

Passions 論への手がかり (7)

——芸術における“見る”ということ、写生と理想——

——Qu'est-ce que le voir dans l'art?

徳村 佑市

1. プロローグ

毎日通る道に一匹の老犬がいる
たいていは鎖につながれていて
あきらめてしまったのか
箱の奥でふてねしている
私とも顔なじみになってしまって
私が通るとじろりところらを見て
しっぽをひよこひよこことふる
それでもときには離してもらって
子供たちのまわりをとびはねている

時々行く喫茶店には水槽があって
きれいな水の中を
赤白大小の鯉が泳いでいる
私が水槽に近づくと
何かもらえると思うのだろうか
集ってきて口をぱくぱくやっている

私たちが暮している世界のほかに
見ることもできず聞くこともできない世界が
あって
そこから私たちは
水面にうかびでるあぶくのように生まれてき
て
しばらくしてどこかへ消えて行く
いわば私たちは同根なのだ
鯉も犬も人間たちも
このいわく言いがたい世界
見ることも聞くこともできない世界から
私たちは生まれた
どこかに忘れてきた遠い記憶のようなものを
あなたたちを見ていると感ずるのだ

犬よ、きれいな水を泳ぐ鯉よ

このいわく言いがたい世界
宗教家は天啓によってそれを知り
詩人や芸術家はインスピレーションでそれを
かいまみる

そこからでてきて
私たちは犬となり、鯉となり、人間となった
いわば私たちは同根なのだ
ふてねする犬よ
口をぱくつく鯉よ

私たちがこの世から消えたあと
どこか別の世界で
この世の記憶を話しあえるかもしれない

芸術における“見る”ということ、どうい
うことを表現しようとしているのかと言いま
すと、我々は通常空や木や草花などを見る
とき、空とはこういうもの、木とはこうい
うもの、草花はこういうものという、いわ
ば出来あがった通念によってそれ見ている
のであります。そして草花や木や空がその
できあがった通念に合致していれば、それ
で安心して、それ以上追求しようとしな
いのが、一般的な普通の人々の態度なの
であります。ところが芸術家にとっては、
こういう通念が破れて、草花や木や空が、
それ自体の本当の姿を見せてくれること
があるのであります。そして、こういう風
に物自体がその本当の姿を開示してくる
のを、ここでは芸術における“見る”とい
う言葉で表現しておきたいと思うので

あります。そしてこのような芸術家の“見る”という行為を、ここではいろいろの角度から考えて行きたいと思いますが、その話の中で、俳句や美術にもふれて行きたいと思っております。またそれに関連して、正岡子規のいう写生と理想という問題にもふれて行きたいと思っております。

2. ポール・ギュットと『砂売りおじさん』

フランスの現代作家にポール・ギュット (Paul Guth) という人がおります。この人は1910年にスペインとの国境に近いピレネー山脈のふもとで生まれた人で、フランスの最高学府である *Ecole Normale Supérieure* を出て、教職についておったのでありますが、第二次大戦後は教壇を去って文筆の仕事に専念するようになりました。そしていろいろな作品を書いているのでありますが、童話にも筆をそめて、ムスティックという少年を主人公とした『ムスティックと砂売りおじさん』、『ムスティックと青ひげおじさん』、『ムスティック月へいく』などを書いております。ここではこのムスティックを主人公とした連作の中から、『ムスティックと砂売りおじさん』をとりあげて見たいと思えます。これは日本語にも翻訳されていますので、御存知の方もいるかと思いますが、この主人公のムスティックというのは蚊という意味でありまして、その蚊のように大変敏活で、すこしもじっとしていない少年ムスティックの物語なのであります。父親はエンジニアで、母親は家庭の主婦といった家庭に育ったムスティック少年であります。夜眠くなる時、「砂売りおじさんが通りますよ」という言葉をよく聞かされておりました。この砂売りおじさんというのは伝説上の人物でありまして、砂売りおじさんがきて目に砂をそそぐので、人は眠くなるのだという言いつたえがあったので、ムスティックも眠くなると両親からその話を聞かされておったのであります。ところがこの活発で好奇心の強いムスティック少年は、それならば一度その砂売りおじさんを見たいものだと思いたちます。そして夜も眠らずに砂売りおじさんが現れるのを

待つのですが、砂売りおじさんに会うことはできません。そしてとうとう不眠症になってしまうのですが、それでもまだ砂売りおじさんを見つけることはあきらめません。砂売りおじさんは砂の沢山あるところにいるにちがいないと思って、ムスティックはその砂売りおじさんに会うために、とうとう家出をします。そしてまづ汽車にのって、砂の沢山ある海辺へやってきます。そしてそこであるホテルの主人に拾われ、エレベーター・ボーイとして働くのでありますが、それでもまだ砂売りおじさんに会うことをあきらめません。そのホテルのサロンには大きな世界地図がかかっておりまして、砂のある砂漠の部分は黄色くぬってあります。その地図で見ますと、世界でもっとも砂の多い部分はアフリカであります。ムスティックはどうしてアフリカに行けば良いのかわかりません。しかしある日彼はホテルの門番と話していて、うまくアフリカへ行く方法をきき出します。アフリカへ行くのには、マルセイユから船にのればよいので、彼の働いていたホテルはマルセイユの近くにあったのです。それを知ったムスティックはホテルを抜け出して、汽車に乗ってマルセイユまできます。そしてマルセイユの波止場で古いおんぼろ船の船長と知りあい、見習い水夫にやとってもらって、アフリカにやってきます。そしてアフリカでも一番砂の多いのはサハラ砂漠だということを知っていたので、砂売りおじさんはきっとそこにいると思い、サハラ砂漠へ行こうとします。そしてアルジェで大型トラックの運転手と知り合いになり、サハラ砂漠へ行くというそのトラックに乗せてもらいます。ムスティックはそのトラックの中で眠ってしまうのですが、トラックの運転手は、一目見てそれがムスティックであるということを知ったのです。というのは家出したムスティックを探するために、両親はムスティックの写真を新聞にのせ、八方手をつくして探していましたし、それにムスティックの父親はエンジニアで、そのとき石油の採掘のためサハラ砂漠にきており、ムスティックの乗った大型トラックもそこへ行くところだったからであります。こうして

