

美的カテゴリーとしての“詩的なもの”

五十嵐 嘉 晴

美や美的なものの特質の説明ならびに、美的なものの多様な品質の定義分類は、美学の重大な課題である。本論は、ロベール・ブランシェ (Robert Blanché) が“詩的なもの (le poétique)” を美的カテゴリーの一つとして、狭義の美 (le beau) の対極類型 (anti-type) として提示する論を中心に提起して、その意義の考察を通じて、美的カテゴリー論への寄与をなさんとするものである。

第一章 美的カテゴリーについて

広義の美 (das Ästhetische) の中には品質的に相異なる諸類型が認められ、それらは美的カテゴリー (美的範疇, ästhetische Kategorien) と呼ばれる⁽¹⁾。

このカテゴリーという語の哲学的使用はアリストテレスに由来し、命題の最も普遍的な賓辞 (述部) とされ、存在者の約十個の最高類概念とされ、ストア派や新プラント主義の中に受け継がれ変容整理された。カントでは判断形式として4綱12目の範疇表が提出されたし、さまざまな範疇論がある⁽²⁾。これら存在論的又は認識論的な範疇論は、カテゴリーを概念とするものであるから、同一類 (das Ästhetische) の諸種という観点から、類型を様態や偶有的形相としても把える美的カテゴリーには、哲学史におけるカテゴリー概念はそのまま転用されてはいない。しかしながら哲学的美学は、カテゴリーという用語を使用する以上、少なくとも哲学におけるこの語の意味の基本的な趣旨を尊重して、美的カテゴリー問題を扱うべきであろう。その趣旨とは、次の様なものと考えたい。

●「それは、実在とその発展、変化のもっとも一般的、本質的な諸規定をうつしだした概念であり、これは認識における結束点とすることができる。」⁽³⁾

●それは、最高類であるという、階層性の上に成立している。

●カテゴリーカルなものは、定言的・断言的とさえ翻訳される。

この事は、今日の美的カテゴリー研究があまり重視していないことなので、注意を喚起しておくものである。

もとよりこれらカテゴリーの趣旨に端的に適った美が純粹に見出されることがない訳もなく、その場合は美が最高で強く顕れているものがあるが、諸カテゴリーが重層している事が多く、現実には複雑な構造と内容を持っているから、それがそのまま美的カテゴリーの体験に含蓄されているものである。

ところで美的カテゴリーは、美が美の問題である限りは種に分化せず、永い間、美学上で大きな問題として意識されなかった。換言すれば、種としての美 (Beauty) が自然や芸術の主題や理想としての類としての美とほとんど一致していたから、美学は美の学 (Science of Beauty) と言えた。しかし美的カテゴリーの観念を美学に導入すれば、美学が美の学であるとする定義は偏狭か曖昧であるとして揺らいで来た。

勿論、偽ロンギノスの『崇高論』(一世紀中期)、さらに古くはミューズ達の司るジャンルの各品質や、修辞学や文体論における心理的効果による分類、ウィトルーウィウスによる建築における男性的性格と女性的性格の

区別などは、芸術ジャンルや様式の区分に止まらず、美的カテゴリーの区別が意識されていたことを示している。しかしながらそこからカテゴリー論としての論及はなかった。美が理論上ははっきりと、美と形容されるよりは別のものに分けて考察される様になったのは、18世紀後半になってからのバークやカントによる美と崇高の分析から始まる。それ以後はロマン主義的ドイツ美学を通じて、フモール (Humor) が重要な価値を有する美的カテゴリーとされ、20世紀中葉には西欧では66種の美的価値を数え挙げるところまで行きつき⁽⁴⁾、大西克禮氏が〈幽玄〉、〈あはれ〉、〈さび〉等を派生的美的範疇として考究するなど、美的カテゴリーの細分化が進んでいる。

この事は、分析の精密化であると共に多様な美的価値の認定として意義がある反面で、美的カテゴリーを肯定的評価の形容詞の数やそれらの組合せの数程に増大させることも可能とさせ際限がない。またそこでは大カテゴリーと小カテゴリーの区別も不可能という意見も出ている⁽⁵⁾。さらに美的カテゴリーは今後も、新たな品質を提出する芸術の出現によって増加して行くことも考え合わせるなら、この事自体は美意識の時代性として重要であっても、カテゴリー論としては、前記のカテゴリーの本来の趣旨を念頭に置いて、美的カテゴリー論を再構築する課題がある。しかし本論は、未だ直接それへの取組が目的ではない。とはいえその理論的組成に向けて、近年のアンヌ・スーリオールによる美的カテゴリーの概念は、上記の諸問題を考慮しながら整理したものであるから、一つの指針として参照しておくことが有意義であろう。彼女に拠れば、美的カテゴリーとは次の4つの特性の結合による実質 (entité) であるとされる⁽⁶⁾。

① エートス (特定の情感的雰囲気)

幾つかの情趣を内部に複合するとしても一つの全体として、独自のもの (sui generis)

として扱えられる感情的印象である。これは類的な性格があり、唯一の対象に限定されず、権利としては他の多くのものがこれに加わることが出来るので、一つの感情的抽象である。

② 構造化された力のシステム

カテゴリーは情感性の単に主観面からだけ来るものではなく、作品の性質という客体面にも拠っている。これは構造的条件があるということで、作品の諸力の内的働きの様態、諸要素の組織体的連関作用における配置に係わっている。即ち美的カテゴリーは、ある類のエートスを条件づける組成的な諸要求の総体である。

③ 価値の特定の類型で、美的判断の準拠、作品の判断手段としても考えられる意味では、論理的・哲学的カテゴリーに近い。また一つの美的カテゴリーとは、美的イデアルの一特殊変容体である。ところで美 (beau) や崇高はそうした一品種でもあるが、また美は美的 (esthétique) な価値のいかなるものにも通用し、崇高もそうである。従って全ての美的カテゴリーには、作品の成功の度合に応じて、美や崇高が生じる。

④ 全ての芸術に通じる可能性

同一のエートスは共通の要求に従い、異なった手段を用いる芸術諸ジャンルを全て貫通し得る。

第二章 醜の問題

美的カテゴリーの規定は、その対極性や対立性の考察によって、生動的な体系構築に向かう。そのため美に対して、醜などが対照される⁽⁷⁾。しかしながら、醜が「美的規範に反し、美的観照を妨げるもの、すなわち反美的 (widerästhetisch) なものを意味する」なら⁽⁸⁾、美的なものの否定態として、論理的には肯定的美的カテゴリーからは排除される性質のものである。それでも特に近代にお

いて諸芸術の実態に応じて、醜の美的意義が認められるようになり、また理論上でも“否定的なもの”の美への積極的役割が論じられているのは、良く知られている⁽⁹⁾。E. スーリオは醜の問題を扱って、全くの美的品質の欠如ではなく、美の規範から逸脱したものとして定義している⁽¹⁰⁾。A. スーリオは、醜は語源的に“不快なもの”で、古代では美に対立するものとしては、奇形 (difforme)、形をなさぬ (informe)、恥 (honteux) であり、この様な起源から由来するものとして醜は、基本的に美的観念であるとしている⁽¹¹⁾。

