

美意識における主体の自己変様

——木幡順三の「驚異」論——

柳 澤 広 美

序

木幡順三（1926-1984）は、遺作にして主著となった『美意識論』（遺稿・1986）の「はしがき」において、同書を「美意識の根柢をなすものについて改めて考え直してみたいという欲求を満たすべく書き下したもの」だと述べる。前提とするのは先立ってまとめられた『美意識の現象学』（1984）であり、この書は「美意識論上の特殊な関心事ないしトピックについて」の考察を示したもので、両書は「美意識の哲学的・発生的問題」について内容的に重複する部分は多いものの、『美意識論』ではその問題が「古来どのように考えられてきているか」を「哲学史的・美学史的観点から回顧する」ことにも取り組んだという（『美意識論』3頁）¹⁾。

ここでの「古来」の「美意識の哲学的・発生的問題」として考えられているのは、アリストテレスに代表される古代ギリシア哲学だということができる。それは、美意識（ないし「美的体験」）の発生动機として「驚異」が挙げられ、「驚異」概念の主要な参照元が古代ギリシア哲学であること、そして全7章から成る『美意識論』の最後の3章は古代ギリシアの驚異概念を中心とした分析とアリストテレス解釈にあてられているためである²⁾。「驚異」の参

-
- 1) ここでの「美意識」の意味、さらに後述の「美的体験」の意味、さらには大本の「美」の意味についてはそれ自体が議論されるべき対象である。詳しくは拙稿〔柳澤2025a〕を参照。
 - 2) 本稿において「美意識」と「美的体験」は木幡の語法に則り同義として扱う。両語の差異について詳しくは拙稿〔柳澤2025a〕を参照。

照元は後述の通り他にも挙げられるものの、取り上げ方には明らかな濃淡があり、アリストテレスらの古代概念が木幡の「驚異」論において最重要の地位を占めることは疑いない。

しかし、このことはこれまで注目されていない。『美意識論』という書物自体が十分に読者を得ていないという問題はあるが、これまで数人の美学者によって書評等で取り上げられており、その際当然「驚異」概念とその古代からの影響には触れられるものの、『美意識論』は木幡のそれまでのライフワークである現象学的美学研究による「美意識」への考察の集大成として受け取られている趣がある³⁾。筆者も『美意識論』はまずはそのように捉えるべきだと考える。しかし、同書の「はしがき」において以下のように、本書が「美意識」の「動機」としての「驚異体験」の意味を詳しく考察する書だと述べられていることは見逃すべきではない。

美的体験というのは人格的中枢を深く震撼させる出来事である。これは決して心理学的意味でいうところの心的効果ではない。心的効果の根拠になる出来事である。哲学的美学の立場からすれば、これは自明の理である。

そこでわれわれはその出来事の発生动機にあたるものを探求しなければならないが、それがただ単に（美）意識を超越した外側から（美）意識に働きかけるというだけではなく、（美）意識の方から積極的に対応し、これを受け容れて、意識の美的契機に変貌せしめる所以を解明しなければならないだろう。

私はこの動機をしばしば驚異体験と呼んできた。このことは拙著『美と藝術の論理』において、また論文『美のコスモロジー』においても言及した。本書はある意味でこの驚異体験のもつ意味をより詳しく考察することを狙っているのである。古代ギリシアから中世を経て、近代思想に至るこの概念の展開過程やまたこれに類似の日本人の哲学的探求にも随時ふれてみたいと思う。（3-4頁：引用符の表記は原文通り）

美学の入門書として広く読者を持つ『美と芸術の論理』（初版1980、新版

3) 唯一、佐々木健一が『美意識論』の大半はアリストテレスの驚異概念の分析にあてられていること（しかしその体験の展開に関する議論は尽くされていないこと）に言及している〔佐々木153頁〕。

1986)において、また論文集としての『美意識の現象学』において、そしてそこに所収されなかった「美のコスモロジー」論文(1980)において、美意識の動機としての驚異概念は既に多くの紙幅をもって取り上げられている⁴⁾。それでもなお、書き下ろしの書物のテーマとしなければならないほど木幡にとって驚異概念は重視されているということである。

「はしがき」は先の引用部分で閉じられたが、同書は著者による「あとがき」を持たない。同書の「あとがき」は妻の木幡瑞枝氏によるもので、『美意識論』の草稿に推敲のあとが多く残されていたと瑞枝氏によって明かされている。事実、『美意識論』最終7章まで読んでも同書の包括的なまとめは得られず、唐突に論が途切れている感がある。したがって、木幡が最期まで取り組んでいた驚異概念を総括する仕事は我々読者に任せられている。

その際、驚異概念について主に古代ギリシア哲学を参照していること自体にも批評の目が向けられるべきである。全著作を見るに、木幡自身の美意識論研究に最も大きく影響を与えているのは主にドイツ語圏を中心とする現象学的美学研究であるといえるのだが、驚異概念においては例外である。さらに、先の引用で自身が述べている通り、驚異概念の参照元は日本の哲学的文献も含め点在しているといえる。そうした態度自体の是非も問われるべきだろう。

したがって本稿では、木幡の驚異概念が何からいかに影響を受けているのかを、『美意識論』後半の章からの引用を中心に分析し、そのうえで彼が主張する驚異体験が美意識の動機としていかなるものであるかを明らかにし、それが現代においていかなる意義を持つのかを問い、それによって彼の「驚異」を総括することにしたい。

4) 拙稿 [柳澤2025a]、[柳澤2025b] を参照。

第1章 ギリシア哲学における驚異

第1章第1節 哲学的探究を促す驚異

『美意識論』本論において最初に「驚異」が論じられるのは第1章「美的時熟」における、プラトン『饗宴』における「愛 (ἔρως)」の階梯の説明においてである。すなわち、ディオティマがソクラテスに説くところによると、愛の修行は嚮導者が正しく導くならば、肉体の美、魂に宿る美、営為の美、習俗の美、学識の美へと進んでいき、ついに愛の道の終着点に至るが、それは「突如として (ἐξαίφνης)」至るのであり、そうして目の当たりにするのは「驚異的なものたる美 (τὸ θαυμαστόν καλόν)」である (『饗宴』210e、『美意識論』26頁)⁵⁾。

ここに関して木幡は、「嚮導が誤っていたり、愛という希求的な修行が十分に階梯を踏んで行われていなかったりすれば」、「このような突如の美的体験は起りえない」として、「この飛躍ないし超絶にも前提条件があることを認めなければならない」とまとめる (同頁)。このような、段階的な修行を前提としながらも、最後には飛躍がある美的体験のあり方を「時熟」の語で表現する。そして「美的体験の時熟のしかたは、人間の根源的探究活動に支えられている」ことを前提として、プラトンの「エロース」の「熱烈な希求のかたち」をも含めて「根源的探究活動をなお最深最奥の意味での知である」と考える。「この知は理性の機能を証拠立てる」ものでありながら、「美意識の自律性」はなお「そこなわれることがない」とする。なぜなら、この意味での「知」が「美意識」において満たされるのは「驚異的なものとしての美、すなわちプラトン流に言えば美のイデアに、突如として遭遇するときだからであり、「このような知の充足の仕方」は「理論的認識の手續きとは異なっており、「美的価値の充実を体験するばあいにかぎられている」からだという (27頁)。

5) ギリシア語原典の訳出、ならびに傍点は木幡によるものである。以下同様。

わざわざこのような手続きを経て美意識に「知」の性格を与えようとする木幡の態度は簡単に受け入れられるものではない。彼自身が述べているように、美の自律性が損なわれる可能性のある態度だからである。ここには、美意識に「知」的性格を与えることで、「知」と関連したさらなる古代的「驚異」概念へ接近させる意図があるのではないか。事実、『美意識論』第5章において古代ギリシアの「タウマゼイン (θαυμάζειν)」概念が用いられ、「美の感受と知の発動との源泉」が「驚異体験」において「一つ」だと主張される(68頁)。

タウマゼインについては、プラトン『テアイテトス』における驚異をパトスとする定義(155d)をまず挙げながらも、やはり中心的に取り上げるのはアリストテレスの言葉である。『形而上学』第1巻・第2章における「けだし驚異することによって今日でも、また最初のときにも、人間は哲学しはじめた」(982b)の有名な一節は、「驚異は哲学の普遍的な始原だ」と示すものである(71頁)。

