



Title	日本のデザイン様式考：その相反する側面に関する現象学的分析
Author(s)	要, 真理子; 前田, 茂
Citation	a+a 美学研究. 2017, 10, p. 84-95
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90162
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

日本のデザイン様式考

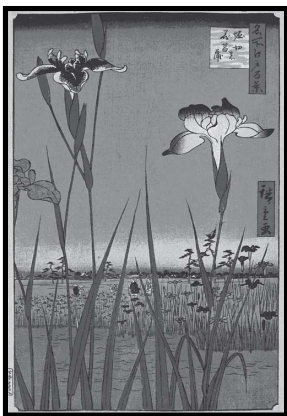
——その相反する側面に関する現象学的分析

はじめに

日本のデザイン様式は相容れない二つの側面を内包すると考えられてきた。すなわち、一つは伝統的な情緒の様式であり、もう一つは現代のテクノロジカルな様式である。一方では、『古今和歌集』や『源氏物語』に代表される古典文学、さらには神道ならびに仏教の伝統、加えて神楽や能といった古典芸能に共通するかに見える様式が日本のデザインには含まれていると指摘される。その一方で、日本のポスト近代的な生活を支えている工業製品が実現している機能美はきわめて先進的であると賞賛され、またアニメやマンガのキャラクターに代表される「かわいい」表現も世界的に知られている。しばしば日本の現代作家の実例として紹介される村上隆などは、日本の伝統的な平面性を強調しつつ、今日の日本に氾濫するいくつかの架空の「かわいい」キャラクターを描くことによって、そうした相容れなさを体現しているがゆえに、日本以外の国々で評価され、引き続いて日本でも評価されるようになった。そうした作品においては二つの相容れない側面が確かに併存しているように見えるものの、しかしこのような併存が理論的にいかにして可能なかは詳細に吟味されることがなかった。我々は、後期フツサールの思想に端を発する現象学の新しい展開を参照することによって、この相容れない二つの様式が実際には共通の基盤に立脚していることを明らかにできると考える。

日本の自然表象の特性

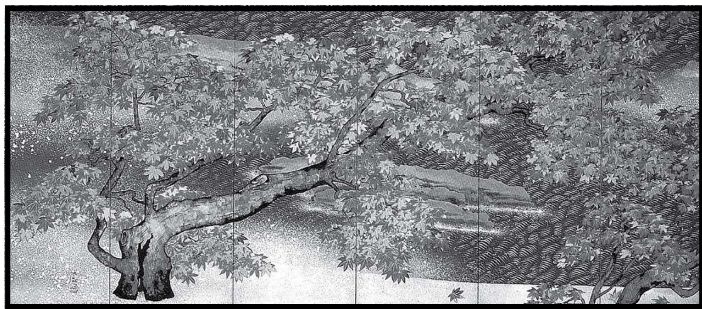
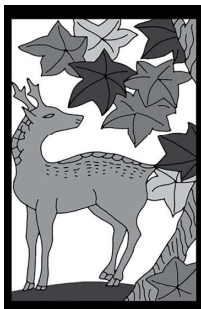
しばしば日本の日用品では、自然の表象が抽象化されて適用される。海外からの観光客を引きつけるのは、土産物屋にあふれるこうした伝統的な図案である。しかもそうした伝統的な図案、例えば川面を流れる紅葉を表象する「紅



(前頁) | 図1
横山大観《紅葉》(部分)
1931年(昭和6年)、足立美術館所蔵

(前頁) | 図2
花札「紅葉に鹿」の一般的な図案

| 図3
安藤広重《名所江戸百景堀切の花菖蒲》
1857年(安政4年)



