

初期ケネス・バークにおけるカント美学の拡張¹⁾

吉岡公美子

ケネス・バークの萌芽的著作である『カウンター・ステイトメント』(1931年)は、さまざまな出会い=衝突^{エンカウンター}の記録である²⁾。わたしがあえて原語のカタカナ表記としたこの書名は『反対陳述』と訳されることもあるが、ここでいう「カウンター」は敵対的・対抗的な正面衝突を意味するものではない。バーク自身、初版のまえがきでこう断っている「本書の意図は『攻撃』にあるのではない。反論は本書のなかでは副次的で散発的なものでしかない」(vii)。バークは「カウンター」という言葉から「けんか腰や敗北感」(vii)のニュアンスを抜き去って用いようとしている。バークの「カウンター」は対立や抗争ではなく、むしろ音楽でいう対位^{カウンターポイント}法の系譜へと連なる。それぞれに独立した複数の旋律を同時進行させて楽曲を構成する対位法のイメージは、バークの音楽にたいする造詣の深さからみても、また、彼の著作の音楽的な自由闊達さにてらしても、『カウンター・ステイトメント』にふさわしいものであろう³⁾。

バークのあふれ出すような独特の文体は、読み手にとって不親切な面があることは否めない。なかでも、若書きの部類に入るであろう『カウンター・ステイトメント』はその感が強いが、ちょうど、同じく対位法の手法を借りたオルダス・ハックスリーの鍵小説=モデル小説^{ポイント・カウンター・ポイント}『恋愛対位法』(1928年)が小説外の現実世界の出来事を知ることによって陰影を深くすると同様に、『カウンター・ステイトメント』で展開されるバークの主張は、彼が「いま栄え勝ち誇っている諸原理」(vii)と呼ぶ定旋律にてらして読むことによって、くっきりと浮かび上がらせることができる。ここでわたしが定旋律と呼ぶものには、たとえばアリストテレスの悲劇論や、いまだ主流を占めていた伝記的文学研究、精神分

析学的文芸批評などを含めることができるだろう。とりわけ、カントの認識論および美学という定旋律にたいするバークの応答として読むとき、『カウンター・ステイトメント』の軌跡は鮮明になる⁴⁾。

『カウンター・ステイトメント』は生成的なテキストである。すでに完成品となった思想の静止画を期待してこの書を開く者は、期待を裏切られ失望とともに帰還することになる⁵⁾。そこに記されているのは、バークがカント思想を呑み込み、じわじわと消化し血肉化してゆく過程である。本稿の目的は、『カウンター・ステイトメント』をカントの旋律に合わせて唄い奏でることによって、若きケネス・バークにみられるカント思想の痕跡をたどるとともに、バークのパスセージ（歩み＝楽節＝ことば）がカントのそれを離れ、人跡未踏の径なきみちへと踏み出す一瞬をとらえんとすることにある。

「詩的過程」は、『カウンター・ステイトメント』に収められた諸論考のなかでもっとも早い時期に書かれたテキストのひとつである。自ら「^{ソングフル}歌心に満ちた」と形容するこのテキストでバークが行おうとしているのは、カント美学の変奏曲を奏でること、つまり、カントをお手本にした観念論と唯名論の弁証法（バーク流に平たくいえば「衝突変じて融^{フュージョン}合となす」）である。しばらく、バークの声に耳を傾けてみよう。

唯名論者たちは、プラトン哲学を細部にわたるまで否定しきろうと熱を上げるあまり、プラトンの教えの本質的な正当性を見落としてしまった。じつはプラトンのいう普遍〔的イデア〕を天から引き下ろして人心に位置づけさえすればよいのである。（カントがすでにこの仕事に手をつけている。）〔イデアを〕形而上学的ではなく心理学的なものとするのである。神聖なる形相にとって代わるのは、「〔人の心に〕訴える条件」である。たとえば、私がある対比を了解する前提として、天上に神聖なる対比〔のイデア〕が存在する必要はないが、私の心中に対比の観念が存在することは不可欠である。（48）
このようにバークは、普遍的自然と個別特殊の文化、あるいは悟性と理

性、合法則性と究極目的の峻別から、技術 - 芸術、判断力、合目的性の領域における両極の合一へといたるカントの枠組みを、「心理学」というまったく人間的な領域に移植することを試みている。

