

美 について

—アランの芸術論にふれて—

野 村 圭 介

I

アラン Alain の『教育論集』Propos sur l'éducation の中に、「叢書」Une bibliothèque と題したプロポが収められている。⁽¹⁾

例えば教養文庫とでも銘打った叢書類が刊行されると、期待に心はずませず、あたふたと店頭を駆けつける、とアランは言う。すぐれた思想家やモラリスト、作家、詩人等の、かけがえのない原典や貴重な翻訳を手にとることができると思つて。ところが、そんなものは全くないのだ。そこに見出されるのは、たいていの場合、概説・概論・解説書のたぐいである。プラトン、デカルト、ゲーテ等々の作品そのものではなく、彼等について書かれた、小器用に要領よくまとめられた本だ。学識に富んだ先生方が、その教養の一端を披露に及ぶ、というわけなのである。しかし、とアランは考える。

「教養というものは、毫^ごも受け渡しのきくものではない。毫^ごも要約可能なものではない。教養を身につけるとは、如何なる分野であれ、その源泉までさかのぼって、自らの掌のくぼみで飲むことであつて、けつして人から借りた杯で飲むことではない。常に、その創始者が形成した通りに思想をつかむこと。凡庸なものよりもむしろ模糊としたものを、そして常に、真なるものよりも美しいものを選ぶこと。何故なら、判断を照らし導くのは常に美的感覚であるから。最も古く、最も試練をへて来た美を選ぶならさらに良い。」(圈点は引用者)

La Culture ne se transmet point et ne se résume point. Etre cultivé c'est, en chaque ordre, remonter à la source et boire dans le creux de sa main, non point dans une coupe empruntée. Toujours prendre l'idée telle que l'inventeur l'a formée; plutôt l'obscur que le médiocre; et toujours préférence donnée à ce qui est beau sur ce qui est vrai; car c'est toujours le goût qui éclaire le jugement. Encore mieux, choisir le beau le plus ancien, le mieux éprouvé.⁽²⁾

「一句一句深く切れ込む知的判断を積み重ねてゆくアランの文章は極めて難解であった」⁽³⁾とは、『諸芸術の体系』*Système des beaux-arts* の記者桑原武夫氏の言である。確かに、アランは、けっして読み易くはない。いやむしろ、彼の文は卒読を拒否している、と言ったほうがよいだろう。論理のなめらかな流れを無理にも断ち切るかのように、突如として、前後の文脈から飛躍した判断・断定・逆説等が随処に示される。例えば、上記引用文の圏点箇所についてもそうだ。まず、「凡庸なものよりもむしろ模糊としたものを」という一節。これは、それほど解りにくくはなからう。凡庸と訳してみたメディオークル *médiocre* という語は、平凡な・中位な・つまらない等を意味するが、ここではさらに、凡なるが故にわかり易い、といったニュアンスもこめられているのであろう。つまり、万人向きに書き改め、書き下された概説概論風なものを指すのであろう。対して一応、模糊としたという訳語を当ててみたオブスキュール *obscur* だが、これは元来、例えば闇夜を *nuit obscure* と言うように、暗い、という意の形容詞であり、そこから派生して、理解し難い・不明瞭な・曖昧な・世に知られない・ぱっとしない等を意味するに至る。こうした語意から当然予測されるように、一般に *obscur* という語は、非価値的・否定的含意を伴って用いられることが多い。が、面白いことに、アランはこれを肯定的に使う。オブスキュールなもの、簡単に割り切れないもの、容易な解釈を受けつけないものこそ、我々を本当の理解と叡知に導く、と言うのだ。引用部分のすぐ後で、彼はこんな風に語る。自分が人間について何事かを知るのは、モリ

エールやシェークスピアやバルザック等の熟読によってであり、けっして心理学提要のたぐいによるのではない。また自分は、もろもろの情念をめぐるバルザックの龍大な思索を、たかが十頁程度に要約などしてほしくはない。バルザックの思想は彼の描く、このなかば[・][・][・]模糊とした世界 (ce monde à demi-obscur qu'il décrit) と渾然一体となっているのであり、そこから何物をも切り離すことはできない、云々。⁽⁴⁾

