

「いき」の構造

九鬼周造



*La pensée doit remplir toute l'existence.*  
**MAINE DE BIRAN, Journal intime.**

序

この書は雑誌『思想』第九十二号および第九十三号（昭和五年一月号および二月号）所載の論文に修補を加えたものである。生きた哲学は現実を理解し得るものでなくてはならぬ。我々は「いき」という現象のあることを知っている。しからばこの現象はいかなる構造をもっているか。「いき」とは畢竟わが民族ひつきょうに独自の「生き」かたの一つではあるまいか。現実をありのままに把握することが、また、味得さるべき体験を論理的に言表することが、この書の追う課題である。

昭和五年十月



目次

- 一 序 説
- 二 「いき」の内包的構造
- 三 「いき」の外延的構造
- 四 「いき」の自然的表現
- 五 「いき」の芸術的表現
- 六 結 論

## 一 序 説

「いき」の構造

「いき」という現象はいかなる構造をもっているか。まず我々は、いかなる方法によつて「いき」の構造をせんめい闡明し、「いき」の存在を把握することができらるであろうか。「いき」が一の意味を構成していることはいうまでもない。また「いき」が言語として成立していることも事実である。しからば「いき」という語は各国語のうちに見出みいだされるという普遍性を備えたものであろうか。我々はまずそれを調べてみなければならぬ。そうして、もし「いき」という語がわが国語にのみ存するものであるとしたならば、「いき」は特殊の民族性をもった意味であること

になる。しからは特殊な民族性をもった意味、すなわち特殊の文化存在はいかなる方法論的態度をもつて取扱わるべきものであろうか。「いき」の構造を明らかにする前に我々はこれらの先決問題に答えなければならぬ。

まず一般に言語というものは民族といかなる関係を有するものか。言語の内容たる意味と民族存在とはいかなる関係に立つか。意味の妥当問題は意味の存在問題を無用になし得るものではない。否、<sup>いな</sup>往々、存在問題の方が原本的である。我々はまず与えられた具体から出発しなければならぬ。我々に直接与えられているものは「我々」である。また我々の総合と考えられる「民族」である。そうして民族の存在様態は、その民族にとって核心的のものである場合に、一定の「意味」として現われってくる。また、その一定の意味は「言語」によって通路を開く。

それ故に一の意味または言語は、一民族の過去および現在の存在様態の自己表明、歴史を有する特殊の文化の自己開示にほかならない。したがって、意味および言語と民族の意識的存在との関係は、前者が集合して後者を形成するのではなくて、民族の生きた存在が意味および言語を創造するのである。両者の関係は、部分が全体に先立つ機械的構成関係ではなくて、全体が部分を規定する有機的構成関係を示している。それ故に、一民族の有する或る具体的意味または言語は、その民族の存在の表明として、民族の体験の特殊な色合いろあひを帯びていないはずはない。

もとより、いわゆる自然現象に属する意味および言語は大なる普遍性をもっている。しかもなお、その普遍性たるや決して絶対的のものではない。例えばフランス語の ciel とか bois とかいう語を英語の sky, wood、ドイツ語の Himmel, Wald と比

較する場合に、その意味内容は必ずしも全然同一のものではない。これはその国土に住んだことのある者は誰しも直ちに了解するところである。Le ciel est triste et beau の ciel と、What shapes of sky or plain? の sky と、Der bestirnte Himmel über mir の Himmel とは、国土と住民とによつておのおのその内容に特殊の規定を受けている。自然現象に関する言葉でさえ既にかやうであるから、まして社会の特殊な現象に関する語は他國語に意味の上での厳密なる対当者を見出すことはできない。ギリシャ語の πούλιον<sup>二</sup>にしても εταίρα<sup>三</sup>にしても、フランス語の ville や courtesane とは異なつた意味内容をもっている。またたとえ語源を同じくするものでも、一國語として成立する場合には、その意味内容に相違を生じてくる。ラテン語の caesar とドイツ語の Kaiser との意味内容は決して同一のもの

ではない。

無形的な意味および言語においても同様である。のみならず、或る民族の特殊の存在様態が核心的のものとして意味および言語の形で自己を開示しているのに、他の民族は同様の体験を核心的のものとして有せざるがために、その意味および言語を明らかに欠く場合がある。例えば、*esprit* という意味はフランス国民の性情と歴史全体とを反映している。この意味および言語は実にフランス国民の存在を予想するもので、他の民族の語彙のうち<sup>もと</sup>に索めても全然同様のものは見出し得ない。ドイツ語では *Geist* をもつてこれに当てるのが普通であるが、*Geist* の固有の意味はヘーゲルの用語法によって表現されているもので、フランス語の *esprit* とは意味を異にしている。*geistreich* という語もなお *esprit* の有する色合を完全にもっているものではない。

い。もし、もっているとするれば、それは意識的に esprit の翻訳としてこの語を用いた場合のみである。その場合には本来の意味内容のほか<sup>し</sup>に強いて他の新しい色彩を帯びさせられたものである。否、<sup>いな</sup>他の新しい意味を言語の中に導入したものである。そうしてその新しい意味は自国民が有機的に創造したものでなく、他国から機械的に輸入したものに過ぎないのである。英語の spirit も intelligence も wit もみな esprit ではない。前の二つは意味が不足しているし、wit は意味が過剰である。なお一例を挙げれば Sehnsucht という語はドイツ民族が産んだ言葉であつて、ドイツ民族とは有機的關係をもっている。陰鬱<sup>いんうつ</sup>な気候風土や戦乱の下に悩<sup>もと</sup>んだ民族が明るい幸<sup>さち</sup>ある世界に憬<sup>あこが</sup>れる意識である。レモンの花咲く国に憧<sup>あこが</sup>れるのは単にミニヨンの思郷の情のみではない。ドイツ国民全体の明るい南に対する悩まし

い憧憬しようれんである。「夢もなお及ばない遠い未来のあなた、彫刻家たちのかつて夢みたよりも更に熱い南のあなた、神々が踊りながら一切の衣裳を恥かずる彼地かのちへ〔1〕」の憧憬、ニイチエのいわゆる flügelbrausende Sehnsucht はドイツ国民の齊ひとしく懐くものである。そうしてこの悩みはやがてまた noumenon の世界の措定そていとして形而上けいじじょうてき的情調をも取って来るのである。英語の longing またはフランス語の languueur, soupir, désir などでは Sehnsucht の色合の全体を写し得るものではない。ブートルーは「神秘説の心理」と題する論文のうちで、神秘説に関して「その出発点は精神の定義しがたい一の状態で、ドイツ語の Sehnsucht がこの状態をかなり善よく言い表わしている〔2〕」といっているが、すなわち彼はフランス語のうちに Sehnsucht の意味を表現する語のないことを認めている。

「いき」という日本語もこの種の民族的色彩の著しい語の一つである。いま仮りに同意義の語を歐洲語のうちに索めてみよう。まず英、独の両語でこれに類似するものは、ほとんど悉くフランス語の借用に基づいている。しからばフランス語のうちに「いき」に該当するものを見出すことができるであろうか。第一に問題となるのは chic という言葉である。この語は英語にもドイツ語にもそのまま借用されていて、日本ではしばしば「いき」と訳される。元来、この語の語源に関しては二説ある。一説によれば chicane の略で裁判沙汰を纏もつれさせる「繊巧せんこうな詭計きけい」を心得ているというような意味がもたっている。他説によれば chic の原形は schick である。すなわち schicken から来たドイツ語である。そうして geschickt と同じに、諸事についての「巧妙」の意味をもっていた。その語をフランスが輸入して、次

第に趣味についての *elegant* に近接する意味に変えて用いるようになった。今度はこの新しい意味をもった *chic* として、すなわちフランス語としてドイツにも逆輸入された。しからば、この語の現在有する意味はいかなる内容をもっているかというに、決して「いき」ほど限定されたものではない。外延のなお一層広いものである。すなわち「いき」をも「上品」をも均しく要素として包摂し、「野暮」「下品」などに対して、趣味の「繊巧」または「卓越」を表明している。次に *coquet* という語がある。この語は *coq* から来ていて、一羽の雄鶏おんどりが数羽の牝鶏めんどりに取巻かれていることを条件として展開する光景に関するものである。すなわち「媚態的」を意味する。この語も英語にもドイツ語にもそのまま用いられている。ドイツでは十八世紀に *coquetterie* に対して *Fängerei* という語が案出されたが一般に通用するに

至らなかつた。この特に「フランス的」といわれる語は確かに「いき」の徴表のちようひよう一つを形成している。しかしなお、他の徴表の加わらざる限り「いき」の意味を生じては来ない。しかのみならず徴表結合の如何いかんによつては「下品」ともなり「甘く」もなる。カルメンがハバネラを歌いつつドン・ジョゼに媚こびる態度は *coquetterie* には相違ないが決して「いき」ではない。なおまたフランスには *raffiné* という語がある。 *re-affiner* すなわち「一層精細にする」という語から来て、「洗練」を意味する。英語にもドイツ語にも移つて行つてゐる。そうしてこの語は「いき」の徴表の一をなすものである。しかしながら「いき」の意味を成すにはなお重要な徴表を欠いている。かつまた或る徴表と結合する場合には「いき」と或る意味で対立している「渋味」となることもできる。要するに「いき」は歐洲語としては

単に類似の語を有するのみで全然同価値の語は見出し得ない。したがって「いき」とは東洋文化の、否、大和民族やまとの特殊の存在状態の顕著な自己表明の一つであると考えて差支さしつかえない。

もとより「いき」と類似の意味を西洋文化のうちに索めて、形式的抽象によつて何らか共通点を見出すことは決して不可能ではない。しかしながら、それは民族の存在状態としての文化存在の理解には適切な方法論的態度ではない。民族的、歴史的  
存在規定をもつた現象を自由に変更して可能の領域においてい  
わゆる「イデアチオン」おこなを行つても、それは単にその現象を包含  
する抽象的の類概念を得るに過ぎない。文化存在の理解の要諦ようたい  
は、事実としての具体性を害そこなうことなくありのままの生ける形態  
において把握することである。ベルクソンは、薔薇ばらの匂においを嗅かい  
で過去を回想する場合に、薔薇の匂が与えられてそれによつて

過去のことと連想されるのではない。過去の回想を薔薇の匂のうちに嗅ぐのであるといっている。薔薇の匂という一定不変のもの、万人に共通な類概念的のものが現実として存するのではない。内容を異にした個々の匂があるのみである。そうして薔薇の匂という一般的なものと回想という特殊なものとの連合によつて体験を説明するのは、多くの国語に共通なアルファベットの幾字かを並べて或る一定の国語の有する特殊な音おんを出そうとするようなものであるといっている〔3〕。「いき」の形式化的抽象を行つて、西洋文化のうちに存する類似の現象との共通点を求めようとするのもその類たぐいである。およそ「いき」の現象の把握に関して方法論的考察をする場合に、我々はほかでもない *universalia* の問題に面接している。アンセルムスさんみ ひつぎようは、類概念るいを實在であると見る立場に基づいて、三位さんみは畢竟一体の神であ

るといふ正統派の信仰を擁護した。それに対してロスケリヌスは、類概念を名目に過ぎずとする唯名論ゆいめいろんの立場から、父と子と聖靈の三位は三つの独立した神々であることを主張して、三神説の誹そしりを甘受した。我々は「いき」の理解に際して *universalia* の問題を唯名論の方向に解決する異端者たるの覚悟を要する。すなわち、「いき」を単に種概念しゆとして取扱つて、それを包括する類概念の抽象的普遍を向観する「本質直観」を索もとめてはならない。意味体験としての「いき」の理解は、具体的な、事実的な、特殊な「存在会得えとく」でなくてはならない。我々は「いき」の *essentia* を問う前に、まず「いき」の *existentia* を問うべきである。一言にしていえば「いき」の研究は「形相的」であつてはならない。「解釈的」であるべきはずである〔4〕。

しからば、民族的具体の形で体験される意味としての「いき」

はいかなる構造をもっているか。我々はまず意識現象の名の下もとに成立する存在様態としての「いき」を会得し、ついで客観的表ひょう現を取った存在様態としての「いき」の理解に進まなければならぬ。前者を無視し、または前者と後者との考察の順序を顛倒てんとうするにおいては「いき」の把握は単に空むなしい意図に終るであろう。しかも、たまたま「いき」の闡明せんめいが試みられる場合には、おむねこの誤謬ごびゅうに陥っている。まず客観的表現を研究の対象として、その範囲内における一般的特徴を索めるから、客観的表現に関する限りでさえも「いき」の民族的特殊性の把握に失敗する。また客観的表現の理解をもつて直ちに意識現象の会得と見做みなすため、意識現象としての「いき」の説明が抽象的、形相的に流れて、歴史的、民族的に規定された存在様態を、具体的、解釈的に闡明することができないのである。我々はそれと反対

に具体的な意識現象から出発しなければならぬ。

{1} Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Teil III, Von alten und neuen Tafeln.

{2} Boutroux, *La psychologie du mysticisme*(*La nature et l'esprit*, 1926, p. 177).

{3} Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 20e éd., 1921, p. 124.

{4} 「形相的」および「解釈的」の意義につき、また「本質」と「存在」との関係については左の諸書参照。

Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, 1913, I, S. 4, S. 12.

Heidegger, *Sein und Zeit*, 1927, I, S. 37 f.

Oskar Becker, *Mathematische Existenz*, 1927, S. 1.

「いき」の構造

## 二「いき」の内包的構造

「いき」の構造

意識現象の形において意味として開示される「いき」の会得<sup>えとく</sup>の第一の課題として、我々はまず「いき」の意味内容を形成する徴表を内包的に識別してこの意味を判明ならしめねばならない。ついで第二の課題として、類似の諸意味とこの意味との區別を外延的に明らかにしてこの意味に明晰を与えることを計らねばならない。かように「いき」の内包的構造と外延的構造とを均しく<sup>ひと</sup>闡明<sup>せんめい</sup>することによつて、我々は意識現象としての「いき」の存在を完全に会得することができるのである。

まず内包的見地にあつて、「いき」の第一の徴表は異性に対す

る「媚態」である。異性との関係が「いき」の原本的存在を形成していることは、「いきごと」が「いろごと」を意味するのでわかる。「いきな話」といえば、異性との交渉に関する話を意味している。なお「いきな話」とか「いきな事」とかいううちには、その異性との交渉が尋常の交渉でないことを含んでいる。近松秋江の『意気なこと』という短篇小説は「女を囲う」ことに関している。そうして異性間の尋常ならざる交渉は媚態びたいの皆無を前提としては成立を想像することができない。すなわち「いきな事」の必然的制約は何らかの意味の媚態である。しからば媚態とは何であるか。媚態とは、一元的の自己が自己に対して異性を措定そていし、自己と異性との間に可能的関係を構成する二元的態度である。そうして「いき」のうちに見られる「なまめかしさ」「つやつぽさ」「色気」などは、すべてこの二元的可能性を

基礎とする緊張にほかならない。いわゆる「上品」はこの二元性の欠乏を示している。そうしてこの二元的可能性は媚態の原本的存在規定であつて、異性が完全なる合同を遂<sup>と</sup>げて緊張性を失う場合には媚態はおのずから消滅する。媚態は異性の征服を仮想的目的とし、目的の実現とともに消滅の運命をもつたものである。永井荷風が『歓楽』のうちで「得ようとして、得た後の女ほど情無<sup>なさけ</sup>いものはない」といつているのは、異性の双方において活躍していた媚態の自己消滅によつて齎<sup>もた</sup>らされた「倦怠、絶望、嫌悪」の情を意味しているに相違ない。それ故に、二元的關係を持続せしむること、すなわち可能性を可能性として擁護することは、媚態の本領であり、したがつて「歓楽」の要諦<sup>ようたい</sup>である。しかしながら、媚態の強度は異性間の距離の接近するに従つて減少するものではない。距離の接近はかえつて媚態の

