

## 創造の謎をめぐって

A Brief Essay on the Mystery of Creativity

野上 勝彦

NOGAMI Katsuhiko

村越 行雄

MURAKOSHI Yukio

### 1

二〇一七年夏、上野の国立西洋美術館を訪れた。かねて興味を抱いていたイタリア・ルネッサンスの画家ジュゼッペ・アルチンボルド（一五二七―一五九三年）の展覧会が開かれたからである。

アルチンボルドは一五六二年、ハップスブルグ家（フェルデナンド一世、続いてマクシミリアン二世、ルドルフ二世）の宮廷画家となり、ウィーン、後にプラハで、多くの絵画を描いたほか、イベントのデザインを提供し、優れた素描画を残した。また、博物館に出入りを許され、世

界中から集められた動物の剥製や植物を描いて、名を轟かせた。その絵は正確無比であり、本物に比べ遜色がないほど精妙に描写されており、学問的な植物学や博物学の書物にも転載されたほどだ。リアリズムの画家としてデッサンの腕は確かである。

宮廷画家となつて間もなく、野菜や果物、魚、動物などをアレンジして、人物の顔や肖像を描いた、いわゆる「寄せ絵」を發明した。

たとえば、『春』、『夏』、『秋』、『冬』の四季連作（一五六三年）や、それらに対応する『地』、『水』、『火』、『風』の四元を象徴した絵画（一五六六年）、その他、『ウェルトウムヌスに扮するルドルフ二世』、『フロー

ラ』『庭師』『法律家』『司書』などが名高い。連作は展覧会でも目玉として展示され、その異彩ぶりを目の当たりにした。後世、シュールリアリズムの代表であるサルバドール・ダリが影響を受けた逸話でも知られる。まことに感銘の深い展覧会であった。

この寄せ絵であるが、共通する特徴は、一つ一つの野菜、果物、その他の被描写物が、堅実なりアリズムで描かれている点である。いずれの作品を見ても、色といい、筆使いといい、画家の優れた技術が一目見て取れた。とはいえ、リアリズムの絵画については、別にアルチンボルドに限らずとも、いくらでも素晴らしい画家はいる。レオナルド・ダ・ヴィンチやレンブラント・ファン・レイン、ヨハネス・フェルメールなどを思い浮かべればよい。しかし、肝心な点は、一個一個の野菜、果物、動物、魚類などが独自にアレンジされると、たちまち人物の顔になったり、肖像になったりする配置の妙、組み合わせの妙なのである。もちろん、そこにはある意図（主に皇帝たちへの賞賛）が籠められており、寓意画として傑出した作品となりおこなせている。新たな意味を生み出したわけだ。<sup>(1)</sup>

アルチンボルドは伝統的な絵画ではまったく忘れ去られているとはいえ、この寄せ絵で今日でも多くの人を魅了している。『法律家』と『庭師』が出色だと思うが、獨創性について、改めていろいろ考えさせられる。

絵画で獨創的というなら、他にも思い付く。一九世紀と時代は新しいものの、たとえば、『嫁と義母』『兎とアヒル』『ルビンの壺』などの隠

し絵、探し絵、騙し絵は、トリックアート（トロンプ・ルイユ（仏））の一種ではあるが、単に変種や変わりもの趣味というに留まらないインパクトがある。本邦では、アルチンボルドに影響されたいい歌川国芳（一七九八—一八六一年）の寄せ絵（鳥羽絵）が良く知られる。浮世絵に西洋画の陰影法を取り入れているから、アルチンボルドの複製などを見る機会があったものか。あるいは、日本にも存在した寄せ絵の手法を完成させたものか。詳細は不明ながら、奇想と大胆さで名を馳せた。

もう一つは、ハンス・ホルバイン——一五二四年以来、「死の舞踏」<sup>ダンス・マカブル</sup>をテーマとした連作版画が何度も版を重ねた——の『大使たち』（一五三三年）などに用いられたアナモルフォーシス、すなわち歪み絵であろう。角度を変えたり、円筒に投影させたりして初めて正常な本来の形が見えるようになる技法である。

いずれも、画家たちが独自性を出そうと工夫を凝らした跡が鮮明に読み取れる。

2

ここで、当然ながら、一つの問いが浮かぶ。  
獨創とは何か。

こう訊かれて即答できる人はどれだけいるであろう。絵画に限らず一般に、獨創性とは、ひいては創造するとは、いったいどういう事象であろうか。

取りあえず、辞書の定義を探ってみれば、『広辞苑』（第六版、岩波書店、二〇〇八年）では、「独創」の項に、「模倣によらず、自分ひとりの考えで独特のものを作り出すこと」とある。『日本国語大辞典』（小学館、一九七五年）を繙いても、「・・・模倣によらないで、自分の考えで物事をはじめること。自力でこれまででないものをつくり出すこと」である。一見して言葉の曖昧さが目を射るであろう。「自分（ひとり）の考えで」とは、どういう意味内容であるのか。

人間は、ある時代に生まれ、しかもある文化圏に生きる者であるから、生まれてこのかた、無意識のうちに周囲の文化ないし伝統に条件づけられている。その条件に縛られないものを独創と呼ぶのであれば、どこか他所からアイデアをもってこなければならぬ。だからといって宇宙の果てから持ってくるわけにもいくまい。「自分の考えで」とはいえ、文化、伝統の下で、という縛りは免れないのである。

次いで、「独創性」については、どうであろうか。同じ『日本国語大辞典』は、「芸術作品などの表現・過程および結果について見られる独自の新しい性格・気分」とする。一気に「芸術作品など」と範囲が絞られてくる。他に、『デジタル大辞泉』『大辞林』（三省堂、二〇〇六年）、『新明快国語辞典』（第三版、三省堂、一九八二年）でも、大同小異である。辞書の上では大差ない中で、『日本大百科全書…ニッポニカ』（小学館、一九八四—一九年）——以下『ニッポニカ』と略称——が最も紙幅を割いている。「獨創性」、すなわち、

originality 英語

originalité フランス語

Originalität ドイツ語

主として芸術作品について、傑出したものの基準の一つとされる概念で、芸術家の並はずれた創作力が作品のうちに記す新しい、類例のない、個性的な性格をいう。現代では「新しさ」が文化の一般的価値基準となり、芸術やその周辺現象はもとより、倫理、宗教、思想、政治においてさえ、新しいものが追い求められる傾向がある。この傾向にあわせて、創り手の側も「違いを出す」ことに汲々としていく。「佐々木 健一」

