

Doshisha University Center for the Study of the Creative Economy

Discussion Paper Series No. 2013-03

『禅の美学』

～「琴馴らし」としての芸術に向けた美学のために～

臨済宗老師／恵林寺副住職 古川 周賢



Discussion Paper Series

『禪の美学』

～「琴馴らし」としての芸術に向けた美学のために～

古川 周賢

【序】岡倉天心と「龍門の琴」

今日は「禪の美学」ということでお話をさせていただきます。

「禪の美学」というとき、まず初めにみなさんにお話したいことは、天心 岡倉覚三(1863-1913)が『茶の本』(1906年)の中で紹介している一つのエピソードです。

『^{ことな}琴馴らし(Taming of the Harp)』という名で知られているこのエピソードは、文明開化の激動期に生き、芸術と美の世界において、その巨大な波と、日本文化の根底を揺さぶる変革を、最先端に立つ当事者として経験し、そして師のアーネスト・フェノロサらとともに、日本の、さらには東洋の美の素晴らしさを海外に伝える先駆的で偉大な仕事を果たした覚三の芸術観を、最も良くあらわしているように思われます。

そしてそれは同時に、覚三によって見通された芸術の未来... 日本の、東洋の芸術が向かうべき未来の方向性をも、はっきりとあらわしています。

「皆さんは「琴馴らし」という道教徒の物語を聞いたことがありますか。太古の時代、龍門の峡谷に、これぞ真の森の王者ともいべき一本の桐の樹が立っていた。その梢は高く聳えて星と語り、その根は深く大地に張って、青銅色のとぐろを巻き、地下に眠る銀竜のとぐろとからまり合っていた。ところが、或る偉い仙人がやってきて、この樹から不思議な琴をこしらえた。だが、その琴の頑固な霊を手なずけるには、最も偉大な楽人をまつよりほかはなかった。長い間その楽器は中国の皇帝に秘蔵されていたが、その弦から美しい音を鳴らそうと人々が代わる代わる試みた努力も、すべて無駄であった。人々の精一杯の努力に代えて琴から出てくるのは、彼らがよろこんで歌おうとする歌にはそぐわない、尊大な、耳障りな音ばかりであった。琴は、どんな音楽の名手をも黙殺した。

最後に、伯牙という琴の名手が現われた。伯牙は悍馬をなだめようとするように、やさしく琴を愛撫してから、そっと弦に触れた。四季の自然を歌い、高山と流水を歌えば、その古木の追憶がことごとく目を覚ました... (中略)... 再び調べが変わった。伯牙は、戦いを歌った。剣戟の響き、馬蹄の轟き。すると、琴に龍門の嵐が起り、竜は稲妻にまたがり、雪崩は轟々と音をたてて山々を揺るがした。恍惚となった帝王は、伯牙に成功の

秘訣がどこにあるのかと尋ねた。「陛下」と伯牙は答えた。「他の人たちが失敗したのは、自分自身のことばかり歌ったからです。私は琴に自分の主題を選ばせました。そして琴が伯牙だったか、伯牙が琴であるのか、ほんとうはわかりませんでした」(『茶の本』岩波文庫版。訳文は一部論者によって変更されています)

天心 岡倉覚三が語るこのエピソードは、単なるエピソードにとどまらない、深い思索の内容をもっています。明治維新の思想的な激動期の日本人に、ヨーロッパ哲学の基本概念を教えたアーネスト・フェノロサ(1853-1908)の愛弟子であった覚三は、もちろん、ここで自らが語る「琴馴らし」としての芸術が、従来のヨーロッパ美学の概念には決して収まることがないということをよく知っていたはずです。

ヨーロッパ美学-哲学の根本概念は、そもそも東洋の芸術の理解のための射程には届かない... このことは、「美」という、人間にとってもっとも根本的な普遍性をもったものの一つに向き合うとき、ヨーロッパに由来する「美学」の概念を突き破って、一層深い根源のところで、西洋と東洋との対話が可能となるような思想を、「美」という問題にそくして鍛え上げていくことの必要性を示唆しています。

【1】「美」と「倫理」「宗教」...「人情の椀(a cup of Humanity)」

言葉こそ違え、ニュアンスこそ違え、わたしたちには何かを「美しい」と感じ、心を動かされ、かたくなにこわばった自分たちの心を解放することができる「美」という場があります。

民族、文化、言語、政治、社会、経済... さまざまな次元での相違にもかかわらず、最終的には、誰もがそれを通じて互いに心を通わせることができるような、普遍的と呼びうるような場が開かれることがある... あるいは音とリズムを通じて、あるいは色彩と形を通じて、あるいは身体の動き、律動を通じて... 和解できるはずがないと思われるような闘争と憎悪の場が、一瞬にして和解と和み、協調と相互の友愛の場に変わる瞬間がある。現代においても、そういう場が開かれることがある... 芸術と美は、まさしくその場において立ち現れているのです。

そして、その芸術と美を、わたしたちが意識しつつ、自分たちのものとして取り戻し、わがものにするためには、すべてを調和のもとに導く美という根本現象を、思想的に解明し、明確な言葉にしていかななくてはなりません。そしてそうした言葉は、美という根本現象にふさわしい深さと、広さをもっていなくて

はならないはずです。

岡倉覚三は、まさしくそうした場を指し示すものとして「茶」を採り上げ、「人情の椀(a cup of Humanity)」という言葉によって、すべての人が一緒になって一椀の茶を啜る、という行為に象徴させています。

『茶の本』とは、単なる「日本文化」の紹介、「茶道」という文化的なジャンルの紹介などではなく、まさしくいま申しましたような、言語、文化、人種、宗教の相違、思想信条や経済的な理由による深刻な衝突と闘争にもかかわらず、相互に理解し合い、歩み寄ることを可能にする、ギリギリの場を指し示すために書かれたものなのです。

そのことは、同じ『茶の本』の中で覚三が、茶の世界を、「審美主義(aestheticism)」の問題にとどまるのではなく、「倫理と宗教」に結びついて「人間と自然に関するわれわれの全見解を表現している」と説明していることによってもよくわかります。