バークの関心はもっぱら、「統一と多様」(46) 普遍と特殊の問題にある。後年バーク自身が「第2版まえがき」(1959年)で回顧するとおり、若きバークは「法則に肩入れして」いる。感情経験の背後にはクレシェンドや対比といった単純な形式があると述べ、さらには「これら〔心の〕形式は、とどのつまりは統一と多様という二つの主要な『形式』の副次的区分とみなすことができる」とまで言うとき、バークはカントのいう「判断力の諸格率」、とりわけ「経験的な諸法則における自然のはなはだしい多様は、それにもかかわらず少数の諸原理のもとでの統一である (principia praeter necessitatem non sunt multiplicanda)〔原理は必要がなければ殖やしてはならない〕」⁶⁾ という格率を忠実に守っている。バークは、カントと同じ希望、つまり「われわれが自然をその内面において知れば知るほど、あるいは自然をわれわれにいまだよく知られていない外的な諸項と比較できればできるほどわれわれは自然をその諸原理においてますます単純なものとして、また自然の経験的諸法則の外見上の異質性にもかかわらずますます一致調和するものとして見いだすであろうし、こうしてわれわれの経験がいっそう進歩するであろう、という希望」(『判断力』VI)を抱いている。

若きバークが普遍を探求する姿勢は、ほとんどライブニッツ的と言っても過言ではないほど徹底している。「あらゆる活^{アクティヴィティ}動のうちにある自己表現の元素に注目せねばならない」(「詩的過程」52)と語る若きバークには、いずれ『文学形式の哲学』(1941年)や『動機の文法』(1945年)で決定的な役割を果たすことになる、機械的^{モーション}「運動」と象徴を介した人間的な^{アクション}「行為」の区別はない。そこで前提とされているのは、「運動」と「行為」をともに支配する単一の根元的法則である。

『カウンター・ステイトメント』を形成する思考過程の初期の段階では、バークの用語にはカント的諸概念の非常に強い影響がみられる。バークが「感情的反応の諸条件」や「〔人の心に〕訴える条件」ひいては「諸法則」(「詩的過程」47-48)に言及するとき、彼の念頭にあるのはおそらく、カント的な共通感(sensus communis)つまり「認識や判断」が「普遍的な伝達可能性」をもつための前提であり「客観性」の根拠である、「主観的条件」ないしは「原理」(『判断力』20-21)であろう。「心がかつて生来の諸形式について語り、芸術作品が個別化してくれることによってわれわれの感情で接近可能になる『諸法則』に言及するのは、仮説にもとづくものではない」(49)という一節にも明らかとなり、論文「詩的過程」の段階のバークにとって、「心理的諸形式」は自然かつ実在的存在であって、心的形式すなわち「本質」であり「心理学的普遍」である。

バークの「心理学」は自然としての身体にしっかりとつながりとめられており、^{しょうすう}定数としての人間性は「ヒトの脳」ないしは「生殖質(germplasm)」に位置づけられている。「生殖質」は今日という「遺伝子」に該当するだろう。

心理学的普遍ということばが意味するのは、ちょうどイヌの生殖質に生来ほえることの潜在力が存在するのと同様に、ヒトの生殖質には生来、言語・技術・芸術・神話などの潜在力が備わっているということにすぎない。それらの潜在力は外的な現れというか「個性」がころころ変わるけれども、その本質は不変である。〔中略〕したがって教育というとき、それは道徳的・宗教的・社会的ないしは感情的感覚の「覚醒」ではなく、前述のような潜在力のある特定の水路＝チャンネルへと導くことをいう。イヌに抽象的思考を教えることができないのと同様、道徳的感覚を教えることなどできないのだ。(48-49)

実験心理学でおなじみのイヌの^{アナロジー}類比を用いたバークの説明は、いかにも行動主義のにおいがする。最初期のバークは、自然主義を全面的に擁護する立場からスタートする。個別的細部のうちに形式を見いだすのは

感情であるが、その感情はそれに先立つ不変にして普遍的潜在的人間性に裏打ちされているというのである。

バークは詩的な芸術過程が二つの段階からなるとするが、この図式はまさにカントの表象理論のひき写しである。バークによれば、芸術過程には「感情的形式」を個別化する段階と、「技術的形式」を個別化する段階とがある。前者は人間共通の普遍性にもとづいて客観的事実を選択する段階であり「安定をもたらす。」いっぽう、後者は「配列を決定することによって、芸術作品の迫力、盛り上がり、パワーをもたらす」(51)。ここにみられるのは、芸術(つまり「美しい技術」)には「悟性」と「構想力」がともにかかわるというカント的な観念である。バークの「感情的形式」は、カントのいう「学的要素」つまり「芸術の不可避の条件 (conditio sine qua non) ではあるが、それ自身が芸術であるのではない」(『判断力』60)である。「技術的形式」ないしは「〔象徴の〕支流が呈示される手法^{マナー}」は、客観的な科学的解説(バークの用語でいうなら「情報の心理学」)が説き明かすことのできないもの、つまり、カントが「教授法 (methodus)」に対置する、客観の表出の「手法 (modus)」にほかならない(『判断力』60)。バークの「詩人」は、「主題 - 素材へと個別化されるべき感情と、主題 - 素材にたいする感^{ムード}性^{フイーリング}」を有している。「感情」は普遍的な「人類的属性」であり、「感性」は「個人的性格」である(「詩的過程」52)。

