

日本近現代文化史再編のために 「文学」「芸術」概念を中心に

鈴木貞美

東アジア近代の知的システムから問いなおす

今日、地球環境問題は、生産力を上げる一方の方式からの脱却をうながし、他方、生命の再生産に直接手をかけるバイオ・テクノロジーなど自然科学の発展もさまざまな問題を引きおこしている。問題それぞれに議論が必要だが、ヨーロッパ近代がつくりだした知の総体とそれを支える価値観を根本から問い直さなくてはならない局面があちこちに生じており、新たな知のあり方が問われているのは確かである。だが、その方策は依然として明確になっていない。

近代を根本から問い返すにはどうすればよいか。そのひとつとして、わたしは東アジア近現代における知的システムとそれを支える価値観とを問う研究を提案してきた。東アジアでは、ヨーロッパ近代のそれを受容しつつ、それぞれの地域、国家にそれぞれ独自の知的システムと価値観をつくりだしてきた。それを明らかにし、ヨーロッパやアメリカと比較し、また、その過程に働いた歴史的諸条件を考察することによってこそ、近代という時代の総体を歴史的に、そして地理的に相対化しようとするからだ。

知的システムは、文化の諸制度を支える学芸諸ジャンル、それぞれの概念の相互関係、すなわち概念の組織体制 (conceptual system) に端的に表現される。概念編成といってもよい。システムはネットワーク (network) と考えてもよい。

たとえば日本の大学制度は、当初からヨーロッパの大学制度の根幹をなす神学部に対応するものをもたなかった。当初の計画（「大学規則」1870）では、神学部に対応する学部（「教科」、皇学と儒学を内容とする）が計画されていたが、1877年に発足した東京大学は、神学部にあたるものを欠いていた。皇学と漢学とは、文学部の第二科、和漢文学科となった。その理由は定かではないが、明治初期の神道を中心にした国民教化政策の挫折と関係しているだろう。やがてヨーロッパでは神学部が付随する宗教学が、東京帝国大学文科大学の哲学のうちに登場する（1904）。この措置は、おそらくは「神道は皇室の祖先崇拜であり、宗教ではない」とした政府見解（1885）と関係するだろう。そして、この編成と見解は、日本の人文学（人文科学・社会科学）の展開をヨーロッパのそれとはまったく異なる様相に導く重大な役割を果たすことになる。

それとは別のことだが、帝国大学が工学部を抱えて発足したことは、はるかに世界に先駆けていた。ヨーロッパやアメリカにおいても工学 (technology) の単科大学はあったし、蒸気機関が全盛で、また電気が注目されはじめた産業界の要請を受けて台頭したエネルギー工学は学問 (science) のひとつと認められ、理学部のなかの一学科にはなった。しかし、依然としてサイエンスと技術 (“technology”ないしは “engineering”) の距離は遠く、土木技術などを総体としてアカデミズムの一分野として抱え込む発想は20世紀に入っても生じなかった。日本の総合大学に工科大学（工学部）が設置されたことは、

明治維新期の知識層が、植民地化の危機を感じたこと、武力に強い関心をもつ武士出身者によって占められていたこと、エネルギー工学の時代の到来をいち早く察知したこと、そして、朱子学という学問体系がすべての学問を「天理」のもとに包摂するしくみをもっていたことなどの歴史的条件と文化的条件が重なって生じたことだった。つまり、日本の武士層は、朱子学を受容装置（リセプター）にすることによって、ヨーロッパの科学と技術を大きく分離することなく、受容したのである。それは幕末の先覚者として知られる佐久間象山の「文久二年九月の上書」（1862）に端的に示されている。そして、神学部を持たず、工学部をもつ日本の大学制度は、植民地経営によって20世紀前半のうちに台湾や朝鮮半島に移植された。また、留学生らの手によって中国にも輸出された。

近現代の文化諸制度の総体を問う作業は、それに再編成を促し、新たな知のあり方を探るためのものである。今日の日本では少子化や文化のグローバリゼーション、大衆の教育需要の変化に対応するために高等教育や教育研究制度全般の再編が進行しているが、それに対しても根本からの問い直しを要求し、より長い射程をもつ提言を行いうる主体としてわれわれを鍛えるはずだ。その成果は既成の知の体制を確実に掘りくずし、諸分野に細分化された大学の制度や学会などを再編成する動きを呼び起こすだろう。

しかし、自らが努力して身につけてきた知の編成を対象化すること、すなわち自己相対化の作業は、誰にとっても容易でない。個々の研究者にとっては自らの足場を掘り崩すような危険を伴う。絶えざる自己切開の痛みにたえうる勇気と既成の体制からの拒絶を撥ねのける情熱の持ち主だけに、この知を新しい地平に導く共同作業に加わることが許される。しかも、個々の概念とその編成を洗い直すことには膨大な作業が必要であり、一定の成果を蓄積するには、知の共同作業、すなわち東アジアの各分野の研究者運動が不可欠である。しかし、今日、すでに、これに呼応する動きが、中国、韓国の中堅の研究者たちのあいだに興っている。

では、なぜ、日本近代に、このようなヨーロッパとは異なるしくみがつくられたのか。それは、東アジアの伝統的な知のしくみが編みかえられてきた様子と、それを促した価値観の変化とを探ることによってはじめて明らかとなる。それを探るには、個々の概念がつくる知のしくみ、すなわち構造と、概念の変容の過程、すなわち歴史とを総合する研究とが必要になる。そのように構造と歴史を総合し、概念組織が編みかえられるダイナミズムを概念編成史と呼ぶ。では、それを研究するには、具体的には、どうすればよいか。

「日本文学」、その概念の特殊性

公表された文章で、はじめて「日本文学」という語を用いたのは、明治維新後八年、福地桜痴「日本文学の不振を嘆ず」（1875）だった。無署名の『東京日日新聞』記事だが、当時の英語やヨーロッパ語の“literature”の意味範囲を的確につかんだもので、執筆者は、幕末から何度もヨーロッパに赴き、また自ら新聞経営にあたる桜痴以外に考えにくい。西欧知識の紹介をはかるばかりの当代知識人の様子を嘆いて、日本における、というより日本語による人文諸学、また、とりわけ言語芸術の興隆を呼びかけるものだった。フランス語と英語によく通じた福地桜痴は、自国語の作文教育をふくむ人文学の領