ところでこれらのことを検討して、醜を美の対極とすることには問題があるとするのが、ロベール・ブランシェの説である。その論拠はおよそ次の様に要約されよう⁽¹²⁾。

広義の醜は、良悪の評価判断として、美的な否認である。この価値論的意味は強く、否定的形容としての醜そのものの特性を記述するのは難しい程である。狭義の醜は、評価を抜いた一つの美的カテゴリーとしての記述であろう。それには、美の記述の逆転、反対の対照をすれば、醜の記述が得られるかもしれない。例えば、フランス語の醜の語源は、ゲルマン語の leid (苦) から来ているし、ドイツ語の醜 (häßlich) は、憎むべき (フランス語では haïssable) の意味から来ている。しかしこの様な分析では、依然として価値論的次元に留まっており、好ましくない形容の中での醜の特性を規定出来ない。そこで醜の記述的なものとして、構造的・形状的な奇形を挙げても、その意味は美との対照というよりは結局は否定となる。「美の否定は必ずしも醜とならず、美的無意味としかならぬかもしれない。そしてもし対照的に醜から発して、その弁別的特徴を消去して行けば、この同じ無意味が見出されよう。この様なのが、大概の我々の日常品の場合であって、それは美しくも醜くもないし、美的形容の場の外に出てい

る。換言すれば、美と醜は両者の間で矛盾したものとして二者択一を成す様に働くのではなく、それらは逆のものとして対峙する。即ちそれらは相互に相いれないが、ある第三者 (tertium)、ある中立のもの、どちらでもないもの (ne-uter) の可能性を許す。実際には、醜とされるものもまた積極的特徴を持ち、それによってまさしく醜として特色付けられる。」⁽¹³⁾ 醜は美の欠如ではなく、醜の現前である。だから否定的語感の informe ではなく、スピノザが美に対立させた deformis (difforme) とすることも出来る。これは規範から逸脱と考えられるが、その意味はやはり否定的で、また規範の観念に基づいている故に価値論的となる。従って醜の純粋な記述の規定は出来ぬ相談であろう。そこで再び価値論的なものとして考えると、否定は生動的で積極的な意味を持つが、芸術において否定的なものは、光に対する影とか調和に対する不協の様に、醜であるという訳でもない。また醜の美というパラドックスは、記述と価値、美と醜の広義と狭義の間の混同に基づいている。

以上がブランシェの説の概要であるが、この様に分析された醜は、まず第一に広義において美的カテゴリーとなり得ず、狭義においても必ずしも美の記述的でポジティブな次元での対極として位置づけられないこととなる。

第三章 詩的なもののカテゴリー的規定

美の対照的なカテゴリーとして、ブランシェは“詩的なもの”を提案している。その論旨は、次の様なものである。

美とは、形と密接に関係するものであり、良き形態である⁽¹⁴⁾。古代では特に幾何学的に形式的に完成されたものに、美の観念が結びついてきた。そこでは Forme を形相とするなら、現実態としてエンテレケイアの完成でもある。また美は、視覚的快と結びついていると考えられる⁽¹⁵⁾。そして美は、明確さ

と知性的要素を持ち、形体構成に特に関連している。美術は造形として、art plastique や bildende Künste として、形の形成と結びついている。文芸や音楽においても、美とされるものは知的で空間的なものである。美は本質的に非時間的で、完成的で、固定的なもので、生成的でない。美は美的カテゴリーの中で最も客体的なものであり、物的である。他面、美は最も純粹なものとして肉体性から昇華させるものであり、客観的で認識的である。

ところで詩的なものとは、抒情的でロマン主義的感性として考えられるもので、特にヴェルレーヌなどが表すものである⁽¹⁶⁾。それは言い表し難い、暗示的で、内奥的で、逃げ行く、夢想的、内省的な性格を持っていることが、多くの芸術家や学者の発言を援用して証される。そして、「想像力が視覚に関連している様な時でも、詩的想像力は消え入り行くような変幻なヴィジョンで、正確な記述を逃れ、我々の前方視界に提示されるものではなく、我々の感性に暗示されるものによって我々の心を打ったものである。」⁽¹⁷⁾「視覚的には両立しないイメージも、それが同一な情趣の状態を象徴するや否や、詩的イメージのうちへとよく融合されうる。」⁽¹⁸⁾ 散文は直接的であるに対して、詩は決定的でない、謎めいた、解釈を要する意味を伝える。また音的に満足させる詩も、真に詩的な情感を湧かせる訳ではなく、真に詩的なものは音的造形である作詩法の逆を行くものだとも言える。

そこで美と詩の対比は、次の様な点に挙げられる。美は感覚の快樂、悅樂なもの (voluptuaire) にその具体的な座を取るに対して、詩的なものでは感覚性が極少となり感情の満足が主題となる。美の判断においては、感覚の寄与は判断と同体な (consubstantiel) のであり、だから美の対象は我々を事物の世界へ投げ出す。これに対して詩的感情は客体的現実から我々を引き離し、我々に閉じ込め

る。しかしこの自己は非我と対立するのではなく、それと共生し、自然に没する様な、自我の気化の様な感じと言える。そこで事物は、自我の反映、主体に属したものの様な感じとなる。

美は固体的で、明瞭に限定される構造の感覚世界によりよく関係するのに対して、詩的なものは内的生に係って、連続、融合として、区画された諸要素ではなく相互浸透として、形の不在として特色づけられる。コロージャターナーのある種の絵は、この様なものに属する。ゲシュタルト心理学で言う“良き形”も、詩的魅力の障害となる。詩的なものの統一は、感情的雰囲気である。詩は情的で、本質的に未完成で、我々の協同を求め、それを夢で延ばそうとする。そこでは古典的価値は逆転され、非決定が徳となり、限定(ペラス)ではなく非限定(アペイロン=無限)が価値を持つ。散文が言外の暗示を持たぬに対して、詩的なものは不完全で、現実化されると滅し、表現するよりは暗示で、陳述 (énoncé) より予告 (annonce) であり、現実化 (effectuation) というよりは潜勢 (puissance) であると言える。

造形的美は一挙 (tota simul) に提示される対して、詩的なものは時間において聴く芸術 (arts musicaux) を好み、後者は存在よりも生成に係わる。詩的なものが聴覚の分野に属する芸術から生れ出ていることは、音が魂に対してあり、視覚が精神に対してあることにもよる。しかし楽音の様に音が正確なときは、音楽は幾何学のように建築的で知性的システムである。美は美的カテゴリーのうち最も客体的なもので、詩的なものは主体的である。詩的なものは美的評価のうち、個人間で共通なものを最も持たない。「恐らくどんな美的判断も、判断として、意識の中に、また意識にとってしか存しない。そして美の判断もその例外ではないだろう。それでもこの様な判断は、その場合それが肯定する価値

を意識の外へ投げ出さんとし、それを普遍的で主体の情調から独立したものとして設定せんとする。それに対して詩的なものは、これはその様には物象化されはしない。詩的なものは、純粋な客体の世界では考えられない。それは、内部的に意識の内奥 (intimité) でしか花咲き得ない。」⁽¹⁹⁾

