

詩と絵と文化の東西

——マラルメの主体・日本の自然観——

宗 像 衣 子 Kinuko MUNAKATA

はじめに

文学と絵画、ことばと絵の繋がりへの探究は、創造上の意味ある姿を見せてくれるように思われる。それはとりわけ近現代の文学・芸術・文化の流れ、東西文芸の交流のなかで貴重な価値をもつことになるだろう。創造の主体、対象、表現の点で、東西の文芸文化の交流と相反の様子を示し、そして、現代芸術への展開に光を当ててくれるのではないだろうか。

ここでは、19世紀象徴派詩人マラルメの詩と思索を見直し、それに関わる点で日本の文芸文化に愛着を抱いたポール・クシュ、その関心に留まった蕪村の詩情と表現について吟味したい。そして、俳人であるとともに画人であった蕪村の考察から、そこに繋がる日本の美術の特性を概観し、さらにその日本の特性の顕著なあらわれとしての浮世絵、それを核とするジャポニスムが西欧の芸術文化にどのような影響を与えたのかを眺めながら、マラルメの思考や詩画作を振り返りたい。こうした手順によって上記の問題の考察を試みたいと思う。

このようにことばと絵の繋がりへの意味、それに基づく東西の芸術・文化の交流の意味を探索する過程で、マラルメのことばの思索と実践の価値の一面を照らし出し、文化の視野において位置づけることができればと願う。

I マラルメの思考と詩想

1 創造主体への意識

マラルメの詩学の価値のひとつとして、主体の消滅という思考がある。それは近現代の文学の流れにおいても記号論的にも重要な意味をもつものであった¹⁾。この思考を端的に表す、よく知られた一節を記そう。詩論集『ディヴァガシオン』所収の「詩の危機」においてマラルメは述べた。

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態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っ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よってかわりながら²⁾。

ここに示されているのは、詩の創造において主導権が詩人から言葉、すなわち芸術構成要素に移されるという思考である。創造のうちで主導権をもつのは、創造主体の詩人ではなく、芸術要素としての語であると見做される。ではそのような語たち・モチーフ群は、作品の全体においてどのように働くのか。以下もマラルメの思考を表すものの中ではよく知られた箇所である。同じく「詩の危機」において彼は語る。

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。すべてが宙ぶりの状態となり、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³⁾。

創造の中心、全体的律動を成すものとして、余白としての詩、何かしらの無が表現されている。別のマラルメの言葉からそれを検証しよう。同書所収の詩論「祝祭」において、詩の完成・成就の様子として無の意識が描き出されている。

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、何らかの至高の鋳型にはかならず、現実中存在するいかなる物の鋳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鉱脈を、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⁴⁾。

全体を支配するような無や余白・空白の意識は、マラルメの書き物に絶えず現われ、読むこと、書くこと、のプロセスからも表現されている思索である。例を挙げよう。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」の局面から、次のように詩人は語った。

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⁾。

空白・無がそれとして確認される行為が示されている。また、同様に『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、マラルメは示した。

ことさらに贅りのなかで、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⁶⁾。

このように、詩は、無から無へのリズムカルな行為、呪術的な魔法としても語られている。この漠とした有様、主導権を語に譲り渡した主体、抹消される主体、しかし当然ながら最低限隠れて在るしかない主体は、秘められた主体として、書き物の特殊な意味や在り方と共にあるだろう。それは主体の在り方としてあたかも抽象芸術を思わせる。そこでは主体と共に対象・客体も捨象され、何かが全体的構成、いわばデザインとしてある。創造そのものは、それでも何らかの隠れた主体を前提しないわけにはゆかない。そうでなければデザインの構成者はなく、創造は存在しない。ここに抽象芸術の多様な在り方が存在する所以があったと思われる⁷⁾。マラルメの主体ひいては詩想とはどのような特性をもつのだろうか。対象から見よう。

2 対象の性質

では、こうした主体によって描かれる創造、その対象はどのようなものか、本稿に即した視点から考えてみたい。前項に見た意識から推察されるように、

それは常に創造そのものへの視線を含む、批評的側面をもつものとなると思われる。作品には、対象のモチーフそのものが難解なものもあり、また平明なものもある。難解なモチーフやその組み合わせには、日常的なものもあれば、非日常的なものもある。平明なモチーフやその組み合わせにも、日常的なものも非日常的なものもあるだろう。それらに含まれる思想はどのような在り方をしているのだろうか。

対象が非日常的なものも、日常的なものも、含まれる思想にさほど差異はないように思われる。マラルメの詩は、非日常も日常も対象にされるが、常に「詩」に関わる同様の批評的精神から離れることはなかっただろう。平易な日常的題材のものに、おそらく難解な批評的精神が常に含まれるとすれば、難解とも感じられうる象徴性があるということだろう。非日常的な題材は、一見平易に見えるものでも、やはり難解な象徴的思考を含むだろう。非日常的なものなら当然のこと、たとえ日常的なものであれ、はっきり難解に見えるモチーフは、やはり難解だろう。興味深いのは、多様な種類・レベルにおける詩の在り方だが、比較対照の点では、特にギャップの面から、非日常的で難解なもの、日常的で平易なものにおける共通性のように思われる。

たとえば、詩人最晩年作の図形詩『骰子一擲』を挙げれば、この題材の非日常性は言うまでもない。意味内容、表現の上での難解さも語るまでもないだろう。そしてこの詩画的作品には、彼自身の序文に推測できるように、詩に纏わる無・空白の意識が認められ、詩の思索が図像的絵図として描かれている。批評的詩、思索のイメージがある⁸⁾。

では、日常的な題材で平易に見えるものはどうだろう。たとえば、扇の詩には、やや平明に思考が描かれているように思われる。唯一のマラルメの詩集に詩人自ら収録したものとして、「マラルメ婦人の扇」「マラルメ嬢の扇」が見られる。ところで、この両者が元々扇面に絵図の意識をもって、すなわち文字の配置の意識をもって書かれた図形的詩であることに注目しておきたい⁹⁾。

わざわざ扇の詩を挙げたのには理由がある。すなわち、日常的で平易なものとしては、日々折々にしたためた詩篇が纏められた『状況詩集』が興味深い、ここに沢山の扇の詩篇があるのである。上に取り上げたように、唯一の『マラルメ詩集』に収録された扇の詩たちもあれば、状況詩の中に収められることになった扇の詩篇群もある、このことは詩人の詩と生活の関係の点で注目に値すると思われる。そしてこれら状況詩中の扇の詩篇は、やはり扇に書かれたものであり、扇型の図像性が文字配置との関連において顧慮されていることに、ここでも留意しておきたい。

ちなみに、同じような日常性・生活感覚を帯び、かつ平易な書き物として、郵便物の封筒の宛名を四行詩で書いた膨大な数のことば遊びがある¹⁰⁾。マラルメにとって、ことば遊びは、遊びであり、かつ芸術だったのではないだろうか。芸術と生活のある種の連続性、芸術と遊びの連続性が感じられる。そしてこの郵便宛名書きにも、真剣なことばの遊びとともに、四角い封筒に四行詩を配置するというやはり図像への志向が窺われる。

批評的側面をもつ詩において、その思想が難解であれば、対象が日常的、非日常にかかわらず、難解にも平明にも思われるものがあり、その難解さ平明さの違いは、表現のわかりにくさ、象徴性の種類や程度の違いに関わると言えないだろうか。テーマの難解さ自体は、創造の意識として、さほど差異があるわけではない。日常、非日常が、常に、批評的創造意識を備えてしまっているという意味では、同等、連続的であると言えるだろう。それが絶対孤高の詩人と呼ばれるマラルメを部屋の詩人ともさせた理由のひとつではないだろうか。ことさら、現実には、非日常を求める必然性はなかった。非日常も日常も芸術であり、現実の外に特別に彷徨い出る必要はなかった。あるいは現実の外に出たとしても、常に、どこにいても、生が芸術だったのではないだろうか。

