

移ろいの場所としての日本建築

Michael Lazarin (訳：森脇正史)

1. 無常という現実

ゆく河の流れは絶えずして、しかも、もとの水にあらず。よどみに浮かぶうたかたは、かつ消え、かつ結びて、久しくとどまりたる例なし。世の中にある人とすみかと、またかくのごとし。

鴨長明(1155-1216)の方丈記(1212)はこのように始まる。方丈記は彼の住まいの比喻を通じて、長明が宮廷歌人の特権的地位を捨て、荷車2台に詰め込んで季節に応じて移動可能な草庵で暮らす清貧の隠者になっていく心の旅を描いている。この一節が日本文化で大切にされているのは、現実「継続的現前」だという西洋的思考に対して、現実「変化」だという日本人の基本的認識を表現しているためだ。方丈記において「変化」は2つの側面を持つ。1つは「無常無我」(梵語 *anitya-anātman*) で、もう一つは「移ろい」という言葉で言い表される。

「無常無我」については、「無」という文字が場所や主体に対する単なる否定語だという誤解を避けることが重要である。それは場所や主体の不在ではなく「常に変化している」ことを意味する。例えば「無我」は、禁欲的な無感動とか、世界や他者の苦しみに対する空疎な無関心などではない。それは他人の視点から、さらには他人の利害の観点から、自己本位な野心を追い払うことを常に可能にするものだ。これが仏教的な慈悲の意味である。同様に「無常」は、何かに埋めてもらうことを待つ空虚な器などではなく、そこに入ってきたものを常に抹消する場である。ある時は連結し、またある時には分割するものだが、より深い意味では、それは常に連結と分割を同時に行っているのである。我々が呼吸する空気のように。

東アジアのほとんどの文化に流れるこのような大乘仏教の「無」の教義から得られる倫理的帰結のひとつは、生死流転(梵語 *samsara*)の苦しみと涅槃

(梵語 *nirvana*) の違いが、執着から解脱に至る心的態度の変化にあり、存在の実在性や教義の正当性に関する主張はわきに置いておくべきだという考えである。何らかの固定した立場にしがみつくとではなく、ただ無常の中に、あらゆる「中間状態」に身を置くべきなのだ。

「移ろい」という単語の第一の語義は、変化のうちの「過ぎ去る」という側面を強調するが、神が隠れた場所に入り込んで生命を吹き込むという神道的な第二の語義もある。それはまた神が陰や虚空から忽然と姿を表すことでもある。もし神の出現を人間の側の肉体的超越・精神的超越の体験だと理解するならば、この体験は、通常の経験対象としての事物の消滅を表し、なおかつ高められ強化された世界体験の開始を意味する。このような変化の側面は、G. W. F. ヘーゲルやフリードリヒ・ニーチェの思想でも重要な「止揚」(独語 *aufheben*) という西洋哲学の概念に似ている。ニーチェは『悲劇の誕生』で、蠟燭の明かりを夜明けの日光が凌駕するという比喩でこの体験を説明する。その場合、蠟燭の灯火は日光によって消されたわけではなく、事物は依然として元のままであるが、それまでは麻痺していた感覚に新たな側面が現れ、様々な可能性が想像可能になる。例えば演劇では、俳優は衣装を着た人間という状態まま、超越的演技によってディオニソス神にもなるのだ。

このように超越体験を達成するための手段として、固定した立場から距離を取り、先入観にとらわれた確信を宙吊りにすることは、エドモンド・フッサールの用語では「超越現象学的エポケー」と呼ばれる。メスキルヒで行われたハイデガーの80歳の誕生祝賀会(1969年)で基調講演をした辻村公一(京都大学名誉教授)は、20世紀の日本の思想家が主に現象学に関心を抱くのは、他の西洋哲学には欠けているような日本の禅仏教との深いつながりが現象学にあるからだと説明した。

私がまだ中等学校にいた頃、『存在と時間』に初めて出会った直後に私が感じたのは、少なくとも我々日本人にとって、こうした思考の著作を真に理解するための唯一可能な接近方法は、禅仏教の伝統に隠されているということだ。それは、禅仏教が看破(独語 *Durchblicken*) 以外の何ものでもないからだ。(そのために) あらゆる再現、作出、調整、変更、実行、形成、意思決定、要するにあらゆる意識とその働きをまず放棄しなくてはならない。日本で最も偉大な禅師である道元も同じようなことを言⁽¹⁾っている。「須らく回光返照の退歩を学すべし」(普勧座禅儀, 1227) と。

仏教の解脱の教えは、日本人の物の扱い方や人間関係に様々な形で見受けられるが、それは特に日本人の美的感覚によく見られる。

はかないものから最高の美的経験がえられるという日本人の感覚は、江戸時代に本居宣長によって一般的に広まった「もののあはれ」という言葉で表現される。「あはれ」は、平安時代にさかのぼる擬声語表現で、事物の直接的経験を表し、完成は破滅の瀬戸際にあると表明する。「あはれ」の第一義は悲哀の感覚だが、魅惑を表す第二の意味もある。したがって、物事が過ぎ去ることは必然だという共通認識があるのだ。一方、西洋の美学は、はかなきことを忌み嫌い、わずかな例外はあるものの、新鮮で美しいものが時期尚早の最期を迎えた場合には、悲劇的な哀れと怖れを感じるだけである。