以上がブランシェによる詩的なものの規定と美との対比の要旨である。この概念はこの様な要約ではなく、彼の論述の全文によって一層かなりの説得力がある。とはいえ、彼のように美を規定し、詩的なものを上記の様に限定することには、異論・反論も起きよう。それら批判の大部分は、美や詩的なものの概念を広く取ること、美と詩の相互浸透の事実、それらの混じる他のカテゴリーをあまり弁別しない事などから生じるものであろう。しかしながら美と詩的なものを、その中核的性質に焦点を当て、限定規定して行くなら、ブランシェと共に範疇考察の明確化への道を拓くであろう。この問題の検討は次章に譲ることとして、ここではブランシェより以前に詩的なものを根本的な美的カテゴリーとして提示したもう一人の美学者の説を、簡単に紹介しておくことにする。

リヒャルト・ハーマン(Richard Hamann)は、1911年に著した『美学』において、美的カテゴリーを“音楽的 musikalisch”と“絵画的 malerisch”と“詩的 poetisch”の三つに分けている。美的カテゴリーをこの様に芸術ジャンルに結びつけて命名した理由については、次の説明が見出される。「用材 (Material) とそれに対応する芸術は、対応する美的カテゴリーと特に緊密な接触を持っていて、つまり、対応する用材におけるカテゴリーは最もたやすく最も純正に実現される。あるいは逆に、ある特定の用材のみがある一定の美的カテゴリーのもとに、その固有の魅力を十分に含み得る。」⁽²⁰⁾ この説明以外に理由が殆ど述べられていないので、その

根拠は我々にはあまり明確とは思われない。ともあれ彼は“詩的なもの”の説明の中で、次の様な指摘をしている。詩的な言辞も美的体験の内容では非詩的で、音楽的カテゴリーであることもある。また〈記述詩〉は、絵画的である。詩的なものの本質は、非人格的なもの的人格化である。これは、詩芸術に限定されるものではない⁽²¹⁾。

確かに、ブランシェも美を造形芸術に、詩を時間的・音的なものに結びつけて考察している様に、ハーマンの主張した芸術ジャンルと美的カテゴリーの密接は、ある程度重要な意義を持つものとして考えられる。しかしハーマン自身も認識している様に、美的カテゴリーは芸術ジャンルの枠を越えているものであるから、彼のようにジャンルに根拠付けただけのカテゴリーの分類と命名は単純すぎるし、無理もある。そこには、優美や崇高など一般に美的カテゴリーとされるものへの批判的論考も見出されない。また詩的なものの本質が人格化であるなら、それは美的なもの一般についてさえ言われる性質のものであり、詩的なものの限定としては内包が狭すぎる⁽²²⁾。従って彼の説は、詩的なものが、ただ用材との関連に基礎を置いて導き出されるものではないとの反論を誘うとさえ言えるであろう。ともかくここには、我々が主題としている美の対極としての詩的なものの問題は存しない⁽²³⁾。

第四章 詩的なものの美的カテゴリーとしての意義

第一節 詩的なものの検討——1

詩的という語は、ドイツではラテン語を念頭において、フランス語から15世紀に作られたらしい。その poetisch の一層ドイツ語的な dichterisch なる語は、18世紀になって用いられているが、das Dichterische の用例はあまり見出されない⁽²⁴⁾。フランス語での poétique は、14世紀から用例が見られ、い

つでも名詞化して“詩的なもの”と出来るものである⁽²⁵⁾。しかし美的範疇としての“詩的なもの”は新造語であり、前章で挙げた例以外にはあまり美学上に登場していない⁽²⁶⁾。日本語では、“詩的なもの”とは他の美的範疇の名称と比べて未だぎこちない。フモールやイロニーが翻訳されずにそのまま、美的範疇の名称として定着していることに照すなら、ポエティックのまま流布されて行く方が言語詩に固有の問題から解放された語感の、また一美的範疇として特殊な内容を持つ名称として相応しいかもしれない。このことは、ピクチャレスク (Picturesque) が18世紀には特殊な美的価値意識として形成され、絵画的とは日本語に訳せないが⁽²⁷⁾、今日では美的カテゴリーとして市民権を得ていることと考え合わせると、詩的なものが何故これほど遅く美的範疇論に登場したかもまた問題となろう。

その理由としては、すでに文芸的カテゴリーが早くから、悲壯 (悲劇的)、滑稽 (喜劇的)、劇的 (dramatique)、牧歌的 (idyllique) 等として分析的に存在していたことを背景として、詩的統一は文芸ないし芸術や美の観念そのものとして、類であり、美的種であるカテゴリー次元の問題ではなかったことがあろう。また逆に、永い間 *Ut pictura poesis* (詩は絵の如く) として、詩が絵画と一体化して考察される芸術論の伝統があったことが、文芸の分化や詩の特殊性の意識化を妨げる要因であったとも言えよう⁽²⁸⁾。すでに17世紀にフォンテーヌが「語と色とは同じ物ならず、眼も耳ならず」と歌い⁽²⁹⁾、18世紀にレッシングは詩と絵の区別を論じたが⁽³⁰⁾、それはジャンル論には進んだがカテゴリー論には至らなかった。即ち美を特定の芸術ジャンルや視覚に相関させることはあっても、その対比項としては崇高や醜やあるいは没美的なもの等が一応挙げられるので、ジャンルの分析による美の限定定義による狭義化の不徹底と相俟って、対比項としての詩

的なものの特殊性の認識を遅らせたと考えられる。そして“*Je-ne-sais-quoi* (名状し難きもの)”としての詩的なものは、美一般の性質とされたり、他の美的範疇にも含まれるものとして、特に抽出されることがなかったのも原因の一環であったろう。

ところで詩が詩に限られぬことは、ドイツ語の *Dichtung* の語義が文芸として散文にも及び、また散文詩の存在や、さらに絵画・音楽・自然の詩なる表現が示している。そこでは詩は美的なものの代用にさえなる程である。クローチェが彼の美学の中で、芸術の種別を拒否して、美や芸術と詩の語を同一視して用いている事はよく知られている。さらに彼は、芸術的直観は常に抒情詩的直観であるとさえ断じている⁽³¹⁾。また色々な学者が詩をその語源 (*ποιεῖν*) まで溯って、制作や創造として芸術の根源的なものとさえ考えていることもよく知られている。そこで詩がポイエーシス (制作) であっても、シェリングや J. マリタンの様に、詩と技 (*Kunst, art*) と対立させて考える論もある。でもここには、美と醜のいわゆる対立から力動的成果が生み出されるのを連想させる様な、また美にとっての詩の力動的重要性が示されていよう。こうした重要な詩性について、以下の諸見解がその性質の理解を豊かにするのであろう。

ヴァレリー (P. Valéry) の言う“詩的状态 *état poétique*”は、次の様なものと要約される。詩は、「種々様々な対象或いは状況によって誘発され得る、或る種の感動、特殊な一感動状態を指します。われわれは一風景についてそれが詩的であると言います。人生の一状況についてもそう言い、時としては一人の人物についてそう言うこともあります。」⁽³²⁾ 詩は、「創造しようとする感銘^{アフェクション}を意味し、〔中略〕われわれの裡にまたわれわれによって、それに対応する一世界を自らに作るという独特の結果を持つ、感動^{エモーション}のことである。」⁽³³⁾ 詩的感動とは、「われわれに、一幻想