では、こうした世界の連続的感覚に、この日常性に、本稿に即した探索として、たとえば自然観はどのようなものとしてどう結びついているだろうか。自然の一樣態、たとえばマラルメのモチーフとして重要な意味をもつ花のモチーフは、詩に詩論に頻出したものであった¹¹⁾。芸術創造の思索と深く関わったその花は、しかし、自然との関わりにおいて、どのようなものだっただろう。どのような自然にどのように関わっていただろうか。ここで注意を喚起しておきたいのは、花のモチーフは、自然に生息する花の姿というよりは、人工に切り取られたようなものであることである。背景をもたず、それ自体として、高貴に咲き誇り香っている。ここに、文化に根ざした意識が見えることになるだろうと思う¹²⁾。この点については後に比較対照のなかで検討できるだろう。

こうした面をも具える非日常と日常の等価値化が、同じく常なる批評精神の点で、結果的に見られることになる。どこから見てもどちらから見ても「詩」への志向があり、いわばメタ詩的である。その深さと固さが多様にある。表現され象徴される思考は概して難解である。しかしそこにもっとも注目しておきたいことは、絵図、イマージュへの傾向があることである。言語表現とイマージュ表現、内に含まれたイマージュ表現から推察すると、それは、思考に直結する表現自体が困難さを含むということなのだろうか。

3 言語表現の困難・イメージの必然性

こうした感覚に貫かれた表現はどうなるか。思考の難解さ、表現の難解さはどうのようなものか。日常的なものに、時に難解さが少なく見えるのは、思考が平明だからというより、対象、いわば象徴性がそうだからだった。非日常的なものが難解なのは、思考としての難解さによるというよりは、むしろ対象によるだろう。表現が常にある一定の難解さ、対象に応じた難解さをもつのであれば、簡略的な象徴的表現も深長な暗示性を秘める。平明簡略さに秘められる暗示性・象徴性は強度でもあるだろう。

マラルメの思考が、言語表現上おそらく難解な、空白、空白の意識というようなものを必要としたことを思い出したい。そこには、絵図を必要とするような難解さがあるのだろうか。とすれば、言語ではなく絵図を必要とする思考とは、では、さらにどのようなものだろう。

マラルメの語の簡略さ、卓越した暗示力は、日本文芸・日本文化に関心を示したポール・クシュが注目したものであった。マラルメへの共感を、日本の俳句、ひいては美術さらには文化への共感との関連のなかで、クシュは思索したと思われる¹³⁾。すなわち彼は、言語の芸術をイメージの世界のなかで関連的に感得したと言えるのではないだろうか。その思想と表現において、両者はどのような類似と相異をもつのだろう。その点こそが、文化の広がりへと視界を広げてくれるものとなるように思われる。

言語の分析性における困難、いわば非合理が、イメージによってある種の合理として、求められているのだろうか。言語表現の困難とイメージ表現について、日本語に関係して、それをいくらか検討できないだろうか。日本の詩の仏語翻訳からその片鱗を見ることができるのではないだろうか。日本の詩にもいろいろあるが、イメージとの関連でクシュの目に留まった詩的表現として、俳句を見よう。クシュは、日本語そのものは難しいが、俳句の香りを味わうことはできると述べ、絵に見紛う筆触に感服し、芭蕉よりも、絵画的表現に長けた蕪村に注目した、というより、彼が蕪村に注目したのは、絵画的表現に蕪村が長けていたからではないか。さて、蕪村は俳諧師であるとともに、元来絵師であった。そこから、また一般的にも、蕪村の詩の絵画性は認めうるだろう¹⁴⁾。そのような蕪村が実際に絵画的表現に秀でていたと感じられているなら、もしくは実際上は、そうした句に関心が抱かれているなら、たとえその仏訳が十分成功しなかったとしても、クシュの見る目の高さに評価できる点があると言うべきだろう。

したがってクシュが取り上げた蕪村に焦点を当てよう。そこで、蕪村の言

語表現はクシュールによってどのように写されたか。イメージ表現はどうであったか、そして言語表現はどのようにであっただろうか。本稿に即した問題点に主眼を置きたい。

Ⅱ 日本の詩、蕪村のことばとイメージ

日本の文芸文化においては、さて日常と非日常の区別は、前章と呼応させた諸問題の考察からどのようなものとして浮上してくるだろうか。創造主体、人間の在り方は、客体、対象との関係においてどうだろう。対象はどのようなものだろう。それらの表現は言語的にどうだろうか。主体の様子を主語の在り方の面から、対象をそして表現を、日本語と仏語翻訳の点から多面的に検討しよう¹⁵⁾。同時に、俳句における主たるモチーフとして、自然、草花、動物、鳥類、人、生活情景の点から眺めてみることによって、総体的に芸術と生活、日常と自然、創造と人間のかかわりの様子や思考が見えてこないだろうか¹⁶⁾。さらに、俳句の機軸、自然の季節に沿って、味わいたい。象徴性、空白、余白、無はどのように姿を現わすだろうか。

1 主体

言語表現においては、とりわけ仏語において必須の主語、すなわち主体は、日本語ではどのようなであり、仏語翻訳ではどのように表現されているかを検討しよう。同時に、俳句におけるモチーフとして、ここでは自然の一形態、草花に焦点を合わせて吟味したい。季節は、春と夏である。

- | | |
|---------------------------------|--------|
| ① しら梅のかれ木に戻る月夜哉 | 蕪村 |
| Pruniers fleuris, | |
| Vous redevenez des arbres morts | |
| Au pâle clair de lune ! | BUSON. |

梅の花に呼びかけられ、梅の花が擬人的に主語になり、花の行為・状態として翻訳表現されている。原詩でも主体は梅だろうが、いわゆる人間と同様に主体的行為を為す主体といった梅でもないだろう。このように主体が擬人的に表現されると、月の、おそらく梅と同程度の主体的行為・状態が薄らぎ、月は背景に退く。相互に照らし合い、ぼかしあい、梅も月も同じほど主体であるようなこの句が見えない。梅は擬人として行為するというよりは、月と同様、自然

の光景でもあり、この詩の写す自然の摂理の妙が翻訳されにくい。

また梅の色の表示を欠くため、梅の白さが必ずしも見えない。梅の白さが雪の白さなど様々に見紛う白さという、文化の知識も出しようがないだろう。したがって、月の白さに紛れる梅の光景の、ひとつのおもしろさが感じとれないだろう。複数名詞で表現された梅の木は、そう表現されるとそうだったのかもしれないと思う。しら梅の梅が、梅の花であり梅の木でもあることを思うと、表現の曖昧さが豊かさを含んでいたことが、訳詩から逆に際立つ。

梅に対する呼びかけは、はっきり擬人化を示して、擬人的主体を露にしすぎる感を覚えたが、さらに最後に、背景と化した月に感嘆符がつくと、統辞上、梅の行為の強調が感じられてしまう。梅と月の照り返す映像、その一瞬の同時性、いわば主体なき、主体的行為なき、自然が為す情景の同時性の映像表現が、俳句の喚体的表現を表しにくい言語表現からは難しそうである。

言語化されていない、いわば大胆な省略、地上と宙空の間を結ぶ簡略的表現、暗示的表現が、日本語では一筆の自然な描出としてあるのに、翻訳では表現され難い。歴史の深さ、象徴の豊かさが、消える。文化と自然、芸術と生活や歴史との連続性が出ない。光の明暗の逆転、平面的描写の照り映えも鮮やかに移せない。

② 愁ひつゝ、岡にのばれば花いばら

蕪村

Plein de souvenirs,

Je suis monté dans les ruines :

Églantines en fleur !

BUSON.