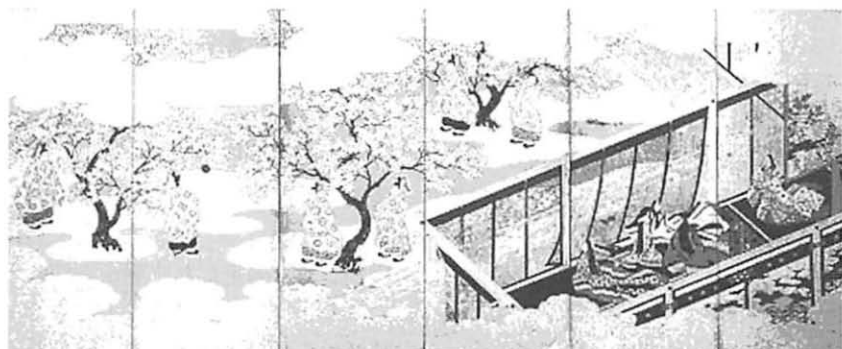


図1.『源氏物語』作中の花見の場面

一般的に知られている「もののあはれ」の例は、日本人が散りゆく桜を鑑賞することである。四月初旬は、桜が満開になって自らの重みで散るほど暖かい日が続くことはめったにない。その代わり、ちょうど桜が満開に達する頃にシベリアからの北風と雨が枝を打ちつける。

はかなさをほかにいはいはじ桜花咲きては散りぬあはれ世の中

徳大寺実定（新古141）

この感性は、つばみや満開の花を楽しむ西洋文化と大きく異なる。実定の和歌の最後の言葉を英語に訳すと、おそらく“Alas! Such is the world”になるが、“alas”はラテン語で「疲弊した」や「消耗した」を意味する *lassus* に由来する。例えばハムレットが死んだ道化師の頭蓋骨を発見する墓場の場面では

「ああ、かわいそうなヨリック！（Alas, Poor Yorick!）ホレイショ、僕は彼のことを知っている。無限に陽気で素晴らしくお茶目なやつだった。だが今、私の想像の中ではなんと忌まわしいことになっている！喉の奥にこみ上げてくるものがある」（ハムレット第5幕、第1場）。このように、「過ぎ去る」ことが「生じる」と等価の局面だという認識はほとんどなく、ましてや「過ぎ去る」ことを肯定することはない。現前を強調すれば必然的に、「明瞭さ」「確定性」「アイデンティティ」に価値を置き、そして「曖昧さ」「不確定性」「不明瞭さ」を低く評価することになる。

「もののあはれ」が文芸批評から他の芸術に転用された際に、鳥瞰的な視点から密会の場面を垣間見るような平安時代の絵巻物の「吹抜屋台」を表すようになった。ここに描かれているものは、瞬間的であり、はかないものだ。奇妙な角度と中心を欠いた視座は、部屋の中に描かれている人物たちの感情の激しさを表現するよう意図されている。建築様式の点から言えば、建物の構造がかなりキュビズム風で、眺めている対象の表面以外の部分を偽り隠すようになっている。その現場の実際の大きさを知るためには、建物の中やその周辺を歩かなければならない。建物の内部に応用すると、それはつまり簾や格子、欄間、襖、屏風、縁側などによる曖昧な境界設定を好むことである。

以上のように、日本的視点から見れば、現実とは無常であり、実体ではない。現実とは継続的現前ではなく、「移ろい」として生起する。日本建築は、固定性ではなく流動性を重視する。日本建築は、空間芸術というよりもむしろ時間芸術に属するのだ。それは空間を囲むというよりも、新しい経験の可能性を開くことを目的としている。それは単に身を守る場所を提供するというよりも、人々の視野を世界の地平に広げるものだ。

2. 時間的な建築

日本の現代建築家の間で繰り返されるテーマは、西洋建築が無常に抵抗し、可能ながぎり長く建物が持続することを目指すのに対し、日本建築の美点は、もろさや荒廃の感覚で判定されることだ。保存状態がよい歴史的建造物でさえ、定期的に儀礼的な再建が行われる。日本で最も重要な神社である伊勢神宮は、692年以降、隣接する土地で20年ごとに解体と再建が行われてきた。国内でも最大級の西本願寺（1602）の壮大な瓦屋根は、数百年は耐久可能なはずだが、30年ごとに張り替えられる。先頃改修が終わったが、作業には5年の歳月を要した。

安藤忠雄(1941-)は、「建築を超えて」と題した文章の中で、「建築は時間と密接に関係している。時の連続的な流れの中に立ちながら、建築は遠ざかる過去と近づく未来を同時に経験する」と述べている。⁽²⁾黒川紀章(1934-2007)は、アジア建築の時間的側面を「東洋の都市には広場がないが、西洋の都市には通りがない」というスローガンで表現した。