ムスティックは思いかけず、サハラ砂漠で、砂売りおじさんのかわりに、父親にめぐりあうことになるのですが、フランスへ帰る飛行機の中で、ムスティックは父親に、砂売りおじさんはどこにいるのかと聞きます。父親の答えは、砂売りおじさんは、人間が眠るときいつもそばにいる。しかし目を閉じなければ決して姿を現わさないというものでした。そして父親はつづけて次のように言います。「世の中で一番美しいものもその通りだ。それは目を閉じなければ見えないものなのだ。」そしてこの言葉は作者のポール・ギュットが、『ムスティックと砂売りおじさん』という童話で一番訴えたいと思っていたことのように思われます。それは一番美しいものは肉眼では見えない。心の目でしか見ることができないということだと言えましょう。

3. サン＝テグジュペリと『星の王子さま』

サン＝テグジュペリは1900年フランスのリヨンに生れた人で、作家であり、民間航空の飛行士でもあった人です。その作品には『夜間飛行』、『人間の土地』、『戦う操縦士』などがありますが、我が国ではとくに『星の王子さま』の作者として知られている人です。彼は第二次世界大戦には軍のパイロットとして志願し、1944年偵察飛行の任務に出たまま消息を絶った人です。彼の作品には飛行士としての体験を生かした斬新なものが多いのですが、ここでは日本で一番良く知られている『星の王子さま』をとりあげてみたいと思います。星の王子さまはある小さな星に一人で住んでいたのですが、あるとき友人を求めてほかの星へと旅に出ます。そしてその旅の途中では、たとえば小さな星に一人で住んでいて、他の星やすべてのものが自分の命令に従うと思こんでいる王様に出会ったり、また酒飲みが一人で住んでいて、飲むのが恥しいのでまた酒を飲むといった小さな星に出会ったりします。そして地球にやってくるのですが、そこで星の王子さまは狐に出会い、ある重要なことを教わります。それは *apprivoiser* ということであり、*apprivoiser* というのは「馴らす」「かい馴らす」という意

味ですが、あるもののために自分のもっている時間をささげなければ、そのものは自分にとって世界で唯一のものとはならないという意味であります。たとえば星の王子さまは自分の星に一本のバラの木をもっていました。それは見たところ、彼が地球でみつけた他の無数のバラと何らかわらない一本のバラにすぎないのでありますが、彼はそのバラに水をやり、風よけをしてやったり、毛虫をとってやったりします。そうしてそのバラのために自分の時間をささげたので、そのバラはもう地球にある無数のバラと同じものではなくて、自分にとってはかけがえのないものとなっているのであります。これが *apprivoiser* という言葉の意味するところで、*apprivoiser* しなければ、人間は何であれ、そのもの、その人を知ることができないのであります。これが星の王子さまが地球に来て、狐から学んだ重要なことなのでありまして、この狐と別れるとき、狐は星の王子さまに次のように言います。本当のこと、本質的なことは目には見えない、それは心の目でしか見ることができない。この本質的なことは肉眼では見えないので、心の目でしか見ることができないというのは、先にあげたポール・ギュットの結論と文脈は違いますが、言っていることは同じでありまして、20世紀のフランスの作家は期せずして、同じ結論に達しているであります。それは本当のもの、本当に美しいものは肉眼では見えず、心の目にしか映らないということであり、

4. 後藤夜半の俳句と芭蕉の俳句

こちらで話題を俳句に移しますと、明治以降の俳人に後藤夜半という人がいます。この人は明治18年に生まれて、昭和51年になくなった方ですが、俳句の方では「ホトトギス」の同人であった人です。この人の句に次のような句があります。

滝の上に水現はれて落ちにけり

この句は大阪の箕面の滝を詠んだ句でありまして、当時は客観写生の真骨頂とも言われ、昭和4年9月、俳誌「ホトトギス」の巻頭を占め

ている句であります。何だ、あたり前のことではないかと言われる方があるかもしれませんが、この句はそれなりに、滝の動き、流動感を写しとったものとして、評価の高い句なのであります。この句はこの句なりに成功した句なのであります。私がとくにこの句をもち出してきたのは、この句のもっている傾向を問題としたからであります。あくまでも視覚的に肉眼でものをとらえようとする傾向がそこにありまして、これは先に申しましたポール・ギュットの言葉やサン＝テグジュペリという言葉、もっとも美しいものや本質的なものは肉眼では見えないという言葉に反する傾向をもっているからであります。この俳句自体はそれなりに成功し、評価の高い句なのであります。あくまでも肉眼によってものをとらえようとしているところに問題がありまして、私はこの句自身ではなく、この句のもつこうした傾向自身を問題とするために、この句をあげて見たのであります。

この句を芭蕉の次のような句と比較してみますと、その傾向がますますはっきりすると思えます。

田一枚植えて立ち去る柳かな

この句は芭蕉46才の夏、『奥の細道』の旅で詠まれた句であります。この芭蕉の句と前にあげた後藤夜半の句と比較するとどうなるのでしょうか。後藤夜半の句のようにあくまで視覚的にこの句をとらえようとする、この芭蕉の句は意味のわからない句になってしまうのであります。柳が田を一枚植えて立ち去ったということはどういうことかという風になりかねないのであります。これは芭蕉の句の作り方が、客観写生の真骨頂と言われる後藤夜半の句の作り方と全くちがっているからでありまして、この点を理解しないと、芭蕉のこの句は理解できないのであります。芭蕉のこの句の背後には、西行法師が詠んだと言われる歌、「道のべに清水流るる柳かげしばしとてこそ立ちどまりつれ」という新古今集にのっている歌がありまして、その柳は「清水流るる柳」として有名になったのであります。芭蕉は『奥の細道』の旅の途中、この柳のもとにたち寄って、西行を