強度を増す。菊池寛きくちかんの『不壊ふえの白珠しらたま』のうちで「媚態」という表題の下に次の描写がある。「片山かたやま氏は……玲子れいこと間隔をあけるやうに、なるべく早足に歩かうとした。だが、玲子は、そのスラリと長い脚で……片山氏が、離れようとすればするほど寄り添つて、すれずれに歩いた」。媚態の要は、距離を出来得る限り接近せしめつつ、距離の差が極限に達せざることである。可能性としての媚態は、実に動的可能性として可能である。アキレウスは「そのスラリと長い脚で」無限に亀かめに近迫するがよい。しかし、ヅェノンの逆説を成立せしめることを忘れてはならない。けだし、媚態とは、その完全なる形においては、異性間の二元的、動的可能性が可能性のままに絶対化されたものでなければならぬ。「継続された有限性」を継続する放浪者、「悪い無限性」を喜ぶ悪性者あくしやうもの、「無窮に」追跡して仆たおれないアキレウス、

この種の人間だけが本当の媚態を知っているのである。そうして、かような媚態が「いき」の基調たる「色つぼさ」を規定している。

「いき」の第二の徴表は「意気」すなわち「意気地」である。意識現象としての存在様態である「いき」のうちには、江戸文化の道徳的理想が鮮やかに反映されている。江戸児の気概が契機として含まれている。野暮と化物とは箱根より東に住まぬことを「生粋きつすい」の江戸児は誇りとした。「江戸の花」には、命をも惜しまない町火消まちびけし、鳶者とびのものは寒中でも白足袋しろたびはだし、法被はっぴ一枚の「男伊達おとこだて」を尚とうとんだ。「いき」には、「江戸の意気張り」「辰巳たつみの俠骨きょうこつ」がなければならぬ。「いなせ」「いきみ」「伝法でんぼう」などに共通な犯すべからざる気品・気格がなければならぬ。「野暮は垣根の外がまへ、三千楼の色競くらべ、意気地いきじくらべや張競べ」とい

うように、「いき」は媚態でありながらなお異性に対して一種の反抗を示す強味をもった意識である。「鉢巻の江戸紫」に「粹なゆかり」を象徴する助六は「若い者、間近く寄つてしやつつら

を拝み奉れ、やい」といつて喧嘩を売る助六であった。「映らふ色やくれなるの薄花桜」と歌われた三浦屋の揚巻も髭の意休に

対して「慮外ながら揚巻で御座んす。暗がりで見ても助六さんとお前、取違へてよいものか」という思い切った気概を示した。

「色と意気地を立てぬいて、氣立が粹で」とはこの事である。かくして高尾も小紫も出た。「いき」のうちには澁刺として武士道の理想が生きている。「武士は食わねど高楊枝」の心が、やがて江戸者の「宵越の錢を持たぬ」誇りとなり、更にまた「蹴ころ」

「不見転」を卑しむ凜乎たる意気となつたのである。「傾城は金

でかふものにあらず、意気地にかゆるものところへべし」とは

廓くるわの掟おきてであつた。「金銀は卑ひしきものとして手にも触ふれず、仮初かりそめにも物の直段ねだんを知らず、泣言なきごとを言はず、まことに公家大名の息女そくじよの如し」とは江戸の太夫たゆうの讚美であつた。「五丁町の辱はじなり、吉原の名折れなり」という動機もとの下に、吉原の遊女は「野暮な大尽だいじんなどは幾度もはねつけ」たのである。「とんと落ちなば名は立たん、どこの女郎衆じよろしゆの下紐したひもを結ぶの神の下心しんじゆうだて」によつて女中は立たしたのである。理想主義の生んだ「意気地」によつて媚態が靈化れいけされていることが「いき」の特色である。

「いき」の第三の徴表は「諦め」である。運命に對する知見に基づいて執着しゆうじやくを離脱した無関心である。「いき」は垢抜あかぬけがしていなくてはならぬ。あつさり、すつきり、瀟洒しょうしゃたる心持でなくてはならぬ。この解脱げだつは何によつて生じたのであろうか。異性間の通路として設けられている特殊な社会の存在は、恋の実現に

関して幻滅の悩みを経験させる機会を与えやすい。「たまたま  
 逢ふに切れよとは、ほとけすがた 仏姿にあり乍ら、なが お前は鬼か清心様」とい  
 う歎きは十六夜いざよいひとりいの歎きではないであろう。魂を打込んだ  
 真心が幾度か無惨に裏切られ、悩みに悩みを嘗なめて鍛えられた  
 心がいつわりやすい目的に目をくれなくなるのである。異性に  
 対する淳朴じゆんぼくな信頼を失つてさつぱりと諦あきらむる心は決して無代価  
 で生れたものではない。「思ふ事、叶はねばこそ浮世とは、よく  
 諦めた無理なこと」なのである。その裏面には「情つれないは唯ただう  
 つり気な、どうでも男は悪あく性者」という煩惱ぼんのうの体験と、「糸より  
 細き縁ぢやもの、つい切れ易く綻ほころびて」という方法の運命とを  
 蔵している。そうしてその上で「人の心は飛鳥川、あすかがわ 変るは勤め  
 のならひぢやもの」という懐疑的な帰趨きすうと、「わしらがやうな勤  
 めの身で、可愛かわいと思ふ人もなし、思うて呉くれるお客もまた、広

い世界にないものぢやわいな」という厭世的な結論とを掲げているのである。「いき」を若い芸者に見るよりはむしろ年増としまの芸者に見出すことの多いのはおそらくこの理由によるものである。「一」。要するに、「いき」は「浮かみもやらぬ、流れのうき身」という「苦界くがい」にその起原をもっている。そうして「いき」のうちの「諦め」したがって「無関心」は、世智せち辛い、つれない浮世の洗練を経てすつきりと垢抜した心、現実に対する独断的な執着を離れた瀟洒として未練のない恬淡てんたん無碍むげの心である。「野暮もは揉まれて粹となる」というのはこの謂いにほかならない。婀娜あだつぽい、かららかな微笑の裏に、真摯しんしな熱い涙のほのかな痕跡こんせきを見詰めたときに、はじめて「いき」の真相まことを把握はあくし得たのである。「いき」の「諦め」は爛熟らんじゅく頹廢たいはいの生んだ気分であるかもしれない。またその蔵する体験と批判的知見とは、個人的に

獲得したものであるよりは社会的に継承したものである場合が多いかもしれない。それはいずれであつてもよい。ともかくも「いき」のうちには運命に対する「諦め」と、「諦め」に基づく恬淡とが否<sup>いな</sup>み得ない事実性を示している。そうしてまた、流<sup>るてん</sup>転、無常を差別相の形式と見、空<sup>くうむ</sup>無、涅<sup>ねはん</sup>槃を平等相の原理とする仏教の世界観、悪縁にむかつて諦めを説き、運命に対して静観を教える宗教的的人生観が背景をなして、「いき」のうちのこの契機を強調しかつ純化していることは疑いない。

以上を概括すれば、「いき」の構造は「媚態」と「意気地」と「諦め」との三契機を示している。そうして、第一の「媚態」はその基調を構成し、第二の「意気地」と第三の「諦め」の二つはその民族的、歴史的色彩を規定している。この第二および第三の徴表は、第一の徴表たる「媚態」と一見<sup>あい</sup>相容れないようである。

が、はたして真に相容れないであろうか。さきに述べたように、媚態の原本的存在規定は二元的可能性にある。しかるに第二の徴表たる「意気地」は理想主義の齎もたらした心の強味で、媚態の二元的可能性に一層の緊張と一層の持久力とを呈供ていきようし、可能性を可能性として終始せしめようとする。すなわち「意気地」は媚態の存在性を強調し、その光沢を増し、その角度を鋭くする。媚態の二元的可能性を「意気地」によって限定することは、畢竟ひつきよう、自由の擁護を高唱するにほかならない。第三の徴表たる「諦め」も決して媚態と相容れないものではない。媚態はその仮想的目的を達せざる点において、自己に忠実なるものである。それ故に、媚態が目的に対して「諦め」を有することは不合理でないのみならず、かえって媚態そのものの原本的存在性を開示せしむることである。媚態と「諦め」との結合は、自由への帰依きえが運

命によつて強要され、可能性の措定そていが必然性によつて規定されたことを意味している。すなわち、そこには否定による肯定が見られる。要するに、「いき」という存在様態において、「媚態」は、武士道の理想主義に基づく「意気地」と、仏教の非現実性を背景とする「諦め」とによつて、存在完成にまで限定されるのである。それ故に、「いき」は媚態の「粹すい」「2」である。「いき」は安価なる現実の提立ていりつを無視し、実生活に大胆なる括弧かっこを施し、超然として中和の空気を吸いながら、無目的なまた無關心な自律的遊戯をしている。一言にしていえば、媚態のための媚態である。恋の真剣と妄執とは、その現実性とその非可能性によつて「いき」の存在もとに悖る。「いき」は恋の束縛に超越した自由なる浮気心でなければならぬ。「月の漏もるより闇がよい」というのは恋に迷つた暗がりの心である。「月がよいとの言草ことぐさ」が

すなわち恋人にとつては腹の立つ「粹な心」である。「粹な浮世を恋ゆえに野暮にくらすも心から」というときも、恋の現実的必然性と、「いき」の超越的可能性との対峙たいじが明示されている。「粹いと云はれて浮いた同士どし」が「つひ岡惚おかぼれの浮気から」いつしか恬淡洒脱てんたんしやだつの心を失つて行つた場合には「またいとしさが弥増いやまして、深く鳴子の野暮らしい」ことを託かこたねばならない。「蓮はすの浮気は一寸惚ちよいとぼれ」という時は未だ「いき」の領域にいた。「野暮な事ぢやが比翼紋ひよくもん、離れぬ中なか」となつた時には既に「いき」の境地を遠く去つてゐる。そうして「意気なお方につり合ぬ、野暮なやの字の屋敷者」という皮肉な嘲笑を甘んじて受けなければならぬ。およそ「胸の煙は瓦焼く竈かまじにまさる」のは「粹いな小梅こうめの名にも似ぬ」のである。スタンダールのいわゆる amour-passion の陶醉はまさしく「いき」からの背離である。「いき」に左袒さたんす

る者は amour-gôût の淡い空気のうちで蕨わらびを摘んで生きる解脱げだつに達していなければならぬ。しかしながら、「いき」はロココ時代に見るような「影に至るまでも一切が薔薇色の絵〔3〕」ではない。「いき」の色彩はおそらく「遠つ昔の伊達姿、白茶しらちやおほかま苧袴」の白茶色であろう。

要するに「いき」とは、わが国の文化を特色付けている道徳的理想主義と宗教的非現実性との形相因によつて、質料因たる媚態が自己の存在実現を完成したものであるということができる。したがつて「いき」は無上の権威を恣ほしままにし、至大の魅力を振うのである。「粹な心についたらさされて、嘘うそと知りてもほんまに受けて」という言葉はその消息を簡明に語っている。ケレルマンがその著『日本に於ける散歩』のうちで、日本の或る女について「欧羅巴ヨーロッパの女がかつて到達しない愛嬌をもつて彼女は媚こび

を呈した「4」といつているのは、おそらく「いき」の魅惑を感じたのであろう。我々は最後に、この豊かな特彩をもつ意識現象としての「いき」、理想性と非現実性によつて自己の存在を実現する媚態としての「いき」を定義して「垢抜して、（諦）、張のある、（意気地）、色、つ、ぽさ、（媚態）」ということができないであろうか。

〔I〕『春色辰巳園』しゆんしよくたつみのその卷之七に「さぞ意気な年増としまになるだら

うと思ふと、今ツから楽しみだわ」という言葉がある。また

『春色梅暦』しゆんしよくうめごよみ卷之二に「素顔の意気な中年増ちゆうどうしま」ということもある。

また同書卷之一に「意気な美しいおかみさんが居ると言ひましたから、それぢやア違ツたかと思つて、猶なおくはしく聞いたれば、おまはんの年よりおかみさんの方が、年うへのやうだと

いひますし云々」の言葉があるが、すなわち、ここでは「いき」と形容されている女は、男よりも年上である。一般に「いき」は知見を含むもので、したがって「年の功」を前提としている。「いき」の所有者は、「垢のぬけたる苦勞人」でなければならぬ。

〔2〕我々が問題を見ている地平にあつては、「いき」と「粹」とを同一の意味内容を有するものと考えても差支ないと思う。式亭三馬の『浮世風呂』第二編卷之上で、染色に関して、江戸の女と上方かみがたの女との間に次の問答がある。江戸女「薄紫うすむらさきといふやうなあんばいで意気だねえ」上方女「いつかう粹ぢや。こちや江戸紫えどむらさきなら大好だいすきく」。すなわち、「いき」と「粹」とはこの場合全然同意義である。染色の問答に続いて、三馬はこの二人の女に江戸語と上方語との巧みな使い別けをさせている。のみ

ならず「すつぽん」と「まる」、「から」と「さかい」などのよ  
 うな、江戸語と上方語との相違について口論をさせている。「い  
 き」と「粹」との相違は、同一内容に対する江戸語と上方語との  
 相違であるらしい。したがって、両語の発達を時代的に規定す  
 ることが出来るかもしれない（『元禄文学辞典』『近松語彙』参  
 照）。もつとも単に土地や時代の相違のみならず、意識現象には  
 好んで「粹<sup>すい</sup>」の語を用い、客観的表現には主として「いき」の  
 語を使うように考えられる場合もある。例えば『春色梅曆』巻  
 之七に出ている流行唄<sup>はやりうた</sup>に「気だてが粹<sup>すい</sup>で、なりふりまでも意気<sup>いき</sup>、  
 で」とある。しかし、また同書巻之九に「意気<sup>いき</sup>の情<sup>なさけ</sup>の源」とあ  
 るように、意識現象に「いき」の語を用いる場合も多いし、『春  
 色辰巳園』巻之三に「姿も粹<sup>すい</sup>な米八<sup>よねはち</sup>」といっているように、客  
 観的表現に「粹」の語を使う場合も少なくない。要するに、「い

き」と「粹」とは意味内容を同じくするものと見て差支ないであらう。また、たとえ一は特に意識現象に、他は専ら客観的表現に用いられると仮定しても、客観的表現とは意識現象の客観化にほかならず、したがって両者は結局その根柢においては同一意味内容をもっていることになる。

{3} Stendhal, *De l'amour*, livre I, chapitre I.

{4} Kellermann, *Ein Spaziergang in Japan*, 1924, S. 256.

