

東洋的芸術精神

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

大西克礼美学コレクション 3

東洋的芸術精神

書肆心水

Shoshi-Shinsui.com

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

東洋的
芸術精神
目次

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

序 論 芸術精神と神話意識	11
第一篇 東洋的芸術精神と美的文化の展開	
第一章「パントノミー」の構造の持続	32
第一節 美的文化の展開	32
第二節「パントノミー」(一)、外的綜合性	38
第三節「パントノミー」(二)、内的綜合性	63
第二章 根源的本質性の深化	77
第一節「詩」と「芸術」	77
第二節 感覺性と觀念性	96
第三章 消極的自律性の強調	113
第一節 芸術と遊戲性及び遊離性	113
第二節 芸術と裝飾性及び技巧性	133
第四章 芸術と生活との深層的融合	162
第一節 芸術と生活	162
第二節 芸術家に於ける「芸術」と「生活」の關係	176
第三節 翫賞者に於ける「芸術」と「生活」の關係 (附「芸術の生活化」)	190
第二篇 東洋的芸術精神と美的意識の構造	

第一章	芸術感的契機と自然感的契機	214
第一節	美的自然体験の発展方向	214
第二節	芸術美及び自然美に於ける形態化と没形態化	232
第二章	直観と感動	252
第一節	感性的直観と感動	252
第二節	形態的直観と感動	265
第三節	知的直観と感動	283
第三章	制作と享受	297
第一節	美的自然体験に於ける生産と受容	297
第二節	芸術美的要素と自然美的要素との結合	308
第三節	芸術体験に於ける生産と受容	318
第三篇	東洋的芸術精神と浪漫主義	
第一章	浪漫主義の世界観	334
第一節	浪漫主義の世界観の前提	334
第二節	美的観念論	344
第三節	東洋的世界観（附、プロテイノスの哲学）	350
第二章	浪漫主義の世界観と芸術精神	361
第一節	芸術精神に対する世界観の影響	361
第二節	美意識の積極性及び消極性と浪漫主義	369
第三章	東洋的芸術精神と浪漫主義的芸術観	381

大西克礼著作一覧
409

第一節	東洋的芸術精神の諸傾向と浪漫主義	381
第二節	芸術的象徴の問題	386
第三節	「浪漫的イロニー」	394
第四節	「浪漫的共同」	400
第五節	芸術諸形式の類縁性	404

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

大西克礼美学コレクション 3

東洋的芸術精神

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

凡例

一、「大西克礼美学コレクション」は、美学者大西克礼の諸著作のなかから、日本的（東洋的）美の諸概念を論じた著作を選んで三巻にまとめたものである。この巻に収めたものの底本には『東洋的芸術精神』（一九八八年、弘文堂刊）を使用した。『東洋的芸術精神』は著者の遺稿であり、『東洋的芸術精神』刊行委員会によって公刊された。本書中の「」で括られた註はその刊行委員会により補われたものである。誤植のうち正しい表記が明らかなのは「ママ」と註記することなく訂正した。

一、本書では全体に新漢字を使用し、著者地の文では新仮名遣いを使用した。和文の引用文・引用語句とみなすべきものの仮名遣いは（それが純然たる原文であるか否かにかかわらず、またそれが書かれた時代にかかわらず）もとのままとした。引用符がない場合でも和文の引用とみなすべきものは、もとの仮名遣いのままとした。引用文中における不適切と考える仮名遣いについても特に指摘せずそのままに表記した。

一、語句の表記不統一はそのままとしたが、ごく近接する箇所でも不統一の場合に限り統一した（例、ディオニソス、ディオニュソス）。

一、読み仮名ルビを平仮名で多少補った。片仮名の読み仮名ルビは著者によるものである。なお著者による「自ら」のルビは「おのずから」と読ませるためのしるしである。

一、地の文中の踊り字には「々」のみを使用した（地の文中の「こ」は「々」で表記した）。

一、現今一般に漢字表記が避けられる傾向にあるものうち左記のものを仮名表記に置き換えた。「其処」「此処」は「その処」「この処」とも読まれるものであるが、語義は同じなので「そこ」「ここ」と平仮名表記に置き換えた。なお、仮名への置き換えに伴って加えた中黒点がある（例、伊太利ルネッサンス→イタリア・ルネッサンス）。

置き換えたものは五十音順に次の通り（送り仮名と活用語尾、踊り字の形と有無は代表例）。

雖も（いえども）、英吉利（イギリス）、聊か（いささか）、孰れ（いづれ、伊太利（イタリア）、愈々（いよいよ）、所謂（いわゆる）、況や（いわんや）、印度（インド）、斯かる（かかる）、此く（かく）、斯く（かく）、瓦斯（ガス）、曾て（かつて）、希臘（ギリシャ）、基督（キリスト）、蓋し（けだし）、斯う（こう）、茲（ここ）、此処（ここ）、此の（この）、此れ（これ）、之（これ）、是（これ）、屢々（しばしば）、其処（そこ）、其の（その）、抑も（そもそも）、夫れ（それ）、其（それ）、慥か（たしか）、甞に（ただに）、序で（ついで）、独逸（ドイツ）、兎に角（とにかく）、兎も角（ともかく）、乃至（ないし）、乍ら（ながら）、就中（なかならず）、之（の）、婆羅門（バラモン）、只管（ひたすら）、仏蘭西（フランス）、略々（ほぼ）、寔に（まことに）、亦（また）、儘（まま）、齋らす（もたらす）、稍々（やや）、動も（ややも）、欧羅巴（ヨーロッパ）、羅馬（ローマ）

序論 芸術精神と神話意識

「芸術精神」という言葉は、その意味が少しく漠然としているようであるが、私はここでは便宜上この概念をば、或る民族ないし社会の「芸術」領域における文化的活動を、総括的にまた根本的に支配するところの、一定の方向における「精神」というほどの意味に解釈しておく。従つてそこには、芸術品の創作、翫賞、評価の意識、即ち普通に通にいわたる美的意識のみならず、それを中核或は根柢として、更に芸術一般の本質、芸術と文化、芸術と社会、或は芸術と生活等の諸問題に関する、反省的思想や実践的態度のすべてに亘るその特殊の精神的傾向はもとより、なお進んではその芸術的生産の根本的動向を自然的に規定する民族の先天的性格から、その本源的なる世界観的人生観的方向の影響等に至るまで、凡そ文化的活動としての「芸術」の現象を規定する精神的方面の問題が、すべて包括されるわけである。その点からいうと、芸術精神に関する研究は、問題の範囲が非常に広汎となり、問題の性質が余りにも多様となつて、收拾しがたい結果になる惧があるようにも見える。しかしながらそれは芸術の精神的方面に属するあらゆる問題を、ただ一般的にそれ自身として考察するのではなく、やはり歴史的に或る民族ないし社会の芸術現象に含まれた一定の方向における精神の探求である。故にこの目安に従つて、若し前述の如き広汎なる範囲の多様の問題に対しても、自ら取捨撰択の可能性が生ずるとすれば、實際上の困難は別として、この様な主題の研究を初めから不可能とする理由はなからうと思う。

「芸術精神」の概念を斯様に解して、そして、私はここで特に「東洋的芸術精神」についてその一般的なる構造、性格、傾向等に関する、自分の考察の結果を開陳したいと思うのである。但しこの際「東洋的」というのは、甚だ不正確な言葉で、実際にはむしろ「東亜的」という方が適當かも知れない。しかし或る種の文化の歴史的関係においては、必ずしも東亜に局限し得ないものがあり、且は今日欧米の西洋的文化に対して、東洋的文化を代表するも

のが東亜のそれであることは、動かし難いところであるから、吾々はここに便宜上、「東洋的」という語を使つたわけである。しかしながら問題は単に言葉だけに止まらず、ここでもまた前に一言した場合と同様の困難が、形を変えて現れて来る。即ち「西洋的」及び「東洋的」の意味を如何に解釈しても、そのいずれの側においても、縦に数千年の歴史と、横に多数の民族並に国土の分布がある。従つてかくの如き時間的及び空間的多様性に應ずる文化的現象を、その個々の特殊性の面から考えるならば、西洋的とか東洋的とかいうような、極めて大掴みの区分を、実際の研究上に応用することは、頗る妥当を欠くといわねばならないであらう。殊に芸術の如き現象においては、様式的特性というようなものが、極めて重要な意義を有する限り、仮りに「東洋的」という言葉を狭く解して、比較的に文化的統一性を考え易い範囲に限定しても、なお芸術史の立場からいえば、例えば日本と支那の文芸や美術と一緒にして論ずるという如きことは、決して当を得た方法でないといわれるかも知れない。

しかしながら吾々は今これに対して、特に次の如き吾々の研究の「立場」を強調しておきたいと思う。即ち吾々はこの研究において、常に芸術の現象を対象とし、その歴史的事実を材料とするにしても、しかし歴史的研究そのものは、決して吾々の目的ではないという点である。吾々はむしろ芸術現象の普遍的本質ないし法則性に視点を置くところの理論的美学或は芸術哲学の研究の範囲内にあつて、ただいわゆる類型学的見地から、歴史上の複雑多様な現象を整理統一して考える方法を採用するのである。而してそのために吾々は、芸術上の所産及びその歴史に現れる様式的性格や、その他の客観的事実を本来の目標とはしないで、ただそういう事実を手懸りとし、それを媒介として、そこから洞見され、もしくは推論される、精神的文化的現象としての芸術の一般的基本的条件、即ち「芸術精神」なるものの性格動向等を問題の焦点に置くことにしたわけである。それ故にたとえ芸術の如き現象を取り扱うにしても、そういうところに問題の焦点を置く限りは、必ずしも一国一民族に限らず、比較的に統一性のあるやや広い文化圏にまで、視野を拡張することも、決して不可能ではなからうと考えるのである。素よりそういう方法上の立場を一応主張することはできても、実際の研究に當つてその方法を運用して行く上には、幾多の困難が想見されることは勿論であるが、それはしかし今の場合別の問題である。

それからまた吾々の課題たる「東洋的芸術精神」の解明のためには、その「東洋的」なる性格や傾向を把握し、認識する手段として、常にこれを「西洋的」なるものとの対比において考察すること、即ちいわゆる比較研究の方

法が必要であることはいうまでもない。但しこの場合にもまた吾々にとつては、比較研究そのものが目的ではなく、単に手段方法に過ぎないのであるから、西洋の芸術的現象に関する事柄は、ただ参考資料の意味において、必要に応じ提出するに止める外はない。しかし吾々の主題の考察及び論述には、当然その背後に芸術精神における「西洋的」なるものの一般的觀念が、常に予想されているわけである。素より西洋的芸術精神と云つても、これまたその内容は頗る複雑であつて、そこから本質的なものを把握することは決して容易でない。しかしながらすべてそういう實際的の困難に対しては、また實際的にこれを解決して行く外に途がないのであるから、それは研究の成果に対しては重大な關係があるにしても、研究の出发点において、とやかく論じても仕方がないのである。

然らばこのような研究を、實際には如何なる仕方によつて展開して行くか。思うにこういう種類の問題——即ち外面的には、民族的文化の各方面と聯関する複雑性を有し、しかも内面的には、民族的精神の統一性と深く結びつくような包括的問題を取り扱うには、単に客觀的事実を集積して、そこから純粹に帰納的結論を導くという如き方法のみを以てすることが、不可能に近いことは明かである。事實が基礎となるべきは勿論であるけれども、精神の問題に関する限り、そこにはどうしても「本質」を直觀し洞察する方法が、常に参加しなくてはならない。しかもまたその個々の直觀的把握の結果が、たとえ正確であつても、そういうものをただ漫然と無秩序に羅列するだけでは、学的研究とすることはできない。こういう研究は、前にもしばしば言つたように、實際上に極めて多くの困難があり、従つてその結果に、多少とも不備や欠陥が生ずることは、恐らく免れ難いところであろう。要はその研究の根本的見地を確立し、その内容を組織的、体系的ならしめることに、最大の努力が払われなければならぬ。そういう意味において、私はこの研究を、大体次のような三つの観点から展開して行く方法をとつた。

即ちまず第一には、東洋的芸術精神が、その歴史的文化的發展の軌道に乗り出す以前において、民族の原始的精神的所産の中に、その萌芽とも称すべきものを示す所があるとすれば、それは恐らくその神話的意識の形成物であろうと思われる。一般に民族最古の神話伝説等の中には、後來哲学、宗教、道德、芸術等の精神的文化に展開すべき諸々の要因が、すべて未分化的統一の全体性の中に包含されていると見ることができ。而してその内容においては、概して宗教的契機が最も内面的根源的位置を占めるとしても、その具体的なる形成及び表現に際して、常に

最も重大なる役割を演ずるものは、大抵その民族の先天的なる芸術的構想力、及びそれを動かす感情作用の特殊の方向であると考へてもよからう。(ついでながら多くの民族の原始的所産には、裝飾的文様、図形その他極く幼稚な彫刻の類に属する造形的遺物もあるが、それらは外面的には芸術の範疇により近いものであつても、精神的傾向などを考察する資料としては、むしろ第二次的位置に置かるべきものであらう。) 故に芸術精神の研究は、まずそういう方面について一応その根源的、初発的の傾向を観察することから始めるのが、最も適当な出发点ではないかと思う。但しこれは言わば芸術精神の予備段階に関する考察であつて、主題本来の研究にとつては、単にその序論的位置に立つべきものである。従つて本書においてもその方面の問題は、今この序論の中で、なるべく簡単に概観的に取り扱うことにした次第である。

ところで東洋的芸術精神の本来の研究としては、これを更に二つの方面から取り扱う必要があるように思う。一般に或る民族ないし民族群における芸術精神は、それ自身の特殊の「構造」を有し、且つそれ自身の特殊の「展開」の仕方によつて、その社会の文化的生活の聯関の中に歴史的に生長して行くものである。従つてこれに対しては、一方にまず文化的歴史的流動性に即して、その特殊な展開の相を理論的に考察すると同時に、他方にはまたこれを一応歴史的聯関から捨離して、それ自身の内面的構造に従ひ、その本質的特性を系統的に理解することが肝要である。而して前者の場合においては、芸術精神の展開における多方面の文化的聯関を統一的に考へるために、「美的文化」の問題にその中心を置くことが必要であり、後者においてもまたその複雑なる構造聯関を考へる方法としては、その焦点に「美的意識」の問題をおくことが要求される。それ故私はこの書の本論第一篇を「東洋的芸術精神と美的文化の展開」と題し、その第二篇を「東洋的芸術精神と美的意識の構造」と題して、前述両方面からのこの問題に対する自分の考察の結果を述べることにした。なお第三篇は以上二篇の余論の如き部分であるが、私はそこで西欧的芸術精神の歴史の中から、種々の点において、比較的に東洋的芸術精神と近似するところがあるように思われる、近世の浪漫主義の芸術的思潮を特に取り上げ、これと東洋的芸術精神との異同を比較検討して、後者の本質を一層深く解明しようと試みたわけである。即ち「東洋的芸術精神と浪漫主義」というのがその題名である。――以下まずここで、先きに述べたような出发点の問題から考へることにする。

神話伝説の解釈及び研究には、古くはギリシャのユウヘメロス以来、また近くはロバートソン・スミス、タイラー、デュルケイム以後、種々の見地や方法が提出されているが、今日では一般に人類学的、比較的研究法を用いて、神話の起源を集団的儀式や祭祀の観点の下に解釈する立場が、勢力を有するようである。尤もかつてヴントは民族心理学の立場から、神話その他の原始宗教的現象を研究したが、それは彼の原始芸術の研究の場合も同様で、むしろそれらの原始文化の産物を通じて、一般的なる民族心理の発生論的法則性を研究するところに、その意図があったといえるであろう。しかしそれとはまた別に美学ないし芸術哲学の如き立場から、神話や原始宗教的現象の意味を考えるという行き方も、實際かのニーチェの「悲劇の誕生」や「生への意志」の遺稿等がその例を示すように、必ずしも不可能ではないように思われる。勿論ニーチェのギリシャ神話に関する観方や解釈には、今日それを受け取る場合に、多大の注意を要する点もあることは否めないが、同時にそこには彼の独自の天才的直観によって初めて把握された、ギリシャ的ないし一般的芸術精神の秘奥に横わる、深い問題が提示されていることもまた認めなくてはならぬであろう。

芸術論上におけるニーチェの「アポロンの」と「ディオニッソスの」の区別については、既に一般に知られているところであるから、今ここにはその説明を省略する。しかしニーチェにおいては、この類型的概念の由って来るところが、ギリシャ民族の世界観の問題にまで、深く掘り下げられている。そしてその部分は今もなお吾々に対して、種々の示唆を与えるところが、決して少くないように思われる。ニーチェによれば、「アポロンの」なるものは、事物の特殊相を諦観する芸術精神の根本機能を表現する意味において、自然或は世界の「個体化の原理」(Principium individuationis)を代表するものとなる。然るにこれに反して、「ディオニッソスの」なるものは、かかる「個体化の原理」が、人間もしくは自然の最も内面的な、最も深き根柢から覆滅され、止揚される時に生ずるところの、忘我的歓喜に満ちた有頂天の感情的機能として、芸術精神の他の一面を代表する。ところでニーチェによると、こういう芸術精神の対立的な根本的動向は、更にその根源に遡れば、形而上学的に宇宙万有の奥底に働く大きな力としても解釈することができる。そしてアポロンにおいて示現されるところの、前述の如き動向は、また同時に、オリュムポスの世界の全体を生み出した力であって、この意味においてアポロンは、むしろこの神々の世界の代表者と見做されるのである。周知の如くオリュムポスの神々の世界においては、普通の意味における宗教的神聖や道

