



Title	想像力説研究
Author(s)	山川, 鴻三
Citation	大阪大学文学部紀要. 1963, 10, p. 85-131
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/9353">https://hdl.handle.net/11094/9353</a>
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

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

The University of Osaka

想 像 力 説 研 究

山 川 鴻 三

## (1) S. T. Coleridge と Walter Pater

## I

「想像力」“*imagination*”と「空想」“*fancy*”の区別は、Coleridge や Pater に始まるものではなく、遠くギリシア・ローマの時代にさかのぼることができるものであった<sup>1)</sup>。しかし、その時代においては、現代とは逆に、*imaginatio* は単なる模写を意味し、*phantasia* は創造力を意味した。したがって、前者は後者に比して幾分低い能力ではあったが、それだけに「誤りや迷いのもとになるという非難からは自由で<sup>2)</sup>あった。

ところで、新古典主義の時代になると、これらの言葉の用法は非常にあいまいで、これらを区別しようとする試みが全然なかったわけではない<sup>3)</sup>けれども、概して、Addison のように、これらを全く無差別に用いる<sup>4)</sup>か、あるいは、James Beattie のように、それらを同一の能力に対する名称として、想像力をそのより荘厳な働きとし、空想をそのより軽妙な働きと考えたのであった<sup>5)</sup>。そしてこのような状態にあったこれらの語を、初めてではないにしても、もっともはっきりと区別しようとしたのが、コウルリッジであった。「わたくしは」と彼は *Biographia Literaria* の中で言う、「たびたび思索したあげく、空想と想像力とは、一般に信じられているように、一つの意味をもつ二つの名称であるか、あるいはせいぜい、一つの同じ能力の程度の低いものと高いものであるのではなくて、二つの明確な、非常に違う能力である、ということをはじめは何となく感じた程度だった（が、人間の諸能力と、それぞれの特徴と機能と効果を一層綿密に分析するにつれて、私の推測は十分な確信に熟したのであった。）<sup>6)</sup>彼は、かように、空想と想像力との区別をじぶんで考えたように言うけれども、事實は、彼はこれをドイツの観念論哲学者たちから借りたのであった。そして、「この形而上的区別」を退けて、十八世紀的な区別をふたたび持ち出したのが、ペイターであった。「今世紀の初めのある英国の批評家たちは」と彼は「ワーズワス論」の冒頭で言う、「彼らが詩を真に評価するためにきわめて重要だと考えた、空想と、もう一つの層力強い能力—想像力との区別について、多くのことを言った。この形而上的区別は、もとはドイツ哲学者の著作から借りたもので、それについて語った人々がおそらく必ずしも明りょうに理解していたものではなかったが、実際すべての真の批評が多かれ少なかれ関係している、はるかに一層深遠で一層本質的な区別、すなわち、詩人の主題にたいする知覚と、彼の創作における自己集中との、熱切さの程度の高低の差別を伴うものであった。」<sup>7)</sup>

ところで、このような、空想と想像力とを、「種類における相違」<sup>8)</sup>とみるかわりに、程度の差」とする意見は、これをくつがえそうとしたコウルリッジのあらゆる努力にもかかわらず、彼の後にもしばしばあらわれ、十九世紀においては、Leigh Hunt<sup>9)</sup>や E.S. Dallas<sup>10)</sup> のような批評家が、ペイターに先んじ、二十世紀においては、J.L. Lowes<sup>11)</sup>や Lascelles Abercrombie<sup>12)</sup>

のような学者が、彼に続いている。しかし、この、ペイターのコウルリッジにたいする議論は、もっとも鮮かに論点を浮彫りにしたものであり、したがって、ペイターの説は、コウルリッジのそれとともに、しばしば、イギリスにおける二つの代表的な想像力説として論じられ、いずれか一方に軍配があげられるのである。I.A. Richardsは、*Coleridge on Imagination* において、ペイターとコウルリッジとを比較して、「ペイターのは—それがそんなに軽率に捨て去ろうとする、あるいは、しのごうとする（コウルリッジの）まさにそのような、辛抱強い、勤勉な分析をそれに加えないかぎりは—しろうとの仕事であり、取るに足らぬむだ話である—むなし、根拠もなければ背景もない仮定である。」<sup>13)</sup>と述べている。これにはんして、Herbert Readは、*Reason and Romanticism* において、コウルリッジの説について、「文芸批評の領域でこんなに長く役立った、空想と想像力との、単に記述的な区別は、もはや妥当ではない。」<sup>14)</sup>といひ、「ペイターが指摘したように、それは単に熱切さの程度の差にすぎない。」<sup>14)</sup>と説いている。

かように、コウルリッジとペイターとを比較して、リードは、コウルリッジの説が「妥当でない」といひ、リチャーズは、ペイターの説が「根拠もなければ背景もない」といって非難する。しかし、わたくしは、ここで、リードのように、この二つの想像力説のうちどちらがより「妥当で」あるかを論じようとするのではない。わたくしはまた、リチャーズのように、どちらか一方の立場に立って他のものを批判し、それを「根拠もなければ背景もない」ものとして非難するのではなく、それぞれの根拠と背景をなす世界観がどのようなものであるか、また、それらがそれぞれの想像力説とどのような関係にあるか、を明らかにして見ようと思う。

ところで、コウルリッジとペイターとの想像力説は、つねに、このようにするどく対立するものであろうか。まず、コウルリッジは、ペイターのような、新古典主義的な想像力説を全くもっていないのであろうか。第二に、ペイターは、同じ浪漫主義者として、コウルリッジと共通の想像力説をもっていないのであろうか。最後に、もし彼らが共通の浪漫主義的想像力説をもっているとすれば、それらは完全に一致するものであろうか、それとも、微妙に相違するものであろうか。以下、わたくしは、これらの間にできるだけ忠実に答えて見たいと思う。

## II

まず、コウルリッジの十八世紀的想像力説というものが、はたしてあるのであろうか。コウルリッジの想像力説といえは、ふつう、彼がドイツ観念論を学んでから後に立てたものをさすのであって、それ以前には彼の想像力説といえるようなまとまったものがなかったことは事実である。しかし、彼がドイツ哲学に心酔する前に十八世紀の思想に捉えられた時期があり、この期間に、彼が想像力をどういうふうに考えていたであろうかということは、きわめて興味深い問題であるように思われる。そこで、わたくしは、この時代の彼の詩や手紙や雑記帳を頼りにして、この問題を少しく探ってみようと思う。

第一に考えられることは、彼がこの期間に、十八世紀的想像力説の詩的表現である Mark

Akenside の *Pleasures of Imagination* (1744) を愛読したことである。彼は、Robert Anderson 編集の *The Works of the British Poets*, Vol. IX によって、早くからこの詩を知っていたと思われる<sup>15)</sup> が、Bristol Library の記録によると、1795年12月24日から1796年1月8日にかけて同図書館から Akenside's *Poems* (1772) を借り出している<sup>16)</sup>。この1796年という年は、彼のエイキンサイド熱が頂点に達した年で、彼は、同年に出た *Religious Musings* にこの詩から題句を引いており<sup>17)</sup>、同年の *Notebooks* にもこれから一句を取って記入している<sup>18)</sup>。彼がこのようにエイキンサイドの詩に熱中したのは、彼がこの詩の説く想像力説そのものに共鳴したからであろうと思われる。実際、彼は、この詩におけるこのような形而上学に対する、彼の偏愛を告白して、同年5月13日付の John Thelwall への手紙で次のように述べている。「しかし、あなたはなぜそんなに詩における形而上学にはげしく反発するのですか。エイキンサイドのは形而上詩ではありませんか。あるいは、あなたはエイキンサイドが好きでないのかも知れません。あなたはそうかも知れませんが、わたくしは好きです。わたくしはほかのたくさんの詩人もどのように好きです。あなたはなぜ、詩人に対して統一法令を敷くのですか。」<sup>19)</sup>

それでは、コウルリッジは、はたしてどの程度までエイキンサイドの想像力説を摂取しているのだろうか。エイキンサイドの想像力は、空想とどのように、いわば、真理に光彩を添えるものにほかならないのである。

But beyond

This energy of truth, whose dictates bind  
Assenting reason, the benignant fire,  
To deck the honour'd paths of just and good,  
Has added bright imagination's rays:  
Where virtue rising from the awful depth  
Of truth's mysterious bosom, doth forsake  
The unadorn'd condition of her birth;  
And dress'd by fancy in ten thousand hues,  
Assumes a various feature, to attract,  
With charms responsive to each gazer's eye,  
The hearts of men.<sup>20)</sup>

まず、コウルリッジは、エイキンサイドの想像力（すなわち空想）の光というイメージをししば反映している。彼は、1796年出版の *To the Author of Poems* [Joseph Cottle] published anonymously at Bristol in September 1795 において、

Strong, rapid, fervent, flashing, Fancy's beam!<sup>21)</sup>

と歌っている。彼はまた、同年6月22日と11月19日にセルウォールにあてた書簡では、“the light of Fancy,” “illumined by Imagination” という言葉を用いている。「その詩はしばしば美し

く、感情の火をもっているが、空想の光を十分もっていないように思う。」<sup>22)</sup>—「それはりっぱに書いている—感情によって活気づけられ、想像力によって照らされた強い感覚をあらわしている。」<sup>23)</sup>と。(ちなみに、彼は晩年においても、この想像力(空想)の光ということを語っているけれども、“a ray of Imagination”と“a glimmering of Fancy”というふうに使っていることは、注意すべきであろう。すなわち、彼は、1830年5月9日の *Table Talk* において、ペルシアの詩について、「そこには想像力の光はなく、ただ空想のかすかな光があるだけだ。」<sup>24)</sup>と語っている。)

つぎに、彼は、エイキンサイドのいろどれる衣という想像力(空想)のアイデアをしばしば用いている。彼は早くも1791年の *Happiness* において、

And Fancy's vivid colourings stream,<sup>25)</sup>

と歌い、1796年11月5日には Thomas Poole にあてて、“the vision-weaving *Fancy* has indeed often pictured such things”, と書き送っている。そして彼は、想像力(空想)を ‘Drapery’ とし、‘picture’ と同じものと考えている。彼は1795年—1796年の *Notebooks* の中に、“Thought is the *body* of such an Ode, Enthusiasm the soul, and Imagination the Drapery!”<sup>26)</sup> と記しているが、これは、Young の “any thought, enthusiasm, and picture, which are as the body, soul, and robe of poetry”<sup>27)</sup> における “picture” を “Imagination” に置き換えたものにはかならない。(ついでながら、彼は *Biographia Literaria* (1817) では、空想と想像力とを区別して、空想を “Drapery” とし、想像力を “Enthusiasm” のかわりに “soul” にしている。—“GOOD SENSE is the BODY of poetic genius, FANCY its DRAPERY, ... and IMAGINATION the soul...”<sup>28)</sup>)

かように、彼はエイキンサイドの *Pleasures of Imagination* における想像力説をいくつかの点で反復している。しかし、彼はただ表現のイメージやアイデアを借りているだけではない。彼はまた、その根底にある思想にも共鳴した。彼が好んだのは、彼の「詩の形而上学」であったからである。

エイキンサイドの想像力説は、その根底に十八世紀通有の連想心理学をもっている。

...Let the mind

Recall one partner of the various league,  
Immediate, lo! the firm confederates rise  
.....

By these mysterious ties the busy power  
Of memory her ideal train preserves  
Entire; or when they would elude her watch,  
Reclaims their fleeting footsteps from the waste  
Of dark oblivion; thus collecting all  
The various forms of being to present

Before the curious aim of mimic art  
Their largest choice<sup>29)</sup>

エイキンサイドは、この一節の註において、「記憶の作用はほとんどまったく観念の連合に依存するように思われる。」と述べている。コウルリッジがエイキンサイドからうけいれたものが、このような記憶における観念連合の説であったことは、彼が同じころ、この説の集大成であった David Hartley の *Observations on Man* (1749) に傾倒したことによって明らかである。彼のハートレー研究は、彼が1791年に、デイヴィッド・ハートレーの学寮と呼ばれた Cambridge の Jesus College に入学したころにはじまり、1796年9月に長男が生れたころまでつづいた。「このころ」と彼は *Biographia Literaria* において当時を回顧して言う、「ハートレーの人間論にたいするわたくしの嘆賞の念は非常に深かったので、わたくしは長子に彼の名をつけた。」<sup>30)</sup> こうして、彼は、たとえば、1794年の *Religious Musings* において、ハートレーを「人類のうちでもっとも賢明な彼」<sup>31)</sup> と称し、同年12月11日 Southey あてに、「わたくしは完全な必然論者で、ほとんどハートレーじしんとどうようによくその問題を理解しています。」<sup>32)</sup> と書き送った。

それでは、ハートレーの心理学とはどのようなものであろうか。それは、*Observations on Man* 第二部によって次のように要約されるであろう。「任意の感覚 A, B, C, 等が一定の十分な時間たがいに連想されることによって、それぞれに対応する観念 a, b, c, 等にたいして非常な力を得るので、任意の一つの感覚 A が単独に印象されるときに、b, c, 等ほかのすべての観念を心に喚起することができるであろう。」<sup>33)</sup> それゆえ、「詩人なり、哲学者なりの観念が、かように、たがいに依存しあい、たがいにたやすく暗示をあたえあうことができるためには、強くてすばやい記憶が必要である。」<sup>34)</sup>

コウルリッジは、はたして、このような心理学にもとづいて想像力説を立てているのであろうか。なるほど、彼は、はっきりとそうしているわけではない。しかし、彼は、想像力(空想)がこのような記憶による連想作用である、と考えているのではないか、と思われる十分な証拠があるのである。それは、彼が1792年8月に書いた *An Effusion at Evening (First Draft)*<sup>35)</sup> である。そこでは、想像力(空想)は、光であると同時に、記憶によって過去のものを連想する作用である、と考えられている。詩人はまず、想像力が彼の昔の恋人を記憶の翼に乗せて呼び返し、彼女を「輝く想像力の光」によって照らし出すことを願う。

Imagination, Mistress of my Love!  
Where shall mine Eye thy elfin haunt explore?  
Dost thou on yon rich Cloud thy pinions bright  
Embathe in amber-glowing Floods of Light?  
Or, wild of speed, pursue the track of Day  
In other worlds to hail the morning Ray?  
.....  
Now sheds the setting Sun a purple gleam,

Aid, lovely Sorc'ress! aid the Poet's dream.  
 With faery wand O bid my Love arise,  
 The dewy brilliance dancing in her Eyes,<sup>36)</sup>

空想（これは想像力の分身である）は、ただちにこれを聞き届けて彼女を詩人の眼前にあらわし、詩人は、しののめの光と月の光のなかで彼女に会う。

Propitious Fancy hears the votive sigh—  
 The absent maiden flashes on mine Eye!  
 When first the matin Bird with startling Song  
 Salutes the Sun his veiling Clouds among,  
 I trace her footsteps on the {accustom'd  
 {steaming Lawn,  
 I view her glancing in the gleams of Dawn!  
 When the bent Flower beneath the night-dew weeps.  
 And on the Lake the silver Lustre sleeps,  
 Amid the paly Radiance soft and sad  
 She meets my lonely path in moonbeams clad.<sup>37)</sup>

このように、想像力（空想）の現前させる世界は、それが夜明けであろうと月明かりであろうと、光の満ちあふれた世界である。ここには、光をあらわす何と多くの語が用いられていることであろう。

Sweet—! .....