ることができるのである。

特定的情景が、文学作品そのものを厳密に知らない人々の間でも共有されているのは、言うまでもなくメディア効果のおかげである。現代では、テレビや雑誌、旅行パンフレットが、詩や芸術作品において伝統的に描かれてきた情景を再生産し、人々をしてこれらの情景に憧れを抱かせるとともに慣れさせもする。四月も近づけば、街中の旅行代理店において、桜の名所を訪れるツアーを紹介するパンフレットが並べられ、またテレビではそうした名所を訪ねるタレントが映し出され、新聞には各地の桜の開花予想日が発表される。日本文学に造詣の深いアメリカ合衆国出身の文学者、ドナルド・キーンが一九六九年に書いた次の文章は、相変わらず今日の日本にも当てはまる——「桜の花への熱狂は、明らかに京都の宮廷に由来するものだが、今日では広く行き渡っている。ラジオのアナウンスが固唾をのむ大衆に対して、どの名所では桜は八分咲きであり、どの名所では七分咲きであると告げ知らせ、陽気な工場労働者で満員のバスが見頃のスポットを指すのである」²。このように人々は、たとえ桜の木がない都心部に居住していたとしても、そうした季節の時間的な変化と桜の情景との密接な結びつきをメディアによって伝えられる。しかも、このような情景がメディアのおかげで人々の間に広く行き渡っているからこそ、さらにメディアはこれらの情景を使って多くの人々に訴えかけようとするという循環も認められよう。典型的な季節の情景、例えば梅、菖蒲、スキの名所を描いた多くの浮世絵は、このような循環が日本では古くから成立していたことを示している「図3」。

結果として、自然対象を表象している日本の図案は、パターン化されていながらも単純な装飾であることをやめ、同じ日本文化圏に属する人々にとって特定の情緒を喚起するためのシグナルとしても機能している。例えば、情趣ある日本人においては、掛け軸や壺といった調度品と食器を、季節にあわせて(ただし実際の季節よりも少々先走りしながら)取り替える習慣があった。それにより、人々は室内にいるにもかかわらず、季節の変化を身近に感じるとともに、やがてすぐに到来する季節への心身の構えを用意するのである。例えば楓を示す図案を秋が訪れる前に見ることは、それ以前の秋の季節に体験した親密な出来事を思い出した

葉に流水」や、これとほぼ同じ秋のテーマを表現する「紅葉に鹿」といった図案に見られる抽象化、あるいはパターン化は、こんにち芸術作品として評価されている物品「図1」から、花札のような遊具「図2」にまで幅広く見出される。日本の花札は、一六世紀末にポルトガルから伝来したプレイカードにもとづいて、絵合わせのゲームのために創案された。一年の一二ヵ月それぞれに対応する草木が四枚のカードに描かれており、合計で四八枚になるのは、もともと西洋のプレイカードの名残りだと言われている。とはいえ、そこには新たに季節の変化が織り込まれている。私たちは、こうしたパターン化された自然表象について、日本独自のデザインのあり方を指摘することができるように思われる。というのも、いわゆる「トランプ」の絵札に描かれた王や女王の図案と、王侯貴族を描いた油彩等の肖像画を比較しても明らかなどおり、西洋における日用品と芸術作品の間には表象の迫真性と精巧さに関して大きな違いがあるのに反して、日本においては、自然表象が日用品に応用されるのか、あるいは芸術作品に応用されるのかということ、表象の迫真性・精巧さに違いが生じるということはないからである。では、これらの間の質の違いは何によって生み出されているのか。あるいは、そもそもそれらの間に質の違があると想定すべきではないのだろうか。

先に挙げた「紅葉に流水」や「紅葉に鹿」といった図案は、日本の文化圏に属している一定程度の知識を持った人々に、特定の文学作品を思い起こさせる。例えば、「ちはやふる神代もきかず竜田川、唐紅に水くくるとは」や³、あるいは「奥山に紅葉ふみわけ鳴く鹿の声聴くときぞ秋はかなしき」といった²、平安時代の和歌は容易に先の図案と結びつけられるだろう。しかしながら、これらの文学作品の関する知識がどれほど詳細なものなのかは、文化的な関心の度合いや育った環境、世代の違いなどから、人々の間で程度の差がある。ほとんどの若い人々は、それぞれの詩の作者を知らない。また、関西圏の住人でさえ、竜田川がどこにあるのかを知っている人はめったにいない。にもかかわらず、ほぼすべての日本人は、たとえ都市部に居住しているがゆえに、詩に描かれている情景と同じ情景を見たことがなくても、これらの詩が指し示している紅葉を伴った情景を即座に思い浮かべ

