

柳宗悦と志賀直哉の思索

——世界文化について——

呉 谷 充 利

世界文学

「世界文学」・Weltliteratur- という言葉が本誌前号（『りずむ 第六号』）に寄稿されたヴォルフガング・シユヴェントカー氏の「（遠いおとぎの国）へのメッセージ」に記される。ゲーテ（一七四九—一八三三）のいうこの「世界文学」は「国民文学」にたいする意味をもつ。エッカーマン著『ゲーテとの対話』にゲーテの言葉としてこう書かれている（一八二七年一月三十一日 水曜日）。

われわれドイツ人は、われわれ自身の環境のようなせまい視野をぬけ出さないならば、ともするとペダンティックなうぬぼれにおちいりがちとなるだろう。だから

ら、私は好んで他国民の書を渉猟しているし、誰にでもそうするようすすめているわけさ。国民文学というのは、今日では、あまり大して意味がない、世界文学の時代がはじまっているのだ。（エッカーマン著『ゲーテとの対話』（上） 山下肇訳）

ゲーテは自国にのみこだわる偏狭な視野は往々にして物知り顔の虚栄心を満たすだけであり、こうした狭量な世界からぬけ出て、ひろく他国の文学に目を向けなければならぬという。

訳者注にしたがえば、「世界文学」とは、ゲーテの造語によるもので、文学による民族間の会話であり、国民文学により民族相互の理解をふかめ、みずからの文学の価値を

さらに深く知ろうとするものである。

シュヴェントカー氏は、ゲーテの「世界文学」の概念がトーマス・マンによつて一九三二年日本で紹介されたことについて触れている（『ゲーテ百年祭に際して日本青年に與ふ』『ゲーテ研究』一九三三）。ヴォルフガング氏にしたがえば、戦後トーマス・マンは自分の作品が日本で翻訳されることを知つて、自身の作品をゲーテのいう「世界文学」に重ね合わせるのである（『りずむ 第六号』所収 ヴォルフガング・シュヴェントカー「遠いおとぎの国」へのメッセージ）。

トーマス・マンはゲーテの「世界文学」を敷衍して「世界政府」のもとでの（人類文明）を語る（同号 同所）。マンのいう「世界政府における人類文明」は果たして可能であるのか、その成否を含め、容易ではないが、ゲーテの主唱する「世界文学」が文学の成立を世界的な地平に捉える点において、人類の時代を画する重要な意義をもつことはたしかである、

それぞれの国土に生まれる文学が世界的なものになる。このことの根本に人類の文明的発展がある。とりわけ、世界は、十八世紀の産業革命を通してより緊密に、より身近

になり、人類の活動の舞台は地域から世界へと変わる。二十世紀前半にみる世界戦争はこの負の経験といえる。

ゲーテが「世界文学」の言葉を発したのは一八二七年のことであり、江戸末期文政十年に当たるこの年の翌年シーボルト事件が起きている。十九世紀前半に思想的萌芽をみる文学の世界性は、第一次、第二次世界大戦を介して新たな意味を加える。トーマス・マンの「人類の文明」の思想はこのことを明瞭にしている。

民族から人類へとその受容を変える文学の新たなパラダイムが現われる。民族の文化と人類の文明というその問題はもつとも重要な人間社会におけるテーマとして今日に至る。

和辻哲郎『古寺巡礼』

明治にはじまる日本の近代は西洋文明を学ぶも、その摂取は洋才に留まる。和魂における西洋文明は根幹に古来の民族の精神を保持した。伊東忠太の『建築に現われたる日本精神』（昭和十一年）は筆頭たるこの主張であつた。伊東忠太はこのなかで日本に流れる三層の文化として欧米の文化、中国系の文化、日本固有の文化を挙げ、「一朝事が

あれば、中国、欧米の文化を破って太古に淵源する日本固有の文化が表面に現われ出てくる」という。

が、この伊東忠太の日本文化論にたいして、和辻哲郎は別のことを述べる。『古寺巡礼』において、かれはつぎのことを書いている。

西洋の様式を学んだ日本人の油絵が日本人の芸術であり、しかもある者は固有の日本画よりもよき芸術品たり得たごとく、唐風を模した日本人の仏像・寺塔もまた日本人の芸術であつて『万葉集』の歌以上の価値を持つているということは言えないだろうか（和辻哲郎『古寺巡礼』）。

つまり和辻にしたがえば、「固有の日本文化が外来文化を包摂したのではなく、外来文化の雰囲気のみで我が国人の性質がかく生育したのである。」（『同書』）。脚本の表現形式を換える翻案劇について、和辻は「沙翁物」（シェークスピア劇）を例にしてその演技や科白などを日本風に表わすことの難しさに触れ、むしろそれをヒントにした創作の方を支持し、「西洋人に扮して日本人は唯エキゾティ