このようにバークはカント的旋律を奏でていくのであるが、客観対主観、自然対文化、法則対自由といったカント的二分法のリストにバークがある一対を付け加えた瞬間、バークのカント節は不協和音を響かせ始める。その決定的な一対とは、「発露 (utterance)」対「喚起 (evocation)」である。なるほど、「芸術家の、芸術家としての自己表現は、感情の発露という点においてではなく、感情の喚起という点で弁別されるのである」というバークの説明によれば、「発露」と「喚起」はそれぞれ

自然的感情と人為的技術に対応し、カントの布置にぴったりおさまるかのように見える。しかしながら、この「喚起」ということばは、もうひとつの予期せぬ区別を呼び込んでしまう。パークはこう言葉を継ぐ「感情を発露することが自己表現の一形式であるならば、他人のうちに感情を喚起することも同様に、自己表現の形式なのである」（『詩的過程』53）。パークのまなざしは、起源としての芸術家の感情を離れ、「他人」つまり受け手の感情へと向けられる。こうして「発露」と「喚起」の対は、語用論でいう「陳述」と「遂行」の概念に重ね合わせられることになる。「喚起」という語をきっかけに、プラグマティックなパフォーマンスという動機^{モチーフ}を新たに導入することにより、カントの状態（status）の美学はパークにおいて、詩的過程の理論へ、行為（actus）の美学へと変容させられる。

カント美学においては、芸術はかならず自然に関係づけられていなければならない。

芸術（美しい技術）の産物については、それが技術であって、自然ではないということが意識されていなければならない。だがそれでもこのものの形式における合目的性は、あたかもこのものがたんなる自然の産物であるかのように、随意的の諸規則のあらゆる強制から自由であると見えなければならない。〔中略〕自然は、それが同時に技術のように見えたときに、美しかった。ところでこの技術は、われわれがそれが技術であることを意識していながら、それでもそれがわれわれに自然のように見えるときのみ、美しいと〔美しい技術と〕よばれることができるのである。（『判断力』45）

カントの芸術はつねに表象的である 「自然美とは美しい事物であり、芸術美とはある事物についての美しい表象〔表現〕である」（『判断力』48）。カントにとって、天才の技術とはすなわち表象の技術にほかならない。

いっぽう、美を「詩人がわれわれの感情を首尾よく喚起したことにたいして適用する語」（58）と定義するとき、パークにとって芸術は、パフ

オーマンズの成功と同義である。つまり、芸術は関係性であり、超越的および超越論的存在との一致はもはや問題にならない。もっとも、「詩的過程」を書くバークはみずからが踏み出した一步の大きさには無頓着で、パフォーマンスな要素を何とか押し込めるべくカントの枠組みをむりやり引き伸ばしにかかる。しかしながら、バークがカントの図式を遵守して「純粋な感情と純粋な装飾、人間性と職人魂、発露と喚起の間のもがりの領域にあるのが、芸術の領野、^{メカニズム}機構による感情の喚起の領野、（じつはそれが規範のならいであるが）衝突変じて融合^{フュージョン}となす〔弁証法的〕規範の領野である」（56）と強弁すればするほど、その言説はカント的二分法の依って立つ基盤を掘り崩してゆくことになる。

強引に引き伸ばされたカントの枠組みがはらむ緊張は、「シンボル」の一点において、もっとも顕わになる。「シンボル」は後にバークの思想の鍵となる概念であるが、バークははじめから明快な「シンボル」の定義をもっていたわけではない。むしろ、バークの初期の思索のなかで「シンボル」概念は大きな揺れを示す。「シンボル」という語を手がかりに、彷徨するバークの足どりを追ってみたい。

まず初めに、「シンボル」を産出のモメントにおいてとらえることからバークは出発する。バークによれば、詩的過程の第一段階は「〔詩人の〕起源的気分をシンボルへと移しかえること」である。「シンボル」とは、起源的気分が「関係」に変換されたものである。バークはそれを「感情と技術的形式の接点」「筋^{プロット}の胚」「詩となるべき理念」などと呼ぶ。この意味での「シンボル」は、起源としての感情に根ざしているが、芸術家によって自発的に産み出されるものである。ここまでは、バークの「シンボル」はカントの「理念」の別名にすぎない。カントの枠組みで、構想力と悟性からなる「天才」によって「ある与えられた概念に対して諸理念が発見され」、「精神」によって「この諸理念に対して表現が的中する」（『判断力』49）のと同様に、バークの「シンボル」は「起源的気分」