しかしながら、このように、隠れた人間の主語を出すと、花の姿が前景にこない。まるで花も人と同じくらい主体でもあるかのような句の雰囲気、茨の花の格別強い芳香に包まれる、ひとしおの憂愁の香は、訳詩では出しようがない。密生する花茨はたしかに複数ではあろうが、むしろその野生の小さな白い花たちの圧倒的な香りの方を思うと、原詩の語が一体として放つ香りと多少ずれの感覚を抱いてしまう。一つとも数個とも数は思わなかった、思う必要はなく、思わせられると別の具体性が邪魔に感じてしまう。数が規定されざるをえない訳詩では、句の曖昧さ・豊かさが消える。

訳詩では、まず読点で区切られ、次のコロンの同時性が強調される。しかし、必ずしも二つ三つに区切られず、切れるような切れないような、いろいろに切れるような、曖昧に流れて詠みたい読みも原詩は含んでいないだろうか。7音

と最後の5音の間では、同時性はその通りであろうが、単一全面的にそれで限定されてしまうと、曖昧な様子のふくらみが消えないだろうか。つまりここでも時がとどまるようでいてとどまらない。とどまりつまり同時ではあるが、流れて続きでもあり、花に、現時を超え、時を包み込む思いが含まれるような様子を、明確な指示をもつ記号が、やや切り捨ててしまわないだろうか。句の切れのもつ沈黙・空白が、区切りと繋ぎの両者を含む、その様子が出ない。

最後、感嘆は感嘆符として表層に表記されれば、それだけのものとなる。内に含まれ表面には現われないものを、こちらが主体的に読み取る場合にこそ、みずみずしい感嘆を生まないだろうか。明らかなさによって読み手の空間が狭まれることにならないだろうか。名詞止めではあるが、感嘆符が意味の流れを一方向に規定し、本来の名詞止めの余情の価値が減少しないだろうか。文化の下敷きはわかるだろうか、いずれにせよ訳文では出しようがない。

自然と共にある主体、自然に吸収されるような人間主体が、現われない。擬人化すれば、それが主語として生きすぎ、自然が融合的な自然として出ず、別の自然が背景となってしまう。かといって自然と融合しているかのような人間を主語として出せば、自然が別個に後景に退いてしまう。戻しても、流れのなかで融合しにくい。自然全体と曖昧に融合する主体、人、自然のモチーフが出しにくい。自然と一体化した曖昧な主体が表しにくい。

2 対象

いわば大きな自然と一体化した個々の自然の光景、人の光景にまつわって、今度は、モチーフを鳥や動物に見てみよう。これらも自然と共にある姿だろうか。それはどのように表現されていただろうか。秋の句ふたつである。

③ 一行の雁や端山に月を印す

蕪村

Une ligne d'oies sauvages

Se détachant sur le pic isolé

A la clarté de la lune.

BUSON.

切れ字による雁と、一体化して鮮明な絵となる自然との重なりが出にくい。雁は擬人化され、行為の主体となると浮かび上がりすぎ、自然と融合しない。受身的に見られると、自然とむしろくつつきすぎるようにも思える。主語の動作が作る静的な情景を表現することの難しさがある。動的行爲の表出によって絵画的映像の表現が阻まれるのだろうか。もちろん、一列に飛ぶ雁に山の端の月、

一行書きの書に丸い落款印という見立て、その胸が透くようなおもしろさは読めない。雁の見事な輪郭が残像し難い。山はひとつだろうか。複数でもわずらわしいが、やはり曖昧さは出しようがない。月の明かりは背景としてしか表現されにくく、映し出す背景だけでなく、月そのものが前景に出てほしい気がする。雁、山、月の、静動合体の光景は表現しにくいだろう。

単純鮮明な線描の斬新な切込み、非対照的、アンバランスな画面構成が出ない。一瞬の簡略な描写の鋭さ、デッサンの鋭利が出ない。自然と溶け合い照り交わすようなものとしての、自然と合体する鳥の姿が見えない。

- ④ 小鼠のちゝよと啼^{なく}や夜半の秋 蕪村
 Les petites souris
 Crient après leur père
 Dans la nuit profonde. BUSON.

擬人と読めないほどになると、単なる平板な動物の生態描写に感じてしまう。擬人のおもしろさが消えるほどの内容しか、内容的にはないとも言える。季節の明示が欠けているが、深まりゆく秋の夜の侘しさの感じも同時に出にくく、この点でも動物と人との意識の合体が出ない。小さきものの営み、生活への慈しみという味も表しようがない。鼠は一匹でなく、複数なのだろうか。複数で書かれて初めて数を意識し、多少の違和感を覚える。多くの小鼠たちが各々の父親を捜し求めてうるさく啼いているのだろうか。直説法のおもしろさも表現しにくいだろう。もちろんその音を含む文化の意味も表しようがない。結局これでは何の変哲もない動物の生態説明文になってしまいそうに思われる。

つまり、自然の営みの中で、動物も人も同じ、という感覚は表現されにくい。対象は、ひとつの視覚から限定され、人、動物、自然のほどよい一体化が出しにくい。浮き彫りの単純化も表現されにくい。人間の一定の視点に限定された表現しかとりにくいせいだろうか。

3 表現

一筆書きの鮮明と多視覚的曖昧さ、豊かさ、写生と象徴の様子を、次に、自然、人、生活を主たるモチーフとした句について、表現の点から考察し直してみよう。冬と春の句である。

- ⑤ 宿かさぬ燈影^{ほかげ}や雪の家つゞき 蕪村

Personne n'ouvre sa porte
A la lanterne qui va par la neige,
Tout le long de la rue. BUSON.

自然に溶け込む生活の情景、俯瞰の状景が見えず、人を主語とした単なる叙述のようになってしまう。「旅籠屋さがし」とその拒絶の詩になってしまわないだろうか。人の姿が否定で消されるにせよやはり主語となり、行為の主体となってしまう。どうしても露に浮かび上がってしまう。「道に沿って」、だろうか。雪によって道がそれとは分かつて見えない曖昧さが消える。この表現によって、雪と家が光景として離れてしまう。誰も戸を開けない、というよりは、そのような家が続けている、という感ではないだろうか。意味の重層性が出しにくい。俯瞰の眺望の中の並列、全面描写の筆触は出にくい。

一面の雪、押し並べて物を包み消す白、一面のひとつひとつの家が、照らし出されてゆくような、並列的に並べられてゆくような、流動する視点が原詩では感じられる。手さげ提灯だろうか、家々の灯りだろうか。人や家の姿は細密に、しかし、いわば一視点に基づく遠近法を離れて、流動的に次々と組み合わせられて在るように思われる。つまり、俯瞰的というより、鳥瞰的に、まさに鳥が飛びながら眺め、それを写す、流動的な視覚が感じられる。一定のひとつの人間の視覚が捉えたものではないような情景がある。そしてそこに、人と家、生活と自然の融合がある。そのような写生と心情が表しにくいのだろうか。

⑥ 春雨やものがたりゆく蓑と傘 蕪村
Pluie un jour de printemps.
Cheminent en bavardant
Un manteau et un parapluie. BUSON.

詩人画家のもつおもしろい筆致が映像的に表現しにくいだろう。区切られ、長引く頭の説明が重く、やっと蓑と傘に焦点が絞られて来るが、映像的には必ずしも順次の方向性ではなく、双方向的な流動性、ひいては一体感の動きの世界のようなものではないだろうか。蓑と傘が、擬人化された主体のようだが、見事に置き換えられながら、少々お化けの感をもってしまい、微妙である。蓑の中と傘の下、いるようないないような、互いに言葉を交わす人たちの、融合的見え方の曖昧さが消されてしまう。春雨は、春の日の雨だろうが、季語の感覚の表現はむずかしい。春の雨の中、のどかに仲良く語り合っているような

ふたつの飄逸が、よくは見えない。道の感じが強く出てしまい、行く先の霞のような曖昧さの映像が表れにくい。象徴、部分のクローズアップ、その拡大と消失の様子が出ない。自然の中の、人と物の一体感が出てこない。

部分の拡大の捉えによって、こぬか雨、煙る空気の中で、それだけが浮かび上がる。同時に、クローズアップされた部分が、空気の中に遠のいてゆく。消えて溶け込んでゆく。春雨の中で、動いているような、動いてもいないような遅さ。ひと刷毛で、空白に浮かび上がるものたちが、いつしか空白に同化する、そうした感覚が出にくい。

以上、主体、対象、表現の点から見て、自然との関係における曖昧さ、重層性が出しにくそうである。主体は出るか出ないか、対象は背景と主題の区別が明確か、単なる厚みのない写実か、表現上は人と自然と生活の融合の有り様は描出困難で、人主体か物主体、重層性は難しい。そしてこれら、主体、対象、表現の問題そのものが、ここにおいては、区分なく問題になること自体もまた重要だろう。それらも、分析的に論じられるというよりは、とりわけ一体化しているのであった。