偲んで感慨にふけたのであります。そして往古を偲んで感慨にふけているうちに、早乙女が近くで田一枚を植えてしまった。そして芭蕉は思いを残しつつその柳のもとを立ち去ったという意味であります。芭蕉のこの句も有名であります。句自体としては特にすぐれた句とは思われません。しかしその句の作り方が客観写生の真骨頂と言われた「滝の上に」の句といかに違っているかを示すために、この句をあげてみた次第であります。

芭蕉の句が単に視覚的にのみ対象をとらえようとしたのではないことは、次の句によってもわかると思えます。

秋風や藪も畠も不破の関

これは芭蕉が41才のとき『野ざらし紀行』の旅の途中、不破の関址で詠んだ句であります。この句も背景として、新古今集の歌、藤原良経の「人住まぬ不破のせき屋の板びさしあれにしのはただ秋の風」を置いて作られた句であります。この歌の場合には、不破の関址は荒れながらまだ残っていたのであります。芭蕉が通った時には、もうそうした関所のあともなく、折からの秋風に荒涼とした藪や畑となってしまうというのであります。この「藪も畠も」ととらえたところが芭蕉の新しさでありまして、こうした「藪も畠も」という言葉はイメージには訴えてきますが、単なる客観写生とは違った背景をもっていることは、今言った説明でおわかりいただけたと思えます。

イメージに訴えるということを行いました。芭蕉の句にはイメージにあまり訴えないで成立している句もあります。

旅人と我名よばれん初しぐれ

これは『笈の小文』の最初にある句で、芭蕉44才のときの作であります。この句では旅に出ようとする心のはづみと、折からさっと降ってきた初時雨のイメージが融けあって、初時雨のイメージが有効に使われております。しかし

数ならぬ身とな思いそ玉祭

となりますと、イメージに訴えてくる要素がだいたいぶすくなくなっております。これは寿貞尼という芭蕉と深い関係があったと思われる女性の

死に際して作られた句で、芭蕉51才のときの作であります。この句では前の句の「初時雨」ほど有効に「玉祭」という語がイメージとして作用していないのであります。「数ならぬ身とな思ひそ」という自分の気持ちの表現を「玉祭」という言葉で客観化して、そのかぎりでは成功している句であります。芭蕉ではイメージに訴える要素が少ないと言わざるを得ません。これは国文学の先生の小西甚一という人が言っていることではありますが⁽¹⁾、この傾向は次の句になりますと、さらに強くなり、イメージに訴える要素は全くなくなってしまいます。

秋深き隣は何をする人ぞ

この句も芭蕉51才のときの句であります。この句にはイメージに訴えてくる要素は全くなくなっており、客観写生の句とは最もかけはなれたところで作られたものであると言えます。しかし芭蕉はこのようにあまりイメージに訴えない句を作ればかりいたわけではありません。芭蕉は振幅の広い人でありまして、反対にイメージに強く訴える句も作っています。

ほととぎす大竹藪をもる月夜

これは芭蕉48才のときの句で、『嵯峨日記』に出ている句であります。一見客観的な描写的な句のように見えるのでありますが、単なる写実、写生ではなくては、自然と融合しようとした芭蕉の心のにじみ出た句と言っております⁽²⁾。

また同じ『嵯峨日記』に出ている次の句も、イメージにのみ訴えてくる句であります。

五月雨や色紙へぎたる壁の跡

この句は五月雨がしとしとと降っている。家の中を歩いてみると、もののはげた跡がある。これは色紙でもはげた跡であろうかという意味で、五月雨のころの季節感がよくあらわされております。こういう句の作り方は配合の手法と言いまして、「五月雨」と「色紙へぎたる壁の跡」とをとりあわせることによって、自然の真実を把握しようとする態度でありまして、単なる写生ではないのであります。芭蕉はそのほかに句作りの方法として、黄金をうちのべたような句

作法⁽³⁾についてのべているところがありますが、ここではこれには触れません。

また有名な

古池や蛙飛びこむ水の音

にしてからが、その句の出来たとき、傍にいた弟子の其角が「古池や」の部分「山吹や」にしてはどうかと進言したと伝えられております。その方が実景であって、写生的であったかもしれないのでありますが、芭蕉はそれをしりぞけて、「古池や」と定めたと言われております。ここには単なる写生を越えた芭蕉の人生観、思索、静と動の把握があらわされており、深い味のある句となっております。

また

清瀧や波に散りこむ青松葉

という句がありますが、これは芭蕉が死の三日前に作った句であります。3ヶ月ほど前に、「大井川波に塵なし夏の月」と詠んだのが初案でありましたが、それをあとから「清瀧や波に塵なき夏の月」になおした。そのあと大阪にきて、弟子の園女の亭で、園女への挨拶として、「白菊の目にたててみる塵もなし」という句を作ったので、芭蕉は何か重複するような感じがして、前の「大井川」の句を破棄してほしいと弟子に頼んだものであります。『俳句辞典 鑑賞』によりますと、清瀧には今は松の木が一本もない。あたりの状況からすると、当時も松の木はなかったように想像されると言っております⁽⁴⁾。だからこれは単なる写生の句ではないのでありまして、「清瀧」と「波に散りこむ青松葉」の配合によって、写生を越えた自然の真実に追ったものと言うべきなのであります。

