

芸術と倫理

——シモーヌ・ヴェイユと西田幾多郎——

今村純子

はじめに

シモーヌ・ヴェイユ（一九〇九—一九四三）と西田幾多郎（一八七〇—一九四五）の言葉は、直接的な影響関係がないにもかかわらず、時代を透徹した、深い実在への眼差し、その先端で、互いに触れ合う。そのことは、両者の思想の構造に、深い類似性があることを、意味している。だが、その構造の共通性を浮き彫りにすることは、構造の力動性を賦与するとしても、わたしたち自身の反省作用にとっては、さして意味はないであろう。

シモーヌ・ヴェイユは、わずか三四歳（一九四三）でその生涯を閉じており、著作はすべて、そこに自分自身を映し出したアルペール・カミュの編纂によって、没後出版されている。広範な問題関心が刻まれた著作から、形而上学そのものを捉え直そうとす

るならば、わたしたちは、膨大な思索ノートと対峙しなければならぬ。ノートという特性上、因果律があらかじめ断ち切られている思索の痕跡は、いまだ詩と哲学のあわいのうちにある。わたしたちがなすべきことは、このあわいに沈潜し、自らの反省作用を介して、言葉と言葉との間に「つながり」を見出し、形而上学の立体像を創造しゆくことである。他方で、西田幾多郎が処女作『善の研究』を発表したのは、四〇歳（一九一〇）のときである。周知のように、わたしたちは、この書を出発点として、西田の思想全体を体系的に捉えることができる。

ここで着目してみたいのは、一九三〇年代後半から一九四〇年代前半にかけての、真にものを考えようとする誰しもが、否応なく、深い苦悩を余儀なくされた「暗い時代」において、凝縮した一瞬のきらめきであれ、長い待機をバネとして誕生した思考空間

であれ、この二人の哲学者が、それぞれにおいて、芸術について積極的に語り出すことである。それ以前においても、両者とも、しばしば芸術へ立ち返っている。だがそれは、読者の心のうちにある一定のイメージを喚起し、反省作用を促すためであった。

現実の苛酷さが両者を芸術に向かわしめるのは、かれらが「魂の闇夜」から眼を背けているからではない。「魂の闇夜」のうちに留まり、「身体」を介して「魂の闇夜」を観照することを通して、善へと向き変わる可能性、すなわち、美へと向き変わる可能性を、芸術のうちに、見出したのである。このことは、両者が、一貫して思索の核に据えてきた自覚と倫理との一致を、よりいっそう深い段階で捉え直すことに、寄与しているであろう。

ヴェイユにおいて、思索ノート全体から、この輪郭を浮き彫りにすることは至難の技である。だが、西田において、「行為的直観」(一九三七)、「ポイエーシスとプラクティス」(一九四〇)、「歴史的形成作用としての芸術創作」(一九四二)は、「場所的論理と宗教的世界観」(一九四六)の重要な跳躍盤の役割を果たしているのみならず、『善の研究』と「場所的論理と宗教的世界観」との間流れる地下水脈を露わにする役割を担っている。

上記のことを踏まえて、本小論においては、これまで宗教の側面から語られることの多かったシモーヌ・ヴェイユと西田幾多郎の哲学思想を、芸術の側面から捉え直すことによって、異質な思

考空間を有するよう思われる両者を対話させることのように、両者の「沈黙」の行間のうちに、われわれ自身による「関係性」の構築によって、徹底的に個的であることが普遍へとひらかれてゆく、その哲学のダイナミズムが、自ずから倫理性へのひらけを孕む、その両者の思索の有り様を、少しく浮き彫りにしてみたい。

一 表現と形式

「昔ローマ法皇ベネディクト十一世がジョットーに画家として腕を示すべき作を見せよといつてやったら、ジョットーはただ一円形を描いて与えたという話がある。我々は道徳上においてこのジョットーの一円形を得ねばならぬ」(Z1 134)。

『善の研究』が収斂されてゆく一点をイメージとして映し出しているこの一節は、ジョットーという特異な宗教画家の芸術的態度というべきものが、わたしたち一人一人の生に妥当する普遍性を有していること、さらに、その普遍性は必然的に倫理性へのひらけを孕むことを、象徴的に示している。

わたしたちが、真に何かを経験しているときには、そこには経験している個はなく、その個がないことが、真の個である。また、真に何かを知覚しているときには、知覚が捉える現象を超えた、本質であり、世界そのものが、「今、ここ」で経験されている。