り、楓と関連した有名な詩や絵画を連想したりすることを促すだけでなく、秋に固有の心身の構え一般を包括的に、かつ時間的な隔たりを超えて再現することを促すのである。興味深いことに、そうした心構えと身構えは伝統的な風物詩に対してのみ生じるわけではない。すでにクリスマスの風物詩であるサンタクロースやクリスマスツリーなどを表象する図案は、現代の日本人にとってクリスマスの時期に到来する多種多様な出来事（忘年会や年賀状の作成、里帰りなど）に対する身構え・心構えを触発する機能を持っている。こうした表象を言い表す「風物詩」という言葉は言い得て妙である。というのも、そこには部分によって全体を表す詩的表現、すなわち提喻の文彩が認められるからである。そこから、しばしば俳句が単一の情景の描写から成り立っており、情感の表明や前後の文脈を伴わないのは、これらの描写だけで読者に特定的情景に対する独特な構えを喚起するのに十分だからである。このことは、日本のフィクションにおける自然対象の描写が、他の文化圏のそれとは異なる働きを持っていることをも意味している。

自然表象のパターン化とシグナル化

自然対象を特徴的な仕方表象した日本の詩としては、俳句の他に和歌がある。和歌の形式は先の俳句よりも多いシラブルで成り立っているため、作者の感情も提示することができる。例えば、「東風吹かば匂い起こせよ梅の花、主なくとも春な忘れそ」（あるいは「春を忘るな」とも）。伝えられるところでは、この詩は九世紀後半のある年の冬に菅原道真（八四五―九〇三）によって詠まれたものとされる。彼は平安時代の有名な学者であり政治家で、政敵による陰謀のため首都から九州へと追放された。家を後にする間際、彼は自分の庭にある梅の花のことを思いながら、この和歌を詠んだ^{『4』}。道真は、自宅の庭の梅の木に対して、自分が立ち去った後でも、春が来ればそこで花を咲かせるよう命令したのである。確かに、この和歌で描かれているのは、自然表象というよりもむしろ詠み手である道真個人の心情ないし願望である。とはいえ、和歌の表面的な意味からしても、それは道真自身がその場にいるいないにかかわらず、つらい冬が去りゆくときには、人間たちを含めた自然風景全体が春を迎え入れるための同じ態度を共有すべ

