

幽玄論史百年（二）

— 複眼的・総合的研究への道程 —

鄭子路

玄可析乎哉。可析非玄也。雖然非析則人莫知玄之不可析矣。美術の幽玄も亦析すべきものにあらねど、これを析して、以てその析すべからざるを知らしむるは審美家の務なるべし。（森鷗外「答忍月論幽玄書」）

序

前稿（『人間文化研究』第九号、二〇一七年、五三―七〇頁）では、森鷗外と石橋忍月の「幽玄論争」（明治二十三年）をめぐって論じた。鷗外が文芸理論家・批評家として文壇に初登場したのは、明治二十二年一月「読売新聞」の「小説論」の発表においてであり、ドイツ留学を終えた翌年である。その後、日清戦争の外征まで、「鷗外漁史」はドイツ土産三部作を世に出したのみならず、文芸評論家としても外山正一との「画論論争」（明治三年五―六月）や坪内逍遙との「没理想論争」（明治二四年十月―二五年六月）など活発な論争を挑発し、幅広い文芸批評活動に精力的に身を投じた。これらの論争に、一番鋭い武器として運用されたのは、まさに彼が「標準的な審美学」として掲げたハルトマン（Eduard von Hartmann、一八四二―

一九〇六)の美学理論である。しかし、このハルトマンの美学を「標準的な審美学」とした鷗外の志向や構想は、『太陽』の記者である若き高山樗牛(一八七一―一九〇二年)をはじめ、後進の美学研究者らの論難によって徐々に破産し、鷗外本人も小倉から東京への復帰・栄転(三五年第一師団軍医部長、四十年陸軍軍医総監・陸軍省医務局長)をきっかけに美学訳業の筆を絶った。

美学界における森鷗外の引退および大塚保治(一八六九―一九三二)の東大就任が代表したように、西欧美学の移植におけるバトンはこの時から、正式に文芸批評家より美学研究者の手へと移った。またこれと同時に、日本における美学の移植を支配する主要な思潮も、形而上学的観念論から心理学的・社会的経験主義へ大きく変わった。この大波に先立ち、日本における心理学的美学を唱えた先駆として存在していたのは大西祝(一八六四―一九〇〇)である。彼は「和歌に宗教なし」(『六合雑誌』明治二〇年四月)などより早く日本伝統芸術への関心を示し、そして美学研究の中心を審美的感官に置いて「滑稽の本性」(『六合雑誌』明治二四年三月)や「悲哀の快感」(『国民之友』明治二四年三月)という西欧の美的範疇を分析する論文で〈をかし〉や〈あはれ〉に触れたが、やはりこれらのものはただ西欧心理学的美学の基礎的紹介や美的感情の原理的分析に止まり、日本美意識の特質を弁明するあるいは東西洋の美的

文化を比較することを目的としたものではなかった。真に西欧の美学を用いて日本ないし東洋の芸術へ丁寧な考察を加えたのは、現象学の研究方法を摂取した後のことである。例えば、和辻哲郎(一八八九―一九六〇)は、大正十年に「もののはれについて」という論文を発表し、九鬼周造(一八八八―一九四一)も昭和五年『いきの構造』という大作を世に送り、現象学の研究方法を用いて江戸時代の美意識〈いき〉について独特な構造的考察を行った。

本稿では、美意識論によって体系的な美学を築いた美学者大西克礼(一八八八―一九五九)、日本文芸評論史など多大な先駆的業績を残った国学者久松潜一(一八九四―一九七六)および日本文芸学の樹立に一生を捧げた国文学革命者岡崎義恵(一八九二―一九八二)の幽玄論を中心に考察し、従来の幽玄論の通説となった近代幽玄論の地平を再現してみようとする(一)。この作業を通じて、〈日本美学〉の構築への通路をも開くことができると思われる。

一、大西克礼の幽玄論

和辻哲郎や九鬼周造に比べて、地味な研究を行った大西克礼は、あまり世間に知られていないかもしれない。これは、彼が生涯を通してアカデミアを送り、社会的活動などに全く興味を持たなかったからである。しかし、講壇美学の系譜に戻って見

るならば、「東大美学講座の創設者たる故大塚先生の後を承けて前後約三〇年にわたり一意専心講義と指導の任にあたられ幾多の輝かしい業績をあげられ（中略）しかも御退官後十年先生は全く俗縁を絶つてひたすら研鑽に努められ、つひに日本人の立場から従来の西洋美学を擴充し超脱して獨自の美学体系を完成せられました」（『大西克礼は、「日本人の手による従来殆んど唯一の高水準の美学概論、美的体験のところは卓抜である」（3）『美学』を出しており、画期的な「大物」と言っても過言ではない。

大西は明治四三年東京帝国大学に入つて大塚保治のもとで美学を勉強し、大正一〇年講師となつて東京帝国大学で「近世美学史」の講義を開設した。昭和二年助教教授となつてドイツに留学し、そして昭和四年退職した大塚保治に代わつて「美学・美術史」第一講座の主任となつたのである。ドイツに留学するまでに、彼はすでに『美学原論』や『現代美学の問題』という二つの著作を出版し、当時の美学に存在した問題及び発展動向について理論的に分析・紹介した。ドイツへ留学した後、カントの美学を専ら研究し、昭和五年には「カント『判断力批判』の研究」を題として、博士学位を取得した。小田部胤久によれば、彼の学術生涯は昭和一二年を境に、大きく前後の二つ段階に分けられる。前半では、主にドイツ美学の理論を翻訳・紹介・研究し、深田康算が完成に至らなかつた『判断力批判』を続記し

たのみならず、『カント「判断力批判」の研究』、『美意識論史』、『現象学派の美学』などの著作をも出版した。後半では、大幅に転向し、日本古典文学あるいは東洋芸術文化を対象として取り扱い始め、『幽玄とあはれ』、『風雅論「さび」の研究』、『万葉集の自然感情』、『美学』、『古典的と浪漫的』、『浪漫主義の美学』、『浪漫主義の美学と芸術観』、『東洋的芸術精神』などを著したという（4）。しかし、『幽玄とあはれ』の「序言」における大西の次の言葉から見れば、彼の生涯は小田部の「二段論」より、三つの段階に分けられたほうが適切であろう。

