

## 「謡曲」鑑賞法の構築（下）：文芸復興期における ヒューマニズムと古典美

中西，由紀子  
九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程三年

<https://doi.org/10.15017/8463>

---

出版情報：九大日文．4，pp.91-106，2004-04-30．九州大学日本語学会「九大日文」編集委員会  
バージョン：  
権利関係：

# 「謡曲」鑑賞法の構築（下）

—— 文芸復興期における

ヒューマニズムと古典美——

MAKISHI  
中西 由紀子

1

漱石門下での創作活動の後、ピエール・ロティ、バーナード・ショウ、スウィフト、デフォーなどの翻訳（いづれも岩波文庫）を手がけた野上豊一郎は、大正時代後半から能についての評論を始めている。『能 研究と発見』（岩波書店、昭5・2、以下『能』と略記）はその最初の成果である。序文には、能が数ある日本文化の内でも万葉集や源氏物語、俳句に比肩する卓越した特色を持つことが述べられている。能は「自由と整頓と、華麗と簡素と、優婉と豪壮と、さういつた調和の間に求められた表現の象徴主義であつた。それは本質的に純粹に日本的なるものであつた」。（自由／整頓）、〈華麗／簡素〉などの二項対立は不可変の本質的分類ではあり得ない。相対的な差異化によつて構成される以上、これらの要素自体はあらゆる文化に潜在しており、その点で特殊な「日本的なるもの」ではない。野上が目指するのは、それら一般的要素を調和的に、そして象徴的に表

出する様式の「日本」らしさである。

日本浪漫派との応酬という形で噴出した「日本的なもの」をめぐる論争は、六年ほど後のことになるが、この〈相矛盾するものを包みこむ境地〉といった言い方は、自他二的言説として当時にあつてもある程度類型的なものであつたと思われる。倫理の実在（＝人間）の本質を主客合一とした西田幾多郎『善の研究』はその代表であるが、大正十年に岩波書店より再刊されており、野上が能の評論を始めた時期に重なる。たとえば、『能』において野上は、西洋文化の論理的・数理的建築性に対して、日本文化あるいは東洋の文化（日本文化と東洋文化の等価性に、政治・経済的にアジアを植民地化している現実を、大東亜共栄圏的な文化理念にすり替える意識の萌芽がうかがえる）は超論理的・超数理的で「大乘的」であるとす。無論理をメタ論理として、つまりは、一貫性のなさをその一貫性のなさについて一貫しているとして、日本文化の本質を語るレトリックは以後も生き延びていくし、今も生きているだろう。

後に三木清は、真に日本的なものとは、ある特定の時代にかがえるようなものではなく、外来文化の断続的な摂取の仕様の「無形式」にこそ求められることを言つた。同様に、長谷川如是閑は日本文化の本質はその外形でなく、異文化をうまく取り込む「感性」であるとしている。これらはその言型を踏襲している。

野上はその型のうちで、西洋の本質は論理、そして日本

の本質は超論理（周到にも非論理ではなく）であると規定する。よつて「論理」的にはすでに日本は西洋を「超越」してしまつてゐることになるが、このような本質の議論は、それが「本質」であるだけに無時間的なものにならざるをえない。本質は歴史を貫く、あるいはつきぬけた核である。

本質の把持をめざす野上にとつて、構想の類似を追跡して、テキストの起源をたどるような当時の大半を占めた系統研究（歴史性）は「大して問題でない」。江戸の国学から能の起源は元曲に求められてきたが、類似性を問うならば、時間的にも空間的にも元より遙かに隔たつた、古代ギリシヤ劇にまで行き着かざるを得ないことを野上は指摘する。ただし、そこで研究されるべきは類似性そのものではなく、似ているものの内に横たわる相違の方である。それこそが能のほかでもない独自性と本質を私たちに「発見」させるだろう。

野上の発見はおよそ三点にまとめられる。

- 一、能は戯曲ではない。
- 二、能は写実ではない。
- 三、能は喜劇である。

野上は西洋式の戯曲を二つ以上の思想の対立から構成されると規定する。一は能の登場人物が何人あろうとそれは対立という形式をとらないために、「日本式の戯曲」といつたとらえ方が妥当でないことを指摘している。二は、世阿弥の唱えた「物真似」が今日の写実とは異なることを述

べる。それはリアルに対象を写し取るのではなく、形式的にとらえようとする試みである。「無用」を省き、最少の要素で対象を表現するためこれは「一種の経済主義」と呼ばれる。三について、能を喜劇と言うのは、悲劇とは自らの自由とならない運命の呪いである、という規定によつてゐる。それに比して能のテキストはその運命や呪いを時に脱臼させてしまうのだと言う。野上もあげる「隅田川」などの喪子のモチーフを考えてみよう。戯曲的にいえば、子を喪う筋立は母の悲しみを追うことに主眼がある。演者も観者も基本的にはそこに同調することによつて「悲劇」が成立する。一方能において、物狂いの場面は、喪子による精神錯乱が表されているのではなく、むしろその悲哀や焦燥が花鳥風月との戯れにより切断されることを示している。逃れられないはずの悲しみが戯れ（遊）によつて切断されてしまふ点に、「狂」いがある。能において表現されるべきであると同時に鑑賞されるべきはその「戯れ」（遊狂精神）であり、戯曲的な哀惜の悲しみではないことを野上は強調している。「遊狂精神は」ままならない「現実の中で突然に求められた美の憧憬である」<sup>4</sup>。

能を戯曲の鑑賞と同様に筋立から受け容れようとするれば、つきなみに過ぎない。能の眼目は戯曲的・写實的・現實的筋立に挿入される非人情（美）をつかむことに懸けられている。「遊狂精神はその著しい現はれの一つで、悲しんでゐる女をも狂はせ、それを見て娛しまうとする一種の享楽主