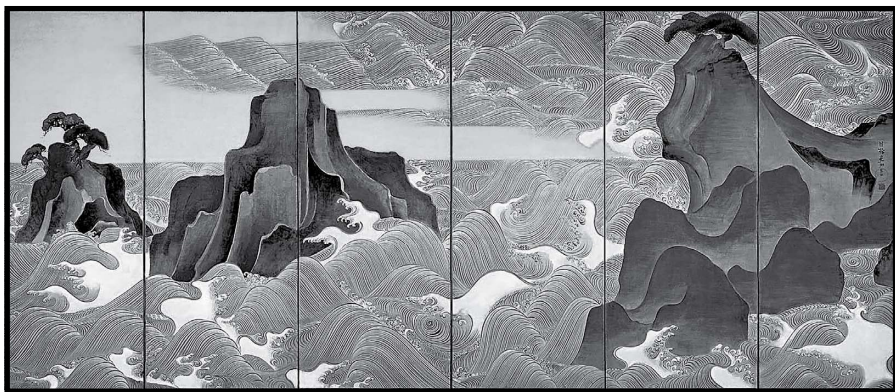
きであると示唆している。実のところ、この道真の和歌が人々の共感を呼ぶのは、その中心的なテーマが、特定の梅の木というよりも不特定の梅の木をよりどころにしつつ、他の人々と「未来の春に向けた態度を共有すること」にあるからである。要するに、ここで詠まれている梅の木がたとえ実在していないとしても、そして詠み手自身の実在にも関係なく、この和歌はやはり人々が早春の訪れとともに常に抱き続ける期待を典型的に表現している。このように、不特定の梅の木といった単純なきっかけさえあれば、人々にとっては特定の感情を共有するには十分なのである。興味深いのは、道真の和歌においてはひたすら主観的な願望が描かれ、その主観によって特定の対象（道真邸の庭の梅の木）が名指されているにも関わらず、この特定の対象に関する細かな描写が捨象されていることによって、和歌そのものが普遍的な心的態度へと昇華していることである。この和歌に詠み込まれているのは、道真の眼前にある梅の木ではなく、いづれ花を咲かせたであろう梅の木であり、そしてその花を咲かせた梅の木の手前には、もはや道真自身はいないものと考えられている。こうした特定の主観と対象からの遊離が含まれていることによって、和歌や俳句を単純な「観察」や「詠嘆」であるとする解釈は不十分なものとなる。あらかじめ特定の時間と空間からの隔たりを内包しているからこそ、時間と空間の隔たりを超えて、同じ身体的かつ心理的な態度が共有できることをよしとする美的判断は、古い日本の芸術表現にも新しいそれにも等しく見出される。今日でも、日本人は満開の桜よりも散りつつある桜、雪景色を直接に見ることよりもそれを障子越しに空想することを好む。道真の和歌が触発する身体的かつ心理的な態度について言えば、それは過去の春についての記憶と別の場所での未来の春についての期待を示唆しながら、さらに少なくとも寒い冬と暖かい春という気候、寒さを辛く暖かさを喜ばしく感じる身体、そして梅の花が早春に咲くという知識を共有している人々の間ではひとしなみに共有可能な態度である。日本のデザインに含まれる自然的対象の表象が具体的な描写を排除してパターン化するのとは、このような特定の主観と対象からの遊離を前提として共有可能な態度に訴えるシグナルになるためだと考えられる。そこから、季節の変化をとりわけ典型的に示す自然的対象については、それをめぐって数多くの芸術表現が生み出され、加えてそれらの芸術表現を参照しながら新たな芸術表現が大量に積み重ねられるため、急速に紋切り型に墮する傾向にもある。例えば、京都の北野天満宮周辺のそこかしこに見られる梅の花の文様などは、そうした紋切り型の典型であろう。

(前頁) | 図4

尾形光琳《松島図屏風》制作年不明(18世紀前半)
ボストン美術館所蔵

(前頁) | 図5

京からかみの紋様の例(「光琳大波」と「光琳松」)



別のモチーフの例として、尾形光琳作と伝えられる《松島図屏風》における「松」と「波」を考察してみよう[図4]。これらは、「光琳大波」「光琳松」として京からかみの紋様にも採用され、現在でも目にすることができる[図5]。このような異素材における同一意匠の使用はさして珍しくない。そして、日本の工芸作家たちは、こうしたパターンを再構成しながら自然対象を造形要素として再現することを続けてきた。かくしてパターン化された自然表象は、物語の主題を超えて一つの装飾デザインとして別の空間を演出するための小道具へと改変される。ここで重要なのは、モチーフの変形のプロセスではなく、工芸品を装飾する自然表象が、それ自体として享受されるのではなく、その背後にある関連する情緒、つまり先に明らかにした「特定の主観と対象からの遊離を前提として共有可能な身体的かつ心理的な態度」を呼び起こすシグナルとして機能しているかどうかである。ところが、襖絵に応用されるこれら松と波のモチーフは、激しい波とそれに抗して立っている岩と松を目前にしている際の最初の態度、つまりこのモチーフの起源である尾形光琳の屏風絵が喚起していた態度を触発する力を失っている。