「審美的」... ただ、美しい、美意識を満足させる... どれほどそれが徹底し、洗練の極地にあらうとも、それがただ、「鑑賞」の対象であるところにとどまるのであれば、それは「審美的」なものでしかありません。しかし、美というものは、それだけのものにとどまることはなく、倫理、宗教の領域にまで達し、「人間と自然」、つまり、人間社会と自然、世界と歴史に深く、大きく関わるものなのだ、というのです。

芸術や美は、今日では経済システムの中に完全に組み込まれ、娯楽や消費行為を促進するための、装飾的なものに成り下がってしまっている感がありますが、美の真価は、本来はそういう場面において発揮されるのではなく、それゆえ芸術も、その存在理由を、そうした次元に完全に安住させてしまっはならないはずです。

美には、あらゆる相違を乗り越えて、和解と調和をもたらす根源的な力がある... それならば、美の使命、芸術の使命は、その力に与るところまで行かなくては、しっかりと果たされたことにはなりません。

茶の世界を、「審美的」な問題にとどまるのではなく、「倫理と宗教」に結びついて「人間と自然に関するわれわれの全見解を表現している」と指摘する覚三は、そうした問題をはっきりと意識していたはずで

さて、それでは、初めにお話をいたしました「琴馴らし」のエピソードについては、どうでしょうか...

先ほど、この「琴馴らし」のエピソードによって表現されている芸術の世界は、

伝統的なヨーロッパの美学－哲学の射程には収まらない、と申しましたが、それはどういうことか。

この問題に入る前に、まず初めにヨーロッパ「美学」の基本的な思想の枠組みを概観しておくこととしましょう。実は、この問題を考えるときには、ヨーロッパの思想史においても「美」と「芸術」そして「美学」の問題は大変な難問であったということを、しっかりと意識しておかなくてはならないのです。

【2】バウムガルテンと『美学』の誕生

意外に知られていないことなのですが、「美学」つまり「エスティック」と呼ばれるものが、一つの独立した学問領域として確定的になるのは、ヨーロッパの思想史においては、ごくごく最近のこと... 18世紀の中葉のことなのです。

1735年にハレ大学のアレクサンダー・ゴットリーブ・バウムガルテン(1714-1762)が『詩の若干の条件についての哲学的考察』という論文の中で、初めて *aesthetica* という言葉を使いますが、それが言葉としての始まりなのです。この論文では、タイトルの通り「美」とは言っても「詩」が中心の主題で、『詩学(*philosophia poetica*)』あるいは『哲学的詩学』という課題を担っています。ここで大切なことは、まず西洋の哲学的な枠組みには、古代ギリシアからの強固な二分法が厳然として存在しているということです。それは、

- (1) 理性的事象(*noeta*)
- (2) 感性的事象(*aistheta*)

という二分法です。そして、この二つの領域には厳然とした階層があります。

(1)の「理性的事象」は「理性」という「上級の認識」に関わるものであり、(2)の「感性的事象」は「感覚」という「下級の認識」に関わるものだというのです。

従来の哲学の中樞を担っていた「論理学(*logica*)」は、専ら(1)「理性的事象」に向けられたものであり、バウムガルテンのこの論文の主題は、適用される対象が「理性的事象」のみという狭い領域へと限定されていた「論理学」を(2)「感性的事象」にも拡張しよう、というものであり、その場合の「感性的事象」として「詩」が選ばれているわけです。

つまり、「理性的事象」つまり「ノエタ」の学である「ロギカ」に対して、「感性的事象」つまり「アイステータ」の学として「アエステティカ(*aesthetica*)」を対置し、「論理的言語の学」と「感性的言語の学」を、ともに学として打ち立てようとしたわけです。

バウムガルテンはこの後、大著『美学(*Aesthetica*)』(1750-1758)を執筆するの

ですが、病気のために中断します。しかし、バウムガルテンの講義を聴講していた弟子のG. F. マイアー(1718-1777)が『全美的学芸の基礎』(1748-1750)によってその内容を平易なドイツ語で紹介し、バウムガルテンの開始した『美学』の試みは急速に一般的になります。

【3】「感性」 = 「下級の認識能力」の学としての「美学」

さて、細かい議論はさておいて、このバウムガルテンの『美学』が「感性の学」それも「下級の認識」の学とされているところに、ヨーロッパ思想史における「美学」の特殊なあり方を窺うことができるでしょう。

「感性」は、あくまでも「下級の認識能力」であり、学の主題としては、傍系になるものなのです。実際、例えば、カント以前の講壇哲学を代表するライプニッツ-ヴォルフ派の哲学者、クリスティアン・ヴォルフ(1669-1754)の学問体系には、上級の認識能力である理性の学としての「論理学」はありますが、下級の認識能力である感性の学には「論理学」はおかれていないのです。

バウムガルテンは、その欠落を補うために「感性の論理学」としての「アエステティカ」を打ち立てようとするのですが、感性そのものを劣った能力、「下級の認識能力」だとする位置づけは変わりません。

どうしてこのようなことになるかと言いますと、理性というのは推論する能力ですから、能動的、主体的に対象に関わる能力です。それに対して、「感性」というのは、受容する能力ですから、受動的に対象に関わる能力です。

例えばわたしたちが自然に向き合うとき、自然の世界は、さまざまな形態や事象に溢れています。その多様で一見雑多な世界を観察し、その本質的な要素を切り出してきて、普遍的な法則性を発見するのは、わたしたち人間の知性の力です。ただ漠然と自然を眺めているだけでは、自然を動かしている本質的な仕組みは決して見えてはこないのです。

「感性」が劣った能力、「下級の能力」であるとされるのは、まさしくそれが「受容」する能力であり、「能動的」ではなく「受動的」、それゆえに対象に左右されやすく、個別的な事象に束縛されてしまうからなのです。

出来事をただ眺め、感じ、受容しているだけでは、「普遍的認識」へと到達することはできません。また、外界からの刺激を受容するだけであるならば、動物にも可能です。つまり、受動的な知性であれば、動物にも備わっているのです。

