そしてイギリス式庭園は、正しくこのフランス式庭園が未だ人為的であり世界へと開かれていないことを、政治的な意味合いを含めつつ批判することで発生したのである。（この庭園史の流れはまた、ヨーロッパ人が自然美を発見してゆくプロセスとも、重ねあわせることができるかもしれない）。同時にこの「開かれた庭」へと向かう運動は、大まかに言って、庭園をより多くの人々（理想的には万人）に公開し、謂ばより広い間主観的な世界へと開く運動であったという点にも注意すべきであろう。

しかし見落としてならないのは、その運動の中にあっても、常に「閉ざされた庭」へと向かうヴェクトルが残存していたことである。例えばルネサンス庭園には、中世の残滓とも言える私的な「秘園」（giardino segreto）が存在したし、言うまでもなくマニエリスム期の庭園は極めて私秘性の高いもの

であった（例えばボマルツォ）。更にフランス式庭園にも、公的なヴィスタの間に、より親密で閉鎖的なボスケ内の空間が用意されていた。

そしてこのことは、イギリス式庭園の場合にも、より秘匿された形ではあるが同様に当てはまるのではなかろうか。それは単に例えば、広大で開放的なブラウンの庭に抗して、ペイン・ナイトが迷路等のより閉ざされた旧来のイタリア庭園における諸要素を復活させたことに尽きる訳ではない⁽³⁾。恐らく十八世紀イギリス式庭園（思想）の歴史全体は、当初「開かれた庭」と見えたものが、すぐまた「閉ざされた庭」として非難されるに至るといふ過程の繰り返しであったと概括できるのである。

と言うのも、そもそも世界に対して完全に開かれた庭など、究極的にはありえないからである。あるとすれば、それは庭園であることを止めてしまうであろう。庭園とは、周囲の世界の一部でありながら、同時にそれとは何等かの意味で異質な、切り取られた——その意味で閉ざされた部分に過ぎないからである。そしてこれは、観賞者との関係についても同様に当てはまる。すなわち、周囲の日常的な間主観的世界と全く同じ程度の理解可能性を持った庭園はありえず、庭園は常になんらかの意味で特殊な（閉ざされた）理解の方式・ルールを要請する。従って、たとえ日常の間主観的世界が万人に対して開かれることがありえたとしても、少なくともそれと同じ程度には、庭園は開かれえない。要するに、イギリス式庭園がどれほど「開かれた庭」を標榜しようとも、それが「閉ざされた」ものとして批判される余地を残すことは、原理的に言っても避けられないのである。にもかかわらず、理論家達は「開かれた庭」という謂ば実現不可能な夢を提唱し続けた。その意味で十八世紀イギリス庭園（思想）の歴史は、新たな幻想（illusion）の創出と、それに対する幻滅（disillusionment）との繰り返しであったとまとめられるかもしれない。

以下我々は、十八世紀から十九世紀初頭にかけて表明されたイギリス式庭園についての思想の歴史を五つの時期に分けて概観する（但し、紙面の都合で最後の二つは別稿に譲る）。その際考察の中心となるのは、庭園美学的な理論書からの引用であるが、しかし理想的には、実際の庭園の作例をも十分に顧慮すべきであろう。何故なら、庭園はしばしばそれ自体で極めて明確な思想的メッセージを伝達し得るものであり（碑文やエンブレムはその最も直截的な例である）、しかもイギリス式庭園は意識的な思想運動の産物だったからである。そもそも庭園とは日常現実世界の一部でもあって、他の芸術のような美的な隔離・純粹さ・非意味性を免れている。だからこそそれは、他の芸術にもまして、思想的メッセージ等々を含む雑多な「非＝美的」意味を纏わざるをえない。庭園とは、言ってみれば美的なものとは非＝美的なものとは境を接し、交錯し、時として抗争し合う場である。それ故また以下の考察も、農業・経済・政治といった、謂ば美的に不純な要素にとりわけ光を当てることになるであろう⁽⁴⁾。

1：アディソンとポープ

—— イギリス式庭園誕生における二方向（1710年代～30年代）

1-A：アディソン

周囲の世界（自然）へと庭園を開くという、イギリス式庭園の基本的製作プログラムを初めて鮮明に打ち出したのは、随筆家・批評家・劇作家のジョゼフ・アディソン（Joseph Addison, 1672—1719）であった。彼はそれを、当時勃興しつつあったジャーナリズム（アディソンはその最も重要な推進者の一人である）という媒体に乗せ、名譽革命以降新たに成立した自由主義的な公共圏の中へと広く伝搬さ

せることになる。

アディソンは先ず、スティールと共同で創刊した新聞『タトラー』(The Tatler)紙の第161号(1710年4月18—20日)において、自らの見た夢の形をとりながら、旧来の整形式庭園を批判し、自然の自由を芸術(人為・技巧)による制限と対比しつつ称賛している。

この喜ばしき土地には、自由の女神が住んでいた。……そこを覆う驚くべき数の花は、整形的な装飾花壇に配列させられず、気ままに咲き乱れ、その自然な豊饒と無秩序における美は、芸術の軛と制限を受けた場合よりもずっと大きかった。山の南面から川が沸き出し、無数の蛇行と湾曲とを繰り返して、あらゆる植物を潤しているようだった。……この川は、自由な国々を抜けると、忽ち巨大な湖に入り濺んでしまう。そうして奴隷制の地へと入り込む訳だが、するが早いか信じられない速度でそこを抜け、真直ぐに大海へと流れ込む⁽⁵⁾。

ここでとりわけ目を引くのは、政治的なアレゴリーである。すなわち、整形式庭園に譬えられている「奴隷性の地」は、明らかにフランス的な絶対主義・専制主義を指し、逆に「自由な国」ないし「大海」は革命後のイギリスを指している。しばしば言われる通り、イギリス式庭園を支える自然観は、反専制主義的・ホイッグ的な自由主義のイデオロギーと連携していた。だからこそアディソンはまた、続けて次のように言う。

〔その自由の女神の〕眷属は〔学芸の〕他に二人いた。……第一のものは「豊饒」と言い、第二のものは「商業」と言った。豊饒は、右手を鎌に掛け、左手に巨大な角〔すなわち cornucopia〕を持ち、角の中からあらゆる種類の秋の果物を注ぎ出していた。商業は、船のへさきにあるくちばし状の冠を被り、羅針盤を見据えていた (ibid.)。

つまり自由は、イギリスの農業および海外貿易の発展を促進するものとして称えられている。このように、整形式庭園と対比される自然の自由が、政治・農業・商業といった非=美的な事柄と密接に結び付けられていたことは、銘記しておく必要がある。

次いでアディソンは、自ら創刊した『スペクテイター』紙の第37号(1711年4月12日)においても、同様の自然観・庭園観を吐露することになる。しかし具体的な庭園の製作プログラムが初めて明確に語り出されるのは、同じく『スペクテイター』紙に掲載された「想像力の快について」と題される美学史上名高い一群のエッセーの一つ(第414号、1712年6月25日)においてである。その冒頭、彼は再び自然の自由を賛美している。

自然の作品と芸術〔人為・技巧〕の作品とを、想像力を楽しませるのに適したものとして考察するならば、前者に比して後者が著しく不備なことが判ろう。……自然の粗く気ままな筆遣いには、芸術のこまごましたタッチや装飾よりも大胆で見事なものがある。この上なく立派な庭園や宮殿にしても、その美は狭い空間へと限定されているから、想像力は直ちにそれを乗り越え、別な満足を求める。しかし自然の広野では、視覚は何の束縛(Confinement)も受けず、思うがままに彷徨う。そして限られた数に縛られず、無限に多様なイメージを堪能する⁽⁶⁾。

勿論、こうした人工的な庭園（整形式庭園）や宮殿の非難、或いは自然の賛美は、シャフツベリー等を引き継ぐものとも言えよう⁽⁷⁾。しかしここでアディソンは、それを実際の作庭のための主導的原理として述べているのである。だからこそ彼は、直ぐに議論の方向を修正して言う。「けれども、なるほど野性の景観には人工的な見世物よりも喜ばしいものもあるが、しかし自然の作品は、芸術の作品に似れば似るほど快い」(285)。さらにアディソンは、これに続けて伝統的な模倣論を展開した後、次のような結論を導く。「それ故、自然の内にある偉大で荘厳なものが何等かの形で模倣されるのを見る時、より細かく正確な芸術の産物から受けるのよりも貴く高揚した種類の快が得られる」(285f.)。そう述べた上で、庭園についての具体的な言及へと移るのである。従ってこの議論の流れからすれば、庭園は、「狭い空間への限定」・「制限」を乗り越え、自由な彷徨と「無限に多様なイメージ」を許す「自然の広野」を模倣せねばならないということになろう。言うまでもなく、これこそイギリス式庭園の基本的な製作原理に他ならない。

しかし、これに続けてアディソンが語る庭園論において中心を占めるのは、「想像力の快」という全体の主題から期待されるような純粋に美的な事柄のみではない。寧ろ第一に議論されるのは、庭園からどれほどの「収益」(Profit)を上げるかということであり、領地経営を合理化するためのプログラムである。(なるほどその後、中国庭園について言及され、純粋に美的な事柄に関する若干の考察がなされるが、しかしエッセーの最後では再び「収益」の話題に戻っている)。

実際、多くの人々が住み、〔フランスやイタリアよりも〕良く開墾されている国〔イギリス〕の大部分で、〔庭園にもちいられる〕これほど大量の土地を牧畜や耕作から遠ざけておくならば、〔庭園の所有者たる〕個々人(Persons)の不利益になるばかりか、公衆(Public)にも悪い結果をもたらさだろう。それならば何故、様々な植物を頻繁に植え、敷地全体を一種の庭園にしていけない訳があるのか。そのような庭園は、持ち主の楽しみばかりか、収益にも繋る。穀物畑は快い眺望となる。その間を抜ける散歩道に若干手を入れ、芸術を少し加えて、牧草地の自然の装飾を手助けし改良しよう。垣根の列を、自生する木や花で際立たせよう。そうすれば自分の所有物を、美しい風景にすることができよう(286)。

このような農業や収益の増大と美との調和をはかる合理的領地経営のプログラムは、後にサウスコット(Philip Southcote, 1698—1758)等によって所謂“ferme ornée(美化された農園)”として実行に移されることになるのだが、やはり注目すべきは、イギリス式庭園が最初からこうした非=美的な問題と深く関わっていたことである。ここでもまたイギリス式庭園は、ホイッグ的・ブルジョワ的な自由主義と密接に連動していたと言えよう。

尤も、アディソンにおいて、美と農業・収益(或は「快と豊饒」⁽⁸⁾等)は、一見したほど矛盾なく調停されている訳ではない。例えば先の引用文で、「垣根の列」(Rows Hedges)を「際立たせる」(set off)ことは、なんら美とは矛盾しないと語られていた。ところが、先に挙げた『タトラー』紙のエッセーでは、次のように言われていたのである。「私は、この楽しい場所を気ままに彷徨い、非常な喜びを得た。しかもその喜びは、この場所が柵(Fences)やエンクロージャー〔囲い〕によって妨げられていないだけに、一層大きなものとなった」⁽⁹⁾。勿論、これら二つの引用文の文脈は異なっている。しかし、実際に「垣根の列」と「柵やエンクロージャー」が指している現実の対象はほぼ同一のものである

う。そうであるとすれば次のように考えるべきではないか。——アディソン（あるいは一般にこれら新聞の読者達）にとって、「垣根の列」、「柵やエンクロージャー」、更には「穀物畑」、「牧草地」といった農業や領地経営に関わるものは実は美と両立しない、ないし少なくとも美とは無関係なものと考えられていた。だからこそアディソンは、それらを美と関係させ、両者の境界を壊すことで両立させるという新しい方法を提唱し、人々の発想を革新しようとしたのではないか。先の引用文（286）に満ちている逆説的な調子もそのことを裏づけるように思われる。

実際、下で見るように、その後のイギリス式庭園の歴史において、垣根や農地は美とは鋭く対立するものとなり、庭園からは排除されて行く（その意味で庭園は周囲の現実世界に対して閉ざされたものになるとも言える）。そもそもイギリス式庭園が大量に造られるのは、エンクロージャー（囲い込み）が爆発的に増大した時期であった。そしてそれらの庭園は、事実上、エンクロージャーによる土地の簞奪、自然破壊、搾取等から得られた収益によって造られたのであるから、エンクロージャーの垣根と農地が、庭園の美的世界と対立すると思われたことは当然の成り行きでもあっただろう。アディソンは、この矛盾を逸速く感じ取っていたとは言えないであろうか。だからこそ彼は、合理的で自由主義的なヴィジョンの中で、両者を調停しようとした（またそれによって庭園を現実世界に開こうとした）のではないか。そしてそのような自由主義的な言説が人為的なものと感じられるようになる時、アディソンの美と農業・商業等との調和は捨てられることになる。しかしそれを見る前に我々は、アディソンと並んで初期のイギリス式庭園を導いたポープの庭園論を考察せねばならない。

1-B: ポープ

詩人のポープ（Alexander Pope, 1688—1744）が、整形式庭園を批判し、風景式庭園に対する趣味を確立して、更には自ら造園も手掛けるにまで至ったことは有名である⁽¹⁰⁾。例えば彼は、アディソンも寄稿した『ガーディアン』紙（1713年スティール創刊）の第173号において、整形式庭園におけるトピアリ（装飾的な刈り込み）に対し次のような辛辣な論評を加えていた。

イチイで作られたアダムとイヴ。最近嵐で知恵の木が倒れたので、アダムは潰れかけているが、イヴと蛇はとても元気だ。……ツゲの木の聖ジョージ。槍の長さが足りないが、来年四月までには龍を突けるだろう⁽¹¹⁾。

しかし後年ポープはアディソンとも決裂し、やや微妙な立場、単純化して言えば保守的・トーリーの立場へと移って行く。ポープの残した最も重要な庭園論のテキスト、『バーリントン卿への書簡詩』（1731）⁽¹²⁾はそのような時期に書かれたものである。

この二百行余りの詩について先ず注目すべきは、全体がやはり「富」（2）、「効用」（Use, 24, 179）、「出費」（41, 179）等と美との調和を主題にしていることである。そしてここでも、理想的な領地・領民管理の在り方が論じられている。例えば誤った富の使い方をする領主を嘲笑しつつ次のように言われる。

しかし〔そのような富の浪費によって、逆説的にも〕貧者は着物を得、空腹の者は満たされる。彼自身には健康が、彼の子供達には労働者の作ったパンが与えられる。つまり彼の堅い心が拒むものを、

彼の慈悲深い虚栄心が補う訳だ。

後の時代になれば、黄金色の穂が斜面をいどり、平地の花壇の上で重い頭を下げるだろう。彼の自尊心が計画したものは全て、丈高い収穫物の下に埋もれてしまうだろう。そして笑う豊饒の女神が、その領土を奪回するだろう。

その時、土地に恵みを垂れ、それを改良するのは誰であろうか。その者はバサーストのように植え、ポイル〔バーリントン卿自身〕のように建てる。効用のみが出費を清める。そして卓越はその光輝を全て感覚 (Sense) から得る。

その者は、祖父伝来の地を平穩の内に享受するか、さもなければそれを増やして近隣の者を喜ばせる。彼の陽気な小作人らは、年毎の労苦を祝福するが、その感謝は大地よりも領主に向けられる。彼の豊かな芝地は、少しも嫌がらずに、乳のよく出る雌牛やよく働く駿馬に草を食ませる。彼のこんもりとした森は、自尊心や虚飾のためでなく、将来の建物、将来の軍艦のために生い茂る。彼の植林が丘から丘へと生え広がり、先ずは田園に陰を作り、次には町を立てさせますように (169—90 : 原文は韻文。以下同)。

勿論、このような領地の調和についての叙述それ自体は、所謂「カントリーハウス・ポエム」の伝統を継承したものに過ぎないとも言える。また、不毛な整形形式庭園 (「斜面」・「平地の花壇」はそれを指している) を廃し、農業や商業 (更にここでは軍隊や都市) のために有用な庭園を造るというプログラムも、アディソンと同一のものである。しかしそれらとの大きな違いは、全体の皮肉な調子であり、そのような領地の調和が「決して享受できないような富を得ようと骨折る」「守銭奴」(if.) 的な領主によって、容易に破壊されてしまうことに対する深い危惧と憤りである。すなわち、アディソンの自由主義的な庭園論とは異なり、この詩全体の雰囲気は、寧ろ保守主義的な反動の印象を与える。

そうした目で見るならば、例えば次の有名な一節も、従来とはやや違った意味合いを持つてくるのではなかろうか (ここでも成金的な「出費」がおとしめられている)。

出費以上の何か、趣味にも先立つ何か、すなわち感覚 (Sense) が必要である。それは良い感覚 [良識] のことであり、ただ天のみがこれを授ける。……それは光であり、自らの内に感じなければならぬ光である。イニゴー・ジョーンズやル・ノートルですら、それを与えることはない (41—46)。

ロック的な経験論が次第に広まり行く中で、こうした一種の「生得観念説」を明確に提唱することは、十分に保守主義的な含意を持ち得たのではなかろうか。

同様に、次の一節 (十八世紀を通じて繰り返し引用されることになる) にも類似の傾向を読み取ることができる。

全てについて、土地の聖霊 (the Genius of the Place) の伺いをたてよ。この聖霊こそ、水を上・下行させるのだから。……この聖霊は、田園を呼び入れ (Calls in the Country)、空地を捉え、喜んで従う木々を結合し、影と影を変化させ、様々に伸び行く線を、分断し誘導する。そして貴方が植えるままに描き、作るままに意図する。

やはり感覚に従いなさい。それは全芸術の魂だから。そうすれば諸部分は他の部分と呼应し、一つ

の全体へと知らない内に変わり行くだろう。自発的な美が一面に現れ、障害からも生じ、偶然によって感銘を与えよう。自然は貴方に加担し、時がそれを驚嘆すべき作品へと変えるだろう。恐らくはストウ庭園の様な (57f., 61—70)。

例えば、「土地の聖霊」や「時」の重視は、これが成金的な領主を非難し、父祖伝来の領地における造園の理想を述べたものであったことを想起するならば、単なる美的な要請に留まるものではなく、過去指向的、保守主義的、更には反動的なイデオロギーの吐露として見えてこよう。また、ここで言われている庭園全体の調和にしても、先に引いた領主と領民の調和に関する一節と重ね合わせる時、領地全体の人々の調和について言及したものととも解釈し得るであろうし、ひいては一般に社会全体の調和のアレゴリーとして読むこともできる。すなわちここでは、「障害」となるような下層の人々が、「自発的に」全体へと従うことが述べられているとも読めるのである。なるほどこうした解釈は、いたずらに政治的な牽強付会と思われるかも知れない。しかし少なくともポープ以降、風景 (画) や庭園における多様性の調和を、社会の多様な階層の調和に直接的に関係付けることは、ほとんどクリシェにすらなっていく⁽⁴³⁾。更にまたそのような解釈は、ほぼ同じ頃書かれた『人間論』(1733—34)におけるポープ自身の階級差別的な思想とも極めて整合的である。すなわちポープはそこで次のように述べている。「秩序は神の第一法則だ。それを明らかに悟るならば、人間に大小、貧富、賢愚のあるのは当然である。……自然の相違は、自然の平和の根本なのだ」(Epistle IV, 49—51, 56)。「汝ら自身の立場を知るがよい。……服従するがよい」(Epistle I, 283, 285: 上田勤訳、岩波文庫)。

勿論、土地の聖霊について述べた先の一節が有名なのは、とりわけそれが「田園を呼び入れ」ること、つまり庭園を周囲の世界へと開くというイギリス式庭園の基本的な制作プログラムを、明確に(かつ詩的に)表現しているからである (cf. 114: 更に「土地の聖霊」の重視も、周囲の世界への顧慮を呼び掛けているという意味で、庭園を開くことの提唱と言える)。しかし以上からも推察されるように、ポープにおいて庭園を開くことは、アディソンの場合とは全く異なった意味合いを与えられている。すなわちここでは、アディソンにおけるように「限定」「制限」「芸術の軛」等を脱し、周辺世界と平準化することが第一の問題なのではない。寧ろポープが強調しているのは、父祖伝来の「土地の聖霊」と、造園家つまりは領主の持つ生得的な「感覚」(Sense) に対する絶対的服従である (しかも服従さえすれば、全体はほぼ自動的に調和へともたらされる)。「田園を呼び入れる」主語=主体は、飽くまで内部の「土地の聖霊」(そして恐らくはそれと連繫した「感覚」)なのである。その意味でこの庭は求心的であり、未だ閉ざされている。開かれているように見えるのは、造園家の巧みな人為的操作の結果に過ぎない。ポープはそのことを極めて端的に語っている。

美をすべからく、至るところでさらけ出してはならない。技の半分は巧みに隠すことにある。成功の秘訣は、見る人に快い混乱を与え、驚かせ、変化をもたらし、境界を隠す (conceals the Bounds) ことにある (53—56)。

(そしてもしもこの庭園の調和を、社会全体の調和のアレゴリーとして読むことが出来るならば、ポープがここで語っているのは、盲目的な人民を支配階級が巧みに操作し服従させることであるとも言える)。

以上をまとめよう。イギリス式庭園の誕生を導いたアディソンとポープの庭園論的言説は、農業・経

済・政治といった非＝美的な要素を中心的なものとして含んでいた。とは言え両者の差異も明らかである。すなわちアディソンは、より自由主義的であり、境界を破壊し外なる野生の自然へと向かう運動を強調する。それと対比するならば、ポーブは寧ろ保守主義的・過去指向的であり、巧みな人為的誘導による全体的調和を強調し、最終的には境界を是認する。要するに、アディソンはイギリス式庭園の開かれた側面を、ポーブはそこに依然として見出されざるを得ない閉ざされた側面を⁽¹⁴⁾、それぞれ代弁していると総括できよう。

2：「ハハ」とエンブレム

—初期イギリス式庭園の製作手法をめぐって（1730年代～60年）

1730年代に入ると、イギリス式庭園は単なる理論的なプログラムのみならず、それを意識的に具体化した実作を伴うようになる。ここではそのような初期イギリス式庭園の中で用いられた代表的な手法のうち、「ハハ」とエンブレムの二つを取り上げ、それに関する当時の理論的言説を検討したい。

2-A：「ハハ」

「ハハ」(Ha—ha)とは、庭園の内側からは見えない隠し堀、ないし隠し垣 (sunken fence, fossé) のことである。これによって、外の景観を取り込みながら、しかも家畜等を遮ることが可能となる。この手法はもともと軍事的な目的で、十八世紀以前のフランス等においても用いられていたと言う⁽¹⁵⁾。しかし庭園を周囲の世界へと開くというイギリス式庭園の製作プログラムにとって、これが決定的に重要な役割を果たしたことは疑いない。例えばホレス・ウォールポール (Horace Walpole, 1717—97) は、彼の名高い庭園史において次のように述べている。

後続する全てのものへの最大の一撃、最初の一步は、境界の壁を壊し、堀を発明したことである。この試みは、当時極めて驚くべきことと見られたので、人々は、突然思いがけないところで歩みを止められた驚きを表すために、これを「ハ！ハ！」と呼んだ。……この単純な魔法がもたらされるや、平らにし、芝を刈り、均すことが始まった。隠し堀の外側に隣接する林園は、内側の芝生と調和されることとなった。他方、庭園も堅苦しい整形性から解放され、外側のより野性的な田園と融和できるようになった。この隠し堀は、確かに庭をはっきりと確定する。しかしそれが、整った部分と粗野な部分との間に余りに歴然とした境界線を引くことが無いよう、隣接する外の部分は全体のデザインの一部に含まれるようになった。……ケントは柵を飛び越え、全ての自然が庭園であると観じた⁽¹⁶⁾。

しかし注目すべきは、ここでハハが庭園を閉じる手法としても捉えられていることである。すなわちハハは、「庭園をはっきりと確定する」のであり、「ハ！ハ！」という驚きの声も、庭園が閉ざされていたことを確認した時に初めて発せられる。そもそもハハという手法の本性からして、庭園は一方的に開かれるに過ぎない（その意味で「田園を呼び入れる」というポーブの要請とも合致している）。つまりハハは、内側から外の景観・眺望を取り込む（篡奪する）ことを可能にするが、しかし外からの侵入はあくまで拒む装置である⁽¹⁷⁾。ハハがもともと軍事目的で使われたことも想起してよからう。

しかもハハは、庭園の美を外の世界に及ぼし、世界の醜さを隠蔽し美化する装置でもある。

田園 (the country)の表情は、何と豊かで楽しく美しいものとなったことか。壁を取り払うことであらゆる改良された土地が開かれ、どこを通っても、次々に続く幾つもの絵の中を通っているようだ。しかも、たとえ改良された場所が趣味を欠いていたとしても、全体の眺めは多様性によって美化される (p. 278)。

見落としてならないのは、ここでの問題も、美と農業との調和にあるという点である。この箇所における “the country” は、しばしば誤解されるように単に「国」のみを指しているのではなく、農地を中心とする「田園」の意でもある。(そのような誤解は、未だウォールポールにおいて庭園が保持していた、農業等の非=美的なものとの密接な関わりを無視しようとする、後の人々の無意識的な傾向の反映と言えるかもしれない)。同様に「改良された土地」は、ここでは農地をも意味していると解釈される。従ってウォールポールは、農地が往々にして「趣味を欠く」ものであり、「豊かで」も「楽しく」も「美し」くもないことを、暗に認めている訳である。そして更にここに読み取ることができるのは、そうした美とは両立しない、ないし無関係な諸要素が、ハハという装置によって、「全体の眺め」の中へと単なる「多様性」の一つとして取り込まれることにより、「美化」されてしまうというメカニズムである。後にこのメカニズムが人為的なものと感じられるようになる時、農業のような非=美的な要素は庭園から排除され、隠蔽されることになるのだから、それを見る前に、やはり後に人為的なものと感じられるようになるエンブレムの手法について触れておきたい。

2-B : エンブレム

J. D. ハントも指摘している通り、初期イギリス式庭園は、古典的な文学や神話といったテキスト、更にはそれに取材した絵画からの引用やそれへのアリュージョンに満ちたものであり、そのような装置によって貴族的な観賞者の「社交的会話を促し」、「細部の意味に対する術学的な注意を要求する」ものであった⁽¹⁸⁾。下で引くトマス・ウェイトリー (Thomas Whately, d. 1772) に倣い、それらの装置を「エンブレム」と呼ぶならば、当然のことながら、これらのエンブレムが伝えるメッセージもまた、政治や農業と極めて密接に関わるものであった。例えば、最も代表的な初期風景式庭園の一つストウにおける数多くの建造物は、「帝政ローマの専制と腐敗にも比すべき手段を用いる〔ロバート・ウォールポールの〕政府によって、自由と憲法が危機にさらされている」というホイッグ左派的・自由主義的な政治的メッセージを伝えるものである⁽¹⁹⁾。同様にラウシャムの庭園劇場は、向かい側の農地（この場合はハハではなく小川によって分断されている）における豊饒を記念するような彫像群を含んでいる⁽²⁰⁾。

しかしながらこうした「エンブレマティカル」な庭園は、世紀の中頃を過ぎると、その難解さ、閉鎖性の故に批判の対象となって行く。例えばウェイトリーは言う。

土地に様々な性格を与える軽薄な試みが幾つもなされてきた。すなわち彫像や碑文の数々、更に絵画、歴史、神話に至るまで、あらゆる仕掛けがこのために動員されてきた。……こういう仕掛けは皆、表現的 (expressive) というより象徴的 (emblematical) である。なるほどこれらは巧妙に仕組まれた仕掛けであり、不在の観念を記憶に呼び覚ましはする。しかし直接的印象を生み出すことは決してない。と言うのも、これらが何を意図して作られたのかを完全に理解するには、先ずそれらを精査し、

比較し、恐らくは何か解説を加えねばならないからである。確かに、歴史・詩・伝承の中の気といった題材や周知の題材を引用することで、景観に生氣や品位が加わることもあろう。しかしそれでも、その引用自体は庭園に自然的に属していないのだから、そういった引用が中心になってはならない。それは、あたかも当の景観自身によって示唆されたものようではなければならない⁽²¹⁾。

すなわち、「歴史・詩・伝承」に知悉し、「不在の観念」を呼び覚ますことのできない一般大衆にとって、この種の庭園は閉ざされている。エンブレムがその内容としてどれほど自由主義的・平等主義的なメッセージを喧伝しようとも、その語り口自体がエリート主義的・排他的なのである（例えば、先に引いた『タトラー』紙におけるアディソンの論説にしても、なるほど奴隷制を批判し「自由の女神」を称えるものであるが、それを解説するには伝統的イコノグラフィーや同時代の政治に関する知識が必要であり、その意味で貴族主義的である）。恐らくこのような批判の背後には、新たに勃興した中産階級が芸術の担い手になったという事実があろう。例えば、小説の誕生を支えた読者層の飛躍的な増大はその一つの現れである。イーグルトンは、ハーバーマスを援用しつつ、十八世紀初頭に成立した自由主義的な「古典的公共圏」が、世紀半ばに「市民社会の商品生産の法則」によって突き崩され、解体して行く様を辿っているが⁽²²⁾、正しくそれと平行な現象が、庭園についても見られると言えよう。

こうして初期風景式庭園の閉鎖性が明らかとなった今、再び新たなより「開かれた庭」が要請されることとなる。その要求を満たすべく登場したのが、ランスロット・「ケイパビリティ」・ブラウン（Lancelot ‘Capability’ Brown, 1716—83）であった。

3：「ケイパビリティ」・ブラウンとその批判者達

—— トータル・ランドスケープの革新性と限界（1760年～90年）

ブラウン自身は恐らく農民の出だったこともあり⁽²³⁾、何一つ理論的な著作をものしていない。しかし彼の庭園様式の諸特徴は、上に挙げたウェイトリーや、ブラウンの後継者と目されるレプトン（Humphry Repton, 1752—1818）によって代弁されているので、以下では彼らの著作によってこの時期を代表するブラウン的な庭園の特色（一般に「トータル・ランドスケープ」と概括される）を考えてみたい。

第一に、先のウェイトリーの引用からも判る通り、ブラウンの庭園は極めて平明である（“simplicity”という概念は、ウェイトリーを始め、この時期の庭園理論家や更には美学者がとりわけ強調したものであった）。そしてそれは、従来のエンブレマティカルな庭園と対比する時、著しく「自然」に近いものに見える。例えば、彼の死亡広告（1783年）には次のように書かれている。

彼の偉大で優れた天才には並ぶものがない、彼の天才にとって特に幸いだったこと（the peculiar felicity）は、この国のあらゆる階級、あらゆる社会的地位の人々、そして外国の多くの貴顕によって認められたということである。……彼の天才の効果たるや、彼が最も上手く行なった所では、彼は最もよく忘れられてしまうほどである。すなわち、彼は自然を極めて忠実に模倣したので、彼の作品は自然と間違えられてしまうであろう⁽²⁴⁾。

これらの点——下層階級にも理解されたこと及び自然さ——は、後に反感と批判の対象になって行くが、

しかしこの時点では、未だ積極的な価値を持つ、「特異な」(peculiar) こととして称えられている事実に注目すべきであろう。

ブラウン、ないし彼を代弁する理論家達に見られる第二の特徴は、先のウェイトリーからの引用にもあった通り、より直接的にその庭園の場所に属しているもの、つまり「土着的」なものを重視することである。例えばウェイトリーは、従来の「エンブレマティカルな性格」ではなく、その土地に本来属する「オリジナルな性格」を引き出しそれを純化することが、造園家の務めであるとする。

造園家の仕事は……雇われた土地の長所を全て発見し、露わにすることであり、その欠点を補い、誤りを矯し、その美を改善することである (p. 1)。

オリジナルな性格について。……自然の事物が持つ特定の固有性や形状は特定の観念や感覚を惹起するのに適合している。……これらの観念や感覚は、極めてよく知られたものであり、それを認識するには識別も精査も審議も要らない。それらは一目瞭然であり、我々の感情はそれらを即座に感じ分ける。……偉大、単純、陽気、静謐といった雰囲気、あるいは他の一般的性格が、全体を支配せねばならない。単独では快い対象も、その様な性格と矛盾するならば排除せねばならない (pp. 153f.)。

後者の一節は更に、ブラウン的な庭園(理論)の第三の特徴を示している。すなわち、「表現的」(expressive) なもの、純粹で夾雑物のない「感情」の重視である。こうした傾向は既にケイムズなどにも見られるが⁽²⁵⁾、ウェイトリーにあっては、感情がエンブレムの人為性(「精査」「比較」「解説」「識別」「審議」)に対比せられ、直接的なもの、自然で価値あるものと考えられている。もとよりこれは、ロマン主義へと繋がる所謂「感受性(sensibility)の時代」の特徴であり、恐らくは新たな市民社会のエートスを反映するものであろう。しかし、ここではその点に関する詳しい考察は控える。

ブラウンが実際に造った庭園の最後の、そして最大の特徴は、その巨大さである。このことは、オリジナルな性格や純粹な感情の重視から必然的に結果することではあるが、しかし同時にブラウンの庭園の限界、つまり「閉ざされ」をも示しており、後に(とりわけブラウンの死後、1790年代以降)激しい批判にさらされることになる。以下では、この点に関係するブラウン的な庭園への批判を、三つのタイプに分けて見ておきたい。

第一のタイプは、詩人ゴールドスミス(Oliver Goldsmith, 1728—74)に代表されるもので、ブラウン的な庭園が、実は土着の領民に対する搾取や、伝統的な共有地に対する彼等の権利を剥奪することによって成立しているという批判である。ゴールドスミスは、領主が風景式庭園を造るために強制撤去しその結果荒廃してしまった村を嘆く詩『廃村』(The Deserted Village, 1770)において、次のように歌っている。

富と虚栄のやからは、多くの貧民が提供した場所を取り上げる。そして自分の湖、庭園の広野、馬、馬車、猟犬のための場所にしてしまう。富者の体を包むゆったりした絹のローブは、近隣の畑から収穫の半分を奪い取った。一握りの人間だけが遊ぶ彼の地所は、その芝地から怒って農家を追い出してしまう。……飢餓に喘ぎ悲嘆に暮れた農民が、皆を引き連れてはほ笑む土地から去り行き、やがて助け起こす手もなく倒れる時、田園は花咲く。——一方は庭園の花として、他方は墓の花として。

ああ、貧者はどこに住み、隣接する虚栄の圧迫を逃れればよいのか。どこか柵のない共有地に迷い込み、まばらに生えた草を食わせようとしても、富の申し子達は、この柵のない土地を分割し、裸にされた共有地にすら入ってはならぬと言う⁽²⁶⁾。

要するに、ブラウン的な庭園がどれほど土地の「オリジナルな性格」を保っているように見えようと、それは決して真の意味で土着的ではなく、搾取的・伝統破壊的であるとする批判である。

第二のタイプは、ブラウンの庭が、広大な土地を所有し誇示したいという、新興ブルジョワの虚栄心を反映しているとするイデオロギー的批判である（これは上のゴールドスミスの一節にも伺えた）。例えばピクチャレスクの理論家プライスは、ブラウン的な庭園が可能にする「眺望」（prospect：社会的な出世の見込みという意味もある）について、皮肉な口調で言う。

遺憾ながら、明確さと顕著さ〔distinctness and conspicuity：著名で目立つこと〕に対する広範な情熱には度し難いものがある。……眺望を追い求める者は、明瞭かつ十分に見えさえすれば満足してしまう。……広い眺望はあらゆる眺めの中で最も人気がある。各々の眺望がどれほど優れているかは、一般に、それがどれほど多くの〔尖塔の目立つ〕教会と領地を含んでいるかによって決まる。……領地を一つ一つ数え上げる者にとって、一つの黒い点、白い点が失われること、一つの木立やあずまやが失われることは、証券が失われるのに等しい。

更に、〔自己の領地の〕眺望を他人にひけらかす者が、これらの証券を指し示すことに多大な喜びと虚栄心の満足を感じるのと全く同様に、〔ブラウンのような〕土地改良家も、指し示されることに多大な喜びと虚栄心の満足を感じる。

