

芸術の汎律性について

——近代日本における〈日常性の美学〉の試み——

小田部 胤久

一九一三年一〇月、ベルリンにおいて開催された第一回美学芸術学会議において、フライブルク大学のヨナス・コーン（一八六九—一九四七年）は「芸術の自律性と現代文化の状況（Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur）」と題する講演を行った¹⁾。コーンによれば、文化の原初的段階は汎律性（Pantomonie）をその特徴とし、芸術はそれが帰属する生活の全体性と一体をなしている。しかるに、悟性の批判等の出現により、芸術がその有用性によって評価されるようになると、こゝに芸術の他律性（Heteronomie）が生じる。さらに、芸術は自己の固有の価値を主張することによって、その自律性（Autonomie）を獲得するにいたる。ところが、芸術はこうした自律化の過程を通して、それを養う現実的生命という土台から解放され、かえって色褪せ希薄となる（sich verblasen und verdünnen）。こうして今や芸術は、分離されることのない全体的生のうちに戻ろうとする。新たに生じるのは芸術の意識的汎律性（eine bewusste Pantomonie）である（Cohn, S. 150—152）。コーンはこのように、芸術の歴史を「根源的汎律性」から「他律性」「自律性」を経て「意識された汎律性」にいたる過程として描き出す。

ユダヤ系ドイツ人のコーンは、一九三九年にイギリスに亡命したためか、ドイツにおいて必ずしも大きな影響を残したとはいえないが、汎律性をめぐる彼の理論はドイツからはるか離れた極東の地で、それもこの講演が行われてから四〇年ほど

たった頃に、大西克礼（一八八八—一九五九年）によって取り上げられた。大西は二〇世紀前半を代表する日本の講壇美学者であり、前半生においてはカントから現象学派までの主としてドイツ語圏の美学理論の研究に打ち込むとともに、一九三〇年代以降は東洋的、とりわけ日本的芸術観ないし美意識の理論化に全精力を傾注した⁽²⁾。大西がコーンの「汎律性」⁽³⁾という概念に注目するのは、遺著の『東洋的芸術精神』（一九八八年）においてである。「生活」への『芸術』の滲透」ならびに『芸術』への『生活』の浸潤作用（同上二二七頁）が日本的芸術を特徴づけると考える大西は、コーンの汎律性に関する議論を一つの軸に据えて（三〇—三三頁）、自らの理論を展開している。すなわち、大西によれば、日本においては「自然」「生活」「理念」が相互に分かたれることなく、むしろ相互連関的に作用し発展したために、汎律性の後に他律性と自律性の対立関係が前面に現れず、むしろ汎律的構造が「持続されて行く傾向」がある（三三頁）。日本の美的文化の特徴は、『パントノミー（汎律性）』の「持続」、ならびに、「芸術と『生』との深層的融合」のうちにある、というのが大西の見立てである（三四頁）。

ここに見られる大西の美学理論は、決して大西に固有のものではない。むしろそれは、一九世紀末から半世紀以上にわたる近代日本における日本的芸術観をめぐるさまざまな議論を踏まえ、それらを総合したものといえる。ここにおいて主題となったのは、生と芸術との、ないし生と美的なものとの密接な連関である。以下では、近代ヨーロッパの美学理論および自律的芸術の概念を移入した近代日本において、なぜ芸術は生とのかかわりにおいて論じられたのか、この点を主題とする。その際焦点となるのは、日本の伝統的な芸術観（後に見るようにそれは「芸道」観といった方が適切である）がいかに近代的な視点から解釈されたのか、である。本稿は、近代日本の美学理論が近代ヨーロッパに由来する芸術概念の受容をおしとて〈日常性の美学〉へと収斂していった過程を明らかにすることを目指す。

一 芸術と生

日本に西洋の美学が本格的に導入されたのは一八八〇年代のことである。一八七八年、ハーヴァード大学で哲学を学んだ若きフェノロサ（一八五三—一九〇八年）は、前年に開学した東京大学に外国人教員として赴任し、政治学、経済学、哲学を教えたが、ボストン美術館附属美術学校で美術史を学んだ経歴を持つフェノロサは来日後直ちに日本の伝統的美術に関心を寄せるにいたった。彼は絵画論を講じる傍ら、東京大学の第一期生にして最初の弟子である岡倉覚三（一八六三—一九一三年）とともに、日本の美術行政に参画し、東京美術学校の開校にも力を尽くした。

フェノロサがとりわけ重視したのは、日本において純粹美術と応用美術が区別されなかったことである。

〔「東洋人が」Fine art と Decorative art との理論上の区別を感じざりしは、兩者共に西洋と異なりて皆応用的の性質を具し、同じく裝飾の用に供し、生活を美にする考えにて、裝飾の高尚なる芸なる事を忘れざりしに由る。故に日本に於ける凡ての美術は裝飾にて、凡ての裝飾は皆高尚優美なり。欧米に在りては之れと異なり……」（フェノロサ「美学」（一八九〇年）、『岡倉天心全集』第八卷四五七—四五八頁）

「生活を美にすること」が美術（芸術）の本質である、と考えるフェノロサにとって裝飾性（応用性）は芸術に本質的に属するものである。そして、そのことは洋の東西を問わない。

「日本に於ても歐洲に於ても、美術隆盛の時代は美術抽離（abstraction）の時代に非ず。……人類日常の生活に必要なる家屋、衣服、器具、物品の上に附着して現るる所を以て美術とするの時代なり」（「日本美術協会演説大意」（一八九七年）、

「」に abstraction と呼ばれるのは、いわゆる抽象芸術のことではなく、生活から芸術が区別され自立化する事態のことである。フェノロサは狩野芳崖（一八二八―一八八八年）を見出し、また、狩野永徳（一八一五―一九一年）より狩野永探の号を授かるなど、狩野派（すなわち、江戸時代のアカデミーともいうべき御用絵師の流派）との関係が強いことで知られるが、彼が評価するものは必ずしも狩野派に偏っていたとはいえない。狩野派に代表される「貴族的美術」はなるほど「偉大である」とはいえ、「徳川時代全体に対するその重要性という点では、庶民的美術 (the plebeian art) に及ばない」(Epochs of Chinese and Japanese Art, II, 139 邦訳下巻 二二二頁)。これがフェノロサの確信であり、とりわけ円山応挙（一七三三―一九五年）の「完全で完璧な市民的美術 (a perfect and complete civic art)」(II, 170 下巻 二五七頁) を彼は高く評価していた。そして、古美術の調査のために日本の各地を回ったフェノロサは、江戸時代をとおして広まった美術の市民的・庶民的性格を實際に目の当たりにすることになる。

「試みに思え英国に於ける御者が山野の風景を見て果して能く線の配合を考究することを得べきや否や。日本の人力車夫にして即ち之を能くせざるることなし。今日日本の田夫野人と雖も物の風致を愛し事の艶美を弁するの性に富むは歐羅巴亞米利加に於けるの美術家に優るものありと云うも敢て過言には非らざるべきなり」(第二回観画会演説) (一八八六年)、『フェノロサ美術論集』一〇三頁)

こうした芸術観ないし美術観は、例えば岡倉をとおして、広く日本の知識人の内に広まったものと思われる。

「日本美術の偉大なる一面は、芸術即人生なるに在り。百千の文化を朝宗せしめて自家葉籠中の物と化すと共に、芸術その物と社会生活との間には完全なる融合をなし、田舎に行くにも床に花あり、坐するにも礼あり、生活すべてが芸術なり」（『泰東巧芸史』（一九一〇年講義）、『岡倉天心全集』第四卷三二六頁）

「朝宗」という表現のうちに、いわゆる文化的ナショナリズムに通じる岡倉の尊大な口調が響いているのも事実であるが、ここではこの点は主題としない。東京大学における「泰東巧芸史」講義を、岡倉が「芸術即人生」という命題で締め括っていること、この点を確認すれば十分である。

こうした考え方は、「美と生活とを一番密接につないでくれるものは工芸品であって、美術品ではない」（『美と生活』（一九三二年）、『柳宗悦全集』第一〇巻四二二頁）と主張し、「工芸」に即して美と生活との関係を再構築しようとする柳宗悦（一八八九—一九六一年）の立場にも通じる（ちなみに、岡倉が「泰西美術史」の対となる自らの講義を「泰東美術史」ではなく「泰東巧芸史」と題したことのうちにも、こうした傾向は読み取れる）。フェノロサが日本美術のうちに見出した特質は、近代日本の美学理論の通奏低音をなすものであった。

