

鼓常良と「無框性」の美学

—— 間文化的美学のために ——

小田部 胤久

鼓常良（一八八七—一九八一年）⁽¹⁾は、今ではほとんど忘れられた存在ではあるが、ドイツにおいてドイツ語で日本の美学について講演しかつ書物を公刊したおそらく最初の日本人である。鼓は一九二七年から二九年にかけてドイツ・ベルリンに留学した（ちなみにその時期は倫理学者の和辻哲郎（一八八九—一九六〇年）、および美学者の大西克礼（一八八八—一九五九年）がベルリンに留学していた時期と重なる）が、その卓越した語学力を活用しつつ、当時の代表的な美学芸術学の学術誌『美学および一般芸術学雑誌』に論文を公刊し、かつ二度にわたって「美学および一般芸術学協会」のベルリン支部において講演を行った。それらの論考はいずれも西洋的芸術様式との対比において日本の芸術様式を論じるものであり、この点において鼓は「比較美学」の先駆者といつてよい。また一九二九年には、ドイツ滞在中に草稿を完成させた書物『日本の芸術』をドイツ・インゼル社より公刊し、さらに一九三六年には同じくインゼル社より『日本——神々の国』を公刊する⁽²⁾。和辻哲郎や大西克礼など、鼓の同世代の日本を代表する学者が留学中も主として授業に受動的に参加するにとどまり、自らドイツ語において講演を行ったり論文を公刊することがなかったのに比べ、鼓の活躍はひときわ目立っている。またその後、一九三八年および一九四三年にドイツ語において日本文化および日本の自然概念に関する小冊子を公刊し、日独ないし日欧の比較美学研究を牽引していた。

無論、鼓のこの試みは孤立していたわけではない。一九二八年に和辻はドイツ留学から帰国するとただちに、「『ところ』」によって異なる芸術の特殊性」（『世界思潮』第九冊）を公表する（これは彼の『風土——人間学的考察』（一九三五年）の原型をなす論文である）が、同じ巻には、ベレンソンのもとでポツティエリ研究を行いついでに西洋においても西洋美術史研究者として名をなしていた矢代幸雄（一八九〇—一九七五年）の「西洋美術に於ける東洋的要素」が発表されている³。こうした東西比較論は、近代化を経て西洋の学問を十分に咀嚼した当時の日本の日本の要請でもあった。

鼓が日本的芸術様式ないし日本文化を特徴づける際に用いるのは、「無框性」無限界性(Rahmenlosigkeit)という彼自身の造語になる概念である。鼓は「無框性」という概念によって、芸術作品と外界との間（あるいは芸術と人生との間）に明確な境界が存在しないこと、さらに個々の芸術ジャンルの間に確乎とした境界が存在しないことを意味するが、こうした日本的芸術様式の特質は、鼓によれば、人間と自然、主観と客観を対立させることのない万有一如の世界観に基づく。以下では、鼓の理論的変遷に即して、彼がいかにしてこの概念を形成するにいたったのか、この概念を通して鼓は何を論じようとしたのか、彼の試みはどの程度成功したのか、を明らかにしたい。

一 「無框性」前史

鼓は東京帝国大学においてドイツ文学を学び、第八高等学校（名古屋）で教鞭を執るかたわら、ゲーテ「ヴェルテルの悩み」（一九二五年）やシラー「ヴァレンシュタイン」（一九二八年）を翻訳出版するとともに、一九二六年には『西洋美学史』を公刊し、そこにおいて古代ギリシアからローヘンまでの西洋美学史を概説している。このように彼はまずはドイツ文学者ないし西洋美学研究者として出発した。本節ではまず、渡欧する以前の鼓の美学理論の特質を、主として彼の『西洋美学史』に即して検討しよう。

この書物は西洋美学史の概説書ではあるが、当時の鼓の関心の有り様を明確に示している。鼓が西洋美学史の中で最も高く評価するのはリップスの「感情移入」説である。「表現は客観的所与で、感情移入は主観的把握であると言うことができる。美的鑑賞は主観（自我）と客観（対象）の授受という意味で一種の会話であり、両者の合一である」（4）、とリップス説を要約する鼓は、この「感情移入説」こそ「将来の美学に有力な照明を与えた」（5）、と主張する。

さらに鼓は、「彼（リップス）の美学の名著『美学』に於ける彼の態度は過去のすべての美学を眼中に置かぬかの如き堂々たる創始者の態度であるが、吾々はここに彼の遙かにヘルダーに由来する美学系統を認めることができる」（6）、と述べて、ヘルダーとリップスを関連づける。実際、ヘルダーを論じる章において鼓はすでに、ヘルダーの『カリゴネー』（二八〇〇年）の解釈をおして、「これから感情移入説が後に発展した」（7）、と主張する。

こうした解釈は、鼓が西洋の美学理論の中でも、とりわけ主客の「合一」を重視する理論を好んでいたことを示唆する。鼓はヘルダーの内に、「自然を、完全に靈化された一つの全体と見る傾向」を見出し、それを「汎力的思潮」（8）と呼び、それを高く評価している。こうした視点は、鼓がシュライアーマツハーを評価する視点とも重なり合う。「孤立した自意識は真でない。孤立した物も真でない。……自然生活と個体との全共存が実際の自然真理である。すべての個体は万有中の連絡関係のうちに理解されて始めて真である」（9）。

ところで、後年の『日本芸術様式の研究』（一九三三年）の「序」において、鼓は『西洋美学史』執筆時のことを次のように回顧している。「大正十（一九二二）年頃から自己の芸術論の基礎を固めるために西洋の美学関係書を渉猟していた。然し読めば読むほど西洋の芸術理論が我芸術にその儘当嵌らないことを感じ、我芸術の為の理論は我芸術品の鑑賞から産み出されねばならぬことを悟った。……この研究について全く軽少な試論の二三を雑誌に発表する位で殆ど発表に至らないうちに、昭和二（一九二七）年から同四（一九二九）年初頭まで滞欧することとなった」（10）。すなわち、鼓は『西洋美学史』にまとめられる研究を進める一方で、それと平行して、西洋の美学理論によっては説明することのできない日本の芸術の特質を美学的