私の本来の学的関心は、これ等の日本的なる美的諸概念を、新に美的範疇論の理論的聯関の中に組み入れ、更に又この美的範疇論を、美学全体の体系的聯関の中に展開することにあつた。しかしながら私は、近來これ等の諸概念に關して、多くの研究や考察が現れてゐるに拘らず、私のこの目的のためには、實際に於いて、なお多くの準備が必要であることを感じた。かくて私は本書に於いて「幽玄」や「あはれ」の問題を考察するにあたり、終始美学の立場を離れないように心がけたつもりではあるけれども、實際の仕事としては、先ずこれ等の諸問題を、言わばその素材的方面からし

て、美学的考察の俎上に上すべく準備することに、かなり力を注がなければならなかったのである（大西二〇二二・一五）。（下線は引用者による。下同。）

つまり、昭和十二年以前は美学体系を建設するための原理論的な準備期であり、それ以降から昭和二十四年定年退官までは「素材の方面」の準備期である。そして、退官後は体系の創設期である。遺稿ではあるが、昭和三四―三五年出版した『美学』（弘文堂）という二冊本は、大西が最終的には「美学範疇論」を骨組みとして独自の美学体系を完成したものと見られる。この美学的体系においては、直感と感動と、生産と受容と、芸術美と自然美との二元的対立を解消し、さらに日本古典美の概念（悲壮・幽玄・婉美・あはれ・滑稽・さび）を派生範疇として、基本的範疇でありながら普遍範疇でもある「美」・「崇高」・「ユーモア」の下に置き、東西洋の美的範疇の融合を試みた（五）。

特に〈幽玄〉に対する彼の美学的な解釈は、西洋学としての美学と日本学としての国文学との間に存在した人為的な領域の壁を破り、当時の文献考証を主要な研究手段とした幽玄解釈学に新たな研究視点を与えた、という点において大きな意義があると考えられる。具体的に言えば、彼の幽玄論は、まず単篇論文「幽玄論」の形で『思想』（昭和一〇年五・六月号）に載せられ、

そして修正を経て〈あはれ〉について考察と一緒に単行本『幽玄とあはれ』（昭和十一年）に収録された。この本において、彼はまず美意識の作用としての「直観」と「感動」との関係から、和歌の特徴を「単に詩として抒情詩と叙景詩の両方を包括するのみならず、我が民族的美意識——或はもっと広く言って我が民族精神の或る特性と連関して、この抒情的及び叙景的の両要素を極めて緊密に融合統一する」（大西二〇二二・一七）ものとして捉えている。そして、美的体験の内容から、そこに融合統一される二つの要素を「芸術感的契機」および「自然感的契機」と名づけ、東西洋の芸術構造を次の図式にまとめた。

西洋…芸術美的形成＋（自然美的形式＋素材）＝芸術品
東洋…芸術的形成＋（芸術美的形成＋自然美的形成）＋自然美的形成＝素材＝芸術品（大西二〇二二・二〇）

大西の考えるところでは、東洋の芸術における「自然感的美的契機」は西洋に比べてかなり豊富であり、さらに特別な質的意味の相違も含んでいる。西洋でいう「自然美」（自然物を対象とするところの美的体験）は東洋において、気象風土等の関係で西洋に比べ、より早期に著しく発展したため、「芸術美」の下位に置くことができない。東洋人は「自然美」の中に一種の芸術的体験に代わるものを発見したため、東洋においては芸

術品が作られるより前に「芸術美」が存在していたのである。東洋人にとって、自然美と芸術美はまさしく不可分のものであり、場合によっては一体化することもある。「芸術の形成」というものは芸能あるいは芸道などの概念と同じように、芸術上の実践だけではなく、道徳上または宗教上の実践でもある。東洋の芸術は、人間の精神を究極的な本質の高さに引き上げると同時に、また自然本体と一体化する傾向もある。

こういう東洋の芸術的精神の特質を明らかにした後、彼は〈幽玄〉を「様式的概念」（一種の規範的価値的意味を含んだ記述的意味としての〈幽玄体〉）と「価値的概念」（芸術の最高の価値的段階を示す場合）に分けて歴史的解明を試みた。彼によれば、〈幽玄〉という概念は藤原俊成の時代において美学上の最高の開花をなしていた。俊成は〈幽玄〉という美的概念によって和歌界で指導者の地位を確立し、〈幽玄〉という概念は一二世紀日本の和歌論における最高の美的理想になっていた。俊成が世を去った後〈幽玄〉の影響力はしばらくの間減ったものの、一四〜一五世紀になって、和歌論における正徹・心敬及び能楽論における世阿弥・禅竹の提唱によって、また至高の地位を得たという。このように〈幽玄〉の歴史を明らかにした上で、大西は次の七つの特徴を「幽玄」の定義として下した。

A、何等かの形で隠されまたは蔽はれている。

B、当然一種の仄暗さ、朦朧さ、薄明という意味が出て来る。
C、静寂という意味も含まれる。

D、深遠。単に時間的空間的の距離に関するものではなく、特殊なる精神的意味である。

E、一種の充実相である。

F、一種の神秘性または超自然性を指す。

G、非合理的とか不可説的とか微妙とか言う如き性質に関する意味である（大西二〇二・五七・六五）。

大西によると、この中で美的範疇としての〈幽玄〉概念における最も中心的な意味は美的意味における「深さ（ティーフエ）」である。この「深さ」は心理学的美学の立場から説いた「美の主体としての心の深さ」ではなく、「主観と客観を打って一丸とした「美」そのものの「深さ」（大西二〇二・六二）であり、「美」の基本範疇としての「崇高」に現れた「幽暗性」（Dunkelheit）に通じるものである。このように、美的範疇論を用いて幽玄を細かく研究した大西による研究の姿勢は評価すべきであるが、東西洋の芸術的精神を明確に区別した後に、再び原点に戻り、最終的には次のように〈幽玄〉を「崇高」の派生形態として捉えたことは受け入れがたい。

