

## 近代日本における「古典」概念の成立

小田部 胤久

「いったい日本歴史の如何なる時代が古典的時代であるかと問われるならば、我々は西欧の諸国民同様に容易に答えることができまいであろう。……かくの如き意味において統一的な古典意識の欠乏は、我々がそこに日本的性格の探求の一つの端緒を認め得るような日本の特殊性に属している。併しまたそのことこそ、日本的なもの決定に当っては従来歴史の全体が観察されねばならぬという方法論上の必要を強調していることでもなければならぬ」

「日本歴史の如何なる時代が古典的であるかは、従来多くは曖昧のままに残されている。我々の歴史における古典的時代が決定されるのでなければ、我々の伝統に対する正確な関係は始まらないとも云い得るであろう。伝統はただ伝統である故をもって価値があるのではない。その或るものは模範として尊重すべきであると共に、その或るものは寧ろ敵として拒否すべきである。……過去の一定の時代を古典的として発見するものは現在の創造的精神であって、懐古趣味の如きものではない」

あたかも今回の会議<sup>〔1〕</sup>のために書かれたものであるかに思われるこの二つの文章、それらはそれぞれ一九三六年と三七

年に三木清（一八九七—一九四五年）によって書かれたエッセー、すなわち「日本の性格とファッショリズム」<sup>(3)</sup>と「知識階級と伝統の問題」<sup>(3)</sup>のうちにみられる。日本の歴史のいかなる時代が古典的か、という三木の問いは今日のわれわれにとってもお問いであり、またこの問いを立てるにあたって三木が伝統と創造とについて行った考察は今日でもその有効性を失ってははいない。とともに、このような問いがこの時期に三木によって提起されたということは、今日われわれが有している「古典」概念が一九三〇年代に確立したということをも示唆する。（ちなみに、三木は一九三四年のエッセー「古典復興の反省」において、「数年前からこの国では古典復興の気運が見えていた」<sup>(4)</sup>、と述べているので、「古典」概念の確立は一九三〇年ごろと一応想定することができる）

この二〇年程、日本文学研究において日本文学のカノン化の過程それ自体が批判的に考察されてきた。ハルオ・シラネ、鈴木登美『創造された古典——カノン形成・国民国家・日本文学』（一九九九年）および品田悦一『万葉集の発明——国民国家と文化装置としての古典』（二〇〇一年）はその代表的な成果である。とりわけ品田は、「古典復興」にとって一八九〇年という年は画期的な意味を持つ、と指摘している<sup>(5)</sup>。たしかにこの年には『日本文学全書』（全二四冊、一八九〇—一九一年、博文館）、『日本歌学全書』（全二二巻、一八九〇—一九一年、博文館）、芳賀矢一『国文学読本』（一八九〇年、富山房）、落合直文・小中村義象『中等教育日本文典全』（一八九〇年、博文館）などが発刊され、それは今日の目から見るときたしかに古典復興の精神を示しているといつてよい。また、日本最初の日本文学史と目される三上参次・高津敏三郎『日本文学史』（金港堂）が著されたのも、この年である。ところが、これらの書物を紐解くとき、そこに「古典」という語が不思議なほど用いられていないことに驚かされる。例えば、「日本文学全書発兌の広告」では、今日であれば「日本の古典」と呼ばれるであろうものが「古代の名文」という表現によって指し示されている<sup>(6)</sup>。そもそも品田が「古典復興」について語った時、品田は一九三八年に行われた座談会「古典と現代」<sup>(7)</sup>における長谷川如是閑（一八七五—一九六九年）と土岐善麿（一八八五—一九八〇年）の次の言葉を踏まえている<sup>(8)</sup>。

土岐「あの頃が明治の古典復興期ですね」

長谷川「所謂、国粹保存の興った時ですが、その時古典の復刻を博文館がやった」

土岐は一八九〇年になお満五歳であったのに対し、一八九〇年に満一五歳を迎えた早熟の長谷川は、「古典復興」を自ら経験していたはずであるが、その長谷川も「古典」という概念を自らの著作の表題に与えたのは一九三八年のエッセー「日本に於ける古典の復興」<sup>9)</sup>が最初である。おそらく土岐と長谷川は三〇年代後半の「古典の復興」の機運に促され、一八九〇年代の文芸運動に「古典復興」を読み取ってしまったのではなからうか。ちなみに、古典という語が一九三〇年代になって今日的な意味においてようやく定着したことは、「旧制中学校教授要目」の変遷からも覗い知れる。八木雄一郎の研究によれば、「旧制中学校教授要目」は一九〇二年、一一年、三二年、三七年、四三年と五回制定されているが、「古典」という捉え方はすでに三七年の「教授要目」に認められるものの、教授内容が「古典トシテノ国文及漢文」として明示されたのは四三年になってのことである<sup>10)</sup>。