の感情或いは一世界の幻覚（そこに在っては、種々の出来事、心像、存在、事物は、たとい通常の世界を満たすものに似ているにせよ、他方において、われわれの感性の総体と、説明し得ぬがしかし内奥の関係の裡にあるがごとき一世界の幻覚）を、与えようとするものである。既知の対象と存在とはいわば——かかる言い方を容赦していただきたいが——音楽化される。それは互いに他によって共鳴するものとなり、われわれ自身の感性とほとんど調子を合わせられるのである。かく定義された詩的世界は、夢の状態と、少なくとも或る種の夢の裡に生ずる状態と、種々の酷似を保つ。⁽³⁴⁾ 夢には、「あらゆる現実的な事象が再現され得るのであるが、しかし、あらゆる事象はもっぱらわれわれの深部の感性の変化のみによって出現し、変革される、かゝる閉ざされた一世界の卑近な一例を、夢はわれわれに与えるのです。詩的状态がわれわれの裡に居を据え、展開し、解体するのもほぼ同様であります。換言すれば、その状態は完全に不規則で、恒常でなく、意志によらず、脆弱であって、そしてわれわれはこれを偶有的に獲るとともに失うということです。」⁽³⁵⁾ ブランシェは、このヴァレリーの言葉を多用している。

ところで『美学用語辞典 (Vocabulaire d'esthétique)』の中で“詩的なもの”の項目を執筆し、また『詩的なもの』の著書もあるミケル・デュフレンヌは、詩的なものを本源的な自然と結びつける立場であるが、詩的状态について次の様に言っている。「詩的状态とは、どんな美的対象もそれを呼び求める様な美的状態である。それに、絵画的状態とか音楽的状态については語られないが、ある絵やモニュメントが我々のうちに詩的状态をもたらすとは言える。この状態を考察して、我々は従って詩的なものの美的カテゴリーとしての特定化の話を進めなかった。そして詩の手段というものを考察すれば、尚更であ

る。というのも、これら手段は、言語という特定の用材を扱うとしても、この効果を生じさせるのを狙うからである。確かに、我々は表現性の重要さを明らかにした。しかし詩的なものが必然的に表現的であっても、表現的なものは必ずしも詩的ではない。詩的なものの技術的局面も、従ってそれを特定化するには充分でない。それに存在論的意味をあてがう必要、如何に世界は詩的であり得るかを求める必要があるのである。如何なる世界か？もちろん作品が表す世界である。〔中略〕しかしこの世界が想像上のもの、特異で主観的なものでしかないとしたら、我々はなお詩的なものを存在論の水準に持ち込むことが出来るであろうか？だから先ずこの世界が、我々が〈自然〉と呼ぶであろうところの現実界の表現ではないかどうかを探求せねばならない。〔中略〕一方で詩は、言語をその自然の状態に戻す。というのは、言語が能記である限り人工的と見なされ、表現的である為には自然物の密度と輝きを取り戻すからである。そしてその動きは生命の率直さを持つことになる。〔中略〕他方で読者もまた、自然の状態に、感性の直接性、無垢に還えされる。彼が〈自然〉の言葉に感じ易くなるのや彼が言葉としての〈自然〉と通じ合うのは、恐らくこの条件の下においてである。」⁽³⁶⁾ デュフレンヌはこの様なものを“詩的存在 être poétique”と言うが、それについて次の様に述べている。「詩的存在は、用材がその感性的質を自由に展開するどこにでも生じる。〔中略〕作品の形式よりは、本質的なものはおそらく感性的なものの充実態^{フルゲナツ}とこの感性的なものに対する感覚の内在性に存する。それによって表現が情報から、詩的なものが散文的なものから区別される。この区別を保証するのは、受け手の態度である。というのは対象の詩的存在は、この対象を迎え入れる、それから感興をかき立てられて、そしてヴァレリーが詩的状态と名付けるものへと導かれた者によって体験さ

れるからである。」⁽³⁷⁾そして美的カテゴリーとしての詩的なものについては、先づ次の様に言う。「詩的存在とは、表現性であり、それはそれ自体美的対象と〈自然〉に共通である。この結論は、無視できない。それは詩の普遍性を解らせると同時にその客観性の根拠をなす。そしてそれは、詩的なものを全ての美的カテゴリーのカテゴリー(La catégorie de toutes les catégories esthétiques)として考えることを我々に許す。詩的なものが、崇高、グロテスク、優美にいわば臨在するなら、それはこれらカテゴリーが決まった表現を指し示しているからであり、詩的なものはどんな表現もの表現性であって、それらの散開の条件であるからである。」⁽³⁸⁾それから次に個別的なカテゴリーとして詩的なものを問おうとして、〈美的カテゴリーとしての詩的なもの〉を彼の『詩的なもの』の最終章とするが、その本の末尾に次の様に記している。「詩的なものを美的カテゴリーとして特定しようとするなら、その場合に頼りに持ち出すべきものは顕現の人間性である。詩的なものは、感性的なものの寛容と共に厚情に存する。」⁽³⁹⁾かようにデュフレンヌによる定義は、美的と詩的の区別が不分明のまま、良き人間性に基づかされるが、詩的を特定する努力の中で一定の感性にそれを寄せて行っている。この点については、次節で紹介することにした。

詩について多くを論じているディルタイの言う「詩的情調 Poetsche Stimmungen」は、端的な要約では次の様に言われる。「詩的情調は、激しくは作用せぬが、持続し、全ての事象に伝わる諸感情の集合で、既述の法則に従ってイメージに変更を生じさせる。その様な感情集合体の多様性は、果しがたい。しかし詩的技法における歴史的連続性の結果、詩的創作と享受にとって特に好都合であるこの多様性の好感の持たれた点において、詩的情調が保持され、養成され、そして作品に

よって伝達されることになっている。それは、理想美、崇高、悲壮、これにはさらに醜も混合され得るもので、他方では可憐、滑稽、そして優美ないし優雅の美的カテゴリーの中に現れる。」⁽⁴⁰⁾美的経験を媒体として美的範疇論を示す W. ヘンクマンは、〈主観極〉と〈客観極〉に位置付けられる範疇と区別して主客の特殊な関係としての〈総体関係〉のもとに、このディルタイの言う詩的情調として解釈出来るカテゴリーが正面に出てくると言っている⁽⁴¹⁾。

詩的なものを美的カテゴリーとして考察する論を、ブランシェより先にフランスで発表したエドワード・ケイシー (Edward S. Casey) は、それが眼に見えぬもので、非現実的なもので、内的な性質のもので、そして想像に強く結びついたものであると指摘している。さらに詩的なもの考究は言語詩 (poème) に基づいて出発すべきだとして、詩が歌であることなどから、ブレダ・アレマンと共に、リズムがその本質であると論じた⁽⁴²⁾。

詩について論じる人は無数であり、それらを総括するのが本論の目的ではないから、以上に挙げた参照は、詩的状态についての代表的見解と詩的なものを美的カテゴリーと関連させての考察を辿る仕方で提示した。しかしそこでは、詩的なものは普遍的な広がりを持つ重要なものとされて、即ち広義での一定の一致が見られても、それは未だ美的なものとの区別を明確にしないものである。進んでそれを狭義に規定して行こうとすれば、情緒的、想像的、夢想的、内的な点が強調される場合が多いが、倫理的なものや音楽的なものの一部を本質とする様になったりしている。

