

# 暗闇の中の絵空事 — 日本的美意識について

Picturesque in the Darkness—about the Japanese aesthetic consciousness

奥津 聖

## 1) 島村抱月の美意識論

そもそも「日本的美意識」と呼びうるような特殊な意識が存在しうるのか否か？もし存在するとして、それは逆にどこまで普遍性を持ちうるものなのか？「日本的」という他と比較して限定する用語は常に危険に晒されている。

明治27年「早稲田文學」に連載された島村抱月の処女作『審美的意識（エセチカル、コンシアスネス）の性質を論ず』は、次のように書き出されている。

審美的意識とは花を愛で月に浮かるゝ心の状態也。蓋し、春花秋月、心に會するときは、美の浄樂我れを包みて、我れはこれ花か、花はこれ我れかの界を知らず。差別はやがて平等に即し、假に絶対圓滿の相を現ず。此の時に当たりて、客観なる花月に美ありやと問ふ、もとより然なりと答ふべし。はた、主観なる我が心に美ありやと問ふ、然なりと答へざるを得ず。(3-031)<sup>1</sup>

抱月は、このような書き出しにおいて既に確固とした前提的地盤に立っている。このような美意識の在り様を彼自身は「日本的」としているわけではないが、美意識の本質を普遍的に捉えた記述ではあり得ない。「花を愛で月に浮かるゝ心」を紀貫之は夙に、「かくてぞ花をめで、とりをうらやみ、かすみをあわれび、つゆをかなしぶ心<sup>2</sup>」と記していた。

かれはしかし、「客観の美は直に主観の美にして、主観の美を究むれば客観の美に及ぶ。彼方よりするも、此方よりするも、歸は一」（同上）なるが故に、欧米の美学や心理学を参照しつつ、比較美学的に「吾人の」意識と照らし合わせて、「吾人の」得心するところを説こうとするのである。「吾人」とはまさに抱月自身であり、この論及に於いて、一種現象学的な論及がなされることを予測させる。

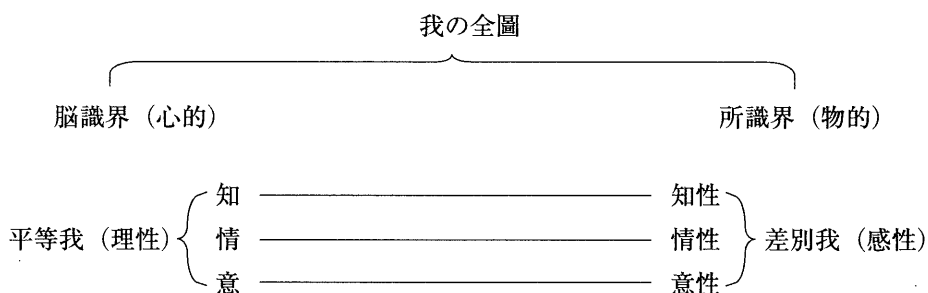
1 抱月全集からの引用は、（巻数－頁数）で表す。例えば、この場合は全集第3巻31頁を示す。

2 紀貫之他撰「古今和歌集（一）全訳注」久曾神昇、講談社学術文庫、1979、p.18

思ふに、審美の意識は結局我他の同情を本とす。同情の性質を知らんとせば、まづ、情の由りて來たる處を審にし、それが知と意とに對する地位を明めざるべからず。知情意を総括するもの之れを意識となす。(同上)

ということで、かれは意識一般を簡単に記述し、「我の全圖」を得た後、本題の「審美的意識の要素」へと説き進む。「我の全圖」は、「腦に映ずる現象即ち知覺圖」(3-071)とも呼ばれている。

(図1) 我の全圖



彼の美意識論の詳細をここで検証することはできないが、その骨子は、第二部の、「審美的意識の要素」中の「(三) 審美的意識 附 悲哀の快感、(四) 理想、(五) 實と假と、實在と現象と、形と想と、自然美と藝術美と、寫實的と理想的と、」の三章に集約されうる。古今東西の文献の引用は多岐にわたり、とりわけ最終章の論述も詳細煩瑣を極めるために抱月の美意識論の言わんとするところを付度することは困難を極めている。「實と假と、實在と現象と、形と想と、自然美と藝術美と、寫實的と理想的と」の五つの対比概念がどのようにして選択され、何故にここで検証されることになるのか。

この論の結論部分が、われわれにその意図を垣間見せているように見える。「寫實的と理想的と」という最終節の帰結は、『難波みやげ』の有名な一節、「藝といふものは、實と虚との皮膜の間にあるもの也。(中略) 虚にして虚にあらず、實にして實にあらず、此間に慰があったものなり。」<sup>3</sup>を引用し、

流石に近松が幾年の経験によりて得たるこの要訣は、よく寫實派、理想派の調和

3 『近松淨瑠璃集』下巻、近松門左衛門作、守隨憲治・大久保忠国校注、岩波書店1959(日本古典文学大系 第50巻) p.359

を自得して審美の至處に契合せるものといふべし。(3-082)

と述べ、寫實派と理想派との差は、程度の差であり、絵画に於ける「虚實」を説いた董文敏の『畫禪室隨筆』の一節をも引用し、

(上略) 虚實者各段中用筆之詳略也、有詳處、必要有略處、實虚互用、疎則不深邃、密則不風韻、但審虚實、以意取之、畫自奇矣、<sup>4</sup>

といへる、また實に此の消息に外ならず。疎なれば則ち深邃ならずとは形の少きに過ぎて、想随うて揚らず爲に深邃の同情を惹き得ざるの謂なり。密なれば則ち風韻ならずとは形の多きに過ぎて想の著からざるの謂なり。極端的理想派の弊と極端的寫實派の弊と、虚實のある所を審にし、意を以て之れを取るは、其れ美術家唯一の務なるべきか。(3-083)

とこの論文を結んでいる。虚実の差異は、運筆の仕方に還元されてしまったかのようでもある。「美術」という言葉は、当時まだ造形藝術や視覚藝術を特定するタームではなかったので、ここでの「美術家」は「藝術家」一般を指している。

いずれにしろ抱月は、「寫實的と理想的と」の節だけの帰結を近松の「虚実皮膜論」や董文敏の「用筆之詳略論」の内に一見意図しているかに見える。しかし抱月は、先ほどの虚実皮膜論を「審美の至處に契合せるもの」であるという評価に続けて

その虚實の間といひ、實事に似て大まかなる所といへるは、吾人が藝術美と自然美との關係を論ずる條にて言へりし、形四十想五十の比例に合するの境を指せるなり。即ち實とは形の五十なるべきの謂也、虚實の間とは僅に五十を下りてしかも二十三十の甚しきに至らざるの謂也、もしくは、虚にして虚にあらずとは、形は虚にして想は虚にあらざるの謂なり、實にして實にあらずとは、想は實にして形は實にあらざるの謂なり。(3-082)

と述べている。この帰結は、前節「自然美と藝術美と」の、あるいは「形と想と」の

---

4 「新訳 画禪室隨筆」福本雄一也訳、1984、p.17「虚実というのは、各段中の筆を使用するところの詳密と疎略である。詳処があれば、必ず略処のある必要がある。実と虚は交互に用いる。疎であればすなわち奥ふかくなく、密であればすなわち風韻がない。ただ虚と実をはっきりとし、自分の意志でこれを採用すれば、画は自ら非凡なものとなる。」

それでもありうるのである。

このように見る時、「實と假と、實在と現象と、形と想と、自然美と藝術美と、寫實的と理想的と」の五つの対比概念の全てが、実は近松の虚実の対比を、欧米の美学思想の対比概念に徴して、比較検討したものであるという想定も成り立つのではないか。

この最終章は、そもそも「自然の美に對する藝術の美とは何ぞや。」という問いに始まる。抱月は、前章までに「自主的存在の理想を現出し、差別即平等の趣を寓するもの」を美と規定した。その点に於いては、

*兩者固より異なる所なきも、藝術品の特徴は其の相の二重なるにあるべし、即ち自然の存在を役して第二の假存在を現せしむるもの、是れ藝術なり、而して美の宿る處、理想の現ずる處は言ふまでもなく此の第二の存在なりとす。(3-064)*

この両者の具体例を、虚実皮膜の論を先取りするかのように、抱月は歌舞伎に例を採り、俳優團十郎を第一存在とし、彼の扮する文覺上人を第二存在として、「文覺上人として場に上れる瞬間は團十郎あるべからず。」と少々乱暴にも見える断定を行っている。舞台上の文覺上人に團十郎の影がほの見えることすら許されないとするのである。何故なら観客が團十郎の存在を意識することによって、

*常に第二存在を摸倣の現象なりと意識するを免れず。摸倣なりとの念を挾むことの審美を毒する所以は、前章に論ぜるが如し、即ち一物を假なりと知るは、傍らに實物といへる概念を置き、これに照準して過不正の點を發見し、之れに依りて判斷を下したる後の事(3-065)*

であり、理想を看取せずに、「徒に抽象的なる部分の關係に拘らふ」ところに審美の意識が生まれるはずも無いからである。

これに反して、舞台上の「文覺は實に當年の文覺なり」と信ずる場合はどうであろうか。これも上記の場合と同様、「概念を介し、推理を介して僅に達し得べきもの」であることにはかわりはない。あまりにも描写がリアルでありすぎると、観客は、「我は實際世間に立つ」と勘違いして、「殺伐の景を見ては面を掩うて走らんとし、亡鬼に遭ひては色を失うて卒倒する」といったことにもなりかねない。抱月は、「繪畫が美術の本旨にあらざる所以も此に」あると敷衍している。「美術」という言葉は、こ