古典のカノン化の過程についての従来の研究に欠けているのは、「古典」という概念の形成をカノン化の過程それ自体に即してとらえ返す、という作業にはかならない。こうした欠を補うために、本稿は「古典」という語それ自体に着目し、この語がいかなる文脈において、いかなる意味を持つものとして用いられたのか、その歴史の変遷を明らかにすることを課題とする。具体的には、一八八〇年代から一九二〇年にいたるまでの主として思想的著作を取り上げ、そこにみられる「古典」という語の用例の変化を検討することにした。とはいっても、資料は膨大な数に上り、ある種の取捨選択が、あるいはは取捨選択のための基準が必要となる。

すでに池田亀鑑（一八九六―一九五六年）がその著『古典の読み方』（一九五二年）で指摘しているように、「古典」という語は近世にいたるまで（四書五経に代表される）「中国古代の聖賢の經典」を指していたが、「明治のはじめに至って……」

ラテン語の *classicus* から派生した言葉の訳語として用いられ」るようになり、例えば一八九二年の『英和辞典』（島田豊）では、*classic* は「希臘及羅馬人ノ著書ヲ指スト雖モ、時アリテハ他人ノ著書若シクハ今時ノ著作ノ高尚ナルモノヲ指ス事アリ」と説明される<sup>〔1〕</sup>。かつ、クラシックとしての古典の概念は、中国と西洋の著作のみならず、日本の著作をも含むものと改変されてゆく。

したがって、本稿にとって重要なのは、個々の論者がヨーロッパのいかなる文献を踏まえて古典という語を用いているのか、その際いかなる価値観をその語に結びつけているのか、あるいはいかなる歴史観を背景としてこの語を用いているのか、といったことに留意しつつ、古典という概念の変遷をたどることである。そして、その際には、古典という語の三つの意味ないし次元を、すなわち、記述的、様式的、および規範的意味（ないし用法）を区別する必要があると思われる。古典の記述的意味とは、文語で書かれた文章を口語体の文章との対比において古典と呼ぶ場合にみられる。これに対し、古典的なものを例えばロマン的なものと対比させるとき、古典という語は第二の様式的意味において用いられる。そして、歴史を超えた価値を持つものとして古典という語を用いる場合、この語は規範的意味を持つ。むしろ、三者は密接に関連しており、個々の用例の意味を画然と区別することができない場合もあるが、原則的にこれら三つの意味を区別することは可能であるし、また必要でもある。

古典という語の第一の記述的意味は、主として「国文学」という学科の内部で確立する。この点の検討は実証的・文献学的なものであって、古典という語の解釈とかかわるものではないので、本稿では第一節においてごく簡単に触れるにとどめることにしたい。これに対して、第二の様式的意味は、お雇い外国人アーネスト・フェノロサを介して、岡倉覚三（天心）によって確立する。主として美術史学の領域における古典的という語の定着を検討することが続く第二節の課題である。第三の規範的意味は、同じくお雇い外国人であったラファエル・フォン・ケーバー（ケーベル）を通して、若き日の和辻哲郎によって確立する。第三節では、とりわけ和辻の哲学的・美術史的エッセー『古寺巡礼』（一九一九年）にみられる「古典」

という語の用法の分析を通して、この語の規範的な用法がいかなる思想的背景によって可能となったのかを解明することにした。

## 一 記述的用法

一八七七年に創設された東京大学は当初西洋の学術を重視していたが、一八八一年に加藤弘之（一八三六—一九一六年）が初代総理となると、日本・東洋の学術にも目を向けるようになり、加藤自身の発議により翌一八八二年には「古典講習科」が設置された。「古典」という語が大学制度のうちに導入されたのはこの時のことである。ただし、「古典」という語が広く用いられていたかといえ、必ずしもそうとはいえないように思われる。国書課（甲部）の「開業演説案」（一八八二年九月講演）<sup>(12)</sup>を執筆したのは国学者の小中村清矩（一八二二—一九五年）であるが、小中村は「古典講習科」について語りつつ、一度だけ「朝廷の古典」<sup>(13)</sup>という語を用いるものの、そのほかは「旧典」「古伝説」「古書」「国典」「古事典故」<sup>(14)</sup>といった語を用いている。翌一八八三年に漢書課（乙部）が開かれたが、同年四月に行われた中村正直（敬宇）による「古典講習乙部開業演説」では、「古典講習科」という名称を除き、「古典」という語は用いられていない<sup>(15)</sup>。

それでは、「古典」という語が国文学の領域において一般化するのはいつ頃であろうか。その指標として、藤岡作太郎（一八七〇—一九一〇年）の『国文学史講話』（一九〇八年）を取り上げたい。藤岡は、東京大学教授の芳賀矢一（一八六七—一九二七年）がドイツに留学した際に、その代わりとして一九〇〇年に東京大学助教授に就任し日本文学史を講義したことでも知られるが、芳賀の『国文学史十講』（二八九九年）と藤岡の『国文学史講話』とを比べると、「古典」という概念に関して明らかな相違が目につく。芳賀は一八八一年から八二年頃の学問状況に関して、「古典科の置かれたものこの時代『フェノロサ』氏が日本美術の価値を唱えたのもこの時代です」と指摘しているが<sup>(16)</sup>、「古典」という語を自らの語彙として用い

