

先づかう云つた筋と思はれるが、これを次のやうに要約することも可能かも知れない。第一にゾルゲルは客観主義的に様々な美を設定した。その形成要素は崇高美と美と、さらに云へば美の破壊者たる俗的な自然で、その謂はば分量的な相違から自然の崇高美、狹義の美、醜と云つたものが形成される。第二にそれらを観るもの、立場から、浪漫的アイロニーの笑ひを説き出した。そしてさうなつてからは美のはかなさはもとより、イデア自身の空しさにまで飛躍して、美の客観主義的な見方からも離れてしまふが、その間相當な無理も認められるやうである。例へば自然の崇高美をも含めて、あらゆる美がをかしい、滑稽だと云ふのは、自然の崇高美が恐怖や不安までも味ははせ、何人の心にも神的な起源を感じさせることを思ふと、體驗的には考へられぬことだと云つて宜い。最後に第三としてゾルゲルは、人工的な美を優美に限つたが、これも實際の事態と合致しない。我々は自然の崇高美、狹義の美、醜その他の相違に應じつゝ、観るものの立場からより、豊富な美を作品化してゆくので、この點に着眼するならば「浪漫的アイロニーの美の範疇」は、ゾルゲルが考へてゐるほど貧寒なものではなくなるであらう。

この最後に述べられたことは、我々にとつて就中肝要と思はれるが、それならば日本の美

を形成する二つの根本的な流れ、或ひは二つの「基本的な感情方向」としてのあはれとをかしは、一體如何なるものであらうか。岡崎氏の指示の下に考察を始めた我々は、先づ氏の意見を求めなければならぬが、我々の意味に於けるあはれとをかしは、その相互的な結びつきに於いて、様々な日本の美を生み出してゆくものであるから、氏が「をかしの本質」と題する論文の中で、漫然とをかしとあはれを對照されてゐるのは、殆んど全く参考とはならぬであらう。一々述べるまでもないと思ふが、そこではをかしと思ふ心が第一に明朗性、第二に動的な性質、第三に軽く乾燥してゐる性質、第四に廣さを持つこと、これに對してあはれと思ふ心が第一に幽暗性、第二に靜的な性質、第三に重く濕潤してゐる性質、第四に深さを持つことが指摘されてゐる。そしてこれらの特色を總括するならば、「をかしは開かれたる心であり、あはれは閉ぢられたる心である。」と稱し得ると云ふが、かゝるをかしとあはれの諸性質の單なる羅列から、意義深き發展を求めることは不可能であらう。そこでこの結論に達するまでの過程に目を轉ずると、をかしには「興あり」「面白し」「價値あり」「面白く感心だ」「美はし」「佳し」「好もし」などの意があり、いま一つの「滑稽」の意のをかしは、平安朝の末期までは、用語例的に非常に少く、鎌倉時代に入つてから、盛んに使はれるやうに

なつたと云ふ。これらの各用法を整理すれば、結局「侮弄<sup>まじ</sup>る意」のをかすと、「感賞<sup>かんしょう</sup>る意」のをかし、或ひは「笑ふべきことのをかし」と「物を賞めて云ふをかし」の二つに大別されるが、をかしの語源はをこ、すなはち愚かに思ふことであるらしいから、始めに侮弄の意のをかしがあり、それから感賞の意のをかしへと、轉化したかとも考へられる。しかし岡崎氏は「それは私には十分に解決し得ない問題である。通説によりをこから出たとすれば、侮弄の方が始めであつたかも知れない。併し私が此處に問題として取上げようと思ふのは、その問題ではなく、この二様の意味の相互關係を美學的、心理學的立場から考察してみようと思ふ事である。即ちをかしの内部にひそむ感賞と侮弄とが、如何にして共にをかしであり得るか」と云ふことを考へて見ようとするのである。」と述べられてゐる。この一文の意味は明瞭で、私には十分に解決し得ないと云はれるのは、精密な文獻學的研究を指して居られ、こゝではそれはしばらく差し置いて、美學的、心理學的興味から考察して見ようと思ふのである。しかし我々美學徒の立場からは、侮弄の意のをかしから感賞の意のをかしへ、少からざる意味の轉化が行はれた事實こそ、最大な美學的問題なのである。美學的研究はただをかしの内部を見廻して、その二種類のをかしがいづれも明るい笑ひと云ふ點で一致點を見出すと云つた、

比較的詰らない問題のみを取上げるものではない。

文獻學的研究は我々の興かり知らざるところであるが、それにも拘はらず侮弄の意のをかしから、感賞の意のをかしへ轉化し來つたであらうことは、正に明々白々で疑ひをさし挟む餘地などあるまい。何故ならば前者よりも後者が遙かに高級だからで、高級なものから低級なものへの發展などは、よくよくの場合でなければ考へられぬからである。このすでにして高級化されたをかしは、岡崎氏も云はれる通りあはれと殆んど全く同一で、「特にそれが花鳥風月への興味である場合などは、殆んど區別しがたい」ものであるが、それならば滑稽の意のをかしを、あはれ或ひはそれに準ずる一種の美にまで、高級化してくる所以のものは一體何であらうか。これに對する解答はゾルゲルその儘でも困るので、我々としては自然の崇高美、狹義の美、醜乃至俗悪なものとの相違に應じて、各個に考へてゆかねばならない關係があるから、詳しくは次節以下の問題として残して置く他はないが、ジャン・ポールやゾルゲルの見方が少からず參考となることは、疑ひを容れぬところと云つて宜い。有限者がその有限性を自覺し、深い共感の形式に於いて固く結ばれてこそ、滑稽と思はれてゐたものが所謂「世界のフモール」の對象となるのであるが、その際ジャン・ポールの見方よりも、ゾルゲル

の見方が我々に近く、特に空乃至虚の見方を東洋流に改めてしまへば、前節で述べたやうな有限者のものではない愛、大慈大悲による有限者相互の結びつきを、さほど意外な感じなしに考へ得るのではなからうか。日本的美の一つの根本的な流れであるあはれは、岡崎氏も云はれる通り、「闘争、苦悶の世界でなくて、和合、同情、同感の世界である。」あはれと云ふ氣持は運命に忍従し、運命と和解し、運命と馴染み、運命の儘に身を處してゆくが、かゝる氣持は我々が無限者の懷に抱かれて、任せ切つた安らかな心を抱かずして、自性を立てるよりは捨てることによつて獲られる、ひそかなる深い喜びを味はずして、可能なことであらうか。我々は佛陀の名に捕はれてしまはないでも宜いのだ。西洋人には結局理解されない、そして我々の間に眞の故郷を見出してしまつた佛教が、我々の心情と打てば響く態の親しさを持つてゐることを、この際再認識すれば足るのである。佛陀の愛は我々日本人の愛と同質的なるが故に問題となるので、それ自身は謂はばどうでも宜いのであるが、一應その内容を語る場所に達したらしい。所謂四つの無量心、すなはち「慈」「悲」「喜」「捨」について一言を添へるならば、先づ慈は広く大きく無量に怒りなく憤りなく、慈愛の心で一切處一切世間に臨むこと、次に悲と喜とは同様な態度で、悲しむもの喜ぶものと悲しみや喜びを共にする

こと、最後に捨とは執着的な愛情を捨て、絶對的な平等心を得ることである。この中から佛教臭をさへ取り去れば、宇宙論的色彩を持つ我々日本人の愛に變ると思ふが、さらに四つの無量心の自由な解釋が許されるならば、我々は悲と喜との統一に於いてものあはれを、慈を主として一見近づきがたく見える崇高なるもの美を、また捨を主として日本的滑稽の極致たる飄逸・洒脱の心境、並びにそこから生れてくるわび・さびと云つた美を、説明してゆくことも可能であらう。少くともそれはヘルマン・コーヘンのプラトンの愛よりは、一層日本的な心情に近いのである。

「あはれ」については恩師大西博士の精細な考察がある。特にこの極めて多義的な概念を五通りに分析して述べられたところは、ひとり範疇論として興味深いものがあるだけではなく、ゾルゲルと云ふ我々の道案内人の對決に於いて、色々なヒントを與へるものがあるから、先づこゝで必要な部分のみを大意として摘記させていたたく。扱、博士はあはれの考察に當つてこの概念の比較的後世の用語法、すなはち「哀」「憐」と云つた一定特殊の感情内容を持つものを、特殊的心理的意味のあはれと名づけて第一段に置いた上、本居宣長の主張を参照しつつものあはれの心理的乃至美的内包の探究へと進まれる。宣長は「まづすべてあはれといふは、もと見るものきく物ふるゝ事に、心の感じて出るなげきの聲にて、今の俗言にもあゝといひ、はれといふ是也。たとへば月花を見て感じて、あゝ見事な花ぢや、はれよい月かななどいふ、あはれといふはこのあゝとはれとの重なりたる物にて、漢文に鳴

呼などある文字を、あゝとよむこれ也。……後の世にはあはれといふに、哀の字を書いて、たゞ悲哀の意とのみ思ふめれど、あはれは悲哀には限らず、うれしきにも、おもしろきにも、たのしきにも、をかしきにも、すべてあゝはれと思はるゝはみなあはれ也。さればあはれにをかしくとも、あはれにうれしくともつらねていへり。そはをかしきにもうれしきにも、あはれと感じたるをあはれとはいへる也。」と述べてゐるが、かゝる哀・憐の意味を超えてうれしきにも、おもしろきにも、たのしきにも、をかしきにも凡て當嵌まるやうなあはれ、換言すれば感動一般にまで擴大されてゐるあはれは、一般的心理的意味のそれと命名されて第二段に置かれる。ところで宣長は「さて人は何事にまれ、感すべき事にあたりて、感すべき心をしりて感ずるものあはれをしろといふを、かならず感すべき事にふれても心うごかず感ずることなきを物のあはれしらすといひ心なき人とはいふ也。」また人は禽獸に比して事にふれて思ふこと多きを述べた上、この動きて靜かならざる人の情は、ものあはれを知る故であると云ひ、「しる故にうごくとは、たとへばうれしかるべき事にあひてうれしく思ふは、其うれしかるべき事の心をわきまへしる故にうれしき也。其事の心をしらぬ時は、うれしき事もかなしき事もなければ心に思ふことなし。」とも説いてゐる。大西博士は

この一文中の感ずべき心をしりて感ずる、或ひは事の心をわきまへしと云つた表現を、直観や静観の美的契機の参加を語る、美學的に極めて重大なものと注意された上、第二段の感動のあはれと必ずしも明別し得るわけではないが、一應この直観的契機をも加へたあはれをすでに美的意味にまで深化したもの、但しそれは美的體驗一般の要件を述べたものとも見られるから、一般的意味のあはれと名づけて第三段に置くと述べられてゐる。

續いて今度は眞に美的範疇として設定さるべき、一定特殊の美的内包を持つた第四段のあはれに入るのであるが、我々としてはこゝで以上述べられたことの整理をして置くのが便宜である。大西博士の意見では感動と直観の二つの契機は、相互的な滲透融合によつて一般に美的體驗を可能ならしめるものであるから、そこまでしか問題となつてゐないあはれは美たるの要件を備へたまでで、かゝる美的内包に於いて一定特殊でないものは未だ美的範疇たるの資格はないと云ふのであるが、岡崎氏の主張から出發點を求めて、あはれとをかしを一般に日本の美を形成する二つの根本的な流れ、或ひは「二つの基本的な感情方向」と見做してきた我々としては、かゝる美的内包に於いて一定特殊でないあはれこそ、基本的な感情方向の一つであると考へて宜いであらう。それはをかしきにもうれしきにも情を動かし、また事

や物の心をわきまへ知つて體驗されるもので、そこまではあはれの意味が擴大されてゆくならば、ゾルゲルに於いて一つの難點に逢着しさうな點（もつともそれはいま一つの感情方向であるをかしに於いて、一層顯著となるのであるが）、すなはち崇高美をあはれと感ずること、一應矛盾なきものとなると云つて宜い。しかし依然としてあらゆる日本の美をあはれとをかしの綜合として見ようとすれば、崇高美の體驗にも狹義の美の體驗にも滑稽美の體驗にも、あはれとをかしの様々な異態を作りながら臨まねばならぬから、その點になほ幾多の困難が豫想される。ゾルゲルを離れ得ない我々としてはこれを一つの研究課題として、引續き大西博士の主張を見てゆきたい。

再び博士の主張に戻ると、すでにして第三段に到達して一般的な内包を獲得したあはれが、謂はばその高さを維持しつゝ再び第一段の哀・憐の意味を持つあはれと結びつき、しかも一種の形而上學的乃至世界觀的な見方に基づいて、哀の意味を物一般或ひは存在一般の形而上學的根柢にまで掘り下げ、かくて一種の世界觀の意味にまで擴大された、換言すれば一種の「世界苦」<sup>ワエルシユム</sup>として普遍化された哀にまで變形するところに、始めてあはれの特殊的美的な内包は獲られるので、この第四段のあはれにして眞に美的範疇たるの資格を賦與される。但し一

種の形而上學的乃至世界觀的な見方と云つたところで、こゝで必要なのは人生や世界に對する一種の形而上學的な「心構へ」<sup>アインシュタイン</sup>であり、しかもそれとても思辨的理論的な人世觀世界觀たるを要せず、むしろ直觀的感情的な自然美の體驗の或る形式や深さに支持されて、第四段のあはれの美的内包は形成されてゐるのである。その他博士の主張を追つてゆくと色々述べなければならぬことも多いが、我々としてはこゝで直ちに第五段のあはれに移り、その美的内包をも一瞥して置く程度に止めざるを得ない。この最後の一つは第四段の謂はば世界苦のあはれが、さらに優美・艶美・婉美などの純粹美的契機を、自己の中に攝取し綜合し統一することによつて、こゝに最早や概念を以つて記述すべからざる、特殊の渾然たる美的内包を成立させたものだと言はれる。博士の擧げて居られる例では、「外にのみあはれとぞ見し梅の花、あかぬ色香は折りてなりけり」(古今集、素性法師)は、先づ第三段のあはれに當り、「秋ふくは如何なる色の風なれば、身にしむばかりあはれなるらむ」(詞花集、和泉式部)は、すでに第四段のあはれになつてゐると見られ、第五段のあはれはあはれと云ふ言葉こそ使つてゐないが、紀友則の「久方の光のどけき」と云ふ人口に膾炙してゐる和歌の境地の如き、或ひは光源氏が須磨に流される前に、亡き葵の上の邸に暇乞にゆく一節、「明けぬれば夜深う出

で給ふに、有明の月いとをかしう、花の木どもやうやう盛り過ぎて、僅かなる木蔭のいとおもしろき庭に薄く霧り渡りたる、そこはかたなく霞みあひて、秋の夜のあはれに多く立ちまされり。」の如き、一種の華やかさを持つたあはれであると云ふ。

これによつてすではあはれの様々な異態も知られ、また容易に優・艶にも變化し得るあはれが西洋的美の基本範疇、すなはち狹義の美の一變形と見られてゐることも解るが、こゝで我々は次のやうに問題を整理して置かうと思ふ。美の基本範疇としての狹義の美は、あらゆる不快感と無關係な優艶にして明朗なもので、哀・憐と云つた分子を微塵も含んではゐない。ところがものあはれは第三段のそれを考へても哀感と離れがたいもので、あはれはをかききにもうれしきにも凡て當嵌まる感動だと云ふ宣長も、同時に心の感じて出るなげきの聲として説明して居り、またあはれにをかしくとも、あはれにうれしくともつらねていへり云々の、前掲の引用文の直後にも、「但しまたをかしき、うれしきなどとあはれとを對へていへることも多かるは、人の情のさまざまに感ずる中に、うれしき事おもしろき事などには感ずること深からず、たゞかなしきこと、うきこと、戀しきことなどすべて心に思ふにかなはぬすぢには感ずることよなく深きわざなるが故に、しか深き方をとりわきてもあはれといへ

る也。」と述べて、あはれが哀感に傾く人情の機微を捕へてゐる。これは狭義の美を悲哀と結びつけて解釋するゾルゲル、一般的に云へば浪漫派と我々との近さを思はせるもので、我にとつて参考となる美學も、謂はば古典主義に立つそれに非ずして、浪漫主義に立つものであるやうに見える。ゾルゲルもその一つであるが、浪漫主義に立つ美學を一應考察した上で、本章の問題に臨むのも一つの方法かも知れない。

x

その意味で先づヘルムート・レーデルの著「無限なる風景の哲學」を参照して見るが、この本では浪漫派の自然觀を準備した時代から説き起して、やがて「哲學的浪漫派の風景」と題して、それに該當する詩人や哲學者、例へばヘルデルリン、テイク、ヴァッケンローデル、A・W・シュレーゲル、F・シュレーゲル、シュライエルマツヒェル、ノヴァーリス等を語り、次いで「自然主義的理想主義の風景」と題して、それに該當する詩人・畫家・哲學者、例へばシュリング、ゲーテ、ジャン・ポール、オットー・ルンゲ、クライスト等を語つてゐる。この

哲學的浪漫派と自然主義的理想主義を分けた所以は、次に述べる最後の結論によつて容易に判明するであらう。扱、レーデルに従ふと、一般に浪漫派は自然の風景の中に、直ちに無限者が藏されてゐると見、シュリングの自然哲學の言葉で云へば、「光の本質」(神性)が可視的現象と化したものとなつてゐる。そして藝術作品はこの不可視的なものを、可視的なものに置き換へたもので、所謂啓示として宗教的内包に充ち満ちてゐる。もつともさうは云つてもあらゆる浪漫派の作品が、凡てその説通りになつてゐるのではなく、中には完全に「基督教的な風景畫」としてよりも、自然主義的理想主義の立場に立つて、内在的に、且つ超越的と云つた、中間的な感じのものを描いてゐるものもある。

例のテイクは浪漫派の文藝運動の當初に、逸早くその向ふべきところを次のやうに歌つた。

汝が目守る色もあやなる、もろもろの  
状態のうちに、「永遠」はいと近く  
さはれなほ、謎のごとくにたゞずめり  
いと近く、夙く離かりてはいと幽に

かつ見かつ掴めども、そは汝が目をばのがれゆく

あはれ空蟬のおもたき瞳は

つひに堪へじか、形態あらぬものを探むるに

「哲學的浪漫派」は勢ひ込んで助走を行つたが、さればと云つてこの二つの領域を統一するに足る、充分な跳躍を行ふことは望まれなかつた。と云ふのは超越者を強調してゆけば、現象はその價値を失つてしまふからである。従つて結局「自然主義的理想主義」の立場に立つて、感覺的なものの中にイデアを見出してゆかねばならぬが、エールステットも亦かう云つた統一的な見方を抱いてゐた。彼によれば「眞理への道の各々は、ただ一つの面から眞理を隙見させるに過ぎない。もしも考へるもの（叡知者）を先に立てれば、我々が外界から獲た形象は、恰も明るい霧に包まれた風景の如く、曇つた影にも似たものとなつてしまふ。これに反して外界から出發すれば、自由の領域は非常に遠くの方へと押し遣られてしまふ。そこで我々は眞理に一つ以上の面から近づいて、それを我々に可能なかぎり、全體性と充實に於いて、捕へなければならぬ。」と云ふ。

かゝる内在的超越の見方は「全體の概念」によつて刺戟され、基督教的宗教的契機を加へて

一層強められたので、例へばF・シェレーゲルも、ヨハネ福音書の愛の概念によつて、「魂」の見方に到達したらしく思はれる。またオットー・ルンゲも、ベーメの接神術によりながら、啓示について語つたのであつた。これに對して自然主義的理想主義は世界に復歸しながら、眞に現象の聖化をなし遂げたので、個一者としての限られた現象は、内在するイデアによつて神化され、風景はそれ自ら無限なるものとして宇宙となつた。シエルヴァーはかゝる見方を明瞭に、「神は世界を超えて、また人生の外に存するのではなく、人生の奥深くに、またあらゆる作られしものの中に存してゐる。」と云ひ表はしてゐるが、ゲーテは無限なるものが小なるものの中にもあることを教へたのは、實にシエルヴァーであつたと云つて賞め讃へてゐる。