義的傾向がうかがはれる」。

野上にとつて問題なのは、能がいかにして五百年続いてきたかという歴史性ではなく、今は既に見失われてしまった能の本質である。それは前に矛盾を包括する超論理として見たが、この研究ではより細目化されたその一項に「自由」があてられている。筋立が要求する既成の道德観に則つた人情から身かわし、非人情を樂しむのは倫理からの「自由」である。謡曲に武士道精神や敬神思想を読み込むことを野上は否定する。それらの内容は借りてきたものにはすぎない。むしろ、敬神や忠孝といった倫理的内容を遮断するべく挿入される遊狂精神にこそ、權威を批判する庶民の自由な精神が宿っているのだ。大成当初の能は、当時既に古典芸術となりおおせていた舞樂に対し、自由で新鮮な批評性を有していた。その自由な批判精神を呼び起こさなければ、能は舞樂と同様、硬直化した「骨董」になつてしまふ。そして、もはや今日の能はそのように「高雅なる古典的な骨董」として横たわつてはいないかと野上は危惧するのである。

野上のこの議論は、綴れ錦的謡曲のジレンマを解決するに明快だ。謡曲の文章は確かに美しい（錦）けれども、それは寄せ集め（綴れ）である。系統研究はこれをつぶさに裏付けてしまふ。オリジナリテイの欠如は前代の文学の巧みな「総合」として「国民文学」に着地させてきたけれども、この場合、謡曲の功績は先行する文学の中から美しい文章

やイメージをよく収集し、綴り合わせたことに求められる。しかし、野上は美しい文章や物語の主題が重要なのではないと断言する。それは借り物だからつまらないに決まっている。大事なのは断片の編集の仕様である。文章と文章、イメージとイメージのつなぎ合わせ方の内に、本歌に対する批判精神を忍ばせること。それが野上の言う「遊狂精神」である。野上が再三主張する、「謡曲」ではなく「能」を、というテーゼは、テキストだけではなくテクスチュアリティを、と読みかえて差し支えない。そこで美を読むということは、現実的関心を括弧にくくるというまさに美の性質ゆえに、現行する社会的規範への批判の実践となるのである。

野上は、以降『能の再生』（岩波書店、昭10・1）『能の幽玄と花』（岩波書店、昭18・1）と三部作のごとき著作を発表するが、そこで展開される議論の要所はここに出尽くしている感がある。これは、本質はくれば尽きるたぐいのものだから当然かもしれない。後の研究では、この議論が細部に渡つて展開されつつ、かつ力点が変わっていく。しかし、そのアクセントの変化こそがこの言説の「言説」性、社会性を示すだろう。端的に言つて、本質の発見（「能」から再生（『能の再生』）、美（『能の幽玄と花』）へ、という展開は時局の中でこそ読まれるべきである。それが、時局にコミットしようとした野上の意図であつたかどうかはさして重要でない（意図的であるとは思ふが）。テキストの言葉は「私」が選

んだものであると同時に、「私」に先行する社会に起因するものでもある。

そこで、保田与重郎が高等学校時代に寄せた「世阿弥の芸術思想―花伝をもととして―」（昭4・2「校友会雑誌」という文章を参照してみよう。保田は世阿弥の言う物真似は、写生者と被写体が分断された今日の写真ではなく、表現者が対象と一体になる主客合一の境地にあることをまず説いている。そして、それは逐一対応して表出されるのではなく、象徴美というシンボル形式によって表現される。象徴美はイメージの物象化なので、一の代理（表象）を提出することで、表現されない九（余情として立ち現れるほかないイメージの総体）を想起させることをめざす。よって観者にはその九を感じするための教養が必要とされるのだと保田は言う。これらは前にたどった野上のいくつかの指摘に通じている。というのも、保田がここでテキストとした花伝書は、おそらく野上の校訂による岩波文庫版であつたらうことが、すでに指摘されている。前回、大正教養青年とロマン的なマルクス主義青年の近さを問題にしたが、保田や亀井勝一郎などはその接点に立っていたのかもしれない（後に保田は自らの出自たる大正教養主義とその物質性としての岩波文化圏を批判していくことになる）。保田は、能の持つ余情を重んじた象徴美を喜ばしく記すが、末尾において、世阿弥の現世的な出世（足利義満の保護）については「光荣」としながらも、どこか保留的な態度を隠さない。以降、保田はあまり積極的に能を

論じることがなかったが、ここに、能が保田のイロニーになりおおせなかつた理由を見出すのはうがすぎだろうか。

保田の言っていることは今日における能の説明としても違和感がない程度に穏当である。対して、野上の遊狂精神は、その階級性への意識において新鮮に映る。それまでも、時代が下るにつれて文学の担い手の裾野が広がってきたという言い方は、文学史の通説としてあつた。貴族（中古）から武士（中世）、町人（近世）へ、というように。しかし、能へ權威に対する批判精神を読むというのはかなり特殊である。野上によれば、現在の能はその批判精神をすでに喪失してしまい、様式化＝權威化してしまっている。

ところで、『能』の刊行翌年の昭和六年には知識階級におけるマルクス主義の隆盛への対策として、学生思想問題調査委員が設置されている。そのような時代、伝統文化に「庶民」の支配階級に対する批判精神を読み込む態度は、ある意味、同伴者文学的ですからないか。ただし、同時にそのような批判精神が教条化されると容易に硬直化してしまうという観察が付与されている点において、あくまで同伴者であり、当事者ではない（この同伴者性については、前回『真知子』（野上弥生子）を通して見た）。たとえばそのような読み方を可能にする点で、野上の言説は時局的に機能したと考えるのである。

一方、批判精神の「自由」は超論理、あるいは「大乘」でもあるので、そこには行き詰まつた西洋（論理）の東洋（超

論理 による超克、という機構が既に胚胎している。野上は国家思想に結びつけて謡曲の主題（武士道、敬神）を読むことを否定したが、メタ論理の言説は異なるものをも包摂し、乗り越えるという「超克」の快感で日本芸術の優位性を保証する。この美しき骨董は「私たちの文化を支へる柱ともなるべき有力なる芸術要素」を眠らせている。

