

## 日本の芸術論におけるレアリズムの萌芽

手塚唯聴

### 一

歴史的流派としてのレアリズムの主張は、一八四〇年代以降のフランスにおいて、ロマンティシズムに対立するものとして出現する。それはコントの実証主義の影響が強く働いている他、市民階級の台頭、自然科学の発展、更に決定論の傾向、キリスト教の衰退、無神論の潮流などが目ぼしい条件として考えられよう。中井正一は「多くのロマン派の先輩が一八三〇年の七月革命においてみずから顧みたま時、一八〇〇年代には光り輝いていた彼らはすでにいかに色あせたゆがんだものであったか。ヘーゲルもすでにベルリン大学長として反動的な法律哲学の時代であり、シェリングはヘーゲルよりもさらに自由主義に對して不信を示し、ヘーゲルの死後その門下をさえも抑えにその講座を襲うたのである。」「バルザックが商業資本の味方で、金融資本及びその上に立てられた七月王政に對して憎悪をもったといわれるこの転換期は、すなわち一八三〇年代のことなのである。」（『レアリス

日本の芸術論におけるレアリズムの萌芽

ム論の基礎問題二三』美・批評一九三四年九月号）と言っている。

バルザックにその兆をあらわした思潮は、またたく間にイギリスからドイツに及んで、フローベール、ゴンクール兄弟、サッカレー、ディッケンズ、エリオット、ヘッベル、ケラー、ルードウィヒ、マイヤー、に及び、一八五〇年から一八八〇年にかけて一斉に昂揚をみる。ロシアではツルゲーネフ、ドストエーフスキー、トルストイが輩出した。ドミエ、ミレー、からクールベにつながるフランス画家の画風もこの系列の中で位置づけられるだろう。

中井正一によって転換期として捉えられた一八三〇年代は、老中水野忠邦が天保の改革を行って株仲間を解散を命じ、人返しの法を案出して農民の出稼ぎを追い返していた時期である。

極東の僻遠であるとは言え、ポルトガル船が寧波に向う途中難破して、九州の種子島に漂着した天文十二年（一五四三年）から数えて既に三世紀の歳月を経ていたが、鎖国による隔絶の中で世界の進運にとり残され、ペリーが浦賀に来て開国を促す年迄、尚二十年の時間を待たねばならない日本であった。レアリズムの昂揚の出发点とされる七

月革命とはそのような時点にある。そうして中井正一が『美・批評』に頗る特異な論文を発表した一九三四年は、中島久万吉が足利尊氏を讃えた論文を書いた為、商工大臣の地位を追われた年であった。また、後に陸軍の統制派の代表者と言うので、相沢中佐に刺されることになった永田鉄山が軍務局長に就任した年である。有名な帝人事件として歴史に残る疑獄事件の起った年であり、司法省が思想検事を始めて設け、文部省が思想局を始めて置いた年でもある。そうして中井正一が数年後に治安維持法に問われ、その後大阪の相愛女子専門学校に美学を講じる七年前の年でもある。

## 二

レアリズムの問題は近代の問題である。勝義においてとりわけ現代の問題である。と言うのは日本でレアリズムの問題が、真に問題論的であらわれ始めるのは二〇世紀に入ってからである。前掲のフランスの事情に比較してほぼ一世紀はずれている。三世紀のおくれと、一世紀のずれの中で日本のレアリズム論に点火するのはプロレタリア文学論であり、母体は大正デモクラシーの風潮である。三木清が岩波講座の『文学』に「自然成長的なプロレタリア文学が選び取ってきた形式は、実に、ロマンチズムの形式でもなければ、シンボリズムのそれでもなく、レアリズムのそれであった。なぜならこの文学の当面の目的が現実の生活の中から湧き出て来る切実な不平、不満、憤怒、反抗、等々を表現するという極めてレアリスチックなものであったからである。その内容の含むレアリスチックな力レアスチックな要求が必

然的にレアリズムの形式を選び取らせた。文学の新しい形式を生み出すものはその内容的必然的な力であるが、如何なる旧い形式を選び取って来るかということを決するものも、また、その内容的必然的な力であるということが、ここに実証されて見出されるであろう（現代階級闘争の文学）と書いたのが一九三三年でこの文章は発売を禁止された。