引續きレーデルは浪漫派の自然觀の特徴を色々な角度から論じてゐるが、我々としては次の諸點、すなはち浪漫派の自然觀が確立を見るに至つたのは、「知的直觀」と云ふ浪漫派の思想生活の中心點、換言すればそれによつて無限なるものを捕へてゆく、人間に於ける無限なるものが見出されたためであること。このシェリング流の知的直觀は絶對的主觀の有限なる意識に於ける再現であり、換言すれば個一者或ひは有限者に於ける一般者或ひは無



限者の機關であつたが、やがて自然主義的理想主義の擡頭とともに、個的イデアと一般的イデアの自然に於ける綜合を信ずるやうになり、ゲーテのやうな見方をも生じたこと。特に浪漫派に於いては、「内側に向つての祕密な道」或ひは掘り下げが、何と云つてもその特色を形づくるものであつたが、この主観の内側への方向は同時に對象の内側への方向でもあると信じられてゐたこと。従つてそこに「想像」と云つた原理が重視されてくる關係があるが、浪漫派の中にもヴァーリスの如く、想像と云つた我々をただ「靈の國」に連れ去るものよりも、悟性や道義感と云つたものの方が、眞の啓示を與へると思つてゐたものもある一方、またヴァッケンローデルやオットー・ルンゲの如く、想像を通じて與へられる超感覺的なものを云ひ表はすに、「宗教」の名を以つてする他はなかつた、宗教的人間或ひは隱遁者アイシジトラーもあつたことなどを一言して、我々自身の考察に立ち歸らう。

扱、レーデルが哲學的浪漫派と自然主義的理想主義を分けたのは、一應理由あるものには相違あるまいが、その下に取扱はれてゐる詩人・畫家・哲學者の顔振れを見ると、非常にはつきりしたまた動かすべからざる分類でもないやうに思はれる。自然主義的理想主義の代表的人物としては、確かにゲーテも擧げられるであらうし、それと浪漫派の詩人が合せ論じられ

るとなれば、自然主義的理想主義と云ふ概念も、かなり廣汎なものとならざるを得まい。幾度か思想が變つたシェリングを、自然主義的理想主義の方にのみ擧げて置くのも、一つの便宜的な分類であらうし、またシェリングとゾルゲルとテイクの師弟乃至交友關係を考へても、むしろ不適當な分類と見られよう。浪漫派の中に非常に宗教的な一派と然らざる一派があつたことは事實であらうが、古典派と浪漫派を對照する時、所謂内側に向つての祕密な道が、浪漫派を特徴づけることは云ふまでもなく、宗教と云ふ言葉をあまり捕はれた意味で理解しないならば、浪漫主義そのものうちに、少くともそれを可能ならしめた精神的根據として、基督教を考へても宜いではなからうか。ヘーゲルの意味に於いては中世紀の基督教藝術も浪漫的であつたが、「青き花」にあこがれる文藝上の浪漫主義も、その本來の性格に於いて宗教的であつたのである。

ところで筆者が問題としたいのは、浪漫派の價值に對する見方である。ゾルゲルの價值觀はすでに述べられた通り、眞・善・美・聖をその本質に於いては全く同一と見、ただその現はれに於いて異なるに過ぎないとする、完全に一つの融合に於いて考へられてゐるものである。彼の師であつたシェリングも、これに類する考へ方であつたこと、改めて説くまでもないで

あらう。ヘーゲルとなると各価値の領域は、一層組織的に決定配置されてゐるが、それでも象徴的・古典的・浪漫的の順序で、美の辨證法的發展をなし遂げた絶対的精神は、結局美そのものをも止揚して、宗教の中へと移り住んでゆく。これによつて考へて見ても浪漫派の価値観が古典派の価値観と、著しく違ふものであることが察せられよう。我々が普通の美學に於いて學んできたこと、例へばヘルマン・コーヘンの美學に於いて、眞・善・美の価値が完全に自律し、特に美について云へば、それは他の二つの意識領域、すなはち「自然」についてのそれ（論理學の意識）と、「人間」についてのそれ（倫理學の意識）の統一として考へられ、範疇的には、この二つの意識領域のいづれかを主とする「フォーム」と「崇高美」をば、さらに高次の「美」のイデーが綜合すると云つた、完全に古典主義的な考へ方を以つてしては、浪漫主義的な考へ方をつひに律し得ないのではなからうか。筆者はこれによつて單純に古典主義と浪漫主義を比較してゐるのではない。浪漫主義と或る程度類似してゐるものが、稍々以前の東洋乃至日本の見方であることを念頭に置いた上、古典主義的な既成西洋美學の考へ方を、ものあはれその他の日本の美的範疇に、直ちに適用することの當否を問題としてゐるのである。狭義の美が優艶且つ明朗なものとして、美の基本範疇として存在してゐると云

つた考へ方は、コーヘン流の古典主義的美學の立場に於いて、或ひは西洋流の価値の自律をその儘に信じて、始めて採用し得るものなのである。筆者は本書の最後に於いて、日本流の価値観或ひは「日本の世界観」は、それとは聊か趣きを異にすることを、聊か大膽ながら主張しようと思ふのであるが、かくの如く根本の価値観までも多少動かしてしまふならば、ものあはれに對する解釋も、コーヘン流の見方からは離れて、おのづから獨自なものとならざるを得ない。ものあはれに對して充分なことを語る紙面を有してはゐないが、率直に卑見の一端を述べて見よう。

x

岡崎氏は「平安朝のあはれは原本的な熱情から遠ざかり、享樂的傾向の濃厚な情趣となつてゆく。あはれは最早や生命の根元力から來るものではなく、教養によつて得られる趣味となつたかの如く思はれる。それ故萬葉的なあはれは平安朝の中には見出し難く、却つて鎌倉に入つて西行・實朝によつて復活され、又平家物語などによつて新しい生命を得たかの如く

思はれる。しかし鎌倉時代のあはれは、平安朝的知性を通過して、蒸發され濾過された如き熱情である爲に、既に知と情との新しい結合となつて居る點に萬葉と異なる所がある。」と述べられてゐる。こゝに所謂あはれは日本文藝の根本的な流れとしてのそれで、萬葉や鎌倉時代はもとより、引いては幽玄やさびも到り極まれるあはれとして見られる、最廣義なものであるから、本章の問題たるものあはれは——宣長の導きに從つて——歴史的には平安朝を中心とすることを、先づことわつて置かねばならぬ。ところで平安朝の文藝の中にも「源氏物語」以下、あはれの代表的文藝として、歎賞措く能はざるものもある。しかし「日本歌道のみを抽象して考へて見るならば、古今・新古今のあはれの世界が、從來信じられてゐるほど立派なものかどうか、相當疑はしいと云はざるを得ない。確にそれは享樂的傾向の濃厚な情趣であり、また教養によつて得られる趣味に墮してゐて、「虚無の深淵」と云つた最高度の表現を以つて、賞め干切らるべき作品ではないやうに思はれる。もしもものあはれが、特に平安朝の和歌の示してゐるものが、美の基本的範疇に準ずるものとして、ありとあらゆる美の中心點ミツナルポイントに置かれるならば、事實的にはこの上乘とは云へぬ作品を、過賞する結果を招くのではなからうか。伊藤左千夫氏は古今・新古今の拙なさ、惡趣味を痛論しながら、芭

蕉の偉大さを讃へて、本當に頭の下がる日本詩人は彼以外にはないかの如く云つてゐるが、これは稍々誇張に過ぎながら、やはり嘘ではない感じである。日本文藝の中心點は何と云つてもさびで、ものあはれはそこに到る關門として理解されるべきではなからうか。一般に日本的美は西洋的美とは違つて、稍々偏よつた軸を持つてゐると思ふので（これはもとより西洋美學の見方を基にして）、宗教的なものに接近するほど、より高き境地を見出して、そしてこの事實を理論的に裏づけてゆかうとすれば、どうしても價值觀そのものを日本流に直してしまはなければならぬのである。ものあはれを謂はば「空の初門」として、益々宗教性の方へと高まつてゆく關係に於いて、日本の美は配置されるべきではないかと云ふのが、筆者の抱いてゐる根本着想なので、假にこれに從ふならば我々の問題は、ものあはれに先立つて存在するもの、すなはち優・艶から始められねばならない。

再び岡崎氏によると、「艶は明るさ、輕さにおいてはを、か、しに非常に接近してゐる。やさしさ、柔かさにおいては優ユに類する所がある云々。」と云はれるが、さらに進んで平安朝の歌人が艶をどう見てゐたかを問題にすると、色々解釋の相違もあつてかなり混み入つたことになるやうである。我々としてはそこまで立入るわけにゆかぬから、をか、しに非常に近いも

のとして艶を考へ、艶よりもあはれの分子に勝つてゐるものが優、そしてあはれの分子が一層濃厚となると、こゝにものあはれ或ひは哀を派生するに至ると考へたい。このをかしから艶、艶から優、優からものあはれへの推移は、ニエアンスに於ける微妙な相違と思はれ、もしも優をその多分に含む哀の分子の故に、「優のあはれ」とでも命名するとしたら、艶は「優のをかし」とでも呼ばるべきものになると思ふが、我々としては考察の範圍をものあはれに限らざるを得ない。

ものあはれも優、艶からの變化であり、美の基本範疇たる狭義の美の一變化であるとするれば、その本來的分子として考へられるものは、むしろ「興あり」の意のをかしでなければならぬ。純粹無雑な狭義の美は何人の心にもいとをかし、映ずるもので、ただそこに濃厚に哀の分子が加はつてくるために、狭義の美から派生されるものあはれと云ふ、一種特別な範疇を形づくるのである。ところで何故に哀の分子が加はつてくるかと云ふと、すでに浪漫派の文藝について見てきたと同様に、一種の宗教性をその背後に豫想しなければならぬ。主我的で素朴・生動・健康な趣きがある萬葉の世界が、平安朝に入つて靜かな諦念の世界へと一變したことは、先づ第一に佛教からの影響として考へらるべきであらう。大西博士は佛教

的厭世觀や無常觀の、外部的影響のみを以つてしては、この時代の生活氣分を本質的に特徴づけてゐるやうに思はれる、一脈の哀愁を未だ十分に理解することができないとし、「私の考へる所によると、當時の生活氣分の深き奥底に巢喰つた、哀愁憂鬱の最も根本なる原因は、之を一言にしていふと、一方に異常に發達した美的文化があり、他方にまた著しく幼稚を極めた知的文化があつて、その間に餘りに甚だしい不均衡不釣合があつたことではなからうかと思ふ。」と述べられてゐる。そしてさらにこれを説明されて、平安朝の美的文化が、藝術生活そのものの發展と云ふよりも、生活の美化の方向に進み、一種の唯美主義的傾向を生じてゐたこと。この唯美主義的傾向は不道德を不道德としない寛容さを持つてゐて、西洋近代の浪漫主義や唯美主義とも違ひ、社會的慣習や道德的觀念との深刻な矛盾相剋から、悲痛や憂鬱の感情を喚び起す傾向が乏しかつたこと。この一面的に發達した美的文化に比べる時、知的文化は全く比較にならぬほど未發達で、平安朝の貴族の教養は和漢の文學、歴史、修身、道德等に關する一通りの學問を出ず、當時既に佛教の研究も盛んではあつたが、それは佛徒の間のみに止まり、一般には世界や人生の根本問題について、哲學的思索を試みるやうなことはなかつたこと。別して自然科学方面の研究はあまりにも幼稚を極め、流行病や火

災の如き禍の豫防については爲すところを知らず、さう云つたところから一種の漠然たる世界に似たものや、無氣力感乃至倦怠感を胸深く感じ、結局「一種の本源的宿命的な、如何ともすべからざる深い哀愁の感情——言ひ換へれば即ち人間的存在そのもの、否あらゆる存在そのものの根柢に横はる、虚無の深淵を觸知させるやうな、一種の深い哀感」を生ずるに至つたのであらうと云はれる。この博士の推定は平安朝に對する一般の常識と云へるかも知れぬが、いまこれをその儘に認めるならば、平安朝の和歌が虚無の深淵を觸知させる一種の深い哀感と云ふが如き、最上級の言葉で形容されるほど深刻なものではないことを、言外に物語つてゐるとも見られよう。さう云つた言葉で形容したいものを、平安朝の和歌が持つてゐることも事實であるが、これは美的文化と知的文化の不均衡不釣合、殊に自然科学方面の研究の不備と云つた、中古の時代には必ず見られるありふれた事態で、充分に説明され得るものとは思はれず、むしろすでに盛んとなつた佛教關係の知的文化が、單なる知識乃至教養として貴族の間にも擴まり、それと彼等の美的生活とが完全に融和してゐなかつたこと、換言すればその意味に於ける知的文化と美的文化との乖離をこそ云ふべきではなからうか。優艶そのものである狹義の美は、謂はば有限と無限との絶對的な切點に立ち、些かの動搖に

も崩落せざるを得ない、所謂美のはかなさを感じしめるもので、美的體驗から宗教的體驗への道も開かれてゐるのではあるが、この美の「空の初門」としての働きは、完全な浪漫主義にまで到らせるもので、單なる唯美主義の段階に止まるかぎり、とつて付けたやうな詠嘆を生む他はないであらう。低調そのものである古今集からは、第四段のあはれを文字として含む適當な例も見當らないから、しばらく新古今から「ちりにけり哀うらみの誰なれば花のあととふ春の山風」(寂蓮法師)、「あれわたるあきの庭こそ哀なれましてきえなん露の夕ぐれ」(俊成)と云つた例を求めても、その觀照は遊戯的に非ずんば上りしてゐて、到底深く問題とするに足りない。西行や實朝の和歌に至つて少數ながらもあはれの高い境地が見られることは、この美的範疇の成立が何を要求しつゝあるかを示すものと思はれ、筆者としては飽くまで廣義の宗教的なものを、日本人の浪漫的心境の奥に豫想してゆかなければならぬ。

こゝで平安朝と云つた特定の文化期から離れてしまふことは、色々な混亂を生む惧れもあるが、ものあはれの奥に豫想される廣義の宗教的なものは、必ずしもはつきりした佛教的諦念たるを要しないので、もしも現代をも含めて考へてゆくならば、結局主觀のか弱さを

感得した上での宇宙論的見方にまで、その範圍を擴大してゆくことも可能であらう。それは近代西洋のファウスト的見方との對照物で、その意味では日本の心境の偽りなき姿であるとも考へられる。例へばあはれ型の現代歌人若山牧水は、その歌集の開卷第一頁に、

空の日に浸みかも響く青々と海鳴るあはれ青き海鳴る

海を見て世にみなし兒のわが性は涙わりなしほゝゑみて泣く

白鳥はかなしからずや空の青海のあをにも染まずただよふ

と歌つてゐる。二十臺の青年の心境ゆゑ、おのづから諦念と云つたものとは縁遠いが、そこに反つてあはれの純真無垢な姿が見られるとも云へる。若い身體から放散される甘い悲しみは、美はしい海の中に白鳥の楽しい生活を眺めても、心はほゝゑんで泣かざるを得ない、孤獨の我へと撥ね返つてくる。大宇宙と私、この未だ二元性を残してゐる對立は、青年の胸をあはれへと驅り立てずにはゐない。悲しみは喜びと變じ、喜びは悲しみと化し、それこそ波に舞ふ白鳥の如く、悲喜交々至る人間心理の動きが、字面から手に取るやうに窺はれる。悲哀そのものがまた甘美である、それはこの場合には生命力そのものが積極的で、好んで自らをさいなんである形かも知れぬが、年齢的に漸く嚴肅味を加へてくるやうになれば、氣付か

れた如何ともしがたい有限者の有限性を、生命力に代つた精神力によつて解決し、より偉大なるものとの冥合にまで立ち到らせるであらう。否、寂然不動な或るものは有限者の精神力を通じて、自己統一を完成したとも稱し得べく、靜かな喜びを有限者の胸に湧き上らせる。

からみたる草枯れはてて冬の野の椿は花のいよよ咲くなる

靜かなる椿の花よ葉ごもりに咲きてひさしき椿の花よ

枯草のおどろがなかにひともの椿かがやく葉は葉の色に

牧水のあはれもかくて一種の諦視に深まつてゆくが、一般に日本藝道は悲と喜とを乗り超えて捨に至り、淡々水の如くなつた上は藝術でもなくなる、と云つた傾向を持つやうで（これについては次節以下を参照）、ものあはれも歸するところ、日本的美の範疇の歸着點に非ずして、出發點であると思ふのである。

### 三「幽玄」その他

假に幽玄その他と題して置くが、中世歌論によつて「幽玄」の概念を規定すると云つたことには、筆者として格別興味もなければ、またかくの如き研究に大なる期待をもつないではない。抑々平安朝の和歌を中心として、そのみに絶対的な價値を置いてゐる、かなり偏してゐる日本歌論を據り所として、幽玄と云ふが如き異質的な範疇を見出さうとすることが、それ自體一つの誤りとして反省さるべきではないかと思ふ。なるほど幽玄の概念は中世歌論の中心的な範疇乃至様式の一つであり、その一應定まつてゐる内包について、この概念の占むべき位置或ひは方向を探つて見ることは、それはそれとして意味を持つてあらう。しかし我々の問題は日本の美の飽くまで一般的な範疇なので、古今・新古今の色彩から見て當然歪められた形で發見されるであらう日本歌道の幽玄の概念に、多くの修正を加へざるを得ないであらうこともこれを推するに難くない。我々にとつて必要なのは先づ第一に「日本の崇高

美」なので、もしも廣く日本の全藝術を見渡すならば、相當多くのそれに該當する作品が見付かるであらうことも想像され、また各文化期の雰圍氣を考へて見ても、幽玄と云ふが如き概念が何について反省さるべきかも、略々見當が付くのではないかと思はれる。もつともさうは云つても日本の崇高美の本質規定は容易でなく、本節はただ筆者の思ひ浮ぶ儘の構想に止まることを、先づことわつて置く要がある。

扱、本章の初めに引用した岡崎氏の主張は、わが日本に悲壯美、引いてはまた崇高美も少いかの如く讀まれるところがあるが、氏自身も日本の崇高美の幽玄であるとか、たけたかし或ひはとほし、しと云つた概念を考察されてゐて、崇高美は別問題となつてゐるのかも知れない。しかし悲壯美と崇高美とは因縁淺からざるものである。そこでこの主張をもう一度理由づけて見ると、日本の崇高美は一種獨特な形態を具へてゐて、西洋的崇高美の觀念では律しがたいと云ふ風にも解される。そこで考へるのだが、例のゾルゲルの意味に於ける崇高美は、美の形成要素としては、「神性そのもの」であり、またそれを中核として形成されてゐる自然の崇高美も、その前に拜跪せざるを得ないほどの宗教性を持つてゐる。我々人間が作る美は「優美」であると云つてゐるところを見ると、我々が崇高美を作ると云つたことも考へ

られてゐないのかも知れない。しかし實際は我々も自然の崇高美に接して、これを描きこれを歌ふことをしてゐるので、彼の所謂優美の一つは崇高美とおのづから關聯あるものとなるであらう。我々が考へる崇高美も先づ第一にはさうして生れてくるのであるが、それが西洋的な崇高美と全く違ふと最初から決めてしまふべきでもあるまい。一體崇高美に如何なる種類があるものか、また日本の藝術を振返つて見て、そのうちのどれとどれが我々のものでもあり得るか、西洋美學の主張について反省して見るのが、先決問題とならうかと思ふ。

先づ順序として、稍々不統一となるほど多くの範疇を數へてゐるフォルケルトによつて、名稱と多少の説明を加へた上、後で參考になりさうな作者名（詩人と美術家に限つて）をも添へて置く。