言葉が常にそうであるようにこのテクストも複数の層の言説に触手をからませている。

## 2

『能の再生』は、式楽化されることよって硬直し、仮死状態にある能へ再び生命を吹き込むことを目的とする。しかし、それは自文化に馴らされてしまっている眼では無理だと野上は指摘する。なぜなら、そのような眼は現今の能を当たり前ととらえてしまうので、根本的な本質の保持からは遮断され、トリヴィアリズムに陥ってしまうおそれがあるからだ。

「習慣は人を無反省にするが故に、批評家もまたしばしば根本を忘れて枝葉末節の問題に拘泥する」<sup>1)</sup>。

現象として生起した「絶えず流動する形態様式」を系統立てたり、分類記述したりすることに心血を注ぐこと、野上の目にはそれが旧式な研究と映る。このような現象面は事実として目につくので「決定的なもの」として捉えられがちだが実は「枝葉末節」に過ぎない。問うべきはそれらを現象せしめている、それとは眼に映らない「本質的な物」（現象を生起さ

せる決定因）であると野上は言う。それはほとんど構造的な問題の指摘である。そして、この言い方自体、前著『能』に対する解説となる。そこで「研究」され「発見」されたのは、たとえば主題ごとの分類をつきぬけて、あらゆる能の主役は一人であり、従って二人以上の人間が持つ思想上の対立が引き起こすドラマ性といったものはない、という本質。現象（テクスト）に沈潜している構造なのだ。

ただし、再び述べるならばこの構造は「新しい目」、「新しい頭」をもつて考えるのでなければつかめない。それは具体的にはどのような目、頭なのか。「二種の言ひ方をして言ふならば、能の本統に芸術的な研究は、われわれが外国人の目を以つて見直し、外国人の頭を以つて考へ直すところから始まらねばならぬ」<sup>2)</sup>。——つまり、新しい目と頭とは外国人の目と頭である。

ある文化をみつめようとするときに、「外国」の視線を意識した例として、柳田国男の『遠野物語』（聚精堂、明43・6）を思い出してみよう。その献詞「此書を外国に在る人々に呈す」は、多様な解釈が可能な一文だとされている。結局、意味の範囲をせばめてくれる前後の文（文脈）が無いことによるのだろうか、それでも、これと先の野上の言い方との間には相違が見られる。柳田の文章ではたとえこの作家が「外国」に寄り添った視線から日本を眺め（ようと）しているにしても、少なくとも、「外国に在る人々」はテクストが向けられる対象として想定される。これが野上の言い方では「われわれ」が「外

国人の「目と頭になる」という同一化の宣言がごく自然化された形でなされているのだ。外国人の目と頭の具体例として、この序文では「去年の春、東京を訪問して、初めて能の実演を見た人道主義者・芸術家バーナード・シヨウ氏」を挙げている。野上は「われわれ」にバーナード・シヨウとして能を見るようにすすめている。しかし、それはどのようにして可能だろうか。

一見、外国人として見る、という行為が意味するのは、日本の文化に対する既成の知識を取り払って対象そのものと向かい合う、とでもいったことのように思われる。しかし、実は日本文化に対する事前の知識を取り払っただけでは不十分である。バーナード・シヨウとして見る、ということは、バーナード・シヨウの文化背景をおった目で見ると、ということである。シヨウが能を見る時、それはもちろん「新しくして興味あるもの」であつたろうけれども、「新しいもの」としての能が成立するには、シヨウが抱える文化レパートリーから差異化された異物として判断されなければならない。

「外国人」の文化背景をおった目への早変わりを可能にする必要條件は二つ考えられる。一つは異文化やその文物に精通していること。二つ目は「われわれ」と「外国人」の同一化が可能だという確信。一つ目は、コスモポリタニズム、二つ目はヒューマニズムとしておこう。「人間」や「人類」というカテゴリーにおいて「われわれ」と「外国人」の相違は限りなく稀薄になる。ここでは彼我の別よりも、この「私」も

また別の「私」も同じ人類であるという認識を重視する。「白樺」の基調は、隣人としてのロダンである。ヒューマニズムとは、個人（私）がそのまま世界につながっていく普遍主義をはらんでいる。野上の序言に記された挿話の主が「人道主義者」なのは象徴的かつ必然である。「諸君の役者たちの間と諸君の劇場で、私は全くくつろいでゐる、私がそれに属し、それが私に属してゐるから」<sup>10</sup>とシヨウは感激したと言う。この包摂関係がヒューマニズムであらう。私は諸君であり、諸君は私である。

コスモポリタニズムとヒューマニズムは共に大正期を彩る色素であり、相関的でもある。その間に「教養」という媒介項を配置してみれば、文化の蓄積・進（深）化が「私」||「人類」をよい方向へ導くという教養主義をうかがうことができる。そして、このことは大正期に流行する「生の哲学」とも関わる。いや、むしろ「生の哲学」言説がそれを補完した。

生の哲学は、人の入りこむ余地のない超越的テーマではなく、世界を意味づける支点としての人間の「生」を所与とし、そこから出発しようとする考察である。世界とは実際のところ何なのか、ということよりも、私が世界を理解する、という出発点を選択するのである。生こそがまず根本であり、そこから思惟や理性が可能となる、という態度は、理性や知性に対する直接知としての体験や感情の優位を謳う生命主義に通じている。

生の様式を明らかにするという問題設定は、ある「生」を

普遍化する作業が必要だ。そこでは普遍的に合致する「生」のモデルの構築が目指されているはずだ。しかし、それは同時に現実存在するさまざまな生の差異を不可視化してしまうということでもある。そこに所与としてのある生(私)の内省がそのまま世界に結びつくという普遍化の機構ははらまれている。しかし、生こそが所与であり、理性はそれに従属するという立場は、明察によつては酌みつくされない生の暗部、を約束していた。不透明な生という事象そのものを問うハイデガーの実存哲学への道である。ハイデガーは死という人間が持つ有限性への意識が、世界を照らす一瞬の光としての生を規定するという。その時「生の哲学」は反転して「死の哲学」となるだろう。あるいは死ゆえの生の哲学に。

