

# 美的価値について

金 田 晋

はじめに

一枚のタブロオの前に私は立って、そのタブロオが呈示してくる世界のどこかに私が立っているかのように思えてくることしばしばある。芝居を見ていて、役者たちの演技や台詞のやりとりが、舞台の外で観ている私自身に向けられているように思えてくることがある。映画を見ていて、スクリーンに映し出されてくる光景の中に自分がひきずりこまれてゆくように感じたり、クローズアップされて迫ってくる巨大な怪物がまるで私に襲いかかってくるかのように感じて、思わず身の毛のよだつ思いのすることさえある。そのようにたとえ「あたかも……であるかのよう」に」という仮想的条件のもとにであっても、われわれは作品の呈示する世界の中であって、そこを生きることができると。ただそのときわれわれはその作品の価値如何を問うたりしないし、その必要もないであろう。われわれは価値的な世界の中に既に生きているのだから。

だがタブロオに接する態度にもうひとつの態度がある。そのように私

を思わずひきこんでしまう世界がどのように描かれているかを吟味する態度である。構図のとりかた、陰影を生み出す光源とその光を受けて陰影の微妙なニュアンスを醸し出してくるモチーフとの整合性、色彩の調和、形のとりかた、絵具の置きかた、描線の運動感等に注意が向けられる。そのときタブロオの出来のよしあしが、つまり価値評価が問題にされてくる。前者の態度は主観的であり、後者のそれは客観的であると言えるであろう。

本来の美的観照の態度はいずれであるべきか、二者択一の決定を要求することは困難であり、また無意味であろう。両方の態度はそれぞれ明確に異なりつつも、相互に絡み合い錯綜しながら、われわれは現実の美的観照を遂行しているのである。その複層的な美的観照の中で、価値の問題は見え隠れしている。

たとえば画面処理のしかたがあまりに拙劣である場合には、そのことが気になってタブロオの呈示する世界の中になかなか入ってゆけない。ちょうど眼鏡についた曇りやタブロオの前にあるガラスへの光線の反射

が目障りで、対象へ気持ちのつてゆかないのに似ている。あるいはその描法が馴染み難く、あまりに意表をついたものであるとき、われわれはタブロオの世界に想像的に入ってゆく回路を見失い、その世界のずつと手前で逡巡してしまふ。以前、「抽象絵画ハワカラナイ」という声をよく耳にした。描かれたものが猫であったり、時計であったり、赤いバラであつてみれば、われわれはそのかたちの類似性（エイコーニッシュな性格とかシミュラクルという語が最近よく用いられる）を手がかりにして、われわれは現実生活の中での体験を、そのタブロオの中で擬似的に再現することになれている。現実生活の中では色彩や形は自立して現れることはなく、いつもなにかある物の色や形として、つまり物の属性としてとらえられている。だから物との関係を断ち切った色や形が画面上で自立した関係をとりはじめると、ひとはとまどいを感じるのも当然である。その意味でタブロオの世界、あるいは画境に見る者をすばやく誘うためには、画家は自分の描法をできるかぎりかれに意識させないことが得策であろう。ひとにそれと気づかせない描法、この場合それが価値ある描法ということになるであろう。

だがタブロオの世界が想像的なるがゆえに、いつまでも見る者はその世界に耽溺しているわけにゆかない。見る者は生身の肉体をもち、想像界に生きる真最中でも、一方で現実世界に生きている。この二つの相対立する世界にひきさかれて見る者は立っている。だから想像界への牽引力が強ければ強いほど、なぜそれほど自分をひきよせるのか、タブロオのありかたを観察することが多くなってくる。観察するとはタブロオ

を対象化することであり、いわば作品の外に立って画面構成の種々の仕掛けに眼を凝らすことである。そのときわれわれは「どのように描かれているか」という狭義の作品評価を、画面全体にまた細部に加えてゆくことになる。

われわれは作品観照にあたって、二つの態度を行きつもとどりつしている。その往還を「解釈学的循環」という。それによれば、作品の価値は固定的にはりつけられるものではなく、二つの態度間の往還をどれほどひっぱってゆくことができるかと言えよう。二つの態度を行きつもとどりつするたびに、作品はその都度あたらしい相貌をもつ。そうでなければ、ひとはタブロオを「モウ見タ」と満足し立ち去ってゆくであろう。

