

日本趣味から中世趣味へ

東洋美学の形成と近代都市文化の危機意識

稲賀 繁美

国際日本文化研究センター

ひとくちに「日本の美意識」というが、いったい万古不易の「日本の美意識」といったものが存在したのだろうか。むしろ時代の移り変わりとともに、日本を代表する美意識も変貌を遂げた。その展開の様を通史として描きあげようとする試みもなされた。と同時に、そこに通底する特質を見極めようとする研究もまた営まれる。だが今回は、こうした美意識をめぐる主張や学説が、いかにして様変わりしたのか、その変貌を、時代や社会の要請との関数において分析してみたい。

19世紀の後半、ヨーロッパでは日本美術への関心が高まった。これを一般に日本趣味と呼ぶ。だがこの潮流は20世紀を迎えると、急速に退潮してゆく。それに替わって、まず日本美術の古典性を強調する主張が盛んになる。これは、日本の公的な行事の一環として1900年パリ万国博覧会における日本美術の展示およびフランス語による『日本美術史 (*L'histoire de l'art du Japon*)』編纂事業に顕著にみられる。だがそれにつづく日露戦争を経た時期以降、徐々に中世趣味に日本美学の焦点を見定める説が主流を占めるようになってゆく。そこにはいかなる文化背景や時代の変遷があったのか。それを日本の外からの眼差しと、それへの日本側の応答との交差のうちにたどってみたい。

万国博覧会を通じた、日本美意識への開眼

日本人が欧州の万国博覧会を初めて見学したのは、1862年のロンドン万国博覧会のおり。まだ公式の参加は果たしていないが、このとき駐日公使だったラザフォード・オールコックの個人的に収集した陶磁器や日用雑器などが、日本の物品として展示されている。おりから幕府の遣欧使節がロンドンに滞在しており、会場を訪れた羽織袴姿の徳川の武士たちが、なによりも公衆の好奇の眼差しに迎えられた。そして自分たちが関心の的になっていることは、当の日本人たちも意識していたことが、当時の記録からも確認できる。だ

が一向のうちのひとり、淵辺徳三などは、オールコックによる出品を目にして、これではとうてい見るに耐えないと、不満を述べている。外国で日本がいかに展示され、公衆の目に触れるか、すなわち「外から見た日本の美意識」を日本人たちが敏感に意識したのは、このロンドン博覧会が最初だろう。

5年後の1867年には、第二帝政下のフランスで、1855年以来2度目の、パリ万国博覧会が挙行される。このときは、江戸幕府だけでなく、薩摩藩や鍋島藩も独自に物産見本を出品していた。このため、どちらが日本を代表するのかについて、パリで小競り合いまで発生している。将軍慶喜の名代としては、当時若干12歳の徳川昭武がフランスの首都を訪れていた。そのまだ幼げな東洋の貴公子は新聞の注目するところとなった。また昭武は、印象派の画家たちの周辺にいた画家、ジェイムズ・ティソを「図画教師」として洋画の勉強に精を出す。ティソは日本の和服、小袖などをいち早く画題に取り入れて日本趣味に先鞭をつけ、話題を撒いていた画家だった。批評家のエルネスト・シェノーの回想によれば、この時期から日本美術への関心が一部の芸術家たちのあいだでは急速に高まった。作家のゴンクール兄弟や、版画家のブラックモン夫妻などが、浮世絵版画に関心を示したのも、これに前後する時期からだった。最初は同時代の作品が、陶磁器の包み紙として渡ったなどという回想記事もみられる。ブラックモンは北斎、広重など、日本伝来の動植物画譜から家禽や魚、蝦などのモチーフを取って、絵皿に自在に配置して絵付けを施した。このセルヴィス・ルソー食器セットが、人気を博したことが知られている。

さらに10年後の1878年のパリ万国博覧会にいたるまでの時期が、ジャポニスムすなわち日本趣味の第1期といえようか。先に述べた批評家のシェノーは、陶磁器の装飾のみならず、浮世絵にあっても、中国風の左右対称を打ち破り、シンメトリーを無視した自由自在で奇抜な構図が多用されている点に着目し、それが