No more thy Sky Larks less'ning from my sight  
 Shall thrill th' attuned Heartstring with delight;  
 No more shall deck thy pensive pleasures sweet  
 With wreaths of sober hue my evening seat!  
 Yet dear to [My] Fancy's Eye thy varied scene  
 Of Wood, Hill, Dale and sparkling Brook between:  
 Yet sweet to [My] Fancy's Ear the warbled song,  
 That soars on Morning's wing thy fields among!<sup>38)</sup>

こうして、詩人が恋人とともに遊んだ自然の風物は、小さく見えるひばりにせよ、谷ときらめく小川のあいだの森と岡の変化する風景にせよ、朝の翼に乗って田畑のあいだに舞い上がる小鳥のさえずりにせよ、すべて、彼女のものであり、彼女から切り放しては詩人の記憶によみがえることのできないものである。そして、この、人間とその場所とを記憶によって連想する働きとしての、想像力こそ、まさに、ペイターの説くものであった。「このことを例証するためには」と彼は *Greek Studies* の中で、ギリシア人の想像力について言う、「あなたたちが、ある記憶の詐術によって、あらゆる変化する配景と、移り変わる明暗による色彩と色調の変化とのもとにある、ある一群の自然物を、ある一人の実在人物の存在と形象とに連想することができたならば、その結果はどのようなものであろうか、ということを考えてみればよい、あなたた

ちが、清く澄んだ川や広々とした牧場や、吹きさらしの高地や雑草ややなぎ、あるいは『湖の麗人』の地方を旅行したならば、こういった風物の、あらゆる複雑な印象が、新しくさらに微妙な第二の生きた体として、そこに残したある一人の人間のまわりに巻きついて、それらはもはや、たがいにほかのものから離れては、追憶にのぼらなかつたであろう。』<sup>39)</sup>

しかし、コウルリッジは、十八世紀の連想心理学による想像力説を継承する点でペイターと一致する<sup>40)</sup>ばかりではない。彼はまた、同世紀の合理的な想像力説を説く点でペイターと合致する。彼が1796年12月30日セルウォールにあてた手紙の中で説くような、「豊かな想像力、調子の高い調和、すなわち、一つの全体を計画するために必要である、あの骨の折れる思考力」<sup>41)</sup>は、ペイターがStyle論で説く、「構成的知性」としての「想像力」と符合するものである。文学の建築物は」とペイターは言う、「それが豊かで表現的であるためには、書き初めに最後の結びを予想することを必要とするばかりではなく、必然的なものとともに偶然的なものをも全体の統一のもとに包摂し、多くのでこぼこや番狂わせや後知恵をもつ、製作の過程における、設計の発展や成長を必要とする。」<sup>42)</sup>

かように、コウルリッジは、十八世紀の想像力説の遺産相続者として、ペイターと相通ずる一面をもつ。しかし、このような、コウルリッジの一面は、単に一時的な現象にすぎず、われわれは、これ以上、この問題に深入りする必要はないであろう。われわれはむしろ、コウルリッジがこの時期を通過して達した後期の説がいかなるものであり、また、それがいかなる世界観に立つものであるか、さらには、このペイターの説がいかなる世界観に立つものであるか、そして、ペイターが彼の立場からコウルリッジをいかに批判するか、といった問題に進むべきであろう。

### III

S.C. Pepper という哲学者は、古典時代から現代にいたる人間の世界観を、“Mechanism”, “Contextualism”, “Organicism”, “Formism” の四つに還元し<sup>43)</sup>、それぞれの世界観にもとづく芸術批評を、“Mechanistic Criticism”, “Contextualistic Criticism”, “Organistic Criticism”, “Formistic Criticism” の四つに分類した<sup>44)</sup>。そして、コウルリッジとペイターは、それぞれ、「有機体説」と「機械論」をもっともしっかりとふまえた思想家であるという点で、もっとも偉大な批評家であり、それぞれ、「有機体説的批評」と「機械論的批評」のもっとも著しい代表者である、といった<sup>45)</sup>。それでは、有機体説と機械論とは、何であるか。また、それらにもとづく有機体説的批評と機械論的批評とは、何であるか。

まず、機械論から始めよう。それは、十八世紀に頂点に達した世界観で、世界を一つの機械に見立てる思想である。A.O. Lovejoy が *The Great Chain of Being* で明らかにしたように、それは世界を存在の大連鎖と考え、それを形づくる環の一つが欠けても連鎖全体が崩壊する、と考える。万物は、この大連鎖の環を満たしており、下等なものから人間へ、人間から神へと、

存在の段階を形づくっている。人間は、肉体と精神の持主として、しもは下等なものに、かみは神に連なる。だから、人間は、その与えられた状態に甘んじ、いたずらに神の状態をあこがれるべきではない、というのである。

ペイターは、このような思想を、しばしば述べている。彼は *Marius the Epicurean* において、「天のはしご、天上から地上へのはしご」<sup>46)</sup> というイメージを用いて、これを述べている。すなわち、「神—その住居は、われわれの鈍い目には一部しか見えないから無限の遠方にあり—あの不思議な星よ—その存在が永遠であり、その本質がわれわれとの接触によって汚されない完ぺきさをもっている点で、人間とはまったく異なる—と人間—浮薄で不安な心とか弱く死を免かれぬ手足と変りやすい運命とをもって、地上に住み、効なく勞し、全体として、おそらく人類全体として考えれば、永遠であるが、個別に見れば、不可抗的に次々と舞台を去って行く—」<sup>47)</sup> この神と人間の間には、「ある中間的な性質をもつ、ある神聖な力が住んでいる。」そして「この大気中の間隙は、それらの力で満たされている。」「なぜならば、この階級の、特別な任務をもつ成員は、おのおのの気質に応じた職務をもって、それぞれ特別の領域をもっているからである。」<sup>48)</sup> そして、マリウスにとっては、(ペイターじしんにとってのように)「あのはしごが、雲の中に没するように見えた、実際に、まさにその点」まで登る「暇は、彼が地上に一番近い、もっと賤しく土臭い階段で、彼に非常に身近な実在物に、熱心な興味をもっていたので、たしかに、いまは、残されてはいなかった。」<sup>49)</sup>

しかし、世界は、はたして、このような一定不変の秩序であろうか。そうであるならば、万物は、どうして進化することができるであろうか。有機体説は、このような疑問を、機械論に投げかけ、それが与えた解答は、世界は、固定した機械ではなくて、成長する有機体である、というのであった。すなわち、存在の大段階は、不動のものではなくて、「向上と発展の大段階」<sup>50)</sup> である、というのであった。コウルリッジは、この「ぼう大で神秘的な存在の連鎖のまさに最低の環」<sup>51)</sup> から、この向上の努力が見られることを説いている。「鉱物は」と彼は *Aids to Reflection* において言う、「その存在の頂点においては、植物に似た形に結晶して、将来の植物を無言のうちに予言するように思われる。植物の生存の極致としての木や草の花は、該当する器官に分化して、相互的な機能を与えられているので、じぶんの上を自由に飛びかう花形の蛾から種類を区別される、あの固定性をもどかしがって、ほとんど本能的な運動に近いものをあらわしているように見える。そして、不思議なことには、こん虫の世界でも、本能の本来の中心である興奮性が、生れたばかりの感受性が、まだ、それに従属しているあいだに一繰り返していえば、この上なく不思議なことには、こん虫における筋肉の生命や鳥類における筋肉動脈が、人間のもつ適応的知力を、いや、倫理的感情や慈善心にいたるまで模倣し型どおり下稽古する。(中略)こうして、すべての下等な自然は、より高等なもの、よりよいものをまね求めることに、その最高善を見いだす。すべてのものが向上することをつとめ、その努力によって向上する。そして、ひとり人間のみがうつむくべきであろうか。」<sup>52)</sup>

こうして、彼は、

we in this low world  
Placed with our backs to bright Reality,<sup>53)</sup>

を嘆き、

on Meditation's heaven-ward wing  
Soaring aloft I breathe the empyreal air<sup>54)</sup>

と歌う。かように、彼の有機体説は、大胆な天がける瞑想を是認する。これにはんして、ペイターの機械論は、「ここにいまあるもの」<sup>55)</sup>に集中することを、処生における「完全な態度」として、「形而上学的研究そのもののきびしい制限、ほとんど、放棄」<sup>56)</sup>を志す。「他日、おそらく」と彼はコウルリッジ論で言う、「われわれは、現状に関する十分な知識をもって、遠い地平線を忘れ、『ここにいまあるもの』に満足するようになるかもしれぬ、そして、ここに、古典的感情の本質がある。」<sup>57)</sup>そして、この古典的精神は、たとえば Dr. Johnson が、「人はなんびとも、春の香を楽しみながら、秋の果実を味わうことはできぬし、ナイル河の水源と河口とから同時に杯を満たすことはできぬ。」<sup>58)</sup>と説いた精神にほかならないであろう。ペイターがコウルリッジを批判したのは、まさにこのような「十八世紀の完全な態度」をもってであった。「おそらく」と彼は言う、「コウルリッジにおける主要な罪科は、真面目さの過剰で、なんらかの道德原理から生じるものではなく、完全な態度の誤解から生じる真面目さである。抽象的な問題を取り扱う場合の完全な教養の特徴であると考えられる、十八世紀の完全な態度である、ほんの少しの無関心さというものがある。その完全な教養の持主である人本主義者は、『賓辞定量論』が失敗したとって『泣い』たり、一つの哲学的信条がくずれたとって『わめい』たりはしない。」<sup>59)</sup>

世界観のことはこれくらいにして、こんどは文学観に目を転じて見よう。コウルリッジは、*Biographia Literaria* の中で、若いころに、Pope とその弟子たちの詩が、見かけは美しいが生命力を欠き、いわば、「きらびやかで、冷たくはかない、ロシアの氷の宮殿」<sup>60)</sup>のように思われたが、「ミルトンやシェイクスピアでは、(少なくとも、彼らの最も重要な作品では、) 作者が実際言おうとすることは、なにか別のことを、あるいは、なにかもっとまずいことを、作者に言わせる結果を招かずには、一語といえども、あるいは一語の位置といえども変えること」<sup>61)</sup>はむつかしいことを知ったと述べている。かように、彼は、早くから、十八世紀の詩が、単に伝統的な形式に思想を適用したものにすぎなかったのにたいして、ミルトンやシェイクスピアの詩は、思想と形式とが有機的統一をもつこと、つまり、前者が機械論的詩観にもとづいていたのにひかえて、後者が有機体説的詩観に依存していたことを、知っていたけれども、彼が、この根本的な区別をもっと明確に意識して、「機械的形式」と「有機的形式」との区別を立てたのは、A.W. Schlegel に負うところが多かった。すなわち、シュレーゲルは、1808年 Vienna で行なった講演において、この区別を次のように説いている。「形式は、(たとえば、われわれが

柔らかいかたまりにある特定の形を与え、それが固まっても同じ形をもつようにするときのように、)素材にたいして、その性質にかかわりない、単に偶然の付加物として、外部の力によって与えられるときには、機械的である。また、有機的形式は固有であり、内部から広がって、胚種の完全な発展と同時にその明確さをかちえる。」<sup>62)</sup>と。そして、コウルリッジは、ほとんど一字一句これを借りて、1818年の講演において、次のように説いている。「形式は、一われわれが、ぬれた一かたまりの粘土に、固まったときにもたせたいと思う形を与えるときのように、一われわれが、与えられた素材にたいして、素材の特質から生じたとは限らぬ、あらかじめ定められた形式を、押しつけるときには、機械的である。他方、有機的形式は固有であり、内部から発展するにつれて形成せられ、その発展の十分さはその外部の形式の完全さと一つの同じものである。」<sup>63)</sup>と。彼はまた、同じ講演の中で、この区別を、一方では Beaumont and Fletcher と、他方ではシェイクスピアとの区別に適用している。「これらの詩人(ボーモントとフレッチャー)は」と彼は言う、「一ちょうど人が、四分の一のオレンジと四分の一のりんごと同大のレモンとざくろとを寄せ集めて、それを、一個の丸いさまざまな色のくだもののように見せるときのように一耳に文法的、論理的一貫性をもつものは何でも一寄せ集めて目に見せることのできるものは何でも、内面的な不可能さの直観によって抑制することなく、耳と目とから受け取った。しかし、一つの法則にしたがって、進化と同化によって、内部から働く自然は、そうすることができない。シェイクスピアも同様であった。何故ならば、彼もまた、一つの観念にしたがって、想像力によって、内部から胚種を発展させることによって、自然の精神で働いたからである。何故ならば、心における一つの観念が自然における一つの法則にたいする関係は、ものを見る力が光にたいする関係にひとしいからである。それらは、たがいにほかのものを想定する相関物である。」「ボーモントとフレッチャーの劇は」と彼はつづける、「統一のない集合体にすぎないが、シェイクスピア劇には、内部から成長し発展する生命力がある。」<sup>64)</sup>

かように、コウルリッジは、すぐれた詩は、有機体のように成長する詩だという。これにたいして、ペイターは、文芸は、機械のように、一定の設計にしたがって作られるものだという。このペイターの創作論は、本来、修辞学的なものであり、Horace の伝統に立つものである<sup>65)</sup>。ホラスは、*Ars Poetica* において、作家は、細部に注意を払うとともに、作品が全体として成功するよう留意すべきだとし<sup>66)</sup>、じぶんの主題を選んで、そのときに言うべきことを言って、余分のことを言わず<sup>67)</sup>、「中間が最初と調和し、最後が中間と調和する」よう巧妙に創作すべきだという<sup>68)</sup>。「それは」とホラスは言う、「塑造がはじまったとき、ぶどう酒びんであった。それはなぜ、ろくろが回転するにつれて、水差しであることがわかるのか。」<sup>69)</sup>「余計なこと、安易なこと、余分なこと」とペイターは言う、「これらのものが真の文芸家にきらわれるのは、ほかのあらゆる芸術におけるとどうように、文芸においても、構造が大いに重要であり、あらゆるところに感じられ、それがないと苦痛に感じられるからでなくてなんであろう。これこそ、最初に最後を予見し、決してそれを見失わず、あらゆる部分においてほかのすべての部分を意識

して、最後の文章が、少しの迫力の衰えも見せずに、最初の文章を説明し理由づける、あの建築的創作概念である。』<sup>70)</sup>しかし、ペイターは、最初に立てた設計にしたがって、ただ盲めっばうに進むというのではない。この点で、ペイターはホラスと異なる。ホラスは、詩人は「結末に急ぐ」<sup>71)</sup>というのであるが、ペイターは、はじめの設計を必要に応じて補正しつつ、ゆっくりと進むのである。「なぜならば」とペイターは言う、「文学の建築物は、それが豊かで表現的であるためには、最初における最後の予見を必要とするばかりではなく、必然的なものとともに偶然的なものを全体の統一のもとに包摂し、多くのでこぼこや番狂わせや後知恵を伴う、創作の過程における、設計の発展や成長を必要とするからである。(中略)このような予見をもって、実際の結論は、作品が、もっと明らかな意味で、完成される以前に、もっともしばしば、書かれてしまっているであろう。文芸家は、単なる締めりのない増加物でなく、真の構成物を確保するためには、しっかりと把握しておかねばならぬ、ある有力なすぐれた世界感をもって、慎重に進むものと思われ、継ぎ目を一つ一つ継ぎ合わせ、生産的な熱情によって支えられながらもこれを抑制し、彼の最初の草案の不備を見直し、読者に安定した落ち着いた進行の意識を与えるためにのみ足踏みをし、単なる音の類同さえも整理し直して読者の心を和らげ、少なくとも読者の注意を中断させないようにし、そうして、どこか最後の来るまえに、彼の結論を背負い、それに導かれ、やがて、それを降ろし、疲労してやっとじぶんが最後に来たことを知るからではなくて、意欲のまだすっかり清新なうちに、ペンを置く。彼の作品は、第二義的な微妙な意味のニュアンスのあらゆる蓄積的效果をもって、いまや構造的に完成し、彼は、あの最後のまえの結論に正しく一致するように全体の仕上げをし、すべてが表現的になる。』<sup>72)</sup>

かように、コウルリッジは創作を無意識的なものとするが、ペイターは創作の意識的な面を強調する。ペイターのコウルリッジにたいする反論は、彼らのこの相違点に集中されているように思われる。「彼の見解を一方的なものにするところのものは」とペイターは言う、「そこでは芸術家というものがほとんど無意識的な行為者となってしまうということである。もっとも鮮明で落ち着いた意識の様相のかわりに、芸術や詩における連想作用が、ある盲目的に有機的な同化の過程のように見られている。芸術作品が、生命のある有機体に見立てられている。それは、真に、完成した芸術作品がわれわれに与える、ある自己満足的な独立的な生命の意識をあらわしているが、このような作品が生産される過程をほとんど示してくれない。ここには、生命のない要素が一つの典型を実現しようとする盲目的な発酵がない。』<sup>73)</sup>

このペイターの評言は、コウルリッジの創作論の旨点をついでいるように思われる。しかし、はたして、コウルリッジは、このように、創作における意識的な要素を全く閉却しているのであろうか。必ずしもそうではない。彼は、Schelling が、芸術においては「無意識的な力が意識的活動と結合しなければならぬ」<sup>74)</sup>とする説にしたがって、そこには「意識的なものが無意識的なものの中にあられるように、その上に刻みつけられている」<sup>75)</sup>と説いている。彼はまた、シュレーゲルが、天才の活動はある意味では無意識的であるが、思考力がそこに大

してあずかっているわけではない<sup>76)</sup>、と言うように、シェイクスピアの天才における「思想の深さと力強さ」を強調し、「大詩人は必ず同時に深遠な哲学者であった」と説いている。シェイクスピアの詩では」と彼は言う、「創作力と知力がたがいにまけまいと組み討ちをしているようである。おのおのは力がありあまってたがいに相手を滅ぼしそうに見える。ついに劇では、この二つのものは和解し、たがいに相手の胸元をじぶんのたてで守りながら戦った。あるいは、これを二つの急流にたとえるならば、狭い岩の多い岸の間で最初合流したときは、たがいに相手をはねつけようとし、いやいやながら混流し、激流となるが、やがて、一層広い川床と一層従順な岸辺を見つけて混流し、広がって、一つの水流となり一つの音を立てて流れて行く。」<sup>77)</sup>

かように、コウルリッジは、創作が単に無意識的なものであるのではなく、意識的なものをも必要とすること、そこには思考力が大いに加わる必要のあることを説いている。彼はまた、創作において全体を予見する設計の必要を説き、「人が任意の一点に関して、じぶんの伝えようとするものの全体を予見することのできる、あの心の展望、あの概観」<sup>78)</sup>の必要性を強調している。しかし、彼がここで説く全体というのは、ペイターの説く、論理的な機械的全体ではなくて、むしろ直観的な有機体全体である。彼がつづけて言うように、その心の展望は「彼がこれによってそれ（全体）を直ちに、そして有機的全体として伝えるように、各部分をそれぞれの重要度に応じて順序づけ配列することのできる」ものである。ペイターのコウルリッジ批判はまた、この点にも向けられている。「少なくとも」と彼は言う、「哲学的批評家は、もっとも直観的に見える想像的作品においてさえ、そこにおける悟性の力、その構造の論理的過程、その与えるこの上ない知的な妙技の見せものを尊ぶであろう。」<sup>79)</sup>