### 三「いき」の外延的構造

前節において、我々は「いき」の包含する徴表を内包的に弁別して、「いき」の意味を判明ならしめたつもりである。我々はここに、「いき」と「いき」に關係を有する他の諸意味との區別を考察して、外延的に「いき」の意味を明晰めいせきならしめねばならない。

「いき」に關係を有する主要な意味は「上品」、「派手はで」、「渋味」などである。これらはその成立上の存在規定に遡さかのぼつて区分の原理を索もとめる場合に、おのずから二群に分かれる。「上品」や「派手」が存在様態として成立する公共圏は、「いき」や「渋味」が

存在様態として成立する公共圏とは性質を異ことにしている。そうしてこの二つの公共圏のうち、「上品」および「派手」の属するものは人性的、一般存在であり、「いき」および「渋味」の属するものは異性的、特殊存在であると断定してもおそろく誤りではなからう。

これらの意味は大概みなその反対意味をもっている。「上品」は対立者として「下品」をもっている。「派手」は対立者に「地味」を有する。「いき」の対立者は「野暮」である。ただ、「渋味」だけは判然たる対立者をもっていない。普通には「渋味」と「派手」とを対立させて考えるが、「派手」は相手として「地味」をもっている。さて、「渋味」という言葉はおそらく柿の味から来ているのであろう。しかるに柿は「渋味」のほかになお「甘味」をももっている。渋柿に対しては甘柿がある。それ故、

「渋味」の対立者としては「甘味」を考へても差支ないと信ずる。渋茶、甘茶、渋糟しぶかす、甘糟、渋皮、甘皮などの反対語の存在も、この対立関係を裏書する。しからば、これらの対立意味はどういう内容をもっているか。また、「いき」といかなる関係に立っているか。

(一) 上品―下品とは価値判断に基づいた対自性の区別、すなわち物自身の品質上の区別である。言葉が表わしているように、上品とは品柄すぐの勝れたもの、下品とは品柄の劣つたものを指している。ただし品ひんの意味は一樣ではない。上品、下品とはまず物品に関する区別であり得る。ついで人事にもこの区別が適用される。「上品無寒門、下品無勢族」というときには、上品、下品は、人事関係、特に社会的階級性に関係したものとしてみられている。歌麿うたまろの『風俗三段娘』は、上品之部、中品之部、

下品之部の三段に分れているが、当時の婦女風俗を上流、中流、下流の三に分つて描いている。なお仏教語として品を呉音ごおんで読んで極楽浄土の階級性を表わす場合もあるが、広義における人事関係と見て差支ない。上品、下品の対立は、人事関係に基づいて更に人間の趣味そのものの性質を表明するようになり、上品とは高雅なこと、下品とは下卑げびたことを意味するようになる。

しからば「いき」とこれらの意味とはいかなる関係に立っているであろうか。上品は人性的一般存在の公共圏に属するものとして、媚態とは交渉ないものと考えられる。『春色梅暦』しゅんしよくうめごよみに

藤兵衛の母親に関して「さも上品なるそのいでたち」という形容があるが、この母親は既に後家になっているのみならず「歳としのころ、五十歳いそじあまりの尼御前あまごぜ」である。そうして、藤兵衛の情婦よしお由の示す媚態とは絶好の対照をなしている。しかるにま

た「いき」は、その徴表中に「意気地<sup>いきじ</sup>」と「諦め」とを有するこ  
 とに基づいて、趣味の卓越として理解される。したがって、「い  
 き」と上品との関係は、一方に趣味の卓越という意味で有価値  
 的であるという共通点を有し、他方に媚態の有無<sup>うむ</sup>という差異点  
 を有するものと考えられる。また、下品はそれ自身媚態と何ら  
 関係ないことは上品と同様であるが、ただ媚態と一定の關係に  
 置かれやすい性質をもっている。それ故に、「いき」と下品との  
 關係を考へる場合には、共通点としては媚態の存在、差異点と  
 しては趣味の上下優劣を理解するのが普通である。「いき」が有  
 価値的であるに対して下品は反価値的である。そうしてその場  
 合、しばしば、両者に共通の媚態そのものが趣味の上下によつ  
 て異なつた様態を取るものとして思惟<sup>しゐ</sup>される。たとえば「意気  
 にして賤<sup>いや</sup>しからず」とか、または「意気で人柄がよくて、下卑

た事と云つたら是計これっぽかりもない」などといつてゐる場合、「いき」と下品との関係が言表いいあらわされてゐる。

「いき」が一方に上品と、他方に下品と、かような関係に立つてゐることを考えれば、何ゆえにしばしば「いき」が上品と下品との中間者と見做みなされるかの理由がわかつて来る。一般に上品に或るものを加えて「いき」となり、更に加えて或る程度を越えたと下品になるといふ見方がある。上品と「いき」とは共に有價的でありながら或るものの有無によつて区別される。その或るものを「いき」は反價的の下品と共有してゐる。それ故に「いき」は上品と下品との中間者と見られるのである。しかしながら、三者の関係をかように直線的に見るのは二次的に起つたことで、存在規定上、本能的ではない。

(二) 派手、地味とは對他性の様態上の区別である。他に

対する自己主張の強度または有無の差である。派手とは葉が外へ出るのである。「葉出」の義である。地味とは根が地を味わうのである。「地の味」の義である。前者は自己から出て他へ行く存在状態、後者は自己の素質のうちへ沈む存在状態である。自己から出て他へ行くものは華美を好み、花やかに飾るのである。自己のうちへ沈むものは飾りを示すべき相手をもたないから、飾らないのである。豊太閤は、自己を朝鮮にまでも主張する性情に基づいて、桃山時代の豪華燦爛たる文化を致した。家康は「上を見な」「身の程を知れ」の「五字七字」を秘伝とまで考えたから、家臣の美服を戒め鹵簿の儉素を命じた。そこに趣味の相違が現われている。すなわち、派手、地味の対立はそれ自身においては何ら価値判断を含んでいない非価値的のものである。対立の意味は積極的と消極的との差別に存している。

「いき」との関係をいえば、派手は「いき」と同じに他に対して積極的に媚態を示し得る可能性をもっている。「派手な浮名が嬉しうて」の言葉でもわかる。また「うらはづかしき派手姿も、みなこれ男を思ふより」というときにも、派手と媚態との可能的関係が示されている。しかし、派手の特色たるきらびやかな銜てらいは「いき」のもつ「諦め」と相容れない。江戸えどづまの下から加茂川染の襦袢じゆばんを見せるというので「派手娘江戸の下より京を見せ」という句があるが、調和も統一も考えないで単に華美濃艶かびのうえんを銜う「派手娘」の心事と、「つやなし結城ゆうぎの五ほんてじま縞、花色裏のふきさへも、たんとはださぬ」粹者すいしやの意中とはには著しい隔りへだたがある。それ故に派手は品質の検校けんこうが行われる場合には、往々趣味の下劣が暴露されて下品の極印ごくいんを押されることがある。地味は原本的に消極的对他関係に立つために「いき」

の有する媚態をもち得ない。その代りに樸素ぼくそな地味は、一種の「さび」を見せて「いき」のうちの「諦め」に通う可能性をもっている。地味が品質の検校を受けてしばしば上品の列に加わるのは、さびた心の奥床おくゆかしさによるのである。

(三) 意気—野暮は異性的特殊性の公共圏内における価値判断に基づいた対自性の区別である。もとよりその成立上の存在規定が異性的特殊性である限り、「いき」のうちには異性に対する措定そていが言表されている。しかし、「いき」が野暮と一対いつついの意味として強調している客観的内容は、対他性の強度または有無うむではなく、対自性に関する価値判断である。すなわち「いき」と野暮との対立にあつては、或る特殊な洗練の有無が断定されているのである。「いき」はさきにもいったように字通りの「意気」である。「気象」である。そうして「気象の精粹」の意味と

ともに、「世態人情に通曉すること」「異性的特殊社会のことに  
明るいこと」「垢あかぬけ抜ぬしていること」を意味してきている。野暮は  
「野夫やぶ」の音転であるという。すなわち通人粹客に対して、世態  
に通じない、人情を解しない野人田夫やじんてんぷの意である。それより惹  
いて、「鄙ひなびたこと」「垢抜あかぬのしていないこと」を意味するよう  
になつてきた。『春告鳥はるつげどり』のうちに「生質野夫やぼにて世間の事をす  
こしも知らず、青楼妓院せいろうぎいんは夢にも見たる事なし。されば通君子つうくんし  
の謗そしりすくなからず」という言葉がある。また『英対暖語えいたいだんご』の  
うちに「唄女はおりとかいふ意気なのでないと、お気には入らないと  
聞いて居ました。どうして私のやうな、おやしきの野暮な風で、  
お気には入りませんのサ」という言葉がある。

もとより、「私は野暮です」というときには、多くの場合に野  
暮であることに対する自負が裏面に言表されている。異性的特

殊性の公共圏内の洗練を経ていないことに関する誇りが主張されてきている。そこには自負にあたい価値する何らかのものが存している。「いき」を好むか、野暮をえらひぶかか趣味の相違である。絶対的な価値判断は客観的には与えられていない。しかしながら、文化的存在規定を内容とする一対の意味が、一は肯定的に言表され、他は否定的の言葉を冠している場合には、その成立上における原本性および非原本性に関して断定を下すことができる。とともに、その意味内容の成立した公共圏内における相対的な価値判断を推知することができる。合理、不合理という語は、理性を標準とする公共圏内でできた語である。信仰、無信仰は、宗教的公共圏を成立規定にもっている。そうして、これらの語はその基礎附けられている公共圏内にあつては明らかに価値判断を担になっている。さて、意気といひ粹といひ、いずれも肯定的

にいい表わされている。それに反して野暮は同義語として、否定的に言表された不意気ぶいきと不粹ぶすいとを有する。我々はこれによつて「いき」が原本的で、ついで野暮がその反対意味として発生したことを知り得るとともに、異性的特殊性の公共圏内にあつては「いき」は有価値的として、野暮は反価値的として判断されることを想像することができるともいふ。玄人くろうとから見れば素人しろろうとは不粹である。自分に近接している「町風まちふう」は「いき」として許されるが、自分から疎隔している「屋敷風」は不意気である。うぶな恋も野暮である。不器量な女の厚化粧も野暮である。「不粹なこなさんぢや有るまいし、色里の諸わけをば知らぬ野暮でもあるまいし」という場合にも、異性的特殊性の公共圏内における価値判断の結果として、不粹と野暮とによつて反価値性が示されている。

(四) 渋味—甘味は対他性から見た区別で、かつまた、それ自身には何らの価値判断を含んでいない。すなわち、対他性が積極的であるか、消極的であるかの区別が言表されているだけである。渋味は消極的対他性を意味している。柿が肉の中に渋味を蔵するのは烏からすに対して自己を保護するのである。栗が渋い内皮をもっているのは昆虫類に対する防禦ぼうぎよである。人間も渋紙で物を包んで水の浸入に備えたり、渋面じゅうめんをして他人との交渉を避けたりする。甘味はその反対に積極的対他性を表わしている。甘える者と甘えられる者との間には、常に積極的な通路が開けている。また、人に取り入ろうとする者は甘言を提供し、下心ある者は進んで甘茶を飲ませようとする。

対他性上の区別である渋味と甘味とは、それ自身には何ら一定の価値判断を担になっていない。価値的意味はその場合その場合

の背景によつて生じて来るのである。「しぶかにはまあだいそれた江戸のみづ」の渋皮は反価値的のものである。それに反して、しぶうるかという場合、うるかは味の渋さを賞するものであるから、渋味は有価値的意味を表現している。甘味についても、たとえば、茶のうちでは玉露に「甘い優美な趣味」があるとか、まつりごと政よろしきを得れば天が甘露を降らすとか、または快く承諾することを甘諾かんだくといつたりする時には、甘味は有価値的意味をもっている。しかるに、「あまつちよ」「甘つたるい物の言い方」「甘い文学」などいう場合には、甘味によつて明らかに反価値性が言表されている。

さて、渋味と甘味とが對他性上の消極的または積極的存在様態として理解される場合には、両者は勝義において異性的特殊性の公共圏に属するものとして考えられる。この公共圏内の

対他的関係の常態は甘味である。「甘えてすねて」とか「甘えるすがた色ふかし」などという言葉に表われている。そうして、渋味は甘味の否定である。荷風は『歓楽』の中で、「其の土地では一口に姐ねえさんで通るかと思ふ年頃の渋いつくりの女で」に出逢つて、その女が十年前に自分と死のうと約束した小菊こぎくという芸者であつたことを述べている。この場合、その女のもつていた昔の甘味は否定されて渋味になつていたのである。渋味はしばしば派手の反対意味として取扱われる。しかしながらそれは渋味の存在性を把握するに妨害をする。派手の反対意味としては地味がある。渋味をも地味をも齊ひとしく派手に対立させることによつて、渋味と地味とを混同する結果を来たす。渋味と地味とは共に消極的対他性を表わす点に共通点をもっているが、重要なる相違点は、地味が人性的一般性を公共圏として甘味とは始めよ

り何ら関係なく成立しているに反して、渋味は異性的特殊性を公共圏として甘味の否定によつて生じたものであるという事実である。したがつて、渋味は地味よりも豊富な過去および現在をもつている。渋味は甘味の否定には相違ないが、その否定は忘却とともに回想を可能とする否定である。逆説のようであるが、渋味には艶つやがある。

しからば、渋味および甘味は「いき」とはいかなる関係に立っているか。三者とも異性的特殊存在の様態である。そうして、甘味を常態と考えて、対他的消極性の方向へ移り行くときに、「いき」を経て渋味に到る路があることに気附くのである。この意味において、甘味と「いき」と渋味とは直線的關係に立っている。そうして「いき」は肯定より否定への進路の中間くらいに位置している【一】。

独断の「甘い」夢が破られて批判的知見に富んだ「いき」が目醒めることは、「いき」の内包的構造のところでは述べた。また、「いき」が「媚態のための媚態」もしくは「自律的遊戯」の形を取るのには「否定による肯定」として可能であることも言った。それは甘味から「いき」への推移について語ったにはかならない。しかるに、更に否定が優勢を示して極限に近づく時には「いき」は渋味に変ずるのである。荷風の「渋いつくりの女」は、甘味から「いき」を経て渋味に行つたに相違ない。歌沢うたざわの或るものうちに味わわれる渋味も畢竟ひつきょう、清元きよもとなどのうちに存する「いき」の様態化であろう。辞書『言海』の「しぶし」の条下に「くすみていきなり」と説明してあるが、渋味が「いき」の様態化であることを認めているわけである。そうしてまた、この直線的関係において「いき」が甘味へ逆戻りをする場合も考

え得る。すなわち「いき」のうちの「意気地」や「諦め」が存在を失って、砂糖のような甘つたるい甘味のみが「甘口」な人間の特徴として残るのである。国貞くにさだの女きよながが清長うたまるや歌麿から生れたのはこういう径路けいろを取っている。

以上において我々はほぼ「いき」の意味を他の主要なる類似意味と区別することができたと思ふ。また、これらの類似意味との比較によつて、意味体験としての「いき」が、単に意味としての客観性を有するのみならず、趣味きらいとして価値判断の主体および客体となることが暗示されたと思う。その結果として我々は、「いき」を或る趣味体系の一員として他の成員との関係において会得えとくすることができるのである。その関係はすなわち左のとおりである。

もとより、趣味はその場合その場合には何らかの主観的価値判断を伴っている。しかしその判断が客観的に明瞭に主張される場合と、主観内に止ま<sup>とど</sup>って曖昧<sup>あいまい</sup>な形より取らない場合とがある。いま仮りに前者を価値的といい、後者を非価値的というのである。

なお、この関係は、左図のように、直六面体の形で表わすことができる。

この図において、正方形をなす上下の両面は、ここに取扱う趣

味様態の成立規定たる両公共圏を示す。底面は人性的一般性、上面は異性的特殊性を表わす。八個の趣味を八つの頂点に置く。上面および底面上にて対角線によって結び付けられた頂点に位置を占むる趣味は相対立するあい一対を示す。もとより何と何とを一対として考えるかは絶対的には決定されていない。上面と底面において、正方形の各辺によって結び付けられた頂点（例えば意気と渋味）、側面の矩形くけいにおいて、対角線によって結び付けられた頂点（例えば意気と派手）、直六面体の側稜そくりょうによって結び付けられた頂点（例えば意気と上品）、直六面体の対角線によって結び付けられた頂点（例えば意気と下品）、これらのものは常に何らかの対立を示している。すなわち、すべての頂点は互いに対立関係に立つことができる。上面と底面において、正方形の対角線によって対立する頂点はそのうちで対立性の最も顕著

なものである。その対立の原理として、我々は、各公共圏において、対自性と対他性とを考えた。対自性上の対立は価値判断に基づくもので、対立者は有価値的と反価値的との対照を示した。対他性上の対立は価値とは関係ない対立で、対立者は積極的と消極的とに分れた。六面体では、対自性上の価値的対立と、対他性上の非価値的対立とは、上下の正方形の二対の対角線が六面体を垂直に截<sup>き</sup>ることによって生ずる二つの互に垂直に交わる矩形によって表わされている。すなわち、上品、意気、野暮、下品を角頂にもつ矩形は対自性上の対立を示し、派手、甘味、渋味、地味を角頂とする矩形は対他性上の対立を表わしている。いま、底面の正方形の二つの対角線の交点をOとし、上面の正方形の二つの対角線の交点をPとし、この二点を結び付ける法線OPを引いてみる。この法線OPは対自性的矩形面と対他性