てはいない。ところが、藤岡の『国文学史講話』では、重要なところに「古典」さらには「古典の学」という語が出てくる。例えば、「契沖の嗜好は仏教の經典よりも寧ろ古典の学（具体的には、仮名の研究）に傾けり」<sup>(17)</sup>、「上田秋成は」その晩年に至りては主として古典の研究に心を静め、……真淵に私淑して……<sup>(18)</sup>、「井上毅が文部大臣の椅子にありて国語教育を奨励せし頃より、わが国古典の研究俄然として起り、西洋崇拜の思想は何時しか国粹保存主義に压倒せらるるに至りぬ」<sup>(19)</sup>、「時運の争うべからざるや、出するとして出ずる書籍は、日本文学全書を初として古典に関するもの極めて多く、ひとり奈良平安文学の宝庫が開けたるのみならず、近世文学もまた研究その緒に就けり」<sup>(20)</sup>、といった具合である。「古学」ないし「国学」という伝統的な言葉に代わる形で、「古典」ないし「古典の学」という表現が提起されたといえよう。ちなみに、藤岡は岡倉覚三が一八九〇年から九二年にかけて東京美術学校に行行った美術史の講義（これについては二において触れる）を九四年に筆写しており、近代的美術史の方法にも造詣が深かった。

それでは、「古学」ないし「国学」を近代化することによって成立した「古典の学」の内実は何か。この点に関しては、東京大学教授として国語学を講じた保科孝一（一八七二—一九五五年）の『国語学精義』（一九一〇年）が参考になろう。保科は同書第一編第二章「国語学と古典学との関係」において、「言語学的」研究と「古典学的」研究とを次のように区別している。すなわち、言語学においては「言語の成立及び起源、その史的発展」が課題となるが、文献学においては「国民思想に属する研究」が主たる目的となる<sup>(21)</sup>。したがって、「我邦の古典学は古代における人文の発達を闡明するに止まらずして、猶一歩進んで、国体の精華を發揮せんことを一大理想とする」<sup>(22)</sup>。そして、保科は自らの主張の典拠として、インド学において多大の貢献をなしたテオドーア・ベンファイ（一八〇九—一八一年）の『ドイツにおける言語学ならびに東方文献学の歴史』（一八六九年）を自由な仕方て引用しているが、その際保科が「古典学」と訳しているのは Philologie ないし *Klassische Philologie* である<sup>(23)</sup>。保科は国語学者として国語の古典学的研究から距離を置くが、彼のこの論述は当時の古典学の内実を照らし出すものといえる。

以上の簡単な考察から、国文学の領野において「古典学」とは、伝統的な「古学」ないし「国学」をヨーロッパ由来の「古典文献学」によって近代化したものであって、この「古典学」の考察対象が「古典」であった、と結論づけることができる<sup>(24)</sup>。

## 二 様式的用法

第二の様式的ないし様式史的用法は、ヘーゲルの美学に依拠しつつ芸術史の三段階を「象徴的、古典的、浪漫的」と発展史的にとらえた岡倉覚三（天心）（一八六三—一九一三年）によって確立する<sup>(25)</sup>。岡倉の議論の特徴を明らかにするためにも、彼に多大な影響を与えたアーネスト・フェノロサ（一八五三—一九〇八年）と比較しつつ、岡倉の様式（史）的用法の成立過程を追うことにしたい。というのも、岡倉はフェノロサの多くの講演の通訳を務め、フェノロサの立場を熟知していたからである。

フェノロサには古典的なものを尊重するといった態度は存在しない。例えば、最初の日本滞在（一八七八—一九〇年）の最中に行われた講演「西洋及日本ノ美術」では、「斯ク古ヲ慕ウノ弊ノ及ブ所ハ終ニ今日現出セントスル所ノ新シキ大家ヲ殺ス」<sup>(26)</sup>、と語られる。あるいは、東京美術学校における「美学」講義（一八九〇年）——これは岡倉による翻訳を通して知られている——においても、「美術は固より自由なるものなれば、一派の主旨の弊習に限られては傑作は出ざるものとす」<sup>(27)</sup>、といった主張が繰り返される。フェノロサはこのように宗派が固定してしまうことの弊害を指摘しつつ、「創意の新機軸」<sup>(28)</sup>の必要性を説く。ただしそれは伝統の否定ではない。「古法」すなわち「過去の美術」を捨てることなく、むしろそれを「習い」ながら、「新意を出し、之れをして進歩せしむ可き」である<sup>(29)</sup>、とフェノロサは主張する。フェノロサの講演および講義の翻訳に「古典」ないし「古典主義」という語はみられず、またフェノロサの原稿は残されていないために、フェノロサ自身が *classic* という語を用いたか否か確かめるすべもないが、いずれにせよフェノロサが古典主義的な立場から程

遠かったことは確實である。

フェノロサは一八九六年に再来日し、一八九八年に東京高等師範学校で文学論の講義を行う。講義の性格上、フェノロサの講演内容が広く影響を与えたということは考えられないが、しかしこの講義は「古典的」なものをめぐるフェノロサの立場を如実に示しており、注目に値する（かつ、英語の草稿が公刊されているため、フェノロサ自身の言葉遣いを確かめることもできる）。

