

E・バーク美学成立における「触覚」の位置

——崇高と優美——

序

本稿のねらいは、エドモンド・バーク (Edmund Burke, 1729~1797) が二十八歳という若さで出版した、唯一の体系的美学書『崇高と美との我々の観念の起源に関する哲学的探究(1)』(初版一七五七年、第二版一七五九年。以下『崇高と美』と略記) の綿密な分析とその正確な読解とにある。というのは、本書はこれまでいささか不当な扱いを受けてきたように思われるからである。例えば、晩年のバークがものした、著作中最も有名な政治哲学の書『フランス革命の省察』(一七九〇年) との強い思索的関連のもとに把握されたり、あるいは逆に、若き文学者バークによる、先駆的ではあるがほとんど哲学的思索に負うところのない美的範疇論の書と見なされたり、といった具合いである。

だが実際には、『崇高と美』で展開されている美学は、それらいずれにも与するものではなかったと言える。すなわち、晩年のバーク

クがとった保守主義的な政治哲学傾向とは袂を分かちながら、尚かつ、単なる表層的な美的範疇論に帰せられるようなものではなく、むしろ当時の新しい感覚主義的な経験論哲学に裏打ちされたものであった。以上のことを示すべく、本稿では、バークの「触覚」(feeling/touch) 概念に注目することで論を進めたい。この「触覚」概念こそ、バークにおける崇高論の根幹にかかわるものであり、それはまた、『崇高と美』全体を貫くひとつの重要な要素となっているからである。

尚、『崇高と美』の構成は、序論および全五部の本論からなっている。その内容を概観しておく、はじめに序論で、万人における身体構造の共通性から「趣味」が基本的には「味覚」と同一のものであることが確認され、本書が “the logic of Taste” の構築を意図することが明言される。本論第一部では、「苦」と「快」の分析に基づく「崇高」と「美」という観念の比較がなされ、第二部においてまず、「崇高」を喚起するような、感覚器官を介して得られる

桑 島 秀 樹

外的実在物のもつ諸特質が列挙される。第三部では続いて、古くから美の基準とされてきた諸特質が論駁されるとともに、感覚器官を介して得られる「美」の諸特質が列挙される。第四部では、「崇高」および「美」の観念を喚起する身体内部の心的作用が、神経生理学的考察に基づき機械論的に説明される。最後の第五部では、非実在物を表示し得るといふ言語の特性への注目により、模倣的な芸術たる絵画に対し、詩が模倣的ではない「崇高な」芸術として定義され、言語芸術たる詩のもつ反表象主義的な性格が浮き彫りにされている。

第一節 外的対象および身体の実在と「趣味の論理学」の構築

M・アームストロングは、その論稿(2)のなかで次のように言っている。「崇高と美」を通じて、バークは明らかに美あるいは崇高なる諸対象(object)に対する心理学的反応に興味を示している。だが、その力点は美的経験における諸対象そのもののもつ諸特質(property)に置かれているのだ。その美的経験とは、特殊な(心的)諸能力の作用に基づくというよりもむしろ、それら諸対象が感覺能力(sensibility)の第一の器官たる眼に影響を及ぼす(affect)ようなものと言える」(ゴシック強調は原著者。へん内は論者による補足、以下同じ)。彼女は、バークによる「観念連合」の軽視を指摘し、その根拠として彼による外的対象および身体の実在への確信を説いている。さらに彼女は、外的対象による身体内部への効果を「自然な」効果とし、その効果により身体内部に要請される主体を「反応するだけの行為者」(reactionary agent)と規定する。

以上の主張は、バークによる次の言から確認できよう。「ただ観

念連合(association)によつてのみあらゆる事物が我々に影響を及ぼしてくると言つたとしたら、それは馬鹿げていよう。なぜなら、事物には、本源的(originality)かつ本性的に(naturally)快かったり、あるいは快くなかつたりするものがあつたに違ひない。へ中略(従つて、思うに、観念連合のうち到我々のもつ諸感情(passion)の原因を探すことはあまり適切であるとは言えないし、結局、我々は諸事物のもつ本性的な諸特質(property)においても原因の探求に失敗することになるだろう」(ENQ, IV, ii/pp.130-131)。

それでは、バークは人間の身体に関してどのように考えていたのか。バークは、第二版より付加された「趣味について」と題する序論のなかで次のように言っている。「外的諸対象に通じている、人間のもつ本性的な諸能力とは、わたしの知るところでは、諸感覺器官(sense)・想像力(imagination)・判断力(judgment)だけである。まず感覺器官に関して言えば、次のことを我々は想定するし、また想定せざるを得ないだろう。すなわち、感覺器官の構造は、万人においてほとんどあるいは全く同一であるから、外的諸対象を知覚する仕方も万人において同一であるか、あるいはほとんど違ひがないかする、ということである」(ENQ, tas/p.13)。さらに別の箇所では、次のように述べている。「何らかの本源的かつ本性的な印象の力によつて、これらへ快と苦の観念といった(主)導的諸観念をもつて想像力に影響を及ぼすと推算されるものは何であれ、万人にわたつてかなり等しく働くこの同じ(想像力という)能力を持つに違ひない。へ中略(従つて、人々のもつ感覺器官において見られたのとちょうど同じくらいのびつたりとした一致が、想像力においても存在しているに違ひなかるう」(ENQ, tas/p.17)。