### 一、言語的価値

話題を文芸の場面に移そう。というのも今日の学的状況において、諸芸術ジャンル中、文芸の研究が最も鮮明な方法意識に支えられているからである。

今日文芸研究の状況をふりかえるとき、その方法論はまさに百花繚乱の感がある。だがそれらさまざまな方法論の底流に、「作品詩学」という共通理解があるように思われる。

第二次世界大戦後、壊滅的狀態にあつたゲルマニスティク分野は、新文献主義 Neophilologie を標榜して再建されてゆく。領導したのは、

大戦中中立国ポルトガルリスボンにあったW・カイザーと、同じく中立国スイスのチューリヒにいたE・シュタイガーであった。

両者ともその方法論の哲学的、美学的基礎に、今日では邦訳も出て日本読者にも知られるようになったが、当時はその論理的難解さと文章の無味乾燥性のゆえにドイツにおいてもほとんど読まれることのなかったポーランドの現象学者ロマン・インガルデンの『文学的芸術作品』(原著名“Das literarische Kunstwerk” 1930. 邦訳同名、勁草書房)を置いていた。

ドイツの文芸学研究史において、「文献学」の呼称は、もっぱら前世紀末に提唱され、第二次世界大戦中まで指導的理念でありつづけたウィルヘルム・シェラーの文学研究法に冠せられたものであった。それは当時隆盛であったウントの心理学を哲学的背景として、文学作品に徹底的なテクストクリティクを施しながら、その批評基準として「作家がいかなる風土で育ち、いかなる師弟関係、交友関係にあり、いかなる手法を学び、いかなる体験をしたか」に照らして行うものとされた。かれらにとって、だから作家の同時代の社会的文化的資料、たとえば新聞記事や、作家自身の手稿、書簡、日記、雑録、メモ等は作品そのものと同等の価値をもつことになった。かれらのもとではじめて本格的な作家の全集や伝記が、しかもつきつきと編集されていった。その功罪については、ここでは問わない。

新文献主義は心理主義に反対して登場したエドムント・フッセルの現象学を哲学的背景にもっている。心理主義の文献学によれば、文芸作品

は作家の個人的体験がどれほど美事に表現されているかによって評価される。個々の作品は、結局のところ作家の伝記研究の証言ということになる。現象学による新文献学は作品を作家の体験に還元して解釈することを拒否する。それによれば、作品を、作家という一個人の体験という歴史的に特殊な一つの出来事にしぼりつけることは、作品を窒息させてしまうことになる。今でもインタビュー記事で、話題になった作品の制作動機を当の作家に聞いているのがある。だがその作家がどれほど誠実に動機になった事件や体験を語ったとしても、それだけで作品を説明するところとはならない。作品は作家の思惑をこえて、時代や地域をこえて、読者を獲得し、読みつがれてゆくことに本質がある。

作品、たとえば一篇の詩はたしかにある場所である作家によって制作されたという実在的契機に制約されているが、普遍的な世界を開示する理念的<sup>イデア</sup>存在である。

とくにシュタイガーは、M・ハイデガーの解釈学的現象学の洗礼を受け、『存在と時間』の分析を応用して文芸作品の構造説明をおこなったことで、つとに知られていた。かれは一九五一年「ネオフィロログス」誌上に、ディルタイからハイデガーにいたる哲学的解釈学を背景に、「解釈の技術」という、当時としてはきわめて挑発的な論文を発表した。この論文の中で、かれは詩を作家の伝記的説明に還元せず、作品が言語による出来事であるというテーゼに立脚した方法を示した。

かれにあつては言語は体験を表白したり、思想を表現する手段ではない。言語とは、そこに世界が開示されてくる場である。かれはひとつの

作品の成立にまつわるさまざまな知識を退けて、作品自身を虚心坦懐に読むことをまずすすめる。かれは当時のドイツ人が親炙していたメーリケの「月に向かいて」という短詩を例にして、読むことから出発してどのような世界が開けてくるかを示そうとした。

だが詩の言語性に身を委ねるとはどういうことか。一読して、まだ読者にはそこにどのような世界がうたわれているか、茫漠としている。だが読者はなにかしらその詩にひかれ、ふたたび読みはじめ。そのとき読者をとらえているものはなにか。シュタイガーは詩の諧調、メロディー、リズムだと言う。それらは言語の語音の層が作り出すものである。

