

芸術の響き合い・文化の響き合い

—— マラルメの無と日本美術における自然観 ——

宗 像 衣 子

はじめに

ことばの表現のうちに、思想ひいては文化の反映が見られるように、絵の表現に思想や文化のあり方が見受けられるだろう。ここでは、ジャポニスムの時代背景の中に生きた一九世紀フランス象徴派詩人マラルメのことば、すなわち詩と詩的思考における表現と、日本美術が示すいくらかの表現上の特質との関連について考察したい。マラルメの思想の中心に窺われる非西洋的思考と、日本美術に垣間見られる時間や空間の感覚、自然観、創造主体の意識、そうした事柄との共通性や差異性を明らかにすることによって、さらには、そのような観点にかかわる他の芸術ジャンルの創造者たちの思考において多様な東西文芸の響き合いを瞥見することによって、ことばと絵を同様の芸術創造のレヴェルから考えることができる様子を確認したいと思う。そこに、こうした考察が思想や文化の探究において価値をもつ有様が見られることになるだろう。

I マラルメのことば

本論のテーマに即して、マラルメの詩と詩的思考において、自然のモチーフとしての花がどのように見られるか、それに関連して、詩における無の意識や空白の感覚がどのように捉えられるか、そしてそれらを描出する語彙や語法から、創造主体ないし主体としての人間のあり方とそれにまつわる表現にどのような難解さが窺えるかについて検討したい。

一 詩二篇

以下は、一八八七年『独立評論』誌に初出、そして同年、『マラルメ詩集』に収録された詩篇群であるが、常に三篇一体として扱われているもののうちの二篇である。ここでは取り上げない第一詩篇では、詩人の夕暮れの部屋、華卓子のみがとり残された部屋の光景がうたわれている。次に挙げる二篇のうちの前者、第二詩篇は、夜半、花瓶の花が欠けている様子を、そして後者、第三詩篇は、夜明け、かすかな期待を孕みながらも、何も生まれなかった様子を描く詩篇であり、これら三詩篇は、詩人の部屋における詩の不在を浮き彫りにする一連の詩群と言えるだろう。第二・第三詩篇から、関連モチーフを示す部分を掲げたい。

① 第二詩篇「壺の腹から 一跳びに躍り出た……」⁽²⁾の第一詩節と第四詩節

かりそめの脆いガラスの壺の腹から

一跳びに躍り出た 頸、

苦悩の夜のよすがらを 花で飾る術もなく、

口は かけこぼたれて 知るよしもない。

一輪の薔薇の花を 暗闇に予告しながら、

ひたすらに唯 悶え苦しみ、しかも

何物をも 吐き出すことを肯じない。

この詩では、あるべきはずの一輪の薔薇の花が存在していない様が表されている。夜もすがら、花瓶に飾られることのない花。花瓶の首、口は、無い花を露にする。後にその一端を見るマラルメ独自の語法と語彙に照らせば、「詩」が生み出されないことを如実に語っていると言えるだろう。

冒頭第一詩節から、成されなかつた花瓶と花との合体、それをめぐる夢想、孤立といった風に、空虚な状況ばかりが、表現として積み重ねられている。無いということが、無い花の表象として描かれている。

ところで、この無い花は、さらに自然との関係において、どのようなものだろうか。花瓶に飾られるべく切り取られるはずの花であり、たとえ存在したとしても、それは、自然の中に息づき、咲き薫る花であつたわけではない。自然から切り離されて飾られる、いわば人工的な花と言えるだろう。この点に注目しておきたい。

② 第三詩篇「ダンテル編みの窓掛は 自づと……」⁽³⁾の第二詩節と第三詩節

絡み合う唐草飾り花飾りの 白と白との

一面に纏れに纏れたこの真白さが、蒼白い

窓玻璃にあたって消えて、屍衣で覆ふ

白さにまさり 翩翩とひるがえっている。

けれども 夢で金色に彩られる人の心には、

音楽的な空洞の虚無を たたえて

悲しそうに マンドールが眠っている、

この詩では、明け方、無をたたえた寢床に揺れるカーテンの姿が現われている。カーテンの様、すなわち、纏れ合いフーガのようにめくるめくそれ自身を追いかけてゆく白と白の唐草模様、自らに自らを重ね追ってゆくような花模様が、天空へと連なってゆく。詩人の楽器の腹部から、「詩」の誕生は、やはり見られない。白の中で、無限に繰り返される花飾り模様が、連鎖し立ち上ってゆくだけの夜明けである。

生まれなかった詩人の音楽が、流れ去りゆく花のモチーフとともにある。この花は、しかしここでも、揺れるカーテンの中でデザイン化された花であり、自然の風景に生きて咲く花ではない。人間の視覚で形成された花である。そして花は、模様として宇宙へと繋がる。

自然から切り取られた花が、視覚の中で拡大されたような花飾りの植物模様となって、浮上してゆく。それは、自然に繋がるといふよりは、窓枠を越え、天空へと立ち上り、宇宙に繋がっている。カーテンの模様と宇宙との大小関係の非写実性も浮かび上がる。そしてこれらの全体を包むのは、やはり現実の無である。

