

中江兆民とE・ヴェロンの美学

岩 崎 允 胤

目 次

1	『維氏美学』の出版と当時におけるその反響	2
2	ヴェロンの美学説	6
(1)	著作の意図と基本的な立場	7
①	著作の意図	7
②	実証主義の立場と芸術家の個性の重視	9
(2)	実事から理論へ	
	—— 芸術の起源からその発展 ——	10
(3)	芸術の才 (genie)	12
(4)	芸 術	15
(5)	近代民権の制と大衆的芸術の発展	17

	(6)	「美学」という訳語について……………	18
	3	坪内逍遙のヴェロン美学への批評	
		—— 未完の論稿「美とは何か」について ——	20
	(1)	執筆の意図、その抱負……………	21
	(2)	模倣主義の批判……………	22
	(3)	極致主義の批判……………	24
	(4)	作者の才に美ありとするヴェロン説の批判……………	25

1 『維氏美学』の出版と当時におけるその反響

中江兆民が明治十六・七（一八八三・四）年に、文部省の委嘱を受けて『維氏美学』上下二冊を上梓したことは、前述したところである。当時は、政府と民衆とのあいだには、日本の開化、近代化については、両者それぞれ一応はこれを共通な課題としていたといえよう。兆民にしても、その頃は、明治二十年以後のようなディカルな実践的な活動家にはまだなっておらず、文部省の翻訳に協力することがかれの家計の資ともなっていた。とはいえ、訳出すべき美学書としてほかでもないヴェロンの *L'Esthétique*, 1878を選んだのは兆民自身であつたらう、といわれている。

* 本稿は、わたくしの日本近代思想史研究の一端であるため、このように書くのを許されたい。

** 政治理論、とくに民約論について積極的にとりくんだのは、民権派であつたのはいうまでもない。しかし、かれらのもとでは、一般には美学・芸術の議論にはまだ関心が及んでいなかった。

それでは、兆民のとりあげたヴェロン（一八二五—一八九）はどういう人物であったか。かれは共和主義の立場をとり、科学的で進歩的な見方をし、したがってまた実証主義的な考えをもち、つとにコント、テーヌの影響をうけていたジャーナリストであり、学者であった。かれの経歴を、兆民との関係も考慮にいれながら、次にしるそう。ヴェロンは、エコール・ノルマルルを出て教授の資格をとって教職に就いたが、第二帝政の成立（一八五二年）によって職を辞し、私教育に携るほか、『国民評論』『社会教育評論』などに寄稿したり、『自由紙』の主筆、あるいは『リヨンの進歩』紙や『共和フランス』紙（七三年発禁になる）の編集長を勤めたり、ジャーナリストとして大いに活躍した。兆民は、一八七二年六月から翌年にかけて一年近くリヨンに滞在したが、この地でのヴェロンの声名はすでに高く、兆民はかれに注目したことと思われる。飛鳥井雅道も『中江兆民』で次のように書いている。「篤介（兆民）がリヨンの新聞『共和フランス』を読んでいたらしいこと、その新聞の主筆ウージェーヌ・ヴェロンの名をこのころから知っていたことが、のちのヴェロン著『維氏美学』の翻訳につながったであろうことは、井田道也や米原謙も推定しており、わたしも従う。その場合、篤介のいたフランスが、まさに共和制をめぐる紛糾中のフランスだったことが、篤介に、はじめて政治的認識の訓練を与えたのではなかったか」と。

ヴェロンには『人類の知的進歩』『自由と労働組合』『進歩とパリの諸事件』『進歩と銃声下の政治』『サドヴァ会戦以後のドイツ史』『古代及び近代の芸術における神話』『倫理学』『博物学的立場よりの宗教史』『ドラクロア』などの著作があり、かれの関心は、社会、経済、政治、歴史、思想、宗教、文学、芸術など幅広い領域にわたるものであった。

とくに、ここで一筆しておきたいと思うのは、当時のフランスを代表する進歩的思想家であり、滯仏中の西園寺公望の師にもなった急進主義的共和主義者エミール・アカラースらが主唱者となって、一八六七年（普仏

戦争の四年ほど前)、ジュネーブで「万国自由平和同盟」の第一回大会が開催されたことである(なお、ベルンにいたアコラースが、パリ・コミュニティンからパリ大学法学部長に任命されたことも注目しておきたい、もともたければ、逮捕の可能性もあり、帰国しなかった)。『中江兆民全集』第三巻の巻末「解題」(井田進也)によれば、参加者名簿中には、パリ・コミュニティンの作家として知られるジュール・ヴァレスと並んでヴェロンが名を列ねており、さらに社会主義者ルイ・ブラン、ヴィクトル・ユゴー、『フランス語辞典』の著者エミール・リトレ、ジョン・スチュアート・ミル、イタリアの愛国者ガリバルディら当時のヨーロッパを代表する作家・思想家・学者・活動家たち、またアコラースの盟友で、兆民ら仏学塾出版の『政治叢談』誌上で紹介されている論客たちが出席している。「ヴェロンは、本書『維氏美学』執筆の十年前には、アコラースの尽力で集まったこれらの作家・思想家たちとともに平和を論じ、『ヨーロッパ台衆国』(Les États-Unis d'Europe)建設の夢を描いていたことになる」と井田進也は書いている。⁽²⁾⁽³⁾兆民は、この「万国自由平和同盟」の参加者であるヴェロンの美学・芸術論上の著作を選んで訳出したのである。さすがに兆民であるといえよう。

なお、わが国で美学という語はこの訳書で始めて用いられたのであって、しかも、美学についてはじめての体系的にまとまった著作の訳書である。

しかし、兆民の訳書は、文部省からの出版ということもあってか、当時あまり広くは注目されなかったようである。柳田泉がかって『明治文化全集』補巻1の「解題」で書いたように、ヴェロンの芸術思想、文学思想を受けいれて利用するための基盤がわが国ではまだ出来ておらず、坪内逍遙(一八五九—一九三五)の『小説神髓』が、二年遅れて明治十八年に出て、ようやく、明治の芸術、文学、批評の革新への道が開けてきたというの、その頃の状況であった。この逍遙ですら『小説神髓』を発表したのちになって、おそらく洋画家小山正太郎の弟子である長原孝太郎から『維氏美学』を借りて読み、明治十九年から「美とは何ぞや」と題する未