こでも藝術一般を指している。「燈畫」という表現は、現在では死語となっているが、当時人気を博したパノラマ<sup>5</sup>の翻訳語である。

假なるべからず、また實なるべからず

抱月は続いて、「藝術美の客觀は、假なるべからず、また實なるべからず」と説く。假實の區別は、「既に彼我の分を立て、意の欲するまゝに連念推理の作用を逞くしたる後に起こる」ものであるから、「眞同情の淨樂」からはほど遠いものたらざるを得ないのである。

思ふに、美を觀ずる心の状態は、唯見るがまゝの現象を目的とするの外、餘念なきこと勿論なれども、之れを主觀の假象なりとも意識せず、また客觀の實象なりとも意識せず、假實の何れとも斷せざる所却りて審美の本面目なるべし。而して此の非假非實の境は、一旦假あり實ありて、然る後之れより脱したるものにあらずして、假實未到の地なりとす。(3-067)

抱月は、ハルトマンの美假象の説を詳しく検証して、「吾人は寧ろハルトマンの順序を轉倒して、脱我するが故に隨うて脱實すといはんとす。否、脱實といふ、既に非なるべし、實にも假にも入らざるを得といはゞ即ち可ならん。」(同上)と「所詮假象美の説」を批判して自説(同情美の説)を擁護している。

ここでの「實」は、現実(Wirklichkeit)あるいは実在(Sein)であり、それに対するものとしての「假」は、假象(Schein)であろう。英語で言えば、reality あるいは actuality に対する appearance に相当する。包括的に言えば、リアルとアンリアル、あるいはヴァーチャルとの対比と考えることが出来る。近松の虚實と連なる差別である。

次いで抱月は、次のようにシラーの「現象と實在との關係及び形と想との關係」に説き及ぼうとする。

されば假實の論をばハルトマンに止め、シルレルに於ては、現象と實在との關係

---

<sup>5</sup> パノラマとは、スコットランドの画家ロバート・パーカーが創案した、写実的な風景を360度に展開してヴァーチャル・リアリティー空間を觀客に実体験させた装置である。映画館の前身のようなものであり、Panorama という言葉も、ギリシャ語の *πάν* (pan 全て) と、*δραμα* (horama 見られたもの) からかれが1792年に合成した新造語である。

及び形と想との關係を論ずべし。ハルトマンは特に假象（シヤイン）といへるに重きを置き、之れを現象（アツピーランス）と區別せり、以爲へらく現象といふときは直に實在に連續したる觀念を生ずるが故に審美上の假象と異なりと。然るにシルレルは現象と實在（リアリチー）とを相對せしめて、審美の要は實在を去りて現象に就くといへり、……（3-068）

ドイツ語と英語が混在していて分かりにくいですが、假象（Schein）に対する現象は、Erscheinung であり、どちらも英訳すれば、appearance になってしまう。強いて両者を差別化すれば、phenomenon を当てうるかもしれない。

ここでも抱月は、シラーの説を検証した後、

さればシルレルの實在を去りて現象に就くといへるを穩當に解して、審美の事實に近からしめんとせば、唯一義あるのみ、即ち所謂實在と現象とを混じて現象と呼び、而して此の現象中劣等の官覺より來たる部分を及ばん限り抑へて薄弱ならしめ、以て意の發動を遏絶すべしとの意とするなり。斯くして知覺圖の上に我れの跳梁するを避け得るときは、おのづから同情の美を成ずべし。（3-071）

としている。「實在と現象とを混じて現象と呼ぶ」という操作を経て初めてシラーの實在と現象の差別が審美上で有意味となるとしている。すなわち「所詮審美上に現象と實在とを分かつの要なきや明也」というわけである。

## 形と想との別

抱月は更に、「現象と實在との別と關連して、形と想との別また明めざるべからず。」と對比を進める。形と想の區別は、いずれも多義的であるため複雑である。最も広義を取れば、「質料（ὕλη）」と「形相（εἶδος）」の對比と考えることも出来る。

抱月は、「まづ想といふに二あり、一は之れを理想の義となすもの、他は意味の義となすものなり。」と、想を大別する。これは恐らく、Idee ないしは idea の二義、理想と概念（ideal と conception）に対応するものであろう。抱月は、意味の想を「吾人の知識にて名け得べきもの、經驗を重積し綴合して之れに到達し得べきもの、差別我の活動に其の悌を尋ね得べきもの」と規定し、「美術を哲學の奴隸」となすものとしてこれを斥け、「唯直觀し得べきもの、所動的形式的にして事物を之れに觸着

せしむるとき僅に差別我に苦樂の情を起こさしむるもの、随うて到底定着したる名を附し得べからざるもの」としての「理想の想」に組し、「批評の眼より見れば概念の必要固より之れあるべし、されど審美にありては、全然之れを排し、形と想とは之れを事柄と理想との區別に歸せしめざるべからず。」と帰結している。

自然物は、質料と形相から成っており、その割合を抱月は、50:50と数量化している。

假に自然の産物は形五十想五十の調和に成るとせんか（固より實際上斯くいふを得ずと雖も此には便利のため数式を用ふ）人工にありては、想を五十を超えしむることこそなけれ、形に於て本來五十なること能はざるものにありながら想を五十に近からしむるを得ば、美術の効も大なるにあらずや。此の如く形は三四十に及ばずして、想は五十の壘を摩せんとすること、之れ美術の本領なり。

(3-076-077)

虚実論の項の解説に「虚實の間とは僅に五十を下りてしかも二十三十の甚しきに至らざるの謂也」という時の数値の意味もこのことを指している。この形想の割合は、藝術の分類においても利用される。

形の少なき好例は周文雪舟などの墨畫又は神佛變化などの想像畫（一は量少なく他は實少なし）に見るべく鳥羽繪の如きは既に極端に走れるものと謂ふべし。油繪は一般に形の多きものなるべく之れを極端にすれば彎畫の域に入る、彎畫は光線の作用を籍りて形をも五十となし以て想を補はんとするもの、之れに向かふは自然に向かふと何の擇ぶ所あらんや。寫真に至りては、形態ともに自然に及ばず、而も想、形に勝てる美術の妙あるにあらず、之れを愛玩するは只形想並行すといふに於て稍々自然に近きが爲のみ。（3-077）

鳥羽繪というのは、漫画のことであり、写真を最も自然に近いものとして酷評している。この評価は、写実派批判にも連なっている。

されば寫實の本義此の如しとせば美術は到底繪に於ける彎畫、劇に於ける活歴劇を其の極致とせざるべからず、假に非凡の巨腕ありて形想ともに五十を博し得たりとせんも、之れを觀る者恐らくは歎かれて身の實境に臨める思をなし、悲喜哀

樂一々實情を動かし來たるに終らんか、果たして此の如くば、何を好みてか美を藝術に求めんや。去りて自然を娛むの勝れるに如かざるなり。(3-080)

このような「極端寫實派」もその対極に立つ「極端理想派」もともに否定されその中道の立場として近松の論が紹介されるのである。近松門左衛門の明治美学における再発見は、坪内逍遙の功績に帰せられる。逍遙の下で、抱月も早稲田文学の『合評』<sup>6</sup>等の一員としてこの再評価の運動に寄与した。しかし、それは早稲田卒業後早稲田文学の編集に関わってからのものであった。「虚実皮膜の論」に最初に着目したのは、石橋忍月ではないかと思う。藝術における「想」と「実」を説いた詩家は少なくないが、「想と實との相關を論じて遂に其調和に及ぼしたるは之れなきが如し」であるとしつつ、「吾人曾つて難波土産を読む。中に近松門左衛門が院本及び歌舞伎のことに就ての談話あり、日く」と続けて、虚実皮膜論を紹介している<sup>7</sup>。忍月の『想實論』の先駆としてそれを挙げているのである。抱月は、学生時代にはあまり逍遙と接していなかったと自ら述懐している。従って逍遙の影響と言うよりは、忍月の『想實論』に卒業論文の想を得たものと思われるが、近松の論をこれほど詳細に比較美学的に検証したのは、恐らく抱月を嚆矢とするのではなかろうか。「審美の至處に契合せるもの」と手放して絶賛した抱月であったが、近松の戯曲そのものの研究の深化とともに、四十歳の抱月は、

彼れとても一面、藝術を以て慰みと心得た時代の埒を、全然破り出ることには出来なかった。幫間が輕口を言ふのと似た心持で淨瑠璃にも浮華詞子を加へたに違ひない。併し同時に彼れには、一步を自覺した藝術觀に進めた所が見える。是れが彼をして他の舊代の諸作家から一頭地を抜んでしめた所以である。彼れは其の作を以て單に觀客の機嫌を取結ぶもの以上、虚實皮膜の間を縫ふて、義理人情の奧秘に分け入らうとしたといふ。固より今日から見て極めて不徹底な自覺であることは争はれないが、兎に角人生のあるものを、ある方法で描かうといふ藝術觀上の自覺が一面に伴って居たことは、其の言に徴して明白である。(2-206-207)<sup>8</sup>