第二節 詩的なものの検討——2

前節で見た様に、詩的なものは美や芸術的なものの根源として、それらと殆ど同義にさえ用いられる程に、大きなカテゴリーであると言える。しかしカテゴリーにメジャーなものマイナーなものとの区別は出来ないとする

見解もある⁽⁶⁾。でも A. スーリオが言う様に、美と崇高は他の美的範疇にあってもその至上の輝きとして適用出来るなら⁽⁴³⁾、美と崇高はひときわ優れたカテゴリーだと言えよう。同様に詩的なものは、先に挙げたディルタイの詩的情調やヘンクマンによるそれに対応する彼自身のカテゴリー考察、あるいはデュフレンヌの考えなどから、スーパー・カテゴリーとしての性格を有していると言えよう。

次いでその特殊な意味を求めて、詩的なものをさらに限定するなら、その名称の元である詩ジャンルの特性をまず注視すべきことは、ケイシの言う通りであろう。但し A. スーリオは、“詩的なもののカテゴリー”なる語を詩篇(poème)に限定して論じた美学者に対して、それは共通点による性質というカテゴリーの広義で曖昧な日常語的表現であるから、むしろジャンルと言った方が良いと批判している⁽⁴⁴⁾。このことに留意しながらもなお、ジャンルに内在する性格が詩的カテゴリー概念の規定に果たす役割は重要であろう。そのため、森谷宇一氏によるジャンルの観点から広義の詩である文芸を分析した個所を参考に引用したい。「文芸は、言語の声音形像そのものによる内面的感情の表出において——これはいわゆる詩、すなわち韻文の文芸の場合にいちじるしい——音楽に似かよとともに、言語の意味連関を介しての外面的対象の再現において造形芸術に類似する。もっとも右のような意味での文芸の音楽性は、いかに複雑な韻律組織をもってしても、実際の音楽が与える効果の強さや深さには遠くおよばず、文芸が造形芸術に類似するとされる形象性も、対象の視覚的形体そのものを呈示するのでない以上、たとえば絵画における表現の明瞭さや鮮明さには匹敵しない。」⁽⁴⁵⁾

そこで、詩のもつ音楽は音楽的なものとして、詩の絵画的なものは絵画的なものとして分析して行き、残余の芸術的なものを純粋に

狭義の詩的なものとする試みはありうる。しかしそれは、詩的なものの概念の貧困化をもたらすであろう。というのは、多くの人が詩の音楽的性質をそれに固有のものとし、またシモーニデースの言う様に詩が“語る絵”であるとか⁽²⁸⁾、または眼に見えぬあるいは非現実の心象であるとか、ともかく詩が広義の形象としてその一定の画像性でその魅力を形成することを考えるなら⁽⁴⁶⁾、音楽性や絵画性の無い詩は詩的とならないと言えようからである。“音楽的”や“絵画的”は一般に美的範疇とはされていなく、詩的なものはそれらを成分として含むと言って良いであろう。

しかし詩が音楽性や造形性を有しても、それらと異なるところのジャンルの性質から来る特殊なエートスを持ち、詩的なものはこれを多分に表すべきであろう。この方向で、次の森谷氏の詩ジャンルの考察は、さらに我々のテーマの解明を深めさせる。即ち彼に拠れば、抒情文芸、叙事文芸、劇文芸の、歴史的意味ではなく論理的ないし本質的な意味での順序に関しては、抒情文芸を最も根源的とみなすのが最も一般的な見方である⁽⁴⁷⁾。また抒情的なものの性質は、シュタイガーの説などを援用して次の様に説明される。抒情文芸は、内面におこる主観的感情の状態性を、主に現在の時相において独語的に表出するジャンルである。それは他の2ジャンルに較べて実際には抒情詩として、上のような感情の波動に照応するリズムの形式をおのずからとって、音楽性や芸術性をとりわけ色濃く帯びる。抒情的なものの本質は、情調の高まりのなかでの主体と客体との距離の欠如としての、内面と外面との相互滲透としての内入^{エアインネン}であり、それにより、現在よりも以前の存在へ回帰して、過去という根源的時間にもとづく⁽⁴⁸⁾。また竹内敏雄氏も、次の様な見解を持っていた。「詩的なものは、とりわけ詩の一ジャンルとしての抒情詩の圏に集中して、それ故しばしば抒情詩的なもの (das Lyrische)

を意味する。「抒情詩的なものとしての詩的なものは、その心的内実によって情緒豊かである。さらに詳しく言えば、それは何らかの特定の対象には直接に結びつけられるのではなく、全体の心情状態の中で漂った感情に満たされている。」⁽⁴⁹⁾

詩のジャンルから、悲劇的、喜劇的、劇的、叙事詩的等は、既に美的範疇として一定の承認を受けているからには、上記の様な解説がされる詩にとって根源的な抒情詩を中核とする詩的なものが、詳論は省くが第一章の末に挙げた指針に照らしても、美的範疇の一つとして考えられる理由はある。それはブランシェの提案とも合致している。尤も抒情はもとより抒情詩は、決してロマン主義以後ではなく古来より存したが、抒情詩が重大なジャンルとして扱われて来なかったのに伴って、抒情詩的なものも美的範疇としての認識にまでは至らなかった。しかしクローチェが抒情を芸術＝直観の本質とする程にさえなしたのは、表出を重視する近代的意識の中で強調されるべき美的実質として抒情性が浮上して来たものであると考えられる。では詩的なものの名称をその中枢に基づいて、抒情（リリック、リリカル）とすることも考えられよう。しかし我々はここでその当否の検討まで進まなくても、リリカルなものが詩的本源であることを知ることで、本論の目標の範囲で満足しておける。なお詩的なものをジャンルのあるいは内容的に分離して行けば、美の分解が多様な美的範疇の列挙に陥ったと同じ事態となるかも知れない。だから詩的は、カテゴリーの趣旨に沿って、一定の一般性と本質性を備えて階層性の上に立つ基本的範疇であるべきである。また詩的という名称は、ピクチャレスクが絵画に由来しながらも全絵画性を表すのではない例の様に、ポエティックが全ての詩性を総括するものでなくても良いであろう。それはまた、日常語のエステティックが美学上のエステティックと異なっている

如く、日常語の詩的とは語義がやゝ違っていても良いであろう。

詩的なものとは、デュフレンヌの言う様に自然や人間性と本源的に結びついているなら、それはポイエティーク（ποιητική、制作的）まで遡及されてもされなくとも、美と同様にメジャーな意義を持ちながら、主体と客体、非現実と現実、自我と非我、感性と知性の対立を踏まえて、美とは違った仕方で抒情詩的に前者に傾斜しながら融合するものとして、狭義にもされ得る。パーペートが美について、驚嘆であり、直接的に見極められず、定義されず、しかと固定されぬ等と述べる時⁽⁵⁰⁾、それは広義の美であって、範疇論的には美と詩的が混入している。勿論、美的対象や体験には諸性質が重層していても、範疇的に分析することは出来る。美的範疇とはエートスであるが、それを概念で説明するのが学である。日常的に、きれい、美しい、詩的も共通点こそ意識されるがあまり弁別されていないし、ましてや日本語では、美と美的（後者は審美的の語が当てられることがあるがそれほど一般化されていない）は、語としても殆ど区別ないのであるから、学術用語としては規定の努力が特に必要である。この意味でも、美に対する詩的の定義は重要な意義を持つ。