ッシュな空気を出せばよいのだ」と述べる（『新思潮』明治四十三年十一月一日）。かれはこうした見方において「近代劇の演出法は翻譯的でなければならぬ。」（同所）という。

われわれはゲーテの主張する「世界文学」の一实例をここに見るのであるが、しかしながら、和辻は人物の挙動所作・表現に埋められぬ文化の隔たりを認め、原本とその翻訳をいわば二重写しに浮かべるようなその演劇に「エキゾティッシュな空気」を見ようとする。

異国の演劇をいわば異国のままに見る和辻の文化論は、文化の交換の困難さを浮彫りにしている。和辻の考え方にしたがえば、ゲーテのいう「世界文学」はその実現にある壁をもつ。つまり異国・異文化の鑑賞は可能であるにしても、その真の理解には、なお容易には届かないある隔たりがあるといえる。

トーマス・マンの「世界政府」による「人類の文明」はこの文化の多元性をいわば二元化しようとするものであり、第一次、第二次大戦を介して人類は文化の多元性を凌ぐ文明の一元性へと進んだのである。民族のナシヨナリズムから人類の文明への道程は簡単なものでない事は今日の

世界の情勢そのものが如実に語っている。

逆にむしろ今日において民族主義、ナシヨナリズムへの回帰といえるものが台頭しており、偏狭な民族主義、ナシヨナリズムをさて置いてみても、この問題は今なお重要なテーマとしてありつづけている。

ニーチェ 『悲劇の誕生』

ニーチェ（一八四四—一九〇〇）は、「すべての選ばれた人間は、本能的に彼の城砦と秘密の場所を求める。ここで大衆・多数・群集から解放されるべく。」と書いている（ニーチェ『善悪の彼岸』竹山道雄訳）。かれはその「大衆・多数・群集」に凡庸で平均化し人間の「高貴」を棄捨する「蕃群」の人間を見た。

この「蕃群」の人間に対峙して「本能的に彼の城砦と秘密の場所」をもつ「高貴」なる人間がいるとニーチェは述べる。かれは今日のヨーロッパを特色づける「文明」に人間の「近似同化」をいう。この見方において、近代ヨーロッパへの反証たる「高貴」なる人間が旗幟される。

かれはディオニソスの陶醉という音楽の表現的卓越性を語る。シヨーペンハウアーは、音楽は直接に意志そのもの

の摸写であるという。ニーチェは「音楽は、あらゆる形式に先立つとも内面の核心、いいかえれば事物の心臓を与えらるものだ。」というシヨーペンハウアーのそのことはを引く（ニーチェ著『悲劇の誕生』秋山英夫訳）。

ニーチェは古代ギリシアにアポロ的とディオニソス的という二つの芸術世界を見る。ニーチェによれば、「ギリシア人のこの二柱の芸術神、アポロとディオニソスを手がかりとして、われわれにわかることは、ギリシアの世界には、その起源からいっても、目標からいっても、造形家の芸術であるアポロ的芸術と、音楽という非造形的芸術、すなわちディオニソスの芸術とのあいだに、ひとつの大きな対立がある」（『悲劇の誕生』）。

彼は光りに描き出される明朗な造形表現たるアポロ芸術にたいして、ディオニソス芸術の陶醉的歓喜を述べる。シラーが詩作のはじまりにいう「音楽的気分」を引きながら、ニーチェは抒情詩人の音楽性にディオニソス的芸術家を見て、その「抒情詩の最高の展開」において「悲劇」と呼ばれ、「演劇的^{ディテュラン}酒神賛歌」と名付けられるものが生まれるといふ。

つまり彫刻家およびこれに類する叙事詩人は、さまざま

な姿かたちを純粹に見るといふことに、没頭するのであるが、ディオニソスの音楽家はどんな形象ももたないのである（『悲劇の誕生』）。かれはギリシア悲劇の根本にアポロ的なものとディオニソスのなものと二重に織りあわされる芸術衝動を見るのであるが、悲劇に取って換わる日常の喜劇によつてつまり音楽性に発しない演劇叙事詩によつてギリシア悲劇は死を迎えたといふ。

ニーチェにしたがえば、音楽なき悲劇は悲劇ではない。かれは「悲劇の本質は、ディオニソスの状態の顕現・形象化として、音楽の可視的象徴化として、ディオニソスの陶酔の夢の世界としてしか、解釈されない」（『悲劇の誕生』）と述べるのである。

ニーチェによる近代ヨーロッパ文明批判は古代ギリシア悲劇に典拠する。とりわけその悲劇に人間の高貴の表現たる音楽をみることにある。ニーチェから見れば、その音楽的起源を喪失した叙事詩の演劇は、凡庸化し平均化した人間のすがたを演じるものでしかない。