これに対して、個別的、特殊な出来事の中であって、それを動かしている本質的な普遍的法則性を発見し、取り出してくるためには、能動的で自由な精神の活動がなければならず、それこそが人間だけに備わった高度な知性だという

のです。

わたしたちが世界と関わる時、主体的に関わるのは「精神」。自然はあくまでも「素材」であり、受け身であるという基本的な考え方が、こうした事情の根本にあります。感性はその素材を受容する場ですから、素材に束縛されるぶん、自由ではなく、したがって人間の高度な能力とは見なされないのです。

【4】「美」と「自由な人間の精神」

西洋の思想的な大前提にしたがえば、「学問」とは、「知性による普遍的な世界認識」です。そして、同じ人間の精神的な「術(Ars)」といっても、より対象の束縛がなく、「素材」に頼らなくても良い、より自由な「術」...「自由学芸(アルス・リベラリス)」として知られる「文法」や「修辞学」は高度な「術」。素材に束縛される「造形芸術」は「手工技芸」と並んで、「奴隷芸術」であるとされるのです。

近代に至るまで、「造形芸術」の地位が比較的 low、文学、詩学の地位が高いのは、こうした思想的な枠組みによるものなのです。素材に縛られることが少なければ少ないほど、精神は自由に飛翔する... だから、「詩学」が最高のものとされるのです。

しかし、人間の自由な精神の働きを「上位の能力」とするとしても、そもそも「素材」がなければ何ものかを創造することなどできませんし、自然の世界にはわたしたち人間の創造するものを圧倒し、凌駕するような素晴らしいものがたくさんあります。それでは、「美」は人間の側にあるのか、それとも自然の側にあるのか...

「美」を「美として」見だし、「美しいもの」として創造するのは、自由な人間の精神です。しかし、そもそも自然の世界の中に「美」は既に存在しているのではないのか... 人間の自由な精神とは言っても、それはただ自然の中に既にある「美しいもの」を見だし、それをアレンジしているだけのことではないのか... こうした問いが生ずるのも、当然です。

実際、例えば古代ギリシアのピュタゴラス(ca.582-ca.497B.C)から続く哲学の歴史においては、「美」の宿る場所は、まず初めに、人間ではなく、むしろ自然あるいは世界の中に求められています。そしてそれが、自然と人間との「関わり」の中に求められていくことになるのです。

すなわち、美とは古代の「調和(ハルモニア)」「均衡(シュンメトリア)」「秩序(タクシス)」「程のよさ(メソン)」...。あるいは中世の「調和(コンソナンティア)」と「光輝(クラリタス)」...

最初に触れた『美学』の創始者、バウムガルテンは「美」を「完全性」として説明し、その中に「豊かさ」「偉大さ」「真」「明瞭性と光」「確かさ」「生動」という6つの性格を考えています。

【5】ルネサンス美学…「美」についての「古典主義」の成立

さて、近代における「美学」の誕生との関わりで言えば、ルネサンス期の芸術論では、レオン・バッティスタ・アルベルティ(1404-1472)が、有名な『建築論』の中で、「美」を事物において、さまざまな部分が、「完璧に調和がとれた状態」で「配列されている」こと、つまり「協和(コンツィニタス)」だと定義しています。

自然には、この「協和」が存在しており、その「協和」がすなわち「美」である。この「協和の美」は自然の中に現れるのであって、人間が創り出すものではない。だから、美しいものに対しては「何ものも付け加え得ず、取り去り得ず、変え得ない」。それゆえ「芸術」の理想は「自然の中から最も美しい部分を選び、全体としてさらに美しいものを創り出す」ということになります。

そして、芸術がこの理想を果たすためには、自然を律している「法」「法則」を正しく見てとらなくてはなりません。この「法則」こそが、芸術創造における導きの糸となるのです。この法則を知り、その原理にしたがって必然的に「形成(フィンジェレ)」され、生み出されるものが、芸術作品となるのです。

こうした考え方にしたがえば、芸術と学問的な探求とは本質的に近いものだということになります。先ほど、学問の理想を「知性による普遍的な世界認識」と説明しましたが、芸術家もまた、自然という素材の中に「普遍的法則」を探し出し、その法則に基づいて創造活動を行うのです。

例えば、ルネサンスを代表する「万能の天才」レオナルド・ダ・ヴィンチ(1452-1519)は、「画家は万能でなければならない」と言っています。

ダ・ヴィンチにとっては「視覚」こそが自然的世界の本質を見通す「最も高貴な感覚」であり、画家はこの高貴な感覚を通じて、自然世界を動かしている本質を洞察し、素材に頼ることなく、精神の力によってその本質を表現することができるはずだからです。

こうなれば、学問と芸術は一つです。芸術は素材に縛られた「奴隷芸術」ではなく、学問と対等なものとなるのです。これこそが、ヨーロッパ美術史における、いわゆる「古典主義」の成立です。

ダ・ヴィンチに代表されるような考え方にしたがうとき、素材としての自然は、人間の精神の働きによる調達と選択の対象です。そして知性がその調達と選択

を行うときに用いるのが「線と角」「線描」です。知性は、「線描」を用いて、対象や素材に妨げられることなく、自然の本質を認識するのです。

ここで人間の知性が用いる「線描」と言われているものは、要するに「設計図」を思い浮かべるならば、よくわかると思います。

時計にしる何にしる、きちんと幾何学的、論理的に正確な設計図面が引けたならば、後は図面通りに素材を組み合わせて作っていけば、できあがったものは、ちゃんと正確に動きます。大切なのは、正確な構造、仕組みを「設計図」として把握することです。そして、一定の法則で動いている自然の中から、精神の力は、その法則を動かしている「設計図」を読み取ることができるということです。

精神の力がとらえるこの「描線」は「自然の本質」「自然の法則性」を正しくとらえたものですから、その「実在性」において、「素材としての自然」に劣ることはありません。それは直接的に感性的に受容することはできませんが、現実の自然現象は、知性の描くこの法則どおりに動くのです。だから、この「本質」「法則性」をマスターすれば、材料を用いて、自然と全く同じものを自ら創り出すことができる... そういうことになります。

