

ハーンと和辻哲郎

——両者の日本理解——

原 田 熙 史

ハーンと隠岐島体験——

隠岐島に初めて足を踏み入れた外国人——それは英国人教師、ラフカディオ・ハーンであった。当時（明治二十五年）日本人の間ですら、隠岐島は、言うなれば“terra incognita”、即ち“知られぬ国”として様々な伝説が一般に流布していたが、こうした事情もハーンの想像力を掻き立てこの地に赴かした一つの理由と言えるであろう。

しかし、ハーンは単なる紀行家、秘境探検者ではなかった。彼は後で述べる和辻同様、自らがそれまで馴染み親しんで来た世界とは凡そ趣きを異にする“異郷”と遭遇したとき、彼は感官のすべてを駆使して、わけても視覚的・聴覚的直観力を動員して、外界の風土的文化論とも言える一つの統合的イメージの形成に成功

したのである。

例えば、彼の隠岐島訪問は、取りも直さず彼の日本の風土論——更には東洋の風土論及び日本美構造論の展開のための重要な足掛かりであったばかりでなく、彼の理論形成への信念を深めた貴重な体験であった。ハーンの驚歎すべき隠岐群島航海日記（和辻の渡欧航海日誌の縮小版とも言えよう）は、彼が隠岐体験に触発されて展開した優れた日本風土論であり、体験的文化論の決定版と言うに相応しいものである。彼は言う。

“日本の西部、および中部地方の風景美はほかの地方のそれと少し違っている。それには独特の特異性がある。……人の目を悦ばす色はいろいろあるけれども、それは翠巒すいれんの色（＝緑色）でもないし、陸地の色でもない。耕された平野、稲の実った広びろとした野づらが、暖色に近い緑を見せることは

あるが、大体この国の「自然」の基調は、どちらかというとき黒っぽい色だ。⁽¹⁾大きな森は陰鬱な色をしているし、草の色も淡い色か、地味な色をしている。熱帯地方で見えるような、ああいう烈々と燃えているような緑は、この国にはない。咲きほころびる花も、萌えでる草木のどんみりした色調（「うれいに沈んだ色」と照り映えて、みごとな輝きを放つのだ。公園と庭と耕地のほかは、この国の緑の色は妙に暖かみと柔らかみに欠けている。イギリスの芝生の美しさをなしているような、⁽²⁾ああいう豊かな緑を見つきたいと願っても、それは無駄である」。

「暗がり」の日本——

日本の自然の色彩的特性を何にも増して「薄闇い」(dusk)と裁断したハーンの色彩論的風土論は、片や「ヨーロッパには雑草がない」と喝破した和辻の気候論的風土論を想起させ、両者の直観的洞察力の豊かさを比較・類推せしむるに十分である。ハーンはここで日本の自然が「暗い」ということ、それが地中海やヨーロッパの緑がもつ、あの特有の「ぬくもり」(warmth)、「やさしさ」(tenderness)を欠いている様を色彩論的対比によって特徴付けたのである。日本の自然の原風景が正に「暗さ」にあるという指摘は、もし「風土」が単なる気候や環境ではなく、精神に刻み込まれた自己了解であるとする和辻の風土への基本理念に従えば、

それは取りも直さず、日本の心性の「根源的暗夜性」の指摘に他ならない。

日本的心性の根源的暗夜性——恐らくこの言葉ほど日本の近代知性を狼狽させる命題は他になかろう。日本の近代化——それはすべからず合理的理性性による呪われた自然的無秩序の部分、即ち病める薄明の部分の排斥的運動に他ならなかったのである。勿論こうした近代化の唯中であって、これに決然と対決し、真正面から対抗した思想家、芸術家が皆無であつた訳ではない。民俗学者・折口信夫もまた、日本の原風景、原観念についての文字通りの理解者であり、伝統的心性の真の継承者であつた。折口は日本的心性の原型を古代に求め、古代人の心の生活の中心が宗教にあり、それ故神々とのめくるめく邂逅の恐怖と喜びの表現が「うた」であることを突き止めたのである。彼はその歌論(『歌の円寂するとき』)の中で、古代人は「呪うべきほどの孤独の中」、「一切の喜び慰めのない孤独」の中で——即ちこの古代特有の寂寥感の中から「うた」を創造し、発展させたと言いたのである。