それでは、このようなコウルリッジとペイターの創作論は、それぞれ、どのような想像力説を生み出すであろうか。コウルリッジの想像力説は、まったく、彼の有機体説的創作論から出ている。「もしも」と彼は *Biographia Literaria* で言う、「規則が外部から与えられうるならば、詩は詩ではなくなり、機械的な技巧に墮落するであろう。それは創作ではなくて形成であろう。想像力の法則は、それじしん、成長と生産のまことの力である。」<sup>80)</sup> こうして、彼にとっては、想像力は、いわば、神の創造力が人間の心に宿ったものであり、彼じしんの有名な言葉でいえば、「無限のわれありにおける永遠の創造活動が有限の心に反復されたもの」にほかならない。そして、彼は、このような想像力を、「連想の法則からありあわせの素材をすべて受け取らねばならぬ」<sup>81)</sup> 空想から区別する。すなわち、彼は、感覚の与える素材を取り扱うのは空想であって、想像力は「感覚からの侵入物に悩まされぬ」<sup>82)</sup> ものであると説く。「それは」と彼はシェイクスピア劇について言う、「まったく想像力に訴える。(中略)なぜならば、主要な唯一の純粋な刺激は、内部から—感激して共鳴した想像力から—来るべきであって、見たり聞いたりする単なる外部の感覚にあまり訴えられると、精神的なビジョンが衰えがちで、外部からの魅力が内部から生じるはずの固有の唯一の正当な興味から心を引き離すであろうからである。」<sup>83)</sup>

彼は、このように、芸術はまったく想像力に訴えるものであると説く。しかし、ペイターは、「芸術は純粹感覚に訴えるのではなく、(中略) 感覚を通して『想像的理性』<sup>84)</sup>に訴える」<sup>85)</sup>と説く。このペイターの想像力における感覚の役割の正当な評価は、Lessing から来ているように思われる。「芸術作品において美しいものは」とレッシングは *Laokoon* で言う、「われわれの目にとって美しいのではなくて、目を通してわれわれの想像力に美しいのである。」<sup>86)</sup>そして、ペイターのコウルリッジ批判はまた、この十八世紀的な感覚的芸術論に立っている。「彼は」とペイターはコウルリッジ論で言う、「われわれが見たり聞いたり感じたりすることのできるものからあまりにも遠くわれわれを引き離す。(中略) 芸術は感覚と情緒の勝利であり、感覚と情緒は、最後までその勝利をだまし取られてはならぬ。」<sup>87)</sup>コウルリッジはまた、想像力が感覚の与える単なる形象を退けることを説く。「詩の最大の努力は」と彼は言う、「想像力が明確な形態を生み出すために、呼び出されるところにある。(中略) その結果は、詩人が感銘を与えようと欲すること、すなわち、単なる形象を排して、想像しがたいものにたいする崇高な感情を取ることである。」<sup>88)</sup>しかし、ペイターは、想像力が明確な形象をつくる働きを強調し、想像力をむしろ連想の能力にすぎぬものとする。「そこでもまた」と彼はコウルリッジ論で言う、「魅力はすべて、明確な形象—少数の基本的な色彩や曲線や音響を一つの新しい全体に結合する芸術家の形象—にある。そのとおりである。この連想の能力—多くの感覚の要素を知覚の対象に集中する能力—は、想像力という創作活動に洗練され深められる。」<sup>89)</sup>

また、コウルリッジは、*The Statesman's Manual* において、想像力が「(いわば) 感覚物の流動を理性の不変性とその自転する勢力によって有機体に統一する」<sup>90)</sup>能力であるとする。十八世紀人、ジョンソン博士は、「外界の事物は自然に変わりやすい」が、「理性は常に同一である」<sup>91)</sup>と説いた。コウルリッジは、一方においては、十八世紀人とともに「理性の不変性」を説き、他方においては、十八世紀人の理性の概念にたいして文字通りコペルニクス的転換を行なって「理性の自転する勢力」を唱える。つまり、コウルリッジの想像力説は、十八世紀的理性信仰の上に立って、これを百八十度転換することによって成立するということができる。これにたいして、ペイターは、この十八世紀的理性信仰を全く喪失して、ただ十八世紀的感覚流動説のみを強調する。十八世紀人、Spence は、「一刻一刻、その姿を変えるほど、すばやく変りやすいものを、一体全体誰が規則にまとめることができようか。」<sup>92)</sup>と述べたが、ペイターも *The Renaissance* の結語で、この思想を敷衍して、次のように述べている。「一刻一刻、手や顔のある形は完全になり、山や海のある色調はほかのものよりもすぐれ、情熱や洞察や知的興奮のある気分は、われわれに抗しがたく真実で魅力がある。が、それはただその一瞬間だけである。経験の結果ではなく、経験そのものが、目的である。(中略) このような、われわれの経験のすばらしさとその非常な短さとの意識をもって、われわれは、見たり触れたりしようとするただひたむきの必死の努力に、われわれのすべてを集中して、われわれが見たり触れたりするものについて理論を立てるひまはほとんどないであろう。」<sup>93)</sup>と。そして、このように理性の不

変性を信じることができず、ただひたすらに感覚の流動のみを説く彼は、この流動する感覚にいくらかでも不変性を与える努力を払うよりほかに道はないわけである。が、彼はこの不断に過ぎ行く刹那をどうして固定させようとするのであろうか。彼は、「最も多くの生命力がその最も純粋な勢力のもとに結集する焦点に常に身を置く」ことによって、すなわち、彼の最も特徴ある言葉で言えば、「この堅い宝石のような炎とともに常に燃えること」<sup>94)</sup>によって、これをこころみようとする。こうして、彼は、詩人がこのような瞬間に詩作するときには成功し、そうでないときには失敗すると考える。彼は、たとえば、ワーズワスが、一方においては、「あの熱切な感受性の時期」<sup>95)</sup>をもち、他方においては、「また空虚と墮落の時間」<sup>96)</sup>をもったので、「ワーズワスじしんの詩におけるほど、熱切で個人的な力を帯びた作品と、ほとんどまったく性格をもたぬ作品とが雑然と入り混じっているものはない。」<sup>97)</sup>と考える。彼はまた、*Measure for Measure* のようなシェイクスピアのある作品が、この同じ二元性をもっていると考える。「シェイクスピアは」と彼は言う、『『以尺報尺』においては、彼のほかのある劇におけるように、もっと初期の幾分粗雑な作品を『もっとあか抜けのした版』に書き改めたが、そのさい、多くの部分を、もっと未熟な作家が残したままにしておいて、彼の作品の全体を、熱切さの同じ程度に高めなかった。』<sup>98)</sup>彼は、かように、「熱切さの程度」を作品の出来不出来の標準として考える。そして、彼が想像力と空想の区別と考えるものは、まさにこの「熱切さの程度」の差にほかならないのである。上にあげた彼の言葉をふたたび引用するならば、それは、「すなわち、詩人の主題にたいする知覚と彼の創作における自己集中との、熱切さの高低の程度の差」にすぎないのである。

ついでながら、このことは、ペイターがコウルリッジの空想と想像力の区別と「同種の機知と諧謔の区別」<sup>99)</sup>と呼んだものについても、言うことができる。コウルリッジは、1818年の講演において、諧謔を、全く感覚に存するものとしての機知から区別し<sup>100)</sup>、諧謔においては、「有限な大きいものと小さいものが無限なものに比して無に等しいように、有限な大きいものが小さいものと同一のものと見なされ、小さいものが有限な大きいものと同一のものと見なされる。」<sup>101)</sup>と説いている。これにはんして、ペイターは、*Appreciations* において、諧謔を、無限なものとは無関係に「いやしくも存在するもの間における大小の区別の念をほとんどもたぬ」<sup>102)</sup>点にあると説いている。すなわち、彼は、コウルリッジが有限なものとの関係を無限なものとの比較において捕えた諧謔を、実際に目に見手に触れることのできる有限なものとの関係においてのみ見ようとするのである。

以上要するに、コウルリッジの想像力説は有機体説にもとづく観念論から出ているように、ペイターのは、機械論的感覚論の上に立っている<sup>103)</sup>。そして、さきほどのべた、リチャーズとリードのいわゆる二つの対照的な想像力説とは、まさにこのような説をいうのである。

#### IV

ところで、コウルリッジは、このような観念論のほかに機械論の面をもっていることは、す

でのべたとおりであるが、ペイターはどうであろうか。ペイターも、このような機械論的な面とともに観念論的な面をもっていた。そのことは、彼が彼じしんの自画像であるといわれる Marius の中に、この両面を描いていることによって、容易に推測されるであろう。「彼は」とペイターは言う、「それ（事物の第一原理に関する仮説）を、知識のはしごのはるか上の方であって、実際そのはしごが雲の中に没するように見えるまさにその点にある、精妙で高遠で幻想的な問題として、差し控えるであろう。なぜならば、彼は、地上に一番近いので一層卑しく土くさい階段で、彼にこんなに身近な実在の事物に熱心な興味をもっているのです、そのはしごを登るひまは、たしかにいまは残されていなかったからである。そして、彼が司祭のまねをして遊んだり、そのほかいろいろな白日夢にふけて遊びながら、じぶんが真にもちたいと思う内部の世界と他人の外部の世界を取り替えることに楽しい逃避感を味わいながら、彼ができるかぎり現実の現在から遠ざかろうとつとめた、あの子供のころの日々は、彼を一種の『観念論者』とした。」<sup>104)</sup>

そして、彼のこのような二元性は、彼の想像力説にもあらわれ、彼は上述のような機械論的な想像力説をもつと同時に観念論的な想像力説をもっている。それでは、彼の観念論的な想像力説は、コウルリッジの同様に観念論的な想像力説とどのような点で一致し、またどのような点で相違しているであろうか。まず一致している点から見よう。

さて、観念論的想像力説の創始者は Kant である。そして、コウルリッジとペイターは、彼の説から多かれ少なかれ影響を受けたと考えられる。コウルリッジは、1801年3月16日付の Thomas Poole あての手紙において、「もっとも熱心な研究」の期間の後に「ハートレーに教えられた連想の説をくつがえした」<sup>105)</sup>と告げているが、この「もっとも熱心な研究」というのは、彼が1799年にドイツから買って帰った「30ポンドの書物、主として形而上学」<sup>106)</sup>の研究であり、中でもとくにカントの研究であったと思われる。なぜならば、彼は、1816年に書いた *Biographia Literaria* の中で、カントの著書がほかのどの作品よりも彼の知力を鼓舞し鍛錬したと述べ、「純粋理性批判」や「判断力批判」が彼を「巨人の手でのように捕えた」と言い、15年間それらに親しんだ今日においても、彼は「なお衰えない喜びといやます賞讃とをもって、これらをはじめすべての彼の著作物を読んでいる」<sup>107)</sup>と告白しているからである。ペイターは、コウルリッジのように、はっきりした証拠はないけれども、彼がドイツ哲学に心酔したといわれる Oxford の学生時代に Hegel や Schelling とともにカントも読んでいたであろうと思われる<sup>108)</sup>。

カントは、十八世紀人が想像力を感覚の与える素材を連想の法則にしたがってうけとる働きとしたのにたいして、それを感覚的素材から独立した新しいものを創造する能力と考えた。「想像力は」とカントは「判断力批判」で言う。「(中略) 現実の自然によって与えられる素材から、いわば、ある第二の自然を創造する点で強大な力である。(中略) これによってわれわれは、連想の法則からの自由の念を得、(中略) その結果、その法則にしたがって、素材は自然から借りられるのであるが、それはなにか別のもの、つまり、自然を超越するものに改造されるのであ

る。』<sup>109)</sup> コウルリッジは *Biographia Literaria* において、この説をうけいれ、想像力を、連想の法則にしたがうものとしての空想から区別した。「そこでわたくしは」と彼は言う、「想像力を一次的か二次的に考える。わたくしは、一次的想像力を、すべての人の知覚の生きている力と根源的な働きとして、また、無限のわれありにおける創造活動が有限な心の中に反復されるものとして考える。わたくしは、二次的想像力を、意識的な意志と共存する前者の反響として、しかし、その働きの種類においては一次的のものと同じで、程度とその活動の様式においてのみ異なるものとして考える。それは、分解し分散し消散させて、再創造する。あるいは、この過程が不可能にされる場合にも、なおとにかく、それは理想化し統一しようとしてつとめる。それは、すべての物体が（物体として）本質的に固定して死んでいるように、本質的に生命をもっている。これにはんして、空想は、固定したものと限定されたもののほかには、もてあそぶ数取りをもっていない。空想は、なるほどわれわれが選択という言葉で言い表わす、経験的な意志の現象と混合し、それによって修正されるもので、時間と空間の次元から解放された記憶の様式にほかならない。しかし、ふつうの記憶とどうように、空想は、そのすべての素材を連想の法則からそのまま受けとらねばならない。』<sup>110)</sup>

ところで、「一次的想像力」と「二次的想像力」の区別はどうであろうか。二次的想像力は、大体、カントの想像力に相当するものであるように思われるが、一次的想像力はどうであろうか。この知覚としての想像力もまた、カントが「想像力は知覚そのものの必要な要素である」<sup>111)</sup>と説くところにしたがったものであるように思われる。それでは、「空想」はどうであろうか。これは、カントが「それじしんの活動をする創造的想像力」から区別した「連想の法則にしたがうものとしての再現的想像力」<sup>112)</sup>に該当するであろう。（もっともコウルリッジは、*The Statesman's Manual* では、「この再現的想像力」を「意志によって混ぜものをされず、感覚からの侵入物によって悩まされない」<sup>113)</sup>ものとして、むしろ、彼がここで説く「一次的想像力」と同じものに解しているけれども。）

してみると、コウルリッジは彼の有名な区別の概略をカントに負っていると言えるであろう。では、つぎに、ペイターはどうであろうか。ペイターは、上に述べたように、機械論的な創作論を説き、「構成的知性」としての「心意」“mind”を想像力の一形式として強調したけれども、彼はまた、れっきとした観念論の想像力説をもっている。彼は、このような想像力を、「心意」にたいして、「精神」“soul”と名づけた。彼は、この二つのものを「哲学的に突きとめることはむずかしい」<sup>114)</sup>ことを認めながら、あえてこれをこころみようとしている。そして、彼は、これをするうえに、カントから助力をあおいでいるように思われる。カントは、「美的意味における精神は心意における活気づけの原理を意味する」と説き、これを想像力と同一視している<sup>115)</sup>。ペイターは、Style 論において、この「心意」にたいする「精神」を次のように説明している。「そしてこれはまた、適合するものを選び、そうでないものを退けて、心意が構想の統一に向かうように、雰囲気の統一に向かう能力であって、心意が形式を確保するように、精

神は色（あるいは香というべきであろうか）を確保し、心意が本質的に有限であるのに、精神はばく然としていて無限である。」<sup>116)</sup>と。

かように、コウルリッジとペイターは、カントにしたがって、それぞれ、無限な働きとしての「想像力」と「精神」を、有限な働きとしての「空想」と「心意」から区別し、十八世紀の機械論的な想像力説にたいして、浪漫主義の観念論的な想像力説を樹立した点で一致している<sup>117)</sup>。

ところで、コウルリッジのように、想像力が、感覚の与える素材をひとたび「分解し分散し消散させて、ふたたび創造する」作用であるとするならば、その素材は想像力にたいしてどのような意義をもつであろうか、それは、はたして、存在意義をもつであろうか。あるいは、ペイターのように、それが、「われわれの日常生活の平凡な世界のかわりに、それじしんの創造物である、より幸福な世界を置く」働きであるとするならば、この「われわれの日常生活の平凡な世界」<sup>118)</sup>は、いったいどうなるのであろうか。カントの想像力説は、この問題に十分な解答を与えてくれない。むしろ、この問題は、彼よりも一層芸術の理解を持った Schelling に残された問題であった。

シェリングは、芸術家の精神と芸術の素材としての自然との密接な関係を、「造形芸術と自然との関係について」(1807)の中で詳しく説いている。彼は、芸術家の精神という「意識的な活動」と自然という「無意識的な力」とが密接に結びつく必要を強調し、「最高の芸術を生むのは、この二つのものの完全な一致であり、相互浸透である。」<sup>119)</sup>と説いている。コウルリッジは、*On Poesy or Art* (1818)の中で、この説を踏襲し、すべての芸術において、「意識的なものが、無意識的なものの中にあられるように、その上に刻みつけられている。」と語り、「この二つのものを結合する者が天才者である。」<sup>120)</sup>と説いている。

それでは、芸術家の精神と自然とは、どうして合体することができるのであろうか<sup>121)</sup>。シェリングは、また彼にしたがってコウルリッジは、それは、芸術家の精神が自然の外形を模写することによってではなく、事物の内部にある「自然の精神」<sup>122)</sup>を模倣することによってできると考える。ペイターは、*The Renaissance*において、この芸術家の精神と自然の精神との合体が、実際に「想像的な色彩」において起こることを説いている。「すべての色彩は」と彼は言う、「自然物の単なる喜ばしい特色ではなくて、自然物がそれによって（芸術家の）精神にたいして表現的になる自然物の精神である。」<sup>123)</sup>