野上豊一郎はいわゆる大正教養派のかなり中心に立っていた。『能の再生』にはその書名をはじめとして「生」の比喻が多用されている。「あらゆる芸術がさうである如く、初めは形式に於いて未完成のところはあつても、生命の躍動がそれを救ふ。併し、形式が完成されると、次第に生命は躍動しなくなり、遂には美しい屍骸として冷却し凝結する」<sup>1)</sup>。「すべての舞台芸術に於いて、表現の心意的基準が自己に置かれれば、その表現は自己のものであるから、高くとも低くとも、生命を保持することは可能である。生命のないところに芸術はない。表現は生命の具象化である」<sup>2)</sup>。(生／動／温)は(屍／凝／冷)に優越する。そして、とらええない生命の似姿である芸術には前者がふさわしい。

しかし、昭和十年に発行されたこの言説を単に遅れてきた大正教養主義とみなすことはできない。昭和十年はマルクス主義運動壊滅後に興つた、いわゆる文芸復興期の中心点にあたる。復興された文芸は大正の大家のみではない。三月には保田与重郎らによつて「日本浪漫派」が創刊されている。昭和八年に亡命してきたブルーノ・タウトが発見した「ニッポン」はおおむね好意をもつて迎えられ、能・謡曲に関連する著作も続いて刊行された。能勢朝次『謡曲講義』(日本文学社、昭10・1)、小宮豊隆『能と歌舞伎』(岩波書店、昭10・1)、佐成謙太郎『日本精神叢書十五 謡曲と日本精神』(文部省思想局、昭10・3)、野上豊一郎『謡曲選集』(岩波書店、昭10・5)など。

「能の再生」というタイトルはこの文芸復興期にいかにもふさわしい。翌昭和十一年には保田与重郎の『日本の橋』(芝書店)が刊行され、「日本的なもの」が論争を引き起こしつつ流行していくことになる。つまりは、能を再生させよう、という試み自体、まずは状況にコミットした主張であることが指摘できる。

しかしある意味、文芸復興とは文芸の復興しかなかった、とも位置づけられている。昭和八年、四月には滝川事件が勃発し、翌々月には佐野学と鍋山貞親の転向声明が発表され、マルクス主義の壊滅が決定的となつた。それはつまり、政治的な不自由が可視的現象として最終確認された年であつた。この後に興つた文芸復興期を象徴的に示すのは、昭和十年「日本浪漫派」の創刊とほぼ同時に天皇機関説問題によつて美濃



部達吉が逮捕されたことである。文芸の復興は政治的・思想的不自由と一組の形で興つたものだ。日本浪漫派は文学人が進歩や啓蒙を振りかざす「事大家」や、卑俗追従的技術人と一緒にならなかつた点において「時代の良心の歌手」たると言つた。よつて、彼らは「芸術人と芸術の擁護復興」のため、「敢然清浄たる集団」を創り、「青春の歌の高き調べ以外を拒む」と宣言している<sup>11</sup>。ここに言う〈歌〉とはすなわち〈詩〉、どちらも進歩啓蒙を欲望するような卑俗な日常性からの異化を指している。したがつて、「平俗低徊」・「日常微温の饒舌」的散文は唾棄すべきものとみなされる。その日常性こそが前に見た社会的不自由の状況だが、それはここで歌になりえないものとして峻拒されている。

文芸復興という言い方はもちろんイタリアルネサンスを範にとつている。また、ふさわしく、当時の文芸誌や総合誌の論評はヒューマニズム、教養、文化を掲げるものにあふれている。マルクス主義によつて否をつきつけられたはずのこれらは、しかし一端その壊滅を受けるや、再び真のヒューマニズムが根付いていなくなつた、という文脈より再び注目されるようになった。ここでは谷川徹三「教養と文学の世界」(昭和11・8「中央公論」)を参照してみよう。

教養とは「人間的統一の中」に溶け込んでいくような文化にまつわる有機的知識であり、それを得ることによつて人はその人格を高めることができる、と谷川は言う。教養

主義は人間性に対する進歩思想、個人<sup>1</sup>の礼賛である。しかし、マルクス主義はこの形而上の進歩主義を衣食に満ち足りた者の余技と見なし、それ以前に形而下の不均衡、決して普遍化され得ない個人<sup>1</sup>、という現実<sup>2</sup>に目を向けるべきことを指摘したはずだつた。教養主義は自らの根柢をゆるがすこの批判に対して、確かに何らかの答えを出さなければならなかつたのではないだろうか。この文章において谷川は硬直化したマルクス主義的姿勢が文化・教養の抑圧になつたことを指摘するが、それは前の批判に対する真摯な答えだとは言えない。結局それは、教養が再び取り上げられつつある事態が、マルクス主義の科学性に対する反動に過ぎない、という自身の認識を露呈させるに過ぎない。谷川は言う。教養とはゲーテに代表される文化と伝統の精神である。これを蔑視するにたるか否かは、既存の文化・伝統に対する否定精神の高み、すべてを疑うことにかけての誠実さ<sup>3</sup>にのみかけられてる。しかし、今日の教養蔑視はディレッタンティズムやニヒリズムによる無関心にすぎない、と。ここでは提出されたはずのマルクス主義的批判が黙殺されている。

(新)教養主義は、政治的自由の欠如や経済的不均衡といった社会的現実から目を背けつつ、文化・伝統を重視すること、それらの問題を想像的に無化しようとするかのようなものだ。しかし、このような態度は当然、日本主義と呼ばれる、文化・伝統の共有による集団主義と接していくこ

