

Title	初期バークにおける美学思想の全貌 : 18世紀ロンドンに渡ったアイリッシュの詩魂
Author(s)	桑島, 秀樹
Citation	大阪大学, 2004, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/1246
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

博士論文

初期バークにおける美学思想の全貌

—18世紀ロンドンに渡ったアイリッシュの詩魂—

桑島秀樹

平成15年12月 大阪大学大学院文学研究科 提出

Doctoral Dissertation

**The Full Picture of Edmund Burke's
Aesthetics in his Early Days**

: The Irish Spirit of Arts over to London in the 18th Century

Hideki KUWAJIMA

December 2003

Graduate School of Letters, Osaka University, JAPAN

Copyright (c) 2003 Hideki KUWAJIMA from Gumma. All Rights Reserved.

博士論文

初期バークにおける美学思想の全貌

—18世紀ロンドンに渡ったアイリッシュの詩魂—

桑島秀樹

平成15年12月 大阪大学大学院文学研究科 提出

目次

	[頁数]
参考地図・参考図版一覧	1
参考地図	2～3
参考図版	4～10
はじめに	11
序 日本におけるバーク思想の受容にみるバイアス —近代思想史形成のポリティクス—	12～20
序	
1. 明治憲法起草過程でのバーク紹介とその問題—金子堅太郎訳『政治論略』—	
2. バーク美学の更なる不幸—ほんとうに「美学者バーク」は二流なのか—	
結	
第一章 バーク美学揺籃の地としての 18 世紀アイルランド：母なるネーグル山残照 —生誕から幼少年期までをめぐる伝記的検証から—	21～43
序	
1. バークの家系と生誕から初等教育まで—プライアによる伝記から—	
2. C. C. オブライアンのバーク伝にみる「幼年期のエドマンド」再検証 —アイルランド実地調査を踏まえつつ—	
2-a. 生誕地	
2-b. 幼少期における信仰あるいは精神生活	
2-c. 幼少期における家庭および学校での教育	
3. C. C. オブライアンによるバーク伝の意義と課題 —素朴なアイリッシュ・ナショナリズムを超えて—	
結	

第二章 バーク『崇高と美』における「苦」の肯定と「触覚」の重視

—「崇高」と「美」とをつなぐ感覚主義の美学— ……………44~62

序

1. 外的対象および身体の実在と「趣味の論理学」の構築
2. イリュージョニズムの美学と「想像力」
 - 2-a. 「崇高」および「美」の諸特質にみられる「視覚中心主義」
 - 2-b. 「想像力」とイリュージョニズムの美学
 - 2-c. 「曖昧さ」の評価と「想像力」概念の二重性
3. 「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
 - 3-a. 「崇高」および「美」をもたらす諸特質と「触覚」
 - 3-b. 「触覚」と外的実在性
 - 3-c. 反イリュージョニズムの美学としての「崇高」の可能性
 - 3-d. 「優美」と「触覚」—ホガース美学とのかかわり—

結

第二章付論 ジンメル山岳美学にみる新たな崇高論の可能性

—カント美学という「亡霊」を乗り越えるひとつのかたち—

……………63~77

まえがき

序

1. 芸術における「大きさ」と「かたち」—人間との比較から—
2. 崇高と「没形式性」という問題—カント崇高論との比較から—
3. アルプスにおける「生の形式」からの疎遠さ—海との比較から—
4. 「崇高なアルプス」と「美しいアルプス」—万年雪・岩壁・平地の三景—
5. アルプスにおける「物質性」の勝利が意味するもの—廃墟論との比較から—

結

第三章 バークの「優美」概念にみるヴィーナスあるいは感覚主義の美学

—画家ホガース『美の分析』を通して見えてくるもの— ……………78~102

序

1. バークの「優美」再検討—「いわく言い難いもの(ル・ジュ=ヌ=セ=クウワ)」—
2. メディチのヴィーナスとグランドツアー—
—ホガース『美の分析』の二枚の図版から—
 - 2-a. 『美の分析』の二枚の挿入図版にみる古代彫像とダンス

- 2-b. 「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像」
- 2-c. アンティノス像とダンス教師の比較—古代彫像を「図形」モデルと見なす—
- 2-d. ホガースによる身体運動の美学—「距離」・「支点」・「対立」による人体把握法—
- 3. 蛇状曲線と「悪」の美学—ホガース『美の分析』のタイトルページから—
 - 3-a. 『美の分析』タイトルページの特徴—副題にみられる「趣味」概念の考察—
 - 3-b. タイトルページにみられるミルトン『失樂園』からの引用—「蛇」の美学—
 - 3-c. 蛇の「悪」性と感覚主義美学の成立—「楽園追放」によって人間が得たもの—
- 4. イギリス風景式庭園にみる「蛇状曲線」の現実化とその美学的な意義
 - 18世紀における感覚主義的な美学の展開—
 - 4-a. 18世紀前半期のチズウィック庭園にみる「蛇状曲線」の現実化
 - 4-b. 風景式庭園における「蛇状曲線」体験とその美学的意義
 - 4-c. 風景式庭園の「蛇状曲線」における「錯綜性」の意義とその展開
 - 「優美」から「ピクチャレスク」へ—

結

第四章 パークにおける詩画比較論とその美学的基礎

—『崇高と美』第五部の分析—103~121

序

- 1. 単語の分類とパーク美学の特徴
 - メディアの差異に注目する芸術ジャンル論の展開—
 - 1-a. 「心を動かしてくるもの」の分類
 - 1-b. パーク美学の特異性—シャフツベリ=ハッチスン美学との相違—
 - 1-c. 単語の分類
- 2. 「想像力」の二重性・「模倣」の二重性
 - 2-a. 「想像力」の二重性
 - 2-b. 「模倣」の二重性
- 3. 「崇高」の起原としての「曖昧さ」と「恐怖」

結

第四章付論 夏目漱石「草枕」にみる詩画比較論の受容と翻案

—画工の絵にならない俳句的な旅—122~132

まえがき

序

- 1. 俳句で育った英文学者漱石—異なる東西「文学・芸術」観のはざまで—

2. 西洋詩画比較論の受容—原理的翻案による「小説」の俳句化—

3. 「草枕」考—画工の絵にならない俳句的な旅—

結

第五章 バーク演劇論草稿における「喜劇」評価

—18世紀イギリスにみる「リディキュル」の美学とアイルランド人—

.....133~157

序

1. バーク時代の演劇—政治および教育の場としての「劇場」—

1-a. 民衆のための演劇としての「喜劇」—社会批判と徳育の装置として—

1-b. 「共感」の原理あるいはバークのもつ演劇的気質

2. 草稿「演劇論のための覚書」テキスト成立の経緯

3. バーク演劇論における「喜劇」評価

3-a. 「筋」の模倣より「性格」の模倣

3-b. 「創意の才」より「描写の才」—模倣は一種の「創意」である—

3-c. プレナンの作品『訴訟』称賛の理由—「恐れ」を喚起しないような選択—

4. 「喜劇」に固有の感情としての「リディキュル」

結

結.....158~163

参考文献一覧.....164~171

初出一覧.....172~174

参考地図・参考図版一覧

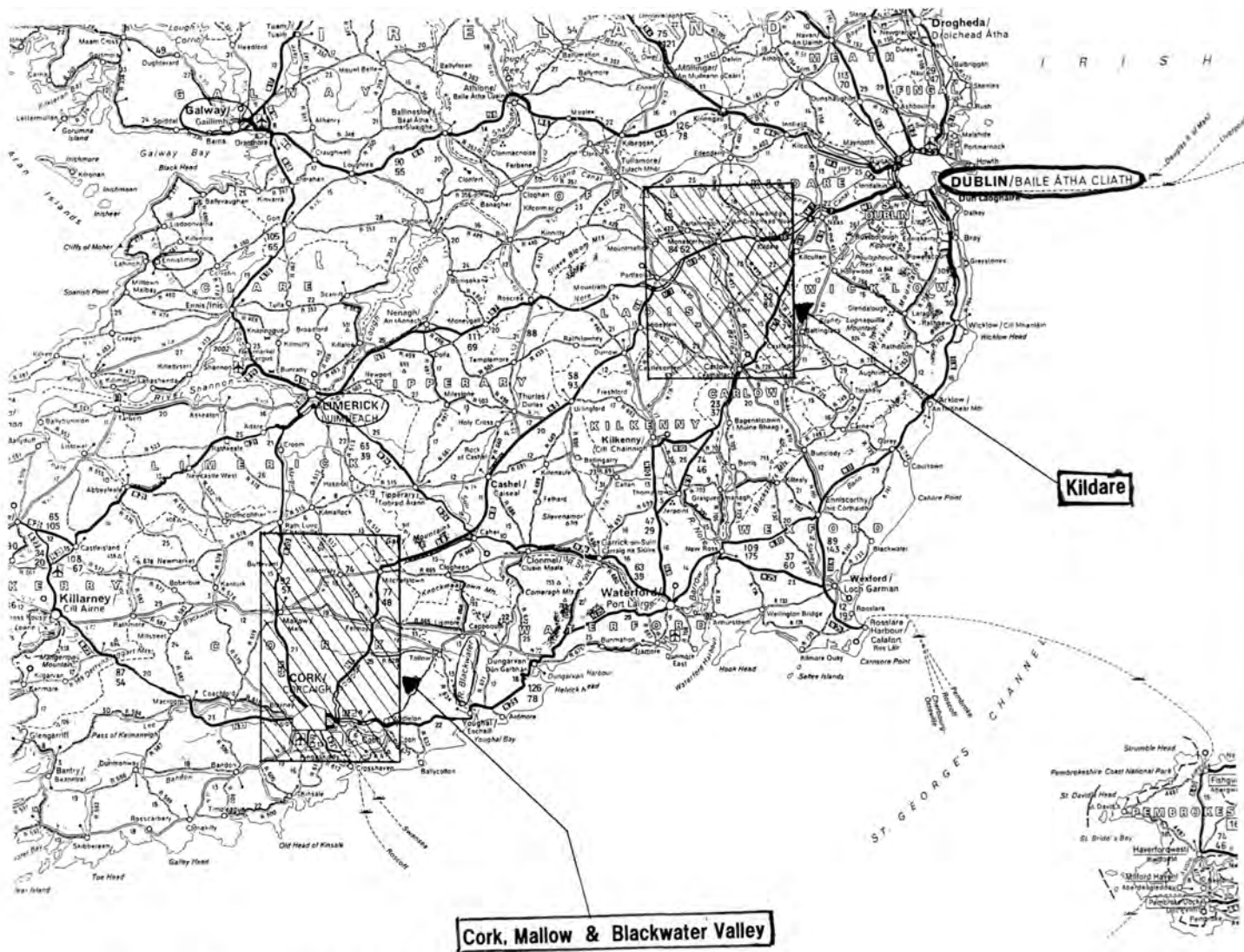
【参考地図】(第一章)

- Map 1 : アイルランド島中央部および南部全図
Map 2 : コーク州ブラックウォーター谷
(キャッスルタウンローチ、シャンバリモア、バリドフなど)
Map 3 : キルデア州バリトア

【参考図版】(第三章)

- Fig. 1 : 『美の分析』 エングレイヴィング第一図版「彫刻家の仕事場」(全体)
Fig. 2 : 「メディチのヴィーナス像」(『美の分析』第一図版・中央部)
Fig. 3 : 「メディチのヴィーナス像」オリジナル
(フィレンツェ、ウフィッツィ美術館蔵)
Fig. 4 : 「アンティノス像」(『美の分析』第一図版・左下部)
Fig. 5 : 「伝アンティノス像(ヘラクレス像)」オリジナル
(ヴァチカン、ピオ・クレメンティーノ美術館蔵)
Fig. 6 : 「ダンス教師」(『美の分析』第一図版・左下部)
Fig. 7 : S字曲線の実験(『美の分析』第一図版・フレームデザイン上部)
Fig. 8 : 『美の分析』エングレイヴィング第二図版「カントリーダンス」(全体)
Fig. 9 : 解剖学的デッサンの実験(『美の分析』第二図版・フレームデザイン右上部)
Fig. 10 : ダンスホールの踊り手(『美の分析』第一図版・中央部)
Fig. 11 : ヨハン・ゾファニー「ギャラリー画」《ウフィッツィ美術館のトリブーナ室》
(油彩、1770年代、バッキンガム宮殿クイーンズ・ギャラリー蔵)
Fig. 12 : 「メディチのヴィーナス像」《ウフィッツィ美術館のトリブーナ室》・右部
Fig. 13 : 『美の分析』タイトルページ(全体)
Fig. 14 : ジョン・ロック「チズウィック庭園」エングレイヴィング平面図(1736年)
Fig. 15 : ジャック・リゴー「チズウィック庭園」(内部)ドローイング画(1733年頃)

参考地図

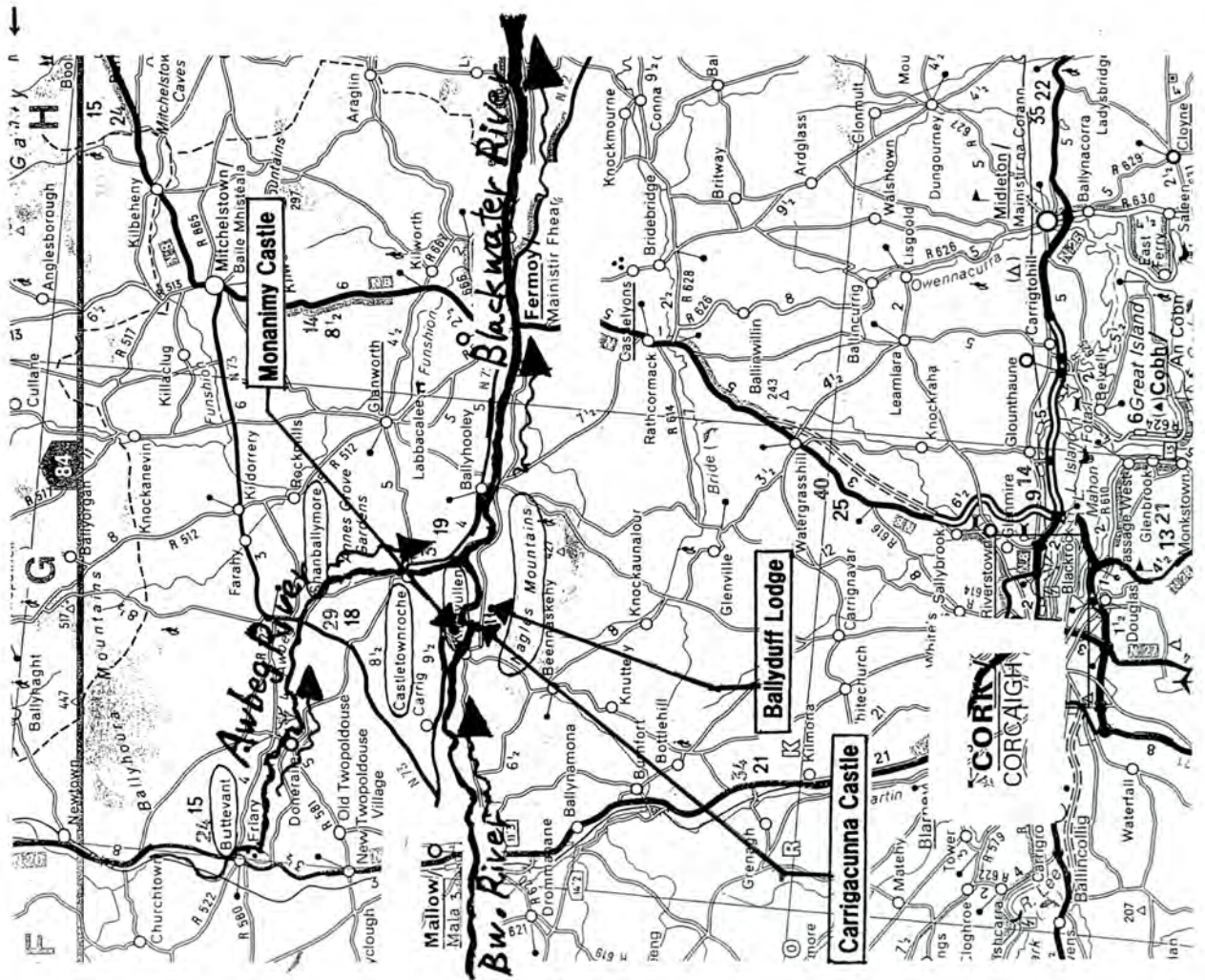


Map 1: アイルランド島中央部および南部全図

Map 2: コーク州ブラックウォーター谷

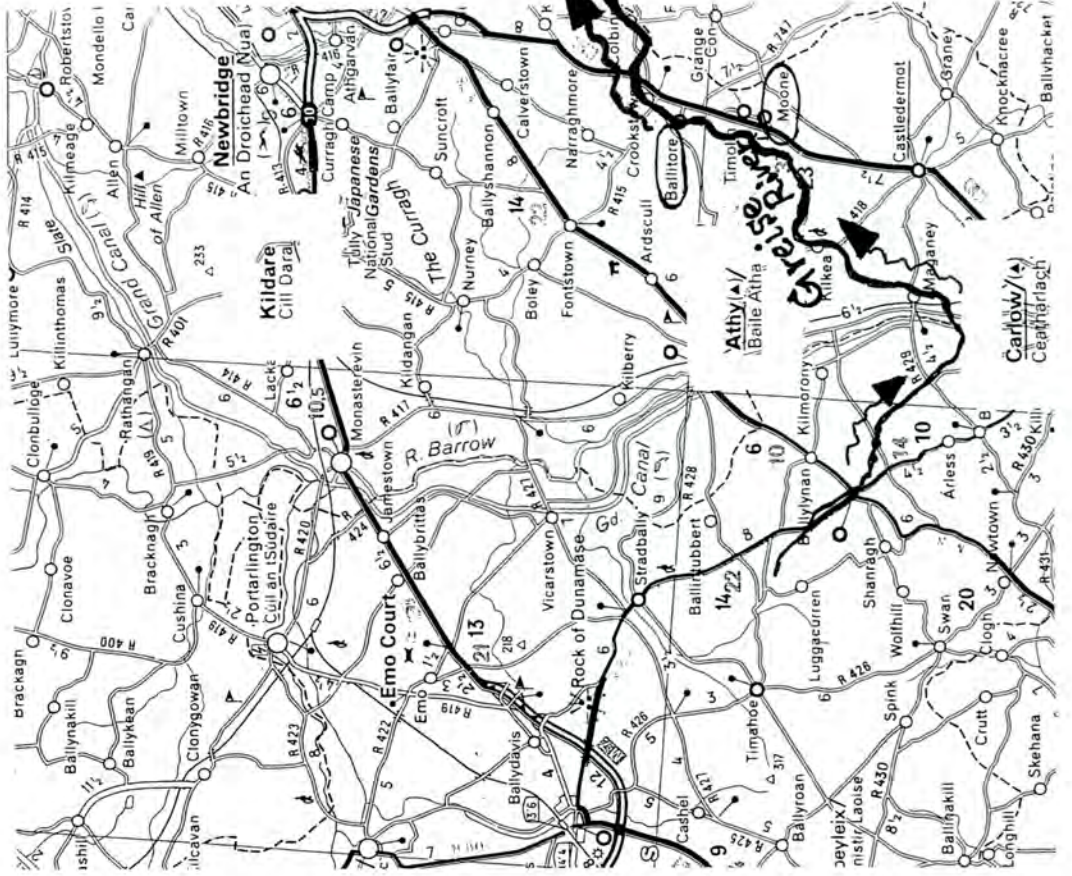
(キャッスルタウンローチ、シャンバリーモア、パルドフなど)

Blackwater Valley (Castletownroche, Shanballymore, Ballyduff) in Co. Cork



参考地図

Map 3: キルデア州バルトロア
↓ Ballitore in Co. Kildare



参考図版

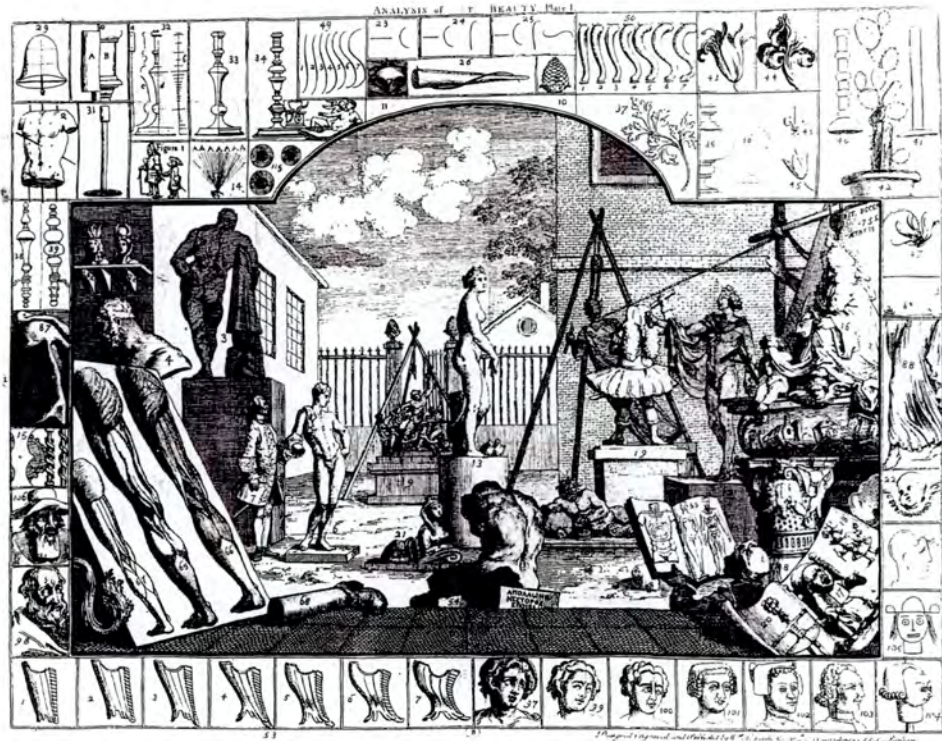


Fig. 1:『美の分析』エンゲレイヴィング第一図版「彫刻家の仕事場」(全体)

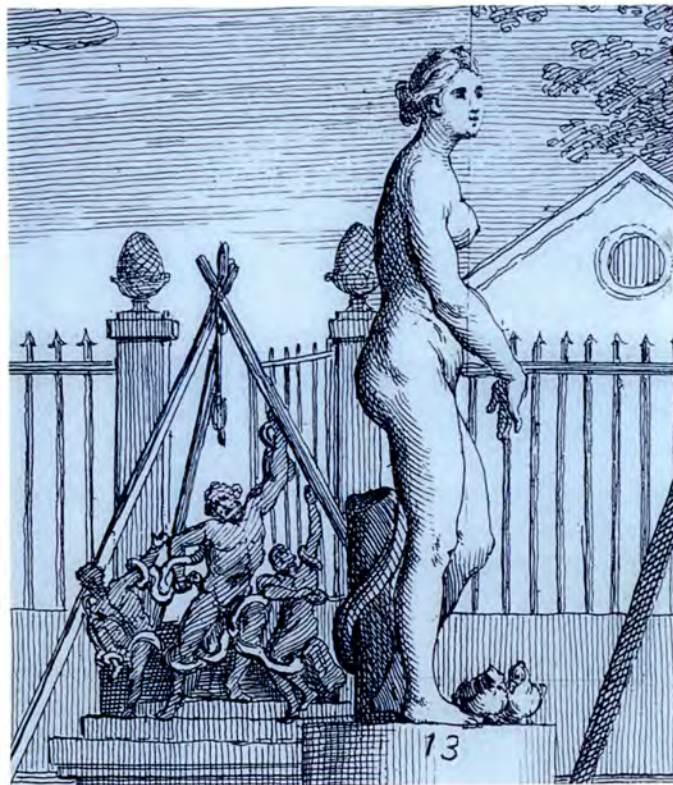


Fig. 2:「メディチのヴィーナス像」(『美の分析』第一図版・中央部)

参考図版

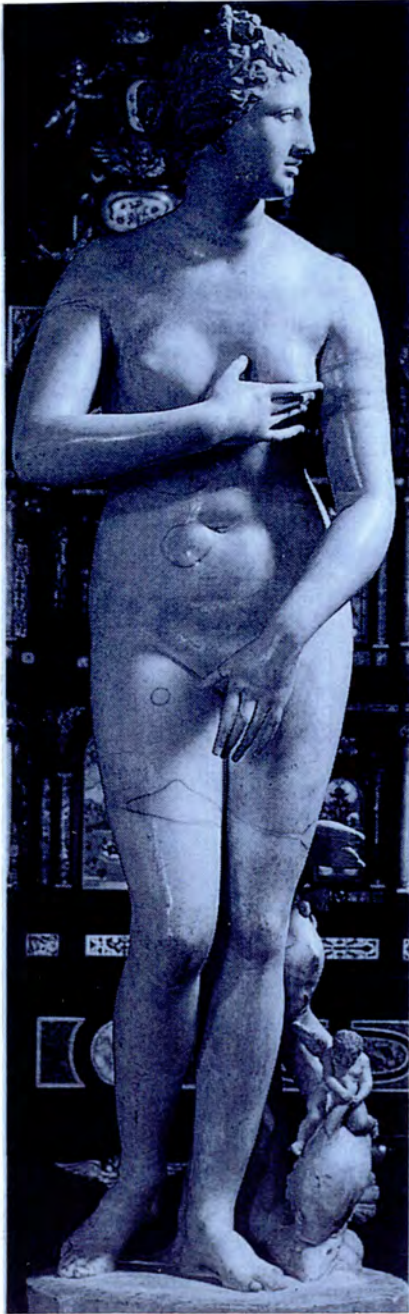


Fig. 3:「メディチのヴィーナス像」オリジナル
(フィレンツェ、ウフィッツィ美術館蔵)



Fig. 4:「アンティノス像」(『美の分析』第一図版・左下部)



Fig. 5:「伝アンティノス像(ヘラクレス像)」オリジナル
(ヴァチカン、ピオ・クレメンティーノ美術館蔵)

参考図版

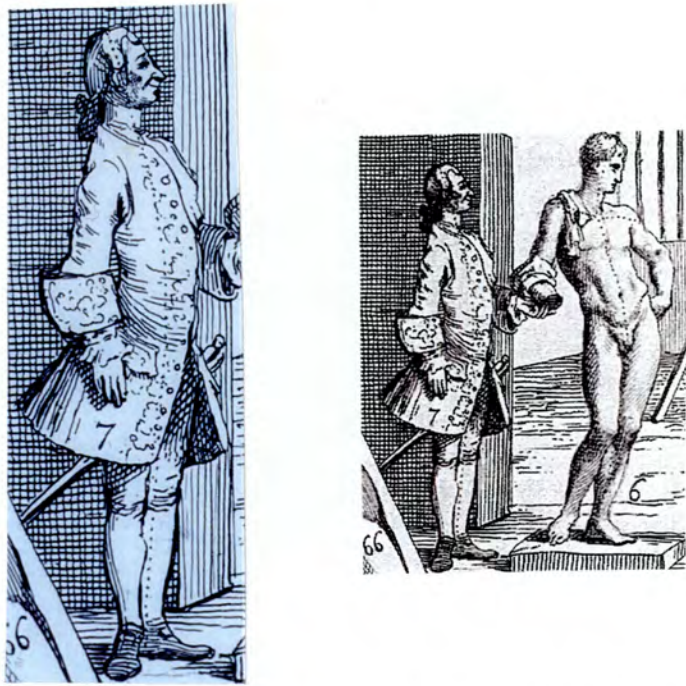


Fig. 6:「ダンス教師」(『美の分析』第一図版・左下部)

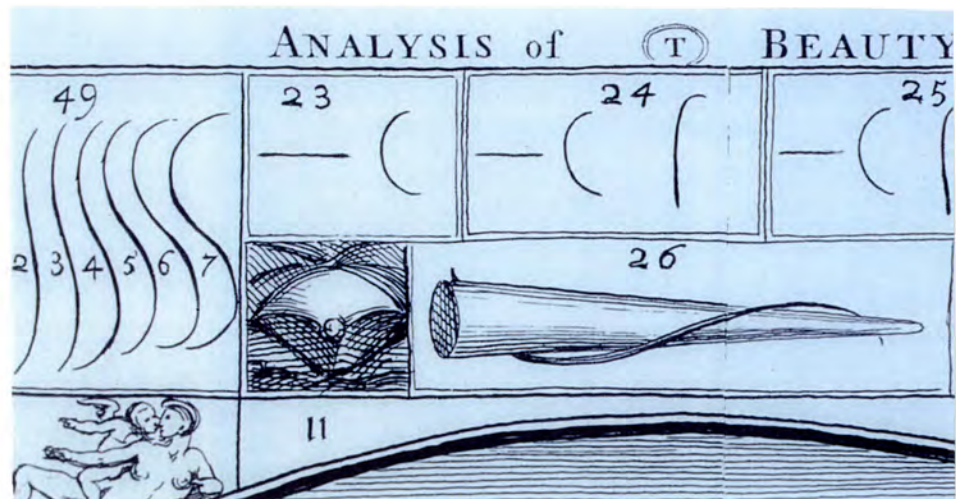


Fig. 7: S字曲線の実験(『美の分析』第一図版・フレームデザイン上部)

参考図版

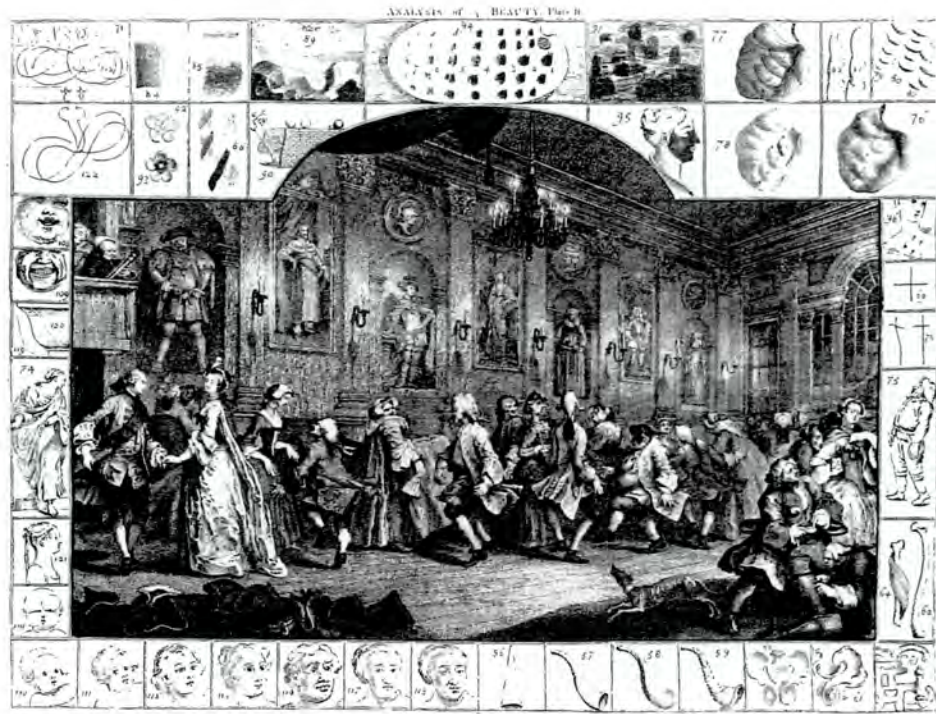


Fig. 8:『美の分析』エングレイヴィング第二図版「カントリーダンス」(全体)

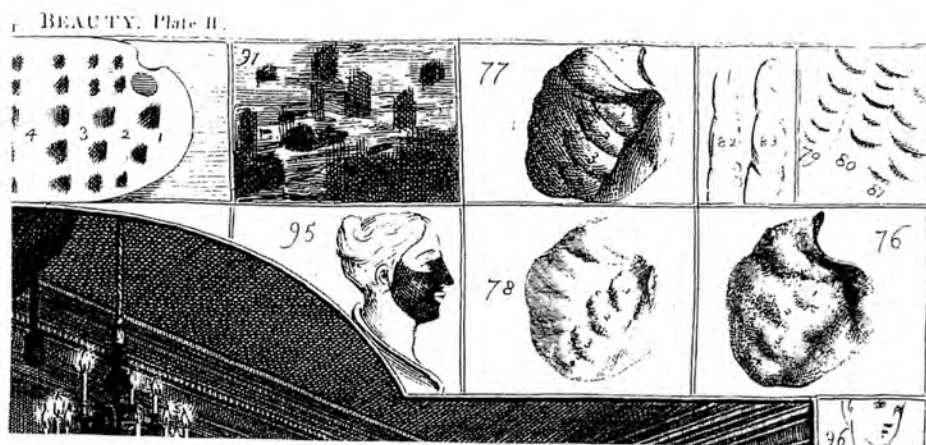


Fig. 9: 解剖学的デッサンの実験(『美の分析』第二図版・フレームデザイン右上部)

参考図版



Fig. 10:ダンスホールの踊り手(『美の分析』第一図版・中央部)



Fig. 11:ヨハン・ゾファニー「ギャラリー画」《ウフィッツィ美術館のトリブーナ室》
(油彩、1770年代、バッキンガム宮殿クイーンズ・ギャラリー蔵)

参考図版

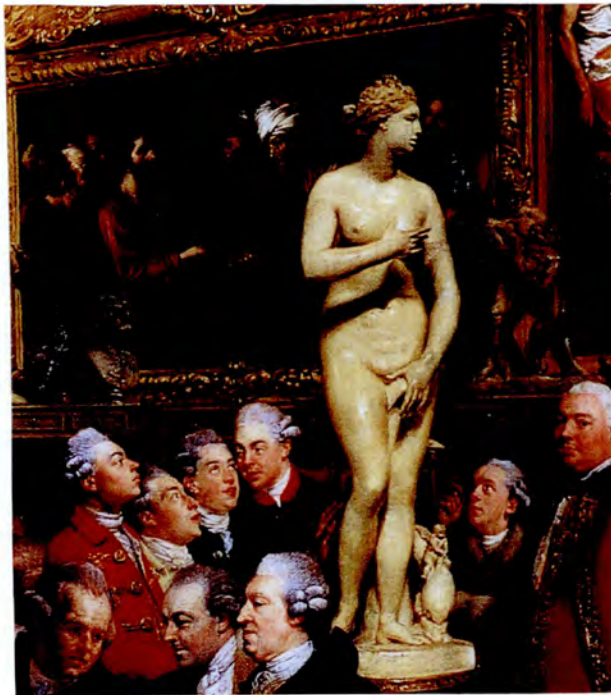


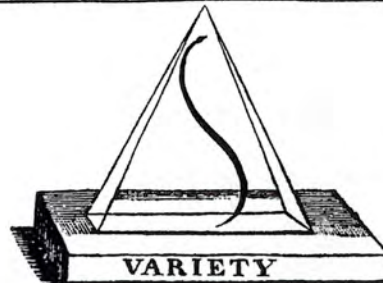
Fig. 12:「メディチのヴィーナス像」《ウフィッツィ美術館のトリブーナ室》・右部

THE
ANALYSIS
OF
BEAUTY.

Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of
TASTE.

BY WILLIAM HOGARTH.

*So vary'd be, and of his tortuous train
Curl'd many a wanton wreath, in fight of Eve,
To lure her eye.----- Milton.*



L O N D O N :

Printed by J. REEVES for the AUTHOR,
And Sold by him at his House in LEICESTER-FIELDS.

MDCCLIII.

Fig. 13:『美の分析』タイトルページ(全体)

参考図版

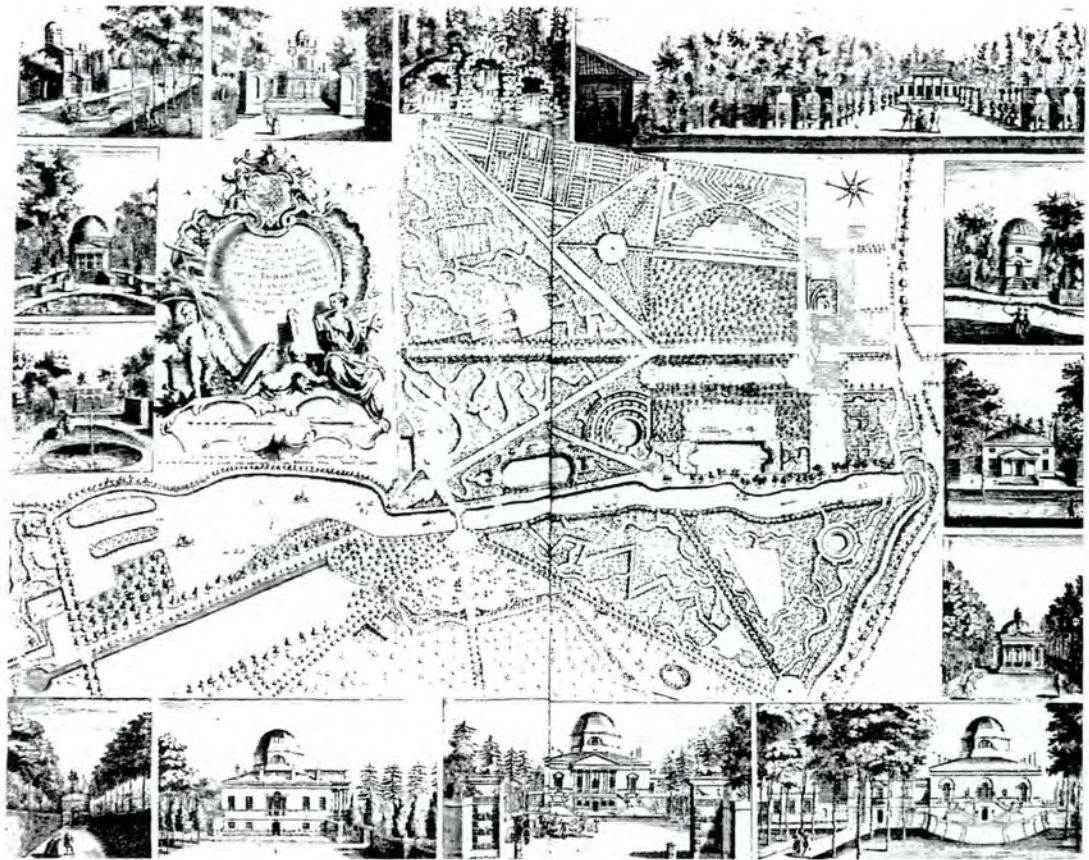


Fig. 14: ジョン・ロック「チズウィック庭園」エングレイヴィング平面図(1736年)



Fig. 15: ジャック・リゴー「チズウィック庭園」(内部)ドローイング画(1733年頃)

はじめに

この「初期パークにおける美学思想の全貌—18世紀ロンドンに渡ったアイリッシュの詩魂—」と題した論文をはじめめるにあたって、二、三の事柄を述べておきたい。

まず、タイトルの「初期パーク」の「初期」が指し示すのは、概ね、主たる考察対象であるエドモンド・パークの生誕年1729年頃から、彼が、ウィッグのロックンガム派ヴァーニ伯が所有するウェンドーヴァー（バッキンガムシャー）の「ポケット選挙区」から選出され、イギリスの国会議員として政界に登場する1765年頃までの時期のことである。したがって、政界登場以降の「後期パーク」—彼の死が1797年であるから、1765年までを「初期パーク」と呼ぶのは彼の生涯の長さからみても妥当であろう—に関する考察は、ひとまず括弧に入れられている。

この「初期パーク」は、地理的にみて、生活環境の変化の多い時期であった。その最も大きな移動が、本論文副題に示される、アイルランドからイギリス（特に、首都ロンドン）への移動ということになる。このイングランドへの移住の時期は、ダブリン・トリニティ・カレッジ卒業後の1750年前後の時期と見られている。

本論文の目的は、若きパークの躍動する魂にみられた将来への期待と不安—「光」と「闇」—を念頭におき、特に、その美と芸術に対する思索醸成の「全貌」を、まさにアラベスクのごとく、さまざまな位相から描きだすことにある。これによって、18世紀のアイルランドおよびイギリスの社会状況、とりわけ都市化したロンドンに生きたアイリッシュたち—パークのように、ロンドンでの成功に身を賭したアイリッシュたち—の苦悩とその処世のあり方まで浮き彫りになれば、と考えている。

以下の各章では、こうした初期パークにおける「美学思想」を検討する際、次のようなテーマの設定のもと考察をおこなったつもりである。

まず第一に、「カントの美学」を中心に据えた「美学史」編纂への反省、これは、哲学的には、「触覚」あるいは「関心性」に基づく感覚主義美学として検討されるだろう。第二に、いわゆる「ロマン主義」（あるいは、「プレ=ロマン主義」）概念の再検討、これは、単に視覚イメージの喚起に注目するだけの想像力論の見直しによってなされるはずである。さらに最後に、「美学」という学問が扱い得る対象領域の問い直し、これは、パークの後半生ともかかわる「政治」性の問題と重ね合わせつつ言及されることになる。近代において「芸術」概念が「自律/自立」したとき、そこから取りこぼされ顧みられなかった、グレーゾーンがあったはずだ。論者としては、「美学」という学問が、政治を扱う学問とは相容れない、いわばお高くとまった、無味乾燥なものだとは思わない。美学における「切れ味の悪い」学としてのイメージの打破は、まさに近代的な意味での「純粹芸術（作品）」概念への反省なしにはあり得ないと思われる。こうした事情から、論者は、パークにおけるような「カント以前の」実践的な言説の検討がおのずと要請されていると考えている。

ただし、本論文での考察においては、「初期パーク」に徹底して身を寄せたつもりである。こうした徹底した考察の姿は、アイルランドおよびイングランドの実地調査の成果として、本論文に盛り込まれていると思う。「初期パーク」の検討を通じて、「後期パーク」まで見晴らせるかどうか、それは本論文を通読してくださる方々の判断に委ねたいと思う。

序

日本におけるバーク思想の受容にみるバイアス —近代思想史形成のポリティクス—

序

これより、われわれは、アイルランド生まれの、18世紀イギリス¹を代表する美学者にして政治哲学者たるエドマンド・バーク (Edmund Burke, 1729-1792) をめぐって、その初期美学思想の全貌を、アラベスクのごとく、さまざまな角度から多彩かつ精緻に描き出そうとしている。そのはじめに、まずわれわれの足許から線を引きはじめようと思う。我が国において、バーク思想、とりわけその美学思想は、どのように捉えられ、どのように評価されてきたのか。こうした背景を概観しておくことで、われわれが、なぜここで、特に「初期バークの美学思想」を主題として語らねばならないのか、その理由がいつそう明確にされるであろう。

東西冷戦構造の解消から十五年の月日が流れようとしている。21世紀を迎えようとしていたこの世紀の変わり目に、日本では、バークの著作集および研究書の刊行続いた。中野好之訳『崇高と美の観念の起原』みすず書房、1999年の復刊、同編訳『バーク政治経済論集—保守主義の精神』法政大学出版局、2000年、および岸本広司『バーク政治思想の展開』御茶の水書房、2000年の刊行などである。2000年に刊行された、これら翻訳集と研究書は、どちらも中野、岸本によるバーク研究の集大成とでもいうべき、まさに「圧巻」の書である。このようななか、2000年3月、日本イギリス哲学会第24回研究大会（於 関西学院大学）で、シンポジウム議題として「エドマンド・バーク」（司会＝中野好之、岸本広司）が取りあげられたことは特筆に値しよう。さらに同年7月、8月には、バークの著作がこれまで一冊も収められていなかった岩波文庫に、彼の主著『フランス革命の省察』（上・下巻）中野好之訳が収録されるに至った。岩波文庫（1927年7月創刊）への収録を一般知識人における思想受容度の指標とみるなら、収録が叶ったというこの事実は、今日ようやく本格的かつ公正なバーク研究の下地ができつつあることの証左と解せられるだろう。『フランス革命の省察』への反駁の書たるトマス・ペイン『人間の権利』（1971年収録）に遅れること三十年である。他の同時代イギリスの思想家をみても、ホップズ、ロック、バークリ、ヒューム、スミス、ミルなどは比較的早い時期に収録されたといつてよい。また同時代フランス思想に関しても、ヴォルテール、ルソーなども同様に早い時期に収録をみている。こうした学術研究におけるバークの等閑視的状况は、中野好之²が早くから指摘していたように、「自由・民主」の思想を過度に重視する、ある意味で偏った思想史の捉え方に起因していると思われる。われわれは「リベラリズムの祖」としての福沢諭吉（1834-1901）や「東洋のルソー」としての中江兆民（1847-1901）は知っていても、バーク思想の最初の紹介者が、明治憲法の起草者のひとりで、後に日本法律学校（現日本大学）の初代校長となった金子堅太郎（1853-1942）³であったことをほとんど知らないだろう。

たしかにバークの思想は、その紹介の経緯からして必然的に、「君主統治」をめざす明治

国家の国策におおいに参与する、かなり「右」へと偏向した思想だとするイメージが植えつけられていた。第二次大戦下においても、こうした受容時のイメージがあったため「国体」堅持を主張するための好個の材料と見なされて、きわめてイデオロギー性の色濃い研究⁴がなされもした。しかし、こうしたバーク思想の恣意的利用も、明治初期に形成されたバーク・イメージからの連想が招いた結果であったと思われる。彼の思想は、その初期受容過程で負のイメージを背負わされてしまったために、正当な学的研究対象として扱われ得ないままに警戒されてきた。こうした性急なレッテル付けこそ、おそらくバーク研究の被った災厄であり、近代日本における思想史形成の被ったバイアスであったといえよう。

第二次大戦後のバーク研究を振り返ると、北米においてその研究機運の高まり—「バーク・リヴァイヴァル」と呼ばれる—が存在したことに気づく。それは、共産主義の脅威に対して西欧世界が自己の防衛理論を求めての動きであった。ここでのねらいは、バークの「保守主義」理論を、キリスト教倫理に根ざした自然法理論として正当化し、みずからの理論武装の道具として活かすことにあった⁵。1980年代に国際政治の前面にあらわれた「新保守主義（ネオ＝コンサーヴァティズム）」⁶とは、このような政治的理論戦略を背景にして出来たものであった。このように、現代においてさえバーク研究には、つねに「右」よりのイデオロギーという「亡霊」が付きまどっている。われわれはこの「亡霊」の姿を見定め、本来のバークとまっすぐ向き合わねばなるまい。

これまで、バークといえは、フランスに発した民衆革命に対して、伝統的国家構造の維持・継承を説いた、イギリス「保守」の嚆矢的人物とみるのが一般的だった。民衆の「自由」と「平等」を謳う近代国家観の、すなわち民主主義国家観の浸透した現代では、バークの名は絶えず負のイメージを背負って立ち現れてくる。バークは、近代的な民主主義あるいは自由主義への保守反動の人物として消極的に言及されるばかりとなった。換言すれば、ホブズ、ロック、ルソー、ペインと続く、本流としての「民主主義」あるいは「自由主義」—個人の権利も重んじられる—の系譜のなかで、ひとりその流れに抗してもがく、アナクロニズムの政治家と目されるのが常となってしまったのである。

1. 明治憲法起草過程でのバーク紹介とその問題—金子堅太郎訳『政治論略』—

日本における最初のバーク思想の紹介は、明治憲法の起草過程にまで溯れる⁷。明治初期の国策においては不平等条約撤廃が急務であり、そのためには欧米列強と同等の近代的諸制度の確立が不可欠とされた。板垣退助による「民撰議院設立建白書」（1874年）、木戸孝允による「漸次立憲政体樹立の詔」（1875年）は、帝国議会の設立およびそれに伴う帝国憲法の制定に拍車をかけるものであった。こうした状況を背景に官民にわたって当初さまざま憲法案が起草された。その多くは自由民権運動の高まりと相俟って、「君民共治」を謳う開明的なものが多かった。その代表的なものを挙げれば、元老院案（1876年10月～1880年7月）、共存同衆案（1879年3月頃）、嚶鳴社案（1879年末～1880年初頃）、交詢社案（1881年4月～6月）、植木枝盛案（1881年8月）、立志社案（1881年9月）、小野梓案（1883年5月～6月）などで、明治憲法起草の初期段階では、フランス流の天赋人權思想あるいはイギリス流の政党内閣制を反映した憲法が模索されていたと思われる。この時期、ほぼ

八年間（1871年11月～1878年9月）におよぶアメリカ留学—グラマースクール、ハイスクール、ハーヴァード大学法律学科⁸で学ぶ—から帰国した金子は、仕官を夢見つつも念願かなわず教鞭（東京大学予備門および慶応義塾）を執っていた。しかし、そのかわり、嚶鳴社、共存同衆などの都市民権派の政治結社に参加して、新憲法起草のため、その英米法に関する膨大な知識をフルに活用し、新しい国の骨格づくりにも臨んでいた。こうした金子に転機が訪れたのは、1880年1月に元老院備、同年四月に権少書記官の職を得た直後のことであった。

自由民権運動の急速な興隆は政府に危機感をつのらせた。結果、宮中と府庁の結びつきを緊密化するため宮内省改革がおこなわれ、1877年5月、明治天皇（1852-1912）の「君徳輔導」のための侍補職が置かれた。またこれと連動して、1876年の東北巡幸を皮切りに、数年にわたり天皇の大規模地方巡幸が実施され「現人神」としてのイメージを定着させてゆく⁹。大久保利通の暗殺（1878年5月）から「明治十四年の政変」（1881年10月）に至る期間の、佐々木高行（1830-1910）を中心とする侍補グループによる天皇親政推進の動きこそ、その原動力であった。この時期また、侍補グループと寄り添いつつ政府側の主導権を握ったのは岩倉友視（1825-1883）、井上毅（1844-1895）である。「国事意見書」（1869年1月）の提出以来「君主統治」を強調してきた岩倉は、大隈が交詢社の矢野文雄（慶応義塾副塾長）と結んで作成した「大隈参議国会開設奏議」（1881年3月）—早急な国会開設とイギリス流政党内閣制を主張—にすぐさま異を唱える。岩倉が井上毅に、さらに井上がロエスレル（H. Roesler, 1834-1894）に下問するかたちで、反大隈論「岩倉友視憲法大綱領」（同年7月）を作成しそれを提出する。

このようななか、念願かなって官僚となった金子だったが、着任後まもなく元老院改革がおこなわれる。議長に大木喬任が、副議長には佐々木高行が就き、アンチ自由民権の旗印のもと欽定憲法設立に向けて準備が進められてゆく。金子は着任後すぐ大木から自由民権は許さじという叱正を受け、これを直接の原因として民権派から国権派へと変節を遂げる。そして1880年の夏から秋にかけての時期に、今度は佐々木から、欧米の政治学界には「独り自由民権の学説のみにして、保守漸進の学説を論ずるものはなきか」（国立国会図書館憲政資料室蔵「金子堅太郎自叙伝」三、明治十三年の項）と質せられるのだ。

まさにこのとき佐々木に対して披瀝したのが、米国留学中に知ったバークの二著『フランス革命の省察』*Reflections on the Revolution in France*（1790年）と『新ウィッグから旧ウィッグへの上訴』*Appeal from the New to the Old Whig's*（1791年）であった。金子は、その「米国留学懐旧録」に留学当初のグラマースクール在学中から「英米の政事家（マ）の演説」に親しんでいたことを記している¹⁰〔村形、1993年〕。金子はこれらバークの書をルソーの民約論を反駁した「名論卓説」だとして佐々木に示した。佐々木はすぐにバークの人柄および学説について要約し提出するよう命ずる。金子はすぐにこれらの原書を買求め、同年12月にはその「摘録文」を提出している。佐々木はこれを賛嘆し、速やかに「バークの論説全部より緊要なる部分を抄訳すべし」と命ずる。

こうした経緯を経て、1881年11月、本邦初のバークの翻訳『政治論略』（元老院蔵版、忠愛社）が誕生する。まさしく「政変」最中の出来事であった。こうして誕生した『政治論略』はバーク思想の核心の紹介としては質の高いものであったが、二著の完全な翻訳ではない。それは、バークの二著の核心たる伝統的国家構造の継承という主張を、ルソーの

社会契約論のもつ不自然さ—当時一般に流布していた政治学説史の英語概説書たる T. D. ウルジー『政治学』(1877年)の記述に基づく—と対照させつつ示すことで、民衆革命のもたらす暴力と破壊の恐ろしさを強調するものだった。そこでは、18世紀イギリス政治では自明のものである「国王と政党内閣制による混合政体」の概念が「着実ナル立憲政府」へと、「伝統的自然法」の概念が「政府ノ法律」へと意識的に読み換えられていた〔山下、1980年〕。こうした意図的な読み換えは多分に金子の置かれた国権的立場を反映したものであったといえるだろう。

しかしながら、この金子の翻訳書が日本の思想界へもたらした貢献は大きい。当時ルソーの社会契約論は、服部徳訳『民約論』(1876年)があるだけで、兆民による本格的な翻訳・解説書たる『民約訳解』(1882年10月)は世に出ていなかった〔高瀬、1985年〕。また、『政治論略』に対して在野民権派たる植木枝盛(1857-1892)は、「勃爾譯ヲ殺ス」(土陽新聞・高知新聞、1882年3月7日～19日掲載)とすぐさま反駁をくわえている。こうした事情を勘案すれば、金子の翻訳が、兆民、植木といった民権派に与えた刺激は多大であると思われ、彼らの業績に比して金子のパーク紹介がほとんど知られていないという事態はやはり奇異ですらあるだろう。

さて、このような経緯を経て紹介された「パーク思想」は、日本近代思想史においてきわめて特殊な位置を占めている。金子は米国からの帰国当初は都市民権派の結社に参加し、開明的な法制の確立をめざしていた。この際彼ら結社の理論的基礎となったのは、ペイン、ミル、スペンサー、ルソーなどといった英仏の政治・社会理論であった。幕末より、幕府はフランスと接近して軍制の整備につとめたし、薩長両藩(後の新政府)はイギリスと組んで開国・討幕につとめた。こうした流れのなかで新政府が誕生し、近代国家機構レベルでは洋学の中心が蘭学から英学・仏学へと必然的に移行していった。しかし、「政変」において明らかになったように、イギリス流政党内閣制およびフランス流天賦人権思想は、「欽定憲法」に基づく国家制度樹立のため政府内から排除されることになる。「政変」直前、反大隈論の画策のなかで、岩倉はロエスレルから君主権・行政権の強固なプロイセン憲法の存在を知ることになる。さらに「政変」の後、天皇、佐々木高行を中心とする宮中グループ、および岩倉、井上毅らによってプロイセン流の欽定憲法設立の方向が決定的となった。金子の『政治論略』はこうした状況のなかで構成されたものであり、したがってイギリス臭一政党内閣制を前提とする混合政体という前提—を完全に拭い去るかたちで、いわば「イギリス印のプロイセン的憲法論」といった体裁のもと、明治憲法の理論的支柱として利用されたのである。1882年3月、伊藤博文がドイツ、オーストリアへと憲法調査—シュタイン、モッセ、グナイストらの講義を聴講—に向かったのもこうした動きを背景としている。こうして、調査からの帰国後、伊藤、井上毅、伊東巳代治、金子というメンバーによって、相州金沢の夏島にて明治憲法の原案(夏島草案)の起草がおこなわれることになる。

とりわけ、1878年のロエスレル、1886年のモッセ(A. Mosse, 1846-1925)という二人のドイツ法学者の招聘は、他のドイツからの「お雇い外国人」に比べ、日本の政治状況の変化を如実に反映したものといえた。つまり、イギリスあるいはフランス流の君民共治型から、プロイセン流の君主統治型の憲法案への大勢の変化¹¹である。明治期の主な「お雇い外国人」の国籍—ただし、実際にはすべての者がその国籍に応じた自国の教育法・教育内

容にしたがって教授したとは限らない—をみると、医学・鉱山学・芸術（銅版画・洋画・彫刻）といった分野に関しては、思想そのものの近代性を反省する以前に、技術の実践的訓練・習得のほうが重視されたためか、やや近代化の立ち遅れたドイツ（ホフマン、ベルツ、ナウマンなど）およびイタリア（キヨソーネ、ラグーザ、フォンタネージ）からの専門技術者あるいは職人芸術家が多かった。それに対して、政府関連の教育行政は、キリスト教宣教師の布教活動（特に、プロテスタント）と連動するかたちで、かなり早い時期よりアメリカ（フルベッキ、マレー、クラーク）から、また実生活の便宜から憲法に先んじて整備された民法・刑法はフランス（ボアソナード）からという具合であった。さらに文学・哲学にいたっては、他の分野に十年ほど遅れてイギリス（ハーン）およびドイツ（ケーベル）からという具合である。

2. バーク美学の更なる不幸—ほんとうに「美学者バーク」は二流なのか—

以上の見てきたように、バークの思想は、明治初期の比較的早い段階で日本に紹介されたにもかかわらず、その初期受容過程でのマイナス・イメージゆえ、われわれには縁遠いものとなってしまったといえる。しかし、さらに「美学者としてのバーク」を考えると、われわれは、そこにさらなるバイアスの存在を確認することになるのである。

バークの経歴を見渡したとき、その前半生、すなわち 1765 年にはじめてポケット選挙区から下院議員に選出され華々しく政界に登場するまでの時期は、ロンドンの若きアイリッシュとして、美学者あるいは文芸批評家として名をなしつつあった。その出世作こそ、彼の唯一刊行をみた体系的美学書『崇高と美との我々の観念の起原に関する哲学的探究』*A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757 年) である。バークのこの美学書が、M. メンデルスゾーンを介してドイツ哲学界に紹介され、とりわけカント『判断力批判』(1790 年) において精緻に整理・分析されるに至ったことはつとに知られるところである¹²。

さて、日本における「哲学」あるいは「美学」の受容を考えたとき、そこには多様なルートが考えられようが、前述のような明治憲法の制定過程で生じた受容バイアスを考慮することは、われわれにとってきわめて示唆的であるように思う。哲学者ケーベルがドイツから招聘されたのも明治憲法成立直後の時期であった。「哲学」の移入でもドイツが主流となるだけの十分な根拠があったのである。バークの美学は、美学史一般においてその後長いあいだカント批判哲学の前段階にすぎないと見なされる傾向にあったといってもよい。これは、他の 18 世紀イギリスの美学者たち、すなわちシャフツベリ、ハッチスン、ヒュームなどの美学を考えた場合も同様である。

もちろん明治期の「英文学」の領域では、坪内逍遙 (1859-1935) におけるシェイクスピアおよびドライデン受容、国木田独歩 (1871-1908) や田辺重治 (1884-1972) におけるワーズワース受容も見られたわけだが、これら「英文学」の領域でも、バークの『崇高と美』を扱った研究はほぼ見られなかったといってもよい¹³。日記作家ボズウェルが『サミュエル・ジョンソン伝』(1791 年) で描いたように、バークはジョンソンの「文芸クラブ」の主要メンバーであり、18 世紀ロンドンの社交を論じる際にかかせぬ人物であったにもかかわらず

らず、である。明治期の文壇においてすら、バークといえば、まず演説好きの「政治家」であったのであり、文芸批評家あるいは美学者だという認識はほとんどなかったといってもよいだろう。われわれは、ここに「文学」と「政治」あるいは「文学」と「哲学」とのあいだの断絶、洋学受容時の学的専門分化の悪弊をみる。実際にはそれらは一少なくともバークの内部においては一分かち難く結びついており、決して切り離して考えることのできないものであったにもかかわらず、である。

このようななか、「英文学者」として、こうした問題に真摯に取り組んだ稀有な人物こそ夏目漱石（1867-1916）であった。ロンドン留学（1900年～1902年）の後、一高、東京帝大にておこなった一連の英文学講義や彼の初期小説群のうちには、狭義の「文学」概念におさまらない、新聞雑誌・政治演説・哲学・美術・社交クラブの活動をも包摂するような「十八世紀英文学」研究の足跡が認められる。では、この「十八世紀英文学者」たる漱石は、バークを一少なくとも名前くらい知っていたはずだから一どう見ていたのか。この答えに関しては、本論文の第四章付論でも論じている。したがって、ここでは簡単に触れるだけにすが、結論からいえば、この漱石においてもバーク思想の正確な受容はなし得なかったようである。漱石の蔵書を集めた「漱石文庫」（東北大学附属図書館蔵）には、バークの『省察』と『演説集』がともに存在するが、彼自身の留学期前後の自筆読書メモなどを見ても、バークの政治思想を本質的なところで理解していたようには思われぬ。むしろ、漱石は『崇高と美』で展開された美学—「崇高論」¹⁴よりも「詩画比較論」¹⁵のほう—を、ボーサンケト（B. Bosanquet, 1848-1923）の『美学史』*A History of Aesthetics*（1892年）、およびスタウト（G. F. Stout, 1860-1944）の『分析心理学』*The Analytic Psychology*（1896年）といった英語二次文献を参看することで間接的に受容していたように推察せられる。もちろん「詩と絵画の比較」という視点からも察せられるよう、ボーサンケトにせよスタウトにせよ、バークの思索は、ここでも結局は、レッシングの『ラオコオン』（1766年）へと至る前段階としてしか理解されていなかったと思われる。やはり漱石におけるバーク美学の知識は、ヘーゲルの歴史主義に則った発展史的に記述された概説書からの知識ということもあり、その概説的な記述を超えるほどのものではなかったというのが正確なところであろう。

結

結局のところ、洋学受容のはじまった明治期以来、日本においては、『崇高と美』の著者としてのバークは、「崇高論」という側面からはカントの陰に、また「詩画比較論」という側面からはレッシングの陰に、それぞれ隠されてしまったといつてよい。そして、晩年の主著『省察』（1790年）—フランス革命への反対表明だった—に対する「保守・反動」すなわち反自由・反民主という強烈な「右」向きのレッテル付けの憂き目にあう¹⁶。こうして、特に戦後日本において、バークは、「政治家」としてもある距離をもって等閑視されるか、あるいは逆に、熱狂的に受け容れられるか、いずれかになってしまったのである。結果、さらに悪いことには、一般社会のなかでは「美学者」という側面そのものが何処かへかき消されてしまった感がある。これは、バークにとって、いわば二重の災厄であった。

こうした状況は、特に、狭義の「美学史」編纂を考えても、我が国ばかりではなく、世界的な傾向であったといえよう。だからこそ、いま再び、初期バークの美学思想を徹底して洗いなおす必要がある。そして、そこから導かれる新たな問題圏を注視し、それ以後の美学の歴史を、別のコンテクストから辿りなおしてみることが重要なのである。これこそ、現在のわれわれが直面しており、それに向けて鋭意努力すべき課題なのである。

〔付記〕

博士論文全体におけるこの「序」は、あくまでも論文の「前口上」すなわちプロローグにすぎない。したがって、ここでは、これまでの日本におけるバーク思想の位置づけのあり方への反省を通じて、現代における初期バーク美学思想研究の意義とそうした研究の取るべき方向性とを、ひととおり確認できれば十分である。この「序」で述べてきたこと—日本におけるバーク理解の歴史と現状—については言及し足りないこともある。しかし、残念ながら、それについて、本論文のなかで、これ以上細かい議論を重ねる余裕はない。こうしたいっそうアクチュアルな問題をめぐる議論は、さらに別の機会に譲りたいと思う。

なお、この「序」には、巻末の「初出一覧」に見るとおり、同趣旨の英語版 (CD-ROM 出版物)、Hideki Kuwajima, “Double Bias in Adopting Burke’s Aesthetics : The Meiji Constitution and its Influence”, in: *The Great Book of Aesthetics: The 15th International Congress of Aesthetics Japan 2001 (Proceedings)*, ed. by Ken-ichi Sasaki and Tanehisa Otabe (The University of Tokyo), Sections: “Japan between East and West”, a CD-ROM Version, Tokyo, 2003. [ISBN4-9901701-0-5] も存在している。この英語版論考には、本論文に取りあげなかった文献も—特に註記のなかで—言及しているので、併せて参照されたい。

註

¹ 以下、本論文中で「イギリス」が指すのは、基本的には、ロンドン・シティを首都とする「大ブリテン王国」 “Great Britain Kingdom” のことである。というのは、考察の主たる対象であるバークの誕生が 1729 年で、もちろんこれは 1801 年のアイルランド併合よりずっと以前でのことであるし、またすでに行政上は、スコットランドの併合 (1707 年) も—ウェールズの併合はいっそう早く—完了している時期であるからだ。しかしながら、ときに、ブリテン島とアイルランド島の両者を中心とする「イギリス諸島」全体を漠然と指す場合もあるし、ときに、限定的に当時の文化の中心地ロンドンを中心とする「イングランド」とほぼ同義的に使っているところもある。これらは、文脈から判断できると思う。

² 中野好之『評伝 バーク—アメリカ独立戦争の時代—』みすず書房、1977 年での言述を嚆矢とする中野による「バーク過小評価批判」の展開があった。こうした中野の持論は、先に言及した最近刊の同編訳書『バーク政治経済論集』(2000 年 2 月刊) の「編訳者序文」、そして同『バークの思想と現代日本人の歴史観—保守改革の政治哲学と皇統継承の理念—』(御茶の水書房、2002 年 8 月刊) にまで及ぶものであり、まさに現代に生きるわれわれの切実な課題の呈示といえよう。

³ 金子は、もともと福岡藩士の子として生れた。幕末の福岡藩は、尊王にも佐幕にもつかず、中途半端な状態であったため、明治新政府が成ってから、元藩士たちは仕官が難しかった。このようなか、優秀な「藩の留学生」として、長期に渡りアメリカに留学していた金子は、新しい時代における福岡の将来を担うことを期待されていた存在であったといえる。

⁴ 例えば、上田又次『エドモンド・バーク研究』至文堂、1937 年である。上田は、本書の

註(同書、7頁)なかで、「明治文化の偉大なる二大先学」たる福沢諭吉と加藤弘之が、前者は『学問のすゝめ』によって「道徳」を、後者は『国体新論』によって「国体」を、それぞれ「蹂躪」・「罵倒」したとしている。そして、彼ら二人は万人が認め尊崇する「明治教育界の二大恩人」であったゆえ、明治・大正・昭和期にわたって「伝統否定的傾向」を与えてしまった、としている。この上田の書には、第二次大戦直前の「国体主義」の国史学者、平泉澄(東京帝国大学教授)による「序」が付されている。この平泉には、この時点ですでに、バーク論(『武士道の復活』第6章「革命とバーク」)があった。なお、平泉は、昭和五年～六年の助教授時代に欧州留学経験があり、特にドイツで、マイネッケの思想に影響を受けたともいわれている。平泉の「右傾化」とドイツ思想との関係についての研究は、以下のものが挙げられる。植村和秀「平泉澄とフリードリヒ・マイネッケ」(1)～(4)、京都産業大学法学部編『産大法学』第33巻(3・4)、第34巻(1・2)、第35巻(3・4)、1999年～2002年。および、同「平泉澄の不惑について」、京都産業大学世界問題研究所編『世界問題研究所紀要』第19巻、2001年。

5 こうした「自然法理論」に基づくバーク研究の嚆矢として、以下の文献が挙げられよう。Stanlis, Peter J.; *Edmund Burke and the Natural Law*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1958.