光りのギリシアの明朗さから音楽における人間の内面的感情の表現へと向かうニーチェの見方は文明にたいするいわゆる共同体的文化の生の復権をいう。かれによれば、わ

れわれの近代世界全体が理想とする人間はソクラテスにはじまる理論的人間であり、これにたいする悲劇的文化は不動のまなざしを世界の全体像にむけ、そこに映し出されている永遠の苦悩を自分自身の苦悩として共感的な愛の感情で受けとめようとする。

民族のディオニソスの能力の表現において一つになる音楽と悲劇の神話は、アポロ的なものとは起源をまったく異にする芸術であるとニーチェはいふ。

文化と文明、日本の近代

E・R・クウルツイウスは「文明とは郡蕃的人間 - Herdennensch. - の理想である。そして最も自由にして最も大胆なる人間の支配する所、これが文化の最盛期である。文化と文明とはその目的を異にし、全く相反する方向に向かうものである」とするニーチェの思想を引きながら、この二つの概念の対立的価値を明確にし、ドイツの文化上位性にたいするフランスの文明優位性を述べている（E・R・クウルツイウス『フランス文化論』大野俊一訳）。

ここに明確化される文化と文明の西洋的二元論は、いいかえれば民族の固有性と人類の普遍性という近代が直面し

たその問題につながっていることはいうまでもなく、この視点から改めて日本の近代を考えてみたい。

西洋の列強に伍して掲げた日本近代の旗幟は民族のナシヨナリズムにその柱芯を見たことは否定出来ないが、他方においてゲーテの「世界文学」を貪欲なまでに形成したこともまた事実であり、文学書のみならず多くの西洋的思想がじつさい翻訳されている。

しかしながら西洋的思想の翻訳はあっても、日本独自の思想の世界への紹介は、新渡戸稲造の英文『武士道』（一九〇〇）や鈴木大拙の『大乘起信論』（一九〇〇）に見る禅思想の英訳などのわずかな例があるだけで、言語の壁を越える文化の対話は無論容易ではなかった。

この言語の問題を介さず近代の西洋がつよく関心を示したものと「浮世絵」があり、日本文化の世界性が示唆されるのであるが、それはいわゆるジャポニズムとしての日本趣味の域を出るものではなかった。

精神性を介する日本と西洋との出会いは十六世紀に遡る宣教師の渡来にあり、この時のヴァリニャーノの『日本巡察記』は両者の精神文化のちがいを鮮明にした重要な記録である。時代をずっと下って西洋から見た日本文化論とし

て欠かせないルース・ベネディクトの『菊と刀』がある。

しかしながら、この書は西洋から見た日本文化の特質であり、いわば西洋的罪の思想と日本的恥の文化というその違いを浮彫りにするに留まっている。西洋的精神において日本文化を解釈することは、その違いを際立たせるものであるにしても、真の文化の基底に届くものではない。

西洋的文明と東洋的あるいは東亜的文明とはそもそも物心の問題において根本的ながいをもつ。その要は、西洋の物心二元論にたいする東亜の物心一元論という根源にある違いにあるのであるが、こうした思想の根本的相違をもちながら、日本は十六世紀にキリスト教のヨーロッパ、それから約三世紀を隔てる十九世紀に文明の西洋と出会う。

西洋の近代が主題化する文化と文明の問題をいま民族と世界に置き換えてみれば、その問いは、同様に日本の近代に成立するもつとも根本的な問いであり、こうしたことから見れば、じつは西洋の近代がもつ以上の深さをもつてその問いが存在しているといえるのかもしれない。

洋の東西の出会いにおいて日本の近代に課せられたもつとも根本的な問いは、文化と文明、民族と世界という二つの領域的世界にまたがって、哲学的な思索にまさに問われ

るものであったのであり、その問いの正当な帰結があるとすれば、その答えは広汎なこの文明論的考察に拠って立つものでなければならなかったのである。

不幸にして、武力をもつてなす列強のアジア進出はこれを可能にしなかった。日本もまた富国強兵の旗幟においてこれに応じたのである。しかしながら、なお世界が近代に問わなければならぬものは、哲学的に考察されるべき文化と文明への問いそのものであることは間違いない。

柳宗悦の民芸思想

改めて日本の近代に返ってみると、こうした哲学的な思索を交える文明への問いの一つとして柳宗悦の民芸思想を挙げることができる。柳宗悦は志賀直哉の六歳年下で白樺派創設時最も年少のメンバーである。柳は初め英国の詩人ウイリアム・ブレイクに惹かれ、大著『キリアム・ブレイク』（大正三年）を書いている。

白樺派は近代西洋絵画を日本に紹介するのであるが、後にその西洋への憧憬は薄れ、東洋的なものへと関心を移してゆく。志賀直哉が編輯する『座右宝』（大正十五年）や柳宗悦の「民衆的工芸品」の蒐集はこのことを語ってい