木幡はプラトンが驚異をパトスと規定したこと、さらにそのパトスを哲学の始源とみなしていることに注目し、「プラトンがここでいうところのパトスは後世 passion、Leidenschaft の語を当てるところの受動をさす」もの、「つまり心すなわちテューモス (θυμός) に座を占める情念であって、外から加えられた刺激によって動かされるものをいう」と理解する(70頁)。それに比してアリストテレスの驚異概念は「はるかに客観的に」捉えられ、「先行するイオニア的「自然学」の総括として提出されたもの」と考える。それは、月の満ち欠け、太陽や星辰の天文現象から、全宇宙の生成へと、疑念の対象は段階を経て次第に大きな事柄へと進んでいったというアリストテレスの言葉(『形而上学』982b)から理解できるとする。そして、そのように驚異の対象が次第に「射程距離」をのぼしていくことについて、「驚異は経験とともに漸進する」のだとまとめる。「驚異の漸進範囲は、ほかならぬ知を愛し求める活動、すなわち哲学の範囲である」(72頁)。

この前提のうえで、木幡は驚異概念の「自然学」的理解を踏み越える。すなわち、驚異が関わるのは「対象知」だけではなく、驚異は「体験主体そのものを反省させる機能を含んでいる」として、「主体」が「己れの無知」を

「思い知らされる」のが「驚異の哲学的意義」であるとする。そして、「疑念を抱きかつ驚異を感じる者は自分が無知であると考えてる」(982b)の一節から、対象に対しての疑念が「自己自身」へはねかえり、対象を「いぶかしく思うこともなく放置していた自己」の無知を「自覚」するのだと解釈する。驚異は「主客両面」にわたり、主体の「無知の自覚」を導く(73頁)。

木幡はこの「高次の知」の立場をソクラテスの「無知の知」まで遡れ、また時代を下ればN.クザヌスの「知ある無知 (docta ignorantia)」にもつながるとする(73-74頁)。しかしここにおける木幡の「驚異」解釈、すなわち「無知の自覚」としての驚異体験には、ただの解釈にとどまらない彼自身の主張を見て取ることができる⁶⁾。彼の主張とは、驚異を契機として主体の自己反省が促され、それによって自己変様が起こることである⁷⁾。アリストテレス自身は「驚異体験の内容を無知の知として規定することはなかった」と断

6) 「自覚」の語自体が仏教的意義を含む語であり、そこに木幡の独自性の一側面がある。詳細は拙稿[柳澤2025a]を参照。

7) 本稿の題目にも含めたこの「自己変様」の語であるが、木幡自身にこの語そのものの使用は見られない。しかし、「変様」とその同音で「変容」は用いられる(「自己」の語は多用される)。外見的なものの様子だけではなく、主体の人格的な変化までも含めた意味では「変様」の語が用いられる傾向にある。日常語における「自己へんよう」の漢字表記として一般的なものは「自己変容」の方であるが、日本の現象学的研究においては「自己変様」の語が採用される傾向にある。そうした事情を勘案し、本稿においては「自己変様」の表記を採用した。「変容」ないし「変様」の語がいかなる西洋語と対応しているのかといえ、『求道芸術』(遺稿・1985)においては「変様」の語に「モディフィケーション」のルビが振られている(90頁)。また、『美意識の現象学』においてフッサールの用語 Neutralitätsmodifikation は「中性化変様」と訳されている(同書には「美の変様 (ästhetische Modifikationen)」の語もある(90頁))。したがって少なくとも「変様」表記においては Modifikation が対応すると考えられる。なお、「変容」と「変様」は主要な事典類においてそれぞれ独立して立項されるが、『日本国語大辞典』(第二版)においては「変容」の語義に「変様」の記載が、「変様」の語義に「変容」の記載が見られ、両語は置き換え可能なものとして扱われる。

りながら、この規定は「自己というものの根本的構造を示唆している」ため「非常に重要」だとする彼の言葉がそれを示す（81頁）。この点は後に詳述する。

実はこの主張の背後には重要な現象学的態度が潜んでいる。彼はフッサールの用語である「超越論的主観性（transzendente Subjektivität）」の語を用いて、驚異が我々の超越論的主観性を「激しく打つ」ことで日常的な自明性を一新し、美的体験は「頹落」から免れるとする（69頁）。「超越論的主観性」こそは主体の一切の経験を確保する領域であるはずだが、それが打たれるというのは自己が揺らいでしまうほどの経験であり、体験による自己の変様が重視されていると考えられる⁸⁾。

疑念を抱くことに始まり、知を希求する活動である哲学の過程が、そのまま美の成立の過程として理解されるわけではない⁹⁾。木幡は美的体験を自己変様の体験として考えているからこそ、自己変様の契機として解釈し得る西洋古代の「驚異」概念を引き、さらには現象学的議論をもその文脈に合わせたのだといえる。

第1章第2節 ギリシア哲学の日本的解釈

『美意識論』における驚異概念の説明において、「アリストテレスの説と似通った内容のことがら」が見出せるとして引かれるのが江戸時代中期の思想家、三浦梅園（1723-1789）の言説である。少なくとも『美意識論』において日本の、その中でも江戸時代の思想を引いて論じる素地があるわけではなく、

8) 木幡による「超越論的主観性」の語の意味はフッサールの同語が意味するところから離れていると思われる。詳しくは拙稿 [2025b] を参照。

9) ただし、驚きと美を結びつけた言説が他にないわけではない。バウムガルテン『美学』第48節における「美的タウマトゥルギア」がその一例である。ここにおける驚きは新しさの光として解される (§ 808)。木幡はバウムガルテンに関する研究も多く残しており、「美的タウマトゥルギア」を知っていたことは間違いないだろう。しかし、木幡が考える「美」の概念がバウムガルテンのそれとただちに重なるわけではないことから、参照元として挙げるには慎重にならなければならない。

木幡がその内容に自己変様としての驚異体験を認めるという以外に参照元としての客観的な妥当性は認められないが、梅園が用いる「習気^{じっけ}」という語を中心に西洋古典哲学との中身の一致を見出し、独自の解釈を試みている（以下、木幡からの引用は78-80頁）。

木幡が引くのは梅園が門人への手紙として書いた安永6年（1777）の「多賀墨卿君にこたふる書」の一部である（以下、梅園からの引用は7-8頁）¹⁰。雷や地震といった天変地異は人々にとって驚異の対象であるが、梅園の立場からすれば、「其雷地震をあやしむこそあやしけれ」、すなわち人々がそういう現象に驚くのみで、現象の生起しない常態、安定性を驚異の対象としないことの方が不思議であり、驚異である。「其の天地動くを怪しみて、地の動かざる故を求めず、雷鳴る所を疑ひて、鳴らざる所をたづねず、是空々の見ならずや」。ここでの「怪しむ」という語に木幡は *θαυμάζειν* の語をあてる。常態の根拠については、人々は「しれたる事」として問わない。この「しれたる事」には西洋語で「自明性（Selbstverständlichkeit）」の語をあてる。ここにも現象学的態度があり、木幡において自己変様としての驚異体験の考察には西洋古典哲学、近代現象学、近世日本の思想が融通無碍であるということが出来る。梅園は「皆人のしれたる事とおもふは、生まれて智の萌さざる始より、見なれ聞なれ、觸なれたる癖つきて、其しれたるとおもふは、慣れ癖のつきたる事なり」と続け、「しれたる事」、すなわち自明性は「慣れ」や「癖」から由来するのだという。

この「慣れ」や「癖」は、別の箇所では仏典から借用した「習気」の語で表される。「習気」は哲学的探究に欠かせないはずの驚異を妨害する働きを持ち、「己が泥み」とも表現される。梅園のこうした思想を木幡は、自明性を疑わない態度を生むものが「己れの「習気」であるという深い自覚に立って、根本的に反省してみることに、すなわちあらためて驚異の対象としてとり戻すときに哲学の本来の姿が浮かんでくる」というものだとまとめる。そして、アリストテレスと梅園の思想の共通点は、驚異体験によって「哲学的探究の方向」が「逆転する」こと、すなわち「客観定位から主観定位へ、対象定位

10) 引用の旧字体と歴史的仮名遣いは木幡が引用する版とは異なる。

から自己自身への定位へ変わる」ことであるとして、驚異をどこまでも「主体的自己への反省の道」として考える（80頁）。こうした態度は木幡独自の思想であり、従来のアリストテレス解釈からは離れているだろう。木幡による *θαυμάζειν* 解釈は、明らかに自己変様まで踏み込んでおり、またその点において東洋的思想と通じていることが「自覚」「反省」「道」の語法からも伺える¹¹⁾。