6 2000年9月11日の米国同時多発テロ以降、1980年代とはその内実を異にするにもかかわらず、またこの同じ「ネオコン」の名で、現在の米国ブッシュJr.政権の指導者たちを呼ぶという事態に至っている。

7 明治憲法の起草とバーク思想の受容については、本文中でも言及・引用する以下の先行研究が挙げられる。村形明子編「金子堅太郎の『米留学懐旧録』」、京都大学教養部編『人文』第39集、1993年＝[村形、1993年]、山下重一「バークの本邦初訳(一)・(二)―金子堅太郎訳『政治論略』について―」、国学院大学法学会編『国学院法学』第18巻(第1号・第2号)、1980年＝[山下、1980年]、高瀬暢彦『『政治論略』考(その一)～(その五)―金子堅太郎研究―』、日本大学法学部法学研究所編『法学紀要』第26巻・第27巻・第29巻・第30巻・第35巻、1985年～1994年＝[高瀬、1985年～1994年]。さらに、これに加えて、以下の最近刊の関連文献もここに挙げておく。中川八洋『正統の憲法 バークの哲学』中公叢書、2001年12月、八木秀次『明治憲法の思想―日本の国柄とは何か―』PHP新書、2002年4月、上掲書(中野、御茶の水書房)、2002年8月。なお、中川文献の「あとがき」(284-285頁)には、ロンドン西郊ビーコンズフィールドの教会建物内に、これまではバーク自身の遺言によって「秘匿」されてきたバーク埋葬地を示すプレートを発見したとの報告もある。明治憲法の成立過程については、家永三郎ほか編『明治前期の憲法構想』福村出版、1987年(増訂版第二版)、江村栄一校注『日本近代思想体系9 憲法構想』岩波書店、1989年、長尾龍一『思想としての日本憲法史』(日本憲法史叢書1)、信山社、1997年、川口由彦『日本近代法制史』新世社、1998年を、それぞれ参照した。

8 ハーヴァード時代の同級生に、第26代米国大統領セオドア・ルーズベルトがいる。

9 天皇をめぐる「表象」とその政治性の問題に関しては、多木浩二『天皇の肖像』岩波新書、1988年、同『天皇の肖像』岩波現代文庫、2002年、および、八木公生『天皇と日本の近代』上・下巻、2001年を参照。

10 金子は、『政治論略』緒言の冒頭で、米国上院議員チャールズ・サムナーよりバーク思想を推奨されたことを記している。なお「自叙伝」と「懐旧録」にはサムナーの名は見あたらない。

11 1889年の明治憲法制定以降、法制度を中心に文化全般が次第にゲルマン＝プロイセン化してゆき、その行き着いた先に華ひらいたのが、旧制高校に代表される「大正教養主義」的なエリート意識、すなわちドイツ語およびドイツ文化称賛のエートスといえよう。

12 本章の註4で言及した平泉の書によっても、すでにこうしたバーク美学のドイツ哲学界への影響は、我が国に紹介されている。なお、平泉のバーク論は、その伝記からはじまっ

ているが、彼が主として依拠したのは、James Prior, *A Life of Edmund Burke*, London, 1891(original ed., 1824).と John Morley, *Burke*, London, 1882(original ed., 1867).であった。以上、平泉澄『武士道の復活』錦正社、1988年(オリジナル版：至文堂、1933年)、145・168頁を参照。

¹³ こうした傾向は、昭和初期まで続いたと思われる。ただし、戦前の「英文学」領域でのバーク研究の成果としては、石田憲次『ジョンソン博士とその群(グループ)』研究社、1933年、第五章をあげることができよう。

¹⁴ 本論文第二章にて詳説。

¹⁵ 本論文第四章にて詳説。

¹⁶ 実際の『省察』におけるバークは、フランス革命の「人工的」・「算術的」・「形而上学的」な暴力性あるいは革命性を否定したといえる。バークにとっては、「歴史の連続」が醸成する「慣習」・「道徳」・「趣味」こそ重要であり、これが国家の根幹をなす「コンスティトゥーション(国家構造)」を支える基礎であった。ここに、バークの「保守主義」‘conservatism’があるのである。なお、バークの「保守主義」においては、「コンスティトゥーション(国家構造)」における「改良・改善」のための「レヴォリューション(革命)」ではなく「リフォーム(改革)」は是とされている。また、バークが『革命』のなかで理想とした国家構造とは、具体的には、「名誉革命」(1688年)以降のイングランドの国家体制であった。バークは、こうした国家体制の安定・繁栄のうちでこそフランス革命のような「自由」の暴力的な奪取によらず一国民全体の本来的な「自由」が守られると考えていた。この晩年のバークにおける主張は、まさしく初期バークにおける「趣味」の議論に接続するものといえよう(「趣味」の問題との関連は、本論文第五章の註29を参照)。こうしたイギリスとフランスとにおける「革命」に対する態度の違いを、社会階層の上下への流動性という点から考えると、イギリスのほうが「流動性」の高い弾力性のある社会構造をしていたことも、バークのような「保守主義」的思考の裏付けとなっていたのかもしれない。18世紀イギリス社会における階層の「流動性」に関しては、川北稔『洒落者たちのイギリス史—騎士の国から紳士の国へ—』平凡社ライブラリー、1993年に詳しい。

第一章

バーク美学揺籃の地としての18世紀アイルランド：母なるネーグル山残照 —生誕から幼少年期までをめぐる伝記的検証から—

序

ひとりの人間のもつ「思想性」ということを考えた場合、それはいつ胚胎したといえるのだろうか。そもそも、ひとりの人間が送った実人生とその人物がもっている思想性とのあいだには、本質的な連関など存在しているといえるのだろうか。あるいはまた、ひとりの人間がその生涯にわたって思想的統一性をもつことなどほんとうに可能なのであろうか。

本論文全体を通じて、論者は、エドモンド・バーク (Edmund Burke, 1729-1792) という18世紀を生きたひとりの人間について、必ずしも完璧な「思想的統一性」を追い求めようとは思わない。それは、視野狭窄に由来する硬直した「虚像」を流布しかねないからだ。特に、本論文のいくつかの章でも言及するように、バーク思想の場合、彼の30歳代半ば以降の、イングランドにおける華々しい政治的活躍ゆえに、広義の「美学者」としての側面がこれまで看過されてきたといえるからだ。バークといえば、ときに「近代保守主義の祖」として、ときに「イギリス憲政の擁護者」として、おもに狭義の「政治学」の領域で解釈され—政治的に利用されさえし—てきた。この結果、人々はバークの「偉大な政治思想」を、彼の「美学」の領域でも発見しようと努力してきたのである。したがって、バークの美学思想もまた、狭義の「政治学」の語彙によって硬直的に理解されるか、あるいは、その語彙が形成する論理で捉えきれないようなものは「本来のバーク」の思索ではないとして打ち捨てられるか、そのいずれかであったといえるだろう。

このような従来みられた狭義の政治学的なアプローチは、ある種「後知恵」的な傾向が強いと言えなくもない。それゆえこれまでの研究においては、主題からみても狭義の美学・芸術学的な著作—『崇高と美との我々の観念の起原に関する哲学的探究』(以下、『崇高と美』と略記)¹に代表される—の集中する政界登場以前の、若い時期—「若い」といっても30歳代半ば頃まで—を不当に扱いかねなかった。

こうした研究の動向を踏まえて、本章では、まず幼少年期のバーク像にしぼって、より具体的には、その生誕から中等教育がはじまる前後の時期までのバーク像にしぼって、過去の代表的な伝記的研究に批判的検討をくわえてみたい。その際、論者自身のおこなった現地調査、すなわち、2001年10月から11月にかけてのアイルランド—コーク州ブラックウォーター谷、キルデア州パリトア、首都ダブリン—調査²の成果【参考地図：Map 1】、および、2002年5月のイングランド調査³での成果をも考慮に入れ、論を展開することにしたと思う。

ただし、本章においても、上で述べたのと同じ理由から、初期の生育・生活環境の観察だけに終わって、彼の思想性全体の把握を見失ってしまうこともまた避けねばならない。しかしながら、このように実人生の初期段階をめぐる検証作業からはじめて、バークにみられる美学・芸術学思想醸成の基礎を探究し、そこから彼の後半生を強く彩っている政治

的な思索までも見晴るかすほうが、はるかに自然な解釈となるのではないか、と思うのである⁴。少なくとも、こうした初期美学の側からのアプローチが、既存のバーク思想研究に対する違ったパースペクティブを開いてくれることを期待しつつ、ここでの考察を進めてみたい。こう考えるのは、そもそも美学的な思索あるいは美学的な語彙あるいは語法というものが、さまざまな政治実践を説明するのに使われてはならないという法はないからである。また、もとより「美学」という学問分野が、「政治学」と一線を画するようなものではなかったからだ、ともいえよう。とりわけバークの場合には、彼の前半生をさまざまな角度から検証をおこなうことが急務のように思われるのである。というのも、われわれは政界に現れる以前のバークを「未成熟な」バークとして特別視し、思想的成熟の前段階つまりは単なる若き時代のエピソード程度にしか扱わない場合が多すぎたからだ。

以下ではまず、バークに関する初期の伝記的研究を参照しつつ、思想の、とりわけ美学思想の揺籃期を検証してみたい。こうした幼少年期のバークをめぐる伝記的考察は、ある種の思想傾向への関与という「大きな流れ」の追求に固執するあまり、ときに空論に陥ってしまう理論的研究に対し、自己の研究視座を確固とした大地に繋ぎとめておくための、いわば楔の一打ちとなるはずである。そして、このことがまた、18世紀という時代の一断面を的確に描き出すことを約束してくれるように思われる。

1. バークの家系と生誕から初等教育まで—プライアによる伝記から—

バーク没後の彼に対する評価は、現代日本におけるバーク研究の第一人者たる岸本広司の指摘⁵にもあるように、ウィッグ史学が全盛を誇ったヴィクトリア朝時代に定まった感がある。ヴィクトリア朝の自由主義者たちは、フランス革命期のバークよりもアメリカ革命期のバークに注目し、バークを「功利主義的な自由主義者」・「議会制を唱える穏健な改良主義者」・「イギリス憲政の擁護者」として称賛したのであった。

このような気運のなか、バークの全生涯を見晴るかすような優れた大部の伝記、*Memoir of the Life and Character of the Right Honourable Edmund Burke: With Specimens of his Poetry and Letter and Estimate of his Genius and Talents, compared with his Great Contemporaries* (1st ed. 1824)が、J. プライア (James Prior, c.1790-1869) によって書かれることになる。本書においてはじめて、エドモンドの父母の系譜および彼の幼・青年期をめぐる伝記的事実が、学術的観点から包括的に示されることになったといつてよいだろう。

このプライアによる伝記ではまず、バーク一族の祖先の系譜が、「伝承」のかたちで説き起こされている。以下では、このプライアによるバーク伝に即して、父母の家系的な系譜からはじまり、生誕そして中等教育期までのバーク像を、ひとまず概観することからはじめたい。

父方バーク家の祖先は、ヘンリー2世の治世に「ストロングボウ」将軍 (Strongbow, d.1176) ⁶にしたがってアイルランド島に侵攻し、島西岸ゴールウェイに入植したノルマン人 de Burghs 一族⁷であったという。その後、エドモンド直系の祖先は、アイルランド島西南岸リムリックに移住し、1646年にはかの地リムリックで市長をも輩出することになった

という〔JP, 32-33〕⁸。このように、父方バーク (Burke あるいは Bourke) 一族は、正確に言えば、アイルランドに同化したノルマン貴族の末裔 (すなわち、アングロ・ノルマン＝アイリッシュ) であった。

時代が下り、エドマンズの祖父にあたる人物に関する記述あたりから、プライアの記述は具体性を増す。彼の祖父は、アイルランド南部・ヨーク州に「幾許かの土地」⁹を所有していたため、ヨーク州を横切って西から東へと流れる大河ブラックウォーター (Blackwater) の中流域に存するキャッスルタウンローチ (Castletownroche) 近郊に晩年移住したという。このブラックウォーター中流域は、エリザベス朝の大詩人エドモンド・スペンサー (Edmund Spenser, c.1552-1599)¹⁰にゆかりのある土地で、彼の『神仙女王』執筆のモチーフになったともいわれる美しい土地である。バーク家によるこの土地の所有は、プライアによれば、エドマンズの時代にまで及び、エドマンズの兄ギャレット (Garret, c.1725-1792) の死—1765年4月27日没、ヨーク州の当地に埋葬—に際してエドマンズにもたらされたようだ。そして、1792年もしくは1793年に、エドマンズ自身によって4,000ポンドで売却されるまで、年間700ポンドにのぼる収益—通常の年間収益は、だいたい300ポンド以下だった—をあげていたという〔JP, 34-35〕。

エドマンズの父は、リチャード・バーク (Richard Burke あるいは Bourke, d.1761) といい、プライアによれば、「プロテスタント」すなわち英国国教徒であり、法律家 (attorney) であったという。父リチャードは、ある時期リムリックに住んだようだが、後にダブリン市内リフィー (Liffey) 河畔に位置する、当時の「ファッションナブルな場所のひとつ」〔JP, 35〕であった「アラン埠頭」 (Arran Quay) に移住し、そこに居を構える。そして、彼はすぐ首都ダブリンで法律家として頭角をあらわし、市内でも一流の法律家になつたらしい〔JP, 35〕。母メアリ (Mary, c.1702-1770) とのあいだに、エドマンズがもうけられたのもこのダブリン時代のことであった。

父リチャードと母メアリとの出会いは、二人の幼少期にまで遡れるという。母メアリは、キャッスルタウンローチ村近郊バリドフ (Ballyduff) の「名家」ネーグル (Nagle) 家に生を受けている¹¹。プライアにしたがえば、このネーグル家の祖先は、ジェームズ2世の時代に法務大臣 (Attorney General) をも務めたとされている〔JP, 35〕。このように、ネーグル家は、アイルランド南部の名門氏族で、厳格なローマン・カトリックの一族だった¹²。

父リチャードと母メアリとは、1725年もしくは1726年に、キャッスルタウンローチから南に五、六マイルはなれた町マロー (Mallow) で結婚し、十四、五人の子供をもうけたという¹³。しかし、当時のアイルランドの世相を反映して、成人したのは、兄ギャレット、エドマンズ、弟リチャード (Richard, 1733-94)、そして、姉のジュリアナ (Juliana, 1728-1790) の三男一女だけであった。そして、「正式なかたちで」母の信仰であったローマン・カトリックに基づいて育てられたとされるのは、バーク家唯一の女儿、姉のジュリアナだけだった¹⁴。

プライアによれば、バークは、ダブリンのアラン埠頭にあったこの家で、旧暦法ユリウス暦 (すなわち、OS) で1730年の1月1日¹⁵に生を受けたとされている〔JP, 38〕。エドマンズの幼年期の事実として知られているのは、彼が「肺病」を患っていたため、つねに「脇腹」に痛みがあり、非常な「虚弱体質」であったらしいことだ。プライアは、弟リチャードによる回想¹⁶を引いて、このエドマンズの虚弱体質がかえって彼の知性を強靱に鍛え

る端緒となったことを示唆している〔JP, 39〕。こうした幼年期の体調不良のために、父の庇護以上に、「陶冶された知性をもつ」母と「近隣に住んでいた」老女の手によって、それぞれ「読書」および「英語」の教育をほどこされたという〔JP, 39〕。そうして結局は、「虚弱な」バークの健康を気遣って、転地療養のため空気のよい田園の地「キャッスルタウンローチの祖父の家」〔JP, 39〕へと移されることになった。そして、ここで最初の学校教育を受けることになる。ここでの教師は、オハロラン (O' Halloran) という人物で、プライアによれば、エドマンドのラテン語文法の教育はこの時代にすでになされていたという。バークのキャッスルタウンローチ滞在は、5年間にも及ぶものであった〔JP, 40-41〕。

2. C. C. オブライアンのバーク伝にみる「幼年期のエドマンド」再検証 —アイルランド実地調査を踏まえつつ—

以上みてきたような、バークの血筋と彼の生誕から初等教育期までに関する伝記的概略は、プライアの大著が登場をみたことで世に知られるようになったといえる。必然的に、プライア以後のバーク伝記作家たちに残された作業は、プライアの示した伝記的事実の大枠を、新資料の提示によってさらに敷衍・強化するか、あるいは、細部に関する記述を訂正するか、どちらかとなる。

バークの幼・青年期の伝記に関していえば、1920年代から30年代にかけて集中して刊行されたいくつかのバーク伝が、プライアの「決定版」に対する補足あるいは訂正をおこなうのに貢献したといえてよい。このようなバーク伝の代表としては、A. P. I. サミュエルズ (Arthur P. I. Sammuels) による *The Early Life, Correspondence and Writings of the Right Honourable Edmund Burke*, Cambridge University Press, 1923.、W. オブライアン (William O'Brien) による *Edmund Burke as an Irishman*, Dublin: M. H. Gill and Son, 1926(2nd ed.)、B. ニューマン (Bertram Newman) による *Edmund Burke*, 1927 (reprinted by Freeport and New York: Books for Libraries Press, 1969.)、R. H. マーレイ (Robert H. Murray) による *Edmund Burke: A Biography*, Oxford University Press, 1931.、そして、Ph. マグナス (Philip Magnus) による *Edmund Burke: A Life*, London: John Murray, 1939. などを挙げればよいだろう。なかでも、サミュエルズ、マーレイ、そしてマグナスの研究は新資料の呈示などにより、バークの父母の家系を一層詳細に知る手がかりを与えてくれる¹⁷。

これ以降、数々のバーク伝が書かれるに至っているが、最初期の伝記的研究に新生面を切り開くほど画期的なものは、管見の限り、1990年代に至るまで書かれなかったといえてよい¹⁸。

幼少年期のバーク像を描いたきわめて画期的かつ秀逸なものは、1992年に刊行された。それは、C. C. オブライアン (Conor Cruise O'Brien, 1917-) による *The Great Melody: A Thematic Biography and Commented Anthology of Edmund Burke*¹⁹である。この著作は、著者自身による1991年および1992年の二回の夏期現地調査に基づいて書かれたもので²⁰、南部アイルランド・ヨーク州での幼きバークの精神形成の様相を、旧来のプライアの伝記以上に、母方ネーグラー族との深い交わりを詳細に綴った労作である。C. C. オブラ

イアンの新たな伝記にみられる母方ネーグル一族への注目は、われわれの眼を必然的にこの一族の系譜や家風の研究に向かわせるだろう。

われわれはここで、バークの従姉であり、後に「プレゼンテーション・シスターズ」（正式名称は、“the Presentation Order of Nuns”）という世界規模のカトリック系教育団体の創始者となるナノ・ネーグル（Nano Nagle, 1718-1784、ブラックウォーター河畔 Ballygriffin の生まれ）の伝記である、T. J. Walsh, *Nano Nagle and the Presentation Sisters, Monasterevan in Ireland: Presentation Generalate, 1980*。も、初期バーク研究に必要な有益資料として呈示せねばなるまい。この伝記には、バークの母方ネーグル一族のきわめて詳細な系譜が記されている。

以下では、ブラックウォーター谷一帯におけるネーグル家の歴史に詳しい上記著作を参照しつつ、J. プライアの伝記以来はじめてなされた、C. C. オブライアンによる初期バーク伝の「読み直し」作業の内実を具体的に検証していく。この際、論者自身が 2001 年 10 月から 11 月にかけてアイルランド島南部・コーク州にておこなった実地調査の成果【参考地図：Map 2】も反映されることになる。そして結果的に、本章での論者の見解は、オブライアン説におおいに与する結果となったことをここに告白したい。

さてそれでは、いったい J. プライアによる伝記的な記述と C. C. オブライアンによるそれとは、いかなる点で、また、いかなる理由があるために相違しているのか。われわれは、以下、具体的な項目を挙げてそのひとつひとつに検討をくわえていく。その具体的な検討項目は、a. 生誕地、b. 信仰、c. 教育という三点となろう。なお、以下では、プライアの説を P と、オブライアンの説を O と略記する。さらに、論者（桑島秀樹）の実地調査に基づく見解が、前二者と異なる場合には、K と略記して論者独自の見解を示している。

2-a. 生誕地

P：首都ダブリン・アラン埠頭の父リチャードの家 [JP, 38]。

O：アイルランド南部・コーク州ブラックウォーター谷・バリウォーター（Ballywater）の集落シャンバリモア（Shanballymore）の「伯父」ジェームズ・ネーグル（James Nagle）の家 [CCO, 4]。

K：アイルランド南部・コーク州ネーグル山地北麓キラヴァレン（Killavullen）村バリドフ（Ballyduff）の「バリドフ・ロッジ」（Ballyduff Lodge）に隣接するエドマンズの伯父パトリック・ネーグル（Patrick Nagle）？の家（廃屋として一部現存）。

P 説と O 説を比較した場合、首都ダブリンか、アイルランド南部のコーク州か、という明らかな違いがある。オブライアンによれば、ダブリン・トリニティ・カレッジ入学許可登録簿には、「ダブリン生まれ」とあるが、これは処世のための公称にすぎないとしている。その根拠として、オブライアンは、当時のコーク周辺出身者の出産時における強い慣習を理由としてあげている。具体的には、当地の女性が子供を産む場合、その女性の多くは生まれ育った土地に帰って、そこで親類縁者に囲まれて臨月を迎えるというものである。これは第一子の出産の場合はほとんど「義務」であったし、第二子以下の出産の場合もしばしばなされる選択であったという。18 世紀初頭、「カトリック刑罰法」がますます強化され

た折、まさしく「ディープ・アイルランド」であったコーク州ブラックウォーター中流域の村落は、ローマン・カトリック教徒の「巣窟」のような土地であった。ダブリンにいた父リチャードが当時すでに成功した「国教徒」であったとはいえ、厳格なローマン・カトリックであった母方ネーグラー族との深いつながりは、パークが世に立ちゆくためには公にしたいくない事実であったことは想像に難くない。

さて、論者の調査による K 説²¹についても、ひとこと述べておこう。K 説は、基本的には、地元在住のドイツ移民の郷土史家クラウス・リヒター (Klaus Richter) ²²に由来するものである。また、現在この「バリドフ・ロッジ」に住む老女 M. バリー (Maread Barry) から直接収集した当地における「伝承」もリヒターの見解を裏書きするものであった。したがって、論者による K 説をアカデミックなレベルで確実に裏付けるような資料は、現段階では残念ながら呈示し得ない。しかしながら、多少情緒的な記述を敢えてするなら、ブラックウォーターに沿ってなだらかに連なる「母なるネーグル山地」の北麓、すなわちこの清流河畔一帯に点在するネーグル家ゆかりの幾つもの「キャッスル」を見てまわると、少なくともこのブラックウォーター谷のどこかがパークの故地であったと考えることは、事実に遠からぬことだと思われる。「パークの生家」との伝承の残る「バリドフ」(Ballyduff)の地の丘陵を少し北に下れば、ブラックウォーターの清流をはさむほんの目と鼻の先に、かつてネーグルの族長が暮らし、パークが初等教育を受けたという「ヘッジスクール (野外学校)」²³もあった「モナニミィ・キャッスル」の小高い丘を臨むことができる。また、この「バリドフ・ロッジ」のすぐ近くには、17 世紀ジェームズ二世治世下の法務大臣、サー・リチャード・ネーグル (Sir Richard Nagle) の「カリガクンナ・キャッスル」(Carrigacunna Castle) ²⁴が、今もブラックウォーターの崖上に聳えている。

情緒的な記述はこのあたりにとどめ、われわれの考究の基本的な意図にもう一度立ち返り、「生誕地」の問題にひとまずの解答を与えておくことにしたい。ここでわれわれが真に求めるべきは、パーク生誕の正確な位置ではなく、むしろ彼の生まれ育った土地の「空気」とでもいうべき風土性のほうであろう。そうだとすれば、O 説をとるにせよ K 説をとるにせよ、P 説の段階では前景化していなかった初期パークの生育状況がいつそう明らかにされるように思われるのである。したがって、ここでの結論としては、O 説と K 説の最大公約数を取り、幼子パークは一ダブリンのリフィーにではなく一コークのブラックウォーターに「湯浴み」したと考えることにしたい。つまり、エドモンドは、アイルランド南部・コーク州の母の里「ネーグル山麓」のどこかで密やかに生を受けたと考えることとする。

なお、ネーグラー族の歴史に詳しい前述のナノ・ネーグルの伝記 (Walsh, 1980) をみると、O 説で言及されたジェームズは、「伯父」ではなく、「大伯父」にあたっている²⁵。こうしたことを考え合わせると、実地調査に基づくとと思われる C. C. オブライアンによるパーク伝でさえ、いまだ検証の余地を残していることをここに付言しておきたい。まだ初期パークをめぐる詳細な研究ははじまったばかりなのである。

2 - b. 幼少期における信仰あるいは精神生活

P: 父リチャードと同じ国教徒 [JP, 36].

O: 父リチャードも正真正銘の国教徒というより、国教徒でもカトリック教徒でもない「新

改宗国教徒」(Recent converts) 層というハイブリッド・グループ [CCO, 1]。パークは、公には父の信仰を引き継いだが、幼少期のコーク州ブラックウォーター河畔での母方ネーグラー族とのカトリック色の強い生活—例えばミサへの参加など—のため、父以上にカトリック色の強い性格 [CCO, 6]。

われわれは、エドマンズの「生誕地」をコーク州ブラックウォーター谷一帯とすることとした。しかし、仮りに「生誕地」の現実が、P 説に示された通り、やはり首都ダブリン・アラン埠頭であったとしても、彼の幼年期の精神生活が、首都ダブリンでの都会生活よりも、ブラックウォーター河畔での母方ネーグラー族の人々との田園生活に深く結びついたものであったことは間違いない。というのは、アラン埠頭は、幼きエドマンズの健康状態からみても、きわめて不適であったからだ。

アラン埠頭は、プライアのいうように、確かに 18 世紀ダブリンにおける「ファッションナブルな」新興住宅地であったようだが、かつてリフィ河の入江「ロフ・ブイ」(Lough Buoy) があったところで、もとより湿地のような場所であった。そこが、1692 年に、ダブリン市内の「石炭荷揚げ四大埠頭」のひとつとして整備されはじめ、18 世紀前半までには臨川面全体が完成をみる。こうした新興地所に居を構えた最初期の人々のなかに、パークの両親が移住してきたわけである²⁶。他の兄弟にも増して「虚弱体質」であった幼き息子エドマンズの健康を気遣えば、この土地は明らかに不相応であろう。

この新興造成地が、リフィ河の北側に位置していたこともさらに劣悪な要素をくわえた。そこがユーラシア大陸の最西端に浮かぶ島国であったという理由で、大西洋を流れるメキシコ湾流の影響を直接受け、緯度の高さのわりには温暖かつ多湿だという地理的な条件もある。西から東へと流れるリフィ北岸に位置するアラン埠頭あたりは、その暖流の影響もあって、絶えず湿気を含んだ南風が吹き付けていた。もちろん、こうした状況はパーク家に限ったものではなく、18 世紀が進むにつれ、ダブリンにおける上流階層の人々は次第にリフィ南岸の地に居を構えるようになったという。

さらに「アラン埠頭」という名は、パークのダブリン・トリニティ・カレッジ在学期であった 1746 年 1 月に起こった、「リフィの大洪水」と結びつけて人々に記憶されている場所でもあった。六日間続いたこの大洪水によってパークの家もかなり浸水したようだ²⁷。このようなリフィの氾濫は、1746 年ほどではないにせよ、「水防壁」の設けられていなかった当時は頻繁に起こっていたと想像される²⁸。

このようなアラン埠頭の劣悪な環境は、胸を病む「虚弱体質」の幼きパークにとって決して良いはずもなく、そこで生を受けた否かは問わずとも、できるだけ早い「転地療養」が必要であったに違いない。ただし、幼きパークのコーク州への滞在は、プライアのいうような「父方の祖父の土地」への帰還というより、むしろ母方ネーグラー族に囲まれての「母胎回帰的な」療養生活、あるいはローマン・カトリックによる修養生活のはじまりであったというべきだろう。

したがって、幼少年期のパークの「信仰」に関しては、以下のように考えるのが適切だろう。まず O 説においてアイルランドの歴史的背景を考慮しつつ述べられるように、父リチャードは、実際のところ、処世のための国教徒への「新規改宗組」であっただろう。父の「改宗」は、おそらくダブリンの公社会で法律家として身を立てていくためになされた、

きわめて便宜性の高いの改宗だったのだろう²⁹。この父リチャードも、ブラックウォーター谷、つまりは、ローマン・カトリックの「ディープ・アイルランド」と浅からぬかかわりを持っていたはずである。

実際、プライアがパークの祖父以来の故地とした「キャッスルタウンローチ」からは、ブラックウォーターをはさむ南岸に、この清流に沿って横に低く連なるネーグルの山並みを望むことができる。ネーグル山麓からブラックウォーター谷一帯に及ぶネーグル一族の所有する沃野は、アイルランド西岸の港湾都市リムリックから移り住んだ老パークーエドモンドの祖父一にとっては、ほとんど「神仙女王」の住まう理想郷のように思われたかもしれない。川向こうの「城館（キャッスル）」に住まう由緒ある氏族ネーグルと血縁関係を結びたいという衝動は、思うに、ブラックウォーター谷のこの新参老郷土には当然のものであったといえよう。

またいっぽうで、17世紀に法務大臣サー・リチャード・ネーグルを輩出し、大詩人スペンサーの息子シルヴェイナスとも血縁関係にあったという名門土着氏族のほうでも、「刑罰法」による弾圧が厳しくなるなかで、18世紀という新しい苦難の時代に対応した「体質改善」のごときものを必要としていたと想像される。いわば「血の入れ換え」なしには一族の没落をみるだけだ、という危機感である。父リチャードおよびエドモンド兄弟の職業選択を見てみると、パーク家も由緒ある「名家」ではありながら、どちらかといえば実務家肌で土着的な傾向に薄いことに気付く。これは、当地におけるネーグル一族の家系的な系譜の記録の多さに比して、明らかにパーク一族の系譜的な記録が少ないことから分かるだろう。

18世紀になって台頭してきたブルジョワ的な新社会秩序、すなわち商業主義社会の形成に対応し得るのは、「土着地主型」のネーグル家のあり方より、むしろ「機動実務型」のパーク家のあり方³⁰のほうであったといえよう。旧来の生活様式にこだわる「農業型」より、臨機応変に生活様式を変えることのできる「商業型」が当時の時代の気運に適合していたといってもよい³¹。18世紀前半のイギリスによる「カトリック刑罰法」強化政策のなかで、土地を減じたカトリック地主たちのなかには「商業」に生きるようになる者もいたようだが³²、ブラックウォーター谷に根づくネーグル家の場合には、時流に乗って新教に「改宗」して財産管理の専門法律家として成功したパーク家と手を結ぶことで、みずからは強かに従来どおりの生活スタイルを維持していく道を選んだとみることができる³³。

父リチャードの「改宗」は、こうしたパーク家のあり方にも深く関連しているように思われる。ブラックウォーターの向こう側とこちら側に住んだ「旧家」同士の思惑が一致し、結果、エドモンドが誕生した。これは、近世のアイルランド社会の、さらには18世紀という時代の必然でさえあったといえるかもしれない。

しかし、われわれが忘れてはならないのは、エドモンドは、父方の姓氏を引き受けてはいるものの、その信仰と精神生活においては、むしろ「ディープ・アイルランド」に色濃いローマン・カトリックの生活様式に、換言すれば、母方ネーグルの土地と人々のあいだに脈々と受け継がれてきたものに、より多くを負っているということである。これが、O説が展開される根拠となっている。したがって、ここでは、P説のなかで強調された、パーク家の祖父伝来の土地「キャッスルタウンローチ」以上に、ブラックウォーターの南岸一帯に広がる「ネーグル山地」こそ、幼きパークの精神形成にかかわった場所として記憶さ

れるべきであろう。それは、より具体的にいえば、この一帯に点在するさまざまな ‘bally’
—ゲール語で、「村・町」‘Baile’ や「家・集落」‘Bhaile’ を表す—の地ということだ。

2-c. 幼少期における家庭および学校での教育

- P: まずダブリンで、母から「読書」を、近隣の老女から「英語」を、それぞれ教授された [JP, 39]。ヨーク州ブラックウォーター河畔に移ってからは、「村の校長」オハロランによって主催された「ヘッジスクール」でラテン語文法を教授される [JP, 40]。
- O: 当時ヨーク州ブラックウォーター谷一帯ではゲール語の使用が一般的だったので、ネーグラー族の日常言語もおそらくゲール語だった。幼きエドマンドも、当然ゲール語を聞いて育った。しかし同時にまた、ネーグラー族は、英語も、さらにフランス語も解することができたという。モナニミィ・キャッスル跡でオハロラン校長によって主催されたカトリック教徒の「ヘッジスクール」では、ドミニコ会もしくはフランシスコ会の「托鉢修道士」(itinerant friar) によって教育が施されたい。 [CCO, 6-7]

論者は、幼年期パークの「教育」という点に関しては、P 説も O 説も、どちらの説も正しいと考える。ただし、幼年期のエドマンドはアラン埠頭の家で長期に渡って過ごすことはなかっただろうから、正確に言えば、やはり O 説にきわめて近い P 説と O 説との折衷的な状態が、幼きパークの教育環境であったと考えるのが妥当であろう。当時のパークがフランス語まで解せたかは議論の余地があるとしても³⁴、ダブリンでの英語一色の言語世界だけでなく、まだ右も左もわからない幼少時から、O 説のいうように、多様な言語世界³⁵を、さらに一多分にカトリック的傾向に彩られている一多様な生活世界を幼少期のパークは経験していたと思われる。こうしたパークであったからこそ、後の人生において、単に構築的な「首尾一貫した」思想体系ではなく、ある種の信念あるいは感性を核としつつ臨機応変に状況に対応するような、「変幻自在な」実践的思想を展開していったことがきわめて自然な道行きであったとように思われるのである。

3. C. C. オブライアンによるパーク伝の意義と課題

—素朴なアイリッシュ・ナショナリズムを超えて—

以上、これまで検討したように、論者によるアイルランド実地調査の成果を踏まえて、J. プライアによる古典的なパーク伝と C. C. オブライアンによる新たなパーク伝との比較をおこなった。これによって、幼年期のパーク像に、さらには 18 世紀アイルランドにおける社会の実像に、ある程度の精度をもって迫り得たと思う。

旧来のプライア説と新しいオブライアン説を並べてみたとき、そこにはいくつかの点で、明らかな相違が見られた。結果的に論者は、本論文における立場として、オブライアンのパーク伝を支持することとなった。新しいオブライアン説には、18 世紀におけるブラックウォーター谷一帯の歴史と実情を踏まえた、従来説の「読み直し」の跡が見てとれるから

である。

たしかにプライアによるパーク伝は、それが書かれた時期の早さといい、その一刊行当時とすれば一詳細かつ包括的な記述といい、きわめて秀逸なものであったから、今でもその偉業は認められてしかるべきだと思われる。しかしながら、プライアの伝記は、オブライアンのと比べてみたとき、特に幼少期のパークすなわち彼のアイルランド時代に関する記述の正確さという点では、見劣りする感がある。例えば、パークの生誕地を「ダブリン」とし、彼の信仰を「プロテスタント」すなわち国教徒とし、ダブリンの家庭においても「英語」教育が施されたことを強調するプライアの態度には、ある種のバイアスを感じずにはいられない。

この「バイアス」は何に起因するのであろうか。プライアによって描き出されたパーク像には、ヴィクトリア朝大英帝国の「矜持」のようなものが反映されており³⁶、明らかに18世紀当時におけるアイルランドの支配階層、すなわち「プロテスタント（すなわち英国国教徒）・アングロ＝アイリッシュ」であるエスタブリッシュメント層—それはもちろん大ブリテン王国の支配層と同質である—の性格の投影があるように思われる。こうしたバイアスのもとでは、必然的に、まがりなりにも「国教徒」であった父リチャードあるいは父方パーク一族との関係が強調されることになろう。幼年期のパークが最初に「転地療養」赴いた先が、「キャッスルタウンローチの祖父の家」と記述されたことにも、それが象徴的にあらわれている³⁷。プライアにおいては、幼きエドモンドはパーク一族の「正統な」子孫でなければならず、「ローマン・カトリックの温床」とでもいうべきブラックウォーター中流域を統べる一族、母方ネーグラー族との親密な関係は無視されねばならなかった。こうしたことから、ダブリンに暮らす母メアリに付された形容辞も、「陶冶された知性をもつ」“of cultivated understanding”〔JP, 39〕と形容されており、「ディーブ・アイルランド」のカトリック的土俗性の片鱗などまったく感じさせないものとなっている。

このように、プライアのパーク伝には、理想化されたアングロ＝アイリッシュ・エスタブリッシュメント像が色濃く反映されていると考えられる。ここにこそ、プライアのパーク伝が秀逸なものでありながら、細部において信頼を欠き、結果としてパークの「虚像」をつくりあげていると断ぜざるを得ない最大の要因が潜んでいる。だからこそ、オブライアンによる新たなパーク伝の登場は、プライア以来ほとんど修正を見なかった伝記的事実へのまさしく徹底的な検証作業の開始を意味しているのである。この新たなパーク伝が、いわば古典となっていたパーク像の相対化に貢献するきわめて優れた業績だと評価できる所以である。

しかし、最後に急いで付け加えておきたいのは、こうしたオブラיאンの研究もまた、ある種の「ナショナリズム」を背景として生まれたものでないか、という反省的視座である。このような批判的検討を看過してしまうと、オブライアン自身がパークと同じアイリッシュで、なおかつ家系から考えても「カトリック・シンパ」であったというだけの理由によって³⁸、彼のパーク伝が一オブライアン自身が意図したか否かにかかわらず一過剰に「神格化」されてしまう危険性もあるということである。われわれは、これまでみてきたような、C. C. オブライアンによる初期パーク研究への情熱を大きな称賛の心をもって評価しつつ、その優れた業績に対し醒めた眼で更なる検証をくわえていかねばなるまい。

結

以上、バークの誕生から幼少期までを、その家族の系譜、とりわけ母方ネーグラー族との強い結びつきに注目しつつ論じてみた。これによって、アイルランド南部のヨーク州ブラックウォーター谷で醸成された若きバークの精神世界がかなり鮮明化されたように思われる。さらにまた、こうしたバーク像の追跡は、18世紀におけるアイルランドの置かれた歴史状況を、具体的な実感をもって理解し得る素地を形成し得たように思われる。

バークは、少なく見積もっても五年間に及ぶブラックウォーター谷での生活の後、ダブリン・アラン埠頭北側スミスフィールドにあった小学校での一年あまりの生活³⁹を経て、再び三年間に及ぶ田園での生活に入る。その田園とは、ダブリン南西約28マイル、島中央部の平原にある、キルデア (Kildare) 州バリトア (Ballitore) 【参考地図: Map 3】であった。このキルデア周辺の平原地帯は、アイルランドでも最も肥沃な地として知られるところである。

このバリトアには、18世紀はじめアングロ=アイリッシュのエイブラハム・シャクルトン (Abraham Shackleton, 1696-1771) ⁴⁰によって開かれた「クェーカー」すなわちフレンド会の「ボーディングスクール」(寄宿学校)があった。クェーカー教徒もまた、18世紀においては非国教徒として厳しい弾圧の対象となっていた。しかし、彼らの信仰が、いっさいの儀礼・典礼をおこなわずただ神を想って祈りを捧げる、というきわめてシンプルかつ寛容なものであったため、さまざまな宗派に属するキリスト教徒がこのバリトアの寄宿学校に参集し、そこで非常に高度な教育を施されたという。ここバリトアのシャクルトンの学校は、クェーカーによる宗教的な寛容さとともに、エイブラハム校長のおこなった教育レベルの高さが評判を呼んで、アイルランド全土はもとより、フランスなど海外からの留学生までであったという⁴¹。なお、かの地には、往時におけるその寄宿学校の栄光をしのぶに十分な廃墟遺構が残っているし、今も敬虔なクェーカーたちが、おそらく18世紀当時と変らぬ、質素かつ篤実な生活を営んでいる。

1741年、すでに12歳になっていた少年エドマンドのバリトア行には、まったく孤独の翳りは感じられない。というのも、この田園行は、長兄ギャレットおよび弟リチャードを伴ったものだったし、生涯無二の親友となったエイブラハムの息子、リチャード・シャクルトン (Richard Shackleton, 1726-1792) との出会いの場ともなったからだ。この親友リチャードとの交流は、寄宿学校卒業後のトリニティ・カレッジでの生活はもちろん⁴²、その後で人生でも非常に長きにわたるものとなった。

また、このバリトアの地を訪れた者なら、そのグリース (Greese あるいは Greise) の小川が緑の草地を優美な曲線を描いて蛇行する美しい田園風景に魅了されよう。このキルデアの平原は、競走馬の産地として、また、聖修道女ブリギット伝説⁴³に代表される中世修道院の文化の地としても有名であった。今でもバリトアの隣村、ムーン (Moone) まで足をのばせば、中世の修道院廃墟のなかに大きな「ハイクロス (高いケルト十字架)」⁴⁴を見ることが出来る。幼年期以来の「虚弱体質」をかかえていたとはいえ、すでに少年期を迎えていたバークが、美しい田園に囲まれたこうした環境のなかでそれらを十分に満喫したであろうことは想像に難くない。寄宿学校で本格的にギリシャ・ラテンの古典文芸を学びつ

つ、例えばウェルギリウスの『ゲオルギカ（農耕詩）』⁴⁵などにあらわれた古代の田園を想像するのに十分たる好環境であった。こうした田園風景の「優美さ」の体験—小川の流れや競走馬のもつ繊細な曲線美—が、『崇高と美』におけるに基づく「優美」概念の導出⁴⁶、あるいは『フランス革命への省察』における中世修道院制度の擁護などに結実したと見てもあながち間違いではあるまい。もちろん、パーク美学の支柱ともいえるべき「神」の崇高概念が、いっさいの偶像的なものに頼らず、一心に「神の内なる光」を想うクェーカーの祈りの姿からの帰結だといってもよいかもしれない。

以上のごとき、現実の風景体験と彼の諸著作とのあいだの影響関係は、もとより推測の域を出るものではない。しかし、こうした風景体験を含む生活環境の具体的な考察—当時の風景・環境を完全には追体験できないにせよ—から、パーク思想の、とりわけパーク美学の醸成過程を具体的に推測することは、とりわけ初期パーク思想の研究においては、新たな研究視座をもたらしてくれるように思われる。パーク美学の形成も、具体的な事物の経験を契機として成り立ったものだと思われるからだ。

バリトア寄宿学校を卒業した後、ダブリンに戻ってのトリニティ・カレッジ在学期は、さらに彼の知的な好奇心を満たす時期であった。在学期のパークの様子については、R. シャクルトン宛の書簡（1746年1月付）などから、カレッジの図書館で毎日のように「勤勉」に勉強したこと、そして見事に様々な特権のある「奨学生」に選抜されたことなどをうかがい知ることができる⁴⁷。また卒業前後の頃には、バリトア時代以来の友人たるこのシャクルトンも交えて「文芸協会」を主催したり、コーヒーハウスで週刊誌『改革者』*The Reformer*を執筆・刊行するまでになっていた⁴⁸。トリニティ・カレッジを終えた1750年頃、パークはロンドンに渡ったと見られる。このロンドン行の表向きの理由は、父リチャードの希望にしたがい、法律家になるため、ロンドンの「シティ（旧市街）」地区にあったミドル・テンプル（Middle Temple）への入学であったが、実際にはほとんど通っていなかったようだ。これが「厳格」ゆえ、文学・芸術を嫌悪する父リチャードの逆鱗に触れ、下宿代送金の打ち切りという事態を招いたらしい⁴⁹。この時期のパークは、新天地たる北アメリカへ渡りたいという旨、父に書簡で認めたりしているが、足下に反対を見ていた。

その後の、1756年の『自然社会の擁護』の刊行あるいは1757年の『崇高と美』の刊行までの数年間は、パークの伝記において「空白期」⁵⁰とされている。しかし、1757年の『崇高と美』の刊行の成功と軌をいつにしたジェーン・ニュージェント（Jane Nugent, 1734-1812）との結婚⁵¹から推しても、1750年代前半には、南西イングランド、とりわけ新興リゾート地バース⁵²への少なからぬ滞在の様子を予測できる。妻ジェーンの父クリストファー・ニュージェント（Christopher Nugent, 1715-1775）⁵³は、アイルランド出身の医師であり、当時の上流階級のリゾート地バース⁵⁴で成功を収めた人物であった。パークは、その書簡⁵⁵から察するに、同郷のよしみからか、ニュージェントを、持病であった「肺病」の主治医としていたと思われる。

この頃のパークは、時にバースのニュージェント邸⁵⁶を検診のため訪れては、ブリストルやバースを中心とする南西イングランド地方および南部ウェールズ地方において、ブラックウォーター谷、バリトアに次いで、人生三度目の「転地療養」生活を営んでいたと思われる。この期間は、その後の人生を考えるモラトリアム期であったと考えてもいいだろう。実際、この「空白期」を過ぎたパークは、結婚という事情の変化もあろうが、文筆家とし

て身を立てるため、ロンドンで精力的に仕事を開始する。この時期のバークが、ロンドンに職場を変えた岳父クリストファーを、実父リチャード以上に頼もしい存在と考えていたことは想像に難くない⁵⁷。

このように、本章で主として検討したブラックウォーター谷での幼年時代にくわえ、バリトア寄宿学校時代、トリニティ・カレッジ在学時代、そして、バース滞在期を含むいわゆる「空白期」をめぐる詳細な伝記的検討は、初期著作『崇高と美』の成立背景の研究という視点からだけでなく、バーク思想全般の総合的研究という視点からも、今後強く要請されるものであろう。ブリテンに渡り、都市ロンドンに生活する当代一流の教養人たちとの交友も広がった青年期以降のバーク研究は、幼少年期バークの研究以上にさまざまな資料をひとつひとつ丹念に解析・吟味していかねばならない。こうした青年期以降のバークをめぐる詳細な検討は、残念ながら他日を期さねばならない。

しかしながら、本章で主として扱った幼少年期のバーク像を見ただけでも、そのなかに、後の人生の核となるエッセンスのごときものを認めることができるように思われる。18世紀初頭の「ディーブ・アイルランド」に発するバークの経歴の曙光は、第一章の末尾におかれた、この、いわば「はじまりとしての結べない結び」たる結語のごとく、後に続く各章のなかで、「残照」として映え続けることになるはずである。

使用テキスト

James Prior, *Memoir of the Life and Character of the Right Honourable Edmund Burke: With Specimens of His Poetry and Letter and Estimate of His Genius and Talents, Compared with His Great Contemporaries*, vol. I (2 vols.), New York: Burt Franklin, 1968 (originally published in Boston, 1854). =JP

Conor Cruise O'Brien, *The Great Melody: A Thematic Biography and Commented Anthology of Edmund Burke*, (Pb.), The University of Chicago Press, 1993, (1st ed. 1992).

Conor Cruise O'Brien, *Edmund Burke*, abridged ed. by Jim McCue, Dublin: New Island Books, 1997. =CCO

T. J. Walsh, *Nano Nagle and the Presentation Sisters*, Monasterevan: Presentation Generalate, 1980.

註

1 バークの生涯を見渡したとき、刊行をみた狭義の美学・芸術学分野の著作は、『崇高と美との我々の観念の起原に関する哲学的探究』—1757年にロンドンにあったロバート・ドズリ経営の書肆より初版刊行、1759年に序論「趣味について」を加えた改訂増補版刊行—のみである。しかし、ダブリン・トリニティ・カレッジ在学期—1744年から1748年もしくは1749年まで—における「文芸協会」(The Academy of Belles Lettres)の創設(1747年4月21日創設、「議事録」が現存)や『改革者』*The Reformer*の刊行(ダブリンのスキッパーズ通りであったディック・コーヒーハウスで毎週火曜日刊行の週刊誌で、演劇評などを多数掲載した小冊子)、さらに『崇高と美』刊行直後1759年からはじまった『年鑑』*Annual Register*の執筆、また1765年頃に書かれたと推定されている未刊草稿「演劇論覚書」“Hints for an Essay on the Drama”など様々な資料から、政界登場以前の初期バークにおける広義の「文芸」志向がうかがえる。こうした視点から、バーク後半生における狭

義の「政治」的な著作群を読み直す作業はきわめて重要であろう。後の各章では、『崇高と美』および未刊草稿「演劇論覚書」の分析はもちろん、パーク後半生の、狭義の「政治学」的な著作群—1790年刊行の『フランス革命への省察』*Reflections on the Revolution in France* など、1790年代後半の政界引退期前後の最晩年のものまで視野に入れつつ—検討を進める。しかしながら、後期パーク美学思想の詳細な検討は、残念ながら、本論文の主たる考察対象ではない。こうした考察は、本論文の成果を踏まえ、別稿に譲ることになる。2 平成13年度採択の文部科学省科学研究費(特別研究員奨励費): 研究課題「エドモンド・パークを中心とする18世紀イギリス経験論美学の研究」(個人、三ヵ年)に基づく、2001年10月19日から11月5日にかけてのアイランド・フィールドワーク調査。この調査では、ダブリン市、キルデア州バリトア、キルデア州ティモリン、キルデア州ムーン、ウォーターフォード州リスモア、コーク州ブラックウォーター河畔(キルコルマン、キャッスルタウンローチ、キラヴァレン、バリドフ、モナニミィ、シャンバリモア、バリグリフィンなど)、コーク州マロー、コーク市、リムリック市など、パークの祖先および初期パークゆかりの地をめぐる。なお、この調査で、コーク州と東接するウォーターフォード州内のブラックウォーター河畔にも「バリドフ」(Ballyduff)地名が存在することがわかった。しかし、こちらのバリドフは、パークとは無関係である。本章でのアイランド地名表記に際しては、今回の調査で耳にした現地の発音に近い表記をとった。初期パークに関する伝記的事実を教示してくれる邦語文献は、岸本広司による『パーク政治思想の形成』御茶の水書房、1989年に尽きるが、地名の記載だけ見ても若干の訂正が必要だと思われる。以下、その代表例を挙げておく。「カーズタウン・ロッシ」(岸本、1989年、30頁)→訂正「キャッスルタウンローチ」。「バリダフ」(岸本、1989年、30頁)→訂正「バリドフ」。「ガルウェイ州ロフレ」(岸本、1989年、32頁)→訂正「ゴールウェイ州ロフレア」。「グライス川」(岸本、1989年、39頁)→訂正「グリース川」。「スキナー通り」(岸本、1989年、75頁)→訂正「スキッパーズ通り」など。

3 前年2001年秋のアイランド調査と同様、平成13年度採択の文部科学省科学研究費(特別研究員奨励費): 研究課題「エドモンド・パークを中心とする18世紀イギリス経験論美学の研究」(個人、三ヵ年)に基づく、2002年5月6日から5月14日にかけてのイングランド・フィールドワーク調査。この時の調査では、ロンドン市、南西イングランド・ブリストル市、南西イングランド・バース市、中部イングランド・シェフィールド市—シェフィールド図書館附属「シェフィールド古文書館」にてパーク初期マニユスクリプトの閲覧・複写をおこなう—をめぐる。ロンドン市内では、文壇登場以後のパークの住居建物について、Shaftesbury Avenue 南側の筋で、現在チャイナタウンとなっている Gerrard Road 中央部付近、Macclesfield Street が三叉路のかたちで突き当たる部分に確認した。また、バース市内では、パーク最晩年—1797年1月から5月—の滞在地を North Parade Bridge 西詰、North Parade Road に南面する No. 11 の家に確認できた。さらに、バースでは、パークの岳父にあたるアイランド人医師、クリストファー・ニュージェント(Christopher Nugent)の肖像画も確認できた。このニュージェント像は、1772年の制作で、アイランド出身の画家ジェイムズ・バリーが王立アカデミー会員となつてはじめての展示作品である。このバリーのパトロンが実はすでに偉大な政治家となつていたパークであり、そのため、このバリーには、1776年制作の作品で、パークと自身とをホメロスの神話世界に置き換えた油彩肖像画《Portrait of Barry and Burke in the Characters of Ulysses and His Companion fleeing from the Cave of Polyphemus》もある。Illustrated Summary Catalogue of The Crawford Municipal Art Gallery, ed. by Peter Murray, City of Cork Vocational Education Committee, 1991, p. 13. を参照。なお、画家バリーについての専門的な研究書はおそらく以下のものしかない。William L. Pressly, *The Life and Art of James Barry*, New Haven & London: Yale University Press, 1981. および、Catalogue of Exhibition in 1983: *James Barry: The Artist as Hero*, Tate Gallery, 1983. また、妻ジェー

ン (Jane) とバークとの関係については、この 18 世紀の温泉リゾート地バースを抜いては考えられないだろう。おそらく若きエドモンドとジェーンとのなれそめは、この地にはじまる。なお、バースの高級リゾート化は、1720 年頃からの、港湾都市プリストルからバースまでのエイヴオン河運河における改修工事の成果である。本章 (本章の註 52 および註 54 を参照) においては、このバース滞在時代のバーク像については、本章の「結」においてその一端を示すことしかできなかった。イングランド調査時の資料の解析が、論者の今後の課題として残っている。その考究結果の公表は他日を期したい。

⁴ バークの初期思想に見られた「美学的な語法」の重要性に注目し、そこからバーク思想全体を読み解く試みは、Stephen K. White (1994) などによる近年の研究成果—本論文第五章の註 29 で紹介する—にはあられつつある。なお、邦語文献では、上掲書 (岸本、1989 年、347-348 頁) もまた、政治学プロパーの視点からではありながら、こうした初期あるいは前期バーク思想を後の政治思想と接続しようという意図のもとに書かれたものといえる。

⁵ 前掲書 (岸本、1989 年、7 頁) を参照。岸本には、本書とは別に、バーク研究の集大成とでもいうべき大著『バーク政治思想の展開』御茶の水書房、2000 年がある。最近刊の本書は、前書 (岸本、1989 年) の続編をなしており、バークの後半生を中心的に論じている。本書 (岸本、2000 年) には、バーク関連の充実した文献目録もまた収められている。なお、バークの伝記に関する邦語文献としては、バーク関連文献の積極的な翻訳紹介者である、以下の二人の著作、すなわち中野好之『評伝バーク—アメリカ独立戦争の時代—』みすず書房、1977 年、および水田洋「バークの生涯と思想」『世界の名著 41 バーク・マルサス』中公バックス、1980 年、7-26 頁を挙げることができるが、どちらも本章の課題である幼少期のバークに関する詳細かつ具体的なコメントは少ない。ただし、中野の著作には、巻末の「参考文献一覧」(x iv-x v 頁) に、James Prior による伝記 (1824 年) から Carl B. Cone によるそれ (1957 年) に至る主だったバーク伝に関して、それぞれの伝記への寸評が付されており、バーク伝の歴史を概観するのに有効である。バーク伝の歴史あるいはバーク評価の推移を振り返るには、上掲書 (岸本、1989 年、7-15 頁) も参照のこと。

⁶ ウェールズ・ペンブロークシャー (Pembrokeshire) のアングロ・ノルマン武将の愛称で、ストリゴイル伯爵、リチャード・フィッツギルバート・ド・クレアのこと。12 世紀後半に多数のノルマン騎士を率いて、元レンスター王マクマローと組んで領有権奪還のためアイルランドに侵攻した。ほどなくアイルランド南部を手中におさめる。アイルランド地誌『ジラルデウス・カンブレシス』に彼の風貌に関する記述も残っている。なお、こうしたノルマン人の入植・定着によって、アイルランド南部のレンスターおよびマンスター地方は、ノルマン (= フランス) 化の傾向を強め、多数の「キャッスル (城砦あるいは城館)」が築かれた。この結果、政治経済の中央集権化・街道の整備に伴う都市化が進むと同時に、日常語としての英語の使用、また特に上流階層のあいだでは、書き言葉としてのフランス語の使用まで生じるに至った。以上、波多野裕造『物語 アイルランドの歴史』中公新書、1994 年、51-74 頁を参照。

⁷ 『アイルランド姓名事典』(John Grenham, *Irish Family Names*, Dublin: Roberts Wholesale Books, 1997, pp. 48-49) における 'Burke' の項をみると、ストロングボウの 1171 年の侵攻に参加したイングランド東部サフォーク (Suffolk) 州 Burgh のノルマン人騎士 William Fitzadelm de Burgo がアイルランドにおけるバーク姓の始祖だということ。この始祖は、アルスター地方の伯爵位を授けられ、コナート地方に広い領地を与えられ、子孫たちはケルトの習俗をよく身に付けたという。先の波多野 (上掲書、82 頁) もまた、このド・バーガー族は、「コナートのバークス」と呼ばれるほど「アイルランド人以上にアイルランド的な」氏族となり、完全に土着化を遂げたノルマン貴族の末裔であったことに言及している。

⁸ James Prior, *Memoir of the Life and Character of the Right Honourable Edmund Burke: With Specimens of His Poetry and Letter and Estimate of His Genius and*

Talents, Compared with His Great Contemporaries, vol. 1(2vols.), New York: Burt Franklin, 1968(originally published in Boston: 1854), pp. 32-33. なお、以下同様に、この J. プライアのバーク伝からの引用箇所には、〔 〕内に、まず JP と表記し、その後当該箇所の頁数を算用数字で示すことにした。

⁹ Philip Magnus, “ Burke’s Interest in Clogher ” in: *Edmund Burke: A Life*, London: John Murray, 1939, pp. 336-337. を参照。マグナスの研究を紹介する岸本によれば、この土地は、もともとバークの母方ネーグラー族のものであったらしいが、当時のアイルランドにおける「カトリック刑罰法」のため権利委譲されたものであったという。上掲書(岸本、1989年、47頁)の註18を参照。アイルランドでは、1700年には宗主側イギリス議会で、1704年にはアイルランド議会で、「カトリック刑罰法」が立法された。この1704年の段階の法律で、カトリックの「遺産相続権」と「借地権」は大幅に制限された。バーク生年の1729年には、カトリックの「選挙権」まで剥奪され、彼らはあらゆる公職から完全に締め出される。以上、18世紀前半の「刑罰法」の厳しさについては、上掲書(波多野、1994年、131-134頁)に簡潔にまとめられている。ただし、ここで検討の余地があるのは、バークの祖父への「権利委譲」の事実は、少々複雑な様相を呈するものであったろうということだ(本章の註31を参照)。ネーグラー家が単なるカトリックであったというより、ジェームズ二世に重用されたジャコバイトの家系であったことが「委譲」の大きな要因かもしれない。

¹⁰ スペンサーは、1580年にアイルランド総督グレイ卿(Arthur, Lord Grey of Wilton, 1536-1593)の私設秘書としてアイルランドに入ったらしい。そして1588年には、コーク州ブラックウォーター河畔の平野部北側に連なるバリホウラ(Ballyhoura)山麓バットゥヴァント(Battevant)近郊にある「キルコルマン・キャッスル」(Kilcolman Castle)周辺の3,028エイカーにのぼる地所を、グレイ卿の配下にあったサー・ウォルター・ローリ(Sir Walter Raleigh)から譲り受け、近郊に住まった。以上、詩人スペンサーとコーク州キルコルマンとの関係については、“Chronological Table” in *The Faerie Queene*, ed. by A. C. Hamilton, London and New York: Longman, 1977. および、“Introduction” in *Spenser: Selected writings*, ed. by Elizabeth Porges Watson, London and New York: Routledge, 1992. を参照。なお、「モナニミィ・キャッスル」の族長デイヴィッド・ネーグラー(d.1637)ーバークの母メアリの祖父デイヴィッドとは別人ーの娘で、「カリガクンナ・キャッスル」のサー・リチャード(d.1699)と兄弟の、エレン・ネーグラー(Ellen Nagle)は、このスペンサーの長男シルヴェイナス(Sylvanus)と結婚している。この結婚については、上掲書(岸本、1989年、32頁)にも言及されている。幼少期のバークが「スペンサーの城」付近で遊んだとの通説もあるが、後に見るように、バークが過ごしたと思われるネーグラー山麓ブラックウォーター河畔の地からは一幼いバークの脚力を考えると一あまりに遠い。論者が2001年度の調査時に、地元在住の郷土史家クラウス・リヒター(Klaus Richter)に聞いたところでは、この息子シルヴェイナスが住んだのはブラックウォーター谷の「レニー・キャッスル」(Renny Castle)で、実際、地元ではここが「スペンサーの城」と呼ばれているという。こうしたクラウスの見解を考慮すれば、むしろ幼いバークが遊んだのは、ネーグラー山麓にある息子スペンサーの城と考えるほうが自然であろう。

¹¹ 今も「ネーグラー」の名は山地の名前として残り、この地域には、母方の一族の末裔が暮らしている。論者による2001年のアイルランド調査時点では、「カリガクンナ・キャッスル」の隣家で、母方ネーグラー家の末裔 Thos Jos Nagle 青年が、ほそぼそと農家を営んで暮らしている。

¹² このネーグラー族もまた、「ゲーリック・アイルランド」に色濃い固有の慣習に則って生活していたと思われる。彼らの生活は、「ブレホン法」と呼ばれる、イギリス的なコモローとは違った法の下で生きていた。たとえば、土地は、「家」単位の家長の所有でなく、「族長」という地位に属する財産であった。したがって、各氏族は、その「族長」の采配の下

に土地を配分されていたようだ。「ゲーリック・アイルランド」における、「ブレホン法」にしたがった土地の「譲渡と再受封」については、山本正『「王国」と「植民」—近世イギリス帝国のなかの「アイルランド」—』思文閣、2002年、33-34頁、63-64頁を参照。なお、ネーグル一族の伝記に詳しい書、T. J. Walsh, *Nano Nagle and the Presentation Sisters, Monasterevan: Presentation Generalate*, 1980, pp. 23-24. によれば、ネーグルの祖先も、「ストロングボウ」の指揮の下、アイルランドにやってきた Jocelyn de Angulo の末裔という。この de Angulo 一族は、まずアイルランド島東岸ドロヘダ近郊 Navan に土地を与えられ、その地 Ardbraccan に居を構えたい。子孫は、西に移動しコナート、続いて南下してリムリック、南部ティッパレリに移住し、そこ頃には土着化し、名前も de Nongle あるいは de Nangle と綴るようになったという。そして、14世紀半ばには、ファーモイ卿 de Roupe (または de Roche) から譲渡されたブラックウォーター両岸の広大な土地に暮らしたという。1350年頃には、Nangle もしくは Nagle と名乗るようになり、サー・デイヴィッド・ナングル (Sir David Nangle) という人物が、「モナニミィ」の地に城館を構えたという。

13 クロイン管区マロー国教会に残る「結婚許可証」では、1924年10月21日とある。なお、エドマンズの兄ギャレットの生年は、1725年頃とされている。これについては、Conor Cruise O'Brien, *Edmund Burke*, abridged ed. by Jim McCue, Dublin: New Island Books, 1997, p. 3, p. 7. を参照。なお、マローには、アイルランドでは珍しく温泉があり、1724年の「効能の発見」によって、いちやくリゾート地の観を呈したという。湯治場としての人気は1730年から1810年まで続いた。18世紀におけるマローの温泉リゾート化については、地元マローの郷土史家ダン・ドゥーラン (Daniel Joseph Doolan) の好意により入手できたリーフレット、“Mallow Spa The Irish Bath. Past and Present.”, produced and published by the Industrial Tourism Sub-Committee of Mallow Urban District Council in conjunction with a F. A. S. Community Employment Scheme. を参照。

14 姉ジュリアナは、後にゴールウェイ州ロフレアの Patrick W. French と結婚し、エドマンズの血統を後代まで残した。以上、上掲書 (岸本、1989年、33頁) を参照。ちなみに、長兄ギャレットは、ダブリンで父リチャードの職を継ぐが、未婚のまま没。弟リチャードはロンドンで法律家として活躍するも、やはり未婚のまま没。エドモンド自身の二人の息子についても、長男リチャードは父パークに先んじて1794年に没し、次男クリストファーにおいては早くも幼年期に没してしまっている。

15 新暦法グレゴリオ暦 (すなわち、NS) では、1729年1月12日。イギリスでは、1752年に新暦法に切り替えられた。

16 弟リチャードは、エドモンドが他の二人の兄弟と違って、いつもソファに腰掛け、読書に耽っていたことに言及している。

17 中野 (上掲書、1977年、xv頁) によって、これら三人の研究は、フィッツウィリアム (Fitzwilliam) 家の新資料公開前後の出版であり、それゆえそれぞれの視点から新資料を渉獵した最初の成果として意義があるが、いまだ「過渡的な」研究であったと評されている。

18 例えば、比較的新しい伝記的研究といえる以下二つの著作、George W. Fasel, *Edmund Burke*, Boston: Twayne Publishers, 1983.、Stanley Ayling, *Edmund Burke: His Life and Opinions*, London: John Murray, 1988. なども、幼少年期のパーク像について、ほとんど言及しないか、あるいは、これまでの伝記作家の記述を簡潔にまとめた類いのものでしかなかったといえよう。

19 Conor Cruise O'Brien, *The Great Melody: A Thematic Biography and Commented Anthology of Edmund Burke*, (Pb.), The University of Chicago Press, 1993 (1st ed. 1992). 本書の「謝辞」(p. xiii) には、2001年秋のアイルランド調査時に論者自身も訪れ、直接話を聴くことができた「モナニミィ・キャッスル」(Monanimy Castle) の現住人クラウス・

リヒター (Klaus Richter)、「バリドフ・ロッジ」(Ballyduff Lodge)の現住人マリード・バリー (Maread Barry)、さらに、「バリグリフィン」のナノ・ネーグル・センターへの言及がある。なお、この著作の普及抄版としては、*Edmund Burke*, abridged ed. by Jim McCue, Dublin: New Island Books, 1997. がある。本論文ではこちらの普及版テキストを使用し、以下、このテキストからの引用箇所は、〔 〕内に、まずCCOと表記し、その後当該箇所の頁数を示した。なお、この、C. C. オブライアンの伝記について、岸本は、上掲書(2000年、16・17頁、「序論」の註11)に彼の見解を示している。岸本によれば、このオブライアの伝記は「テーマ的な伝記」—アイルランド・アメリカ・インド・フランス革命というトピックスを意識的にとりあげている—であるため、非常に刺激的であり、「リベラルな」パーク像をうまく描き出してはいるという。が、しかし、アイルランドにこだわりすぎているため、パークを「小さく」してしまっているとも評されている。この岸本の評価は、逆に、今回論者の扱っている初期パークに関する記述に関する限り、この伝記がかなり信頼できるものであることの証左ともなっていよう。また論者としては、オブライアの説を基本的には支持する立場を取っている。つまり、パークの生涯にとって、アイルランドこそ思索の通奏低音として鳴り響いていた重要なファクターだと考えている。アイルランドを中心にパークを論じて、パークは決して「小さくなり」はしないと思われる。

²⁰ 論者による2001年秋のアイルランド調査時点で、コーク州ブラックウォーター河畔モナニミィに住む初老の郷土史家クラウス・リヒターも、同じくブラックウォーター河畔バリドフに住む老女マリード・バリーも、ダブリン・トリニティ・カレッジの学生も、コーク大学の学生も現地調査に来ないが、このC. C. オブライアだけは来た。しかも、バリー老女史によれば、二度も来た、との発言が得られた。この発言によって、上掲書(C. C. O'Brien, 1993, p. x iii)に記述された事実の正しいことも実地で確認された。このエピソードは、多少割り引いて受け取る必要もあろうが、いかに初期パークをめぐる実証的な研究がなされていないかを物語るエピソードとして興味深かろう。

²¹ 論者による「伯父パトリック」(Patrick, d.1768)という具体的な名前の呈示は、2001年の現地調査の結果にくわえ、後のパークによる書簡でのその名に対する親しみを込めた表現を勘案したものである。パトリックに関しては、上掲書(岸本、1989年、37-38ページ)も参照。ただし、このパトリックに関して、上掲書(Walsh, 1980)には言及がないので、さらに考究の必要があろう。

²² このドイツ人郷土史家は、パークが通ったという、オハロランによる「ヘッジスクール(野外学校)」のあったという「モナニミィ・キャッスル」の廃墟跡に独自の城館を建てて住んでいる。この「モナニミィ・キャッスル」の小高い丘の下を経めぐるようにブラックウォーターは優美に蛇行しているため、対岸のネーグル山麓からもその場所が特定しやすい。なお、この「モナニミィ」の土地には、17世紀に至るまで、ネーグル一族の「族長」デイビッド・ネーグル(d.1637)が住んでいた。前掲書(Walsh, 1980, p. 25)を参照。

²³ 18世紀に入ってすぐに施行され、次第に厳しさを増した「カトリック刑罰法」のため、カトリック教徒の子女は公教育を受けることができなかった。そのため、彼らは自前で子女教育を施すため「ヘッジスクール」と呼ばれた野外学校を開いていた。C. C. オブライアによれば、オハロラン校長のもと、カトリックのドミニコ会あるいはフランシスコ会の托鉢修道士が教育指導に当たったという[CCO, 6-7]。

²⁴ 前掲書(Walsh, 1980, p. 25)を参照。先に述べたように、地元の郷土史家リヒターによれば、この「カリガクンナ・キャッスル」は、詩人スペンサーの息子シルヴェイナスと深い関係があるとのことだが、このナノ・ネーグルの詳細な伝記には、このことは触れられていない。

²⁵ ただし、「uncle」つまり、「伯父」もしくは「叔父」というオブライアの記述を強調するなら、エドマンドの母メアリには、長兄ギャレット(Garret)とともに、ジョゼフ(Joseph)

という兄弟もいたらしいので、このジョゼフのことと考えることもできるかもしれない。なお、このジョゼフは、法律家でネーグル家の土地問題に敏腕を發揮していたようだ。以上、このジョゼフに関しては、上掲書 (Walsh, 1980, pp. 28-29) を参照。

²⁶ J. W. de Courcy, *The Liffey in Dublin*, Dublin: Gill and Macmillan, 1996, pp. x x viii-x x ix, pp.10-11.、および *Atlas of Irish History* (2nd ed.), ed. by Seán Duffy, Derbyshire: Arcadia Editions, 2000, pp. 48-49. を参照。

²⁷ 前掲書 (de Courcy, 2000, pp. 57-58)

²⁸ アラン埠頭には、すでに 1707 年に「ウェアハウス (倉庫)」を改装してカトリック教区チャペルが設置されていたことにも注目すべきかもしれない。以上、前掲書 (de Courcy, 2000, p. 11) を参照。なお、18 世紀には入ると、「刑罰法」の弾圧の一方で、ダブリン市内の裏通りにも、庶民の要望を受けてドミニコ会やフランシスコ会の礼拝堂が設けられた。当初は、このアラン埠頭の礼拝堂のように、倉庫や馬小屋を改装した粗末なものが多かった。以上、上掲書 (波多野、1994 年、136 頁) を参照。

²⁹ C. C. オブライアン [CCO, 1] によれば、1722 年の「改宗者名簿」に、父リチャードの名前の記載があるという。

³⁰ こうしたパーク家のもつ性格が、後のパークの政治的実践における「現実主義」、あるいは「日和見的な」二面性と対応すると見ることもできるかもしれない。

³¹ 1704 年にアイルランド議会によっても立法化された「カトリック刑罰法」は、土地の相続権や譲渡権をかなり制限した。この時期には、かなりのカトリック地主が土地を減じたといわれている。パークの父親の「改宗」もこうした状況への早目の対応であったろう。いっぽう、ジェームズ二世に仕えた「ジャコバイト」であったサー・リチャード・ネーグルを先祖にもつ母方のネーグル一族が、事態はどうであれ、安易な「改宗」を拒んだことは想像に難くない。なお、エドマンドの生まれた 1729 年には、カトリック教徒から選挙権まで剥奪され、いっさいの公職からの追放をみる。この「刑罰法」による規制緩和は、1778 年の宗主側イギリスの対フランスへの宣戦布告のときにまで及ぶことになった。前掲書 (波多野、1994 年、131 頁、140-141 頁) を参照。

³² 前掲書 (波多野、1994 年、133-134 頁)、なお、1720 年代から 30 年代にかけては、農作物の不作が続き、農村は疲弊していたようだ。前掲書 (波多野、1994 年、142 頁) を参照。

³³ 上掲書 (Walsh, 1980, p. 28, p. 31) によれば、パークの母方の祖父デイヴィッド (David, d.1712) も母方の伯父 Garret も、農業経営ばかりでなく、商業、外国貿易にも手を出していたようだが、14 世紀以来ブラックウォーター谷の大地主だったネーグル一族は、やはり新参地主のパーク家より「機動性」は感じられない。どちらかといえば、やはり「土着型」といえよう。

³⁴ たしかに、先の波多野 (前掲書、1994 年、59 頁、72-74 頁) によれば、ノルマン人の入植によって、特に 13 世紀頃、上流階級に属する人々のあいだに、書き言葉としての「ノルマン・フレンチ」や、フランス的な騎士道精神および宮廷の風習が持ち込まれ、それらの「フランス文化」が、ゲール (=ケルト) 文化をいっそう触発したという面があったようだ。

³⁵ 大野光子『女性たちのアイルランド—カトリックの〈母〉からケルトの〈娘〉へ—』平凡社選書 (173)、1998 年、111 頁によれば、当時の「ヘッジスクール」では、ギリシャ語の聖書を使用するのが一般的で、そこでの使用原語は、ゲール語・ギリシャ語・ラテン語であったという。

³⁶ プライア自身が、その伝記の巻頭においた「献辞」のなかで、次のようにパークの性格を表現している。彼は、「近代イギリスの偉大な人物」として、「誇りと慢心」(pride and boast) のうちに「我が国イギリス」の「尊敬すべき諸制度」を崇敬することによって、イギリスの「国民精神」(national spirit) に訴え、「ヨーロッパの救済」(the salvation of