6 第二期早稲田文学、<雜録>『天の網島』合評（抱月；宙外；梁川；操山；不倒；鉄笛；迷羊；春曙；逍遙；青々園）、1896年、等多数。

7 忍月居士『想實論』（近代文学評論大系1 明治期I、角川書店、1971、p.133-143）p.142。（九）結論の初出は、「江湖新聞」明二三・三・三〇。

8 島村抱月『近松の藝術及人生』全集第二卷、p.202-211、中央公論、明治43年1月号に初出。



と、冷静な評価を与えている。「ある方法で描かうといふ藝術観上の自覺」の下に、「虚実皮膜の間を縫ふて、義理人情の奥秘に分け入」ること、これは抱月の初期の小説や後の戯曲においても通じ合うものである。

## 2) 近松の虚実皮膜の論

「虚実皮膜の論」が紹介された『難波土産』の序論は、六条から成る簡潔な、日本で最初の浄瑠璃についての藝術論、あるいは『詩学』である。石橋忍月も「是れ素と院本と役者扮粧の一斑を説きたるものにて、直ちに以つて詩學全體に應用する能はざるは勿論なりと雖も、熟々近松の本意の在る所を考察する時は、彼は天然に審美學的の眼を有する者なり、人境と詩境との區別を知る者なり。」と絶賛し、「近松が日本のシセキスピーヤと稱せられ」るのも「偶然にあらざる也」と述べている<sup>9</sup>。「天然の詩学」とでも言うべきか。

近松の言葉を記録したのは、かれの弟子でもあり漢学者でもあった穂積一貫である。

近年、ブラウンシュタインのより原文に忠実たらんとする新しい意欲的な英訳<sup>10</sup>も出たが、残念ながら序論の第二条を略している。「虚実皮膜の論」を欧米に最初に紹介した功績は、ドナルド・キーンに帰せられるであろう。それは定訳とも言える優れた英訳<sup>11</sup>であるが、微妙なニュアンスを伝えきれていない部分もあるのは、ある意味で当然のことであろう。それは「翻訳」という事態の生来的に持つ宿命と言うべきものである。いくつかの翻訳 (Makoto Ueda の近松論文中における部分訳<sup>12</sup>も含め) を参照しつつ、多少解説も交えて、近松の藝術論を検討してみよう。

その第一条の書き出しは、次のようなものである。

往年某近松が許にとむらひける比、近松云けるは、惣じて浄るりは人形にかゝるを第一とすれば、外の草紙と違ひて、文句みな働を肝要とする活物なり。殊に哥

9 忍月居士『想實論』、同上、p.142

10 SOUVENIRS OF NANIWA (NANIWA MIYAGE, 1738), Translation by Michael Brownstein, in *Early Modern Japanese Literature, An Anthology, 1600-1900* edited by Haruo Shirane, New York, 2002, (Hozumi Ikan p.347-351)

11 Donald Keen, *The Anthology of Japanese Literature*, New York, 1955, p.386-390

12 Makoto Ueda, Chikamatsu and his ideas on drama, in *Educational Theatre Journal*, Vol. 12, No. 2 (May, 1960), pp.107-112

舞妓の生身の人の藝と、芝居の軒をならべてなすわざなるに、正根なき木偶にさ  
まざまの情をもたせて見物の感をとらんとする事なれば、大形にては妙作といふ  
に至りがたし。<sup>13</sup>

近松は、「外の草紙と違ひて、文句みな働を肝要とする活物なり。」という点にお  
いて、一体何と何を差別化したのであろうか。「外の草紙」という原文を、キーンも  
other forms of fiction、<sup>14</sup> ブラウンシュタインもother kinds of fiction<sup>15</sup>と、ほぼ同様に英  
訳している。fictionにも同じ意味があるが、「草紙」の英訳としては、少し広義にす  
ぎる。ここで近松が対比しているのは、広義のfictionではなく、特殊な言語藝術であ  
る。それは例えば、『源氏物語』のような読み物（reading matter）を、あるいは当  
時流行した「滑稽本」などを指しており、「文句みな働を肝要とする活物」たるべし  
という点においては、「草紙」に対比しての、浄瑠璃、歌舞伎、能といった日本の伝  
統的な舞台藝術一般の「読み物」という側面に於ける言語の特質の差異についての言  
及なのである。従って、この種差（ディアフォラ）によってかれはドラマ一般を、他  
の藝術と、またさらに他の言語藝術とその言語のありようの種差によって差別化した  
のである。ここで種差というのは、後述するごとくアリストテレスの学術用語であ  
り、種をその特徴の故に差別化することが可能となる本質的特徴のことである。それ  
が何であるのかを定義付ける時に、どの種差を発見しうるかが、提示されたその定義  
の妥当性を正に本質的に左右する。

「人形にかゝるを第一」という言及によって、この部分を浄瑠璃に特有の事態とし  
て解釈することは早計である。近松は浄瑠璃の作者として出発したが、その競争相手  
でもある歌舞伎においても多くの名作を世に出している。両方の劇作に通じた近松  
が、歌舞伎以上に浄瑠璃の作劇の困難さを、「生身の人の藝」に頼ることができず、  
魂無きものに、魂を吹き込むことによって「見物の感」を獲得せざるを得ないところ  
に見たのである。「人形にかゝるを第一」とすればこそ歌舞伎以上に言語上の工夫が  
必要とされる所以なのである。

近松は、若き日に読んだ『源氏物語』の末摘む花の巻のエピソードからその困難な  
工夫の一端のヒントを得たと述べている。その一節は以下の通りである。

節会の折ふし雪いたうふりつもりけるに、衛士にあふせて橋の雪はらはせられけ

13 【近松浄瑠璃集】、同上、p.356

14 Donald Keen、同上、p.386

15 Brownstein、同上、p.348

れば、傍なる松の枝もたはゝなるが、うらめしげにはね返りて、とかけり。<sup>16</sup>

かれはここに「心なき草木を開眼したる筆勢」を感得し、「さながら活て働く心地」を得た。人形同様に魂無き松の枝があたかも「恨み持つ」人間のように振る舞ったことに感動した主人公の光源氏は、この感動を分かち合える友ではなく、不細工で無教養な「末摘む花」という情人しかその場に居合わせないことを嘆いている。

浄瑠璃の作劇に於いて人形に情を入れるにとどまらず、近松は叙景においても「興象」の筆勢が大切であると説く。

されば地文句せりふ事はいふに及ばず、道行などの風景をのぶる文句も、情をこむるを肝要とせざれば、かならず感心のうすきもの也。詩人の興象といへるも同事にて、たとへば松島宮島の絶景を詩に賦しても、打詠て賞するの情をもたずしては、いたづらに畫ける美女を見る如くならん。この故に、文句は情をもとゝすと心得べし。<sup>17</sup>

この「興象」の部分を、キーンは、「いわゆる詩における喚起力」(*what is called evocative power in poetry*)<sup>18</sup>と訳している。ブラウンシュタインは「詩人が、『心象イメージを喚起する力』と呼ぶもの (*What poets call 'evocative imagery'*)<sup>19</sup>と、より詳細に訳している。

具体的にはそれはどのような描写なのか。ドナルド・キーンは、この個所の翻訳の「道行」の部分に注を付して近松の戯曲のある一節の参照を促している。<sup>20</sup>それは『曾根崎心中』における、相愛の男女が死に場所を求めてさまよう、はかない「死の道行」の場面であるが、それは「興象」の描写の優れた例にも成っている。

この世のなごり 夜もなごり 死にに行く身をたとふれば、  
あだしが原の道の霜 一足づゝに消えて行く 夢の夢こそあはれなれ  
あれ数ふれば暁の 七つの時が六つ鳴りて 残る一つが今生の  
鐘の響きの聞き納め 寂滅為楽と響くなり

16 「近松浄瑠璃集」、同上、p.356

17 「近松浄瑠璃集」、同上、p.356

18 Donald Keene、同上、p.387

19 Brownstein、同上、p.349

20 Donald Keene、同上、p.387。キーンのこの部分の英訳は、同書、p.404

鐘ばかりかは 草も木も 空もなごりと見上ぐれば 雲心なき水の音  
北斗は冴えて影映る 星の妹背の天の川  
梅田の橋を鶺鴒の橋と契りて いつまでも 我とそなたは夫婦星  
かならず添うと縫り寄り 二人がなかに降る涙 川の水嵩も増るべし<sup>21</sup>

一足ずつに消えてゆく「霜」、死の時を告げつつある「鐘の音」、来世を契る象徴的な「北斗七星」、それらは確かに写実的な叙景でありながら、死の道行きを行く二人の心象を見事に活写して「興象」の筆勢の一例と成っている。「夢の夢こそあはれなれ」という感慨は、単なる謡の文句に留まらず、聴衆のそれになる。それを抱月ならば、「同情」と呼んだであろう。ブラウンシュタインの採択したimageryは、imageと比較すると、外的イメージよりも心象イメージを指すことが多く、より適切な訳であろう。

第二条では、浄瑠璃の言語は、あくまで音楽に従うべきものであることが強調されている。

文句にてには多ければ、何となく賤しきもの也。然るに無功なる作者は文句をかならず和歌或は俳諧などのごとく心得て、五字七字等の字くばりを合さんとする故、おのづと無用のてには多くなる也。……されば、大やうは文句の長短を揃て書べき事なれども、浄るりはもと音曲なれば、語る処の長短は筋にあり。<sup>22</sup>