木幡が独自の立場に立って古代概念の解釈を試みていることは、先の「習気」を木幡が西洋古代語においては「ヘクシス (*ἔξις*)」もしくは「ハビトゥス (*habitus*)」にあたることからも考えられる（79頁）。「習気」は先述の通り哲学的探究の妨げとなるものだが、これに相当するというヘクシスないしハビトゥスは、原義としてはそのような意味を持たない。加えて、木幡自身の他の著作における記述にも必ずしも同様の語法が見られるわけではない。しかし、彼の思想の変遷は語法の違いから読み取れるものであり、これらの語もそうした例が挙げられる。

まず、『美意識の現象学』第6章「^間の感覚」は木幡が「わざ」への考察を日本の伝統的感性である「間」から試みた論文であるが、そこにおいてハビトゥスはひとまず「習性」とされる。すなわち、「わざのたくみさ」とは「意識的自己の獲得するものでなく、身体的自己の機能」であり、「意識からスリップして身体に蓄積される」という転位を可能にする主体性のことを古来ハビトゥスと呼び習わされたと述べ、「この語は元来多義的」であることを認めながら、「ここでは一応習性と考える」とし、「わざの修練はまさしくこの習性の層へ習得内容を滑脱させる」とする（『美意識の現象学』149頁）。同章の内容は次に修練においてわざが忘却される段へと進むが、ハビトゥスないし習性にそれ以上の議論は与えられない。

11) 木幡自身はあくまでも西洋古代哲学の解釈の立場を譲らないが、木幡のこうした態度は「習気」に関する考察同様、日本的・東洋的な思想の影響下にあると思える。また、「自覚」の語は西田哲学の響きも持つ。実際のところ、「自覚」に関して西田の引用はないものの、別の部分では参照している（『美意識の現象学』203頁）。

次いで『美意識の現象学』第8章「技巧と品位」は同じくわざに関する論考であるが、それが「品位」と関わるところに内容の発展が見られる。そこにこの古典用語の解釈にも変化が生じており、まずはヘクシスとハビトゥスに対して「習慣によって獲得されたものの持続的・所有状態」と一般的な意味を示すが、これは「単に対象を *innehaben* するということの意味するばかりでなく、あるものがあるものをいかに所有するかという所有様態を意味し、ひいてはあるものが自己をいかに所有するか、したがって *se habere* (*sich verhalten*) という態度をも意味する」とする(180頁)。この解釈には近代以降の語義の変遷があることを註において示唆しながらも、表面的にはそのままアリストテレスの「テクネー (*τέχνη*)」とヘクシスの関係(『ニコマコス倫理学』1140a)へと進む。さらにヘクシスは、「習慣の一種であるがゆえに、おのずから馴れを生むことになる」として、その意味において桑山玉洲(1746-1799)の『絵事鄙言』(1799)における池大雅を評した「尽く画家の習気ヲ脱シテ自一家ヲ為ス者ナリ」の言葉を引き¹²⁾、「ここでいう「習気」は仏教用語であると思われるが、われわれの省察し来った技巧のあしき意味のヘクシス、あしき意味の手だれのごとくに解しても差支えないと思う」とする(183頁)。「技巧と品位」は「間の感覚」に先立つ論文であるが、「あしき意味の」という語に見られるように、すでに『美意識論』における驚異を妨げる意味でのヘクシスすなわち習気の主張に通じる論が構想されていることがわかる。特に日本のものを取り上げる両論文の内容は最晩年の『求道芸術』(遺稿・1985)の内容を準備するものである。

実際に『求道芸術』においてヘクシスとハビトゥスは、柳生新陰流の『兵法家伝書』(1632)の内容の解釈において、主体が意識的に学習し習得していく「ならひ」が「対象的意識を脱却して、心身一体としての行為主体」、すなわち「わざ」を「行使」する主体に、「無意識に沈澱し定着し」形成されるものとされ、この時「ならひ」は「わざ」の「行使」に適合するという(『求道

12) 引用の旧字体と歴史的仮名遣いは木幡の引用表記によるが出典不明。筆者が原典確認のため参照した版(坂崎坦『日本画の精神』(1942)所収)の表記は異なる(引用部分の内容に相違はない)。

芸術』234頁)。この西洋語は木幡において、武芸という極めて日本的な文献の解釈の前提として自然に受容されているのだ（この議論は第3章でも取り上げる）。

以上、『美意識論』における驚異の議論を中心に確認したが、すでに木幡による古代概念の解釈は一般的な解釈を越えたものであるとわかる。それは驚異を自己変様と結び付けることに起因しており、また彼が美を自己変様を促すものだと理解しているためである。その理由は詳しくは第3章にて扱うこととし、次章ではギリシア哲学以外の「驚異」解釈を扱いたい。

第2章 R. オットー『聖なるもの』における「驚異」

先述の『求道芸術』はR. オットーの『聖なるもの』(*Das Heilige*, 1917)の基本的な内容を踏まえて書かれている¹³⁾。すなわち、「聖なるもの」は「言い難く、述べ難いもの」であり、「理屈抜きで特定の仕方で体験されるもの」として捉えられ、それはオットーによってラテン語 *numen* に由来する「ヌーメン的なもの (*das Numinose*)」の語で語られる（『求道芸術』15頁、訳語は木幡による)¹⁴⁾。

『聖なるもの』はその副題 („Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen

13) 以下、本章における『聖なるもの』の日本語訳は、*das Numinose* の語は木幡にならない「ヌーメン的なもの」とし、他は2010年岩波文庫版を参考にしつつ、同文庫旧版の1968年山谷訳も適宜参照した（両方の日本語訳が *das Numinose* は「ヌミノーゼ」としている）。なお、*das Numinose* の表記として *o* を *ö* とした *das Numinöse* の表記も既刊の日本語訳等で散見される。これに関しては、本稿にて参照した2014年版の原典では *numinös* の語から *das Numinöse* という語を作ったというオットーの説明にのみ出現する表記であり (S. 6-7)、その他の箇所では全て *das Numinose* の表記がとられている。

14) オットーによって「ヌーメン的なもの (*das Numinose*)」は「聖なるもの」から道徳的要素を差し引いたものを指す名称として説明される (§2)。

und sein Verhältnis zum Rationalen¹⁴⁾ が示す通り、神的なものの観念における非合理的なもの（とその合理的なものとの関係）を主題に据えた書である。木幡が『求道芸術』において、合理性を越えてただ感得するしかないものを対象にするという意味で、『聖なるもの』におけるオットーの立場を踏まえることが必須だったと思われるが、『聖なるもの』の内容についてはそれ以上踏み込んで語られることはない。オットーがあくまでもキリスト教の神秘体験を念頭に置いて論じているという事情から、宗教的事例を取り上げはするが特定の宗教に限定する意図はない『求道芸術』においてそれ以上の言及がないのも自然なことに思える。

しかし、実際には『聖なるもの』の木幡が言及しない箇所において、オットーは度々「驚異」について述べている。オットーの「驚異」は、前章で確認した哲学的探究を促進するという意味での「驚異」とは異なる性格を持つ。木幡が述べる「驚異」も、次章以降の議論を先取りすると、実は哲学的探究活動という意味とは別の意味が含まれていると思われる。木幡がオットーの「驚異」を直接参考にしたことを示す証拠はない。しかし、オットーの「驚異」の性質を参照すると、木幡の議論に内容的に近しいことが確認でき、木幡がオットーの「驚異」を参考にしていた可能性も否定できないのだ。

オットーは「驚異」を主に *mirum* というラテン語を用いて述べる¹⁵⁾。これは彼が「ヌーメンのなもの」の一要素として挙げるものである。まず、ヌーメンの対象はオットーによって「戦慄すべき神秘 (*mysterium tremendum*)」と名付けられ、この「戦慄すべき」と「神秘」はヌーメンのものにおいて分かち難く結びついているものの、この概念のさらなる分析のために「戦慄すべき」要素を差し引いた「神秘」に対して名付けられたのが *mirum* である (§4)。初出の箇所では *mirum* あるいは *mirabile* と表現され、この *mirum* には「戦慄すべき神秘」の他の要素として述べられる「魅するもの (*fascinans*)」と「荘厳なるもの (*augustum*)」の2要素がない限りはまだ「驚嘆 (*admirandum*)」ではないとされ、したがって「驚嘆 (*Bewundern*)」で