従来の西洋の美学にたいする、東洋からの挑戦となっていることを強調した。さらに木版画については、高度な多色彩色が精巧に施されているが、それがきわめて単純な手段によって安価に実現されている点に注目した。そして構図、色彩においてもたらされたこのような教訓が、欧州の革新的な芸術家たちにとっては、自分たちの模索に確証を与える役割を果たした、と述べている。

陶磁器に関して、ひとつだけ補っておけば、この時期、蜷川式胤の『観古図説・陶磁の部』が石版に詳細な手彩色を施した豪華版で出版されているが、これが従来の欧州における日本陶磁にかんする常識をすっかり塗り替えることになる。蜷川の著作はすぐさま大英博物館やセーヴル作業場の専門家たちの手元に届き、これによって産地や技法、年代の分類が一新された。だが影響は、それだけにはとどまらなかった。欧米の日本陶磁収集家の価値観は、どうやらこの書物によって抜本的におおきく軌道修正されたからである。

欧州ではロココ以来の伝統で、東洋の陶磁器に対する関心が著しく高かった。中国磁器の素材や製法が明らかにされ生産が始まるのは、まずマイセンで18世紀初頭(1710)、ついでセーヴルで18世紀の中葉(1768)になってのことだった。このため欧州の王宮や貴族たちの収集は、もっぱら白地に呉須の絵付けをした中国磁器から成り立っていた。日本製品もこの延長で、もっぱら薩摩や伊万里、九谷といった磁器に人気が集まっていた。明治初期の日本の輸出陶磁もこの路線を踏襲していた。

だが蜷川の著書が欧州に伝えられたこの時期から、収集家たちの関心は一転して茶陶へと向かう。この需要の様変わり、収集方針の変貌ぶりをもっとも象徴的に示すのが、マンチェスターのボウズ磁器コレクションが、ボストン出身のお雇い外国人教師、E.S.モースによって時代遅れの烙印を押され、収集家たちのみならず、作家たちの関心も、以降急速に陶器や炆器へ移っていった、という事実だろう。

興味深いことに、同じこの年、先にのべたラザフォード・オールコックは『日本の藝術と工業藝術』という著書を公にしている。そしてこの著書で元在日英国公使は、みずからの美的価値観を大きく転換している。従来の『大君の都(*The Capital of the Taicoon*, 1862)』では、オールコックによれば、日本はなお未開の国で

あり、美術と呼ばれるような分野は未発達のままの遅れた状態にある、とする認識を表明していた。ところが1878年の『日本の藝術と工業藝術』では、オールコックは見解を一転させ、美術と工芸とが未分化な状態にある日本を理想視する価値観を披瀝する。その背後には、あきらかにウィリアム・モリスのアート・アンド・クラフト運動へのオールコックの理解が裏打ちとなっている。さらにオールコックのこの立場は、フランスの大藝術にたいする、工業国イギリスの対抗心をも含みもつ見解だった。

こうした趣味の推移を体現していたのが、1889年のパリ万国博覧会だといってもよいだろう。好事家や作家の関心が磁器から陶器へと重点を移したのに即応するかのように、ここで関心を集めたのは、クリストフルやホーエンチェルの軟式陶器による自在な造形と、絵柄には拘泥せず、釉薬を自由に流し懸けする、いわば自然まかせの彩色だった。これこそ日本風の焼き物の趣味、とする理解が浸透するのは、この博覧会以降のこととみて間違いあるまい。この博覧会に際して建てられたのが、かのエッフェル塔だが、そこにも鋼鉄を用いた構造技術の発展とともに、そのなかで装飾的な要素をいかに調和させるかという課題が、いわば過渡的な妥協を見せている。事実、工業技術の発展とともに、工業藝術の振興が、サンシモン派の思想に染まった進歩的共和派の論客を中心として、国家事業として推進された。美術部門の出品規定をみても、工業を通じた美術の向上が、明確な出品方針として読み取れる。ガラス工芸で著名なエミール・ガレの活躍が注目されたのも、この博覧会の折のこと。そこには工業藝術を推進する行政的な配慮という制度的な恩恵に預かった企業家の姿がある。そして世紀末にむかう有機的な工芸造形が、ガラスや軟質陶器だけでなく、家具や鋳鉄などの領域まで横断し、時代の流行を代表する様式となってゆく。