しかし、自然の精神はどうして人間の精神に合一するのであろうか。シェリングは、「自然の精神がその束縛から脱して（人間の）精神と近親感を覚える。姿全体に満ちわたる静かなあけぼのの光のように、それは近づく（人間の）精神を知らせる。」<sup>124)</sup>と述べている。想像力の働きを、その対象に満ちわたる光にたとえるのは、巧妙である。コウルリッジもペイターもこの比喩をすばやく捕えている。コウルリッジは、想像力を「偶然の明暗が、たとえば、月の光や日没の光が、ふだんからよく知っている見慣れた風景に満ちわたらせた突然の魅力」<sup>125)</sup>にたとえ

ているが、ペイターも、「はげしい光のほんの一時の色合いが、有りふれた、またはあまりにも見慣れた景色に、想像力の深い場所から引き出されたといってもよい性格を帯びさせるかもしれぬ。」と述べている。「このように突然」(とペイターはつづける;)「干し草の山やポプラや草の生地に金糸を織り交ぜる独特の光の効果」<sup>126)</sup>を生み出す働きが、想像力である。つまり、自然はもとの自然でありながら、しかももとの自然ではない。それはその光の魔術によって全く変容された姿である。自然と「想像力の変容する色彩」<sup>127)</sup>との関係を、これほど巧みに表現する比喩が、ほかにあるであろうか。

以上のように、コウルリッジとペイターは多くの点において、シェリングの説を踏襲し、それらの点においては、彼らは一致している。しかし、彼らは決してすべての点で一致しているわけではない。なるほど、シェリングが、想像力を、「芸術における自然の理想(観念)化」<sup>128)</sup>と規定したように、コウルリッジは、それを、「かたちや事件や状態のまわりに深遠高大な理想の世界を広げる独創的能力」<sup>129)</sup>とし、ペイターも、これを、「その時代の現実のうえにもののかたちが変容される(理想の)世界を投影する」<sup>130)</sup>力と言っている。しかし、彼らは、詩が対象を理想化するという過程を、対象を遠方に投げると同じ比喩を用いて説明しようとしているにもかかわらず、前者は、それを、そうすることによって感覚を超越するもの、つまり、もっぱら理想的(観念的)なものにする働きとしているのにたいして、後者は、それを、それによって理想的(観念的)なものにすると同時に感覚的なものにする働きと考えている。すなわち、コウルリッジの想像力が、もっぱら理想的(観念的)な想像力であるとするならば、ペイターのは、彼じしんの言葉でいうならば、「半ば感覚的な想像力」<sup>131)</sup>である。まず、コウルリッジの言葉から始めよう。「詩と宗教とは」と彼は詩を宗教と同列において言う、「もっとも深い興味のある対象を、われわれから遠方に投げ、これによって、われわれの想像力の助けとなるのみならず、もっとも重要な意味で、われわれの美德のために役に立つ。なぜなら、じぶんの感覚の奴隷となり、手が触れ目がとどくことのできる以上の距離に、心と想像力によって運ばれることのできない人は、まことに奴隷であるからである。」<sup>132)</sup> つぎに、ペイターの言葉を見よう。「ここには」と彼は Ronsard の詩について言う、「当時の生活の服装、言葉づかい、習慣、癖にいたるまで、大胆に身に着けて、これらを黄金に変えた詩があった。それは人の手に百合をつかみ、それを夢幻的な距離に投げ出し、花の体にその美の精神を注いだ。それらのものは一層深く感覚的になると同時に一層深く理想的(観念的)になった。」<sup>133)</sup>

かように、コウルリッジとペイターは、シェリングにしたがって、想像力を、主観的なものと客観的なものとの合一、コウルリッジの言葉で言えば、「相違と同一、具体的なものと一般的なもの、形象と観念、代表的なもの個別的なもの、古い見慣れた事物と新奇な新鮮な感じ」と<sup>134)</sup>の調和あるいは統一に認める点で一致しているけれども、コウルリッジが、ややもすれば、想像力の理想的(観念的)な面のみを強調しているのにたいして、ペイターは、その理想的(観念的)な面とどうように感覚的な面を重視した。ここに、彼らの根本的な相違がある。そ

れでは、このような相違は、どこから生れたのであろうか。

## V

コウルリッジは、かように、シェリングに多くのものを負っている。なるほど、彼は、*Biographia Literaria*において、彼のシェリングにたいする恩義を述べている。しかし、彼のシェリングにたいする態度は、彼のカントにたいする態度とは、おのずから異なっている。なぜならば、彼は、シェリングがカントのような独創的な思想家であることを認めず、もしじぶんと彼との間に思想や言葉づかいの類似があるとしても、それは、彼らが「同じ学校で研究し、同じ予備の哲学、すなわち、カントの著作によって訓練された」<sup>135)</sup>からだと考えたからである。

また、ペイターも、かように、同じく多くのものを、シェリングから得ている。じっさい、彼も、Oxfordの学生時代に、シェリングを愛読したといわれる。しかし、彼は、シェリングよりも、彼が同じころ読んだ Hegel の影響を、より多く受けているように思われる。このことは、シェリングの名が、彼のコウルリッジ論に出るのみであるのに、ヘーゲルへの言及はしばしば行なわれ、ことに彼の Winckelmann 論ではヘーゲルの思想がくりかえし援用されていることによって知られるであろう。

してみると、コウルリッジとペイターの上述の相違は、一方がシェリングよりもカントに心酔したのにひきかえ、他方がシェリングよりもヘーゲルに傾倒したことから生じたといえないであろうか。まず、この点を、芸術分類の原理について例証して見よう。カントは、芸術を、その表現様式によって、すなわち、「言葉」と「身振り」と「調子」によって分類し<sup>136)</sup>、その美の感覚的媒介物によって分類しなかつた<sup>137)</sup>。これにはんして、ヘーゲルは、単に、形態と色彩の芸術としての造形芸術、音響の芸術としての音楽、そして、言語の芸術としての詩、に三分する方法を不満とし、感覚とそれに適用される素材を芸術分類の原理にしようとした。「芸術の機能は」と彼は言う、「精神の世界にある真を、客観性と感覚的素材と一致するように、すなわち、それとの全体としての統一において、感覚の把握力のまえにもたらずというまにそのことに、そして、そのことにのみ存する。」<sup>138)</sup>このカントとヘーゲルの関係は、そのまま、コウルリッジとペイターの関係である。「すべての美的芸術は」とコウルリッジは“On the Principles of Genial Criticism”において言う、「異なった種類の詩である。同一の精神が、異なった感覚をとおして、それぞれにふさわしい精神の表現によって、心に訴える。それゆえに、それらは、言語の詩（時間と空間の偶然と制約に服することが比較的少ないがゆえに、強い意味における詩）、耳の詩、すなわち、音楽、そして、目の詩—これは、さらに、造形的な詩、すなわち、彫刻、と図式的な詩、すなわち、絵画、に細分される—に自然に区分される。」<sup>139)</sup>ペイターは、*The Renaissance* において、このような芸術分類法を、「すべての芸術の、詩の形式への誤った概括」<sup>140)</sup>としてきびしく非難している。「詩と音楽と絵画—すべての異なった芸術作品—を、同一の一定量の想像的思想の、異なる言語による翻訳にすぎぬものとし、ただ、絵

画においては色彩、音楽においては音響、詩においては律動的な語という、ある技術的な特質によって補足されたものとして考えることは、大方の通俗批評の誤りである。こうして、芸術における感覚的な要素、およびそれとともに、芸術における本質的に芸術的なほとんどすべてのものが、どうでもよい問題にされる。だから、むしろ反対の原理、すなわち、各芸術の感覚的素材が、ほかのどの芸術の形にも翻訳できない、ある美の特殊な様相ないし特質を、すなわち、種類において明確な一団の印象を、それとともたらず、ということの明確な理解こそ、すべての真の審美的批評の始まりである。』<sup>441)</sup>と。

以上要するに、カントとコウルリッジは、芸術の内容をかたちづくる芸術家の理想（観念）は、すべての芸術に共通であり、芸術の相違は、ただ、その表現様式の差にすぎない、と説く。ここでは、重点は、もっぱら理想（観念）にある。ところが、ヘーゲルとペイターは、芸術は、なるほど理想（観念）の表現ではあるが、しかし、この理想（観念）は、すべての芸術に共通ではなくて、各芸術の感覚的素材と一致するようなものでなければならぬ、と説く。ここには、理想（観念）とともに感覚の強調がある。してみると、コウルリッジのもっぱら観念的な理論とペイターの半ば観念的、半ば感覚的な理論は、芸術論については、それぞれ、カントとヘーゲルから生れたものであるということが出来る。では、つぎに、想像力説については、どうであろうか。それについては、カントとコウルリッジの関係に関しては、すでに述べたとおりであるから、ここでは、ヘーゲルとペイターの関係について考えて見よう。

さて、シェリングの想像力説は、前述のように、カントの説が、この感覚的素材を全く無視したのにたいして、一応これの必要を認め、想像力を、これと芸術家の理想との統合力としたが、この統合がどのようにしてなしとげられるかについては、ただ、比喩的に説明する以上のことはできなかつた。そして、このシェリングの立場をさらに一步進めて、このような、「芸術の条件として絶対必要な感覚的あるいは素材の様相が、芸術家の個人的な生産的活動と結びついて、どのように働くか』<sup>442)</sup>を解明しようところみたのが、ヘーゲルの想像力説であった。彼はまず、想像力という「この創造的な活動が、現実やその示す形態や、鋭敏な目と耳の徑路をへて外界から捕えられた数限りなく多様な絵を心の上に印するすべてのものやを、把握する特殊な力を、天賦の才として与えられ所有している」ことを強調する。「芸術家は」と彼は言う、「彼の生活の豊かさから彼の創造物をかたちづくるべきである。（中略）芸術家は、創作に用いるこの原料と接触して、完全に打ち解けていなければならぬ。彼は多くのものを見、多くのものを聞いていなければならぬ。」彼は、このような芸術家を、「最初に翼を広げ、一生を通じて精神の地平線がやむことなく広がりつづけた」Goethe の中に見いだす。この特殊な受容力は」と彼は言う、「事実を、その真の明確さと色彩とにおいて、また、経験の真実さにたいするその忠実な固守によって、理解することにたいするこの興味は、われわれが偉大な芸術家に求める最初のものである。』<sup>443)</sup>（これらの言葉は、ペイターの同じ芸術家に関する言葉、すなわち、「人生の一刻一刻が、経験上の個々の知識にたいして、その貢献をもたらし、形態と色彩と情熱

の世界が、少しも閑却されなかつたゲーテ<sup>144)</sup>という言葉の思い出させるであろう。)「そして」とヘーゲルはつづける、「この形態の真実さにたいする正確な知識は、同じ程度に、人間の精神と心にわきあがる情熱と心があこがれ得ようとつとめるすべてのものにたいする誤りない理解を伴わねばならぬ。」そして彼は、想像力とはまさにこのような感覺的素材と知的内容とを融合統一する働きであるとし、この過程をつぎのように説明する。「芸術家は、じぶんの生命の内部に発酵するすべてのものを、彼がすでに外部の世界から吸収した形象や一般的輪廓に結びつけた具象と直覚とのうちに再現しなければならぬ。そして、彼は、そのような形象や一般的輪廓が、こんどは彼じしんの実体の真実にあずかり、彼がそれに完全な表現を冠することができるように、それを彼の創作的努力に従属させる。」<sup>145)</sup>と。

さて、ヘーゲルは、カント(あるいはコウルリッジ)のように、想像力を創造する能力として、これを、全く受動的な空想から区別した<sup>146)</sup>けれども、彼は、カント(やコウルリッジ)とは異なつて、想像力の生産的な面のみを強調してその感覺的素材的な面を閑却するようなことをしなかつた。また、彼は、シェリングが想像力を単に自然と精神との統一作用というのみで、その過程を明らかにしようとしなかつたのにたいして、その感覺的な素材が理想的な芸術に変容される過程を、いくらかでも分析しようとしてつとめた。そして、ペイターがスタイルの機能として述べた次の言葉は、このような過程を、一層平易に解説したものにはほかならないであろう。「『形態』に敏感な心の中に、音響や色彩や事件が、外部の世界から、絶えずとうとうと流れ込んでくる。そして、それは、同情的選択をうけて、心の構造そのものの一部となり、こんどは、心が内部で凝視し、いや、心とすでに一部分一致している、あの別の世界の目に見える衣服となり、表情となる。」<sup>147)</sup>と。これを約言するならば、それは、外部の世界から与えられる感覺的素材の一つ一つが、内部の世界の思想や感情を具象的にあらわす心象として役立つということである。だから、芸術家の想像力は、ヘーゲルの言葉でいえば、「もっとも深遠でもっとも広大な人間の興味を、客観的経験から借りた心象のまったく明確な表示において、把握することにほかならない」<sup>148)</sup>のである。これは、ペイターが、「想像的理性」と呼んでいるもの、すなわち、「あらゆる思想と感情が、その知覚できる類似物あるいは象徴と同時に生れる、あの複雑な能力」<sup>149)</sup>である。

そして、ペイターは、この「内部の幻影」<sup>150)</sup>を外界から得た心象によって表現する能力としての想像力を、単に外界をうつす働きとしての空想から区別した。彼は、*The Renaissance* において、このような想像力をもつ画家を、「幻想的な画家」として、単に空想的な画家としての「劇的な画家」から区別した。「彼は」と彼は Botticelli について言う、「幻想的な画家である。そして、彼は、その幻想性においてダンテに似ている。ダンテの忠実な友人であつたジョットをはじめ、マサッチョやギルランダーヨは、外部の形象を多少洗練して写すにすぎない。彼らは、劇的な画家であつて、幻想的な画家ではない。彼らは、目の前の行為のほとんど無感覺な傍観者である。ところが、ボッティチェリが代表する天才は、目の前の資料を、じぶんじしん

の観念や気分や幻影を解説するものとして取り込み、このために、その資料をかるく扱い、あるものを退け、ほかのものを分離させて、それらをつねに新しく結合する。ダンテにとってのように、彼にとって、光景や色彩や外的形象や身振りは、そのあらゆる鋭く切実な現実性をもってやってくるが、さらに、彼じしんの（心の）構造のある微妙な法則によって、それがほかの人には喚起しない気分を彼に喚起する。そして、それは、その気分の写しあるいは反復であって、すべての人がその気分を分かちうるように、それに目に見える状態をまとわせる。』<sup>151)</sup>

かように、ペイターは、ヘーゲルの想像力説から大いに学んでいるように思われる。しかし、彼は、ヘーゲルの思想に非常に異なった表現を与えているので、よほど注意深く読み比べないかぎり、その類似に気がつかないほどである。それでは、ペイターの想像力説は、単にヘーゲルのそのの巧妙な換骨奪胎にすぎないものであろうか。いや、けっしてそうではない。彼は、ヘーゲルが、ただ外界から与えられる素材と心のうちの心象とが一致することを説くのみであるのにたいして、ある一つの素材が呼び出す心象が人によって異なることを説いているからである。ヘーゲルは、芸術家の偉大さを、その感覚的素材の豊かさにのみ求めているように思われる。しかし、ペイターは、芸術評価の基準に、その素材の「量」の上にその呼び起こす心象の「質」を加えたことになる。もっともこのことをペイターじしんが意識していたかどうかは、はなはだ疑問である。なぜならば、E.E. Hale が注意しているように、「このことは、ペイターじしんの批評のあるもの、たとえば、ボッティチェリの聖母像や『ヴィーナスの誕生』、および、オスカー・ワイルド氏やポール・ブルジェ氏が、ともに評して、画家の心にさえ呼び起こさなかった観念を、ペイターの心に呼び起こす、と言ったレオナルド論の『ラ・ジョコンダ』の有名な描写と比較されるかもしれない』<sup>152)</sup>からである。しかし、ペイターが実際にそれを意識していたにしろいないにしろ、そのことは、芸術、ことに絵画の研究における今日の重要な問題を提起しているのである。そして、このことを理解するためには、われわれは、たとえば、現代のイタリア文芸復興期絵画研究の権威である B. Berenson が、Raphael の聖書の壁画について述べている次の言葉を見れば、十分であろう。

このラファエルロの壁画にしても、結局は、かつては現実だった諸種の事物の幻影ではあるが、しかもそれは、聖書物語の魔力的作用をうけて芸術家の理念の中にひとたび結集され、融合され、しかるのちふたたび構成されたものである。ラファエルロの脳裏を去来したかような過程は、われわれでも視覚能力をいくらかでも持っているならば誰にでも生ずるものである。また、言葉というものも、幻影を喚起するにあずかって力のあるもので、われわれは書物を読むにつれてそれぞれの辞句の意味にふさわしい、ぼんやりとはかない形象—それは心の中にある数々の幻影を渾然と融合したものである—の絶えまない渦につきまともわれるものである。さて、われわれの心の中にくりひろがるこのパノラマが、たとえ全く判然としたものだとしても、それでもなおわれわれは、その同じ言葉が他人の心の中に想起させる数々の幻影からある種の快感を覚えるのであって、それというのも、視覚能力の極めて乏しい人の場合のように幻影を一層精確にしようと望むからではなく、ふたりの人間のあいだでは視覚心像もまた決して同一なものではありえないという極めて簡単な理由からである。ところで、われわれ個人の世界のそれよりもはるかに優れた形象そのものの幻影を脳裏に蔵している人があるとすれば、一体どんなこと

