

Shinichiro Yoshida *The existence of white*  
November 5, 2021–March 20, 2022

HOSOO GALLERYでは、これまで織物をメディアとして捉え、布の歴史と未来を考察していく中で、織物を通じ「美とは何か」を問う様々な企画展示を発表してきました。また2020年よりHOSOO STUDIESを立ち上げ、染織にまつわる歴史文化・技巧を、オーラルヒストリーを中心に収集・アーカイヴし、文献調査と合わせてリサーチの活動を展開しています。

本展では、リサーチ活動の一環として、美術家であり、自然布の蒐集家・研究者として知られる吉田真一郎と共に、作品《白》を公開いたします。本作は、吉田が自身のルーツを模索し、麻布（苧麻・大麻）を蒐集し続ける中で、40年の歳月を経て完成した作品です。

白とは、光の状態を示す言葉です。光の観点から捉えると、白とは様々な色の波長が混じり合った未分化な状態を指します。一方、色の観点から捉えると、白とは「素」であり、素材そのままの状態を表します。古来、日本において最も身近な繊維の一つであった大麻繊維は、生成りの状態でも水につけて日光に晒せば白く色が抜けていきます。この様に、白とは日光によって素材の色が失われた「空」の状態でもあります。

ここに展示される作品は、全て同じ平織、同じ大麻繊維によって織られた布ですが、並べてみると織りや糸の加減が、それぞれの布に微妙な明暗の差を与え不思議な気配を纏って浮かび上がります。本展では《白》を主としつつ、対となる新作《黒》を公開いたします。本展は、これらの作品を、色や素材の意味世界から離れ、暗の空間の中でただながめていただくことに主眼を置くものです。作品を通じ、吉田が40年に亘り、白く晒された大麻布を蒐集し続ける中で到達した、物事を見ることの難しさを感じていただけだと幸いです。

#### 吉田真一郎 白の気配

主催：株式会社 細尾  
作家：吉田真一郎  
空間構成：周防貴之  
照明設計：豊久将三

#### HOSOO GALLERY

キュレーション：井高久美子  
リサーチ：原瑠璃彦  
ディレクション：細尾真孝

#### 宣伝美術

ディレクション・デザイン：森田明宏  
写真・映像撮影：田中恒太郎

#### 吉田真一郎

1948年、京都府生まれ。近世麻布研究所所長。20代から絵画制作を始める。77年に西ドイツへ渡り、現代美術家のヨーゼフ・ボイスに出会い、帰国後、ボイスの影響から古美術や民俗学を独学で勉強し始める。博物館展示を通して、江戸時代の苧麻布、大麻布の繊維と糸の研究を発表。共著に『別冊太陽 日本の自然布』（2004年、平凡社刊）。2018年には、麻布の蒐集と研究が評価され、第6回水木十五堂賞を受賞した。

# 作品《白》について

井高久美子 (キュレーター)

本展「白の気配」は、2017年、株式会社細尾と山口情報芸術センター [YCAM] による共同研究開発事業の成果展示「布のデミウルゴス」で公開された作品《白》に端を発します。

この研究開発事業は、「人類にとって布とは何か?」という壮大な問いかけにはじまった展覧会で、織物の根源的な諸要素である「織」と「糸」に着目したものでした。2016年から、細尾を中心とし、2つの研究開発を進めていきました。アーティスト・古館健氏のコンピュータプログラムによる織組織の開発と、慶應義塾大学寛康明研究室 (現東京大学) による素材 (糸) に関わる開発です。

研究開発を進めながら展覧会の構想を練り上げていく中で、「織」と「糸」にまつわる古来の美意識に立ち返ることができるような資料を紹介する必要性を感じるようになりました。その際に、細尾真孝氏より麻布の蒐集家・研究家である吉田真一郎氏をご紹介いただき、作品《白》の展示が実現しました。

2017年に展示した作品《白》を構成しているものは、56点におよぶ近世の大麻布でした。白布を数点を並べるだけでも、作り手による「織」と「糸」の微妙な手加減が、白のあり方に絶妙な差を与えていました。

吉田氏は、作品《白》について、「ただの白布と思えば、全て同じものを見ているような気になっているが、同じ白は一つもない」と述べています。そこにある僅かな違いによって生み出されるものが、目には見えない「気

配」であると吉田氏は考えています。それは「物事を見ることとは何か」という、布の世界を超えた哲学的な問いかけへとつながっていきます。

そのような思案の中で、2017年に展示された作品《白》は、できるだけ布のままの状態を生かし、壁面に大麻布をかける形で展示を行いました。あれから数年が経ち、本展での再展示を契機として、再び「白の気配とは何であるか?」という問題に立ち返りました。吉田氏と議論を重ねる中で、作品《白》にとって重要な要素とは、織による僅かな糸の重なりや、平糸や撚り糸といった糸の作り方の違いによって生み出される微細な「陰」ではないかという思いにいたりしました。白の中にある光と陰をどのようにしたら表現できるのか、そこが今回の制作の中で非常に難しい点でした。その結果、本展では、表具により布から余分な陰影を全て取り払うことにしました。

また吉田氏は、大麻繊維には、苧麻繊維にはない特有の光沢があると述べています。特に撚りをかけていない平糸を織ったものに顕著に光沢が現れると言います。大麻繊維と苧麻繊維は異なる植物でありながら、日本において「麻」として一つに括られていますが、繊維の特性にさまざまな違いがあります。光と陰の観点からも、この大麻布特有の光沢が、吉田氏が追求してきた「気配」を表現するのに適していたように思います。

本展における作品《白》は、白布を白色という馴染みの深い色の概念で捉えるのではなく、「白」の中にある目には見えないものの、確かに存在する光と陰の複雑さを目を向けて、ものを見ること、眺めることについて問かけるものです。また本展では、《白》の対となる新作《黒》を公開しています。この作品は、《白》同様に、吉田氏が蒐集した大麻繊維の黒布によって構成されています。これらの布は、藍染め (それぞれ藍の種類や産地、染め