これらの言から、生得的諸能力の機械的作用をも含む身体器官の構造上の万人共通性に基づいて、バークが「趣味(あるいは、味覚)の論理学」を確立しようとしていたことを確認できるだろう。彼によれば、「趣味 (taste) が想像力に属する限り、その原理は万人において同一である」[ENQ, tas/p.21] と言えるし、「我々が諸事物のもつ可感的諸性質 (sensible quality) に通じている限り、想像力以上のいかなるものも、ほとんど関係していないように思われる。また、諸感情 (Passion) が表象 (represent) されるときにも、想像力以上のものはあまり関係していないように思われる。〈中略〉それら諸感情〈愛・悲嘆・恐れ・怒り・喜び〉は、任意あるいは偶然的な仕方ですれぞれの心に影響を及ぼすのではなく、確実で、自然かつ一様な諸原理に基づいてそれぞれの心に影響を及ぼす」[ENQ, tas/p.22] と言えるのである。

それでは、外的対象および身体の実在性と、身体構造の万人共通性とを前提としたバークの立場は、彼の論ずる「崇高」および「美」とはどのようにかわつてきているのだろうか。次節では、バークの挙げる「崇高」と「美」の特質を見ることで、彼の美学のもつ「視覚中心主義」的な側面を明らかにしたい。その際、考察の中心となるのは、矛盾を孕みつつ展開された彼の「想像力」概念である。

第二節 イリュージョニズムの美学と「想像力」

a. 「崇高」および「美」の諸特質にみられる「視覚中心主義」

さて、バークによって『崇高と美』第二部各節で列挙される「崇高」の特質をいくつか見てみよう。「いかなる感情 (Passion) も、恐

れ (Fear) ほど効果的に、心 (mind) からあらゆる活動力とあらゆる理性の働く (reasoning) 力とを奪ってしまうことはない。というのは、恐れは、苦あるいは死についての不安 (apprehension) であり、それが実際の苦 (actual pain) と似たある仕方で作作用するからである。それゆえ、視覚 (sight) に関して恐ろしい (terrible) ものは何でも、これまた崇高なのである。この恐怖の原因が偉大なまでの容積を与えられていようがいまいがである」[ENQ, II, ii, p.57]。また、「何らかのものを極めて恐ろしい (terrible) ものにするためには、概して曖昧さ (obscurity) が必要であるように思われる。我々が何らかの危険 (danger) の最大限度 (the full extent) を知ってしまうと、すなわち我々がそれに自分の眼 (eye) を馴染ませることができると、その不安はかなり消え去る」[ENQ, II, iii, pp.58-59]。

以上二つの引用からわかるように、「崇高」の観念が喚起されるためには、まず「恐ろしさ」・「苦」・「危険」・「不安」を引き起こすような外的対象のもつある性質が与えられる必要がある。そして、こうした対象のもつ性質は、まず「眼」によって、すなわち視覚的に捉えられるものなのだ。以上のほかにも、「それが、それほど最上のものに属するとは言えないとしても、崇高の別の源泉は無限性 (infinity) である。〈中略〉実在的に (really) その本性において無限であるような、我々の感覚器官の諸対象となり得るものはほとんどない。だが、眼は多くの事物の限界を知覚できないので、結果、それら諸事物が、あたかも実在的に無限であるかのような効果を産みだす」[ENQ, II, viii, p.73] とごうった具合に、百ヤードの高さをもつ塔や山、古代異教徒の寺院の壮大な外観、満天の星空などの具体例の列挙とともに、眼で見た無限性・連続性 (succession) ・

一様性 (uniformity)・莫大さ (vastness) 等、視覚的に捉えられる空間的な延長や数量の多さへの言及がなされる。加えて、夜のもたらす「暗闇」(darkness)・「黒色」(black)の効果や、稲妻や太陽光線などによる「極度の光」(extreme light)の効果等への言及が見られるなど、結局、ほとんどが視覚的に捉えられた特質の列挙である。

同様のことは、『崇高と美』第三部で列挙される「美」の特質にも見え、「崇高」の源たる「苦」や「危険」と相対するかたちで、「快」や「愛」を喚起する対象のもつ諸特質が挙げられる。それらは、例えば、ペットとなる動物や鳥のもつ「小ささ」(smallness)や、それらペットの毛並みや女性の肌のもつ「滑らかさ」(smoothness)・「光沢」(polish)、鳩の形態や女性の首筋から胸にかけてのラインのもつ「漸進的変化」(gradual variation)、さらにはダイヤモンドや水、眼のもつ、濁りもケバケバしさもない「清らかさ」(fairness)・「透明さ」(clearness)などである。