扱、崇高美をその内包によつて分けると、「生」を破壊し脅かすやうな性質のものと、逆に「生」を増進させるやうな性質のものに大別され、前者はこれを「恐怖の崇高美」（畏怖美）として綜括し得るが、なほその特殊形態として「不氣味の崇高美」と、「陰鬱の崇高美」を擧げることができる。

一、恐怖の崇高美或ひは畏怖美は、或る強大且つ否定的な力から生命力を壓迫されるやう

な美一般を云ふのであるが、その否定力の擔ひ手は人間以下ウンテラメンシユリツヒのもの、すなはち火山や雪崩や猛獸毒蛇の類ひであつたり、ネロやイヤゴのやうな血も涙もない人間であつたりする。なほこの種の否定力が或る距離を隔てて、間接的に表現従つて體驗される場合もあつて、かのミケランジェロのモーゼ或ひはダヴィッドの像などは、否定力を彼方に豫想してゐる點で、かくの如き場合の一例となると云ふ。一般に恐怖の崇高美を特徴づけてゐるのは、否定的な力そのもので、それから起る苦痛・苦惱・精神錯亂のみでは、恐怖の崇高美たるに値ひしない。作者並びに作品例としてはヴァルワの「ボンペイ最後の日」、ホーマーの「オディッセー」、バイロンの「ドン・ジュアン」、イブセンの「ブランド」、トルストイの「戦争と平和」などが擧げられてゐる。

二、不氣味の崇高美は恐怖の崇高美の一異態であるが、或る敵對的な力が幽暗な見通しがたい深層から、いまにも襲ひかゝつてくるやうな不安を感じしめるもので、その特色は否定的な力の襲來に關して、何も知られてゐない不確かさに見られる。特に人間以下の力、例へば或る形なき怖ろしきものを聯想させる闇の夜、死や幽霊と云つた無氣味な存在、また荒天の下の凄しい荒野などから、この種の崇高美は感じられるが、例へばゲーテの描くメフィス



トの如く、人間的形態に於いて味ははれる場合もある。文藝上の例としては以上の他シェイクスピアの「ハムレット」、フローベルの「サラムボー」、オスカー・ワイルドの「サロメ」などが挙げられてゐるが、一方造形藝術ではゴッヤやクリンゲルの作品に、この種の崇高美が見られると云ふ。

なほ不氣味の崇高美と並んで、否定的な力が嘔吐を催させるほどの強さで迫ってくる、「ダステレスリヒ・エルハート」も挙げられてゐるが、その中には道徳的に嘔吐を催させるものも含まれてゐて、その例としてはやはり「サラムボー」や「サロメ」の、それにふさはしき場面も引かれてゐる。フォルケルトは不氣味並びに凄惨の崇高美として、もともと一括して論じてゐるのであり、この両者はニュアンスに於ける差と見做して置いても宜いであらう。なほ浪漫的幻想的な様式では、凄惨な感じは餘程弱められることができ、また逆に「ダステレスリヒ・エルハート」とでも呼びたい場合も生ずる。

三、陰鬱の崇高美も恐怖の崇高美の一異態であるが、これは「生」を破壊するところまでゆかずに、むしろ妨害するとも云ひたいもの、生長や繁榮は抑へつけるが滅亡にまでは至らせないもの、楽しさは追ひ拂つてしまふがさればと云つて苦痛や苦惱は與へないもの、結局陰氣にして沈鬱な氣分を起させるものを指してゐる。こゝでも人間以下の自然がその動因として考へられ、例へばルイスダールの風景畫がその例と見られると同時に、ヘルデルリンやレナウやステファン・ゲオルグが歌つてゐるやうな、人間の世界に於ける憂鬱の崇高美も存在する。なほ造形藝術では就中レムブランドが、この種の崇高美の大家と考へられてゐる。

四、以上で「生」を破壊し脅かす崇高美は終つて、今度は逆に「生」を増進させる崇高美であるが、例へば光や太陽はあらゆる畏怖の源泉でもあり得るとともに、善や健康や幸福と云つた積極的なものの賦與者でもある。こゝで我々は吠陀の讃歌やヘルデルリンの詩を想像し得るが、その他ゲーテ、ジャン・ポール、グリンバルツェル等からも、或ひは精神的に、或ひは道徳的に、或ひは宗教的に、生を増進させる崇高美を見出すことができる。造形藝術からその例を求めれば、ミレーの作品、特に宗教味豊かなジョットー、フィリップ・リッピ、コレツジョ、メムリング、グリニューネワルト等の名、また一層單純に「生」を増進させる畫家としてティチアン、ティントレット、ルーベンス等の名をも挙げ得るであらう。

次に引續きフォルケルトは、かゝる崇高美の内包を盛る形式をも考慮して、さらに何種類か

の崇高美を區別してゐる。その種類としては第一に「ダスシレヒナイーグ壯麗」、第二に「ダスウエルデフォーレ品位」、第三に「ダス・バナー・ナイ・ツシ・ニル・ハー・ベネ情熱の崇高美」がある。

一、壯麗は内なる強大な力が、諸部分の感覺美の限りなき豊けさの中に、溢れんばかりに示されてゐるもので、まるで力が内蔵する深意の一切を感覺化し、人をして覺えず歎賞せしめんとするものの如くである。ゲーテの「ファウスト」のワルブルギスの夜などが、この種の一例として先づ腦裡に浮ぶが、その他ヴィクトール・ユーゴー、ジョージ・サンド、ユーゴー・フォン・ホフマンスタール等も、我々の忘れ得ない名であらう。造形藝術からはマンテニヤ、ルーベンス、バオーロ・ヴェロネーゼ等を挙げ得べく、また一般的にオリエンタル東方的な作品は、多過ぎるほどの華麗さに充ち満ちてゐるのを常とする。

二、品位は云ふまでもなく道德的な落付きで、狹義にはどのやうな情熱や苦惱のさ中に在つても、意志力によつて心の静けさを失はぬことを云ふが、こゝで問題となつてゐるのは特に美の立場から見たそれである。従つてそれにふさはしい感覺的形式が必要となり、品位は一つの現象として與へられねばならぬが、それについて参考となるのは就中シラーの意見で、彼は品位が崇高なる思念の、現象に於ける表出であること、そして崇高なる思念は自由意志

が自然的衝動を克服するところに成立すると考へてゐた。この克服は自然的衝動が人間に對して苦痛を與へる際に最も顯著となるから、結局品位は苦痛に於ける落付きとして表現される。ところでかくの如き品位の崇高美は特に悲劇の經過中に示され、シラーの「ヴァレンシユタイン」やグッリバルツェルの「サツフォ」にその例を見出すが、ミケランジェロの傑作システイン會堂の天井畫の、豫言者や巫女の像も造形藝術に於ける品位の崇高美である。

三、威嚴は品位と似通つてゐるが、前者には品位と結びついた支配力が必要である。現象的には強大な力が牢固として信念に充ちた支配力として働き、且つかくの如き支配力たらんことを最初から期してゐなければならぬ。そこから生ずる他に對しての主權が、威嚴を品位から區別する。なほ品位は道德的なものをその核心としてゐるが、威嚴はそれほど明らさまには道德的なものを強調しないので、そのため雷鳴や海の大波や獅子・鷲と云つた人間以下のもも、この種の美を持つことができる。なほ作品例としては希臘彫刻のアポロの像の或るもの、或ひはルーベンスの描くアウグストゥス皇帝の像などが考へられる。

四、崇嚴は強大な力が宗教的な方向に向つたもので、すでにして超地上的なものに包まれた、静けさと淨福を持たねばならぬが、藝術的にはかくの如き氣分が感じられさへすれば足

るので、例へばボチチェリの「春」や「ヴィナスの誕生」、またベックリン、フォイエエルバッハ、セガンティーニ等の畫家は、世俗的でありながらなほ且つかゝる崇嚴の崇高美を感じさせる。こゝで以上述べられた諸種の崇高美を振返つて見ると、壯麗は感覺美をその特色とし、品位はより多く道德的であり、威嚴はそれにふさはしき主觀的感情を必要とし、崇嚴はその主觀的感情の中に宗教的な色合ひをも加へてゐる。

五、情熱の崇高美は自らの崇高性を強化せんとする努力を、同時に觀者の心に感じさせるやうな崇高美である。いまレムブラントとルーベンスを比較して見ると、前者は飽くまでも捕はれぬ形で崇高性を示し、あらゆるわざとらしさを持つてゐないが、後者には崇高に見せんとする意識と努力がある。これがルーベンスやミケランジェロやドゥラクロアと云つた美術家、詩人ではバイロンやヴィクトール・ユーゴー等の作品に、情熱の崇高美を植ゑつけてゐるのであるが、同時に彼等の内にはもともとさうならざるを得ない深い人間性が潜んでゐるので、然らざるものがその模倣をすれば、似て非なる空疎な崇高美を生み出してしまふ云々。

x

美學に理解ある人々にはかゝる云つた説明は要らぬかも知れぬが、こゝで我々は日本にもこの種の崇高美が見られるかどうかを反省しなければならない。扱、第一は恐怖の崇高美或ひは畏怖美とその異態であるが、こゝで先づ畏怖を東洋風な「鬼氣」と云ふ言葉で考へて見れば、それを感じしめる作品は東洋では支那に多く、我々のはもつと「柔かさ」ダス・ウアイヒエを持つてゐるとも云はれよう。しかし例へば狩野永徳の御物獅子圖屏風などは、その鬼氣に於いて支那的表現に及びがたいとしても、日本の畏怖美の代表たるを失はぬので、ただより多く温雅さと落付きを増し、謂はばあはれ化しながら、すでに日本化を遂げてゐるに過ぎない。畏怖と鬼氣とはもとより同じでなく、鬼氣人に迫ると云つた表現は、むしろ不氣味の崇高美、凄慘の崇高美、或ひは殘虐の崇高美と、より多く關聯するものである。畏怖美一般はフォルケルトの言に従つても、多趣多様なニュアンスの差を有するもので、より、明朗健康な崇高美を我々の先祖が描いたことは、充分な誇りを以つて回顧さるべきものと思ふ。なほ日本の畏怖

美の典型的なものとして鎌倉時代の彫刻、例へば運慶・湛慶の作と云つたものが擧げられることも、改めて指摘を要しないであらう。第二に日本の表現に鬼氣が乏しいことから、不氣味・凄慘・殘虐の崇高美は、我々の得意とするものではないとも考へられるが、この種の表現も畫材的或ひは場面的には相當存在してゐるので、我々は特に鎌倉以後の繪卷物に於ける戰爭、別して地獄の描寫などを考へて見れば宜い。その崇高美としての表現の成否にはこゝでは立入らぬが、日本に畏怖美の表現がないなどは全然口にすることができない。第三に陰鬱の崇高美は、ルイスダールの風景畫までも含んでゐて、その儘でもすでに一種幽玄な表現を包含し得ることは明瞭である。この種の崇高美はレムブラントの晩年の自畫像に見るが如く、殆んど正視に堪へぬ沈痛そのものである場合もあらうし、或ひは幽暗な見通しがたい深層を仄かに暗示するに止まる場合もあらうし、或ひはまた日本の幽玄の或るものに見るが如く——説明は後に譲つて——一種清雅な「老の味」と結びついてゐる場合もあらう。第四に「生」を増進させるやうな崇高美は、日本の美と容易に調和する關係があるから省くとして、壯麗の崇高美が特に桃山の美の核心となつてゐることを云はねばならぬ。聚樂第や伏見桃山城の覺えず目を見張らずにはゐられない豪華そのものの遺構、その襖や壁面を飾る時に織

細巧緻な、しかし時に勇壯活達な繪畫を偲ぶ時、桃山こそはこの種の美の擇ばれた天地であること、桃山の壯麗さはすでに同義であることを感ずる。なほ殘る品位・威嚴・崇嚴の崇高美は、その本來の性格に於いて倫理的宗教的であつた日本には、西洋にも勝つていくらでもその例を見出し得、また情熱の崇高美も數量的に少いかも知れぬが、全くないわけではないことを一言した上（それは日本のミケランジェロ的或ひはドゥラクロア的存在、例へば雪村の如き畫家を考へれば宜い）、本論に立ち歸る。

以上簡述した日本美術界の狀勢に顧ても、日本的崇高美が就中鎌倉・室町・桃山を中心として、その羈を争つてゐることを感ずるので、またそれは武家文化の獨立や、印度思想乃至支那思想の流入を考へても、正に當然なことと思はれる。ところが不幸なことに國文學の領域では、平安朝の遺産があまりにも神聖化して考へられ、幽玄の概念の成立に須要な役割を演ずべき室町の國文學者までが、平安朝的な幽玄の概念にすつかり捕はれてしまつてゐる。例へば正徹の如きも、

さけばちる夜の間の花の夢の中にやがてまぎれぬ峰の白雲

の一首を擧げて、「幽玄體の歌也。幽玄といふ物は心に有てことばにいはいはれぬもの也。」な

どと、妙に取り澄した説明をやつてゐる。彼としてはこの歌を源氏物語と云ふ尊敬すべき作品から、切離しては考へられぬものと察するが、筆者は歌自身としてこれを取上げた際、果して歌と云へるかどうかも疑問とする。こんなものについて幽玄を規定しようなどとは、幽玄を一種の崇高美と見做すものからは、下らぬ閑つぶしだとしか思はれない。國文學の幽玄觀がまるで狂つてしまつてゐると云ふ所以である。

筆者は萬葉を開いて見る。次のは開卷第一頁に在る長歌だ。

高市岡本宮御宇天皇代 息長足日 廣額天皇

天皇、香具山に登りて望國し給へる時、御製の歌

大和には、群山あれど、とりよろふ、天の香具山、登り立ち、國見をすれば、國原は、煙立ち立つ、海原は、鷗立ち立つ、うまし國ぞ、あきつ島、大和の國は

内容が複雑なのではない。詠者の置かれてゐる位置・環境が特異なのではない。實にすべては平明そのものである。しかも靜かにこれを誦すれば、覺えず湧き上つてくる日本國民としての感激がある。この國に生を享けた我々自身の喜びにまでその感激が擴大されてゆけば、それこそ涙さへも光らうではないか。しかしこれは萬葉としてはそれこそ序の口、例の

赤人の不盡山を詠める名歌を中心として、品位の、威嚴の、崇嚴の、日本の崇高美の歌はいくらでも見付かる。これらを差し置いて古今・新古今の「優・艶の世界」から、幽玄體だとか長高體だとか云つた明かに一種の崇高美を、何とかして見付けようとすればどうしても無理が生ずる。例の西行の鴨立つ澤の歌をも幽玄と見做す、國文學者の傳統的な意見にも賛し得ない。これは芭蕉の「うき我をさびしがらせよかんこ鳥」の先蹤を成したかも知れぬが、西行の歌から受ける感じは一層深刻さを増したあはれと思はれ、これをしも幽玄と見做すならば、幽玄の概念に動搖を來すであらう。

x

かくて室町の國文學者も期待できぬとなれば、我々は「能」に目を移さねばならぬが、能の幽玄も日本歌道のそれを豫想してゐて、例へば世阿彌の十六部集を見ても、「歌道を少したしなめ」と云つた言葉も見當るから、我々のやうな考へ方をすると、先づそこに問題が生じてくる。然らばどんな主張をしてゐるか云ふと、比較的長々と述べてゐるのは「遊樂習

道見風書」で、それによると定家の名歌「駒とめて袖うちはらふかげもなし佐野のわたりの雪の夕ぐれ」を引いた上、「抑々此歌、名歌なれば元より面白く聞えて、さて面白き所をしらず。たゞ旅行の折ふし、雪ふりて立よるべき蔭もなき路次の體かときこえたり。但、歌道は不知の事なれば、別の感心もやあるらんと、道の人に尋ねれども、只『歌の面風のごとし』と也。然ば聞る所、さればとて雪を賞玩の心も見えず、在所をしるにも遠見などもなき山河のほとりに、誠に蔭もよるべも便りなき道行ぶりの、面おもてにまかせたる口ずさみかと聞えたり。若し堪能其人の態はかやうにいはいぬ感あるやらん。」と説いてゐる。歌道は不知と稱する世阿彌からは、先づこの程度の歌道觀しか聞かれぬので、彼が別に歌道に深入りしてゐたわけではなかつたこと、歌道を少ししたしなめと云つたところで、それは謠と云ふ詞をも含んでゐる能として、歌道の嗜みもあればなほ結構と云つた軽い氣持を出なかつたことを、先づ注意して置く。定家の和歌を宜しとする理由も正に同感で、この種の名歌ならば能の氣持とも確かに一致する。そこには聊かも幽玄振つた嫌味は見られない。正徹が擧げてゐるやうな愚歌とはそれこそ雲泥の差で、これを以つても能の幽玄と日本歌道のそれが、大分狙ひの違ふことが解るのではなからうか。日本歌道と關聯させて藝境を説明すると云つたことは、

「日本の藝術學」として尊敬されてゐた中世歌論の位置を思ふと、その當時としては不思議ではなく、例へば茶道のやうなものも定家や家隆の和歌を引いて、わびとはかくの如きものだと言明してゐる。かう云ふ場合の和歌は、そのものとして味ははれてゐるわけではなく、恰も劍道の達人が劍道の極意を三十一文字にしてゐるのと、先づ同様と考へられる。そしてもしもその間藝術態度に於ける或る一致もあつたとしても、歌道・能・茶道と云つた異種の藝術の間には、謂はば「ラオコーン的問題」(各藝術の特殊性を明かにする式の議論)も成立し得べく、従來のやり方のやうにあまりに歌道と結びつけて、能や茶道を理解しないでも宜いと思ふ。或ひは萬葉好きの筆者は必要以上に古今・新古今を軽く見てゐるかも知れぬが、こゝで一步を譲つて古今・新古今の良さを認めるとしても、その良さは精々日本的たるに止まる。ところが一方能の良さは正に世界的なので、假に歌道を以つて育ての親とすれば、能は完全に鬼つ子だと云つて宜い。嘘だと思ふ人は、ブルーノ・タウトが口を極めて能を激賞したほど、古今・新古今に驚嘆する外國人があり得るかどうか、お國自慢は止めて反省して見ることだ。恐らく日本語で讀めなくて仕合せのやうなものであらう。

これだけあけすけに筆者の氣持を云つてしまふと、あとは落付いて能の幽玄が考へられる

が、世阿彌の十六部集を國文學的文獻學的にしか見ない人々は、能の幽玄は日本歌道のそれの繼續發展であるばかりか、一層艶の方向に走つてゐる（それだけ幽玄でなくなつてゐる）などとするで意外なことを云ひ出すが、それは冗談にしてもひど過ぎはしないか。能も廣義の舞踊と云へるが、舞踊は西洋流に考へれば動きなので、その動きがどの位無に近づいてゐるかを思へば、能の原理たる幽玄の持つ意味は極めて重大である。能の動きは内容をも含んで完全に物真似となつてゐるが、一體幽玄と物真似といづれがより肝心かと云つたことは、單なる穿鑿癖から生れてくる疑義で、考へやうでは二様に答へられる。しかし幽玄が問題であるこゝでは、それなくしては能を猿樂からも歌舞伎舞踊からも區別し得ないであらうと、はつきり答へることも可能である。それならば幽玄とは如何なるものが問はれるであらうが、こゝではただ次の程度のことを述べて置く他はない。先づ第一に世阿彌の「花傳書」は大體に於いて亡父觀阿彌の意見を祖述したもので、能の舞臺効果を如何にして高めるかを中心問題としてゐる。その立場から「花」と云ふことが説かれるが、これについては別紙口傳の中の「抑々花といふに、萬木千草に於いて、四季折節に咲くものなれば、その時を得て珍らしき故に、もてあそぶなり。申樂も、人の心に珍らしきと知るところ、すなはちおもしろ