問題にしている幽玄の美と云うようなものは、結局この

「崇高」の基本的美的範疇から主として派生し来る、美の特殊形態として解釈するのが最も適當であるように考えられる(大西二〇一二・六四)。

《幽玄》には、西洋の「崇高」のような「長高」(高大)、「拉鬼」(強健、有力、緊張)という要素が含まれる一方、そこには相違点も存在することを認めなければならない。大西の美的範疇論の問題性はまさにここにある。彼は「本来「自然感情」を一種特別の方向に發展せしめ、又その地盤の上に独自の芸術を生長せしめた東洋人の美意識の特性を美学的に説明することは、甚だ困難となるか、又は不充分となることを免れぬであろう」(大西二〇一二・六三)というように、日本の美的概念の考察あるいは日本人としての原体験を通じて、美的体験における直観と感動の一体化を意識し、日本の美的概念の非還元性や難演繹性を感じながら、必死に先驗主義や演繹主義より構築された類型的な美的範疇論に取り込もうとした。これはなぜであろうか。

おそらく《日本美学》のエスニックな性格を正視する上で《日本美学》を創始しようとするのではなく、「美学にとつては、それ故に「日本的」と云ふ特色そのものは全く問題にならない。「日本的」とか「西洋的」とか云うことは、それ自身歴史的問題に過ぎないからである。「日本美学」などと云うことは、便宜上の仮の言葉としては兎も角、理論的には意味をな

さないと言わなければならない」(大西二〇一二・一五三)というように「美学Ⅱ普遍科学Ⅱ西欧近代美学」の立場に基づいて日本人として美学という学問を補充しようと大西は考えていたからであろう。ところで、美は果たして普遍的なものであるのか。美学には果たして標準的なものがあるのか。それはわれわれに残されて思索すべき課題である。

二、久松潜一の幽玄論

より広く見れば、大西が日本特有の美的概念を取り上げる前、実は学界にはすでにこれらの概念に関する研究があつた。当時の日本においては、人々は異文化に遭遇することによって、自文化に対する関心を日々強め、さらに大陸進出政策に伴つて国際的孤立という局面も生じてきた。こういった戦時体制の進展によつてますます高揚した国家主義やナショナリズムにも影響を受け、研究者らは自発的にあるいは課題を与えられた形でこれらの概念を日本的なものであるいは日本の精神を反映するものとして強調し、しばしば取り上げ始めた(6)。特に《幽玄》の概念が大西のような美学者に美学の対象として研究に導入された同時に、決して忘れてはならない国文学あるいは文芸学の研究もあつた。これは従来からの幽玄論の通説を成したものであり、美学を普遍的な科学として信じて哲学的演繹批評を展開した大西克礼さえも否定できない必須な手続きでもある。

まず基礎的・実証的研究を行い、〈幽玄〉を日本文学史に取り入れて教科書的な地位を与えたのは久松潜一である。久松は芳賀矢一や松浦一などの影響を受けて「契沖の文献学」（大正八年）という卒業論文から国文学の研究を始め、そして日本近代以前に存在していなかった文芸批評を近代的学問方法によって体系的に総合・整理し、『日本文学評論史』という先駆的・画期的な名著を出版した人である。卒業論文以来、久松の学問的スタイルは、注釈学や文献学による実証的な研究の重視という点において終始一貫していた。「国文学」の研究方法について、久松は近世国学に属した注釈学とドイツ近代的な文献学を融合し、国文学研究における文献学的方法論を創出しようとした。彼によれば、国文学は日本文献学・日本語学・日本文学という三つの部門あるいは「学問の研究史いはば学史」・「国文学の理論もしくは方法体系」・「日本文学の歴史いはば日本文学史」という三つの方面に分けられる。文学がまず文献として存在するため、日本文学研究の中心を文芸性の究明に置いて、その作業を行う前、基礎としての文献学的研究を尊重して行われなければならない。文献学の研究方法には、書誌学的研究・本文批評的研究・註釈的研究としての基礎的研究および文学批評的研究・語学的研究・文化的研究としての本質的研究がある。これによって、「古典を精密に研究するとともに、さういふ古典を文献として古代文化を明らかにしようとするのである」（久

松第一卷一九六八・二六・二〇・二七）。

また、久松の主要な業績となっていた「文学史」や「評論史」の領域において、彼に歴史的区分として特に重視され運用されたのは〈幽玄〉などの概念である。大正一二年一〇月『感想』に発表され、のち「日本精神と日本文学史」に改題して昭和二年刊行した『上代日本文学の研究』の序論として収録された「国文学を流れる三の精神」には、久松は「まこと・あはれ・幽玄」を上代文学・中古文学・中世文学の代表的な精神または主要な思潮としてそれぞれ位置づけ、日本文学の歴史がすなわち「古典主義・浪漫主義的傾向から、象徴主義となり、更に理想主義・功利主義にも展開」（久松第三卷一九六八・二六・二七）した過程であるといえる。これは彼以降の文学史の原型となる論文である。彼から見れば、「日本文学の本質が日本文学精神である」とするとき、文学史の中心も日本文学精神史となるのである」（久松第一卷一九六八・七九）。「文学の精神による区分」をさらに細かく分けるならば、「素材史的区分や思潮史的区分、精神史的区分といふやうな種々の方面にわけられる」（久松第一卷一九六八・八三・八四）。これはすなわち〈幽玄〉などによる史的区分を行うことである。文学史の方法として、列伝的あるいは解題的研究の価値と必要は認めるが、「個と個との関係的或は発達の関係を究める」「思潮を中心とした文学史」は「前よりは遙かに進んだ文学史の立場」として彼に尊重・提唱さ

れた（久松第九卷一九六九・一九）。その一方で、「文学評論史は文学史から独立して存在する」（久松第三卷一九六八・二二）ものであり、批評が創作と同じように重要な「創造的活動」に属しているため、「文学史とは独立の資料と態度の上に築きあげるべきである」（久松第三卷一九六八・二三）。文学評論史の扱方として、「書誌的」・「列伝的」・「文学評論を全体として観察せず各形態論にわけて観察する」・「文学評論の本質もしくは精神を文化史的背景のもとに扱ふのであつて、各形態相互の関係の上にたち文化史全体の影響を顧慮しながら考察する」という四つの方法がある。第四の方法は「すべての評論家を網羅しすべての評論書を集めるためには不都合もあるが、評論史の精神をとらへるためには必要なる方法である」ため、この「第四の扱方の上にたつて各形態を通じて文学評論の理念を明らかにすることにつとめたい」と自らのアプローチを示した（久松第三卷一九六八・二三・二四）。