従って、バークの挙げる「崇高」および「美」の諸特質は、基本的に「視覚」を介して得られる特質であると言えるだろう。

b. 「想像力」とイリュージョニズムの美学

バークのとった、このような「視覚中心主義」的考察は、「絵画の時代」あるいは「表象の世紀」と呼ばれる十八世紀に見られた「イリュージョニズム」の美学とかかわっている⁽³⁾。このイリュージョニズムの美学の成立の背景として、理性的な「透明さ」や「明瞭さ」を求めた古典主義イデオロギーの影響を指摘することもできよう。さて、こうしたイリュージョニズムの美学が支配する世界では、芸術が、ただ「模倣」の透明性や精緻さを基準として評価される可能性をもつ。事実バークにおいても、外的対象の認識の際に心

のうちに形成される「表象」(representation)と「模倣の結果として外化された「作品」とが、ほとんど同列に扱われるといった事態を招いている。模倣による「作品」は、「表象」と同様に、原物を認識するうえで代替物であって、認識成立のために外的対象が「明瞭に」表象されることが重要であった。尚、バークにおいて、「表象」という語は、「観念」(idea)あるいは「心像」(image)とほとんど同義的に使われている。

以上のように、バークは視覚中心のパラダイムのうちに生きていたと言える。そこでは、外的世界の考察は必然的に「視覚」重視の傾向を帯びる。結果、「心像」形成力としての「想像力」への関心も自ずと高まっていたわけだ。実際、すでに一七二二年には、アッティソン (Joseph Addison, 1672~1719) が、『スペクテイター』紙上で「想像力の快」をめぐる一連のエッセイ⁽⁴⁾を書き、外的対象の齎す美的効果を想像力の作用に基づいて分析していた。

c. 「曖昧さ」の評価と「想像力」概念の二重性

だが、ここで注目したいのは、バークが、「恐ろしさ」を引き起こすという理由から、表象の「曖昧さ」(obscurity)のほうを「崇高」と結び付け評価していることである。視覚中心のパラダイムにおいて、表象の「曖昧さ」はいかにして評価され得るのか。

表象が「曖昧に」しか形成されないとこの事態は、視覚中心のパラダイムにおいては、外的対象を心のなかに再現的に表象する能力としての想像力の挫折を意味し、従って表象認識の不成立を意味する。バークにおける「想像力」とは、基本的には次のような性質のものであるからだ。「想像力」というこの力は、いかなる絶対的に新しいものをも産み出すことはできない」(ENQ, tas/p.17)。想像

力とは、ひとまず外的対象の「写し」である再現的表象を形成する受動的な能力とされているわけだ。

しかし、バークにおける「想像力」概念は揺れている。前記の引用に先だって、バークは想像力を定義して、次のようにも言っているからだ。「人間の心は、それ独自の一種の創造的力 (a sort of creative power) を有している。それは、諸事物の心像を、それらが感覚器官によって受け取られた順序と仕方とで、随意に表象する際であれ、あるいは、それらの心像を、新たな仕方とで、従って異なった順序で結合する際であれ、いずれの場合でもだ。このような力が想像力と呼ばれるものである。機知 (wit)・空想 (fancy)・創意 (invention) などと呼ばれるものは何でも、この想像力に属するものである」[ENQ, tas/p.16]。この言をそのまま受け取り、バークの「想像力」概念のうちに「一種の創造的な」作用を読み取り得るとすれば、その「創造性」とはいかなるものと言えるのか。

もちろん、バークの「想像力」とは、基本的には表象認識の際に機械的に働く生得的能力である。従って、その能力をもつからといって、芸術作品を外に産出できるようなものとは言えない。それならば、この力は何を創り出すのか。視覚中心のパラダイムでは、負の要素でしかない表象の「曖昧さ」は、いかなるものを明瞭にしてくれるのか。ここで再び、前節で考察したバークの思索の前提、すなわち外的対象および身体の実在への確信という問題に戻って、そこから考察をはじめたい。

第三節 「触覚」重視と反イリュージョニズムの美学としての「崇高」の可能性

a. 「崇高」および「美」を齎す諸特質と「触覚」

バークは、外的対象および身体の実在性を確信し、外的対象による身体内部への影響の共通性を根拠として「趣味の論理学」を構築しようとしていた。換言すれば、外的対象の齎す「観念」に基づく、機械論的認識論あるいは生理学的心理学をうちたてようとしていた。対象のもつ諸性質が素粒子のかたちで諸感覚器官を刺激し、その刺激により身体内部で神経繊維と筋肉との物理的変化が起こる。このとき、心では、その物理的変化に応じて「観念」が形成されるわけだ。従って、「崇高」および「美」の特質として挙げられるものは、感覚器官を介して得られる、外的諸対象のもつある種の性質であり、いわば「崇高」および「美」の観念の起源であると言えるだろう。「美」を定義するバークの次の言は、このことを如実に示している。

「美とは、ほぼ、諸感覚器官の介在によって人間の心に機械的に (mechanically) 作用する諸物体 (body) のうちにある何らかの性質 (quality) である」[ENQ, III, xii/p.112]。これは「美」の定義であるが、「崇高」についても、バークは基本的に外的対象の側のもつ諸性質と考えていたと言えるだろう (前記引用箇所 [ENQ, II, viii/p.73] における「無限性」の説明を参照)。