今日の科学においても、数学者にとって「数」は「実在する」といいます。「数」は「記号」としての現れ以外には、触ることも見ることもできませんが、わたしたちは数学の論理を用いて、現実世界の現象をあるいは説明し、あるいは予測することができるのです。さらには、その論理を使って設計図を描き、宇宙にも出掛けていくことができるのです。その意味で、「実在」という場合の様式が異なるだけであって、「数」は実在すると言って良いのです。

ヨーロッパ哲学を貫く根本的な概念対、「質料」と「形相」、「存在（物質）」と「本質」の問題が、ここではそのまま「素材（材料）」と「線描」の関係になっています。これは、結局、わたしたちがものをつくるときに、材料を集めてきて、設計図を引いて、作成する... そうした行為が、そのままわたしたちのものの考え方の基本構造に反映されているということにほかなりません。

そしてここで大切なことは、ヨーロッパ哲学の根本的な枠組みにあっては、「質料」よりも「形相」。「物質」よりも「本質」の方が、はるかに重要視された、ということです。大切なのは、「素材」ではなく「線描」つまり「設計図」の方なのです。これがヨーロッパ美学の「古典主義」の核心にある考え方なのです。

【6】「凍れる音楽」としての「建築」...

ここで、象徴的なエピソードに目を向けてみることにしましょう。

奈良の国宝、薬師寺の東塔はその美しい姿を通じて、日本のみならず、世界でも有名なものですが、この薬師寺東塔はしばしば「凍れる音楽」と表現されています。そして、薬師寺の東塔を「凍れる音楽」と評したのが、天心 岡倉覚三の師であったアーネスト・フェノロサだということです。

さて、建築のことを「凍れる音楽」だと表現するのは、フェノロサのオリジナルではありません。これは実は、19世紀の哲学・美学史においては、とても有名な表現なのです。

「建築は凍れる音楽である(Die Architektur ist erstarrte Musik)」これは、一説によれば、ドイツの哲学者F. W. J. シェリング(あるいはドイツの文豪ゲーテ)が「ゴシック建築」をたとえて用いた言葉だとされています。

この言葉の真意はともかく、優れた建築のあり方を表現するとき、「音楽」のような、流動的で生きたものを引き合いに出すことはとても面白いのですが、それを「凍れる」と限定するところに、建築の示す美を「形式」「本質」へと向けて解釈していこうとする姿勢がはっきりと窺えます。このことは反対に、建築のように「形式」が明確に見て取れるものに向けて「音楽」を持ち出すということが、既に、音楽の示す美のあり方が、同じように「形式」へと向けられて解釈されているということを表してもいるのです。

モーツァルトにしてもベートーヴェンにしてもそうなのですが、西洋の古典的な音楽は、極めて論理的に作られています。例えば「ソナタ形式」のような楽曲の形式、和声学... 厳格の規則は、古典的な美の条件となっています。

音楽の美を考える上で、「形式美」というものを中心的なものとして考えているからこそ、「凍れる」ものであっても、なお音楽を「美」の基準として引き合いに出すことができるのです。

フェノロサが薬師寺東塔の美しさを讃えて「凍れる音楽」だと語ったとき、フェノロサの眼差しは東塔の「形式」の美しさに向けられていました。それが、ヨーロッパ美学の正統的な「古典美」です。しかし、岡倉覚三は、どうでしょうか... 岡倉覚三は、決してヨーロッパ美学の枠の中に収まる「形式美」には納得しなかったはずで

さて、これまで、ヨーロッパ美学における「古典主義」の思想を概観してきましたが、それでは、ヨーロッパ美学は「古典主義」で言い尽くされるのか、といえ、もちろんそれは違います。

例えば、哲学者のフリードリヒ・ニーチェ(1844-1900)が『悲劇の誕生』(1872)の中で、「アポロンの-ディオニュソスの」という対概念を導入し、「造形芸術」の理想型を「古典主義的」な「調和と秩序の神」としてのアポロンに、そ

れに対して「音楽芸術」を「熱狂と陶酔の神」としてのディオニュソスに代表させるとき、古典主義的な「美学」の根本的な枠組みを超えていこうとしていたわけです。そしてニーチェ以後の、現代の美学は、古典主義を乗り越えるところから始まっているわけです。

この問題は、このぐらいにしておきましょう。

【7】近代美学... バウムガルテンから、カントへ

さて、バウムガルテンの思想のところで見た（1）理性的事象(noeta)と（2）感性的事象(aistheta)の区別は、わたしたちの主体的、能動的な精神に関わる部分と、客体的、受動的に関わる部分の区別でした。これは近代的な「主観－客観」の問題に引き継がれていきます。

しかし、重要なことは、バウムガルテンの議論が「理性的－感性的」という二極の軸を動いているということです。つまり、この二極は、理性にせよ感性にせよ、どちらもわれわれ人間の精神の領域における二つの極なのです。

これに対して、古代ギリシアからの議論は、「調和（ハルモニア）」にせよ「均衡（シュンメトリア）」にせよ「秩序（タクシス）」にせよ、中世の「調和（コンソナンティア）」「光輝（クラリタス）」にせよ、いずれも「美」の宿る場所を人間精神ではなく、「自然世界」「客観的世界」あるいは「神の領域」に求めるものです。美の在処は、人間の外にある... しかし、美を美として認識する場所は、人間の精神の内にある... それでは、美の最終的な根源は、一体どこに置かれるべきなのか... ?