そしてプライスは、ブラウンの庭園と新興ブルジョワ（更には機械的・画一的な新しい産業社会）とを明確に結び付ける。

これこそ、地面を平らにし水平にする（smoothing and levelling）ことだ。この機械的で凡俗な操作（ブラウン氏とその追従者はそれによって多大な名声を勝ち得た訳だが）、それが始まるや否や、画家が称賛するあらゆるものに別れを告げねばならない。……誤った趣味の性急な手は、時と幾千もの幸運な偶然のみが成熟させ得るものを、たった二三時間で完膚無きまでに破壊してしまう。……そしてテムズ・ストリートの油商人が、イスリントンやマイルエンドで、いつでもヤード単位で請け負えるものにそれを還元する（pp. 28f.）。

それどころか彼は、そこにブルジョワによる専制の恐怖さえ感じている。

水平にするとは、語の如く普通の意味からすれば、あらゆる区別（distinctions）を無みすることだ。この原理が広まり、土地であれ政治であれ改良しようとする頑迷な人間によって実践されるならば、その結果生ずる害悪は、長い時間かけてやっと修復できるかできないかといったほどのものとなり、君主も画家も大いに恐れるものとなろう。

優れた風景とは、その中で全ての部分が自由であり、制限を受けていないものである。なるほどそ

こには、眩しい光を受けた秀出た部分もあれば、暗く退いた部分もある。……しかしそれらは全て、全体の美、力、効果、調和にとって不可欠なのである。私はこれ以上正確に、優れた政治というものを定義する術を知らない。……この定義は、無政府主義と専制主義以外の、あらゆる自由な政治に等しく当てはまる。ところが、常に記憶しておかねばならないことは、専制主義ほど完璧に水平になってしまうもの (leveller) はないということだ (p. 28n.)。

すなわちプライスは、平坦なブラウンの庭園に、清教徒革命においても最ラディカルであった「水平派」(Levellers) の亡霊を読み取っているのである。そして、プライスがこの文を出版したのが1794年であったことを考えれば、これがフランス革命に対する露骨な恐怖と反動の現れであることは明白である。世紀始めのアディソンにおけるのと同様、ここでもまた風景式庭園は政治的なアレゴリーとして用いられている。但し、今度は自由主義的なイデオロギーではなく、あからさまな反動主義の表明として。

ブラウンの庭園に対する批判の第三のタイプは、再び庭園における美と農業・収益との関係を問題化するものである。

ブラウンの庭園においては、その面積が非常に増大させられることによって、農業その他、人間の現実的な経済活動を暗示するものが極力排除されている (例えばブラウンの最も顕著な手法の一つ、庭園の周囲を帯状に包囲する樹木の「ベルト」は、園外の農地を隠蔽するためのものと言ってよい)。このことは、ブラウンの後継者レプトンが、造園家の心得として挙げた四項目のうちの第四のものにも伺うことができる。すなわちレプトンは言う。「便利さや快適さをもたらすだけの対象は、装飾か、庭園景観として相応しい部分になり得ない時、除去または隠蔽せねばならない」⁽²⁸⁾。恐らくブラウンの時代までに、現実の経済活動を表すもの、特に農地は、美とは鋭く対立するものと考えられるようになっていた。確かにそうした対立の萌芽は、両者を調和させようとするアディソン、ポーブ、ウォールポールにも既に潜在的な形で見だせたが、しかし例えば庭園観についてはウェイトリーを全面的に引き継ぎ、その意味でブラウン的な庭園の擁護者と目されるアリソン (Archibald Alison, 1757—1839) は、次のように極めて直截に語っている。

最も崇高な場所は、それに相応しい価値を持たないと感じられるものによって、損なわれてしまうことが多い。すなわち、耕作の跡や土地の収益を上げる試みによってである。……同様に、最も愛すべき〔美しい〕景観も、それと調和しない事物によって掻き乱されることが多い。すなわち、耕作を示すものだとか、規則的なエンクロージャー、産業 (manufacture) を示唆するものによってである⁽²⁹⁾。

しかもすぐに続けて、次のように言われる。

庭園芸術の産物を、もともとの自然景観よりも優れたものとしている大きな源泉は、庭園芸術の作品の純粹さと調和であり、効果に反したり性格に合わないようなものを、ことごとく風景から除去することができるという芸術家の持つ力である (ibid.)。

従って優れた庭園は、農地その他、現実の経済生活を暗示するものを全て排除せねばならないことにな

る。

しかしブラウンの批判者達は、世紀の始めにアディソンらが整形形式庭園に対して向けたのと同様の批判を、今後はブラウンの庭園に向ける。例えば、ブラウン批判のために書かれた詩の註において、もう一人のピクチャレスクの理論家ナイト (Richard Payne Knight, 1750—1824) は言う。

私はエンクロージャーと農家の保存を推奨し、広大な耕作地を、非生産的な芝生にするため犠牲にしてしまうことは反対した。……畑を囲む垣根は、平らな土地で水平に見られた場合には、景観を豊かにし美化する。……〔ブラウンの庭園にみられるように〕畑を囲む垣根を邸宅から非常に遠い所へと移し、広大な遮るもののない芝地を見せようとするのが習慣になっている。なるほどそれは広さを示し、虚栄心を満足させるかも知れないが、住まいの快適さや美に資するとは到底思えない。……牛、馬、羊が草を食み、優れた木々によって豊かにされた牧草地は、いかなる時でもピクチャレスクな構図を生み出し得る。耕作地のエンクロージャーが完全に醜いなどということは決してない⁽³⁰⁾。

但し、これを正当化するためにナイトが提出する論理は、アディソンのものとは全く異なっており、寧ろ逆の方向に向かうものである。すなわち、アディソンが美的なものとは非美的なものとの境界を破壊しようとしていたのに対して、ナイトは両者を厳しく分離し、それらが全く無関係な二つの次元に属するが故に、却って両立可能であるとする。つまりナイトによれば、農地であれ庭園であれ、或いは他の如何なるものであれ、快い明暗と色を呈していさえすれば、その有用性等々には少しも左右されず無差別に美しいのである⁽³¹⁾。しかし、もしもそうであるならば、なるほど美的なものは庭園の境界を越えて周囲の現実世界の全体へと完全に開かれ得るであろうが、もはや庭園それ自体の存在理由はなくなってしまうのではないか。実際、ピクチャレスクの美学を経て一九世紀に至る時、庭園をその周囲の世界へと開くというイギリス式庭園の基本的な制作プログラムは放棄され、「ガーデネスク」に代表される新たな庭園様式が出現することになる。

註

- (1) 例えば、Wolfgang Schepers, Hirshfelds Theorie der Gartenkunst 1779—1785 (1980), SS. 3—7 は、「影響を及ぼした諸要因のスペクトラム」として以下のようなものを挙げている。第一に「美学的・精神的決定要因」：絵画、舞台書き割り、中国庭園、政治的要因（ホイッグ主義・自由・反絶対主義）。第二に「物理的」「経済的」要因：囲い込み、木材不足と植林、維持費の節約、英国の風土・風景。（その他、文化的悲観論、グランド・ツアー、散策に対する英国人の嗜好）。

また、Michael Symes, “The English Taste in Gardening,” The Cambridge Guide to the Arts in Britain, Vol. 5 (1991), p. 262 も、「考えられる源泉と影響」として以下のものを列挙する。「舞台の書き割り。イギリス内外の建築。イタリアにおけるルネサンス庭園と同時代の風景。古典的建築と想像上の古典的風景。そのような風景を呼び起こす、とりわけクロードやプッサンの絵画。主にオランダ・フランス・イタリア的アイディアによって作られていた整形形式庭園の桎梏を振りほどき、自国の様式を打ち立てる欲求。自由を求める政治的イデオロギー。これは現実の、ないし想像上のサクソンの・中世的な理想と形式から力を得る。都市計画（街路＝庭園の並木道）。

隠遁と瞑想に関する文学的伝統。庭園における長きに亙る芸術の支配の後にやってきた、自然の追求」。

- (2) Cf., Nikolaus Pevsner, "The Genesis of the Picturesque" (first publ.1944), Studies in Art, Architecture and Design (1968); Rudolf Wittkower, "English Neo-Palladianism, the Landscape Garden, China and the Enlightenment" (first publ. 1969), Palladio and English Palladianism (1974).
- (3) Richard Payne Knight, The Landscape, A Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price, Esq. (1795), Bk. II, 11.9-18.
- (4) 十八世紀イギリスの風景(画)や庭園を、同様の角度から論じたものに以下のものがあり、本稿もこれらに負う所が少なくない。但し庭園思想(庭園美学・庭園理論)に関する研究は、それらにあっても未だ不十分であるように思われる。John Barrell, The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730-1840 (1972); id., The Dark Side of the Landscape (1980); Ann Bermingham, Landscape and Ideology (1986); Malcolm Andrews, The Search for the Picturesque (1989).
- (5) Cit., John Dixon Hunt and Peter Willis eds., The Genius of the Place (1975), p.140.
- (6) Addison and Steele and Others, The Spectator (Everyman's Library, 1945), IV, 284.
- (7) Cf. Shaftesbury, Characteristics (1711), II, 393f.
- (8) Addison..., op. cit.
- (9) Cit., Hunt and Willis, op. cit., p. 140.
- (10) Cf. 川崎寿彦『庭のイングランド』(1983), 9, 10章。
- (11) Cit., Hunt and Willis, op. cit., p. 208.
- (12) "Moral Essays in Four Epistles to Several Persons: Epistle IV. (to the Earl of Burlington) : of the Use of Riches," The Poetical Works of Alexander Pope (1924). 以下引用に当たっては行数のみを括弧内に示す。
- (13) 例えば、後に引くプライスのブラウン批判や、次のジェニンスの一節参照。「想像力の内においてすら、体系を形成するには諸部分の従属が必要である。あらゆる動物の体は、互いに従属する異なった部位を持たねばならない。同じくあらゆる絵画は、多様な色と明暗によって構成されねばならない。……もし神が、最も高く完璧な階層の存在者しか創造しなかったなら、それは神の叡知の証しにはなるまい。そのことは、もし画家が作品を一色で塗るなら、たとえそれが彼の描き得る最も美しい色であったとしても、彼の芸術の証しにはならないのと同じである。……下位の階層は、下位の存在者によって埋められねばならない。なるほどそれらの存在者は余り完全ではないが、にもかかわらずそれらが存在することで、創造されなかった場合よりも大きな幸福が宇宙全体に対してもたらされるのである。更に、次のことも極めて蓋然的である。すなわち、あらゆる地位や階級の間には従属の序列による密接な繋がりがあって、それらは相互の存在を助け合い、各々は自らの場所にありながら全体の巨大で壮麗な構築物を支えるのに絶対不可欠なのである」(Soame Jenyns, A Free Inquiry into the Nature and Origin of Evil [1757], cit., Barrell, Dark Side, p. vi)。
- (14) 因みに、ポーブが自らトゥイッケナムに造った庭が閉鎖的なものであり「境界を隠」したものであったことは、その訪問者の一人が The General Magazine (Newcastle, 1748) 誌上に書いた次のような匿名記事からも知ることができる (cit., Hunt and Willis, op.cit., pp. 247f.)。「その庭

- 園の外側の境界に近い辺りでは、樹木が密に茂り合い、濃い木陰で生け垣を隠している」。
- (15) Cf. Christopher Thacker, The History of Gardens, pp. 182ff.; Franz Hallbaum, Der Landschaftsgarten (1927), SS. 65f.
- (16) Horace Walpole, The History of the Modern Taste in Gardening (1827 ed., pp. 253f.).
本書の初版は1785年であるが、執筆は1771年以前である。尚、ケント (William Kent, 1665–1748) は、初期イギリス式庭園を代表する造園家。
- (17) Cf. 水田恭平『タブローの解体』(1991)、p. 31。
- (18) John Dixon Hunt, “Emblem and Expression in the Eighteenth-Century Landscape Garden,” Eighteenth-Century Studies, IV (1971).
- (19) G. B. Clarke, Stowe (1971), p. 12.
- (20) Simon Pugh, Garden—Nature—Language (1988); pp. 25ff.
- (21) Thomas Whately, Observations on Modern Gardening (1770), pp. 150f.
- (22) テリー・イーグルトン『批評の機能』、大橋訳 (1988)、第1・2章。
- (23) Thomas Hinde, Capability Brown (1986), p. 9.
- (24) Cit., David Jarrett, The English Landscape Garden (1978), p. 67.
- (25) Henry Home, Lord Kames, Elements of Criticism (1762), Ch. XXIV.
- (26) 11. 275–82, 299–308. 原文は韻文。Cf. レイモンド・ウィリアムズ『田舎と都会』、山本他訳 (1985)、pp. 105ff.
- (27) Uvedale Price, An Essay on the Picturesque (1794), pp. 138ff. 同様の議論は既に、詩人ウィリアム・メイソン (1725–97) によっても表明されている。William Mason ed., The Poems of Mr. Gray (1775), p. 360n.
- (28) Humphry Repton, An Enquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening (1806), p. 23. 他の三つの項目は次の通りである。「第一に庭園は、あらゆる場所でその自然の美を示し、自然の欠陥を隠さねばならない。第二に、注意深く境界を偽装か隠蔽し、広さと自由の外観を与えねばならない。第三に、自然景観を改良する際に用いた技巧の介入は、どれほど高価な物であったとしても念入りに隠さねばならない。そして全てが自然のみによって作られたように見せねばならない」。ここには、ポーブにおける境界や「閉ざされ」の隠蔽という要請が、極めて散文的な形で定式化されていると言えよう。
- (29) Archibald Alison, Essays on the Nature and Principles of Taste (1790), p. 85.
- (30) Knight, op. cit., pp. 41ff.n.
- (31) ピクチャレスクの美学については、以下の拙論参照。安西信一「ピクチャレスクの美学理論」、『美学』158 (1989)；「不透明な絵画と錯綜体としての世界」、東京大学文学部美学藝術学研究室紀要『研究』9 (1990)；“Gilpin, Price, and Knight,” Aesthetics, No. 5 (1992).

絵画表現における間主観性

齋 藤 稔

1. プラトンにおけるミーメーシスと像

プラトンは『国家』第十巻において、ミーメーシスをめぐる実像と似像について語っている。例えば、寝椅子や机などの家具はそれぞれ数多くあるが、実像、すなわちアイデアはそれぞれ一つである。それらを工作する手仕事職人はそれらの実像に向かって製品を作り、人々はそれらをよく使うことができよう。しかし実像そのものを作ることはできない。たとえその職人がすべての家具を見事に製作することができるとしてもである。家具の職人は、それぞれの家具がそう見えるところのもの、似像（模像）、つまりエイコンを作り出すにすぎない。画家もまたそのような制作者であり、彼もまた、例えば寝椅子と見えるもの、似像を描くのである¹。

プラトンは寝椅子を3種類に分けた。一番目はアイデアの世界の寝椅子、これは神が作ったもの。二番目は職人の製作した寝椅子。三番目は画家が描いた作品の寝椅子。このように、神がアイデアとして作ったただ一つの寝椅子および手仕事職人が製作した寝椅子、これを画家はミーメーシス、すなわち、真似て模写する。したがって画家はアイデアから見れば三番目に遠ざかった作品を生み出す。悲劇詩人もまた真似る者（模倣者）であるとすれば、第三番目に生まれついた素性の者として画家と同じことになる。

ところで、画家がミーメーシスを行う対象はアイデアの世界にある“一なるもの”自体なのか、それとも手仕事職人が作った製作物なのか。つまり、純粹に知性や思惟によってしか据えられない実像を移すことか、実際に見える姿を見えるがままに真似て写すことか。言い換えれば、理想的なものを真似る描写なのか、現実のものを真似る描写なのか。そして画家はそれらのうち、どちらに真剣に取り組むのか。

そのことはこれまでしばしば問題にされ、プラトンのいわゆる詩人追放論とからんでいる。詩人や画家はものの本質をあるいはアイデアを写さず、職人の作品を写すだけである、という見解も、詩人や画家は直接アイデアを写すのであって、真実から遠ざかること第二番目の存在である、という見解も十分ではない。プラトンは、画家の仕事は現実にある対象の写実に限る、とは言っていないし、そもそも彼自身、詩人たちの仕事をミュトス——事実に対する虚構（作りごと）——の作成と規定している以上、そのことはありえない。また描写の対象についての「寝椅子のアイデア」と「職人の作った寝椅子」との区別は、いわゆる「理想像」と「現実に見出される対象」の区別ではなくて、「一なるアイデア」と「多くの個物」との区別に対応する。

またこの区別がアイデア論の展開において（『国家』第六、第七巻）、「それ自体は純粹の知性や思惟によってしか据えられぬもの」（ノエトーン）と「感覚によって据えられるもの」（ホラートン、アイステートン）との区別と同じものである。したがって画家や詩人が3種の寝椅子のうち、第一のもの（アイデア）でなく、第二のそれを描写するというこの意味は、画家や詩人のモデルとなるのは純粹の思惟の対象にしかならないようなものではなく、特定の感覚像であるということになる²。

このように、画家がたとえ現実には存在しないような理想的に美しい人間を描写するとしても、その描写の対象は純粹の思惟の対象としてのアイデアではなく、やはり「感覚されるもの」である。いわゆる理想像は、現実にそのままの姿で見られることは不可能であるとしても、それは心の中に思い描かれるイメージ（感覚像）であり、「思惟によって知られるもの（ノエトン）でなく、「見られるもの」（ホラートン）の方に位置づけられるものである。このような意味で「理想像」と「アイデア」を厳しく区別する必要がある。例えば最も美しい人間の模範像は、アイデアそのものではなく、アイデアを「分有する」ものとしての、特定の想像的知覚像であると言える。

芸術作品のもつ真実性は、一つには作者がどれだけ対象の本質を洞察して、どれだけよくその本質を具現したイメージ（感覚像）を持ちうるかに依存する。その意味で作者が知識と真実の探求者であること、つまり一人の芸術家のうちに哲学者が共存することは可能である。とは言え、芸術である限りは、どのように理想化された像であっても、あるいは抽象画であっても、その描写の直接の対象が「感覚されるもの」であることに変わりない。

何れにせよ画家や詩人の仕事としての真似や描写を含むミーメーシスの対象が直接アイデアではなく、特定の感覚像であるとすれば、作品中に描かれるものが対象の本質それ自体（アイデア）から第三番目に位置すると言うプラトンの序列づけは理解される。また詩人追放論に関して、それは多くが誤読や誤解によっており、また青少年の教育の問題との関連で語られていることを考えれば、それが不当なものであることは容易に分かる。当時における詩の享受の有り様に精通すればなおさら、そのことが理解される。実は芸術の本質に関するプラトンのミーメーシスの問題についても、不可解なことに、長い間誤解されていたのである³。

プラトンはミーメーシスを詩や芸術の本質論にすえてそれらの真理追求の特性を高く評価した。詩は確かにアリストテレスもいっているように、歴史と比べて実際の出来事ではなく可能な出来事を語り、個別的なことよりも普遍的なことを語るがゆえに、より哲学的とも言える。しかし哲学と比べて哲学的であることはないし、まして人間の最も大切な問題について詩に規範を求めることが出来ないのは当然のことである。プラトンによれば、詩人や芸術家は、ムーサの神に喚起される神的意識としての狂気あるいは神与のインスピレーションによって、神々の開示するもの、すなわち神々にしか見えないような実相としてのアイデアをじかに感じ取って、それをミーメーシスの対象にして我々人間の言語に語り直して伝達するものである。そして芸術の本質は、彼によれば、精神が日常性を神的狂気によって超越して神的アイデアを直接に模倣しようとする企てである。プラトンは、哲学とともに芸術が、神をこの世に証しようとする精神の至高の営みと考えたのである⁴。

さて、プラトンにおいては真似る技術によって作り出されたもの、像はエイコーン（似像）とファンタスマ（虚像）に二分される。それは『ソピステス』に語られているが、エイコーンはモデル・実像であるパラディグマへの、また真実へのつながりをもっているのに対して、ファンタスマは実物に似ているように見えても、実際には似ていない像、このファンタスマは最終的にソフィストの術である。しかしエイコーンとファンタスマは絶対的に区別されるべきものではなく、作る者、見る者に相対的に関わっている⁵。

エイコーンにおいてはそれを受け入れる場として、また受入れによってつくられる魂のうちのテュポス、型が問題となる。とりわけ、ミーメーシスにおいてエイコーンを作り出すために求められる型とし

てのテュポスが、同時にエイコーンからそのモデルへと主体を導く型としてのテュポスとなってくる。このテュポスはミーメーシスという働きを盲目的に「すべて」を真似るものにはさせない。テュポスは似像がそのモデルを指し示す一定方向において自己を似させていく働きとしてのミーメーシスを実現させる原理であると言える。しかもテュポスが国家の位相でみられるとき、芸術家の語る内容を規制するためのノモス（法律）と同義となる。プラトンは詩人、芸術家の従うべき規範を定めていくにあたってテュポスとノモスを同じものとして扱っているほどである⁶。

テュポスは主体の魂のうちの型であったり、主体が従うべき外的規範としての型であったり、主体の能動の様態としての型であったりする。何れにしても主体と像とそのモデルを結びつける場であり、またそれらのつながりの原理である。エイコーンのモデルとしてのパラディグマ（範型）もそのように使われるが、「主体はアイデアに視線を向けて、それをパラディグマとして用いる」とプラトンが言うように、パラディグマは存在論的ありかを規定することは難しいとしても、主体が自己のうちにもつべきものであり、主体と像とモデルのつながりの原理である⁷。

詩人や芸術家の創造の営みにおいて、主体が他のものに自己を似せていく働きとしてのミーメーシスと同じ主体の能動性が『国家』の教育論で説かれている。ムーシケーによって培われた能動性がエロース的力動性を持ち、この力動性が想起において、アイデアへの求め、熱望に至っている。主体はエイコーンの表象によって能動性を得るとともに、それは像をパラディグマとのつながりによって未来的なものに向けて想像的創造を営んでいく。像（イメージ）をみることから始まる主体の能動性は感覚的なものを通じて超感覚的なものを通じて超感覚的なものに近づいていき、そうして創造的な力となるのである⁸。

プラトンのミーメーシスにおいては、想起説の解釈を通じて、エイコーンの示す方向を主体が受け取ってアイデアの直観に至る経験を辿ることができる。そのエイコーンからエイドスへの関係の方向にテュポスやパラディグマが導かれてるが、そこにはアイデアへ遡源させるような領域、共同存在としての間主観的世界がひろがっている、と言えるだろう。

2. 芸術の表現としてのミーメーシス

われわれはプラトンから大きな示唆をえている。それをアリストテレス的に、人間の行為の指示を含む自然の模倣と読みとることを了解しつつ、われわれが会得することができるのは、画家の表現はある対象をそれとして見えるエイコーンを作るということである。しかしただあるがままに真似て写すだけでなく、ある対象の本性、すなわちアイデアをあらわそうとし、それは、イメージ（感覚像）として具体化されて表されるということである。それは同時的に行われ、いわば再現（あるいは描写）represent しつつ表現（あるいは表出）express している（darstellend しつつ ausdrücken）ということである。これがミーメーシスの概念である。

先年亡くなったウラディミール・ウェードレ博士は、このミーメーシスの機能によって諸芸術の表現はミーメーシスの言語活動 le langage mimétique である、とする。彼によれば、時間芸術と空間芸術のあらゆる芸術に共通の特質は芸術の言語活動 langage, Sprache である。これにはヴィルヘルム・フォン・フンボルトがギリシャ語の用語の助けをかりて言語の本性を特徴づけようと試み、言語はエルゴン、すなわち創造的活動の結果である作品ではなく、エネルゲイア、すなわち活動そのものである、と述べ

ていることと共通している。芸術も芸術家が線と色で、声や音で、肉体で発言するやいなやエネルギーとしての langage をなしている⁹。

langage 言語活動とは、考えなどを言葉 parole によって定めて、それを他人に伝える人間の能力である。langue 言語は言葉—記号とその使用に関する規則との体系である。これを langage が何らかの思想の伝達のために、そしてまた思想の固定のために用いる。それを理性と言語活動（ロゴス）とを不可分な形で備えた人間が用いる。詩は langue 言語ではなく言語活動 langage である。詩との類比によって、隠喩的に言語活動と行うことができる fiction 虚構の芸術が導かれる。パントマイム、舞踊、音楽、さらに絵画、彫刻、建築、装飾などの言語活動がある。

もちろん通常の言語活動と芸術言語活動との違いは明らかである。つまり、言うことのできるものを言うこと、と、言うことのできないものを言うこと。芸術は、ゲーテが die Kunst ist eine Vermittlung des Unaussprechlichen, と言っているように、通常の言語活動では言うことのできないものを伝達する。つまり言葉で言うことのできないものが言いあらわされる言語活動である¹⁰。

表現するとは、意味する signifier、指示する désigner、ドイツ語では bedeuten と bezeichnen の両方、つまり意味と指示作用を含んでいる。言語を構成している記号はつねに不連続、つねに任意のものであって、そしてつねに指示的もしくは意味作用的であるといわれる。ソシュールをうけて M. デュフレンヌは「表現とは意味するものの中に意味されるものが、何らかの感覚的な形で現前していることであり、その時記号はその対象がひき起こす感情に似た感情をわれわれのうちによびおこす」と述べている。しかしウェードレは「言葉の芸術を含めて、諸芸術の意味論において問題となるのは、一言語に属する諸々の記号の意味するものと意味されるものとの間の——記号論的な——関係ではなく、問題なのは詩的言語活動を含む一切の芸術言語活動の完全な（意味するものと意味されるものが結合した）記号と、それぞれの言語活動の間主観的世界においてこの記号に対応しているところのものとの間の意味論的な関係である。」と言う。これは指示や単なる意味作用の関係ではなく、一つの現前 présence の関係である。exprimer、ausdrücken、express が第一の語義として「しぼり出す」ことから見ても、この現前の意味が理解されるだろう¹¹。

一つの思惟、一つの情緒、思惟となった一つの情緒を表現するからには、この情緒—思惟の対象もまたあらわされなければならない。言語活動においては、表現対象をそもそも視覚や聴覚が据えるようなものを見えるように、聞こえるようにすること、ともかくも精神に現前させることである。表現という用語は日本語でも近代ヨーロッパでも外延が広すぎ、またきわめて曖昧に使われている。それに表現と「自己表現」が混同されている場合が多い。表現と目されるものは、観者が仮に見た徴候であり標識であったりして表現ではないことも多々ある。徴候であり標識であるゆえに共有されており、共通に了解されているわけである¹²。

古代ギリシャでは造形芸術や言語芸術、舞踊や音楽——アリストテレスによれば音楽は諸芸術中もっとも表現的再現的 mimétique である——において、表現的再現の芸術家（ミーメーター）が表現的に再現しようと思うところのものを、表現的に再現している（ミーメーシス）。表現するときには描写し、そして描写するときには表現するのである。ギリシャ以来の伝統で、詩、ドラマ、絵画、彫刻における詩的言述は、イメージとしてミーメーシス像である。それは見えるものを再現 représenterしながら見えないものを表現 exprimer している。当然イメージはこの見えないものをまた、この語のもう一つの意味においてルプレザンテ、つまり代理している。西洋中世においても、6世紀初めにディオ

ニューシウス・アレーオパギータ が定義したように、イメージは「見えないものの見えるもの」なのである¹³。

そして重要なことは外観を呈示しつつ、しかしそれを単に描写するのではなく、そのミーメーシスを行うことによって、外貌の背後にある一層価値のある本性や本質、すなわち“イデア”をわれわれの前に呈示する。つまり、ミーメーシスの最終目標は外貌の再現を通じて、本質的なもの、われわれの愛するものや賛美するものや畏れるもの、聖なるものや崇高なるもの、あるいは悲劇的なもの、可笑しいもの、楽しいもの、また祈り、願い、望みを「現前」présenter することであろう¹⁴。

模倣的再現——再現しつつ表出する表現において主観性ととも、主観性のより広くより深い圏域が認められる。形式的内容的に再現される対象はつねに歴史的社会的文脈につながっているからである。けだしミーメーシスが追い求めるミュトスは民族や共同社会が希求する原型 Archetypen であり、それは物語として集団あるいは共同社会の生や存在の筋道として確かなミュトスを構成している。もとより、近代的市民社会においてもである。

3. ミュトスのミーメーシスと表現活動

前節においてわれわれはウエードレに即して、ミーメーシスとしての表現の問題を考察した。次にミーメーシスに関して隠喩とその指示作用を吟味してみたい。言うまでもなく、アリストテレスが『詩学』『修辞学』において措辞（レクシス）の手法の一つとして提起した隠喩は、転用（エピフォラ）として語の「～から～への」一種の移動であり、類から種へ、種から類へ、種から種へと置き換えられる。巧みな隠喩をつくることは巧みな類似を見つけ出すことである。しかもアリストテレスにおいては、隠喩は眼前に彷彿させる、つまり像（イメージ）をつくる。これは生彩ある言葉となり、生命なきものを生命あるもののように見せるし、現に生動しているものそれ自体を意味する。

このように隠喩の機能は詩や悲劇の制作において、措辞として筋（ミュトス）を構成する。詩的創造においてこのミュトスこそポイエーシスとしてのミーメーシスである。ということは隠喩は詩全体のレベルにおいてすぐれた行為の再現に結びつき、現実への従属と物語の創造をなし、現実の忠実な復元と崇高化をはかる。P. リクールによれば隠喩は常用的なものからの偏差によってミーメーシスを作り出す意味の昇格のための特別な装置となり、ミーメーシスが生動するものとしての現実の開示を助長する¹⁵。

アリストテレスは『詩学』において、悲劇詩に関し、ミーメーシスとミュトスを結びつけた。彼によると、悲劇詩人は人間行動のミーメーシスであり、このミーメーシスはミュトスすなわち作り話、筋の創作を経てなされる。ミュトスは日常生活のドラマには欠けている構成の秩序と特徴を示している、ミーメーシスはそれらを単に写すのではなく再記述を行うことによってミュトスと結びつく¹⁶。

悲劇詩の制作（ポイエーシス）におけるミュトスとミーメーシスの関係は隠喩におけるモデル理論の発見的機能と再記述の関係と同じものとして理解できるだろう、とP. リクールは言う。たしかに、悲劇のミュトスは、原型(Archetypen)に、つまりモデルと同列にある隠喩に与えられた<根本性> radicalité と<網状編成> organisation en réseau とのあらゆる特徴を示している。隠喩性は単に措辞の特徴の一つであるだけでなく、ミュトスそのものであり、しかもこの隠喩性はモデルの隠喩性と同様、この作り話の中に含まれる可能性において、悲劇の筋というフィクションではあるが、人間的現実というよく

知られていない領域を記述することにある。結局、悲劇はミュトスの創作によってのみミーメーシスの効力を発揮するのであるが、この場合ミュトスはミーメーシスのためにその本質的に外示的な性格のために役立つ。ということはミーメーシスは隠喩的指示作用を果たすのである。つまり悲劇は人間生活をミュトスが見せてくれる〈ように見る〉ことを教えてくれる。換言すれば、ミーメーシスはミュトスの外示的次元を作りあげている、ということである¹⁷。

ところで、隠喩において、もちろん詩的言語において、意味と感覚の間の融合が M.B.ヘスターによって提起されている。彼によるとそれは、言語それ自体の素材化と潜在的な生の体験 (S.ランガー) と一緒になって言語的アイコン (ビザンティンのアイコン、聖画像のような) を構成する、という。(P.リクールによると W.K.ウィムサットの言語的アイコンを借りて) そこにおいて、言語は一旦その指示機能を奪われ、その透明な外観に還元されてはじめて、言語的アイコンになる。この場合に感覚性をイメージ性の方向に転じさせること。これは読解において可能となる¹⁸。

ヘスターによれば、読解はフッサールのエポケー、すなわち自然的実在のどのような措定も中断してテキストへの力動的開示をすすめる。ヴィトゲンシュタイン流に言えば、詩的言語は言語ゲームとして、意味と音が互いにアイコン的に機能を及ぼしあうだけでなく、意味そのものが、イメージに自ら発展するというその力によってアイコン化する。しかしヘスターは、意味と喚起され刺激された多量のイメージとの融合で真に〈意味のアイコン性〉が構成されるという。ここでヘスターの言うイメージとは、想起のうちに喚起された感覚的印象のことである。他方では、読解によって、イメージはすぐれて自然的実在の中和化の産物である。またイメージは生起したとき、それに向かって意味が無限に開かれ、解釈に向かって広大な場を提供するような何ものかとなる¹⁹。

それにしても、詩的言語のまわりに漂うイメージ、隠喩のアイコン性に伴う意味によって拘束されたイメージの香気 (アウラ) は、言葉とその指示対象のイメージとの間の記憶内の連合である。そこではイメージの連鎖を展開させるようにする歴史的文化的コンヴェンションがある。しかしこのことを意味論的に説明するためには〈…と見る〉というヴィトゲンシュタイン的な読解行為が求められる。〈これを…と見る〉というのは「このイメージをもつ」ことである。錯視図を見て兎と見る、家鴨と見ること、何れにしても〈…と見る〉は半分思考であり、半分経験であるが、こうして〈一つの様相を見る〉画像的思考 (V.C. アルドリッチの表現 “picture thinking”) が可能となるわけである²⁰。

経験であると同時に行為である〈…と見る〉は、意味とイメージを一体化する直観的關係であるが、このような読解行為は共通のイメージを含む言語世界での了解や把握の基盤に立脚している。意味論的関連もそこに成立すると考えることができる。P.リクールは隠喩的な意味そのものも詩によって解放されたイメージ性の厚みと広がりの中で育まれるもりである、と言っている²¹。

今ここでわれわれは、芸術の表現の特性を追及しようとしている。ミーメーシスを問題にして表現の主観性と間主観性の圏域を尋ねつつその特殊性を問うている。しかもこの芸術問題は普遍性の契機において哲学問題に収斂するだろう。ひっきょう追求されるべき普遍性は集団的なものないし共同存在的なものを示唆している。

このことを念頭におきつつ私は問題を扱っている。しかし、アドルノも言っているように、美的形象においては自我から遠ざかっていくものこそ、その形象の共同存在的な側面にほかならない。たしかに芸術作品をして単なる主観であることを乗り越えさせる現象的なものは芸術作品の集団的本質を発現させるものと言うことができるだろう。すでに述べたように、芸術作品はミュトスに喚起されて、そのミー

メーシスの記憶を辿り、その痕跡を探しつつ形成されていく。こういった想起は個人の芸術作品間の分裂を越えたものとして現れるもの、これは集団的なものの想起 Erinnerung である。これは主観を欠いたものでなく、主観を通過したものであって、再びアドルノに言わせれば、集団的な反応形式は主観の特異体質的な動きとなってあらわれる。アドルノは、芸術作品はその主観的で模倣的であって表現的な契機によって自らの客観性に辿りつく、と述べているが、すでに論述したように、ミーメーシスに即して芸術作品は間主観的な作用契機をも伴って形成されている。それゆえその過程は社会的な性格のものなのである²²。それは集団的共同存在的な芸術文化のレペルトワール、例えば、美術史研究の補助学としてのイコノグラフィーに辿ることができるだろう。

西欧における古典古代とキリスト教の人文主義的文化的伝統に基盤をもつギリシャ・ローマ的、キリスト教的イコノグラフィーは、古代末期から中世を経て近世へと、つねに上に述べたような方式——言語学的論理やその筋道で受け継がれている。従って本来的にはそのような言語学的吟味が必要であった。次節でそれを扱うことにしたい。

作品において意味するものと意味されるものが結合した表現、すなわち記号論的には記号は記述されて理解される。しかし langage mimétique ミーメーシス的芸術言語活動としての表現は Genologie と Topologie と Ikonologie の相関からなる間主観的世界において意味論的關係として問われなければならない。そして現代の受容において解釈学へ導くことが不可欠のことだろう。