的矩形面との相交る直線まじわにはかならないが、この趣味体系内にあつての具体的普遍者を意味している。その内面的発展によつて外圍がいゐに特殊の趣味が現われて来る。さてこの法線OPは、対自性的矩形と、對他性的矩形とのおのおのを垂直に二等分している。その結果としてできたO、P、意氣、上品の矩形は有価値性を表わし、O、P、野暮、下品の矩形は反価値性を表わす。また、O、P、甘味、派手の矩形は積極性、O、P、渋味、地味の矩形は消極性を表わしている。

なおこの直六面体は、他の同系統の種々の趣味をその表面または内部の一定点に含有すると考えても差支ないであろう。いま、すこし例を挙げてみよう。

「やび」とは、O、上品、地味をつくる三角形と、P、意氣、渋

味をつくる三角形とを両端面に有する三角※<sup>2</sup>の名称である。わが大和民族の趣味上の特色は、この三角※<sup>2</sup>が三角※<sup>3</sup>の形で現勢的に存在する点にある。

「雅」は、上品と地味と渋味との作る三角形を底面とし、Oを頂点とする四面体のうちに求むべきものである。

「味」とは、甘味と意気と渋味とのつくる三角形を指している。甘味、意気、渋味が異性的特殊存在の様態化として直線的關係をもつごとく考え得る可能性は、この直角三角形の斜辺ならざる二辺上において、甘味より意気を経て渋味に至る運動を考へることに存している。

1 「※」は「つちへん十壽」、46-2

2 「※」は「つちへん十壽」、読みは「ちゅう」、46-2

3 「※」は「つちへん十壽」、読みは「ちゅう」、46-2

「乙」とは、この同じ三角形を底面とし、下品を頂点とする四面体のうちに位置を占めているものであろう。

「ぎぎ」は、派手と下品とを結び付ける直線上に位している。「いろつぽさ」すなわち *coquet* は、上面の正方形内に成立するものであるが、底面上に射影を投ずることがある。上面の正方形においては、甘味と意気とを結び付けている直線に平行してPを通る直線が正方形の二辺と交わる二点がある。この二つの交点と甘味と意気とのつくる矩形全体がいろつぽさである。底面上に射影を投ずる場合には、派手と下品とを結び付ける直線に平行してOを通る直線が正方形の二辺と交わる二つの交点と、派手と、下品とがつくる矩形がいろつぽさを表わしている。上品と意気と下品とを直線的に考えるのは、いろつぽさの射影を底面上に仮定した後、上品と意気と下品の三点を結んで一の

三角形を作り、上品から出発して意気を経て下品へ行く運動を考へることを意味しているはずである。影は往々実物よりも暗いものである。

chic とは、上品と意気との二頂点を結び付ける直線全体を漠然ぼくぜんと指している。

raffiné とは、意気と渋味とを結び付ける直線が六面体の底面に向つて垂直に運動し、間もなく静止した時に、その運動が描いた矩形の名称である。

要するに、この直六面体の図式的価値は、他の同系統の趣味がこの六面体の表面および内部の一定点に配置され得る可能性かんすうてきと函数的関係をもっている。

{ 1 } 『船頭部屋』に「こゝも都の辰巳たつみとて、喜撰きせんは朝茶の

梅干に、えいたいだんご 栄代団子の角かどとれて、酸いも甘いもかみわけた」という言葉があるように、「いき」すなわち粹じゆんの味は酸いのである。そうして、自然界における関係の如何いかんは別として、意識の世界にあつては、酸味は甘味と渋味との中間にあるのである。また渋味は、自然界にあつては不熟の味である場合が多いが、精神界にあつてはしばしば円熟した趣味である。広義の擬古主義がそうこてき 蒼古的様式の古拙性を尊ぶ理由もそこにある。渋味に関して、正、反、合の形式をとつて弁証法が行われているとも考えられる。「鶯うぐいすの声まだ渋くきこ聞ゆなり、すだちの小野の春あけぼのの曙」というときの渋味は、渋滞の意で第一段たる「正」の段階を示している。それに対して、甘味は第二段たる「反」の段階を形成する。そうして「無地表むじおもて、裏模様うらもよう」の渋味、すなわち趣味としての渋味は、甘味を止揚したもので、第三段たる「合」の段階を表わ

「いき」の構造

している。

#### 四「いき」の自然的表現

今までは意識現象としての「いき」を考察してきた。今度は客観的表現の形を取った「いき」を、理解さるべき存在様態と見てゆかねばならぬ。意味としての「いき」の把握は、後者を前者の上に基礎付け、同時に全体の構造を会得する可能性に懸つている。さて「いき」の客観的表現は、自然形式としての表現、すなわち自然的表現と、芸術形式としての表現、すなわち芸術的表現との二つに区別することができる。この両表現形式がはたして截然たる區別を許すかの問題「一」、すなわち自然形式とは畢竟芸術形式にほかならないのではないかという問題は極め

て興味ある問題であるが、今はその問題には触れずに、単に便宜上、通俗の考え方に従つて自然形式と芸術形式との二つに分けてみる。まず自然形式としての表現について考えてみよう。自然形式といへば、いわゆる「象徴的感情移入」の形で自然界に自然象徴を見る場合、たとえば柳や小雨を「いき」と感ずるごとき場合をも意味し得るが、ここでは特に「本来的感情移入」の範囲に属する身体的発表を自然形式と考へておく。

身体的発表としての「いき」の自然形式は、聴覚としてはまづ言葉づかい、すなわちものの言振りに表いひぶされる。「男へ対しそのものいひは、あまえずして色気あり」とか「言ことの葉草はぐさも野暮ならぬ」とかいう場合がそれであるが、この種の「いき」は普通は一語の発音の仕方、語尾の抑揚などに特色をもつてくる。すなわち、一語を普通よりもやや長く引いて発音し、しかる後、急

に抑揚を付けて言い切ることは言葉遣ことばづかいとしての「いき」の基礎をなしている。この際、長く引いて発音した部分と、急に言い切った部分とに、言葉のリズムの上の二元的対立が存在し、かつ、この二元的対立が「いき」のうちの媚態びたいの二元性の客観的表現と解される。音声としては、甲走かんぽしった最高音よりも、やさびの加わった次高音の方が「いき」である。そうして、言葉のリズムの二元的対立が次高音によって構成された場合に、「いき」の質料因と形相因とが完全に客観化されるのである。しかし、身体的発表としての「いき」の表現の自然形式は視覚において最も明瞭なかつ多様な形で見られる〔2〕。

視覚に関する自然形式としての表現とは、姿勢、身振みぶりその他を含めた広義の表情と、その表情の支持者たる基体とを指しているのである。まず、全身に関しては、姿勢を軽く崩すことが

「いき」の表現である。鳥居清長の絵には、男姿、女姿、立姿、居姿、後姿、前向、横向などあらゆる意味において、またあらゆるニュアンスにおいて、この表情が驚くべき感受性をもつて捉えてある。「いき」の質料因たる二元性としての媚態は、姿体の一元的平衡を破ることによつて、異性へ向う能動性および異性を迎うる受動性を表現する。しかし「いき」の形相因たる非現実的理想性は、一元的平衡の破却に抑制と節度とを加えて、放縱なる二元性の措定を妨止する。「白楊の枝の上で体をゆすぶる」セイレネスの妖態や「サチロス仲間に気に入る」バックス祭尼の狂態、すなわち腰部を左右に振つて現実の露骨のうちに演ずる西洋流の媚態は、「いき」とは極めて縁遠い。「いき」は異性への方向をほのかに暗示するものである。姿勢の相称性が打破せらるる場合に、中央の垂直線が、曲線への推移において、

非現実的理想主義を自覚することが、「いき」の表現としては重要なことである。

なお、全身に関して「いき」の表現と見られるのはうすものを身に纏うことである。「明石あかしからほのぼのとすく緋縮緬ひぢりめん」という句があるが、明石縮あかしぢぢみを着た女の緋の襦袢じゆばんが透いて見えることをいつている。うすもののモチーフはしばしば浮世絵にも見られる。そうしてこの場合、「いき」の質料因と形相因との関係が、うすものの透かしによる異性への通路開放と、うすものの覆いおおによる通路封鎖として表現されている。メデイチのヴェヌスは裸体に加えた両手の位置によって特に媚態を言表しているが、言表の仕方があまりにあからさまに過ぎて「いき」とはいえない。また、巴里パリのルヴューに見る裸体が「いき」に対して何らの関心をもっていないことはいうまでもない。

「いき」な姿としては湯上り姿もある。裸体を回想として近接の過去にもち、あつさりした浴衣ゆかたを無造作むぞうさに着ているところに、媚態とその形相因とが表現を完まうしている。「いつも立寄る湯帰りの、姿も粋まな」とは『春色辰巳園』の米八よねはちだけに限ったことではない。「垢拔あかぬけ」した湯上り姿は浮世絵にも多い画面である。春信はるのぶも湯上り姿を描いた。そのみならず、既に紅絵時代べにえにおいてさえ奥村政信や鳥居清満などによつて画かれていることを思えば、いかに特殊の価値をもっているかがわかる。歌麿うたまろも『婦女相学十躰』の一つとして浴後の女を描くことを忘れなかつた。しかるに西洋の絵画では、湯に入っている女の裸体姿は往々あるにかかわらず、湯上り姿はほとんど見出すことができない。

表情の支持者たる基体についていえば、姿が細つそりして柳

腰であることが、「いき」の客観的表現の一と考え得る。この点についてほとんど狂信的な信念を声明しているのは歌麿である。また、文化文政ぶんかぶんせいの美人の典型も元禄美人げんろくに対して特にこの点を主張した。『浮世風呂』に「細くて、お綺麗きれいで、意気で」という形容詞の一聯がある。「いき」の形相因は非現実的理想性である。一般に非現実性、理想性を客観的に表現しようとすれば、いきおい細長い形を取ってくる。細長い形状は、肉の衰えを示すとともに霊の力を語る。精神自体を表現しようとしたグレコは、細長い絵ばかり描いた。ゴシックの彫刻も細長いことを特徴としている。我々の想像する幽霊も常に細長い形をもっている。「いき」が靈化された媚態である限り、「いき」な姿は細っそりしていなくてはならぬ。

以上は全身に関する「いき」であつたが、なお顔面に関して

も、基体としての顔面と、顔面の表情との二方面に「いき」が表現される。基体としての顔面、すなわち顔面の構造の上からは、一般的に言えば丸顔よりも細おもての方が「いき」に適合している。「当世顔は少し丸く」と西鶴さいかくが言つた元禄の理想の豊麗ほうれいな丸顔に対して、文化文政が細面ほそおもての瀟洒しょうしやを善よとしたことは、それを証している。そうして、その理由が、姿全体の場合と同様の根拠に立っているのはいうまでもない。

顔面の表情が「いき」なるためには、眼と口と頬とに弛緩と緊張とを要する。これも全身の姿勢に軽微な平衡へいこう破却はきやくが必要であつたのと同じ理由から理解できる。眼については、流眄りゅうべんが媚態の普通の表現である。流眄、すなわち流し目とは、瞳ひとみの運動によつて、媚こびを異性にむかつて流し遣やることである。その様態化としては、横目、上目うわめ、伏目ふしめがある。側面に異性を置いて横目

を送るのも媚であり、下を向いて上目ごしに正面の異性を見るのも媚である。伏目もまた異性に対して色気ある恥かしさを暗示する点で媚の手段に用いられる。これらのすべてに共通するところは、異性への運動を示すために、眼の平衡を破つて常態を崩すことである。しかし、単に「色目」だけでは未だ「いき」ではない。「いき」であるためには、なお眼が過去の潤いを想起させるだけの一種の光沢を帯び、瞳はかろらかな諦めと凜乎とした張りとを無言のうちにも有力に語っていなければならぬ。口は、異性間の通路としての現実性を具備していることと、運動について大なる可能性をもっていることとに基づいて、「いき」の表現たる弛緩と緊張とを極めて明瞭な形で示し得るものである。「いき」の無目的な目的は、唇の微動のリズムに客観化される。そうして口紅は唇の重要性に印を押している。頬は、微笑

の音階を司つかさどっている点で、表情上重要なものである。微笑としての「いき」は、快活な長音階よりはむしろやや悲調を帯びた短音階をえら択ぶのが普通である。西鶴は頬の色の「薄花桜」であることを重要視しているが、「いき」な頬は吉井勇が「うつくしき女なれども小夜子はも凄艶なれば秋にたとへむ」といつているような秋の色を帯びる傾向をもっている。要するに顔面における「いき」の表現は、片目を塞ふさいだり、口部を突出させたり、「そうきよう双頬でジャズを演奏する」などの西洋流の野暮さと絶縁することを予件としている。

なお一般に顔の粧よそおいに関しては、薄化粧が「いき」の表現と考えられる。江戸時代には京阪の女は濃艶な厚化粧あつげしようを施したが、江戸ではそれを野暮いやと卑しんだ。江戸の遊女や芸者が「あだ婀娜」といつてたつと貴んだのも薄化粧のことである。「あらひ粉にて磨き

あげたる貌かおへ、仙女香をすりこみし薄化粧は、ことさらに奥ゆかし」と春水もいつている。また西沢李叟にしざわりそうは江戸の化粧に關して「上方かみがたの如く白粉おしろいべたべたと塗る事なく、至つて薄く目立たぬをよしとす、元來女は男めきたる氣性ある所の故ゆえなるべし」といつている。「いき」の質料因と形相因とが、化粧を施すという媚態の言表と、その化粧を暗示とどに止めるという理想性の措定そていとに表われている。

髪は略式かみ まるまげのものが「いき」を表現する。文化文政には正式な

髪は丸鬚かみ まるまげと島田鬚しまだまげとであつた。かつ島田鬚としてほほとんど

文金高鬚ぶんぎんたかまげに限られた。これに反して、「いき」と見られた結振ゆいぶ

りは銀杏鬚いちようまげ、楽屋結がくやゆいなど略式の髪か、さもなくば島田でも潰しつぶ

島田、投げ島田など正形の崩れたものであつた。また特に粹を

標榜ひょうぼうしていた深川の辰巳風俗としては、油を用いない水髪が喜

ばれた。「後ろを引詰ひつつめ、たぼは上の方へあげて水髪にふつくりと少し出し」た姿は、「他所よそへ出してもあたま許ばかりで辰巳仕入と見えたり」と『船頭深話せんどうしんわ』はいっている。正式な平衡を破つて、髪髪の形を崩すところに異性へ向つて動く二元的「媚態」が表われてくる。またその崩し方が軽妙である点に「垢拔」が表現される。「結ひそそくれしおくれ髪」や「ゆふべほつるる鬢びんの毛」がもつ「いき」も同じ理由から来ている。しかるにメリサントが長い髪を窓外のペレアスに投げかける所作しよさには「いき」などころは少しもない。また一般にブロンドの髪髪のけばけばしい黄金色よりは、黒髪のみどりの方が「いき」の表現に適合性をもっている。

なお「いき」なものとしては抜き、衣紋が江戸時代から屋敷方以外で一般に流行した。襟足えりあしを見せるところに媚態がある。

喜田川守貞の『近世風俗志』に「首筋に白粉ぬること一本足と号つて、際立たす」といい、また特に遊女、町芸者の白粉について「頸は極めて濃粧す」といつている。そうして首筋の濃粧は主として抜き衣紋の媚態を強調するためであつた。この抜き衣紋が「いき」の表現となる理由は、衣紋の平衡を軽く崩し、異性に対して肌への通路をほのかに暗示する点に存している。また、西洋のデコルテのように、肩から胸部と背部との一帯を露出する野暮に陥らないところは、抜き衣紋の「いき」としての味があるのである。