このように自然の中の植物である花のモチーフが見られるが、それは自然の風景の中の花としてあるのではない。人間の意思が切り取った人工であり、抽象化されている。そして、それにまつわり無の存在が見られたが、それはどのようなものだろうか。そもそもマラルメの無の意識は、詩作と思索、芸術創造の意識において、どのようなものであったのか、それを探らなければならぬ。花とのかかわりを指標に検討しよう。

二 詩的思考

① 無から無への創造

次項との関連から、テキスト自体において、端的にかつ創造のニュアンスを求めながら、追跡したい。詩論集『ディヴァガシオン』収録の「重大雑報」の中の「魔術」において、詩句について、「書く行為」の局面から、マラルメは語った。

ことさらに騒りのなかで、黙された対象を、暗示的で、決して直接的でなく、それと等しい量の沈黙に自らを還す言葉で喚起するということは、創造に近い試みを含んでいる——「……」詩句とは、魔術的な線だ！——そして、

韻が絶えず閉じ、開く円環に、妖精あるいは魔術師が、草のあいだに、作る円との一種の相似は否めまい。⁽⁴⁾

また、同じく『ディヴァガシオン』収録の「文芸における神秘」において、詩句について、「読む行為」の観点から、次のように詩人は定義した。

頁に従って、あまりに声高に語るかもしれない表題さえ忘れるような自分自身の純粹さを、頁の端緒になる空白に
よりかからせること。一語一語征服された偶然が、散らばった極めて小さな裂け目に並んだとき、根拠のなかった空
白が確かなものとして、彼方には何も無いこと（無があること）を結論づけ、沈黙を正当化するために、変わること
なく戻ってくる。⁽⁵⁾

そもそも、マラルメにとって、芸術創造とは、無から無への、あるかなきかのリズムカルな行為であり、ひとえに、
無が、意味ある無として確認されるようなものであった、と言えるだろう。

② 抽象と主体

そうした創造は、次のように思索されるものであった。文芸の時代を画する意識を担った、代表的詩論「詩の危機」
において、詩の状態について、マラルメは述べる。

ひとつの創作に属するモチーフ群は、振動しつつ、隔たりをもち、互いに均衡を保ってゆくだろう。それは、ロマン派的な作品構成に見られる一貫性のない崇高でもなく、また書物においてひとまとめにして測られた、かつてのあの人工的な統一でもない。すべてが宙づりの状態となり、それは交錯や対立を伴うひとつの断片的な配置であるが、その交錯や対立は全体的律動に協力しているのである。その全体的律動とは、沈黙の詩篇、余白行間における詩篇であろうか、あるひとつの方式で、すなわち（穹窿の存在を暗示するような）ひとつひとつの三角面によって、翻訳されるだけであろう。

詩の内部において語たちが均衡を計り合ってゆく運動、語たちの相互作用の運動のうちに生まれる「詩」の動的状态は、無いものを示すことに向かうにほかならなかった。また、詩論「祝祭」において、詩の完成・成就の様子が、描き出される。

表徴！ 無が独占的に全体に属するという、精神的な不可能性の中心の深淵にあるもの、それは我らの神格化の神的なる（分数の）分子であり、何らかの至高の鑄型にほかならず、現実に存在するいかなる物の鑄型としても存在してはいないものである。しかしそれは、ひとつの印璽をそこに活性化するために、散乱し、人に知られず、漂っているすべての鉉脈を、何らかの豊かさに応じて借り、そしてそれらを鍛えるのである。

そして、無いことを示す、いわば抽象的運動における詩の完成においては、以下のように創造の主体は消滅させられ

ていなければならぬものとなる。前掲「詩の危機」に言う。

純粹な著作は、詩人の語りながらの消滅を含む。詩人はその不等性の衝突によって動的状态にある語たちに主導権を譲る。語たちは、宝石のうえの一条の虚像的な火の連なりのように、相互間の反映によって点火されている。語たちは、古来の抒情詩の息づかいにおけるはつきり認知できるような呼吸に、あるいはまた文章の熱狂的な個人的導きにとつてかわりながら。⁽⁸⁾

ここには、芸術要素の自律性に対する意識が見られる。このような、空白と無の意味、そしてそれを形成する数式的感覚、いわば抽象的感覚は、主体の消滅と共に、マラルメの最晩年の画期的作品である『骰子一擲』においても、彼自身の手になる序文の中で、相互作用的に計りあう語たちの動的状态のうちで「取り囲む沈黙のような余白が重要性を担う」⁽⁹⁾、などとして確認されているものである。

三 表現の難解

ではこうした思索は、語彙として、語法として、どのような特色をもつて表現されていたのだろうか。このように重要な空白や無は、「白(い)」という語によって、また、「何らかの」という不定形容詞によって、極めて難解に、抽象的かつ複雑な表現によって、語られていた。一端を再確認しよう。