芸術作品を受容し、作品の意味論から解釈学への移行において、そのディスクール、言述は作品の主観的なものと間主観的なものとの位相を理解する comprendre (単に prendre 取る、把えるのでなく) ことにある。この場合作品のもつ意味や指示作用を求める美学的哲学的言述はその表現に内含されている存在論を回復させようと努力するものでなければならないように思う。

ハイデガーがいつているように「隠喩的詩的なものは形而上学の内側にしか存在しない」とすれば、芸術表現における不可視的なものは間主観的広がり可視的なものを通してイメージとして構成されている。そのイメージの背後にあるもっとも本質的なもの、捕らえようのない現前 présence、神学で実在的現前、présence réelle と呼ばれるものである。これを言葉で哲学的ディスクールで何とか言い表さなければならない。バンヴェニストは言述の現前行為 instance de discours のことを説いている。このことが芸術の学究徒の究極的使命なのではないか²³。

4. 共同存在としてのイコノグラフィー

ここで、具体的事例として、ヨーロッパの中世から近世にかけてのイコノグラフィーの中から「最後の晩餐」を取り上げることにしたい。

ヨーロッパ美術の歴史を研究する美術史学の一部門としてのイコノグラフィー(図像学)は作品の形態に対する主題・意味を扱う補助学である。はじめハンブルクに研究所を設立し、後ロンドンで発展させたヴァールブルク研究所の学派は、古代的なものやキリスト教的なものが生き永らえているさまざまなテーマやモチーフを取り上げ、美的芸術的形式の起源を追求し、それを研究対象として選んだ作品の形式と内容に関連づけてきた。E. パノフスキーはその方法を体系化したヴァールブルク学派の泰斗である。その方法は近代的美術史学を一つの人文学科に高め、解釈学的芸術学への方向づけを行った。

もともとイコノグラフィー iconography (英) は icon イコン(図像)の graphy 記述法である。

例えば ethnography が民族や人種の記述や分類を行う記述法であり、astrography が天体に関する記述法であるように、それぞれの対象領域についての正しい記述あるいは統計的な調査や処理を行う方法と同じ地平にある。もちろんイコノグラフィーの場合は形態として示される図像のテーマとそれに伴うモチーフ、線・色・量による表現が構成する対象と出来事を正確に識別しなければならない。さらにテーマとモチーフだけではなく、イメージ、物語、寓意を扱うイコノグラフィー的分析が求められる。そしてそれらの正しい分析から総合的解釈が必要になる。これは今日ではイコノロジー iconology、すなわち記述法をふまえて解釈学的な言述 logos へと転じることである²⁴。

もとより本稿はイコノグラフィーの学問的方法を検討するところではない。ヨーロッパの古代と中世から近世を経て近代に至る美術史において造形表現が取り入れたイコノグラフィーに関して、共同存在としてのイメージの源泉と宝庫、その言述の間主観性を吟味するのが目的である。

古代ギリシャ、ローマおよびキリスト教の主題やモチーフをめぐるイコノグラフィーは、ある一定の意味内容をもつ物語や寓意、あるいは何らかのイメージや象徴のための可視的な表現を行うために選ばれた。それはアリストテレスがその『詩学』において見出したテーゼ、言語活動のポイエーシス（制作）としてミュトス（筋）のミーメーシスである、と考えることができる。われわれはそれを一種の隠喩的表現として、現実を再記述する修辞学的な言述として把握することができると思う。

中世から近世にかけての美術を見れば分かるように、そこには主題やモチーフに応じて多種多様に数多くのイコン（図像）が存在する。それらは各地域、各時代における共有のまた共同のレパートリーとして使われた。一つの具体的事例によるのが適当なので、レオナルド・ダ・ヴィンチの絵画作品（ミラノ、サンタ・マリア・デレ・グラーツィエ、1495年）によって有名となった「最後の晩餐」の主題をあげ、そのイコノグラフィーの典拠や表現の歴史を検討することにしたい²⁵。

そのテーマのテキストはマタイ福音書（Mt.）第26章17-30節、マルコ福音書（Mk.）第14章12-26節、ルカ福音書（Lk.）第22章7-38節、ヨハネ福音書（Jo.）第13章17-30節、その他コリント人への第一の手紙（第11章23-25節）、詩篇（第41篇9）に基づいている。その典拠による図像表現のタイプは二つに大別される。第一にユダの裏切りの告知。「特にあなたがたに言っておくが、あなたがたのうちのひとりがわたしを裏切ろうとしている」（Mt.26-21）のテキストである。第二に聖餐としての聖体授与と聖体制定。「一同が食事をしているときイエスはパンを取り、祝福してこれをさき、弟子たちに与えて言われた、取って食べよ、これはわたしのからだである。」（Mt.26-26）である。これに関連のイコノグラフィーは、例えば「カナの婚礼」や「パンの増殖」など多くの奇跡の表現に見られるが、しるしとしてのパンと葡萄酒を聖体として使徒たちの霊的交わりとする聖餐としての「最後の晩餐」のイコノグラフィーによる図像表現はテキストとともに典礼または礼拝儀式が重要な典拠になっている²⁶。

ユダの裏切りの告知に関する図像は、1）使徒たちの全員あるいは数人がユダの方を向いている場面（ラヴェンナ、サンタポリナーレ・ヌオーヴォの6世紀のモザイク）、2）ユダがパンの鉢を取ろうとしているところ（Mt. 26-23、ロッセーノの福音書ほかビザンチンの図像表現に多く見られる。また1335年制作のタッデオ・ガッディのフィレンツェのサンタ・クローチェ、ギルランダイオのフィレンツェのオニサンティの食堂など。3）キリストがユダに食物を与え、ユダが手を鉢の中に入れるか、あるいは口の中に入れるところ（Jo. 13-26、ナルボンヌの9～10世紀の象牙浮き彫り、シエナの犬聖堂美術館にあるドゥッチオの絵画、1308～11年、ピエトロ・ロレンツェッティのアッシジ下院協会の壁画など）。4）キリストの告知、一同が席に着いて食事をしているとき言われた、あなたがたの中のひとりでわた

しと一緒に食事をしている者が、わたしを裏切ろうとしている」(Mk.14-18)の情景(ミラノにあるレオナルドの絵画作品、バーゼル美術館にあるハンス・ホルバイン(子)の1520年頃の絵画、ティントレットのヴェネツィア、サン・ジョルジオ・マジョーレにある1592-94年の絵画、エル・グレコのルガノのティッセン・ボルネミッサ・コレクションの絵画、レンブラントの1635年頃のデッサンなど。5)ペテロの問いたげな姿(フラ・アンジェリコの弟子のフィレンツェ、サン・マルコにある絵画)。

「最後の晩餐」のイコノグラフィーのサイクルでは、反宗教改革の時代までは、ユダの裏切りの告知のタイプが最も広く流布した。これは構図上二つの図像形式に分類できる。一つはテーブルのモチーフが半円形の構図で、はじめオリエントに現れ、もう一つは長方形などさまざまに変化した形式のテーブルを伴った西欧のタイプである。しかしビザンチンの形式が西欧のそれに結び合った混合形式が、9世紀以後西欧の彩飾写本画において発展し、その挿絵形式が聖杯やパテナ(ホスティア用の皿)に描かれたり、教会堂の門扉のレリーフ(ベルナーヴのサン・マルタン、12世紀後半)、修道院の食堂(ローマ、サン・パオロ・フォル・レ・ムーラ、11世紀後半)に見られる。

聖体拝領の図像はビザンチンには見られるが(ロッサーノの福音書、6世紀、ミストラのフレスコ、14世紀)、西欧の中世にはあまり多くは見られず、14・15世紀以降に、聖体拝領に関する近世的な図像に描かれた(例えばフラ・アンジェリコのフィレンツェ、サン・マルコ修道院の壁画、ディルク・ブーツのレーヴェン聖ペテロ協会、1468年、コンスタンツ、ロスガルテン美術館のビブリア・パウペルム、ティントレットのヴェネツィア、スクオーラ・ディ・サン・ロッコの作品など)。宗教改革によるプロテスタント美術においてはルターの意味で、聖体拝領は福音に関する理解としての恩恵の賜物を意味し、信仰による人格的な受容と考えられた。したがって最後の晩餐はいかなる神的犠牲でもなく、大抵は福音の新しい光を表現する祭壇画の象徴として用いられた。(例えばルカス・クラナハのヴィッテンベルク教会の両開き祭壇、1547年)である。

トリエントの公会議(1545-1563)以後、聖別されたパンと葡萄酒がキリストの体であるとする聖体の秘跡として教義化された。そして反宗教改革の図像は、レオナルドの壁画作品から離れ、歴史的内容や心理的意想には無関心になり、ビザンチンの象徴的形式に戻っていくように、最後の晩餐を「第一のミサ」la premiere des messesとして表す聖体の秘跡がミサのための主要な図像となる。(例えばティツィアーノが制作したウルビノのパラッツォ・ドゥカーレ、1544年、ティントレットのサン・マルクオーラ、1547年、ルーベンスのブレラ美術館、1610-15年、などの絵画。プッサンのルーブル美術館、1642年、ティエポロ、同じく1745-50年)。

聖体授与はとくにオリエントで多く見られるが、しばしばキリストが立ったまま使徒たちに歩み寄る姿で表されている。聖体拝領 la communion des Apôtres の図像サイクルである。キリストが座っている使徒たちにしるしとしてのパンと葡萄酒を授ける表現は初期には珍しい(オータンのサクラメンタリウム、エスコリアルのコデックス・アウレウス、ベルリンのゲーレム美術館の象牙浮彫、9-10世紀など)。しかし12世紀以降、聖餐の儀式に応じて頻りに描かれるようになった(例えばクリュニー美術館のリモージュのエマーユ、13世紀、ヨース・ファン・ゲントのコルトーナのパラッツォ・ドゥカーレ、1474年、ルカ・シニョレリのコルトーナの大聖堂美術館、1512年、など)。この図像においても反宗教改革の時代は聖体の秘跡とその授与の意味が強調されてしばしば制作された(例としてパルメツァーノのフォルリのピナコテーカ、1506年、ヴェロネーゼのブレラ美術館、後期制作、リベラのナポリ聖殉教者教会、1651年など)。

以上のほかにもこれまで挙げた図像と他のタイプを一つの画面に組み合わせたタイプがある。1) 最後の晩餐に先立ってペテロの足を洗うキリストと最後の晩餐。2) ユダの裏切りの予告と聖体制定。3) ユダの裏切りの予告と聖体授与。4) 聖餐（ホステアの秘跡）のアレゴリーとしてムーランの聖餐と神秘の葡萄搾り器の図像である。

なお、使徒ヨハネは「イエスの愛しておられた者がみ胸にちかく席についていた」（Jo. 13-23）のテキストに応じて、西欧でしばしば表現されている（クロスターノイブルクの祭壇、12世紀、ジョットのパトヴァ、アリーナ礼拝堂の壁画、アンドレア・デル・カスターニョのフィレンツェのカスターニョ美術館の絵画、1445-50年、など）。これは第一のタイプに属する。13世紀以後のこのテーマはキリストとヨハネの像による「ヨハネの愛」の図像として扱われている。

さて、イタリアではジョット、アンドレア・デル・カスターニョ、ギルランダイオらに見られるように、ビザンチンとは異なった共通した類例から形成されたルネッサンスに特有の構図と形式を示している。レオナルドのミラノの『最後の晩餐』はそれらの先例を考慮に入れつつ、それらとは違った独自の図像表現をししている。それは第一と第二のタイプの総合と考えられる。ある意味で、最後の晩餐のテーマを過越の祝宴として表す特別のタイプに数えられるだろう。ヴェネツィアのアカデミーにあるデッサンによると、たとえばユダはテーブルのやや左側手前でキリストの斜め向かいに位置づけられている。またヨハネもキリストの左腕にもたれて顔をふせている。これらはフィレンツェの伝統である。レオナルドは12使徒を左右両側に3人づつ2組にして配し、裏切りの予告を聞いて動揺している使徒たちのそれぞれの心理、内面のかげりを見事に視覚化している。幾何学的な精度の高い透視画法を適応した求心的遠近法による構図法とその入念な人物の配置と挙措、光と彩色から、主題は劇的に高められ、福音書が伝える物語的内容とキリストおよび各使徒の姿態および表情とが完全に合一した比類ない表現となっている。中央に静かに座し、もはや神の命として諦観しているごとく見られるキリスト。それぞれの使徒は、習作のデッサンからも知られるように、个性的で人間的な人物像に形成されている。それでいて一つのグループから他のグループへと連関するような感情のうねりが認められる。伝統的な図像ではキリストのそばにうつぶしていたヨハネはむしろ悲嘆にくれてペテロの方に寄り掛かっている。右手で財布を握りしめ、左手でパンを取ろうとしているユダは暗い影の部分に沈んでいる。ここでレオナルドは悪の象徴的表出をはかっているのだろう²⁾。

このようなレオナルドは、すでにイタリアに伝承されていたビザンチン世界の図像形式とルネッサンス社会で発展していた最後の晩餐という共同存在としての宗教的テーマを伝統的慣習的な図像によってそのまま描くことにはあきたらず、新しい何かを見出だそうとした。彼の意図する新しさは単に形式的なものではなく、主題のもつ本来的内在的な意義を洞察して、それをできるだけ自然な形式に仕上げた。たしかに、レオナルドは四福音書に典拠しているが、その内のどれか一つに拠っているのではない。全体の形式からしてルカ伝とヨハネ伝による画面の情景を連想させてくれる。キリストの両手の動きや視線から見て、またユダの姿態と表情からしても、裏切りの予告のみではなく、わが肉体、わが血と言って、弟子たちにパンと葡萄酒を授けて聖餐における聖体の意味を表現し、併せてキリストが贖罪のために十字架上の犠牲となったその死の意味を図像表現としたのではないかと考えられるのである。

注

1. P.Shorey, Plato The Republic, 2 vols. revised ed., The Loeb Classical Library, 1937. プラトン全集 11 藤沢令夫訳 『国家』(岩波書店 1976)、以下とくに第十巻、第六巻、第7巻、さらに第二巻と第三巻を参照。
2. 同訳書 訳者補注 766-767頁参照、以下同じ。
3. いわゆる詩人追放論に関して、同訳書補注 765-768頁参照。今道友信 「美学の源流としてのプラトン」 今道編 『美学史研究叢書』第一輯 (東大美学芸術学研究室1970) 5-38頁参照。
4. 今道友信 同上 28-33頁参照。
5. プラトン全集 3 藤沢令夫訳 『ソピステス』(岩波書店 1976) 参照、訳書補注 171-186頁参照。
6. 前掲訳書『国家』第二巻、第三巻参照。同『ソピステス』233D-236B 参照。関村誠 「プラトンにおける像とミーメーシス」 『美学』168 (美学会編 1992) 13-17頁。
7. 前掲訳書『ソピステス』233D-235E 参照。関村誠 前掲論文 17-18頁。プラトン全集 1 今林万里子訳 『エウテュプロン』 (岩波書店 1975) 参照。
8. 関村誠 前掲論文 15-22頁参照。
9. W.Weidlé, Le Langage Mimétique — Expression et représentation dans les arts du temps et de l'espace —, Studien zur vergleichenden Kunstwissenschaft, V, Tokyo 1977, 比較芸術学研究 第五集 『芸術と表現』(美術出版社 1977)、五十嵐・佐々木訳 「ミーメーシス言語活動—時間芸術と空間芸術における表現と再現—」。W.v.Humboldt, Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, Gesammelte Schriften, vii, Berlin 1968 (Nachdruck von 1907), S. 45-46, S. 53.
10. Weidlé, *ibid.*, p. xv, 前掲訳書 56頁。
11. *ibid.*, p. xvii, 前掲訳書 60-61頁。
12. *ibid.*, p. xvii-xxi, 前掲訳書 60-66頁。
13. *ibid.*, p. xxii-xxvi, 前掲訳書 68-76頁。
14. *ibid.*, p. xxvi-xxviii, 前掲訳書 76-79頁。
15. P. Ricoeur, La Métaphore vive, Paris (Seuil), 1975, p. 51-61, 同訳書 久米博訳 『生きた隠論』(岩波書店 1984²) 43-58頁。
16. Ricoeur, *op. cit.*, p. 51-61, p. 307-308, 同訳書 43-58頁参照、320-321頁。アリストテレス全集 17 今道友信訳『詩学』(岩波書店 1977) 参照。Aristote, La Poétique, Le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par R. Dupont-Roc et J. Jallot, Paris (Seuil), 1980.
17. Ricoeur, *op. cit.*, p. 265-267, p. 307-308, 同訳書 265-268頁、320-321頁。
18. Ricoeur, *op. cit.*, p. 265-268, 同訳書 263-267頁。M. B. Hester, The Meaning of Poetic Metaphor, La Haye, 1967, pp. 117-119. W. K. Wimsatt and M. Beardsley, The Verbal Icon, Univ. of Kentucky Press, 1954. 拙稿「言語と形象の表現活動—その意味と指示作用—」 言語習得及び異文化適応の理論的・実践的研究(2) 広島大学教育学部 1989、126-131頁。
19. Ricoeur, *op. cit.*, p. 266-267, 同訳書 266-268頁。Hester, *op. cit.*, p. 117. L. ヴィトゲン

- シュタイン 藤本隆志訳『哲学探求』 同全集8 (大修館書店 1976) 15-96頁参照。
20. Ricoeur, op. cit., p. 269, 同訳書 271-272頁。V. C. Aldrich, Image-Mongering and Image-Management, in: Philosophy and Phenomenological Research, xxiii, Sept. 1962.
21. Ricoeur, op. cit., p. 271, 同訳書 275頁。
22. T. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften, Bd. 7, Suhrkamp, 1970, S. 197-198, 同訳書 大久保健治訳『美の理論』(河出書房新社 1991⁴)、224-225頁。
23. S. Ricoeur, op. cit., p. 323-325, 365, 378. 同訳書 349-352, 366, 385頁参照。É. Benveniste, La Forme et le Sens dans le Langage, in: Langage, Acte du XIII Congrès des Sociétés Philosophiques de Langue Française, Neuchatel, 1967, p. 36-37.
24. E. Panofsky, Meaning in the Visual Arts, N. Y., 1955, 同訳書 中森義宗訳『視覚芸術の意味』(岩崎美術社 1971)。—Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of Renaissance, N. Y./London, 1972, 同訳書 浅野他訳『イコノロジー研究 ルネサンス美術における人文主義の諸テーマ』(美術出版社 1971)。J. Bialostocki, Stil und Ikonographie, Köln (Dumont), 1981. H. Belting u.a. (hrsg.), Kunstgeschichte Eine Einführung, Fkf. 1988³.
25. 最後の晩餐のイコノグラフィーに関しては次を参照。E. Kirschbaum SJ. (Hrsg.), Lexikon der Christlichen Ikonographie, 1, Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1968, S. 10-18. L. Réau, Iconographie de l' Art Chrétien, II, Iconographie de la Bible, Paris, 1957, p. 406-426. G. Millet, Recherches sur l' Ikonographie de l' Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e Siècles, Paris, 1960, p. 285-361.
26. 福音書の引用は、日本聖書協会『聖書』(1959)による。また神学的解説についてはカトリック大辞典 全六巻Ⅲ(1952)およびエンデルレ書店キリスト教百科事典(1960)の「聖体」の項を参照。
27. レオナルドの『最後の晩餐』に関しては、L. Goldscheider, Leonardo da Vinci, Life and Work Paintings and Drawings, London, 1959. J. Bialostocki (Hrsg.), Spätmittelalter und Beginnende Neuzeit, Propyläen Kunstgeschichte, 18, Berlin, 1972. C. Pedretti, Leonardo A Study in Chronology and Style, London, 1973. L.H. Heydenreich, Leonardo da Vinci, 2 Bde., 2. Aufl., Basel, 1954. K. Clark, Leonardo da Vinci, An account of his development as an artist, Cambridge, 1952². P. D' Ancona, Il Cenacolo di Leonardo da Vinci, Milano, 1955.

ファン・ゴッホ神話

関 府 寺 司

「不遇の天才」、「モダン・アーティストの典型」、「兄弟愛」、「他殺説」、「狂人」、「聖人」、「常人」、「炎の人」、「生前一点だけしか絵が売れなかった画家」、「競売の記録破り」。さまざまなイメージがファン・ゴッホに与えられ、さまざまな言説でこの画家は語られてきた。それらのイメージのなかには「虚像」の烙印を押されて生命を失っていったものもある。しかし、そのような虚像も死物として捨て去るのではなく、思想史、芸術史、文化史の研究対象として取り扱う必要がある。ファン・ゴッホ神話は、それらを作りだした文化、芸術家の本質を写しだす鏡であり、また、神話においては、虚像と実像の区別は無意味であって、それらの像を後の人々が創りあげたということこそ、紛れもない事実として重要なのである。「神話」という言葉には「いつわり」とか、伝説のもつ空想性とか、実像に対する虚像といった意味がつきまとう。そのために神話はしばしば「科学」の敵とみなされてきた。芸術家神話は多くの美術史家にとって不倶戴天の敵であり、真実の追及のために排除されるべき「誤り」であった。しかし、素朴に神話を敵視してきた人々こそ、ふたつの意味で誤りをおかず傾向があった。

まず第一に、彼らは神話に見られる部分的「誤り」を指摘するだけで、創造的活動としての神話の総体、本質に眼を向けることを怠っていた。バルトの『神話作用』にも示されているように、神話は単なる非科学的な、あるいは素朴な空想物語ではなく、それ独自の意味と構造を備えた思考・表現形態である⁽¹⁾。人間はさまざまな事象を寄せ集めては、いわば「生きる糧」としての神話を創り出してきたのであり、人々が創りだしてきたファン・ゴッホのさまざまな神話的イメージも、それらの人々が生きてゆくうえに必要なものであった。

第二に、自称「科学者」たちは時として自分たちの書くものが神話の外、つまり真実の領域に属していると錯覚していた。しかし、どのようなテキストも神話の外にとどまることはできない。「科学者」たちがさまざまな伝記的事実などについて、謝りを指摘し部分的修正をほどこすとき、彼らは、計算間違いを指摘したり、誤植を校正したりするかのようになり、客観的事実を正しているわけではない。巨視的に見れば、彼らもまた、先人の創った神話を解体し、自分たちに必要な神話を創る作業をしている。このことを「科学者」たちは、時として忘れていたのである。

本研究のタイトルに「影響」、「効果」、「伝説」、「受容」といった、よきなじみやすい、また誤解の余地のない言葉を使わず、あえて「神話」を選んだのは、生きるための道具としての「ファン・ゴッホ」が没後一世紀の間にさまざまな人間の創造的な生の営みに関わっていたことを示したかったからであり、「神話」以外の言葉では、この内容を伝えるににくいからである。「受容する」とか、「受ける」という受身的表現はここではふさわしくない。私達はよく「影響を受ける」という受身形を使うが、影響を受けるという行為はけっして受動的ではなく、むしろすぐれて能動的な営みである。グラマンク、フランシス・ベーコンといった画家たちがファン・ゴッホの影響を受けたという時、彼らは数限りない歴史上の画家のなかから、他ならぬ「ファン・ゴッホ」を選びだし、彼ら自身の「ファン・ゴッホ」をつくりあげ、創造的活動の支えとしたのである。また、第一章の論文で示されるように、日本の近代画家たちの

作品におけるファン・ゴッホの直接的、絵画的影響は希薄であったり、短命であったかもしれない。しかし、日本近代の黎明期を生きた彼らにとって「ファン・ゴッホ」は紛れもなく西洋の、近代の、芸術の、そして、生き方のひとつのパラダイムであった。

ファン・ゴッホはアルル時代に、日本と日本人とを理想化し、自らの人間的理想像としての日本人と、芸術家のユートピアとしての日本を、想像力によって創りだしていった。彼が結晶化した「日本人」とは、「まるで自分自身が花であるかのように自然のなかに生きる」、「真の宗教」と兄弟愛にあふれた人々、すなわち、ファン・ゴッホ自身の理想像であった。このような日本人像が現実離れた、また子供じみた虚像であったことは言うまでもなく、実際、この日本の夢はポール・ゴーガンとの共同生活の破綻によって破られてしまう。しかし、たとえわずか一年ほどの間とはいえ、苦悩に満ちたファン・ゴッホの生涯に活力を与え、多くの傑作を描かせる力となったのは、「日本」という名の虚像であった。それは、ちょうど日本近代の芸術家にとっての「ファン・ゴッホ」と同様、生きる糧としての神話だったと言ってもよい⁽²⁾。

神話的現実と史的事実とは、ある種の関わりをもちながら、基本的には異質なものである。ヴィンセント・ミネリ監督の映画『炎の人ゴッホ』のなかでカーク・ダグラス扮するファン・ゴッホは〈鳥の群れ飛ぶ麦畑〉を描いていて、それから麦畑に入り、自殺を試みる。しかし、そもそもこの絵は絶筆ではなく、したがって、このような情景は現実にはありえなかった。このことは今ではもうひろく知られている。しかし、史的事実と異なっていることが知られてからでも、〈鳥の群れ飛ぶ麦畑〉はファン・ゴッホ神話のなかに「絶筆」として生きつづけてきた。ロバート・アルトマンの映画『フィンセントとテオ』（1990年、邦題『ゴッホ』）でも、この場面はほぼ同様に受け継がれている。また、伝記映画ではないが、黒澤明の『夢』でも、画面にこそはっきりとは現れないものの、この場面と「死」とは結びつけられている。〈鳥の群れ飛ぶ麦畑〉は、いわば精神的意味における「絶筆」として取り扱われているのであり、ここでは神話的現実のために史的事実は無視されている。

もちろん、史的事実は神話形成にとって無意味なものでは決してない。神話化の核となるに十分な史的事実の裏付けのないところに神話形成はされないし、歴史的研究によって神話に変化してゆくこともある。『ファン・ゴッホ書簡全集』や作品総カタログの刊行なしに、今日のファン・ゴッホ神話形成は語りえないし、また、最近の伝記、映像作品などでは、兄弟の人間的な関わり、弟を含む周囲の人々への関心、健全な「常人」としてのファン・ゴッホ像などがあらわれ、かつての「狂気の人」、「社会から疎外された芸術家」、「炎の人」といったファン・ゴッホ神話は解体しはじめている。そのような変化の背景には、テオや父親の書簡の出版など、資料的研究の成果がある。ただ、情報が正確で多いほど神話化が進むというものでもない。ファン・ゴッホが日本を熟知していたならば、あれほど日本を理想化することはできなかったであろうし、また、日本近代に生きた人々はファン・ゴッホの複製画しか見られなかった時、もっとも生き生きとしたファン・ゴッホ像を創りだすことができたのである。たしかに、ファン・ゴッホについては、きわめて豊富な資料が残され、掘りだされてきた。場合によっては日刻みで画家の行動や作品の製作過程が記録されている。しかし、歴史家も伝記作家も、確実に知られた事実だけを無選択に羅列するのではない以上、彼らも神話形成／解体の外に在るわけにはいかない。芸術家の人間らしさや、周囲の凡人との人間的な関わりを浮き彫りにすることも、天才として神格化することと同様、古来、偉大な芸術家を理解するためにとられてきた手段のひとつであり、おそらく、フルスカーやピックヴァンスらによる最近のきわめて詳細な伝記的、資料的研究や、モーリス・ピアラの映画作品

などは、現代において創られてきた神話の共通の特徴を備えているのではないだろうか⁽³⁾。その全体像を私達はまたよく見ることができないが、これまでのファン・ゴッホ神話とは明らかに違った新しい「生きる糧としての神話」が、現在もなおさまざまな領域で創られていることはまちがいない。

マルチ・メディア時代のファン・ゴッホ神話

現代において、芸術家神話はさまざまな新しいメディアによって形成されてゆく。従来、画家の受容、伝説、神話の研究は、おもに絵画、文学、批評の領域に限られていた。エルンスト・クリス、オットー・クルツの『芸術家伝説』、ウィットコウアーの『数奇な芸術家たち』といった古典的著作にせよ、また、ノイマンの『芸術家神話』のような比較的最近の文献にしても、この例外ではない⁽⁴⁾。しかし、現代というマルチ・メディア時代にあつて、このような視野が不十分であることは、誰の目にも明らかであろう。もはや、芸術家神話は限られた文筆家や、芸術家によってのみ作り上げられるのではない。ヴァザーリが芸術家の『列伝』を著し、ナポレオンや過去の偉大な芸術家などを大画家がこぞって描いた時代とは違う。ところが、現代において映画やテレビ、展覧会、広告などが芸術家神話の形成に大きな役割を果たしているにもかかわらず、これらの新しいメディアにじゅうぶん眼が向けられたことはなかった。最近になってようやくグリゼルダ・ポロックによる研究、ナタリー・エニッシュの近著『ファン・ゴッホの栄光、賛仰の人間学的考察』など、これらのメディアを取り扱った研究があらわれてきた⁽⁵⁾。

ファン・ゴッホ神話の形成に関わってきたメディアのなかでも、絵画、文学、批評などのメディアは、それ自体長い伝統をもち、ファン・ゴッホの残した作品（絵画および書簡）と同質のメディアであるため、これらのジャンルについては、すでに優れた研究が出されている。しかし、映像作品については最近になってようやく本格的な取り組みが始まったばかりであり、コマーシャルイズムにいたっては、取り組みがほとんどないばかりか、いまだに芸術・文化関係者、愛好家からは軽蔑や嫌悪をもって退けられてさえいる。たしかに、没後百年のアムステルダムに見られたように、芸術家をまつる「聖なる」行事の周辺には、「世俗」のコマーシャルイズムのお祭りが繰り広げられ、陳腐で俗悪なファン・ゴッホのイメージも氾濫する。しかし、どれほど陳腐な映像作品、広告、ファン・ゴッホ商品といえども現代社会のなかで作り出されている神話的イメージにはちがいない。創造性や芸術的価値は乏しくとも、神話的な価値という点で「商品」が大芸術以上の影響力をもつこともある。また、今日、ファン・ゴッホについて語る時、あの「オークションの世界高額記録を二度にわたって更新した画家」というイメージを拭いさることはできない。このような現代の状況のなかにあつては、ファン・ゴッホの神話のさまざまなあり方を認め、ファン・ゴッホの神話作用、神話学（ミトロジー、mythologies）の基礎的な材料を、まず広い範囲から集め、研究をすすめてゆく必要があるだろう。

美術の領域では、近年「芸術家神話」そのものをテーマした作品がふえている。それらは、かつてベーコンが描いたようなファン・ゴッホ像とはちがひ、ファン・ゴッホの神話そのものを描きだしている。たとえば、フリーデマン・ハーンは、ヴィンセント・ミネリ監督の映画『炎の人ゴッホ』（1956）のなかでファン・ゴッホを演じるカーク・ダグラスを描き、エロは「ファン・ゴッホの生涯」を絵画化する。画家の「人と作品」への関心ではなく神話そのものへの関心は、前述の研究にも、また、BBC制作のテレビ番組『ファン・ゴッホ』（1990）などにもはっきりと現れている。これらすべての現象を取り扱うことは難しいので、ここでは、日本において制作され、神話的にも現代の傾向を備えた作品として、

黒澤明監督作品「夢」にふれておくことにしよう。

1990年、第43回カンヌ国際映画祭のオープニングで初演された黒澤明監督の作品『夢』は、いわゆるファン・ゴッホの伝記的映画ではない。「こんな夢を見た」というタイトルで始まる八つの夢のエピソードからなる映画で、少年が狐の嫁入りを見る「日照り雨」のエピソードから始まり、桃の節句に現われた桃の木の精霊たちを描いた「桃畑」、「雪あらし」、戦死者の霊を戦争帰還兵士が送り返す「トンネル」、ファン・ゴッホの出てくる「鴉」、富士山の近くで原子炉が爆発する「赤富士」、鬼になってしまった人間を描いた「鬼哭」、そして美しい長寿の村「水車のある村」で締めくくられる。全体は、黒澤本人が生きてきた現代日本を映しだした絵巻になっていて、ファン・ゴッホの「夢」は、戦争帰還兵士の後、すなわち日本の戦後にあたる部分に登場する。寺尾聰扮する「私」が、ファン・ゴッホの展覧会を見ているうちに〈アルルのはね橋〉の絵の中の場面に入り込み、野を探し歩いたすえにファン・ゴッホ本人を見つけだし、畏敬の念をもって話し掛ける。マーティン・スコセッシ監督扮するファン・ゴッホは自然の捉え方について自分の考えを述べ、「蒸気機関車のように」制作するというファン・ゴッホの手紙の一節を、この日本人に向かって使っている。ふたたび画家を見失った「私」は、ファン・ゴッホの様々な絵の中をさまよい歩き、〈鳥の群れ飛ぶ麦畑〉に合わせて作られた風景の中で、今まさに地平線に姿を消そうとしている画家を見つけるが、群れ飛ぶ鳥に驚いてあたりを見回す。そこで〈鳥の群れ飛ぶ麦畑〉の絵が蒸気機関車のけたたましい汽笛の音とともに大写しになり、場面は展覧会場へと戻る。そしてもう一度、今度は遠くから聞こえる小さな汽笛の音。

これは戦後のある日本人の肖像画である。絵の中に入り込んでさまよいながら画家を探すという設定、「蒸気機関車のように」働くという台詞と蒸気機関車の音、画家を見失い道に迷ったように「麦畑」であたりを見回す「私」。これらは、日本の戦後におけるファン・ゴッホ神話と照らし合わせたとき、説得力をもって迫ってくる。敗戦後の貧しい日本人がファン・ゴッホの複製画展を貪るように見ながら、その絵の奥に畏敬の念とともに見ていたファン・ゴッホ像、1958年、日本初の展覧会で本物を見たときの感激と奇妙な戸惑い、そして貧しさから逃れるため、まさに「蒸気機関車のように」生きて来た挙句、ふと気がつくときファン・ゴッホが見えなくなる。黒澤の『夢』の映像は、そのような連想をさせずにおかない。そのような戦後の日本人の生き方とファン・ゴッホとの絡みが、この『夢』の映像のなかには織り込まれている。「鴉」の最後で〈鳥の群れ飛ぶ麦畑〉を眺める「私」は、この同じ絵を見て感動していた小林秀雄の姿とも重なるが、現代に生きている私たちは、小さな汽笛の音にも示されるように、少し離れて絵を見ている過去の私をも見ているのである。

三好十郎の戯曲『炎の人』のエピローグに次のような一節がある。「貧しい貧しい心のヴィンセントよ／いまここにあなたが来たい来たいと欲していた日本で／同じように貧しい心を持った日本人が／あなたに、ささやかな花束を捧げる／飛んできて、取れ」。この最後のモノローグは、奇しくも、『夢』で「私」を演じている寺尾聰の父宇野重吉が読んだこともある。世代は移り、貧しい日本人は変わった。『夢』のなかで「私」が畏敬に満ちてファン・ゴッホから教えを受ける場面を、アンナ・ベンソン・ジャイルス監督、パトリック・バーロー脚本、BBC制作の『ファン・ゴッホ』のラスト・シーンと対照させると興味深い。同じように麦畑までファン・ゴッホを探しにきた東京のホクサイ・インシュアランス・カンパニー（北齋保険会社）のビジネスマンが、画家のもっている絵を高額で買いたいと申し入れる。ファン・ゴッホは、その絵を見るのが五人の重役会メンバーだと聞いてその場を立ち去り、ビジネスマンはそこに茫然と立ちつくすという場面である。現代の映画は、単に制作するファン・ゴッホ本人を画

面に登場させるだけでなく、「ファン・ゴッホに教えを請う日本人」「ノスタルジックにファン・ゴッホの絵を見る日本人」や「ファン・ゴッホを買う日本人」という新しい、アイロニカルなイメージを定着させたのである。

アイロニーといえば、『夢』の最後のエピソード「水車のある村」で作りに上げられているあのノスタルジックなユートピアが、ファン・ゴッホが「日本」という名で呼んでいたユートピアに妙に似ているのは、単なる偶然だろうか。文明を遠ざけて自然の中で生きている老人の次のような台詞は、なにかファン・ゴッホの言葉を思わせる。

「私達はできるだけ昔の様に、自然な暮らし方をしたいと思っているんだよ。近頃の間人は、自分たちも自然の一部だということを忘れてる。自然あっての人間なのに、その自然を乱暴にいじくり廻し、俺達はもっといいものが出来ると思っている…」