このように久松の根本的立脚地を明らかにしたうえで、さらに彼の膨大な業績から〈幽玄〉に関する考察を抽出して全体的に見てみよう。かなり重なる部分があるが、再編すれば、次のようなものになる。つまり、日本文学は日本人の作家に作られ、日本独特な歴史や風土に基づいて生まれたものであり、歴史や風土を離れて文学を取り扱うことができない（久松第一卷一九六八・四二）。日本人には日本人特有な物の見方や考え

方があり、それはより「直観的であり、総合的である」（久松第九卷一九六九・二二）。「日本的の立場から日本人の文学を見る時、西欧のそれとは異なつた見方がそこに存在」し、〈幽玄〉などの「言葉の中には日本人のみの体験した、またもつて居る思潮を含んでゐるとも言はれる」（久松第九卷一九六八・二二）。類型美の概念として、〈幽玄〉は中世文学の特徴を反映した山岳文学の象徴であり、季節美として現れた「秋の季節美」でもある（久松第一卷一九六八・四九）。山岳文学と水辺文学は日本の風土の類型によつて分けられる二種類であり、「水辺文学は流動的な点があるに對して、山岳文学は雄大にして孤高な美の文学であり、宗教的な性格を有してゐる。日本文学に於て上代文学や中古文学や中世文学は全体として山の文学の性質があるに對して、近世文学や近代文学は水辺文学としての性質を有してゐる」（久松第一卷一九六八・四八）。しかし、中世文学には〈幽玄美〉のみ備えているといふのではなく、「軍記物語・説話文学・狂言等に見られる非幽玄」もある。中世には〈幽玄美〉が多く創造されたのは、「平家の興亡盛衰」や「応仁の乱」という歴史的・社会的な影響を受けて「文化創造者としては、隠者、広く言つて仏教者」が多く出たからである（久松第一〇卷一九六八・一〇九）。彼らは消極的であり、無常観を常に追求するものである。この〈幽玄美〉を「更に細かく幽玄と有心と無心とに分けてみることが出来る。この中、有心

は幽玄美の系列であるが、無心は非幽玄の美であるとも言へる」(久松第一〇巻一九六八・一一〇)。「幽玄美」・「有心美」・「無心美」の共通点は、これらはすべて「餘情美」・「複合美」・「思想美」であるところにある。「餘情美」は気分象徵あるいは情調象徵の意味であり、「思想美」は無常の中に永遠なものを求める」という仏教思想に由来したものである(久松第一〇巻一九六八・一一二・一一三)。また「複合美」というのは「普通に美的範疇でいふ優美、壮美、滑稽といふ美を基本にしてゐるが、それを複合して生ずる美である」(久松第一〇巻一九六八・一一二)。この日本の美における複合性の発見は、久松がのち「日本古代文学における美の類型」や「日本文学美と川端文学」などでしばしば提起し、大西克礼の美的範疇論と意識的に区別するところでもある。彼によれば、作品の価値批評には「美的批評」と「歴史的批評」とが同時に備える必要があり、一方のみでの批評は「この作品の価値を明らかにすることが出来ないのである」(久松第一巻一九六八・六二)。「幽玄」などの日本の概念は西洋の美的範疇としての「美」と「崇高」のような対時的な関係を持つものではなく、日本の歴史的・風土的環境に生まれたものとして意味的複合性と歴史的重層性を有している。

これを「幽玄」に例にして、大西よりもっと歴史的要素を重視する久松の歴史的な立場から言えば、つまり、「あはれ」を

かし・「長高し」は大西が説いた「一次的な美の類型」として説明することができるが、「幽玄」や「さび」はより高次な、もしくは複合された美的類型である」(久松第六巻一九六八・一三三)。「中古に於て自覚され理念化された基本的な美の類型」(「まこと」や「もののあはれ」が「次第に複合され渾融化されて第二次のより複雑な美の類型」として現れたのは、すなわち「幽玄」である(久松第六巻一九六八・一五)。また換言すれば、「もののあはれ」は「まこと」の上に建設された日本文学の重要な精神であつたが、それが浪漫主義から古典主義的になつた時、この内容形式の調和の上にたつて、更に一步進めて餘情、情調を尊重して、象徴主義的となつたのが、中世の幽玄の精神であり、その発展としての「さび」の精神である。この幽玄は「もののあはれ」と異なつて、東洋精神から入つて、それが日本化されたと私は考へる。或は、東洋的な精神と「もののあはれ」の精神が融合したとも見られる。その融合の程度によつて幽玄そのものの内容にも変遷が起つた」(久松第一巻一九六八・一八一・一八二)。「この幽玄は近世に於て芭蕉の「さび」の精神ともなつてゐる。(中略)幽玄と「さび」とを比較すると、「さび」は幽玄論の変遷の最後の到達点として、より完成して居り、それだけ精密になつてゐる」(久松第一巻一九六八・一八五)。「この構造から言えば、それは「中古に於て「あはれ」の固定化の反動として力強くとりあげられた「長高し」が更に「あはれ」

の美と融合し複合することによつて生じたと見られる」(久松第六卷一九六八・一五)。

また「幽玄の意味変遷」について、久松は文学の二要素「形式」と「内容」を挙げ、〈幽玄〉は内容と形式との調和によつて情調的・象徴的な性質が生ずるといい、その象徴内容の変遷に伴つて静寂美、妖艶美などそれぞれ異なる表象が表れてくる。藤原俊成が重んじたのは静寂美、定家・正徹・世阿弥が重んじたのは艶麗美と妖艶美、心敬・禅竹が重んじたのは平淡美である。特に世阿弥の〈花〉と〈幽玄〉の関係について、久松は次のようにうまく説明している。

幽玄はこの変化を超越した花である。それは不変の花であり、美の絶対的境地であるが、それをものまねと花との境地の上に、実と虚との間から見出してくるのである。この人生の永遠性を型の中から見出してくるのが謡曲や演能の精神であり、またそれは中世文学を流れてゐる精神である。此の精神は宗教的神秘的精神とも結びついてゐる。表面に現れない美しさであり、大きなものを小さくしてその中に統一された美である。一見小さくして、しかもその中に限りない大きな深い美しさがみだされてゐる。それが幽玄の精神であると思ふ(久松第一卷一九六八・八二)。