域を指して「文学」の語を用いている。このとき、はじめて日本語で記された和歌や小説、戯曲などが「日本文学」と呼ばれたことになる¹。

漢詩は、まちがいなく古代から「文学」内のひとつのジャンルだったが、実をいうと和歌も物語も江戸時代が終わるまで「文学」と呼ばれたことはない。なぜなら、それまで、「文学」の語は、中国からわたってきた漢籍の類、また、それを学ぶことにしか用いられていないからである。その規範は強く、和歌や物語を「文学」と呼ぶ例外的な用例さえ、見つかっていない。また、どのような意味でも近代的な「文学」概念に相当するカテゴリーは存在しなかった²。

そして、福地桜痴「日本文学の不振を嘆ず」は、いまだ日本語で歴史が記されたことはない、と嘆いている。藤原撰関家の手になる『栄花物語』（正篇1028、続編1092以降）、そして『大鏡』（12世紀初頭？）にはじまる、いわゆる「鏡もの」や『平家物語』（13世紀前期）、『太平記』（14世紀後期）の類は、「歴史」から排除していることになる³。ただし、この記事を書いたとき、桜痴が漢文で記された『日本書紀』や『本朝実録』の類を「日本文学」と考えていたかどうかは定かでない。なぜなら、ヨーロッパ各国の「文学」は、神聖ローマ帝国の共通語であったラテン語に替えて、各国語（national language）で記された作品をその範囲としており、桜痴が、その規範によって「日本文学」の範囲を日本語で書かれたものと考えていた可能性もあるからだ。

20世紀に入って国文学者たちは、それらを「歴史物語」と呼びはじめるが、歴史学者は今日でも、史書として扱っている。たとえば天皇家が南北に分かれて戦った中世の戦乱を書いた『太平記』について、明治期の帝国大学の国史学者たちは、南朝方について楠木正成らの土豪を忠臣として描きだした史書として、その偏りを問題にし、南北朝の併存説をとった。が、1911年に起こった南北朝正潤論争は、南朝正統論に軍配が上がり、以降も歴史書として扱うのがふつうだった。国文学者もその影響下にあり、くつがえすような見解を出したわけではない。だが、今日のある文学事典は、これを「戦乱の悲劇を通して人間の道義を強調し、政権争奪に終始する政治に対決した民族の深い嘆きをこめた文学として空前の価値がある」と評している⁴。この評価は、戦前とはまったく異なるものになっている。つまり、『太平記』は、戦前には「歴史」として読まれ、戦後も歴史学者には史書の一種として扱われたが、戦後の文学研究者には「文学」として（その内容は、この項目の執筆者の価値観によっているが）評価されたことになる。このように、『太平記』というひとつの古典について、その評価史をさぐるとき、それを「歴史」として読むか、「文学」として読むか、というところから、われわれは問われることになる。これは、作品をどのジャンルに属するものと扱うか、という問題である。ここに概念編成の歴史的相対化が問われることはいうまでもない。

1890年を前後する時期から「日本文学史」が編まれはじめたが、その冒頭に、7世紀に編まれた『古事記』『日本書紀』『風土記』をあげるのが通例となった。今日でもそれは変わらない。『古事記』は皇室神話、『日本書紀』は日本の神話と歴史、『風土記』は地誌の書である。これらも、明治期になってはじめて「日本文学」という概念の下に括られたものだった。それは、ヨーロッパ各国で国民文化の粹、国民性を表すものとして編まれた「文学史」にならないながら、それまで階層や地域に分かちもたれてい

た、文字で書かれた作品群を日本の国民文化の中核をなす「日本文学史」として新たに編んだものだった。その意味で、それは「伝統の発明」だった。それは、西洋列強よりも長い歴史を誇るものだったが、それ以上に、ふたつの点でヨーロッパ諸国の「文学史」とは基本的性格を違えていた。

まず、その範囲が、ヨーロッパの「文学史」が包括する人文学の範囲を逸脱している。ヨーロッパの人文学 (the humanities) は、キリスト教神学に対して人間の言葉の領域を意味する。だから、それなりの伝統をもつ大学で人文学を担当する学部——今日では多様に名づけられている——は、神学部とは別に組織される。それに対して、「日本文学」は、古代神話のほかにも、神道、儒学、仏教などに属する著作をふくんで編成されている。それは、ヨーロッパ各国の「文学史」がナショナリズムとロマンティズムとの結びつきによって、ギリシア・ローマ神話や土地の神話・伝承(たとえば北欧で発掘されたゲルマン神話)に題材をとる文芸作品を多くふくんでいることに範を求め、自国の信仰の書を「文学史」として編成することに疑問を感じなかったのだろう。ヨーロッパにおける支配的宗教 - 対 - それが邪教として退ける他の宗教という図式を無視し、東アジアの諸宗を併存させたまま包含する規範は、その後の日本の「人文学」の展開を根底から規定するものとなった。

また『古事記』は、かなり日本化した漢文で、『日本書紀』は当時の唐の都、長安のことばを基調に編まれている。『風土記』の各編は、編まれた時期もちがひ、地方によりまちまちだが、どれも漢文で書かれている。そして、ほとんどの「日本文学史年表」には、漢詩集『懷風藻』(751)にはじまる漢詩集や漢文の書目も並べている。その意味で「日本文学(史)」はバイリンガルなのである。

これは世界でも稀な事態である。先にも述べたが、ヨーロッパ各国の「文学史」は言語ナショナリズムの所産であり、各国語で記された作品だけを対象にして編まれているからである⁵。

このような性格をもつ「日本文学」の「文学」と、今日の「文学」、すなわち詩、小説、戯曲を中心とする「文字による言語芸術」とは範疇を異にしている。これら、広義と狭義のふたつの「文学」が、どのような関係をもってきたかが問われなければならない⁶。そして、今日の「文学」の意味が「文字による言語芸術」である以上、「芸術」という語についても、その中国古代の意味——六藝の「藝」と様ざまな方術の「術」——が、どのようにして今日の意味に転換したのかを探り、あわせて考察しなければならない⁷。

「芸術」の再編、「美術」の登場

坪内逍遙『小説神髓』は、小説を「美術」のひとつとして論じていた。言語芸術 (literary art) の上位概念は「(人)文学」(literature, humanities) のうちの「芸術」ないしは「美術」(art, fine art) である。これらの語についても、それぞれの意味の分岐と変容の過程を整理しておこう。「芸術」と「美術」ではそれぞれ事情が異なるし、ヨーロッパ語の“art”も“fine art”も多義的で、それぞれ広義、中義、狭義など意味の層をもつ。それゆえ、これらの語が訳語としての意味で流通し、また今日の意味に絞こまれるようになるまでには、かなり錯雑とした事態が生じた。