とあり、芸術を念頭に置いた定義に始まり、広範に及ぶ概念規定であることが分かる。むやみに「新しさ」とか「違い」を追い求める現代の風潮が批判されてすらいる。—— 昨今、知識や創造力の搾取に警鐘が鳴らされ、知識創造のパラダイムが推奨されている。つまり、いずれの分野でも知識探求型の必要性が叫ばれるようになった（一條和生）——。

イギリスにおける一四世紀ころの 'origin' の派生的意味は、「源泉」に属していること、ないし「源泉」から生まれてきたこと（『オックスフォード英語辞典』OED）を指す。「源泉」が何かは、また別の問題である。時代や民族、文化によって異なるからだ。

また 'originality' という派生語が最初に記録されたのは、一七四二

年である。著作権法が制定された年が一七二〇年であるから、独創性という概念は比較的新しく、その重要性がようやく認知されたと言えるであろう。

それなら「創造」とは、何か。再び、『広辞苑』（第五、六版）では、

- ①新たに造ること。新しいものを造りはじめること。↑↓模倣。  
②神が宇宙を造ること。

とされている。『新明解国語辞典』（第三版）には、

- ①神が宇宙や、人間・動物の祖先を作り出すこと。天地創造。↑↓模倣。  
②新しいものを、自分の考えで作りに出すこと。

とある。岩波と三省堂では順序が逆になっているものの、聖書において、「創世記」第一章では、神が何もないところ、すなわち無から宇宙を創りだした所業のことであり、現代の宇宙理論であるビッグバン理論の基礎にもなった。

神ならぬ、人間に関しては、やはり、『ニッポニカ』が最も情報が多い。「創造性」とは、「新奇で独自かつ生産的な発想を考え出すこと、またはその能力」と従来の型通りに定義された後、実情が明かされる。

創造性についてはさまざまな研究が行われているが、いまだにその本態について明快な結論は得られていない。

なにか由々しき事態のようである。

むしろ、哲学でも重要な命題として取り上げられてきた。アブローチは古くからある。

「創造性」について、プラトンは、詩人が靈感を得た状態、言いかえれば詩の女神から「神気」を吹き込まれた状態は、神がかり、狂乱、すなわち、ある種の発狂状態とした。(3) アリストテレスは、反対に、理性的で目的をもったものを創る作業だと説いた。(4) カントによれば「精霊に従った構想力の結果」であるし、ショウペンハウアーでは「想像力が異常に強いことで、我を忘れる能力だ」とされる。(6) ニーチェも「アポロ的なものとデュオニューソスの的なものとの共同作用だ」と、比喩に託して、造形美術と音楽との融合（ギリシャ悲劇）を説明しようとした。三者三様、意見は大きく隔たっており、まったく要領を得ない。現代でも、哲学的な統一見解などは存在しない有様だ（*Philosophy of Creativity*, p. 4）。創造性の本態はよく分からない、と慨嘆される所以である。

しかし、いくつかの注目すべき特徴はみられるとして、『ニッポニカ』には次のような百科事典的叙述が付け加えられている。

高次の創造性——たとえば数学上の発明・発見の過程は典型であり、比較的型にはまった位相を追って進行する。イギリスの心

理学者ワラス (Graham Wallas (1858-1932)) はこれを、(1) 準備、(2) 孵化<sup>ふか</sup>、(3) 啓示、(4) 検証の4段階に分けた。第一の準備は、創造者が解決すべき問題についての論点や資料を探索して懸命に努力する時期であるが、多くは熱心な追究にもかかわらず行き詰まりを感じ、一時努力は放棄され、なんらかの気晴らしや別の活動に携わる。これが孵化期であるが、その一見無為の最中に突然あたかも他者が頭のなかに吹き込んだような感じで解決が訪れる。これが、第三の啓示 (インスピレーション) の時期である。答えは即座に正しさが確信され、その論理的証明が第四の検証期の仕事となる。

これら四つの位相を説明されたからといって創造力がつくかといえば、それほど単純ではないようだ。続けて先に進んでみよう。

したがって、第一に、創造性は突然真空から出現するものではなく、やはり長年月を要する基礎的学習という努力に加えて、当面の問題へ没入する集中のうえに築かれる。それは単なる思い付きではなく、まして無知や白紙状態と両立するものではない。第二に、発明・発見をもたらす用具として定型的な言語・数学的記号は使われることがなく、視覚・映像的記号が主役を演じる。第三に、啓示の正しさを確信させるのは、フランスの数学者ポアンカレ Jules Henri Poincaré (1854-1912) によると美的感受性である

という。答えの均衡のとれた簡潔性と体系性が、まず感受性のふりにかけられる。だから、創造性は、ただ知的な仕事ではなく、もつと別の情意的要素—審美的感覚を必要とする。第四に、強い先入見や固定観念は創造性を妨げる。フロイトが、ユカインの眼科的麻醉剤としての効用を発見しながら、鎮静剤としてのその役割に固執しすぎて、眼科の外科手術に適用するという着想を發展させ損なつたのは有名である。第五に、創造性と学業成績とはかみならずしも一致しない。カントやフロイトのように、飛び抜けて学業に優れた天才も少なくないが、一方では、アインシュタインやエジソンが劣等生扱いされたことはよく知られているし、チャーチルその他、学校そのものに不適応だった人も数多い。「藤永 保」

