

E. バークにおける詩画比較論とその美学的基礎

— 『崇高と美』の分析より —

桑 島 秀 樹

序 — 美学史におけるバーク「詩画比較論」の位置と本稿の展望

本稿の目的は次の二つである。ひとつは、若きエドモンド・バーク (1729—1797) の手になる、唯一の体系的な美学理論書『崇高と美との我々の観念の起源に関する哲学的探究』⁽¹⁾ (以下『崇高と美』と略記) を「詩画比較論」という観点から読み解くことで、「想像力」および「模倣」概念に基づく彼の経験論的美学の在り方を明らかにすることである。そして、もうひとつは、詩が齎す「曖昧な」表象を「恐怖」と結びつけることにより、それを「崇高」の名のもとに評価したバークの態度のうちに、『崇高と美』全体を貫く彼独自の崇高論の企てが存在することを指摘することである。

さて、ここでの「詩画比較論」とは、言語からなる詩と画像からなる絵画という、異なる二つの芸術ジャンル間の優劣比較論のことである。こうした芸術ジャンル間の優劣比較には、古典古代以来の長い歴史がある。「詩は絵のごとく」(Ut pictura poesis) というホラティウスの言の有名な定式化も、詩に対して絵画的なるものがその地位向上をねらった、ひとつの優劣論争の結果であったと言える⁽²⁾。

バークの生きた18世紀のヨーロッパは、「絵画の時代」⁽³⁾ と呼ばれることがある。そこでは、

(1) 使用テキストは、初版 (1757年) と第二版 (1759年) との相違がわかる、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』からの引用は、[] 内に、まずENQ.と記し、左からそれぞれパート・セクション番号を示し、さらにボルトン編集版の頁数を示した。序論「趣味について」からの引用は、tas. とした。『崇高と美』の構想そのものは、初版出版時より少なくとも10年早い、ダブリンのトリニティ・カレッジ在学期にまで溯ることができる (岸本広司『バーク政治思想の形成』、御茶の水書房、1989、第二章)。尚、邦訳は、鍋島能正訳『崇高と美の起源』、理想社、1973と、中野好之訳『崇高と美の観念の起源』(『エドモンド・バーク著作集1』、みすず書房、1973) とを適宜参考にした。

(2) J. グレイアム「ウト・ピクトゥラ・ポエシス (詩は絵のごとく)」(Ph.P. ウィーナー編『西洋思想大事典』、平凡社、1990)、R.W. リー「詩は絵のごとく—人文主義絵画論—」(中森義宗編『絵画と文学—絵は詩のごとく—』、中央大学出版部、1984)。

(3) 佐々木健一「絵画の時代としての十八世紀—思想史の一座標—」(『思想』第756号、岩波書店、1987)、佐々木「UT PICTURA POESIS—絵画の一八世紀—」(神林・太田・上倉編『芸術学の軌跡—芸術学フォーラム1—』、勁草書房、1992)。

人間理性の普遍性を標榜する古典主義イデオロギーがいまだ存在し、現実界の表象にも「明瞭さ」あるいは「透明性」が求められた⁽⁴⁾。結果、絵画という芸術ジャンルは、こうした表象性の最良の担い手として市民権を獲得することになる。だが、この時代の絵画は、現実認識における心的表象といまだ明確な境界をもっていなかった。「写し」としての絵画世界に現実の錯覚を見て、そこに没入するという事態が存在したのである。この事態は、「イリュージョニズム」の美学⁽⁵⁾と呼ばれるものである。従って、18世紀には、絵画に描かれた世界に現実のイリュージョンを見て、その積極的価値づけがなされることがあった。これは、芸術の評価基準を「模倣」の正確さとする見方と連動していたと言えよう。こうした時代傾向と相俟って、当時は詩に関しても、それが齎す心的表象の明瞭さを基準として、その価値づけがなされていたと言える⁽⁶⁾。

こうしたなか、バークは、単なる「模倣的」ジャンルとしての絵画に対し、詩を「創造的」ジャンルとして位置づけようと試みた。彼は、同時代の詩画比較論者たち⁽⁷⁾と同様に表現メディアの違いに着目して、彼独自の詩画比較論を展開した。バークは、外的事物の写したる「絵画作品」と、現実認識の際に心に形成される「表象＝再現画像」とを同じレベルで捉え、「模倣」という語に二重の意味を付与した。さらにまた、バークは、現実認識における「想像力」の作用を考慮し、表象＝再現画像が「明瞭に」形成される場合と、「曖昧に」しか形成されない場合とを区別した。そして、絵画と詩それぞれによって齎される表象形成を、この二つの場合に割り振ったのである。バークは、詩の本質を「曖昧な」表象形成に結びつけることで、かえって詩を「崇高」なものとして、絵画よりも上位に位置づけようと試みる。「曖昧な」表象しか形成し得ないという事態は、視覚中心のパラダイムでは負の要素でしかないだろう。だが、それは、別のパラダイムにおいては正の要素となり得る。まさに詩においてこそ、従属的な現実認識を離れ、ある種の「創造」に至る契機があるのだ。バークは「曖昧さ」を積極的に評価することにより、「明瞭な」画像形成という古典主義イデオロギーに反旗を翻し、「詩は絵のごとく」という因習の鎖をみごとに断ち切ることになる。

「詩は、その最も一般的な意味で取りあげられるとき、厳密に言って模倣芸術とは呼ばれ得ない」[ENQ., V, vi / p.172]。本稿ではまず、この発言の背後にあったバークの美学的思索を確かめるべく、詩画比較論の主要な議論の場である『崇高と美』の最終パート第五部を中心に詳細な検討を行う。そして、この考察を通じて『崇高と美』におけるバークを、古典主義からの脱却の先触れ、あるいは、ウェクター⁽⁸⁾の言を借りれば、「ロマン主義の曙」として位置づけたいと思う。

(4) 小西嘉幸『テキストと表象』、水声社、1992、204頁。

(5) 「イリュージョニズム」の美学については、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—メンデルスゾーンによる美学の刷新—」(『美学』第180号、1995)に簡潔にまとめられている。尚、小田部、1995には、『崇高と美』での反イリュージョニズムの詩論が、メンデルスゾーンやレッシングに影響を与えたという指摘がある。

(6) Boulton, 1987, editor's introduction, p.xxvi.