通りは、はっきりと定義された空間的機能を持たないが、1日24時間の中で、時には私用に、また時には公共の活動に使われる。その意味で、そこは実体のない空間、重層的で複雑な多くの意味を持つ空間なのだ。目には見えないけれども深遠で濃密な意味を持っている空(くう, *sunyata*)と同様に、こうした「通りの空間」は意味に満ちている。⁽³⁾

1978年に磯崎新(1931-)はパリで「間(ま)ー日本の時空」という展示を行った。この企画は翌年、ニューヨークのクーパー・ヒューイット美術館で再公開された。間(ま)は、英語では通常“interval”と訳され、この単語は日本語と同じく、時間にも空間にも使われる。磯崎の問題意識は、西洋の形而上学が時間と空間の二元論的分類に基づいているので、西洋は「間(ま)」の統一性を捉えられない、⁽⁴⁾というものだった。

展示の中で彼は、建築、文学、言葉遊びなどから数々の事例を用いていた。次のセクションでは、「縁側」と能舞台の「橋掛り」について論じる。どちらも「間(ま)」における「縁(えん)」の側面の事例だ。縁は「端、つながり、関係」を意味する。それは伸びていくことによって分離を結合するものだ。間隙にまたがる縁を体験することが正しく成立すれば、それは知覚や心理における超越を引き起こす。この二つの建築構造はいずれも、そうした超越体験のきっかけになることを目指している。

3.1 縁 側

縁側は建物の横や裏に位置し、庭を眺める場所なので、通常は“veranda”と訳されるが、それでは縁側の社会的・心理的機能を捉えられない。縁側とは、室内の畳の部屋からも屋外の庭からも半透明の紙(障子)で仕切られた木の床である。障子の開き方を調節して、内と外のあいだに通風口や覗き窓、あるいは通路を作ることができる。また障子を全て取り外して、室内と庭のあいだを開放することもできる。昔は、鳥(特にツバメ)が家の中にたやすく入ること

ができた。ツバメが家の中に巣を作れば、幸運のしるしだと考えられていたのである。

自らの建築で縁側構造を数多く使用する黒川紀章は、西洋では壁から家を立てるのに対し、日本人は窓から家を建てると論じ、縁側構造の重要性を説明している。アジアにおける壁の実態や象徴性を考えれば、これはかなり急進的な論点だが、彼が言いたいのは、西洋建築は内部と外部の二項対立を強調しすぎているということだ。それに対して日本の建築は、彼の言う「中間領域」⁽⁵⁾、つまり内部と外部の両義的で非対称的な関係に依存している。



図2. 円通寺の縁側からの比叡山の長め

日本庭園の最も魅力的な特徴は、庭が遠方の山の地平まで広がっていくように見える「借景」である。円通寺（1629-50）では、砂と石と苔を兼ね備えた典型的な庭園が本堂の縁側から眺められる。この場合、庭のすぐ向こうは崖のようになっていて、次に視界に入るのは木の梢である。その奥には、比叡山という、京都の東側に走る山並みの中では最も高い神聖な山が見える。その結果、苔から梢、そして山頂へと視界の分離的飛躍が起こる。こうした縁側と庭園の配置では、遠くの景色が庭の一部であるように見せるというよりも、人を世界の地平に投げかけることがポイントになる。ここで縁側は、望遠鏡のような機能を果たしているのだ。望遠鏡で月を眺める際、月が目の前に置かれているようには見えない。むしろ、我々自身が望遠鏡の円筒を通して飛ばされていき、月の近くにきたように思える。これは、現象学で立証されてきた「身体拡張」の体験である。円通寺の庭園は、仏教の瞑想のために設計されている。つまり、自分が遙かかなたの世界、空（くう）の領域に投げ入れられたと感じなければならない。

ハイデガーは「…詩的に人は住まう…」の中で、詩の活動は本質的に大地と天空の間の距離を測ることだと述べている。大地 (earth) とは、常に強力だが神秘的に隠された世界の様相であり、言語の音、心臓の鼓動、オフィスのメモと波がうねる海から反射した100ルーメンの光の違いである。天空 (sky) とは、世界の開かれた地平であり、そこではあらゆることが起こる。それは巧みな言い回しであり、森の空き地であり、文化の運命が決定される場所である。この大地と天空の距離の測定は、何もかも把握して、きちんと定められた枠組みに全てを位置づけようとする「立て組み」(独語 *Gestell*) と対比される。これは、あらゆるものを「用象」とみなして、何もかも効率や信頼性の観点から測定し、「詩的」や「芸術的」といったものを気まぐれで些細なものだとして軽蔑する態度だ。それに対して詩の測定方法は、大地と天空の間の範囲いっぱいに広がって、神秘性や差異をそのまま保ちつつ、「中間領域」の曖昧性を楽しむ。