が異なる) や墨染めによって黒く染められたものと考えられますが、これらも全て黒布でありながら、やはり同じ黒はなく、その陰の中に織、糸、染めの手加減の違いが複雑な気配となって浮かび上がります。本ハンドアウトには、作品を構成している全ての布を顕微鏡で撮影し、拡大写真を参考資料として掲載しています。(下図参照)

「白」の複雑さについては、よりさまざまな角度から思案を重ねるべく、研究者の原瑠璃彦氏が中心となり HOSOO STUDIES の活動の一環として色のリサーチを展開してきました。本紙には、「白をながめる」と題し、論考をまとめていただきました。また本展では建築家・周防貴之氏と、照明家・豊久将三氏にご協力いただき、極限まで人の見る力を引き出すような空間と照明を設計いただき、暗の空間での展示実現にいたりしました。

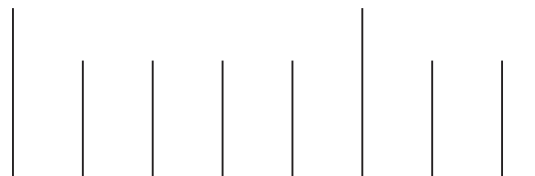
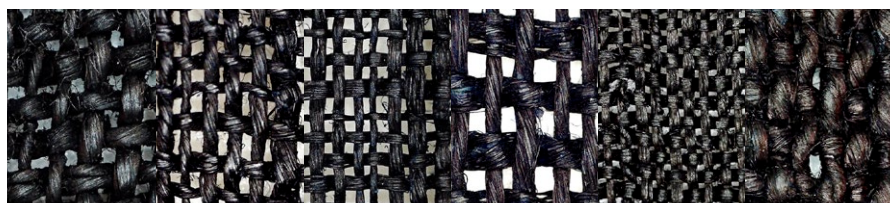
そして、この作品には、もう一つ重要な意味があります。そもそもこの作品の構想は、吉田氏が29歳の時に著名な現代美術家・ヨーゼフ・ボイスと出会うことではじまった、自身のルーツへの模索を通して生まれたものです。ルーツを探索する中で吉田氏が出会ったものが、古来、日本人にとって最も身近な繊維の一つであった「大麻布」でした。この出会いによって、吉田氏は作品を完成させるにいたっただけではなく、ヨーゼフ・ボイスの社会彫刻にも重なるような社会活動へと展開させていきました。それが大麻繊維を、機械紡績によって現代人の身近なものへと翻訳していく試みです。

この度、HOSOO GALLERY の展示「白の気配」は、HOSOO が2021年に公開するヘンプ (大麻繊維) を用いた新作コレクション『Heritage Nova』に連動して開催される運びとなりました。このヘンプ素材は吉田氏の活動から着想を得て開発されたものであり、西陣織にとって初の試みとなります。