レアリズム論がプロレタリア文学に触発されて昂揚するという事の中に、日本の歴史の、そして社会の歪みを物語っている。羽仁五郎が「人民の立場が、いまだに、日本では確立していない。しかるに、現代日本においても、すでに、プロレタリアの問題が起っている。そこで、プロレタリアの問題の解決において、人民の問題も解決されなければならぬのであるが、人民の立場が確立していないために、プロレタリアの問題というものが、官僚主義的に処理される傾向が、日本ではとくに強い」（日本人民の歴史）と書いた時、それは歴史の問題も、哲学の問題も、文化の問題も、芸術の問題さえも含まれていた。プロレタリア文学に触発されたレアリズム論ということも、この歴史の歪みを受け止めねばならない私達の心を噛む。

## 三

「ここがロドスだ、ここで踊れ」である。私達はこの現実から出発する他はない。

紀貫之が『古今和歌集仮名序』の中に「花に鳴くうぐひす、水に住むかはずの声を聞けば、生きとし生けるものいつれか歌を詠まざり

ける」と書いている。貫之の言葉は芸術創造について反省が生まれたと言う意味で、日本の詩学の端緒を示すものである。アリストテレスの詩学は、芸術をミメーシスと考えていた。貫之の芸術論は和歌を花鳥風月のミメーシスと考えている。素朴レアリズムである。尤も貴族文学の限界においてであるが、十世紀初頭の事であった。中国文化から独立して、国風文化が育ち、さやけき大和絵の成立した世紀である。

平安朝の中ごろ以後は私有地の総面積が国有地の総面積をうまわる。いわゆる荘園である。古代律令国家の秩序が崩壊する。地方の荘園に実力を蓄えた武士が時代の主導権を持つ中世が到来する。

西行は「いつかわれ昔の人といはるべきかさなる年を送り迎へて」（山家集）と詠んだ時、われは既に客体化された自己として外に眺められていた。花鳥風月とは異なった人間、自己―客体化された自己―に目が向けられていた。王朝時代の自然描写は、転換期の歴史の中で人間発見に進む。西行の無常観の背景には仏教的厭世思想とともに、激動する転換期の意識がある。十二世紀であった。官廷生活の現実に対する絶望と、愛情を失った失意の果てに、無所住心に立って、一生を旅に過したこの芸術家は、日本的な「美なる魂」の持ち主であった。「すき」は捨て身の探求が生んだ一つの美であると共に、又心の態度でもあった。

藤原定家は「亡父卿のよみ給ひしこそ誠に秀逸も出ぬべけれ、深更にとの油ほそく、有かなきかのにむかひ、なほしのすすけたるうちかけ、ふるきゑはし耳までひき入れたまひ、脇息により、桐火桶をいだ

き、詠吟のこゑ忍びやかにして、夜たけ入しづまりぬるにつけて、うちかたぶき、よごとなきたまへるとなん、まことに思入たまへる姿有難くこそ侍れ」（心敬『ささめこと』）と父俊成の姿を描いている。新古今集の歌人の前にあるのは戦争の現実であった。多くの人が日々に傷つき、そして死んだ。渺茫とした破壊の後の廃墟、現実とは破壊以外にない絶望の目が把えたのが「幽玄」の世界であろう。幽玄を語義的に局少化してしまうことは一つの歴史の歪曲である。

歌合せは官廷貴族の遊びから出発している。併しそれが勝負として優劣を問われることに奇しくも一つの時代相がある。判者を設けて判詞に勝敗の理由書を書き綴った。芸術批評の客観性が要求される。レッシングは「芸術批評家は芸術審判者である」と言っている。逆の意味において芸術審判者は又、芸術批評家であることが要求されたのである。

六百番歌合に対して異義が出て、六百番陳状と呼ばれている。『六百番陳状』の中で顕昭は俊成の判詞を反駁して「此題の心は月の眺望をよませ給はん料なり、遍昭寺にて明月をながむるに、広沢池と嵯峨野とひとつにおしなべて、雪にうづもれ水を敷けり、長安城を遙に山岳の立隔もなくして澄み渡れるけしき、誠に秦甸え一千余里、凛々水舗と見えたり、是則広沢池のさえ渡る月の都までしく水とみゆるにあらんや、と池にかけて水と見えんは、弥々あまりの心ありと申すべきか、此事うはの空に申さんはよしなし、月の夜彼所に行向て、都の異ざまへながめやられて、いはれずの沙汰は侍るべきなり」と言っている。自然を見る目は、自然の眞実を見る目として要求された。レアリ