ただし、これは芸術を単に生活のうちに埋没させるものではない。実際、こうした埋没は、芸術の汎律性ではなく、芸術の他律性を意味するであろう。「芸術」という西洋近代に由来する概念が一八七〇年代に日本に移入されるに先立って、日本にはいわゆる「芸道」概念が存在しており（この点については五において立ち返る）、この伝統的な芸道概念を背景として、芸術と生との連関が改めて意識されたと考えられる。以下では、最も生活に近いと思われる「茶道」——すなわち、一五世紀末から一六世紀にかけて成立したと一般にみなされている伝統的芸道——に即して、この点について考察することにした。

二 茶道と「生の術」

大西が指摘するように、茶道は『生活』の三つの主要契機「すなわち飲食にかかわる「肉体的」契機、美術鑑賞にかかわる「精神的」契機、社交的歓談とかかわる「社会的」契機をすべて内に含む（『東洋的芸術精神』七六頁）。このように生活と密着にかかわる茶道が、いかにして近代において芸術として捉えられるにいたったのであろうか。

以下では、岡倉の『茶の本』（一九〇六年）に注目する。主としてアメリカ人読者に向けて英文で書かれたこの書物は、それが踏まえている文明論的な視野の拡がりにおいても、またその影響力においても、近代日本における最初期の茶道論として最も重要なものといえる⁽⁴⁾。

岡倉は茶道——彼はこれを英語で表すべく、Teaism という語を創り出しているが、それは後に見るように Taoism および Zenism⁽⁵⁾ との対応を示すためであろう——の精神的背景として、Taoism⁽⁶⁾ すなわち道家思想を挙げる。

「アジア人の生活に対して道家思想がなした主たる貢献は、美学の領域においてであった。中国の歴史家は道家思想を常に『処世術 (the "art of being in the world")』⁽⁷⁾ と語ってきた。なぜならば、道家思想は現在と、すなわちわれわれとかわるからである。……現在とは動く無限性 (the moving Infinity) であり、相対的なもの (the Relative) の正当な場である。相対性 (Relativity) は適合 (調整) (Adjustment) を必要とするが、適合 (調整) とは術である。生の術 (= 処世術) (the art of life) とはわれわれの環境に常に再び適合 (the constant readjustment to our surroundings) である。道家思想は世俗的なもの (the mundane) をあるがままに受け入れ (accept)、儒教徒や仏教徒とは異なり、苦悩や心配に満ちたわれわれの世界〔憂き世〕 (our world of woe and worry) のうちに美を見出さうとする」(The Book of Tea, Ch. III, ix) (I, 289)

この箇所を読み解く鍵は、「道家思想は世俗的なものがあるがままに受け入れる (accept the mundane as it is)」という一節のうちにある。「世俗的なもの」とは憂き世——すなわち、「不完全なもの (the Imperfect)」(Ch. 1, 1) (I, 269) とも呼ばれる現世——のことであるから、岡倉が求めているのは不完全なもの肯定である。しかし、それは単なる現状の追認ではない。むしろそれは、世俗的なもの「のうちに美を見出す」ことであり、一種の価値の顛倒である。

それでは、この価値の顛倒はいかにしてなされるのか。「相対性 (Relativity)」は適合 (調整) (Adjustment) を必要とするが、適合 (調整) とは術である」と岡倉は述べる。われわれが現在生きるこの「世界」は、さまざまなものによって織りなされており (そこにはわれわれ自身も属する)、それらは不断に変化し、そこに固定したもの、絶対的なものは存在しない。このことが「相対性」の意味である。「処世術」とは、この「相対性」の世界にあって、われわれがこの世界に適合しようように、すなわち、自己の働きが他者 (そこにはさまざまなものも含まれる) の総体としての全体の働きと一致するように、自己を他者とのかわりにおいて位置づける (ないし位置づけ直す) ことである。そのためには、「諸事物の調和を保ちながら、自分の位置を失うことなく他者に場を譲ること」(Ch. III, x) (I, 289) が必要であろう。われわれと環境 (世界) とが適合した状態を、岡倉は「美」と呼ぶ。すべては相対的であるから、われわれがもたらす世界の変化は、翻ってわれわれ自身の変化を求めることになる。処世術とは環境と自己との不断の調整の過程のうちに成り立つ⁽⁸⁾。

岡倉によれば、こうしたことが人々によって自覚されたのは、中国においては宋代、日本においては足利時代、すなわち禅思想——岡倉はそれを Zenism と表記するが、それは (先にも触れたとおり) Taoism および Teism との関連を示すためであろう——が広まった時代においてのことである。

「不死は永遠の変化のうちにある、という道家思想の考えは宋代の人々のあらゆる考え方のうちに浸透した。人々の関心を惹くのは過程 (the process) であって、なされた行為 (功業) (the deed) ではない。真に枢要である (vital) のは、

完成すること (the completing) であって、完成「された状態」(the completion) ではない。……新しい意味が生の術のうちで育っていた。茶は詩的な暇つぶしではなく、自己実現「正覚・悟り」(self-realization) の方法の一つとなった」(Ch. II, xii) (I, 281)

岡倉は茶道を「生の術の宗教 (a religion of the art of life)」と規定するが (Ch. II, xvi) (I, 283)、岡倉がこのことによって理解しているのは、「茶道」にあつては「生の術」が自覚的に営まれ、「高次の理想 (higher ideals)」(II, 133) へと向けられている、という事態であろう(なお、右の引用文中の「過程」と「なされた行為」、ないし「完成すること」と「完成」された状態」の關係については、三において触れる)。

「茶の湯 (茶会・儀礼) (the [tee] ceremony) は即興劇 (an improvised drama) であつて、その筋は茶、花、絵を素材に編まれていた。茶室の調子を乱す一点の色もなく、事物のリズムを損なう一つの音もなく、調和を妨げる身の動き一つなく、周囲の統一を破る一言もなく、すべての動きは単純に自然になされる——これが茶の湯の目的であつた」(The Book of Tea, Ch. II, xvi) (I, 284)

岡倉は茶の湯 (茶会) を、「主人と客」(ibid.) が茶室という空間において即興的に行うパフォーマンスとして捉える。茶の湯を構成するのは日常的な営みであろうとも、主人と客が呼応しつつそれらの営みを完璧に、美的理想に適う仕方で行うところに茶道は成り立つ。そして、茶道はこのことによって、生活に従属することなく、むしろ生活に対して働きかけるものとなる。「茶人たちは、茶室において成り立つ高い基準の洗練によって日常生活を律し (整え) (regulate their daily life by the high standard of refinement which obtained in the tea room) ようと努めた」のであつて (Chap. VII, i) (I, 322)、「茶人の影響」が

最も大きかったのは、「芸術の領域」ではなく、むしろ「生の処し方 (the conduct of life)」における *the way of life* (Ch. VII, iii) (1, 323)。

岡倉の議論を承けて、茶道がある種の自律性を伴った芸術であることを強調したのが、堀口捨巳(一八九五—一九八四年)である。堀口は、東京大学の建築科を卒業し、「分離派建築会」を結成した建築家で、モダニズム建築の唱道者として出発したが、一九三〇年頃から一種の日本回帰を示し、モダニズムと数寄屋造りを統合したような作品を設計するとともに、千利休(一五二二—一九一一年)や茶室の研究者としても活躍した。『茶道全集』第三卷に寄せた論考「茶室の思想的背景と其構成」(一九三六年)において堀口は次のように議論を進める。茶の湯における「談話をし飲食をし書画や器物を觀照すると云うような行為」は、たしかに「日常生活に外ならないように思われる」(一)「茶室の思想的背景と其構成」一三七頁)。だが、「茶の湯」は「茶、花、絵画等を主題に仕組まれた即興的劇であった」という岡倉の言葉が示すように(一三二頁、一三四頁)、茶の湯を「日常生活の形式を藉りて美を求める芸術」として、すなわち「生活構成の芸術」として捉えることができる(一四二頁)。そのとき、「茶の湯の行動」は、何かを旨指す手段であることをやめ、「茶の湯の他に目的はない」ようなものとなるであろう(一三八頁)。このように堀口は、個々の行動を自己目的化する「構成」に着目することで、茶の湯には「たとえ純粹芸術の持つ外界との隔離性が十分に与えられていないとしても、又其の体系が如何に特殊であって今迄の美学の取扱った如何なる範疇にも属さないと云う名が一番ふさわしい」(一四二頁)、と結論づける(9)。

大西もまた堀口の議論を継承しつつ(10)、「茶道」は「その構成要素が稍々複雑であり、且つその中に種々の非美的分子もかなり混入する余地があって、之を単純なる一つの芸術形式と見ることは、困難であるかも知れない」が、しかし、「浪漫主義者の所謂『生活芸術』(11)『*Lebenskunst*』の「一形式」とみることが出来る(『東洋的芸術精神』三五九頁)、と述べている。