徳的崇高の性格はかなり稀薄であって、それが吾々に表現するところのものは、要するに一種の豊富な、充実した、勝ち誇った *Dignité* の姿に他ならない。そこでは善と悪とに頓着なく、すべての「生」の内容が直ちに神格化されているということもできるであらう。

然らばこの「生」、この「存在」は、一体ギリシャ人にとって何を意味したであらうか。あらゆる点において敏感であつたギリシャ人は、人間の「生存」その者に対しての深い恐怖、人生の根本に横わる不安や脅威を早くから感知していた。彼等の悲観主義的人生観については、種々の方面からその証左を挙げることができる。それ故にこういう根本的世界観的傾向を以て、この世に生きて行く為には、彼等はオリュムポスの神々の如き、輝かしく望ましい「夢」の所産を頭に描かずには居られなかつたのである。自然の威力や、人間の世界における無慈悲な運命の力など——そういう「存在」の背後に潜む恐ろしい力を感知したギリシャ人は、彼等の精神によつて芸術的に作り出されたオリュムポスの神々の一種の中間的世界によつて、絶えずその恐怖を遮断し、その脅威に対抗する必要を感じた。ニーチェはこう言っている。『自然の中にかの一種の強力なる芸術衝動が存すること、そこに常に仮象への強烈なる憧憬、仮象による解脱への熱烈なる思慕が存すること、明かに認め得るに従つて、私はこの際いよいよ次の如き形而上学的假定を採らざるを得ないのを感じる。即ち真個の實在者、唯一の太元なる者は、永遠の苦悩及び矛盾に満てるものとして、同時にそれ自身の絶えざる解脱のために、劇しい歓喜の幻影や、快感に満ちた仮象を要求する。而かも吾々はこの仮象をば、吾々自身もその中に囚われ、そこから成立せる者として、真個の非實在者、即ち時間空間並に因果律の中における不断の生成として、換言すれば經驗的實在その者として、感ずることを余儀なくされるのである』と。

アポロンが「個体化の原理」の神格化として、吾々に現れて来ることは、前に言つた通りであるが、ニーチェに依れば、かの實在の永遠の目的、即ち仮象によるその解脱は、この「個体化の原理」の中において初めて実現される。而してこの原理の神格化は、倫理的観点から考えれば、個体をその限界内に抑制する意味の法則、即ちギリシャの意味において、の「節度」の尊重を意味する。プロメテウスは人間への深き愛にも拘らず、節度を越えたその巨人的性格の故に、神罰を受けて禿鷹にその肉を裂かれるのである。しかもギリシャ人は彼等の「存在」その者が、あらゆる美とあらゆる節度にも拘らず、なおその根柢においては一種の隠蔽された苦悩と認識との基礎の上に

立つものであり、そしてこの隠された基底がまさしくかの「ディオニュッスの」なるものによって、再び白日の下に曝露されたことを意識せざるを得なかった。かくして仮象と抑制との上に構築されたギリシャ的世界の中に、ディオニッス祭の「有頂天」の体験が、次第にその影響を及ぼし、終には放埒や忘我がむしろ真実在その者の相として開示され、矛盾その者、苦痛から発生する歓喜その者が、自然の核心から迸る声として聞かれるようになった。

ニーチェはこの様に論じて来て、以上二つの精神的根本衝動の相互的消長によって、ギリシャ古代に四つの芸術精神の時代が区劃されるとなし、その一はいわゆる「巨人闘争」の混沌時代、第二はアポロンの美的衝動の支配下にホメーロスの世界の成立した段階、第三はそれが再びそこに侵入して来たディオニュッスの勢力に席捲された時代、第四はこの新勢力に対抗して、アポロンのなるものが、ドーリアンの芸術及び世界観の厳格さにまで強調された段階であるという。而してこれ等の段階の後に、以上二つの根本勢力の相剋闘争及びその自然的結合調和の結果として、ここに後世の耳目を驚かすような、崇高なるギリシャ悲劇並に戯曲的頌歌の類が生れたというのが、ニーチェの「悲劇の誕生」の根本思想に外ならない。

ニーチェのこの説には、素より多くの問題が含まれている。神話学や宗教史や考古学の今日の発達から見れば、そこには事実的方面から再検討を要するものがあるのみならず、その思想内容も形而上学、美学、芸術史等各方面の問題に聯関している。しかし今吾々にとって、さしあたり問題になる点は、ギリシャ民族の世界観ないし人生観に関するニーチェの解釈であろう。かつてフランスのルナンは、ギリシャ人を無邪気にして嬉々たる子供の如き民族、極めて、快活な楽天的人生観の持主であったと考え、彼等にとつては神々を呪ったり、自然を人間に対して不正な反逆的のものと考へたりすることは、夢にもあり得なかつたと言っているが、この種の観方は古くから一般に行われていたようである。けだしそれには、かのギリシャ芸術の様式的性格が、吾々に与える直接の印象、即ちその明朗豁達感じが、少からず与つていたのであらうと思われる。しかしながらこれに対しては、ギリシャの文獻学的研究の發展に伴い、その反対の暗黒面や悲観主義的側面が、既にフリードリッヒ・シュレーゲル以来しばしば注意され、ブルックハルトのギリシャ文化史の中には、特にギリシャ人の悲観的的人生観に関する精細なる記述がある。吾々は今ここでそれらについて一々述べている^{いふまでもなく}ではないが、ただ一二の例をあげると、フランス語で書かれた膨大なるギリシャ文学史五巻の著者クロアゼーが、その序論の中に引用しているジラール（ギリシャにおける宗教的感情）

は『實際においてギリシヤ人には、彼自身に関する、及び彼の境遇並に運命に関する危惧不安があった。而かもそれは夙に彼の輝かしい想像力と同時に喚び起されたものであって、そしてそれはまた彼の最初の作物の中に、たとえ他の点が如何に力強いものであつても、常に一脈の暗愁を湛えしめているのであるが、この感情の深い力は近世の作品における如何なるものといえども、それを凌駕することはできなかった』と断言している。（ついでながら最近ドイツでウェールリーという人は、ギリシヤ古文獻について、丹念にこの問題を研究しているが、そこでもギリシヤ人の厭世觀的思想が充分に立証されている。）前述のクロアゼーは、ニーチェが或るところで引用している、ミダスの伝説と同じ意味を詩的に表現した、テオグニステオグニスの句も引用しているが、しかしクロアゼー自身の意見としては、大体次のような結論に達している。即ちテオグニスその他にあらわれた悲觀主義的文句から——それは最も悲觀主義的でない性格の人の口からも時には発せられる種類のものであるが——深刻憂鬱な思想及び感情の習慣性に至るまでには、まだ相当の距離がある。ギリシヤ人のすべての詩は、要するに「生」の詩である。彼等の不斷の理想は、青春と美のそれであつて、彼等はそれを絶えず實現せんと努め、またそこに彼等の思想を固定することを好んだのである。習慣的悲哀の大なる原因……近代적悲哀のこの内的原因は、ギリシヤ人には余り知られていなかった。彼等の中の或る思想家は、或はその觀念を有つていたかも知れないが、しかし全体としてギリシヤ民族は、自己自身の思想感情を享受し、且つ自然によつて常に潑刺たる樂天觀に導かれつつ、他に比類なき「生」の味方となつたのである。

クロアゼーのこの説は、古代ギリシヤ人に対する一般的の觀方としては、當を得ているものであるかも知れない。しかしながらギリシヤ人の悲觀主義ないし厭世觀の色の濃厚な思想感情を、單に一部の抒情詩人の一時的な氣分の表現としてのみ解することは如何かと思われる。元來民族的的人生觀の問題などというものは、客觀的、實証的には互に矛盾する幾多の徵表や証左を、同時に包含し得る筈であつて、結局は直觀的洞察によつて、その本質的方向を捉える外に仕方がないであらう。ただその際吾々としては、少くとも次の如き諸点を一応考慮してかかる必要があるように思う。即ちまず第一には、中世のキリスト敎文化を乗り越えた近世のヨーロッパ人にとって、一般に古代ギリシヤの民族及びその文明は、種々の意味において、学ぶべく則るべき歴史的規範であり、また憧憬と思慕の的となるべき精神的故郷でもあつたという点である。この事はただにいわゆる古典主義の時代のみならず、浪漫主

義においてもまたその根柢に横わる一つの傾向であったと言ひ得る。若しも前者が主として、その「節度」を強調し、後者が専らその「自由」の精神を高唱したとしても、ギリシャ精神が正にこの両者を完全に調和せしめ得た点には、いづれにとつても共通の理想でなくてはならぬからである。ところでかくの如き一般的の讚美欽仰の念は、種々の方向にその対象を理想化して考える傾向を伴うことは、極めて自然であるが、この自然的な感情傾向が、ギリシャの人生観の方向を解釈するに当り、ともすれば道德的意味において影響する傾があることも、また決して不思議ではなからう。何故ならば悲観主義や厭世観の悪い意味は、ややもすればそれが人間の精神を消極的退嬰的ならしめ、若しくはまた享樂主義的ならしめる点にあるに反し、樂天思想の善き意味は、それをして進取的積極的ないし努力的ならしめる点にあると、一般的には考えられているからである。而してこの見地からするときは、古代未開の諸民族の間に、断然頭角を抜いて傑れた文化的創造に努力し、成功したギリシャ民族において、前者の如き消極的傾向を認めることが、明かに不合理のように感ぜられるのも不思議はないのである。

第二に人生観の問題としての「ペッシミズム」という概念は、これを厭世主義とか悲観主義とかいう言葉に翻譯することは、斯様な問題を論ずる場合には、甚だ不適当であるように私には思われる。この世界を、或は人間の存在を、「最悪」と思惟し、判定することが——無論それにはインドの釈迦の場合のように、老病死その他人生の苦悩の体験が、その感情的基礎をなすにしても——この語の本来の意味であるが、最悪と判定する場合の「比較」は、所詮は人間がその希求願望にもとづいて、知的に想像する一種の理想的な世界や存在状態を対象とするものに他ならないであろう。然るにそのような思想的立場と、多くの場合むしろ直接の感情及び意志の方向態度に、重点をおいて解せられる悲観主義や厭世主義との間には、心理的なお相當の開きがあることを考えなければならぬ。一般に知性の方面が著しく発達した者の場合にありては、思惟や判断の方向が、必ずしもその日常的な感情気分や生活行動の方向に合致しないことも、往々にしてあり得る。世界を諦観し、人生の問題を考える立場において、思惟の判断がペッシミスティックになつても、その生活上の感情気分が不断に憂鬱であつたり、消極的であつたりするとは限らないのが、むしろ人間の心の生きた姿であらう。しかしまた人間の精神には、心理的に統一性があるから、上述の如き場合も、畢竟ただ相対的意味の不一致に過ぎないのであつて、若しその感情の側面が、知的思想的方面との密接なる結びつきにおいて考えられるような場合、もしくはその感情が、思想的反省によつて客観化されるよ

うな時には、心理的にもそこにいわゆる悲観主義、厭世主義という如き言葉の意味するところのものが、発現して来ることは当然でなければならぬ。詩人が詩作に於いて、文字に表現するような感情の内容は、主としてこの種のものである。感情の表現において、常に自制と反省と節度とを忘れなかった、ギリシャ芸術の一般的精神からえて、古代ギリシャの抒情詩人の文献において、到るところにあらわれている、悲観主義ないし厭世主義の感情は、これをかのクロアゼーのように、ただその時その場の表面的な生活気分の発表と見るよりは、むしろ逆に彼等の人生観における、思想の常任的傾向を暗示するものと見るべきではないかと思われる。

更に第三に、この際吾々はギリシャ人の精神的特性、殊にその知性の発達を考え併す必要がある。今極く大体から言っても、ギリシャ人特有の事物事象に対する知的観察力の鋭どさと、その想像力の著しき発達とは、人生の多大の苦患、実存の深き根底に横わる不安や脅威に対して、盲目であつたとは如何にしても考えられないことであろう。クロアゼーもまたその点は充分に認めているようである。『人間的生活条件の中に見透し難き暗黒のものがあ
り、事物の進行過程の中に往々にして不当不合理のものがあるといふような事柄を、早くからまともに観察することができなかったと考えるには、彼等は余りにも鋭敏な精神と、余りにも自由な判断の持主であつたことはたしかである。』『同時にまた彼等の活潑なる感受性が人生の様々の惨めな事柄に悩まされなかつたということも不可能であつた。』と彼自身も言っている。前に引いたようにジラルムもギリシャ人における「存在」の危惧不安の感情は、その輝かしい想像力の発展と同時に生れたと見ているが、いわゆる人生文字を知る憂患の初めという真理は独り個人の場合のみならず、古代の無智蒙昧の民族群中であつて、卓然として後世から仰望されるような知的文化の水準に達し得た、優秀なる民族の場合においても、当てはまることであらうと考えられる。若しギリシャ民族が、その生活条件において、氣候風土その他自然から比較的に恵まれ、且つその社会組織において、文化的創造に参与する人々が、生活上比較的に恵まれた位置にあつたとしても、そこから来る明朗快活の感情気分は、要するに日常的、表面的な生活感情であつて、その反面には却てそれとの対比において、より深き意味における人生一般の憂苦や存在の不安が、彼等の知的方面の輝かしい発達と共に、一層痛切に考えられたと見るのがむしろ妥当ではないかと考えられるのである。

さて上来述べたように、ニーチェの説においては、古代ギリシャ人の世界観や人生観の基調が、ギリシャ的芸術精神の根本的解明にとって、頗る重大な意義を有つことになるが、こういう見地は、一般に民族的芸術精神の本質的性格を考察する出発点として、吾々の問題の研究に際しても、適宜にこれを参酌する必要があると思う。神話伝説を通じて窺われる、古代人の人生観や生活感情の問題は、一般に精神史、思想史の研究の立場にとつても、重大な関心の懸るべきところであるから、わが日本の民族の神話伝説の研究においても、そういう点が既に充分考察されているようである。例えば津田左右吉氏によると、氣候の温和、土地の豊饒に恵まれた経済的生活条件、民族の統一性、異民族からの隔絶等によつて、わが国民は常にこの国土に満足し、この人生に満足していた。従つて實際にこの国土の外に、新郷土を求める必要が生じないと同じく、思想界においても現世以上の何ものかを要求するような考は起らなかつたのであるという。松村武雄氏の「民族性と神話」の中にも、この問題について、ほぼ同様の見解が示されている。

こういう観方に対しては、大体において何人も反対する者はなからうと思われるが、ただわが古代人の生活感情の基調については、やや異つた観方を試みる人もないわけではない。例えば肥後和男氏の「日本神話研究」に収められた「加茂伝説考」においては、わが古代人の神観が次のように解釈されている。『古代の神は愛であるよりも寧ろ恐怖であり、薄気味の悪いものであつた。祟りをなすことが、従つてその存在を示す最も顕著なる特徴であり、天変地異、疾疫、戦争等が多くは神の祟りとして理解された。殊に農業を主とする生活に於いては氣候の違和が最も恐るべきものとされ、あらゆる手段を尽して神の心を和ぐべく努力されたのである。』また同書の他のところには、次のような説もある。『……神以前において民衆は既に存在し、ある程度の生活を営んでゐる。然しそれは少しも恒久性をもたない、不安定そのものといふべき状態にあつた。八岐大蛇はさうした不安定の絶えざる原因であり、人間生活に対する不断の脅威であつた。——この種の見解は、一般にわが古代人の楽天主義、現実謳歌の思想感情を想像する立場とは、一見相容れないもののようにも思われる。しかしそれは必ずしも互に矛盾する見地として、対立するとも限らないようである。何故かというに、わが古代民族の楽天観や現実愛着主義を説く第一の立場は、主としてその比較考量の観点を、日本国土の古代民族と他国のそれとの間に置いているのであらうと思われるが、それに対して他方第二の立場は、その比較の観点を、文化的に幼稚無力な原始人の生活状態と、自然や社会の脅威

不安を或る程度まで克服し得た、人間生活の段階との間に置いていとも考えられるからである。而してかかる場合の「樂觀主義」や「悲觀主義」も、所詮は比較的問題である限り、上述の如き別個の観点に立つこの両様の見解は、相互に無関係のものとなるであらう。

しかしまたそれとは別に、わが古代民族の世界觀や人生觀を論ずるに當つては、吾々が先きに述べた古代ギリシャの場合と同様に、ここでもまたそれに関する、二つの観点を一応區別して考えることが、必要であるように思う。即ちその第一は人生及び自然に対する觀方や感じ方が、主として一般的抽象的の、或は觀念的哲學的思想に方位附けられる場合、第二はむしろ具體的特殊的の、或は經驗的日常的の生活感情の方向を指す場合である。と言っても勿論原始的な民族生活の場合に、上述の如き言葉が意味するところのものを、そう判然と區別することはできないかも知れないが、しかしなお大体の方向としては、この様な二つの観点を別けて考えることも、可能でありまた必要であらうと思う。そこで今私の考えるところによると、古代の日本民族が自然界に対しても、それを人間の抗すべからざる大威力を有つものと考えず、『杳冥にして不可測の神秘なものとも』考えなかつたり、或はまた暗黒界としての黄泉國と對立して、顯國を光明界となし、この世を樂土として現実に執着したといふごとき自然觀や人生觀は、むしろ或る意味で前述の第一の観点に属する觀方や感じ方であらうと思う。然るにまた實際種々の点から想像されるような、わが古代人の生活の不安や、自然の脅威におののく感情は、たとえ或る意味で人間生活の原始段階一般に通有のものであるとしても、一面にはまたその特定の自然環境の性格、並にその民族精神の特殊なる發達の仕方とも聯関していることは争われない。而かもそれは、この環境とこの精神段階において、日常生活の具體的經驗に伴う、個々の免れ難き現象である限り、吾々のいわゆる第二の観点に属するものとして、さきの第一の観点における樂天主義や現世主義にも拘らず、なおそこに或る程度まで同時に両立的に考えられることでなければならぬ。