こうした五種類の分類を立てた解説で何が分かったかと言えば、凡人とはまず縁がない、という残酷な事実である。

ベルクソン (一八五九—一九四一年) の根本的概念が述べられた『創造的進化』(一九〇七年) では、従来のダーウィンの進化学論を批判し、(生命は固定化、空間化を拒むものであり、因果的、目的的な活動ではなく、予測できないような「生の弾み」(élan vital) (跳躍、三三三頁) によって進化する創造的活動である) (第3章) という。つまり、神独占だった創造を人間に取り戻した生物学革命に基づいて、生命の創造性を強調した—他方、相対性理論など物理学革命に啓発されて創造性を主張した哲学者は、アルフレッド・ノース・ホワイトヘッド (一八六一—一九四

七年)である<sup>(8)</sup>。ただ、これはそれぞれの種<sup>しゆ</sup>としての話であり、人類においては、「芸術家的直観」ないし「美的感受性」に恵まれず、地に取られ残された個人が、圧倒的に多いはずだ。生命の一側面として、生殖を考えれば、「創造はすれども、獨創性はなし」となる。通常、類型の生産があつても、「跳躍」などないからだ。

人間には精神があるとはいへ、これでは大半の個人が篩<sup>ふるい</sup>にかけられ、地に落とされてしまう。余りに無残ではないか。

そうではありながら、一縷の望みもなくはない。探せば、一般社会に生きるわれわれ凡人にも、創造に関与できるものがあるに違いない。

「文化を創造する。創造的な仕事」という言い方もあるし、創造性について、「新奇で独自かつ生産的な発想を考え出すこと、またはその能力」と一般的な定義も得た。これなら、楽観的過ぎるかも知れないが、奇想とまではいかななくても、新しい着想や発想を出しさえすればよいであろう。

この新しい発想、新奇なアイデアなるものを出すには、どうしたらよいか。心理学的には、その方法論がさまざま提案されている。『ニッポニカ』のコメントを見てみたい。

アメリカの心理学者ギルフォードは、第二次世界大戦中陸軍作戦局に動員され、臨機応変の対処能力についての研究を行ったが、この体験に基づいて創造性と知能とは別個の能力であると唱えるに至った。彼は、一つまたは少数の定型化された解答様式が定ま

っているような課題事態に対処する思考様式を集束(集中)的思考、一方、解答がかならずしもひととおりとは限らず、ときとして課題自体が明確に定式化されていないような事態に対処する思考様式を拡散的思考とよんで、この二つを区別した。前者の能力が知能、後者の能力が創造性であるという。

命に関わる窮地に追い詰められた時、人間はどのような行動を取るか。刻々と変わる事態にどれだけ臨機応変に対応できるか、が問われている。既存の方法では解決の糸口が見つからない。真に、考えねばならないのだ。

このギルフォードの構想に基づいて、その後さまざまな創造性テストが開発された。その本質は、質量両面での連想の豊かさの計測にある。たとえば、新聞紙のような日常ありふれた物品の用途をできるだけたくさんあ(挙)げる、無意味な線画に付け加えて絵画を完成する、などのテストが考案されてきた。これらのテストを用いての研究結果によると、創造性テストと知能テストとはあまり関係がない。創造性は、IQや学業成績とは別種の知的能力と考えられるが、おそらく全人格のあり方に依存するところが大きい。「藤永 保」

人それぞれであろうが、こと臨機応変の精神、つまり創造性にかかわる問題に関しては、知能、IQとはあまり関係がない。

普段の生活ではどうすればよいか。地道に努力すれば、道は開かれる、という昔からの格言は、単なる類型的な格言にとどまらず、生きる知恵であった。加えて、創造性に資する訓練を積むしかあるまい。「果報は寝て待て」とは、「人事を尽くして天命を待つ」という意味であろう。

取りあえず、どの分野においても、知識——とりわけ、科学盲信に陥らないための科学的知識——は増やしておいたほうがよさそうだ。いつ来るか分からないが、いつか閃きひらめきが訪れる時もあるだろう。ついに来てくれなかったら、それは、運が与くみしなかったと諦めるしかない。努力を怠った時こそ、停止の瞬間なのである。

## 3

上の議論でほぼ明らかになってきたであろうが、独創と創造とは似て非なるものである。混同してはならない。

「独創性」とは、他人のアイデアから「派生」したのではない、という事実である。科学的発見や芸術作品が独創的だとは、アルチンボルドのように先駆者がおらず、初めて出てきた場合、という意味において成り立つ言明である。加えて、独創性とは通常、公に誰でも観察できる事物について言えるのであり、「新しさ」が決定的に求められる<sup>(9)</sup>。

これに対し、創造性は一般に人には見えない。「創造的」の反対語は、「派生的」・「模倣的」ではなく、むしろ「機械的」である (*Philosophy of Creativity*, p. 19)。独創性と創造性は質的に異なるのだ。

日本創造学会の高橋誠は二つを区別するとしながらも、異なった考え方に立つ。いわく、独創性は創造性を土台にしており、互いにつながっていて、その差はレベルの上下に過ぎない、と。その創造性の定義をみてみたい。下段は領域を示す。

人が、創造的人間／発達

問題を、問題定義／問題意識

異質な情報群を組み合わせ、情報処理／創造思考

総合して解決し、解決手順／創造技法

社会あるいは個人レベルで、創造性教育／天才論

新しい価値を生むこと 評価法／価値論

である（日本創造学会…ホームページ〈創造の定義〉）。これはむしろ定義というより、「既知の問題」を解決するための方法的な叙述のように見えるが、どうだろう。

高橋は例示する、〈平仮名・片仮名を発明したり、浮世絵・歌舞伎など独特の文化を創り出したように、日本人には独創性がある。なのに、今まであまりにも自国〔民〕の独創性を軽視してきた〉と。短歌および、今や世界に広がった俳句を加えなければ均衡を欠くものの、ずいぶん励みになる言説である。

ところが、ベルクソンと同じように、いずれもジャンルとしての話にとどまり、独創性も創造性も、定義であろうが結果であろうが、個人の

精神構造については何も語ってくれない。たとえば、アインシュタイン（一八七九—一九五五年）は相対性理論を独創したにもかかわらず、「神はサイコロ遊びを好まない」として、ニールス・ボーアの量子論（コペンハーゲン解釈）を頑として認めようとしなかった。「スピノザ的静止宇宙論と決定論への好みがあった」（田中裕『ホワイトヘッド』八二、二四八頁）とはいうものの、不可解としか言いようがあるまい。

