

法文化論序説 (五)

池田政章

- 第一章 法文化論への途
  - 第二章 改めて、法文化論とは
  - 第三章 法文化の生理と病理
  - 第四章 法文化の普遍性と個性 (以上77号)
  - 第五章 法と文化の自画像 (以上78号)
  - 第六章 自画像の形相
  - 序 節
  - 一 自然と風土
  - 二 文字と言葉
  - 三 心理と論理 (一) (以上81号)
  - 四 心理と論理 (二) (以上84号)
  - 五 感性と美意識 (一) (以上本号)
  - 六 感性と美意識 (二)
- まとめ

## 第七章 表層の法文化

## 第八章 法文化の深層

おわりに——憲法文化について

## 第六章 自画像の形相

## 五 感性と美意識(一)

1 前節は「心理」と題し、本節では「感性」と題する。定義的にいえば、前者は外界の刺激に対する精神の持続状態を意味するのに対し、後者は刺激に対し直観的に反応する感覚能力と区別できる。そのため、著作の表題に従って、文献の引用を一応区分けして説明することにしたが、内容が双方にまたがる場合が多いことについて読者の了解をまずえたいと思う。しかも、和語には「心」という、知識・感情・意志などの精神的働きのもとになる言葉があり、シ心の文化ヲを論じた著作があるが、「心理」の節ではほとんど触れえなかった。「心」は「心理」を含むと思うが、「心」は和語、「心理」は訳語という違いからだけではなく「心理」の項が満杯という事情もあった。そこで、本節では、宿題の「間の文化」のほか、シ心の文化ヲ および周知のシわびシさびシ幽玄シ雅シなど、わが国特有の個性研究も、感性に関する問題として解説したいと思っている。

- (1) まず、心理でもあり感性でもあるシ間ヲについて、剣持武彦『シ間ノの日本文化』(一九九二年)から始める。シ間ノの語義(『大辞典』)には、①空間的、②時間的の二義ありという。「まがある」「まがいい」「まが欠ける」

「まが抜ける」「まが延びる」「まが持てない」「まが悪い」「まに合う」「まもない」「まを合わす」「まを置く」「まを欠く」「まを配る」「まを拾う」「まを持たす」「まを渡す」などが例示されているが、おおかたは時間的か。「間を詰める」「間をはかる」「間をうかがう」といえば、双方の意にとれる。また「間抜け」といえば人間的な意ともなる。空間的な間の代表は、いわずと知れた部屋の一区切り(床の間、寝間)がある。これは凡帳、障子、襖などで区切られた一区画で、それが独立すれば、部屋になる。間とは不可思議な単語である。

劍持は、冒頭に曰く、「日本語は『間』を介してイメージとイメージを並べ、ひとつで言語空間をつくる」(西欧語は概念やイメージを前置詞・関係代名詞によって組み立てる)。そのさい、「情緒空間を介して、前と後のことばがしつくりと調和」し合っている。つまり『ことば』にあらわさないことばを持つ言語である、その「ことば」にあらわれない空なる部分を構造の一部に含んでいる言語だという意味で、私はこれを『間』の構造と名付けている」。

『間』の感覚は、調和の感覚である。「異ったものが間を介してあわせられ、ひとつの調和の世界を形成する」。その調和してとけあうところに間がある。歌合、連歌、俳諧、そして落語では話し手と聞き手のいきがあうといつて感情を共有する「間」の空間をだいにする。また、和風住宅では、床の間という空間があり、間(部屋)と間はつながりながら広い間になり、しきりをあげると庭に続く、融通無礙の空間をもつ(「まえがき」)より)。

①日本語は(息)の出し方で「間」をとるといふ感覚が発達している。「その呼吸、その呼吸」、「もうひといき」、「呼吸があう」など、いきの出し入れを表現する言葉が多い。呼吸と吸気のあいだの「間」が、日本人の言語感覚の基本である。それが意識構造となったときに「風間」、「波間」の言葉が生まれる。

②「日本音楽独自の『間』の感覚は……緊張をはりつめた無音の時として具現した一形式である」、「奏者みずからいきを止めるその緊張によって、ききてのいきを殺させる」(小倉朗「日本の耳」(一九七七年)より引用)、つまり、

「主客を一体化する日本の伝統芸能の気合いが感じられる」、「『間』に充滿しているものが『氣』なのである」(三九頁)と。

③ 「行間を読む」、「眼光紙背に徹す」など、書いてないことを書いてある文字から理解したり連想したりする読書能力をたたえる言葉がある。これを例に、日本語は感覚的といわれることがあるが、言語である以上、論理のしくみをもっているはずで、日本語のもつ論理・感覚並存のイメージ構造が面的思考(西欧人の線的思考に対し)をもち、そこに「間」がつくりだされて、感覚空間をもち連想をつくり出すのである(四五頁以下)。

④ 西欧人の観念する「時間」と「空間」の双方を、日本語では「間」の一語で表すことができる(「間がいい」「間をとる」などの例)。しかも、空間意識について、西欧人は「天」が中心であるのに対し、日本人は「地」が土台であった。例えば、キリスト教徒は天を仰いで神に祈るのに対し、日本人は地にうつむいて手を合わせるといふ、これが東西の空間意識の違いとなった(六五頁)。

玄関・縁側・床の間を大事にするのは、「間」を重要視する空間意識によるものであり、他方、障子・襖の間と間のしきりは融通無礙という、この空間意識は先述した言語構造と関係が深い。つまり、言語構造は自然といっしょに呼吸している一方で、「間」は自然と人間の連続の姿を象徴する媒体となっている(七二頁以下)からである(「部屋」と「庭」をつなぐ縁側の例を考えよ)。

⑤ 「風」を自然の呼吸と見、その一呼吸の『間』を『風間』という。モンスーン圏の日本では空間を吹き抜ける風に敏感となり、「間」の感覚に合致すると。また、地震や台風が多い日本で、人は順応の姿勢が強くなり、「そのときはそのとき」「その場その場で」ときとばあいにより」の言葉にみるように、臨機応変、融通無礙の生き方をし、意識の世界でも「間」を大切にした(九五―九六頁)といえば、前例が思い当たろう。

(2) 芸術における「間」を考えてみる。

①まず、落語の「間」について。「落語が『間』の話芸といわれる」のは、読者も承知のことだろう。例にあげられているのは「たらちね」「湯屋番」の広く知られている演目である。声色の使い分け、しぐさ、観客の笑いに「間」をとる呼吸は、落語の醍醐味を味わわせてくれる。落語という日本独自の話芸が生まれたのは、自然と人間を結ぶ風土が生んだ「間の文化」によって育てられたからである。

②短歌こそ、「間」の文芸である。また、西欧における印象主義、象徴主義が日本の短詩型文学と関係が深いことは知る人ぞ知るである。それは「『間』の芸術としての伝統をもった短詩型文学と、ヨーロッパ伝来の近代象徴詩の合流点が、この時代であったからだ」(二三頁)という(ここでは、ヴェルレエヌの「間」の感覚が要領よく説明されている)。

さらに、小説における「内面を描かない心理描写」(西欧ではリアリズム)、劇の構成にみられる「能」の組み立てとの類似、そこには「間」が多くとり入れられ、無言の「間」がセリフ以上に読者・観客に予感を与えている。つまり、西欧の描きつくそうとする精神と日本の描きつくすまいとする精神の違いがみてとれるのである(一三七頁)。

③西欧では、ドームにステンドグラスをはめこんで五色の光線をとり入れ、ホールにはシャンデリアを下げて、空間に光の効果を充満させるのに対し、日本では茶室の例にみるように、装飾は単純、一個の傑作で空間を生かす叙情空間である。

(3) 日本のような多様な価値観や複数の宗教が併存する国家では法治主義が必須であるが、日本人の生活行動では法律よりも社会常識(道理か?)がゆきわたっている。そのわけは、楽天主義と性善説にある、と著者はいう。しかも、法律は接続詞や前置詞の使い分けが明快でなければならぬが(西欧語然り)、日本語では「間」を設定すると論理的整合に空白を生ずるので、それを避けようとする。法文は悪文にならざるをえない(一五五頁)。

西欧の権利義務の観念は、権利という批判精神と義務という公共精神は等価の裏表で、この関係は明確であり、そこに「間」は存在しない。日本の場合には義理と人情という不明確な関係で、情と理が兼ねそなわればしこりがなくなるという。その情と理の交錯のあいだに絶妙な「間」の感覚があるはずで、それを使いこなすことにより交錯の処理が可能となる（一九三―一九六頁）。これぞ、まさしく法文化論（!!）。

最後に、「間」は空白・欠陥の状態をいうのではなく、あくまで創造的観念である。それは、生活空間や芸術の本質に生きており、日本語における強靱で柔軟な個性であるから、「間」は、異質の文化をも包含し調和する、日本人の文化的エネルギーの源泉となってきたのである」（二三三頁）と結ぶ。

## 2 本節冒頭に述べた順序に従って、「心」と題する諸著の紹介に入る。一応、出版順に。

(1) まず、世良正利『日本人の心』（一九六五年）がある。この本の前にも触れたので、ここでは一言に止める。「自覚性」と「社会性」が人間性を保証する本質である」（一四三頁）が、日本人の宿痾的性格として、「没我性」と「熟知性」が指摘できる（二四五頁）と。

日本人としての自覚は自発的・能動的でなく、受動的な没我性にあり、また、その生活原理は熟知性に力点がおかれている、というのである。「あきらめ切れない心理」が「神に依拠しようとする心理」（いわゆる「神だのみ」）に展開し、「依拠するものの指図に従属しようとする心理」に隣接してしまう（第七章）。そして、人びとの結合形式は「だれ」について非選択的であり、「どう」について閉鎖的である（例・親子関係が主で夫婦関係は従であるというタテ型家族主義的結合・第八章）。

・「古い!!」と思う読者は多いだろう。

(2) 次に、唐木順三『日本人の心の歴史(上)(下)』（一九七六年）をとりあげる。上巻「はしがき」にいう。「心」とは感情・気持・情緒に深くかわる言葉で、実践や生活でとらえられた精神に近い（日本語はやはり曖昧か?）と。

日本人は季節感に鋭敏な感受性をもっているが、それは「日本の風土が、四季折々の變化を、花鳥風月、山川草木において鮮かに示してゐるといふ自然的條件」と「農耕の民族であつたといふ社會的條件」および「自然の氣象から恩恵と同時に損害をつねにうけて來たといふ地理的歴史的條件」のもとで、古代の八代歌集から影響をうけた雅みやびといふ文化的條件を育て、季節への鋭敏な感受性をつちかかってきたからである、と。そこで、「時代によつて異なる季節感覺……嗜好の背後にある時代の性格を描きだし……日本人の心の歴史を誌したい」という。

①そして、冒頭「序論」は「日本人の感受性の特色——感性の論理」(傍点・筆者)と題す。本稿では、まず序論の要点を挿話風に記すことにする。広く知られている、利休の「一輪の朝顔」は、「一が多を、部分が全體を象徴して剩すところがないといふ、東洋風の象徴主義がここにある」。

「名月や疊のうへに松の影」「この其角の句を……ブルノ・タウト……は日本の日本らしさ、日本人の風流心を十全に示すものとして特に推賞してゐる」(『日本文化私観』)。

九層の天守閣に対する二疊の茶室(筆者・秀吉と利休)、さらに草庵を否定すれば「日々旅にして旅を栖すまとす」(芭蕉)となり、究極の結果は達磨の面壁九年となる。草庵も十七文字も究極を志向しており、でなければ、ただの「數奇」「わびずき」「さび氣取り」「さばしたる」にすぎない。

「一所に固定してゐる草庵、家屋も、實は無限の時間の流れの上に浮いてゐる。言葉の奥には、緊張した沈黙がある。……個別存在の背景には普遍があり、色の背後に空があるといふやうに理屈づける以前のところで、日本人はそれを感覺的直觀的に感受してゐる」(二二頁、芭蕉のことか?)。

「自己とは何かと問ふその自己を徹底的に追究して、その果に自己そのものが透體となつて蒸發して、自身が本來空の圓月相となるとき、山川草木、有情無情との眞の道交感應が成就せられるだらう」(二四頁、道元のこと)。

「畫における餘白は詩歌においては餘情、餘韻よせいであらう。言表の文字、言葉の周邊にただよふ情趣、ひびきであ

る。餘情をもつことによつて文字は肥える。庭園の枯山水や石庭は、水墨畫のいはゆる『殘山剩水』、花鳥畫の『折枝』といふ構圖方式の自然を相手にしての適用であらう。自然の一片をとつて自然全體を暗示し、一枝の花において自然の生命を感じさせる方法、構圖といつてよい』(二七頁)。否定のゆきつくところに全体をとりこむという、日本文化の真髓を表現した美文である。

② 以上の引用について、西洋を『理性の論理』、感性の論理、つまりは個別のうちに普遍を感じる智慧の論理ということになる(三二頁)と。

「西歐の哲學が、我とは何かを追尋しまた追尋して、『コギト』に達したり、根源存在は何か、第一存在は何かを究めて、或ひはイデア、或ひは物質、或ひは一、或ひは多、また時間や空間、力や生起といふ、無色無記透明なものに達したりしてゐることと比較して」、日本の心情の特性は、「根源に參じて我執を離れた透脱境は、柳綠花紅、山高水長の、あたりまへの眼前觸目の境だといふことである」(三四頁)。

また、「『理』よりも『事』を、目にふれ、耳にひびく眼前即今の事物を大切にし、それをつくづくくと見とめ、わかまへることが、いまにいたるまで日本人の特色をなしてゐる。自然の中に働いてゐる普遍的な法則を導き出さうとする合理主義とは趣を異にして、個別の個物に限りない注意と關心をむけ、そしてその事や物を即ち法として、法の具象として感じ取つてゐる」(三九―四〇頁)。その感じ方は論理的、哲學的ではなく、審美的、藝術的である、と。

③ 次いで、「一一(章)否定の美學」から。

中世はそれ以前の時代とは質的相違があり、「空や無や死が、即ち存在(有)や生の否定が、積極的な意味をもつて出て來たこと、否定は單に肯定の反對、對立であるばかりでなく、反つて肯定の根據であることが經驗を通して自覺されて來たのである」。



「死は既定の事實である。無常は日常である。生は絶対の意味をもちえない。……だからといって、生を憎むのは愚かなことである。死にとりかこまれながら生きてゐるのだから、生はむしろ僥倖だが、その『存命』の束の間をいとほしき、生をたのしむこそ、よき人、賢き人だ」(兼好、二二六頁)。

④「二三(章) 季節の實相」「二四(章) 芭蕉の發明」から。

「近代の西洋が自然の最奥にメカニズムを發見したこととの對比でいへば、自然、人間を含めての究極處はリズムカルであつた。言葉の高い意味での風流、風興、風雅であつた。禪家の風流の源底は大地有情そのものの風流性である」(二五九頁)。風雅とは「造化の四季折々を友とすることが即ち風雅の姿である」(二六三頁)と。その先驅者は、西行、宗祇、雪舟、利休であり、さらに芭蕉において「物我不二」の境地に達する(二七六頁)。

・文化の個性に関する日本と西洋の違い、ここで論ぜられた文芸的考察によれば、感性の世界に対する理性の世界、非合理(物我不二)と合理など、嘗てにおける相違は際立つており、それが現代にも尾を引いていることは想像に難くない。これでは、西欧法の妥当性などは夢のまた夢。法文化からみた固有文化の対応や如何に(？)。融通する自我でなければ、後における西欧法の受容など不可能に近いはず。その後における感性の展開に注目したい。

(3) 唐木順三(下)に移る。

①西鶴の『遊廓讚美』によって、古来の風雅はパロディ化し、新しい偶像をつくりあげた。即ち、色欲を藝術化した「いき」「はり」「通」というは、色道の理念である(一三頁)と。

②原勝郎によれば、足利時代こそ日本のルネッサンスだという。第一に、「古典への傾倒また古典文學の地方への傳播である」。第二に、「堺商人が代表する町人の進出である。堺は政治勢力の介入を許さぬ自由都市、自治都市として、足利時代に繁榮した」。「堺の豪商たち、いはゆる『納屋衆』は……海外貿易によつて得た巨利によつて自衛の實力を整へた」からである。「茶道の武野紹鷗、津田宗及、今井宗久、千利休等はいずれもここの豪商の出

であるといふ一事をもつてしても、此地の文化意識がどれほど進んでゐたかがわかる」。第三に「個人主義的な思想と行動の出現である」。即ち、「足利期において充分に個性の妙處を發揮してゐる肖像畫が初めて描かれた」ことが、その証拠だ。そして第四に「いはゆる下剋上によつて、下層階級が浮び上つて來たことである」という。

この原説に対し、唐木は「近世へ、世俗化へと、強く推し進む要素と、中世を文化的に仕上げてゆくやうな要素が折り重なつて出てきてゐるように見える。だからこそ、安土桃山時代と美術史の上でははれる豪華絢爛たる方向へ行く解放的要素とともに、それにづく鎖國といふ閉鎖の時代、窮屈極まる身分制度と封建制へ歸る要素が潜在してゐた」と評する(三一―三三頁)。

情痴の世界を味わう一休の自由、そこには「中世的超越的な一面と、近世的現世的な一面が混在してゐる」(三八頁)。そして「わび茶」の出現(珠光と大成(利休)である。「過剰と貧寒、豊富と微少、多彩と淡彩、その小にして寒を撰んで、大にして剩を捨てるところに『わび』『侘』は成立する」と。対立概念の統一である(法觀念と矛盾撞着!!)。

「憂世」が「浮世」となり、憂きままの現世が続くと考えられたのは『閑吟集』(二五一八年)あたりである。西山宗因は、無用坊ぶよくになつて始めて自由を味わうといったのが七〇歳(一六七五年)ごろ(『釋教百韻』)、わびる自由さえなかつた。西鶴が唯一の自由を許された遊里に向かい、芭蕉はこもをかぶる自由をえようとした(四六頁)。談林派からでた二人が、好色物から町人物へ、他方で西行、宗祇、利休へと回帰したことに、この時代の時代色がうかがえる。が、西鶴の画くあくなき人間・人情は、人間社会への旺盛な好奇心である(五〇頁)。

③徳川政權が儒学(とくに朱子学)を文教政策の旨としたことはよく知られていよう。中世の禪からの転向は、禪僧藤原惺窩のそれによつて容易に行われたと、唐木はいう(五四頁)。惺窩が住した相国寺は、公案の思量工夫より朱子学を学習するという風潮すらあつた(宋代の儒学そのものが釋・老・孔の合成であつた)と。一三世紀から

一四世紀前半にかけて、大應・大燈(大徳寺開祖)・関山(妙心寺開山)により禅宗はピークを迎えるが、その後、五山の僧は文学僧となつて詩文に興じ、禅の偈頌、孔老の書、唐宋の詩文が学識の源となつたからである。しかし、儒学は合理主義に立脚する哲学体系であり、我が国に合理的哲学体系が論ぜられたという画期的時期でもあつた(六九頁)といえる。

「日本民族は元來、體系よりも個々物に關心し、普遍よりも特殊に意を注ぎ、個物、特殊において反つて全體また普遍を感受するといふ傾向がある。即ち感受性において繊細鋭敏であるが、壮大な思想體系を構築するといふ能力また意欲に乏しい。……風雅またみやび、風流また洒々落々は體系の窮屈を嫌ふ。はかなくあはれるものを、まさにはかなくあはれるものとしていとほしむ心、無常なるものを無常なるが故に愛惜する心は、體系の形而上學を嫌ふ。山河草木また山水を以つて自然を代表させ、月雪花を以つて季節を代表させる所では、自然といふ文字、言葉さへ無く、公平無記に持續する抽象の時間もまた無い」(八三頁)と。

他方、「徳川時代は、日本において最も體制の整つた時代」であつた。「家康が藤原惺窩を招いて『貞觀政要』の講義を聞いたという一事が示すやうに……仁義禮智信、君臣父子夫婦長幼朋友の秩序を説く儒學、宋學が迎へられたのである。然もその五常五倫が、單に人倫の道ではなく、天地乾坤の道に通じ、太極また天理に通じ、日月星辰の運行に通じてゐるとすれば、單に政權維持の政治目的にかなふばかりでなく、天下の公道にもとづくといふ擬制を保つことができる」(八三―八四頁)と、唐木は解する。

後は、林羅山などによる幕府の基本諸法の制定によつて完成される警察国家体制(日本法制史参照)の説明がある。

④第三章は、閉塞した封建体制における特殊地帯、ぐるぐるの義理と人情から話が始まる。そして、荻生徂徠による朱子学批判、石田梅巖の「心学」による町人道德の説諭があり、第四章に入り、近松の心中物、浄瑠璃

の歴史……と続く。

江戸文化の特色について、「中世の枯淡に對する江戸期の裝飾過剰、……水墨畫と金泥畫、能と淨瑠璃また歌舞伎、桂と日光、すべて極端な對立である。それは憂世に對する浮世、現世否定に對する現實讚美、無、無常を基底とする人生觀世界觀に對する有または享樂を肯定する人生觀世界觀という對立に照應してゐる」。「自然の風物、四季折々の景物は、人間生活を裝飾するアクセサリとなつてきた。山野に出て行つておのずからの自然を見、たのしみといふことに代つて、花鳥風月を障子や屏風に描き、それをめぐらした部屋の中で生活を樂しむといふことになつた」。その要因は、幕藩体制のもと、士農工商の身分制度の確立、世襲制の強制、五人組制度の出来などによつて、移動の自由が制限されたことによる（二二二—二三頁）と。

こうして文人墨客の風雅は、幕末の廣瀨淡窓、江村北海（一八世紀中葉）の指摘によれば、書齋・詩屋のなかでの「こしらへた風流」（温藉）となり、享保以後は、身分制度が弛緩し、法度・禁令が拘束力を失うと、蘭学の影響は、実証的精神を培い、伊藤仁斎の古義学、荻生徂徠の古文辞学が、徳川イデオロギーからの自由という形で示された。司馬江漢『西洋畫談』（一七九九年）の「畫は寫眞に非ざれば妙と爲るにたらず……」は、その適例であろう。こうした実証主義・合理主義への関心は、実利実用の学という傾向を促し、文明開化への途に拍車を掛けることになつた（西欧法継受の地下とみてよいか？）。

また、前野良澤や杉田玄白の解剖実験は、觀念から事実への轉換の契機となり、その実証主義は次のような考え方を生んだ。「主觀に對する客觀はすべて物的對象である。天地山川も草木鳥獸もすべて一定の法則、科學法則によつて存在し運動してゐる物體また物件である……これは主と客との、主體と對象との二元の世界である。……人間と自然との間は斷絶して、その間には直接な交渉はない。物心一如、物我一體などとは凡そ反對の世界である。自然の聲に耳を傾けたり、庭前の柏樹が即ち佛法そのものだつたりすることとは無縁な世界である。そして實證主

義、合理主義、科學主義は、この主と客とを二元とする世界において成立し、發展して來たのである」(二二四頁)と。

・主客の二元対立、合理主義の成立が、西欧法継受の素地となつたことは読者も了解されることと思う。しかし、平安朝以後の、雅、主客合一、わび、さび、いきなどは、依然として、日本人の「心」のなかに生き続けている。融通する自我による現実主義は、この錯綜する多元的文化をどのように融合させようとするのか。誰でもが知っている例の、衣・食・住に關しては、併存もしくは混合である。

⑤第八章は「東洋的なものと西洋的なものとの葛藤と融和」と題する。やはり出てくるのは夏目漱石である。曰く「漢學に所謂文學と、英語に所謂文學とは到底同定義下に一括し得べからざる異種類のものたらざる可からず」(二四一頁)と。唐木は「東洋風の倫理……即ち人と人との間柄の倫理と、西歐風の自己本位の倫理とを、どのやうにして一身において統一調和しうるかという大問題が漱石に懸つてゐた。個別と普遍を、自己本位と道を、どのやうにして結びつけるか、『私』と『天』とをどのやうにして調和しうるかといふ大問題である」と紹介する。また「東洋學者に従へば保守になり過ぎる。西洋學者に従へば急激になる。現にある許多の學問上の葛藤や衝突は此二要素が争つてゐるのである。そこで時代は別に二本足の學者を要求する。眞に穩健な議論は、さういふ人待つて始めて立てられる。さういふ人は現代に必要な調和的要素である。然るにさういふ人は最も得難い」という森鷗外の「二本足の學者」の説(明治四四年、田口鼎軒七回忌での講演)を引用し、鷗外こそ稀な二本足の學者であると評する。さらに「上州武士の魂と科學的合理主義と福音信仰とを矛盾なく一身において體現するといふ、理論の上では不可能と思はれることに、彼は一身の情熱を傾けた」内村鑑三、「禪の大道と西洋哲學の眞智を自分自身の内において、本體と四肢との關係のやうに關係させること、それがさまざまに形を變へながら……生涯の課題となつた」西田幾多郎の『善の研究』(明治四四年)と、それに続く『自覺に於ける直觀と反省』(大正六年)における

「己事究明」という生涯続く悪戦苦闘が語られる(二三八―二四七頁)。

そして大正期は、阿部次郎が『三太郎の日記』(三一七年)によって、「多知多解の能力を頼つて、あれもこれも、ニイチエもトルストイも、釋迦も基督も孔子も理解し、それによつて自己を豊富にしようと計る」ことになった、と。

和辻哲郎によれば、これぞ「文化の重層性」である。「日本人ほど忠實に古いものを保存する民族も他にはないであらう」(『續日本精神史研究』昭和九年、唐木二五二頁)と。唐木曰く「教養ある文化人には『狂』も『士魂』もまた『道』も縁の遠いものとなつた。釋尊も孔子もソクラテスもキリストも、等しく『人類の教師』として學ぶべきであるといふ立場には信仰の葛藤はありえない。これら四人は各々一つの文化現象である。それを文献を通じて正しく解釋するといふことが任務である」(二五五頁、正しくその通り、筆者もその一人か?)と。

⑥第九章『寫生』は、「日本人は明治の二十年代の後半から三十年代にかけて、やうやく再び生きた現實の自然を恢復した」との文から始まる。徳川時代は「直接に自然に、また自然の景物に接し、それを文字にまた畫面に表現するといふことはほとんど無かつた」(二六二頁)から、「生かさず、殺さず」の庶民生活では知足安分、また文人墨客として置酒風流、遊里風流、狂歌風流に身を投じた。良寛、大雅、浦上玉堂など個性の強い人は別として……(二六三頁)。

そして明治。二〇年までは「脱亞入歐」の意気盛ん、政治・經濟の実学の時代である。が、反動も確かであり、雑誌『日本人』の発行(明治二二年)をみる。こうしたなか、森鷗外による近代批評の発足(明治二二年『柵草しからみ』)、北村透谷の『想世界』(『實世界』の対、『三日幻境』)、田山花袋の『自然主義文學』への移行(『近代の小説』)などが現れる。

その頂点に、三〇年代の徳富蘆花『自然と人生』、国木田独步『武蔵野』があり、ありのままの自然に対する高

い関心は、さらに長塚節『土』という『寫生文學』を生んだ(四〇年代)。

⑦さて、現代(昭和四〇年代)の自然美、水尾比呂志『美の終焉』(昭和四二年)の「巨大な自然破壊行為が、科學文明の發達と社会福祉の旗を掲げて日々自然美を蹂躪してゐる」の言をあげ、唐木は「自然の破壊は、そのまま人間の心情の崩壊につながる」(二九五頁)といい、その原因は、一に、西欧近代の主知主義と合理主義、二に、真理探求の自由による近代技術の發展、三に、生産技術の進歩に支えられた資本主義經濟による利潤追求であり、それらによって支えられた經濟優先の社会組織にある(二九七―二九八頁)という。

他方で、自然破壊の現代風景に対する抵抗が、日常生活の経験のなから大衆の自然発生的意識によってさまざまな形で芽生えている。「有限なる人間の僭越を顧み、人間の自然、本然とは何かを問ひ始めるにいたつた」(三〇九頁)と結ぶ。

・ここに書かれた『日本人の心』は、現在でも、多くの読者に対し共感をよび起こすはずだと、筆者は思う。その史的経緯を述べた本書に深い感銘をうけた当時の気持を、いま、本稿を書きながら想い起こしている。「法文化」の観点からいえば、近代にかけての『文化の重層性』にみる文化人の葛藤が西洋法の継受を可能にしているのであって、そこに「法文化」を検討する基盤が存在していることになる。

(4) 「自分が、現に感じていることを、あるいは無意識に心の底で思っていることを、ありのままに見つめ、これを伝統とのかかわりにおいて理解し、自らのうちにある可能性を追うこと」(「まえがき」より)というのが、倫理学者の相良亨『日本人の心』(一九八四年)である(すでに、本稿第五章第三節で「道理の風化」について引用済み)。

①「交わりの心」(一章)から。人間関係重視の話である。西行の「人の身のはかなさ」による「あわれを分かちあう心」「温めあう情」から始まる。個人的な親愛の情、他者のあわれに共感する情、物のあわれを知る心、そして、近世における夢幻観からくる人間関係(人倫)の重視(儒教)と「多生の縁」(仏教)、「一所に死なん」とい