Europe) に尽力した [JP, 4]。フランス革命の結果、その「自由・安全」という理念とはうらはらに、さまざまな略奪・処刑・テロ・虐殺・争いを経験したフランスの実情を目の当たりにした隣国イギリスのプライス [JS, 9] には、「反革命論」の嚆矢バークがヴィクトリア時代の大英帝国の繁栄と安定を保証してくれる理想的な人物と移ったに違いない。なお、プライスは、現在の北アイルランド (すなわち、「プロテスタント」のアルスター地方アトリム州 Lisburn 生まれで海軍医。1858 年には、爵位も得ている。

³⁷ エドモンドは、幼年期を母方の親類に囲まれて育ったのである。しかし、プライアは、そのことにほんの一言しか言及していない [JP, 37]。

³⁸ C. C. オブライアン**のバーク伝普及抄版の編者、J. MacCue も、その「序文覚書」において、「(バークと同様に) オブライアンもまた、雄弁なアイルランド人であり、政治・文学・ジャーナリズムの諸分野で活躍した。彼もまた大きな舞台を求めアイルランドを後にしたが、アイルランドが彼を放さないのを知っていた」[CCO, vii]**と記している。なお、C. C. オブライアンは、1917 年ダブリン生まれ、トリニティ・カレッジ卒。オブライアン自身の記すところ (上掲書, 1993, p. ix) によれば、彼の祖先は、アイルランド島西端岸・クレア州 Ennistymon において「刑罰法」下においても頑なにカトリックの信仰に固執したオブライアン一族の末裔だという。また、父親フランシスは「バークの賞賛者」であったらしい。なお、彼は非常なまでの教養人として知られ、彼の経歴は、学者・外交官・国連スタッフ・政治家・アイルランド政府高官・歴史家・伝記作家・反戦運動家・劇作家・新聞編集者・散文作家・政治理論家・大学学長など多岐にわたっている。専門分野としては、特に、シオニズム (ユダヤ民族運動)・アイルランド問題・アフリカ問題・ポスト植民地主義・ナショナリズムなど。1973 年内閣入りしたが、1977 年、IRA の「極右的なナショナリズム」に反対し、内閣を離脱した。彼の基本的な関心事は、“sacral nationalism”、すなわち宗教とナショナリズムの「不安定な融合」(the volatile fusion) である。

³⁹ プライア [JP, 42] によれば、この学校は、ジェイムズ・フィッツジェラルド (James Fitzgerald) によって運営されていたという。なお、C. C. オブライアンは、特にこの一年間のダブリン生活には一もちろん「年譜」としては知っていたようだが [CCO, ix] 一特に言及していない。

⁴⁰ イングランド・ヨークシャー生まれ、1720 年にアイルランドに渡る。当初バリトア近郊の Carlow の Ducket's Grove 及び Laois の Cooper's Hill で家庭教師をしていたようだが、1726 年にバリトアの地に寄宿学校を建てた。エイブラハムは、シャクルトン家で最初のクェーカーだった。以上、このエイブラハムに関しては、Ballitore Library 司書メアリー・マローン (Mary Malone) の好意で入手し得た、Jonathan Shackleton (Consilla, Dublin 在住) の手になる、1988 年 2 月 5 日作成 “The Shackletons of Ballitore: A Genealogy (1580-1987)” を参照にした。また、上掲書 (岸本、1989 年、40 頁) にも同様の記載がある。なお、この「バリトアのシャクルトン」の末裔には、南極大陸探検隊の「理想的なリーダー」として名を残した、サー・アーネスト・ヘンリー・シャクルトン隊長 (Sir Ernest Henry Shackleton, 1874-1922) —キルデア州キルケア生まれ— もいる。ちなみに、このシャクルトン家の家訓は、「エンデュランス (不屈の精神)」によって勝利するだったという。マーゴ・モレル、ステファニー・キャパレル『史上最強のリーダー シャクルトン』高遠裕子訳、PHP 研究所、2001 年、23 頁、41-43 頁を参照。

⁴¹ E. J. MacAuliffe, *An Irish Genealogical Source: The Roll of the Quaker School at Ballitore County Kildare*, Dublin: Irish Academic Press, 1984, pp. 1-25. には、*The Leadbeather Papers*, London, 1862. からの転載のかたちで、この寄宿学校創設以来の入学学生名簿一覧が収められていて、その学生の多彩さが分かる。また、バークが、兄と弟とともに 1741 年 5 月 26 日に入学したことも確認できる。前掲書 (MacAuliffe, 1984, p. 4) を参照。

⁴² リチャード・シャクルトンのダブリン・トリニティ・カレッジ入学は、「宗旨上の制約」

からパークよりも遅れたらしい。上掲書（岸本、1989年、89-90頁）の註46を参照。

43 聖ブリジッドは、かなりケルト的な異教性を保った存在の象徴であるようだ。聖ブリジッドに関しては、上掲書（大野、1998年、68-75頁、98-104頁）に詳しい。

44 この「ムーンのハイクロス」には、クロス部中央（片面）には、コイルをほどくように放射状の渦巻きをなす数匹の蛇が描かれている。ここに、キリスト教文化と「異教的な」ケルト文化との融合した造形をみることもできよう。

45 『ゲオルギカ』は、友人に読むことを勧めるほどのパークの愛読書であり、後に私的に翻訳までおこなったという。これについては、上掲書（岸本、1989年、62頁）を参照。なお、パークは、『崇高と美』のなかでも、この『ゲオルギカ』に何度も言及し、ウェルギリウスの描写力の素晴らしさを説いている。

46 後の本論文第二章および第三章において、『崇高と美』および18世紀イギリスにおける「優美」概念については詳しく検討する。なお、『崇高と美』には、「風景のなかの滑らかな（smooth）小川の流れ」（第三部第一四節「滑らかさ」）、「ジェネット馬、パーブ馬、アラブ馬のもつ精妙さ（delicacy）」（第三部一六節「繊細さ=精妙さ」）などの例示がある。

47 上掲書（岸本、1989年、59頁）を参照。なお、こうした「勤勉さ」や「奨学生試験の受験」は、優秀な実務家であったが、性格的に「厳格かつ神経質」であった父リチャードとの不和も関係しているようだ。パークは、1746年6月に「奨学生」に選ばれると、アラン埠頭から歩いて数分のところにあったトリニティ・カレッジの構内での寮生活に入る。以上、前掲書（岸本、1989年、89頁）の註45を参照。

48 註1を参照。なお、現在のトリニティ・カレッジ正門前には、パークのブロンズ像—1866年、王立アカデミー会員J. H. Foley制作—とともに、O. ゴールドスミス（Oliver Goldsmith, 1728-1774）の像—1862年、同じくJ. H. Foley制作—が立っている。彼ら二人はトリニティ・カレッジの同級生で、後のロンドンでは、ともにジョンソンの「文芸クラブ」の主要メンバーとなったわけだが、在学当時の交友はなかつたらしい。これは、ゴールドスミスが「貧しい特待生」であったためという。上掲書（岸本、1989年、59頁）

49 前掲書（岸本、1989年、98頁）を参照。

50 この「空白期」におけるパークの行動は詳らかではないが、少なくとも、バース在住の一後に、岳父となる一主治医Ch. ニュージェントとの交流は認められよう。以上、この空白期については、前掲書（岸本、1989年、98-99頁）、およびDixon Wecter, “The Missing Years in Edmund Burke’s Biography” (original, 1938), *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LIII, ed. by Percy Waldron Long, New York: Kraus Reprint Corporation, 1967, pp. 1102-1125.を参照。

51 「いとこ」ウィリアム（William, 1728-1798）は、ロンドンの生まれ。このウィリアムは、ロンドンの法律家ジョン・パーク（John Burke, d.1764）の息子で、ロンドン・ウエストミンスター・スクールおよびオックスフォード・クライストチャーチ卒業。このジョンとリチャードとの関係は未詳。「いとこ」ウィリアムと弟リチャードとパークという男寡三人の生活に（また結婚に前後して、妻ジェーンの弟John Nugent, 1737-1813も）、ジェーンという若妻が加わったことは、想像するだけで、場末のロンドンでの「冒険的な」下宿生活に華やいだ感を添える。なお、このロンドンの「パーク一家」は、ウィリアムの投機好き、リチャードの射幸心の強さなどから、「アイルランドの冒険野郎たち」“Irish Adventurers”あるいは「マムシの巣」“Hole of Adders”と陰口をいわれている存在であったようだ。以上、上掲書（岸本、1989年、96頁、135頁）を参照。ここに、われわれは、当時のアイルランド人差別の一端を見ることもできるかもしれない。こうした傾向は、後のパークの演劇論（本論文第五章を参照）におけるアイルランド人重視の背景と重ねて考えることができよう。

52 バースの「リゾート」としての整備は、エイヴオン河口にあたり、北米およびヨーロッパとの貿易港として知られたブリストルから内陸バースまでの区間で、1726年から27年

にかけておこなわれた運河改修工事の成果である。この工事により、黄味がかった白大理石による美しい都市景観づくりが建築家、ジョン・ウッド父 (John Wood, 1704-1754) の手で着手されることになった。以上、バース建築博物館発行のカタログ、*Catalogue: The Building of Bath*, ed. by The Building of Bath Museum, p. 16. を参照。

⁵³ 後に、サミュエル・ジョンソンの「文芸クラブ」の創設メンバーにもなった。フランスで医学を修める。1753年、ロンドンで狂犬病の専門書 *An Essay on the Hydrophobia* を出版。またヒステリー研究でも有名だった。大の「オムレツ」好きで知られたらしい。ロンドンでの住居もわかっており、Queen Anne Street, Suffolk Street, Strand の順で転居。以上、岳父クリストファーに関しては、*D. N. B.*, vol. XIV, Oxford University Press, 1917, pp. 704-705. を参照。なお、バース市内の美術館には、バークが後に擁護した王立アカデミーの画家ジェイムズ・バリー (James Barry, 1741-1806) の手になるの肖像画 (油彩、1772年制作、76.2センチ×63.5センチ、Victoria Art Gallery, Bath 蔵) が存在し、そこでは、あたかも「都会の隠遁者」のごとく、高い精神性をもって沈思する様子で描かれている。*Victoria Art Gallery, Bath: Concise Catalogue of Paintings and Drawings, Bath Museums Service, 1991, p. 8.* を参照。バークのジョンソンとの知遇は、この偉大な岳父の影響が大きいように思われる。ちなみに、バークはジェーンとのあいだに生まれた二人の息子に、自分の実父リチャードの名と、妻の父クリストファーの名を与えた。岳父クリストファーへの敬意および妻ジェーンへの愛情は、こうしたところからも察せられる。なお、*D. N. B.*によれば、ニュージェントの宗派はローマン・カトリックであったが、妻はプレスビテリアンであり、娘のジェーンも母の宗派にしたがって育てられたといわれている。したがって、ジェーンの信仰は正確には不明。なお、ジェーンの信仰が「未詳」なことについては、岸本 (上掲書、1989年、147-148頁) の註10および註11も参照のこと。

⁵⁴ 18世紀バースの都市景観開発の「中興の祖」ともいふべき、ジョン・ウッド父子の町並みづくりの形式は、「サーカス」・「スクエア」・「クレセント」に集約される。ウッド父子は、バースにローマ時代の遺跡があることに触発され、古代ローマの 'circus' (「キルクス (円形の戦車競技場)」) を模して、*The Circus House* のような、広場に面して「テラス・ハウス」が円形に並ぶ大規模集合住宅をつくった。以上、鈴木博之『ロンドン—地主と都市デザイン—』ちくま新書、1996年、63-67頁を参照。このような窓や扉のパターンが壮大に繰り返すリズムをもっていることから、鈴木 (前掲書、1996年、67頁) は、こうしたバースの都市景観づくりを「ピクチャレスク美学」の反映と見る。そこからもう一步敷衍してバークの『崇高と美』に基づいて考えれば、むしろこれは、「崇高」の特質として挙げられた「無限性」(infinity) (第二部第八節)・「連続性 (succession) と一様性 (uniformity)」(第二部第九節)・「建築における大きさ (magnitude)」(第二部第一〇節)の発想につながる具体例と考えることもできる。

⁵⁵ 主としてR. シャクルトン宛の、1751年8月31日付書簡と1752年9月28日付書簡。上掲書 (Wecter, 1938, p. 1110-1111) によれば、前者には、1751年の夏、当時ロンドンで同居していた「いとこ」ウィリアムと南部ウェールズ Gwent 州モンマス (Monmouth) での貧乏バカンス旅行のことが記され、後者には、1752年の夏には、南西イングランド・ウィルトシャーの Turlaine (現 Turley) での狩りの様子などが記されている。なお、この頃のバークは、一年間のうちに、ロンドン、ロンドン南郊サリー (Surrey) 州クロイドン (Croydon) を巡り、持病の再発とともにブリストル (Bristol) に落ち着き「静養」するに至ったらしい。1752年のシャクルトンへの書簡には、主治医 Ch. ニュージェントの「明るく、開放的な」性格の描写もある。この1751年、1752年の「二回の秋」は、バースのニュージェントと、医師と患者としての関係以上に、深く交わる契機になったようだ。「空白期」の行動については、上掲書 (岸本、1989年、98-99頁) も参照。

⁵⁶ クリストファーのバースにおける住居は、市街北の丘の上に位置する、ジョン・ウッド父子 (息子ジョン、1727-1781) の設計・施工した *The Circus House* (1754年着工、1758

年完成)であり、娘ジェーンの結婚の前後に、ロンドンに戻ったという。以上、R. E. Peach, *Historic Houses of Bath*, 1883. を参照。なお、本著作については、バース建築博物館のご好意により、イングランド調査からの帰国後の日本時間 2002 年 5 月 28 日に、電子文書(写真画像)としてその当該部分を送付いただいたものである。

⁵⁷ 先の友人への書簡(1752年9月28日付、シャクルトン宛)でも見たように、イングランドに渡った直後から、パークが「主治医」ニュージェントに親しみと尊敬の念を抱いていたことは間違いない。以上、上掲書(岸本、1989年、89頁)の註45を参照。それは、「厳格かつ神経質な」実父リチャードとの関係とは、対照的である。「実学教育」偏重であった当時のミドル・テンブルを離れることで、ますます不仲になっていったことが想像される。当時のミドル・テンブルの教育については、上掲書(岸本、1989年、123頁)の註6を参照。

第二章

バーク『崇高と美』における「苦」の肯定と「触覚」の重視 —「崇高」と「美」とをつなぐ感覚主義の美学—

序

本章では、バークが28歳という若さで出版した、彼の唯一刊行をみた体系的美学書『崇高と美』*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (初版1757年、第二版1759年)¹のもっているテキスト構成を詳細に検討する。こうした分析をおこなうねらいは、当該著作のバックボーンをなしている世界認識の仕方、すなわち背景にある思想あるいは哲学の検討にある。

実際、このような分析が必要なのは、本論文の「序」で見たように、これまでのバーク思想の研究にはいささかバイアスがかかり、不当な扱いを受けてきた感があるからである。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』(1790年)との強い思索的関連のもとに—いわば、「後知恵」的に—把握されたり、あるいは逆に、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若書きの美的範疇論と見なされたり、といった具合にである。

だが実際には、『崇高と美』のなかで展開される美学は、それらいずれにも与するものではなかったと思われる。すなわち、晩年のバークがとった政治の実践的な原理とは袂を分かちつつ、なおかつ、単なる表層的な—生活実践を離れた形而上学的な—「美」の探究に帰せられるようなものでもなかった。それは、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だったのである。以上のことを示すべく、本章では、バークの「触覚」(feeling / touch)²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。

なお、『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 趣味について」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、本書の意図が、「趣味の論理学」“the logic of Taste”の構築を目指してい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、諸感覚器官を介して得られる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、諸感覚器官を介して得られる「美」の諸特質が列挙される。次の「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。そうして、最後の「第五部」では、非実在物を表示し得るという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。

1. 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、その近年の論考のなかで次のようにいっている。

『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 (objects) 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もつ諸特質 (properties) 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、それら諸対象が感覚能力 (sensitivity) の第一の器官たる眼に影響を及ぼす (affect) ようなものといえる」(イタリック強調は、原著者による強調) ³。

アームストロングは、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⁴。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) と規定している。

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) によってのみあらゆる事物がわれわれに影響を及ぼしてくるといったとしたら、それは馬鹿げていよう。なぜなら、事物には、本源的 (originally) かつ本性的に (naturally) 快かったり、あるいは快くなかったりするものがあつたに違いない。……したがって、思うに、観念連合のうちにわれわれのもつ諸感情 (passions) の原因を探すことはあまり適切であるとはいえないし、結局、われわれは諸事物のもつ本性的な諸特質 (properties) においても原因の探求に失敗することになるだろう」[PESB, IV, 2 / 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、『崇高と美』第二版 (1759年) に付した「趣味について」と題する序論のなかで、次のようにいっている。

「外的諸対象に通じている人間のもつ本性的な諸能力 (natural powers) とは、わたしの知るところでは、諸感覚器官 (Senses) ・想像力 (Imagination) ・判断力 (Judgment) だけである。まず諸感覚器官に関していえば、次のことをわれわれは想定するし、また想定せざるを得ないだろう。すなわち、諸感覚器官の構造は、万人においてほとんどあるいはまったく同一であるから、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いがないかする、ということである」[PESB, tas. / 13]。

さらに別の箇所では、次のように述べている。

「何らかの本源的な本性的印象 (original natural impression) の力によって、これら〈快と苦の観念といった〉主導的諸観念をもって想像力 (imagination) に影響を及ぼす (affect) と推算されるものは何であれ、万人にわたってかなり等しく働く、この同じ〈想像力という〉能力を持つに違いない。……したがって、人々のもつ諸感覚器官において見られたのとちょうど同じくらいのぴったりとした一致が、想像力においても存在しているに違いなからう」〔PESB, tas. / 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。彼による「趣味」の規定は、次のように進められる。

「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」〔PESB, tas. / 21〕といえるし、「われわれが諸事物のもつ可感的諸性質 (sensible qualities) 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 (passions) 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。……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 (natural and uniform principles) に基づいてそれぞれの心に影響を及ぼす」〔PESB, tas. / 22〕

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」とはどのようにかかわっているのか。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、矛盾をはらみつつ展開された彼の「想像力」概念である。

2. イリュージョニズムの美学と「想像力」

2-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) と似たある仕方ですれぞれの心に影響を及ぼすからである。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まいが、である」〔PESB, II, 2 / 57〕。

「何らかのものをきわめて恐ろしい (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。われわれが何らかの危険 (danger) の最大限度 (the full extent) を知ってしまうと、すなわち、われわれがそれに自分の眼 (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」〔PESB, II, 3/58-59〕。

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いえないとしても、崇高の別の源泉は無限性 (infinity) である。……実在的に (really)、その本性において無限であるような、われわれの諸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出す」〔PESB, II, 8/73〕といった具合に、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、いくつかの具体例の列挙とともに、眼で見た「無限性」(infinity)、「連続性」(succession)、「一様性」(uniformity)、「莫大さ」(vastness) など、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。くわえて、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) の効果などへの言及が見られる。このように、ほとんどが視覚的に捉えられた特質の列挙となっている。

同様のことは、『崇高と美』第三部の諸節で列挙される「美」の特質にもいえ、「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。

このように、バークの挙げる「崇高」および「美」の諸特質は、基本的には「視覚」を介して得られる特質であるといえるだろう。

2-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 18 世紀に見られた「イリュージョニズム」の美学とかがわっている。

以下、芸術作品の存在様態に即して「イリュージョニズム」とはどんな事態を指すのか、ひとまず確認しておく。まず芸術—特に「模倣芸術」を念頭におかねばならない—は、原物 (オリジナル) と模倣 (コピー) との関係からなり、模倣は透明な媒体として原物を表象=再現するのであり、享受者は模倣をあたかも原物であるかのように受け取る。こうした場合に、模倣は原物の「イリュージョン」として機能しているといえるわけだ。したがって、このような「イリュージョニズム」の世界観のうちでは、芸術の魅力とは、第一義

的には、享受者に関心を引き起こすような原物自体の模倣にあるといえよう。なぜなら、魅力を備えた原物に比べれば、たとえ模倣者すなわち芸術家の技量が優れていても、模倣の価値は第二義的なものにすぎないからだ。その結果として、「イリュージョン」の生起している世界のなかでは、模倣が原物の価値を「代弁的に」表象＝再現しているわけで、この場合、享受者が模倣自体のほうに注目して芸術家の意図や個性を探ることは意識の外に置かれている。つまり、この「イリュージョニズム」の美学では、《原物》—対—《模倣》という関係が、そのまま認識における《外なる対象》—対—《内なる表象＝再現画像》という関係に重なっているといえよう。そして、このようなイリュージョニズムの美学成立の背景として、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、芸術は、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。事実パークにおいても、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る「作品」(imitative work)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の代替物であって、認識成立のためには外的対象が「明瞭に」表象されることが重要であった。なお、パークにおいて、「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、パークは、認識における明瞭な表象化を要請するようなパラダイムのうちに生きていた。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ことになる。結果、「心像」形成力としての「想像力」への関心もおのずと高まっていたわけだ。実際、すでに1712年には、アッディソン (Joseph Addison, 1672-1719) が、『スペクテイター』*Spectator* 紙上で「想像力の快」をめぐる一連のエッセイ⁷を書き、外的対象のもたらす美的効果を「想像力」の作用に基づいて分析している。

2-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、パークが、「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」と結びつ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」—その否定的な性格—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いう事態は、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、したがって表象認識の不成立を意味する。パークにおける「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だすこと (producing any thing absolutely new) はできない」[PESB, tas. / 17]。

想像力とは、ひとまずは外的対象の「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、パークにおける「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、次のようにもいっているからだ。

「人間の心は、それ独自の一種の創造的力 (a sort of creative power of its own) を有している。それは、諸事物の心像を、それらが諸感覚器官によって受け取られた順序と仕方で、随意に表象する際であれ、あるいは、それらの心像を、新たな仕方で、したが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 (Imagination) 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」[PESB, tas. / 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」作用を読み取るとすれば⁸、その「創造性」とはいかなるものといえるのか。

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。したがって、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いえない。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。

3. 「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

3-a. 「崇高」および「美」をもたらす諸特質と「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、外的対象のもたらす「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打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。したがって、「崇高」および「美」の特質として挙げられるものは、諸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」の観念の起原であるといえるだろう。

「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 (bodies) のうちにある何らかの性質 (quality) である」[PESB, III, 12 / 112]。

これは「美」の定義であるが、「崇高」についても、バークは基本的には外的対象の側のもつ諸性質と素朴に考えていたといえよう⁹。

さて、バークは、前節で見たように、「崇高」および「美」をもたら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)」[PESB, III, 24 / 120] が認められる。例えば、「美」の特質として先に取りあげた「滑らかさ」について、バークは次のようにいっている。

「もし滑らかさ (*smoothness*) 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思われるとすれば、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」[PESB, IV, 20 / 151]。

また別の箇所では、次のようにいう。

「眼 (the eye) によって取り込まれる限りでの、美 (の諸特質) に関する先の記述は触覚 (touch) を通して似通った効果を生み出す諸対象 (object) の本性を記述することによりおおいに説明されよう。これをわたしは触覚 (*Feeling*) における美なるもの (the beautiful) と呼ぶ」[PESB, III, 24 / 120]。

以上の引用から、バークは、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」を考えているといえる。彼が挙げる「動物の雄叫び」・「悪臭や苦味」・「労働や拷問」などのもたらす「崇高」[PESB, II, 20-22 / 84-87]、および「甘やかに流れる音楽」・「甘い味や匂い」などのもたらす「美」[PESB, III, 25-26 / 121-124] などはその好例といえよう。

このように、バークよる「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、バークのとった、素粒子と観念とを念頭に置く原子論的説明法による、機械論的認識のあ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、外的対象がもたらす諸感覚器官への影響を、神経繊維からなる諸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、近代的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思われる。

それでは、バークにおける「触覚」概念とはいかなるものなのか。『崇高と美』のうちには、バークによる「触覚」(feeling / touch) という語の明確な定義は見いだせない。そこで、バークリ (George Berkeley, 1685-1753) が『視覚新論』*A New Theory of Vision* (1709年)¹⁰の段階で示した「触覚」と「視覚」とをめぐる議論をもとに、バーク美学における「触覚」について、以下、さらに考察を深めたい。

3-b. 「触覚」と外的実在性

バークリは、「視覚」への「触覚」的な要素の混入しやすさについて、次のようにいっている。

「触覚 (touch) によって、距離 (distance)・触覚的形態 (tangible figure)・固

体性 (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つ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」[NTV, 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) といった諸観念は、厳密に言えば、視覚の対象ではない」[NTV, 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 [NTV, 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。したがって、「運動」(motion) 概念も、パークリの「触覚」概念に包含され得るといえよう。『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 [NTV, 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いえる。またもうひとつ、パ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」の感覚といえる。したがって、「身体」をもつわれわれにとって根源的なものなのだが、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。パークリは、ここに「視覚」固有の意義を見だしさえする [NTV, 147]。

さて、こうしたパークリの論をもとに、パークの「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、パークリに従えば、厳密には空間的な「延長」といえる。したがって、ひとまずパークの「触覚」とは、感覚によって捉えられる、外的対象および身体のもつ「延長性」あるいは「実在性」そのものであるといえよう。パークは、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が認識論的思索の基礎にあった。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、パークが眼における「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。

3-c. 反イリュージョニズムの美学としての「崇高」の可能性

パークの美学には「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」のもたらす「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。したがって、「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。パークは次のように述べている。

「本当のところ、嗅覚 (the smell) と味覚 (the taste) がもっている、このような心へと及ぼす影響は、それらが最大限の力を発揮し、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、いかなる種類の歓喜

(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〈他の感覚における「崇高」と〉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なるもの (the sublime) の源となる」[PESB, II, 21/85]。

つまり、「崇高」を得るためには、「苦の除去」による「歓喜」(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¹¹を立て、「苦」と「快」という観念の起原をさぐることから考察をはじめている。彼は「社交」本能のもたらす「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」に結びつけた。なお、「模倣」のもたらす「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。彼は次のようにいう。

「自己保存に関係する諸感情 (passions) は、ほとんど苦 (pain) あるいは危険 (danger) に依存している。苦 (pain)、病 (sickness)、そして死 (death) といった諸観念は、戦慄 (horror) の情感 (emotion) をもって心を満たす。……それゆえ、個 (the individual) の保存に通じている諸感情は、主として苦 (pain) あるいは危険 (danger) 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 (powerful) ものである」[PESB, I, 6/38]。

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」と結びつけた。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」¹²の契機とは何か。ここで先のバークリの論を思いだそう。そこでは、「視覚」こそ「距離ゼロ」のまま危険を予告してくれるものであった。したがって、「視覚」による明瞭な表象形成こそ、「苦の除去」の絶好の契機といえよう。結果、それは想像力の作用ともかかわるわけだ。ただし、問題なのは、「崇高」をもたらす対象の場合、想像力は「曖昧な」表象しか形成できないことである。

だがじつは、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—「視覚イメージの形成作用」という意味での命名—からすれば、まさに逆説的にも、外的対象のもつ「実在」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」を創りだすのである。

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) を取りあげ、「神」について説明する箇所を見てみよう。

「われわれが神というもの (divinity) をこのような洗練されかつ抽象された観点 (知性 (understanding) の対象という観点) から考えているうちは、想像力と諸感情は、ほとんど、あるいはまったく影響を受けない。だが、われわれは、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、……われわれが神というものを思い浮かべる (contemplate) とき、その諸属性 (attributes) 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、一種の可感的な心像を形成し、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 (他の属性よりも) 傑出しているものはおそらく何もないだろう。けれども、われわれの想像力にとっては、神のもつ力こそが、最もずば抜けて心を打ってくる (striking) ものなのである」 [PESB, II, 5 / 68]。

このように、バークにおいて「神」の観念とは、いったん「一種の可感的な心像」の形成という「想像力」の契機—これは、感性的認識体系のなかで形式の「枠」を与えている—を経なければ、立ち現れてこないものといえる。だが、この場合「結合して」心にもたらされた表象は「曖昧な」ものであるが、むしろ、そうだからなおさら、われわれの「魂」に「触覚」的に訴えかける「力」となっているとはいえないか。

このように、バークの崇高論は、イリュージョンイ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」のような非実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」的にすなわち「実在」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。バーク崇高論の核心は詩論になっている¹³。

3-d. 「優美」と「触覚」—ホガース美学とのかかわり—

さて、ここでまた別の角度から、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)・「合目的性」(fitness)・「完全性」(perfection)・「美德」(virtue)などを否定する。なお、この点が、「モラル・センス」学派の流れのなかにあって、五感以外に「調和」を受け取る「内的感覚」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—『美と美德とのわれわれの観念の起原に関する探究』*An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725年)¹⁴—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「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、パークの混乱がうかがえよう。「規則性」とは、パ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」に関してはどうか。パークは「優美」を次のように定義する。

「優美さ (Gracefulness) とは、姿勢 (*posture*) と動き (*motion*) に属する観念なのである。優美なものであれば、その必要条件として、これら (姿勢と動きの) 両者において、いかなる見かけ (*appearance*) 上の困難さ (*difficulty*) も見られないということがあげられる。つまり、体の小さな湾曲 (*a small inflexion*) が必要とされるのだ。……物腰と動きのもつ、こうした落ち着き (*ease*)、こうした丸み (*roundness*)、こうした精巧さ (*delicacy*) のうちにこそ、まさに優美の魔法のすべてが存している。そうして、ここにこそ、いわゆる『いわく言い難いもの (*ル・ジュ=ヌ=セ=クワ*)』 (*its je ne sais quoi*) というものがあるのである」[PESB, III, 22 / 119]。

こう述べた後、パークが挙げる具体例は、「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像」という二つの古代彫像である。ここでまずいえることは、明らかにパークは、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。したがって、彼の否定する「均整」の美が説かれているのではないかとの疑念の余地を残している。

しかし、むしろここで重要なことは、身体の「湾曲」や「動き」へとパ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、パークの語彙でいえば、まさしく「触覚」によっ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、「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像」という二つの彫像に関するものである。パ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」の具体例としてここで特に取りあげたのだろうか。

パークはおそらく、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』*The Analysis of Beauty* (1753年)¹⁵のうちに挿入された、彼自身のデザインによる二枚のエングレイヴィング図版のひとつ—第一図版「彫刻家の仕事場」のなか—で見たのだと思われる。そこには、これら二つの古代彫像を中心とした画面が展開され、この18世紀イギリスを代表する風俗画家による美学理論の要諦が視覚的に示されているのである。なお、パークはすでに、「優美」を論じた節の数節前 (第三部第一五節) のところで、「きわめて独創的な」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』における美学理論が、パーク自身のそこでの議論を裏書きしてくれると述べている。

パークの『崇高と美』では、「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像」以外の他の彫像に関して言及のないことから考えても、ここで、これらが一別のところで古代の彫像を論じていないのに一二つ並んで言及されることに奇異な感がある。われわれは、当然

これらの像への言及に、何か典拠が存在すると考えるのが妥当だろう。

もちろん、当時「メディチのヴィーナス像」は、グランドツアー帰りの教養人の間ではきわめて有名であったし、その模作が庭園の「地霊（ゲニウス・ロキ）」¹⁶として置かれることもあったようだ。また、当時ハイド・パークなどには、さまざまな古代彫像が並べられていたという。しかしながら、やはりこうした状況証拠からだけでは、バークが「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像」を二つながらに提示する根拠としては貧弱だと思われる。したがって、やはり、ホガースの『美の分析』のエングレイヴィング図版のうちにその典拠を求めるのが最も妥当だろう。

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。ホガース美学の詳細については、本論文の第三章でもう一度詳細に検討することにしたい。したがって、ここには、その概略だけ示しておく。

ホガースは、人体彫像における「合目的性」あるいは「均整」を強調し、ピラミッド型図案に見られるような「多様性」とその「統一性」・「単純さ」を強調している（『美の分析』タイトルページのロゴ図案—本論文第三章【参考図版：Fig. 13】—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した幾何学性を重視するような古典的な美の基準のうちに留まるものといえる。しかし、S字型の二次元の平面的な「波状曲線（the waving line）」を「美の線」と呼び、また螺旋状にうねった「蛇状曲線（the serpentine line）」を「優美の線」と呼んで、特に後者のうちに、運動性を伴う有機的な造形美を見出しているところに特徴がある。このようなホガースの美学は、Ch. ハッシー¹⁷によって指摘されたように、「理性的な美」を評価する姿勢から、感覚能力に基礎をおく感覚主義的美学へと大きく一歩踏みだしているといえよう。なお、ヘルダー（Johann Gottfried Herder, 1744-1803）もまた、彼による初期の造形理論書『彫塑』*Plastik*（1778年）の第三章¹⁸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、このことをいっそう確証してくれるように思われる。

ホガースの「優美」概念は—そこに付された第一図版が示すように—人体彫刻をモデルに論じられたものであった、とここではまず指摘しておこう。彼の理論には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。したがって、ホガースの「優美」概念は「触覚」的特質を含んだものといえる。バークの「優美」概念が、ここでの仮説通り、ホガースの理論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もいっそう重要な位置を占めていると考えることができるといえよう。

結

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覚主義的美学全体を貫くものといえる。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った。‘feeling’あるいは‘touch’は、いずれも「手触り」に基づく触知感覚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。

パークは、「崇高」なる対象によって喚起される最高度の感情としての「驚愕」(astonishment)に言及し、次のようにいっている。

「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 (motions) が宙づり (suspend) 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、他のいかなることも楽しむ (entertain) 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的に推論する (reason) こともできないのだ」[PESB, II, 1/57]。

また、ミルトン (John Milton, 1608-1674) の『失樂園』*Paradise Lost* (1667年) 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」イメージのもたらす効果をさらに次のように考察している。

「心は、一群の偉大かつ混乱した諸心像 (a croud of great and confused images) によって脱我 (=心の外へ出ること) を急かされる。それら心像が偉大かつ混乱しているがゆえに、心に影響を与えてくるのである」[PESB, II, 4/62]。

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」をもって心を満たす。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、諸感覚器官をもつ身体と不可分な関係にある「自己」(self)、本章冒頭の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いえるだろう。そして、これが、パ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、われわれは、パークの「崇高」が「主体」の側に傾くものとしてあらわれる可能性をみるに至る。ただし、パ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「身体」を離れては成立し得ないものであり、したがってそれは、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、本章を結ぶにあたり、最後に強調しておきたいのは、「視覚中心主義」への批判が、すでにパークによって、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事実である。パークの時代は、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」が支配的であった。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」的なものであったといえる。したがって、こうした「触覚」的なものこそ、感覚主義的な美学の誕生とその確立とに深くかかわっていたと思われる。

そして、そのあらわれのひとつが「いわく言い難いもの (ル・ジュ=ヌ=セ=クウ)」と結びついた「優美」をめぐる議論であり、別のひとつが「崇高」をめぐる議論であったとまとめることができるだろう。ここにこそ、「優美」と「崇高」とが、いわば「触覚」という名の線分上で一筋につながる可能性があるとはいえないか。われわれが本章でおこな

ってきた『崇高と美』のテキスト構成の分析が、こうした「触覚」概念によって一筋に結ばれた「崇高」と「優美」の脈を掘り当てる作業となっていれば、と思う。

しかしながら、バークの「触覚」概念とは、結局のところ、いまだ一特に哲学的厳密さのレベルからすれば一未分化かつ曖昧なものであったことは事実として認識しておかねばなるまい。なぜなら、ここでいう「触覚」とは、まず感覚にあらわれた外的対象および身体のもつ物理的な「延長性」あるいは「実在性」の謂であり、またそれらのもつ「運動性」の謂であり、さらには、それらのもつ精神的な「力」の謂でさえあったからだ。

このように突き詰めて考えると、バークの「触覚」とは、矛盾を内包した概念といえよう。それは、外的対象および身体のもつ物質的な実在性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てこないようなものだからだ。したがって、彼のいう「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「感覚受像器」が必然的に伴う要素還元的契機を無効にするものでもまたある。つまり、感覚経験の根源とした自己身体の全身的感覚の謂であるともいえるのかもしれない。

こうした理由から、本章で採用している「触覚」概念は、現段階ではやはり、括弧つきのまま語らざるを得ないものである。しかし、少なくとも、『崇高と美』で展開されている初期バークの美学思想は、「触覚」概念のもつこうした振幅を詳細に吟味することで、これまで以上にそのねらいと特徴とがいつそう明確になるということは、ここで強調しておいてもよいであろう。なぜなら、バークの目指した「趣味の論理学」¹⁹とは、「味覚」という広義の「触覚」に基礎づけられた美学だったからであり、それは「触覚」概念がはらんでいく矛盾を如実に反映して展開されるものといえたからである。こうした「触覚」に基づくバーク美学のあり方は、続く第三章では「優美」の問題として、第四章では「崇高」の問題として、さらに個別的な主題のもとさらに具体的に論じられるだろう。

使用テキスト

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an Introduction and Notes by James T. Boulton, Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1987 (revised ed.). =PESB

A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful 1757, in: *The Early Writings*, ed. by T. O. MacLoughlin and James T. Boulton, Oxford: Clarendon Press, 1997, pp. 185-320. in: *The Writing and Speeches of Edmund Burke*, generally ed. by Paul Langford, vol. I.

George Berkeley, *A New Theory of Vision and other writings* (Everyman's Library), 1910. =NTV

鍋島能正訳『崇高と美の起原』理想社、1973年。

中野好之訳『崇高と美の観念の起原』みすず書房、1999年(『エドモンド・バーク著作集 1』、1973年の復刻版)。

Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, (Ph. B.), übersetzt von Friedrich Bassenge Hamburg: Felix Meiner, 1980.

註

¹ 邦訳としては、鍋島能正訳『崇高と美の起原』理想社、1973年、および中野好之訳『崇高と美の観念の起原』みすず書房、1999年（『エドモンド・バーク著作集 1』、1973年所収の復刻単行本化）がある。鍋島訳は、訳文のもつこなれた流麗さという点で、中野訳は、バーク思想全般を捉えた哲学的な視点からの注釈—近年の復刻にあわせ注釈の追加改訂増補あり—のある点で、それぞれ参考になる。また Friedrich Bassenge によるドイツ語訳版、*Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, (Ph. B.), Hamburg: Felix Meiner, 1980. も参照した。本論文での『崇高と美』からの引用では、〔 〕内に、まず PESB とし、左からパート（部）およびセクション（節）の番号を、さらにスラッシュの後に、オックスフォード・ブラックウェル版（ボルトン編集版）単行本からの頁数を示した。なお、第二版から付された「序論 趣味について」からの引用の場合には、tas. としてある。バークのテキストとしては、近年、オックスフォード・クラレンドン版のバーク全集 *The Writing and Speeches of Edmund Burke*, generally ed. by Paul Langford. (『エドモンド・バーク著作演説集』) の刊行がはじまり—現在も完結していない—、『崇高と美』も、第一巻 *The Early Writings*, ed. by T. O. MacLoughlin and James T. Boulton (『初期著作集』), Oxford: Clarendon Press, 1997, pp. 185-320. に収められている。特にこの第一巻は、これまで全集に収められてこなかった初期バークにおいて重要な著作—ロンドン渡航以前のアイルランド時代の手稿、詩、書簡、編集新聞などを、正確な校訂のもと掲載している。この点で、今後の初期バークの研究の必須テキストとなろう。しかしながら、この巻の編集者のひとりが、ブラックウェル版単行本と同じボルトンということもあり、『崇高と美』に関しては、もとの単行本を使用しても遜色はない。こうした事情から、本論文では、より普及した評価の高い『崇高と美』のテキストであるブラックウェル版からの引用頁数を示すことにした。なお、『崇高と美』の構想自体は、初版出版より十年は早いと見られている。『崇高と美』の構想経緯については、岸本広司『バーク政治思想の形成』御茶の水書房、1989年、第二章を参照。

² ‘feeling’ と ‘touch’ とを、「触覚」という訳語でひと括りに扱うことは、分析としては厳密さにかけるかもしれない。しかし、『崇高と美』においては、バーク自身がこうしたレベルまで慎重かつ厳密に議論していないので、われわれとしては、彼の思索のもつ体系的な背景がいかなるものであったかを探るため、ある種の仮定—例えば、本章では、バーク美学における「触覚的な」ものの重要さ—を立てて、議論を進めていくほうよいと思われる。こうした仮定が正しいかどうかよりも、論者としては、ひとまずは、こうした新たな分析視座の導入が切り開く「美学」の新生面に注目してほしい。

³ 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, p. 217. なお、〈 〉内は論者の補足である（以下、本論文中の別の引用箇所も同じ）。アームストロングの基本的立場は、『崇高と美』のうちにジェンダーおよび人種差別の構造を見るものである。『崇高と美』における「崇高」に男性性を、「美」に女性性をみるジェンダー論的な視点からの研究としては、以下のものがある。 *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 4, ed. by Michael Kelly, New York & Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 331-334. における ‘Sublime: Feminine Sublime’ の項 (by Barbara Claire Freeman)、長野順子「美的価値としての〈崇高〉—その意味形成とジェンダー・メタファー—」『美と藝術の価値論的基礎づけ』(平成6年度科学研究費補助金・研究成果報告書、研究代表者：佐々木健一)、1995年3月、99-111頁、同「E. バークにおける《宇宙》のレトリック—破壊する〈崇高〉とジェンダー・メタファー—」『神戸大学文学部紀要』第26号、1999年、1-26頁、および、同『近代社会における美的なものとのジェンダー—18世紀イギリスの場合』(課題番号13410016 平成13~14年度科学研究費補助金・基盤研究〈B〉—〈2〉研究成果報告書研究代表者：長野順子)、2003年5月。

- 4 こうした「観念連合」(association)の軽視は、『崇高と美』におけるバークの基本的な世界認識が、自然の斉一性—人間における精神諸能力を含む身体構造の共通性—を前提に語られていることの証左となる。
- 5 このような初期バークにおける「身体知覚」重視の傾向を論じた論考に、以下のものがある。大河内昌「バーク、身体、美学イデオロギー」(リレー掲載：身体表象研究)『英語青年』研究社、2000年5月号、7-11頁。なお、この大河内論考には、こうした初期美学での「身体」への関心が、晩年の政治思想において「国家政体」について語る際にも重要なファクターとなっていたという指摘がある。
- 6 佐々木健一「絵画の時代としての十八世紀」『思想』第756号、1987年、小西嘉幸『テキストと表象』、水声社、1992年、204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180号、1995年を参照。
- 7 『スペクテイター』第409号および第411号～第421号まで掲載されたシリーズ・エッセイ。Addison & Steele and others, *The Spectator*, vol.3 (Everyman's Library), 1945, pp. 276-309. 第411号で、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。ただし、その冒頭では、「一層繊細 (delicate) かつ拡散的な (diffusive) 種類の触覚」とされていることに注意を向ける必要がある。あくまでも諸感覚の基礎には、触覚がある。
- 8 バークが、『崇高と美』のなかで、「想像力」をめぐって 'creative' という語を使うのはこの部分だけである。したがって、後の、いわゆる「ロマン主義」をめぐる議論のなかで展開された「創造的な想像力」論との接続は、慎重になされるべきだろう。しかしながら、「想像力」概念のはらむ豊かな可能性の示唆としてはきわめて重要な部分であろう。
- 9 先に引用した箇所〔PESB, III, 12/73〕における「無限性」の説明を参照。
- 10 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、一般的には、翌1710年に刊行された『人知原理論』で変更されると考えられている(この点についての別の見解は、本論文第四章の註15を参照)。なお、『視覚新論』からの引用には、〔 〕内に、まずNTVとし、さらに節番号を示した。
- 11 ルソー (Jean Jacques Rousseau, 1712-1778) は、『人間不平等起源論』(1754年)において、「人間の魂のもっとも最初のもっとも単純な働きを冥想するとき、理性に先立つ二つの原理が認められるように思われる。ひとつはわれわれの安楽と自己保存に対して強い関心を抱かせ、もうひとつは、感情を持ったあらゆる存在、主にわれわれの同類が死んだり苦しんだりするのを見ることに対して自然な嫌悪感をかきたてるのである。われわれの精神がこの二つの原理を競合させたり組み合わせたりすることによって、社交性の原理を導入する必然性もなしに、自然権のあらゆる規則が生じてくるように私には思われる」と述べている。原好男訳「人間不平等起源論」『ルソー選集6 人間不平等起源論／言語起源論』白水社、1986年、19頁を参照。また、ルソーとアダム・スミスに関して、「自己保存」と「社交」を中心に扱った書としては、内田義彦『社会認識の歩み』岩波新書、1971年がある。さらに、ホップズ、ロック、ルソー、バークらを自然権史の観点から扱った書として、レオ・シュトラウス『自然権と歴史』(テオレイン叢書)、塚崎智、石崎嘉彦訳、昭和堂、1988年があげられる。なお、*O.E.D.* (2nd ed.) の 'self-preservation' の項目を見ると、「人の実存の保存を示す語であり、とりわけ、生き物を延命や傷害回避のための手段へと駆り立てるような自然法あるいは本能 (the natural law or instinct) に適用される語である」と定義され、その用例としては、17世紀初頭に最初の使用が見られ、1671年のミルトンによる使用や、1681年のドライデンによる使用がある。特に、このドライデンによる用例は、「自己保存とは、諸法の第一のもの (the first of laws) である」というもので、非常に興味深い。
- 12 「苦の除去」とは、エピクロスの「快楽主義」の根本思想である。これも、バーク美学が、

ガッサンディにはじまりニュートン力学に採用された近代的原子論すなわち素粒子仮説に基づく観念説—ジョン・ロック (John Locke, 1632-1704) の経験論哲学もこれに与する(主として、Michael Ayers, *Locke*, 2 vols., 1991.による解釈) —の影響下にあったことの証左となろう。彼は、ルクレティウスの詩 [PESB, II, 5/69] のもつ「崇高さ」を、科学的な分析による原子論的世界観の構築による「苦の除去」のうちに見ている。なお、このルクレティウス『物の本質について』からの引用部分は、ルクレティウスが、万象の「真理の発見者」にしてそれゆえ「ギリシャの民の誉れ」たるエピクロスに対する賛辞とこの偉大な先人の理論への帰依を宣言した箇所である。樋口勝彦訳『物の本質について』岩波文庫、1961年、113頁以下を参照。18世紀後半のスコットランドのデュガールド・スチュワート (Dugald Stewart, 1753-1828) による「パーク理論のこの箇所で、彼はルクレティウスにきわめて密接にしたがうところがあった」という発言を引いて、パーク理論におけるルクレティウスの影響を指摘する白眉な論文も存在する。Andrew Ballantyne, “Genealogy of the Picturesque”, *The British Journal of Aesthetics*, vol. 32, no. 4, Oxford University Press, 1992.

13 これについては、本論文第四章で詳しく論じられよう。拙稿「E・パ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—」『イギリス哲学研究』第21号、1998年、21-35頁を参照。同趣旨のことを論じた研究として、以下の文献もある。小田部胤久「表象から共感へ—E・パークの美学理論における芸術家の誕生—」(第6章)『芸術理論の現在—モダニズムから』藤枝晃雄、谷川渥編著、東信堂、1999年、115-134頁。この小田部論文のねらいは、『崇高と美』を手がかりに、近代の「芸術家」概念の萌芽をみることにある。

14 ハッチスンの美学的著作としては、『美と美德とのわれわれの観念の起原に関する探究』(初版1725年。以下、『美と美德』)がある。本論文作成の際は、Francis Hutcheson, “An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue”: *Collected Works of Francis Hutcheson*, vol. I, Hildesheim: Georg Olms Verlage, 1971. を使用した。邦訳としては、山田英彦訳『美と徳の観念の起原』(近代美学叢書)、玉川大学出版部、1983年があり、あわせて参照した。なお、この『美と美德』は二つの論文から構成されており、第一論文と第二論文との分量的比率は1対2となっており、圧倒的に第二論文のほうが多く、この点からもまたハッチスンの「道徳的」問題意識の高さを確認できる。さらに、第一論文は、「美 (beauty)、秩序 (order)、調和 (harmony)、構想 (design) について」と題され、また第二論文は、「道徳的善悪 (moral good and evil) について」と題されている。これだけでも、われわれは、ハッチスンが「美」を「秩序」や「調和」に基づく世界観をもって考察していたことが分かる。このことの証左として、彼が「外的感覚」(external sense)である「聴覚」(hearing)とは別個の、生まれつき備わった「内的感覚」(internal sense)に言及する際、「調和の感覚」としての「よい耳」(a good ear) というものを挙げていることも指摘できるだろう。「よい耳」に類する概念は、「調和」に「美」を見いだすピュタゴラス派の伝統を受け継いだプラトン、および後のプラトニズム、さらに中世では、ボエティウスにも見いだし得る古典的な「均斉」と「調和」に根ざした美学だった。上掲書 (Hutcheson, 1971, pp. 74-75) を参照。また、この『美と美德』の初版タイトルページには、「この論文(すなわち、『美と美德』)においては、亡きシャフツベリの説いた諸原理が、『蜜蜂の寓話』の著者(すなわち、B. マンドヴィル) に対して説明され、弁護される」と記されていることから、ハッチスンが第三代シャフツベリ伯 (Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, 1671-1713) の見解を継承しており、したがって、利他的かつ倫理的な思想をもっていたことが分かる。なお、ハッチスンに論敵と目されているマンドヴィルは、ガッサンディ、ホップズ、ロック、スピノザの影響のもと、『蜜蜂の寓話—私悪、すなわち公益—』(初版1714年)を著すことで、人間の根源的感情を「自愛心」という悪徳であるとなした人物であった。以上、泉谷治訳『蜂の寓話—私悪、すなわち公益—』(叢書・

ユニベルシタス 157)、法政大学出版局、1985年の「訳者あとがき」を参照。最後に、シャフツベリおよびハッチソンの美学に関する先行研究を挙げておく。松本雅之「シャフツベリの Aesthetics—価値経験の学としての美学の基礎付け—」、美学会編『美学』第90号、1972年、および同「フランシス・ハッチソンの美学」、美学会編『美学』第117号、1979年、濱下昌宏「ハチソンの『美の観念』について—ハチソン美学研究(1)—」『神戸女学院大学論集』第35巻、第2号、通巻第102号、1988年、さらに、同「〈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』第38巻、第3号、通巻第112号、1992年がある。また濱下の研究の集大成として、『18世紀イギリス美学史研究』多賀出版、1993年、第二章・第三章。

15 本論文第三章で詳細に論じる。この『美の分析』の「まえがき」(Preface)には、イギリスの著述家たちが、当時「優美」をめぐる、先行する世紀の芸術理論家たち—ロマッツォ、デュフレノワ、ド・ピールなど—の説を引きつつ、さまざまな意見を提示していたため、「いわく言い難いもの(ル・ジュ=ヌ=セ=クウワ)」という表現が「優美」を特徴づける語となったという指摘がある。

16 当時の「風景式庭園(ランドスケープ・ガーデン)」の有名な造園家、W. ケントが改修設計した「ラウサム(Rousham)庭園」—イングランドのWest Oxfordshireにある—の「ヴィーナスの谷」の例などがある。John Dixon Hunt, *Garden and Grove—The Italian Renaissance Garden in the English Imagination:1600~1750*, Princeton & New Jersey: Princeton University Press, 1986, p. 215, fig. 111.を参照。

17 ハッシィは、バーク美学に、感覚主義的な美学の発展段階として、「感情」分析の確立を見ている。Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, London, 1927, pp. 55-57.

18 ヘルダー「彫塑」登張正實訳、『世界の名著38 ヘルダー・ゲーテ』中央公論社、1979年、244-245頁には、ホガース美学と「触覚性」との深いかかわりを説く鋭い洞察がある。ここには、ホガース美学の本質—本論文第三章で詳述する—に関する指摘も、またある。以下、上記の登張訳から引用しておく。「いわゆる魅惑の線と美の曲線を考え出したホーガースが、絵としてはその理論どおりの魅惑と美をまるで描かなかったのは、奇妙なことだ。彼の描いた形はおおむね醜いカリカチュアであるが、性格と情熱と生命と真実にあふれている。それは、これらのものが彼にむかって押しよせ、彼の芸術精神がそれらを生き生きとつかみとったからだ。……あらゆる魅惑と美の曲線はそれだけで独立しているのではなく、生きた立体によるものであり、そこから生まれ、そこへおもむこうとするものなのだ」。もちろん、ここで「魅惑」と訳されているのは、「優美」(grace)のことである。ヘルダー「彫塑」登張正實訳、『世界の名著38 ヘルダー・ゲーテ』中央公論社、1979年、225-225頁には、ホガース美学と「触覚性」との深いかかわりを説く鋭い考察がある。

19 イギリス美学史におけるバーク趣味論を集中的に展開した邦語文献には、上掲書(濱下、1993年)がある。この書の第四章は「バークと〈趣味〉」と題され、その概要の検討がある。この論考では、バークとほぼ同時に趣味論を発表したヒューム(David Hume, 1711-1776)との比較がなされている。その要諦を、濱下(上掲書、1993年、184-187頁)の説明に即してまとめれば、次のようになろう。ヒュームが人間の感情に規則性をみとめず、ただ文化的な「理想」に向けて陶冶され得るような趣味を「主観主義的に」論じたのに対し、バークのほうは、人間本性における法則性を重視して、自然の斉一性に則り趣味を「自然主義的に」論じている、という。この「自然主義的な」側面こそ、本章であつかったバーク美学のもつ機械論的認識論の形式的な「枠」である。このなかにあつては、「諸感覚器官」という分解受像器を通じた要素還元主義的かつ要素構成主義的な表象認識しか得られない。これが、まさにイリュージョニズムの世界観と連動しているわけである。なお、濱下によるこのこの部分の説明には、『崇高と美』初版刊行のわずか二カ月前に刊行されたヒューム趣味論(1757年)への反応として、『崇高と美』の第二版刊行(1759年)に際して、バー

クが趣味論の大幅加筆・修正がおこなったという可能性への示唆もある。ヒュームの趣味論 “Of the Standard of Taste” については、濱下による、以下の解説付き翻訳がある。デイヴィッド・ヒューム「趣味の基準について」濱下昌宏訳、『現代思想』青土社、1988年9月号。この解説中には、S. Brown (*JAAC*, 20, 1961.), P. Kivy (*BJA*, 7, 1967.), C. Korsmeyer (*JAAC*, 35, 1976.)など、過去のヒューム趣味論に関する研究の批判的検討がある。さらにここに、近年の研究を追加すれば、R. A. Shiner (*JAAC*, 54, 1996.), J. R. Shelly (*JAAC*, 56, 1998.)もある。

第二章付論

ジンメル山岳美学にみる新たな崇高論の可能性 —カント美学という「亡霊」を乗り越えるひとつのかたち—

まえがき

本章の位置づけは、あくまでも第二章で展開された「崇高」という主題のもっている広がりを示すための、本論からは独立の「付論」である。

しかしながら、本章は、われわれが本論文で採用している、「カント美学」—「美学」査定のための評価指標としての「亡霊」—を迂回する意義と方法とをまさに実践的に示した章ともいえる¹。同時にまた、こうしたバイパス作業が、実際には、カント美学との対決なしにはなされ得ないことを確認できる章でもある。

もとより、ここで主題的に扱ったゲオルク・ジンメルが、特にバーク美学の受容者であったというわけではない。だが、ジンメルの思考は、カント美学の要諦たる「普遍理性」の厳しい批判を通過し、そこからむしろ「山岳」のもつ魅力—「かたち」をもつ美的な芸術作品にはない魅力—を、「物質としての量性」と「天上への垂直方向の上昇性」という相矛盾したものが同時に具現化されたもののうちに見ている。これは、物の「溶解」と「昇華」による没形式化が並存した状態の現出といってもよいだろう。そして、ジンメルは、それを「崇高」と名指している。そこには、カント的な人倫性においてはもはやない。ここにこそ、カント美学のもつ「形式主義」から抜け落ちていたものが、再び召喚されているように思われるのである。性急な結論はここでは避けねばならないが、こうしたカントの「迂回」こそ、もう一度バークに戻って、カントを意識せず「美学史」を編み直す示唆を与えてくれるのではないか。美学史編纂において、これまであまりにカントが大きな存在である—実際、論者はきわめて重要だとも思っている—からこそ、敢えて「横目で見ながら無視する」という道をとってみたい。カントこそほんとうは「美学」を担うような立場にはなく、むしろエキセントリックな存在だったのではないか、という、いわば近代美学の成立エピソードそのものへの挑戦あるいは揺さぶりの試みである。

それでは、以下、カントの崇高論²にも—深山には「亡霊」がつきものだから—触れながら、ジンメルが芸術作品と比較しつつ、山岳美学を展開する様子を見てゆきたいと思う。

序

ドイツの社会哲学者ゲオルク・ジンメル (Georg Simmel, 1858-1918) は、「よそ者」“der Fremde”としてのユダヤ人³という立場を背景として、例えば「額縁」(初出1902年)あるいは「把手」⁴(初出1905年)などをめぐる哲学的考察から、芸術界と現実界との「境界」という問題をあつかった。彼による後期の著作群のなかに、“Die Alpen”⁵と題された、ひとつの山岳美をめぐる論考がある。それは、より具体的にいえば、アルプスの「崇

高さ」を論じた短いエッセーである。ここでジンメルによって設定されている問題は、なぜアルプスの風景は他の風景ほどには造形芸術の対象となり得ないか、ということである。こうした問題設定を踏まえ、本章では、いかにしてジンメルが芸術との対比から山岳美学を構築したのかを明らかにしていく。同時にまた、こうした山岳美学を論じる際に鍵となっている「崇高」というテーマについても、カントの崇高論との差異に言及しつつ考察を深め、ジンメル美学のもつ独自性を鮮明化してみたい。最終的にわれわれは、カント的な人倫の崇高論を読みなおすような新たな崇高論の可能性をそこに見いだすことになるだろう。

1. 芸術における「大きさ」と「かたち」—人間との比較から—

ジンメルはまず、「〈確として現れた〉具象的なもの」(das Anschauliche) [GSG.14, 296, 一四八]⁶が与えてくる美的印象は、「線」・「面」・「色彩」といった「形式」ばかりでなく、「規模」すなわち「量」とも深く結びついていることを指摘する。そして彼は、自然の形式を芸術作品のなかへと「移す」—すなわち翻訳して「写す」の意も含む—場合を考えてみることで、これを証明しようと試みている。したがって、ジンメルが採用する基本的な立場は、自然模倣に基づく伝承的でいくぶん素朴な芸術理論であったといえよう。

彼は、諸形式の段階における一方の極に人間を、もう一方の極にアルプスを置く。ジンメルの説明によれば、人間は、巨大な像としても細密画としても表されるように「さまざまな寸法において常に美的価値を失わずにいる形式」[GSG.14, 296, 一四八]であるのに対し、他方、アルプスは、ひとまず「この〈美的〉価値を提示するためにはもっぱらある唯一の量だけを要請する形式」⁷ [GSG.14, 296, 一四八]だ、と規定し得るといふ。

ジンメルは、彼が根本的なところで採用している現実の再現模倣を旨とする芸術理論の立場から、次のようにいうのである。

「現実の対象が与える印象をあるがままに再現することが芸術作品に求められているのではないとはいうものの、やはり、その対象の本質的特性は、いかにそれが変形を受けるにせよ、当の芸術作品のなかにも生きていなくてはならないだろう。それでこそ、その芸術作品は任意の他の対象にあらざるところの他ならぬかの対象に関係づけられるのだから」[GSG.14, 296-297, 一四九]。

ジンメルによれば、アルプスの「本質的特性 das Wesentliche」はその「圧倒的な量感 das überwältigende Maß」であるので、実際のところ「どんな絵であろうと、アルプスの圧倒的容積の印象に匹敵することはできない」[GSG.14, 297, 一四九]のである。彼の説明によると、セガンティーニ (Giovanni Segantini, 1858-1899) やホドラー (Ferdinand Hodler, 1853-1918)⁸といった山岳画の巨匠たちは「洗練された様式化、アクセントの移動、色彩効果」などによって問題を回避したにすぎないとされている。したがって、アルプスは、形式の統一性を重んじる多くの画家の眼からみれば、「我慢のならないオブジェ」[GSG.14, 297, 一五〇]でしかない。

2. 崇高と「没形式性」という問題—カント崇高論との比較から—

しかし、ジンメルによれば、「形式の不满は、その容積の大きさによって、その物質の途方もない重量によって、いわば支配され、享受できるものにまで鎮静される」〔GSG.14, 297, 一五〇〕という。つまり、容積の「絶対的な大きさ」という「規模」の問題を考慮することによって、アルプスにみられるような形式的な無秩序が、われわれの「享受」を可能にするある種の形式的な「統一感」⁹を持ったものとなるということだ。したがって、いわば「没形式という形式」を特徴とするアルプスは、その圧倒的な「容積」あるいは「重量」の感覚をもって、われわれのまえに現前することになる。

ここで想起されるのは、カント (Immanuel Kant, 1724-1804) が『判断力批判』*Kritik der Urteilskraft* (1790年) において展開した「崇高」“das Erhabene”をめぐるとの分析論¹⁰であろう。カントは、その分析のなかで、「無限定性」・「没形式性」・「絶対的な大きさ」・「荒々しい力」¹¹ということに言及していた。ものを統一ある「かたち」として理解するための感性的な認識能力すなわち「構想力」¹²による把握と総合が難しいほどの「絶対的な大きさや多数性」、あるいは、自己の安全を前提としつつも生命の危機すれすれの「恐怖」感を伴って迫りくる「圧倒的な力」への言及である。カントは、前者を「数学的崇高」“das Mathematisch-Erhabene” (第二五節以下) [KdU, 91f.]、後者を「力学的崇高」“das Dynamisch-Erhabene” (第二八節以下) [KdU, 105f.] と名づけ、より詳細に分類する。

「崇高」は、「美」とは違い、主観における構想力と悟性との「自由な遊戯」(freies Spiel) (第九節以下) [KdU, 55f.] による帰結ではなく、むしろ感性的認識の「限界」を経験すること¹³によってもたらされるものである。「限界」の経験によって、われわれは自己の内部に高次の「理性」を発見することができ、かえってそこに安堵感がもたらされる。こうした一連の「自己維持」(Selbsterhaltung) (第二八節) [KdU, 107] という心的なプロセスのなかで「崇高」が規定されるわけだ¹⁴。なお、カントによれば、こうした心的プロセスの獲得には、「美」の場合のような「趣味」(Geschmack) の「陶冶」以上に、いっそう「感情」(Gefühl) (第二九節) [KdU, 112] の「陶冶」が必要であることが指摘される。彼にとって、自己の「理性」の教育という「啓蒙」こそが主要な課題なのだ。このように、カントにおける「崇高」概念は、人間の尊厳としての「人格」とかかわるような、「道徳」あるいは「宗教」をめぐるとの超感性的な問題圏へと入ってくる¹⁵。結局のところ、カントにとっての「神」は、主観内部での高次の「理性」概念の発見という、「啓蒙された」人間にだけ許されるような心的プロセスを通じてのみ出会い得るものとなっている。したがって、カントによる崇高論は、いわば「実践理性」の心的行為論の試みと捉えることもでき、近代人の精神的な「自由さ」の指標ともなっているといえよう。

さていっぽう、ジンメルによれば、アルプスにみられる没形式性をめぐるとの考察は、われわれを「窮極的な心的カテゴリー」〔GSG.14, 298, 一五一〕のもとへと移す、という。これはカントの人倫的な崇高論を彷彿とさせる。しかし、ジンメルの崇高論においては、カントにみられたような、人間の認識能力をめぐるとの哲学的考察が遂行されるわけではない。

彼の考察が対象とするのは、人間の側の「精神」性ではなく、アルプスの側の「自然」性、さらにいえば、その「自然」性を基礎とした「超自然」性であった。したがって、ジンメルのアルプス論は、徹底して具体的な景観に即した物質的かつ空間的な印象分析に終始している。ジンメルは基本的に、眼前にあらわれた限りでの「かたち」の分析者である。そのため、「時間」という契機を意識してはいるが、彼が考察の手がかりとするのは、むしろ「空間」的な位置関係といえる¹⁶。

アルプスのもつ「没形式性」は、いっぽうで、カオスたる物質的な山塊の連なりが示すきわめて地上的なものとして、また他方で、そそり立つ岩や氷壁さらに頂上部の雪が象徴する超越的なものとして、二様に表象されている。すなわち、「あまたの形成の下位に立つもの」と「あまたの形成を超えたところに立つもの」〔GSG.14, 299, 一五二〕、あるいは「どのような形式にも不足なもの」と「どのような形式をも凌駕するもの」〔GSG.14, 299, 一五二〕、このような二様の「没形式」があるのだ。最終的にジンメルは、これらを「予感」と「象徴」ともいい換えている。そうして、この予感と象徴の「共存の場」をアルプスに認めているのであった。

ジンメルは、天地創造時における原初のカオス世界と、永遠なる神の超越的な世界との照応関係をここで示唆しているようにも思われる。物質的なA地点と神的なZ地点とが、いわばメビウスの輪のようにアルプスにおいて結合し、確たる「存在者」となって現れているといってもよいだろう。ジンメルのアルプス論は、最高存在としての「神」の把握において、カントに比べると素朴なまでに形而上学的飛躍を伴う思考であったが、同時にまた、非常に具体的な事物に即している分いっそう感性的でもある。そして、ジンメルは、わけても「かたち」の「形成」(Gestaltung)と消滅、すなわち「生」をめぐる「かたち」の問題に意識的であったといってもよいだろう¹⁷。

3. アルプスにおける「生の形式」からの疎遠さ—海との比較から—

ジンメルによれば、「かたち無きもの」は、「生命」も「意味」も持たない。彼は、「生からの疎遠さ」に、「高山アルプスの与える印象の窮極的な秘密」〔GSG.14, 299, 一五二〕を見いだそうとする。彼は、W. ヴォリンガー (1881-1965, Wilhelm Worringer) の芸術論¹⁸を引きつつ、アルプスと海とを対比的に論じている。「海が生に感情をつうじてわれわれに訴えかけるのに対し、アルプスは同じことを生の抽象によって行なうのである」〔GSG.14, 300, 一五三〕。「生の象徴」〔GSG.14, 299, 一五二〕としての海は、「ひとつの様式化された、超個別的図式化」〔GSG.14, 299, 一五三〕のうちで、「もっとも純粹かつ深遠な意味での形象、いわばもっとも現実的な意味での形象、」〔GSG.14, 299, 一五三〕となり、その「圧倒的な動力学」によって「生の直接的な所与性と単なる相対的量性からの解放」〔GSG.14, 299, 一五三〕をもたらすのである。ジンメルが海に認めるのは、「形式」と「運動」という、まさしく「生の形式」の極みである¹⁹。

ジンメルは、海と同様に、アルプスにおいても一種の「解放」が与えられるという。だが、その解放は、海の場合とはまったく逆の方向から与えられるものだとされた。彼によれば、アルプスは「生の形式たる時間性との無縁性の象徴」〔GSG.14, 300, 一五四〕であ

り、「生成し消滅する人間の運命との観念連合が、断ち切られている」〔GSG.14, 300, 一五四〕からである。歴史的にみても、海は人々のコミュニケーションに役立ってきたが、アルプスのような高山はこうした交流の妨げにしかなくてこなかった、とジンメルは文化的な事実を引いて、この事態をさらに裏書きしようとしている。こうして最終的に、「時間のなかでの没形式」あるいは「〈生の〉他者」(das Andere)〔GSG.14, 300, 一五四〕の象徴という規定が、アルプスのもとにもたらされるに至る。

4. 「崇高なアルプス」と「美しいアルプス」—万年雪・岩壁・平地の三景—

ジンメルによるアルプスの具体的な景観分析は、ここでもまた、空間的に区切られた個々の部分へと眼を向けることで、さらに細部にまで及んでいる。「時間のなかでの没形式」という言述は、アルプスの山岳風景のなかでも、とりわけ「万年雪」の領域に限定されている。彼によれば、万年雪こそ夏も冬もない「絶対的に『非歴史的な』光景」〔GSG.14, 300, 一五四〕なのである。ここには、「空間」的な没形式性だけでなく、「無時間性」という時間における「没形式性」あるいは「没関係性」の概念が認められよう²⁰。

彼は、アルプスをめぐる風景を、山塊上部にあたる「万年雪」の領域、山塊下部にあたる「岩壁」の領域、山麓の牧草地も含めた「平地」の領域、といった三つの風景に分類し、それらに明敏な分析をくわえている。

ジンメルはまず、山塊全体の印象を次のように説明する。山塊下部の「岩壁」は、現在は停止しているが、「隆起」と「侵食」という上下方向に働く強い力を感じさせる。いっぽう、山塊上部の「万年雪」に覆われた光景は、「もはやダイナミックな要因が働く余地を感じさせない」〔GSG.14, 300, 一五三〕。

だからこそ、次のようにいえるわけだ。

「アルプスの際立った高さ、崇高さというものは、万年雪においてあらゆる峡谷、草木、人間の住居等が消え失せてしまったときになってはじめて、とはつまり、高さの印象の必要条件と思われるものがすっかり視界から除かれたときになってはじめて、まざまざと感じられるのだ」〔GSG.14, 301-302, 一五五〕。

「純正な万年雪の山々」においてのみ「上へと向かう純粋な関連」〔GSG.14, 302, 一五六〕が生ずる。ジンメルはここに、アルプスの「本質的特性」たる「絶対的な高さ」を認め、その光景を「神秘的な崇高さ」〔GSG.14, 302, 一五六〕のあらわれと見たわけである。

こうした「万年雪」の風景は、彼にいわせれば、「完全に『完成してしまった』もの」〔GSG.14, 302, 一五六〕であり、次のようなものとして現れてくる。

すなわち、それは「芸術的観察や造形をつうじてのいかなる完成も、救済も求めず、むしろ、みずからの存在そのものの圧倒的な重みをもって、その種の観察や造形に対抗している」〔GSG.14, 302, 一五六〕ものなのだ。

じつに、こうした彼の立場こそ、本章のはじめに掲げておいた問題、すなわち「なぜアルプスの風景は、他の自然風景ほどには造形芸術の対象となり得ないのか」という問題への最終的な回答となっているのである。結論からいえば、アルプスの「崇高さ」は、ジンメルによれば、造形芸術によって再現し得ないし、またその必要もないものとして、まさしくそこに、ただ「圧倒的な重み」として存在している。