る。洋の東西を往還する文化へのこうした視点は近代の文明を考えるうえで重要な示唆を与えるように思われる。

柳はこう述べている。「今まで吾々は西洋の芸術をのみ紹介してきた。しかし今後折々東洋の作品を新しい眼で紹介したいと思っている。その精神においても表現においても驚くべき吾々固有の芸術を、吾々が再び新しい心で省みる事は非常に興味深い事と信じている（『白樺』大正五年十一月号）。

注目すべきは柳がいう「新しい眼」「新しい心」である。「新しい眼」「新しい心」の反対はそれぞれ「古い眼」「古い心」であり、柳によれば、それらは「在来の人々がなしたような固定した伝習的な見方」である。

この伝習的な見方にたいして、「吾々は全然新たな要求からして西洋を見たのと同じ様に、今まで何人も持たなかつた目によって東洋を見ることを始め出した。」と云う。その新しい見方は、「普遍的な意味における東洋の理解、いい換えれば東洋でありながら、しかも普遍的な価値において東西の差別をすら越える真理の理解である（『白樺』所収「今度の挿絵に就いて」大正八年七月一日）」と柳は述べている。

かれはその「新しい眼」を可能にする「立場なき立場」をいい、それを「直観」において説明している。柳によれば、「私」をはなれる直観は「ものをぢかに観得る」のであり、普遍的な意味における美の理解がそこに生まれる。

柳は、その「新しい眼」によって捉えた東洋の一つの美に「喜左衛門井戸」茶碗（大徳寺孤篷庵藏）を挙げる。「五重の箱に入れられ、更に綿温かき紫の衣に包まれ」た一つの器が眼前に現われる（柳宗悦『民芸四十年』所収「喜左衛門井戸を見る」岩波書店 一九九六）。昭和六年三月八日、かれはこれを眼にし、「いい茶碗だ——だが何という平凡極まりないものだ」と心に叫ぶ。柳はこう書いている。

それは平凡極まりないものである。土は裏手の山から掘り出したのである。釉は炉からとってきた灰である。轆轤は心がゆるんでいるのである。形に面倒は要らないのである。数が沢山出来た品である。仕事は早いのである。削りは荒っぽいのである。手はよごれたままである。釉をこぼして高台にたらしってしまったのである。室は暗いのである。職人は文盲なのである。

窯はみすばらしいのである。焼き方は乱暴なのである。引つ付きがあるのである。だがそんなことにこだわってはいないのである。またいられないのである。安ものである。誰だつてそれに夢なんか見ていないのである。こんな仕事をして食うのは止めたいのである。焼物は下賤な人間のことにはきまっていたのである。ほとんど消費物である。台所で使われたのである。相手は土百姓である。盛られるのは色の白い米ではない。使った後ろくすっぽ洗われもしないのである。（中略）これほどざらにある当り前な品物はない。これがまがいもない天下の名器「大名物」の正体である。（同所）

「立場なき立場」

ニーチェのいう文化の高貴はここに存在しない。しかしながら、それは文明の群蓄性をけつして現わしてはいない。まさに天下の名器なのである。柳はこの一椀が現わす美を「平易」の「自然さ」に見て、「何故（喜左衛門井戸）が美しいか、それは無事だからである。（造作したところが無い）からである」という。

柳にしたがえば、「井戸」は生れた器であつて、作られた器ではない。「立場なき立場」「直観」において捉えられるものは一切の作為を排した自然さのなかにある。この「井戸」の美を見た初代の茶人の優れた鑑賞は、「全くものをじかに見、ものがじかに見えたところ」（同所）によつてゐるのであり、箱書、銘、作者、世評、古色といった作品の付随的価値を排して、かれらは「ものをじかに見た」のであり、「ものと眼との間を遮るもの」をもたず、「直ちに観たのである」と柳は述べてゐる（同所）。

「じかに見る眼」は洋の東西を越える普遍的な美の世界に届く。そのことを成り立たせるものは人為の作為性を排した平易の自然さである。民衆の平易さこそが真の美を生むという民衆的工芸のこの文化論は、ニーチェにみる西洋近代の文化論とは異なる。その真の美を文化の一表現とすれば、その文化は普遍的つまり文明的な意味をもつてまさに成立してゐるのであり、このことからすれば、柳の民衆的工芸の文化論は普遍的な意味における文明論としても同時に成立してゐる。

ニーチェの文化の高貴性と文明の群蓄性にみる西洋の二元論的対立はまさしく柳の「立場なき立場」において解か

れてゐる。柳は人為を排してものをじかに見ようとする。いわば作為的人為はものそのものではないとするのであり、裝飾的虚飾を捨てる工芸本来の用をそこに見る。

その用は、無論人間の生におけることがらであり、その生は自然、さらに宇宙までも果てしなく拡がつてゆく。その全世界の表現は無名の工人の無心のなかに唯生まれる。その全き表現こそをかれは遺された工芸の品々に見ようとする。そうであれば、それらはまさに自らその奥行をもつ。