う契り。このような同情共感のかかわりからくる慈悲と共敬（道元）、さらに、自力の慈悲ではなく、阿弥陀のはからいによる自らの慈悲「現生正定聚」（親鸞）が生まれる。

このように、日本人は人間関係を、無常観を超えた基本的よりどころと捉えたと、相良はいう（三九頁）。

② 「対峙する精神」（二章）から。武士の倫理観には、内面から押し出される、閑かな強みがあり、「独り立つ」ことが標榜された（とくに戦国武士の生きざま——名と恥を重んずる——を中心に、朝倉宗滴・武田信玄・大道寺友山・山鹿素行・佐藤一斎・吉田松陰などへ続くが、封建時代における敵・味方の二元論は当然ともいえる）。この独立の主張は、福沢諭吉・内村鑑三にひきつがれ、その独立性は「人は人たり、我は我たり」（内村鑑三、参考「爾は爾たり、我は我たり」『孟子』柳下惠の言葉）という西欧近代の個我思想に近いものであった。が、異なる教派への寛容の発想があり（宗教戦争はない）、他との葛藤をうけとめることが真理の体得と考えられていた。

そこには、自己の絶対化をたしなめ、生けるものすべてに尊重敬意の念を抱くという思想（道元）、そして人間関係重視の人倫的土壌が培われていた（石田梅岩）ためであり、そこに八百万の神による究極神の不存在を因由とする宗教観が根底にあったから、と著者はいう（六八—七〇頁）。

③ 「純粋性の追求」（三章）から。「日本人が自らに求めた生き方の、もつとも基本的なあり方」について論ずる。結論は、「心情の純粋性、無私性の追求」（七三頁）であるという。

宇宙を貫く理法の実現を考えるギリシヤ人やインド人、神の命令としての律法の実現を考えるヘブライ人、天道の地上での実現を考える中国人などの場合は、何らかの客観的な理法・規範の存在を認めて、それに従い実現することに生き方の基本を求めている。それに対し、「日本人は、歴史のそのはじめから、ひたすら主観的な無私清明な心を追求し、それを十全な人間関係を実現する倫理として捉えてきた」。そのため「客観的な理法・規範を追究する姿勢は、今日なお、十分な成熟を見ないでいる」（七四頁）と「法文化」にとってはオヤオヤである）。



古代の「清き明き心」・中世の「正直の心」(神祇信仰?)、近世以降の「誠実」と変化はしているが、その底を貫くものがある。それこそ「誠」であり、それを引き出した主人公は「古学」である。

伊藤仁斎は「理」を重んずる儒学に対し、「忠信」即ち「純粹な心」を説き、「まこと」を重視した。「今日、人格の尊厳、人命の尊重が説かれているが……それらは単なる知識にとどまり……生きたものとなりかねている」のは、感情の純粹さを重視する伝統がなお生きており、「人間の本質を客観的に捉えようとする内的な必然性がわれわれのうちに熟していないからである」。いうなれば、理論に生きようとする心情におきかえたつもりでも、誠実の無私性・純粹性からのすりかえがうまく機能しないからである。しかも「心情の純粹さを求める」心理は、「良心」という考え方の風化につながる、と相良はいう(八六―八七頁、日本人の心は、人格の尊厳・良心の自由を阻害するということか?)。

だが、誠たることは容易でなく(親鸞はそれを他力に訴えた)、近代に流れこんで、西田幾多郎にまで継承され(『善の研究』)、「至誠こそ『善行為の動機』である」、善とは伝統的な誠のモラルの近代化である(九五頁)と。

筆者は、かつて江戸時代の儒学は究理を求めて不可知論に陥つたと書いた記憶があるが、相良は、ここで、「究理の排除において誠重視の傾向が押し出されてきた」(九七頁)。そして近代化は、その制度機構を「民衆が、下から誠実のモラルによって支え、生かしたところに、驚異の発展がありえた」。日本人の勤勉は、「おかれた状況に純粹にかかわることを良しとする誠実のモラルが働いている」(九八頁、なるほど融通か!!)と記す。仁斎学を批判し経世済民を説いた徂徠学も、見解が異なるとはいえ、人と人となりのかかわりについて「まこと」を説いている点は、一つの土壌から生まれた二つの思想である、と説く。

最後に、清き明き心↓正直の心↓誠の心とつながる「日本人の心情の純化の標榜は……今日において、あるいはまた国際的な場において……その限界を示すことになる」。しかし、それでも、他者とは何かと問わない、心情の

無私性・純粹性を追求することは、建て前と本音を使いわける今日、強調しすぎることはない、と第三章を結ぶ。

④ 第四章は「道理の風化」である。「理は定準なし」(荻生徂徠)の言葉は、かつて紹介したことがある。「理は、人間にとって主観的にのみ捉えうるものであって、社会生活における人々の共通のよりどころとはなりえない」(二二五頁)とは、相良の評である。そして「理」が不可知となれば、「習俗への随順においてのみ理にふれうるという思想をも生みだした」と。しかも「日本の伝統には道理の存在に対する確たる意識がない」(二二八頁)とも。それにも拘らず、今への持続(当時)が国学者によって尊重され強調されて、習俗への随順による社会体制の持続が善とされ、普遍的・客観的規範意識が否定されたのである(第五章「持続の価値」より、一四六頁)。

これでは「日本人には、時空を超える普遍的・客観的規範意識がない」ことになる(二四九頁)。丸山眞男の、歴史は「つぎつぎになりゆくいきほひ」であるという言葉を用いて、相良は「日本人にとって、変革も、『なりゆくいきほひ』としての歴史の無窮の持続への参贊、参入なのである」(一五〇頁)という。

⑤ 「日本人がどのように自らを救済し、この世に生きる姿勢を確保したかを考えると」、「『あきらめと覚悟』(第六章)において捉える」ことができる。とくに「『あきらめ』の心は……仏教や儒教や神道の理解をも着色してきた」と。

まず神話では、この世は「妣ははの国」といわれ、万葉集では、「世間よのなか」、つまり、彼岸ひがんに対する此岸しがんの世界のことであり、「うつせみ」は人間世界の意味で、ここでは「すべなし」(解決する方法がない)と捉えられている。この世はもの思いの尽きない世界であるが、「あきらめ」が生を支えとして、自らを安定させ救済している(一六〇頁)。それが、中世になると「隠遁」によって救済を願うようになる(二六一頁)。その後、「あきらめ」を思想的に展開したのは、本居宣長であり、儒仏渡来以前は「せんすべなし」と捉え、死を悲しむということ自体に心の安定がある(神道の場合)という。宣長の「あきらめ」は、自らの身をまかせること得られる心の安定であり、それは夢

幻能の、舞うことで亡魂のやすらぎをうるといふ心根のなかにも読みとれる(一七〇頁)と指摘する。

「あきらめ」は、不如意を嘆くなかで安定する心であるが、「覚悟」は不如意の嘆きのなかで断念を決意する心である。つまり、悲壮感がない仏教の悟りにくらべて、覚悟に悲壮感があるのは、「あきらめ」を決意したからで、双方にはつながりがある(一七七頁)からであるが、それが日本人になぜ可能かについては第七章・第八章へ、と。

⑥ 「死と生」(第七章) から。

死は人間の原罪ゆえにうけると解するキリスト教にくらべ、日本人に死への恐怖はない(一八六頁)。それは、おそれであるよりもやすらぎである(一八八頁)ためだと。

また、先祖の魂を迎え送る「盆」の行事を考えると、日本人の死のイメージには、魂が抜けてたり帰ってきたりするという理解があるが(遊離魂、感覺)、このような魂たまの信仰は、近世儒者の死の理解、柳田国男の祖霊の民話にも記述があり、日本人に共通の感情であろう(一九四頁、加藤周一「日本人の死生観」と)。

「生と訣別する深刻な感情も、死後の世界の親しさによって、やがて『あきらめ』られてくる可能性をもつてくる」と、相良はいう(二九七頁)。とくに信仰をもたない日本人が死に臨んで「あきらめ」大騒ぎしない理由が、ここにあるということか。織田信長の「人間五十年、下天の内をくらぶれば、夢幻の如くなり……」の巷説を憶いだす読者も多いと思う。

生の追求を近世の町人の生き方に探れば、うき(憂・浮)世となる。人生は一寸先は闇であるが、この世を去れば「やすらぎ」の世界に帰るの思いである(二〇二・二〇五頁)。いわば天地への随順である(二〇七頁)。

ところで、現実<sup>に</sup>生の営為を考える一方で、現実を越えた形而上的世界で生を考える立場がある。磯部忠正『無常』の構造に、「日本人の生き方は神中心でも人間中心でもなく、自然中心である」という。その自然とは

……『大いなる自然のいのちのリズム』とも『宇宙の大生命』ともいいかえてもよい。日本人は「現世中心のよ  
うにみえて、じつは現世軽視である」を引用し、相良は「日本人は現世の生においてすでに幽に生きているのであ  
るから、幽に帰する死について案外に淡泊だ」と評し、賛意を表する(二二二頁)。

続いて、「実存の内実の不透明さを捉えた」として思い出されるのは宿世・宿業である。<sup>すえせ</sup>宿世・<sup>すくごう</sup>宿業である。「縁の意識」<sup>りんね</sup>輪廻とい  
う感じ方は、生に関する形而上的なものであり、「形より上なるものとかかわりにおいて『あきらめ』は可能で  
あった」と、この章を結ぶ。

⑦終章は「おのずから」である。著者がいうように、この感覚は「日本文化のより根源的な契機」である。主語  
の存在に内在する力によってなることを意味する、「成る文化」の話といえ、<sup>すくごう</sup>「作る文化」(西欧)と共に思い出  
す読者もいよう。

この話は、今までに述べたことがあり、くどくなる嫌いもあるが、相良説を追ってみよう。「おのずから」は自  
然観の問題として取り上げられる場合が多いが、著者は、<sup>じ</sup>自然観と<sup>じ</sup>おのずから形而上学とを混同するなど  
いう。

「宇宙は神によって創造されたものである」というキリスト教では「つくる」論理が働いているのに対し、「この  
世界を、なりゆく世界として捉える」日本神話には「なる」論理が存在している。歴史は「おのずからなりゆく  
きおい」、「自然的生成の観念」が中核で、秩序の観念はない。「現在の勢いに即した今の『おのずから』のあり方  
が、そのあるべきあり方とされている」。

こうして、「自然観において『おのずから』が『みずから』であり、『みずから』が『おのずから』であったよう  
に、歴史観においても『おのずからなる』は『今からなる』であり、『今からなる』が『おのずからなる』であつ  
た」(二二六頁)。九鬼周造は「日本の実践体験では自然と自由とが融合相即して会得される傾向がある」(日本の

性格について」といつている、と。

「明治の西田幾多郎が、『善の研究』において、最も厳粛な内的要求に生きることを善とし、それを至誠とし、またこれを宇宙の統一作用に生きる生き方としたことが思い出される」との紹介文によれば、筆者ならずとも、自然的自由観こそ日本文化の伝統であると解さずにはいられない。習俗への随順だけが「おのずから」への随順であった(二二九―三三〇頁)とも。そして、前近代的な制度・習俗の下での自由と、近代法治主義の下での自由との違いはと考えたときに、比較法文化論が意味をもつということになる。

相良は、このあと、賀茂真淵・本居宣長の「おのずから」観を追求し、老荘の自然観との違い、安藤昌益の主体的・内的生き方と捉える「おのずから」観、親鸞の「自然法爾」を説き、最後に、本書の全体を「おのずから形而上学」とまとめ、日本人が重視する人倫(道直<sup>なほ</sup>道理<sup>ぢり</sup>など)からは、「普遍的な理法・規範を客観的に追究する姿勢は容易に生まれない」。欲望・その挫折、死、無常は、すべて「おのずから」の世界の探求、つまり無限定で不定な宇宙の「おのずからなる」運動のうちに己れを見出し、今のわれの真実のありようを問うという、形而上的な営みであるから、「『おのずから』をふまえる日本人の心の襞<sup>ひだ</sup>を、深く見つめ、そこに秘められる豊かな可能性を見出したく思っている」と結ぶ。

説の当否はさておいて、相良の説く「日本人の心」は、「法という文化」から考えると、何と遠い彼方にある心性であろうかというのが、多くの読者の抱く感想であろう。自我の融通力で処理するとして、日本人の法観念についての形相はどんな様相を示しているのか、筆者の抱く疑問も、読者と同様、そこにある。

3 感性とか心性とか、日本人特有のものとして、戦前から説かれた感覚用語に、いき<sup>いき</sup>わび<sup>わび</sup>さび<sup>さび</sup>、幽玄<sup>ゆうげん</sup>、みやび<sup>みやび</sup>などがある。近年のドライな世相においては触れられることが少なくなったが、七〇〜八〇年代にかけて関心をもたれ、現在でも、時に魅力的に語られることがあるので、感性論の出版年に従って、紹

介したいと思う。

(1) 古い例は、本稿での紹介諸著書によって何度も引用された、九鬼周造『いき』の構造(一九三〇年)である。「いき」とは畢竟わが民族に独自の『生き』かたの一つではあるまいか」と、「序」にいう。その論理的考察(①内包的構造、②外延的構造、③自然的表現、④芸術的表現)の書である。そして、「いき」の体験とその概念的認識の間には言いつくせないものがあり、「いき」の構造を客観的表現で基礎付けようとすることは間違いだとも知りつつ、それを論理的課題として追跡したのが本書である。結論を先取りして言えば、「いき」の意識は西洋文化にはない。それゆえ、「いき」の核心的意味がわが民族存在の自己開示として把握されたときに、始めて理解したことになる、と。

①まず「序説」では、類似の外国語を紹介するが、「いき」についての意識を把握し、存在形態としての「いき」を理解すれば、そこには民族的特殊性が著しい語であることがわかる、という。

そのために、内包的構造を説明し、類似の意味との違いを外延的に明かしたい、と。

第一の徴表は「異性に対する『媚態』」である。「いきな話」といえば、異性との交渉に関する話を意味し、媚態とは「なまめかしさ」「つやつばさ」「色気」を基礎にした緊張をいう。

第二の徴表は「意気」「意気地」である。「いなせ」「いきみ」「伝法」などに共通する気品で、異性に対し反抗を示す意識である。

第三の徴表は「諦め」、即ち、運命に対する執着を脱した無関心、現実に対し瀟洒とした恬淡無礙の心である。

「兎も角も『いき』のうちには運命に對する『諦め』と、『諦め』に基づく恬淡とが否み得ない事實性を示している。さうしてまた、流轉、無常を差別相の形式と見、空無、涅槃を平等相の原理とする佛教の世界觀、惡縁にむかつて諦めを説き、運命に對して靜觀を教へる宗教的人生觀が背景をなして」(二八頁)いる。そして、媚態は「い

き」の基調を、「意氣地」と『諦め』は民族的、歴史的色彩を規定している。

「要するに『いき』とは、わが国の文化を特色付けている道德的理想主義と宗教的非現実性との形相因によって、資料因たる媚態が自己の存在実現を完成したものである」(三三三頁)。それを「『垢抜して(諦)、張りのある(意氣地)、色っぽさ(媚態)』と云ふことが出来ないであらうか」と。

②次に、『いき』の外延的構造』である。それには「上品」、「派手」、「渋味」などがあるが、「上品」「派手」は「いき」「渋味」と異なり、その公共圏は、前者が人性的一般存在であり、後者は異性的特殊存在である。そして、上品は下品と、派手は地味と、いきは野暮と、渋味は甘味と対立する。

上品は媚態と交渉はなく、下品は反価値的(「いき」は有価値的)で「いき」と関係はないが、前者は有価値的であるから「いき」に連なり、上品と下品の中間とみなされる理由となる。

派手は「葉出」、地味は「根が地を味ふ」で積極的か消極的かの差であり、非価値的のものである。積極的な派手は「いき」に通ずるが、「諦め」とは相容れない。消極的な地味は、「諦め」に通ずるが、媚態をもち得ない。

渋味・甘味は、对他性において積極的か消極的かの区別があるが、異性的特殊存在の様態であり、「いき」に通ずる。つまり、甘味、「いき」、渋味は直線的関係にたつといえる。「渋いつくりの女」(荷風)の例では、甘みから「いき」を経て渋味になったということだろう。

このように考えると、「いき」は趣味として価値判断の主体および客体となることが暗示されているといえる(五七頁)。

以上のことを直六面体の形で表示して、他の趣向を示す語の内包を考えると、「さび」は上品、地味、意氣、渋味となり、「雅」は上品、地味、渋味を内包とする(六二頁)。

③『いき』の自然的表現』や如何に。これまでの、意識現象としての「いき」に対する客観的表現の形をとつ

た「いき」の考察である。

ところで、「いき」の客観的表現には、自然的表現と芸術的表現の二様がある。前者には、聴覚に関するもの言い方、例えば甲高い音よりも「さび」の加わった次高音の方が「いき」であり、視覚においては明瞭かつ多様な形、例えば表情と姿があつて、全身での表現には、*姿勢を軽く崩す*、*うすものを身に纏ふ*、*湯上り姿*があり、姿には、*姿が細つそり*がある。顔については、*細おもて*、*顔の表情には*、*流し眼*、*唇の微動のリズム*、*秋の色の頬による微笑*、そして、*薄化粧*、*略式の髪（銀杏髷、潰し島田など）*、*抜き衣紋*、*左棲（裾さばきの媚態）*、*素足*、*手を軽く反らせ曲げる手附*などの身体的表現などがある。

以上の説明には、年輩の読者なら納得するところ大であらう。

④ 「いき」の藝術的表現（第五章）について。「いき」の芸術形式には、客観的芸術（芸術の内容が具体的表象そのものに規定される場合で、絵画・彫刻・詩など）と主観的芸術（芸術の形成原理が自由に抽象的に作動する場合で、模様・建築・音楽など）がある。前者では、「いき」が具体的な形のままで芸術の内容を形成している場合である。絵画だと輪廓本位の線画で、色彩が濃厚でなく、構図が煩雑でないこと。それに対し、後者では、「いき」は自由芸術の形成原理のもと鮮やかな形で表現されてくることになる。

自由芸術として、第一に模様は、*縞*、*それも縦縞*である。横縞は縦縞にくくりを付けているとき（例・縦縞の着物に横縞の帯を用いた場合）は「いき」と感ぜられるが、垂直の平行線と水平の平行線が結合する縦横縞は「いき」とは縁遠い。また正方形の基盤縞より長方形の格子縞が「いき」であり、複雑な模様や曲線を有する模様は「いき」ではない。絵画的模様や雑多な色彩のものも同様である。

「いき」な色は、灰色・褐色・青色である。

次に建築について。「いき」な茶屋建築では、木材と竹材との対照、天井と床との対立が主であり、煩雑を避け



(円窓・半月窓は別として曲線を避ける例)、材料・色彩・採光照明は模様における色彩と同様である、と本論を終わる。

・しかし、何しろ昭和初期の話である。感性の観点からいえば明と暗の中道、「陰翳禮讃」の世界で、LED照明の現在ではどこまで理解されるのか。が、渋い色を好む若者(イタリアとの対比を考えてみよ)をみると、媚態にかかわる「イキ」というより目立たない、渋い<sup>く</sup>に生き続けているのかとも思う。<sup>く</sup>喪服美人<sup>く</sup>という慣用語があることを考えると、薄墨色の方が「イキ」に思えてくるが。

(2) 年代を追えば、大西克礼『幽玄とあわれ』(一九三九年)、同『風雅論』(一九四〇年)がある。

南はいう。「大西によれば『幽玄』とは、『露わではなく、明白ではなく、何等か内に籠ったところのある』『仄暗さ、朦朧さ、薄明』を意味する。さらに、静寂、深遠、充実相(無限に大きなものの集約・凝結)、神秘性または超自然性、という意味も出てくる。『あはれ』とは、第一に特殊心理的な哀れ、第二に一般的心理的な感動一般、第三に一般的な美意識としての優・麗・婉・艶である。また『風雅論』で、俳論に『風雅はもとさびしきもの也』とある。『さび』は『閑寂』という狭い意味ではなく、俳諧独自の美的概念であった。『さび』はまた、万古不易の自然の古さをとらえ、それによって物の本質が表れてくる。茶室は閑寂性、遊戯性、自由性という性格を持ち、特にその『反相対性』は、非合理性を好む民族的美意識の根本的な特色であるとした」。

(3) 戦後に移る。まず、とりあげるのは、望月信成『わびの藝術』(一九六七年)、数江敬一『わび』(一九七三年)である。

①望月はいう。「わび」は“wabi”の語で現在の欧米人にも広く知れわたっている日本語であるが、「わびしい」と隣りあわせの、みじめな存在の意味に解釈されている様子がある。しかし、<sup>く</sup>わび茶<sup>く</sup>では複雑で深遠な意味をもつということは広く知られている。そこで、その文化性、芸術性を歴史的に明らかにしたい(「緒言」)と。

②まず、美を追求するのはどの国民でも同じであるが、平安時代の和風美（東帯・十二單の例）、戦国時代の鎧・兜・装剣・馬具にみる美の追求をみると、いつの時代においても、合理化を犠牲にして徹底した美化に精進したところが他の比ではないことがわかる。しかも他方で、「幽玄」に理想をおき、双方を両立させた（華美と風雅の両存が矛盾しない）ところが、文化史上興味深い一面であるといえる（二章二一―二三頁）。

・矛盾撞着を意に介さない自我など西洋人には理解できないだろう！。

仏教伝来により、縁起・因縁・輪廻の思想を知り、諸行無常の考え方が広まって末法を迎える。ここで華美は、仮りもの、質素・淡泊な趣向への転換が始まる（三章）。

「応仁の大乱」は、この世の地獄絵巻を見せたので、美しいものへの憧れ、美意識の向かうところは、禪であった。仏像彫刻や仏画のすばらしさは鎌倉時代で一応終りを告げ、禪門の心外無仏（仏は心のなかに存在する）、教外別伝（仏像・仏画・經典に関心を示さない）、直指人心（自分の心のなかに仏を見出す）の教えが人々の心を捉えた。とくに宗峰妙超・関山慧玄による臨済禪の目ざましい発展は、大徳寺の創立とその活躍により「わびの芸術」に深い関係をもつようになった（四章）。

③ここから「禪の芸術」（五章）の話が始まる。第一に、祖師を尊重する。鎌倉仏教は、浄土宗・真宗をとわず、あるがままの姿をとる祖師像をつくり（空海の場合は威厳ある姿態）、それをまつる祖師堂・御影堂は伽藍の中心的地位に置く（それまでは開山堂に安置）。祖師への報恩・思慕が仏に結びつくとの考え方である。禅宗は、この考え方が顕著であり、祖師像を「頂相」と呼んで、塔頭ではこれを本尊とするところが多い。

第二に、祖師の遺品を尊重する。衣鉢、遺墨など、とくに書画幅が仏像仏画より尊く礼拝の対象として取り扱われる。そのため、禪門の徒は祖師の肖像画や彫像の製作に励むことになるが、凡てが技巧的に優れた作品となるわけではない。素人の域を脱せざるものも多く、彼らは絵具の取り扱い方も判らないから、もっぱら墨一色で一切を

表現した(なるほど!!)。水墨画は唐の時代に完成期に達し、宋の時代に大成し、わが国にも伝わっていたから、墨の濃淡だけで表現する水墨画は時代に乗ずること大であったといえる。

周文、雪舟の影響により、室町時代の水墨画壇は黄金時代を迎える。しかし、画僧の大部分はしよせん余技にはかならず、自然離れた形象表現に見とれることも多かつたに違いないと予想される。つまり、師僧の揮毫ということに価値があり、写実の如何は無視されて、画風の稚拙は問われなかった。自己流の大胆な描写法で、ときに単純化、抽象化されてデフォルメが自然に行われ、禅という宗教的悟道に徹した作品であれば、気韻の生動に匹敵せられ、時に判り難いものほど存在価値が高まることになった。この禅宗芸術の価値が「わび」精神をふるいたたせ、わび茶と一体となつて、日本文化に強い影響を与えることになる、と。

・禅画に話が及べば、心理・論理・感性とかいう観念は全く無縁になること必定。

④「わび」観念が育成され大衆化して日常生活に影響を与えたのは茶道である(わび茶というくらい)。

「茶」に関する最古の書は、陸羽『茶経』(七六〇年ごろ、三卷)、わが国の古い記録では、弘仁六年(八一五年)近江の梵釈寺で永忠が嵯峨天皇に茶を煎じて奉ったことが記されている(『日本後記』)。つまり、茶の伝来はこれより古いことになる。茶は、当初、病後や疲労快復のための薬湯として用いられた。後世、茶道とよばれるようになる茶の移入(一一九一年)は、栄西によるもので、同時に喫茶の法式も伝えられた(『喫茶養生記』一一二四年)。京都、梅尾の明恵上人が栄西から贈られた茶の栽培を始めたことは読者も承知のことと思う(この地の茶は「本茶」とよばれた)。

鎌倉時代になり書院造が登場すると、嗜好として喫茶が楽しまれたという史実は想像にかたくないであろう。

「書院の茶」は新しい喫茶の儀式を興し、銀閣の同仁斎は茶室四畳半の原型となった。能・芸・相の三阿弥の茶道史上の功績は知る人ぞ知るの例である(いわゆる「台子の茶」)。また、清巖正徹の説く「茶数寄、茶飲み、茶くら

い」の三形式は、当時の喫茶好みの人物の風雅上の区分けであり、喫茶が一般化し日常的に浸透・愛用されていたことがわかる。

いわゆる「わび茶」は、こうした日常的な喫茶儀式のなかで、応仁の乱後の混沌とした世相を通して生まれた特殊な茶の飲み方からの呼び名であった(六章)。

しかも現在、「わび茶は何びとも簡単に親しむことができる」と同時に高度な内容が常に展開される極めて特殊な文化性があるものである(九七頁)と。こうしてわび茶の発展を辿り、「わび茶」の精神に触れたい、と続ける。

まず、わび茶の発生は、禅門のあいだで娛しみのための喫茶から始まり、書院の茶から儀式の一部をかりて成立したのではないか(通説では村田珠光が始めたと伝えられている)と。以下、余談になるが……。

珠光は、一休に参禅し、三阿弥が伺候する義政に茶道をもつて仕えたので、後世には珠光が茶道の宗匠とされ、『山上宗二記』に「珠光開山」(「茶湯者の伝」とあり、また「四畳半座敷は珠光の作事也」(『南方録』)とある。四畳半は方丈(二丈四方)ともいわれ、維摩・文殊の間答が行われた部屋として知られる(現在、日本でも寺院の重要な建物の呼称として使われている)。珠光は、豪華な「書院の茶」に対する簡素な茶の湯のため、「かこいの茶」を創案し、この独立した飾りのない一室での茶は、後に「わび茶」とよばれるようになった、つまり、わび茶の萌芽と解説する(一〇四—一〇五頁)。

同時期、能楽の金春禅竹が万物みな枯れ尽きたとき風情が最もよいといい、世阿弥元清がもの淋しい冷えた能がよいというなど、不完全で不備ななかにも面白味があることを発見し、やがて、これにあこがれを持つ趣好が一般化して、日常生活にまで浸透し始めたとき、この面白味を一応「わび」と呼んだというわけである(一〇七頁)。

客を招ずるのに四畳半の小室、ここに簡素な茶道成立の糸口があるというわけで、「書院の茶」に対する「草庵の茶」が生まれ、殺伐とした下剋上の世相のもと、その気楽で静かな友愛の場が人気をよんだのである。まさに戦

国時代のオアシスであり、日常の生活様式に影響を与えたことは容易に想像しえよう(以上七章)。

いよいよ「わび茶の完成——千利休の出現」(八章)である。「室町時代中葉以降の日本文化史は茶道史を無視しては論ずることが不可能であるほど茶の役割には顕著なものがあつた」という評価に始まる。

まず、武野紹鷗。わび茶の整備と位置付ける。茶人には周知の人。四畳半の部屋に土壁・明障子を用い、素木のままの草庵式茶室とした。二本柱の台子・袋棚だいすを使用したが、書院の茶から脱し切れていない。しかし彼が、名人の条件としてあげる「唐物所持」は、今の茶人にも通用するほど、その影響は大きい。

そして周知の、利休による「わび茶」の完成である。彼が秀吉の命に従って造営した黄金の茶室と山里の数寄屋、矛盾しているようだが、前者の三畳敷と後者の二畳敷ということを考えれば、ここに「わび茶」の完成があつたと考えていい。数寄屋で使用する道具類も日常生活で使用するものから選ばれた。唐物を離れて、見すてられたものの美の発見、それが心安さを秘めた「わび」である(現在の茶道と比較してほしいと思ひ詳しくなつた)。

⑤「わびの本質」(九章)に入ろう。紹鷗は「正直に慎み深く奢らぬさまをわびといふ」と理解する(一四〇頁)。が、禅思想、とくに枯山水の影響を忘れてはならない。龍安寺、真珠庵、大仙院の例が引かれ、本来無一物式な思想からくる簡素枯淡がわびに通ずる、という。

