

『批評論』注解(一)

酒 井 幸 三

一

『批評論』(*An Essay on Criticism*, 1711; written c. 1709)は、ボウプ前期の作品系列の中では唯一の論説詩に属する。題名からも、詩論の詩であることが予想されるであろう。一七世紀最後の四半世紀における詩による詩論の流行は、ようやく過ぎ去ろうとしていたかにみえる。^①『批評論』が、ホレスの『詩の技法』を範例に仰ぎ、フランスおよびイギリスにおける先蹤の諸説を折衷したバスターイーシュに過ぎなかったとすれば、独創性の有無と一貫性の欠除を問われてもやむをえなかったであろう。

『批評論』が出版された一箇月後、デニスは、いち早くこの点を批判している。『批評論』における古典盲従の態度、統一を欠いた論旨、あるいは比喩が不適切であることなどのデニスの批判は、^②当否はさておいて、それ以後の『批評論』の読み方を決定した観がある。わずかにおくれた『スペクテイター』(*The Spectator*, 1711-2)第二五三号にも、この態度は共通する。筆者アディソンの論調は、極めて好意的である。にもかかわらず、『批評

論』が「散文作家なら当然必要とされたであろう秩序立った規則性を欠いている」と認めざるをえなかった。③以後現在に至るまで、詩論としては、断片的な主張の「雑然たる集積」に過ぎないという評価をぬぐわれていないのが、『批評論』批評の実情であろう。④

ポウプは、一七三六年版で、「目次」を追補した。それによれば、ポウプは、古典詩論に従って三部作として構想したことが知られる。⑤第一部は「序論」と題されているが、実質的には、創作および批評の原理論であるといえることができる。それに対して第三部は、正しい批評家の行動規範の提示と批評の歴史からなる。このようなかなり性格の異なった第一部と第三部が、第二部によって結び合わされねばならない。『批評論』が有機的な統一をそなえているかどうかは、第二部いかにかかっていると言えるであろう。

第二部は、「真の批評を妨げる諸原因」と要約されている。してみると、このような否定的な諸契機を導入することによって、ポウプは、『批評論』全体を二元構造の詩に組み立てようとしたのではないかと想像される。同時に、第二部自体は、一貫性をそなえていなければならない。フェナーは、第二部がさまざまな話題を列挙したいわばカタログの形式をとり、誤った批評についての項目別のリストで組み立てられていることに注目している。詩の形は、部分における「正確さ」ではなく、全体の構成に現われる。十指に近い項目は、それぞれ独立した別個のパラグラフでありながら、相互に密接な関連をもつように各第一行および最終行に特別の工夫がほどこされ、それによって、話題がスムーズに移行している。フェナーは、「分節されながら全体としてまとめられ」「それ自体において見事に統一された詩」⑥であると説明している。

しかしながら、第二部における諸項目が、形式的な技巧のみで統一されていることは不可能である。二百行近い誤った批評のカタログは、それらを統括する基本精神を必要とするであろう。その意味で、第二部が、冒頭の

第一節で、「自負」を反価値の根源として掲げていることに特に注意したい。誤った批評は、ことごとく「自負」に由来するものである。このような第二部から逆照射されるとき、第一部は、まさしく「自然」論である。^⑦『批評論』は、「自然」と「自負」が定める正反両価値をたて糸にし、それに第二部および第三部で誤った批評のあり方と批評家のモラルの諸項目を絵模様として織り込んでいった詩であるというふうに解釈することができる。

このように、『批評論』が一貫性をそなえているとするならば、ひとつには、二本のたて糸の働きによるといえるであろう。同時に、さまざまな絵模様は、よこ糸によって織り出されねばならない。この点に関して、エンブソンの例の「ウイット」論が、フェナーのそれとは別の視点から、興味ある示唆を与えていることを指摘したい。エンブソンは、詩の「意味の構成を検証する」方法として、キー・ワードの分析を試みている。『批評論』の場合、「ウイット」という語の内包には、「対照されたふたつの情緒、喜びと軽蔑の混合体」が含まれているというのである。^⑧このような読み方を敷衍すれば、この語のアイロニクな内包は、詩全体の意味を集約的に反映しているともできそうである。