事物、存在の奥行

そこに現われ出る奥行とは何であるか。カントは、物自体を知ることができないという。つまり、われわれに与えられてゐる知は唯ものを認識する根本の形式に留まる。ものそのものを知る能力はわれわれになく、物自体はわからないのである。

いわゆる科学的な知は形式の完全生に裏打ちされる。完全な形式をもつその知にもはや奥行はない。奥行は未知のこと、あるいはけつして目に見えないある存在、さらにいえば不可知なもう一方の極において現われる。その未知の

不可視の不可知性が解明されるとき、ある存在、ある対象はその興行を明瞭な認識の形式に変える。

法則や定理は事柄や対象を明瞭な形式的論理に捉える。その対象をいま人間とすれば、人間が法則化し、その存在が明瞭なある形式的論理のうちに捉えられるとき、約すれば人間の存在はその興行きを失って喜劇的なものへと化す。存在の存在たる尺度があるとすれば、その興行の深さにある。喜劇は存在を出来事に換え、その顛末の形式が笑いを生む。

ニーチェはこのアポロ的明朗さを批判し、これにたいするディオニソス芸術の神秘的な歓呼の叫びのなかで、個体化の呪縛は破られ、「存在の母たち（ゲーテ『ファウスト』の言葉）への道、事物の一番奥の核心に至る道が開かれる」という。悲劇の観客はまさに音楽をもって「事物の奥底への深淵が、まるで自分にむかって語りかけてくるのを聞くように思うのである。」（『悲劇の誕生』）。

「ディオニソス的なものの魔力のもとでは、人間と人間とのあいだのつながりがふたたび結びあわされるだけではない。疎外され、敵視され、あるいは圧服されてきた自然も、その家出息子である人間とふたたび和解の宴を祝う。

（『同書』）とニーチェが述べるディオニソス芸術の文化論は、東西にみるもつとも根本的な思想の相違を際立たせていると同時に柳宗悦の「民衆的工芸」の文化論とじつに分ち合うものをももっている。ニーチェのいう「存在の奥底の深淵」は、柳が「立場なき立場」「直観」において見る「作られた器ではない、生れた器」のなかに同様に存在しているからである。この見方において、ニーチェと柳の眼は同様に存在の奥底へとひらかれている。

しかしながら、ニーチェのいう文化の高貴は柳にない。柳はむしろニーチェのいう蕃群的民衆の手のなかに存在の奥へと届くものを見る。ニーチェは「生存と世界は美的現象としてのみ是認される（『悲劇の誕生』）」という存在の奥底への通路を音楽のディオニソスの陶醉に求める。これにたいして、柳は美的なものを「立場なき立場」における対象の直観に見る。

人間みずからの音楽的陶醉と対象の美的鑑賞というこの二つのありかたは存在の奥にいたる通路を違える。柳は「じかに見る眼」「直観」において普遍的な美の価値を認める。その見方はニーチェが民族と人類に見る文化と文明の対立を解いている。柳の眼は真にあるものだけを見る。真

にあるものは創られるのではなく生まれる。生は、ある奥行を見せる。その奥底は自然、宇宙に一体化する人間みずからのすがたを現わす。

ニーチェが文明に予見する人間の群畜的墮落を救うものがあるとすれば、それはまさに一切の虚飾、虚栄的なものを削いだ存在そのものを観る眼に他ならない。

志賀直哉「手帖から」

志賀直哉もまた柳のいう「直観」においてもものを見る。滝井孝作は展覧会での志賀直哉が説明書きからではなく直に作品そのものを見て回ったことを記している。とりわけ法隆寺「救世観音」について志賀の言葉を繰り返してみれば、その言葉はまさしく柳の見方と軌を一にしている。

夢殿の救世観音を見てみると、その作者というようなものは全く浮んで来ない。それは作者というものからそれが完全に遊離した存在になっているからで、これはまた格別なことである。文藝の上でももし私にそんな仕事が出来ることがあったら、私は勿論それに自分

の名などを冠せようとは思わないだろう。（『志賀直哉全集 序』昭和三年）



「救世観音」法隆寺夢殿
志賀直哉編『座右宝』大正15年

柳と志賀は作品の究極にみる無名性を分かち合う。志賀直哉が「手帖から」に記す「懺悔」をめぐる省察はその「直観」を文学に移したものと見える。懺悔はキリスト教独自の戒律であり、人は生まれながらにして罪を負った存在であるという原罪思想にその源をもつと考えられる。いわゆる神への罪の告白である。