に探求すべき必要性を感じていた。彼がここで「全く軽少な試論の二三」と述べているのは、おそらく後に『芸術日本の探求』（一九四一年）に収められることになる二つのエッセー、すなわち「わが人形文化の特異性」（一九二四年初稿）および「根付について」（一九二四年五月）を指すのであろう。鼓の（日本的なものへの関心はこのように彼の渡欧以前に遡るが、その際彼がとりわけ「人形」や「根付」といった一種の工芸的なものを主題としていたことは注目に値する。

また、ドイツ語の書物『日本の芸術』（一九二九年）の序において、鼓は「無框性」の概念が生じたのは一九二四年のこと、すなわち彼が西洋美学史についての書物を執筆するためにヨーロッパの美学の主要著作を読んでいたときのことであり、一九二六年にその概略について論文を執筆した、と振り返っている（それが一九二八年に『美学および一般芸術学雑誌』に公表されたドイツ語論考である）（11）。そこで次に、彼が初めて「無框性」の概念を提起したドイツ語論考の検討に移ることにしよう。

二 「無框性」概念の成立

鼓はまず、「あらゆる芸術はその框(Rahmen)を有する。框は本来、ある芸術作品がそれにとつて異質な環境から自己を閉ざし、自己を自立的で自足的な世界と化す場を指し示す。……なぜならば芸術作品とは自然の断片ではなく、むしろ、われわれを現実的な連関から連れ去りある特殊な世界へと置き入れるような効果を持たなくてはならないからである」、と述べ、「框」はあらゆる芸術作品が備えるべき特質である、と主張する。「額縁(Bildrahmen)」とは、芸術作品のこうした特質をいわば「具象化」したものにほかならない（12）。

このように芸術にとつての「框」の意義を指摘した上で、鼓は続けて、絵画を例にとりつつ、日本とヨーロッパの芸術の相違について次のように論じる。「日本の絵画作品とヨーロッパの絵画作品を並べ比較するならばただちにわかることであるが、

後者が緊密な統一性を求めるのに対し、前者はこうした統一性に対して見たところ無関心であり、いやそれどころかしばしばこうした無関心を誇示する⁽¹³⁾。すなわち、本来存在すべき「框」が不在であるところに、日本的芸術様式の特徴がある、というのである。

この点を鼓は「風景画」に即して次のように説明する。「自然」とはそもそも「不断に流れる」ものであり、「いかなる切斷(Abschnitte)をも知らない」が、「風景画」は必然的に自然からある断片を取り出して描かざるをえない。このように取り出された自然の断片(としての風景)には本来いかなる統一性も備わっていないために、風景はそれ自体としていかなる「統一」をも持ちえない。しかし、風景画が芸術である限り、そこに描かれる「風景」は「決して自然の断片であってはならない」。これは風景画の抱える矛盾である。この矛盾のゆえに、西洋において風景画の成立は遅れた。鼓によれば、西洋では、風景は「人間のある一定の気分を示す」ことよってのみ「一つの全体」となることができたのであり、ただ「人間の生活の環境」としてのみ是認された。これに対し、日本においては早くから風景画が成立していたが、その成立を支えていたのは、「仮に人が自然を切斷しようとも、切斷されたものはすべて自然全体を暗示(auf die ganze Natur hindeuten)する」という考えである。すなわち、任意に切斷された自然の断片は、たしかにそれ自体としてみるならばいかなる統一性も持たないが、しかし個々の断片は自然の全体を暗示しており、このことよって統一性を持ちうる⁽¹⁴⁾。「われわれの画家の描写方法の特徴は次の点にある、すなわち描写される事物は単にそれ自体として眺められるべきではなく、多くの場合描かれていないものへの暗示を含む」⁽¹⁵⁾。ここから明らかなように、芸術作品をそれ自体で完結した世界と化す「框」の不在は、たしかに一方で芸術作品を断片化するが、同時に芸術作品を自然全体へと関連づけることを可能にする。

鼓はここから、日本の芸術様式の特徴を一般化して、次のように述べる。「芸術家は部分に全体の代わりをさせることができる、なぜならば、われわれの絵画の捉え方に従うならば、……あらゆる事物は、仮に日常的な視点から見ればそれ自体で完結しており自立的な存在を持つているように思われるが、しかし実際には常に不断に流れる無限の自然の部分(teile der

unendlich und ununterbrochen fließenden Natur)にすぎず、それゆえに芸術家はほとんどどこにおいても自らの描写を中断する(unterbrechen)ことができる。そして、事物の日常的な見方からすれば嘲笑されるであろう中断がしばしばかえって、諸事物の本質的な連関を暗示する、という効果を持つことがある⁽¹⁶⁾。自然とは不断に流れる一つの全体である、という世界観は、個々の存在をそれ単独で捉える実体主義的な見方によっては決して表現できない。むしろ、統一を欠いた断片としての作品の内そこに欠けているものを読み取ることでできる精神が、この世界観を体現するであろう。鼓は日本の風景画の分析をとおして取り出したこの世界観を、さらに彫刻、建築、文学、音楽、庭園、舞踊の内にも見出す⁽¹⁷⁾。たとえば「文学」に関して鼓は、日本における「小説」は、「ヨーロッパの小説のように統一的に閉ざされた形式の内にあるのではない。むしろそれはしばしば一連のノヴェレのように見える」⁽¹⁸⁾、と述べて、そこに一種のクラージュ的な統一を見出す。