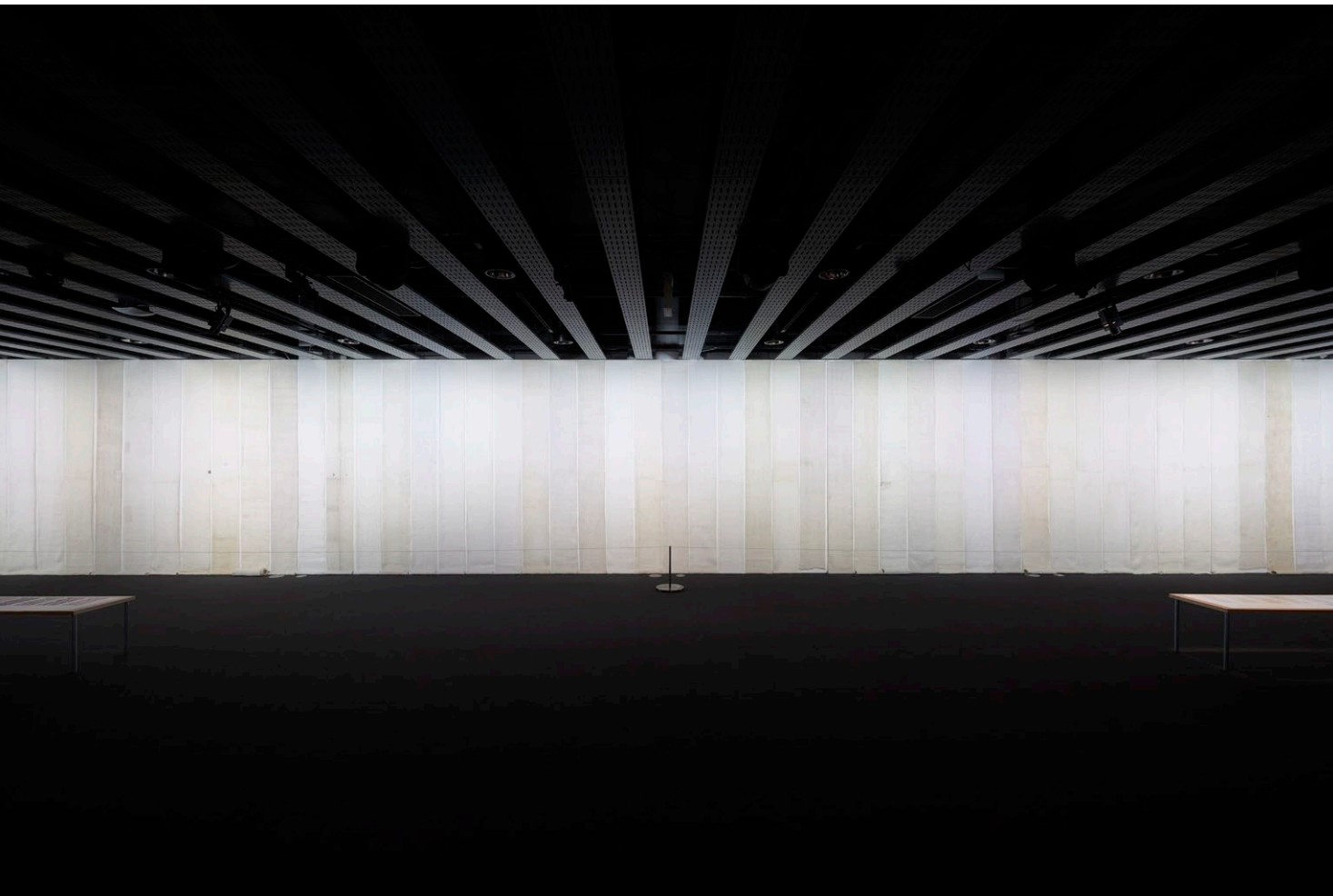
## 顕微鏡による展示作品の拡大写真

倍率：約30倍

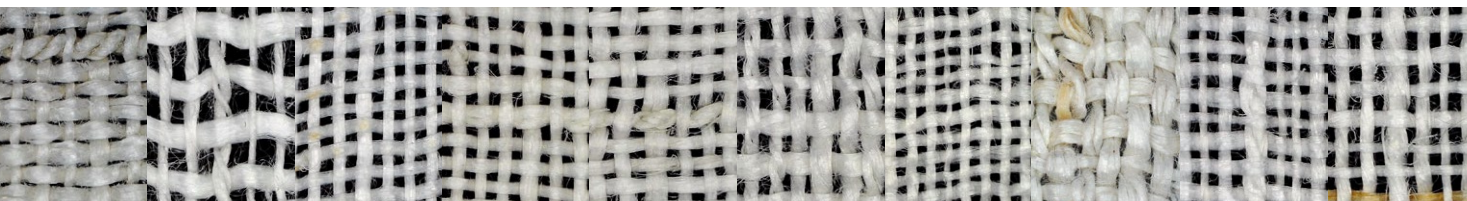
経糸、緯糸、全て大麻繊維 (繊維検査により同定) / 年代は1800年代と推定される / 白布 (天日晒しのほか、薬品晒しを含む)、黒布 (藍染め、墨染めなどと考えられる)



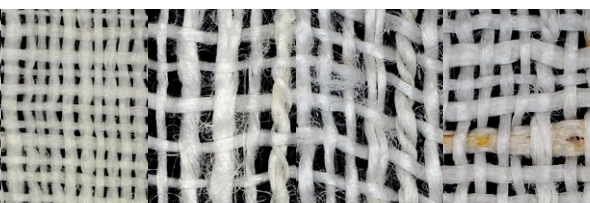
《黒》 会場一番奥



「布のデミウルゴス」展での展示の様子（2017年） Photo by Kazuomi Furuya Courtesy of Yamaguchi Center for Arts and Media [YCAM]



《白Ⅰ》 会場に入り左



《白Ⅱ》 会場に入り右

# 白をながめる

原瑠璃彦（日本庭園・能楽研究者）

1

吉田真一郎は、2007年、滋賀県東近江市・能登川博物館の一室で展示の準備のためにさまざまな白の布を並べて検討しているとき、そこに異様な「気配」を感じ、それ自体を「白」の作品として再発見するにいたった。そこで吉田は、滞在を2週間ほど延ばし、その部屋に並べられた白い布をひたすらながめ続けていたという。その詳細については近刊『白の気配』所収のインタビューを参照されたいが、吉田は、良い作品ができたと思ったとき、そう感じられるのが一時的なものではないかと疑い、しばしば自分の作品を見続けていたという。大抵のものはしばらくするとそれほど大したできではないと感じ、やがては耐えられなくなってくる。しかし、吉田は、その並べられた白い布はどれだけながめていても色褪せることがなく、「これなのではないか」と思ったという。

「これ」とは何か。それは1977年、吉田が29歳の頃、カッセルでヨーゼフ・ボイスに「なぜ白なんだ」と問われて以来、追求し続けてきた自身の作品である。それまで白いキャンバスに白い絵の具で描いた作品を制作し続けていた吉田は、その一つをボイスに見せたところ興味を持たれ、「なぜ白なんだ」「それはお前のルーツとつながっているのか」という、それまで誰からも問われなかった問いを投げかけられた。その問いに答えることができなかった吉田はすぐに帰国し、模索を続けてゆくことになる。その過程ではじめられたのが布の収集だった。やがて、およそ40年をかけて収集された大麻布は、日本人のルーツへの問いの吉田なりの答えとなった。

2

「白」とは一体何だろうか。

古代において、日本語の「しろ」という言葉は、我々が今日「白」として捉えている色相としてのwhiteを指すわけでは必ずしもなかった。

古代染織家の前田雨城は、「日本古来の「しろ」は、当時の日本人が不思議と感じたことで、人間や自然現象以外のもの、つまり当時の信仰の対象に関係のある何らかのものや、怪異的なものを表わすときに用いた、とみるのが適当であろう」と述べている<sup>1</sup>。たとえば『古事記』『日本書紀』には「白鹿」や「白鳥」といった語が見られるが、前田はこれらは必ずしもwhiteであるわけではないという。前田は、「自然そのままの色を「しろ」と示しているので、この場合には、「淡い黄色」から「濃い茶色」また「ホワイト」を示す時もある。ともあれ「しろ」は、自然を含めて神秘性をもつもの、また怪異現象と当時の人が考えた時の表現とみることができる<sup>2</sup>。前田はその傍証として、東日本で信仰される「おしらかさま」や、『古事記』『日本書紀』にしばしばみられる「しろにぎて（白和幣）」という語も取り上げている。

一方、中国の「白」は呉音では「びやく」、漢音では「はく」と発音するが、前田によれば、これは太陽や天を意味し、古代中国の権力や権威を象徴するものだという<sup>3</sup>。こうした中国の「白」の思想が、日本の「しろ」と結びつくところに今日の日本の「白」がある。前田は、日本の「しろ」がwhiteの色相をあらわす語に近づいてゆくのは、10世紀中頃以降のことだと見ている<sup>4</sup>。他