「芸術」はもともと中国にあった語である。『辞源』（修訂版、1980）では、「藝術」の語は「泛指各技術技能」（技術技能一般を指す）と説明され、『後漢書』「伏湛伝」より〈五経、諸子百家、藝術〉が引かれ、「李賢注」として〈藝謂書、数、射、御、術謂医、方、卜、筮〉とある。「藝」は「六藝」すなわち「礼（礼容）・楽（奏楽）・射（弓射）・御（馬術）・書（書写）・数（算数）」をいい、「術」は医術や各種の占いなどを指す。他には『晋書藝術伝序』などの用例があがっている。

「藝術」は、「藝」と「術」の意味で、人間の実践、技術一般を総括する語であり、英語“art”の最も広い意味とよく対応する。それゆえ、容易に互いに訳語になった。ただし、『礼記』に「詩、書、礼、楽」を指して「四術」という用例がある。この場合の「術」は、一字でヨーロッパ語の広義の“art”に相当する概念である。しかし、実際には高い価値をもつ「藝」に対して、低い価値しか与えられない狭義の「術」が流通していた。「藝」と「術」の差の開きは大きく、このふたつをあわせて「藝術」という語の使用頻度が実際どれくらいあったのか、わたしには見当がつかない。このような事情に加えて、ヨーロッパ語の翻訳語には多く二字語をもってする習慣が働き、広義の“art”の訳語としては「術」ではなく、「芸」と「術」とをあわせ、広い範囲を意味する語とされたと判断される。

日本では蘭学も学んだ朱子学者で、明治啓蒙思想の先覚者とされる佐久間象山の墓碑銘に残された「西洋芸術、東洋道徳」ということばが、よく知られる。西洋は技術、東洋は道徳に優れ、それぞれを本懐とするというほどの意味である。

ただし、いつから“art”の訳語として「芸術」があてられたかは問題として残る。たとえばロブシャイド英華辞典（Hong Kong, 1866）には、“art”の意味として「手藝、技藝、藝業、事業、法術、技術、技倆、工藝」が並ぶ。用例、参照事項として“the six liberal or polite arts”すなわち「六藝」をあげ、また“literary exercises”に「文藝」、「skill」に「機巧」をあてている。

“liberal arts”は、古代ギリシアの自由人の教養を意味する語に発し、ヨーロッパ中世では中等教育ないし高等教育の教科として、文法、修辞学、弁証法の三学（trivium）と算術、幾何、天文学、音楽の四科（quadrivium）をあわせて自由七科としていた。それが近代に一般教養（liberal art）のような意味に転化した。その意味を汲んで中国の士大夫が身につけるべき教養・作法の「六藝」をあてたというわけだ。

“literary exercises”は作文練習のこと。文章技術すなわち「文」の「藝」の意味で訳したのだろうが、「文藝」は、伝統的には「文」の「藝」を、ないしは「文」と「藝」を意味し、「文」の「学」ないしは「文」と「学」を意味する「文学」とほぼ同じ内容で、「藝文」ともいった。いずれも高級なものを意味したので、用法としてはかなりズレている。これが“rhetoric”と重なり、「文学」の意味のひとつをなしていたことは先にふれた。

同じ1866年版ロブシャイド英華辞典には、“fine”の項の用例中、“the fine art”に「六藝」の訳をつけている。「六藝」は「六経」（六つの経典）の別称としても用いられたが、これはもちろん、その意味ではなく、士大夫が身につけるべき「礼・楽・射・御・書・数」の六藝をヨーロッパの“the fine art”にあてたのだが、いささか不適切な気もする。ただし、英語“the fine art”には広い意味での“art”、すなわち技術一般から職人ないしは労働者の

従事する“technology”や“engineering”を除外した高級な学芸一般を指して用いる場合もある。これが広義で、“liberal art”と同じ意味である。そこで中国でいえば「六藝」にあたるとして用例にあげられたと考えられる。

なお、“fine art”の中義が文芸や造形芸術、音楽など今日の「芸術」一般、そして、狭義が絵画、彫塑などの造形芸術となる。“art”についていえば、最も広い意味が人間の技術一般を指し、次に広い意味が広義の“fine art”で、以下、順番に“fine art”の中義、狭義と指し示す範囲を限定してゆくと考えてよい。

「美術」はどうか。『辞源』に「美術」は出てこない。つまり、これは近代における新造語であることが確認される。今日、最も広範な用語例をあげる中国語辞典、『漢語大詞典』（1986-94）は「美術」を五四運動前後に用いられはじめた語と解説している。実際、1920年代に『中国現代美術』の刊行を見る。これは、もちろん、今日の美術、造形芸術の意味である。この「美術」の語は1873年1月の日本で、ウィーン万国博覧会に出品を勧める太政官布告のなかにはじめて用いられことを北澤憲昭氏が明らかにした。ドイツ語“Kunstgewerbe”（工業美術）、あるいは“Bildende Kunst”（視覚芸術ないしは造形美術）をもとに、“Schöne Kunst”（芸術一般）の語の意味を加味した翻訳語として用いられはじめられたという⁸。これが、1976年、工部省設置の工部美術学校という学校名などに用いられ、一般社会にひろまってゆくとされる⁹。

明治前期に殖産興業のひとつとして工芸が重視されたことはまちがいない。が、では、どのようにして、造形芸術としての美術から工芸を切り離す観念が一般化してゆくのか。「美術」の翻訳については、ドイツ語からとは別の、もうひとつの流れが主線をなしたと考えるべきだろう。

幕末から明治初期にかけて、知識人の多くはヨーロッパの知の体系を英学から学んだ。徳川後期に蘭学を学んでいた人も英学に乗り換えた。実際は上海で漢訳された英語の書物が幕末に大量に流入し、また英語で直接読むようになってゆく。そのひろがりのなかでは、「美術」は、西洋における音楽、絵画、彫塑、詩学等の範囲、すなわち芸術一般という語、中義の“the fine art”の訳語として流通していったと思われる。