日本書紀の一書には伊弉諾尊が黄泉津平坂に千引磐を立て、伊弉冉尊と相對して、絶妻の誓をたてた時の問答が出てゐる。『伊弉冉尊曰、愛也吾大君、言如此者、吾則当縊殺汝所治民日千頭、伊弉諾尊乃報之曰、愛也吾妹、言如此者、吾則当産日将千五百頭』と。ここにはたしかに積極主義的樂天的人生觀の思想としての一つの現れがあると云つてもよからう。しかしそれにも拘らず、一方においてわが古代人の具體的な生活を想像して見ると、そこには

また生の不安、自然の脅威というようなものを、特に日常朝夕の間に体験する傾向が著しかったであろうと思われる事情がある。例えば比較的早く農耕生活の段階に入って、人間の意志が天候気象その他の自然現象に支配されることの多い生活様式をとっていたこと、また自然を観察し、その理法を探って、これを制御するような知識的発達が、先天的後天的の原因によって、一般に停頓する傾をもっていたことなどがそれである。人間の原始的生活は、一般に自然の力に左右される場合の多いことはいうまでもないが、特にそれが農耕を主とする場合には、実際にいて人間の努力の方向は、専ら自然の力に順応し、それと協調して行われなければならない。従ってそこでは、人間の精神が自然に依繋し、それに信賴し、或はその恩寵を仰ぐ半面において、またそれに対する不安や恐怖を一層強く意識するに至るであろうことは、原始的民族の場合において、心理的に極めて自然の傾向であろうと思われる。

更にわが国の氣候風土は、大体において快適であり、温和であるといえるけれども、一面から見れば、その季節的多変性並に地形的多様性は恐らく世界にその比が稀であると言いうこともできるであろう。しかもその間に暴風雨や地震、及びそれらに起因する水火の災害等偶然の天変地異が非常に多いこともまた事実である。かくてわが民族の文化は、自然を科学的知識によって克服制御する方向に進む途が沮まれ、むしろ自然に順応し、それに随従する方向をとって、巧妙伶俐な生活様式を發展せしむるに至ったと考えることもできる。而してわが古代の民族は、物質的生活の方面における、自然との複雑緊密なる依存関係から、延いてはその精神生活の方面においても、また常に自然との融合統一の意識を強く喚び起こされる機会に恵まれていた——或は避けられなかった——ともいえるであろう。諸種の迷信や占術や呪法などが、後世まで永く盛んであったことは、たしかにわが民族精神の一つの特徴である。自然的変異の原因が、神の意志に帰せられ、神の祟りとして恐れられたことは、古代においては特に甚しかったようである。崇神天皇の時代にいわゆる神人の分離があり、政治国家としての日本が初めて確立したと考えられているが、一般信仰の世界にありては、しかしなお永く「神人相関の状態」なるものが持続されていた。平安朝時代の日記の類を読む者は、その時代の種々の自然現象が、常に神意の表現として考えられていたことを知るであらう。

さて斯様に考えて来ると、神話伝説等の如き原始的の精神的所産を通じて想像される、人生観や生活感情の問題に関して、古代ギリシャの民族とわが古代のそれとの間には大体において、次のような逆の関係を認めることがで

きるのではなからうかと思われる。即ちギリシャ人の場合においては、前に既に述べたように、その日常生活感情の観点からすれば、概して安定、明朗、快活等の積極的樂天的傾向が強調されていたにも拘らず、その哲學的觀想的態度の観点からいえば、かのニーチェやブルックハルト等が主張しているように、ギリシャの人生觀の根柢には、紛れもないペッシミズムの調子が含まれていたと見ることが可能である。然るにわが古代日本人の場合には、丁度これと逆に第一の観点においては、大体から云って、むしろより多く不安、圧迫、恐怖等の消極的悲觀的な傾向が、その生活感情を支配していたと想像されるにも拘らず、第二の観点から彼等の世界觀人生觀の方向を探れば、未だ比較的單純なるその思想的立場は概して樂天觀的であり、現世謳歌的であつたと考えることができる。けれど日常個々の生活体験に伴う気分感情は、概して可變的動搖的であつて、たとえ或る生活条件の下に、やや恒久的の傾向或は慣性となることが可能であるとしても、それはなお未だ必ずしも思想的意味における人生觀の方向を決定し、民族的精神の先天的なる構造本質を動かす程度に至らない場合もあり得るからである。

ニーチェはさきに述べたような意味において、ギリシャ人の悲觀主義的人生觀の根柢から、ギリシャ神話の成立を考え、またそれとギリシャ的藝術精神との聯関を論じているのであるが、わが国の神話の場合については、思うにそういう人生觀や生活感情の意味、内容よりも、むしろそれを生み出す根本的条件としての「精神」と「自然」との交渉の仕方——即ち両者の間の關係様相そのものが、民族の藝術精神の考察や解明の上に、一層重大なる意義を有する。ギリシャ（或は一般に西洋）の場合では、神話における「精神」の「自然」に対する關係は、主として前者の後者に対する思想感情の内容の意味（即ちその世界觀の人生觀の意味）が、本源的なる藝術精神の働き方並にその所産の意味や性格を規定する要因として考えられる限り、言わば藝術哲學的問題を提供することになる。然るにわが国の神話の如き場合においては、「精神」と「自然」との關係が、先ずそれ自身に特殊の心理的条件を構成して、原始的藝術精神の活動と、その所産とを、むしろ形式的に規定する根柢となつてゐる点が、特に注意されなければならない。従つてここではニーチェのような「形而上學的——美學的見地」を去つて、むしろ「心理學的——美學的見地」から、神話形成にあらずかる想像力の活動過程、特にその擬人作用に現れてゐる、特殊の傾向を考察することが必要になる。

凡そ神話的擬人作用には、その本来の原始的宗教意識に属する面を別にして考えれば、大体において、二つの意

識の出発点を分けて見ることが出来る。第一は人間の精神と外界の自然との兩極的対立の意識、第二はこの兩者の相互的融即の意識である。第一の立場から発足する時には、「精神」の「自然」に対する態度は、多くの場合に、靜觀的となり、そして擬人の動機は人間の精神が、自己と対立する自然の世界をば、何等かの意味において理解し、もしくは觀照せんとする興味を主とすることになる。即ちそこには既に、後來の文化の發展と共に、人間の精神活動の二つの方向として分化すべき、自然に対する「理論的態度」と「美的態度」の萌芽が、一緒に含まれているわけである。而してニーチェ流の哲學的解釈を以てすれば、そこには既に自然或は世界の「個体化原理」を代表する、神話的存在者の擬人も考えられると同時に、心理的方面からいえば、その擬人の内面的過程は、人間が自己の中に直接に意識するような、自覺的精神そのものの一種の客觀化として成立するのである。故にかかる擬人作用によって成立する神話的存在者は、人間的存在内容を善惡ともにすべて包含すると共に、更にその限界を越えて超人間的、神的性格をも有するものとして考えられる。要するにギリシャ神話において、その典型的所産を見ようとする擬人的想像力の活動は、即ちこの第一の立場或はその出発点によって可能となるものである。

次に第二の場合には「精神」と「自然」とが、この様な兩極的対立に到らずして、言わばその境界のなお不明瞭なる領域において、兩者の相即融合を意識せしめるところからその擬人活動が出發する。ここでもまたその結果としては、人間化された神話的存在者が現れて来るけれども、その擬人の動機方向、程度等においては、前の第一の場合と余程異つた趣が見られる。即ちこの場合には客觀的自然の世界が、まだそうはっきりした形において、主體的、精神の立場に対立するものとしては考えられていない。むしろ主体の側にも、客体の側にも、精神と自然との融合統一を可能ならしめる或る力、例えば「生命」というようなものが、普遍的に或は共通的に貫流していることを、人間はただ漠然と感じているに過ぎない。心理学的に見れば、その場合にもやはり主体の精神における想像作用が、客体の自然の世界、もしくはそれを支配する神秘的の力を、自己と同様な人間的存在として、即ち擬人的に表象するわけであるが、しかし直接の意識体験に即していえば、その主體的なる人間自身も、自然世界を包含する大きな普遍的生命に、その一部分として関与しているに過ぎないという、一種の原始的な宗教的意識が、この種の神話的擬人作用を基礎づけているのである。故に自然の世界、ないしその中に潜む力を人間化して想像する動機は、自己に対立するもの、或は自己と異なるものを、自己に同一化して、それを理解したり、觀照したりする意思にあるので

はなく、むしろこの様な対立性ないし異質性の意識が、未だ徹底していないところからして、人間が日常主として実践的態度において交渉するところの、自然物或は自然力に向って、殆ど無意識的にこれを人間化して対応せんとする、一種の衝動の如きものにもとづいて見なければならぬ。従つてまたそこから擬人的想像力が働いても、その神話的存在者は、概して輪廓の甚だ不明瞭な、人格化の極めて不完全なものとなることを免れがたいであろう。私は第一の場合の典型が、ギリシャ神話において、見られるように、第二の場合の適例は、わが古代日本の神話において見ることができると考えるのである。

以上二つの場合は、或る観点からすれば、一般に人間精神の二つの異なる発達段階を意味するものとして考えられるかも知れない。しかし異なる民族の文化の性格から、このような二つの意識的傾向が考えられるとすれば、それはむしろ民族精神の根本的構造の相異に関する問題として、とりあげらるべきものであらう。實際今、前述第二の場合の如き神話的意識を芸術的精神と結びつけて考えるにあたり、若しこれを観照作用、想像作用、ないし形成作用という如き方面からのみ観るならば、それはかの第一の場合のような神話的擬人作用、特にギリシャ神話のその如きものに比較して、恐らく精神的に頗る劣等の位置にあるが如き印象を禁じ得ないであらうと思われる。吾々もまた精神というものを知性の面からのみ考えれば、この様な印象ないし判定を如何ともすることはできないように思う。しかしながら優秀の価値問題は暫く別として、少くとも芸術精神の構造そのものを問題とする場合には、前述の如き観照、想像、形成というような一面からのみ、これを考え得ないことは言を要しない。そこには当然それら知的作用の方面と同時に、情意、情緒、情趣を含めた広義の感情作用の方面もまた考慮されなくてはならない。而かもかくの如き全体性の見地に立つて、芸術精神との聯関を考える場合には、わが神話に見る如き擬人作用の方面における消極性が、却てまた他面においての積極性を基礎づける所以となることも、決して不可能ではないのである。それはしかしなお吾々の研究を進めることによって、明かにせらるべき点であるが、ともかくわが民族の芸術精神（或は一般に東洋的芸術精神）の特殊性を考察する上において、この様な神話形成の心理に現れている特殊の消極的傾向が、少くとも一つの重要な意味を有する点として、注意に値することは疑を容れないと思う。

さてわが紀記の神話内容を通観すると、出雲系神話及び天孫降臨物語の如き、特殊の部分に含まれた或る要素を暫く除いて考えれば、いわゆる神世七代のことをはじめ、その全体にわたって、わが民族の神話的意識の基調とも

いうべきものを把握することは、比較的容易であるように思う。恐らくそれを最も簡単明瞭に、一言にして表現しているものは、「むすび」という言葉であろう。「むす」は「生る」ということで、物の成り出づることを意味し、「び」は物の靈異なるをいうと解釈されている。それはつまり具体的な生産力、化成功、或は生殖力の如きものを、自然世界の到るところに遍在する靈異の力として考えるものであるが、かの原始的宗教意識に共通の、形も機能もなお漠然たる「マナー」の如き一種の靈力を世界に遍在せしめる考え方に較べると、一段と具体的な思维の発展を示すものともいえるであろう。要するに宇宙に遍満する漠然たる靈力がそこでは特に具体的に経験される自然界の不思議な力、即ち生産或は生殖の力として規定されているのである。而してこの様な力が、人間の身辺に近い自然現象の変化や過程を通じて感知されると同時に、それはまた人間の直接自覚的な「生」の意識と緊密に結合し、「人間」と「自然」、「我」と「物」との間に流通する「生」の觀念ないし感情が、神話意識の創造活動において、特に強調されることになる。「産靈」というときの「靈」は、神秘不思議の力であっても、わが民族の意識においては、その機能が神話的空想によってのみ無制限に展開されることなく、むしろ概して人間が直接自己の身体において経験する生理的過程や、身辺に近く経験する物的現象過程との、類比性の範囲に局限される傾向を伴っている。また逆に人間の自覚的な「生」の觀念や感情も、ここでは客観的自然との流通性、^{「神秘的関与」}の側面から牽制されて、内面的に自由な精神的、知性的方向への発展をあまり示さず、むしろ多くの場合、言わば生物学的、本能的なる「生」の範囲に滞留する傾向がある。

以上述べたような、わが神話の精神的基調は、例えば日本書紀にいわゆる「神世七代」、「八洲起元」、「瑞珠盟約」等の物語に、最もよくあらわれていると思う。『……開闢之初、洲壤浮漂、譬猶游魚之浮水上也、于時天地之中生一物、状如葦牙、便化為神、号国常立尊……』（日本書紀）といい、『……次国稚如浮脂而、久羅下那洲多陀用弊疏之時、如葦牙因萌騰之物而、成神名、宇麻志阿斯訶備比古遲神……』（古事記）というように、天地の本源的生产力の象徴化、ないし神話の擬人法が、まず植物の発芽の現象を所縁として、想像されていることは注意すべきであろう。またいわゆる「国生み神話」においても、大八洲の各部分の成立は、全く自然的生理的現象としての、人間の生殖作用によって解釈されている。従ってその所産としての国土の各部分に対しても、例えば『以淡路島為胞』とか、『隠岐三子洲』とか、『伊予之二名島（此島者身二而有面四……）』というように、これを人体視したり、または比古、比売

等の「性」の区別さえもつけて考えられている。これはつまり神話的擬人の仕方が、外面的にその広がりの上で発展していることを意味すると同時に、内面的には未だ精神的睿智の主体の客観化にまでは至っていないことを意味すると見てよからうと思う。（なおこのような具体的事例については、私はかつて拙著「万葉集の自然感情」（岩波書店発行）の序論の中に、やや詳しく述べたことがあるから、ここではすべてをそれに譲って、省略しておくことにする。）

吾々は先きに神話的擬人作用の二つの意識的出发点を区別して見たが、今試みにその第一の場合、即ち「精神」と「自然」との両極的な対立性について、ここで更にその中に含まれる種々の意味を分析して見る。そうすると、そこには例えば「主観」に対する「客観」、「心」に対する「物」、「自我」に対する「非我」、「能動」に対する「所動」、「創造」に対する「所与」と云ったように、多くの意識的契機を区別することが可能であって、しかもこれらの諸契機が、常に相対立してその間に妥協を許さないところに、「精神」と「自然」との両極性が成立するということができる。従つてこの場合には、人間がその精神の力によつて、自己の生活を向上発展させて行く文化の活動が、およそ如何なる方向をとるかということもほぼ想見されるであらう。即ちこの関係においては、「精神」の側に属する諸契機が、「自然」の側の諸契機に対して、常に優位を占めることが意識されると共に、文化発展のために前者が後者を支配し、制御し、駆使し、利用する可能性が必要条件となり、そこからしてまず第一に「知性」を中心とする精神の発達が進められて来る。勿論これに対しては、単に民族の先天的素質のみならず、そういう「精神」と「自然」との分極的傾向、並に知性的文化の発達方向を条件づけるところの、自然の環境的性格、即ち氣候風土等が、甚だ重大な関係を有することも考えなければならぬ。

試みに古代ギリシャの場合を例にとつて見ると、西洋の或る学者は、次のようなことを指摘している。即ちギリシャの比較的僅かな河川の流域と小さな平野とは、その地主等を養うに事足る程度には豊沃であつたにしても、一般に穀物その他の食糧に関しては、ギリシャは輸出国であるよりもむしろ輸入国であつたといわなければならぬ。穀類が黒海から輸入される海路は、ギリシャ人にとつて頗る重要なものであつた。恐らく葡萄酒とオリブ油位が、国外に輸出される程度に自然から恵まれていた唯一のものであつたに相違ない。故にギリシャの国が富み、民が栄えたということは、要するにその比類なき工人等の熟練と、その兵士等の鎧と楯とに負うところが、極めて多

かったのである。氣候の点からいえば、ギリシャは甚だ恵まれていた。夏の太陽は暑くても、朝と晩とは海から涼風が吹いて来る。平均雨量は少くて規則正しい。雷は平地では殆ど見られない。この故にギリシャには、人間の眼に一切の物の距離を減殺して見せるところの、一種特有の大氣の乾燥と明度がある。この空氣の明澄が恐らくは、戸外の裝飾物にも色彩を使用したり、彫塑的芸術を利用したりすることを、自然に盛んならしめたわけであろう。そしてこの輝かしい、明るい大氣の中に、古代ギリシャ人は事物の相を明瞭に観ることを学んだのである。主として戸外の生活を楽しんだのも、そこにもとづくのであらう……。