(7) 浜下昌宏「第二記号としての画像—シャフツペリ第二記号論解釈のための序説—」(谷川渥編『記号の劇場』、昭和堂、1988)

バーク「詩画比較論」の検討

第1節 単語の分類とバーク美学の特徴

a. 「心を動かしてくるもの」の分類

バークは、『崇高と美』第五部で、詩または言語描写の齎す効果について考察を行っている。ここでは、詩であれ何事かの記述であれ、すべて「単語」(word)の働きへと還元し、考察がなされている。但し、単語は「音」(sound)によって効果を発揮するとされるものの、詩の頭韻や脚韻などがつくりだす音の「規則性」あるいは「調和」は考察されていない。バークは、詩であれ散文であれ、それを構成している「単語」自体が表示するもののみ注目する。これは、バークが詩について無知であったことを示しているわけではない。むしろこれは、彼が意図的に行ったことだと言える。というのは、『崇高と美』の執筆直前、1750年から1756年までの、いわゆるバークの経歴の「空白期」の書簡には、脚韻をよく踏んだ自作の詩がいくつか見られるからである⁽⁸⁾。従って、バークは、詩の本質を音の「規則性」あるいは「調和」に見ていなかったと言えそうである。

さて、『崇高と美』第五部第一節でまず、バークは「我々の心を動かしてくる」ものについて次の四つの分類—「自然界の具象物」(natural object)・「絵画」(painting)・「建築」(architecture)・「単語」(word)—を行って、それぞれがどのような仕方て心を動かしてくるのかをまとめている。

はじめに「自然界の具象物」は「神が物体と我々の心とのあいだに設定した結合法則」によって心を動かしてくるとする。バークの考える「結合法則」とは、おそらく、ロック流の不可知論を前提していると思われる。すなわち、知覚のヴェールの向こうに存在する外的実在物と我々の心身とのあいだに成り立つ、秘密裡の結合法則を指すと考えてよからう。

第二に「絵画」は、自然界の具象物と同様、「神の設定した結合法則」によって心を動かしてくるとする。だが、自然界の具象物と異なる点は、「模倣」の効果によって心に快を与えることだとされる。ここには、バークが「模倣」の技芸としての絵画を積極的に評価する可能性があると言えるだろう。だが、彼にとって絵画とは、基本的には原物に従属する「写し」でしかない。従って、絵画から得られる効果は、描かれた原物が眼前に実在する場合にはその原物に及ばないとされるわけだ。

第三に「建築」は、以上二つの場合と同様、「神の結合法則」による影響があるとされるが、加えて「理性の法則」すなわち「均整 (proportion) の規則」が認められると説明される。ここ

(8) Dixon Wecter, "Burke's Theory concerning Words, Images, and Emotion" (*PMLA*, Vol. L V, pp.167-181), 1940.

(9) *A Note-Book of Edmund Burke*, ed. H. V. F. Somerset, Cambridge, 1957.

で注意すべきことは、「均整」とは、『崇高と美』第三部において、「完全性」(perfection) や「適合性」(fitness) とともに、バークによって古めかしく悪しき「美」の特質とされ、彼の言う「美」の「実在的な原因」からは斥けられたものであったということである。

最後に「単語」については、以上の三つの場合と「全く異なった仕方ではあるが、それらと「同程度、また時にはそれら以上に、大いに崇高と美の観念を引き起こすことに貢献する」[ENQ., V, i / p.163]とされる。従って、まさに「単語」のもっている何らかの特性に、バークは、前者三つの場合とは異なった、美的効果を齎す働きを認めていると言えよう。この後、バークは「単語」を三つに分類し、分析を進めてゆく。

b. バーク美学の特異性—ハッチスン美学との相違—

バークの「単語」の分類を見るまえに、ここでひとまず、バークによる古典的「美」の否定と、彼独自の「美」の特質とに触れておきたい。これによって、『崇高と美』でバークがねらっていた美学がどんなものであったかは一層明確になるはずである。

「心を動かしてくるもの」の四分類のうち「建築」のところでは指摘したように、バークは、『崇高と美』第三部前半の各節において、「均整」・「完全性」・「適合性」・「美德」といった古典的「美」の特質をすべて否定している。例えば、「均整」については、数学的探究の対象ではあっても、生得的能力たる「想像力」(imagination)⁽¹⁰⁾の働きを活発にする要素が何もないとして論駁されている。一方、バークの考える「美」の「実在的原因」として第三部後半の各節で挙げられているのは、「小ささ」・「滑らかさ」・「漸進的变化」・「繊細さ」・「明瞭かつ澄んでいて、強烈すぎない色」である。「滑らかさ」の具体例としては、庭園(イギリス式庭園と思われる)に見られるスロープや川の流れ、あるいは女性の肌への言及、また、「漸進的变化」の具体例としては、鳩の形態や女性の首筋から胸にかけてのラインへの言及があることにも注意しておきたい。