と芸術作品を媒介するのである。

しかしながら、パークの「シンボル」はいきなり芸術作品へと変換されるのではない。「シンボルを発見することがすぐれた^{ライティング}作品を保証するわけではない」(57)という認識から、パークは「シンボル」ないしは「関係 (ratio)」 後年パークはこれを「動機」と名づける と芸術作品の間に介在する、もうひとつの「シンボル」をみいだす。ところが、パークは言表上ふたつの「シンボル」を区別しないために、話はややこしくなる。対比、クレシェンド等々という抽象的關係(第一の「シンボル」と、たとえばマダム・ボヴァリーのシンボル、チャイルド・ハロルドのシンボルといった特殊個別的な配列(第二の「シンボル」というまったく別のカテゴリーが「シンボル」の一語で言い表されているために、論文「詩的過程」の議論は必要以上に混乱してみえる。いや、パークの言葉づかいがもたらす眩暈は、二つのカテゴリーが未分化な状態そのものである、と言った方がよいかも知れない。

一見したところ、パークは適切なシンボルが卓越した芸術の十分条件ではないことを説明するために、第二の「シンボル」の概念を導入するかのように見える。しかし、じつのところ、その説明にはカント美学の諸観念だけでじゅうぶん足りる。カントの枠組みにいっさい変更を加えることなしに、ある芸術作品が適切な「シンボル」(「理念」)を有しながらも下等であるならばそれは「精神」が貧しいからだと説くことが可能である。では、パークの芸術論において二つの異なる審級の「シンボル」が必要とされる真の理由はどこにあるのであろうか。結論を先取りするならば、第二の「シンボル」は、パークが産出だけではなく、受容の視点から美について考察したために要請されたのである。

「シンボルと美しいものの関係という問題」(58)に話題を移しながら、パークはこっそり受け手の美学へとすべりこんでゆく。ここでもまた、起点はカント的な表象理論である。シンボルは「それが公式としての力

をもつことによって、われわれを魅了する」とバークはいう。シンボルの魅力はその合法則性にある。受け手の視点からいうならば、「公式」としてのシンボルの意義はその啓蒙的機能にある。

かりにわれわれが複数の出来事の結ばれに、そしてそれらの出来事をとりまく感情の結ばれにからめとられているとしよう。そこへ誰かがやってきて、われわれのなかば意識的でなかば無意識的な状況の診断（つまり単純化）をつきつけるならば、われわれはその公式がわれわれの生に突如として投げかける光に魅了されてしまうだろう。（58）

右の論によれば、出来事と感情は経験に先立つ「^{シチュエーション}状況」を構成し、所与の「状況」に合致する特定の感情をもつ芸術家（パイロン）がシンボル（「パイロニズム」）を形成する。それだけではなく、すでに同じ（パイロニック）状況にある受け手（「無言の」ないしは「潜在的な」パイロン）は、シンボル（「パイロニズム」）を待ち受けている。シンボルの妥当性は、それがアプリアリな「状況」に一致するかどうかにかかっているというのだ。

もし、バークの「シンボル」がカントの「美的理念」とまったく等価であるならば、シンボルの美（「パイロニズム」）は定義上、かならず万人の心に訴えるものであるはずだ。しかし、バークはここで、もしそうでなかったら、という、カント美学では絶対にあり得ないケースを想定する。あるいは「パイロニズム」に感応しない読者もいるかも知れないというのだ。「かりに私がパイロニックではないと想定しよう」とバークはいう。もっとも、ことの重大さを知ってか知らずか、バークはあわててこう付言する「^{メカニズム}というか、私の中のパイロニックの要素が他のもっと強い傾向に負けているとしよう」（58）。

バークは、「詩人の機構」に「技術的要素」と「シンボリック要素」の区別を立てることによって、この問題を回避しようとする。「シンボリック要素」とは「シンボルの分支流」、つまり、第一の審級のシンボルの第二の

審級のシンボルへの分支流であり、「技術的要素」とは「それらの分支流が呈示される手法」である。「技術的要素」「手法」ないしは「スタイル」に帰せられるシンボルの普遍的な訴求力が、第二度のシンボルの配置を決定する。ここでパークが「技術的な」完成の例としてフォルスタッフを挙げるのは、偶然ではない。おそらくはアリストテレスの悲劇論に耳をすませつつ、ゆくゆくは「シンボルの要素」を悲劇形式に、そして「技術的要素」を喜劇に関連づけることを、パークは構想しているからである。