ところでこれに対して、例えばわが神話の擬人的性格から考えられるように、「精神」と「自然」との融即関係が意識において強調されるという傾向は、吾々が先きに分析して見たような、「精神」の側に属する諸契機が、「自然」の側のそれらに対して、むしろ順応し、調和し、或は妥協する可能性によって、その文化がまた特殊の方向に發展することを意味するであらう。従つてそこでは、人間の肉体的生活に最も直接の関係を有する、本能や感情の方面が中心となり、その洗練陶冶によつて、主として精神的文化の發達が促されて来る。感覺性も知力の活動に奉仕する面よりは、むしろ感情に繋る面が、特に鋭く發達し、知的活動においても模倣作用や同化作用が特に發展する傾向がある。そしてまたこのような傾向に対しては、人間がその生存の基本条件をば、専ら地味、土質、氣象、天候等の「自然」その者の性格に依繋せしめ、その非合理的變化に対して、絶えず一喜一憂する生活形態、即ち農耕生活の形式が、至大の関係を有することは、多言を要しないであらう。人間の原始的生活段階が、自然の力に多く制約されることは当然であるとしても、狩猟生活の如き形式は、實際の結果において、自然の環境に制約されながらも、主体的意識にとつては、むしろ自然と戦ひ、自然を征服する意志的努力の自覺を強める傾向があるといえる。然るに或る一定の場所に膠着した農耕生活にありては、先きにも一言したように、實際上人間がその生活のために、多くの意志的努力を払うにも拘らず、その努力が実を結ぶためには、それはどうしても自然の力と協調し、その變化に随順して行くことが必要になる。従つてそこでは、人間の精神が自然と対立して、それを征服せんとする闘争的態度よりも、むしろ自然と調和し、妥協し、或はそれに信頼せんとする立場が、おのずから自覺的になつて来る。そこからしてまた人間の精神は常に、それ自らを自然から離れざるもの、自然の中に包摂されたものとして感ずると同時に、自然をもまたその本質において、自己と同様なるものとして観る一種の考え方、即ちいわゆる「アニマ

ティズム」とか「ゾーイズム」という如き、原始的自然観の傾向が永く持続され、もしくはそれが或る特殊の文化的精神の形態に醇化発展せしめられる結果ともなるであろう。吾々はそのような特殊の文化的精神の根源的傾向を、便宜上「ナチュリズム」（自然本位主義）という言葉で、表現してもよからうと思う。

これを要するに、ギリシャ及び日本の古代の神話について、上來極く概括的に論述を試みたような、観察ないし解釈ができるとするならば、そこからして更に、ギリシャを宗とする西欧本来の文化的精神と、東洋殊にわが日本などの文化的意識との本源的性格——少くともその漠然たる輪廓がおよそ如何なるものであるかということは、ほぼ想像されるであらうと思う。従つて東西における後來の文化の發展についても、歴史的には極めて複雑多端なる様相の変化を通じて、なおその根源性に規定された、最も基本的なる方向に関する限り、或る程度の予測もまた可能となるわけであらう。殊に吾々の問題たる芸術精神と神話的意識との間には、心理学的意味において、最も密接な関係があることは明白であるから、例えば古代のギリシャと、日本との神話において考えられるような、東西の民族的精神における或る本源なる傾向は、恐らくはまた一般に西洋と東洋との芸術精神の根本的構造、並にその文化的展開の仕方の上に、種々の本質的差異をもたらす源泉であつたとも見ることができるかと思う。以下吾々は直ちに本論において、そういう芸術的精神の「東洋的」とも称すべき特殊の性格ないし傾向について、逐次吾々の考察を展開して行くことにする。

SAMPLE
Shoshi-Shinri.com

第一篇

東洋的芸術精神と美的文化の展開

SAMPLE

Shoshi-Shinsui.com

第一章「パントノミー」的構造の持続

第二節 美的文化の展開

先ず芸術精神が、一つの民族、一つの社会の具体的な美的文化ないし芸術的文化に展開する関係については、これを二つの観点から考えることができる。即ち第一は、芸術精神の事、实的展開の観点であって、これは一言にして云えば、特殊の芸術精神が、主としてその民族の「芸術」と「生活」との関係の上に、歴史的社会的現象として、具体化されて来る方面の考察を意味する。第二は芸術精神の価値的展開の観点であって、これは主として芸術現象に内在する精神的価値その者の発展の仕方を考察し、或は解釈することを意味する。しかし素よりこれはただ、問題の紛糾混乱を整理するための一応の区別に過ぎないのであって、実際に於いては、その両方に属する諸種の問題が、常に相即不可離の關係に於いて結びついてゐるのであることは言う迄もない。

ところで凡そ文化なるものは、一言にして蔽えば人類が、その精神的理想によつて、自己の具体的「生」を、発展的に形成して行く営みであると言えるであろうが、しかし「生」や「理想」の根柢には、常に「自然」というものがある。文化の活動は、この「自然」の地盤から、人間の生活を理想によつて、形成する過程に外ならないのである。而して極めて概括的に考えて見ると、その際この文化を指導し、規制するところの理念の方向が、主として「生活」を「自然」から分離せしめる如き結果を生ずる場合があり得ると共に、またこれに反してその理念が、主として「生活」を「自然」と相即融会せしめつつ、その独自の方向に、「生」を掘り下げ、その意味を深化し、或は純化して行く結果を伴う場合もあり得る。但し「生」を「自然」から分離せしめるとか、又「生」を「自然」と融会せしめるとかいうような、表現の仕方は、甚だ曖昧不精確であつて、種々の誤解を招く惧があるかも知れない。

い。分離と云ったところで、素より「生活」と「自然」とを、全然切り離すことの不可能なるは、論ずるまでもなからう。所詮それはただ「自然」と根源的に結びついた「生」を、次第に分解してその或る方面又は或る要素を除き、他の要素、他の側面を絶えず文化的営為、即ち「生」の理想主義的形成過程の中に、摂取して行くという關係に過ぎないのである。同様に「自然」との融會と云っても、その過程の中には、絶えず特殊の文化の精神、即ち理念が働くのであるから、人間の生活が、生の粗野の自然の状態に留まるわけではなく、寧ろ「生」が「自然」と融化する事の中に、理念その者の機能が發揮され、「生」はそれ自身を深めると同時に、「自然」をも醇化し、精練して行くことにもなるのである。しかしながら、それに拘らず、なお大体に於いては、文化の「理念」が「自然」を超克する方向と、「自然」に即応する方向とに、それぞれ主としてはたらく、二つの場合を区別して見ることはできるであろう。

而してこの二つの文化的精神の基調から導かれる文化展開の概括的様相の間には、またかなりに本質的な相異を認めることもできると思う。そこで今仮りにこの兩種の文化的發展の仕方を、形式的に特徴づけるならば、前者に於いては、文化の本質が、概して、分化的、伸展的に、そして全体として言わば直線的に發達向上する傾向が著しいのに対して、後者（即ち言わば「ナチュリズム」の基調に立つ文化）の特色は、その本質がむしろ綜合的、集結的に、そして全体として、言わば旋回的に動いて深化精練されて行く所にあるといえるであろう。（但し實際に於いては、しばしば一方の形式の裏に、他方の形式が或る程度まで、部分的に含まれ、或は多少交錯の現象を生ずることも稀でなく、かかる形式的區別をそう徹底的に当てはめられないことは、言うまでもなからう）。ともかくも、吾々は東洋の芸術精神をその文化的展開の面から考えるに當っては、極めて概括的に、西欧の文化的精神の基調と東洋のそれとの間に、前述の如き根本的相異を想定して、そこから考察を進めるのが、便利であるように思う。なお上述の形式的特徴については、今ここに細説を省略するけれども、それは以下、美的文化の場合について、諸種の方面から、具体的の考察を展開するに至れば、その意味がおのずから明かになるであろうと思う。

次に吾々は、この両方に属する、特殊の文化の展開方式に伴う、価値規定の發展の仕方をも考慮に入れて、その相違を考えて見る必要がある。先づ西欧の芸術文化の場合については、前述の如き直線の上向の發展の中に、価値規定の観点から云って、大体上（一）パントノミー（Pantonomie）（二）他律性（Heteronomie）（三）自律性

(Autonomie) と言う、三つの段階を劃することができる。ところでこの中「他律性」及び「自律性」の概念については、多くの説明を要しないであろうが、第一の「パントノミー」ということに關しては、少しく註解を加えておく必要があるように思う。しかしこの言葉は、ドイツの哲學者ヨハナス・コーンの用語に從ったのであるから、今ついでに吾々は、彼がその著「現代文化の意味」(“Der Sinn der gegenwärtigen Kultur” 1914) の中で、この概念に對して与えた、内容的説明を参照しておくことにする。

コーンの説によれば、吾々は一般に文化の原初において、一種の未分化的生活の全体性が、統一的の表現を得ている場合を想像するのが普通である。そこでは法律、習慣、道德などが、未だ分立しないで、生活に対する唯一つの規範を形づくっているのと同様に、原始の生活そのものが、また全体として統一的に表現され、統一的形態を与えられる、文学(詩)、歴史、演説等が一つのものであると等しく、演劇、祭典、舞踊も一つのものであり、工業や造形美術もまた別々のものではない。……とにかくかかる原始的生活の統一性を、仮りに完全な形に於いて想像すれば、そこにはただ多様の形態に於ける、共通的生活の表出があるのみで、分離し、独立した芸術の如き現象は、全くあり得ないのである。生活上の最も重大な事件、或は至高の瞬間に對しては、演説や歌唱や舞踊や、また身体の塗色や修飾の特定の形式が成立する。世代の聯関は、誕生とか死とかいう如き場合に古くから伝われる、そして現在のそれとは異なる、言語や慣習によつて特に強調せられる。又神の崇拜に關する諸種の形式は、益々嚴格に守られ、日常生活からいよいよ遠ざかり、それ自身を次第に固く集結させ、そして特殊の寺院の如きものにおいて建築を、神像の如きものに於いて写形的芸術を成立せしむるに至る。——然かもこれ等全ての現象は、なお未だその根源としての、生活の共通的規範の下に立っているのであつて、この規範に對する適否、順不順の關係に從つて、感受され、採沢され、若しくは拒否されるのである。

然しながら、かくて古い形式や慣習を墨守することの中には、実は既に生活及びその形成的表出の統一性に対する一種の危険が横わつていゝといわなければならぬ。そしてこの危険は、更に悟性の批判、或る目的に對する最良手段の撰択、生活領域の分離的展開等と共に、益々増大して来る。斯様にして芸術は、それが形成するところのもの、ないし修飾するところのものから分離する——最初は職業的に、後には實質的に——傾向を生ずる。芸術家の工房や流派においてもまた、独自の伝統が成立し、そしてこの伝統の中に技術的手段や、旧來の慣習と結びつい

て、芸術的形成その者の固有の法則性が、次第に意識されるようになる。しかし芸術そのものの固有法則に対するこの省察は、常に多かれ少なかれ攪乱されずにはいないであろう。悟性は芸術に対してもなお且つ自己の權威を要求し、芸術が何の為に役立つべきかを問題にして、或はそれを実利に対し、或は道徳的、教戒的目的に対して隷属せしめ、それらの目的を達成することの適否に従って、芸術の価値をも判定するに至る。ただし一般に社会的生活の規整とか、道徳的意識に対する釈明とか、更に進んでは、真理や知識の本来の目的に関する諸問題の如きは、比較的早く悟性にとって、頭を擡げて来るに反し、悟性が芸術その者の自存的価値を発見するに至ることは、常に多くの困難を伴い、且つ余程遅れて僅に可能となるに過ぎないのである。

かくてこの段階に於いて、芸術が服従するところの評価方式は、それ自身以外から導かれて来るものとなる。最早原始の段階のように、芸術はその帰属する全体性即ちその独自の要請をも包含し、共鳴せしめた、生活の全体性によって律せられるのではなくて、寧ろ或る特定の、芸術にとって無縁の、他の命令がこれを律するわけである。要するに『芸術その他生活上の各方面に対する、生活全体（レベンス・ガンスアクト）の支配という「パントノミー」からして、ここに一種

の「ヘテロノミー」即ち実利や宗教や民俗や道徳や知識の、芸術に対する他律的支配が成立する』。芸術の評価意識は、この段階から更に進んで「アウトノミー」（自律性）の覚醒となるのであるが、しかし近代ヨーロッパ文化に於ける、この思想の発達のは、終に芸術を生活から乖離せしめ、或は生活の基本的要請と矛盾せしめる如き、余弊を生じたのであるから、現在以後将来に亘つての問題は、芸術が再び或る意味に於いて、統一となる全体的生活の中に復帰し、而して、その自律性、独立性を保存すると同時に止揚すること、即ち「意識的パントノミー」という点に懸つていと言わなければならない。——以上がコーンの説の要旨であって、「パントノミー」の概念は、この中に既に充分明かにされていると思うから、今これに蛇足を加えることは止めておく。

さて西欧的芸術精神の場合に於ける、美的文化への展開は、事實的並に価値的観点から見て、大体以上の如き根本方式によるものとすれば、次にこれに対する東洋的芸術精神の類型に於いては、これもまた前に述べたような、「自然」本位、又は「自然」強調の建前における文化発展の根本方式にもとづき、それが民族的社会的な生活の中に、具体的美的文化として展開する場合には、ほぼ次に述べるような、種々なる様相が相互に聯関しつつ、その過程の中に現れて来ることを期待し得るであらうと思う。

(一) この場合には、「自然」、「生活」、「理念」(文化)の諸因子の發達の關係が、少くともその根本方式に於いて、寧ろ綜合的、旋回的、求心的に動いて、相互に微妙な機能的聯関を保ちつつ、全体としての価値的發展を成し遂げて行くところに、その特色がある。従つてそこでは先ず第一に、その美的ないし芸術的文化の形態上に、比較的多く「パントノミー」的構造、即ち或る意味の原始的綜合性が、持續されて行く傾向を伴うことは、けだし自然の数であろう。勿論それはただ比較的事であるから、實際に於いては、そこにも種々の意味に於ける分化ないし分開の現象の、副次的に伴う場合がある。且つ又この場合、「パントノミー」の意味は、文化一般の原始段階のそれと、必ずしも同一であるとは限らないであろう。しかしとにかくこの種の芸術的精神の類型が、美的文化の現象として、具体的に展開するにあたっては、種々の意味に於いて、そこに分化的發展の傾向よりも、むしろ綜合性を持續する傾向が、より強く現れて来るように思われる。假令そこにも、社会的關係や技術的關係によつて、表面上余義なくされた分化現象があつても、それは大抵常に何等かの形において、再び本源の綜合性ないし統一性に復歸せんとする著しい傾向を示しているのである。

(二) 然かもかくの如き綜合性の持續的傾向の中に、自然—生活—理念の關係は、精神的動力によつて、また絶えず旋回的に、求心的に動いて行くのであるから、その表面上の持續性ないし停滯性の裏には、この種の芸術的精神に於ける、最も根源的なものの、最も本質的なものが、常に深化され、醇化され、内面化されて行く過程がある。而してそこに正に、この種の美的文化の展開に特有なる、独自の価値的發展の途の拓かれる可能性もあることを注意しなければならぬ。

(三) 以上二つの根拠からして、また第三に、ここでは西欧の芸術的文化の發達の仕方の中に、顯著にあらわれているような、「パントノミー」の後に来るべき、「他律性」と「自律性」の対立關係が、少くとも意識的には、余り前面に立ち現れて来ない。それよりも往々この場合には、むしろ直ちに芸術的意識或は芸術的活動が、一面かの「パントノミー」によつて結びつけられた、他の種々なる異質的精神要素を排除し、従つていわゆる芸術の内容的方面を構成する諸種の文化的価値要素(例えば學問、宗教道德等)を敬遠し、追放し、若しくは芸術活動自体が、現實生活そのものからも、或る意味に於いて遊離せんとする他面の傾向、即ち一言にしていえば消極的自律性への傾向を喚び起こして来る。具体的説明はここには省略するが、これもまた、そこに含まれる一つの主要なる特性ない

し傾向であることは、否み難いのである。しかしそういう点のみを取り立てて論じ、それから直ちにその芸術を浅薄となし、幼稚となすが如きは、謬見の甚しいものであること、今更言うまでもなからう。

(四) この種の美的文化は、上述の如き関係により、「パントノミー」の持続と同時に、常にそれに対する一種の直接的反動を含みつつ、全体として内向的に発展する結果として、表面上には、現実の「生」から遊離し、高き精神的文化的価値を蔵し得ないような観を呈しながら、実はその半面に於いて、却って芸術と「生」との深層的融合の関係を発達せしめ、又それにもとづく芸術的生活その者の、特殊の意味に於ける、高き文化的或は精神的意義を展開せしめる可能性がある。この点もまた後に詳論するところによって、自ら明かになるであろうと思うから、ここには具体的説明を加えないけれども、とにかく、この種の美的文化に特有なる、「パントノミー」持続の傾向と、その反動作用とが、相互的強化の過程を伴って、しかも内向的な価値発展（言わば一種の内面的弁証法的発展）の途を拓開するところにおいては、芸術と「生」との独特な深層的融合関係が生じ、従って芸術の「価値」に対する見地もまたそこでは、西欧的美的文化のそれに対して、別種のものを成立させる可能性があることはたしかである。而してこの事は、東洋芸術の一般的価値判定の問題に於いては、特に留意を要する点であろうと思う。