とになるだろう。三木清がネオヒューマニズムをファシズムに対する皆として構想したことを考えればいかにも皮肉なことである。

ヒューマニズムとは端的に言つて「生の肯定」だろうが、そこで肯定される生には個人主義的、審美主義的、階級的偏向がある。ヒューマニズムにとつての人間とは統計的に存在する置き換え可能な者ではなく、個人が発する自由、創意、個性といった単独性を重視する。ただし、自由や個性を持つ、ということ自体は普遍化されているので、この「私」もまた別の「私」も同じ「人間」ではある。しかし、自由や個性による「私」の単独性が実現化し、活かされる局面は階級的差異に左右されてしまうのであり、決して普遍化できない点にマルクス主義の批判があつたはずだ。つまり、自由、創意、個性を育む幅広い教養は、それが階級的所与として、文化資本として、存在することに無自覚であるような者たちのみ開かれていたのであり、そうしたクラスの中でのみの普遍的・人間的・自由の解放だつた。その問題を看破されたヒューマニズムが再び「ネオヒューマニズム」として注目されたのは、ファシズムという強力な対抗言説が政治的現実となつて現れつつあつたことにもよる。

現代のヒューマニズム運動はファシズムによる文化統制、民族・人種主義に抗する「文化の国際性」高揚を掲げるものとして展開すべきであると三木は言う。三木清はネオヒ

ューマニズムが従来の樂天的な生の讃歌とは異なり、社会性と人間性の結合に課題を置くものであるとした。「認識と創造、有と無、客体と主体との弁証法的統一が新しいヒューマニズムの基礎であるべきであらう」<sup>14</sup>。つまり、既に社会に投げ出された存在としての人間の被投性とその中で何事かの行為をなすものとしての人間の投企性とを止揚するような「新たな人間のタイプ」を創造することが、ネオヒューマニズムに求められている。しかも、それは文学によつてこそ可能だと言う。人間の被投性への注目は、ネオヒューマニズムにおける「生」を、かつてのような無限に拡張していくがごときロマンチックなそれではなく、極限的な（「死」への意識によつて輪郭をとるような）リアリステックに立ち上つてくる「実存」であるとした。

言うまでもなく、このような三木の人間学はハイデガー哲学を下敷きにしている。ところで、終戦の一週間前に思想犯として獄死した戸坂潤はハイデガーなどの解釈哲学（生の哲学）を「世界を専ら解釈して済まず哲学」<sup>15</sup>として激しく批判した。つまり、ハイデガーの現存在（世界内存在）とは、「了解的∥心境的な世界∥内∥存在」<sup>16</sup>に過ぎない、と。「解釈の哲学は、哲学の名の下に、實際問題を回避する処のものである。時事的茶飯事には何の哲学的意味もない、入用なのは實際問題とは独立な原則の問題の他ではない、というのである。（略）解釈の哲学が抽象的なのは、夫が事物を一般的なスケールに於て論じるからではなく、ま

して夫がムズかしい言葉を使うからではなくて、実は、意味を事実から、原則を実際問題から、抽象するからであり、現実の事実と実際関係とを視界から捨象して了うからである（傍点言文）<sup>17</sup>。戸坂も「現実」「事実」「実際」が解釈と不離にあることは認めている。問題は解釈を特化すること、<sup>18</sup>「世界」がそれらから遊離した表象の体系に過ぎなくなることであり、人間学が個々の実際問題をたとえば「不安」といった原理的モデルに還元してしまうことにある。

「現実」を置き去りにしたまま専ら表象世界（文化）において自由が謳歌されるのを戸坂は文学的自由主義と断じた。

ここで、三木の言うネオヒューマニズムにおける「新たな人間のタイプ」が文学でこそ形象されるべきであったことを思い起こしておこう。戸坂に習うならば、ロマンティックなそれであろうと、リアルなそれであろうと、文学作品に描かれた人間でもっていかに身に迫り来るファシズムに対抗できるのかと問わねばならない。たとえばその表象が「現実」の人間を動かすことは有り得るだろう。それは、文学が潜在させる一つの大きな力である。しかし——文化という人間の軌跡を重んじるヒューマニズムはその統制を最も憎むだろうが、現実的に文化統制が施行されたとき、文学は文学の力のみでそれに対抗しうるのだろうか。三木の提案はこの問いに答え得るだろうか。それは対ファシズムへのアリバイ工作になっていないだろうか。戸坂は「文学的範疇」から現実を解釈することは「結局生活の一

つの美人画に過ぎない」と言った。三木の提案は、ファシズムへの必至の敗北を括弧に入れて、美しい画を描こうとしていなかったか。もしそうであれば、その点においてこれは保田のイロニーに通じる。文学が非政治的だということではない。政治の前に無力だということでもない。政治に対する文学主義的ふるまいが十分に政治的たりうることは日本浪曼派にファッショを見出す一連の批判にも明らかである。

ここで再び野上の叙述に帰ろう。能の「再生」という試み自体が文芸復興期にコミットするものであったことはすでに確認した。文芸復興はマルクス主義への「反動」による大正ヒューマニズム回帰でありつつ、その内部から文化主義と民族主義の「野合」（岩永胖「文化主義と民族主義」<sup>19</sup>）を生んでいく。その中の点として『能の再生』をとらえる時、野上の言う能の「自由精神」は私たちにどのようなものとして映るだろうか。

前著におけるそれは、同伴者文学的に機能する可能性を見ておいた。そして、五年後のそれはまず、「再生」の要として重要な役割を帯びている。この「自由精神」は（「私」を）抑圧してくる外界の権威に対する文化的抵抗であり、その点で大正ヒューマニズム精神をなぞっている。また、それは室町時代の「庶民」に対する視線でありながら、現代におけるその「再生」が要請されることで、昭和十年当