完の評論を『学芸雑誌』に連載し、そのなかでヴェロンの美学論について論評を加えたのである。森鷗外(一八六二—一九二二)にしても内田魯庵(一八六八—一九二九)にしても、この書物はかれら自身が活動を始めてのちに手にとったのである。もっとも、柳田泉は、それを読んだ知識人はもっと他にもおるはずであり、今日そのことが分かっていないだけであろうとし、——前述した長原孝太郎や、仏学塾で兆民に語学上で協力したばかりでなく、『維氏美学』中の舞踏音楽の二篇について病中の兆民の委託で代わって筆をとり、後年また本格的なフランス語辞典『仏和字林』編纂のさいには中心になって働いた野村泰亮^{たけあき}ら、またそのほかにも——西周、外山^{とやま}正一、九鬼隆一、岡倉寛三(天心)、植木枝盛、坂崎紫瀾^{むらさき}、宮崎夢柳、尾崎行雄らの名を、往時読者であった可能性があると上げてあげている。また『中江兆民全集』第三卷の「解説」には、逍遙についての記述のほか、明治初期の代表的洋画家高橋由一による逸^{いちはや}早い『維氏美学』からの抜き写しのノートや、内田魯庵による言及、一高校友会雑誌上での大町桂月と上田敏との裸体画論争のさいの引用などがあげられている。このように、兆民の訳書は、まず絵画、さらに文学などの領域で、さまざまな仕方で普及していったことが知られる。柳田泉のいうように、『維氏美学』は、『神髓』に先立つこと二年、すでに新しい芸術思想の種子を「この国の土壌のなかに」入れ、これ以後、明治の社会に大きくのびてゆく、この種^{しゅ}批評思想、芸術思想の世界の土台を、いつとは気づかぬ中にすえていた⁵」ということができらるだろう。

* 青木茂編『高橋由一油絵史料』(中央公論美術出版)は、三三三—三九三ページにわたって、高橋によるかなり克明な抜き書きのノートを収録している。高橋父子(由一と、息子源吉)は訳書出版後早い時期に入手し、その思想を学びとろうとしている。井田進也は上述の「解題」で『維氏美学』はどうやら文学者たちに先んじて、現代の逆境(つまり、往時における日本画の隆盛と裏腹に洋画の一時的な衰退)を生きのびようとする洋画家たちのあいだで、ひそかに注目され、回覧されていたようである」と書き、さらに、さきに一言したが、「逍遙がはじめて『維氏美学』を読んだのは、……

洋画家小山正太郎の弟子に当る長原孝太郎からの借覽で」⁶ あつたらしいことを述べている。小山正太郎は、当時の図画教育における毛筆使用をめぐる論争で、岡倉天心らに反対し、鉛筆使用を強く主張した人物である。

2 ヴェロンの美学説

わたくしの当面している研究テーマは、いうまでもなく、美学・芸術論でも、また十九世紀後半のフランス思想史でもなく、明治期の思想史であるから、ヴェロンの美学、芸術思想に詳しく立ち入ることはこのかぎりでは必要ではない。しかし、兆民は、前節の終わりに書いたように、その後わが国で大きく成長してゆく斬新で近代的な芸術思想の一つの種子をここで蒔いたのであるし、また、わたくし自身森鷗外と逍遙との論争との関わりでドイツのE・フォン・ハルトマンの客観的観念論的な美学説をすでに紹介した以上、フランスのこの実証主義的な美学説を何ら顧みないのは、不均衡、不適切の誹そしりを免れないであろう。実際、この美学説・芸術論は、わが国で後年美学の講義と研究が諸大学でもようやく緒につく一つの前提となったといえるだろう。もちろん、その間、森鷗外の活動が大きな役割を果たしたのはいうまでもないけれども、そこで、以下でヴェロン美学説についての解説を試みようと思う。

内容に入る前に一言しておきたいのは、さきに『民約訳解』を仕上げるために漢文体の文章を真剣に研修した兆民であるだけに、その巻之一を刊行した翌年の出版となるこの『維氏美学』の上冊も、冒頭から絢爛たる訳語で飾られていることである。当時まだ日本語の散文体が確立しておらぬ（すなわち言文一致運動は発生期を脱していない）という事情もあつただろうが、多くの漢語を縦横に用いたかれの文語体の文章は、かれがそれによって同時代人に思想を音調よく流れるようにつかみやすくすることを狙つたためであろう。兆民はま

た訳文中にかれ自身の解釈を書き加えており、このために往々にして原文よりも長くなっている。このようにして、美学という主題に不慣れな人々に全体の思想内容を文筆力によって生きいきと伝え、知識欲の旺盛な人々に読ませることに成功していると思われる。当時はまだ、哲学上の術語まで含めて内容を能うかぎり逐一厳密に訳するという時代ではないのである。——この点については、次に『維氏美学』の内容に入るさいの最初の箇所（次ページを参照）をその一例としてみることができようであろう。

『維氏美学』は、かなり長い「緒論」のあと、本論が二部に分かれ、第一部は美学の原理を論じ、第二部は芸術の諸ジャンル、すなわち、建築、彫刻、画学、舞蹈、音楽、詩学へのこの原理の適用を扱っている。そして巻末に「プラトンの美学」と題する批判論文が「付録」として掲載されている。

(1) 著作の意図と基本的な立場

まず「緒論」をみよう。

① 著作の意図

——プラトン主義と官学派の形而上学的美学の批判——

冒頭において、ヴェロンは著作の意図を次のように述べている。現代的に訳せば次のようになる。「美学は、形而上学者の夢想に委ねられていた学問はない。プラトン以来今日の官学派の学説 (doctrines officielles) にいたるまで、芸術は、さまざまな精緻な空想と超越的な神秘との得体のしれない混ぜ物アムルガムとされてきた。これら [さまざま] な空想と神秘」は、その至高の表現を『理想美』(Beau idéal) という絶対的な概念のうちにみいだしてきた。ここで『理想美』とは、リアルな諸事物の不動で神的な原型のことである。本書で駁論を試みた

のは、この怪奇架空な本体論である」と。

* 「官学派の学説」というのは、美学アカデミー、美術学校で権威主義的にとられている論説を指す。それは、古代ギリシア、イタリア・ルネサンス期の巨匠、とくにラファエロの作品を手本として模倣することを若者たちに説くことによって、かれらの自由な創造性を体系的に抑圧していた。これにたいし、ヴェロンは自由な才能性の発展と官学派の煩瑣な紀律 (regime) とを討置している。

「本体論」(ontologie) は、近年日本の哲学界では「存在論」と訳されている（中国では今日も本体論の訳語が用いられている）。「リアルな諸事物の不動で神的原型」としての「理想美」がとくにプラトンのイデア論を指すものであることは明らかである。プラトンとその強い思想的影響下にある官学派との形而上学的な学説が、ヴェロンのこの著作の批判の対象であることが、ここで宣言されている。

それでは、この文章を兆民はどのように訳しているか。「凡百學術ノ中ニ就テ、其最モ理學幽奥説ノ披弄スル所ト為ル者ハ、美学ノ一科ニ過グル莫シ、希臘ペラトンヨリ以テ方今博士院ノ論説ニ至ルマデ、此學ヲ講ズルコト極テ密ナリト雖モ、之ヲ綜ブルニ皆高遠幽晦繆巧錯雜ノ幣ヲ免レズ、屋下ニ屋ヲ架シ〔無用なことを重ね〕、其底止スル所ヲ知ル可ラズ、而シテ皆云フ、美学ハ粹美ノ観ヲ講ズルヲ以テ旨趣ト為ス者ナリト、其所謂粹美ノ観ナル者ヲ説クニ及ビテハ又云フ、此レ庶物ノ精華ノ從フテ法ヲ取ル所ニシテ、即チ神明ト一体ヲ為スト、凡ソ此等ノ言ハ皆臆構妄架ノ説ニシテ、芸術ノ実施ニ於テ害有リテ益無キ者ナリ、便チ余ノ是書ノ著有ルハ、正ニ此等有害無益ノ論ヲ糾駁シテ、美学ヲシテ真ノ逕路ニ就カシメント欲スルガ為ナリ」（九ページ）。