左袂を取ることも「いき」の表現である。「歩く拍子に紅のはつちと浅黄縮緬の下帯がひらりひらりと見え」とか「肌の雪と白き浴衣の間にちらつく緋縮緬の湯もじを蹴出すうつくしき」とかは、確かに「いき」の条件に適っているに相違ない。『春生白鳥』

の中で「入り来る婀娜者」は「褌をとつて白き足を見せ」てい  
る。浮世絵師も種々の方法によつて脛を露出させている。そう  
して、およそ裾さばきのもつ媚態をほのかな形で象徴化したも  
のがすなわち左褌である。西洋近来の流行が、一方には裾を短  
くしてほとんど膝まで出し、他方には肉色の靴下をはいて錯覚  
の効果を予期しているのに比して、「ちよいと手がるく褌をと  
り」というのは、遙かに媚態としての繊巧を示している。

素足もまた「いき」の表現となる場合がある。「素足も、野暮  
な足袋ほしき、寒さもつらや」といいながら、江戸芸者は冬も  
素足を習とした。粋者の間にはそれを真似て足袋を履かない者  
も多かつたという。着物に包んだ全身に対して足だけを露出さ  
せるのは、確かに媚態の二元性を表わしている。しかし、この  
着物と素足との関係は、全身を裸にして足だけに靴下または靴

を履く西洋風の露骨さと反対の方向を採つている。そこにまた素足の「いき」たる所以がある。

手は媚態と深い関係をもっている。「いき」の無関心な遊戯が男を魅惑する「手管」は、単に「手附」に存する場合も決して少なくない。「いき」な手附は手を軽く反らせることや曲げることとのニュアンスのうちに見られる。歌麿の絵のうちには、全体の重心が手一つに置かれているのがある。しかし、更に一步を進めて、手は顔に次いで、個人の性格を表わし、過去の体験を語るものである。我々はロダンが何故にしばしば手だけを作つたかを考えてみなければならぬ。手判断は決して無意味なものではない。指先まで響いている余韻によつて魂そのものを判断するのは不可能ではない。そうして、手が「いき」の表現となり得る可能性も畢竟この一点に懸っている。

以上、「いき」の身体的発表〔3〕を、特にその視覚的発表を、全身、顔面、頭部、頸くび、脛はざ、足、手について考察した。およそ意識現象としての「いき」は、異性に対する二元的措定そていとしての媚態が、理想主義的非現実性によつて完成されたものであつた。その客観的表現である自然形式の要点は、一元的平衡を輕妙に打破して二元性を暗示するという形を採とるものとして闡明せんめいされた。そうして、平衡を打破して二元性を措定する点に「いき」の質料因たる媚態が表現され、打破の仕方のもつ性格に形相因たる理想主義的非現実性が認められた。

〔1〕この問題について、Uitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft, 1914, I, S. 74ff. 及び Volkelt, System der Aesthetik, 1925, III, S. 3f. 参照。

〔2〕味覚、嗅覚きゆうかく、触覚しゆくかくに関する「いき」は、「いき」の構造を理解するためには、相当の重要性をもっている。味覚としての「いき」については、次のことがいえる。第一に、「いき」な味とは、味覚が味覚だけで独立したような単純なものではない。米八が『春色しゆんしよくめぐみ 恵はなの花』のうちで「そんな色気のないものをたべて」とげな「附焼つけやき団子」は味覚の効果をほとんど味覚だけに限っている。「いき」な味とは、味覚の上に、例えば「きのめ」や柚ゆずの嗅覚や、山椒さんしよや山葵わさびの触覚のようなものの加わった、刺戟しげきの強い、複雑なものである。第二の点として、「いき」な味は、濃厚なものではない。淡白なものである。味覚としての「いき」は「けもの店だなの山鯨やまくじら」よりも「永代えいたいの白魚しらうお」の方向に、「あなごてんぢうら天麩羅」よりも「目川めがわの田楽でんがく」の方向に索もとめて行かなければならない。要するに「いき」な味とは、味覚のほかに嗅覚や触覚も共

に働いて有機体に強い刺戟を与えるもの、しかも、あつさりした淡白なものである。しかしながら、味覚、嗅覚、触覚などは身体的発表として「いき」の表現となるのではない。「象徴的感情移入」によつて一種の自然象徴が現出されるに過ぎない。身体的発表としての「いき」の自然形式は、聴覚と視覚に関するものと考えて差支ないであろう。そうして視覚に関してはアリストテレスが『形而上学』の巻頭にいつている言葉がここにも妥当する。曰く「この感覚は他の感覚よりも我々にもものを最もよく認識させ、また多くの差異を示す」(Aristoteles, *Metaphysica* A 1, 980a)

[3] 「いき」の身体的発表はおのずから舞踊へ移つて行く。その推移には何らの作為も無理もない。舞踊となつたときに初めて芸術と名付けて、身振と舞踊との間に境界を立てることに

かえって作為と無理とがある。アルベール・メーボンはその著『日本の演劇』のうちで、日本の芸者が「装飾的および叙述的身振に巧妙である」ことを語った後に、日本の舞踊に関して次のようにいつている。「身振によって思想および感情を翻訳することについては日本派のもっている知識は無尽蔵である。……足と脛はぎとは拍子の主調を明らかにし、かつ保つ役をする。軀幹くかん、肩、頸、首、腕、手、指は心的表現の道具である」(Albert Maybon, *Le théâtre japonais*, 1925, pp. 75-76)。我々はいま便宜上、「いき」の身体的発表を自然形式と見て、舞踊から離して取扱った。しかし、なおこの上に舞踊のうちにあらわれている「いき」の芸術形式を考察することは、おそらく「いき」の自然形式の考察を繰返すことに終るか、またはそれに些少さしやうの変更を加えるに止まるであろう。

## 五「いき」の芸術的表現

「いき」の芸術形式の考察に移らなければならぬ。「いき」の表現と芸術との関係は、客観的芸術と主観的芸術とによつて表現の仕方に著しい差異がある。およそ芸術は、表現の手段によつて空間芸術と時間芸術とに分け得るほかに、表現の対象によつて主観的芸術と客観的芸術とに分け得る。芸術が客観的であるというのは、芸術の内容が具体的表象そのものに規定される場合である。主観的であるとは、具体的表象に規定されず、芸術の形成原理が自由に抽象的に作動する場合である。絵画、彫刻、詩は前者に属し、模様、建築、音楽は後者に属する。前者は模

做芸術と呼ばれ、後者は自由芸術と呼ばれることもある。さて、客観的芸術にあつては、意識現象としての「いき」、または客観的表現の自然形式としての「いき」が、具体的な形のままで芸術の内容を形成して来る。すなわち、絵画および彫刻は「いき」の表現の自然形式をそのまま内容として表出することができる。さきに「いき」な身振または表情を述べた時に、しばしば浮世絵の例を引くことができたのはそのためである。また広義の詩、すなわち文学的生産一般は「いき」の表情、身振を描写し得るほかに、意識現象としての「いき」を描写することができる。さきに意識現象としての「いき」のせんめい闡明に際して、文学上の例に拠よることのできた理由はそこにある。しかしながら、客観的芸術がかように「いき」を内容として取扱う可能性を有することは、純粹なる芸術形式としての「いき」の完全なる成立

には妨害をする。既に内容として具体的な「いき」を取扱つて  
いるから、「いき」を芸術形式として客観化することにはさほどの  
の関心と要求とを感じないのである。もとより、客観的、主観  
的の別は、必ずしも厳密には立てられないむしろ便宜上の区別  
であるから、いわゆる客観的芸術にあつても「いき」の芸術形  
式が形成原理として全然存在しないことはない。たとえば、絵  
画については輪廓本位の線画であること、色彩が濃厚でないこ  
と、構図の煩雑はんざつでないことなどが「いき」の表現に適合する形  
式上の条件となり得る。また、詩、すなわち文学的生産にあつ  
ては、特に狭義の詩のうちに、リズムの性質において、「いき」  
の芸術形式を索め得ないことはない。俳句のリズムと都々逸どどいつの  
リズムとが、「いき」の表現に対していかなる関係を有するかは  
問題として考察することができ。しかし、いわゆる客観的芸

術にあつては、「いき」の芸術形式は必ずしも鮮明な一義的な形をもつては表われていない。それに反して、主観的芸術は具體的な「いき」を内容として取扱う可能性を多くもたないために、抽象的な形式そのものに表現の全責任を託し、その結果、「いき」の芸術形式はかえつて鮮やかな形をもつて表われてくるのである。したがつて「いき」の表現の芸術形式は主として主観的芸術、すなわち自由芸術の形成原理のうちに索めなければならぬ。

自由芸術として第一に模様は「いき」の表現と重大な関係をもっている。しからば、模様としての「いき」の客観化はいかなる形を取っているか。まず何らか「媚態」の二元性が表わされていなければならぬ。またその二元性は「意気地」と「諦め」あきらの客観化として一定の性格を備えて表現されていることを要する。さて、幾何学的図形としては、平行線ほど二元性を善く表

わしているものはない。永遠に動きつつ永遠に交わらざる平行線は、二元性の最も純粹なる視覚的客観化である。模様として縞しまが「いき」と看みな做なされるのは決して偶然ではない。『昔々物語』によれば、昔は普通の女が縫ぬい箔はくの小袖こそでを着るに對して、遊女が縞物がを着たという。天明てんめいに至つて武家ぶげに縞物が着用がが公許がされている。そうして、文化文政ぶんかぶんせいの遊士ぶんし通客つうかくは縞縮緬しまちりめんを最も好んだ。『春告鳥はるつとぎ』は「主女しゅにょに對する客人きやくじんのいで立ち」を叙して「上着うわぎは媚茶こびちやの……縞がの南部縮緬なんぶしゆくめん、羽織はおりは唐棧とうざんの……ごまがら縞が、……その外持ほか持物もつぶつ懷中くわいしゆうのもの、これに準じて意気いぎなることと、知りたまふべし」といつている。また『春色梅曆はるいろうめいれき』では、丹次郎たんじろうを尋ねて来る米八よねはちの衣裳いしやうについて「上田うえだ太織ふとりの鼠ねずの棒縞ぼうがら、黒の小柳くろのこやなぎに紫むらさきの山やままゆ縞がの縮緬しゆくめんを鯨帶くじらおびとし」と書いてある。しからば、いかなる種類の縞がが特に「いき」であろうか。

まず、横縞よりも縦縞の方が「いき」であるといえる。着物の縞柄しまがらとしては宝曆ほうれきごろまでは横縞よりなかつた。縞のことを織筋おりすじといったが、織筋は横を意味していた。「熨斗目のしめ」の腰に織り出してある横縞や、「取染とりぞめ」の横筋はいずれも宝曆前の趣味である。しかるに、宝曆、明和めいわごろから縦縞が流行し出して、文化文政には縦縞のみが専ら用いられるようになった。縦縞は文化文政の「いき」な趣味を表わしている。しからば何故なにゆえ、横縞よりも縦縞の方が「いき」であるのか。その理由の一つとしては、横縞よりも縦縞の方が平行線を平行線として容易に知覚させるということがあろう。両眼の位置は左右に、水平に並んでいるから、やはり左右に、水平に平行関係の基礎の存するもの、すなわち左右に並んで垂直に走る縦縞の方が容易に平行線として知覚される。平行関係の基礎が上下に、垂直に存して

水平に走る横縞を、平行線として知覚するには両眼は多少の努力を要する。換言すれば、両眼の位置に基づいて、水平は一般に事物の離合関係を明瞭めいりょうに表わすものである。したがって、縦縞にあつては二線の乖離かいりてき的対立が明晰めいせきに意識され、横縞にあつては一線の継起けいきてき的連続が判明に意識されるのである。すなわち縦縞の方が二元性の把握はあくに適合した性質をもっている。なおまた、他の理由としては、重力の関係もあるに相違ない。横縞には重力に抗して静止する地層の重味がある。縦縞には重力とともに落下する小雨や「柳条」の軽味がある。またそれに関連して、横縞は左右に延びて場面の幅を広く太く見せ、縦縞は上下に走って場面を細長く見せる。要するに、横縞よりも縦縞の方が「いき」であるのは、平行線としての二元性が一層明瞭に表われているためと、轻巧けいこうせいすい精粹の味が一層多く出ているためであ

ろう。もつとも、横縞が特に「いき」と感ぜられる場合もないことはない。しかしそれは種々特殊な制約の下もとにおいてである。第一に、そういう場合は、縦縞と相対的關係をもっている。すなわち、縦縞にくくりを附けているようなときに、横縞は特に「いき」と感ぜられる。例えば縦縞の着物に対して横縞の帯を用いるとか、下駄げたの木目もくめまたは塗り方に縦縞が表われているとき緒おに横縞を用いるとかいうような場合である。第二に、場面全体の形状と相対的關係をもっている。例えば、すらりとした姿の女が横縞の着物を着たような場合、その横縞は特に「いき」である。およそ横縞は場面を広く太く見せるから、肥ふとった女は横縞の着物を着るに堪たえない。それに反して、すらりと細い女には横縞の着物もよく似合うのである。しかし横縞そのものが縦縞より「いき」であるのではない。全身の基体において既に

「いき」の特徴をもった人間が、横縞に背景を提供するとき初めて、横縞が特に「いき」となるのである。第三に、感覚および感情の耐時性と関係している。すなわち、縦縞が感覚および感情にとってあまりに陳腐ちんぷなものとなつてしまつた場合、換言すれば感覚および感情が縦縞に対して鈍麻どんました場合に、横縞が清新な味をもつて特に「いき」と感ぜられることが可能である。最近、流行界における横縞の復興が、横縞のうちに特に「いき」の性質を見させる傾向をもっているのは、主としてこの理由に基づいている。縦縞と横縞との「いき」に対する関係を考察するためには、これら種々の特殊な制約を全く離れて、両者の縞模様としての絶対価値について判断がなされなければならない。なお、縦縞のうちでは万筋まんすじ、千筋せんすじの如く細密きわを極めたものや、子持縞こもちしま、やたら縞のごとく筋の大小広狭にあまり変化の多いも

のは、平行線としての二元性が明瞭を欠くために「いき」の効果を十分に奏しない。「いき」であるためには、縞が適宜の荒さと単純さとを備えて、二元性が明晰めいせきに把握されることが肝要である。

垂直の平行線と水平の平行線とが結合した場合は、模様として縦横縞が生じてくる。縦横縞は概して縦縞よりも横縞よりも「いき」でない。平行線の把握が容易の度を減じたからである。

縦横縞のうちでも縞の荒いいわゆる碁盤縞ごばんじまは「いき」の表現であり得ることがある。しかしそのためには、我々の眼が水平の平行線の障碍しょうがいを苦しめないで、垂直の平行線の二元性をひとむきに追うことが必要である。碁盤縞がそのまま左右いずれへか回転して、垂直線と四十五度の角をなして静止した場合、すなわち、垂直の平行線と水平の平行線とが垂直性および水平性を

失つて共に斜ななめに平行線の二系統を形成する場合、碁盤縞はその  
具有していた「いき」を失うのを常とする。何故なぜならば、眼は  
もはや、平行線の二元性を停滞なく追求することができないで、  
正面より直視する限りは、系統を異ことにする二様の平行線の交点  
のみを注視するようになるからである。なお、正方形の碁盤縞  
が長方形に変じた場合は格子縞こうしじまとなる。格子縞はその細長さに  
よつてしばしば碁盤縞よりも「いき」である。