1900年パリ万国博覧会と、日本美意識の刷新

その到達点となるのが、1900年のパリ万国博覧会だったことは、いうまでもあるまい。ファン・ゴッホ兄弟とも親しい関係にあった日本美術商のS.ビングは、1888年から3年間にわたり、『藝術の日本(*Le Japon artistique*)』と題する月刊美術雑誌を、それぞれ英独仏

3ヶ国語で計36冊発刊し、欧州における日本流行に確固とした底流を作り上げていた。そのビングはこの雑誌が欧米の美術家やデザイナーたちの見本として活用されることを、雑誌の巻頭言でも願っていた。実際90年代を迎えた欧米諸都市では、装飾という言葉が、美術の最先端を彩る標語となっていた。ビングはこの潮流を見極めたうえで、1900年のパリ万国博覧会ではこうした装飾美術による総合藝術にアール・ヌヴォーの名前を授け、これは世紀末転換期の欧米の美意識を支配するといって過言ではない流行を見せる。

ところが、この1900年に、日本政府は、これまでの欧州における日本趣味にまっこうから対立する日本の美意識を突きつける。その現場責任者となったのは、日本美術の欧州での流行をビングとともに競いあって主導してきた、日本人の美術商、林忠正だった。林を事務局長とする日本帝国委員会は、この機会に日本古美術展をパリで開催するとともに、フランス語版による大冊『日本美術史(*Histoire de l'art du Japon*)』を編纂・発行する。この古代仏教美術の展示と多色木版・白黒写真満載の図書出版に、当時の欧州の美術界は驚きを隠さなかった。これまで欧米人の我々は、18世紀以来の浮世絵版画や陶磁器こそが日本美術の精髓と信じてきた。ところがそこに、それよりも千年以上も以前に遡る、日本仏教美術の精華が、突如として姿を現した、と有力な美術雑誌 *Gazette des Beaux-Arts* は報じている。

この展示にさいして、万一輸送のための船が沈没でもして、宝物が失われたら、なんとするつもりか。このように天皇より御下問を受けた林は、その場合には腹を切ります、と奏上したむねの逸話が残されている。それだけの覚悟までして、林は日本の仏教美術の精髓の一斑をパリに輸送して公衆の目を触れさせようとした。その意図は、はたしてどこにあったのか。そこに日本側の国威発揚の意図があったことは、容易に想定できよう。実際、いかにジャポニズムがパリをはじめとした欧米主要都市で顕著となり、空前の日本美術流行が見られたにせよ、当時の欧米の価値観に照らせば、日本の美術品とは煎じ詰めれば陶磁器や青銅製品、七宝細工などの応用美術、あるいは浮世絵版画などの複製藝術に過ぎなかった。これではオールコックもかつて喝破したとおり、劣勢藝術の優品にすぎず、国際商品見本市ではそれなりの評価をうけたにせよ、

日本帝国に西欧先進国に匹敵する高級美術の存在する証とはなりえなかった。

実際これに先立つ1893年のシカゴ・コロンブス博覧会では、出品作品・製品の展示分類に関して混乱が生じていた。日本側は、自分たちの出品物は青銅製品や陶磁器の絵付けにしても、一品生産の作品は、単なる応用藝術にはとどまらず、そこには絵画や彫刻に決して劣らない藝術的価値がある、と主張した。そして米合衆国側の出品責任者たちを説得し、一部の高級青銅製品などを、むりやり産業館から美術館へと移動させて展示させることに成功している。ほかならぬ林忠正が後押しをした、鈴木長吉の《十二の鷹》などがその好例であり、これは金工作品から金属彫刻へとめでたく昇格し、美術館2階の欄干のうえ、という特権的な場所に陳列されている。だが、こうした措置は、かえって久米桂一郎のような画家から反対意見を蒙った。いわく、きちんと欧米の美術と工藝の区別を尊重して出品をしないことには、かえって日本には高級藝術という範疇が不在であるとの、間違った印象を、欧米の観衆に与えかねない、というわけである。

