

日本モダニズムの伝統観

北澤憲昭

「伝統と創造」という主題をめぐるノート

そして彼は従っている 踏み越えて行きながら——リルケ

岡本太郎は一九五六年に刊行した『日本の伝統』の冒頭で「伝統は創造である」というテーゼを提示している。この本はベストセラーとなって、岡本のテーゼは、たちまちのうちにひとびとの広く知るところとなった。

この言葉が、世の耳目を引いたのは、そのパラドキシカルな姿によってであった。一般的に伝統と創造は、相反する関係にあると考えられるからだ。たしかに、「受け継ぐ」とこと、新たに何ものかを「造り出す」ことは、同時には成り立ちがたいかのように見える。

だが、「伝統は創造である」という言葉は必ずしもパラドックスとはいえない。すくなくとも岡本のテーゼはパラドックスとして述べられたものではない。彼は、世阿弥や利休を例に「彼らはけっして伝統主義者ではなかった。古い伝統をたくましくのりこえたモダンアートの創始者だったのです」と述べているのである。つまり、「伝統は創造である」という言葉は、伝統の起源について

語った言葉であり、きわめて常識的な発想を語っているにすぎない。岡本のテーゼは、ドクサに逆らうパラドックスではなく、ドクサそのものといわねばならないのだ。

*

しかし、利休や世阿弥は、ほんとうに伝統を「たくましくのりこえた」と言うことができるのだろうか。伝統の創始者は、それ以前の伝統と切断されたところに新たな伝統を造り出したといえるのであろうか。彼らは、それ以前の伝統を果たして継承しなかったのか。これにかんして岡本太郎は、次のように述べている。

伝統は自分にかかっている。おれによって生かしうるんだ、
と言いはなち、新しい価値を現在に創りあげる。伝統はそういうものによってのみたくましく継承されるのである。形式ではない。受けつがれるものは生命力であり、その業——因果律です。

岡本にとって伝統とは「業」すなわちカルマでもあった。世阿弥や利休における切断を強調する一方で、彼は伝統を「因果律」捉えていたのである。こうした考えによるならば、利休にせよ世阿弥にせよ、彼らは伝統を乗り越えながら、しかし因果の鎖に繋がれていたということになる。乗り越えながら従うということ——けれど、ここにこそ「伝統は創造である」という言葉のパラドキシカルな意味がみとめられるのだ。

ただし、先行する何ものかを乗り越えつつ継承するという伝統観は岡本の創見というわけではない。同様の発想は、たとえば文化起源神話のなかに見いだすことができる。たとえばハイヌウエレ型神話におけるデマ神の殺害然り、『古事記』における大気津比売の殺害然り、『日本書紀』における保食神の殺害もまた然りである。

同様の事態は、「創造」を直接的な主題とする神話にも描かれている。創造というと、一般に無から作り出すことと考えられがちだが、創造にまつわる神話は、そのような見方とは異なる事態を描き出している。次に引くのは、ユダヤの神が世界を創造する顛末を描いた「創世記」(新共同訳)冒頭の一節である。

初めに、神は天地を創造された。／地は混沌であつて、闇が深淵の面にあり、神の霊が水の面を動いていた。(／は原文改)

行)

世界は、いまだ存在していないが、しかし、そこには混沌とした「地」が広がり、闇に覆われた「深淵」が横たわり、闇を湛える空間もあった。世界の創造に先立って「地」や「深淵」というコーラ(Coala)すなわち質料的な受容体が存在していたのである。

ようするに『旧約聖書』における「創造」とは、受容体のアモルフな在りようにかたちを与える神の想念の働きを指すのであり、これは芸術家とくに造型にたずさわる美術家の作業に近似している。美術家が、しばしば創造者としてイメージされてきたのは、おそらくこのことによるのだが、日本において、最初に画家を神になぞらえて語ったのは、おそらく幕末の高橋由一であった。ペリーの来航を期に西洋画法を志した高橋由一が洋書調所の画学局に学んでいたころ、同局の壁に貼りだした檄文「画学局的言」の冒頭には、次のようにしるされている。

眼前ノ森羅万象既ニ皆造化主ノ図画ナレバ、写照スル所ノ像ハ則チ人巧中筆端ノ小造物ナリ。

ここには画家としての神(デミウルゴス!)が、神の似姿としての画家に反転する機微をみてとることができる。コーラに拠る神の世界創造を作画になぞらえるのは牽強と思われなくてもいい