明治初期に啓蒙知識人として活躍した西周の用例から関連語を拾ってみよう。『百学連環』「総論」に「學術技芸（Science and Arts）、「技術」を“mechanical art”、「芸術」を“liberal art”としている¹⁰。哲学の一分野として“Aesthetics”を立て、その訳語は「佳趣論」が考えられている¹¹。ただし、これは講義草稿であり、塾生の筆記録とともに編集されて刊行されるのは第二次大戦後になる。

それに対して、1877年前後に西周が天皇に進講した際の草案と推測されている「美妙学説」の「美妙学」は“aesthetic”（今日の美学）の訳語で、利害を離れた感官の快・不快、想像力の作用などが論じられている。文中、“fine art”は中義のそれで、「美術」、芸術一般の意味で訳している¹²。また1879年、日本のアカデミー（学士院）の設立のために西周が行った講演草案「明治文学会社創始ノ方法」では、フランスのアカデミー・デ・ボー・ザール（Academie des Beaux-Arts）を「美術館」としている¹³。なお、フランスのアカデミー・ボー・ザールは絵画と彫塑のみを対象とした。他の分野は他のアカデミーが受け持っていた。

このフランスのアカデミー・デ・ボー・ザールの教育方法を批判したのがユージェー

ヌ・ヴェロン『美学』（Eugène Véron, L'Esthétique, 1878）だった。これが中江兆民訳『維氏美学』（1884-85）として文部省から刊行された。芸術の範囲として絵画、彫刻、詩、音楽、舞踏をあげ、作家の個性、感情及び国民性の発揮の重要性を説いたのち、芸術家の自由に対するアカデミズムの干渉を非難し、古典作品の模写を退け、実物の写真に作者の個性、感情を發揮することこそ肝要と説く。ロマンティシズムの理念に立つて、写実主義の方法を説くものである。

それ以前、アメリカからお雇い外国人としてやってきた哲学の講師、フェノロサが行った講演「美術真説」（1882）が近代的美術論の紹介として、よく知られる。フェノロサ「美術真説」は「美術」として音楽、詩、書画、彫刻、舞踏などをならべ、その代表として音楽、詩、絵画をとりあげ、これらを「美」を目的とするものと論じたのち¹⁴、「画術」の解説に入る。そこでは油絵の写実主義への傾斜を批判し、美術作品を人為的に「つくる」こと、その「湊合」（統一、unity）に力点が置かれている。

フェノロサ、ヴェロンともに芸術は美そのものを目的とするものとする考え方に立ちながら、写実主義には対照的な姿勢を示している。そして、ともに芸術の範疇に建築を入れていない。建築は、その実用性から、19世紀半ばには“fine art”から外される傾向がはじまっていた。

明治文学研究の泰斗、柳田泉（1894-1969）は、美術雑誌などを閲覧して、〈美術の概念に詩歌が入ることになったのは、明治15-16（1882-3）年前後〉¹⁵と述べている。ドイツ語“Kunstgewerbe”（工業美術）などをもとにした「美術」とは異なる、今日いう「芸術」一般、中義の“fine art”の訳語としての「美術」が、フェノロサの講演などをきっかけに1880年代前期からひろがっていったことがわかる。その流れにのって、坪内逍遙『小説神髓』は、小説は「美術」であるゆえんを説こうとしたのだった。

ただし、「芸術」一般を意味する「美術」の流通の範囲は、まだ専門家、すなわち人文学系知識人のあいだのことだけではなかったろうか。学術用語の使用傾向の変遷は、まず専門雑誌にはじまり総合雑誌に一般化してゆくのがふつうで、それに対して、新聞では訳語としての正確さより、民衆にわかりやすいことを旨とする用語が用いられる傾向が見られる。そして、辞書類は定着の様子を判断するときに役立つ。

そこで、1884年版ロブシャイド『訂増英華辞典』（井上哲次郎訂増、東京）を覗いてみると、“art”の項の説明は先の1866年版の内容を簡略化し、“fine”の項の用例、“the fine art”は「六藝、四術、技藝」とあり、「美術」は登場していない。この「技藝」も古くからある語で、先に『辞源』に見たように「芸と術」すなわち広義の“art”一般に用いるのがふつうで、“the fine art”の訳語としてはふさわしくない。

ロブシャイド英華辞典の用例、“the fine art”に「美術」が入るのは1897年横浜版でのことだ。「六藝、美術、精工」と登場する。この美術は、おそらく「藝術」一般を意味するもので、この辞典だけをもって判断することはできないが、このころまでには、その意味の「美術」の語が定着したと推測される。『普通熟語語彙』（1905）の「芸術」の項は、広義に伝統的用法、中義に「普通謂う所の美術（fineart）」、狭義に絵画と彫刻に限定する用法をあげている。この中義の普通いう「美術」が「芸術」一般に相当し、20世紀への転換期にかけて、これが定着していたことが確認される。

そして、北澤憲昭氏は1907年に開催された文部省美術展覧会を目安として、「美術」の意味が絵画と彫刻に限定されてゆく傾向がうかがわれ、1911年刊行の『辞林』の「美術」の項の「ただし書き」に限定傾向の記述が登場すると述べている¹⁶。また『文学新語小辞典』（1913）は「美術」が絵画と彫刻などに限られて用いられるようになったと記載している¹⁷。1910年代には、「美術」といえば絵画、彫刻類を意味する用法に転換したとあってよいように思われる。

他方、おそらくは1904年に、東京帝国大学文化大学の改組により、哲学・史学・文学の区分が明確になったことをきっかけにして、文字による言語芸術の意味で「文学」を用いることが若き知識人のあいだに普通になってゆくことは先に述べたが、1910年くらいまで、「純文学」の用例も容易に拾える。そして、それを言い換えた「文の芸術」の意味での「文芸」の用法も増えてゆく。これは「美術」の語が絵画、彫刻すなわち視覚芸術ないしは造形芸術に限定されてゆくと並行した現象と見られ、この時期に、言語による芸術が「文学」ないしは「文芸」、視覚に訴える芸術が「美術」という対応関係が成立し、定着してゆくしくみである¹⁸。

こうして「純文学」「文芸」「文学」の語が併用されながらも、日露戦争後から1910年あたりにかけて、文字による言語芸術という概念が社会的に定着したことが認められる。それは明治中期に「文壇」といえば、政論家もあわせた意味で用いられていたものが、日露戦争後には、とりわけ1910年ころからは、狭義の「文学」に携わる専門家のグループを指す意味になってゆくことによっても傍証される。