さて、バークは、前節で見たように、「崇高」および「美」を齎す諸特質を視覚中心に論じている。だが実は、そのなかに他の感覚の混入、あるいは、バークの言葉を用いれば「あらゆる感覚作用に

おける連鎖(chain) [ENQ. III, xxiv/p.120] が認められる。例えば、「美」の特質として先に取り挙げた「滑らかさ」について、パークは次のように言っている。「もし滑らかさが触覚(touch)・味覚(taste)・嗅覚(smell)・聴覚(hearing)にとって快の主要な一因となっていると認められるとすれば、滑らかさは、視覚的な美 (visual beauty) のひとつの構成要素であると容易に認められよう」 [ENQ. IV, xx/p.151]。また別の箇所では、次のように言う。「眼によって取り込まれる限りでの、美への諸特質に關する先の記述は触覚(touch)を通して似通った効果を産みだす諸対象(object)の本性を記述することにより大いに説明されよう。これをわたしは触覚(feeling)における美と呼ぶ」 [ENQ. III, xxiv/p.120]。

以上の引用から、パークは、視覚ばかりでなく、聴覚、触覚、味覚、嗅覚に至る五感すべてにわたる「崇高」および「美」を考えていると言える。彼が挙げる「動物の雄叫び」・「悪臭や苦味」・「労働や拷問」などの齎す「崇高」 [ENQ. II, xx-xxii/pp.84-87]、および「甘やかに流れる音楽」・「甘い味や匂い」などの齎す「美」 [ENQ. III, xxv-xxvi/pp.121-124] などはその好例と言えよう。

このように、パークによる「崇高」および「美」の諸特質の考察には、「視覚中心主義」を取りながらも、「触覚」を他の諸感覚の根源と見てそれを重視する傾向がある。これは、パークのとった、素粒子と観念とを念頭に置く原子論的説明法による、機械論的認識の在り方に原因があるのだろう。彼は、『崇高と美』第四部において、外的対象が齎す感覚器官への影響を、神経繊維からなる感覚器官が受け取り得る素粒子量の問題として説明する。この態度はまさに、近代の原子論の採用に基づく当時の新しい経験論哲学を背景とした

ものだったと言えよう。

それでは、パークにおける「触覚」概念とはいかなるものなのか。「崇高と美」のうちには、パークによる「触覚」(feeling/touch) という語の明確な定義は見いだせない。そこで、パークリ (George Berkeley, 1685-1753) が『視覚新論』(一七〇九年)の段階で示した「触覚」と「視覚」とをめぐる議論をもとに、パーク美学における「触覚」についてさらに考察を深めたい。

b. 「触覚」と外的実在性

パークリは、「視覚」への「触覚」的な要素の混入しやすさについて次のように言っている。「触覚(touch)によって、距離(distance)・触覚的形態(tangible figure)・固性(solidity)として知覚し得る特定の諸観念を、視覚(sight)による特定の諸観念と結び付けられたものとして長期間にわたり経験したため、わたしは、視覚によりこのような諸観念を知覚するやいなや、自然のもつ慣れ親しんだ通常の過程に従い、ただちにどんな触覚的諸観念が伴うのかを結論する」 [VIS, 45]。さらにパークリは、「視覚」の対象と「触覚」の対象とを区別して、「空間(space)・外在性(outness)・距離(distance)をとって置かれている事物(thing)とつた諸観念は、厳密に言えば、視覚の対象ではない」 [VIS, 46] と結論している。このため、厳密な意味での「視覚」の対象は、「光(light)と「色彩(colour)とに限られる」 [VIS, 129]。他方、厳密な意味での「触覚」の対象は、距離・外在的延長・形態であり、「身体の運動」によって計測されるものとされる。従って、「運動」(motion)概念も、パークリの「触覚」概念に包含され得ると言えよう。『視覚新論』における彼の論に従えば、「触覚的延長」は「実在的延長」と

ほぼ同一のものであるので〔VIS. 74〕、最終的に、どうしても身体そのものをも含む実在界を設定せざるを得ないと言える。

またもうひとつ、バークリの議論で注意すべきことは、「視覚」のなかに混入した「触覚」が、「触覚的延長」と区別されて「視覚的延長」と呼ばれ、その役割が生命の危機の予示とされていることである。「触覚」は、いわば「距離ゼロ」の感覚と言える。従って、それは「身体」をもつ我々にとつて根源的なもののだが、生命の保全のためには、対象から「距離」を取る必要が生じる。そこで「視覚」のなかへと「触覚」が投入されるわけだ。バークリは、ここに「視覚」固有の意義を見いだしさえする〔VIS. 147〕。