ズムの深化である。やがて始まろうとする鎌倉時代の時代精神である。

西田直二郎は『日本文化史序説』の中で「武人階級の興起は美術の上には、まづその写実的傾向と結びつくものがある」と言っている。

内藤湖南は『日本文化史研究』の中に、肖像画を論じて、「藤原末期より南北朝初期までの時代を以て、日本の肖像画の高潮期と考ふ」と言っている。事実、似絵のほとんど唯一の作品と考えられている親鸞聖人鏡御影の裏書には「聖人御存生之尊像……毛端不奉違云々所得其証也」の識語が書かれていた。

#### 四

問題を整理しなければならない。レアリズムとは何であろうか、三木清は前掲の文章の中で、「芸術上における真の意味のレアリズム……は主体的真実性と客体的現実性との弁証法において初めて十分な意味で成立する」と書いている。

レアリズムの側面の一つは、ありの儘に客観的現実の世界を描こうとする傾向である。その意味では夢幻的なロマンティシズムにきびしく対立すると共に、自然主義や古典主義に重なり合う部分を持っている。

レアリズムの客体的側面が問題とされる時描写と言ひ、写生と言ひ、写実と言われてきた。

レアリズムの世界は今一つの側面を持っていた。それは主体的真実性である。主体的真実性はあらゆる歴史の段階で、さまざまの人間

が、夫々与えられた条件の中で、力一ぱい人生を生き抜いて行こうとする誠実な人生態度の中にあられる。レアリズムの主体的側面だけを抽象するならば、それは倫理的・道徳的実践と厳密には分ち難い。キェルケゴールは「全く単純だ、私は真実性を欲する」と言っている。ゲートルは彼の自伝に名づけて「詩と真実」と呼んだ。主体的真実性も又レアリズムの側面の一つである。

レアリズムが主体的側面を見失った時、ピアリズムと呼ばれている。レアリズムが客体的側面を軽んじた時は単なる心情主義である。

古代から中世にかけての主体的真実は「心」の問題として追求された。藤原公任は『新撰髓脳』の中で「心姿あひ具することかたくば先づ心をとるべし」と書いている。藤原定家は『毎月抄』の中で「されば心を本として詞を取捨せよとぞ、亡父卿も申しおき侍りし」と書いた。同じ『毎月抄』には「実と申すは心、花と申すは詞なり」とも、又「心のなからむ歌をば実なき歌とぞ申すべき」とも言っている。心が本であり、心が実であると考えられる時、真実追求のレアリズム精神の一面が芽生えていたのである。

併し、歌論はレアリズム成立の芽は含んでいるにしても、短歌という形式そのものが、必らずしもレアリズムの探求にふさわしいものではなかった。まして、貴族社会の宮廷生活のジャンルは、レアリズムの探求とは程遠い数多くの爽雜物を混えていた。

後に紹鷗がわび茶の精神の源流を求めて、定家の「見渡せば花も紅葉もなかりけり、浦のたまやの秋の夕ぐれ」の歌にたどりついた時（南坊録）、それは数少ない漁村の荒涼とした光景の描写として紹鷗の

目をひいたのである。きわ立って中世的な芸術精神の一つ、「わび」も定家によって布石された原点の一つである。

## 五

古代末期から中世初期にかけての動乱の時代はある意味で人間精神を昂揚させた。古代律令社会の秩序を根こそぎゆすぶるとともに、まだ新しい権威が確立していない。言はば歴史の亀裂の中にいみじくも人間、なまの人生が姿を見せる。動乱の社会的基盤は無論、当時の唯一の生産労働者であった農民であり、それを組織したオルガナイザーは、「つわもの」と呼ばれ「むさ」と言われた地方出身の武士であった。転換の世紀であればこそ、人間的なもの、ヒューマニティ、リズムが育ってくる。鎌倉時代の芸術は一般に写実的であると言われる。西田直二郎は『日本文化史序説』に「美術に於ける写実的なものの興って来ることは人間の世界に対する興味の興隆でなければならぬ。仏教関係の美術が写実的となることは、要は仏・菩薩・聖者が、人間を通じて理解せられることである。この写実的なものは、詳しく言えば、実際の人間の解剖学的な精細な知識、人間身体の全体に亘る知識が、現代にあって見る如く、科学によって正確となり、従ってそれから来ているのではなく、却って彼の時代は、人間の内的な心理的行動の、出来る限りの精細なる表出、乃至は外面に現前せる行為、行動の記述としての意志が高まりて、これに來ているものだと云ってよい」と書いている。鞍馬寺の聖観音はすぐれて人間的な風貌を具えている。興福寺の世親・無著は体質も容貌も日本人のものであ