縞の或る部分をかすり取る場合に、かすり取られた部分が縞  
に対して比較的微小なるときは、縞筋にかすりを交えた形とな  
り、比較的強大なるときは、いわゆる緋かすりを生ずる。この種の模  
様が「いき」に対する関係は、抹殺を免れた縞の部分的存在が  
いかなる程度で平行線の無限的三元性を暗示し得るかに帰する。  
縞模様のうちでも放射状に一点に集中した縞は「いき」では

ない。例えば轆轤ろくろに集中する傘の骨、要かなめに向つて走る扇おうぎの骨、中心を有する蜘蛛くもの巣、光を四方へ射出する旭日きよくじつなどから暗示を得た縞模様は「いき」の表現とはならない。「いき」を現わすには無関心性、無目的性が視覚上にあらわれていなければならぬ。放射状の縞は中心点に集まつて目的を達してしまつている。それ故に「いき」とは感ぜられない。もしこの種の縞が「いき」と感ぜられるときがあるとするれば、放射性が覆おおわれて平行線であるかのごとき錯覚を伴う場合である。

模様が平行線としての縞から遠ざかるに従つて、次第に「いき」からも遠ざかる。枱ます、目結めゆい、雷らい、源氏香げんじこうずなどの模様は、平行線として知覚されることが必ずしも不可能でない。殊に縦に連繫れんけいした場合がそうである。したがつてまた「いき」である可能性をもっている。しかるに、籠目かごめ、麻葉あさのは、鱗うろこなどの模様は、三角

形によつて成立するため「いき」からは遠ざかつて行く。なお一般に複雑な模様は「いき」でない。亀甲模様きつこうは三対の平行線の組合せとして六角形を示しているが、「いき」であるには煩雜はんざつに過ぎる。万字まんじは垂直線と水平線との結合した十字形の先端が直角状に屈折しているので複雑な感を与える。したがつて模様としては万字まんじつな繫は「いき」ではない。亜字あじ模様に至つてはますます複雑である。亜字は支那シナ太古の官服の模様として「取臣民背惡向善、亦取合離之義去就之義」といわれているが、勸善懲惡かんぜんちようあくや合離ごうりきよしゆう去就があまり執拗しつように象徴化され過ぎてゐる。直角的屈折を六回までもして「両己相背りようこあいそむ」いている亜字には、瀟洒しょうしやなところろは微塵みじんもない。亜字模様は支那趣味の悪い方面を代表して、「いき」とは正反對のものである。

次に一般に曲線を有する模様は、すつきりした「いき」の表

現とはならないのが普通である。格子縞に曲線が螺旋状らせんじょうに絡みから付けられた場合、格子縞は「いき」の多くを失ってしまう。縦縞が全体に波状曲線になつてゐる場合も「いき」を見出すことは稀まれである。直線から成る割菱わりびし模様が曲線化して花菱模様に變ずるとき、模様は「派手」はでにはなるが「いき」は跡形あとかたもなくなる。扇紋おうぎもんは畳扇たたみおうぎとして直線のみで成立してゐる間は「いき」をもち得ないことはないが、開扇ひらきおうぎとして弧こを描くと同時に「いき」は薫かおりをさえも留めとどない。また、奈良朝以前から見られる唐草からくさ模様は蕨手わらびでに巻曲した線を有するため、天平時代の唐花からはな模様も大体曲線から成立してゐるため、「いき」とは甚だ縁遠いものである。藤原時代の輪違わちがひ模様、桃山ももやまから元禄げんろくへかけて流行した丸尽まるづくし模様なども同様に曲線であるために「いき」の条件に適合しない。元来、曲線は視線の運動に合致してゐるため、把握はあくが軽

易で、眼に快感を与えるものとされている。またこの理由に基づいて、波状線の絶対美を説く者もある。しかし、曲線は、すつきりした、意気地ある「いき」の表現には適しない。「すべての温かいもの、すべての愛は円か楕円かの形をもち、螺旋状その他の曲線を描いてゆく。冷たいもの、無関心なもののみが直線で稜をもつ。兵隊を縦列に配置しないで環状に組立てたならば、闘争をしないで舞踏をするであろう「1」といった者がある。しかし、「いき」のうちには「慮外ながら揚巻で御座んす」という、曲線では表わせない峻厳なところがある。冷たい無関心がある。「いき」の芸術形式がいわゆる「美的小〔2〕」と異なつた方向に赴くものであることは、これによつてもおのずから明白である。

なお幾何学的模様に対して絵画的模様なるものは決して「い

「いき」ではない。「金銀にて蝶々ちようちようを縫ぬひし野暮はんえりなる半襟はんえりをかけ」と『春告鳥』にもある。三筋の糸を垂直に場面のしやみせん上から下まで描き、その側に三筋の柳の枝を垂らし、糸の下部に三味線の撥ぼちを添え、柳の枝には桜の花を三つばかり交えた模様を見たことがある。描かれた内容自身から、また平行線の応用から推おして「いき」な模様でありそうであるが、実際の印象は何ら「いき」なところのない極めて上品なものであった。絵画的模様はその性質上、二元性をすつきりと言表わすという可能性を、幾何学的模様ほどにはもっていない。絵画的模様が模様として「いき」であり得ない理由はその点に存している。光琳こうりん模様、光悦こうえつ模様などが「いき」でないわけも主としてこの点によっている。「いき」が模様として客観化されるのは幾何学的模様のうちにおいてである。また幾何学的模様が真の意味の模様である。すなわ

ち、現実界の具体的表象に規定されないで、自由に形式を創造する自由芸術の意味は、模様としては、幾何学的模様にのみ存している。

模様の形式は形状のほかになお色彩の方面をもっている。碁盤縞が市松模様いちまつとなるのは碁盤の目が二種の異なった色彩によって交互に充填じゅうてんされるからである。しからば模様のもつ色彩はいかなる場合に「いき」であるか。まず、西鶴さいかくのいわゆる「十二色のたたみ帯」、だんだら染、友禅染ゆうぜんぞめなど元禄時代に起つたものに見られるようなあまり雑多な色取いろどりをもつことは「いき」ではない。形状と色彩との関係は、色調を異にした二色または三色の対比作用によって形状上の二元性を色彩上にも言表わすか、または一色の濃淡の差あるいは一定の飽和度ほうわどにおける一色が形状上の二元的対立に特殊な情調を与える役を演ずるかである。し

からばその際用いられる色はいかなる色であるかというに、「いき」を表わすのは決して派手な色ではあり得ない〔3〕。「いき」の表現として色彩は二元性を低声に主張するものでなければならぬ。『春色恋白浪』に「鼠色、の御召縮緬に黄柄茶の糸を以て細く小さく碁盤格子を織出したる上着、……帯は古風な本国織に紺博多の独鈷なし媚茶の二本筋を織たるとを腹合せに縫ひたるを結び、……衣裳の袖口は上着下着ともに松葉色の様なる御納戸の縷子を付け仕立も念を入れて申分なく」という描写がある。このうちに出てくる色彩は三つの系統に属している。すなわち、第一に鼠色、第二に褐色系統の黄柄茶と媚茶、第三に青系統の紺と御納戸とである。また『春告鳥』に「御納戸と媚茶と鼠色の染分けにせし、五分ほどの手綱染の前垂」その他のことを叙した後に「意気なこしらへで御座いませう」といつてある。「い

き」な色彩とは、まず灰色、褐色、青色の三系統のいずれにか属するものと考えて差支ないであろう。

第一に、鼠色は「深川ふかがわねずみ辰巳たつみふう」といわれるように「いき」なものである。鼠色、すなわち灰色は白から黒に推移する無色感覚の段階である。そうして、色彩感覚のすべての色調が飽和の度を減じた究極は灰色になってしまう。灰色は飽和度の減少、すなわち色の淡さそのものを表わしている光覚である。

「いき」のうちの「諦めあきら」を色彩として表わせば灰色ほど適切な

ものはほかにない。それ故に灰色は江戸時代から深川鼠、銀鼠ぎんねず、藍鼠あいなず、漆鼠うるしねず、紅掛鼠べにかけねずなど種々のニュアンスにおいて「いき」な色として貴ばれた。もとより色彩だけを抽象して考える場合には、灰色はあまりに「色気」がなくて「いき」の媚態びたいを表わし得ないであろう。メフィストの言うように「生そむ」に背いた「理

論」の色に過ぎないかもしれぬ。しかし具体的な模様においては、灰色は必ず二元性を主張する形状に伴っている。そうしてその場合、多くは形状が「いき」の質料因たる二元的媚態を表わし、灰色が形相因たる理想主義的非現実性を表わしているのである。

第二に、褐色すなわち茶色ほど「いき」として好まれる色はほかにないであろう。「思ひそめ茶の江戸棲えどづまに」という言葉にも表われている。また茶色は種々の色調にに応じて実に無数の名で呼ばれている。江戸時代に用いられた名称を挙げて、まず色そのものの抽象的性質によつて名附けたものには、白茶しろちや、御納戸茶おなんどちや、黄柄茶きはらちや、燻茶ふすべちや、焦茶こげちや、媚茶こびちや、千歳茶ちとせちやなどがあり、色をもつ対象の側がわから名附けたものには、鶯茶うぐいすちや、鶯茶ひわちや、鶯色とびいろ、煤竹色すすだけいろ、銀煤色、栗色、栗梅、栗皮茶、丁子茶ちようじちや、素海松茶すみるちや、藍海松茶あい、かわ

らけ茶などがあり、また一定の色合を嗜好する俳優の名から来たものには、芝翫茶しかんちや、璃寛茶りかんちや、市紅茶しこうちや、路考茶ろこうちや、梅幸茶ばいこうちやなどがあつた。しからは茶色とはいかなる色であるかというに、赤から橙だいたいを経て黄に至る派手はでやかな色調が、黒味を帯びて飽和の度減じたものである。すなわち光度の減少の結果生じた色である。茶色が「いき」であるのは、一方に色調の華はなやかな性質と、他方に飽和度の減少とが、諦めあきらを知る媚態、垢拔あかぬけした色気を表現しているからである。

第三に、青系統の色は何故なにゆえ「いき」であるか。まず一般に飽和の減少していない鮮やかな色調としていかなる色が「いき」であるかということを考えてみるに、何らかの意味で黒味に適するような色調でなければならぬ。黒味に適する色とはいかなる色かというに、プールキンエの現象によつて夕暮に適合する色

よりほかには考えられない。赤、橙、黄は網膜の暗順応もうまくあんじゆんのうに添おうとしない色である。黒味を帯びてゆく六心には失われ行く色である。それに反して、緑、青、堇すみれは魂の薄明視はくめいしに未だ残っている色である。それ故に、色調のみについていえば、赤、黄などいわゆる異化作用の色よりも、緑、青など同化作用の色の方が「いき」であるといひ得る。また、赤系統の温色よりも、青中心の冷色の方が「いき」であるといつても差支ない。したがつて紺や藍は「いき」であることができる。紫のうちでは赤勝がちの京紫よりも、青勝の江戸紫の方が「いき」と看做みなされる。青より緑の方へ接近した色は「いき」であるためには普通は飽和の度と関係してくる。「松葉色の様なる御納戸」とか、木賊色とくさとか、鶯色とかは、みな飽和度の減少によつて特に「いき」の性質を備えているのである。

要するに、「いき」な色とはいわば華やかな体験に伴う消極的残像である。「いき」は過去を擁して未来に生きていく。個人的または社会的体験に基づいた冷やかな知見が可能性としての「いき」を支配している。温色の興奮を味わい尽した魂が補色残像として冷色のうちに沈静を汲むのである。また、「いき」は色気のうちに色盲の灰色を蔵している。色に染みつつ色に泥まないので「いき」である。「いき」は色っぽい肯定のうちに黒ずんだ否定を匿している。

以上を概括すれば、「いき」が模様客観化されるに当って形状と色彩との二契機を具備する場合には、形状としては、「いき」の質料因たる二元性を表現するために平行線が使用され、色彩としては、「いき」の形相因たる非現実的理想性を表現するため一般に黒味を帯びて飽和弱いものまたは冷たい色調が扱われ

る。

次に、模様と同じく自由芸術たる建築、建築において、「いき」はいかなる芸術形式を取っているか。建築上の「いき」は茶屋建築に求めてゆかなければならぬが、まず茶屋建築の内部空間および外形の合目的形成について考えてみる。およそ異性的特殊性の基礎は原本的意味においては多元を排除する二元である。そうして、二元のために、特に二元の隔在的沈潜かくざいてきのために形成さるる内部空間は、排他的完結性と求心的緊密性とを具現していなければならぬ。「四畳半よじょうはんの小座しきの、縁えんの障子しょうじ」は他の一切との縁を断つて二元の超越的存在に「意気なしんねこ四畳半」を場所として提供する。すなわち茶屋の座敷としては「四畳半」が典型的と考えられ、この典型からあまり遠ざからないことが要求される。また、外形が内部空間の形成原理に間接に規定さ

るる限り、茶屋の外形全体は一定度の大きさを越えてはならない。このことを基礎的予件として、茶屋建築は「いき」の客観化をいかなる形式において示しているであろうか。

「いき」な建築にあつては、内部外部の別なく、材料の選択と区劃の仕方によつて、媚態の二元性が表現されている。材料上の二元性は木材と竹材との対照によつて表わされる場合が最も多い。永井荷風は『江戸芸術論』のうちで次のような観察をしている。「家は腰高こしだかの塗骨障子ぬりぼねしょうじを境にして居間と台所との二間のみなれど竹ぬれえんの濡縁そとの外そとには聊ささやかなる小庭ありと覚おぼしく、手水鉢ちようずぼちのほとりより竹はの板目はめには蔦つたをからませ、高く釣つりたる棚の上には植木鉢を置きたるに、猶表側なほの見付みつきを見れば入口ひさしの庇、戸袋、板目なごも狭ところき処ところを皆それぞれに意匠いしようして網代あじろ、船板、洒竹そなどを用ゐる云々」。かつまた、「竹材を用ゆる事の範圍ならび並そに其

の美術的価値を論ずるは最も興味ある事」である。と注意している。およそ竹材には「竹の色許由きょゆうがひさごごまだ青し」とか「埋うめられたおのが涙やまだら竹」というように、それ自身に情趣の深い色つぼさがある。しかし「いき」の表現としての竹材の使用は、主として木材との二元的対立に意味をもっている。なお竹のほかには杉皮も二元的対立の一方の項こうを成すものとして「いき」な建築が好んで用いる。「直すぐな柱も杉皮附すぎかわつき、つくろはねどもおのづから、土地に合ひたる洒落造りしやれづく」とは『春色辰巳園』巻頭の叙述である。

室内の区劃の上に現わるる二元性としては、まず天井てんじょうと牀ゆかとの対立が両者の材料上の相違によって強調される。天井に丸竹を並べたり、ひしぎ竹を列つらねたりするいわゆる竹天井の主要な任務は、この種の材料によつて天井と牀との二元性を判明さ

せることにある。天井を黒褐色の杉皮で張るのも、青畳との対  
 比関係に関心を置いている。また、天井そのものも二元性を表  
 わそうとすることが多い。例えば不均等に二分して、大なる部  
 分を棹縁天井さおぶちとなし、小なる部分を網代天井あじろとする。或いは更  
 に二元性を強調して、一部分には平天井ひらを用い、他の部分には  
 懸込天井かけこみを用いる。次に牀自身も二元性を表わそうとする。床  
 の間まと畳とは二元的対立を明示していなければならぬ。それ  
 故に、床框とこがまちの内部に畳畳または薄縁うすべりを敷くことは「いき」ではな  
 い。室全体の畳敷に対して床の間の二元性が対立の力を減ずる  
 からである。床の間は床板を張って室内の他部と判明に対立す  
 ることを要する、すなわち床の間が「いき」の条件を充みたすた  
 には本床であつてはならない。蹴込床けこみどこまたは敷込床を扱ぢぶべき  
 である。また、「いき」な部屋では、床の間と床脇ちがいだなの違棚ちがいだなにも