15) 頭にドイツ語の定冠詞 *das* あるいは不定冠詞 *ein* を付けた名詞の形で用いられる。

はなく「驚き (Sich Wundern)」であるとされる (S. 29)¹⁶⁾。そして、「宗教的な意味で神秘的なもの」、「純粋に驚異的なもの (das echte Mirum)」を「絶対他者 (das Ganz andere)」と呼ぶ (S. 31)。mirum は神秘主義思想において、「絶対他者」の我々への現れの際の要素なのである。そして mirum は「あらゆる言語化の可能性から逃れて (sich aller Sagbarkeit entziehen)」おり、概念を用いて表すことができず、ゆえに「非合理的」として説明される (§ 10, S. 76-77)。

こうしたオットーの「驚異」を木幡が意識しているかを判断するためには、まずは「驚異」とされる *θαυμάζειν* と mirum というそれぞれの語が原義において意味の連続性があるかどうかを確認しなくてはならないだろう。文献調査において *θαυμάζειν* と mirum の直接の関係を確認するには至らないが、古典ギリシア語の標準的な英語辞典である *A Greek-English Lexicon* における見出し語 *θαυμάζω* の第一義が wonder, marvell であり、またラテン語の標準的な英語辞典である *A Latin Dictionary* (Lewis and Short) における見出し語 mirus の第一義が wonderful, marvellous, astonishing, extraordinary であること、さらに前者において *θαυμάζω* の項目内に 1 件だけであるが mirum への言い換え例が確認できることから、*θαυμάζειν* と mirum に語の原義レベルでの連続性を指摘することに無理はないといえる。

次いで上述のオットーの「驚異」の性質を木幡の言葉と照らし合わせて考えると、「絶対他者」の主体にとっての現出の仕方が「驚異」であるというのは、「絶対他者」が結局のところキリスト教的神秘主義思想の影響下にある語だとしても、「驚異」の仕方としては木幡の言と矛盾するものではない。さらにそれが概念によって言語化できるものでないというものも、『美意識論』において先述の通り美意識を理論的な認識と区別し¹⁷⁾、美は「言語に絶し」、「筆

16) ここで Sich Wundern の方は久松訳 (2010) においては「いぶかしく思う」と訳されており、先述の「無知の自覚」を導く木幡の言葉遣い (『美意識論』73頁) と一致している。

17) オットーは「ヌーメンのなもの」の「非合理性」を説きながらも、ヌーメンの「感情」に「認識」という意味での「感情」を認め、それをヌーメンの感情の中心に置く [桑原]。こうした態度は、「理性機能」を人間

舌につくしがたい」という世人の言葉を引きながら美意識における沈黙性を重視する態度とそのまま重なる（『美意識論』56頁）¹⁸⁾。

さらに、木幡は『求道芸術』第3章第5節「求道修行の神秘」において、宗教生活において親しく接する感じを得る、「自我」を「超越」した「何か」は、体験される時には「ヌーメンの体験」であるとして、「自我超越者」の体験を「神秘体験」と規定して「ヌーメンの体験」を「神秘体験」と同一視し、武芸者の修行を神秘に通じるものと見る（『求道芸術』265頁）。ここでの「神秘体験」が「ヌーメンの体験」としてオットーの言を踏まえたものである以上、「神秘」の要素たる「驚異」は理論上前提とされていることになる。また、ここでいう「自我」を「超越」した「何か」を「超越者」とするならば、次章の議論になるが「超越者」との触れ合いは木幡における「驚異」の本質を成すものである。

オットーの論述の企図はキリスト教の宗教としての卓越性を説くことにあるため¹⁹⁾、上述の「驚異」を結局のところ「宗教と不可分」な表出方法とする（§11）など、美意識とは重ならない部分も多く、彼の言葉をそのまま木幡の論述にあてはめることはできない。しかし、木幡の議論と重ねて読むことができる部分があることは上述の通り確認できた。また、オットーの「驚異」は哲学的探究を促進するものではなく、「神秘」との関係において説明されるものである。次章の議論を踏まえた上で先の「超越者」の言に戻れば、この「神秘」としての「驚異」が、次章において明らかにする「超越」としての「驚異」へのステップにも思えるだろう。

経験の基盤に据え、「理性」を「広義の理性」と定め、それに含まれるものとして「美的理性」という名称をも避けない木幡の態度（『美意識論』63-64頁）と並べて考えることができるかもしれない。

18) 前段にて「あらゆる言語化の可能性から逃れて」いると訳した *sich aller Sagbarkeit entziehen* は、『聖なるもの』山谷訳では「あらゆる言語に絶している」と訳される。

19) 久松訳『聖なるもの』における訳者解説を参照（458頁）。

第3章 美意識における驚異体験の意味

第3章第1節 『詩学』の拡張解釈

木幡の「驚異」が自己変様としての美的体験の動機であることについて、すでに第1章において顕在していた問題がある。すなわち、「驚異」が自己変様の機縁となることは古代西洋哲学を敷衍した解釈によって主張できるとしても、なぜそれが美的体験ないし美意識に適用されるのかという問題である。

原語は複数あるとしても、「驚き」にあたる概念を重要視した哲学者は近代以降も多い。最も有名なのはデカルトだろう²⁰⁾。彼が「驚き (admiration)」を基本情念の最初に位置付けた『情念論』(1649)の議論が近代美学を準備するものだという解釈も存する[馬場]。しかし、だからといって「驚き」の情念がただちに美と結びつけられたわけではない。その他の論者も同様である。木幡の師にあたる大西克禮や竹内敏雄にも「驚異」への言及は確認できるが、それを美的体験において論じたものは見られない²¹⁾。つまり、「驚異」をことさら美意識において述べるのは木幡だけなのである。なぜ木幡において美と驚異が結びつくのか。木幡が美的体験における自己変様を重視し、そのために「驚異」概念を参照することはわかったが、それだけは自己変様と美との関係を説明したことにならない。したがって、ここで自己変様が美意識の領

20) 木幡自身、『美意識の現象学』序論において自身の述べる「驚異」を「プラトンやアリストテレスがいちはやく語ったときの語を借りれば *θαυμάζειν* であり、近代になってデカルトが述べた言葉でいえば *admiration* である」と述べている(5頁)。

21) 竹内においては『アリストテレスの芸術理論』(1959、改版1969)における「驚異」概念の研究が確認でき、さらには『文芸学序説』(1952)において、ノヴァーリスがゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修行時代』に詩が欠けていることを嘆いたことを参照しつつ「このばあひは現實の理法を超絶するやうな、驚異的なもの (das Wunderbare) が明かに詩として扱はれてゐるのである」(89頁)と述べるような、芸術の領域における「驚異」への積極的な言及は見られるが、自身の主張と特別に結びついた形ではない。

域において論じられなければならなかった所以を説明しなければならない。

それはまず、西洋古代の驚異概念についての木幡独自の解釈をより詳しく分析することに始まるだろう。テキスト解釈の範疇を越えている部分においてこそ、彼自身の考えが表れているからである。すでに第1章において、アリストテレス自身が「無知の知」を述べたわけではないことに木幡が言及していることには触れた。同様に木幡自身の主張がアリストテレス自身の主張とは重ならないことを、「驚異」概念を中心に論ずる『美意識論』後半の章において木幡は度々断っている。木幡の主張とアリストテレスの主張の間に段階が認められることを、以下で確認していく。

まず援用されるのがアリストテレス研究者として有名な G. タイヒミュラーの説である (Teichmüller, S.284)。タイヒミュラーは、「それ自身で不可能なもの (*ἀδύνατον*) および端的に真ならざるもの (*ψευδές*)」と、「ただ単にわれわれの見解や信念に反するだけのもの (*ἄλογον*) および単にわれわれの期待に反するだけのもの (*παρὰ δόξαν*)」を峻別する (引用は『美意識論』77頁、傍点および括弧内も木幡による)。前者、すなわち *ἀδύνατον* と *ψευδές* は全く驚異を喚起しない。どれほど苦勞しても、「完全な不可能事が可能になったり、完全な虚偽が真理に転じたり」はせず、「自己を解体して真理に転化しゆくことがない」ためである。しかし後者、すなわち *ἄλογον* と *παρὰ δόξαν* は主体の意にそぐわないというだけのものであり、これらこそが「驚異に値するもの」の前提条件をかたちづくる。還元すれば、「自明性の世界を破る現象である」(同頁)。