本邦でも、多芸多才の平賀源内（一七二八—一八〇年）は八面六臂の活躍をしたが、酔った上だったとはいえ、大名屋敷の修理計画書を盗まれたと勘違いし、無実の大工棟梁二名を殺傷した。武家の家督を放棄した文人・企業家・発明家であるにもかかわらず、獄中病死した源内を、葬儀執行人の杉田玄白は「何ぞ非常に死するや」と嘆いた。血迷った魂を悔やんだわけだ。源内の魂魄やいかん。——ホワイトヘッドは、「人間は理性的である」という従来の命題を間違いだとして退け、「人間は間歇的にのみ理性的である」と、言い直した（『過程と実在』一三五頁）——。

言うまでもなく、制作者の創造的精神が生んだ果実が平々凡々である場合も少なからずある。人工知能（AI）が芸術を産めない理由はここら辺にありそうだ。

他にいくらでも挙げられるだろうが、右のような意味でも、創造とは、いまだに神秘的な現象であり、専門の学会が組織されるほど強烈に興味をそそられる問題である。叡智を集めてさえ説明できないとは、いよいよもって謎が深まる。

哲学や科学からの試みがいつ成果を挙げるか。

せめて研究、考察を重ねる間にでも、外部に現れた特徴を分析すれば、あのフロイトも、いやアインシュタインでさえも、免れなかった先入観・固定観念——人間の生物的本能に巢食うこの痼疾——に囚われない自由な発想の痕跡が見えてくるはずだ。さしあたり実際を検証してみるほか、ないであろう。冒頭に挙げた、アルチンボルドなどを思い出せばよい。

さて、引用を挟み、例などを示してきたが、獨創性、また、似て非なる創造性について、少しでもその輪郭が目の前に浮かんできたとすれば、倅としたい。

巷にあふれる、良案、新案の生み方に関する指南書、解説書などは、いかに新たな発想、奇抜なアイデアが求められているか、という現代社会における逼迫した要求の証左である。

日本創造学会がホームページで提示した「創造技法」をみれば、上記『ニッポニカ』で紹介された考え方ははじめ、すでに確立された方法が列挙されている。四つのカテゴリーに分けられ、一五種類ある。高橋誠編『創造力事典』モード学園出版局（一九九三年）の〈新版〉日科技連出版社（二〇〇二年）には八八種もの技法が挙げられている。さらに開発されるであろうが、こうした世相に因應する形になっているのは興味深い。

4

では、文学に話を絞ったら、どうであろうか。再四になるが『ニッポニカ』に戻れば、次のように述べられている。



独創性の概念史において決定的な年と目されるのは一七五九年であり、これはイギリスの詩人E(エドワード)・ヤングの著書『独創的作品についての考察』*Conjectures on Original Composition* が出版された年である。

(中略)

この時代のイギリスは、2人の天才を典型として考えていた。シエクスピアとニュートンである。とくに科学者の業績は比類のないことが客観的に明らかになるものであり、ルネサンス以後、進歩の概念を支えてきた。それがとくに創造主体の力と結び付けて考えられたとき、独創性の概念に結晶したのである。「佐々木健一」

ヤングは、独創的作家とは自然を模倣(ミメーシス)する者であり、模倣者とは他の作者を模倣する者に過ぎない、とした。他作を模倣する場合でも、作者の心を模倣せよと説いた。自然の模倣から生まれる作者の想像力に高い評価を与えたのである(pp. 38-40)。

ヤングと直接関係はないものの、イギリス・ロマン派は、創造性について当時の功利主義的風潮に反発した。M・H・エイブラムズによれば、ロマン派の詩人たちは、単に自然を写すのではない、むしろ、詩人自身が「光を放つ光源」(すなわちランプ)だ、と主張したのである。詩人の光が照らし出したものを鏡(すなわち心)が映す。映ったものを表出した結果が詩である(*The Mirror and the Lamp*, pp. 21 - 3, 58-60, 67)。ウイ

リアム・ワーズワスもP・B・シェリーも、詩人とは一種神がかり的な存在であると主張し、後者は『詩の弁護』(pp. 102-38)において、タソーの「創造者の名に値するものは、神と詩人をおいてなし」を引用して、その超越性を唱えた。この限り、プラトンおよびその後継者プロテイノスのイデア論に戻ったわけだ。

一方、ジョン・キーツはシエクスピアについて、弟二人への手紙(一八一七年)で、かの有名な「消極的能力」「negative capability」を提唱し、作品中、焦って事実や理由を求めず、不確実、不可解、疑惑などのただ中に留まる能力を高く賞揚した。自我による真理探究を捨てたところに独創性を見たのである。自作にも応用し、個人的な感情を吐露しなかったのみならず、墓碑銘に、自分の詩は「水で書かれた」「writ in water」と記すよう指定した。痕跡の残るインク(‘writ in ink’)ではなく、消え去るのである。<sup>10)</sup>とはいえ、いづれにしろ、詩人の特権性を再表明した点にこそ、ロマン派的な特徴がある。

シエクスピアが天才の典型であるとは、ヤング(pp. 34①)やキーツの時代は言うまでもなく、今でも変わりがない。「万人の心を持った」「myriad-minded」(コールリッジ『文学評伝』第一五章)詩人であろうが、「消極的能力」と指摘されようが、全四三編の作品はほとんどが種本に依拠しており、そうでない作品は『ウインザーの陽気な女房たち』『夏の夜の夢』『あらし』『ソネット集』など極めて限られている。これは何を意味するであろうか。アルチンボルドの響ひそみにならえば、寄せ絵を作った、すなわち、元の話のアレンジして、シエクスピア一流の意味