る。蓮華王院の婆蘇仙人はロダンの彫刻を思わせる老翁の姿である。仏像に玉眼を入れることも、金剛力士像に骨格・筋肉・静脈を写実することも鎌倉時代であった。

封建制度が整備する事は、この人間性の伸暢を再び抑圧する事を意味する。武士の教養は貴族のそれに学ぼうとした。従って中世初期のつかの間に輝いて見えたレアリズム精神は封建制の強化と共に、次第に生命を失って暗いマニエルに落ちる。

## 六

貴族の支配による古代社会に終りを告げさせたものは農民であった。奴隸又は半奴隸の状態から自己を解放した農民が、再び農奴的な拘束を受けて武家の支配下に組み入れられる過程が、封建制の成立である。

中世は、きわめて序々に農業生産力を増大して行った。その中から、商業及び工業を独立させて行く。座として結成される組織がそれであり、海外に通商を求めた自由貿易が倭寇である。この間、農民の戦いは、逃散、愁訴、強訴、一揆という形で、次第に積極的、強力なものへと進む。

従って中世の芸能は、民衆の間から発生したものが多い。比較的起源の早かった今様、白拍子、他に早歌、曲舞、猿楽、平家琵琶、田楽、延年など、後に能として大成する猿楽の座にしても、出発は「散楽者乞食所行也」（後愚昧記）と評されたように卑賤の雑芸とされていたものである。

そうであればこそ、「ゆうがくの道は一切物まね也」（申楽談義）  
「物まねの品々……この道の肝要」（花伝書）と言う言葉が生れてく  
る。

ギリシャのアリストテレスに始まった詩学は、ローマ時代のホラテ  
イウスの詩論とともに、遠くルネッサンス以後の詩論に伝統する。そ  
れと同時に、アリストテレス以後、詩学の主要な部門であった劇文芸  
は、レッシングに到ってほぼ完全にドラマトロギー（劇論）を独立さ  
せた。レッシングに先立つこと三世紀半、日本のシナリオライターで  
あり、演技俳優でもあり、舞台監督でもあり、すぐれた芸術批評家で  
もあつた世阿弥によつて、日本的ドラマトロギー『花伝書』が成立し  
た。

「物まねの品々、筆に尽し難し、さりながら、この道の肝要なれ  
ば、その品々を、いかにもいかにも嗜むべし、およそ、何事をも残さ  
ず、よく似せんが本意なり」（花伝書『物学条々』）と言ひ、「先、  
七歳よりこのかた、年来稽古の条々、物まねの品々を能々心中にあて  
てわかちおぼえて、能をつくし、工夫を極めて後、此花の失せぬ所を  
ば知るべし」（花伝書『問答条々』）と記していた。「物まね」即ち  
写実は能の本質的モメントの一つであつた。レアリズムの客体的な側  
面が重視されたのである。

『申楽談義』の中に「よるづの物まねは心ね成べし」と言う注目す  
べき言葉があつた。『花鏡』には「万能を一心にてつなぐ」と書いて  
いる。「心よりいでくる能とは、無上のさるがくに、ものかずの後二  
曲も、物まねも、きりも、さしてなき能の、さびさびとしたるうち

に、なにとやらん感心のある所なり、これを冷たる曲とも申也」（花  
鏡）と書いたのは「さび」の伝統が学ばれていた。「ゆうげんのふう  
ていの事、諸道諸事に於て幽玄なるをもて上果とせり、ことさら当芸  
において、ゆうげんのふうてい、第一とせり」（花鏡）と言う時は「  
ゆうげん」は変質して優美の要素が強くなつていた。