これは兆民ならではの修飾語に富む、達意の、しかも絢爛とした文学である。しかし、試みに、このなかからある短い一文ないし一句をとりだしてヴェロンの著作中に該当するフランス文ないし句を探しても、

しばしば見出しにくい。反面では、「形而上学」「本体論」「存在論」「理想美」「絶対的概念」などの原文中の基本的な哲学用語は訳文中には姿を消している。しかし、当時、美学についての体系的な著作の全体を日本でもあればじめて刊行するには、そのような哲学用語についての配慮は必要ではなかったであろう。

② 実証主義の立場と芸術家の個性の重視

さて、フランス十九世紀後半の著名な歴史家・批評家イポリット・テーヌ（一八二八—一九三三）が、オーギュスト・コントの実証主義を継承しながら、文化の発展が種族・環境・時代の三条件で決定されると説き、とくに文芸批評を環境の分析によって深めたことは重要であり、有名であるが、当時から、この方法にたいしては、その意義を認めつつも、しかし、そこには芸術家の個性や才能を軽視する傾向がみられるとの、サント・ブーブラの批評があった。ヴェロンは、コント、テーヌの実証主義の立場を継承し、当時の物理学・生理学・心理学の発展を考慮しながらも、この批判的な見方をさらにおしすすめて、芸術家の個性（*La personnalité de l'artiste*）、芸術の才、自由な才（*génie*）を重視し、作家の才性の研究に視点をすえる美学を構築することになるのであるが、わたくしは、あとで指摘するようにここからヴェロンの主観主義が出てくるように思うのである。

井田進也は前記「解説」で、ヴェロン美学の基本的立場について、T・M・ミュストクシディの『フランス美学史』（一九二〇年）に拠って、次のように書いている。「ミュストクシディは『芸術は人体組織の自然な所産にほかならない……』という原著の「緒論」中の一節「さきにわたくしの引用した『維氏美学』「緒論」冒頭の箇所に『づく文章中の』を引いて、『芸術作品の絶対的決定論がヴェロンの指導理念の一つである』とし、とくにテーヌとの関連において、『ヴェロンの美学』はテーヌの芸術哲学の新しい、実り豊かな理念をすべて要約して伝

えている。一つには、形而上学的理念に対抗しようとの意志、また一つには、芸術作品の決定論という考えと、客観的研究への欲求である』と述べている^⑩。ミュストクシディのヴェロン解釈を氏はこのように紹介する。しかし、同時に、氏は、ヴェロンが「テーヌの理論を無批判に踏襲しているわけではなく、ミュストクシディも、「個性」〔personality〕重視が『維氏美学』全体の「ライトモチーフ」と考えていることを指摘し、次のように書いている。「その場合、先行芸術の模倣をもって足れりとするアカデミーの『因習芸術』をしりぞけ、また、事物の模倣をこととする「レアリスム芸術」をも不徹底とするヴェロンが、個人的印象の表現としての『個人芸術』〔*art personnel*, 個性芸術〕を「真に芸術の名に値するもの」として推称していることは明らかである」と。しかし、後述するように、もし、個性重視がヴェロンのライトモチーフであるとすれば、決定論——といっても生理学的・心理学的なそれであろうが——からその個性を十分に説明しつくさぬかぎり、このことは、後述するように、もし決定論をリジッドに理解するならば、それからの逸脱を意味することになるのではなからうか、という疑問が生ずる。

* 兆民はベルソナリテを「情性」と訳している。

** 兆民は $\mu\eta\sigma\sigma$ を、はじめは「伎術」、ついで「巧芸」「伎巧」、さいごに「芸術」と訳している。かれ自身まだ訳語を定着しておらず、訳出の過程で「芸術」という訳語をとることになるのである。

次に、本論からいくつかの重要な説をとりあげよう。

(2) 実事から理論へ

—— 芸術の起源からその発展 ——

美学とは何か。ヴェロンによれば、従来のように、美学を、もろもろの芸術において美である所以を研究す

る学であると考えて、まず美とは何か、術とは何かを攻究するというやり方を自分はとらない。実事を論ずることをもって旨とした。かれの見解によれば実事を論じて当をうれば、美とは何か、術とは何かなどは、おのずから知ることができはずだからである。なにごとであれ、実事がまず現われて理論がこれに従うというのが、古からの習いであって、その逆ではない。それゆえ、美学を講ずるにあたっては、まず太古に芸術の起こった所以から始め、後世になってそれが盛大になった所以を研究するという順序をとらなければならぬ、とするのである。

太古の民でもその生活をみると、早くからかれらは美を探りあてていたのであり、そのことは、たとえば、指輪、衣服、武器などの遺物にも覗えるし、やがてかれらのもとで楽器が作られたことでも分かる。芸術に向かう知力や観美に向かう情意のうちに当時の人々の心のあり様が知られる。上古の人が物を画き物を刻むのは、ある形状の模出なのであるが、そのさいすでに形状の選択がおこなわれており、美を愛する心が働いている。このように、人が美を愛するのは自然に具わった天性であるということが出来る。物の美をなにかしかりたい欲することは、もちろんすでに禽獣にもみられるのであるが、人間は、その発達した脳と智力とによって、経験や実験の蓄積、さらに言語の使用などを通して、美への欲求、願望をますます伸長させてきた。とくに言語は、人間が分析と総括の働きにより、さらに模擬 (imitation) の性によって、外物の形色声音を模擬することを通して、しだいに作りあげたのであった。形色と音声とは、それを受ける直接の感覚器官の相異によって相互には異なっているけれども、じつは、人間の感覚として統合されるものであり、深く相因る関係にあり、脳髓の官能を経てついに言語を發し音声を叙べるにいたるのである。兆民の訳文によれば、「人智ノ未ダ開ケザルニ当リテハ、専ラ事物自然ノ形象ヲ観テ感發シ、此ニ由リテ言語ヲ作り文字ヲ製シテ、之レガ形象ヲ模擬シ、以テ心思ヲ相通ズルノ具ト為セシコト断ジテ知ル可キナリ」(八一ページ)。このようにしてヴェロンは、実事

から理論へと辿る実証主義によって「心ヲ以テ一種虚霊ノ物」(同ページ)、そういう神秘的な実体まがいのもの、とみなすスピリチュアリズム(唯心論)を批判するのである。

ヴェロンの実証主義は、また、嗜好の変異や多様を考察するにあたって、音響にかんするヘルムホルツの振動理論や、色彩にかんしては補色論のような生理学的考察に依拠しようとし、またこれらの分野での理論の将来におけるいつその発展を期待していること等々にも現れている。