志賀直哉は青年期七年に渡って内村鑑三の下でキリスト

教の教えを受けている。古都奈良における思索は、内村鑑三の下を辞した後年にこの「懺悔」を改めて自身の内に問うている。かれは手記に「絶対に真実な懺悔などいうものはあり得ないかも知れぬ。」と書き、「一つの心理——自己に起っている心理状態——それを正確に捕える事は容易ならぬ事だ。捕えても、捕えても、その手からもれているものが残るだろう。また自ら捕えたくないものがあるだろう。」と書いている（「手帖から」）。

手記に流れているものは、神への忠誠ではない、自らの心理を自らが見ようとする一内省である。懺悔をじかに観るその直観こそが綴られる。その直観において、自らが捕えることのできない心理の奥底があることをいう。が、その心理の奥行きこそが人間の存在のゆえんを語るものに他ならない。人間の存在は奥行をもつて真に存在たり得る。

志賀直哉が柳宗悦と分かち合う「直観」「ものをじかに観る」眼は存在そのものに届くまなざしなのである。大正から昭和にいたる日本の近代は青年群像の歩みのなかで、「^あ在るもの」への根源的な思索をなす一精神を生んでいる。

国語問題、文明としての世界

しかしながらこの内省的精神は敗戦を経て様相を変える。志賀直哉が敗戦後に書く「国語問題（昭和二十一年）」はこれを象徴する一事件といえるものをさえ現わしている。かれはこのなかで尺貫法のメートル化の考えを国語問題に当てはめて、森有礼の国語の英語化に準じる仏語化をいう。

笑事に付せられる問題ではない。今日世界は互いのコミユニケーションにおいて世界言語を必要とするほどに緊密なものになっている。日本語に取って代わる言語の採用という問題は、じつにあらゆる分野にわたる。

志賀直哉は自国文化の発展にこの国語問題を述べるのであるが、尺貫法をメートル法に換えるその考え方からいえば、国語問題はむしろ文明のことがらとしてある。この点に立てば、志賀直哉が提起した国語問題は文化の固有性と文明の普遍性という二つの視点における考察をもつて、その妥当性をもつように思われる。

文化と文明は別にいえば民族と人類におけることがらとしてそれぞれ存在している。文化の誕生は民族に基づくの

であるが、文明は民族を超える人類にその世界がある。民族の文化はある地理的範囲においてあるが、人類の文明は地域を越えるいわゆる世界に成立する。

民族的共同体に母胎をもつ文化にたいして、文明は全人間たる人類に基礎をもつ。個々の人間の全体である人類を通約するものは、つまるところ一個の肉体たる唯一人の人間であり、極言すれば、共通の生物学的特性をもつその身体以外のものではない。人類はこの一個の身体に通約されるのであり、その身体の生まれながらの資質、能力こそをわれわれは共にしている。

が、民族の文化に見る象徴性は、文明にはない。美的象徴性に結ばれる民族と肉体的身体性に成立を見る文明は根本的なちがいをもつ。ニーチェが文明にみる群畜的人間は、こうしたことに拠っている。世界の文明的一元化は、じつのところ、この人類の平板さ、凡庸さに進む。われわれは文明において畢竟すれば唯一個の肉体的身体でしかなくなる。つまりジェット・コースターに身をまかせせるあの身体の興奮のみがわれわれを俟つ。スリルはあつても精神的エクスタシーといえるものをもたないそうした世界が文明の果てに見えてくる。

とすれば、世界の言語的一元化は、一方においてこうした文明の問題としてもあろう。言語は民族に語源をもつ。その言語の伝播性を今日の世界は喫緊の課題としているのであるが、同時に言語の民族性もその精神性を考えてみるとき等閑に付せられる問題でないことは明白である。ニーチェに倣つていえば、言語の高貴さはそこに淵源している。

「喜左衛門井戸」の美

文化と文明つまり民族と人類あるいは地域と世界という二つの問題が日本文化への問いそのものとして浮かび上がる。脱亜入欧の欧化政策と富国強兵における明治は改めて文明の根本問題に返される。単に模倣される西洋文明はいわば文明の二流的形式にすぎず、文化と文明におけるこの根本の問いを糊塗するといえる。その模倣的成立は文明の形式の形式的模倣、つまり二流のアポロ的認識になるからである。

森有礼の英語化や志賀直哉の仏語化をさて置き、こうしたことを考えてみると、われわれは、柳宗悦の「新しい眼」あるいは志賀直哉の懺悔なき懺悔がもつ文明論的な意

義に改めて気付く。それらの視点は文化と文明の根本に届くものを示唆している。存在の固有性と普遍性が同時にまさにそこに問われているからである。

柳宗悦が「喜左衛門井戸」に見る美、志賀直哉が救世観音に見る精神性は、作者を離れ、それを越え出る普遍的な世界に存在している。柳宗悦と志賀直哉の見方は西洋的の二元論を越えるものをもつ。別言すれば、西洋における文化と文明の二元論的対立はそこにはない。