ἄλογον と *παρὰ δόξαν* を機縁として「世界の自明性そのものの破綻をつけるもの」に向って探究のまなざしを投げるとき、我々は「世界について最も正しい態度で哲学することになる」とまでの表現を木幡は用いる (同頁)。「アリストテレスは自明性の根柢を露呈することをわれわれに明瞭に慫慂したわけではないが」と断りつつ、「タイヒミュラーの行った分析をふまえてわれわれが敷衍して解釈すれば、驚異は自明性の根柢の暴露においてもっとも本来的な機能を発揮する」と述べる (77-78頁)。自明性を根本から覆す驚異体験こそ彼にとって「高次の知」である「無知の自覚」を導くだろうから、ここで自己変様としての驚異への信頼が強く表明されたものといえる。実際のと

ころ、上記の分析は「*ἄλογον* は——さきにタイヒミュラーが説明したように——信じ難い (unglaublich) ことがらであり、この信じがたさは当然主体的自己とのかかわりにおいて生じている」として、「この主体的自己への反省の道がひらかれることなしには、*ἄλογον* と *παρὰ δόξαν* の提出する矛盾を解決することはできない」と主張し、「驚異体験の内容は無知の知に帰着する」と結論づけられるのである (80-81頁)。

そのうえで、後段においてアリストテレス『詩学』を引用した論に視線を転ずると美と結びついた木幡独自の驚異という性質に一步近づく。『詩学』において叙事詩と悲劇の効果を比較する文脈において驚異について触れた部分、すなわち「驚嘆すべきものはこの不合理に付随して生じることがもっとも多い (*τὸ ἄλογον, διὸ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν*)」(1460a) という言葉に注目し、先のタイヒミュラーの分析を踏まえ、*ἄλογον* をフッサール現象学の用語で「日常的自明性 (alltägliche Selbstverständlichkeit)」の世界に適合しないもの、また梅園の言葉で「しれたる事」が積み重なった総体としての世界に適合しないものことだとする (104頁)。そうして理解される限りでの驚異体験は、芸術表現において「単なる心的効果の高揚をもたらす」だけのものなのか、あるいはそれ以上の「芸術的意義」や「芸術的価値」を持つものなのだろうかと木幡は問う。アリストテレスによれば、事件の因果関係を破壊することにつながるため、*ἄλογον* は筋立てに使用してはならない。木幡はこのことを「ストーリー構成という文芸の本質と、観客ないし読者に与える効果とが、とりちがえられてはならぬ、という戒めを意味しているのであろう」として、アリストテレスが「近代風にいうとフィクションのメリットがあるのだとの趣旨を述べ」と理解し、別な表現では「論理的に真なりや否や」は、「芸術的に真なりや否や」と別次元に属することがらであり、「芸術的眞理性が論理的眞理性を凌駕しようということを示唆している」と理解する (105頁)。したがって、「芸術的眞理 (künstlerische Wahrheit) に被覆され、止揚されるかぎり、*ἄλογον* が筋の構成に参与することが許容される」(同)。そして、先に引用した「驚嘆すべきものはこの不合理に付随して生じることがもっとも多い」というアリストテレスの言葉は「要するに *τὸ θαυμαστόν* が芸術的眞理に関連して生じやすいものであるということ、換言

すれば驚異体験が実は芸術的真理体験にほかならないことを示唆しているのだと解釈できる」とする（105-106頁）。

このアリストテレス解釈の是非は議論の余地があるものと思うが、ここで注目したいのは「驚異体験」がもはや「単なる心的効果」ではなく「芸術的真理の発言の一特殊相」にまで高められたことである（106頁）。木幡は『美意識論』において「美的」と「芸術的」の語に厳密な区別をしておらず、また美的体験の場として端的に芸術作品との対峙が挙げられることから、この「芸術的真理体験」の「芸術的」を「美的」の語に置き換えて彼の言葉でいう「美意識」ないし「美的体験」へ通じるものと捉えることができる。また、それが「真理」に関係するものとして、しかも「論理的真理」を越えるものとして述べられていることは、美意識における「知」の「充足の仕方」は「理論的認識の手続きとは異な」という、第1章にて引用した木幡の言葉に呼応する。論理的真理性を「凌駕しうる」という先の言葉には、アリストテレスがフィクションの性質を説明した以上の意味が木幡によって込められていると思えるが、むしろそこに意味があるだろう。

しかし、ここで本当に注目すべきはこの部分の論述の註に記されている内容だと筆者は考える（以下、第6章註38からの引用）。すなわち、『詩学』から理解できる限りでは「驚異体験は悲劇や叙事詩が実現すべき目的ではなく、テキスト解釈としては結局のところ驚異は「心的効果」であることを木幡自身が認めている²²⁾。しかし、中世スコラ哲学の時代になるとそれは変化し、「虚構の目的が驚異体験であるかのように説かれるようになる」。彼は中世ラテン語の用例が豊富な辞典（*Mittellateinisches Wörterbuch, bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*. hrg. von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. redigiert von Otto Prinz / J. Schneider 1967-）から、アルベルトゥス・マグヌスの「詩人は驚異の体験を喚起するように、そしてついには驚異体験が学問的探究を喚起するように、虚構の物語をつくる」²³⁾ という文を引き、「これは驚異体験

22) 本文103頁においても同様の趣旨が述べられる。

23) poeta fingit fabulam, ut excitet ad admirandum et quod admiratio ulterius excitet ad inquirendum.

が超自然的なもの、現実世界の外なるものからの喚びかけに應える反応としてとらえられ、形而上学的ないし神学的に一定の内容あるものとして固定してゆく過程を示唆しているのかもしれない」と解釈する²⁴⁾。

ここにおける「超自然的なもの」「現実世界の外なるもの」は木幡の言葉でいう「超越者」の言い換えであるといえるのではないか。『美意識論』の同様の箇所だけではそれは導けないものの、他の著作まで含めた木幡の論述との比較でそのように考えることができ、ここでの「喚びかけ」の語がその理解の可能性を一層強めるのである。筆者は、木幡において美と驚異を結びつける根拠は「超越」にあると考える。その検証を次節で行うこととしたい。

第3章第2節 超越者との触れ合いとしての驚異体験

「超越」の語は木幡の著作を通じて明らかにキーワードであるが、その「驚異」との関係は『美と芸術の論理』における以下の記述に端的に示される。

ところが実的価値はこのような〔筆者註：生存の役に立つものが有意義とされる〕効用価値の支配する日常世界の秩序を一挙に超えてしまう。しかし日常世界の超越といっても、われわれが生存しているのは日常世界以外にはないのだから、具体的にはどのような体験をさして超越と呼ぶのであろうか。——それを一言で表現すれば、それは事物・事象に対する根本的な驚きを経験することである。驚きの体験下において、時間や空間の秩序が日常世界と異なった性格のものになり、世界そのものの意味づけも変化する。…(中略)…根本的な驚きは、日常生活内で慣習的に反応する知覚の過程を、一挙に超出する体験である。その対象は新しさという性質を与えられる。この種の新しさも単なる感覚的新鮮さや珍しさで置き換えられない、いわば反省的に気付かれた根本的な新しさという意味をもっている。かくして根本的な位相での驚異体験が、超日常性を条件づけることが明らかになった。この驚異体験は美意識の根柢をかたちづくっているということが出来る。繰り返してい

24) アルベルトゥス・マグヌスの引用文は木幡が『美意識論』(73頁)で引用するアリストテレス『形而上学』(982b)における驚異とミュートスの関係説明と平行であり、木幡は文献解釈のメモとして当該の註を残しただけかもしれない。しかしその場合でも、木幡が驚異体験を超越者からの呼びかけと見るという点について筆者の理解は変わらない。

えば、美は要するにこのような超日常次元における驚異体験の対象であり、内包である。（『美と芸術の論理』93-94頁）

美は超日常次元における驚異体験の対象であり内包であるという、ここまでの定義めいた表現は『美意識論』にはないものの、「驚異体験」は「超越論的主観性を激しく打つものの体験」であり、「日常的な存在のしかたにおいては、忘却され、隠蔽されてしまっている」が、「美意識のまことの立脚点はここに求められ」、「かかる根源に立ち帰ることによって、美意識はその生命を更新し、頹落の底から飛躍することができる」と述べられる段は間違いなく上記の引用の内容と一致しているだろう（『美意識論』68-69頁）。「飛躍」の語は「超越」の類語と思われ、それは先のプラトン『饗宴』のエロースの階梯の最終段階に対して「飛躍ないし超絶」と表現されることから確かめられる（26頁）。また、『美と芸術の論理』の上記引用における「新しさ」にかかる「反省的に気付かれた根本的な」という表現が、『美意識論』における「無知の自覚」の主張と響き合う。