最初に詩の意味があるのではない。意味は理解の対象である。理解に先立って語音の響き合う、いわば詩的気分の世界がある。その詩的気分を感じとるのは、分析知（悟性）の働きではなく、感情 *Calinal* だという。「感情の基準は学問を成立させるための基準でもある。」（「解釈の技術」）

「詩との最初の出会いにおいてなにが感知されるのか。徹底した読みによってはじめて明るみに出る充実した内包ではまだないであろう。それはまた、個々の心象や情景が既に印象づけられるにせよ、個々の詩的内容でもないであろう。それは詩全体を賦活し、……個々の特徴のうちに純粹に保持されつつける精神である。私はこの感情をヘリズム」とよぶ。」（「解釈の技術」）

一見、シュタイガーのこうしたテーゼは素人臭く、専門の研究者にはとるにたらないことと思えるかもしれない。だが詩を愛好し、ただひた

すら夢中に読みふける、あの初心を忘れたところに、文芸研究の基本的危機があったのではないか。生きることの喜びをひき裂いて、いくさを聖戦とするイデオロギーがとびかうなかで、人のところが荒れずさみ、都市や田園が廃墟と化していった、その痛みがかれらのテーゼにはたしかに聴きとれる。

ともあれかれは、リズムという客観化された感情に作品の価値のありかをまず求めた。われわれは詩を読むとき、たちまち詩が語り出す世界に関心が向ってゆく。言語そのものに眼を向けることはきわめて難しい。だが言語はリズムとてまず読む人の心の琴線に触れている。それをわれわれは言語性の価値ということにしよう。

## 二、蕪村の和詩「北寿老仙を悼む」をもとにして

シュタイガーはメーリケの短詩を例にあげて詩の、もっぱら語音の層に集中する言語的価値を論証せんとした。

だが日本の詩歌についても同じことが言えよう。今、蕪村の和詩「北寿老仙を悼む」をここで引合いに出そう。この詩は、明治になって新体詩を開拓した島崎藤村の、詩作を絶って散文の世界に分け入ったところの散文詩「爐辺」（明治三十五年）に色濃く影響を留めるなど、近代抒情詩の初発として多くの読者に愛唱されてきた。

その八詩節からなる最初の三詩節をここではとりあげることにしよう。

君あしたに去ぬゆふべのころ千々に  
何ぞはるかなる

君をおもふて岡のべに行つ遊ぶ

をかのべ何ぞかくかなしき

蒲公の黄に齋のしろう咲たる

見る人ぞなき

一読して好音調であり、思わず口ずさみたくなるほどリズムカルである。だがこの詩形は五七調でもなければ七五調でもない。五音と七音という長い単位が基本になっていない。

今これを音節数を知るために、ローマ字書きに表記し、息の切れ目に断線を入れてみよう。

kimi／ashitani／inu／yubeno／kokoro／chijini／

nanzo／haruka／naru

音節数を数えてゆくと、2／4／2／4／3／3／2／3／2。もちろん別の切りかたもあるであろうし、また詩を音読すれば、たとえば第一の2音節に対して第二の4音節は二倍の時間量をもっているというわけでもない。最初の2音節とつぎの4音節のそれぞれの時間総量はかぎりなく近いと言えよう。

こうした条件をつけた上で、それでもわれわれは第一詩行の2／4／

2／4のの振幅の烈しい反復的進行に気づく。君（＝早見晋我）が今朝逝去された。その「あした」に對比される「ゆふべ」の世界、つまり討報に接しなかった時の世界にいて君を思っていた「ころ」。そこまでがこのテンポでうたわれる。

なお暉峻康隆氏の校注（日本古典文学大系58『蕪村集 一茶集』岩波書店刊）によれば「去ぬ」は「さりぬ」と読むが、リズムの関係で、私は清水孝之氏や安東次男氏の「いぬ」という読みを採る。また暉峻氏は「ゆふべ」を今朝に時間的に続く「今宵」という意味に解しているが、私は「あした」と「ゆふべ」との対照性を重視し、むしろ「ゆふべ」は討報に接するまでの「昨夜」をさすと考えたい。「今宵」と解すれば、詩の時間推移と現実的時間推移とが平行してしまい、説明的、散文的になる。逝去という冷徹な事実が過去を追憶の現在としてよび起している。現実の時間推移が逆転して、詩的虚構の時間が構成されていると見るべきだろう。暉峻氏は「ゆふべ」を、本和詩の最終詩節「我庵のあみだ仏ともし火ものせず／花もまゐらせずごとと行める今宵は／ことにとらうとき」中の「今宵」と同一視してしまっている。