さて、こうしたバークリの論をもとに、バークの「触覚」概念について考えてみよう。例えば、先に言及した「崇高」の特質たる「莫大さ」や、「美」の特質たる「小ささ」などは、バークリに従えば、厳密には空間的な「延長」と言える。従って、ひとまずバークの「触覚」とは、感覚によつて捉えられる、外的対象および身体のもつ「延長性」あるいは「実在性」そのものであると言えよう。バークは、先に述べたように、素粒子と観念とに基づく原子論的な世界観をもつため、外的対象および身体の実在意識が認識論的思索の基礎にあつた。そして、その「実在性」そのものの感覚は、彼の語彙のうえでは「触覚」としか呼び得ないものだったのである。だから、「崇高と美」第四部で、バークが眼における「苦」と「快」に言及する際、眼のもつ素粒子受容量の限界が問題となり、眼球自体の「動き」の限界を考慮した物理的説明がなされるわけである。

c. 反イリュージョニズムの美学としての「崇高」の可能性

バークの美学には「視覚中心主義」と「触覚」の重視という二つ

の立場が錯綜して存在している。「触覚」の齎す「距離ゼロ」の感覚は、「苦」や「危険」を伴う直接的接触を意味する。従って、「崇高」の導出過程では、距離を介在させる何らかの契機が必然的に要請されるわけだ。バークは次のように述べている。「本当のところ、臭い (smell) と味 (taste) のもつ、このような心へと及ぼす影響は、それらが最大限の力を發揮し、直接感覚のうえにのしかかってくるときには、単に刺々しい (painful) だけで、いかなる種類の歡喜 (delight) も伴わない。だが、例えば、描写されたり、語られたりする際のように、それらが緩和 (moderate) されていれば、緩和された苦というへ他の感覚における「崇高」とくまさに同一の原理に基づいて、他と同じくらいに真正な崇高の源となる」〔ENQ. II, xxi, p. 85〕。つまり、「崇高」を得るためには、「苦の除去」による「歡喜」(delight) の生起が必要なわけだ。

さてここで、バークの「崇高」導出における「苦の除去」という契機について触れておこう。バークは『崇高と美』第一部で「自己保存」(self-preservation) と「社交」(society) という二つの本能を立て、「苦」と「快」という観念の起源をさぐることから考察をはじめている。彼は「社交」本能の齎す「積極的な快」(positive pleasure) に「愛」の観念を含ませ、これを単に「快」(pleasure) と呼んで「美」に結び付けた。尚、「模倣」の齎す「快」もこの「社交」本能に属するものとされた。他方、「自己保存」本能を脅かす、強い感情としての「苦」を考え、「恐怖」・「死」・「病」といった観念をそこに含ませた。彼は次のように言う。「自己保存に關係する諸感情 (passion) は、ほぼ、苦あるいは危険に依存している。苦・病・死といった諸観念は、戦慄 (horror) の情感 (emotion)

をもって心を満たす。へ中略へそれゆえ、個人(individual)の保存に通じている諸感情は、主に苦と危険に依存しており、それらはあらゆる感情のうちで最も強力なもののである」(ENQ, I, vi/p.38)。そして、バークは、「苦の除去」によって生じる「相対的な快」(relative pleasure)のほうを、最も強い感情たる「苦」とかわるという理由で積極的に評価して「歓喜」(delight)と呼び、それを「崇高」と結び付けた。こうして、「崇高と美」第一部では、「自己保存」本能の設定により、「崇高」が「美」よりも優位に位置づけられたわけだ。

それでは、バーク美学での「苦の除去」の契機とは何か(6)。ここで先のバークリの論を思いだそう。ここでは、「視覚」こそ「距離ゼロ」のまま危険を予示してくれるものであった。従って、「視覚」による明瞭な表象形成こそ、「苦の除去」の絶好の契機と言えよう。結果、それは想像力の作用ともかわるわけだ。但し、問題なのは、「崇高」を齎す対象の場合、想像力は「曖昧な」表象しか形成できないことである。だが実は、このときにこそ想像力が「一種の創造的な力」を発揮するのである。再現的表象の形成に失敗した想像力は、その“imagination”という名の由来からすれば逆説的にも、外的対象のもつ「實在」感、あるいは「力」そのものだけを明瞭に「創りだす」ことになる。視覚中心のパラダイムで負の要素であった「曖昧な」表象が、触覚中心のパラダイムでは正の要素として作用し、明瞭な「力」を創り出すのである。

このことを確認するため、バークが「崇高」の諸特質のひとつとして「力」(power)を取り挙げ、「神」について説明する箇所を見てみよう。「我々が神というもの(divinity)をこのような洗練され

かつ抽象された観点へ知性(understanding)の対象という観点へから考えているうちは、想像力と諸感情は、ほとんど、あるいは全く影響を受けない。だが、我々は、本性的制約上、可感的諸心像の媒介によって、これら純粹かつ知的な諸観念に昇って行かざるを得ないので、へ中略へ我々が神というものを思い浮かべる(template)とき、その諸属性(attribute)とそれら属性のもつ作用とは、結合されて心にやってきて、一種の可感的心像を形成し、そのようなものとして想像力に影響を及ぼすことが可能となる。さて、まさに神というひとつの観念においては、その諸属性のうちへ他の属性よりも傑出しているものはおそらく何も無いだろう。けれども、我々の想像力にとっては、神のもつ力こそが、最もずば抜けて心打ってくる(striking)ものなのである」(ENQ, II, v/p.68)。このように、バークにおいて「神」の観念とは、いったん「一種の可感的心像」の形成という想像力の契機を経なければ、立ちあらわれてこないものと言える。だが、この場合「結合して」心に齎された表象は「曖昧な」ものであり、むしろ魂に「触覚」的に訴えかける「力」そのものと言えよう。