したがって、日本の芸術表現において重要なのは、これまでの芸術表現において表明されたことのない態度を自身のうちに自覚し、この態度を構成している細部を主観並びに対象の双方において分析し、その細部のうち共有にとつて不必要なものを可能な限り捨象しながらパターン化された表現へと具現化することである。生活環境が時代の変化とともに変化すれば、新しい態度が生まれ、この態度を具現する新しい芸術表現が生まれるだろう。現代の俳句には、先に挙げたクリスマス関連の物品だけでなく携帯電話や地下鉄も主題として含まれるだろう。そのことは、俳句の影響を受けて地下鉄駅での情景を描写した、エズラ・パウンドの有名な俳句形式の英詩と同様である[図6]。

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet, black bough.

—In a station of the Metro

「地下鉄の駅」

雑踏に浮かびでたこのいくつかの顔

濡れた黒い大枝にへばりついた花びら[図6]

現象学的分析

パウンドの詩は、特定の瞬間に「現れた顔」と、特定の日にだけ目にするこのできる「雨に濡れた花びら」を対置させているが、二つはともにこの詩が書かれた時代のロンドンであれば地下鉄の駅や周辺の公園でいつでも見ることのできた凡庸な光景である。重要なのは、双方の客観的な描写が主観的な連想によって結びつけられていることである。ここでもまた、「凡庸」とも言えるほど細部を捨象された描写が、それを捉える非凡な主観的態度によって、ただし描写の「凡庸さ」ゆえに特定の主観に縛られることなく、結びつけられていることである。エズラ・パウンドは自らの詩を説明するなかで、俳句の特徴について次のように説明している。すなわち、「この種の詩においては、外界の客観的な物事が内面の主観的な事柄へそれ自身で変化する、あるいは突き刺さる、まさにその瞬間を記録しようとしているのだ」[7]。西洋では、客観的な光景は、伝統的に個別の鑑賞者が見るべきものとして提供されるか、あるいは、作品内の個別の登場人物が見たものとして提示されてきた。つまり、小説内の描写は「語り手」か、あるいは「作中人物」のいずれかに帰属していた。しかし、パウンドは、こうした個別の鑑賞者とは独立して、光景はそれ自体で主観的な事柄を表現できると主張する。逆に言えば、日本語の「情景」という言葉が端的に示しているような、描写における客観性と主観性の融合は、先に確認した道真の和歌やパウンドの詩でもそうであったように、俳句

においてもまた、しばしば描写の主体が含まれないという事態を引き起こす。そうであれば、詩の読者は、そこに描かれている情景を目にしたことがなくても、その情景の描写とそれが引き起こす態度を共有することができる。それは、その情景を自分のもののようにして追体験することではなく、その詩が喚起する特定の態度に身を投じるということである。しかし、「態度」という言葉はなおあまりに主観的なもので、次のように言い換えたほうがよいかもしれない。すなわち、客観化された状況であると同時に主観化された環境でもある「霧囲気」に身を投じるのである、と。

『霧囲気的美学』というタイトルのもとで編纂・邦訳された論文集の中で、ドイツの現象学者の一人、ゲルノート・ベームは、西洋の近代美学を次のように批判している。「近代の美学は——芸術と同様——自然というものをいつも何らかの形で扱ってきた。しかし、理論としての美学が自然の理論であったためではなく、むしろもっぱら主観の理論であった「中略」。カントの美学の場合はもちろん、美や崇高に関する判断が主観の内的状態に基づいているという意味できわめて主観主義的である」^[8]。このように近代の主観性の美学を繰り返し批判しながら、ベームは、一人の主体が明確に自らのものとして実行する明晰判明な知覚に先立って、基本的に不分明な知覚、すなわち「霧囲気」の知覚が存在すると主張する。すなわち、「知覚とは、自分自身がそこにいることと、自分がいるところにとどのような状態で存在するかということについての感知による経験である。このような感知から始まって、しだいしだいに感官による特殊な知覚が分離し、そして結局、自我極と知覚客体が分化・独立することになる。感知されるものは、第一次的には何か霧囲気のようなものである。この霧囲気的なものはそれ自体、感覚の質にもとづいて分離はできないが感官に照応して特殊化できる。他方それはつねに情動的な意味合いを帯びる」^[9]。