5. 芭蕉の俳論

芭蕉の弟子に服部土芳という人がありまして、自分の先生である芭蕉の俳論を『三冊子』という本にまとめておりますが、その中に次のような箇所があります。

句作りには、なるとするとあり。内をつねにつとめて物に應ずれば、その心の色、句となる。内をつねにつとめざるものは、ならざる故に私意にかけてするなり。

これは次のような意味であります。句を作るのに「なる」ということと「する」ということとがある。内なる精神をつねに立派にするにつとめて、物象に対すると、その心の色合いが自然に句に現れて、すぐれた句が生まれてくるものである。内なる精神を立派にすることを常に努めないものは、物象に対してもすぐれた句が自然に生まれてくるということはないから、意識的にたくらみを加えて、句をこしらえあげるのである。このように芭蕉は自分の心を高め、立派にしてもものに接すると、もの自身がその本来の姿を現わしてくると言っているのであります。こうして心を高め立派にして、そこで現れてくるものの真の姿を把握するのが「なる」ということであり、意識的にたくらみを加えて句をこしらえあげるのを「する」というのであると言っているのであります。

また同じ『三冊子』の中に、次のような一節があります。

松の事は松に習え、竹のことは竹に習えと、師の詞ありしも、私意を離れよということなり。この習へというところをおのがままに取りて、終に習はざるなり。習へというは、物に入ってその微のあらわれて情感ずるや、句となることなり。たとへば物あらはにいひ出でても、そのものより自然に出づる情にあらざれば、物我二つになりて、その情、誠に至らず。私意のなす作意なり。

これは次のような意味であります。松のことは松に習へ、竹のことは竹に習へと先生の芭蕉が言われたのも、私意を離れよということである。この習へということをお流にとって、自分の私意を加えているかぎり、ものの真髄はつかめない。習へということはものの本質をとらえ、そこで心が感動すると句となるということである。たとえば物をはっきりと目に見えるように描き出しても、そのものの自然から出るものでなかったら、表現と表現されるものとが離れてしまって、その本質をつかむことができない。これは私意を加えているからである。ここで芭蕉は「習へというは、物に入ってその微のあらはれて情感ずるや、句となる」と言っています。

自分の心をすなおにして高め清めて物の本質を把握するところに、自然な感動も生まれて、立派な俳句も出来るということでありまして、これは一種の直観でありまして、その直観によってものを把握するのでなければ、ものはその本来の姿を現してはくれないと言っているのであります。ヨーロッパの13世紀に、イタリア生まれの神学者で、キリスト教の理論的指導者であったトーマス・アクィナスという人がおります。この人は聖人として、また教父として有名な人なのであります。ギリシアの哲学者のアリストテレスの影響を吸収して自己の神学的な体系を築きあげ、『神学大全』を書いた人でありまして、この人は人間にとって至福は神を見ることであって、神を見ることは知性の直観によってなされると言っていますが⁶⁾、芭蕉の場合にも、それは知性の直観と言って良いかどうかわかりませんが、ともかくもそれに類した直観によって、ものの本質を把握することを強調しているのであります。この直観が芸術における「見る」ということでありまして、この直観の前にもものがその本当の姿を現わしてくるのであります。この部分のところはあとでもう一度触れますので、心にとめておいていただきたいと思っておりますが、芸術はこうした直観、見るという行為の上に成り立っているのであります。ここでちょっとつけ加えておきますが、私はこの講演の題目に、芸術における「見る」ということという表現を使い、「視る」という表現を避けました。それは見神と言われるように、神を「見る」と言いますが、「視る」とは言わないからであります。この「見る」と「視る」は前に引用しました芭蕉の「なる」と「する」に対応するものでありまして、芸術家が心を高めてものに対するとき、そこにおのずからものが本来の姿を現わしてくるのが「見る」にあたるのであり、「視る」には芭蕉が意識的にたくらみを加えて「する」と言って批判しているようなニュアンスがあるから、そうしたのであります。

6. 蕪村の俳句と正岡子規の写生

明治時代に正岡子規という人が出まして、江

戸末期以降の沈滞した俳句の世界を批判し、これを革新するために写生ということ唱え、その見本として江戸時代の俳人蕪村をもちあげたのでありますが、この子規の考えにはすこし誤解があったようでもあります。蕪村は画家でもありましたので、その作る俳句にも、印象の鮮明な、絵画的なものが多かったのでありますが、これは正岡子規の言う写生とはすこし異っていたのであります。国文学の先生の小西甚一という先生が言っていることではありますが⁶⁾、蕪村の方法は写生のようであって、写生ではないのであります。ある絵の方の大家の言った言葉に次のようなものがあります。自分はある景色、松なら松を見て良いなと思っても、すぐには筆をおろさない。すぐに筆をおろすと絵がいやしくなる。自分はその良いなと思った印象を一年でも二年でも心の中に暖めておく。そうすると余計な夾雑物が消えてなくなり、松なら松の本当に美しいところだけが残る。そうなったときにはじめて筆をとって画くのであると。蕪村の方法もこれと同じでありまして、心の中で余計なものがふるい落されたところで、それを俳句にえがいたのであります。また蕪村は離俗論というのを唱えております⁷⁾。絵でも俳句でも、それを作る人は心を高めて、俗から離れていなければならない。とくに俳句は俗語を用いるのであるから、俗語を用いた俳句をいやしいものにしたためには、心を高く保たねばならない。そのためには古典に接して、日頃心を磨き高めねばならないと言っているのであります。ただ前にも申しましたように、蕪村は画家でもありましたので、印象の鮮明な、絵画的な句を作っておるのであります。この点だけを見て、正岡子規は自分の唱える写生のお手本として、蕪村をもちだしたわけでありまして、そこに子規の誤解があったと言うべきでありましょう。

7. パスカルの二つの愛の説⁸⁾

フランスの17世紀にパスカルという人がおります。これは天才的な数学者、物理学者として有名でありまして、皆さんもよくご存知だと思います。このパスカルはまた深い宗教的体験を