「凡庸なものよりもむしろ模糊としたものを」については、さし当り、これ位で十分としておこう。だが、厄介なのは、次に来る一文である。すなわち「常に、真なるものよりも美しいものを選ぶこと」。いったいこれは、どういうことなのか。常識が教えるところは、はっきりと逆である。美より真こそが肝要なのだ。いわく、形より中味。いわく、花より団子。いわく、巧言令色すくなし仁。いわく、美は魔物。いわく、化けの皮をはぐ。等々それぞれニュアンスの相違こそあれ、こうしたたぐいの言葉をあげれば枚挙にいとまがなかるう。美よりも真、というのは、ほとんど我々の頑固な通念ないしは信念と化しているといって過言でない。ところが、アランは真よりも美、と言う。言うまでもなく彼は、れっきとした哲学者だ。何にもまして、真理の探求こそが哲学者の任務ではないのか。アランが真理の探求を軽視していた、などとはあり得ぬ。そんなことは絶対ないのだ。問題の一文とその前後をもう一度よく読んでみよう。彼は、本物の教養を身につけるすべを説く。そのためには、要領よくまとめられたダイジェストのたぐい、解説書のたぐいに頼ってはだめで、じかに原典に、古典に取りくめ、と勧める。そしてまず、前者を凡庸、後者を模糊という語に置きかえる。そのあとが、問題の個所。ということはつまり、真とはここでは、概論・概説のたぐいを指すことにならうか。すると、真なるもの、とあるが、ここは真らしきもの、一見いかにも真を装うもの、と解したほうがよいのだろうか。巧みに整合された理論、もっともらしい説明や解釈、こうしたものをアランは常にうさん臭く思ってきた。つまりところ理屈でしか過ぎぬ

ものに対する、彼の強い不信や侮蔑は、終始一貫随処にこれを見ることが出来る。もっぱら理にもとづき、知に対してのみ訴えんとするものは、けっして人を薰育陶冶することはできない。むしろ美こそ、まず感覚を通して入りやがて徐々に全身に浸透する美こそが、よく我々を薰陶する。幾多の風雪に耐えた、不動の美しい姿を備えた古典こそが、かけがえのない指針なのだ。——と、ひとまず問題の一文をこのように解せよう。一応はこれで納得できるのだが、なんとなくまだ物足りない感が残る。面倒だが、くり返し引用したい。

「常に、真なるものよりも美しいものを選ぶこと。何故なら、判断を照らし導くのは常に美的感覚であるから。」

……*toujours préférence donnée à ce qui est beau sur ce qui est vrai ; car c'est toujours le goût qui éclaire le jugement.*

まず、ここに感じられる強いものの言い方、とりわけ、二度くり返し文頭におかれた、*toujours*「常に」、という語の強いひびきに注目したい。アランは、不当にもないがしろにされ、誤解されている美のために、まるで憤慨しているようではないか。「美は、もはや真面目には考へられてをらぬ」⁵⁾「美の問題は、現代で不当に侮蔑されてゐる問題の一つであって、侮蔑による誤解といふものが避け難い様に思はれる」⁶⁾とは、小林秀雄の言であるが。

さて、筆者は先に、「真なるもの」(*ce qui est vrai*)の一句を、真らしきもの、真を装うもの、といった具合に解釈してみた。おそらくそうした趣旨がここに諷されているのは確かだと思うが、それにしてもいささか字句を曲げて解したやましさが残らないこともない。アランはまた、こうも考えているのではなからうか。そもそも真とは何か。真は何処に存在するのだ。如何にして真を選択すればよいのか。何を手がかりに真を見分けるのか。——つまり美しかないではないか。美は存在する。たしかに。それは、けっして、茫漠たる観念ではない。美しい絵画がある。端正な建築がある。流麗な詩句がある。美は物だ。手ご

たえのある、しかとした物なのだ。つまるところ、美こそが真を告知するのだろう。美に導かれて始めて、我々は真をかいま見ることが出来るのだろう。結局、美こそ真ではないのか。——しかし、いささか結論を急ぎすぎたようだ。美の問題をめぐるアランの思索を十全に理解するには、今やこれを一プロポの枠内からとき放ち、彼の思想の本流のただ中に改めてすえてみる必要があろう。

II

アランの芸術論の集大成ともいえる『諸芸術の体系』*Système des beaux-arts* は、深く鋭い洞察を、随処にふんだんにちりばめた名著中の名著といって過言でないが、舞踏に始まり、詩、音楽、演劇、建築、彫刻、絵画等をへて散文に至るもろもろの芸術の考察に当り、著者が常によりどころとするのは想像力 *imagination* についての一つの確固とした考え方である。同書に於ける諸芸術の研究は、その前提となった想像力の一学説の、いわば吟味といった趣を持つとも言える。^[7] ところで、『人間論』*Esquisses de l'homme* の訳者原亨吉氏はこう述べている。「ヒューマニズム という語がいかに多義的であろうと、まず人間を一切の中心に置くというこの根源的な意味において」アランほど徹底したヒューマニストはいない。しかし、彼の人間学は「著しく生理学的である」と。^[8] 確かにそうなのだ。いちぢるしく生理学的なのだ。言うまでもなく人間は身体を持つ。常に、否応なく、身体に縛りつけられている。そこから切離された純粋な精神などあり得ぬ。彼は次のように語る。私の精神、私の思考、私の判断力、これら全ては、私の身体と伴にあるのだ。けっして別のどこかにあるのではない。私の「皮袋」*sac de peau* の中に閉じこめられているのだ。鋭敏な皮袋の中に。^[9]