方、「自然のまま」としての「しろ」には、今日、漢字の「素」が用いられることが多い。

3

前田は「しろ」について、次のようにも述べている。

「白」の字を用いている日本的な「しろ」は、「くろ」に付随した別種の黒とみられる。それは、夜陰の暗さ、淋しさの中に、浮かんだように見えるものを表現しているたとえてもよい。いいかえればこの「しろ」は、陰の中にある別種の陰を示しているもので、中国式の陽（存在）のなかにある陽（主体）をあらわしている「白」とは全く異質のものを表現しているものである。<sup>5</sup>

ここで述べられていることは、谷崎潤一郎の「陰翳礼讃」（1933-34）を参照することで理解しやすくなる。日本の美学を「陰翳」の観点から語ったこの傑作エッセイにおいて、谷崎は度々「白」に触れており、日本の「白」は明るい場所よりも、暗い場所の方が引き立つと述べている。そして、日本家屋のなかの「白」の一つである障子について、「もし日本座敷を一つの墨絵と喩えるなら、障子は墨色の最も淡い部分」であると書いている<sup>6</sup>。

すなわち、日本の「白」とは、あくまで「陰翳」のグラデーションの一つなのである。磯崎新の言葉を借りるならば、それは「闇の一元論」であり<sup>7</sup>、そのなかで「最も淡い部分」こそが「白」にほかならない。それゆえ「白」とは、『黒』の対極としての色相ではない。

谷崎は、日本人の肌について「どんなに白くとも、白の中に微かな翳りがある」とも書いている<sup>8</sup>。これが、谷崎なりの日本の「白」の本質であった。日本において、「白」はwhiteに近いものの、純粋なwhiteであることはなく、そこには「微かな翳り」がある。大麻布にせよ、白砂にせよ、それらは「微かな翳り」によって構成される「白」にほかならない。

4

暗い闇のなかで、仄かに明るいもの。そうした目立つもの、つまり「著き」ものこそが「しろ」にほかならない。それは、もっとも光を反射する色相である。先に述べたように「しろ」は神秘性を有しており、そこに神が宿ると考えられ、穢れない清浄性と結びついた。

古来、神事が行われる際には、白い砂が敷かれ、白い布や幣のような白い紙が用いられた。たとえば伊勢神宮。森に切り開かれた長方形の領域には白い小石が敷き詰められ、そこに素木の神殿がつくられる。これらはいずれも「仮」のもの、すなわち一時的なものに過ぎない。そして、儀式が行われるとき、神職が着するのも白の装束である。あるいは、神宮が崇敬者に毎年配布する神宮大麻にも白い紙や白い麻が用いられた。

そのように「白」が清浄性を担うことができたのは、「白」が、まだ何もなされていない、未然の状態であるからでもあった。それゆえ、「白」は「零」に近いとも言えよう。まだ何も書いていない紙、何も描いていないキャンバス、何の刺繍も染色もしていない布。本来、神はそうした「白」に宿る。神が宿る媒体を指す「依代」という言葉にも――この語はもともとは折口信夫の造語である――「しろ」が潜んでいる。神社もまた古くは「やしろ」と呼ばれた。どうやら神というものは、「しろ」という「代」わりのメディアを通さなければ感知することはできないらしい。

5

「白」は未然の状態であると述べた。「白」をめぐるさまざまなトピックについては、原研哉による『白』に手際

良く集約されているが、そのなかで目を引くのは、「白」が「機前」と結びつけられている点である<sup>9</sup>。

「機前」についてよく知られているのは、伊勢神宮外宮の神官であった度会氏らが鎌倉時代に築き上げた伊勢神道の言説である。たとえば、度会家行による『類聚神祇本源』（1320）の冒頭では、それまでの神道が天地開闢を最重要視していたのに対して、彼らの神道は天地開闢以前の「機前」こそを最重要視すると論じられている<sup>10</sup>。「機前」とは、天も地も分かれていない、まだ何もない状態である。しかも、それは混沌ではなく、混沌、有無を超越した境地である。新しい神道はその「機前」こそを志向しなくてはならず、また、そのためには清浄を実践しなくてはならないと彼らは考えた。

混沌、有無を超越した境地である「機前」にはやがて、天地開闢という「機」が訪れる。『類聚神祇本源』には、そのとき、最初に「葦牙」のようなものが生じると、少々異様な生々しさをもって描かれている<sup>11</sup>。「機前」とは、やがてそのような誕生をもたらす、いわば「種」の状態、大きなポテンシャルに満ちた状態である。

6

「白」は、このようなポテンシャルに満ちた未然の状態、はじまりとしての性格を持つ一方で、終焉としての性格も同時に有している。身近な例は、死装束としての白装束だろうか<sup>12</sup>。「白」に近づいてゆくということは、「死」に近づいてゆくことでもあるらしい。年老いてゆくことで髪が白くなることもまた、その一つの表徴であるだろう。

たとえば『涅槃経』序品では、釈迦が滅したとき、沙羅双樹の林がまるで鶴のように白くなったと記されている<sup>13</sup>。こうした伝説は、たとえば『栄花物語』の藤原道長臨終の場面でも踏まえられており、そこでは「煙絶え雪降りしける鳥辺野は鶴の林の心地こそすれ」という和歌が詠まれている<sup>14</sup>。

終焉としての「白」に関して興味深いのは、藤原公任によって編まれた『和漢朗詠集』（11世紀初）である。そこには漢詩文588首、和歌216首が収められており、上下巻で計115の部立に分かれているが、その最後の部立が「白」となっている。そこには「白」をテーマとした漢詩5首、和歌1首が並べられている。たとえば、その一首目は以下のようなものである。