そして「十牛図頌」(北宋・廓庵師遠)の解説に入る。一般読者には難解かも知れないが、禅に関心のある人は知る人もあると思うので、興味ある人のために。それは、

第一図絵 〓 尋牛。どうすれば牛を捕獲できるか(悟りがえられるか)を暗中摸索する。

第二図絵 〓 見跡。牛の足跡を発見、跡を追ひ捉えようとする(悟りを得べき曙光を見出す)。

第三図絵 〓 見牛。ついに牛を発見(修行の効果が現れ目的到達の確信をもつ)。

第四図絵 〓 得牛。牛を捉えたが、野性を發揮して柔順でなく綱を引き締め鞭を振う(悟りを得たと思うものの、そ

れの真否は定かではない)。

第五図絵＝牧牛。牛はようやく柔順となり引手に順う(悟道は間違ひなく完成に近い)。

第六図絵＝騎牛帰家。牛に騎つて住む家に帰る(安住の域に入り安心の境地に至る)。

第七図絵＝忘牛存人。悟りという牛が外にあると思つたことが誤りで、自らの心の中に牛があつたことに気がついた。絵は牧童が家の前でひとりいねむりをしている。

第八図絵＝人牛俱忘。悟りを開いたと思つた自分自身も忘れてしまふの意で、一切の執着を超越した「仏性独朗の境地」。白隠の「隻手の音声」の例が引かれ、絵は円相だけが描かれている。利休の精神はこれではないかという。

第九図絵＝返本還源。春は花咲き秋には紅葉し、止まることなく運行する眼の世界は、諸法の実相である。絵は花咲き水が流れる自然のままを描く。いわば「空即是色」の境地。

第十図絵＝入麝垂手。自己の完成をなしとげた上は大衆の救済こそ重要であり、それに余念がないことを示す。絵は布袋和尚が子供と戯れているところを描いたものが多い(わが国では狩野探幽、富岡鉄斎らの作品がある)。

ここで「色即是空、空即是色」が解説される。

⑥次に「わび」と「さび」は同じ言葉かの解説がある(「さび」については後述の著書がある)。

望月曰く、「鏑」には三種の解釈、即ち、一に「物のすさびたる意」、二は「古びて趣致のあること」、三は「金属性の酸化したものである、何れにも「わび」との共通点があるように思えるが、『言海』によれば「荒」(殺風景の意)、「宿」(年を経て古びたこと)、「鏑」の三種がある。「茶道などという閑寂」は後者である(一六三頁)と。著者の意見は、「さび」は「わび」の一部を示すもので、「わび」は「さび」よりもさらに深い意味をもつと解する、という。「わび」の美は幽玄であり「崇高」でなければならぬ、茶の湯の本意は、茶を喫するだけにあり、

仏心の露出するところにある、と。遁世者や世捨人然らず、優雅で静閑な気持を養うために清寂を貴ぶものにはかならない(千家三代宗巨元伯の言)。

⑦「わびの芸術」では、茶の湯芸術の花生、茶碗、水指、茶室、茶杓についての長い説明が続く。

わびの芸術による美の発見は、世界に誇れる大発見である、と。

本書の締め括りは、「わびの究竟致」。有名な、利休の「一輪の朝顔」の話こそ、わびの究竟致を物語り、欧州諸芸術が写実表現に傾倒してきたことに比べると、わび茶の奥意は「無の美」である。詩歌の「わび」は俳句にあり、という研究者もいうように、「有情非情互に寓し合い、こころをば大無に所し、理を去り玄をもとめ、人の教戒にか、はらざるにあらず」(芭蕉葉ぶね)とは、俳諧のみならず、諸芸術に通用する真善美一致の境地の考え方である、と結ぶ(二一四―二一五頁)。

「結言」にいう。「禪の考え方を十分に検討し、その修行を徹底して身につけないと『わび』の真の本質は了解できないものであるらしい」と。

・わびの心理といえはおかしい。わびの感性でも不適當。やはりわびの心である。そうなら、「わび」は日本人の心に関する個性(簡素でもの静かな趣)である。「苦屋の住まい」などという。わびの心が日本人の生活感情のなかに浸透していることの証しでもある。「わび」が茶人にしか理解できないなんてウソであることは明瞭。著者も、建築、装飾、絵画、文学、能、俳諧から日常生活にまでわびの心が込み込んでいるという。その本源を「禪」に求めているが、庶民が「禪」の「わび」の真髓を理解しているとは到底思えない。本著がその解釈の一つであることは間違いないが、その全容となると、筆者も巧く説明できないことは確かである。

ただ法文化との関連から考えて、「無の美」こそ「わび」の究竟致といわれれば、西欧の法観念とは無関係、いや、その非合理性からみて対立観念といわざるをえない。わびの心で法観念をどう理解するのか、読者に訊いてみたい

ところである。そこで、「わび」を論じたもう一冊の著書を見てみたいと思う。

(4) 数江敬一『わび——侘茶の系譜』(一九七三年)

副題に明らかかなように、この著も茶道史の話である。

①そこで前著との違いを意識して、「はじめに」にまず注目しよう。

わび、やさびの美意識は、色彩でいえば、鮮やかな原色とは縁がなく、冬枯れの風土の色である、と。また、枯淡、閑寂という言葉におきかえても、わびの語感からは縁遠い。だから「わび茶」といわれても、「その内容の的確にいいあらわすことは、まず絶対に不可能だ」(一〇頁)ということになる。しかし、わび茶の美的理念についていえば、造型にかかわる言葉(同様に「さび」は俳句などの文芸的精神を言い表す)として使われているにちがいない、と。

②まず書院茶から。同朋衆、能阿弥、書院座敷の飾りの話に始まり、唐絵、院体画、水墨画、花入れ、天目茶碗と続き、座敷中心に総合される書院茶の観想的性格が語られる。そして、そこから生まれた「わび」という東山文化の特殊性が、王朝時代の「わぶぶ」(思い煩う、悲観して日を送る)という消極的意味(現代でも侘言、侘び住まいなどと使われている)から、侘び住まいに風流を感じる(謡曲『松風』の「わざとも侘びてこそ住むべけれ」というふう)に、風雅をあらわす積極的な意味に変化する経過が、例示をもって説かれている。

こうして、「心細く、もの哀しく、うらびれた心境をあらわす」王朝時代の「わび」は、中世末期になると、乏しい状態になんらかの意味を見出そうとした(人生観における価値転換)。そして、室町時代になって、対象そのものの価値を見きわめようとする観想的立場が、そこに人生の生きがいを見出したのである(読者には「自<sup>オ</sup>からの文化」を想起してほしい)。

③話は、東山文化の建築について(鳳凰堂と銀閣の比較)、庭園について、絵画・文学・芸能について、自然観照



の精神性が語られる。応仁の乱を経験した彼らは、「運命に対する一切の抵抗を投げすてて、諦めの生活にささやかな心のよりどころを求めようという誘いに惹かれていった」からである(四八頁)と。

「わび」は、まさに「枯淡閑寂の境地に息ぬきの場を求めようとする隠者的な性格をもつもの」であったと評する。この後は、いわゆる茶道史と「茶の湯におけるモラルと美」(終章)に入る。

前述したように、わび茶は珠光流の茶に始まる。「道具一種サヘアレバ侘数奇スルガ專一也」(『山上宗二記』)とある。「わびの美」とは「満たされない不足の状態にかえって積極的な意義をみいだし、そこに情趣を感じ」とることである。つまり、「歴史的・風土的な制約のもとに生まれた、きわめて特殊な性格をもつ美意識であった」(一七九頁)。対して、利休のわび茶は「わびの美」を統一的につくり出した点にある、と。例えば、唐物と和物の取り合わせによる枯淡に通ずる調和(晩年には和物の使用が著しくふえたという)であり、さらに、不足の状態に感性の快さのみ、そこに積極的意義を認めるといふ否定の契機を含む心となり、そして無限定の多様さをみる想像性が「わびの美」を生むという。

次いで織部の芸術観を説く。

④茶の湯におけるモラル、それは『山上宗二記』のいう一期一会と独座觀念(二期一会の茶会のあと亭主が独り茶を点てて喫むこと)である。人との出会いの尊さ、而今に生きるすすめ(道元)である。孤独な人間存在の根源、それを突き抜けてこそ直心じきしんの交わりも可能になるといふ。

それにしても、茶の湯になんと道徳的訓えの多いこと。身の処し方、対人関係にいかにか心をくだくかなどなど。「茶湯ハ禪宗ヨリ出タルニ依テ、僧ノ行ヲ專ニスル也……」(『山上宗二記』「茶湯者覚悟十体」)。そうはいいながら、茶の湯道具の美に惹かれるとはなにごとか。数江曰く「美の小宇宙を創ることに協同する」(二三九頁)からである、と。

西欧芸術では作品は作品として独立しているが、茶の湯そのものは芸術作品といえず、亭主と客とのかわり合いのなかにつくられる美の世界、心と心の交流という精神世界（制作者と鑑賞者の心が響き合う連歌の影響もある！）、そこに、茶の美、「わび」という主観的な無限定の美、それも修行に通ずるようなおのれの心の追求と直心の交わりを求める芸術的表現がある、と結ぶ。

・美の追求について主観的で無限定な精神を強調する茶の湯のモラルは、主客同化のつきつめたかわりのなかで極めて自主的・自律的な心を求める芸術である。しかしながら、このような精妙な芸術意識に論理的法意識はどう係わるのか。

(5) 「さび」は「わび」とどう違うのか。改めて、復本一郎『さび——俊成より芭蕉への展開』（一九八三年）を取り上げる。副題から考えて論点が前著と異なること一目瞭然であり、本書での理解を辿ってみよう。

「はしがき」が紹介する、山口諭助『美の日本的完成』（一九四二年）によれば、さびとは「我執を禪脱して一切とつながる大き静けさの姿」を意味するという（南一八〇頁）。復本によれば「さび」と言えば「芭蕉がすぐに思ひ浮かぶ」が、俳諧固有の美ではなく、和歌、連歌、茶にも求められた美で、中世から近世になっても歴史的に求められた観念であり、本質としての「さび」と、変質としての「さび」の二部がある、と。

① 「さび」についての必須の資料は、『去来抄』（一七〇二年、去来五二歳の著で、師芭蕉は八年前に逝去）であり、芭蕉によって完成された美だとされている。が、『万葉集』に「さびしい」の意で使われた歌があり、藤原俊成には「さび」に美を託した歌がある。そして西行、慈円、心敬・宗祇も「さび」の形象化に成功している。

句の「さび」には、去来（しほり）あはれの情にかかわる美、心敬など芭蕉の門人が、それに関心をよせており、「さびしさ」を「さび」の要素と考えている（二三頁）。

次いで、「さび」の発見者俊成の話に移る。『住吉社歌合』（一一七〇年、俊成五七歳）が、「さび」の評語を始め

て用いた例だと。「すがた、言葉いひしりて、さびてこそ見え侍れ」の評語であり、表現からにじみ出る余情の美しさを指している言葉だという(三三三頁)。また、かぎりない「あはれ」の情、あるいは「幽玄」とも(四一頁・四二頁)。

西行の「さび」は、てんめんとした「さびしさ」の情趣であり、心敬は、無常を観ずる余情の心(艶)という胸の内(?)をいうと説く(五七頁)。そして連歌の「さび」、例えば、宗祇の「さび」は、心敬の心に比べ、形象化の傾向が強い、と。

②次に、『わび』と『さび』(五章)。

わび茶というのが「さび茶」といわない理由から、「さび」を説く。まずわび茶について、寂庵宗沢『禪茶録』(一八二八年)を紹介。「『わび』とは『物足らずして一切我意に任せず蹉跎する(衰える)ということ』。『正直に慎しみ深くおごらぬさまを侘と云ふ』(『紹鷗侘びの文』)。「不自由なるも不自由なりと思ふ念を生ぜず、不足も不足の念を起さず、不調も不調の念を抱かぬ」境地を獲得するのが「わび」である(九四頁)。また、「『わび』にとって、一番大切なことは、『ありのまま』『自然』ということだ」(九七頁)。

こうして、「わび」の用例を追うと、「茶の美というよりも、もっと根本的な、茶における規範としての位置を占めていたことがわかる……生活そのものを『わび』とすることによって、はじめて、心の『わび』を獲得することができた」(九九頁)と(すでに聞いた話だと読者は思うはず)。

これに対して、茶の「さび」は、「わび」の中に収斂されている。「連歌は枯かじけて寒かれと云う。茶の湯の果ても其の如く成りたき」(『山上宗二記』)。著者は「茶における『さび』は、ある特定の対象の性質を示すのに使った言葉のよう」で、「対象に密着して言う言葉として理解してよい」(一〇三頁)という。

自然のさび(「さびたる」という)はいいが、人為的なさび(さびめかした=さばしたる)は悪し(片桐石州)。また

「求てさびたるは、却てさびならざる也」(一〇五頁、五世藪内紹智『源流茶話』)と。

そして、「さび」は「結構」あるいは「富貴」との『取合』によって、より『さび』の美が明らかになると考えられていた(一〇七頁)。「取合」の要は「其時々ノ機変コソ肝要ナレ」(『茶事秘録』)と。

③説心素隠『三昧詩鈔』による、景趣の「さび」と境致の「さび」について。そこには「さび」の用例が三四例あるが、旅の孤独を通して体験する心情、草庵における友なき孤独という境致としての「さび」、および自然現象としての荒涼たる「さび」(景趣の「さび」)など、即ち、内なる「境致」としての「さび」と、外なる「景趣」の「さび」が示されている。

芭蕉後の俳句の「さび」について、夜が明けて光を弱める月の「さび」(許六、老いの死を迎える「さびしさ」(許六、去来、支考、其角)、蕪村、涼袋、也有など、芭蕉の「さび」の享受者たちの句が解説され、幽玄の視座からみた「さび」が最後に語られる。

「さび」と「幽玄」のかかわりを指摘したのは、許六である。許六編『本朝文選』に「幽玄の細み」とあり、余情の意という。幽深玄遠(『集義和書』一六七六年)のことである。

・自然のままとはいいながら、なんと自我の確かなことか。また「わび茶」にはきつい規範が整えられている。その形相がどうであれ、茶道の根源には、強い自我の存在が予想されていると思う。法文化論からみれば、まこと「部分社会あるところ法あり」といえる。

(6) 幽玄の語が出たところで、草薙正夫『幽玄美の美学』をみておこう。

①ところで、その前史に大西克礼『幽玄とあはれ』(一九三九年)がある。「大西によれば、『幽玄』とは、『露わではなく、明白ではなく、何等か内に籠ったところのある……仄暗さ、朦朧さ、薄明』を意味する。さらに、静寂、深遠、充実相(無限に大きなものの集約・凝結)、神秘性または超自然性という意味も出てくる。『あはれ』と

は、第一に特殊の心理的な哀れ、第二に一般的心理的な感動一般、第三に一般的な美意識としての優・麗・婉・艶である」と。

また同『風雅論』(一九四〇年)では、「『さび』は『閑寂』という狭い意味ではなく、俳諧独自の美的観念で……万古不易の自然の古さをとらえ、それによって物の本質が表れてくる」(何れも南一八一頁)とある。

②さて、戦後の草薙著には、これに対して大きな野心が含まれている。

「序」に曰く、これまで「一般に日本には、厳密な意味で哲学といわれるものがなかった」。が、兼好、世阿弥、利休、宣長、芭蕉の芸術思想を中心として、実存哲学の立場からこれを取りあげ、日・欧両者が根底的な立場において共通の場にあることを論じたい、という。

まず「実存的思想家としての兼好」(第一章)から。

兼好の出家は自由人としての生活への憧れにあった。清少納言の「つれづれ」が環境上のそれであったのに対し、兼好の場合は、求道・思想としてのそれ、つまり「純粹に思索する思想家の自由を意味する言葉」であった(一四頁)と。

老荘の虚無主義と儒教の現実主義、仏教の超越的理想主義を教養的要素としてもつ彼の場合、それらが統一なく矛盾しながら並存していたことは想像にかたくない。また無常の思想が根本にあったにせよ、特定の宗門に属する説教僧ではなく自由な仏徒であった。彼が何れに固執したわけでもなく、弁証法的統一を試みたわけでもないから、そこに論理的矛盾が存在するのは(文化の重層性)、むしろ日本の知性人の実存的生活態度の証しでもあるであろう。

次いで、兼好の無常観哲学、即ち、有限的無常観と無限的無常観、相対的無常観と絶対的無常観の区別の実存的根拠を論ずる。

生の価値は生の無常による（財・位官・学識を頼むものは愚か）。存在はすべて有 limits・相対的であり、それが人間存在について捉えられたときは実存的なきびしさをもち。兼好の場合が、そうだという（三三三頁）。それは実存哲学における「限界状況」と「挫折」の問題である。「兼好の文学は、かれ自身によって書かれた、存在そのものの実存的な暗号文字であつて、まさに『賢者の文学』の名に値する」（四八頁）と。

こうして、兼好の「実存的無常観の立場では、あらゆる存在が肯定の眼をもつてみられること」になり、「もののあはれ」という美意識あるいは美的価値として具体的芸術的表現を獲得する。いいかえれば、「『もののあはれ』は、実存的な限界状況や『究極的な挫折』の意識から生まれた実存的な美意識なのである」（四九―五〇頁）。それは近代西洋美学における心理学的な純粹美意識とは区別されるが、兼好がしばしば説く「無関心性」の美意識は純粹美意識の要素でもある。

「もののあはれ」の美意識は、時間的な流動における美の意識であつて、特定の対象に固定されることはなく、四季それぞれのうちに美を見出し、全体を対象として生死の無常相を捉えている。例えば、雪舟の『山水長巻』、大観の『生々流転』など。事物の移り変わりにおいて「もののあはれ」の美が捉えられていることから、幽玄とか、余情などの美的範疇において、「未完成の美」とか「抽象性」とか「簡素美」などという日本芸術の諸規定が生じる（五五頁）、といえる。

無常観では、すべてが生々流転するから完成というものはなく、そこに「未完成の美」が生じ「官能より心へ、趣味から哲想へのうつりである」（富倉徳次郎の言）といえる。芸術の未完成性が超越的なものと考えれば、余情こそ、日本的芸術意志による訴えといえるのではないか（五八頁）と。

③ 兼好に関する第一章に続き、「日本芸術の理念」（第二章）に入る。

世阿弥の能楽論の中心概念「幽玄」は、俊成に始まり、定家に受けつがれて中世歌論の主題となったことは、す

で述べたと思う。「幽玄」概念のもつ実存哲学的内容に注目すると、非実存的な西洋美学に対するその独自性に注目する必要がある(西尾実『中世的なものとその展開』)。幽玄美論を比較美学の対象にするのは、このためである。

西洋の伝統的芸術思想には、第一に「人生のための芸術」、第二に「芸術のための芸術」(美意識の普遍妥当的な法則性の探求≡芸術の純粹観照性)、第三に「理想としての芸術」(理念の直観的表現として捉える≡芸術哲学)の型がある(芸術の効用性・純粹美的性格・精神的意義)が、型にはそれぞれに独自の意義があり、一つを絶対化することはできない。芸術は、存在が美意識を通じて象徴的に顕現するという意味で、「美的実存」と捉えねばならない。いいかえると、一方で、芸術は感覚や日常的効用に仕えるものではなく、存在の真理にかかわるものであり、他方で、芸術家は自由な自己存在としての実存である(芸術作品と芸術家の実存との不可分離性)。

これに対し、幽玄という言葉は、世阿弥の「絶言語、不二妙体」という超越的存在を表現しており、そのため、客観主義的合理主義的な「哲学」が生まれず、実存的な弁証法的思惟が發展したというわけである。そして、現在、奥深い、奥ゆかしいという日常用語として使用されているのは、中村元という日本人の現実主義的国民性からである(七一頁)と。

ともかく、日本の現実主義は超越的存在を抽象的形象ではなく、具象的な「自然」の形象において、しかも内在的に捉えようとするから、「自然」が超越的存在を示す象徴となり、無意識的な幽玄的な存在となる。つまりは、日本人の自然愛は形而上学的性格をもっている(七二頁)。

④話は「自然」ととんで、日本人固有の美意識は「優美」である。気候・風土が温和で、四季の移り変わりが規則正しく、景観がおだやかなことは、自然に対する親和感から愛情を育み、生活との結びつきを不可分とし、あらゆる文化形態を特徴づけて、そこに「優美」(きびしさ)に対する)という美的観念を見出した。まさしく自然美

は美の原型である。

こうして、早くから風景画が生まれ（筆者・日本美術の主流が心情的風景画にあることに留意）、幽玄体を本質とする歌の多くが自然を詠じ、神は自然のなかに内在すると感じた。「従って自然美を歌うことは、自然の模倣作用ではなくて、『幽玄の境に入る』こと、換言すると存在の根源へ帰ること、神を称えること、を意味する」（七四頁）。それは自然、即ち自我の根源へ帰る「感情帰入作用」（感情移入作用ではなく）というべきであり、「日本人にとって自然は、幽玄としての形而上学的知と優美としての美的感情の根源であるということが、芸術思想において統一されていると云ってよいだろう」（七五頁、繊細で余情ある融通の自我による「自然と自我の一体性」と云ってよいのか?）。

しかし、優美は幽玄の美的内容ではなく、幽玄は美の深さ・高さを示す語で美的内容を示す言葉ではない。仏教思想が背景にある幽玄は優美に対する制約を意味しており、その過程の歴史が、わが国中世の歌論史でもある。つまり、優美と幽玄が史的過程で総合統一されたところに生まれたのが「幽玄美」という美的理念なのである（七七頁）。

では、幽玄が優美と結びついたのは何故か（?）。答えは日本風景の「奥深さ」、即ち幽玄感が固有の優美に結びついて、「奥深い優美」・幽玄美が生まれたと、著者はいう。そして三つの美的類型、即ち、(一)純粋な「幽玄美」、(二)幽玄の稀薄な（感覚的美感の）幽玄美、(三)優美の稀薄な（抽象的・哲学的な幽玄の）幽玄美を提示し、それは芸術の様式や価値に係わる規準になる（七九頁、なるほど!!）と。

幽玄を芸術の評語として用いたのは、壬生忠岑（『和歌体十種』）で、単に「深さ」を意味したにすぎなかった。それが優美と結びついて「幽玄美」となったのは、二つの途、即ち、鴨長明の「余情」の方向において（後述）、そして、定家の「有心体」の方向においてである（八二頁）。定家の場合は、幽玄と心（美的情趣）は一応区別され



ながらも美的内容を有したものでなければならぬと解して、幽玄美の実体をつかみとっている。

あれこれ考えると、中世の芸術思想は、形而上的「幽玄」と純粹感覺的「優美」を両極とし、その中間にあつて両者が結合統一された「幽玄美」という理念として捉えられたといえる。とすれば、「抽象的な幽玄への方向は、非芸術化への道であり、純粹感覺的な優美への方向は、芸術の低俗化、頹廢への道である。従つて優美を欠く幽玄も、幽玄を欠く優美も、ともに本来の芸術たりえない」という、中世日本の芸術評価の規準が生まれることになろう。と同時に、鴨長明の「余情美」や、忠岑の「高情念」としての、あるいは心敬の「ひえたるさび」という「きびしさの美」などの、中世独特の美的範疇が生まれたのである(八五頁)。

こうして、美の本質に「深さ」が規定され、「芸術が単に快・不快の感情に関わるものではなく、何らかの意味で、存在者の真理あるいは超越的存在に関わるものである」という見解にたったことで、現代実存主義哲学における芸術の本質的意義と同様に捉えられたことになる(それも中世初期において)のは注目に値しよう(八六頁)。

・人間を主体的に捉えて自由と責任を強調する実存主義になぞらえられたとは驚き(一)。「心」の態様を「感性」の哲学として考えるという問題提起である。

ところで、幽玄における「心の深さ」とは何か。久松潜一は、定家の「心」を注して、感動の深さのみならず知性(知的なほたらき)の深さも加わっている(八九頁)という。これこそ実存的な知である。そして、この芸術的主体性の実存的意義は、世阿弥によつて明確に捉えられるようになった(八九頁)。言い換えれば、庶民的狂言が高度な能芸術になったのは、この幽玄美(深さの美≡きびしさの美)という知性的美によつてである。

著者は次のようにまとめる。「私は中世において確立された日本芸術の理念を、『幽玄美』として規定し、さらにそれを『深さの美』『知性的な美』『きびしさの美』などという、対立概念——一般的にいえば、知的な精神的要素と純粹な感覺的要素の対立概念——の弁証法的な統一理念として捉えた」。それが世阿弥の能楽論である(九二

頁)。西洋の芸術が、クンストまたはアートといわれ、「技術」(筆者・理論的)の意味に使われてきたのに対し、日本では「芸道」という言葉で、西洋と異なる特殊な意味をもって強調されてきた点に芸術観の大きな違いがあるといえる(この点は芸術一般についていえると筆者も考えている・後述)。この「道」とは、インド論理学が発展させた仏教的弁証法であり、徹底的な否定の過程であって、存在・非存在は止揚された空の思想に他ならない(九七頁)と。このような日本独自の芸術理念は「きびしさ」(豪毅マウ)と優美(柔か味マウ)との調和である(一〇四頁)。

⑤さて、幽玄美のもう一つの途、鴨長明の「余情」についてである。

「余情美」は幽玄美の無限性から生まれる。従って、自然の心に触れた心情の表現は余情に託されざるをえないと考えたのが忠岑の余情の意味である。対して、余情と幽玄を同一視した最初の人は、鴨長明で、幽玄と余情を同一視し、和歌の本質が余情に存することを強調した。つまり、幽玄美なくして余情美はありえないという。

しかし、余情美即幽玄美と解するなら、余情美は日本芸術独自の性格になる。なぜなら、双方が同一なのは、芸術存在の形式についていわれるのであって、その内実についていっているわけではなく、美的感情に深さをもたらすものとしていっているにすぎないからである。つまり、余情は芸術一般の特質にすぎないのであって、幽玄美の未完成性と関連しているというだけのことである。従って、未完成性としての余情は、現実の超越的表現を意図する芸術意思がとる「訴え」としての表現様式の一つであるということになり、「未完性の美」あるいは「簡素美」という美的範疇を形成する日本的性格の芸術といえる(一一一頁)と、著者はいう。

このような芸術美を「無常観」の立場で強調したのは、吉田兼好である。

そして、世阿弥にみる未完成の美意識は「無心の能」として幽玄美能の理想形態にまで発展したという。彼のいう「心」は事物の本質を捉え感得する心であって、作者と鑑賞者間にあるのは美意識ではなく「実存的交わり」であり、そこに芸術の成就がみられるという意味である。余情はこの美術的実存の交わりにおいて成立するわが国独

自の美意識であると、第二章を結ぶ。

次いで第三章「余情の論理」である。すでに述べたように、中世日本芸術は仏教的に形而上学的性格のもので、美的実存と超越的・形而上学的存在の対決が行われた舞台であった。歌道・美術・音楽など。幽玄と余情が芸術作品の本質的価値と見做され、それが超越的存在(日本の場合自然)とかわることで芸術が成立すると考えられた。そこで幽玄美を理念とする芸術作品の場合、余情は未完成の性格をもつとされ、芸術家が超越的存在と関わる創造活動を営むときは、作品は未完成であり余情は芸術家の訴えとしての表現形式であるということになる。結局、中世以来の伝統的日本芸術は、無常観を余情として成立していると特色づけられる(二二七頁)という。そこで、ヨーロッパで日本芸術の未完成さが注目されるときは、その未完成さこそが芸術形式の本質的完成として意図されたものとされ、そこに余情の観念の存在が考えられているということになる。

・「未完成こそ本来の芸術作品の本質である」(ガントナー『ロダンとミケランジェロ』という外国人もいる(一三三頁))。未完成の完成は洋の東西芸術をとわず芸術一般についていえることかも知れない。しかし不完全な完成といえは、筆者は前述した「問の文化」を想い、そこに日本文化の個性を見出す。未完成性に積極的意義を自覚的に捉える「余情」もそう、完成は鑑賞者に委ねられているのである。著者が「未完成即完成、完成即未完成」の思想として捉えているのは、けだし至言である。

⑥以後、利休のわび(第四章)、芭蕉のさび(第五章)、「もののあはれ」(第六章)と続く。

まず簡単に「わび」から。「わび」は茶道・俳諧の根本精神であると始まる。そして、ヨーロッパ美学で美的実存の主体性をもつばら抽象的な美意識一般として捉えられるのに対して、「わび」という美的概念は極めて実存的な意義をもっており、実存的美学の性格や本質を探ることで、「わび」を芸術哲学的に基礎づけることができるはず、と問題提起する(一四九頁)。

まず、この「わび」の問題点から。「わび」はもともと純粋な美的概念ではなくして、むしろ人間の実存的な生き方を規定する一層根源的な実存哲学的な概念である。「わび」は……悟りの彼岸に到達するための条件である」（二五〇頁）と（筆者も賛成、しかし実存哲学では、悟りを知ることは不可能である。「わび」には仏教、とくに禅宗の悟りを条件とした意味があり、茶禅一味という言葉を知っている人もあるはず。こうして、「わび」の根本には日本文化の本質を理解する鍵があるということになる）。