フェノロサは、「西洋の文学と理論は不幸にも過去の伝統、すなわち古代の古典文学 (ancient classic literatures)」、とりわけギリシアのその範例によって支配され、また部分的にそのもとに隷属してきた」と古典主義の問題点を指摘しつつ、同時に、「古典的模範からの最近の反動、しばしばロマン主義 (Romanticism) と呼ばれるものにおいてすら、それが反逆であるという否定的 (消極的) 性質のために、それはあまりに狭く限定され、その先行者 [すなわち古典主義] への一種の従属のうちにとどめ置かれている」<sup>30</sup>、と述べる。すなわち、フェノロサは古典主義を批判するとともに、返す刀で、古典主義に反逆するロマン主義をも、その反逆という性格のもとに境界のゆえに、批判する。「最近の西洋の文学は、それが古典的なもの (the classic) に抗議しているにもかかわらず、混沌としている」。すなわち、ロマン主義文学による古典的文学への抗議それ自体は正当であるが、それはなお「抽象的主観性 (abstract subjectivity)」にとらわれている点で不十分である。「われわれは、客観性と主観性が一つとなる状態にまで、より深く迫らなくてはならない。これは、その真の総合的な意味における論理学である。ところで、芸術の論理のまさに秘密は、それが調和的結合をもって自立している点にある」<sup>31</sup>。そして、フェノロサによれば、真の意味における「調和」とは「主観的なものと客観的なものの区別を超える存在の段階」に到達することであって、それは「ヘーゲル的な意味における論理学 (Logic, in the Hegelian sense)」の立場であるとともに、中国の「易」の立場でもある<sup>32</sup>。

しばしばフェノロサのヘーゲル主義が指摘されるが、美学に関する限り、ヘーゲルの美学理論（そこには、岡倉において



重要な意味を占める（象徴的―古典的―ロマン的）という発展史的図式も含まれる）がフェノロサに影響を与えたとはいえない。ドイツ語を読むことのできなかったフェノロサは英訳に頼るほかはなかったが、ヘーゲルの『美学』の「序論」がボウザンキット（一八四八―一九二三年）によって英訳されたのは一八八六年のことであり<sup>33</sup>、フェノロサは（少なくとも最初の日本滞在当初は）それを参照しえなかった。フェノロサが一八八六年に再来日した際に、ウォレスによる『ヘーゲルの論理学』（一八七三年）（いわゆる『小論理学』の翻訳書）を研究していたことが既に知られているが<sup>34</sup>、フェノロサがもっぱらヘーゲルの論理学に関心を寄せていたことは、先の一八八八年の文学論講義において「芸術の論理」に言及していたことから明らかであろう。例えば、ウォレスの英訳によるヘーゲル『小論理学』（第二四節補遺）の次の一節を引用しよう。「論理の原理は思考規定ないし基礎的カテゴリーの体系のうちに求められなくてはならず、そこにおいては通常の意味における主観的なものと客観的なものの対立は消え去る」<sup>35</sup>。フェノロサはヘーゲルの論理学にみられるこのような思想を自らの芸術理論に適用したのであって、ヘーゲルの美学理論それ自体を参照したのではない。

なお、フェノロサは一九〇六年に Epochs of Chinese and Japanese Art の執筆に専念し、それは著者の歿後の一九一二年に公刊された（一九二二年に有賀長雄によって『東亜美術史綱』として邦訳が刊行）。この書物においてフェノロサは何度か「ロマン的」という語を肯定的な意味において用いており、岡倉の用語法を予想させるが、ヘーゲル的な意味合いでそれを「象徴的」および「古典的」と対比させることはなかった。この点でフェノロサの立場は次に検討する岡倉のそれと根本的に異なる。

一八九〇年にフェノロサがアメリカに帰国すると、岡倉は東京美術学校においてフェノロサの講義を引き継ぎ、一八九〇年から九二年にかけて日本美術史と泰西美術史の講義を行った。その際岡倉は、リュブケの『美術史概要』（英訳一八八八年）<sup>36</sup>、ならびに（先にも触れた）ボウザンキット『ヘーゲル芸術哲学入門』（一八八六年、ヘーゲル『美学講義』序論英訳を含む）<sup>37</sup>を参照したことが知られている。日本の美術の展開をも西洋の美術の展開をも三つの段階（古代・中世・近世）

に分ける体系法のうちにリュブケやヘーゲルによる影響を見て取ることもできるが、残された講義ノートを見る限り、岡倉が「古典的」「ロマン的」という術語を用いた形跡はない。