を生じさせた、と言えるだろう。ここに考えるヒントがありそうだ。

コンラッドもカフカも、また『ユリシーズ』のジョイスも、古典に依拠したり、古来の形式を踏襲したり、と類似の傾向が認められる。突然変異 'mutation'、として現れたわけではない。ベルクソン風に言うところ、生、弾み (élan vital) (跳躍) を果たした。旧来の作を熟読玩味した上で、それぞれ独自の作品を創出したわけである。—— ついでながら、マーチン・リンドーアーは、作品に現れたイメージと人相、共感覚などに注目した。スイス人 J・C・ラヴァーターの観相学が一九世紀および二〇世紀に書かれた小説の人物造形に重大な影響を与えたから、今後この分野での研究が肝要ではないか、と提言している (*Psychology of Creative Writing*, pp. 124-8) ——。

本邦の文学では、松尾芭蕉(一六四四—一九四年)の獨創性が「かるみ」の境地として現れた。いわゆる「蕉風」である。

では、「かるみ」とはいったい何であろうか。饗庭孝男によれば(和歌の「風雅」を生かしながらも、日常の「俗」(日常的な事柄)を自由に表現し、和歌の俳諧的要素に市民権を与えること(二三九頁)であり、竹下義人に従えば「日常卑近なことがらを趣向作意を廃して素直かつ平明に表現」(二二六頁)することとされる。背景に、俳諧の放埒化・晦渋化があつたわけだが、両説とも、やや情緒的な言い方であり、一見、誰にでもできそうだという錯覚ないし誤解を与えてしまう。芭蕉の門人たちにも多くの凡庸な句があつた通り、とうてい容易な業ではあるまい。

東洋哲学の立場から芭蕉を見たらどうであろう。

井筒俊彦は、本質を二つに分けて考える。イスラム哲学でいうフウィーア「具体的個体的なリアリティ」と、マーヒーヤ「普遍的リアリティ」である。井筒によれば、芭蕉はこの二つを同時成立させようとしても、の捉えた。

現実の経験の世界に生々と現前するものを……そのものの純粹な形象を……詩的言語に現前させよう

とした『意識と本質』五一頁)。個性性と普遍性の二つを同時に成立させたところが獨創であり、並みの詩人ではないのである。「松の事は松に習へ、竹の事は竹に習へ」、続いて「私意を離れよ」という芭蕉の教え(服部土芳『三冊子』一七〇三(元禄一六)年頃成立、「赤冊子」は、事物の普遍的「本質」を信じた発言であつた。井筒は、もう一歩立ち入る。

この普遍的「本質」を普遍的実在のままではなく、個物の個的実在性として直観すべきことを彼(芭蕉)は説いた。言いかえれば、マーヒーヤのフウィーヤへの転換を問題とした。マーヒーヤが突如としてフウィーヤに転成する瞬間がある。この「本質」の次元転換の微妙な瞬間が間髪を容れず詩的言語に結晶する。俳句とは、

芭蕉にとつて、実在的緊迫に充ちたこの瞬間のポエジーであった。  
(五七七頁)

極めて難しい言い方であるが、私心を捨てて松や竹と一体化すれば、その普遍的実在が表れてくる、すると、目の前の事物が個の実在として立ち現れる瞬間がある、これを句にとらえる、ということであろう。机上の詩作ではなく、実践が非常に重要なのである。

ちなみに、リルケはマーヒーヤ(普遍性)を排し、体験に基づく確信をもつてフウィーヤ(個別性)へ赴くとされる。(フウィーヤとしての本質を、「意識のピラミッド」の底辺に探ったわけだが、これは一種の深層心理領域であった)(七五頁)。

国学四大<sup>しうし</sup>人の一人である本居宣長(一七三〇—一八〇一年)についても、井筒は、中国思想の概念的・抽象的思惟を排して、即物的思考法を説く、とする。「物のあはれ」がそれであり、

物にじかに触れる。・・・一挙にその物の心を・・・内側からつかむこと、それこそが一切の事物の唯一の正しい認識方法である

という(三五頁)。これもマーヒーヤを排し、フウィーヤへ赴いた例であろう。

対して、マラルメは個性性を無化しつくし、マーヒーヤに向かい、万物無化の体験をした。虚無の後に美を見出した。ついには、時間性の支

配から存在者を救出することを使命とする。コトバは事物を殺すもので、経験的事物を殺すことが、ただちに普遍的実在の生起なのだ。つまりマラルメの言語は、事物を永遠の現実性のなかに移す絶対言語なのである(七五—九頁)。

こうしてみると、独創とは、ものに對する接し方、つまり個性と普遍性に分かれた本質を、いかに詩的言語に統一し、あるいは分離し、現前させるか、という問題になる。まことに見事な説明だと言うほかない。

ところで、私見を述べさせてもらえば、芭蕉は言葉をもつとして扱った。つまり対象を形象化することによって、個性性を強調しながら、同時に普遍性を獲得する難行に成功した。後に弟子たちが称揚した「不易流行」とは、まさにこのことであるはずだ。芭蕉四三歳の時、一六八六(貞享三)年間三月刊行の仙北編『蛙合』<sup>かはつあはせ</sup>に所収された周知の一句を挙げよう。

古池や蛙飛びこむ水の音<sup>ふるいけ かはつと みづのおと</sup>

まず、静寂——死という説もある——を連想させる古池を提示し、次いで、和歌では鳴くものとしての蛙<sup>かはつ</sup>、つまり鳴(音)を孕んだもの(蛙)を配置する。その危うさから一転して、生きものが、動きへと転じる。情景としては完璧である。

蕉門十哲の一人、各務支考<sup>かがみしこう</sup>(『葛の松原』一六九三(元禄六)年)に

よれば、芭蕉は門人たちと一緒に池端を散策しながら、蛙かはづが次々と水に飛び込む音を聞いて、下七五が先にできたそうだ。芭蕉庵に隣接した自然の真つただ中にいるわけである。おそらく、実際には、人の気配に驚いて蛙が水に飛び込んだのだ。複数であるが、読者は、一匹だったと理解してかまわないだろう。