ところで、仏教における「無常観」には、実存哲学における「人間の能力によってはいかんともし難い状況が存在する」という、限界状況と共通する点がある。従って、「わび茶」における『わびること』は実存哲学的意義でいわれる『実存すること』と同じ意味をもつものといわねばならないだろう」（二五四頁）と。ただし、実存哲学では超越的存在を対象的に認識することは不可能であるから、超越者が存在するという認識だけに限定して、それが限界状況を超出すると措定することによってのみ禅の悟りが理解されると考えている。そこで、禅の悟りが実存的な超越と係わりをもつとすれば、「わび」に実存的超越の意味を見出すことは不可能ではない、ということになる。

「わび」は、このように限界状況の意識であり、それを克服し超越することに、その本義がある（一六五頁）。このように茶道の精神文化的価値が高まったのは、「わび茶」が「佗数奇」＝佗茶＋数奇茶の数奇という趣味的要素が禅的要素に代わったためである。

さて、紹鷗の「和敬清寂」（の交わり）、「直心の交わり」（『南方録』）は、実存哲学における「実存的交わり」（神を媒介とする人間の交わり）の精神とふれ合う（一六六頁）という。「実存とは自己自身に関わり、そのことによって超越者に関わることである」（キェルケゴール）から。

わび茶の交わりが実存的交わりと関係する一例をあげると、「珠光以後高僧の墨蹟を茶室に掛けることが、わび

茶の習わしとなっているが、……高僧の墨蹟が頂相画の意味をもつかぎり」、それは「仏を媒介とする交わり、すなわち実存的交わりを象徴的に示すものであるといえるだろう」(一六八頁)。「点茶は全く禅法にして、自性を了解するの工夫」(『禪茶録』)であり、「一期一会」は絶対的交わりである。また、実存的交わりも自己を実存的に実現してゆく過程である。つまり、一期一会と実存的交わりとは同意義であるといつてよからう(一七一頁)と。

こう考えると、「わび」はどこまでも実存哲学的概念であつて、美的概念ではない。しかし、わび茶が茶室・露地・茶道具・掛軸などの芸術と深い関係をもつかぎり美的感覚が働かざるをえないのは当然であり、従つて茶道の芸術性は「わび」と美意識(優美)によつて成立するといわざるをえない。この芸術精神こそ幽玄美なのであるから、逆にいえば、幽玄美とは優美が「わび」によつて制約されるということになる(一七三頁)。二畳の待庵(山崎妙喜庵)の簡素な様式、即ち室床(三方の壁と天井も土塗り仕上げ)、隅柱の塗隠しは、この茶室のもつ酷しさと深さと柔らか味を調和し、「わび」と優美の統一をつくりだしている典型例である。そして、その独特な芸術美が、芭蕉の文学において形成されたものが「さび」である。

・実存哲学における限界状況と茶禅一味という悟りの共通性について著者はこのように語る。が、前者は神に対する自我中心、後者は自我のなかの仏性中心ということを考えれば、前者は他者への問いかけに対する実存であり、後者は自らに問いかける実存という違いがあると筆者には思える。美について同様に考えれば、美的感性によつて美を客観視しているのが前者であり、対して、自己の美的感性にどっぷり浸っているのが後者であると考えられるが。

⑦ 「限界状況における文学——芭蕉における『さび』」(第五章)に入る。まず「わび」と「さび」の違いについて、前者は「実存的態度や気分を示すところの哲学的概念に属する」のに対し、「さび」は、語源的に「淋しい」という主観的感情を表す言葉であるが、文学においては「普遍的に客観的な美的概念として、特殊な意味で用いられた」という。「すなわち純粹な美意識が、『わび』によつて制約されて、芸術の理念となつたものが、蕉風俳諧が

理想とする『さび』なのである。そして実存的な生の態度として、『わび』を徹底的に実践することによって、この『さび』の美的理念を確立した人が芭蕉に他ならない(一八〇頁)と。

「わび」の実践形態は、芭蕉の場合、旅である。「芭蕉は明確な意識をもって、おのれの実存を旅にかけた(一八三頁)。「この道や行く人なしに秋の暮」というとき、旅は徹底的な「わび」の実践であり、「実存すること」の意義の獲得、つまり「限界状況」の意識に他ならない(二八四―一八六頁)。草薙は『幻住庵記』を読んでいう、「芭蕉は世俗的なものを一切断念したばかりでなく、仏道における救いをも断念し、そのうえ俳諧そのものさえ放棄しようと思ったのである……このような徹底的な放下によってかれが限界状況を『わび』として経験したこと、そしてそれによって最後に残されたものが、芭蕉独自の風雅(俳諧)の道であった(二八八頁)と。「限界状況における文学」、これが草薙の芭蕉に対する視点である。

かくて、「芭蕉に残された生の唯一の意識は……『人間であること』以外の何ものでもない(一九一頁)。つまり、芭蕉には『実の人間存在』の在り方を積極的に追求しようという意図がみられる。「真の人間の在り方を……単なるしかし純粹に人間らしい人間と解したい。このような人間観が、芭蕉の実存と詩の底に流れているヒューマニズムの根底をなしている」。「限界状況に出会い、それを越え出ようとするところの可能的実存としての人間の在り方を意味する(一九二―一九三頁)と。

また、芭蕉の考える「人間らしい人間は『造化に従い、造化に帰る』ことを根本課題とするのであって、超越的存在たる造化は、造る自然でもあり造られた自然でもある実体的存在といえるから、芭蕉の実存的な究極課題は、形而上学的性格をもつ、つまり「虚無的さびしさ」の「わび」と、形而上学的な「深さ」「安らかさ」の感情によって、芭蕉文学の内的構造が形成されている(一九四頁)と。

⑧ 芭蕉は、「わび」の徹底の実践、即ち限界状況を経験することで物の真実がわかる、という。晩年、「軽み」を

強調したのは、「重み」を通り抜けて到達しうる経験であり、限界状況を越えて造化に帰るといふ、実存の絶対的意識によって聴くことのできる超越者の言葉としてであった(二〇〇頁)。

ヤスパースは超越者の言葉について、超越者の秘密の言葉(形而上的言葉)、伝達可能な芸術としての言葉(美的実存)、哲学としての言葉の三種をわけける。そして、芭蕉の俳諧が代表する日本中世の芸術様式は、いうまでもなく第二の、それも象徴されるものの客観化ではなく、それ自体が自己固有の意味をもつ象徴主義、いいかえれば、東洋哲学でいう「空」であり、それは美意識によって美的に純化されているから、宗教・哲学のそれとは異なる。なぜなら、実存的芸術は、超越的存在(造化・自然)の意識と純粋美意識(優美)による弁証法的統一の理念としての「幽玄美」に導かれているからである(二〇〇―二〇二頁)。

先に、芭蕉の文学を「限界状況における文学」と特色づけたのは、実存的な「深さ」の美、「きびしさ」の美が、「絶望や不安の限界状況において、永遠的なものとの瞬間的な触れあいからのみ生まれた独特の詩情を意味するからである」(二〇三頁)。一言でいえば、「さび」とは美的感情が表現されたときの実存的美的理念である、あるいは、「実存的態度をもって物に応ずることによって自ら生まれた『心の色』なのである」(二〇四頁)と。

芭蕉の句が永い年月にわたって多くの人に愛誦されてきたのは、一切を放下した後においても、おのずから生まれた「なる句」(「する句」でなく)であつて、それが日本人の自然観・宗教的感情におけるおのずからの精神的風土に見合うからである(二〇六頁)という。

人間の生活態度には二つの型、即ち、目的を達成することに人生の意義を認める客観的なそれと、ただ生きるために生きるという主観的なそれとがある。ゲーテの生活の型は主観的生活と客観的生活との融合型で、そこに偉大さがある。それに対し、芭蕉の場合は主観的な生活態度といえるが、その反面、俳諧を芸術的文学作品に高めたことによつて偉大な客観的生を生んだのであつて、ゲーテに比することは不当とはいえない(二〇七―二〇九頁)と

いう。

この章の最後に、草薙はいう。「世阿弥の能と珠光から利休に至るわび茶と芭蕉の『さび』の文学に共通する弁証法的な内面構造が、日本中世の美的理念である『幽玄美』の伝統に連らなるものであることを知る事ができる」(二二〇頁)。

⑨ ようやく、本書の最終章に届いた。「もののあはれ」という語について、それが「特定の美的内容をもつ美的範疇であるのか、それとも……普遍的な美的理念を示す言葉であるのか」、これまでの歌論・芸術論で美学的反省のなかったこの問題について検討したいというのである。

「もののあはれ」の美的意義を初めて論じたのは、本居宣長『源氏物語玉の小櫛』であり、その考察から始まる。宣長の「もののあはれ」は「特定の客観的な美的内容を現わすものでなくて、単に深い感動という意味しかもっていないかったということは明らかである」。「『あはれ』は……普遍的な美的理念であり……美意識のア・プリアリな形式的原理……と解される」と評する。従って、「『もののあはれ』を知る能力は、先天的に万人に具わって」いるが、そこから「歌が生まれる条件は、もののあはれを知ることの深さなのである」から、その心の深さは、本来的に実存に関わる問題であり、そこに日本芸術論の特色があるとして、それを考えたいと、著者はいう。

「宣長は『源氏物語』の文学的本質を『もののあはれ』の純粹な表現と規定し……道徳的感情や宗教感情と明確に区別しながら、『物語』の本質である『もののあはれ』を純粹美的概念として解釈した」(二二三頁)。しかも、「『もののあはれ』を知る心としての美的主観は、……単なる抽象的な美意識一般を意味するだけでなく、……実存的な性格をもつものである」(二二三頁)と。

その実存的性格とは「永遠の根源への思慕」であり、本来的にいって悲劇的な美意識(俊成の「哀感と静寂」と同じ)である。つまりは、「もののあはれ」は本来「限界状況」の意識において成立する「わび」や「さび」の精神



に通じるものである(二三六―三三七頁)。

こうして、最後にまとめている。幽玄美とは、美意識としての「優美」が哲学的概念である「幽玄」の制約をうけて成立する統一的美的理念である。優美は頽廃美への方向、幽玄は非芸術的方向であるが、芸が禪の影響をうければ芸術性は減少し、人間としての実存の自己形成、即ち内面的実践となり、自己を実存的に形成していく過程となる。芸術は実存的でなければならず、芸術家は形而上学的な「深さ」「きびしさ」を求めた(二四四頁)と。

・「限界状況の文学」とは。何の限界か、恐らく人間として(知性・理性・感性)の限界を記した文学の意味なのだろう。そして限界の外は、神か、自然か。ヨーロッパの場合が自然をつくった神、日本の場合が自然という神だろう。自然に神をみる日本人にとって諸行無常・諸法無我の悟りは、しかし単なる限界状況で説明はつかない。悟りは自己と他者(自然・神)との合一であり、ヨーロッパでは自己と神はあくまで向き合った対立者であり、自己が自己を越えるという考えはない。つまり自己に限界があるのに対し、自他同一(自即他)では自己の限界はない。ヨーロッパにおける人間を中心とした神との二元論のもとで、限りなく神に近づくにしても、西欧の実存主義哲学で日本人の一元論的「悟り」を説明することは困難だと筆者には思えると同時に、日本人の感性にみられる情念は強い自我意識に支えられていると感じたのだが。

何れにしても、日本の文芸論を哲学的に解析しようとする著者の視点は、日本人のみた西欧文化的考察として読者の関心を強く引いたことと思う。

4 これまで、*日本人の心*の働き、そして翻訳不能な心のあり様、*いき*、*わび*、*さび*、*もの*のあはれ、*雅*という「感じ」の個性をみてきた。それは「日本人の心理」ではくくれないだろうが、*感性*でくくることはできるだろう。が、感性という観点から日本文化を観察すると、センシビリティという原語、つまり識別能力とか感情・神経という感覚に関する論理的考察からの観点が強くなる。字義的にいえば、感性は悟性・理性などとも認識のための能力をいうのだから、「心」よりは理論的概念であり、「心」を西洋哲学の観点から論述したのが

前著であった。そのことは、日本文化を西洋文化の受容によって解明するという狙いであるから、文化受容という日本の特質からみて異とするに足りない自然の成り行きとも考えられる。筆者が第五節の表題に選んだのも、その成り行きに従って、できるだけ理論的考察をしたいという狙いに従ったからである。

(1) 戦後早い時期に『感性』をとりあげた論著は、山本正男『感性の論理』(一九七一年)である。

①まず、「感性」の意味について、第一に、対象から触発される感受性であり、第二に、われわれの日常生活における欲求・性向・激情といった自然本性の要求全体をいい、第三に、美的対象に対する能動的認識で美学成立のもととなるものであり(二六九―二七〇頁)、本書で扱われるのは、この第三の意味の感性である。

その基礎付けについては、自然説(民族伝説・童話・神話など)と精神説(いわゆる美学)があるが、美学ではあるべき完全な感性的認識のことであり、感性と理性・自然と精神の統一調和・未分化融合(シラー)までが予想されている(二七五―二七七頁)。しかも、西洋近代においては美的観念に分化の傾向がみられるが、芸術の純粋性は美の自律性に基づいており、感性による単なる複合的全体ではなく、法則的構造を担う全的統一が機能している、という。

かくして「美とはまさにあるべき完全な感性的認識にほかならず、……この認識に規範を与えるものとしての美学は……自由芸術の理論となる」(二七五頁)。換言詳説すれば、美的自律性によって把握された芸術の純粋性が、感性による対立的諸機能を構造的統一に導いて、人間と対象をつなぎ、美と芸術の統一を設定する場となっているということになろう(一八七―一八九頁)。

②ところで、美的法則という感性の論理構造には、自然中心の―人間中心の、感動的―直観的、形象的―理念的といった動的契機の三種があり、その類型学的考察はどうか。さらに、感性の真理、即ち美的真理の性格について検討するのが当然の課題となる。

この点について、われわれがすでに知りえたことといえば、感性の論理としては、第一に、作品内容について主張された経験的表現技術、例えば、遠近法、比例と調和、点描や色彩分割による色の視覚混合、などがある。第二に、感性の先験的・認識論的な論理の性格についての、感情移入とか純粹感情や直観主義に関する美学があり、換言すれば、われわれの経験や現実をこえて、体験的明証の先験性を主張するもので、全現実秩序の小宇宙的象徴といわれているもの(キュビズム)。そして第三に、美の存在論やその形而上の意味に関わるものである(シュール・レアリスム)。

何れにしても、*美*は、感性のダイナミックな作用にみられる法則に従い、体験として直接に確実性をもって目の前に存在する(原文の難解な用語を平易に説いたつもりだが?)という(一九五頁)。それを人間の営みという観点からみれば、「自我の視と問いがあらたな生の場を開き、生の場がまたあらたな自我の視と問いを導くこの無限の連続は、けつきよく自我が世界をもつこと、いや自我が自我であること……にほかならない」(一九六頁)と。芸術の場における美的関心は自我が自分の世界を持つことであり、感性にとって美的とは、対象からくる感受性ではなく、対象を触発してあらたな作用に高める能力を指しているといえる。

③前述した「心」とここで述べた「感性」とを比較すれば、東西の「美」に対する関心の違いは明瞭である。この著者からみた日本の芸術論を是非とも聞きたいと望むのは筆者だけではあるまい。ついでに、「日本民族の美意識」(一九七八年ミュンヘン大学・ハイデルベルク大学講演)、および「わが国芸術精神の類型的特性」(同年ミュンヘン大学講演)が掲載されているので、それを紹介しよう。

まず前者から。西欧美意識の歴史には三分の二の時代的特性が見出せる。即ち、古典古代における美・善・真の諸価値の融合、中世における聖なるものに規定される美意識の他律性、ルネッサンス以降における諸価値の自律性である。それに対し、日本の、「うつくし」は、語源「いつくし」が神の霊を尊崇し愛護する意味で、崇高なこと

と「美麗なこと」の二つの意味に使われた(『万葉集』)。

古代歌集での「うつくし」の対象は自然、それも内的世界中心のもので、美的自然主義的表象語である。奈良時代の「うつくし」の美意識は「みやび」で、自然感情と生活感情との美的融合がみられ、仏教の影響もあつてものははれの美意識が成立する。平安時代には、密教の影響もあつて、「幽玄」、暗く神秘的な美に変貌し、歌論の中心的理念となつた。連歌、能楽への影響はいわずもがな、芸道思想として発展する。鎌倉・室町期には禅の影響をうけて、「無」の世界観・人生観をふまえた美意識として「さび」がいわれた。閑寂・枯淡の意味から、すべての矛盾を包括する「無」の情趣である。江戸時代は、「をかし」「をかし」(愛するの意)が、さらに「いき」が生まれた。つまり、日本の美意識の時代的文化特性には、「みやび」、「もののははれ」、「幽玄」、「さび」、「をかし」、「いき」を中心とする美の様相がうかがわれる(九三頁)。

④次いで「美的真理」と「芸術的真理」の一致についてふれる(西欧の場合は「分離」)。双方を結びつけた第一の契機は美的自然主義(汎神論的自然観をふまえた人間の体験的表現としての美)で「風雅」とよばれるもの、第二の契機には風雅にみられる「花月の遊び」、そして自然に対する嘆賞と自然への帰依があり、伝統美と芸術との結合という第三の契機が現れる。

伝統的美意識にとって、美的・芸術的真理は人間の自我によって創作されるものではなく、おのずから成るものである。換言すれば、芸術創作は素材たる自然を支配して自己の美的理念へと形成するのではなく、素材の美的生成発展を助けて美的理念の顕現に関与することといえる。創作は素材を生かすことで、茶室建築はその代表例。意識において創作と享受は重なり、日常生活・社会生活のなかで文化機能を果たすのである(九五頁)。

その日常・社会生活の美意識の一つとして「芸道」(美的生活芸術)がある。それは、第一に芸術の総合的教養性であり、第二に個我が自然と重なる大我になることである。こうした「芸道」としての芸術は、まさにモラルとして

の美的行為にほかならない」(九八頁)と。連歌・茶道などは「美的共同体験の場の構成であり、特殊な芸術価値の創造でもなく、日常生活そのものの美的深化である」。「しかもこの場合、生活の芸術化はその個性化・人間化というより、むしろ普遍化・自然化にほかならない」というのである(一九七八年ミュンヘン大学、ハイデルベルク大学講演)。

⑤次いで後者、「わが国芸術精神の類型的特性」について紹介する。そこには、自然中心性、美的特性、形式的特性の三傾向があげられている。

「自然中心性」とは「汎神論的世界観の伝統に基づく自然主義」(二九六頁)である。「人間を含めた、すべての存在者の根源は自然の真理、自然の法則に従うことである。この法則は『道』とよばれ、これを実現し、輝かすこととは、すべての存在者のモラルである」。「芸術が作家の個性的な理念としてあるのではなく、自然の真実の輝きとしてあるという見解(筆者・狩野安信)は、日本のすべてのジャンルに共通する」。西洋芸術の精神が人間中心、的な象徴であるのに対し、日本のそれは世界中心的な象徴であり、宗教性・自然感情・造形意識の三つの規定要素をもつ。

庭園に例をとるなら、回遊式のような周遊の場、借景式のような憧憬の場、枯山水のような静観の場、露地のような居住の場に分れるが、いずれも自然感情と生活感情の微妙な融合調和への配慮があり、そこに日本人の美意識の基盤がある(橋俊綱『作庭記』はこの自然観の古い著作例)。

次いで、美的特性について。西洋の主知主義・主意主義の流れに対し、日本は唯美主義であり、芸術的と美的の本質的連関、観照と感受の力学の上に成り立っている。それも自己価値の感情移入ではなく、自然価値の感情的汲取りであり、そこでは、個我の抹殺によって人間と美的世界のおのずからなる関連成就がなされる。美的価値意識は自然体験による深さの意識であり、墨線による抽象的表現、余白・余情にみる表現意識がその例である。

第三の「形式的特性」について。日本人の求める美的形式の特性は、世界と自我の存在領域が不可分だという点にある。つまり、芸術は技術による単なる作品の生産ではなく、生を美的自然主義に基づいて現実化する「芸道」とよばれるものである。いふなれば、「美的生としての芸術は、伝統の美的自然主義に基づく或る精神的生の形式」を生みだす「形式的特性」(二二四頁)をもつといえると。そして、伝統芸術にみられる形式主義は、芸術表現の形式の重視というよりは、普遍的な美的体験のための類型の許容であり、絵画における自然形象・題材の類型化およびそこにみられる自然と人間を貫く法則、つまり「道」の現象形式などに例がみられる、と。

さらに、西欧芸術の伝統では、装飾は表現の付加的効果として考えられ、芸術意義の確認は近代のことで、地上の図柄・文様の反復・呼応・左右相称・均斉・リズムなどは事物の存在形式の抽象・移調による類型化であるが、わが国では、装飾は自律的な芸術表現の一様式、即ち美的自然主義をふまえた体系的構成法則に従っている。この伝統芸術における形式主義こそ、自然と人間を包む世界の「道」、「すなわちすべての存在者のモラルとの理念的相関を表現するための、形象等価と形式等価とへの努力に他ならない」(一一七頁)という(一九七八年ミュンヘン大学講演)。

・西洋美学の眼で観察した比較芸術論である。参考にされたのが西欧流美術用語による解説書であるから、われわれに馴染みの薄い翻訳語がヒンパンに使われており、そのため、説明の繋がりに難解な箇所があった。が、そこは筆者流に解いた箇所もあり、誤った紹介になったのではないかという不安が残っている。

しかし、彼此の対比について、その違いが明白になったのも確かであり、筆者も啓発されることが多かった。簡単ではあるが、自我の発露にみられる人間中心の美に対する超個我による自然中心の「道」の美、そして、主知主義・主義主義に対する唯美主義という比較文化論は有用であるとみた。洋画に肖像画が多く、寫實的風景画が主題として現れるのは一七世紀なのに対し、日本画では一五世紀以降の心象風景画が隆盛(水墨山水画の例)というのも頷ける気がする

る。

(2) 『感性』概念から日本文化を論ずるのは容易ではないと思う。西洋包丁で日本料理をつくるという比喻で合うかどうか、その後、日本人の『感性』論が書かれたのは二一世紀になってから。佐々木健一『日本的感性』(二〇一〇年)である。冒頭に「日本人の個性的な感じ方に注目し、そこから新しい美学のモチーフを汲み取りたい」という意図をもって、『美』に注目するという。西洋の「感性」の学が日本の「美」の学であるという執筆意図は明白である。何故なら、感性は文化的個性の基盤であって、それをもとに「美」が生まれるからである、と。

日本の美学といえは、これまで、幽玄・あはれ・わび・さび・いきなどを個性的感性として取り上げてきた。が、佐々木の場合、日本的感性の構造を『和歌』に求め、世界の美学に寄与したい、という。

①その冒頭に「感性とは何か」が論じられているので、再論をいとわず、そこから話を始めることにする。彼によれば、感性とは「感ずるはたらき」であり、a身体的感覚、b美的知覚、cそこに発する連想、d情感的なもの、e感覚(漠たる知覚)、f心のなかにおこる情感・情念、g行動につながる共感、と極めて多義にわたるため曖昧さを免れえない、と。

筆者も、「感受性」とどう違うのかが気になる。カントは、「感受性」は心理的な、「感性」は哲学的なニュアンスがあり、「悟性」「理性」と区別された人間の能力であるというが、本書での吟味を続けてみよう。

感性とは感ずる能力あるいは働き、また、感覚的な刺激が引き起こす反響である。「侘しい」と感ずるのは、自分が侘しくなっているのではなく、感性への反響を指しており、精神の働きを含んでいる。感性が実存に触れたときの最たるものが感受性である。

「感性には、文化により、個人によって個性的な感性がある」(二六頁)と。

②まず、「花」に対する感性である。日本の桜と西洋のバラをとりあげ、西洋では人間の主観がバラを対象とし

て（客観化して）捉え、意識を集中して感ずるのに対し、日本では数点の対象を視覚的に捉え、全身で触覚的に感じると対比させる。もつとも、近代に入り、日本でも〴〵一点集中型<sup>レ</sup>の感性を示す和歌も多くなるが、フレームの意識がないという点で、西洋の対象志向的なものとは異なる（四〇―四二頁）。日本の場合は、実景ではなく、イメージ（おもかげ）である。

面影とは記憶像が心に深く浸透していることで、名残<sup>なごり</sup>が連想を生み、実体の変容を創出することもある。「なごり」は「尽きぬ」もので、「なつかしさ」を想起させる。それは、心に沁みる思い（しみじみ）の情感を感じさせるからで、それが懐旧の契機となっている（五七頁）。

しかし、この過去の契機は、はかなしい（典型的事例は、香り）ものの滞留であり、この精妙な経験こそ文化のしるしとして日本的感性の特徴となっている。

日本人には「なんとなく」という心情、つまり、ことがらを突き詰めて考えないという傾向が強い。それは、「そこはかとなく」あるいは「わけもなく」物悲しいという心性、心の拡散である。言葉にしたくも捉えがたく面に傾斜した精神のありようといえよう（七八―八〇頁）。

ところで、心は「うた」によって造形することができるが、それ自体は無であるといえる。しかし、「うた」における叙情の根底にある感性こそ心である。しかも心は、鏡を用いて世界を認識しているというようなものではなく（鏡は道具ではない）、心はあくまで虚無であり、感性的経験だけが現実を写しとるのである。見るものの感性が心のありようを決定するといってもよい（一三六頁）。

つまり、日本的感性が、（心のありようで）われと外の世界の一体化をもたらすのである（筆者・感性による主体と客体の合一か）。俗にいえば、われは感性にうったえたものに注目し、それと結びつくことで安心するといえはよからうか（西洋では感性は対象と常時むき合っているということだろう）。



日本の絵画的表現にみられる感性は、遠景と近景の取り合わせで中景を欠いている。西洋の遠近法が計算されたように遠景・中景・近景が連続的につながっているのに対し、日本では「行き渡る」「牙え渡る」「知れ渡る」「晴れ渡る」など、空間的広がりと時間的持続を含む広大な描写を示し、「中景を飛ばして遠景を近景と結ぶその構造こそ、日本の感性に固有の空間性と見ることができる」(一五五頁、「間」の話!!)と。西洋の透視的画法では、中景が中心となって、遠景・近景とは均質であり、遠近法によって位置の違いを表している。日本の場合は、空間に関する客観的論理に従うのではなく、感性的論理によって支えられている。例えば、近景を支えとして遠景を捉えるという空間的認識方法に、その特徴をみることができる(一五六頁)と。遠景を近景と均質にしたのでは望遠鏡で覗いたのと同じであるともいう。また、近景にわれが参与することで、遠景も具体的なものとなり、全体がわたしのものになる、ともいう。

③ 「結び」は「日本の感性の構造」である。

ここで扱われるのは「一つの文化のなかで形成されてきた感じ方のありようである」(二五二頁)。結論を先取りすれば「西洋近代の世界認識のかたちは、主観が対象に向かい合うという構図」であり、「そこでは感性そのものも知覚に傾斜する」のに対し、「日本の精神は、本質的に感性的である」(唐木順三『日本の心』『日本人の心の歴史——季節美感の変遷を中心に』参照)と。知性的、西洋対感性的、日本の構図である(傍点は筆者)。ここで著者はいう。素材を和歌に絞って考察したのは、そこに日本文化に固有の感性の構造をみることができるからである、と。

その第一は、美的対象に集中する感性によって、心に焼きついた残像が、「われ」を「包む空間」に接触するかたちで「世界」に結びつく関係になるという触覚的性格のものであること。つまり、この触覚性を基調にして、われと世界の関係性と動性を変数として構造化されるのが日本の感性である(二五六―二五七頁)という。

次に、残像の広がりと同程であるが、まず「おもかげ」という経験がある。陰にしる影にしる、光に対する反対

語として二元的に捉えがちであるが、月影にしる山影にしる一つのものであって、純粹に自然現象であるが、そこには残像のメカニズムが存在する。この残像は名残であり、心に残る情感の「なつかしさ」である。そして、「なつかしさ」は派生的なものではなく、元のものと同価な隱喩的交感ともいべきもので、元と名残は生きるドラマのなかにおける照応関係にある（二六九頁）。

④世界とわたしの交感は、「けしき」（気色↓景色）として独特の感性に結晶し、空間の全体についての特性、つまり雰囲気（大気の感性的特性）として、風が宇宙と人とのあいだを循環していることだ（二七〇頁）という。

こうして、「われ」は固定的ではなく、過去の残像をみつめ、強い内省的意識を伴って、豊かな記憶を形成することになる。「日本的感性が自然と想像力を活性化する」（二七九頁）といってもよい（原点の浮遊化）。

最後に「日本的感性の構造」を、次のようにしたためる。

感性とは世界の状況や対象を知覚しつつ、わたしのなかでその反響を聴く働きである。この点について、西洋では「世界に対して距離をとり、明晰判明な像を結ぼうとする」のに対し、「日本的感性は直接の接触感を求める」という、「知覚と感性的認識の違いだと言ってもよい」（二八三頁）と。美しい空間の広がりの中で、その空間に包まれる触覚性、端的にいえば自然に注目し好んでそれに感応する感性の日本。感性は身体的記憶となり、残像の記憶は豊饒なものとなる。