アランの人間認識の根底には、普段に、人間身体についての明察がある。心身の相関関係への洞察がある。今問題としたい、その独特の想像力論にしてもそうだ。一般に想像力とは、感覚に直接的に与えられていないもろもろの事象

を思い浮べる心的機能と言えよう。が、注意すべきは、この心的機能が純粹に精神的なものであるどころか、必然的に身体面の反応を伴わずにはすまない点である。アランによれば、想像力の問題点は、喚起されたイメージの鮮明さにあるというより、むしろ、それに随伴する身体的な情動・運動にある。けっして単なる心的機能に、想像力は還元され得ない。終局的には、身体的機能に還元される、と言ったほうがいいぐらいだ。本質的にそれは人間身体の機構 *mécanisme* と盲動 *affections* によって規定された、人間の機能であり力である。⁴⁰ つまり、想像力の本質は、何らかの事象をしかと思ひ描く、精神の静観的な能力に存するというより、身体の混乱と同時に精神に惹起される誤謬と無秩序にある、とアランは考える。⁴¹ 例えばこれは、恐怖の事例を見ればよくわかるだろう。恐怖における想像力の作用は、まず何よりも、筋肉の収縮、身震い、はてりと悪感、動悸、窒息感等の、きわめて明瞭な身体そのものの知覚に直結している。ところが、その原因となった、想定された対象のイメージは、全く漠とした定かならぬものである場合が多い。そうしたイメージは、わずかの注意力で、たちまち消滅してしまうことが多い。⁴²

強い想像力という言い方もしばしば誤解を生む。強いとは、多くは、身体面での反応がきわめて顕著だ、ということだ。ゆがんだ顔付、はげしい身振り、支離滅裂な放言等から推して、イメージの強さ、刻明を判じてはならない。神託を伺ったり、口寄せを行う巫女に見られる錯乱状態などはそのよい例であろう。恐怖においてもそうだが、心象の喚起といった点ではごく漠然として不確かであるにもかかわらず、想像力の作用ははなはだ激しいのである。⁴³ だから、こう考えた方がより正しい。想像された事象が確かな証拠を示して興奮動揺を喚び起すのではなく、逆に、身体の興奮・動揺が証拠をつきつけ、漠とした心象に過ぎぬものに意味付けし、これを確実なものと思わせるのだ、と。すなわち想像力にあって最も明瞭かつ現実的なもの、それは、一つは時に横暴ともいえる身体の反応であり、他はこの激しい情動に依拠した、誤謬にみちた判断で

ある。⁴⁴ まことにパスカルの言うごとく、「イマジネーションとは誤謬のあるじ」(Imagination, maîtresse d'erreur)⁴⁵ であり、誤った知覚なのである。そもそも知覚 perception とは、身体状況にかかわる全てを、あらん限り除去して対象の真実を吟味探求せんとするものである。これに反し、想像力は、主として、まずわれわれにつきつけられた雑然たる情動に基づき、デカルトにならって言えば、もっぱら「人間身体の興奮動揺に基づいて、対象の現前、位置、性質を判断」(juger de la présence, de la situation et de la nature des objets d'après l'ordre des affections du corps humain)するのである。⁴⁶

せんじつめれば、身体の混乱・騒擾でしかないイマジネーションは、本来、狂おしく無秩序なものだ、とアランは考える。不安、焦燥、恐怖、怒り等の例を見れば明らかのごとく、盲目的な判断と身体の混乱は絶えず相互に作用し合う。

「身体の混乱し苛立った動きが、今私は危機に瀕しているとか、あの男は私をバカにしているとか、またこの町は私に災いをもたらすだろう、といった誤った判断を確実なものにしてしまうや、たちまちこの判断から新たな興奮が生じる。対象を欠く時は常にそうなるように、開始され、抑制され、妨げられた動きの結果として。そしてこの興奮がさらに情動を活気づけるのだ。かくして判断は、いささかも対象を見出さないのに、少くとも証明だけは見出したことになる。けだし、身震いや逃走は私を毫も恐怖からいやすどころか、全くその反対なのだ。ゆえに身体には混乱、精神には誤謬があって、両者が互いに養い合う、これが想像力のまことの姿である。」

Et après que les mouvements désordonnés et contrariés du corps ont assuré le jugement faux, que je suis en danger, ou que cet homme me méprise, ou que cette ville me sera funeste, aussitôt de ce jugement suit une agitation nouvelle, résultant d'actions commencées, retenues, contrariées ainsi qu'il arrive quand l'objet manque; et cette

agitation ranime l'émotion. Ainsi le jugement, s'il ne trouve point d'objet trouve du moins des preuves; car le tremblement et la fuite ne me guérissent point de la peur, tout au contraire. Désordre donc dans le corps, erreur dans l'esprit, l'un nourrissant l'autre, voilà le réel de l'imagination.⁴⁷