① 「白 (S)」 blanc

白は、マラルメが詩と詩論の随所にちりばめる、顕著な思考を担った語である。純粹、欠如、不毛、不可能性、無、そしてかつ、全的可能性、無限。余白、意味ある余白の意識も、この語によって表現されている。本稿に即して端的と思われる例を加えれば、たとえば次のようである。すなわち、詩の創造にまつわる夢想において、「いたるところにいてどこにもいない」「何らかの白い蝶」(quelque papillon blanc) ¹⁰ が、「書物」の白さ (blanc) 紙 (papier) が振動する (palpiter) ように、ひらひらと舞う、「その間にも鋭い無垢の無は通り過ぎ、また通り過ぎる」、と彼は記したのであった。

② 「何らかの」 quelque

先にも現われた、「何らかの」という語彙も、「何らかの場所、何らかの人、何らかのもの」¹¹ として、マラルメの中心的思想の核となる語に付される不定形容詞であり、顕著に彼の思考を示すと思われる。現実的個性をもちながら、かつ普遍的意味を担う語と言えるだろう。本論のモチーフ、花に即して一例を挙げよう。

私が、花！と言う。すると、その声がいかなる輪郭をもそこへ追放する忘却の向こうに、既知のどのうてなども別の何らかのもの (quelque chose d'autre que les calices sus) ¹² として、あらゆる花束に不在の花、甘美なイデーそのものが、音楽的に立ち昇るのである。

何かしらひとつのゆれる花。音楽性を含みもち、香りたつアイデアの花。ここには、どこにでもあり、どこにもない、という普遍性の意識が示されている。そしてこれにまつわって、やはり無の意識が見届けられる。

以上のように、マラルメにあつて、詩想にかかわる貴重なモチーフとして花があつた。しかし、それは人間の手で切り取られた後の花であり、時にデザイン感覚をもち、自然というよりは、天空・宇宙に繋がるものとしてあつた。

そしてこのような花をも表徴として描く「詩」の成就是、無であり、それが詩的生成において重要な機軸の意味をもつていた。マラルメの象徴は、そのような創造の姿を見せるものであり、詩の理念の表象として、意識され、表現されていたと言えるだろう。

しかしそうした思索の表現については、それを表徴する語として、白であり、余白であり、空無であるwhiteが見られ、「何らかの」という語、不定形容詞が要となっている。具体性が幾分希薄、かつ抽象性を帯びた表現として、また主客が明確に規定されるほかない言語の語法ゆえの難解な文表現によって、それは現われるほかなく、主体の抹消の行為と共に、無が難解に描き出されていると言えるだろう。

Ⅱ 日本美術の特色的一面

次に、日本美術において特徴的な、自然のモチーフ、花のあらわれを見て、そこに認められる自然主義的な花の表現と同居する空白、余白、無、すなわち、いわば脈絡の無さと主体のあり方について吟味したい。同時に、脈絡という観点から、逆に、いわゆる脈絡が感じ取れるような場合、すなわち、やはり日本美術に顕著とされる多視覚的な絵図や、

絵巻などに見られる浮遊する如く連綿と継続する絵図における、主体の曖昧さについて、西洋の人文主義的文化における、人間のひとつの視点からのパースペクティブによる画面構成の表現と対比的に、考察したい。日本美術にもいろいろ特色があり、一括りにはできないだろう。ここでは概して一般に検討されていること、その上で、今回の話題に関係して意味深く捉えられること、について考察を試みたい。⁽¹³⁾

一 自然のモチーフと写実性

花や草木は、日本の絵において、自然のモチーフとして好まれ描かれている。草花図は多い。たとえば酒井抱一の「夏秋草図屏風」や尾形光琳の「燕子花屏風」は名高い。そこには、自然の花が、花自体として、主たるモチーフとして、描かれている。西洋画の場合によく見られるように、人物等の背景を成す自然の景色の一部というわけではない。あるいはまたそれは、同様に西洋の画布によく認められるように花瓶に華麗に整えられ飾られた花ではなく、自然の中にあるがままに描かれてある。⁽¹⁴⁾

そして、その表現、描写は、それは花に限らず人にも事物にも一般的に感じられることであろうが、極めて写實的に描写されている、と言えるだろう。それ自体においてリアルである、あるいは、リアリティーを充分湛えている、と思われる。しかしその写実性は、さらに眺めると、どのような特質をもつと考えられるだろうか。

二 余白と無

それら全体に際立つ特徴として、描かれた対象を囲む余白に気づかないわけにはゆかない。何かの背景として描かれ

たのではない草花は、それ自体、つまり草花に限らず人物や事物の場合にも、実にリアルに描かれながら、その背景をもたない。背景のリアリティーを欠く。一般的に、西洋画の埋め尽くされた背景に比して、事物の描写が背景をもたないが、それは、いわば脈絡から切り離されている、ということと考えられるだろう。¹⁵⁾

こうした事物自体への焦点の絞り込み、事物自体をそれとして見る見方、ここには、一種の抽象化の側面があると言えないだろうか。その時、事物以外の余白、事物を取り巻く余白は、無用の空間ではなく、事物を生かす空間として、意味をもっていると思われる。余白は、空白として、描かれたもののために意味をもっている、と言えるだろう。そこには、事物と事物外の、いわば有と無の等価値化があると推論できないだろうか。