こうした「美」の諸特質の記述とともに、バークの「美」の定義を見てみると、「美とは、ほとんど、諸感覚器官の介在によって人間の心に機械的に(mechanically)作用する諸物体のうちにある何らかの性質(quality)である」[ENQ., III, XII / p.112]とされている。彼の説く「美」とは、外的実在物によって齎される感覚器官を介して得られる諸特質のことであると思われる。従って、バークの考える「美」とは、ひとまずロックの「第二性質」に近いものと言えそうである。だが、バークの挙げる具体例を考慮すると、彼の言う「美」とは、単に、外的実在物の側のもつ諸性質であるとも言えそうだ。バークは不可知論的立場を取ってロックの「観念説」を踏襲しているように見えるが、その哲学的厳密さには欠け、結局のところ『崇高と美』のなかでは、「観念」概念と実在物の側の性質とが無差別に記述されていると言える。こうした意味で、バークにはロックの説く「第一性質」と「第二性質」の厳密な受容はなかったと言える。このことは、バーク美学における哲学的意識の限界の一端を示すものである。しかし、翻って考えれば、

(10) アッディソンは、すでに1712年に、『スペクティター』紙第411号から第421号で「想像力の快」をめぐるエッセイを書いて、美的判定能力として「想像力」を重視している。

『崇高と美』でのねらいが別のところにあったことを示しているとも言えるだろう。

バークによる「美」の諸特質からさらにわかることは、まず第一に、古典的「美」の諸特質に反するような曲線美への関心である。ここには、画家 Hogarth の美学理論書『美の分析』における「美の線」と「優美の線」からの影響が指摘できるかもしれない⁽¹¹⁾。また第二にわかることは、「優美」・「優雅」といった概念を除く、いわば狭義の「美」の諸特質が『崇高と美』第二部各節で挙げられた「崇高」の諸特質とほぼ対をなしていることである。むしろ、「崇高」の諸特質と対をなすようにつくられたリストであると言うほうが正確であろう。「崇高」の諸特質としては、「莫大さ」・「無限性」・「突然性」・「連続性と一様性」・「暗闇」・「曖昧さ」・「力」などが挙げられているからだ。

加えて、最後に指摘できることは、バークの挙げる「美」の諸特質における「触覚的なもの」⁽¹²⁾の混入である。先の具体例からも明らかのように、バークは、基本的には視覚的特質を中心に外界を考察する。にもかかわらず、そこには「滑らかさ」など触覚的特質が含まれている。このことは「崇高」の諸特質に関しても言え、こちらには、まさに広義の触覚的特質と言えるような、「力」・「困難さ」・「悪臭やにが味」・「労働や拷問」などが含まれ、触覚、味覚、嗅覚にまで及ぶ考察が行われている。

これは、バーク美学を支えた哲学的背景に拠るものであろう。彼は、一種の機械論的認識論を展開をしていた。バークは、外的対象および身体の実在と、その身体構造のもつ万人共通性を前提として、外的対象による感覚器官への機械的作用から、五感すべてにわたる「美」あるいは「崇高」を意図していた。さらにまた、ここでの「触覚的なもの」の内実は、『視覚新論』でのバークリの「触覚」の位置づけ⁽¹³⁾を考慮すれば一層明確になるだろう。すなわち、「触覚的なもの」とは、外的実在物の齎す「距離ゼロ」の感覚であり、物そのものの「実在性」の感覚と言える。バークは、「観念」に対応する一種の素粒子仮説に則ってその機械論的認識論を展開していた。従って、彼にとっては、感覚そのものがすでに「触覚的なもの」であったと言える。「触覚的なもの」こそ、「視覚的なもの」以上に、物の実在性、つまりは、ロックの言う「第一性質」に近いものとかかわっているのである。そして、バークにおいては、こうした触覚性を担った「観念」を扱うのが「想像力」なのであり、もともと視覚パラダイムを前提に「想像力」と名づけら

(11) バークによる「優美」(Grace)の説明には、Hogarthの挙げる具体例(アンティノス像、メディチのヴィーナス像など)との一致が見られる。William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, London, 1753 (Olms, 1974)のエングレイヴィング図版Iを参照。

(12) ヘルダー『彫塑論』(『世界の名著38 ヘルダー・ゲーテ』、中央公論社、1979、第三章)には、Hogarth美学と「触覚性」との深いかかわりを説く鋭い考察がある。尚、バークの言う「触覚」の原語は、'feeling'あるいは'touch'である。従って、彼の「触覚」概念は、単に外的感覚であるばかりでなく、'affection'や'passion'といった語の表す、ある種の心的状態とかかわっているとも言えよう。尚、『崇高と美』における「触覚的なもの」の重視については、稿を改めて論じたい(『美学』第192号、1998に掲載予定)。

(13) ここでは、『視覚新論』の段階でのバークリが「触覚的延長」と「外的実在性」とを同一視しているを見て論を進めることにする。下條信輔・植村恒一郎・一ノ瀬正樹訳『視覚新論』、勁草書房、1990、第46・74節、48・68頁。

れたこの生得的能力は、ここで逆説的にも画像の形成作用以外の働きを含むものとなるわけである。これこそ、バークの「想像力」概念が、カントの「構想力」(Einbildungskraft) 概念とは異なっている点と言えるだろう⁽¹⁴⁾。

