

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第64回

古寂びを帯びる《束の間》 フランスから見る伊勢神宮

「日本の美学：時の働き——痕跡と断片」
ミュリエル・ラディックの著書をめぐる公開円卓会議より（1）

パリ日本文化会館にて2009年2月14日

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター研究員、
総合研究大学院大学教授)

「現代性」と日本趣味

「現代性、それは移ろいやすくtransitoire, 逃れ行きfugitive, 偶発的contingentなもの。それが藝術の反面なら、残りの反面とは永遠であり不易immunableなもの」。フランスの詩人のシャルル・ボードレールは1863年にそう語った[1]。頃はジャポニスムばやり到来の直前。その前年にはロンドンで折から開催された万国博覧会会場を、羽織袴にちょん髷姿の幕府外交団が訪問し、公衆の好奇心を掻き立てていた。『パリの憂鬱』などの散文詩によって、それまでの定型詩の雄弁術に否を唱えていた晩年の詩人は、早晩この新奇な日本の美に熱狂する最初のひとりとなることだろう。浮世絵は、文字通り世相に浮かぶうたかたの姿を描く版画媒体として珍重され、西欧世界はこの「移ろいやすく、逃れ行き、偶発的」なる美によって、感染させられた、といっても誇張ではあるまい。ボードレールは当時の西欧文明がすでに「衰退」décrépitudeのうちにあると診断していたが、それはほどなく浮世絵の退廃の美に「汚染」されてゆく。その証拠こそ、かの「印象主義」には

かならない、とは当時、硬派の古典主義審美家が口にした悪態だ。それから124年を経た1987年、時代は印象派を愛でるモダニズム盛期からポスト・モダンへの転期を閲



シャルル・ボードレール ナダールによる写真
1855年—1862年頃

し、パリはセヌ川の左岸、ルーヴル美術館の対岸には、前衛のみならずアカデミーや中庸派の画家たちも迎えて、オルセー美術館が開館していた。その時期に、現代藝術家、ポール・ピュリーはこう語っている。「フランスが印象主義の記念碑を打ち立てつつあるころ、その一方ではブヴァールとペキュシェとが脆弱な建築 l'architecture précaire, 朽ち果てゆく藝術 l'art périssable を建てていた。爾来、束の間なものが古錆を帯び、永遠へとおもむくようになったのだ」と[2]。

開館3年目の1988年に、オルセー美術館では日本趣味を回顧する大規模な展覧会が開催された。爾来、印象主義 impressionnisme が日本趣味 japonisme と密接に結びついていたことは、広く知られて、世の常識となった。日本趣味とは、なにも単なる日本ばやりというわけではない。それはむしろ、19世紀後半にあって西欧社会がいかに日本美術を認識し解釈したかの視線や美意識に関わる現象と見るべきだろう。だが、それだけになおさら、当時欧米で流行した日本の美意識は、ほかならぬ「脆弱な建築、朽ち果てゆく藝術」の跳梁に深く貢献したことになる。本日われわれは、ここ、パリ日本文化会館で、最近上梓されたミュリエル・ラディックの、時代を画する快著『日本の美学における痕跡と断片』の周辺に集っているが[3]、この画期的な著書もまた、

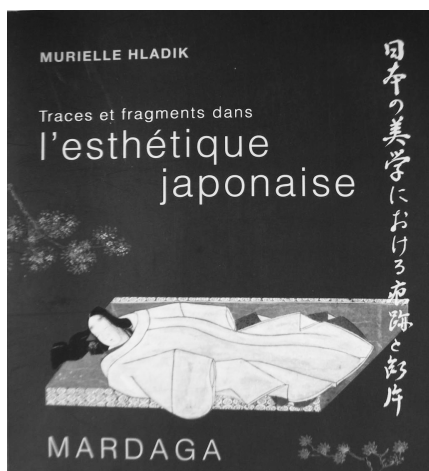
以上からすれば、フランスと日本との文化間の対話、すなわち日欧の修好条約締結以来、われわれがその150周年を祝ったばかりの伝統の系譜のうえに位置づけるものといえるだろう。その証拠に著者は、『ル・モンド』紙の日本特派員だったフィリップ・ボンスの言葉を引用している。ボンス記者も、その著でこう述べていた。「日本文明にあっては、人間の工業を照らし出す都市もまた、朽ち果てゆくものであり、移ろいやすいものである」と[4]。なぜフランス語圏では、かくも繰り返し、脆弱な建築、朽ち果てゆく藝術に興味がもたれるのだろうか。