余白と余白外は、関係として、構成の意味をもっている。デザインの感覚があると考えられるだろう。現実の脈絡や前後関係の具象性を簡略的に捨象した、その意味で、具体的対象への視点をもつ創造的主体を欠いた、しかしながら、創作者の意識というべきものによるほかない抽象化が見られると言えるだろう。

三 脈絡の有無をめぐって

上記の脈絡の無さを確認した上で、さらに問わねばならないことは、それは脈絡を本当に欠いているのだろうか、ということである。むしろ脈絡のあり方に特殊性があるのではないだろうか。この点からさらに、絵の別様の二つのあり方について考察したい。脈絡に関して異なるそれらから、逆に照らし出されるものがあるだろう。

前項のような絵のあり方の一方で、いわゆる余白をあまりもたない感じの絵図がある。たとえば、『洛中洛外図屏風』や『四条河原町図屏風』を見よう。ほぼ全面を尽くして、人物たちやその住まい、町の様子が、リアルに描かれている。

しかし、その写實的描寫性は、よく見れば、画面全体から言えば、いわゆる、ルネッサンス以來の人文主義的な西洋繪畫の一般的追究のうちにあるような、人間のひとつの視点からの透視畫法によつて構成された全体をもつ寫實性とは言えない。複数の視点の角度から描き出され、それらが組み合わされている、その上での寫實性と言えるだろう。⁽¹⁶⁾ また、そこここに雲や木や川で、空白に類する部分が曖昧な境界、時間と空間の境界を作っていることにも留意したい。この点で、こうした繪圖には、極めて寫實的でリアルでありながら、多視覺的な、いわば非現實性があると言えるだろう。それは、曖昧な主体による夢想の視覺とも言えるようなものではないだろうか。同時に、構成としては、いわゆる画布としての抽象的構築性に通じるものがあると考えられるだろう。

また他方、繪卷物、『源氏物語繪卷』や『鳥獸戯畫』、その他多くの旅の繪卷、日本美術に特色的な繪卷物の時空間にも注目したい。それらは、多くはことばと共に、時間と場面を追つて事物を描きながら、しかし、必ずしも明確な場面の区切りをもたず、流れるように続いている。折々、雲や水の流れなどによる空白に類するものが、曖昧な繋ぎの役を負っているように見える。人間が画定する時間と空間による画布の枠、そのいわば人工の枠組設定をもたず、言うならばより大きな自然の時空によつて曖昧に繋がっているように思われる。一人の人間の主体が統一的に描いているものではない。こうした連続構圖、流動的構圖には、人間の視点による明確な場面の画定とその継続を具える西洋畫の展開的画布とは性質を異にするものがあると言えるだろう。⁽¹⁷⁾

すなわち、上記両者、いわゆる脈絡を欠いていないようなもの、脈絡が有るようなもの、有るような無いようなもの、においても、一人の人間、すなわち創造主体としての人間の眼による脈絡は欠けている、と考えられるだろう。

四 主体のあり方

余白の有無、脈絡の有無に関して、これらを総合すれば、余白、脈絡として問題であるのは、その有無ではなく、創造主体のあり方の問題であることがわかる。

余白に囲まれ、脈絡を欠き、孤立した事物は、しかし、完全に孤立していただろうか。その孤立そのものにおいて、繋がっているところはなかっただろうか。わかりやすくは、植物の描写に多いと言えるが、それらは、たとえば現実の四季の区切りをもちながら、いつしか連綿と続いていたりもする、ということは、人間の視覚が捉えた画布というよりは、自然そのものの光景として、連関している、脈絡をもっている、といった直観的意識や感覚を示さないだろうか。自然に曖昧に融合してしまっている主体がないだろうか。そして、完全に余白に囲まれて、いわゆる季節の流れもないような画布、そこには、主体の溶け込んだ、自然の一瞬の映像が見られるのではないだろうか。

とりわけ近現代以前、西洋キリスト教文化においては、神を頂点とする、人文主義的な価値のヒエラルキーがあった。動物、植物、自然は、人間の理性から、切り離すべき、価値の低いものであった。それ自体が絵のモチーフとして選ばれることはなかった。ところが、日本において、動物や植物は、自然のなかで、人間と同等に価値をもち、光景のなかで、時間と空間の流れを含み、繋がって生きている。孤立したものたちは、現実の脈絡から、孤立しながら、自然全体の関係のなかで、繋がっていたと言えないだろうか。

全面を覆いつくす風俗絵図も、流れゆく絵巻物も、創造主体の曖昧不確定な、多視覚性や区切りの無さをもって、不思議に全体を髣髴させる画布となっている。区切り無く繋がっている。とりわけ旅の繋がりが、人の生の繋がりは、いわば自然の中の時空間との不可分な融合の流れとして、自然と人間が明晰な区別なく融け合っている様を思わせないだろ