『批評論』は、たしかに詩論の詩として意図されたのであろう。同時に、発表当初から、既知の理論をいかに表現するかという語法と比喩の諸技法が問われていたことも忘れてはならない。いま一度アディソンの言葉を借りれば、「すぐれた著作は、新しいものを提案することよりも、既知のものに快い言い回しを与えることにある」。^⑨「ウイット」とともに、この詩のキー・ワードである「自然」あるいは「自負」などの語は、抽象的な概念規定をうければ、それで意味の輪郭が明確になるというような言葉ではない。その意味の解説は、むしろ、比喩の連鎖を解きほぐすことにあると言えるのではなからうか。『批評論』を詩として読むということには、そうし

た方法も含まれていると考えたい。

ともに一七〇四年の執筆にかかるといわれる『牧歌詩』(*Pastorals*, 1709)および『ウィンザーの森』(*Windsor Forest*, 1713)第一部から、『批評論』への展開の方向が示されるのは、比喻形態を含めた語法の領域である。ジャンルならびに主題の相違が、異なった文体の開拓を必然ならしめたのであらう。『批評論』の文体は、類比形式による比喻に加えて、新たに、対照構文に由来するアイロニクな比喻の開拓を要求していたかにみえる。『批評論』は、ボウプにおける比喻の技法の趨勢を決定した作品であると考えたい。^⑥

本稿の話題は、『批評論』前半部に現われる比喻の諸問題に限られる。ここでは、ボウプは、模倣理論の忠実な祖述者としての一面を窺わせる。それに対して、他の一連の比喻は、風刺の精神と切り離しては理解できないであらう。もとより、両者は、無関係のものではない。相互に補い合って、ボウプにおける基本技法のあり方を決定する。これらの諸点は、アイロニーの解説とあわせて、別稿にゆずられることを断わっておきたい。

〔註〕

- ① Cf. W. K. Wimsatt, Jr. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: a Short History*, pp. 234-6.
- ② Cf. *The Critical Works of John Dennis*, ed., E. N. Hooker, i. pp. 396, 525.
- ③ Cf. *The Spectator*, ed., D. F. Bond, ii, p. 483.
- ④ Jonathan Richardson *ἡ τέχνη τοῦ ποιεῖν* 'an irregular collection of thoughts—written in imitation of the irregularity in Horace's *Art of Poetry*...' *ἡ τέχνη τοῦ ποιεῖν*. Cf. Samuel Johnson, *The Lives of the English Poets*, ed., G. B. Hill, iii. p. 99 n.
- ⑤ ボウプは一七三六年版で「目次」をつけ、各三部の大見出しを、'Introduction,' 'Causes hindering a true Judgment,'

‘Rules for the Conduct of Manners in a Critic’ など、それぞれについて項目は細かくしてある。また、一七四四年版の譯者 Warburton²⁵ ‘The first gives rules for the Study of the Art of Criticism: the second exposes the Causes of wrong Judgment: and the third prescribes the Morals of the Critic’ (Twickenham ed., i, p. 239 n) に添えてある。

⑨ Cf. Arthur Fenner, Jr., ‘The Unity of Pope’s Essay on Criticism’ (Essential Articles for the Study of Alexander Pope, ed., M. Mack, pp. 217-31). など。ノーマーが、詩の統一に関心をもち、その前提として Augustan, ed., M. Mack, pp. 20-3) のように、その統一を主張している (pp. 217, 228-9)。

⑩ Windsor-Forest の「自然」が ‘order in variety’ と訳されてきた。‘万有を秩序づける原理である’。これは本體の多様性を統一するものである。この語の ‘nameless Graces which no Methods teach’ (l. 144) などは、一語の統一と追補の多様性を最終的に統一するもの。Cf. S. H. Monk, ‘A Grace Beyond the Reach of Art’ (Essential Articles, pp. 38-62)。