「超越」の概念は美が専有するものではない。むしろ、「聖」という宗教的価値を説明するにあたって必須の概念と思える。「超越」概念のこうした汎用性は、木幡が『美意識論』において美の聖との親近性を示唆し（13頁）、『求道芸術』において聖の概念へと重心をシフトしたことを容易に説明する。『求道芸術』の冒頭において、宗教は芸術にとっての「始源にして終極」であると言い切り、その理由として「芸術の発生基盤として芸術の根をたえず培ったのはほかならぬ宗教であり、また芸術が究極的にめざす超越的目的も宗教に置かれているからである」とするもの（3頁）、「超越」の概念によって美と聖を捉える姿勢からすればごく自然なことである。先述の通り『美意識論』において美意識における知の充足が「理論的認識の手続き」とは異なると述べられたのも、「理論的認識の手続き」は「超越」たり得ないからだといえる。

『求道芸術』においてはさらに、「芸術作品はわれわれ観照者の静観の視線を導いて、ついには作品そのものを絶対的に越えるところへ連行する」と述べられ、「これは作品を場として「聖なるもの」を凝視することにほかならない。そのかぎりにおいて観照者は超越者に志向している。芸術家は観照者の先達となって超越志向の道を指示しているわけである」とされる（205-206

頁)。木幡が常に対象としていたのは「超越志向の道」であり、それゆえに美も聖も論じられたのだと考えられる。ここにおける「超越者」の語は、「超越」よりも主体にとって出会う相手としての存在が意識された表現である。「超越者」との出会いは「遭遇」の語をもって、『美と芸術の論理』においてより明確に語られる。

しかしわれわれが遭遇するのは、つまり自我の対象となるのは、やはり美のばあいでも超越者にほかならない。…(中略)…したがって美のばあい、超越者からの呼びかけに対応するかたちで意識内在的な、志向の対象性としての美的対象が構成される。換言すると美的体験の発生過程の引き金となりスイッチとなっているのはやはり超越者からの呼びかけであり、その呼びかけそのものが驚異の感情なのである。美的体験が遭遇の驚異によって生起せしめられる以前には、たとえ「芸術作品」の名において何が知られていようと、それだけではこれに「美」の呼称を冠することはできない。美はまさに遭遇のかたちをとってこそ、われわれ各人の人格的実体の前に現出するのである。かさねていえば、驚異はつねに超越者からの呼びかけであり、われわれはそれに聴従せざるをえない。この聴従はすでに超越論的な経験である。美的体験の根源はこのように超越論的经验にとりわけ深く根ざしているといふべきである。(『美と芸術の論理』148-149頁)

上記において、驚異は超越者からの呼びかけだという言葉が繰り返される。ここには哲学的探究の促進という「驚異」にとどまらない「驚異」の意味を見ることができる。木幡にとって「驚異体験」とは「超越者」との触れ合いであり、美的体験（そして宗教的体験）が超越的価値の担い手であるからこそ、彼において美と驚異が結びつき、美意識における自己変様が語られるのである²⁵⁾。『美意識論』の第6章は「驚異体験の美的契機」と題され、最終第

25) オットーの「絶対他者」が宗教用語と関連した語であることを勘案すると、「絶対者」も「超越者」の類語であるといえるかもしれない。「絶対者」の語は『求道芸術』において宗教的文脈において用いられるが(112-113頁において宗教的文献を引用しながら、キリスト教の「主なる神」が「絶対他者」、「仏陀」が「絶対者」と表現される)、『美意識の現象学』に収録されなかった「美学的問題としてのロマン主義」論文(1967)においては、ロマン主義がテーマだからという事情もある(掲載誌の該当号の特集

7章は「美意識の統一性と驚異体験」と題され、いかにも美と驚異との結びつきの由来が明かされそうだが、実際には両章ともアリストテレス解釈に多くが割かれ、美意識における自己変様に関する結論めいたものは見当たらない。そうして我々に残された木幡の「驚異」の解釈には、上述の通り「超越」の議論を導入することが欠かせないのだ。

第1章にてヘクシスとハビトゥスの用法として引用した『求道芸術』の該当箇所は、この意味でも見逃すべきではない。意識的に習得された「ならひ」とは、実は「実践」において「超越トランスツェンデント的対象」との関わりを阻害するものとして説明される（『求道芸術』233頁）。「ならひ」が「対象的意識を脱却」した時それは「技術の行使に適合したものに」なり、これは『兵法家伝書』で「ならひにたがはず」「ならひにかなふ」あるいは「われも其事をしなから、我もしらず」と表現される（234頁）。そうした「我がしながら、我も知らぬ行為」は「高次元の無知の立場がなしあう行為」であり、また「一般に対象知を超越する実践の道は種々数えうるであろうけれど、武芸者のたどる道はそのなかでも、ひときわ厳しく苛酷な道だと」いえ、「対象知へのこだわりを放棄し、高次元の無知を求めることは禅の修行にもつながる」とされる（234-235頁）。

「高次元の無知」とは『美意識論』の「無知の自覚」の説明としても用いられた語である。ここでは具体的な修行実践により「わざ」を忘れた境地という、『美意識論』では語られなかった段階が意識されている。だからといって

が「ロマン主義」である）、とりわけ芸術の場において用いられる。すなわち、「ロマン的芸術は——くりかえしていうが——絶対者の啓示なのであって、われわれが今日考える純粹芸術の価値内包とかならずしも合致せず、むしろつねにそうした芸術を超え、芸術以上のものを志向していた」とする（17頁）。また「ヘーゲル流の汎理性主義の見地からは、芸術美の精神的機能が哲学のそれに劣ることは否めないけれども、もしその見地を去って、芸術の精神的機能に、たとえば超越論的運動の飛躍高度の大きさといったものを是認するならば、ロマン主義的美学方法論もかならずや現代的生命を獲得するであろう」という言葉には（18-19頁）、ロマン主義の議論という枠組みが保たれるものの、本稿で論じた後年の主張の萌芽を見ることができらるだろう。

この語が『美意識論』とは別のものを指す語なのではなく、『美意識論』では『饗宴』を引用して比喩として述べるにとどまり、具体的に描かれなかった修行実践の過程が『求道芸術』では丁寧に取り上げられ、それによって語り得るものが変わったと捉えるべきだろう。そもそも『美意識論』における「高次の知」という表現が、驚異体験によって主体の知が段階的に上昇していくことを示唆しており、それが『求道芸術』において、修行によって主体の知が段階的に上昇していく過程が射程に入ることが確認され、そのことが明確になったということである。「対象知」を「超越する」という言葉遣いも、『美意識論』におけるアリストテレス解釈を素地とした「対象知」に、木幡が重視する「超越」の語が合わせられた好例として見ることができる。

ここまで来れば、自ずと美意識における自己変様の木幡による具体例を得たいものであるが、実際には彼が具体的な記述をすることはない²⁶⁾。次章においては現代の芸術批評においても「驚異」概念が有効であるかを問うが、そこで得る具体的な記述を木幡の議論と重ねることで得られるものを、美意識における自己変様の具体例の可能性として挙げることに代えたいと思う²⁷⁾。

26) 「美意識における自己変様」の具体例が挙げられないというだけであり、具体的な芸術作品への言及がないわけではない。『美意識論』においては乏しいが、『求道芸術』第2章における平安期を中心とした日本の文芸作品の例示、また『美意識論』所収の「作品の解釈」における俳句や短歌の豊富な列举、また『美意識の現象学』に収録されなかった各種論文には詩歌を中心として比較的多くの作品例を挙げることができる。

27) 自己変様の「自己」の意味をもう一段深く問うことで、木幡の美意識における自己変様の像をに少し近づくことができるかもしれない。『美意識論』において度々批判されるのは先述の通り美の「頹落」である。自己変様を促す驚異体験によって美の「頹落」は防ぐことができるというが、この語の借用元であるハイデッガーは『存在と時間』において、「頹落 (Verfall)」の語に否定的な意味だけを付与していたのではない。むしろ本来的自己を再帰的に獲得するには欠かせないものだとして理解できる。木幡がこの意味に触れていないのは不自然に思える。しかし、彼は主体による「反省」や「自覚」の必要を繰り返し説くことでそのことに逆説的に触れていたのではないだろうか。すなわち、「頹落」を「自覚」する者だけが本当の自

第4章 現代における「驚異」解釈——短歌の事例

美的体験の動機を驚異とする木幡の態度は、現代の芸術批評においてどれほど受容され得るものだろうか。一つの指標となり得るのが、短歌における言説である。歌人の穂村弘は短歌が人を「感動」させるのに必要な要素として度々「共感」と「驚異」の2つを挙げている。管見の限りその初出は『短歌という爆弾』（2000）である²⁸⁾。