「芸術」も「宗教」も、そして「哲学」なども、伝統的な概念を組み替え、明治期の日本で新たにつくられた概念だった。厳密にいえば「歴史」もそうである¹⁹。これらを解きほぐす作業を通して、概念相互の関係、それぞれの概念の位置や背負っている価値観、すなわち概念編成が組み換えられてゆく様子に意を注ぎ、それを考察することによってこそ、従来の研究の限界を大きく突破し、全く新たな文芸・文化研究が開始されるだろう。

文体の思想—「言文一致」と「情景」の成立

第二次大戦後の批評と研究の主流は、近代の出直し戦略、すなわち西欧近代に規範を求め、それを推進する立場(近代化主義)に立っていたために、「文学史」についての考察は、長いあいだ混迷に陥ってきた。それを端的に示すのが、明治期における「言文一致」と「写生」をめぐる議論である。双方とも誤りの根本は、文化の土台のちがいを考えずに、ヨーロッパ近代に起ったこと、ないしはそれに相当することが日本近代にも起こったはずだ、ないしは起きてよかったのにそうならなかった、と考えるところにあった。その混迷は、今日でも止んでいるとは言い難い。

ヨーロッパの俗語革命は、神聖ローマ帝国の知識人の共通語であったラテン語に代えて、民衆の話し言葉を基礎にして、各国語(national language)の書き言葉の文法と記述の標準をつくらうとする動きのことだ。その一応の完成には、どこでも、少なく見積もっても一世紀半かそれ以上の年月を要している。そして、それには弁論術に基礎をもつ分厚い歴史を経てきた修辞学を捨て、著者の思うことを率直に記す「透明な文体」の実現と、それによる著述者の個性を刻印した文体の創出の工夫が伴っていた。

それに対して、早くから中国語の読み書き能力をもつ集団があちこちに移り住んでいた日本では、まったく異なる事態が古代から進行していた。漢字の識字層にとって、民衆の話し言葉（ヤマトコトバ）を文字の音だけを借りて「万葉仮名」方式で書くことは容易なことだった。が、その一部を訓述したり、日本語の語順に崩したり、中国語を日本語の語順で読みくらす規範をつくるなどの工夫を重ね、文章として整える努力を続けてきた。中世から近世を通じて、仏道の説教や儒学の講義を口語体で書くことがひろがり、また識字率が向上し、民衆の多くが特定の修辞法を用いずに、体言や言い切り（終止形）のかたちで止める文章なら書けるようになっていた。すでに知識層には「透明な文体」で書くことは容易だったし、個性のある文体もつくられていた。たとえば井原西鶴の小説が好例である。

それゆえ、ヨーロッパの俗語革命に匹敵するような書き言葉の変革は、明治期の日本に起こりようがなかった。明治期に「言文一致」と称されたのは、七・五調や漢文の対句表現、また漢文読み下し体²⁰に特有の修辞（「将に～せん」とす）のような呼応の福詞などを排し、かつ、庶民の用いるそっけない書き方ではなく、一定の格調をもつ標準的な文体、とくに文末表現を工夫することに尽きていた。それゆえ、知識層が論説文に用いる標準文体として「だ、である」止めの口語常体が定着するのに20年ほどかかっただけだった。

にもかかわらず、第二次大戦後、国語学や国文学界、文芸批評界に、明治期の「言文一致」によって、ヨーロッパの俗語革命に匹敵するようなことが出現したかのような理論化がなされ、今日でも、それが通説になっている。これは、まったく観念的な意味付与と言わざるをえない。

それにとどまらず、それによって客観的なリアリズムの実現が可能になったかのような理論が横行した。対象物の形をあるがまま克明に写す「写生」は、中国・古代6世紀には「象形」と呼ばれ、早くから描写の基本とされて、絵の練習のために用いられてきた。宋代には生き物を直接描写する意味で用いられるようになった。実物には輪郭線などがないのに、それを描くのはおかしいと輪郭線を消す没骨描法なども工夫された。眼の錯覚を利用して遠近感を出すためには、俯瞰法や陰影法が11世紀には一応の完成を見ていた。実際の風景を写すのは「真景」と呼ばれた。それに対して、宋代に興った山水画の場合には、「気」のイデーをどのように表現するかをめぐって規範が定められた。それらすべてのノウハウが徳川時代の絵師のあいだに定着しており、実物を写す「写生」と想像を描く「写意」との区別もつけられていた²¹。

ヨーロッパの場合には、キリスト教の観念世界を描く宗教画からの離脱は、ギリシア・ローマの神話の題材が導き入れられることによってなされた。ルネサンス期には遠近感を出す工夫に、光学機械を用いた幾何学的な透視図法によるしくみが解明された。これは、人間の主観によって対象世界を支配する近代的思惟の成立と軌を一にするものと論じられている。ただし、これを用いた宗教画も描かれたが。この線遠近法も江戸時代の絵師たち、たとえば18世紀の円山応挙はよく学び、陰影法とあわせて用いていたし、19世紀に入ると地方絵師たちにも用いられた。葛飾北斎は、多消失点をもつ構図や遠景のものを逆に大きく描く逆遠近法なども自在に使いこなして様ざまな趣向をこらした²²。これは19世紀後半から、遠近法の呪縛から自らを解き放ちたいヨーロッパの画家

たちのあいだに喜ばれたという。

ヨーロッパ絵画で、19世紀半ばから問われてきたのは、客観性ではなく、「見えるがまま」、すなわち人間の眼に映り、心に感じたままに対象を描く「印象」への接近だった。光学の知識は点描法の工夫に向かわせもした。20世紀初頭からは、むしろ線遠近法からの脱却が盛んに試みられてゆく。文章においては19世紀後半に風景の時間による変化、「印象」の変化を再現する描写が、たとえばツルゲーネフ『獵人日記』(Ivan Sergeevich Turgenev, Zapski okhotnika, 1852)によって着手された。これは、俗語革命との関連では、文飾の規範を排除することだけが問題になる。20世紀への転換期の日本に導入されたのは、絵画にせよ、散文にせよ、この「印象」の再現法だった。