ベームが主張するように、こうした霧囲気というものが「特殊な感覚的知覚への分化」に先立つのだとすれば、それは当然のことながら一種の共感覚的・総合的な性格を持つと考えられる。確かにベームによれば、「つまるところ霧囲気が備えている特徴はかならずしも共感覚的であるわけではない。したがって、それはあくまで種々の感覚の質に基づいて表現されるというものでもない「中略」。とはいもの、共感覚的な特徴の考察からは、霧囲気一般に関する重要な事柄、すなわち、同じような霧囲気をまったく別の要素によって生み出すことができるということを学び

取ることができたのである」^[10]。こうした性格を備える「霧囲気」が日本の芸術表現一般に共通するのだという推測にとつて、ソビエトの映画作家セルゲイ・エイゼンシュテインが一九二八年のレングランドにおける歌舞伎興行を鑑賞し、すでにその総合的な表現について次のように指摘していたという事実は重要な傍証となろう。すなわち——「ここ「歌舞伎」では、演劇的な『誘発』という単一の一元的な感覚作用が生じている。日本人は各々の演劇的要素を、(様々な感覚器官上の)多様な種類の情動にまたがっている互いに相容れない単位とみるのではなく、演劇の単一の単位とみるのである」(「内は筆者補足」^[11])。エイゼンシュテインが聴覚神経と視覚神経の置き換えと呼んでいるような歌舞伎の表現、例えば夜に雪が降り積もるという場面で(実際には降り積もる雪は音を立てないにもかかわらず)低い太鼓の音が一定のリズムで鳴らされるといった自然情景の表現は、客観の側に限定されるのではなく、あらゆる登場人物もパターン化され、生きた人間として舞台上に上ることを許さない日本の美学と対を成していると考えられよう。

ところで、先に菅原道真の和歌について述べたように、そこに表現されていた「霧囲気」を共有するためには、寒い冬を辛く感じ、暖かい春を喜ばしく感じる身体を共有している必要がある。しかし、こうした身体は、およそ全ての生命体に共通するとも考えられる。それゆえ、ベームの「霧囲気」概念の起源には、後期フッサール哲学において登場した「生活世界 *Lebenswelt*」概念があることは確かである。「生きる」というプロセスが、デカルト座標における物理的变化より以上の質的变化を伴っているならば、このプロセス全てに共通する別の基盤が前提されなければならない。フッサール自身の言葉によれば、「生活世界」とは、「あらゆる現実的および可能的実践の普遍的領野として、地平として、あらかじめ与えられている」基盤である^[12]。「生活世界」の定義のなかで、フッサールが「あらゆる可能的な実践」をも含めていることは、私たちの考察にとって重要である。たとえ過去のものであると、あるいは架空のものであると、私たちはこの「生活世界」にもとづいて様々な実践を共有できるのかも知れない。「生きる」というプロセスが内側(有機体)と外側(環境)の相互作用だとすれば、そうした相互作用が見出されるところには、必ず身体的・心理的な構えが共有可能なものとして見出されるのである。