このように、バークの崇高論は、イリュージョニズムの美学に反するようなかたちで展開されている。この立場を芸術に適用すると、バークの場合、詩と絵画という二つのジャンルが比較の対象となる。そして、例えば「神」のような非實在物の観念であっても、その「曖昧な」表象形成にもかかわらず、それがもつ「力」そのものを「触覚」的すなわち「實在」的に伝え得るという理由で、言語からなる詩のほうが「崇高な」芸術とされるわけである(7)。

d. 「優美」と「触覚」—ホガース美学とのかかわり—

さて、本論をしめくくるにあたり、別の角度から、バーク美学成立における「触覚」の重要性を指摘しておきたい。バークは、『崇高と美』第二部で五感すべてにわたる「崇高」の諸特質を列挙した後、第三部前半ではそれまで美の特質と目されてきた「均整」(proportion)・「完全性」(perfection)・「適合性」(fitness)・「美德」(virtue)などを否定する。尚、この点が、「モラル・センス」学流の流れのなかにあつて、五感以外に「調和」を受け取る「内的感覺」を設定し、「美」を直観的に捉えるハッチスン (Francis Hutcheson, 1694~1746)の美学などとは異なる点である。第三部後半では、「崇高」で挙げた諸特質と対になるような仕方では「美」の特質が列挙される。だが、バークが列挙する「美」の諸特質は揺れている。『崇高と美』では「崇高」を中心に論が組み立てられるあまり、「美」の諸特質のうちに歪みを抱え込んでいるのだ。例えば、バークの挙げる「優美」(grace)・「優雅」(elegance)・「立派さ」(speciousness/fineness)を見てみよう。バークによれば、「優雅」とは、建築物や家具調度類に見られるような、「滑らかさ」や「光沢」をもつと同時に「規則性」(regularity)を伴う特質とされる。また、「立派さ」とは、「美」の特質をいくぶんか帯びるが「大いなる容積」をもつものに見られる特質とされる。これら二つの特質の説明には、バークの混乱が伺えよう。「規則性」とは、バークにとっては否定されるべき古めかしい美の基準のひとつだったし、「大いなる容積」とは、「崇高」の特質のうちに数え挙げられたものであったからだ。

さて、「優美」に関してはどうだろうか。バークは「優美」を次

のように定義する。「優美」(gracefulness)とは、姿勢(posture)と動き(motion)に属するひとつの観念である。これら姿勢と動きのどちらにおいても優美であるためには、困難さがまったくあらわれないことが必要である。また、身体の小さな湾曲(small inflexion)が必要である。〈中略〉物腰と動きのもつ、このようなゆとりや(ease) まるみ(roundness) そして繊細さ(delicacy)のうちこそ、優美のもつあらゆる魔法、すなわち、いわゆる、その『いわく言ひ難さ』がある」(ENQ, III, xxiii/p.119)。こう述べた後、バークが挙げる具体例は、メデイチのヴィーナスとアンティノスという二つの彫像である。まず言えることは、明らかにバークは、人体のもつ美しさを考慮しつつ「優美」という特質を論じていることである。従つて、ここでも彼の否定する「均整」の美が説かれているといった矛盾があるわけだ。

しかし、むしろここで重要なことは、身体の「湾曲」や「動き」へとバークが注目していることである。というのは、曲線美への注目は、彼による古い美の基準の否定と重なるものであり、曲線のもつこうした「変化」や「動き」とは、バークの語彙で言えば、まさしく「触覚」によつてしか捉えられない特質だからである。

さて、この指摘のもつ重要性和と広がりとを示すため、ここでひとつの仮説を提示しておきたい。その仮説とは、メデイチのヴィーナスとアンティノスという二つの彫像に関するものである。バークはこれらをどこで見たのだろうか。どうしてこの二つだけを「優美」の具体例として特に取り挙げたのだろうか。バークはおそらく、これらの彫像を、画家ホガース (William Hogarth, 1697~1764)の美学理論書『美の分析』(一七五三年)のうちに挿入された、彼自

らの手になる一枚のエングレイヴィング図版のひとつ（一枚目の『彫刻師の仕事場』の図版）で見たのだと思われる。その根拠は、『崇高と美』第三部第十五節で「極めて独創的な」という形容詞とともにホガースの名が挙げられ、彼の『美の分析』における理論が、バーク自身の理論を補強してくれると述べられていることである。