三 不完全なもの崇拝

次に問われるべきは、近代日本の美学理論において、茶道における「生の術」ないし「処世術」はいかに理論化されたかである。

岡倉は『茶の本』劈頭において、茶道を「不完全なもの崇拝」(*The Book of Tea*, Ch. I, i) (I, 269) と規定する。以下では、岡倉のこの規定に即して検討することしよう。

「茶室は不完全なもの崇拝 (the worship of the Imperfect) のために捧げられており、あえて何かを未完成のまま (unfinished) にしておいて、想像力のはたらきにゆだねて完成させよう (complete) とする」(Ch. IV, ii) (I, 294)

岡倉のこうした主張を支えているのは、先に見た道家思想ならびに禅思想の考え、すなわち、「なされた行為」「功業」よりも「過程」を、換言すれば、「完成」(された状態)よりも「完成すること」を重視する立場である(Ch. II, xii) (I, 281)。したがって、「不完全なもの崇拝」とは、不完全なものをそれ自体としていわば固定してよしとすることではなく、むしろ、不完全なもの、完成していかないものを完成することである。これは美を発見する営みであろう。そして、眼前にあるものが不完全なものであれば、それを想像力によって補うことが求められる。美は想像力を必要とする。

「両者(道家思想と禅思想)の哲学は力動的な性質を有していたために、完全性それ自体よりは、完全性が求められる過程に重点を置いた。真の美は、完成していかないものを精神的に完成する人だけが発見しうるものであった。生と芸術の力強さは、その成長の可能性のうちにある。茶室においては、自身との関係で全体的効果を完成することは、個々の

客の想像力に委ねられている」(Chap. IV, ss. 15) (I, 302-303)

主人と客が茶室という空間において即興的に行うパフォーマンスにあつては、完全性を目指して人々が織りなすその過程それ自体が意味を持つ。

そして、岡倉によれば、これは芸術における「暗示 (suggestion) の価値」を証する。「何かを言わないままにしておく」とで、観者には観念を完成 (complete) させる機会が与えられ、こうして偉大な傑作は、諸君が実際に傑作の一部となるまで、諸君の注意を否応なく惹きつける」(Ch. III, xi) (I, 290)。作品は不完全なもの・未完成なものであるがゆえに、受容者はそれを完全なものにしようとする。したがって、受容者もまた作品を構成する一部となる。受容者に能動的な参与を促すのは、すべてを語り尽くしていない作品の特質といえる。『東洋の理想』では次のように指摘されている。「顕示する (display) ことではなく暗示すること、それが無限性の秘訣である。完全性は、あらゆる成熟と同様に、その成長が限定されているために、人に印象〔感銘〕を与えることができない」(I, 99)。「完成〔された状態〕よりも「完成すること」を重視する岡倉にとって、この完成する過程は終わることがなく、無限なものである。ちなみに、岡倉が具体的に念頭に置いているのは、絵画における余白部である」⁽¹⁾。

この「不完全なものの崇拜」は、大きく二つの次元を含む。

第一の次元は、些細なもの、さらには無用なものにかかわる。先に二において見たように、岡倉によれば、道家思想の特徴は「世俗的なもの」の肯定にあるが (Ch. III, ix) (I, 289)、こうした道家思想を実践に移したのは禅思想である。

「いかなる些細な行動も絶対的に完全になされなくてはならない。……茶道の理念全体は、生活の最も些少な事柄 (the smallest incidents) のうちに偉大ちがある」という禅の考えの結果である。道家思想が美的理想 (aesthetic ideals) の基

礎を与え、禅思想がそれを実践した」(Ch. III, xvi) (I, 293) ⁽¹³⁾

「世俗的なもの」が肯定されるのは、それが「偉大さ」を備えているからである。人は、「世俗的なもの」がその「偉大さ」を發揮しようように、いかなる行動も「絶対的に完全になす」必要がある。岡倉によれば、これが茶道の基本をなす考えである。岡倉はこうした理論を説明する際に、禅の寺院において新入りには「軽い役目」が与えられ、「最も尊敬され、昇進した(修行を積んだ)僧侶」には「より退屈な単純作業」が与えられた、という例や、「庭の草取り、蕪皮むき、茶のもてなしをする際に、多くの重要な問答が次々に交わされた」という例を挙げている(Ch. III, xvi) (I, 293)。「こうした奉仕(任務)(services)が禅僧の修養(修行)の一部をなすこと」(Ch. III, xvi) (I, 293)。日常性の肯定とは、「細部(details)」(Ch. IV, iii) (I, 295)を捨象することなく、細部それ自体に注意を向けつつ細部を営むことである。

こうした態度はさらに極小のものへの還元を招来する。岡倉は、「茶室では反復への恐怖が常に存する。部屋を飾るためのさまざまな対象は、色や意匠が反復されないように選ばれなくてはならない」(Ch. IV, xvi) (I, 303)と述べているが、ここに認められるのは、不要なものを削減し、極小のものを求める態度である。

こうした態度は、「梅花一枝の心」として知られる逸話——それはヘルマン・ヘッセ(一八七七一—一九六二年)によってドイツにも紹介された(Hesse, 467)——を想起させるが⁽¹⁴⁾、『茶の本』では利休と秀吉をめぐる逸話によって語られている⁽¹⁵⁾。利休の活躍した当時「朝顔」はなおお珍しく、利休の庭に咲く朝顔の評判は秀吉にまで伝わり、利休は秀吉を招待して朝の茶会を開くこととなった。

「約束の日、太閤は庭を歩いていったが、どこにも朝顔の片鱗すら見ることができなかった。地面は平らにならされ、美しい小石と砂が敷き詰められていた。専制君主は不機嫌な様子で茶室に入ったが、そこに待ち受けていた光景に彼は

すっかり機嫌を直した。床の間には、宋代の珍しい青銅器のなかに、一輪の朝顔——庭中の女王があった！」(Chap. VI, xxi) (I, 320-321)

咲き乱れていたはずの無数の(すなわち豪華にして豊富な)朝顔を想像(予想)していた秀吉は、その不在(否定)を眼前の露路のうちに見出す。深い失望を覚えた秀吉は、その後、茶室のうちに一輪の朝顔を見出す。ここには、豪華にして豊富な美の否定をおしての、極限にまで縮限・凝縮された簡素な美への賞賛が見られる。

こうした簡素な美は、しばしば豪華にして豊富な美との想像上の照合(ないし対照・反立)によって説明される⁽¹⁶⁾。それは『南方録』(一六九〇年成立)「覚書」三三に引用されている藤原定家(一一六二—一二四一年)の「見わせば花も紅葉もなかりけり浦のとまやの秋の夕暮れ」の美意識とも照合するように思われる。その場合、この対比は(かつて見た、そして今は想像されるだけの)都会と(眼前に見られる無一文の)田舎との対比であり、それはさらに、茶道の場合であれば(同じく『南方録』「覚書」三三の言葉を用いるならば)、「書院台子の結構」(すなわちに中国由来の唐物を用いた豪華な茶の湯)と日本で成立した侘び茶との対比と重なる⁽¹⁷⁾。簡素な美の特質を豊富な美との想像上の照合によって説明することには、たしかに一理ある。ただし、こうした想像上の照合は簡素・極小のものが呈する美を説明するにはなお不十分であろう。というのは、簡素・極小のものが呈する美は、なるほど不在である豪華・豊富との対照を機縁として意識されるとはいえ、この対照性が簡素・極小のものがそれ自体の呈する美を構成するのではないからである。

簡素・極小のものは、こうした対照性を機縁として意識されるが、それ自体として独自の美を呈する。それはなぜか。岡倉は『南方録』「覚書」三三を踏まえつつ、次のように述べている。

「完全性は、もしもわれわれがそれを認めようと望みさえすれば、いたるところにある。利休は次の古歌を好んで引用

した。『花をのみ待つらん人に山里の雪間の草の春を見せばや』⁽⁸⁾ (Chap. VII, ss 1) (I, 322)

『南方録』「覚書」三三によれば、利休は自らの茶道の理念を体现するものとして、先に引用した定家の歌（「見たせせば……」）を挙げるのみならず（この限りで利休は武野紹鷗（一五〇二—一五五年）に倣っている）、藤原家隆（一一五八—一二三七年）の歌（「花をのみ……」）をも挙げていたとされている。「雪」に埋もれた「山里」とは、「浦のとまや」の別名である。つまり、「花」「紅葉」と「浦のとまや」の対比は、「雪」に埋もれた「山里」と「花」（桜）との対比に正確に重なる。