美の本来の場所をめぐるこの分裂は、近代に至り、美が人間の外にある超越的な根拠から演繹されるのではなく、美を美として経験する、われわれ人間の精神の働きの中に座を持つべきであるという、「近代的」な自覚によって初めて一定の解決を得たこととなります。これがあってこそ、初めてわたしたちは、わたしたち自身の精神の働きの問題として、美を論ずることができる。

ここで初めて、『美学』が一つの学として自立することができるようになります。それが、18世紀におけるバウムガルテンの『美学』の創設です。

先にも述べましたように、「美」についての哲学的な思索は太古からの伝統をもっており、哲学の発祥と同じぐらい古いのです。しかし、18世紀に至るまで、独立した形で「美学」というジャンルが確定されなかったのには、こうした事情があることは見逃すわけにはいきません。

近代的な「美学」においては、人間の精神こそが、精神世界と自然世界、主観と客観を媒介することのできる場であり、美は、単なる感性的な認識の対象で

はなく、また純粹で超經驗的な理性的な認識の対象でもありません。そうではなく、一方で感性的認識に関わりつつ、同時に理性的な認識を要求するものです。だから、美は人間の精神活動を総合する役割を担う。つまり、感性的な認識と理性的な認識を媒介する機能を担ったものだと言われます。この「媒介性」こそが、美の独自の働きであり、芸術の独自の機能なのです。この問題は、既に『判断力批判』におけるカントの問題意識です。

【8】「琴馴らしとしての芸術」

さて、ここでわたしは、もう一度最初のテーマ、「琴馴らしとしての芸術」という問題に戻ろうと思います。

初めに、英語で書かれ、アメリカで出版された『茶の本』の中で、この印象深いエピソードを紹介する天心 岡倉覚三は、東洋の芸術を理解するのに、西洋の哲学的-美学的な概念装置では不十分であるというこをはっきりと自覚していた、と述べましたが、それは一体どういうことなのか... なぜなのか...

いま、ざっと大まかながらヨーロッパ美学の概念史を素描的に概観し、改めて先ほどの「琴馴らし」の物語に向き合うとき、問題の所在はどのように見えてくるのでしょうか...

問題の鍵は、それまで誰も手なずけることのできなかった「龍門の溪谷」の琴を、見事に弾きこなした伯牙^{はくが}に対して、なぜ、伯牙だけがこの琴を自在に操ることができたのか尋ねる皇帝への、伯牙その人の答えの中に横たわっています。伯牙は答えます。「陛下、他の人たちが失敗したのは、自分自身のことばかり歌ったからです。私は琴に自分の主題を選ばせました。そして琴が伯牙だったか、伯牙が琴であるのか、ほんとうはわかりませんでした」...

伯牙の答えは、まさしく美学に限らず、ヨーロッパの思想的な枠組みには収まらない領域を指し示しています。

美の所在は、素材としての自然の中にあるのか、人間の精神の中にあるのか、客観の中にあるのか、主観の中にあるのか、あるいはその両者の媒介項にあるのか... そのどれでもありません。

確かに伯牙は、「自分自身のこと」は歌わなかった... そして「琴」に「自分の主題を選ばせた」のですが、決して琴任せではない。「琴が伯牙だったか、伯牙が琴であるのか、ほんとうはわかりませんでした」と言っています。

この言葉を理解するために大切な事は、伯牙が主なのか、琴が主なのか、両方の共同作業なのか、という「主-客」あるいは「主-従」の問題ではない、ということなのです。

「琴が伯牙だったか、伯牙が琴であるのか、ほんとうはわかりません」というのは、伯牙と琴とが本当に親密で、近しいところにある、主-客あるいは主-従の関係など入り込む余地がないほど一心同体で、近い、という事なのです。自分以上に自分に近い... 哲学者の西谷啓治は、恩師西田幾多郎の事を、そう説明しています。自分以上に自分に近しい人を師にもつ事は、その人の幸福である、と。

【9】「知音」... 聴くものと聴かれるものとの彼方

伯牙には、もう一つ有名なエピソードがあります。

「伯牙、善く琴を鼓し、鍾子期、善く聴く。鍾子期、死するや、伯牙、絃を断つ」という有名なくだりです。

伯牙が琴を奏でるとき、鍾子期は伯牙の心が手に取るようにわかる... 伯牙の喜びは、自分の喜び。伯牙の悲しみは、自分の悲しみ。伯牙の奏でる琴の音は、自分以上に自分の心の奥底を揺り動かすのです。自分が伯牙なのか、伯牙が自分なのか、区別がつかないぐらい、よくわかる...

そして、鍾子期がそのように聴くことを、伯牙は知っているのです。何も言葉を交わさなくとも、それがよくわかる。言葉など交わせば、かえってそれが見えなくなってしまいます。ただ、黙ってそこにいて、聴いてくれるだけで良いのです。伯牙は、琴を弾きながら、自分は伯牙の心を弾いているのか、鍾子期の心を弾いているのか、わからないのです... というよりも、そのようなことはどちらでも良い...

だからこそ、鍾子期が先にこの世を去ったとき、伯牙は弦を断って二度と琴を弾かなかった... 伯牙は鍾子期であり、鍾子期は伯牙なのです。鍾子期がこの世を去ったいま、伯牙の心は二度と琴の音を奏でることがないのです。

この二人のことを、「知音」とわたしたちは言います。「知音」、音を知る、とは、「弾く者-聴くもの」という関係性の彼方にあります。そして、良く弾く者は、弾く者と弾かれるものとの区別の彼方にあるのです。相手と自分との区別があるうちは、本当の音を聴くことができない。本当の音を知ることができない。悲しみの音は、心の悲しみそのものなのです。音とは、空気の振動などではないのです。震えているのは、わたしたちの心なのです。

【10】「琴馴らし」と「表現」

さて、「琴馴らし」のエピソードに戻りましょう。「龍門の琴」とは、たんなる楽器のことではありません。それは「音楽」そのものです。音楽は、わたしたちの心を根底から揺さぶる... ただ、耳に心地よい、そんなことではなく、わ

わたしたちの心に直接響き入り、揺さぶり動かす音楽、本当にそれができるのは、「知音」つまり「音を知る者」のみなのです。

「龍門の琴」、つまり音楽そのものの世界をわがものにしようと試みた名人たちが、ことごとく失敗したのは「自分自身のことばかり歌ったからです」と伯牙は言います。

芸術が、音楽が、自分の心にあるものを、ただ「表現」するだけのものだというのであれば、どれほど優れた才能、優れた技術があっても、しょせんは「自分自身のことばかり歌う」に過ぎないのです。普通の「楽器」は、技巧によって美しくならすことができる、しかし、そこから音楽そのものは聴こえてこない...