こうした分析を承けて、最後に鼓は日本の芸術作品の「統一性」について次のように述べる。「日本の芸術作品にはしばしば一見すると統一性が欠けているように見えるが、しかし統一性への意図は少なくとも認められなくてはならない、つまりわれわれは象徴主義(Symbolismus)と呼ばれるところのもので満足しうるのである。ヨーロッパ人がすべてを可能な限り直観化し、それゆえに描写しようとしたのに対し、われわれはむしろ暗示と示唆(Andeutungen und Hinweisungen)を重視し、そのことによつてわれわれの想像力に多くの余地が残されることを喜ぶ」⁽¹⁹⁾。鼓はこのように、当時のヨーロッパの芸術思潮の一つである「象徴主義」になぞらえつつ、日本の芸術を「暗示」の芸術、ないし「想像力」の芸術として特徴づける。

三 「無框性」概念の由来

一体鼓はいかにしてこの「無框性」の概念に思い至ったのであろうか。鼓はこの点について何も語っていないが、ドイツ語の書物『日本の芸術』において彼は次のように回想している。「この概念は私にまずはドイツ語として思いついたのであり、

まだ私はこの概念にふさわしい日本語の表現を見出してない。それほどまでに私の学問的思考法は美学および周辺領域についてのヨーロッパの著作の読書によってヨーロッパ的となっていた⁽²⁰⁾。この一節が示すように、彼の「無框性」という概念は、仮にそれが日本的芸術様式を指し示すものであるにせよ、その出自に關していえばヨーロッパ的なものであり、この意味においてヨーロッパ的な目を通して鼓は日本的なものを発見した、といつてよい。かつ、彼自身このドイツ語の *Rahmenlosigkeit* という語に「無框性」という語のみならず「無限界性」といつた語をも対応させており、このこともこの概念がドイツ語的出自を有していることを示唆する。

鼓自身は明言を避けているが、私のみるところ、鼓のこのドイツ語論文は（その個々の語法の類似性からも）、明らかにジンメルの論文「額縁——一つの美学的試論」（一九〇二年）を踏まえている。鼓が「西洋美学史」を執筆するに当たつて、この論考をも含むジンメルの論文集『芸術の哲学のために』（一九二二年）を参照したことは、ほぼ間違いない⁽²¹⁾。ジンメルはこの論考において、「自然」と「芸術作品」とを対比させつつ、次のように述べている。すなわち、「自然」とは「不斷に流れるエネルギー」であり、「直接的な自然のいかなる断片(Ausschnitt)も、幾千もの空間的・歴史的・概念的・心情的關係を通して、その周りの環境——その距離は大きかったり小さかったり、あるいは物理的なものであったり心理的なものであったりするが——と結びついている」。そのために、「自然の一片は、われわれにとつては本能的に大いなる全体との連関の内にある単なる部分(*bloßer Teil im Zusammenhang des großen Ganzen*)として感じられるので、框はそれと矛盾する」。それに対し、「芸術形式」はものと環境とを結びつける「この糸を断ち切る」ことによつて、「それ自体で一つの全体」をなす。ジンメルによれば、「額縁」とは芸術作品のこの特質、すなわち、外部に対しては自己を閉ざし、内部に対しては自己を連結させる、という二重の特質をいわば象徴化するものにほかならない⁽²²⁾。ジンメルの所説と比較するならば、鼓が、「自然の一片は、われわれにとつては本能的に大いなる全体との連関の内にある単なる部分として感じられるので、框はそれと矛盾する」というジンメルの理論を、芸術にとつての否定的な事態としてではなく、むしろ芸術にとつての積極的な規定性として捉え返し、「框」

のない芸術の可能性を求めた、ということが明らかとなろう。

ただし、ジンメルの内には鼓の理論とも通底しうる論点も認められる（そして、おそらくその点を鼓は気づいていなかったように思われる）。そもそもなぜジンメルが「額縁」をこの論考において主題としたのか。その理由は、この論考の末尾において示唆されている。ジンメルは論考の末尾においてある種のシステム論的観点から、芸術作品の困難さを、「それ自体ですでに一つの全体でありつつも、その環境と一つの統一的全體をもたらさなくてはならない」という「矛盾した状況」の内に認め、ここに部分と全体との間の、あるいは個人と社会の間の「相互摩擦」の問題（いわゆる「精神一般の悲劇」）と類比的な問題として扱う。つまり、「額縁」とはジンメルにとって、「芸術作品とその環境の間を分離しつつ相互に媒介する」という「課題」を担ったものなのである。おそらく鼓は、芸術作品とその環境を「分離」しつつ「媒介」するという「額縁」の二重の機能の内、前者のみに着目し、それとの対比において「無框性」の概念を作り上げたのであろう。「芸術作品とその環境」との「媒介」の問題をもしも鼓がジンメルに即して主題化していれば、鼓の議論はさらに深まることのできたと思われる。とりわけジンメルの論考「風景の哲学」（一九一三年）には鼓の議論と接しうる論点が含まれているだけに、この点は惜しまれる。

四 「無框性」概念の展開

一九二八年の論考において「無框性」の概念を提起した鼓は、この概念をより一般化し体系化する。その成果は、彼のドイツ語の著書『日本の芸術』（一九二九年）および日本語の著書『日本芸術様式の研究』（一九三三年）に示されている。

鼓は、「精神と物質」の「限界」を明確に設定する「西洋」の世界観との対比において、「東洋」における基本的な世界観を、「真の統一は万有一如の世界にのみ見出される。万物はその断片と見るのが真如の観察である」²³、という言葉によつ