だが、この家隆の歌は、この「雪」に埋もれた「山里」のうちに、「雪間の草の春」（すなわち、春の兆し）を——すなわち、『南方録』「覚書」三三の言葉を用いるならば、「をのづから感をもよほすやうなる所作」ないし「いかにも青やかなる草が、ほつくと二葉三葉もへ（ママ）」出でたるごとく、力を加へずに真なる所のある道理」を——見出す。「春」はようやく「雪間の草」のうちにその兆しを示しているにすぎず、そこに「春」を見出すのは「我心」（すなわち想像力）であるが、こうした想像力を持つ者にとって、自然は完全性へと向かう過程のうちにある。このゆえに、岡倉は先の箇所において、「完全性は、もしもわれわれがそれを認めようと望みさえすれば、いたるところにある」と語ったのである。「浦のとまや」に代表される極小のものが実は豊かな魅力を感じていること、この点がこの家隆の歌によって示されているといえる。

したがって、岡倉は茶道を「不完全性の崇拜」と規定するが、それは同時に「完全性はいたるところにある」という完全性の遍在の認識と両立する。不完全とみなされるであろう極小のものは、価値の顛倒をとおして、かえって完全なものとして捉え返される。

この〈不完全なもの完全性〉という考えはさらに、いわゆる〈無用の用〉という考えとも結びつく。極小のものへの還元は、ものを文脈から切り離すことによって、そのものの有用性を減少させ、あるいは否定することになる。だが、まさにそのことのゆえに、もしも人が想像力を働かせるならば、人はそこに新たな用を見出すことができるであろう。

「原始の人は、自然の粗野な必然性を超えることによって、人間となった。原始の人は、無用なものを精妙に用いること (the subtle use of the useless) に気づいたとき、芸術の領域に足を踏み入れた」(Ch. VI, 1) (I, 312)

「生の術」は、人間である限りの人間の生の術である。生の術が環境と自己との不断の調整であることは先に見たとおりであるが、こうした調整の過程が必要であるのは、必然性の軌から逃れているからである。人間が必然性の軌から逃れていること——あるいは、より一般的に語るならば、悟性的な規定を括弧に入れること——こそ、〈無用の用〉の成立条件をなす⁽⁹⁾。さて、「不完全なものの崇拜」の第一の次元が、以上検討してきたように、些細なもの・極小のもの、さらには無用なものにかかわるとすれば、第二の次元は(第一の次元と関連するとはいえ)むしろ束の間ものにかかわる。

「禅思想は、仏教の無常 (evanescence) の理論、ならびに物質に対する精神の支配に対するその要求を伴いつつ、家を単に身体の一時的仮宿とみなした。身体それ自体は、荒野の中の草屋、すなわち周囲に生える草や茎を編んで作られた壊れやすい一時しのぎのようなものにすぎず、これらの編まれた草や茎が解けてしまえば、それらは再びもとの荒地に戻る⁽¹⁰⁾。茶室において、儂々 (fugitiveness) は藁葺き屋根のうちに、脆さ (frailty) は細い柱のうちに、軽さ (lightness) は竹の支柱のうちに、うわべの無頓着 (apparent carelessness) はありふれた素材の使用 (the use of commonplace materials) のうちに、暗示されている (be suggested)」。永遠なるものは精神のうちにのみ見出すことができる。精神は、これらの簡素な造作のうちに具現し「身体を与えられ」(embodied)、自らの精妙さから発する微妙な光 (the subtle light of its refinement) によってそれらを美化する」(Ch. IV, xii) (I, 300-301)

「物質に対する精神の支配」といった表現、あるいは「身体」の一過性の強調から、プラトン主義的な二元論を想起すると

すれば、それは岡倉の議論を誤解したことになる。岡倉にとって、「物質に対する精神の支配」とは、精神が一時的な物質のうちに宿りつつそれを美化し、このことをとおして、物質が永遠なるものを「暗示」する、という事態を意味する。かつ、ここにいう「永遠なるもの」とは決して変化を免れたプラトンのアイデアではない。むしろ、「変化こそが唯一永遠なるものである」(Ch. VI, xii) (1, 317)、と語られるように、「無常」というこの世界のあり方こそが「精神」の捉える「永遠なるもの」の内実である。「無常」という一種の理法を捉える精神の光に照らされることで、この世界の一時的なものどもには独自の魅力が与えられる、と岡倉は主張する。

人はしばしばこの世界にある個々のものを固定したもの、確乎としたものと思ひなす(そして、その場合、そもそも岡倉が言う意味における「調整」の余地は存在しない)。これに対して、このように思ひなす悟性的立場から一旦解放されるならば、世界にある個々のものは一時的であるがゆえに、われわれの調整を受け容れるものとなる。「虚(vacuum)においてのみ運動は可能になる。自己を虚しくし、そこに他人を自由に入らせることのできる人は、いかなる事態をも自由に操るであろう」(Chap. III, x) (1, 290) ⁽²⁾。無常は「生の術」を成り立たせる条件であり、また人間的自由を可能にする。

四 わびとさび

前節では、岡倉に即して茶道に見られる「生の術」ないし「処世術」の特色を二点にわたって明らかにした。次の課題は、「茶道の「生の術」ないし「処世術」はいかなる美的理念と結びつくのか、この点の検討である。ここで美的理念という語は、次の大西の言葉に基づいて用いている。「茶道は……、『わび』とか『さび』とかいうような、一種の美的理念の下に、様々の芸術的要素と、或る種の日常生活要素とを統合し、そこに更に宗教的・道德的等の意味を加えさせて、それらを一つの特殊なる芸術的全体性に、若しくは一定の美的雰囲気形成するものである」(『東洋的芸術精神』一三四頁)。岡倉は『茶の本』

において茶道を「わび」ないし「さび」といった概念（いわゆる美的範疇）によって理論化してはいないが、前節で扱った岡倉の議論はこうした美的範疇論を招来するものである。

ここで当時の美的範疇論に関して、簡単に触れておく必要がある。近代日本における美的範疇論としては、「幽玄」「あはれ」「さび」という三つの範疇を体系的観点から理論化した大西の『美学』下巻「美的範疇論」（歿後一九六〇年刊）がまず挙げられるべきであろうが、大西による日本の美意識の理論化の試みは一九三〇年代後半に遡る。『幽玄とあはれ』（一九三九年）および『風雅論——「さび」の研究』（一九四〇年）がその最初の成果である。大西のこうした試みは同時代的思潮とも重なり合っており、例えば岡崎義恵（一八九二—一九八二年）は『日本文芸学』（一九三五年）においては「あはれ」と「幽玄」について、『美の伝統』（一九四〇年）においては「をかし」「あはれ」「たけたかし」「とほろし」「わび」「さび」について美学的に検討している²²。これらの美的概念はたしかにその多くが古代から中世を経て近世にいたるまでの変遷を有し、こうした過程を経てさまざまな意味を蓄積させてきたとはいえ、今日これらの美的概念が広く用いられるのは一九三〇年代以降の理論化に負うところが大きい。

前節では「生の術」の二つの特色を明らかにしたが、両者はそれぞれ「わび」と「さび」という美的範疇によって捉えることができるように思われる。わびとさびは、しばしば日本の美意識を特徴づける概念として用いられるが、岡崎の論文『わび』と『さび』（一九四〇年）によれば、「わび」は動詞「わぶ」の連用形が名詞に転化したもの、「さび」は動詞「さぶ」の連用形が名詞化したものであって、それぞれともとは、「満たされない愛の切なさの為に、心が鬱屈し、生命の抑圧された状態」、「特定の愛の対象が失われている為に生ずる不快の感情」を指すが（岡崎義恵『美の伝統 新修版』三〇九頁、三二三頁）、時代が立つとともに、わびは「失意・貧窮」のなかで「なお生の価値をその中に見出そう」とする態度と結びつき（三六四頁）、さびは「美的な古び」を意味するようになり（三五〇頁）、両者はとりわけ茶道、俳諧において中心的な概念となった。こうした背景をもとに、一九三〇年代になると、西洋から導入された美学理論の影響下、わび・さびは美的

範疇として理論化されるようになる。

さて、「生の術」の第一の次元は些細なもの・極小のものへの還元にかかわるものであった。この点を理論化したものとして、以下では柳の民芸論に着目したい。柳の民芸論の出発点に位置する一九二六年の論考「下手もの美」（後に「雑器の美」と改題される）において、「過去の時代に於て雑器の美を認められたのは、初代の茶人であった」（「下手もの美」（一九二六年）、『柳宗悦全集』第八卷一三頁）、と記す柳は、自らを初期の茶人に擬え、あるいは自らを初期の茶人の延長線上に位置づけており、彼の民芸論は侘び茶に近代的意匠を与えたものとみなすこともできるからである。無論、「侘び」も『洪さ』も一つではある。だが『侘び』は知者の用語に属し、『洪さ』は民衆の言葉に交る」（「茶道を想う」（一九三五年）、同上第一七卷二〇二頁）、と考える柳は、「わび」を高踏的な術語とみなし、むしろ「洪さ」という語を好むが、両者が意味するところは「一つ」である⁽³⁾。