き心なり。いづれの花か散らで残るべき。散る故によりて、咲く頃あれば、珍らしきなり。能も住するところなきを、まづ花と知るべし。住せずして、餘の風體に移れば、珍らしきなり。」と云ふ言葉が、最も明瞭にその意を傳へてゐる。つまり季節の花が早忙裡に生活する人間に、あゝまたあの花の頃になつたかと珍らしく眺め入られるやうに、能も嚴格な舞として型を守るべきものではあるが、時に意表の外に出て餘の風體を示すところに藝の花は咲くと云ふのである。これは一步を誤まると邪道に落ちる所以でもあるから、型を守つてこそ花が花になること、「祕すれば花なり、祕せざれば花なるべからざることを、忘れずにつけ加へてゐるが、我々としては「能も住するところなし」と云ふ言葉に注意が向ふ。これはのちに能が無心の藝境にまで入つてゆく發端と思はれるが、先づ型を守ると云ふ能にとつて、本質的な側面から述べると、その中心的な原理が所謂幽玄である。これは「ただ美しく柔和なる體」で舞ふことを云ふが、或る人のやうに能の唯美主義と簡單に見てしまふのも問題かも知れない。花傳書の中にも「弱きをば幽玄なりと批判する事、あやまり也。何と見るも、見弱はりのせぬ仕手あるべし。これ強き也。なにと見るも花やかなる仕手、これ幽玄なり。」とあつて、この強さと花やかさと幽玄の謂はば辨證法的關係も、すでに後の發展を暗示して

ゐるやうに思はれる。

第二には世阿彌自身が永き経験と藝道鍛錬に基づいて、内面的原理による能の基礎づけに着手したことで、「覺習條條」や「至花道書」はすなはちその結論に他ならない。これも詳論の餘裕を持たぬが、いま必要なのは「開けたる位」と云つたものが説かれ出して、無心の藝境からの妙所のある舞を、無上のものと見るに至つたことである。漸次能の風體が身について上手の名をとるやうになるが、上手の位に至つても面白き所のなきものもあり、上手と面白さはまた別と述べた上、「おもしろき位より上に心にもおぼえず『あつ』と云ふ重あるべし。是は感なり。これは心にもおぼえねば、おもしろしとだにおもはぬ感なり。爰をこんせぬとも云ふ。しかれば易にも感と云ふ文字の下に、心は書かで感ばかりを「かん」とよませたり。是れまことの感には、心もなききはなるが故也。仕手の位も、如此初心より、連続にならひあがりては、よき仕手といはるるまでなり。是れははや上手にいたる位也。そのうへに、おもしろき位あれば、はや名人の位也。そのうへに、無心の感をもつ事、天下の名望を得る位なり。此の重々をよくよくならひて、工夫して、心をもて能の高上にいたり至るべし。」と云ふが、これによつて開けたる位が有無を絶した境地に於いて、すでに幽玄と花を

綜合してゐることが察せられる。我々としては日本藝道たる能が藝の三昧境に遊び、かくて小我を滅した上での天地との冥合を望んでゐることを、さすがに争はれぬ日本の心情の現はれとして興味深く思ふ。いまや有心でもなくなつた幽玄は、無心のうちに花としても展開する純粹なる感となり、能は本來住するところなしと云ふ見方を、極めて深遠なものたらしめてゐる。能の唯美主義と云ふが如き板につかぬ言葉は、こゝに至つて當らざるも甚だしきものとならざるを得ない。

能は本來住するところなしと云ふのは、その最も深遠なる意味に於いては、一所不住の虚の心境に立つことであらう。そこに住まずとされる一所は空間的な場所ではなく、恰も佛法の修行者がその心構へに於いて一所不住でなければならぬやうに、小なる主觀を藝道の方で克服してゐることである。世阿彌がそこまで考へ抜いて主張してゐると見れば誤解であらうが、彼の歩みは當然そこにゆきつかねばならぬ性質のもので、こゝに第三として彼の女婿金春禪竹の、より宗教的に深められた能觀が生れてくる。すでに世阿彌も「心經云、『色即是空、空即是色』、諸道藝に於いても色空一あり。苗・秀・實の三段終りて、安き位に到りて、萬曲悉く意中の景に滿風する所、色即是空にてやあるべき。然れども、無風の成就と定位する



曲意の見、未だ空即是色の残る所、若し未得爲證にてやあるべき。然らば智外の是非の用心、猶もて危みあるべし。此の用心のあやぶみもなく、何となす風曲も聞けかへりて、まさしく異相なる風よと見えながら、面白くて、是非善悪も無からん位や、若し空即是色にてあるべき。是非共に面白くば是非あるべからず。智外の用心も又あるべからず。」の語を残してゐるが、これは當時流行の禪とも結びつけた、多少モダン振つた説明としても聞き流される。しかし禪學に打ち込んでゐた禪竹はこの考へを押し進めて、恰も「歌舞の本體」を佛教の眞如の如くに説いてしまふ。彼の主張は簡單には之を述べ得ないのでただ無智味水について述べた一句、すなはち「一露は即ち一水の初、利劍勢骨なり。然ばたゞ此の三曲よりならひ入る事、肝要ぞと知るべし。水は流るゝを以て體とし、無味を以つて命とす。音曲は吟詠くだれるをながれとし、住せざるを無味とす。舞は序破急に美しく、順路にうつるを流とし、姿住せざるを無味とす。皆以如此。水色又空なり。映すに従ひて其の色を現す。その色も又とゞまる事なし。應無所住而生其心也云々。」の一句を引いて、空の妙用不盡なる働きをば水に喩へ、能の住せざるの心を應無所住而生其心と云ふ、金剛般若經の言葉で説明してゐることを注意して置く。つまり無色にして無味なる水が、周圍の狀況に應じて色や五味を加へるやう

に能の歌舞も自由に變轉するのが建前だと云ふのである。そしてそこを突き詰めてゆけば、佛教的な空觀に歸着する。また禪竹は日本歌道にも憧憬し、世阿彌とは違つて眞劍に歌道を學べと云つてゐるが、同時に歌道の不徹底を突くだけの識見をも持つてゐた。例へば室町の國文學者心敬は「定家卿は寛平以後の歌に心をかけばなでう道にいらざらんと常に申侍しとなん。萬葉のことなるべし。彼卿道の稽古の事さまざまし給へるに先二とせ三とせは、のどやかにやはらかなる女房の歌をまなびて、其後こまやかなる體一ふしの體などをまなぶべし。又彼後は有心體とて心こもりたる體長高體とてさむくやせたる方をまなび是をよみつゝのりて、鬼とりひしぐ體をまなべとなん。彼卿は鬼とりひしぐ體を歌の中道と申給へり。されども是を無上といはば世見になうまなぶべし。いたらぬ人のまなばあしかるべしとて、ひし給へるとなん。さのみやさばみ過てねぶりめなる。例の平懐の物よりうるさしとなん申給へる也。」と云つて、從來からの傳統的な考へ方を離れまいとこれ努めてゐるが、禪竹ははつきりと「私云、此のつよき所を鬼よとは不可得心。鬼とりひしぐものを可知。幽玄至極の心にてやあるべき。返す返す鬼より上の儀を可知歟。」と斷じて、より高次な立場にまで跳ね上つてゐる。つまり鬼と同じ強さの幽玄では鬼に負けてしまふ、鬼をもとりひし

ぐほどの幽玄にして始めて眞の幽玄であると云ふのであるが、これと關聯して次のやうなこ  
と、すなはち「幽玄音は無上第一の位也。此幽玄、多くは人心得ちがふ事あり。偽かざり言  
をたくみ、惱みて弱きを幽玄と心得るものあり。不可然。凡そ幽玄の事は、佛法・王法・神  
道につき、更に私あるべからず。只肝要は強き義、至つて深く遠く、和ぎてしかも物に負け  
ず通りたる儀也。……夫れ幽玄の數々、天地未分より幽玄の根本也。然ば天地も幽玄也。日  
月星宿山海草木も幽玄也。ふときは弱く細きは強し。細きは和らぎ幽玄の儀、太きはあらく  
して而も又弱し。但、太くしてしかも細き心あるは、幽玄添へる故に物に負けず。幽玄備は  
れば太きも細きも心のままなればなるべし。是はただ幽玄の所より大にふとき所も出でたる  
故なり。然らずば、太きことはあらく弱きまでなり。」と云つたことも述べられる。この途  
中の省いた部分には「鬼神も幽玄なり」とあるが、要するにこの意味の幽玄は恰も「佛性」  
と同様に、あらゆるものの中に含まれてゐる究極の本質なので、幽玄の解釋がいまや全く一  
變して著しく神祕性を帯びてゐることが知られる。これでゆくと鬼神の表現にもその幽玄の  
本質を生かせと云ふことになりさうであるが、その當否は兎も角これによつて傳統をむしろ  
重荷として喘いでゐる國文學者の不幸、また新天地に立つたものの天をも突かん意氣を知る

ことができる。

これを要するに能の幽玄はこの特殊藝術に許されるかぎりにおいて、最高度の深化と完成  
を遂げてゐると稱すべく、別して例へば「夕顔」の如き清楚な三番目物を聯想するならば、  
その終始位で見せる動きとしては空また寂の、しかも哀艶可憐を極めた幽玄の味は、我々の  
心からなる嘆賞に値ひするが、我々としては鬼をもとりひしぐ幽玄と云つた、金春禪竹の稍  
々不思議な概念を取上げて見たい。思ふにこれは考へ方としては當然さうあるべきで、世阿  
彌のなほ不徹底な見方を一步推し進めてゐるとは云へるが、扱これを嚴密な能の約束の下で  
實現し得るかどうかは、問題が能であるだけに大分疑問となつてくる。やはり禪竹の意見は  
空理空論の誹りを受けまいものでもないが、こゝでは彼の見方を援用して本節の纏まりをつ  
けて置くに止める。扱、我々はあらかじめ西洋的崇高美をも一瞥して、それら凡てを貫いて  
ゐるものが一種幽暗な趣きであることを知つたが、能が代表してゐるやうな日本的幽玄は或  
る明るさを加へてゐて、暗の感じはすでに殆んど一掃されてゐると云つても宜い。そこでも  
屢々「鎧袖が鳴り、馬蹄が亂れて聞え、劍戟が觸れて響き、海が血に染んで沫し、人がどし  
どし命を捨てる」であらうが、それは我々が謠から言語表象乃至想像に於いて味はふもので、

僅かに左手を擧げるだけの仕手の寂然不動な姿に於いて見てゐるのではない。かゝるあらゆる不氣味なもの、凄惨な或ひは殘虐なもの、一般的には俗的なものを、それと眞正面に取組んだと云ふよりは、主としては捨て去つていつたと見たい表現は、鬼をとりひしぐと云ふよりも鬼を鬼としない、假令鬼神はゐても支那的な鬼氣は感じられてゐない、一層優且つ艶の清雅な風景であるが、それだけに幽玄ともものあはれとの距離も勢ひ小となる。しかしものあはれを有限者の心に點じられた有限者の歎きとすれば、幽玄は有限者が無限者の前に跪座し、すでにその一部と化した喜びだと云つても宜く、その兩者を混同する惧れはないらしく見える。幽玄である以上何處かに玄妙不思議な色合ひも必要で、また能の演技からは充分それを感じ取ることができ、より以上に問題なのは日本的幽玄の清雅な氣分が、わびやさびとの相違をも極めて僅かにしてゐることである。筆者はこゝで芭蕉の「ほろほると山吹散るか瀧の音」の一句を思ひ出す。これを枯淡閑寂の句として見ればさびと云へぬでもないが、我々が直觀的に味はふ第一印象を頼りにすれば、幽玄句とされてゐる和歌よりも一層幽玄なものを感じさせる。しかしこれも文化發展の跡からはむしろ當然とも考へられる。すでに能は芭蕉の方向へと歩み近づき、芭蕉は能からも學んだものと思はれる。ただ美的範疇論

の立場からは、飽くまで玄妙不思議な色合ひを幽玄に要求せざるを得ず、もしもそれを缺いてゐる日本歌道の幽玄がありとすれば、幽玄と似て非なるものと斷じて差支へないであらう。試みに心敬の「さざめこと」から各風態の代表一首づつを擧げ、序でに筆者の感じでは一層優秀な萬葉の和歌をも添へて置くが、所謂幽玄句なるものが如何に怪し氣なものであるか、それが能の幽玄ほどの重大な意味を持たぬことは、この種の例によつても明瞭であらう。

### 一、長高句

わかれうきわしの高根や二千年あまりにとをきやまはしぐれず (順覺)

あしひきの山河の瀬の響るなべに弓月が嶽に雲立ち渡る (萬葉集卷七)

### 二、幽玄句

春日野のうへなる山の春がすみ袖をかざすは名のみかさにて (順覺)

荒磯よもまして思へや玉の浦離れ小島の夢にし見ゆる (萬葉集卷七)

### 三、有心句

是よりはまさる心に成やせんわが後の世の秋のゆふぐれ (良阿)

いにしへも斯く聞きつつや偲びけむこの古河の清き瀬の音を (萬葉集卷七)

#### 四「わび」と「さび」

茶道のわびと俳諧のさびは、その美的内包に於いて、略々同一と考へられてゐるやうであるが、先づ茶道が室町から桃山にかけて、僧珠光・紹鷗・利休等によつて大成されたことは、改めて説くまでもないであらう。これらのわび茶人はいづれも禪と深い關係を持つてゐて、所謂「茶禪一味」の漂泊たる境に清快を恣にしてゐるが、前節に於いて一言したやうに能の金春禪竹も禪の修養を積み、一休禪師と云ふ快僧を間に置くと、珠光も禪竹もその弟子と云ふ關係でつながつてくる。禪を問題にすると芭蕉の名も擧つてくる關係があるが、それは兎も角茶道のわびと俳諧のさびが略々同一と見られる點から云つても、「西行の和歌に於ける、宗祇の連歌における、雪舟の繪における、利休の茶における、其貫通するものは一なり。」と云ふ芭蕉の言葉が、禪竹の能に於ける、芭蕉の俳諧に於けると云ふ文字を加へて、我々の腦裡に浮んでくるであらう。我々は日本歌道のあはれを、能の幽玄を、いままたわびやさびを、

それぞれの範疇に於いて考へようとしてゐるが、「其貫通するものは一なり」と云はれてゐることを思ふと、我々の置かれてゐる位置は頗る微妙である。各範疇間の細かいニュアンスの差を然るべく捕へること——これが我々の仕事とならなければならぬ。

こゝでは特に能の幽玄とわび・さびのみに問題を限つて、その間の相違に觸れようと思ふが、前節で述べた禪竹の能觀はすでに一應の完成を見てゐる能に對して、主として守成者の立場からそのより、深遠な基礎づけに努めたもので、それが聊か空理空論の觀あるのも守成者の立場が然らしめる、當然の結果と見られぬでもない。幽玄と云ふ「歌舞の本體」を恰も佛性同様に見做し、一切衆生悉有幽玄、とでも云ひた氣な考へ方は、假令能のためには好都合であつたとしても、佛教觀そのものとの間には勢ひ乖離を生ずべく、しかも能自身のために必ずしも好都合でのみなかつたことは、そのために幽玄の概念が反世阿彌的となり、「只肝要は強き儀」と云つたその應用には聊か困惑してしまふやうな、幽玄の概念が生じ來つたことによつても窺はれる。之は既成の能に禪を當嵌めようとするところからの、避くべからざる無理の現はれとも解されると思ふが、こゝでの問題たる茶道は一層素直に禪と結びついてゐる。禪を語ることは淺學菲才な筆者の能くするところではないが、それは涅槃經の「法身常住、

一切衆生悉有佛性、一闡提成佛」の思想をも豫想し、法身の應現たる色身の中にも、成佛の根據たる佛性が必ず含まれてゐると見る。従つて般若經の説くやうな一切皆空の思想によつて、諸法の固定的實體が悉く否定されても、それは反つてものをその眞の相に於いて活かすことに他ならず、眞空はすなはち妙有、妙有は中道にして諸法實相となり、否定はすなはち絶対肯定と云ふ形をとつてくる。しかも空觀の徹底は我々の一心を離れては望まれません、一心はすなはち自性清淨心に他ならぬとすれば、妙有はその儘三昧の境地ともなり得るわけで、すでにこれだけでも人法不二、凡聖一體、身心不二の悟りの境地が、一應準備されてくる。これが不立文字の禪定によつて、是心是佛、平常心是道を説くに至れば、すでにして禪であるが、禪が佛法の生活化を願ひ、卑近な日常茶飯事からも、心の糧を見出さうとしてゐることも知られてゐる。茶道の鼻祖とも云へる永平寺の開山道元禪師は「永平清規」の中に、「法若し法性なれば、食も亦法性なり。法若し眞如なれば、食も亦眞如なり。法若し一心なれば、食も亦一心なり。法若し菩提なれば、食も亦菩提なり。」と記し、一椀の食をも恭敬の念を以つて味はふべきことを説いてゐるが、これがやがて茶禮の起りと見られるに至つたのは自然である。茶禮は未だ茶道とは云へず、茶道の成立のためにはなほ多くの條件が必要である

が、それは兎も角茶道が禪林の清規から出でたと云ふことは注目すべく、すでにそこに色々考ふべき問題もあるやうに思ふ。

茶道をめぐつては例の玩物喪志の誹りも生じてゐる。利休は「一枚起請文」、また「利休詠」の中で、

茶の湯とはたゞ湯をわかし茶をたてゝのむばかりなり本を知るべし

と云ひ、また例へば寰海和尚の壁書にも「よからぬつれの多きは、よき友の少きにしかず。庵は纔に膝を容るゝに安じ、道具はあるにまかせて足る事をしり、花は一枝に萬邪をわすれ、茶は魔を驅て心地をきよくす。清閑の樂此道にしくものなし。禪味をしらざる人は茶味をしらず。」とあるが、やがて結構を盡くし珍器を集めて、むしろ茶の湯は第二で道具自慢が第一と云つた、所謂道具茶の湯の弊をも生じたことが、所謂玩物喪志の誹りとなつたのである。これについて高橋梅園氏は自ら玩物喪志を排してゐた松平不昧公までが、結局は名物茶器の蒐集に於いて天下の第一人者となり、しかもそのために反つて日本文化の上からは大なる貢献をなしたことを云はれ、道具茶の湯への道學者流の非難は當らなゝ。「茶禪一味の修養道たるべき茶論は、單に茶論として傾聴に値するものであらうけれども、藝術・美術・風

流・風雅を主とする、文化の上から見ると、倫理・道德・禪學・哲學の見地とは、おのづから別問題である。」と述べて居られる。

これは正に其の通りで、茶道が禪學や哲學と全く同じになつても困ると思ふが、我々としてはこゝにすでに美的價値と宗教的價値の關係と云ふ原理的問題が、頭を擡げてゐることを注目したい。筆者の云ひたいことは聊か迂遠で口にし辛い感があるが、先づ順序としてかの岡倉天心の名著「茶の本」を考へて見る。ここでは茶道の精神が常に禪乃至老莊の思想から酌み取られ、極めて感激的な金玉の文字をつらねてゐるが、こゝで一轉して眞・善・美を截然と分つ西洋美學の立場に立つと、茶道も飽くまで美の見地から考察さるべく、あまりに佛教思想その他と結びつけて考へるのは問題だ、と云つた意見も起つてくるであらう。殊に茶禪一味と云つた言葉に捕はれてしまふと、「茶意は即ち禪意なり。故に禪意をおきて外に茶意なく、禪味を知らざれば茶味も知られず。然るに世俗に茶意とするところは、一箇の趣きを立つるを云へり。……夫れ趣は到るの義にして、彼の善惡業の因より有情の物を其生處に到らしむるも是なり。六趣の迷論とは蓋し此れに迷ふを云ふなり。故に佛法には心を動かすを第一の破戒とす。心を動かさぬが禪定の要なれば、趣を立て、萬事を行ふは、禪茶には極