身体的混乱の餌食となり、その蹂躪するところとなった想像力は、結局のところ、物狂おしい情念 passions と何ら変るところはない。パッションという語が、受難という意をもあわせ持つことを想起しよう。イマジネーションは、しばしば迷走し、空転する。とらえどころのない、移ろい易い対象を追って。出口の見つからぬままに、盲動する狂おしい情念と化した想像力。これは、非常に不幸なことだ。辛く、なげかわしい状態だ。眠らんとしてついに眠れない、あの苦しい不眠の夜を思い起こすがいい。消え失せてはまたたちまち現れる定かならぬ心象に追われつ追いつ、いつ果てるともなく輻反側をくり返す、あのいきどおしい不眠の夜を。何故、こうなのか。何故、イマジネーションは、パッションは、空しい堂々めぐりをやめないのか。何故、ついに不毛でしかないのか。この息苦しい監禁状態、みじめな奴隷状態からわれわれを救済し、解き放つものは何か。何が、そのために必要なのか。——物である。しかとした物、確固とした対象である。

空転する想像力や夢想に、盲動する情念や妄念に欠けているもの、それは確かな対象なのだ。対象が定かならぬこそ、心を定め支えるに足る物が不在であるからこそ、逆に想像力や情念は一層盛んな身振りや動きに富んだものになる。ほとんど意味らしき意味も持たぬ、とりとめのない饒舌じょうぜつのごときものとなる。精神を集中させる対象が不在ゆえに、かえっていたずらに多弁を弄するに至るのだ。「私の人生観」から一つ引いておきたい。小林秀雄はそこで、ロンドンオリンピックを撮った映画にふれて、次のように語っている。

カメラを意識して愛嬌笑いをしていた選手の顔が、砲丸を肩に乗せて構へる

と、突如として聖者のような顔に変わる。どの選手の顔も、行動を起こすや、緊迫した一種異様な美しい表情に変わる。それは闘志というようなものではない。闘志などという低級なものではとてもなし得ない、仕事を遂行する顔だ。「選手は、自分の砲丸と戦ふ、自分の肉体と戦ふ、自分の邪念と戦ふ、そして遂に征服する、自己を。かような事を選手に教へたものは言葉ではない。凡そ組織化を許されぬ砲丸を投げるといふ手仕事である、芸であります。見物人の顔も大きく映し出されるが、これは選手の顔と異様な対照を現す。そこに雑然と映し出されるものは、不安や落胆や期待や興奮の表情です。投げるべき砲丸を持たぬばかりに、人間はこのくらの醜い顔を作らねばならぬか。彼等は征服すべき自己を持たぬ動物である。」⁹⁸ (圏点は引用者)

III

物を己れに与えること。それも抵抗力のある物を。確かな対象に基づいてこそ始めて、われわれは真に思考することができる。確実な物に依拠しない思考は、思考ともいえぬ空漠たる夢想に過ぎまい。ところで、アランの主要な著作は、プレイヤード叢書 *Bibliothèque de la Pléiade* に四巻に分けて収められている。その中の一卷『芸術と神々』*Les Arts et les Dieux* に付された序文は、彼の教え子の一人でもあったアンドレ・ブリドゥー *André Bridoux* の筆になるが、そこでブリドゥーは師アランの思い出を次のようにしるしている。

師の口から吐かれた数多くの言葉のうち、とりわけ自分にとって有益であり、今に至るも考えさせられる言葉は次の一句だ。「自分から出発して思索する、こいつはほとんど不可能といっている。」(*Réfléchir à partir de soi, c'est à peu près impossible.*)⁹⁹ アランは、いわゆる内面生活とか瞑想といったたぐいのものに、いつもうさん臭い匂いをかぎつけていた。「現実の対象を持たぬあらゆる瞑想は必然的に不毛なのだ」(……*toute méditation sans objet réel est nécessairement stérile.*)¹⁰⁰ 「そんな道に迷いこんじゃだめだ」(*Ne va*

pas de ce côté-là)²⁰ と、師はよく語ったものである。人間の精神は、その本性上、自己をしっかりと統御した上で始めて、明瞭な自己意識を持ち、まともなものを考えることができるようになる。そしてこれは、ただ己れに堅固な対象を与えることによるのみ可能となるのだ。こうした対象の一つが、例えば偉大な作家達の作品であろう。先に引いた「自分から出発して……」という師の言葉も、実にこうした作家にふれて吐かれたものなのだ。ある時、師の『プラトンに関する11章』 *Onze chapitres sur Platon*、とりわけその最終章「エール」 *Er* への深い感嘆の念を吐露したところ、師の返答はこうであった。

「別に私がえらいわけじゃない。私は、しかと支えられていただけさ。プラトンのテキストが思索を支えてくれるのだ。それにしても、ただ自分から出発してものを考えるのは……」

*Je n'ai pas eu de mérite, j'étais soutenu. Le texte de Platon porte la réflexion; tandis que, réfléchir à partir de soi……*²¹