ここで対比されている言語作品は、和歌と俳諧であり、キーンは後者を広義に取って「連歌」linked-verseと訳しているが、当時すでに松尾芭蕉が確立していた「俳句」と考えて差し支えないであろう。いずれも五、七を基調とする日本の伝統的定型詩である。浄瑠璃も、基本的には朗詠に適したように文句の長短をそろえるべきだが、義太夫語りが歌えないようでは困る。朗詠のための文句ではなく歌うための文句である、という点に近松は浄瑠璃の文句の特性を見ているのである。既述のように、ブラウンシュタインは、この部分の訳を割愛している。キーンも「年もゆかぬ娘を」と言うべきところを、「年はもゆかぬ娘をば」とするのは、定型にこだわりすぎた結果だとする近松の例示をただローマ字でそのまま表記する以外に術を持たなかった。

21 「近松浄瑠璃集」、同上、p.77

22 「近松浄瑠璃集」、同上、p.356

第三条は、近松のミメシス論である。

昔の浄るりは今の祭文同然にて、花も実もなきもの成しを、某出て加賀ノ掾より筑後ノ掾へうつりて作文せしより、文句に心を用る事昔にかはりて一等高く、たとへば公家武家より以下、みなそれぞれの格式をわかち、威儀の別よりして詞遣ひ迄、其うつりを専一とす。此ゆへに同じ武家也といへども、或は大名、或は家老、その外縁の高下に付て、その程ほどの格をもつて差別をなす。是もよむ人のそれぞれの情によくうつらん事を肝要とする故也。<sup>23</sup>

近松はここで、かれが出て、初めて浄瑠璃は花も実もあるものとなったと誇らしげに自慢している。「威儀の別よりして詞遣ひ迄、其うつりを専一とす」という箇所は、キーンは「それぞれの外見から言葉使いにいたるまで、それぞれの表現に差別をつけるべきことが肝心である (it is essential that they be distinguished in their representation from their appearance down to their speech)」<sup>24</sup>と、ブラウンシュタインは「私の第一の原理は、……かれらを差別し、それぞれの振る舞いや喋り方に至るまで、それに応じて描くことである (“my first principle is to distinguish between … to depict them accordingly, from their demeanor to the way they speak”）」<sup>25</sup>と意訳している。「其うつりを専一とす。」の「うつり (Utsuri)」という仮名は、対応しうる漢字も多く、多義的で英訳が困難であるが、ここでは一般的な意味での、「模倣 (representation あるいは mimesis)」と訳すことが可能であろう。模倣的再現であり、コピーすることである。大名と侍との本質的な差異に着目して写實的に模倣的再現 (mimesis) をすることで、かれらはそれを読む人々にそれらしく「映り」、それらしく「見える」ものとして心中にそれを思い描くことができるものとなるのである。

ここでも近松は観客の反応を念頭に置いて作劇の術を考察している。彼の第一の原理は「うつり」にある。この問題は後に第4節で詳論する。

第四条は、第三条を受けて、肝心なのはミメシスではあるが、それだけでは見事な浄瑠璃にはならないことが指摘されている。

23 「近松浄瑠璃集」、同上、p.357

24 Donald Keene、同上、p.388

25 Brownstein、同上、p.349

浄るりの文句みな実事を有のまゝにうつす内に、又藝になりて実事になき事あり。<sup>26</sup>

ここでは、藝と実事が比較されている。その具体的な例は、

近くは女形の口上、おほく実の女の口上には得いはぬ事多し。是等は又藝といふものにて、実の女の口より得いはぬ事を打出していふゆへ、其实情があらはるゝ也。此類を実の女の情に本づきてつゝみたる時は、女の底意などがあらはれずして、却て慰にならぬ故也。<sup>27</sup>

これは最後の虚実皮膜の論と通ずる指摘である。実が慰みに成らず、逆に虚偽が藝と成る場合の例示である。

第五条は、悲劇としての浄瑠璃の筋立てにおける論理性の必要性を義理と人情を対比概念として述べている。

浄るりは憂が肝要也とて、多くあはれ也などいふ文句を書、又は語るにもぶんやぶし様のごとくに泣が如くかたる事、我作のいきかたにはなき事也。某が憂はみな義理を専らとす。藝のりくぎが義理につまりてあはれなれば、筋も文句もきつとしたる程いよいよあはれなるもの也。この故に、あはれをあはれ也といふ時は、含蓄の意なふしてけつく其情うすし。あはれ也といはずして、ひとりあはれなるが肝要也<sup>28</sup>

「ひとりあはれなるが肝要」なのは、「あはれ」の情動の表現に限らず、「此類万事にわたる事なるべし」であり、風景の美も「よき景といはずして、その景のおもしろさがおのづからしるゝ」描写が肝心なのである。これは一場の描写に留まらず、論理だった筋立て（ミュートス）から、おのずと「あわれ」が出来してくるような作劇の方法一般にまで拡大されうる近松の態度の表明である。「憂」をキーンは、pathos、「あはれ」をsadと訳している。上田は、キーンの訳に依拠しつつも、the feeling of pathos と最初に注意深い訳を与えた上で、「憂」に、pathos「あは

26 【近松浄瑠璃集】、同上、p.357

27 【近松浄瑠璃集】、同上、p.357

28 【近松浄瑠璃集】、同上、p.358

れ」に、pitiful、あるいは、sad、あるいは、pathetic 等と訳し分けている。アリストテレスの『詩学』において「パトス」は、劇中の受難の場面、例えば殺戮の場面を指す特殊なタームである。キリストの受難劇を「パッション (Passion)」と呼ぶのもここからきている。誤解をさけるためには、ブラウンシュタインのように、the sadness と sad と単純に訳し合わせるべきかもしれない。

最後の第六条は、最も長い条と成っている。前半で「虚実皮膜論」が展開され、後半ではそれを説明するための王朝の若き娘の恋の興味深いエピソードが紹介されている。ある人が近松に次のように言った、と穂積は、書き出している。

今時の人はよくよく理詰の実らしき事にあらざれば合点せぬ世の中、むかし語り  
にある事に、當世請とらぬ事多し。さればこそ哥舞妓の役者なども兎角その所作  
が実事に似るを上手とす。立役の家老職は本の家老に似せ、大名は大名に似るを  
もつて第一とす。昔のやうなる子供だましのあじやらけたる事は取らず。<sup>29</sup>

近松自身、「理詰の実らしき事」の描写の重要性を第三条と第五条で述べている。しかし、このある人の言に、近松答えて曰く、

この論尤のやうなれども、藝といふ物の眞実のいきかたをしらぬ説也。藝といふ  
ものは実と虚との皮膜の間にあるもの也。<sup>30</sup>

と一挙に否定してみせる。この箇所から近松の藝術論は、「虚実皮膜論」と呼ばれることに成った。第三条のミメーシス重視の考えは、第四条で反論されたが、今一度ここで別の視点から反証される。

成程今の世実事によくうつすをこのむ故、家老は眞の家老の身ぶり口上をうつす  
とはいへども、さらばとて眞の大名の家老などが立役のごとく顔に紅脂白粉をぬ  
る事ありや。<sup>31</sup>

これは歌舞伎の話である。歌舞伎は象徴的な能と比較すれば、現実的で写実的であ

29 「近松浄瑠璃集」、同上、p.358

30 「近松浄瑠璃集」、同上、p.358

31 「近松浄瑠璃集」、同上、p.358-359

る。第三条で、「うつり (Utsuri)」が肝心とされていたが、ここではその動詞形の「うつす (Utsusu)」が用いられている。歌舞伎の立役は、顔に「紅脂白粉をぬる」だけでなく実際にはありえない華美な服に身を包んで登場し、舞台上に華を添えるのである。

さてここで、皮膜論の句に立ち戻って、詳論することにした。キーンの英訳は、「藝術は、現実と非現実の間の細い余白の内に存在するものである (*Art is something which lies in the slender margin between the real and the unreal.*)」<sup>32</sup>であり、ネット上のエンサイクロペディア・ブリタニカも which を that に変えてそのまま採用して掲載している。Makoto Ueda は、彼の論文『近松とかれの演劇論』“*Chikamatsu and his Ideas on Drama*” で、論文中に引用した序文の翻訳に於いてキーンの解釈に依拠したと断りつつ、この箇所は、「藝術は実在と幻想の間の薄い余白の内に存在する (*Art exists in the thin margin between reality and illusion.*)」<sup>33</sup>と些少の変更を加えている。日本語の字義通りの訳に近いのは、ブラインシュタインの訳で、「藝術は、皮と肉の間に、嘘と実との間に存在するものである (*Art is something that lies between the skin and the flesh [hiniku], between the make-believe [uso] and the real [jitsu].*)」<sup>34</sup>となっている。

「虚」という漢字に振られたルビは、「うそ」である。虚と実、中国哲学に由来する難しい漢語であり、穂積一貫は漢学者でもありその本来の字義に精通していた。義理、人情、虚、実、といった対比は、アカデミックな学者の専門用語から江戸時代には換骨奪胎された形ではあれ、庶民の俗語の中に取り込まれていた。「義理と人情の板挟み (in a dilemma between *Ghiri and Ninjo*)」といった言葉は日常言語化していた。この時代の日本の庶民にとっては、「うそ」と「じつ」あるいは「まこと」の対比も慣れ親しんだ対句である。それは、吉原の売れっ娘遊女の使い分けた非日常的な言葉遣いとして認知されており、遊女の嘘を本気にするのは野暮の骨頂でもあった。だからといってその嘘を暴き立てたりはしない。その間の曖昧さを自己に引き受けて、『主さん一人』と言う遊女の戯れの嘘を信じた振りをして通いつめて自らも楽しむのが粋な遊び人の演技的遊びであった。これは、論理的に截然と分たれうような、偽と真の対立ではない。遊戯的な場面での俗世間に流通する虚も実も、いずれもが、ルールに則って、うそを信じさせること、本当らしく思わせることを示唆する