ロシアのリアリズム理論などを学んだ二葉亭四迷は、ツルゲーネフ『獵人日記』のうち、語り手の眼前の風景が刻々と変化する様子を、動詞完了形を駆使して書いた「あひびき」を「～た」を繰り返す文体で翻訳を試みた(1888。しかし、やがて彼の翻訳は「なり、たり」体に戻る)。その刺戟を受け、またフランス印象派絵画を学ぶ中村不折から野外スケッチの意義を聞いた国木田独歩は、自然の光景の変化を描写に挑み(『今の武蔵野』1898)、また徳富蘆花にそれを勧めた。俳句革新を企てた正岡子規も不折に学んで、印象鮮明をモットーにし、散文にも「叙事文」を提唱する(1899)。

フランス印象派に学んだ日本の洋画に「印象」の再現を狙う動きが起こったように、文章にも「風景」ではなく、「印象」の再現を目指す動きが起こったのである。それらは、哲学の世界に、先見的な観念から離れ、認識の端緒として感覚や意識に着目する動き——のちの現象学——が伝えられるのとはほぼ同時だった²³。しかし、文章は絵画とはちがう。哲学ともちがう。俳句ともちがう。蘆花には「自然に対する五分時」(1899)というスケッチ集がある。独歩も蘆花も、印象の変化を記述しようとしたのだった。

東アジアでは、中国清代に詩の世界で修辞の規範を離れる提言がなされ、徳川時代の日本に、それが届いていたことは、先に述べた。文飾を排して、眼前に展開する光景を感覚が受けとめるままに、すなわち「印象」を再現する文章は、伝統的修辞を排するなら、漢文でも、漢文読み下し体でも書ける。つまり、その実践は、明治期の「言文一致」とは無関係に行いうるものなのだ。

そして、独歩や蘆花が、「印象」とその変化の描出を目指したのは、それ自体が目的ではなかった。彼らには共通の理念があった。自らの感性が自然の背後に流動する「生命」を触知する瞬間を書きとめること。子規ならば「造化の秘密」に触れるというところだ。そのような理念に支えられて、課題とされたのが、眼前に生成変化しながら展開する光景を、それから受ける感情とともに展開することだったのである。それは主観の世界でも、客観的な「風景」でも「光景」でもなく、それらが混然一体となった「情景」の描写だった。

このことがわかりにくければ、山の空気にくれて、「すがすがしい」と感じる場合を考えてみればよい。「すがすがしい」という印象は、対象である山の空気の属性なのか、それとも、そう感じる主体の感性なのか。それを問うてみるとよい。どちらの側のものとも言えないことに気づくはずだ。

20世紀の哲学を目指していた西田幾多郎の「實在に就いて」(1907、のち『善の研究』1911の第二編「實在」)は、ウィリアム・ジェイムズの「純粹經驗の世界」

(1904)に学んで、これを「主客合一」の状態と論じた。少しのち、高村光太郎は、もし太陽が緑色に見えたら緑色に描いてもよいと述べた（「緑色の太陽」1910）。そして、これらにヒントを得てのことだろう、武者小路実篤は対象と一体となった意識の状態を「自然派後の主観」と論じている（「『自己の為』及び其他について——『公衆と予と』を見て李太郎君に」1912）。他方、ヨーロッパでは、とくにドイツ観念論哲学に発する感情移入美学——主観を対象に移入させることで美を感受することができる——に、景色がかもしたす雰囲気(ムード)、情感を描き、また書くことに力を入れる動きが起こっていた。その理念も新たな哲学を目指す阿部次郎らによって取り入れられてゆく。

しかし、戦後文芸批評の主流は、客観描写の成立を近代性の指標とし、しかも、それを「言文一致」と結びつけて論じてきたのだった。そのため、表現の歴史の實際を離れた観念的で時代錯誤もはなはだしい理論化が繰り返されてなされてきた。中村光夫『日本の近代小説』（1954）は、近代文体の創始、すなわち客観的リアリズムの成立を坪内逍遙や二葉亭四迷の試行に見た。それがそれらで実現したとは言えないと批判し、その定着を子規の「写生文」（実際は「叙事文」）に見たのが江藤淳「リアリズムの源流—写生文と他者の問題」（1971）だった。江藤説は、いわば写真的リアリズムの成立をもって、観念世界からの離脱を説いている。しかし、写真も、いや実物でさえもコノテーション（共同観念）を破るものではない——たとえば言えば、『源氏物語』の世界に浸っている人びとは、夕顔の実物を見たとしても、それを物語の登場人物の記号ないしは象徴として見る——という点に気づかなかった。それと同じことを別の論理で試してみせたのが柄谷行人『日本近代文学の起源』（1980）だった。ルネサンス期にキリスト教の観念世界から独立した主-客の対立が登場したとするヨーロッパの議論をそっくり日本にアテハメ、そのころの独歩の文章に「風景」、すなわち主観を離れた客観描写が認められ、同時に主体の「内面」が成立したと論じた。とりわけ江戸時代には現世主義が蔓延し、主観と客観の対立は常識であり、「写生」も「真景」も、消失点をもつ遠近法もまぎれもなく成立していたことさえ無視したもので、文化史上のアナクロニズムに陥っている²⁴。そして、これらの説は、みな客観的リアリズムが「言文一致」と同時に成り立ったかのように論じてしまっていた。

では、明治期「言文一致」とは何だったのか。明治期の「言文一致」とは、江戸時代から庶民のあいだで行われてきた体現止め、「～こと」止め、用言終止形止めなどによる口語体記述に品位を与えるように整える動きであり、とりわけ文末の処理方法に関するものだったこと、いわゆる口語常体「だ、である」体は漢文読み下しの癖を身につけていない庶民の方から早くに起こったはずであり、また知識人の書く一般文章において、それが支配的になるのが日露戦争後であること、そして、それは小説における傾向とほぼ一致していた²⁵。

近現代芸術思潮史の再編へ——リアリズム基準からの脱却

19世紀後半から20世紀前期にかけて日本で築かれた知的システムの特殊性を明らかにすることは、西欧とアメリカの近代的システムを基準にして、アジアの遅れや歪みを裁断するためではない。むしろ、それによって、西欧とアメリカの近代的システムの特殊性を相対化し、その後の発展とあわせて、将来を展望した知的システムの組み換えに役立てるためである。