前述の各条項については、以下逐次章節を追って詳しく考察を試みるつもりであるが、吾々は前に、本節の問題を考える二つの観点として、事実の方面からのそれと、価値の方面からのそれとを区別し得ることを述べた。今前述の如く、極く大体上から東西の芸術的精神の根本傾向にもとづく、美的文化の展開の仕方を概観して来ると、この二つの観点を、その両方の場合に応用するに当つても、実際に於いてやはり多少の相異が生ずることを注意しなければならぬ。西欧の芸術的文化的発展に於ける、「パントノミー」↓「ヘテロノミー」↓「アウトノミー」の關係は、要するに芸術的価値の規定根拠の発展的移動を意味するものであるが、社会的文化的現象としてこれを見る限り、その芸術的価値規定の關係にもまた、二つの方面があり得る。一はその内面的なる自覺的或は反省的意識の面であり、他はその外面的なる社会的歴史的現象の面である。

ところで西洋の場合においては、かの原始的本源的の「パントノミー」の段階（無論そこでは、未だ意識的反省とか自覺とかいう方面は問題にならないが）から、「ヘテロノミー」を経て、「アウトノミー」に至る發展關係は主

として、芸術的、反省的、意識的の発達を意味するものと考えられる。而してこの自覚的、反省的、意識的の方面の発展から、芸術に於ける個性的創造的活動の意義が強調され、或は昂揚され、従って一般に芸術的価値の水準が、又そこから自然に高まって来る関係も、これと聯関して考えられるのである。この事はまた先きに述べたように、この種の芸術的文化が、自然的原始的段階から、次第に文化的発展によって、精神的理想或は理念の目標を指して、大體上直線的に上向的に進展して行くことの、当然の帰趨であるとも言えるであろう。然るに東洋的芸術精神の類型、従って又その特殊なる文化的展開の仕方について、前に概観したようにこれとは根本的に異なる傾向が支配しているために、反省的意識の方面は、余り表面的に發展する余地を見出だすことができない。少くともそこでは、芸術の理論や美学的思想の發展が、知的意識的に、社会の芸術的価値の水準を高める機運を準備するという如き事實は、大體に於いて現れ難いのである。ここでは一般に芸術的水準の高昇は、理論や反省を超越した、「芸術」と「生」との深部的融合の根拠にもとづくのである。言い換えれば、「生」その者の全体的の醇化や深化が、自らにしてそれをもたらず無意識的關係によって、主として芸術文化の發展も支持されて行くのである。故に要するに東洋的な芸術的文化の考察に於いては、「パントノミー」から、「他律性」、「自律性」への関係も、芸術観としての反省的側面よりは、寧ろ主として、客観的、事實的側面を辿って、直接にこれを闡明して行く必要がある。斯様にして同じ問題の取り扱い方も、東西両方の美的文化展開の仕方に応じて、多少異なるところを生ぜざるを得ないのである。

第二節 「パントノミー」(一、外的綜合性)

先きに第一に挙げた、東洋的美的文化に於ける、「パントノミー」持統の傾向と云う点に関しては、更にこれを種々の角度から考察する必要がある。吾々の考えるところによれば、この場合の「パントノミー」即ち本源的綜合性の意味には、まず当然二重の關係が包含されている。一は外的綜合、關係であって、これは一言にしていえば、芸術一般と生活一般との綜合——即ち内容的には、文化一般の構成に於ける、芸術以外の他の諸々の領域或は要素と、芸術的現象との原始的、未分化的統一の關係である。二はその内的綜合、關係であって、これは全体としての芸術的生活或は芸術的現象が、それ自身の内部的構成に於いて包含するところの諸形式、若しくは後來当然分化して展開すべき、諸種の芸術形式の相互の間に於ける、未分化ないし統合の關係を意味する。但しそれらの場合に於

ける、未分化とか統一とかいう事態は、実際に於いては、殆ど最初から単なる相対的比較的の意味に於いてのみ、あり得るに過ぎないことは言う迄もなからう。けだし人間の生活は、全体として見れば、既にその最も原始的なる段階においてさえも、なお非常に異質的な要素を含むものであり、芸術的現象と称せられるものの範囲内に於いてすらも、初めから根本的に構造性質を異にするもの（たとえば空間的芸術というように）が、包含され得るからである。そのみならず、特殊の技能的素質、並に訓練を必要とすることの多い芸術的活動は、実際に於いて、非常に早くから、分化的専門化的傾向を伴う筈である。然しそれにも拘らず、一般に原始的段階に於ける芸術的文化が、比較的の意味において、前述二重の關係に於ける総合的、統一的性格を示すことが、世界の何処の民族の場合においても、殆ど通則的現象であることは、今日原始的芸術の研究によって、既に充分明かにされているところである、吾々は以下この二重の意味に於ける芸術文化の本源的綜合性の持続的傾向を、東洋殊にわが民族の芸術的文化の諸現象について、やや具体的に考察して見たいと思うのであるが、便宜上本節に於いて、先ずその外的綜合性の方面から、問題を考えて行く次第である。

この意味に於いて指摘し得べき、わが芸術的文化の特性にもまた、種々の現れ方があり得る。先ず東西いずれの文化の場合にありても、その原始的段階には、「芸術」という特殊の領域の分化独立があり得ないとすれば、「芸術」もしくはそれに相当する概念の語源の意味は、今日吾々がその語によって意味するもの以外に、かなり広く種々の内容を含んでいたであろうことが、容易に想察される。そこで今試みに、近世の西洋に於ける「Kunst」とか「Art」とか云う言葉の本来の意味を調べて見ると、ドイツ語「クンスト」の語源は「Können」であって、その名詞的用法は最初は、「Wissen」「Wissenschaft」の意味であったが、それが又次第に「練習によって獲られる技能」の意味にも用いられ、「Lebenskunst」「Staatskunst」「Kriegskunst」「Toilettenkünste」という如き用法を生ずるに至ったという。十八世紀以来「Kunst」という語は、主として美的享受に対して行われる活動を指すようになり、それに対して最初は、「Schöne Künste」という如き言葉も用いられたのである。（カントもなおそういう言葉を使っているが、フランスに「Beaux arts」という語があることは、人の知る通りである。）英語や仏語の「Art」の語源は、「結合する」とか「適合させる」といふような意味のもので、元は「Arma」（武器）「Artus」（関節）などの語と類縁を有し、『与えられたる目的に適合せしむるよう、事物を結合或は変改すること』の意味であったという。近代語ではない

が、ギリシャ語の“Techné”も本来広く諸般の工作的技能を意味するものであったことは言うまでもない。

ところでわが日本或は東洋では、後世までも西欧の「クンスト」や「アート」の如く、美的芸術を総括する意味において、分化し特殊化された概念が成立せず、ただ「芸能」とか「能芸」という如き、漠然たる言葉が、狭義の「美的芸術」をも含んで、更に他の多くの種類の技能（例えば武術、遊技その他）を総括する概念として、用いられていたようである。わが国の昔、江戸時代などに、「芸術」の語を題名に用いた、写本や刊本を時々見受けることがあるけれども、それらは大抵「武芸」を意味していると見て差支ない。ただ私の知る限りでは、新群書類従中の「芝居乗合船」〔芝居乗合船か?〕という書に、一ヶ所だけ「芸術」の語を演劇に関して、使っているのを見たことがあるけれども、それは大して意味のあることでもあるまい。支那の画論「聖朝名画評」にも『孫四皓なる者あり。広く芸術の士を延く』という用例はあるが、これもただ一般に「芸能」という程の意に過ぎないであろう。「列子」に「術芸」（魯之君子多術芸）という語も見えているが、これは更に広い意味（医療などをも含む）であることは明かである。

わが国の鎌倉時代に出来た「古今著聞集」は、巻に従って内容の部別けを試みているが、その巻七は「能書」と「術道」とに分けられている。そしてそこに次の如き文章がある。『尺牘の書疏は千里の面目なりといへり。……もろもろの芸能の中に手跡まことにすぐれたり』『術道一にあらざ、その道まちまちに別れたり。推古天皇十年、百済国より曆本、天文、地理、方術の書を奉りてよりこのかた、道をならひ伝へて今に絶ゆることなし……』云々。即ちこれによると「芸能」と「術道」との概念が、甚だ臆気ながら、区別されているようにも見える。然し広い意味で「芸能」に属すると思われる文学、和歌、管絃歌舞、能書、弓箭、馬芸、博奕（囲碁双六等）、相撲、強力、画図、蹴鞠等は、皆各個別々に取り扱われている。故にそこでは狭義の「術道」だけが、芸道或は芸能から区別されて、主として知識学問の応用的方面、もしくはそれに基づく能力の如きものを総称しているとも見られないことはない。或はむしろ「道」という概念は、少くとも我が国では、本来この様な種類のもの、ないしは一般に平安朝時代に行われた、学問道としての明経、紀伝、明法、算、文章、陰陽の如きものを、主として意味し、それが次第にいわゆる「芸能」の方面、殊に音楽、和歌、書の如きものにも適用されるに至ったのではなからうか。これは単なる臆測であるが、若しそう見られるならば、「道」の概念も、日本などでは、その中心が最初は主知主義の意味の側

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。

又この「古今著聞集」（ついでながら著聞集は、今昔物語、十訓抄、古事談の如き類書に比して、分類が最も精細である）などには、わが国で夙に発達していた、工芸の方面の人々に関する事項が全く取り扱われていないようである。それから彫刻、建築という如き、特殊の項目も現れていないが、斯様な点もまたこの聯関に於いては、注意すべきであろう。なおこの書に於いて「術道」の概念が主として、知識的なものと及びその応用によるものを意味していることは、先きに述べたが、類書の一つとも見るべき「江談抄」第二には『大外記師遠諸道兼学』云々とあり、又その次の項に『助教広人兼学諸道、習諸舞、長工巧』云々の文句があつて、ここでもまた、諸道と諸芸とを内容的に区別せんとする意図が、暗示されているように思われる。同じく「江談抄」第三には、吉備大臣入唐の時、その事が記されているが、そこにも『吉備大臣入唐習道之間、諸道諸芸、博達聰慧也』とあつて、「諸道」と「諸芸」とを区別する考え方を仄見せしめるものがある。

素より、この様な言葉の關係のみを根拠として、そこから直に何等かの結論を導くわけには行かないが、ただそういう点にも、多少の暗示を求めることができると思へば、それによつて、大体次の如きことが考えられはしないかと思う。即ち西洋では一般に「芸術」を意味する語が、先ずその本源的なる知的意味から転じて、広く實際的方面に於ける技能工術の意味を含むようになり、それから又更にその意味が限定されて、特に美的芸術の場合を指すようになったと見られ、その概念の推移分化の關係が、比較的に明瞭であると言える。然るに東洋殊にわが日本に於いては、文化の発達した後々までも、この種の概念に於いて、あまり明確な分化展開の痕が示されていないのみならず、或は却つて社会の文化的発展と共にそういう一般概念によつて、統一され或は包括される内容が、一層複雑性、多様性を加え、従つてその範囲の拡張を來たしているようである。それからまた東洋殊にわが国に於いては、比較的早くからして、諸々の学問知識の応用による技能（即ち「術」ないし「術道」）及び特殊の材料や手段に関して多くの經驗を要する手工芸（即ち「工」）の方面が、概していわゆる「芸能」の概念から区別され、或は追放される傾向があり、その点から見ると、夙に芸術（芸能）概念の分化の傾向があつたようにも見えるが、しかしその半面には又、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、内容の如何に拘らず、

これを一括して「芸能」ないし「芸道」の概念の下に置かんとする総合的傾向が、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ともいうことができる。従っていわゆる美的芸術と、武芸や遊技や囲碁将棋双六の類との概念的分化が、いよいよ困難となる傾があった。けだしそれはこの場合に、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。而してそれと共に又この共通性の観点からして、広く諸芸能を考える限り、それらの修行の「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ないし条件が、文化の発達と共に、益々強調されて来るのも、当然の傾向であるといわなければならない。

而して一方にまた、前に言った「術」或は「工」の分子を、芸能概念から除外せんとする傾向は、芸術的現象について殆ど無反省なる古い時代において、表面上「工」に類似した性格を有するように見える芸術——即ち造形芸術の方面をば、「芸能」よりは、寧ろ手工芸の方に近いものとして考えさせる傾きも、なかったとは言えないように思う。唯その中で「画図」だけは、「手跡」即ち書道に近い一面があるところから、やや例外的に取り扱われたようでもある。かの「古今著聞集」が、「能書」と共に「画図」の項を別に出している所以であろう。（源氏物語「帯木」の巻に「木の道のたくみ」という言葉があるけれども、この場合の「道」の意味には、あまり重要性はなからう）。然るにわが日本などでは、後世になって、芸術的文化が発達して来ると、こういう「工」の方面、即ち造形芸術は言うに及ばず、諸般の工芸的方面に於いても、いわゆる「名人」とか、「名工」とかいうものの意義が、社会的に認識されて来るようになる。そしてその域に到達する修行鍛錬の道程に於いて、おのずから人格的精神的意義の重要性が強調されるようになり、ここに再びこれ等の広汎なる「工」の方面もまた——少くともその或るものが——「芸能」の本質に接近するものとして考えられ、従ってまた概念的にその中に包摂されんとする傾向を生ずるに至った。

これを要するに、以上の如くして東洋殊にわが日本に於いては、「芸」や「能」の概念が、芸術的文化の発展過程に於いて、一面には（即ち或る時期には）「術」（或は「術道」）や「工」の分子を除外して、やや狭く考えられる傾向を伴っていたけれども、それにも拘らず他面に於いては、その同じ文化的発展の過程が、結局に於いて、それら

一切のものをも包含し得る程に、「芸能」ないし「芸道」の概念を拡充して考えしめる可能性を有^もっていたと言うことが出来るであろう。「芸道」の概念については、なお以上の他に論ずべきことが多いけれども、それは後章再説の機会に譲る。）とにかく、そういう事情の下に、わが国では西洋のように、最初漠然とした形で、非常に広く解された「芸術」の概念の中から、特に美的芸術の意味のみが、明確に分化し来たるという如きことは、文化全体の根本的性格から云っても、不可能であつたと見て差支ないと思う。而してこの事を逆に言うならば、民族の芸術的現象の、意識的反省的なる面に現れた、一つの所産として、「芸術」ないし「芸能」という如き、一般概念そのものを検討して見ても、そこに既に東洋的芸術精神の場合に於いては、或る意味の「パントノミー」の持続の傾向が、その美的文化を支配していた消息を推知することが出来ると思うのである。

次にわが芸術的文化に於ける「パントノミー」の傾向は、その造形美術の工芸性が特に濃厚なる点にもあらわれている。由來わが国にありては、西洋に於けるが如き意味に於いて、美術と工芸との明確な分化がなかったということは、既に多くの人々の指摘しているところであつて、又そこにわが芸術的文化の独自の綜合性格が見られることも、時には論ぜられてゐるようである。例えばこれを彫刻について考えて見る。原始時代の埴輪の如きものは、姑く措くとして、支那の六朝や隋唐の様式を伝えたと言われている、わが飛鳥天平の彫刻に於いては、そこに幾多後世の欽仰礼讃の的となつてゐるような、優秀な作品があるにも拘らず、西洋風のいわゆる「芸術」の概念が要求する如き、作家の個性の自由な表現とか、独創性とかいうようなものは、概してこれを求めることが困難である。一般に仏像彫刻に於いては、すべてが伝統（儀軌）と定型の様式とに規定されてゐるのであつて、作家の制作活動は、或る意味に於いて、いわゆる羈絆の芸術としての工芸的製作の場合に等しき、束縛と制肘を含み、個人の純粹美意識の自由なる創造性の意味を充分に——少くとも顕在的に——そこに認めるわけには行かないのである。且つ又その物的材料の方面から考えても、既に金銅仏、銅鑄仏、木彫、塑像、乾漆像等、多様のものがあつて、その準備的^{ひかへ}工作並に造像後の諸種の修飾装備には、かなり複雑なる過程を必要とした。従つてそれらの過程は、全体の制作にとつてもまた甚だ重要な意義を有し、かの單純に自然から与えられた、大理石に彫刻するという如き場合とは、決してこれを同様に考えることができないのである。要するにここにもまたそういう仏像の制作が、形象のみ

を主眼とする、純粹の表現的芸術と異り、多少共に工芸の制作に類似して来る点があると言わなければならない。かくてこの時代の仏像彫刻の類が、その形式内容に於いて、全く宗教の目的に規定され、或は寺院莊嚴の要求に制約されている点のみから見れば、それは或は寧ろ芸術上の「ヘテロノミー」の現象に属すると、考えられるかも知れない。而してそう考えれば、これとほぼ類似の現象は、西欧中世紀のキリスト教芸術の場合に於いても、見ることが出来ると言えるかも知れない。然しながらこの類比については、なお少しく立ち入って考察する必要があるように思う。

西洋では古代ギリシャに於いて、既に本質的に宗教的桎梏から離脱した、自由な純粹芸術的現象があったことは、何人もこれを認めざるを得ないのである。然るに西欧の文化は、中世に於けるキリスト教の勢力の大きな発展と共に、芸術の分野も、他のあらゆる精神的文化の諸領域と同じく、完全に宗教の統制支配の下に置かれてしまった。而して歴史的現象としては、偶々その場合にもやはり、いわゆる「美術」と「工芸」との統一の傾向があり、芸術に於ける工芸性の強調があったと言えるかも知れない。しかしながら、それは実はただ文化の表面現象に過ぎないと見る方がむしろ妥当であろう。その精神的時代並に民族的文化の根本的構造から考えれば、この場合には既に古代から分化的発展の一路を進んで来た、精神文化の諸領域の中において、独り宗教のそのみが、時代の歴史的事情によって、覇権を確立し、精神界の主導力として、学問芸術等をすべてその支配下に収むるに至ったのである。それ故に宗教以外の、他の諸々の文化的要素の立場から考えるならば、当時それらのものは、寧ろ純然たる「ヘテロノミー」の状態の下にあったと言わざるを得ないであろう。