⑪ William Empson, *The Structure of Complex Words*, pp. 84-98. ノーマーが、この語のリアリズムを歴史的に追及して、その統一性を示す (E. N. Hooker, ‘Pope on Wit: The Essay on Criticism’, in *The Seventeenth Century*, pp. 225-46) ‘エンペソンが、この語の意味の統一性を示すために、‘joke’ とその意味の統一性を示す。‘head meaning’ などという (pp. 86-9) など ‘... there is not a single use of the word in the whole poem in which the idea of a joke is quite out of sight. Indeed I think that the whole structure of thought in the poem depends on this’ (p. 87) などである。

⑫ *The Spectator*, ii, pp. 483-4.

⑬ スペックスは、近著においてイメジャリーの分析による新しいアプローチを試みたことを主張している。Cf. P. M. Sparks, *An Argument of Imagery, The Poetry of Alexander Pope*, pp. 17-8. したがって、詩の意味は、それを比喩の連鎖として読むものの中にのみ明確に示されているのではないだろうか。

二

ボウブは、『牧歌詩』に対するウォルシュの忠告に答えた書簡の中で、語句の「借用」の問題に触れて、「意味の完成は、これまで言われたことのないことを言うよりも、しばしば言われたことを最もよく表現することであるように思われます」と述べている。この書簡は、最後に、自分もウォルシュの範例に学んで、よき「批評家」でありよき「詩人」でありたい、と結んでいる。^①『批評論』が最初の対句で提起したのも、「技法の欠除」は「創作」と「批評」のどちらに強く現われるかという問題であった。また、次の節でも、詩人における「真の天才」と批評家における「真の鑑賞力」の根拠が問われている。『批評論』は、書かれねばならない必然性をもって書かれたのであろう。

そうした話題提示の一環として、次の第三節を読みたい。

Yet if we look more closely, we shall find
Most have the *Seeds of Judgment* in their Mind;
Nature affords at least a *glimming Light*;
The *Lines*, tho' touch'd but faintly, are drawn right.
But as the slightest Sketch, if justly trac'd,
Is by ill *Colouring* but the more disgrac'd,
So by *false Learning* is good Sense defac'd.

(19-25)

だが、もっと詳しく調べればわかることだが、

たいていの人の心に、判断力の「種子」が宿っている。

自然は少なくとも「ほのかな光」は与えている、

かすかに触れたばかりでも、「線」は正しく引けるのだ。

正確に線描された場合でも、「彩色」を誤れば、

ささやかなスケッチがますます粗くなるように、

「良識」も「誤った学問」で汚される。

イタリック体にされた言葉に注意したい。「判断力の種子」あるいは「ほのかな光」などのメタファーは、第一部の主題である「自然」論への伏線になっている。「自然」の機能は、「光」または「種子」のメタファーが内包するような何かであることを予想させるであろう。

後半の三連句もまた、この詩の主題のひとつに触れている。「良識も誤った学問で汚される」という一行は、第二部の「自負」と関連する。それについては別途に考察することになろう。注意したいのは、「線が正しく引かれる」という前行のイメージが、三連句で「スケッチ」と「線描^{トレイス}」への連想を呼び、さらに、それに対する「彩色」の關係にまで拡大されていることである。これは、絵画への類比が以下数箇所にとわって現われる最初のものである。この詩において、詩と絵画との関連が基本的な問題であることを予想させるであろう。冒頭に現われる光と絵画のメタファーは、『批評論』本来の主題とどのように関連し、その展開を助けているのであろうか。

(一)

光および絵画の比喩は、『批評論』の主題に対して、必然的な関係をもって選ばれたものと考えられる。比喩の連鎖が、論旨の展開を形成する。絵画のメタファーは、第二部前半の表現技法論を解く鍵の役割を果たしている。それに対して、光のメタファーは、存在の根源とその認識の問題にかかわる。第一部の「自然」論は、模倣理論の根拠についての原理論にはかならないのである。

First follow NATURE, and your Judgment frame

By her just Standard, which is still the same :

Unerring Nature, still divinely bright,

One *clear, unchang'd*, and *Universal Light*,

Life, Force, and Beauty, must to all impart,

At once the *Source*, and *End*, and *Test of Art*.