秦皇驚嘆す 燕丹の去りし日の鳥の頭  
漢帝傷嗟す 蘇武の来りし時の鶴の髪

白賦<sup>15</sup>

前半は、秦の始皇帝が人質であった燕の太子丹に「鳥の頭が白くなったら帰国を許そう」と言っていたところ、本当に鳥の頭が白くなったという『史記』に見られる伝説を踏まえている。後半は、前漢の昭帝が、19年間匈奴に捕らわれていた蘇武を連れ戻したところ、彼の髪が鶴のように白くなっていったという『漢書』『蘇武伝』に見られるエピソードによる。末尾に記されている「白賦」とは、唐の詩人・謝観による「白」尽くしの漢詩であるが、散逸しており『和漢朗詠集』などにその断片が見出せるのみである。

このように部立「白」には、さまざまな「白いもの」を歌った詩歌が収められている。最後に置かれている、選者・藤原公任の作とも言われる和歌は、次のようなものである。

しらしら白けたる年月かげに  
雪かきわけて梅の花折る<sup>16</sup>

白髪の老人が白い月の光の下、雪をかき分けて梅の花を折る、その様子が「しらじらしい（興醒めだ）」という歌意である。まさに「白」尽くしの和歌であるが、最後には「梅の花」という色彩が仄かに詠まれる。しばしば、これは『和漢朗詠集』の冒頭の「春」の部へと循環する構造を有していると指摘されてきた。

『和漢朗詠集』がこうした「白」の部立を末尾に置くことについては、それ以前に類例がなく、これまで多様な議論がなされてきた。なかでも三木雅博は、先に触れた『栄花物語』の場面など、「白」が「死」、さらには「誕生」と結びつく事例を引きながら、「幾重もの意味において、「白」は「終わり」にして「始まり」の意味を持った部立であるということができるとはしないだろうか」と述べている<sup>17</sup>。

## 7

はじまりであり、かつ終焉でもある「白」。

「白」がそうした性格を持つものだと、では、人は「白」にどのように触れることができるのか。果たして「白」を「見る」ことはできるのだろうか。

吉田真一郎は、様々な時と場所で作られた大麻布を並べたとき、一つ一つが異なる「白」であると語る。そして、吉田はそこに「気配」を感じる。それは、大麻の芋の種類、糸の太さ、撚りの有無、織りの密度などに関係している。吉田は、「肉眼には見えない世界の差異が、一つ一つの白の微妙な気配となって現れ出ている」と述べる<sup>18</sup>。

こうした「白」が目があるとき、人はどうすればよいのか。

先に引いた「陰翳礼讃」において谷崎は、「分けても私は、書院の障子のしろじろとしたほの明るさには、ついその前に立ち止まって時の移るのを忘れるのである」と述べ、続けて障子をながめる体験を克明に綴っている<sup>19</sup>。あるいは磯崎も、1960年頃、脳の長期検査のため入院していた際、毎晩、午後9時の消灯後、「真白いペンキの塗られた天井」を「何パーセントかの確率で死とむかいあうような気分になられながら」ながめていたと記している<sup>20</sup>。

先んじて言えば、おそらく、人は「白」を「見る」ことはできない。「見る」とは極めて分析的な行為である。それは諸現象において、ある部分に焦点を合わせることであり、そこでは図と地の分離が起こる。あるものを「見る」とは、そのほかのものを「見ない」ということである。

並べられた白い布を目の前にしたとき、人はそのどこを見たら良いのか分からずに戸惑うことになる。人はその表面を視線でなぞるだけである。しかし、人がなお「白」を見ているような気であるのはなぜか。それは「白」を見ているのではなく、ながめているからではないか。

## 8

「ながめる」とは複雑な語である。今日においては、物思いにふけりながら物事を長くぼんやりと見やる「眺める」の意味合いが強いだらう。しかし、古語においては、声を長く引くこと、詩歌をつくったり詠んだりすることも「ながむ」と言った。「ながむ」とは、ある現象を目の前にしながら、意識的には半ば別のものを志向し、詩歌などに結実することをいう。そのとき、人は対象に焦点を合わせてはいない。「ぼんやりとながめる」と言われるが、そこでは意識とともに対象もぼやけている。

古典文学において「ながむ」は、和歌が詠まれる場面の表徴となるような語であった。そして、歌人たちが

「ながむ」る定番の場が、建築の縁に位置する庇の間であり、そこで歌人たちが目を向けていたのが、建築の外に広がる庭園であった。ぼんやりと庭をながめながら、物思いにふけりて和歌を詠む。そういう場面が、古典文学には無数に存在する。たとえば、『紫式部日記』には、次のように紫式部が物思いにしみながら、庭の池に浮かぶ水鳥をながめ、和歌を詠む場面がある。

明けたてば、うちながめて、水鳥どもの思ふ

ことなげに遊びあへるを見る。

水鳥を水の上とよそに見むわれも

浮きたる世をすやしつ<sup>21</sup>

日本庭園はさまざまな石や植物、水によって構成されている。そして、その構造はきわめて非対称的な、歪な形状をしている。そうした庭園の対極としてしばしば例に出されるフランス整形形式庭園の代表・ヴェルサイユ庭園のように、遠近法的に構成された庭園であれば「見る」ことは可能であろう。むしろ、それは至高の権力者が「見る」ためにつくられた庭である。

しかし、日本のような整形されていない自然石、植物、水が非遠近法的に構成された庭園は、「見る」ことには不向きである。庭はそこで、おのずとながめられることになる。

## 9

ぼんやりとながめることは、何も散漫で消極的な行為ではない。先に述べたように、それは、ある現象を前にして詩歌を生み出す行為でもあり、きわめて生産的なものと言えよう。井筒俊彦は、壮大な東洋哲学の論究『意識と本質』(1983)の道すがら、『新古今和歌集』における「眺め」について言及している。井筒は、「『新古今』の幽玄追求の雰囲気さなかで完全に展開しきった形においては、「眺め」の意識とは、むしろ事物の「本質」的規定性を朦朧化して、そこに現成する茫漠たる情緒空間のなかに存在の深みを感得しようとする意識主体的態度ではなかったらうか」と述べ、「古典的日本文化の一つの顕著な特徴をなすこの「眺め」意識」の重要性を指摘していた<sup>22</sup>。もっとも、その後、その思索が深められることはなかった。