折口は、日本人にあつては、とりわけ「魂」の存在を重視し、その至高の表出と表現を「まつり」と「うた」に見出したのであるが、それ故その学説中とりわけ注目し値する理論の多くは、反近代的・反主知主義的思想を先取りしていた。彼は先ず何よりも心の「実感」、魂の「高揚」を認識の原点としたのであるが、わけでも日本の古代の心性に顕著な「呪われた」、「常夜の^{とこよ}」、「お

どろおどろしさは、少くとも近代的悟性認識の近づき難い領域であった。しかしこうした『靈魂』の問題を深く追求せんとするとき、それは単なる分析的、対象の構造化によっては十分把握しきれぬ信仰の内的救済的意味の重要性が厳存するのである。實際折口日本人論は彼の民族の魂の『鼓動』への深い共感、それ故に食にも似た自らの旅と行脚によってはじめて成立し、又それらによって支えられているのである。

われわれは、ここで先に見た和辻同様、折口民俗学とハーンの日本風土論間の驚くべき方法的類似性に気付くであろう。實際ハーンは後年展開されるに至る折口民俗学に先駆する極めて重要な比較文化的試論を既に発表し、国際的・学際的視野と深い人類的共感に基づいて学問的成果に十分貢献していたのである。例えば折口に於ける純粹日本学が彼の『沖繩体験』によって初めて確實なものとなった如く（沖繩が原日本的心性を抽出するに極めて好都合な地域であったのは、それが本土の如く仏教伝来による個人に於ける内的革命がもたらされず、又技術文明の未発達——鉄器は十三世紀まで使用されなかった——によって古代的心性が原型に近い形で近代まで維持されていた）、ハーンに於ける日本の基盤は本土にあつてもなお『知られざる国』として原初的、自然と原観念を保持していた隠岐島体験によって作り出されていたのである。かくして両者は、片や本土の自然に『暗く、陰鬱な』原風景を、片や沖繩の島々に『暗き常世』（にらめない）と『魔

界』（くろまたの神）を鋭い直観によって洞察したのである。

ハーンの日本論

ハーンの日本風土論は興味尽きぬテーマで満たされている。彼は日本の風景を特徴付ける今一つの要素として『大氣』を挙げている。この大氣こそが日本の自然に『微妙な、まるで仙郷に見えような、うにいわれぬ幽玄な色彩』を与えているのである。

ハーンは『水蒸気が遠景を化かす』とさえ断じて、次の如く述べている。

『山の峯を百いろの青と灰色の蠢惑のなかにひたし、あらわな断崖を紫石英に変え、黄玉いろの朝ぼらけに妖しい絨をのべ、星は地平線を消して光の海をひろげ、また夕べには黄金の煙をたなびかせ、水のおもてを青銅色に染めて、落日を怪しき螺鈿の紫とみどりに縁どる。』

日本の自然の魅力はこの風景の『背景性』（Welthintergrund）にあつたのである。日本画の巨匠達は、こうした自然の背景の魅惑の感じを『色彩でとらえようと試み、奇蹟と思われる程度に、その描写に成功したのである。』

ハーンが日本の風景の特徴を前景よりもむしろ背景に求め、そこに『ふしぎで、粗野な暗い美しさ——言葉では到底言えぬ美しさ』があると指摘したことは、それが単なる印象批評にとどまらず、日本精神史の解明に極めて重要な示唆を与えてくれるもので