うか。

余白において繋がる、すなわち、余白は途切れであり、同時に、途切れのうちの繋がりを示している。確たる余白のない、脈絡があるような描写にも、曖昧に流れる雲や水、いわば見えない余白があり、それが脈絡を繋いでいる。つまり、余白は、余白外と等価値であり、有と無の全体を含んでいるようなものとしてある、と言えるだろう。それは主体の無さ、あるいはその曖昧な在り方、と呼応するものと思われる。そしてそれは、自然と人間とのかかわりのあり方に由来するものと考えられないだろうか。

Ⅲ 共通性と差異性

それでは、マラルメに見た意識と日本美術に見る特質、この両者、洋の東西とジャンルにまたがりながら、その共通性と差異性について、問題意識の纏めへと進むべく振り返ろう。

一 自然のモチーフと象徴性

マラルメに自然のモチーフとしての花が見られた。しかしその花は、自然に生きるリアルな花の想定ではなかった。無にかかわるものではあるが、理念を担った象徴性をもつ花と言えるだろう。また、花の図柄が、抽象的デザインのようになる、その変貌は、抽象性の面で現代芸術の動向にもかかわる貴重な意味を喚起する。しかしあくまでその向かうところは、自然ではなく、高みの宇宙、その理念との照応であった。

一方、日本美術に多く見られた、自然の花は、それ自体として、リアルに描かれ、そして、自然な孤立の中で余白と

共にあった。それは、リアルな抒情性のその只中で、いわば抽象化され、象徴性をもっていた。そして、なお、あるかなきかの自然の間に生きていた。その象徴性はどこにも向かわず、それ自体において、自然との同化のうちにあった。

二 無・空白と主体

余白・空白の意識は、その創造的重要性の価値の点で、極めて貴重な無の意識を思わせるものとして、マラルメに窺えた。しかし、それは、あくまで論理的言述あるいは抽象的言い回しによって難解に浮き彫りにされねばならない思想としてあった。またあるいは不定形容詞を付されて、いわば明確な不明確さとして、表現されねばならなかった。そのとき、モチーフの花は、自然に生きるリアルな描写としてあることはなく、いわば抽象化されたものとしてあった。

そしてそこでは、創造主体や人間の視覚、人間の存在は、懸命に消滅させねばならない明確な対象であった。固定・画定していた人間の視点が、取り出され、変化させられ、抹消される。これは、主語述語、主体客体関係の明晰な西洋の言語表現にあって、当然の事態であり、またその主体の抹殺は表現しがたいものであっただろう。図的にその思索が表現されるとしたら、たとえばそれは『骰子一擲』のように、ことばを配置構成した思索の図、しばしば考えられるように表層のイメージの象りの図化ではなく、やはり難解な思索の絵図となっただろう。

他方、日本美術の側から見れば、そこでは、ごく自然な風に、空白・余白・無の空間、またその感覚が随所にあった。事物に焦点が当てられ、脈絡から切り離され、描写される情景は、リアルな描写のままに、事物に象徴的意味が浸透し、浮上する、という感触に繋がるだろう。ことばによる事物の描写としてはともかく、イメージによる表現においては、余白を置き、余白を描く、その描写は、曖昧さを、すなわち具体のうちにある種の普遍性を浮かびあがらせる仕方とし

て、実は曖昧不分明、非合理でありながら、それでいてごく自然な感じを与えてしまう描出になりえただろう。それは、曖昧に時間と空間を隔てる、と同時に繋ぐ、ものとしてあった。空白がないことも、空白があることも、共に、明確な創造主体がない、という点で、同様のことであった。

自然の時間の流れの中にそれとして生きる花や風景、そして人も動物も、それ自体孤立して、あるいはまた多視覚的に捉えられ、描かれる。そこでは、創造主体は曖昧である。断続と継続が自在に置かれる。その中で、あくまで具体的事物が、それとして、かつそれ自体に普遍性を帯びて、描かれている。人間の視点が固定化の枠から解放され、流動し、たゆたっている。ここには、対象も主体も、区別や対立なく、曖昧に自然に融合する世界が見られると言えるだろう。そしてそれは、主客の曖昧さを許容する日本語の言語的性質を彷彿させる。すなわちここでは、創造主体、人間は、わざわざ抹消される必要はない。もともと曖昧な主体があるだけであり、それは曖昧なまま、リアルな夢を実現させている、と言えないだろうか。消す必要のない主体が、いつしか自然と共に融通無碍に流動変貌し、自然に融け込んでいく。

IV 芸術の響きあいの様々

言語としてイメージとして、諸芸術は創造者個人の資質によって、多様な響き合いを、文化の流れの中で見せるだろう。その例として、固有の共鳴を示す芸術諸ジャンルにおける意識を、画家ブラック、音楽家ドビュッシー、言語論者文化記号論者バルトに瞥見しよう。

