

日本美學の可能と限界

谷川徹三

普通に美學に入る道は三つある。

第一は、體系的要求。これは哲學の一分科としての美學であつて、哲學的背景の要求からなされる。獨逸のバームガルテンが始めて美學を打ちたてたのは美術の愛好からではなく彼の哲學的體系の要求からであつた。バームガルテンは本來ライプニッツの系統であつて、ライプニッツ的の概念的・要求の上に感覺的認識の完全なる表現形式として美學を打ちたてたのである。彼は藝術そのものは學問的對象として下らぬものだといつてゐる位である。然しこのやうな哲學的體系を求めざる對象としての美學は、今日の社會に於いては唯美學史的に一つの位置を占めるといふに過ぎないものである。

第二は、批評の基準方向の要求。藝術作品を互に比較研究して、或る作品を他の作品より價值多しとする時、又は價值少しとする時、その價值判斷の基準が求められる。かやうな要求から美學をたてたものにヘンリーホームがある。彼の説においては、この評價の基準となるものを批評原理と名づけてゐる。

第三は、藝術史の研究理解。即ち一定の藝術の歴史を研究し理解することから美學に入るのである。これはバームガルテンやヘンリーホームと同時代のウインケルマンによつて唱へられた。ウインケルマンはその「古代美術史」において、丁度他の二つの道を開いたバームガルテン、ヘンリーホームと時を同じうしたのである。美學が一つの學問として成立したのは十八世紀中頃と見られるが、この三人が同じ時代に於いてしかも互にそれ／＼三つの道を選んだのは甚だ興味あることであ

る。そこでこれから私のお話ししようとするのは、この第三の立場と關係を有つのである。

現在においても美學者たちはそれ／＼この三つのうちの何れかを用ひてゐる。そして少なくとも藝術史を豫想しなければ美學研究は出来ないといふことも一般に考へられてゐるやうである。藝術史においては、或國と他の國とによつて、その精神、題材、技術、基準などの點にそれ／＼異つた現象があり、同一の國においても或時代と他の時代とによつて相違し、又一定の文化圏と他の文化圏とによつて相違する。例へば或時代の日本の文化（推古天平）は全く支那文化圏の中にあり、そしてヨーロッパの文化圏と比較される如きが之である。然しながら全體として見る時日本の藝術は支那と異り又フランスとも異なる。日本は日本の藝術史を持つ。日本の日本としての特性を追求することによつて日本の藝術は眞に理解し得る。こゝにおいて日本美學といふ言葉を使ふことが出来ると思ふ。それは十八世紀の獨逸において獨逸美學といふ言葉が使はれたと同様である。これは日本の美學が藝術史的研究理解の上から導き得らるゝ一つの可能を示すものである。

或る特定の藝術現象が、在來の美學で説明出来ぬ場合には、特殊の立場をとらねばならない。ゴティツクの建築彫刻を在來の美學ではめようとすればその理解をゆがめねばならぬ。又未來派、表現派、立體派等も在來の美學的研究では到底理解出来ぬであらう。

一體にそれ／＼の藝術は一定の藝術意欲、藝術意識の表現である。野蕃人、原始人の藝術においては、そのゆがんだ奇矯な形體は、彼等の意欲意識の必然の表現である。藝術はその意欲に於いて見なければならぬ。ウォリンガアはその「ゴティツクの形式問題」に於いて人類の藝術的表現の形式の根本型として、したがつてヒポテーゼとして「原始人」「古典人」「東洋人」と三つの型を假定してゐる。「原始人」は外界へのおそれを持つ。自然を整理し、合理的に説明することが出来ず、常に不安を感じてゐた。その不安から逃れようとする魔術的手段として奇矯なる幾何學的模様を作り出した。従つてその藝術は非寫實的である。「古典人」に於いては人間と外界とは親和關係を持つてゐる。自然を合理的に解釋し、直觀のよろこびを持

つてゐる。従つてその藝術は寫實的となり具體的となる。「東洋人」の藝術に於ては外界は「原始人」の如く認識以前ではなく、認識を越えてゐる。外界は認識され整理されてゐる。が「古典人」の如く外界との全き調和の内には住まない。感覺的此岸から彼岸への解脱の要求を持ち、これが宗教的感情と結びつく。こゝに二元的立場が生ずる。しかして彼は「東洋人」の藝術の特殊性がこゝから生じて來るとした。そしてこのヒポテーゼとしての「東洋人」はエジプトやアッシリヤをも含めての意味である。