「自分自身のことばかり歌う」演奏家たちが、精一杯の努力を傾けて弾くとき、「龍門の琴」からは「尊大な、耳障りな音ばかり」聴こえたといいます。

「龍門の琴」が「尊大な、耳障りな音ばかり」たてたのは、弾くものの心を映しています。相手に心を委ねない、相手に耳を傾けない... 尊大に、暴力的に、相手のことなどお構いなく、ただ自分を押しつける... 芸術家を「表現者」と言うとき、その表現者は尊大な暴君ではないのか...

伯牙は、「悍馬をなだめようとするように、やさしく琴を愛撫してから、そっと弦に触れた」... すると、龍門の琴が作られた桐の巨木、その「古木の追憶がことごとく目を覚ました」と、この物語は伝えています。

まず初めにしなくてはならないことは、尊大に、暴力的に「自分のことばかり歌う」ことをやめることなのではないのか。「なだめ」「愛撫し」「そっと弦に触れる」... これはまさしく、相手に寄り添うこと、自分を押しつけることなく、自分自身を完全に投げ出してしまっ、相手を聴くこと、相手に聴き従うことです。

すると、技巧を駆使し、力づくでかき鳴らさなくとも、甘い春の息吹、若々しい奔流、夏の虫の集き、やさしい雨音... 虎の咆哮が谷に衍し、荒涼とした夜、切り裂くような月が、霜に照り輝く... あるいは、深いもの想いに耽る恋が、剣戟が響き、馬蹄が轟く戦が、わたしたちの心を揺さぶるというのです。

【11】S-C o r e A r kの課題とは...

さて、今日は「禅の美学」というテーマでお話をしてきましたが、このS-C o r e A r kというプロジェクトを考える上で、天心 岡倉覚三が提起したこの「琴馴らし」としての芸術というテーマは、100年後の今日になってもなお、というよりも、100年後の今日になって、初めてわたしたちがこうした問題に対して正面から向き合うことができるようになったのではないかと...

そう思えるものなのです。

そう考える切っ掛けとなった出来事は、今年の6月のことです。

今年の6月、5月18日に京都の大徳寺で行われた『音禪法要』の「ポスト・プロダクション」の一環として、同志社大学において『虚空會』主催の集まりがもたれました。

今年の大徳寺で行われた『音禪法要』に参加した若い学生を中心にした集まりは、若者たちが、自分たちが現場で見、聴いた体験が一体いかなるものであったのか、それをどう受け止め、どう考えていくべきなのか、みんなで討議しながら改めて考える、という機会のために設けられたものです。

初めに、ツトム・ヤマシタさん自身が、『音禪』というプロジェクトの原点となるような、或る経験のことを語り始めます...

それは、2004年1月、今からさかのぼること10年ほど昔、インドネシアの「ボロブドゥール」での出来事です...

永い年月、密林の中に忘れられていたボロブドゥールの遺跡群を修復するために、40年ほど前に、ユネスコが乗り出しました。年月をかけて、大事業だった修復がなり、その完成を祝うためのセレモニーが企画されます。そこにヤマシタさんが呼ばれ、『修復完成記念コンサート』を依頼されたのです。

しかし、それは容易なことではなかった...

まず初めに必要なのは、現地に、セレモニーを受け入れるための態勢を整えること... そのための人的な信頼関係を構築しなくてはなりません。

コミュニケーションの基本となる言語の問題は、なんとかなりました。

ヤマシタさんが議長を務めるSacred Bridge Foundation (ジャカルタ)のスタッフが、英語とインドネシア語(ジャバ語、バリ語)を駆使することができたのです。

しかし、はるかに深刻な問題があったのです... それは、現地独特の宗教的な事情です...

現地土着のシャーマニズム的な宗教、ヒンズー教、イスラム教、キリスト教、仏教、儒教... 現地に根ざす多種多様な宗教の代表者が集められたのですが、長い歴史の中で、さまざまな軋轢があり、闘争があり、不信が渦巻いています... 代表として集まった宗教家たちは、お互いに一言も口をききません... これでは、合同のセレモニーどころではありません。コミュニケーションそのものが、成立していないのです... それでは、どうすればよいのか...

さまざまな背景を持ち、歴史の中での軋轢を背負った諸宗教...

「諸宗教間の対話と融和」... 言葉は美しいですが、容易ではありません。不可能のように思えるこの課題に対して、どう立ち向かうことができるのか...

コミュニケーションをめぐる、究極の問題です。

結局、偶然とは思えないような、さまざまな出来事が重なり、セレモニーは成功します...

それは、どのようにして可能になったのか...

石で造られたボロボドゥールの遺跡群の修復... そして石の楽器サヌカイトを演奏するヤマシタさん。ヤマシタさんは、サヌカイトを通じて、それぞれの宗教の代表者たちを合同させる儀式を行えないか、と提案します。

この提案は、突拍子もないものに思われたのでしょうか... 参加者たちは、その「石の楽器」なるものがどのような音を出すのか、聴かせてくれ、と言います。しかし、楽器としてのサヌカイトは大がかりで、当然その時には所持していません... ヤマシタさんはその時、たまたま鞆の中に持っていた石の風鈴を取り出し、それを全員の前で鳴らします... チリチリチリチリン...

石独特の、澄み切った響きが部屋に響きます...

その響きを聴いた各宗教の代表者たちは、いっせいに相好を崩し、「よし、やろう!」そう返事してくれたと言います...

これが、ヤマシタさんにとっての、原点となる経験だということです。

この経験は、「芸術によって世界が一つになる」とか「芸術は言語の壁を越える」とか、そういった空虚なスローガンの問題ではありません。

初めにお話した、『茶の本』の中で岡倉覚三が語っている「人情の椀(a cup of Humanity)」... すべての人が一緒になって一椀の茶を啜る、まさしくこの「人情の椀」の経験が、現実のものとなって生起したのです。

「一杯の茶」ならぬ、一個の石の風鈴が、宗教的、民族的、政治的、経済的な対立の中で、不可能とも思えるようなコミュニケーションの場を、いとも簡単に開いてしまう... 芸術は、岡倉が言うように「倫理と宗教」に結びついて「人間と自然に関するわれわれの全見解を表現している」のです。少なくとも、そのような場が生起することが、現実であり得る...