いかにもアランらしい言葉である。だが、これを単なる謙遜の辞と解してならぬことは、もはや言うを俟たないであろう。けっして、これは謙辞などといったものでない。ここにこそ、アランの真骨頂がある。この独創的な、堅忍不拔の哲人は、ただひたすら、古典を精読し、再読し、三読した。文字通り読書百遍を实践することによって、自己の思想を磨き、鍛え、築き上げた。彼は、プラトンを、デカルトを、あるいはスタンダールを、バルザックを、彼等の刻した正文の、その一字一句をもゆるがせずに、私心を離れ、くり返し熟読玩味した。あたかも、敬虔なキリスト教徒が、たえず、折にふれて、聖書をひもとくように。

IV

およそ芸術の名に値するすぐれた芸術作品は、明確な輪郭線によって雑然と

した四囲から己が身を切り離し、毅然たる独立した姿を備えているものである。そこには、いささかの混濁、いささかの不鮮明もない。もはや、わずかの添加も削除も許容しない。作品の隅々をも支配する統一。こうした不動の物としての性質は、ただ単に、建築、彫刻、絵画等の造型芸術のみが備えるものではなく、音楽や韻文、さらには最も自由な芸術である散文すらが持つものである。

「芸術作品は、軽いものも重いものも、すべて高度に物であるという性格もっている。という意味は、しっかと腰をすえ、あたかも必然であるかのように、外見に少しの曖昧さもなく、いかなる変化も予想されず、要するに自己肯定的なのである。このことは事物になっている作品、とくに装飾、彫像、絵画を見事に支える建築に関してはかなり明瞭である。しかし、詩や音楽のうちにも、また単なる物語のうちさえ、その形式が細部にいたるまで厳密に尊重されているかぎり、限定と不撓^{とう}の秩序とはやはり存在する。」

……toutes les œuvres d'art, légères ou fortes, ont ce caractère d'être des objets éminemment, j'entends d'être assises fortement et comme nécessaires, sans aucune ambiguïté dans l'apparence, sans aucun changement concevable, affirmatives d'elles-mêmes, enfin. Cela est assez évident pour les œuvres qui sont des choses, et pour l'architecture surtout, qui soutient si bien l'ornement, la statuaire, et la peinture. Mais il y a détermination aussi et ordre inflexible dans la poésie et dans la musique, et même dans un simple récit, pourvu que la forme en soit sévèrement respectée, et jusqu'au détail; ㊦……

作品というものは、まず何よりも、物なのだ。堅固な物。それは浮動してやまぬ夢想や瞑想、情念や妄念からは最も遠くに位置する。物は想念の裡^{うち}にない。物は作られる。作らねばならぬ。現実の素材を使って。石塊を刻み、木材を削り、絵具を溶かし、文字を並べることによって。アランは、想像力が作品を生み出す、といった安易な考え方を認めない。物を作るのは、手だ。泥によごれた、ごつごつとした手だ。狂気や錯乱が芸術に通じる道などとはとんでもない。

狂人や「予言者ほど芸術家からかけ離れたものはない」(nul n'est moins artiste que le voyant)。²⁶⁴ 彼等は「事物を、それが自分の情念に及ぼす効果によって判断する習慣がつきすぎたために、恐怖を感じたときには、何か恐ろしい対象を見たと思い、また恋心がたかぶっている時には愛する眼を見たと思い、そのほか同様のことをして、少しも疑わぬ。予言者は自分こそ最も多く見る者だというが、疑いもなく彼は見ることの最も少ない者である」(……qui a tellement l'habitude de juger des choses d'après l'effet qu'elles exercent sur les passions, qu'il ne doute point, s'il a bien peur, d'avoir vu quelque objet effrayant, ni, s'il est transporté d'amour, d'avoir vu les yeux qu'il aime, et ainsi du reste. Le voyant est celui qui dit qu'il voit le plus, et c'est sans doute celui qui voit le moins ; ……)²⁶⁵

すぐれてイメージネーションに富むと自他ともに認める狂気や予言の徒は、事物をしかと見据えることなく、ただ沸騰する己が情念のままに多弁を弄するに過ぎない。彼等は、物のなかの物である作品の徒ではけっしてなく、ただ単に情念の徒だ。己のいだけ空虚なイメージに従って行動を律する彼等に対して、芸術家は逆に、自らが作り出す物によって浮動する心象を律する。指先から生まれた物によって。²⁶⁶ まず引かれた一本の線、まず置かれた一つの色彩によって。「外部によって内部を規制すること」(Régler le dedans sur le dehors)。²⁶⁷