* 実証主義にはしかし限界がある。そのことについては後述しよう。

(3) 芸術の才 (Genie)

芸術の才とは、みずから創造する能力、自己の感情を陶写すなわち外に豊に表現し展開する能力である。ヴェロンは作者(芸術家)における神品を、鑑賞者における嗜好の正から区別する。作者は、おのが胸中に一種の大きな感慨の心をいだき、声音や彩色などの具を仮り、これに託してその感慨の心を外に発出して、名画・名詩の類を作るのである。名作の生まれるにあたっては、当初、神アンシスヒション 徠シオンが湧き出て、もろもろの思考・思念がそれに伴っておこる。これにたいし鑑賞者において嗜好の正は、所与の名作について子細に鑑評を加え、作品中のどこに作者の観美があるか、またどこに趣向が託されているかを摘出することにある。このように作者は、その創造の能力によって作品の鑑賞者と区別されるのである。

* 「陶写」は兆民の訳語である。諸橋轍次の『大漢和辞典』には、「楽しんで憂を払う」とある。「陶」には、変える、養う、教化する、暢たのばす、喜ぶなどの多くの意味があり、「写」には、うつす、おきかえる、書く、などの意味がある。

原語は manifestation である。

この連関でヴェロンはテーヌを批判している。かれによれば、テーヌは、芸術の主とするところは、物を観て、その性質と本質を写すにあるというが、そうではない。芸術家が創造するということは、自己の豊かな感情を写してこれを外にみごとに表現するということ、すなわち陶写ということに尽きるのであって、物の本質如何は芸術家のなら^{あずか}ら与らないところである、とかれは考える。かれによれば、テーヌは学問と芸術とを混同している。なぜなら、物理や化学は学問であって、条理（ものの道理、理法、法則）を主としており、物理学者や化学者は物の条理を研究し、感情を写すのではない。これにたいし、詩歌や絵画は感情を主としており、芸術家は、自分の心に作品の趣向が浮んで、しかるのちにこれを巧みに表現する、これにつきる。これがヴェロンの主たる主張である。もう一つのかれの理由は、事物の本質は一つであるゆえ、もしテーヌのいうごとくであれば、芸術の大家は、テーマについて本質とする一つのことを写すことになり、数人の大家が同一テーマについて作れば結果はみな同じになるはずだが、実際には、第一流の人々の場合、そうはならずその作品は相互に深く異なっているとす。

しかし、ヴェロンのこの考えは正しいであろうか。いま二番目に述べた、本質が一つであることにかんするヴェロンの理屈は、あまりにも屁理屈と思えるので論じないとして、最初の主張によれば、芸術とはそもそも感情の陶写などであって、芸術家は、テーマにかんして、何が事柄の本質で何が枝葉であるかにはおよそかわらず、ひたすら自分の感情を写すにとどまり、しかも、いささかも事物から拘束を受けぬ、つまり自由なところに大家の大家たる所以があるというわけである。しかし、この考えは誤りであろう。もちろんヴェロンが芸術家の個性、芸術の才を尊重し、芸術家の感性、感情を重視することには、わたくしは賛成である。しかし、そのことからかれは、あくまで事実的な実証のレベルに、つまり科学的にとはいっても実証的な諸連関——並存・継起・相関、等々——のレベルにいつまでも踏みとどまり、その客観的根拠（本質）には迫ろうとはしな

い。このことによって、そこからかれが転じてひとたび芸術の創造の問題を論じようとすれば、芸術家の主観的な感性、感情、あるいは才能、天才をもちだすことによって、ただちに主観主義に墮してしまふのである。ヴェロンとはちがつてわたくしは、芸術家の感性、感情が高揚するには、内容的に、テーマとなる事柄の真実の姿が、いいかえれば、現象と本質との生きいきとした具体的で個別的な統一の姿が、直観的に、一つのミクロ・コスモス(小宇宙)の芸術的な全展開を含蓄しつつもなおアン・ジッヒに胚胎するものとして、一気にかれの頭脳のうちに反映されていなければならない、と考える。その直覚的な総体的な閃きこそが神祕というものである。ヴェロンに欠けているのは、芸術と学問(科学)とは、基本的に相互に異なりながらも結局は等しく事柄の真理(真実)にかかわるものであるということ、すなわち、ともに、しかしそれぞれ異なる仕方によって、すなわち前者では、個別的、具体的な形象、それ自身のうちに普遍性を担う典型を描くこととして、また後者では、普遍的な概念、法則を把握することとして、したがって、ともにそれぞれ対象(事柄)の普遍的な本質、その真理(真実)にかかわる——その意味で両者のあいだには同一性が存在する——という基本的な視点であろう。ヴェロンが芸術論の起点におく実証主義の欠陥は——たしかに実証ということはわれわれの認識にとって不可欠な重要なステップではあるが——、実証主義があくまでも実証のレベルにとどまってそれを超えようとしないうきり、それは本質の探究を排除あるいは拒否するいわゆる現象主義の視点に墮するといふことからきているのである。テーマもまたなるほど実証主義の立場にあるけれども、ヘーゲルの影響もあって、文化が人種・環境・時代の三条件によって決定されるという理論を積極的にうちだしており、ここには、なお実証主義的でありながらも、研究対象の本質をより深く捉えようとする姿勢がうかがえるのである。

* 実証主義は認識論上の一つの立場である。その基本的な性格は、自然や社会に関する探究の対象をそれらの表面的な

諸現象、つまり実証的な事実に限定し、本質、根拠、原因の追求を形而上学として拒否する（唯物論をも形而上学とみなす）という点にある。すなわち、実証主義は、個々の諸現象（観察などによってわれわれの感覚や経験に与えられているもの）のあいだの連関にのみかかわる現象主義にはかならない。それは、諸対象の内在的本質としての客観的な法則を認めようとするしない、あるいはそうした本質を認識しえないと考えるのである。

わたくしはさきに、(2)「実事から理論へ——芸術の起源からその発展を——」の項で、ヴェロンの実証主義について述べたが、この項の標題は一応合理的であるにしても、だからといってつねに「実事がまず現れて理論がこれに従う」というわけにはいかないと考える。なぜなら、ある理論によって新しい事実がちむかい、これを分析し、それによってその理論を検証することも、あるいはその理論の不十分さが明らかになることを通してこれをより完全な理論に仕上げることも、あるいはまたより高次の理論を新たに形成することもありうる。科学的研究はそのようにしてすすむのである。ニュートン力学、マックスウェルの電磁気学から特殊および一般相対的理論への発展の道は、実験的事実と理論とのあいだの認識の展開の弁証法的な関係の顕著な例であろう。