すでにみてきたように、パークが芸術の産出にかかわって「シンボル」を論じるとき、その普遍性は、感情の形式との一致をつうじて、「シンボル」の第一の審級において保証される。普遍的な第一度の「シンボル」が、特殊性をもつ第二度の「シンボル」へと個別化されるのである。受け手の美学を論じる最初の段階でもまた、パークは「シンボル」の普遍性を支える岩盤としてのアプリアナ「状況」から説き起こす。しかしながら、芸術家と受け手のあいだの、産出と受容のあいだの裂け目への洞察をつうじて、パークは個々の「状況」の特殊性を認識する。ここからパークは、規則的で普遍的な自然と自由で個別的な人間文化を対置するカントの二分法を交差させ、シンボルの恒久的形式と偶発的（contingent）自然というねじれた対を構築するにいたる。「シンボルの技術的な訴求力は、シンボルが論理的指示ガイダンスの原則であり、細部を変化させながらも起源の関係を定数として保持し自己反復するという事実にある」（60）

パークによって拡張されたカントの「理念」は、もはやソシュールの「記号」へと変貌する一歩手前にある。「感情的形式」（素材）と「技術的形式」（配置）の区別を立てるところから出発するパークが、論が進むにつれもっぱら後者ばかりを議論することになるのは、けっして偶然ではない。じつのところ、第一の「シンボル」も第二の「シンボル」もともに「技術的形式」なのであり、受容のモメントを視野に入れたパークの

美学には、もはや本質的自然としての「感情的形式」が入り込む余地はない。

「自由」を強調する天才の美学を否定するバークは、かといって厳格な科学的客観主義や構造主義のプログラムにも賛同するわけではない。たしかにバークは「歴史理論、科学理論にほかならない公式 (formula) の力」(58)を強調するが、それはある長い脚注の中で展開されるほとんど正反対の主張によって相殺される。バーク曰く、「いうまでもなく、この〔技術的形式に起源をもつ芸術の〕盛り上がりは、技術的諸形式をとっかえひっかえすることによって、もっとも良く維持される」(51n)。バークは「手法 (manner)」としての「技術的形式」を重んじるけれども、いっぽうで「スタイル」の豊かなダイナミズムを、石化した機械的「マンネリズム (mannerism)」から明確に区別する。「少数の技術的形式を搾取することが『マンネリズム』を生むのにたいし、多数の技術的形式を用いることが『スタイル』を生む」(51n)。「技術的形式」の単純性と恒久性は、多様性と変化をつうじて初めて実現される。この恒久と変化のパラドックスを解決するために、「技術的形式」は「醸成の原理」(56)あるいは「生成的原理」(57n)であるとバークは主張する。もっとも、このダイナミックな原理のイメージはいまだ萌芽的なものにとどまり、その全面的な展開は『動機の文法』(1945年)を待たなければならない⁷⁾。

「芸術は翻訳であり、あらゆる翻訳は妥協である(もっとも、それは独自の新たな美德を、原本にはない美德を有するかも知れない妥協である)」(「詩的過程」58)とはバークの弁であるが、この箴言はあたかもバーク自身の著作にかかわる弁明のようである。論文「詩的過程」は、カント美学の忠実な翻訳者であろうとしながら大きな「妥協」を強いられるバークの格闘の痕跡である。バークとカントのパースペクティヴのずれは、両者の基本的な芸術観のちがいとして整理することができる。

「すべての芸術のなかで、詩芸術〔中略〕が最上の地位を確保する」（『判断力』53）とするカントにとって、芸術の原型は文芸である。さらに、音楽についてはその数学的形式を強調し、「形づくる芸術」のなかでは絵画に優位を与えるカントにとって、芸術とは本質的に静態的な表象であり、関心に染まらない表現であり、「天才」の「作品」である。カント的芸術は、独立した私的個人による自由な産出と密接な関係にあり、したがってそれは「手仕事」から区別される。

いっぽうパークは、かなり早い時期から一貫して、演劇を芸術の中心に据える。論文「心理学と形式」のなかで「他のどのような形式にもまして、演劇は、けっして観衆を視野から外してはならない。そのために要請される条件を満たすことができなかつたら、とりわけ演劇においては悲惨なことになる」（37）と指摘するパークは、演劇においては「説得術」が肝要であることを正しく見抜いている。「観衆 - 受け手」はパーク美学のかなめである。パークが、レトリカルな要素こそ芸術の本質であるとみていることは、次の一節にもあきらかである。「芸術は、少なくとも偉大な時代に花開いた芸術は、感情から雄弁への変換ないしは超越であり、したがってそれは生に付け加えられた要素であった。〔中略〕雄弁はまさに芸術の目的であり、その本質である」（41）。ここでパークが「偉大な時代」と呼ぶのは、具体的には「アイスキュロス、シェイクスピア、そしてラシーヌ」（33, 37）の時代である。