アルチスト artiste (芸術家) は、つまるところアルチザン artisan (職人) といえる。まず職人であらねばならぬ。「すべて芸術家なるものは知覚し体を働かす、その点では常に職人である」(……tout artiste est percevant et actif, artisan toujours en cela)。²⁶⁸ 「彼の思索は夢想というよりむしろ観察であろう。より正確には、これから作らんとするものの源泉および規定として、すでに作られたものの観察であろう」(……la méditation de l'artiste serait plutôt observation que rêverie, et encore mieux observation de ce qu'il

a fait comme source et règle de ce qu'il va faire)。⁸⁹「彼は自分自身の情念よりも、むしろ物に、対象に注意をはらう。情念に抵抗する点でほとんど情熱的といつていい。つまりとりわけ、無為の夢想などがもどかしくてならないのだ。これがあらゆる芸術家（ないしは職人）⁹⁰に共通な特徴であり、彼等を氣むずかしく思わせるものなのである」（Plutôt attentif à l'objet qu'à ses propres passions ; on dirait presque passionné contre les passions, j'entends impatient surtout à l'égard de la rêverie oisive ; ce trait est commun aux artistes, et les fait passer pour difficiles）。⁹¹

いかなる夢想も、いかなる着想も、いかなる可能性も、物ではない、作品ではない。すなわち美ではない。まず、ノミをふり上げることだ。一撃をくらわすことだ。石が硬いといって、君の思いのままにならないからといって、嘆くまい。硬ければ硬いほどいい。君の意志は、不屈の必然にぶつかることによって、ますます鍛えられる。君を愛することも憎むこともなく、また欺くこともないこの強固な抵抗物に当って、始めて君は、真に思想することを学ぶ。⁹²

V

美は物である。物として存在する。アランは言う、「美は存在するという特権を持つ」（……le beau a ce privilège d'exister）⁹³と。確かにそうなのだ。美はある。しかとある。それはけっして、茫漠たる観念ではない。美は堅固な物、不動の物、黙した物としてある。情念のたわごと、観念の饒舌に終止符を打つものとして。美はおのずと人の足をとめ、沈黙に、思索にいぎなう。美は静かだ。本質的に平和なものだ。それは、深いやすらぎと安堵とをもたらさるろう。美の持つこうした性格に関して、いささか唐突の感を与えるかもしれぬが、ぜひ引いておきたいくだりがいくつかある。『暗夜行路』からである。

志賀直哉は筆者の愛読する作家の一人だが、なかでもやはり『暗夜行路』が好きだ。昔、高校生の時、始めてこの小説を讀了して感激の余り、高鳴る胸を

静めるかのように一気に山道を二里ばかりスタスタと早足で歩いた事もなつかしい思い出だが、以来、折にふれて6度や7度は通読しただろうか。あたかもアランが、『赤と黒』や『パルムの僧院』をくり返し熟読したように。もちろん、とても彼のように五十回、百回とはいかないが。

『暗夜行路』の主人公時任謙作は、不義の子として出生したという苛酷な運命を負う。長く暗く辛い青春の摸索と彷徨をへて、みじめな追いつめられた息もつけぬような心の状態の後、ふとした気まぐれから彼は京都に滞在することになる。そしてようやくのこと、優しい自然に抱かれたようなこの古い土地で、蘇生の機が訪れる。とりわけ、この古都の古い寺、古い美術に接することによって。謙作は、朝涼のうちに見ておこうと、天気続きにポクリポクリほこりの立つ道を、釈迦堂から二尊院、祇王寺を訪ねて歩く。「彼は丁度快癒期にある病人のやうな淡い快さと、静けさと、そして謙遜な心持を味はひながら、寺々を見て廻つた」¹⁴(圈点は引用者、以下同じ)。第三部冒頭のこの一文に、後の直子との邂逅と結婚、ひいては最終章、大山山上における大自然との調和・交感がすでに予感としてある。ところで、正倉院の鳥毛立屏風の美人に例えられる直子との出会いだが、直哉は、その若く美しい健康そうな女性を始めて見かけた時の謙作の気持を次のように書いている。先の一文との照応に注意したい。

「彼は自分の心が、常になく落ちつき、和らぎ、澄み渡り、そして幸福に浸つて居る事を感じた。そして今、込み合つた電車の中でも、自分の動作が知らず知らず落ちつき、何かしら気高くなつて居た事に心付いた。彼は嬉しかつた。其人を美しく思つたといふ事が、それで止まらず、自分の中に発展し、自分の心や動作に実際それ程作用したといふ事は、これは全くそれが通り一遍の気持でない証拠だと思はないでは居られなかつた。そして何と云ふ事なし、あの気高い騎士ドンキホーテの恋を想ひ出して居た。(中略)彼は自身のそれをどう進まず可きか、さういふ事を考へる気もなく、只、彼に今、起つてゐる快い和らぎ、それから心の気高さ、それらに浸つてみた。四条通りをお旅まで行き、新