「きよい」||「さやか」は日本の美意識の代表的概念である。

それは月のひかりと水の流れ・瀬音を想起させる天地照応の概念で、その残像により隱喩的交感が実現した触覚的感性である。つまり、この天地照応の概念が、「きよい」||「さやか」によって日本の伝統となったことにより、「世界―われ」の基軸の上に、時間と変化による自然および意識の動きが感性の多様な具体相を演出したといえる（二八七―二九〇頁）。

「かくして日本の感性は、触覚性を本質的要素とし、〈世界―われ〉の基軸上の位置と、宇宙と意識それぞれの動性という二つのパラメーターが、触覚性を多様化することによって展開する」と結ぶ。

⑤なお、著者には『美学への招待』(二〇〇四年)の前者があり(後述)、本書はその続篇で、日本の感性の全体像を論ずるものとされている。そのさい、新しい美学を構想するため、モチーフの汲み取り方に二一世紀的試みがなされ、題材はあくまで和歌でありながら、分析概念とその用い方には西洋型の論理的方策がとられ、西洋側を向いた視角が用いられている。(〈世界―われ〉の関係論など、和歌の通人には理解しがたい概念構成であるし、隠喩的交感とか天地照応などの用語は日本通に理解されうるかどうか。

ただ文化論からみて、客体に対する主体は一点集中視覚型の後者重視(西洋)に対し、客体が主体を包み込む雰囲気体感型の前者重視(日本)は、これまでも本稿で取り上げた比較ポイントで、それを和歌により詳細に論じた点は参考になろう。それにしても、主体を包む客体環境についての感性、つまり「わび」「さび」「いき」「幽玄」などの観念が一向に姿をみせなかったのは何故か。また、邦語特製の「心」とか「心情」の日常語が消えたのも気にかかるところである。

5 そこで、美とは何か、美学の方法論はかがかについて尋ねたい気になるのは当然である。中井正一『美学入門』(一九七五年)の題名と目次に惹かれて、まずこの本から。

(1) 「第一部―美学とは」「第二部―美学の歴史」とある。

①冒頭、「美とは何であるか」から……。「美しいこととは何であるか、芸術とは何であるかを考え、たずねていくことが美学なのである」と。ただし、「景色が美しい」、「建物が美しい」、「絵画が美しい」はそれぞれ異なると思われる。

第一に自然が美しいというが、この未だ解けていない問題に対する疑問の数々が美学の歴史にほかならない。し

かし、気持が自然の景色のなかに包まれ宇宙の秩序のなかに引き込まれて、心身ともにそれにゆだね気持が開けてゆくときに、美しいという意識が生まれる。シルレルを引用して、「人間が、自然の中に、自分の自由なこころもちを感じる時、それを美というのである」(二一頁)と。

第二に「人間の技術がつくりあげたものに……美しいなと思うことは、どんな意味をもっている」のかについて。例えばスポーツのフォームでも、人間の創り出した「技術」の法則であって、自然の法則ではない。同じように、家・乗物・衣類なども。そして、人間が用途を離れて美を求め、新しい秩序を創り出したときに芸術の世界が生まれる。しかし、美を探し求めることは自由であるが、自分の中に「ああこれだ」といえる充ちたりた心を求めることは極めて困難で、芸術の美しさを求める苦しみには終りが無い。

自然・技術・芸術のなかに美がどんな形で現れてくるかについて考えると、自分の深い世界にかくれている美という神秘的なユートピア的なものを自分のなかに見出すことだという点で、美は同一である。この考え方は象徴主義といわれているが、美には神秘的なものの象徴の一面があるという点については、古今東西を問わず同じ感性があると、筆者には思える。

しかし、西欧では、芸術が自然や理想をつくり出すのだという考え方が提唱されている(オスカー・ワイルド、ニーチェ)ということをきけば、日本の自然中心に対する西欧の人間中心という相異点がはっきりしてくると思えるのだが。ルネッサンスは、自分を追い求めて、追う自分と追われる自分が一致したとき美が生まれると考えた(二九頁)。

対して、日本の美の理想は、行く雲・流れる水のように、清々しく、滞りなく、さやけきものが美しいとされた。万葉の「さやけさ」、中世の「教奇」・「わび」・「もののははれ」、近世の「いき」は、滞るもの、もったいぶるものから脱け出すことをめざしたのが美であった。茶室の柱や屋根に対する、ギリシャ建築の柱、教会の尖塔とい

った違いである(三六頁)。続いて、「間の文化」の説明が続く。

②時間・空間・光・音・言葉などを媒介に、人々の感覚に生きていくようにうつつたえるもの、それが芸術である。人は、生きていくことに不安・疑い・畏れを抱き、命の一瞬一瞬に自分自身にめぐりあつたとき、媒介物によつて、いのちが表現されれば、それが芸術となる。さやけき、清明、わび・さびは、深く切実な一心の集中によつて、人生の奥底を虚とみたときの自分自身の心根である(四七頁)。しかし、その心根は無限に存在し、対象によつて時に変わり、空間・時間によつても変わる。しかも日本では、その変わつてやまないことにも美の類型を見出したといえるのではないかと筆者は考える。「美は無限に変わりつつある」(五一頁)のだ。

③「描くということ」についていえば「いろいろの立場がある」(五二頁)。第一は、肖像画にみる似せて描くこと(筆者・似絵か)。第二は、自分が語ろうとするものを表現すること(例・表現主義、東洋の芸術観に多い)。第三に、真にリアルであろうとして、それを越えるシニール・レアリスム(印象派・点描派はその前段階)、現実を表現するために現実に見る以外の方法によるもの。第四に、存在論的立場というべきか、存在自身に対する問いの重なる投げかけによつて自分から脱落してゆく方法、*「画竜点睛」*の瞬間に訪れる存在の自覚とでもいおうか。  
 光 光 に対する考え方についていえば、一方では陰影のない絵画が水墨画であり、他方では神の光の下に描かれた欧州中世画があり、ルネッサンス絵画で太陽の光に氣付いてからは、すべての光は自分中心に集まっていると自覚した。しかし、光の氾濫は一八〇〇年代で終わり、シニール・レアリスムの流れを生む。

音 音 についていえば、人類としての生活を始めてより、人は音に対する感情を紡いできた(次節)。日常生活のなかで、道具の発する音を喜びや悲しみを表すものとして感じ、それを音楽という美の創造へといざなつた。まず、米麦をつく臼の音のリズムを出発点として打楽器の基礎をつくり、植物や石の空洞が発する音から管楽器が生まれ、みずから歩くテンポにあわせてのどから発する歌の世界が生まれてきた。こうして、生活手段としてのあら

ゆる労働などを通じて音楽が生まれた。

労働の唄は、やがて宗教の歌に追われ、時に追いつめられる。西欧ではアカペラの聖歌がとって代わり、東洋では声明が加わる。宗教音楽は信仰の感情を表現するために芸術の形式をもち始める。そして西欧の領主は、宗教的要素を残しながらも、宮廷にふさわしい遊びとしての宮廷音楽を求める。こうして、自由な表現力をもつ音楽が、主題をもって作曲される。主題音楽は、生活からはかけはなれ、音の約束の世界で自由な芸術として花を開いたのである。

しかし、その音楽にはリズムに一定の制約があり、メロディが一定の構造をもち、ハーモニーにも約束がある。それが一九世紀までに築きあげられたルネッサンス以後の欧州音楽の姿であるが、二〇世紀に入ると、これらの音楽様式が崩れ始める。そこには東洋音楽の影響があったことは知る人ぞ知るであろう(一六〇—一六二頁)。

④第二部は「美学の歴史」である。プラトン、アリストテレスに始まって、古代的なものゝは「模倣」の「技術」であると。この考え方は今も生きているが、対して、近代的なるものゝとは、美しいものの創作であり、道德的か不道德的かは関係なく、また人生にとって無用のものであり、自然は芸術の模倣である(オスカー・ワイルドからの引用)。

精神現象に三つあり、知・情・意がそれ。知は理論、情は感情(その自律が芸術)で、意は道德の世界である。感情は知・意の中間者として他の二つをつなげる紐帯である。以後、三分説の哲学史と芸術論の史的変遷が続く。それにしても、西洋の美学で、日本の美ゝを解くとどういうことになるのか、興味ある問題である。本書で、「美学入門」に続いて、日本の美ゝを論じているが、それはしばらくおき(次節に)、美ゝを論じた近著を紹介する。

(2) 佐々木健一『美学への招待』(二〇〇四年)によれば、「感覚的な働き方をする精神」(三七頁)を感性とよ

び、「美や感性に関する哲学的な考察」(一一頁)が美学であり、美的で感性的なものというより「知的な性格を強めてきたものが芸術である」(一九頁、傍点は筆者)という。

つまり、「精神の働きのなかに『感ずる』と呼ばれるものがあり、その感ずる精神を指して感性と呼んで」おり、「感覚と同じような働きをする精神」(三八頁)である。「感性は……西洋に生まれた近代美学にとって最も中核的な観念の一つ」(三七頁)で、美学は感性学に他ならない。『感ずる』という働きは、まず対象を直接捉え、次に、直ちに反応もしくは判断がなされ、第三に即刻なされた判断が示す総合性から成っている。そして「感覚的に捉えられた刺激が、人格の内奥へと反響してゆく、という傾向」がある(四〇頁、大へん判り易い説明)。

①美学は、およそ西洋的学問である。その理由の第一は、日本ではカタカナ語で表記されるという点に表れている。とりわけ、ミュージアム(もとのラテン語では哲学的な瞑想を行う場所、最初の用例は一五世紀、メデイチ家のコレクションを指す名称)が代表で、その、基本的概念は知的活動のための原物資料の収集と展示を行う施設のこと(博物館)で、美術品を収蔵するところが美術館である(一八七二年、わが国では一九三〇年の大原美術館)。しかし、わが国ではアクアミュージアム(水族館)の例もあり、「伝統的な芸術領域が崩れつつある、という変化の事実を表わしています」(五四頁)。

そして、『デザイン』は芸術か、版画(複製)は、CDは、どうかとなる。「われわれを取り囲んでいる文化環境のなかでは、複製の存在が圧倒的なヴォリュームをもっています」(八二頁)という。しかし、「かつて芸術は、公共性を形成するという役割のものであった」ことを考えると、コピーは個人的・自閉的なものである。

また、『舞踊』を考えると、『身体』という言い方ができるのかという問題がある。リズムは身体的現象であって、アンダンテ(歩くような)、アレグロ(快活な足の運び)、プレスト(反応の素早さ)、ラルゴ(幅広く)などの例は、音楽通なら誰でも知っている。芸術は身体感覚と不即不離である(筆者は、バレエにその典型例をみるか?)

と。

「現代芸術」といわれるもの（絵画・彫刻・音楽など）は、内部に独特の緊張がみなぎっているのだろうが、それを多くの鑑賞者が捉えることは難しい。現代芸術はとくに理論的普遍主義の傾向が強いので、わが国の心情的鑑賞者には尚更そうであると想像される。十二音技法の楽曲をモーツァルトと同じように聴くことは不可能といえる。現代音楽は「口ずさむ」ことはできず、風の音や雨の音を傾けると同じように、意識的に構えなければならぬだろう。

しかしながら、日本はもちろん、発展途上国の音楽は、独自の音階をもっているとしても聴くことができるのは何故か。筆者には解説不可能です。

・われわれが今歌っている音楽は、西洋の一七世紀以降における近代五線譜法によるもので、明治一二年（一八七九年）に設立された音楽取調掛が発展解消されて設立された明治二〇年の東京音楽学校が行った音楽教育によるものである。

他方、日本伝統音楽の場合は、箏・三味線・尺八・雅楽・謡曲などそれぞれの記譜法があつて、現在、プロか趣味人しか理解できず、音楽は、文化の継受にみる西欧の影響の最たるものである。

・重層文化だと一口にいつても、日本芸術の現状をどう説明するか、伝統と受容の関係を一口、二口で説明することは不可能なほどである。本稿に引きつけていえば、「人は社会的動物である」「（部分）社会あるところ法あり」を前提とした、正式な和語の「とりきめ」・「おきて」と欧米法との係わり、あり方を説明しようという法文化論が一筋縄でゆかないことは読者にも容易に想像がつこう。

本節で論ずる「美学」が西洋では哲学といわれるまで論理性で徹底しているのに比べ、わが国独特の感性で表現される日本美の理論化は果して可能なのだろうかという疑問すら湧く。感性が繊細・緻密で情緒的である芸術論は法文化論と関係なしとして無視していいのかという問題である。

手近な問題で、「花の美学」を考えた場合に、「何れ「あやめ」か「かきつばた」といわれるように、その区別も難



しい日本の「花」についての美的表現が一層困難であることは明白である(蓮、ふじ、はぎ、水仙など一部の例外はあ  
るが)。

② 芸術が知覚的卓抜さによってではなく、哲学的問題提起として捉えられたとき(アンディ・ウォーホルのプリ  
ロ・ボックスが例にあがる)、つまり、芸術が感性によってではなく知性によって哲学となったとき、鑑賞者の対応  
は限界に達し、これは永遠型の芸術ではない(しかしアートだと著者はいう)ということになる。近代美学は、「感  
性的な像のなかに思想的なものを込め、精製した像の力によって、魅惑とともに、この思想を現出させる」(二六  
八頁)ものだから。しかし、像の力(美)を永遠のものと思うのは不正確で、それは折々に大きな変化を経てきて  
おり、時に革命的な新様式を生むことは美術史を学んだ読者は御存知のはず。そうはいっても、流木だけを対象に  
したオブジェ・トルヴェ(遺失物)、建物を平面素材で包むラッピング(梱包)、雑多なものを集めたアキュミラシ  
オン(集積)、カラー・フィールド・ペインティングなど、スキヤンダラスな形態による芸術の実践となると、民  
衆の鑑賞者にとっては芸術といえないのではないかと思う。しかし著者はいう。「世紀単位くらいの長い時間軸で  
考えるなら……結局、何を芸術とするかは、コモン・センスの判断による」(二七四頁)と。「プリロ・ボックス」  
はこのコモン・センスが認知しているともいう。

それでも芸術の愛好家の多数は永遠派である。《古典の高人気、現代作品の不人気》という事実は「歴史上異例  
の事態である」(二七六頁)と著者はいう。

③ 芸術が時代と共に変化してゆく証しとして、「オペラ」の成立が語られる(二七七頁以下、筆者・バレエも同  
じ)。日本で、能楽は世阿弥の世代になると新作はほとんど作られず、古典的レパートリーを上演するだけになる  
が、歌舞伎は今までに幾つもの異なる脚本があるように、新たな上演にあたり異なる脚本がつくられるということ  
が普通であったことは知る人ぞ知るである。オペラの場合、一五八五年に行われた『僭主エディポ』(原作はソポク

レス『オイディプス王』の舞台では装置がルネッサンス期イタリア様式による作り付けであった。またギリシャ悲劇の再興として行われた、ヤコボ・ペーリ作曲『ダフネ』（一五九七年上演、第二作は同『エウリディーチェ』一六〇〇年）では、ギリシャ演劇をもとにしながら全くの新作を作り、古典主義の演劇といわれ、オペラが誕生した。ラシーヌの作品は現存するギリシャ悲劇の焼き直しで、上演するのは当時における現代ものの性格をもっていたという点である。オペラは当初において演劇としてみられ、音楽としてみられる転換点は一八世紀中頃と考えられている（オペラ、バレエについては次節で）。

音楽についていえば、当初の教会典礼音楽、王宮での祝祭音楽、貴族私邸での娯楽と変化して、コンサートに発展したのは、一七世紀後半のイギリス共和制下であり、一八世紀のパリにおけるコンセル・スピリチュアル、ドイツのコレギウム・ムジクムといわれた。テレマンが活躍したところである。御存知のバッハがライプツィヒのコレギウム・ムジクムの指揮を引き受けたのは一七二九年である。

④話は美術に戻って、一八世紀から大英博物館（一七五九年）、ウフィーツイ美術館（一七六九年）、ルーヴル美術館（一七九三年）と、ヨーロッパ各国にミュージアムが造られ、音楽におけるコンサートの定例化と対応する出来事となる。新作より古典の方が一般的となるのはこのためである。ただ、フランスのサロン展（一六六七年）のように、新作から古典へという力点の移動がみられた例外もあるが、古典の人気、現代作品の不人気との現象がおこるのは何故か。

「不易流行」は芸術の常道のはずで、ルネッサンス様式の絵画では、立体感を出すための影だけに限られたことが、カラヴァッジョやレンブラントになると、画面全体に光と影の特徴が現れて、暗い空間に一部分だけ光を浴びるという構図になる。何らかの新しい工夫をこらしたという証しである。しかし、この新しさは芸術家の意欲によるものであり、近代芸術の新しさであるイデオロギー（精神の創造性）の要求に基づくものとは異なる（二九一頁）。

精神の創造性は理論の裏付けを要求する。つまり、近代芸術は新しい美学的主張を求めているということになる(銭湯でみる富士のタイル絵には精神的深味がないから芸術とは考えないという例を考えればいい)。

古典的芸術を、さきに自然模倣といったが、背後にある精神的意味を開示するのが目的だったからで、それが近年になると、その意識の焦点は作品の表層から深層へと移行し、これまで愉しんでいた表層の根柢を作者の創造力に求めるようになる。つまり、創造力の理論＝美学の時代の出現である(一九三頁)。

そもそも芸術という概念自体が近代になっていわれた理論で、それが古典的作品群への関心を培ってきたことは事実であるが、今日の美学では作品を伝記的に理解するに止まらず、作品背後の思想を解釈しようというのである。こうした美学の近未来における課題は何か、について最後に論じておこうという(第九章近未来の美学)。

⑤ 現今以降の重要主題は「美」である。しかし、「美」は時代遅れとなり「美しくない」芸術が展開されているという。

まず問う、「美は本当に自然な主題と言えるのでしょうか(二〇〇頁)と。日本語の「美」は、立派であるとか、見事なことを指し、「うつくしい」とは違う。「美しい」はビューティフルの訳語であり、原語は「華やかで感嘆を誘うもの」の意味である。しかし、芸術が美しかったのは過去のことと、一九世紀以降の芸術における関心事は精神性に向かい、芸術とは何かという自己反省に移行して、美しいは古い観念となっている(二〇七頁)。アートという概念は人間の活動全般を含み、芸術哲学としての美学において美を語ることは時代錯誤というが、美学における最先端の主題は、いぜんとして美である(二〇八頁)という。

ここで話は一変し、旧約聖書『創世記』が引用される。「神がその造られたすべてのものを御覧になると、見よ、非常によかった」(関根正雄訳)。この場合の「よかった」は、ギリシャ語版によると「美しい」と同義であると。設計を現実化して、「よかった」という恵みとして与えられるのが美である。キリスト教の立場からすれば、世界

の創造を称える言葉として美以外にはないからである。また、美は人間の思惑で左右できるものではなく、恵みとして与えられるものだからである。

さすれば、美学の激動期にあるいま、喪われてきた美の感覚を取り戻すことが重要だと主張したいと、著者はいう(二二三頁)。主張の動機は二〇〇一年国際美学会議(四二ヶ国・地域、三三六名参加)における《二一世紀の美学》のテーマにあったと告白する。近代の人間中心主義(人権宣言・産業革命を例示)に基づく文化・文明のためのグローバルな自然破壊は、人間が自然の一部であることを忘れたツケに他ならず、そんななかでの美の観念はセンスでしかない。美は人間以上の偉大なものの存在をわきまえることによって観念化が可能になるはず、と。近代芸術が自然模倣の理念を捨ててきたことは、芸術家が神の創造力と競い合おうとしたことを意味する。かくして、著者は「『人間を超える』美学としてわたくしが考えているのは、芸術美よりも自然の美」である。「美学は美のこの性格と、その体験における効果を語らなければなりません」と結ぶ。

・後半、現代美学の様相が語られたとき、著者の結論はどこへゆくのかと不安を覚えたことは確かである。それだけに「神の創造力」(自然美)が最後のしめくくりとなったときの「拍子抜け」も大きかったというのが実感である。「自然」は日本文化起動の原点であり、「創世記」に頼らずとも、「自然の美」という言葉は日本人なら「耳にタコ」の感があるう。

さすれば、西洋の美学思想を追いかける日本の現代美術は、西洋の(サル)真似にすぎなくなるのではないか？

6 こうなると、西欧における美に関する歴史観の展開を知りたくなるのが人情である。が、日本で開かれる西欧のヒンパンな各種美術(館)展や、ヨーロッパ旅行ブームによる鑑賞頻度のことを考えると、読者のもつ予備知識も大きいと思う。

参考のため、ウンベルト・エーコ、川野美也子訳『美の歴史』(二〇〇四年)をみておこう。

(1) 「序論」から。美は、本来、自然が有する特質としていわれるものであり、アートで美というときは、単に「みごとに」というほどのことで、前者と異質なはずだが、近代美学ではアートの美だけを認識するようだ。それは、美を語ってくれるのは芸術家たちであり、彼らがその範例を残してくれたからである。そのため、美は時代により国によって異なることになる。その「比較表」が、裸体のヴィーナス、裸体のアドニス、着衣のヴィーナス、着衣のアドニス、ヴィーナスの顔と髪形、アドニスの顔と髪形、聖母マリア像の変遷、キリスト像の変遷、君主像の変遷、女性君主像の変遷、プロポーションの変遷の項目に従って写真として掲載されているが、その分類・例示が人物のみであることに気付く読者は多いはずだ（確かに西欧では「自然美」の比較は困難で、「美」の対象の例示が人物中心で技術重視のアートの比較になることは止むをえないであろう）。

本文は、「ギリシャの理想美」(第一章)から「メデアの美」(第一六章)まで連綿と続く。さて、その処理をどうしたらよいか？ 筆者が注目した解説を拾って伝えるしかないだろう。

①古代ギリシヤ人にとって「最も美しいものは最も正しいものである」(デルフォイの言葉)、美はつねに『中庸』『調和』『均整』の価値に結びついていた。

クセノフォンの美的カテゴリーは、理想美(自然)、精神美(魂の美)、機能美(役に立つ美)。

プラトンは、調和と均衡としての美(ピタゴラスに由来)、輝きとしての美に分け、媒介とは別の実体を有するものの。

②アポロ風の調和の美と、ディオニュソス風の不安(?)の美(ニーチェによる)について。

③常識的には均衡のとれたものを美しいと判断するのは古今を問わない。ピタゴラスの考えた美が、規則ある数的見方で万物が秩序づけられている、それが美と存在の条件であるとしたことに由来する(ギリシヤ神殿の均衡をみよ)。弦の長さや音程を研究した最初の人々である。均衡はポエティウスの音楽論(五世紀)により中世に伝えら

れ、パリのノートルダム大聖堂にみるように建築の均衡を生み、ルネッサンスの建築理論に靈感を与えた(六九頁)。

また、人体の部分にみられる比例の原則は、神により創造された宇宙の奇跡である(中世の哲学的概念)と同時に、人文主義における数学的省察の理論でもあった。

このルネッサンス期の数学研究の正確さが頂点に達したのは遠近法の理論であったことを知る読者は多いと思う。当時の美術家は、それを写実としてだけでなく、視覚的に美しく快いものとしても感じ、その理論を知らない文化は原始的で未熟とみなされたほどだったという(八七頁)。また、トマス・アクイナスは、比例を倫理的価値とみ、それは宇宙の統一を説明する形而上学的基本原则となった(もつとも、ポッティチェリ、クラナツハ、ジヨルジョーネ、の各「ヴィーナス」が同一の比例原則に基づくかどうかは判らないともいう)と。

しかし、ルネッサンスの黄昏期には、数学的比例原則は不安な緊張からねじれて、ねじれの美の思想が歩き始める(九五頁)。

## (2) 「中世の光と色彩」から。

①美学の起源のひとつは神が光と同一視されたことによるが、中世においては、光によって提供される空・太陽と月・花々などの自然が提供する色彩の恵みがあったからであった。一般的な装飾も光と色彩に基づいており、色彩の鮮やかさに意味があった。ゴシックの大聖堂のステンドグラスは「単純な色の鮮やかさをその色に浸透する光の鮮やかさと一致させて最大限に利用した造型技術が精巧なものとされた」(一一七頁) 見本である。ロマネスク聖堂のステンドグラスをオジーヴ(尖頭穹窿)・ヴォールトの要石で接合して窓を高くし、そこから差し込む光の剣が聖堂を突き刺した。バットレスやヴォールトで支えられた壁に開いた広い窓から差し込む光の効果が西欧中世の人々を魅了したことは、広く紹介されているから知る読者は多いはず(ゴシック聖堂、発案者サン・ドニ修道院長

シユジュエールの残した証言がその魅了ぶりを伝えている)。

このような色彩の美は、広く日常生活にも採り入れられたが、色それぞれについての評価は社会的に必ずしも一定してはいない。つまり、中世はほぼ一〇世紀ものあいだ続いていたから、色彩についての確信も変化したのは当然である。が、青についていえば、初めの数世紀は価値の低い色と考えられていたが(青い色の染が手に入りにくかったという事情がある?)、一二世紀からは高貴な色となり、薔薇窓・ステンドグラスに使われ神秘的価値をもつようになった(青衣のマリアの例)。

一三世紀には、光はあらゆる美の原則となった(ボナヴェントゥラ『光の形而上学』)。

②中世までの美の理論は、醜<sup>ウグ</sup>を美<sup>ベウ</sup>のアンチテーゼとみなした。比例の規則に反する不調和は醜であった。が、芸術は醜を美しく表現する力をもっているし、写実的忠実さは醜を受け入れた。苦痛・苦悩・拷問・肉体の変形はキリスト教的感性によれば重大問題である。醜<sup>ウグ</sup>の古い典拠『アレキサンドロス物語』は一〇世紀以降のヨーロッパで流行し、中世の百科全書にも登場する。怪物は神の摂理による計画に組み入れられ、われわれの未来の運命についての鏡のように思われた。では、どのように天地創造の調和のなかに忍びこめたのか。答えは、怪物も神意によって生まれたのであり、われわれが慣れ親しんでいる自然に反しているだけなのだ(ラバヌス・マウルスの言)。影は美しくないが、光をより輝かせるし、醜いと思うものも全体的秩序のなかでは「美に必要不可欠な醜」(節の表題)となる(弁証法的二元論である)。「怪物たちは愛され、恐れられ、警戒されながら、同時に容認され、その戦慄すべきものの魅力をまるごとをもって、文学や絵画のなかにますます入っていった」(ダンテの地獄など、一四八頁。筆者はパリ、ノートルダム大聖堂のキマイラを想い出した)。

しかし、一六世紀から一七世紀にかけて、怪物に対する態度は変化し、自然の生んだ好奇心なものとして、研究の対象となった。

③他方、一五世紀になると、美<sup>レ</sup>には「自然の模倣の美」と「視覚的に認識不可能な美」とがあると考えられたが、ダ・ヴィンチ、ヤン・ファン・エイクなどが、遠近法表現の完成と油絵画法の普及により、人物表現に超自然的な光の効果をつくりだし、超感覚的な美こそが本当の美だということを示した。ジョルジョーネ（一五〇九年）、ティツィアーノ・ヴェチエリオ（一五三八年）の「ヴィーナス」などなど。ルネッサンス期の女性は芸術面で積極的役割を果たしたことの証しである。一七世紀には、フェルメールの実用的な美、ルーベンスの官能的な美、カラヴァッジョの写実的だが不安な美、がみられ、時代は美<sup>レ</sup>から不安<sup>レ</sup>の美へと移る。

「美とは、均整と適切さから生まれ、そして諸物の調和から生まれる優美さにはかならない」（ピエトロ・ベンボ、一五二二年）。それに対して、美を比例に還元する教義に対しての批判は、空間描写の複雑化（透視画法の変化・画像作用）から均衡のとれた秩序は保留となった（二二〇頁）。アンチンボルト『夏』（一五八五年）をみよ。不定形・あいまい・複雑・想像力の見本である。美醜や真偽を越えた美の複雑さである（二二二頁）。マニエリスムがルネッサンスの規則と闘った証しである。

この不安は、どこからおこったのか。著者は、コペルニクス革命によって宇宙の中心を失ったことに気付いた恐怖によって、ルネッサンス・ユートピアの調和のとれた世界に黄昏がおとずれたことにあるという（二二五頁）。つまり「知の危機」（表題）である。

バロックの世紀は、「善悪の彼岸の美」を表現した。それは、コペルニクスやケプラーによって天体が複雑な関係に追いつまれて縮小と拡大をもたらし、不動・無機的な古典美は劇的緊張をはらむ美に取って代わられたからである。劇的な悩める美（ベルニーニ）と憂鬱な夢の美（ヴァトー）は現実と夢の両方の美を表現している。

(3) 「一八世紀にバロックの美が根強く続いたのは、生の甘美さに没頭する貴族趣味があったためだ」と、『理性と美』（第 X 章）の初めにいう。ブルジョワの理性、新しい貴族の改良主義が、生の様々な甘美を生み、ロココの



多種多様な美を用意した。

これに対抗したのは、(多くの) 古典主義であり、理性の「光」はカントが、「影」(不安)はマルキ・ド・サドが代表した。

さらに、新古典主義(一八世紀半ばから一九世紀前半)の厳格なナチュラリズムは、英国の建築様式に明白に表されておき、バロックからの過剰の排除、屈折した線の牽制が「美」とされた。ヴェルサイユ庭園は反面教師となり、調和のとれた風景が魅力的と考えられた(二四二頁)。