もった人でありまして、当時の厳格なキリスト教の一派であるジャンセニスムを信奉し、その立場からキリスト教を擁護するために『パンセ』という書物を残しております。このパスカルは父親の死に際して、姉夫婦のペリエ夫妻にあてた手紙(1651年10月17日付け)を残しておりますが、その中で次のようなことを言っております。神は人間を創造したとき二つの愛を与えて人間を創造した。その一つは神に対する愛で、それは *charité* と呼ばれるものであり、もう一つは自分自身に対する愛で、それは *amour pour soi-même* またはまたは *amour-propre* と呼ばれるものであります。そして神に対する愛は無限であって、神自身以外の目的をもたないものであり、自分自身に対する愛は有限であって、それを通して神の方へと帰ってゆく性質のものであった。そしてこの状態では、人間は罪なしに自分を愛したし、罪なしに自分を愛さないわけにはゆかなかった。これがパスカルによれば、原罪以前の人間の姿であったというのであります。すなわち神が創造されたままの姿でエデンの園におかれていたときのアダムとイブの姿であったというのであります。5世紀の偉大な神学者で、聖人であり、教父であるアウグスティヌスという人がおりますが、この人の考え方に、フランス語で言う *jouir de* と *user de* という考え方があります。この *jouir de* というのは、そのもの自身のために愛着する態度でありまして、神に対してはこのようにあらねばならず、*user de* というのは、それを使用し、それにとらわれない態度で、世間のことに対してはかくあらねばならないというのであります。この *jouir de* と *user de* という考えを今のパスカルの説にあてはめると、神はそれ自身のために無限に愛着すべきであり、自己への愛はそれを使い、それにとらわれてはならないものということになります。ともかくもパスカルによれば、原罪以前の人間の姿は以上のものであったというのであります。ここで原罪ということが出てきますが、これはどういうことかと言いますと、神は人間の祖先として、アダムとイブを作り、これをエデンの園におかれた。そして

その園にある智恵の木の実だけを食べるなどという命令をされた。アダムとイブはその命令に従って、幸福に暮らしていたのですが、あるとき蛇にそそのかされて、その智恵の木の実を食べれば神のようになると言われ、その誘惑に負けてその木の実を食べてしまう。これは旧約聖書の創世紀に出てくる話でありまして、このように人間の祖先であるアダムとイブが神の命令にそむいて罪をおかす。これを原罪というのであります。ところでパスカルの二つの愛にもどりますが、この原罪の結果二つの愛はどうなったかと言いますと、charitéと呼ばれていた神への愛は人間の心から去ってしまい、その無限の愛をいれることが出来るほど広い心の中に自己への愛が満ちひろがった。つまり本来は有限に自己を愛し、自己を使ってそれにとらわるべきではなかった自己への愛が、その役割を転倒して、神への愛だけがもつような、無限の性質をおびるようになった。すなわち神に愛着するように、無限に自己に愛着するようになったというのであります。そして自分のためにすべてのものを無限に愛するようになったというのであります。このような原罪以後の人間の心に残された愛の姿を、amour-propre（自己愛）または cupidité（情欲）または concupiscence（情欲）または amour de la créature（被造物への愛）というのであります。「被造物への愛」というのは、人間が自己を愛し、そのために万物を愛するから、「自己愛」の別名としてこういう風にも呼ばれるのであります。このように原罪以後の人間は自己を無限に愛し、情欲に満ち、被造物に無限に愛着するようになったわけですが、人間には昔エデンの園で幸福に暮らしていたときの記憶が残されており、この幸福をとりもどしたいという気持ちが誰の心にも残っております。しかし、この幸福へ帰るための力は人間のうちにはなくて、神の grâce によるほかはないとパスカルは言うのであります。この grâce というのは思寵、恩恵と訳されるものでありますが、この恩恵、恩寵によって、人間の心の中に神への愛がたてなおされるとき、「自己愛」「情欲」「被造物への愛」もその本来の姿をとりもど

すことが可能となるわけでありまして。この grâce というのは説明が困難なのでありますが、これはキリスト教のどの派も認めている神の無償のたまものなのでありまして、これによって原罪以後の転倒した愛の姿がたてなおされ、神への無限の愛がとりもどされ、「自己への愛」「情欲」「被造物への愛」が、その本来の姿、有限で、それを通して神へ帰るべきものとしての姿をとりもどすことが可能となるのであります。

ここにすこし長々とパスカルの言う二つの愛の説を紹介しましたが、これは芸術というものは、本来ここで言われる「被造物への愛」にほかならないことを言いたかったからであります。芸術というものは、被造物を媒介とせねば成りたちませんので、芸術は被造物への愛であるということが出来るのであります。芭蕉は自己の俳諧は夏炉冬扇であると言っております。これは夏の暖炉、冬の扇という意味で、世間の人から見れば不急不要のものと見えるだろうという意味であります。芭蕉自身はそう思っていなかったことは、芭蕉が俳句に生涯をかけたことを見ても明かであります。芸術は夏炉冬扇どころか、パスカルの二つの愛の説からもわかるように、人間の根源的な活動の一つでありまして、神が人間に与えられた二つの愛の一つ、すなわち自己への愛、そして自己を通して万物を愛するこの「被造物への愛」が、芸術の根拠となっているのであります。ただここで注意しなければならないのは、「被造物への愛」も原罪以前と以後では、その性質を異にしているという点であります。原罪以前には、自己への愛、そして自己を通して万物を愛する「被造物への愛」は、有限なもの、それを使い、それにとらわれてはならないもの、それを通して神へ帰るべきものとして存在した。これが被造物への愛の本来あるべき姿なのであります。これが原罪によって転倒し、本来神にのみ向けられるべき無限の愛をもって、人間は自己と自己を通して「被造物」を愛するようになった。これは人間の本来の姿ではありませんので、本来あるべき姿にたてなおされねばならないのであります。パスカルは、この本来あるべき姿にたてな