以上のように、それぞれの美的概念をそれぞれ孤立したもの

ではなく、歴史的連関性や複合性が備える時代思潮・精神として、日本の文学史あるいは文学評論史に位置づけ、さらにその中に象徴された文学的風土性や日本美の自律性を明らかにしようとしたことは、久松の〈幽玄論〉の最大な特徴であろう。しかし、美学的知識の貧困や用例・根拠の不足によつて、やはり久松の〈幽玄論〉もその限界性を露呈した。また、日本の美的概念の特殊性を歴史に見出せた久松は、西欧近代的な古典主義・浪漫主義・写実主義などの言葉に性急に對置させたことや、大西のような美の普遍性を唱え西欧の美的範疇を上位とする体系的な美的範疇論を否定し得なかつたことも、同じく時代の「焼き印」を強く示したとはいえよう。この系譜に従つて、久松の〈幽玄論〉を進化させたのは、文芸学の樹立により大きな名声を博し、久松にも高く評価された岡崎義恵である。

三、岡崎義恵の幽玄論

岡崎義恵は久松潜一と同じく国文学科の出身であるが、それを「基礎理論を持つことが不十分で、主観的な観賞批評であつたり、方法論の不確実な文学史と称するもので、お茶を濁したりするようなことになつてしまつた」(岡崎第一卷一九六一・一八)ものとして、国文学の解体を積極的に求めている。昭和九年雑誌『文学』一〇月号の「日本文芸学特輯」で発表した「日本文芸学の樹立について」は、彼の国文学解体作

業の第一弾であり、いわゆる近代の「文芸学論争」の火を起したものである。その以前、石山徹郎（二八八八～一九四五）、風巻景次郎（一九〇二～一九六〇）、高木市之助（一八八八～一九七四）など「日本文芸学」という言葉を使ったり論じたりした学者がすでに存在し、その後岡崎の説を強く批判したりその日本文芸学の発生の必然性を説いたりした学者も多く存在した（7）。それにもあるかわらず、多くの人にとって岡崎はすなわち日本文芸学の旗手であり、長い間「日本文芸学＝岡崎文芸学」ということも否定できない。

岡崎文芸学の最大の特徴を一口で言えば、すなわち美学と親しいことである。「かつて私の学生時代には、美学は必須の学科の一つで、私は大塚教授の美学講義から、この研究方針を決定する動機を与えられた」（岡崎第一巻一九六一・五六）と、岡崎が追憶したとおり、彼の文芸学は日本の「文芸（＝文学）」を「単なる歴史的現象や、単なる言語表現体としてではなく、一つの芸術として見ようとする」（岡崎第一巻一九六一・序二）ものである（8）。さらに、その芸術の根源は美的体験に置かれ、文芸学の対象である文芸を「一般の自然現象などとは違つた、文化的、精神的現象」としての「文芸作品の制作・鑑賞の一切を含めた」芸術体験（岡崎第一巻一九六一・九）と見なされた。従つて、彼の文芸学は「他と切り離れた孤立的な学ではなく、芸術学体系の一部門として存在」（岡崎第一巻一九六一・

一〇）し、基礎原理として想定されるのも自然に美学とならなければならぬ。

しかし、従来の芸術学とは「歴史を超越した、普遍的な芸術性の問題を取扱」うものであり、「文芸の歴史の変遷を触れず、国民文芸というようなものも、歴史的現象として、立ち入つてその内容を説くことがない」（岡崎第一巻一九六一・一五、一六）。その一方で、各国の文芸現象を取扱う文芸史（＝文学史）研究は、美術史・音楽史・演劇史と同じように違う学問領域の芸術史に置かれていた。この研究領域の分岐に対して、岡崎は「日本文芸学」に、言語学・文献学・史学などの相互の自立性を尊重しながら、文芸理論と文芸史と、哲学と史学との結合を追求し、「具体的な対象の持つ文芸的価値を、普遍的な美的価値にまで還元すること」（岡崎第一巻一九六一・二三）を文芸学の目的として要求している。そして、美的価値と個々の現象を連結する架橋可能な概念として、「類型」を経て「様式」にたどり着いた。彼によれば、「文芸形象は文芸作品の中にあるが、その作品の中に印せられた、文芸作家の美的意欲の実現の方式が様式なのである。美的意欲とは人間の文化意欲の中で、情調と形象との象徴的合一による、一つの調和ある世界を創造しようとする意志である。それを実現するためには、一定の美的規範に従わなければならない。その規範に則する方法が様式であつて、作品はこの方式による製作の結果であり、具体化でもある。

それで作品の中にこの方式の行われた跡を発見することが、この作品を文芸として取扱う方法である。その発見は全く直観と感情移入とによって、美意識として行われることもあるが、それは文芸の観賞であつて、この観賞を学理的に究明するのが文芸学の研究なのである（岡崎第一卷一九六一・四三）。要するに、様式の発見と探求は、彼の文芸学の中心にある課題となっている。

そして、彼の文芸学のシステムには、特殊文芸学としての日本文芸学が存在し、その中心的な職分は「文芸様式としての日本的なものの発見」（岡崎第一卷一九六一・一〇二）ということにある。日本文芸の様式を分析した際、彼は主に「優美」と「崇高」を「美」の二大基本的様相とした西欧近代の美的範疇論に依拠し、両者の弁証法的統一によって日本美の系列を構成している。この系列では、「崇高」の美が時代の中心となる場合は第一系列であり、「優美」が中心となる場合は第二系列である（9）。日本の文芸には「優美」の要素が圧倒的に多かったが、《幽玄》は「優美の中で崇高に近いもの」（岡崎第一卷一九六一・一〇四）に属し、平安朝から残された「特殊の詩的感興」として中世には忠岑・基俊・俊成・正徹・世阿弥・禅竹などの発展を経て和歌の本体や芸道の主潮ともなっていた（岡崎第二卷一九六二・三一九）。