京極の雑沓を人に押されて抜けながらも彼の心は静かだつた。そして寺町を真直ぐに丸太町まで歩き、宿へ帰つて来た。』¹⁰⁶

美術、とりわけ東洋の古美術を深く愛した直哉は、『座右宝』『樹下美人』と
いった、彼の個性と嗜好のはっきりと出た豪華な美術図録を編集刊行している
ぐらいである。強く鋭い彼の独自の鑑賞力がよく出た、折にふれての美術関係
の随筆類にもなかなかいい文章が多いのだが、今は『暗夜行路』に限定したい。
ある時、謙作は三十三間堂にほど近い博物館を訪れる。如拙の瓢箪鮎魚図の前
に来て足を止める。「それは日頃から親しみを持つてゐたものだけに暫く見て
ゐる内にその絵の為に段々彼の気持は落ちついて来た。絵から何か話しかけ
て来るやうな感じを受けた。』¹⁰⁷ また謙作は、訪れた数々の古社寺、そこで見た
もろもろの古くて美しい仏像や仏画などを想い起こしながらさし絵を眺める。
「彼は床の中に寝そべりながら、今、抱へて来た、東洋美術史稿の挿絵を見た。
古い時代のものが殊になつかしかつた。中には今度の旅で見て来たものもあり、
今までになく彼はそれらに惹き入れられた。かうして自分には今までになかつ
た世界が展^ひらけて来、そして結婚によつて新しい生活が始まるだろう、など考
へると、彼の胸には静かな幸福な気持が自然に湧き上つて来た。』¹⁰⁸

謙作は直子と結婚する。しかし、ようやくにして得た幸せも永くはつづかない。
思いがけない妻の過失がふたたび彼を奈落につき落す。心に受けた深い傷
を少しでもいやそうと「彼は久しく遠退いてみた、古社寺、古美術行脚を思ひ
立つた。高野山、室生寺、など、二三日がけの旅になる事もあつた。丁度晩秋
で、景色も美しい時だつた。そして彼は少しづつ日頃の自分を取りもどして行
つた。』¹⁰⁹ 引用はこれぐらいにしておきたい。いささか脇道にそれることは覚悟
のう^へで『暗夜行路』を援用したのは、美による快癒、美のもたらす心の平安、
静寂を説いて、百の抽象的言辭を羅列するよりも、一の実例を上げるにしくは
ないと考えたからである。他意はない。

たしかな形姿を備えた無言の物、不動の物としての美。沈黙である美の対極

に位置するのが、観念であり、理であろう。理論の理、理屈の理、空理の理であろう。単なる観念の図式に過ぎぬもの、単に理に過ぎぬものへのアランの不信ないし侮蔑は、きわめて断固たるものがある。巧みに整合された理論、あまりに体系立った理論への、彼の嫌悪はよく知られているところである。確固たる姿、実質を持たない理は、本来饒舌なものである。理屈はどうにでも付く。またどうにでも付くのが理屈の本性だ。屁理屈という言葉がよく示すように。「証明しようと思えば何んでも証明できる」(On prouve tout ce qu'on veut)⁴³と、アランは言う。「手当り次第、何んでもかでも説明してのける、あの恐るべき容易さこそ、常に警戒しなければならぬ」(……cette redoutable facilité à expliquer tout, dont il faut toujours se défier)⁴⁴

常に何事かを論証し、相手を説得しようと構える理を支え不断にこれを養うものは、多くの場合、情念パッションに過ぎまい。ひたすら己れの側に、真が、正が存する、と声高に叫ぶ功利的な情念。語るに従い、説くに従い、論ずるに従ってますます、興奮し激するに至る情念。だが、「考えるということは叫ぶことではない」(……penser n'est pas crier)⁴⁵「情念の力はけっして美しくはない」(……la puissance des passions n'est jamais belle)⁴⁶

理は理を呼び、論は論を呼んで、ついに果てるところがなかりう。たとえ理でもって人を説得し得たとて、「そうした成功は、いささかも精神を満足させない」(Mais de tels succès ne contentent point l'esprit)⁴⁷ただ観念しかあやつることのない者は、結局何物をも牛耳ることができぬ、と言っていい。観念でしかないものに、まるごと人間をとらえる力はない。理は不毛だ。理の播く種は、荒蕪の地に育つかすべはなかりう。

対して、美は、毫も論証を要しない。美はある、敵として。証明ぬきに。確かな物として。美は人をあざむかぬ。「詩人は神のごとき者である。彼は、証明する代りに提示する。かかる威敵はあらゆる優れた作品に看取される。(……le poète est comme un dieu, qui pose au lieu de prouver. Cette ma-

jesté se reconnaît en toutes les belles œuvres)。⁴⁴ 実に強い言葉だ。傑作は、否応なくわれわれを打つ。まるごと、体ごとわれわれをとらえて離さない。
おうぼく黄檗山万福寺の伽藍群、興福寺北円堂の無著世親両菩薩像、セザンヌの風景画、長塚節の歌、鷗外の散文等々は、たとえば筆者を、証明ぬきに説得し、納得させる。美は、注視を要求する。不断に立ち返り、ただ黙々と熟視することを。やがて、美はついに、その確かな形姿に従って、徐々にわれわれを動かし、導くであろう。