て言い表している。こうした世界観を鼓は「無限界性」という概念によって特徴づけ、この「無限界性」をまず、「自然と人間」との間に（すなわちいわゆる主観と客観の間に）、さらに「芸術品と環境」「芸術と生活」の間に（すなわち芸術とその外部との間に）、さらには「芸術各部門」相互の間に（すなわち芸術の内部に）指摘する⁽²⁴⁾。そして、この「無限界性」という「基礎概念」から、それを具体的に示すものとして、「断片性」と「矮小形式」という二つの補助概念を導出する。「断片性」とは、西洋の芸術作品の閉鎖性に対して、日本の芸術作品が大いなる自然の中の単なる断片にすぎないことを意味し、また「矮小形式」とは、無限大のものを小さな作品によって表現しようとするために事物の尺度が重要性を持たないことを意味する⁽²⁵⁾。

鼓はこの「無限界性」という基礎概念と「断片性」「矮小形式」という二つの補助概念を用いて個々の芸術ジャンルを論じる（その際、「工芸」といったいわゆる応用芸術のみならず、「盆栽」や「生花」といったジャンル、すなわち西洋の美学においてはそもそも主題化されることのなかったジャンルにも一章を与えて論じていることも注目に値する）が、その細部に關して検討することは別の機会の委ねることにはしたい。ここでは、鼓のこうした日本の芸術様式の理論化が、従来の彼の西洋の美学研究といかにかかわっているのか、に焦点を合わせることにしよう。

『日本の芸術』において、鼓は、「個々の存在物は本来的には閉ざされたものではなく、流れゆく全体（流動的全体）の濃縮された点である」⁽²⁶⁾、という日本の自然観を説明する際に、こうした自然観が日本では「無制約的な感情移入という形式（*Form der schrankenlosen Einfühlung*）」において現れている、と指摘している⁽²⁷⁾。先に見たように、一九二六年の著書『西洋美学史』において鼓は特にリップスの「感情移入」説を評価していたが、それはおそらく、この「感情移入」という概念が鼓の理解する日本的な芸術観と符合する側面を持っていたからであろう。『日本芸術様式の研究』においても鼓は、西洋の芸術家が「全部を語ってしまう」のに対し、日本の芸術家は「鑑賞者に多くの活動の余地を残して置く」、と日欧を対比させつつ、次のように論じる。「真の芸術は……作品を形成している物質……にあるのではなく、鑑賞者の心を俟って完成せられるというこ

とは、「西洋の芸術よりも」吾々の芸術にあつて一層高い程度で言われる」⁽²⁸⁾。すなわち、西洋近代の生み出した「感情移入」理論は、西洋の芸術よりも日本の芸術にこそ当て嵌まる、というのである。

また、鼓が『西洋美学史』においてヘルダーの自然観を高く評価していたことも想起されよう。鼓はヘルダーの内におそらくは東洋における「万有一如」の世界観と類似のものを見出したがゆえに、それを高く評価した、と考えて間違いないであろう。

このように、鼓は西洋の美学理論を研究しつつ、それを常に日本的なものへと関係づけ、日本的芸術の特徴を探っていた。こうした自分自身の歩みを踏まえつつ、鼓は『東洋美と西洋美』（一九四三年）の最終章「日独芸術交渉」において次のように述べている。「美学では近代美学はドイツが独占的優勢を示して」おり、それに対して日本の美学界はまだ「自分の美学をまだ創造していない」⁽²⁹⁾。こうした状況を前提とするならば、「芸術理論のこれぞというべきものがない、少なくともドイツのものに対抗させ得るほどのものないわが国では、現実の芸術に外来の理論を適用してここに始めて日独芸術交渉の発端が開けるのである」。つまり、鼓は日本に内発的な芸術理論の展開を求めるのではなく、西洋の（とりわけドイツの）美学理論を日本の芸術に「適用」することを介して、日本の芸術理論を形成することを求めている。それゆえに、要請されるのは、「ドイツの芸術やその理論によって眼識や頭脳を磨いた学者がわが国のものに眼を転じて伝統を離れた立場から考察すると同時に、わが芸術乃至東洋芸術にのみ没頭していた学者が西洋の芸術やその理論に眼や耳を藉すことである。この両方面から歩み寄り相補佐することが虚心坦懐に出来るならば、わが国の固有の芸術理論が茲に始めて生まれる段取りになるのではないかと思う」⁽³⁰⁾。ここで鼓は二つの立場を区別しているが、いうまでもなく鼓は自らを第一の立場に属するものと考えていたはずである。重要な点は「伝統を離れた立場から考察」する、ということであろう。いわば西洋の目を通して日本を再発見する、ということであり、鼓はそのことを自覚的に行っていた。事実、「無框性」という概念はジンメルジンメルの理論なくしてはおそらく成立しえなかつたといつてよい。それでは、補助概念としての「断片性」と「矮小性」に関してはどうか。鼓の「断片性」の

概念はロマン主義者、とりわけフリードリヒ・シュレーゲルのそれと多くの点で類似点を持つているが、果たして鼓がロマン主義から「断片」の概念を得たのかは明らかではない。「矮小性」を説明する段において鼓は、「美は大きさにある」というアリストテレスの『詩学』（第七章）の規定を自らの理論にとつての対抗軸として提起しているが⁽³¹⁾、これもまた西洋の理論を媒介として鼓が日本の特質を再発見したことを示唆する。