デュフレンヌはカテゴリーとしての詩的なものを定義しようとして、次の様な説明もしている。「根底から、詩的なものは、無垢（innocence）という一つの可能な次元を顕し出す。崇高、悲壮又は恐威の対蹠点で、感性的なものはその時ある種のみずみずしさとまた優しさを放つ。稀れだが貴重な体験であり、コスモスをカオスのしるしから解き放ち、世界内存在者に少年期の無意識と優美を保つ春らしい世界に母国として住む感情をしばし与えることが出来る。」⁽⁵¹⁾しかしこの説明では、詩的なものの愁想や不定性がうまく示されないし、美との区別も充分ではない。むしろ

ろ我々は、杉山平一氏による『詩のころ・美のかたち』といった表現に⁽⁵²⁾、範疇としての簡潔な指摘を教わる。それはブランシェの説に同様なものであり、対比が明解さを生み出している。即ち美から主情と漠を詩に寄せて、美も狭義に明確化される。だから詩的でない詩があり、美 (beau) でない美術がある。これは、ブランシェ的分析で一層良く説明出来ることになる。これが詩的の範疇的意義であって、それは美の限定と相関している。この様な比較分類が、学と体系化の基本である。

〔附〕 第三節 美的範疇の体系について

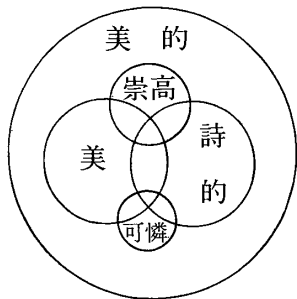
美的カテゴリーに関しては、歴史的に多くの体系的な分析の分類図表が提出されて来たが、今日ではこの体系構成について保留あるいは否定的見解が多い。かつて美的範疇の円環図式を提示した E. スーリオーも、「美的範疇を網羅的で閉じられた表の中に列挙するためのどんな努力もむなしと結論出来る。何故なら、新たな味わい、前代未聞の和音が常に発明され得るし、人々の賛嘆へと現れ出得るからである。ユゴーはボードレールにこう言った“貴方は芸術に新たな震えを授けた”。芸術的価値の数を数えるのを我々に止めさせぬために、ある世代、ある人、詩人や音楽家の生のある瞬間が、新たな震えの発見を我々にもたらし、その様にして芸術に新たな美的範疇を授けることが常に可能となっている。」⁽⁵³⁾と言っている。竹内敏雄氏は、美意識が歴史的にめまぐるしく変動するため、少数の範疇概念をもって美的価値の諸形態の多岐多様な分化を処理することが困難である故に、むしろ美的価値領域の分化は典型的分化として、様式の類型学によって検証しようとしている⁽⁵⁴⁾。A. スーリオーは、美的範疇の存在様態の問題は一種の普遍論争みたいなものとなるとし、また次の様に言っている。「美的範疇は、常に存在の同じ領域において定められてはいない。一つが或る性格の現前

を要し、他方が反対の性格の現前を要するとしても、第三のものは無関係であり得て、その現前も不在をも等しく受け入れ得る。このことは従って、全ての美的範疇とその相互関係の絶対的分類は成し得ないことを示している。そしてさらには、新たな範疇を作り出すことが常に可能である。今日の美学者達は、この開かれた状態を示す配慮をし、全ての範疇の最終的な表を決める無駄な野望を棄てた。」⁽⁵⁵⁾ブランシェ自身もこれら問題を考察した上で、「我々の認識と我々の美的経験の現在の状態では、カテゴリーを閉じられてよく組織された体系においてあえて提示しないでおう」としている⁽⁵⁶⁾。

確かに、美的カテゴリーは上記の指摘の様に今後も新たに増加するだろう。また異国語の翻訳に際して認められる様に、正確な照応が不可能であり、ある言語で表される範疇に対応するものが他言語に欠如している場合もあり、しばしば翻訳せずに他言語のまゝで表すしかない事もあるのは、美的カテゴリーが民族によって異なることを示しているばかりでなく、普遍的なカテゴリー・システムの構成が難しいことを示している。しかしだからといって、カテゴリーのリストに範疇名を単に並べるだけでは、学としての論理的で体系的考究を欠く。カテゴリーの趣旨からしても、限定性と階層的秩序が求められる。そしてカテゴリーは、本来は基本的で少数なもののみである。例えば A. スーリオーに対しては、カテゴリーは美的という次元において同一な存在域に属しているのだし、また数次元の構造での体系も考えられるし、また普遍論争も解決不可能ではない等と反論出来よう。美的価値の多様化と混乱の現状においてこそ、美学は確固とした美的範疇論を構築すべき課題を負っている。そしてその体系化には、我々に共通感の基盤があることを支えとして、分析と総合の努力が常に求められる。ヘンクマンは、少なくとも開かれた機能的体系が可能

であるとして、次の様に言っている。「美的範疇の場合は、厳密な意味での体系性は話題とはなり得ない。だから、全体性の要因が相対化される“開かれた”体系についてだけでなく、また合法性は内的外的に条件付けられた変化としての分離独立に委ねられていると思いうかべることが可能となる“機能的”体系について語るのがより適切である。」⁽⁵⁷⁾

この様な考察から、我々は次の様な事を言える。ポジティブな次元での美的範疇表においては、美に醜を対立させられなく、詩的なものを対極類型としたブランシェの考えに体系的意義を認めて評価した。さらに体系的な考究を進めるなら、ここでは以下に必要な詳論を省くこととして、次の試論を提示したい。メジャーな範疇としては、崇高とその対極（その偉大性に対するものとして、恐らく“愛らしさ”あるいは可憐か優美）も、美と詩的なものの集合形態とはやゝ異なった形式でそれらに一部重なるところのあるカテゴリーとして挙げられる。それらの図式は、とりあえず下の様になろう。



しかしこれらの群は、より広範な美的なものの全体の中で、今日では中央からやゝずれていると考えられる。というのは現代的な諸美的カテゴリーが、これら従来の範疇では十分に説明出来ないものとして登場していて、それらがもう一つの群として迫っているからである。従って美的なものの全体は、伝統の核と新しい星雲の2つの中心を有する楕円形の様なものとしてイメージされる。

そしてこの図式には、否定性が照射・干渉して、それを突き動かし、中核の位置や範囲

を変更せしめ、美的全体を豊かなものとする。それは大なるものを小に、小なるものを大に、また星雲を形成し消散させ、さらに醜や非美的なものを美的カテゴリーに、あるいは逆に一定の美などを醜に改変させる程の歴史的で創造的な力である。

現実を2次元図表で表す困難は、美的範疇の交叉を立体的にあるいは数次元に構想させ、否定性のモメントを加えての多次元的理解を要求する。それは美的カテゴリーの重層性や複雑さを認識させ、美的諸範疇の存在次元の違いやカテゴリーの価値の変動や新しいカテゴリーの導入などの問題を解決させるかもしれない。しかしながらいたずらに次元を増して、学的還元を怠ってはならない。そのためには、美的価値の原理的考察が貫かれることが、体系として求められよう。しかし今はただ、いくつかの機能的な断面的で局部的な図表を知るだけで、総合的で全体的な体系は提出できないでいる。ともあれ美的カテゴリーにおいては、もとより広義の美が中核であって、かつてそれに崇高が対置され、やがてそこから否定性のモメントが重視されるようになったように、詩的なものとの対極性によって美が限定されて行き、この様に美学は美の批判により、美の学としての意味を失わない。