私 「今日は、お祭りがあるんですか。」

老人「いや、あれは葬式だよ」

私 「?!」

老人「あんた、変な顔をするが、本来、葬式は目出度いもんだよ。よく生きて、よく働いて、ご苦労さんと言われて死ぬのは目出度い。この村には寺もないし坊主もないから、ああやって丘の上の墓場まで死んだ人を村中の者が送って行くんだ。もっとも、子供や若いものが死ぬのはいかん。目出度いとは言にくいからな。しかし、さいわい、この村のものは、自然な暮らしをしているせいか、大体、年の順に死んで行く。…」

ファン・ゴッホは日本人について手紙にこう書いている。

「どうかね、まるで自身が花であるかのように自然の中に生きる、こんなに単純なこれらの日本人が教えてくれるものこそ、まずは真の宗教ではないだろうか。もっともっと磊落にもっともっと幸福にならねば日本美術を研究することはできないだろうとぼくは思う。またぼくらは、因襲的な世界で教育されているが、自然に立ち返らねばならないと思う。」（書簡542）

「目出度いとは言にくい」が、ファン・ゴッホの描いた〈刈る人のいる麦畑〉のなかの農夫もまた、光に包まれた死のイメージとして手紙に記述される。「…人間は彼が刈る麦みたいな者だという意味で、また死のイメージを見たのだ。…しかし、この死の中には何ら悲惨なものはなく、純金の光りに溢れた太陽とともに、明るい光の中でことが行われるのだ。…これは自然という書物がわれわれに語ってくれる死のイメージだが、ぼくが努めて出そうとしたのは、『ほとんど微笑みを浮かべながら』という姿だ。」（書簡604）

近代におけるユートピア像というものが、ある決まった類型をもっているのだといえば、それまでも知れない。しかし、日本人がファン・ゴッホの競売で記録を塗り替えていった現代に、やはりファン・ゴッホと日本の関わりにアイロニカルなものを感じざるを得ない。

そのような「ファン・ゴッホ日本」のアイロニカルな関係を取り上げたダンスの作品も、1990年に上演されている。『ミッケーリー・フェアグラウンド・ファン・ゴッホ』のちに『出島』と題されたこのダンスは、中国系アメリカ人ピン・チョンによる作品で、そこで扱われているテーマは、ヨーロッパ植民地主義と日本の経済的植民地主義、支配者と非支配者の関係のアイロニカルな逆転、文化と他者の認識（西洋と日本の相互拒否）、異文化のアイコンを奪うことによる文化の自己確認の過程（大英博物館のエル

ギン・マーブル、日本企業の買ったファン・ゴッホの向日葵)、エレクトロニクスによる帝国主義的「国際」文化などである。これらのテーマがファン・ゴッホと日本の関わりを軸に構成されている。西洋の商人と日本の大名が長崎の出島で出会う場面で始まり、エンディングには、〈鳥の群れ飛ぶ麦畑〉のセットに、化学工場、電車、日本の女学生、ミレーの〈種まく人〉、日本の歌謡曲、アメリカのコマーシャルが使われ、「この雑然としたエンディングは、今日の世界、つまり、地球的なメディア革命によって文化間の差異が根本的に変えられてしまった世界を想起させる」という⁽⁶⁾。

黒澤の『夢』のなかでは、まだこのような意識が映像化されるまでにはいたっていないが、バーロー脚本BBC制作の『ファン・ゴッホ』でも、ピン・チョンの『出島』でも、「日本人」と「ファン・ゴッホ」との関わりは、大きく変わりつつある。それは、おそらく、単に日本の金持ちが最近、莫大な金でファン・ゴッホの絵を買ったというだけの事情で説明できるものではない。むしろ、現代の画家、映画監督、美術史、美術館、美術市場など、ファン・ゴッホをとりまくさまざまな芸術家や制度が現在創りだしつつある神話の一側面として据えられるべきものなのであろう。

注

- (1) Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957. (邦訳、ロラン・バルト『神話作用』篠沢秀夫訳、現代思潮社 1984年)
- (2) ファン・ゴッホの日本像については下記文献を参照。
Tsukasa Kōdera “Van Gogh’s Utopian Japonisme”, in: exhib.cat. *Catalogue of the Van Gogh Museum’s collection of Japanese prints*, Amsterdam (Van Gogh Museum)1991. 関府寺司 「ファン・ゴッホのジャポニスム —日本美術の影響とユートピアとしての「日本」—」『ゴッホと日本』展カタログ、京都国立近代美術館、世田谷美術館 1992年
- (3) Jan Hulsker, *Lotgenoten*, Weesp 1985 (English ed. *Vincent and Theo van Gogh: a dual biography*, Ann Arbor 1990. R. Pickvance, exhib.cat. *Van Gogh in Arles 1984 and Van Gogh in Saint-Rémy and Auvers*, 1987, both published in New York (Metropolitan Museum of Art).
- (4) Kris, E. & Kurz, O., *Die Legende vom Künstler; ein geschichtlicher Versuch*, Vienna 1934. (English edition, *Legend, myth, and magic in the image of the artist: a historical experiment*, New Haven 1979. 邦訳、『芸術家伝説』大西、越川訳 ペリカン社 1989) R.& M. Wittkower, *Born under Saturn, the character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the French Revolution*, London 1963. (邦訳『数奇な芸術家たち —土星のもとに生まれて—』中森義宗 清水忠 訳 岩崎美術社、1969年) E. Neumann, *Künstlermythen, eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt a. M.—New York 1986.
- (5) Griselda Pollock, “Artists’ Mythologies: and media, genius, madness and art history,” *Screen* 21 (1981) no. 3, pp. 57–96. Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh, essai*

d'anthropologie de l'admiration, Paris 1991. 園府寺 司 (編) 『ファン・ゴッホ神話』 テレビ朝日出版部 1992, Kōdera Tsukasa (ed.), *The Mythology of Vincent van Gogh*, Tokyo—Amsterdam—Philadelphia 1993.

- (6) Ping Chong, “Mickery Fairground Van Gogh”, “Deshima”. 引用とダンスのコンセプトは、ピン・チョンから送られた資料による。

江戸時代狩野派の絵画教育と制作活動

永 田 雄 次 郎

はじめに 江戸狩野と粉本主義

狩野派は、室町時代後期から明治時代初期にわたる最大の漢画系流派である。室町、桃山、江戸と各時代の為政者の庇護の許に、その権威を高め、400年の長きにわたって日本絵画史の中で中心的存在となっている。この期間、狩野派の様式は時代とともに変化して行くが、今日、江戸時代の狩野探幽（1602-1674）以降は、マンネリズムに陥り、創造的エネルギーを失ってしまったとする説が一般的であった。

その理由の一つにあげられるのは、粉本と呼ばれる画稿の模写を中心とした絵画教育にあるとされることが多い。だが、粉本主義は、安村敏信氏が述べられるように、ひとり狩野派のみが採用したのではない。流派形成のために不可欠なものであって他派においても同様の教授法は採用された⁽¹⁾。問題は、狩野派のみが、なぜ、その粉本主義を批判されるかである。狩野派が、江戸時代、あまりにも権威的になったのに比して、その創造的エネルギーは高まらず、画系を保持することに懸命になり、その組織維持のための制度化にのみ力を注いだという「アカデミズム」に対する非難もあるだろう。

狩野派という権威ある画派の維持には、門弟を数多く養成し、全国に一つの統一の様式を広めることは重要である。そこには、絵画教育カリキュラムの整備が必要となる。その絵画教育の中心となったものが、すでに述べた、粉本臨写による方法なのである。だが、粉本臨写による絵画教育法は、あくまでも画家養成の教育であるべきであろう。この教育を基本に、自己の表現を高めることこそが芸術家としてのあるべき姿であると今日では考えられよう。個性を持った芸術家としての存在である。

江戸時代の狩野派画人は、細野正信氏の、「粉本主義による練習法を、それを手段とはせず、目的とした」⁽²⁾という論のように、教育と創作を同一視しているようにも思われる。この視点は、安村氏の、「絵画と粉本との関係を深く分析することなく、安易に粉本→写し→同一パターンの繰り返しという図式が常識として承認されてきたことであろう。」⁽³⁾という見解にも一致する。

このような考えは、江戸時代後期に狩野派を学び、明治時代になって近代日本画の創始者の一人と見なされている橋本雅邦（1835-1908）の「木挽町画所」においても、「古人ノ粉本ノミヲ守リテ自己ノ巧思ヲ開カス」⁽⁴⁾などの意見として述べられているし、江戸時代から批判も存在していた。実際に、江戸時代の狩野派の作品には、画家個人の表現の差異が明確でなく、かつ、古の画家の明らかな模写に基づくものが多い。江戸時代、さらに明治時代初期にも見られるが、狩野派の画人は、なぜ、そのような粉本重視の絵画を制作したのかを考察することは、芸術表現における主観性を考える上で決して無益なことではないだろう。本稿では、江戸時代の狩野派の絵画表現について、その絵画教育を中心に論じようとするものである。

1. 「学画」と「質画」

江戸時代の狩野派の絵画教育の内容を具体的に示したものとして、すでに触れた、橋本雅邦の「木挽町画所」が有名である。明治22年(1889)「国華」第3号に掲載されたこの論の中には、雅邦の絵画観を随所に被歴しながらも、絵画教育カリキュラムを客観的に提示している。ただし、この絵画教育システムは、あくまでも雅邦自身の学んだ時代のものであって、江戸時代の狩野派全時期にわたるものではないことも考えておかなければならない。とはいっても、具体的で詳細な内容の雅邦の記述は、探幽以降の狩野派絵画を見ると、ある程度の時代の幅を持つものであるとも思われなくもない。以上のような立場において、雅邦の「木挽町画所」に記された絵画教育の内容について論じてみよう。

雅邦によると、その教育の中心となるものは、「狩野派画学ノ順序ハ臨写ヲ以テ初メ臨写ヲ以テ終ル」⁶⁾としている。臨写されるものは、7、8歳ごろからの瓜や茄子のような簡単な形状を描く(おそらくは、これらにも絵手本が存在したであろう)のに始まる。次いで、狩野惟信(1753-1808)が初心者のために制作した花鳥山水人物など36枚のいわゆる三巻物の基礎的なものから、狩野常信(1636-1713)の描いた山水人物60枚を描いて5巻に装丁した「御かし画本」、さらに、同じく常信の花鳥画12枚、さらに和漢の大家の名画(「一枚モノ」)と展開されて行く。このような「粉本」と呼ばれる画稿を臨写することが絵画を学ぶことを意味したといっても過言ではなく、この絵画教育法は「粉本主義」という名の許に、江戸時代の狩野派の絵画教育考察の中心的命題とされてきた。

ただ、この整備されたシステムは、雅邦の学んだものであり、たとえば、狩野惟信の制作した三巻物以前の時期には厳密にはあてはまらない。しかし、黒田藩御用絵師であった尾形家に伝わる歴大な粉本などを見れば、江戸時代全般にわたって、粉本主義による絵画教育が、かなりシステムティックに行われていたことを類推することも可能である。

粉本尊重の姿勢は、狩野派を権威づける条件(アカデミズムの確立と換言することもできる)の一つである芸術理論として、狩野安信(1614-1685)の『画道要訣』が存在し、その思想に基づく教育法をもってなされると従来より論じられることが多い。特に、「質画」と「学画」の相違を基本としたものであると考えられている。

それ画に質あり学あり、質と云うは生れ付て器用なる天性の質あり、学と云うは習い学びて其道を勤て其術を得たるをいゑり。(中略)我家に云伝えるは、天質の器用を以て書出すの妙は妙なりといへり。さはいへど是は責ばず、いかむとなれば後世の法と成がたし。これを学んで至るはくるしみ伝ふれども、不代不易の道備て子孫是を受て失なはず、書伝へ云伝へて後世に其道を残す。是によって画は法を始めとして妙極を次とす⁶⁾。

絵画には、画家個人の個性を発揮する「質画」と、一定のカリキュラムに則して習い学んだ「学画」がある。「質画」はその画家のみのもので後世に伝わることはないが、「学画」は、その学ぶということで継承可能であり、狩野派の画派としての権威も守ることができるので、「学画」を第一に、「質画」を次に置くことを意味しよう。そして、「学画」の継承のため、その基本となる絵画の模倣、すなわち、粉本の臨写を中心にした教育法が必要であるとの論が成立するように見える。

だが、『画道要訣』では、「天質の器用を以て書出すの妙は妙なり」として、「質画」それ自体および個性的表現を否定していない。雅邦も、「木挽町画所」の中で、「写生ヲ試ミ新図ヲ按スルコトノナキニ非レトモ是等ハ概ネ弟子自己ノ工夫ニ係リ之カ為メニ一定ノ課程ヲ設ケス又必シモ師匠ノ品評ヲ施サ



图1 富士山水图（尚古集成館）

158.3 × 79.5 (cm)

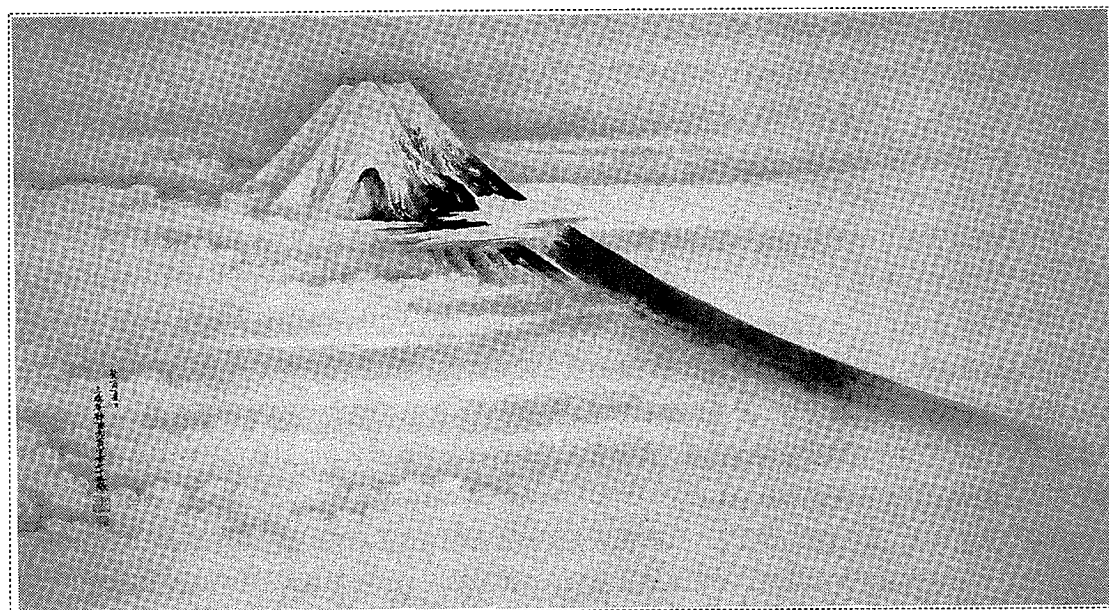


图2 富嶽雲烟之図（鹿児島市立美術館）

128.8 × 237.0 (cm)

ス」⁽⁷⁷⁾と記し、「質画」を禁じてはいないことを明らかにしている。

それでは、「学画」、「質画」を具体的に見ることは不可能なのであろうか。ここで、薩摩藩御用絵師であった木村探元（1679-1767）の富士山を描いた二作品について考察することは興味深いものであるように思われる。薩摩に生まれた木村探元は、地元の狩野派画人に学んだ後、江戸に赴き、狩野探信守政（1653-1718）の門人となり、帰郷後、御用絵師として活躍し、薩摩画壇の中心的存在となった。彼は、富士山を主題とした絵画を数多く描いているが、その中でも代表的とされるものは、「富士山水図」（尚古集成館 図1）と、「富嶽雲烟之図」（鹿児島市立美術館 図2）であろう。同一画人による同一主題ではあるが、その筆法、構図などは大きく隔りがある。

「富士山水図」は、狩野探幽の描いた「富士山図」を基本に、雪舟風の山水表現を合わせた絵画であり、全体的には、探幽風そのものではなく、剛直な探元の個性も窺われはするが、狩野派の伝統の上に立つ作品と見なしてよいように思われる。探幽風の富士山の描法は、尾形家に伝わる粉本類にも多く見ることができ、この狩野探幽の富士山を粉本にして、多くの富士山図が、多くの江戸時代の狩野派画人によって描かれたものと思われる。

これに対し、「富嶽雲烟之図」は、江戸狩野の持つ平明温雅な雰囲気を感じさせず、厳しく、かつ写實的に描かれた富士山図として、はなはだ個性的である。尾形家の粉本の中にも、これに類したのものもあるが、このような粉本を基本とはしていても、この「富嶽雲烟之図」は、もはや狩野派の画法に則した絵画、粉本に則した絵画とは認められないほど個性的である。ここで、「富士山水図」は「学画」の範疇から出現した絵画とすれば、「富嶽雲烟之図」は「質画」であるとも解釈できるかも知れない。

興味深いことに、探元の門人の押川元春（生没年不詳）が「富士山水図」（尚古集成館）、能勢探龍（1702-1755）が「富士山図」（尚古集成館）を遺し、幕末の能勢一清（ -1857）も「富士図」（鹿児島県歴史資料センター黎明館）を描いているが、それらは、いずれも、探幽から探元に伝えられた「富士山水図」を継承しているように思えるのである。

これに対して、「富嶽雲烟之図」は、門人や後世にその画風は伝えられていない。このことは、まさに、「学画」の継承の重要性を示しているようでもある。伝統的なものを伝えることにこそ狩野派画系の意味があるという見方であり、その画風の基本的なものとして探幽の様式が存在している。この探幽的なものは、粉本によって全国各地に伝えられていったものであろう。ここに、狩野探幽と木村探元および薩摩における彼の門人の例によって、「学画」と粉本主義の関わり的一端が明らかになったように思われる。

しかし、探元においても「質画」を制作していたことも事実であり、その絵画作品は彼が中央から遠く離れた地で作画活動を送っているから自由に制作可能であったのではなく、『画道要訳』中の「質画」に対する考え方からも否定されるものではない。今日的な見方をすれば、その個性豊かな「富嶽雲烟之図」の評価の方が高くなるであろう。「学画」は、当時のヒエラルキーの中の公式発言的な意味を持った作品であり、この公的（アカデミズムとも呼ぶべきものか）な画風継承のために重視されたものに対し、「質画」は、画家のより私的な発言であるとも考えることも可能である。小林忠氏も、「探幽や安信が、日ごろ着なれた袴を脱ぎ、普段着にくつろいで心安く筆をとったとき、右のような（探幽筆の名妓吉野太夫の絵姿を写すと称する一幅、安信筆「猿猴捉月図」を小林氏は掲げられている——筆者註）思いのほか親しみやすい作品を生んでいる。」⁽⁸¹⁾と論じられるところとも通じるものがある。この公的、私的の制作態度の相違、これは、「学画」、「質画」にも関係するが、それが現代における江戸時代

の狩野派の評価にも少なからず影響を及ぼしていよう。

2. 「学画」と典型

江戸時代の狩野派の「学画」重視に基づくと思われる粉本主義によって制作された絵画は、その粉本の持つ「典型」の尊重とも解されるのではないのだろうか。典型へのあこがれは、古の画人の名作の尊重であり、伝統的なものを伝えることを喜びとした姿勢であり、アカデミズムそのものであるとも思われる。江戸時代の狩野派の粉本主義は、この典型の尊重と継承を目的とし、典型を模写することにつながるようになった。この典型を写すことには、主観性があまり入り込める余地はない。ここに、江戸時代の狩野派の絵画の特徴の一つがあるともいえよう。これは、江戸時代という時代性、そして、政治の中心は武士であったことにも関係している。

鎌倉時代に確立した武士社会は、その後、幾度かの変遷を経て、織豊政権によって強大な権力として君臨した。その中で、武士はたえず創造的なエネルギーを持って行動していた。織豊政権に次ぐ徳川時代は、武士の支配力を組織、制度的に確立整備するところとなり、創造的エネルギーは後退して行くことになる。武士的なものの継承が重要視され、今まで築き上げられてきたものは、伝統として形によって受け継ぐことに意味を持たせることになった。つまり、文化創造においては、江戸時代の武士社会は「守りの時代」に入ったといってもよい。

このような桃山時代および江戸時代において武士的文化の中の絵画分野における中心的、かつ、象徴的な存在は狩野派である。桃山時代の武士社会と江戸時代のそれとのエネルギーの相違は、絵画それも狩野派の中にも現われてくる。新しい様式の創造よりも、伝統を重んじる典型を尊重する江戸時代、それは粉本主義と結びつくことになる。さらに、雅邦の「木挽町画所」によるが、狩野派の門人になることができるのは武士に限るという記述がある。まさに、画系そのものが、当時の武士社会そのものである。ここに、「守りの時代」に入った画系の姿を見ることになる。

そうはいっても、江戸時代初期から中期にかけては、典型のみを求め、粉本の模写に終始しない画人が存在することも事実である。狩野探幽、狩野安信のリラックスした画風、木村探元の個性的な作品、いずれも、「質画」に近いものかそのものであるが、それらには創造的なエネルギーや主観性が感じられる。

「学画」的な作品においても、単なる粉本の模写、典型の模写に終わらなかったことが知られるこの時代の文献が存在する。木村探元は薩摩で活躍した画人であることはすでに述べたが、彼が薩摩において口述し、島津久峰という人物が記述した『白鷺洲』〔宝暦4年（1754）頃より記述が始まる〕の中に次のような記事を見ることができる。探元には、山路探定（1697-1763）という門人がいた。温雅な江戸狩野の伝統的な作風の絵画が今日鹿児島に遺されている彼が、宇治川先陣の図を依頼された折、その下書きを師である探元に見せた時、探元は以下のような返答をした。

別テヌルキ佐々木ト相見得候（中略）先陣ノ佐々木生テ可帰存念モナク殊ニ向ノ岸ニハ大軍有之必死ト相極タル模様無之候テ右ノ絵ノ心ニ不叶候殊ニハ調ニモ有之通、馬イカタヲ組流ルル武者ニハ弓筈ヲ揃ヘ互ニ刀ヲ可合ト有之趣ヨリ見レハ別テヌルキ事也、馬イカトハ必至ト馬ヲ押揃渡事也カ様ノ心得ニテ平家物語ニテモ見候テ可書調由申聞書直サセ候⁽⁹⁾

探定が下書きを描いた宇治川先陣の絵において、その基本となる粉本は存在し、それを基本に制作される絵画は「学画」の範疇に存するものであろう。この下書きに対して、探元は、佐々木高綱に代表さ

れる人物の内面描写があまりなされていないと指摘した。そこで、原本である「平家物語」を読むことを勧め、書き直させたのである。探元は、典型としての粉本は使用しても、単なる粉本模写を主張するのではなく、形式と内容の整った芸術としての絵画表現を目指していたことが理解される。

地方においては、「都」を伝えるものとして、中央の狩野派の様式を遵守することは最重要である。その地方において、このような意識が存在したことは注目されてよい。

他方、この時代の創造的エネルギーを持ち得た階層は庶民であるという見方が存在する。絵画においては、浮世絵に象徴される表現と解釈されることも多い。雅邦の「木挽町画所」においては浮世絵を描くことを禁じている（雅邦の「木挽町画所」は、あくまでも雅邦の時代の状況であり、江戸時代全般ではないことについては再確認しておく必要がある）が、彼の時代の以前の狩野章信（1763-1826）の浮世絵が伝わっていたり、狩野探信守道（1785-1835）が浮世絵を模写していたことが、安村氏によって報告されている⁽⁴⁰⁾。このように、江戸時代の狩野派、特に初期から中期にかけては、典型のみを求めることに終始しない画人が存在することも事実のようである。そこで、「18世紀後半から盛んに自己改革に目覚めていった江戸狩野派というのは、逆にずい分としたたかな創造性への意欲を保ち続けた画派とってよいのではあるまいか。」⁽⁴¹⁾という安村氏の論は説得力を持つのである。しかし、江戸時代の後期になると、その制作活動の状況に変化が現われてくとも思われる。このことについては次章で述べることにする。

3. 絵画教育と制作活動

江戸時代と狩野派の「学画」を中心とした粉本主義の意味については前章までに論じたが、主として「学画」の継承と目的とした制作活動と、これらを制作する画人養成のための絵画教育の関係を本章では考究する。

まず、第一に、17世紀の狩野安信の思想と19世紀の橋本雅邦の教育カリキュラムを単純に結びつけ、江戸時代の狩野派の絵画教育と制作活動を一体化させてよいものかどうか問題となる。「学画」尊重の思想は、江戸時代全般にわたる膨大な粉本が遺され、それによって絵画を制作することも多かった事実から、江戸時代全般に及んでいたと見ることは妥当性を持っていよう。だが、やはり、雅邦の記した具体的な絵画教育カリキュラムは彼の学んだ時期の時代性を示してもいる。そのことを考慮に入れながら、絵画教育と制作活動を考察してみよう。

雅邦は、粉本主義教育について、「古人ノ粉本ノミヲ守リテ自己ノ巧思ヲ開カス、或ハ師家ノ規模ニ檢束ニ檢束セラレテ新機軸ヲ出スヲ忘レ、或ハ筆格ニ拘泥シテ天然実物ノ妙趣ヲ窺フコトヲ勉メス」⁽⁴²⁾、「竟ニ模写模倣ニ偏シテ古人ノ範囲外ヨリ一步ヲ進ム能ハサルニ至リ」⁽⁴³⁾と、「臨写ヲ以テ初メ臨写ヲ以テ終ル」その絵画教育を批判している。しかし、同時に、彼は、「用筆ノ手法ニ至テハ実ニ得難キ熟練ヲ発スルノ教育法ト言ハサルヘカラス」⁽⁴⁴⁾と、その筆法のトレーニングとしての臨写教育を認めている。

ここで、粉本の臨写をトレーニングと見ていることは重要である。雅邦が批判するのは、本来、粉本模写はトレーニングであり、粉本を無批判に模写することが制作活動でないとするところにある。教育と制作を同一視した当時の狩野派の活動を批判している。たしかに、画系維持のよりどころとしての粉本主義はあくまでも絵画教育そのものであって、粉本模写が制作活動ではないと今日的には考えられる。明治時代という近代にも生きた雅邦の眼には、当時の狩野派の画人の制作活動はこのように映ったこと

であろう。

彼の見解を正当なものにさせる例は明治時代にも見出せる。ここで、明治15年（1882）に開催された内国絵画共進会という官設公募展の中の狩野派の画人の出品作品について取り上げてみよう。同年7月11日、日本画の復興を目的に、「西洋画ヲ除クノ外流派ノ如何ヲ問ハズ都テ出品スルヲ得ベシト雖モ古図ヲ其儘模写シタルモノ及ビ焼絵、染絵、織絵、縫絵、蒔絵等並ニ他人ノ画キタルモノハ出品ヲ許サス」という規則でこの展覧会は告示され、10月1日から開催された。この公募展は、明治17年（1884）にも第2回展が開かれることになる。

第1回展には、全国から2048人、作品4068点の応募があった。この中には、幕末に学んだと思われる狩野派画人206人、460点の作品も出品された。橋本雅邦、狩野守貴といった人々は最高賞の銀印を受けているが、この時の審査報告書の狩野派評には次のような記述も遺されている。

其画格一種蒼勁ノ風アリテ筆力薄弱ニ流レシ設色モ亦遺伝ヲ失ハスト雖モ二三ノ出品ヲ除クノ外、大抵粉本ニ依倣シ、枯骨影相ヲ写スモノニシテモ新意ノ変化アルヲ見ス、甚シキハ別人ニシテ出ス所ノ図全ク相同シク分寸ヲ差ヘサルアリ、人物ノ面相一見シテ古人某図ニ淵源スルヲ知ルヘキモノ多シ、其猛獸鷲鳥ヲ写スモ、絶テ活動ノ生氣ナク観ル者ヲシテ慄然タラシムル能ハス、蓋シ前哲先輩ノ跡ヲ慕フト雖モ、其意ヲ取り其趣ヲ解セサルハ、却テ浅陋ヲ免レズ⁽⁴⁵⁾

過去に描かれた作品の模写および他人の描いたものは出品できない規則の展覧会に、図様の出典はまったく同じで、寸法も同じという作品が複数の画人、それも狩野派の画人の手によるものが出品されたことが明らかにされるのである。今日の展覧会では、まず起り得ないことであろう。まさに、粉本主義による絵画教育そのものが絵画制作活動に一致するという画人が存在すると考えてよいのかも知れない。それは、江戸時代、最高の権威を誇った狩野派画人の姿であった。そのような作品を展覧会という場に出品するといった近代的な意味での公募展に対する理解も、一部かも知れないが、狩野派の画人には欠いていたとも思われかねない。雅邦の批判がまったくあてはまってしまふ。

しかし、雅邦の批判、共進会での出来事は、幕末から明治時代の狩野派の画人の間に起った問題であることを忘れてはならない。前にも少し触れておいたが、「木挽町画所」には浮世絵を描くことを禁じているが、狩野章信、狩野探信守道の時代は浮世絵を描いたり模写したりしている。安村氏の「雅邦の『木挽町画所』をもって全ての狩野派にあてはめることの危険性が理解されることと思う。また雅邦の報告の全てを江戸時代を通しての狩野派にあてはめることも正しくなからう。まして、安信の『画道要訳』と雅邦の『木挽町画所』によって、江戸時代の狩野派を粉本主義のために創造性を失ったとするのも短絡的である。」⁽⁴⁶⁾という論は、「学画」と粉本主義、全国に数多く遺される粉本において、安信と雅邦が深い関係を持つ部分も多いが、首肯されることであろう。

問題は、粉本による絵画教育が、いつの頃に、粉本の臨写による絵画制作の行為そのものと一致するとの形式主義に陥ったかである。その問題を解く鍵は、やはり、雅邦の「木挽町画所」の中の記述にある。ここでは、弟子入りの際の服装など、さまざまな規則が細かく定められている。師との対面の儀式の時の献上品などは、文化5年（1808）に定められ、嘉永6年（1853）に改められた御絵所年中行事に準拠するとされる。江戸時代の狩野派の粉本臨写に代表される形式化された制作と教育の一体化を考察する時、この御絵所年中行事こそが重要な意味を持っていると考えるべきではないだろうか。絵画を制作する喜びよりも、その画系を守るための努力のみの姿であり、家元制度の持つ弊害の現われと思われるのである。この制度の確立においては、御絵所年中行事の制定と改訂を行った19世紀初期から中期

という時期が、にわかになら注目されることになる。

だが、雅邦の論文において禁じられている浮世絵を狩野探信守道が模写していることが安村氏の研究で明らかになったことはすでに述べた。彼は天保6年(1835)に没しているのに、御絵所年中行事が定められた文化5年は、まだ極端な形式化は確立していないと考えれば、この形式化、絵画教育と制作の一体化は、この行事が改められた嘉永6年の方が重要になるのかも知れない。

このことを妥当にさせる記述が、「木挽町画所」の他の部分に見ることができる。この画所の「定」として条目があり、その内容もきわめて形式的なものであるが、その一例を示してみよう。

一、主用之外猥ニ他行不相成候尤無據致他行候ハハ役掛之者ハ同役へ申合御不都合無之様相心得可申若外ニテ一宿候ハハ其趣先方ヨリ以紙面ヲ古藤養山、笹山伊成、三村晴山へ相届可申無役之者モ可為同様事⁽¹⁷⁾

外泊の際は、その外泊先より古藤養山(ー1846)、笹山伊成(ー1844)、三村晴山(生没年不詳)に届を提出するという規則である。この中で没年の判明する古藤養山、笹山伊成に限らず、おそらく彼らと同時代人であった三村晴山が、19世紀中期に活躍していることを考え合わせれば、この時期に細かい規則の許に教育も制作も形式化の中で一体化されたと考えることができよう。

この形式化の時期を推定するのに「木挽町画所」の記述のみをもって考察するのは危険性を伴っているとも思われる。しかし、先に示した共進会に出品した明治時代の狩野派画人の制作態度においては、幕末当時の全狩野派にかなりの部分あてはまると考えることも充分に可能なのであるまいか。江戸狩野派において、粉本を基本とする絵画制作が、その絵画教育カリキュラムと同じ意味になって、創造的な活動が不可能になった時期は、19世紀中期、つまり幕末期であると考えことは不適當ではないと思われるのである。

探幽以降、江戸狩野派の絵画は一律に形式主義で創造的エネルギーをもっていないという見方に対し、その絵画教育と制作活動の関係を考えてみると、必ずしもそうではないと思われまいか。ただし、「学画」尊重に基づく粉本主義による絵画制作にあっては、主観性は認めにくいということはある。しかし、その中でも、画人は単に粉本の模写に終らない制作活動を行っていた一端を、19世紀初期までの狩野派の中に見てきた。19世紀中期になると、粉本主義による制作と、それに至る技術の向上を目指した絵画教育が一体化させられてしまい、粉本の模写、それも厳密な順序を迫って行うことに終始し、絵画制作という行為自体の意味に疑問が生じてきたのである。このような時期においては、主観性を持った絵画を生み出すことは困難になることはいうまでもない。

おわりに 橋本雅邦と狩野派の終焉

19世紀中期、前章のような絵画教育と制作活動の相違におそらく気づいていたので、橋本雅邦は、明治22年(1889)に、「今ヨリシテ之ヲ思ヘハ狩野画派ニ於テ従来設ケアリタル教育法ハ固ヨリ完全ナモノニアラズ」⁽¹⁸⁾と述べ、「古人ノ粉本ノミヲ守リテ自己ノ巧思ヲ開カス」⁽¹⁹⁾などの粉本による教育法を批判できたのであろう。さらに、「狩野派画学ノ順序ハ臨写ヲ以テ初メ臨写ヲ以テ終ル」⁽²⁰⁾が、それはあくまでも絵画教育であって、「用筆ノ手法ニ至テハ実ニ得難キ熟練ヲ発スルノ教育法」⁽²¹⁾で制作そのものとは異なると自覚できたことと思われる。この自覚が、明治の近代日本画での確固たる地位を築き上げさせた要因でもあろう。

狩野派に学び、近代日本画の中にその画法を生かすことのできたもう一人の画人は、狩野芳崖（1828—1888）であった。彼もまた、狩野雅信の彩色を手伝った際、キリンを雅信が昔からのしきたりで着色しようとした時、現実感を描出しようとして朱を混ぜたことで破門されかかったといったエピソードを持つ人物であり、単に伝統的な立場で狩野派を見ようとはしなかった。

このような人物が、狩野派から近代日本画に展開する道をつけたのであるが、これに対し、後藤耕二氏が、「日展、院展、創画展など日本画を擁する代表的な団体展の会場で、狩野派の流れを汲む作品を見たいと思ってもそれは今日もはやかなえられない。他の流れ、例えば写生派、大和絵派、南画派、琳派などはいかに画系が古くても明治以降何度か装いを改めながら、見るところ今日の美術にまで脈々とつながっているのとは大きな違いである。狩野派の命脈が絶えたのは橋本雅邦や狩野芳崖の生きた明治時代のことであり、今を去ることすでに久しい。」⁽²²⁾と論じているところは興味深い。

たしかに、狩野派から橋本雅邦、狩野芳崖は近代日本画に展開させた。しかし、その展開の中に狩野派が明確に生きていたり、幕末から画系が継承されたりはしていない。雅邦、芳崖の力量を持ってしても、狩野派としての伝統を継承できる創造的エネルギーは、この画派にはもはや遺されていなかったのであろうか。まして、幕末よりの制作、教育を同一視する立場においては、そのことは望むべくもないのは当然であろう。