これに対して、岡倉が英語で著した一連の書物では、ヘーゲル的な図式が全面的に用いられている。例えば、『東洋的理想』（一九〇三年）において岡倉は、「芸術の過去の発展段階を区別するためにヨーロッパの学者が好んで用いる三つの用語は、おそらく正確さに欠けてはいるが、不可避免な真理を有している。というのも、生活と進歩の基本法則は単に芸術史全体の根底にあるのみならず、個々の芸術家やその流派の出現と成長の根底にもあるからである」<sup>(38)</sup>、と述べて〈象徴的—古典的—ロマン的〉という三段階説を提起する。「象徴的」段階では「物質、ないし物質的形式の法則が芸術における精神的なものを支配」し、東アジアでは唐代以前、奈良時代以前の芸術がそれに相当する。次の「古典的」段階では「美が精神と物質の合一として求められ (Beauty is sought as the union of spirit and matter)」、東アジアでは唐代、奈良時代の芸術がこの段階にある。これに対して、第三の「ロマン的段階」では「精神が物質を克服」する。東アジアでは宋代、室町時代以後の芸術がこれに相当する。岡倉によれば、「日本の芸術は、足利の巨匠の日々〔室町時代〕以来一貫して、豊臣と徳川時代にわずかの墮落を被ったにせよ、東洋的ロマン的理想 (the Oriental Romantic ideal) に対して、すなわち芸術における最高の努力としての精神の表現に対して全く忠実である」<sup>(39)</sup>。岡倉は基本的にロマン主義者であり、儒教的共同主義 (communism) に対しては老荘的個人主義の立場を標榜する<sup>(40)</sup>。

同じく英語で公表された『茶の本』（一九〇六年）では、〈古典的—ロマン的—自然主義的〉という新たな図式が提起されるが、古典的段階とロマン的段階の時代区分は従来と変わらず、自然主義的段階はそこからの墮落としてとらえられているので、「古典的なもの」および「ロマン的なもの」をめぐる岡倉の基本的な考えは変わっていないというべきであろう<sup>(41)</sup>。

一九一〇年四月から六月にかけて、岡倉は東京大学において「泰東巧芸史」という講義を担当した。この講義には岡倉自身多くのメモが残されており、また聴講学生の筆記録に基づく講義録も編纂され公刊されている（ちなみに、次節で検討す

る和辻哲郎も学生としてこの講義を聴講した。この講義で岡倉は、先のヘーゲルの図式に対して、次のような批判的見解を述べている。「芸術史に限らず、時代に区画するは凡て人の胴を中途に切断するが如きものにして、生血滴りて昏く清くスバリとは切れず。……ヘーゲルの三区画の如く象徴的、古典的、浪漫的と云うように画するは、世界がそれ迄に竭きてるようにてよくなし。凡て芸術に於ては何れの傾向も同時代的に並存し居るものなり」<sup>(42)</sup>。岡倉自身のメモにおいても、「従来分類の病／一例 ①シンホリク クラシック ローマン」<sup>(43)</sup>、と記されており、岡倉は明らかにヘーゲルの三分法に満足していない。とはいえ、彼は美術を、「泰東 三大期 古代 中世 近代／漢式 唐 宋式」と区分し、また三者のうちで「宋代の芸文」を最も高く評価しており<sup>(44)</sup>、この点で岡倉の立場は一八九〇年の日本美術史講義以来首尾一貫している。したがって、岡倉の批判は時代を三つに区分する発展図式それ自体に向けられているというよりも、こうした時代区分を通して個々の時代が他の時代から切り離されてしまい、その結果個々の時代における様式の重層性が見失われてしまうことに向けられている、というべきであろう。

岡倉がヘーゲルの図式を日本を含む東アジアの美術の展開に適用するのにはいかなる意味があるであろうか。周知のとおり、ヘーゲルはオリエントの美術を「象徴的芸術形式」と規定し、それを歴史的にギリシア以前に位置づけた。この点ではリュブケの美術史の構想も同様である。「東洋の広大な領野においてわれわれの見出した文明の形態は、主として巨大な河川の流れに影響されて、その忍耐強い不動性と不変性とのゆえにわれわれには異質なものであった。ヨーロッパ大陸に足を一步踏み入れるや、われわれは活動性と生き生きとした歴史的生命に満ちた世界に出会うことになる。この世界においてわれわれはただちに家郷にいるかのような感情を得る」<sup>(45)</sup>。つまり、狭義における「美術史」は「ヨーロッパ大陸」という〈家〉においてのみ成り立つ、とリュブケは考える。こうしたオリエント観に対して岡倉が対置するのは、オリエントもまた西洋に匹敵する古典的段階を有していること、さらに（とりわけ東京美術学校における「日本美術史」講義および東京大学における「泰東巧芸史」講義に顕著にみられるように）ロマン的段階に関してオリエントが西洋に対して先行ないし優越すら

している、という主張である。<sup>(46)</sup> 東アジアの美術に「古典的」段階があること、それどころか「ロマン的」段階があることを指摘する岡倉の主張は、美術の「古典」ならびに美術の歴史を西洋の専有物とみなすヘーゲルの立場への批判にほかならない。

### 三 規範的用法

最後に「古典」という語の規範的用法の成立過程について考察を加えよう。

一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて「古典」の規範的価値が確立するにあたって、おそらくラファエル・フォン・ケーバー（日本では通常ケーベルと表記される）（一八四八—一九三三年）以上に影響力を持った人物はいないであろう。ロシア系ドイツ人のケーバーはモスクワ音楽院でピョートル・チャイコフスキー（一八四〇—一九三三年）とニコライ・ルビンステイン（一八三五—八一年）に学んだが、その後哲学に転じ、イエーナ大学においてルドルフ・クリストフ・オイケン（一八四六—一九二六年）に師事した後、エードゥアルト・フォン・ハルトマン（一八四二—一九〇六年）の勧めで一八九三年に来日し、一九一四年まで東京大学で哲学・美学を、東京音楽学校ではピアノを教え、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけて日本の多くの知識人・文化人によって「ケーベル先生」として慕われた。