二元論的なその対立を解いたものは、無私の私つまり「じかに見る」無私の身体に他ならない。無私の身体は、自らの身体に普遍性をもつ。無私の私の直観は対象の知的形式ではなく、まさに存在そのものと向き合う。その眼はただ見ることに於いてのみ現われる存在の秘める不可知なその奥行を観る。

西洋的の二元論における文化と文明の対立は、じつに東亜にみる無私の私、無私のその身体において超えられている。無私の私はただ肉体に化す身体を意味したのではない。その無私の身体における眼は存在存在ならしめる奥行を観る。存在の奥行、ニーチェに倣つていえば、存在の奥底に届くものが文明の群蓄性ではない文化の高貴さ

を現わしている。

とすれば、柳のいう「立場なき立場」同様にまた志賀の「眼差し」は文化であり文明であるもの、つまり存在の固有性とその普遍性を同時に見ている。あるものがあるものそのものとして観るその見方が文明の問いに果たすものは大きい。

世阿弥「離見の見」

日本の近代におけるこの見方を改めて別の視点から考えてみたい。存在の固有性と普遍性は、具体的にいえば個と社会、民族と人類、地域と世界につながる問題としてある。約せば、自身のアイデンティティーと世界におけるその妥当性である。狂信的な民族主義や行き過ぎたナショナリズムがたとえ自らのアイデンティティーにつながるものであるにしても世界における妥当性はなく、無論そこに普遍性を見出すことは出来ない。

しかしながら、他方、世界における普遍性は平均的なもの、ニーチェのいう群蓄的人間においてもあり得る。このことを考えてみると、狂信性でもなくまた平均性でもない文化と文明への問いこそがまさに近代への根本の問いと

して存在している。約せば、固有なものが自らにもつある普遍性こそが問われるのである。

その問いは、じつは明治日本の欧化政策を越えて問わなければならなかったもつとも重要な一テーマであったといえる。文化と文明への真正の問いはまさにそこにある。

文明とは対象の明瞭な定式化であり、その法則的形式において存在している。これにたいして文化とは存在の全表現といえるものであり、法則化、形式定式化されない自らの奥行をもつ。そこに見る不可知なる存在の表現化は、まさに文化と文明、民族と人類、地域と世界というその二つの領野にまたがって働きながら、普遍化されるものでなければならぬのである。

そこにみる表現は、短絡的唯主張的な自我の表現を越えて、自ら他者の眼をもたなければならぬのであり、別言すれば、まさに世阿弥のいう「離見の見」において存在は表現の妥当性をもち得る。存在の奥行を表現にくみ上げ、その表現からふたたびもとの奥行に戻る観想と表現のその往還においてこそ、真正の意味における表現があり得る。

敷衍していえば、文化的意味における「つくる」ことは同時に「みる」という二つの精神における歩みでなければ

ならないのである。果てしない奥行を表現化するそのいとなみこそ、文化と文明、民族と人類、地域と世界、その間において問われるものでなければならぬ。この点に立てば、世界言語の通用性はこの間における翻訳的価値に留まるのであり、その翻訳的機能にこそ、自らの使命をもつといえよう。

文化の身体と文明の身体

文明は身体の肉体的興奮につながる。その肉体的興奮の一例は、繰り返していえばジェット・コースターやさらには賭銭ギャンブルの感極まる興奮である。そこに起こる興奮は何ものかの伝達ではない。それは、外的な刺激にたいして発生した肉体的神経回路の反応でしかない。文明は容易に肉体のこの興奮のメカニズムに短絡する。が、それは畢竟身体の消費でしかない。肉体のその興奮はさらに興奮の度合いを自ら昂め、極度に神経を使い果たしながら、その消費のかぎりを尽くす。こうした例をわれわれはじつさい眼前にしている。

円環としてあるべきもつとも遠隔の始点と終点が周回せず、その二点が分節せず、短絡連鎖し、融解的に一体化す

る。電流のショートのようなこの危険な歓迎すべからざる連絡が近代に生まれ、存在している。その始点に内的な存在の表現たる文化を見ると、ニーチェはその魂への畏敬をいう。人間の高貴はそこに生まれる。終点は普遍的な伝達にみるその文明化である。が、われわれはこの二つの思想の混淆たる危険な短絡を近代のポピュリズムに見たのである。

この文明の身体にたいしていえば、文化の身体というべきも一つ一つの身体の意味が存在する。根本的な悲劇として存在する身体である。悲劇の存在とは、自らの存在の根拠を与えられないままになお存在としてあることにある。それゆえにその眼は他者に注がれる。