註

- (1) 安村敏信「粉本と模写——江戸狩野派の場合——」(日本の美学 第13号) p. 26
- (2) 細野正信「狩野派の絵画 VI 狩野派の影響と復興」(『特別展 狩野派の絵画』東京国立博物館 昭和54年) p. 31
- (3) 安村敏信「粉本と模写——江戸狩野派の場合——」(前出) p. 26
- (4) 橋本雅邦「木挽町画所」(国華 第3号) p. 1
- (5) 同上 p. 18
- (6) 細野正信『江戸狩野と芳崖』(小学館 ブック・オブ・ブックス 日本の美術52 江戸狩野と芳崖 昭和53年) p. 152
- (7) 橋本雅邦「木挽町画所」(前出) p. 18
- (8) 小林忠『江戸絵画史論』(瑠璃書房 昭和58年) p. 48
- (9) 木村探元口述、島津久峰記述『白鷺洲』(鹿児島市立美術館蔵本による)
- (10) 安村敏信「粉本と模写——江戸狩野派の場合——」(前出) pp. 33-34
- (11) 同上 p. 39
- (12) 橋本雅邦「木挽町画所」(前出) p. 1
- (13) 同上 p. 18
- (14) 同上 p. 18
- (15) 後藤耕二「粉本を巡る断章」(『尾形家絵画資料図版』福岡県立美術館 昭和61年) p. 587を参照した
- (16) 安村敏信「粉本と模写——江戸狩野派の場合——」(前出) p. 35
- (17) 橋本雅邦「木挽町画所」(前出) p. 19
- (18) 同上 p. 1
- (19) 同上 p. 1
- (20) 同上 p. 18
- (21) 同上 p. 18
- (22) 後藤耕二「粉本を巡る断章」(前出) p. 586

J. A. Bérard : L'Art du chant

に見られる演奏家の資質

幣 原 映 智

1. 序

(1) 展 望

表現における主観性と間主観性という主題の下に、音楽の演奏活動にに関してその意識行為を考察することは困難な課題である。それはこの問題について手掛かりとなるような演奏家自身による証言が極めて少ないことと、透徹した思索家もこの特殊な演奏行為の領域に考察の眼を投ずることを手控えたことによると思われる。表現の媒材を扱いながら同時に表現の内容を動的に呈示する演奏家のマジックに驚きを感じるものにとってはその間の演奏家の内なる活動は、「演奏家は演奏に携わっている時には何も考えていない」という仮説を含めて、興味を引かれる事柄である。小論は18世紀半ば近い時期にパリで活躍した一歌手の著した歌唱法の理論書の記述を機因として演奏家の内的な活動を考察しようとする。彼の経歴と著述の内容を追いながら、演奏家についての彼の観念の解明を試みるが、結局、舞台の上でのオペラ歌手の構えに関してはいかなる記述も見出せない。最後の暗い領域に関しては、仮説と彼の即興演奏の理論及び彼の経歴とを照合しつつ、推論によって考察することになる。

(2) 著者の経歴

ここで取り上げる歌唱理論書を著した歌手とは、表題にある通り、Jean-Antoine Bérard (1710Lunel ~1772 Paris) である。予備知識として彼の経歴を略述する¹。彼の修行歴は不明である。彼は1733年1月、フランス・オペラの総本山とも言うべきパリのオペラ座、即ち王立音楽アカデミーの劇場に歌手として採用され、同月上演された P. Colasse/Fontenelle 作の〈Thétis et Pélée〉(1689)²に出演し、第3幕で Pélée 役の独唱を歌った。しかし彼の舞台は不評であったため、同年復活祭に歌手を解任された。オペラ座退団後イタリア劇場に入り、ここで数年間活躍した後、1737年に再びオペラ座の専属歌手に復帰した。彼を抜擢したのは当時のオペラ座監督 J. P. Rameau である。Rameau は自作の〈Les Indes galantes〉の上演の際に彼に役を与えたが、この時も聴衆の不評を買い、やむなく彼の役を別の歌手と交替させた。彼はこの後も専属歌手として多くの脇役を努め、1745年に退職した。その間1743年の J. B. d.Boismortier/Favard 作のコメディ・バレエ〈Don Quichotte chez la Duchesse〉の初演では、当時オペラ座の歌手の中で最高の人気を誇っていたソプラノの M. Fé! を相手役として、彼は主演を演じている³。オペラ座退団後はチェロと歌の教授に専念した。彼はその他ギターとハープの演奏にも堪能で、音楽教師としては高い評価を得ていたらしく、“bon musicien” と呼ばれたとのことである。

以上の経歴から見て、Bérard はイタリア喜劇で鍛えられた演技力を持つ達者な舞台芸術家で、2度

に巨るオペラ座での勤務の間に、いくつかの演目で主役に起用され、一度はフランス・オペラのソプラノの第一人者 Félicien と共演したことから察せられるように、彼のオペラ歌手としての高い能力については専門家がこれを十分認めていたと思われる。にも拘らず彼の舞台での一般的な評価は高かったとは言えない。彼は実力を持ちながら、当時のオペラ座の名歌手の誉れの高かった Jelyotte、Tribou 等と並ぶ程の名声を上げる事なく、主役としては特記すべき成功を収めたことのない一介の脇役歌手に終始した。舞台での不成功の原因についての詳細は伝えられていない。

(3) 著 作

小論で差し当たり考察の対象とする *Art du chant* (1755)⁴ は著者がオペラ界を引退してから10年後に出版された。その内容は後述の通り、大きく3部に分かれ、発声に関する事項(第I部)、発音に関する事項(第II部)及び芸術的表現に関する事項(第III部)からなっている。オペラ歌手及び音楽教師としての著者の豊かな経験に立脚して体系的に編まれた歌唱教則本である。

この著作は出版後盗作のかどで告発を受けたことによって有名になった。音楽愛好家の聖職者 J. Blanchet が本書の一部の原稿は自分の手になるものとして著者を告訴したのである。有名な R. Eitner の *Quellen-Lexikon* によれば、著者 Bérard は明白な証拠の前に敗北した、とのことである。この事件の顛末はどうであれ、今日の研究者は盗作の有無を殆ど問題にしていない。実際我々が本書に子細に目を通してみれば、そこには著者の独創的な教授法と教程とが呈示されており、彼は歌手としても教師としても確かに有能な人物であったことが分かる。これに対して告発者 Blanchet は単なるアマチュアの音楽愛好家に過ぎない。また、1760~70年代にフランスで相次いで歌唱教則本が出版されたことも、本書の影響なしには考えられず、著者が世に問うた教授法、教授内容、教程の独創性がそのような動きを触発したのであろう。次節以下にその論述内容の概要を追う事にする。

2. 音声の整備

器楽の楽音を発するための物理的・生理的条件は、音源である楽器の整備とそれを十全に操作する人の身体運動の適正にあるように、声楽における発声の条件は歌う人の発声器官の整備と器官の活動・操作の適正さにある。従って歌手を志す者も歌を教授する者も、人の発声器官の解剖学的・生理学的知識を持たねばならず、自己あるいは生徒の器官の状態や機能の仕方を把握せねばならない。このような観点から本書の第I部は歌に関する発声の考察に当てられ、ここに当時の最新の解剖学・生理学の知識が導入される。その知識とは同時代の高名な解剖学者 A. Ferrein による研究の成果である⁵。

今ここで第I部の記述の内容や教示の過程を克明に追う事は無意味であろう。それは、当時の最新の知識とはいえ、今日の知識水準から見れば論議に足りるものではなく、多くの誤りを含むからである。

しかし歴史的な文献における誤った記述内容や低い知識水準は我々にとっての問題ではなく、そこに示された理論の独創性や独自性を注目すべき事柄である。歌唱の体系的教程の基礎に発声の解剖学・生理学の知識を置き、これを教則本に導入・明示してその必要性を説いたのは恐らく Bérard が最初であろう。今日声楽の技法や教授の領域ではこの種の生理学的知識が必要とされ、医学者や声楽家を会員とする発声学会が主としてこの分野の研究を精力的に進め、声楽芸術のために多大な貢献を果たしている。この事例を見ても、著者の炯眼と理論の開拓者的な意義を認める事ができるであろう。

彼は自己の歌手及び声楽教授の経験を踏まえて、およそ歌の不得手な人は生まれつきそうではなく、それは発声の器官の機能についての知識を欠いているからであり、正しい知識を持って器官の活動・制御に習熟すれば誰でも専門家のように歌うことができるようになる、と言っている。記述を引用しよう。例えば肺、器官、声帯、呼吸等についての正しい知識が適正な発声を導くことに関して、彼は次のように言う。

『肺の臓器が十分に広がらないこと、従ってそれが十分多量の空気を適正に許容できないことも起こりうる。この場合には深く息を吸い込み、そして（肺の）腔内の空気を少しだけ吐き出すことに慣れなければならない。この操作によって、またこの賢明な節約によって、肺の弱点を改め、うまく強化することができるだろう。音楽に欠けているのは声ではなく、声に欠けているものは学術（art）であるということを、この最後の原理が示している』[第Ⅰ部 第9章 41頁。以下Ⅰ-9, p. 41 の如く表示]

ここに記された内容が正しいかどうかは分からない。しかしそれは当面の問題ではなく、注意すべきことは、著者が初めて歌唱の基礎としての発声に関わる器官の知識の重要性をこの教則本で説いたことである。

3. 語音の整備

(1) 発音

声楽は器楽とは異なり、通常歌詞を伴っている。歌い手は当然ながら歌詞を歌うのであり、従って歌唱において言語をいかに取り扱うかということは歌い手にとって重要な問題である。本書の第Ⅱ部では言語の発音と調音（分節）についての教示がなされる。まず発音についての著者の見解を示す文を引用しよう。

『歌が通常の言述よりもいっそう美化された言述に他ならぬことを観取するならば、我々はフランス語の正読法の規則に従わねばならないこと、そして語とは異なる質をそこから支障なく除外することができなければならないことが分かるだろう。というのも、これらのことは言葉の核心だからである』[Ⅱ-2, p. 51]

こうしてフランス語の字音に始まり、発音される音声の質の区分と使い分け、無音の e や鼻音音・男性語尾・子音語尾等の前の母音の発音の規則に至るまで、歌唱のための発音について注意すべきことが述べられる⁶。

(2) 調音

調音（articulation）について、殊に発音（prononciation）との差異に関して、著者は次のように言う。

『調音とは各々の語の字音や音節を歌う際に、それら（各語）を十分に聞き取らせる技術に他ならない。……調音と発音との間には区別すべき大きな差異があると思われる。前者（調音）は字音の拍子とその質を対象とする。後者（発音）は字音そのもののみを対象とする。前者は耳を魅了するように現れ、巧妙に変容された音によって魂に訴えるように現れる。後者は純粹で明瞭な音、強い

または弱い音としてしか前者に現れず、従ってその領分は狭い』〔Ⅱ-10, pp. 90~91〕

調音を強めたり弱めたりするその段階付けの基準乃至根拠は、第1に聴衆との距離（演奏会場の広さ）であり、第2に語の表す状況における感情の度合である。後者の感情の強い場合には子音の二重発音を招くが、これは「重要な規則」とされ、強い二重発音、あるいは弱いその起こる状況がオペラ作品の場面における具体的な事例によって説明され、歌唱の教師や学習者は写譜の際、譜本の歌詞に二重発音すべき文字を加筆することが奨励される⁷。

第Ⅱ部で呈示される個々の規則の吟味は目下の課題ではないので記述の内容にはこれ以上立ち入らないが、著者はこれらの規則の重要性と有効性とを述べた上、結びの部分で、歌手がこれらを総合的に実践すべきことを説いて次のように述べる。

『もしも歌手が、私の注意した規則のすべてを守ることができるならば、かれが対象を（聞き手の）心に生き生きと描かないことはありえず、彼が首尾よく耳に快感を与えぬこと、首尾よく耳に強く訴えかけぬことはありえず、従って、発音と調音とが担っている目的のすべてを達成しないことはありえない』〔Ⅱ-12, p. 104〕

4. 歌唱表現の整備

(1) 装飾音

「歌の完成」と題された第Ⅲ部は、通常の歌唱教則本の主要内容となるもので、音調（intonation）、スラー（liaison des sons）、性格的な音、装飾音（agrèments）、動作・表情等が扱われる⁸。いずれも著者の豊かな経験に基づく深い思慮が記述から読み取られるが、ここでは全ての項目に亘っての網羅的な概観をせず、特に興味深いもののみを取り上げることとする。第1に注目されるのは装飾音に関する記述である。そこでは12種類のフランス特有のいわゆる定型的装飾音（マニエラ）が挙げられ、それぞれ説明が付されると共に、その各々に対して著者の着想による固有の記号が当てられる。こうして記譜や読譜、及び教授や学習等の便宜のために、装飾を付すべき音の上に当の装飾音の種の記号を記すことが奨励される。装飾音の効果と重要性について著者は次のように言う。

『アグレマンが完全な形で演奏されると、それらは歌手の器官と技術によってアルモニーと感情の性質を借用するように思われる。耳は絶妙に快美に包まれ、激烈に動かされた心は様々な激情の中に捕らえられたり、あるいは同じ激情の様々な段階を辿って行く。

これらの同じアグレマンが凡庸な芸術家によって発せられると、耳はそれによって阻害され、心は感動しない。これに対して前者の場合にはアグレマンは全て呈示され、それらの固有の質をすべて現す。』〔Ⅲ-7, pp. 137~138〕

著者は定型的装飾音と共に、いわゆる即興的装飾奏楽に当たるルラード（roulade）にも言及しているが、これについては音階進行が特徴的であること以外、その説明は具体性を欠く。またいわゆるカデンツァについては別の箇所「我々が《オルガン点》と呼ぶアグレマン」として挙げられるものの、アグレマンを取り扱うこの部分には記述は見当たらない。

(2) 動作・表情

完全な歌唱表現は声音の技術のみならず身体運動の表現や顔の表情をも包括するという観念は、オペラ歌手を努めた著者にとっては確然とした、また当然の事であつたらうが、我々にとっては歌唱教則本にそのための1章が設けられていることは興味深い。第10章冒頭の著者の言葉を引用しよう。

『ここで理解すべき動作とは一般に様々な身振りによって様々な理念と感情とを描く技術であり、身体の姿態によって、とりわけ顔の表情によって表す技術である。今問題となる動作（表現）は、音楽の付けられた歌詞の言葉に適用される同じ技術であり、俳優の演技もまた言葉に応じて、即ち無限に変化させねばならない』 [Ⅲ-10, p. 147]

著者はオペラやカンタータで多く取り上げられる周知の神話の場面の数例を引いて、歌の役の人物（主人公即ち話者）の状況、年令、地位等に相応しい動作・表情が要求されることを説くが、これは状況に応じて無限の広がりを持ち、一般的規則を立て難いため、この章の記述は総論的な注意にとどまっている。

(3) 歌唱表現の技術の総括

およそ表現の技術は伝達並びに受け手の理解を目的としているが、著者にとっても歌唱の表現は聞き手に了解されるものでなければならない。この教程において様々な規則が立てられているのはその目的のためである。歌唱の技術を総括して著者は次のように言う。

『歌の基本的な技法とは、結局描かれるべきものをそこに呈示するよう最も確実に導く技術と考えねばならない』 [Ⅲ-11, p. 151]

そのためには歌い手は本書に呈示された諸規則を総合的に用いなければならない。

『もしも私の諸原理の一切とそれらの系の一切とを、体系的な理念によって包括しなければ、歌の完成には到達できないだろう。それ故諸規則のすべてに注目して常に把握するよういくら努めても努めすぎることはない』 [Ⅲ-12, p. 154]

以上で教程の概観を終える。なお本書には付録（章外）に練習曲19曲34頁分が付されている。

5. 美学的根底

ここでは小論を貫く論の糸から逸れて、Bérard の理論の依拠する美学的根底を極めて概括的に眺めることにする。彼は自己の芸術観や美学的見解を体系的に述べてはいないが、教程の所々には声楽についての観念が断片的に体系的に呈示されている。そこには18世紀前半にフランスで展開した模倣説、感情の重視、音楽と他の芸術との照合、言語に基づく表現（表現の理性的根拠）等の理念が看取される。特徴的な二、三の相について、記述の引用によってこれを眺めよう。

(1) 言語の使用と声楽の優越性

器楽は単に感官のみに対して模倣するが、声楽は感官と観念との両面に対して働きかける。ここに声楽の優越性があるとされる。

『もしも歌がその絵を描くために、またそのイメージを形成するために、原的な音しか用いない

ならば、それは通常の器楽と何ら変わらない。しかし歌には何らかの声の変化を伴う。これを私は語と呼ぶ。従って歌は観念と感官とによって心に呈示される。歌が楽しさの源であること、また歌が甘美であるのと同時に激烈な王国を営むこと、これらはまさに上の理由による』〔Ⅱ－Division, pp. 47～48〕

(2) 自然の模倣

『様々な発音の差異があるのは、それらが模倣しようとしている何らかの音を、あるいは何らかの感情を、生き生きと表現するためには極めて当然のことである』〔Ⅱ－7, p. 76〕

『歌における発音は、絵画における色彩である。結局発音は無限の喜びの源であり、その喜びは自然の模倣に根ざしている』〔Ⅱ－7, p. 77〕

(3) 言語の指示する内容に基づく表現

この教則本では、声楽の表現の質の決定は歌詞の表示する内容・性格に基づいてなされるべきことが、様々な教程の事項について教示される。

『異なる発音の種を用いるべきことの決定は言語 (paroles) の性格 (caractères) による。この性格は、言語が表示する対象の性質 (nature) によって規定される』〔Ⅱ－6, p. 68〕

『言語は事物の記号であるが、歌における発音が事物の模倣の種として考えられるように、発音は事物の性格に応じて変わらねばならない』〔Ⅱ－14, p. 102〕

『全ての様々なアグレマンの持続、強さと優しさ、速さと緩やかさを決定するのは何よりも言語の性格による』〔Ⅲ－6, p. 136〕

『歌を歌う俳優の演技もまた言語に応じて、即ち無限に変化せねばならない』〔Ⅲ－10, p. 147〕

Bérard の美学的見解に関する言表は他にも見出せる。それらの断片的な言説を様々な観点から吟味し、解釈を加え、彼の理論の根底となる美学説を再構成することは興味ある主題であるが、それは目下の課題ではないので、文の引用は以上にとどめたい。

6. 演奏家の意識についての仮説

冒頭に展望した通り、ここから考察の機因となる証言の乏しい領域に入る。演奏者、あるいはパーフォーマー一般は、明らかに遊戯者とかなりの程度重なり合っており、遊戯者の意識については J. Henriot や西村清和による優れた考察がなされているので⁹、差し当たりこれらを案内として演奏者における演奏の構造を訊ねることができる。例えば J. Henriot の明晰な分析においては遊戯者の態度における(1)不確実(非現実)、(2)現実との照合をもつこと(二重性)、(3)イリュージョンが指摘されたが、これはそのまま、あるいは必要な修正を加えれば、演奏者の態度に妥当し、その他の指摘されている事柄、即ち時間の構造、対象の様相等も、演奏に妥当する。この限りでは演奏は遊びと重なり合っている。

しかしこの意識態度は、既に別稿で筆者が指摘した通り¹⁰、演奏を楽しむ者のそれではあるが、自己の職務を自覚した「演奏家」のそれではない。自覚的な演奏家の内面においては終始異なる態度が取られていると言わねばならない。それは、プラントの「イオン」においても語られているように¹¹、演奏家あるいは舞台芸術家の、聴衆あるいは観客の反応に対する関心である。単に技能活動自体を呈示す

るパーフォーマーを除いて、いわゆる再現芸術あるいは上演芸術においては、演者による技能活動と共に表現内容が呈示される。当然演奏家は自己の実存の使命に関わるこの問題に淡泊ではありえない。演奏家は演奏活動を展開しながら、一方で遊びと重なる態度すなわち二重性を意識しながらの音楽の情動の世界に没入しつつ、他方では逐次表現されたものが聞き手にどの程度伝達されたのか、その効果のほどを眼で確かめ、あるいは前身で感じ取ろうとする。これは、技能活動自体の呈示を目的とするパーフォーマーの、観客の素朴な反応に対する関心とは異なって、聞き手の情動活動の程度の計測であり、表現の伝達効果の計測であり、換言すれば、聞き手の反応を介しての自己自身についての点検・把握である。

舞台の上の演奏家がこのような陶酔と覚醒との交錯する意識行為の中にあるとすれば、振り返って、先に小論の2から4に亘って概観した Bérard の教程はそれぞれ、歌唱という演奏活動のための、音声の音響的・身体的前提(1)、歌われるための言語についての諸前提(2)、芸術的歌唱表現のいわゆる要素的技術の前提(3)であり、それぞれ伝達すべき意味や質を担うのであるから、「自己の情動や質の認識については他者も同じような情動や質をもつであろう」という想定の下にこれらが行使・実践されている。のみならず、教程で扱われたこれらの項目は、舞台の上で技能活動を展開しつつある自己自身についての点検項目を体系的に示すものであり、それらの項目に即して自己の活動を点検する意識は、単なる自我への回帰ではなく、他者の感じ方を想定しながら自己の活動を把握しようとすることである。

自己の活動についてのこの点検・把握の意識は、言わば、演奏家を更に先へと進ませる2方向への岐路である。一方は聞き手とのコミュニケーションが保たれ、積極的な方略として、聞き手の反応や場の状況に即応して自己の活動を調整する即興性への方向である。他方はこのコミュニケーションが断絶し、不安のために自己の活動の展開・制御をも失うほどの消極的な結果を招来するかもしれぬ方向である。

7. 即興性

自覚的な演奏家としての歌い手は、技能活動と情緒活動とを展開しながら、その場に応じてその活動を統御する。即ち彼は逐次柔軟に表現の度合を強調あるいは抑制し、テンポやダイナミックス等を調整し、発音や調音を変化させ、声の質や呼吸を調整する。いわゆる即興演奏は、Beethoven の時代には尚盛んであったが、近年では特殊な場合に限られ、一般の演奏会からは殆ど消えてしまった。この即興演奏は通常、演奏者による作曲と演奏との同時的展開と解されている。その演奏の事象そのものは確かにそうであろうが、即興演奏で名を高めた歴史的な大家達、例えば J. S. Bach、G. F. Händel、D. Scarlatti 等は聞き手を前に演奏したのであり、その場合彼らは確かに先のような意識の主導によって、即ちその場の反応・状況に即応して表現を逐次調整・処理していたに違いない。そうでなければその演奏は聞き手を満足させどころか、逆に (F. Nietzsche にまつわる逸話のように) 辟易させたであろう。

Bérard の時代のフランスの演奏慣習において即興的に処理すべき技法要素としては、広義のアグレマンとリズムとが挙げられる。リズムについて言えば、当時均等リズムと不均等リズムとの選択は演奏家にとっての重要な課題であったが¹²、Bérard の教則本にはリズムについての記述は全く見当たらない。これに対してアグレマンについては、小論の4で眺めた通り、かなり詳細に論じられる。彼は殊に狭義のアグレマン即ち定型的装飾音について、12種を識別し、それぞれに記号を当てた。一般にフランスの定型的装飾音は作曲において規定されていると言われるが、この時代においても未だ記号が僅かしか用いられていないことから見ても、装飾音が本来即興的に付されたことは明らかである。彼がアグレ

マンを重視する理由は以下の引用から知る事ができる。

『歌において正しく演奏されたアグレマンは、言述において巧みに用いられた文彩と同じである』
[Ⅲ-7, p. 136]

本来即興的に処理されるものに記号を当て、記譜において固定化することは、教授の目的や教程の理念から見れば当然であるが、この固定化が表現の内実の消失を招く恐れもないではない。つまり修辭における文彩が本来持っていたもの、即ち正常に対する異常が、やがて日常的なものになってしまう恐れである。今日では通常の演奏においては定型的装飾音の自由な選択は行われない。

その他の広義のアグレマンとしては、既に眺めた通り、この教則本では「ルラード」と「オルガン点」とが挙げられている。具体的なまた明晰な記述は見当たらないが、これらは間違いなく即興的な技法と考えられる。これらへの言及は以下の文に見られる。

『…(私の)規則を実践すれば、首尾よく長い保続音を引き延ばすことができるだろう。カダンス(トリル)のマルテルマン(トレモロ)や、明澄な輝かしいマニエレ(装飾)のルラードを作ることができる。……我々がオルガン点と呼ぶアグレマン、そしてイタリア人がカデンツァと呼ぶアグレマン……』 [I-8, pp. 33~34]

即興的な技法はまた、演奏の成功を導くための、そして聞き手の喝采を博するための決め手でもあったように見える。

『これらを精確にかつ一息で為し遂げる歌手は聴衆の喝采を博するだろう』 [I-8, pp. 34~35]
歌い手が聞き手の称賛を目的に研鑽すべき旨の記述は他にも見られる。こうして称賛を願いつつ、演奏家が即興的な処理を行うのは、とりも直さず十全な表現・伝達のためであり、結局自己の使命を全うするためである。

8. 舞台不安

演奏家が舞台の上で聞き手の反応等から意図した表現・伝達が実現していないと判断する時、それは聞き手とのコミュニケーションが断絶することによるのだが、彼は極度の緊張に至り、不安に襲われ、そのために演奏活動に重大な支障をもたらすことになる。一般に演奏家にとって舞台不安は大きな問題であるにも拘わらず、古い文献にはこれについての記述は殆ど見当たらず、Bérard もこのことに関し一言も述べていない。(辛うじて L. Mozart が唯1ヶ所それらしい事を述べているが、これさえ確実に舞台不安を指しているのかどうか分からない。)

小論の1で既に見たことであるが、Bérard の経歴を振り返ってみよう。彼は23才でオペラ座にデビューし、ソロを歌ったが不成功であった。一度退職の後、27才のときにオペラ座に再雇用されている。本来歌手の才能に乏しいと判断されたとすれば、このような事態は殆ど起こりえないであろう。しかもこの再度のデビューも不成功に終わり、その後彼は脇役を努めている。オペラ座専属歌手としての再度の雇用の事実や彼の著書における論述内容から見て、既述の通り、彼は高い伎倆を持つ歌手と判定しうる。彼の不成功の理由は一体何であったのか。

彼の不成功に関しては、状況証拠に基づく推量によって筆者は謀略による可能性を示唆した⁴。我々は更に別の推論を立てることができるのではないか。即ち彼の不成功は舞台不安によるのかも知れぬ、という推量である。これについては状況証拠さえなく、全くの推量にとどまる。彼の経歴上の事柄、著

書の内容、殊に発音やアグレマンに関して記号を用いるべきことの教示は、それによってともすれば襲われるかも知れない舞台不安に対処するための、彼の経験から編み出した万全の準備だったのではないだろうか。舞台不安による不運という推量によって、彼にまつわる疑問は解けるであろう。

表現における主観性と間主観性という主題の下に、18世紀フランスの一声楽家の経歴と著作を手掛かりにしてここまで辿り着いた。演奏家は舞台上に立つ決断をした時、表現内容に関わる主観的創造活動の展開に向けて、間主観の構えを取っている。それらは舞台上で絶えず交錯し、演奏活動の展開に対して良かれ悪しかれ重い影響を及ぼす。演奏表現は根源的に両者の交錯の上に成り立っている。

注

1. 経歴についての詳細は下記を参照。

幣原映智／奥田誠：18世紀フランスの歌唱理論の研究、広島大学教育学部教科教育学科音楽教育学教室論集IV、1992。pp. 16～17

2. 同上 注2 p. 30

3. 同上 注4, 5, 6, 7 p. 30

4. 同上 pp. 17～18

5. 同上 pp. 20～21

6. 同上 pp. 21～22 及び注17 p. 31

7. 同上 p. 23 及び pp. 26～27

8. 同上 pp. 23～25, 27～29

9. HENRIOT, Jacques: Les Jeu, 1973 Paris.

佐藤信夫(訳): 遊び、1981 白水社

西村清和: 遊びの現象学、1989 勁草書房

10. 拙論: 音を解く、谷村／山口／畑(編) 音は生きている、芸術学フォーラム6、1991 勁草書房

11. プラトン: イオン、535C～535E

12. 例えば BRIJON のヴァイオリン教程。

拙論: 18世紀フランスのヴァイオリン教程、広島大学教育学部紀要第二部、1985

13. MOZART, Leopold: Violinschule, 3) 1777 Augsburg, I - 3, § 37.

14. 幣原／奥田: 上掲書 p. 17

《淮南子》の音楽観

— 感情と「表現」 —

原 正 幸

《淮南子》（《淮南鴻烈》とも呼ばれる）は淮南王劉安 [BC. 179–122] が彼の下に集まっていた学者たちに執筆・編集させた百科全書的な書物であり、道家的な思想を基盤にしながらも、儒家を始めとする諸家の学説が採り入れられている。

音楽に関しては、《礼記》楽記（以下《楽記》と略す）のように専ら音楽だけについて論じた巻はないが、《淮南子》全21巻のうち数巻を除いて殆どの巻において音楽に関りのある記述が散見される。これらの記述の集合を仮に「《淮南子》の音楽観」と呼ぶとするなら、そこには道家的な立場と儒家的な立場が混在して居り、整合的な音楽観を求めることは不可能であると言わなければならない⁽¹⁾。

しかしながら、ある観点から見れば、《淮南子》の音楽観に一つの特色を見出すことが可能である。その特色とは、音楽と感情の関りを考える際に、近代的な意味での「表現」よりもより広い適用範囲を持つ梓組、即ち「質」と「文」（乃至は「情」と「文」という梓組が導入されていることである。以下の小論においては、劉文典撰《淮南鴻烈集解》⁽²⁾に依りつつ、まず（Ⅰ）《淮南子》における二つの異なる立場からの音楽の評価を概観した上で、次に（Ⅱ）音楽に関りのある「情」と「文」の梓組を取り出して両者の関係に照明を当てる。そして（Ⅲ）《淮南子》における「礼楽」批判を検討し、最後に（Ⅳ）《淮南子》の音楽観における感情と「表現」についての考え方の特色、即ち、道家的な立場と儒家的な立場という相反する要素を含みながらも、伝統的な儒家の考え方からは脱却しつつあるということを明らかにしたい。

I

《淮南子》においては音楽を巡って二つの相反する評価がなされている。即ち音楽は、(1)道家的な立場からは「内に守られるべき精神を外へ逸らし、耳を疲労させるもの」として否定的に据えられているのに対して、(2)儒家的な立場からは「人間の心を感動させることの出来るもの」として肯定的にその意義が評価されている。

(1)道家的な捉え方としては、例えば、

①「音楽が演奏されると喜ぶが、楽曲の演奏が終ると悲しくなり、悲しみと喜びが交替して生じ、精神は乱されて、一刻たりとも＜偏りのなさ＞[平]を得ることが出来ない」（「樂作而喜、曲終而悲、悲喜轉而相生、精神亂營、不得須臾平」原道訓、Ⅰ-35）。

その原因は、「[偏りのない] 内心をもって外物を楽しむのではなくて、外物をもって内心を楽しませている」（「不以内樂外、而以外樂内」同所）からである。外物をもって内心を楽しませることは、感覚器官としての目や耳を疲れさせ（cf. 「外勞耳目」倣真訓、Ⅱ-67；「五聲譁耳、使耳不聰」精神訓、Ⅶ-223）、人間の精気の宿る五臓をわびしいものにし（cf. 「内愁五藏」倣真訓、Ⅱ-67；精神訓、Ⅵ-222）、

精神を疎かにすることに繋る。

②「耳や目が声色の快樂に過度に耽ると、五藏は動揺して安定しない。五藏が動揺して安定しないと、……〔中略〕……精神は外に駆け馳せて行き〔内に〕守られることが出来ない」（「耳目淫於聲色之樂、則五藏搖動而不定矣。五藏搖動而不定。……〔中略〕……精神馳騁於外而不守矣」精神訓、VI-222）。

③「音色や五味〔美味なもの〕、遠い国の奇異なものや珍奇なもの〔を求めること〕は、心や志を変化させ、精神を動揺させるのに十分である」（「夫聲色五味、遠國珍怪、壞異奇物、足以變心易志、搖蕩精神」本經訓、VIII-265）。

②と③の「声色」の「声」が音楽を指すことは言うまでもないだろう。道家の立場から言えば、理想的な生き方とは「本性を原初の状態に返すことにより、心を虚のうちに遊ばせること」（cf. 「欲以返性於初、而游心於虚也」儆真訓、II-67）であるから、精神は外に過度に用いてはならない（cf. 「以言夫精神之不可使外淫也」精神訓、VII-223）のは当然の帰結である。従って、道家的な見地からは外物（感覚の対象）としての音楽は否定的に捉えられる。

②これとは反対に、儒家的な立場からは音楽は「人間の心を感動させることの出来るもの」として肯定的に捉えられる。(1)の場合とは異なり、この肯定的な評価はすべて故事を典拠としている。

榮啟期と孔子、および鄒忌と威王の故事に関しては、

④「琴や瑟〔のような楽器〕を演奏して、音声が発せられると、その音楽により人間を悲しませたり楽しませたりすることが出来る」（「動諸琴瑟、形諸音聲、而使人爲之哀樂」主術訓、IX-275）と述べられている。

また甯戚撃と桓公、および雍門子と孟嘗君の故事に関する箇所では、次のように言われている。

⑤「歌ったり、哭する〔大声をあげて泣く〕ことは、一般の人々の出来ることであるが、〔名人が〕一たび声を発して、〔その声が〕人間の耳に入ると、人間の心を感動させるのは、〔名人の込める〕感情が最高のものだからである」（「歌哭、衆人之所能爲也；一發聲、入人耳、感人心、情之至者也」繆稱訓、X-339）。

さらに、申喜が、幼い時に生き別れた老母と偶然出会ったという故事については、

⑥「〔申喜の〕老母が〔偶々〕行って歌を歌い申喜を感動させたのは、〔歌った老母の〕真心がこの上もないものであったからである」（「老母行歌而動申喜、精之至也」説山訓、XVI-521；cf. 繆稱訓、X-329）と述べられている。

これら三つの故事（④⑤⑥）が事実であるかどうかという問題はここでは扱って置くとして、これらはいずれも「感情が〔心の〕中で起るから、声となって現れる」（「情動於中、故形於聲⁽³⁾」；cf. 「樂者、音之所〔由⁽⁴⁾〕生也；其本在人心之感於物也⁽⁵⁾」）という《楽記》の規定の延長線上にあるように見える。つまり、演奏者の切々たる感情が音楽に現れるので、聴く人の心を感動させることが出来る、という捉え方がされている。だが、仮にそうであるとしても、そのような捉え方を必ずしも儒家的な立場からのものと看做す必要はないとも考えられる。というのは、音楽が「人間の心を感動させることが出来る」という事実は、人間の心を外へと向けさせ且つ奪い去るものとして音楽を否定的に捉える道家的な立場の根拠ともなり得るからである。

しかしながら、前後の文脈から④と⑤は明らかに儒家的な立場に基づくものであり、また⑥は実は道家的な立場に基いているが、(1)で言及した音楽を否定的に捉える観点とは全く別の観点から述べられたものである。そこでは、「人為」を排して「無為」に徹することが純粹さに繋り、人間や他の動物をも

感動させることが出来るとされている。

II

「人間の心を感動させることの出来るもの」としての音楽の肯定的な評価は、儒家的な立場からであれ道家的な立場からであれ、音楽を西洋の近代的な意味での「表現」expression [ex-primo] よりも広い適用範囲を持つ粹組、即ち「質」と「文」（乃至は「情」と「文」。《淮南子》ではどちらの対もほぼ同じ意味で用いられている）の粹組を導入することによって可能になったものに他ならない。

「質」と「文」という粹組それ自体は《淮南子》において初めて登場するものではない。元来は儒家に由来するものであり、《論語》には次のような記述が見出される。

⑦「孔子は言った。質が文に勝てば野〔粗野な人間〕であり、文が質に勝てば史〔皮相な人間〕である。文と質が相互に調和してはじめて〔真の〕君子である」（「子曰。質勝文則野。文勝質則史。文質彬彬、然后君子」雍也第六⁽⁶⁾）。ここでは「質」とか「文」は人間（個人）の人格に関して言われており、それぞれ「実直さ」と、「教養（によって獲得されたもの）」を意味し、両者の調和的統一（共存）の必要性が説かれている。