柳の問いは、「貧しい雑器」がいかにして「美しさ」を呈しうるのか（「茶道を想う」、同上第一七卷二〇四頁）、換言すれば、「貧」はいかにして「富への反律としての貧ではなく、寧ろ真の富をつつむ貧」でありうるのか（「奇数の美」（一九五五年）、同上第一七卷二七二頁）、この点に向けられている。

柳は、「顕示する (display) ことではなく暗示すること、それが無限性の秘訣である。完全性は、あらゆる成熟と同様に、その成長が限定されているために、人に印象（感銘）を与えることができない」（196）、という先に引用した岡倉の言葉に応答するかのごとく、次のように述べている。

「味いとは内なる味いである。美があらわである時、それは味いを乏しくさせる。内に含みがある時、美は深まるのである。『味い』は『含み』である。内へ〜と美が含まるゝ故に、尽きぬ味いをそこから汲み得るのである。よき味いとは厭きることのない味いと意である。それは追うとも捕え得ない無限の暗示である。……かゝる匿された美の極み

を、人は「洪さ」と呼び慣わしている。……洪さは玄の美である。老子の驚くべき言葉を借りれば、『玄之又玄』『老子』第一章」である」（『陶磁器の美』（一九三二年）、同上第二二卷一五頁）

匿された美としての洪さはあらわな美との対比において理解される必要がある。あらわな美、すなわち「説き得る美しさ」（同上）として柳が具体的に念頭に置いているのは、次の相対立する二つの立場である。第一は、「思考が働く」ことから「完全に対する執着」が生じる場合である。そのとき、「形は余りに正しく整理せられ、模様は緻密に過ぎて」ために、そこに内なる味わいを含ませることができない。第二は、その逆に、「形が崎を銜い粗に流れ不自然な姿に終っている」場合である。「楽焼」がその典型であろう。両者に共通して認められるのは「意識の超過」ないし「作為の超過」であり、それは「美の殺戮」にほかならない（『陶磁器の美』、同上第二二卷三三頁）。こうした論述から明らかのように、柳が批判するのは、完全性を追求するにせよ、あるいはそれをあえて否定するにせよ、意識ないし悟性の立場に立って美を捉えることである。前者（すなわち完全性の追求）の場合、美は概念によって直接的に規定されることとなり、後者（すなわち完全性の否定）の場合、美は（概念の否定という事態によって）間接的に概念によって規定されることとなる²⁴。

こうしたあらわな美と対比させられるのが洪さ、あるいはわびである。それは、概念的ないし意識的に「説き得る」ものではない、すなわち悟性的概念によって規定されるものではない。一体いかにしてこうした否定的・消極的事態が、「追うとも捕え得ない無限の暗示」（『陶磁器の美』、同上第二二卷一五頁）という肯定的・積極的事態になりうるのであろうか。

柳はものを「見ること」、すなわち「直観」の重要性を強調する。だが、彼がそれを強調するのは、「見ること」ないし「直観」が実際には困難だからである。とりわけ、「知識のために」、あるいは「習慣のために」眼が十分に働かないというのがわれわれの日常である（『作物の後半生』（一九三三年）、同上第八卷五一頁）。すなわち、習慣と化した悟性の働きは「見ること」の縮限をもたらす。これに対して、「見慣れないもの、珍らしいものには直観が純粹に働き易い。……見慣れない

ものには驚きが伴う故、見る力が自由に働くのである」(同上第八卷五一三頁)。このように考えるならば、些細なもの・極小のものへの還元は、悟性の働きを制限させることで、かえって「見る力が自由に働く」ことを促すといえる。無論、ここにいう「見る力」とは単なる視覚ではなく、むしろ想像力であり、悟性に働きかけることもできる。岡倉が『南方録』から引用した家隆の歌に即するならば、「花をのみ待つ」ような習慣的な見方に対し、そこからは抜け落ちてしまおう細部に宿る「雪間の草の春」を見出すことは、「春」を「花」と結びつける習慣的な悟性的見方にとどまる「認識の怠慢」(『美と工芸』(一九三四年)第一篇五、同上第八卷三〇九頁)から人々を目覚めさせ、春に関する意識をも刷新するであろう。これが柳の理解するわびの美意識である⁽²⁵⁾。それは柳にとって、人ともとの「終りなき交り」を可能にするものとして(『工芸の美』(一九二七年)、同上第八卷八〇頁)、人々を「意識の超過」ないし「作為の超過」(『陶磁器の美』、同上第一二卷二三頁)に満ちた生活から「真実な生活」(『陶磁器の美』、同上第一二卷一六頁)へと導くものであった。

次に、東の間のものにかかわる第二の次元へと考察を移すことにしよう。この点については、大西による「さび」の研究がすぐれた洞察を与えてくれる。

大西は、さびはとりわけ「俳諧」と「茶道」に認められるとし(『風雅論——「さび」の研究』二四〇頁、『美学』下巻、四七二頁)、蕉門俳論における「不易流行」論を独自に解釈しつつ、次のように述べている⁽²⁶⁾。

「仏教的思想や、老荘的思想の影響を濃厚に受けているところの、俳諧の自然感情或世界感情というようなものが、千変万化する自然現象の奥底に、千古不易、寂寞不易の或るものを、(それは『虚無』の深遠⁽²⁷⁾の如きものであるかも知れないが)、少なくとも漠然と予感する方向に導かれたであろうことは、疑い得ないと思うのである」(『風雅論——「さび」の研究』二四六頁、さらに『美学』下巻、四七六頁参照)

「俳諧の芸術的表現に於いては、永遠に流動する生の体験の新しい光に照らし出される、永劫に不易なるもの、『古さ』が、常に微かに感ぜられるのであって、此の微妙な関係を、最もよく把握した俳諧的表現の『美』が、即ち所謂『さび』の一つの本質的な意味であろうと、私は考える次第である」(『風雅論——「さび」の研究』二四九—二五〇頁、さらに『美学』下巻、四七八頁参照)

大西は個々の作品(具体的には芭蕉の句)に即して論じており、そのため彼の論述は、自然の「流動」につれた「瞬間の……体験」(流行)を描く個々の作品から、それが示唆ないし暗示する永遠のもの——それは無常という不易の理法にほかならない——へと進む。この方向は岡倉のそれとは反対であり、「永遠なるものは精神のうちのみ見出すことができる。精神は、これらの簡素な造作のうちに具現し(身体を与えられ)、自らの精妙さから発する微妙な光によってそれらを美化する」(Okakura, *The Book of Tea*, Ch. IV, xii) (I, 300-301) と述べる岡倉は、むしろ永遠なる無常から個々のものへと論じ進める。だが、この二つは決して別の事柄を語っているのではない。一瞬の姿を描くある作品が不易のものを間接的に照らし出すとすれば、その作品はそれが示唆する不易のものによって改めて照らし出されることで、「生動性」(『風雅論——「さび」の研究』二五一頁、『美学』下巻、四七九頁参照)を伴ったある独自の魅力を呈するだろうからである⁽²⁸⁾。

その独自性はどこにあるのか。大西はそれを「美的執着性の一種の自己超克」(『風雅論——「さび」の研究』二五三頁、『美学』下巻、四七八頁参照)に求める。それが意味するのは以下の事態である。通常われわれは美しいものを前にして、「美的『対象』に沈潜」するが(『風雅論——「さび」の研究』二五二頁、『美学』下巻、四八〇頁参照)、さびの美は不易である無常(虚無の深淵)を「漠然と予感」させる点で、対象への沈潜(すなわち「美的執着性」)を許さない。換言すれば、「生」への執着性の否定こそが、さびの美を可能とする。そして、この点において、さびはわびから明確に区別されるであろう。柳の指摘に従うならば、わびはなお、細部が内に含む味わいへと向かうからである。

五 「道」としての生の術

最後に、近代日本の美学理論が西洋の近代的芸術概念を受容する際に、伝統的な「道」概念を参照軸としていたことに触れることにしたい。というのも、「道」の理論化こそが、近代日本において芸術と生活とが密接に連関をもつものとして論じられたことの背景をなしているからである。

ここで再び岡倉の『茶の本』に戻ることにしよう。岡倉は『老子』における「道」について次のように語る。

「Tao は文字通りには通路を意味する。それは、道 (the Way) / 絶対的なもの (the Absolute) / 法 (the Law) / 自然 (Nature) / 最高の理性 (Supreme Reason) / 方式 (Mode) などとちまぢまに訳されてきた。…… [だが] Tao は通路 (the Path) というよりは通過するじゆのうち (in the Passage) にもなる。…… Tao は大いなる移行 (変遷) (the Great Transition) として語るじゆもあやう。主観的には Tao は宇宙の気 (the Mood of the Universe) である⁽²⁾。Tao の絶対的なものは相対的なもの (the Relative) である」 (Okakura, *The Book of Tea*, Ch. III, iv) (1, 286)