ともあれ2／4／2／4の振幅烈しいテンポでよび起された「ころちぢに」は3／3と二つの三音節で続いてゆく。それは振幅性から見れば収束の方向であり、そのかわりに時間の進行方向に、語られた語をこえてつづいてゆく。第二詩行は2／3／2と展開し、前行末の三音節が一度収縮し、「はるか」で膨らみ、「なる」でまた収縮し、しだいに沈黙の中へ晋我先生の姿が消え入ってゆく。

これまでは音数律の基本単位の変動を調べてきた。だがこの第一詩節

のリズムはそれにつきない。それぞれの語音には特有の音象徴（これを幸田露伴はかつて「音幻」とよんだ）がある。「君あしたに去ぬ」の主導母音は「i」である。「i」は引き裂くように明確な輪郭性をもつ。

それが逝去というごまかしえない冷徹な事実のありかたを示す。さらに最初の氣息音「k」もまた効果的である。それに對し、そこにづく「ゆふべのころ」は「u」音から「o」音への母音群で構成される。

これらは実際に発音してみればわかることだが、対象の輪郭性をよりも口蓋の奥のほうから息を吐く、つまり心情の深さを表わすのに相応しい。

追憶の現在としての「ゆふべのころ」がどんなものか、百の説明よりもこの音象徴がよく示している。そしてふたたび「ちぢに」という三つの「i」音に転換する。「ちぢに」碎けるのは訃報に接した現実の現在の作者の心境であり、その悲痛をよく示している。碎けたあとの虚脱、空無が輪郭づけられている。そしてその輪郭もまたしだいに崩れて、追憶の姿がしだいに消えてゆく。よるべなき吐息。それを「なんぞはるかなる」で「a」音から「u」音の母音列に委ねられている。

第二詩節——前詩節の終尾で輪郭を失いながら消えていった晋我先生の幻影、それがふたたび「君」と呼びかけられて、登場してくる。「君」ではじまる詩節という点では、この詩節は第一詩節と同じである。だが展開はまったく異なっている。やはりローマ字書きをしながら、そのリズムに聞きいろう。

kimiwo / omote / okanoben / yukitsunasobu

つまり音節数から見れば、3 / 4 / 5 / 6 ということになる。呼び出された「君」の幻姿は徐々に膨んでゆく。その追憶の膨らみは音節数の増加と呼応している。しかも主導の母音は「o」であり、「o」である。輪郭定かでない茫洋とした追憶のありかたに相応しい。「岡のべに行つ遊ぶ」は一種の夢遊の境地である。だが第二詩行で視点は一挙に現実に引き戻される。二つの「岡のべ」の差異に注目すべきである。第一詩行の「岡のべ」は自分がそこに出かけて歩いていくところ、だが第二詩行の「をかのべ」は観察者の視点で眺められている。映画のショットの技法を思わせる。

「をかのべ何ぞかくなしき」をまたもやローマ字表記に移そう。

okanobe / nanzo / kaku / kanasiki

第二音節は二音節であるが、子音「n」に一音節に近い時間価を与えて三音節として読んでみたい。そうすると、4 / 3 / 2 / 4 (2 + 2) となる。第一詩行では膨張していったリズムが、第二詩行で反転、4 / 3 / 2 と縮約されてゆく。その対比は絶妙である。さらに「かくなしき」に氣息子音「k」が集中する。それは必死にこらえる口元から洩れる嗚咽にも聞えてくる。

第三詩節——ローマ字表記によって音節構造を調べよう。

Tanpopono / kimi / nazunano / sirou / sakitaru /

miru / hitozo / naki

音数律にしたがうかぎり、「ン」つまり子音〔n〕の扱いはいつも微妙である。ここでも「タンポポ」を四音節に数えてみよう。そうすれば、拍数は5/2/4/3/2+2となる。つまり振幅度はこれまでの詩行中最も大きいことがわかってくる。5から2へ、さらに4から3へ、だがその振幅がしだいに平準化されて2+2へと収束されてゆく。なぜか。これまでの詩行には色彩はなかった。モノクロームの世界と言ってよく、それがむしろ哀悼の歌には相応しかった。だがここで岡のべの光景が色彩としてくりひろげられる。それは詩の進行の急転と言ってよい。振幅の烈しさは必然であろう。