すなわち、行為者・主体とそれにまつわる静動、時間と空間の問題だろうか。原作の俳句においては、主語としての名詞の在り方に主体のなさ、あるいは特有の在り方が独自に表現されていたことがわかる。また名詞の単数複数の不明確さに独自の曖昧さ、写実と象徴が通じ合うような曖昧さが表現されていたように感じられる。句読点・感嘆符などの記号のなさは、読みの多層性と曖昧さを生むだろう。そこで、自然は生活や主体と融合しえた。

主体がどこのだれとも分かたず、かつ焦点が一点に絞り込まれ、あるいはいくつもの並列的俯瞰的情景が自然や他の一切と一体化して、描かれている。緻密な具体的写実的描写と、意味の遠近感・透視法に必ずしも即さないような非写実性がある。叙述の脈絡を欠き大胆に切り取られた部分、斬新な省略の構図が見られる。一定不変の明確な主体の視点のなさは、自然との関係、融合的在り方と連動している。そこに、人のみならず、並列的に、草花、動物があり、そしてそれら芸術対象は生活描写の日常のうちに描かれてある。

句の構成は、叙述的ではなく、喚体的、概して名詞の並列による。これは時間的展開、分析的言語の線条的表現に適するというより、一挙の空間的表現としての絵の表現に合致している。しかも簡略に象徴的である、そのような詩であり、絵である。日常的感觉が普遍的本質の思索に重層的に達してゆく。論理性や主張に還元されると、その内容はいかにも浅薄でしかない。論理で表現さ

れない瞬間的直観的認識が翻訳では表現しにくかったと言えないだろうか。

時間的同時性は、無と全、空白の意識に呼応しうるものだろう。写実を象徴として、具体を抽象・普遍として鮮やかに表しえた日本語の表現が確認できないだろうか。句読点の有無も大きく関わるように思われる。マラルメやアポリネールが、句読点のない詩、おそらく言語の時間性に挑戦した詩を試みた行為が思われる。象徴性、句読点のなさは、読みを空間化する。絵図化と呼応する。曖昧と重層性は、図化が可能にする。句読点の代わりの空白は、隔てであると同時に繋ぎである。時間と空間の融合、読むと見るの分かち難い融合、主体の曖昧さ、自然との関係に基づく曖昧さが、曖昧な日本語、言語的に曖昧な日本の詩において全体的に成就していると言えないだろうか。絵のような詩がある。それが自然との関係という文化に関わるなら、日本の絵においてこうした特性はどのように現われるだろうか。

日常、空白、動植物、その強い暗示性、これらは、クシュの注目したところと思われる。浮世絵、ジャポニスムへの関心から来るものだろうが、彼はそれにとどまらず、日本文化の特性をそこに見ていた。では、日本文化の特性と密接に関連する日本美術の特性、そして浮世絵の特性に関わってゆく特性を次に瞥見しよう。そのとき、ジャポニスムの価値が、浮世絵等に限定されず、より広く深く文化に関わるものとして浮上するのではないか。それによって、ジャポニスムが、絵画表現の現実としては、実に多様に西欧絵画に影響を与えた、その意味が感得され、つまり日本美術としての価値が垣間見え、さらに日本文化としての特性が推察できるだろう。文化に深く根ざした西欧近代美術の大きな展開とともにそれは見えるのではないだろうか。

したがって次に眺望したいのは、日本美術の特性、文化とのかかわり、そしてジャポニスムの中心としての浮世絵の影響の多様性とその意味、そこに確認できる日本文化の影響力としての特性である¹⁷⁾。

三 日本の絵・美術

では、関連した特性は、日本の美術、主に絵、イメージに、どのように見られるだろうか。ことは、色と形、互いの芸術要素の相違を越えて、共通して検討できること、さらに文化の視野へと開かれるようなことはないだろうか。やはり区分が判然とはいかないだろうが、事柄の性質に応じて順序を変え、この章と次章では、対象の面、表現の面、創造主体の面から検討しよう。そして

おそらく全体的に浮上してくる人と自然とのかかわり、自然観の視点から考察したい¹⁸⁾。

1 対象の面

日本の美術に特徴的なものとして、自然を描くものは多い。そこに、対象、及び対象の特性として、検討に値するものはどのようなものだろうか。対象について、一般的に、かつ、本稿に即して、後に検討する表現や主体の観点から意味をもつものを取り上げよう。

① 草花図

草花が対象になった絵は伝統的に多いと言えるだろう。西欧の絵画との比較からその特徴として際立つのは、まず草花が何かの背景として描かれているのではなく、それ自体がモチーフとして描かれているということだと言われる。尾形光琳の「燕子花図屏風」や「紅白梅図屏風」、酒井抱一の「夏秋草図屏風」を見よう。それらは、草花自体として独立した価値をもっている。また同時に言えることは、言い換えれば、植物、動物、人物、事物に限らないが、そのみに焦点が絞られ、その背景が省略されていることであり、その意味でいわゆる写実的視点によって把握された対象ではないと考えられるだろう。現実の状況・脈絡から離れているという点で非写実的と言えるだろう。このようにいわば客観的写実の世界から切り離されたものが、対象として伝統的に見られると言えるだろう。

さらにしかしながら、よく見れば、その対象自体は描写としてリアルに描かれている。自然に息づき、咲き香るままのような具体性を具えているようである。背景をもたないという点では決して写実的とは言えないが、それ自体の描写としては写実的である。

すなわち、対象の描写自体は写実的具象的だが、背景をもたず、対象はクローズアップされたものとして、扱われているということである。自然の事物が、自然のものとしてありながら、自然から切り離されもして、大胆に誇張され暗示的に扱われている、そのようなものが、特徴ある対象として考えられると言えるだろう。

② 事物混交の全面図

そのように背景から孤立した自然の対象の絵もあるが、同時に対極的に、それが主たる対象ともわからず全面に多様なモチーフが描き尽くされたようなもの

のも、また日本の特性を示す画布の対象としてあるようである。そこでは人も物も草木も花も動物も同じように細密に描かれている。

たとえば、四条河原図や洛中洛外図など風俗画が挙げられるだろう。そこでは、町の日常、人々の姿、生活がひとつひとつ細密な写実の対象としてある。しかしそれら全体は、一定したひとつの視点からの透視画法という方法で描かれた対象ではない。その意味で、非写実的であり、俯瞰的であり、さらに鳥瞰的である。つまり、いわゆる客観的に固定されたような視点からではなく、視点は流動している。吹抜屋台描法も、人間の目の写実が客観的に描写可能とするものではない。

様々な角度から見られ切り取られた対象が並列的に、あるいは順次描かれている。その間、個々を繋ぐものあるいは隔てるものとして、すなわち、時間的空白、空間的余白として、水の流れや雲の棚引きなど、自然の流動的なモチーフが置かれているところに注目したい。曖昧に変化する視覚、曖昧に途切れかつ曖昧に繋がれ流れる視覚によって捉えられた対象であると考えられるだろう。ひとつひとつが細密に描写されている点では写実的だが、その組み合わせとしては非合理的非写実的、そのように捉えられた対象たちと言えるだろう。

③ 絵巻物

まさに物理的に、時間を追って繰り広げられる絵巻物も、日本の美術、美的感覚として特徴的なものと考えられている。「源氏物語絵巻」、「鳥獣戯画」、「信貴山縁起」、とモチーフは多様である。人も動物も、生活も虚構も、聖も俗も、芸術も自然も、同じように対象となり、芸術、生活の芸術、宗教の芸術と分かたれることのない人間の生の全体が描かれている。そこでは物語の時間が絵の展開と一体化している。その意味でのある種の写実性はある、がしかし、やはり絵として、明確に時間的に設定され隔絶された展開を示すものとしてあるわけではない。西欧の視覚・画面に一般的にあるような、一定の人間の意識・視点によって明確に区切られた部分が判然と組み合わせられて並置される、そのような写実的对象としてあるわけではない。本来空間芸術である絵が、ことばと共に、時間芸術性を、物理的に取り込んでいる。その間でのいわば合理的無理や困難を、やはり、雲や水や木々の茂み、流れる自然が、区切り、同時に繋いでいる。絵を、ことばが導き、あるいは、不明瞭で表れ難いことば、表し難いことばや認識が導いている。そうした対象があるように見える。