今年の『音禅法要』... 臨済宗大徳寺派の本山で、熊野神社の宮司さんが神道の儀式をする... これは、単なる仏教と神道のミックスなどではないのです。原点は、もっと深い... 不可能としか思えない状況下で、不可能としか思えなかったコミュニケーションが成立した経験... 音楽は、芸術は、そのコミュニケーションを担うことのできるものなのです...

もちろん、芸術の力によって現在進行している武力的な闘争をやめさせることもできませんし、経済的、政治的な対立を解決することもできません。

しかし、こうしたさまざまな対立と軋轢が本当に解決するのであれば、そのためには、対立し、憎悪と不信の中にあるすべての人々が一堂に集まり、相互の

理解と共感を分かち合えるような場所が、あらかじめ既に開かれていなくてはならないのです。この場所そのものは、確かに秘やかで、柔和で、控えめなものかもしれませんが。しかし、この慎ましやかな場がなければ、力づくでの和解は、決してあり得ないのです。

岡倉覚三は、この場を「人情の椀」と呼んでいます。みんなが集まって、和気藹々と一杯のお茶を飲む。一見たわいもなく、目立たない、この場の成立が、根本的な信頼、根本的な和解の絶対的な条件なのです。岡倉覚三にとってそれは、「茶道」の世界に凝縮されている、東洋の美だったのです。読者に向かって、そして西洋世界に向かって、岡倉は、言っています。

「あなたがたは心の安らぎを失うという代償を払って膨張を得たが、われわれは、攻撃に対しては脆い調和を創造した。あなた方は本当にするだろうか、東洋はある点において西洋よりすぐれていることを！」

そして、この繊細で「脆い調和」、「東洋の美の世界」をとらえるのに、ヨーロッパ美学、ヨーロッパ哲学の基礎概念は、無効であった... だからこそ岡倉覚三は、堪能な英語の力を駆使して、西洋－東洋の枠組みを超えるような、新しい場を開くものとして、「茶道」を世界に発信しようとした... それは国威発揚でも、文化的な宣伝でもないのです。

岡倉は、また、こうも言っています。

「現代の人類の天は事実、富と権力を求めるキュクロプスの巨大な闘争によって粉砕されている。世界は我欲と俗悪の闇の中を手探りで歩いている。知識は疾しさの意識によって得られ、博愛は功利のために行われる。東と西は狂乱の海に翻弄される二匹の龍の如く、生命の宝玉を取り戻そうと空しくあがいている...」

百年前に書かれたこの文章は、現在のわたしたちの状況そのものでもあります。だからこそ、岡倉の言う「人情の椀」を、それが可能となる場を、打ち立てなくてはならない。少なくとも、そのための準備をしなくてはならない...

S - C o r e A r k は、そういう使命を持ったものだとはわたしは考えます。わたしたちに本当に必要なのは、ただ、強力な発信力を持ったツールなどではないのです。それでは、闘争は終わらない。

そうではなく、「琴馴らし」の業なのです。そして、「琴馴らし」は、まず、わたしたち自身が、自分自身を捨て去り、ただひたすら聴くこと、聴き従うことから始めなくてはならないのです。今日お話ししたかった「禅の美学」とは、まさしくそういうものです。

【12】「禅の美学」と「無心」...「禅芸術の七つの性格」

自分自身を捨て去り、ひたすらに聴くこと... 禅の世界では、それを「無心」と教えます。「無心」の教えを実践することはとても難しい... だから、「禅の美学」はまだ、基礎となる礎石すらおかれてはいない状態です。

思想的な課題と言うならば、わたしたちはまず初めに、「近代的な自我」「近代的な自己了解」に基づいた「人間観」を抜け出なくてはなりません。

「主体」「自由意志」「人権」「生命」... 近代的な人間理解に基づいて組み立てられたすべてのものの考え方を一度無効にして、「人間中心主義」を一度は乗り越えなくてはならないのです。それをしなくては、「無心」の意味も「無我」の意味もわかるはずがありませんし、「無心」、「無我」がわからなくては、本当の意味で「聴く」こと「聴き従う」ことはできません。

それでは、「無心」に聴くとき、芸術は、美は、一体いかなる姿をとってわたしたちの前に立ち現れてくるのでしょうか...

たったいま申しましたとおり、この課題をしっかりと果たした先人は、まだ殆どおりません。わたしたちは、これから新たに自分たちの手で、「禅の美学」「無心の美学」を、しっかりとした思想として鍛え上げていかななくてはならないのです。

しかし、先人がまったくいないのか、と言えばそうではありません。

例えば、哲学者 久松真一(1889-1980)は、「禅芸術」に関して、「禅芸術の七つの性格」という問題提起をしました。わたしたちが将来、「禅の美学」という課題に取り組むときの確かな手掛かりの一つとして、この問題提起は、とても重要なものです。最後に、この久松の提起した内容を概観してみることになります。

久松は、「無心」「無我」の働きによって生み出される「禅芸術」の特徴を次の七つの位相から説明しています。

(1) 不均斉、(2) 簡素、(3) 枯高、(4) 自然、(5) 幽玄、(6) 脱俗、(7) 静寂...