カントが演劇や上演芸術を芸術（美しい技術）にまったく含めないというわけではない。しかし、それは芸術の二次的な組み合わせであり、独自の美德をもたないとされる。

雄弁術は演劇において、その主題と対象との絵画的表出と、詩は歌唱において音楽と、歌唱は同時にオペラにおいて絵画的（舞台上の）表出と、音楽における諸感覚の戯れは舞踏において諸形態の戯れと、などといった具合に、結びつけられることができる。〔中略〕こうした結合において、芸術（美しい

技術)はいっそう技術的となる。だがいっそう美しくもなるかは(この場合きわめて多様な種々の適意が交錯し合うから) これらの場合のいくつかについては疑うことができよう。(『判断力』52)

カントにおいて、演劇を構成する要素のひとつである「レトリック」は、欠損的な芸術とみなされる。

雄弁術は、それが説得の技術、つまり美しい仮象によって欺く技術(ars oratoria〔演説術〕として)であって、たんなる良い話しぶり(流暢で端正な話し方)ではないと解されるかぎりでは一種の弁証術であって、この弁証術は、聴衆の心を判定に先立って演説家が有利になるように仕向け、聴衆の心から〔判定の〕自由を奪うために、必要なだけのものを詩芸術から借り入れるのである。(『判断力』53)

初期のパークには「レトリック」の本質は何かという点で迷いがみられる。このことは、パークが基本的には同じ概念を示すのに『カウンター・ステイトメント』所収の複数の論文で、「心理学と形式」(*The Dial* 1925年7月初出)では「雄弁(eloquence)」(37)、「詩的過程」(*The Guardian* 1925年5月初出、執筆は「心理学と形式」よりも後)では「喚起(evocation)」(53f)、「修辞学語彙集」(1931年)では「訴求(appeal)」(123f)とニュアンスの異なる用語を次々に動員する身ぶりに端的に現れている⁸⁾。パークは、修辞を芸術的・人為的「技術」とみる見方と、プラグマティックな「パフォーマンス」とみる見方の間で揺れつづける。しかしながら、パークは当初から、表象を芸術の中心とする見方には懐疑的である。「芸術を、生々しい経験のたよりない表象にすぎないとみるのは、大間違いである」(「心理学と形式」41)。パークにとって芸術は、生の表象ではなく生に付加されたなにものかである。しかし、それは「贅沢」でも「見せかけ」でもない(33)。われわれは今日、それを「過剰」ないしは「代補」と呼ぶことができるだろう。

さて、『カウンター・ステイトメント』の後半におかれた「修辞学語彙

集」には、『心理学と形式』『詩的過程』両論文の集成、増幅、そして訂正として」というちょっと奇妙な副題がつけられている。両論文の和に等しく、かつそれよりも大きく、なおかつそれよりも小さいというのだから、これはもうニュートンの世界にはおさまりきれない代物である。前の二論文から五年以上経て執筆された「語彙集」において、パークはより意識的にカントから身を離しているように思われる。冒頭、パークはこう宣言する 「本稿は、文学がもつ訴求力の裏にある諸原理を説明しようとする試みである」(123)。後に続くのは、思いがけない効果も意図された効果も含めた「文学の効果に関する議論」であるという。「訴求力」「効果」という用語には、パフォーマンス的な側面を全面に出す構えがみられる。つづけてパークはこう明言する。

また、そのような論は命令的ではなく、診断的なものとなるであろう。それは、何の効果が生まれるべきかではなく、いかにして効果が生まれるかということにかかわる論である。(123)

こうして、パークはカント的演繹に否を告げ、語用論的転回をはかる。「語彙集」においては、「カテゴリー的命令(定言命法)」はもはや論考の対象とならない。パークは美的訴求力の普遍性にたいする関心をもちつづけているが、それは「カテゴリー的期待」や「カテゴリー的訴求」としてとらえ直される。(127-28, 167-170)

「形式」の概念もかなり変わっていることがわかる。かつてのヴァージョンに比べ、ずっと動的でしなやかになっている。「語彙集」で論じられる五つの「形式」 三段論法的小および質的進行形式、反復形式、副次的ないし挿話的形式 是有機的に分類されておらず散発的であるが、「必然的に重複し」また「衝突する」(128-29)というこの「形式」には、のちに『動機の文法』の軸となる「五つ組」^{ペンタッド}の原形をみることができる。ここでいう「形式」は実体性が希薄で、むしろパースペクティブに近い「形式は経験の仕方である」(143)。「自然の過程は必然的に、『形式