ジンメルによるアルプス美学に関する考察は、第三の風景、すなわち山麓に広がる、森と牧場あるいは谷と小屋を含んだ「下界の、のどかな」アルプス風景〔GSG.14, 302, 一五六〕との対比から、いっそう明らかにされる。アルプスの麓に広がる「平地」を中心に構成され、アルプスの山塊そのものを単に「風景の冠」〔GSG.14, 302, 一五六〕として抱いたような光景は、彼によれば、ただ単に「美しい」だけの風景だとされている。ジンメルは、結局、こうした単なる「のどかで、美しい」光景は、アルプス本来の美しさである「崇高」からは随分かけ離れたものだ、と、すぐさま付け加えるのである。

ジンメルにとって、アルプスの本来の「崇高さ」とは、「付随する低さをもたない絶対的高さ」〔GSG.14, 302, 一五六〕が「具象的な対自存在」(das anschauliche Fürsein)²¹として紛れもなくそこに立っている光景にほかならない。そして、そこには、まさしく「高山のパラドクス」〔GSG.14, 302, 一五六〕が存在している。つまり、「天上へと昇華した」ものと「物質としてのマッス」そのものという、相矛盾したものが同時に具現化された逆説が現出しているのだ。

ジンメルは、「生」というものを、「対立するもの同士のいつ果てるとも知れぬ相対性」として、あるいは「あらゆる存在がそのなかでは単に条件付けられた存在たることしか可能でないところにある、とうとうと流れゆく動性」として規定している。こうした彼にとっては、聳え立つ山々が与える「崇高さ」の現出は、「生の形式には収まらないもの」が与える「救済」の「予感」と「象徴」ともなっている²²。

5. アルプスにおける「物質性」の勝利が意味するもの—廃墟論との比較から—

さていまや、われわれはジンメルのアルプス論を追うことで、造形芸術としては表現し得ないアルプス固有の「崇高さ」について理解できるようになった。もちろん、現代の造形芸術をめぐる理論と実践を知っているわれわれは、彼のアルプス論を、再現模倣を基準とした素朴な芸術理論と断ずることで批判することもできよう。例えば、アメリカ抽象表現主義の画家バーネット・ニューマン (Barnett Newman, 1905-1970) の絵画²³にみられる「崇高さ」のように、「主題的に」ではなく「原理的に」アルプスのもつ「本質的特性」と等価なものを創出することも可能だといえるからだ。しかし、ジンメルは、アルプスを最も特徴づけている「万年雪」の風景を、すでに「完全に『完成してしまった』もの」〔GSG.14, 302, 一五六〕と見なし、そこに固有の美学的な価値を指摘するのであった。したがって、彼は、造形芸術を過小評価していたわけではない。

では、ジンメルのアルプス論において見られた、アルプス山塊のもつ現実感つまりは「物質」の实在感への執着には、美学的にどんな意味があったのだろうか。本章を締めくくりにあたって、われわれは、ジンメルによる他のいくつかの関連するエッセー、とりわけ「廃

墟」をめぐるエッセー²⁴を参照しつつ、この問題への回答を試みたいと思う。

ジンメルは、『哲学的文化』において、「アルプス」と並置したこのエッセーを、次のようにはじめている。

「精神の意志と自然の必然性とのあいだの闘争に和平がもたらされ、上方をめざす魂と下にはたらく重力とが決算されて厳密な方程式が成立するのは、ただ一つの芸術、すなわち建築においてのみである」〔GSG.14, 287, 一三七〕。

こうした理由から、ジンメルによれば、建築においてのみ、「芸術の意図」とバランスを保った「素材の固有性」の顕現が認められるという。換言すれば、建築においては、「精神」の計画が「自然」の力によって遂行されているということである。したがって、建築芸術は、結局「自然に対する精神のもっとも崇高な（＝洗練度の高い）勝利」²⁵〔GSG.14, 287, 一三七〕とされている。

この結果として、建築が崩壊するとき、つまり「廃墟」が生まれるとき、「自然そのものの諸力が人間の作ったものを支配しはじめる」〔GSG.14, 287, 一三八〕。廃墟においては、自然が精神に対して優位にたつ等式において「ずれ」が生じ、「このずれは、やがて宇宙的な悲劇へと転化する」〔GSG.14, 287, 一三八〕。しかし、ジンメルは、このある種の「悲劇」を、「廃墟の魅力」として、アルプスのもつ魅力になぞらえつつ、次のように語るのである。

「廃墟の魅力は、そこにおいて人間の手になる作品がついにはまるで自然の産物のように感じられるという点にある。風化、浸食、崩壊、植物の生育等によって山の姿を形成する諸力と同じ自然の諸力が、ここ廃墟において働いたのである。アルプスの形はなるほど不細工であり、偶然的であり、芸術としての享受に耐えないものがほとんどであるが、しかしそのアルプスの形の魅力がすでに、われわれの心が感じ取る宇宙的な規模の二方向の相互作用にもとづいている」〔GSG.14, 289, 一四〇〕。

ここに、われわれは、アルプス論で見られたのとまったく同様の見解を確認することができる。すなわち、「没形式性」と「芸術的享受不可能性」という二つの性格の指摘である。より端的に言えば、「自然」すなわち「素材」の「力」の優位の主張だともいえよう。これはまた、「物質性」の優位の主張と言い換えてもよいかもしれない。廃墟の場合、アルプスとは違って、「自然の側の立場からすればきわめて意味深い形式、納得のゆく、洗練された一つの新しい形式が生ずる」〔GSG.14, 290, 一四一〕のである。なぜなら、「かつて芸術が自然を素材として利用したのとちょうど同じように、今度は自然が芸術作品を、みずからの形成のための材料とするにいたる」〔GSG.14, 290, 一四一〕からだ。

建築物は、どんなに巨大なものであれ、あくまで人工の芸術作品にすぎない。「大きさ」あるいは「規模」の点で、アルプスには絶対に及ばない。したがって、廃墟となっても「美的形式」を保ち得るということだ。ここが決定的にアルプスと違うところだろう。そこに「自然」の優位は見られるが、あくまで一ある種の「悲劇性」を漂わせるにせよ一「美的

な」魅力であって、「崇高な」それではない。

なお、アルプスを「精神性」よりも「物質性」との関連から考察するジンメルの視座は、少なくとも十年以上前にすでに兆していたと思われる。例えば、それは、初期エッセー「アルプス旅行」²⁶（初出 1895 年）のなかでは、登山におけるゲーム感覚の「精神性」重視への嫌悪というかたちであらわれている。ジンメルは、アルペンクラブに属する多くのスポーツ登山者たちが「物質の抵抗に対する精神の勝利」を「道徳的に称賛に値する」と考え、彼らが「主観的で、エゴイスティックな〈山岳〉享受」を「修養」(Bildung) のひとつと見なすことに異を唱えている。ジンメルからすれば、こうした登山者たちは、賭博師と同じく、「純粹に主観的な興奮と満足のために、みずからの存在を賭ける」存在でしかないからであった²⁷。

結

ジンメルの後期思想の主要プログラムを体現した、1911 年のエッセー集『哲学的文化』*Philosophische Kultur* の刊行によって、アルプスにおける「物質性」あるいは「空間性」をめぐる分析の意義と意図がいつそう明確されることになる。それはまさに、1903 年のイタリアでの長期滞在—カントにおける「理性」重視型の啓蒙プログラムに対する徹底した批判の機会—以来、ジンメルの内部で醸成されつつあった独自の思想がかたちをとってあらわれたものといえよう。ここに至ってようやく、カント哲学への没入とその内破を通じてジンメル固有の思索が結実をみたのである²⁸。彼のアルプス論は、「哲学的文化」という独自のプログラムのもと、「廢墟」をめぐるエッセーと呼応するかたちで—「精神」ではなく—「自然」優位の美学として位置づけられたのである。ここには、カントにみられた人間の精神的な陶冶を問題とする人倫的崇高論とは違った、新たな山岳美学の可能性が見てとれる。それは、端的にいえば、一面では形而上学的であるが、「確として眼前にあらわれた具象物」としてのアルプスを、真の「経験知」²⁹に即して、感性的に空間把握することを目指した山岳美学の試みにほかならない。

たしかに、ジンメルは、カント以来の近代的な認識論にならって、時間・空間という「純粹な直観形式」を基礎として考察をおこなっている。しかし、ジンメルの考察態度には、具体的なアルプスの風景に即した空間的な印象だけを、すなわち「実際に見れば分かる」具象物からの印象だけを、丹念に読み解いてゆく潔癖さがある³⁰。そこでは、カントが強調したような人間主観内に見出されるような高い精神性への考察はほとんど排除されている。

ジンメルのアルプス論は、山容の輪郭全体を捉えがたいという意味では「没形式」であるが、しかしそこに確固として存在するという意味では「かたち (=形式)」をもっている「アルプス」の景観をめぐる、きわめて経験的な空間分析からはじまっている。すなわち、アルプスのもつ「物質的」空間構成に対する力学的分析からはじまっているのである。彼の思想の対象は、基本的に、眼前に具体的な「かたち」をとって現れるような、経験的に出会われる諸事象に即したものである。しかしながら、彼の思考は同時にまた、そこから一気に、「神」の絶対性を予感するような形而上学的な思索へと「垂直的な」飛翔

を遂げる。それは、垂直方向の形而上学的飛翔を伴う「唯物論的な美学」³¹といってもよいかもしれない。形而上学的な「飛躍」思考を持ちつつも、その基礎に「確として現れる具象物」の経験からはじまる唯物論的思索によって、ジンメルは、同時代の新カント派の人々と一線を画す存在となっていたということもできるであろう³²。したがって、ジンメルは、20世紀に向けて、いわば「こちら向き」に立っているといえるだろう。われわれはここにまた、近代合理主義のもつ形式の「越境」を絶えず意識しつつ、「よそ者」の立場から諸事象を見据えたジンメル独自の考察態度を確認することができたといえるのである。

使用テキスト

Georg Simmel Gesamtausgabe, Bd.14 (Hauptprobleme der Philosophie / Philosophische Kultur), Suhrkamp, 1996. =GSG.14

『ジンメル著作集』第七巻(「文化の哲学」)、円子修平、大久保健治訳、白水社、1976年。

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (PhB, Bd.39a), hrsg. von Karl Vorländer, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990. =KdU

『カント全集』第八巻(「判断力批判」上巻)、牧野英二訳、岩波書店、1999年。

註

¹ こうしたカントを「迂回」するような「崇高」の可能性の探究は、後に本論文第三章の註19で見るとような、後期シェリングにおける「悪」あるいは「人間的自由」の問題、あるいは、本論文第四章の註24で見るとような、リオタールにおける「生起」あるいは「未規定なもの」の問題など、いわばカントを「跨ぐ」かたちで原理的かつ存在論的に「崇高」の問題を検討する試みへと接続していくものと考ええる。なお、リオタールが、また別のところで、「記憶されえぬ崇高」ということを論じたとき、カントやフロイトに言及しつつも、最終的にバークの「恐怖」概念へと帰着するその考察のなかにもあらわれているといえる。リオタールいわく、「それはまさしくバークが恐怖と名づけ、知られることなく脅かし、立ち現れることもない『何もない』ことへの恐怖として語っていたことだ」と。以上、ジャン＝フランソワ・リオタール『ハイデガーと「ユダヤ人」』本間邦雄訳、藤原書店、1992年、79-83頁。こうしたバークを評価するリオタールの崇高論の先にあるのは、戦争・暴力にまつわる一差別・ホロコースト・原爆・テロなど―「〈出来事〉の記憶／物語」というアクチュアルな問題である。これについては、以下の岡の言述をみればいだろう。「……だが、ここまでわたしが論じてきたのは、〈出来事〉の表象不可能性という問題、すなわち〈出来事〉は言語化できないということであったはずだ。〈出来事〉が言葉で再現されるなら、必ずや、再現された『現実』の外部にこぼれ落ちる〈出来事〉の余剰があること。〈出来事〉とはつねにそのような、ある過剰さをはらみもっており、その過剰さこそが〈出来事〉を〈出来事〉たらしめている、ということではなかつただろうか。そして、〈出来事〉の暴力を現在形で生きる者たちは、そうであるがゆえに、それについて語る言葉を持ち得なかつたのではなかつただろうか。……」。以上については、岡真理『記憶／物語』(シリーズ・思考のフロンティア) 岩波書店、2000年、75-76頁。

² カントの崇高論については多数の論者がまとめているし、本論文全体の意図がそこにはないので、ここで詳しくは論じなかつた(とはいえ、ある程度は本章のなかでも分析している)。「カント崇高論」の概要とその一般的な美学史上の位置づけ―カントによるバーク崇高論の受容における歴史的事実関係―を知るには、以下の文献を見ればよいだろう。大

森淳史「美と崇高」、神林恒道ほか編『芸術学の軌跡』勁草書房、1992年、202-218頁、Frances Ferguson, 'Sublime: The Sublime from Burke to the Present', in: *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 4, 1998, pp. 326-331.、A. エドガー、P. セジウィック編『現代思想芸術事典』富山太佳夫(代表)訳、青土社、2002年。さらに、特にドイツ文化圏におけるカント以後の崇高論の展開について集中的に論じたものとして、以下の最近刊行をみた邦語文献もある。長倉誠一『人間の美的関心考—シラーによるカント批判の帰趨—』未知谷、2003年。なお、特にカント批判哲学全般に見られる「立法的な理性」概念をめぐって、「崇高」の問題にも言及しているすぐれた研究として、ジル・ドゥルーズ『カントの批判哲学』(叢書・ユニベルシタス)、中島盛夫訳、法政大学出版局、1984年もある。さらに、パークの崇高論を安易にカント崇高論に収斂させず、着実にパーク以後の18世紀後半におけるイギリス国内での「崇高」言説(特に、ジェラードとケイムズ卿の美学)を追った好著に、Peter de Bolla, *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford & New York: Basil Blackwell, 1989. が挙げられる。

³ 伝記的にみれば、ゲオルクは、一九世紀末「第二帝政期」ベルリン(当時プロイセン)の中心街で、富裕なユダヤ人家庭に、兄一人姉五人の末弟として、なに不自由ない恵まれた生を受けている。幼少時、彼のまわりには、ピアノに代表される音楽も、エジプト、日本等のオリエン特世界の美術もあふれていた。本章で扱う「アルプス」との関連でいえば、幼少時からの「年中行事」だったイタリア旅行の影響も、ここに指摘しておいてよいかもしれない。ちなみに、後に書店を営むことになった兄オイゲンには、『アルプス紀行』と題したパンフレットの出版もある。しかし、自己を「よそ者」として強く意識したゲオルクの精神的背景には、成功した同化ユダヤ人の第三世代として、さらなる富の獲得以上に、「知的文化的な領域」での社会承認という強迫観念が存在していたことも忘れてはなるまい。彼が、「新カント派」のユダヤ系知識人たち—H. コーエン(1842-1918)、P. ナトルプ(1854-1924)、E. カッシーラー(1874-1945)など—と同様、カント哲学のうちに「理性」のもとでの人間の普遍的平等をみて、その研究に—やがて徹底して批判することになったにせよ—熱心に取り組んだことは、こうした精神状況を反映していたと考えられる。以上、北川東子『ジンメル—生の形式』(「現代思想の冒険者たち1」)、講談社、1997年、36-44頁、および159-162頁を参照。

⁴ 「把手」をめぐる考察において、ジンメルは的確に、「用」の世界と「美」の世界との交差という、非常に芸術学的な問題に取り組んでいる。彼は、「把手の原理」を「自分自身が芸術形式に全面的に組み込まれながらも芸術作品を世界に結びつける仲立ちになること」(『ジンメル著作集』第七巻、白水社、1976年、132頁)と規定した。なお、彼は「把手づくりの巨匠」として日本人を挙げ、瀬戸物の急須に付いたワラ編みの把手を称賛する。「折り畳み型」の把手の場合は、本体と把手部分との材質が違うほうが「美的連関」のバランスも取れているのだという。ジンメルの記述にしたがえば、古代ギリシャや古代中央アメリカの水差しや水盤に見られるような、しっかり固定された、本体と同材質をした把手のもっている「形式における有機的な統一性」に勝るとも劣らない美的効果であるようだ。このように、ジンメルの把手をめぐる考察は、具体的な工芸品、しかも非西欧文化圏のそれへの強い関心に裏付けられていた。こうした具体的な芸術作品への関心は、当時エジプト考古学者にしてベルリン・エジプト美術館の初代館長であった、K. R. レプシウスとの交流からも説明できよう。だが、カイザー・ヴィルヘルム大学(現ベルリン・フンボルト大学)において、「歴史」、「哲学」と並んで、彼が「民族心理学」、「美術史」等を専攻していたという事実も忘れてはなるまい。

⁵ 初出は、「アルプスの美学へむけて」“Zur Ästhetik der Alpen”というタイトルのもと、ベルリンの大衆日刊紙 *Der Tag* の1911年1月19日付朝刊に掲載されたものである[GSG, Bd.12, 540]。新聞記事として掲載の後すぐ同年中に、「把手」および「廃墟」をめぐる二つのエッセーとともに「美学にむけて」という小見出しのもとにまとめられ、エッセー集『哲

学的文化』*Philosophische Kultur*に再録され、刊行された。初出時と再録時とでは、タイトルに違いはあるが、若干の字句の修正があるだけで、ほとんど同じものといってよい。エッセー「廃墟」“Die Ruine”のなかにも、アルプスの芸術としての享受不可能性への言及がある。なお、すでに1895年に、ジンメルは「アルプス旅行」“Alpenreisen”と題する短い記事をウィーンの週刊誌 *Die Zeit* に寄せている〔GSG, Bd.5, 592〕。そのなかで、彼は、鉄道敷設など交通手段の拡大にともなうツーリズムの興隆、また、その結果としてやってくる「賭博師」的な精神をもった競技登山者の増加など、アルプス旅行の大衆化・通俗化を嘆いている。

6 以下、本文および注のなかに存在するジンメル自身の著作からの直接引用箇所については、エッセー“Die Alpen”およびエッセー“Die Ruine”については、同じ〔〕内に、まずGSG.14とし、最新刊のズーアカンプ版ジンメル全集、*Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.14 (Hauptprobleme der Philosophie / Philosophische Kultur), Suhrkamp, 1996. における頁数を算用数字にて記しておいた。なお、白水社刊『ジンメル著作集』第七巻(「文化の哲学」)のうちに翻訳が収録されているもののみ、〔〕内に頁数を漢数字で併記してある。なお、引用箇所の訳文については、全面的に白水社版『著作集』の訳文をほぼそのまま採用することにしたが、ドイツ語原文と照らし合わせて、引用部分だけでは意味が曖昧になってしまうおそれがある場合、あるいは、語義をいっそう明らかにしたいと思われる場合には、論者による改訳あるいは補足をほどこしている。

7 アルプスを論じるにあたって、ここでのジンメルは、「人間」との比較という観点から、ひとまず「形式=かたち」という記述をとるが、実際には、アルプスの「本質的特性」を「圧倒的な量感」〔GSG.14, 297, 一四九〕とし、むしろその「没形式性」という点が強調される。本章の註9を参照。

8 ジョヴァンニ・セガンティーニは、北イタリア、トレント南郊のガルダ湖岸アルコの生まれ。スイス東部、サンモリッツにほど近い温泉リゾート地「エンガディンの谷」ポントレジーナに聳えるシャーフベルク山に没した。彼には、1898年～1899年制作の《アルプス三部作 *Alpen-Triptychon*》という総称をもった、それぞれにアルプスを描いた《生成》(190cm×320cm)・《存在》(235cm×400cm)・《消滅》(190cm×320cm)の三対の油彩画からなる連作がある。フェルディナント・ホドラーは、スイスの首都ベルンに生まれ。ジュネーヴに没した。「都会派」の彼は、スイスの国民的画家であったといえる。数多くの肖像画も手がけているが、アルプスの形態を平行な画面構成で描くことで有名であった。たとえば、1908年制作の一枚の油彩画《月光のなかのアイガー、メンヒ、ユングフラウ *Eiger, Mönch, Jungfrau im Mondschein*》(72cm×67cm)は、その好例といえよう。これらの画家の詳細については、*Kindlers Malerei Lexikon*, Zürich:Kindler Verlag における、Segantiniの項(GSG, Bd.5, 293-296)およびHodlerの項〔GSG, Bd.3, 190-203〕を参照。なお、ジンメルは、ミケランジェロを論じた1910年のエッセー、“*Michelangelo: Ein Kapitel zur Metaphisik der Kultur*”〔GSG, Bd.12, 111-136〕のなかでもホドラーに言及している。そこでは、ミケランジェロが表現するような「たんに空間的=時間的な点に限定されるような激情ではない」(一八三)愛、つまり「エロティックな情熱」(一八三)が、ホドラーのうちにも強力に働いていることが指摘されている。こうした「愛」の表現のうちこそ「生のリズム」(一八四)および「世界本質についての天才的な形而上学的知覚」(一八四)があるという。また、『レンブラント—ひとつの芸術哲学的試論—』(1916年)のなかでは、「魂の画家」たるレンブラントによる「宗教的な態度」を「形而上学的」かつ「超時間的」なものと規定するに及び、ホドラーの描く人物像が、「心理学的」意味で、名状しがたい「宇宙論的」性格〔GSG, Bd. 13, 78〕を有するものであると対比的に規定している。『ジンメル著作集(新装)』第八巻、浅井真男訳、白水社、1994年、210-212頁を参照。

9 こうした意味では、「没形式性」と「圧倒的な量感」を特徴とするアルプスの印象も、ジ

ンメル思索においては、ひとまとまりの「統一性」(Einheit)として形式的に概念化されねばならないものといえる。

¹⁰ 『判断力批判』第二三節以下(主に、第一部「美的判断力批判」、第二章「崇高なるものをめぐる分析論」を参照)。本文および註における『判断力批判』からの引用箇所には、〔 〕内にまず KdU と記し、併せてその右側に、Ph. B (Felix Meiner Verlag, 1990) のフォルレンダー版の頁数を算用数字にて示した。なお、カントが崇高論に与えている位置はきわめて「両義的」である。カントはまず、「崇高なるもの」“das Erhabene”を、「美しいもの」“das Schöne”に比べ、重要でも実り豊かでもなく「自然の合目的性をめぐる美的判断のための単なる付録」(第二三節) [KdU, 90] にすぎないといった具合に、その崇高論を一見「否定的に」規定して論じはじめた。しかし、最終的には、「崇高なるもの」が、「自然」とはまったく独立した別種の合目的性を有するがゆえに、人間の心の内なる「人格 Person」(第二八節) [KdU, 107] や「陶冶 Kultur」(第二八節) [KdU, 108] といった道徳的な「理念」(第二八節) [KdU, 110] と深く結びついたものであると結論している。このことから、カント美学における「崇高」の分析論は、『判断力批判』の究極的課題を、つまり具体的には、主として「感性的なもの」すなわち「自然」の問題を扱った第一批判『純粹理性批判』と、主として「超感性的なもの」すなわち「自由」の問題を扱った第二批判『実践理性批判』とを架橋するという課題を、端的に象徴するものと見なすことができよう。そう考えれば、この「崇高」の分析論を導入契機として、『判断力批判』第二部「目的論的判断力批判」の議論へと移行していくのは自然な論述であろう。この「両義性」については、特に、熊野純彦『カント—世界の限界を経験することは可能か—』(「シリーズ・哲学のエッセンス」)、NHK出版、2002年、94-95頁を参照。なお、最近刊の本書は、カント哲学への入門書としての性格をもっていてカントの崇高論についても簡便にまとめられているが、同時に「(不可能なもの)をめぐる経験」、「(境界)をめぐる思考」など、現代的な意識のもとに執筆されていて、きわめて示唆的である。なお、この熊野論考は、本章の註1で言及した現代における崇高のアクチュアリティにも接続しているといえよう。そういった意味では、やはり熊野もカントを論じながら、カントを超えているといえる。

¹¹ 「無限定性」の原語は、‘Unbegrenztheit’ (第二三節) [KdU, 87] あるいは ‘das Unendliche’ (第二六節) [KdU, 99]。「没形式性」の原語は、‘ein formloser Gegenstand’ (第二三節) [KdU, 87]。「絶対的な大きさ」の原語は、‘absolutes Maß’ (第二六節) [KdU, 95] あるいは ‘etwas Absolut-Großes’ (第二七節) [KdU, 103]。「荒々しい力」の原語は、Macht (第二八節) [KdU, 105f.] あるいは ‘Gewalt’ (第二八節) [KdU, 105f.]。以上のように、ここでの本文中の訳語は、便宜上、複数の原語を代表させた最大公約数的な訳語を示してある。

¹² 「構想力」とは、認識能力のひとつで、じつに ‘Ein’ — ‘bildungs’ — ‘kraft’ である。すなわち、感覚を通じて得られるさまざまな感覚与件を、順次「把握」(apprehensio)・「感性的な総合」(comprehensio aesthetica)をおこなっていくことで、ひとつにまとめ上げられた ‘Bild’ すなわち「像」を心にもたらす能力と考えられる。こうした意味では、眼前にあるものの感性的な認識は、ひとつの「像」という「統一性」をもった「かたち」が与えられなければ、容易にはなされないことになる。ここから、カントにおいても、認識はまず、視覚的な「形式」の把握が基礎となっている点も注意しておきたい。ただし、本章で扱っている「崇高」では、こうした感性的な認識とかかわる「構想力」における一総合の成功ではなく、「挫折」という契機が問題となっている。

¹³ 上掲書(熊野、2002年、106-113頁)によれば、「崇高」を喚起するような、構想力にとって「法外なもの’ das Überschwengliche’ (第二七節) [KdU, 103] は、いわば、恐れつつも魅入られる「深淵’ Abgrund’ (第二七節) [KdU, 103] であり、われわれには到達不可能な「最高存在の理念」であると同時に「自然の全体」が、「不在というかたち」であらわれたひとつの姿であることが指摘されている。ここで、熊野が、リオタール、レ

ヴィナスといった現代の思想家に依拠しつつ強調するのは、構想力の限界を「いま超えようとしている」ということである。すなわち、カントの「崇高」では、あくまで「限界」あるいは「境界」についての「経験」だということになる。本章の註1を参照。

14 この「自己維持」‘Selbsterhaltung’（第二八節）こそ、パーク崇高論における「自己保存（本能）」‘self-preservation’（『崇高と美』第一部第六節 [PESB, I, 6/38]）の読み替えと見ることができる。しかし、ここにこそ、パーク崇高論のカントによる受容と変質の本質が如実に現れている。パークの場合、「自己保存」が機能することで、いっそう自己の身体への「関心」がいっそう高まり、身体的な「苦」あるいは「恐怖」というかたちで、感覚主義的に「崇高」を規定する。これに対して、カントの場合、「自己維持」は、パークのような「生命維持」とかかわるレヴェルの自己保存ではなく、あくまでも一段高い「自己尊重」‘Selbstschätzung’（第二八節）—感性よりむしろ理性にかかわる—にまで至っている。ここにこそ、感性的なものを否定し、人間の内なる「普遍理性」の信頼を寄せるカントの姿が明確になっているといえよう。しかしながら、われわれは、本章の註10で見たように、カント『判断力批判』全体のなかでの「崇高」評価は、きわめて両義的であることも忘れてはなるまい。なお、以上のようなパークとカントにおける崇高論の比較研究として、すでに、長野順子「カントにおける〈崇高なもの〉—パークとの比較において—」『美の経験の意味と論理あるいは記述と還元』（昭和63・平成元年度科学研究費補助金 総合研究〈A〉研究成果報告書、研究代表者：藤田一美・佐々木健一）、1991年3月があり、ここから示唆を受けた。

15 カント批判哲学のうちには、万人に共通する普遍的な「理性」を啓蒙によって目覚めさせることで、「われわれの人格における人間らしさ」（die Menschlichkeit in unserer Person）（第二八節）[KdU, 107]を獲得すること、換言すれば、近代人のもつべき「陶冶」された自由な精神性を獲得することが、最終プログラムとして設定されていたといえよう。彼の関心は、人間の主観内部にある諸能力（特に、理性）の優位性への信頼にこそ存する。

16 北川は、このようなジンメル思考法を、いみじくも以下のようにいっている。「ジンメルは視覚で思考する哲学者であったから、現象が見えないところでは読むことができない。しかしだからこそ、現象が見えるところでは、ほとんど解読する必要がないくらいに判明である」（上掲書、1997年、2頁）。「哲学者には、聴覚・メロディー型と視覚・図像型がいる。……ジンメルは後者のタイプ、つまり視覚・図像型であった。視覚は『場』に固定される。物を見るとは、その物をひとつの場において見ることである。……ジンメルの哲学では、変遷や連続・非連続の時間軸はほとんど問題にならない。シンメトリ的構造、空間配分といった視覚的次元が重要である」（同書、70-71頁）。このようなジンメルの思考法は、彼の都市風景を眺める視線とも重なってこよう。

17 ここには、「生の形式」を生物学的あるいは地質学的な「有機体モデル」で説明しようという思考法がうかがえる。そして、こうした有機体モデルによる説明の向こう側には、「超越の内在」“Immanenz der Transzendenz”を核とした「生の直観」に基づく形而上学を読みとることもできる。彼の死後すぐ出版された『生の直観』（1918年）を参照。*Lebensanschauung: Vier metaphysische Kapitel*, 1918. [GSG, Bd.16, 1999, 209-425.]

18 アーヘンに生まれミュンヘンに没した美術史家、ヴォリンガーは、「様式の美術史」で有名なリーグル（Alois Riegl, 1858-1905）にならって、『抽象と感情移入』（1908年）を書いた。ここでのジンメルは、書名まで明示しないが、出版時期から考えても『抽象と感情移入』を念頭に置いたことは疑いない。実際この著作は、後代への多大な影響が指摘されている。それは、感覚主義から抽象主義へと芸術理念が移行する際に理論的な支柱となったというものである。*Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Bd.10, hrsg. von Walther Killy und Rudolf Vierhaus, München: K. G. Saur Verlag, 1999, S. 588. を参照。また、ヴォリンガーの後の著作には、ゴシック美術における「形式の問題 Formprobleme」

- をあつかったものもあり、同時代の芸術学における「かたち」への強い関心を確認できる。Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München: R. Piper & Co. Verlage, 1920.、『ゴシック美術形式論』中野功訳、岩崎美術社、1968年を参照。
- 19 ジンメルに関心がここでは「海」にないとはいえ、海に対する態度においても、ジンメルはカントと対照をなしている。カントが「怒濤逆巻く際限のない大洋」(『カント全集』第八巻、牧野英二訳、岩波書店、1999年、135頁)を眼にした人間に、「力学的崇高」を想定するのに対し、あくまでもジンメルは、そうした力動的な図式のうちに「崇高」を位置づけはしなかった。ジンメルには、あらゆる「生」をひと息に超越するような垂直的志向性がある。
- 20 こうした時間・空間における「没形式性」の問題は、ジンメルの初期エッセー「ベックリンの風景画」“Böcklins Landschaften”(初出1895年)のうちにも認めることができる[GSG, Bd.5, 97-98]。
- 21 ここで注意しておきたいのは、‘anschaulich’ という語である。本章の考察対象もアルプスをめぐる「具象的なもの”das Anschauliche”」の分析からはじまっていた。前綴りanは「確実にそこにある」というほどの強調の意である。したがって、ジンメルにおける分析対象は、つねに‘an’ schaulichなもの(「眼前に『確として』存しているもの」)、すなわち、ここではアルプスにおける個々の風景ということになる。
- 22 「救済」(Erlösung)をめぐる議論もまた、初期エッセー「ベックリンの風景画」のうちですでに認めることができる[GSG, Bd.5, 99 f.]。
- 23 ニューマンは、1950年～1951年にかけて制作された《英雄的で崇高なる男》“Vir heroicus sublimis”(242cm×542cm)にみられるような、大きなキャンバスを単色で塗りつぶし、そこに「ジップ」と呼ばれる亀裂線を描き込む「ワンメント絵画」を創始した。ニューマンの制作原理における「崇高」への言及は、J. - F. リオタールらフランスの哲学者たちを鼓舞し、現代における崇高ブームの火付け役を果たした。ミシェル・ドゥギーほか『崇高とは何か』(叢書・ユニベルシタス)、梅木達郎訳、法政大学出版局、1999年を参照。なお、本書のもつ現代的意義(とりわけ、カント美学に対する現代的意義)については、以下の論考を参照されたい。港道隆「思想の言葉—カフェのカント?—」『思想』2000年3月号、岩波書店、1-3頁。
- 24 エッセー「廢墟」に関しては、以下の、きわめて簡潔な要約・紹介がある。谷川渥「芸術をめぐる言葉 第111回—ジンメル—」『美術手帳』2002年4月号、美術出版社、184頁。なお、谷川には、「廢墟美学原論」ともいうべき近著、『廢墟の美学』集英社新書、2003年がある。
- 25 「もっとも崇高な勝利」(白水社版訳)とは、原語で‘der sublimste Sieg’と記述されており、‘erhaben’ という形容詞は使われない。ジンメルは、どちらも「崇高」を含意する形容詞を使い分けることで、精神における「洗練」すなわちカント的な「崇高さ」と、アルプスにみられる—ジンメルにおける—の真なる—「崇高さ」と、それぞれを截然と区別したのかもしれない。
- 26 本章の註5を参照。万年雪の風景のもたらす「救済」感への言及、海との比較による考察などは、この初期エッセー「アルプス旅行」のなかにもすでに認めることができる。
- 27 ジンメルは、しかしながら、この1895年の時点では、アルプス登山によって与えられる感覚の昂揚感にも美的価値を見出していたように思われる。彼のアルプス美学が明確なかたちを得るのは、カント哲学を批判的に乗り越える契機となる、1903年のイタリア行をまたねばならない。
- 28 本章註3で言及したユダヤ人としてのジンメルの精神的な背景とその克服の姿をここに確認できよう。
- 29 上掲書(北川、1997年、228-232頁)を参照。「経験知の普遍性は、認識の普遍性ではない」(同書、231頁)

30 本章の註 16 を参照。

31 このような「唯物論的な美学」の系譜は、後のW. ベンヤミン(1892-1940) および Th. W. アドルノ(1903-1969) の思索のなかへと引き継がれたといってもよいだろう。

32 ジンメルは、1903年のイタリア滞在時にカント哲学を徹底的に検証することで、それを克服するような、新しい「社会学」“Soziologie”の企てを開始することになった。この企ては、カントに顕著であった理性主義的な人間観を是正する試みであったといえよう。

第三章

バークの「優美」概念にみるヴィーナスあるいは感覚主義の美学 —画家ホガース『美の分析』を通して見えてくるもの—

序

バークは、すでに第二章で触れておいたように、『崇高と美』第三部第二二節で、「優美」“Grace”という項目を設け、この主題をめぐって、彼の「美」概念—「崇高」概念と対置される—をめぐる主要な議論を展開している（以下、美論と呼ぶ）。前章での検討を通して、「崇高」に力点を置いた『崇高と美』のテキスト構成が確認され、「崇高」のカウンターパートとしての「美」概念を規定する意思の脆弱さ—「揺れ」—も指摘された。この「揺れ」のなかにあつて、「崇高」概念と並んでバーク美学を最も特徴づけ、しかも、古典古代以来の伝承的な美学に棹さしつつ、18世紀前半期のイギリスにおいて著しく前景化してきたものこそ、まさにここで主題的に論じようとしている「優美」概念であつた。

本章では、まず詳細に、『崇高と美』第三部第二二節におけるバークの主張を検討し、その思索の淵源を同時代の風俗画家ウィリアム・ホガース（William Hogarth, 1697-1764）による美学書『美の分析』*The Analysis of Beauty*（1753年）¹で展開された優美論に求めたいと思う。われわれは、このホガース優美論の検討を通して、18世紀イギリスにおける感覚主義的な美学の成立を確認できるだろう²。この際、議論の俎上にのぼってくるのは、ヴィーナス像、蛇、さらに風景式庭園である。こうした「優美」概念の美学的な含意を読み解いていくとき、そこには当時のイギリス社会の変貌、とりわけ、ロンドンの都市化とそれに伴うさまざまな価値観の変化—美学的かつ倫理的なそれ—が、おのずと明らかになってくるように思われる。

したがって、本章の最終的な射程は、「優美」概念の検討を通じて、18世紀イギリス社会で醸成されつつあつた美意識を読み解くことでもある。バークの美論の一部に組み込まれているこの「優美」という要素もまた、彼の美学的主著と目される『崇高と美』においては、その崇高論の斬新さに勝るとも劣らないほど、同時代の美意識を反映したものであつたからだ。そして、この優美論によってこそ、バーク美学全体の奥行きが保たれているともいえるのである。

バークは、『崇高と美』における古典的な美学—「均斉」・「合目的性」・「完全性」・「美德」の美学—の否定³から、感覚主義的な経験論を駆使して斬新な「崇高」の美学を打ち立てようとした。このとき、その感覚主義的な分析法の採用によって、知らずしらずのうちに、「優美」という豊かな鉱脈を掘りあてていたとでもいうべきであろうか。この「優美」という鉱脈は、古来より気づかれてはいたが、理性的かつ厳格な古典的美学のうちにあつては、「いわく言い難いもの（ル・ジュ＝ヌ＝セ＝クウワ）」と名づけられることで片づけられ、その原理を哲学的に分析される機会を逸してきたものであつた⁴。じつに、この鉱脈こそ、18世紀という時代の基層に広く横たわつていて、まさに近代的な「美学」の胎動という大きな地殻変動によって地表面にあらわれるべきものであつたといつてよいだろう。

1. バークの「優美」再検討—「いわく言い難いもの (ル・ジュ=ヌ=セ=クウワ)」—

まず、『崇高と美』第三部第二二節の「優美」“Grace”の項を検討してみよう。以下、それほど長いものではないので、この説に関するバークの記述のすべてを示すことから始めたい。

「優美さ (Gracefulness) は、美 (beauty) とそれほど異なる観念ではない。それは、ほぼ同一の諸事物から成っている。優美さ (Gracefulness) とは、〈体の姿勢 (posture) と動き (motion) に属する観念なのである。優美なものであれば、その必要条件として、これら〈姿勢と動きの〉両者において、いかなる見かけ (appearance) 上の困難さ (difficulty) も見られないということがあげられる。つまり、体の小さな湾曲 (a small inflexion) が必要とされるのだ。さらに、体の諸部分が、互いに邪魔しあうことのないような仕方で、また鋭く (sharp) 急な (sudden) 角ばった諸部分によって分割されないように見える仕方で、平静さを保っていなければならない。物腰 (attitude) と動き (motion) のもつ、こうした落ち着き (ease)、こうした丸み (roundness)、こうした精巧さ (delicacy) のうちにこそ、まさに優美の魔法 (the magic of grace) のすべてが存している。そうして、ここにこそ、いわゆる『いわく言い難いもの (ジュ=ヌ=セ=クウワ)』 (its *je ne sais quoi*) というものがあるのである。こうした『いわく言い難いもの』は、メディチのヴィーナス像やアンティノス像、あるいは、一般にきわめて優美だと見なされている何らかの彫像を注意深く考究する観察者 (observer) にとっては、誰の眼にも明白であるようなものであるろう」[PESB, III, 22 / 119]。

バーク美論における「揺れ」は、本節の冒頭をみても明らかである。「優美さ (Gracefulness) は、美 (beauty) とそれほど異なる観念ではない」といっているわけだが、まったく同じだとはいわない。ここではやはり、バークの意識として、「美」(Beauty) と「優美」(Grace) とは—「揺れ」があるので曖昧ながら—区別されている。では、「優美」の特質は何か。

バークは、「優美」を規定する際に、特に前置きをおかずに、当然のごとく「姿勢と動き」という人体モデルに基づいて考察を開始している。ここから、身体全体にかかわる形姿における「小さな湾曲」(a small inflexion) の必要と、身体の諸部分間における「落ち着き」(ease)・「丸み」(roundness)・「精巧さ」(delicacy) の要請とを説いている。

われわれはここで、バークが説くところの身体諸部分間におけるバランスの妙ということに関して、「均斉」(proportion) あるいは「合目的性」(fitness) という古典的美学と同一のものといってもよいのではないか、という疑問をもつ。こうした「均斉」あるいは「合目的性」の美を、バークが『崇高と美』第三部冒頭の諸節においてまず否定して論を展開しているのであるから、こうした疑問をもつことはいっそう正当なものといえよう。こうした疑問に答えるため、まずこの節のなかでバークが使用している対をなす形容語 (名詞

化されている形容詞も含む)を抜き出してみることはじめたい。

まず「優美」の側に置かれているのは、small, ease, roundness, delicacy などである。そして、「優美」の反対側に置かれているのは、difficulty, sharp, sudden などである。この形容の対比は何を意味しているのか。われわれは、『崇高と美』の諸節に付された小見出しをひとつお概観してみるだけでも、ここに並べられた形容語の含意を知ることができるように思われる。

第三部第一三節は「美の対象は小さい」(Beautiful objects small)と題されているし、第三部第一六節はまさに「繊細さ=精巧さ」(Delicacy)となっている⁵。これに対し、第二部第一二節は「困難さ」(Difficulty)と、第二部第一八節は「突然性」(Suddenness)と題されている。この点からわかるのは、「優美」の項のなかで対比的に使用されている形容語も、そのほとんどすべてが、「美」の特質を論じた『崇高と美』第三部数節の小見出しと、「崇高」の特質を論じた『崇高と美』第二部数節の小見出しと、ともに一致をみているという事実である。

したがって、この「優美」を扱ったひとつの節の記述内容だけをみても、バークの考察は、すべて身体の全体および諸部分の「見かけ」(appearance)上の諸特質を枚挙したものととなっている。彼の議論においては、まさに注意深い「観察者」(observer)の眼に捉えられた諸特質が問題なのである。つまり、バークにとっては、あくまでも「観察」によって捉えられた感覚的な諸要素が重要なのである。しかも、この「優美」概念の考察においては、人体をモデルとした静止状態における単なるバランスのよさの問題ではなく、「姿勢=物腰」や「動き」といった身のこなしそれ自体をも含むような、いわば「動き」を伴う「落ち着き」という問題が、きわめて強く主題化されている。だからバークは、「優美」の根本的な特徴を、それが還元主義的に分節化して概念化し得ないような性質のものであるがゆえ、「魔法」(magic)と呼んだのである。そして、結局のところ、この人体のしなやかさに範をとったきわめて感覚的な美を、当時の流行したフランス語を用いて「いわく言い難いもの」(ジュ=ヌ=セ=クワ) (its je ne sais quoi) と呼ぶことで片づけ、これ以上の哲学的に厳密な規定を回避してしまっている。

しかしながら、バークはまた、この節の最後で唐突に、この「いわく言い難いもの」(ジュ=ヌ=セ=クワ)は、「メディチのヴィーナス像」や「アンティノス像」のような彫像に見出せると具体的に主張し、この項を締めくくっている。「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像」は、なぜここで唐突に取りあげられたのか。

この理由をめぐる論者の推測的見解については、すでに本論文第二章のなかで、おおまかに述べておいた。しかし、本章での議論を深めるため、ここでもう一度これらの古代彫像の典拠を確認しておこう。バークの古代彫像「引用」の典拠は、おそらく同時代の画家ホガースによる美学書『美の分析』に付された一枚のエングレイヴィング図版であつたらうと推測される。

バークの『崇高と美』におけるホガースについての言及は、第三部第二二節「優美」の項には直接見出せない。だが、数節前の第三部第一五節「漸進的変化」の項のなかで、当該箇所でのバーク自身の主張が「非常に卓越したホガース氏の見解によって強固に裏付けられる」[PESB, III, 15/115]と述べていることも確認できるので、論者による典拠の推測も、それほど的是はずれのものではないと思われる。

われわれは、本章の以下諸節では、『美の分析』にみられる「優美」概念の検討、より端的には、そこに挿入されている二枚の図版の検討とタイトルページの意匠全般の検討とを進めていきたい。そして、われわれは、こうしたホガース美学の検討に伴い、18世紀イギリスにおける美あるいは芸術を取り巻く社会状況も、具体的なかたちで理解していくことになる。なお、主題的にみれば、「メディチのヴィーナス像」・「蛇状曲線（サーペントライン）」・「風景式庭園」といったものが、順次考察の対象とされていくはずである。

2. メディチのヴィーナスとグランドツア——ホガース『美の分析』の二枚の図版から一

2-a. 『美の分析』の二枚の挿入図版にみる古代彫像とダンス

すでに本論文第二章でもみたように、バークが「優美」を論じる際に、「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像」という特定の古代の彫像を引用する典拠を、ホガース『美の分析』に付されたエングレイヴィングによる第一図版に求めることになった。この第一の図版は「彫刻家の仕事場」“Statuary’s Yard”（参考図版：Fig. 1）を想定してデザインされており、中央に「メディチのヴィーナス像」（参考図版：Fig. 2, Fig. 3）と特定できる彫像を置き、左上部に「ヘラクレス像」、左下部に「アンティノス像」⁶（参考図版：Fig. 4, Fig. 5）、中央背景に「ラオコオン群像」、右上部に「ベルヴェデーレのアポロン像」といった具合に、画面全体に実在する有名な古代彫像⁷を配している。この図版のなかには、古代の彫像でない人物が数人みられるが、最も目につくのは画面左手で「アンティノス像」の手をとる18世紀の衣装を身にまとった人物（参考図版：Fig. 6）だろう。この人物は、ホガースによれば「ダンス教師」[AB, pref. / 4] だという。彼の姿勢は、S字に身をくねらせたアンティノスとは対照的に、きちんと直立している。

また、この図版の周囲には、人体・植物・家具調度などの解剖学的あるいは幾何学的なデッサンが数多く散りばめられている。そのなかには、例えば、平面的なS字曲線すなわち「波状曲線」（the waving line）のカーヴの度合いを漸進的に変化させたパターンを提示し、そのなかでどのカーヴの具合が最も美しいのかということ論じたもの [AB, IX / 48] や、さらには、こうした平面的なS字を、立体的なS字曲線、すなわち螺旋を描く「蛇状曲線」（the serpentine line）として提示しているもの [AB, VII / 48] も見ることができる（参考図版：Fig. 7）。

こうした人体のもつ美しさを主題とする探究は、もう一枚の第二の図版「カントリーダンス」“Country Dance”（参考図版：Fig. 8）にも見ることができる。こちらの図版でも、周囲には、人体に関する筋肉のつき方の解剖学的デッサン、とりわけ顔の表情に造形的な陰影を施す実験的なデッサンが装飾的に散りばめられている [AB, X / 56-58]（参考図版：Fig. 9）。そして、ここではむしろ古代彫像のような堅い肉体は背後に退き、全面に舞踏会場にひしめくダンサーたちのしなやかに動く身体が描き出されている（参考図版：Fig. 10）。ホガースの古代彫像を観るまなざし—それは立体的かつ有機的な人体観察を志向していた—は、この第二図版において、人体のもつ「動き」のほうへとさらに一步近づいているといってもよいだろう。ここまでくれば、18世紀の社交におけるダンスの意義やその美学的意義といった問題までここに認めることも可能である。しかし、「ダンス美学」の歴

史のなかでホガースを位置付けることは本論文の射程を超えている。それゆえ、本論文ではダンス美学史からみたホガース美学については深く立ち入らず⁸、こうした同時代的な雰囲気のみ彼の美学のもつ懐の深さとだけ確認し、ふたたび第一図版にみられた「ヴィーナス像」と「アンティノス像」に戻って「優美」概念の考察を続けることにしたい。

2-b. 「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像」

第二章で述べたように、バーク自身が「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像（現在はヘルメス像と同定）」の実物を見たという確証はない。しかし、フィレンツェとヴァチカンに展示されていたこれら二つの彫像は、「グランドツアー」をおこなうイギリス貴族たち必見の作品であった。特に、当時の「ギャラリー画」で有名なヨハン・ゾファニー（Johann Joseph Edler von Zoffany, c. 1733-1810）による1770年代の油彩画《ウフィッツ美術館のトリブーナ室》（バッキンガム宮殿クイーンズ・ギャラリー蔵）（参考図版：Fig. 11）には、ウフィッツ美術館のトリブーナ室のなかで、そこここに所狭しと並べられた絵画や彫刻の逸品に—あるいは驚嘆の、あるいは興奮の面ざしで—見入るイギリス貴族たちの様子が描かれている。そうして、このなか—画面右手—には、まさしく「メディチのヴィーナス像」（参考図版：Fig. 12）が見出せるのである。

イタリアやフランスへの遊学は、貴族の子弟だけのものではなかった。芸術家も巨匠たちの作品を実見し、その天才性の秘密に触れるためにこぞって大陸へと出向いた。ホガースは、経歴からみても全生涯を通じてロンドンで送っており、大陸遊学、特にローマ帰りの「目利き」⁹たちを激しく痛罵したことで有名だが、彼の師にして後の義父サー・ジェイムズ・ソーンヒル（Sir James Thornhill, c. 1675-1734）—イギリス在住のイタリアやフランスなど大陸芸術家たちから指導を受けた—との深いかかわりなどからも、先人の名作に関する芸術学的な知識はかなり豊富であったはずである¹⁰。したがって、画家であった彼が、これら有名な古代彫像をかなり早い時期から知っていたと考えるほうが自然な想像といえよう。

また、特に「アンティノス像」に関しては、17世紀のフランス人デュフレノワ（Charles Alphonse Dufresnoy, 1611-1665）による絵画技法書『画法』*De Arte Graphica*（1668年）¹¹のなかで「いわく言い難い」魅力を有した彫像として言及されていることを、ホガース自身が『美の分析』のなかで指摘している〔AB, pref. / 3〕。デュフレノワの美学も、ドライデン（John Dryden, 1631-1700）の翻訳を通して、当時の社会では広く知られていたから、この彫像が古代彫像の傑作として当時の人々のあいだではきわめて有名であったと想像される。

このようなわけで、18世紀半ばのロンドンには、有名な古代彫像の模像や図版があふれており、芸術教育を受けた者はもちろん、教養人なら—模像からであれ、版画からであれ、メダルからであれ—一度は眼にしたことがあったにちがいない¹²。

2-c. アンティノス像とダンス教師の比較—古代彫像を「図形」モデルと見なす—

さて、「いわく言い難いもの（ル・ジュ＝ヌ＝セ＝クウワ）」と名指される魅力をもつと評されていたこの「アンティノス像」は、ホガースによれば、そのまま優美な人体モデルとなる、という。それは、いわば数学における抽象的な「図形」のようなものであり、し

たがって普遍的な「優美」の原理を示している、としている。

「……そして、このような〈読者の想像力を助ける〉観点から、望むらくは、私の二枚の図版を考究する際には、それらのうちに参照した諸々の彫像を、美あるいは優美をめぐる実例そのものとして私がそこに配置したとは想像しないでもらいたい。自然あるいは最も偉大な巨匠たちの作品のなかで、どんな種類のものを探したり検討したりすべきなのかということを読者に対し示すためだけに、そこに配置したのだから。それゆえ、私の描いた諸々の彫像を、それらにみられる線はどれひとつとして数学者が扱うような完全に直まっすぐな (perfectly straight) ものも、特殊な曲線のもの (peculiar curvature) もないけれど、数学者がペンを使ってつくる諸々の図形と同等の観点から考慮されてしかるべきものなのだ。なぜなら、これらの図形によって、数学者がおこなう証明の着想 (idea) は導かれるものであろうから」 [AB, intro. / 17]。

ホガースのこうした前提を踏まえて、以下では、彼が「アンティノス像」と「ダンス教師」との比較を通じて、独自の理論—すなわち彼の優美論—を展開する部分を具体的に検討してみたい。

2-d. ホガースによる身体運動の美学—「距離」・「支点」・「対立」による人体把握法—

「もしダンス教師 (dancing-master) が、くつろいで優美に身体をひねった姿勢 (the easy and gracefully-turned attitude) のアンティノス像 (第一図版、第6図) を自分の生徒だと見るとすれば、彼はこのアンティノスを恥知らずな生徒だと嘆き、アンティノスに対し、おまえは羊の角と同じくらい湾曲して (crooked) みえるといい、さらに彼に対し、教師の彼自身がしているように頭を上方にもたげるように命ずるであろう」 [AB, pref. / 4]。

もちろん、ホガース美学においては、この師弟対決は、生徒アンティノスのほうに軍配があがる。そして、ここでのアンティノスの「優美な」肢体は、第二図版のダンスする身体のもたらす美の考察へと連なっていくものである。第二図版に関する説明—『美の分析』後半の「演技について」“Of Action”と題された最終章たる第一七章—のなかで、ホガースはまた、「カントリーダンス」の演技に即して、次のようにいっている。

「カントリーダンスをする際に最も快を与える (pleasing) 運動 (movements) のひとつは、瞬時の変化にまつわるあらゆる原理に応じるものなのだが、ヘイ (hay) と呼ばれるものである。ヘイの形姿 (figure) は全体として、S字を組み合わせたかたちをとる。すなわち、無数の互いに絡まり (interlacing) 巻きあう (intervolving) 蛇状曲線 (serpentine lines) となる。もしこれら蛇状曲線がダンスフロアに足の航跡を残したとすると、それら諸々の航跡線は、第二図版の第123図のようにあらわれるだろう」 [AB, XVII / 111]。

先に述べたように、当時のダンスに関する詳しい考察は本論文の主題ではないので、ここでさらに深い考察を進めることはしない。しかし、このように「カントリーダンス」に即して彼の持論を展開するホガースのうちに、人体のもつ運動性のもたらす美への注目が確たるものとして確認できるだろう。そして、上記引用からだけでも、それはひとまず、S字が絡まりあって綾なす、立体的螺旋における「蛇状曲線」の美学と規定できるだろう。

そして、われわれはもう一度上記引用箇所の直前部分を振り返ったとき、こうした「蛇状曲線」の美学が、「未開の野蛮な人々」ダンスには見られないような、洗練された運動性の美学として原理的に規定されているのを確認できる。

「カントリーダンスあるいはフィギュアダンスをする際に、無数の人々が一緒になって形成する諸線は、眼に喜ばしい戯れ (a delightful play upon the eye) を与える。とりわけ、例えばギャラリー席から舞踏場を見るときのように、全体の姿 (figure) が一望のもとに見られる場合には、この種の一詩人たちが名指すように一密儀的なダンス (mystic dancing) は、主として蛇状 (serpentine) であって、錯綜性 (intricacy) などの諸原理によって統轄されているような諸々の線から構成される多様性 (variety) のうちにみられる動き (moving) に依存するものなのだ。野蛮な人々 (barbarians) のダンスは、いつもこうした運動性を伴わずに上演される。……」[AB, XVII / 111]。

ここで注目すべきは、洗練された「錯綜性」という原理への言及であろう。これはまさに洗練された「趣味」という美学上の問題ともつながっている。そして、この「錯綜性」という美的特質は、ダンサーの「動き」がもたらす多様な足の軌跡によってもたらされ、「眼に喜ばしい戯れ (a delightful play upon the eye) を与える」ものとされるのである。ここにはまさしく、視覚的な快をめぐる美学的考察の端緒が見え隠れしているといえよう。ホガース優美論は、「蛇状曲線」の美学であり、その要諦は、まさにこの「錯綜性」(intricacy) という語に集約されているといつてよい¹³。

実際ホガースは、『美の分析』の「序論」の締めくくりにおいて、「優美さ」(grace) と「美」(beauty) を与えるような「根本原理」として、「合目的性」(Fitness)・「多様性」(Variety)・「一様性」(Uniformity)・「単純性」(Simplicity)・「錯綜性」(Intricacy)・「数量性」(Quantity) を挙げていた [AB, intro. / 23]。

そして、これらの原理は、自然物や芸術作品のなかで一ときに個別的にときに協働して一「眼に快をもたらし、楽しませる」(to please and entertain the eye) [AB, intro. / 23] ものと規定されるのである。これらの原理のなかで、主導的なものが「錯綜性」であることは、われわれにはすでに上記の引用からも一明らかであろう。

では、なぜ「錯綜」の様態が、視覚的な快をもたらし、そこに「優美」が存するのか。この問いに答えるためのヒントは、ホガース独自の人体美学ともいえるべき、従来の人体把握とは異なる新たな有機的身体観にあるように思われる。もしホガース美学に対するこうした理解が正しければ、われわれは、ホガースを、まさしく独自の人間観察に基づく独自の描法を实践した人物として、すなわち、18世紀イギリスの生きた風俗を活写した近代的

リアリズムに棹さず画家として位置づけることが可能であろう。ここにこそ、ホガースをして、イギリスの国民画家の名に値する一流の芸術家（あるいは、芸術理論家）と見なし得る根拠が存在するのである。

ホガースは、人体を、立方体や球の寄せ集めとして要素還元主義的に捉えたのではなく、むしろ有機的にまとまった—しかし節々によって諸部分間は区切られている—ひとつの運動する個体として把握していたといえよう。結果、ホガースは、止まったり、動いたり、曲がったり、くねったりする体を、「距離」・「支点」・「対立」という概念で把握することになった。

「したがって、それら〈距離・支点・対立についての完全な観念 (perfect ideas of the distances, bearings, and oppositions)〉は、例えば、立方体や球体のような最も平易 (plain) かつ規則正しい (regular) 形のもつ観念と同じくらいに、強力かつ完全なものなのである。そして、距離・支点・対立についての完全な観念は、空想力 (fancy) によって創意し (invent) 描く人々には切りもなく役立つものであろう。同時にまた、これを用いて実物を描く人々はいっそう正確に描くことが可能となるだろう」[AB, intro. / 22]。

ホガースは、こうした「距離・支点・対立についての完全な観念」を獲得できるようになるためには、芸術家が立体（ここでは、主として人体や動植物）を捉えるとき、見えているこちら側の半分から、見えていない向こう側の半分の「想像力」を駆使して補えるよう訓練が必要であると説いた。この訓練には、ある種の「苦痛」あるいは「困難さ」を伴うが、次第しだいに心のなかで想像するコツがつかめてくるという。上記引用で言及される「空想力」—すぐ後で「想像力」(imagination) [AB, intro. / 22] と言い換えられている—によって「創意」するような制作術は、デッサンの名手である一流の画家ともなれば、当然身につけているはずの能力であり技術であるということになる。

このように、ホガースは、『美の分析』に付した二枚のエングレイヴィング図版を通して、しなやかな身体の「動き」を、「距離」・「支点」・「対立」という要素から捉えるという造形的な人体把握法を提示した¹⁴。そこには、まさに生きて運動する身体に対する美的なまなざしがある。すなわち、視覚に多様な快をもたらす立体的な運動への関心、あるいは、身体感覚の強い自覚的覚醒という事態が起こっているのである。『美の分析』は、それが一種の絵画技法書という側面をもっているがゆえ、主として視覚の比喩のうちで語られるような「蛇状曲線」の美学、すなわち「錯綜性」の原理として指摘された。ホガースのいう「錯綜性」とは、もともと運動する身体の観察から把握される感覚主義的なものであった。そうして、こうした「錯綜性」は、観察者にのうちに、「想像力」あるいは「空想力」と呼ばれるような高次のイメージ喚起力を誘発する契機ともなっているのである。

われわれは、この「錯綜性」概念を通じて、18世紀以降盛んに論じられるようになる「想像力」というものが、じつに単なる視覚イメージの喚起の喚起力ではなく、いっそう全身感覚的な、敢えていえば、触覚的な表象イメージの喚起の能力であったということ、ここに確認できるだろう。

われわれは、以下さらに続けて、『美の分析』の見開きページ、すなわち、そのタイトル

ページについて検討をしていきたい。この考察により、「蛇状曲線」がはらんでいる美学性とその社会倫理的な含意が指摘されるであろう。そして、こうした「美学」の成立が、当時のイギリスの社会情勢と呼応するものであったこともまた暗示的に示せば、と思う。

3. 蛇状曲線と「悪」の美学—ホガース『美の分析』のタイトルページから—

3-a. 『美の分析』タイトルページの特徴—副題にみられる「趣味」概念の考察—

ホガースの『美の分析』を紐解くとき、われわれの眼をまず惹くのは、その最初のタイトルページに置かれた図案—ロゴタイプとなっている図形—(参考図版: Fig. 13)である。この図案は、前面に VARIETY (多様性) と大書された平たい板状をなす正方形の土台のうえに、透明なピラミッド様の四角錐を載せたものである。土台の側面と背面には密な斜線によって陰影がほどこされており、これが立体であることが示されている。また、こうした幾何学的な図形の組み合わせのうち—具体的には、透明なピラミッドの内部—に、S字にくねった一筋の黒線が描きこまれている。

もちろん、この図案が—タイトルページの中央に配されていることから—『美の分析』の主要な論点を図示した象徴的なロゴタイプ図案であるということは、容易に理解されるであろう。

さてここでは、この図案そのものの解釈はひとまずおき、まずはこのタイトルページ上に記された文字情報の分析を中心に論を進めていきたいと思う。この理由は、前節での二枚の挿入図版の分析とこの文字情報の分析を通じて、おのずとこのピラミッド型図案が示すところは明らかになってくると思われるからである。

まず上部の THE ANALYSIS OF BEAUTY というメイン・タイトルの下をみると、小さく副題が記されているのが分かるだろう。この副題部分を、ひとまず原文のまま示せば、“Written with a view of fixing the fluctuating IDEAS of TASTE” となっている。これは、「趣味に関する変動して纏まらない諸々の考えに一定の意味を付与する観点から著された」とでも訳せようか。ここで明らかなのは、ホガースの認識する「趣味」が、一定普遍の美的判定の基準ではなく、あくまでも「絶えず変動している」(fluctuating) ような、非常に不安定なものだということである。このことは、ホガース自身が、『美の分析』の「序論」のなかで、人々の服装の「趣味」にみられる流行り廃りという事例に即して次のように論じている。

「人々が一千からうへの事例を観察する場合、暗示となるかもしれないような、よくある類いのことを挙げてみよう。どうして、不快な服装 (disagreeable dress) がますます流行するに応じて、眼 (the eye) というものは次第しだいにその服装さえ甘受するようになるのか。また、どうして、その流行が過ぎ去って、新たな流行が心を領ずるようになったとき、すぐに以前の服装を嫌うことに立ち戻るのか。流行がその基礎に堅固な諸原理をもっていないと、趣味 (taste) というものは、あまりに漠然としている (vague) のだ！」[AB, intro. / 20]。

こうした「趣味」の不安定さに対する憂慮から、『美の分析』の主たる課題が、副題に明記されるように、普遍的な美的判定基準としての「趣味」の確立ということになったわけである。

3-b. タイトルページにみられるミルトン『失樂園』からの引用—「蛇」の美学—

さて、このタイトルページには、文字情報として、もうひとつの重要な要素が挿入されている。それは、タイトルページの中央部、書名および著者名のすぐ下、先のピラミッド型図案のすぐ上の部分に記されている。わずか三行ほどの章句なので、これもまずは、原文のまま抜き出してみたい。

*“So vary’d he, and of his tortuous train,
Curl’d, many a wanton wreath, in sight of Eve,
To lure her eye. …… Milton.”*

引用された章句の末尾に Milton とあり、引用の二行目に Eve とある。そして、その Eve の眼の前で、‘tortuous train’ あるいは ‘wanton wreath’ をなす He がいる。これだけの材料がそろえば、当時の教養あるイギリス人—そのような人しか、ホガースの美学書など手にしないだろう—なら、これが、前世紀の国民的な大詩人ジョン・ミルトン (John Milton, 1608-1674) による、旧約聖書「創世記」第三章に取材した大叙事詩『失樂園』*Paradise Lost* (1667年) からの引用だとすぐに分かるはずである¹⁵。

そして、この引用された場面は、まさしくサタンの化身たる「蛇」が、樂園にもぐりこみ、イヴをかどわかして、禁断の「知恵の木の実」を食べさせよう誘惑する場面¹⁶である。

さて、それでは、以下、上記引用の全文を訳出してみたい。

「さように身をくねらせつつ、彼(すなわち、蛇=サタン)は、そのくねりたる
尻尾もて/イヴの見る間に、幾重にも多情なるとぐる巻き成しけり/女のおん眼
まどわさむがために。…… ミルトン」¹⁷

もちろんここには、まさに「蛇(サーペント)」そのものが登場するのであるから、その動きが、「蛇状曲線(サーペンタイン・ライン)」をうみだしていることに異論はなかろう。むしろ、ここに引用されたミルトンの章句によって強調されているのは、イヴという観察者の視覚のうちにもたらされた「美的」効果のほうである。すなわち、イヴの眼には、蛇のつくりだす「蛇状曲線」が「多情な」(wanton)¹⁸ものと映じ、いわばこの官能的なまでの視覚的刺激のうちに、イヴ自身の心が「まどわ」(lure)された、という事実である。

われわれは、ホガースによる「優美」概念の中核に、運動する身体の有機的把握に基づく「蛇状曲線」の美学の存在を読みとってきた。そして、こうした美学がきわめて感覚主義的なものに支えられているがゆえ、それが近代美学の成立史上もっている嚆矢的な位置を、ここにあらためて確認できるように思われるのである。というのは、こうした「美学」はやがて、バークの『崇高と美』における成果を含め、18世紀後半以降に理論的な精緻化を経験していくことになったからである。

こうした人間の「感覚」に基礎を置く経験論的な美学は、感覚的な「快」感情の肯定とその理論化とを重視する傾向にあったため、その境界を、キリスト教神学上の「悪」の問題と接することにもなった。したがってまた、こうした感覚主義的な美学の成立は、「人間的な自由」の問題¹⁹とも密接にかかわってくるといってもよいだろう。まさにホガースによる『美の分析』タイトルページでの『失樂園』の引用は、こうした問題の核心を、非常に雄弁なかたちで物語っているように思われるのである。

さて、以下では、こうした感覚主義に根ざした経験論的な美学のもつ「悪」性という問題に焦点を当てることで、旧約聖書における「樂園追放」の神話を、人間における感覚的な「美」の発見と是認の物語として解釈をくわえてみたい²⁰。

3-c. 蛇の「悪」性と感覚主義美学の成立—「樂園追放」によって人間が得たもの—

ホガースが彼の優美論の核を提示する際に援用したのが、ほかならぬミルトンの『失樂園』から取られた「人間の墮落」の場面であった。おそらくホガースがこのミルトンの章句を引用した理由は、先に述べたように、この場面が、神の禁令—《知恵の木の実を食べてはいけない》—を犯すきっかけの場面であったということと同等あるいはそれ以上に、「蛇」のしなやかな身体運動にイヴの眼が奪われてしまったという事態が、まさにここに記述されているためであろう。つまり、人間イヴが、神の世界のうちで、「悪の煌き」を見知ってしまったということである。この「悪の煌き」とは、蛇の複雑かつ多様な身のくねりという「運動性」によってもたらされた、非常に強い感覚刺激であった。

神の樂園は「永遠」の世界であるがゆえ、そこに「時間」は存在しない。したがって、人間も生老病死を憂慮することなく暮らしていた。この無垢なる状態の人間を「墮落」させたのが、「悪」の化身たる「蛇」であった。蛇の誘惑によって、禁断の木の実—知恵の木の実—を食べるという行為を通じて神と同じ知性を身につけるといふ尊大な「罪」を犯し、人間は時間のある地上世界に追いやられることになった。これは、いわば無限なる天上世界から有限なる地上世界への追放を意味していた。

もちろん、この「樂園の追放」の物語がわれわれに教えてくれるのは、「なぜ人間は、無限かつ永遠の神の世界から、この有限かつ時間のある世界へともたらされねばならなかったのか」という、人間存在にまつわるきわめて神学的かつ根源的な問いへのひとつの回答である。

だが、この物語に関しては、まず第一に、なぜ人間は「知恵の木の実」を食べる以前に「神の禁令を犯してはならない」という善悪判断—暗黙のうちにであれ—をなし得たのか、という基本的な疑問²¹が提起されよう。つまり、樂園にいた人間は、蛇に出会う以前は、本来的な「善」性のみ備えた無垢なるものとして存在していたのか、という疑問である。

以下、この疑問に美学の観点から回答を与えてみる。蛇のそそのかしは、まずイヴすなわち人間の「女」の眼を捉えた。「創世紀」によれば、女はアダムの肉体の一部から創られたものである。神の手による創造によって、アダム—最初人間たる「男」—の肉体は「地の土くれ」から直接創られたので、そこには神の理性の強い反映があると考えられる²²。しかし、「女」の肉体のほうは、アダムの「肋骨のひとつ」から創られたので、神の配剤の反映はあるものの、同じ「肉」—正確には骨だが—という素材によって創られた同じ種類の「肉」であると考えられる。しかも「人間」という「像（イマーゴ）」は、このときすで

にアダムにおいて具現化されていたわけだから、神による創造の力（理性の働きも含む）は、アダムの創造時よりいっそう少なくて済んだと想像できる。つまり、「女」—後にイヴと命名される—は、神話上は、いっそう人間の「肉」性を象徴したものとなっていると理解できるだろう。

このいっそう「肉」性を備えた創造物としての「女」が、「創世記」においては、蛇の誘惑をきっかけに木の実の「美しさ」に眼を奪われ、さらには食欲をそそられ、神の禁令を犯すことになったわけである。そして、ミルトンによる翻案たる『失樂園』の記述においては、「女」の感覚主義的な傾向はいっそう進んでいるように思われる。サタン化身たる「蛇」の肢体そのものが示す「美しさ」にまどわされ、この「女」が神の禁令を犯すことになっているからだ。

この物語に象徴されているのは、いわば人間の「肉」性の自覚ということであろう。その誘発因こそ、まさにホガースが引用した『失樂園』の章句によって記述されるところの、サタン化身としての「蛇」のもつ妖しい「美しさ」であった。『失樂園』に即して解釈すれば、神の世界とは異質な「悪」の世界が、「蛇」というかたちをとって神の世界に闖入し、人間、特に、いっそう「肉」性を帯びた存在たる「女」と感応しあうことで、はじめて人間に身体的な感覚的な喜びを教えたということになる。結果、神の怒りを買って、人間は「死すべき存在」へと転落することになったのである。

罪を犯した人間は、神のもとにある永遠世界を追われ、生老病死のあるこの地上世界で、子を増やしつづつ永続的に労働せねばならなくなった。しかし翻って、この物語を人間の側からみると、どうだろうか。こうした地上世界は、生老病死のある生々流転の世界であるからこそ、かえって「肉」をもって生まれた人間にとって、「美しい」ものとして立ち現れてくる、といえるのではあるまいか。そして、この世界にこそ、神の蹂躪を離れた、いっそう人間的な「自由」の一「悪」をなし得るといふ自由さえ含むような一世界があるのではないか。これは、世界の脱神化あるいは世俗化という問題とかかわっている。