二元的対立を見せる必要がある。例えば床板には黒褐色のものを  
を用い、違棚したまえの下前にはひしぎ竹の白黄色のものを敷く。それ  
と同時に、床天井と棚天井とに竹籠編たけかごあみと鏡天井とのごとき対立  
を見せる。そうして、この床脇の有無がしばしば、茶屋建築の  
「いき」と茶室建築の「渋味」との相違を表わしている。また  
床柱と落掛おとしがけとの二元的対立の程度の相違にも、茶屋と茶室の構  
造上の差別が表われているのが普通である。

しかしながら、「いき」な建築にあつてはこれら二元性の主張  
はもとより煩雑はんざつに陥つてはならない。なお一般に瀟洒しょうしやを要求す  
る点において、しばしば「いき」な模様と同様の性質を示してい  
る。例えばなるべく曲線を避けようとする傾向がある。「いき」  
な建築として円形の室または円天井まるてんじようを想像することはできない。  
「いき」な建築は火灯窓かとうまどや木瓜窓もっこうまどの曲線を好まない。欄間らんまとし

でも櫛形くしがたよりも角切かくぎりを択ぶ。しかしこの点において建築は独立な抽象的な模様よりはやや寛大である。「いき」な建築は円窓まるまどと半月窓はんげつまどとを許し、また床柱の曲線と下地窓したじまどの竹に纏まとう藤蔓ふじづるの彎曲わんきょくとを咎とがめない。これはいずれの建築にも自然に伴う直線の強度の剛直に対して緩和を示そうとする理由からであろう。すなわち、抽象的な模様と違つて全体のうち具体的に意味をもつからである。

なお、建築の様式上に表わるる媚態の二元性を理想主義的非現実性の意味に様態化するものには、材料の色彩と採光照明の方法とがある。建築材料の色彩の「いき」は畢竟ひつぎよう、模様における色彩の「いき」と同じである。すなわち、灰色と茶色と青色の一切のニュアンスが「いき」な建築を支配している。そうして、一方に色彩の上のこの「さび」が存すればこそ、他方に形状

として建築が二元性を強く主張することができたのである。もし建築が形状上に二元的対立を強烈に主張し、しかも派手な色彩を愛用するならば、ロシアの室内装飾に見るごとき一種の野暮に陥つてしまふほかはない。採光法、照明法も材料の色彩と同じ精神で働かなければならぬ。四畳半の採光は光線の強烈を求むべきではない。外界よりの光を庇、袖垣、または庭の木立で適宜に遮断することを要する。夜間の照明も強い灯光を用いてはならぬ。この条件に最も適合したものは行灯であつた。機械文明は電灯に半透明の硝子を用いるか、或いは間接照明法として反射光線を利用するかによつてこの目的を達しようとする。いわゆる「青い灯、赤い灯」は必ずしも「いき」の条件には適しない。「いき」な空間に漂う光は「たそや行灯」の淡い色たるを要する。そうして魂の底に沈んで、ほのかに「たが袖」の薫

を嗅<sup>か</sup>がせなければならぬ。

要するに、建築上の「いき」は、一方に「いき」の質料因たる二元性を材料の相違と区劃の仕方<sup>に</sup>示し、他方にその形相因たる非現実的理想性を主として材料の色彩と採光照明の方法とに表わしている。

建築は凝結した音楽といわれているが、音楽を流動する建築と呼ぶこともできる。しからは自由芸術たる音楽の「いき」はいかなる形において表われているか。まず田<sup>た</sup>辺<sup>な</sup>尚<sup>べ</sup>雄<sup>ひ</sup>氏<sup>さ</sup>の論文「日本音楽の理論附粹の研究〔4〕」によれば、音楽上の「いき」は旋律<sup>せんりつ</sup>とリズムの二方面に表われている。旋律の規範としての音階は、わが国には都<sup>みやこ</sup>節<sup>ふし</sup>音階と田<sup>いな</sup>舎<sup>か</sup>節<sup>ふし</sup>音階との二種あるが、前者は技巧的音楽のほとんど全部を支配する律旋法として主要のものである。そうして、仮<sup>ひ</sup>りに平<sup>ひょう</sup>調<sup>じょう</sup>を以て宮音<sup>きゆうおん</sup>とすれば、都<sup>みやこ</sup>節<sup>ふし</sup>音

階は次のような構造をもっている。

平調 — 壹越いちこつ (または神仙) — 盤涉ばんしき — 黄鐘おうしき — 双調そうじょう (または勝絶しょうせつ)  
— 平調

この音階にあつて宮音たる平調と、徵音ちおんたる盤涉とは、主要なる契機として常に整然たる関係を保持している。それに反して、他の各音は実際にあつては理論と必ずしも一致しない。理論的關係に対して多少の差異を示している。すなわち理想体に対して一定の変位を来たしている。そうして「いき」は正まさにこの変位の或る度合に依存するものであつて、変位が小に過ぐれば「上品」の感を生じ、大に過ぐれば「下品」の感を生ずる。たとえば、上行して盤涉より壹越を経て平調に至る旋律にあつて、實際上の壹越は理論上の高さよりもやや低いのである。かつその変位の程度は長唄ながうたにおいてはさほど大でないが、清元きよもとおよび歌沢うたざわ

においては四分の三全音にも及ぶことがあり、野卑な端唄はうたなどにては一全音を越えることがある。また同じ長唄だけについていえば、物語体のところにはこの変位少なく、「いき」な箇所七には変位が大である。そうして変位があまり大に過ぐるときは下品の感を起させる。なおこの関係は、勝絶より黄鐘を経て盤渉に至るときの黄鐘にも、平調より双調を経て黄鐘に至るときの双調にも現われる。また平調より神仙を経て盤渉に至る旋律の下行運動にあつても、神仙の位置に同様の関係が見られる。

リズムについていえば、伴奏器樂がリズムを明示し、唄うたはそれによつてリズム性を保有するのであるが、わが国の音楽では多くの場合において唄のリズムと伴奏器樂のリズムとが一致せず、両者間に多少の変位が存在するのである。長唄において「せりふ」に三絃さんげんを附したところでは両者のリズムが一致している。

その他でも両者のリズムの一致している場合には、多くは単調を感じせしめる。「いき」な音曲においては変位は多く一リズムの四分の一に近い。

以上は田辺氏の説であるが、要するに旋律上の「いき」は、音階の理想体の一元的平衡へいこうを打破して、変位の形で二元性を措定そていすることに存する。二元性の措定によって緊張が生じ、そうしてその緊張が「いき」の質料因たる「色つぼさ」の表現となるのである。また、変位の程度が大に過ぎず四分の三全音くらいで自己に拘束こうそくを与えるところに「いき」の形相因が客観化されているのである。リズム上の「いき」も同様で、一方に唄と三絃との一元的平衡を破つて二元性が措定され、他方にその変位が一定の度を越えないところに、「いき」の質料因と形相因とが客観的表現を取っているのである。

なお楽曲の形にも「いき」が一定の条件を備えて現われているように思う。顕著に高い音をもって突如として始まって、下向的進行によつて次第に低い音に推移するような楽節が、幾つか繰返された場合は多く「いき」である。例えば歌沢の「新紫」にいむらさきのうち「紫のゆかりに」のところはそういう形をもっている。すなわち、「ムラサキ。ノ。ユカリ。ニ」と四節に分かれて、各節は急突に高い音から始まり、下向的進行をしている。また「音にほだされし縁の糸」のところも同様に「ネニホ。ダ。サレ。シ。エンノ。イト」と六節に分けて見られる。また例えば、清元の「十六夜清心」いざよいせいしんのうち「梅見帰りの船の唄、忍ぶなら忍ぶなら、闇の夜は置かしやんせ」のところも同様の形をもっている。すなわち、「ウメミ。ガヘリノ。フネノウタ。シノブナラ。シノブナラ。ヤミノ。ヨハオカシヤンセ」と七節に分けて考え

ることができ。そうしてこの場合に、かような楽曲が「いき」の表現であり得る可能性は、一方に各節の起首の高音が先行の低音に対して顕著な色っぽい二元性を示していることと、他方に各節とも下向的進行によつて漸消状態のさびしきをもつていくこととに懸<sup>かか</sup>つている。また起首の示す二元性と、全節の下向的進行との関係は、あたかも「いき」な模様における、<sup>しまがら</sup>縞柄と、くすんだ色彩との関係のごときものである。

かくのごとくして、意識現象としての「いき」の客観的表現の芸術形式は、平面的な模様および立体的な建築において空間的発表をなし、無形的な音楽において時間的発表をなしているが、その発表はいずれの場合においても、一方に二元性の指定と、他方にその指定の仕方に伴う一定の性格とを示している。更にまたこの芸術形式と自然形式とを比較するに、<sup>いな</sup>両者間にも否む

べからざる一致が存している。そうして、この芸術形式および自然形式は、常に意識現象としての「いき」の客観的表現として理解することができる。すなわち、客観的に見られる二元性措置は意識現象としての「いき」の質料因たる「媚態」に基礎を有し、措置の仕方に伴う一定の性格はその形相因たる「意気地」と「諦め」とに基礎をもっている。かくして我々は「いき」の客観的表現を、意識現象としての「いき」に還元し、両存在状態の相互関係を明瞭にするとともに、意味としての「いき」の構造を闡明したと信ずるのである。

{1} Dessoir, Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1923, S. 361 参照。

{2} 「美的小」の概念に関しては Lipps, Aesthetik, 1914, I,

S. 574 参照。

[3] 米国旗や理髪店の看板が縞模様でありながら何らの「いき」をももっていないのは、他にも理由があるうが、主として色彩が派手であることに起因している。婦人用の烟管ぎせるの吸口と雁首がんくびに附けた金具に、銀と赤銅しゃくどうとを用いて、銀白色の帯青灰色との横縞を見せているのがある。形状上では理髪店の看板とほとんど違わないが、色彩の効果によつて「いき」な印象を与える。

[4] 『哲学雑誌』、第二十四卷、第二百六十四号所載。

## 六 結 論

「いき」の存在を理解しその構造をせんめい闡明するに当つて、方法論的考察として予め意味体験の具体的把握を期した。あらかじしかし、すべての思索の必然的制約として、概念的分析によるのほかはなかつた。しかるに他方において、個人の特殊の体験と同様に民族の特殊の体験は、たとえ一定の意味として成立している場合にも、概念的分析によつては残余なきまで完全に言表されるものではない。具体性に富んだ意味は厳密には悟得の形で味会されるのである。メーヌ・ドウ・ピランは、生来の盲人に色彩の何たるかを説明すべき方法がないと同様に、生来の不随者として

自発的動作をしたことのない者に努力の何たるかを言語をもつて悟らしむる方法はないといっている「1」。我々は趣味としての意味体験についてもおそらく一層述語的に同様のことをい得る。「趣味」はまず体験として「味わう」ことに始まる。我々は文字通りに「味を覚える」。更に、覚えた味を基礎として価値判断を下す。しかし味覚が純粹の味覚である場合はむしろ少ない。「味なもの」とは味覚自身のほかに嗅覚きゆうかくによつて嗅かぎ分けるところの一種の匂においを暗示する。捉とらえがたいほのかなかおりを予想する。のみならず、しばしば触覚も加わっている。味のうちには舌ざわりが含まれている。そうして「さわり」とは心の糸に触れる、言うに言えない動きである。この味覚と嗅覚と触覚とが原本の意味における「体験」を形成する。いわゆる高等感覚は遠官として発達し、物と自己とを分離して、物を客観的に

自己に対立させる。かくして聴覚は音の高低を判然と聴き分ける。しかし部音は音色の形を取つて簡明な把握に背こうとする。視覚にあつても色彩の系統を立てて色調の上から色を分けてゆく。しかし、いかに色と色とを分割してもなお色と色との間には把握しがたい色合いろあひが残る。そうして聴覚や視覚にあつて、明瞭な把握に漏もれる音色や色合を体験として拾得するのが、感覚上の趣味である。一般にいう趣味も感覚上の趣味と同様に、ものの「色合」に關している。すなわち、道徳的および美的評価に際して見られる人格的および民族的色合を趣味というのである。ニイチエは「愛しないものを直ちに呪のろうべきであらうか」と問うて、「それは悪い趣味と思う」と答えている。またそれを「下品」(Pöbel-Art)だといつている〔2〕。我々は趣味が道徳の領域において意義をもつことを疑おうとしない。また芸術の領

域にあつても、「色を求むるにはあらず、ただ色合のみ〔3〕」  
といったヴェルレエヌとともに我々は趣味としての色合の価値  
を信ずる。「いき」も畢竟、ひつきょう民族的に規定された趣味であつた。  
したがつて、「いき」は勝義における *sens intime* によつて味会  
されなければならぬ。「いき」を分析して得られた抽象的概念  
契機は、具体的な「いき」の或る幾つかの方面を指示するに過  
ぎない。「いき」は個々の概念契機に分析することはできるが、  
逆に、分析された個々の概念契機をもつて「いき」の存在を構  
成することはできない。「媚態」びたいと、「意気地」いきぢと、「諦」あきら  
め」といい、これらの概念は「いき」の部分ではなくて契機に過  
ぎない。それ故に概念的契機の集合としての「いき」と、意味  
体験としての「いき」との間には、越えることのできない間隙  
かんげきがある。換言すれば、「いき」の論理的言表の潜勢性と現勢性と

の間には截然たる区別がある。我々が分析によつて得た幾つかの抽象的概念契機を結合して「いき」の存在を構成し得るよう  
に考えるのは、既に意味体験としての「いき」をもっているか  
らである。

意味体験としての「いき」と、その概念的 analysis との間にかよ  
うな乖離的關係が存するとすれば、「いき」の概念的 analysis は、意  
味体験としての「いき」の構造を外部より了得せしむる場合に、  
「いき」の存在の把握に適切なる位地と機会とを提供する以外の  
實際的価値をもち得ないであろう。例えば、日本の文化に対し  
て無知な或る外国人に我々が「いき」の存在の何たるかを説明  
する場合に、我々は「いき」の概念的 analysis によつて、彼を一定の  
位置に置く。それを機会として彼は彼自身の「内官」によつて  
「いき」の存在を味得しなければならぬ。「いき」の存在会得

に対して概念的分析は、この意味においては、単に「機会原因」よりほかのものではあり得ない。しかしながら概念的分析の価値は実際の価値に尽きるであろうか。体験さるる意味の論理的言表の潜勢性を現勢性に化せんとする概念的努力は、実際の価値の有無または多少を規矩きくとする功利的立場によって評価さるべきはずのものであろうか。否いな。意味体験を概念的自覚に導くところに知的存在者の全意義が懸かかっている。実際の価値の有無多少は何らの問題でもない。そうして、意味体験と概念的認識との間に不可通約的な不尽性の存することを明らかに意識しつつ、しかもなお論理的言表の現勢化を「課題」として「無窮」に追跡するところに、まさに学の意義は存するのである。「いき」の構造の理解もこの意味において意義をもつことを信ずる。

しかし、さきにもいったように、「いき」の構造の理解をその

客観的表現に基礎付けようとすることは大なる誤謬<sup>ごびまう</sup>である。「いき」はその客観的表現にあつては必ずしも常に自己の有する一切のニュアンスを表わしているとは限らない。客観化は種々の制約の拘束の下<sup>もと</sup>に成立する。したがつて、客観化された「いき」は意識現象としての「いき」の全体をその広さと深さにおいて具現していることは稀<sup>まれ</sup>である。客観的表現は「いき」の象徴に過ぎない。それ故に「いき」の構造は、自然形式または芸術形式のみからは理解できるものではない。その反対に、これらの客観的形式は、個人的もしくは社会的意味体験としての「いき」の意味移入によつて初めて生かされ、会得<sup>えとく</sup>されるものである。「いき」の構造を理解する可能性は、客観的表現に接触して *quid* を問う前に、意識現象のうちに没入して *quis* を問うことに存している。およそ芸術形式は人性的一般または異性的特殊の存在様