岡倉は『老子』に言及する際、ポール・ケーラス (Paul Ceras) (一八五二—一九一九年) による一八九八年の英訳を参照しているが、この英訳では「道」は次のように説明されている。

It means "path, way, method, or mode of doing a thing," then also, the mode of expressing a thing, or "word", and thus finally it acquires its main meaning, which is "reason." (Carus, p. 9)

ケーラスは原則的に「道」を Reason と訳す。それはおそらく、例えば『莊子』(繕性 第十六)にみられる「道は、理なり」を踏まえてのことであろう⁽³⁰⁾。「道」は、極言するならば、万物の根源にして理法である。これに対して岡倉は、Reason という訳語のみならず、ケーラスの提案している Path という訳語をもあえて否定し、むしろ Passage という訳語を提起する。それは、「通路」という即物的意味合いではなく「通過すること」という動詞的(動作的)意味合いを強調するためである(したがって、岡倉は「道」に Transition という訳語をも充てる)⁽³¹⁾。このことは、「なされた行為(功業)(the deed)」ではなく「過程(the process)」を、「完成(なれた状態)(the completion)」ではなく「完成すること(the completing)」を重視する岡倉の立場と正確に重なり合っている(Ch. II, xii) (I, 281)。また岡倉は、「道の絶対的なものは相対的なものである」とも述べているが、これもまた先に検討した「処世術」の捉え方、すなわち、「相対性(Relativity)は適合(調整)(Adjustment)を必要とするが、適合(調整)とは術である」という考えと正確に符合する(Ch. III, ix) (I, 289)。そして、「道」を「通過すること」として捉える岡倉の解釈は、日本において独自に受容された「道」概念——それは単独で用いられるのではなく、学問、技芸などを含むさまざまな領域を示す語に附される仕方でも用いられる——に呼応するものである。

大西は『東洋的芸術精神』において、「道」という概念は、中国からの強い影響のもと(例えば律令制の導入など)、日本において当初は(例えば、「大学寮」に置かれた四学科を意味する「四道」のように)領域ないし専門領域という意味において用いられたが、次第に「芸能」に適用されるにいたった(大西『東洋的芸術精神』三八頁)、と見通しを立てた上で、次のように論じている⁽³²⁾。

『道』の概念も、日本などでは、その中心が最初は主知主義的意味の側面にあつて、後に至りその適用範囲の拡大と共に、むしろ主意主義的な意味の側面(芸能修行の道という意味)に移行したとも考えられるであろう(同上三八頁)

すなわち、大西の整理によれば、中国思想の「道」が主として認識の対象として主知主義的であるのに対し、日本にあっては次第に「道」は「練習や稽古」（四〇頁）と呼ばれる精神的にして身体的な修行・実践と結びつく（これが、「主意主義的」という語の意味である）。この道は、個々の修行者が自らの師である先達に倣いつつ／＼とともに／＼をさらに超えて進むべきものとして、「共同的なる……活動」を可能にするであろう。したがって、こうした活動においては「表現上の『型』」——すなわち「過去幾多の名人や巨匠が、一つの……『道』に於いて、互いに相承け、相継いで磨き上げ、醇化して、世に残した、一種の精神的遺産」——が「強調」されることとなる（同上五七頁）。

そして、こうした背景のもとで、西洋的な「芸術」とは異なる「芸能」「芸道」という類概念が生じる³³。「芸術」が「美」という基準によってその他の技術から峻別されたとするならば、さまざまな技能を包括する「芸道」を一つの類とするものは何か。大西は次のように指摘する。

「凡ゆる意味（精神的及び肉体的）の練習や稽古を要する技能は、その目的、内容の如何に拘わらず、之を一括して『芸能』乃至『芸道』の概念の下に置かんとする綜合的傾向が、文化の発達と共に、即ち後世に至るに従い、寧ろ益々強くなっている……。従つて所謂美的芸術と、武芸や遊技や囲碁将棋双六の類との概念的分化が、愈々困難となる傾きがあった。蓋しそれは此の場合に、それら雑多のものを統一する、概念的契機の重心が、各種の『芸』の内容の本質性（『美』とか『武』とか『遊』という如き）よりも、むしろ『能』とか『道』とかいう意味の、大きな共通の契機の方に移行したからに外ならない」（同上四〇頁）

すなわち、伝統的な芸道概念はたしかに西洋的芸術概念に接続しうる側面を持つにしても、それが含む領域は芸術を超えてはるかに広く、ここでは「修行の『道』その者が、一般に要求するところの、精神的或は倫理的なる意義乃至条件」が「強

調」されることとなる（同上）。近代的芸術概念が非自律的な技術（いわゆる応用芸術など）を自らのうちから排除する傾向があるのに対し、芸道概念は、精神的にして身体的な修行・実践と結びつく限り、あらゆる芸を内に含むことになる。そして、「修行の道に於ける『道』の意味が、広く人間の『生活』一般に普遍的に妥当すべき、倫理的意味に接続する」（一九六頁）ということこそ、芸道としての芸術が汎律性をその特質とすること、すなわち生と密接に連関することの理由をなす。より正確に言うならば、個々の修行の内容が生活に密着しているというよりは、むしろ、修行というあり方が生活にも妥当するということが、「芸術と『生』との深層的融合の關係」（三四頁）を可能としている、と考えることができる⁽¹⁴⁾。こうして日本の近代美学は、芸道概念の理論化をとおして、日常性に焦点を与えるにいたったのである。

引用原典

西洋語文献

- Carus, Paul: *Lao-tze's Tao-teh-king*, Chinese-English, with introduction, transliteration, and notes by Paul Carus, Chicago: The Open Court Publishing Company, 1898.
- Cohn, Jonas: *Der Sinn der gegenwärtigen Kultur*, Leipzig: Felix Meiner 1914.
- Fenollosa, Ernest F.: *Epochs of Chinese and Japanese Art*, 2 vols., London: William Heinemann, 1912. (『東洋美術史綱』森東吾訳、東京美術、上下二巻、一九七八—八一年)
- Hesse, Hermann: *Betrachtungen und Berichte II 1927-1961*, Frankfurt am Main 2003.
- Okakura, Kakuzo: *Collected English Writings*, 3 vols., Tokyo: Heibonsha Limited, Publishers, 1984. (『茶の本』からの引用に際しては、章を大文字のローマ数字で、段落を小文字のローマ数字で記す)

日本語文献（なお、明治以降のものは、引用に際して原則として新仮名・新漢字に改めた）

池田知久『莊子 全訳注』上下二巻、講談社学術文庫、二〇一七年

『老子 全訳注』講談社学術文庫、二〇一九年

大西克礼『東洋的芸術精神』弘文堂、歿後刊一九八八年

『美学』上下二巻、弘文堂、歿後刊一九五九―六〇年

『風雅論——「さび」の研究』岩波書店、一九四〇年

『幽玄とあはれ』岩波書店、一九三九年

『岡倉天心全集』全八巻別巻一、平凡社、一九七九―八一年

岡崎義恵『芸術論の探求』弘文堂、一九四一年

『日本文芸学』岩波書店、一九三五年

『美の伝統』弘文堂、一九四〇年（新修版、宝文館出版、一九六九年）

片桐石州『石州佗びの文』『新修茶道全集』第九 文献篇下、春秋社、一九五六年

『フェノロサ美術論集』山口誠一編、中央公論美術出版、一九八八年

南坊宗啓『南方録』西山松之助校注、岩波文庫、一九八六年

堀口捨己『茶室の思想的背景と其構成』『茶道全集』巻の三「茶室篇」創元社、一九三六年

『柳宗悦全集』筑摩書房、全二五巻、一九八〇―九二年

『山上宗二記―付・茶話指月集』熊倉功夫校注、岩波文庫、二〇〇六年

* 本稿はドイツ美学学会の大会（ただしコロナ禍のため今のところ開催されるか否か不明）での報告のための草稿であり、

主題は主催者からの要求に応じたものである。

註

- (1) 講演は会議の報告集 *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 7.-9. Oktober 1913. Bericht, Stuttgart 1914, S. 91-101* のうちに収められている。なお、講演の内容は会議の翌年に公開された書物『現代文化の意味』第二部第五章に詳述されている。以下ではこの著書より引用する。
- (2) 大西は「東洋、特にわが日本」「東洋乃至日本」という表現を多用するが（『美学』下巻、四頁、五頁）、こうした捉え方が含む問題についてはここでは触れない。この点については拙稿『日本のなもの』とアプリオリ主義のはざま——大西克礼と『東洋的』芸術精神』『美学』（一九六号、一九九九年）参照。
- (3) 大西は *Pantonomie* を「パントノミー」と表記しているが、自律性、他律性とそろえるために、木村重信『美術の始源』（一九七一年）、ならびに竹内敏雄『美学総論』（一九七九年）に倣って「汎律性」という表現を用いることとする。なお、大西の「パントノミー」概念に改めて光を当てたものとして、田中久文『日本美を哲学する——あはれ・幽玄・さび・いき』（青土社、二〇一三年、第五章）がある。
- (4) 無論、岡倉の試みに先立って、幾人かの茶人によってすでに茶道の近代化が推し進められていた。この点については、とりわけ田中秀隆『近代茶道の歴史社会学』（思文閣出版、二〇〇七年）特に第一章参照。
- (5) *Zenism* という語は *OED* にも載っておらず、また『東洋の理想』に先立つ用例も確認できないところから、おそらく岡倉による造語であると思われる（I, 97）。なお、講談社版全集では *Zenism* と記されているが、岡倉は『東洋の理想』の段階では *Zenism*、『茶の本』では *Zenismus* と記している。