《九相詩絵巻》と《果疏涅槃図》

ラディックの著書の表紙には、『九相詩絵巻』（大念仏寺、1527）として知られる仏教図像が取られている。いまは麗しい姿で横たわる美女は、眠れる美女ではなく、じつはすでに遺体となっており、その死骸はこの先、腐敗という不可避の運命に晒され、無残な姿に変貌し、腐肉を烏や野犬に食らわれ、残る白骨も、やがては四散してゆくことになる。この図像の下敷きには、仏陀の入滅を描いた図像が容易に思い出されるだろう。例えば法隆寺の仏塔の基壇に置かれた塑像群では、入滅した仏陀の周囲を、弟子たちや禽獣までが埋め尽くし、慟哭している。これは涅槃図として知られているものだが、徳川期の京都で錦市場の八百屋



ポール・ピュリー 《パレ・ロワイヤル中庭の作品》



《九相詩絵巻》（大念仏寺，1527）Traces et fragments dans l'esthétique japonaise, Mardaga, Belgique, 2008年（表紙）

の倅に生まれた伊藤若冲は，《果蔬涅槃図》（1780年ころ）で、仏陀の代わりに一本の大根を置き、その周囲にありとある野菜をはせ参じさせて弔わせた。この涅槃の植物化された再解釈には、はたしていかなる教訓が込められているのだろうか。

人間にとって取り返しのつかない聖者の喪失も、末世に生を受けた八百屋の息子にとってみれば、別の相貌を呈する。それは毎朝の店先で際限なく繰り返される、野菜たちの交代劇、ありふれた世の中の日常茶飯の一齣に過ぎなかったのかもしれない。思えば、はかなき時の移り行きもまた、自然の永遠なる運行の円環の、ひとつの現れにすぎまい。佐藤康宏氏はそこに若冲の母の死が投影されていたのでは、との仮説を提起している。菩提を弔うがために家業の青物が動員されたとすれば、そこには、動物的な一過性の喪失を植物的な循環へと置き換えて、肉親の成仏と家業の繁盛を願おうとした、画家の動機を想定することもできようか。

ラディックも述べるように「無へと帰するものは、ある日また再生すべく運命づけられている。消え行くものを儚しと見る感情は、したがって物質的に永続する物体よ

りも、それだけいやましに愛おしいものとなる」[5]。日本で義務教育を受けた者ならば一度は暗記することを求められる、鴨長明の『方丈記』（1212）のあまりに有名な一節には「行く川の流れは絶えずして、しかももとの水にあらず。淀みに浮かぶ泡沫は、かつ消え、かつ結びて、久しくとまりたるためしなし」とある。ありとある物、そして人間存在（ハイデガーの言う「現存在」）は、儚く流れに任せて漂う定めにある。だがその有為転変を司る流れそのものは、すくなくとも人類がそれを意識して以来今日に至るまでは、悠久の循環のうちで永遠不変とも見紛う姿を見せてきた。無常の世といいつつ、循環系の営みという視点から見ると、人間も植物となんら隔たることなく、この生命の循環のなかに安らって自らを浮沈に委ねる。自らの運命を植物に仮託する思想は、何を暗示しているのだろうか。