このことは、西田が、『善の研究』において、「純粹経験」として、自らの思索の出発点に置いたことである。そしてまた、「逆

対応」に至るまで、自らの思索の通奏低音として、けっして手放さなかつたものである。

ヴェイユにおいても、このことは、同様に思索の通奏低音になっている。だが、ヴェイユの場合、西田にはけっしてあらわれてくることのない「労働」の觀念が、知覚の成立に不可欠なものとしてされている。すなわち、労働している直中においてしか、わたしたちは、真に知覚することはない、とヴェイユは考えるのである。ヴェイユにおける「脱創造」という独自の觀念は、「逆対応」と類似的の構造を有している。すなわち、わたしたちは、神と無限の「距離」に隔てられてはじめて、神の实在性に触れることを、「創造されたもの」を「創造以前のもの」に返してゆく力動性のうちにつかもうとするのである。しかし、ヴェイユの場合、「脱創造」と初期作品との間には、その象徴的言語が類比的に物語っているように、ほとんど時間差がないものである。このことは、西田にはなかつたヴェイユにおける「労働」という身体的経験の深さと無関係ではなからう。ヴェイユは、「脱創造」に芸術の側面から光を当てて、ジョットの絵画について、次のように語っている。

「絵画における空間と孤独。空間は孤独であり、あらゆる事物に対して無関心である。出来事は、どちらかがどちらかよりも多くの意味を担っているということはない。だから、キリストの十字架も、松の一針が落ちゆく以上の意味をもたない。神は、すべての事物が平等に存在するように望んでいる。

時間・空間は、この平等性を感じさせる。キリストの身体は、松の木より以上の空間を占めなかつたし、別の空間も占めなかつたし、時間の流れに従って消え去るということもなかつた。芸術は、その質料として、時間・空間をもち、その表現の対象として、この無関心性をもつ」(OCUT-384)。

神の愛は、神自身に対する、そして、神の作品である被造物に対する「無関心性」にはかならない。ヴェイユが偉大な芸術家の一人であると看做しているジョットの作品は、必然的に「聖なるもの」に近しいので、時間・空間において、このことを「表現」として提示している。芸術作品の無関心性は、芸術家の自らに対する無関心性の「表現」にはかならない。

このことをすでにヴェイユは、一九二六年（二七歳のとき）に、アランに提出した小論文「美と善」のなかで看破している。ある美しい神殿を目前にしたときに、なぜわたしは自分の足をとめ、そこに佇み、神殿と距離をとろうとするのか、という考察から、美の「目的なき合目的性」、「関心なき適意」を導き出し、さらに、美における倫理性の開けを、次のように述べている。

「わたしは神殿ではない、と考えることよってのみ、わたしは神殿が美しいということを知る。というのも、わたしは神殿と調和的に一つになっている最初に訪れる美感的な感情は、眠りだからである。わたしは神殿ではない、と言うことは、神殿が、わたしなしで、それ自体で完璧であ

る、と認めるのである。すなわち、神殿を美しいと認めることである。このようにして、美しいものは、わたしたちを自由にする。美しいものはわたしたちを峻拒するので、美しいものは、わたしたちに美しいものを峻拒するよう差し向ける。わたしたちが、美しいものを美しいと看做すのは、自分を美しいものから切り離す行為によってである」(OCVI-2 強調筆者)。

わたしたちは、己れから完全に解き放たれた「自由と目覚め」の状態のうちにあつて、己れの本来性を確立するのであつて、それを保証するのが、対象を美しいと感じている「わたくしの心情」である。このとき、偉大であつて、栄光なるものと思ひなされていた「キリストの十字架」は、己れから引き離されるために、「ほとんど無」である。「松の一针」と同等の眼差しが注がれる対象となるのであつて、このときわたしたちは、悪人にも、善人にも、平等に、雨と光を降り注ぐ神の視座にある。

このように、ヴェイユにおける美的観照の有り様は、西田が、対象に己れが映し出されるのと同時に、対象に己れが移し出されることを「表現」としてとらえたことにはかならない。そしてまた、西田とヴェイユが、芸術に注視するのは、作品がいわば仲介者となることで、鑑賞者にとつての表現を可能にするための、「純粹経験」であり、「自由と目覚め」の好機となるからである。