(6) 『茶の本』にいう Taoism に関しては、次の点に注意すべきである。岡倉は『東洋の理想』(一九〇三年)の Laoism and Taoism と題された第四章において、Laoism (老子思想) と Taoism (道教) とを区別し、Laoism によって老子・莊子、およびその後継者による哲学的思想(いわゆる道家思想)を理解するとともに、Taoism によって礼拝・儀式と結びついた民間宗教を理解する。そして、Taoism は老子・莊子をその創始者とみなすとはいえず、老子・莊子はこの Taoism とはかかわらない、と断言する(1, 41)。この区別に従うならば、『茶の本』のいう Taoism はむしろ Laoism と表記されるべきであろう(両者の区別は、後年の講演「東アジア美術における宗教」においても繰り返されている。II, 141-142)。だが、それにもかかわらず岡倉が『茶の本』において Taoism という語を用いたのは、この Taoism という表現が Tao という本書で取り上げられる中心概念を含むからであろう。以下では、Taoism を道教と訳さず、道家思想と訳すことにする(田中仙堂『岡倉天心「茶の本」を読む』(講談社学術文庫、二〇一七年)の訳語に倣う)。

(7) この“art of being in the world”という語は一九一九年に公刊された独訳では die Kunst des „In-der-Welt-Seins”と訳されている。すでに今道友信が指摘しているように、ハイデガーは岡倉の『茶の本』の独訳を所有しており、この訳書から das In-der-Welt-Sein という彼固有の表現の着想を得た可能性がある(Tomonobu Imamichi, *Betrachtungen über das Eine*, Tokyo 1968, S. 89, 154)。ただし、今道の記述にはいくつかの事実誤認がある。例えば『存在と時間』の公刊年が一九二七年ではなく一九二六年、英文の being in the world が Being-in-the-World と表記され(S. 154)、また、『茶の本』の独訳の刊行年が一九一八年とされている、などである(S. 89)。なお、今道は後に『知の光を求めて——一哲学者の歩んだ道』(中央公論新社、二〇〇〇年)においても、この点に触れているが、そこにも、岡倉が『茶の本』を書いたのは「一九世紀末」の「ロンドン」においてである、その独訳は「一九〇八年」に公刊された、ハイデガーの『存在と時間』は「一九二五年」に出版された、といった事実誤認が含まれている(一一五—一一六頁)。また、今道は、「この独訳は訳者がユダヤ人であったため、第二次大戦前後ヒトラーの親族にあたるミュンヘン大学の日本学教授ク

ルト・ハミッチ (K. Hammitzch) がインゼル書房から再版した際、訳者の名を消し、内容の独文は少しも変えず、後記を自分で書いています。それはあたかも彼が訳者にもみえるのです」(一一六頁)、と記しているが、この訳書の出版年は正確には一九四九年、訳者はホルスト・ハミッチュ (Horst Hammitzsch) であり、かつ、これは再版ではなくハミッチュによる新訳である。さらに今道は、「処世」を「莊周(莊子)の……術語」(一一五頁)としているが、「処世」という語は『老子』『莊子』には見られない。わずか十三行のうちに含まれるこのような数多くの誤りが、今道の論述の信憑性を幾分か損なっていることは否めない。ちなみに、稲賀繁美も岡倉とハイデガーをめぐる今道の証言に関して、「その正確さに関して疑わしい(dubious)」と述べている(Shigemi Inaga, “Japanese Philosophers Go West: The Effect of Maritime Trips on Philosophy in Japan with Special Reference to the Case of Watsuji Tetsuro (1889-1960),” *Japan Review: Journal of the International Research Center for Japanese Studies* 25 (2013), 113-144, here 120)。

- (8) 『茶の本』において the “art of being in the world” ならびに the art of life (ないし the art of living) は「処世術」の意味で用いられていると思われる——実際、『茶の本』を最初に邦訳した村岡博は、the “art of being in the world” を「処世術」と訳している(岩波文庫、一九三八年、五〇頁)——が、『東洋の理想』では the art of living という語が『莊子』(養生篇 第三 第二節「庖丁解牛」)に見られる「養生」という語に対応するものとして用いられており(1, 36)、最初の邦訳者村岡博はそれを「養生の道」と訳している(『東邦の理想』岩波文庫、一九四三年、五六頁)。
- (9) 田中秀隆、前掲書、八二—八五頁、ならびに近藤康子「近代建築家の茶室論にみる茶の湯の生活空間に関する研究」(博士論文、京都大学、二〇一四年) 四六—四七頁参照。
- (10) 大西は『風雅論——「さび」の研究』(一九四〇年)において、堀口の上述の論考にたびたび言及している(三〇七、三二八、三三四頁)。
- (11) 大西が *Lebenskunst* として念頭に置いているのは、フリードリヒ・シュレーゲルの「リュツェウム断章」(一〇八)

に見られる *Lebenskunstinn* である（『浪漫主義の美学と芸術観』一九五頁）。一八世紀における「生の術」の思想史的背景については、拙稿『生の技術』の行使される場としての『美的生』について——シラーの「美的教育」論への新たな接近』『美学芸術学研究』（第三七号、二〇一八年、一一三—一三八頁）参照。

- (12) 『東洋の理想』では、先に引用した箇所が続けて、岡倉はさらに次のように述べている。「想像力に観念の完成を暗示することを想像力に委ねること（「想像力に暗示を与えることで、想像力に観念を完成するよう仕向けること（想像力に観念を完成させること）」（*leaving to the imagination to suggest to itself the completion of an idea*）は、あらゆる形式の芸術表現にとって肝要であった。というのも、このようにしてこそ観者は芸術家と一体となったからである。偉大な傑作の何も描かれていない（絵の具を塗られていない）絹地の端（余白部）は、描かれた部分よりもしばしば意味に満ちていた」（I, 99-100）（ただし、おそらく *leaving to the imagination* は *leaving the imagination* の誤記かと思われる。Steven Lydon 氏の教示によれば、*to* を削除するよりは、*leaving* を *allowing* なし *permitting* に変える方が自然な表現とのことである）。

- (13) 岡倉はさらに、「禅によれば、諸事物の偉大な連関の内では、大小の差異はなく、一つの原子は宇宙と同じだけの可能性を持っている」（Ch. III, xvii）（I, 293）、と指摘しているが、こうした考えは『東洋の理想』では「インドラ網」の比喩によって語られている（I, 16）。

- (14) この点について簡便には、安田章生『新版 日本の芸術論』（東京創元社、一九七二年、二八三—二八九頁）参照。

- (15) この逸話は『茶話指月集』（『山上宗二記一付・茶話指月集』所収、一五五—一五六頁）をとおしてよく知られていた。

- (16) 成川武夫は『千利休 茶の美学』（玉川大学出版部、一九八三年）において、この「朝顔の茶会」に言及した後で、「一輪の朝顔は、前日まで咲き乱れていた無数の色とりどりの朝顔の否定であるがゆえに、最早存在しない、百花繚乱の朝顔との反立的・照合的な対比において、ギリギリまで削り抜かれた簡素美・凝縮美の表現効果を十分に発揮する」

と述べ、ここに「不在である豪華・豊富と眼の前に存在する簡素・狭小の照合としての反立的対比効果を狙う利体の侘びの美学」を見て取る（一六二頁）。

- (17) 『南方録』（二四頁）。ここでは詳述しないが、『南方録』「覚書」三三によれば、定家のこの歌は「紹鷗」が「侘び茶の湯のこころ」として示していたものとされている。ちなみに、成川は次のように指摘している。「侘びの美とは、不在なもの（花紅葉）と現に眼の前に在るもの（浦の苦屋）との照合としての対比効果を意味することになるだろう」（前掲書、一六一頁）。

- (18) 岡倉の英訳を日本語に訳すならば、「花のみを求める人に対しては、私としてはむしろ、雪に覆われた丘に見られる芽を出そうとする蕾のうちにある満開の春（the fullblown spring）を見せたいものである」となる。the fullblown spring は「雪間の草の春」に比して、意味が強すぎるように思われる。