めて嫌ふことなり。……凡て趣は一切の物を執じて心を動かし、思慮作意を用ふる意なれば、佗を以て心を動かす故に奢を生じ、器物を以て心を動かす故に法を生じ、數寄を以て心を動かす故に好みを生ず。自然を以て心を動かす故に創意を生じ、足を以て心を動かす故に不足念を生じ、禪道を以て心を動かす故に邪法を生ず。」(宗旦遺書、「茶禪一味」と云つた主張も行はれ、その結果は美意識の成立する餘地までも失はせてしまふ。何故ならば趣を立てることまでが禁じられてゐるから、と云つた茶禪一味への反對論も唱導されるやうになる。筆者もこの一文中の「佗を以て心を動かす故に奢を生ず」に、かう云つた反對論の起る無理からぬ理由を見出し、また茶禪一味をより徹底的に主張したものの中に、實際色々な不都合を生じてゐるものもあることを認めるが、同時に宗旦遺書に關するかぎり、美意識云々と云つたことを案じないでも宜いのではないかと云つた、同情的な見方もできるやうに思ふ。何故ならばそこでは趣を立てることと趣が到ることをはつきり區別してゐて、わび茶の精神から云ふならば趣が到ることが本來で、偽はりの佗を以つて心を動かし、すでに奢と云へる趣を立てることを、極力排斥してゐるのだとも解されるからである。光廣卿の壁書を見ると、「萬のことさわらずかゝはらず、わずらひなき身となり、春秋の花もみじをともしなひ、己が

まゝに杯をかたむけ、世をうしとも樂しとも思はず、靜かに座をしむる折から、御一枝の花を生け一炷の香をくゆらせよ。茶などのみ古き文を友として、もし心あらむ人の訪ひ來る事もあらば、古へ今の道のかたはしをもかたりぐさむこそ、こよなふみとけからまじ。かゝる業をなさん事は、山林の中に住でなどいへど、山の奥はやしの中とても、名利の心はなれずいかでやすかるべき。只市の中にすむともあながち所をえらび、かたちを改む可きにあらず。僧は僧のまゝ俗は俗のまゝ、柳はみどり花はくれなゐ

まどはぬもまどふもおなじみなものこゝろを見ればたゞありのまゝ」

とあるが、かう云つたものから受ける印象は、やはり趣は到るので立てらるべきものではないことを物語つて居り、少くとも茶論としては、茶禪一味の立場をもつと素直に見てゆべきではないかと考へる。

趣を立てると云ふ風に云はぬと、美意識の成立する餘地もなくなると考へるのは、我々の西洋風の教養から云ふと一應當然であるが、筆者はこゝで敢へて東西の價值觀の相違を問題としたい。もつとも本章ではそのおよその輪廓を云ふに過ぎないのであるが、西洋流に考へれば價值の自律の要求もあるから、藝術は特殊的美的なものとして、道德や宗教と云つた他

の文化から、截然と引離されるやうになる。しかし東洋や日本の價值觀、或ひは「日本の世界觀」は、聊か趣きが違ふのではなからうか。抑々西洋流の價值觀は近代の產物として、宗教的價值を不當に蔑視する傾向を持つてゐる。哲學體系に於いて正式に論じられるのは眞・善・美の三つで、聖なる宗教的價值は眞・善・美の綜合として一應は考へられるけれども、それは哲學體系外に謂はば敬して遠ざけられ、實際的には殆んど否定されたも同然に至つて無力なものとなつてゐる。これは科學と宗教の極めて鋭い對立を思ふと、當然さうなる必然性をも持つてゐるが、我々はそれにも拘はらず東洋や日本を西洋から區別してゐるものが、一種の宗教性であることを云はねばならない。少くともわびやさびと云つた日本の美の範疇を論ずるに際して、かゝる一種の宗教性を嫌忌する態度に出ることは妥當を缺く。それでは到底東洋や日本をその本來の姿に於いて發見し得ない。かう云ふとそれでは日本流の價值觀はどうなるのかと問はれるであらうが、詳しくは後に譲つてこゝではただ次のこと、すなはち最も高次の宗教的價值は眞・善・美の中にも遍在し、眞・善・美を己れのうちから派生させた形になつてゐること、聖なる宗教的價值は眞・善・美を綜合しなければ出てこないやうな無力なものではなく、最も強大な魂の志向としてあらゆる現實生活の中にも生き動いてゐること、

そして眞・善・美と云つたより、低き價值生活は、當然聖のより、高き價值生活によつて統制され指導されねばならぬことを一言し、合せて今後とても日本的價值觀或ひは世界觀は、どうしてもこれをさう云つた形で成立させねばならぬこと、でなければ大きくは日本の國體とだつて一致しまいとだけ云つて置く。あらゆる文化の隅々に亙つて近代西洋を反省せよと云ひたい筆者としては、この價值觀をめぐる中樞部に於いて斷じて譲らうとは思はない。

ところでかう云ふ價值觀から見ると、茶道が禪から生れ禪と密接な關係を保つてゐることを、その儘に肯定して茶道論を展開してゆくことができるやうになる。一體茶禪一味と云ふことはひとり宗旦遺書に止まるのではなく、利休の茶の湯に對する見方が實行的にも理論的にも完成され、換言すれば彼のわびが先驅者たる珠光や紹鷗のわびとも違つてくることに、益々茶禪一味の境地に向つて突き進んでいつたので、茶道論に於いて茶禪一味を否定することは、すでに茶道論たらざることを告白したに等しい。堀口捨己氏は利休晩年の二十年を茶傳書によつて三期に分けられ、「その前期五十歳前後は珠光・紹鷗の茶を傳へて、未だ個性があらはれてゐない。中期六十歳前後は茶の實行に於いては、彼の個性が發揮されたと考へられるが、思想的發表としては未だ充分でなく、珠光・紹鷗の思想をなかば受けつぎ、なかば

自分を表はした。後期は最後七十歳の前三・四年で珠光・紹鷗以上のものを打立て得たと自覺し、全く獨自な思想を發表し、彼の最後を飾る思想的完成期であつた。」と述べられてゐるが、いまこの見方に従つて考へてゆくならば、茶道の聖典となつてゐる「南坊録」、すなはち南坊宗啓が利休から學んだことを筆録して置いたものの奥書に、「數々の雜談御書留被成候而後悔之事に候。併し相違の所存無之候。同じくは反古帳に成し候へ。」と書き添へてゐることも、深い意味を持つてくる。「南坊録」の内容はあまりに有名で、改めて述べるまでもないと思ふが、念の爲一言を添へて置くと、先づ紹鷗がわび茶の湯の心として引いた定家の和歌

見わたせば花も紅葉もなかりけり浦のとまやの秋の夕ぐれ

を擧げた上、利休も亦一首見出されたと云つて、同じく新古今集の家隆の和歌

花をのみ待らん人に山ざとの雪間の草の春をみせばや

を記し、次のやうに説明してゐる。「是又あいくわへて得心すべし。世上の人々その山かしの森の花が、いつさくべきかとあけくれ外にもとめて、か、花紅葉も我心にある事をしらず、唯目に見ゆる色ばかりを樂む也。山里は浦のとまやも同然のさび住居也。去年一とせ



の花も紅葉もことごとく雪が埋みつくして、何もなき山里に成てさびすましたえては、浦のとまや同意也。扱又かの無一物の所より、をのづから感をもよほすやうなる所作が天然とはつればつれにあるは、うづみつくしたる雪の春に成て陽氣をむかへ、雪間のところどころにいかにも春やかなる草が、ほつほつと二葉三葉もえたる如く、力を加へず真なる所のある道理にとられしなり。歌道の心は子細もあるべけれども、此の兩者は紹鷗利休茶の道にとり用ひらるゝ心入を聞覚候てしるし置也。」この圈點を附したところにも禪の精神を思はせるものがあるが、續いて「茶湯は臺子根本也」と云ふ見方も述べられてゐて、この茶傳書は利休最後の境地のみを純粹に傳へてゐるのではない。同じく「南坊録」の中に「禪林の清規を本とし、彼書院結構の式より、規矩をやつし、露地の一境、淨土世界を打開き、一字の草庵貳疊敷に侘すまして、薪水の爲に修行し、一盃の茶に眞味あること漸ほのかに覺候。」とあるのは、最早や名物道具に拘はらず、ただ露地の世界と二疊敷の草庵と一盃の茶の眞味を重んじてゐること、すでにその點で利休の心境が變化しつゝあることを示すものであるが、堀口氏によると利休悟りの時代の茶傳書は、「常陸様御披露菊月十五日、利休」と奥書した、年號のない但し天正十六年前後と推定されるものであると云ふ。それには

「一、茶湯の道に定る事はなし。」

一、昨日は今日をくやみ、朝は夕を後悔する事尤に候。

一、時宜とはときよろしと書候。其時の能様子を茶湯にて候。」

とあり、なほ「臺子は我等も無案内に候。」とか、「臺子は數寄屋に不用迄の莊ものにて御座候。」とか、打つて變つた態度が述べられてゐる由であるが、これは利休の茶の湯が「ならひのなきを極意とする」ところまで深められ、日本藝道の最後の境地たる應無所住而生其心となつたことを物語つてゐる。珠光のわびがわび様式の宜き道具を用ひ、手前としては所謂「ひえやせた」、すなはち枯寒な態度を是とするものであつたのに對して、また紹鷗のわびが「侘と云ふこと葉は故人も色々に歌に詠じけれども、ちかくは正直に慎しみ深くおごらぬ様を侘と云ふ。」とある通り、それこそ和敬清寂の境地であつたのに對して、利休の最後のわびは名器を好み法式に縛られる風習を一擲して、前人未到の境地にまで徹底していつたものと思はれる。これは見方によつては茶の湯ならざるものに逸脱したとも解され、彼の弟子の宗二の如きも目聞である利休は兎も角、一般の人がその眞似をしたならば、「茶湯にては有間敷もの也。」と斷じてゐるが、「南坊録」に「笑嶺和尚或時、閑なる夜話の次でに、和尚仰

せられけるは、休居士の茶味古來茶人の見にあらず、禪法の眞味と他事なし。」とある如く、これを絶讃する立場もあり得るのである。結局茶道を藝術と考へて玩物喪志の偏狭さを押へるのも一つの見方であるが、同時にわび茶の最後にゆきつくところが、宗旦遺書の示してゐる無の境地であることを容認しなければ、この特殊な行の藝術の味を理解することはできぬであらう。

なほ裏千家四世仙叟が西尾某に與へたと云ふ「利休茶の湯の本意」には、「諸事見事と能」と云ふことあり。見事と云ふは能にはおとりたる也。必竟音もなく香もなき所也。此意を本として茶の湯を勤め、茶をたて道具以下も用ひ候へば則五常也。五常も時により理に背く事あり。其の背くを理と見る事也。よくよく工夫可有事也。」とある。これはすでに大名茶成立後のものであらうから、こゝに引くには聊かどうかと思はれる點もあるが、しばらくこれと合せて禪竹の能觀、特に「水は流るゝを以て體とし、無味を以て命とす。」と云ふ無智味水の教へと、世阿彌の花との關係を考へて見よう。禪竹としては能の住せざるの心を水に喩へ、これがおのづからに色や五味を加へて花として展開することを説かうとしたのであらうが、世阿彌の花なる概念の中には何處となくその最初の意味、すなはち野上博士の言葉で云

へば「見物人の期待を裏切つて」舞臺効果を高めること、或ひは「見物人をばかすこと」と云つた積極的な意味が残つてゐる。もつともそれは闡けたる位が説かれるに至つて愈々益々澄み返つてくるので、決して我々もそれを咎める意味ではないが、見事が音もなく香もなき能に及ばぬと云ふ茶の湯と比較する時、氣分的に多少違ふものもあるやに感じられる。茶の湯も時に客の期待を裏切つて、逆に逆にと出ること勿論であるが、その出方が比較的ではあるけれども、一層さびさびしてゐるとは云へる。一方は何と云つても大勢を相手の舞臺藝術、他方は四疊半乃至一疊半の數寄屋の藝術で、さう云つた相違からも一方は幽玄や花を語り、他方はわびにまで徹底し得る關係が生ずる。六祖慧能の偈文に

「心地諸種を含む、普雨に悉く皆萌す。頓に花の情を悟り已れば、菩提の果自ら成ず」と云ふのがあり、世阿彌も「花傳書」の中に引いてゐるが、種から生え出る花の情の相違が、一は幽玄の、他はわびの色合ひを帯びるのであらう。

そしてさらに云へば能と茶の湯とは、ものを缺除する仕方に於いて多少の相違を持つ。能の表現も極度に簡單化され、例へばかのしほりの如きも泣く姿に非ずして、醜い泣顔を隠さうとする仕草から來てゐると云はれるが、それでゐて満座をほろりとさせる偉大な藝の力

には驚嘆すべきものがある。ところでかゝる泣く姿——と假に云つて置くが——に於ける缺除、或ひは泣く姿の象徴化は、できる限り卑俗なものを棄て去らうとする、美或ひは幽玄への要求から發してゐる。缺除によつて生じた不完全性は、稍々逆説的に云へば完全性を求めんがため、不完全と見えるものは幽玄の見地からは一層完全なのである。否、そこには完全性のみがあつて不完全性は超克されてゐるとも云へるが、茶の湯は岡倉天心が巧みに指摘表現してゐる通り、不完全性を不完全性として愛してゆかうとする。「ある時紹鷗が、利休と共に招かれて、ある茶席に行く途で、道具屋に兩耳ある花入を見つけた。茶會の歸りに、紹鷗が買ひ取らうと思ふ先に、利休が既にそれを手に入れてしまつた。その後利休が紹鷗を茶に招いたので、紹鷗は心に、利休はきつとあの兩耳の花入をつかふであらうと思つた。行つて見ると案の如く、先日買つた花入が使はれてゐる。しかもその花入の片耳が缺いてあつた。紹鷗はもしあの花入をその儘使ふならば、無風流だから片耳を缺いてやらうと思つて、鐵槌を懷にして行つたのであるが、その鐵槌は不用であつた。」と云つた話は、茶の湯の不完全崇拜を語る面白い例であらう。天心が茶室を論ずるに際して、「我が國の古典的屋内の裝飾はその配合が全く均齊を保つてゐた。併しながら道教や禪の完全と云ふ概念は別のもの

であつた。彼等の哲學の動的な性質は完全そのものよりも、完全を求める手續きに重きをおいた。眞の美は只不完全を心の中に完成する人によつてのみ見出される。」と述べてゐる巧みな表現に凡てを語らせて、我々としてはこの不完全が缺除に於いて俗惡に近づき、しかもこの一見俗惡と思はれるものが、反つて限りなき美と變つてゆく、それこそ矛盾の論理に驚嘆して置かう。「利休が嘗て初代樂長次郎に幾つかの茶碗を焼かせて、門弟に選り取らせたことがあつた。門人の各々が自分の好みによつて取り、あとに一つ茶碗が残された。利休はこれを取上げて、さて各々はこの良き茶碗を知られないのかと云つて、その茶碗を檢校と名づけた。」と云ふ位、風流の美の鑑識はむづかしい。趣を立てることと趣が到ることの相違も、勢ひ甚だ微妙なものとなつてくるが、それについてなほ一言を費して俳諧との聯絡をも計りたい。

石州公が松庵に宛てた書翰の中に、「惣じて茶の湯は、慰み事にて候へ共、道理はなきものと御心得可被成候。皆々虚成事に候。乍去其の虚を立て奥に眞實ありと御さとり御尤候。如此茶の道を御立不被成候へば、むざと面白さに迷ひ、深切もふかくなり、結局は茶の湯の道惡敷なり申す事に候。……右の通り無道理して、しかも虚なる所から實に入ると可被思召

候。其實は人々面々の心中に有事にて候。」とある。これは謂はば健全なる常識の立場から、茶の湯の道への迷ひを警戒したやうな形であるが、こゝで述べられてゐる虚と實の内容並びに關係は、常識以上の立場に立つことによつて、當然變化してくるであらう。立てられた趣が虚であり、それを通じての一種の悟りが實であることは、もとより否定すべくもないが、立てられた趣を虚と呼ぶ奥には、現實生活は實と云ふ健全なる常識もある。しかし茶道の精神は禪のそれから來てゐるのであらうから、より、高き宗教的見地から云へば、現實生活も亦虚でなければならぬ。否、佛教の否定の論理は、虚の概念をも全然轉換させて、一切皆空から真空妙有の悟りに達し、謂はばより、高き現實性を生み出してゆくから、それと類比的な關係から云へば、立てられる或ひは到る趣が實で、その奥に控へてゐるものが空或ひは太虚だとも考へられる。これは考へ方として持ち廻り過ぎてはゐるが、一般に虚實論はそこまで轉換させて考へなければ、藝術理論として深い意味を持ち得ないであらう。「三界の火宅を出でて白露地のかゝる處は松風ぞ吹く」、「露地は只浮世の外の道なるに心のうらや何散らすらむ」は、それだけの自信なしに歌はれ得る境地ではない。趣としての實は或ひは虚かも知れぬが、それは空或ひは太虚への必要な手續きなので、また嚴密に云へばそれ以外の何物であ

つてもならない。問題はただ一つ空或ひは太虚の感得と表現に在るので、このゾルゲル流に云へばアイデアの感得が、如何なる仕方に於いて行はるべきかは明瞭であらう。生身の人間にその通り行ひ得ると云ふのではないが、自性を棄てての啓示が理論的には主張される他はなく、しかもそれはゾルゲルが最後に到達した、アイデアの空しさを認めた上での、自性の自由に於いて爲されるのでもない。何故ならば佛教的な空はアイデアの空しさの空とは違ひ、また我々の自性の自由は、自性を棄てることによつて獲られる、無我或ひは自性清淨心の自由だからである。「羽箒に目に見ぬ物のかゝれるは残る心の塵やあるらむ」、「省みよ己が心の鑑板本の心のありやなしやと」、「吳竹のその浮き節をずたずたに引切いてこそ茶の湯なりけれ」。これらの利休詠をその儘承認し得るやうなものであつてこそ、眞に日本的な美學であると稱すべきであらう。

x

虚實論は俳諧に於ける中心問題の一つであるが、一般に俳諧の本質は芭蕉の作品と體驗か

ら之を把握する他はなく、理論的思索に長じてゐるとは云へない門弟の既成理論に、多くの期待をつなぐことはできない。「花屋日記」の「我が生涯云捨てし句々、一句として辭世ならざるはなし。若し我が辭世はいかにやと問ふ人あらば、此年頃いひ捨て置きし句、いづれなりとも申し給はれかし。『諸法從本來、常示寂滅相』これはこれ釋尊の辭世にして、一代の佛教此二句より外はなし。『古池や蛙飛び込む水の音』此句に我一風を興せしより初めて辭世なり。其後百千の句を吐くに、此意ならざるはなし。」と云ふ、また「笈の小文」の「百骸九竅の中に物あり。假に名づけて風羅坊といふ。誠にうすものの風に破れ易からん事を言ふにはあらん。狂句を好む事久し。終に生涯のはかりごととなす。或時は倦で放擲せん事を思ひ、ある時は進むで人に語らむ事をほこり、是非胸中に闘うて是が爲に身安からず。暫く身を立てん事を願へども、是が爲に障へられ、暫く學んで、愚を曉る事を思へ共、是が爲に破られ、終に無能無藝にして、只此一筋に繋がる。西行の和歌に於ける、宗祇の連歌における、雪舟の繪における、利久の茶における、其貫通するものは一なり。しかも風雅におけるもの、造化にしたがひて、四時を友とす。見る所花にあらざるといふ事なし。思ふ所月にあらざるといふ事なし。像、花にあらざる時は、夷狄にひとし。心、花にあらざる時は、鳥獸に類