こうした問題を、じつに世界観の変遷という観点からいえば、地球そのものをめぐる景観美学の成立—あるいは、神ではなく人間の主観的な快感情の発見と連動した自然美の発見—とも重なってくる問題である。それは、例えば、アルプスを単なる山の疣ではなく「崇高な」景観とみるというような山岳美学の成立という事態のことである。M. H. ニコルソン（1894-1981）²³が論じたように、まさに18世紀という時代は、こうした山岳美学の成立期に属していることは故なしとしないのである。

山岳美学の成立という問題は本論文ではひとまず措くとして、有限な世界に生きる人間の担っている身体性・時間性という性格こそ、ホガースの引用したミルトンの章句における美学的な含意を思い出しつつ、ここでもう一度確認しておくべきことであろう。蛇のもつ神学的な「悪」性を、しなやかな動く身体に見出される人間主義的に知覚された「美」の問題として読みかえたときにこそ、ホガース優美論のもつ地平的ひろがりはいっそう鮮明化されるはずである。

さて、ここまで見てきたような「悪」の問題をさらに社会全般の状況のなかで捉えたとき、18世紀のロンドンの都市化にともなって生まれた新興の富裕ブルジョワ層における現実肯定の美意識との連関をも暗示されるかもしれない²⁴。だが、こうした文化・社会史的な問題を全般的に展開することは本論文の意図も範囲も超えている。そこで、以下、本論

文第三章の末尾では、これまで論じてきたような感覚主義的な傾向が、「美」の側面と「悪」の側面とを同時に表象するというアンビヴァレントなかたちではあるが、18世紀前半期のイギリスを舞台にきわめて明瞭になってきたという事実だけ確認したいと思う。こうした社会状況の変化を、同時代の美学的な傾向に棹さしながら具現化したもののひとつが、18世紀イギリスで興隆をみた風景式庭園術であった。以下では、ひとつの庭園の造園例を参照しつつ、「優美」概念にかかわる感覚主義的な美学の特性、より具体的には、「蛇状曲線」の美学の特性をさらに考究してみたい。

4. イギリス風景式庭園にみる「蛇状曲線」の現実化とその美学的な意義 —18世紀における感覚主義的な美学の展開—

4-a. 18世紀前半期のチズウィック庭園にみる「蛇状曲線」の現実化

18世紀イギリスにおいて風景式庭園が興隆したことは、つとに知られるところである。本論文においては、イギリス風景式庭園をめぐる理論と実践のすべてを追うつもりはない²⁵。ここでのわれわれは、リチャード・ボイルすなわち第三代バーリントン伯 (Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington, 1694-1729) が、風景式庭園の造園家 W. ケント (William Kent, 1685-1748) の手を借りながら造成・改修を重ねた「チズウィック邸宅庭園」 (Chiswick House Gardens) ²⁶の事例に即して、18世紀前半期の造園実践における「蛇状曲線」の採用²⁷という事実を確認したいと思う。このような風景式庭園の実現によってもたらされた人々の享受体験が、どのように感覚主義的な経験論美学として展開されたのかを原理的に示したい。

1736年のジョン (または、ジャン)・ロック (John Rocque, c. 1702-1762) ²⁸—『人間知性論』で有名な哲学者ロック (John Locke, 1632-1704) ではなく、有名な地図製作・販売業者であったロッカーの手になる、「チズウィック邸宅庭園」のエングレイヴィングによる平面図 (参考図版: Fig. 14) を見ると、放射状に伸びる直線のメイン・プロムナードの間に、あたかも人体を不規則に隈なくめぐる血管のごとく、無数のうねった小道を容易に発見できるだろう。これら蛇行する無数の小道は、まさしく「蛇状曲線」をなしている。

さらに、1733年頃のジャック・リゴー (Jacques Rigaud, 1681-1754) によるドローイング画 (参考図版: Fig. 15) を見てみよう。このドローイング画は、まさに放射状に伸びるメイン・プロムナードの分岐点に立った視点から描かれている。すなわち、立面図のごとく、この庭園内の高低差を確認できる絵画である。ドローイング画内を詳細に観察すると、メイン・プロムナードは平坦な直線としてまっすぐに伸びているのがわかる²⁹。これに対し、画面左手に見える脇の小道—紳士と淑女のカップルが今まさに歩いている—は、ゆるやかに右に蛇行しながらスロープをなしているのがわかるだろう。スロープを登りきったところには、数人の小さな人影が見えている。

このドローイング画に描かれた風景が正確に庭園のなかのどの場所からのものなのかを特定することは難しい。しかし、このドローイング画を通じて、脇の小道が左右に曲がりくねりつつ上下に坂をなすスロープ状の道であり、これはおそらく、ロックのエングレイ

ヴィングによる平面図で確認できた無数に蛇行する小道に対応するものであると推測できる。

4-b. 風景式庭園における「蛇状曲線」体験とその美学的意義

このように、ロックとリゴアの絵画から判断すると、1730年代半ば頃の「チズウィック邸宅庭園」は、すでにまさに上下左右にうねる「蛇状曲線」たる無数の小道を備えた庭園となっていた。これは、1750年代前半のホガースによる『美の分析』刊行には時期的に少し先んじている。したがって、ホガース美学の直接的反映ではないだろう³⁰。しかし、すでに1710年代前半には、アッディソン (Joseph Addison, 1672-1719) が『スペクテイター』紙³¹のなかで、まず集中的に「想像力の快」(第409号および第411号～第421号)を論じ、さらにそれを踏まえて、風景式庭園(第414号および第477号)についても論じていることを考え合わせると、18世紀前半期のイギリスにおける「蛇状曲線」への関心は、社会的な美意識としてすでに承認され、現実に具現化されつつあったと考えてもよいだろう。

それでは、こうした「蛇状曲線」の美学が、庭園術に採用されたことの意味は何だろうか。まずもって庭園とは、人間がその内部に入り込んで楽しむものであり、いわゆる近代的意味での「純粹芸術(作品)」とはちがう。そして、このような本質的な存在様態こそ、庭園の最たる特徴であろう。いわんやその庭園が、「自然風」の風景式庭園ということになればなおさらのことである³²。

では、人工的に「自然風」に造作された「作品」たる風景式庭園は、「作品」の内部を散策者する「享受者」に何をもたらすのか。以下、特にチズウィック庭園にみた上下左右にうねる「蛇状曲線」の小道を例に、この享受の様相を美学的に分析してみたい。

リゴアのドローイング画のなかにいるスロープを登るカップルは、放射状の平坦なメイン・プロムナードを歩くとき以上の身体的な労働—ある種の苦痛—を強いられるだろう。この身体的な苦痛は、坂道を登ってゆく際の具体的な感覚としては、靴底に感じる地面の感覚あるいは自己の体の重量感としてもたらされるかもしれない。スロープを登る際、われわれの意識は自分の感覚的な身体性にいや応なく気づかされる³³。

これは、いわば触覚的な体験である。こうした触覚体験と同時に、われわれは上下左右へと蛇行するルートを辿ることで、視覚的にも多様な光景を目のあたりにするだろう。木立がいかにも「自然風」に不規則に仕立てられていれば、眼に飛び込んでくる視覚情報はいつそう多種多様になろう。リゴアのドローイング画で、スロープを登りきったところに小さく描き込まれた人々は、起伏のある散策道を歩いて疲れた体を休めつつ、高いカーヴの向こうに突然あらわれた庭園の眺望に眼を楽しませているのかもしれない。

4-c. 風景式庭園の「蛇状曲線」における「錯綜性」の意義とその展開

—「優美」から「ピクチャレスク」へ—

風景式庭園におけるこのような人為的に演出された視覚的な「多様さ」(variety)あるいは「錯綜性」(intricacy)は、18世紀も後半以降になると、いわゆる「ピクチャレスク(絵のような美しさ)」を論ずる人々—ギルピン、プライス、ナイトら「ピクチャレスク・トリオ」に代表される—によって、盛んに言説化されるようになる。

もちろんここでは、この「ピクチャレスク」(Picturesque) 概念全般にわたる論及はできないが、ホガース優美論の第一原理であった「錯綜性」概念が、風景式庭園(あるいは、美的景観一般)をめぐる言説のなかで、いかなるかたちで論じられていたのかを少しく述べておきたい³⁴。

例えば、ピクチャレスク論者のひとり、プライス (Sir Uvedale Price, 1747-1829) は、次のようにいっている。「独自の仕方ピクチャレスクに属している刺激は、……粗さ (roughness) と急な変化のうみだす錯綜性 (intricacy) と多様性 (variety) から主に生じている。……そこに岩や石の断片を不規則な (irregular) かたまりにしておけば、一歩進むごとに、(見ている) 構図全体が変化するだろう」³⁵。ここでのプライスは、まさに庭園遊歩者の視点に立ち、人為的な「錯綜性」・「多様性」・「不規則性」の演出のもたらす美的な満足感について明解に述べている。

さらにまた、ナイト (Richard Paine Knight, 1750-1824) は、このような「ピクチャレスクな」光景を、「自由なスケッチ風の不明瞭さ」³⁶をもつと規定し、ギルピン (William Gilpin, 1724-1804) は、そうした「ピクチャレスクな」効果を得るためには、「視ることの技術」が必要であると説いたのであった。ナイトのいう「曖昧さ」は、すでに本論文第二章で見たように、バーク『崇高と美』で展開された反イリュージョニズムの美学としての崇高論³⁷に棹さしているといえるだろう。

ギルピンのいう“art of seeing”³⁸とは、ここで演劇空間における「イリュージョン」効果になぞらえて語られる。つまり、そこで演出されるフィクション性に没入し、そのフィクション世界を自己の現実として捉えるような「技術」の習得が必要なのである。このような「見立て」には、ある程度の陶冶的な訓練あるいは修練が必要という含意もあるかもしれない³⁹。ここでは、能動的な「想像力」の駆使が求められているのだ。

そして、このギルピンが、彼のピクチャレスク論者としての出世作『三試論』(初版 1792 年、第二版 1794 年) のなかできわめて重視していたのは、ホガース『美の分析』であった⁴⁰。ギルピンは、人物描写における「動き」(action) の必要を説いている。彼が例として挙げるのは、まさにホガース『美の分析』第一図版にみられた「ラオコオン群像」と「アンティノス像」である。さらに、ホガースが「錯綜性」を論じるのに引き合いに出したのと同じ⁴¹、ミルトン『失樂園』第四巻 (304-311 行) からの章句—イヴの「放縦な幾筋もの長き巻毛 (wanton ringlets)」が波打つ場面の描写—を引用している。

ここまでくれば、われわれが、バークからはじめてホガースを中心に論じてきた「優美」の美学、すなわち身体的な運動感覚を重視する「蛇状曲線」の美学は、本論文第二章において見たように、バーク『崇高と美』における感覚的な美的経験わけても触覚的な美的経験の意識化と密接にかかわっており、それは「優美」から「崇高」へと、さらには「ピクチャレスク」へと通じていくような 18 世紀感覚主義美学という文脈のなかで理解すべきものであることが理解されるであろう。

実際、18 世紀後半からのカントリーサイドへの旅行熱⁴²とともに盛んに論じられるようになる「ピクチャレスク」概念もまた、こうした「優美」と「崇高」と共通の特質によって論じ得る概念であったといえよう。実際「ピクチャレスク」を規定する語彙もまた、強い感覚主義的な傾向をもっている。こうした意味では、「優美」や「崇高」を説明する語彙との質的な差異がなかったことは、これまでの考察が示す通りである。これら「優美」・「崇

高」・「ピクチャレスク」という美的諸概念—あるいは、美的範疇—は、すべて 18 世紀という時代という同じ時代、さらに同じ土壌のなかで醸成され主題化をみた概念であり、したがってまた、感覚主義的な経験論に等しく根ざしているものと考えられるのである。

しかしながら、ここで注意しておきたいことは、これら諸概念それぞれの由来あるいは来歴を考えたとき、そこに本質的な差異が存在しているという事実である。以下、簡単にそれら差異に関してまとめておこう。まず第一に「ピクチャレスク」はあくまでも、その語—「絵のような (美しさ)」—が示すごとく、風景を切り取るフレーム的な「見立て」を前提としているということだろう。この点で、「崇高」にともなう「莫大さ」・「無限」といった観念とは明らかに隔たりがある。実際、「崇高」とは、バークにおいても、視覚表象の可能性の限界を超えたもの—現実の光景であれ文学の世界であれ—との接触の結果であったからだ。

では、本章で論じてきた「優美」についてはどうであろうか。この概念は、すでに見てきたように、バークにおいてもホガースにおいても、まずもって人間身体のもつ運動性を基礎として語られたものであった。仮りに自然界の事物にそうした「優美さ」を発見するとしても—特に、カスティリオーネの『宮廷人』以降—それは身体のしなやかな「動き」に範をとった美的特質を擬制的に投影した結果であろう。このように、18 世紀イギリスを通じて主題化された種々の美的諸範は、それらの共通の特質として非常に感覚主義的な傾向を示すいっぽうで、それぞれの出自とモチーフを考えるならば、それらはまったく異質な履歴をもつものであったとみるができるだろう⁴³。

なお最後に、ホガースの美学がいまだ古典的な美意識にも棹さすものであったことを、付言しておく必要があるだろう。というのは、彼の美学はあくまでも古典的な美学にみられた「多様性の統一」という指標に則ったものであり、それは、タイトルページのピラミッド様のロゴ図案に象徴されるごとく、S 字に身をくねらせた「蛇状曲線」のもつ「優美さ」は、あくまでも幾何学的図形の示すような「美」との結合によって、はじめてその真価—「かたちの秩序ある美」—を生ずるとされているからだ⁴⁴。こうした点からみても、ホガースは、古典的な美学を近代的な美学へと架橋する重要なブリッジとして、大きな役割を担ったとみるのが妥当であろう。そして、このブリッジを渡り、「崇高」という別の領域を探索したのが、ほかならぬバークであった。

結

さて、この第三章を閉じるにあたり、「優美」概念の分析から求められた、視覚的な快の問題に即して本章をまとめておきたいと思う。それは、続く本論文第四章でも詳しく論じることになる「想像力」概念の内実ともかかわってくる問題である。

18 世紀にみられた感覚主義は、前章でも展開した「イリュージョニズム」の美学ともかかわって、基本的には、眼で捉えられる表象認識像の透明化を目指すものであった。したがって、「絵画の時代」とも別称されるこの時代においては、視覚中心主義的な認識による世界観の構築が目指されたといえよう。ニュートン力学をモデルに、要素還元主義的な観念説を展開した「イギリス経験論」の哲学—ジョン・ロック (John Locke, 1632-1704)

の『人間知性論』*An Essay concerning Human Understanding* (初版 1690～第六版 1710年) に代表される—もまた、こうした視覚主義に棹さしている⁴⁵。

こうした 18 世紀的な認識形式のもと、世紀の終わりには、本章でも言及したような「ピクチャレスク」の美学が興隆し、そのなかから、いわゆる「イギリス・ロマン主義 (あるいは、プレ=ロマン主義)」における「想像力」への注目があるといえよう。

論者は、いわゆる「ロマン主義」へと連なっていく「想像力」の問題を、われわれが本章で扱ったような 18 世紀初期の文化状況にまで遡って研究することはきわめて重要であると思っている。しかしながら、従来の「ロマン主義」研究はといえば、一部の「お決まりの」詩人たち—例えば、ワーズワース、シェリー、コウルリッジなど—を同様に取りあげただけの、きわめてトートロジカルなものでしかなかったのではなからうか⁴⁶。つまり、まず「ロマン主義」ありき、であった。こうした「ロマン主義」研究では、主として当時の「詩人たち」あるいは「詩」そのものによる視覚的なイメージの喚起—それが「夢想=白昼夢」(reverie) と呼ばれるようなものでも、魂に強い情動を呼び起こす神や悪魔の記述であっても—という事態のみが強調されてきたように思う。

詩の創造的な「制作」が問題なのか、それとも、詩の「受容」あるいは「批評」が問題なのか。ここでは、このような芸術学的な問題の分析は、ほとんど顧みられてこなかったといってよい。このような大きな問題への全般的な回答は、また別の論考に譲らねばなるまい。

しかし、本章でみてきたように、「優美」を中心にみただけでも、18 世紀を彩ってきた「想像力」(imagination / fancy) 概念は、「優美」においては「多情さ=放縦さ=不埒さ」(wantonness) あるいは「錯綜性」(intricacy) という、しなやかに動く「身体」のもつ触覚性あるいは肉体的性のほうへ強い傾きを示しているのではなからうか。まさに本論文のテーマのひとつとして、従来「ロマン主義 (あるいは、プレ=ロマン主義)」と名指されてきた「想像力」の詩人たちに対する、美学的見地からの読み直しの作業も設定されていた。なぜなら、すでに明らかなように、「想像力」概念のもつ触覚的な含意こそ、まさにバーク美学の核心にあったものと考えられるからである。

使用テキスト

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an Introduction and Notes by James T. Boulton, Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1987(revised ed.). =PESB

William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, edited with an Introduction and Notes by Ronald Paulson, New Haven & London: Yale University Press, 1997. =AB

William Hogarth, *Analysis of Beauty*, with Introductory Note by Richard Woodfield, Hildesheim & New York: Georg Olms Verlag, 1974.

註

¹ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, edited with an Introduction and Notes by Ronald Paulson, New Haven & London: Yale University Press, 1997.からの引用箇所

には、〔 〕内にまず AB とし、左からまずアラビア数字にて原著の Chapter 番号—原著の「まえがき」(Preface)には pref.、「序論」(Introduction)には intro.—を記し、スラッシュを引いた右側に、算用数字にて本書からの頁数を記した。なお、この最近刊行され解説や註記の充実したポールソン編集版のテキスト以外に、以下のオリジナルのリプリント版も存在し、適宜参照した。William Hogarth, *Analysis of Beauty, with Introductory Note by Richard Woodfield*, Hildesheim & New York: Georg Olms Verlag, 1974. なお、このリプリント版に付された R. ウッドフィールドによる覚書には、1960年代までのホガース研究の二次文献一覧が含まれている。

2 なお、本論文での主たる考察対象は、18世紀イギリス(アイルランドを含む)にほぼ限定されているが、特に18世紀フランスにおける「関心性/無関心性」の概念に注目して、美学の成立史を描き出した研究として、以下の最近刊の大著があることも指摘しておきたい。『フランスを中心とする18世紀美学史の研究—ウアト—from モーツァルトへ』岩波書店、1999年。

3 バークが『崇高と美』第三部の諸節に付した小見出しを概観するだけでもこのことは明白である。第三部第二節から第五節にかけては「美」(Beauty)の原因としての「均斉」(Proportion)の否定、第六節と第七節は「合目的性」(Fitness)の否定、第九節は「完全性」(Perfection)の否定、第一一節は「美德」(Virtue)の否定、となっている。

4 「優美」(grace)概念は、もともと「美の三美神」をあらわす語であり、後に神の「恩寵」というほどの意味をも担うものとなる。ルネサンス期以降は、特に人間に見出される魅力をたたえる語として用いられ、「いわく言い難いもの」(イタリア語の 'non-so-ché'、フランス語の 'le je-ne-sais-quoi')の実質と同一視された。以上、美学史における「優美」概念の位置と変遷に関しては、佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、1995年、158頁に簡潔にまとめられている。なお、上倉庸敬「ルネサンスとフランス古典主義の美意識」、当津武彦編『美の変貌』世界思想社、1988年、129-137頁では、「いわく言い難いもの」という特質に注目し、バルダッサツレ・カスティリオーネ (Baldassare Castiglione, 1478-1529)『宮廷人』*Il Libro del Cortegiano* (1528年)にはじまる「優美」概念の17世紀フランス古典主義者による受容と葛藤の詳細が示されている。カスティリオーネの「優美」概念が近代美学—カント以前の「非合理性」をめぐる美学—形成に与えた影響については、後にカッシーラー (Ernst Cassirer, 1874-1945)の『啓蒙主義の哲学』(1932年)によって部分的に修正的批判をくわえられたが、Alfred Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974 (die erste Aufgabe, Halle an der See, 1923).の古典的な研究にも詳しい。また、神林恒道「近世美学の発端—バウムガルテンとヴィンケルマン—」、上掲書(世界思想社、1988年、160頁)には、ヴィンケルマンが、「官能的な優美」とは異なる「崇高な優美」を理想美として説いたことが示されている。

5 さらに、第三部第一四節「滑らかさ」(Smoothness)や第三部第一五節「漸進的变化」(Gradual Variation)などの諸節では、'easy'や'round'と同一あるいは近い概念の考察がある。

6 現在では、ヘラクレス像とする説のほうが有力である。しかしながら、18世紀当時は、バークもホガースも、さらにはその一世紀前のフランス人芸術論者デュフレノワにいたっても、「アンティノス像」と同定していたようだ。なお、このデュフレノワの絵画論は、ドライデンの英訳により、18世紀のイギリス国内でも多大な影響があった。

7 本文で言及した彫像のほかに、「ミケランジェロの銘のあるトルソー」(第一図版第54図—中央部・ヴィーナスの手前—)もある。ホガースには、ミケランジェロへの傾倒も認められる。

8 『美の分析』をダンス美学史における重要な著作として位置付ける作業は今後の課題で

あろう。ダンス美学という観点から本書を読み解いた文献は、管見の限り、存在しない。ただし、ウェブ上のホームページで、要約的にはあるが、木村覚がホガースのダンス論を扱っている。

⁹ 「目利き」とは 'connoisseur' の訳語であるが、ホガースにとって「目利き」が意味するのは、特にローマに遊学した一すなわち、グランドツアー帰りの一紳士（あるいは、ときに画家）連の蔑称でしかなかった。ホガースによって、彼らこそ、誤った趣味にイギリスの人々を感染させる源と見なされている [AB, intro. / 18-19]。なお、ポールソン版の当該箇所の註記（註 34）によれば、「ローマ」という語が喚起させるイメージは、グランドツアーばかりではなく、ジャコバイトのことであったという。こうしたところにも、ホガースの「外国嫌い」、つまりはイギリス（特に、イングリッシュ中心の）ナショナリズムを指摘でき、それが、彼をして「国民画家」たらしめているとも見ることができよう。なお、彼が、自画像や著書に引用する作家も、ミルトン、シェイクスピア、そしてスウィフトであることを考えあわせると、このことのいっそう確認できるように思われる。

¹⁰ ソーンヒルとの密接なかかわりをもつ以前の 1720 年頃に、すでに John Vanderbank Art Academy への登録が認められている。なお、ロンドンの下町でまず銀細工職人としての徒弟生活からはじまって、その後独立のエングレイヴィング銅版画業を営んでいたホガースが、絵画手法の研究の道に志すことになったのがまさにこの時期であった。なお、『美の分析』の Preface において、古代彫像に関する知識の源泉として、「学識ある古美術収集家にして目利きであるケネディ博士」 [AB, pref. / 7] の名前とその翻訳の仕事に言及している。ポールソン版の当該箇所の註記（註 17）によれば、このケネディ (John Kennedy, d. 1760) なる人物は、学識豊かな貨幣収集家であったらしく、ギリシャ・ローマ時代のメダル・コレクションで有名だったようだ。

¹¹ 本書は、若き画家たちへの「訓戒」を示したラテン語の書物であり、ある種の技法書といえる。まずはじめに、デュフレノワは絵画という技芸を一種の「学」と見なし、それを支配する絶対確実な規則が存在することを説いている。彼は、色付けよりも構図を、また頭のなかでの「完全な観念」形成を、重視することによってこれを基礎づけている。ただし他方では、手の働きが脳の研究にも役立つようにすべきだとも主張している。彼はこうした規則の源泉として、自然から靈感を吹き込まれた「天才」性を認めつつも、これを陶冶するものとして、技法の学的研究あるいは実践的経験の必要を説いた。ドライデンによる敷衍的英訳が、「序論」として彼自身による詩画比較論を付してイギリスで刊行されたのは 1695 年のことである。ドライデンによれば、この英訳は、原著者デュフレノワと交流をもち、この原著者自身の検閲を経たものだとしている。以上、デュフレノワの『画論』に関しては、ラテン語原文とドライデン訳の英文が掲載されたテキスト、*The Works of John Dryden*, vol. 20, California University Press, 1989. を参考にした。

¹² 第二章で指摘した庭園や公園などの場所以外に置かれた、「メディチのヴィーナス」の模刻の存在を、当時の絵画のなかでさらに指摘しておく。ヘンリー・シングルトン (Henry Singleton) の手になる、1793 年制作の《評議室に会したロイヤル・アカデミー会員たち》という作品一画面右手、ラオコオン群像の右陰一に、当該ヴィーナス像が認められる。なお、この絵画から、ロンドンのロイヤル・アカデミー評議室は、ウフィッツィのトリブーナ室に似せてしつらえられていることが分かる。

¹³ まさしくここに、ホガース優美論の核心たる「感覚主義的な美学」が集約的にあらわれているといってもよいだろう。これは、第三代シャフツベリ伯 (Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, 1671-1713) によって説かれた「無関心性」—近代美学のきっかけになったひとつの要素といえる—の美学と相対するものである。しかしながら、ホガースにみられたような感覚重視の傾向もまた近代美学の成立にとっては重要であろう。このホガースの「錯綜性」 (intricacy) という原理には、視覚的な「関心」 (interest) の美学—異性に対する官能的な欲望の美学—の可能性を読みとれる。こうした指摘は、テキスト

編集者にして現代におけるホガース研究の第一人者でもあるポールソン自身の解説（ポールソン版『美の分析』に付された、彼自身による解説的なイントロダクション）のなかでもされている指摘されている〔AB, x xv〕。なお、ホガース自身『美の分析』第五章に、「錯綜性について」“Of Intricacy”と題する章を設け、まずその冒頭で、人間の生活にとつては「活動」こそが重要で、その活動にも「困難さ」(difficulty) が伴うときのほうが—それがかえって跳躍をもたらすきっかけを与えるので—かえって「快」(pleasure) を得られるとしている。そこでは、「労苦」(toil and labour) が、効用として、「スポーツやレクリエーション」(sport and recreation) につながっていることが指摘されている。ここでのホガースは、最終的に「錯綜した」動きをもつものを見る際に眼がおこなう「困難さ」を伴った「労働」の効用—つまり優美の産出—を指摘したかったのであろう。

14 こうした人体把握法は、古代彫像批評史のうえでは、「コントラポスト」‘*contrapposto*’—イタリア語で「対比された」の意—のポーズというかたちで、ヘレニズム期（紀元前3世紀～紀元前1世紀）の彫像のもつ自然主義的な造形傾向を論じる際に、すでに気づかれていたとみることできる。

15 ホガースによるミルトン『失樂園』からの引用は、『美の分析』の主要な箇所に見られる。例えば、〔AB, VI / 35〕および〔AB, XVII / 111〕における引用を参照。こうした点から、ホガース美学あるいは18世紀イギリス感覚主義の美学における『失樂園』の意義は、かなり大きいと思われる。われわれは、本論文第四章において、パークの『崇高と美』における崇高論の展開にも、この大叙事詩が与えた影響の大きさを確認することになろう。

16 原作の旧約聖書「創世記」第三章、1-12行では、蛇が身をくねらせたという記述はないし、サタンの化身でもない。蛇は、ただ神の創造物のなかで「最も狡猾な動物」とされているだけである。旧約聖書の記述では、木の実が「女」—ここではまだ「イヴ」の名は与えられていない—の眼に、「それは食べるのによさそうで、見る眼を誘い、知恵を増すために如何にも好ましい」ように見えたので食べてしまった、という。以上、関根正雄訳『旧約聖書 創世記』岩波文庫、1999年（改版）、14-16頁を参照。

17 これは、『失樂園』第四巻、516-518行からの引用である。

18 この‘*wanton*’なる語には、「不埒な」・「放縦な」というほどの意味もある。なお、ホガースが、巻末のダンスの特徴を述べる文章のなかで、「ダンスの真なる精神」(the true spirit of dance) として「優雅な放縦さ」(elegant wantonness) を規定している〔AB, XVII / 111〕。

19 まさにこの「人間的な自由」という問題は、「悪」の問題と対をなして論じられてきた。もちろん、その分析は、つねに旧約聖書「創世記」第三章における「人間の墮落」の解釈史として展開されてきたといってもよいだろう。例えば、F. W. J. シェリング (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854) による『人間的自由の本質』(1809年)、および S. A. キェルケゴール (Søren Aabye Kierkegaard, 1813-1855) による『不安の概念』(1844年) は、こうした課題に取り組んだものであろう。特に、シェリングの中期から後期にかけての哲学的課題は、この「人間」の地上へ「追放」という問題を、芸術作品の外的な「産出」になぞらえて論じたものだといえよう。彼はまず、ミュンヘン講義に属する「造形芸術と自然との関係」(1807年) において自然および芸術作品の創造を論じ、続いて『人間的自由の本質』(1809年) において「悪」(das Böse) の問題を大きく取り扱っている。このことをめぐっては、すでに「悪」の美学としての原理的かつ構造論的な「崇高」の問題として、拙稿「シェリング造形芸術論における〈作品創造〉と〈崇高〉の問題」『シェリング年報 '99』第7号、日本シェリング協会編、晃洋書房、1999年、112-122頁で、試論的な「研究ノート」として論じている。だが、この問題は、崇高論の再検討という意味からも、さらなる考究を必要としよう。ここではひとまず、こうした考究を進める際に役立つであろう最近の研究を挙げておく。まず「悪」の問題については、リュディ

ガー・ザフランスキー『悪—あるいは自由のドラマ』(叢書・ユニベルシタス 642)、山本尤訳、法政大学出版局、1999年、および大正大学総合仏教研究所「悪の問題」研究会編『悪を哲学する』北樹出版、2003年。シェリングの芸術論あるいは自由論から新たな崇高論への読み替え可能性に関しては、菅原潤『シェリング哲学の逆説—神話と自由の間で—』北樹出版、2001年、および小田部胤久『美学の逆説—近代美学の成立—』東京大学出版会、2001年。

²⁰ 旧約聖書「創世記」第三章におけるこの場面は、聖書における「真や善にはない美の問題」の発見として、すでに以下の論考による指摘がある。森谷宇一「聖書と教父たちの美学思想」(上掲書、当津編、1988年、68頁)を参照。なお、この森谷論文によれば、旧約聖書の当該箇所をヘブライ語の原語に忠実に訳せば、七十人訳版にもあるように、「眼にも好ましく」くらいだが、ウルガータ訳版では、「眼には美しく」となっている、という。

²¹ 上掲書(ザフランスキー、1999年、11頁)を参照。

²² ただし、神は、最初の「人間」(アーダーム)を、自分の姿つまり「神の像」(Imago Dei)に似せて、「地」(アダーマー)を素材として創ったという記述がこの前提としてある。「創世記」第一章、26行(上掲書、関根訳、1999年、11頁)を参照。

²³ Marjorie Hope Nicolson, *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Seattle and London: University of Washington Press, 1997 (original, 1959). 邦訳は、小黒和子訳『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年。本書は、アルプスにみられる山岳美学の成立という問題を、「崇高」概念に焦点を当てつつ、神学的な地球生成論の歴史を振り返っている。

²⁴ J. G. A. ポーコック『徳・商業・歴史』田中秀夫訳、みすず書房、1993年。本書でポーコック(John G. A. Pocock, 1924-)は、「シヴィック・ヒューマニズム」という概念によって、古代の「共和制」の伝統を再評価し、18世紀イギリス社会を読みとろうとしたものである。なお、本書をつらぬくモチーフとして、近代イギリスの商業社会の成立に伴う、「徳」(ヴァーチュ)から「礼儀作法(マナー)」への重心移動がある。これは、都市化したロンドンにおける、商業的成功をおさめた新興富裕層のための新たな美学とは何か、を論じたものと読み替えることができよう。なお、ポーコックの研究が、18世紀思想史にもつ意義については、以下の文献を参照。田中秀夫『共和主義と啓蒙—思想史の視点から—』ミネルヴァ書房、1998年。

²⁵ イギリス風景式庭園全般をめぐる「美学的言説」の展開に関しては、近年刊行された、安西信一『イギリス風景式庭園の美学—(開かれた庭)のパラドックス—』東京大学出版会、2000年が秀逸だろう。本書では、イギリス風景式庭園(理論)の展開を、整形式・風景式混交庭園→イリュージョニズム庭園→ピクチャレスク庭園といった具合に跡付けている。論者自身による本書に対する見解は、すでに「書評」として、日本イギリス哲学会編『イギリス哲学研究』第25号、2002年3月、97-99頁に掲載している。拙稿以外にも、以下の二人による書評が存在する。利光功、美学会編『美学』第205号、2001年6月、87-89頁。濱下昌宏、日本18世紀学会編『日本18世紀学会年報』第17号、2002年6月、61-62頁。さらに、安西のこの著作をめぐるのは、第53回美学会全国大会(2002年10月12日、於 広島大学)において、論者を含む上記三人の書評執筆者が登壇して、ワークショップが持たれている。本ワークショップは、利光功(東京工芸大学)を司会役に、著者の安西信一(東京大学)を囲んで、濱下昌宏(神戸女学院大学)および論者をコメントイターとして進められた。なお、イギリス風景式庭園に関する造園実践の全容について知るには、以下の書が参考になろう。川崎寿彦『庭のイングランド—風景の記号学と英国近代史—』名古屋大学出版会、1983年、白幡洋三郎『プラントハンター』講談社選書メチエ、1994年、藤田治彦『ナショナル・トラストの国—イギリスの自然と文化—』淡交社、1994年、遠山茂樹『森と庭園の英国史』文春新書、2002年。

26 「チズウィック邸宅庭園」は、ロンドン郊外の Hounslow に存在する初期の「風景式庭園」。この最初の造成工事は、バーリントン伯が、ローマへの一回目の「グランドツアー」—このとき、ケントと知り合った—から帰った 1715 年にはじまり、1725 年まで続いた。第二次造成・改修工事は、1719 年の伯による二回目の「グランドツアー」からの帰りに、旧知のケントを連れ帰ったことによる成果である。この第二次の工事は、ほぼ 1730 年代から 1748 年のケントの死まで続けられた。なお、当初ケントは、肖像画および歴史画の勉強のため、1709 年からローマに遊学していた。この庭園は、「共和制ローマ」を範とする急進ウィッグ主義を支持していたバーリントン伯の政治性が色濃く反映されている。例えば、ローマ建築の「想像上の翻訳物」として、ウィトルウィウス風あるいはパルラディオ風のミニチュア古典主義建築物を多数配置しているほか、共和制ローマの支持者キケロの彫像を、その衰退の責任者カエサルとポンペイウスの彫像と対峙させて設置したりしている。こうしたことから、この「チズウィック邸宅庭園」は、ローマ文化の反映が強く、初期の風景式庭園にはよく見られたように、整形形式庭園の要素も色濃く残している。以上の詳細については、John Dixon Hunt, *Garden and Grove—The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*, Princeton & New Jersey: Princeton University Press, 1986, pp. 197-200. および、上掲書（遠山、2002 年、35-40 頁）に詳しい。

27 本章の前註記（註 26）でもみたように、この「チズウィック邸宅庭園」は、ホガースが嫌ったローマのにおいが強い庭園であり、また様式的にも（後述するように）「蛇状曲線」は見られるものの、完全な風景式庭園というより、「整形・風景混交式」である。また、造成時期などの事実からも、ホガース『美の分析』における美学思想が、ここでの造園に反映されたということはいえない。しかし、18 世紀前半における、古典的美学と未分化な「蛇状曲線」の実現という、ホガース美学とのシンクロニシティは強調してもよいだろう。むしろ、ホガースがその美学思想を構想する際、こうした庭園実践がモチーフとなったといってもよいかもしれない。

28 このロックは、フランスからロンドンに移民したユグノーであり、初期の活動としては、風景式庭園の造園設計もしていたという。

29 「チズウィック邸宅庭園」は、もともと平坦な場所につくられた。この点が、範とされたイタリア・ルネサンス庭園とはちがう。このため、チズウィックでは、テラス部分の高さをどう演出するかが課題であったようだ。以上、上掲書（Hunt, 1986, p. 200）を参照。こうした事情を勘案すると、高低差のあるスロープは、イタリアの地形に似せるために人為的に造成されただけでなく、何らかの「美的」効果をねらった技巧的な造作であるともいえよう。

30 1745 年のホガースによる自画像—「蛇状曲線」の美学の兆しがある—の制作から見ても早い。

31 アッディソンによる『スペクテイター』紙 *Spectator*（さらに、それに先んずる『タトラー』紙）での庭園論をめぐる詳細な検討—「快活さ」（*Spec.* 第 393 号、1712 年）・「隠遁」（*Spec.* 第 549 号、1714 年）「植林」（*Spec.* 第 583 号、1714 年）を含む—は、上掲書（安西、2000 年）、102-133 頁を参照。ここには、安西によるアッディソン庭園論の「修正」の試みがある。

32 安西信一「外部としての庭園／内部としての庭園—庭園を巡る理論的考察の試み」（第 11 章）、斎藤稔編『芸術文化のエコロジー』勁草書房、1995 年、174-190 頁を参照。

33 こうした原理を巧みに組み込んだ現代の実験的なテーマパークの例として、荒川修作+マドリン・ギンズによる《心のテーマパーク—養老天命反転地》（岐阜県養老郡養老町、1995 年制作）における—「宿命反転都市」構想につながっていく—試みをあげることができよう。『養老天命反転地—荒川修作+マドリン・ギンズ：建築的実験—』毎日新聞社、1995 年を参照。

34 以下で言及するピクチャレスク論における「錯綜性」概念の意義に関しては、安西信一「不透明な絵画と錯綜体としての世界—ピクチャレスクの美学における『スケッチ風描法』と『ピクチャレスクな対象』をめぐって—」『美学藝術学研究』東京大学文学部美学藝術学研究室編、第9号、1990年、90-111頁、および、同（上掲書、2000年、202-204頁）における研究から多くの示唆を得た。

35 Uvedale Price, *An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful; and, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, London, 1794. (Uvedale Price, *On the Picturesque 1796: Revolution and Romanticism 1739-1834*, Otley & Washington D. C.: Woodstock Books, 2000.) を参照。なお、プライスは、この『ピクチャレスク試論』のなかで、美的範疇としての「ピクチャレスク」を、パークのいう「崇高」と「美」の「中間」に位置するものとして位置付けている。プライスは、「崇高」・「美」・「ピクチャレスク」には本質的には質的な差がないものとする感がある。このようなプライスの「ピクチャレスク」に対する態度が、彼が採用したパーク的な「生理学的な原因論」の手法に起因しているとする以下の研究がある。David Punter, “The Picturesque and the Sublime: The Two Worldscapes”, *The Politics of Picturesque*, eds. by S. Copley and P. Garside, Cambridge, 1994, Ch. 9, p. 220. ここにも、18世紀の美学に通底している感覚主義的な傾向をみることができるだろう。こうしたホガースやパーク美学に、感覚主義の傾向を読む美学史上の先駆的研究は、やはり、以下のCh. ハッシィの研究であろう。ハッシィは、ホガースの『美の分析』を「美の知覚の手段」としての‘the sensibilities’（感性に基づく識別能力）を設定することによって、「理性的な美’rational beauty’からの大きな第一歩を記した著作であると評し、さらにパークの『崇高と美』に至ってはじめて、「美学的知覚の産物」として「感情や情感’(passion and emotion)が後見人を得た、としている。以上、Christopher Hussey, *The Picturesque: Studies in a Point of View*, London: Frank Cass, 1927, p. 55-57. を参照。

36 Richard Paine Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Farnborough, U. K., reprinted in 1971 (original, 1805), p.150. を参照。

37 『崇高と美』第二部第三節および第四節は、まさしく、それぞれ「曖昧さ’Obscurity’」〔PESB, III, 3/58-59〕および「諸感情の点からみた明瞭さと曖昧さの相違について’Of the difference between Clearness and Obscurity with regard to the Passions’」〔PESB, III, 4/60〕と題されており、「曖昧さ」をもって「崇高」の主要な原因となる特質と規定していた。この「曖昧さ」の積極的な評価こそ、『崇高と美』第五部での詩と絵画をめぐる芸術ジャンル論—つまり詩画比較論—（本論文の第四章にて詳説）を展開する契機となっているのである。なお、『崇高と美』第二部第三節の末尾にも、ミルトン『失樂園』（第二巻、666-673行）の詩句—「死」を描写した部分—が引用されていることも、ここで付言しておきたい。

38 William Gilpin, *Three Essays; on Picturesque Beauty; and on the Sketching Landscape: To Which is Added a Poem, on Landscape Painting*, Farnborough, U. K., reprinted in 1971 (original 1st ed. in 1772, 2nd ed. in 1794), p. 140. を参照。

39 ここに、ピクチャレスク美学を、「教養」という側面から捉える視点が出てくるかもしれない。つまり、古代の詩人たち—ホメロスやウェルギリウスのような—が詠ったような風景、あるいは、「グランドツアー」で知ったアルカディア風の風景画家—ロラン (Claude Lorrain)、ローザ (Salvator Rosa)、そしてデュゲ (Gasper Dughet) のような—が描いたような風景を知っているという「教養」あるいは「趣味」の問題である。こうした自己の「理想的な」風景の投影が、ピクチャレスクの「見立て」をうむといってもよいかもしれない。こうした面では、日本の名勝・景勝地が詩歌に詠われ、「歌枕」として成立する過程も同じかもしれない。文学的な想像力の陶冶こそ、「ピクチャレスクな」美的風景をうみだすもつとも重要な契機であろう。こうした「ピクチャレスク」の美学成立における「エ

リート主義」的な背景へ言及した研究は、Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford & California: Stanford University Press, 1989, pp. 3-38. がある。なお、論者は以下の論考のなかで、日本の「歌枕」をこうした観点からすでに論じている。拙稿「触覚的想像力に基づく観念的な表象風景としての〈歌枕〉—藤原公任『新撰髓脳』によりつつ—」『第5回日韓学生美学研究会報告書』濱下昌宏・関周植監修、183-190頁、1997年6月。

40 以下本文で言及するような、ギルピンにおけるホガース優美論の影響については、『美の分析』の最新版テキスト（ポールソン版）の編者が、編者による解説的序論のなかで指摘されている[AB, li-1ii]。なお、このポールソンの見解のなかには、ギルピンのピクチャレスク論にもまた、ホガースの優美論と同様に、「芸術と文化を均質化してしまう大陸の《高級芸術》」に対する「地方的で、周縁的で、特殊なイングリッシュ性」の流布が含意されていることが指摘されている。

41 『美の分析』第五章「錯綜性」“Intricacy”の章末で、ホガースは、「詩人は、画家と同様、それ〈形態の錯綜が構成する美〉(the beauty of a composed intricacy of form)を知っていて、風のなかで波打つ放縦な幾筋もの長い巻毛(the wanton ringlets waving in the wind)を描写したのだ」[AB, VI / 35]と述べている。ポールソン版の当該箇所につけられた編者による註記(註47)が教えてくれるように、これは「放縦な幾筋もの長い巻毛」が「波打つ」という表現など、ミルトン『失樂園』(第四巻、304-311行)と字句のうえから見ても対応している。

42 ピクチャレスク論者のなかでも特にギルピンは、スコットランドあるいはウェールズ、またはイングランド湖水地方を旅し、多くの紀行文をものしている。こうした紀行文作家(あるいは、その挿絵作家)たちの影響もあって、イギリスにおける自然発見のための旅は進められた。なお、上掲書(Andrews, 1989)には、そうした「ピクチャレスク・トラヴェル」の詳細が多くの図版とともに紹介されている。

43 「イギリス・ロマン主義」以前の自然風景観の傾向を、簡便に三種に分類した研究として、次の論考が挙げられよう。相澤照明「表象としての風景美—ギルピンとアリスンの風景思想を中心として—」(第7章)、上掲書(斎藤編、1995年、111-125頁)。この相澤論文の分類では、以下のようなものになる。①景観における形態・色彩・光などの視覚的な美を扱う「ピクチャレスク美学」、②美的景観における想像・連想の意義を強く説く「観念連合(アソシエーション)の美学」、③荒々しい自然の与える驚異・恐怖感などの情緒的効果を重視した「崇高美学」である。

44 この証左としては、ホガースは『美の分析』の「まえがき」のなかで、明らかにタイトルページのロゴ図案を意識しつつ、次のように述べていることである。「もし、この文言(つまり、古代ギリシャ人が均斉と蛇の合体した美をヴィーナスに捧げていたというロマツオの言)が、真正なものだとしたら、三角形のガラスのなかにある象徴(the symbol in the triangular glass)が、ミケランジェロが推奨した線と似かよったものだと想像してもよいのではないか。とりわけ、次のことを証明できるなら、なおさらそうだと思われる。ガラスの三角というかたちと、蛇状曲線そのものとは、二つの最も表現力のある(expressive)図形(figures)であり、単に美と優美とを指示しているのではなく、かたちの秩序の全般(the whole order of form)を指示している、ということである」[AB, pref. / 11]。ここにも、ホガースのミケランジェロ崇拝があらわれている。なお、ロマツオ(Giovanni Paolo Lomazzo, 1538-c.1600.、ホガースは本文で“Lamozzo”との誤記)は、「優美な人体とは、立ちのぼる蛇のよう、燃えあがる炎のようでなければならぬ」というミケランジェロの訓戒を後世に伝えたことで有名な人物だという。これについては、若桑みどり『マニエリスム』ちくま学芸文庫、1994年、24頁を参照。また、ホガースがその近代的な優美論の展開のための基本モデルとして古代彫像を取りあげていたこと自体、いまだ古典主義的な芸術観に棹さしていたといえるかもしれない。古典主義の芸術観のモデルが、「彫塑

的な」物であったことに関しては、小田部胤久「古典的とロマン的あるいは彫塑的と音楽的—ドイツ啓蒙主義から観念論にいたる美学における記号観の変容に即して」、神林恒道ほか編『芸術学の軌跡—芸術学フォーラム1—』勁草書房、1992年、254-270頁を参照。

⁴⁵ ロックの「観念説」が視覚主義的であるとする解釈は、Michael Ayers, *Locke*, 2vols., 1991. などに代表される。

⁴⁶ こうした傾向は、以下の最近の「ロマン主義」研究にも見られる。神尾美津雄『アルパイン・フラヌール—イギリス自然意識の原像—』鷹書房弓プレス、2001年。本書の意義と批判点に関する論者自身の見解は、すでに「書評」として発表している。日本18世紀学会編『日本18世紀学会年報』第18号、63-65頁、2003年6月を参照。なお、論者としては、「ロマン主義」というくくりそのものを、もう一度きちんと精査し規定しなおすべきだと考えている。そのきっかけが、本章および前章でみたような「触覚性」を担うものとしての「想像力」概念である。そしてこの議論は、続く本論文第四章でも、「崇高」にまつわる問題としてさらに論じられよう。

第四章

パークにおける詩画比較論とその美学的基礎 —『崇高と美』第五部の分析—

序

本章の目的は次の二つである。ひとつは、パークの『崇高と美』—特に最終パート第五部での議論—を「詩画比較論」という観点から読み解くことで、その背後にあった「想像力」・「模倣」両概念を基礎としている彼の経験論的美学のあり方を明らかにすること。さらに、もうひとつは、詩がもたらす「曖昧な」表象を「恐怖」—最高度の「苦」¹⁾に属する—と結びつけることにより、それを「崇高」の名のもとに評価するパークの態度のうちに、『崇高と美』全体を貫く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をめぐる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、プラトン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、詩に対する絵画の地位向上を説く、ひとつの優劣比較論の結果である²⁾。

パークの生きた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、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⁾。その結果、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に至る。この時代の絵画は、現実界の認識行為との境界が明確ではなかったといってもよいだろう。「写し」としての絵画の世界に「原物」としての現実界の錯覚を見て、そこに没入する事態が存在した。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。したがって、18世紀には、絵画に描かれた世界に現実界のイリュージョンを見ることで、その積極的価値づけがなされた。その背後には、芸術一般を「模倣」とする見方が浸透していたといえる。こうした時代傾向と相俟って、文芸批評においても、「詩」の本質を明瞭な視覚イメージの心的喚起とする考え方がいまだ支配的であった⁶⁾。

こうした時代傾向のなか、同時代の詩画比較論者たち⁷⁾と同様、パークは、表現メディアの違いに着目しつつ、詩画比較論を展開した。彼は、絵画を「模倣的」ジャンルとして、詩を「創造的」ジャンルとして位置づけようと試みたのである。パークは、芸術のあり方の基準たる「模倣」と、現実認識の際に心のなかに形成される「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。すなわち、模倣芸術としての絵画作品と、外的実在物の「写し」としての表象＝再現画像とである。さらにまた、パークは、現実認識のレベルにおいて、「想像力」の作用により実在物の「写し」としての表象＝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、彼は、絵画と詩とがわれわれの心にもたらす表象形成の効果をこの二つの場合になぞらえた。パークは、詩の本質を「曖昧な」表象形成という反古典主義的概念に

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。なぜなら、「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が、別のパラダイムにおいては、正の要素となり得るからである。詩には、現実界の従属的な認識を離れ、ある種の「創造性」を獲得する契機があるといえよう。「曖昧さ」の積極的評価を通して、バークは「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 (poetry) は、その最も一般的な意味で取りあげられるとき、厳密にいつて (with strict propriety) 模倣芸術 (an art of imitation) とは呼ばれ得ない」 [PESB, V, 6 / 172]。

本章の中心的課題としては、この発言の背後にあったバークの美学的立場を確かめるべく、『崇高と美』の最終パートたる第五部を中心に、「詩画比較論」という芸術ジャンル論の視点のもと詳細な検討をおこないたい。そして、この考察を通じて『崇高と美』に見いだし得るバークの姿を、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、「ロマン主義の黎明」として位置づけたいと思う。

1. 単語の分類とバーク美学の特徴—メディアの差異に注目する芸術ジャンル論の展開—

1-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、詩または言語による描写のもたらす効果について考察をおこなっている。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。また、単語は「音」(sound)によって効果を発揮するとされるが、詩の頭韻や脚韻などのつくりだす音の「規則性」あるいは「調和」は、主要な役割を果たすものとして考察されていない。つまり、言語からなる作品は、詩であれ、散文であれ、「単語」そのものに注目して考察されている。だが、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のではない。むしろ、これは、彼が意図的におこなったことだと考えるべきであろう。というのは、『崇高と美』の執筆直前の、1750年から1756年までの、いわゆるバークの経歴の「空白期」⁹の書簡などには、脚韻をよく踏んだ自作の詩が見られるからである¹⁰。したがって、ここでのバークの議論では、詩の本質を音の「規則性」あるいは「調和」とすることが、論を進めるうえで不都合であったと考えるべきである。

さて、第五部の最初の節において、バークは「われわれの心を動かしてくる」ものについて、次の四つの分類—①「自然界の具象物」(natural object)、②「絵画」(painting)、③「建築」(architecture)、④「単語」(word)—をおこなって、それぞれがどのような仕方
で心を動かしてくるのかをまとめている。

バークによれば、まず「自然界の具象物」は、「神が物体とわれわれ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いう。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としていると思われる。すなわち、知覚のヴェール

の向こうに素朴に存在する外的実在物とわれわれの心身とのあいだに成り立つ「秘密裡の」—われわれには与り知れない—結合法則を指すと考えてよかろう。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てくることだとされている。バークが原物の「写し」である絵画に肯定的な「イリュージョン」を見ている証左といえよう。ただし、この絵画には、「模倣芸術」としか見なされないゆえ、絶対に原物に従属する地位しか与えられないという大きな宿命が与えられている。したがって、絵画から得られる効果は、描かれた原物が外界に実在している場合には、その原物のもつ力に及ばないとされる。第三に「建築」は、以上二つの場合と同様に、「神の結合法則」による影響が考えられるとされるが、それに加えて「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。ここで思い出すべきなのは、「均整」が、『崇高と美』第三部において、「完全性」(perfection) や「合目的性」(fitness) とともに、バークによって、古めかしく誤った「美」の特質と見なされ、「美」の「実在的な原因」ではないとして斥けられていたことである。

さて、最後に挙げられた「単語」についてはどうだろうか。バークは、この「単語」について次のようにいっている。以上の三つの場合とは「まった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、おおいに崇高と美の観念を引き起こすことに貢献する」[PESB, V, 1 / 163] のだ、と。われわれは、まさしくここに、「単語」のもつ特質が、自然に対する従属的な認識行為を打破する契機となることへの示唆を読みとることができるのである。

1-b. バーク美学の特異性—シャフツベリ=ハッチスン美学との相違—

さて、ここでバークの美学的立場を明確にするため、バークによる古典的「美」の特質の否定とバークの指摘する「美」の特質に見られる特徴とについて触れておきたい。これによって、『崇高と美』におけるバークのねらい、そして、シャフツベリやハッチスンといった、いわゆる「モラル・センス」学派の流れに属する美学思想との相違点が明らかにされるであろう。

「心を動かしてくるもの」の四分類の「建築」のところで指摘したように、バークは、『崇高と美』第三部前半の諸節において、古典的「美」の特質である「均整」・「完全性」・「合目的性」・「美德」といったものをすべて否定している。例えば、「均整」は、数学的探究の対象ではあっても、生得的な心的能力たる「想像力」(imagination) の働きを活発にする要素が何もないとして否定的に扱われる。いっぽう、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るのは、「小ささ」・「滑らかさ」・「漸進的変化」・「繊細さ」・「明瞭で澄んでいるが、強烈すぎない色」である。このうち特に、「滑らかさ」の具体例としては、庭園—イギリス式の自然風庭園と思われる—に見られるスロープや川の流れ、あるいは、女性の肌の滑らかな質感に関する記述、また「漸進的変化」の具体例としては、鳩の形態や女性の首筋や胸のふくらみ—バークの考える「女性の最も美しい部分」—に関する記述があることにまず注意しておきたい。

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」[PESB, III, 12 / 112] とされている。したがって、彼の説く「美」とは、諸感覚器官を介して得られる、外的実在物に起因する性質のことを指すと思われる。このことから、バークの考える「美」は、ロックの「第二次的性質」に近いものといえよう。しかし、バークの具体例の挙げ方をみれば、「美」とは、単に外的実在物のもつ諸特質と考えていたともいえそうである。バークにおいては、不可知論的立場を取りつつロックの「観念説」を踏襲するものの、その哲学的厳密さには欠け、「観念」概念と実在物の側の諸性質とをほとんど区別せず論を進める傾向があった。こうした意味で、バークには、ロックにおける「第一次的性質」と「第二次的性質」に関する哲学的に厳密な区別¹¹の受容はなかったようだ。このことは、バークにおけるひとつの哲学的意識の限界を示すものである。しかし翻って考えれば、このことがかえって、『崇高と美』のねらいが別のところにあったことの示唆となっているといえるであろう。

さらに、バークによる「美」の諸特質の検討から指摘できるのは、第一に、古典的な幾何学的な性格をもつ「美」の諸特質とは相容れないような不規則性や曲線への関心である。これは、すでに前章で詳しくみたように、画家ホガースの『美の分析』における「美の線」と「優美の線」からの大きな影響と思われる¹²。第二に、「優美」・「優雅」といった、例の「揺れ」幅の大きい広義の「美」概念を除く、バークの、いわば狭義の「美」の諸特質が『崇高と美』第二部の各節で挙げられた「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いう方が正確であろう¹³。「崇高」の諸特質としては、「莫大さ」・「無限性」・「突然性」・「連続性および一様性」・「力」・「暗闇」・「曖昧さ」などが挙げられている。

そして、最後に、バークが挙げる「美」の諸特質のなかに見られる触覚性の混入という事態¹⁴を指摘しておきたい。したがって、ここでもまた、本論文第三章で「優美」概念を検討したのと同じ方向性のなかから考えていくことになるろう。

具体例からも明らかなように、バークは、基本的には視覚的特質の認識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いえ、厳密には視覚への他の感覚の混入とは異なるが、「困難さ」、「悪臭・苦が味」、「労苦・痛み・苦悩・責苦」など、味覚や触覚に至るまで「崇高」の特質として言及されている。この背景として、第二章で見たとおり、『崇高と美』における一種の素朴実在論的な世界観を指摘できる。彼は、万人の身体構造の共通性と外的世界の実在とを前提として、外界刺激の五感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」を意図していたといえる。

視覚への「触覚的なもの」の混入という事態は、『視覚新論』の段階でのバークリによる視覚と触覚とをめぐる議論を前提とすれば、素朴に外界の実在を確信するバークにとって当然の帰結かもしれない。すなわち、ここでの触覚性とは、外的実在物のもたらす「距離ゼロ」の感覚であり、実在物の物質性そのものの感覚といえるだろう¹⁵。したがって、「触覚的なもの」こそ、視覚以上に、外的実在物そのもの、すなわち、ロックのいう「第一次的性質」に近いものと密接にかかわるものであったといえよう。こうした触覚性を含む「観念」を扱うことになるのが、心的な能力たる「想像力」なのだ。そうして、もともと視覚中心のパラダイムを前提に‘imagination’—「画像イメージ」を形成する力—と名づけられていたこの生得的能力が、ここにおいて逆説的にも、心のうちで視覚イメージの形成以

外の働きをも担うようになってきているといえる。これこそ、バークの「想像力」が、例えば、カントにおける「構想力」‘*Einbildungskraft*’¹⁶とは決定的に異なる点といえよう。バークの想像力とは、そのまま「無関心」なものではなく「関心」の対象を引き受けているものなのである。

さて、こうしたバークの「美」に関する考え方の特異性は、ハッチスンの『美と美德』¹⁷における「美」の考察との比較からも明らかになる。ハッチスンは、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」を折衷主義的に受け入れ、彼の美学思想を展開した。『美と美德』は、「美」と「美德」それぞれを扱った二つの論文から構成されているが、「美」を扱う第一論文は、「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、ハッチスンが「美」を「秩序」や「調和」に基づいて考察していたことがわかる。さらに『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 [IBV, 15-17] を説いたり、「三平方の定理」を引き合いに出して「普遍の真理」としての定理のもつ美 [IBV, 27-34] を説いたりしていること、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*) [IBV, 74-75] という「調和」を直観する感覚を設定していることが指摘できる。

このように、ハッチスンにおいては、「感覚」を介して捉えられる「美」を考えながらも、バークのように、それを五感によって機械的に得られた観念に直接帰せられるものとは考えられていない。ハッチスンでは、「モラル・センス」同様に、外的感覚とは異なる「内的感覚」の設定することで、実在界の深奥にある真理としての「美」の直観を論じている。

こうしたハッチスン美学との比較を通じて、詩を論じる際、バークが「単語」そのものの働きにのみ注目し、音の「規則性」あるいは「調和」に敢えて言及しない意図も明らかになった。バークにおいては、古典的「美」の否定と五感に基づく経験論的美学の構築という意図が背後にあったのである。

1-c. 単語の分類

バークは、『崇高と美』第五部において「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べく、まず単語を次の三つ—①「集成語」(*aggregate word*)、②「単純抽象語」(*simple abstract word*)、③「複合的抽象語」(*compounded abstract word*)—に分類する [PESB, V, 2/164]。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*などが具体例として挙げられる。次に「単純抽象語」とは、「ひとつのまとまった構成物」—「集成語」が指示するような—を形成する一要素としての単純観念のことを表すだけで、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、例としては、*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、すでにウェクターおよびウィルキンスの研究¹⁸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、ロックの区分にしたがえば、「第一性質」と「第二性質」とをないまぜにした「単純観念」を表すものと見ることができるだろう。

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哲学の影響を認めることは可能であろう。だが、本章では、バーク自身の『崇高と美』執筆の意図が「単語」の分類・定義そのものにはなく、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。というのは、バーク自身が、この三つの分類だけで「われわれの目的には自然かつ十分である」[PESB, V, 2 / 164] と述べてもいるからだ。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徴が、バークの議論にとって重要であることを示している。なお、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はなかったことは、すでに先のウィルキンスによる研究においても示唆されている。

バークは、複合的抽象語について次のようにいっている。

「この種の単語は、たとえどんな力を感情へと及ぼすとしても、その単語が表す事物の、心のなかに生ぜしめられた表象＝再現画像から、その単語がそのような力を引きだしたのではない」[PESB, V, 2 / 164]。

この後続けて、「構成物として、この種の単語は、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」[PESB, V, 2 / 164] ともいう。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」事物に完全に従属しない側面をもつということである。

さらに、バークは次のようにいうのである。

「実際、詩 (poetry) は、その効果のために、さまざまな可感的画像 (sensible images) を生起する力 (power) に依存することはほとんどない。仮りに詩の活力 (energy) がすべて描写 (description) の必然的結果であるとしたら、詩はその活力のきわめて多くの部分を失うであろう」[PESB, V, 5 / 170]。

バークによるこの発言は、まさに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いえる。

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」という語を明確には定義していない。だが、前記二箇所での引用 ([PESB, V, 2 / 164]・[PESB, V, 5 / 170]) からわかるように、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、視覚中心の表象像として捉えている。おそらく、バークは、ロックの使用した「観念」という語を表象主義的に解釈して¹⁹、採用していたと考えてよからう。

バークにとって、「単純抽象語」とは、先にも述べたように、外的実在物というある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なのである。「集成語」における「集成」作用も、いったん心のうちに取り込まれ、分解され、抽象された単純観念が、もともと外的実在物であったひとつの構成物へと自然かつ従属的に統合される作用を示しているといえる。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、自然な作用ではなく、外的実在物に従属しない、活発かつ積極的な作用と呼ぶことができるであろう。そして、「複合」作用においては、たとえ外的実在物から得られた諸観念を扱っていたとしても、集成語や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。

こうした考察から、「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「透明な記号」といえる。つまり、集成語は、心のなかで原物の代用をする単なる記号にすぎず、それ自体独自の価値をもつものではない。それに対して、複合的抽象語は、外的に実在する具象物の束縛を脱している。すなわち、画像表象形成による単なる認識を脱し、視覚イメージの鮮明化に依存しないような何らかの観念の明瞭化をおこなうのである。ここにこそ、いわば「触覚的」パラダイムにおける「創造」の契機が存しているのである。複合的抽象語に象徴的にあらわれた言語のもつ独自の効果を考えたとき、言語は、単なる透明かつ「明瞭な」表象の形成を介する視覚主義的な認識の道具であることをやめ、ある種の「触覚的な」明瞭さをもって魂に直接訴えかけるものとなっているといえよう。

ただし、この「創造」は、外化をともなつた「産出」と捉えてはならない。つまり、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の範囲内で「創造」を語るに過ぎないのであり、バークの理論における「創造」とは、いまだ精神内での働きにとどまるものと考えられる²⁰。

「集成」作用や「複合」作用においては、統合的な表象形成の力が働いている。この表象形成作用こそ、生得的な心的能力たる「想像力」によっているのである。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出することのできない」ものとされていた。他方、「複合」作用においては、一種の創造的能力、つまり、バークの用語ではないが、「創造的想像力」といってもよいような能力が、諸々の観念を「恣意的」に並べ換えてひとつの構成物を統合・形成しようとするとき働いているといえる。

「言葉の分類」の後、バークは、単語のもたらす三つの効果—①「音」(sound)、②「写像」(picture)、③「魂への感化作用」(affection of the soul)—を指摘し、「集成語」と「単純抽象語」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無関係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。

「これら三種類の単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 (represent) であろう事物をめぐる様々な写像 (pictures) を形成することから生じてはいないのだ」[PESB, V, 4 / 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」に見られた特質を「絵画」へと、「複合的抽象語」に見られた特質を「詩」へと適用することで、「絵画」と「詩」との区別がなされることになる。これこそ、バークの真のねらいであったといえよう。そして、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」の本質を見ることになる。彼は、真の「崇高さ」とは詩（あるいは、言語表現一般）にこそあることを示そうとして、まず「単語の分類」をおこなったといえるだろう。だから、バークにおいて、「絵画」に関しては、「詩」におけるほどの理論的な分析・分類はおこなわれなかった。

2. 「想像力」の二重性・「模倣」の二重性

2-a. 「想像力」の二重性

さて、本章冒頭で指摘したように、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、厳密にいつて模倣芸術とは呼ばれ得ない」〔PESB, V, 6 / 172〕と述べていた。

ここで問題なのは、「厳密にいつて」“with strict propriety”という表現である。まさしくここに、「イリュージョニズム」の美学の反映として「模倣」の二重性を見ることになるのだが、その前に、諸観念を統合する生得能力たる「想像力」について詳しく見ておきたい。

バークは、『崇高と美』第二版の刊行時に付けくわえた「趣味について」と題された序論²¹において、人間に生得的な心的能力として「諸感覚器官」(Senses)・「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—人間本性のもつ斉一性—によって、万人に普遍妥当的に働いていることが保証され、「趣味の論理学」の構築を基礎づけるような「一定の法則にしたがって」作用する生得的な能力とされている。

そして、バークは「想像力」を次のように定義したのだった。

「人間の心は、それ独自のある種の創造的力 (a sort of creative power of its own) を有している。それは、諸事物の画像を、それらが諸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 (represent) 際であれ、あるいは、それらの画像を、新たな仕方で、したが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 (Imagination) 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のである」〔PESB, tas. / 16〕。

ここに、「想像力」に一種の「創造的な」働きが見出されるわけであり、バークは、ある非実在物の観念を形成する作用のなかに「創造的想像力」を措定していることができるのである²²。だが他方で、バークにとって、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。パークは次のようにきっぱりと述べる。

「このような想像力という力は、いかなる絶対的に新しいものをも産み出すこと (producing any thing absolutely new) もできない。したがって、この力は、それが諸感覚器官から受け取った諸観念の配置 (disposition) をただ変更し得る (can only vary) だけなのである」 [PESB, tas. / 17]。

このように、パークの「想像力」とは、基本的に外的実在物に従属的するような表象＝再現画像の形成にかかわっている。だが他方で、外的実在物の表象＝再現画像の支配を受けずに、「新たに」そして「別様の仕方」で観念を結合・配置するような「創造的」側面も、そこに見えかくれしている。まさしくここに、パークの「想像力」の二重性が認められるわけだ。この「想像力」の二重性のあらわれを、「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、まったく別のことである [PESB, II, 4 / 60] という『崇高と美』第二部での記述からも跡づけることができるだろう。「明瞭な」表象形成能力たる「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」の働きを惹起し、心に「力」として触知的に訴えかけるものとなっているとはいえないか。

先に指摘したように、パークの「想像力」概念は、視覚的な表象形成の作用以外に「触覚性」を担う契機が存在している。したがって、「明瞭な」画像を形成できないような場合にこそ、かえって、それが「触覚性」を明瞭かつ強力に伝達するものとして働くのである。こう考えれば、パークにおける「想像力」とは、その経験を増すごとに、表象認識における純粋な画像形成能力の様相とともに、ただ触覚性としてしかあらわれて来ないもの—単なる視覚的表象認識の「網目」からこぼれ落ちてしまったもの—を扱うような、いつそう複雑な能力の様相を呈しているのではないか。「想像力」の「二重性」とは、「想像力」のもっている、このような経験とともに変容する可塑性性格を端的に示しているように思われる。

2-b. 「模倣」の二重性

さて、「想像力」のもつこの二つの側面—外的実在物の「明瞭な」表象＝再現画像を形成する際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際に働く創造的側面—を区別しておくことが、パークのいう「厳密な」意味での「模倣」を分析する前提となる。

パークはいう。

「実際、詩 (poetry) やレトリックは、絵画ほどに正確な描写に成功してはいない。したがって、詩やレトリックの本務は、模倣 (imitation) 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 (present) 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もつ効果 (effect) を呈示する (display) ことなのである」 [PESB, V, 5 / 172]。

このように述べたうえで、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、厳密にいて模倣芸術とは呼ばれ得ない」とするのである。ただし、バークはこの発言の後すぐに、「実際、われわれのもつ諸々の語が表現し得る、われわれの習俗や感情を、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」〔PESB, V, 6 / 173〕としている。このことを考え合わせれば、詩を含むあらゆる芸術を、バークはやはり「模倣」の成功度合いという基準でしか考慮していなかったことは明らかであろう。

結局、バークのいう厳密な意味での「模倣」とは、外的实在物の「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」というジャンルにこそ相応しいものであった。バークは、その感覚主義的な経験論体系のなかで「観念」という語を用いていた。そうして、認識作用における「観念」の集積たる表象＝再現画像の形成を、一種の「模倣」として理解していたといえよう。バークにおける「観念」とは、先に触れたように、表象主義的傾向の強いものである。だからこそ、彼は「模倣」という語を二つの意味で使用しているといえるのである。すなわち、ひとつは、外的实在物の「模倣」である絵画作品の謂であり、もうひとつは、外的实在物の「写し」として心のなかに形成された表象＝再現画像の謂である。バークは、前者すなわち「模倣芸術」としての絵画のもつ原物に從属的な側面を、後者すなわち単なる認識過程における表象＝再現画像の形成と重ね合わせることで、「模倣」という語を一層深く—しかし、いっそう複雑に—規定することになったのである。これこそまさしく、彼の生きた18世紀における時代的制約としての「イリュージョニズム」の美学の反映といえよう。

そして、バークにおいては、「模倣」のもつこのような外的实在物への從属性は、「想像力」のもつ再現的側面と結びつけられることになるわけである。「再現的想像力」と「絵画」とが結びつけられるいっぽうで、「創造的想像力」と「詩」とが結びつけられた。この結果、言語からなる「詩」においては、外的实在物の受動的な表象認識から脱し、自己の身体に触覚的な刺激としてあらわれてくるような感情の「効果」だけを、明瞭な「力」として「創りだす」作用が精神内で生じているのである。このような「想像力」のもつ「創造的な」作用を認めることで、「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ったのである。

2 - c. 詩が絵画以上に心を動かし得る理由

「弁論術 (eloquence) と詩 (poetry) とは、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、きわめて多くの場合、自然そのもの以上に、深遠かつ生き生きとした印象 (deep and lively impressions) をつくりだすことができるということを、われわれは経験から知っている」〔PESB, V, 7 / 173〕。

バークによれば、言語は、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。

バークは、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—例えば、war, death, famine—の観念や、言語による以外には現前し得ないこと—例えば、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、「われわれは、諸々の語によって、それ以外の別様の仕方ではわれわれに不可能な諸々の結合物 (combination) をつくり出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) をつけくわえることにより、単純な具象物に新たな生命と力を与えることができる」[PESB, V,7/174] 点である。

このように三つの理由を列挙した後、パークは具体例²³として、「天使」を取りあげる。

「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きないだろう。だが、どんな絵画が、一語を付けくわえ、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、心を動かすのである」[PESB, V,7/174]。