さらにまた、バークは、「美」に対するこうした考え方によって、ハッチソンの美学と一線を画することにもなった。ハッチソンの美学思想は、主に『美と美德との我々の観念の起源に関する探究』⁽¹⁵⁾ (以下『美と美德』と略記) において論じられている。彼は、シャフツベリの「モラル・センス」の考え方を引き継ぎつつ、ロックの「観念説」を折衷主義的に取り入れてその論を展開した⁽¹⁶⁾。『美と美德』は、「美」と「美德」それぞれを扱う二つの論文から構成されている。そのうち「美」を扱う第一論文のほうは、「美 (beauty)・秩序 (order)・調和 (harmony)・構想 (design) について」と題されており、ここからも、ハッチソンが「美」を「秩序」や「調和」に基づいて考察していたことがわかるだろう。『美と美德』の本論では、「多様性のなかの統一」(Uniformity amidst Variety) を原理として、正多面体の美 [pp.15-17] が説かれたり、「三平方の定理」を引き合いにだして「普遍の真理」たる「定理」のもつ美 [pp.27-34] が説かれたりする。そこではまた、「外的感覚」(external sense) である「聴覚」(hearing) から区別される「内的感覚」(internal sense) として、「よき耳」(a good ear) [pp.74-75] と呼ばれる「調和」を直観する感覚が設定されている。

このように、ハッチソンの美学では、ある種の「感覚」を介して獲得される「美」を考えながらも、それを五感を通じて機械的に獲得された観念に直接帰せられるものとは考えない。ハッチソンでは、「モラル・センス」同様、外的感覚とは異なる「内的感覚」の設定により、実在界の深奥にある真理としての「美」を直観することが問題となっているわけだ。こうしたハッチソン美学との比較からも、詩の分析に及んで、バークが「単語」の表示する対象にのみ興味を示し、音の「規則性」や「調和」に敢えて言及しない理由が明らかとなるだろう。バークは、五感に基づく新たな経験論的美学の構築を意図していたため、直観主義的に「規則性」や「調和」を捉えるような美学を否定するわけである。

c. 単語の分類

バークは、『崇高と美』第五部での「心を動かしてくるもの」の分類の後、「単語」がどのような仕方で一層強力に心を動かしてくるのかを示すために、まず単語を次の三つ — 「集成語」(aggregate word) ・ 「単純抽象語」(simple abstract word) ・ 「複合的抽象語」(compounded

(14) カントは、「触覚性」を「趣味判断」から排除し、一種の形式主義的な美学を打ちたてようとしていた。谷川渥『美学の逆説』、勁草書房、1993、15頁から21頁。

(15) Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725 (Works 7 vols, Vol. I, Olms, 1971). 『美と美德』からの引用は、[] 内に、Works, 1971の頁数を示した。

(16) 浜下『18世紀イギリス美学史研究』、多賀出版、1993、第二・三章。

abstract word) — に分類する[ENQ., V, ii / p.164]。まず「集成語」とは、「ひとつの確定的な構成物」を形成するように「もともとひとつに統合されていた」(united by nature) 単純観念を表象=再現するようなものとされ、man, horse, tree, castleなどが挙げられている。次に「単純抽象語」とは、「集成語」の表示対象のような「ひとつのまとまった構成物」を形成する個々の単純観念を表すだけでそれ以上何も表さないものとされ、red, blue, round, squareなどが挙げられている。最後に「複合的抽象語」とは、複雑さの程度が高かろうと低かろうと、以上二つのものの「恣意的統合」(arbitrary union)によって形成されるようなものとされ、virtue, honour, persuasion, magistrate, docilityなどが挙げられている。

さて、このような「単語」の三分類は、すでにウェクター及びウィルキンス⁽¹⁷⁾の研究で指摘されているように、ロックにおける「複雑観念」の三分類、「実体」・「様相」・「関係」に対応しているように思われる。しかし、バークが「単純抽象語」として挙げるred, blue, round, squareについて考えてみると、これらは色彩と形態とを表す語であり、ロックの区分に従えば、「第二次的性質」と「第一次的性質」とをないまぜにした「単純観念」を表すものと考えることができる。

先行研究によって示されているように、確かにバークによるこの分類の仕方にロックの影響の痕跡を認めることは可能であろう。だが、本稿では、バーク自身の『崇高と美』執筆の意図が「単語」の分類そのものではなく、むしろ、別のところにあったと考えることで論を進めたい。バーク自身、この三つの分類だけで「我々の目的には自然かつ十分である」[ENQ., V, ii / p.164]と述べてもいるからである。バークによる三分類の意図は、次に続く彼の分析で明らかになる。三つに分類された「単語」の考察は、彼が三つ目に挙げた「複合的抽象語」からはじめられ、ひとりこの語にのみ終始する。このことは、複合的抽象語のもつ特性が、バークの議論にとって重要であることを示していると言える。尚、バークによる三分類が、「単語」の分類そのものへの純粋な哲学的関心の結果でなかったことは、先のウィルキンスによってもすでに示唆されている。

バークは、複合的抽象語について「この種の語は、たとえどんな力を感情へと及ぼすとしても、その語が表す事物の、心のなかに生ぜしめられた表象=再現画像から、その語がそのような力を引きだしたのではない」[ENQ., V, ii / p.164]と明言し、続けて「この種の語は、諸々の構成物のように、実在的本質 (real essence) ではないし、いかなる実在的観念をも生ぜしめることは、思うに、どうみてもないだろう」[ENQ., V, ii / p.164]と言う。

ここで重要なのは、複合的抽象語が表象=再現画像を用いることなく、心を動かし得るということである。また、複合的抽象語は「実在的な」事物に完全には従属しない面をもつということである。バークは言う。「実際、詩は、その効果のために、可感的画像を生起する力に依存することはほとんどない。仮りに詩の活力がすべて描写の必然的結果であるとしたら、詩はその活力の極めて多くの部分を失うであろう」[ENQ., V, v / p.170]。この発言は、詩を絵画と同列の原理で扱うことへの反発であり、古典主義の要請した「明瞭な」表象形成への反発であったと言え

(17) Burleigh T. Wilkins, "Burke on Words" (*Studies in Burke and his Time*, Vol.11, pp.1305-1309), 1969.