ものの、絵画に志す者にして当然の——実存に根ざす——発想であつたというべきだろう。

創造神を画家になぞらえるということは、「旧約聖書」に「地」や「深淵」として記述されているコーラを画材として捉え返すことにほならない。画家としての神は——たとえば「光あれ」というような言葉によつてではなく——絵筆と絵具とキャンヴァスによつて世界を創造するのである。なかんづく絵具は、画家が世界を描き出すうえで中心的な役を振られる受容体であり、支持体とともに不可欠な要素であるのだが、高橋が西洋画法を学びはじめたころの日本においては、西洋画の絵具は容易に手にできるものではなかつた。高橋たちは質料的受容体を造り出すことから始めなければならなかつたのである。そのためか高橋の伝記『高橋由一履歴書』にしるされた油絵具作製法には、何処かしら錬金術的な雰囲気はただよっている。絵具を造り出すための原材料——在来の顔料、荏油、一酸化鉛など——に抛らざるを得ないとはいへ、絵具という受容体の作製は、新しい物質を造り出す行為に等しい意味をもつたはずなのだ。

この点において高橋由一は「画学局的言」冒頭の譬えを越えたといふことができる。神による世界創造という西洋の「伝統」を受け容れながら、高橋は、それを——いわば下方へ向けて——乗り越えた（乗り越えざるをえなかつた）のだ。これは、岡本太郎が、既存の画材を前提に画面における「創造」を説いたのとは決

定的に異なる事態であるといわなければならない。

禁教下にあつた当時、高橋が、こうしたキリスト教的発想をどこから学んだのか確かなことは分らない。しかし、洋書調所の書物によつて、それを学んだことは間違いない。キリスト教を主題とする書物の輸入は禁じられていたものの、テクノロジー関係の洋書はすでに解禁されており、洋書調所には、それらの書物が数多く架蔵されていたのであり、たとえ宗教書ではなくとも、それらの書物は、陰に陽にキリスト教的な発想を物語つていたはずなのだ。もつとも、高橋は欧語を得意とする人ではなかつたから、あるいは同僚からの耳学問であつたかもしれないのだけれど。

*

ところで、岡本太郎にとって伝統がカルマであつたということは、伝統というものを、逃れることのできない宿命と岡本がみていたことを意味している。あるいは宿命というのが受け身に過ぎるならば、岡本太郎にとって伝統とはミーム *meme* であつたといひ直してもよい。

「ミーム」とはリチャード・ドーキンスの造語で、「模倣」の意味をもつギリシャ語の語源 *mimeme* を、遺伝子を意味する *gene* に似せて加工したものといわれる。日本語でいえば「文化的遺伝子」と訳すことができる。岡本が、伝統を遺伝子的なイメージで考えていたことは、同書のなかで「伝統はわれわれの血液であり、骨格です」と述べていることにはつきりと示されている。岡本は、

一九四九年における法隆寺金堂の失火事件にふれて、「法隆寺は焼けてけつこう」というショッキングな見解を書き付けているが、これは、ミームさえ作動するならば伝統は決して失われまいという発想に由来しているのである。「自分が法隆寺になればよいのです」と岡本は言うのだ。

失われたものが大きいなら、ならばこそ、それを十分に穴埋めすることはもちろん、その悔いと空虚を逆の力に作用させて、それよりもっとすぐれたものを作る。そう決意すれば、なんでもない。そしてそれを伝統におしあげたらよいのです。

岡本はまた、戦後の雑ぱくとした街景に思いを馳せながら、こゝも述べている。

それが現実であり、日本の現代文化の姿であるならば、全面的におのれに引きうけなければならない。(中略)残酷な、絶望的な現実であるならば、あるがままを認め、そこから出発する決意をもつべきです。すなわち芸術の問題であり伝統にたいする正しい態度だと思えます。

こうした岡本の伝統観は、しかし、決して目新しいものではなかった。『日本の伝統』が刊行される一五年前、アジア太平洋戦争

の最終段階において坂口安吾は「日本文化私観」の末尾に次のように書いていた。一九四九年刊行の『墮落論』に収められたものから引く。

法隆寺も平等院も焼けてしまつて一向に困らぬ。必要ならば、法隆寺をとり壊して停車場をつくるがいい。我が民族の光輝ある文化や伝統は、そのことによつて決して亡びはしないのである。武蔵野の静かな落日はなくなつたが、累々たるバラツクの屋根に夕陽が落ち、埃のために晴れた日も曇り、月夜の景観に代つてネオン・サインが光つてゐる。ここに我々の実際の生活が魂を下してゐる限り、これが美しくなくて、何であろうか。見給へ、空には飛行機がとび、海には鋼鉄が走り、高架線を電車が轟々と駈けて行く。我々の生活が健康である限り、西洋風の安直なバラックを模倣して得々としても、我々の文化は健康だ。我々の伝統も健康だ。必要ならば公園をひつくり返して菜園にせよ。それが真に必要なならば、必ずそこにも真の美が生れる。そこに真実の生活があるからだ。そうして、真に生活する限り、猿真似を羞ることはないのである。それが真実の生活である限り、猿真似にも、独創と同一の優越があるのである。