伊藤若冲《果蔬涅槃図》（1780年頃）京都市立博物館

《北海道人樹下午睡図》と「一畳敷」

話の接ぎ穂として、もうひとつ、涅槃図の世俗版というべき作品を見ておこう。河鍋暁斎《北海道人樹下午睡図》(1886)は、北海道の命名者として著名な松浦武四郎が生前に、暁斎に依頼して4年の歳月を費やして描かせた作品。ここには仏陀の涅槃に、依頼者自らの往生が託されている。キリスト教世界では、イエズス・ Kristusに「まねぶ」ならとにかく、神にみずからをなぞらえるのは冒瀆だろう。だが、極東の仏教世界では、仏陀にわが身を似せることも赦されたようだ。

北海道の探検者にして、アイヌ民族に寄り添う民族学者でもあった松浦武四郎はまた、収集家としても特異な人物だった。かれが晩年に設えた一畳敷と称する茅屋は、その後「泰山荘」と名づけられ、現在では国際キリスト教大学の構内に移築されている。明治政府の北海道開発政策に反対して

官を辞したこの反骨の志士は、日本各地に点在する歴史的建造物の所有者に掛け合って、それらの建築の部材が老朽化や腐蝕によって代替されねばならなくなったら、その廃材の一部を譲りうける約束を取り結ぶ。こうして勧進による寄進で得た木材の断片を集めた武四郎は、それらを集約して一畳敷の空間を実現した。そこには日本列島各地の名所旧跡をなす建築の部材の断片が、実物の縮尺模型さながらに呼び寄せられ、それらは真性の部材ならではの面影と来歴の刻印を帯びて、武四郎の個人コレクションとして生まれ替わる。武四郎の意思なければ廃材として投棄されかねなかったこれらの断片に、歴史建造物の痕跡器官としての余生を授けたこの行為は、武四郎の理想とする夢の蒐集であり、その美学の結晶だったといって過言ではあるまい[6]。

儂くも腐れゆく痕跡の収集ともいえる武



河鍋暁斎《北海道人樹下午睡図》(1886年) 松浦武四郎記念館



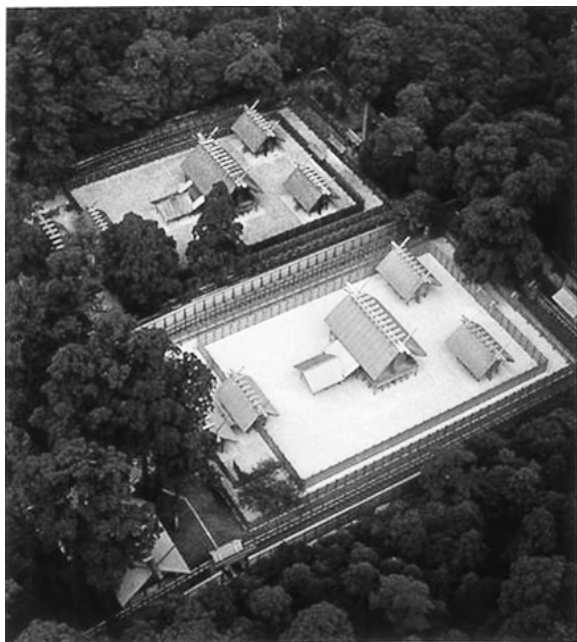
松浦武四郎記念館（現ICU構内に移築）

四郎の茶室は、実際のところ、伊勢神宮の造営理念を複製し、それを自らのものとして受肉する試みでもあった。周知のとおり、伊勢神宮の木組構造は20年に一度更新され、古くなった建築の部材は、丸柱から床板にいたるまで、分解されたうえ移送され、日本全国に点在する副次的な社の資材として再利用される。種撒きdisseminationにも通じるこの伝播によって、親元となる建材は、物質的な記憶のネットワークを、神社の勢力圏域のすみずみにまで行き渡らせる。松浦武四郎が企てたりサイクルは、この伊勢神宮の撒種の儀礼をいわば反復させつつ増幅することで、自らをその精神的な出自係累の末端に連ねる。とともに、逆にそれを通じて、武四郎の一畳敷という、実際には廃材の断片寄せ集めからなる廃屋には、由緒ある威厳と、蒐集の正統性が約束される。ここに、この「民族学成立以前の民族学者」ならではの、逆説的な達成を認め