したがって、孤立した対象や全面の対象、これら対極的と思われるものも、

一定不変の創造の主体を欠くものによる対象という観点からは同じだろう。流れ進む対象も同様である。自然、不可視の部分をも含む大きな自然との連続性の想定、あるいは自然との連続性そのものの意識の中で描かれているのだろうか。孤立もカオスも、空間も時間も、その対象として、ある種の同じ視覚に導かれた対象と言えないだろうか。通常、空間芸術と言われる視覚芸術としての絵が、通常、時間芸術と考えられることばの芸術としての文芸の時間性を、ある種の自然の感覚の中で、含んでいると言えるだろうか。そこに、描かれた余白があり、描かれた自然があり、描かれない自然があり、描かれない余白がある。そこここ余白としての自然、と共に余白外としての自然がある。そうした点を、描写表現の角度から捉え返してみよう。

2 表現の面

表現の特殊性としてはどうだろうか。写実の在り方が問題だろう。どのような写実であり、写実でないのか。西欧でルネッサンス以来追究され探究されてきた写実性ではない。すなわち、人間の一定不変の目、一点の固定された視点が想定され、それに基づく、遠近法、肉付け法、明暗法による写実性という点では、日本の絵は非合理的な様相を呈していると言えるだろう。一元的世界観にもとづくものではないだろう。

表現上の特性として挙げられるのは、細部の写実性、細密的な写生、さらに、しかるに、その部分のクローズアップにより客観的脈絡が省略され捨象されているといういわば非写実性、そうしたものが顕著であるということと考えられるだろう。それが、大胆な構図による、暗示性豊かな（非）写実性、誇張を生んでいると言えるだろう。それは同時に、逆から見れば、単純化、切捨てによる捨象、具象性の切捨てであり、それが、豊かな余情に満ちた空白・余白を生んでいると考えられるだろう。ここに余白・空白の意味ある配置、意味ある余白・空白の価値がある。描きにおいて意味があるのは、描かれていないということでもあるだろう。

そうした特性は、水墨画の表現、その象徴性にも繋がるだろう。孤立した対象の絵は大胆に空白・余白に取り囲まれ、対象と余白、対象と対象外、余白外と余白、その両方で構図を形成している。多視覚的な全面描写の絵図も、流動的な視覚による絵図も、ところどころに雲、水などを配して、区切りであると同時に繋ぎでもある、空白・余白があったことも思い起こせる。ここでも対象の孤立とカオスは、同様の美意識から来るものと確認できれば、描かれていることも、描かれていないことも、対極的でありながら、同じ美的感覚に由来す

るものと考えられるだろう。この視角から敷衍すれば、絢爛豪華、多色彩色の絵図も、対極的な白黒の単純、墨の線描も、同じ象徴性の美的感性から生まれている面をもつと考えられるのではないだろうか。

そしてまた、部分的な、すなわち非完結性をもつ絵、たとえば部分的でアンバランスな視角の折枝図のような絵の描写的特長についても、同じく切り取り、切捨てでありながら、その実、自然とのより大きな連続性、芸術の枠組みと自然や生活の枠組みとの連続性をもつとも言えるだろう。完結性のなさは、独立した芸術空間という観点からはそう言えることであるが、見方を変え、芸術空間が生活空間や自然空間と元々別物ではない視野から見れば、別様に解釈できる。それは、芸術と生活と人間や動植物との全体的融合感が為しえるところと言えるのではないだろうか。

それが、俯瞰図や多視覚的な吹抜屋台描法をも、ある種の合理的感覚として理解させるものであり、そこにはいわば、主体の非一定性、不確定性が認められると言えるだろう。この非写実性は、西欧の世界観から見れば、写実的には不合理であるが、主体の違いから考えれば、別の合理がある。鳥瞰図の流動的構図の流動的視覚も、主体の流動性、不確定性による非写実性もたまたまものであり、ある種の非合理性、同時にある種の合理性に由来する。そしてそれらは、ある種の主体によるにほかならないものが産出させる、装飾性・デザイン性を可能とするものでもあるだろう。

対象の扱い、その表現としての、切捨てと抑制の美意識による、大胆な象徴性にもとづく写実性、非写実性と言えるだろう。それは余白、意味ある余白、現代芸術に直結するような意味ある余白、余白と余白外が等価値であるような余白を含む。こうした表現から窺えるのは、創造の主体の在り方の特殊性と思われる。空白・余白が、あるのも、ないのも、同じであるような、すなわち、描かれる対象も、描かれていない対象外も同じであるような、そのような表現を可能とする創造の主体とはどのようなものだろうか。余白との関係から確認してゆこう。

3 主体の面

空白・余白、それに類するものは、繋ぎであると同時に離しであった。その意味で、創造全体としては、対象であり対象でないものと言える。ではその全体とは何か。芸術空間と自然や生活空間との途切れなく流れる時間であり、区切りなく広がる空間と言えないだろうか。それは自然そのものではないだろうか。言い換えれば自然がそのように捉えられているのではないか。さらに言い

換えればそう捉える主体がある、ひいては、自然に、知らずか知ってか、融合する主体があるということではないだろうか。

そこには、曖昧に自然に融合する主体があり、植物・動物・事物も自然の一部として同じ地平に置かれているような自然との融合がある。そこではまた、日常と非日常の区別はなく、芸術と生活の区別もない。主体の在り方は、曖昧な主客融合として、深く文化における自然観との関係として捉えられるのではないだろうか。

字も絵も同じ筆で描かれ、また、あるいはだから、同じように描かれるところにも、それは表れるように思われる。字でも絵でも書ける、字と絵が近い、日本の字は絵に元々近く、絵も字に近くある、そのようなことが自然である文化のうちで主体は捉えられるのではないだろうか。そしてこうした主体は、分析的であるとともに、非分析的であり、曖昧であり、合理と心情を行き交いし、とりもおさず、固有の自然観に密着しているだろう。最後にそれを再確認しておきたい。

このような主体や人間に対する意識は何に由来するのだろうか。すべて自然との関係にかかわって注目すべき点があった。自然と共にある時空間は、すなわち共に流れる時空間は、自然に、外界に対する根深い日本人の心性ではないだろうか。それが曖昧な描きを作り、曖昧なことばを作り、それらは曖昧さゆえに互いの近さをもつ。写生は極めて心情的感情的で哀切を含みながら、極めて大胆な現実捨象をもち、抽象化され深遠な叡智を感じさせる。空気に抱かれ、花とともに生き、小さな息吹にすべてを見通し、和やかに消え入るような人の姿がある。

不合理が一種の合理となる世界がある。一瞬の悟性が見られる。曖昧に融合する主体と自然があり、当然そこでは、人、物、植物、動物は、わざわざ擬人化などの必要もなく、わざわざ主体抹殺の必要も元来なく、同じ融合の地平で捉えられる。

このように様々な芸術と文化の表れを見てきたが、そうしたものが、では、西欧の美術史上の特性とどう響き合ったのだろうか。一時期西欧にもっとも密接に影響を与えた文化史的美術史的動向として、ジャポニスムに焦点を定めて、それを、多様な表れの多様な影響、そしてその核となるものにおいて確認してゆこう。瞥見してきたような特性は、東西美術交流の中でどのように生きていたのだろうか¹⁹⁾。近代西欧絵画の流れの中で、ひとつの触発要因としての意味をもったと考えられるジャポニスム、その中心的存在としての浮世絵や美術工芸

品、その影響関係に焦点を絞ろう。それは、ジャポニズムの時代に生きたマラルメの意識と実践を位置づけ、現代芸術の流れにおいて価値づける手立てとなるだろう。

四 日本の絵とフランスの絵画、ジャポニズムからマラルメの価値へ

一般にジャポニズムは、近代絵画の流れにおいてひとつの触発要因となったと考えられるだろう。表現対象の点で、表現自体の点で、文化、思想の点で、それは、様々な芸術家同士の創造上の響き合いの中で多様な影響を与え、芸術創造上の重要な問題意識に多様にかかわったと言えるだろう。そして西欧美術史の動向の中で、近代から現代への画期的な革新の潮流に取り込まれることになっただろう²⁰⁾。

文学と諸芸術との相互作用の面で豊かな世紀末を生きた詩人マラルメが、時代の風潮であるジャポニズムの息吹を享受しながら実に多様な画家と交流したのも、その多様な響き合いの可能性に対する証左となるかもしれない²¹⁾。