時の文化統制に対する意見表明ともなるはずだ。つまり、たとえ昭和十四年末には能の演目「大原御幸」が上演禁止となるが、能が本当に再生するために、このような政治的措施に対し、(能が過去に行なったような) 文化的抵抗を模索し、実践することを薦めるものである。ただし、それはあくまで文学的抵抗であり、文学が世界を覆っているわけではないことを戸坂は指摘した。文化的抵抗を政治措置に対する全面的抵抗に横滑りさせることはできない。

それにしても、そもそもここで再生が期されているのは、能がそのようななしたたかな抵抗の精神を喪つて一度屍となつたことによつてゐる。この「屍」という視点に大正教養主義からのマルクス主義批判を読むのは過剰だろうか。前に批判精神の教条化という観察が同伴者文学性を浮き彫りにする点は見えておいたが、『能の再生』の前半二章(「能の写実主義と様式化」「紛争の様式化と自由精神」)はその「屍」化の観察から「再生」を訴える。「様式化される前の能には自由精神が流動してゐた。その流動の状態を今日の固定した様式の中から振り返つて実感して見ることは容易ではないけれども、(略)その試みは、今日の様式化の結晶組織をも一層明らかにするものでなければならぬ」<sup>3)</sup>。「能」の部分を「マルクス主義」に読みかえるのは牽強附会としても、昭和十年にこの文章に接する時、転向問題が頭をかすめはしないか。翌二月の「文学界」には中村光夫の「転向作家論」が発表されることになつてゐる。

### 3

『能の再生』において「再生」さるべきものが批判の「自由」から美へ向かつていくことに注目したい。前半二章に続く「能の幽霊」という章はその分岐点にあたる。ここではまず、真正幽霊と仮性幽霊の区別が立てられる。真正な幽霊とは何らかのメッセージ(警告や執着など)を携えた存在であるのに対して、そうではない、あたかも何かの精のような仮性幽霊が考えられる。真正幽霊はさらに人間に倫理を告げるメタな存在として君臨する西洋戯曲タイプと人間と同じフィールドでさまよう東洋タイプに分けられる。しかし、ここでの要点は能に(真正)幽霊は必要ない、ということにある。つまり、能の幽霊は人間のメタな存在として(戯曲がそうであるように)必然的な存在意義を持つのではなく、薄沙の美を表すための道具立て(叙情詩的成分)に過ぎないと野上は言う。幽霊の論理が重要なのではなく、表現の形式によつて美感を催させることを目的とする結論である。薄沙の美、つまりペールをまとつたような美しさを表現するには、生々しい人間よりは半分消えかかった幽霊の方がふさわしい、というのが幽霊が能に要請される唯一の積極的理由、ということになる。よつて、謡曲のうちでも多数を占める仮性幽霊の方が能の本質に近いのだ。ここを批判精神から美への転換点と考える。

以降野上は能の要所を、論理や主張ではない、「美しい

姿態と哀切な音曲」による幽玄(美)の詩趣の表現、とする定義に落ちつく。「能は一つの遊戯精神の上に築き上げられた耽美主義的舞踏芸術であつて、たとひその資材として仏教思想が取入れられてあつても、その本質に於いては決して上述のもの以上でもなければ、以下でもない」<sup>20</sup>。これを図式化するなら(能≠思想) (能≠耽美)となる。ゆえに、能を理解するには内容より様式をこそ問題化すべきである。ただし、様式を機械的になぞめることは硬化を進めるのみである。それは問題化にはあたらぬ。接し方の要点は、創成当時の能がそうであつたように、能の表現力のうちに今日の私たちの観念の表出を見出すこととされる。つまり、原点に返れ、と言われている。

それを実践するため、次の章(能と日本主義思想)では耽美主義と室町時代の関わりが考察される。野上は以前からと同様、「主題」とされる思想には距離を取りつつ(それは先行文学からの借り物であるので)、政治的には混乱を極めた室町時代における「超世俗的な、耽美的な芸術」の生成を「すさみきつた当時の世相から其処へ逃避しようとする心意が働い」たことに見る。この考察はそのまま昭和十年当時の状況に重なるものとして響いたと考えられる。実際、戸坂の指摘した文学的自由主義(文芸復興)とはそのようなものであつた。原点に返ること、現在における「再生」を目指すこの言述は、過去について言及しながら常に自己言及的なのである。

能に主題を読む非を唱え、野上は「審美」という新たな鑑賞の姿勢を薦める。つまり、詞章の内容よりはむしろ、それが現前する(演じられる―読まれる)ときに発生する詩趣(美)こそが鑑賞のポイントとなる。しかし、ここで見逃すべきでないのは、同時に野上がそれがたとえ依頼された課題であつたとしても、日本賛美との解釈可能なくつかの謡曲について「今日の日本主義思想の先駆」として「わが文化史上の一つの研究資料たる」ことを認めることである。その言い方は鮮明でなく、言いたいことを言えない、という時代相を私たちに意識させるが、また決して言質をとらせない周到に政治的なものでもあつたことは留め置かれてよい。

ところで、能(謡曲)の要点は美にあることを唱えたのは何も野上独りによる発明というわけではない。前に昭和四年、既に保田与重郎が花伝書から世阿弥の芸術意識の核を美に見出したことを述べた。岩波文庫や円本は、いわゆる古典を大衆が入手できる今日の状況を準備した。それは教養主義の結晶であると共に、教養の大衆化にも先鞭を付けるものであつた。保田の例でも示されるように、能と美を結びつけるのに野上が校訂した岩波文庫版の「花伝書」は広汎な素地を作つたと考えられる。野上は、能が様式化し生活に訴えるような新鮮さを喪つたことについて「今日ならば、古典を近代化することに依つてそれを生かす方法も考へられ得る」<sup>21</sup>と言っているが、花伝書を伝授ではなく、