詩学とは、例えば文学、技術、農業といった、アリストテレスが原型的活動と呼んだものとは違ふとハイデガーは主張する。詩学とはむしろ、そうした様々な活動を可能にする4つの領域(地、空、人間、神々)の基礎的測定である。それは、本来的な世界内存在(独語 *eigentlich In-der-Welt-sein*)のあり方や1950年代に彼が「詩的な生活」(独語 *dichterische Wohnen*)と述べ直した生き方を許容するという点で、地上にある人間の産物や活動の全てを可能にするものだ。「詩人がいるかぎり、建築、つまり住まいの構造の測定をするような詩人がいるかぎり、本来的な建物⁽⁶⁾が生まれる」。彼はとりわけ言葉の職人を好んでいるが、詩的な測定とは文学部や学会で行われていることとは特に関係がない。詩的な測定は、政治活動家や宗教指導者、都市計画者、さらには哲学者からも同様に生まれる可能性がある。

詩的な測定(独語 *dichterische Durchmessen*)は2箇所のあいだの隔たりを把握するのではなく、むしろ差異全体に広がり、境界をあいまいにする。「…詩的に人は住まう…」の議論は、『麗しき青さの中で』に収められたフリードリッヒ・ヘルダーリンの後期の詩に基づいている。詩作を始めた頃、未完の戯曲「エンペドクレスの死」を書こうと悪戦苦闘していた時期に、ヘルダーリンは、彼の同志であるヘーゲルやフリードリッヒ・シェリングが追求していたような、芸術と自然、人間と神々、有限と無限のあいだのジンテーゼ(合)の可能性を拒絶した。「詩的精神のはたらきについて」の中で、彼はこう述べている。

もともと調和的対立（独語 *harmonischer Entgegensetzung*）にあるからこそ、自由選択によって自らを極限領域との調和的対立の状態に置きなさい。自己の中にとどまっているかぎり、本来の自己の状態を知ること⁽⁷⁾はできないのだ。

詩人は目を上に向け、大地と天空の違いを測定する。詩人は作品を通じて、自ら行った測定を人々に見えるようにするが、測定を確定し、枠組みを打ち立てようとする試みは必ず失敗する。知覚力を持ち思索を行う存在である人間は、その測定に手を伸ばして近づくが、人間のロゴス（説明や論理）はその測定を把握することはできない。なぜならその測定は、はかなく、決して固定されないものだからだ。それは、ほんの一瞬だけ存在しては消える調和的対立なのだ。詩人には、調和を強化し、作品の中でその神秘を保持する力がある。円通寺の本堂や縁側、庭園は、そのような作品のひとつである。

ギリシャ語の名詞 “*nous*”（ヌース、心）と動詞 *noein*（思惟すること）は、おそらく「嗅覚」に由来する。嗅覚は、人間の五感の中で最も信頼できるものの一つだが、ほどなくして “*nous*” と “*noein*” は視力と結び付けられ、正確で信頼できる視覚の一形態を意味するようになった。さらに、それらの単語は遠くのものを見るようにする想像力も意味するようになる。しかし、ホメロスのテクストにおける “*nous*” の最も重要な用法は、即座に行動に移されるような（通常は危険で、やむをえない）状況を十分に理解することを意味する。状況の観察や認識、判断に近い “*idein*” や “*gignōskein*” といった類義語から “*noein*” を区別するのは、こうした感情の切迫や実際の行動とのつながりである。状況把握は通常、矛盾する証拠をふり分けて精査することを伴うため、“*noein*” は外見の奥にひそむ物事、アッティカ哲学では知覚不可能で不変の観念と同一視される物事の把握を意味するようになった。⁽⁸⁾ さらにスコラ哲学時代の演繹や証明といった他の合理的機能と知を並置するために、ホメロスの語法では、想像や意図に関する知の機能に不可欠なはずの感情的で実際的な思考は取り除かれてしまった。このように “*nous*” の潜在力を去勢してしまうことは、現代哲学にも引き継がれ、その結果、知は客観的現実を冷淡に科学的に観察することを意味するようになった。

フッサールやハイデガーの現象学は、合理的でロゴス中心的な説明から知を区別するような、想像や感情に関係する知の力を取り戻そうと試みる。パルメニデスに関する論考や講演の中で、ハイデガーは “*noein*” を「気がかり」

(独語 *zu Herzen nehmen*) と訳した。したがって、我々の想像力を高め、我々の感情をかきたてるような建築設計もあれば、そうではない設計もあることを知りつつ、ただし、なぜそうなのかという合理的な説明を提供できないことはありうる。知と説明、“*nous*”と“*logos*”，測定と計量の違いは、建築専攻の学生向けの教科書を書いたり、都市の再活性化計画を立案したりすることを非常に困難にする。しかしハイデガーは、たとえ大部分は忘れ去られ見捨てられているとしても、文化が既に規定 (*legen*) している何らかの指標が常にあると主張する。