るだろう。

ここで、バークによる「観念」(idea) という語の解釈を確認しておきたい。バーク自身は、『崇高と美』のなかで「観念」という語を明確に定義してはいない。だが、前記二箇所の引用([ENQ., V, ii / p.164]・[ENQ., V, v / p.170])からもわかるように、バークは、「観念」という語を、「表象=再現画像」(representation)あるいは「画像」(image)とほぼ同義的に、表象主義的に捉えていると言える。

バークにとって、「単純抽象語」とは、先に述べたように、外的実在物たるひとつの確定的な構成物を機械的な精神作用により「単純観念」へと分解した結果を表示するものである。また、「集成語」における「集成」作用とは、いったん心のうちに取り込まれ、分解されて、抽象化を受けた単純観念が、表象においてもとの外的実在物たるひとつの構成物の姿へと自然かつ従属的に統合される作用を示すものと言える。だが、「複合的抽象語」の「複合」作用とは、実在しないものを示すべく、諸々の観念を恣意的に統合する(あるいは、統合しようと努力する)作用のことである。すなわち、「複合」作用とは、外的実在物が心に齎す「自然の」作用ではなく、むしろ精神そのものの活発かつ積極的な作用と言える。このような「複合」作用においては、もともと外的実在物から得られた諸観念を扱っていたとしても、集成語と単純抽象語に見られるほどの外的実在物への従属性は見られない。

従って、「集成語」とは、外的に実在する具象物の表象=再現画像を表すためのものと言える。これは、原物を代替表示する透明な記号にすぎず、それ自体独自の価値をもつものではない。それに対して、複合的抽象語とは、外的実在物の束縛を脱するものである。この語を契機として、我々は、表象形成による単なる認識を脱し、視覚表象に拠らずに何らかのものを明瞭化する可能性を得る。つまり、複合的抽象語にあらわれた特性を契機として、「視覚的なもの」ではなく、いわば「触覚的なもの」が明瞭に「創造」され、それが視覚表象以上に魂に訴えかけるものとなるのである。但し、この「創造」は外化を伴った産出ではない。すなわち、この「創造」によって「芸術作品」ができるわけではない。ここでは、「触覚的」パラダイムにおける認識作用の範囲内で「創造」が語られるに過ぎない。バーク美学における「創造」とは、いまだ精神内での作用にとどまるものと言える⁽¹⁸⁾。

「集成」や「複合」作用では、統合的な表象形成力が働いていた。この表象形成作用こそ、「想像力」によるものである。バークの定義によれば、「想像力」とは、ロックにおける「想像力」概念と同様、基本的に「絶対的に新しいものを産みだすことのできない」ものとされている。他方、「複合」作用においては、一種の創造的能力、つまり「創造的想像力」と言ってもよいような能力が、諸々の観念を「恣意的に」並べ換え、ひとまとまりの観念を心のなかに形成しようとするとき働いていると言える。

(18) バークを18世紀後半から19世紀に展開される「創造的想像力」論に基づくロマン主義的な批評美学の先駆者として捉えたい。M.H.エイブラムズ『鏡とランプ—ロマン主義理論と批評の伝統一』、研究社、1976、356頁の註7。

「言葉の分類」の後、バークは、単語の齎す三つの効果—「音」(sound)・「写像」(picture)・「魂への感化作用」(affection of the soul)—を指摘し、「集成語」と「単純抽象語」とはこれら三つのすべての効果を、「複合的抽象語」は「音」と「魂への感化作用」という二つの効果をもつとし、複合的抽象語と表象の形成作用とが疎遠なものであることを強調している。しかも、彼は単語の効果一般について次のように述べる。「これら三種類の語のどんな一般的な効果であっても、それらの語が想像力のうちに表象＝再現するであろう様々な事物の写像形成からは生じていない」[ENQ., V, iv / p.167]。こうして、バークによって「単語」のもつ効果の本質は、決して表象＝再現画像の形成にあるのではないことが強調され、結局、「単語」独自の効果を最もよく反映するものとして「複合的抽象語」が位置づけられる。

そして、「集成語」に見られた特性を絵画に、「複合的抽象語」に見られた特性を詩に適用することで、絵画と詩との区別がなされることになる。これこそ、バークがねらっていたことである。バークが肩入れするのは後者の詩であり、ここに彼の崇高論の核心を見ることになる。結局のところ、彼は、真の「崇高さ」とは詩にこそ存在するのだということを言うために、「単語」を分類していたと言えよう。だから、バークは、絵画に関して、詩におけるほど綿密かつ意識的な分析や分類を行っていない。

第2節 「想像力」の二重性・「模倣」の二重性

a. 「想像力」の二重性

さて、バークは、「詩は、その最も一般的な意味で取りあげられるとき、厳密に言って模倣芸術とは呼ばれ得ない」と述べていた。ここで、問題なのは「厳密に言って」(with strict propriety)という表現である。実はここに、「イリュージョニズム」の美学の反映としての「模倣」の二重性を見ることになる。だがそのまえに、諸観念を統合する生得的能力たる「想像力」のもつ特性について少し詳しく見ておきたい。

バークは、『崇高と美』第二版の刊行時につけ加えた「趣味について」と題する序論において、人間に生得的な心的能力として「感覚器官」(sense)・「想像力」(imagination)・「判断力」(judgment)の三つを挙げている。そして、この諸能力は、万人の身体構造の共通性によって、万人に普遍妥当的であることが保証され、「一定の法則に従って」働く能力とされている。バークは「想像力」を次のように定義する。「人間の心は、それ独自のある種の創造的力(a sort of creative power)を有している。それは、諸事物の画像を、それらが感覚器官によって受け取られた順序と仕方で、随意に表象＝再現する際であれ、あるいは、それらの画像を、新たな仕方で、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]。