ることができるだろう。束の間の生命を宿したにすぎない物質の痕跡を、永遠なるものに格上げしようとする彼の意思。そこには、近代以前の仏教思想に刻まれた有為転変への諦念と、文化財保存とその記念とを目標にかかげる西欧近代の博物館思想とが、不思議な姿で重合を遂げている。「痕跡と断片」——ミュリエル・ラディックが探りあてた、この日本の美学の精髓は、かくして松浦武四郎のうちに、その霊的な先駆的实践者を見出すこともできた、といえるだろう。

ポスト・モダンとしての伊勢神宮・再論

伊勢神宮は、西洋言語で「記念建造物」monumentと呼ぶにはあまりに貧弱な木造建造物である。それは記録に残る限り7世紀以来、20年に一度を原則として完全に解体されては再建を繰り返しており、みずからに先行する祖型の複製と全面的な引用だ



図伊勢神宮内宮（航空写真。1993年の式年遷宮の造替の折の撮影。同神宮パンフレットより）

けからなる構造，という意味で（すでにこれ自体が古びを帯びてしまった表現だが），典型的にポスト・モダンな存在といってよい。【7】残された記録からは，その最初の建て替えは西暦紀元の690年になされたことが知られる。女帝・持統天皇統治の4年目に当たるこの年号は，日本列島の古代国家体制の確立にとって枢要な時期であり，その意味については後ほど再び戻りたいが，この「式年遷宮」制度により，伊勢神宮の神域には，非物質的な連続性が保障された。それは，それ自体「歴史的な虚構」fiction historiqueを構成するものといってよい。なぜなら，この人為的な刷新は，自らの先代の受肉を，そのたびそのたびに「継承的に抹消」effacement successifすることによって，「編年の歴史性」historicité chronologiqueに挑戦し，時間の経緯をあざ笑うかのように，歴史の刻印を帳消しにするからだ。この継承され反復される抹消行為は，伊勢神宮の起源なるものを，見事なまでに完璧なやり

方で，手の届かない場所，どこにも存在しない過去へと隔離する。

その古拙な洗練と純粹無垢とも見まがう様式性は，神殿建築に，あたかも中国や朝鮮半島からの影響などはすべて拭い去ったかのような印象を授ける。実際には，古風を残すとされる出雲大社などの妻入りとは違って，平入りに正面を設定する伊勢の神明造りは，むしろ大陸からの影響であるとするのが，早い時期からの専門家たちの学術的見解である。だが，素木の簡素な構造は，

こうした建築学的事実とは裏腹な，虚構の印象を刻印し，日本文化の国粹的な神話の確立——あるいは事後的な捏造——に貢献する。さらに式年遷宮が反復され累積されるとともに，不明瞭な夾雑物が排除され，さらなる様式的純化が達成される。それは，いわば後世による意図的な時代錯誤によって，不在の祖型が「恢復」されてゆく過程ともいえようが，こうして純日本的な美の結晶化と，その維持強化が，誰の意思とはにわかに分別もつかない，集合的かつ超歴史的な意思によって進行する。

そしてこの純粹日本美学なる神話は，国学の盛行や明治維新以降の国家祭礼によって復古的に遂行され，20世紀前半には，一部の外国の建築家の発言よろしきを得て，いわば「風車に水を供給する」，すなわち格好の追い風を受けるに至った。実際ドイツより亡命したに等しい状態で鶴賀に入港したブルーノ・タウトは，紀伊半島を下って伊勢神宮に参拝し，そこに「まったくもっ