さて、西欧ルネッサンス以来の透視画法による伝統的な写實的絵画の流れの中で、日常生活風景を映す複製芸術である浮世絵版画を始め美術工芸品が衝撃的に注目され影響を与えたのは、概略どのような点だったのだろうか。本稿に即して貴重と思われるものを中心に検討したい。

1 対象の点

異国趣味の段階、異国的なモチーフを扱うという風潮の最初期はさておき、自然を対象とする、しかもそれ自体を、また全面的にそれ自体を対象とする、という点では、睡蓮の絵を、円形の壁一面に並べ、ただそれだけの光と影の戯れを示したモネが挙げられるだろう。西欧人文主義的社会、キリスト教的世界観の中では、人間の似姿である神、人間を頂点とし、動物、植物、自然は、芸術の表現対象としても下位のヒエラルキーに属するものであっただろう。モネにおける日本の自然感への深い傾倒、その様々な表れは特筆すべきだろう²²⁾。

モネと並んで、熱狂的に日本の国、日本人、日本文化そのものに心酔し、やはりその自然観から、そして具体的に浮世絵から大きな感化を受け、そのモチーフや色や造形性を自らのものとして取り込んだゴッホも看過できない。

また、日常の市民生活を表現の対象とする点は、宗教画や歴史画など従来の伝統的な絵画ではなく、さしたる価値を認められていなかった市民生活のなかでの美的でありうるものを芸術の対象として取り込む点で意味があった。いわ

ゆる大芸術から、それまでは芸術と見做されていなかったようなものに美的意識を伸展させ、広く工芸・装飾など、日常の生活に密接につながった芸術への展開を導き、その領域を広げたことが、西欧芸術の流れの中で、貴重な事柄だったと考えられる。アール・ヌーヴォー全体がそのようなものとして、その後の芸術の動向に大きく寄与しながらその価値を示すものと言えるだろう。

また、浮世絵版画は、市民社会の需要に合致する複製芸術の流れに呼応するものであるとともに、印刷技術や文芸誌の普及と相俟って、文字と絵の繋がり意識としても多様に生かされてゆく。マネは、鴉の頭部の図などを、マラルメによるポーの訳詩『大鴉』に、筆の筆触で描き添えた。また自ら浮世絵風の絵の施しを予告したマラルメの詩『半獣神の午後』に、マネは蓮の絵などの線描画を描き添えたが、その蓮の草花は、北斎の「北斎漫画」の絵図を下敷きにしたものであった²³⁾。動物も植物も、下絵のようでありながら完成している簡略な線描も、芸術の価値として、その対象として、文学とともに生きていた。生活と芸術、人間と動植物との関係のなかで、こうした対象は、新しい感覚を育てる契機となっただろう。では、それらの表現についてはどうだろうか。

2 表現の点

その取り込まれた表現としての特性はどのようなものだっただろうか。表現の生彩に富む、躍動的な象徴性、静謐ながら人の生活と共に生きた自然、簡略的な線描など、その特性とされるものは、どのように、誰に取り込まれたのだろうか。言うまでもないが、フランスで印象派たちのジャポニスムの吸収は顕著である。しかし注目すべきは、シェノーが論じるように、様々な特性が、印象派のみならずその周辺の画家たちに各々の個性に応じて取り込まれたということだろう²⁴⁾。

斬新な構図、構図の切り取り、非対照性、俯瞰性、余白の妙と生彩、精確なデッサンが、ドガの画布に大きな影響として見て取れる。豊かな象徴性は、色彩がもつ感情として、激越にゴッホに見られるだろう。ゴッホが、日本人の生活、自然観、文化にまで熱狂的に愛着を示したことは前述の通りである。同様の意味で、内容は異なるが、前出のモネにおける植物、色彩、自然観、が挙げられるだろう。平面性・装飾性の影響は、ゴーギャンに、そしてナビ派に見られる。明るい色彩は、印象派全般に顕著なものであった。

フランスとイギリスを活躍の舞台とした、アメリカ人ホイットマンにも、モチーフ、線、曖昧、簡略、詩情の象徴性の点でジャポニスムとの影響関係が認められている。同じくイギリスでは、文学との共同作業の面から、絢爛さと単

純さ、白黒の明晰さ、洗練された直線と曲線が、オスカー・ワイルドの『サロメ』の挿絵を代表とするピアズリーの特質として、同様に影響関係において注目できるだろう。それらは、アール・ヌーヴォーの線描性、自然観、アーツ・アンド・クラフツ運動の工芸にも関係してゆく。そしてそうした工芸性は、描写の細密、細部への執着、工芸的なものとして、クリムトラ、オーストリアやドイツのアール・ヌーヴォーに繋がるだろう。ここに、芸術と自然、芸術と生活の繋がりが見えてくる。これは、芸術観そのものに深く関わるものだろう。

そして、そこに全体として表現的特性として確認できるのは、まさに、象徴性、それに関わる抑制と言えるのではないか。感情的でありながら、捨象されている。ゴンクールによっても、すばやい一筆で生気に富む日本美術の線描が評価された。捨象は、空白・余白を生み、デザインとなり、抽象化される。一方で象徴性の余情は、心情・繊細な感性をもたらしだろう。ここに、極めて心情的でありながら理知的である創造の在り方が見られるだろう。ではそこで、創造の主体はどのような姿をもっているのだろうか。

3 主体の点

そこには、主体を捨象しながら、芸術要素である色と形の造形性を追及し、つまり芸術そのものを探究してゆく、近代芸術のひとつの流れとの呼応が見られないだろうか。そうした流れのひとつとして、デザイン化の方向が見られるだろう。同時に、心情を豊かに含む象徴性も貴重であった。つまり抒情性と抽象性、この二極的な在り方が、二極的な、ひいては多様なそのバランスにおいて多面的な、多くの影響を与えたと言えないだろうか。

そこにおいて、主体は微妙な位置を占める。色と形の芸術要素に委ね託された抽象化デザイン化のうちの主体、それは象徴派からアール・ヌーヴォーの装飾性に繋がる。さらに造形性の追究から抽象性の流れに及ぶ。いわば主体の消失の道程がある。しかしながら、そこには、とりわけ、心情的な抽象性、抑制された心情というべきものがあるだろう。それは乾いた抽象ではない。芸術史的に概略すれば、こうした主体は、アール・ヌーヴォーから抽象、また、セザンヌから形の革命、ピカソのキュビズムへ、セザンヌから色の革命、マチスのフォーヴィスムへ、それらから現代芸術にまで繋がる場所をもつだろう。

それはまた、文字という抽象化への道と、絵という具象化への道、相反的なこれらを自然に統合している書の世界にも及んだだろう。そして、まさに書は、それ自身多様な枝葉をもつ展開を含みながら、前衛芸術として、世界の現代芸術のひとつの位置を占めているのであった。ジャポニスムは、多様に個性に応

じた影響、つまり個々の流れに、また近代から現代への美術史上の流れに、吸収されたとと言えるだろう。

こうした流れの中で浮上する重要な機軸のひとつは、主体に関する変容の意識ではないか。主体の滅却、消失の思想ではないだろうか。主体の無は、絵の方が判別しにくい場合がある。しかし、主体にかかわる意識の変化が底にあるのではないか。これらが多様な表現を生み、多様な交錯を生じさせていた。曖昧主体の表現として絵・余白に可能性があった。それは、それぞれの仕方それぞれの歴史を作っていたと言えないだろうか。

こうして見ると、マラルメが絵画における視覚に注目した意味もまた深く評価できると思われる。マラルメは、すでに1876年、ロンドンの月刊美術雑誌『アート・マンスリー・ルヴュー』収録の「印象派の画家たちとエドゥアール・マネ」において、マネの海の風景の作品、その画布の独自の構成に対して、人工的に古典的な遠近法ではなく日本から学ぶ芸術的遠近法、自然な遠近法に鑑みて、長く無視されていた真実に出会い歓喜を覚える、と記した。マラルメは、非西欧の視覚に優るような別の視角を見て、日本美術の画法に言及していたのだった²⁵⁾。西欧の透視画法と異なる視角・視覚の絵の価値に注目したわけであるが、それはまさに主体の在り方と関わるものではなかったか。

