

書評

篠原資明

『まず美にたずねよ 風雅モダンへ』

岩波書店、2015 年

渡辺洋平

まず美にたずねよ——本書は、美学者にして詩人、批評家でもある著者による芸術哲学の書であるとひとまずは言うことができるだろう。とはいえ、この謎めいたタイトルは一体なにを意味しているのであろうか。この問いに答えるための手がかりを、著者自ら「はしがき」に記してくれている。曰く、この言葉は、「美そのものを追求するかの学問」というプラトンの言葉（『饗宴』）を自分なりに受けとめようとしたものである。ここから次のふたつのことを読みとることが可能であろう。ひとつは、芸術についての哲学的思索は、さまざまな美、すなわちさまざまな芸術実践にたずねることではか始まらないということ。すなわち、哲学者もまた、芸術による「生成に居合わせる主体となるほかない」（17 頁）ということ。もうひとつは、芸術についての哲学的思考を、ドイツで発生し展開した近代美学の系譜から解放すること。

まず第二点目からはじめよう。美学の学説史や哲学事典等にも記されているように、今日日本において用いられる「美学」という言葉は、元はドイツ語の「Ästhetik」やフランス語の「esthétique」に対する翻訳語として生まれたものであり、これら西欧の言葉もまた、ベルリン生まれのドイツ人、アレクサンダー・ゴットリープ・バウムガルテンによって 18 世紀半ばに作られたラテン語「aesthetica」に由来している。したがって、美学という学問自体、18 世紀ドイツにおいて生み出されたものであった。バウムガルテンによって感性的な認識の学として生みだされた美学＝感性論（「aesthetica」は、感覚を意味する古典ギリシャ語 αἰσθησις に由来する）は、カントを経てシェリング、ヘーゲルに至ることによって明確に「芸術の哲学」として規定されることになる。これがドイツ近代美学の一般的な見取り図であると言ってよいだろう。

それに対し、本書は全く異なる芸術についての哲学的思索の系譜を描き出す。それは特に人間の想像力の位置づけにかかわる。著者によれば、16 世紀から 17 世紀にかけて、人間の主要能力を三つに分け、それぞれに特定の学問を対応させるという傾向が出てきた。その嚆矢とされるのが、スペイン人フアン・ウアルテの『諸学のための才知の検討』（1575 年）である。そこでウアルテは、人間の才

知（＝知性）を悟性、記憶、想像力の三つに分け、それぞれに複数の学問を振り分けていたのである。たしかにこの時点では、想像力には詩や音楽、絵画といった諸芸術だけでなく、数学や天文学、軍学といったものも振り分けられており、いまだ雑然とした分類にとどまっていた。しかし続く17世紀におけるフランス・ベーコンの『学問の進歩』（1605年）になると、記憶、想像力、理性の各能力に、歴史、詩、哲学がそれぞれ明確に対応されることになる。こうしたベーコンによる分類は18世紀フランスの百科全書派に受け継がれ、やがて想像力は芸術全般の担い手とされるようになる。そして芸術活動に人間精神そのものの黎明を見出す19世紀から20世紀のイタリア人、ベネデット・クローチェにおいて、近代美学はひとつの到達点に至るとみなされるのである。

クローチェにとって精神は、その最初の段階ですでに想像力によってイメージを形成するという能動的な作業を行っており、この意味で直観とはすでに表現である。そして芸術とはこのような表現活動が顕在化したものに他ならず、美とは成功した表現なのである。本書のタイトルにある「美」もまた、こうした成功した表現としての芸術活動を指しているように思われる。「まず美にたずねる」といっても、その「美」とは必ずしも「美しいもの」であるとは限らないのである。このことは、本書で言及されている芸術実践が、一般的に「美しい」とされるものに限らないことから明らかであろう。以上のように、「まず美にたずねる」とことは、従来とは全く異なる芸術哲学の系譜を明らかにすることを可能とする。

続いて第一点目の検討に入ろう。さまざまな美＝芸術にたずねながら哲学を紡ぐこと、これは具体的な芸術実践とともに哲学することであり、本書全体の論旨とかかわる問題である。ふたたび「はしがき」が読解の方向性を与えてくれる。すなわち、「美への問いかけが、モダン、ポストモダン、風雅モダンという具合に深まっていくように思われるというのが、本書の基本的な趣旨である」。したがって、本書は、さまざまな芸術実践とともにモダンの諸形態を論じるものであると言えることができるだろう。