32 Donald Keene、同上、p.389

33 Ueda、同上、p.110

34 Brownstein、同上、p.350



言葉であった。ここでの「うそ」は、幾分かの「じつ」を、「じつ」は幾分かの「うそ」をそれぞれ最初から内包しているのである。従って両者は、皮と肉の間程に表裏一体と成っている。そのごく薄い膜の内にしか藝は成立しない、というわけである。

ここには、厳密な弁証法的対立は存在しない。対立する二項は、常に相手をわずかに内包しつつ対峙している。従って厳密な総合も存在し得ない。これは、抱月の美意識論においても認められるような奇妙な総合、ないしは曖昧な融合の在り方である。われわれはそこに「日本的」という形容を付す衝動に駆られるのではなからうか。

### 3) 浄瑠璃の定義

以上の六ヶ条は、日本に於ける最初の浄瑠璃に関する『詩学』である、と最初に述べた。日本の伝統藝能である能狂言や歌舞伎や文楽は、しばしばギリシャ悲劇と対比される。アリストテレスの『詩学』第六章の有名な悲劇の定義をここで想起してみよう。かれは、次のように述べている。

悲劇とは、ある一定の大きさを持つ厳粛かつ完璧な行為の模倣であり、快い言葉を手段とするものである。劇の構成部分の種別に応じてそれぞれそれにふさわしい形式を取る。朗詠によるのではなく、演ずることによって行われるものであり、恐れと哀れみを伴う一連の出来事を通して、そのような質を持つ痛ましくも恐ろしい行為の浄化を果たすものである。(エルス35の解釈に依拠した訳) (*Ars Poetica 1449b24-28*)

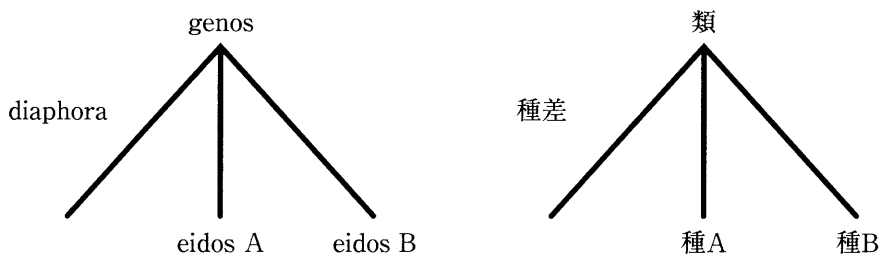
この一節は古来多くの解釈がなされてきたいわゆるカタルシス句を含む難解な一節である。一般には、カタルシスは、観客の心情の浄化と理解されてきた。エルス的な解釈は少数派であるが、古来それに近い解釈は存在し続けている。劇中の行為の浄化にしろ、観客の心情の浄化にしろ、それらは悲劇作者の目的であって、悲劇とは何かという悲劇の定義に必須の要素ではない。

M. Pabst Battin が示唆したポリュピュリオスの樹木に倣って、悲劇の定義を論理的に視覚化することにしよう。基本となる図式は、

---

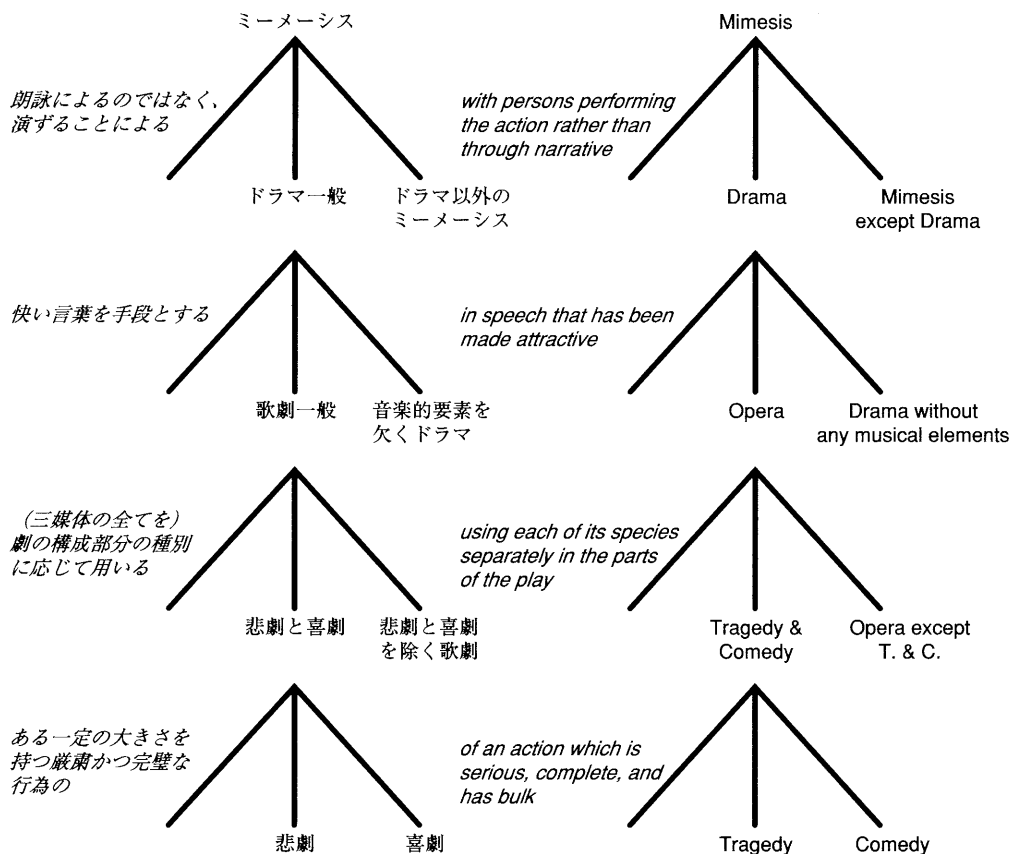
35 Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics : the argument*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1957, p.221

(図2) 分析樹



種差（ディアフォラ）とは、種Aと種Bとを、その性質故に差別する本質的特徴のことで、「本質論的差異」のことである。この分析樹から定義は、「種Aは、これこれの本質論的差異を持った類である」という形で自動的に導出される。定義付けの正否は、正当な本質論的差異の発見にかかっている。

ここで詳論はできないので、帰結だけを示しておく（図3参照）。この図から定義は次のように導かれる。



(図3) 悲劇の定義の分析樹

Analysis Tree for The Definition of Tragedy

この図式の最後に析出された種、「悲劇」とは、「ある一定の大きさを持つ厳粛かつ完璧な行為の」、「(三媒体の全てを) 劇の構成部分の種別に応じて用いる」、「快い言葉を手段とする」、「朗詠によるのではなく、演ずることによる」、「ミメーシス」である。

これを近松の浄瑠璃論と対比してみよう (図4を参照)。

近松は、第一条において「外の草紙」との種差を「文句みな働を肝要とする活物」という点に見ている。これは、言語藝術一般に対する演劇における言語の特殊性の指摘である。

アリストテレスは、「快い言葉」について、次のように注記している。

「快い言葉」と言うのは、リズムとメロディーと歌が伴う言葉のことである。  
(*Ars Poetica* 1449b 28-29)<sup>36</sup>

この種差は、近松の第二条の「浄るりはもと音曲なれば、語る処の長短は節にあり」に対応している。歌劇における言語の特殊性の指摘である。

第六条の虚実皮膜論は、第三条の「うつり」論の補完であり、能の象徴的表現に対する歌舞伎や浄瑠璃の「うつり」の特殊な在り様についての指摘である。

近松は、言語のミメーシスの在り方を問題にしているが、当時の最高のスター歌舞伎役者坂田藤十郎の藝談の中にも同様の文言が役者の扮擬という視点から語られている。藤十郎は当時「今上手といわる、立役の中に、藤十郎に及ぶ藝者一人も有べきとはおもはれず。」と絶賛された「天性の名人」<sup>37</sup>であった。

坂田藤十郎曰、歌舞伎役者は何役をつとめ候とも、正真をうつす心がけより外他なし。しかれども乞食の役めをつとめ候は、顔のつくり着物等にいたる迄、大概に致し、正真のことにならざるやうにすべし。此一役ばかりは常の心得と違ふなり。其ゆえいかんとならば、歌舞伎芝居はなぐさみに見物するものなれば、随分