一 ジョルジュ・ブラック

東洋に深い関心を抱き、典雅な画布を生んだキュビズムの画家、東洋的静謐を湛えると言われる現代抽象画家ジョルジュ・ブラック、彼の芸術意識はどうだろうか。彼も鳥や花のモチーフを多用する。彼が詩文にも音楽にもよく共感したことは知られているが、そこに現われる詩の意識と無の意識は、今の問題の観点から特筆すべきものだろう。詩画集『昼と夜』から、彼の芸術意識を表すアフォーリズムのことばを取り出そう。⁽¹⁸⁾

- ・ 画家は形と色で考える。対象とは詩である。
- ・ わたしには変形する必要がない。つまり無形のものから出発して造形するのだ。
- ・ 現実には、詩の光に照らされて初めてその姿を現わす。わたしたちの周りではすべてが眠っている。
- ・ 詩はモノたちに状況に応じた生命を授ける。
- ・ 壺は空虚に、音楽は沈黙に形を与える。
- ・ 太鼓、瞑想の楽器。
- ・ 太鼓の音を聞く者は静寂を聞く。
- ・ こだまはこだまにこだます。あらゆるものはこだます。
- ・ モノを忘れ、関係のみを熟慮しよう。

ここには、主体が消えながら生きる抽象の世界があると言えないだろうか。文学から触発されて創造することの多か

ったブラックは、詩に特権的位置を与え、また、メロディーをもたない、いわば極めて抽象化された音の構成としての音楽にも導かれるのであった。そして、そこに、創造における核となるような無の意識を感じているように思われる。

二 クロード・ドビュッシー

次に、音楽の領域を見よう。ドイツロマン派音楽、ワーグナーからのフランス的展開、そして、現代音楽を導出したと考えられるドビュッシーは、やはり詩人たちの作品に多くかかわったが、とりわけ深くマラルメに心酔し、彼の詩の音楽化を試みた。ドビュッシーが、西洋の音楽に対置して記した自然観は、作品「海」の表紙に北斎を選んだ意識と共に、特筆したいものである。リズムのみで奏でる打楽器、太鼓、ガムランについて彼は記す。

文明がもたらす混乱にかかわらず、呼吸すると同じぐらい簡単に音楽を学ぶ魅力的な小民族が、かつていたし今もいる。彼らのコンセルヴァトワールは海の永遠のリズム、葉むらの風、「……」注意深く耳を澄ますと聞こえてくる無数の小さな音である。「……」ヨーロッパ人としての偏見なしに彼らの打楽器の魅力に耳を傾ければ、われわれの音楽が旅まわりのサーカスの野蛮な騒音にすぎないことを認めないわけにはゆかない。⁽¹⁹⁾

そして、ドビュッシーが、マラルメの扇の詩、空気の振動と詩の生成を描いた詩に曲をつけた、それに対して、ジャンケレヴィッチが、「沈黙の底から浮かび上がる突然の気まぐれ、つかの間の思いが、空無を通して、震えるエーテルを再構成する。」⁽²⁰⁾と批評したことを取り上げておきたい。ここには、無・自然から生まれ、いつしか、無・自然に消えてゆ

くような音楽への意識が見られると言えないだろうか。

三 ロラン・バルト

最後に、ことばの領域から、文化記号論者バルトが、マラルメの無の意識に共感しながら、日本の文化のあり方を捉える批評も忘れがたい。とりわけそこで、俳句について語る内容と表現には、言語と文化の表徴として示唆深いものがあると思われる。彼は、象徴的に俳句の言語を捉え、次のように語る。⁽²⁾

・「・・・」 俳句の総体は宝石の網であり、そのなかでひとつひとつの宝石はあらゆる自分以外の宝石を反射し、そのようにして無限に至るが、最初の発光の核である中心は決して捉えられないと言えるだろう。

・俳句は何ものにも似ず、あらゆるものに似る。

・俳句は音楽の音符の純粹さ、球状、空虚そのものをもっている。

・「・・・」その特殊性はすぐ消える。優雅な巻き毛のように俳句はみずからのうえに自分自身を巻く。跡づけられただかに見えた記号のあとは消される。何も手に入らない。言葉の宝石は無のために投げられたのだ。意味の波も流れもない。

・表徴の帝国？ そのとおり。しかしこの表徴は空虚であり、儀式は神をもたない。表徴の部屋をごらん下さい。(それはマラルメの住み家であった)

このように締めくくるバルトの見る日本文化の特質に注目したい。そこには、具体性のうちにある抽象性・普遍性の輝き・反射反映の価値への指摘がある。⁽²²⁾日本の曖昧なことばが可能にするものがある。また彼自身は、描く人でもあった。画布には、簡略な抽象のイメージのなかに、世界の広がりが見られる。

以上、三者に窺える音楽的な「関係」の世界に、抽象芸術の世界が垣間見えることを付記しておきたい。

結び

ジャンルを越え、国を越えたところで、芸術家たちの響き合う創造性が見える。そこに、文化とその響き合いのあらわれが見られるように思われる。ジャンルの響き合いは、抽象芸術の創始者、カンディンスキーの語るように、根源に音楽性を持ち、その深みにおいてよりよくなされるだろう。そのように、文化の交流もまた、その深みにおいて意味深くなされると言えるだろう。⁽²³⁾比較芸術と比較文化の探究において留意したいところである。