彼によれば「共感」とは「シンパシーの感覚」で、「[「そういうことである」「その気持ちわかる」と読者に思わせる力]である（114頁）。しかし自分の気持ちに対して他者である読者の共感を本当に誘うには、共感できそうな言葉を並べるだけでは今一つ弱い。そこで不可欠なのが「驚異＝ワンダーの感覚」であり、「[「いままでみたこともない」「なんて不思議なんだ」という驚きを読者に与えるもの]である（116頁）。

例として彼は俵万智の「砂浜に二人で埋めた飛行機の折れた翼を忘れないでね」という歌を引用する。この歌のポイントは「飛行機の折れた翼」であり、これが「読者の意表」を突くものになっている。そこに別の言葉をあてはめた場合を考え、例えば「砂浜に二人で埋めた桜色のちいさな貝を忘れないでね」と改作してみる。こうすると、こちらの方が自然な体験として多くの読者の体験と一致するはずなのに、「感動の度合いでは明らかに原作の方が強い力を持っている」。その理由は「言葉が驚異の感覚を通過しているかどうかの違い」であるとして、その説明に「砂時計のクビレ」という比喻を用いる。「桜貝」の歌の方が「ズンドウの円筒形」をしているとすれば、原作の方

己変様を遂げることができると考えていたのではないだろうか。フッサール現象学からの影響とギリシア哲学の参照という立場はハイデッガーの特色としても語られるものであり、むしろ木幡が最も影響を受けたのはハイデッガーだといえるかもしれない。

- 28) 以下の引用頁は2000年小学館の版である。同書は同タイトルで2013年に同社から文庫化されたが、内容の変更は巻末の著者インタビューの追加にとどまる。

は砂時計のように「クビレ」を持った形をしており、この「クビレ」にあたるのが「飛行機の折れた翼」の部分だという。読者は、「えっ？飛行機の折れた翼？」という「自分自身の体験とはかけ離れた一瞬の衝撃を通過することによって、より普遍的な共感の次元へ運ばれることになる」（117頁）。

「驚異」がより強い「共感」を導くという主張の構造からして、穂村が「共感」と「驚異」を並べながらも、感動の動機としてより重視しているのは後者だといえる。「共感」は「驚異」あつての「共感」なのである。

穂村の「共感」と「驚異」を用いた批評形式はその後現代に至るまで短歌批評、さらには短歌以外の批評領域においても度々引用されてきた。その際、「共感」と「驚異」をどのように関係づけるかはあまり厳密でない。例えば、ある作家のスタイルが「共感」寄りか「驚異」寄りかという議論があり得る²⁹⁾。この場合元の「驚異」をより重視するという構図は必ずしも前提されていないが、共感を生む作者のスタイルの中にある種の技巧が認められると批評される限り、「驚異」あつての「共感」という構図は失われたわけではないといえる。短歌以外の領域での一例として、書評家の三宅香帆はいわゆる「推し」の「素晴らしさ」を自分の言葉で語ろうとする際に穂村によるこの2つの要素を参考にできると述べる。ただしここにおいて両要素は完全に並列的に扱われており（〔三宅〕91頁³⁰⁾、「驚異」あつての「共感」という構図は認められない。

穂村一人の言説で現代を語ることはできないが、彼の言葉が上述の通り一定の影響を持っていることを考えれば、現代においても「驚異」という概念が美的なものの体験における重要な動機の一つとしてある程度受け入れられ

29) 例として、東郷雄二のウェブサイト「橄欖追放」より岡本真帆『水上バス浅草行き』（2022）の批評では、東郷によって岡本は共感寄りの歌人であると評される。（<http://petalismos.net/tag/%E5%B2%A1%E6%9CAC%E7%9C%9F%E5%B8%86> 2025年10月3日最終アクセス）また、穂村自身も、「驚異」に重心を置くものの両概念の関係はこれまでの言説を通じて一定ではない。

30) 同書は同社から『「好き」を言語化する技術』のタイトルで2024年に新書版が刊行されている。

ているといえる。しかし、それが本当に木幡のいう「驚異」なのかという問題には慎重にならなければいけない。

まず、穂村のいう「驚異」は木幡のいう「驚異」と構造上一致するのだろうか。穂村の「驚異」ないし「共感」は「短歌が人を感動させるために必要な要素」であるが（114頁）、その場合の「感動」は短歌という芸術的営みにおける最終目的のように思える。一方で木幡の考える美的体験の最終目的とは、特定の言葉で明言はされないものの、『饗宴』における美のアイデアであり、超越者との触れ合いであり、美意識が独特な（これは自己変様と補えるが）知的性格をもつという意味で「仏教でいう「悟り」にすら近いもの」（『美意識論』65頁）と述べられる「悟り」ともいえるかもしれない。いずれにせよ、言葉の上では穂村の「感動」と一致しない。

しかし、それによって両者の構造に類似性を認める道は閉ざされたわけではない。「美的体験とは人格の中枢を深く震撼させる出来事」（『美意識論』3頁）だとする木幡の言において、「震撼」は「感動」の類語として無理はない。さらに、木幡が念頭に置く美意識の段階的性格、修行性（求道性）は、穂村の言説にあてはめることもできる。穂村は先の俵の歌に合わせてアマチュアの歌を例示し、短歌の初心者には「読者より先にまず歌の作者が自分で自分に共感してしまっているために、他人と共有できる感動を生み出すには至っていない」とする（115-116頁）。そして「他人に共感するのに比べて、自分で自分の気持ちに共感する」ことはたやすく、「この容易さは自分自身の本当の心に向かって言葉を研ぎ澄ますということから限りなく遠いところにある」と述べる（116頁）。ここに短歌を作る主体の修行の段階を見ることができる。すなわち、「自分自身の本当の心」を言葉で明らかにするには、「自分で自分の気持ちに共感する」という低次の段階を離れて、「他人に共感する」段階へ移らなくてはならない。その表現のためには「驚異」的要素が欠かせず、「驚異」を経た「共感」は以前の「共感」より一層強固なものとなっているのだ。

俵の他にも歌の例を挙げる中で、作家の性質の説明に際して「驚異」の「追求」（122頁）や「驚異を求め憧れる気持ち」（123頁）といった語が見られ、さらには「驚異と共感が最高度に共振して生まれた名歌」として挙げられる若山牧水の「白鳥は哀しからずや空の青海のあをにも染まずただよふ」

の一首に対して「現実の世界に夢のナイフを突き刺すような強さがある」と比喩表現をもって評しながら、読者が「この一瞬の作者の心に強く共感する」時、「夢のナイフ」とは「研ぎ澄まされた驚異の別名である」とする（同頁）。「驚異」は追い求め研ぎ澄ますことができるものであり、その意味で修行という上昇志向の段階を認めることができる。

次いで、「驚異」の「対象知」の問題も検討しなければならない。なぜなら、穂村の「ワンダーの感覚」の説明として持ち出される「いままでみたこともない」「なんて不思議なんだ」という語が表すのは、木幡のいう「対象」に対する驚異にとどまっているように思えるからである。その検討にはまず木幡の主張を確認する必要がある。木幡は先述の通りアリストテレスの思想を踏まえて「対象知」について論じており、それを「敷衍して」木幡が述べるところによると、「『自然学』的立場から対象知を求めて外界に眼を向けるかぎり」、いつか知の欲求は充足され、驚異は消滅する（『美意識論』75頁）。このように、「哲学が外界の未知なるもの」だけに向けられたのなら、哲学的探究活動は「驚異をエネルギーとして推進され」ながらも「このエネルギーを消費し尽したところで終焉することに」なり、その結果生じるのは「自明性の世界」で、「そこではすべてが知りつくされ、もはや問うべき新しい現象は何も存在しない」（同頁）。驚異の対象が常に外界の新しいものにあるとすればそういうことになる。しかし、木幡が考える驚異は驚異する主体自己自身に向けられた驚異であるため、哲学的探究活動がそのように終わりを迎えることはないのである。

この主張の背後にはアリストテレスの別の言葉があり、それは『弁論術』第1巻第11章における「学ぶことと驚嘆することはたいいのばあい快である。驚異のうちには学ぶことへの欲求がある。したがって驚嘆すべきものは欲求さるべきものである」（1371a）である。この「欲求」が満たされて、学び終わり、知り終えた時にどうなるのかといえ、アリストテレス（『形而上学』983a）によれば「当初の状態と逆の状態」、諺でいえば「よりよい状態」になる（『美意識論』74頁、傍点は木幡による）。この「よりよい状態」とは、木幡が考える驚異体験の構造でいうと、主体による外界の対象への驚異が主体自らへはねかえった状態であるが、それが一段上の驚異へ向かうことだと