て独創的な国民精神の、永遠に生きた表明」を見てとった。タウトにとって伊勢への巡礼は、日本の「国家的神聖物」を発見した旅というにとどまらず、「造営の精神」への巡礼でもあった。[8]

歴史的痕跡を剥奪された記念碑

かくしてこのモニュメンタリティーを欠いたモニュメントからは、その歴史的経験そのものが剥奪される。ここでモニュメントとは、記憶を想起させるという意味の語彙から派生していることを確認しておこう。記憶を剥奪された純粋記憶の憑代^{ヨリゴ}。あるいはその歴史的な生態が、この形態のうちには、否定的に充填されている、といったほうがより正確だろうか。それが、西欧の定義するモニュメントとは理念上、どれだけ隔たった存在であるかも、分かつというものだ。そしてこの記念碑とはかけ離れた記念碑の正統性の保障たるや、みずからの歴史性の証拠を適及的に否認し続けようとする、クロノポリティカルな姿勢、すなわち時の営みに対する一貫した拒絶の政治のうちにしか見出せないのである。

故ジャン・ボードリヤールの語彙を使うなら「オリジナルなきシミュラクル」の具現というほかなきこの神域は、やすみなく自己複製をくりかえすことによって、日本なる存在の模範的な典型となり、かつてヘーゲル学者、アルクサンドル・コジェーフが語った、歴史-後の純粋なるスノビズムが支配する楽園の有様を具現する。20年毎と指定された組織的な建て替えの反復によって、体^{シミュラ}よく抹消された「起源」このかた、その志向対象のいかなる物質的な痕跡も、もはやその場には残されていない。むしろ、この代替に歴史上何度かの断絶があったのは周知のとおり。1462年の41回目の立替に先立つ123年間、神域は放置されたままだったし、戦乱下の1500年から1585年のあいだには、神殿そのものが毀たれた状態にあったことも知られている。だがこれらの事実は、物質のみならず、形態のうえでも連続性がなかったことを証明するには

とどまらない。それどころか、この事実は、純粋なる理念のうえでしか「継承」が保証されていなかったことを、言外に物語る。かくしてこの架空で空虚といっても語弊なき自己言及の円環は、現在の本製構造を最新の受肉として自らを顯示し、一国民の集合的想像界 l'imaginaire collectif を支えつつ、それによって支えられる。この持ちつ持たれつの相互関係のなかで、「世界に比類なき日本文化」なる神話もまた、空転すればするだけ、その証拠物件を廃棄した無根拠な正統性を、いやましに強化してゆく。

意味空虚の誘惑と障害

こうしたきわめて巧妙な仕掛けに対して、初期の西洋人観察者たちの取った態度は、考察に値する。それも、かれらがいかにかこのオリジナルなき非歴史的なレプリカを描写しえたか、ではなく、把握し損なったか、という点において。この、「彫像も絵画もあらゆる図像をも欠いた」聖域を前にして、ある英語圏の観光客は、19世紀の末に、こう叫んだ、と言われている。「あそこには、何も見るものなんかない。いやそれどころか、やつらはそれを見せてくれようともしない」と。すなわち、現地人たる日本人たちは、中身も空虚な聖域なのに、それがからっぽであることを、外国人の目から一生懸命隠すことでもって、あたかもそこが神聖であるかのような幻想を、外人たちに対して植え付けようと画策している、というわけだ。これは、初期の日本学者として令名高いバジル・ホール・チェンバレンが『日本旅行者のためのハンドブック』(1891、第3版)で披露して見せた逸話。

その後、半世紀以上もたって、記号学者のロラン・バルトが、かの著名なる『記号の帝国』において、人形浄瑠璃・文楽を観劇して漏らした感想にも、きわめてよく似た反応が見られる。いわく、主たる人形遣いは観衆に自らの粗面を見せるが、そこに見出されるのは、そこには何ら解明されるべき意味など存在しない、という事実なのだ、とバルトは観察してみせる。[9] 意味