彼の幽玄論に該当する確実な考察は「有心と幽玄——歌論史

の一考察——」という論文において行われた。これは「あはれの考察」と一緒に単行本『日本文芸学』の「美学的基礎」の項目の下に置かれ、歌論の最高潮や成熟点としての俊成の《幽玄》概念と定家の《有心》概念を互いに関係づけて歴史的・基礎的研究を展開したものである。この論文は「私は尚基礎的な調査や材料の不足に苦しみながらも、ともかくも眞の歌論史的建設に一礎石を置かうとする試みとして、この有心、幽玄の問題に探求の手を入れようと思ふのである。勿論これは多くの礎石の只一つの石であり、又その据え方に誤を犯さないとはい限らないが、完成の日是他日を期して、今は力の及ぶ限りの小さな努力に満足したいと思ふのである」（岡崎一九三九・五二九、五三〇）と、岡崎本人が宣告したように、今日から見ればこの《有心》の《有心》という概念から着手し、手頃な用例を解釈した岡崎の幽玄論は、すでに信頼性を失つてしまつていたかもしれないが、ここでは彼の結論の部分だけ掲出してみてみよう。

俊成が高雅典麗な古今時代の古風を慕ひ、これをば時には「幽玄」の語で現はし、又近代的な寂びて細き餘情の深さをも愛して、これをも「幽玄」の語の中に含ませ、漢詩の教養から來た幽遠な暗示的美をも亦「幽玄」の語によつて示した事が、一應は了解出来ると思ふ（岡崎一九三九・六〇一）。（中略）日本の歌論は獨自の作歌體驗

から出發したものではあるが、それが思想的形態を獲得する為に早くから支那論と結合した。それは本来日本の精神と近い位置にある儒教的な詩論であつた。思邪無き人間の性情に基き、禮に參ずる時の精神と等しく、まめなる心より出でてやさしき姿に至る事が、歌の本質であつた。この思想は終始變ることなく持續されたけれども、中頃から印度的・支那的なる他の思想潮流が注ぎこまれるやうになつた。それは道教的・佛教的なる幽玄系統の思想である。勿論これも歌の道の推移に伴つて、その闡けゆくと共に自然に生ずるものではあつたであらうが、やはりこれが思想形態を採る為には、「幽玄」といふ如き外來語と握手する必要があつたのである。この幽玄は優美で現實的な心情と違つて、崇高で超脱的な精神である。此兩潮流が歌道に輻輳して相抱合した。本來の優美な心は、次第に崇高化されて行くと共に、本來崇高な幽玄の境は、甚しく日本化され、やさしいものになつて行つた。やさしき心の幽玄化と幽玄の精神の優美化とは平安朝を通じて行はれたが、其結論的位置を占める俊成父子は、これを各自別様の形相であらした。俊成は幽玄の語を表に立てながら、實はその質を甚しく優美化して示し、定家はやさしき心を表に立てながら、其質を幽玄化して示してゐるのである（岡崎一九三九）

六一八。

ここで、岡崎は〈幽玄〉を「優美で現實的な心情と違つて、崇高で超脱的な精神」としており、上記で引いた「優美の中で崇高に近いもの」（岡崎第一卷一九六一・一〇四）という論述に一致しないこともある。この論文の以外に、単行本『美の伝統』（弘文堂、一九四〇年）にも「幽玄雜考」という小論が収録されているが「菅家遺誡」における「幽玄微妙之境」という用例、『正徹物語』における「南殿の花」という譬喩、「幽玄調」の分析、中国の「神韻説」との可比較性などを言及しただけであり、論理性や方法論はまったく見えない。岡崎は〈幽玄〉よりむしろ〈あわれ〉の方を専門的に、そして独特に研究していたようである。「著作集」第五卷は『源氏物語の美』という『源氏物語』あるいは〈あわれ〉の專論集となっており、その中には「美をきはめるもの」の中に見える植田寿蔵（一八八六—一九七三）の美的範疇説、「美学概説」の中にある渡辺吉治（一八九四—一九三〇）の説を紹介する上で、美的範疇論を用いて『源氏物語』の美を分析し、〈あわれ〉を『源氏物語』の美の中心に置いて図式化を試みた（岡崎第五卷一九六〇・一二三）。しかし、この考察における彼の目的と方法論は、やはり「私は西洋美学で十分に研究の進んでいる普遍的な美の形態を取上げて、それがこの物語の中にどのように現れているかということを考えて

見たい」(岡崎第五卷一九六〇・八六)ということになっている。残念な結果でもあるが、幸いにもこの普遍的美的概念を日本文芸に当てはめようという誤った考えは、岡崎の思想展開に伴ってようやく次のようにはつきりと意識されたと言えよう。

私は日本の美的諸相を此處でなるべく精細に跡づけようとしたのであるが、その際私の採った態度は、これをその歴史的な姿のままに具體的に把握することであつたから、引例や考證が少し煩はしいと感ずる人もあるであらう。けれども私は形式主義美學を以て、手早く日本の美を範疇化しようとすることを避け、まづあるがままの日本の傳統を明らかにすることから始めようとしたのである。その爲には一語の解釋、一つの用例を手厚く取扱ふ方法を選んだ。これは文獻的學とさへ思はれる程であらう。又その爲に美としての形式の考察に深入りする暇がなく、未だ精神的な基礎作業の中を彷徨してゐるらしくも思はれるであらう。「あはれ」「幽玄」「有心」などについては、嘗て「日本文藝學」の中で、やや細かな考察を施したが、それも中途で筆を止めてあり、又「あはれ」を主位に立てた體系的考察は「日本文藝の様式」の中で試みた事はあるが、これも極めて大略の見通しに過ぎないものであつた。(中略)私の目的はかやうにして、徹底的に、又全面的に、日本の

美的諸形態をひり出した後、その諸形態を統一して日本の美的傳統といふものを揺ぎなき姿において捉へ、その後これを世界における美の在り方の中に置かうとすることにあらう。嘗ては私も西洋美學から學んだ優美、崇高、悲壯、フモールなどといふ美的範疇を直ちに日本へ當てはめようとおせつた事もある。併し今は寧ろ「あはれ」や「をかし」や「さび」や「幽玄」や「とほしろし」などといふ日本のなものの進出によつて、普遍的な美的體系が新しい體制を採るやうにと希はざるを得なくなつた。若し「美」といふ語が、これらの日本のなものを指し示すのに不適當ならば美といふ語を止めてもよいのであるが、私はやはりこれを美的傳統として取扱ふことは不當でないと信じてゐる(岡崎一九四〇・二一・三)。