エクリチュールとして物質化することは、確かに古典の「近代化」だった。保田は自分たちの「日本的なもの」が意識的な人工物であることを強調するが、それは物質化されたエクリチュールとしての古典が起点にあることと密接に係する。その岩波文化圏の中心点に存在した小宮豊隆は、『能の再生』と同じ刊行の日付を持つ『能と歌舞伎』において、世阿弥が表現しようとしたのは、「一口に言へば、『美』であつた」と断言する。「世阿弥によつて第一に『反省』されたものは、何が『美』であり、何が美でないかであつた」<sup>32</sup>。このとき、世阿弥は近代的審美主義者となるだろう。しかし、野上や小宮の文章では能に美を見出すことが「本質」的問題として切り出される印象があり、保田らにおけるような自らの視点に対する（よくも悪くも）操作的な自覚が稀薄である。

その懸隔はやはり理想の敗北を当事者として生きたか否かに求められるのではないだろうか。亀井勝一郎は芳賀檀の『古典の親衛隊』（富山房、昭12・12）によせて言う。芳賀の試み（今日における古典の必要性）は評価した上で、芳賀が人ごとのように現代日本を批判するのを受け容れられないと。亀井は芳賀がユダ（生けるユダ）昭10・5、6「日本浪漫派」として生きていないことに傷ついている。現代日本を呪うならば、思想と心中せす裏切りによつてそのような社会に生きながらえた自分自身もまた血を流さずにはおれないはず

だ。ユダの罪は生きる限り自身を襲うだろう。ユダが他人の罪を数える時無傷であろうか。「十年間の混乱には僕も責任の一半があるわけだが、責任があるといふことは、他人の墮落にすらかなほ自分の面影を感じないわけにはいかな」といふことだ」（昭13・3「日本浪漫派」）<sup>33</sup>

芥川はイエスをジャーナリストととらえたが、大正教養主義にとつてのイエスはアイコンではなかったか。少なくとも野上らは神学の使徒となる必要がなく、むしろ神学の盛衰が起こす嵐に心痛める「理解」者であつた。

亀井は、マルクス主義をめぐつて「未曾有の危機」を経験した自分たちの新たな決意は、「精神の独立」によつて「日本を美しい国土」にすることだとした。「左翼の垂流は壊滅させねばならなかつた。民の心に流れる純粹な同胞愛を生かすべき道を新たに発見し、確保する必要があつた」。古典美は同胞愛の美しい証である。ただし亀井はその証が代表者（≠民衆）の「郷愁」とすり替わることを恐れる（「美への郷愁」昭12・1「新潮」）。文学者は民衆の代表者と亀井は位置づけるけれども、すでに代表の不可能性については有島武郎が指摘したはずだつた（「宣言一」大正11・1「改造」）。亀井はそれを踏まえて、危機的状況において文学者が美の保存を希求することを、民衆の欲求から遊離・逃避した「郷愁」ではないかと危ぶんだ。古典美が同胞愛の証である以上、その探求は「民から離れ」るべきでない。その証は罪人たちの祈りの宛先でなければならぬ。「古典美

は汚れた人間の祈念であつたときにはじめて再生される」。

亀井は理想に敗北し、「唯々諾々と市民的日常生活の平凡に甘んじて行」かざるを得ない「背教者」を問い続けた。

たとえばそのような者とは、「滅多に死なないほど純情からかけ離れ」、その「微温さと自己欺瞞に気づきつゝ如何ともし難」く、「絶望した敗北したとうめきながら現に生きて行く」ような者である。それはハイデガーが本来的でないとした緩慢な頹落を生きる私たち「平凡人」の姿ではないか。亀井にとつて古典美とは、そのように「いつまでも生きのび」ている「自己の弱さを知つたヒュマニスト」が願う救済への祈りなのである（「シュトゥルム・ウント・ドゥラング（一）—ゲエテの第一章（Sturm und Drang）—」昭11・1「日本浪漫派」）<sup>24</sup>。「祈り」という言葉が示すようにそれは宗教的超越性を帯びている。日常的頹落（ハイデガー）の彼岸に美を想定する点は保田と共通している。

「文学の曖昧さ」（昭10・10「日本浪漫派」）<sup>25</sup>は保田と大正的ヒューマニズムとの距離を宣言している。転向問題をヒューマニズムから内省するといった、当時の評論の態度は「立派であり見事である」かもしれないが「今日の僕らの青年は馬鹿にしてゐる」と保田は言う。今日の青年は「観念的な理想主義の倫理観」が既に喪われた、あるいは初めから存在しない空虚であることに気づいてしまつてゐるのだ。

「さういふヒュマニティはおそらく前代のブルジョア勃興期のヒュマニティを類推し今日の過渡の時に、さういふ前

代の雰囲気をもつて未来にのぞんでゐることに他ならない。過渡期から都合よくはづれて、上層から眺めてゐるやうなものである」。では、どうするのか——「一つの現象として認容することである。「裏切も等しく認容するといふだけのことである」。

保田の「人工楽園の精神」はヒューマニズムの喪失と関わつてゐる。普遍らしく自然化してゐたヒューマニズムは「青春」とも言い換えられてゐるが、それら輝かしい時の喪失が自覚された後は「概して人工的であらねばならぬ」い。文学は「発露として自然的なものを憧憬しつつ、じつに態度としての人工的なものしかとり得ない」ので「ありもせぬ世界を紙上に建設する荒唐の行ひ」を積まねばならない。それを保田は「王朝的な知識的文化」に求めていくことになる。しかし、それは決して「一般俗説」「世間的」「日常の俗見」であつてはならない。それは「もつときびしくかなしい美観の世界」、「他界的なものであらねばならない」。

亀井と保田の双方が感知しているのは、ヒューマニズムという生の肯定が、理想的人間の薫育にのみつながるのではなく、生きるといふまさにその目的のためにやむを得ない欺瞞や奸計といった悪しきものを許認してしまふ原理である。汚濁や屈辱に満ちた生への執着をヒューマニズムははらんでゐる。虚無や自嘲あるいは自棄に陥らず、どこまでそこに踏みとどまれるのかに、ヒューマニズムは賭けら