す。夷狄を出、鳥獸を離れて、造化にしたがひ、造化にかへれとなり。」の格高き心境は、蕉門の原理の一つを虚實の名に於いて把握するに當つても、その虚と實を當然深意に充ちたものたらしめる。「祖翁口訣」として残つてゐる蕉門の掟、或ひは正風の守るべき六ヶ條の中に、「千歳不易、一時流行」の原理はあつても、虚實論のことが一向述べられてゐないと云つた疑問には、深く立入つて論ずる餘裕はない。我々としては蕉門の俳諧の性格から見て、虚實論は當然唱導される必然性を有し、しかもそれが千歳不易、一時流行の原理とも、表裏を成さねばならぬことを一言した上、いま必要なことだけを端的に語りたい。

見る所花にあらざる事なく、思ふ所月にあらざる事なき心は、また「それ天地は風雅なり。萬象また風雅なり。此風雅は佛祖の肝膽なり。」とも云はれて、恰も禪竹や利休に於けるが如く、大自然の本體とも結びついてゆく。大自然の本體が常示寂滅相であるならば、風雅の誠もそれを感得するところに見出されねばならない。常示寂滅相は真空妙有にして、俗眼を以つて見るべからずとしても、それは是心是佛、平常心是道の、三昧の境地に於いて感得されてゐる。我々はこゝでゾルゲルの指示に従ひ、より多く普遍に傾く聖的心境と、より多く特殊に傾く美的心境を、一應區別して進まなければならぬが、この二通りの心境をあまりに

鋭く引離すことは、我々の日本流の價值觀の欲するところではない。聖も亦美のうちに偏在し、美も亦究極に於いて聖のうちへと流入するので、またそれ自身聖でない俗的な人間の心境から云つても、花月の思ひは萬人の胸におのづから宿らずにはゐない。心なき身にもあはれは感じられるので、禪坊主が人間でないやうな考へ方は、聖俗の關係を不當に尖鋭化したものである。茶禮も亦心の糧たり得、やがて茶道にまで發展してゆくので、俳諧が花月の思ひによつて、常に辭世となり得るやうな句を云ひ捨てゝも、我々は別に不思議がらなくても宜い。百骸九竅の中に在る風羅坊は、ゾルゲルの所謂「神からの贈り物」で、それは特殊のうちに普遍を、實のうちに虚を見出す。ゾルゲルは牧師と藝術家をその心境に於いて同じと考へたが、我々も聖と美の相接し合ふ日本の心情を認めて、始めて芭蕉の「幻住庵記」の一文を理解することが出来る。「かくいへばとて、ひたぶるに閑寂を好み、山野に跡をかくさむとはあらず。やゝ病身人に倦で、世をいとひし人に似たり。倩年月の移こし拙き身の科をおもふに、ある時は仕官懸命の地をうらやみ、一たびは佛籬祖室の扉に入らむとせしも、たどりなき風雲に身をせめ、花鳥に情を勞じて、暫く生涯のはかり事とさへなれば、終に無能無才にして此一筋につながる。樂天は五臟の神をやぶり、老杜は瘦せたり。賢愚文質のひ

としからざるも、いづれか幻の栖ならずやと、おもひ捨てゝふしぬ。」

芭蕉傳書と云はれる、その實は支考が僞作したかも知れぬ、「二十五箇條」の中に、「萬物は虚に居て實に働く、實に居て虚に働くべからず。實は己を立て、人をうらむる所有。譬は花の散るをかなしみ、月のかたぶくを惜むも、實に惜むは連歌の實なり。虚に惜むは俳諧の實なり。」とあるのは、虚がその本來の姿に於いて把握され出したことを示すとともに、また實が素朴實在論の立場に於ける實、花の散り月のかたぶく姿であることを物語つてゐる。これによればあはれを虚の立場から超克したものがさびだと云つた、非常に重大な結論が出てくる筈であるが、この一文の直後に「抑詩歌連俳といふ物は上手に嘘をつく事なり。虚に實あるを文章と云、實に虚あるを世智辨と云ふ。」と云つた常識論が續き、「幻住庵俳諧有也無也關」の中の、常識的な虚・實・正の説明

虚 糸切れて雲となりけり風巾

實 糸切れて雲より落つる風巾

正 糸切れて雲ともならず風巾

とも、相去る遠くないものとなつてゐるのは、惜むべしとしなければならぬ。この程度の

虚実論を百年つゝいたところで何も出てくる筈はない。支考は「このう、そは誠偽のう、そと思ふべからず。總じて詩歌連俳は無用の虚より、有用の實をととのふるものなり。聖人の意にさばくを虚實と言ひ、凡夫の口にあつかふを誠偽といふ。……然れば虚實の天理にして、誠偽の人理なるは明かならん。」と云つてゐるが、そこまで嘘が聖人の意にさばかれるならば當然嘘と云ふ言葉も排されて、むしろ風雅の誠として現はれてこなければならぬ。風雅の誠は蕉門のいま一つの原理、すなはち千歳不易、一時流行と結びつけて理解されてゐるもので、服部土芳の「三冊子」に「師の風雅に萬代不易有。一時の變化あり。この二つに究り、其本一なり。その一といふは風雅の誠也。不易をしらざれば實にしれるにあらず。不易といふは新古によらず、變化流行にかゝらず、誠によく立たる姿也。」とあるやうに、作られた句をして萬代不易なものたらしめる究極の原理であるが、この千歳不易、一時流行の論も、やがて單なる常識論に墮してあらゆる發展性を失つてゐる。去來のやうな解釋、すなはち一般に蕉門には千歳不易の句と一時流行の句があつて、「不易は古によろしく後にかなふ句なる故千歳不易といふ。流行は一時一時の變にしてきのふの風けふよろしからず、今日の風明日に用ひがたき故、一時流行といひ侍るなり。」と云つたことになれば、すでに全く藝術上

の原理たるの價値を失つてゐる。やはり我々は芭蕉の眞意に戻つて、「三冊子」の次のやうな一句すなはち「新みは俳諧の花なり。ふるきは花なくて木立もふりたる心地せらる。亡師常に願にやせ給ふも新みの句ひ也。その端を見しれる人は悦て、我も人もせめられし所也。せめて流行せざれば新みなし。新みは常にせむるがゆへに、一步自然にすゝむ地より顯る也。名月に禁の霧や田のくもりと云ば姿不易なり。花かと見えて綿島とありしは新み也。師の曰、乾坤の變は風雅のたね也といへり。靜なるものは不變の姿也。動くものは變也。時としてとめざればとどまらず、止るといふは見とめ聞とむる也。飛花落葉の散亂るも、その中に見とめざればおさまることなし。その活たる物だに消えて跡なし。又句作りに師の詞有。物の見えたる光、いまだ心にきえざる中にいひとむべし。又趣向を句のふりに振出すといふことあり。是その境に入て物のさめざるうちに取て姿を容る教也。句作になるとするとあり。内をつねに勤め物に應ずれば、その心のいろ句となる。内をつね勤めざるものは、ならざる故に私意にかけてする也。」と云ふ一句から、流行と不易、或ひは新みと立ちたる姿の、相即一如の關係を知らねばならない。さすがに芭蕉で、もう何を云はずとも宜い位、問題は本格的に捕へられてゐる。我々の解釋は要するに屋上屋を架すに過ぎないであらう。

しかし稍々敷衍して數言を費やすならば、句成らざる故に私意にかけてするのは、我々のうちに虚の態度ができてゐないからである。心虚でなければ物の光を感じることができない。乾坤の變は俗眼にも觸れようが、風雅のたねは或る光を以つて、天啓的に心に閃めくものである。この物の光は常に心をせめなければ感得されぬが、心をせめるとは徒らに新みに焦ることではなく、反つて精神の不斷の新みを持しつゝ、自然の常示寂滅相のうちに融け込むことである。常示寂滅相と云へば、寂然不動と云つた靜的側面のみが意識されるが、それは謂はば「永遠なる今」として精神に於ける一種の新み、水の如く住せざるの心がなければ觀照されない。大自然も虚ならば我の心も虚で、この虚の面に投ぜられる光ある物或ひは實が、おのづからに心のいろを現せしめるところに、新みとともに姿不易な句を得ることができ。こゝに所謂物の光は風雅の心にそれと感ぜられるやうな或るものであるが、敢へてそれを云ふのはさびと飛花落葉の歎きすなはちあはれは同じでなく、特にさびには個々物の奥に搖曳する、寂然不動なニュアンスも必要だからである——この聊か手を入れ過ぎた解釋は或ひは不當とも思はれようが、「古池や」の名吟について色々穿鑿されてゐるところを見ると、これでも未だまだ足りない位である。しかし穿鑿の穿鑿をしても始まらぬから、この一句が禪

問答の答へとしても傳へられてゐること、それかあらぬか子規も「萬籟寂として妄想全く斷ゆる瞬間、窓外の古池に躍蛙の音あり。」などと想像し、また語句平明にして再讀三讀に堪へることを賞した上、「柳は綠花は紅と云ふもの、禪家の眞理にして、却て蕉風の骨髓なり。」と述べてゐることを一言し、敢へて禪臭く解釋したことをことわつて置く。

こゝで同じくゾルゲルをも利用しつゝ、「風雅論」を展開して居られる、大西博士の主張にも觸れなければならぬ。この風雅論は就中面白く書いてゐて、色々教へられるところが多かつたものであるが、さびの概念内容を第一に「寂寥」、第二に「宿」「老」、第三に「然帯び」に分けられ、この三つのそれぞれに蕉門の俳諧に於ける中心問題、すなはち「虚實論」と「不易流行」と「本情と風雅」を配され、三つの概念内容が美化されてゆく關係を述べられた、非常に手の混んだ精緻な議論であるだけに、ゾルゲルの思惟の應用として日本の美的範疇に觸れてゐるに過ぎぬこゝでは、一々に互つてその論旨を追つてゆくことはできない。ただゾルゲルの主張を「客觀的觀念論」の方向に曲げながら説いてゐる筆者と、それをば「アイロニー的觀念論」と云ふ元の形で利用して居られる博士と、勢ひ意見の喰ひ違ひができてくるところがあるから、その點のみについて多少述べて置く要がある。扱、ゾルゲルの立場



が本來はアイロニー的觀念論であること、すなはち最初は基督教的な見方に基づいて、個性或ひは自性を排除すべきことをも説いてゐるが、やがてイデアの空しさを語るに及んで客觀的觀念論の立場を一擲し、再び自性の自由を取戻すことによつて、觀念と實在、或ひは虚と實の間を漂遊する形になつてゐることは、すでに第一章の五に於いて指摘して置いた。大西博士は「それだからこのアイロニーの立場から云へば、例へば外界の事物の實在を、そのまま肯定する素朴な態度を否定して、之を單なる觀念や心像に過ぎないとするところの觀念論的態度も、また更により高い自己意識の立場から、再び否定されてしまふわけであつて、此の意味に於いて精神の立場は、言はば虚と實との間に、即ち觀念論と實在論との間に漂遊してゐるのである」と云はれ、續いて次のやうな主張を展開される。

「そこで今假りに此の立場に立つて考へると、かの寂寥の語義から導かれて來るさびの意味内容のあらゆる美的消極的契機（例へば孤寂、數寄、貧寒、缺乏、粗野、狭小等々）は、現實の世界をすべて虚しい心の幻影と見る精神の構へ方に對しては、一切の不樂、苦痛の感情を離脱させることも可能であり、さういふ心境は一種の *Impassibilité*（不感性）によつて、それ等の契機の消極性を、消極性として感じないやうになり得ることは容易に想像される。

然しながら、それだけでは未だ一切を空と觀じて、あらゆる不自由にも缺乏にも、無關心、無感覺となるところの、佛敎的悟道の心境と同様に、何等特殊なる美意識の問題とはなり難いであらう。然るにアイロニー的觀念論の立場に於いては、單に實在的對象への反應的感情の自己超克があり得るのみならず、さういふやうにあらゆるものに囚はれない、洒々落々たる自我の自由性の感情を、更にそれ等の本來消極的性格を有する諸々の對象や境地に放射し、投入して、これをリップスの所謂「美的實在性」の意味に於いて、美的客體に自ら作り上げ、自ら享受するといふ一種の可能性も亦そこに成立する。即ち何物に對しても——かのゾルゲルのいふ如く——究極的自由性を確保せる自我が、譬へて言ふならば、その己れの姿を一定の外物に映して、自ら樂しみ、自ら喜ぶ意識の態度である。觀念性によつて實在性を否定すると同時に、又逆に實在性によつて觀念性を否定することもできるのが、即ち美的意味に於けるアイロニー的觀念論の立場に外ならない。現實を空無と觀じて、その上の或る高い實在に達せんとするのは、宗教的解脱の道であらうが、アイロニーの立場では空と觀ずる主觀も、また空と觀ぜられて、結局虚實の間に漂ふ外はないのである。而も此の論理的矛盾をその立場にとつて主觀的に代償し得るものは、即ち自我の自由性の享受に外ならないので

ある云々。」

この部分は博士の風雅論に於いても中核的な部分と思はれ、またその趣旨は一應人を首肯させるに充分なものを持つてゐる。美が直ちに聖ではなく、藝術が直ちに宗教ではないとすれば、前者を後者から引離すために、自我の自由性を残して置かなければならぬことは、當然考へられねばならぬであらうが、ただ問題はこの自我の自由性が如何なる性質のものかと云ふことである。そこでなほ博士の主張を追つて見ることにするが、次の引用は全くゾルゲルの乃至シェリング的で、如何にもさうだと信じられるやうな部分であらう。「しかも所謂風雅の道に深く參じて、此の一筋に心を繋ぎ、そこに精神の安住する境地を見いだす者にとつては、窮苦缺乏に満ちた現實の世界は虚であつて、此の安住の境に自在自由を樂しむ心が、それ自らを客觀に投射した影は、むしろ實となるのであらう。それ故に此の立場からすれば、醜惡な現實の世界は自由に抹殺されてしまつて、『見るところ花にあらずといふことなく、おもふところ月にあらずといふことなし』となるのである。然しながら此の精神的安住の世界は、先にも論じたやうに、眞に大悟徹底した宗教的意味の解脱とは異なつて、その底の底を叩けば、やはり究極に於いて如何ともし難い空虚な響があり、深い寂しさが潜むこと

は、寔に已むを得ないところである。恐らくそれは風雅によつて、虚實の間に遊ぶもの、免れ難い運命の如きものであらう。芭蕉は最もよく『此の一筋につながつて』生きたのであるけれども、それでもなほ『樂天は五臓の神を破り、老杜は瘦せたり。賢愚文質のひとしからざるも、いづれか幻のすみかならずやおもひ捨て、ふしぬ』と幻住庵の記を結んでゐる。以上は虚實論に關するものであるが、なほ不易流行や本情と風雅を論ずるに當つても、屢ゾルゲルの主張が利用されてゐる。その中にも少し擧げて置きたい部分もあるが、徒らに長くなるのを惧れて、最も肝要な次の引用のみに止めて置く。扱、最後に大西博士はさびがフォームの一變形と見られるであらうことを述べられ、フォームが崇高美とは逆に、「人間や世界の一切の根本的な矛盾や不調和や不備や、缺陷乃至醜惡なるものさへも、忌憚なく白日の下に曝け出す」傾向を持つことを説かれた上、次の如く云はれる。「若し『あらゆるものの上に漂遊しつゝ、あらゆるものを否定するところの』藝術的直觀乃至洞察をアイロニーと名づけるとすれば、此の場合にも一面に於いて斯様なアイロニカルな直觀が、自由にその力を振ふわけである。然しながら私の考によれば、吾々の美的意識乃至藝術的意識といふものは、如何なる場合に於いても、決して單に否定的、破壊的な、アイロニー的直觀のみによ

つて成立するものではない。美意識に於いては、直観と同時に感情の作用が伴ひ、而かもその感情は、常に「<sup>エス・アウフ・エーグ</sup>美的愛」を原動力として働く作用でなければならぬと思ふ。……斯くして一方冷徹なるアイロニーの直観によつて否定され、破却されんとする、対象の印象の中から、それにも拘らず、此の「美的愛」が同時にその否定と破壊とを收拾して、そこに或る非常に特殊の趣を帯びた美的價值内包が生産される時、言ひ換へれば、斯くの如き特殊の仕方に於ける直観と愛との緊張關係が、美的價值内包に對して、特殊の變貌を與へる所に、我々の所謂基本的美的範疇としてのフォームルが成立するのである。」これはコーヘンのやうな立場を豫想された議論かと思はれるが、もともと浪漫的アイロニーの思想はジャン・ポールのフォームルから出發したもので、その否定的破壊的な直観の奥に美的愛の裏づけがないかの如く説かれてゐる點には、筆者として先づ大なる疑問を抱かざるを得ない。浪漫的アイロニーの柔和な笑ひ、その淨福の状態とも近い快と朗らかさは、云ふまでもなく一種の美的愛の産物なのである。ただこの場合の美的愛はゾルゲルがジャン・ポールの行つた「顛倒」(フォームルが顛倒された崇高美であると云ふ)をなほ不充分とし、「どうしても想像の中に、あらゆる有限なるものを感情を通じて神的衝動にまで還元してしまふやうな、或る領域を設けねば

ならぬ」と云つてゐる點から見て、勢ひ神の愛の形をとつてゆくであらうと思はれる。少くともゾルゲルの前半の議論は、その方向に進まざるを得ないので、我々はそこにこそゾルゲルの我々に近い所以を發見したいと思ふ。こゝで一步を譲つて浪漫的アイロニーの直観と、コーヘン流の純粹自我からの愛が結びつかねばならぬ、と云ふ風に一應考へて見ても差支へないが、その間の聯絡が果してあらゆる矛盾なくつけられるであらうか。恐らく強ひてつけたとしても、すでにそれはフォームルとなつてゐて、浪漫的アイロニーの思想の宜さや面白さは、何處にも見られなくなつてゐるであらう。もしもさうだとすれば、都合の宜いところだけにゾルゲルを利用した形になり、議論が宙に浮いてしまふ惧れがある。大西博士のことであるから、何かその邊にお考へもあらうと思ふが、しばらく筆者の疑問として述べて置く。

しかし我々にとつても屢々繰返してゐるやうに、ゾルゲルそのものは實はどうでも宜いのである。これを日本流に活かすことが根本問題なので、そのためには彼を「客觀的觀念論」の方向に連れ去らねばならぬと思ふ。そして連れ去る根據は歸するところ「虚」をめぐつての、東西のあまりにも甚だしい見解の相違である。之についてはすでに幾度か述べたやうに

思ふから、こゝでは俳諧乃至俳文に於ける虚實だけを取り上げるが、例へば「奥の細道」を讀んで受ける我々の印象は、ゾルゲルその儘の解釋とも大分違ふやうである。あの中には「月日は百代の過客にして、行き交ふ年も旅人なり。」と云つた時間性の強調や、「前途三千里の思ひ」と絡めての人生そのものの夢幻ゆゑまはしの姿や、「山崩れ川流れて、道改まる」有爲轉變の跡や、青葉の梢を見ても「秋風を耳に残し、紅葉を俤にして」、猶ほ哀れと感ずると云つた追想が、次々と寂また寥たる雰圍氣のうちに綴られ、思はず身を顧るほどのものが紙背から湧き上がるが、それでゐて不思議に澄明な心の落付きも感じられて、謂はば寂光のゆらゆらと流れ漂つてゐる思ひがある。かう云つた氣分は芭蕉の身から一層濃厚に發散されたに相違なく、曾良までが例の「行きゆきて倒れ伏すとも萩の原」の名吟を残してゐるが、これは芭蕉自身の「斯る病ひ覺束なしといへども、羈旅邊土の行脚、捨身無常の觀念、道路に死なん、是れ天の命なり。」と云つた言葉と、全く軌を一にするものであらう。ところで我々の問題はいかう云ふ場合の虚の見方、また愛の感情であるが、恐らく西洋流の解釋では何うすることもできない。そこにも洒々落落たる感情はあるが、この感情の自由性は、叡知的自我の存在を信ずるが故ではなく、より偉大なるものに身を任せ切つてゐる浪漫的アイロニーの笑ひ、日本