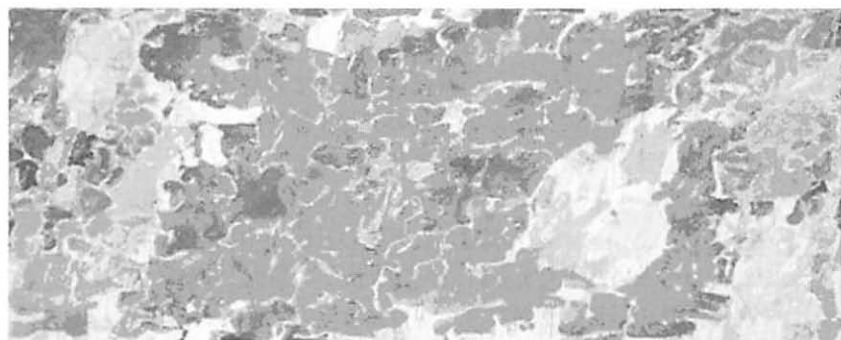


図3. サム・フランシス『麗しき青さの中で』

もし測定が不可知で神秘的であるならば、場所や建物や住居の体験はつかみどころのないものなのだろうか。いや、そうした体験が存在することを知らせるためのしるしがある。ヘルダーリンはそれを「心の優しさ」(独語 *die Freundlichkeit noch am Herzen*) と呼ぶ。要するに、詩的なものをまじめに受け止める時に、“*nous*”の拡張が発生し、我々は「親しさ」や「近さ」、「優しさ」の体験を通じて、それが起こる瞬間を知るのだ。

ハイデガーは、ヘルダーリンが「優しさ」と言う時、ギリシャ語の“*charis*”(ラテン語 *gratia*) を訳してそう言っている主張し、親しさ (*Freundlichkeit*) を恩寵 (*Huld*) と同一視する。この単語は、善意や感謝だけでなく、美 (*Aglaea*) や喜び (*Euphrosyne*)、笑い (*Thalia*) をも意味する。日本人の特異な点は、彼らが愉楽の到来よりもむしろ愉楽の消滅の方に、これを見出すということだ。花見は、決して陰気なイベントではない。大勢で桜の木の下に座って食事をし、飲みかつ歌い、ふざけあう春の宴なのである。それは、あまりにも素早く過ぎ去る瞬間だが、こうした時にこそ喜びや救いがあるのだ。

それでもやはり、散りゆく桜は、死の象徴である。ハイデガーが疎外（独語 *Unheimlichkeit*）を、本来的でない墮落した生き方だとみなす一方で、日本人はどちらかと言えば、不気味なものは常に最も親密なこと（独語 *Heimlichkeit*）に潜んでいるというフロイトの考え方に合致する。もし現代生活の喧騒が、死の叫び声をかき消したように見えたとしても、無数の神社の祭り、お盆の先祖供養、1500人以上の能役者は最大限の力を発揮して、物事の均衡を失わせようとする。

3.2 橋 掛 り

「建てる、住まう、考える」の中でハイデガーは、空間は我々の外部にも内部にもないと述べる。そうではなく、空間は事物に向かって伸びていく運動なのだ。

さて今、この私たちがいる地点から、ハイデルベルクの古い橋のことを皆で考えてみると、その位置に向かう当の思考は単にここに出席している人々の内部にある経験ではない。思考それ自体が橋の位置までの距離を乗り越えていく、粘り強く突き抜けていくことは、その橋をめぐる我々の思考の本質にある。⁽⁹⁾

橋はネッカー川の岸に架かって伸びる（“span” する）。その橋について考える際、もうひとつ伸びること（span）が生じて、私たちは橋の上に立つ。日本の能舞台には、鏡の間と呼ばれる楽屋と本舞台の間に長い橋掛りがある。この橋掛りは約10メートルあり、役者が本舞台にたどり着くまで15分から20分くらいかかる。

役者が舞台にあがる入場は、大がかりな局面だ。西洋の近代演劇では、役者は舞台の外（幕の裏）にいるか、舞台の上にいるか、いずれかである。舞台への入退場は速やかに行われる。それに対して日本の能では、入場の瞬間はできるだけ長く引き延ばされるのだ。⁽¹⁰⁾確かに能役者は幕から橋懸かりに入るが、その時点で役者が既に舞台上にいるとは言えない。「序破急」（*prosodia, capriccio, presto*）⁽¹¹⁾の動作で本舞台に進んでいくことで、期待のムードが確立される。

能役者の金春國雄（1926-1983）は、「序」は、始め・中・終わりのうち「始め」を意味し、本質的には空間的要素だと説明する。それに対して「急」は、速さや突発性を意味するため、時間的要素である。「破」は「壊すこと、崩す

こと」という意味なので、攪乱の要素である⁽¹²⁾。この3つの要素は、それぞれの独自性を際立たせつつ、それぞれの間に調和的対立を作り出す。実際、序破急とはフラクタルの概念である。つまり、役者の入場だけでなく、1日に3つから9つの演目があるプログラム全体にもあてはまる。

「破」の瞬間は、既にあったものが突如満開に花開く予測不可能な中断といえよう。それは、(1)抹消と(2)保存を同時に意味するドイツ語の“*aufheben*”という単語で表されるような超越の出来事である。あるレベルで抹消されるものが、高次のレベルでは保存される。しかし、これは元々あったものが消滅するという意味ではない。ニーチェは『悲劇の誕生』の中で、それは蠟燭の明かりが日光によって無になるようなことだと説明している。彼はこの比喩を使って、悲劇におけるコロス（合唱隊）の効果を説明する。ある時点で、衣装をまとった男性である役者が無⁽¹³⁾になった結果、彼が登場人物、いや、ディオニソスそのものになるのだ。