いえるのではないか。上述の通り哲学的探究が終わりを迎えることはなく、またそのことは、知の高まりとともに驚異の度合いが減るのではないことを保証する³¹⁾。

穂村の「いままでみたこともない」という言葉からは、一度見てしまえばその後は驚かないという可能性の印象を受けるが、先に確認した通り「驚異」の「追求」が彼において認められるならば、驚異の対象は「対象知」にとどまらず、「共感」と「驚異」の繰り返しによって段階的に上昇していく構図を見ることができるだろう。穂村らの言説から直接に、「対象」への疑念が自己へはねかえって自己の反省を促すことまで含める態度を見出すことはできないが、それだけで穂村のいう「驚異」が「対象知」だけに限ったものであるとするのは早計である。「いままでみたこともない」「なんて不思議なんだ」という感覚はそれまでの自己がいかなるものであるかを前提としているためである。

また、蛇足にはなるが「驚異」の限度ともいべきものを穂村も木幡も念頭に置いていることも両者の類似点として挙げられる。穂村によれば、先の俵の歌において「飛行機の折れた翼」は「あくまでも共感へ向かうためのクビレであり」、「読者の想像力が全くついて来られないほど驚異的なものは初めからめざ」されておらず、読者は「一瞬の驚きの後に、本来は空高く飛んでゆくはずのものが砂に埋められるという悲しみ」が読み取れ、さらには「二葉で一对であるはずのものが欠けてしまう」といった二人の関係性の暗示をも感じ取る」とされる（118頁）。一方の木幡は、レトリックとの連関において「驚異体験の生じうる条件」は「主体が自明性の世界に埋没することでもないが、さりとして自明性を拒否することでもなく、自明性の世界と関係を保ちながら、なおそれを超越しようとする態度を維持すること」だとし、「換言すれば、日常生活の世界に対し、完全な満足と完全な拒絶との中間に位置するとき驚異体験が生じる可能性がのこされている」と述べる（『美意識

31) 殊に芸術の領域においては、『美と芸術の論理』において「芸術上の訓練は対象知に加えて自己自身の主体性の自覚を深める。つまり対象と自己とを同時に支配できるようになるのである」（166頁）と表現されていることも注目すべきである。

論』109頁)。驚異は日常と何の連続性もないところに偶然的に生じるものではないのだ。

以上の議論から、穂村らの述べる「驚異」を木幡の「驚異」と重ねる余地があると結論づけられる。したがって、穂村らの「驚異」も自己変様として語り得るものとなる。「飛行機の折れた翼」という表現に出会うことでその後のものの見方が変わるとすれば、それは主体の自己変様だということができるだろう。

結

驚異概念をめぐって古代ギリシア哲学、現象学、近世日本の思想まで解釈し、それらを結びつける木幡の姿勢は、時にテキスト解釈の範疇を越えていることは否定できない。しかし、彼の態度は当該テキストの当該分野における正統な解釈に連なることを越えたもの、すなわち、自身が最も重要視する自己変様としての美的体験を動機づける驚異を、様々なテキストを援用して説明しようとしたものと理解するのが適切だろう。彼にとっての美はどこまでも自己変様を促す価値であり、そのためには驚異概念を援用することが必須だったのである。

これほど重視された「驚異」だが、『求道芸術』においてその語はたった一度しか出現しない。その箇所の内容はオットーのいう「ヌーメシ的な畏れ (Grauen)」が「普通の自然的領域」に属さないことを前提として、木幡の考えとして「美的体験の根柢もまた自然的なものの領域に属さない驚異の感情である」と述べられるものであるから (19-20頁)、美意識と重ねる態度としてはそれ以前と変わらないが、『美意識論』に代表されるその他の著作における「驚異」重視の論じ方とは一変している。佐々木健一はこのことを端的に、『美意識論』における「驚異的なもの」が『求道芸術』においては「ヌーメシ的なもの」に替わったのだとする [佐々木156頁]。筆者も木幡の思想の大枠を理解する態度としてはそれに同意するが、「驚異的なもの」が「ヌーメシ的なもの」に置き換わり、その意味で木幡の思想の変遷において「ヌーメシ的

なもの」の方が「驚異」より重要な概念だとまでいうことはできない。聖という価値を見つめる『求道芸術』への態度転換は、むしろ自己変様としての驚異体験を起点として考えられるのではないか。

木幡が考える美は「時熟」とともにあり、したがって自己変様というのも人間の变化する生の中で起こるものである。先述の通り、「驚異的なものたる美」に至りつくのは「突如」という形をもってであり、そのためには修行が前提されている。その修行そのものに目を向け、必然的に「聖」を考察するに至ったのが『求道芸術』だと理解することができるのだ。目を向ける部分に変化が生じて、美的体験は自己変様の体験であり、そのためには驚異がどこまでも重要であるのは変わらない。そして『美意識論』も『求道芸術』もそれ以外の著作も、全て「超越」重視の姿勢で貫かれている。

結論として木幡の「驚異」重視の立場は、ただ西洋古典哲学を参照する古典的立場として解されるべきではなく、美を自己変様という独自の態度で定義しようとする大胆な試みが要請した立場だと理解するべきなのである。

【引用・参考文献】

[木幡順三の著作]

『美学的問題としてのロマン主義』『理想』（特集：ロマン主義）第407号、1967年4月、9-19頁。

『美のコスモロジー：現象学的試論——諸芸術における反美的契機に関する研究』（昭和54年度文部省科学研究費補助金研究報告書）1980年。

『美と芸術の論理——美学入門』勁草書房、初版1980年、新版1986年。

『美意識の現象学——美学論文集』慶應通信、1984年。

『求道芸術——芸術と宗教の地平』（遺稿）春秋社、1985年。

『美意識論 付・作品の解釈』（遺稿）東京大学出版会、1986年。

[その他の文献]

アリストテレス『形而上学』岩崎勉訳、講談社、1994年。

アリストテレス『詩学』・ホラーティウス『詩論』松本仁助・岡道男訳、岩波書店、1997年。

アリストテレス『ニコマコス倫理学（下）』渡辺邦夫、立花幸司訳、光文社、2016年。

アリストテレス『弁論術』相澤康隆訳、光文社、2025年。

- 馬場朗「『驚き』としての『喜び』の『現在』の美学へ：デカルト『情念論』における美的時間の可能性」『美学』第76巻第1号、2025年、1-12頁。
- バウムガルテン『美学』松尾大訳、講談社、2016年。
- 穂村弘『短歌という爆弾』小学館、2000年。
- 桑原俊介「オットーの聖なるものと魂の根底 (Fundus Animae, Seelengrund)——ドイツ神秘主義と近代認識論 (心理学・論理学・美学) の系譜から」『nyx (ニュクス)』第5巻、2018年、50-65頁。
- 三浦梅園『多賀墨郷君にこたふる書』若草書房、1949年。
- 三宅香帆『推しの素晴らしさを語りたのに「やばい！」しかでてこない』ディスカヴァー・トゥエンティワン、2023年。
- Otto, *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Verlag C.H.Beck, 2014. (オットー『聖なるもの』久松瑛二訳、岩波書店、2010年／山谷省吾訳、岩波書店、1968年)
- プラトン『饗宴』中澤務訳、光文社、2013年。
- プラトン『テアイテトス』渡辺邦夫訳、光文社、2019年。
- 坂崎坦『日本画の精神』東京堂、1942年。
- 佐々木健一「木幡順三さん——求道としての美学」『とりどりの肖像』春秋社、2022年、143-160頁。
- Teichmüller, *Aristotelische forschungen*, Bd. 2, Verlag von G. Emil Barthel, 1869 (1964).
- 竹内敏雄『文芸学序説』岩波書店、1952年。
- 竹内敏雄『アリストテレスの芸術理論』弘文堂、1959年、改版1969年。
- 柳生宗矩『兵法家伝書』岩波書店、1985年。
- 柳澤広美 [2025a]「木幡順三の美意識論——生き方としての美学」『美学』第75巻第2号、2025年、13-24頁。
- 柳澤広美 [2025b]「木幡順三の現象学的態度——求道的美意識との関係」『成城美学美術史』第31号、2025年、17-30頁。