ここには、岡本太郎の伝統論のトピックがほとんどすべて出そ

ろっている。ミームに信頼して、あるがままの現実を直視し、受け容れればよいのだという、いわばヤケクソの伝統論とでもいべき構えが、ここにはつきりと示されている。「猿真似」にかなするくだりについていえば、岡本もまた、「われわれはいま、過去の日本と同時に西洋の伝統をも、ともども引きうけ、そして克服してゆかなければならないのです」と『日本の伝統』で述べている。ただし、こうした伝統観は坂口安吾に始まるわけではない。それは、日本のモダニズムに固有の発想であり、遠く明治初期まで遡ることができる。いってみれば、坂口—岡本の伝統観は、モダニズムにおける伝統観の伝統を継承したものであったのだ。岡本は、そして安吾もまた伝統観の「因果律」のなかにあったといわなければならないのである。以下、こうした日本モダニズムの伝統観の系譜を大ざっぱにたどってみることにしよう。

*

一九一〇年に雑誌『昴』に発表された高村光太郎の「緑色の太陽」は、絵画の機軸を再現性から表現性へと転換することを訴えるアジェーションとして、同時代の美術界に大きな影響を与えた評論だが、その直接の執筆動機は、石井柏亭の唱える絵画のローカリズムを批判することにあつた。石井は、日本の絵画は、日本の風土に特有の色彩感を發揮すべきだと説いていたのである。それに対して、高村は、絵画は、内面の色彩をこそ表現すべきであるとして——色彩の次元において——ローカリズムばかりかリア

リズムさえも否定する過激な論を展開したのだ。しかしながら、高村光太郎はローカリズムを否定しこそすれ、日本的であることにかなしては微妙な構えをとっている。

いくら非日本的でも、日本人が作れば日本的でないわけには行かないのである。GAUGUINはTAHITIへまで行つて非仏蘭西的な色彩を残したが、彼の作は考へて見ると、TAHITI式ではなくして矢張り巴里式である。WHISTLERは仏蘭西に暮して或時は又日本に対するNOSTALGIEを恣にしたが、此も争はれないANGELSAECHSISCHである。あのTURNERは倫敦の市街を伊太利の色彩で画いてゐたが、今思へば彼の伊太利の自然を写した色彩はやはり英国式であつた。MONETは仏蘭西の地方色を出さうと力めたのではない。自然を写さうとしたのである。勿論、世間から仏蘭西の色彩とは認められなかつたのである。仏蘭西の色彩と認められないどころか、自然の色彩とも認められなかつたのである。空色の樹を画いたといつては罵られてゐたのである。しかるに、今日見れば矢張り外の国の人には画けない仏蘭西の香ひがする。此等はすべて、魚に水の香のする様なものである。力めて得たのではなくして、おのづから附帯して来たのである。(中略)どんな気儘をしても、僕等が死ねば、跡に日本人でなければ出来ぬ作品しか残りはないのである。

これもまたミームによる伝統解釈と読むことができる。いいかえれば伝統は宿命的なものともみられている。モダニスト高村光太郎のこのような伝統観を、かつて吉本隆明は「すねかじりのモダニズム」と評したことがあるが、「すねかじりのモダニズム」は、西洋派のモダニストばかりではなく、日本派の画家たちにもみられるところであった。一九〇五年に横山大観と菱田春草が発表した『絵画について』（一九〇五）には、こういう言葉が見いだされる。

之を要するに小生等の企図は唯絵画の大成に在りて故意に日本画の特徴を云々するの近視者流に倣はず候へども生まれて既に大和民族たる以上は国土の感化を脱せんとするも能はざる所たりと可申歟

『絵画について』の大観と春草は、色彩を絵画の要諦とみなす立場から写真への傾きを批判しつつ「内面の修養だに造詣致し候はゞ手段方法の如何は作者随意の事かと存候」と述べている。これは五年後に発表された「緑色の太陽」の発想を先取りしているばかりか、戦後の岡本太郎が、精神さえ自由ならば誰にでも絵は描けるとして技術主義を否定したことさえも思い浮かべさせずにはおかない。さらに、いま引いたくだりに明らかかなように、その