とはいえ、この「はしがき」の表現は誤解を与える可能性がある。というのも、本書で論じられるモダンの三形態は、必ずしも時間的な順序として想定されていないからである。それは、江戸時代の茶人、作庭家、建築家として知られる小堀遠州や、さらに時代を遡った室町中期の僧であり、連歌師でもあった心敬がポストモダンのとされていたり、風雅モダンの典型例として芭蕉が挙げられていたりすることからも見て取れる。本書においては、モダンからポストモダンへ（さらにはポストポストモダンへ？）といった直線的で進歩主義的な歴史観が退けられているということは、おさえておかねばならない点である。

以上を確認した上でモダン、ポストモダン、風雅モダンという三つの「モダン」

のありようを確認してみよう。西欧の近代諸語におけるモダンは、著者も指摘するように、「新しい」を意味するラテン語の形容詞「modernus」に由来する語である。したがって、モダン、ポストモダン、風雅モダンという三つの「モダン」は、新しさの三つの様態を表すものだということになるだろう。「新しさの称揚は、モダンの根幹をなす思想だった」のであり、「問題は、それがどのようなかたちで表れるか」(29頁)なのである。

まずはモダンから。形容詞を持たないモダンは、新しさをひたすらに目指すという方向性をもっている。それは本書においてモダンの典型例として繰り返し言及されるのが、20世紀初頭のイタリアで起こった未来派であることから見て取れよう。未来派は、少なくともそのマニフェストにおいては、科学技術の発展によって可能となった近代文明に即した生の改革を目指していたと言える。未来派最初の宣言である「未来派宣言」における「咆哮しつつ掃射弾のように走行する自動車は、サモトラケのニケよりも美しい」という言葉は、自動車という発明によって「速度の美」という新たな美が生まれたことを言祝いでいる。

しかし未来派がモダンの典型例とみなされるのは、単に新しいものを称揚しているからではない。未来派が典型的なモダンでありうるのはむしろ、新しさの称揚の裏側として、過去の廃棄を謳っていたからである。「未来派宣言」において、指導者マリネッティは、速度の美を称賛するだけでなく、博物館や図書館の破壊をも主張していた。博物館も図書館も、どちらも過去の文物を保管し、展示する場である。したがって、未来派における新しさの称揚は、過去を破壊するというベクトルを伴っているのであり、過去を破壊しながら未来へと進んでいく直線的な歴史観こそモダンのあり方を規定するものなのである。こうしたモダンのあり方は、芸術の世界においてはさまざまなアヴァンギャルド運動の中に見出されることになるだろう。

このように、過去を顧みることなく未来へと突き進むモダンに対し、ポストモダンは「複数の過去と共生しようとする繊細な優しさがあると、一応はいえるかもしれない」(197頁)。とはいえポストモダンの身ぶりにおいて、過去はそのままだに保存され、再訪されるわけではない。ウンベルト・エーコの言葉にあるように「この再訪は、アイロニーとともに、無邪気でないやり方でなされねばならない」(194頁)のである。明言されているわけではないが、本書で言及されている森村泰昌はその例となるだろう。森村といえば、作中人物に扮して過去の名画の中へと入りこんだセルフ・ポートレート写真で知られている。写真という近代の発明品を用いて過去へと入りこむ森村の身ぶりは、それ自体が過去との共生する新しさと言えるだろうか。しかし重要なのは、この過去との共生が、思想も含めた「現代の装備一式をたずさえていくほかない」(174頁)ことである。森村は

それによって過去と現在のあいだに、言いかえれば「痕跡と現前の〈あいだ〉」に「〈別様に〉の二重生成」(14 頁)を生じさせることになるのである。「事実、そのつど対象とする作品について作業を進めながら、森村は、その作品についての彼なりの読みを提示せざるをえず、その読みはもとの作品を見るわたしたちの視線にも、はねかえってくるのである」(174 頁)。これこそまさに、過去へのアイロニカルな再訪と言えないだろうか。

最後の「風雅モダン」はどうだろうか。それは芭蕉の『奥の細道』に典型的に見られるように、過去を「さびしむ」という情趣に裏打ちされる新しさのあり方である。芭蕉は、「新しきは俳諧の花也」(『三冊子』)という言葉を残していることからわかるように、一方には新しさを称揚する面をもっていた。しかし他方では、『奥の細道』の元になった旅が、西行をはじめとする歌人たちの歌枕をたずねる旅であり、源義経に代表される非業の死を遂げた武将たちをたずねる旅でもあったように、過去をさびしむという無常への傾向ももっていた。それゆえに、芭蕉においてさびしむという感取のありようは、「わが身も、自然も、たえず新しみつつさびしまれるほかない無常なありようを示す」(31 頁)のである。この「新しみつつさびしむ」というありようこそ、現在と過去のあいだ、すなわち〈いまかつて間〉のもっとも深いありようなのであり、風雅モダンを定義するものなのである。著者は、「風雅とは自然を友とすること」だと言う。しかし「自然を友とすると、われも無常、自然も無常との思いで、自然と生成を友にすること」に他ならないのである(29/188 頁)。