結

久松潜一や岡崎義恵の幽玄論は、今日から見れば、すでに古色蒼然なるものかもしれない。しかし、これらは研究史の古典として、少なくとも方法論においては現代においても我々の一顧に値すると言える。手法として、久松は文獻學の専門で體系的考察の嚴密性を示し、岡崎は美學に長じてより強い方法論的な論理性を示した。しかも、二人とも大西克礼が比較的に詳し

く論じた美的範疇論を参照し、〈日本美学〉を意識的に立てようという意志を持っている。例えば、次のように、久松は〈幽玄〉などの美意識の考察を「日本美学の建設の礎石」とし、岡崎も文芸学によって〈日本美学〉を樹立しようとした。

文學精神や美の意識に關する語を集めて考察することが必要である。「もののあはれ」や「幽玄」等の語はさうした複雑な日本の文學意識や美意識を一切含んで居るのであつて、時代の推移による美意識の變遷に従つて是等の語の精細な吟味を行ふことが日本人の文學意識や美意識を把握する一の入口となるのであり、従つて日本美学の建設の礎石となるべきである（久松一九三四・一二五）。然らば日本文藝學は美學の應用を試みるに過ぎず、一科の學をなさないでは無いかといふ非難に對しては、然り、而して然らずと答へるであらう。慥かに日本文藝學は根本的な點で美學の應用としての意味を持つ、併し又美學の出發點としての意味をも持つ。日本文藝の研究は既に研究された美學の成果を説明の基礎として用ゐると共に、日本文藝の研究から新しい美學的成果への道を拓く事もある。かくして美の一部をなす如くであるが、それは美學本部の直接に關與しない具體的現象の方面を、研究の本部とするものであるから、特殊美學の特殊部門として、獨立し得る可能性がある

のである。（中略）只基礎學として美學を選ぶが故にそれとの聯關の仕方が拙劣であれば、即ち基礎薄弱な、ぐらぐらしたものしか出來上らないに相違ない。然るに日本における美學の現状はどうかといふと、有力な美學者は殊に全部獨逸美學の祖述者であつて、日本的なるものと隔絶してゐる。如何に獨逸美學が進歩してゐるとしても、日本文藝學の基礎をこれに求めるといふ事には疑ひなきを得ない。此處に我々は日本美學の樹立を想望する可能性がある。然かも今日の美學者が依然として日本の美の研究に立脚する事が出來ないとすれば我々は自ら揣らず敢てこの任を分擔するの行動に出でざるを得ない。この私の言によつて、日本の美學者が奮然として日本の方向に眼を轉じられるなら、私の本懷はこれに過ぎない。けれども不幸にして私は現在では、やはり自ら美學的領域に踏みこまざるを得ない状態にあるのである（岡崎一九三九・六五六）。

このような国文学あるいは文芸学の学問領域から〈日本美学〉を築きあげようとした発想およびそのアプローチは興味深い。しかし、大西であれ岡崎であれ、どちらも歴史的・実証的な考察を行つて日本の美の独自性を意識した後、それを普遍的な美学システムに取り入れることの困難さを感じながら、必死にそ

れを取入れようとした。それはいうまでもなく時代的な制約を受けたからであるが、同時に安易な東西洋の折衷主義は到底不可能である、ということも示していたのかもしれない。さらに、松岡さとみが批判したように、これら幽玄論の通説となったものには「資料の中の語を利用して、もとの資料の意味から遊離した理論を立てる」⁽¹⁰⁾箇所も必ずしも少なくない。

ところで、これらの幽玄論をもっと広い背景に置いて見るならば、大きく分けて、二つの美学方法の潮流に従うものとして見ることが可能である。森鷗外の幽玄論はドイツ観念論の形而上学的思弁美学に基づいた「演繹的批評」であり、プラトンのイデア説の流れを汲み汲んで美の最高原理からすべての美的現象を統一的に分析する「上からの美学」といえる。その一方で、「没理想論争」で鷗外と戦った坪内逍遙は英仏流の心理学的・社会学的美学に基づいた「帰納的批評」であり、アリストテレスの芸術模倣説から発展してきて個々の経験的事実の分析を尊重し、これによって統一的・普遍的な法則を導き出そうとした「下からの美学」といえよう⁽¹¹⁾。大西の美的範疇論はこの二種の批評を調和しようとした新カント学派からの発展であり、解釈的現象学を吸収して主にヘルマン・コーヘン (Hermann Cohen, 一八四二―一九一八) の美的範疇論を参照して自らの体系的美学を打ち立てた。岡崎ははっきり自らの立脚地⁽¹²⁾を持ち出して説明していないが、おそらく大西の美的範疇論を参

照したところは少なくなかった。それ以降の幽玄研究はまさにこの二つの潮流に従ってそれぞれ深化してきたものである。

幽玄論争以来、大部分の幽玄研究は狭い国文学の分野に閉じられた単一な専門領域からアプローチをした「近代的な幽玄研究」である同時に、その中には、一種の機運もしくは新しい研究の傾向が潜んでいると考えることができる。それはすでに前稿の「はじめに」において言及した国際日本学的視野と総合科学的研究方法の並行的な運用のことである。もとより〈幽玄〉は日本芸術論のキーワードの一つとして、今までの研究者がたくさんな業績を積み重なってきたため、決して前人未踏の処女地とはいえない。しかし「不易流行」なものとして今日になっても引き続き研究するに値し、さらに国文学・美学・文芸学という複数な学問領域を横断して国際的視野を持つて再出発しなければならぬ。特に〈日本美学〉の構築にとつて、それは必須な任務でもある。この点はまさに鷗外という「玄可析乎哉。可析非玄也。雖然非析則人莫知玄之不可析矣。美術の幽玄も亦析すべきものにあらねど、これを析して、以てその析すべからざるを知らしむるは審美家の務なるべし」⁽¹³⁾ということではないだろうか。