ヴェロンの科学認識論はそれほど深いものではなく、これ以上論じるには及ばない。

(4) 芸術

芸術（巧芸）とは何かの章で、ヴェロンは、人間にあっては肉体と精神との要求のうえに脳の諸器官の発達に加わって、諸種の学問や芸術がすすんだが、諸学と違って芸術のためには、心がよく感発することが大切であり、知識がとくにすすんでくることをとくに必要とするものではないという（しかし、これは、筆者の想うに、学問と芸術、智力と感性・感情との固定的な分断であろう）。かれによれば、前述したように、上古、学

問がまだ開けないうちからさまざまな装飾品が作られた。それゆえ、文物の運が芸術を生んだのではなく、反対に、芸術の運が文物を生んだといえる。芸術は、外に美麗な物を見て感ずることに発するだけでなく、芸術家は自らが心に感ずることが大切であり、舞踏も音楽も詩もみな心中におこる感情を外に表現するのである。そのさい、想像力は重要な役割を果たす。ひとは、他人の喜憂をみて自分も感慨も催すし、まだ見ないこと聞かないことについても、心意を走らせ、考慮を馳せては、感慨をもつのである。これは想像力の働きによるのである。想像力は実事にかんじて発するだけではなく、遠く空幻の虚構の際にまでもその力を及ぼすのであって、その境界はきわめて広く、その生きいきとした力はきわめて盛である。それだけに、実事のために深く感じ感慨をいだくよりも、想像によってはるかに深く感銘するのである。そこで、ヴェロンはいう（兆民訳）、「以上論ズル所ニ由リテ之ヲ考フレバ、巧芸〔芸術〕ノ物タル其意義蓋シ知ル可キノミ、曰ク、若干ノ手段ニ由リテ、自己ノ感情ヲ陶写スル〔感動を外部に表現する〕ノ術之レヲ巧芸〔芸術〕ト謂フ、而シテ〔そのさい用いる〕所謂手段ハ、曰ク線條ナリ、体裁〔物の形〕ナリ、采色ナリ、手足ノ容〔立居振舞〕ナリ、音声ナリ、言語文字ナリ」（二一九ページ）と。これが、ヴェロンの、芸術についての一般的な定義であり、簡潔に言えば、「外部への感情の陶写」〔La manifestation d'une émotion se traduisant an dehors、陶写は前述したように兆民の訳語〕である。ヴェロンは、とくに詩（ポエジー）のすばらしい表現力について次のようにいう、「凡ソ巧芸〔芸術〕ノ中就テ、其区域ノ最モ広博ナルコトハ、詩ニ過グル者莫シ、蓋シ詩ナル者ハ、人生百般ノ感情一モ之ヲ叙述セザル無シ、啻ニ感情ノミナラズ、即チ義理〔道理〕ノ深微ナル者ト雖モ、猶ホ之ヲ發揮スルコトヲ得、即チ咏嘆諷誦ノ語中時事ヲ論ジ、或ハ理学ノ意義ヲ述ブルガ如キハ、復タ之ヲ感情ト謂フ可ラズ、且ツヤ人ノ想像力ハ、一種ノ勢力有リテ、其飛走升降スルコト極テ自在ナルヲ以テ、詩人苟モ力量有ルトキハ、他ノ諸種ノ巧芸〔芸術〕ヲ旁羅シ〔あまゆくとらえ〕、驅リテ之ヲ其章句中ニ入ルルコトヲ得可シ、何ヲ以テ之ヲ言フ、曰ク、彫刻、

絵画、建築ノ如キハ、線画采色ヲ以テ成ル者ナリ、而シテ詩人一タビ筆ヲ把リテ彫刻、絵画、建築ノ事ヲ叙述シテ、巧妙ニ入ルトキハ、之ヲ読ム者恍然トシテ直チニ其彫刻、絵画、建築ニ対シテ、目ニ其線画ノ巧、采色ノ美ヲ見ルガ若キニ至ル、是レハ則チ詩人ノ腕力其ノ三芸ヲ旁羅スト謂フモ、幾ほとンド不可ナル無キナリ」（二二一ページ）。

とはいえ、どの芸術も、手段を異にしながらも、人々の目や耳、その心を悦よろこばせるその働きは区別しがたいものであり、相互に連関している。これはそもそも、諸芸術は、その源泉も目的も同じであるから当然のことである。なぜ源泉が同じであるかといえば、芸術家はおのが内なる感情を外へと陶写しようとするからであり、なぜ目的が同じであるかといえば、それによって享受する者の感動をひきおこそうとするからである。何の芸術にかかわろうと、芸術家は人間であり、享受する者もまた人間である。「脳髓中ヨリ出デ、同一人類ノ脳髓中ニ入ル、其自ラ感ズル所以、及ビ人ヲ感ズル〔感動させる〕所以ノ相同ジキコト有ルモ、亦宜ふさわナラズ乎」（二二七ページ）。ここに共通してひらけるのは、ユマニテ（人間と人間性）の無限ともいえる領域である、とする。

(5) 近代民権の制と大衆的芸術の発展

ヴェロンは、封建侯伯の時代が去り、大衆が社会の主人公となる時代となり、それによって芸術の有りあり様さまは基本的に変わったとする。そのため、訳者兆民の筆勢も躍るように大いに揮う。「今や、いたずらに貴族の歛おさ心しんを求める必要はまったくなくなつた。「作者皆全国民ヲ以テ賞鑑者ト為シ、意いヲ肆はしニシテ作ル有リ、是ニ於テ乎、〔芸術の〕規模随フテ拡張シ、感情モ亦随フテ天然ノ眞ニ赴クコトヲ得タリ。凡ソ此レ皆自然ノ勢ナリ」（二二四ページ）。「院劇ノ詩ナリ、稗史ナリ漸次ニ古風ヲ脱シテ新途ニ入り、日ニ進ミテ已やマズ、而シテ其所

謂進ム者ハ他無シ、公平ノ途ニ進ムナリ、蓋シ近代民権ノ制益々其力ヲ逞クシテ、昔日号シテ平民ト称セシ所ノ者、今日ニ在リテハ、正ニ国柄ヲ執リ国是ヲ主ルコト猶ホ昔日ノ貴族ノ如シ、是ヲ以テ昔日ニ在リテハ、院劇ナリ、稗史ナリ、其模写スル所ハ、貴族ノ外ニ出デザリシモ、方今ニ在リテハ、広く民間ノ情状ヲ模写シテ、其真ニ迫ルコトヲ求ム、此レ其異ナリ、此ニ由リテ之ヲ考フレバ、人智ノ益々進ミ、情性〔個性〕ノ益々真ナルニ随フテ、作者ノ区域モ亦益々廓開スルハ自然ノ常道ニシテ、初ヨリ怪ムニ足ルモノ無シ」(二〇五ページ)。