また《淮南子》とはほぼ同時代の董仲舒《春秋繁露》では次のように述べられている。

⑧「心は質をなし、物は文をなす。文は質に着く〔べきである〕が、質が文に存しなければ、文はどうして質を施すことが出来るだろう。質と文の両方が備わってはじめて、礼は成り立つ。文と質が〔どちらか一方だけに〕偏って行われるなら、これとその名〔即ち「文」とか「質」の概念〕は存することが出来ない。〔両者が〕共に備わることが出来ず、〔どちらか一方だけに〕偏って行われるならば、むしろ質〔だけ〕があって文はない〔方がましである〕」（「志爲物。物爲文。文著於質。質不居文。文安施質。質文兩備。然后其禮成。文質偏行。不得有我爾之名。俱不能備而偏行之。寧有質而無文」第一卷玉杯第二⁽⁷⁾）。この箇所は「礼」に関して述べられたものであり、ここでもやはり「質」と「文」の調和の必要性が説かれているが、その際には「質」の「文」に対する優位性が前提されている⁽⁸⁾。

これに対して《淮南子》においては、「必ずその質があって、そこではじめてその文をなす〔ことが出来る〕」（「必有其質、乃爲之文」本経訓、Ⅷ-266）という意味での、あるいは「質」の伴わない「文」は虚偽のものでしかあり得ないという意味での、「質」の絶対的な不可欠性が前提されている⁽⁹⁾と言わなければならない。

《淮南子》では「質」と「文」の粹組は、儒家の場合のような個人的な「人格レベル」を脱け出て、(3)個人的な「感情レベル」および(4)集団的乃至は社会的な「感情レベル」において、音楽と広い意味での「表現」（「発露」「表出」等をも含む）の関係を規定するために導入される。

(3)個人的な「感情レベル」では、(i)感情の発露と(ii)音楽の演奏がこの粹組によって捉えられている。前者はいわば「自発的<表出>」、後者は「創造的<表現>」とでも呼ばれるべきものである。

まず、(i)感情の発露（「自発的<表出>」）に関しては、次のような記述が見出される。

⑨「およそ人間の本性というものは、心が〔特定の感情に〕偏ることなく欲するところのものが得られれば楽しく、楽しければ〔身体が〕動き、動けば足踏みをし、足踏みをすれば揺れ動き、揺れ動けば歌い、歌えば舞う、……」（「凡人之性、心和欲得則樂、樂斯動、動斯蹈、蹈斯蕩、蕩斯歌、歌斯舞、……」本経訓、Ⅷ-265）。この記述もまた一見《楽記》楽本篇の「感情が〔心の〕中で起るから、声となって

現われる」(「情動於中、故形於聲⁽¹⁰⁾」)という規定をそのまま踏襲しているかのような印象を与える。さらに、次のような記述も見出される。

⑩「その上に喜怒哀楽〔感情〕は、感じる^{おのづか}ことがあって自らそのようになった〔現われ出た〕ものである。だから、大きな泣き声が口から発せられ、涙が目から出るのは、みな〔心の〕中に充満したものが外に現われ出たものである」(「且喜怒哀楽、有感而自然者也。故哭之發於口、涕之出於目、皆憤於中而形於外者也」齊俗訓、Ⅻ-354)。

しかし、《淮南子》では単なる感情の発露ではなく、充満した感情の噴出ということが強調されているのみならず、この感情(「情」)が真のものである必要が強調されている、という《楽記》には見られない特色がある。

⑪「……心が悲しいと歌を歌っても〔楽しい筈なのに〕楽しくなく、心が楽しいと哭礼をしても〔悲しい筈なのに〕悲しくない」(「故心哀而歌不樂、心樂而哭不哀」繆称訓、Ⅹ-329)。何故なら、楽しむべきものを樂せず、悲しむべきものを悲しまないのは、その感情とは反対の感情が心に満ちているからである(cf.「哀可樂者、笑可哀者、載使然也」齊俗訓、Ⅺ-353；「夫載哀者聞歌声而泣、載樂者見哭者而笑」同、329)。それ故、偽りの表現(表情)は感情の偽装に過ぎず、真の感情の発露でないと言わなければならない。

⑫「だから、無理に哭する人は悼んでいるにもかかわらず悲しくはないし、無理に親しむ人は笑っているにもかかわらずうちとけて和んではいない」(「故強哭者雖病不哀、強親者雖笑不和」齊俗訓、Ⅺ-354)。

⑪の場合は心の中に反対の感情が満ちているために当の表現は真の「情」の発露たり得ないからであり、逆に⑫の場合は心の中に満ちている感情がないから、声や表情はうわべだけの実のないものでしかあり得ない。実際、感情と、心の外へのその発露の関係について言えば、

⑬「〔充満した〕感情が中から表われ出ると、〔その感情に相応しい〕声が外で応じる」(情發於中而聲應於外)齊俗訓、Ⅺ-354)。従って、以上の意味では「情」が絶対的に不可欠である。しかしながら、そのことは充満した「情」さえあればそれで十分ということの意味する訳ではない。

⑭「文〔即ちここでは音声〕はそれでもって外物に接する媒介物であるのに対して、情〔感情〕は〔心の〕中に関わり、外へ現われ出ることを欲する。文によって情が隠れるなら情は失われるし、情によって文が隠れるなら文は失われる。文と情の条理がよく通じているなら鳳凰と麒麟が至る」(「文者、所以接物也；情、繫於中而欲發外者也。以文滅情則失情、以情滅文則失文。文情理通、則鳳麟極矣、……」繆称訓、Ⅹ-329)。従って、「文」と「情」の条理がよく通じていること(「文情理通」)が必要であるが、そのことは理想的なことであるにもかかわらず、実現するのは至難の業であると言わなければならない。

(ii) 以上述べて来たような「情」と「文」の関係はほぼそのまま、「創造的<表現>」としての音楽の演奏においても要求される。

例えば、古代の名歌手であった韓娥、秦青、薛談の歌や、侯同、曼聲の歌について言えば、

⑮「〔感情が〕心に満ちて、胸の内に積り、充満して音声が発せられると、音律に適合しないことはなく、また人間の心に和まないことはなかった。何故かと言えば、〔彼女たちの歌は〕中に本主〔音楽の根本となる原理〕があって音の高低が定まり、外から受け取ることなく自ら模範をなしたからである」(「憤於志、積於内、盈而發音、則莫不比於律而和於人心。何則？ 中有本主以定清濁、不受於外而自爲儀表也」汎論訓、ⅩⅢ-435)。ここでは、古の名歌手たちは歌う時に心に切々たる感情が満ちていたこ

とにより人間の心を感動させることが出来たとされているのみならず、その理由として「本主」（音楽の根本となる原理）を自分自身のうちに持っていたことが挙げられているのが注目される。この理由は後で言及するように、むしろ道家的な立場に基づくものである。

⑩「……止むを得ず歌う人は、心を込めて悲しみを表現することは出来ない。止むを得ず舞う人は、自信をもって美しさを表現することが出来ない。歌ったり舞ったりしても心を込めて悲しみや美しさを表現出来ないのは、いずれも根心〔根本としての真情〕がないからである」（「故不得已而歌者、不事爲悲；不得已而舞者、不矜爲麗。歌舞而不事爲悲麗者、皆無有根心者」詮言訓、XIV-480）。

ここで述べられていることは、「情」の絶対的不可性の対隅（即ち、真の「文」が成立しないなら、真の「情」は存していない）に過ぎないように思われるが、この論法は後で述べるように「礼楽」批判で重要な働きをする。

⑪「歌というものには詩〔歌詞〕があるが、人をしてよく歌わしめるのは、その詩〔歌詞〕ではない」（「歌者有詩、然使善之者、非其詩也」説山訓 XVI-524）。ここでは明示的に言われていないが、歌をうまく歌わせるのは歌詞ではなくて歌手の心に存する真の「情」であるという主旨は、前述の⑩と共通する。

以上のことから、(i)「自発的〈表出〉」として感情の発露と、(ii)「創造的〈表現〉」としての音楽の演奏は、「情」の絶対的不可欠性と「文」の真実性という点では共通の基盤で捉えられているように見える。次の箇所はそのことを示すものとして解釈することが可能である。

⑫「歌うということは楽しさの証であるのに対して、哭するということは悲しみのしるしである。〔感情が〕中で生じて満ちると、外で〔声となって〕呼応する。だから、声を発する原因〔「情」〕が存するのである」（「夫謳者、樂之徴也；哭者、悲之效也。憤於中則應於外、故在所以感」脩務訓、XIX-637~638）。

しかしながら、⑫で見たように名人の演奏の場合には真の「情」以上のもの、即ち「本主」（音楽の根本となる原理）の存在が更に必要とされる。その規定は、⑪のすぐ前の箇所で、道家的な立場から見て理想的な統治者は言葉ではなく（政治の）根本原理を用いる（cf.「聖人終身言治、所用者非其言也、用所以言也」説山訓、XVI-524）ということが強調されているのと関係があると看做される。つまり、道家的な立場から言えば、理想の統治者や理想の演奏家は根本原理を持っていることが不可欠だからである。

III

以上《淮南子》の音楽観における「情」と「文」の枠組を検討して来たが、この枠組はいわゆる「礼楽」批判においても用いられている。但し、「礼楽」批判とは言っても、《淮南子》では(5)道家的な立場からの批判と、(6)儒家的な立場からの批判が混在しており、このこともまた《淮南子》の音楽観を一層錯綜したものにする一つの要因となっている。

(5)道家的な立場から言えば、「礼楽」は理想の時代には必要がなく存しなかったものであり、「末世・乱世になって出現した虚偽のもの」として否定的に据えられる。

⑬「周王室が衰えて〔理想の〕統治者の道が廢れると、そこで始めて儒家と墨家が対立して論争し、双方の徒党に分かれて是非を争った。……〔中略〕……音楽を奏で歌を歌い、舞を舞い、《詩経》や《書

経》を粉飾して誉め賛え、[自分の学識をひけらかして] 名誉を天下に買おうとした」(「周室衰而王道廢、儒墨乃始列道而議、分徒而訟。……[中略]……弦歌鼓舞、緣飾詩、書、以買名譽於天下」倣真訓、II-66; cf. 「……搖消掉捐仁義禮樂、暴行越智於天下、以招號名聲於世」同、67)。

㉑「衰敗の時代に至るに及んで、……[中略]……男女は群居して混雜し区別がなかったので、礼が貴いものとされた。……[中略]……生命の本性は度を越して他人を脅かして迫り、[その事態が] 止むことが出来ないと[人間同志は] 不和になるので、樂が貴いものとされた。だから、仁義・礼樂は[乱世の] 駄目になった状態を[一時的に] 救うことは出来るが、天下を治める最高の手段ではない」(「逮至衰世、……[中略]……男女羣居雜處而無別、是以貴禮。……性命之情、淫而相脅、以不得已、則不和、是以貴樂。是故仁義禮樂者、可以救敗、而非通治之至也」本經訓、V-250)。

㉒は「周王室が衰えて……」という書き振りから、周王朝(の始め)を理想の時代とする儒家の考え方であるかの印象を与えるかも知れないが、前後の文脈から道家的な立場の「礼樂」批判であることが明らかである。㉑では「礼樂」は天下を治める最高の手段ではないとされながらも、それなりの意義を認められているように見えるが、すぐ後の箇所では理想の時代(状態)においては「礼樂」は不必要とされている(cf. 「由此觀之、禮樂不用也」; 「知仁義然後知禮樂之不足脩也」同、251)。

これに対して、(6)儒家的な立場からは、「理想の(時代の)礼樂」との対比において「現行の礼樂」が否定的に据えられる。そしてこの立場からの「礼樂」批判において活躍するのが、既に言及した「情」と「文」の枠組に他ならない。

㉓「昔は理想の統治者が上において、政治や教化は偏りがなく、……[中略]……だから理想の統治者は人民のために[代りとなって] 樂を作って節度を定めた。[それに対して] 末世の政治は、農作や漁撈に重い税金を課し、……[中略]……そこで始めて[困苦している] 人民のために大きな鐘を撞かせ、響きのよい鼓を打ち鳴らさせ、竽や笙を吹かせ、琴や瑟を弾かせたが、樂の根本[精神]は失われてしまっていた」(「古者聖人在上、政教平、……[中略]……故聖人爲之作樂以和節之。末世之政、田漁重稅、……[中略]。乃使始爲之撞大鐘、擊鳴鼓、吹竽笙、彈琴瑟、失樂之本矣」本經訓、VIII-266)。

㉔「……古の統治者は、人民に対していたわりの心をもっていた。……[中略]。その年の収穫が良好で[人民が] 豊かで満ち足りると、そこで始めて鐘や鼓をつるし[て演奏させ]、盾や鉞を[持って] 並ばせ[舞わせ]、君臣・上下は心を合わせてこの樂舞を楽しみ、国には悲しむ人はいなかった。古の[人が] 金石・管弦等の[様々な] 樂器を演奏したのはそれによって[理想の世の] 樂しさを明らかに示すためであった。……[中略]……乱世の統治者に至るに及んでは、人民から[物資を] 取り立てるのにその財力を考慮せず、……[中略]……そこで始めて大きな鐘を撞き、響きのよい鼓を打ち鳴らし、竽や笙を吹き、琴や瑟を弾いたが、これは甲冑を着て宗廟に入ったり薄い練絹の着物を着て参軍したりするようなことであり、樂が生まれた根本[精神]は失われてしまっている」(「故古之君人者、其慘怛於民也、……[中略]……歲登民豐、乃懸鐘鼓、陳干戚、君臣上下同心而樂之、國無哀人。故古之爲金石管絃者、所以宣樂也。……[中略]……及至亂主、取民則不裁其力、……[中略]……而乃始撞大鐘、擊鳴鼓、吹竽笙、彈琴瑟、是猶貫甲冑而入宗廟、被羅紈而從軍旅、失樂之所由生矣」主述訓、IX-306~307)。

㉑と㉔は似た内容を持っているが、いずれも「理想の(時代の)礼樂」との対比において「現行の礼樂」を否定的に捉えており、後者の「礼樂」では既に「樂」の根本精神(㉑「樂之本」、㉔「樂之所由生」)が失われてしまっていると批判している。この「樂の根本精神」とは「樂」が、㉑では理想の治世にお

ける人民の感情を代弁すると同時に、調和のとれた（音楽の）基準を示すことであり、㉒では理想の治世における人民の感情（楽 1è）を明らかに示すための手段であることである。

㉓「昔は、鐘や鼓を並べること、笛や簫を大いに吹き鳴らすこと、[舞いながら] 盾や鉞を翳すこと、雉の羽根やヤク牛の尾を振り上げることが出来なかった訳ではないが、[そのようなことをするのは] 資材を費し政治を乱すと看做していた。楽を制定したのは[人民の] 喜びを一つにし[人民の] 心持を明らかに表わすのに十分な程度にだけであって、喜びの気持が過度に表現されることはなかった。……[中略] ……国が乱れるとそうではなくなり、言葉と行いが相互に喰い違い、内心の感情と外部の表情は相互に反対になり、礼で飾り立てて煩雑になり、楽を盛んに用いて過度に流れた、……」（「古者、非不能陳鐘鼓、盛筦 [=管] 簫、揚干戚、奮羽旄、以爲費財亂政、制樂足以合歡宣意而已、喜不羨於音。……[中略] ……亂國則不然、言與行相悖、情與貌相反、禮飾以煩、樂優以淫、……」 齊俗訓、XI-356~357）。

この箇所は前後の文脈からはむしろ道家からの発言として読まれるべきものであるが、「理想の（時代の）楽」は簡素なものであったこと、そして㉒や㉓とほぼ同様に「楽」が制定された目的は人民の喜びを一つにし人民の心持を明らかに表わすこと（cf. 「合歡宣意」）であったと述べている限りでは、儒家の立場と一致するものと看做すことが出来る。理想の時代の「楽」が人民の負担や経済の混乱を招かぬよう簡素なものであったという記述は、一見墨子の「非楽」思想の響きを感じさせる⁽⁴⁾が、実質的には《楽記》楽本篇の宗廟における礼楽が簡素なものであったこと（cf. 「是故樂之隆、非極音也」以下）と呼応するものと解釈される。しかしながら、《淮南子》における儒家的な立場からの「礼楽」批判は、《楽記》における儒家の内部での尚古思想とは異なり、統治者の側にはなく一般人民の側に立って行われている点が注目されなければならない。

㉔「今雅や頌の音楽はと言えば、皆 [正しい] 歌詞から発し、情 [楽の根本精神] に基づくものである。だから君臣は [それらの音楽によって] 睦まじく、父子は互いに親しみ合う。[また] だから《韶》や《夏》の音楽は、その音声が金石のうちにも浸透し、草木のうちにも潤うのである。[それに対して]、現在の、怨みや悲しみを取り込んだ音楽は、それを弦楽器や管楽器で演奏すると、その音を聴くものは、過度に流れなければ悲しく、また過度に流れるなら男女の区別を乱す。[もし聴いて] 悲しむなら、怨みや悲しみの気分を感じるが、[そのような気分を感じさせるものが] どうして [快樂を齎すものとしての] 楽 yuè と呼ばれるものであり得ようか」（「今夫雅、頌之聲、皆發於詞、本於情、故君臣以睦、父子以親。故韶、夏之樂也、聲浸乎金石、潤乎草木。今取怨思之聲、施之於絃管、聞其音者、不淫則悲、淫則亂男女之辨、悲則感怨思之氣、豈所謂樂哉！」 泰族訓、XX-693）。

ここでは「雅」とか「頌」という音楽の様式名、《韶》や《夏》という曲名が具体的に挙げられているが、理想の時代の「楽」は「情」[楽の根本精神] に基づいていること（「本於情」）、およびこの「情」に基づくものは人間同志を和ませ、金石や草木にも浸透して潤いを与えることの出来るものとされている。この意味での「情」とは、「汜論訓」で「礼楽之情」と呼ばれているものに他ならない。「礼楽之情」に通じた人にしてはじめて「楽」を作り得るのであり、中に「本主」（根本原理）を有することが出来る（cf. 「故通於禮樂之情者能作音、有本主於中、……」 汜論訓、XIV-425）。従って、個人的な「感情の（発露の）レヴェル」 [(3)] で「文」の本源であった「情」は、名人の演奏においては最早単なる「真情の充満」ではなくて「音楽の根本となる原理」（「本主」）であることを要求されたのと同じように、儒家の立場からの「礼楽」批判 [(6)] においては、「理想的な楽」に対して要求される

根本精神（「礼楽之情」）は最早「感情レヴェル」の「情」を越えていると言わなければならない。

しかしながら、そのことはこの「楽の根本精神」としての「情」が「感情レヴェル」の「情」と全く無関係であることを意味する訳ではない、ということに注意をする必要がある。というのは、「楽の根本精神」としての「情」には、実現された理想的な治世における人民の感情を代弁することが含まれており、「礼楽之情」はある意味では社会的な「感情レヴェル」における「情」（即ち、理想的な治世における人民の喜びや楽しさ）と同一視することが出来るからである。実際、「楽」は「喜びを飾る〔表現する〕手段」（「所以飾喜」）であり（cf. 「故鐘鼓管簫、干鍼羽旄、所以飾喜也」本経訓、VII-266）、また「楽しさを明らかに示す手段」（「所以宣樂」）である（cf. 「故古之爲金石管絃者、所以宣樂也」主述訓、IX-306；「有喜樂之性、故有鐘鼓箏〔=管〕絃之音」泰族訓、XX-670）。

従って、既に提示した儒家の立場からの「礼楽」批判（㉑㉒㉓、cf. ㉔）をこの意味での「情」とその「文」としての「礼楽」という観点から再検討してみるなら、それらの批判が単に「理想の（時代の）礼楽」との対比によるものではなくて、根本精神としての「礼楽之情」の絶対的不可欠性に依拠するものであることが明らかである。

まず㉑と㉒に関しては、昔は理想の統治者によって理想的な治世が実現されていたという記述に「情」の存在が含意されているのに対して、末世や乱世になって出現した「（礼）楽」はいわばそのような「情」を伴わない「文」、虚偽の「文」であり、既に見たようにここでは「楽」の根本精神（㉑「樂之本」、㉒「樂之所由生」）が失われてしまっている、と明言されていた。次に㉓では、理想的な治世の実現については明示的に述べられていないが、「情」（「喜」）の存在は明瞭に言及されている。それに対して、乱世における「情」の不在は理想の治世の否定（「不然」）として含意されているに過ぎない。同様に、㉔では理想の治世の実現については述べられていないが、「情」の存在は明言されている（「本於情」）。また「乱世」乃至は「末世」という表現は見られないにもかかわらず、理想的な治世における人民の感情とは反対のもの（「怨思之聲」）の存在に言及し、そのような感情を音楽（楽器）で表現しても、本来の意味での「楽」とは到底看做すことは出来ないとしている。

以上のことから、《淮南子》における儒家の立場からの「礼楽」批判の特色として次のことを指摘することが出来る。第一に、《楽記》のある箇所では「楽」は統治者の「喜び」を表現するもの（cf. 「夫樂者、先王之所以飾喜也」楽化篇）とされていたのに対し、《淮南子》では理想の治世における人民の「喜び」を代弁するものとされていること。第二に「楽」は、《楽記》では統治者による理想の治世実現のための人民教化（欲望の節制および人民の和合）の手段であるのに対して、《淮南子》では予め理想の治世の実現は前提された上で、人民の感情を代弁する手段として位置付けられていること。この二つの特色は、嵇康の《声無哀楽論》の第八問答における「礼楽」の再解釈においても共通に見出されるものであり⁽¹²⁾、嵇康の音楽論に《淮南子》の音楽観が何らかの影響を与えた可能性⁽¹³⁾を示唆していると言ふことが出来る。

IV

前章までの検討を通じて明らかになったように、《淮南子》においては道家的な立場から儒家の音楽観（特に「礼楽」思想）に対する批判が行われているばかりでなく、儒家的な立場からも伝統的な儒家の音楽観に対する批判が行われている。後者の批判は既に見た通り、《淮南子》独自の「情」と「文」

(乃至は「質」と「文」)の枠組に基づいて「感情レベル」の「表現」の問題に向けられていた。以下《楽記》と対比しながら、《淮南子》の音楽観における「表現」についての考え方の特色を纏めることにしたい。

一般的に言えば、《楽記》における「表現」についての考え方の根本は、まず (i) 「個人レベル」の感情と音声 (音楽) の間にいわば自動的に対応性 (類似関係) が成立する、という定立であった (cf. 「情動於中、故形於聲」⁽¹⁴⁾ 楽本篇; 「感於物而動、故形於聲」⁽¹⁵⁾ 同)。そして「個人レベル」のこの対応性は、(ii) 「社会レベル」における人民の感情 (世相) と音楽の間の対応性にまで拡張される (cf. 「是故治世之音以樂、……聲音之道、與政通矣」⁽¹⁶⁾ 楽本篇)。さらに、(i) は逆転され [音楽→個人の感情] 理由が示されることなしに、(iii) 作られた音楽 (乃至は演奏) の性格と聴き手の感情の間にも対応性 (類似関係) が設定される (cf. 楽言篇「是故志微嚙殺之音作、而民思懼」以下)。一方、(ii) もまた逆転され [音楽→人民の感情] これまた理由が示されることなしに、(iv) 「音楽は [聖人の] 徳行を模倣する手段である」(樂者、所以象徳也⁽¹⁷⁾ 楽施篇) という新たな定立に基づいて、(v) 聖人の作った音楽は人民を感化し理想の社会を実現する手段である (cf. 「樂也者、……而可以善民心、其感人深、其移風易俗、故先王著其教焉」⁽¹⁸⁾ 楽施篇) という儒家独特の音楽観にまで拡大される。

しかしながら、この論理的展開には幾つかの大きな飛躍が含まれていることは事実である。《淮南子》の音楽観における儒家的な立場からの批判は、論理的に組織立ったものではないにもかかわらず、実はそこに向けられていると言わなければならない。

まず (i) に関しては、感情と音声 (音楽) との間に対応性 (類似関係) が無条件に成立することを認めるのを避ける。何故なら、感情の偽装 (㊹) や、偽装ではないまでも「情」を伴わない表現 (㊸) が存し得るからである。それ故、《淮南子》では感情が心の中に充満して噴出した場合に限って、音声に感情の発露を認め (㊻㊼、cf. ㊽)、「情」(「質」) の絶対的不可欠性 (「必有其質、乃爲之文」) が打ち出される。

(ii) に関しては、《淮南子》においても《楽記》の場合とほぼ同様に考えられている。だが、(iii) に関しては《淮南子》では様々な角度から批判される。《楽記》では作られた音楽 (曲) の演奏は殆ど問題にされていないのに対して、《淮南子》では「創造的<表現>」としての演奏が重視される場面がある。その理由としては、例えば、仮令高度の技術を用いて演奏しても人の心を感動させないことがあり得るからである (cf. 「使但 [倡] 吹竽、使氏 [工] 厭竅、雖中節而不可聽、無其君形者也」説林訓、XVII-563)。それ故、音楽の名演奏には何よりも演奏者の心に真の「情」が存することが不可欠である (cf. ㊿㊽㊾㊿)。しかしながら、感情の表現に関しては、演奏者の側に真の「情」が存するだけでは必ずしも十分とは言えない。何故なら、音楽における「表現」は聴き手の側にもある種の条件を必要とするからである⁽²⁰⁾。

聴き手の側の条件としては、まず「聴く耳 (能力)」を持っていることが要求される。というのも、仮令どんなに素晴らしい演奏であっても、聴き手が「聴く耳」を持たなければ意味がないからである (cf. 「六律具存、而莫能聽者、無師曠之耳也。……律雖具、必待耳而後聽」泰族訓、XX-681)。さらに、どのような曲を好ましいと感じるか、という意味での価値判断は聴き手の側に依存する条件である。例えば、都会の人がよいと思う曲であっても田舎の人にはそうでない、ということが起る (cf. 「夫歌采菱、發陽阿、鄙人聽之、不若比延路、陽局、非歌者拙也、聽者異也」人間訓、XVIII-619~620)。この意味での価値判断 (「美」) の相対性は、《淮南子》全体の美学思想の特徴として指摘される事柄の一つ

に属する⁽²¹⁾。

聴き手の「聴く耳（能力）」、および価値判断と並んで、聴き手の側の心理状態も「表現」の成立を左右する一つの条件であると言わなければならない。何故なら、聴き手の側の心理状態によっては「表現」されている筈の感情が伝わらないことがあるからである（cf. 「夫載哀者聞歌聲而泣、載樂者見哭者而笑」齊俗訓、XI-353）。従って、《楽記》の場合とは異なり、《淮南子》においては“真の「情」→真の「文」”という枠組に基づいて演奏者の側にだけ条件が要求される場合と、聴き手の側に存する以上のような条件も更に考慮される場合とがある。

(iv) の「徳行の模倣」に関する批判は《淮南子》には特に見出されないが、これは理想の「楽」は統治者の徳行ではなく、人民の喜びを表現する手段とされていることに既に含意されているものと看做すことが出来る。

(v) の「楽」による人民の教化に関しては、次のように言えよう。《淮南子》自体も認める(ii)の「社会レベル」における人民の感情（世相）と音楽の間の対応性に従えば、理想的な治世には人民に喜楽の情が存し、統治者によってその情が音楽に表現され得るが、末世や乱世にはそのようなことは不可能である。それ故、末世や乱世においては好ましい感情が音楽によって表現されることはあり得ない。また仮に統治者によって作られた、好ましい感情の表現された曲を人民に聴かせたとしても、人民を教化し理想の社会を実現することは不可能である。何故なら、既に述べた理由により、(iii)の対応性〔音楽の性格→聴き手の感情〕は無条件には認められないからである。従って、「楽」は人民の教化と、理想の社会の実現のための手段ではあり得ず、理想の社会においてのみ人民の喜楽の情を代弁するものとなり得るのである。つまり、そこには社会を変革すること（「移風易俗」）は存しないし、また必要ない（cf. 「因其喜音而正雅、頌之聲、故風俗不流」泰族訓、XX-670）。

従って、《淮南子》における儒家的な立場からの「礼楽」批判に関しては次のように纏めることが出来よう。まず「情」と「文」という基本的な枠組を導入することにより、末世や乱世になって出現した〔礼〕楽はいわば「情」なしの「文」、虚偽のものとして斥けられる。さらに、(ii)の「社会レベル」における人民の感情（世相）と音楽の間の対応性を容認することにより、逆にその対応性をば末世や乱世においては音楽による人民教化は不可能であることの根拠としている。さらに、付随的な理由付けとして(iii)の対応性〔音楽の性格→聴き手の感情〕は無条件には成立し得ないことを指摘することを通じて、統治者の側からの一方的な人民教化〔(v)〕は成り立たないことを間接的に証明している。

結論として言えば、最初にも述べた通り《淮南子》の音楽観には道家的な立場と儒家的な立場が混在しており、整合性を見出すのは不可能である。だが、「表現」という観点から見れば、《淮南子》では「表現」の可能性は「感情レベル」だけに限定されているにもかかわらず、独自の「情」と「文」という枠組が導入され、それに基づいて「表現」に関する演奏者の側の条件と、聴き手の側の条件を指摘している点に特色があると言わなければならない。このような特色を持つ限りにおいて《淮南子》の音楽観は、感情と音声（音楽）の間に相互的な対応性〔感情⇄音声（音楽）〕が成立することを無条件に認める伝統的な儒家の音楽観を脱却しつつあり、《淮南子》よりも更に一歩進めて感情と音声（音楽）の相互の間に対応性（類似関係）を認めない嵇康の音楽論（《声無哀楽論》）へ到る道を準備しているものとして、中国古代の音楽美学史上に位置付けることが出来よう。

注（※印刷の便宜上、中国の簡体字は日本で使われている漢字に改めた）

- (1) 施昌東：漢代美学思想述評、中華書局、1981年、北京、pp.52-64。
- (2) 劉文典撰：淮南鴻烈集解〔全二冊〕、中華書局、1989年、北京。本文中の原典からの引用文の後の、ローマ数字はこの劉本の巻数を、アラビア数字は頁数を示す。
- (3) 吉聯抗訳注：楽記、人民音楽出版社、1953年、北京〔以下「吉訳注本」と略す〕、p. 3。
- (4) 蔡仲徳の解釈に従い、括弧に入れた「由」を読まない。蔡仲徳注訳：中国音楽美学史資料注訳・上冊、人民音楽出版社、1990年、北京、p. 226参照。
- (5) 吉訳注本、p. 1。
- (6) 朱熹注：大学・中庸・論語、上海古籍出版社、1987年、上海、p.24。
- (7) 董仲舒：春秋繁露、上海古籍出版社、1989年、上海、P.12。
- (8) 敏沢：中国美学思想史・第1巻、齊魯書社、1987年、済南、p.388参照。
- (9) 張文助：《鴻南鴻烈》中の幾個美学理論命題（同著《儒道仏美学思想探索》、中国社会科学出版社、1988年、北京、pp.59-79）、pp.69-72参照。
- (10) 吉訳注本、p. 3。
- (11) 施昌東：前掲書（注1）、p.56。
- (12) 拙稿：嵇康の《聲無哀樂論》——その論理的展開を巡って——（美学、第41巻4号、1991年3月、pp. 11-21）、pp. 17~18参照。
- (13) 蔡仲徳：前掲書（注4）、p. 296。但し、そこでは理由は一切述べられていない。
- (14) 吉訳注本、p. 3。
- (15) 同所。
- (16) 同所。
- (17) 同、p. 24。
- (18) 同、p. 22。
- (19) 同所。
- (20) 秦咏誠・魏立主編：中国民族音大観、瀋陽出版社、1989年、瀋陽、p.27。
- (21) 季沢厚・劉綱紀主編：中国美学史・第1巻、pp.460-466参照。および施東昌：前掲書（注1）、pp.62-64。

(1992・8・21)

能楽のレトリック（その一）

— <しるし> と <形見> —

青 木 孝 夫

はじめに

能楽を演劇として見ることは、現代に於いて成立した一種の文化的な習俗である。仮に、謡曲という劇テキストが世阿弥当時から変わらぬとしても、その上演に参加し、上演の出来事の一端を担う観客の属する歴史的地平は、すっかり変わってしまっている。現代の文脈で据えるからこそ、室町の猿楽は今日の能楽にして伝統藝能の一種でもあれば、演劇の一ジャンルでもある。そこにはまた、今日に通有のある通念に従った観方が存する。更に言えば、ついこの間まで、野上豊一郎の如く、能楽を演劇と認めないのが普通であった。もとより、室町の当時と今日とでは、能の観方を考えてみただけでも明らかのように、歴史的・文化的な距離が存在する。

本論は、その歴史的な地平間の距離を直ちに実証的に架橋しようとするのではない。<劇>と<演劇>との間にあるのは、現代の意味や価値に纏わる文脈だけではない。重畳たる歴史の世界の厚みもあれば、超歴史的な水源も潜んでいるであろう。というより、劇は、意味や価値の大海原に漂う浮木であり、上演とは、その浮木と我々との出会いである。その出会いも現代という時代のまた日本という文化の潮流に乗ってしよう。

過去の<劇テキスト>を現代に於いて<演じる>ことの<間（あいだ）>にある諸々の隔たりに理論の鋏を入れる必要がある。また、教養の鋤（好き）を以って、劇テキスト（以下、謡曲も戯曲も劇テキストの一種と考える。また差し支えない場合は劇テキストを劇と表記する）と上演との<間>を耕作する必要もあろう。それらを通じて距離が縮まるというのではない。多くは、ただ、演劇に向き合う我々の生の風景に僅かの変化が生じるだけであろう。それでもその作業を通じて、世阿弥の詩学と修辭学の解明の前梯とするより他にない。それが本論の狙いとする所である。⁽¹⁾

1 劇と演劇の<間（あいだ）>

一般的に言って、<劇>と<観客>とのコミュニケーションを<上演>と捉える時、その<間>には、演技化ないし具体化に関する慣習もしくは伝統があり、それを演じる側でも観る側でも保守すべきものと考えているのが、我が国の能楽であろう。江戸時代を経て現代に伝わるお能或いは能楽という概念には、具体化の慣習、能楽という演技様式が謡曲の劇テキスト共々、内包的契機として組み込まれている。もとより、このことは、謡曲を言語によって構築された劇テキストと考えて、それを、種々の演技様式・演出概念に拠って上演することを阻むものではない。しかし、我々はそれを能楽ともお能とも呼ばないであろう。いかなる様式で呈示されようと、謡曲の上演でありさえすれば、全てを能楽と呼ぶ、という訳ではない。固有の演技・様式だからこそその能楽であり、それを承知していること自体が能楽の観方の伝統を構成しており、そのことも観客は了解している。

たしかに劇テキストと上演の間には、今日の用語を用いるならば演出の契機が存する。そのための特殊な職掌として演出家が存在する。——もとより、室町時代に〈演出〉の概念も、演出家も存在していなかった。当時のありように即すれば、一座の棟梁たる人物が劇を書き、作曲し主役を演じた上演を統括した。劇の主役及びそれを演じる役者のことをシテというが、以下本論では、その劇世界内部の主人公を記述する場合は、固有名詞を以てし、劇世界を上演する俳優の役割を記述する場合には、シテ・ワキ等の用語を以てする。——だが劇テキストの具体化を司るのが演出であるとしても、直ちにそれが上演であるわけではない。観客の前に提示すべきパフォーマンスを予め造り上げて準備することが、所謂舞台稽古である。そうして造り上げられた演技の総体が、更めて観客の前で繰り広げられる。上演は、劇テキストの解釈を介し、稽古を通し具体化され、肉付けられたもの、その意味では可感的次元で形成された物が、臨在する観客の面前で出来事として展開することである。劇テキストと上演の中間にあって、演出・稽古を通して造り上げられた形成物は、上演というパフォーマンスの出来事ではない。