しかしながら、上田琢哉はこうした言説を継承しつつ、臨床心理学の立場から、「見る」意識に対する「眺める」意識の重要性を説いている。上田は「眺める」意識について、次のように述べる。

それは「分離し、はっきりさせる」という意識態度ではないが、精神科の診断レベルという混濁やもうろう状態などはまったく異なるものである。むしろある面ではぼんやりした状態とクリアな状態とを同時に保持しているような不思議な状態と言えよう。<sup>23</sup>

興味深いことに、上田は、「眺める」意識が、宮本武蔵が『五輪書』(1645頃)のなかで触れている「観の目」に通じると論じている<sup>24</sup>。

一、兵法の目付といふ事

目の付けやうは、大きに広く付くる目也。観目二つの事、観の目つよく、見の目はよく、遠き所を近く見、ちかき所を遠く見る事、兵法の専也。敵の太刀をしり、聊かも敵の太刀を見ずといふ事、兵法の大事也。工夫有るべし。此目付、ちいさき兵法にも、大きな兵法にも、同じ事也。目の玉うごかすて、両わきを見る事肝要也。<sup>25</sup>

こうした観方に類するものは、能楽においても見られる。

能面の目の穴の間隔はそれぞれ固定であるため、それを着したとき焦点が合った状態で視界が見えることはほぼない。それゆえ、能楽師は焦点の合わない状態で舞台上の状況を把握しながら、謡い舞わなくてはならない。能面をつけない直面の状態でも、舞台上では一点を見るのではなく、全体を見るのがしばしば求められる。

「眺める」意識やこうした観方は、目の前にあるもの一部に焦点を合わせるのではなく、その全体を一樣に視野に入れようとするものであり、それは優れた振る舞いを可能にする点で、ある種のポテンシャルに満ちた状態である。これらは、線形的な口ゴスではなく、非線形的、非因果律的に「事物をまるごと把握する」知性、レンマを髣髴させる<sup>26</sup>。レンマとは、言わば、悟りである。上記の観方は、レンマまで徹底してはいないが、しかし、究極的にはレンマに達しうるポテンシャルを持つ状態として位置づけられるのではないだろうか。

人は、普段、目の前に生じているさまざまな現象のうちの一つに焦点を当てて見るか、全体をぼんやりながめることしかできない。もし、それぞれの現象を同時に見ることができたならば、それはすべてを見渡す「悟り」の境地、いわば、「絶対矛盾的自己同一」(西田幾多郎)が実現している状態であろう。ながめることの最終的な目的は、そこにあるようである。

## 10

先に、日本庭園において、人はおのずとながめることになる述べた。日本庭園の様式は時代ごとにさまざまだが、たとえば、よく知られている枯山水庭園の代表・龍安寺石庭を例として取り上げてみよう。そこでは約25m×約10mの長方形の領域に白い砂が敷かれ、その各所に15個の石が立てられている。しばしば、この15個の石はどの地点から見てもすべて見えることはないと言われる。

この石庭を見ることは極めて困難である。そのうちの一つの石を見ても、ただ、そっけない石があるだけである。そして、そのときほかの石はぼやけてしまう。そうして、おのずと人はその庭の全体をぼんやりと、焦点を定めることなくながめることに落ちてしまう。国籍を問わず多くの人が今日もこの庭を訪れ、縁側に腰掛け庭をぼんやりとながめている。しかしながら、そこで、いくら時間をかけてながめようとも、おそらくこの石庭を理解することはできないだろう。その公案的性格は、禪の庭さながらである。

そして、その石組の背景として敷かれる白砂では、その性格がより一層徹底される。そこでは一つ一つの要素を見ることすらできず、なおさらながめることしかできない。それは、人が、並べられた大麻布の前に立つときと同じような状況である。

その白砂が担う意味合いもまた、大麻布と近い。枯山水庭園のように白砂を敷く手法は、何もこの様式が生み出された室町時代にはじまったものではない。その原型は「沙庭」と言われるような、儀式のために白砂を敷いて清められた場にある。冒頭に触れた伊勢神宮もまたその一例である。

「白」は、一つ一つの微妙な要素によって構成されている。布であれば、それは先に述べたような糸や織による微妙な違いであり、白砂の庭であれば一つ一つの砂利である。その一つ一つはあまりに微妙な部分であり、その一部分を見ることは困難である。「白」とは、言ってみれば、ながめる対象の究極である。しかもそれは、あまりに厳しすぎる対象であり、安易な連想を許さず、意識がそこで誘われる先は、はじまりとしての

「生」が終焉としての「死」、内面そのものといった、普段、人が目を向けることを拒む対象である。「白」とは、そうした、ある種の恐ろしさをも秘めたものである。

11

「白」をながめること。「白」に立ち向かうこと。その過酷な行為とはどのように成し遂げられるのか。

その一例として、「白」を名に有する建築家・白井晟一(1905-83)を参照したい。白井は「白」が好きだったという<sup>27</sup>。彼の名高い文章「豆腐」や「めし」はともに「白」い食べ物について書かれたものであった。彼の実作においても確かに「白」が目立つ。なかでも注目されるのは、伝説的とも言われる白井の自邸・虚白庵(1970)である。

「虚白」という語は『莊子』に由来する。同書の「人間生篇第四」には、

彼の闕(空)を瞻る者は、虚室に白を生じ、  
吉祥も止まるところに止まる。<sup>28</sup>

という一節がある。何もない部屋に自然の光が入ることで白く明るくなるのと同じように、わだかまりのない心を持って幸福が集まってくるという意味である。唐の詩人・白楽天は、この「虚白」を踏まえた漢詩を複数残しており、また、杭州の刺史であった頃、「虚白堂(亭)」という建物を構え、そこで眺望を楽しみ雑念を払ったという<sup>29</sup>。白井は、同じく「白」を名に持つ白楽天の「虚白堂(亭)」を意識していたように思われる。