36 Gerald F. Else 同上。

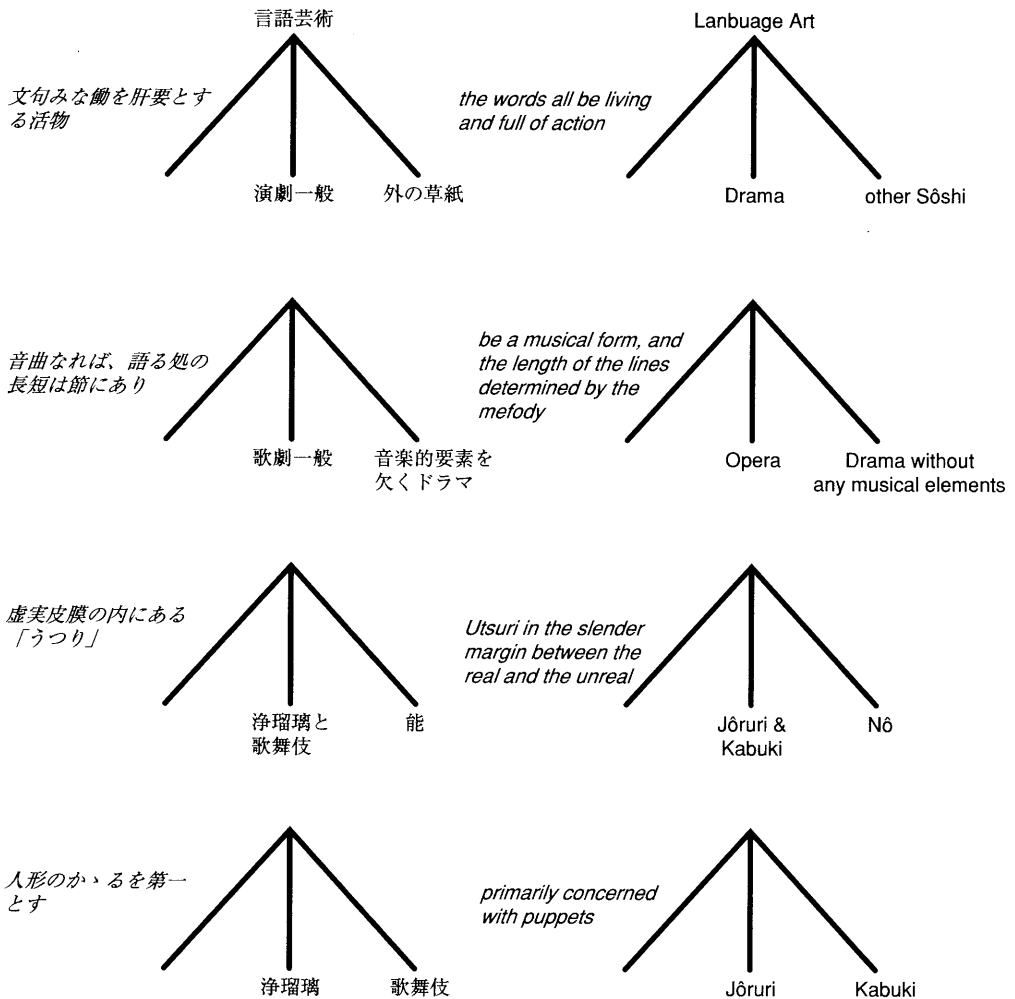
37 【役者論語】所収「耳塵集上之巻」守随憲治編、東京大学出版会

物毎花美にありたし。乞食の正真は形までよろしからざるものなれば、眼にふれておもしろからず。慰にはならぬものなり。よつてかくは心得べしと常々申されし。<sup>38</sup>

第一条の「人形にかゝるを第一とす」という部分のみが、浄瑠璃を歌舞伎と隔てる徴表である。以上の点を踏まえて近松による浄瑠璃の分析樹を描けば、図4が描かれ得るであろう。

(図4) 浄瑠璃の分析樹

Analysis Tree of Jōruri



38 『役者論語』所収「賢外集」守随憲治編、東京大学出版会

この図式から、「浄瑠璃」とは、「人形にかゝるを第一とす」る、「虚実皮膜の内にある「うつり」」であり、「音曲なれば、語る処の長短は節にあり」、「文句みな働を肝要とする活物」たる「言語藝術」である、ということになる。浄瑠璃は、言語藝術である、というのでは定義の態を成していない。これは、浄瑠璃の脚本の定義と見なすべきであろう。

アリストテレースが、「朗詠によるのではなく、演ずることによる」というディアフォラによって、演劇を他の藝術と差別したのに対し、近松はあくまで言語の差別に関わることによって、演劇の言語を他の言語藝術のそれと差別化している。『難波みやげ』序論において紹介された近松の浄瑠璃論は、あくまでも脚本書きとしての近松による議論であるという点にその特色を見ることができる。「働を肝要とする活物としての言語」の探求こそがかれの最大の関心事であったことが伺われる。

#### 4) 「うつり」としてのミメーシス

谷崎潤一郎はかれの著『陰翳礼賛』において、「床うつり」という重要な概念について触れている。日本家屋の「床」は、西洋で言えば彫刻や絵画を飾る「壁龕 (alcove)」に相当するが、「床」は、単に藝術作品を収納する額縁的な空間ではない。

尤も我等の座敷にも床の間と云うものがあって、掛け軸を飾り花を活けるが、しかしそれらの軸や花もそれ自体が装飾の役をしているよりも、陰翳に深みを添える方が主になっている。われらは一つの軸を掛けるにも、その軸物とその床の間の壁との調和、即ち「床うつり」を第一に貴ぶ。<sup>39</sup>

と、「床うつり」という一種、照り映えの美意識とでも呼びうるタームを紹介している。『陰翳礼賛』は英訳によって欧米にも広く流布して、日本の美意識に関する古典と成っている。床は、「部屋の絵画壁龕 (its picture alcove)」と訳されている。「われらは一つの軸を掛けるにも、その軸物とその床の間の壁との調和、即ち「床うつり」を第一に貴ぶ。」の部分は、「われわれが、掛け軸を評価するのは、取り分けそれと床の間の壁との融合の仕方によってである (*We value a scroll above all for the way it blends with the walls of the alcove*)」<sup>40</sup>となっていて、「即ち「床うつり」

39 谷崎潤一郎『陰翳礼賛』、中央公論社、1975、p.33

40 Jun'ichiro Tanizaki, *In praise of shadows*; translated by Thomas J. Harper and Edward G. Seidensticker.; Tokyo: C.E. Tuttle, 1984, p.19

を」という部分は、省略されている。訳し様が無かったのであろう。作品とそれが収納される空間との関係性において、この「床うつり」という概念は非常に重要な関係概念に思われる。例えば谷崎は続けて、

床うつりが悪かったら如何なる名書画も掛け軸としての価値がなくなる。それと反対に一つの独立した作品としては大した傑作でもないような書画が、茶の間の床に掛けてみると、非常にその部屋との調和がよく、軸も座敷も俄かに引き立つ場合がある。<sup>41</sup>

現代藝術における「インスタレーション」のアイディアの解説のようにも聞こえる。作品の価値は、それ自体として存在するのではなく、それが設置される空間との関係性のうちに求められる。このような「うつり」という語は、どちらかが他を「うつす」のでもなく、どちらかが他の「うつし」になるのでもない、能動と受動の相互作用としての中動態のごときインタラクティブな関係性の存在を予想させる。そこにおいては、本物とコピーの関係性は存在しないのである。虚と実は、ここでもそのような判別しがたい曖昧な皮膜のうちにある。

##### 5) 「しおれ」の美

『難波みやげ』に先立つこと三百年、1420年に世阿弥元清は、かれの有名な口伝『花伝書』において、かれの藝術の秘密、あるいは美の象徴として「花」という言葉を用いている。かれは第七章の別紙口伝において「そもそも、花といふに、万木千草において、四季折節に咲くものなれば、その時を得てめづらしきゆゑに、もてあそぶなり。」と「時を得た花」について語り、また「秘する花を知る事。秘すれば花なり、秘せずば花なるべからず、となり。この分け目を知る事、肝要の花なり。」と「秘する花」について語る。「花」は、藤十郎の「歌舞妓芝居はなぐさみに見物するものなれば、随分物毎花美にありたし。」という述懐に引き継がれている。

しかし、花は蕾から成長して、その時を得て盛りを迎え、時を失って、しおれ枯れてゆく。若さを失った花にも美はあるのか。世阿弥は、「常の批判にも、「しほれたる」と申す事あり。いかやうなる所ぞや。」という問いに次のように答えている。

---

41 谷崎潤一郎、同上、p.33

答。これは、ことに記すに及ばず。その風情あらはれまじ。さりながら、まさしく、しほれたる風体はあるものなり。これも、ただ花によりての風情なり。よくよく案じて見るに、稽古にも振舞にも及びがたし。花を極めたらば知るべきか。されば、あまねく物まねごとになしとも、一方の花を極めたらん人は、しほれたる所をも知る事あるべし。しかれば、この「しほれたる」と申す事、花よりもなほ上の事にも申しつべし。花なくては、しほれ所無益なり。それは「湿りたる」になるべし。花のしほれたらんこそ面白けれ。花咲かぬ草木のしほれたらんは、何か面白かるべき。されば、花を極めんこと一大事なるに、その上とも申すべき事なれば、しほれたる風体、かへすがへす大事なり。<sup>42</sup>

かれは、言葉にするのは難しいが、確かに花よりも「なほ上」の「しほれたる」美が存在すると回答している。この「しおれ」という概念については世阿弥はここでしか語っていないと思われる。この英訳は、「萎れ、枝垂れ (*drooping*)」<sup>43</sup>、「たわみ (*bending*)」<sup>44</sup>「盛りを過ぎる (*gone beyond maturity*)」<sup>45</sup>、等と訳されている。島田昇平は、*shiore* とそのままラテン化して、その語のターム性を強調して、「しおれとは『甘美な衰退』を意味する。 (*Shiore means "sweet fading"*)」と脚注を付している。<sup>46</sup>花を超える「しおれ」は、「この盛りを超えた品位 (*this post-mature elegance*)」と説明的に敷衍される場合もある。<sup>47</sup>世阿弥はまた「花」に由来する別の象徴的な美の在り様にも言及している。