また、実物あるいは模作をバークが見ていたという可能性は、あまり高くないことである。というのは、『崇高と美』では、メデイチのヴィーナスとアンティノス以外のほかの彫像には全く触れられていないからである。もちろん、当時メデイチのヴィーナスは有名であつて、その模作が庭園のゲニウス・ロキとして置かれることもあつたし⁽⁹⁾、また、当時ハイド・パークなどには様々な古代彫像が並べられていたようだ。だが、それだけでは、バークが特にメデイチのヴィーナスとアンティノスを二つながらに提示する理由としては根拠に乏しいだろう。なにしろ、ホガースの図版では、中央にヴィーナス、中央左手前にはアンティノスが配され、いずれも「優美」を論じる際の重要なモチーフとなつているからだ。

さてそれでは、ホガースの美学自体にはいかなる特徴があるのか。ホガースは、彫像における「適合性」あるいは「均整」を強調し、ピラミッド型構図に見られるような「多様性」とその「統一性」・「簡明さ」を強調している（『美の分析』のタイトル・ページの図を参照）。この点からすれば、彼の美学は、いまだバークの否定する古い美の基準のうちに留まるものと言える。しかし、S字型の平面的な「波状曲線(waving-line)」を「美の線」と呼び、また螺旋状にうねつた「蛇状曲線(serpentine-line)」を「優美の線」と呼んだところに彼の論の新鮮さがある。というのは、このようなホガース

の美学は、Ch・ハッシー⁽¹⁰⁾によつて指摘されたように、「理性的な美」を評価する姿勢から、感覺能力に基礎をおく感覺主義的美学へと大きく一歩踏みだしていると言えるからだ。尚、ヘルダーもまた、彼の『彫塑論』（一七七八年）の第三章でホガースの「美の線」・「優美の線」に言及し、それらの線は「触覚」に訴えかける立体として心に浮かんでこなければ無意味だと述べていることも、このことを一層保証してくれるだろう。

ホガースの「優美」概念は、立体的な人体彫刻をモデルに論じられたものである。このため、必然的に人間の身体の「量感」とその「動き」へと関心が集中していた。従つて、ホガースの「優美」概念は「触覚」的特質を含んだものと言える。バークの「優美」概念が、ここでの仮説通り、ホガースにかなりの部分を負うとすれば、その「触覚」概念は、バーク美学において一層重要な位置を占めることになるだろう。

結 び

以上見てきたように、バークにおける「触覚」概念とは、彼の崇高論およびその感覺主義的美学全体を貫くものと言える。そもそもバークの「触覚」概念とは、“feeling”あるいは“touch”という語で表されるものであつた。“feeling”あるいは“touch”は、いずれも「手触り」に基づく触知感覺を表すものであるが、同時にまた、心あるいは魂に訴えかける「力」、すなわちある種の心的状態たる「感情」を表すものでもある。

バークは、「崇高」なる対象によつて喚起される最高度の感情と

しての「驚愕」(astonishment)に言及し、次のように言っている。「驚愕」(astonishment)とは、かなりの程度の戦慄(Horror)で、魂(soul)のあらゆる動きが宙づりにされているような状態のうちに存する。この場合、心(mind)はあまりに完全に驚愕の対象(object)で満たされているため、心は、他のいかなることも楽しむことはできないし、また結果として、その驚愕を行使する対象について理性をめぐらせることもできなから」(ENQ, II, i/p.57)。また、ミルトンの『失樂園』における塔・日食・霧・廃墟などが登場する描写について、その「曖昧な」イメージの齎す効果を論じて、次のように言う。「心は、一群の偉大かつ混乱した諸心像によつて、脱我を急かされる。それら心像は群れて混乱しているがゆえに、心に影響を与えるのである」(ENQ, II, iv/p.62)。

これらの引用からもわかるように、「崇高」を喚起する「客体」としての外的対象は、絶対的な「力」をもつて心を満たす。その際、対象の理性的認識は不可能だ。けれども、ここにこそ、感覚器官をもつ身体と不可分な関係にある「自己」(self)、アームストロングの言葉を繰り返せば「反応するだけの行為者」たる「主体」の萌芽が認められると言えよう。そして、これが、バーク美学においては、「崇高」導出の根拠としての「自己保存」本能の設定へとつながっているのである。ここに至ってはじめて、バークの「崇高」が「主体」の側に傾くものとしてあらわれる可能性を見ることになる。但し、バークにおいてはやはり、「自己」あるいは「主体」とは、機械的に働く感覚作用を備えた物理的な「身体」を離れては成立し得ないものであり、従つてそれは、基本的には受動的に要請されたものにすぎないことを再び確認しておきたい。

さて、本稿を結ぶにあたり、最後に強調しておきたいのは、「視覚中心主義」への批判が、すでにバークによつて、反イリュージョニズムの美学たる崇高論というかたちで、「崇高と美」のうちで論理的かつ整合的に論じられていたということである。バークの時代は、先に指摘した通り、「視覚中心主義」の時代であり、必然的にイリュージョニズムの美学が成立していた。しかし、その背後に隠蔽され、絶えず隙を見てはおもてにあらわれようとしていたのが「触覚」的なものであった。従つて、こうした「触覚」的なものこそ、感覚主義的美学の誕生とその成立とに深くかかわつていたと言えよう。すなわち、そのあらわれのひとつが『いわく言い難いもの』と結び付いた「優美」をめぐる議論であり、別のひとつが「崇高」をめぐる議論であつた。ここに「優美」と「崇高」とが、いわば「触覚」という名の線分上でひとつにつながる可能性がある。そして、少なくとも『崇高と美』には、「触覚」を介して「崇高」と「優美」とが結びつくひとつの好例を見ることができよう。