あることは論を待たない。わけても自然の背景性が我々の意識にふしぎな魔法を及ぼし、美的対象ではあっても、そこに粗野で不思議な暗夜を潜めているとする彼の色彩論的風土論は、後述する和辻や或るいは漱石や直哉に代表される近代日本の哲学的、文学的知性の創造の秘密に深く触れ合うものである。日本近代の代表的知性の多くが、自然と生の深淵を介して自我そのものの矛盾と葛藤を把握し得た事実を認識するとき、ハーンが既に日本近代の黎明期に於て、その鋭敏でグローバルな批評意識を介して、日本の自然の根源的暗夜性を通してのみ顕現される生の全的歡喜と恐怖を風土的自然の核心に求めたことは正しく驚歎に値するものである。

ハーンは日本風土論を色彩論から形態論へと更に展開してゆく。彼は日本の風景の美しさの今一つの秘密を、「山容の異様な線、皺や凸凹の多い、峨々たる山脈の輪郭」にあるとして次の如く言う。

「二つの山塊で、形が瓜二つというのはほとんどなく、かならずその一つ一つが、独自の変わった山容をもっている。かなりの標高をもっている山脈で、ふつくらとした柔かみのある線をもったものはほとんど稀で、大体的特徴は突兀^{とつとつ}としてゐる点だろう。日本の山の美しさは、やっぱり「不揃い^{ウツクシ}の美しさ」だと言えよう」。

西洋の古典美的形態の理想は、明確な輪郭線と相称性^{シンメトリ}にあった

が——なぜならイデアの世界は、この想像上の区分と対象の論理的整合性によつてはじめて可能となるから——ハーンは日本的形態の理想を「非相称性^{アシンメトリ}」に認め、そのソースをわれわれに身近な山岳の奇形に求めたことは卓見と言えよう。実際日本の山々の異形と異相は、不定位かつ未確定な日本の心性を育む原風景に外ならない。日本美的形態の秘密を「不揃い」に認めたハーンの形態論は、更に進んで日本人の装飾的遊戯性、無作為的意匠感覚等々を解くための優れて有効な美的説明原理を提供している。

ハーンは日本の自然と芸術を関係づけて次の如く結論する。

「きつとこの奇怪面妖な「自然」が日本人における「不揃い」の価値という、独得のセンスを吹きこんで、外国の芸術から自国の芸術を截然と区別させている「構図^{コンポジション}」という唯一の秘術を教えたものにちがいない。たしかに、ひとたび日本の装飾美術の美と意義を感じると、誰しもそれ以後は西欧のその方面の美術にあきたらなくなることはまちがいない。日本美を知った人がほんとうに学んだことは、「自然」の最大の妙味は「不揃いなり」ということに尽きる。そしておそらくは、人生と仕事の最高のおもしろ味も、やはりこの「不揃い」という問題について、大いに価値あるものが書かれはしないだろうか」。

ハーンはここに至り、自然の形姿の不完全、欠損、欠落という理論理性にとつてはむしろ否定的要素を、却って積極的な活力を

秘めた契機として止揚し、そこから独自の「構図の美学」——例えば意匠、取り合わせ、趣向等々——を構想し、これらの美意識をやがて「精神の構図（『図柄』）」としての「即」の理念へと高めた日本的心性の強靱かつしたたかな側面を把え鳥瞰するに至る仕事の最高の「面白味」としての「不揃い」的空間表象とは、正しく禅的悟りのそれに外ならない。ハーンが期待して止まなかった「不揃い」に関する価値ある著作は、やがて一人の天才的日本の宗教家によってしたためられ、西欧の代表的知識人からも熱い眼差しを注がれたのである。鈴木大拙はその著『禅と日本文化』の中で日本的なるものを定義して次の如く言う。