なるほど劇テキストは解読の対象でもあろう。しかし、上演はテキストが観客と共に出て来る事であっても、それ自体はテキストではない。或いはパフォーマンスが解読のテキストとして設定される時点で、それは、出来事としてのパフォーマンスとは別物のテキストとなる。この点、従来の「文学理論は、暗黙裡に或いは明らかに、パフォーマンスに対する書き上げられた戯曲の優位を前提とし、パフォーマンスは戯曲の（潜在的もしくは現実的）「具体化」と大抵の場合記述される。……時間的にみれば、いかなる演技に対しても、戯曲を書くことが先立っているのだから、戯曲のパフォーマンスに対する優越が明白だ、と想定することも尤もである。だが、正に劇テキストを構成する際に、組立を規制するのがパフォーマンス、少なくともあり得る或いは「モデル」としてのパフォーマンスである、と主張するのも全く正当なことである。」²⁾更に言えば、演劇は文学テキストの具体化やパフォーマンス・テキストの解読ではなく、観客の臨在する場での上演という出来事であり、劇テキストの具体化ないし演出には、文学テキストの具体化とは異なる力が観客の存在として作用している。

2 演劇の意味作用について

劇テキストを構成するのは、主として台詞である。その台詞は、劇世界内部では現実世界の発話の模倣である、と同時に、その劇世界全体が上演を介して観客に演劇として呈示されるのであるから、観客に向けて語られた藝術的な言葉でもある。もとより、観客の存在を前提にして、虚構の劇世界を呈示することが演劇なのであるから、セリフは劇世界内部での遣り取りに終始するのではなく、観客の前で語られ聞かれるのが本来なのである。ここに台詞の意味作用の二重性がある。即ち、登場人物間の「内世界コミュニケーション」と劇世界と観客との「藝術的コミュニケーション」である。³⁾

西洋近代の演劇は、専ら所作よりは台詞に、劇世界を表現する機能を集中させているのに対し、我が国の伝統的な演劇が、言語テキストとしての劇テキストだけでなく、演技や小道具に関わる趣向を以て劇世界を構想し、それを観客の前で上演していた。この点に留意するならば、演劇の意味作用の基本的性格としての二重性に注目して、能楽の所作や小道具の有つ表現の性格を検討することができよう。

謡曲『松風』を例にとり、二つの記念物に即して、分析を進める。一つは「作り物」の立木の松に具体化された〈しるしの松〉である。この〈しるしの松〉の松は、共同体の過去が結晶し、住人（＝観客）の想像力の起点となる言わば〈劇枕〉である。今一つは、行平の〈忘れ形見〉の衣装である。これは主人

公松風と行平の悲恋に関するミュトスが結晶した具体物である。いずれも、一般的に言えば劇テキストを具体的に呈示する物、装置や小道具の類であるが、それぞれ独特の表現上の工夫が凝らされている。そこで、この記念物に集約される理解と表現のメカニズムを劇と演劇の〈間〉に注目して解明していくことにしたい。これはレトリックの考察である。何故なら、多くの観衆の前で、何らかの効果を狙って語られるものに準ずるものの意味作用に関する考察だからである。

3 謡曲のストラテジー ——ミュトスの定型的展開——

謡曲の劇作とりわけ劇の意味論的展開に関し、『松風』に即して簡単に振り返ってみよう⁽⁴⁾ (図表謡曲のストラテジー参照)。

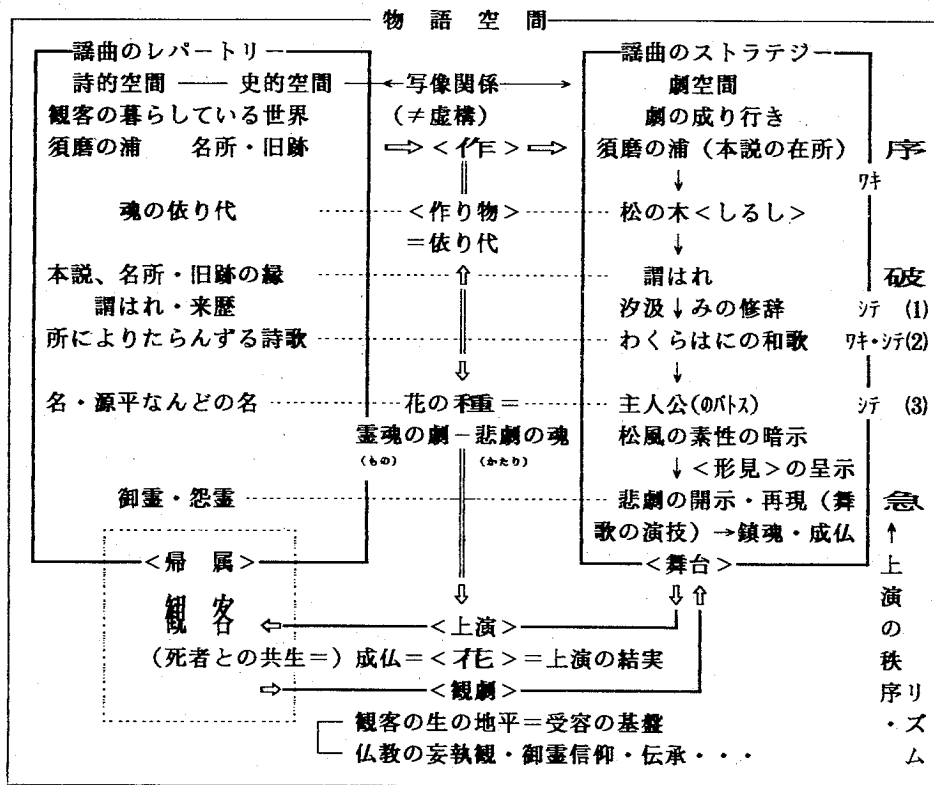
(第一段 ワキの登場 「序一段」)⁽⁵⁾ 諸国一見の僧が須磨の浦を訪れ、由緒ありげな松を見いだす。

(間狂言) 僧は里人から、その松の木に纏わる物語(「謂はれ」)を聞き出す。松の木は、その昔、行平に愛された松風・村雨という姉妹の海女の旧跡である。二人の菩提を弔ううちに秋の日も暮れる。

(第二段 シテの登場 破の序) かつて源氏配流の地、流離の風情漂う須磨の地に、折から二人の海女乙女が、汐汲みの日々またその憂き身の上を嘆きながら、月下に汐汲み車を引いて現れる。

(第三段 シテとワキとの対話 破の破) 僧は、二人の塩屋の住みまいに、一夜の宿を請い、行平の和歌を引用し、先程の松の伝承に言い及ぶ。

(第四段 シテの告白 破の急) すると、二人はうち萎れ涙ぐみ、行平に愛された松風・村雨の霊であ



ると、その素性を暗示する。

(第五段 以下急) 僧の夢の中と覚しいが、現れ出た松風の亡霊は、昔の思い出を行平形見の装束を手語るうちに恋慕の余り心乱れる。(本論は、ここまでを扱う。この後に舞歌を折り込んだ見所が来る。ここは世阿弥の詩学的・修辞学的考察にとって最も大事な所であるが、後考に委ねる。) 更に、行平の面影を求め、形見の装束を身に纏い、一層狂おしさを募らせた松風は「立ち別れ。因幡の山の峰に生ふる、待つとし聞かば、今帰り来ん」と行平の詠んだ〈歌〉を歌いつつ、恋の想いに〈舞い〉狂う。一夜が明けると、辺りにはただ松風の音ばかりが残っていた。

以上、序・破・急、五段の形を取る上演の定型的な展開に即して劇の成り行き(筋—出来事の一連の纏まり—の構成)を簡単に辿った。ここで、劇世界の背景を考える際、引用や典拠と言った文学上のコンテキストの文献学的探求の方向ではなく、民俗的世界を検討してみよう。劇の冒頭、舞台正面先には、松の〈作り物〉が置かれている。まずは、〈作り物〉の松の意味を尋ねるべく、少しく丁寧に謡曲『松風』の上演を追ってみよう。(以下松風に仕える村雨(=シテツレ)には言及しない。)

4 土地の精霊(ゲニウス・ロキ)と旅の僧との出会い——ワキの登場

所は、津の国 須磨の浦。都からすれば辺境である。一般的に言って夢幻能に於いて諸国一見の僧は、訪問の地に〈しるし〉を見出す。それは、多く樹木や石であり、亡き人の塚、墓標であり、死者の依り代である。因みに、民俗学に拠れば、古来人々は埋葬の地に常磐木や青柴垣を設け、亡き人の霊の依り代としてきた。その意味で、〈しるし〉は墓の標にして、この世とあの世との〈境界〉、また靈魂の往還する通路である。かく謡曲冒頭に置かれた旅の僧の〈道行〉は、あの世とこの世の境への移動であり、死霊がこの世に登場するトポスへの歩みである。また、その所の名は土地の者が皆承知しているコモン・プレイスである。

時は秋。周囲が紅葉する中に、緑も冴えた松の一木。因みに〈さかき(榊)〉とはあの世とこの世の境(さかい)の木の謂であるが、ここでは土地の人々にその名の伝わる精霊の眠れる〈しるし〉である。「名は残る世のしるしとて、変はらぬ色の松ひと木、緑の秋を残すことのあはれさよ。」旅の僧は、(短冊の懸かる)松が、亡き人の、しかも高貴な筋にゆかりの人の墓標であろうと推察し、その「謂はれ」を尋ねる。「不思議やな これなる磯べに様ありげなる松の候、いかさまこの松につきて謂はれのなきことは候ふまじ」僧の問(訪)いを契機に、里人の説明を介して、その土地の人々が共通に関心を抱く事件が、その痕跡(しるし)から、「謂はれ」として展開してくる。僧の〈しるし〉への訪問は、その名に纏わる「謂はれ」(=土地の人々が承知の人物や出来事に関する物語)を呼び起こすだけでなく、また名の担い手を、その眠りから呼び覚ます。さればこそ劇作上の規定としては、予め共同体が歴史的に蓄積してきた共有の意味を、人物を核にテキストに転写つまり移しておく必要がある。

「脇の申楽、本説正しくて、開口より、その謂れと、やがて人の知ることくならんずる来歴を書くべし」(風姿花伝)

間狂言は、普通は前場と後場の中間に置かれるのであるが、『松風』では、ここに位置する。アイの登場について若干述べる。アイはあたかも劇中人物の如くであるが、恐らくは、劇世界(≠虚構世界)⁽⁶⁾の外に位置する歴史的現実世界の一員(だから里人)として振る舞ったのであり、従って、彼の舞台上での遣り取りは一種の即興であるが、それは古典世界の出現ではなく、当時の現実世界の延長であり、

用いられる言葉はそれ故口語であった、と言えよう。その里人が旅人に教えることを通して、観客もまた、目の前の松の〈作り物〉が、在原行平という恋人を虚しく待ち続けた松風・村雨という姉妹の「二人の海人の旧跡」であることを知る。この時、〈しるし〉の松の作り物は、観客の側からすれば、二人の悲恋に関する想像の絆である。

5 劇のトポスとしての〈しるし〉 — 招魂（モノマネ）の演劇 —

劇テキストが、現実世界と結ばれるのは、（観客が臨在する場での）上演の出来事性を通して、テキストの言葉が歴史的現実へと到達するからである。世阿弥は、観客の帰属する歴史的世界と劇世界とを上演の出来事性を介して結び付ける。その際、劇テキストに「名所・旧跡」⁽⁷⁾の場所名を仕込み、劇テキストが上演によって演劇の出来事へと審級していく際に、歴史的現実世界から、言わば地続きに劇世界が出現するようにする。かくして近代演劇を解釈する枠組ではなく、民俗や宗教に連続する藝能に接する心構えが必要であろう。これは劇と演劇の〈間〉を支えている了解、なかでも藝術的コミュニケーションという制度の内実への問いに連なる。

能楽——旅の僧の夢の中に死霊が出現する夢幻能——は歴史的世界の背後、裏の世界に住む靈魂（もの）の行為の模倣（まね）であるよりも寧ろ、会衆の前の依り代に、裏の世界・あの世から靈魂（もの）を招（まね）く営みなのである。この意味で、能楽を再現（represent）の演劇ではなく霊が示現（present）する演劇といってもよい。依り代の「作り物」が端的に示しているのは正にこの点である（但し、世阿弥能楽論に於ける字義通りの「物真似」は、直ちに上述の意味ではない）。

舞台正面先に置かれる作り物は、観客にとり、劇冒頭、劇世界展開の場を具体的に示すものであり、劇を観る観客の知識と想像の支点として機能する。それは、『松風』という劇テキストを具体化した特殊な小道具ではなく、観客の日常的心性の延長上に設定された靈魂のよりましである。（劇テキストを構築する作者の想像力にあっても最初から想定されている〈物〉である。）この小道具は、夢幻能のジャンルで慣習的に使用されるが、藝術上の約束事を超えて、〈依り代〉として民俗の生活慣習を通して観客には了解されている。

主人公の魂がこの世に回帰乃至還帰してくる〈依り代〉が、正面の〈作り物〉⁽⁸⁾の松であり、それによって能舞台には、ある出来事を予感させる意味の磁線が予め張り巡らされている、と感じられる。逆に言えば、舞台に於ける〈作り物〉の松の設定は劇に於けるトポスの設定なのである。ここで、この〈しるし〉＝トポスに関する劇作論上の規定を、簡単に述べておこう。

〈引用1〉

- ① 仮令、名所・旧跡の題目ならば、その所によりたらんずる詩歌の言葉の耳近からんを、能の詰め所に寄すべし。 風姿花伝
- ② 又、作能とて、更に本説もなき事を新作にして、名所・旧跡の縁に作りなして一座見風の曲感をなす事あり。是は極めたる達人の才学の態なり。 三道
- ③ 能には、本説の在所有者べし。名所・旧跡の曲所ならば、其所の名所・名句の言葉を取る事、能の破三段の中の、詰と覚しからん在所に、書くべし。 三道

〈しるし〉は、劇世界にあっては、死霊の主人公が出現するトポスであるが、そのトポスは、共同体の物語的過去の記憶が結晶した土地「名所・旧跡」であり、しかも、文芸上の古典的世界を織りなす〈本説〉の「在所」（現実の歴史空間に位置する所と考える）に関わる。『松風』で言えば、月の名所に於て源氏物語を甫め文芸上の古典にも名高い須磨の浦が「在所」である。このように様々な意味が厚く堆積した場に於ける松の木の〈しるし〉は、更にその上に、史的（行平との悲恋、そして松風の旧跡。但し『松風』には、典拠となる本説は存在しないから、ここはあたかも史実として受容されるという程の意味。）にして詩的なミュトス（「立ち別れ」や「わくらはに」の和歌の呼び起こす言語空間）が重なる所として、劇テキストの上で結晶しなければならない。この古典と歴史の交差する〈所〉と〈隣接〉する言葉（「その所によりたらんずる詩歌」「其所の名所・名句の言葉」）を、劇テキストのミュトスの展開の機「縁」にして急所とせよ、というのが世阿弥の詩学的規定である。——見た目もしるき（顕著）〈松〉には、人々の思い出に眠れる「謂はれ」があり、そこに依りつく霊がまた文芸上の教養知（常識＝コモン・センス）と結びついて登場するようにせよ——。〈しるし〉は地理上の、また歴史上のコモン・プレイスであるばかりでなく、文芸上の普遍典拠なのである。

〈しるし〉に宿り、この世とあの世の中有に流離う主人公の靈魂を、世阿弥は、ミュトスの点でも演技の点でも上演で咲く花の種のイメージで捉える。ミュトスの側面に限って述べよう。

『松風』は、世阿弥一人の手になるものではなく、何人かの手を経たいわば世代に跨がる創作であり、しかも引用1の②の如く、本説を欠きながらも傑作という例外である。しかし、上の引用③に明らかのように、夢幻能では、その主人公に関する物語は多く著名な典拠—〈本説〉—に依る。しかも、主人公が観客の前に出現する経緯は、実は、典拠に基づいて作者が新たに想像して書き込む。言わんとすることは、ミュトスの世界とこの世とは連続し重なっているという感覚を下に、この世の賤しい業に携わる人物が実は云々とその素性が判明し、その身の受難を開示する迄の経緯は、作者が書き込む所であり、その身の受難そのものに関しては古典に由来する物語とその記述がある、ということである。劇の「詰め所」として開示されるパトスは典拠の記述つまり〈本説〉によるが、それまでの経緯は作者が古典の文飾を利用し、〈所〉にかこつけて、描き出す箇所なのである。次に続く松風・村雨の登場する汐汲みの場面も、古典を点綴して作者が織り上げたものである。

6 メランコリーに沈んだ松風・村雨姉妹が、憂愁に包まれて登場——シテの登場

憂いに沈んだ様子——〈憂し〉〈憂き身〉〈影恥づかしてきわが姿〉——で、登場する松風は、汐汲みに身を落として、憂き境遇を侘びる女の風情で、面を着けて登場する。須磨の浦という月の「名所」で汐汲みの様子を見せ、須磨に流された光源氏のイメージを喚び起こしながら、みやびな雰囲気をかもし出す。彼女にとって、過去の恋は現在の思い出として今に生きているが、しかし、その待つ姿勢は微妙に変容している。将来の男の訪れを待つのではなく、かつて或る男を待った己の姿を、その生活をいまさらに・なんととなく・ふりかえり・顧みている。いまさらながらに、男の帰って来ないことを噛み締めながら。今、強調してきた一連の言葉、即ち「いまさらに・なんととなく・ふりかえり・顧みている」は、re—という接頭辞の意味する所であり、己の身の上にかきた出来事を、反復・反省・反芻を通し、その結果生じた屈託と思い入れを通して、統一的なイメージと情念のもとに統合される物語へと変貌させてしまっている。そこには、紛れもなく充実と屈折がある。男を待ち受けている己の姿を含ん

だ一つの物語が、いわば逆展望的に見通されるというより生きられており、その物語を反復して思い返す所で、生の流れは停滞し、言ってみれば、心の時間は常に、そこへと収斂的に回帰するという形を取る。彼女は、その円環から抜け出ることができない。更に、その円環は、己の人生に訪れた輝きにしてしかも嘆きをもたらした〈聖なる空間〉である。〈思ひ〉の生きる空間である。その思い出に於いて、過去の己という他者が現在の自己と結ばれている。紛れもなく、自己でありながら、かつての己の姿という他者でもある存在の次元を、彼女は生きている。完了してしまった過去を、なおも現在と結び付ける恋の思い出。その過去をまさぐる中に、パトス（思ひ）が出現してくる。次に、パトス触発の契機を問おう。それはまた作者のストラテジーへの問いである。

7 僧が一夜の宿を請う——夢の世界への誘い——シテ（シテツレ）とワキとの対話

「一夜の宿をお貸し候へ。」その遣り取りの中で、旅人の身が「出家」「世捨て人」であることが明らかになり、松風はそれを知って喜ぶ。（抑松風の霊が、姿を現したには訳がある。中有に彷徨う霊の立場からすれば、己の執心故に成仏できず、旅の僧に弔ってもらい、それを契機に成仏を果たしたい、という願いがある。ここには、仏教が、人物と観客との相互に納得する理屈——動機のレトリック〈エンテュメーマ〉——として働いている。そのレトリックが機能する歴史的な文脈もある。民俗の心もある。）かく松風が僧を迎え入れたのは、妄執の罪に捕えられた憂愁からの解放を望むからである。おそらくは、この怨霊の執心を浄化して、あの世に届けてやるのが、人々の心意（つまり歴史的に形成されてきた共有の——或いはこの概念の通減用法かもしれぬが一間主観的な心情にして通念）として大事であったろう。この世に恨みを抱いて成仏しない霊を、その執心から解放し成仏させると共に、この世に崇る霊ではなく、子孫を守護する祖霊一般へと云わば昇格させることが、民俗の心なのである。著名な人物であることは、上演に際しその人物の身の上に関する知識が観客の共有知＝常識の一部を成すことを意味しているが、御霊信仰の点では、祈りを受ける霊は、深く出来事を体験し執心を抱いてしまう、いわば非凡な霊が取り上げられることを意味している。夢幻能のワキが常に僧であるわけではないが、旅人が霊能を備えた諸国一見の僧であることには、以上の如き（必ずしも仏教とは限らない）宗教的な理由がある。

この共同主観的な願いに根ざし、それを生かす物語（＝劇テキスト）の工夫・案出にとって大事なのは〈しるし〉（その「謂はれ」並びに人物つまり〈種〉）と結びついた〈和歌〉の利用である。（〈意〉の段では、主人公にとっての、この世への執着の原点と彼女の人生に於ける頂点とが一致するように場面を仕組み、その場面を舞や和歌を通して再現する。しかし、次に検討する）破の段では、僧の引き合いに出す和歌は主人公のパトス、琴線に触れて、主人公の身の上の暗示へと連なる。

8 和歌による触発—シテの身の上の暗示—

一夜の宿を請う遣り取りの中で旅の僧（ワキ）が、〈しるし〉の所在する須磨へ言及し、その連想から須磨の地名を詠み込んだ行平の歌を引用し、さらにこの和歌に纏わる物語—だれもが承知のものとしてのことの顛末——を語る。すると、松風（シテ）は、その和歌並びに和歌に結晶した物語（＝出来事という言葉への投影）に触発されて、やがて己の身の上を暗示するにいたる。

＜引用2＞

ワキ ことさらにこの須磨の浦に心あらん人は、わざとも侘びてこそ住むべけれ、わくらはに問ふ
人あらば須磨の浦に、藻塩垂れつつ侘ぶと答えよと、行平も詠じ給ひしとなり、(中略)
シテ わくらはに問う人あらばのおん物語り、あまりに懐かしうさむらひて、なお執心の闇浮の涙、
ふたたび袖を濡らしさむらふ。

世阿弥は、劇作に関し「歌道」や「詩歌」を勧める。今回は、『松風』の和歌の用法の一つ、引用について検討するが、上に明らかなように、和歌は歌われるのではなく、情報として、共有の古典世界から引用される。歌を引く話者(僧-ワキ)とその歌を詠んだ人物(第三者-三人称で言及される歴史上の人物-行平)は異なり、その歌と歌人に関する知識は僧と松風に共有されているだけではない。この劇を見る観客もまた歌を知っており、更に引用の明示(「行平も詠じ給ひし」)により詠み人との結びつきを意識するだろう。

ここでは、この和歌を介して、劇の成り行きが、「在所」の〈しるし〉から〈人物〉(普通は主人公)へと転換して展開する。今の場合、劇世界内部での話題は須磨の浦から歌の詠み手在原行平に転ずる。その転じ方は、表面には現れていないが歌の伝える、また歌に纏わる知識=情報を利用してなされる。また、この歌は須磨の浦での侘び住まいを詠むが、光源氏の流謫を想起させ、そのイメージがこの歌を詠んだ在原行平に重なっていく。〈しるし〉を契機とする土地の物語、民俗の伝承に、古典の雅な世界が重ねられて、その背景から話題の人物行平が前景に浮かび上がる。このように、和歌の使用によって、対話の中で言及・引用された知識に触発されて松風は、懐旧と憂愁の想いを募らせる。

和歌に対する松風の反応を見て取った僧が、更に問い掛けるのに対して、無名の賤しき汐汲みの女が、自分はその名もしるき行平ゆかりのもので、身分不相応の恋に囚えられ、その妄執に苦しみ成仏できないでいる、と、⁽⁹⁾ 己の本体を暗示するのである。

＜引用3＞

シテ・ツレ これは過ぎつる夕暮れに、あの松蔭の苔の下、亡き跡弔はれ参らせつる、松風村雨
二人の女の、幽霊これまで来りたり
地謡 身にも及ばぬ恋をさへ、須磨のあまりに罪深し、跡弔ひて賜ひ給へ。……恋ひ草の、露も
思ひも乱れつつ……心狂気に馴れ衣……あはれに消えし憂き身なり

松風村雨が名を名乗り、行平との叶わぬ恋の行く末に言い及び、話題は思い出の恋の形見の衣に転じる。登場人物が、生前の出来事を思い出す想起の「縁」として「わくらはに」の〈和歌〉があったが、また目に見える思い出の結晶として〈形見〉がある。ここで、舞台には行平形見の衣装が持ち出され、行平を偲ばせる。この形見は、松風にとっては、恋しい男行平の中有に彷徨う魂の依代であり、観客にとっては、松風の悲恋についての想像の絆となる具体的形象である。彼女は、今も大事に肌身放さずにもっている行平の御鳥帽子・狩衣という「忘れ形見」を手に取り、胸に抱き、この〈形見〉が恋の狂気を誘って止まぬことを嘆く。「これを見るたびにいや増しの思ひ草」。ここから松風は〈形見〉との一種の身体的対話に入る。観客の関心は、その〈形見〉を抱いて切なげな松風の様子に集中していく。この箇所が続いて、更に松風は「恋慕・哀傷」(『五音』)の詠嘆を展開し、その身の上にかきた出来事

に言いおよび。そこでの松風には、かつての恋の蘇りと共に再会の約束の虚しさを自覚するだけの〈正気〉がある。しかし、〈形見〉に向き合って、己の恋心を、その心情を吐露していくと、次第に〈狂気〉がつる。

— 〈引用4〉 —

地謡 あはれ いにしへを、思ひ出づれば懐かしや、行平の中納言、三年はここに、須磨の浦、

この辺で後見が、行平の形見に擬した烏帽子と長絹をシテに持たせる

都へ上り 給ひしが、この程の形見とて、おん立烏帽子狩衣を、残し置き給へども、これを見るたびに、いや増しの思ひ草、葉末に結ぶ露の間も、忘れればこそあぢきなや、

形見をさし上げて見つめ じっと袖先の辺まで見おろし 思いに沈み

形見こそ、今は徒なれ これなくは、忘る隙も ありなん

また形見をさし上げて見つめ

と、詠みしも理や、なほ思ひこそは深けれ。

気落ちしたように形見をおろし、涙をおさえる

シテ 宵々に、脱ぎてわが寝る狩り衣、

涙をおさえたまま

地謡 かけて頼む 同じ世に、住むかひ あらばこそ、忘れ形見も 由なしと、

形見をてにしたまま立ち、目付け柱の方へ歩み行き 形見を捨てかけ、

捨てても 置かれず、取れば面影に 立ち増さり、起き臥し分かで 枕より、

また両手で抱き抱えて恋情のてい 右回りに常座の方へ行きかけて、

後より恋の責め来れば、せん方涙に、伏し沈むことぞ悲しき。

何が追い迫るかのように橋掛りを見返り 正面を向き崩れる如く平座し涙す

物着アシライ 平座しているシテに後見が、形見の長絹を着せ烏帽子を被せる

9 レトリックの小道具——〈形見〉のアイコン性

形見とは亡き人が生前身につけていた服飾・身の回りの品のことである。形見は、姿見のごとく〈うつそみ〉をそれに映して観るものではなく、また単なる物品であるだけでなく、それを通して、不在乃至非在の対象を（それは往々にして過去に存在していたもの、つまり思い出として所有されているものであろうが、それを）観るものである。この意味で形見は、一種の物的トロープであるが、普通、遺品の形見では、イメージの類似性が認められるアイコン性は欠如する。例えば形見の時計と想起される持ち主の像の間には、視覚的類似性はない。つまり形見を見ると、亡き人のイメージが喚び起こされるのであるが、それは視覚的類似性に由るのではなく、その暮らし、その意味で身の一部だったという所有や使用の知識をきっかけとして、亡き人を偲ぶのである。その想像力の働きに、記憶と感情が結びついてくる。もっと簡単に言おう。通常の形見と想像される故人との関係は、メタファーではなく、メトニミーに拠る。

だが、形見に関する現実世界のこの了解に対し、観客に形見を見せることを趣向とする演劇では、形見は、使用と所有の知識に支えられた単なる遺品を超えて、亡き人ゆかりの遺品であること、形見であ

ることが誰の目にも一目瞭然でなくてはならない。ここにアイコン的形見が出現する。この像化は、この場面での主人公のパトスの伝達に関する工夫である。認識させるだけでなく、観客の感情を動かす装置なのである。説明しよう。

〈形見〉は、劇世界内では、松風の行平との悲恋に関する「忘れ形見」であるが、その形見に関わる松風の振る舞いがまた問題である。亡き人の霊の宿る物、魂の依り代としての形見の衣装それ自体は、恋しい相手をそのまま提示する必要はない。しかし舞台を見ると松風が胸に抱く行平の形見の衣装と烏帽子は姉様人形の体に作られた〈ひとがた〉、つまりアイコンである。松風は、行平の姿も宿る形見を見つめ、思い出と共に恋心を募らせる。彼女は形見を相手に己の恋心を示し、抑制を保ちながらも正気の揺れるのを感じる。

形見を胸に抱く演技は、演劇世界に於いては、松風の内面の感情の吐露だけでなく、その視覚化・造形化、つまり松風の内面を目に見える形にすることに関わる。この場面で、形見が行平の体型をしている訳は、形見がテキストの単なる具体化を越えて、主人公が形見を通して内心で観ている行平の姿を、観客の目に見える形にしているからである。形見のアイコン性を通してこそ、在りし日の行平に纏わる事件を観客もよく偲ぶことができるからである。ここには、求めるものを明瞭な形にして見つめたいという人間精神の原理が働いており、この観客の要求を、具体化という舞台演出の契機にしていることが明らかであろう。かくして、この形見は、人物の身の上に纏わるパトスを観客の前に引き出す技法であり、同時に、観客に対する説得の核となる具体的イメージである。

この種、形見を前にしての演技は、役者の見せ場であると同時に、また物語の一つの頂点であり、能楽に限らず日本演劇の一つの定型である。例えば、歌舞伎の「熊谷陣屋」での直実の妻の相模と息子小次郎の首との対面の場面。首は亡き人の身体の一部（メトニミーの極）にして、その人であることが同定できるアイコンである。（首が母親にではなく観客に向けられるのは顔面こそが、人であることのおかげだから。）この首実験の場面で、敦盛の首（実はわが子小次郎の首、よってこれが件の形見である）を相手に相模（を演じる役者）は、無言の所作で、わが子を失った悲しみを示す母と、またその悲しみに堪える侍の妻の様子を示す。一方、彼女の内心の悲しみの表出は義太夫が声に出して存分に泣くという演出を取っている。

熊谷一家に訪れた悲劇の結晶として観客に訴える〈首〉、同じく〈衣装〉の形見を見つめる松風の内心の悲劇—いずれも愛の対象としての形見は胸に抱かれる〈小さい物〉でなければならない⁽¹⁰⁾点で共通している。そしてまた、その内心を義太夫や地謡が語り或いは歌うという点で共通している。

10 地謡のレトリック

注意しなければならないのは、台詞（劇世界内部の人物の発話行為）とそれを語り或いは謡う俳優の演技との間にあるズレである。劇世界の内部で、〈引用4〉に示した言葉を語る者は主人公の松風であるが、実際の演技に於いて、この箇所を語るものは地謡である。この点は大事である。シテは「宵々に、脱ぎてわが寝る狩衣」の言葉を除いて語らず、爾余は地謡に委ねて、所作に専念する。地謡が担当している言葉は、劇世界では松風のものであり、実質的には彼女の内的独白である。というのも、旅の僧の問いに対する応えが継続する形ではあるが、そこに僧を相手に己のパトスを語って聞かせようという伝達の意図は感じられない。松風が己の来し方を顧み回想の世界に浸って語っているからである。旅の僧

を受け手として意識する言葉の質が感得されない。ために実質的にモノローグの印象を受けるのである。更に、彼女の内面の表出を司るのが地謡であることによって、モノローグの効果に加えて、上演では独特の効果が付け加わる。この点を説明しよう。

台詞を演じること、つまり発話行為の演技という独特の言語行為について、この点に関し一言述べよう。発話行為と発話内行為の〈意味〉は、ほぼテキストによって規定されている。これに対し発話媒介行為の効果は、テキストの言葉よりもそれを現に語る行為、更に演技に影響される。言わんとすることは、シテでなく地謡が語ろうとも、発話行為と発話内行為のレベルでは意味に語用論的変更は生じない。しかし、演技という言語行為の主体である地謡の語る行為によって、上演の現場にははっきりと独自の効果が齎される。それは、とりわけ発話媒介行為の効果の次元に属する⁽⁴⁾。翻って、現場でのこの印象は劇世界を観客が受容・解釈する質に影響を齎す。

一見、松風や旅の僧に対して複数の第三者の形をとる地謡であるが、彼らは抑劇世界には存在しない。地謡は劇のパートではなく、上演のパートなのである。従って、コーラスの如く、劇世界内部での三人称複数による客観性の印象を与えるわけではなく、また劇世界に属さないナレーターの如く、劇世界の外部に立って、展開する劇世界について外から語るわけでもないが、独特の一人称複数性の印象をその場に齎す。この一人称複数性が問題である。地謡は社会的共同体の複数性を担う声ではなく、内面的こう言って良ければ霊的な共同体の声なのである。地謡の合唱が、各人の人称が誕生してくる声の母胎として感じられ、しかも、それは劇世界を超えて演劇世界に生きる観客の胸の底にまで、その効果を及ぼしてくる。劇世界内発話つまり台詞を、劇世界外部の地謡が語る結果、生じた効果である。

この地謡による松風の恋情とそれに纏わる痛みの思いの表出を背景として演じられるのが、シテの扮する松風が行平の形見の衣装と交わす無言の遣り取りである。観客は、松風が、その胸に抱いた（あねさま人形の体で行平を形取った）形見の衣装に身体的に語りかける、その狂おしい様子を見守りつつ、彼女の悲しみを一人称で歌う地謡の声に内心で唱和、つまり共演する。かくして観客は、松風の無言の振る舞いの中に、彼女の心の奥に秘められてきた歎歎の声を聞きながら、劇世界と演劇世界の現場に生じた深い心を生きつつ、それに同化していく。彼女の振る舞いを客として観ながら、心では、地謡と共に彼女の心の歌と一緒に歌う時、松風の狂気は、心に歌ある者の振る舞いに見えてくる。

主人公の目に見えぬ内心を言語化したモノローグの語りを担当するのが地謡であるが、シテは、この時、主人公の内的心境を目に見える形で演じる。〈形見〉との遣り取りに於いて示されるのは、内心の自己との間に交わされる対話であるが、それは自己との対話という内言語の外化であるがゆえに、また一種のモノローグであった。〈形見〉に対する振る舞いを通して示される繰り言（取り返しのつかない出来事に対する思いを反復して口にする）は、劇世界の内部に実在の受信者を持たなかったからである。しかも或いはしかし、形見の遺品に対して、言葉また仕種を以って語りかける体裁は、単に過去との対話だけでなく、松風の心に於いて、形見の主である面影との対話、聖なる空間に於ける思いの展開となっていく。かくして彼女の心の内的空間が、この形見との身体的〈対話〉を通して、舞台上に具体的に展開され、舞台空間は彼女の内的空間へと次第に変貌してくるのを、観客は感じるようになる。既に松風の正〈気〉は、パトスの思いの源泉たる〈聖なる空間〉に接触、つまり〈気〉が触れかけて、狂おしげな様を示していた。さらに形見（片身）の衣装を身に纏い、とうとう松風は（幻想の裡に）行平を松の木にみとめて、その幹に寄り添って行くのだった。（以下、次稿へ）