ケーバーが東京大学の講義において強調したのは、西田幾多郎（一八七〇—一九四五年）の回顧にもあるように、西欧の古典の知識の重要性であり、彼は「古典語を知らずして西洋哲学を理解しようとする考の軽佻なること」を力説していた<sup>(47)</sup>。また、和辻哲郎（一八八九—一九六〇年）も、「先生はドイツのクラシック時代の伝統を豊かに体現していられたといつてよいが、しかしさらに一步を進めて言うと、先生の生の芸術の根柢はむしろギリシア哲学者のそれなのである」<sup>(48)</sup>、と述懐している。ドイツの、あるいは古代ギリシアの古典的精神を体現することによって生それ自体が芸術となっていた、という

のが和辻によるケーバー評である。

それでは、ケーバー自身は「古典」についていかなる見解を有していたのか。ケーバーは極めて寡作であり、彼の「古典」に関する議論を彼が東京大学において行った哲学・哲学史・美学講義から読み取ることにはできない<sup>(49)</sup>。だが、彼が東京大学定年後に岩波書店発行の『思想』に寄稿したもろもろのエッセーには、おそらく彼が東京大学在職中に学生達と語り合ったであろう見解がちりばめられている（それらはのちに『小品集』『続小品集』『続々小品集』として公刊され、ドイツ語版もまた日本において公刊された）。ケーバーはジャン・パウル、ホフマン、アイヒェンドルフなどを愛するロマン主義者であるが、エッセー「浪漫主義とは何ぞや」<sup>(50)</sup>では、「浪漫的なるもの」を概念的に一般化しつつ、その特質を『無限』の觀念という『危険な贈物（ダーナエアゲシエンク）を受け取ったということ』のうちに求める<sup>(51)</sup>。このようにとらえるとき、「浪漫的なるもの」とはある特定の時代に固有のものではなく、動物と区別される限りでの人間の本質に根差すものとみなされるであろう。したがってケーバーは、「ソークラテスとプラトン、並に新プラトン派の人々は……浪漫主義者である」<sup>(52)</sup>、とまで主張する。それでは、「古典的なるもの」とは何か。それは「一見浪漫的なるものの反対」に見えるが、実際は「典型的なるもの（das Mustergiltige [sic]）」を意味し、従って、「浪漫的なるものも亦同時に典型的（クラシッシェ）であり得る」<sup>(53)</sup>。このように「浪漫的なるもの」と「古典的なるもの」との総合を図るケーバーの用語法を特徴づけるのは、様式的観点と規範性との結びつきである。

ところで、ケーバー自身は日本に長年住んだにもかかわらず日本文化に対して全く関心を寄せることがなかったが、ケーバーの規範的な古典観は同時代の美学的ないし哲学的日本文化論に対して大きな影響を与えた。この点を以下では、『古寺巡礼』（一九一九年）に代表される若き和辻哲郎の思想に即して明らかにしたい。学生時代の和辻は一九一〇年に岡倉覚三の「秦東巧芸史」の講義をも受講しており、また、『古寺巡礼』を執筆するにあたっては、なお日本語訳の公刊されていなかったフェノロサの Epochs of Chinese and Japanese Art (1912) をも参照している。本稿で考察したさまざまな理論家の言説が和

辻のうちに流れ込んでいる。

『古寺巡礼』は、一九一七年に奈良に出かけた旅行記という体裁をとりつつ、奈良に日本の都が置かれていた七世紀から八世紀にかけての日本の美術をめぐって和辻自身が自由な考察を展開した書物である。この書物において和辻は七世紀から八世紀にかけての日本の美術を「古典的」と称揚するが、そこには二つの要因があると思われる。

第一に、初唐の影響を色濃く受けたこの時代の美術は、ガンダーラの仏教美術を介して、ギリシアの古典美術と結びついている。和辻は例えば薬師寺の聖観音を例にとりつつ、「聖観音の古典的な力」は、それが「父印度母希臘の間から生まれた新しい子供」であることに由来する、と主張する<sup>(54)</sup>。ここには古典的なものに関する様式史的観点が見て取れるが、それは同じギリシア美術が、東方では仏教美術を、西方ではキリスト教美術を生み出した、という世界的視野によって支えられている。

と同時に、第二に、和辻はこの七世紀から八世紀にかけての美術にある種の規範性を与える。法隆寺金堂壁画を「東洋絵画の絶頂」<sup>(55)</sup>とみなす和辻は、「この放胆な大まかさのうちに古典的な力強さが溢れるほどに充ち亘っている」<sup>(56)</sup>、とそれを評価するとともに、この絵の古典性を理解しえなかったその後の人々によって、「線描は遊戯に墮した」と非難する。「今はこの古典的な力強い芸術がわれわれの芸術の正当な祖先とならなければならない。この〔阿弥陀如来の〕『手』の精神によって線画のうちにも新しい道が切り開かれなくてはならない。あの手に、殊にあの左手に、ふるいつきたいような愛着を感じる心は、同時に現代の日本画を非難する心である」<sup>(57)</sup>。