まさしくここに、「想像力」のもつ一種の「創造的な」働きが見いだされるわけであり⁽¹⁹⁾、

何らかの非実在物の観念が産みだされるようなとき、この「創造的想像力」が指定されると言えよう。だが、「想像力」とは基本的には再現的な働きにとどまるものであることがすぐに強調される。「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だすことはできない。従って、この力は、それが感覚器官から受け取った諸観念の配置をただ変更し得るだけなのである」[ENQ., tas./p.17]。

このように、パークの「想像力」とは、基本的には外的実在物に従属的な表象＝再現画像の形成にのみかかわるものである。だが反面、表象＝再現画像の形成とは無関係に、「新たに」そして「別様の仕方」で観念を結合または置換するような「創造的」側面もそこには含まれているのである。ここに、パークの「想像力」の二重性が認められる。このような「想像力」のもつ二重性は、「ある観念を明瞭 (clear) にすることと、その観念を想像力に働きかけるものにする」とは全く別のことである」[ENQ., II, iv/p.60]という発言からも確認できるだろう。「明瞭な」表象を形成する能力たる「再現的想像力」の挫折は、「曖昧な」観念を産む。だが、この「曖昧な」観念こそ、「創造的想像力」の働きを活発にし、心に触知的に訴えかけるものなのである。

先に指摘したように、パークの「想像力」とは、画像形成作用のほかに、観念の担った「触覚的なもの」まで扱う働きがある。つまり、「明瞭な」画像を形成できないときには、「触覚性」を明瞭かつ強力に伝達するものとして作用するのだ。従って、パークにおける「想像力」は、経験を増すごとに、純粋な画像形成力としての様相に加えて、単なる表象認識では削ぎ落とされてしまう「触覚性」をも明瞭化する能力としてその姿をあらわすことになる。この場合、「想像力」は一層複雑かつ多義的な精神能力としての様相を呈していると言える。こんなわけで、パーク美学に見られる「想像力」の二重性とは、経験とともに変容する「想像力」のもつ可塑的性格を端的に示しているのである。

b. 「模倣」の二重性

さて、「想像力」のもつこの二つの側面を一外的実在物の「明瞭な」表象＝再現画像を形成するときに働く再現的側面と、非実在物の「曖昧な」表象＝再現画像しか形成できないときに働く創造的側面とを一区別しておくことが、パークにおける「模倣」概念を厳密に考えるうえで前提となる。

パークは言う。「実際、詩や弁論術は、絵画ほどに正確な描写に成功してはいない。従って、詩や弁論術の本務は、模倣よりもむしろ、共感 (sympathy) なのであり、諸事物そのものの明瞭な (clear) 観念を現前することよりもむしろ、話し手あるいは他の人々への諸事物の効果を呈示することなのである」[ENQ., V, v/p.172]。こう述べたうえで、パークは「詩は、その最も一般的な意味で取りあげられるとき、厳密に言って模倣芸術とは呼ばれ得ない」とする。やは

(19) すでにアッディソンは、「想像力」をかきたてる詩人の才能について、「そのような詩の作品は、自らのうちに創造 (Creation) のような何かをもつ」(『スペクティター』紙第 421 号) としている。Addison & Steele and others, *The Spectator*, Vol.3 (*Everyman's Library*), 1945, pp.305-306.

り、詩の本質は「模倣」ではなく、その「効果」の直接的伝達なのだ。だが結局のところ、パークは次のように言っている。「実際、人々の習俗や感情を、詩が描写するという限りにおいては、それはひとつの模倣である」[ENQ., V, vi/p.173]。パークにおいては、たとえ詩であっても、他の芸術ジャンルと同様、いまだ広義の「模倣」という原理で捉えられていたのである。

だが、彼の言う狭義のすなわち本来的「模倣」とは、外的実在物の「明瞭な」観念の現前にかかわるものであり、それは詩ではなく、絵画の能くするところだったと言える。パークは「観念」という概念を用いることで、心のなかの表象＝再現画像の形成を一種の「模倣」になぞらえて理解した。彼は「模倣」という語をほとんど無自覚に二つの意味で使用する。すなわち、ひとつは、外的実在物を写す技芸としての絵画制作の理念としてであり、もうひとつは、外的実在物の表象＝再現画像の形成原理としてである。パークは、絵画のもつ原物への従属性と、表象＝再現画像のもつ従属的形成の在り方とを同一視することで、いきおい「模倣」という語に二重の意味を含ませることになった。もちろんこれは、当時の「イリュージョニズム」美学の反映と言えるだろう。

さらにまた、「模倣」のもつこのような外的実在物への従属性は、「想像力」のもつ再現的側面と結びつけられることになった。「再現的想像力」が絵画と結びつけられる一方で、また「創造的想像力」は詩と結びつけられた。結果、詩においてはじめて、表象による受動的な認識から解放され、何らかの「力」の観念だけを「創り出す」想像力の作用に触れることになる。このような作用を想像力に認めることで、詩は画像形成とは異なる観点から改めて評価されるに至る。

c. 詩が絵画以上に心を動かし得る理由

「雄弁と詩は、他のいかなる芸術とも同じくらい、いや、実際にはそれ以上に、深遠かつ生き生きとした印象をつくりだすことができるし、また、極めて多くの場合、自然そのもの以上にまで深遠かつ生き生きとした印象をつくりだすことができる」[ENQ., V, vii/p.173]。パークによれば、詩は、その効果において他の芸術ばかりでなく、「自然そのもの」をも凌駕するのだ。