「非相称性は確かに日本芸術の特徴であり、それは不均整、や軽快さや親近感（『日常性』）が或る程度日本の芸術作品の特徴となる理由の一つである。他方シンメトリーは体面、莊重、感銘を喚起し、それは論理的形式主義や抽象概念を構築するのにふさわしい。日本人はしばしば知力や思考力に欠けるといわれる。なぜなら日本文化そのものが全く知力を通して育くまなかったからである。こうした認識は、或る意味で日本人が不均整を好むというに由来すると思われる。（西欧的）知性にもつばら均衡を追求し、他方日本人はそれを無視し、不均整なるものに強くあこがれるのである。」

不均整、非相称性、三角様式、欠落、わびさび、簡潔、孤高等々が日本の文化、芸術の最も明確な特徴を作り上げて

いるものである。そしてこれらは禅の中心思想から発して居り、それは「一即多・多即一」（the One in the Many and the Many in the One）の思想、言うなれば一者は個及び多として全体の中に存するということである⁽⁶⁾。

「即」という概念は、いわば禅哲学を含む東洋思想の中心をなすものとして大拙がその解明と啓蒙につとめて来たものであるが、ハーンが日本人を介して探り当てた「不揃いの自然に対応する不揃いの美学」、欠落に見合う三昧的遊戯性こそ、やがて日本の思想家自身の手によって自覚化され、精神の伝統として提示されるに及んだのである。

「気合い」の美学——

翻って和辻も、こうした単なる自然環境ではなく、精神構造の中に刻み込まれた自己了解としての風土論を名著『風土』の中で詳しく展開しているが、彼は「芸術の風土的性格」と題する章で、「西洋的シンメトリー」に対する東洋的秩序としての「気合い」の原理を、庭園芸術を例に展開している。ハーン同様、和辻も又いわゆる芸術の統一原理としての「まとまり」に重大関心を寄せつつも、そのまとまりが果して「規則的なもの」だけによって、即ち「つりあい」が単にシンメトリーや比例のみで得られるかどうかに疑念を抱き、西洋美学の形式原理に強く働きかける合理主義を批判する。かくしてハーンにおける日本独自の「不揃いの美

学^{ガク}は和辻にあっては、われわれの感情に訴える力の釣り合いとしての『気合いの美学』へと発展する。和辻は『無秩序な荒れた自然のうちから秩序やまとまりを作り出すという努力が、日本人をして造園術についての全然異った原理を見いださしめた』として、彼は『自然を看護する』人工の美学を、自然に法則を強要するのではなく、むしろ人工を自然に従わしめる『呼応』の美学を提唱する。和辻は言う。

「さてかくしてできあがった庭園はいかなるま^マとまりか^カたを持ってゐるであらうか。簡単なものになると、それはただ杉苔の生い育った平面に一本の松、あるいは五七の敷き石があるきりである。(たとえば大徳寺真珠庵方丈の庭、玄関先、桂離宮の玄関先など。)それは統一すべき多様さを持たない、従って本来統一されている単純なものに過ぎぬとも言えよう。しかしこの杉苔は自然のままではこのように一面に生い、そろ、う、ことのないものである。それはただ看護によって得られた人工的なものにほかならぬ。しかもこのように生いそろうた杉苔は刈りそろえられた芝生のような単純な平面ではない。下から盛り上がり、微妙に起伏する柔らかな緑である。その起伏のしかたは人間が左右したのではない自然のままのものであるが、しかし人間はこの自然のままの微妙な起伏が実に美しいものであることを知って、それを看護によって作り出したのである。従ってこの起伏する柔らかい緑と堅い敷き石

との関係にも庭作りは非常な注意を払っている。敷き石の面の刻み方、その形、その配置、——面を平面にし形を方形にするようなことも、幾何学的なシンメトリーとして統一を得るためではなく、苔の柔らかい起伏に対する対照のためである。大小相呼応して参差と散らされる。それは幾何学的な比例においてではなく、我々の感情に訴える力の釣り合いにおいて、いわば気^キ合^{アヒ}いにおいて統一⁸されている。ちょうど人と人との間に「気が合う」と同じように、苔と石と、あるいは石と石との間に、「気」が合っているのである⁽⁸⁾。