になるだろう。また、その人が同時に、かような、われわれがもっている以上に魅力的な幻影と渾然融合する一層効果的な能力を具えているとすれば、一体どんなものだろうか。こうした人が旧約聖書を読むとかあるいはその物語を絵にした何かを見るとかするならば、多数の影像が彼の心の鏡の前をむれをなして通過してゆくことだろうし、一方またわれわれもこの鏡を眺めうるならば、それはわれわれみずからが体験したより一層高度の概念と深い意義とを示現するに相違なく、同時にまたたとえこの場合はつかのまのものであるにせよ、われわれみずからのそれよりも一層豊かな、稠密な、完全な影像をひっきりなしに現出して、われわれをぞっとさせるにちがいない<sup>153)</sup>。

## VI

以上述べたことを要約するならば、コウルリッジは、初期の機械論的想像力説と後期の観念論的想像力説とをもち、ペイターは、この二種類の想像力説を同時にもっている。しかし、上述のように、一般にコウルリッジとペイターの想像力説というときには、コウルリッジの観念論的な想像力説とペイターの機械論的な想像力説をさすのである。わたくしは、この見方が偏狭であることを示すために、一方においては、コウルリッジの初期における機械論的想像力説をあまり大きく取りあげすぎたかもしれず、また他方においては、ペイターの観念論的想像力説をあまり誇張すぎたかもしれない。

しかし、すべてを言ったとき、コウルリッジは、たとえわずかの期間、機械論的な想像力説をもったことがあるとしても、彼のもっともいちじるしい想像力説は、観念論的なものである。なぜならば、トマス・プールあての手紙で彼みずから述べているように、幼少のころから彼の「心はぼう大なものに慣れ」、彼は「決して感覚を信仰の標準とみなさなかつた」<sup>154)</sup>ほど、彼の本来の傾向は観念論的であったからである。これにはんして、ペイターは、たとえ観念論的な想像力説をもっているとしても、彼の想像力説は、よりいちじるしい相において、感覚論的な機械論的想像力説である。なぜならば、彼は、彼の自画像、“The Child in the House”とどうように、「早くから彼のうちに常人以上の感覚的性質の働きを示し」<sup>155)</sup>たほど、彼の性癖は感覚論的であったからである。だから、たとえ彼がヘーゲルのような観念論的哲学から想像力説を学んだとしても、それが、このような彼の性癖に合致したからであり、それが「その感覚的媒介物に多くを割り当てる」ものであったからである。なぜならば、ふたたびその子供のよう、「後年彼は、人間の知識における感覚的な要素と観念的な要素の割合とそれらがそこでもつそれぞれの役割とについての評価に彼を専心させた哲学に出合い、彼の知的計画において、抽象的思想に非常に少ししか割り当てず、その感覚的媒介物に多くを割り当てるように導かれた」<sup>156)</sup>からである。してみると、S.C. Sen Gupta が、*Towards a Theory of the Imagination* において、コウルリッジとペイターが同じく想像力を説く英国の二人の観念論的思想家である<sup>157)</sup>としていることは、ペイターに関するかぎり、必ずしも妥当ではないであろう。

## (2) Herbert Read

## — とくに Coleridge と関連して —

## I

ペイターの想像力説が現代の美術批評家に少なからぬ影響を与えたことは、上に触れたとおりであるが、コウルリッジのそれは、現代の文芸批評家の間で大きな勢力をもっている。それはまず、I.A. リチャーズによって歓呼して迎えられたが、リチャーズのアプローチの方法は多分に機械論的で、彼みずから認めているように、「機械的な取扱いを暗示するものとして、コウルリッジじしんにも時には気に食わないものであったかもしれない」<sup>7)</sup>ものであった。あるいは、それはいわゆる「新批評家たち」によって競って取り入れられたけれども、それはめいめい勝手気ままにそれから切り取って使ったものであった<sup>8)</sup>。これにはんして、これを全体としてまさしく浪漫的な立場から受け入れたもっとも著しい批評家が、ハーバート・リードであった。だから、G.S. Fraser が *Vision and Rhetoric* の冒頭において、「現代英国の詩の批評家のうちで、サー・ハーバート・リードは、コウルリッジのおそらく最大の高弟であろう。」<sup>9)</sup>と述べているのは、この意味であろうと思われる。わたくしがリードの想像力説を、とくにコウルリッジのそれとの関連において取り上げるのは、このゆえである。

ところで、T.S. Eliot はコウルリッジを「英国批評家のうちおそらく最大のもの」<sup>10)</sup>と評しながら、彼の想像力説にはほとんど興味を示さなかったのにはんして、リードは、エリオットのように、「彼を英国のほかのすべての批評家の上に頭と肩」<sup>11)</sup>をあらわしているものと考え、同時に、彼の説をすこぶる有用視して、しばしばこれを援用した。しかし、リードは彼の説をこのように受け入れるまえに、エリオットとともに、反浪漫主義の立場からこれを批判した時期をもった。それでは、リードは彼の初期の時代には、いかにこれを非難し、いかなる想像力説をもってこれに換えようとしたであろうか。また、彼は彼の後期の時代には、いかに深い同情をもってこれを受け入れようとしたであろうか。わたくしは、以下、この問題を年代順に考察して見ようと思う。

## II

リードの最初の評論集 *Reason and Romanticism* (1926) から始めよう。彼は、*Phases of English Poetry* (1928) において、コウルリッジの想像力説が、「啓蒙的記述ではあるが、それが一つの過程の結果を記述するのみであって、その過程はそれじたい依然として神秘である。」<sup>12)</sup>と非難し、「われわれが想像力の過程の合理的説明をもっていない」<sup>13)</sup>ことは遺憾だと述べているが、彼がここでこころみようとするのは、まさにこのような過程の説明である。そして、彼はこれをこころみるために、コウルリッジのこのような「単に記述的な」定義のか

わりに、一層人間の心理の事実にもとづくものとして、ペイターの説を取ろうとする。「空想と想像力とのあいだの単に記述的な区別は」と彼は言う、「こんなに長いあいだ文芸批評の領域において役立ってきたが、もはや妥当ではない。それは相互に関連する心理的事件にもとづいていない。だから空想の要素が除外されるときにも、われわれが想像力の活動を限定することのできる明確な限界が、われわれに残されない。それは、ペイターが指摘したように、単に熱切さの程度の差にすぎない。」<sup>7)</sup> ペイターは、まえにのべたように、想像力を「活発な連想の働き」の意味に解し、「この連想の能力」が「洗練され深められて想像力の創作活動になる」<sup>8)</sup> と説いている。だから、ペイターにとっては、想像力と空想は、同じ能力の「熱切さの程度の差」<sup>9)</sup> にすぎないものである。(リードは同書において、じっさいにこの区別を援用して、「彼女の(シャーロット・ブロンテの)性格と天才の本質的な強さ」を強調し、「もっと弱い作家ならば、もっと熱切でない形式の想像力の活動に頼ったであろう」<sup>10)</sup> と述べている。)

かように、リードは、ペイターの連想心理学的想像力説を受け入れるのであるが、彼は、じっさいに想像力説を立てるにあたって、もうひとりの連想心理学的批評家、ワーズワスの説を取り入れようとする。「われわれはただ」とリードは言う、「われわれが想像的と呼ぶあの異常な様態において観念と心象が連合される方法について、もっと明確な理解をもちたいと思うだけである。ワーズワスが全く正しく詩人の職務を認めたのは、このような興奮状態を捕えることにおいてであった。」<sup>11)</sup> これはワーズワスが *Preface to Lyrical Ballads* (1800) においてくりかえし説くところのものである。彼はそこで、彼の詩の目的は、「われわれの感情と観念がある興奮状態において連合される様態を例証すること」<sup>12)</sup> に主としてあることが見いだされるであろう、とのべている。彼の *Preface* がこのように連想心理学上の用語で満たされていることは、すでに Arthur Beatty が *William Wordsworth, His Doctrine and Art in Their Historical Relations* (1922) において指摘した<sup>13)</sup> とおりであるが、リードじしん *Wordsworth* (1930) において、しばしばこの問題を論じている<sup>14)</sup>。「彼が」とリードは言う、「『われわれがある興奮状態において観念を連合する様態に主として関するかぎり、(日常生活の事件)の中にわれわれの本性的基本的法則を、これ見よがしにではなくとも本当に見つけること』について語る時、彼はただ、詩が、これ見よがしにではなくとも本当に、連想心理学の学説のうちにそれが働くための健全な科学的基礎を見いださねばならないと言っているにすぎない。」<sup>15)</sup> こうして、リードは、かように十八世紀の連想心理学を応用して想像力説を立てたペイターやこれにもとづいて詩作の過程を説明したワーズワスにしたがって、彼の独自の想像力説を編み出そうとする。すなわち、彼のいわゆる「想像力の過程の合理的な説明」をこころみようとするのである。「真の想像力は」と彼は言う、「一種の論理であって、それはあるすでに経験した現実の本性から、ほかのまだ経験したことのない現実の本性を推論する能力である。だから想像力の過程の範囲と妥当性は、そのもとになる経験の深遠さと全体のまとまりいかにかかるであろう。そしてもしもその過程が、言わば論理的な厳格さを守るならば、十分体得されたただ一種類の経

験だけで、想像的類推作用のほとんど際限のない進行に十分であろう。すなわち、そのただ一つの経験は、創作における感情や事件の呼出しのあいだ、作家を運ぶのに十分な底荷となるであろう。」<sup>16)</sup>

してみると、リードの想像力説は、彼みずから認めているように、「古い心理学に通用する想像力の純粋に技術的な概念」<sup>17)</sup>にもとづくものではなく、この心理学を自己の創作体験に適用して立てたペイターやワーズワスの想像力説に負うものである。しかし、それは決して、ペイターやワーズワスの説の単なる引き写しではない。たとえば、ペイターは、想像力が働くためには「非常に広い十分な経験」<sup>18)</sup>が必要であると考えたが、リードは、広い経験は必要でなく、「ただ十分に体得された一種類の経験」があれば十分だと考えたからである。したがって、リードの説く想像力は、ふつうの意味で「連想作用」というよりもむしろ「類推作用」にあたるものである。ここにリードの想像力説の特異性があるであろう。

### III

つぎに *English Prose Style* (1928) について見よう。リードはここで空想と想像力の定義をこころみている。「空想は」と彼は言う、「思想の産物であり、想像力は感性の産物である。もし思索的で推理的な心が思弁に向かうならば、その結果は空想であり、しかし、感性的で直観的な心が思弁に向かうならば、その結果は想像力である。空想は幻想的であるかもしれないが、冷たく論理的であり、想像力は感性的で本能的である。」<sup>19)</sup> かように、彼は、「思想の産物」としての空想と「感性の産物」としての想像力を区別している。しかし、この区別は、同じ思弁が思想を伴うか感性を伴うかの相違であってみれば、それは、思弁の働き方の相違にすぎず、同じ能力の程度の差にほかならないのではなからうか。では、これをコウルリッジの区別と比較して、この点を見ることにしよう。

空想から始めよう。コウルリッジのもっともまとまった空想説は、*Biographia Literaria* 13章の有名な定義である。「空想は」と彼は言う、「固定した明確なものよりほかにもてあそぶ数取りをもっていない。空想は、なるほど、われわれが選択力という言葉で表わすあの経験的な意志の現象と混ざりこれによって修正されて、時間と空間の序列から解放された記憶力の一様式にほかならない。けれども、空想は、ふつうの記憶力とどうように、その素材のすべてを連想の法則からそのまま受け取らねばならぬ。」<sup>20)</sup> この定義は、上述の、「空想は幻想的であるかもしれないが、冷たく論理的である」というリードの定義と明らかに符合することが見いだされるであろう。だから、リードは、この「コウルリッジによって与えられた一つの能力としての空想の定義に改良を加えるつもりはない」<sup>21)</sup>と明言している。それでは、彼は、この定義を、どのように解釈しているであろうか。「まず第一に」と彼は言う、「空想は固定した有限なものに関係することをわれわれは認める。換言するならば、それは客観的な能力である。それはばく然とした実体を取り扱わず、具体的に明りょうに知覚でき目に見えるようにはっきり示されるも

のを取り扱う。」<sup>22)</sup> リードは、コウルリッジが、生きた無限の働きとしての想像力にたいして、空想を固定した有限なものしか取り扱えないものとして軽べつするのひきかえ、空想をむしろばく然としたものでなく明確なものを取り扱うすぐれた能力として全面的に肯定するのである。「第二に」とリードはつづける。「それは『時間と空間の序列から解放された記憶力の一様式』である。(中略)(それは)新しい勝手気ままな事件の序列を作り出す。それは、コウルリッジの定義の次の句が指摘するように、選択力の行使であり、意志の表現である。心理学的に言えば、意志とは単にわれわれの知的肉体的環境の条件によってわれわれの推理力に与えられる方向にすぎないかもしれない。すなわち、それは行動の一様式にすぎないかもしれない。コウルリッジはこのことをいくらか感知し、一つの条件として、『空想はその素材のすべてを連想の法則からそのまま受け取らねばならぬ』とつけ加え、それによって、心がその一単位にすぎない世界とのある関連においてでなければ、何物も心にやって来ないことを意味した。」<sup>23)</sup> リードはここでも、コウルリッジの説を好意的に解釈している。コウルリッジはただ、空想はふつうの記憶力とどのようにその素材を連想の法則から受け取るものであるが、ただ記憶力と違うのは、記憶力が時間と空間の序列に従うのにたいして、空想はわれわれの意志の働きによってその序列から独立した勝手な序列を作る、といっているにすぎないのである。だから、リードの解説の最初の部分はそのとおりであるが、後の部分は非常に独創的で、コウルリッジの説を現代の行動主義心理学<sup>24)</sup>の光に照らして解釈したもので、コウルリッジの意図からは遠いといわざるをえないであろう。リードは、コウルリッジの「空想がその素材のすべてを連想の法則から受け取らねばならぬ」という言葉を、心と世界の間には密接な関連がなければならぬという意味に解釈しているが、これは本来の連想心理学の意味ではない。リードは、上述のように、連想作用ということをししばしば説いていながら、ここではなぜ、これを本来の連想作用の意味に解しなかったのであろうか。このことについては後に触れるであろう。

しかし、いずれにしても、ここにはコウルリッジが空想にたいして本来もっていたと考えられる軽べつ的な意図は少しも感じられない。いな、それどころか、リードの意図は空想を想像力と同等の地位に高めることにあったのである。「空想は」と彼は言う、「想像力と対照的に結びつけられることによってある種の汚辱をこうむってきた。後者の能力は、浪漫主義運動の作家たちによって彼らの特有の才能として受け入れられて以来ずっと高められてきたからである。しかし、この空想にたいする悪評は、起源において全く感傷的である。(中略)空想と想像力はむしろ、思想と感性の一般的対立に直接結びついた同等の対立する能力と見なされるべきである。もっと浪漫的でない時代がこの区別を理解したならば、おそらくそれは処女地に向かうように空想に向かうであろう。」<sup>25)</sup>

では、つぎに、想像力についてはどうであろうか。コウルリッジが、さきにあげた空想の定義に対立させている有名な想像力の定義から始めよう。「そこでわたくしは」と彼は言う、「想像力を一次的か二次的に考える。わたくしは、一次的想像力をすべての人の知覚の生きてい

る力と根源的な働きとして、また、無限のわれありにおける創造活動が有限な心の中に反復されるものとして考える。わたくしは、二次的想像力を、意識的な意志と共存する前者の反響として、しかし、その働きの種類においては一次的のものと同一で、程度とその活動の様式においてのみ異なるものとして考える。それは、分解し分散し消散させて、再創造する。あるいは、この過程が不可能にされる場合にも、なおとにかく、それは理想化し統一しようとする。それは、すべての物体が（物体として）本質的に固定して死んでいるように、本質的に生命力をもっている。』<sup>26)</sup> コウルリッジは、すでにのべたように、カントの先験哲学にしたがって、想像力を、単に外界の印象を連想の法則によって受け取る空想から区別して、その印象を分解して新しいものを創造する能力とした。すなわち、カントじしんの言葉で言えば、そこにおいては、「(連想の)法則にしたがって、素材は、自然から借りられるのであるが、それは、なにか別のもの、つまり、自然を超越するものに改造されるのである。』<sup>27)</sup>

この説は、上述のリードの想像力説の感性的感覺的な面を強調する部分とは全く対立するものである。だから、一方においては、リードのこれにたいする態度は、空想説にたいする態度とは全く異なっている。「それは」と彼は言う、「はるかにばく然としていて、いくら控え目に（またいくらよく）言っても、もはや流行しているとはいえない先験哲学上の用語で言い表わされている。』<sup>28)</sup>

しかしまた、この説は、リードのその直観的本能的な面を強調する部分とは正しく一致するのである。だから、彼は、他方においては、この説を、空想説のように全面的ではないとしても、受け入れざるをえないのである。「一次的想像力は」と彼は言う、「明らかに創造的思想の一般原理と同一視されている。そして二次的想像力は、それが意識的活動になる程度において、それと同一の創造的原理である。『文学的伝記』のもっと先へ行って（14章の終りの方で）ここで定義されている想像力が多分に詩的原理と同一視されているように思われる。わたくしは、想像力が一つの『創造的』活動であるかぎり、この同一視に賛成しなければならない。言葉は、それが生れる瞬間において、詩である。これが想像力の一次的意味であるとしよう。しかし、その場合にも、その言葉は、その二次的意味においても、コウルリッジの定義に含まれているより以上の要素を包含していると考えられなければならないとおもう。というよりはむしろ、コウルリッジが二次的として述べようとする要素のあるものは、それが発生あるいは創造の契機であるという点において、実際には一次的であるとおもう。二次的過程は、実際には、このような契機を一つの表現的なパターンに意識的に配列することである。』<sup>29)</sup>