蒲公の咲いていることが問題なのではない。蒲公の花の色、黄が岡のべのあちこちに彩かに点在し、それが眼を射る。一瞬悲しきを忘れさせる。そのまわりには齊の白い小さな花が一面埋めつくしてどこまでも拡がっている。その色彩の世界につかっていると、幻視の世界こそが現実と思えてくる。だがその夢幻の境はまた一瞬に崩れる。「見る人ぞなき」は平準化された二音節からはじまり、2/3/2と、第二音節で少し膨張しようとするが、それも「なき」という最終音節で決定的に打消されてしまう。

蕪村の名詩「北寿老仙を悼む」の構造分析は、本稿の紙数の制約もあり、ここで打切る。以下に第四詩節以下を掲載し、それをどのように分析してゆくかは読者諸賢に委ねることにしよう。

雉子のあるかひたなきに鳴を聞ば  
友ありき河をへだてて住にき

へげのけぶりのはと打ちれば西吹風の  
はげしくて小竹原眞すげはら  
のがるべきかたぞなき

友ありき河をへだてて住にきけふは  
ほろろともなかぬ

君あしたに去ぬゆふべのころ千々に  
何ぞはるかなる

我庵のあみだ仏ともし火もものせず  
花もまゐらせすことイめる今宵は  
ことにたうとき

(日本古典文学大系58「蕪村集 一茶集」岩波書店刊に拠る)

### 三、蕪村「鉢叩画讚」を例にして

蕪村は画俳一致の境地を拓いた。同時にそのみずみずしい精神は、近年日本近代詩の出現をこの人に置く説が説得力をもつまでに、ひとの心

をうつ。清水孝之氏は第二次世界大戦後、蕪村を画と俳両面から研究し、蕪村研究の新生面を拓いたが、その著『蕪村の芸術』（至文堂 昭和22年）の冒頭論文に「蕪村の自画像―鉢叩画讀鑑賞―」という、心底蕪村芸術に心酔した者にしか書けないすぐれた作品の構造分析がある。今、少し長くなるが、その一部を引用する（漢字は読者の便のため新字体に変えた）。



「この画の中心点は両手の出づる袂の附近、即ち全画面の中央に置かれてゐる。そしてそこから瓢を持った左手に殆んど垂直に、左足が一步踏みしめられて居り、又前かがみの顔面の線と中点とを結ぶ線上に右足が軽く宙を運ばれようとする。その両足を比較しても、直立す

る安定感を持つ支柱的な左足は、浮動的な右足よりも著しく強い実線を以て描かれているのに容易に気づくであろう。従つて観者はこの鉢叩のおぼつかなく歩行する運動の効果と、而も全体の安定感とを十分に感じとることが可能である。この老鉢叩の歩行する姿は、衣や下着の裾の線にも、或は袂の描写にも見逃すことは出来ない。更に又両眼の視線が、丁度顔面と後足とを結ぶ傾斜線と相對する前方にそがれていることは、何よりもこの作品の構成の完璧さを示すものに他ならない。顔面の鼻梁線は垂下して右手足と結ばれる線により、二等辺三角形の頂点を二等分する。そして左手の瓢がその中線よりも少しく前方に置かれていることも亦老鉢叩の運動性を遺憾なく表現していると思われる。何故なら彼は瓢を叩くことにのみ全身全霊を集中し、それによつてのみ瘦骨の老脚を運ばせているかに見えるのであるから。この画に深さの美を認めるとすれば、それはこの運動性の表現にあるのではなからうか。」

（清水孝之『蕪村の芸術』一一二頁）

清水氏はこの鉢叩の図を蕪村最晩年の自画像に見立てる。秋深く除夜に至るまでの夜半、ただ瓢を鳴らしながら洛内外を巡礼してゆく老空僧の姿に、蕪村は己れの老境を託したのであらう。その足許の覚束なきに比して、前方下に向けられる伏眼がちの眼光は鋭い。鼻梁から口許にかけての鉤型の強い線、こけた頬の上を走る深く刻まれた峻線、そうした線のうちに強い信念が打ちこまれている。