蛙かはづは、目の前の古池の蛙でなければならぬ。と同時に、どの池の、どの蛙でもよい。別の言い方をすれば、両方とも典型である。これは、全国に本句の句碑がある事実からも証明されるだろう。古池を背景に、もの性が蛙に付随するイメージを想起させた上、読者（作者ではなく）の期待を裏切つて、鳴かずに飛び込む。この動きが、別の音（風雅ではない平俗の音）を発する風情を喚起させ、古池の静けさを強調し、と連想を次々に引き起こす。<sup>(11)</sup>一瞬の水音と共に水面には波紋が広がり、余韻となる。最後は聞こえない音となつて収束する。いや、収束するだけでなく、波紋と同じように拡散しさえする。

シェイクスピアや、ジョン・キーツ、コンラッド、近くはカフカにも共通してみられる、イメージの流れや連合による究極の効果である。<sup>(12)</sup>「水の音」は——芭蕉や門人たちは聞いたが——読む者の耳には直接聞こえない。そうした架空の音であるにもかかわらず、それぞれの脳裏に響くのである。聞こえない音こそ尊い。

音をさえ波紋に重ね、ものとして扱う。この詩情性は、やはり凡人では叶わない到達点というべきであろう。

とはいっても、諦めてよいものだろうか。

最近の研究動向を眺めれば、更なる地平が開かれるかも知れない。

「拡散的思考」『*divergent thinking*』に関わる脳科学の成果を元に、ペンシルベニア大学の心理学者スコット・バリー・カウフマンは「動機の強度」が創造性にかかわるとした。何かに取り組まざるを得ない、あるいは、回避せざるを得ない、とどれだけ強く感じるか。強いほど創造性が高まるといふ説である（*Unfigured*, pp. 248-88 [263]）。IQとはやはり余り関係がない（262, 281）。

例を挙げれば、シェイクスピアは若くして三児の父となつた挙句、座付き作者であると同時に劇場の株主であり、検閲官の目をかいくぐりながら、観客を惹き付けなければ役者もるとも他との競争に勝てなかつた。ポーランド生まれで元船長のコンラッドは、イギリス人妻に悩まされつつ、出版社に大枚の借金を重ねた結果、ネイティブの英国作家たちに負けない作品を書く必要に迫られた。チェコ・プラハのユダヤ人カフカは、人種間の摩擦、階級的闘争のみならず、エネルギーシユな父親との軋轢に苦しみ抜き、嫌いな会社勤務にも辟易しながら強迫的に小説を書き続けた。

本邦では、曲亭（滝沢）馬琴（一七六七—一八四八年）が、恩師であつた山東京伝と対立したり、離反したかつての仲間連中に対する悪口をさんざん日記に書き殴りつつ、大長編を書き抜いたし、夏目漱石（一八六七—一九一六年）も、同じ境遇であるはずの留学生仲間イギリスで

狂人扱いされ、家庭内の確執や慢性病に悩まされつづけ、ついには、大  
学教員職を擲ち、自ら熱望していた小説家稼業に方向転換した。

他にも羨望、嫉妬、不安、疎外、拒絶、反感、鬱といった否定的感情  
ないし疾病のみならず、野心、美意識、正義感など肯定的感情まで、作  
家や詩人を突き動かす要因は多いであろう (Jane Piro, *Psychology of  
Creative Writing*, pp. 8-18)。なるほど、もしかしたら、こうした要因を引  
き起こす環境が強い動機をもたらし、創作意欲を高めたといえるかも知  
れない。

今後も、(本態に明快な結論が出ていない)創造性については、さまざ  
まな分野で研究が進むはずだ。日本創造学会の勧める「創造技法」はそ  
の技術的な指針であろう。それぞれ有益であるには違いないが、どうも、  
「未知の問題」に対して有効かどうか、不明である。まして文学におい  
ては、そのままではまるとは限らない。

未開発の領域はまだまだ発見されていくはずだ。作家、詩人たちの創  
作欲求がいかに内奥深く根差しているか想像がつくであろう。

## 5

一方、芸術に限らず、先入観・固定観念に囚われない、独創的なデザ  
イン、キャッチコピー、製品、発見、考え方等々という現象は、あらゆる  
説明を超越して起こったし、将来も起こる。

ポール・ゴーギャンの最も有名な絵のタイトルを引こう。「我々はどこ  
から来たのか。我々は何ものなのか。我々はどこへ行くのか」(一八九七  
—八年)<sup>(13)</sup>。人間存在に関わる根本的な疑義であるが、「我々」の代わりに  
「創造性」と置けば、黄麻画布に表わされたゴーギャンの切実な問いは、  
いくらか緩和されるであろうか。いや、もしかしたら、われわれにとつ  
て、さらに切実さを増すかも知れない。

というのも、われわれは、問い直さねばならないからだ。独創性にし  
ろ、創造性にしろ、概念の縁に足を止めたまま、凝然と佇むだけでよい  
のであるか、と。

ベルクソンは、「哲学の役割は科学の役割が終わったところから始まる」  
と科学的研究を極めて重視し、自ら堅忍不拔の努力を重ねた。他の著作  
もその賜物である。こういうベルクソンの比喻にならば、歩き方をい  
くら工夫しても、水泳の方法は見つからない。「行動性のバネを最高に緊  
張させ」(三〇五頁)、水に向かって飛び込むに如くはなからう(二四六  
頁)。飛び込んだ者のみが、実践への敷居を超えるのである。