してみると、リードは、コウルリッジの浪漫主義的想像力説にたいして、すでに少しの一致点を認めている。しかし、彼は、まだすっかりこれに同意しているのではない。いやそれどころか、彼は、まだ依然として、*Reason and Romanticism* における古典主義的な態度を強く持っているように思われる、彼は、想像力が「知覚的心象の秩序ある使用」<sup>30)</sup> であるとし、「ある単に自然にわく靈感」より以上のものであるという。「そこには」と彼は言う、「一つの構成が

あり、感性を伴う一つの思弁がある一ひとり感性のみではなく、また構成された感性でもなくて、感性がそれをとおしてあるいはそれによって呼び出される、一つの前もって考えられた構成がある。思弁的な心が活動し、感覚印象—色彩や香気や音響の記憶、われわれの内部の主観的な世界—が、その用いる素材である。』<sup>31)</sup> ここには、まぎれもない「構成」の重視がある。これはあきらかに機械論的な古典主義的想像力説である。ワーズワスは、詩人は「常人以上の有機的な感性を所有しながら、しかもなお長く深く思索した人」<sup>32)</sup> であるといったが、リードは、*Wordsworth* (1930) において、このような言葉を評して、「ワーズワスの見解では、感性だけではりっぱな詩を確実に作るには十分でなかった。それは静かな心によって導かれなければならない。—これはもちろん浪漫主義者というよりも古典主義者の見解である。』<sup>33)</sup> といっている。じっさい、リードの「ひとり感性のみではなく、また、構成された感性でもなくて、感性がそれをとおしてあるいはそれによって呼び出される、一つの前もって考えられた構成」の重視には、ワーズワスより以上の古典主義的な見解がある。

リードはまた、上述のように、*Biographia Literaria* 14章におけるコウルリッジの想像力の定義、すなわち「ふつう以上の情緒の状態とふつう以上の秩序と」<sup>34)</sup> の調和あるいは合致ということばに同意している。しかし、リードがこの説をうけいれるのは、コウルリッジの先験哲学の根底にある「反対物の調和」<sup>35)</sup> という思想の一環としてではない。彼はむしろ、これをワーズワスの「静けさのうちに追憶される情緒」というような連想心理学的な言葉と一致するものとしてうけいれているのである。「その正常の過程は」と彼は言う、「追憶的で連想的である。『静けさのうちに追憶される情緒』が、それにもかかわらず、じっさいある程度の現実的な（内蔵の）感情への復帰を意味することは、否定する必要がない。しかし、ワーズワスの定義（それは詩に限られるべきではない）の真髄は、静けさという言葉にある。情緒は、おそらく不明確であるかもしれないが、静的で、われわれの平静を乱す力のない具体的な経験として、われわれに帰ってくる。知性は、その経験をうけいれる準備をすませ、それを客観的に見、『それを秩序正しく整理し』始める。』<sup>36)</sup>

以上要するに、リードは *English Prose Style* においては、コウルリッジの想像力説を部分的にせよ認めている点において、*Reason and Romanticism* におけるよりもさらに一步、浪漫主義に近づいているように見えるかもしれないけれども、創作における知性的構造的要素を重んじる点においては、なおいじりしく古典主義的である。ことに、彼の説く想像力がけっきよく連想作用にすぎないことを思えば、彼がいかにかこれを空想から区別し、また彼がいかにか空想から連想的要素を取り除こうとしても、それは事実上空想と変わらないものになってくるのである。だから、リードのこの著における想像力説は、彼の前著におけるそれに比して、まだ大同小異であると言ってさしつかえないであろう。

#### IV

かように、リードは、まことに徐々にではあるが、古典主義的立場から浪漫主義的立場へと近

づきつつあった。しかし、彼が完全な「不死鳥の転身」<sup>37)</sup>をなしとげたのは、*Form in Modern Poetry* (1932) までではなかった<sup>38)</sup>。このころから、彼のコウルリッジの想像力説にたいする態度はすっかり変わり、彼は *Education Through Art* (1943) においては、コウルリッジの想像力説をしばしば是認して引用している<sup>39)</sup>。彼はここで、たとえば、コウルリッジの *Biographia Literaria* 14章の想像力の定義、すなわち、「反対のあるいは不調和な性質、同一と相違、一般と具象、観念と形象、個人と代表、新奇さや新鮮さの感じと古い見慣れた事物、ふつう以上の情緒の状態とふつう以上の秩序、つねに抜かりない判断力や落ち着いた冷静さと深遠なあるいは激烈な熱狂や感情の平衡あるいは調和にあらわれる」<sup>40)</sup> 能力としてのその定義を援用し、この定義を芸術における「客観的様相」と「主観的様相」を強調するものとして容認している。「なぜならば」と彼は言う、「想像力は、芸術のあらゆる主観的様相における共通の要素として、そしてこれらのさまざまな主観的様相を、客観的な美という不変の法則と調和させ、ふつう以上の情緒の状態をふつう以上の秩序と合致させる要素としてあらわされる。」<sup>41)</sup> そして彼は、現代の実験美学者 Bullough が美的意識を科学的に分析して得た「美的距離」の概念が、コウルリッジのこの説以上に出るものではないことを説いている<sup>42)</sup>。しかし、彼はまだここでは、この説の背後にある上述のような「反対物の調和」という先験哲学の理解には達していない。彼がこのような理解に達することができるのは、*Coleridge as Critic* (1949) においてである。

なるほど、彼はここにおいても、T.M. Raysor が *Coleridge's Shakespearean Criticism* の序文で、コウルリッジの想像力説を「風変りな」そして「不首尾の」<sup>43)</sup> 説と評したのにたいして、「コウルリッジの想像力説は、それ以後の一層科学的な研究によって、本質的に健全であることが証明されてきた。」<sup>44)</sup> と述べて、たとえば、同書 13章における、「本質的に生命力のある」<sup>45)</sup> ものとしての想像力説が、「フロイトが彼の心理分析の理論と実践の基礎にした力動的無意識」<sup>46)</sup> の説とつながることを説いている。しかし、それだけではない。彼はさらに、コウルリッジの想像力説を、彼の先験哲学との関連において捕えようとするのである。しかしそれにしても、彼は *English Prose Style* (1928) においては、コウルリッジの想像力の定義が「いくら控え目に言っても（またいくらよく言っても）もはや流行しているとは言えない先験哲学上の用語であらわされて」いると非難しておきながら、ここではどうして、これを受け入れているのであろうか。それは一つには、もちろん彼じしんの浪漫主義への転身によるのであろうが、また一つには、長く忘れられていた観念哲学への興味が、近年一般に呼び起こされてきたという事情にもよるであろう。彼はこの事情を説明して次のように述べている。—「コウルリッジがそのおそまきながらあっぱれな大指導者である先験哲学は、かつては哲学史の配景の中にその当然の位置を占めていた。ヘーゲル哲学や弁証法的唯物論や実証哲学や实用主義をその闘将としたその後のある学派は、カントによってその礎石が敷かれ、コウルリッジやノヴァーリスやキールケゴールによってその尖塔が完成されたあの思想の殿堂の独自性と永遠の威力を一時圧倒した。（中略）（しかし）近年、哲学における一層観念論的な態度への復帰が起こ

った。このことは、今日キールケゴールに示されるいちじるしい興味や、ある三つの明確な種類において実存主義として知られる哲学の広がる力に示される。(中略)キールケゴールに劣らず、コウルリッジは、この復興気運の範囲内にはいる。』<sup>47)</sup>と。

由来、コウルリッジの批評家たちは、たとえば J.M. Murry や F.R. Leavis<sup>48)</sup> のように、ややもすれば、コウルリッジの批評を彼の哲学から切り放して、彼の「具体的な詩」<sup>49)</sup> の批評のみを価値あるものとする傾きがあった。しかし、リードは、これらのコウルリッジの批評家たちからたもとを分かつことを宣言し、彼の批評と哲学との密接な関係を強調するのである。「わたくしの主要な目的の一つは」と彼は言う、「コウルリッジにおける哲学者を弁護することにある。なるほど、コウルリッジの哲学を哲学として弁護することは、わたくしの領分外のことであり、わたくしの力量の及ばないところであろう。しかし、わたくしは哲学の批評にたいする関連性を示そうとするのであり、そしてさらにわたくしは—そしてわたくしはこの点でこの領域のたいていの先達たちからたもとを分かつのであるが—批評が明確な哲学的方法に依存することによって深められ、じっさいに、もう一つのもっと大きい次元を与えられたと主張するのである。』<sup>50)</sup>

リードはさらに、このコウルリッジの哲学がどこから来たかの問題について、同情的な理解をもって論じている。彼は、コウルリッジが非常な学者で、あらゆる領域から知識を吸収したが、彼じしんの哲学に決定的な影響を与えたのは、何といても、彼がドイツから買って帰った30ポンドの「形而上学の」<sup>51)</sup>書物であったことを認めている<sup>52)</sup>。しかし、彼は、De Quincey から René Wellek にいたる一群の批評家<sup>53)</sup> のように、コウルリッジの説を一概にドイツ哲学者のひょうせつとして非難することには賛成することができない。彼はむしろ、コウルリッジを、先験哲学の「おそまきながらあっぱれな大指導者」とし、カントがその礎石を敷いた思想の殿堂の輝く尖塔を完成した人と見るのである。「われわれはむしろ」と彼は言う、「この思想の運動全体を、新しい、まだ海図にのっていない海に向かって進む一つの船団として、心に描いてみよう。カントとフィヒテ、シュライエルマッヒャーとシェリング、ヘルダーと二人のシュレーゲル、ゲーテとシラー、ティークとノヴァーリスとヴァッケンローダー—それぞれの船は、思想の流れの中を前進しながら、せん光信号をマストの先からマストの先へと送り、そしてすべての船は、その航海中、先験的真理という道しるべの星によって導かれる。それらの船がバルト海のある港を出ると、近隣諸国からのひとり旅の船と落ち合うが、コウルリッジはこのような船の一つで、すでに武器と糧食を積んで、その針路は同じ目的地に向かっている。』<sup>54)</sup>

だから、リードは、「コウルリッジが彼の航海の仲間のうちからもっとも親密な盟友として二人を選ぶことになった」<sup>55)</sup>ことを認めるが、それはあくまで盟友としてであり、けっして単なる師匠としてではなかったことを強調する。彼は、この二人、カントとシェリングの意味深い関連について述べる。それは見事なダイジェストである。

美的判断力の一すなわち、固有の価値あるいは値打ちについての区別が、甲の芸術作品と乙の芸術作

品とのあいだに認められるときにはいつも伴う知的経験の一異常な性質は、ライプニッツによってはじめて認められた。しかし、それは、カントが彼の「判断力批判」において、自然の形式的合目的性と芸術家の創作的自由とのあいだに一つの関連性を確立したときまで、一つの説明できない異例として、そのまま残った。カントは、いろいろな類比の暗示以上にあえて出ようとしなかった。たとえば、美は道徳の象徴となり、芸術における創作活動は宇宙の目的論的原理の動的符合物となった。カントじしんは芸術家ではなく、創作活動の内的経験をもってはいなかった。彼が例証するために用いる材料は因襲的であやふやなものである。しかし、先験哲学を完成しようという野心をもったシェリングは、おそらく非常にりっぱな詩人ではなかったけれども、少なくとも感受性に富んだ人で、すべての芸術に鋭い鑑識眼をもっていた。この鑑識力の上に立って、彼はカントからあえて一步を踏み出し、単なる類比から絶対的な同一化に進んだ。芸術は「哲学の唯一の真のそして永遠の機関そして記録書」となり、「そのアーチ全体のかなめ石」となる。彼は、宇宙の根源に一つの勢力すなわち創作衝動があって、それが無意識なときには自然としてあらわれるが、意識的なときには芸術としてあらわれると考えた。無意識的な客観的世界は、自我の主観的活動において意識的になり一意識的なものと無意識的なものが会って、意識の状態において統一される。理想的な芸術作品と現実的な事物の世界とは、一つの同じ美的活動の産物である。彼は、われわれに、自然を秘密の不可思議な文字の中に隠されている詩と考えるように求める。もしも秘密が解かれ得るならば、われわれは、それが人間精神のオデュッセーであったことを見いだすであろう。しかし、われわれがその意味を理解しようと努力すればするほど、それはますますつかみにくいものになる。われわれのただ一つのカギである感覚は、言葉のベールに悩まされる。それは、飛ぶ雲の切れ間に不思議の国をかいま見ようとするのに似ている。現実界と理想界とのあいだのベールが取り除かれるときはじめて生れる絵画もまた、現実の世界のかすかな反映である想像力の世界のいろいろな形があらわれ出る入口にすぎない。自然は、芸術家にとっては、哲学者にとってと同じで、不断の制限のもとにあらわれる理想的な世界である。それは芸術家の外ではなく、彼の中に存在する世界の不完全な反映である<sup>56)</sup>。これは明らかに、まだ非常に比喩的な哲学のしかたであって、シラーのようなもっと実際的な詩作活動の経験をもった同時代人が、本末転倒をもってシェリングを責めたのはもっともである。彼が指摘したように、詩は無意識から出発するが、その困難さは、詩人が彼の無意識から引き出すべく然とした暗示を体現し、現実化すると同時に、靈感の生命力を犠牲にしない方法を知ること存する。詩人は、思想と感受性、直観と内省を何とかして結合しなければならない<sup>57)</sup>。コウルリッジのシェリングからの出発点は、まさしく同じ性質のものである<sup>58)</sup>。

ここには、コウルリッジの独創性に関するリードの有力な弁護がある。そして、リードは、コウルリッジの想像力説についても、同様の弁護をこころみようとするのである。リードによれば、コウルリッジは、カントの範疇の概念、すなわち、心に生じる真理の概念である「法則」の関係と、科学の帰納法、つまり、多くのものを一つの見地のもとに配列する方法に通じる原因結果の関係である「理論」の関係という二種類の関係のあいだに芸術の方法があると、これは一部分知識と経験にもとづく総合作用であるが、この作用は芸術家の直観的概念によって支配されると考える。リードは、コウルリッジがこの支配のなしとげられる過程を「想像的」'esemplastic' と呼んだが、そのさい、彼は彼じしんの詩人としての創作体験を心にもっていたという<sup>59)</sup>。リードはまた、コウルリッジがシェリングからは、想像力が「創造の不明確な類以物」<sup>60)</sup>であるという観念を得たが、彼はこれをじぶんじしんの詩作過程の分析によってもっと明確なものにしようとしたという<sup>61)</sup>。

それではつぎに、コウルリッジの *Biographia Literaria* 13章の有名な想像力説についてはどうであろうか。この有名な想像力説がその末尾にあらわれるこの同じ章は、その不統一をもってしばしば非難される。コウルリッジの想像力説にたいしてあれほど深い同情を示した Basil Willey じしん、この章を評して、「そこでは、コウルリッジは、ついに彼の中心問題に直面し、そして、『想像力すなわちエセンプラスティックな能力』という彼じしんのつけた章の題目に驚いて、とかげのようにしっぽだけをわれわれの手に残したまま、学究的な引用文の茂みの中に逃げ込んで姿を隠してしまう。」<sup>62)</sup>と述べているくらいである。しかし、リードは、この章における彼の哲学的思索を単に他人からの借り物として退けることなく、それを彼じしんのものとして尊重し、そして、レイサーのように、コウルリッジを「平凡な哲学者」<sup>63)</sup>としてあざける人に軽くしっぺい返しをしながら、そのような思索から想像力説が引き出される過程を、同情をもって論じるのである。その全文はつぎのとおりである。

さて、コウルリッジの想像力説に注意を向けよう。彼は、先験哲学が要求すること—第一に、その本質的な性質によってたがいに相反する二つの力が想定されねばならぬこと、第二に、これらの力はともにひとしく無限であり、ともにひとしく不滅であると仮定されねばならぬこと—をわれわれに告げることから始める。「そこで、問題は、有限な力の結果から区別されるものとしての二つのこのような力の結果あるいは産物を発見することにあるであろう。」つぎの処置は、「二つの固有の不滅ではあるが反対作用をする力をもつこの一つの力と、それらの相互浸透が生む結果あるいは所産とを、生ける原理とわれわれじしんの自意識の過程との中に直観的に観照することによって、命題を概念的なものから現実的なものに高めること」にある。「どのような、手段によってこのことが可能であるかということは、どのような人にとってまたどのような人のためにそれが可能であるかということと同時に、解決そのものが明らかにするであろう。」

これらの二つの仮定された力の相互浸透から生れるその一つの力は、(とコウルリッジはつけ加える。)「無尽蔵にほとぼり出る」ものであり—それは中和されることはできなくて、有限な所産のうちに、第三のものとして生れねばならない。「この第三のものは、反対作用をする力を共にもつ両者の相互浸透にほかならない。」<sup>64)</sup>