おす力は神の *grâce* (恩寵, 恩恵) であると言っているのですが、この「被造物への愛」が本来あるべき姿にたてなおされたとき、被造物への愛、すなわち芸術活動はその本来の姿にあると言っていることができると思います。被造物を有限に愛して、それにとらわれないということは、被造物をあるがままに愛し、それにとらわれないということであり、被造物をあるがままに愛し、それを通して、被造物を作られた神を暗示することができれば、それは芸術として、その本来の姿にあるということができるかと思えます。芭蕉が句作りには「なる」と「する」ということがある。自己の心をつねに高めるようにつとめて物に対すれば、その心の色合が句にあらわれておのずから立派な句ができる。自分の心を高めないものにはそれができないので、たくらみを加えて意識的に句をこしらえあげるのだと言っているのも、このこととはそうかけ離れたことを言っているわけではないのであります。ものをあるがままにとらえるためには、心にある邪心を払わねばなりません。それを芭蕉は心をつねに高めよと言っているわけでありまして、被造物をあるがままに愛せよということと、心を高めてものの本来の姿をうけいれようとする芭蕉の態度との間には、そうかけはなれた違いはないのであります。ただキリスト教と芭蕉の間には、原罪と神の恩寵を認めるかどうかという違いはありますが。被造物をあるがままに愛して、それにとらわれないということは、神が作られたそれぞれの秩序においてもものをとらえ、それをあるがままに表現するということでもあります。神がそれぞれの存在に与えられた秩序のままにものを把えるということは、そのものをそれぞれの本質によって把えるということでもあります。そしてものをその本質において把えるということは、そのものの形相あるいはアイデアにおいてもものを把えることだと言ってよいかもしれません。ものを神のおかれた秩序にしたがって把えるということ、あるがままに把えるということは、ものをそれぞれの本質にしたがって配置された神の秩序そのものに触れることでもあります。こうしてものを

その本質においてとらえるならば、そのものをそこにおかれた神の秩序を暗示することになるのであります。神は不変不動の實在で、超越的存在でありますので、芸術が直接に描くことはできないと思われませんが、ものをその置かれた秩序にしたがって、ありのままにそれを把えるならば、それは神の秩序ひいては神の實在を暗示するものとなることが可能と思われるのであります。芭蕉が「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へ、そして私意をはなれよ」と言っているのも、この被造物への愛の本来の姿、ものを神のおかれた秩序にしたがって把えようとすることと、かけ離れたものではないのであります。被造物をあるがままに愛して、それを通してそれらの被造物を作られた神を暗示することができれば、それは芸術としての本来の、最も高い姿にあるのだと言えらると思います。

8. パスカルの絵画論

以上少々長くパスカルの二つの愛の説と、そこからみちびき出される芸術論に触れましたが、ここでおことわりしておかねばならないのは、パスカルはたしかに二つの愛の説を述べているのですが、そこから私が導き出したような芸術論はどこでも述べていないということでもあります。それどころか、パスカルは『パンセ』の中ではその反対のこと、絵画の否定に見えるようなことを述べているのであります⁹⁾。たとえば『パンセ』の中には次のような言葉があります。

絵とは何とむなしなものだろう。一向に感心されないものをモデルとしてそれを写しとり、似ているからといって感心されるのだから。

パスカルは前にも申しましたように天才的な数学者、物理学者であるとともに、深い宗教的体験をもった人でありまして、17世紀のフランスでは影響力のあったジャンセニズムという厳格なキリスト教の一派に属し、その立場から神を信じない俗人を論破し、神の存在を証明しようとして『パンセ』を書いたのですが、これはパスカルの生前には完成せず、パスカルの死後

その遺稿として発見されたものであります。

その中に今述べたような「絵とは何とむなしものだろう云々」という言葉がでてくるのであります。それでこれまでの『パンセ』の注解者は、パスカルには絵心がなかったのだ、絵が理解できなかったのだと考えてきたのであります。しかしこのパスカルの「絵はむなし」という文章をよく調べてみますと、そこには短いながら、なぜ絵がむなしかその理由が書かれているのを見ることが出来ます。それは「一向に感心されないものをモデルとしてそれを写しとり、似ているからといって感心される」という部分であります。一向に感心されないものというのは、真の实在である神ではなく、その神が作られた移ろいやすい人間や被造物のことでありまして、これを描いて、それが実物に似ているからといって感心されるというのであります。ここに見られるパスカルの絵画論の一つの点は、絵画とは実物を写すものであり、それが実物に似ていることが絵画の条件であるという考え方でありまして、これは当時一般にうけいれられていた考え方でありまして、17世紀末にフランスで刊行されたフルチエールの辞典にも、絵 (Tableau) の定義として、

画家が絵筆と絵具を用いて作成した、何らかのものの像 image ないし再現現象 *représentation*。

というのが出ております。これは当時支配的であった絵とは実物を模写するものという、アリストテレス以来の模写論をそのままうけいれているものであります⁽¹⁰⁾。

パスカルはまた『パンセ』のほかの部分で、肖像画というものは、ある人を写しとっているかぎり、その人の像が目の前にあるので喜びを与えるが、実際のその人はいないのであるから悲しみを与えるとも書いております。自分の会いたい人が肖像画として目の前にあるかぎりでは、ある喜びを与えるのであるが、それは同時に自分の会いたい人がそこにはいないということであって、そのかぎりでは悲しみを与えるというのであります。こうした考え方の裏には、肖像画はその実物ほどの満足感を与えないので、