絶妙とも見える和辻の美的判断がわれわれに語りかけ、かつ訴えるものは、荒々しく無秩序な原自然が何よりも必要とするもの——それは人間的な『いつくしみ』即ち人間による自然への『看護』の働きかけであるということである。和辻は人倫について、それが人と人との『間柄』、関係性であることを力説して止まなかったが、彼は同時に、人間と自然、否人間とあらゆる存在物との『いつくしみ』を介した関係性を求めて止まなかったのである。我々を取り巻く大自然は、時には荒々しく、時には無秩序に見えても、人間はそれへの支配者ではなく保護者であり続けねばならない。狂暴なる自然は又か弱き『弱者』であることを我々は忘れがちである。二十世紀の代表的彫刻家、ヘンリー・ムーアは、自らの創作の秘密を明かして、外的形式と内的形式を説いている。ムーアによれば彼のあらゆる造形はこの二つの原理を内蔵し、母

なる形式（外的形式）はその防衛力（武裝）といつくしみによつて子なる形式（『内なる形式』たる内容（騰器）を護り、保護しているという。いまムーアの原理に従うとすれば、自然は正しくすべてを開いて、母なるものに訴えかける子なる形式であり、母なるものとは看護と配慮によつて愛するものをいたわる人間そのものなのである。日本人は『この自然のままの微妙な起伏が実に美しいものである』と感じたとき、それをいたわり、保護者たらんと願つたのである。守護者は、しかし決して支配者ではない。支配とは論理的エゴイズムと裁断（選別）による弱者への君臨である。『気合い』、『呼応』、『関係』を力説するとき、和辻は人間と自然、存在と存在との『コミュニケーション』（交わり）そのものを予知していたのである。それは利害や支配関係を越えた正しく生命的連帯、間柄的『相互扶助の関係』だったのである。

支配的原理から相即の原理へ――

既に見た如く、ハーンも又、『不揃いの自然』、『不揃いの美学』を肯定することによつて、強者（『論理』）の弱者（『自然』）への支配と強制を拒否していたのである。西洋の美学が均衡の中にも何か『一定の均斉』を要求して存在の序列を規定したのに対し、日本の装飾的図柄には、何ら均斉や千篇一律のものはない。否、それを殊更避けることによつて、日本人は対立物の相即性を認識し、『たゆたう』遊戯的ビジョンを創造し得たのである。巧まらずして

妙なる装飾的精巧さは、正に仏教的相観の世界をも実現し得ていた。『装飾とは正しく魂と大いなる自然とが織りなす自在の世界であり、人間が装飾を見、それを恭々しく扱うのは装飾も人間を見、人間を守ろうとしていることにはかならない』（岡村吉右衛門「象徴の美」）それ故装飾を可能とし機能させる空間とは、支配と服従を規定する虚構のそれではなく、装飾と人間とが心の交歓をする場にほかならない。ハーンは装飾的妙を日本の襖絵に見出すが、それは正しく和辻の『気合い』の美学に呼応する存在の交感・照応の世界であつた。ハーンは記述する。

『地紙の色は、品のいいたまご色で、それにあっさりした金箔が――仏教の方で象徴になつてゐる宝珠の玉が、お互に、きまつた正確な間隔に散らしてゐるのである。図柄そのものからしてが、妙に形が揃つてゐないし、きちんとおなじ正確な並べ方になつてゐるもの、あるいは、おなじ釣りあいにおかれてゐるものは、ふたつと見あたらぬ。片方の玉は透きとおつて、片方は透きとおつてゐないかと思うと、ふたつとも透きとおつてゐるのがあり、逆にふたつとも透きとおつてゐないものもある。そうかと思うと、透きとおつてゐる方が形が大きいかと思うと、透きとおらない方が大きいものもあり、なかには、ふたつとも同じ大ききのがあつたり、おたがいに重なり合つてゐたり、あるいは、飛びはなれてゐたりしてゐる。透きとおつてゐないのが、左手にあるのもあれば、反対