然るに支那の六朝から唐に至る文化、又わが国に於ける、飛鳥時代から奈良朝に至る文化は、その構造実質に於いて、前述の如き場合とは余程事情を異にするものがあるように思われる。先ず支那の場合で云えば、六朝以前即ち周漢の時代に、既に高級の芸術的文化の発展があったとも言えるけれども、しかしそれは恐らく主として、銅器の如きものの制作に集中された、工芸的文化の時代であつたろうと想像される。而かも支那に於ける銅器の制作の最高頂は、むしろこの古い時代に、既に到達されていたと云つても、決して過言ではない。六朝以降殊に唐代の仏像彫刻の発展に至つては純粹なる芸術的価値の観点から云つても、實際驚くべき水準に達し得たのであつて、往々西欧人の中にさえ、唐の彫刻をその価値に於いて、優にギリシャ最盛期の彫刻に比肩し得べきものと見ている者が

ある位である。然し一方に於いて、この時代の支那には、かの顧愷之を初め多くの画家の作品の如く、非仏教的芸術に於いても、非常に傑れたものがあり、更に遡ればその以前にも漢の画像石の如きものがあらわれている。

それであるから、仮令六朝以降の支那に、外来の仏教が多量の勢力を張り、彫刻は主として仏像としてのみ作られたとしても、その時代の背景或は根柢をなせる、全体的文化の本質から見て、それは決して中世ヨーロッパの文化が、キリスト教のために、「ヘテロノミー」の下におかれた場合と、同様にこれを見るわけには行かないように思う。しかしまたそれは、ルネッサンス以後の近代ヨーロッパに於いて見られるような、意識的に個性的意義の強調された、芸術的文化の「アウトノミー」の発展に因る結果としても、考えられないことは勿論である。恐らくそれは、この時代に於いて、仏教が支那民族の芸術的形成力に対して、高級なる精神的価値の源泉を供給したと同時に、周以後六朝に伝われる芸術的文化が、まだその優秀な形成的活動を以て、仏教の目的に奉仕し、兩者交々相依り相助けて、互にその価値と効果を高め合い、以てこの様な成果をもたらしたと見るのが至当であろう。而して若し周漢の古い時代に於ける芸術的文化が、なお工芸的なものを中心とするものであったとするならば——且つ一般に古代の工芸的なものが、何処でも同様に、近世のいわゆる純粹表現芸術と対立する意味に於いて、人間の「生活」その者に即応した制作活動であるとするならば——正にそこには、最も明かに、いわゆる「パントミー」の状態に於ける芸術的現象が、その特殊の相において、最も傑れたる価値を創造した、一つの場合を認めることができるであろう。従って仏教が外から導かれて、この様な文化的組織の中に組み入れられた後に於いても、なおそこから生産された六朝以後の仏像彫刻の類は、その効果に於いて、實際上宗教に奉仕しながら、その生産的原力に於いて、「ヘテロノミー」よりも、寧ろ「パントミー」の根源的統一力を、その根柢に有するものであったと、考えても差支なからうと思う。

然しわが日本古代の場合は、また少しく事情が異っているようである。大体から云えば、わが飛鳥朝以前は、なお文化の原始的段階に属し、到底これを、仏教渡来前に既にそれ自身の高度の文化を有した、支那古代の場合に比することはできない。無論そこにも既に、わが民族固有の工芸的文化の、或る程度の発達はあったわけで、従ってそこにやはり、一般的な「パントミー」の現象を見ることはできるにしても、それは要するにいずれの民族の場合にも共通の、純然たる原始的様相に於ける文化的綜合性に過ぎなかつたであろう。然るに飛鳥朝に至り、朝鮮を

経てわが国にも、仏教が初めて渡来した。それは言わば精神文化の処女地に、忽然として異邦の文化の所産が移植されたのである。その際、形の上では仏教という宗教的要素が、中心をかたちづくっていたにしても、わが国に於けるこの時代の文化史的現象を、全体として解釈するならばそれは勿論単に仏教の伝来ということのみではなく、この時代以後わが民族は、実に精神的及び物質的生活の各方面、即ち宗教、芸術、学問、教育、技工、政治、経済等のすべての分野に亘って、東洋の先進国たる唐土の文化を、全面的に受け容れたのであることは、歴史の物語っている通りである。異邦の傑れた文化に対する憧憬、そしてそれを全面的に自己に受け容れんとする努力——こういう精神的動向が恐らく当時のわが民族の生活意識に対しては、仏教という特殊の宗教の信仰以上に、もっと大きな支配力を有するものであつたろうと想像される。しかし文化の受容ということとは、如何なる場合にも、単にパッシブに行われるものでないことは、言うまでもない。その民族に於いて、充分にこれを吸収し消化し、また同化するための、一種の生産的作用が、やはり同時にその根柢において行われなければならない。然らざれば、民族間の文化の移植は、決して後来の発展や結実を見ることができないであろう。

斯様にして、この時代以降、わが民族独自の美的意識や、芸術的創造力が、次第に積極的に参与しつつ、文化的受容作用を漸次生産作用に転化して、外来の様式的伝統の上に、わが国最初の燦然たる芸術的文化の精華を發揮したものが、即ちいわゆる天平時代に外ならなかったのである。例えばかの天平彫刻の最も優秀なる作品の一つと見るべき、聖林寺十一面観音像の如き、無限の慈愛に満ちた、高き威厳の表出と、後来のわが民族固有の趣味を想わしめる、一種優雅な形式的調和の美とを、巧に綜合したその様式的性格は、明かにこの事を物語っていると思う。而かもかくの如き生産の典拠となり、範型となつたところの、唐土の芸術的文化は、仮令^{たと}その個々の芸術的所産に於いて、如何に高き価値を示すものがあるにしても、その一般的構造に於いては、なお未だ周漢以来の「パントノミー」の根本性格を失わないものであつた。而してその伝統を受け継いだ、わが国古代の文化的意識は、もとより未だ充分なる分化的発展の様相を示すものではなかつたのであるから、わが天平時代の、傑れた仏像彫刻の類もまた、たとえ表面上では全く仏教の目的に奉仕するものであつたにしても、本質的には決して、宗教と芸術との間の、単純なる「ヘテロノミー」の關係に基づくものであつたとは考えられないであろう。寧ろそこでは唐土の文化に刺戟された民族の生活意識の全体性の中に於いて、芸術は宗教に依り、それ自身を生長させ、発展させる素地と機因

とを獲得し、宗教は又芸術の力により、その精神ないし観念の可視的形像的表現を得て、いわゆる「シヤイザン莊嚴」の効果を成就し、両者が内面的に深く結び合つて、相互依存の關係をかたちづくと見るべきであらう。

ところでわが国に於ける、彫刻の発達について考えて見ると、前述の如き仏像彫刻以外に、純粹の表現的芸術としての彫像の如きものは、後世に至つても、殆ど見るに足る程の發展を示さなかつたといつても差支なからう。たとえ仏像以外の彫像があるとしても、それは極く僅かな木彫の像の類に過ぎぬであらう。この事實は、わが民族の芸術的意識の問題として、頗る注目値することであり、その理由については、諸種の見方もあり得ることと思う。しかしながら、若し「彫刻」というものを広い意味に解するならば、わが国に於いても、仏教彫刻以外に、決して彫刻が無かつたわけではない。むしろ或る意味に於いての、工芸的な彫刻の類——例えば人形、能面、根付その他の裝飾用品の彫刻に至つては、その巧妙なる技法に於いて、到底他の民族の追隨を許さない、特殊の發達を示していることは疑われない。然らばこの事は一体何を意味しているか。

思うに彫刻は、これを西洋のギリシャやルネッサンス時代、又近代に於いて、現れているような純粹の表現芸術としてこれを考える時、その形式内容の両方面から見て、わが民族の本来の芸術的精神の傾向とは、やや調和し難いものがあるのではなからうか。先ずその内容の方面から考えれば、西欧に發達したような彫刻は、その芸術としての特殊の本質上、どうしても「人間」——而かも、本来は「個体」としての「人間」の姿を表現対象として採ばなければならないものである。ところでそういう芸術的内容の意義は、かつて述べたような「カウセントリック人間中心主義」のギリシャ文化、並にその伝統を引く西欧文化の雰囲気^{（註）}に於いては、甚だ容易に強調され得るであらう。然しこれと或る意味においては、根本的に對立する方向を指すところの、「自然本位」もしくは「宇宙本位主義」^{（註）}の文化的精神の地盤においては、概してその發展の余地を見出だすことが、困難であるのは纒説を要しないところである。次に形式の方面から考えても、彫刻は芸術の一機能としての「表現性」という点を、或る意味で最も純粹に強調する形式であると言ひ得る。何故かというに、彫刻は他の芸術形式と異り、事物の客觀的存在の根本条件たる、空間の三次元性に對して、少しも抽象作用を加えず、直接にその形像を表現せんと企てるものだからである。そのために、對象的表現の範圍や多様性の点に於いては、絵画の表現能力に及ばない所があるにしても、個体の存在性に集中する直接的觀照の意味に於いては、彫刻は実に空間的芸術の表現機能を、最大限に伸張したものであるということがで

きる。ところが更に、この様な本質を有する、彫刻の芸術的形式は、それが現実的に吾々の生活全体との聯関において有^もつところの意義、或は機能の点に於いてもまた、他の芸術の場合に比べて、少しく事情を異にするものがあることを注意しなければならぬ。

一般に芸術、特にいわゆる純正芸術なるものは、その本質上、人間の現実的生活にとって何等直接の實際的效果や功利的機能を發揮する必要のないことは、今更論ずるまでもなからう。然しそれと共にまた純正芸術は、その独特の美的機能により、人間の精神生活にとって、それ自身の特殊の意義や価値を有すべきものであることも、一般に文化人の社会に於いて、今日これを否定するものはなからう。而して前述の如き、表現上の特性を有する彫刻もまた、この点に於いて例外とならないのみか、古代ギリシャの如き芸術的文化の世界に於いては、この形式の芸術が、最も重要な位置を占め、且つ最高の發達を來たしたことも周知の通りである。然るに又一方からいうと、かくの如くして、人生の實際的功利的意味と精神的美的意義とを理論的に区別することは、現実^に於いて、その一種の中間的妥協的なる、芸術の効用ないし機能のあり得ることを拒むものではない。それは即ち芸術の、広義に於ける裝飾的機能ということである。吾々は今ここで、芸術に於けるこの特殊の機能について、詳細な分析を試みる暇を有しないが、實際に於いて、すべての裝飾性なるものが、先ず第一に感性的（感覺的、知覚的）快感の結果に立脚していることは、疑い得ない事実であらう。勿論いわゆる美的ないし芸術的感受性が、特殊の方向に洗練陶冶される結果は、たとえばわが国民の趣味性の發達において見る如く、「さび」とか「渋み」とかいうような、非常に特異の性格を有するものによって、初めて充分なる満足を感じるに至る如き場合もある。しかしとにかく裝飾の効果は、如何なる場合にも、先ず視覚的快感に依存することは、否むことができないのである。而かもこの広義に於ける裝飾的機能なるものが、何れの民族や社会の場合に於いても、その芸術的文化にとって、現実的に甚だ大なる意義を有する事実もまた疑うわけには行かないであらう。

ところで彫刻殊に彫像の如きものを、この観点から考えて見ると、例えばギリシャ古代のポリス的生活とか、或は西欧近世の如き、社会的公共的生活方面の發達しているところに於いては、彫像の類が宗教的用途以外にも、紀念的ないし裝飾的用途において利用される機會の、比較的に多いことは、容易に想像されるであらう。然し過去の鎖国時代のわが民族の如き生活様式にありては、小規模の家族生活の範疇内に於いて、こういう形式の彫刻が、装

飾用に供せられるということは、一般には殆ど有り得なかったであろうと考えられる。そのみならず、彫刻の本質は先きに述べた如き意味において、表現機能そのものを、或る方向に極度に展開する芸術形式であるから、純粹の芸術の意味に於いて発達した觀照的享受の意識にとってこそ、特殊の美的満足を与える対象であるとしても、普通一般人の眼に、直接の感性的快感を供給する分子は、比較的（絵画などに比べて）少いと言わなければならぬ。わが国では仏像に於いてさえも、それ故に莊嚴修飾の意味に於いて、この点に多大の工夫が凝らされている。尤も西洋でも古くから彫刻に彩色を施したり、色大理石を用いたりしているが、東洋の宗教的彫像に於いては、金銅の如き材料を用いる以外に、天蓋、光背、台座その他の添加物に多大の裝飾的、従って工芸的努力が払われている。要するに斯様にして、芸術的形式としての彫刻の本質、わが民族の芸術的精神に含まれた本来の傾向、並にわが民族の生活様式の特性は、彫刻殊に彫像の如きものを、宗教の目的以外に、芸術的興味中心に発展せしめる地盤としては、極めて不適當であつたということもまた、この國に於ける彫刻不振の、一つの根本的な原因として考えてよからうと思う。而かも他面、わが國に於いても、人形、能面、根付、武器の附屬品その他の如き、他の目的に対して手段として利用されるもの（その目的がたとい美的範圍に属するものであつても——能面の如く——彫刻それ自身の表現性が、独立の究極の目的になつていない場合、即ち半ば工芸品的性格を有するものの場合に於いては、なお彫刻的技法の特殊の發展があらわれている事実を考え併せるならば、古來仏像以外に、わが國に純粹芸術としての彫刻が、あまり発達しなかつたという事實はつまりわが造形美術に根深く絡みついていて、一種の工芸的性格を立証し併せてわが芸術的文化の展開面に比較的永く持續された一種の「パントノミー」的傾向を証拠たてるものであると云つてもよからうと思う。

絵画についてもまた、吾々は同様な工芸的性格が、わが民族の文化發展の途上、常にそこに付き纏っているのを見る。原始時代のものは、わが民族に於いても、主として土器や石棺内の文様の如き、極めて單純なものであるから、これは姑く別としても、飛鳥時代に入つては、今日に遺存する絵画的作例として、かの中宮寺の天寿國曼陀羅や、玉虫厨子の扉及び台座の密陀画の裝飾などが数えられている。更に白鳳時代以後になると、かの法隆寺の壁画以外に、橘夫人厨子の裝飾画、聖德太子御影、過去現在因果経、正倉院の鳥毛立女屏風、また吉祥天女像の如きも

のもあらわれているが、これ等は殆どすべて、宗教的礼拝もしくは莊嚴のためのものでなければ、工芸的性格の極めて濃厚な装飾画の類である。その後平安朝、鎌倉期を経て近世に至る長い間の、わが国の絵画史を概観するに、絵画は最も多くの場合に、仏画として作られるか、絵巻物又は障屏画ないし掛軸として作られている。それらの作品形式、なかんずく後世の障屏画及び掛軸の形式は、芸術としての絵画の本質的発達、並にその純粹なる美的觀照を決して妨げるものではないにしても、そこになおわが民族の芸術的文化の本質が、絵画の形式に附帶せしめた、一種の工芸的性格の名残りを認めることはできるであらう。襖、屏風の如き室内裝飾品或は調度の類は、絵画の負荷者たる意味を別にして、それ自身としても、人間の住宅内の生活にとって、實際的効用を有するものであることは言う迄もない。そのために、例えば屏風の面の曲折や、襖障子の開閉が、純粹絵画の要求する平面の固定性や静止性を、多少共無視するところがあることは否めないであらう。もとより實際上の翫賞にとつては、その間、画面を完全に展開したり、固定したりする方法によって、殆ど何等の支障をも来たさないようにすることはできるにしても、とにかく作品の全体性の中に、一面斯様な実用的条件が許容されている点には、多少共に芸術的生産の純粹性と相容れないものがあると言わねばならぬ。

掛け物の形式は、従来の日本画としては、純粹觀照の要求を最大限に充たすに適したものであった。然しこれとて、その起源からいえば、床の間の正面に飾られて、その前に立花や香炉等の如き、床飾りを以て「莊嚴」される、一種の礼拝的対象の意味を有っていたものに相違ないであらう。而してその本来の意味が失われた後といえども、室内裝飾物としての機能は、常にその第一次の意味ないし価値を形成したのであって、西洋流に考えられた芸術の「自存的価値」の意識が、今日の如く普及しない前のわが国に於いては、恐らく最大多数の人間の掛け物に対する考え方、ないし取り扱い方は、室内裝飾品としての意義を中心とし、その適否を先ず第一に考え、自己の自由な鑑賞意識に直接に訴えて来る、その画の芸術的価値は、むしろ第二義的に考えられんとする傾があったのではないかと思われる（芸術家又は特別の鑑賞家の場合は例外であるが）。勿論西洋画といえども、洋室の壁間に掲げられれば、わが国の掛け物と同様に、室内裝飾物であると言える。そして實際に於いても、今日のわが国の富豪などの中には、自ら洋画の鑑賞力を有せずして、ただ莫大の金額をその注文ないし購入に支払ったところから、単に高価なる裝飾品を以て、自己の邸宅を飾るという意識のみに、満足を感じている輩もないとはいえない。然しながら本