れていたかもしれない。しかし、もはやヒューマニズムに喪失を見出してしまった保田らに踏みとどまる理由は見あたらぬ。美しきものの行方は汚濁に満ちた生の彼岸に求められた。そこで夢想される美は(いま・ここ)には現前しないエキゾティシズム(時間・空間的に隔たった異物を美的に眺める姿勢)の産物となるだろう。保田の王朝美は既に常に滅びの道を辿る。それは自身が汚濁に満ちた生の世界史の「認容」と引換えに「紙上に建設」した道だからである。

二人の古典美は野上が能に見出す唯美主義とは対照的である。野上にとつての能は決してエキゾティシズムではなく、原点に返つて本質を見据えることで、新たに現前し、生き直されるようなものとしてのそれである。「私は芸術はその時代にとつて存在の意義を持たない場合には価値なきものであると信じて居る」<sup>26</sup>。そのキーワードが「再生」であつたが、この姿勢は力点を美に移動させてからも生きている。能の耽美性が現実社会の過酷さからの逃避であるとの考察(再び強調するなら、これらの考察は「再生」を目的とする以上、常に過去に対するものであると共に同時代に対するものとして、二重化させて読むべきである)は既に確認したが、美そのものの探求にあつて、その種類は極めて現世的なものとして見出された。世阿弥の「幽玄」の定義は「何等の超感覺的余情をも含むことなく、単に艶美と優雅だけが提示されてあり、その艶美を「蔽ひ隠す」ことさへも条件となつてゐないところを以つて見ると、正徹・心敬等よりも更に現世的

であり、更に人間的である」(傍点本文)<sup>27</sup>。つまりこの美は生の彼岸にある。ほとんど頹落と呼ばれうるような種類のものである。ただし、これは否定句にはなり得ない。ヒューマニズムにとつて頹落こそは本望のはずだ。

彼岸の美と此岸の美と、そこには拮抗の力学が生じていたのではないだろうか。能・謡曲の鑑賞のポイントが美の読解に焦点化(美学化)していく傾向は文芸復興期に定着したと思しい。それは文芸界自体が社会的自由の欠如を敢えて関心せず文化主義に向かう傾向を見せた、つまり美学化したのであるから必然でもあつたらう。昭和十九年に刊行される『能楽全書第六卷』(野上豊二郎編、創元社、昭19・10)は「能の鑑賞」をタイトルとする。この鑑賞のてびきには阿部次郎の「能の美」をはじめ、有島生馬「能の絵画美」、高村光太郎「能の彫刻美」、土岐善麿「能の詩趣」、と能と美について語るエッセイが実に半数を占めている。能・謡曲の鑑賞とは審美であることがすでに確立していることを見て取れるだろう。

しかし、その場自体は一口に美学化と言っても個々の論が陰影をさしながら重なり、ずれ、あるいは反発しながら形成されたものであつた。そこに目を凝らすことが本稿の目標でもあつた。

謡曲文の美は、幽艶なる情緒を濃厚にただよはせ、美麗句より受ける情調美に人を恍惚たらしむる事を主



眼としてゐるのである。その点に着眼して、謡曲解釈に於ては、情調美の流動変化の相を十分に把握する必要がある。(能勢朝次『能楽研究』昭15・11・25、11頁)

けれども、目を凝らさなければならなかつたのは、その複層的な場を統括・無化するこのような無難な言述こそが私たちに耳慣れた言述として生き残つていったからかもしれない。

【注】

- 1 野上豊一郎『能 研究と発見』岩波書店、昭5・2・10、序言2頁。
- 2 三木清「日本の性格とフアィズム」(昭11・8「中央公論」51年8号)。
- 3 長谷川如是閑「伝統文化と現代文化」(昭13・6「中央公論」53年6号)。
- 4 前掲『能』124〜125頁。
- 5 同書、137頁。
- 6 渡辺和靖『保田与重郎研究』ぺりかん社、2004・2・10。
- 7 野上豊一郎『能の再生』岩波書店、昭10・1・20、序言4頁。
- 8 同書、序言3頁。
- 9 同書、序言1頁。
- 10 同書、序言2頁。
- 11 同書、13頁。
- 12 同書、25頁。

- 13 保田与重郎「日本浪漫派」広告(昭9・11「コギト」30号)。引用は『保田与重郎全集 第四十巻』講談社、昭64・2・15、329頁。
  - 14 三木清「ネオヒューマニズムの問題と文学」(昭8・10「文芸」)。
  - 15 引用は『三木清全集 第十一巻』岩波書店、1967・8・17、235頁。
  - 16 戸坂潤『日本イデオロギー論』(増補版) 白揚社、1936・5↓
  - 17 引用は『戸坂潤全集 第二巻』勁草書房、昭41・2・15、236頁。
  - 18 マルティン・ハイデッガー／細谷貞雄訳『存在と時間 上』ちくま学芸文庫、1994、6・7、380頁。
  - 19 前掲『日本イデオロギー論』333頁。
  - 20 『岩波講座国語教育 第一巻』岩波書店、昭11・11・25。
  - 21 前掲『能の再生』27頁。
  - 22 同書、107〜108頁。
  - 23 同書、13頁。
  - 24 小宮豊隆『能と歌舞伎』岩波書店、昭10・1・20、80頁。
  - 25 引用は『亀井勝一郎全集 第三巻』講談社、昭47・3・20、543頁。
  - 26 引用は『亀井勝一郎全集 第六巻』講談社、昭46・7・20、554頁。
  - 27 引用は『保田与重郎全集 第三巻』講談社、昭61・1・15、49頁。
  - 28 野上豊一郎『世阿弥元清』創元社、昭13・12・10、241頁。
  - 29 野上豊一郎『能の幽玄と花』岩波書店、昭18・1・20、8頁。
- (九州大学大学院博士課程三年)