「高遠なドイツ先験論」に向かってこのように飛び立った後、コウルリッジは彼の「文学的伝記」において、急にそれを止めて、「わたくしが評価し尊敬する十分な理由がある実際の判断力をもつ」友人、すなわち彼じしんからのあの「非常に思慮深い手紙」<sup>65)</sup>をさしはさむ。その手紙は、レイサー教授のように、彼が形而上学に手を出すことを遺憾とする人々や、彼が言うように、エセンプラスティックな能力についての彼の思索がかいもくわからない多くの人々の反対を、ユーモアと慎しみをもって見越して書いているものである。彼はそこで、簡略な形で、彼の有名な想像力の定義を、その三重の能力において与えている<sup>66)</sup>。すなわち、

「一次的想像力、すべての人の知覚の生きている力そして根源的な働き。」

「二次的想像力、意識的意志と共存するが、しかもなお一次的の力とその働きの種類において同一で、ただ程度とその作用のしかたにおいて異なる一次的な力の反響。」

「そして最後に空想、われわれが選択力という言葉で言いあらわすあの経験的な意志の現象と混ざり合い、それによって変容された、時間と空間の序列から解放された記憶の様式にほかならないもの。」<sup>67)</sup>

このように、リードは、コウルリッジの想像力の定義を要約している。しかし、リードはまた、じぶんの言葉でこれを書き改めようところみている。「想像力は」と彼は言う、「形成す

る能力である、すなわち、それは知覚の要素を溶かし溶解して再結合し、それを芸術作品という統一体あるいは総合体に具現する勢力である。」<sup>68)</sup> このリードの定義はまことに要を得たコウルリッジの定義の再現である。しかし、これはまた、コウルリッジの説のもつ真の意義を、コウルリッジの説じしんにもまして的確にあらわしている。なぜならば、コウルリッジの想像力説は、十八世紀のそれにたいして180度の転換をなしとげたものだと言われるが、リードは、たとえば、Dr. Johnson が想像力を、観察によって与えられた素材を単に「結合する」能力と考え、「想像力は知識がなければ無益で、いくら結合の能力を自然から与えられても、結合されるべき素材が研究と観察によって提供されなければむだだ。」<sup>69)</sup> と述べたのにたいして、想像力を、その素材をひとたび溶解して「ふたたび結合する」能力としているからである。

こうして、リードは、コウルリッジの想像力説の先験的な面とともに、それと表裏の関係にあるその浪漫的な面を全面的にうけいれ、それを正当に評価しているということが出来る。してみると、リードが、まだ古典主義の支配下にあった *Phases of English Poetry* (1928) において、コウルリッジが想像力の過程を神秘として残していることを非難したのにひきかえ、ここでは、「彼が世界にはじめて天才の神秘のある部分を明らかにした。」<sup>70)</sup> とたたえているのは当然であろう。

## 註

## (1)

- 1) M. W. Bundy, *Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought* (Urbana, 1927), esp. pp. 140-141, pp. 277-278.
- 2) *Ibid.*, p. 278.
- 3) John Bullitt and W. J. Bate, "Distinction between Fancy and Imagination in Eighteenth-Century English Criticism", *Modern Language Notes*, LX, 1 (January, 1945), pp. 8-15. Wilma L. Kennedy, *The English Heritage of Coleridge of Bristol 1798, The Basis in Eighteenth-Century English Thought for his Distinction between Imagination and Fancy* (New Haven, 1947).
- 4) Bullitt and Bate, *op. cit.*, p. 9. Kennedy, *op. cit.*, pp. 1-18.
- 5) Bullitt and Bate, *op. cit.*, p. 12.
- 6) I, pp. 60-61.
- 7) *Appreciations*, p. 39.
- 8) Coleridge, *Table Talk*, II, p. 330.
- 9) *Imagination and Fancy* (New York, 1848), p. 2. Cited in M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953), p. 82.
- 10) Alba H. Warren, Jr., *English Poetic Theory 1825-1865* (Princeton, 1950), p. 144.
- 11) *The Road to Xanadu* (London, 1927), p. 103. Cited in I. A. Richards, *Coleridge on Imagination* (London, 1934), p. 31.
- 12) *The Idea of Great Poetry*, p. 58. Cited in *op. cit.*, p. 35.
- 13) p. 41.
- 14) p. 170.
- 15) Kathleen Coburn, ed., *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, I Notes, 123.
- 16) *Ibid.*
- 17) 1796年, 1797年, 1803年版には, エイキンサイドの詩の第一巻の一節を少し変えた次の行が題句にとられている。

What tho' first,  
 In years unseason'd, I attun'd the lay  
 To idle Passion and unreal Woe?  
 Yet serious Truth her empire o'er my song  
 Hath now asserted; Falsehood's evil brood,  
 Vice and deceitful Pleasure, she at once  
 Excluded, and my Fancy's careless toil  
 Drew to the better cause!

- 18) *Op. cit.*, Text and Notes 123.
- 19) Earl Leslie Griggs, ed., *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, I, p. 215.
- 20) Bk. I, ll. 543-554. Cf. "Where beams of warm imagination Play", Pope, *Essay on Criticism*, I, l. 58.
- 21) l. 38.
- 22) *Op. cit.*, p. 221.
- 23) *Op. cit.*, pp. 258-259. 彼は1800年11月1日の Josiah Wedgwood あての書簡 (*op. cit.*, p. 646) では, Imagination を人を導く光にたとえている。—"She appears to me to have been injured by

going out of the common way without any of that Imagination, which if it be a Jack o'Lantern to lead us out of that way is however at the same time a Torch to light us whither we are going”.

24) I, p. 123.

25) l. 11.

26) Text, 36.

27) Notes, 36.

28) II, p. 13.

29) Bk. III, ll. 348 ff.

30) I, p. 121.

31) ll. 368-369.

32) *Op. cit.*, p. 137.

33) Proposition 10, I, p. 65. Cited in James V. Baker, *The Sacred River, Coleridge's Theory of the Imagination* (Louisiana State University Press, 1957), p. 13.

34) Proposition 94, I, p. 434. Cited in *op. cit.*, p. 14.

35) この詩は、1796年に *Lines on an Autumnal Evening* として発表されたものの草稿である。書き改めた個所のうちとくにここで注意すべきことは、草稿第1行、

Imagination, Mistress of my Love!

が

O THOU wild Fancy, check thy wing!...

となり、草稿第21-22行、

Propitious Fancy hears the votive sigh—

The absent maiden flashes on mine Eye!

が

O dear Deceit! I see the maiden rise,

と変わっていることである。これによっても、コウルリッジは“Imagination”と“Fancy”を同一視し、ともに“Deceit”の意に解していることが知られる。“Deceit”はペイターの *Greek Studies* からの引用文における“trick of memory”と比較すると興味深い。

36) ll. 1-6. ll. 13-16.

37) ll. 21-30.

38) l. 47. ll. 55-62.

39) p. 37. ペイターはこれにさきだつ部分で、典型的に連想心理学的な言葉によって、想像力を次のように述べている。「とくにギリシア芸術において展開されたような、想像力のこのような機能を例証するためには、ヘレンとかグレートヘンとかメアリーとかいう個々の名前が、個々の人にとって、それが非常に広汎で十分な経験をとおしてもたらずことのできる、あらゆる程度に記憶される音や形や印象のつながりのような幾百の連想を要約するものとして、われわれがある名前を使う場合に、われわれにどのような事態が起こるかを考えて見ればよからう。」と。

40) ペイターは、上の連想的想像力説の例証として Scott の *Lady of the Lake* をあげていることから推察されるように、Scott を、このような想像力にたよる作家と考えた。ペイターは、「スコットが浪漫的作家と呼ばれる意味は、主として、彼が前世紀の文学的伝統に反抗して、怪奇な冒険を愛しそれを中世に求めた点にある」が、スコットの「このような中世主義は皮相的で、あるいは少なくとも外面的であり、」「中世の精神を再創造する、あのより厳密な、想像的な中世主義」(*Appreciations*, First Edition, p.244. p.214)ではないと考えた。すなわち、彼は、コウルリッジが後に試みた有名な区別にしたがえば、それは単に連想作用としての空想の所産にすぎず、再創造の力としての想像力の所産ではないと考えたのである。

一方コウルリッジは、エイキンサイドと同時に、W. L. Bowles の詩を愛読したが、それは、エイキンサイドのように、その想像力（空想）説に共鳴したからではなく、その想像力（空想）を呼び起こす心情に共鳴したからであった。彼が1796年12月17日セルウォールあての手紙 (*op. cit.*, p. 279) で告白しているとおり、「エイキンサイドの知力と空想」を称賛したように「ボウルズの感情と空想」を称賛したからであった。彼は、1794年のボウルズへの Sonnet (ll. 1-3) において、

My heart has thank'd thee, Bowles! for those soft strains  
That, on the still air floating, tremblingly  
Wak'd in me Fancy...

と歌っている。そしてコウルリッジは、彼の想像力を連想作用と考えた。彼は、1796年にみずから編集したボウルズ十四行詩集の序文において、「それらの十四行詩は、道徳的感情が自然の風景から引き出され、それと連想される、もっとも精妙なもののようにわたくしには思われる。」と書いている。(しかし、1802年9月10日の William Sotheby あての手紙 (*op. cit.*, II, p. 864-865) ではじめて、「空想、すなわち集合する心の能力」と「想像力、すなわち変容し結合する能力」とを区別して、ボウルズの十四行詩についても〔ことに晩年の作について〕「詩人の心情と知力が自然の大きな現象と結合され内密に結合され、統一されなければならない、単にこれと溶け合って、雑然と混ざり合っているだけではいけない。」といている。)

41) *Op. cit.*, pp. 293-294.

42) *Appreciations*, p. 23.

43) *World Hypotheses* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1942).

44) *The Basis of Criticism In the Arts* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1956).

45) *Ibid.*, esp. pp. 15-16. p. 39. p. 75.

46) II, p. 90.

47) II, p. 88.

48) II, p. 89.

49) I, p. 132.

50) "The Theory of Life", *Miscellanies, Aesthetic and Literary* (Bohn's Library), p. 390. 「われわれは、植物と動物の世界の最低の存在形式において、全体性、個体化に向かって徐々に発達を始めるのを感じず。一方、その種類の最高としての人間においては、個性は肉体的な意味において完成されるのみならず、生理学の個々の領域を越えて新しい種属を始める。多かれ少なかればやりした、多かれ少なかればはっきりした個体化への傾向は、天体の宇宙的生命から明確な区別をみずから保つかぎり、あらゆる種類の共通の性格を形づくる。一方、この傾向が実現される強烈さと範囲の程度が種ならびにその向上と発展の大段階における地位を形成する。」

51) *Table Talk*, July 9, 1827. "Scale of Animal Being", I, p. 79.

52) p. 105. Cited in *op. cit.*, pp. 79-81. なお、これに関するペイターの言及については、*Appreciations*, pp. 78-79 を参照。

53) *The Destiny of Nations*, ll. 20-21.

54) *Religious Musings*, ll. 413-414.

55) *Marius the Epicurean*, I, esp. p. 145. p. 146. p. 157.

56) *Ibid.*, p. 140. ペイターは後に述べる文学論においてのように、人生観においても、Horace に負っている。Cf. "Omnis Aristippum decuit color et status et res. — Thus Horace had summed up that perfect manner in the reception of life attained by his old Cyrenaic master; and the first practical consequence of the metaphysic which lay behind that perfect manner, had been a strict limitation, almost the renunciation, of metaphysical enquiry itself". Horace の句は *Epistles*, I, XVII, 23 からの引用。H. Rushton Fairclough の英訳を示すと、"To Aristippus every

form of life was fitting, every condition and circumstance". *Satires, Epistles and Ars Poetica* (Loeb Classical Library), p. 363.

57) *Appreciations*, p. 104.

58) "Rasselas", *Shorter Novels*, III, ed. by P. Henderson (Everyman's Library), p. 56.

59) *Op. cit.*, p. 79.

60) I, p. 12.

61) I, p. 15.

62) *Lectures on Dramatic Art and Literature*, translated by John Black (Bohn's Library), p. 340.

63) *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets* (Bohn's Library), p. 229. コウルリッジのシュレーゲルにたいする関係については, Anna Augusta Helmholtz, A. M., *The Indebtedness of Samuel Taylor Coleridge to August Wilhelm Von Schlegel*, Bulletin of the University of Wisconsin, No. 163. 1907 を参照.

64) *Ibid.*, pp. 399-400.

65) M. H. Abrams は伝統的な創作論を二つに分けている。"One was the central Aristotelian concept of 'form', and of an artistic 'unity' in which the transposition, removal, or addition of any part will dislocate the whole. The other was the rhetorical and Horatian concept of art as, basically, a purposeful procedure, in which the end is foreseen from the beginning, part is fitted to part, and the whole is adapted to the anticipated effect upon the reader". *Op. cit.*, pp. 163-164.

66) ll. 32-37. ペイターは, *Marius the Epicurean*, I, p. 155 で同詩の311行を是認して引用している, "Verbaque provisam rem non invita sequentur". = "and when matter is in hand word will not be loath to follow". (Fairclough's translation, *op. cit.*, p. 477).

67) ll. 38-45.

68) ll. 150-152.

69) ll. 21-22.

70) "Style", *Appreciations*, p. 21. Cf. *Ibid.*, p. 34, "Say what you have to say, you have a will to say, in the simplest, the most direct and exact manner possible with no surplusage: — there, is the justification of the sentence so fortunately born, 'entire, smooth, and round', that it needs no punctuation". ちなみに, 同文中の引用句は, Horace の "totus, teres atque rotundus" (*Satires*, II, VII, 86) である.

71) l. 148.

72) *Op. cit.*, pp. 23-24. ペイターがここで説く芸術の形式は, 大ざっぱに言って, コウルリッジが *Table Talk*, II, p. 295 で語っている, シェイクスピアの有機的形式から区別された同時代の劇作家たちの機械的形式にあてはまるであろう。「シェイクスピアの知的活動は, ベン・ジョンソンやポーモントとフレッチャーのそれとは全く異なる。後者は一文あるいは一節の全体を見て, しかるのち, それを全体的に計画する。シェイクスピアは, 蛇がじぶんの体をでこにして, じぶんの力を絶えずくねらしたり伸ばしたりしているように見えながら動いているように, 創作しつつ, そしてAからB, BからCといったふうに展開しつつ進む。」

73) *Appreciations*, pp. 80-81.

74) "Concerning the Relation of the Plastic Arts to Nature," translated by Michael Bullock, Appendix to *The True Voice of Feeling, Studies in English Romantic Poetry* by Herbert Read, p. 331.

75) *Biographia Literaria*, II, p. 258.

- 76) *Op. cit.*, p. 359.
- 77) *Op. cit.*, p. 19.
- 78) *Ibid.*, p. 44.
- 79) *Op. cit.*, p. 81.
- 80) *Op. cit.*, p. 65.
- 81) *Ibid.*, I, p. 202.
- 82) "The Statesman's Manual", *Political Tracts of Wordsworth, Coleridge and Shelley*, ed. by R. J. White (Cambridge, 1953), p. 41.
- 83) *Shakespearean Criticism*, ed. by Thomas Middleton Raysor (Everyman's Library), I, p. 118.
- 84) Cf. Coleridge, *Essays and Lectures on Shakespeare*, (Everyman's Library), p. 254.
- 85) *The Renaissance*, p. 130.
- 86) *Selected Prose Works of G. E. Lessing*, translated by E. C. Beasley, B.A., and Helen Zimmern (Bohn's Library), p. 44. ペイターは *The Renaissance* でしばしばこの書物に賛辞を与えている。Cf. "To such a philosophy of the variations of the beautiful, Lessing's analysis of the spheres of sculpture and poetry, in the *Laocoon*, was an important contribution". p. 131. p. 184. p. 217.
- 87) "Coleridge's Writings", *English Critical Essays XIX Century*, ed. by Edmund D. Jones (World's Classics), p. 520.
- 88) *Shakespearean Criticism*, I, pp. 103-104.
- 89) *Op. cit.*, p. 515.
- 90) *Op. cit.*, pp. 24-25.
- 91) *Op. cit.*, p. 38.
- 92) *Crito; or a Dialogue on Beauty* (1762), p. 9. Cited in William Knight, *The Philosophy of the Beautiful* (London, 1895), I, p. 173. Joseph Spence は三代目の Oxford の詩学教授であった人。
- 93) pp. 236-237.
- 94) p. 236.
- 95) *Appreciations*, p. 56.
- 96) *Ibid.*, p. 41.
- 97) *Ibid.*, p. 40. ペイターは *Aucassin and Nicolette* についても同様のことを言っている。「しかし、つねにかいぎやく味を帯びしばしば道化に変わる、この、作品の一般的意味を形づくるより軽妙な内容を通じて、この書物の靈感がよって来たプロヴェンスの詩そのものの深遠強力な精神から生じたように思われる、ある違った性質のより熱切な情操の発露が、あちらこちらに散在している。」
- 98) *Ibid.*, p. 170.
- 99) *Ibid.*, p. 105.
- 100) *Miscellanies*, p. 123.
- 101) *Ibid.*, p. 125. Cf. *Table Talk*, II, pp. 111-112.
- 102) *Op. cit.*, p. 128. Cf. p. 184.
- 103) このことはまた、"enthusiasm" と "fanaticism" の区別についても例証される。コウルリッジは *Literary Remains*, II, pp. 366-367 において、「インシュージアズムは個人が強烈で熱烈な概念と確信をもって観照する対象に専心することであるが、ファナティズムは接触によって得られ派閥や徒党の共感に依存する感情の熱烈さや蓄積と方向であり、乱雑であいまいな概念をもつ熱烈な感覚である。ゆえにファナティックは内面的な弱さから外面的な確証をしきりに求めて群集の中のみ存在することができ、

したがって熱心な変説者であり不寛容者である。これにはんして、インシュージアストはじぶんじしんの住む世界に生き、そのゆえに外面的な行為に向かわない独居者である。」と述べている。彼はまた、インシュージアストは、ギリシア語の語源から、「じぶんじしんの個性よりも強力な精神あるいは影響にとりつかれる」人であるとし、ファナティストは、ラテン語の語源の示すように、「同じ会堂の中に、あるいは同じ聖堂、聖遺骨や聖像の前に集合することによって激し興奮する人」であるとしている。彼はさらに、*Biographia Literaria*, I, p. 19 では、ファナティズムはドイツ語の“Schwärmerei”「みつばちの群がり」に由来するものであることを説いている。ペイターは、コウルリッジのように、インシュージアズムが「一種の神がかり」(*Appreciations*, p. 41)であり、「じぶんじしんのよりも気高く力強い精神にとりつかれること」(*Greek Studies*, p. 18)としている(彼はとくにこれを Plato の *Phaedrus*, 249 から出たものとしている。Cf. *Plato and Platonism*, p. 172)けれども、コウルリッジとは異なって、「このインシュージアズムが体質に依存するものであるから、ほとんど肉体的な興奮を伴って知性の一層純粋な情緒を増大する力をもつ」(*The Renaissance*, p. 191)と説いている。彼はまた、コウルリッジがファナティズムにあたるドイツ語と考えた“Schwärmerei”を「インシュージアズムにあたるドイツ語」(*Greek Studies*, p. 56)と書き換えているが、これは、彼の記憶違いによるものというよりは、彼がインシュージアズムをファナティズムと同じ感覚の次元にあるものと考えたからであろう。

104) I, pp. 132-133.