質的に考えれば、日本の掛け物の如き場合は、作品の構造上元來裝飾性が主であつて、芸術性ないし表現性は從であるに反し、洋画の場合は、何と云つても芸術性が第一次的で、裝飾性はむしろそこから副次的に發生する機能に過ぎないと見るべきであらう。わが国の掛け物に於いては、或る場合に、表装そのものの方にも、莫大な金銭的価値が認められたり、又その巻舒の形式が、ただに展観のみならず、多数収蔵の目的にも甚だ便利なように工夫されていたり、更に採光の關係等に拘りなく、必ず建築物の裝飾的部分としての「床の間」にのみ、画幅が掛けられたり、従つてそこから画面の大きさに制限を加えられたり、二幅対三幅対等の形式を生じたりする点なども、この作品形式が、實際生活と懸け離れた、純粹芸術性の觀照的要求のみによつて、規定されたものでないことを示していると云つてよからう。

なお技術的方面から見ても、日本の絵画には、發達の当初から既に工芸的性格の濃厚なものがあつたようである。わが古代に於ける絵画の種類は、主として仏画の類と裝飾画の類であつたと思われるが、いずれも唐土の發達した技法様式を學んだものであるから、その複雑な制作過程の習得練熟のためには、自らその向き々々に従つて、技術的に分業化する必要も起つたであらうと想像される。かくて仏画専門とか裝飾画専門というように、画師の間にも、職業的の區別が早くから生じ、又仏画の類に於いては、儀軌に通ずる僧侶が自らその制作の或る部分に、参与する必要もあつたであらう。裝飾画師の仕事も、当時寺院宮殿の建築、及び調度類の裝飾の需用が多かつたに連れて、その業務が多端を極め、その制作上には、更に細かな技術的分業の制も行われるに至つたようである。東大寺古文書中には大仏殿の莊嚴につき、画工司の画工を移してその仕事を分担せしめたという記録がある。即ちそこには天井板などを裝飾する塗白土画師、木画師、堺画師、彩色画師等の名が挙げられているのである。今日正倉院の御物を觀ても、当時の器物調度の上に、それら裝飾画師の發揮した技巧が如何に精巧華麗を極めるものであつたかを知ることができる。

ところでこの様な種類の裝飾的絵画が、我が國に於いては、後世に至つて益々發達したことを考え、又一方に後代の比較的に自由な、いわゆる純粹絵画に属すべき、花鳥画、山水画、その他芸術的表現を主眼とした種類のものに於いても、なお且つその形式内容に於いて、「伝統」や「定型」や「格法」の支配力が、如何に大であつたかを想えば、一般的に見て日本の絵画には、西欧近代のそれと同じ意味に於いての、全く自由な芸術としての「絵画」の

表現的性格は、比較的に稀薄であつたと云つても必ずしも、過言ではなからう。然しそれにも拘らず、宗教画にせよ、世俗画にせよ、そういう特殊なる芸術的文化の伝統の上に、それらがまた独自の發達の途を見出だし、独特の芸術的価値の高さに到達していることを思えば、それは畢竟、西欧風の個性主義的「アウトノミー」の立場に拠らずして、むしろ本源的の「パントノミー」の文化的構造原理が、持続的に深化されつつ、東洋的芸術文化の發展の根柢に、有効に働いた結果であると、考えざるを得ないのである。

表面的に見ると、前に述べたような絵画の技術的方面に於ける、早くからの分業化や専門化の傾向は、或はむしろ西欧の芸術的文化のように、知的分化的發達を主相とする場合と、一層よく調和する事實であるかのように思われるかも知れない。西洋では古代ギリシャに於いて、既に紀元前五世紀の頃より、芸術家の個性的意義や、社会的位置の重んぜられた形迹があり、パラジオス、ゼウキシス、アペレス等は、社会的にも、相当な富と権勢の所有者であつたと伝えられている。然し中世の時代になると、芸術家はすべての他の職工等と同列に置かれ、その組合に属して、貴族や僧官の注文に応じて制作に従事し、品性人格等も低劣なものが少くなかつたらしい。又その間に嫉視反目の傾向も盛に起り、芸術の仕事に従事する者が、しばしば「カインの末裔」という名で呼ばれたこともあつたと云う。實際かのビザンチン芸術の如きものに於いては、わが古代の宗教的裝飾的絵画の場合と同様に、工芸的性格が甚だ濃厚で、従つてその工程に於いて、種々の技術的分業を必要とした場合も、決して少くなかつたであらうと想像される。しかし斯様な個々の歴史的の場合、また全体としても、その表面的現象だけを取り出して見れば、東西の芸術的文化の現象にも、時に類似の点の有り得べきことは、素より言う迄もなからう。けれども既に前にも論じたように、両方の類似現象の根柢に横わる、文化の本質的構造の差異、並にその芸術的所産の価値的水準から考えると、例えばわが天平芸術の如きものは、普通に西欧中世紀の芸術の現象が、依つて以て説明されているような、「ヘテロノミー」の原理を以てしては、到底解釈のできないものであらうと思われる。それよりも寧ろ吾々は、わが民族に於いて独特の發展性の原理を意味した、「パントノミー」の持続的傾向を、それらの芸術的文化の基礎に置いて考える方が、一層妥当であると信ずるのである。故にそう考えれば、絵画に於ける表面的な、技術過程の分化の如きは、或は却つてその精神的芸術性の面に於ける、確固たる綜合的統一性が、その背景として「レイベン・バグレンツ・ハイト生」の全体性の中に、基礎附けられていたことを証示する現象とも、解釈することができらるであらう。即ち複雑なる技術的過程

の専門的分化は、それらの技術者のすべての精神を貫流する、一つの全体的統一なる芸術精神——その時代及び民族に於ける「生活全体性」の表現としての芸術精神——が、力強く働くことによって、初めて可能となったのである。思うに、当時個々の細かな技能を専修し、応用して、全体的の仕事に協力した多くの人々の間には、恐らく、一様に普遍的に、支那唐朝の燦然たる芸術的文化に対する、熾烈な思慕憧憬の感情が漂っていたであろう。而してこれを充分に吸収し、又それによって新鮮潑刺たる、民族的創造力を発揮せんとする、国民共通の感^{ベガイスナルシグ}激は、たゞ無意識の裡にも、彼等の仕事の根柢に統一的に働く力として、潜んでいたに相違ないと考えられる。かくて初めて、異邦文化の摸倣の中からも、あのような高度の芸術的価値の獲得が可能となったのである。要するに斯様な、民族的芸術精神の根本に働く、潜在的、全体的、総合的ともいふべき生活感情の統一力は、^{たゞ}仮令当時のわが国に、仏教の流布が如何に著しかったとしても、単に宗教的信仰意識が他^{ヘイリシ}律^{リツ}的に、芸術的生産に働きかける場合とは、全く異なる精神史的意味を含むものと言わなければならぬ。

次にわが芸術的文化に於ける「パントノミー」的構造の持続性と聯関して考えられることは、そこに於いて、概して、「伝統」や「型」という如きものの意識が、著しく強調される一つの傾向である。「伝統」や「型」の問題も、充分にこれを検討するには、種々の観点から考えらるべきであるが、それらの概念の含む超個人性の意味が、わが国に於けるいわゆる「芸道」の理念と聯関して、特殊の方向に深化される場合については、吾々はなお後章に至って、それを考える機会を有つてあらうから、今はあまり深く立ち入らないことにしておく。然し一般的に云つて、本源なる「パントノミー」の芸術的生産形式は、集合的共同なることを原則とするものであるから、「伝統」や「型」を尊重し、強調する傾向は、既にそこからして必然的に導かれて来るのである。かの「ドローモン」の意味に於ける、原始宗教的、祭祀的行為が、舞踊演劇等の原始的形態を成立せしめる如き場合は、勿論のことであるが、そういう宗教的ないし呪法的起源を有する時間的視覚的芸術に必ず伴うところの、歌唱、吟誦及びそれらの詩句歌詞の如きものもまた、一般に原始的段階にありては、その部族や集団に属する多くの人々の創作的意図が、集成的協同的に働いて、自然に出来上がるのが普通であらう。而してかくの如き芸術生産の形式は、その過程に於いて、当然起り得べき諸種の混乱、紛糾、衝突等を回避する必要上からも、伝統や慣習や定型の意義を重要視する傾向を、

早くから生ぜしめることは当然である。

造形美術の場合は、多少事情が異なるにしても、やや規模の大きな制作において、その技術的過程を分担する多くの人々が、集合的に工作に従事する如き場合に於いては、やはり以上と同様の関係が考えられるであろう。かくて一般に「バントノミー」的芸術的文化、詳しく云えば民族或は社会の全体的生活意識の表現的形成が、その芸術的現象としてあらわれる場合において——而かもその技術的方面が、諸種の事情によって（例えば異邦文化の移植という如き）、急激に進歩発達し、自然、分化的専門的に習得され、協力的に応用され、また分業的に世襲されるような習慣を生じた場合においては、そこに「伝統」が強調され、一定の「型」が重んぜられる傾向を生ずることは、甚だ当然であると言わなければならぬ。殊に国初以来、氏族制度が社会成立の基礎であり、家業の継承と維持とが、社会に於ける個人の最も重要な使命であった、わが民族生活の様式に於いて、上述の如き傾向を、一層助長するものがあつたことは、言を俟たぬであらう。

例えば今絵画の場合について、わが国古代の事情を顧みると、歴史の語るところによれば、雄略天皇が諸種の技術者を百済国から召された時に、因斯羅我という者、画部を卒いて、陶部、鞍作部、錦部などの衆工と共に、来朝したと伝えられる。又崇峻天皇の時代には、百済から画工白加という者を、寺工、鑪盤工、瓦工等と共に献じたことがあるという。そういう外来の画工によって、絵画の技法が伝えられると共に、推古天皇十二年には、聖徳太子によって、黄文画師、山背画師、實秦画師、河内画師、檜原画師等が定められ、それ等の画師は戸課を免ぜられ、永くその業を世襲することになったというのである。彫刻においても同様で、最初に継体天皇の頃、その技に長じた司馬達止なる者が来朝し、その子鞍部多須奈は、用明天皇のために、丈六の仏像を作り、更に多須奈の子鞍作止利は、推古朝に於ける、最も傑れた仏工として、その名を留めている。斯様にして今日に残る東大寺の古文書の中には、それらの家業を伝えて、大仏殿の裝飾に従事した、三十余人の画工の名前や所属や位階までも、記録されている。要するに当時のこの様な技術者の社会的関係に於いて、「伝統」の力の、芸術的制作の上に及ぼした影響が如何に大であったか、又伝統的なるものを尊重する精神が芸術上後世に亘って如何に根強く養成されたかは、吾々の容易に想像し得るところである。

なおついでながら、最近ドイツに於いて、芸術に於ける定型性の問題を、一種の民族心理学的観点から考察し、

そしてこれを原始的、もしくは古拙の芸術段階の特徴と見るのみならず、その様な芸術的性格が、特に広義の東洋の方面に於いて、永続的に現れる傾向のあったことを指摘している者がある。ハルトラウプが美学雑誌に発表した「Ewige Archaisk」と題する論文は、その一例である。ところがこの様な議論は、問題の把握の仕方が、吾々の場合とは全然異っているのみならず、芸術品の具体的様式性格（従って又それに対する価値批判）の問題と聯関して、その種の（即ち東洋的な）芸術的文化ないし芸術的精神の未開、幼稚、低劣なる所以を明かにせんとするものである。且又その根柢には、一般に「型」の意義を専ら消極的にのみ解釈する、西洋的芸術観が横わっているのである。ハルトラウプによれば、一般に原始的及び古拙の芸術の段階を特徴づけるものは、定型性、反覆性、量の原理、重厚性の原理等であると云い、その事実を、この段階の音楽や造形芸術について指摘した後、彼は斯様な芸術的性格を、原始的ないし古代的人間の心理から導いている。即ちすべては、この段階に於ける人間の精神的構造が示す、未開性、未分化性、単純性に基づくとなし、音楽的にも、造形的にも、一定の方式（型）によって動き、その定型をばただ多少の変化転移を以て繰り返す傾向は、精神の一種の「惰性」、一種の「自然的凝滞作用」（「Ein natürliches Beharrungsvermögen」）を暗示すると解釈している。今私はその説の批評に（勿論上述したところは、僅かにその説の一端に過ぎないが）、立ち入る暇を有しなけれども、この論文の筆者が Ewige Archaisk という時の意味は、吾々が東洋の芸術文化に於ける、或る原始的性格の「持続」という時のそれとは、全然異なるものであることは、特に断る迄もなからうと思う。何故ならそのいわゆる「永遠的」は、明かに「発達」の停止を意味し、人間精神が未開低劣の状態に滞留することに外ならないが、吾々のいわゆる「持続性」ということの中には、最初にも論じたように、言わば表面から見えない、絶えざる内的醇化、或は深化の過程が包蔵されているからである。言い換えればそこにもなお別の仕方に於ける精神的発展ないし発達の意味が含まれているからである。——然しこの問題については、今はただこの点を注意するだけに止める外はない。

素より西欧の芸術的文化に於いても、伝統的なものが、芸術上にその力を發揮し、又は特に意識的に強調され、尊重された場合は、ただに古拙の様式の時代や、中世の宗教的芸術の時代に限らず、近世に於いても、時にはこれを見ることが出来る。若し厳密に論ずるならば、凡そ一切の伝統を離れた芸術的現象という如きものは、事実上何処にも有り得ないというのが本当であろう。既に一定の芸術形式の技法的構造その者が、常に伝統的に継承された

ものに外ならぬからである。又一定の民族的芸術精神という如きものも、根本的には伝統性があって、初めて可能となるに外ならぬからである。然しながら、そういう意味の、芸術としての必然的伝統性以外に、近代西欧の芸術的理念から言えば、個性の表現とか、天才の創意という如き、芸術の「本質」としての「自由性」の要求と、相容れない意味に於いての伝統性ないし因襲性とも称すべきものがある。而してそこから生ずる固定的な「型」の如きものは、この立場の芸術観にとっては、最も排撃すべき、芸術上の有害分子とされるのである。然るにこれに反して、大体から云えば東洋的芸術観に於いては、伝統の精神や表現上の「型」は、寧ろ芸術的文化の発展にとって、極めて有効にはたらく所の、最も重要な条件として、意識的に深く尊重される傾向があると言っても差支ない。勿論東洋的芸術意識に於いても、悪い意味の「型」の墨守や、徒らに無自覚的に「伝統」に囚われることが、芸術の進運のために、又その潑刺たる生命のために、決して喜ぶべきでないことは、しばしば痛切に反省されている場合がないでもない。一方又西欧に於いても、例えば近代フランスの文芸上に主張された「伝統主義」の如きものもあるから、要するにいずれの芸術的精神から云っても、善い意味の伝統性は重んずべく、悪い意味の定型性の如きは、排斥すべしということになるのであらう。しかし今少しく立ち入ってこの問題を考えると、その間にも、東西の場合に於いて、なお次の如き相異が見られるのではないかと思う。

即ち一般に西欧の芸術的文化、及びその理念の下に於いては、伝統性がなお未だ一定の具体的外面的の形にまで展開しない限り、換言すれば、なお単に精神的内面的の拠り所として止まっている限り、それは芸術上にも、大抵善き意味或は少くとも許容すべき意味のものとして考えられるであらう。然し若しそれが、いわゆる一定の「型」の如きものとなって、芸術上の具体的形式に固定されて来れば、かかるものに支配されることは、最早芸術の本義に悖り、創作の活動にとって許す可からざることになる。然るに東洋的な芸術的文化の精神からこれを考えると、精神的拠点の意味に於ける伝統性は言う迄もなく、更にそれが具体的固定した形となって展開している、表現上の「型」なるものにもまた、その積極的な意義が認められる。即ちそれは要するに過去幾多の名人や巨匠が、一つの芸の「道」に於いて、互に相承け、相継いで磨き上げ、醇化して、世に残した、一種の精神的遺産であり、従って後世の芸術家は、そこから出発し、それに拠って、更に一層これを精練し、一層完成して、またこれを後代に伝える義務を有するものとなっているのである。それ故に諸芸術の中に於いても、特に他国に類例のない、わが国固

有の「芸道」、例えば能楽の如き、歌舞伎の如き、又は茶道の如きはわけでも「型」を強調する芸術として、発達して来たのである。要するに西洋にありては、芸術的表現の意識に於いて、極度に個性の自由というものが尊重され、従って技法その他の点において、事実上如何に伝統に支配されるところがあるにしても、その直接の表現意識の面に於いては過去の如何なる巨匠とも絶縁して、自主独立の創造的立場に立つことが、少くとも理想として希求されるのであるが、東洋に於いては、その表現の自由性の範囲内に於いても、意識的には個性を以て最後のものとせず、飽くまで古人と協力しつつ、言わば歴史的次元に於いて、過去の芸術家との共同的なる芸術的活動を営むことを以て第一義とする。而かもそういう意識的努力の結果が、自然にその芸術家をして、いわゆる「一家をなさしめる」——即ち独特の創造的立場に到達せしめることもまた可能であることは、凡そ芸術というものの「本質」の然らしめるところであろう。