図4. 橋懸かりから見た能舞台の眺め

同じようなことが、能の橋掛りでも起こると想定されている。金春は、幕際の部分を「序」の領域、すなわち能面の舞台だと説明するが、そこでは役者が能面を否定する、つまり能面が何らかの小道具や変装であるということを否定するのだ。ある意味では、役者は単に能面のための媒体にすぎず、舞は単に役者が能の中で演じられる鬼や幽霊のような「あの世」の存在を利用して能面に命を吹き込むための手段にすぎない。中心部は「破」の領域、すなわち役者が音楽のリズムに合わせて移動する音楽の舞台である。舞台上上がる直前の最後のコースは「急」の領域、すなわち役者が観客の目を「能の要」である扇に釘付けにする扇の舞台である⁽¹⁴⁾。

役者が橋掛りを進む間、地謡の謡および囃子方のメロディーやリズムもまた

「序破急」のテンポで流れる。能の地謡のリズムや調性は、おそらく仏教經典を声に出して唱える声明に基づいていると金春は説明している。声明では、経を唱える人それぞれが自分のピッチとテンポで進みながら、ある種の魔術的な力を持つと考えられる不気味なハーモニーを作り出す⁽¹⁵⁾。

最高の美的価値である「花」を達成し、「幽玄」を観客に伝えるためには、演者は第三の目である「離見の見」(文字通り、離れて客観的に知覚する視力)を育まねばならないと、世阿弥元清(1363-1443)は述べる。実際、演者は仮面を身につけているので、舞台から落ちて観客の中に飛び込んでしまわないようにするには、通常感覚に頼ってはいはだめだ。演者は、人間が通常使用するよう条件づけられている感覚を超えた知覚能力に頼らなければならないのだ。確かに、この拡張された知覚能力は長年の訓練によって育まれるものだが、稽古によっていかに高いレベルに達しても、その能力は劇場の「間(ま)」のおかげで開花すると能役者は言う。

かへすがへす、離見の見をよくよく見得して、眼まなこを見ぬ所を覚えて、左右前後を分明に安見せよ。定めて花姿玉得の幽舞に至らん事、目前の証見なるべし。(くれぐれも、「離見の見」ということをよくよく理解し得得し、自己の眼は眼自体を見ることができない道理を悟って、舞い姿の前後左右を明確に心眼で把握せよ。そうすれば花や玉に比すべき美しい舞い姿になり得ることは疑いなく、目前にその証拠を見ることができよう⁽¹⁶⁾)。

基本的なレベルでは「離見の見」とは、演者と観客の「友好的相互依存関係」である。つまり、演者は自分自身を観客の視点から眺め、観客は演者に没入すべきなのだ。しかし世阿弥にとっては、演者と観客が融合し始め、劇場空間を通して両者の視点が「詩的な生活」の「優美な同時性」に拡散していく時に、真の「技」が達成される。

「能」という単語は、ギリシャ語の“*dynamis*”の意味での能力や力を表す。したがって「能」の第一義は、動き、踊り、歌う能力を指すが、深い意味では、執着から自己を解き放ち、新たな視点に運び入れる仏道修行を指す。それは特にどこでもないような視点から全てを眺める力だ。このような洞察力は、境界や間(ま)を知覚する純粋な知的直観力であり、目の前に存在するものや、す

でに与えられたものを振り払った場合にのみ可能になる力である。

鬼や幽霊、狂気の幻想的空間を演出するために、橋掛りは入場の「瞬間」を引き延ばす。橋掛りは、客観的で計測可能な空間や時間以前の時空の間（ま）である。このようにして、最初は衣装を身にまとった役者が舞台上に登場するとみなされる、つまり通常の知覚を持つ肉体的存在としてみなされるという不利な条件が、利点に転じられるのだ。

優れた演出では、当事者全て（役者、地謡、囃子方、観客）が神聖な一体感の体験の中で一つに融合する。地謡の謡と役者の行進は、空間を作り出し、そこでは当事者それぞれが、特定の立場としての自己を即座に消去するような次元まで高められる。金春は、橋掛りを通る入場の間、芸術的流動性を拡大して芸術媒体の習得に至る「真行草」の過程の中で、図と地の関係が反転すると説明する。能面の舞台では、役者が最も重要である。音楽の舞台では、役者と地謡と囃子方の関係が「曖昧で、交換可能⁽¹⁷⁾、かつ融合」し合う。最後の扇の舞台では地謡が歌い上げる物語が前面に来る。



図5. 傾斜角度によって変化する能面の表情

橋掛りを通る入場は、楽屋と本舞台のあいだに曖昧な「中間領域」を作ること、プラトンの「コーラ」のような役割を果たす。それは時間の外に置かれた時間であり、そこでは上演開始以前から既に演技が進行中であるように時間が準備されている。同様に能の上演で重要な役割を果たすのが、特に破壊や崩壊を表す「破」の瞬間だ。