「巖に花の咲かんがごとし」と申したるも、鬼をば、強く、恐ろしく、肝を消すやうにするならでは、およその風体なし。これ巖なり。花といふは、余の風体を残さずして、幽玄至極の上手と人の思ひ慣れたる所に、思ひの外に鬼をすれば、めづらしく見ゆるる所、これ花なり。

山崎正和は、このような「巖 (*the Rocks*)」を「花の影 (*a shade of Flower*)」で

42 風姿花伝 小学館 表章校注 日本古典文学全集51 p.249-250, 日本の古典47 p.360

43 *KADENSHO OR THE FLOWER BOOK A SECRET BOOK OF NOH ART handed down to posterity by ZE-AMI*, translated by Nobori Asaji, Union Services Co. Osaka, 1975 p.43

44 *On the Art of Nō Drama, The Major Treatises of Zeami*, translated, J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu, Princeton U.P., 1984, p.28

45 *Ze-ami Kadensho* Doshisha University, Kyoto, Japan 1968, p.49

46 *The fushikaden*, translated by Shohei Shimada. Okidome, Nara, Japan, 1975 p.45

47 *On the Art of Nō Drama, The Major Treatises of Zeami*, translated, J. Thomas Rimer and Yamazaki Masakazu

あると述べ、世阿弥は、「華麗な華美の影 (a shade of splendor and charm)」を求めており、

世阿弥はその効果を「枯れ木に咲く花」と記述している。言うまでもなくこれらの場合にかれが要求しているのは単なる妥協や折衷ではなく、巖と花、枯れ木と花、という対立する要素の劇的葛藤である。(he described the effect as 'a flower blooming on a dead tree.' Needless to say, what he demanded in these instances was not mere compromise or eclecticism, but a dramatic conflict between two contradictory elements, the rock and the flower, or the dead tree and the flower.)<sup>48</sup>

としつつも、山崎は、日本的な美学思想は絶対的美学的理想を一方向の浄化の内に追求することはしないと述べ、「むしろ逆で、すべての美的効果は、自分自身の内に矛盾する諸要素を内包しつつ、それ自身に成るもの、と信じられている (Rather, to the contrary, all aesthetic effects are believed to become what they are while containing contradictory elements within themselves.)<sup>49</sup>」と指摘し、それを「曖昧さの美学 (aesthetics of ambiguity)」と名指している。唯一の神的絶対者を想定していない日本の藝術が創造する典型的な人格が、一人の人間として「本質的に逆説的で曖昧な性格 (an essentially paradoxical and ambiguous character.)<sup>50</sup>」を示すことは自然のことだからである。

1899年に島村抱月と高山樗牛の間で行われた「月夜の美感」論争で、抱月は「月夜ハ一方に於て薄明朦朧、一方に於て澄徹清明といふ奇異なパラドクスを一つに集めてゐる、月夜の美感ハ實に此の二つのもの、乃至其のあはひから發生する」とし、「知に於て朦朧なるものが、美的といふ情の標現を、清明といふ感に助けさせて、此に知と感との調和を示す、是やがて月夜の美感の成る所以である」と決着をつけた。抱月はこれを「極めて明瞭なる朦朧」と呼んだ。<sup>51</sup>これもまた日本的「曖昧さの美学」の一

48 Yamazaki Masakazu, "The Aesthetics of Ambiguity: The Artistic Theories of Zeami", in *On the Art of Nō Drama*, p.xxxix

49 同上、p.xxxvii

50 同上、p.xxxviii

51 島村抱月『月光美に関する諸評論 (八)』1899.12.29付け讀賣新聞。この論争については、拙論「白き道行く－抱月の美学－」序論、「日本の近代美学 (明治・大正期)」課題番号12301003、平成12年度～平成15年度科学研究費補助金基盤研究 (A) (1) 研究成果報告書、研究代表者 佐々木健一、平成16年3月、p.160-172、を参照されたい。



例であろう。

われわれは、ここまでで「日本的」美意識に関わる多くの相対的美的概念を手に入れることが出来たと思う。それらは、もともと日本古来の藝術である和歌が喚起した様々な美意識に由来するものでもある。ドナルド・キーンは、紀貫之の仮名序の「やまとうたは、人のこころをたねとして、よろずのことはとぞなれりける」<sup>52</sup>との言に着目し、ここに日本の美意識と西洋のそれとの本質的な差異を見ていた。<sup>53</sup>人の心から生まれたうたは、「ちからをもいれずして、あめつちをうごかし、めに見えぬおに神をもあはれとおもはせ」<sup>54</sup>るものとなる。例えば、神々の言葉を預かり歌うホメーロスが人々の心を揺り動かす、という西欧の歌の方位とは、キーンの指摘する通り、それは全く逆の方位を示している。鬼神をも慟哭させるところに和歌の本質を見た紀貫之は、しかし「今の世の中色につき、人の心花になりけるより、あだなるうた、はかなきことのみにてくれれば、いろごのみのいへに、むもれ木の人しれぬこととなりて」と当今の在り様を嘆いてもいる。ここでの花は華美の意味にすぎないが、花と「むもれ木」の対比は、重要である。貫之自身の詠む歌にも「むもれ木」に寄せる美意識に溢れている。枚挙に暇が無い程であるが、例えば、撰41の「春の夜のやみはあやなし梅の花色こそみえねかやはかくる」<sup>55</sup>などはその好例である。闇が隠すことの出来ない香りを通して隠された花の色に思いを寄せる貫之の美意識は、「しおれ」の美意識や近松の虚実皮膜論を介して明治の美学者にも受け継がれている。

抱月が、検証した五つの対比概念「實と假と、實在と現象と、形と想と、自然美と藝術美と、寫實的と理想的と」の全ては、抱月の得心した変更を加えることによって、相対的対比概念と化し、日本の美意識を探求するための特殊なタームになった、と言えよう。抱月の得心の根拠はどこにも明かされていないが故に、日本人である抱月の心に得心するか否かに依拠するものと仮定せざるを得ないからである。かれが「極めて明瞭なる朦朧」の内に月光美の成立根拠を見たのも、同様の得心によるものである。

それらは、実と虚であり、叙景と興象であり、再現的なうつりと象徴的なうつりであり、花としおれ、あるいは巖であり、むもれ木であった。再現的なうつりと象徴的なうつりの狭間に「床うつり」が存在する。

52 「古今和歌集（一）全訳注」同上、p.13

53 Donald Keene, *Japanese Literature. An Introduction for Western Readers*, New York: Grove Press, 1955, p.22. この部分の山崎の解釈は、Yamazaki Masakazu, "The Aesthetics of Ambiguity: The Artistic Theories of Zeami" p.xxxv- xxxvi

54 紀貫之、同上p.14-15

55 紀貫之、同上p.97

## 6) 日本式庭園の美

自己自身の内に矛盾する要素を内包しつつ対峙するこれらの「日本的」美的概念は、例えば欧米に対する「日本式庭園」についての考察においても役立つものと成ろう。<sup>56</sup> われわれは日本式庭園を三つのカテゴリーに差別化する。上記二つの「日本的」極端とそれらの「日本的」和解にそれら三つは対応している。金沢の兼六園のような回遊式庭園と龍安寺の枯山水は、その両極である。前者においては、大名は四季折々を通じて、自由に様々な道を辿り、その都度咲き誇る花を楽しみ、景勝を愛でることが出来た。現在のような観光客用に制限された一本道は、この庭園の本来の楽しみ方を阻害するものである。後者においては、象徴的で簡素な作庭による、「興象」の詩的喚起力の力を借りることによって、容易にわれわれは、盛りを超えた気品 (the elegance beyond maturity) としての「しおれ」や「巖に咲く花」、人知れず埋もれた、あるいは闇に隠された「むもれ木」を感受することが出来るであろう。作庭術の古典、『作庭記』の第一条には、「石をたてん事、まづ大旨をこゝろふべき也」とある。<sup>57</sup> 庭を造ることは、文字通り「石を立てん事」であった。これを中国の蘇州の世界文化遺産「環秀山荘」の巨石と比較すれば、自ずとその相違は明らかである。桃源郷への入り口が穿たれ、鉄屑と餅米を混ぜた膠で接着された巨岩は、清代の作庭家、戈裕良 (Ge Yuliang 1764-1830) の「作品」である。この庭園は、それほど古いものではないにしろ、蘇州庭園最高の傑作とされている。それはただ単に「石を立て」ただけのものではない。

さて、それではそれらの両極を仲介する和解を果たしていると想定されうる庭園の代表例は何であろうか。山口の常栄寺の雪舟庭は、その一つに数え上げうるであろう。それは広大な回廊庭園ではないし、岩だけではなく池をも持っているがゆえに、枯山水でもない。いずれでもないがいずれの要素も内包している。

これら三つの庭園は、それぞれ三様の仕方でも同一の趣味を表現している。しかし雪舟庭は、その媒介性、あるいはその両義性において、最も日本的と言えるのではなかろうか。この庭は、瞑想のためだけでなく、慰みのためにも機能している。

56 「虚実皮膜論」に触発された日本庭園論、Andrew Sneddon, Gavin Morrison & Kiyoshi Okutsu, *The slender margin between the real and the unreal*, Artwords Press, London が本年度刊行予定。

57 著者不明【作庭記】、原文はネット上でも公開されている。

<http://www.arch.eng.osaka-cu.ac.jp/~design/nakatani/kozin/niwa/sakuteiki/sakuteiki.html>