西欧化すなわち近代化の図式に立ち、指標として客観的リアリズムを想定してきた思考法は、「言文一致」論にしる、「写生」論にしる、時代錯誤に陥っていた。日本の20世紀前半からの表現の実際をとらえるには、国際的な視野に立ち、20世紀への転換期に西欧やアメリカの芸術表現が象徴主義へと向かっていたこと、その動きに刺戟され、日本でも、それをそれなりに実現しようとする動きがあったことに注意を払うべきである。

経験的事実を尊重するという意味でのリアリズムは、むしろ東アジアの古くからの伝統だった。観察者の主観を抜きにして、客観的な法則性が世界を支配しているという考えも、中国宋代の宋学のなかで築かれ、江戸時代の知識層には浸透していた。それは日本的な変容を受けながら、民衆のあいだにもおよんでいた。そして、日本の文芸界にヨーロッパ19世紀に台頭した「実証主義」(positivism)から「自然主義」(naturalism)への波が到来したとき、それはヨーロッパにおいてすでに絶頂期を過ぎていた。しかも、ヨーロッパの「自然主義」自体が多義的で、虚構を交えて人生の一コマの真実を冷酷に突き出すモーパッサン(H.R.A. Guy de Maupassant)のそれや、かつ、イブセン『人形の家』(Henrik Ibsen, Et Dukkehjem, 1879)などブルジョワ社会の欺瞞を暴く方向を加えて変容し、さらに自然の神秘に向かう「象徴主義」(symbolism)への傾斜を示していた。そのことを承知した上で、日本に「自然主義」が移植されたのであれば、その示す方向は、論者によっても作家によっても、まちまちにならざるをえなかった。そして、そのただなかで象徴主義へ向かう変革も用意されていた。ただし、象徴主義も、フランス、イギリス、ドイツでは、それぞれに相貌を違えていたし、それにも日本の伝統観念が受容装置として働いたから、日本的な変容が起こって当然だった。

ヨーロッパ象徴主義の受容は、古典の評価にも大きな変容をもたらした。一部を除けば、捨てて顧みられることのなかった『新古今和歌集』についての研究を促し、また近代芸術の観点から芭蕉俳諧を評価する方向を推し進めた。とりわけ芭蕉は、象徴派詩人たちの指標となり、1920年代半ばには、大正文壇を代表する作家、佐藤春夫によって文芸の近代からの脱却の指針とされ(『風流』論 1924)、大正後期詩壇の代表格、萩原朔太郎は、「世界に冠たる日本象徴詩」を喧伝するに至る(『象徴の本質』1926)。さらにドイツの感情移入美学に立つ「日本文芸学」や東京帝大の美学科が、「わび、さび」や幽玄を指標とする日本の中世美学を打ち立て、1930年代半ばには、これこそが「日本的なるもの」の中核であるという認識をひろめていった。

第二次大戦後、それは茶の湯や能楽の世界にひろがり、東京オリンピックを前後する時期の文化ナショナリズムの高揚のなかで、「わび、さび、幽言」という定型句となって、「日本的なるもの」の代表として国際的に喧伝されるに至る。これはまさに、明治期国民文化の形成に伴うものとは別の、もうひとつの伝統の発明であり、その拡大展開

であった。

結 び

これまでの「言文一致」論、「写生文」の成立論は、どれも、第二次大戦後の近代化主義か、その延長にあり、「西欧化すなわち近代化」という図式に縛られていること、あるいは、それらの動きに「伝統主義」を対抗させる二項対立図式も不十分であることを示し、それらに代わる明治期文化についての新たな分析スキームとして、西欧化 - 対 - 日本主義ないしはアジア主義、近代化 - 対 - 伝統保守の二軸が交差する四象限を提案することができる。しかし、それはあくまで分析のためのスキームであり、明治期文化の各方面に見られる「伝統の改良（西欧化）による近代化」という大きな流れは、どの象限にも置くことはできない。また、日露戦争後には、西洋と東洋の調和や融合という理念がさかんになり、このスキームは有効性を失う²⁶。

西欧化すなわち近代化の図式の根本は、第二次大戦後の近代化の出直し路線、すなわち近代化主義の戦略的立場にある。近代化主義が伝統思想を旧文化——しばしば「封建」の語が用いられた——として裁断してきたのに対して、あるいは新旧交替の図式で論じてきたのに対して、伝統思想の働きを認め、それらを新旧の葛藤として描きだそうとする立場も、根本的には変わらない。総じていえば、新思想の受け入れとその日本の変容の過程と伝統の再編や再評価とが結びついて進行するしくみが対象化されてこなかったのである。

それゆえ、新たな概念や思潮の受容が伝統を組み替えてゆく過程、またそれが伝統の再評価を促し、伝統意識を更新してゆく様子を明らかにすること。すなわち、時代の最先端が、同時に新たな古典評価を行い、絶えず伝統を創造してきた構図を提示することが肝要になる²⁷。文芸の前衛と新たな古典評価の動きとは連動しつつ、「日本文学」の全体像が絶えず更新されてきたのである。20世紀においてもそれは変わることはなかった。国際的な動向とこのしくみをふまえることによってこそ、日本文芸・文化史を大きく再編することができるだろう。

注

1 桜痴「日本文学の不振を嘆ず」以前、官報には1872年から「学芸詩歌」の意味で「文学」の語が用いられていた。また田口卯吉『日本開化小史』（1877-82）は儒学から戯作までを包括する「文学」の語を用いている。鈴木貞美『日本の「文学」概念』（作品社、1998、以下『概念』と略称）、pp.150-152を参照されたい。

2 中村幸彦『近世儒者の文学観』（岩波講座「日本文学史」第七巻『近世』、岩波書店、1958）は、文化文政期の文芸の雅俗を「上の文学」「下の文学」と呼び、ともに「文学」として括るカテゴリー意識が存在していたとしているが、これは、戦後の「純文学」「大衆文学」を投影したまわった誤認である。以降、近代文学研究者のなかに、この誤りが踏襲された。

3 なお、東京図書館（上野図書館）や、それにならった共益貸本社（行商によらず、書生らを顧客として活字本や英書を扱う新式資本屋）のカタログ（初版1889）では、「鏡もの」や軍記物語類を和書の歴史門に分類している。