(6) 「美学」という訳語について

さいごに、「エステティック」は従来、「美の学」と解釈されている(兆民自身もヴェロンの著作を『維氏美学』と訳している——鷗外の場合は「審美学」である)が、ヴェロンはこの解釈に疑問を呈する。というのは、美しいということとは、草花、禽獣、人間など、物に美麗の観があるからいうのであって、たんに美というだけでは何物をも指さない。いったいこの天地万物を外にして別に美なるものが有るのか、という疑問が生ずる。美なるもの、あるいは美とは、プラトンのイデア説にこじつけてみだりに高遠幽晦の言を弄ぶものであって、物の理を蔽い隠すものであり、それゆえ、「エステティック」を美の学と訳することに賛成できない、とするのである。

しかも、詩人はつねに美麗なことを詠うのではなく醜いことも抒べる。花卉鳥獣の美しさのみでなく、蛇鬼など醜い類も描くが、その作が巧妙であれば感動が生まれる。ダンテの地獄が美しいものを描いたのではないのもちろんのこと、タキトゥスの歴史書も、ローマの皇帝が人民を苦しめ虐げる状を叙べており、これは醜さの極みであろう。したがって庶物の美と芸術の美とは同じく美といっても異なっている。それでは芸術の美

は何であるかといえ、それはたんに模写が精巧であるというところにはない。たとえばモリエールやバルザックの作品に感動するのは、作者の慧眼がよく人間の性情を捉えていることによる。ヴェロン（兆民訳）は、「是ニ知ル、凡ソ芸術ノ作ハ何ノ種類ヲ論ゼズ、愈々、模擬ノ迹微ナレバ愈々神衆〔神的な姿〕ノ観ル可キ有リ」（二五一ページ）。「彫刻、絵画ノ二道ハ最モ模擬ノ法ヲ要スルニ論無シト雖モ、其大家ノ名ヲ成ス所以ノ者ハ、猶ホ其奇創独造ノ処ニ在リ、若シ夫レ詩ト音楽トニ至リテハ、模擬ノ一道ハ初ヨリ須フル所無クシテ、唯人ノ意表ニ出ツルノ一道有ルノミ」（二五三ページ）。

ここからヴェロンは、芸術の美をもたらすものは、作者の才能であり、作者の深い感慨である、とする。そして「エステティック」なる学については、その扱う美が庶物の美ではなく芸術上の美を意味することを会得しておれば、「美学」と解釈しても差支えないけれども、誤解を免れるためには、むしろ、「芸術上ノ美ノ学」といった方がよい。しかしむしろ、いっそ美の字を捨て去り、この学を「作者ノ才能ヲ考覈〔考察〕スルノ学」と呼ぼうと、ヴェロンは考える。

この結論についてわれわれは何といおうか。一言でいえば、前述した主観主義から、かれは、芸術が、人間の生活する現実世界（自然・社会・人間）の本質、すなわち真実の客観的な表現（つまり対象化）であるという課題の自覚から離れ、「エステティック」を芸術家の才能の研究という主観的な領域に移すものと思われるのである。

『維氏美学』の第二部は、美学の原理論の芸術諸ジャンルへの適用であるが、わたくしはたちいらぬ。ただ一つ重要なことは、以上のわたくしの紹介によっても、また第二部のこのようなテーマからいって、『維氏美学』は「エステティック」でありながら、結局芸術論であり、われわれは、今日、伝統的な美学を発展的に継承しながらも、「美の学」というよりは芸術論として総括することが重要であると思われる、と

いう点である。

3 坪内逍遙のヴェロン美学への批評

——未元の論稿「美とは何か」について——

逍遙が、従来わが国の文学界でとられていた勸善懲罰主義を排し、人情世態を描き出す写実主義を提唱する革新的な小説論として『小説神髓』を書き、さらにそれを具体化する小説『当世書生氣質』を執筆し、これら兩著作をそれぞれ分冊形式で世に問うたのは、明治十八・九年であった。ところで、逍遙は『小説神髓』を書いたとき、二年前に刊行された兆民訳『維氏美学』をまだ読んでいなかったが、この翻訳は、美と芸術にかんして体系的にまとめられた西欧近代の実証主義的な著作としてわが国にはじめて紹介されたものであり、まだこの分野での研究がほとんど緒についていないという状況のもとで、逍遙がこの翻訳に接して、大いに我意を得るとともに啓発されるところが少なくなかったのは、いうまでもない。この翻訳に触発されてかれは、『小説神髓』完結の五ヶ月後の明治十九年九月から、美とは何ぞやの問題についての考察の成果を逐次発表することを志し、『学玉石雜誌』に連載を始めた。この論稿はその年の暮までで未元に終わったとはいえ、——かつて明治十年前後に西周が「美妙学説」を独自に構想したことがある（これは当時未発表であった）が——逍遙もこの論稿によって美の問題についての研究に向かって第一歩を踏みだしたのである。

* 明治十九年一月、逍遙は本郷真砂町の寓居に若き無名の一青年の不意の訪問を受けた。この青年はのちの二葉亭であるが、かれは質問のための付紙を付した『小説神髓』の一書を携えてきたのであった。ときに逍遙二十八歳、二葉亭二十三歳。これは、日本文学の創成期を彩る劇的な一齣であり、文学を通じての兩人の友情はたちまち大いにすすみ、逍

遙は二葉亭からロシアのベリンスキーの芸術論などについての新しい知見を得、二葉亭は逍遙のすすめで『小説総論』を書き、また日本最初の近代的リアリズム小説といわれる『浮雲』の執筆を開始したのであった。もっとも、逍遙の「美とは何か」にはかれの二葉亭との出会い、またベリンスキーの影もみられない。とはいえ、逍遙は、美と芸術を論ずることの意欲を大いにそそられたと思われる。

以下、本節では、逍遙の論稿を四点からみよう。

(1) 執筆の意図、その抱負

逍遙はどういう意図、どういう抱負をもって、「美とは何か」を執筆したのか。かれによれば、美とは何かの問題は、古代ギリシャ以来久しく多くの学者によって探求されてきたが、他の哲理上の大問題と同様に、今もなお明らかな解答が得られていない。とはいえ、美には真理たるの価値があり、その点で他の諸真理に比していささかも劣るものではない。逍遙は書く、「人間の真理を求むるは之を真理として求むるなり。語を換へて之を言はば、真理の真理たるを愛するに因るなり。敢て実利上に関係して扱て愛するにはあらざるなり」(二六ページ)と。すなわち、この問題は人間にとって真理への愛のゆえに立てられるのであり、決して実利上の、いいかえればたんに実学的な問題ではないのである。逍遙後年のシェクスピア研究はもとよりのこと、およそ何人であれ文学の営みは、実利の問題ではない。このことをかれは明確に述べているのである(しかし、二十世紀の末、資本主義の表面的な繁栄のなかで、文学、いや芸術一般がいかに実利、金儲けと、虚ろな榮譽の追究に汚染されていることか、ほとんど芸術にたいするきびしい姿勢の必要にさえ気付かないような「作家」もみられるようである)。

逍遙によれば、「美学の理は、美術の根本、美術の目的を定める者」である。したがって、それは芸術を志す者の、拠るべき「標準」(基準)を与えるものでなければならぬ。このようにかれは美学の課題を設定す