新古典主義は、ポンペイの発掘(一七四八年)などの考古学的研究と無縁ではない。ルネッサンスにおける古代世界のイメージは古代末期の退廃期のものと考えられて、真の古典美の探求について、デイヴィッド・ヒュームは、美は事物そのものうちにあるのではなく、事物を観察する心の内に実在するという『主観主義』(一七四五年)を主張した。古代建築物の遺跡を眼の前にして、ヴィンケルマン『古代のモニュメントの美』(一七五五年)は、「ギリシャ彫刻の美は自然の中の美よりも先に見出さるべきものであり……自然の美のように散らばっておらず、一に統一せられていて人を動かす力が一番強い」(二五一頁)という。

一八世紀の美学は、「美とは……客観的な喜びを与えるものである……そこで快を与えるものこそ、われわれが美しいと定義するものである」(カント『判断力批判』より)。著者はいう「趣味の判断の普遍性は一致する観念の存在を必要としないから、美の普遍性とは主観的なものである」(二六四頁)。

(4) 新古典主義の「多様性の統一」「比例」「調和」という「美の条件」に代わって、一八世紀には「想像力」「感情」が美の観念を形成しつつあった。いうまでもなく、これらの観念は、客体の特徴とは無関係であり、主体の能力や気質と関係するものである。美についての議論は、判断するものの意識の分析によって決まるから、美は認識のためのルールの探求から、それを生み出す効果を考えることに移った(ヒューム『趣味の規則』一七四五年)。

こうして、美は快感の認識と密接な関係をもち、その対象として、崇高<sup>レ</sup>という観念を重視した。そして、崇高の観念は自然と結びついた体験とも同調し、新しい土地を知る楽しみは、<sup>レ</sup>旅人の時代<sup>レ</sup>をつくり、「山の詩学」をも生んだ。崇高の観念を広めるのに貢献したのは、エドモンド・バーク『崇高と美の観念の起源に関する哲学的考察』（二七五六年）である。曰く、美は肉体の客観的性質であり、<sup>レ</sup>五感<sup>レ</sup>を通して、人間の精神に働きかけるもので、均整と調和のうちにあるという考えに異議を唱え、優雅さと上品さに美の典型をみた。また、崇高については、暴風雨・雷などの荒々しいことが、恐怖として激発したときに生まれるなど、美と崇高のあいだに統一的な観念はないが、恐怖の実害がなければ崇高の原因ともなる。美が必ずしも心を楽しませることをせきたてることがないように、恐怖も実害がなければ、美と崇高は深い絆で結ばれる、と著者はいう（二九〇―二九二頁）。美と崇高の相違点・共通点を正確に定義したのは、カントである。簡単に紹介する。

快楽に利害関係がなく、自己存続の目的と美自体の規則をもち、概念に普遍性がないのが美の特性で、理屈じゃなく感情に基づいている。崇高には数学的なもの（例・星空）とダイナミックなもの（例・嵐の光景）がある。前者はわれわれの理性や想像力すらこえて無限を公理と考えさせる時に感じ、後者は無限の広がりわれわれの知覚能力をこえて生じた不快感をば道徳的に処理できた時の感性である（二九四頁）。

(5) われわれの知覚能力をこえたことを自覚させる無限を表現する言葉が崇高であり、それはもはや芸術に対してではなく、自然に対するものであった。それでもロマン主義的感性は、自然の光景を眼の前にして、その印象を芸術化しようとした。美は形であることをやめ、混沌としたものになった。パリのサロンで誕生した新しいロマンスが、ロマン主義の美の感覚に深い影響を与えた。ミレイ『オフィーリア』（一八五一年）にみるように、死ですら魅力的な美と考えられた。理性ではなく、感情・自発性による、<sup>レ</sup>名状しがたいあいまいな美<sup>レ</sup>は個人の重要性が増してくるにつれ強くなった。自然は、はっきりした形をとらず、またその雄大さを体験しなければ実感することは

できない。個人の重要性がませば自由市場での競争が激しくなる。そのため、人を驚愕させる感覚的効果を利用する必要がある。シュトルム・ウント・ドラングの出現である。ゲーテのいう「文学的過激主義」は内的感情を成長させ理性の規則を拒絶した(ロマン主義の美的カテゴリー化を唱えて、その衝動的美意識を正常化しようとしたのはヘーゲルの『無限への渴望』と『美しい魂の結合』を説いた『精神現象学』一八二二年である)。

一九世紀のオペラも、美はエロティシズムと悲劇の運命に一貫した構成を与え、愛のための死のなかに美の完成をみた(例・ヴェルディ『トロヴァトーレ』)。

(6) 一九世紀の後半、無名の群衆によるメトロポリスの拡大と新しい物質の機能を誇示する機械に攻めたてられて、美は芸術のために実現すべき価値とされ実用性から切り離された人生の魅力的なものとして、ロマン主義的感情を極端な結果に導き、芸術至上主義(唯美主義)の形をとった(Ⅻ章)。そして、ダンディズム(ボードレール、オスカー・ワイルドなど)が、他方、フランスのデカダン派は近代に対する反逆の形をとったが、レフ・トルストイ『芸術とは何か』(一八九七年)は、ワイルドと正反対に、芸術と道徳、美と真実のつながりを再確認し、クールベやミレーによる人間と自然の写実はロマン主義的風景を民主化した(三三八頁)。

美と芸術は融合したが、人工的なものだけが美でありうるとされ、芸術は第二の自然を創造するとまで考えた(唯一の自然物は花、エミール・ゾラ『ムーレ神父のあやまち』一八七五年)。

デカダン派の重要な美術運動は『象徴主義』である。ボードレールの詩によって始まり(『悪の華』一八五七年)、マラルメ、ランボー……と、今日までヨーロッパ文学の流れとして追隨者を刺激している。

印象主義も絵画技法の工夫による新たな空間を生みだすことを望み、超越的美を実現しようとはしていない。芸術家は美的法悦をかきたてることを考えず、芸術を知識の道具と思うようになっていた(三二九頁)。

(7) 美の概念は歴史の時代によって、また国によって変わることは読者も承知だろう。そのなかで、一九世紀の

後半から、ブルジョワジーの美は、実用性・持続性などあいまいを嫌い堅固な美(?)を好んだ。長い年月に耐えるオブジェ・装飾は、日常的機能を超えて商品となり、美は商業的価値を誇示するものに変形した。このヴィクトリア朝に代表される美が経済的危機によって脅かされた世紀末から二〇世紀初めには、新しい素材(鉄とガラス)による美(とくに建築美)の革命が始まる。最初の公共建築物は、サント・ジュヌヴィエーヴ図書館(ネオ・ゴシック)とフランス国立図書館であり、社会的・実用的な美のモデルが形をなした。この新しい美は道徳的宗教的価値を踏みつぶしたため、他方で中世の社会形態(田舎の村々)への回帰に憧れる空気をも醸成した。以下、アール・ヌーヴォーの多彩な美、アール・デコの機能美、そして最終章の「機械の美」と解説が続く。

・本稿における「美意識」の課題は美術史を語ることではない。西洋美術史の著書・訳書の類はシリーズ・概説を含めて、正に汗牛充棟の有様で、そこからの引用は筆者のよくするところではない。日本人の「美意識」との差異を明らかにするという意図でエコーの訳書を取りあげたが、しかし、その史的経緯に興味を引かれて、詳しく論ずる始末となつてしまった。

そこで、ひとまず、筆者の感じた比較文化論的感想を、大ざっぱながら、重複を厭わず、ここで簡単にまとめてみたいと思う。

とりあえず、「美」の表現様式にかかわるポイントと、主題と(空間)構成からみようというのが筆者の視角である。主題について、西欧の目立つポイントは、古代神話と中世キリスト教芸術に続いて、人物・肖像を中心とした人間に対する強い関心が目を引き、風景画の比重は小さい。人物の背後に添景として現れる程度で、その比重が大きくなるのは、常識的にいえば一七世紀以降のオランダである。自然より人間に深い関心があったという文化論的証しになるのに対して、日本の場合は、古代からの自然に対する宗教的憧憬に基づいて、風景画が終始主流を占めている(主たる例外として似絵・頂相があるが、似絵については真贋論争がある)。

空間構成については、科学的(厳しい遠近法)もしくは論理的な客観描写(アートとして)の西欧に対して、日本は

感じたままの非合理を問わない主観的描写という傾向が強い。立体的描写に対する平面画法（絵巻物に顕著、文人画も）の対比という比較も可能である。前述した日本の「間の文化」に対して、西欧の場合は「空間の文化」といえるだろう。それを、次の文章によって論じたいと思う。

7 かつて、西洋絵画における「空間表現と自然観」について美術展が開かれ、それを通覧した記憶があるので、比較文化の参考に、ここで記しておきたい（建築における「空間」論については次章で）。

『西洋の美術——その空間表現の流れ』（一九八七年三月・国立西洋美術館）

『芸術と自然』（一九九三年二月・東武美術館）

(1) 前者は一二編の論稿をカタログの冒頭に記す。

① 「西洋美術と空間の知覚」（E・H・ゴンブリッチ）

「絵画における空間は、個々人の想像力の問題なのである。この単純な事実を多数の概要的な線描画によって示すことは、容易である」。「物体が空間内にあるという解釈をもたない芸術的表現形式はありえない」。これは、先史時代の洞窟画も古代エジプト画にもあてはまる。そのなかで、極東美術が描き表した自然のイメージを包む空間を暗示する方法は見事な成功を収めてきたが、「西洋美術における空間表現はひとつの特別な問題、すなわち光学と知覚の学とに関係づけられるべき問題として見られた」。つまり、空間の三次元的効果は光と陰（明暗の諧調）の巧妙な扱いによって達成されるとされてきたが、一五世紀初めにフィリップ・ブルネレスキによって行われた幾何学的光学の実験によって、遠近法パースペクティフが空間の表現に決定的役割を演ずること（レオン・バッティスタ・アルベルティ『絵画論』一四三五年では「法則的作画法」）が明らかになった。

この作画法は一九世紀には極東にまで影響を与えたが、その前提には物の形についての予備知識が必要という假定が存在しており、想像上の情景には現実を離れた無数の空間的脚色を表現しようという問題があった（もの形

が平面上に輪郭線で描かれると多数の解釈を可能にするという欠点。そこで、空間における位置判定のために光と影のコントラスト（離れている物体より近くの物体の方が強くみえる）によって奥行を示すことになる（空気遠近法として知られる）。それでも実際の水平線は曲線なのに、絵では一本の直線として表現しているので、平面のカンヴァースに描かれた風景画は知覚的経験を再現してはいないことになる。

パノフスキーは、直線を真つ直ぐに表すという古典的方法は非現実的であると断定した（象徴的形式としての遠近法という）。また一点の静止した目でみた遠近法では、見る人が同じ視点に目をおかなければならないが、見ている人がどの位置にたとうとも肖像画の目はこちらを指しているという錯覚に陥っている（知覚的不変性）。それは、見る人の移動に従って変化する物体の位置に対して、想像上の空間をみているからである。つまり、遠近法は視覚と知覚のズレを利用してゐるわけで、無垢の目とは視覚的経験を忠実に描く法をわが物にするしかないということになるだろう……と。

・このように空間描法について、余りにも科学的に考えようとする西洋画では、無機的・技術的となり、感情を重んずる日本人の芸術観からはかけ離れてしまっただろう。もつとも、それが、現代のコンピューター社会に見合う芸術だということならば何をか言わんやだ!!

## ② 「西洋美術とその古代観」(ジュリオ・カルロ・アルガン)

冒頭、東西両美術の相異についていう。東洋美術は、主題・様式について何世紀にもわたって傳承された（筆者・西洋に較べて）伝統的不変性と連続性を有するのに対し、西洋美術は、起伏に富み、苦悩に溢れ、つねに飛躍を試みるものの、絶えざる回帰と危機を経験している、と。

・筆者は思う。日本の場合、時代変化（公卿―武士―四民平等へ）による社会変動は文化の輻輳を招いただけに終わり、西欧のルネッサンスのような文化遺伝子の変化をもたらさなかったことに、比較文化の骨子があると思う。

西洋文化においては、ギリシャ神話やローマ諸観念にとって必須の役割を演じた審美観と芸術は、ローマ帝国の崩壊後、キリスト教道徳に反するとして否認された。

中世千年の造形美術は、東方のビザンチン文化と西方のロマネスク・ゴシック文化である。後者の文化の最大哲学者は、いわずと知れたトマス・アクイナスで、市民が都市を建設するさいの芸術的性格に強い影響を与え、ジョットの出現によって完成されたという(三一頁)。

ルネッサンスでは、宗教改革を惹き起こし、ゴシック様式(語源は非文明的と考えられた「ゴート族の」の意)も非ラテン的であると蔑視されて、有機的なヨーロッパ(国民文化の連合体)の観念が取って代わった。芸術では、客観性の追求と現実認識が重視され、一五世紀初めにはフィレンツェとフランドルが、一方は急進的で理論的な、他方は優雅で暗示的な、後期ゴシックをリードした。アルベルティの遠近法的空間理論が、印象主義に至るまで、美術制作の基本図式であり続けたことを知る読者は多いと思う。あとはルネッサンス芸術家の特徴……、カラヴァッジョの写実主義……。

③ 「古代ギリシャ美術と空間」(イオアニス・A・サケララキス)  
 ミュケナイ文明、アルカイック美術(神殿・彫刻)、とくにアテネのアクロポリスのパルテノン(紀元前五世紀、美と大きさの調和、浮彫にみる遠近法)、紀元前四世紀の個人的特徴を示す肖像彫刻。ギリシャ美術はアジアの辺境にまでヘレニズムの刻印をうちこんだ(五一頁)。肖像彫刻はその最たるもの(仏像彫刻はとくに有名)である。

④ 「イタリアとローマ」(リチア・ヴラッド・ポレルリ)  
 ローマ美術は、ローマが支配する版図全体の美術を取り込む傾向を有しており、その表現形態は版図の周辺から中央へ遠心力と求心力をもって作用し、相互的影響関係にあった。が、ギリシャの影響の強さは読者も承知であろう。コリントスから移住した美術家によるエトルリアの造形美術(構築的な人体表現の青銅像に特徴をもつ。かの有

名な「カピトリノの狼」も)がよい例である。

遠近法(言葉はルネッサンスで初めて使用された)は紀元前五世紀からギリシヤ人に知られており(スケノグラフィアー舞台画とよばれた)、ポンペイ壁画も舞台画の影響をうけている(五七頁、パノフスキーは単純な幾何学的整合性に由来する「均質な空間」についての哲学的概念であるという)。

ローマ美術は、ヘレニズムの造形法を基にしながら、視界の奥行は形象の曲線上に配置する(ギリシヤでは観る者に並行する一直線上に配する)という、それとは異なる空間性を確立した。その代表例を、われわれはトラヤヌス記念柱にみることができる。そして、観る者が標的とする一種の逆遠近法(コンスタンティヌス記念門浮彫)、抽象性・象徴性を付加した肖像彫刻……と変化し、ヘレニズム文化の伝統的規範は変質していた。

キリスト教の布教、西ローマ帝国の滅亡により、古典美術の系譜は断ち切れ、ビザンチン美術・中世美術への道が拓かれた(五九頁)。

##### ⑤ 「古代建築における空間の解釈」(ジョルジョ・グッリーニ)

人間活動の所産は一定空間の中に実現・具体化されるのであるから、空間とは、人間が自らの創造力を測る尺度の一つであるが、所産の解釈については複雑多岐にわたるといふ点に人間と空間の関係が存在する、と冒頭にいう。が、動産としての生産と建造物の造営という区別があり、後者は有史以前(古くは前四千年紀のシュメール建築)より豊かさや権力の象徴であった。

空間解釈の最初の革命はギリシヤ文明の幾何学文様式の時代(前九世紀から前八世紀末まで)に起こった。高さ・長さ・奥行の三次元が総合される空間解釈の確立である。こうして直角の規範が生まれ、建築と都市計画(第七章で詳しく述べる)に幾何学文様式の時代が始まる。建築における部屋の定型オイコス(平面矩形で短辺に入口がある)の立体感が生まれ、それが平面プランを基盤にした建築法に発達してゆく。「この幾何学的起源は、ギリシヤのア



ルカイク期および古典期のすべての建築の中で発達し、本質的には建築様式全体を規制する程であった」(六四頁)。列柱建築のリズミカルな反復も立体感からのものであり、ギリシャ文明を特徴付ける空間の三次元的解釈は、「論理的構図」と呼ばれ、精神的示唆から直接的処理に発展し、都市計画の街割り法を造形美術の分野でも実現した(市街地の中心は広場ではなく市街地を横断する街路となる)。

このような空間解釈はローマ建築にも残り、ルネッサンスも、この空間解釈を高く評価している。が、ローマ皇帝ネロの治世から都市のイメージが変わり、新しい空間概念が現れて、トラヤヌスの大造営事業が始まる。アポロドロスによる広場と列柱道路の組み合わせによる都市空間である。空間の三次元的解釈は姿を消し、機能的な都市観に基づく空間結合の実現であった(現在も残る「トラヤヌスの市場」)。利用可能な空間の相関的結合が本質的要素とされて、視覚的には二次元に回帰した。

⑥ 「中世の美術における空間」(ヴィリバルト・ザウアーレンダー)

ローマ時代の壁画が、絵画空間に建物や人物・動物を包み込んでいるのに対し、カロリング朝時代のペン素描では、山・木・建物は物語情景の道具立てとして統合されているように思う。とくに一一世紀の社会においては、土地・自然は実用の対象とみられ精神主義的要素と呼ぶことはできない。また次世紀においても、絵画表現は伝説や歴史物語の忠実な視覚的報告であつて、空間的イリュージョンは最小限にとどめられている。さらに、一三世紀には、ゴシック大聖堂にみられるような建築革新が行われたが、絵画における空間表現に新しい展開はみられない。

他方、ゴシック美術の発展からとり残されたイタリアでは、一三世紀末に行われたフレスコ画の修復から「空間の再生」が一四世紀から行われ、バドヴァのアレーナ礼拝堂において「絵画空間」の再生が完結した(ジヨット)。自然・風景の美を享受し始め、風景画として制作された。一五世紀の『ペリー公のいとも豪華なる時禱書』にみられる、色合いの変化による遠近表現<sup>1)</sup>では、拡がりのイリュージョンがあり、光と空気に満たされた風景が、自然

の美的体験の喜びを映し出している（人物は風景の引き立て役）。また、ヤン・ファン・エイクによるゴシック教会堂内の空間イリュージョンは大傑作といわれている。ただし、主廊に立つ巨大な聖母によって、このイリュージョンは断ち切れ、ファン・エイクの絵は寓意的イリュージョンとなっている、と。やはり中世の伝統の生き残りか（九八―九九頁）。

⑦ 「ルネッサンスの空間と絵画における遠近法の誕生」（マルコ・キアリーニ）

空間表現と結びつく「立体性」に重きをおいた絵画は、一四世紀フィレンツェの、ジョット・ディ・ボンドーネに始まり、美術を数学と遠近法の法則に従わせたのは、フィリッポ・ブルネレスキであった。彼はローマに行き、円柱・柱頭など古代建築の諸要素を採り入れようとし、ヨーロッパ美術に新しい時代を開いた。それが「ルネッサンス」である。その基礎的理論研究によって新しい遠近法（二焦点）の法則を体系化したのは、アルベルティであり、ドナテルロが製品化した。

サンタ・マリア・ノヴェラ聖堂、オルサンミケーレ聖堂、サンタ・クロッチェ聖堂など、フィレンツェの舞台にみる革新的作品は、マザッチオとドナテルロの制作によるもので、激しい写実主義によっていることは有名である。そこには、もはや古代世界の反映はみられない。このあと遠近法の詳細な発展が記されているが、本稿の読者には煩雑なだけと筆者は思うので一言だけ。

ブルネレスキ、アルベルティ、ボッティチェリ（遠近法に関係なく線の視覚的戯れによる現実の詩的解釈にむける理性的抽象化）、そしてダ・ヴィンチ、ミケランジェロ、ラファエロの三人の天才による空間概念が語られている。時代は「光と影」に移り、ティツィアーノの自然な空間描写、ティントレットの不安定な遠近法から、カラヴァッジョの明暗法へと移る。

⑧ 「イタリアの役割——ルネッサンスと遠近法」（デチオ・ジョゼッフィ）

一九世紀半ば、写真技術が発達すると、絵画のもつ「記録」としての機能(肖像・旅行・歴史的事件の記録など)は奪われ、ヨーロッパ絵画の「写実主義」による経済的基盤は全面的に侵食された。こうして前衛的芸術運動が生まれ、とくに、日本絵画のもつ生き生きとした「生命のリズム」を内部から観照しようとする精神的態度を評価し始めた。しかし、その美しい筆法や様式化を模倣はしたが、その伝統は閉鎖的・固定的・循環的で歴史をもたないものと捉えていた。

著者は、ここでイタリア遠近法の発見と展開を紹介している。ブルネレスキ、アルベルティ『絵画論』(一四三六年)、ピエロ・デッラ・フランチェスカ『透視画法論』(一四九二年)、ジャン・ベルラン『人工的遠近法』(一五〇五年)……。そして写真の遠近法。遠近法こそはヨーロッパ人の世界観を変え、科学技術革新の口火を切ったものといえる、と。

⑨ 「一六世紀北方ヨーロッパ美術における空間」(ポール・フィリポ)

北ヨーロッパにおける空間表現の芸術問題は、一六世紀全般にわたって、人間性を中心に捉えたイタリア造形文法と対話することこそ、重大問題として重視せざるをえなかった点にある。ブルネレスキの遠近法は、絵画上の技術に止まらず、空間構造そのものとして登場し、比例方式による造形美術のみならず建築をも支配したからである。

しかし、アルプスの北では、空間は人間中心の見方からは遠く隔たり、環境の視覚的広がりとして、事物とそれを見る主体とは分離することなく、主体は像のなかに吞み込まれ、部分と全体との比例は無視されていた。中部ヨーロッパのゲルマン世界では、等高級教会堂にみるように、連続した梁間は解体し、網目ヴォールトの中に統合されている。祭壇彫刻では彫刻を確固たるものにするため遠近法は無視され(この世ならぬ変容表現力によって空間の統一が図られた)、絵画は画面を分節化する表現豊かなモチーフの増加のなか、金地面を豊かにすることで超越的価値

値を保持している。

フランドル絵画（代表はヤン・ファン・エイク）では、見る者は超越的存在によって画面のなかに呑み込まれている印象である。

こうしたなかで、普遍的遠近法を末期ゴシック像に統合しようとしたのは、アルフレッド・デューラーである。その影響は決定的で、生動感のある、それまでの北欧芸術は、遠近法的統合により強い緊張感を与えられるようになった（一七〇頁）。また、デューラー自身が、風景描写は自立した美術であることを発見した点は重要である（一五世紀末から一六世紀始めにかけて）。

環境としての空間描写がフランドル美術の伝統として継続した一六世紀に、独創的に展開したのが、風景画である。パノラマ風景を創造した、ヨアヒム・パティニールのあとに、山・谷・河口・村落・街並から構成された特定の場所を描くことが好まれるようになり、ピーテル・ブリューゲルが美術の舞台に登場する。水平方向に大きく広がる谷、うねる川の流れ、起伏ある山の連なりなどが一つに溶け合い、地形の本質そのものが描かれた、彼の風景画の創造は、一五五三年から五八年にかけて成熟した。人間も自然と共に宇宙の規則正しい律動に同調している点で、イタリア人文主義とは異なつて、人間を呑み尽くす宇宙的自然が強調されている。ここには、宇宙的ビジョンの空間というフランドルの伝統と新しい人文主義との最後の総合がある（一七三頁）。

世紀が変わると全く新しい風景画の歩みが始まる。

⑩ 「一七・一八世紀美術における空間」（コンラート・レンガー）

一七世紀初頭の空間表現は、鋭く差し込む光と強調された明暗性を特徴とする、カラヴァッジョによって代表される。彼の画法、即ち「スポットライトを思わせる強烈な光の表現は、絵画空間の全体にわたる驚くべき短縮法、および登場人物の感情の起伏と心理を表わす劇的な身振りに結びついている」（一九九頁）と。彼の描く聖書やギ

リシャ神話の出来事にはすべて庶民が使われているのも特徴の一つである。

そして、著名なルーベンス、レンブラントが出現し、ピーテル・ヤンスゾーン・サーンレダムの、望遠レンズでみるような対象に接近した視点からの空間体験型から、ヨハネス・フェルメールのデルフト派へと続く。

御存じ、フェルメールの遠近法は、日常生活を描いた室内に適用されている。日頃、身のまわりにあるものを詳細に観察することは、オランダ絵画の本質的特徴であった。それは室内の空間に止まらず、都市や城壁の外の風景についても、そうであった(二〇二頁)。

既述したように、風景画は、一六世紀半ば、ピーテル・ブリューゲルによって主題とされたが、視点は高く、地平線は画面の上端に及び、新しい空間の捉え方を生みだした。しかし一七世紀には、低い視点、低い地平線、狭い帯状の地面と広い空によって空間が構成されるようになった。光と影の縞模様、塔の先端と木の梢、川・運河の土手、小舟、波頭などが空間を明確化した。中葉に登場した、フィリップ・コーニク、メインデルト・ホッペマ、そして、かのロイスタールである。そこには、雄大で立体的な構造の雲が登場した(二〇三頁、「鷹狩の見える風景」・「ウェイクの水車」・「オートマルスムの眺望」)。

一七世紀のオランダは、世界を股にかける一大海上勢力となっていたから、無限に広がる空・海の空間を描く彼らの風景画は、実際にある日の姿であったろう。教会堂内部に描いた作品にみる風景画とは全く異質のものであった。

次いで、一八世紀の宮殿天井画の空間描写は、ヨーロッパ天井画の最後の輝かしい頂点に達するが、その解説の詳細は省略する(二〇四頁参照)。

⑪ 「一九世紀美術の多様な空間」(フランソワーズ・カシャン)

一九世紀の空間表現は、現実の反映をやめて、芸術家の感情・信念を強く表すことになる。イギリスのターナー

とドイツのフリードリヒは、北国の詩情・自然の神秘と宇宙に対する新しい感受性を表現した。

高い位置の視点から明暗濃淡の変化によって深い空間表現を意図する空気遠近法は、西洋絵画史においても珍しく、ターナーのこの手法は観る者を眩惑した。他方、フリードリヒは、可視的外観世界の奥にある彼岸の聖なるものを見ようという。「ターナーは、神が遍在する空間を、壮大な眩惑の表現によって示し、フリードリヒは自らの宗教的信仰を伝えるために風景を利用したが、両者ともに、西洋の北方にきわめて特徴的な文化と詩的感性」(二三五頁)を描いている、と。

フランスでは、コロローの叙情的風景画、クールベの官能性をも日常的に描きだした『レアリスム』に続いて、絵画的空間の偉大な革新性をもたらした、マネがいる。彼のプランは、伝統的遠近法を無視し、下から上に積み重ねて空間を遠のかせるという奥行表現を用いた。以後のフランスは、ルネッサンスの遠近法原則による現実空間の再現をやめ、自らの刻印によって画家特有のビジョンを表現するようになった。空間は、ここにおいて絵画という空間そのものであり、宇宙・現実・感覚を反映するものではなくなった。

ドガの高い視点からの俯瞰図(踊り子)、とくに中心を外した視点による、見たことのない画面構成は有名。セザンヌの、理性によって再創造された絵画的空間(視覚の心理的再構築)をへて、ブラック、ピカソが、キュビズム創造の扉を開くことになる。他方、モネの空間は、『水の風景』(睡蓮の池)にみるように、水・空・植物を描く絵具の触覚による楽しさを表現した西洋絵画空間の創出の一例である、と。

・日本画とは全く異なる美をもつにも係わらず、日本人の印象派びいきは淡い光と色合いによる線描のない柔らかない描写によるものだろうか。しかし、空間のすべてを色彩化する西洋画は無彩色の「間」をもつ日本画とは異質である。

⑫ 「第四次元」(ジョルジョ・デ・マルキス)

一九一三年から一四年にかけて、ヨーロッパ文明は、美術を通して完璧なヨーロッパ的輝きをみせた、と冒頭に

いう。

二〇世紀の前衛美術は、これまでに確立した様式を、その価値・慣習とともに破壊し改変するための強い衝動より生まれたからである。こうした地殻変動に呼応して変化が生じた芸術の諸傾向は相互対立して、「何々主義」という妥協しえない形で主張された(美術の多元中心主義)。歴史的伝統における権威の拒否、自然で判り易い外観をもった真实性の拒否という二重の拒否である。

この難問の解決にあたった作品は一九一〇年代に始まり、一〇年間続いた。ここでは空間に対する新しい実験、即ち、民族学や人類学の盛んな研究の刺激をうけて、民俗文化・原始文化に興味を抱き、神秘主義思想に関心をもち、超歴史的リアリティを求めたものや、また現代的分析科学や数理的テクノロジーを用いれば、現実認識への新しい道が拓けるものだと思うものもあった。而して、この波乱に富んだ発想に基づく一〇年間の作品は、新印象派の段階を経て、空間に関する新しい実験場となった。