だが、鼓が東西ないし日欧の芸術観の対比を強調するとき、西洋の芸術観それ自体がステレオタイプ化されていることを見逃してはならない。とりわけ、鼓が西洋の特徴を主客の対立、自然と精神の対立の内に見出すとき、それは西洋近代のある一側面をいわば固定化させ、それを西洋一般の特徴へと一般化ないし実体化している、といえよう。『西洋美学史』を著した鼓であるから、西洋の美学理論の変遷には通じていなかったとは考えられない。実際、鼓は『生活文化の東西』（一九三五年）所収のエッセー「鑑賞の東西」において、「西欧に於て近世芸術の發展は各々の特殊芸術が鑑賞を純粹にし、……特殊芸術相互間の限界を厳にすることに熱中した観がある」⁽³²⁾、と指摘した上で、次のように続けている。「吾々日本人の鑑賞態度はこれと背馳しているといつてよい。いや西洋でも古くは美術とその環境との融合は我国に於けるより尚ひどく行われた。例えば壁画で建築の内部構造を現してその画面の所屬する建築と連続するかのようにならうような技巧⁽³³⁾は、我々芸術家の限界無視の意図を直接手段に懇えて行つたものともいえる。西欧の芸術はそれだからこういう正反對の出発点から、右に述べた方向に突進していった。ここに西洋芸術史の鮮な發展が見られる。反之我々芸術史はこの全体的様式の点では停止していた」⁽³⁴⁾。すなわち、「無限界性」とは、鼓によれば、単に日本の芸術の特色ではなく、近代以前の西洋の芸術をも特徴づけるものである。すなわち、同一の「無限界性」という地盤を前提としつつ、西洋近代はこの「無限界性」を否定しつつ「限界」を求めたのに対し、日本はこの「無限界性」を保持した、ということにならう。

もしもそうだとするならば、単に「無限界性」によつて日本の芸術を特徴づけることはできないであらう。『芸術日本の探求』（一九四一年）において、鼓は次のような見解を示している。「これ〔日本民族に固有な具体的認識〕はすべての文化

民族が原始的段階に於て有つていたものと符合するところがあるが、わが民族はこの方向に高い文化を發展させた。然るに主として西洋の諸民族は文化發展の初期にこの方向を捨てて抽象的認識に進んだ」⁽³⁵⁾。すなわち、西洋の諸民族が具体的なもの（無限界的なもの）から抽象的なもの（限定されたもの）へと進むことによつて文化を發展させたのに対し、日本民族はあえてこの原初的なものにとどまりつつ高い文化を發展させた、というのである。「無限界性」を一つの文化へと高めたことこそ、日本の特色である、と鼓は主張する。

五 国民文化としての芸術

一九四〇年代の鼓が「具体的」なものと「抽象的」なものとを対比させるとき、そこには当時の時代思潮が反映している。鼓は『芸術日本の探求』（一九四一年）において、西洋の示す「抽象的方向」に対して、次のような警告を發している。「その抽象的方向の極まるところ芸術は民族的色彩を失ひ世界が一色に塗られるわけである。（これに対し最近、各民族はその民族的特色を發揮することによつて、却つて世界文化を進展させるのであるという説が、西洋でも唱えられ出したのは注目すべき現象である）」⁽³⁶⁾。一体ここでいわれている新たな「説」とは何を指しているのであろうか。『東洋美と西洋美』（一九四三年）の鼓はこの点について次のように主張する。「近時枢軸国家群の思想はこれ〔文化に対する抽象的立場〕を排して文化も国際的でなくて民族的でなければならぬことが強調されている。これは少なくとも自覚の端緒につきかけたことであるが、同時に今までの西欧の文化の基礎になつている世界觀が抽象的であつたことを他面語つてゐる」⁽³⁷⁾。文化の抽象的立場への批判は、いわゆるナチスのイデオロギーに基づくものであつた。無論、鼓自身は常に「国粹ばかり強調」する立場から距離を置いており⁽³⁸⁾、また、「日本文化においても、殊に日本文化が發展する為には日本文化と質を異にする外国のものがそれに加わつて一種の発酵作用を起こした」⁽³⁹⁾、と述べて、日本文化がさまざまな異質な文化との交叉によつて成立したことを積

極的に擁護する。さらに、鼓は決して「国民社会主義の世界観」をそのまま是認していたわけでもない。とはいえ、それへの共感を示していることはたしかである(40)。

この点で注目すべきは『芸術日本の探求』(一九四一年)に収められたエッセー「日本芸術と日本精神」(一九三六年講演)である。日本的芸術の特質を「無限界性」や「断片」性の内に探るその基本的な主張は『日本芸術様式の研究』に認められるものと同一であるが、このエッセーの末尾において日本の音楽および文芸に対する評価を下す段になると、かえってその否定的側面が指摘される。「徳川時代の音楽の発達径路が非常に面白くない。それはいわゆる町人文化の影響でしょう。……町人文化が国民文化であるかどうか疑問です」、と述べて、「教養の低い人間を標準」にしてきた「日本の純粹伝統音楽」に対する「悲観説」に与する(41)。また、文学に関しても、日本の「物語文芸」は伝統的に「和歌を並べてそれに散文の肉を附け」てきたにすぎず、そのために「大きな世界観なり人生観なりの大きな見通しが出て来ない。そういう思想的なスケールは大体日本の文学には欠けてはいはないかと思えます。それは日本の文芸の弱い方面でそれゆえ抽象的思考を借りなければならぬ弱点であると思えます」(42)。本来、「無限界性」に由来する一種のカラーージュ的統一と結びついた具体性こそが日本精神の特質であるはずなのだが、ここではその欠点が指摘され、むしろ西洋流の「抽象的思考」の借用の必要性が指摘されている。また、当時の小説に関しても鼓は、「小説などにしても自分の環境そのままの断片的記録を少しその人の伝記的興味で以って繋いで行くという外に、日常生活の断片を幾分雑ぜたような程度のものが主として行われている。それによって偉大な思想を伝えようとするようなものは未だ出て来ない」(43)、と批判的評価を下している。ここでは「断片」の持つ全体を暗示する力が考慮されていない。

一体こうした日本的芸術に対する否定的評価は何に由来するのであろうか。それは、日本の芸術がまだ十分に「国民文化」(44)「国民芸術」(45)たりえていない、という視点に基づく。「国民文化」ないし「国民芸術」という視点は、鼓が一九三四年から三九年にかけて執筆した八二七頁にもわたる大著『ドイツ文学史』(初版一九四〇年、第二版一九四三年)に明確