る。この観点から、「某氏」の（すなわち数年前の竜池会でのフェノロサの講演でいわれ、当時、なお一部の
人々の間にかなり広まっている）「美術は心目を楽ましめ、気格を尙うするを目的となす」という考えを、空
説であるといつて批判する。かれによれば、このような漠然とした言説では、到底、芸術の士は目的も標準も
定めがたいからである。もっとも、美術の目的、標準を定めることが必要であるにしても、かれによれば、自
分は純粹の美学家でもなく、美学のために苦しんで研究したこともなく、したがって「盲蛇畏れざるの譏」
もあろうけれども、勇気を出して、美という大真理の本体を定め、美術の尊ぶべく、美学の重んずべき所以を
究明し、文華の發達をすすめることに寄与しようと、執筆の意図、その抱負を語るのである。¹³⁾

* たしかに、フェノロサの「美術は心目を楽ましめ気格を尙うする」の説について、嚴密な自覚をもって芸術の目的な
いし標準の規定を定めたものとみなせば、漠然としているといえよう。しかし、思うに、フェノロサのあの一場での講
演（明治十五年）に、そもそも、美とは何かの大問題の解決や、精密な論述を求めることには無理があり、講演の内容
は、それまで美学を論じたことがほとんどない当時の多くの知識人、文化人にとっておそらく興味深いものであつた
ろうと思われる。いろいろの欠陥も免れないにせよ、わたくしはかれの講演のなかには、理論の面で肯定的に学ぶべき
ことが多々含まれているように思う。

(2) 模倣主義の批判

逍遙は、ヴェロンにしたがって、芸術上の美を庶物の美から区別したうえで、前者についてさまざまな説が
あるとし、若干の言及をして、模倣主義の批判に入る。

* たとえば、美の領域を拡げて、宏壮（Sublimity）、崇高（崇高）や穿奇（Novelty）、新奇（新奇）——その他、逍遙は言及してい
ないが、優婉（優婉）、悲壯、幽玄、諧謔（フモール）、滑稽、さらに、わび、さび、など——を加えて考察する説、次に解剖

派（美を諸原素に分解して細かに論じるが、感情の問題をとりあげない）と、総合派（プラトン、その後、これを祖尚「祖として尚ぶ」したり、なにかを付会したり、あるいは反対を唱えたりして甲論乙駁する、これらはみな標準なく空理をたたかわすのみである）などに言及している。逍遙はこれらの論を簡単に一蹴しているが、たんに「美」（*das Schöne*）のみでなく、「美的なもの」（*das Aesthetische*）すなわち、上にあげた諸カテゴリーについて論ずると重要な課題があるだろう。

逍遙の模擬主義批判は、ヴェロンからかなりの引用をしそれを拠りどころとしながら論をすすめている。模擬主義によれば、現在目の前に存在する物、もしくはすでに世の中に存立したものの、または現に存立しつつあるもの以外には模擬しようがないのであり、こうしたものの以外のものについては芸術は存しないことになるが、美術家の諸作をみれば、往々、現在には見がたいもの、あるまじきものについても巧に画や詩文に写しだして世人を感動させる例が多数にある。しかし、このことは模擬主義では説明できない。逍遙はヴェロンにしたがって、次のことを指摘する。ローマのシスティナ礼拝堂におけるミケランジェロの傑作「天地創造」には、もともと、模擬すべき原本があるはずはない。ヴェロンもいうように、ミケランジェロは、「専ら其心思の向ふ所に任せて、自家の感慨を写したるや必せり。然り而して其意匠の巧なる、采色の麗しき、感称「感心してほめたたえる」して措く能はず、…經典には唯『神曰く、光明発せよ』トあるのみ。何ぞ凶画の模本とするに足らん」（二四四ページを参照）と。そこで、逍遙はいう、「『ウベロン』の言まことに佳し、予も間然（欠点をあげて非難する）する所なきなり。」と。逍遙はまた、ヴェロンにたいし別の箇所で次のように書いている。「夫れ『ウベロン』の美学論は、之を大体より批評せんには実に周到なる議論なるのみか頗る正鵠を得たる者に似たり」と。後述するように、逍遙はヴェロンにたいし重要な批判点をもつにせよ、このようにまずは大体においてヴェロンの所説に賛成しているのである。

逍遥の模擬主義批判のなかで、ヴェロンにはなく逍遥独自の指摘として興味ぶかいのは、まさにかれならではの次の一節である。

「四面深々と更渡り遠寺の音も絶果たり。艸生茂る庭の面に催し貌に泣く虫も、やうく艸臥れてや今はすだかず。古池に渡る秋の風も、木の葉が稀になりて後は吹ても甲斐なくや思ひそめけん、雨戸の傍なる手拭掛にもソヨたる音信を各み貌なり。人籟(口笛や楽器など)人の作りだす音、死し果たる丑三ツ頃にボチヤリと池の方で音立るは蛙の水潜をするにやあらんなど、下手々々なる長文句にて夜中に耳に触るゝ所の者をばスツカリ其儘に直写すると、左までに面白き所もなし。しかるを其中の粹を抜きて、「古池や蛙とびこむ水の音」と斯様にエグルやうにいつてのければ、アツと感歎を発せざらんとするも、どうして堪へらるゝ者にあらず。他なし、寂寞幽玄の妙なる旨味が暗に十七文字に籠ればなり。

(3) 極致主義の批判

模擬主義とならべてかれが批判するのは、いわゆる極致主義である。極致主義に二派があり、一はプラトンの極致論、他は近代の極致論である。極致とはイデアール (ideal)、事物の完美、極美、美麗の完粋なもの) であり、極致主義の意味を解釈すれば標準主義といつてもよいとする。近代の極致論としては、カント、シェリング、ヘーゲルのドイツ古典哲学者や、ヴィクトル・クーザンらがあげられよう。極致主義がヴェロンのきびしく批判するところであることは、『維氏美学』の冒頭にも宣言されているが、逍遥も、ヴェロンによってプラトン説を紹介し、自分も疑わしく思う所を述べたいと書いたものの、その点については未展開のまま筆を擱き、ついに論稿が未完となつてしまつた。まことに残念であるが、かれが冒頭近くでは、「美という大真理の本体を定め」ようとの意気込みで出発したにもかかわらず、このようなことになつたのは、事情は何であれ

竜頭蛇尾に終わったというほかはない。もっとも、当時のかれにかぎらず、いやたんに当時にかぎらず、この課題の解決はたいへん難しいことであり、ここではむしろ若き逍遙の意気壯たるをみるべきであろう。