かくて一方の場合には、純粹芸術活動として、飽く迄個性の自由が強調されながらも、しかもなおそういう芸術活動が、実際の社会的歴史的関係においては、自ら「伝統」を生ずる可能性を含むに至り、これに反して他方の場合には、芸術の純粹性が、飽くまでもその「道」の正しい伝統の上のみ、成り立つと考えられながら、しかも実際に於いては、個人的表現意識の活動の中に、おのずから独創力の發揮される可能性が生ずる。それ故に、この問題を更に美学的に一般化して考えると、若し究極の「芸術美」が、「法則性」と「自由性」との、微妙不思議な調和によって成立するということが、真理であるとするならば、東西両洋の芸術的精神の類型性が、それぞれに帰趨するところは、実際に於いては同一不二の境地であり、両方の理念は、究竟に於いて、一致するところがあるともいえるわけであろう。ただ反省の途に於いて、一方は伝統を含む「法」とか「格」とか「型」という如き要素、即ち一言に約すれば「美的法則性」に、より多く重点を置き、他方はこれに対して、より多く「美的自由性」を強調するところの、考え方をとるに過ぎないともいえるのである。更に一層掘り下げて考えれば、東洋の意味に於ける、芸術上の「伝統性」は、即ち芸術史の根柢に横わる「美的理性」^{（エス・アール・シン・フェル・メニエ）}の連続的具現を意味するものであって、東洋的芸術精神に於ける「伝統」の尊重は、その価値意識が、芸術の経験論的構造、言い換えれば、個々の芸術の主体と客体とに於ける、主観性（心理性）及び客観性（対象性）の両極の關係に、その最後の抛りどころを求めることを以て満足していないことを意味する。つまりそれは更に進んで個人的意識をその両方向に於いて超越するも

の、言わばアープリオリに、これが根柢をなし、基礎をなす所のものを、たとえ漠然たる形にもせよ、直観的に把握せんとする意味を暗示するものとも見られなくはないと思うのである。

東洋的芸術文化に於ける、「パントノミー」持続の傾向は、更に又文学殊に詩歌^{ホセジ}の方面に於ける、一種の「ディレタンティズム」の発達となつて、あらわれていることも、見逃がすことができないように思う。(但しこの「ディレタンティズム」の問題については、後章に至つて再び別の観点から、これを詳論する機会があると思うから、ここでは只如上の意味に於いて、それを概観するに止める。)而かもこの現象は、実は単に詩歌の範囲に限らず、絵画の如き方面においてさえも、東洋においては、それに類似した立場が、種々の形をとつて、現れていると言える。例えばいわゆる文人画の立場の如きも、その一つのあらわれと見ることができる。南宗画なるものの歴史的起源や、様式的性格に関しては、東洋美術史の専門家の間に、種々の説もあるであらうが、とにかくこの系統の画風が、いわゆる形似よりも氣韻を尚び、複雑なる技法に伴ひ易き匠氣を嫌つて、作品にあらわれる高雅脱俗の人格性を、特に強調するものであることは、議論の余地のない所である。郭若虚が『竊に古よりの奇蹟を觀るに、多くこれ軒冕の才賢巖穴の上士が、仁に依り芸に遊び、頤を探り深を鉤り、高雅の情一に画に寄するもの、人品既に高し、氣韻高からざるを得ず』云々と言ひ、又『凡そ画は必ず氣韻周くして方めて世珍と号されん。爾らざれば巧思を竭すといへども止だ衆工の事に同じ。画と曰うといへども而も画に非ず』と喝破したのは、一般に絵画の本質を闡明したものであるとしても、それが特にいわゆる南宗画の精神を強調していることは、疑を容れない。この南画的精神が、更に具体的に尖鋭化されて来ると、清朝の画論家 范璣、陳娘その他^{その他}の説に見るように『文人の作画多く秀韻あり、乃ち卷軸の氣は楮墨の間に発するのみ』とか『画の雅俗は氣骨に生ず。これを変化する所以の者は、多く讀書するに外ならず』というような議論になる。

思うに東洋の絵画、殊に水墨画の如きは、一面その表現手段に於いて、深く書道と相通ずるところがあり、又その表現内容において、詩文と聯関する所が甚だ多いのであるから、いわゆる軒冕の才賢、巖穴の上士が、その高邁なる人格、精神を表出した絵画は、技巧の末節に匠氣を疑らした作品よりも尊重され、従つてそこからいわゆる「ディレタント」的立場にも、一種の積極的な意義が認められることになるのは自然であらう。我が国の画論においても、南宗画の系統とは、やや縁の遠い浮世絵画家としての、西川祐信の「画法彩色法」という書に、次のよう

なことが書いてあるのは、面白いと思う。曰く『……所謂子昂が馬、補之の梅の類は、皆画工の仕事にあらず。何れも好事の士にして我すける物について夫をゑがき自ら楽しむこと数年にして、終に玄妙を得たり。世人其絶妙を感じて、名を後世に挙する物なり……』と。

由来芸術的文化の原始的段階にありては、何れの民族においても、その文化的構造に於いて、「パントノミー」が支配すると共に、社会的関係においても、未だ芸術家の専門的職業的分化が、明確に現れないのを常とすることは、論ずるまでもない。しかし東洋においては、文化が更に発展して、芸術の技巧的方面に、職業的分化ないし専門化があらわれた後といえども、いわゆる詩書画の如き、芸術的形式として、相互に相通ずるところの深きもの、又は音楽の如き精神的効果の大なるものは、単に社会民衆の翫賞享受のために、職業的芸術家によって作品が生産され、或は演出されるのみではなかつた。無論その意味においては、芸術的文化の発展も、後世になるほど、著しくなっているが、それと共にむしろその蔭に社会の各階級の者が、言わば非職業的立場において、自ら芸術的生産を行うに足る、趣味と能力とを涵養するに努め、いわゆる「風雅」或は「風流」の道を、人間の一般的精神的教養の一面として、頗る重要視する傾向があつた。こういう傾向が、特に東洋人の間に発達を見たことについては、種々の理由が考えられるであろう。支那でも日本でも、いわゆる「楽」の教養的意味における尊重の根柢は、主としてその精神的感化力にあつたであらうと思われるが、詩書画の如きものは、その直接的精神的意義以外にも、「書」が思想伝達の手段として、社会的実際の意義を有すること、しかもそれが多くは象形的方法にもとづくことは、自然にその筆技を芸術的に陶冶することを以て、一般社会人の教養的条件たらしめたであらう。又その普汎的な技能的発達、更に表現の形式及び内容において、一層純粹なる芸術としての、「詩」や「画」の制作的並に翫賞的能力の習得を促がし、これを以て一般に高級なる、人間の教養の一要素とするに至らしめたであらうことも、想像に難くないところである。加うるに東洋的美意識殊にわが民族のその如きは、風土の關係その他の事情により、夙に美的自然体験の方向において、著しき発達を遂げ、民族の生活を取り囲む外界の自然美的現象は、絶えずその芸術的意識を刺激し、詩的生産気分を喚び起こす機因を豊富に与えているのである。否むしろその場合に、自然の風物を美的に体験することが、内面的に深まれば、そこに既に一種の隠れたる芸術的創造が行われるのであつて、詩画の制作は、寧ろこの様な「即興的」なる内面的創造作用を、自己自身にとって、外面的に固定する手段方法に過ぎな

いとも言ひ得る。恐らく東洋の詩画の形式や様式は（たとえばその形態の短小性や表現の省略の如き）、上述の如き関係を助成し、促進するに有効であつたであらうが、しかも一層根本的に考えれば、かかる特殊な形式や様式の發生そのものが、既にわが民族的芸術文化に於ける本源的「パントノミー」の持続の傾向に、規定されたものと見ることもできるのである。

わが国に於いては、比較の後世までも、社会上に「詩人」というような特別の職業はなく、古来の著名なる歌人は、多くは宮庭の政治に参与する朝臣であつた、尤も和歌勅選の事のあつた場合、殊にそのため朝廷に「和歌所」の設置された場合には、主としてその事務を執る、「別当」とか「寄人」という如き、特別の役員はあつたようである。然し一般的に云えばそういう歌人の社会的地位は、少くとも表面上廷臣としての政治的官職位階によつて標示されてゐた。なおまたそのような宮庭歌人以外に、わが国には僧侶として、身を宗教の世界に委ねた人々にして、歌道に秀でた者も少くない。閨秀歌人の類も多くは宮庭の女官であつた。中世以降には、文官のみならず、武將にして和歌に傑れた人々も多い。更に我が国では君主及びその一族にして、歌道に精進し、その蘊奥を極めた人々も少くない。然かも一方に於いてわが国の詩歌は、そのような社会の上層階級のみならず、民衆的教養の発達と共に、社会衆庶の間に広く普及し、その制作活動の普遍性は、恰も原始的民謡的作歌の場合と同じ趣があり、而かもその質に於いては、遙に発展したものを示している。殊に後世俳句の如き形式が勃興して以来は、いわゆる俗談平話を嫌わない、この特殊の「詩」の範疇は、普く市井の庶民の間に流布し、全国津々浦々に亘つて、民族的詩魂を育成する、精神的糧ともなつたのである。かつてラフカディオ・ハーンは、日本の民衆の間に、詩の制作鑑賞の能力が、非常な程度に於いて普及し、詩的趣味が、この国の如何なる低級の生活にとつても、全く尋常茶飯の事柄になつてゐるのを見て、多大の驚異を感じたようであるが、「詩」というものを、西欧のその如きものとしてのみ考えていた外人人にとつて、わが国のこの様な事情が、真に驚嘆に値するものであつたことは、当然であらうと考えられる。

和歌は元来、唱和応酬の形式において発生したものと云われているが、實際王朝時代の貴族社会の物語類を見ると、和歌の贈答は、恰も書簡の往復と同様に、社交的に欠く可らざる、日常の生活条件であつたといふこともできる。事務的な事柄や思想の伝達が、散文の書面によつてなされたと同様に、感情的消息の伝達は、主として歌の贈

答によってなされたのであろう。而してこれは又當時の人間の生活そのものが、内容的に割合単純で、情緒生活の余地と、その表現の余裕とを、比較的多く存していたことを語るものであろう。然し斯様にして、或る時代には、仮令感情生活の方面に重点が偏していたにしても、とにかく人間世界の現実性に即し、その生活内容と密着しつつ、表現的機能を發揮して来た和歌は、わが民族の生活内容の發展と共に、その精神的意義に於いてもまた、特殊の發達の仕方を示していることができる。即ち和歌は感情主義の發展した時代において、主として恋愛體驗の形に於いて昂揚した生活感情を内容とし、武家の擡頭以降意志主義の發達に伴つては、例えば人間が死に臨んだ時の「辞世」の如き形において、同じく生活感情の最後の興奮を、詩的に形成する手段となつた。かくしてわが国の「詩」は、一方には、尖鋭化され、昂揚せしめられた、生活意識の切迫した真剣味を表出する具となり、又他方には以ていわゆる風流清雅、脱俗超世の立場に於ける、一種の遊離的気分、即ち花鳥風月の情を托するの手段ともなっている。

素より西洋の詩に於いても、人間の感情生活の振幅の拡大と共に、その内容の範圍が發展していることは同様である。又そこでも常に生活感情の興奮ないし昂揚と同時に、沈静閑寂等の感情契機も、内容的に含まれていることは、別に異なるところがないと云えるかも知れない。或はむしろ西洋の抒情詩に於いては、和歌に於いて殆どその類を見ることのできない「思想詩」(Gedankenstück)と呼ばれる種類のものが、發達していることは、注意されなければならない。然しそういう詩的内容の發展も、そこでは多くの場合に、いわゆる本格的、専門的詩人による表現機能の拡大を意味するに過ぎない、尤も恋愛詩の如きものは、そこでもやはり、詩人自らの現實體驗の詩的形成を意味する場合が、比較的多いことは疑われないが、自己の生命の終局を意識する際の如き、切迫した精神的契機が、直ちに「詩」として形成されるという如きことは、西欧の詩人にありては、恐らく普通には考えられないことであらう。要するにかの題詠の如き形式は別として、大体上わが民族に於ける「詩」の機能は、その本来の「生」との密着性を、何処までも原則的に持ち続けて行く傾向を有し、而してそこにわが民族の「詩」の形式及び内容に於ける、一切の性格を規定した、最も深い根柢があったことは、疑われないと思う。その結果として、わが民族の詩的生活(或は一般に芸術的生活とも云い得る)に於いては、一般に「生」の現實的嚴肅性と理想的遊離性との一種の靈妙なる調和融合があり、(恐らくそれには、又仏教及び老莊などの世界觀が与えた、特殊の影響もあるに違いない

が)、従つてそこには、かのドイツの詩人シラーのいわゆる「生」の“Emsf”と芸術の“Heiterkeit”とを、決して判然と分化せしめることのない、言わば東洋精神独特の Aesthetizismus の如きものが、考えられるのである。

かくて詩歌と生活とが、極めて密接なる関聯を保ち、詩的生産が直ちに民族の全的生活の機能的表出を意味したことは、すべての原始的芸術文化に通有の「パントノミー」的性格が、この国に於いては、一種特別の持続性を有し、その形態を大体に於いて保存しながら、その内実に於いて、次第に深化されつつ発達したことを証示するものである。詩歌の制作並に翫賞の驚くべき社会的普及、その非職業性、「ディレッタントンティズム」等は、要するにこの詩と生活との本源的相即性に基づく現象に外ならないのであるが、前に述べたように、わが民族に於ける詩歌の極端なる短小形式の発生も、上述の如き傾向や現象と、交互的因果関係において働き合っていることはたしかである。尤もそのために一面からいえば、詩歌がややもすれば浅薄卑俗のものとなり、又時には悪い意味に於いて遊戯銷閑の具と化し、精神的、叡智的内容の深さや高さに向つて、純粹に發展することを妨げられる傾向が無かつたとは云えない。然し又他面に於いて、わが民族の詩歌の矮小形式は、既に多くの人々が注意しているように、芸術的表現の上に、一切の無駄を省き、要を約し、粹を抽いて、以て対象の生命の核心を衝くことにより、いわゆる東洋芸術の暗示的、省略的、象徴的の表現様式を精練陶冶せしめるために至大の貢獻をなしていることは、疑う余地がない。勿論そういう独特な表現様式の発達には、ただ単に芸術形式の量的制約のみによつて、説明せらるべきことではないであらう。それは独り詩歌の上のみならず、絵画にも音楽にも、様式的特色として現れているのであるから、一層根本的には、恐らく東洋的芸術意識その者の、本質的特性に根ざすと見るのが至当であらう。ヘーゲルの美学を俟つ迄もなく、西洋でも一般に原始的芸術の表現様式は、象徴的暗示的であつたと言ひ得る。それは即ち「パントノミー」の芸術的精神に於いて、原始民族の全生活を支配する、或る漠然たる神的存在者、若しくは超自然的威力を、可視的に、形象的に表現せんとする要求と、それに相当し得ざる、芸術的構想や表現技法の未熟幼稚が、もたらすところの必然的結果であると考えられる。然しながら西洋の場合に於いては、この最初の芸術様式の段階が、更にヘーゲルのいわゆる「古典的」、「浪漫的」という如き段階に、次々に發展して行つたと考えられているのであるが、それはつまり、表現技巧その他の芸術的能力が、一般文化の発達と共に、大体において直線的に進展して行つたからである。然るに東洋の場合に於いては、原始的段階に必然なる象徴的表現の様式が、その独特の芸

術的精神及び芸術的文化の発展の中にあつて、言わば消極的表現価値から、積極的表現価値に転換されたわけである。原始未熟の欠陥性が、その形のまま内実に於いて、芸術的長所に精練陶冶されたのである。即ちここにもまた形式上に於ける原始性の持続が、実質上の内面的醇化の過程によって、積極的価値を創造するに至る、特殊的文化的發展方式の、一つの場合を見ることができであろう。

第三節 「パントノミー」(二、内的綜合性)

吾々のいわゆるパントノミーの持続は、わが民族の芸術的文化に於ける、「内的綜合性」の傾向の中にも、あらわれているように思われる。この場合「内的綜合性」の傾向とは、前にも言ったように、文化の発展と共に当然分化せる、若しくは分化すべき芸術の内部に於ける諸形式の間に、その本源的聯関性に基づいて、或る程度の綜合性が保持され、若しくは強調されることを意味するところの便宜上の表現である。これは一般に原始的段階にありては、洋の東西を問わず、何処の民族にも、共通の現象であること言う迄もない。即ちそこでは、諸種の時間的芸術相互の間、若しくは諸種の空間的芸術相互の間に、常に密接の結合關係があつて、それらのものが、個々独立に分化した形を以てあらわれることは、概して稀である。ところで西欧においては、大体既に古代文化の発展に於いて、芸術的文化の或る程度の内的分化が行われた後に、中世のキリスト教文化の時代において、宗教の支配權に対する、他の文化要素の從屬關係があらわれ、そしてこれが一種の綜合的様相を一般文化の發展上にもたらすに至った。而してそれと共に芸術諸形式の間にも、例えば大伽藍の造営や、宗教的儀式の裝備等のために、互に協同して綜合的に、その技能を發揮する機因が与えられ、そこにも或る意味では、「パントノミー」的現象に類似したものが現れていることは、かつて既に述べた通りである。ルネッサンス以後いわゆる近代的文化の時代に入り、各方面に分化的發展の傾向が推進された挙句、十九世紀初頭浪漫主義精神の勃興と共に、再び一般文化の統一的様相、従つて芸術文化の内的綜合性に対する、意識的の希求憧憬があらわれたけれども、然しそれは要するに理想に止まり、ドイツ初期浪漫派の「プログラム」であつた「文化綜合」の運動は、現実には大した効果を持ち來たすに至らなかつたのである。けだしそういう反動的自覺が時々起り得たにしても、元來西欧の文化の根本的傾向は、何れの面においても、常に分化的、特殊化的展開の途を辿るところにあつた。それ故芸術的文化の内的關係に於いても、発達や進