英訳もある。*Sakuteiki: visions of the Japanese garden: a modern translation of Japan's gardening classic* / Jiro Takei and Marc P. Keane. Boston; Tokyo: Tuttle, 2001

このような三様の在り方は演劇においても妥当する。上田は、近松が晩年歌舞伎を離れ浄瑠璃にのみ専念した理由を探り、「近松の演劇理念に最もふさわしいものが人形浄瑠璃であった」と帰結している。かれは続ける。

人間の役者に代わって人形を用いることによって、浄瑠璃は、その本性において、在るがままの生の再生産を拒絶し、人形が人間の役者を模倣することを許容することによって、象徴的演劇の緩慢な儀式に陥ることを避けている。言い換えれば、人形劇は自然主義的と詩的な演劇藝術の二極の間の位置に立つものである。それこそ、「実在と幻想の間の薄い余白の内に存在する」藝術形式なのである。<sup>58</sup>

ここで浄瑠璃と比較される演劇が、リアリスティックな歌舞伎と、象徴的な能であることは言うまでもないであろう。

## 7) 暗闇の中の美

日本の能は、仮面劇でもあり、崇高で象徴的である。歌舞伎や浄瑠璃よりも、ギリシャ悲劇に対比しやすいのは、能であろう。歌舞伎や浄瑠璃は、喜劇をも含む悲劇である。太陽の光の下に上演されたギリシャ悲劇との根本的な差異は、当時の舞台空間の暗さにもあるのではなかろうか。谷崎は『陰翳礼賛』において、この舞台の暗さに言及している。

昔の女形でも今日のような明煌々たる舞台に立たせれば、男性的なトゲトゲしい線が眼立つに違いないのが、昔は暗さがそれを適当に蔽い隠してくれたのではないか。私は晩年の梅幸のお軽を見て、このことを痛切に感じた。そして歌舞伎劇の美を亡ぼすものは、無用に過剰なる照明にあると思った。<sup>59</sup>

と、またそれは歌舞伎に限らず、大阪の通人に聞いた話と断りながら、明治になってからも人形浄瑠璃の舞台ではランプが使用されていた事実を紹介し、

私は現在でも歌舞伎の女形よりはあの人形の方に余計実感を覚えるのであるが、

58 Makoto Ueda, Chikamatsu and his ideas on drama, p.110

59 谷崎潤一郎、同上、p.37

なるほどあれが薄暗いランプで照らされていたならば、人形に特有な固い線も消え、てらてらした胡粉のつやもほかされて、どんなにか柔かみがあったであろうと、その頃の舞台の凄のような美しさを空想して、そぞろに寒気を催すのである。<sup>60</sup>

と述懐している。また別の脈絡に於いて現代の歌舞伎に触れて、

能楽においても女の役は面を附けるので実際には遠いものであるが、さればとて歌舞伎劇の女形を見ても実感は湧かない。これは偏えに歌舞伎の舞台が明る過ぎるせいであって、近代的照明の設備のなかった時代、蠟燭やカンテラで纔（わず）かに照らしていた時代の歌舞伎劇は、その時分の女形は、或はもう少し実際に近かったのではないであろうか。<sup>61</sup>

とも言っている。これは、人形や女形が現在の我々の目に映ずる程奇態なものではなく、「もう少し実際に近かった」のではないかという文脈において舞台の暗さの効能に触れた部分である。人形に関しては、「文楽の芝居では、女の人形は顔と手の先だけしかない。」<sup>62</sup>が、「私はこれが最も実際に近いのであって、昔の女と云うものは襟から上と袖口から先だけの存在であり、他は悉く闇に隠れていたものだと思う。」とも述べている。谷崎の卓見は別として、現代の精巧な人形とは違って当時の人形は稚拙な作りであったことは研究者の間で定説となっている。作りや技巧の稚拙さを薄やみは容易に隠匿するのに役立ったであろう。虚なる人形の動きを逆に実なる歌舞伎役者が真似てみせるという超絶的な技巧で観客を娱ませるといっても屢々なされた。まさに虚実皮膜の間の藝である。

「暗闇の中の美」ということと言えば、『モナ・リザ』が1974年に初めて日本にやってきた時のエピソードをわたしは思い出す。当時展示に携わった照明担当者は、ダ・ヴィンチは蛍光灯の下で描いた訳ではないということに着目し、『モナ・リザ』に当時の照明を当てたのである。ルーブル美術館の学藝員は、その展示を見て、叱責を覚悟して不安に捕らわれていた関係者に、「ルーブルのモナ・リザより美しい」と賛嘆したという。『モナ・リザ』は薄暗がりの中で本来の美を取り戻したのであり、

---

60 谷崎潤一郎、同上、p.37

61 谷崎潤一郎、同上、p.36

62 谷崎潤一郎、同上、p.37

薄暗い美術館の空間との見事な『床うつり』を獲得したのである。

七に引用したように、作品として傑出したものではないのに、床の間においてみると「軸も座敷も俄かに引き立つ場合」があると谷崎は述べていたが、そのような軸物の与色が「その床の間や座敷の暗さと適宜な釣り合いを保つ<sup>63</sup>」ことによって、床うつりは良くなるのであるとも指摘している。日本座敷の床の間は、これといった工夫がなされていないわけでもなく、「たゞ清楚な木材と清楚な壁とを以て一つの凹んだ空間を仕切り、そこへ引き入れられた光線が凹みの此処彼処へ朦朧たる隈を生むように」<sup>64</sup> されただけなのに、

落懸のうしろや、花活の周囲や、違い棚の下などを填めている闇を眺めて、それが何でもない蔭であることを知りながらも、その空気だけがシーンと沈み切っているような、永劫不変の閑寂がその暗がりを受領しているような感銘を受ける。思うに西洋人の云う「東洋の神秘」とは、かくの如き暗がりを持つ無気味な静かさを指すのであろう。<sup>64</sup>

と、日本人が、いかに「陰翳の秘密を理解し、光りと蔭との使い分けに巧妙であるかに」<sup>65</sup> 感嘆している。

元松は、つぎのような宮廷内の奥深くに住まう恋する乙女の愚かなエピソードを紹介してかれの藝術論を閉じている。会うこともままならぬ乙女は、憬れのあまり、

……、其男のかたちを木像にきざませ、面躰なんども常の人形にかはりて、其男に毫ほどもちがはさず。色艶のさいしきはいふに及ばず、毛のあな迄をうつさせ、耳鼻の穴も口の内歯の數迄寸分もたがへず作り立させたり。<sup>66</sup>

この木像は、恋人を傍らに置いて作らせたので、寸分違わぬものとなった。しかし

さりとは生身を直にうつしては興のさめてほろぎたなく、こはげの立もの也。さしもの女中の戀もさめて、傍に置給ふもうるさく、やがて捨られたりとかや。

63 谷崎潤一郎、同上、p.33

64 谷崎潤一郎、同上、p.35

65 谷崎潤一郎、同上、p.34

66 【近松浄瑠璃集】、同上、p.359

という無惨な結末を迎える。スーパーリアリズム批判とでも言うべき件であるが、近松の教えは次のようである。

それ故に畫そらごとゝて、其像をゑがくにも、又木にきざむにも、正眞の形を似する内に、又大まかなる所あるが、結句人の愛する種とはなる也。趣向も此ごとく、本の事に似る内に又大まかなる所あるが、結句藝になりて人の心のなぐさみとなる。文句のせりふなども、此こゝろ入レにて見るべき事おほし。<sup>67</sup>

この逸話は、大プリニウスの伝えるコリントスの恋する乙女のエピソードを想起させる。（『博物誌』 *Naturalis Historia*, XXXV.43）

さて、絵画については十分すぎるほどに語られました。これらの所見に、彫塑美術について何かを追加することが、適当かもしれません。粘土で肉づけする肖像が、シキュオンの陶藝家、ブターデスによってコリントスで発明されたのは、同じ大地の恵みによってでした。これはかれの娘のおかげでした。彼女は、ある若者と恋に落ちました。そしてかれが海外に行くことになった時、彼女は、ランプによって投影されたかれの顔の影の輪郭を壁上に描きました。彼女の父は、これに粘土をプレスして、浮き彫りを作りました。そしてそれを他の陶器類と一緒に火に曝して固めました。<sup>68</sup>

ここでは、恋人との別離に際して夜の帳の中で（少なくとも室内において）、日の光でも月の光でもなく、「ランプ（の光）によって投影された恋人の顔の輪郭を壁上に」辿り描いた、とされている。プリニウスの伝える絵画起源の伝説の一節である。コリントスの乙女は、王朝の御殿女中とは対極的な仕方で、恋する男のシルエットを象ることによって、永遠に男の面影を偲ぶことを可能にした。われわれが「日本的美意識」としてとらえてきた美的理想は、絵画の美の起源を影に見るプリニウスの報告に接する時、意外に普遍性を持つもののように見えてくる。近松であれば、王朝の乙女の所行よりも、ランプの薄明かりによって薄闇の中に浮かび上がるシルエットの齎す美をこそ愛でたであろう。それこそが近松の求める慰みの藝である。

67 【近松浄瑠璃集】、同上、p.359

68 Pliny the Elder, *The Natural History* (eds. John Bostock, M.D., F.R.S., H.T. Riley, Esq., B.A.) 1855 cited in <http://www.perseus.tufts.edu/> このエピソードを巡る拙論、「絵画の美は影にありき」（『山口大学哲学研究』第14巻、p.23-59）、2007を参照。