世阿弥の写実しようとしていたものは、貴族、女性、仏家等の前時  
代の文化の荷担者達であつた。「ただ美しくにうわなる態、ゆうげん  
なり」（花鏡）と言つてゐる。同朋衆からとり立てられて武家の式楽  
に迄格式を与えられた能は、やはり権力者、支配者である人々の好尚  
に應えねばならなかつた。世阿弥のレアリズムの限界である。「物ま  
ね」の雑芸から出発した猿楽の能が、演劇として完成した時、神、  
鬼、修羅、物狂、唐事などの超現実的構想によつて組み立てられなけ  
ればならなかつた理由もここにあつた。能のもつてゐる莊重さ、端正  
さ、豪華さ、更にアクシオンにおける表現の抑制、舞台の小道具の簡  
略化等もレアリズム精神とは別のものである。「亡父はいかなる田舎  
山里の片辺にても、その心をうけて、所の風儀を一大事にかけて、芸  
をせしなり」（花伝書『第五奥儀』）と言つた場合も、乃至は「この  
芸とは、衆人愛敬をもて一座建立の寿福とせり、故にあまり及ばぬ風  
体のみなれば、又諸人のほうびかけたり、此ため、のうにしょしんを  
わすれずして、時に応じ所によりて、をろかなる眼にも、げにもおも  
ふやうに、のうをせむ事、これ寿福なり」（花伝書『第五奥儀』）と  
言つた場合も、権力者の意を迎える事を忘れてはいなかつた。一代に  
して將軍家に抜擢された世阿弥が、後年佐渡に配流される悲劇は何に

原因するのであろうか。

## 七

土一揆は十三世紀になってあらわれ始める。十五世紀は將軍家の膝下山城に国一揆が起つて、議會政治が実現した。同じく十五世紀に播磨では「侍をして国中にあらしむべからず」と言う声が出たし、紀伊は「百姓持に仕りたる国」と言われていた。十六世紀に入つて、堺、平野、桑名、見附の自由都市に町人による共和政治が始まっている。海外に通商の自由を求めて進出した倭寇は十四世紀に始まる。十六世紀には遠く東南アジアに迄、その活動範圍を拡げていた。中世に終りを告げる動乱が一世紀間に及ぶ戦国時代である。そしてその口火を切つたものが応仁の乱であつた。

十六世紀から十七世紀にかけて、農奴解放、自由都市、海外進出を抑圧したのは、織田信長、豊臣秀吉、徳川家康であつた。刀狩、海賊取締令がその為に行われ、自由都市民の武装解除、身分制度の固定化がその為に行われた。日本の近世が幕藩体制という特殊な封建制度に縛られて日本のルネッサンスが二つ葉の間に立枯れになつたのである。代つて、外には鎖国の軛くわが、内には士農工商の身分制度の鉄鎖が、日本人を縛りつけて尚三世紀を過すことになる。

幕藩体制の重圧は、日本の近世文化に異常な歪みをつくる。一つは遁世に似た閉鎖された世界の中で純粹さを保とうとする方向であり、一つは経済的に繁栄する町人社会の歓楽街に感溺する生活である。茶道と俳諧は前者の世界に、浮世絵、浮世草子は後者の世界に、魂の自

由を求めて旅立つた。何れの方向においても体制に背を向けている点に共通するものがある。

## 八

レアリズムの問題は描写芸術に限られる。文学、絵画、彫刻、演劇等、音楽や建築には妥当しない。

併し利休によつて完成された茶道は、その精神の上で、真実追求のきびしさに貫かれている。四畳半の小宇宙に大自然を見ようとした。利休はその師、紹鷗、道陳と共に輝く自由都市堺の出身であつた。「家は漏らぬ程、食事は飢えぬ程にて足る事なり」「心の至る所は、草の小座敷にしく事なし」（南方録）というのは「わびすき」の世界である。物質的繁栄の上に築かれた経済都市堺であればこそ、対極の精神がより明確に把握されたものであろうか。

片桐石州は「思ふに数奇は、貧人もなしやすく、富者もなしがたきものにこそあれ」（石州佗びの文）と言っている。「佗び」は前掲の定家の歌「浦のとまや」の光景に既にあらわれていた。

利休は時の権力者、秀吉に召されて、その側近に奉仕する。晩年秀吉は利休に切腹を命令した。ここにも勝れた芸術家の悲劇がある。人間の精神が権力の前につまずいた姿である。

ニーチェは言っている「生が歴史に仕えるのではなく、歴史が生に仕えねばならない」と。

芭蕉の俳諧も閉されたミクロ・コスモスの芸術である。『幻住庵記

『の中に「つらく年月の移りこしたなき身のとがをおもふに、一たびは仕官懸命の地をうらやみ、仏籬祖室のとぼそに入らむとせしも……終に無能無才にして此一筋につながる」と書いた。幕藩組織の一員に組み入れられた現世の榮達と、中世人の心の拠り所とした仏室参寵の願いと、そのいづれにおいても挫折し果てた人の告白である。「予が風雅は夏炬冬扇のごとし、衆にさかひて用る所なし」(柴門辞)とも言っている。そしてこの方向は「この道を行く人なくて秋の暮」の句と、『閑閑の記』の孤独につながっている。