態に基づいて理解されなければ真の会得ではない〔4〕。体験としての存在様態が模様<sup>ニ</sup>に客観化される例としては、ドイツ民族の有する一種の内的不安が不規則的な模様の形を取つて、既に民族移住時代から見られ、更にゴシックおよびバロックの装飾にも顕著な形で現われている事実がある。建築においても体験と芸術形式との関係を否<sup>いな</sup>み得ない。ポール・ヴァレリーの『ユー・パリノスあるいは建築家』のうちで、メガラ生れの建築家ユー・パリノスは次のようにいつている。「ヘルメスのために私が建てた小さい神殿、直ぐそこの、あの神殿が私にとつて何であるかを知つてはいまい。路ゆく者は優美な御堂を見るだけだ——わずかのものだ、四つの柱、きわめて単純な様式——だが私は私の一生のうちの明るい一日の思出をそこに込めた。おお、甘い<sup>メタモルフオーズ</sup>変身よ。誰も知る人はないが、このきやしやな神殿は、私

が嬉しくも愛した一人のコリントの乙女おとめの数学的形像だ。この神殿は彼女独自の釣合を忠実に現わしているのだ〔5〕。音楽においても浪漫派ロマンまたは表現派の名称をもつて総括し得る傾向はすべて体験の形式的客観化を目標としている。既にマシヨオは恋人ペロンヌに向つて「私のものはすべて貴女あなたの感情でできた」と告げている〔6〕。またショパンは「へ」短調司伴奏の第二楽章の美しいラルジュエツトがコンスタンチア・グラコウスカに対する自分の感情を旋律化したのであることを自ら語っている〔7〕。体験の芸術的客観化は必ずしも意識的になされることを必要としない。芸術的衝動は無意識的に働く場合も多い。しかしかかる無意識的創造も体験の客観化にはかならない。すなわち個人的または社会的体験が、無意識的に、しかし自由に形成原理を選択して、自己表現を芸術として完了したのである。

自然形式においても同様である。身振みぶりその他の自然形式はしばしば無意識のうちに創造される。いずれにしても、「いき」の客観的表現は意識現象としての「いき」に基礎付けて初めて真に理解されるものである。

なお、客観的表現を出発点として「いき」の構造を闡明せんめいしようとする者のほとんど常に陥る欠点がある。すなわち、「いき」の抽象的、形相的理解に止とどまつて、具体的、解釈的に「いき」の特異なる存在規定を把握するに至らないことである。例えば、「美感を与える対象」としての芸術品の考察に基づいて「粹の感」の説明が試みられる〔8〕。その結果として、「不快の混入」というごとき極きわめて一般的、抽象的な性質より捉とらえられない。したがって「いき」は漠然ぼくぜんたる *raffine*のごとき意味となり、一方に「いき」と渋味との区別を立て得ないのみならず、他方に「い

き」のうちの民族的色彩が全然把握されない。そうして仮りに  
 もし「いき」がかくのごとき漠然たる意味よりもつていないも  
 のとすれば、西洋の芸術のうちにも多くの「いき」を見出すこ  
 とができるはずである。すなわち「いき」とは「西洋において  
 も日本においても」「現代人の好む」何ものかに過ぎないこと  
 なる。しかしながら、例えばコンスタントン・ギイやドガアや  
 ファン・ドンゲンの絵が果して「いき」の有するニュアンスを  
 具有しているであろうか。また、サンサンズ、マスネエ、ドウ  
 ビュツシイ、リヒアルド・スストラウスなどの作品中の或る旋  
 律を捉えて厳密なる意味において「いき」と名付け得るであろ  
 うか。これらはおそらく肯定的に答えることはできないであろ  
 う。既にいったように、この種の現象と「いき」との共通点を  
 形式化的抽象によつて見出すことは必ずしも困難ではない。し

かしながら、形相的方法を採<sup>と</sup>ることはこの種の文化存在の把握に適した方法論的態度ではない。しかるに客観的表現を出発点として、「いき」の闡明を計る者は多くみなかような形相的方法に陥るのである。要するに、「いき」の研究をその客観的表現としての自然形式または芸術形式の理解から始めることは徒勞に近い。まず意識現象としての「いき」の意味を民族的具體において解釈的に把握し、しかる後その会得に基づいて自然形式および芸術形式に現われたる客観的表現を妥當に理解することができるのである。一言にしていえば、「いき」の研究は民族的存在の解釈学としてのみ成立し得るのである。

民族的存在の解釈としての「いき」の研究は、「いき」の民族的特殊性を明らかにするに當つて、たまたま西洋芸術の形式のうちにも「いき」が存在するというような発見によつて惑わさ

れてはならぬ。客観的表現が「いき」そのものの複雑なる色彩を必ずしも完全に表わし得ないとすれば、「いき」の芸術形式と同一のものをたとえ西洋の芸術中に見出す場合があつたとしても、それを直ちに体験としての「いき」の客観的表現と看做し、西洋文化のうちに「いき」の存在を推定することはできない。またその芸術形式によつて我々が事実上「いき」を感じ得る場合が仮りにあつたとしても、それは既に民族的色彩を帯びた我々の民族的主観が予想されている。その形式そのものが果して「いき」の客観化であるか否かは全くの別問題である。問題は畢竟、意識現象としての「いき」が西洋文化のうちに存在するか否かに帰着する。しからば意識現象としての「いき」を西洋文化のうちに見出すことができるであろうか。西洋文化の構成契機を商量するときに、この問は否定的の答を期待するより

ほかはない。また事実として、たとえばダンディズムと呼ぶる意味は、その具体的なる意識層の全範囲に亙わたつて果して「いき」と同様の構造を示し、同様の薫かおりと同様の色合いろあひをもっているであろうか。ボオドレエルの『悪の華』一卷はしばしば「いき」に近い感情を言表いいあらわしている。「空無の味」のうちに「わが心、諦めよ」とか、「恋ははや味わいをもたず」とか、または「讚ほむべき春は薫を失いぬ」などの句がある。これらは諦めの気分を十分に表わしている。また「秋の歌」のうちで「白く灼やくる夏を惜しみつつ、黄やわらに柔やわらかき秋の光を味わわしめよ」といって人生の秋の黄色い淡い憂愁ゆうしゆうを描いている。「沈潜」のうちにも過去を擁する止揚の感情が表わされている。そうして、ボオドレエル自身の説明〔9〕によれば、「ダンディズムは頽たいはい廢期いきにおける英雄主義の最後の光であつて……熱がなく、憂愁にみちて、傾

く日のように壮美である」。また「*élégance*の教説」として「一種の宗教」である。かようにダンディズムは「いき」に類似した構造をもっているには相違ない。しかしながら、「シーザーとカティリナとアルキビアデスとが顕著な典型を提供する」もので、ほとんど男性に限り適用される意味内容である。それに反して、「英雄主義」が、か弱い女性、しかも「苦界くがい」に身を沈めている女性によってまでも呼吸されているところに「いき」の特彩がある。またニイチェのいう「高貴」とか「距離の熱情」なども一種の「意気地」にほかならない。これらは騎士気質から出たものとして、武士道から出た「意気地」と差別しがたい類似をもっている「10」。しかしながら、一切の肉を独断的に呪のろった基督教の影響の下もとに生立おいたった西洋文化にあつては、尋常の交渉以外の性的関係は、早くも唯物主義と手を携たずえて地獄に

落ちたのである。その結果として、理想主義を予想する「意気地」が、媚態をその全延長に互<sup>わた</sup>つて靈化して、特殊の存在様態を構成する場合はほとんど見ることができない。「女の許<sup>もと</sup>へ行くか。答<sup>むち</sup>を忘るるな「――」」とは老婆がツアラトウストラに与えた勧告であつた。なお一步を譲つて、例外的に特殊の個人の体験として西洋の文化にも「いき」が現われている場合があると仮定しても、それは公共圏に民族的意味の形で「いき」が現われていることとは全然意義を異にする。一定の意味として民族的価値をもつ場合には必ず言語の形で通路が開かれていなければならぬ。「いき」に該当する語が西洋にないという事実は、西洋文化にあつては「いき」という意識現象が一定の意味として民族的存在のうちに場所をもつていない証拠である。

かように意味体験としての「いき」がわが国の民族的存在規定

の特殊性の下もとに成立するにかかわらず、我々は抽象的、形相的の  
 空虚の世界に墮してしまつてゐる「いき」の幻影に出逢う場合が  
 あまりにも多い。そうして、喧やかましい饒舌じょうぜつや空むなしい多言は、幻影を  
 実有のごとくに語るのである。しかし、我々はかかる「出来合できあひ」  
 の類概念によつて取交される *Flatus vocis* に迷わされてはなら  
 ぬ。我々はかかる幻影に出逢つた場合、「かつて我々の精神が見  
 たもの「12」」を具体的な如実の姿において想起しなければな  
 らぬ。そうして、この想起は、我々をして「いき」が我々のもの  
 であることを解釈的に再認識せしめる地平にほかならない。た  
 だし、想起さるべきものはいわゆるプラトンの實在論の主張す  
 るがごとき類概念の抽象的一般性ではない。かえつて唯名論の  
 唱道する個別的特殊の一種なる民族的特殊性である。この点に  
 おいて、プラトンの認識論の倒逆的轉換が敢えてなされなければ

ばならぬ。しからばこの意味の想起アナムネシスの可能性を何によつて繋つなぐことができるか。我々の精神的文化を忘却のうちに葬り去らな  
いことによるよりほかはない。我々の理想主義的非現実的文化  
に対して熱烈なるエロスをもち続けるよりほかはない。「いき」  
は武士道の理想主義と仏教の非現実性とに対して不離の内的関  
係に立っている。運命によつて「諦め」を得た「媚態」が「意  
気地」の自由に生きる「13」のが「いき」である。人間の運  
命に対して曇らざる眼をもち、魂の自由に向つて悩ましい憧憬しょうけい  
を懐く民族ならずしては媚態をして「いき」の様態を取らしむ  
ることはできない。「いき」の核心的意味は、その構造がわが民  
族存在の自己開示として把握されたときに、十全なる会得と理  
解とを得たのである。

{1} Maine de Biran, Essai sur les fondements de la psychologie (Oeuvres inédites, Naville, I, p. 208)°

{2} Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Teil IV, Vom höheren Menschen.

{3} Verlaine, Art poétique.

{4} シツカー曰く「美的なものの存在学は、美的(すなわち、芸術的)に創作する、また美的に享樂する現実存在の分析から展開されなければならぬ」(Oskar Becker, Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers; Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, Ergänzungsband Husserl-Festschrift, 1929, S. 40)

{5} Paul Valéry, Eupalinos ou l'architecte, 15e éd., p.104.

{6} Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1926, S. 67.

{7} Lettre à Titus Woyciechowski, le 3 octobre 1829.

{8} 高橋穰『心理学』改訂版、二二七—二二八頁参照。

{6} Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, IX, Le dandy.  
なおダンディズムに関しては左の諸書参照。

Hazlitt, The dandy school, Examiner, 1828.

Sievekink, Dandyism and Brummell. The Contemporary Review, 1912.

Otto Mann, Der moderne Dandy, 1925.

{10} Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, IX, Was ist vornehm? 参照。

{11} Nietzsche, Also sprach Zarathustra, Teil I, Von alten und jungen Weiblein.

{12} α ρορ、 ε ι θ ε ν υ μ ω ν υ ψ ο χ

η (Platon, Phaidros 249c).<sup>八</sup>

強調はημω<sup>九</sup>の上に置かれなければならない。ただしα<sup>一〇</sup>ν<sup>一〇</sup>μ<sup>一〇</sup>ν<sup>一〇</sup>η<sup>一〇</sup>σ<sup>一〇</sup>ι<sup>一〇</sup>σ<sup>一〇</sup>はこの場合二様の意味で自己認識である。第一にはημω<sup>一一</sup>ν<sup>一一</sup>の尖端的強調による民族的自我の自覚である。第二にはψ<sup>一二</sup>ν<sup>一二</sup>χ<sup>一二</sup>η<sup>一二</sup>と「意気」との間に原本的關係が存することに基づいて、自我の理想性が自己認識をすることである。

〔13〕「いき」の語源の研究は、生、息、行、意気、の關係を存在学的に闡明することと相俟<sup>あいま</sup>つてなされなければならない。「生」が基礎的地平であることはいうまでもない。さて、「生きる」ということには二つの意味がある。第一には生理的に「生きる」ことである。異性的特殊性はそれに基礎附けられている。したがって「いき」の質料因たる「媚態」はこの意味の「生きる」ことから生じている。「息」は「生きる」ための生理的条件

である。「春の梅、秋の尾花のもつれ酒、それを小意気に呑みなほす」という場合の「いき」と「息」との関係は単なる音韻上の偶然的関係だけではないであろう。「いきざし」という語形はそのことを証明している。「そのいきざしは、夏の池に、くれなるのはちす、始めて開けたるにやと見ゆ」という場合の「意気ざし」は、「息ざしもせず窺へば」の「息差」から来たものに相違ない。また「行」も「生きる」ことと不離の關係をもっている。ambulo が sum の認識根拠であり得るかをデカルトも論じた。そうして、「意気方」および「心意気」の語形で、「いき」は明瞭に「行」と発音される。「意気方よし」とは「行きかた善し」にほかならない。また、「好いた殿御へ心意気」「お七さんへの心意気」のように、心意気は「……への心意気」の構造をもつて、相手へ「行く」ことを語っている。さて、「息」は「意

「いき」の形で、「行」は「意気方」と「心意気」の形で、いずれも「生きる」ことの第二の意味を予料している。それは精神的に「生きる」ことである。「いき」の形相因たる「意気地」と「諦め」とは、この意味の「生きる」ことに根ざしている。そうして、「息」および「行」は、「意気」の地平に高められたときに、「生」の原本性に帰ったのである。換言すれば、「意気」が原本の意味において「生きる」ことである。

## 後註

- 一 横組みで、ページの上端、左右中央に
- 二 〇に鋭アクセント。σはファイナルシグマ

- 三  $\varepsilon$ に帯気。しに鋭アクセント
- 四 図が入るが省略。底本  $\text{⌘}$  ページ
- 五 図が入るが省略。底本  $\text{⌘}$  ページ
- 六 底本の親本では「黒味を帯びゆく」とある
- 七 「箇所」は底本では「箇所」と誤記
- 八 最初の $\alpha$ に帯気+鋭アクセント。 $\varepsilon$   $\iota$   $\delta$   $\varepsilon$   $\nu$ のしに平息+曲アクセント。 $\eta$   $\mu$   
 $\omega$ の $\eta$ に帯気、 $\omega$ に曲アクセント。単体の $\eta$ に帯気。 $\psi$   $\chi$   $\eta$ の $\eta$ に鋭ア  
クセント
- 九  $\eta$ に帯気、 $\omega$ に曲アクセント
- 一〇 最初の $\alpha$ に平息、3文字目の $\alpha$ に鋭アクセント、 $\sigma$ はファイナルシグマ
- 一一  $\eta$ に帯気、 $\omega$ に曲アクセント
- 一二  $\eta$ に鋭アクセント

## 「いき」の構造

底本：『「いき」の構造』岩波文庫、岩波書店  
1979（昭和 54）年 9 月 17 日第 1 刷発行  
1998（平成 10）年 12 月 4 日第 37 刷発行  
底本の親本：『「いき」の構造』岩波書店  
1930（昭和 5）年 11 月 20 日第 1 刷発行

入力：鈴木厚司

校正：鈴木厚司、かとうかおり

2000 年 5 月 29 日公開

2001 年 6 月 27 日アクセント分解対応版公開

2003 年 8 月 31 日修正

青空文庫作成ファイル：

このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫  
(<http://www.aozora.gr.jp/>) で作られました。入力、校正、制作  
にあたったのは、ボランティアの皆さんです。