パークは、言語が優位に働く要因として、次の三点を挙げている。第一に、ひとつの単語によって、あらゆる感情にまつわる状況を示し得る点。第二に、ある単語を頻繁に使用することで、ほとんど現実には起こり得ないこと (war, death, famine) の観念や、言語による以外には現前し得ないこと (god, angel, devil, heaven, hell) の観念を現前し、その印象を伝えることが可能な点。第三に、「我々は、諸々の語によって、それ以外の別様の仕方では不可能な諸々の結合物 (combination) をつくりだすことが可能となるし、この結合の力を用いて、巧みに選択した諸状況 (well-chosen circumstance) をつけ加えることで、単純な具象物に新たな生命と力を与えることができる」[ENQ., V, vii/p.174]点である。

このように三つの要因を列挙した後、パークは具体例⁽²⁰⁾として、「天使」を取り挙げる。「ひとつの絵に天使を表現するとしたら、あなたは、ただ翼をもつ美しき幼児を描出することしかで

(20)『崇高と美』第五部での「崇高な」詩の具体例は、ホメロス、ウェルギリウス、ルクレティウス、ミルトンからである。

きないだろう。だが、どんな絵画が、一語をつけ加え、《主の御使い》(the angel of the Lord) とすること以上に壮大な何かを与えられようか。確かに、この場合、私は明瞭な (clear) 観念をもっていないのだが、これらの語は、可感的画像がなす以上に心を動かす」(強調は、バーク自身) [ENQ., V, vii / p.174]。

第3節 「崇高」の起源としての「曖昧さ」と「恐怖」

それでは、詩の積極的評価の根拠となった「曖昧さ」とは、『崇高と美』全体における崇高論の企てとどのようにかかわっているのであろうか。バークは、『崇高と美』第二部において「崇高」なる観念を引き起こす諸特質を分析するとき、「曖昧さ」(obscurity) を取りあげ、それを「明瞭さ」(clearness) と対置させていた。バークは言う。「何らかのものを極めて恐ろしい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」[ENQ., II, iii / p.58]。「恐ろしい」ものこそ、バークにとって、「視覚に関して恐ろしいものは何でも、崇高である」[ENQ., II, ii / p.57]とか、あるいは「実際、恐怖 (terror) は、いかなる場合であれ、〈中略〉崇高なるものの支配的な原理である」[ENQ., II, ii / p.58]といった具合に、「崇高」の主要な源泉であった。こうして、「曖昧さ」と「恐怖」、そして「崇高」が密接に結びつけられるわけだ。「曖昧さ」と結びつけられたこの「恐怖」こそ、『崇高と美』全体を通じて彼の崇高論を特徴づけているものと言える。この「恐怖」とは、実はすでに『崇高と美』第一部で、「自己保存」本能の設定のもとに基礎づけられていたのである。

『崇高と美』第一部で、バークはまず、「自己保存」(self-preservation) と「社交」(society) という二つの本能を立てている[ENQ., I, vi / p.38]。そして、これら本能と「快」および「苦」の観念とのかかわりを分析する。彼は「社交」本能の齎す「快」を「積極的な快」(positive pleasure) とし、そこに「愛」の観念を含ませた。他方、「自己保存」本能のほうは、それを脅かす強い感情である「苦」と密接にかかわるとし、そこに「恐怖」・「死」・「病」といった観念を含ませた。そして、「積極的な快」を単に「快」(pleasure) と呼ぶのに対し、「苦の除去」⁽²¹⁾ によって生ずる「相対的な快」(relative pleasure) を、より強い感情である「苦」とかかわるといふ理由で積極的に評価し、「歓喜」(delight) と呼んだ[ENQ., I, iv / pp.35-37]。最終的に、「快」は「美」に、「歓喜」は「崇高」に結びつけられる。バークの崇高論を貫いている「恐怖」という概念は、このように「苦」の極限様態として位置づけられているわけだ。

そして、「崇高」の支配原理たる「恐怖」は、「イリュージョニズム」美学の影響のもとでは、視覚中心の用語法が取られるため、表象における「曖昧さ」という表現をもってあらわされたとと言える。このような「曖昧さ」の評価が、結局バーク独自の詩画比較論の展開を齎す要因となっ

(21) 17、18世紀の科学・哲学界で「エピクロス主義」の採用により展開された近代的原子論の影響をバークのうちに見てもよいだろう。原子論的世界観ばかりか、「苦の除去」という契機も、エピクロスの快楽主義の根本思想であるからだ。

たのである。

実際、『崇高と美』第二部においてもまた、言語と絵画との比較が見いだせる。バークは次のように言う。実在物は、その「明瞭な」観念を現前させるが、それらが上手に絵画化されていたとしても、その原物が心を動かすほどの効果は期待できない。他方、「私のなし得る、どんなに生き生きとしていて活発な言語描写であっても、このような具象物についての極めて曖昧かつ不完全な (obscure and imperfect) 観念を生ぜしめることしかできない。だが、このとき、最良の絵画によってなし得る以上に力強い情感 (a stronger emotion) を生ぜしめることが私にはできる」[ENQ., II, iv / p.60]。

ここでも、結論は同じである。言語は、絵画及び自然界の具象物を凌駕し得るのである。現代的視座からすれば、バークが絵画を「模倣」という基準からしか評価しないのは、絵画芸術の独自の在り方を認めようとする際に大きな問題となる。この原因のひとつは、18世紀の半ばという時代的制約であろう。だが、もうひとつの原因は、バーク自身が、「崇高」をめぐる考察において、根本的なところで絵画よりも詩（あるいは、言語一般）を念頭に置いていたことであろう。『崇高と美』での絵画作品の取りあげ方は、すべて「模倣」という観点からのものでしかない⁽²²⁾。