3. 「崇高」の起原としての「曖昧さ」と「恐怖」

それでは、「詩」をめぐる積極的評価の根拠となった「曖昧さ」とは、『崇高と美』における崇高論の根本的な思考原理とどのようにかかわっているのでしょうか。パークは、すでに『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した際、「曖昧さ」 (obscurity) を取りあげ、それを「明瞭さ」 (clearness) と対置させていた。

「何らかのものをきわめて恐ろしい (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」[PESB, II,3/58]。

「恐ろしい」ものこそ、パークにとって、「視覚に関して恐ろしいものは何でも、崇高である」[PESB, II,2/57] とか、あるいは「実際、恐怖 (terror) は、いかなる場合であれ、……崇高なるものの支配的な原理なのである」[PESB, II,2/58] 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。「曖昧さ」が関係づけられるこの「恐怖」概念こそ、『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いえる。この恐怖とは、すでに『崇高と美』第一部で、「自己保存」本能のもとに基礎づけられていたものである。

『崇高と美』第一部で、パークはまず「自己保存」 (self-preservation) と「社交」 (society) という二つの本能を立てていた [PESB, I,6/38]。「自己保存」本能を脅かす強い感情として「苦」という観念を考え、「恐怖」・「死」・「病」といった観念をそこに含ませた。また、他方で「社交」本能のもとに「積極的な快」 (positive pleasure) を考え、そこに「愛」の観念を含ませた。だが、パークは、「苦の除去」による「相対的な快」 (relative pleasure) の方を、われわれにとって最も強い感情たる「苦」とのかかわりをもつという理由で積極

的に評価し、「歓喜」(delight)とした〔PESB, I, 4-7 / 35-37〕。他方、「積極的な快」を単に「快」(pleasure)とした。そして最終的に、パークは、「歓喜」を「崇高」に、「快」を「美」に結びつける。パーク崇高論を貫いている「恐怖」という概念は、このように「苦」の極限状態として位置づけられるわけだ。

このように、「崇高」の支配原理たる「恐怖」は、古典主義に棹さす「イリュージョニズム」の世界における視覚中心主義のため、表象における「曖昧さ」という、やや消極的な表現で指示されたといえよう。こうした「曖昧さ」をめぐる評価の価値意識の転倒こそ、パーク独自の詩画比較論—すなわちメディアの違いに着目した芸術ジャンル論—を展開する契機となったのである。

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なされていた。そこでは、パークは次のようにいていた。

実在物は、その「明瞭な」観念を現前させるが、それらがうまく絵画に描かれていたとしても、その原物が心を動かすほどの効果は期待できない。

「〈しかし他方で〉、私のなし得るどんなに生き生きとして魂のこもった言葉による描写 (lively and spirited verbal description) であっても、このような具象物についてのきわめて曖昧かつ不完全な観念 (a very obscure and imperfect idea) 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いっそう力強い情感 (a stronger emotion) を生ぜしめることが私にはできるのである」〔PESB, V, 4 / 60〕²⁴。

ここでも、結論は同じである。言語は、「絵画」および自然界の具象物を凌駕し得るのである。現代の芸術学的な見地に立てば、パークが、「絵画」を「模倣芸術」という「イリュージョン」としての側面からしか評価していないのは、絵画芸術の理解としてきわめて浅薄だといえる。しかしながら、ここで、イリュージョニズムが支配的であった18世紀という時代の制約を考慮するとき、「芸術(作品)」の原理探究において「無意識的な未成熟」とでもいうべき事態があったことは否めない。また、パーク自身の傾向として、「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」のもつ力への信を置いていたということもここで指摘しておくべきかもしれない。パークにおけるその『崇高と美』執筆時までの履歴からしても、「絵画」の経験より圧倒的に「詩」の体験のほうが多かったという事実をそこに読みとつてもよいように思われる²⁵。

こんなわけで、われわれは少なくとも『崇高と美』における崇高論を、「詩画比較論」という観点から以下のようにまとめることができよう。パークにおける芸術ジャンル論と連動した崇高論は、「模倣的」ジャンルである「絵画」とは袂を分かった、「創造的」ジャンルとしての「詩」の考察にまで至っている点で、さらにまた、自然界のもたら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な「崇高」概念から、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²⁶、と。このような面からみても、『崇高と美』でのパークは、ウェクターのいうように、「ロマン主義の黎明」として、すなわち、エイブラムズの言を借りれば、「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的人物としてパークを位置づけることが可能であるよ

うに思われるのである。しかしながら、先の第三章の「結」でも指摘したように、われわれはくれぐれも「ロマン主義」の内実を、視覚イメージの喚起力としての「想像力」の時代とのみ捉えてはいけないことを忘れてはなるまい。

結

「曖昧さ」を強調し、そこに「崇高」を結びつけるパークの態度は、まさしく「明瞭さ」を標榜する古典主義への反逆の徒であったといえよう。「曖昧さ」とは、すなわち視覚的な表象形成の不可能性を示している。しかし反面、それは「恐怖」や「不安」をもたらす強い感情を喚起するものである。明瞭な画像表象の否定は、「触覚性」を強く帯びた観念を「想像力」の活動場裡へともたす。『崇高と美』においては、近代的原子論（あるいは、素粒子仮説）に基づく自然学たる機械論的な認識論と、「想像力」を中心とする心的諸能力の働きを分析する心理学との結合がある。パークにおける「崇高」とは、実在物の強い物理的接触感と精神内の非常な高揚感とが同一の場所で出会ったところにあらわれたものといえるであろう。一種の「創造的な想像力」の効果によって、外的実在物との距離を保ったまま、魂は圧倒され、そこに高揚感をともなう擬似的な恐怖体験が引き起こされる。つまり「想像力」を介しているため、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」を喚起すると考えられる。

もとより、パークによれば、「崇高」をもたらす「苦」にも、二通りのものが考えられていた。いわば、身体的な苦痛と心的な苦痛とである。聴覚的刺激である「音」も二つのものが存在する。ひとつは、「大音響」など、聴覚に対する身体的な苦痛による「物理的な音」であり、物理的あるいは生理学的な刺激によって生じる一種の緊張である。これは、例えば、大瀑布の轟音・荒れ狂う嵐の音・雷鳴・大砲の爆音などである。もうひとつは、本章で扱ったところの、詩における言語のもつ「人間の発話による音」である。これは、特に、非実在物などのもつ、魂へと訴える「力」だけを表示するものであり、ただ言語によってしか表示し得ず、「曖昧な」表象しか伴わないが、魂に訴える「力」をもつものである。例えば、「病」・「死」・「神」といった語のもつ「音」がこれに当たり、言語の習得という後天的経験に左右されているものといえる。

考えてみれば、『崇高と美』第五章で扱われた「単語」とはすべて、ある人間の社会的な共同体—共通の文化圏—を前提としている。「ことば」が成り立つためには、共通の文化圏という土台が必要である。また、人の口を介して語られる「言語」としての「音」すなわち「ことば」は、文化の所産だといえよう。したがって、本章で見えてきた『崇高と美』のなかの崇高論としての詩論は、ある物事の与える印象あるいは感情の強度を、どのように他の人に伝えるか、あるいは、どう伝えたら最も明瞭に伝わるか、というコミュニケーションの問題に帰結しているといえよう。

では、パークが崇高論を展開するにあたって前提とした「社会」とは、いったいどんな社会であったのか。パークが前提としたのは、ひとまず広義に、ヨーロッパ・キリスト教の文化圏のといいい得るだろう。なぜなら、パークの「崇高」概念は、キリスト教の「神」（あるいは、逆に「悪」）概念なくしては生れなかつただろうからだ。さらに、彼が考えて

いた文化圏とは、狭義に、彼の生きた 18 世紀イギリス（特にロンドン）社会、あるいは、もっと限定的に 18 世紀のアイルランド人社会とってよいだろう。それでは、なぜこうした一見したところ「均質」に思えるこの同じ国（あるいは、同じ文化に生きているひとたち）—「18 世紀イギリス社会」のなかで、「崇高」の問題として、「ことば」あるいは「宗教」が、問い直されねばならなかったのか。結論からいえば、まさにそれは、その社会が「コミュニケーション不全」を内臓するような社会であったからだろう。この「コミュニケーション不全」の問題の展開は、後に続く本論文第五章に譲らねばならない。そこでは、パークに現れた「18 世紀ロンドン社会におけるアイリッシュ・メンタリティ」のはらむ問題が、彼の演劇論を通して分析されるであろう。

そこで、本章においてははひとまず、『崇高と美』のなかで描かれた「個人」と「社会」の概念のみ確認することで、本論文最終章の第五章での議論への橋渡しをしておこうと思う。

人と人とのコミュニケーションということで、『崇高と美』におけるパークの考察で、われわれがすぐに思い出せるのは、その第一部において「社会＝社交」本能が、「美」をめぐる問題と結びつけられていたことであった。すなわち、まず「社交」本能と「快」や「愛」が結びつけられ、その結果としてそれらが「美」の観念の起原とされていた。しかしながら、『崇高と美』のなかでパークがその分析に意を注いだのは、これまで見てきたとおり、「崇高」のほうであった。その「崇高」は、「美」とはその逆に、「苦」や「孤立」²⁷と結びつけられていた。そして、その根源として立ち現れていたのが「自己保存」本能であった。パークは、「崇高」の観念の起原たる「苦」あるいは「恐怖」と、この「自己保存」本能との密接なかわりを説いていた。

たしかに『フランス革命の省察』（1790 年）を著した晩年のパークは、R. シュトラウス²⁸の指摘する通り、ホブズ（Thomas Hobbes, 1588-1679）にはじまる「近代的自然権」思想—いわば、近代的な「個」の権利の主張—の行き過ぎに異を唱えたといえよう。けれども、少なくとも、本論文で扱ってきた「初期パーク」の主要な美学書『崇高と美』のうちでは、「自己＝自我」（self）の目覚めを強く意識し、それに依拠して「崇高」を理論化—あるいは理論武装化—していく精神的な欲求があらわれていたと見ることができる。パークにとって、「崇高」とは原理的に「恐怖」を主要な起原としている。そもそもこの「恐怖」の心情とは、「自己＝自我」の成立から生れるものではなかったか。それゆえ、これはまさに、『崇高と美』執筆時頃の—いまだ「アイルランドの冒険野郎」でしかない—当時の若きパークにおけるアイデンティティの危機の反映ではないか。換言すれば、「野心」と「孤立」²⁹を反映したものではなかったのか。

パークにおける「プレ＝ロマン主義」的な近代的崇高論とは、じつにロンドンに渡って立身出世を夢みた若きパークにおけるアイルランドの土俗性とその隠蔽のあいだに生じた「痛み」として、あるいはその二重に「分裂した」精神構造として、具現化したものかもしれぬことをここに明記しておきたい。『崇高と美』のテキストの向こうには、18 世紀ロンドンに生きたアイリッシュたるパークの、こうした精神の「分裂」が透けて見えているように思われる。

使用テキスト

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an Introduction and Notes by James T. Boulton, Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1987 (revised ed.). =PESB

Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725. in: *Works*, vol. I, (7 vols.), Georg Olms Verlag, 1971. =IBV

註

1 本論文第二章で言及したように、バークはまず、「苦」を「崇高」へ、「快」を「美」へと割り振ることで『崇高と美』を展開していった。快・苦の規定については、[PESB, I, 2-4 / 32-37] を参照。なお、「苦」と「恐怖」の関係については、別の箇所でも、以下のように規定している。「いかなる種類のものであれ、苦 (pain) や危険 (danger) といった諸観念を引き起こすものは何でも、すなわち、いかなる種類であれ、恐ろしい (terrible) であるか、あるいは、そのようなものに通じているものか、あるいはまた、恐怖 (terror) に類する仕方でも作用するものは何でも、崇高 (sublime) の源泉である。つまり、そのようなものは、心 (mind) が感じ (feel) 得るもつとも強い情感 (the strongest emotion) を産みだすものなのだ」[PESB, I, 7 / 39]。

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』第三巻、平凡社、1990年、285-294頁、および、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年を参照。なお、詩画比較論の伝統を夏目漱石の初期小説にみる試みが、本論文第二章付論である。

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年、および、同「UT PICTURA POESIS—絵画の—十八世紀」、神林恒道、太田喬夫、上倉庸敬編『芸術学の軌跡』(芸術学フォーラム1)、勁草書房、1992年。

4 小西嘉幸『テキストと表象』水声社、1992年、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、美学会、1995年に簡潔にまとめられている。なお、この小田部論文には、『崇高と美』での反イリュージョニズム的な詩論が、メンデルスゾーンやレッシングに影響を与えたということが示唆的に述べられている。

6 ボルトン編集版テキストに付された編集者自身による「序論」“Editor's Introduction” [PESB, p. x x vi] を参照。

7 濱下昌宏「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年を参照。

8 Dixon Wecter, “Burke’s Theory concerning Words, Images, and Emotion”, *PMLA*, vol. LV, 1940, pp. 167-181. を参照。ただし、第三章でも述べたように、本論文全体を通して、いわゆる「ロマン主義者」が依拠する「想像力」概念の内実の再検討・再規定を意図していることにも注意してほしい。

9 本論文第一章の註50を参照。

10 *A Note-Book of Edmund Burke*, ed. by H.V. F. Somerset, Cambridge, 1957.

11 ロックは、『人間知性論』(第二巻第八章)のなかで、われわれに「単純観念」をもたらす物自体の側の性質を二種類に分ける。ひとつは、物体 (Body) の「本源的性質」(original Quality) あるいは「第一次性質」(primary Quality) と呼ばれ、「物体がどんな状態であれ、その物体から分離不可能な (inseparable) もの」で、たとえわれわれの諸感覚器官に知覚されなくとも「すべての物質分子 (particle of Matter) から分離不可能なもの」とさ

れ、具体的には「固さ」(Solidity)、「延長」(Extension)、「形態」(figure)、「運動性」(Mobility)、「静止性」(Rest)、あるいは「数」(Number)などが挙げられる。他方もうひとつは、「第二次的性質」(secondary Quality)とされ、「第一次的性質」の様々な変容(Modification)の結果として、諸感覚器官を通じてわれわれのうちに作用する「力」(Power)に過ぎないとされている。そして、特に、この「第二次的性質」のうち直接的に知覚され得るような、「色」・「音」・「匂い」・「味」などは「可感的性質」(sensible Quality)とされている。つまり、「第二次的性質」のほうは、物自体の性質というより、いっそう主観に根ざした性質のものと呼ばれる。このように、デカルトの「生得観念」を否定することで、経験的な「観念」を問題にしたロックの場合、「観念」の起原としては、外的事物の存在を前提することで素朴実在論的な立場を取らざるを得ず、外的な物自体をめぐる「第一次的性質」と「第二次的性質」というかたちで議論を進めることになったといえよう。なお、彼は、ここでの議論以降、外的物自体の問題には触れず、観念の機械論的考察を議論の中心課題としている。以上、ロックにおける「第一次的性質」と「第二次的性質」の区別については、John Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. by P. H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press, 1975, pp. 132-143、および加藤卯一郎訳『人間悟性論』(全二巻)、上巻、岩波文庫、1940年、115-128頁を参照。

12 本論文第三章に詳説。

13 正確には、バーク美論に一種の「揺れ」の存在することは、すでに本論文第二章、第三章で明らかであろう。

14 本論文の第二章、第三章に詳説。

15 バークリにおいては、「触覚的延長」と「外的実在性」とが同一視されている。『視覚新論』第四六節および第七四節。下條信輔、植村恒一郎、一ノ瀬正樹訳『視覚新論』勁草書房、1990年、48頁および68頁。なお、この翻訳書の巻末には、一ノ瀬による小論があり、そこでは、『視覚新論』における「触覚」重視が、じつは『人知原理論』にも引き継がれたとする示唆の見解が提示されている。

16 カントは、『判断力批判』第五一節で、「造形芸術」(die bildende Künste)を「彫塑」(die Plastik)と「絵画」(die Malerei)とに分類し、「彫塑」の方を、視覚(das Gesicht)と触覚(das Gefühl)という二つの諸感覚器官に対して形象(die Gestalt)を認識させ得るものとしながらも、その際、わざわざ“obzwar dem letzteren nicht in Absicht auf Schönheit”「とはいえ、後者(触覚)は、美にかかわるものではないのだけれど」と断っている。

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (Ph. B.), Hamburg: Felix Meiner, 1990, pp. 177-178. を参照。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た。これについては、谷川渥『美学の逆説』勁草書房、1993年、15-21頁に示唆を受けた。

17 Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725. 使用テキストは、*Works*, vol. I, 7 vols., Georg Olms Verlag, 1971. なお、本テキストからの引用箇所には、〔 〕内にまずIBVとし、次に頁数を示した。なお、ハッチソンの美学については、本論文第二章の註14も参照のこと。

18 Burleigh T. Wilkins, “Burke on Words”, *Studies in Burke and his Time*, vol. 11, 1969, pp. 1305-1309.

19 本論文第三章の註45を参照。

20 バークを、ひとまず18世紀後半から展開される「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ることは可能であろう。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—』水之江有一訳、研究社、1976年、356頁、註7を参照。しかしながら、前章に続き、本章でも注意を喚起してきたように、「想像力」(特に、「創造的想像力」)が、いったいどのような性格のものなのかを原理的に問い直す必要は十分にある。例えば、第三章の「結」で指摘したように、芸術学的にみて、懸案の「想

像力」が、単に批評的なもの（受容者の問題）なのか、それとも制作行為（作者の問題）にまで結びついているものなのか、という問題である。また、後者であった場合、頭のなかの「創造的な」イメージを、どうやって一作品外化という制作実践の仕方一作品として現実のものなし得たのか、という問題がある。これまでの「ロマン主義」の想像力論では、このあたりの議論が曖昧にされてきたように思われる。

21 本論文第二章の註 19 を参照。

22 すでにアッディソンは、1712年の段階で、「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」としている。Addison & Steele and others, *The Spectator*, vol.3 (Everyman's Library 4vols.), 1945, pp. 305-306. なお、ここでの「創造的な」想像力については、本論文第二章の註 8 も参照のこと。

23 『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。

24 こうした詩の絵画に対する優位性について、まさにバークの詩画比較論を例示しつつ、現代における崇高論を展開したのが、J. -F. リオタール (Jean-François Lyotard, 1924-1998) であった。リオタールは、バークによる詩と絵画の優劣比較に触れつつ「芸術の目的が、作品の受け手に諸々の強い感情 (sentiments intenses) を抱かせること」であるとすると、詩においては、「感動させる力は、諸々の形象的迫真性 (vraisemblances figuratives) とは無関係である」ゆえに、詩は「必然的に諸々の原型 (modèles) の模倣や諸々の原型の形象的表象=再現化 (représentation figurative) を余儀なくされている」ような絵画にまさるとするバークの議論が、「模倣という古典的規則から、作品の解放の可能性を告げている」といっている。Jean-François Lyotard, "Le sublime et l'avant-garde", *L'inhumain: Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988, p. 111 を参照。リオタールのこの崇高論は近年邦訳の刊行をみている。篠原資明、上村博、平房幸浩訳『非人間的なもの—時間についての講話—』(叢書・ユニベルシタス)、法政大学出版局、2002年。なお、彼はバークによるミルトンの詩の分析にも触れつつ、次のようにいっている。「諸芸術は、崇高の美学によって、……不意打ちをくらわし、突飛なものであり、衝撃を与える (choquant) ような諸々の結合のうちで、自己の能力を試すことができる」し、「とりわけ、まさにこの衝撃 (choc)こそ、何もない場所、つまり宙づりにされた剥奪状態 (la privation suspendue) にかかわって、〈何か〉《生起する》ことを意味するのである」。さらに「ロマン主義の嚆矢」たるバークにおいて、すでにアヴァン=ギャルド的な「芸術的実験可能性の世界」が示唆されているとも述べている (同書, Lyotard, 1988, p. 112) を参照。また、リオタールは、カント崇高論においては、「時間の問題」すなわち《生起するのかわ?》という問題—これがリオタールの「崇高論」の核をなす概念であり「未規定なもの」'L'indéterminé' という概念と密接にかかわる—が、はっきりしたかたちで問題意識にのぼってはならず、むしろ、バークによって「崇高」の源泉として主張された「恐怖」(terreur) あるいは「驚愕」

(étonnement) にその問題意識を見ることができるとし、次のようにもいっている。「カントは、バークの美学から、その最も主要な争点=賭金 (enjeu) であると私が思うものを奪いとっている。すなわち、バークは、もはや生起しないという脅威 (menace) によって崇高が引き起こされるということを示そうとしている。……恐怖させるもの、これこそ《生起するということ》が生起しないことであり、生起するのをやめることだ」(同書, Lyotard, 1988, p. 110)。さらに、リオタールの考察で注目したいのは、「崇高」の教授不可能性に基づいて、すなわち、「崇高」には (逆説的にも、すでにロンギノスの段階から) あらゆる規則化を免れている側面があることに基づいて、「崇高」という概念が、作品の制作技法の指導を旨とする古典的詩学・修辞学から、作品を享受者の「感情」に及ぼす効果から分析するという近代的な受容的批評美学へと移行する契機となったことを指摘している点である。これについては次のようにいっている。「いずれにしても、崇高という概念の近

代的展開に伴う変質が説明するのは、芸術をめぐる反省が対象とするものが、天才の名のもとにはや顧みることのなくなった作品の送り手のほうではなく、本質的には作品の受け手のほうだということだ。……こうして、美学、すなわち芸術愛好家 (amateur) の諸感情 (sentiments) の分析が、芸術家に対する教授法としての詩学や修辞学にとって代わるのである」(同書, Lyotard, 1988, pp. 108-109)。なお、「イリュージョニズム」説に触れつつ、修辞学からの脱却が「ロマン主義的な」近代美学の誕生を導いたとする論は、以下のトドロフ (Tzvetan Todorov, 1939-) の論考にも見られる。ツヴェタン・トドロフ『象徴の理論』(叢書ユニベルシタス 204)、及川馥、一ノ瀬正興訳、法政大学出版局、1987年、第四章「模倣理論の不運」、181頁。

25 『崇高と美』での絵画作品の扱いは、すべて「模倣 (の快)」という観点からのものでしかない。例えば、具体的な作品を取りあげているのは、ヴェネチア派の画家ベリーニ (Gentile Bellini, 1429-1507) による《聖ヨハネの斬首》の逸話—スルタンに絵を献上した際、絵の唯一の欠陥として現実の斬られた首と切り口の皮のめくれ具合が合致していないと批判されたこと— (PESB, tas. / 20) くらいである。なお、この『崇高と美』執筆時のバークにおいては、その時代的制約および履歴からいっても一詩の体験の豊富さについては私信・教育状況などからも明らかであるが一絵画体験がそれ以上に深く豊かであったようには考えられない。

26 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年、および、濱下昌宏『『崇高』美学の系譜—アディソンとシャフツペリまで—』『神戸女学院大学論集』通巻 112号、1992年。

27 バークは、『崇高と美』第一部第一節「社会と孤立」“Society and Solitude”において、次のようにいっている。「……しかし、思うに、絶対的かつ完全な孤立 (absolute and entire solitude)、すなわち、あらゆる社会=社交からの全般的かつ永続的な締め出し (total and perpetual exclusion) は、積極的な苦と同じくらい大きなものと感じられるだろう」(PESB, I, 11 / 43)。ここに、アイルランドの「カトリック刑罰法」下の人々、あるいは、ロンドンにおけるアイルランド人の置かれた精神的な立場を読みとつてもよいように思われる。なお、バークの崇高論を「個」の「孤立」という視点から扱った研究には、以下のものがある。Frances Ferguson, *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, New York & London: Routledge, 1992.

28 レオ・シュトラウス『自然権の歴史』(テオレイン叢書)、昭和堂、1988年。シュトラウスは、ホップズにはじまる「近代的自然権」思想とはちがう、古典的な自然法の文脈で、バークを理解している。こうした理解は、後年の政治実践—『フランス革命の省察』*Reflection on the Revolutions in France* (1790年)での反フランス革命論で最高潮に達する—における彼の身振りを考慮するなら一面では正しいであろう。しかしながら、『崇高と美』を書いた若きバークのなかには、理論化への欲求をもって理知的に美と芸術の問題を扱った面があるようにも思われる。ここにこそ、じつにバークの当時のメンタリティー—ロンドンでの「イングリッシュ・エスタブリッシュ」化への希求—が現れているのではないか。そのメンタリティーとは、ある種の「自己分裂」であったともいえよう。この自己分裂は、18世紀ロンドン生活者となって立身出世の野望を抱いた「アイリッシュ・アドベンチャラーズ」(本論文第一章の註 51を参照)のうちにあった若きバークを考えれば、過剰な憶測ではあるまい。なお、「自然法/自然権」に関する一般的な理解は、以下のようになる。「自然法」(natural law)の一般的特徴としては、「慣習法に対する自然法」、「法的権利にたいする正義」、あるいは「成文法に対する不文法」を挙げることができ、基本的には人間的諸価値の恒久不変性にかかわるものであり、ときに世界を統べる永久法としての「神の法」によって統合されたり、人間の「理性の法」と見なされたりする。いっぽう、「自然権」(natural right)の方は、「自然法」の観念に比して曖昧さが少ないようで、個としての人間が有する主観的な諸権利のことを指示し、これらの権利は、人間本性そのものの

一部として、他人には譲渡不可能な、あらゆる人間の合法的世襲財産とされているとされる。これは、あらゆる人間は一個の人格であるという近代的な理念を背景にしたものである。ただし、「自然法／自然権」を全般的に把握することは、その歴史的展開の複雑さと多様性を鑑みても困難さを免れない。以上、上掲書（ウィーナー編、平凡社、1990年）におけるP. フォリオおよびCh. ペルマンによる「自然法と自然権」の項を参照。

²⁹ バークは、『崇高と美』第一部第一一節で「社会と孤立」を主題としたすぐ後、第一部第一二節で「社交の連鎖」を、「共感 (sympathy)・模倣 (imitation)・野心 (ambition)」のなかに指摘している〔PESB, I, 12 / 43〕。また特に「野心」については、第一部第一七節で、次のように説明されている。「模倣」はわれわれの人間本性を完全の域に導くものだが、そればかりでは堂々めぐりになってしまい、「改良」(improvement)がないので、卓越の感覚をもつのがよいとされ、そのためには「お世辞」(flattery)も必要である、としている。そして、この「お世辞」による高揚感は、偽ロンギノスが述べた「栄光と内的偉大さの感覚」に連なる「崇高」を人々に与えるとしている〔PESB, I, 17 / 50-51〕。ここにも、ロンドンで身を立てていく決意をした若きアイリッシュ、バークの分裂あるいは屈折したメンタリティがあらわれていないだろうか。

第四章付論

夏目漱石「草枕」にみる詩画比較論の受容と翻案 —画工の絵にならない俳句的な旅—

まえがき

本章の位置づけは、第二章付論と同様に、あくまでも第四章で展開された「詩画比較論」という主題のもっている広がりを示すための、本論からは独立の「付論」である。

しかしながら、ここでは日本近代における芸術理論受容という観点から、夏目漱石¹の初期小説論を展開している。したがって、本章では、「18世紀英文学者」でもあった漱石における西洋芸術理論との格闘、そして、その受容の様相が具体的なかたちで扱われることになる。こうした意味では、本章は、本論文「序」で扱った日本近代化の途上でみられた大きな政治的「バイアス」とは異なった位相から、近代知識人の内面にみられた比較芸術学的な葛藤の一断面を描き出したものである。

なお、論を進めるにあたっては、漱石がパークの思想をどうみていたか—受容があったのか否か—についても言及したつもりである。

序

西洋美学史をふり返ると、そこには「文学」と「絵画」という二つの芸術ジャンルをめぐる長い議論の歴史がある。いわゆる「詩画比較論」あるいは芸術ジャンル論の展開史である。例えば、その最も古いもののひとつとして、プラトンにおける詩と絵画の類縁性への言及（『国家』）や詩のもつ制作的性格の特権化（『饗宴』）が指摘できよう²。また近くは、ルネサンスから18世紀にかけての、「詩は絵のごとく」という文言—ホラティウスの『詩論』より—の拡大解釈的な定式化と連動した、絵画的イメージ喚起を重視する芸術観（イリュージョニズムの美学）の興隆³が挙げられるだろう。そして、こうした一連の議論の終着点として、「絵画と文学との限界について」という副題をもつ、レッシング（Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781）の『ラオコオン』*Laokoon*（1766年）が現れる。この『ラオコオン』に至ってようやく、近代的なジャンル論として、詩と絵画それぞれの存在様態に着目した限界の規定、すなわち「時間芸術」と「空間芸術」というジャンルの区別が示されることになったとひとまず概括できよう。

また、ここまで「詩」と述べている言語技芸たる「文学」の内実も、正統的な西洋文学の伝統にしたがえば、音の調和をうみだす「音楽」と同一視し得るような韻律をともなった「詩」と、物語あるいは歴史の基本構造体を示す「はじめ・なか・おわり」といったひとつのまとまった筋構成をもつ「劇（主に悲劇）」に、ほぼ限定されていた。「散文的で喜劇的なもの」すなわち韻も踏まず一貫した筋もないような反詩的かつ反劇的な書き物が、ひとつの文学ジャンルとして確たる地位を得るのは、近代的文学ジャンルとしての「小説」

の誕生を待たねばならなかった⁴。

さて、こうした西洋の「文学」観に対して、さらに東洋とりわけ日本の芸術—正確には「文芸・芸能」—観との比較を持ち込んだらどうなるか。ちょうど百年ほど前、明治の三十年代に、こうした問題と真剣に取り組んだ人物がいた。漱石・夏目金之助（1867-1916 / 慶応三・大正五）である。彼は、西洋詩画比較論の系譜のなかで、自らの「文学」を規定しようと思案した。

1. 俳句で育った英文学者漱石—異なる東西「文学・芸術」観のはざままで—

明治の産声とほぼ同時に東京で生まれ育ったとはいえ、漱石が最初に身につけた教養は、封建時代以来の漢籍のそれであり、幼少期より彼がこよなく愛したのもも伝統芸能としての俳句と南画と寄席であった。長じて大学予備門、帝国大学に進み、そこで西洋の「文学」なるものにはじめて深く接してから後、その文学原理の解明に傾倒することになる。まずは、英文学者夏目金之助の誕生である⁵。だがしかし、「小説家」としての夏目漱石の誕生は、こうした異なる二つの文化に属する「文学」概念との真剣な対峙なしにはあり得なかった。少なくとも彼の初期小説群、すなわち『吾輩は猫である』上篇・中篇・下篇（大倉書店・服部書店、1905年10月～1907年5月）、『濛濛集』（「倫敦塔」・「一夜」・「薙露行」など収録。大倉書店・服部書店、1906年5月）、『鶉籠』（「坊っちゃん」・「草枕」など収録。春陽堂、1907年1月）などに関して、われわれは、西洋の「文学」とりわけ「18世紀イギリス文学」の研究との連続性を、その執筆・発表時期の同時並行性という事実だけからも推しはかることができよう⁶。もちろん、熊本五高教授時代に文部省より国内初の官費留学生としてロンドンに赴く命が下った折、その派遣目的が、実学としての「英語」研究に限られるのか、それとも一漱石の意思に見あうような—「英文学」研究を含み得るものなのか、文部官吏に執拗に問い質したという有名なエピソード（『文学論』「序」〔SZ, 14, 3-4〕）からも、漱石の「文学」探究へのこだわりは明らかである。

しかも、漱石の「文学」研究の視野は、狭義の「文学」としての詩・戯曲・小説の類いとどまらず、18世紀当時の新聞雑誌・政治演説・哲学書・文芸クラブにまで及んでいる。こうした広義の「18世紀イギリス文学」を研究する際に彼が用いた分析法は、19世紀の終わりから20世紀の初頭に興隆していた理論、つまりは漱石が同時代的に知り得た最新の「科学的」理論⁷に依拠したものであった。われわれは、こうした漱石の旺盛な「西洋思想」受容の姿を、彼のロンドン留学時代の膨大な日記、「漱石文庫」（東北大学図書館蔵）に残された蔵書およびそれらへの書き込み、そして帰朝後、一高、東京帝大にておこなった「英文学形式論」・「英文学概説」（『文学論』大倉書店、1907年）・「十八世紀英文学」（『文学評論』春陽堂、1909年）といった講義類を通してうかがい知ることができる。

しかしいっぽうで、われわれが忘れてはならないのは、正岡子規との親交に象徴される「俳句」的世界への傾倒である。留学以前の漱石には、「俳句作家」といってもよいくらいに句作が多い。漱石が「英文学」と取り組む際、そこにはつねに、俳句的な芸術世界、すなわち日本の（あるいは東洋の）文学・芸能との比較の態度が顔を覗かせている。ロンドン留学期および帰国直後の時期に書かれたノート類は、こうした傾向を示す痕跡に満ちて

いる⁸。

2. 西洋詩画比較論の受容—原理的翻案による「小説」の俳句化—

「漱石文庫」に残る蔵書およびノート類からみて、漱石が西洋の詩画比較論に触れたのは、一次文献としてはレッシング『ラオコオン』（英訳）、二次文献としては、主にポーサンクト『美学史』およびスタウト『分析心理学』を通してであったと想像される⁹。ポーサンクトとスタウトの書に共通なのは、レッシングの理論成立の前段階として、バークによる『崇高と美』第五部での、五感に基づく経験論に根ざした「詩画比較論」への言及がある点である。すなわち、「単語」の効果は「音」・「写像」・「魂の感応」であって、最後の「魂の感応」こそ詩の本務であるとする批評理論¹⁰への言及である。

漱石はメモを取りつつ、これらの美学書の理解に熱心に取り組んだようである。しかし、漱石のバーク理解は、残存するノートや書き込みから考えても、二次文献で解説された言語論を超えるものではなく、やはりレッシングへの芸術ジャンル論に付随したものであったようだ。その証拠に、漱石は18世紀イギリス文学者であったにもかかわらず、ノート断片〔SZ, 21, 562〕における数行の記述以外、バーク美学における鍵概念たる「崇高」に直接言及した著作は見当たらない。バークに言及した例としては、むしろバーク英語そのものの難解さを嘆いた講演記録¹¹のほうが際立っている。

いっぽう、レッシングの『ラオコオン』については、蔵書として英訳書をもっていたうえ、初期小説「草枕」では、周知のごとくその書名が取りあげられてもいる。ただし、むしろ「草枕」において、レッシングの理論が厳密に引用され、その理論をそのまま活かして作品がつけられているというわけではない。むしろそこでは、読者に対してこの小説の意図を印象づけるモチーフとして、象徴的に名を挙げたというほうが適切だろう。したがって、事実としてわれわれが理解すべきは、漱石が西洋の詩画比較論の伝統に棹さして、自己の「文学」概念を呈示しようとしていたということである。漱石の「草枕」は、彼が日本人あるいは東洋人として、バークおよびレッシングの展開した芸術ジャンル論と真摯に対峙し、そして、その受容の葛藤のなかから生れた、いわば西洋芸術理論を基礎とした原理的翻案小説だったといえるであろう。

3. 「草枕」考—画工の絵にならない俳句的な旅—

漱石の初期作品である「草枕」が議論される時、つねに問題となるのは、次の三点だろう。

- ①作品の冒頭と末尾とに顕著な20世紀西洋文明への批判とそこからの逃避的性格
- ②作品に登場するイギリス・ヴィクトリア朝絵画《オフィーリア》¹²の象徴性
- ③作者自身によるいくつかの「解説」を備えたメタ小説としての実験的性格

第一の点に関していえば、すでに先行研究によって『猫』最終部における西洋文明批判との連続性が指摘されるとともに、執筆動機として、イギリス留学中の大都市ロンドンでの不愉快な体験とその気晴らしとなった仙境ピットロホレイへの旅がしばしば参照されている¹³。ピットロホレイでの体験は、そのまま小天温泉行に、さらに「那古井の温泉場」への画工の「非人情な旅」に重ね合わされる。第二の点についても、ラファエロ前派の画家たちによってしばしば用いられた「愛」・「死」・「川」といった三重のイメージが、漱石なじみのテニスの詩と呼応し、アーサー王伝説に材をとった「菴露行」を経由して、「草枕」の「長良の乙女」伝承に、さらには「志保田の娘」那美のもつ、オフィーリア的イメージにまでつながるとの指摘もすでになされている¹⁴。

さて、第一の文明批判という契機も、第二のイギリス絵画への関心という契機も、どちらもともに重要であるが、「草枕」がそもそも「ことば」からなる作品であるがゆえに、「文学」としての自律性を問う内在的問題として、第三の問題こそ最も忘れてはならないものであろう。もし文明批判をのみこととするなら政治家として打って出てもよかったし、絵のみ描きたいなら画家になるという選択肢もあったろう。事実仔細に見れば、「文学者」たる漱石にも政治的な言動がなかったわけではないし、絵をものすることもあった。だが、彼が表現手段として選択したものは「文学」という形式であった。彼がそれを選んだのではなく、仮りにそれしかできなかつたのだとしても、重要さは同じだろう。もちろん、ここでの「文学」とは広義のものであり、この「文学」という形式のなかで、政治的態度—それについて何も書かないというかたちであれ—を表明してもいたし、絵画のもつ色彩世界を「ことば」を通じて記述しようとも試みていた。

漱石は自覚的に新しい「小説」観を呈示すべく、彼にいわせれば、「美しい感じ」を残すだけで「プロットもなければ、事件の発展もない」ような「美を生命とする俳句的小説」〔SZ, 25, 209-212〕を書いたのである¹⁵。われわれはすぐに、画工が那美に「小説」のより本来的な読み方、すなわち「非人情な読み方」〔SZ, 3, 110〕を説いて聞かせるくだりを思いだす。

〈画工〉「小説も非人情で読むから、筋なんかどうでもいいんです。こうして、御籤を引くように、ぱっと開けて、開いた所を、漫然と読んでるのが面白いんです」〔SZ, 3, 109〕。

読者の側に喚起される感情と作家の側の創作意図とのあいだの齟齬という問題は、ここではさほど考慮しなくてもよいだろう。読書行為も含めて、全体として「作品」が成立するともいえるからだ。もっとも、漱石が画工にいわせているように、こうした「非人情な読み方」は、当時の「普通の小説」たる探偵小説〔SZ, 3, 111〕には妥当しない。こうした読書法は、結局のところ、それ相当の意図をもって書かれた「小説」にしか妥当しない。つまり、まさにそれは「草枕」のような小説であった。

ただし、われわれは、ある作品を分析するにあたり、作者自身による「解説」をある程度割り引いて受け取らねばなるまい。「草枕」のねらいが、たとえ対象と心理的距離をとった客観的態度すなわち「非人情」の態度だったとはいえ、作品構成上は「画工」というひとりの主人公の視点に立ち、一貫した時間構造のもとに展開されるひとつの物語があるか

らだ。例えば「草枕」の導入部を見ても、山道・峠の茶屋・那古井の宿・那美の登場へと進む過程はまったく筋の通ったものである。雨の効果によって主人公は仙境へといざなわれる。宿到着の夜、彼は夢とも現ともつかぬことを体験する。こうした構成からみても、心理的効果を緻密に計算したうえでの、最低限の論理的筋構成は前提とされている¹⁶。

しかしながら、作品のなかで繰り返し画工に語らせる、この旅で取るべき態度および発言には、一貫した「非人情」性の強調がある。

「然し苦しみのないのは何故だらう。只此景色を一幅の画として観、一卷の詩として読むからである。……只此景色が一腹の足しにもならぬ、月給の補ひにもならぬ此景色が景色としてのみ余が心を樂ませつつあるから苦勞も心配も伴はぬのだらう」〔SZ, 3, 8〕。

ここにはまさに、漱石一流の「ピクチャレスク美学」¹⁷の実践がある。「有体なる己れを忘れ尽して純客観に眼をつくる時、始めてわれは画中の人物として、自然の景物と美しき調和を保つ」〔SZ, 3, 14〕。こうした美学的実践は、「四角な世界から常識と名のつく、一角を摩滅して、三角のうちに住む」〔SZ, 3, 34〕ような芸術家—「詩人」という語をもってしばしば表現されている—にのみ可能だという。しかし、こうした芸術家になることは、漱石にいわせると至極簡単なことなのだ。

「其方便は色々あるが一番手近なのは何でも蚊でも手当り次第十七字にまとめて見るのが一番いい。……十七字が容易に出来ると云ふ意味は安直に詩人になれると云ふ意味であつて、詩人になると云ふのは一種の悟りであるから軽便だと云つて侮蔑する必要はない」〔SZ, 3, 35〕。

ここに漱石の「俳句」へのこだわりがある。句作こそ、純然たる芸術世界の創出なのだ。そこには、俳句的「軽み」に基礎づけられた、苦悩も利得も無関係な感覺的美の支配する世界がある。さらに漱石は、こうした「出世間的の詩味」を、来るべき 20 世紀に必要な「睡眠」〔SZ, 3, 10〕と併置し、文明批評とも接合させている。

結

このように、漱石の初期小説「草枕」は、西洋美学の受容とその「俳句」的翻案によって書かれた、まさしく新しい実験小説であった。この試みは、「俳句」に象徴的に示される「写生」および「軽み」の精神¹⁸を全面に押し出すことで、いわば西洋の伝統的「文学」概念の基礎であった「詩」あるいは「劇（特に、悲劇）」のもつ魂に訴えかける激情性あるいは物語性を拒否した「文学」概念の呈示に至っている。こうした「文学」は、まさしく 18 世紀イギリスにあらわれ、漱石自身も熱心に研究したローレンス・スターンの『トリストラム・シャンディ』的な「小説」技法であったといえよう¹⁹。漱石こそまさに「非人情」をもって真の近代的な「小説家」となったのである。

こうした「草枕」に見られた傾向は「猫」にもうかがえる。この漱石の出世作が雑誌連載からはじまっこともあって、初回原稿に編集責任者高浜虚子が、漱石本人承認のうえ、かなり手をくわえたという。しかし、漱石自身はその「添削」をまったく気にしなかったというエピソード²⁰は、これら二作品の連続性を示唆していておもしろい。なぜなら、ここから、漱石を「通俗作家」あるいは「大衆小説家」と見る態度を肯定的に捉えることができるからである。当時の文壇の主流であった19世紀フランス的な「自然主義」作家に対し、漱石みずから、自己を含む「ホトトギス」系作家を「余裕派」（高浜虚子『鶏頭』「序」〔SZ, 16, 150-160〕）と呼んだとき、それは文壇作家たちに対する一種の「リディキュル」²¹、すなわち高笑いとなる。漱石の目指した「小説」とは、大衆的なすなわち寄席的な笑いの醸し出す切れのよい「軽み」の話芸であり、禅の境地にまで通じた俳諧趣味の産物であった。これは、当時の文壇作家の目指した「生真面目さ」・「激情性」・「感傷性」とは異なるものである。

俳諧においては、その一座が「発句」をどう解釈して、次に続く新しい芸術世界をどう創出するかはきわめて重要な問題である。そこでは、一個人作家による赤裸々な心情吐露、つまりはある種の感情移入を強要する「お涙頂戴もの」としての性格よりも、ただ「美しい」—「おもしろい」・「心地よい」・「すがすがしい」をも含む—という感じを、座の人々に客観的なかたちで「戯れ」として呈示し共有するということ、すなわち、まさに「写生」ということが重要なのであった。漱石のこうした「俳句」的な発想は、筋あるいは物語の展開ではなく、色彩のモザイク世界の創出をねらう手法にもあらわれている。この点において、子規以来の「写生」精神は、「一夜」におけるさまざまな色彩の布置とその筋のとり留めなさ²²を経て、そのまま「草枕」にも流れ込んでいるといえるだろう。

また、こうした傾向は、「草枕」に登場するターナー（Joseph Mallord William Turner, 1775-1851）の《雨・蒸気・速度》²³、あるいはミレーの《オフィーリア》といった、漱石と同時代、ヴィクトリア朝前後のイギリス絵画への関心からも説明し得るものかもしれない。ターナーは水と大気の画家であって、色彩そのものへの関心を示した最初の近代画家のひとりであった。またラファエロ前派の画家ミレーは漱石と同時代人で、その作《オフィーリア》には、狂気を解き放たれた美女としての彼女が表象されている。色とりどりの花々とともに川面に浮かび、苦悶の表情ひとつ見せず、恍惚さまで漂わせて透明な水のなかを流れゆくその姿は、まさに「非人情」を表している。われわれは漱石の同時代「西洋絵画」に対する鋭敏な感覚とその創作へのすばやい適用に感服せざるを得ない。

漱石の試みを当時のグローバルな芸術状況のなかに置いてみれば、そこには文学における「小説」の台頭という事実とともに、西洋美術においては印象派の試みを越えて「抽象絵画」の出来という事実が浮かびあがってくる。「草枕」執筆と相前後する1910年頃には、カンディンスキー（Wassily Kandinsky, 1866-1944）は、ヴァーグナーの歌劇《ローエングリン》²⁴に触発され、はじめて抽象絵画を描いたという²⁵。筋すなわち物語を重視しない「小説」の誕生と、歴史すなわち物語をこととしなない「抽象絵画」の誕生は、ともに現在時において「書く」行為および「描く」行為を純粹に追求するという側面—すなわち近代的な「純粹芸術」—への傾きを示しているが、どちらも「音楽」の与える現時的な直接性とその感覚性に共通項を見いだしてのことであった。

そうだとすれば、漱石の「草枕」が、その創作原理からいっても、今世紀の偉大な音楽

家グレン・グールド²⁶に影響を与えたことはそれほど驚くに当たるまい。それは、むしろ必然であったとさえいえるかもしれない。われわれは、このような広い比較芸術史的な視座に立って漱石の初期作品を読み直すことによって、そこに彼の仕事のユニークさを発見し、新たな観点からそれを評価し得るであろう。広い意味での「文学者」であった漱石は、当時の西洋美学の動向を踏まえ、自ら思索した美学者あるいは芸術学者でもあったのである。

このような美学・芸術学者としての漱石像を提起するため、われわれはここまで「草枕」を扱ってきた。詩画比較論という視点から見ても、「草枕」の語り手はやはり「画工」でなければならないのだろう。さらに、この作品が「小説」という文学の形式をとるがゆえに、画工にとってひとつの絵にはまともまらない—ヒロイン那美のイメージも最後までひとつにまともならない—「俳句」的な旅を続けさせるほかないのである。だが、こうした俗世間の煩悶を超越した「非人情」の旅のもつ「客観的な」すなわち「無関心」的な観想態度のうちこそ、画工を生業・人事の煩わしさから解き放ち、純粹に「写生」的な態度、近代的意味での「芸術的に」万事を観察する態度があらわれているのである。こうした近代的な美的観想に適する舞台として漱石が選択したものこそ、「非人情の天地」[SZ, 3, 11]たる俳句的ユートピアの世界であったといえる。

使用テキスト

『漱石全集』全二八巻、岩波書店、1993年12月～1999年3月。=SZ

夏目漱石『草枕』岩波文庫、1998年（1990年改版）。

夏目漱石『草枕』新潮文庫、1997年（1987年改版）。

The Three-Cornered World. trans. by Alan Turney, Singapore: Tuttle Publishing, 2000.

註

¹ 漱石の作品・創作ノート・日記・年譜等はすべて、最新刊行版『漱石全集』全二八巻、岩波書店、1993年12月～1999年3月に拠った。なお、この全集版テキストを引用または参照した箇所には、〔 〕内にまずSZとし、左より巻数および頁数を記した。さらにまた、〔 〕内に、該当箇所の確定に資する情報（蔵書目録番号など）を記したものもいくつかある。また、小説「草枕」のテキストに関しては、岩波文庫版（1998年）、新潮文庫版（1997年）、および英訳版、*The Three-Cornered World*. trans. by Alan Turney, Singapore: Tuttle Publishing, 2000. を、それぞれ参照した。

² プラトンの芸術ジャンル論に関しては、北野雅弘「プラトンにいたる美と芸術の理論」、当津武彦編『美の変貌』世界思想社、1988年、4-31頁を参照。なお、プルタルコス『モラリア』（「アテナイ人の栄光」）には、すでにケオスのシモニデス（BC. 556-467）の時点で「絵画は黙せる詩、詩は語る絵画」という表現が見られたことが指摘されている。また、こうした芸術ジャンル間の「姉妹」性を神々の名を借りて言及した早い例として、オウィディウス『変身物語』（第二巻、13-14行）を挙げることもできよう。以上、シモニデスおよびオウィディウスに関しては、J. グレイアム「ウト・ピクトウラ・ポエシス（詩は絵のごとく）」、ウィーナー編『西洋思想大事典』第三巻、平凡社、1990年、285-294頁を参照。

³ 古代、中世を通じて、主に弁論術における批評語彙によって詩論が展開されてきた。ルネサンス以降、絵画の地位向上のため、絵画批評家たちによって互換可能なものとしてしばしば使用されたのは、ホラティウスの一もとの文脈とは異なる意味のもと一定式化さ

れた文言「詩は絵のごとく」であった。これは、デュフレノワ『画法』(1668年)、およびその英訳者ドライデン(この英訳者による序文「絵画と詩の比較」、1695年)に引き継がれ、いっそう流布することになる。以上、前掲書(グレイアム、1990年)、および濱下昌宏「第二記号としての画像」、谷川渥編『記号の劇場』昭和堂、1988年、81-112頁を参照。また、18世紀を「絵画の時代」とする見解に関しては、佐々木健一「UT PICTURA POESIS—絵画の一八世紀」、神林恒道ほか編『芸術学の軌跡』勁草書房、1992年、238-253頁を参照。

4 「小説」の定義にはさまざまな見解があるが、ここでは、詩にこそ相応しい「韻律」や「比喩」でも、劇にこそ相応しい「物語」でもないもの、すなわち「文」そのものを意識的に扱う、まさに「書きながらしか考えられない」自己言及的なメタ言説的技芸と理解したい。この理解は、上倉庸敬「ポスト・モダンの文学理論」、神林恒道編『芸術現代論』昭和堂、1991年、206-229頁に負うものであり、この上倉論考は「草枕」にも言及している。なお、柄谷行人は、大岡昇平『小説家 夏目漱石』(1988年)を踏まえつつ、「吾輩は猫である」(以下、「猫」と略記)、「草枕」など漱石初期作品のうちに、詩でも小説でもない「写生文」を前提とした「言葉に固執する意識」に拠ってたつ文学ジャンルたる「文」の現前を見ている。これについては、柄谷行人『漱石論集成』第三文明社、1992年、197-202頁を参照。明治期の「写生」(あるいは「スケッチ」)概念については、国木田独歩、正岡子規、徳富蘆花、島崎藤村などを例に挙げつつ、中村光夫、江藤淳、柄谷行人ら今日の代表的な日本近代文学史観について、それぞれの難点を指摘した包括的かつ示唆的な以下の研究書が最近刊行をみている。鈴木貞美『日本の「文学」概念』作品社、1998年、281-312頁を参照。また、近代的な「小説」の誕生の時期と場所については、ひとまず、フィールディングがセルバンテスに倣って喜劇的小説『ジョゼフ・アンドリュース』(1742年)を書き、スターンが時間構造も筋も錯綜した脱線小説『トリストラム・シャンディ』(1759年~1767年)を書いた18世紀イギリスのうちに定位したい。こうした小説観は、バフチンの「小説」規定である、①相互照明的な多言語的意識・②時間座標の根源的転換による過去の絶対化の拒否・③未完結な形式ゆえの現在時との接触などとも抵触するものではないだろう。以上、フィールディングについては、水島裕雅「西洋近代の文学観—フィールディングの小説観の形成を中心として」(20-29頁)、バフチンについては、加藤浩「叙事詩から小説へ」(123-133頁)を参照。いずれも森谷宇一ほか編『文芸・演劇の諸相』勁草書房、1997年所収の論考である。なお、18世紀前半のイギリスでは、すでに政治および宗教的な党派の多様化とジャーナリズムのめざましい発達が連動して起こっており、第三代シャフツベリ伯などは、「嘲笑」「ridicule」の原理をもって「風刺的、パロディ的、喜劇的な」ジャンルを擁護していたし、出版物も「雑録」「miscellany」のかたちをとったものが多くあらわれていたこともここに付記しておく。これについては、Michael Prince, *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment: Theology, Aesthetics, and the Novel*, Cambridge University Press, 1996, pp. 23-46. を参照。

5 東京駿河台「成立学舎」にはじまる少年期以来ほどこされた漱石の英語教育の軌跡、および彼の英語教育者となってからの松山・熊本時代および一高・帝大時代の講義、試験問題、出張報告書などについては、川島幸希『英語教師 夏目漱石』新潮選書、2000年に詳しい。

6 これらの作品は、漱石がロンドン留学から帰朝後、一高および東京帝大で「英文学概説」、「文学論」、「十八世紀英文学」などを講じたかわら、1905年から1906年までの間に同時進行的に著され、さまざまな文芸雑誌に発表されたものである。その詳細は以下の通りである。「猫」については、まず高浜虚子の勧めで、子規門下の文章会「山会」にて1904年12月朗読発表され、翌1905年1月、雑誌『ホトトギス』に第一部が初出(1906年8月、第一部発表まで)。『濛濛集』所収の短編はそれぞれ、1905年1月から翌1906年1月にかけて『帝国文学』、『学燈』、『中央公論』、『ホトトギス』、『七人』に初出。『鶉籠』所収の「草枕」は、1906年9月、雑誌『新小説』に初出。

7 漱石の後期作品におけるW. ジェイムズの心理学の影響に関する研究については、すでに

小倉脩三『夏目漱石—ウィリアム・ジェームズ受容の周辺』有精堂、1989年がある。また、蔵書や日記から伺える漱石の西洋美学の受容は、以下示した通り、当時流行した社会心理学的あるいはヘーゲル歴史主義的要素の強い美学理論書を通してであるようだ。Y. ヒルン『芸術の起源』（英訳）〔SZ, 19, 100（明治三四年9月23日付日記）／漱石山房蔵書目録1804〕、B. ボーサンケット『美学史』（SZ, 19, 102（明治三四年10月16日付日記）／蔵書目録1062）、B. クローチェ『美学』（英訳）〔SZ, 20, 213（明治四三年9月24日付日記）／蔵書目録1066〕、K. グロース『人間遊戯論』（英訳）〔蔵書目録1081〕、J. ラスキンの『近代画家論』（蔵書目録1227）。特に、詩画比較論に関していえば、『ラオコオン』（英訳）〔蔵書目録927〕のほか、スタウト『分析心理学』（蔵書目録1132）やボーサンケット『美学史』におけるバークおよびレッシング理論の解説箇所であったと思われる。スタウトおよびボーサンケットのバーク解説をもとに、西洋詩の‘sound’性に対する東洋詩—主に漢詩と発句—の‘form’性が論じられたことを示唆するノート断片が存在する〔SZ, 21, 228-229〕・〔SZ, 21, 499〕。

8 本章の前註記（註7）で指摘した箇所以外にも、ノート断片には、例えば、日本の芝居および絵画と西洋のそれらを‘abstract’と‘practical’という美の在り方の差で比較したり〔SZ, 21, 224〕、「浅井氏ト倫孰（ママ）ヲ行ク。氏の天地ハ悉ク色ナリ。是天地を色観スルナリ」〔SZ, 21, 236〕とあったり、『ラオコオン』への書き込みに「寒山拾得ノ画ハ如何」〔SZ, 27, 185〕とあったりする。

9 本章の註7、および本論文「序」を参照。

10 本論文第四章に詳説。

11 「模倣と独立」と題された一高弁論部主催の講演（1913年12月12日、於一高）のなかに、熊本時代に「英語」の教科書として使用していたバーク英語についての言及〔SZ, 25, 60／「演説集」と記載〕・〔SZ, 26, 317／「論文」と記載〕がある。字義通りにとれば、これはその難解さの告白のようだが、出身校の後輩へのリップサービスの感もある。最新版全集のテキスト編集により、二種類のテキストの存在が明確にされたが〔SZ, 25, 595-598〕、両テキストの記述からだけでは、具体的にバークのどのテキストを指すか正確には特定はできない。ただし、「漱石文庫」〔蔵書目録108-110〕のなかに、エヴリマンズ・ライブラリー版『演説集（アメリカ課税反対演説・プリストル演説）』（1897年）、同版『フランス革命への省察』（1894年）、丸善商社書店版『フランス革命への省察』（1892年）が存在することから、本講演での言及が、『崇高と美の探究』にかかわるものではなく、バーク後半生の政治的著作に向けられたものだったと推測される。そうすると、「文学者」漱石が、バークの思想の内容をある程度具体的ななかたちで理解していたとすれば、その政治思想ではなく、かえってボーサンケットおよびスタウトらの二次文献を通じて学んでいた美学思想—詩画比較論—のほうであったように思われる。ただし、漱石は「崇高」概念を詳細に検討することはなかったといえる。なお、漱石がバークの名を挙げる他の箇所は、レノルズ、ギャリック、ゴールドスミスに言及しつつ、18世紀ロンドンの「セント・ゼームス珈琲店」を話題にした箇所〔SZ, 15, 101〕だけである。本章での議論と同様、漱石とバークとの関連に言及している最近刊の研究として、以下のものを挙げておく。中野好之『バーク思想と現代日本人の歴史観—保守改革の政治哲学と皇統継承の理念—』御茶の水書房、2002年、185-204頁。また、ここではさらに、明治期に「崇高」概念に注目していた人物のひとりとして、内村鑑三を挙げておきたい。内村は、『日本風景論』（1894年）をものした志賀重昂を「日本のラスキン」と評し、『日本風景論』の書評のなかで絶賛している。ただし、内村は、この『風景論』の欠点として、「風景」考察における偉大さ・崇高さ・深淵さ—アルプス・モンテローザを踏まえつつの批判—への言及の不足を指摘している。キリスト者としての内村が、おそらくラスキン研究を通じてではあるが、早くから「崇高」概念に注目している点はきわめて興味深い。こうした内村の態度については、内田芳明『風景とは何か』朝日選書、1992年、43-44頁および57-58頁を参照。

- 12 ラファエロ前派に属する、J. E. ミレー (John Everett Millais, 1829-1896) による、1852年～1854年制作の作品《Ophelia》(111.8cm×76.2cm、油彩、ロンドン・テート・ギャラリー蔵)。
- 13 平岡敏夫「ロンドン体験としての『草枕』」、小森陽一、石原千秋編『漱石研究』第5号、翰林書房、1995年、74-85頁を参照。
- 14 松村昌家『ヴィクトリア朝の文学と絵画』世界思想社、1993年、198-255頁を参照。なお、『漾虚集』および「草枕」など初期作品とラファエロ前派とのかかわりについては、すでに江藤淳『アーサー王傳説』(1975年)によって、次いで、それを継承・修正するかたちで、大岡昇平『小説家 夏目漱石』によって詳細な検討がおこなわれてきた経緯がある。
- 15 作品の解説たる「余が『草枕』は、『文章世界』に1906年11月「談話」として発表された。「草枕」(『新小説』誌)発表のわずか二カ月後である。また1907年1月には、『読売新聞』に「写生文」と題する記事を載せ、普通の小説家とは区別される写生文家の態度を「大人が小供を視るの態度」[SZ, 16, 50]と規定し、その出自を俳句に求めている。この記事にはまた、西洋文学でこれに近い態度のものとして、フィールドینگやセルバンテスの作品が挙げられている。さらに、すでに明治三九(1906)年9月30日および10月1日付の森田草平宛の私信で森田の「草枕」評に答えている[SZ, 22, 566-569]。
- 16 漱石は小説の「筋」を読むこともまったく否定しているわけではない。[SZ, 3, 107]を参照。
- 17 「ピクチャレスク」概念については、本論文第三章で論じている。
- 18 もともと伝統的な「俳諧の発句」の特徴として挙げられるのは、漢語・俗語の使用による「軽み」、同じ地域共同体感覚としての「季語」、そして一座の人々による「作者以上の解釈の余地」すなわち作品世界の「自由な連鎖的創造」であろう。小西甚一『俳句の世界』講談社学術文庫、1995年に示唆を受けた。
- 19 「草枕」本文[SZ, 3, 130]にはスターンのこの小説への言及がある。ここでは、画工に、自分とスターンとの違いは、背後に神がいるか否かだといわせている。すでに漱石は、ロンドン留学以前の段階で、雑誌『江湖文学』(1897年3月)に評論「トリストラム、シャンデー」を発表している。
- 20 「猫」の第一部は、もともと一回の読み切りのはずで『ホトトギス』に掲載された。掲載に際し、漱石了承のもと一種合作的に虚子の手で添削された。これについては、「分析書誌学」あるいは「テキスト批評」の立場から漱石テキストを綿密に検討している山下浩へのインタビュー『漱石全集』をめぐって(小森陽一、石原千秋編『漱石研究』第3号、翰林書房、1994年、187頁)、漱石自身による談話「時機が来てあんだ一処女作追懐談」(『文章世界』1908年9月)[SZ, 25, 283]、および虚子の回想録『俳句の五十年』(1942年)所収「我輩(ママ)は猫である」(『定本高濱虚子全集』第一三巻、毎日新聞社、1973年、87-89頁)を参照。こうした「ホトトギス」内の親密な文芸創作への態度を、俳諧の「軽み」および「付句」精神の反映として見てよいかもしれない。なお、『猫』上篇「自序」には、この小説が「纏つた話の筋を読ませる普通の小説ではないから、どこで切つて一冊としても興味の上に於て左したる影響のあらう筈がない」[SZ, 16, 28-29]と記され、融通のきく気楽な態度で書かれた作品であることが明記されている。この傾向は、中篇・下篇の自序[SZ, 16, 32-33]・[SZ, 16, 138]でも踏襲されている。
- 21 バークは、その演劇論(草稿)のなかで、「リディキュル」を、社会批判の機能も兼ね備えた民衆喜劇の本質として規定している。これについては、本論文第五章を参照。
- 22 『猫』第六部で、詩人である越智東風に、友人の「送籍と云ふ男」が先日「一夜」という短編小説を書いたが、それは「朦朧として取り留めがつかない」といわせている[SZ, 1, 261]。
- 23 1844年制作の《Rain, Steam, and Speed: Great Western Railway》(121.9cm×90.1cm、油彩、ロンドン・ナショナル・ギャラリー蔵)
- 24 ヴァーグナーが、ドレスデン宮廷指揮者だった1840年代の歌劇作品《Lohengrin》。白

鳥伝説と聖杯伝説を叙情的に扱っている。いわゆる「楽劇」に至るまでの画期的作品でもある。1845年に、台本完成、1848年に総譜完成。1850年にヴァイマルにて初演。

²⁵ カンディンスキーは、その『回想録』のなかで、彼の「無対象絵画」の創案のきっかけとなるエピソードとして、モスクワで開催された「印象派」展のモネ作品と、同じくモスクワ宮廷劇場でのヴァーグナー作品に接した衝撃を挙げているという。以上、神林恒道「絵画と音楽—芸術の近代性」、神林恒道ほか編『芸術学の軌跡—芸術学フォーラム1—』勁草書房、1992年、276頁を参照。

²⁶ カナダの音楽家兼作家であったグールドは、『草枕』（アラン・ターニー訳）を愛読しており、晩年には、現実には実現をみなかったものの、ラジオドラマまで計画していたらしい。横田庄一郎『「草枕」変奏曲—漱石とグレン・グールド』朔北社、1998年を参照。

第五章

バーク演劇論草稿における「喜劇」評価 —18世紀イギリスにみる「リディキュル」の美学とアイルランド人—

序

バークは、1729年にアイルランドで生まれたイギリスの文芸批評家かつ政治家¹で、1797年に没している。美学史上、彼の名が登場するのは、バーク若年時に刊行された唯一の体系的美学書『崇高と美』によってであり、この書をもって近代崇高論および「イギリス・ロマン主義」の始祖という位置づけもなされてきた²。またバークといえは、より一般には、フランス革命の進行とそのイギリスへの波及状況を注視し、即座に『フランス革命の省察』*Reflections on the Revolution in France* (初版 1790年。以下『省察』と略記)を著すことで、この革命原理のもつ欺瞞性に警鐘を鳴らした近代保守主義の嚆矢と目されている。バークという名は、後半生の実践的政治活動によって、世界史的には「保守主義者」として知られている。だが、このような「崇高論」あるいは「保守主義」思想の先駆者という一般的理解は、これまで繰り返し述べてきたように、バークを必ずしも健全に評価するものとはいい難かった。

というのは、美学史においては、彼の崇高論は—イギリス美学全般に対するこれまでの取り扱いにも共通するかもしれないが—結局はカント美学に吸収されていくいまだ未熟な段階の議論とみなされ、主要な「美学」の研究対象としては等閑視されがちだったからである。また政治学史においても、彼の反革命論は「民主主義」の源泉たるフランス革命を攻撃する時代錯誤の守旧的イデオロギーとして、「保守・反動」のレッテルを張られ、よい意味での学問的精査を受ける機会を奪われがちであったともいえよう³。

このように、バーク研究は、これまで二重の災厄を被ってきたのである。すなわち美学史におけるカントの威光の陰での等閑視と、政治学史における保守反動イデオログとしての蔑視とである。さらに「バーク美学」ということになると、事態はさらに悪いものであったといえよう。なぜなら、一般的な「学」の序列化の傾向では、「美学」という学問が「政治学」よりも軽薄かつ無用なものとみなされ、実践的性格をまったく有していないもののように扱われてきたためである。われわれは、「美学」を、実践的な政治学と一線を画した「純粋学問」として扱うことのうちにこそ、「学」本来のあり方を歪めかねない重大な危険が潜んでいることに気づかねばならない。

本論文の最終章である本章では、バーク演劇論の考察を通じて、これまでの「バーク美学」のイメージに修正をくわえ、さらには「美学」という学問領域の適用範囲に関しても再考を促したいと思う。ここでの考察の中心となるのは、「演劇論のための覚書」“Hints for an Essay on the Drama” (1761年頃)と題された、バークの政界登場直前期の「草稿」である。なお、この「草稿」のテキストとしての履歴についても、後に詳述することにする。

1. バーク時代の演劇—政治および教育の場としての「劇場」—

1-a. 民衆のための演劇としての「喜劇」—社会批判と徳育の装置として—

バークの演劇への関心は、少なくともそのダブリン・トリニティ・カレッジ在学期、すなわち 1740 年代後半にまで溯れる⁴。当時のダブリンは、俳優兼劇作家トマス・シェリダン (Thomas Sheridan, 1719-1788) の運営する「劇場ロイヤル」を中心に演劇界は活況を呈していた。おそらくバークも若き知識人のひとりとしてそのような空気を十分に吸っていたに違いなく、ロンドンの名優デイヴィッド・ギャリック (David Garrick, 1717-1779) が、ダブリンにもたらした「ギャリック・フィーバー」もいまだ覚めやらぬ状態にあったといえよう。1750 年代はじめにはロンドンに渡っていたバークは、1764 年に、サミュエル・ジョンソン (Samuel Johnson, 1709-1784) の主催する「文芸クラブ」に加わることになる⁵が、このクラブにおいて、トリニティ・カレッジで同級だったオリヴァー・ゴールドスミス (Oliver Goldsmith, 1730-1774)、さらに、同じく同年配の俳優兼劇作家であったアーサー・マーフィー (Arthur Murphy, 1727-1805) とともに席を同じくすることになった。また、若年時からジョンソンに師事していたギャリックも当然そこに集う仲間のひとりであった。こうした「クラブ」は、コーヒーハウスやタヴァーンなど、当時ロンドン市中の至るところにあって、これらが、芸術・文化・政治等あらゆる事柄について論じ合うエリートたちの社交場となり、したがってまた、ジャーナリズムの発信地ともなっていたことは周知のことであろう⁶。

このような都市化したロンドンでみられた演劇とはいえば、ジョンソンのシェイクスピア全集の編纂と軌をいつにし、ギャリックにその適役を提供したシェイクスピア悲劇、またモリエールやヴォルテールらのフランスものを輸入・翻案した劇、あるいは「風習喜劇」(comedy of manners) から「感傷喜劇」(sentimental comedy) にいたるさまざまな道徳喜劇、さらには 1705 年のイタリア道化芝居の上演に影響を受けた風刺劇など多種多様であった。さらにここに、18 世紀のイギリス文化にさまざまなかたちで影響を与えた国、中国の演劇への関心をくわえてもよいだろう。

こうした多様な演劇傾向がみられたとはいえ、他のヨーロッパ諸国と同様、18 世紀半ばのイギリスにおける哲学的演劇論の流儀は、基本的にはアリストテレスの伝統を引き継いだものであった。したがって、その考察対象も「喜劇」よりも、むしろ「悲劇」のほうであった。例えば、ヒューム (David Hume, 1711-1776) による『道徳・政治・文学論』所収の「悲劇について」“Of Tragedy” (1757 年) と題された小論、あるいは、バークによる『崇高と美』第一部の「悲劇のもつ諸効果について」“Of the Effects of Tragedy” と題された節 (第一五節) などをもみても、そこでは、近代的経験論哲学を基礎として、アリストテレスに倣って「悲劇のもたらす快」をめぐる心理学的分析がなされている⁷。

これとは対照的に、通常ロンドン市民の生活習慣や生活様式を「風刺的に」描いてみせる「民衆喜劇」が、都市の一般庶民のあいだでは確実に実際的な影響を与える存在となっていた⁸。しかしながら、こうした「民衆喜劇」が目立ったかたちで体系的かつ哲学的に分析される機会はきわめて少なかった。アリストテレスと並んで当時の演劇論の典拠となっていたのは、ホラティウスの『詩論』である。「適切さ」(decorum) に基づく規律、すなわち「快を与えつつ教える」という教義が、演劇における「モラル」として浸透していた。

もちろん、この「適切さ」という概念が、弁論術の伝統に棹さすものであったことはいうまでもない。アリストテレスやホラティウスといった古典的詩学—演劇論も含むものであった—は、どちらかといえば、悲劇作品のもつ「一貫した筋の展開」あるいは「適切な全体的なまとまり」の産みだす「純粹感情」あるいは「生真面目さ」を分析するものであった。