ウィトルウィウス（80?-15? BC）以降、西洋建築の伝統的な要素は、有用性（*utilitas*）と耐久性（*firmitas*）そして愉楽（*venustas*）である。愉楽について、建築家は秩序（*ordinatione*）と配置（*dispositione*）、均衡（*eurythmia*）、対称性（*symmetria*）、荘厳（*decore*）、管理（*distributione*）に配慮すべきだ

とウィトルウィウスは助言する⁽¹⁸⁾。これらの要素は、西洋建築を形作るための定番の指示である。アジアの建築における格言は「まず円環を作り、それから円環を壊せ」というものだ。

円環の成就是、円環がほんの一瞬破壊された時にのみ達成されるという感覚は、松尾芭蕉の有名な俳句の中で表されている。

The old pond—	古池や	「序」— 静寂
A frog jumps in	蛙飛び込む	「破」— 他者性
Chapon! ⁽¹⁹⁾	水の音	「急」— 悟り

日本文化の中で、古池は静寂のイメージである。仏教用語で言えば、それは悟りの安らかさである。蛙は、想像しうるかぎりの最小のものだ。それは真実の心の中に飛び込んでいく日常の自己である。水の音は、かすかに聞こえるチャポンという音だ。実際に何が飛び込んだのかわからなくとも、すばやく目を向ければ、おそらく池の表面にはまだ波紋が見えるだろう。

予知できぬ出来事に平穏が乱されてはじめて池の静けさが認識される。しかし、池の深みに飛び込んでいくときに、蛙はどんな音を耳にしたのであろうか？物思ひからはっと覚めて、芭蕉の思考が、飛び込んでいく蛙までの「距離を乗り越え、粘り強く突き抜けていく」。蛙、すなわち通常の知覚の限界を超えるような超越的投影のおかげで、彼は「無」になったのだ。さらに、この俳句は、そうした瞬間が非常に貴重なものだということを暗示する。意図的に池のそばに座り、飛び込む蛙に驚かされるのを期待して待つことはできない。超越に関するお決まりの指示や規範的な決定事項などはありません。方丈記の最後で、山小屋の質素な状態に自分が満足していることが自分の仏道修行にとって究極の障害かもしれないという考えに長明は悩まされ、執着しないことに執着することは最も危険なことだと警告している。

4. 結 論

縁側でも橋掛りでも、その建築上の目的は、内／外、遠／近、在／不在のいずれかを明確に決めつけるのを避けることだ。縁側も橋掛りも、どちらも二項対立の枠組みを拒む神秘的な間（ま）を作り出す。いずれも、二つの実体のあいだに中間領域が広がり、それらが連続性を成すまでに境界がぼやけるような測定の例である。このようにして通常の時空の知覚が、測定可能な間隔からお

ぼろげな異界に変容する。通常の人間の知覚能力が拡張され、見る事が想像することになり、場合によっては人間の知能が超越的世界把握にまで高められるのだ。

こうした目的を達成しているアジアの都市計画や建造物はそれほど多くないと言わなくてはいけないし、西洋の都市や建造物の中にも素晴らしいものがあることを付け加えなくてはならない。ヴェニスと蘇州と同じくらい神秘的だし、フランク・ゲーリーの設計は、安藤忠雄の設計と同じくらい素晴らしい。アジアの建築であろうと西洋建築であろうと、間（ま）、つまり構造の分離的接合が強調される時に、知覚の超越や知的超越が刺激されるのだ。二つの文化の違いは、日本建築では「中間領域」に焦点があてられ、設計が曖昧で非対称的な関係を目指すのに対し、西洋伝統の心理的傾向は確固たる基盤や二項対立的対称性に向かう点だ。ハイデガーによると、こうした異質の性向は、異なる知のヴィジョン、詩的な生活の異なるあり方によって生まれた。最初の方角性を誤ったために、西洋文化は合理的かつロゴス中心的になり、その結果、曖昧さやはかなさに対して不寛容になる。その一方で日本文化は、西洋文化よりも、気まぐれな運命のねじれや、さらには破滅に向かう運命に対しても寛容なのである。

註

- (1) Tsujimura, Koichi, "Martin Heidegger's Thinking and Japanese Philosophy," trans. Richard Capobianco, and Marie Göbel, Marie, *Epoché: A Journal for the History of Philosophy* 12 (2008), 349-357. (辻村公一「マルティン・ハイデガーの思想と日本の哲学」, リカルド・カポビアンコ/マリー・ゲーベル訳『哲学史学誌エポケー』12) [訳者註] 引用文中の道元「普勸坐禅儀」への言及部分は、道元「小参・法語・普勸坐禅儀」大谷哲夫訳注、講談社学術文庫、2006年、p. 17による。
- (2) Ando, Tadao. (1992) *Beyond Architecture*. Tokyo/Osaka: Exhibition Catalog, p. 110. (安藤忠雄「建築を超えて」展覧会カタログ、東京/大阪、1992年)
- (3) Kurokawa, Kisho. *Philosophy of Symbiosis*, Ch. 8 "Intermediary Space" (黒川紀章「共生の思想」第8章「中間領域」) <http://www.kisho.co.jp/>
- (4) Isozaki, Arata. (2006) *Japanness in Architecture*. Trans. Sabu Kohso. Cambridge: MIT Press, pp. 93-94. (磯崎新「建築における「日本的なもの」」)
- (5) Kurokawa, Kisho, *Philosophy of Symbiosis*, Ch. 6 "Rikyu Gray and the Art of Ambiguity" <http://www.kisho.co.jp/> (黒川紀章「共生の思想」第6章「利休ねずみと曖昧性の芸術」)
- (6) Heidegger, Martin. (1951) ...Poetically Man Dwells...*Poetry, Language,*