キュビズム絵画で示された空間は、対象物の構造的特性に関する幾何学的表現により、極めて綿密な秩序の公式化といえるが、眼に映る外観からは遠く隔たっている。それは無限の面をもつ立体で、空白はなく無限の視点と同意であり、途切れない実体構造としての空間である。つまり、全空間があらゆる方向に向けて交差する無数の面によって構成されているといえる。光は解体され断片化されて反復し、後に「移動遠近法」(メツァンジェによる)または「四次元の導入」(テポリネール)といわれた。

そして、ピカソの「分析的キュビズム」、ブラックの「パピエ・コレ」(貼り紙)。キュビズムに色彩をとり戻したドローネ(『窓』・『円形』)の抽象的形態の空間表現……。

・空間描写を本領とした絵画は、写真術の発展により遠近法のさまざまな描法を邪魔されて、現代美術は、空間構成に腐心したこれまでの芸術活動を根底から問い直さなければならなくなった。それが、一般常識では理解できない難法な描

出を工夫した理由だろうと、筆者は思っている。

著者は続けて、現代美術思想の解説をしているが、筆者には説明困難な箇所が多い。簡明に要約することを心掛けることで責任を果たそうと思う。

一九二二年の未来派展において、アポリネールは、空間を変異させる運動に興味をもち、運動は時間の物理的顕現であるから、現実には「空間＝時間」という単位によって形成される主観的要素であるといい、ポッチョーニは、この主観的感受性のみが多様なリズムを知覚して測定し同時表現を行うことができるのであって、その同時表現を鑑賞者に伝えるのである(二六〇頁)と。バッラは、運動の表現はダイナミックな空間の造形的表現であり、対象は消え去っている、という。こうして、運動は機械と同一視され、現代の経験と感受性から生まれる空間表現は、スピードが運動にとって代わられる。「空間＝時間」における多次元空間にみる重なり合いは放射状・螺旋状の形態を重複させ、前方へ向かう一直線の回転運動の投射となる。

芸術が、芸術家の創造的自由の主観的・個人的表現であるとすれば、客観と主観の間の矛盾についてのこの考え方は恒常的に増大する影響を与えずにはおかないだろう(二六一頁)。キュビストは現実の恒久的空間構造を分析しようとする、未来派はそうした空間が絶えまなく変貌していくことを証明しようとした。

そうしたなかにあつて、シャガールにとって、絵画は招魂の場であり、超自然的なもの、現前する場であつた(チューリッヒ聖母教会の袖廊に彼のステンドグラスがある)。彼の空間は、「内なる自然、すべてを含んだ流れる自我としての主体的時間」(二六一頁)であつた。ジョルジュ・テ・キリコも、また、合理的思考や科学的知識とは無縁に、「閃きを通して、事物の外観の背後に、純粹に知的な方法によってのみ直観され得るもの」(二六二頁)と理解した。彼の空間は、関係性が完全に不在であり、遠近法を解体して無限への飛翔を暗示して未知なるものへと向かうのである。



こうした空間的關係性の抹殺は、時間的關係性の抹殺と対応し、「人は、歴史と時間の彼方、自然と空間の彼方にある、意味深い本質に注意を向ける」(二六二頁)。平面は劇場舞台となり、あらゆる種類の事物が劇的要素として提示され同時的出現が可能な空間となる。現実の時間・空間は意味をもたず、すべての絵画は劇場の上演を表すことになる。

マルセル・デュシャンの場合は、二次元と三次元、イメージと形態、触知感と可視性との間は曖昧となり、キュビズムの空間の解体と再構成、未来派の「時間＝空間」の発展は変形と変成の過程となり、機械的なものと生物的なものは有機的相互作用となり、辛辣な皮肉にも似た反応状態の過程となっている。

フランスのキュビスト、イタリアの未来派と違って、ドイツでは表現主義の精神、ロシアでは神秘主義とのかかわりあいをもって、フランスやイタリアが解釈された。表現派達は「芸術家はその作品においては深く沈潜した感情と個人的苦悩のみを直接表現すべきである」(二六四頁)という。

カンディンスキーは、対象の再現を放棄し自律的発生に任せた非再現芸術(内部の自己と直接に関わる自律的言語の示唆による)、つまり、形や色は、精神的なものを内面から体験することで、現実から独立した心的世界に現れるのであるから、カンヴァスにそれを転写することで可視的になり、精神的な響きをもつ言語を話ささまざまな感情を語りかけることになる、と。それは、現象的形態の世界より豊かで遙かに広大で常に揺れ動く世界であり、精神の創造的活動を伝える固有の表現力を具えた語彙をもつ絵画であるからという。

次いで、ロシア(マレーヴィチ)、オランダ(ピート・モンドリアン)のキュビズムと続き、パウル・クレー、マックス・エルンストが語られている。

「クレーの絵画の空間は、色彩と線によりイメージの発生学的過程を転写するという、空間化の作業の場所となる。それはまた、イメージの生殖作用とあらゆる方向への発展、反復、結合と連合の過程であり、線と色彩により

活発化され、固有の秩序、固有の時間、形態に関する大いなる自由と物語的豊かさなどと共に開花する過程なのである」。そして、「画面上の色彩と線の統語法は、しばしば幾何学的といつてよい構造」をもち、「幾何学的構造は有機的となる傾向をみせる一方、有機的形態は幾何学的になる傾向にあった。そして事物は建築的な外観を帯びるようになり、同時に建築は生きた人間の姿になってゆく」。「そこでは、抽象と具象、精神と物象、直観と感覚、主観と客観、全体と個別、装飾と描写の間で、多義的ではあるが明澄な、ある物語が芽ばえ、つぼみを開くのである」(二六六頁)と。

マックス・エルンストはシュール・レアリスムの創設者の一人である。そこでは、あらゆる芸術的テクニクを拒絶し、非合理なもの、偶然的なもの、無意識の自発性、無秩序への解放などが評価され、初源的純粹さという政治的ユートピアへの禁欲的渴望が認められると、反芸術的方法で伝達しようとした……。

解説者は最後にいう。「ヨーロッパ美術とは、きわめてソフィステイケートされた知的操作の産物なのである」。「実際には美術は、宇宙物理学や純粹数学と同じ程捉え難いものなのだ」と。

・ 残念ながら、現代美術についての東西の比較論は筆者には無理だが、日本の油彩画は西洋画の物真似だろうと推測している。難解な点は双方同じ。しかし、その画法を日本画で想像した場合、どのような理由付けも不可解と感ぜられるほど、醜いものになるだろうと思う。

何れにしても、西洋画の手法が日本画にとって不自然なことは、例えば、北斎の、西洋画の線遠近法を援用した浮世絵に明らかである。

前にも述べたように、肖像画・人物画に執着した(オランダの例外を除いて)西洋画に対し、風景画に魅せられた日本画という、美術史上の違いは大きい。が、西洋で風景画が描かれた心理的背景は何か、日本画の場合と比較した違いについては、興味津々であろう。

(2) そういふわけで、『芸術と自然』(東武美術館)に付された解説を参照したいと思う。

「自然観の変遷」(ロラン・レヒト)である。説明には、これまでとのダブリも多いが、筋を辿る意味で全体を追ってみよう。

①まず、ここでいう「自然とは、人間が生み出したのではないすべての事象である」。その生成が人間によらない限り「鉱物、植物、動物や人間をも含めた生命あるものすべて」であるが、「最も重要な主題は風景である」と。ただし「この自然界を構成するすべての創造物は……神の最高の創造物である人間を中心として位置付けられている。このような人間中心的世界観においては、人間以外のものの表現に専心する必要はない」と。

従って、「ユダヤ・キリスト教思想に支配された時代、特に中世において、二次元平面の表現様式が考え出されたのはこのためである。つまりすべての形象を同一平面に置き、位置の上下によってヒエラルキーを定めたのである」(一〇頁)。

②「ところが、一四世紀半ばに西洋絵画に起こった変化は……現実の人間を描いた肖像画が一つのジャンルとして確立し始めた」ことである。そして「人間との関わりにおける、自然がしだいに表現されるようになる」(傍点・筆者)。ここで、ロレンツェッティによるシエナ市庁舎壁画が紹介される。また、ペトラルカの自然に対する讃辞は、アウグスティヌスの言葉によつて、魂の問題に回帰せねばならないとの反省に至ることになる。

しかし、イタリアのアルベルティに次いで、ブルネレスキによつて幾何学的遠近法が考案され(一四二〇—一四二五年)、北方フランドル画家たちによる写実主義的表現が開発されて、「一五世紀の美術上の革新は、人間と空間、特に人間と自然とが融合した絵画世界を築き上げた」。つまり、人間は自然の構成要素として表現されるようになったというわけである。とくに、アルフレッド・テューラーは、現実の景観に触発されて純粋な風景を表現した(一四九四年)。

③ 「風景という言葉は、一六世紀初頭のヴェネツィア絵画に初めて用いられ、特にドメニコ・カンパニョーラの素描やジョルジオーネの『嵐』を指す用語であった」。「また静物とは……自然に対する関心のもう一つの表れである」(一一頁)と。

このような美術の方向性の変化、即ち、それまでの宗教図像を減少させた理由は、聖像崇拜を禁止したプロテスタントの教えであり、静物画・風景画・風俗画・歴史画を求めたのは、新興市民階級による需要であった。そして、この自然探求における表現手段の基盤となったのが『光』であった。「光を巧みに使いこなすことによって、草叢や草花や大地の起伏といった自然界の事物が目映はるごとく画面に出現し、芸術世界のうちに統合される」(一二頁)というのである。光と遠近法を統合したピエロ・デッラ・フランチェスカ、遠景・中景・近景を色調で統一することにより、微妙に変化する自然景観をパノラマ的視点により豊かに表現した、ピーテル・ブリューゲル。

「こうして一五、一六世紀の人文主義、宗教改革、そして地理上の発見といった近世を告げる一連の歴史的事件を経て、西ヨーロッパの人々は中世的世界観と訣別した」(一二頁)。

「一方、古典的風景が誕生したのは一七世紀のイタリアにおいてである」。ボローニヤ、ローマ……。 「アンニバレ・カラッチは、古典的風景を描いた最初の画家の一人である。観察に基づいたモチーフと画家の想像の産物を融合させ、見事な総体となした彼の絵画はまさに古典的である」。古典主義と別様なのは、ニコラ・プッサンで、「知性によつて構想を練り、効果を考慮しながらイメージを組み立てた」。同時代のクロード・ロランは「光を巧みに用いて、一日の時間の経過による最も微少な転調を再現し……憂愁に満ちた魅惑的なローマ平野を描いた」(一三頁)と。

④ 「一七世紀は……オランダ風景画の黄金時代」であることは、すでに何度か述べた。「広大な風景、開かれた

空間を見ることのできるこの低地地方の社会……に呼應した絵画」においては「自然は、征服すべきもの、また特に觀賞すべき対象であった」(傍点・筆者)。「しかし風景画は純粋な風景画ではなく、また……寓意がもり込まれていなかった。……ヤコブ・ファン・ロイスダールは、その深遠な風景表現において、例外的な画家であった」(三頁)。

一七世紀には、また一種の道德哲学を基盤とする風景式庭園が、イギリスのシャフツベリ伯によって定式化された。それまでのフランス幾何学式庭園を捨て、現実よりも真実らしく自然が配置された。さらに、イギリスは、二つの新しい美的概念、「ピクチャレスク」と「崇高」を定式化した。前者は、「情景や景観が絵画的性格を有すること」であり、後者は、「野趣にあふれた自然や険しい断崖の高山や、無限に広がる大洋などを目の当たりにした時」におこる美的感情である。こうして、一八世紀の人間は新しい感性を追求することになった。ただし、それは産業革命がもたらす社会的緊張から人間本来の姿に回帰させる避難所と捉えられていたのである(以上一四頁)と。

こうして、自然との関わりのなかで生きる農民が画家を魅了した。クールベ、ミレー、ピサロなどがある。

⑤「一九世紀は……別の自然を捉えた時代である」。フランスのタゲールが銀板写真技術を完成させた(一八三九年)。が、それ以前に、自然の捉え方に変化があった。クロード・ロランやユベール・ロベールの素描にみる細部の構図を設定する描法、コンスタブルやヴァランシエヌスの広大な空と雲に対する興味が、写真のように、現実の断片を切り取って表現する手法によって、従来の構図法を放棄していたからである。

マネやドガは、注意深い芸術家が社会的人間を観察した写真のように切り取ったイメージを描いた。だから、その風景は、人間劇の場面として利用されたもので、モネは風景を断片化し、ドガは部分的に風景を放棄している。モネ、シスレー、ピサロら印象派の画家にとつて、自然は社会的緊張からの逃げ場であり、その風景は光の下で変化する自然の諸相を網膜的現象として再現したものであった。しかし、自然を知った画家達は、「自然界固有の時

間を自然と共有し、絵画は植物のように自生するマティエールのなかに埋もれてしまうのである」(二五頁)と。が、セザンヌは、「カンヴァスの空間を構築するモチーフの可能性を開発するためであった」から、「空間は自然の空間を手本とすることを止め」、「画家の法則・尺度にしたがって一つの世界を秩序立てるようになる」(二六頁)。

こうして、「デューラー以降、ある特定の景観が絵画として描かれるようになり、自然が絵画を導いてきたとすれば、セザンヌをもって自然は、人間にその高度な教えを享受させたのちに、絵画から身を引くことになった」(二六頁)と結ぶ。

8 展覧会の解説論稿では、テーマの重点の置き方の違いから、双方の間に画家の扱いについて多少の差異はあるものの、西洋における「空間観」「自然観」は明らかにになったと思う。それを日本人の側からは、どのように理解したかについて解説してみたいと思う。二点ある。

まず、寺尾五郎『自然概念の形成史——中国・日本・ヨーロッパ』(二〇〇二年)である(第一節で触れる問題だと思ふ読者が多いかも知れない。が、「感性」の視点および筆者の都合によってここに)。「第一部 ひどく乱れた『自然』という言葉」、「第二部『自然』という概念」、「第三部『自然』概念の形成史」から成り、第三部に、中国・日本・ヨーロッパが分説されている。「自然」という言葉についての「何でも屋」である。適宜、検討していこうと思う。

(1) 第一部第一章「『自然』の語の乱用と混迷」

①「『自然』という言葉で人びとが思い描く中身が、じつは人それぞれにちがっている」と。

コマージュの使用例にみる「自然」の語の乱用、キャッチフレーズ化が自然についての認識を攪乱しているという例。

「自然」と「生命」「緑」とを、また「地球」「環境」とを、あたかも同義語であるかのように使う混乱さえある

(第一節)。

「自然の神髓」、「自然を守れ」「自然保護」のあいまいさ(第二節)。「自然を守る」とこととは同じではない。自然との「調和」「共生」「一体化」という無内容な言葉。水田を見て「あつ、自然はいいな」と叫ぶとき、水田は人工美である。同じように、武蔵野の雑木林も三〇〇年かけて形成された第二次自然である(三四頁)。「白砂青松」も同じ。しかし、「緑したたる自然」という言葉は生活用語としてはすばらしい(第三節)。

「母なる自然」という言葉は、「自然すなわち命」にすりかわる思考である。確かに「自然とは『天地』と『万物』との総体」であり、万物はあらゆる生きものの意であるから、「命あるものすべてを自然という」が、大気・水・天体(星)の無機物も自然である。従って、「命を守る」とことと『自然を守る』ことは同一でない。命が命を食って生きているのが生きものだから。「命を守る」とは、主として人間の、次いで特定の動物の命を守ることを意味」している。しかし、人間は動植物を食って生きているから、結局は人間の命を守ることに行きつくことになる。

「『生きとし生けるもの、そのすべての命を守りましょう』などは偽善者の詐欺師である」。インドのジャイナ教は、すべての生き物を殺すことを禁じたが、その不殺生戒は、人間の実生活をほとんど不可能にしてしまう。金光明経の「捨身飼虎」は錯倒逸脱の見本ともいえないか。とにかく、自然とは「命」のことではないし、また「命を守る」という考えは「自然」を誤るものになる(以上第四節)。

「東京に自然がない」というのは、人間にとって滋味ある生きた自然環境がないというに過ぎない。

昔の人がいった「花鳥風月」こそ、自然に近い。しかし、一〇〇年ほど前まで、々天地々と<sub>々</sub>万物々は別物と考えられており、それらを合わせた「自然」は成立していなかった。「自然」は「緑と命」だけと考えると、身辺的な「小さな自然」が自然観の基礎であった(第五節)。

自然とは巨大な矛盾運動である。それは人間にとって恩恵でもあれば、脅威でもある。つまり、人間は自然によって生かされているのではなく、それを加工・改造し、自然と格闘して生きているのであって、自然の恵みは、常に人間の能力にかかっているといえる。人類が人類となったのは自然の脅威と格闘して、自然のなかに潜在する「恵み」を発見し管理して、文化を形成したからである。

いふなれば、自然の恵みと脅威の矛盾を直視しない「自然観」や「自然の思想」は成り立たないといえる（第六節）。

だとすれば「自然公園」や「自然食」の語は、まことにうさん臭いと思わざるをえない。「自然に親しもう」といわれれば、自然の方が迷惑するだけ。自然を保護しようというなら、観光化はダメ。そのうえで、適正規模の観察者とそのための施設を認めるということしかない。ふだんから近隣の自然に親しんでいるなら、屋久島も白神山地も写真集をみるだけで一定の理解はえられるはず。観光誘致をして、弊害が現れた後に制限するというのは、自然がすでに荒廃していることに他ならない。自然を愛するならエコツアーなど、もつてのほか。「自然に親しむ」ためのアウトドアライフ、ネーチャライフ、エコツアーなど、都会生活をそのまま自然のなかにもちこんで、何で「自然と触れあう」といえるのだろうか。「カタカナ書きの代物はみな反自然ないし自然破壊と見て大過ないと思つてよい」（以上第七節）。

「自然に帰れ」という言葉ほど空しく馬鹿げた言葉はない。「自然」とは山なのか海なのか、それとも故郷なのか。「帰れ」とは「社会の作為」をはずしたらの意味なら生活は成り立たない。「人為」を為さない者は人でなしになる。「自然に帰れ」というのは、たわ言、うわ言の類である。「人間は自然から出生したのだから……自然に帰ろうとするなら、静かに死に帰すればそれでよい」と（第八節）。

「自然を守る」という。沙漠を守るのか、鹿や森か、イナゴか稲か。自然それ自体が闘いあっているさいのどち



らのことか。自然のむら気は強く、それをなだめる力は人間にはない。

人間の愚行・蛮行による自然破壊は、特定の人間集団による営利目的か権勢欲かによって惹起する。その破壊者と闘うのは、<sup>〃</sup>自然のため<sup>〃</sup>ではなく<sup>〃</sup>人間のため<sup>〃</sup>（人間が生存しつづけるため）に自然を守るといつているのである。

そこで、あらゆる生物に、人間の人權と同じように権利を与えよという言説が、アメリカのデイブ・エコロジ―派からもでてくる。が、それを行使する能力のないものに、権利は不要であり、人間が自然を守ればいいのである。しかし、自然は人間を攻撃もすれば養いもするという矛盾関係を人間ともつ。だから「自然を守る」とは、この矛盾関係の総体を円滑化することに努めるということであり、この正しい自然観なしには不可能である（環境、自然という）。「自然にやさしく」とか、「自然の権利」とか、「自然に帰れ」などは空言に過ぎない（第九節）。

②第一部第二章は「『地球』の語の乱用と混迷」

最近、エコロジーという「自然にやさしく」とか「地球にやさしく」とか「地球の危機」などと叫ばれる。が、危ういのは地球ではなく、人間であり、地球は命の「場」にすぎない。「宇宙船地球号」などは譬えの話だとしても人工機械ではない。現代が、いかにハイテク情報社会であっても、馬鹿げた話である（第一節）。

「地球を守る」ということだけなら、人類滅亡の方が効果的だ。人間は地球表層を食いつぶしながら増殖し続けてきたのだから。まして、「地球人の責務」とか「地球市民の道徳」とかいわれると尋麻疹が出る（第二節）。

「自然」「地球」に代わる語として「環境」が使われることが多い。家庭環境・地球環境・社会環境・国際環境、そして自然環境である。

現在使われている「環境破壊」の語は、地殻変動・火山活動などの自然破壊や、動植物の自然移動は除外され、オゾン層破壊の例では生活感覚の埒外の問題となる。そうすると、環境問題といえは公害などの犯罪行為であり、

そこから「環境倫理学」が設立されるとして、学説を紹介し、「環境問題は倫理では解決されない」、環境問題は環境破壊者に対する大衆闘争によって解決される、と直言する(第三節)。

### ③ 第一部第三章「共生」の語の乱用と混迷」

現今、「自然」の語は、常に『共生』の語と連れ添って歩いている」と。「共生」＝「エコロジー」として、「共生の哲学」・「共生の論理」、「都市と自然の共生」など。政治の世界でも、「自立と共生」・「自治と連帯と共生」とバーゲン・セール中である。何と何が共に生きるのか、内容不明のうわ言に過ぎなくなるだけでなく、対立の解消をもくろんで優勢勢力を支持する言葉になりかねない(第一節)。

元来、「共生」は生物学用語(二八七九年アントン・ベリリーが使用)で、「異なる生物が一緒に生活する」現象のすべてを指した。それには、相利共生、片利共生、寄生の三種があるが、現在の共生は、冒頭の相利共生である(第二節)。

しかし、相利関係の例として誰でもが知っている昆虫と虫媒花の関係は、事実の結果からみた人間の解釈であり、この解釈に基づけば、人間と農作物の関係も、食物連鎖も相利共生となってしまう(第三節)。

相利共生は下級生物に限られている。サンゴと藻・小魚、マメ科植物と根粒バクテリアなど。しかしながら、地球規模の「地球共生系」(川那部浩哉『共生と多様性』)という考え方があり、四〇億年前の原始海洋と原始大気から始まっている。「地球上の環境は、生物との相互作用のなかで、その結果として作り上げられ、いわば『共生進化』してきたのである。『地球共生系』とはこういった内容を一般的に示すのだ」と。これに対し、著者は、ここでの共生概念は全生物間の系的相互関係(地球生態系)のことであり、「共生」のイメージを超えていると批判する。共生とは敵対関係の可能性ある生物が相利的な共同生活することだから……。

「大きな共生系」を考えるよりは、「自然」「地球」「生命」などの基本概念の厳密な検討が必要というのが、著者

の基本にある。すべての生物を擬人化するのは邪道であると難じ、細胞内共生で進化の真実には迫れないと断ずる(第五節)。

「一見相利共生と見紛うほどの関係でも、必ず双方のどちらかが能動的で、一方は受動的である。これを『共生』の一語で抽象化するなら、強者の『片利』も『共生』に化けることになる」。「生物学上の概念を、そのまま社会的な矛盾の解決にもちこむことは、根っからの誤りである」と(第六節)。

そこで「人間と自然の共生」について論ずるが、この問題の立て方自体が誤りである、と。なぜなら、人間は自然内存在であり、種と種の間関係ではないから「『共生』とは『異なつた種の生物個体の共同生活のこと』」。「人間と自然の共存」というのなら、まだしも論理的には成立する。人間は沙漠と共生できず、火山噴火・台風・洪水とも共生できず、猛獣・毒蛇・ハチ・ノミ・寄生虫とも共生できない。共生幻想の元祖は『イザヤ書』(第一章六―九)にある。

人間は自然の脅威と闘いながら、自然を食つて生きているのである(第七節)。  
共生論は生態学から発して、政治・経済・社会についての文明論・政策論にまで発展して、「みんな仲よし論」という他愛もないものになりさがった。このような共生論の流行は、柔軟和語(傍点・筆者)の流行と平行している、と。

著者がここまで共生論批判に徹するのは、黒川紀章『新・共生の思想』に原因があるようだと、筆者はようやく納得できた(一三〇頁以下に詳説)(第八節)。日本の風景画は、自然(神)との共存観念から生まれたのではないかと筆者には思えるが。

(2) 第二部『自然』という概念

①第一章『自然』の語の二つの意味について。

「自然」の語には、「自<sup>おのづか</sup>ラ然<sup>しか</sup>り」の意味で、副詞・形容詞・その名詞化したもの、および、「自然界」の意味で、人為によるもの以外の全存在の総称(集合名詞)の二種がある。語源的には前者が古く古代・中世に使われ、後者は近代に入ってきた訳語である。

前者は、「おのづから」(『続日本紀』)、「ひとりでに」(『枕草子』)、「天性」(『古今和歌集』)、「本性」(『太平記』)の意である。何れも、「人間の力が及ばぬ世界で」、水の流れ、草木の自生などに使われる。

後者は、ネーチャーの訳語で自然界のこと。人間の営為による社会・文化を除く、天地とその間の万物・万象。人間と無関係に存在する外界。人間社会をとりまく環境的外界。都市に対する農村・山野のことなどに使われる集合名詞で、現在の「自然観」「自然科学」「自然観察」「自然保護」「自然環境」「自然改造」「自然破壊」などの「自然」は、みなこの訳語である。

「シゼン」(漢音)とよむも「ジネン」(呉音)とよむも、意味は同じ。後者の典型例は、親鸞の「自然<sup>じねん</sup>法爾<sup>ほうに</sup>」である(第一節)。

ヨーロッパ諸語においても、「生まれつき」「本性」「生成力」、および「万物」「自然界」の二義があった(第二節)。

洋の東西を問わず、如上の二義が発生したのは何故か。「それは人間の自然認識の過程、人類の自然認識の深化・発展の過程そのもの」が二義を生んだのである。即ち、人間は自然物を観察したとき、「おのづから成るもの」「生成力」と認識する。次いで、「おのづから」な認識を蓄積した上で、そこに共通性・同質性・普遍性を見出して、それら全体を概括して「自然」と呼んだからである。従って「自然」の二義とは二つの意味ではなく、人間の認識過程の二段階を意味していることになる。「自然性」から「自然界」への進化の過程には、アニミズム、神観<sup>カミ</sup>念、造物主観念が介入していることは、読者にもお判りだろう(第三節)。

自然界のことを自然という観念は、古代・中世にはなく（「自ラ然リ」の意で、「ひとりでにそうなる」「あるがまま」のこと）、当時は、「あめつち」「天地」「造化」等々といった。「自然」と称したのは、安藤昌益の『自然真営道』（二七五三年）が最初であるが、江戸時代には、ほとんど知られず、狩野亭吉が一八九九年に発見し、戦後、ノーマンに紹介され有名になった（詳しくは『日本歴史大事典』）。もつとも、ヨーロッパで自然界の意の自然概念が確立したのも、一八世紀のフランス百科全書派によってである（第四節）。

②第二章「自然界のさまざまな呼び名」

「自然」は和語にも漢語にもない。そこで和語の「天地」「乾坤」「造化」……について検討し、なぜ「自然」概念が成立しなかったのかを論ずる、と。

まず、古くから最も多く使われたのは「天地」の語である（『記紀』『万葉集』あめつち）。「天地」は上下の意があり「天」が上位であるから、自然界は「上天」に集約されて、「天地」と「万物」は別物という思考が働いていた（第一節）。

「乾坤」は易学上の言葉であり、「乾ヲ天ト為シ、坤ヲ地ト為ス」（『易経』）とある。「乾坤一擲」は今でも使われている（第二節）。

「宇宙」とは、古今・世界の総体のこと（『莊子』『荀子』）。「往古来今、之ヲ宙ト謂ヒ、四方上下、之ヲ宇ト謂フ」（『淮南子』）。宇が空間、宙が時間で、自然界の無限の広がりとも永遠の流れを表している。しかし、「万物」は含まれず、自然の実体を表現できていない。『日本書紀』にいう「宇宙」は天下の意である（第三節）。

「世界」はサンスクリットの漢訳語で、「三千大千世界」のこと。『楞嚴経』に「世ハ遷流ヲ為シ、界ハ方位ヲ為ス」とあり、時間・空間を合した「宇宙」と同義である。古い日本では『竹取物語』『蜻蛉日記』『源氏物語』などで、「宇宙」の意で使われている。現代では、地表上の諸現象となり、天体は除かれた。だから、「星の世界」とい

わねばならない。また、社会現象を中心にした国際関係の全範囲をいい、自然界とは無関係である（第四節）。

「造化」とは、万物を創造し化育すること、造りだされた森羅万象の意ともなるが、それを為す力もしくは者のことをいう。初出は『莊子』（「偉ナル哉、造化」）で、造物者のこと。日本では、記紀、『本朝文粹』、『神皇正統記』、『笈の小文』、『おくのほそ道』など、「天地自然」の意に多用されているが、天地そのものではなく、それを創造する者の力の意味に傾いている（第五節）。

「風土」とは特定の地域圏の気候・地味・地勢・産物などのことで、自然それ自体ではなく、社会・文化の自然環境を意味する。似た言葉に「風水」という語がある。「天の風氣、地の水氣」のことで、風・水が生活に与える影響、つまり「自然」を意味し、中国で地相術として広く使われた（第六節）。