に見て取ることができる。この書物は全一八章からなるが、第九章「国民文学運動の地均し」、第一〇章「国民文学への打開」はクロプシュトックからレッシング、ヘルダーをとおしてゲーテ、シラーにいたる文学運動を詳述し、また第一七章「国民文学への発展」、第一八章「国民文学の現勢」は二〇世紀冒頭のいわゆる「郷土芸術(Heimkunst)」運動に始まる文学史の流れをほぼナチスのイデオロギーに即した形で論述する(第一版から第二版への改稿もこのイデオロギーをさらに強めるものとなっている)。この点に注意するとき、鼓がこうしたドイツにおける「国民文学」運動を一つのモデルとしつつ、それとの対比において日本の現状に対して批判的眼差しを向けていることが明らかとなる。実際鼓は、「文学史に関する限り、吾々は(ドイツ人に対して)羨望さえ感じている」、と自らの心情を明確に述べ、「文学が政治に先んじ、時勢を誘致するのが、元来文学の本領でなければならぬ」、という一文で本書を閉じている⁴⁶。鼓の目には、日本の芸術の多くは「政治に先んじ」ることとも「時勢を誘致すること」もできないものと映っていた。そして、鼓は自らいわゆるナチス文学の翻訳に自ら手を染めることもなった。エーミール・シュトラウス(Emil Strauss)『あいよる魂』(一九四〇年、原作 Hans und Grete 一九〇九年)、アルフレート・カラツシュ(Alfred Karasch)『同志ユニシデーケ』(一九四一年、原作 Pg. Schmiedcke 一九三四年)の翻訳は、政治に先んじる文学運動に対する鼓の共感の結果である。

六 国民文化論の瓦解と普遍性の探究

鼓の「国民文化」ないし「国民文学」に対する関心は第二次世界大戦の敗北とともに否応なく否定される。鼓は『ドイツ文学史』(第二版)を絶版とし、新たに一九五三年に第三版を公にする。旧版における「国民文学」を主軸とする見方は斥けられ、旧版の第九章「国民文学運動の地均し」および第一〇章「国民文学への打開」は、新版では第八章「市民精神覚醒の時代」および第九章「ゲーテとシラー」として全面的に書き改められ、また旧版の第一七章「国民文学への発展」および第一八章「国

民文学の現勢」も、新版では第一八章「自然主義とそれに続くもの」として全面的に書き改められている。このように、第二版と第三版とは全く異なる書物である。

『ドイツ文学史』第三版を準備するかたわら、戦後の鼓は一九四八年にヘルダーの名著『人間史論』を訳出公刊する。その序において鼓はヘルダーのこの名著に関して、「ヒューマニズムをこれほど根柢から論じたものは他に類がない」と特徴づけ(47)、また、この書物が「孤立的排他的な専門」を直指せずに「総合的達観」を求めていることを評価し(48)、さらには「我々は近頃『国家』という社会機構が次第にぼろを出して来たことを感じるが、ヘルダーは『国家』機構の不備なことをすでに明言している」とまで述べる(49)。鼓にとつてヘルダーの『人間史論』は戦後日本の思想が範とすべきものを示す書物であった。

しかし、すでに指摘したように、鼓のヘルダーに対する関心は一九二〇年代に遡る。『西洋美学史』においてヘルダーの『カリゴネー』を積極的に評価した鼓は、続いて一九四〇年の『ドイツ文学史』(第一版)においてもヘルダーに多くの頁を費やしている。さらに第二版においてヘルダーに関する論述を充実させ——このことは彼が「改版の序」において自ら自負しているところである(50)——、ヘルダーに関して次のような総合的評価を下している。「ヘルダーの世界観の約言すると、彼には国民性を重視する一面と、総体としての人間性即ち Menschheit を重視する他面とがある。後者はルネサンスから啓蒙思潮に系統を引いている名残で人道 Humanität の思想である。彼は大体に於て国民性のような特殊性を強調する。ソフォクレスとシエークスピヤとは同じ戯曲であつても全然異なるものであるなどと主張する。ギリシヤの芸術が如何にすぐれていてもそれはドイツのものとは全く異なる土壌に生えたものである。この考えが彼をして後の古典主義に近寄せなかつたのである。また彼は民族文化の最初の主張者である。然し同時に彼には全体という觀念が強い。これは殊にハーマンの影響だろう。この全体は人道理念で代表されている。そうしてこの特殊と普遍を綜合した彼の方法は有機的 organisch で、部分の中に全体を全体の中に部分を見た。ここにライブニツツの影響が見られる。然しこれは彼に於ては形而上学ではなく、自然現象中に実現されるのを見ようとするのである。この意味で生物学的である。『人間史の哲学への理念』はこの大仕掛けな説明である。これが彼を

してカントの分析的抽象的な美学論に「反対させたのである（『Kalligone』）」⁽⁵¹⁾。鼓にとつてヘルダーとは、特殊（国民性、民族的なもの）を抽象的普遍性のもとに捨象する立場に対抗しつゝ特殊の意義を強調しつゝも、しかし特殊をそれ自体として固定化するのではなく、むしろ普遍的なものへと媒介していく思想家である。こうしたヘルダー理解は、今日の目から見て、間違つてはいない。先に述べたように、第二版はナチス・イデオロギーが最も色濃く表れる版本であり、それゆゑに鼓は第三版において第二版の論述を根本的に書き直したのだが、今引用したヘルダーに関する結論部分に関しては、細かな措辞ないし仮名遣いを除いて、何らの変更をも加えることなく、第二版の論述をそのまま第三版に収録している。つまり、第二版のヘルダーに関する箇所はナチス・イデオロギーを批判する可能性をも含むものであつた。ヘルダーに対する鼓の関心は戦前、戦中、戦後を結ぶものであり、彼の思考をその根底において支えていた。