註

- (1) ロラン・バルトは、アルチンボルドの場合、「絵が、隠すか、暴くか、ためらっている」と評した(『美術論集——アルチンボルドからポップ・アートまで』沢崎浩平訳、みすず書房、一九八六年、五五頁)。
- (2) 無を前提とする思考そのものを否定する考え方は、ベルクソン『創造的進化』(一九〇七年)合田正人・松井久訳、(ちくま学芸文庫)、二〇一〇年、第4章に詳述されている。「存在は、無の征服として私に現れる」(三四九頁)など。西田幾多郎も、有か無かの二元論を排し、知即行、行即知、あるいは主客合一という一元論を主張した。その背景となる意識の根源的統一力については、『善の研究』(一九一一年)全註釈小坂国継、(講談社学術文庫)、二〇〇六年、七九頁ほかを参照。
- (3) プラトン『ソクラテスの弁明』田中美知太郎訳、『全集』第一巻、岩波書店、一九七五年、22C(六四頁)、『パイドロス(美について)』藤沢令夫訳、『全集』第五巻、一九七四年、263B(二三〇頁)、『メノン——徳について』藤沢令夫訳、『全集』第九巻、一九七四年、99D(三三三〇頁)、及び『イオン——「イリアス」について——』森進一訳、『全集』第一〇巻、一九七五年、53E-534A(二二八頁)。
- (4) アリストテレス『詩学』朴一功訳、『全集』第一八巻、岩波書店、二〇一七年、1451B(五〇八頁)。
- (5) カント『判断力批判』(一七九〇年)、『全集』第八巻、原祐訳、理想社、一九六五年、二〇四—五七(二二八、二二六、二三〇)頁。
- (6) ショーペンハウワー『意志と表象としての世界』(一八一九年)第三部、茅野良男他訳、『全集』第三巻、白水社、二〇〇四年、正編Ⅲ、三六頁。
- (7) ニーチェ『悲劇の誕生』(一八七二年)西尾幹二訳、中央公論社(中公クラシックス)、二〇〇四年、第一節、五一—三頁、他。
- (8) ホワイトヘッドによれば、「創造性は、すべての形相の背後にある究極的なものであり、形相では説明できず、それが創る種々の創られたものによって制約されている。・・・(創造性)は新しさの原理である。現実的契機は、それが統合する(多)のうちにあるどんな実質とも区別された新しい実質である」(『過程と実在』(一九二九年)山本誠作訳、松籟社、三三—四頁)。
- (9) Scott Barry Kaufman and Elliot Samuel Paul, eds, *The Philosophy of Creativity: New Essays* (New York, NY: Oxford University Press, 2014), pp. 18-20.
- (10) シェイクスピアは『アテネのタイモン』一幕一場において、詩人に詩作の実際について述べさせている。「詩はゴムの樹液のように／自然に生まれ自然ににじみでる」、「自由に漂う私の詩(こころは)／特定のどこかで立ち止まったりせず、広大な海を／どこまでも進んでいく。私の航路には／誰かを狙った悪意の矢弾はひと言もなく、／鷲のようにひたすら高く飛翔し／なんの痕跡も残しません」(松岡和子訳)と。キーツがこの台詞を念頭に置いていたか否か明らかでないが、自身の詩作に資するところ大であったとは充分考えられる。シェイクスピアにもキーツにも、苦吟の痕跡は見られない。なお 'writ in water' は『ヘンリー八世』四幕二場四五—六行: 'Men's evil manners live in brass; their virtues — We write in water.' (人の悪行は真鍮に刻まれ、徳行は水に書かれる)に由来する。「水で書く」という解釈も不可能ではない。おそらく両方であろう。
- (11) ただ、森山茂が言うように(一六五—六頁)、この句の文化的背景は翻訳不可能である。イギリス人にとって、蛙 'frog, frogs' といえはたちどころにフランス人を連想させるから、翻訳者を難じるつもりはまったくなくないもの、直訳すると、むしろ揶揄とか滑稽味を滲ませる結果になる。フランス人(たとえばデカルト)が蛙よろしく古池に飛び込む姿を想像すればよい。もっと

も、それはそれで独創的であると言えなくもないが。

(12) イメージの使い方とその実例は、以下で取り上げた。「復讐悲劇と『ハムレット』」早稲田大学英文学会『英文学』第六一号、一九八五(昭和六〇)年、二二七—三八頁では、とくに「ソネット七三番」に見られる収斂のイメージ群の分析をおこなった。「カフカ『変身』——シェイクスピア学徒からみた——」跡見学園女子大学文学部『紀要』第五一号、二〇一六年、七九—一〇六頁においては、見過ごされてきた下降のイメージを跡付けた。「言葉の闇——コンラッド『闇の奥』の秘密」跡見学園女子大学文学部コミュニケーション文化学科『コミュニケーション文化』第一一号、二〇一七年、七三—八九頁では、コンラッドの意識的なイメージの使い方方に注意を喚起した。それぞれ比類のない実例として参照していただけたら幸いである。

(13) ベルクソン自身も『精神のエネルギー』(原著、一九一九年、原章二訳、平凡社、二〇一二年)の「意識と生命」の中で同じ言い方を用いている(一二頁)。ゴーギャンから引いたとは断つていない。篠原資明はパスカルから得た可能性が高いと推測する。ブランシュヴィック版『パンセ』断章一四三に  
おいて、

彼ら(人々)からこうした(自分および友人たちの名誉や財産について)  
の)心づかいを全部取り除いてやればいいさ。なぜって言えば、そうす  
れば、彼らは自分を見つめ、自分が何であり、何処から来て、どこへ行  
くのかを考えることになる。(篠原訳)

と述べられているからだ。

ゴーギャンもまた出典を挙げておらず、手紙で「福音書に比すべきテーマ」  
であると明かし、この大作を「哲学的な作品」と呼んでいるだけだという『ベ

ルクソン』(五頁)。

しかし美術史家ゲイフォードの研究によれば、オルレアン司教フェリク  
ス・デュパンルーがゴーギャンら当時の神学校生徒たちに教理問答を植え付  
けた際、その三つの基本的問答が「人間はどこから来たのか」、「どこへ行こ  
うとするのか」、「どのように進むのか」であったという(Gayford, *The Yellow  
House*, pp. 99-100)。後半生キリスト教に激烈な反発を示したゴーギャンでも、  
晩年、無意識のうちに生徒時代の経験が表面に現れたとみえる。

実は、同じような問いは、紀元一世紀のローマの詩人ペルシウスや、二世  
紀のグノーシス主義者テオドトスなどに共有されていた。「アウグスチヌス  
(キリスト教教父、三五四—四三〇年)は、この問題に答えるものこそ、ロ  
ーマの伝統的な神々ではなく、キリスト教の神とその教会にほかならないの  
だと説いた」(筒井賢治『グノーシス』、三六頁)。カトリックの伝統的な教  
理問答に採用されたのも宜<sup>あた</sup>なるかなである。