- (19) 〈無用の用〉という考えは、『老子』第十一章の「有の以て利を為すは、無の以て用を為せばなり」（池田知久『老子全訳注』四七頁）に由来する。福永光司は『老子』第十一章への注解において、世阿弥の「有は見（現）、無は器なり。有を現すものは無なり」（『遊楽習道風見』）、「せぬひま」（『花鏡』）といった考えのうちに、さらには、中国の絵画論における「空白の重要性」をめぐる議論のうちにも、老子の「無の用」の影響を見ている（福永光司『老子』朝日新聞社、一九六八年、六四頁）。ちなみに、『莊子』雑篇 外物 第二十六にも同様の考えがある。「无用の用を為すや、亦た明らかなり」（池田知久『莊子 全訳注』下巻、六六一頁）。

- (20) 田中仙堂の指摘によれば、岡倉はこの箇所を慈円（一一五五—一二二五年）の「引き寄せて結べば草の庵にて解くればもとの野原なりけり」という歌を踏まえているが、この歌（ないしそれに類する歌）は谷崎潤一郎「陰翳礼讃」にも出てくる（『谷崎潤一郎集（二）』現代日本文学大系三二、四三二頁）。田中仙堂、前掲書、一七六一—一七七頁参照。
- (21) この「虚」の考えは、『老子』第五章に見られる次の一節を踏まえる。「虚むなしくして渥つきず、窒ひきて愈いよいよ出いず」（池

田知久『老子 全訳注』三四頁。

- (22) 日本において日本的美的範疇が理論的に確立すると、時を置かずにそれは西洋にも輸出された。この点に関しては、稲賀繁美「日本趣味から中世趣味へ——東洋美学の形成と近代都市文化の危機意識」(CIAS discussion paper No.61、京都大学、三四頁)が詳しい。ちなみに、「さび」と「わび」という語は一九三二年に「英語圏へと輸出」されたとのことである(三四頁)。
- (23) 『喜左衛門井戸』を見る(一九三二年)では、初期の茶人の求めた「美的規範」を『侘び』『渋み』と呼んでいる(『喜左衛門井戸』を見る)(一九三一年)、『柳宗悦全集』第一七卷一五二頁
- (24) 茶道において、「わび」はしばしば作為の否定として捉えられていた。大西が『風雅論——「さび」の研究』(一九〇頁)ならびに『美学』(下巻、四四〇頁)で引用する片桐石州(二六〇五—七三年)の「石州侘びの文」(二六六一年)がその点をよく示している。片桐石州は数奇(すなわち侘び茶)の特質を「炭斗瓢」によって代表させるが、それは「民家」の垣根に下がっている「瓢箪」が「おのれと」(自ずと)示す姿(すなわち、人工的に作り出したのではない、自然・天然のあり方)こそが「侘び」の本質である、と考えるからである。「人作」による贅の限りを尽くした「結構なる道具」「千貫万貫の道具」も、この「天然」の瓢箪には及ばない、と石州は語る。無論、こうした「天然」ないし「生得」の侘びた姿をよしとする「心」(想像力)が無ければ、そのよさは味わうことができない。そのために、「富者」はかえって贅の限りを尽くした道具を求めてしまう。こうして石州は、「富者」ではなく、かえって「貧人」にこそ容易に侘びの境地に到達しうる、と主張する(「石州侘びの文」三四七—三四八頁)。したがって、「富者」が自らの富を否定してあえて「貧人」(としての民衆)の生活に近づこうとする志向性が、「侘び」の根底にあるといえる。
- (25) 「わび」に関しては、佐藤透『美と実在——日本の美意識の解明に向けて』(ナカニシヤ出版、二〇一六年)第五章が

- 岡倉、大西、柳の議論を批判的に検討しつつ、極めてすぐれた議論を展開しており、筆者もそこから多くを学んだ。
- (26) 大西は、さびには「寂寥」「宿、老」「然帯^{さび}び」の三つの語義があるとして『風雅論——「さび」の研究』一八一頁、『美学』下巻、四三五頁)、三重の視点からさびを説明しているが、以下検討するのはそのうちの第二の語義である。なお、大西は、わびとさびは「その意味内容を分析して考えれば、……略同一の境地を目指す」(『風雅論——「さび」の研究』一七七頁、さらに『美学』下巻、四三四頁参照)、と述べて、両者を原理的に区別しないが、さびの第一の語義がほぼ、大西が理解する意味におけるわびに相当する。これに対し、本稿ではあえて両者を区別して論じている。
- (27) 大西はこの一節を『美学』下巻に収めるにあたって、「虚無」には「ニヒツ」、「深淵」には「アプゲルント」とルビを振っているが、彼が踏まえているのはおそらくカント『純粹理性批判』における次の一節であろう。「もしも人が、この無限の偶然的なものの外部に、それ自体で根源的かつ独立的に存立しつつ、この偶然的なものを支え、またその起源の原因として、偶然的なものに同時にその持続を保証する何ものかを想定しないとすれば、一切のものは無の深淵 (der Abgrund des Nichts) に沈み込まれるをえなごうにならう」(Kant, Kritik der reinen Vernunft, A 622/B 650)。カントが接統法第二式を用いて非現実のものとして描いた事態を、大西は一種の無常としてむしろ是認する。
- (28) 大西の「さび」論については、田中久文『日本美を哲学する——あはれ・幽玄・さび・いき』第三章、ならびに佐藤透『美と実在——日本の美意識の解明に向けて』第六章が主題的に扱っているが、とりわけ佐藤による大西の批判的検討は有益であり、筆者もそこから多くを学んだ。
- (29) 岡倉はここでいわゆる「道氣論」を念頭に置いているように思われるので、村岡博による最初の邦訳に倣って、the Mood を「氣」と訳す。道氣論については、麥谷邦夫『六朝隋唐道教思想研究』(岩波書店、二〇一八年) 第一部第三章が詳しい。ただし、『東洋の理想』第四章に出ている the great Mood および the Impersonal Mood の意味は私にはわからない。村岡博による最初の邦訳では「大体〔天地の精氣〕とされ、『莊子』雜篇 天下 第三十三を参照する

よう求めているが、原文との対応は明らかではない（「大体」に関しては、池田知久『莊子 全訳注』下巻、一〇一二頁参照）。

(30) 池田知久『莊子 全訳注』上巻、九六一頁参照。

(31) 稲賀繁美「The Way is in the Passage rather than the Path. ——『茶の本』はいかにポール・ケイラス訳『道徳経』の「道」を読み替えたか」『図書新聞』二〇一六年七月九日号）がこの点に関して詳しい。

(32) 「芸道」概念に関する最初期の研究としては、岡崎の論文「芸道ということ」（『芸術論の探求』一九四一年）をまず挙げるべきであり、大西もおそらくは岡崎による研究を参照したであろう。ちなみに、「芸道」という表現は江戸時代一般化したもので、和製漢語である。この点に関して詳しくは、栞竹民「日本における『道』の受容と展開——『芸道』の生成を一階梯として」『国文学攷』（広島大学国語国文学会、第一八〇号、二〇〇三年、一三—二七頁）参照。

(33) 無論このことは、近世において人々が実際に「芸道」という類概念を自覚的に用いていたということの意味しない。

岡崎は前掲の論文「芸道ということ」において次のように述べている。「これら諸芸道が、統一して、一つの『芸道』というものの自覚に達して居たかという点、其点は今日『芸術』というものを考える程、自覚的ではなかったと推定される。……道一般から芸道という特殊領域を識別し、更にその中から風雅・風流の道を弁別する根拠は余り明瞭であるとは言えない」（『芸術論の探求』三五、三六頁）。芸道としての芸道の概念化は一九三〇年代以降なされたといえる。

(34) 先に註（8）で記したように、岡倉は『東洋の理想』において『莊子』（養生主篇 第三）に収められた「庖丁解牛」の逸話に言及していた（『36』）。『莊子』のこの箇所は、「臣の好む所の者は道なり。技よりも進めり」という一節に見られるように「技」（主観的な技術としての）と「道」（「天理に依る働きとしての」との相違に言及し、さらに「其の刃を遊ばすに於いて、必ず余地有り」と言われるように「遊」の理念にも触れるものとして、極めて重要である（池

田知久『莊子 全訳注』上巻、二二五―二二六頁)。「庖丁解牛」の逸話が重視されていたことは、さらに横山大観の《游刃有余地》(一九一四年)からも窺い知れる。ただし、『東洋の理想』の岡倉はこの箇所と言及する際に「道」の概念について直接論じてはいないため、本稿ではこの点に立ち入ることをしなかった。この点は別稿で扱いたい。