芸術意識や芸術創造が交流し合うとき、微妙な差異や感覚の違い、微妙なニュアンスの違いが、主に文化史的違和感となつて現われることになるが、こうした違和感は、その違いが明らかになることによつて、より大きな意味で豊かさ⁽²⁴⁾に導かれ、より深い文化の交流の可能性を示すものとならないだろうか。

とりわけ、ジャンルをまたがる諸芸術の関連を、その芸術要素の観点から学び、探究することに、芸術と文化の考察における実り多い価値があると言えるだろう。それはやはり、個々の芸術の解釈と個々の文化の把握を、より豊かな道へ誘うものであると思われる。⁽²⁵⁾

注

- (1) 花のモチーフについては、拙著『マラルメの詩学—抒情と抽象をめぐる近現代の芸術家たち—』（勁草書房、一九八九）において、詳細に論究した。以下、特にマラルメの詩と思考の詳細説明については、本稿の問題設定と紙面の関係上、多くを省かざるをえなかった。それに関しては、本書を参照されたい。
- (2) Mallarmé, 《Surgi de la croupe et du bond...》, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1970, p.74. 訳詩は鈴木信太郎訳を参照し使用させていただいたが、書記上の変更を加えさせていただいた。（以下同様）
- (3) 《Une dentelle s'abolit...》, *Ibid.*
- (4) 《Magie》, *Ibid.*, p.400. 以下、マラルメの散文の邦訳については、筑摩版『マラルメ全集』を参照し使用させていただいたが、本稿での脈絡と文体上、変更を加えさせていただいたところがある。
- (5) 《Le Mystère dans les lettres》, *Ibid.*, p.387.
- (6) 《Crise de vers》, *Ibid.*, pp.366-367.
- (7) 《Solemnité》, *Ibid.*, p.333.
- (8) 《Crise de vers》, *Ibid.*, p.366.
- (9) 《Un coup de dés》, *Ibid.*, pp.455-456. 本稿末尾の図1参照。
- (10) 《Le Livre, instrument spirituel》, *Ibid.*, p.382.
- (11) 《Crise de vers》, *Ibid.*, p.366.

- (12) 《Crise de vers》, *Ibid.*, p.368.
- (13) 日本美術の特質について、主に、矢代幸雄『日本美術の再検討』、ペリかん社、一九八七、高階秀爾『日本美術を見る眼』岩浪書店、一九九一、『西洋の眼 日本の眼』青土社、二〇〇一 に学んだ。
- (14) 高階『日本美術を見る眼』一一七—一二〇頁、『西洋の眼 東洋の眼』四〇—四二頁参照。光琳について、矢代前掲書二六六—三〇〇頁参照。水墨画に關しても本書から多くを学び得た。末尾の図2参照。
- (15) 高階『日本美術を見る眼』一〇四—一二〇頁、『西洋の眼 東洋の眼』四〇—四七頁参照。
- (16) 高階『日本美術を見る眼』一四—一五頁参照。絵巻物について、矢代前掲書一四二—一八二頁参照。風俗画について、同書二二四—二六六頁参照。末尾の図3、4参照。
- (17) 高階前掲書一八—二三頁参照。
- (18) Georges Braque, *Le jour et la nuit—Cahier de Georges Braque 1917-1952—*, Gallimard, 1952. 訳文は、藤田博史訳（『昼と夜—ジョルジュ・ブラックの手帖—』、青土社、一九九三）を参照し使用させていただいたが、本稿での脈絡上、変更を加えさせていただいた。ブラックの芸術思想については、拙著『ことばとイマジユの交歓—フランスと日本の詩情—』（人文書院、二〇〇五）の考察参照。
- (19) Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1971, p.229. 訳文については、杉本秀太郎訳（『音楽のために—ドビュッシー評論集—』、白水社、一九七七）を参照し使用させていただいた。これについては、前掲拙著『マラルメの詩学』の考察、参照。
- (20) Vladimir Jankélévitch, *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, A la Baconnière, 1968, p.112.（『ジャンケレヴィッチ 生と

死の音楽』船山隆、松橋麻利訳、青土社、一九八〇前注同様、前掲拙著『マラルメの詩学』参照。

- (21) Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, Albert Skira, 1970, pp.102-114, p.148. (『表徴の帝国』宗左近訳、新潮社、一九七

四) 前注同様、拙著参照。

- (22) 特じ北斎じいさつ、Henri Focillon, *Vie des Formes, suivi de l'éloge de la main*, P.U.F., 1955, pp.115-116 参照。

- (23) Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël, 1989. 前掲拙著『マラルメの詩学』

参照。

- (24) 抽象芸術や書じいさつ、Marcel Brion, *L'art abstrait*, Albin Michel, 1956, Michel Ragon, *La peinture actuelle*, Fayard,