虚白庵は、文字通りに白い壁で周囲が覆われていた。なかでも目を引くのは中庭である。そこには、白砂が敷かれただけの長方形の庭があり、石は一切立てられておらず、ただ、ギリシャのコリント式柱頭が一つ置かれるだけであった。一時は枝垂れ桜が一木植えられたこともあったが3年ほどで枯死し、再びその庭は「虚白」に帰ってしまったという<sup>30</sup>。

ところが、こうした「白」に包まれた虚白庵の内部は、きわめて暗い空間であり、「無窓」という語の如く、窓は極力少なくされていたという。そこに白井は、世界中の美術品や家具を陳列させていた。編集者・中村敏男によれば、白井は虚白庵の闇のなかで「暗いほうが、よく見えるからね」と言っていたという<sup>31</sup>。

虚白庵において白井が専念していたのは、1960年頃にはじめた習書であった。彼はここで1日の半分を習書にあてていたという<sup>32</sup>。白井は虚白庵の暗闇のなかで、毎日、白い紙に向かい、そこに筆で文字を書き続けたのである。1966年の小文において白井は、「書の空間」を通して「空」や「無」、「風」を「自分の肉質の中に叩きこみたい」と書いている<sup>33</sup>。

虚白庵とは、白井が「白」に立ち向かうため、さらには自身が「白」になるための建築であったと考えられないだろうか。彼はむしろ「白」をながめることを許さなかった。磯崎新との対話のなかで白井は、「道元なり世阿弥なんて人は白紙になれた。白紙になるっていったって、ぼんやりしていたら白紙になれないんだよ」と発言している<sup>34</sup>。

12

羽藤広輔は、白井の虚白庵の造営、そして習書の開始には、彼の伝統論の新たな展開が関わっていると論じている<sup>35</sup>。白井のエッセイ「縄文的なるもの」(1956)は、1950年代に建築界で巻き起こったいわゆる「伝統論争」に、「縄文-弥生」という新たな視座を与えたものとして名高い。しかしながら、白井は、その後、日本と

いう限定された領域内で伝統について考えることに疑問を持つようになった。羽藤の整理によれば、白井は、1960年代後半になるとユーラシアのスケールのもとで伝統を思考するようになる。たとえば白井は、「我々の昔の日本独得の文化の中にも非常にヨーロッパ的な要素、或いはユーラシア的な大きな美の原理というもの流れていると思う」と述べている<sup>36</sup>。

こと「白」に関するれば、白井は李氏朝鮮の白磁の壺を愛した<sup>37</sup>。これもユーラシア的なものへの関心に通じている。白井は、白磁の「白」は「民族的諦観」の色だと語っている。「民族的諦観」という概念について、白井自身も明確な説明に苦心しているが、それは朝鮮民族が度重なる国家変動のなかで身につけた「恒常な精神」だという<sup>38</sup>。白井は、白磁に限らず、宗廟の古建築などの朝鮮文化に、その「諦観」が「気配」として感じられると語る<sup>39</sup>。こうしたユーラシア的なものを、白井は自身の身体で体得することを目指していた。そのために行っていたのが、習書であった。

小倉紀蔵は、柳宗悦の「白」についての言説を出発点に、白磁の「白」の思想的背景について論じている。白磁に魅了されその収集を盛んに行っていた柳は、朝鮮の美術における「白」について、次のような文章を残している。

白い衣はいつも喪服であった。淋しい憤み深い心の象徴であった。民は白衣を纏ふ事によって、永遠に喪に服してある。その民族が嘗て苦痛の多い頼り少ない歴史的经验は、かる衣服を纏ふ事を寧ろ好はしてつたではないか。色に乏しいのは生活に楽しさを欠く、まがひもない証拠ではないか。<sup>40</sup>

「白」という色には、しばしば「淋しさ」の観念が結びつけられるらしい。冒頭に参照した前田も「淋しさ」に言及していた。谷崎もまた、外光を受けた障子について「何と云う寒々とした、わびしい色をしていることか」と書いていた<sup>41</sup>。

上記の言説は、当然ながら、今日までさまざまな方面から批判を被っている。こうした批判を踏まえつつ、小倉は、白磁の「白」について、それは確かに静かで穏やかなものの、その背後には相異なるものの闘争があると論じている。

その一つは、朱子学的世界観における「白」、小倉の言葉で言えば、「理の白」である。朱子による『大学章句』には、「明德とは、人の天より得る所にして、虚霊不昧、以て衆理を具へて、万事に応ずる者なり」とある<sup>42</sup>。天から受けた明德な精神とは「虚霊不昧」、すなわち、墨りのない「空」であり、あらゆる「理」を具えており、すべてに応じることができることである。「虚霊」は、先の「虚白」と同意と捉えてよいだろう。小倉は、白磁とは、こうした「白い心」が気化したものだと論じている<sup>43</sup>。

と同時に、もう一つ小倉が指摘するのは、ユーラシア北方、ツングース系統の世界観の「白」である。「理の白」が支配層、儒教、そして地域的には中原に対応するのに対し、それは「気の白」であり、民衆、シャーマニズム、そして北方に対応する。小倉は次のように述べる。

朝鮮民族こそ、ユーラシア大陸の東北部に位置する膠着語系統の世界観の原型を持っている朝鮮族である。それは、太陽と天への強い信仰のもとに、「光」「明」「白」という価値の絶対性を奉じる。その象徴が、『三國遺事』(13世紀)に記された檀君神話である。<sup>44</sup>