Art from that Fund each *just Supply* provides,

Works without Show, and *without Pomp* presides :

In some fair Body thus th' informing Soul

With Spirits feeds, with Vigour fills the whole,

Each Motion guides, and ev'ry Nerve sustains ;

It self unseen, but in th' Effects, remains.

(68-79)

「自然」に従うことをむねとせよ、その正しい標準により判断を作す^なようにせよ、それは常に変わらぬものゆえに。

「誤ることのない自然」は、常に神のごとくに輝かしく、
「明晰にして、不易、普遍の」一なる光、

万物に生命、力、美を頒つもの、

「芸術」の「源泉」であり、「目的」であり、「試金石」たるもの。

「芸術」はその資源から「正しい糧」を供与して、

働けど「銜うことなく」、「虚飾を避けて」統御する。

美しい肉体に、かくのごと、魂は^{すがた}形相を与え、

全体を精気もて養い、活力もて満たすのだ、

からだの所作をいちいち導き、あらゆる筋を支えている、

「それ自身は見えない」が、「結果」はあとに残るのだ。

第一対句は、まず「自然に従うことをむねとせよ」^③と始まっている。ポウプの模倣理論は、「自然」の恒常性と普遍性を前提にして、それを写しとるという意味で、始めて可能になるのではなからうか。「誤るのが人間の常」であるとするならば、「誤ることのない自然」^④は、「判断」にとって「正しい標準」となる。不誤謬性は、神の属性である。従って、「誤ることのない自然」は、「常に神のごとくに輝かしく、明晰にして、不易、普遍の一なる光」とされるのである。第八十行では「神」そのものと等置されていることも見落してはならない。このよ

うに、ポウプの「自然」は、「光」を生みだす神的創造者になぞらえられているのである。

ポウプが、「自然」を「光」そのものであり、かつまた「光」の根源であるというメタファーでとらえようとした意図は、すでに詩の冒頭で予示されていた。詩人と批評家が、ともに「天からの光」に依存しなければならぬとされていたことは、すでに触れた通りである。

Both must alike from Heav'n derive their Light. (13)

ともに天からその光を仰がねばならぬのだ。

あるいはまた、

Nature affords at least a *glimming* Light. (21)

自然は少なくとも「ほのかな光」は与えている。

詩人も批評家も、ともに「天」または「自然」から彼らの認識の「光」を授からねばならない。^⑤「自然」が「光」の源であるとする『批評論』に『創世記』冒頭の例の一節を重ね合わせてみたい。「光」は神によって生みだされた。神が「闇から光を分かちたまうた」ことによって、万象が現われ宇宙^{コスモス}が生まれたのである。「光」なくしては、その認識はありえないのではなからうか。^⑥

いま一度、「自然」を定義したさきの一節にかえりたい。「光」のメタファーについて、「自然」は、すべてに「生命、力、美」を付与する根源であり、「芸術の源泉であり、目的であり、試金石たるもの」とされていた。

人間の行なう「芸術」は、それを「資源」^{フナイド}にしているともある。「自然」が存在するものすべての根拠であるとする自然観を、再度、これらの言葉でおきかえたのである。これらのメタファーは一見個別にみえるであろう。しかしながら、その内包が、いずれもものの根源を志向しているという意味で、これらを統括しているのは、「泉」の比喩ではなからうか。ヴァージルについて、

Perhaps he seem'd above the Critick's Law,
And but from Nature's Fountains scorn'd to draw;