「禁錮と終身隔離の刑に処せられた人の独房に置くことがで

き、しかもそれが残酷な振る舞いとはならず、その逆であるような絵画。芸術と持続。後世とは持続を意味していた」(OCVI-2 66)。

芸術家の表現は、このような鑑賞者との相互共同性の直中において、生きられ、感じられる。シモーヌ・ヴェイユの哲学思想において、重要なファクターである「労働」という技から「芸術」という技へと転回してゆく、その思索の根柢にあるものは、一切の「想像的なもの」(Imaginaire)なものから解き放たれた、「構想力」(Imagination)が十全に開花しうる位相の提示である。わたしたちは、いったい何処で、一枚の絵に、一曲の音楽に、一篇の詩に、真に出会つて、と言いつるであらうか。一枚の絵、一曲の音楽、一篇の詩、というその赤裸々な現象においては、否むしろ、それらの赤裸々な現象が、完全に捨象された無の境域において、それらの実在は立ち現れてくる。「何もない」真空の空間において、一枚の絵の実在性に触れうるものであり、「何もない」音と音との間の沈黙の時間において、音楽の実在性に触れうるものであり、「何もない」言葉とイメージがつくる沈黙の時間において、詩の実在性に触れうるのである。

このとき、鑑賞者の心のうちに「絶対無」の境域が生み出されている、あるいはまた、鑑賞者は、「純粹意識」そのものとなっている、と言いつるであらう。時間・空間の形式は、このようにして、生きられ、感じられるのであり、ショットーの天才は、画

才より以前に、この認識にあることを、西田とヴェイユは看破している。

ところで、西田にはけっして見られない「労働」というファクターにヴェイユが注視するのは、行為の直中における反省作用、すなわち、もつとも具体的な経験において純粹な経験があるという位相は、己れが形相そのものとなってなければならず、それは、労働という外的必然性との接触なしにはありえない、と考えるからである。このように、労働の観点から芸術を振り返るとき、芸術家の苦の表象を通して美へと転換される力動性を見ることがができる。徹底的に必然性に釘付けになっているからこそ無限のひらけがあり、ピタゴラス的調和があるという、「脱創造」と「逆対応」の核が浮き彫りになってくる。内在的超越の位相は、このようにして、芸術創造を通して、明らかにする。

二 ポイエーシスとプラクティス

「脱創造」ないし「逆対応」は、自然的ではなく超自然的な営みであり、それが可能となるのは、狂気でありかつ道化である技によつてのみである。「物となつて見、物となつて働く」とは、本来的には、そうでしかありえない。

このことは、プラトン『ティマイオス』(380d)において、芸術創造から世界創造が導き出され、さらに、わたしたち一人一人の生の創造の何たるかが暗示されていることのうちに見てとる

ことができる。シモーヌ・ヴェイユは、いわば、『ティマイオス』を逆照射させるかたちで、芸術創造から鑑賞者であるわたしたちの生の創造を導き出している。

『ティマイオス』の第一の観念は、この宇宙の基体であり、実体であるものは、愛であるということである。……『ティマイオス』の第二の観念は、神自身である愛の鏡であるこの世界は、わたしたちが做うべきモデルであるということである」(P. 37-38)。

わたしたちが真に自らの生を創造する際に働く「デモーニッシュなもの」は、芸術家の、自らの作品に対する「超自然的な愛」と捉え直すことができる。そのとき、芸術家のうちに降りてくるインスピレーションが超越的であるだけではなく、芸術家がなす創造そのものが、道具となった芸術家の身体を通してなされる、人格的であつてなおかつ非人格的な働きである。

ところで、人間と人間をとりまく環境との間には、自然的には平等性は成立しえない。人間は、自然的には、環境に隷属しているのであつて、主体と環境との相互共同性はない。行為的であることが、同時に直観的であり、働くことが、同時に見ることであることを、身体において見る西田の哲学思想にヴェイユの労働の観念を重ね合わせ、さらに、労働から芸術への転回を振り返るとき、芸術において、自然的には、必然性の餌食になるしかない人間が、環境との平等性の場に立つ可能性がひらかれる。芸

術作品に対峙する芸術家であれ、鑑賞者であれ、「物であること」であり、「無であること」に同意したかれらのうちに、美の感情が溢れ出ることに於いて、かれらの自由が証される。それゆえ、美の感情は、「己れを強め、再生産する」⁽³⁾。芸術家は創作の直中において、鑑賞者は作品を心に焼き付け、それを真空の境域において思い出すことにおいて、自らの生の創造をなすのである。

三 その倫理性

必然性の働きを、「重力」という言葉によって表現しようとしたのは、シモーヌ・ヴェイユの哲学思想の特徴である。この重力の働きが、最も明瞭にあらわれている芸術作品として、彫像が挙げられるであろう。ヴェイユがしばしば考察するギリシアの彫像は、重力に完璧に従っている。それにもかかわらず、鑑賞者の心情において、作品に刻み込まれた重力への従順は、「流動的なもの」として、美の感情を通して、映し出される。あるいはまた、『イーリアス』において、登場人物それぞれが、勝者であれ、敗者であれ、ひとしく、重力の働きから逃れられない⁽⁴⁾。それにもかかわらず、この詩篇を口承させてゆきたいと思わせる「躍動」が、美の感情を通して、読者の心情的うちに溢れ出てくる。