然しながらウォリంగాは在來の美學を古典美學とのみ見た。従つてこの立場からは未來派立體派は勿論東洋人の藝術は直に理解されない。東洋の藝術を理解するには特殊の美學がたてられなければならない。日本の藝術を理解するには日本美學の形式が必要である。日本の特質はこれを「東洋人」の中に含めてしまふことは出來ない。日本美學の可能はこれから言へると思ふ。

日本の或種の藝術は日本美學からでなければ理解出來ぬ。例へば能に於ける「幽玄」、俳句に於ける「さび」などがそれぞれある。かやうな心持やその内容をつかまへなければ、日本の藝術は理解出來ぬ。又その表現形式に於ても、例へば畫面の四分の三が空白のまま残された繪畫などは、西洋美學に於けるシムメトリーその他の原理からは證明の出來ぬものであらう。

日本の藝術の理解は、日本の原理によらなければならない。それには芭蕉の數多くの俳諧論、竹田の「山中人饒舌」等の藝術論を持つてゐる。尤もこれらは支那の系統をひくものが多いが、かういふ諸原理を理解しなければ日本の藝術日本の文化は解らぬと一應言ふことが出来る。

然らば日本的とは如何なることであるか。佛教文化を離れて日本文化は考へられない如く、日本文化は支那印度の文化と交流しその影響を受けて發達した。そして風土氣候も勿論之に關係する。日本的といふ概念は歴史の生成過程の内に出來上つたものである。凡そ歴史的なるものは變化的なものであるから、未來になほ變化の可能を豫想し得るものである。

日本的といふことは普通日本の民族性と結びつけて考へられてゐる。鳥居博士は、民族性は遺傳によるもので地理歴史をとり除いたものだといつてゐるが、然らば本來同一なる人類がどうして異つた民族に分れて來たか。人が一定の土地に居住してからそれ／＼の環境を持ち、地理的歴史的に異つた民族が生じて來たといはねばならぬ。鳥居博士の説は一定の歴史的時代になつてからのことであつて、歴史的時代以前に於ては地理的歴史的相違の上に異つた表現をとつたものと言はなければならぬ。尙歴史的時代以後に於いても、日本民族は他民族との混淆があつた。日本文化は他民族との混淆によつて榮えた。故に日本的といふ概念を直ちに民族性と結びつけて考へることは出來ないであらう。

又日本的といふことを國民的と見るものもある。民族性が自然的概念であるに對して、國民性は社會的、歴史的、政治的概念である。この意味に於いては、國民的といふ概念は日本的といふ概念とは一致しない。現に朝鮮は日本の國であるが朝鮮の文化と日本の文化は異つてゐる。

日本語を使ふ範圍を日本的といふ概念にあてはめることが出来るであらうか。朝鮮人、臺灣人は日本語を使ひつゝある。然し尙朝鮮人臺灣人の特性は残るであらう。

こゝに於て日本的といふ概念は曖昧になつて來る。これらは何れも一面的區別として日本の特色をつけよといふに過ぎない。

最後に最も有力なものは共通の傳統、傳説、神話をもつといふことである。吾々が日本的といふ場合に、共通の傳統、傳説、神話が強く働いてゐるといふことは言ひ得る。これは凡ての國民に就ても言へることである。朝鮮人が全き日本人と考へられないのは傳統、傳説、神話の相違が、大きな原因で、これが同一になれば全き日本人と考へられるであらう。この相違のためによそ／＼しい感じを持ち、種々の問題が起り、日本的なるものと朝鮮的なるものとは異つたものとされる。民族を離れては、文明ではあり得ても、文化ではあり得ない。シュベンゲラーは「西洋の没落」の中で、文化と文明とを區別して、文化は土地と民族とに固有のものとし、さうでないものを文明としてゐる。これは單に言葉の解釋で、日本が明治の文明に於いて過去の文化と異つた文化を持つてゐることの否定とはならぬであらう。然しながら共通の傳統傳説神話が、國家

の發達と共に壞されてゆくのも亦一般の現象である。日本的といふ概念もその根柢を失はうとしてゐるのが現實の現象である。それがいふことが悪いことかは別問題であるが、日本的といふ概念は更に曖昧になる。