実物よりも一段劣った存在であるという考えがひそんでおります。これは当時のデカルトなども言っているところでありまして、物の像は、その物自体よりも一段劣った、存在の稀薄なものであるという考えを示しているのであります。こうした考えは当時の通念として、検討され、反省されることなく一般に受けいれられていた考えでありまして、パスカルもその当時の通念を、一般の人々とともに反省することなく受けいれていた、自明のこととして受けいれていたと考えられるのであります。しかしこうした考えは18世紀以降急速におとろえて行く考えでありまして、その当時の人々とその考えを共有しない我々にとっては、こうしたパスカルの絵の定義は奇異にさえ映るのであります。芸術というものは一度完成されると、それは写された実物を離れて一人立ちし、独自の世界を持つものでありまして、現実においてはただ嫌悪しか感じさせない盲目の老ヴィエル弾き、顔じう皺だらけの猿を思わせる女占師が、一度天才的画家の手によって描かれると、我々の心に感動を呼びおこすということが、そのことを良く証明しています。我々はパスカルの時代の人々とは、芸術についての考えを共有していないのでありまして、もしパスカルが現代に生きていたら、果して『パンセ』に書いたことをもう一度語るかどうか疑問であります。パスカルの研究家の塩川徹也という人が言っているところでもあります⁽¹¹⁾、絵が人間や自然をあらわすとすれば、その自然や人間は神の作られたもの、いわば真に実在する神の影のようなものでありますので、絵が人間や自然を通して、その本来の实在である神の方へ向い、それを暗示するものならば、パスカルはそれを否定するものではないのではないかと思われます。私がパスカルの二つの愛の説から導き出した芸術論も、パスカルの考えが許容する範囲でそういうことが言えるということでありまして、パスカル自身はそう言うてはいないのであります。しかしパスカルは聖書の文体の美しさに関心している点もありますし、旧約聖書には芸術的香りの高い詩篇が含まれております。それでパスカルがもし当

時の絵についての通念をはなれて芸術を見たら、私の申したような考えもなりたつのではないかと思って、二つの愛の説をのべた次第であります。

9. 雪舟の絵

(図 1)



こちらでスライドに移りたいと思います。最初の絵は伝雪舟の絵（花鳥図屏風、六曲一双）と言われるもので、重要美術品の指定を受けているものであります。重要文化財より一ランク下の扱いを受けているものであります。それだけに絵の描き方についてわかりやすく我々に教えてくれるところがあります。こちらが春夏の図（図1）で、こちらが秋冬の図であります。こういう言い方からでもわかるように、これは写実の絵ではないのであります。たとえばここには椿の花が咲いており、ここには牡丹の花が咲いており、ここには蓮の花が咲いております。この一事だけとりあげても、これが写実、写生の絵でないことがわかります。それにこの絵をよく見ますと、焦点が無数にあることがわかります。どの細部をとってみても、実によく描かれているのであります。椿の花にしても、竹の節にしても、岩にしても、どの細部を見ても、実によく描かれているのであります。そしてこの絵を全体で見ますと、一つの透徹した視野で統一されているのであります。ここには「滝の上に水あらわれて落ちにけり」式の視覚に訴えるのとはちがった、もっと透徹した視野が見られるのであります。これが本来の意味で「見る」ということの一つではないかと思われまゝ。私たちはこの絵を見るとき、それぞれの細部を見てゆきながら、ここには何がある、ここには何が描かれているということを鑑賞しながら、

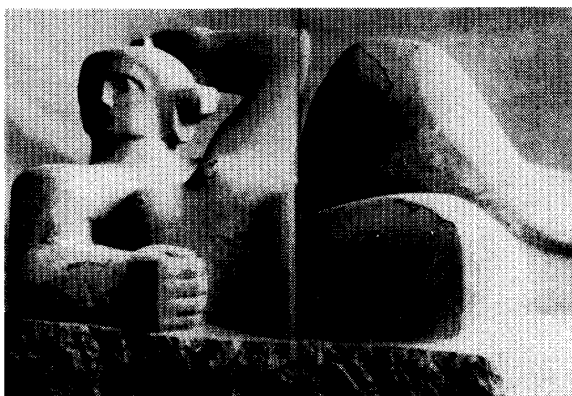
最後にそれらを統一する一つの視野を発見するのでありまして、こうした統一した視野こそ芸術における「見る」ということにふさわしいものだと言えらると思ひます。私は今この絵は無数の細部から成っていると申しました。それはこの絵のどの部分をとってみても、実によく愛情をこめて描かれているからであります。雪舟はこうした絵をかくためには、それ以前にこうした細部の花や松や竹や鶴などのそれぞれについて、写生によって習練をつんでいるものと思われまゝ。それぞれの細部について、写生によってそれらを把握していなければ、こうした絵はかくことはできないと思われまゝ。細部について充分把握した上で、それらの細部を組合せてこうした大きな画面を構築したのであります。そしてこのことは何も絵には限らず、ほかの分野についても言えることでもあります。たとえば長編小説でも、大きな研究論文でも、この絵と同じようにして構築されるのであります。細部について十分に把握していなければ、そしてそれらを統一する一つの大きな視野のもとにそれらを把握するのでなければ、長編小説も大きな研究論文も成り立たないのであります。こういうことをこの絵は教えてくれるのであります。そのほかにこの絵が教えてくれるもう一つのことがあります。それはさっき申しあげましたように、この絵は写実ではないということでもあります。この絵を単なる装飾画だと言う人もありますが、それは外面的な見方でありまして、実はこの絵は作者雪舟の一つの理想の世界を描いたものなのであります。明治時代に短歌や俳句の革新運動を指導した正岡子規は、『病牀六尺』という書物の中で、理想を描くと作品が陳腐におちいる危険性がある、それにくらべると自然は千変万化であるので、これを写生すれば、陳腐な世界におちいることがなく、生き生きした世界を描き出すことができると言ひ、芸術における理想をしりぞけて、写生を強調したのであります。が、伝統的な芸術の世界では、芸術家はその理想の世界を描きだすことが尊ばれたのでありまして、この雪舟の絵も、そうした伝統に立つて、自分の心を遊ばせたいと思ひ、自

然の中の一つの世界を描き出しているのであります。もちろんその基礎になる写生を軽んじたわけではないのでありますが、それは自分の理想とする世界を構築する一つ的手段として使われているのであります。正岡子規が写生を唱道して以来、我々はまだその影響下にありまして、写生という見方から芸術を見る習慣を離れることができないのでありますが、芸術における理想というものも、長い伝統がありますので、我々はこの問題について反省してみる必要もあると思うのであります。