神話上の朝鮮民族の始祖・檀君は、太白山に降臨した桓雄を父親とし、さらにその父親は天神・桓因であった。「桓」は朝鮮語音で「hwan」と発音し、朝鮮語で

「白く明るい」を意味する「hwan-hada」と音が通じるという。小倉は、実証的に証明することは難しいと留保しつつも、これらを踏まえ、朝鮮が「これほど白に拘泥し、白を追求した背景には、何らかの世界観的な理由があったとみるのが自然であろう」と述べている<sup>45</sup>。

「理の白」と「気の白」がせめぎ合う「白」。白井が虚白庵において体得しようとしたのもまた、こうした「白」だったのではないだろうか。

吉田真一郎の「白」の問題系を紐解くにあたり、白井の営みは大きな手がかりとなる。虚白庵で毎日、習書の「行」を積んでいた白井晟一と、「白」を再発見するまで数十年に及び毎日クロッキーを続けていた吉田真一郎。この2人の間にはさまざまな共通点を見出すことができる。

いま改めて振り返ってみれば、ヨーゼフ・ボイスが吉田の白い絵画作品を目にしたとき、そこに異様にこだわった所以が、臃げながら明らかになってくるように思われる。

「ユーラシア」は、ボイスが生涯をかけて取り組んだコンセプトであった<sup>46</sup>。また、ボイスの作品のなかに、油脂や蠟、兎や白鳥など「白いもの」がしばしば見られることも事実である。

吉田の作品の「白」を目にしたボイスは、そこに彼が探求する「ユーラシア」につながる水脈を、直感で嗅ぎ取っていたのかもしれない。

注

1 前田雨城「日本古代色彩名考」『色一染と色彩』(法政大学出版局、1980年)、30頁/2 同、34頁/3 同、34頁/4 同、72頁/5 同、72-73頁/6 谷崎潤一郎「陰翳礼讃」『陰翳礼讃』(中央公論新社、1995年)、34頁/7 磯崎新「闇の空間」『空間へ』(河出書房新社、2017年)、173頁/8 谷崎潤一郎「陰翳礼讃」、51頁/9 原研哉「白の発見」『白』(中央公論新社、2008年)、8頁/10 大隅和雄校注「類聚神祇本源」『中世神道論』(岩波書店、1977年)、114頁/11 同、119頁/12 もっとも、こうした事例があらわれるのは近世になってからであり、出産に用いられることが古い。/13 原田雲堂「新訳 大般涅槃経」(北斗書院、1936年)、7頁/14 山中裕、秋山虎、池田尚隆、福長進校注・訳『栄花物語③』(小学館、1998年)、172頁/15 野野禮行校注・訳『和漢朗詠集』(小学館、1999年)、415頁/16 同、417頁/17 三木雅博『和漢朗詠集』の部立「白」に関する考察-「朗詠集」の構成と周辺の資料から』『和漢朗詠集とその享受 増訂版』(勉誠出版、2020年)、123-29頁/18 吉田真一郎「大麻織維の布について」『株式会社細尾+YCAM 共同研究開発成果展示「布のデミウルゴスー人類にとって白とは何か?」(山口情報芸術センター「YCAM」、2017年)、6頁/19 谷崎潤一郎「陰翳礼讃」、35-37頁/20 磯崎新「闇の空間」、170-71頁/21 中野幸一校注・訳『紫式部日記』(和泉式部日記 紫式部日記 更級日記 讃岐典侍日記) (小学館、1994年)、152頁/22 井筒俊彦「意識と本質-東洋哲学の共時的構造化のために」『意識と本質-精神的東洋を求めて』(岩波書店、1991年)、54-55頁/23 上田琢哉「「見る」意識と「眺める」意識」『「見る」意識と「眺める」意識-心理療法という営みの本質を考える』(創元社、2019年)、31頁/24 同、26-27頁/25 渡辺一郎校注『五輪書』(岩波書店、1985年)、46-47頁/26 中沢新一「レムナ学の礎石を置く」『レムナ学』(講談社、2019年)、15頁/27 白井晟一「虚白庵随聞」『白井晟一研究』(南洋堂出版、1978年)、208頁/28 金谷沢詠「莊子 第一冊「内篇」」(岩波書店、1971年)、116頁/29 平岡武夫「白楽天の詩と臨安志一寺院を中心として」『白居易一生と歳時記』(朋友書店、1998年)、68-70頁/30 白井晟一「幻の花」『無窓』(晶文社、2010年)、183-84頁/31 太田櫻橋「白井と書-そのかたち」『住宅建築』第417号(建築資料研究社、2010年)、60頁/32 白井晟一「書について」『無窓』、236頁/33 白井晟一「漢字を書く」『芸術新潮』第17巻第7号(新潮社、1966年)、28頁 羽藤広輔の指摘による(羽藤広輔「習書の活動の意味」『白井晟一の伝統論と和室』(中央公論美術出版、2021年)、56頁)/34 白井晟一、磯崎新「対話 白井晟一・磯崎新」『白井晟一研究I』、109頁/35 羽藤広輔「習書の活動の意味」、37-65頁、同「白井の伝統論と「虚白庵」」『白井晟一の伝統論と和室』、95-112頁/36 白井晟一、村松貞次郎「『西洋の壁』を突き破ろうとした建築家の哲学と作品」『白井晟一の眼II』(同朋舎出版、1988年)、92頁/37 白井晟一「白磁の壺」『無窓』、169-71頁/38 白井晟一、金岡基「白磁の壺」『白井晟一の眼II』、218-20頁/39 白井晟一「虚白庵随聞」、233頁/40 柳宗悦「朝鮮の美術」『柳宗悦全集 第六巻』(筑摩書房、1981年)、105頁/41 谷崎潤一郎「陰翳礼讃」、36頁/42 赤塚忠校注「大学章句」『大学・中庸』(明治書院、1967年)、115頁/43 小倉紀蔵「朝鮮の美と時間意識」『立命館法学』第333・334号(立命館大学法学会、2019年)、398-402頁/44 同、406頁/45 同、407頁/46 渡辺真也『ユーラシアを探して-ヨーゼフ・ボイスとナムジュン・パイク』(三元社、2020年)