そして、美術品の範疇をめぐる出品規定は、欧州のバリの1900年の万国博覧会では、8年前の北米新興国のような鷹揚な措置を許すものではなかった。その背景には美術行政に関して、89年の状況に危機感を募らせていた保守派の政治家や美術学校教授、美術アカデミー会員たちが、進歩派の工業藝術推進論者たちを、美術展示部門から排除していた、という舞台裏もある。いわば美術における価値判断にあっては、むしろギリシアやローマの古典に規範を見る価値観がふたたび権威を発揮しようとしていたのが、1900年パリ万国博覧会だった、といって過言でない。それを予期していた、とまではいえまいが、日本側はまさにそうした古典主義の復活を印象づける環境に、日本の仏教美術の古典を代表するような作例を持ち込んだことになる。西洋におけるアテネやローマに匹敵する位置を占めるのが、東洋においては奈良であり京都である、とする。ここには古代都市文化の図式的な東西類比という、趣向が取られている。いささか誇大妄想にも近いこの日本側の思い込みは、こと日本古美術の展示と『日本美術史(*Histoire de l'art du Japon*)』の発刊に関するかぎり、裏切られることなく、パリそして欧米の専門家に受け入れられてゆく。

岡倉覚三『茶の本』と禅の美意識

ここで岡倉覚三に視点を移そう。岡倉は1898年に醜聞にまみれて、東京美術学校長のみならず帝国博物館からも辞職せざるを得ない立場に追い込まれていた。そのため岡倉は仏語による『日本美術史』編纂事業には実質的には関与できないままで終わっている。だが、その骨格となる美術史構想は、1901年から翌年にかけてのインド滞在で成稿を見た、英文による『東洋の理想(*The Ideal of the East*, 1903 in English)』に語られている。

冒頭にみえる「アジアはひとつ(*The Asia is one.*)」の標語は、あまりに有名だ。この文句は、後の第二次世界大戦のうちに、日本の超国家主義に思想的先鞭をつけたものとして政治的に利用あるいは悪用された。このため、日本の敗戦後には、岡倉の著作は、日本の対外膨張を正当化する言説の悪しき代表として批判されることが多かった。だが岡倉の著書冒頭の言葉は、20世紀初頭の岡倉のベンガル滞在の文脈でみるならば、まったく異なった意味合いで述べられた言葉だったはずだ。大英帝国による蚕食により分割統治の下にあったインドの知識人たちとの連帯を謳い、それを文化および美の次元で主張したのが、この言葉の元来の意味だった。インドはひとつであらねばならない。そして同じ東洋人として、西欧列強の脅威の下にあるアジアは、ひとつの有機的な文化的統一体として解釈されねばならない。その文化的統一性を歴史的に具現した「理想」として、アジアの東端に位置する日本列島の文化史を描くのが、『東洋の理想』だった。

岡倉はついで日露戦争期には北米ボストンに滞在し、ここで、『日本の覚醒(*The Awakening of Japan*, 1905)』を脱稿する。これは日本がロシアに対して戦端を開かざるを得なかった状況を、北米あるいは英語圏の知識人層に訴えることを目的とした書物。そのかざりでnationalisticな性格の濃い書物であった。ボストン美術館での岡倉の初期の仕事を見ても、東洋美術の存在を西洋にたいして正当に認めさせたい、というアジアの自意識は否定できまい。それは勢い、西洋美術史に匹敵するものとして、東洋美術史を描くという、対抗言説を要求する。岡倉は直接には最終的な編集には関与しなかったが、1900年の万国博覧会に際して編纂された『日本美術史』は、そうしたアジアの民族意

識を体現した出版であった。それは、文部官僚として岡倉の上司であった、九鬼隆一が寄せた序文からも明らかだろう。そこで九鬼は、アジア美術の精髓は、もはやインドにも中国にも残存せず、日本にのみ存する。その意味で日本こそは東洋美術の宝物館である。また本書のような編纂事業は、現在のアジアにあって、ただ我が大日本帝国のみが、これをよく実現できる、と豪語していた。ちなみに、この著書の日本語版は『稿本大日本帝国美術略史』と題されている。そしてアジア美術の宝物館としての日本、という国粹的美意識は、岡倉の『東洋の理想』にも、そのまま無傷で受け継がれていた思想であった。