われわれは唯観ることによってのみ、存在の存在たる、真に「在る」ことの相と向き合う。直観はこの存在の奥行を見る。別にいえば、真に存在するものは自らある奥行をもっている。

この奥行において存在する真の相こそが文化の表現においてまさに伝達されるべきものである。肉体の興奮にしかすぎない文明の平板さを超える真の文明の意義がそこにある。存在は自らの奥行において存在たり得る。その存在

の真の相が無私の身体のままざしのなかに現われるのである。

象徴のはたらき

定式を超える存在のその奥行はいかにして他者に伝達し得るのか。そのことは文化に問われるもつとも重要な一件である。文化的いとなみに生まれる作品は一言でいえばある詩的感情を現わしている。その詩的感情は、具体的には表現の要素である色彩やかたち、音声、楽音、あるいは身振り、さらには言葉に拠っている。

色彩やかたち、音声、楽音、あるいは身振りや言葉はいわば作品を表現化する媒体であり、詩的感情はそれらの要素がもつある象徴性によって生まれている。文化にみる表現を成立させるものはまさしくそれらの象徴性である。これに対していえば、文明は現実の生活世界の一機能としていわば利便的に存在している。つまり、力学、速度あるいは広く環境において文明は成立している。

象徴はそれらの肉体的実感覚にはなく、いわば修辭的なメタファーやメトノミーによる比喩、連想においてある。その象徴性こそが人類の人類たる由縁を示している。黒に

暗示される悲しみは人類のみが知る。人類における生死は物理的意味を超える。誕生のよろこびと死のかなしみは、まさにその象徴世界に見る出来事なのである。存在として人間の悲劇がこれを表現する。

この悲劇性を喪失した文明的出来事は、言ってみえれば、外的な刺激に反応する人間身体の生物学的振動のようなものでしかない。その文明にたいしていえば、文化はある謎をもつ。その謎を解いてはじめて文化における作品への通路がひらかれる。謎は象徴的に現わされる。

文明の物理性にたいするいわゆる文化の精神性がこの象徴性に生まれる。存在の奥行は、表現の象徴作用によっていわば目に見えるものになる。文明の定式には現われない存在の奥底は、象徴の表現によって、唯、暗示され、比喻され、示唆される。存在の固有性はその奥行の表現化によって普遍的な意義を現わす。その普遍化を可能にするものが人間に共有される象徴の表現作用に他ならない。

この見方に立てば、文化のいとなみは、自らの奥底に届かんとする永遠の表現的行為に他ならないといえる。日本の近代に問われたものは、単なる民族のプロバガンダをはなれる文化の真の表現化と同時に文明とりわけ西洋文明の

文化化、換言すれば単なる形式的模倣を超えるその存在の奥行なのである。

このことに至る一筋の思索が柳宗悦の「立場なき立場」や志賀直哉の直に見る眼に成立していたといえよう。そこに現われ出たものは、一切の虚飾を排した存在そのものに見る内面の奥行であった。象徴世界に現われる存在の奥行が人間の存在そのものに届くとき、その存在はいわば文明化され、文明の定式ではない詩的円暈につつまれるある宇宙的世界を生む。

普遍性におけるこの文化のあり様を筆者は「世界文化」と呼んでおきたいのである。日本文化のみならず、いわゆる文化に問われるものは世界における真の妥当性である。

ドイツ文化論における文化上位性、フランス文明論にみる文明優位性にたいして、日本文化論は、上記の考察に立てば、一なる文化・文明論として存在している。そこに現われるものは、固有性と普遍性がいわば一つになる一文化のすがたであるといえるかもしれない。

参考文献

エッカーマン著『ゲートとの対話』(上) 山下肇訳 岩波書店

二〇一六

ヴォルフガング・シュヴェントカー「遠いおとぎの国」への

メッセージ」りずむ 第六号

和辻哲郎著『古寺巡礼』岩波書店 二〇〇七年

ニーチェ『善悪の彼岸』竹山道雄訳 新潮社 平成十六年

ニーチェ著『悲劇の誕生』秋山英夫訳 岩波書店 二〇〇三年

高橋英夫編『志賀直哉隨筆集』所収「手帖から」岩波書店 二〇〇九

E・R・クウルツイウス『フランス文化論』大野俊一訳 みす

ず書房 一九九〇

ヴァリニャーノ『日本巡察記』松田毅一他 訳 平凡社 一九

九六

柳宗悦『民芸四十年』所収「喜左衛門井戸を見る」岩波書店

一九九六

図版

救世観音 法隆寺夢殿 志賀直哉編輯『座右宝』大正十五年

* 追記

『りずむ 第六号』「文学にみる東西」誤記訂正

P. 55 上段 軽妙酒脱（誤） ↓ 軽妙酒脱（正）