ジャポニズムに関心を示したマラルメが、多様な画家へのその影響に共感しながら、マネに、墨の筆触で鴉の頭部のクローズアップを描かせ、浮世絵風という思いで『半獣神の午後』に木版の草木や線描のスケッチを描かせたことは既述の通りであるが²⁶⁾、また彼自身も、1871年1872年のロンドン万博探訪記事において、日本の精緻な美術工芸品、動物や魚類の絵付け、金銀の細い線、厳密に装飾的なモチーフ、水、葦、水鳥の精妙な線描模様、ゆったりと軽やかな図柄、大きな花の茎や飛翔する鳥や遊泳する鳥によって結ばれた空や湖など、自然の表出に自ら心奪われ感嘆した様子を紹介している²⁷⁾。自室に扇や団扇を掲げ、詩に歌い、日本の部屋をしつらえて夢想した、それらのイメージに感じ取ったことも、主体の意識の違い、主体の在りかの興味深さ、自らの意識との遠いような近いような関わりに繋がるのではないだろうか。

そしてそれは字と絵、言語とイメージの問題に結ばれるだろう。マラルメが、明確な主体をもたざるを得ない分析的な言葉の領域で苦悩しながらイメージに求めたものは、たとえば日本では、言葉の世界やイメージの世界で自然に、文化の感覚として自然に、伝統的な自然観から不合理感なく、また言葉の在り方から（逆に文化がそういう言葉を作ったというべきだろうが）非合理

感もなく、もともと自然にあったものと深く関わるのではないか。文化、自然観に由来したこうした交流におもしろさがある。マラルメを振り返りつつ、纏めてゆこう。

4 余白・主体、マラルメの価値へ

マラルメは、やはりジャポニズムに自らの芸術観におけるひとつの触発要因として接したのではないだろうか。彼は、とりわけことばと絵の詩において、ことさらに、余白が大事だと語り、そう感じていた。字と図の合体は、主として思想的レベルであっただろう。『骰子一擲』においても余白が大事であるとその序文に書いた。海の中の絵図として書いたのは、もちろん偶然ではなく多様な必然を含むだろうが、背景を海、限らない自然とした点にも意味があったのではないか。文字の余白はまた動く水の全体であった。書かれていない余白は、描かれる必要なくすでに存在していた海であった。白地に黒を書くこと、天空の星におけるその逆転についてマラルメはかつて語った。無に字（無）を書いたが、無は単に無ではなく、海に融合した字であったとも言えないだろうか。海が主体か文字が主体か。マラルメには両者が重要だったのではないか。彼は、書かれたものは書かれないものと同じく重要だ、とも言った。ここから見ても、書かれたものは書かれない場に融合しているのではないか。

マラルメにおいて、日常的な題材も非日常的な題材も、同じように批評的詩であり、共に絵図への志向が感じられた。難解さは、題材等によってその程度・種類を異にしたが、共に批評的である点で、そして言語的分析性を超える点で、同様に、語れない難解さをもっていただろう。それが多く絵図、空間的配置への求めに繋がったのではないだろうか。そこには、したがって、芸術性を求めながら、別途の芸術に近づいたというよりは、生活全体、生全体と常に重なる芸術の感覚が見られると言えないだろうか。そこに日常と非日常の意識の連続性が感じられる。苦悩の軌跡が見られることでは、日本の詩とは異なるだろう。遊び心もあるが、それは状況詩としてやや傍らに置かれたものであった。遊びと真摯の融合というわけにはゆかなかった。それには文化の経路の違いがあるだろう。

ここに自然観の違いも関わる。西欧の自然観のなかで、マラルメの花は、必ずしも自然に生息するような自然と連続的なものではなかった。しかし、マネに鴉の頭部を、また蓮のスケッチを、共に自らの主要作品に載せさせたということには、連続的な自然観の意識の取り込みも感じさせる。それが異国趣味に留まらないのは、主体の意識の意識化からも見てとれるだろう。抹殺に努めら

れる主体は、自然の取込みと呼応するのではないだろうか。ここには、意識の共鳴と文化の不協和音が聞こえる。こうした違和感をも含む交流が、しかし現代のインターナショナルな文化を生み出してゆく推進力となってゆくのではないだろうか。

このような言語の分析性の限界が求めたイメージであれば、それは写実的ではありえないというべきか、写実性とその評価の尺度にはなりえない。表層のことば遊びではない。言語化、言語的表現の困難が、求めた絵であり、そこでは余白が大事であり、その空白は、絵が描きうる空白であった。マラルメの絵において重要なのは、描かれた対象ではなく余白、その両者の関係であった。それは、彼自身の言語上の問題と同じである。書かれた詩が問題ではなく、書かれない余白の詩が問題であった。必然的に両者の関係が問題であった。余白の表現の仕方が、言語と絵では異なった。絵においてそれはやや鮮明に表現できた。地と図の逆転を含み、デザインの問題につながる。このとき、主体は、芸術要素の活躍を促す隠れた導き手としてある。こうした意識は、ことばや絵の違いを越えるだろう。まさにその対照のなかで明らかにされることであったのではないだろうか。

ここからマラルメの『骰子一擲』もひとつの価値を見出せるだろう。それは単に物の形を型どったという図形詩の斬新さの問題ではない。したがって、物の形をより完全に型取ったものより、型取りの未完成度においてそのレベルが低いといったような深淺の問題でもない。まさに抽象と具象の微妙なバランス、均衡のなかで立っているという点においてひとつの価値と位置を担うものと思われる。ことばと絵の合体関係は、美術史上の流れのなかで、ことばと絵のそれぞれの歴史のなかで、また日本と西欧の文化のなかで、十分に検討されるものだろう。それは、芸術要素の違い、言語の違い、写実の違い、対象のちがひ、表現の違い、視点の違い、文化の違い、したがって創造主体の違い、人間主体の違い、それらの歴史を担い交錯するその様相として、考察されるべきだろう。

おわりに

ことばと絵の対照は、創造の深層に迫り、文化の対照を見せてくれる。創造においては、何が表現されたかと同時に、何がどのように表現されたかという点に意味があるということから考えれば、絵においては表現からより多く、ことばにおいては意味からより多く、探究が可能なように思われる。だとすれば、

その逆、ことばにおいては表現から、絵においては意味から、探究される点をしかるべく交錯させたときに、より価値ある探究ともなりうるのではないか。こうしたことは、文学のみならず芸術全般の創造性の中で、芸術素材に視点を据えたときによく見られる。そして、そういう場合、詩、詩的思考、というのは、ことばのこの面での探究として適切であるように思われる。また絵の諸側面の意味につながる文化の対照を見る点からは、ジャポニズムの影響を見ることはひとつの有効性をもつように思われる。浮上するものは、文化における人間の創造性、すなわち文化の諸様相だろう。

こうした視野から、マラルメの関連思考に焦点を絞り、日本の詩やその翻訳と呼応し、日本の絵の本流と呼応し、ジャポニズムに呼応するところを、マラルメの営みとの関係で考察した。マラルメの図形詩は現実のイメージの型取りではなく、別のレベルに価値が見られる。単に文学の流れの側から、型取りの点で革新性の程度を見るなら、それはこうした深層の呼応の意味の斟酌を欠く見方と言えるだろう。他領域の取込みの意味を見る場合、その他領域の流れ、そしてより広く深い次元での文化の流れと対照を視界に取り込んだ見方が必要だろう。マラルメにおいては、その意味ではいわゆる型取りでない点にこそむしろ多くその価値が求められねばならないのではないだろうか。

そしてそれは、マラルメの根源的な思索である主体の意識に関わる。マラルメの余白、主体の意識と、日本の文化における余白、主体の意識は、相似たところをもつものと思われるが、そのよってきたる経過は異なる。結果の相似に経過の相異が含まれる。その微妙な局面が、おそらく微妙な感覚の違和感となってそここに感じられてゆくのではないか。

以上のように、ことばとイメージは、その相同性、相似性、相違性から、互いを照らし合うところがあった。そこに芸術の創造の意味と可能性を探ることができるだろう。そして、その契機のひとつとして、近代の東西の文芸の交流における共鳴と不協和が、探究すべき問題としてあったと思われる。取り込んで流れゆくような西欧文化と、並列して進むような日本文化、共に螺旋のように進む文化であっても、流れに文化的必然としての違いがあるだろう。