和辻が日本文化の古典を見出すのは、一般に「日本的」と呼ばれる時代のうちにはではない。平安中期以後の（すなわち中国からの影響を脱し日本が日本的な文化を生み出した時代の）いわゆる国風文化も、あるいは世界への扉を閉ざしたいわゆる鎖国時代の町人文化（それは北斎を生み出した）も、和辻にとっては古典の名に値しない。そうではなく、日本が中国・朝鮮の多大な影響下にあってギリシアに端を発する「世界的潮流」<sup>(58)</sup>のうちに国際都市として栄えていた時代の芸術こそ、

和辻にとって、古典的と呼ばれるに値する。こうした彼の古典観は、近代日本の文化を、さまざまな文化が多様な仕方でも互に混じりあう「世界的潮流」のうちにより位置づけることで活性化しようとする和辻の同時代的関心に基づく。このように、和辻においては、古代ギリシアに由来する古典の理念は七世紀から八世紀にかけての日本の古代美術を介して、近代日本の文化を世界に匹敵するものに高めようとする現代的課題と一つのものとなる。

ここで本稿冒頭に引用した三木清の文章に戻ることしよう。和辻が一九一〇年代末に語った事柄と、三木が三〇年代半ばに語った事柄の間には、なおかなりの懸隔があるのも事実である。とりわけ三〇年代半ばにおける「日本的なるもの」をめぐる議論の興隆が、三木の議論の背景にあることを忘れてはならない。また、いかなる時代を古典的とみなすかに関して、和辻と三木の間には一致があるともいえない。とはいえ、和辻の議論はある基本的な点において三木の議論の前提をなしている。というのも、和辻の議論は、「過去の一定の時代を古典的として発見するものは現在の創造的精神である」(三木清)ことを明確に示しているからである。そして、この和辻ないし三木の洞察は、今日においても変わることなく妥当するものである。

## 註

- (1) 本稿は、ヴァイマル古典財団 (Klassik Stiftung Weimar) が二〇一八年三月二二日から二四日にかけて主催した会議「東アジア諸文化における古典的なものの概念」における講演のための日本語草稿である。なお、日本語の引用に関しては、旧仮名旧漢字は新仮名新漢字に改める。
- (2) 『三木清全集』(岩波書店、全二〇巻、一九六六―八六年)、第一三卷二四四―二四五頁。
- (3) 同上、第一三卷三三七―三三九頁。

- (4) 同上、第一九卷六四〇頁。
- (5) 品田悦一『万葉集の発明——国民国家と文化装置としての古典』（新曜社、二〇〇一年）、六〇—七二頁。
- (6) 高槻純之助『商業作文』（博文堂、一八九二年）、六五頁所収。
- (7) 『古典と現代』座談会、『短歌研究』（八一—、一九三九年一月）所収。
- (8) 品田悦一、前掲書、五七頁。
- (9) 『文学』（一九三八年一〇月号）特輯「古典の現代的意義」所収。
- (10) 八木雄一郎「国語科教育史における『古典』概念の成立時期についての一考察——国民科国語における『古典トシテノ国文』からの遡及」、『筑波大学人間総合科学研究科教育先行学校教育学研究紀要』（第三号、二〇一〇年）、一〇二—頁。
- (11) 池田亀鑑『古典学入門』（底本は『古典の読み方』、岩波文庫版、一九九一年）、一七、二二頁。
- (12) これは小中村清矩著『陽春虚雑考』八卷（吉川半七、一八九八年）に収められている。
- (13) 同上、五頁。
- (14) それぞれ、同上、一頁、二頁、三頁、八頁、九頁。
- (15) 『敬宇中村先生演説集』（松井忠兵衛、一八八八年）所収。
- (16) 芳賀矢一『国文学史十講』（富山房、一八九九年）、二六一頁。
- (17) 藤岡作太郎『国文学史講話』（東京開誠館、一九〇八年）、三一二頁。
- (18) 同上、三六八頁。
- (19) 同上、四三〇頁。
- (20) 同上、四三〇頁。