この逆説、この矛盾は、なぜ生じるのであろうか。それは、芸術家が、無から、愛によって創造した、世界創造の神に倣い、その芸術家の愛が、作品を仲介として、鑑賞者の心に映し出される

からである。このようにして、芸術は倫理性へとひらかれることになる。

ところで、ギリシアの彫像が「重力」に従っていることと、醜悪さや恥辱、あるいは犯罪が「重力」に従っていることとの差異は、いったい何であろうか。それは、芸術家ないし行為主体と、作品ないし行為を参照する人々の心のうちに美の感情が溢れ出るか否かである。善が美として表象されることを通して、ギリシアの彫像は、『プラトン』『国家』における義人が重力に従っていることへと敷衍される。同様に、詩の定型は、もしも作者と読者の心のうちに美の感情が溢れ出ないのであれば、言葉の束縛でしかないであろう。だがこの鎖につながれた言葉が、もしも、美の感情を介して、沈黙とイメージを開示するのならば、それらは読者の心のうちに、普遍妥当的な人間の自然性を喚起する。こうしてわたしたちは、倫理学において肉感するのがきわめて難しい、義務を直観として、芸術創造の直中において、捉え直すことができるのである。

結びにかえて

「内在的超越」の有り様を、「表現」として捉えたのは、西田の哲学思想の大きな特徴である。この「表現」を、労働をその背後にもつ芸術として捉えたヴェイユの思想を重ね合わせると、「表現」を、わたしたち自身の生の創造として、いっそうヴィヴィッ

下に捉え直すことができよう。

ヴェイユの『カイエ 第一巻』所収の一九三五年以前の思索ノートや西田の『善の研究』で語られていることは、今や、文字の上では、あまりに自明なこと、あまりに当たり前のこととして扱われている。だが、いざそれが、生きられ、感じられているかと問うならば、大きな疑問が残るであろう。自分自身と、世界との「つながり」を失ってしまう有り様は、一九三〇年代前半〜一九四〇年代後半よりも、むしろ、現代のほうがいっそう深刻な問題であると言えよう。

現代思想において、「様々なる哲学」が跋扈しているが、「様々なる哲学」は存在しない。「芸術は永し、人生は短し」のみならず、「哲学は永し、人生は短し」であるならば、その有り様は、「魂を向きかえること」による存在の位相の転換でしかありえない。

ヴェイユと西田が、社会的実践ないし宗教的実践のみならず、それぞれ、身体と不可分である「苦悩」と「悲哀」の直中において、詩歌の創作へと傾倒してゆく有り様は、内在と超越が「表現」として湧出することの証左になろう。そして、この「表現」が、かれらの哲学に伴走することによって、かれらの哲学における「批判」の有り様は、よりいっそう先鋭化されていったのである。

略記号

◆シモーヌ・ヴェイユの著作

Œuvres complètes de Simone Weil

OCl: *Premiers écrits philosophiques*, Paris, Gallimard, 1988.

OCYI-2: *Cahiers II (septembre 1941-février 1942)*, Paris, Gallimard, 1997.

OCYI-3: *Cahiers III (février 1942-juin 1942)*, Paris, Gallimard, 2002.

IP: *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris, Fayard, 1985.

◆西田幾多郎の著作

N-1: 『西田幾多郎全集第一巻』岩波書店 二〇〇三年

N-9: 『西田幾多郎全集第九巻』岩波書店 二〇〇四年

(1) この点については、以前論じたことがある。拙稿「美と神秘と自由の連関について——シモーヌ・ヴェイユと西田幾多郎——」（『比較思想研究 第二六号』比較思想学会、一九九九年）。

(2) 詳細な注のついた『カイエ』全四巻〔*Œuvres complètes de Simone Weil, Cahiers I-Cahiers IV*, Paris, Gallimard, 1994~2006〕が刊行されている。

(3) Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 17 [カント『判断力批判』第一七編]

(4) Simone Weil, "L'Infini ou le poème de la force" [「無限」の詩、無限の力の詩篇] in *Œuvres complètes de Simone Weil* vol. II-3, *Écrits historiques et politiques. Vers la guerre (1937-1940)*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 227-253.

(ふまむい・じゅん) 哲学・倫理学 慶應義塾大学非常勤講師