これに対して、現実社会の「風刺」を念頭に置いた当時の民衆喜劇は、「風刺」すなわち‘Satire’という語の本来の意味たる「ごった煮=寄せ集め」状態をそのまま呈示することを旨とした。つまりは、当時のジャーナル形式によくみられた‘miscellany’すなわち「雑録」よろしく、古典的悲劇の特徴である「筋」や「感情」の統一ということにあまり拘泥しなかったといえる。それは、むしろ現実生活のさまざまな習慣や感情の諸相をそのまま描写して再現し、それによって人々の「共感」を誘い、社会の悪しき現状を批判するものとなっていたのである。われわれは、例えば、ホガース (William Hogarth, 1697-1764) の描いた風刺的作品群、あるいは、スターン (Laurence Sterne, 1713-1768) の書いた小説『トリストラム・シャンディ』*The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759年～1767年)などを思い起こすとき、これらが、18世紀イギリスという、同じ時代精神を反映した同じ土壌から生じた同質のものであることを、いっそう強く確信することができるであろう。

1-b. 「共感」の原理あるいはパークのもつ演劇的気質

このような状況下にある演劇が、いきおい「政治」的になるのは想像に難くない。演劇とは、公共の場たる劇場でなされる社会批評、すなわちマスメディアのもつ批判的機能を担うものであった。したがって、当時の演劇とはまた、民衆の「共感」を呼び得るような説得的な仕方でも「演説」をおこなうことと同等のものであったといつてよい。パーク時代の劇場は、社会風刺をおこなう公共施設であり、「共感」の原理をもとに演説を試みる「政治」の実験場であった。したがって、そこはまた、正しい生活習慣を陶冶するための「徳育」の場であったのである。都市の民として正しく生きる「作法」—すなわち「徳」のあり方を説くこと、これこそまさしく政治的機能である。

ここで問題となるのは、当時の演劇がもっていた「芸術的」性格という問題である。例えば、「ドルーリー・レイン劇場」にみられたギャリックによる新しい舞台演出法や新しい舞台装置の採用は、近代的意味での「芸術 (作品)」として「演劇」を語る際には、きわめて特筆すべき事柄であろう。しかし、ギャリックの用いた視覚的演出は、当時の人々の一般的な演劇観あるいは芸術観からは、「せりふ」を助ける補助的なものとのみ理解されるにすぎなかった。なぜなら、当時の人々は、概して演劇を、弁論術の対象—「ことば」による「共感」・「説得」の技芸—の伝統の延長上で捉えるという前提が存在したといえるからである。つまり、視覚的な要素ではなく、「ことば」による「感情」の伝達術と考えられていたということである。戯曲に盛られた「感情」が、「せりふ」を通じてどれほどの「共感」をもって「聴衆」に伝えられるか、ということがまず第一の関心事だったのである。当時の演劇の中心にあったのは、「社会」であり、「教育」の問題だった⁹。そして、視覚的な舞台演出や効果は、「共感」を導く副次的なものにすぎないものと考えられていた。

以下、本章で詳しく分析するパークの演劇論では、「共感」を要請する対象は「観客=見

る者] ‘spectator’ ではなく、「聴衆」すなわち ‘audience’ [HED, 553], ‘auditory’ [HED, 555], ‘hearer’ [HED, 557] という語で語られている。このことは、パークにとって、演劇が、詩や演説と同様、ことばによるコミュニケーションの技芸、すなわち弁論術という伝統的な技芸の枠内で捉えられていたことを如実に示していよう。したがって、パークの演劇論では、「ことば」によって「共感」を惹起することが主要な課題となることは十分に予測できる。

さて、「舞台装置」の問題とならんで、現代的視座から「芸術」としての演劇を考えた場合、舞台における「役者の肉体」の現前¹⁰ということもまた問題となるだろう。だが、この点についても、当時の演劇論では、アリストテレス悲劇論の伝統に棹さして、自分と同じ一個のなまの人間が目前でさまざまな行為をおこなうことで、観客の注意をいっそう引くものにする、という程度の理解であった。すなわち、役者の現前によって「観客」はなまのかたちで—自己と同じ人間による肉声として—「感情」吐露を体験でき、その結果として、やはりここでもまた、登場人物への「共感」が起こるといふ素朴な解釈がなされていただけであった。

さて、このようにパーク時代の「劇場」が、主として社会批判をおこなう政治と教育の場であったとすれば、逆に人々の習慣や感情を育む社会あるいは国家そのものを「劇場」と見立てて、きわめて「演劇的に」振る舞うこともまた可能であろう。パークがその後半生におこなった諸々の政治的行動や発言は、まさしくこの原理に根ざすものであったといえる¹¹。

こうしたパークの姿を端的に示しているのは、トマス・ペイン (Thomas Paine, 1737-1809) による『人間の諸権利』 *The Rights of Man* (1791年~1792年) でのパーク批判の言である。ペインは、パークの『省察』にみられた「芝居がかった表現」“theatrical representation” を、次のように難じている。

「パーク氏は、自分が歴史を書いているのであって、戯曲を書いているのではないということをおぼすべきだ。それを読むものは、真理 (truth) を期待しているのであって、大言壮語の連発 (the spouting rant high-toned exclamation) を期待しているわけではない」¹²。

ここで批判にさらされているパークは、さしずめ舞台上の雄弁な俳優であるといえよう。『省察』でのパークにとって、「歴史の連続」によって次第だいに育まれた—慣習法や統治形態まで含むような—人々の生活習慣あるいは生活様式、すなわちフランス革命の人工性・抽象性・形而上学性に対照して示されるイギリスの伝統的国家構造たる「コンスティトゥーション」こそ、人々を正しく導く国家制度そのものなのであった。パークにとって、これはまさしく「劇場」として機能する徳育の場であったといえよう。

さて、われわれは、以上のような当時の演劇観を踏まえ、いよいよパークによる演劇論草稿「演劇論のための覚書」“Hints for an Essay on the Drama” を検討してゆきたいと思う。パークが演劇を社会实践の手段とみる傾向のあったことは、すでにほぼわかっている。ここで詳細な検討にさらされるべきは、実際パークが、いかなる方法を用いて、いかなることを目的のために演劇論を構築しようとしていたか、ということである。

2. 草稿「演劇論のための覚書」テキスト成立の経緯

バークの演劇論を検討するにあたり、まずこの“Hints for an Essay on the Drama”というテキストに関して、文献学的な資料情報を述べることにしよう。ここで考察において使用するテキストは、現在オックスフォード・クラレンドン出版社より刊行中（1981年～現在未完）の『エドモンド・バーク著作演説集』第一巻「初期著作集」である¹³。この最新版全集に収録されているテキスト本文は、バーク没後すぐの1797年から刊行がはじまって1827年に刊行が完了した最初のバーク全集（vol.5, pp. 424-434）に収録されたものを底本としている。

最新クラレンドン版の編者によれば、このテキストには、「五枚の紙片からなるバークの自筆とされるマニュスクリプト」（シェフィールド市立図書館附属「シェフィールド古文書館」蔵）¹⁴が存在している、という。さらに、この最新バーク全集のによれば、最初的全集に所収されているテキストとシェフィールドのマニュスクリプトとを比較すると、全集所収のテキストは、「五枚あるマニュスクリプト」の記述量に対して二倍以上の分量になっている、という。また、このマニュスクリプトのほうは、「最終五枚目の末尾」で中絶しているとの指摘もなされている。

しかしながら、論者による2002年5月のシェフィールド古文書館の訪問調査では、このマニュスクリプトが、かなり痛みの激しい紙片数枚（四枚か？）に書かれたものらしいという以上の事実は確認できなかった¹⁵。さらに、論者による調査から、この草稿のタイトル“Hints for an Essay on the Drama”自体に関しても、バーク自身の手によるものでない可能性が高いことが、当該古文書館のアーキヴィストへの問い合わせで確認できている¹⁶。実際、執筆された時期についても、手がかりとしては、「五枚の紙片」のうち一枚が、ある婦人—“Mrs. Kempe”—からの手紙の裏面に記されたもので、その手紙に記された日付から1761年前後であろうと推定されるだけである¹⁷。

なお、この演劇論草稿は、今回のクラレンドン版全集への収録までのあいだ、最初的全集に収録されて以来ずっと割愛の憂き目にあってきた。こうした事からか、管見のかぎり、先行研究も見当たらないものである¹⁸。

テキストの記述および執筆の時期については、以上のように、正確なところ判然としない。この「演劇論草稿」をめぐるテキストそのもののはらむ問題は、更なるマニュスクリプトの調査が必要であろう。したがって、本論文でこの草稿「演劇論のための覚書」を扱うにあたり、執筆時期に関しては、クラレンドン版編集者が述べるように、少なくとも1757年の『崇高と美』刊行以降、1765年の政界登場以前と考えることで、ここではひとまず論を進めてみたいと思う。

この時期のバークは、クラレンドン版の編者がテキスト序文で述べるように、『崇高と美』の成功によって、書肆ドズリから報酬を保証されつつ『アニュアル・レジスター』*Annual Register*の編集執筆（1759年～）を匿名で担当し、またいっぽうで、『イギリス史略』*Abridgement of English History*（1757年～?）および『アイルランド・カトリック刑罰法論』*Tract relating to Popery Laws*（1761年～1765年）などに取り組んでいた。したがっ

て当時のパークは、いまだ政治家ではなく、むしろようやくロンドンの文壇で名をあげつつあったアイルランド人の若き文筆家であった。

そして、この時期はまた、パークがハミルトン (William Gerard Hamilton, 1729-1796) —アイルランド総督ハリファックス伯の首席秘書官—の私設秘書官に就任し¹⁹、十数年ぶりに長期的に故国アイルランドに戻った時期—1761年8月～1762年春および1763年秋～1764年春—とも重なっている。すなわち、パークが久しぶりに故国に戻って、『アイルランド・カトリック刑罰法論』(1761年～1765年)を書いた時期とまさしく重なってもいるわけだ。こうしたアイルランド滞在の後、パークは、1765年にはじめてポケット選挙区から下院議員に選出され、華々しく政治の舞台にのぼることになった。

以上のような草稿成立時のパークの置かれた状況を勘案すれば、この「演劇論草稿」には、政界登場直前のパークの心的傾向—おそらく彼のアイリッシュ・メンタリティの反映さえ期待される—が現れていると考えてもよいように思われる。これは、これがまだ「草稿」であったということを考えても、パークの「私的な」感情吐露の一端を探れる可能性をはらむテキストであるといってもよいかもしれない。したがって、このような草稿執筆期におけるパークの置かれた状況を踏まえつつ、以下、本草稿のテキストの内部で展開される演劇論を具体的に見ていきたいと思う。

3. パーク演劇論における「喜劇」評価

3-a. 「筋」の模倣より「性格」の模倣

まずはじめに、パークは「劇」(Drama)における本質的なものを、「対話」(dialogue)もしくは「構成=配置」(composition)と並んで、「作り話=筋」(fable)に求めることから始めている。

「それ〈劇的なもの〉(the dramatick)はまた、創意(invention)すなわち人間の心のうちにある最も希有な性質のひとつを必然的に要請するところの作り話=筋(fable)を含んでいなければならない、といい添えてもよいだろう」[HED, 554]

14世紀イタリアのボカッチオ(『デカメロン』)および17世紀のフランスのラ・フォンテーヌ(『寓話詩』)、パークはこの二人の偉大な文学者の名を挙げつつ、彼らの作品の傑出性が、決してオリジナルの物語を創造した点には負うておらず、むしろ古今のさまざまな物語の集成・借用・翻案によることを指摘する。

「もしわれわれが、ラ・フォンテーヌを、彼の〈作品の〉オリジナルを書いた人々にまで、すなわち種々のお話や小説を書いたイタリア人作家たちにまで溯ってゆけば、それらのほとんどのものが、古代から引いていたり(drawing)、東方世界から借用していたり(borrowing)、あるいは、自国においては現代のおよび伝統的であるような、些細でよく知られた物語を採用し(adopting)て粉飾をほどこ

したり (decorating) したものでしかないことが分かるだろう。」[HED, 555]。

結局、パークは、次のように「劇」を定義する。

「ここ (=劇) では、ひとつの作り話=筋 (fable) が本質的なものなのである。しかし、ひとつの作り話=筋とは、いかなる語り (narrative) の援助がなくとも、正確に言えば、ほとんどまったく語りの援助がなくとも、速度 (rapidity)、明瞭さ (clearness)、一貫性 (consistency)、そして驚嘆 (surprise) をもって導かれゆくはずである。ここにこそ、概して、戯曲 (play) の筋書 (plot) を語ることほどつまらないことはない理由が存する」[HED, 555]。

このように、パークによると、「ひとつの筋書」(plot) あるいは「ひとつの物語」(story) は確かに劇の本質的部分をなしているのだが、最終的には、そうした物語分析は必ずしも劇の本質の解明にはつながらない、としている。そして、パークが重視するのは、むしろ筋や物語を「創造」すること以上に、多様な古今の筋や物語を「採用・選択」する手腕のほうであった²⁰。

パークはさらに進んで、「劇」においていかなる原理が重要となるのか、またそれはどのような方法によって可能なのかを考えてゆく。

「思い通りに諸感情 (passions) を喚起させ、人々の諸性格 (characters) を描き出す (draw) ことは実際とても難しい。だが、われわれは、自己の本性 (nature) によって、物語 (story) の創出 (invention) よりも、むしろこのようなものをさまざまに描き出すこと (paintings) のほうにいつそう素直に導かれる。われわれは模倣的動物 (imitative animals) であるわけで、一連の出来事 (events) を観察し描写しようとする以上に、また快を与えるであろうそれら出来事の関係や依存度を発見しようとする以上に、いつそう自然に、性格 (character) および感情 (passion) の模倣へと導かれる」[HED, 555]。

ここでは明らかに、人間のもつ「模倣的な本性」が示されている。これは、一般に流布したところのアリストテレス流の人間観—「模倣的動物」という考え—に基づいていると考えられる。だがいっぽうで、アリストテレスが主張した「はじめ・なか・おわり」といった「筋構成」の模倣よりも、むしろ普通の人々すなわち民衆のもつ「性格」あるいは「感情」の模倣のほうに力点が置かれるといえるのである。もちろん、このようなアリストテレス理解には議論の余地はある。なぜなら、「筋構成」とは、すなわち「行為」‘action’のこととも言い換えられるからだ。したがって、ここでは、パークの「筋」と「性格」という単純な二項対立による分析に限界があることも確認しておく必要があるだろう。しかしながら、われわれの考察にとって重要なのは、パークがこうした一見したところ単純な二項対立の図式を用いていかなる演劇観を提出しようとしていたのか、を探ることである。

上記の引用との関連で、むしろここで指摘しておくべきは、次の二点であろう。ひとつは、先に述べた通り、パーク時代の演劇は、「徳育」という第一目的があり、現実社会に生

きる「聴衆 (auditory) に対してより現実的な利点 (advantage) をもって」[HED, 555]、どれだけの効果で訴えかけられるかがすべてであつたということである。したがって、「高貴な身分」の人を描く「悲劇」—それは「崇高さ」もたらず—は、ここでは必要とされていないのだった。

もうひとつは、「模倣」という表現からも分かるとおり、「描くこと」すなわち「絵画」の比喩で語っているということである。バークは、すでに『崇高と美』において一本論文第四章で詳しく見たように—「詩画比較論」を展開していた。そこでは、「詩は、厳密にいつて模倣芸術ではない」という主張がなされ、表象認識の時代の特徴を示した再現的な模倣芸術たる「絵画」に対して、「詩」に独自の位置、すなわち非再現的な「崇高な」芸術という特権的称号が与えられることとなった。にもかかわらず、この「詩」においても、結局のところ、芸術全般のもつ「模倣的性格」を否定し得ないという限界もまた存在していた。すなわち 18 世紀の時代的な制約—18 世紀的なイリュージョニズムの美学—が存在したのである。こうした時代的な制約を、ここでの絵画的比喩のうちに再び認めることができるであろう。

3-b. 「創意の才」より「描写の才」—模倣は一種の「創意」である—

さて、「筋」と「性格」という二項図式は、「創造」と「模倣」という二項図式のなかで説明される。バークはまず、'inventive genius' と 'descriptive genius' とを定義して、次のようにいっている。

「わたしは、創意の才 (inventive genius) という語によって、是認し得る諸々の事実・出来事を創造する者 (creator) を意味し、描写の才 (descriptive genius) という語によって、諸々の性格 (characters)、作法=習俗 (manners)、感情 (passions) を描き出す者 (delineator) を意味している。後者をわれわれは模倣 (imitation) と呼んでいる。……自然 (Nature) によって、またわれわれが自分と同類の人々のもつ諸々の感情や作法=習俗に加わるよう非常に強く導く共感 (sympathy) によって、われわれは描写の才の形成へと導かれる。創意の才のほうは、いわば身近なものでも本質的なものでもない」[HED, 555-556]。

ここでは、「創造」という行為を神にのみふさわしい才として明確に規定し、われわれ人間においては、社会紐帯としての「共感」能力に根ざした「模倣」こそ本来的な才だとする姿勢が見てとれる。

けれども、バークはすぐに次のように付けくわえている。

「実際には、後者〈描写の才=模倣〉においてさえも、創意なしには、いかなることもなされ得ないのである。しかしながら、いつそう崇高な才 (sublime genius) と最も偉大なる技芸 (the greatest art) とが、前者〈創意の才〉のためには要請されるいっぽうで、後者〈描写の才〉は、それがいつそう平凡で (common)、容易な (easy) だけに、より有用で (useful)、より直接的に生活の用務 (business) の多くの部分に貢献するものなのである」[HED, 556]。

このように、「模倣」のなかに「創意」を見いだす考え方は、著作『崇高と美』において「想像力」のなかに一種の「創造的な力」を見いだすバークの思考法と共通している。つまり、既存のものを「描写」あるいは「模倣」する際にも、一種の神業的な技術が必要とされるという考え方である。しかし、バークにおいては、「模倣」こそが人間に許された唯一の「技芸」なのである。そして、この「模倣」のなかにみられる「創意」とは、どれだけの人々に「共感」を与え、社会的な「徳育」に寄与し得るものであるか、という実践的な「有用性」を尺度としているのであった。

さらに、上記の引用に続くバークの記述からは、本演劇論を書くにあたって彼が念頭に置いたと思われる当時の悪しき社会状況、さらにはそれを反映した悪しき演劇の傾向が推測できる。バークは、当時の安定した社会情勢を背景に新たに登場した「都会」的かつ「上品な」ブルジョワ層の風俗に批判の目を向ける。「心根の優雅な傾向をもった人々」(people of an elegant turn of mind) [HED, 556] や「すべての礼節正しくして市民生活を送る国民」(every polite and civilized nation) [HED, 556] にはびこる「貧弱な知性」(a weak understanding) と「情操の脆弱さ」(a delicacy of sentiment) こそ、社会的な「怠慢」(indolence) のあらわれである、とする。なぜなら、それは「誤った洗練」(a false refinement) でしかなく、もしもこれが演劇界に蔓延していたら、「芸術そのものを間違えて捉えた考え」であるからだ、と彼はいうのである。

こうした考え方は、また別の箇所での「紳士喜劇」(genteel Comedy) [HED, 560]、すなわち、一種の「感傷喜劇」(sentimental comedy) の否定にも直結している。

「躰の良さ (good breeding) は、劇の適切な対象であるような人々がもつ現実の (real) 性格と強い (strong) 感情とを凌駕するほどには、生活のいかなる部分においても普遍的なものでも強力なものでもない、とわたしは信ずる」[HED, 559]。

「美德 (virtue) と礼節 (politeness) とは、喜劇には適していない。というのは、この二つは、動き (movement) が多すぎるか、まったくないかのいずれかだからだ。(かといって) これら二つは、悲劇にするには少なすぎて不十分なのだ。美德 (virtue) ・不屈さ (fortitude) ・正義 (justice) などが多くなればなるほど、あまりに生真面目で (serious)、あまりに崇高な (sublime) ものとなってしまふ」[HED, 560]。

このように、「礼節正しき人物」が登場し、「優雅で気の利いた会話」(elegant cool conversation) [HED, 560] を展開して、「徳高き人物造形」を呈示してみせるような「紳士喜劇」の類いは、バークによって悪しきものとみなされる。彼にとっては、「喜劇」を通じて教えられる「作法」と、当時都市部で市民階層を形成しつつあった富裕な新興ブルジョワ層のもつ「上品さ」や「美德」とは一線を画するものであったと思われる。おそらく、バークの周辺には、アイルランド人のコミュニティなど、さまざまなマイノリティ・グループが存在し、こうした広義の「都市民」を見渡したとき、彼らは必ずしも「優雅で上品

な」生活を送る人々ではなかったのであろう。パークにおける「共感」とは、都市のブルジョワ市民階層に対するものではない。ブルジョワ的市民階層にみられた美学が、ロンドン全体はもちろん、18世紀の「イギリス」全土を覆っている感受性と考えるはならないのである。

さらに、上記の引用からはまた、喜劇に関する主題の選択においても人々の「共感」のし易さが評価の基準となっていることが確認できるだろう。これは「悲劇」の場合とは全く評価基準が異なっているといえよう。例えば、「共感」や「模倣」という語を鍵概念として展開されたアリストテレスの悲劇論にしたがえば、『オイディプス王』に典型的に示されるように、「高貴な」したがって「徳の高い」人物が運命の必然から奈落に転落する姿を描くことで、われわれには「憐れみと恐れ」の念が喚起せられる。これがアリストテレス以来の悲劇の効用であった。

しかしながら、ここでのパークは、基本的なところでアリストテレス流の「共感」・「模倣」を原理を採用しながらも、共感原理つまりは模倣原理に最も忠実なジャンルとして、「悲劇」ではなく「喜劇」のほうを取り上げるのである。こうした模倣原理の核心を、社会風刺を旨とする「喜劇」評価に接続していく姿勢こそ、じつにパーク演劇論の特徴をなしているといえよう。パークにおいては、「喜劇」こそが、共感＝模倣原理に忠実な「芸術」であったわけである。そしてここでは、「筋」ではなく、「性格＝登場人物」としてのキャラクターが重視されることになっていた。

こうしたパークの喜劇論は、社会における「作法」すなわち「風俗習慣」の教育といった問題と密接にかかわって展開されている。「筋」ではなく「性格＝登場人物」を重視する立場によって、パーク喜劇論のもつ実践的な性格は増すことはあっても減ずることはあるまい。‘character’とは、現実社会に生きる人間のもつ一よきにつけ悪しきにつけ「徳性」の意をも積極的に含んだ概念だからである。

近代的な「純粋芸術」概念にしたがえば、パーク喜劇論は—その実践的性格ゆえ—考察意義の薄いものといえるかもしれない。しかし、西洋近代の歴史的産物としての「純粋芸術」概念—「芸術のための芸術」といった理念—自体が、いま問い直されようとしている。このとき、パークの喜劇論は、「美学」的考察の対象たるに十分な資格を有するに思われるのである。

3-c. プレナンの作品『訴訟』称賛の理由—「恐れ」を喚起しないような選択—

さて、パークが、本演劇論のなかで唯一具体的に言及・分析を試みている劇作品は、ボーモント・プレナン (Beaumont Brenan, fl.1756) の喜劇作品『訴訟』“Lawsuit”だけである。プレナンについては、『国民人名事典』*The Dictionary of National Biography*にも明確な生没年が載っておらず、ダブリンにいた喜劇・風刺詩の作家で、この『訴訟』を書いたことと、パークの寄付により、この『訴訟』の出版が意図されたことが伝えられる程度である²¹。パークは、この演劇論執筆のすぐ後の時期、同郷の若き画家ジェイムズ・バリー (James Barry, 1741-1806)²²を援助して、アイルランドからロンドンに導き、彼を手厚く保護していたことはつとに知られている²³。こうした事実を考えあわせたとき、パークがこの同郷の無名作家プレナンを称賛したひとつの理由が明確となるように思われる。

本演劇論執筆と相前後して、ハミルトンの秘書官という地位のもと再び故郷アイルラン

ドの地を踏み、そこで宗教弾圧に起因する荒廃状態を目のあたりにしたとき、彼のアイリッシュ・メンタリティが激しく揺さぶられたであろうことは容易に想像できよう。それと連動して、ロンドンの都会的かつブルジョワ的なメンタリティの反映たる「礼節さ」・「美德」に対し、沸々と疑問がわきあがったとしても不思議ではないだろう。パークのもっていた「アイリッシュ」としての個人的履歴も本演劇論が成立する際の大きな要因となっていたと考えられる。

さて、こうした個人的背景を考慮しつつ、パークがブレナンの『訴訟』というひとつの劇作品の構成原理を、いかなる点で評価しているのか、さらに具体的に記述を追ってみよう。

ブレナン劇の「成功」²⁴理由の第一にパークが挙げているのは、「戯曲の筋書 (plot) が、非道な訴訟であるということ」[HED, 560] である。パークが「共感」を示すのは、この「非道な訴訟」のなかで、アクティヴ・パートとして「性格の悪い、身分が低く (low)、貧窮している (necessitous) 弁護士たち」が描かれるのに対し、パッシヴ・パートとして、「正直で (honest)、徳高き (virtuous) 男」でも「態度の良い (good intentions) 弱々しい (weak) 男」でもなくて、まさに「ひとりの金持ちの (rich)、守銭奴な (avaricious) 高利貸」が選択され描かれていることである。

これについて、パークは次のように解説を加えている。

「このような人物 (=守銭奴の高利貸) の金銭上の困窮は、恐怖の念 (horror) をもってみられることは決してないだろう。しかも、この男が公正を欠いて扱われたとしても、われわれは彼への申し渡しをつねに甘んじて受け容れる状態にある」[HED, 560]。

このように、強い「恐怖の念」を喚起すること、すなわち「崇高の念」の惹起は、まさに「悲劇」にふさわしいもの—アリストテレスの悲劇論を踏襲している考え—でしかなく、パークにとっては、そうした感情の喚起は、民衆の「共感」を誘うべき「喜劇」には不適切なものでしかなかった。

さて、喜劇作品『訴訟』の成功理由の第二番目として挙げられるのは、「筋書」の本質的役割としての「キャラクターの呈示 (display)」[HED, 560] 方法である。すなわちパークが評価するのは「法のなかで守銭奴」を示している点である。もしこれが「愛や結婚」[HED, 560] のなかで示されていたとしたら、登場人物に「身分の高さ」(hight) [HED, 561] を要求することになってしまう、と彼はいう。パークにすれば、こうした「身分の高さ」は共感を誘いにくく、心に強く訴えかけるものとなりづらい、と言いたかったのだろう。パークは、ここでモリエールの名を挙げ²⁵、彼の喜劇作品の難点を、登場人物たちのこうした「身分の高さ」に求めている。さらにこのモリエール批判の根拠として考えられることは、モリエール劇が、単なる輸入ものの、純然たる「性格喜劇」でしかなく、イギリス人あるいは広義のロンドン生活者全般の共感原理に叶うものではないとの判断の結果であろう。

さてこうなると、パークのいう本来的意味での「喜劇」とは、どんな感情を惹起する技芸と位置づけられるのだろうか。パークは、ブレナン作品の分析の最後に、「喜劇」のねらうところが単なる「ユーモア」ではないことを強調して、次のようにいっている。

「主として喜劇のなかで輝いているのは、生活にまつわる諸々の作法＝習俗 (manners) をさまざまに描き出すこと (paintings) であり、たいがいそれは欠乏 (wanting) であるに違いない。喜劇のなかにあつて、浪費的 (extravagant)、性悪 (wrong)、あるいは風変わり (singular) でないような登場人物＝性格は、ほとんど心に影響を与えてこないのだ」 [HED, 561]。

ここでもまた、日常生活の「作法＝習俗」をそのまま描き出すことこそが喜劇の本務であるという考え方が示されている。バークは、この箇所を記述したのち、すぐにアリストテレス『詩学』第二章の「悲劇は、まさにこの点において喜劇とは異なっている」²⁶という章句を原語で引用してパラグラフを閉じている。『詩学』のこれに続く部分では、喜劇が「現代の人間より劣った人間の再現」をねらうのに対し、悲劇が「それより優れた人間の再現」をねらうことが記されていた。

バーク演劇論草稿の後半では、「悲劇」と「喜劇」という二種の演劇形態のもつ原理上の違いが、それらの形態のもつ原理的および歴史的な背景の考察を通じて、さらに明確に区別されていく。

4. 「喜劇」に固有の感情としての「リディキュル」

バークはまず、「他人の性格に興味をもつように人々を仕向け得るような、ただ四つの一般原理」 (principles) [HED, 557]、すなわち「称賛」 (admiration) ・「愛」 (love) ・「嫌悪」 (hatred) ・「侮蔑」 (contempt) といった四つの根本感情が存在し、詩文芸の歴史を振り返ると、「称賛」と「愛」という「よき思い」 (good opinion) が「頌歌的 (panegyric) な詩歌」へと、「嫌悪」と「侮蔑」という「悪しき思い」が「風刺的な (satirical) 詩歌」へと、それぞれ別れていったとしている [HED, 557]。

バークは、これら詩歌に盛られた物語を「説得的な仕方でも語る」 [HED, 558] 際に、その話に関係した人の「表情」・「身振り」・「声音」を「ものまね (mimick) することがしばしば行われ、「これが、演劇あるいは演出にヒントを与えた」 [HED, 558] としている。そして、「演劇」とは、こうしたあらゆる「詩歌的趣向」 (poetical machines) のなかで「最も技巧的かつ複雑な」ものだという規定を最終的におこなう。このことから、バークは「劇」を、あくまでも詩あるいは弁論の延長上にある技芸として位置づけているといえよう。

そうして、先の詩歌における二つの区分、すなわち「パニジリカルなもの」と「サティリカルなもの」の区分に、「悲劇」と「喜劇」とをそれぞれあてはめ、次のように主張する。

「人々が称賛を行う場合、自然と死せる者 (the dead) を賞でる。悲劇とは、死者を賛美するものだったのだ。……喜劇は、風刺的なものだったから、風刺とは生くる者 (the living) にこそふさわしかった。その後まもなく発見されたのだが、嫌味な登場人物＝性格 (hated character) をへこませてやる (depress) 最良の方

法は、そいつを嘲笑 (ridicule) のなかへと投げ込むことだ。結果、はじめに非難された数々のおおいな悪徳 (vices) は侮蔑に値するもの (the contemptible) へと落ち着いた。したがって、そこでの感情 (passion) が嘲笑となったのである」〔HED, 558-559〕。

こうして、「喜劇」の本性を「風刺」のうちに見いだしたパークは、喜劇に固有の感情を次のように規定する。

「すべての書き物 (writing) には、それに特徴的な感情 (its characteristic passion) があるに違いない。仮りに嘲笑 (ridicule) でないとすれば、喜劇 (Comedy) のそれは何であろうか。……筋 (action) は、諸々の登場人物=性格 (character) ほどには重要ではない。われわれはこのことを毎日舞台のうで目にしているではないか。……人間生活のどんな部分も、嘲笑のもとにあるといってもよいわけだから、喜劇から免れていないのだ」〔HED, 559〕。

パークは、「喜劇」に固有の感情として析出した、この「リディキュル (嘲笑)」を、また別の箇所ではこう表現している。

「もし同じ場面に……生真面目 (serious) なものと喜劇的なもの (comick) が同居していたとしたら、その混合 (mixture) がどんなに馬鹿げた (absurd) ものか観察するまでもなかろう。悪しき趣味 (taste) を観察するのは、妙な (odd) ことだ。というのは、こうした混合感情 (mixed passion) は、普遍的に悲劇の領域から締め出されてきたため、喜劇のうちに隠れ家や避難所を設けてきたのである。喜劇においては、この混合感情の位置がしっかりと確立されている (established) のだ」〔HED, 562-563〕。

こうして、「リディキュル (嘲笑)」は、アンビヴァレントな「混合感情」²⁷と定義され、これを請け負う領野として「喜劇」が位置づけられることとなった。

実際パークは、上記引用の直前で、「ひとつの戯曲」を「ひとつの構図」になぞらえつつ、「芸術作品」における「適切さ」の概念について論じていた。この際、引き合いに出されたのが、フランドル派の巨匠の作とされる《最後の晩餐》の絵²⁸であった。

この絵画について、パークは、「事実」(fact) としてはとても厳粛な場面にもかかわらず、画家が、イエスと弟子たちが居並ぶテーブルの下に「骨をかじっている犬」を描き込んだことに注目する。物語としては厳粛さを失うが、絵画も「構図」からいえば、犬を描き込んだことでまとまっている、ということだ。これは、絵画における「デザインの適切さ」(propriety in design) 〔HED.562〕、すなわち絵画平面の構図取りの「適切さ」に言及した考察とあってよいだろう。ここにこそ、パークが「模倣芸術」としての「喜劇」を評価する根拠がある。「事実」すなわち出来事としての「純粹感情」を呈示するような物語における「不適切さ」は、最終的に、嘲笑すなわち「リディキュル」をもたらす「ひとつの混合感情」の表現と見なすことで、別の次元で価値を担うことになる。換言すれば、さ

さまざまな感情を「適切に」配合し、「ひとつの混合感情」を表現する「ひとつの作品（喜劇）」をつくることによって、そのマイナスがプラスへと変ぜられているということだ。

しかしながら、バークにとってはやはり、こうした喜劇作品に固有の「混合感情」が称賛される最終的な理由は、社会習俗との共鳴関係に求められている。したがって、決して現代的意味での「純粋な芸術的効果」のみがここで問題となっているわけではないのである。

だから、バークは次のようにいう。

「こうした混合 (mixture) の真なる根拠は、ひとつの国民 (a people) のあいだに広まっているさまざまな作法=習俗 (manners) のうちに探し求められるはずである」[HED, 563]。

結

本章を締めくくるにあたり、ここで扱ってきたバークの「演劇論草稿」(c. 1761年)を、バークによる他の二つの主要著作、すなわち『崇高と美』(1757年)および『省察』(1790年)との関連でみておこう。バークの演劇論は、その執筆時期がきわめて『崇高と美』に近いといえるにもかかわらず、生真面目で悲劇的な純然たる「崇高さ」の拒絶において『省察』の思索に近づいたものとなっている²⁹。バークは『省察』のなかで、フランス革命のもつ人工性・抽象性・算術性・形而上学性を批判し、「歴史の連続」のなかで醸成されてきた「先人の判断」としての—「偏見」といったマイナスの意味ではない—「プレジャディス(先見)」(prejudice)、あるいはまた、「深慮」(prudence)や「道徳的想像力」(moral imagination)などを重視していたからである。

バークは、その演劇論において、都市化し変貌しつつあるロンドンにあって、その経済力を背景に繁栄を謳歌しつつあった新興ブルジョワ階層における「上品さ」や「美德」、いってみれば人工的に身につけただけの「徳性」を、決して都市の民衆全般にとって相応しいものとは考えていなかった。バークにあっては、喜劇における「共感原理」に叶うキャラクターの呈示こそが、たとえ反面教師的にであれ、正しい生き方を示す真なる徳育の方法であった。

そして、そこでは生真面目で深刻な「純粋感情」より、その「リディキュルさ」が醸し出す「混合感情」のほうが重視されたのである³⁰。人間に許された唯一の技芸たる「描写の才」‘descriptive genius’としての現実模倣の原理、すなわち、バークの評価する「喜劇」の原理は、神の技芸たる「創意の才」‘inventive genius’にもなぞらえられるものとしても呈示されていた。われわれは、彼の演劇論のうちに、『崇高と美』にみられた「詩」のもつ非模倣的性格との連続性を認めることもまたできるのである。このように、バークの演劇論草稿は、基本としては、弁論術の伝統に棹さしたものでもまたあった。バークの演劇論は、『崇高と美』第五部の詩論と『省察』とを、さまざまな位相で架橋する論考と見ることができよう。

しかしながら、ここでわれわれが確認しておくべきは、彼の演劇理論のもつ文学的あるいは芸術的な正統性ではない。むしろバークが「模倣芸術」の真髓を「喜劇」にみたという事実のほうであろう。「喜劇」における「共感」とは、まさに「ひとつの感情」に溺れない態度を基礎として生まれるものである。つまり、そこには、適切に「性格＝登場人物」が配され、「混合感情」が提示される必要があるのである。こうした心的な没入感と距離感とを同時に要請する技芸こそ、バークによれば、「リディキュル」をその固有の感情とする「喜劇」なのであった。だからこそ、それは現実社会での「徳育」という批判的かつ実践的性格—すなわちこれこそ「政治」性—をも備えたものとなっていたのである³¹。

ここには、いわゆる「近代美学」の成立の過程で、その核をなすことになった「純粹芸術」という概念とは異なる芸術観が示されているといえよう。バークにおける「喜劇」の分析は、その考察対象が18世紀のロンドン市民社会の諸相にみられた演劇であるという点では、近代的なものだったといえよう。しかしながら、彼が、その抛ってたつ「共感＝模倣」の原理をきわめて実践的性格のものに見なしている点で、近代の産物としての「純粹芸術」的ではない。したがって、「リディキュル」を醸し出す技芸、すなわち感情の相対化を必然のうちに含む技芸を「喜劇」のうちに読みとった彼の態度は、近代的な意味での「芸術」概念を離れ考察すべきものである。バーク演劇論におけるこの「リディキュル」の美学は、近代芸術のもつ「純粹性」を基準とすれば「非芸術」あるいは「半芸術」的なものであろう。だが、「美学」という学問の領野を、「政治的なもの」を扱う技芸というところにまで拡張すれば、実際のところ、すぐれて現代的な技芸論と見なし得るであろう。バークの演劇論から学ぶべきは、実践的な—すなわち「切れ味鋭い」—「学」としての「美学」あるいは「芸術（＝技芸）論」の可能性である。

さて、以下では、M. カールソンの研究にしたがって、18世紀イギリスにおける喜劇史³²を概観しつつ、バークの演劇論の占める位置を確認しておきたい。われわれは、この作業を通じて、バークの喜劇論のもっていた社会的な含意—18世紀ロンドンのアイリッシュたちの置かれた状況の反映—をより鮮明に確認するようになるであろう。

18世紀イギリスの演劇史は、1700年のドライデン（John Dryden, 1631-1700）の死に伴う演劇における古典的權威の失墜からはじまったといつてよい。1702年のジョージ・ファーカー（George Farquhar, 1677-1707）の私家版『喜劇論』*Discourse upon Comedy*の刊行、また1705年頃のイタリア道化芝居の上演などを契機として、同時代劇としての「喜劇」を評価する機運もしだいに高まりをみせたようである³³。しかし、18世紀が進むにつれ、ロンドンの都市としての反映を背景にその後しばらくは紳士淑女を描く「感傷喜劇」が盛んとなったという。だが、1750年以降、再びそのゆり戻しとして、サミュエル・フート（Samuel Foote, 1721-1777）、アーサー・マーフィーら、バークと同時代人による喜劇作家（特に道化芝居作家）の活躍が起こった。ここにおいてようやく、世紀のはじめにファーカーが提唱していた「リディキュル」を旨とする喜劇の伝統が復活するに至った。

こうした機運を背景として、バークは「共感」に基礎をおく「リディキュル」の美学としての喜劇論を構想したのである。こうした当時の喜劇理論の集大成が、カールソンによれば、バークの友人ゴールドスミスによる『演劇論』*An Essay on the Theatre*（1773年）であった³⁴。

18世紀半ばのイギリスの喜劇作家たちは、ほとんどがアイルランド、それもダブリン・

トリニティ・カレッジの出身者であり、彼らが、それまでの「イギリス」においては、まさしく‘ridicule’の対象—すなわち、アイルランド人、スコットランド人、ユダヤ人などのマージナルな存在—として扱われてきたことを考えあわせるとき³⁵、その演劇論に潜む政治性を読みとることができよう。パークの演劇論は、それがまだ公表されていない「草稿」であっただけに、いっそう露骨なかたちでこうした政治性が表明されていたと見てもよいかもしれない。

さらに、こうした政治性という観点からも、例えば、パークがその演劇論のなかでシェイクスピア劇にまったく言及しなかったもまた得心がいくかもしれない。彼のアイリッシュとしての心性が、シェイクスピア劇のなかにお高くとまった「イングリッシュネス」のにおいを、すなわち、都市ブルジョワ層に固有の「奢侈で弱々しい」趣味のにおいを嗅ぎつけ嫌悪したとも考えられるからだ。

さて、M. プリンスは、最近の研究で、18世紀イギリスの思想状況を見渡して、社会の深層に蔓延していたアイデンティティの危機を指摘している。プリンスは、第三代シャフツベリ侯の初期著作群にみられた「雑録’miscellany’」という形式のうちに、18世紀前半期のイギリスにおける政治的かつ宗教的な多党派性を見ている。彼はさらに、こうした社会の「分裂」の様相のうちに都市民の精神危機の象徴をも指摘している。特にこのプリンスが言及するのは、シャフツベリの『諸特徴』*Characteristicks* (第二版 1714年) に口絵として採用された彼自作の「二つの方向に引き裂かれたヤヌス像」であった。じつに、このシャフツベリが批評原理と見なしたたものこそ、「リディキュル」であった³⁶。

18世紀のイギリスは、ジャーナリズムを産みだし、近代的意味での「小説」を産みだし、まさに「文芸」あるいは「芸術」概念の再編がおこなわれた時代であったといえる。こうした意味でも、パークの演劇論は、共感=模倣の原理に基づきつつ、まさしく「技芸としてのリディキュル」の可能性を示したひとつの試みであった。こうした試みは、ベルクソンの『笑い』*Le rire* (1900年)³⁷が明確に規定するように、狭義の「美学」の枠を越え、政治あるいは倫理といった問題をも視野にいたれた実践的な「技芸」概念を示すものである。したがってまた、今日の「芸術」概念そのものにも反省を迫るものとなっているといえるだろう。

そうして、都市化になかにあつた18世紀ロンドンの社会精神の「危機」状況は、大ブリテン王国の「属国」としてのアイルランドに生を受け、いまや「表向き」ロンドンでの成功者—エスタブリッシュメント—に名を列しつつあるパークには、我が身のアイデンティティの問題として、きわめて切実であつたろう。

『サミュエル・ジョンソン伝』の作者ボズウェルの記すところでは、ジョンソン博士がいうには、「スコットランド人より、アイルランド人のほうが、はるかにうまくイングランド人とやっていく」³⁸という。じつに、こうした18世紀ロンドンに生きるアイルランド人の「従順さ」こそ、パークのうちにあつた「分裂」のいっぽうの顔ではなかつただろうか。つまり、こうしたアイリッシュの従順さは、ロンドンでの「表向き」の顔、すなわち便宜的に身につけた「身振り」だったのでないか、ということである。

したがって、トマス・ペインによって非難された、『省察』における過剰なレトリックも、すでにロンドンのなかで成功者となつていた「アイリッシュ」たるパークのもつていた演劇的気質—処世術までになつた気質—が露わになつた一断面なのではないか、と思われる

のである。18世紀の都市ロンドンに生きたアイリッシュたちの「痛み」は、バークによって、さまざまなかたちで美学的な言説にまとめあげられたといえよう。それは、ときに政治的な技法としてであった。

使用テキスト

“Hints for an Essay on the Drama”, c.1761. in: *The Early Writings*, ed. by T. O. McLoughlin and James T. Boulton, Oxford: Clarendon Press, 1997, pp. 553-563. in: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. I. =HED

“Reflections on the Revolution in France”, 1790. in: *The French Revolution 1790-1794*, ed. by L. G. Mitchell, Oxford: Clarendon Press, 1989, pp. 53-293. in: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. VIII.

註

1 バークの生業としての文筆活動の開始は、ダブリン・トリニティ・カレッジ卒業の後、1750年頃—正式な渡航時期は不明—にロンドンに渡った後のことである。1761年、アイルランド総督であった第二代ハリファクス伯の首席秘書官ハミルトン付きの事務官として故国アイルランドに随行した折、アイルランドのカトリック弾圧を激しく非難した『アイルランド・カトリック刑罰法論』 *Tracts relating to Popery Laws* (1761年～1765年) を著したことからも、少なくとも1765年の政界登場以前のバークには、アイリッシュ・メンタリティにしたがって思考する傾向が強く存在していたと思われる。しかし、「大ブリテン王国」の下院議員となつてからのバークは、大々的なかたちでは、アイルランド擁護論を展開しなかつたと見られてきた。しかしながら、われわれは、1770年代から、『フランス革命への省察』(1790年)を経て、最晩年の1790年代半ばまでの時期を通じて、多くのアイルランド関連の演説記録・私信などを確認することができる。これらの諸資料については、最新オックスフォード・クラレンドン版『エドモンド・バーク著作演説集』第九巻の第II部「アイルランド」、*The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. IX, ed. by R. B. MacDowell, Oxford: Clarendon Press, 1991, Part II: Ireland, pp. 387-682. にまとめて収録されている。特に、このなかのアイルランド関連資料で重要なもの—『カトリック刑罰法論』以外に—をいくつか挙げれば、以下の演説記録と小論となろう。“Speech on Irish Trade, 2 April 1778” in: *The Writings and Speeches*, vol. IX, p. 504.、および *Letter to Sir Hercules Langrishe*, published in Dublin, February 1792. in: *The Writings and Speeches*, vol. IX, pp. 594-639. (続編 “Second Letter to Sir Hercules Langrishe 26 May 1795” in: *The Writings and Speeches*, vol. IX, pp. 666-671. もある)。前者の記録には、バークの言として「アイルランドは、今やブリテンの王冠に従属する主たる保護地 (the chief dependency of the British Crown) となった。だから、この国 (ブリテン王国) は、アイルランド国民 (the Irish nation) に、ブリテン市民たちのもつ諸々の特権 (the privileges of British citizens) を特に認める義務がある」という発言がある。また、後者の『サー・ハーキュリーズ・ラングリッシュへの手紙』には、フランス革命の激化にともなう、アイルランドへのジャコバン主義の浸透を防ぐ施策として、アイルランド国内のカトリック教徒およびプロテスタント非国教徒における「住民権利の圧倒的な承認と保障」—大ブリテン王国の団結につながる—の必要を説いた緻密な主張が見られる。このように、政治家となつてからのバークは、アイルランド国民の「自由」は、現実的には、安定した大ブリテン王国による完全な保護によってしか保障されないと考えたのであろう。なお、この『ラングリッシュへの手紙』(1792年)については、以下の邦訳がある。中野好之訳「サー・ハーキ

ユリズ・ラングリッシ（準男爵、国会議員）への手紙—アイルランドのローマ・カトリック教徒をめぐる主題、および名誉革命の際に確立された憲政の原理にもとづいて彼らに議員選挙件を付与する計画の是非について—、中野編訳『バーク政治経済論集—保守主義の精神—』、法政大学出版局、2000年、739-786頁。なお、この翻訳集には、編訳者中野による「解説」（同書、1904-1905頁）も付されており、そこでは、この『ラングリッシュへの手紙』について、「……この時期の彼（＝バーク）のフランス革命の糾弾とは全く対照的な、緻密な論証の運びで入念な定義にもとづく政治的説得と人間愛の情熱的な披露披瀝と言ってよい。殊に名誉革命の原理とそれが現実にアイルランドに生み出した圧政と搾取の実態に関する彼の雄弁な指弾は、この最晩年に至って初めて吐露された積年の鬱屈した心情の迸りに他ならない」と指摘されている。中野の指摘するように、1797年の死を迎える直前、ロンドン西郊約26マイルの地 Beaconsfield における隠居生活に至ってようやく、アイリッシュとしての「積年の鬱屈した心情の迸り」があったといえよう。

2 たとえば、最近刊行された *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.1, ed. by Michael Kelly, New York & Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 318-321. の 'Edmund Burke' の項 (by Frances Ferguson) を見ても、まず "British theorist of taste and of the sublime." と定義されたあと、ひとつのパラグラフを使って、彼の趣味論がヒュームのそれと対照的に紹介され、その後は『崇高と美』で展開された心理学的な「崇高」導出プロセスのみが延々と説明され、最後にこうした心理学的方法が、ワーズワース、コールリッジといった後代の「ロマン主義」の著述家に共通するものだと指摘されている。こうした後代から溯って先駆者を見つけだすような旧態依然とした「後知恵」的態度は、バーク自身のテキストを精査するうえで、ある種のクリシェ化した言説を産みだしている。これと同じ「後知恵」的態度は、崇高論という観点からバーク美学を見た場合にも当てはまり、同じエンサイクロペディアの別巻 (*Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 4, 1998, pp. 326-331.) における 'Sublime: The Sublime from Burke to the Present' (by Frances Ferguson) の項目を見ても、執筆者のファーガスン（第四章の註27を参照）はバーク研究者（英文学）でありながらも、バークの分析が、"simply a way of noticing the physiological effects of objects on individuals" であるゆえ、結局、カントの批判哲学によって回収されるような未熟かつ明晰でない論考だと位置づけている。また、アンドリュー・エドガー、ピーター・セジウィック編『現代思想・芸術事典』富山太佳夫（代表）訳、青土社、2002年（原著：*Key Concepts in Cultural Theory*, Routledge, 1999.）における「崇高」'Sublime' の項（200-202頁）に至っては、バークの名前にさえ触れられず、ほとんどカント崇高論の概説に終始している。この事典が、近年のカルチュラル・スタディーズの成果を簡素にまとめたものだけに、こうしたバーク評価が今後もいっそう一般化してしまう可能性は大きいだろう。すでに本論文序章および第二章付論のなかで述べてきたように、本論文において、カントの崇高論をできるだけ「迂回」したのは、こうした「美学史編纂」に潜むバイアスを回避する—カントを頂点とする「美学」を読み直す—ためであったことを、ここにもう一度明記しておきたい。

3 日本では、バークの「保守主義」は、明治憲法起草期における民権派への対抗理論として金子堅太郎によって紹介された。いきおいバークの名は、明治から昭和にかけての「国体」思想との強い連関のもと解されるようになってしまった。こうしたバイアスはいまでもバークの学的研究に悪影響を与えていると思われる。以上、本論文「序」を参照。なお、2000年3月、日本イギリス哲学会第24回研究大会（於 関西学院大学）で、シンポジウム議題として「エドモンド・バーク」が取りあげられたことは特筆に値しよう（司会＝中野好之、岸本広司／パネリスト＝真嶋正巳、中澤信彦、桑島秀樹）。このシンポジウムの開催は、ようやく日本でもバーク研究が学的精査の対象になってきたことの証しといえよう。

4 1747年にバークらによって創設された「文芸協会」の議事録、あるいは翌1748年、その「協会」の活動を受けるかたちで刊行された週刊誌『改革者』などをみれば、ダブリン・

トリニティ・カレッジ在学期のバークが「演劇」を主題に積極的に意見交換していたのが分かる。本論文第一章の註1を参照。このあたりの事情については、岸本広司『バーク政治思想の形成』御茶の水書房、1989年、第二章に詳しい。

⁵ このジョンソンの「クラブ」への参加は、バークの「持病」の主治医—バースからロンドンに移っていた—で、いまやバークの岳父となった著名人、クリストファー・ニュージェントの導きが大きく影響していたように思われる。このニュージェントに関しては、本論文第一章の註3および註53を参照。

⁶ 小林章夫『クラブ』駸々堂、1985年を参照。なお、こうした「クラブ」でのジャーナリズムの活況と連動するかたちで展開された、18世紀イギリスおよびアイルランドにおける出版文化状況—作家・パトロン・読者層・版權など—の詳細については、A. S. コリンズ『十八世紀イギリス出版文化史—作家・パトロン・書籍商・読者—』青木健、榎本洋訳、彩流社、1994年を参照。

⁷ ヒューム (David Hume, 1711-1776) は、デュボス (Jean-Baptiste Dubos, 1670-1742) およびフォントネル (Bernard Bovier de Fontenelle, 1657-1757) に依拠しつつ、悲劇を「フィクション」と自覚しつつ観ることで、観客はかえって現実とは違う芸術独自の世界を楽しむことができるとする。いっぽうバークの場合には、フィクション性の自覚を「悲劇のもたらす快」の一要素と認めつつ、現実のものであれ想像上のものであれ、まず「危険」を感じずる契機が必要となる。しかし、すぐにその「危険」から解放されると、かえっていっそう強力な種類の快—単なる「快」(pleasure)と区別され、「歓喜」(delight)と呼ばれた(『崇高と美』第一部第四節)—を感じることになるという、心理的メカニズムのほうに注目する。バークにおいては、「苦」の契機を経た「相対的な快」(relative pleasure)すなわち「歓喜」(delight)こそが「崇高」の喚起とかかわる重要な要素だった。したがって、『崇高と美』における悲劇論(『崇高と美』第一部第一五節「悲劇のもつ効果について」)は、崇高論の一部をなすものであった。David Hume, "Of Tragedy", 1757, in: *The Philosophical Works*, Vol.3, ed. by Thomas Hill Green and Thomas Hodge Grose, Scientia Verlag Aalen, 1964 (reprinted in London, 1882), pp.258-265 (Essay XXII). なお、ヒュームとバークの悲劇論を比較しつつ紹介する文献として、Marvin Carlson, *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1993, pp. 133-134. を挙げておく。

⁸ 18世紀前半までに、体系的とはいえないが、ホブズ (Thomas Hobbes, 1588-1679)、アッディソン (Joseph Addison, 1672-1719)、デニス (John Dennis, 1657-1734) らによって、「喜劇」との関連を考慮しつつ、すでに 'laughter' あるいは 'ridicule' の考察がおこなわれている。また、シャフツベリ (Anthony Ashley Cooper, 3rd Earl of Shaftesbury, 1671-1713) による 'ridicule' 論もある。

⁹ こうした立場にたつとき、おそらくバークの目には、シェイクスピア劇がきわめて特殊な演劇に映ったのではないかと推測できる。シェイクスピア劇は、戯曲の点でも、考え得る演出法の点でも、近代的かつ「芸術」的に過ぎて、バークの考える「共感」から程遠いものであったと思われるからである。実際、本章で考察しているバークの演劇論草稿では、シェイクスピア劇に触れられていない。ここに、演劇におけるバークの「アイリッシュ」支持と連動した「イングリッシュ」嫌悪を見て取ってもよいかもしれない。なお、画家ホガースには、ギャリックの肖像として、『リチャード三世を演じるギャリック』(油彩、1745年)を描いている。ギャリックは、コリー・シバー (Colley Cibber, 1671-1757) —ポープ (Alexander Pope, 1688-1744) による『愚者列伝』のモデル—によって大幅に改作したシェイクスピア劇を演じていたという。

¹⁰ このような演劇における役者の肉体の現前性は、現代では、アンリ・グイエによって指摘されている。H. グイエ『演劇の本質』佐々木健一訳、TBSブリタニカ、1976年を参照。

¹¹ 特に、晩年のバークが採用した「演劇」性をまとった語法に関しては、以下の近年の研

究に詳しい。Frans de Bruyn, *The Literary Genres of Edmund Burke: The Political Uses of Literary Form*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

¹² トマス・ペイン『人間の権利』西川正身訳、岩波文庫、1971年、pp.38-39。論者による若干の改訳をほどこした。この引用部分は、「——だが、騎士道の時代は終わった。……ヨーロッパの栄光は永遠に過去のものとなってしまった。」“——But the age of chivalry is gone.……and the glory of Europe is extinguished for ever.”という、バークの有名なノスタルジーにあふれた文言を、ペインが非難した際のものである。ペインは、こうしたバークの態度をドンキホーテにも見立て揶揄している。なお、バークはこのすぐ後のパラグラフで、「見解」(opinion)と「感情」(sentiment)との混合政体の起原が、「騎士道」(chivalry)にあることを指摘している。これら『省察』における騎士道論は、以下を参照。“Reflections on the Revolution in France”, 1790. in: *The French Revolution 1790-1794*, ed. by L. G. Mitchell, Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 127. in: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. VIII, pp. 53-293。われわれは、このようなバークの——ペインが指摘するように——「ハイトーンさ」に一種の演劇的な滑稽ささえ感じられるといえよう。これは、本章の註1で言及した『省察』以後の『ラングリッシュへの手紙』の語調との対照によってさらに明白となろう。これこそ、18世紀ロンドンで成功を修めた、「アイリッシュ」たる晩年のバークにおける二枚舌の現れではないだろうか。

¹³ “Hints for an Essay on the Drama”に関して、この最新オックスフォード・クラレンドン版(第一巻)テキストから引用し、〔 〕内に、まず HED と記し、続いて頁数を示しておいた。

¹⁴ この「古文書館 (Sheffield Archives, Sheffield)」—シェフィールド市立図書館の分館—には、バークのパトロンだったフィッツウィリアム伯 (Wentworth Woodhouse, Yorkshire 在) の「フィッツウィリアム・バーク・コレクション」“the Fitzwilliam Burke Collection”の大半が所蔵されている。この「バーク・コレクション」は20世紀半ばまで未公開であった。論者によるシェフィールド古文書館の調査については、本論文第一章の註17を参照。

¹⁵ 最新クラレンドン版には、マニスクリプトの資料整理番号が、“MSS. at Sheffield, Bk 27c, f”とされている。しかし、論者が2002年5月9日の調査(本論文第一章の註3を参照)で当古文書館に直接立ち寄って、マイクロフィッシュ・リール化されたオリジナル写真を確認したところでは、「バーク・ペーパー目録」*Politics in the Age of Revolution, 1715-1848: Part 1: The Papers of Edmund Burke, 1729-1797, from Sheffield Archives, Sheffield Libraries and Information Services and Northamptonshire Record Office*, (A Listing and Guide to the Microfilm Collection), Marlborough, Wiltshire: Adam Matthew Publications, 1994.における“Detailed List of Guardbooks of Letters, Chronological List of Letters” (p. 23)の一覧にしたがって、その整理番号は、“No.: [Bk P] 1/14P, Date: 16 Jan 61, fr Mrs Kempe”とされていた。そして実際、マイクロフィルムの当該ページをみると、かなり損傷した紙片計四枚のフィルム—破損の形状から一見したところ「両面」写真で計四枚に見えるが、他の資料におけるバークの筆跡(繊細にして流麗な比較的細々とした整った書体)とは随分違うので、すべて“Mrs. Kempe”のもののように思われる—を確認できた。そこには、やはり紙片の右上隅に“1/14(1)~1/14(4)”と記番されている。もしすべて“Mrs. Kempe”の筆跡ということなら、裏面にあるはずのバーク「演劇論草稿」は、いまだ—裏面—ということ—マイクロフィルム化されていないことになろう。したがって、マニスクリプト「五枚」という記述がクラレンドン版の編集者によってなされているが、論者による確認では、「四枚」しか見当たらなかった。一枚の紙片([Bk P] 1/14(4))が断裂している(?)—マイクロフィルム写真からはそのようにも見える—ためであろうか。なお、2002年5月の訪問では、オリジナル・ペーパーを直接閲覧することは許されなかった。更なるオリジナルの实地調査が必要であろう。なお、上記マイクロフィッシュから、1742年から1764年にかけてのバーク関連の書簡はすべて複写し得た。

16 このバーク演劇論草稿を検討するにあたり、2002年5月の調査訪問以前に、シェフィールド市立図書館に電子メールにて、バーク自筆のオリジナルタイトルがマニユスクリプト上に記されているか否かの確認をおこなった。その結果、アーキヴィストのリン・モーガン(Lyn Morgan)氏より、自筆のタイトルは見当たらない、という電子文書による返信(2000年9月12日付)を得ている。したがって、本草稿のタイトルは、最初的全集編纂時に編者によって付されたものと考えるのが妥当であろう。なお、テキストには、“This gave the hint to the Drama or acting.” [HED, 558] という一節があるので、このあたりを参考にした後代の付加と推測される。

17 1761年1月16日付の、“Mrs. Kempe”からの手紙の裏面に書かれている、とクラレンドン版のテキスト編者は書いている。この“Mrs. Kempe”のなまえと上記の日付とは、オリジナル・ペーパー ([Bk P] 1/14(1)) のマイクロフィルム写真からも、はっきりと確認できる。なお、この Mrs. Kempe という人物とバークとの関係は不明である。本章の註 15 で見たように、この紙片は、損傷もひどく文字も乱れている—これはバークの筆跡らしくないので、マイクロフィルム上からだけでは、内容が「演劇論草稿」か否かさえも判別し難いものである。

18 例えば、現在日本におけるバーク研究の第一人者である岸本広司の二著、『バーク政治思想の形成』御茶の水書房、1989年、および『バーク政治思想の展開』御茶の水書房、2000年においても、年譜にはそのタイトルが示されているものの、「当時の演劇論の焼き直し」程度のもので、数行の言及があるのみで細かい分析はなされていない。欧語文献もほぼ同様の扱いである。

19 この同年齢のハミルトンとの出会いが、バークの政界登場するきっかけになったのは間違いないだろう。なお、このハミルトンとの面識は、やはり同年輩の第一代チャールモント伯 (James Caulfeild, 1st Earl of Charlemont, 1728-1799) によるという。以上、岸本広司『バーク政治思想の形成』御茶の水書房、1989年、143頁による。さらに、岸本『バーク政治思想の展開』御茶の水書房、2000年、533頁によれば、バークがフランス革命の勃発を伝えた記録として残っている最も古い資料は、この一すでに長い知遇を結んでいたであろうチャールモント伯宛の書簡(1790年8月9日付)であるという。

20 このような、既存要素をめぐる独自の選択の仕方、ある種の「創造」的価値を見いだす、いわばブリコラージュ的方法論は、『崇高と美』での「創造的な」想像力論と発想を同じくしているといえる。

21 このブレナンはまた、画家でもあって《画家の朝食》“Painter’s Breakfast”という優れた作品を残したとされている。D. N. B., vol. 2., London: Oxford University Press, 1917. の ‘Brenan’ の項 (p. 1166) を参照。

22 バークと画家ジェイムズ・バリーとの関係などについては、第一章の註3を参照。

23 1764年、バークはバリーをアイルランドからロンドンに連れ出し、このとき、彼の友人であった画家レノルズ (Sir Joshua Reynolds, 1723-1792) などに紹介している。以上、D. N. B., vol. 1, (London, 1917) の ‘Barry’ の項 (pp. 1241-1244) を参照。なお、バリーの経歴としては、以下の通り。1741年10月11日、アイルランド南部・コーク市に五人兄弟の長男として生を受けた。彼の父親ジョンは「沿岸貿易業者」で、イングランドとアイルランドをよく行き来していたようだ。1763年、22歳で首都ダブリンに出て、すぐに画家として頭角をあらわしたらしい。このとき、The Dublin Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce の主催する展覧会に、《聖パトリックによるカッシェル王の洗礼》“The Baptism of the King by St. Patrick” を出品し、歴史画部門の特別賞を得た。結果、この絵は、三人のアイルランド議会議員によって議事堂展示のために買いあげられる榮譽を得た。さらに、ちょうどハミルトンに随行して帰国していたバークの眼にとまり、バリーの翌年のロンドン行が決定したようだ。以上については、Catalogue of Exhibition in 1983, James Barry: The Artist as Hero, Tate Gallery, 1983, ‘The Life’, p.9.