的に『正しい』(「詩的過程」45)というかつての見解は改変を余儀なくされる。いまや形式の正当性は、アプリアリな自然との一致ではなく、その効果によってはかれる。「形式は、それ自身がつくり出す必要を満たすかぎり『正しい』〔中略〕形式は訴求である」(138)。

パークはまだ、芸術作品に先立つ存在としての形式に信をおいているようであるが、以前の、「生得的な心の形式」が形式の経験の条件であるとする「生殖質」説は保留されることになる。

形式が経験に先行する必要はないが、形式がそれを例示する芸術作品に先立つことはたしかである。それが生得的なものであるか派生的なものであるかは、心理学と哲学が明らかにするだろう。芸術作品にかんする限り、形式はたんに「ある」のである。芸術作品の産出や享受にとりかかるとき、形式という道具はすでにそこにあるのであり、芸術の効果はそれを使用することによって得られる(141-42)。

たしかにパークは、「形式的素質」つまり「ある仕方で機能する能力」を前提とするのであるが、それが何であるかを解明する努力は放棄される。「当面の課題としては、それら〔普遍的諸経験〕がどのように分類され、どれが「基本的」でどれが派生的か、どれくらい多い、あるいは少ないとされるのかは問題ではない。」また、形式の座についても判断を避ける

「それを精神的とよぶことにしようが身体的とよぶことにしようが、問題ではない」(149)。

「形式」の自然的本質の歌声が小さくなるにつれて、今度はその社会的意義が大きく鳴り響くことになる。パークは社会決定論に与するわけではないが、形式の妥当性は「イデオロギー」、つまりある社会で共有される信念ないしは「価値観のコード」の関数であると考える。「普遍的経験」とおぼしきものが、現実にはさまざまな装いをもってたちあられるのは、特定の経験の様式が「有機体とその環境の関係から」、個人と社会の関係から生起するからである(150)。多様でダイナミックなものとして

社会をイメージするパークは、カント的な「普遍的賛同」の条件としての「共通感 (sensus communis)」に別れを告げ、対話的で生態論的なモデルへむけて歩み始める。

イデオロギーは信念や仮定の調和的構造ではない。イデオロギーのうちのある信念は別の信念に反するし、ある基準は自然 - 性質に反して作用する。イデオロギーとは、正反対の行いを正当化するに足るほど矛盾した信念の集合にほかならない (163)。

では、「シンボル」の概念はどう変化したのであろうか。「感情の形式」としての第一のシンボルと芸術的配列としての第二のシンボルは、かつては「シンボル (symbol)」として一絡げにされていたが、「修辞学語彙集」ではあらためて「経験の型^{パタン}」と大文字で始まる「シンボル (Symbol)」にはっきりと分節化される。次の主張にみられるように、パークはまだ、カント的な両者の対応説をすっかり捨ててはいないようである。「雄弁、儀式、儀礼としての芸術は、この一貫性の原理、重要なものと重要なものを対応させる原理にほかならない」(168)。「雄弁」について、パークはあるときには「シンボル (Symbol) の効果と形式の効果の度数」(165) という定義を与え、またあるときには、それは「目的としての手段^{マネー}にたいする関心」を要請する「スタイルの手法」(166) であるという。このように「雄弁」の観念も、「説得の技術」と「良い話しぶり」とのあいだで揺れている。

とはいえ、パークはすでに、現実のアクチュアルな状況のなかでは、「経験の型」と言語化された「シンボル (Symbol)」の関係がいかに込み入っているかということをしゅうぶん承知している。シンボル (Symbol) がちがった仕方^{マナー}で心に訴えるさまざまな事例を詳しく論じたあとで、パークはこう結論する。

理論的に完全なシンボル (Symbol) は、そのあらゆる分支流〔具体的細部〕において、もともになる経験の型をあらわす。しかしながら、完全に一貫した

不変の型が一語というほど小さな単位にまでみとめられるのは、精神障害の症例だけである。(158)

パークにおけるカント美学の残滓は、「修辞学語彙集」におけるパークの基本的な方略が類比であることにもうかがわれる。たとえばパークは、「科学的真理」と「美的真理」の関係を「啓示」と「儀礼」の関係にたとえる。いずれの組においても、後者は前者を逐一再現するのではなく「隱喩的」であるという(168-69)。しかし、パークはもはや、隱喩的關係の基礎を普遍性や同一性におくことはできない。「語彙集」には、後年パークの思想にとって重要な^{トロープ}な^{シネクドキー}喩となる提喩はまだ登場しないけれども、経験の型と一致しないようにみえるが心に訴えかけるという現象を説明するために「説得の^{マジック}余白」という興味深い概念が導入される。この概念はパークを、「われわれの経験の様式は^{モード}多義的でふらふらと定まらない」(177)という決定的な洞察へと導く。