だが、バークによって展開された崇高論は、「想像力」の分析に基づき「創造的」ジャンルとして詩を規定している点で、さらにまた、自然界の齎す諸特質を五感に基づき感覚主義的に考察している点で、偽ロンギノス以来の修辞学的「崇高」の伝統から、近代的な美学理論へと一歩踏みだしたものとなっていると言えるだろう⁽²³⁾。

結び — 「自己保存」本能とバーク崇高論の射程

「曖昧さ」を積極的に評価し、そこに「崇高」を結びつけるバークの態度は、まさしく「明瞭さ」を標榜する古典主義への反逆であったと言えよう。「曖昧さ」とは、明瞭な表象形成の否定であり、従って表象認識の不可能性を示している。しかし、反面それは「恐怖」という強い感情を喚起するものでもある。表象形成の否定は、「触覚性」を強く帯びた観念を「想像力」へと齎す。『崇高と美』においては、近代的原子論に基づく自然学たる機械論的認識論と、「想像力」を中心とする心的諸能力の分析に基づく生理学的心理学との結合がある。バークにおける「崇高」とは、実在物のもつ強い物理的接触感と精神作用の非常に高揚感とが一致したところにあらわれるものと言える。「創造的想像力」の活性化によって、外的実在物との距離を保ったまま、魂を圧倒し、高揚させるような擬似的恐怖が引き起こされる。つまり「想像力」を介することになる

(22) ヴェネチア派の画家ペリーニによる《聖ヨハネの斬首》の逸話が登場する[ENQ., tas. / p.20]が、「模倣」の快を説明するために使われるのみ。

(23) 浜下「『崇高』美学の系譜—アディソンとシャフツベリまで—」(『神戸女学院大学論集』通巻112号、1992)、M.H.ニコルソン『暗い山と栄光の山—無限性の美学の展開—』(クラテール叢書13)、国書刊行会、1989。

ため、安全な距離を保ったまま、「距離ゼロ」という直接的触覚性が明瞭な「力」として伝えられ、「崇高」が喚起されるのである。

バークの言う「崇高」には、実は二通りのものが考えられる。身体的な苦痛と精神的な苦痛という別の二種類の「苦」に拠るものである。特に「聴覚」を例に考えてみよう。ひとつは、「大音響」など「聴覚」という感覚器官自体における身体的な苦痛によるものであり、生理学的に言えば、神経繊維の「緊張」によって生じるものである。大瀑布の轟音・荒れ狂う嵐の音・雷鳴・大砲の爆音などがこれにあたる。もうひとつは、本稿で扱った、詩における語の齎すものであり、非实在物などのもつ魂へと強力に訴えかける「力」としての「音」である。もちろん、この「音」は、明瞭な表象を喚起しなくてもよい。いやむしろ、その表象は、「曖昧な」ものであればあるほどよいのだ。「病」・「死」・「神」といった語のもつ「音」がこれにあたり、こちらは、言語の習得という後天的経験に左右されるものと言える。

これらいずれの「崇高」を基礎づけているのも、やはり「苦」あるいは「恐怖」という契機である。このような意味で、バークの美学は、外的实在物と感覚器官をもつ身体とのあいだの機械的作用に基礎づけられたものでありながら、他方で「苦」あるいは「恐怖」を意識する主体、すなわち「自己=自我」(self)を、たとえ受動的にであれ要請せねば成り立たないものと言える。

さて最後に、『崇高と美』で「崇高」を貫いていた「恐怖」という契機から、若きバークのもっていた自然権思想について若干触れておきたい。『崇高と美』におけるバークは、「崇高」の根拠たる「苦」あるいは「恐怖」が「自己保存」本能に基づくものであることを説いていた。『フランス革命の省察』を著した晩年のバークは、シュトラウス⁽²⁴⁾の指摘する通り、ホップズにはじまり、ロックあるいはルソーへと至る「近代的自然権」思想の行き過ぎに異を唱えたと言えるだろう。しかし、少なくとも『崇高と美』のうちには、「自己=自我」のめざめを意識し、それを根拠に「崇高」を理論化する近代的自然権論者としての側面を読み取ってもよいのではないだろうか。バークにおける「崇高」とは、まさに「恐怖」を主要な源泉としているからである。こうしたことから、『崇高と美』におけるバークを、ウェクターの言うように「ロマン主義の曙」として、また、エイブラムズ⁽²⁵⁾の言を借りれば、「鏡」の時代たる古典主義から「ランプ」の時代たるロマン主義へと至る嚆矢の人物として位置づけてもよいように思われる。

(くわじま ひでき・大阪大学大学院博士課程)

(24) L.シュトラウス『自然権と歴史』(テオレイン叢書)、昭和堂、1988。シュトラウスの「古典的自然権」と「近代的自然権」という大枠は有益だが、少なくとも『崇高と美』における崇高論を考慮する限り、全般的に同意し得るものではないように思われる。『崇高と美』のうちには、シュトラウスの言う「近代的自然権」思想の影響があらわれていると言えるからである。尚、岸本、1989も、バーク後年の著作との一貫性を重視し、『崇高と美』におけるバークを「反啓蒙主義者」という観点から扱っている。

(25) 註(18)を参照。

**Edmund Burke's Parallel of Poetry and Painting and the
Background of his Aesthetics:**

From an Analysis of *A Philosophical Enquiry*

Hideki Kuwajima

The purpose of this paper is two: One is to reveal Burke's aesthetics based upon the double character of both 'imagination' and 'imitation', giving attention to his parallel of poetry and painting. The other is to point out that 'obscurity' and 'terror' are the prime and coherent ideas closely related to the Sublime, resulting in his view of the superiority of poetry to painting. I will demonstrate the true image of the young Burke in *A Philosophical Enquiry*(1757).