日本文化の特色の一つは純粹化に進むと言う事にある。大陸から伝わった仏教が日本化するのには、華嚴・天台の雄大な哲学体系を見失った時、純粹に宗教的になった。中国文化(儒教から墨絵迄)が日本化したのは、大きさと執拗さを失った時であった。そして万葉集の長歌は古今集以後の短歌に、俳諧は発句に純粹化した。

芭蕉の芸術はその一つの局限を示している。十七文字の中に乾坤を見ようとした。「松の事は松に習へ竹の事は竹に習へと、師の詞のありしも私意をはなれよといふ事也」(三冊子『あかさうし』)と言うのは対象描写が対象の真実に肉迫する事を教えるレアリズム精神である。「風雪に身をせめ、花鳥に情を勞して」(幻住庵記)と言ひ、「見る所花にあらずと云ことなし、おもう処月にあらずと云ことなし」(芳野紀行)と言う時は、主体と客体のかかわりを語っていた。「古しへより風雅に情ある人々は、後に笈をかけ草鞋に足をいたため、破笠に霜露をいとふて、おのが心をせめて、物の実をしる事をよろこべり」(送許六詞)と言うのは主体の側の真実性の追求である。芭蕉は

又「誠をせむる」(あかさうし)とも言っている。

コンラッド・フィードラーは「ただ芸術的真理の成分のみが芸術作品の永続的価値を定める」と言う場合、「芸術的真理」は芭蕉の「誠」と深く重なり合つて見える。

芭蕉の探求がたどりついた果てには「軽み」の世界があった。「翁今思ふ体は、浅き砂川を見る如く、句の形、付心ともに軽きなり、其所に至りて意味ありと侍る」(別座敷『序』)と伝えている。

## 九

浮世草子は歓楽の世界に成立つ写真である。「一寸さきは闇なり……思ひをきは腹の病……歌をうたひ酒をのみ……これを浮世と名づくるなり」(浮世物語)と言うのは利根的享楽の世界である。井原西鶴は「人ほど可愛らしき者はなし」(好色二代男)「世に銭程面白き物はなし」(日本永代蔵)と書いた。現実には肯定されるべきもの、欲望は充されるべきもの、快楽は求められるべきもので、町人社会の悪徳には入っていないかった。西鶴の描く世界は、遊里と商業社会の実態である。芭蕉は西鶴の文章を「あさましく下れる姿」(去来抄)と評価した。西鶴には高踏的な精神主義はない。特権階級のもつ貴族趣味もない。あるものは十七世紀の日本の現実であった。

支配階級であり、権力者であった武士の生活を「野暮」として嘲笑していた町人社会の「いき(粋)」の美がめざされていたのである。それは現実社会の秩序に対する放棄から出ていた。「『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」(九鬼



周造『いきの構造』)

西鶴の文学を視覚に移せば浮世絵である。『浮世絵類考』の中には「近頃越前の産岩佐の某となんいうもの、歌舞白拍子の時勢粧をおのづから写しえて世の人うき世又平とあだ名す」(英一蝶四季絵跋)「小伝馬町、ぬかや七兵衛といひしもの也、一生倡門酒楼に遊ず、しかるによく男女の風俗を写せり」(石川豊信)「遊女の姿絵を写事妙也」(栄之)等の解説が多い。歌麿、春信、祐信等の芸術はそれである。描く世界は湯屋、芝居小屋、遊里であった。これも江戸時代町人社会の現実である。

近世のシナリオライター、近松門左衛門は、武家の地位をなげうって「芝居事で朽ち果つべき覚悟」(野郎立役舞台大鏡)をきめた芸術派の先覚者であった。名作「心中天網島」は義理と人情の葛藤に苦悶する封建社会の町人の悲しみを描いている。近松が脚本を書いた歌舞伎も、浄瑠璃も、堺の伝統をひきついた大坂町人の創造した芸術であった。近松が名優坂田藤十郎の舞台の為に書いたシナリオが「傾城阿波の鳴門」である。藤十郎の傾城は、その写実的演技によって元祿歌舞伎に金字塔をうち建てた。藤十郎のレアリズムは「歌舞伎役者は何役をつとめ候とも、正真をうつす心がけよりほかなし」(坂田藤十郎『賢外集』)の言葉として残っている。現代はこれらの中から、何をどう受け継ぐべきであろうか。それは日本の近代の「芸術論」の分析を経なければならないことである。