鼓の最晩年の立場は、一九六七年の著書『文芸学の方法』の内に読み取ることができる。哲学的学問としての美学は「普遍的であるはず」⁽⁵²⁾だが、実際には「西洋人が西洋（ヨーロッパ）の芸術現象を観察して組織したもの」であるために、いまだなお真の普遍性には達していない。ここに非ヨーロッパ人が学問の普遍性に対して寄与する可能性も生じる。「美学の普遍性のこういう欠陥を是正しそれを完備する仕事はわたしら極東人にも殊に課せられている使命であるようにもおもわれる。：明治このかた西洋文学との活潑な融合作用を経つことは、ここでもわたしらに学問の普遍性を培うのに特殊の使命が課せられているのでないかとさえおもわれる」⁽⁵³⁾。鼓がこのように述べるとき、学問のありうべき普遍性を示した先達として鼓はある人物を想定していた。「わたしらの文芸学の普遍性というような思想も、意識的ではないにしても、彼（ヘルダー）の思想に負うところが多いといわなくてはならない」⁽⁵⁴⁾。すなわち、鼓が求めていたのは、ヘルダーからゲテへと受け継がれた原型論的発想によりつゝ、「Utoposie」の「ヴァリエーション」⁽⁵⁵⁾「へんげ(Metamorphose)」として世界文学を捉え、「この雑多な現象の中に根元的なもの突き止めること」であり⁽⁵⁵⁾、これが鼓の思想的遍歴の最終地点であつた。

七 結び

鼓の一九二〇年代から戦後にかけての思想の軌跡、それは近代ヨーロッパ（とりわけドイツ）の学問体系の移入に努めていた近代日本の知識人が、近代ヨーロッパとのかかわりにおいて自己を位置づけ、ヨーロッパ人に対して自己を正当化しようとした苦闘を象徴的に示している（56）。

鼓が一九二八年に提起した「無框性」の概念は、それがジンメルの「額縁」論を踏まえたものであることが示唆するように、西洋の目を媒介としている。実際鼓は、すでに述べたように、「ドイツの芸術やその理論によって眼識や頭脳を磨いた学者がわが国のものに眼を転じて伝統を離れた立場から考察する」ことの必要性を強調していた（57）。この意味において、彼の理論は東洋人自身によるオリエンタリズムの一環とみなすことができる。

かつ、鼓は西洋の同時代的芸術現象としてのオリエンタリズムをも自らベルリンにおいて体験していた。たとえばマックス・ラインハルト(Max Reinhardt)（一八七三—一九四二年）が歌舞伎の「花道」を応用して、「観客の中から俳優を登場させる」演出を行ったことに関して、「ラインハルトが花道だけを見て、花道が発生した根本精神まで突き中てたことになっているから、その眼識は賞賛に値する」と指摘した上で、次のように続ける。「然しこれを尚深く考えて見ると、ドイツ側にもここに立ち到る動因がないではない。それはドイツの十九世紀を風靡したロマンティックの思潮である」。すなわち鼓は、「舞台と現実との隔壁」を撤廃し両者を「混同」させる手法の内に、いわゆるロマン的イロニーとも符合する側面を読み取る（58）。鼓にとつて、オリエンタリズムとは東西の合作なのである。

このように、鼓の理論にはいわゆるオリエンタリズム的特質が見出されるが、もしわれわれがオリエンタリズムによって西洋が西洋以外の世界を一定の支配の枠組みに封じ込める文化的装置を理解するならば、その見方はおそらく正確ではないであろう。なぜならば、ちょうどラインハルトの「花道」の手法がすでにそうであるように、鼓の「無框性」の概念もまた、ヨ

ロッパ固有のものでも日本固有のものでもなく、すでに日本とヨーロッパとの共同の所産、ないし間文化的所産だからである。それゆえに、この理論は単にへ日本的なものへのみならず、西洋のある種の芸術現象をも特徴づけることのできるカテゴリーでありうる。もしもわれわれがこうした点を忘却し、「無框性」という概念は西洋が日本を支配する枠組み（としてのオリエンタリズム）の一種にすぎない、として断罪するならば、あるいはまた、「無框性」という概念を純粹に日本的なものとみなすならば、この概念を成立させた間文化的ダイナミズムは見失われることになろう。

しばしば日本を含め非西洋圏の美学理論は、ある現象を非西洋的なもの、自国（ないし自文化）に固有なものとして主題化する。へ日本的なものへのめぐる鼓の思考を導いていたのも、こうした思考である。だが、ここで注意すべきは、こうした思考それ自体はもはや日本的なものに属するのではない、ということである。むしろそれは、日本と日本以外（とりわけ西洋）の眼差しの交叉する間文化的な場において、日本的なものをいかなるものとみなすのか、あるいはみなそうとするのか、をめぐる諸々の理論的および実践的関心によって作られている。従来と比較美学が捨象してきたのは、この関心の場である。そのため人々は個々の文化圏をしばしば実体化する傾向から自由ではなかった。個々の文化を比較する眼差しを可能にするこの関心の場を主題化するところから、間文化的美学は始まらなくてはならない。