以上のように、「修辞学語彙集」がカント的觀念からまったく解き放たれているとはいえない。しかしながら、「『完全』という語は、文学に適用するとき意味をなさない」(178)と結論するパークはもはや、カント的立場からの悟性の論理的、科学的完全性とは異質な美的判断力に言及しているのではない。法則に肩入れし、完全性や厳格な区別をめざしていたパークの転向は、パークが基本的な「型」として何を具体的にイメージするかが大きく変わっていることに端的に現れている。パークは初め、「クレシェンド、対比、比較、均衡、反復、開示、反転、矛盾、拡張、拡大、シリーズ、等々」を基本的な「型」の典型とみなしていた(「詩的過程」46)。この数学的な型のイメージに比べ、「修辞学語彙集」で示される例「からかい、落胆、敵めしさ、冷静沈着、驚嘆、嘆き、憂鬱、憎しみ、希望、内気、安堵、退屈、嫌気」(149)は、より人間的で、複雑で、劇的である。

最終的にパークは、カントの「共通感」にたいする次のような根本的

批判に到達する。

完全性が存在しうるのは、読者と作者の経験の全領域が、端々までまったく
うりふたつであるという条件のもとに限られる。普遍的で恒久的な完全性が
存在しうるのは、経験の全領域がすべての人にとって永遠に同一である場合
に限られるのだ。(179)

「説得の余白^{マージン}」をもつパークのしなやかな「シンボル (Symbol)」は、
理想社会においてしか意味をもたないカント的「理念」とはすっかり異
質のものとなってしまった。「雄弁」の概念をめぐる彷徨はついに、「雄
弁」とは「生そのものの諸状況だけから生起しうる」ような「豊饒の問
題」であるという洞察へとパークを導く(170)。パークの思索は、カン
トのメロディを再演するプロジェクトとして始まった。しかし、ひいき
のひき倒しというのであろうか、脱構築というのであろうか、カント美
学におさまりきれないものを押し込めようとしてその枠組みを引き伸ば
すあまり、パークはその土台を掘り崩すはめになる。いまここに、新し
い歌が始まる。

注

- 1) 本稿は、Frank Lentricchia教授 (Duke大学) に提出した拙論“Extension of Kantian Framework in Kenneth Burke” (1996年6月) に加筆し、日本語で書きあらためたものである。
- 2) Kenneth Burke, *Counter-Statement* (Berkeley: U of California P, 1968).
- 3) パークの著作に対位法の詩学を見いだす視点は、すでにLaura Virginia Holland, *Counterpoint: Kenneth Burke and Aristotle's Theories of Rhetoric* (New York: Philosophical Library, 1959) において提出されているが、本稿のアプローチは、パークのなかにアリストテレスの痕跡を探すHollandの 聖杯探しの構えとは異なる。
- 4) Timothy W. Crusiusは、パークが『カウンター・ステイトメント』において、カントの美学と哲学に取って代わるものとして、レトリックに依拠していると論じている。 *Kenneth Burke and the Conversation after Philosophy* (Carbondale:

Southern Illinois U P, 1999) 24.

- 5) Jack Selzerもまた、『カウンター・ステイトメント』はバークの言う「不調和による展望」の一例であり、これまでも指摘されてきた首尾一貫性の欠如をむしろ美德とし〔ワーズワースの『序曲、詩人の魂の成長』ならぬ〕「批評家の魂の成長」の記録として読むべきであると言う。 *Kenneth Burke in Greenwich Village* (Madison: The U of Wisconsin P, 1996) 162-4, 251n43. また、Barbara A. Bieseckerは、バークがしばしば難解であるとされるのは「バークの思想がつねに進行中でとどまるところを知らず、永久に形成途上であり、慢性的に自らを解体し続けているからである」と論じている。Biesecker自身が詳論の対象とするのは『動機の文法』(1945年)『動機のレトリック』(1950年)『宗教のレトリック』(1961年)であるが、本稿は、この洞察がバークの初期の著作にも該当することを論じる。 *Addressing Postmodernity: Kenneth Burke, Rhetoric, and a Theory of Social Change* (Tuscaloosa: The U of Alabama P, 1997) 15.
- 6) カント『判断力批判』宇都宮芳明訳注、以文社、1994年、第 節。(以下、『判断力』と略記、節番号を示す)
- 7) Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (Berkeley: U of California P, 1969).
- 8) 『カウンター・ステイトメント』に収められた各論文の初出および執筆時期については、Jack Selzer, *Kenneth Burke in Greenwich Village* (Madison and London: University of Wisconsin Press, 1996) 144-45, 190, 197, 244-45n.を参照。