10. ヘンリー・ムーアの彫刻

これまで芭蕉の俳句や雪舟の絵など、古いところばかり見てきましたので、最後に新しい現代のイギリスの彫刻家ヘンリー・ムーアの彫刻

(図 2)



を見て終わりにしたいと思います。ヘンリー・ムーアは一般に抽象彫刻の作家と言われておりますが、彼の作品の中には絶えず繰り返して現れる一つのテーマがあります。それは **Reclining Figure** という主題であります。これは「もたれかかる像」とでも訳せるかと思いますが、このテーマが彼の作品群の中から絶えず繰り返して現れてくるのであります。ヘンリー・ムーアは1925年にパリを訪れ、トロカデロ美術館で、中米のマヤ文化の雨の精であるチャック・モルの像を見る機会をもったのでありますが、これがヒントとなって、それ以後この「もたれかかる像」にとりつかれることになったのであります。御覧になればわかるように、これは単なる写実、写生ではありません。これもムーアにとっ

ては自分の最も描き出したいと思っている一種の理想像であります。しかしヘンリー・ムーアの場合には、理想像という言葉を使うよりも、ユングが言う人間の集団的無意識の奥にひそむ元型的イメージであると言った方がもっとぴっ

(図 3)



たりくると思います。そしてヘンリー・ムーアの場合、「もたれかかる像」はすべて女体でありまして、初期のもたれかかる像は、若い女性のようにすべすべした肌をもち、若草の山のようにふっかりとしておりますが(図2)、作者が年をとるにつれ、風雪にさらされたような姿となり、しまいには「二つからなるもたれかかる像」(図3)のように、風化された自然の風景、断崖や海辺の洞窟を暗示するようなものとなっております。イギリスの美術批評家ハーバート・リードは、ヘンリー・ムーアはこれまでの美の理想にかかえて、生命力の理想をうちたてたのだと言っていますが、これをしめくくりとして、この講演を終わりたいと思います。

(この論文は昭和58年夏期夜間講座の講演に少しく加筆訂正を加えたものである。)

註

- (1)小西甚一、俳句の世界、P. 127
- (2)松尾、堀切、楠本、伊吹編、俳句辞典 鑑賞、P. 168
- (3)小西甚一、前掲書、P. 104
- (4)松尾、堀切、楠本、伊吹編、前掲書、P. 171
- (5)トマス・アクィナスは神を完全に直観できるのは天国においてのみであるとしている。
- (6)小西甚一、前掲書、P. 172
- (7)同書 P. 173
- (8)パスカルはこの二つの愛の説を、アウグスティヌス、『神の国』Liv. xiv. ch. 28やジャンセニウス、『ア

ウグスティヌス』 liv. II. ch. 25 より得ていると言われる。(J. Mesnard 編 Blaise Pascal, Oeuvres complètes II P. 857) しかしこの二つの愛の説は新約聖書の教えと矛盾しないように思われる。共観福音書には、キリスト教の最大の掟として、神を愛し、自己を愛するように隣人を愛せよという教えがのっている。(マテオ22, 34-40), (マルコ12, 28-31), (ルカ10, 25-28) とくにルカは自己を愛するように隣人を愛するとはどういうことかを、この部分のすぐあとの「良きサマリア人」のたとえ話で説明している。このかぎりでは、自己を愛することは認められているし、自己を愛することと隣人を愛することは両立しているように見える。しかしその隣人愛はそこにとどまるものではないようだ。というのはヨハネ15, 13では「友人のために命を与える以上の大きな愛はない」と書かれているからである。ここでは自己への愛はむしろ否定されているように見える。さらにこれはマルコ8, 34-38にあるように、「自分の命を救おうと思う人はそれを失い、私のため、そして福音のために自己の命を失う人は、それを救うのである。」という形で、自己への愛は一度否定されて止場される。

キリスト教の最大の掟である二つの愛は、「神を愛すべし」「隣人を愛すべし」というあるべき姿への命令として示されるが、自己への愛は、それが存在するものとして肯定されている。自己への愛はそれが存在することを疑えないものとして前提されているのである。自己を愛することが、今「ある」姿であるとすれば、「神を愛すること」と「自己を愛するように隣人を愛すること」は「あるべき」姿なのである。このあるべき姿においては、自己を愛することは否定されていないが、制限をこうむっている。このあるべき姿において、神への愛は無制限だとすれば、自己への愛は制限をこうむっていることになる。そしてこのあるべき姿が原罪以前の姿であるとすれば、ここにパスカルの言う二つの愛の説と関連が生ずるのではないだろうか。パスカルは二つの愛の説の中で、人間は神への愛と自己への愛との二つの愛をもって創造され、神への愛は無限であり、自己への愛は有限で、それを通じて神へ帰るべきものと説いている。福音書でも、神への愛は無限なものとして示されており、自己への愛は、あるときは友人のために犠牲にさるべきものとして、またあるときは神のために失われるべきものとして示されている。すなわち自己への愛はそれ自体を目的とすべきものではないのである。自己への愛は否定されていない

が、それ自身は制限をこうむるべきもの、有限なものとして示されていると言うべきであろう。

- (9)以下パスカルの絵画論については、塩川徹也、「絵はなぜむなしのかー『パンセ』の一断章をめぐる」(Cahiers des études françaises 8)を参照のこと。
- (10)ここでアリストテレスをもち出したのは、この部分を書くにあたって参考にした塩川氏がそのような意味で、言いかえれば、アリストテレスの言う模倣とは外面的模倣であるという把え方をしているので、それに従って書いたわけであるが、アリストテレスの模倣が単なる外面の模倣ではなく、その本質の模倣を意味している点については、竹内敏雄著、『アリストテレスの芸術理論』を参考にされたい。

(11)塩川徹也、前掲書

(本学教授・仏文学)
〔昭和59年9月1日受理〕