注

- (1) 詩学と修辞学を解明する際、『三道』を甫とする能楽論を取り上げて、作品の上演、とりわけ舞歌との関わりを念頭に置く。『三道』は、謡曲の創作を（能楽の立場から）論じているという意味で、詩学的著作である。また、稽古・上演を予想し、謡曲の創作を種・作・書の三段階に分節し、上演の効果を計算した上で劇作を考えている点にも明らかなように、レトリックに関する省察でもある。但し、西洋修辞学が専ら言語にのみ、その関心を集約させていったのに対し、世阿弥に於いては、上演を予想する演技への顧慮が貫徹している。その詩学・修辞学を闡明する際、能楽論の文献学的解釈だけでなく、謡曲作品の研究を踏まえ、更に、上演を念頭に置くべきである。
- (2) Keir Elam : *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, 1980, p. 208~209
劇テキスト・演出・上演の区別が格別問題になるのは、およそここ10余年のことと思われるが、その経緯・内実に関して、例えば、P. Pavis : *Theater at the crossroads of culture*. (translated by Loren Kruger) Routledge. 1992 の第二章参照。(仏語版、未入手)
- (3) 佐々木健一『せりふの構造』10頁 筑摩書房 1983年
もとより、テキストと読者の藝術的コミュニケーションの関係を「相互作用」とした W. イーザーやコミュニケーション関係に於けるメッセージへの集中を詩的機能とみなす R. ヤコブソン等が直ちに想起されるが、演劇方面については、前出 Elam 著、第三章参照。
- (4) 使用テキストは、岩波古典大系の『謡曲集 上』（観世系）に拠るが、新潮古典集成『謡曲集 下』及び小学館古典文学全集『謡曲集 (1)』を参照した。所作の型付けに関し、一部下掛かり系を採用した。また能楽論の引用は、日本思想大系の『世阿彌禪竹』に拠る。なお、研究書・雑誌論文等は次稿に掲出する。
- (5) 序破急の区切りは、世阿弥の詩学的著作『三道』の〈作〉の箇所に従って分節している。
- (6) 当時の虚構意識について検討する必要がある。本文で後述するように、現実世界は詩的世界と重合している。それゆえ、能の世界に出現する靈魂は、現実の背後から出現すると観念されている。
- (7) 堀越善太郎『能・歌舞伎への招待』（東海大学出版会1970年）では「名所・旧跡」とりわけ「記念物」についての指摘が興味深かった。また教えられる所、多かった。
- (8) 能では小道具と作り物を区別するが、本論では当面作り物もまた一種の小道具として扱って論を進めていく。因みに、能の舞台の特色を、死者の視線から独自の考察を施した身近な秀れた成果に古東哲明「〈他界〉からの視線」（『〈在る〉ことの不思議』勁草書房1992 所収）がある。
- (9) 一般的には、この後に中入り、更に間狂言が入るが、『松風』はこの点で複式夢幻能の定型に従っていない。しかし、この方が、却って古い形式であったと云う。
- (10) 佐々木健一「ミニアチュールの美学」（『藝術と解釈』今道編、東大出版会1982 所収）参照。
- (11) 当然 J. サールに言及すべきであるが、今は P. リクール『解釈の革新』182頁白水社参照。また、この箇所はもとシテ・ワキ・地謡の皆で唱っていたと云う（大系本、脚注）。

「^{そら}空の色」の表現についての一考察

水 島 裕 雅

1. はじめに

独創性というものが重要視されている現代の芸術表現においては、作者の主観が芸術創造の場において大きな役割を果たしていることは明らかである。また、芸術作品の受容の場においても、古典主義的な「普遍的美」や「絶対美」という観念の失われた現代においては、享受者の主観が美的対象としての芸術作品の美を決定するようである。たとえば、浅沼圭司は『美学事典』の「美的対象」の項で次のように述べている。

ある事物は、それ自体においてではなく、ただ美的態度をとる主観に対してだけ美的対象として成立するということは、「対象であること」(Gegenstandsein)の一般的法則から考えてみても、あらためていうまでもないことであろう。単なる所与としてではなく、美的主観—美意識の相関者(Korrelat)としてはじめて美的対象が成立するのであれば、その意味で美的対象は美意識によって作りだされたものと考えることができよう。したがって美的対象の法則性は結局美意識の法則性に帰着することになる。(1)

ところで、この「美意識」というものは、個人的体験を核としながら、同時に社会的性質をもっているものである。とくに意志伝達的手段として発達してきた「言葉」を用いる文学においては、個人的体験自体が社会的約束の中でなされていると言えよう。しかしまた、社会的約束というものは個人的体験に基づいて生まれ、また変えられていくのである。ここに文学的表現における主観性と間主観性の問題があると思われる。つまり、個人的体験は人間本性ともいべき超個人的性格とどのように結びつき、あるいは社会的共通性あるいは普遍性をいかにして獲得するのかという問題である。

美的主観と美意識の相関関係を論じることは、芸術表現の根本問題を論じることでもあるが、問題はあまりにも大きく、かつ抽象的である。この小論においては、「^{そら}空」または「天」の色の問題をめぐって考察し、われわれが日常あまりにも使い慣れていて、ほとんど意識化されていない「青空」という一表現について論じてみよう。

2. 表現としての「青空」

われわれは空は青いと思こんでいる。だが、空の色はさまざまに変化する。あるいはさまざまな色として意識に映じているのである。実際、宇宙飛行士の目に映じる宇宙空間は、まったくの暗黒であるという。つまり、われわれは、物に当たった光のうち、波長の違い(色相)や、明るさ(明度)や、色付きの強弱(彩度)を視覚によって感じ取って色の区別をしているのだが、そうした色の区別は、個人

的能力と社会的約束（文化の相違）とにより、種々の制約を受けている。

たとえば、個人的能力としては、色盲のように先天的に色調の識別能力がない場合もあるし、またその識別能力があっても、民族により、また個人により、その能力には差があるだろう。視力自体にしても、遠くを見る習慣を失った日本人には見えない遠方の物が、モンゴルの人々には見えるという。

さらに、光を反射する物体の相違の問題もあろう。ある地方には無かった物が移入させられた時、その物固有の色はどのように表現されるであろうか。その色に近く、従来あった物の色で代用されるか、その物自体の名で呼ばれるのではなかろうか。たとえば、紅花が日本に入ってきて、その花から赤い染料がとれることを知った時、従来の茜の根からつくられた染料（染め汁）で染めた色と区別して、紅または紅（クレ（呉）ノアキ（藍）の約と言われる）と呼んだ。

それでは青の語源はどうであろうか。

『時代別国語大辞典・上代編』（三省堂、1987年）の「あを〔青〕」の項では、多分佐竹昭広の見解⁽²⁾を取り入れて、次のように説明している。

アヲは、黒と白との中間的性質を持つ範囲の広い色名で、おもに、青、緑、藍などを指し、ときには黒・白にも及ぶるものであった。（中略）古代においては、純粹に色を表すことばは、赤・黒・白・青ぐらいで、それも、明—暗、顯—漠という光の感覚に由来するものといわれ、その他の色名の大半は、顔料（植物）など具体物による比喩法によっている。他の語と複合して用いられることが多い。

これに対して、大野晋は「語源を同じくする単語の第一アクセントの高さは同一である」という金田一春彦の意見を取り入れて、「日本語の色名は、むしろ、現在不明のシロを除いてはすべて染料・顔料による命名であったと見るべきではないか」⁽³⁾という結論を出している。大野によれば、クロ（黒）はクリ（渥）（水中の黒い土。染料とする）に基づき、同様にアヲ（青）はアキ（藍）と由来を同じくする、とされる。ただし、「アカだけはアカシ（明）と結びつくところからあきらかに、光による名といえよう」⁽⁴⁾ともいっている。また、大野の説明だけでは、古代の日本語のアヲが、緑や黒や白まで指したということを十分に説明するのは難しいであろう。

アヲの語源はともかくとして、「青空」という言葉が、先に見た『時代別国語大辞典・上代編』に無いということは何を意味しているのだろうか。辞書に無いということだけではそういう概念や表現は無かったということにはならないかもしれないが、「記紀歌謡」と呼ばれる『古事記』や『日本書紀』の歌謡を見ても、『万葉集』を見ても、「青空」という表現は見当らない。それどころか『新編国歌大観』を見ても「青空」という表現はまったく見つかからないのである。したがって、少なくとも和歌の表現としては「青空」は近代にいたるまで用いられなかった可能性が大きい。

それでは辞書類でアヲゾラ（青空・蒼穹・蒼天・霄等）が収録されたのはいつからであろうか。『日本国語大辞典』第一巻（小学館、1972年）においては、元禄11年（1698年）刊（または享保2年・1717年刊）とされる榎島昭武著『書言字考節用集』の「蒼天アヲソラ アマツソラ」の例をまずあげ、ついで寺島良安著『和漢三才図会』（正徳3年・1713年刊）の「霄（アヲソラ）（中略）天無雲氣。而青碧者為霄」を挙げている。しかし、『時代別国語大辞典・室町時代編一』（三省堂、1985年）にはもっと古い例が出ている。それは『新撰類聚往來』（明応～永正、1492年～1521年頃刊）の「天象并地類者……

宙、蒼穹、虚」という例である。あるいはこれより古いアヲソラの表現があるのかもしれないが、現在辞書類で見られるものでは、このあたりが一番古そうである。そして、それらはいずれも漢語の「蒼穹」や「霄」あるいは「蒼天」の訓として用いられているという特徴がある。

それでは、文学表現としての「青空」がいつ頃から用いられたのかということになるのだが、残念ながら、語句・事項の初出を完全に網羅した辞書が日本ではまだ完成していないので、正確なことは言えないのである。

ただ、『新編国歌大観』（角川書店）という、現在第10巻まで完成し、明治初年の私家集まで収録している和歌の集大成の索引を見ても、「青空」「青き空」「空の青さ」などという表現はまったく見つかからないので、和歌の世界においては近代にいたるまで「青空」の類の表現は使われなかった可能性が大である。

それでは俳諧の世界ではどうかというと、まず松尾芭蕉が指導した半歌仙「名月や」（元禄5年・1692年・8月15日作）に、岡田千川（大垣藩士宮崎荆口の次男、1706年没）の「青き空より雪のちらめく」⁽⁶⁾という句が目につく。次いで、元禄6年（1693年）興行説もある歌仙「八九間」の芭蕉添削の未定稿には、芭蕉自身の次のような句がある。

くわりりと雲の青空になる⁽⁶⁾

この句ははじめ「雲焼はれて青空になる」とされていた。それを修正して上の句を「くわりりと雲の」としたことは、芭蕉真蹟の添削原稿により明らかである。⁽⁷⁾ 芭蕉はさらにこの句を『続猿蓑』（元禄7年・1694年）においては「くはらりと空の晴る青雲」⁽⁸⁾と変えている。いずれにしても、伝統的な和歌において用いられなかった「青空」や「青き空」が蕉門の俳諧の連歌において用いられている点は興味深い。平安朝貴族の美意識を基本として、「本歌取り」という技法により継続的な発展をしてきた和歌（短歌）の世界においては、伝統的に「空は青い」と意識されていなかったのであり、それだけまた蕉門の人々の現実的あるいは主観的（脱共同主観的）性格を強く感じるのである。

3. 和歌における「空」の美意識

和歌において「空」または「天」（あま・あめ・てん）はどのように意識され、またどのように表現されてきたのであろうか。その表現にはどのような意味があったのであろうか。

まず『岩波古語辞典』（岩波書店、1974年）の「天」⁽⁹⁾の項を見よう。

「あめ」の古形。（中略）「天つ」「天の」の形で他の語に冠する。アマは何もないという意のソラ（空）とは異なり、奈良時代及びそれ以前には、天上にある一つの世界の意。天上で生活を営んでいると信じられた神々の住む所をさした。天皇家の祖先はアマから降下して来たと建国の神話にあり、万葉集などにも歌われている。それでアマは、天上・宮廷・天空に関する語につけて使う。

実際、『万葉集』を見ると、「葦原の瑞穂の国に 手向すと 天降りましけむ 五百万 千万神の 神代より 言ひ継ぎ来る 神名備の 三諸の山は（以下略）」⁽⁹⁾（巻第13、3227）のように、明らかに天

孫降臨の神話を意識したのものもある。しかしながら、この長歌が天孫降臨の神話を引きあいに出すのは、三諸の山の麓の明日香川の石に苔が生えるまで男女の仲が幸福であるようにと神に祈るためであり、天上と世俗とはすでに接近しはじめている。

さらに、『万葉集』巻第11、巻第12の「寄物陳思」の歌になると、「天」は「天上、宮廷」あるいは「天皇家」と離れて、単なる「天空」の意味に使われる場合が多い。そして、その多くは男女の恋愛感情の比喩的表現に現われるようである。たとえば、

天地といふ名の絶えてあらばこそ 汝とわれと会ふことやまめ⁽¹⁰⁾ (2419)
ひさかたの天飛ぶ雲にありてしか 君を相見む おつる日なしに⁽¹¹⁾ (2676)
ひさかたの天つみ空に照れる日の 失せなむ日こそ わが恋止まめ⁽¹²⁾ (3004)

最後の例歌では「天つみ空」として「天」と「空」とが組み合わせられて「天空」を表現しているが、次の歌では、「天つ空」は「うわのそら」の意味で使われている。

立ちて居てたどきも知らず わが心天つ空なり地は踏めども⁽¹³⁾ (2887)

なお、この短歌は巻第12の「正述心緒」の部立に入っており、比喩的表現としてよりも直接に思いを述べたものと考えられたようである。

さらに巻第12の「正述心緒」より「空」に関する二首をあげよう。

み空行く名の惜しけくもわれはなし 会はぬ日まねく年の経ぬれば⁽¹⁴⁾ (2879)
うたがたも言ひつつもあるか われならば地には落ちず 空に消なまし⁽¹⁵⁾ (2896)

このように、『万葉集』の時代においては、「空」は天皇家や神々と離れて、純粹に「天空」を指したり、比喩的に虚脱した感情を表現したりしているが、その多くは「空」の訓の一つであるムナシとつながり、「はかなさ」「空虚」あるいは「無常」に近い意味を持っているようである。

こと降らば 袖さへ濡れて通るべく 降りなむ雪の 空に消につつ⁽¹⁶⁾ (2317)
降る雪の空に消ぬべく恋ふれども 会ふよし無しに 月ぞ経にける⁽¹⁷⁾ (2333)

他にも「空なる恋」(2672)、「空言」(3063)等、「空」に関する表現は数多く見られるのであるが、空の色に言及したものが無いのは何故なのであろうか。

いままで「空」の歌として挙げたものの原文は、西本願寺本ではいずれも「空」または「虚空」と表記されている。ところで、次の歌の「大空」の原文は「蒼天」となっていて、「空の青さ」が意識されているようである。

大空ゆ通ふわれすら汝がゆゑに天の川路をなづみてぞ来し⁽¹⁸⁾ (2001)
従蒼天 往来吾等須良 汝故 天漢道 名積而叙来⁽¹⁹⁾

この歌は中国の天の川（天漢）伝説を歌ったものであるが、そこに日本の「妻問婚」の風習が重ねられ、かなり日本化されている。中国の七夕伝説では、天の川を渡って行くのは織女星だが、日本では牽牛星が渡って織女星に会いに行くのがほとんどである。この七夕の歌は「題詞に明記されているものだけでも132首ある」⁽²⁰⁾とのことであるが、これは『万葉集』4516首の34分の1にあたる。いかに万葉の歌人たちにとって、この中国の七夕伝説が親しいものであったかが分かるのである。ところで多くの校注者たちはこの「蒼天」を「大空」と読んでいる。また『時代別国語大辞典 上代編』の編者たちは「青空」^{あそぞら}という項目を立てていない。また実際「空の青さ」や「青空」を歌った歌も他に見つからないのである。

それでは、明らかに空の色を意識した歌はいつごろ出てくるのかということになるが、これもまだ決定的には言えないが、『和漢朗詠集』（藤原公任撰、1018年頃成立）に収録された次の作者未詳の短歌は「みどりの空」と「糸遊」を結びつけて歌った早い時期のものであろう。

かすみ晴れみどりの空ものどけくてあるかなきかにあそぶ^{いとゆふ}糸遊 ⁽²¹⁾ (415)

ところで、この415番の短歌の三つ前に次のような漢詩が載っている。

雲碧落くもへきらくに消えて天てんの膚解はだへとく 風清漪かぜせいを動かして水うづの面皴おもてしわめり 都 ⁽⁴¹²⁾
雲消碧落天膚解 風動清漪水面皴 都 ⁽²²⁾

この漢詩は都良香（834～879）の作った「梅雨新霽」という和製漢詩であるが、ここで「碧落」という漢語が使われていることに注目しよう。「碧」は「あお・みどり・あおみどり」などの色相を表わす言葉であり、「無色の奥から浮き出すあおみどり色」（『学研漢和大辞典』）などの意味もあるようである。こうしたことから「碧落」が「みどりの空」と結びつくことは不自然でないと思われる。（なお、「落」は「ところ」の意味で、「碧落」で「青空」を意味する。他にも、「碧空」「碧天」「碧霄」「碧虚」など、漢詩文には「青」のかわりに「碧」を空の色の形容詞に使うことが多いようである。）

『和漢朗詠集』には中国の詩人の詩も収録されているが、なかでも白居易（楽天）（772～846）の詩が好まれ、『白氏文集』あるいは『白楽天詩後集』から数多く引かれている。次の詩は『白氏文集卷十四』中の「八月十五日夜」の詩の一部分である。

秋の月は高く懸れり空碧こうへきの外ほか 仙郎せんろうは静しづかに翫もてあそぶ禁闌きんらんの間 白 ⁽⁵²²⁾
秋月高懸空碧外 仙郎静翫禁闌間 白 ⁽²³⁾

この場合、「外」というのは「ある範囲のそと側、また、その表面」という意味であり、月は「空碧の外（表面）」にかかっているのであるが、秋の澄んだ夜空もまた「空碧」と表現されていることに注目しよう。

ところで、415番の和歌に見られる「糸遊」は、漢語「遊糸（陽炎）」の影響を受けた語であるが、この語はまた「碧羅の天」（あおみどり色の薄絹を織ったような空）、あるいは「碧羅綾」（羅か綾のあおみどり色の織り物）など「碧色」の薄布と組み合わせられて使われている。たとえば、

やまうぼうひ とうきん ち いうしれうらん へきら てん うしよく (19)
野草芳菲たり紅錦の地 遊絲繚亂たり碧羅の天 禹錫 (19)

野草芳菲紅錦地 遊絲繚亂碧羅天 禹錫⁽²⁴⁾

あるいは、

野に著いては展敷す紅錦繡 天に當つては遊織す碧羅綾 野 (22)

著野展敷紅錦繡 當天遊織碧羅綾 野⁽²⁵⁾

この「絲遊」または「遊絲」は、川口久雄の頭注によれば、「「かげろふ日記」の書名にもなった「かげろふ」のこと。ゴサマア (gossamer)。蜘蛛の子が糸に乗じて空に浮かんで流れ乱れる現象。」⁽²⁶⁾とある。その蜘蛛の糸で織られた薄い布と、天の色とが重なったものが「碧羅の天」であり「碧羅綾」であろう。gossamer は西洋では秋の風物であるが、日本や中国ではかげろふ(陽炎)と混同され、春の現象扱いされている。たとえば劉禹錫(772~842)の引用句は「春日書懷」と題され、小野篁(802~852)の詩は承和9年(842年)仁寿殿の内宴において「春生」という詩題を与えられて、劉禹錫の詩に基づいて作られたという。『和漢朗詠集』においては「春興」の項目に入れられている。

ところで、『和漢朗詠集』には、「春夏秋冬」の四季に別けられた上巻の「春」の「鶯」という項目の中に、次のような和歌が載っている。

あさみどり春たつ空に鶯のはつこゑまたぬ人はあらしな 麗景殿女御⁽²⁷⁾ (73)

この歌は、立春のころの空を「あさみどり」と形容しており、先の415番の出典・作者ともに未詳の「かすみ晴れみどりの空ものどけくて」と通じる色調である。麗景殿女御は川口久雄の補注によると「代明親王の女莊子女王で、天曆4年村上天皇の女御となり、寛弘5年に死す。」⁽²⁸⁾とある。天曆4年は西暦では950年にあたる。また寛弘5年は1008年である。なぜそうした年代が問題になるかということ、次のような類歌が紀貫之作として伝えられているからである。

麗景殿の女御の屏風に

紀貫之

あさみどり春たつそらに鶯のはつねをまたぬ人はあらしな⁽²⁹⁾ (15)

この歌は第10番目の勅撰集『統後撰和歌集』(藤原為家撰、建長3年、1251年成立)の春歌上に収録されたものである。紀貫之の生没年には諸説があり定かではないが、没年としては天慶8年(945年)または天慶9年が有力とされている。したがって、麗景殿女御が川口久雄補注の女性と同一人物であるならば、紀貫之は莊子女王が女御となる以前に死んでいることになる。死んだ貫之が麗景殿女御の屏風に和歌を書くことは不可能であるので、為家撰の『統後撰集』が誤っているか、『和漢朗詠集』が間違っているか、どちらかということになるが、現在では真偽を確かめるのは容易ではなからう。

ただ、ここで指摘しておきたいことは、この歌が、当時の歌壇において屏風歌の名手として知られていた紀貫之の作とされたことである。また、紀貫之は、『古今集』『後撰集』『拾遺集』のいわゆる三代集時代の権威として、三代集の各歌集の最高歌数を誇っていた。この歌は、そうした紀貫之の作とさ

れることで、その価値を高められたと言えよう。そして、「あさみどり」「春たつそら」「鶯のはつね」の組合せは、王朝人の美意識の中に確固たる位置を占めたのではなからうか。

4. あさみどりの空

勅撰歌集の中で、空の色を形容する言葉として多いのは「あさみどり」と「みどり」であって、それぞれ8首を数えることができる。概して、晴れた空は「みどり」と形容されたのである。勅撰歌集以外にもそうした空は数多くあるのだが、和歌の世界では勅撰歌集が常に手本であり、「本歌どり」の本歌も勅撰歌集（とくに『新古今和歌集』までの八代集と、さらに『新勅撰和歌集』『続後撰歌集』を加えた十代集）から取られることが大半であったからである。

まず「あさみどり」から考察を進めよう。『国語大辞典』（小学館、1981年）によると「あさみどり（浅緑）」は「①薄い緑色。薄く染めた緑色。またはその物。」とあり、「②枕詞（浅緑色をしているところから）「糸」「野辺」「霞」などにかかる。」とあり、「③催馬楽。呂（りょ）の歌の曲名。」とある。

①の語義の例歌としては、次のような『万葉集』巻第十の和歌を挙げることができよう。

あさみどりそ 浅緑染め懸けたりと見るまでに春の楊は萌えにけるかも⁽³⁰⁾ (1847)

この歌の上三句は次のような『催馬楽』の「浅緑」で用いられている。

あさみどり こ はなだ
浅緑 濃い縹
染めかけたりとや見るまでに
たまひか したひか
玉光る 下光る
しんきやうすずか しだ やなぎ
新京朱雀の垂り柳
またはた るとなる
せんざいあきはぎはでしこらほひ しだ やなぎ⁽³¹⁾
前栽秋萩瞿麥唐葵 垂り柳

このように、「浅緑」は『万葉集』ならびに『催馬楽』においては、春の楊柳の新芽の形容として使われている。また「みどり」自体が本来色名ではなく、「新芽」や「若枝」の意であったと言われる。⁽³²⁾

②の枕詞としての「あさみどり」は、『古今和歌集』の「序」にも引用された、僧正遍昭（良岑宗貞、816～890）の次の歌が有名である。

西大寺のほとりの柳をよめる 僧正遍昭
あさみどりいとよりかけてしらつゆをたまにもぬける春の柳か⁽³³⁾ (古今集27)

また「浅緑」が「野辺の霞」にかかる枕詞として使われている例としては、次のような菅原道真（845～903）の歌を挙げることができよう。

菅家万葉集の中

浅緑のべの霞はつつめどもこぼれてにほふ花ざくらかな⁽³⁴⁾

以上のように、「あさみどり」は「春の柳」の新緑や、そうした新緑の色を反映した「春霞」を形容する語として使われてきたのであるが、やがて春の「空」の色を表現するのにも使われるようになった。次の『後拾遺和歌集』（1086年以降成立）の歌はその一例である。

新左衛門

はるがすみたちいでむこともおもほえずあさみどりなるそらのけしきに⁽³⁵⁾(907)

第五代勅撰集の『金葉和歌集』（1124年以降成立）には次のような歌が載っている。

少将公教母

あさみどりかすめるそらのけしきにやときはの山ははるをしるらん⁽³⁶⁾(金葉三奏本・5)

平安末期から鎌倉時代になると、仏教の影響が和歌の世界にも濃く表われる。源平の戦いなど、乱世の時代を迎えて、末法思想が貴族たちの心をつかんだからであろう。

後法性寺入道前関白家百首歌に、般若心経、色即是空、空即是色 皇嘉門院別当

くももなくなぎたるそらのあさみどりむなしき色もいまぞしりぬる⁽³⁷⁾(続後撰集、608)

『続後撰和歌集』には先に挙げた紀貫之作とされる短歌も載っているが、ここでは省略する。

次の歌は『続千載和歌集』（1320年）に載ったものであり、『新編国歌大観』では「朝みどり」とあるが、内容的にはもう一つ後の歌に通じるものがあり、「浅みどり」の意味で使われていると思われるので、ここに掲げることにした。

宝治二年後嵯峨院に百首歌たてまつりける時、春雪 前大納言為氏

かげろふのもゆる春日の朝みどりかすめる空も雪はふりつつ⁽³⁸⁾(22)

弘安元年龜山院に百首歌たてまつりける時 入道前太政大臣

あさみどりかすめる空は春ながら山かぜさむく雪はふりつつ⁽³⁹⁾(23)

両歌は「春の雪」を主題とし、そこに「かすめる空」を配置して、その対照の妙を歌おうとしているが、その春の空の色は「あさみどり」と形容されるのである。宝治2年（1248年）の作は、弘安元年（1278年）の作の30年前の作であり、二条家の祖である藤原為氏の歌はあとの歌の本歌となっていると思われる。それゆえ、『続千載和歌集』では両歌を並べて掲載したのであろう。

次の歌は「あさ野の原」の色と、空の色とが溶けあって、「浅緑」にかすんでみえる「春雨」の歌である。

野春雨をよめる

藤原隆祐朝臣

滝の上のあさ野の原の浅緑空にかすみて春雨ぞふる⁽⁴⁰⁾(統後拾遺・61)

最後に引用する「あさみどり」の空の歌もやはり春の歌である。

伊勢大輔家歌合に

よみ人しらず

あさ緑春の空よりちる雪に梢の梅もまがひぬるかな⁽⁴¹⁾(新千載・48)

以上8首、勅撰歌集から引いた「あさみどり」の空の歌は、いずれも春の景色を歌ったものであり、厳しい冬が過ぎて、生命のよみがえりを感じさせるものが「あさみどり」の空である。しかしながら、まだ春浅く、冬を象徴する「雪」の白もまじる。早春の花である「梅」の白さも春の空の「あさみどり」と対比される。「あさみどり」は早春の草木の緑を反映した色であると言えよう。そして、春の空や霞の色を「あさみどり」と賞でる王朝人の美意識は千年近く引きつがれていくのである。たとえば次の歌は本居宣長(享保15年・1730年～享和元年1801年)の『鈴屋集』(寛政10年・1798年～同11年・1799年刊)の中に見られる歌である。

雲雀

浅みどり霞の色に一しほののどけさそへてなくひばりかな⁽⁴²⁾(214)

5. みどりの空

勅撰和歌集の中には「みどりの^{そら}空」と明示されたものが8首ある。

その中でもっとも古いのは次の藤原師氏(913年?～970年)の歌であろう。

題しらず

大納言師氏

ひさかたのみどりのそらのくもまよりこゑもほのかにかへるかりがね⁽⁴³⁾(49)

この歌は第九代勅撰集の『新勅撰和歌集』(藤原定家撰、1235年成立)の「巻第一春歌上」に収録されたものである。春になって北へ帰る雁と「みどりの空」を組み合わせたもので、「あさみどり」と同じく春の空であるが、すでに早春ではなく、仲春から晩春へ向かおうとしている。

製作年代の明らかなもので次に古い歌は、『新拾遺和歌集』(1364年成立)の「巻第九羈旅歌」に収録されたこの歌であろう。

保延元年内裏歌合に、海上遠望

大炊御門右大臣

見わたせば緑の空に波かけてとまりもしらぬ舟出しにけり⁽⁴⁴⁾(827)

保延元年とは西暦1135年であるから、師氏の歌との間が200年近くあるようだが、この間に、先に引いた作者・製作年代未詳の歌「かすみ晴れみどりのそらものどけくてあるかなきかにあそぶ絲遊」が入

るかもしれない。また「絲遊」のモチーフから考えると、こちらの方が漢詩に近く、時代も師氏より古いことも考えられる。いずれにせよ、「みどりの空」は9～10世紀に現われて、長く続いていくのである。

次に年代が古いのは久安6年(1150年)とある藤原俊成(1114年～1204年)の歌であろう。

久安六年崇徳院に百首歌たてまつりれるに 皇太后宮大夫俊成
ながめするみどりの空もかきくもりつれづれまさる春雨ぞふる⁽⁴⁵⁾(102)

この歌は第十四代勅撰集『玉葉和歌集』(1313年成立)の「巻第一春歌上」に載ったものである。

俊成には創作年代の明らかな「みどりの空」の歌がもう一首勅撰集に載っている。それは正治2年(1200年)に作られた歌であり、俊成87歳の老境を伺わせるものがある。『新千載和歌集』(1359年成立)に収録されたもので、やはり春の歌である。

正治二年百首歌たてまつける時 皇太后宮大夫俊成
いかへり春のわかれををしみきぬみどりの空もあはれとはみよ⁽⁴⁶⁾(187)

あとの4首はかならずしも製作年代は明らかでないので、収録年代の順に並べてみよう。

道助法親王の家に五十首歌より侍りけるに、山花 西園寺入道前太政大臣
さくらさく山はかすみにうづもれてみどりの空にのこるしら雲⁽⁴⁷⁾(61)

この西園寺公経(1171年～1244年)の歌は『続拾遺和歌集』(1208年成立)の「巻第一春歌上」に載ったものであるが、他の3首はいずれも秋の歌である。

前太宰大貳俊兼
月のぼるゆふべのやまに雲はれてみどりの空をはらふ秋かぜ⁽⁴⁸⁾(風雅集・586)

前大納言為世家に百首歌よみける時 惟宗光吉朝臣
雲かかる尾のへの松を出初めてみどりの空にはるる月かけ⁽⁴⁹⁾(新千載集・386)

権中納言経定家歌合に、月 大蔵卿行宗
雲はれてみどりの空にすむ月やあまつ乙女の鏡なるらん⁽⁵⁰⁾(新千載集・387)

これらの3首はいずれも「秋の月」と「みどりの空」を組み合わせたものである。

以上のように、勅撰歌集に見られる「みどりの空」は春の空か、秋の夜空かに限られている。王朝の歌人たちには、夏の入道雲の立つ青空や、秋の澄みきった青空、または冬の厳しく凍てついた青空を歌う風習はなかったようである。そして、早春の「あさみどり」の空、または春ならびに秋の「みどりの空」を美しいものとした。そうした美意識は、江戸時代後期の上田秋成(1734年～1809年)にも引きつ

がれ、『藤篋冊子』(文化2・3年、1805・1806年)には次のような歌が残されている。

ひな曇る桜がもとを立ちくればみどりの空にかをる春かぜ⁽⁶¹⁾(130)

6. おわりに

文学に現われた「青空」のイメージを追求しているうちに、いつしか日本人の「空」のイメージを経て、「みどりの空」にたどりついてしまった。

現在の日本人には「青空」よりも「みどりの空」の方が特殊で詩的な印象を受けると思われる。しかし、歴史的にたどってみると「青空」は和歌には一切表現されず、蕉門の俳諧にいたって、「青空」や「青き空」が表現されるのである。そこには「青き空より雪のちらめく」のような冬の青空もあり、また「くわりりと雲の青空になる」という夏空を思わせる青空もある。また、やはり蕉門の服部嵐雪(1654年～1707年)の句集『玄峰集』の「秋之部」には次のような秋の夜空の句もある。

青空に松を書たりけふの月⁽⁶²⁾

和歌の世界では「青空」は受け入れられなかったが、漢詩には次のような「青天」を詠じたものが『和漢朗詠集』に2首収められている。その一つは白樂夫の「眺望」という詩である

風白浪を翻す花千片 雁青天に點ず字一行 白
風翻白浪花千片 雁點清天字一行 白⁽⁶³⁾

もう一つは、三善善宗作とされる「屋舎壊」(善宰相清行ともあるので、あるいは三善清行(847年～918年)の作かも知れない)という詩の一句に見られる「青天」である。

曉になんむとして簾の頭に白露を生す 終宵床の底に青天を見る 善宗
向曉簾頭生白露 終宵床底見青天 善宗⁽⁶⁴⁾

なぜ「青天」は和歌の世界に受け入れられず、「碧落」「空碧」「碧羅」「碧羅綾」の「みどり」が受け入れられたのか。いまはただ王朝貴族の美意識のなせるわざとのみ述べておくしかない。ただその共同主観的美意識も創造主観としての美的主観が打ち壊し、あらたな美意識を構築していくことを「青空」という一事例に見たのである。

注

- (1) 浅沼圭司「美的対象」、竹内敏雄編修『美学事典増補版』（弘文堂、1974年）185頁。
- (2) 大野晋「日本語の色名の起源について」、大岡信編『日本の色』（朝日新聞社、1976年）187頁を参照のこと。
- (3) 同書、193頁。
- (4) 同書、同頁。
- (5) 中村俊定校注『校本芭蕉全集・第5巻・連句篇（下）』（富士見書房、1989年）34頁。
- (6) 同書、172頁。
- (7) 同書、扉には「八九間空で雨降柳かな」の芭蕉真蹟の添削原稿が写真版で載っている。
- (8) 同書、168頁。
- (9) 桜井満訳注『現代語訳対照万葉集（下）』（旺文社、1975年）15頁。
- (10) 同、（中）（旺文社、1974年）327頁。
- (11) 同書、71頁。
- (12) 同書、134頁。
- (13) 同書、114頁。
- (14) 同書、112頁。
- (15) 同書、115頁。
- (16) 同書、302頁。
- (17) 同書、401頁。
- (18) 中西進『万葉集全訳注原文付（2）』（講談社、1980年）340頁。
- (19) 同書、同頁。
- (20) 桜井満、前掲書（中）、473頁。
- (21) 川口久雄校注「和漢朗詠集」『日本古典文学大系73 和漢朗詠集 梁塵秘抄』154頁。
- (22) 同書、同頁。
- (23) 同書、183頁。なお同書では作者は「同じ」となっているが、これはその前の詩の作者と「同じ」ということであって、明らかに「白」（楽天）のことなので、本稿では「白」とした。
- (24) 同書、51頁。
- (25) 同書、52頁。
- (26) 同書、51頁。
- (27) 同書、65頁。
- (28) 同書、261頁。
- (29) 新編国歌大観編集委員会編『新編国歌大観・第1巻・勅撰集編』（角川書店、1983年）288頁。
- (30) 中西進、前掲書（2）、311頁。
- (31) 武田祐吉編『神楽歌 催馬楽』（岩波書店、1935年）101～102頁。
- (32) 『時代別国語大辞典 上代編』（三省堂、1987年）711頁では次のように「みどり」について説明している。「みどり色。（中略）元来色名ではなく、新芽、若枝をいう語といわれる。中世の日葡辞書、中華若木詩抄や、現代諸方言にも、その意に用いられることがある。新芽のように生まれ

たばかりの子がミドリコである。」

- (33) 『新編国歌大観・第1巻・勅撰集編』11頁。
- (34) 同書、66頁。
- (35) 同書、131頁。
- (36) 同書、159頁。
- (37) 同書、300頁。
- (38) 同書、482頁。
- (39) 同書、同頁。
- (40) 同書、526頁。
- (41) 同書、600頁。
- (42) 『新編国歌大観・第9巻・私家集編V』（角川書店、1991年）458頁。
- (43) 『新編国歌大観・第1巻』260頁。
- (44) 同書、667頁。
- (45) 同書、423頁。
- (46) 同書、603頁。
- (47) 同書、358頁。
- (48) 同書、566頁。
- (49) 同書、607頁。
- (50) 同書、同頁。
- (51) 『新編国歌大観・第9巻』530頁。
- (52) 服部嵐雪「玄峰集」『日本名著全集・江戸文藝之部・第27巻・俳文俳句集』（日本名著全集刊行會、1928年）174頁。
- (53) 「和漢朗詠集」前掲書、210頁。
- (54) 同書、187頁。

発行日 1993年2月1日
編集 広島比較文化研究会
発行所 広島大学総合科学部
比較文化研究室
住所 広島市東区千田町1-1-89
電話 082-241-1221
— 4月1日より下記へ移転 —
住所 〒724 東広島市鏡山1-7-1
電話 0824-22-7111
印刷 星屋印刷