バークの「触覚」概念とは、結局、未分化かつ曖昧なものと言える。なぜなら、それは、感覚にあらわれた外的対象および身体のもつ「延長性」あるいは「実在性」であり、それらのもつ「運動性」であり、さらには、それらのもつ「力」そのものでさえあるからだ。そして、突き詰めれば、外的対象および身体と不可分なものでありながら、たとえ受動的にであれ感覚する「主体」を要請しなければ決して産みだされ得ないという矛盾を孕んだものである。従つて、彼の言う「触覚」とは、「視覚」のアンチ・テーゼたる側面をもちつつも、五感という区別を無効にしてそれらすべての感覚の根源となつているものと言えよう。こんなわけで、バークの「触覚」

概念とは、やはり括弧つきのまま語らざるを得ないものなのである。だが、少なくとも『崇高と美』で展開されたバーク美学は、「触覚」概念のもつこのような振幅を詳細に検討することで、これまで以上に、そのねらいと特徴とが明確になるだろう。なぜなら、「趣味の論理学」とは、「味覚」という広義の「触覚」に基礎づけられた美学であるからであり、「触覚」概念の孕むそこでこの矛盾を如実に反映して展開されるものこそ、彼の崇高論であると言えるからである。

註

- (1) 使用テキストは、Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton, Oxford, 1987. 『崇高と美』からの引用には、「」内が、まち ENQ. とし、左から部・節の番号を、右にホルトン版の頁数を示した。序論からの引用は、tas とした。尚、本書の構想自体は、初版出版時より十年は早いと見られている(岸本広司『バーク政治思想の形成』、御茶の水書房、一九八九、第二章)。
- (2) Meg Armstrong, "The Effects of Blackness: Gender, Race, and the Sublime in Aesthetic Theories of Burke and Kant" (*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, 1996). 彼女の基本的立場は『崇高と美』のうちにジェンターおよび人種差別の構造を見るものだが、バーク自身がそれを意識していたかは疑問。
- (3) 佐々木健一「絵画の時代としての十八世紀」(『思想』第七五六号、一九八七)。小西嘉幸『テキストと表象』、水声社、一九九二、二〇四頁。小田部胤久「芸術家―芸術作品―享受者」という関係の成立へ向けて」(『美学』第一八〇号、一九九五)。
- (4) 『スペクテイター』紙第四一―一号から第四二―一号。Addison & Steele and others, *The Spectator*, vol. 3 (*Everyman's Library*), 1945, pp. 276-309. 第四一―一号は、視覚は「あらゆる感覚のうちで最

も完全に (perfect) して喜ばしい (delightful) もの」とされる。但し、その冒頭では、「一層繊細 (delicate) か、拡散的 (diffusive) な種類の触覚」とも記述されているに注意。

- (5) George Berkeley, *A New Theory of Vision and other writings* (*Everyman's Library*), 1910. 『視覚新論』での「触覚」概念の位置は、翌一七二〇年に刊行された『人知原理論』で変更されると一般には考えられている。尚、『視覚新論』からの引用には、「」内に、まち VIS. とし、右に節番号を示した。
 - (6) 「苦の除去」とは、エピクロスの快樂主義の根本思想である。これも、バーク美学が近代的原子論の影響下にあったことの証左となる。彼は、ルクレティウスの詩の「崇高さ」を、原子論的世界観の開示による「苦の除去」に見ている (ENQ, II, v/p. 69)。
 - (7) 拙稿「E・バークにおける詩面比較論とその美学的基礎―『崇高と美』の分析より―」(『イギリス哲学研究』第二二号、一九九八) に詳説。
 - (8) William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Olms, 1974. 『美の分析』プリフェイスには、イギリスの著述家たちが、当時「優美」をめぐるロマッツォ、デユフレノワ、マ・ポールなどの説を引きつ、様々な意見を提示していたため、「いわく言い難いもの」という表現が、「優美」を特徴づけるものとなったという指摘がある。
 - (9) W・ケントの改修設計した《マッシュヤムの庭》の「マイーナスの谷」の例など (John Dixon Hunt, *Garden and Grove—The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600—1750*, Princeton Univ. Press, 1986, p. 215, fig. 111)。
 - (10) ハッシィは、バーク美学の、感覚主義美学の発展段階としての「感情」分析の確立を見る。Christopher Hussey, *The Picturesque—Studies in a Point of View*, London, 1927, pp. 55-57.
- 本稿は、一九九七年九月二十七日、大阪大学に於いておこなわれた美学会西部会第二二五回研究発表会での口頭発表に基づいて。