伝統観もまた高村光太郎、坂口安吾を介して岡本太郎へとつながってゆく脈絡上に先行位置を占めているのである。

では、このような脈絡の起点は、いったい何処に見いだされるのだろうか。美術をめぐる言説に絞っていえば、ここで、われわれは再び高橋由一を見いだすことになる。絵画販売会社創設の趣意を述べた一八八五年頃に成ったとみられる文章のなかに高橋由一は、こう書きしるしているのだ。『高橋由一油画史料』第一冊から引く。

抑本邦ノ風土ハ他邦ノ風土ニ同ジカラズ、随テ人種ノ差異アル上ハ他邦ノ風土ニ同ジカラズ、随テ人種ノ差異アル上ハ技術ト雖ドモ等シカラシヤ。画法ハ大ニ等シキモ精神手腕ノ働キハ全ク別異ニシテ、本邦人ノ洋風画ハ矢張り本邦固有ノ美術ト言ハザルヲ得ズ。之ヲ他邦ノ具眼者ヨリ観ル時ハ、画法一理ニ基図セルガ上ニ、写意自然別種ニシテ心眼ヲ慰ムルニ足レル程ノ優等画ナランニハ珍重シ止マザルベシ。

「人種」と「風土」を抛り所に、「技術」（ヒアート）の上にある「精神」と「手腕」の特異性を主張する高橋の言葉は、伝統を宿命とみなすミーム論的伝統観の源流に位置している。大観・春草や、高村光太郎や、岡本太郎らにみられるモダニズムの伝統観は、明治初期に高橋によって提示された問題の圏域を出る

ものではなかったのである。

*

日本モダンイズムの伝統観を大ざっぱにたどってみて逢着するのは、いたって単純な問い——伝統は果たして宿命であるのだろうかという問いである。受動性を帯びる「宿命」の語に替えて「ミーム」という語を使ってみても、この問いから逃れることはできない。「ミーム」という語は、けっきよくのところ同じ問いに逢着する。しかし、ミームは「宿命」から脱却する方途を示してもない。遺伝子は、現在では組み替え可能なものであるからだ。

現代の遺伝子工学は遺伝子の組み替えによる生命体の改変を可能としつつある。これによって宿痾とみなされていた病が克服され、あらたな種の創出も決して夢ではなくなりつつある。文化的な遺伝子についても、もし同様の発想が適用可能であるとすれば、ミームは、もはや宿命ではありえない。それどころか、宿命観を大きく変える契機とさえなるだろう。

だが、文化遺伝子を組み替えることができるとして、しかし、その組み替えの構想じたいが、すでにミームによって規定されているとしたらどうだろう。遺伝子というものは組み替え可能であるとして、しかし、その組み替えが他ならぬその遺伝子が引き起こす事態でしかないとするれば、やはりそこに「宿命」を認めるほかないのではないだろうか。超絶技巧による折り紙のように、あるいはフラクタル図形のように無限に畳み込まれてゆくミームの

こうした在り方について、芥川龍之介は「神々の微笑」のなかで、「この国の霊の一人」と名乗る不思議な老人に、このように語らせている。イエズス会宣教師のオルガンティーンノに対して老人は「我我の力と云ふのは、破壊する力ではありません。造り変へる力なのです」と言うのだ。キリスト教の神も、だから「この国へ来ては、きつと最後には負けてしまひますよ」と。

けっきよくのところ、創造は、伝統に従いながら、それを越えてゆく仕事において可能となるといふべきなのだろうか。問いは振り出しにもどるほかないのだろうか。しかし、それでは「越える」という仕事は如何にして可能となるのだろうか。その契機となるのは、いったい何であるのか。それもまたミームのはたらきに帰されるのであろうか。明治の呪縛から、われわれは竟に逃れることができるのだろうか。岡本太郎の言うように「伝統」がカルマであるならば、われわれは——「われわれ」と称するこの集団は——そこから竟に脱却することができないのだろうか。仏教においてカルマは須く解脱されるべきものであるにもかかわらず、そこにわれわれはとどまり続けるほかないのだろうか。この問題について考えるためには、かのコーラの次元への介入——高橋由一がやむなく実践せざるを得なかった錬金術的な企てに思いを馳せる必要があるように思われる。しかし、もはや紙数が尽きた。これについては稿を改めて考えてみることにしたい。