流に云へば「捨」の態度から生れてきたものである。醜なるものが醜なるが儘により偉大なるものの愛に包まれ、かくて一種の美化を遂げるところに、日本的滑稽としての「飘逸」や「洒脱」が生れ、またこの飘逸や洒脱の精神から形成されるものが、すなはちさびでありわびであると思ふ。我々の場合には浪漫的アイロニーの直觀と美的愛の感情は、決してばらばらなものとはならない。アイロニーの直觀そのものが一種の美的愛に擔はれ、それこそ淨福の感情にまで高められてゆくので、かゝる淨化を可能にする無限者の愛を端的に云ひ表はせば、やはり大慈大悲と云ふ言葉が最も適切である。我々の美的愛には愛と云ふ言葉すら當らぬので、それは我々の心に小さく寫し取られた、慈悲心として考へられねばならぬ。この美學説の日本的轉換を完遂するには、主觀的觀念論も批判的觀念論もアイロニー的觀念論も、悉くこれを超克する必要があるので、進んでは客觀的觀念論も我々一流の形に改められねばならぬであらう。その事たるや甚だ重大で、一朝一夕にその達成を期しがたいが、これが日本の美の解釋を始めて充分なものとすることも、先づ明かだと云つて宜いであらう。なほ本章は岡崎氏の主張から始まつたので、氏の言葉も一つ二つ擧げて、全體としての纏まりをつけて置かう。先づ氏は幽玄に關して、「それは遠く深く、感傷の動く世界を突抜け

た絶対靜謐境であるが如くであつて、尙至り極まれるあはれである」と云はれ、その少しあ  
とは「蕉門のさび、しをり、ほそみ、ひびき、にほひ、うつりは、やはりかくの如き諦念  
のあはれであるが、此處では近世の文藝復興的潮勢に促されて、古典的あはれの再生と云ふ  
意味が相當強く動いてゐる。中世では如何に古代貴族のあはれが、傳統的に繼承されて居る  
とは言つても、それは實は固定せる型としてであつて、其本質は無感動的諦念に近いもので  
あつた。連歌や能樂の有心、幽玄の如きは、表面的にはあはれの如くであつても、それは無  
に至る關門に外ならなかつた。蕉門にあつては中世的限界を突破つて蘇生して來たみづみづ  
しいあはれの姿を再び認め得るのである。其處で蕉門のさび、しをり等は中世的知性の諦念  
と古典的情性の衝動とが特殊の結合を示したものと見られるのである。さびは地上的價值あ  
るあはれなる者を、超越的な運命的絶対者が支配し制御し抑壓してゐる姿であり、果敢なき  
無常者としてのあはれなる者の中に、あはれならしめる絶対力が其影を印し、足跡を留めて  
ゐる状態である。しをりはこの絶対力に壓せられ撓められながら、尙身を屈して自身の位置  
を保つてゐるあはれなる者の姿である。其他ほそみ、ひびき、わびなどといふものも、皆脆  
弱な無常者の上に崇高偉大な絶対者の働いてゐる姿を、種々の角度から觀たものであると考

へられる。ここにおいてあはれ及びあはれなる者は、それを超える者の面影として陰影とし  
て——象徴として新しい意味を持つ事となつたのである。これは地上的生としての人間と、  
絶対的超越者としての運命とが、相對しつゝ和合せる姿であつて、悲劇的對立といふよりも、  
悲劇は既に解決に入つた如く思はれるものである。すなはち運命の捷利による平和であり、  
運命に隨順した人間の解脱的安住の境地である。かゝる究極の和解によるしめやかな世界の  
情調があはれの到着點である。

あはれはその初發的狀態においては、人間的性命の有限性が、自己を觀、自己を感じ、感  
性を以て行ふ自己の批判であつた。既に一種の諦觀を含むが故に運命への對抗は見られない  
が、未だ運命との和合に迄は達してゐない。單に素樸な陶醉の状態で、自然そのものの如く  
見えるものであつた。あはれがかゝる自己批判的自己陶醉の結果、自己の内部に運命的無限  
性の存することを感知するに及んで、あはれはあはれを否定するものとの結合として現はれ  
るに至つたのである。」とも述べられてゐる。これは廣義のあはれとをかしを日本文藝の底  
流と見做して、大體論を展開されてゐる一部であるから、そのつもりで見ても必要があら  
うと思ふが、荒つばいと云へば荒つばい主張の中に何か捨てがたいものもある。これによれ

ば「中世は概してあはれを否定する時代」で、あはれを歌つてもそれは無感動的諦念に近いものとなり、あはれの至り極まれるものとも稱すべき。能の幽玄の如きも實は無に至る關門に他ならず、近世に入つてからの蕉門のさびに於いて、再び古典的あはれ（その中には二つの異質的なもの、萬葉と平安朝のそれを含むものの如くである）の復活を見ることができ、それは古典的情性と中世的知性の綜合となつてゐると云ふらしい。これは中世の始めに——もつとも何處から中世かもはつきり述べられてゐないが——西行・實朝と云つたあはれ型の最も傑出した歌人が居り、また蕉門のさびが主として萬葉の精神の復活であることを考へると、多少修正して受入れられねばならぬが、それは兎も角あはれだけが問題になつてゐて、をかしが全然忘れられてゐるのは、氏の議論の最大な缺點であらう。別にをかしだけを取扱つた節もあるが、やはりあはれとをかしを同時に考へてゆかぬことには、幽玄やさびを充分に解明することは望まれない。能の幽玄を感傷の世界を突抜けた絶対靜謐境だとか、無に到る關門だとか評するのも一つの見方であらうが、それはあはれの對象が崇高美の方向に轉じ、勢ひをかし或ひはをかしき者（滑稽美の意）を排除するに至つたものと考へられる。これに對して茶道のわびや俳諧のさびはをかし（これ亦滑稽美の意）から出發してきて、そ

のをかしがあはれ化したと云ふか崇高美化したと云ふか、兎も角最高度の純化を遂げたものと見られるであらう。茶道の不完全崇拜と云つた言葉が、そのをかしの要素を一應捕へてゐるやうに思ふが、俳諧の中にもより多くあはれに傾いてゐる芭蕉の如きものや、より多くをかしに傾いてゐる一茶の如きものを含んでゐる。しかしものあはれから幽玄へ、幽玄からわびやさびへの發展も、歴史的には極めてなだらかに行はれてゐて、結局日本の美の二つの中心點が美と聖であること。一端を美とし他端を聖とする謂はば一つの價値圏の中を、日本の美は互ひに密接な關聯を保ちながら動いてゐること。あはれと云ひをかしと云つてもそれらは同一の根源をめぐつて居り、そしてこの同一の根源は無限者とも超越者とも「虚無の深淵」とも呼ばれ得るであらうこと。従つて或る時はあはれが或る時はをかしが主となつても、同時にあはれは一種のをかしを、をかしは一種のあはれを伴つて、比較的狭い、似てゐながら相違する、日本的美の微妙そのものの連鎖を生んでゐること。日本の美の範疇を立てると云つても、範疇觀そのものにも相當考ふべきものが残つてゐることなどを、靜かに思ひ返して、またそれを將來の問題として残しつゝ、筆を措くこととする。

第四章 「第三日本」を建設するもの

「第三日本なるものが生れ出でねばならないが、未來の胎内に如何なるものが藏されてゐるか分らない。

第二日本とは、朝鮮及び支那文化を吸収してゐた當時のあの日本である。

第一日本、それは、今日も尙伊勢神宮に認められる。前史文化の獨自な吸収同化を行つたあの大和時代のことである。最初の朝鮮文化の影響は基督紀元當初の數世紀間に渉るものと推定されてゐるが、支那文化は、約六〇〇年頃佛教の渡來と共に始めて、積極的に浸透し始め、それと同時に新しい思想の勃興を見たのであるが、日本に於ける偉大なる融和綜合の形が成就したのは、實にそれより尙四——六世紀後、西曆一〇〇〇——一二〇〇年頃であつた。今も残る素晴らしい彫刻・繪畫、或ひは源氏物語の如き文學がそれを立證してゐるのであるが、建築術の方面では、恐らく平泉の、小さくはあるが、藝術的には頗る偉大な廟、金色



堂が残されてゐる。

政治的葛藤の繰り返された時代には、専ら前代の産み出した創作の破壊が事とされた結果、十七世紀に小堀遠州の作品や偉大な詩人や畫家達によつて第二日本の復興を招致するのに、尙四五百年を要したのであつた。

その後再び文化的發展を妨げたのは矢張り政治であつた。徳川幕府の権力政策は文化的の統一を破壊した。此の権力は屢々藝術を助長することもあつたが、それは同時に藝術を権力の奴隸たらしむることを意味してゐたのである。その結果が、藝術及び文化の洗煉された自由な發動が個人的な埒内に押し籠められてゐるといふやうな今日の状態となつて現はれて來てゐるのである。

第三、日本、それは西歐の、地球上殆んど正反對の位置にある世界の文化の吸収同化の後に現はれる一つの渾一體である。」

これは例のブルーノー・タウトの「第三日本」と題する感想の書き出しである。この一外國人の日本觀はその意外に透徹した直觀により、また國際的な眼を以つて日本を解釋してゐる面白さにより、日本の知識階級から絶讃を博したものであるが、充分科學的ではないため

に仔細に見てゆくと、相當不明瞭な點やまた誤まりと云つて宜いものも見付かるやうである。これについては嘗てそのための短論文も書いてゐるが——日大藝術科の機關誌に寄せたもの、「日本の建築様式について」がそれであるが、河出書房刊「藝術論」叢書中の拙稿「世代・流派・様式」なる一文の中にも、同じ見方の片鱗が示されてゐる——短論文とは云ひながら五十枚以上に亙るので、こゝにその要旨のみを抜くことも困難である。しかしその結論だけは本章とも關聯しやうなので、數言を添へて置くこととする。

一、タウトは世界共通のロゴスの存在を信じ、「國土と民族とがそれぞれかに相異なるにせよ、ロゴスは、その理性的なるものもまた美的なるものも、嚴密に相等しい。」と考へてゐる。従つて建築に於いてもロゴスが國土、風土的及びその他の條件をも然るべく解釋しながら、純粹に現はれてくるところに「永遠なる美」は形成されるので、「永遠なる美とは或る藝術品が——それがゴシック式の大伽藍であるとドーリヤ式の社殿であるとを問はず、また伊勢神宮であると桂離宮であるとに論なく——國土、風土的及びその他の條件によつて、約言すれば件の藝術品がそのやうな形式を得たところの母胎たる一切事物の總體によつて課せられたもろもろの要求を、最も純粹にかつ力強く充足し得た限りに於いてのみ言ひ得るこ

とである。」と云つた主張も述べられる。これによると希臘のバルテノン神殿も中世紀のゴシックの大會堂も、またわが伊勢神宮も桂離宮も、すべて同一のロゴスの顯現となるわけであるが、美學や藝術學の立場からの建築に對する一層精緻な科學的研究は、これらの建築様式がそれぞれ「範疇」を異にしてゐることを明かにしてゐる。例へばハインリヒ・リュッツェラーの著「藝術の基本様式」によれば、希臘のバルテノン神殿は彫刻的建築であり、中世紀のゴシックの大會堂は繪畫的建築である。リュッツェラーに従へば一般に造形藝術の構成原理は三つあつて、その第一は「築造的」(建築的)、第二は「彫刻的」、第三は「繪畫的」と呼ばれ、しかもそれら三つの構成原理は建築、彫刻、繪畫の上に自由に適用されて、或ひは築造的な彫刻や繪畫を生んだり、或ひは彫刻的な建築や繪畫を生んだりする、極めて入り組んだ様相を呈せしめてゐるのであるが、これについては前記短論文のいづれか、或ひは拙著「藝術通論」を参照していただく他はない。兎も角かう云つた建築に對する一層精緻な科學的研究によると、東西古今の名建築がすべて同一のロゴスの顯現であると云つた、あまりにも單純且つ詩的な見方は否定される他はなくなるので、わが日本の伊勢神宮や桂離宮も當然それ独自の範疇に屬するもの、従つてまた同一のロゴスの單純な顯現ではないと考へられる

やうになる。このそれ独自の範疇を筆者はリュッツェラー的概念を借りて、假に「繪畫的彫刻的」と名づけて置いた。

二、かくてタウトから一應離れ去つた上で、その説くところを細かく點檢してゆくと、彼が理解し得た日本建築の範圍は、決して非常に廣いとは云はれないと思ふので、結局國際主義的な近代性が理解し得るかぎりのものを、日本について理解したに過ぎぬと見る他はなくなる。我々は建築についての近代的なロゴスが完全に機能主義的なものであるのに對して、例へば茶室建築と云つたものは機能主義への原則的な反であることを思ふべきで、タウトの茶室建築觀が決して眞正面なものでないことを、我々は當然豫想して宜いのである。彼が茶室建築の或るものを「即興的な抒情詩」だと云つたのは、評し得て妙と稱すべく、筆者はそこに機能主義の限界が正直に告白されたのだと考へたい。

その他タウトについて述ぶべきことは多々あるが、この邊で本章の問題に立ち歸らう。扱、先に引用した第一日本・第二日本・第三日本の區分については、我々も大體に於いて賛同して宜い。日本の文化史は我々の夙に熟知してゐるものであるから、それらの日本の様々な形態について、一々縷述する必要はないものと思ふが、我々が特に興味を寄せるのは新文化を成

立させたもの、換言すればルネッサンスを可能ならしめたところの、文化意志或ひは文化綜合の意志である。こゝにルネッサンスと云ふのは、十五・六世紀の伊太利に起つた特定の文化運動を指すのではなく、一般に異種の文化の限りなき紛糾錯綜を前提として、恰も化學的分子の化合に際して異常な高熱が發せられるが如く、相打つ異種の文化と文化から異常な高熱が發せられ、おのづから文化綜合の意志の灼熱をも促がすやうになり、かくて新文化の化合を見るまでの一聯の過程である。この謂はば普通名詞化されたルネッサンスは、當然第一日本、第二日本、第三日本の成立についても、一應問題とされて宜いものであるが、我々の間には例へば奈良朝にこの種のルネッサンスを見出すものもあるやうである。しかし筆者が理解してゐるやうなルネッサンスは、自國文化と他國文化の反撥抗争を豫想してゐるだけに、その點に於いて充分なものを見出し得ない奈良朝は、ルネッサンスと云ふ言葉の濫用を行はぬかぎり、斷じてルネッサンスたることはできぬのである。ルネッサンスには近代生活の起りとしての、より單純な意味も含まれてゐようから、書院造と云ふ床の間造の端緒を作り、道服と云ふ羽織袴の羽織の先祖を考案し、能・墨繪・茶道・華道と云つた、日本藝道の代表者を大成乃至基礎づけた、かの室町時代を以つて日本文化のルネッサンスと見るのも、一應は

正しい主張としてこれを肯定し得るであらう。しかし前記の如きルネッサンスの定義から云ふならば、室町時代の持つルネッサンス的性格も、なほ充分だとすることはできぬのではなからうか。結局日本文化史上に於いて眞にルネッサンスの名に値ひし得るものは、いま將來らんとするものを以つてそれと見るのが、最も妥當なやうに思はれる。現代日本の紛糾錯綜その極に在ると云つても宜い文化的狀態、ともすれば押し流されんとする相打つ異種の思潮と思潮の奔湍こそは、正にルネッサンス前夜の文化的徵候でなければならぬ。少くともいまほど文化綜合の意志が切實に要求される時は、日本文化史上未だ嘗て無かつたと云つても宜いが、我々のそれに對する心構へはすでに充分出來上つてゐるのであらうか。もしも出來上つてゐると云ふならば、著者は借問しなければならぬ。一體我々の文化統一の原理は如何なるものであるかと。

こゝで現下の急迫した事態も考慮されるであらう。この春伊藤前情報局總裁から對外文化宣傳のアイディアを諮問された際、一同の間で次のやうな話も出た。どうも中華が文化宣傳の對象として、最も肝要でありながらまた最も困難である。唐宋の文化と云ふ當時としては恐らく世界最高の文化を、現在の弱小にも拘はらず消えやらぬ幻として抱いてゐる中華は、

不相變四邊の民を夷狄と考へてゐるのではなからうか。これに對して我々が第二日本の文化を宣傳材料とすれば、それは元來俺のものだと云はれる懼れが多分にある。彼等は日本の宜さに對して注意を向けるほど、繊細な捕はれぬ心を持つてゐないに相違ない。しかしさればと云つて明治以降の文化を宣傳材料とすれば、それは元來西洋のもので、何も日本を通して西洋を學ばずとも、直接西洋に學んだ方が宜いと、そつぽを向いてしまふことも考へられる。果して然りとすれば中華に對する文化宣傳は、如何なる方針態度の下に遂行さるべきであらうか。これは正に一つの難問である。しかもこの難問を難問として見過してゐられぬところに、日本の急迫した文化的事態は見出されるので、東亞共榮圈の紐帶を對外文化宣傳によつて強化して置くことの必要が痛感されればされる程、我々が眞に我々となつて置くこと、そして充分信念に充ちて活動することの急務も愈々切實さを加へてくるやうになる。我々の文化統一の原理は何かと敢へて借問する所以であるが、こゝでタウトの如く世界共通のロゴスの存在を信ずるのは、聊か暢氣過ぎるやうに見える。彼自らも述べてゐる通り、「東洋——それは、歐羅巴人にとつては、靜の境地である。靜寂と宇宙觀的冥想の境地である。東洋人の精神的活動は、先づ對象の全體を靜觀し、ぢつと決斷が自然に盛り上つてくるのを待

機するといふ、受動性から生れるものである。歐羅巴は、東洋人にとつては、動の境地である。體系的な分析綜合、方法的な思考法と活動、個人の能動性の境地である。」我々はかう云つた相違をゾルゲルの浪漫的アイロニーの思想を中心としつゝ、終始鮮かに印象させようとして來たのであるが、それは共通なるロゴスの顯現として、簡單に結びつくものであるとは思はれない。タウトは精神的日本と精神的歐羅巴の提携の可能をも信じ、「第三日本への道はまことに精神的歐羅巴に通じてゐるのである。大多數の日本人は心に強い保守思想を抱いてゐるのであるが、それにも拘はらずこれは眞理である。」と云つてゐるが、我々のこれから建設せんとする第三日本が、タウトの考へてゐるやうな單に國際的な日本、多少とも自己を喪失した灰色の日本であつてはならぬことも、我々はタウトの日本觀から逆に學び取つてゐるので、精神的日本と精神的歐羅巴の架橋は、それほど容易なものであることはできなう。

それならばこの極めて困難な架橋は、一體如何にして可能となるであらうか。我々は西洋近代文化から、精神的にも幾多貴重なるものを學び取つてゐる。タウトの所謂體系的な分析綜合、方法的な思考法と活動は、ひとり理論の領域に限られてゐるものではなく、また日本