を参照。この経歴が示すように、バリーは、パークの故地「母なるネーグル山」の所在と同じ、島南部「ディーブ・アイルランド」たるヨーク州と深いかわりがある画家であった。なお、バリーは歴史画を得意とし、「新古典主義」風の作品群で知られた画家である。²⁴ ここでパークがいう「成功」が、興業的な成功をも意味しているのかは疑問の余地が残る。ブレナンの喜劇作品『訴訟』に関する興業記録は、*Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1880*, vol.10, ed. by John Genest, New York: Burt Franklin. (original ed., Bath, 1832). のなかにも見当たらない。現段階では、上演台本など『訴訟』のあらすじを確認しうる資料も見つけることができなかつた。したがって、『訴訟』に関する上演記録を探すこともまた今後の課題となろう。

²⁵ パークは、演劇論草稿のなかで、モリエールの名のみ挙げている。具体的なモリエール作品には触れるわけではない。

²⁶ アリストテレス「詩学」松本仁助・岡道男訳、『アリストテレス 詩学・ホラーティウス 詩論』岩波文庫、1997年、25頁(1448a)を参照。なお、アリストテレスも『詩学』第五章では、「喜劇」と「滑稽さ」について次のようにいっている。「喜劇は、さきに述べたように、比較的劣っている人たちを再現するものである。……滑稽とは、苦痛もあたえず、危害も加えない一種の欠陥であり、みにくさであるから……」。以上、同書(松本ほか訳、32頁、1449a)を参照。

²⁷ この「混合感情」ということでは、ドライデンによってなされた複数の筋の混交に注目したイギリス演劇の評価が思い出されよう。これについては、イポリット・テーヌ『英国文学史—古典主義時代—』手塚リリ子ほか訳、白水社、1998年、95頁を参照。また、ジョンソンによってなされた悲劇的要素と喜劇的要素の混合に注目したシェイクスピア劇の評価も思い出されるかもしれない。これについては、上掲書(Carlson, 1993, pp. 135-136)を参照。なお、同時代のアッディソンは、「陽気さ」と「悲哀」が混合した‘tradi-comedy’には賛意を示していなかつた。

²⁸ この絵画は、最新クラレンドン版の編集者によれば、ロンドン・ナショナル・ギャラリー所蔵の、P. P. ルーベンスの作品だと同定できるという[HED, 562, n. 3]。

²⁹ 1759年に『崇高と美』第二版を出す段階で、パークはそこに「趣味について」と題した長い序論を付加している。この趣味論では、「味覚」としての‘taste’を美学成立のための万人共通の基礎としながら、いっぽうで、より高次の文化的に洗練された能力としての「趣味」の可能性が示されることになった。ここに、パークは初版刊行からわずか二年でヘュームの趣味論の影響からか(第二章の註19を参照)—自然の斉一性に根ざした生得的な原理を重視する立場から、「社会」のなかで醸成される「実践的判断力」あるいは「趣味の文化的陶冶」を重視する立場に重心を移しはじめたと見ることができる。換言すれば、1759年の『崇高と美』改訂の段階で、すでにパークは『省察』での「保守主義」思想—歴史と経験から生まれる「習俗」や「道徳」の重視—と連続する面を見せていたといえよう。こうしたパークにおける「美学」と「政治学」の問題をめぐるのは、すでに論者は、日本イギリス哲学会第24回研究大会(2000年3月26日、於 関西学院大学)・シンポジウムII「エドマンド・パーク」にて、パネル報告「E・パークにおける〈崇高〉概念の政治的受肉—初期趣味論から『フランス革命の省察』を読む—」をおこなっている。この報告の主眼は、初期パークの美学が「保守」的なのではなく、むしろ「保守主義」の本質がまさに広義の「美学」的なのものではないか、というものであった。この見解は、以下のスティーヴン・ホワイトによる近年の研究成果と一致するものである。Stephen K. White, *Burke: Modernity, Politics, and Aesthetics*, (Modernity and Political Thought, vol. 1), Thousand Oaks, London & New Delhi: SAGE Publications, 1994. 残念ながら、本論文の範囲では、後期パーク「保守主義」思想—反フランス革命論に代表される—のもつ美学的含意のすべてを示すことはできない。したがって、以下、少し長くなるが、上記ホワイトの研究を紹介しつつ、『崇高と美』と『省察』をつなぐ論点のみ記しておく。ホワイトは、『崇高と美』

に代表される初期バークの「美学の語法」‘language of aesthetics’のうちに、「感性的かつ情動的な力学」‘aesthetic-affective dynamics’を読み取り、それが後期バークの「政治的な省察」のなかでこそ核として展開されたと主張する(White, p. 40)。「無制約な民衆による放恣な自由」を称揚する「新時代の」(epochal)傾向を、「非人間的かつ危険な」政治的近代性の胎動とみた晩年のバークは、初期バーク以来の「感性=情動的力学」をもって、それに自覚的に対抗した、という(White, p. 51)。なお、ホワイトは、1770年代後半にアメリカ独立問題が生じたときには、バークはいまだそれを「新時代の」傾向と見なすに至っておらず、単なる「偶発的な」事件であって、大ブリテン王国の単なる政策上の失敗と認識したに過ぎない、とした(White, p. 13)。そして最終的に、1780年ロンドン市内を暴徒と化した群衆が荒れ狂った「ゴードン暴動」を契機に、ようやくその「新時代」の傾向を強く自覚するに至り、この国内でのジャコビニズムの大暴動からの連想として、九年後のバスチューユでの惨劇—フランス革命のはじまり—を強く攻撃したのではないかと結論する(White, pp. 14-15, p. 51)。バークに見られた「政治的近代性」の自覚過程と、それに応ずる「誤った近代性」への反動として主題化してきたのが、「感性=情動的力学」に基づくバークの《美学的な保守主義》(論者による造語)が出てきたとする。こうしたホワイトの主張は、「崇高」概念の変容にもなぞらえられている。いわば「崇高」の《政治的受肉》(論者による造語)の過程のうちに、バーク思想の成熟を見いだしている。以下、さらにホワイトの説明を示す。ホワイトは、具体的には、『崇高と美』から『省察』への「崇高」の変容を、「家族関係」(White, pp. 54-55)の比喩で語る。ホワイトによると、『崇高と美』のうちに見だし得る性差、すなわち「崇高」イコール「強い男」、「美」イコール「弱い女」というジェンダー的含意、これは、家族関係でいえば、「夫婦」のアナロジーだという。そして、これが晩年の『省察』に至ると、「お祖父さん」と「世話をする孫(内科医)」といった、性的ニュアンスのない家族関係のアナロジーに変容され、「力は失ったが、経験的思慮に長けているお祖父さん」というかたちで「崇高」が語られている、という。この「お祖父さん」に象徴される「崇高さ」は、ホワイトによって「真の崇高」(authentic sublime)と名指されている(White, p. 69)。これは、まさに「既に確立され、安定と平和を維持しているイギリスの国家体制(コンスティテューション)」そのものである、という。こうしたホワイトの議論を踏まえてみると、確かにバークがフランス革命に見たものは、『省察』に即していえば、「さまざまな感情(sentiments)、さまざまな習俗(manners)、さまざまな道徳的見解(moral opinions)における革命」(*The French Revolution 1790-1794*, ed. by L. G. Mitchell, in: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. VIII, Oxford: Clarendon Press, 1989, p. 131)であり、そこに見られるのは、まさに「道徳的想像力」‘moral imagination’(*The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. VIII, p. 128)の欠如であった。ホワイトにいわせれば、これは「偽りの崇高」(false sublime)であり(White, p. 69)、「ねじられ人間化された崇高」(a distorted, humanized sublime)(White, p. 77)であって、フランス革命が前景化させた「近代的な革命意識」にして「放恣な体系的からくり」(a willfull, systematic artifice)である、と断ぜられる(White, p. 77)。なお、このホワイトの研究と並んで、『崇高と美』と『省察』とのあいだの関係を論じた近年の研究として、もうひとつ、トム・ファーニスの研究、Tom Furniss, *Edmund Burke's Aesthetic Ideology: Language, Gender and Political Economy in Revolution*, (Cambridge Studies in Romanticism, vol. 4), Cambridge University Press, 1993. を挙げておく。ファーニスは、いわゆる「英文学」を専攻する研究者であるが、その書名からも分かるように、マルクス主義的な文芸批評(T. イーグルトンなど)を踏襲し、ブルジョワ・イデオロギーとして「美学」を捉える立場から、テキストを分析している。こうした理由から、18世紀に興隆した「崇高」概念も「ブルジョワの労働倫理」の反映と見なし、議論を展開している。(Furniss, p. 34, p. 61)。ファーニスの研究は、岸本(『バーク政治思想の展開』、2000年、19-20頁、「序論」の註11を参照)も論じているように、『崇高と美』と『省察』とのあいだの矛盾

やジレンマについての記述は説得的なものといえるが、『崇高と美』にみられる初期パークの思考法あるいは思索言語のもっていた本来的な有効性を、ファーニス自身のイデオロギー性によって縮減してしまっている感がある。

30 「純粹感情」の惹起より、「混合感情」という、いわば不透明あるいは不明瞭であるが心に訴える感情に注目し、それを積極的に評価する点は、『崇高と美』における「曖昧さ」‘obscurity’の評価と一致するともいえる。民衆の「作法＝習俗」の多様さを評価するパークは、イングリッシュのもつ「ピュアリティ（純正さ）」あるいは「フェアネス（公正さ）」に対し、アイリッシュたちを含む当時のロンドンに生きたマイノリティたちのもつ「ハリブリディティ（雑種性）」をこれになぞらえて語っていたと考えてよいかもしれない。

31 ベルクソン (Henri Bergson, 1859-1941) は、その著『笑い』 *Le rire* (1900年) のなかで、「笑い」あるいは「喜劇的なもの」のもつ、社会的実践に棹さした性格を巧みに分析している。以下、ベルクソンのことばを引用しておく。「笑いはこの種の或る物、一種の社会的身振りであるに違いない。その吹き込む懸念によって、笑いは『中心はずれ』を矯め抑える。……要するに、社会的からだの表面に機械的こわばりとしてとどまっていそうなものをことごとくしなやかにするのだ。笑いは、だから、純粹美学に属するものではない。……にも拘らず、それは幾分審美的なものを持っているなぜなら、喜劇的なものは社会と個人とが彼らの自己保存のわずらいから放たれて、自己を芸術品として扱いはじめたであろうどそのとき生ずるものであるから。……」(林訳)。以上、林達夫訳『笑い』岩波文庫、1976年(改版)、27頁。なお、このベルクソンによる「笑い」の分析は、パークによって演劇論草稿で否定的に名指されたフランス古典喜劇(特に、モリエールの喜劇)を念頭におくものだったことをひとこと付言しておきたい。しかしながら、この事実は、本章で、ベルクソンの「笑い」の社会心理学的な分析を引いておくことに影響を与えはしないだろう。

32 18世紀の「イギリス」では、一面では、シェイクスピアに代表される「喜劇」を、本国独自の演劇と見なす視点が生じたということもできるかもしれない。それが、喜劇固有の感情としての「混合感情」の評価であろう。しかしながら、「アイリッシュ」たるパークは、その喜劇論では、シェイクスピアを取りあげてはいない。本章の註27および註30を参照。

33 上掲書 (Carlson, 1993, p. 126) を参照。

34 同書 (Carlson, p. 137) を参照。

35 同書 (Carlson, p. 137) を参照。

36 Michael B. Prince, *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment: Theology, Aesthetics and the Novel*, Cambridge University Press, 1996, p. 36. を参照。

37 本章の註30を参照。

38 ボズウェルの記述によれば、これは1773年5月1日土曜日、マイター亭でのことである。以下、ボズウェルの引く、ジョンソンの言をもう少し詳しく記せば、次のようになる。「アイランド人はスコットランド人に比べて我々イングランド人と遙かにうまくやってくる (mix better)。彼らの言語はずっとイングランドの言葉に近い。その証拠に彼らは役者 (players) として成功するがスコットランド人はそうじゃない。その上、君、彼らにはスコットランド人に見られるような露骨な郷党意識 (extreme natinality) がない。ボズウェル君、君の同国人の中で君が最もスコットランド離れした人間 (the most unscottified of your country) であることを僕は躊躇なく認める。君は今まで会ったスコットランド人で、二言目には必ず誰か別のスコットランド人を持出すことをしないほとんど唯一の事例だ」(中野訳)。このジョンソンの言に対する、ボズウェルのコメントは特に記されていない。ボズウェルのジョンソン伝が想起による創作の面があり、ここでもボズウェルの引用の意図がいかにか自分がイングリッシュ化しているかをひけらかすことを暗に意図しているとしても、ジョンソンによって「イングリッシュにうまく同化し」、「英語(＝イングランド語)もうまく話し」、「芝居もうまい」者として表象されるアイリッシュのうちには、かえって18世

紀のイングランドに生きるアイリッシュたちの置かれた「精神的な抑圧」の深さがあるとはいえないだろうか。J. ボズウェル『サミュエル・ジョンソン伝』第2巻、中野好之訳、みすず書房、1982年、32頁、および、James Boswell, *Life of Johnson* (a new ed. corrected by J. D. Fleeman), ed. by R. W. Chapman, London, Oxford & New York: Oxford University Press, 1970(Pb.), p. 531. を参照。

結

われわれは、ここまで、政界登場までの初期バークにおける美学・芸術学思想の全般について、アイルランドあるいはイギリスという地域性の縦糸と18世紀という時代性の横糸とを絶えずより合わせながら、ひとつの大きなアラベスク模様を紡ぎだしてきたつもりである。

まず「序」において、とりわけ日本国内におけるこれまでのバーク思想研究の概略を示しつつ、初期バークの美学研究がこうむってきた二重の災厄を示した。具体的には、バーク思想—特にその晩年の「保守主義」の政治思想のみ—が、ルソーの民権思想のカウンターパートとして、明治憲法起草時に「反民主」の「保守」思想のかたちで紹介されてしまったこと、そして、カントを頂点とみるような「近代美学史」の編纂によって、18世紀イギリス経験論の哲学に棹さすバーク美学が、カント美学（あるいは、レッシングの芸術論）の「前段階」としてのみ認識されてきたこと、これら二点を確認した。こうしたバイアスのせいで、たとえバーク思想の研究がなされるにしても、政治思想の側からか、あるいは、カント美学の側からか、いずれにせよ初期バークの美学思想を、手前勝手に既習の理論的な枠組へと「後知恵」的に押し込んできたのであった。本論文のプロローグたるこの「序」によって、初期バークの美学思想を再考する意義がひとまず鮮明となった。そして、ここでの議論を踏まえ、本論文において採用された考察の方法は、カントを眼の端におきながらも、バークと直接交わらせず、それを「迂回」というやり方であった。（しかしながら、カントの美学—特にその崇高論—については、「第二章付論」においてジンメルの山岳美学論との対比的に論じている。）

本論「第一章」では、バークのもつアイルランド生まれという「履歴」の思想的な意味について細かく検討をくわえた。そこでは、C. C. オブライアンによる最近のすぐれた伝記を参照しつつ、論者による現地調査の成果も取り入れることで、バーク幼少期におけるヨーク州ブラックウォーター谷での土俗的な信仰—ローマン・カトリックの色彩の濃い—の様相が明らかとなった。これは、従来のバーク伝のほとんどが「通説」として語っていた、首都ダブリンでのプロテスタント・アイリッシュ・エスタブリッシュメントの生活とはきわめて異なったものであった。一般に、バークは、ダブリンでのトリニティ・カレッジ在学期以降、特に1760年代に政界に登場して以降は、公的生活において、アイリッシュ・ナショナリズム精神を表明することは少なかったとされている。われわれは、こうした「通説」が流布した原因を、後代の人間—とりわけ、ヴィクトリア朝のバーキアンたち—による伝記操作とみた。彼らは、バークのうちに、繁栄を続ける「大ブリテン王国」の偉大で理想的な政治家像をみて、彼らの「イングリッシュネス」をバークへと投影したのである。こうしたバーク像の「捏造」を考えても、オブライアンによる伝記が、従来の初期バーク像の修正を迫るすぐれた業績であったことが確認されたといえよう。

しかしながら、大ブリテン王国の首都ロンドンで成功を得つつあったバーク自身が、実際には、表向きは、その実践的生活—ロンドンでの立身出世—のため、そのアイリッシュネスに固着していないかのように振舞ったというのも、また一面では事実であろう。ここに、18世紀ロンドンに生きたアイリッシュたるバークの「分裂」あるいは「痛み」があつ

た。すなわち、いっぽうでアイルランド的な土俗性あるいは宗教性を濃厚に身にまといながら、他方で大ブリテン王国の首都ロンドンでの「出世」にかけたパークがそこにいたのである。そして、いまだ「アイルランドの冒険野郎」だったパークの出世作こそ、『崇高と美』であった。ここで展開された「崇高」と「優美」の美学は、「崇高」に重心を置きながらも、全体として18世紀の感覚主義美学あるいはイリュージョニズム美学に深く棹さすものでもあった。この『崇高と美』というテキストを中心に論じたのが、第二章、第三章、第四章である。

はじめに「第二章」では、その『崇高と美』のテキスト構成のパークボーンとなっている思考形態の考察に力点が置かれた。『崇高と美』のテキストに貫かれていたのは、当時のイギリス経験論哲学に見られた機械論的な認識論あるいは素粒子仮説的な観念説である。これは、感覚主義的な心理学と呼ぶこともできるだろう。こうした哲学体系のもと、「社交／自己保存」・「快の感情／苦の感情」・「視覚／触覚」・「表象の明瞭さ／表象の曖昧さ」という対比のなかから、「美」と「崇高」とが位置づけられた。ここでのパークの真骨頂は、「苦」や「曖昧さ」など、一見ネガティブに評価される側にあるようなものに「崇高」の名を与え、それを積極的に評価したことである。「苦」や「曖昧さ」とは、当時支配的であった古典主義的な認識の参照枠、すなわち明瞭な視覚表象を要請するような世界観に照らせば、明らかにマイナス要素であった。つまり、パーク以前の時代の古典主義的な認識体系のなかでは視覚表象の「明瞭さ」が求められたといえる。「絵画の世紀」とも呼ばれた18世紀は、こうしたイリュージョニズムの美学の席卷した時代であった。

じつにこの視覚中心のイリュージョニズムに風穴を開けたのが、ほかならぬパークの崇高論だった。したがって、パークを「ロマン主義の曙光」と見ることもできるだろう。たしかにパークの崇高論は、機械論的な認識論という形式の「枠」を設けることで、力学に基づく物質的な論理モデルにしたがい、要素還元された「観念」を扱っている。しかし、こうした体系のもつ形式的なシステムのなかで、いわば一種の「受像器」としての人間身体が、「曖昧で」表象不可能なものを経験するまさにその瞬間に、「苦」というかたちで、自己の身体性をかえって強力に「触知」するのを経験する。まさにこのとき、触覚的な感覚—すなわち「痛み」—に根ざした「崇高」の念が惹起されるのである。この自己の身体性に関する「触知的な」目覚めは、完璧かつ明瞭な表象画像を結ぶような認識より、人間の魂へと訴えかける力は強い。ここに、パークの感性的認識の限界意識に基づく「恐怖」の美学たる崇高論が成立しているのである。

たしかに、ここから一步進めば、感性の挫折の結果としての「超感性的なもの」との接触、さらにそれに伴う自己内部における「理性」の念の覚醒という、まさにカント崇高論の要諦に至る。しかしながら、「第二章付論」のジンメル崇高論のなかで触れたように、カントによるこうした「超感性的な理念」へと訴える解決法は、圧倒的な「普遍理性」への信頼に根ざす人倫的な視点からの解決とみえる。カントにおいては、地上あるいは肉体の自然レヴェルを超え、天上へとつながる道徳レヴェルでの「崇高」を志向している。われわれは、このようなカント的な解決を「後知恵」的にパーク崇高論に適用して理解してしまうことに賛意を示し得なかった。なぜなら、パークは、哲学的な厳密さではカントに及ばないが、しかし、身体的な「苦」という「関心性」のレヴェルに留まりつつ、「恐怖」の美学というかたちで崇高論を打ちたてたと思われるからである。パークの思考は、カント

美学では「不純なもの」として打ち捨てられたものを、巧みに感覚主義的に捉えるやり方だった。なお、「第一章」でのアイルランド論を受けて、こうした身体性を重視した崇高論を考えたとき、そこには、アイルランドの土俗性—その弾圧の歴史をも含め—から決して身を剥がさず、敬虔なローマン・カトリックのように、あるいは素朴なクェーカーのように、ひたむきに天上の「神」の光を見んとする祈りの姿が、いわば二重写しとなって立ち現れてくるように思われる。

バークにおいては、こうした人間のもつ不可避の身体性は、「崇高」の議論とは違う仕方
で、じつは「美」の議論のうちにもあらわれている。「第三章」で扱った優美論こそ、まさしくこの問題を扱っている。『崇高と美』でのバークは、「崇高」を重視したがために、この美論にはかなりの「揺れ」があったことは、すでに「第二章」でみている。そしてこの「第三章」で注目した「優美」概念こそ、18世紀イギリスにおける感覚主義の覚醒という事態が如実に反映されているものだった。

われわれは「第三章」のなかで、バークの「メディチのヴィーナス像」と「アンティノス像」への言及の典拠を探りつつ、画家ホガースによる『美の分析』のうちに入り込んでいった。そこでは、「グランドツアー」の文化交流史的な意味、「蛇状曲線」の美学的かつ神学的な意味、「風景式庭園」の社会的かつ政治的な意味などが考察された。そうして、人間のもつしなやかな身体性あるいは運動性に基礎をおく、近代的な感覚主義的美学の嚆矢として、ホガースの優美論を位置づけることになったのである。ホガースの美学書『美の分析』の検討から見えてきたのは、「優美」の主要な原理としての、視覚における「錯綜性」と「多様性」の存在であった。これらは「動き」をもつ物のうちに観察できるので、視覚的な努力を強いられる。このある種の「苦」という視覚の努力を伴うからいっそう「快」の感情をもたらすということであった。

ここには明らかに、バーク崇高論と同じ土壌に根ざした「触覚」的な要素への傾斜が認められる。まさしくこうした視覚における触覚的刺激の介在こそ、能動的な想像力—「創造的な」想像力とも名指される—の発動因となっていたのである。ここから、いわゆる18世紀後半に盛んに論じられた「ピクチャレスク」概念との接続可能性も出てきたわけであった。結局、この「第三章」では、「崇高」・「優美」・「ピクチャレスク」といった美的範疇すべてが、それぞれの出自は違いながらも、18世紀イギリスにおける感覚主義の覚醒という、いわば共通の根から生じたものであったことが確認された。またここでの指摘として忘れてはならないのは、まさしくこのような「触覚的な」想像力こそ、視覚イメージの喚起力だけに注目するような従来の「ロマン主義（あるいは、プレ＝ロマン主義）」概念に対し、厳しく反省を迫るものとなっていたことである。

また、バークやホガース、そしてピクチャレスク論者に見られた、これら感覚主義的美学の成立背景には、急速に都市化をとげたロンドンの社会のきしみ—すなわち都市市民の精神的な「危機」・「抑圧」・「分裂」・「腐敗」など—の反映が暗示的に示されていることである。すなわち脱神化した世俗社会の出来が必然的に要請したものこそ、現実社会で隠蔽され抑圧された「曖昧な」存在としての—バークにおけるアイリッシュ性も含む—触覚的なものと見なすこともできるであろう。

さて、話をもう一度「第二章」で論じた『崇高と美』のテキストに戻そう。バークが『崇高と美』で採用していた機械論的な認識論あるいは素粒子仮説的な観念説とは、もともと

ニュートン流の力学モデルを採用して展開されたものであった。したがって、それは人間の脱神化あるいは世俗化の傾向に与するような世界観をもたらすものであったといってもよいだろう。力学的モデルに基づく厳格な形式主義的認識枠—感覚与件を集積する「受像器」としての感覚諸器官と想像力の作用—のなか、この「形式」の枠に抵触するような「大いなるもの」の経験を、まさに「痛み」という感覚レベルで示したのがバークの崇高論であった。そこでは、「痛み」という感覚レベルに留まりつつ、感覚経験の心的強度を提示する試みが見られたと言い換えてもよい。

このバークの崇高論は、同時にまた、反イリュージョニズムに与する性格も持っていた。この反イリュージョニズムの美学は、『崇高と美』の最終パート第五部において、上述したような認識体系を前提としながら、文学と絵画という二つの芸術ジャンル間の優劣比較論というかたちで展開されることになった。「第四章」で集中的に論じられたのは、まさにこうした詩画比較論である。「第二章」での諸要素の対比でいえば、イリュージョンの「快」および「明瞭さ」は絵画へと、これに対して、イリュージョンの「苦」および「曖昧さ」は詩へと、それぞれ割り振られた。そして、絵画が「美」の側に、詩が「崇高」の側に、おのおの場所を占めることになった。バークは、言語の特性を、その視覚的イメージの喚起力ではなく、むしろその「触覚的な」印象の伝達力にみていた。すなわち、外界に眼に見えるかたちで存在しないものの観念—「複合抽象観念」と呼ばれる—を指示する語、具体的には、「神」や「死」などの語は、認識上は「曖昧な」視覚表象しか形成しないが、じつにその「音」の響きによって魂へ訴える強い力をもつとされたのである。

われわれはここに、バークの崇高論が、究極的には、言語芸術一般（劇はもちろん、政治的な演説をも含む）の理論であることの証左をみた。なお、こうした西洋芸術論史における詩画比較論の伝統の末端に、夏目漱石の初期小説「草枕」での西洋芸術論の受容の形跡を求めた。これが「第四章付論」である。そして、漱石のうちに、日本近代における「文学」概念あるいは「芸術」概念の規定をめぐる真摯な葛藤の様子を見てとったのである。

最終章の「第五章」では、原資料（マニュスクリプト）の検討という「テキスト批判」もおこないつつ、バークの演劇論を扱った。バークの時代の演劇は、周知のごとく、きわめて実践的な性格、すなわち政治性が色濃いものであった。そして、ここではバークにおけるアイルランド性を直裁にみることになったといえる。バークの演劇論は、「演劇論のための覚書」と題されるもので、1761年頃の執筆とされた未完の草稿である。この演劇論草稿で面白いのは、「喜劇」を中心に語ることで、反アリストテレス的な演劇論となっていることだった。「純粹感情」を惹起させる生真面目かつ「崇高な」悲劇は、悲喜交々とした「混合感情」を惹起させる喜劇よりも、民衆に対するインパクトが少ないという。われわれは、ここに『崇高と美』での「崇高」概念の位置づけとの差異あるいは変化を見てとることが可能であった。なお、バークにいわせると、多様な作法＝習俗の「模倣」がみられる民衆喜劇のもたらす「リディキュル」にこそ、現実社会における「徳育」の意味があり、いっそう「創造的」だともいうのであった。このことから、われわれはバークの演劇論草稿を、『崇高と美』の初期バークと『省察』の後期バークを架橋する重要な契機として位置づけたのである。

バークはまた、その演劇論のなかで、当時のロンドンに生きる紳士淑女を描く「感傷喜劇」を、あまりにブルジョワ的な「誤った洗練」という脆弱さに毒されていると断じてい

た。こうしたバークが、すぐれた喜劇の例として挙げているのは、まさにアイルランド人劇作家ブレナンなる人物による『訴訟』というマイナーかつ未詳の作品だった。ここには、バークにおけるアイリッシュ・ナショナリズムが、それが公刊前の「草稿」であっただけに、露骨にあらわれていたのを確認できる。結局、この「第五章」での演劇論を通じて、われわれが知り得たのは、バークにおける「私的な」側面と「公的な」側面の分裂であろう。

われわれは、初期バークの美学・芸術学的な思索の背後に見え隠れしていたアイリッシュとしての心性に目配りしつつ、美学的な主題としては、「崇高」・「優美」・「悪」をめぐる、また個別芸術的な主題としては、「彫刻」・「文学と絵画」・「演劇」をめぐる考察をおこなってきた。もちろん、そこでは、「視覚」と「触覚」からはじまって、「古典主義」と「ロマン主義」、さらには「美」と「政治」といった、さまざまなレベルでの分析をおこなったつもりである。

1790年代の後半、政界引退後のバークは、ロンドン西郊のビーコンズフィールドに隠居する。そして、バークはアイルランドに帰ることはなく、彼の地にて生涯を閉じている。彼の後半生の華々しい政治家としての活動のなかでは、「大ブリテン王国」の国会議員として、イギリス全般の国運を握るようなさまざまな発言—ときに錯綜・矛盾しているかに見える—を重ねてきたといえる¹。しかし、彼のそうした公的発言における実践的で臨機応変な身振りにこそ、18世紀ロンドンで生きてゆかねばならないアイリッシュたちのコンプレックスあるいはルサンチマンの極端なあらわれをみることはできないだろうか。われわれは、「第五章」で見たように、ジョンソンをして「よく同化していて、従順だ」といわしめたアイリッシュたちの精神を思うとき、その表に現れることさえない精神的な「抑圧」あるいは「痛み」を感ずる。われわれの許にある若きバークもまた、その若い精神のうちに、こうした「痛み」をひしひしと感じていたに違いない。

われわれは、このようなバークの履歴とその心性とを踏まえ、本論文の結論として、初期バークの美学思想を、アイリッシュとしての土俗性あるいは身体性が都市ロンドンのなかで経験した「痛み」あるいは「分裂」の美学として位置づけたいと思う。18世紀のロンドンを生き抜いたバークの精神は、その初期における美と芸術の理論のなかで、いまだ御されないかたちで、不整合なままにあらわれている。そして、政界に華々しく登場して以降の大ブリテン王国での「成功者」バークは、むしろこの自己のうちに抱えた「痛み」あるいは「分裂」を、「リディキュルの技芸」にまで高め、「演劇的に」巧みに使い分けたとさえ思われるのである。

われわれは、ここで検討した初期バークの「痛み」を忘れることなく、この論文の先に、後期バークにおけるいっそう「錯綜した」思索を検討してゆかねばなるまい。そこには、広義の「美学」の領域がなすべき仕事が多く残っている。そして、すでにこの「リディキュルの技芸」を身につけた—「血肉化した」といってもよい—後期バークを分析するには、生真面目にバークの「公的」発言だけを追っても無意味だろう。なぜなら、彼が自己の「痛み」の理知的な鎮静化のため、自己の魂の奥深くに刻みつけたであろう「死んだ鍋」“Dead Pan”²—アイリッシュ特有の無表情にして辛らつな批判—の眼を、ただこちらにじっと返してくるだけかもしれないからだ。

註

1 特に、パーク後半生の政治実践に関しては、F. A. ハイエクをして、「体系的理論を求めても無駄な思想家」といわしめたほど思想の全体像を捉え難い「錯綜した」ものとなっていた。このあたりは、以下の佐藤論文が、次のようにうまくまとめている。「アメリカ革命を支持しながらフランス革命に反対し、王室費削減を眼目とした『経済改革法』を立案しながら君主制を擁護し、アイルランド人でありながらイングランドの『古代の国政』を防衛し、政府とは国家目的を達成するための『手段』にすぎず、政治とは一貫した原則など求めても空しい『技法』なのだと、高度なプラグマティスト、功利主義者の顔を見せるかと思えば、他方で、自然法に基づく超越的かつ倫理原則の存在を主張するパークは、確かに、簡単に要約するには余りにも複雑な思想家である」。以上、佐藤光『『保守的啓蒙』とは何か—エドモンド・パークの政治哲学（其の一）—』『発言者』通巻第34号、1997年2月、108頁を参照。

2 アイルランド人特有のユーモアを、このようにいう。これは、「リディキュルの技芸」を身につけたアイリッシュの—特にイングリッシュネスに対する—処世術ともいえよう。この「死んだ鍋」については、司馬遼太郎『街道をゆく30・愛蘭土紀行I』朝日文芸文庫、1993年、133頁を参照。以下、司馬による記述を引いておく。「アイルランド人が吐きだすウィットあるユーモアは、死んだ鍋のように当人の顔は笑っていない。相手はしばらく考えてから痛烈な皮肉もしくは揶揄であることに気づく。相手としては決して大笑いできず、といって怒りもできずに、一瞬棒立ちになる」。なお、アイルランド論ものしている現代文芸批評家イーグルトンは、アイルランド人のユーモアを、また次のようにいっている。「アイルランド人のユーモアには黒い棘があり、内に攻撃性を秘めているので、アメリカ人の警句好みや、英国人の一部に見られるゆったりとしたユーモアとは対照的である。……馬鹿げたものを見抜くことにかけては、これほど巧みな民族はほかにいない。特にそれが自分のこととなると、実に鋭いのだ」。以上、テリー・イーグルトン『とびきり可笑しいアイルランド百科』小林章夫訳、筑摩書房、2002年、67頁を参照。なお、こうしたアイリッシュ気質の背後に、ケルト的な「リアリスト」思考を読みとることもまた可能かもしれない。以下、本邦におけるケルト美術史学の第一人者、鶴岡真弓が語る「ケルト文様の魅力」をめぐる文言を引いておく。「……それ（ケルト美術の特色）は私たちがこの世界を意味づけていくときに陥りやすい、もっともらしい『単一的な意味』や、強制的な『同一性』の理屈に警告を発する多義的な様相をもっているように思える。ケルト文様の構造は、いわば夢見がちの人（ドリーマー）の幻想のようなものによってではなく、むしろ現実をアクロバティックに突き進むリアリストの運動感覚に似たものから創造されているにちがいない」。以上、鶴岡真弓『ケルト美術』ちくま学芸文庫、2001年、233-234頁を参照。もちろん安易な指摘は避けねばならないが、以上ここで参照した、司馬、イーグルトン、そして鶴岡による「アイルランド人氣質（あるいは、ケルト人氣質）」を、パークの言説あるいは行動の背後に考えておくことも必要かもしれない。

参考文献一覧

【付記】

この「参考文献一覧」は、数点の文献を除いては、本論文中（本文および註）で言及した文献の一覧である。なお、バーク思想に関する文献は、以下の二つの著作および一つのウェブサイトを集約的に集められている。特に、岸本広司（御茶の水書房、2000年）による「文献目録」は、60ページにわたる膨大なものであり、最近（2000年まで）の国内外の雑誌論文までほぼ十全にフォローしている貴重なものといえる。

※ 拙稿については、巻末の「初出一覧」を参照のこと。

- ・岸本広司『バーク政治思想の展開』御茶の水書房、2000年、巻末の「文献目録」：19-77頁。
- ・中野好之『評伝バーク—アメリカ独立戦争の時代—』みすず書房、1977年、巻末の「参考文献一覧」：x iii・x viii頁。1970年代までのバーク研究の主要文献にコメントを付してある。
- ・井上一夫ウェブサイト「自由主義に関する文献案内 (Liberalism Study Guide)」の「Ⅲ. 古典的自由主義」の分類中、「バーク (BURKE)」の項：[<http://www5b.biglobe.ne.jp/~biblio/burke.htm>]、2003年12月現在。なお、このサイトは随時更新されている。

1. 使用テキスト略号

【バーク（執筆年代順）】

- ・ *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an Introduction and Notes by James T. Boulton, Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1987 (revised ed.). =PESB
- ・ “Hints for an Essay on the Drama”, c.1761. in: *The Early Writings*, ed. by T. O. McLoughlin and James T. Boulton, Oxford: Clarendon Press, 1997, pp. 553-563. in: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. I. =HED

【その他】

- ・ Berkeley, George: *A New Theory of Vision and other writings* (Everyman's Library), 1910. =NTV
- ・ Hogarth, William: *The Analysis of Beauty*, edited with an Introduction and Notes by Ronald Paulson, New Haven & London: Yale University Press, 1997. =AB
- ・ Hutcheson, Francis: *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725. in: *Works*, vol. I, (7vols.), Georg Olms Verlag, 1971. =IBV
- ・ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, (PhB, Bd.39a), hrsg. von Karl Vorländer, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990. =KdU
- ・ 夏目漱石『漱石全集』全二八巻、岩波書店、1993年12月～1999年3月。=SZ
- ・ O'Brien, Conor Cruise: *Edmund Burke*, abridged ed. by Jim McCue, Dublin: New Island Books, 1997. =CCO
- ・ Prior, James: *Memoir of the Life and Character of the Right Honourable Edmund Burke: With Specimens of His Poetry and Letter and Estimate of His Genius and Talents, Compared with His Great Contemporaries*, vol. I (2vols.), New York: Burt Franklin, 1968 (originally published in Boston, 1854). =JP
- ・ Simmel, Georg: *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.14 (Hauptprobleme der Philosophie / Philosophische Kultur), Suhrkamp, 1996. =GSG.14

2. 第一次文献

【パーク (執筆年代順)】

- ・ “The Fitzwilliam Burke Collection” (Burke MSS. Microfilm Reels at Sheffield Archives, U.K.) in : *Politics in the Age of Revolution, 1715-1848: Part 1: The Papers of Edmund Burke, 1729-1797, from Sheffield Archives, Sheffield Libraries and Information Services and Northamptonshire Record Office*, (A Listing and Guide to the Microfilm Collection), Marlborough, Wiltshire: Adam Matthew Publications, 1994.
- ・ *A Note-Book of Edmund Burke*, ed. by H.V. F. Somerset, Cambridge, 1957.
- ・ *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, edited with an Introduction and Notes by James T. Boulton, Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1987 (revised ed.)
- ・ *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful 1757*, in: *The Early Writings*, ed. by T. O. MacLoughlin and James T. Boulton, Oxford: Clarendon Press, 1997, pp. 185-320. in: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, generally ed. by Paul Langford, vol. I.
- ・ 鍋島能正訳『崇高と美の起原』理想社、1973年。
- ・ 中野好之訳『崇高と美の観念の起原』みすず書房、1999年 (『エドマンド・パーク著作集 1』みすず書房、1973年所収の復刻版)。
- ・ Bassenge, Friedrich (übersetzt); *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, (Ph. B.), Hamburg: Felix Meiner, 1980.
- ・ “Hints for an Essay on the Drama”, c.1761. in: *The Early Writings*, ed. by T. O. McLoughlin and James T. Boulton, Oxford: Clarendon Press, 1997, pp. 553-563. in: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. I.
- ・ “Speech on Irish Trade, 2 April 1778” in: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. IX, ed. by R. B. MacDowell, Oxford: Clarendon Press, 1991, Part II: Ireland, pp. 387-682.
- ・ “Reflections on the Revolution in France”, 1790. in: *The French Revolution 1790-1794*, ed. by L. G. Mitchell, Oxford: Clarendon Press, 1989, pp. 53-293. in: *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, vol. VIII.
- ・ 金子堅太郎『政治論略』(元老院蔵版)、忠愛社、1881年11月。(本邦初のパークの翻訳。)
- ・ 半沢孝麿訳『フランス革命の省察』みすず書房、1978年。
- ・ 水田洋訳「フランス革命についての省察」『世界の名著 41 パーク・マルサス』中公バックス、1980年、49-346頁。(水田訳、中公クラシックス I・II巻、2002年の新装版あり。)
- ・ *Letter to Sir Hercules Langrishe*, published in Dublin, February 1792. in: *The Writings and Speeches*, vol. IX, pp. 594-639.
- ・ 中野好之訳「サー・ハーキュリス・ラングリッシュ(準男爵、国会議員)への手紙—アイルランドのローマ・カトリック教徒をめぐる主題、および名誉革命の際に確立された憲政の原理にもとづいて彼らに議員選挙件を付与する計画の是非について—」『パーク政治経済論集—保守主義の精神—』中野好之編訳、法政大学出版局、2000年、739-786頁。
- ・ “Second Letter to Sir Hercules Langrishe 26 May 1795” in: *The Writings and Speeches*, vol. IX, pp. 666-671.

【その他】

- ・ Addison & Steele and others: *The Spectator*, vol. 3 (Everyman's Library), 1945, pp. 276-309.
- ・ 『アリストテレース 詩学・ホラーティウス 詩論』松本仁助、岡道男訳、岩波文庫、1997。
- ・ ベルクソン『笑い』林達夫訳、岩波文庫、1976年(改版)。
- ・ Berkeley, George: *A New Theory of Vision and other writings* (Everyman's Library), 1910.
- ・ パークリ『視覚新論』下條信輔、植村恒一郎、一ノ瀬正樹訳、勁草書房、1990年。
- ・ Boswell, James: *Life of Johnson* (a new ed. corrected by J. D. Fleeman), ed. by R. W. Chapman, London, Oxford & New York: Oxford University Press, 1970 (Pb).
- ・ ボズウェル『サミュエル・ジョンソン伝』(全三巻)、中野好之訳、みすず書房、1981~1983年。
- ・ カッシーラー『啓蒙主義の哲学』全二巻、中野好之訳、ちくま学芸文庫、2003年(改訳版)。(中野訳、紀伊國屋書店、1962年あり。)
- ・ デュボス『詩画論』I・II巻(近代美学叢書)、木幡瑞枝訳、玉川大学出版部、1985年。

- ・ Dufresnoy, Charles Alphonse; *De Arte Graphica*, (original, 1668), in: *The Works of John Dryden*, vol. 20, California University Press, 1989.
- ・ Gilpin, William; *Three Essays: on Picturesque Beauty; and on the Sketching Landscape: To Which is Added a Poem, on Landscape Painting*, Farnborough, U. K., reprinted in 1971 (original 1st ed. in 1772, 2nd ed. in 1794).
- ・ ヘルダー「彫塑」登張正實訳、『世界の名著 38 ヘルダー・ゲーテ』中公バックス、1979年。
- ・ Hogarth, William; *The Analysis of Beauty*, edited with an Introduction and Notes by Ronald Paulson, New Haven & London: Yale University Press, 1997.
- ・ ———; *Analysis of Beauty*, with Introductory Note by Richard Woodfield, Hildesheim & New York: Georg Olms Verlag, 1974.
- ・ Hutcheson, Francis; *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725. in: *Works*, vol. I, 7vols., Georg Olms Verlag, 1971.
- ・ ハチスン『美と徳の観念の起原』(近代美学叢書)、山田英彦訳、玉川大学出版部、1983年。
- ・ Hume, David; “Of Tragedy”, 1757. in: *The Philosophical Works*, vol.3, ed. by Thomas Hill Green and Thomas Hodge Grose, Scientia Verlag Aalen, 1964 (reprinted in London, 1882), pp.258-265 (Essay X X II).
- ・ ヒューム「趣味の基準について」濱下昌宏訳、『現代思想』青土社、1988年9月号。
- ・ Kant, Immanuel; *Kritik der Urteilskraft*, (PhB, Bd.39a), hrsg. von Karl Vorländer, Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990.
- ・ カント『カント全集』第八卷(「判断力批判」上巻)、牧野英二訳、岩波書店、1999年。
- ・ Knight, Richard Paine; *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Farnborough, U. K., reprinted in 1971 (original, 1805).
- ・ 『旧約聖書 創世記』関根正雄訳、岩波文庫、1999年(改版)。
- ・ レッシング『ラオコオン—絵画と文学の限界について—』斎藤栄治訳、岩波文庫、1970年。
- ・ Locke, John; *An Essay concerning Human Understanding*, ed. by P. H. Nidditch, Oxford: Clarendon Press, 1975.
- ・ ロック『人間悟性論』(全二巻)、加藤卯一郎訳、岩波文庫、1940年。
- ・ Lyotard, Jean-François; “Le sublime et l’avant-garde”, *L’inhumain: Causeries sur le temps*, Paris: Galilée, 1988.
- ・ リオタール『非人間的なもの—時間についての講話—』(叢書・ユニベルシタス)、篠原資明、上村博、平房幸浩訳、法政大学出版局、2002年。
- ・ ———『ハイデガーと「ユダヤ人」』本間邦雄訳、藤原書店、1992年。
- ・ Milton, John; *Paradise Lost*, USA: Penguin Classics, 2003.
- ・ ミルトン『失楽園』全二巻、平井正穂訳、岩波文庫、1981。
- ・ マンドヴィル『蜂の寓話—私悪、すなわち公益—』(叢書・ユニベルシタス 157)、泉谷治訳、法政大学出版局、1985年。
- ・ 夏目漱石『漱石全集』全二八巻、岩波書店、1993年12月～1999年3月。
- ・ 夏目漱石『草枕』岩波文庫、1998年(1990年改版)。
- ・ 夏目漱石『草枕』新潮文庫、1997年(1987年改版)。
- ・ *The Three-Cornered World*. trans. by Alan Turney, Singapore: Tuttle Publishing, 2000.
- ・ ペイン『人間の権利』西川正身訳、岩波文庫、1971年。
- ・ Price, Uvedale; *On the Picturesque 1796: Revolution and Romanticism 1739-1834*, Otley & Washington D. C.: Woodstock Books, 2000.
- ・ ルソー「人間不平等起源論」原好男訳、『ルソー選集 6 人間不平等起源論／言語起源論』白水社、1986年。
- ・ Simmel, Georg; *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.14 (Hauptprobleme der Philosophie / Philosophische Kultur), Suhrkamp, 1996.
- ・ ———; *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.5 (Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900), Suhrkamp, 1992.
- ・ ———; *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.7 (Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd.1), Suhrkamp, 1995.

- ・ ———; *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.8 (Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Bd.2), Suhrkamp, 1993.
- ・ ———; *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.11 (Soziologie), Suhrkamp, 2001.
- ・ ———; *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.12 (Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd.1), Suhrkamp, 2001.
- ・ ———; *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.13 (Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Bd.2), Suhrkamp, 2000.
- ・ ———; *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.16 (Grundfragen der Soziologie / Der Krieg und die geistigen Entscheidungen / Der Konflikt der modernen Kultur / Vom Wesen des historischen Verstehens / Lebensanschauung), Suhrkamp, 1999.
- ・ ジンメル『ジンメル著作集 (新装)』第八巻 (「レンブラント」)、浅井真男訳、白水社、1994年。
- ・ ———『芸術の哲学 (新装)』川村二郎訳、白水社、1999年。
- ・ ———『ジンメル・エッセイ集』川村二郎編訳、平凡社、1999年。
- ・ Spencer, Edmund; *The Faerie Queene*, ed. by A. C. Hamilton, London and New York: Longman, 1977.
- ・ ———; *Spenser: Selected writings*, ed. by Elizabeth Porges Watson, London and New York: Routledge, 1992.
- ・ Worringer, Wilhelm; *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, (Neuausgabe), München: R. Piper & Co. Verlage, 1959.
- ・ ———; *Formprobleme der Gotik*, München: R. Piper & Co. Verlage, 1920 (8. bis 12. Aufl.).
- ・ ヴォーリング (ヴォーリンガー)『抽象と感情移入—東洋芸術と西洋芸術—』草薙正夫訳、岩波文庫、1953年。
- ・ ———『ゴシック美術形式論』(「美術名著選書」7)、中野功訳、岩崎美術社、1968年。

3. 第二次文献

【パーク】

- ・ Armstrong, Meg; "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.
- ・ de Bruyn, Frans; *The Literary Genres of Edmund Burke: The Political Uses of Literary Form*, Oxford: Clarendon Press, 1996.
- ・ Freeman, Barbara Claire; 'Sublime: Feminine Sublime' in: *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.4, ed. by Michael Kelly, New York & Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 331-334.
- ・ Ferguson, Frances; *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, New York & London: Routledge, 1992.
- ・ ———; 'Edmund Burke' in: *Encyclopedia of Aesthetics*, vol.1, ed. by Michael Kelly, New York & Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 318-321.
- ・ ———; 'Sublime: The Sublime from Burke to the Present' in: *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 4, Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 326-331.
- ・ Furniss, Tom; *Edmund Burke's Aesthetic Ideology: Language, Gender and Political Economy in Revolution*, (Cambridge Studies in Romanticism, vol. 4), Cambridge University Press, 1993.
- ・ 平泉澄『武士道の復活』錦正社、1988年 (オリジナル版、至文堂、1933年)。
- ・ Hussey, Christopher; *The Picturesque: Studies in a Point of View*, London, 1927.
- ・ 石田憲次『ジョンソン博士とその群 (グループ)』研究社、1933年。
- ・ 岸本広司『パーク政治思想の形成』御茶の水書房、1989年。
- ・ ———『パーク政治思想の展開』御茶の水書房、2000年。
- ・ MacAuliffe, E. J.; *An Irish Genealogical Source: The Roll of the Quaker School at Ballitore County Kildare*, Dublin: Irish Academic Press, 1984. (*The Leadbeather Papers*, London, 1862.)
- ・ Magnus, Philip; *Edmund Burke: A Life*, London: John Murray, 1939.
- ・ ———; "Burke's Interest in Clogher" in *Edmund Burke: A Life*, London: John Murray, 1939, pp. 336-337.
- ・ ミッチェル『イコノロジー—イメージ・テキスト・イデオロギー—』鈴木聡、藤巻明訳、勁草書房、1992年。
- ・ 水田洋「パークの生涯と思想」『世界の名著 パーク・マルサス』中公パックス、1980年、7-26頁。

- ・村形明子編「金子堅太郎の『米留学懐旧録』」、京都大学教養部編『人文』第39集、1993年。
- ・Murray, Robert H.; *Edmund Burke: A Biography*, Oxford University Press, 1931.
- ・Nicolson, Marjorie Hope; *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Seattle & London: University of Washington Press, 1997 (original, 1959).
- ・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)、小黒和子訳、国書刊行会、1989年。
- ・長野順子「E. パークにおける《宇宙》のレトリック—破壊する〈崇高〉とジェンダー・メタファー」『神戸大学文学部紀要』第26号、1999年、1-26頁。
- ・———「美的価値としての〈崇高〉—その意味形成とジェンダー・メタファー—」『美と藝術の価値論的基礎づけ』(平成6年度科学研究費補助金・研究成果報告書、研究代表者:佐々木健一)、1995年3月、99-111頁。
- ・———『近代社会における美的なものとのジェンダー—18世紀イギリスの場合』(課題番号13410016平成13~14年度科学研究費補助金・基盤研究〈B〉—〈2〉研究成果報告書 研究代表者:長野順子)、2003年5月。
- ・中川八洋『正統の憲法 パークの哲学』中公叢書、2001年。
- ・中野好之『評伝パーク—アメリカ独立戦争の時代—』みすず書房、1977年。
- ・———『パーク思想と現代日本人の歴史観—保守改革の政治哲学と皇統継承の理念—』御茶の水書房、2002年。
- ・O'Brien, Conor Cruise; *The Great Melody: A Thematic Biography and Commented Anthology of Edmund Burke*, (Pb.), The University of Chicago Press, 1993, (1st ed., 1992).
- ・———; *Edmund Burke*, abridged ed. by Jim McCue, Dublin: New Island Books, 1997.
- ・大河内昌『パーク、身体、美学イデオロギー』(リレー掲載:身体表象研究)『英語青年』研究社、2000年5月号、7-11頁。
- ・小田部胤久「表象から共感へ—E. パークの美学理論における芸術家の誕生—」(第6章)『芸術理論の現在—モダニズムから』藤枝晃雄、谷川渥編著、東信堂、1999年、115-134頁。
- ・———『美学の逆説—近代美学の成立—』東京大学出版会、2001年。
- ・ポーコック『徳・商業・歴史』田中秀夫訳、みすず書房、1993年。
- ・———「保守的啓蒙と民主主義革命」福田有広訳、『思想』岩波書店、1989年8月号。
- ・Punter, David; "The Picturesque and the Sublime: The Two Worldscapes", *The Politics of Picturesque*, eds. by S. Copley and P. Garside, Cambridge, 1994.
- ・Prior, James; *Memoir of the Life and Character of the Right Honourable Edmund Burke: With Specimens of His Poetry and Letter and Estimate of His Genius and Talents, Compared with His Great Contemporaries*, vol. I (2vols.), New York: Burt Franklin, 1968 (originally published in Boston, 1854).
- ・Sammuels, Arthur P. I.; *The Early Life, Correspondence and Writings of the Right Honourable Edmund Burke*, Cambridge University Press, 1923.
- ・佐藤光『「保守的啓蒙」とは何か—エドモンド・パークの政治哲学(其の一)—』『発言者』通巻第34号、1997年2月。
- ・Stanlis, Peter J.; *Edmund Burke and the Natural Law*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1958.
- ・高瀬暢彦『「政治論略」考〈その一〉～〈その五〉—金子堅太郎研究—』、日本大学法学部法学研究所編『法学紀要』第26巻・第27巻・第29巻・第30巻・第35巻、1985年～1994年。
- ・上田又次『エドモンド・パーク研究』至文堂、1937年。
- ・Walsh, T. J.; *Nano Nagle and the Presentation Sisters*, Monasterevan, Ireland: Presentation Generalate, 1980.
- ・Wecter, Dixon; "The Missing Years in Edmund Burke's Biography" (original, 1938), *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. LIII, ed. by Percy Waldron Long, New York: Kraus Reprint Corporation, 1967, pp. 1102-1125.
- ・———; "Burke's Theory concerning Words, Images, and Emotion", *PMLA*, vol. LV, 1940, pp. 167-181.
- ・White, Stephen K.; *Burke: Modernity, Politics, and Aesthetics*, (Modernity and Political Thought, vol. 1), Thousand Oaks, London & New Delhi: SAGE Publications, 1994.
- ・Wilkins, Burleigh T.; "Burke on Words", *Studies in Burke and his Time*, vol. 11, 1969, pp. 1305-1309.
- ・八木秀次『明治憲法思想—日本の国柄とは何か—』PHP新書、2002年。
- ・山下重一「パークの本邦初訳(一)・(二)—金子堅太郎訳『政治論略』について—」、国学院大学法学会編『国学院法学』第18巻(第1号・第2号)、1980年。

【その他】

- ・エイブラムズ『鏡とランプ—ロマン主義理論と批評の伝統—』水之江有一訳、研究社、1976年。
- ・相澤照明「表象としての風景美—ギルピンとアリスンの風景思想を中心として—」(第7章)、斎藤稔編『芸術文化のエコロジー』勁草書房、1995年、111-125頁。
- ・Andrews, Malcolm; *The Search for the Picturesque: Landscape aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford & California: Stanford University Press, 1989.
- ・安西信一「不透明な絵画と錯綜体としての世界—ピクチャレスクの美学における『スケッチ風描法』と『ピクチャレスクな対象』をめぐって—」『美学藝術学研究』東京大学文学部美学藝術学研究室編、第9号、1990年、90-111頁。
- ・———「外部としての庭園／内部としての庭園—庭園を巡る理論的考察の試み—」(第11章)、斎藤稔編『芸術文化のエコロジー』勁草書房、1995年、174-190頁。
- ・———『イギリス風景式庭園の美学—〈開かれた庭〉のパラドックス—』東京大学出版会、2000年。
- ・Atlas of Irish History (2nd ed.), ed. by Seán Duffy, Derbyshire: Arcadia Editions, 2000.
- ・Ayers, Michael; *Locke*, 2 vols., 1991.
- ・Baeumler, Alfred; *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974(die erste Aufgabe, Halle an der See, 1923).
- ・Ballantyne, Andrew; "Genealogy of the Picturesque", *The British Journal of Aesthetics*, vol. 32, no. 4, Oxford University Press, 1992.
- ・*The Building of Bath*, ed. by The Building of Bath Museum.
- ・de Bolla, Peter; *The Discourse of the Sublime: Readings in History, Aesthetics and the Subject*, Oxford & New York: Basil Blackwell, 1989.
- ・Carlson, Marvin; *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca & London: Cornell University Press, 1993.
- ・コリンズ『十八世紀イギリス出版文化史—作家・パトロン・書籍商・読者—』青木健、榎本洋訳、彩流社、1994年。
- ・de Courcy, J. W.; *The Liffey in Dublin*, Dublin: Gill and Macmillan, 1996.
- ・ドゥルーズ『カントの批判哲学』(叢書・ユニベルシタス)、中島盛夫訳、法政大学出版局、1984年。
- ・*Deutsche Biographische Enzyklopädie*, hrsg. von Walther Killy und Rudolf Vierhaus, München: K. G. Saur Verlag, 1999.
- ・*The Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 1917.
- ・イーグルトン『とびきり可笑しいアイルランド百科』小林章夫訳、筑摩書房、2002年。
- ・エドガー、セジウィック編『現代思想・芸術事典』富山太佳夫(代表)訳、青土社、2002年。
- ・藤田治彦『ナショナル・トラストの国—イギリスの自然と文化—』淡交社、1994年。
- ・グイエ『演劇の本質』佐々木健一訳、TBSブリタニカ、1976年。
- ・グレイアム「ウト・ピクトゥラ・ポエシス(詩は絵のごとく)」、ウィーナー編『西洋思想大事典』平凡社、1990年。
- ・Grenham, John; *Irish Family Names*, Dublin: Roberts Wholesale Books, 1997.
- ・濱下昌宏「第二記号としての画像—シャフツベ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年。
- ・———「ハチソンの『美の観念』について—ハチソン美学研究(1)—」『神戸女学院大学論集』第35巻、第2号、通巻第102号、1988年。
- ・———「(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』第38巻、第3号、通巻第112号、1992年。
- ・———『18世紀イギリス美学史研究』多賀出版、1993年。
- ・波多野裕造『物語 アイルランドの歴史』中公新書、1994年。
- ・平岡敏夫「ロンドン体験としての『草枕』」、小森陽一、石原千秋編『漱石研究』第5号、翰林書房、1995年。
- ・Hunt, John Dixon; *Garden and Grove—The Italian Renaissance Garden in the English Imagination: 1600-1750*, Princeton & New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- ・家永三郎ほか編『明治前期の憲法構想』福村出版、1987年(増訂版第二版)、江村栄一校注『日本近代思想体系9 憲法構想』岩波書店、1989年。
- ・*Illustrated Summary Catalogue of The Crawford Municipal Art Gallery*, ed. by Peter Murray, City of

Cork Vocational Education Committee, 1991.

- ・上倉庸敬「ルネサンスとフランス古典主義の美意識」、当津武彦編『美の変貌』世界思想社、1988年、117-137頁。
- ・———「ポスト・モダンの文学理論」、神林恒道編『芸術現代論』昭和堂、1991年、206-229頁。
- ・神林恒道「近世美学の発端—バウムガルテンとヴィンケルマン—」、当津武彦編『美の変貌』世界思想社、1988年、138-162頁。
- ・———「ピクチュアレスクの美学—その成立と展開について—」、辻成史編『美のバースペクティブ』鹿島出版会、1989年。
- ・———「絵画と音楽—芸術の近代性」、神林恒道ほか編『芸術学の軌跡—芸術学フォーラム1—』勁草書房、1992年、271-292頁。
- ・柄谷行人『漱石論集成』第三文明社、1992年。
- ・加藤浩「叙事詩から小説へ」、森谷宇一ほか編『文芸・演劇の諸相』勁草書房、1997年、123-133頁。
- ・川北稔『洒落者たちのイギリス史—騎士の国から紳士の国へ—』平凡社ライブラリー、1993年。
- ・川崎寿彦『庭のイングランド—風景の記号学と英国近代史—』名古屋大学出版会、1983年。
- ・川島幸希『英語教師 夏目漱石』新潮選書、2000年。『美の変貌』世界思想社、1988年、4-31頁。
- ・Kindlers Malerei Lexikon, Zürich: Kindler Verlag.
- ・北川東子『ジンメル—生の形式』（「現代思想の冒険者たち」1）、講談社、1997年。
- ・北野雅弘「プラトンにいたる美と芸術の理論」、当津武彦編・川口由彦『日本近代法制史』新世社、1998年。
- ・小林章夫『クラブ』駸々堂、1985年。
- ・小西嘉幸『テキストと表象』、水声社、1992年。
- ・熊野純彦『カント—世界の限界を経験することは可能か—』（「シリーズ・哲学のエッセンス」）、NHK出版、2002年。
- ・“Mallow Spa The Irish Bath. Past and Present.”, produced and published by the Industrial Tourism Sub-Committee of Mallow Urban District Council in conjunction with a F. A. S. Community Employment Scheme.
- ・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年。
- ・松本雅之「シャフツベリの Aesthetics—価値経験の学としての美学の基礎付け—」、美学会編『美学』第90号、1972年。
- ・———「フランシス・ハッチソンの美学」、美学会編『美学』第117号、1979年。
- ・松村昌家『ヴィクトリア朝の文学と絵画』世界思想社、1993年。
- ・水島裕雅「西洋近代の文学観—フィールディングの小説観の形成を中心として」、森谷宇一ほか編『文芸・演劇の諸相』勁草書房、1997年、20-29頁。
- ・森谷宇一「聖書と教父たちの美学思想」、当津武彦編『美の変貌』世界思想社、1988年、66-89頁。
- ・長倉誠一『人間の美的関心考—シラーによるカント批判の帰趨—』未知谷、2003年。
- ・長尾龍一『思想としての日本憲法史』（日本憲法史叢書1）、信山社、1997年。
- ・小倉脩三『夏目漱石—ウィリアム・ジェームズ受容の周辺』有精堂、1989年。
- ・大野光子『女性たちのアイルランド—カトリックの〈母〉からケルトの〈娘〉へ—』平凡社選書（173）、1998年。
- ・岡真理『記憶／物語』（シリーズ・思考のフロンティア）岩波書店、2000年。
- ・大森淳史「美と崇高」、神林恒道ほか編『芸術学の軌跡』勁草書房、1992年、202-218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180号、1995年。
- ・———「古典的とロマン的あるいは彫塑的と音楽的—ドイツ啓蒙主義から観念論にいたる美学における記号観の変容に即して」、神林恒道ほか編『芸術学の軌跡—芸術学フォーラム1—』勁草書房、1992年、254-270頁。
- ・The Oxford English Dictionary (2nd ed.), 1989.
- ・Peach, R. E.; *Historic Houses of Bath*, 1883.
- ・Pressly, William L.; *The Life and Art of James Barry*, New Heaven & London: Yale University Press, 1981. (Exhibition Catalogue: *James Barry: The Artist as Hero*, Tate Gallery, 1983.)
- ・Prince, Michael B.; *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment: Theology, Aesthetics and the Novel*, Cambridge University Press, 1996.
- ・ザフランスキー『悪—あるいは自由のドラマ』（叢書・ユニベルシタス 642）、山本尤訳、法政大学出版局、1999年。
- ・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年。
- ・———「UT PICTURA POESIS—絵画の—十八世紀」、神林恒道、太田喬夫、上倉庸敬編『芸術学の軌

- 跡』(芸術学フォーラム1)、勁草書房、1992年。
- ・——『美学辞典』東京大学出版会、1995年。
 - ・——『フランスを中心とする18世紀美学史の研究—ワットーからモーツァルトへ—』岩波書店、1999年。
 - ・司馬遼太郎『街道をゆく30/31・愛蘭土紀行I/II』(全二巻)、朝日文芸文庫、1993年。
 - ・白幡洋三郎『プラントハンター』講談社選書メチエ、1994年。
 - ・鈴木貞美『日本の「文学」概念』作品社、1998年。
 - ・*Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1880*, vol.10, ed. by John Genest, New York: Burt Franklin. (original ed., Bath, 1832).
 - ・菅原潤『シェリング哲学の逆説—神話と自由の間で—』北樹出版、2001年。
 - ・シュトラウス『自然権と歴史』(テオレイン叢書)、塚崎智、石崎嘉彦訳、昭和堂、1988年。
 - ・多木浩二『天皇の肖像』岩波新書、1988年、同『天皇の肖像』岩波現代文庫、2002年。
 - ・大正大学総合仏教研究所「悪の問題」研究会編『悪を哲学する』北樹出版、2003年。
 - ・田中秀夫『共和主義と啓蒙—思想史の視点から—』ミネルヴァ書房、1998年。
 - ・谷川渥『美学の逆説』勁草書房、1993年。
 - ・——「芸術をめぐる言葉 第111回—ジンメル—」『美術手帳』美術出版社、2002年4月号、184頁。
 - ・——『廃墟の美学』集英社新書、2003年。
 - ・トドロフ『象徴の理論』(叢書ユニベルシタス204)、及川馥、一ノ瀬正興訳、法政大学出版局、1987年。
 - ・遠山茂樹『森と庭園の英国史』文春新書、2002年。
 - ・鶴岡真弓『ケルト美術』ちくま学芸文庫、2001年。
 - ・内田義彦『社会認識の歩み』岩波新書、1971年。
 - ・Uglow, Jenny; *Hogarth: A life and a World*, London: Faber and Faber Limited, 1997.
 - ・*Victoria Art Gallery, Bath: Concise Catalogue of Paintings and Drawings*, Bath Museums Service, 1991.
 - ・若桑みどり『マニエリスム』ちくま学芸文庫、1994年。
 - ・ウィーナー編『西洋思想大事典』全五巻、平凡社、1990年。
 - ・八木公生『天皇と日本の近代』上・下巻、2001年。
 - ・山本正『「王国」と「植民」—近世イギリス帝国のなかのアイランド—』思文閣、2002年。
 - ・『養老天命反転地—荒川修作+マドリン・ギンズ: 建築的実験—』毎日新聞社、1995年。
 - ・横田庄一郎『「草枕」変奏曲—漱石とグレン・グールド』朔北社、1998年。

初出一覧
(口頭研究発表等を含む)

序

- ・【口頭発表】“Double Bias in Adopting Burke’s Aesthetics: The Meiji Constitution and its Influence”, The 15th International Congress of Aesthetics, 2001, in Japan (Makuhari, 27-31 August, 2001). Presentation Date : 29 August, 2001 (at Kanda University of International Studies).
- ・【著書】「日本におけるE・バーク受容にみるバイアス—近代思想史形成のポリティクス」、大阪大学美学研究会編『美と芸術のシュンポシオン』勁草書房、94-104 頁、2002 年 2 月 25 日。
- ・【著書 (CD-ROM)】“Double Bias in Adopting Burke’s Aesthetics: The Meiji Constitution and its Influence”, in: *The Great Book of Aesthetics: The 15th International Congress of Aesthetics Japan 2001 (Proceedings)*, ed. by Ken-ichi Sasaki and Tanehisa Otabe (The University of Tokyo), Sections : “Japan between East and West”, a CD-ROM Version, Tokyo, 2003. [ISBN4-9901701-0-5]

第一章

- ・【口頭発表】「若きバークを求めて：バリドフ・バリトア・ダブリン—その幼・青年期をめぐるアイルランド調査—」、2001 年度神戸女学院大学美学研究会第 5 回例会、2001 年 12 月 26 日 (於 神戸女学院大学)。
- ・【口頭発表】「若きバーク像の再検証—誕生から幼少年期までのアイルランド時代をめぐる伝記的考察から—」、日本イギリス哲学会関西西部会第 28 回例会、2003 年 7 月 5 日 (於 京大会館)。

第二章

- ・【口頭発表】「E・バーク美学成立における〈触覚〉の位置—優美と崇高一」、美学会西部会第 215 回研究発表会、1997 年 9 月 27 日 (於 大阪大学)。
- ・【論文】「E・バーク美学成立における〈触覚〉の位置—崇高と優美—」、美学会編『美学』第 192 号、1-12 頁、1998 年 3 月 31 日。
- ・【口頭発表】“Edmund Burke’s Aesthetics as Anti-Ocularcentrism: A Connection between Sublime and Grace in terms of the Tactile Sensation”, Conference on Aesthetics and Philosophy of Art, supported by British Society of Aesthetics and Mind Association (Warwick, UK, 10-11 May, 2002). Presentation Date : 11 May, 2002 (at The University of Warwick).

第二章付論

- ・【論文】「G・ジンメル の山岳美学にみる新たな崇高論の可能性—造形芸術との比較から—」、広島芸術学会編『藝術研究』第 16 号、29-43 頁、2003 年 7 月 11 日。

・【論文】“Georg Simmels Untersuchung über das Erhabene von den Alpen: Warum kann man die Alpen als ein Motiv zu den bildenden Künsten nicht ansehen?”、『日本における「芸術」概念の誕生と死』(課題番号 11301001 平成 11 年度～14 年度科学研究費補助金・基盤研究(A)・〈2〉研究成果報告書、研究代表者:上倉庸敬)、217-227 頁、2003 年 3 月。

第三章

・【口頭発表】「シェリングにおいて〈崇高〉は可能か—イギリス経験論美学からの問い—」、日本シェリング協会第 7 回大会、1998 年 7 月 12 日(於 慶応義塾大学)。

・【論文】「シェリング造形芸術論における〈作品創造〉と〈崇高〉の問題—E・バークの崇高論との比較から—」、日本シェリング協会編『シェリング年報 '99』第 7 号、晃洋書房、112-122 頁、1999 年 7 月 20 日。

(【書評】安西信一『イギリス風景式庭園の美学—(開かれた庭)のパラドックス』東京大学出版会、2000 年、日本イギリス哲学会編『イギリス哲学研究』第 25 号、97-99 頁、2002 年 3 月 20 日。)

・【口頭発表】「安西信一『イギリス風景式庭園の美学—(開かれた庭)のパラドックス』(東京大学出版会、2000 年)へのコメント」、第 53 回美学会全国大会ワークショップ第 4 室(司会:利光功)パネル報告、2002 年 10 月 12 日(於 広島大学)。

(【書評】神尾美津雄『アルパイン・フラスール—イギリス自然意識の原像—』鷹書房弓プレス、2001 年、日本 18 世紀学会編『日本 18 世紀学会年報』第 18 号、63-65 頁、2003 年 6 月 10 日。)

・【口頭発表】「画家 W・ホガース『美の分析』にみる感覚主義あるいは〈悪〉の美学—ヴィーナス・蛇・イギリス風景式庭園—」、大阪工業大学第 35 回研究談話会(大阪工業大学工学部一般教育科主催)、2003 年 10 月 6 日(於 大阪工業大学)。

第四章

・【口頭発表】「E・バークにおける詩画論とその美学的基礎—『崇高と美』の分析より—」、日本イギリス哲学会関西支部第 21 回研究例会、1996 年 12 月 7 日(於 京大会館)。

・【論文】「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—」、日本イギリス哲学会編『イギリス哲学研究』第 21 号、21-35 頁、1998 年 4 月 1 日。

第四章付論

・【論文】「漱石『草枕』にみる西洋美学の受容と翻案—画工の絵にならない俳句的な旅—」、大阪大学大学院美学研究室編『美学研究』創刊号、15-25 頁、2001 年 1 月 31 日。

第五章

(【書評】Michael B. Prince, *Philosophical Dialogue in the British Enlightenment: Theology, Aesthetics and the Novel*, Cambridge University Press, 1996.、日本 18 世紀学会編『日本 18 世紀学会年報』第 14 号、29-30 頁、1999 年 7 月 31 日。)

・【口頭発表】「E・バークと劇場—未完草稿『演劇論のための覚書』を中心に—」、文芸学研究会第 4 回研究発表会、2000 年 7 月 29 日(於 大阪大学)。

・【口頭発表】「E・バーク演劇論における〈喜劇〉評価—18世紀イギリスにみる‘ridicule’の美学—」、近現代演劇研究会12月例会（日本演劇学会協賛）、2000年12月9日（於大阪大学）。

・【論文】「E・バーク演劇論草稿における〈喜劇〉評価—18世紀イギリスにみる‘ridicule’の美学—」、文芸学研究会編『文芸学研究』第4号、51-80頁、2001年3月31日。

〔付記〕

今回は本論文のなかで—第五章に若干の言及あり—ひとつの章を設けては論じられなかったが、初期バークの「美学」と後期バークの「政治学」との連続性（あるいは不連続性）の問題を扱ったものとして、以下のものもある。

・【口頭発表】「E・バークにおける〈崇高〉概念の政治的受肉—初期趣味論から『フランス革命の省察』を読む—」、日本イギリス哲学会第24回研究大会シンポジウム「エドモンド・バーク」（司会：中野好之、岸本広司）パネル報告、2000年3月26日（於関西学院大学）。

なお、この博士学位論文は、以下二つの先行する学位論文から発展的に展開されたものであることを、最後に付けくわえておきたい。

・【卒業論文（学士号）】「E・バークにおける〈崇高〉と〈美〉とをめぐって」：大阪大学文学部平成4年度卒業論文、1993年1月提出。

・【修士論文（修士号）】「〈美〉の再編と崇高の美学の誕生—E・バーク『崇高と美』の分析—」：大阪大学大学院文学研究科平成7年度修士論文、1996年1月提出。

完

2003年12月12日

大阪大学大学院 文学研究科 提出

著者略歴

1970年3月 群馬県生まれ

桑島秀樹（くわじま ひでき） 現在、日本学術振興会特別研究員

ERRATA

博士論文 (2003年12月12日提出) 訂正箇所一覧

- 3頁 参考地図 Map 3 「キルデア州バリトア」中、Greise River (グリース川) の流れ
誤: 南→北
正: 北→南
- 16頁 第一章の註1における年号の誤記
誤: 「……*Annual Register*の執筆、また 1765年頃に書かれたと推定されている未完草稿……」
正: 「……*Annual Register*の執筆、また 1761年頃に書かれたと推定されている未完草稿……」
- 19頁 第一章の註12における年号の誤記
誤: 「……マロー教会に残る『結婚許可証』では、1924年10月21日とある。……」
正: 「……マロー教会に残る『結婚許可証』では、1724年10月21日とある。……」
- 21頁 第一章の註37における人名の誤記
誤: 「……なお、C. C. オブライアンのパーク伝普及抄版の編者、J. MacCueも、その……」
正: 「……なお、C. C. オブライアンのパーク伝普及抄版の編者、J. McCueも、その……」
- 24頁 第一章の第2節における本文の誤記
誤: 「……初等教育期までのに関する伝記的概略……」
正: 「……初等教育期までに関する伝記的概略……」
- 24頁 第一章の第2節における本文の誤記
誤: 「P. マグナス」
正: 「Ph. マグナス」
- 26頁 第一章の第2節 a における本文の語句統一
誤: 「……幼子パークは一ダブリンのリフィーにではなく一コークのブラックウォーター……」
正: 「……幼子パークは一ダブリンのリフィにではなく一コークのブラックウォーター……」
- 29頁 第一章の第2節 c における本文の誤記
誤: 「……きわめて自然な道行きであったとように思われるのである。」
正: 「……きわめて自然な道行きであったとように思われるのである。」
- 38頁 第一章の註19における表現改善
誤: 「……今回扱っている初期パークに関する記述に関する限り、この伝記……」
正: 「……今回扱っている初期パークをめぐる記述に関する限り、この伝記……」
- 38頁 第一章の註22における語句統一
誤: 「デイビッド・ネーグル」
正: 「デイヴィッド・ネーグル」
- 41頁 第一章の註44における誤記
誤: 「……ロイルをほどくように放射状の渦巻きをなす……」
正: 「……ロイルがほどけるように放射状の渦巻きをなす……」
- 42頁 第一章の註53における誤記
誤: 「……娘のジェーンも母の宗派にしたがって育てられたといわれている。……」
正: 「……娘のジェーンも母の宗派にしたがって育てられたとされている。……」
- 83頁 第三章の第2節 c におけるホガース『美の分析』からの引用中の誤記 (二箇所)
誤: 「……それゆえ、私の描いた諸々の彫像を、……数学者が扱うような完全に直まっすぐな……」
正: 「……それゆえ、私の描いた諸々の彫像は、……数学者が扱うような完全に直まっすぐな……」
- 87頁 第三章の第3節 b における本文の脱字

- 誤：「……禁断の『知恵の木の実』を食べさせよう誘惑する場面……」
 正：「……禁断の『知恵の木の実』を食べさせようと誘惑する場面……」
- 89 頁 第三章の第3節 c における本文の誤記
 誤：「こうした問題を、世界観の変遷という観点から……」
 正：「こうした問題は、世界観の変遷という観点から……」
- 90 頁 第三章の第4節 a における本文の誤記
 誤：「……これに対し、画面左手に見える脇の小道—紳士と淑女のカップルが今まさに……」
 正：「……これに対し、画面向かって右手に見える脇の小道—紳士と淑女のカップルが今まさに……」
- 93 頁 第三章の第4節 c における本文の誤記（二箇所）
 誤：「……すべて 18 世紀という時代という同じ時代、さらに同じ土壌のなかで醸成され……」
 正：「……すべて 18 世紀という同じ時代、さらにイギリスという同じ土壌のなかで醸成され……」
- 95 頁 第三章の註 2 における文献著者名の脱落
 誤：『フランスを中心とする 18 世紀美学史の研究—ウアト—……』
 正：『佐々木健一『フランスを中心とする 18 世紀美学史の研究—ウアト—……』
- 97 頁 第三章の註 13 における誤記
 誤：「……のなかでもされている指摘されている [AB, x x v]。』
 正：「……のなかでも指摘されている [AB, x x v]。』
- 99 頁 第三章の註 31 における脱字
 誤：『植林』(Spec. 第 583 号、1714 年)を含む
 正：「・『植林』(Spec. 第 583 号、1714 年)を含む」
- 100 頁 第三章の註 35 における誤記（二箇所）
 誤：「……『感情や情感』(passin and emotion) ……。以下、……, 1927, p. 55-57.を参照。」
 誤：「……『感情や情感』(passion and emotion) ……。以下、……, 1927, pp. 55-57.を参照。」
- 101 頁 第三章の註 40 における誤記
 誤：「……解説的序論のなかで指摘されている [AB, l i - l ii]。』
 正：「……解説的序論のなかで指摘している [AB, l i - l ii]。』
- 119 頁 第四章の註 24 における誤記
 誤：「……示唆されているとも述べている (同書, Lyotard, 1988, p. 112) を参照。」
 正：「「……示唆されているとも述べている (同書, Lyotard, 1988, p. 112)。」
- 135 頁 第五章の第1節 a における本文の誤記
 誤：「……いっそう強く確信することができるできよう。」
 正：「……いっそう強く確信することができる。」
- 137 頁 第五章の第2節における本文の誤記
 誤：「……さらに、このパーク全集のによれば、……」
 正：「……さらに、このパーク全集によれば、……」
- 137 頁 第五章の第2節における本文の脱字および誤記（二箇所）
 誤：「……こうした事からか、管見のかぎり、先行研究も見当たらないものである。」
 正：「……こうした事情からか、管見のかぎり、先行研究も見当たらない。」
- 148 頁 第五章の結における本文の脱字
 誤：「……シェイクスピア劇にまったく言及しなかったも得心がいくかもしれない。……」
 正：「……シェイクスピア劇にまったく言及しなかったことにも得心がいくかもしれない。……」
- 162 頁 結における本文（最終文）の誤記
 誤：「……ただこちらをじっと返してくるだけかもしれない……」
 正：「……ただこちらにじっと返してくるだけかもしれない……」