に右手にあるのもあり、かと思うと、透きとおったのが、上にあるのもあり、逆に下になつてゐるものもある。

空間（劇的世界）から時間（聖なる世界）へ 「語り」と「うた」――

ハーンと和辻の日本理解に於ける共通項が片や空間的自然を介しての自己了解としての『風土』への並々ならぬ関心であるとすれば、今一方には時間的契機を介して民族を越えた類似的自己実現への道を準備し、外なる痛み（苦難）と内なる祈り（癒やし）によつて、人類の救済的可能性を約束し得たことにある。

既に見た如く、両者が優れて視覚的・空間的存在感覚の保持者であつたことは言うまでもないが、それ以上に聴覚的・時間的（＝脱身体的）感覚の体現者であつたことを忘れてはならない。否両者を通じて近代日本人は、はじめて『音楽的時間意識』が我々の生活を貫き、生命の劇的性格に秩序を与え（これを通常我々はリズムと称する）、他方その同じ生命意識が外界との占有的連関をすべて断ち切り、ただ世界に向かつて自己の無条件的仮託（＝祈り）を生起せしむるとき、人はわれ知らず『うたう』ことを（通常それを我々はメロディと称する）教えたのである。実際我々人間は生命意識の相反する二重の構造契機（リズムとメロディ）を介してのみ、真に超越的領域への旅立ちが可能なのである。こうした時間的構造契機の二重性は、既に述べた空間的構造契機とし

ての外的・内的形式と照応するであらう。

ハーンはこうした音楽的感情と意識がもたらす個人を越えた無限の霊性（聖性）について、その著作の至る所で言及している。彼がマルティニーク島滞在中書き上げた唯一の中篇小説『ユーマ』は、白人と黒人間で実際に起きた（一八四八年）奴隸解放運動中の非劇的エピソードに基づく人類的愛と解放の物語であるが、この物語に一貫して流れる通奏低音は白人の被害者ですらある一黒人少女の主家の愛児への無償の愛と自己犠牲への賛歌である。少女の真実、気高き、献身的情熱はハーンが愛したロマン的作曲家リヒャルト・ワーグナーの『愛』と『救済』の動機にも似て、聖母の如く清らかな彼女の『うた』によつて現実化されるのである。猛火の恐怖にも拘わらず、『心を定めた』ユーマ（黒人少女）の内に去来するもの――それは正しく全世界への自己の無条件的仮託であり、われ知らず口ずさまれた『うた』を介しての祈りであつた。ハーンはむしろ淡々たる調子で破局を物語るが、ここには確かに傾聴の人ハーンが厳存した。

「ユーマは窓ぎわにじつとしたままであつた。その毅然とした顔には、今はもう憎しみも恐れもなかった。……その時、突然彼女のうしろにパツと火が燃えあがり、あたりが明るく輝いた。

その光を背にして立つ背の高い彼女の姿は、ガブリエルが港の礼拝堂で見たことのある、金色の壁を背にして立つノ

トル・ダム・ド・ユ・ボン・ボールの像にそっくりであった。

……同時にド・ド・ドと物の崩れ落ちる、遠雷のような音がした……ユーマは落着いたやさしい声で「心配しないで大丈夫よ」となだめながら小声でなにか呟きつつ、抱きかかえた腕のなかで、しずかに少女を揺ってやった。——まるで子守唄でも歌いながらしずかに寝かしつけるような、泰然自若たる様子であった。それをじっと見守って来たガブリエルの目に、この時ほどユーマが美しく見えたことはなかった⁽¹⁰⁾。