* 標準とは、プラトンのアイデア、すなわち基準、原型（*καρπασειναιον*）であり、したがって標準主義はパラディグマ主義（原型主義）である。

(4) 作者の才に美ありとするヴェロン説の批判

さて、さいごに、芸術上の美は作者の才に存するというヴェロンの説（この説については前節に述べた）にたいする逍遙の批判がある。ヴェロンはT・ビュルジェ（一八〇七―六九）——ただし、逍遙は、誤ってジュルジェと書いている——の一文を引用して自説を補強している。ビュルジェはフランスの美術評論家であり、とくにフェルメールの発見者として有名であり、「凡そ芸術の作^{いやく}苟も人を感じるに足る物有るは、皆其作者〔が〕其原本とする所の実物に代わりて自ら身を其作物中に置くにあるなり」、「有名なる妙画を觀て吾人が美妙なりと感稱するが如きは、畢竟其画像を感稱するに非ずして夫の画人の才を感稱するなり」(二五四―五ページを参照)と書いている。おそらくビュルジェは、フェルメールを発見したとき、この思いで一杯であったことであろう。わたくしは先日、大阪での、フェルメール展を訪ね、「青いターバンの少女」「天秤をもつ女」などの名作を觀て、ビュルジェをあらためて想起したしだいである。

そのことはともあれ、逍遙は、ヴェロンにたいし、才力は、人ごとに異なり、かつどこまでも変化してゆくものであるから、かくかくの才力が美術の主体とはいえない。ヴェロンが漠然とこのように自分の考えをきめてしまつて疑問としないのは、理解に苦しむ。ヴェロンはプラトンの極致主義を空漠と非難しながら、自分はこのような空論をたてて美の真理を得たといっているが、ひとは絵を見て感動するさい、はたしてどうだろ

うか。「かゝる感動の最中（もなか）にありて、争（い）でか其作家の伎倆を思はん。必竟妙画を見て妙なりとたゞへ、詩歌小説の巧なるを讀みて奇なり巧なりと称賛するは、偏（ひとえ）に感情の指揮より出づ」と、逍遙はいう。

逍遙によれば、いま作者の才力について述べたが、じつはむしろ、才力一般ではなく美術の才力というべきであろう。さらにいえば、才力にしても、美麗を写し得る才力か、意趣を写しうる才力か、実物の美に逼（せま）つてよく模擬しうる才力か、などといったさまざまな問いも生ずるだろう。しかし、ヴェロンは模擬説には反対したのであり、これら、写すとか、実物に迫るとかのは、すでにみな排除されているといえる。いずれにしてもヴェロン説は曖昧模糊たるものであり、「捕雲追風の思い」を抱かせるものである、と逍遙はいう。

逍遙の未完のこの論稿は、「美とは何か」の問題へのかれの最初の切り込みにすぎず、この研究を一つの体系的な仕事に仕上げるには、かりに専心して辛苦を重ねても二十年三十年と長年月を要するほどの、大きな課題であろう。ともあれ、美学理論ではなく、文学をおそらくかれ自身の天賦の領域とする逍遙は、この論稿ではヴェロンをひとまずおのが立論の拠り所として考えているとしても、短期日によくここまで論じたものと思われる。

注

- (1) 飛鳥井雅道『中江兆民』吉川弘文館、一九九九年、八二ページ。
- (2) 井田進也「解題」『中江兆民全集』第三卷、岩波書店、一九八四年、四一九ページ。
- (3) E・アコラースとジュネーブでの『万国自由平和同盟』第一回大会（一八六七年）については、米原謙「エミール・アコラースのこと」『書齋の窓』有斐閣、一九八七年、三六七号、を参照。アコラースは自らを急進共和主義者と考えていた。一八七六年には、かれはカルチェ・ラタンの若い労働者や知識人たちに支持されて立法議会議選挙に立候補した。「アコラースが社会主義者にもっとも接近したのはこの時期であろうが、それでもなお、彼を社会主義者とみるのは無理

であろう。彼はやはり同伴者だった。彼の息子ルネ・アコラースは、この点について『エミール・アコラースにとって、社会主義とは、人間の社会性が完全に開花することへの憧れである』と語っているが、妥当な解釈であろう』と、米原は上記の小論(五八ページ)で書いている。

- (4) 柳田泉『維氏美学』「解題」明治文化全集、補巻1のb、一九七〇年、二二六ページ。
- (5) 同上書、二七ページ。
- (6) 井田進也、前記「解題」『中江兆民全集』第三巻、四四四ページ。
- (7) E. Veron, L'Esthétique, 1921, p. v.
- (8) 以下、『中江兆民全集』第二巻(『維氏美学』上)からの引用については、丸括弧内にページ数を示す。
- (9) 井田進也、前記「解題」、四二九ページ。
- (10) 同上書、四三一ページ。
- (11) 岩崎・鯉坂『西洋哲学史概説』有斐閣、一九八六年、四一二ページを参照、この辺りの叙述は、事情があつて、ほとんどわたくしがおこなつたものである。
- (12) この問題は、次の二つの著作によって全面的に展開されている。岩崎・宮原将平『現代自然科学と唯物弁証法』大月書店、一九七二年、『科学的認識の理論』同書店、一九七六年。
- (13) 坪内逍遙『美とは何か』、日本近代思想大系17『美術』岩波書店、一九八九年、一六ページ。
- (14) 同上論文、同上書、一六一―一七七ページ。
- (15) 拙著『日本思想史序説』新日本出版社、一九九一年、四〇二―四一三、四五二―五六〇、五三二―五六ページ。これらの箇所、わたくしは、大西克礼にしたがつて、『美的なもの』(das Aesthetische)と『美』(das Schöne)とを区別し、前者を次のように三つの基本的範疇に分けた。

「美的なもの」	}	美 (das Schöne)
(das Aesthetische)		崇高 (das Erhabene)
		ノモール (Humor)

「エステテイク」は今日も通常「美学」と訳され、「ダス・エステテイッシュェ」も「美的なもの」と訳されている。ただ、このような訳語が妥当かどうかには疑問がある。もちろん「エステテイク」をたんに「感性的な学」と訳するわけにはいかない。「ダス・エステテイッシュェ」は、論として、美のみでなく醜も含みうる。また、逍遙が「美とは何か」で書いているように、はたして「崇高」等々を「美」の拡張とみうるか、ということには、疑問がある。右に書いた図は、崇高やフモールが「美」の拡張と捉えられていることを意味しない。

(16) 逍遙、前掲論文、前掲書、二三ページ。兆民の訳文を利用している、若干日本語を変えているが、ほぼ同じ。

(17) 同上論文、同上書、二八ページ。

(18) 同上、二五ページ。

(19) 同上、二六ページ。兆民の訳文を利用していること、注(16)と同じ。ただし、この二六ページでは、逍遙は兆民訳を引用して人名をジュルジェーと書いている。その欄外の注には、ジュルジェーというのは誤りだが、『維氏美学』でもジュルジェーとある」と書かれている。しかし、わたくしの用いた兆民全集第二巻（注(8)を参照）では、ピュルジェーとしるされている。

(20) 『フェルメールとその時代——日蘭交流四〇〇周年記念特別展覧会——』大阪市立美術館編集、毎日新聞社、二〇〇〇年。

(21) 同上、二八—九ページ。