現に日本的と考へられてゐるものも果して日本的と言ひ得るかどうか。例へば大和魂といふことは武士道の精神と結びついたものであるが、これは或る時代の社會的情勢に依るもので、西洋にも或時代には共通するものが存在した。歴史的變化的可能性から、日本的といふ概念は曖昧になるといふことが出来る。今日に於いては繪畫、建築、服裝など著しく西洋のものに似て來てゐる。近頃は顔まで西洋人に似て來た。然しこれは現在にのみ見られることではなく、過去に於いてもさうであつた。佛敎渡來當時は支那のものを鵜呑みにして、支那人と同一の風俗をし、同一の文字を使用した。これは今日の歐化の現象と並行して考へることが出来る。されば普通には日本的と考へられてゐるものも歴史的と見る證據がある。芭蕉の俳句も、武士的文化を背景とするお茶とか能など、結びつけなければ考へられない。近松や西鶴の文學は初期ブルジョアを背景としてゐる。

徳川時代の文化をこの立場から三つに別けて考へることが出来る。一は武士的文化で、能樂、茶の湯、軍記、墨畫などがこれに屬し、これらは單純、古淡、さび、幽玄などがその特質である。二は初期ブルジョア文化即ち室町末期から桃山へかけて起つた上方の大町人を背景とした文化であつて、西鶴の時代ものや、義太夫である。これらは、單純、古淡、さび、などに對して現實的風貌を持ち、肉感的で油ぎつたものである。三は江戸文化で、黄表紙、寄席、浮世繪などである。これは生活力の弱い種廢的なものである。武士階級に壓迫された町人達は、唯遊里にのみそのはげみを見出した。文化も亦その性質をあらはしてゐる。

これらには大きな對立がある。かやうな社會的歴史的背景を見なければ文化は理解されず、かやうに見ることに依つて、日本的といふ概念は益々曖昧なものとなつて來る。

然らば日本的といふことは全く無意味であるか。勿論さうではない。適當なる限界に於いて意味がある。即ち文化理解のカテゴリイとして、過去の文化を研究する手段として、十分意味があるのである。

前に挙げた三種の文化はそれ／＼異つてはゐるが、しかも一面に共通したものがあつた。そしてそれらは全體として明らかに西洋に對立する。例へば芭蕉の俳句と檀林の俳句は異なるが、これを西洋のその時代の詩に比較すれば、十分に何れも日本的なものを持つてゐる。墨畫と光淋の畫とは相違してゐるが、これらを西洋の油繪に比べれば、明らかに何れも日本的である。推古天平の佛敎美術にしても、甚だ支那的であるが、然し支那のものに比べればそれらは日本の特質を持つ。現代の洋畫は同一の材料を用ひ、同一の題材を取扱つて製作しても、フランス人の油繪とは明らかに區別される處の一種の和臭を示してゐる。

かやうに日本的といはれ得るものは、今尙文化の様々の方面に於いて表現されてゐる。これは次の二つの理由によつて、一層力強く現はれると見ることが出来る。即ち日本の民族が比較的その純粹さを保つてゐること、即ち徳川時代の如き永い鎖國時代を持ち他國の文化を最少限度に於て受け入れて來たことである。これについて、かゝる状態は決して日本文化の大をなす所以でないと言ふものもあるが、これは別問題として、現在に於いて示されてゐる日本文化の中にも、日本的といふ性質がかなり明らかに示されてゐる。

然しながら日本的といふ概念は、歴史的に出來上つたもので普遍的ではない。それは變化の可能を持つものである。民族性そのものが歴史的地理的であり、従つて決定的ではなく、變化的であり、未來の變化をいれ得るのである。故に日本的といふことを固定的に見ることは、非歴史的に見ることであつて、意味を淺くする。固定的概念で未來までも決定しようと思ふれば、大きな過をおかさなければならぬであらう。

日本的といふ概念の範圍と限界とはつきり知ることには、必要である。日本的といふ概念が、日本美學の樹立を可能にすると同時にこの限界をつくるのである。即ち日本文化理解の範疇であるといふ以上に意味はないのである。文化理解の範疇は價値の範疇となり價値の範疇は固定的であつてはならぬ。(講演筆記)