(1) 「不均斉」とは「釣り合いがとれていない」こと、「いびつ」「ひずみ」を指します。重要なことは、久松がこの「不均斉」という性格を「禅芸術」の特徴としてきわだたせるときに、岡倉覚三の思想に対する厳しい批判を持ち出してきていることです。すなわち、「禅芸術」における「不均斉」とは、岡倉が言うような「完全へ至る道」などではなく、むしろ「完全や端麗の否定」、整ったものを敢えて否定する「デフォルマシオン」だということです。

つまり、いびつに歪んだように見える茶碗や、シンメトリーになっていない東洋の芸術は、何も整ったものを作ることができないからそうになっているのではなく、敢えて、均衡や調和を崩しているのだ。整ったままでは、むしろ不十分

なのであって、その均衡、調和から、さらに踏みでることが重要なのだ、というのです。

ですから、久松が言う「不均斉」とは、単なる形式上の「不均斉」ではなく、「完成」することの否定、更に進んで「聖の否定」であり、禪の世界で言う「殺佛殺祖」... もっとも尊いとされている仏も、修業の導き手である師匠も否定して行くものなのです。

(2)「簡素」とは「くどくどしくない」「さっぱり」とした様子です。それは、精巧な技巧を極めたようなものではなく、むしろ「素朴」であり「粗放」ですらあるような性格です。

徹底的に無駄を省いたところから生まれてくるこの「簡素」を、さらに徹底していけば、禪で言う本来の世界、「無一物」の世界、カラッとして何の障りもないところに至ることができるのです。

(3)「枯高」とは「生々しさ、みずみずしさが抜ける」ことで「骨張った」様子です。「齡とり、功を経た」... と久松は表現していますが、風雪と雄々しく戦いながら500年、1000年の歳月を経た老松の雄勁な枝のように、余計なものがなくなり、擦りきれて芯ばかりになったところ。ただ「真髓」のみが現れ出てきたところなのです。

(4)「自然」とは「故意とらしきがない」「無理がない」様子、「無心」「無念」のところなのです。これはまた「寂び」とよばれています。

本当の「寂び」は「自然」に寂びるものです。

「さびたるはよし、さばしたるは悪し」と言われるように、「寂び」を生み出す「自然」さは「純粹にものになりきって」、ものとの間に矛盾や隔たりがなくなった、純粹な「三昧」の世界なのです。

しかし、この「自然」さは「生まれつきのもの」ではないと久松は言います。

「自然物」や「子供」には「真の自然はない」と...。つまり、真の「寂び」真の「自然」は「生まれつきの自然」を否定して、意志を否定して、その上において初めてでてくる無心、無念の業なのです。

(5)「幽玄」とは「奥床しさ」、全体を外に表さないで「あたかもないかのよように」隠し、「内に含蓄する」様子です。それは見通しのきかない底なしの深さ、「汲み尽くされないような深さ」を湛え「無限の余韻」を感じさせるところです。久松は幽玄を「現れきらない無底の深さからくる余韻」であり、禪の世界の言葉で言う「無一物中無尽蔵」という性格をあてています。

何もない、塵ひとつない全くの無の世界、「無一物」だからこそ、どのようなものでも受け入れることができる。どのようなものでも、そこから生み出されてくることができる... 「無一物」だからこそ、その働きは「無尽蔵」なのです。

(6)「脱俗」とは「規矩準繩」つまりいかなる「規則」「基準」にもとらわれず、「法則性」にも「物事」にも関わらない様子です。現実にも、神にも仏にも関わらないところ、禪の世界で言う「獨脱無依」「活潑潑地」の世界です。「獨脱無依」とは、何ものにも依存しない、頼らない。自分自身にすら、寄り掛かることをしないで、自由自在にあること。そして「活潑潑地」とは、何ものにも束縛されることなく、思いのままに生き生きと働く様子を指す、禪の世界の言葉です。ただ「世俗」から抜け出ている、という意味ではなく、世俗の現実からも、宗教的な聖の世界からも、神や仏、あるいは自分自身からも自由なあり方を指すものなのです。

(7)「静寂」とは「落ち着き」「静か」な様子。「内に向けられた内向的な精神」を表しています。

「不均斉」も「簡素」も「枯高」も「自然」も「幽玄」も「脱俗」も、自由に生き生きと働いていながら、その底にどっしりと落ち着いた静けさを湛えている... 必ず、そこにはしんとした落ち着き、静けさがあるのです。それが、禪の、東洋の芸術、東洋の美のきわだった性格だ、と久松は言うのです。なぜ、「静か」なのか... それは「無心」であり「無我」だからにほかなりません。

今日は「琴馴らしとしての芸術」ということを中心においてお話しをしましたが、天心 岡倉覚三が提示していた「琴馴らし」の物語は、まず、わたしたち自身が、「自分自身のこと」ばかり歌うことをやめて、自分自身を捨て去り、ただひたすら聴くこと、聴き従うことから始めなくてはならないのだ、と教えていました。わたしたちが謙虚に聴こうとするとき、そこには静寂が生まれます。打算を捨て、我欲を離れ、真剣に相手に耳を傾ける... ひたすら真剣に、無心に聴き入る... 「静寂」はそこに生まれます。

創造性、個性、表現... そうしたものも、確かに大切です。しかし、何よりもまず最初に、わたしたちは自分たちで、騒がしくすることをやめなくてはならない。自己顕示欲、経済的な野心... 芸術と美とをそのようなものに引き渡してしまっただけではいけないのです。そして、静かさのなかで、わたしたちに語りかけてくるものに耳を傾けなくてはならないのです。

その静かな語りかけが、いまだ聴こえてこないのであれば、まず初めに「聴く」ことを学ばなくてはなりません。創造にしても、個性にしても、表現にしても、まずはそこから始まるはずなのです。

音もなく香もなく常に天地は

かかざる経をくりかえしつつ... (二宮尊徳)

ここで歌われているようなもの、「かかざる経」を聴き取ること... 心を虚しくして、ただ無心に聴く... それができたとき、初めてわたしたちは、久松が

言う「静寂」を自分のものとすることができるでしょう。「琴馴らし」は、そこから始まるのです。

さて、久松の提示した「禅芸術の七つの性格」は、もとより、簡単な解説で片がつくようなものではありません。それは、わたしたちが自分自身で「美と芸術」の問題を考え抜いていくための一つの礎石なのです。

美と芸術に関して言うならば、美や美学、芸術、創造... これらの言葉について、わたしたちが既に持っているさまざまな知識やイメージを、まずは捨てることから始める。無心に観、無心に聴く...

今日は、ここ、如是院さんの本堂を、S - C o r e の作品が埋め尽くしています。みなさま、どうぞ、知識に頼らず、常識にとらわれず、無心に観、無心に聴くことによって、「禅の美学」の世界に触れていただきたいと思います。