藝術の最大の缺點となつてゐるもの、岡崎義惠氏の言葉で云ふならば「形成の非構築性」、すなはち断片的添加的で充分な骨格を有しない缺點も、これによつて是正されてゆくであらう。しかも一方に於いて日本精神の良きもの、タウトの所謂静寂と宇宙觀的瞑想の境地を保持してゆかうとするところに、我々のルネッサンスへの努力はあるので、この一見不可能と思はれる架橋が、我々の當面の問題とならねばならない。西洋風の教養を受け、且つその萬能を信じてゐるものは、それを以つて第二日本の文化や藝術をも一應説明して、わが事成れりと簡単に考へてしまふやうであるが、これは一外國人の日本觀と擇ぶところのない、日本の單なる國際化であり、國際性に對する不當なる過信である。我々は第二日本の死滅に於いて、架橋に急ぐべきではなく、むしろ第二日本の擴大に於いて、眞に徹底的な架橋を完成すべきだと思ふ。これが本書に於いて西洋美學の考へ方を、その儘肯定する態度に出なかつた所以であるが、同時に我々は單なる反に止まるべきではなく、進んで合の可能性をも、少くとも一つの構想として、示して置かなければならない。

x

第三日本は日本の單なる第三形態に止まつてはなるまい。日本はすでに自國文化を、朝鮮や支那や印度の文化を綜合統一して、いま東洋そのものとして、東洋諸國の衰亡をよそに、完全に集約された形を採つてゐるとともに、さらに西洋文化をも一應は攝取し終つて、そのため大きな文化的混亂は招きながらも、是が非でも文化統一への道へと、發足せざるを得ない状態に置かれてゐる。現代日本の文化的混亂は、一方からは日本のみが神から命ぜられた、偉大なる試煉として慶賀さるべきであらう。世界文化は日本に於いてその第三形態を發見せんとしつつあるので、いま假に世界文化の第二形態を——言葉としては稍々不正確であるが——文藝復興期以來の西洋近代文化であるとすれば、それをも止揚するものが第三日本の世界文化であらねばならぬ。我々はこゝで次の二つの問題を、一つの關聯に於いて考へることができらう。その第一を云はんがために、ブージーナが「支那・伊太利・並びにルネッサンスの初め」と題して述べてゐる、臆説と云ふ他はないけれども、極めて興味深い研究を

利用して見たい。以下その大意を語るならば（「南畫鑑賞」誌第七卷第一號に相當詳しく紹介したことがある）。

一、先づブリージャーは十三・四世紀に於ける、伊太利と極東支那との交渉の密接さを説いてゐる。西洋紀元の十三世紀初頭に、成吉思汗は蒙古の統一を完成し、すでにその頃から大遠征軍を起して、コーカサスの山を越えた一隊は、來援の露西亞軍を壊走させてゐる。やがて彼の第三子太宗の時にはメソポタミヤ攻略が行はれ、一方拔都を將とする一隊は長驅モスコを陥れ、南轉してポーランド、ハンガリー、シレジア、バルカンを手中に收めてゐる。かくて成立した元の大版圖は、太宗の死とともに一部分放棄されたが、十四世紀前半に於ける基督教徒並びに回教徒の旅行者は、口を揃へて支那への旅行が安全になつたことを讃へ（宿場もできてゐれば、二皿の食事も支那皇帝の命によつて、あらゆる旅行者に洩れなく與へられた——これは旅行者の手記に據る）、かくてすでに北京を奪ひ支那化した蒙古と西歐との文化的交渉が始まつた。ヴェニス商人マルコ・ポーロが北京を訪づれた最初の西歐人であつたが、その後相繼いで來た加特力の宣教師の名は枚擧に暇なき位で、一方信仰に對して極めて自由であつた元の都北京には、次々と加特力の教會が作られていつた。

二、同時に西歐と元の商業的交渉も行はれてゐた。黒海の北岸すなはちウクライナは、穀物の寶庫並びに集散地として、古來商業上の重要な地點であつたが、こゝを元が馬蹄下に蹂躪してからは、露西亞農民の人身賣買も行はれたやうである。この忌むべき商業に於いても、ゼノアの商人は利益を獲てゐた。その後商業が盛んになるとゼノア、ピサ、ヴェネチアの諸都市は、争つてクリミア半島或ひはアゾフ海沿岸に植民市を作り、その間の勢力争ひはつひに血を見るに至つたが、それは兎も角この商業に於いて、伊太利側は羅紗その他を輸出する一方、支那絹布（それには人物や風景の克明な刺繡もある）を輸入してゐたので、中には遙遙支那内地にまで乗り込んでゆく伊太利商人もあつた。

三、しかしブリージャーの問題とするところは、かう云つた文化的交渉を通じて行はれた、東西の繪畫文化の交流である。いま西洋近代畫の祖と云はれるジョットーやドゥッチオ、並びに彼等を中心とするフロレンス派やシエナ派の繪畫を、支那繪畫と比較して見ると、我々はその類似に驚かざるを得ない。これについて支那が伊太利に學んだ關係も考へられるが、大體に於いて伊太利が支那に學んだものの如くである。例へばジョットーやドゥッチオ以前の畫家（チマブエやサンタ・キアラ等）は傳統的な様式で人間の手を描き、手の甲ばかりが

嫌に大きくて指は短かく、且つ一本々々の指もぎ、ごちなく、離れてゐるが、ジョットーの描く手は細長く、ほつそりした指がついて、指先は尖つてゐる。かゝる變化はシエナ派に於いて就中顯著で、例へばシモーネ・マルティニーの描く手に至つては、實際の手に見られぬ程、指が長く且つ尖つて居り、支那畫に於ける手の描寫法、例へば吳道子のそれを髣髴させる。その他ゴシック末期の、中心人物の顔をいつも眞正面からばかり描く遣り方が、側面から描く遣り方を交へたり、例へばカヴァリーニの描く、どんぐり式の正面を見てゐる眼が、ジョットーの描く切れ長のそれに變つたり、特にA・ロレンゼッティの壁畫「田舎の平和」(別名「善政の結果」)が示す、著しく支那風の自然描寫が行はれたり、魔物の顔と云つた超自然的なものの描寫が、支那の龍に似てゐる等々と云つたことは、支那畫が加特力の牧師や商人の手によつて土産として持ち歸られ、同時に珍重された支那絹布の克明な刺繡を通じて、伊太利畫家の支那畫模倣が行はれたことを推定させる。

ブージーナの述べてゐるのはかう云つた一つの臆説であるが、ゴシック末期に至つても非常に拙なかつた西洋畫が、比較的短期間に長足の進歩を遂げた事實は、外來文化の影響無しには考へがたいとする彼の主張は、一應問題となるものを含んでゐるやうに思はれる。こゝ

ではこの臆説の當否には觸れないが、兎も角ゴシック末期或ひは初期ルネッサンスの伊太利繪畫が、支那畫と似てゐることだけは明かな事實で、繪畫文化に於いては洋の東西の相違と云つたところで、それはその後漸次生じ來つたものなのである。もつともジョットーの作品などでは、支那畫の單なる模倣を云々し得ず、すでに西洋的な特徴をも露はにしてゐるが、これは西洋近代文化をその儘鵜呑みにして、日本古來の傳統を忘れ去つてゐるかの如き、一部日本人への良き戒しめとも見られよう。

すでにジョットーの作品が示してゐる構成力の逞ましさは、近代西洋の何かをすでに暗示してゐるかのやうである。文藝復興期以來の數學的科學的な文化——これについては語るべきことがあり過ぎて、我々としては逆に次の諸點、すなはちこの中世紀の神中心の文化を乗り越えたものが、歐洲列強をして今日の強大にまで至らせた原動力であつたこと、しかし近代西洋が明るい希望に燃えて人類の福祉のために努力したのは大體に於いて十八世紀まで、十九世紀以降は思想的には厭世主義の一手販賣と云つた形になり、生活的にも富の偏在と貧民の激増、經濟恐慌、勞働爭議、關稅障壁、軍備擴張、戰爭と人智の限りを盡くした殺人用具の氾濫を見て、漸く「西歐の没落」が一部西洋人の心にも危惧されるに至つたこと、

少くともどうすることもできない世紀の絶望感は、二十世紀のインテリの資格であるかの如く思はれてゐたこと等々を一言して、科學文化の末路に一抹の哀愁を、我々もすでにその渦中に捲き込まれたものとして、相共に感じて置くに止めざるを得ない。現在戦はれつゝある全世界を擧げての喰ふか喰はれるかの鬭争の歸趨は、神ならぬ身のつひに知る由もないが、就中哀れを止めた佛蘭西敗れたりの精神的原因は、我々としても深き感慨なしに見過すことはできぬであらう。精神的權威の卑俗化、徹底的個人主義、功利主義的な社會觀や國家觀、進んではマルキシズムや無政府主義——これらのものに對する原則的な反は古き東洋や日本であり、我々は心の故郷を第二日本とその宇宙論的世界觀のうちに見出さねばならぬが、それにしても大宇宙を最後のそして唯一の根據として何事をも考へてゆく態度は、近代西洋の人間主觀中心の考へ方と果して如何なる關係に於いて結ばれるのであらうか。

こゝで我々は第二の問題、すなはち東西の價值觀の異同に觸れることとなるが、「日本の世界觀」の建設は容易な業でなく、しばらく筆者とその根本精神に於いて先づ同様と考へられる、大江精志郎氏の次のやうな主張を借りて、大綱を語つて置くのが無難かと思はれる。

「我々は一般に學術的價值を眞とし、藝術的價值を美とし、道德的價值を善と考へる。手段

的或ひは素材的價值でない本來の文化的價值は、眞と美と善の三つに大別できる。文化價值の分類は、思想家に依て多様であるが、私はやはり、ヴィンデルバント等に依て支持された、この一般的な價值の分類を妥當なものとして考へる。……ヴィンデルバントは、以上の外になほ宗教的價值聖を擧げてをり、聖を以つて、以上三つの價值に普遍的な根本價值本質とし、それは眞・美・善以外に、別種の價值領域を有するのでないと考へた。私はこのヴィンデルバントの價值論に、大體同意したいと考へるのであるが、宗教的價值聖が、現實的な文化價值としての眞・美・善の内にも、その價值性を有し、云はば聖は全くそれら三つの價值のうちに解消してしまふかの如く考へることは、賛意を表し得ない。私の考へに依れば、聖なる價值性は眞・美・善の價值の何れにも分有されてゐるが、しかし分有され盡すものでない。聖なる價值性は、眞・美・善の價值の内にも、それらの普遍的本質として存し、それら以外には存しないと云ふことはなく、それらの内に存すると共に、なほそれ以上に絶對的價值自體として考へられなければならないと思ふ。さうでなければ宗教は學術・藝術・道德の内に解消し、宗教の本質或は獨自の意義がなくなるであらう。宗教的價值たる聖は、學術・藝術・道德の諸文化價值の内に分有され、かく分有されることに依てそれらを價值たらしめるのである



が、それ自體は絶對的價值として、云はばあらゆる價値の源泉として、すべての價値をそれ自體から顯現する究極根據であると思ふ。宗教はかゝる聖なる價値への歸依であり、憧憬であり、懺悔であり、祈りである。宗教はそのやうな最も深き意味の理想主義である。學術的・藝術的・道徳的諸文化活動は、各獨自の文化價値を追求し實現することに依て、それら自體の價値性の根本に於いて、聖なる價値性に參加するのである。從て眞實なる意味に於けるあらゆる文化活動は、神聖なのである。更に附言したいことは、自然的生活も、自然的價値を保有する限り、聖なる價値性に參加してゐると云ふことである。即ち人間が自然的生命體として感性的生活を營み、その限りに於て自然的價値を實現しつゝ、生存してゐると云ふこと自體、また神聖なる事實でなければならぬ。要約してあらゆる價値は、聖なる價値に依て實現され、また聖なる價値を志向してゐると云ふことができよう。以上の意味に於て人間のあらゆる地上的生活は、云へば見えざる宗教に根をおくべきである。

文化的且つ自然的價値生活を營む人間は、根本に於て聖なる價値を志向してをり、且つ自覺的に志向すべきである。人間の價値生活は、しかし歴史の示すとほり、ひたすら聖なる價値すなはち最高價値に向つて直線的に進むものではない。例へば我々の考察し來たつた近代

文化は、中世的文化の一面性を排除して人間性を高調し、人間性のあらゆる能力を發揮することに依て人間の文化價値を、できる限り實現しようとしたことは、世界觀的に見て正當なる價値生活であり、その意味でそれを自覺せると否とを問はず、根本的には最高價値を志向せるものであつた。しかし近代文化がその末期に到るに従つて前述の如く、人間性の低き物的意欲の自由放任と、物質的經濟生活の偏重等に依て、却て眞の文化的發展を歪曲し阻害するのみならず、更にそれを破壊するに到つたのである。これは明かに近代文化が、聖なる價値への志向から遠去かり、反價値的狀態に陥りつゝあることを示してゐる。「近代精神は餘りにも一面的に現實の感性的物質的生活に執着し、その低次の價値生活に没頭して、かの理想的文化的生活の最高の意義、即ち聖なる價値への理想主義、最高善の生活、生活の神聖性を、忘却するか或はそれを第二義的に見た。これは世界觀の錯誤であり、價値觀の顛倒或ひは逆立ちであると私は云ふ。低き價値生活は高き價値生活に依て、規制され指導されるべきである。世界精神は聖なる價値、生の神聖性の深き意義に喚び戻され、目覺めなければならぬ。かゝる覺醒から世界觀上の危機と、文化的破局の内に没落しようとしてゐる現代を救ひ、新建設に向ふ世界精神の根本志向は生ずると思ふ。」

この大江氏の主張は、就中國國際狀勢であるとか政治的經濟的的局面であるとか云つた、世界の現實的形態を眼中に置いて述べられてゐるやうであるが、聖の價值が美の價值の中にも遍在し、進んでは絶對的にして最高次の價值、或ひはあらゆる價値の源泉として、美の價値をもそれ自體から顯現する究極根據であると云ふ考へ方は、我々にとつても重要な意義を持つ。より、低次な美の價値生活はより、高次な聖の價値生活を志向すべく、また實際第二日本の藝道に於ける考へ方は、その生ける證據であつたと云ふべきである。すでにして西洋近代文化の洗禮を受けた我々は、一層複雑な心理と見方を身につけて居り、第二日本の遙かにブリミティヴであつた考へ方に、直ちに遡源復歸してゆくことは不可能であらうが、文藝復興期以來の西洋近代文化と雖も、この見方に於いて考へるならば聖なる絶對的價値への、謂はば迂路を辿りながらの精進とも見られるのである。日本に於いて發見されんとする世界文化の第三形態が、聖なる絶對的價値へのより、大なる接近に於いて、一種の綜合統一を完成することも決して不可能とすべきではない。もとより美の價値はそれ自身決して聖の價値ではなく、西洋美學の見方にも生かさるべきものが多々あるであらうが、それを以つて絶對視し神聖視する傾向の支配的である現在、我々は敢へて第二日本とその宇宙論的世界觀に力點を置

き、我々の文化統一の原理の奈邊に求めらるべきかを、暗示して置くことの肝要なるを思ふのである。

昭和十六年十二月十日 印刷  
昭和十六年十二月十五日 發行

配給元 東京市神田區淡路町二ノ九 日本出版配給株式会社

美學 — 日本美學への理念 —  
◎ 定價三圓二十錢

著 者 山 際 靖

發 行 者 朝 倉 鑣 造

印 刷 者 綾 部 喜 久 二

發 行 所 東京市神田區一ツ橋二ノ五  
朝 倉 書 店  
會員番號一〇一〇一五  
振替東京八六七三番  
電話九段四三四六番

萬一製本違ヒ(亂丁・落丁)ノアル場合ハ直チニ御返換ヘ致シマス

所本製備佐・所刷印本宮

現代哲學叢書發刊に際して

朝倉 鑛 造

明治、大正、昭和を通じて現在ほど思想の混亂せる時代は無い。國民大衆は時々刻々に變轉してゆく現世相を眺めて是非善惡の判別に苦しみつつある。これが指導に當るべき人々は徒らに國難來を叫ぶのみでなく、これに對處すべき積極的世界觀を用意しなければならぬ。或は私に既成的イデオロギーに囚はれて明朗果敢の氣魄を喪失するとか、或は雖然たる日々の出來事に忙殺されて當面の糊塗に汲々たる有様では現下の危機的兆候を克服することは覺束ないであらう。

惟ふに世界新秩序の一翼として東亞共榮圈を樹立するてふ八紘一宇の聖業を翼賛すべく、日本國民の一人々々が臣道實踐、職域奉公に粉骨碎身して、一億一心高度國防國家體制に向つて突進しなければならぬといふことは今更吾人の喋々するを要せざるところである。

しかし、それがためには、如何にしてこれを自發的創造的に吾人の生活信條の根柢として導き來るかといふ問題が提起せられる。恐らく新しき哲學を外にして、これが徹底的解決を與へ得るものは無いであらう。暫く吾人の心靈をして喧々轟々たる昏迷雜鬧の巷より蟬脱せしめよ。而して靜かに自己の存在の本質を熟視せしめよ。人間は誤りなき見透しの下に首尾一貫せる自覺的行動を採らんとすれば、哲學といふものに對する要求が迂遠なる閑事業に非ずして急務中の急務なることを悟らなければならぬ。砲壇彈雨の中に世界が窒息せんとしてゐる今日こそ却て冷徹せる思索力によつて現實の内奥を洞察し永遠の理想を確保すべき絶好の機會である。

弊店は一介の商賈に過ぎずと雖も、また新體制の捨て石の一つとして轉換期の文化奉仕に盡すの微衷無くんばならず、ここに『現代哲學叢書』刊行の計畫を決定するに至つた。本叢書の執筆者として眞摯なる篤學の士多數の御参加を得たことは弊店の誇とするところにして、悉く是れ超然として各自の専門的研究に没頭しつつ、高邁なる情熱をもつて一世の歸趨を指示せんとするの概ある所謂哲學的前衛である。

昨日の思想はもはや今日の思想ではなく、今日の思想は恐らく明日の思想として留り得ないであらう。吾人の期待するところは、今日までの一切の思想らしきものを清算し、明日の新しい體系建設に寄與せんとするにある。希はくば幸に大方諸賢よ、何卒御理解ある御後援を賜はらんことを

現代哲學叢書

全二十六卷

各冊分頁自由  
定價異數各冊不同  
內容見本進呈

監修者

東京帝國大學名譽教授 井上哲次郎

推薦者

東京帝國大學名譽教授 桑木 嚴翼  
東京帝國大學名譽教授 西 晋 一郎  
廣島文理科大學名譽教授 紀 平 正美  
國民精神文化研究所員 田 邊 元  
京都帝國大學教授 伊藤吉之助  
東京帝國大學教授 鹿子木員信  
前九州帝國大學教授 齋藤 响

皇道哲學	佐藤通次	存在論	鬼頭英一
國體學	大串兎代次	現象學	佐竹哲雄
神話哲學	磯部忠正	美學	山際 靖
哲學概論	高山 峻	文藝學	山際 靖
科學概論	富成喜馬平	實驗心理學	結城錦一
數理哲學	小野勝次	教育哲學	三井爲友
技術論	加茂儀一	政治哲學	大串兎代次
學問論	豐川 昇	經濟哲學	難波田春夫
形式の論理學	山本 修	宗教哲學	片山正直
倫理學	篠原寬二	儒教哲學	小糸夏次郎
心理學	須藤新吉	佛教哲學	圭室諦成
人生哲學	田中 晃	ナチス世界觀	大坪重明
人間學	今井仙一	日本的世界觀	齋藤 响

# 皇道哲學

九州帝國大學  
助教授

佐藤通次著

第一回發行 A5 列四六五頁 定價四・五〇  
上製布裝函入 送料・二二

從來日本精神を説くものは往々論理性を缺き現存せる哲學書は國體觀念に乏しき弊ありて高度國防國家體制建設上遺憾とせる處であつた。

されば本書は日本精神に嚴密なる論理性を與へ神道的體驗を哲學化して、日本が論理的見地からも人間的體驗の至極に立つことを明にし皇國の道を體米的に發展成長せしめて眞の日本哲學を茲にはじめて確立せるものである。

第一部 哲學 第一章 超越 第二章 存在 第三章 事行 第二部 自覺 第一章 「我が我を見る」 第二章 「我が何を見る」 第三部 皇道 第一章 身體 第二章 人間 第三章 肇國 第四章 尊皇

900  
161

年 3 月 12 日

關	關	關	關	關	關	關	關

閱覽濟

終