- 4 『新潮日本文学大辞典』新潮社、1968、『新潮日本文学辞典』1988。
- 5 さまざまな事情で複合民族国家が形成されるが、その場合、バイリンガルやトリリンガルの一国文学史が編まれることはあっても、それぞれの言語地域での主な教育の対象は、その言語に属する作品群となる。逆に、たとえばフランス語圏のように国境を跨いで「文学史」が考えられる場合もあるし、また長くオスマン・トルコ帝国の支配下にあったアラブ圏では、前近代文学「アラブ文学」とし、植民地支配によって民族統一の機運ができたのちの文芸を「エジプト文学」のようにくるやり方をとっている。いずれにしてもバイリンガルの「文学史」をもっている国はない。唯一の例外は、日本と同様、長いあいだ中国文化の影響下にあり、正規の文章を漢文で書き、民間の言語を万葉仮名方式やハングル文字で書いてきた朝鮮半島にバイリンガル文学史が成り立つ。が、韓国の「文学史」では、今日、漢文の作品は軽視されているという。
- 6 『概念』を参照されたい。
- 7 「『芸術』概念の形成、象徴美学の誕生——『わび、さび、幽玄』前史」（鈴木貞美・岩井茂樹編『わび、さび、幽玄——「日本的なるもの」への道程』水声社、2006、以下『わび、さび、幽玄』と略称）を参照されたい。
- 8 北澤憲昭『眼の神殿』（美術出版社、1989）第二章三節「『美術』の起源——翻訳語『美術』の誕生」を参照。
- 9 北澤憲政「『美術』概念の形成とリアリズムの転位」（1995、『境界の美術史——「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2000）、佐藤道信『〈日本美術〉誕生——近代日本の「ことば」と戦略』講談社選書メチエ、1996、p. 35を参照。
- 10 『西周全集』第四巻、宗高書房、1962、p. 12
- 11 同前、p. 146
- 12 同前、p. 15
- 13 『西周全集』第二巻、宗高書房、1962、p. 585
- 14 『明治文学全集79』前掲書、1975、p. 37
- 15 柳田泉『明治初期の文学思想』下、春秋社、1965、p. 50
- 16 北澤憲昭『眼の神殿』（前掲書）p. 299を参照。
- 17 『ことばコンセプト事典』（第一法規出版、1992）、「芸術」の項を参照。
- 18 『概念』では、「芸術」「美術」について大略しかあつかっておらず、この点が不分明だった。
- 19 「歴史」概念については、さしあたり、拙稿「日本における『歴史』の歴史」（『日本研究』第35集、2007年3月）を参照されたい。
- 20 漢語をそのまま読むことが多く、訓読体の名はふさわしくない。江戸時代には、漢詩や漢文の小説類の翻訳に、語の正確な意味での訓読体、すなわち徹底した和文体を用いる規範ができていた。
- 21 中国では一貫して官僚層には儒学が支配的であったが、民間には道教、道家思想も仏教も勢いをもつ時代があり、民間に朱子学が浸透するのは宋代（960-1279）以降のことである。日本の場合には、神・儒・仏が並び立ち、習合、反発が繰り返され、一貫して支配的な宗教をもたず、かつ、徳川時代には現世主義が蔓延した。
- 22 線遠近法は、建物や室内には容易に用いられるが、自然の風景に遠近感をもたせるには、陰影や色彩の濃淡に工夫が必要だった。今日ではむしろ中国の画法がヨーロッパで参照されたという説が出されている。また、19世紀半ばから写真が広く用いられるようになると、立体感を出す覗き眼鏡で風景写真を覗いて、それを描画に用いた。
- 23 井上哲次郎「十九世紀の哲学」（『太陽』臨時増刊「十九世紀」1900）は、西洋哲学におけ

る、この最近の動向を察知している。ただし、彼は、この時点では、それを、一時期、機械論や唯物論によって沈んだ「観念論哲学」の新たな興隆のようにとらえていた。こうした混乱を伴いながらも、ほぼ10年のあいだに「感覚」や「印象」に基づいた認識、あるいは表現という考えが広く定着していった。

24 『概念』第X章を参照されたい。

25 「『言文一致と写生』再論——『た』の性格」（『国語と国文学』2005/06）を参照されたい。

26 鈴木貞美『日本の文化ナショナリズム』（平凡社新書、2005）などを参照されたい。

27 「伝統の発明（ないしは創造）」（*invention of tradition*）は、ケンブリッジ大学の歴史学者たちが文化人類学者と協力し、政治・経済史から生活文化史へと探究をひろげる文化研究（*cultural studies*）の一環として考案した研究方法で、近代国民国家が組織化される動きのなかで、新たな習俗が各民族やグループに古来の「伝統」として発明される現象を指している語。たとえば、スコットランドの伝統的民族衣装とされるキルト（男性が着用するタータンチェックのスカート）が19世紀のロンドンのテーラーが創始したものであったというのが最もわかりやすい例である。アフリカの部族の多様な儀礼が、大英帝国からの大使などを迎えるために、新たにきらびやかなものに再編されて規範化したことや、労働運動のなかでメーデーに古い由来がつけられることなども一括して、そう呼んでいる（*Invention of Tradition*, Eric Hobsbawm & Terence Ranger ed. 1968）。これに触発されて、日本でも社会学者などが、初詣や神道式の結婚式が明治期に創始されたことなどを指摘した。それに対して、わたしは、そもそも王家などの血筋や、あるグループに伝えられた古い習慣を意味した「伝統」（*tradition*）という概念そのものが近代西欧で国民や民族の風習の古くからの継続性を意味するものへと転換されたこと、そして、その意味の転換は、日本や中国でもほぼ同じであったことに着目し、その方法を、近代における伝統観念の形成過程の解明へと拡大し、近代天皇制や日本文学史など、文化諸制度の近代的再編に伴う現象に適用してきた。しかし、日本におけるこうした現象については、すでに岡本太郎『日本の伝統』（角川文庫版、1964）に編入された「伝統論の新しい展開」に指摘があった。『わび、さび、幽玄』序説の三および『生命観の探究』第一〇章三節を参照されたい。さらには、長谷川如是閑「国民的性格としての日本精神」（1935）が、日本の古代における大陸との平和的な文化の交流を強調したうえで、『古事記』の編集は中国文化全盛への反動として起こった復古精神によるもの、幕末にも中世の北畠親房『神皇正統記』の精神が復活したことを指摘し、復古により「純粹日本」が繰り返えし現れるところに日本文化の特徴を見ていること、いわば「伝統の発明」が繰り返えし行われることが日本文化の特徴だと述べていた。示唆に富む見方といえよう。『わび、さび、幽玄』p.37、および『探究』p.618～を参照されたい。