Thought. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971, p. 227. (マルティン・ハイデガー 「…詩的に人は住まう…」『詩, 言語, 思考』 アルバート・ホフスタッター訳)

- (7) Hölderlin, Friedrich. (1798?) *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*. Trans. by myself. *Werke und Briefe*, V. II. Eds. Friedrich Beissner and Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1969, p. 616-17. (フリードリッヒ・ヘルダーリン 「詩的精神のはたらきについて」 筆者英訳)
- (8) Von Fritz, Kurt. *Nous, Noein, and Their Derivatives in Pre-Socratic Philosophy*. *Classical Philology*, XL, October. 1945 pp. 223-25. (カート・フォン・フリッツ 「ヌースとノエイン, およびソクラテス以前の哲学におけるそれらの派生語」『古典哲学』XL)
- (9) Heidegger, Martin. (1951) *Building, Dwelling, Thinking Poetry, Language, Thought* Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper and Row. 1971 pp. 156-57. (マルティン・ハイデガー 「建てる, 住まう, 考える」『詩, 言語, 思考』 アルバート・ホフスタッター訳)
- (10) 同じようなことが古代ギリシャ悲劇にもあてはまる。ギリシャ悲劇では合唱隊(コロス)が入場し, パロドスとエクソダスの形式で楽団を煽る。異なる点は, ギリシャ悲劇の合唱隊は注目の的になるのに対し, 能役者は通常, ある程度のところまで橋掛りを進まなければ気づかれない。
- (11) 筆者英訳
- (12) Komparu, Kunio. (1980) *The Noh Theater: Principles and Perspectives*. Trans. Jane Corddry, originally published in Japanese under the title *Noh e no izamai* (Invitation to the Noh), Floating World Editions, 2005 pp. 24-25. (金春國雄 「能への誘い」)
- (13) Nietzsche, Friedrich. (1872) *The Birth of Tragedy: Out of the Spirit of Music*, Trans. Walter Kaufman. New York: Vintage Books, 1968 p. 59. (フリードリッヒ・ニーチェ 「悲劇の誕生」)
- (14) Komparu, Kunio. *op. cit.* pp. 138-39. (金春國雄)
- (15) Komparu, Kunio, *op. cit.* p. 162. (金春國雄)
- (16) Zeami Motokiyo. *Kakyo* (A Mirror Held Up to the Flower). *On the Art of the Noh Drama: The Major Treatises of Zeami*. Trans. J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu. Princeton: Princeton University Press, 1984 p. 81. (世阿弥元清 「花鏡」 J. トマス・ライマー/山崎正和訳) [訳者註] 本稿の引用は, 奥田薫ほか校注・訳 「連歌論集・能楽論集・俳論集」(新編日本古典文学全集88), 2001年, p. 302. による。
- (17) Komparu, Kunio. *op. cit.* pp. 70-74. (金春國雄)
- (18) Vitruvius 1.2.1 "Architectura autem constat ex ordinatione, qua graece taxis dicitur, et ex dispositione, hanc autem Graeci *diathesisin* vocitant, et eurythmia et symmetria et decore et distributione quae graece *oekonomia*

dicitur.” (ウィトルウィウス, 1. 2. 1.)

- (19) Matsuo Basho, *The Old Pond Journey to the North Country. Trans. by myself.* (松尾芭蕉「古池や」筆者英訳)「チャポン」は、突然わずかに聞こえる水音を表す日本語の擬声語表現である。

図解

図1. この屏風6枚にわたる絵は、17世紀初頭の無名の画家によって描かれた『源氏物語』の絵巻である。

図2. 円通寺の本道から見た比叡山の借景の写真は、円通寺の観光案内パンフレットから転載したものである。

図3. サム・フランシス (アメリカ, 1923-1994) 「麗しき青さの中で」(1955-57) 油絵, 300×700cm パリ, ジョルジュ・ポンピドゥー・センター所蔵 <http://www.centrepompidou.fr>.

図4. 匿名の写真家が撮影した鏡の間から橋懸を通過して舞台にいたる眺めの写真。二松学舎大学狂言研究会「能舞台の紹介」<http://nishokyougen.hp.infoseek.co.jp/butaishoukai/butaishoukai.htm>.

図5. Michael Lyons. “The Noh Mask Effect: A Facial Expression Illusion.” (マイケル・ライアンズ「能の仮面の効果—顔の表情の幻想」) から転載した能の仮面の3つの表情 http://www.kasrl.org/noh_mask.html.

キーワード 無常 縁側 橋掛り マルティン・ハイデガー 金春國雄