結論

本稿の議論は、日本のデザインが二つの相容れない側面を併せ持っていることを確認することから始まった。それは一方では伝統的な図案に代表される極めて情緒的な様式であり、他方では先進的な工業製品や線画を基本とする平面的なアニメ・キャラクターに代表されるシンプルな様式であると言える。とはいえ、ここまでの議論を通じて明らかにになったのは、ゲルノート・ペーメの提案する「雰囲気」概念を介在させることによって、当初は相容れないように思えた二つの側面が、実は同一の美学に由来しているということである。様々なメディアの助けを借りながら、日本のデザインは、作り手の側においては詳細な細部を排除するパターン化を示し、受け手の側においてはそうしたパターンと結びつけられた雰囲気喚起することによって情緒的になる。結果として日本のデザインは提喻のようにして働く。アニメやマンガのキャラクターは、パターン化されてほとんど見分けのつかない要素を組み合わせることによって造形されるものの、髪型やその色といったパターン化された属性によって互いに区別され、しかもピンク色の長い髪をした女性キャラクターは子供っぽく、水色の短髪の女性キャラクターはクールだといったように、そうした髪型や髪色が特定の性格や振る舞い、つまり「雰囲気」をも暗示することができる。また現代日本の工業製品は、もっぱら機能美の観点から洗練された単純なデザインを備えているように見えるものの、それが十分に日々の生活の中に溶け込んでしまえば、やはり伝統的なパターン化された図案と同じように特定の雰囲気と結びつけられる余地を大いに残しているのだと言える。

要 真理子（かなめ・まりこ）
跡見学園女子大学文学部准教授。専門は英国のモダニズムと美術批評。

前田 茂（まえだ・しげる）
京都精華大学人文学部教授。専門は映画を中心としたイメージ論。

付記

本稿は、二〇一四年七月にボルトガルのアヴェイロ大学で開催された第九回国際デザイン史・デザイン学会議における発表内容を大幅に改訂して和訳したものである。

註

- *1 鈴木日出男『百人一首』（筑摩書房、一九九〇年）四四頁参照。在原業平朝臣の詠んだ歌。現代語訳は以下の通り——「さまざまな不思議なことが起こっていたという神代の昔でさえも、こんなことは聞いたことがない。龍田川が（一面に紅葉が浮いて）真つ赤な紅色に、水をくくり染め（しぼり染めの一種）にしているとは（平安時代）」。
- *2 同書、二〇頁参照。猿丸大夫が八九三年に詠んだ歌。現代語訳は以下の通り。「人里離れた奥山で、散り敷かれた紅葉を踏み分けながら、雌鹿が恋しいと鳴いている雄の鹿の声を聞くとときこそ、いよいよ秋は悲しいものだと感じられる」。
- *3 ドナルド・キーン『日本人の美意識』金関寿夫訳（中央公論新社、一九九九年）一〇頁。以下、紙幅の都合上、本文で引用・参照する著作については、翻訳があるものはそれのみを出典として記す。ただし、引用文については、本文の前後関係に即して、原典を参照しつつ翻訳の訳文を修正している。
- *4 浅見和彦校注・訳『十訓抄』（小学館、一九九七年）二三八頁参照。
E. Pound, "Vorticism," *Fortnightly Review*, No.96 (September 1914).
- *5 沢崎順之助訳『パウンドの遺産』『ユリイカ』（一九八〇年六月臨時増刊）一五頁。
Pound, *op.cit.*, 461-71.
- *6 ゲルノート・ペーメ『雰囲気的美学——新しい現象学の挑戦』梶谷真司・斉藤渉・野村文宏編訳（晃洋書房、二〇〇六年）一八頁。
- *7 ベーメ『感覚学としての美学』井村彰・小川真人・阿部美由起・益田勇一訳（勁草書房、二〇〇五年）三〜四頁。
同書、一二二頁。
- *8 セルゲイ・エイゼンシュテイン『映画の弁証法』（第九版）佐々木能理男訳編（角川書店、一九八九年）一三頁。
- *9 エドムンド・フッサール『ヨーロッパ諸学の危機』細谷恒夫・木田元訳（中央公論新社、一九九五年）二五五頁。
- *10
- *11
- *12