註

- (1) それらを美の《種類》と呼ぶのは、例えば自然美、芸術美、人倫の美などの種類と混同する。J. Volkelt はそれを美的基本形態と呼び、J. Cohn はそれを美の概念 (Begriffe des Schönen) と呼び、Th. Lipps はそれを美の変容 (Modifikationen des Schönen) と呼んだ。しかしそこには、それぞれ美的情趣を形態 (Gestalt) や概念とする点や美 (schön) の用語が、厳密に言えばすでに問題として指摘される。従って我々は、大西克禮氏の様に、「それらの如何なる用語を採って来てもよい」とする訳には直にいかない。〔大西克禮『美学』下巻、一頁、弘文堂〕

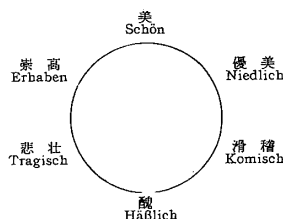
最初に美的カテゴリーの語を使用したのは1853年

におけるローゼンクランツ (K. Rosenkranz : *Ästhetik des Häßlichen*)、次いで1876年におけるフェヒナー (G. Th. Fechner : *Vorschule der Ästhetik*) であると思われる。なお、範疇の語は、書経の周書、洪範 (第6) にある洪範九疇より作られた。

- (2) カテゴリーの哲学上の意味とその変遷については、次の文献で詳しく知られる。Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4, SS. 714~776, "Kategorie, Kategorienlehre", hrg. von J. Ritter & K. Gründer, Schwabe & Co., 1976.

古代ギリシャの美のカテゴリーの把握については、次の研究が有益である。Kazuyoshi FUJITA : *Über das Problem der Kategorie»Schön«im Rahmen der Onto-Logischen Kategorienlehre 1*, in *Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics, Vol.9* (1984), pp.91~116.

- (3) 森宏一編集『哲学辞典』(第4版)、62頁、青木書店、1985年。
 (4) cf. Etienne Souriau : *les Catégories esthétiques*, pp.3~4, Centre de documentation universitaire, 1966.
 (5) cf. Ibid. pp.29~36 (VI Problème des "petites" catégories esthétiques).
 (6) Anne Souriau : article "Catégorie", dans Etienne Souriau : *Vocabulaire d'esthétique*, pp.324~326, P.U.F., 1990. この項目は、A. スリオーによる論文 *La notion de catégorie esthétique*, dans *la Revue d'esthétique*, tome XIX, Fac. III et IV, 1966, pp.225~242 を少々改変したものである。なおこの論文で、エートスとはその元の意味からかなり遠ざかっていて、古代でパトスと言われたものに入るだろうとしている。(Id., p.233, note(12).)
 (7) M. Dessoir は、1923年に次の図式を示した。



本幡順三氏は、醜を反美として、狭義の美の反価値としての美的範疇としている。『美と芸術の論理—美学入門 (新版)』、96頁、勁草書房、1986年) エティエヌ・スリオーは、美の対極にグロテスク

を配した。[*Art et vérité*, pp.186~189, dans *la Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1933 (Tome CXV), Nos. 3 et 4 (mars-avril)]

- (8) 『美学事典』(弘文堂)、「醜」の項目。
 (9) ローゼンクランツ (註1) をはじめとして、シャスラー (M. Schasler)、リップス、クレストヴスキー (Lydie Krestovsky : *la Laideur dans l'art à travers les âges*, Seuil, 1947 ; *le problème spirituel de la beauté et de la laideur*, P.U.F., 1948) 等、多くの美学者がこの方向である。
 (10) E. Souriau : *la laideur*, dans *les Catégories esthétiques*, ch. III, op. cit.
 (11) A. Souriau : article "Laid/Laideur", dans *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p.939.
 (12) R. Blanché : *Des catégories esthétiques*, ch. VIII, J. Vrin, 1979.
 (13) Ibid. p.141.
 (14) 美の分析は、R. Blanché, op. cit., ch. IVから。
 (15) ドイツ語の美が視覚から来ていることについては、Jacob u. Wilhelm Grimm : *Deutsches Wörterbuch* の "schön" の項 (Deutscher Taschenbuch Verlag 版, 1984, München では Bd. 15), Wilhelm Perpeet : *das Problem des Kunstschönen*, SS. 162~3, in *Wege zur Kunst und zum Menschen*, Hrsg von Frank-Lothar Kroll, Bouvier, 1987 を参照。pulcher や formosus が、視覚的なものと結びついていることについては、L. Stolovitch : *l'étimologie du mot ((beauté)) et la nature de la catégorie du beau*, p.246, dans *la Revue d'esthétique*, tome XIX, 1966 を参照のこと。
 (16) 詩的なものの分析は、R. Blanché, op. cit., ch. V にある。そこでは取り分けヴェルレーヌの詩の語句やムードが、詩の本質的特徴とされている。そして例えばヴェルレーヌの『詩学』と題された詩の中には、次の様な指示が見出される。何よりも音楽であり、それはニュアンスのことで色彩ではない。そこでは漠と確が入り混り、夢と夢が結ばれ、他界や愛へ向かうもの。[Verlaine : *Art poétique*, dans *Jadis et naguère*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèques de la Pléiade, Gallimard, 1962, pp.326~327.]
 (17) Blanché, op. cit. pp.80~81.
 (18) Ibid., p.81.
 (19) Ibid., p.93.
 (20) Richard Hamann : *Ästhetik*, S.123, 2. Aufl.

1919, Leipzig/Berlin.

(21) Ibid., SS.121 u.122

(22) 例えばルカーチは、宗教や芸術を擬人化活動の所産として扱っている。〔ジェルジ・ルカーチ『美学第一部』第一巻、第三章、邦訳は勁草書房〕

(23) W. ヘンクマンは、その『美的カテゴリー論』において、ハーマンの挙げたカテゴリーそのものについてではないが、美的なものの概念について考究するとき、ハーマンの説を重視している。〔Wolfhard Henckmann : Über die Problematik der ästhetischen Kategorien, 33頁、in『美学』、131号、1982年〕

(24) cf. Grimm : Deutsches Wörterbuch, op. cit., poetisch は Bd.13 に、dichterisch は Bd.2 に収載。

(25) cf. Le Robert (Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française par Paul Robert), tome 5, 1977. なお Trésor de la langue française, tome13, Gallimard, 1988 には、le poétique の用例として、1840年のサント・ブーヴの文章が載せられている。

(26) E. スーリオは、1933年に詩的なものをエートスの反省的本質 (essences réflexives) の一つとして、24個の芸術価値の円環表上で美と極めて接近させている。〔E. Souriau, op. cit. in 註(7)〕コンラート・ロッターは、詩的なものを、想像力の世界に我々をかゝわらせ、夢に似ていて、外界を内的自然の投影のように扱えさせ、特にロマン主義的なものであると解説している。〔W. Henckmann & K. Lotter, hrg : Lexikon der Ästhetik, München, C. H. Beck, 1992, S. 194〕

(27) ピクチャレクスは、伊語の pittoresco、仏語の pittoresque が基であるから、元来は絵というよりは画家 (pittore) から派生したものである。“絵画的、malerisch (独)、pictural (仏)、painterly (英)” は、ハーマンやヴェルフリンの主張にもかゝわらず、それほど重大な美的カテゴリーとしては定着していないと言える。“絵画的”については、次の文献の参照が良い。

L'article "Pictural", dans Vocabulaire d'esthétique, op. cit., pp.1133~1134.