ところが1906年に英文で発刊される『茶の本(*The Book of Tea*)』は、これとはきわめて趣を異にする。その冒頭には、欧米は日本が平安を貪っていたあいだは、日本を野蛮国よばわりしていたが、日本が満州の広野で大殺戮を繰り広げるや、これを文明化したなどと評している、と痛烈な皮肉を飛ばしている。日露戦争後に上梓されたこの『茶の本』において、岡倉は欧米列強と腕比べや背比べをする式の競争意識を、あきらかに否定しようとしている。もちろんそれは一面で、柄谷行人も指摘したように、政治の世界での蹉跌を美意識の世界に転化するという、非西欧知識人ならではの、代償行為でもありえただろう。また、この岡倉の発言に、帝国主義侵略の責任を他者に転嫁する、許しがたい傲慢を読み込むような解釈も存在する。だが、ここにはまた、1900年に『武士道(*Bushidô, the Soul of Japan*)』の成功によって名をなしていた、新渡戸稲造に対する敵愾心が表明されていることも、見逃してはなるまい。武力による軍事的覇権とは異なる可能性を美の意識のうちに涵養したい。この岡倉の思いをたんなる偽善的な言い逃れ、あるいは美的陶醉の世界への卑怯な撤退とみなすのは、筋違いではないだろうか。「超国家主義者岡倉」を糾弾することで、論者の身の正当と潔白を証拠立てようとするような言論は、すでにあまりに時代錯誤だろう。さらにつけ加えるなら、先ほどみたように地元出身のモースらのお陰で、茶陶への関心がニューイングランドの富裕市民層ではすでに高まっていた。また世紀末には、陶磁器をも生活空間に組み込む、総合藝術の思想が流行を見ていた。こうした好条件が揃えばこそ、ボストン美術館に招かれた岡倉は茶に関する著作を思い立ったのではなかろうか。岡倉

は茶道を選ぶことの有効性を確信していたはずだ。

『茶の本』が説く簡素にして素朴な茶席の光景は、近代都市生活からの脱却へと読者を誘ってもある。西洋化が進行する近代都市の様相が、その喧騒からの逃避にあらたな魅力を与えたことは否定できまい。日露戦争後、さらには第一次世界大戦によって巨万の富を築いた日本ブルジョワ層、財閥の御曹司たちが、茶室の東洋的な閑適のうちに、西洋化した多忙な日常の代替的安逸、束の間の安らぎの場所、あるいは代替幻想の舞台を求めてゆくのも、まもなくのことだ。茶室の空間は、かれらが藝術を観照し、選ばれた来賓と時間を共有する空間として、20年代以降の近代日本都市文化において復権を遂げてゆく。そうしたなかで、やがて『茶の本』も日本語へと翻訳され、岩波文庫に仲間入りして、いつしか古典としての地位を獲得することになる。刊行から1世紀を閲した今日では、旧訳は古色蒼然たる古びを帯びたためだろうか、百周年を機に、清新な新訳の試みも企てられた。英語圏にあっても、本書は2006年に、刊行百周年を当て込んで、久しぶりに復刻されている。それもまた、ポストモダンを経由した今日にあって、グローバル経済の浸透のなか、近代以前の東洋の内密なる都市空間への郷愁を煽るだろうか。

『茶の本』はようやく近年、ポルトガル語に訳され、現在ブラジルで入手可能と伺っている。その翻訳をまだ手にとっておらず、いかなる解説が付されているのか、まだ遺憾ながら確認できていない。岡倉は、茶室に「絶対的に空虚」な空間を見出し、それを豪華絢爛で富を見せ付ける西洋の美術収集の醜悪さ、品の悪さに対置し、両者の違いをことさら対比させる。岡倉のこうした誇張ある筆法に違和感を抱く読者もあるだろう。またそうした発言は、お茶室建築に関する記述としては、むしろ凡庸であり、もっぱら岡倉の著書ばかりを別格の「古典」扱いすることへの批判があることも、承知している。さらに、茶室の簡素さにのみ日本の美意識を代表させる見解が、例えば日光の東照宮には目を瞑り、著しく釣り合いを欠いた、ご都合主義的な選択でしかない、との批判も何度も繰り返されてきた。

だが、ここで提案したいのは、そうした見解とはことなった解釈である。『茶の本』で岡倉がめざしたこと、それは西側世界の美意識に、同一の規範でもって対抗するのではなく、むしろそれへの代替言説を紡ぐことではなかったか。もはや仏文での『稿本大日本帝