もとより清水氏もことわっているように、蕪村自身はまず幾何学的に精密な構図を計算し、その後筆をおろすなどとするはずがない。もしそうならば、蕪村の画作はあらかじめ幾何学的計算に束縛されているといふことになり、俳諧の自由な精神にもとることになるであろう。むしろかれの深い精神的境地、鉢叩きへの愛情をこめた深い洞察がおのづからにしてこのような精緻な構図をひき出していったと考えるべきであろう。

図中にこう書きこまれている。「乾鮭も空やの瘦も寒の内翁 長嘯の墓もめくるや鉢たたき翁 箒こせまねても見せむ鉢叩き来 傘のやふれ後光や鉢たたき百川 ゆふかほのそれは觸饅かはちたたき 木のはしの坊主のはしや鉢たたき 此二句蕪村」翁とは芭蕉のことであり、それに去来、百川を加えて、さらに自句二首でしめる。そこに俳諧全体に眼を走らせて、自分の存在理由を確かめる蕪村がある。

#### 四、作品の美的価値

美的価値のありかたを考えるために、蕪村の和詩一篇「北寿老仙を悼む」と俳画一幅「鉢叩画讃」をとりあげた。たしかにその作品の成立事情、制作年代の確定、作家の生きた時代の時代思潮、等は作品理解のための傍証とはなる。だが作品の価値に肉薄することはできない。作品とは、それを読む読者の現代性を場にして現成するものだ。

一見素人っぽく思われる作品をまずいくども読み、作品自身にそなわっているリズムに身をよせること、そのことから作品の解釈ははじまり、

価値は発見されてくる。だがその場合、価値とはどういうことであろうか。

詩はそれが傑作であれ駄作であれ、言語的形成物である。ひとはしばしば一篇の詩を前にして、その詩を評価することに性急である。だがそのとき、ともすれば詩が詩であることの基底、つまり言語であることを見過してしまいがちである。しかも詩は、色彩や線描や大理石や音階を用いず、ひたすら言語でなければ表現できない世界を造形しているがゆえに、価値をもつはずである。換言すれば詩の価値の秘密は言語にある。通常、われわれは日常生活の中で言語を使用し、かつ言語が何たるかを考えることがない。日常会話で使用される言語がいかに粗野で貧弱なものであるか、たとえばそれをテープにでもとって聞いてみればよい。その会話が交わされた状況を思いかえすのでなければ、いったいなにが話題になっていたのか判然としないことがしばしばである。

詩は言語以外のものに頼らずに、言語の中に潜むあらゆる可能性をひき出してくる。そこに詩の価値がまずあるのではないか。蕪村は節約された言語において、その可能性を最大限に探求した。そうすることによってかれは同時に、新しい抒情精神をうたいあげられるような言語へと日本語を変革した。

同じことが蕪村の俳画「鉢叩画讃」についても言えよう。前方に不安定につき出された瓢の乾いた音だけを頼りに巡礼する僧のうちに潜むある力がかれは少い筆線で美事に描き出した。求道の抹香臭さや大言壮語ももたず、感情移入の感傷味ももたず、それ自身を描いていてなお自分

の肖像とする、そのような画境を創造した。そしてその底には、清水氏の分析にもあるような理論的精神が働いている。そこに日本の墨線の新しい展開を示すものがある。

かくして、作品の美的価値とは、作品それぞれの拠って立つ媒材に徹底的にこだわり、その媒材の新しい可能性をひき出すことにおいて語られるべきものであろう。

シュタイガーは、ディルタイの提唱した「解釈学的循環」を作品詩学の唯一正当な方法とした。普通に解釈学的循環とは部分を全体との連関でとらえ直し、また全体を部分のうちに呼び出してゆくという、部分と全体との弁証法的連関のことを言うが、このことは媒材と主題との関係のうちにもっとも的確に見てとれるであらう。

作品の美的価値とは主題そのものにはなく、その主題が特定の媒材によってどう表現されているかにあり、さらにその媒材（言語、色彩、筆線、音響等）自身の可能性がどのように開発されているかにある。

（かなた・すすむ 広島大学総合科学部）