(132-3)

恐らくは批評家の法則を「超越し」

「自然の泉」以外から、汲みとることをさげすんだ、

とあるように、「自然」は、「泉」のメタファーによって示されている。このメタファーは、さらに形をかえて、外に現われた「美しい肉体」の中にあつて、それに「形相または本質的性格を付与する魂」^⑦が行なう作用に類比される。それゆえ、「それ自身は見えない」が「その結果」すなわち現象界に現われた形において見られることになるのであろう。

このような「光」と「泉」の比喩を相関連するものとして読むならば、「自然」は、それ自身において存在し、「初めにそれ自身が命じた同じ法則」すなわち神の理性性にのみ従う第一原因であり、万有は、その「光」のもとでコスモスとして生み出されることになるであろう。「自然」の「光」が、現象の世界を照らし出すことによつて、人間における表現行為も可能となるのである。前掲の「自然」論に続いて、「想像力」^{フイムント}と「判断力」^{ジャジメント}が「自

然」に由来する相補的な能力として論及され、「夫婦」のシミリで示されているゆえんである。^⑧

「自然に従うことをむねとせよ」という模倣理論は、このように本質としての「自然」が優先し、そのもとで、創作と批評が成立するという原理を述べたものとみることができる。「光」および「泉」のメタファーの役割は、「自然」が形而上的な本質であることを確認し、それが現象界に現われ出るようにすることではない。「光」は『批評論』全篇を通じて最も多用されているメタファーのひとつである。しかしながら、「自然」論のぞけば、それが光源から発するという意味では、その使用例は二、三の場合に限られる。^⑨たとえば第二部の表現論に、次のような「太陽」の比喻が挿入されている。

But true *Expression*, like th' unchanging *Sun*,
Clears, and improves whatever it shines upon,
It gilds all Objects, but it alters none. (315-7)

だが、真の「表現」は、不変なる「太陽」のごとく、

照らすものごとごとく、「明晰に」「よりよくする」

対象をすべて「黄金色に輝かし」ても、なにひとつ「変える」ことはなく。

この三連句で、「太陽」のシミリが用いられているのは、それが、「光」の根源であるということの意味するためではない。たしかに「太陽」は光を放つ。しかし、それは照らし出す「対象をすべて黄金色に輝かしても、なにひとつ変えることはない。」すなわち、対象にその真価を発揮させる「真の表現」のシミリとして引き合いに

出されたのである。

このようにみるならば、『批評論』の詩論構成は、「自然」を優先させ「光」をそのメタファーに立てたことによって、その性格を決定されたといえるのではなからうか。「自然」は、表現を介してその本質をあらわにする。現象の世界では、光は、ふたつの表現態をとる。まず、「光」のメタファーの多くは、現象界への投影として、再三「陰」と組み合わせて用いられたものである。光は陰を呼び、陰または影は、実体をかいま見させる。ある一節では、「陰」が「光」を想起させ、「実体」の存在証明になっている。^⑪同様に、陰は光の欠除態に過ぎないともいえる。「光と陰」は、相互に引き立て合い、絵画の重要な一要素になるのである。^⑫第二部における表現技法論は、第一部の本質論からの必然の展開であったとみなければならないのである。

(二)

第一部の「自然」論は、それが形而上的な本質概念であることを示唆していたといえるであろう。同時に、それは、「光」となって現われ出る表現論への契機を含むものであるとも読むことができた。このような「自然」論の基盤のうえに、はじめて創作および批評への論及が可能になるのである。たとえば、例の「自然」論のあとに、次の一節がおかれている。

Those RULES of old discover'd, not devis'd,
Are Nature still, but Nature Methodiz'd. (88-9)