国美術略史』のように、欧州のギリシア・ローマ美術に匹敵する古典的古代が、東洋には仏教美術として現存していることを、高らかに謳いあげる論法は通用しない。なぜなら、それは結局のところ、グレコ・ローマンの美の規範にしたがって日本や東洋を判定することであり、したがって、結局はグレコ・ローマンの規範を普遍的な美の唯一の公準として認め、それに跪拝することに繋がるからだ。そうではなく、グレコ・ローマンの美の規範には回収も還元もされえないが、かといって欧米の観衆から軽蔑され、無視されることもないような異質の美的規範。そこに狙いを定め、それを東洋或は日本の美意識として、西側世界に訴え、納得を獲得すること。このように岡倉の意図を推測するならば、「茶」という対象を選んだ岡倉の意図と目論見も、より明確に掴めるのではないだろうか。

「東洋美学」、東洋の美意識の桎梏

だが、このように岡倉の意図を想定すると、我々は「東洋の美意識」が、ある桎梏のもとに形成されるほかない運命を負っていたことにも、気付かざるを得なくなる。すなわち東洋が東洋の美意識を主張するためには、ふたつの条件が最初から付きまとっていた。一方では、その東洋の美意識なるものは、西洋の美意識のうちに解消されてはしまわない、ある異質性を秘めていなければならない。だが他方では、だからといって、それが西洋の認める美の限界を超えていてはならない。かりになお「未知の美」であったにせよ、西洋側の感性あるいは理性によって、美の範疇で認知され、美の論理において解析されうるだけの同質性を宿していなければ、最初から相手にされないからである。思えば東洋が西洋に対して自己主張できる「東洋の美意識」とは、この二重拘束の許容範囲内に収まるものでなければならなかった。言い換えれば、「東洋美学」なるものは、西洋概念との両立性を保持しながら、それにたいして非還元性も維持しうる、という微妙な範囲に設定することで、はじめて成立しうるような、危うい営みだったことになる。そのことを岡倉は痛切に意識していたであろう。もし後世が、この初期条件を見失い、その盲目ゆえに岡倉を無条件に権威ある「古典」として崇めたのならば、そこには極めて危うい取り違いと、批判意識の萎縮とがあるだろう。

岡倉の『茶の本』は道教と禅仏教をないまぜにして、それにZen-ismの名前を当てはめる。そして20年代以降、欧米ではこうした思想と親近性のある術語が、日本の美学、日本特有の美意識を代表する用語として流通してゆく。その典型が「侘び」、「寂び」、「幽玄」だろう。「幽玄」はアーサー・ウェイリー(1889-1966)の『日本の能楽(*The Noh Drama in Japan*, 1922)』に登場し「meaning that which lies under the surface, vague and opposite of the obvious, suggestion rather than a manifestation」などと説明された。また「わび」はベアトリス・レイン・スズキの『能楽(*No-gaku*, 1932)』が英語での初出とされ、鈴木大拙(1870-1966)の*Zen Buddhism* (1938)には「eternal loneliness is something known pre-eminently in Japan.」といった説明がみえる。さらに「寂び」については、同じ鈴木大拙の*Essays in Zen* (1932)に「*Sabi* consists in rustic unpretentiousness or archaic imperfection, apparent simplicity or effortlessness in execution, and richness in historical association」とある用例が、OED(*Oxford English Dictionary*)に記載されている。

ここには、いずれも日本の美意識がことさら中世美学と結びつけて彫琢され、英語圏へと輸出されていった様子が見えてくる。美学者の大西克禮(1888-1954)は、『幽玄とあはれ』(1939)において、基本的な美的範疇として「美(*Schöne*)」、「崇高(*Sublime*)」、「フモール(*Humor*)」の三つをたて、西洋美学にあっては、藝術的契機の優位ゆえに、それらがそれぞれ「優雅さ(*grace*)」、「悲劇(*Tragic*)」、「滑稽(*Comic*)」へと分節されたのに対して、日本あるいは東洋にあっては、「自然観的契機」の優位ゆえに、これらは「あはれ」、「幽玄」、「さび」へと分節された、との図式を提出している。ここにはまず第1として、日本と東洋とを安易に同一視する傾向、ふたつめに、東洋を西洋の範疇に即して分類しつつ、西洋の概念には不適切な非還元性を授けようとする態度、さらに第3に「深み(*Tiefe*)」あるいは「陰蔭(*Dunkelheit*)」といった要素を重視し、そこに言葉では容易に明晰判明に分析できない精神的深淵を定位しようとする神秘主義的傾向を認めることができるだろう(なお、一言蛇足の冗談を挟むならば、本居宣長以来、『源氏物語(*The Tale of Genji*)』に特有とみなされた「あはれ」は、結局OEDに取り込まれていない。Awareと綴ってしまったのは、英語の動詞awareと見分