まだ言葉を尽していないが、ひとまず、このあたりで筆をおきたい。最後に、しめくくりの意味で、『諸芸術の体系』の第十巻「散文について」から引用しておきたい。

「芸術(美)⁴⁵を伴わぬ思想というものは、ほとんど常にとりとめのないものである。そしてわれわれは、あらゆる芸術において、形がわれわれに課するあの力強い決定を通してでなければ考えることを学びえない。この意味において、美は真の審判者なのである。」

……une pensée sans art est presque toujours errante. Et nous n'apprenons à penser que par ces fortes décisions que la forme, en tout art, nous impose. En ce sens le beau est le juge du vrai.⁴⁶

アランは、芸術(美)を伴わぬ思想はとりとめもないおしゃべりに過ぎぬ、と言っているが、小林秀雄なら、文体を伴わぬ思想、とでも言うところだろう。文体を欠いた思想は抽象的な図式と変じ、ついに大地に立つ足を持たぬ、とでもいったふうに。どちらにしても同じことだ。ついでに、小林の文も引いておこうか。『本居宣長』のなかで、徂徠にふれて書かれた一節である。

「物を以てする学問の方法は、物に習熟して、物と合体する事である。物の内部に入込んで、その物に固有な性質と一致する事を目指す道だ。理を以てす

る教へとなると、その理解は、物と共感し一致する確実性には、到底達し得ない。物の周りを取りかこむ観察の観点を、どんなに増やしても、従ってこれに因る分析的な記述が、どんなに精しくなっても、習熟の末、おのずから自得する者の安心は得られない。」⁽⁴⁰⁾

注(1) Alain: *Propos sur l'éducation* (Presses universitaires de France, 1957) p. 98
ただし同書に於いては各プロボにタイトルはなく、Iから LXXXVI までの通し番号が付されているのみ。Une bibliothèque というタイトルは同書のプロボ XLV がプレイード版『プロボ集 I』に転載の折つけられたもの。(cf. Alain: *Propos, Bibliothèque de la Pléiade*, 1956, p. 220.)

(2) Ibid., p. 98~99.

(3) 『アラン・諸芸術の体系』桑原武夫訳(岩波書店, 1978) p. 487.

(4) cf. *Propos sur l'éducation*. p. 99.

(5) 小林秀雄全集(新潮社, 1967) 第9巻「私の人生観」p. 43.

(6) 同上, p. 42.

(7) Alain: *Système des beaux-arts* (Gallimard, Collection Idées, 1967) p. 8.

(8) アラン著作集第4巻「人間論」(白水社, 1980) p. 345.

(9) cf. André Maurois: *Alain* (Gallimard, 1963) p. 67.

(10) cf. *Système des beaux-arts*, p. 8.

(11) cf. Ibid., p. 17.

(12) cf. Ibid.

(13) cf. Ibid., p. 17~18.

(14) cf. Ibid., p. 18~19.

(15) Ibid., p. 17.

(16) Ibid., p. 25~26.

(17) Ibid., p. 20.

(18) 小林秀雄全集, 第9巻, p. 41.

(19) Alain: *Les Arts et les Dieux* (Pléiade, 1958) p. XIII.

(20) *Système des beaux-arts*, p. 34.

(21) *Les Arts et Les Dieux*, p. XIII.

(22) Ibid.

(23) *Système des beaux-arts*, p. 34. 桑原武夫訳『諸芸術の体系』p. 37.

(24) *Système des beaux-arts*, p. 31.

(25) Ibid.『諸芸術の体系』p. 33.

- (26) cf. Ibid.
- (27) Ibid., p. 32.
- (28) Ibid., p. 35.
- (29) Ibid.
- (30) カッコ内は筆者が補ったもの。
- (31) *Système des beaux-arts*, p. 35.
- (32) cf. Ibid., p. 33.
- (33) Ibid., p. 9.
- (34) 忘賀直哉全集, 第5巻 (岩波書店, 1973) p. 281.
- (35) Ibid., p. 285~286.
- (36) Ibid., p. 288.
- (37) Ibid., p. 320.
- (38) Ibid., p. 500.
- (39) *Système des beaux-arts*, p. 8.
- (40) Ibid., p. 9.
- (41) Ibid., p. 69.
- (42) Ibid., p. 58.
- (43) Ibid., p. 11.
- (44) Ibid., p. 96.
- (45) カッコ内は筆者が補ったもの。
- (46) *Système des beaux-arts*, p. 310. 桑原武夫訳『諸芸術の体系』p. 412, 一部訳文の字句を変えた。
- (47) 小林秀雄『本居宣長』(新潮社, 1977) p. 406.