付記

本稿の一部は平成三〇年度広島大学文理融合型リサーチマ

ネーチャー養成プログラム・学生独自プロジェクト「多元文化時代における「エスニック」な美学—日本近代美学史の構築に向けての総合的探究—」(関連情報: https://www.hiroshima-u.ac.jp/m/dokui/dokui_30)の資金により助成を受けたものである。ここでは簡単ながら、広島大学大学院総合科学研究科コア科目小委員会座長としてコア科目「A」研修を引率し、さらに本課題について多くの貴重なアドバイスを与えた浅野敏久教授をはじめ、サポート教員である青木孝夫教授・佐藤利行教授、分担研究者である皆さん(総合科学研究科博士課程後期劉敏・教育学研究科博士課程後期付字倩・文学研究科博士課程前期孫于恵・総合科学研究科博士課程後期片山俊宏)、事務的な面でお世話になった竹田朋子さん・野村朋絵さんおよび関連の方々に厚くお礼を申し上げたい。

脚註

- (1) 本稿では大西・久松・岡崎の原文がそれぞれ以下のテキストに拠る。『大西克礼美学コレクション』(全三巻)書肆心水、二〇一二年；久松潜一「最近に於ける国語国文学界の動向 文学意識を中心とした研究」『文学』第二巻七号、一九三四年、『久松潜一著作集・一 国文学・方法と対象』、『二 日本文学の風土と思潮』、『三 日本文学評論史 古代・中世篇』、『六 日本文学評論史 詩歌論篇』、『九 上代日本文学の研究』、『十 日本文学評論史 理念・表現篇』、『別巻 国文学徒の思ひ出』至文堂、一九六八～一九六九年；岡崎義恵『日本文芸学』岩波書店、一九三九年；岡崎義恵『美の伝統』弘文堂書房、一九四〇年；『岡崎義恵著作集・一 日本文芸学新論』、『二 日本文芸の様式と展開』、『五 源氏物語の美』宝文館、一九六〇～一九六二年。以下便宜のために、「(大西二〇一二・一五)」のような「下付き」の形で引用文の末端に示す。
- 竹内敏雄「弔辞」(大西先生生誕百年回想録編集委員会編『大西先生とその周辺…回想録』所収)、一九八九年、七頁。
- 今道友信『美について』講談社、一九七三年、二三九頁。
- (2) 竹内敏雄「弔辞」(大西先生生誕百年回想録編集委員会編『大西先生とその周辺…回想録』所収)、一九八九年、七頁。

(3) 今道友信『美について』講談社、一九七三年、二三九頁。

(4) 小田部胤久「日本的なもの」とアプリアオリ主義のはざま
—大西克礼と「東洋的」芸術精神—(『美学』第四九卷四号、一九九九年、一三頁)。

(5) 以下、大西の「幽玄論」の考察については、「幽玄」への招待——その意味と研究の展望(『人間文化研究』第一〇号、二〇一八年、四五〜六二頁)にも若干的に掲出したことがある。

(6) 山本正男の追憶「大西研究室」の思い出(大西先生生誕百年回想録編集委員会編『大西先生とその周辺…回想録』所収、一九八九年、八六頁)によれば、「戦争中は、研究室の研究活動にもいろいろ制約が加わり、美学研究室でも伝統芸術精神研究の課題が与えられて、私も西欧美学研究を棚上げして、俳諧の芸術精神に専念することになった。この状況はさら進み、文学部では久松潜一先生を研究代表者に「明治文化の総合研究」が行われ、大西先生に命ぜられた私は、「明治時代の美学思想」を担当することになった」という。

(7) 実方清はその一人である。彼は「日本文芸学と国文学」(『日本文藝研究』日本文学科開設五十周年記念号、一九八二年、六頁)において、文芸学を体系的文芸学と史的文芸学の二

つに分けた岡崎の日本文芸学を「主体と方法との混同」と批判し、「各人それぞれの方法があることを確認しておきたい」と呼びかけている。

(8) 北住敏夫「竹内敏雄教授著『文芸学序説』を読んで」(『文藝研究』第十一号、一九五二年、六〇頁)によれば、大塚大西の後を継いで美学講座を担当した竹内敏雄も東大文学部で「文芸学」を講義し、さらにその講義原稿に基づいて『文芸学序説』(岩波書店、一九五二年)を著したという。

(9) その二系列の内容は以下である。「第一系列は、男性的・意志的・統御的・戦闘的・未完成的・苦行的・理想主義的(または浪漫主義的)・実質的・構成的・自己拡張的・異国主義的・動的・混沌的・自然的・田園的であり、崇高・壮大・強力・厳粛の美を特徴とする。第二系列は女性的・感情的・自由的・平和的・完成的・享樂的・實際主義的(現実主義的)・形式的・羅列的・自己固定的・固有主義的・静的・整型的・人工的・都市的であり、優婉・快適・親愛・遊樂の美を特徴とする」(岡崎第一卷一九六一・一四一)。

(10) 松岡ひとみ「幽玄論」の再検討(『香椎潟』(福岡女子大学編)第二四号、一九七八年、三四頁)。

(11) 美学上の方法論的相異については、竹内敏雄『美学総論』(弘文堂、一九七九年、四二〜四六頁)に参照されたい。

(12) 岡崎は「日本文芸学と国学」において自分の立場を次のように述べている。「私はカントの系統をひいている。カ

ントは何といつても最大の哲学者であるから、その方法を無視することはできない。しかし、カントの体系は歴史的具体的世界に触れ難い。その点ではヘーゲルの歴史哲学に近づく。しかし、ヘーゲルは理性を以て世界の本質を規定しようとした思弁的普遍史の提唱者である。

私はむしろ美的なものを以て構成される世界を認めようとする。それ故シェリング流の審美的、芸術的普遍史に心を瘦せることが多い。そうかといつて普遍史的観点を採つて、世界を芸術的価値の展開で割り切ろうとするような、特殊の哲学的立場を持するものではない。諸種の文化的価値の平等に近い参加を期待するものである。その意味で文化体系観上のデモクラシーであるといえるかも知れない」(岡崎第一巻一九六一・二八三・二八四)と。

(13) 森林太郎『鷗外全集』第二三巻、岩波書店、一九七三年、二九〇頁。