ハーンはこのユーマの形姿に、祈り・うたう人間の本来の原身振りを認めんとしているが、彼は更に積極的に「音楽」そのものについて語り、もし人間が「神の似姿」と説かれるなら人間の一生も「神の奏でる音楽」でなければならぬとして、神と神の聞き給う音楽について次の如く言う。

「人間の一生は、神の奏でたもう音楽だと、何かに言われている。——人の世の涙の声も、笑いの声も、歌も、叫びも、祈りの声も、はたまた、この世の歓喜、絶望のたまぎる声も、ことごとくみな、一糸乱れぬ序破急の諧音としてのみ聞かれる。されば、神は人間の悲哀の調べをとがめようなど、みじんも思い抱いては居られぬ。叱り直せば、妙な調べをぶちこわすからである。悲哀の調べなき組曲などおそらく神の耳には、耐え難き不協和音としてしか鳴り響かぬであらう。」⁽¹¹⁾

聖なるものは深淵のただ中に於て、自己を顕現する。絶望が絶

望に徹し、涙が枯れ尽きたとき、聖なるものはその姿を再現する。音楽が聖なるものの「ことつて」であるとする時、その法悦は「一切の矛盾・対立をも包摂する、人間世間の悲・喜・哀・楽の総和」に外ならない。

ところで、和辻も又「音の芸術」ではなく「音楽」或るいは「うたう」ことの本質的な意味をはじめて紹介した啓蒙的美学者であった。和辻の音楽論を最も特徴づけている著作は彼が晩年に記した『歌舞伎と操り浄瑠璃』等であらう。和辻は我国伝統芸術の典型たる歌舞伎が、ともすれば人間精神の苦悩の表現に於て「普遍人間的な根拠を示すことを怠り、いたずらに様式的誇張に走って感情表現の完全な外化を欠く故、特殊な苦悩や心情の表現はむしろ空虚で醜悪である」と断じながらも（劇的普遍感情の欠如）、他方、「わずかの自己統御によってその世界に参入し、その美を享受しうる」（美的・音楽的普遍感情の成立）と指摘していることは注目し値する。和辻は言う。

「しかし我々はこの劇において、その戯曲的要素への注意を遮断し去った時に、一つの美しい夢幻境へ誘い入れられるのである。我々はもはや劇中の人物の「人格的行為」を見るを要しない。永い伝統を負った舞台装置や役者の衣裳の装飾的絵画的効果。同じく永い伝統によって訓練された役者の彫刻的及び舞踊的效果、及びその微妙なせりふ回しの音楽的效果。我々はここに純粹の劇を区別すべき別種の劇を見いだすので

ある。この劇において戯曲はただ絵画的彫刻的舞踊的及び音楽的效果に都合よく輪かくでありさえすればよい。ここに作り出される美はただ形と線と色との交錯、その動きの微妙なリズム、それに伴う旋律的な声音などに直接に基づくのであって、これらの動作に現わされる倫理の意味に基づくのではない。⁽¹²⁾

ほぼ五十年近く前に書かれた和辻の歌舞伎論は、近代リアリズムの唯中にありながら、伝統芸術への確かな視座と把握において現代の全体芸術論或いは身体的パフォーマンス論すら先取りしている。然らば和辻が歌舞伎に於て体験したこの種の夢幻的で一種不可思議な美とは、一体如何なるものであろう。彼は言う。

「ところでこれらの演劇において舞台上に作り出されてくる世界、即ち想像力によつて作り上げられた世界には、一種独特な、不思議な印象がある。それはただ現実の世界を芸術的に再現したにとどまらず、何か現実と異つたもの、といつて単に非現実的あるいは夢幻的であるのではなく、むしろ現実よりも強い存在を持ったものを作り出しているように見える。そういう意味でエキゾチックな（外から来たものらしい）珍しさや、超地上的な輝かしさが、そこに感ぜられるのである」⁽¹³⁾。