神林恒道『絵画的なるもの』(今道友信編、講座『美学』第4巻、東京大学出版会、1984年、に所載)。

KAMBAYASHI Tsunemichi : Über das Malerische oder Pittoreske, in Aesthetics, No.3, March 1988, The Japanese Society for Aesthetics, pp.59~74.

(28) cf. Rensselaer W. Lee : Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting, in Art Bulletin, XXII, 1940 (邦訳 : 『詩は絵のごとく』、中森義宗編『絵画と文学』、中央大学出版部、1984年、に所載)。

cf. Dictionary of the Ideas, Vol IV, pp.465~476, "Ut Pictura Poesis", Charles Scribner's Sons, 1973 (邦訳『西洋思想大事典』1、285~295頁、平凡社、1990年)。

(29) 「Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles : Ni les yeux ne sont les oreilles.」
La Fontaine : Le tableau, dans Contes et Nouvelles en vers, Classique Garnier, 1969, p.338.

(30) G. E. Lessing : Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766.

(31) cf. Benedetto Croce : The Essence of Aesthetic, p.32, translated by Douglas Ainslie, The Arden Library, 1978. cf. B. Croce : Essais d'esthétique, textes présentés par G. A. Tiberghien, p.12, Gallimard, 1991. cf. イェレーナ・ドブリツェ著、谷口勇訳『ベネデット・クローチェの美学』、関西図書出版、昭和53年、第一章 第四節「芸術内容および叙情的直観としての感情」。

(32) Paul Valéry : Propos sur la poésie, p.1362, dans Œuvres de Paul Valéry I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957. 引用は、『ヴァレリー全集』6、44~45頁、筑摩書房、1978年、より。

(33) 『ヴァレリー全集』(同上書)、3頁。

(34) Valéry : Calepin d'un poète, p.1459, op. cit. 引用は、『ヴァレリー全集』(同上書)、38頁。なお註(32)に引用した個所の次頁では、詩的狀態及至感動は、事実の裡には実現されぬ音楽化された宇宙の感覚で、「かく定義された詩的宇宙は、夢の宇宙と種々の酷似を呈する」と述べられている。またバシュラールが、夢想と詩の関係について論じている〔Gaston Bachelard : La poétique de la rêverie, P.U.F., 1960〕。

(35) Valéry : Propos sur la poésie, pp.1363~4. op. cit. 引用は『ヴァレリー全集』(同上書)、47頁より。なお『詩と抽象的思考 (Poésie et pensée abstraite)』でも、ロマン主義以後近代においてとして、この夢と詩の類似が述べられている。〔Valéry, op. cit., p.1321. 『ヴァレリー全集』(同上書)、74頁。〕

(36) Mikel Dufrenne : Le poétique, P.U.F., 2^e

- éd. revue et augmentée, 1973, p.145.
- (37) Vocabulaire d'esthétique, op. cit., p.1151.
- (38) M. Dufrenne, Le poétique, op. cit., p.241.
- (39) Ibid., p.254.
- (40) Wilhelm Dilthey : Die Einbildungskraft des Dichters, in Gesammelte Schriften Bd. VI, B. G. Teubner, 1978, S.213.
- (41) W. Henckmann, op. cit., S.32.
- (42) Edward S. Casey : Le poétique, la Revue d'esthétique, tome XIX, 1966, pp.315~332. アレマンについては、Breda Allemann : Über das Dichterische, Neske, 1957を参照のこと。なおロマン・ヤーコブソンの言う“詩性 Poetizität”や詩的機能に関する定義は、デュフレンヌが『Vocabulaire d'esthétique』の poétique の項で記している如に Ut pictura poesis 等に引きつけて拡大して行けば、それなりの学的面白さもあるが、それを言語詩を超えて適用しても、彼の分析定義の名声程には我々のここでの問題意識にとって意義あるものとは考えられない。ケイシィが詩的なものを言語詩に引き戻して考察した様に、ヤーコブソンの指摘も本来的に言語詩に関してであるから、そのジャンルに留めておいた方がその詩性がはっきりしているものであろう。ともあれヤーコブソンは1934年の論文『詩とは何か』の結論として、詩性とは語が語として聞き取られ、そして認識的機能である対象の単なる代理又は情動的機能である感情噴出としてでないことの裡にあるとしている。また彼はコミュニケーションの機能は詩において最小限に減殺され、言表の対象については詩は無関心であると、1921年にはしていたが、1960年には「関説的機能に対する詩的機能の優越は、関説性を消去するのではなく、曖昧にする」と言い変えている。また詩的機能は、等価の原理を選択の軸から結合の軸へ投影するとも言う。[Roman Jakobson : Was ist Poesie は、『Poetik』Suhrkamp, 1979 や『ロマン・ヤーコブソン選集』大修館、第3巻、等に所載。

- Essai de Linguistique générale, 邦訳『一般言語学』、みすず書房、の中の『言語学と詩』、194頁、211頁ならびにエルマー・ホーレンシュタイン (Elmar Holenstein) 著『ヤーコブソン 現象学的構造主義』邦訳、白水社、1983年、72頁、114頁、186頁等も参照。]
- (43) A. Souriau, article “Catégorie”, dans Vocabulaire d'esthétique, op. cit., p.325. 本稿第一章③。
- (44) op. cit., p.326.
- (45) 森谷宇一『詩学』、122頁〔講座『美学』第4巻(前掲書)、に所載。]
- (46) 牧歌 Idylle も、エイドスの縮小形 εἰδύλλου (小さい絵) を語源としている
- (47) 森谷宇一、前掲書、128頁。
- (48) 同上書、126~127頁。本幡瑞枝氏も、「詩の概念が狭義では抒情文芸に限られるのも、これが韻律と結びつきやすいのみならず、その根本性格からみて詩の芸術としての特殊な本質性をもっとも純粹に示すものだからであろう」と述べている。[『美学事典』弘文堂、“抒情文芸”の項目1)本質。
- (49) TAKEUTCHI Toshio : Das Poetische in der Kunst — Mit Rücksicht auf den japanischen Stil —, in Aesthetics, NO.2, March 1986, The Japanese Society for Aesthetics, pp.120 & 121.
- (50) W. Perpeet, op. cit. SS.164 u.165.
- (51) Vocabulaire d'esthétique, op. cit., p. 1152.
- (52) 杉山平一の著書(講談社現代新書575)の題名。
- (53) E. Souriau, les Catégories esthétiques, op. cit., p.97.
- (54) 竹内敏雄『美学総論』、407~408頁、弘文堂、昭和54年。
- (55) Vocabulaire d'esthétique, op. cit., p.326.
- (56) R. Blanché, op. cit., p.49.
- (57) W. Henckmann, op. cit., p.30.

(平成5年10月18日受理)