けがつかず、それこそ自動検索ではawareされそこなってしまうだろう)。

もはや明らかだろう。いささか思わせぶりな「幽玄」、「侘び」、「寂び」的な東洋美学の盛行は、必ずしもすべて「東洋の美意識」の側の責任であったとはいえない。幽玄、「侘び」、「寂び」がことさら選ばれたのは、それらが西洋にむけて呈示可能かつ西洋の期待の地平に適った「東洋の美意識」だったからであり、こうした適性は、「東洋の美学」には、最初から織り込み済みの初期条件、不可欠の必要条件であった、とみるほうが妥当だろう。付言するならば、「幽玄」が能楽の美学的用語として市民権を獲得するのにも、歌人の大田水穂、イタリア文学者、野上豊一郎などの著述の世間的な影響が無視できないようである。とすれば、能楽に「幽玄」を見る意識そのものにも、近代における西洋的視点の影響をみる必要が生じてくる。

そのうえで鈴木大拙や大西克禮の著作に戻るならば、これらは、いわば岡倉の『茶の本』の延長線上に、なかば必然的に登場した著作といえるだろう。そこで選ばれた観念には、著しい特徴がある。つまり、それらは、『西洋の哲学・美学の範疇に即して分類可能ではあるが、西洋哲学・美学の用語で明晰に理解できるように分析しようとすれば、いやおうなく変質し霧散してしまう』ような概念なのである。皮肉なことに、『理解できる東洋の美意識は、理解できるかぎりでは紛いのものの烙印を押されかねず』、逆に『理解できないものは、伝達できないのだからという理由で、端から相手にされない』恐れを免れない。大西克禮は過敏なまでにこの危険を察知していた。伝達不可能なものは、伝達しても無意味なのだから。この二律背反を前にした「東洋の美意識」は、結局30年代末に、大西自らドイツ語を付した、「深み(*Tiefe*)」あるいは「陰蔭(*Dunkelheit*)」といった曖昧な領域へと逃げ込んでしまうほかなかった。

ここまで辿ったところで、あらためて振り返るならば、岡倉の『茶の本』に内在していた皮肉なジレンマも、はっきりと見えてくるだろう。すなわち、幽暗なる深みの陰蔭へと沈んでゆき、空虚で無言な茶室の空間、言い換えればこのうえなく雄弁さに欠けているものこそが、東洋の美意識・美的観照の晦冥なる提要となる。そしてそのことを、このうえなくも雄弁に説いてしまったところに、岡倉の『茶の本』に不可避な矛盾

があったのではなかろうか。この矛盾は、谷崎潤一郎の『陰翳礼賛(*In Praise of Shadows*, 1936)』に反復され、ようやく中年を意識し始めたハリウッド映画狂・大正モダンボーイの目を通して、映画の光の中に、あらたな陰翳を落とすことになる。ここに、日本の美意識が、外の世界にむけて自己主張するためには、必然的に抱え込むほかなかった構造的桎梏が浮かび上がる。それは同じ問題構成をとる限り、今日なお脱却不可能な方法論上の臨界を、我々に突きつけているはずだ。

* * *

作家で詩人として著名な島崎藤村は、1936年に、初代の日本ペンクラブ会長に就任し、はじめて国際ペンクラブに日本代表として招かれ、ブエノスアイレスの日本公使館で講演を試みている。そのときにかれが選んだ題目は「最も日本的なもの」であり、そこで彼が選んだ話題は、15世紀の禅の画家として当時一般にも有名になっていた雪舟だった。藤村はこの講演のために、わざわざ日本から《山水長巻》の原寸大複製を持参した。この一件も、本稿の分析の延長上でさらに詳細な検討に値するが、それにはまた機会を改めることとしたい。