地上の自然について「山河（山川）」といい、「山水」ということがある（第七節）。

「万物」は、自然界にあるすべての事物・現象を意味するが、「天地」は含まれない（第八節）。

以上のように、自然界については、さまざまな呼び名でいわれてきたが、天地系・万物系に分けて考えれば、両者は洋の東西をとわず、古くから別物と考えられてきた。しかし、双方を同じ自然物と考えるようにならなければ、「自然」の観念は成立しない。この人間の自然認識についての問題が、本書の後半となる。

### ③ 第三部 『自然』概念の形成史

#### ① 第一章 「中国における『自然』の語」

本稿の、日欧比較法文化論の経緯から外れるので省略する。

#### ② 第二章 「日本における『自然』観念」

日本の古代典籍における「自然」の語は、すべて「おのずから」の意の副詞か形容詞である。ネーチャーを意味する語は、「天地」「乾坤」「天壤」（「あめつち」と訓む）である。

中世で注目すべきは、親鸞の「自然法爾」である。中国の善導の言葉「自然ハ即チ是レ弥陀国ナリ」が『教行信証』に引用され、『浄土高僧和讃』には「自然の浄土にいたるなれ」「念仏成仏自然なり、自然はすなわち報土なり」とある。この「自然」は幻想観念上ではあるが、「浄土」という一種の対象的世界を指している（『教行信証』の「自然」は「おのずから」の意である）。

道元『正法眼蔵』に自然界を「尽十方界、山河大地、草木自他」というが、それは実体的な外界ではなく、「心」だという。

吉田神道、観阿弥、世阿弥では、「自然」は「おのずから」の意、『作庭記』ですら「自然」は「生得の山水」と述べている。

華道では、自然界を「陰陽のこと」（『八帖花伝書』天正年間）、茶道でも「自然」「天然」が使われている（『南方録』）が、自然は「うっかりと」、天然は「力ヲ加エズニ真ナル所ノアル道理」の意である。そのほか、曆学・医学を含めても、中世では、「ネーチャー」の自然概念は成立していない（第一節）。

近世に入っても、朱子学・陽明学における「自然」はすべて「おのずから」の意で、自然界のことは「天地」「万物」と呼ばれている。ただ古学系において、山鹿素行は「天地自然」といい、「天地」は「自然」と接近している（『山鹿語類』）。

天文曆算家、西川如見の場合、『町人囊』では「おのずから」の意だが、『日本水土考』・『水土解弁』の「水土」は環境規模の「自然」概念である（例えば「水土自然」と四字熟語になっている）。農学の分野では、宮崎安貞は、自然界を「天地・陰陽」「天地ノ生理」といい、大蔵永常は「天地ノ造化」という。また、天文学の志筑忠雄『曆象新書』では「天地」と訳し、万物を含めた外界・自然界のことを指している。

日本思想史上、自然界の意の「自然」を駆使した哲学が出現するのは、安藤昌益（一七〇二—一七六二）によつ

てである。彼のいう「自然真営道」(「自然が真に営む道すなわち自然の真の運動法則の意」)であり、この「自然」は「天地」と「万物」を合した全自然界である。「自然」は造物主による被造物ではなく、それ自身の「無始無終」の自己運動の力によって生まれた自己形成的な「自然」である。「自<sup>ひと</sup>り然<sup>ス(ママ)</sup>ルナリ。故ニ是ヲ自然ト謂フ」と。「自然」の語を「おのずからしかる」ではなくて、「ヒトリスル」と訓んだのである。昌益は、勤労者の一員として、自然を内側から見て、そこに愛情をもち賛嘆の声をはなつたのが「自然真営道」である。そこにはネーチャーとの接触はなく、彼独自の創出であつたが、西欧語の観念と一致していた。が、その観念は、やがて忘れられ、普及することはなかつた(二二六頁)。

三浦梅園、司馬江漢、山東京伝、二宮尊徳、横井小楠、佐久間象山と考察して、自然界の意味の「自然」はないという。

ただし、山片蟠桃『夢の代』(二八二〇年)に、万物は「天地自然ノモノ也」、万物の生は「天地自然ノ理ナルノミ」という記述があつて、自然界の意ととれる。また、与謝蕪村『新花摘』に「仮山の致景、自然のながめをつくせり」とある。

さて、蘭学・洋学におけるネーチャーの語は、どう訳されていたか。

日本最初の理科学の教科書、青地林宗『気海観瀾』(二八二五年)の「凡例」に、自然界を「自然」と呼んでいる(ただし本文では「気海」という)。川本幸長『気海観瀾広義』(二八五〇年)、広瀬元恭『理学提要』(二八五二年)にナチュールの邦訳和語としての「自然」はでてこない。

ヨーロッパ語の和訳辞典はどうか。オランダ人フランソア・ハルマの蘭仏辞書をもとにした、稲村三伯『波留麻和解』(二七九六年)にナチュールの訳語として「自然」が登場するが、その後は「自然」はなくなる。それは英語についても同様で、堀達之助『英和対訳・袖珍辞書』(一八六二年)、ヘボン『和英語林集成』(一八六七年)、柴田



昌吉・子安峻共編『英和字彙』(一八七三年)、高橋五郎『漢英対照・いろは辞典』(一八八七年)、島田豊『雙解英和大辞典』(二八九二年)にも「自然」の訳語はでてこない。

フランス語では、村上英俊『仏語明要』(一八六四年)に「自然・性質」の訳語がみえるが、定着しない。

日本最初の哲学辞典『哲学字彙』(二八八二年)におけるネーチャーの訳語は「本性・性質・天理・造化・宇宙・洪鈞・万有」であり、ヘーゲル『自然哲学』は西周訳「物理上哲学」である。自然科学の、ジェー・ジーワード『ネーチャー・アンド・アート』の訳書、石川千代松『百工開源』ではネーチャーは「天造・天造物」となっており、法律用語では、ナチュラル・ローの西周訳は、「天律」(幕末)、「性法」(二八七一年)、「理法」(二八八二年)、井上操は「性法」(二八八一年)と訳している。

中江兆民のネーチャー訳は、明治初期は「万物」「庶物」「天地万物」「世界庶物」であるが、『理学鉤玄』(一八八六年)に「自然ノ意象有リ……凡ソ世界自然ニ生ジテ人巧ヲ加ヘザル者、皆自然ノ章象ナリ。草木禽獸即チ是レナリ」と。『民約訳論』(二八八二年)では「此レ天理ノ自然ニ本ヅクニ非ズ」と訳しているが、ネーチャーは「天理」で、「自然」は修辭にすぎない。兆民の「自然」は出たり消えたりである(以上第二節)。

ネーチャーに「自然」の語が成立するのは一八八九年ごろからである。即ち、『国民の友』と『女学雑誌』のあいだで交わされた、森鷗外・岩本善治の論争のなかで、岩本はエマーソンの『自然論』を引き合いに、「文学は自然の俣に自然を寫す」と主張し、森は「自然とはナツールのこと」と述べている。このころからネーチャーの意に「自然」の語が使われ広まり始めた(二二六頁)と。芸術上の「自然主義」概念も鷗外に発する。

こうして、「おのずと在る」自然界を、誰もが「自然」と呼ぶようになった。例えば、内田魯庵の「自然の法則に逆はんとして猶ほ且つ自然の法則に余儀なくも服従し……」(一八九一年『文学一班』)、国木田独歩『武蔵野』(一八九八年「ここに自然あり」)に生活と自然の密着を描いている。志賀重昂『日本風景論』(一八九四年)、徳富蘆花

『自然と人生』(一九〇〇年)と続く。

美術界では、明治初期から写実的な「風景画」への移行が顕著であり(それまでは「山水画」)、「自然画」と呼ばず「風景画」と呼びつづけている(第三節)。

要するに、「自然」の語は、一八世紀中葉まで「自<sup>おのづか</sup>然<sup>しか</sup>り」の意であり、自然界の意味で使われるようになったのは、森鷗外などによってネーチャーの訳語として広まったということである(第四節)。

### ③第三章「ヨーロッパにおける『自然』概念」

ヨーロッパにおける「自然」の語の起源は、ギリシャ語のフュシス、ラテン語のナトゥーラである。フュシスは「誕生」「起源」「生まれつきの性質」の意で、ノモスと対応する。フュシスをネーチャーと訳した近代ヨーロッパが、自然概念は古代ギリシャから存在したと錯覚したのであって、「ギリシャには『自然』概念はない」と、出隆は述べている(第一節)。

ラテン語のナトゥーラはフュシスのラテン語訳(キケロ)であり、ものの「本性」を主要内容とする。ガレノス『自然の力能』(自然は生命力のこと)、プリニウス『自然誌』(自然は万<sup>よろず</sup>のもの)の例があるが、ネーチャーの意味はない。

中世においては、キリスト教神学のもとで、自然は神の被造物とされて、おのずからなる自然は存在せず、ネーチャーは「本性」の意味で用いられた。アウグスティヌス『自然と恩寵』では人間本性の意であり、アキイナス『神学大全』でいう「自然」は、人間の心的な本性のことである。

一〇世紀をすぎると、ヒルデガルド『自然学』、カンタンブレ・トーマ『自然の事物』、アルベルトウス・マケナス『自然の鏡』が書かれるが、「人間・動植物に限られ、大地山水は含まれない。つまり『創造における神の英知』(一六九一年ジョン・レー)のことである。自然界を「神の御<sup>みわざ</sup>作業」と読みとるのは、フランシス・ベーコン

まで続く(第二節)。

「対象的外界の総体を『自然』と呼びはじめるのは、明らかにルネッサンス以後である」(二六二頁)。しかも、日常語の使用に始まり、自然界の総体を意味することに近づき、学術用語として定着するのには、二、三〇〇年の時間を必要とした(二六二頁)と。

ダ・ヴィンチの場合、『手記』に多くの「自然」の語がみられるが、それは自然界のことである。天地万物の総体、即ち、日月星辰、光と熱、風と雨、植物・動物、男女の人体を日常語で「自然」といつている。「画家は自然を師とする」とも。しかし、同時代人はそれを共有しなかった。

フランソワ・ラブレール『ガルガンチュアとパンタグリユエル物語』には、多くの「自然」の語があるが、極めて多義的に使用され、「おのずから」、「天然」、「造物主」などから、「自然界の総体」に近づいている。

医化学の祖、パラケルスス『自然の光』における「自然」は、外界としての全自然界、即ち、惑星、鉱物・動物、人間の「生命の精氣」スピリトゥス・ウィタルの総称である。が、「聖霊と自然と一つなり」といい、自然は神の被造物である。

自然哲学者ジョルダノ・ブルノーは、「自然とは事物に内在する力」であり、「能産的自然」(「原因的自然」「造る自然」と「所産的自然」(「結果的自然」「造られた自然」)がある。「天地」「万物」を含み、無生物も生物も含む全自然界のことであるが、それは神の展開であると考えた。

シェイクスピアは、「自然」の語を多義的に使っており、「おのずからの本性」「造化の力(女神)」のほかに、「自然界」の意にも使っている(『リア王』、『マクベス』、『アントニオとクレオパトラ』、『冬物語』)。そこには、「花」や「女」の美しさを産みだした自然の賛美が多い。

一六世紀ルネッサンスが、自然界の「自然」を語りだしたのは、神の支配する自然ではなく、人間のなかに自然性を発見したからである。しかし、生活語のなかに普及はしたものの、学術語としての概念化は未だしであった

## (第三節)。

一六世紀の自然科学において、天文学者コペルニクスは、天空と地上の無機物を「自然」とよび、生物学者ヴェルサリウスは、地上の生物だけを「自然」と呼んだ(第四節)。

フランシス・ベーコン(一五六―一六二六)がめざす「自然の探求・解明」は、「天地」「万物」を合わせた大自然であり、実体的外界としての自然界である。「歴史には、自然の歴史と、世俗社会の歴史と、教会の歴史と、学問の歴史とがある」。また、学問は「神に関する哲学、自然に関する哲学、人間に関する哲学あるいは人文学である」(『学問の進歩』)と。

あと、デカルト(一五九六―一六五〇)、パスカル(一六二三―一六六二)、スピノザ(一六三二―一六七七)、ロツク(一六三一―一七〇四)と続く。

一七世紀に「自然法」の思想が台頭し、グロテイウス、プーフェンドルフ、モンテスキューが活躍するが、その「自然」とは人間の「本性」の意であり、自然法は自然界が与えた権利の意味ではない。一七世紀ヨーロッパで「自然」概念が成立し始めたといえるが、依然として神の被造物としての自然であり、「神」がかかわりあっているあいだは、「自然」概念の確立とはいえない。「天地」も「万物」も自然の産物であるという認識と、それら自身の力で出生・存在しているのであって、神とは係わりがないという認識があつて、はじめて「自然」概念が成立する。

ベーコン、デカルトなどの「自然」の語は先駆的に使用されているが定着せず、ネーチャーは、依然として「ものの本性」が主要語意であつた。西欧の自然概念の確立は、もう一世紀ほど後になる(第五節)。

「自然」概念の確立について決定的役割を果たしたのは「百科全書派」の思想家たちである。

ヴォルテール、デニス・デイドロ。後者は、「天上の自然があり、地上の自然がある……」、それらは総体として

生きて動いているもので、「神の創造」も「神の恩寵」も必要としない。神とは無縁の「自然的自然」である、と。また、百科全書派理論の集大成といわれる、ドルバック『自然の体系』で「人間は自然のうちに存在し、自然の一部分をなす」といい、創造者の意志を排除し、自然はそれ自体の内部にある矛盾を原動力として運動することを明らかにした。対して、「自然に帰れ」といったといわれるルソーの場合の「自然」は多義的で乱雑、定見がないのが特色であり(三一四頁)、「甘ったるく、かつ、利己的なもの」と酷評する。

こういった経緯のもとで、百科全書派の「自然」概念は、一気に全欧に広がる。

カント曰く「自然と人間とに関する経験は、あわせて世界認識となる」「外的感覚の対象としての世界は自然であり、内的感覚の対象としての世界は心ないし人間である」(『自然地理学』序論)。ベートーヴェンの「合唱」では、声たからかに「自然」を歌い、ワーズワースは全自然についての自然哲学を作詩している。

フランス美術では、コロロ、ミレーなどのバルビゾン派、クールベが、自然と人間の労働力を描き始める(第六節)。

ヨーロッパの自然観史は、コリングウッド(『自然の観念』一九六〇年)によれば、ギリシャの自然観、ルネッサンス以後の自然観、一八世紀末から現代に至る自然観の三期に分けられるという。

人間が「自然」観念を発見したのは、「西にデイドロ、東に昌益」といつてよい、それがほぼ同時代である。ただ、西欧が自然の征服を開始した時期である(資本が「自然」を発見した)のに対し、安藤昌益は「自然の働きに参入し、『直耕』(労働)し、自然を理解し、自然を増幅する回路」にいた(労働が「自然」を発見した)という差異があることに注目すべきであろう(第七節)。

・西洋では、人間が主、自然が従であることから、自然への関心が遅く始まることは理解できるが、日本で、自然が神の依代であるにもかかわらず、自然との共生もしくは共存が遅く花を開いたことには疑問が残る。大きな理由は読者

も想像しうる如く、自然破壊が資本主義の発展によることから考えて、それが明治以後であったという点に、次いで、「神の依代」としての自然は、個々の山・川・湖沼・木であり、「自然」が余りにも身近すぎて一般的自然観がそれまでに喚起されることはなかったという点にあった、と筆者は考えている。

著者が本書で述べる「自然」の語のはき違えは、言語が時代の要請に応じてさまざまな用い方をされるという一般常識から考えて、とくに身近なやはり言語の場合、その言語上の不正確さを酷く責めるわけにもいかないという気もある。が、ここまで深く吟味されれば一段と興が湧き、それに引かれて、その要約が思いもかけず長くなってしまったことについては、読者にお詫びしなければと思っている。

9 西欧において、神によって造られた人間と自然、それも人間より下位のものとして、人間による支配をうけた自然を考えると、自然を主人公とする風景画の評価は自らきまってしまう。風景が描かれても、それは人物、肖像を中心とする絵の、ただか背景にみえる添え物でしかなかったことはおおよそ推測可能である。

しかし、自然界という自然概念の確立をみた後に、本格的な風景画が現れるであろうことも想像がつく。とすれば、山水の風景画を絵画の文化遺伝子と考えることも可能な日本美術史と比較して、そこにどんな差異が考えられるのか興味はつきない。既述の部分が多々あるとはいえ、美意識の比較文化論として、既述書との違いに留意し、さらに、このテーマに深入りしたいと思う。

そこで、越宏一『風景画の出現（ヨーロッパ美術史講義）』（二〇〇四年）によって、その考察のあとを追いたいと思う。

(1) 「はじめに」には、古代ギリシャでは人間の姿の造形に心を砕き、自然には関心を抱かなかった、とある。また「人間は、自分自身から逃れたいという衝動に駆られた時にはじめて、自然、すなわち風景に興味をもったようである」と。これこそ日欧比較文化の一要点であろう。

「ギリシヤ人が構想した造形世界は、もっぱら凸形の立体的形体によって成り立つ擬人的なものであり、中性的な『地』から『図柄』(筆者・図でいい)としての人物像が浮き出すというのが、ギリシヤ美術の原理であった」(四頁)。これには理屈がつく。「私たちのまなざしは生まれつき物に向けられている。目を物の周囲の空虚な空間に向けることは、あとから習得しなければならないことである」(W・メツガー『視角の法則』より)から、ギリシヤ人は自然現象を擬人化し、神話的人物を作り出した。これでは習得する「自然」風景はなかつたことになるが(ローマのナボーナ広場における四大河の噴水の擬人化は知っている読者も多いだろう)。

それでも、ローマ近郊の別荘遺跡やポンペイ遺跡からは、庭園・公園の樹木・草花を描いた壁画が多くみつまっている。が、著者は、それらが近代風景画とは別の体質のもの、即ち、古代では空間の連続性が欠けているのに対し、近代のものには物体空間と自由空間の統一性がある(二二―二三頁)という。季節感もないし地誌的表現もない(空間・時間の個性化がない)のが古代である。風景の擬人化はそれを補うためだともいう(なるほど!!)。

(2) 古代末期・中世初期には、「触覚的物的世界の非物質化とともに、現実空間との関連が急激に薄れ、それによつてすべての空間表現の基盤が根底から覆されることになった」(一九頁)。ただし、『ユトレヒト詩篇』の線描挿絵(八二〇―八三五年)などの例外はある、と。

中世盛期では、「事物の外観を表現することではなく、多かれ少なかれ抽象的な、慣習的な絵画的符号の助けを借りて、ある特定の理念を呼び覚ますことにあつた」から、「風景を考える場合、……象徴でもつて視覚化する」とはほとんど不可能」(二四頁)であつた。が、一三世紀には風景自体が表現の主題となつてくる。風景画の基本條件である「自然感情」の存在を表明した最初の中世人、ペトラルカが現れる(著者は『カルミナ・ブラーナ』の挿入り写本に多様な鳥や動物でにぎわつた森を表現しているという。ただし空間が欠けているが)。

(3) 風景表現を三次元的絵画空間として捉えたのは、かのジョットである。もつとも、彼にとつての風景は登場

人物にとつての活動空間にすぎず、登場人物のドラマの性格づけに援用されたものである。が、彼の画面における風景的要素は、その造形思考の面で決定的刺激を与えたことになった。スクロヴェーニ礼拝堂（パドヴァ）の壁画は、登場人物は最小限で、ドラマの舞台として風景が描かれた（舞台の小道具）。サン・フランチェスコ聖堂（アッシジ）の壁画は、逆に「書き割りの」で人物の背景にすぎないが、地形的個性があつて、風景に個性がある。

次いで、シエナ大聖堂の大祭壇画（一三〇八年）を描いた、ドゥッチオ・ディ・ブオニンセーニヤをとりあげ、岩山の段丘風景がもつダイナミックな性格は、絵の内容的要素と関係する人物の動きに調和して、出来事の現実化に貢献し、見るものに身近な出来事と思わせることに成功している、と説く。

また、ドゥッチオに学んだシエナ派の画家、アンブロージョ・ロレンツェッティは、シエナ市庁舎の評議会室の壁画を描いた。彼は、「精神の眼の代わりに肉眼で見ることを敢えて行い、……理念を感覚的に体験できるように具体的に表現した」。「これは、造形的想像力の画期的な転換を意味するもの」で、「ここに脱象徴化のプロセスが始まった」（四六頁）。つまりは、彼が風景画の基礎を築いたといつてよいが、その後、発展をみることはなく、一四〇〇年ごろフランスが彼を評価することによつて、シエナの風景画が世に迎え入れられるようになった（五二頁）と。

フランスの写本画家、ジャン・ピュセルの『ジャンヌ・デヴルルーの時禱書』（一三二五―二八年）・『ベルヴェイルの聖務日課書』（一三三三―二六年）のカレンダー頁に描かれた自然景観は、そのみの新しい感覚で描かれた画期的なものである。そして、彼の工房においては、その後継者が、また新しい風景表現を行っている。

ついでに述べると、中世後期の風景表現についてのもう一つのルーツは、タペストリー風景である。タペストリー風景は城館などの壁面を飾るイリュージョン壁画、即ち世俗美術として発達したものである（ヨーロッパ風景画は世俗美術の領域で発達した点に留意）。



メルキオール・ブルーデルラム（フランドルのイーブル工房）が、シャルトル（カルトゥージオ）会修道院の大彫刻祭壇の両翼外側を担当した絵画装飾は、人物も風景もダイナミズムに満たされて、ロレンツエッティ以前の伝統的風景ながら、明暗法を用いて自然主義的に解され、後の世紀を先取りしていると解されよう。

(4) ランブル兄弟の『ベリー公のいとも豪華なる時禱書』（一四一三—一四一六年）の月暦図は、ピーテル・ブルューゲルから、一七世紀オランダおよびフランドル風景画へと、直接、一本の道がつながっていると実感する（七四頁）と。彼らは、ビザンチンの定型表現の中に遠視的要素を認め、それまでの前景—背景という次元でなござりにされていた、険しく近寄れない山岳に現実的性格を与えたのである。ここでは、風景が主で人物が従の風景画を目にすることになる。即ち、風景が物語にとって特別な意味がある場合に、風景を熱心利用したというわけである（七六頁）。

しかも『ベリー公のいとも豪華なる時禱書』の月暦図では、自然そのものが表現対象の主役になっているのを見ると、『労働の表現』から『大地の表現』へアクセントが移ったということであり、キリスト教世界観からの離反そのものと認めざるをえない。換言すれば、支配の対象であった大地の自然が絵画的表象の世俗化過程で主役に躍り出たことになる（八〇頁）。つまり、自然は、彼らにとって理想的な表現対象と思われたのであろう。地面が下げられて生まれた深い空間には、目に見える全部について、現実感のある対角線システムが発見できる（一四世紀中葉のシエナの風景パノラマを思い出してほしい）ことになる。

(5) 第一四章の冒頭、「ネーデルランド美術は……ヨーロッパ美術においてイタリアと並ぶ重要な地位を獲得」、「その独自性を証明した分野の一つは風景表現である」（二二一頁）と。

その最初の作例は……『トリノ時禱書』（一四一七ごろ）である。そこに描かれた聖人伝の諸場面や歴史的エピソードを表す場面では、人物像が完全に風景全体の中に組み入れられている。そのために、水平線は低くなり、広

い空は視覚的な効果の助けを借りて、光と大気が表現されていることに気付く。広がる平地と大気のは、一七世紀オランダ風景画家の大きなカンヴァス画に劣らず、完璧で徹底的なものだ(二一七―一九頁)という。つまり、オランダ風景の特質を示すすべてのものが含まれているといってもよい(二二〇頁)と。

ファン・アイク兄弟の制作画『ゲントの祭壇画』の「仔羊の礼讃」(一四三二年)、ヤン・ファン・エイクの『ロランの聖母』(二四三四年)に触れながら、「ここに近代の風景画に必要な要素がすべてそなわっているように見える」が、「風景はまだ、全画面を構成するまでには至っていない」と第一五章を結ぶ。

ヤン・ファン・エイクの「窓からの眺望」を口実にした風景は、画面における窓枠が絵画の枠と重なるに至って、風景は遠くの背景から前景へと移動した(宗教画における「窓の風景」がメイン・テーマとなったのが「風景画」というわけか!!)と(第一六章)。

(6) 第一七章の冒頭に曰く、「一六世紀初頭、一人のフランドル人画家がヨーロッパ風景画の成立史上、まことに注目すべきことを成し遂げた。ヨアヒム・パティニールである」。アントウエルペンで活躍した彼は、この都市にふさわしく、新しい空間感覚と距離に対する造形的表現を見出したのである。彼の得意とした鳥瞰的パノラマ風景は「世界風景」とも評され、広大な空間を表した仮想的風景画を特色とした。もともと人物を完全に欠落したものはないが、それは宗教主題に口実を与えるだけの理由で選ばれたもので、あくまで風景描写が優位にあり、そのスペシャリストとして、最初のネーデルランド風景画家と位置付けることができる(もともと風景という語の古い意味は「地域・地方・あるいは広い範囲の土地」のことであった)(一三六頁)。

そのパノラマも鳥瞰図が特色で、海・湖・川・丘・山・樹木・町・村が一望の下に配された「空想の風景」であり、文字通りの「世界風景」である。そして、直立しているものは通常の視点からのもので、平面図的なものと立体的なものと同様に示されている。

ともかくにも、風景画の基本たる巨視的視覚の確立、個々のモチーフの統一という絵画手法を創造し、色調の変化によって距離感を表現する空気遠近法を確立したのは、彼である。

ヤン・ファン・エイクの顕微鏡的・近視的風景表現の、中世的価値序列に基づく色彩の二元性を克服して、単なる背景としての風景を、深い空間の描出に役立たせ、新しい眺望の視覚的統一を果たしたことが、一七世紀オランダ風景画を生み出した大きな要因となっている、と結ぶ。

(7) 最後に、パティニールのドイツにおける好敵手、アルブレヒト・アルトドルファーについて語る。ドイツの風景画について最初に引用されるのは、ふつう、デューラーである。確かに、彼の風景画は、あらゆる時代を通じて最高の作品に数えられる。しかし、ドナウ派のアルトドルファーは、デューラーが人間・動物・植物・河川・湖沼など個々のものに生命を与えているのに対し、可視的なものすべてが、植物化され（その先輩はルーカス・クラークが造形に最もふさわしいとして、風景は実景に基づくものとなった。画面から人物が消えて、活気に満ちた自然が認識され、純粹な風景画、風景のための風景画が自立した絵画として成立した、と第一八章を結ぶ。

「おわりに」、デューラーを取りあげ、「イタリアで彼は、合理的な空間表現法、すなわち、線遠近法を習得したのみならず、空気遠近法に魅せられている」。つまり、ヴェネツィア派の風景背景を抽出して、それを、一種の自足的な芸術的構造のランクに引き上げた（水彩画『北から見たインスブルック』一四九五年）と。

その彼も、一六世紀に入ると、ルネッサンス的人物像に目を奪われており、その美意識は、まだ風景を表現に値する主題と見なしていないと明かす。かくて、盛期ルネッサンスの人間中心芸術の呪縛から解放され、本格的風景画芸術が成立するのは、通説の如く、一七世紀初めである、とする。

しかも、付け加えて、「一七世紀に至って、初めて風景画は時代の主導的芸術となり、風景画自身の新しい美学

を創造した」(ケネス・クラーク『風景論』一九四九年・佐々木英世訳一九九八年)と最後を結ぶ。

・「風景画の出現」というからには、中世にまで足を踏み入れるのだろうと想像はしたが、そこにはカンヴァス画はないはず。果してネタは祭壇画に止まらず、祈禱書やタペストリーにまで及ぶとなれば、感嘆ひとしきりである。その詳細な考察・分析による結果、風景画の出現が中世のキリスト教最盛期にあつたといわれると、想像外ながら首を横には振れない。西欧風景画といわれれば、油彩・水彩の寫実的カンヴァス風景を脳裏に描いた讀者も多いのではないか。

つまりは、中世宗教画の背景に描かれた木立や草花にキリスト教の寓意は読みとれても、風景の主張は感じとれそうもないから、日本の「風景画」観と異なることは明らかである。たとえ、それが造られた環境であるとはいえ、山川草木のみどり豊かな自然風景を脳裏に刻まれた日本人にとって、それが、誰でもがいう「日本人の心のふるさと」であることは否定のしようがない。とすれば、「自然」の清澄な生命感の与える心情を巧みに写しとつた風景画の観念からいえば、こちらは色の映えに敏感な美意識が捉える知性的な風景画という違いを感じずにはいられない。空間を彩色で埋める「空間の文化」(前述)である。中世に興味のある讀者は、浅野和生『ヨーロッパの中世美術——大聖堂から写本まで』(二〇〇九年)を参考にして下さい。

また、「風景」を論じた著書は本節引用以外にも数多いが、「景観」の比較文化を論ずる次章で取りあげることにした。

さて、『美学入門』で残した「日本の美」については類書も多い。本節も長くなったし、ここは節を改めて、「日本の美」を論ずるのがベターだと思う。これが(一)(二)とわけた筆者の趣意である。