分析的な言葉、非分析的でありやすい絵が、非分析的な言語と非分析的な絵に触れて、ひとつの芸術的展開を成した。芸術の非分析性にかかわる展開として、技本的な価値をもつと言える展開と感じられるが、それはいわば芸術の両義性を垣間見せるものであり、同時に文芸研究の両義性を示すものでもあるように思われる²⁸⁾。

注

- 1) 以下、本稿の注は、紙幅の都合上、拙著や拙論の（注等の）参照を要する省略的なものであることをおことわりさせていただきたい。本文の以下マラルメの詩的思考に関して、本稿の主旨に沿って抜書き的引用であるが、詳細については拙著『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、1999年、主に第一部、参照。
- 2) « Crise de vers », Mallarmé, *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G.Jean-Aubry, Gallimard, 1970, p.366. 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。
- 3) « Crise de vers », *Ibid.*, pp.366-367.
- 4) « Solennité », *Ibid.*, p.333.
- 5) « Le Mystère dans les lettres », *Ibid.*, p.387.
- 6) « Magie », *Ibid.*, p.400.
- 7) この間の詳細な研究については前掲拙著参照。
- 8) 「宙空のアナグラム・宙空のアラベスクー『散子一擲』序論」『トランスフォーメーションの記号論』記号学会、1990、参照。
- 9) これらの詩に関して、詳細は前掲拙著、主に第一部第四章、参照。
- 10) « Les Loisirs de la poste, Recréations postales », Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Gallimard, 1998, pp.241-272 (Cf. « Œufs de Pâques », *Ibid.*, pp.304-305). 安藤元雄「折りふしの詩句」、『無限』39, 特集マラルメ、1976年7月、115-119頁、高階秀爾「マラルメと造形美術」、同書53-61頁、参照。
- 11) 前掲拙著第一部第三章、参照。
- 12) 拙論「芸術の響き合い、文化の響き合い—マラルメの無と日本の自然観—」、神戸松蔭女子学院大学『研究紀要』47号、2006年、に関連研究がある。
- 13) 拙著『ことばとイマージュの交歓—フランスと日本の詩情—』、京都、人文書院、2005、主に第四部第一章、参照。
- 14) 蕪村の詩と絵及び研究書類について、前掲拙著の主に第四部第二章、クシュについては、同書第一部、参照。
- 15) ただし、文芸とりわけ詩の翻訳の双方向性に関しては、まだ十分に筆者の学習や研究がなされていないこと、また以下の考察は本稿全体の主旨の観点からのみであることをおことわりしたい。訳詩に関して、ここでは音韻の問題は省いた。
- 16) 以下、蕪村についての参考書目に関しても前掲拙著前掲所、参照（末尾参考図版(7)は個人蔵、(8)は北村美術館蔵）。
- 17) ちなみに前掲『マラルメの詩学』において、西欧美術や文芸への浮世絵等ジャポニズムの多様な影響として、マラルメと様々な画家との関連を見たが、本稿ではいわば逆方向からの手短な確認の意味をもつ。
- 18) この章、日本美術の特性等に関する参考書目については前掲拙論「芸術の響き合い、文化の響き合い」、前掲拙著『ことばとイマージュの交歓』、参照。
- 19) この点は、芸術と文化の接触交流として、近代日本に生まれた西洋画、そして同時に生まれたというべき日本画、両者の多様な相互作用に対しても意味をもつだろう。
- 20) ジャポニズム及びそれに関する研究書については前掲拙著『マラルメの詩学』参照。日本の近代から現代への流れと文化史的にも豊かに交錯する点を持ちながら、その

交流は興味深い多様な側面を見せたと言えるだろう。

- 21) 前掲拙著『マラルメの詩学』において検討した。
- 22) マラルメとの関係においては前掲拙著第二部第二章，参照。
- 23) 前掲拙著第二部第一章，参照。
- 24) シェノーについて前掲拙著主に第二部第一章，参照。
- 25) 高階前掲論文参照。前掲拙著100-101頁，参照。
- 26) 前掲拙著第二部第一章，参照。
- 27) 主に前掲拙著88頁，231頁，参照。
- 28) 以上本稿，文学と芸術を相関的に，文化を相対的に思索してゆくことによって，文芸やマラルメを総体的に考察してゆく学びの一環としての論考である。

(むなかた・きぬこ 神戸松蔭女子学院大学教授)

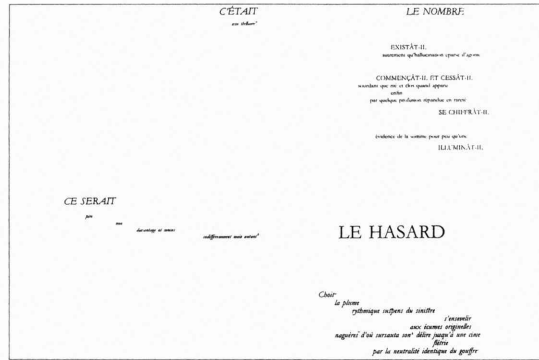


図1 マラルメ『骰子一擲』第9面 1897



図2 マラルメ マラルメ嬢の扇

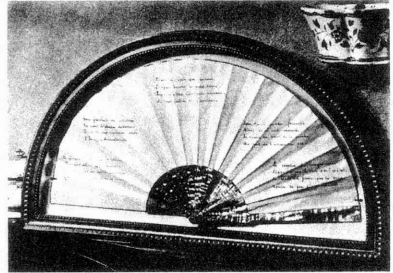
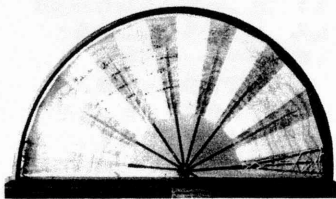


図3 マラルメ マラルメ夫人の扇



Palpite,
Aile,
mais n'arrête
Sa voix que pour brillamment
La ramener sur la tête
Et le sein
en diamant.

図4 マラルメ グラヴォレ夫人への扇とその詩 (『状況詩集』)

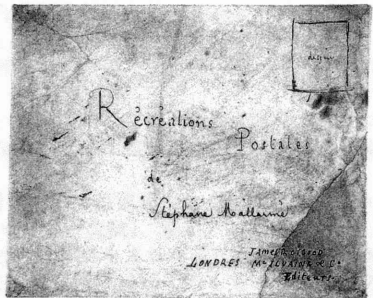


図5 マラルメ「郵便つれづれ」(表紙草案) 1893

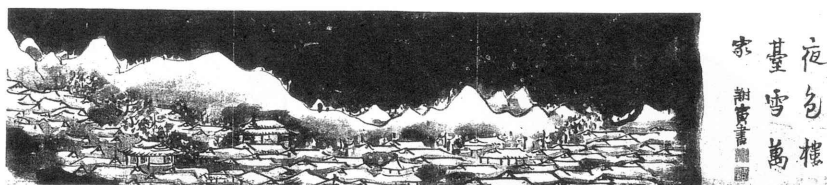


図6 蕪村「夜色楼台図」



図7 蕪村「我門や」自画賛 1783



図9 酒井抱一「夏秋草図屏風」



図8 蕪村「鳶鴉図」(部分)



図11 「鳥獸戯画」(部分)

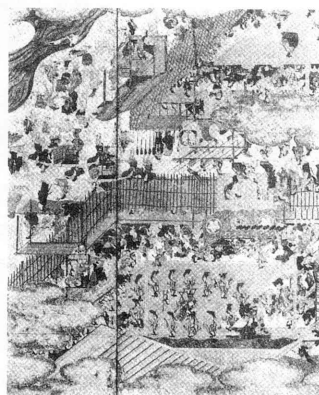


図10 「四条河原図屏風」(部分)



図12 ドガ「ファランドール」 1879頃



図13 ビアズリー オスカー・ワイルド『サロメ』の挿絵 1894



図14 広重「亀戸梅屋舗」1857



図15 ゴッホ「日本趣味・広重模写」1887



図16 マネ マラルメ『大鴉』の口絵の試作 1875



図17 マネ マラルメ『大鴉』(ポスター) 1875



図18 北斎「北斎漫画」(部分)



図20 マネ マラルメ『半獣神の午後』(ポスター) 1876



図19 同 部分拡大(右中)



図21 同 部分拡大(中央)