105) *Op. cit.*, II, p. 706.

106) *Ibid.*, I, p. 519. To Josiah Wedgwood, May 21st, 1799.

107) I, p. 99.

108) Cf. A. C. Benson, *Walter Pater*, p. 9. p. 11. p. 14. Edmund Gosse, *Critical Kit-Kats*, p. 248: “It is not understood that during these undergraduate days Pater’s mind, a seed slowly germinating in the darkness, showed much partiality for pure literature or for plastic art. He was fascinated mainly by the study of logic and metaphysic”.

109) Translated by James Creed Meredith (Oxford, 1928), p. 176. わたくしはカントとコウルリッジの共通点のみに注目したが、もちろん両家の相違点もある。これについては、George Whalley, “Two Views of Imagination”, *Poetic Process* (London, 1953), pp. 44-63 参照。

110) I, p. 202.

111) *Critique of Pure Reason*, translated by Norman Kemp Smith (London, 1933), Note to p. 144.

112) *Critique of Judgement*, p. 86. Cf. *Op. cit.*, p. 165: “In so far as imagination is spontaneity, I sometimes also entitle it the *productive* imagination, whose synthesis is entirely subject to empirical laws, the laws, namely, of association”.

113) “Appendix to The Statesman’s Manual”, *op. cit.*, p. 41.

114) *Appreciations*, p. 25.

115) *Critique of Judgement*, pp. 175-180.

116) *Op. cit.*, pp. 26-27.

117) 彼らは想像力のなしとげる「統一」を古典詩学の「三統一」にたいして「効果の統一」とし、その統一を音楽的統一とする点で一致している。コウルリッジは *Biographia Literaria*, II, p. 14 において、「音楽的喜びの感覚は、それを生み出す能力とともに、想像力の資質である。そしてこれは、雑多を効果の統一にもたらし、一連の思想をある一つの優勢な思想や感情によって変容する能力とともに、みがいて向上させることはできるが、学んで得られるものではない。」と述べている。そしてペイターは *Appreciations*, pp. 203-204 において、「真の想像的統一」は「人物と環境との葛藤のあらゆるさまざまな表現がついに一個の旋律あるいは音楽的主題の範囲内におさまり、歌曲や民謡がその根底につねに横たわっているようなあの叙情的効果の統一」であるとしている。

118) *The Renaissance*, pp. 213-214. 「あらゆる芸術上の天才の基礎は、人間を新しい著しい方法で考え、われわれの日常生活の平凡な世界のかわりに、それじしんの創造物であるより幸福な世界を置き、それじしんの周囲に新奇な屈折力をもつ雰囲気をかもしだし、それが伝える形象を想像的知性の選択にしたがって選び出し変容し再結合する能力に存する。」

119) *Op. cit.*, p. 331.

120) *Biographia Literaria*, II, p. 258.

121) ペイターのコウルリッジ論 (*Appreciations*, pp. 78-79) における次の言葉は、このシェリングーコウルリッジ的芸術論のすぐれた解説として読まれるであろう。「次第に精神は集中し、特殊なもの、個々のものの制約から解放されて、それが外部から受け取るものを、内面的理想のパタンにしたがって変容し中心に集める不思議な力を獲得する。ついに、想像的天才において、観念が効力のあるものとなり、自然のもつ知性はいまやそのすべての散漫な要素が結合され正当化されて、明りょうに反映され、その潜在的目的の解釈が創作的芸術の偉大な中心的産物のうちに具現される。創作的天才の秘密は、自然とそこに先在する理性的霊とにたいする精妙に清められた共感であろう。想像力の連想的概念は、(中略) 芸術家の意識的創意からというよりは、事物における抽象的理性あるいは観念性の暗示にたいする自己放棄から生れるであろう。」

122) Schelling, *op. cit.*, p. 332. Coleridge, *op. cit.*, p. 259.

123) p. 58. Cf. Schelling, *op. cit.*, p. 348: "Painting ... represent(s) ... by light and colour, that is by noncorporeal and, to some extent, spiritual media". Coleridge, *op. cit.*, p. 260: "But painting rests in a material remoter from nature".

124) *Op. cit.*, p. 342.

125) *Op. cit.*, p. 5. 彼は *op. cit.*, pp. 54-55 において、このような「もっとも単純でもっとも見慣れたものがその周囲に畏怖を広げる不思議な力を獲得する」想像力の働きをもっともよく例証するものとして、ワーズワスが一人のイギリス人のこじき女の中にローマの夫人を見つけた *The Sailor's Mother* の次の一節 (ll. 7-12) をあげている。—

The ancient spirit is not dead;  
Old times, thought I, are breathing there;  
Proud was I that my country bred  
Such strength, a dignity so fair:  
She begged an alms, like one in poor estate;  
I looked at her again, nor did my pride abate.

126) *The Renaissance*, pp. 135-136.

127) Coleridge, *op. cit.*, p. 5.

128) *Op. cit.*, p. 332.

129) *Op. cit.*, I, p. 59.

130) *Appreciations*, First Edition, p. 213.

131) *Gaston de Latour*, p. 70.

132) *Shakespearean Criticism*, II, p. 111.

133) *Op. cit.*, p. 54.

134) *Biographia Literaria*, II, p. 12.

135) *Ibid.*, I, pp. 102-104.

136) *Op. cit.*, pp. 183-190.

137) Cf. Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetic* (London, 1892), p. 279: "In dealing with the sensuous vehicles of beauty, as they constitute the different arts, Kant is very brief and unsystematic".

- 138) *The Philosophy of Fine Art*, translated by F.P.S. Osmaston (London, 1920), III, p. 16.  
 139) *Op. cit.*, pp. 220-221.  
 140) p. 131.  
 141) *Ibid.*, p. 130.  
 142) *Op. cit.*, I, p. 54.  
 143) *Ibid.*, pp. 381-382.  
 144) *Appreciations*, p. 68. Cf. *Miscellaneous Studies*, p. 254: "the tumultuary richness of Goethe's nature". *The Renaissance*, p. 185: "the tumultuous richness of Goethe's culture".  
 145) *Op. cit.*, pp. 382-383.  
 146) *Ibid.*, p. 381. "The most conspicuous faculty of an artist which arrests our attention when we direct it expressly upon the capacities implied in artistic productivity is the *imagination*. And we must be careful here not to confuse it with a *visionary fancy* which is wholly passive. The imagination creates".  
 147) *Appreciations*, p. 31.  
 148) *Op. cit.*, p. 55.  
 149) *The Renaissance*, p. 138.  
 150) *Appreciations*, p. 9.  
 151) pp. 53-54.  
 152) *Selections from Walter Pater* (New York, 1901), p. 224.  
 153) *The Central Italian Painters of the Renaissance* (Revised Edition, New York, 1909), pp.6-7. Cf. B. Croce, *Aesthetic*, translated by D. Ainslie (London, 1922), pp. 9-11.  
 154) 16 October 1797, *Op. cit.*, p. 354.  
 155) *Miscellaneous Studies*, p. 181.  
 156) *Ibid.*, p. 186.  
 157) (Oxford, 1959), esp. p. viii.

## (2)

1) *Coleridge on Imagination* (London, 1934), p. 84. Cf. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), p. 182. なお、このようなリチャーズのアプローチの方法にたいする非難は、Stephen Potter, *Coleridge and S.T.C.* (London, 1935), pp. 264-279. および D. G. James, *Scepticism and Poetry* (London, 1937), pp. 44-74 に見いだされる。

2) Cf. René Wellek, "Coleridge's Philosophy and Criticism", *The English Romantic Poets: A Review of Research*, ed. by T. M. Raysor (New York, 1956), p. 130. Cf. James V. Baker, *The Sacred River, Coleridge's Theory of the Imagination*, p. 268: "They (The new critics) take from Coleridge that which suits their own theories of poetry, but they one and all show a devastating unconcern with German philosophy in its greatest period, that of Kant, Schelling, and Hegel. They understand Coleridge's theory in parts, but seem incapable of understanding it *in toto*. They take it by itself, dissociating it from the philosophy and metaphysics from which it grew. And that is a mistake".

3) (London, 1959), p. 15.

4) *The Sacred Wood* (London, 1934), p. 1. エリオットはまた, *Companion to Shakespeare Studies*, ed. by Harley Granville Barker and G. B. Harrison (Cambridge, 1934), pp. 287-299 において、コウルリッジを、"perhaps the greatest single figure in Shakespeare criticism down to the present day" と考えている。

- 5) *Coleridge as Critic*, p. 18.
- 6) Revised Edition, 1950, p. 128.
- 7) p. 170.
- 8) *English Critical Essays, 19th Century*, p. 515.
- 9) *Appreciations*, p. 39.
- 10) pp. 174-175.
- 11) pp. 170-171.
- 12) Ed. by Kazumi Yano (Kenkyusha, Tokyo, 1953), p. 7.
- 13) Cf. esp. pp. 50-51.
- 14) New Edition, 1949, esp. pp. 103-107.
- 15) *Ibid.*, p. 107. 引用句は Wordsworth, *op. cit.*, p. 4.
- 16) p. 171.
- 17) p. 170.
- 18) *Greek Studies*, p. 36.
- 19) p. 137.
- 20) I, p. 202.
- 21) p. 137.
- 22) *Ibid.*
- 23) pp. 137-138.
- 24) リードはまた, *Wordsworth*, p. 107 において, "Hartley was almost what we should call a Behaviourist". とのべている.
- 25) pp. 150-151.
- 26) I, p. 202.
- 27) *The Critique of Judgement*, p. 176.
- 28) p. 152.
- 29) p. 153.
- 30) p. 152.
- 31) p. 162.
- 32) *Op. cit.*, p. 6.
- 33) p. 111.
- 34) II, p. 12.
- 35) この問題は, A. D. Snyder, *The Critical Principle of the Reconciliation of Opposites as Employed by Coleridge* (Ann Arbor, 1918) にくわしい. Cf. Gordon Mckenzie, *Organic Unity in Coleridge* (Berkeley, 1939), p. 33.
- 36) pp. 166-167.
- 37) "Mutations of the Phoenix", *Collected Poems* by Herbert Read, 1953, pp. 177-182.
- 38) Cf. H. W. Häusermann, "The Development of Herbert Read", *Herbert Read*, ed. by Henry Treece (London, 1944), pp. 52-80.
- 39) 彼は同書 p. 144. p. 146 では, コウルリッジの *Biographia Literaria* 13章の想像力説を援用している.
- 40) *Biographia Literaria*, II, p. 12. *Op. cit.*, p. 30.
- 41) *Op. cit.*, p. 30.
- 42) *Ibid.* 'aesthetic distance' については, Edward Bullough, "Psychical Distance as a Factor in Art and as an aesthetic Principle", *Brit. J. Psych.*, V, 87-118 を参照. なお, 彼は *The Forms*

of *Things Unknown* (1960), p. 127 においても、コウルリッジの同書15章の「最上の詩は客観的である」という説と関連してこれを説いている。

- 43) *Shakespearean Criticism*, pp. xxxiii n. (原註)
- 44) p. 22.
- 45) *Biographia Literaria*, I, p. 202.
- 46) p. 23.
- 47) pp. 11-12. この一兩年における彼の実存哲学にたいする関心は非常なものであった。 Cf. *The Philosophy of Modern Art* (1952), pp. 21, 45, 46, 95, 102, 219, 220. そしてこのような関心の成果が *Existentialism, Marxism and Anarchism* (1950) であった。
- 48) Cf. René Wellek, "Coleridge's Philosophy and Criticism", *op. cit.*, p. 125.
- 49) J. M. Murry, "Coleridge's Criticism", *Aspects of Literature* (New York, 1920), p. 193.
- 50) pp. 10-11.
- 51) *Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, I, ed. by Earl Leslie Griggs, p. 519.
- 52) pp. 12-13.
- 53) "Coleridge's Philosophy and Criticism", *op. cit.*, pp. 111-113.
- 54) p. 15.
- 55) p. 15.
- 56) Cf. Schelling, *System des transcendentalen Idealismus* (1800), pp. 475-476. (原註)
- 57) Cf. his illuminating criticism of Schelling in a letter to Goethe, 27 March, 1801: 'He assumes that, in the realm of nature, one should take as a point of departure what is without consciousness, in order to attain to consciousness; whilst, in the realm of art, one sets out from consciousness to attain the unconscious. ... I am afraid that these idealists do not profit much from experience; for experience teaches that the poet's unique point of departure is in the unconscious; I would even say that the poet should count himself lucky if he succeeds, more or less, while making use of a consciousness fully aware of its mode of operation, in recovering in the finished work, unattenuated, the first and still obscure total-idea which he had conceived of his work. Lacking such a total-idea, obscure but powerful, anterior to all technical apparatus, it is not possible for any poetic work to be born; and poetry, if I am not mistaken, consists precisely in knowing how to express and communicate this unconscious—in other words, in knowing how to embody it in an objective work of art'. (原註)
- 58) pp. 16-18.
- 59) p. 21.
- 60) To Richard Sharp, 15 January, 1804, *Collected Letters*, II, *op. cit.*, p. 1034: "Imagination or the *modifying* Power in that highest sense of the word in which I have ventured to oppose it to Fancy, or the *aggregating* power—in that sense in which it is a dim Analogue of Creation, not all that we can *believe* but all that we can *conceive* of creation".
- 61) p. 22.
- 62) *Nineteenth Century Studies* (London, 1949), p. 13.
- 63) *Shakespearean Criticism*, p. xlvi n.
- 64) Cf. *Biographia Literaria*, I, pp. 197-198.
- 65) Cf. *Ibid.*, pp. 198-201.
- 66) Cf. *Ibid.*, p. 202.
- 67) pp. 24-25.
- 68) p. 26.
- 69) *Lives of the English Poets*, (Everyman's Library) I, p. 121.
- 70) p. 33.

**Study in the Theories of the Imagination**

## Study in the Theories of the Imagination

By Kozo YAMAKAWA

### (1) S. T. Coleridge and Walter Pater

Although Walter Pater sometimes disagrees with S. T. Coleridge's organistic theory of the imagination, yet his associationist theory sometimes agrees with Coleridge's early one, which is likewise associationist. But Coleridge's theory is, on the whole, thoroughly organistic on the ground of his same view of the world, while, on the other hand, Pater's is mechanistic owing to his own. But Pater is also a kind of "idealist", and, in this respect, he resembles Coleridge, who is also a genuine idealist. Coleridge's famous definition of the imagination (in *Biographia Literaria*, Chap. XIII) is largely due to Kant's theory of it, and so is Pater's theory of soul in style. And also they both borrowed from Schelling the theory of the imagination as the reconciliation of the subjective mind and the objective nature. But, in spite of all this, while Coleridge's theory is exclusively idealistic, Pater's is at once idealistic and sensationist. This is because, while the former did not, the latter learned from Hegel the theory of the imagination which dwells on "the two aspects of mental idea and sensuous material."

### (2) Herbert Read

—with special reference to Coleridge—

Herbert Read, who is said to be "the most distinguished disciple of Coleridge", is perhaps the only modern English critic who can understand Coleridge's theory of the imagination *in toto*. But until he can do so, he passes through the phase of classicism in which he criticizes it. It is the phase represented by *Reason and Romanticism* (1926) in which he replaces it with his own associationist (or rather analogist) theory, and by *English Prose Style* (1928) in which he regards Imagination as well as Fancy as an associative faculty. But, though in *Education Through Art* (1943) he often quotes it approvingly, it is not until in *Coleridge as Critic* (1949) that he justly estimates the romantic, as well as the transcendental, aspect of it.