が隠されてあるはずの場所における、意味の廃絶と、それに立ち会った観察者の呆然自失。チェンバレンとバルトを分かちものがあるとすれば、イギリスの博言学者が伊勢神宮における意味の空虚を冷笑し、隠蔽の策術に走る土着人たちへの軽蔑を隠さなかったのに対し、20世紀中葉フランスの記号学者は、この意味の廃絶のありさまに、自らの存在の基盤までも揺るがされるほどの戦慄を覚えた、という違いだろう。

この壊滅的とさえ形容できる皮肉な冷笑をまえにして、はたしていかなる教訓を引き出すべきだろうか。一方ですくなくとも弁えるべきは、およそ日本美学なるものを論ずるとなると、19世紀末の英語の旅行案内が伊勢神宮を話題にした際に犯さざるを得なかったのと同様の、腹立たしいまでに性質の悪い危険に見舞われかねない、ということだろう。なぜなら、典型的な日本美学なるものは、イデオロギー的な常套句に

過ぎず、それも「外人」むけに特注された悪質なステレオタイプにほかならず、さらに悪いことには、その防御幕の背後に隠されているはずの秘密は、現実には意味なき空虚であって、その覆いを剥ぎ取ること（これは古典ギリシア語の「真実」*aleteia*の語源の意味であり、ハイデガーが *Unverborgenheit* 「非隠蔽性」と呼んだものだ）は、日本の本質と想定されるものの内奥に迫ろうとする探索者に、なんの糧も齎しはしないのだから。こうした厄介な罠に掛からぬためにはどうすべきか。ここに日本美学なるものとかかわるならば回避しえない、方法論的あるいは（バルト流に言えば）神話学的 *mythologique* な挑戦が待ち受けているはずだ。* （以下、次号）

*本稿は、表題の円卓会議での、筆者のフランス語による発言を日本語に訳したものである。お招きいただいた書肆マルダガとパリ日本文化会館に謝意を表する。

[1] Charles Baudelaire, 1863. «Le peintre de la vie moderne» (1863), *Critique d'art*, Gallimard, Paris, p.355

[2] Pol Bury, *Bouvard & Pécuchet, précurseurs des avant-gardes*, L'échoppe, Caén, 1987, n.p. ブヴァールとペキュシェについては蓮実重彦『物語批判序説』中央公論社、1985、を参照。

[3] Murielle Hladik, *Traces et fragments dans l'esthétique japonaise*, Mardaga, Belgique, 2008.

[4] Philippe Ponse, *D'Edo à Tokyo, Mémoires et modernité*, Gallimard, Paris, 1985, p.75.

[5] Hladik, *op.cit.*, p.74.

[6] Henry Smith, *Taizansô and the One-Mat Room*, 泰山荘, 松浦武四郎の一畳敷の世界, Hachiro Yuasa Memorial Museum, International Christian University, 1994; なお山口昌男『敗者の精神史』岩波書店, 1995, 後書きにも本書への言及が見える。

[7] Shigemi Inaga "To Be a Japanese Artist in the so-called Post-Modern Era," *Language and Literature Today, Proceedings of the XIXth Triennial Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures* (1993), Universidade de Brasília, 1996, Tome I, 1996, pp.256-257. Text reprinted in *The Third Text*, No.33, 1995-96, p.17-24.

[8] Bruno Tauto, "Architecture nouvelle au Japon", *L'Architecture d'aujourd'hui*, No 4, 1935, p.47; Hladik, *op.cit.*, p.80.

[9] Roland Barthes, *Empire des signes*, Flammarion Paris, 1970, p.81. なお稲賀繁美「罗兰・バルトあるいは『虚構』としての日本」、『表象としての日本』放送大学教育振興会, 2004, pp.241-257, を参照。