和辻が繰り返した述べたこの種の「不思議な印象」を重視し、これを論じて和辻研究に新生面を開いたのは坂部恵氏であるが、氏

はそこに宗教人・和辻の側面を強調して止まない⁽¹⁴⁾。実際この

「現実よりも強い存在との邂逅」とは、正しくR・オットー（宗教学者）の説く「ヌミノーズ体験」に外ならない。それは人間に於ける「被造者感情」（Kreaturgefühl）、「優越的な恐れ」（tremenda majestas）、そして「魅するもの」（Das Faszinans）等から成る複合的聖なる感情である。⁽¹⁵⁾和辻はこうしたヌミノーズ体験がいわゆる日本的「メロドラマ」（旋律+劇）たる「浄瑠璃節」の発達によつてはじめて可能となったことを指摘し、彼は日本音楽本来の伝統的「語り」がもつ叙事的性格に抒情的性格、即ち「うた」という歌謡的要素が「強度に注入されて」、音楽的表現様式に「一大革命」がもたらされたことを力説する。浄瑠璃はかつての「語り」（劇的内容）から「魂の音楽」を吐露する「うた」と「しぐさ」へと展開したが、この「うたい」・「ふるまう」ことこそ人間にとって著しく宗教的であり、根源的な「原身振り」たること、それ故純粹で「自発的な」魂の内なる声は紛れもなく人間が世界に向かつてなせる無条件の帰依、即ち「祈り」であることを和辻は発見した。

彼は浄瑠璃中、特に「離別」をテーマにした作品、例えば「恋女房染分手綱」などに少年以来強く惹かれていたが、それはこうした作品に於てかの「不思議な印象」、現実よりも強い存在（「ヌミノーズ体験」）を深く感得していたからであらう。母とは知りつつ、生きながらの離別を迫られる有名な「子別れ」場で、

三吉（馬子）が泣きつつもわれ知らず『うたう』（坂はてるてる、鈴鹿はくもる、あいの土山雨が降る）とき、突如光が射し込み、これまで少年には非情でおぼろげでしかなかった何物かが自らも我が身を引き裂き、少年のために共に、『うたっている』ことに気付くのである。泣きぬれた『わらべ』は今や『超地上的な輝き』に包まれる『童子』と化したが、それはかつてハーンが見知らぬ少女や替女から聴き分けた『人類の記憶』と救済の調べの体験と同一のものである。

- (1) 薄暗い、陰鬱な。これはたそがれを連想させる形容詞。
- (2) 小泉八雲『日本瞥見記』下、平井呈一訳、恒文社、一九七五年、二九一二頁。
- (3) 同書、二九二一三頁。
- (4) 同書、二九四頁。
- (5) 同書、二九四頁。
- (6) Daisetz T. Suzuki: Zen and Japanese Culture, Princeton, 1970, p. 28.
- (7) 和辻哲郎『風土』和辻哲郎全集、八巻、岩波書店、一九六二年、一八九頁。
- (8) 同書、一八九一八九〇頁。
- (9) 小泉八雲『東の国から・心』平井呈一訳、恒文社、一九七五年、一三五―六頁。
- (10) 小泉八雲『ユーマー―西インドの奴隷の物語』平井呈一訳、恒文社、一九六七年、四三八―九頁。
- (11) 小泉八雲『日本雜記他』平井呈一訳、恒文社、一九七五年、一八二―三頁。

- (12) 和辻哲郎『日本精神史研究』和辻哲郎全集、四巻、岩波書店、一九六二年、二五七―八頁。
- (13) 和辻哲郎『歌舞伎と操り浄瑠璃』和辻哲郎全集、一六巻、三頁。
- (14) 坂部憲『和辻哲郎』岩波書店、一九八六年。
- (15) R・オットー『聖なるもの』山谷省吾訳、岩波書店、一九六八年。
(はらだ・ひろし、比較文化、法政大学教授)