- (21) 保科孝一『国語学精義』（同文館、一九一〇年）、一四二頁。
- (22) 同上、一五頁。
- (23) Theodor Bentley, *Geschichte der Sprachwissenschaft und orientalischen Philologie in Deutschland*, München 1869, S. 5.
- (24) なお、高山樗牛の友人であり、高山歿後全集発刊に尽力を尽くした笹川臨風（一八七〇—一九四九年）には、高山の三回忌（一九〇四年）を記念して行われた「文芸復興と古典攻究」という講演があるが（『評論文の作法』（勉強堂、一九〇九年）に所収）、そこにおいて「古典」は、「羅旬希臘の古典」（四五頁）、日本では「儒者」の書物（四〇頁）、「日本歴史」「神道」「支那の学問」「仏典」などすべてを含む（四一頁）、とされている。これは記述的用法の典型例とみてよい。
- (25) 『岡倉天心全集』（全八巻、別巻一、平凡社、一九七九—八一年）、第四卷二六七頁。
- (26) 『フェノロサ美術論集』（山口静一編、中央公論美術出版、一九八八年）、一六七頁。
- (27) 『岡倉天心全集』、第八卷四七一頁。
- (28) 同上、四七五頁。
- (29) 同上、四七四頁。
- (30) 村形明子「フェノロサの『文学真説』——ハーヴァード大学ホートン・ライブラリー蔵遺稿（Ⅱ）」、『英文学評論』（第一卷、一九七九年）、七九頁。
- (31) 同上、一六二頁。
- (32) 同上、一三六頁。
- (33) Bernard Bosanquet, *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*, London, 1886.
- (34) Lawrence W. Chisolm, *Fenolossa: The Far East and American Culture*, New York and London, 1963, pp. 27-28. Cf. 高藤大樹

- 「フェノロサの美術史構想における一源泉——フェノロサのヘーゲル理解に関する一考察」『Lotus』（日本フェノロサ学会機関誌）三三二（二〇一一）一、二九頁。
- (35) William Wallace, *The Logic of Hegel Translated from The Encyclopaedia of the Philosophical Sciences, Second Edition*, Oxford, 1902, p. 46.
- (36) Wilhelm Lübke, *Outlines of the History of Art. A New Translation from the Seventh German Edition*, edited by Clarence Cook, New York, 1888.
- (37) 註(33) 参照。
- (38) Okakura Kakuzo, *Collected English Writings*, ed. by Sumao Nakamura, Tokyo, 1984, vol. 1, p. 93.
- (39) Okakura, op. cit., p. 95.
- (40) Okakura, op. cit., p. 94.
- (41) なお、岡倉は一九〇四年に英文で『日本の覚醒』を著すが、この中には「古典」をめぐる三つの用法のすべてが認められる。岡倉が「classicism は romanticist efforts の敵である」(vol. 1, p. 195)と語り、また「唐代の汎神論と調和論」を「宋代のロマン主義と個人主義」と対比させるとき (p. 250)、彼は様式的用法に従っている。これに対し、岡倉が「中国とインドの古典的文明」はギリシア・ローマに匹敵する (pp. 178-81)と述べ、また明治維新を「東洋の古典的理想」の復活と呼ぶとき (p. 240)、このには次節で検討する規範的な意味合いが読み取れよう。また、岡倉が「われわれの古典的文学 (our classic literature)」(p. 245) について語るとき、彼は女性作者の多いことにも触れているので、これは記述概念としての古典に相当するといえよう。なお、岡倉は儒学の中の「古学」(山鹿素行ら) を School of Classic Learning と訳すのに対し (p. 204)、*「国学派」* を Historical School と訳しており (p. 209)、この点では岡倉も儒教の経典こそ「古典」であるという伝統的な意識をなお有していたといえる。

- (42) 『岡倉天心全集』、第四卷二六七頁。
- (43) 同上、三三四頁。
- (44) 同上、三三四頁。
- (45) Lubke, *op. cit.*, vol. 1, p. 94.
- (46) 例えば『泰東巧芸史』では次のように語られる。「唐式を以て希臘、以太利と対立し得べきも、宋式は西洋思潮とは相通するもの無き美術なり」(第四卷三〇八頁)。さらに同一〇九頁参照。
- (47) 「ケーベル先生の追懐」(一九三三年)、『西田幾多郎全集』(全二四卷、岩波書店、二〇〇二—〇九年)、第一一巻二三二頁。
- (48) 「ケーベル先生」(一九三三年、一九四八年改稿)、『和辻哲郎全集』(全二五卷、別卷二、岩波書店、一九九一—九二年)、第六卷二六一—二七頁。
- (49) 注目すべきは、ケーバーが『美学美術史講義』においてカントの天才論を論じる際に、カントの「天才の所産が他の芸術家にとって範例 (example) となること」を *classicality* と術語化して *classicality* とある (Lectures on Aesthetics and History of Art, Tokyo, p. 23)。後年のケーバーの「古典」をめぐる思考がここに凝縮されているともいえる。
- (50) 『思想』一九一七年八月号所収。
- (51) 『ケーベル博士小品集』(岩波書店、一九一九年)、二五一頁。
- (52) 同上、二五一頁。
- (53) 同上、二五七—五八頁。
- (54) 現在普及しているのは一九四六年に出版された改訂版『古寺巡礼』であり、全集に収められているのもこの改訂版であるが、初版との間にはかなりの相違がある。ここでは初版に即して引用する。『古寺巡礼』(岩波書店、一九一九年)、

二三九頁。

(55) 同上、三〇五頁。

(56) 同上、三〇六頁。

(57) 同上、三〇七頁。

(58) 「埋れたる芸術品」(一九一八年一月)、『和辻哲郎全集』第三二卷六頁。なお、この点については拙稿『『世界的潮流』

のなかの日本の芸術——和辻哲郎『古寺巡礼』の文明論によせて』『文明と哲学』第二卷二〇〇九年、七四―八六頁  
参照。