鼓常良の著作一覧

日本語による論文

「アリストテレスの詩学」『哲学雑誌』第三七号一九三二年

日本語による著作

「ゲエテ作自伝劇詩 ファウスト評論」一九一三年

【西洋美学史】一九二六年

【日本芸術様式の研究】一九三三年

【生活文化の東西】一九三五年

【日本芸術の民族的特色】一九三六年（思想問題小輯、文部省思想局編）

【ドイツ文学史】一九四〇年

【日本文化と自然】（内閣印刷局、一九四一年、教学叢書第一一輯）

【芸術日本の探求】一九四一年

【芸術学】一九四三年

【ドイツ文学史 新訂版】一九四三年

【東洋美と西洋美】一九四三年

【瞑想の竝木路】一九四七年

【文明の行方】一九四七年

【ドイツ文学史】一九五三年

【生活の美学】一九五六年

【西洋の庭園】一九六一年

【文芸学の方法】一九六七年

翻訳

F・ミュツラーリヤ【文化の諸相と其進路】一九二二年

ゲーテ【ヴェルテルの悩み】一九二五年

シラー【ヴァレンシュタイン】一九二八年

エーミール・シュトラウス【あいよる魂】一九四〇年

アルフレート・カラツシュ【同志シュミールデケ】一九四二年

ヘッベル【マリア・マグダレーナ】一九四二年

ヘルダー【人間史論】一九四八年

ゲーテ「ファウスト」一九五〇年
マリニア・モンテッソーリ「子どもの秘密——幼少年期の心の解剖と育て方」一九五七年
同上「幼児の秘密」一九六八年
同上「子どもの発見」一九七一年

ドイツ語論文

Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 22/1 (1928), 46-60.

ドイツ語著作

Die Kunst Japans. Hsg. von Japan-Institut in Berlin. Insel 1929.

Japan: das Götterland. Hsg. von Japan-Institut in Berlin. Insel 1936.

Einführung in das Verständnis der japanischen Kultur. ein Vortrag für die Hitler-Jugend, Tokio 1938.

Die japanische Kultur und ihr Begriff Natur. Fukuoka 1943.

註

- (1) 以下、鼓からの引用に関しては書名(ないし論文名)および頁数を記す。書誌データについては、論文末の文献表参照。なお、鼓に触れた文献として、稲賀繁美「絵画の東方——オリエンタリズムからジャポニスムへ」(名古屋大学出版会、一九九九年)一七八頁参照。
- (2) ちなみにインゼル社は岡倉天心の「東洋の理想」や「茶の本」の独訳を公刊した出版社でもある(それぞれ一九〇三年、一九一九年)。
- (3) 矢代幸雄に関しては、加藤哲弘「明治期日本の美学と芸術研究」(科学研究費補助金研究成果報告書、二〇〇二年)第五章「矢代幸雄と近代日本の文化政策」参照。
- (4) 「西洋美学史」下巻八一頁。
- (5) 同上、八六頁。
- (6) 同上、六四頁。

- (7) 同上、上巻一六二頁。
- (8) 同上、一六九頁。
- (9) 同上、二三七頁。
- (10) 『日本芸術様式の研究』二二三頁。
- (11) 『日本の芸術』七七八頁。
- (12) Die Rahmenlosigkeit des japanischen Kunststils, S. 46.
- (13) Ibid., S. 48.
- (14) Ibid., S. 49.
- (15) Ibid., S. 50.
- (16) Ibid., S. 50.
- (17) Ibid., S. 53-59.
- (18) Ibid., S. 59.
- (19) Ibid., S. 60.
- (20) Die Kunst Japans, S. 7-8.
- (21) ただし、『西洋美学史』において鼓はジンメルについてただ、「ジンメル」は「美的現象を文化現象のうちに即ち生きた関連のうちに観て美学的考察」を行った(下巻、二二二頁)、と述べるにとどまり、立ち入っては論じていない。なお、一九二八年のドイツ語の論文には明らかにジンメルから借用したとみられる多くの表現が認められるが、翌一九二九年に公刊されたドイツ語の著書『日本の芸術』では、もはやジンメルとの用語的連関はほとんど認められなくなっている。
- (22) Georg Simmel, „Der Bildrahmen - Ein ästhetischer Versuch“ (1902), in: *Soziologische Ästhetik*, hrsg. von Klaus Lichtblau, Darmstadt 1998, S. 114.
- (23) 『日本芸術様式の研究』六四頁。
- (24) 同上、七七—七八頁。
- (25) 同上、八〇—八六頁。
- (26) Die Kunst Japans, S. 19-20.
- (27) Ibid., S. 20.
- (28) 『日本芸術様式の研究』七九—八〇頁。

- (29) 『東洋美と西洋美』三五二頁。
- (30) 同上、三五三―三五四頁。
- (31) 『日本芸術様式の研究』一四八頁以下。
- (32) 『生活文化の東西』四五〇頁。
- (33) たとえば、バロック時代のトロンプ・ルイユを指すのであろう。
- (34) 同上、四五三頁。
- (35) 『芸術日本の探求』二九〇頁。
- (36) 同上、二四八頁。
- (37) 『東洋美と西洋美』一一二頁。
- (38) 『芸術日本の探求』二二頁。
- (39) 同上、四一頁。
- (40) 『ドイツ文学史』初版八〇五頁。
- (41) 『芸術日本の探求』七一―七二頁。
- (42) 同上、七三頁。
- (43) 同上、七三頁。
- (44) 同上、七一頁。
- (45) 同上、七二頁。
- (46) 『ドイツ文学史』初版八〇六頁、第二版八二六頁。
- (47) 『人間史論』第一卷一五頁。
- (48) 同上、二〇頁。
- (49) 同上、二二頁。
- (50) 『ドイツ文学史』第二版九頁。
- (51) 同上、二二―二三頁。
- (52) 『文芸学の方法』六四頁。
- (53) 同上、六五頁。

- (54) 同上、六九頁。
- (55) 同上、七二頁。
- (56) かつ、この過程は近代化に遅れたドイツと日本がともに先進欧米諸国を相手に戦いを挑み、かつ、日本が日本よりも近代化に遅れたその他のアジア諸国を支配する、という第二次世界大戦を遂行する際のイデオロギーと結びついた。
- (57) 『東洋美と西洋美』三五三―三五四頁。
- (58) 同上、三二八頁。