このように見てくると、とりわけ風雅モダンが日本的な美のありようであることに気付かされる。著者が噴水と滝を例にとりながら西洋と日本を対比しているように、西洋文明が技術力によって自然を支配し、圧倒しようとしてきたのに対し、日本人は古来より自然を友としてきたのである(184-186 頁)。この自然を友とするありようは、月を友とすることで「無常すなわち成仏」という悟りにもなるだろうし(第七章)、河原温の「Today」シリーズのように太陽を友とすることで、一日一日を新しみつつさびしむことにもなるだろう(第一章)。だが、いずれにしても、「風雅の根底には無常観がある。自然と友とするにしても、それは自然も自分も無常ではかないものだ」という思いに裏打ちされているのだ(188 頁)。それゆえに、風雅モダンにおいて、新しむことはかならずさびしむことを伴うのである。

以上のモダンの分類が本書の骨子であると言うことはできる。とはいえ、本書の拡がりがこの図式におさまるものではないこともまた確かである。ざっと列挙するならば、第二章では、機械装置の普及に伴う機械的心性の一般化とそれに対する反発が、ルネサンス期から 20 世紀に至るまで、芸術と関係づけられなが

ら歴史的かつ思想史的に跡づけられ、第三章では、典型的モダンとされる未来派が、稲垣足穂を介することで脱”肚”築される。第四章、第五章では、著者独自の軟体構築論から「衣服内存在」としての人間が論じられ、フィギュアから甲冑やロリータ・ファッション、ヤノベケンジからキティちゃんまでが登場するとともに、今では世界語となった「かわいい」という現象が一種の美的カテゴリーとして図式化されている。第六章では活人画をテーマに、映画から歌舞伎、ストリップやボディ・ビル、さらには三島由紀夫や、上でも言及した森村に至るまでがつぎつぎと登場してくる、といった具合である。

ルネサンス以降の芸術・思想を横断しつつなされるこれらの議論の詳細は実際に本書を読んでいただくしかないが、著者がかねてから提唱してきた「まぶさび」について触れないわけにはいかないだろう。まぶさびは、「まぶしさ」と「さびしさ」をかけあわせた著者による造語であり、心敬の「ひえさび」や遠州の「きれいさび」等に代表される「さび」の系譜に連なる新たな美的理念として生み出されたものである。ここには人工的な光の開発・使用に結びつく「まばゆさ」への感性と、ガラスをはじめとする透明素材の開発・使用と結びつく「すきとおる」への感性が、19世紀後半から育まれてきたという洞察がある。1851年にロンドンで開かれた第一回万国博覧会の会場として建造されたクリスタル・パレス、パリのルーブル美術館のガラスのピラミッド、京都の霊源皇寺にある透静庵といった建築物がその代表例として挙げられている他、オノ・ヨーコや寺田就子、宮永愛子、徳田憲樹の作品、ジャン・ヌーヴェルや伊東豊雄によるガラス建築やローマのサンタ・マリア・デッリ・アンジェリ教会までもが言及され、論じられている（第七章、第八章、終章）。このように「まぶさび」は、必ずしも日本的なものにだけあてはまるものではない。しかしそれにもかかわらず、「まぶさび」という「さび」に連なる言葉が使われているのは、『すきとおる』と『まばゆさ』を、『さび』の心で受けとめてこそ、『まぶさび』なのである」（203 頁）との思いが込められているからであろう。

著者によれば、「さび」とは、「孤独感と無常観、そして無常と表裏一体の永遠という、三とおりの意味合いが込められた言葉」（222 頁）である。したがって、ここで語られる「さび」が、無常観を伴うということを忘れてはならない。「無常すなわち永遠という、そのことこそ、『さび』という語に託されてきたもっとも深い意味」なのであり（188 頁）、このような思考に到達することこそ、悟りであり、成仏と呼ばれてきたものなのである。したがって、まぶさびとは、現代の美的理念であるとともに、一種の宗教的な理想でもある。無常ではかないものを受け入れ、肯定すること、時間の中を生きることとは、新しきものとさびしみのあいだを生きることには他ならないのである。