1959 参照。

- (25) 本稿は前掲拙著『ことばとイメージの交歓』の補足ないし展開としての意味をもつものである。関連内容につ

いて、本書を参照されたい。

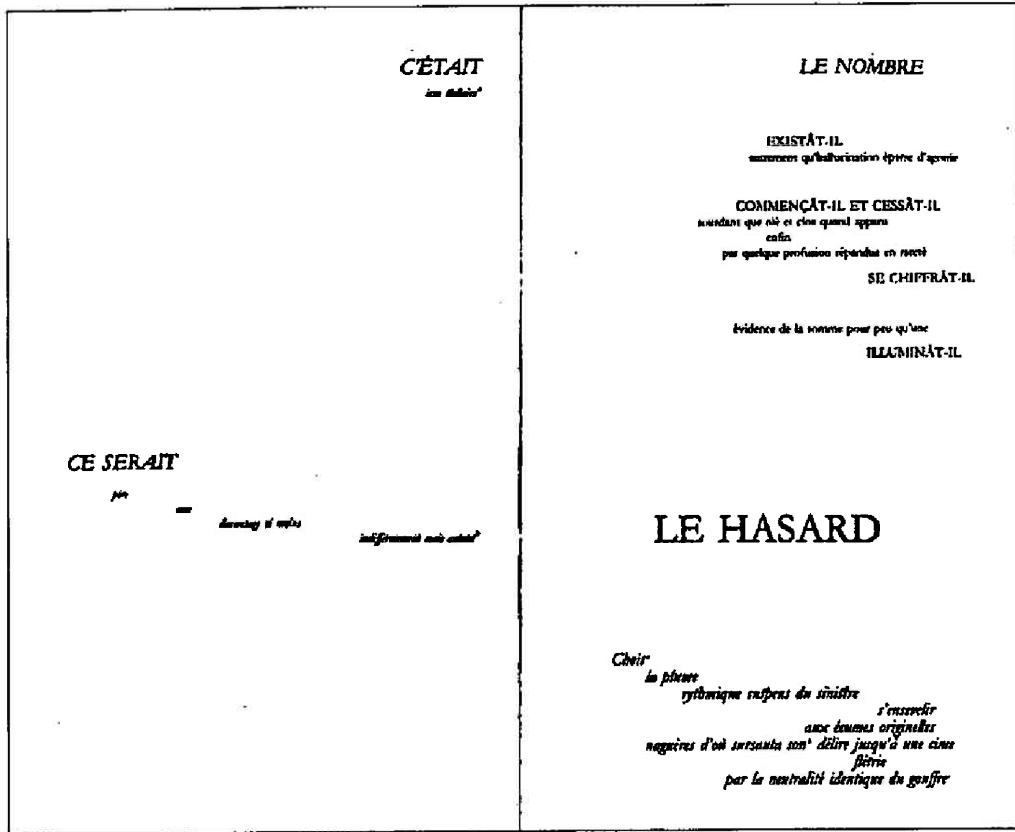


図1 マラルメ『骰子一擲』（第9面）

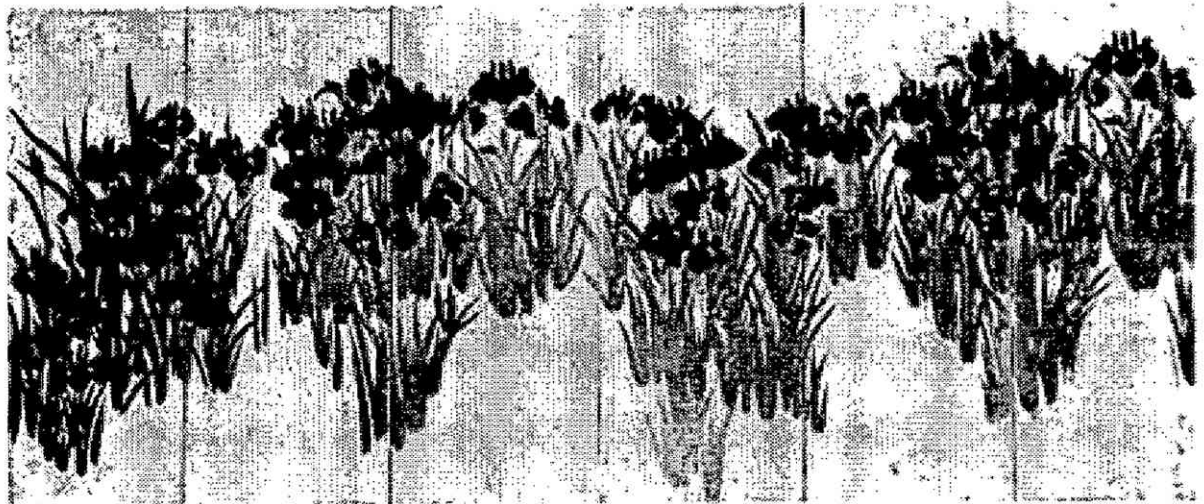


図2 光琳 <燕子花屏風>（右隻）根津美術館



图3 <洛中洛外図屏風> (部分)



图4 <鳥獸戯画絵巻> (部分) 高山寺