### 参考文献

- プラトン『ソクラテスの弁明』田中美知太郎訳、『プラトン全集』第一巻、岩波  
書店、一九七五年。  
プラトン『パイドロス(美について)』藤沢令夫訳、『プラトン全集』第五巻、  
岩波書店、一九七四年。  
プラトン『メノン——徳について』藤沢令夫訳、『プラトン全集』第九巻、岩波  
書店、一九七四年。  
プラトン『イオン——「イリアス」について——』森進一訳、『プラトン全集』

第一〇巻、岩波書店、一九七五年。

アリストテレス『詩学』朴一功訳、『アリストテレス全集』第一八巻、岩波書店、二〇一七年。

カント『判断力批判』（原著、一七九〇年）原祐訳、『カント全集』第八巻、理想社、一九六五年。

ショーペンハウアー『意志と表象としての世界』（原著、一八一九年）、第三部、茅野良他訳、『ショーペンハウアー全集』齊藤忍随他訳、白水社（新装版）、第三巻（正編第II—IV巻）、二〇〇四年。

曲亭馬琴『馬琴日記 新訂増補』（文政一〇（一八二七）年—嘉永二（一八四九）年）柴田光彦校注、中央公論社、全四巻、二〇〇九—一〇年。

フリードリヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』（原著、一八七二年）西尾幹二訳、中央公論社（中公クラシックス）、二〇〇四年。

アンリ・ベルクソン『創造的進化』（原著、一九〇七年）合田正人・松井久訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、二〇一〇年。

西田幾多郎『善の研究』一九一一（明治四四）年、講談社（講談社学術文庫）、全註釈小坂国継、二〇〇六年。

アルフレッド・ノース・ホワイトヘッド『過程と實在』（原著、一九二九年）山本誠作訳、一九八四年、『ホワイトヘッド著作集』全一五巻、松籟社、藤川吉実他訳、一九八一—一九八年、一〇、一一巻。

網野義紘『夏目漱石』（センチュリーブックス人と作品）福田清人編、一九六四年、清水書院、二〇一六年。

ドナルド・W・シャーバーン『過程と實在』への鍵』（原著、一九六六年）松延慶二・平田一郎訳、晃洋書房、一九九四年。

松井栄一他編『日本国語大辞典』小学館、二〇巻、一九七二—六六年。第二版（電子版）、二〇〇〇—一二年。

ロラン・バルト『美術論集——アルチンボルドからポップ・アートまで』（原著、一九八二年）沢崎浩平訳、みずが書房、一九八六年。

井筒俊彦『意識と本質——精神的東洋を求めて』岩波書店、一九八三年、（岩波文庫）、一九九一年、一三刷、二〇〇〇年。

『日本大百科全書…ニッポニカ』小学館、二六巻、一九八四—九九年。電子版、二〇〇〇年。

高橋誠編『創造力事典——21世紀へのビジネス発想を拓く』モード学園出版局、一九九三年。（新編）、日科技連出版社、二〇〇二年。

田中裕『ホワイトヘッド——有機体の哲学』講談社（現代思想の冒険者たち2）、一九九八年。

饗庭孝男『芭蕉』集英社（集英社新書）、二〇〇一年。

筒井賢治『グノーシス…古代キリスト教の〈異端思想〉』講談社（講談社選書メチエ）、二〇〇四年。

篠原資明『ベルクソン——〈あいだ〉の哲学の視点から』岩波書店（岩波新書）、二〇〇六年。

土井康弘『本草学者——平賀源内』講談社（講談社選書メチエ）、二〇〇八年。

佐藤勝彦監修『図解』量子論がみるみるわかる本』PHP研究所、二〇〇九年。

竹下義人『元祿の俳諧と芭蕉』、佐藤勝明編『松尾芭蕉』ひつじ書房（21世紀日本文学ガイドブック⑤）、二〇一一年、二二六—二三頁。

山本誠作『ホワイトヘッド「過程と實在」——生命の躍動的前進を描く「有機体の哲学」』晃洋書房、二〇一一年。

森山茂『ソシユール』名講義を解く！ ヒトの言葉の真実を明かそう』ブイツーソリューションズ、二〇一四年。

日本創造学会…ホームページ（二〇一七年）。

Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, ed. Edith J. Morley (1759).



- Manchester: Manchester University Press, second edition, 1918).
- Johann Caspar Lavater, *Essays on Physiognomy* (originally in German, 4 Vols., 1775–8), trans. by Thomas Holcroft (London: William Tegg and Co., 15 th edition, 1878).
- Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria* (1817; London: Dent, 1980).
- John Keats, *The Letters of John Keats 1814–1821*, ed. Hyder Edward Rollins, 2 Vols. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958; 1976).
- Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation* (1819), trans. E. F. J. Payne (New York: Dover, 1969).
- Percy Bysshe Shelley, 'A Defense of Poetry' (written 1821, published 1840), *English Critical Essays: Nineteenth Century*, ed. Edmund D. Jones (Oxford: Oxford University Press, 1971).
- Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy (1872), and Other Writings*, eds. Raymond Geuss and Ronald Speirs (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).
- Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907; Paris: Presses Universitaires de France, 1986).
- Alfred North Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology* (1929; New York: The Free Press, corrected edition, 1978).
- M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: The Romantic Theory and the Critical Tradition* (London and New York: Oxford University Press, 1953; paperback 1971).
- Martin Gayford, *The Yellow House: Ian Gogh, Gauguin, and Nine Turbulent Weeks in Arles* (Fig Tree, 2006; London: Penguin Books, 2007).
- Scott Barry Kaufman and James C. Kaufman, eds., *The Psychology of Creative Writing* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).
- Scott Barry Kaufman, *Ungifted: Intelligence Redefined* (New York, NY: Basic Books, 2013).
- Scott Barry Kaufman, ed., *The Complexity of Greatness: Beyond Talent or Practice* (New York, NY: Oxford University Press, 2013).
- Scott Barry Kaufman and Elliot Samuel Paul, eds., *The Philosophy of Creativity: New Essays* (New York, NY: Oxford University Press, 2014).
- (付記：本共同研究において、本文は野上が執筆し、村越が監修をおこなった。文責はもっぱら野上にある。)