ありし日に「発見された」「規則のかずかず」、
「創案された」ものならず、

いつの日も「自然」、「秩序だてられた自然」なのだ。

まず、自然の「規則」について、「創案された」ものでなく「発見された」のだと、ふたつの言葉が使われ、わたが注意したい。これは、「規則」の存在が人間の認識に優先することを暗示のうちに示唆している。また、それら「規則のかずかず」は、理性によって「秩序だてられた自然」である。従って、コスモスとしての「自然」とその「規則」は、客観的に「発見される」ほかありえない。同時に、それが「秩序だてられている」という意味で、主体における認識力と構成力の存在が暗示されているのではなからうか。^⑭

エンブソンが指摘しているように、ポウプの「ウィット」がコウルリジの「想像力」に比すべき位置を占めているとするならば、それは、まず「自然」を「秩序だてられた」ものとして観照する能力であり、コウルリジのいう「第一の想像」になぞらえることができるであろう。それでは、「第二の想像」に相当するものはなにか。「自然」が芸術活動の根源として措定されていた以上、それは、「自然」と「ウィット」の関係として規定されることになるであろう。^⑮

True Wit is Nature to Advantage drest,

What oft was Thought, but ne'er so well Exprest. (297-8)

「真の創意」は、巧みに装われた「自然」なのだ、

しばしば「考えられはした」ものの、うまく「表わされた」ことのなかったもの。

真の「ウィット」は、「自然」と同じ格式を付与されている。従って、詩的創造の根柢をなすものとみなされて

いることになるであらう。特に「自然」が「巧みに装われる」という意味では、表現論と切り離すことは不可能である。二行目で「しばしば考えられはしたものの、うまく表わされたことのなかったもの」と補足されているゆえんである。表現技法への関心を強調した一節であると考えたい。

『批評論』第二部は、その前半で言語論および韻律論を相ついで提出する。初めに「大げさな言葉で表現されたびどい奇想」^{「マンナー」}が、誤った言語表現の例としてあげられている。

Some to *Conceit* alone their Taste confine,
And *glit'ring* Thoughts struck out at ev'ry Line;
Pleas'd with a Work where nothing's just or fit;
One *glaring* Chaos and wild Heap of Wit:
Poets like Painters, thus, unskill'd to trace
The *naked Nature* and the *living Grace*,
With *Gold* and *Jewels* cover ev'ry Part,
And hide with *Ornaments* their *Want of Art*.

(289-296)

あるものは「奇想」ばかりに彼らの趣味を限ってしまふ、一行ごとくはばばしく思想を思いつく。正しいもの適切なものが何ひとつない作品がお気に召し、ひと塊に「ぎらつく混沌」、「乱雑な機知の堆積」。

このように、詩人は画家と同様に、「あらわな自然」と

「生きた優美」を跡づける技巧が未熟だと、

「黄金」と「宝石」であらゆる部分をおおってしまい、

「装飾」で「技巧の不足」をかくしてしまふ。

ボウブが、「奇想」という言葉でなにを指しているのかは、必ずしも重要ではない。ただ、その「けばけばしい思想」は、光の縁語で修飾されているけれども、「自然」の「光」が「神のごとくに輝かしい」と逆であることに注意したい。本質が内から輝き出るのではなく、外からとりつけられた表面だけの「けばけばしさ」であることを意味している。従って、「奇想」は、本来は詩的才能であるはずの「ウィット」が、「ぎらつく混沌」に墮した姿であるということになるのである^⑩。その理由として、この一節で、詩人と画家の類比が用いられていることに注意したい。この脈絡をたどれば、第一部の冒頭で、画家は「スケッチ」する場合、まず「正しく線描」しようと努めねばならないとされていた一節にまで遡る。同様に、詩人も、まず「あらわな自然と生きた優美」を本源まで「跡づけて」、その本質の形を正しく認識しなければならぬであろう。それを見失った場合、画家における「誤った彩色」と同様、「黄金と宝石」になぞらえるべき言葉の偽りの「装飾」で実体をかくそうとすることになる^⑪。このように、誤った「奇想」は、本来そのものには属さない飾りを外からつけ加えて「技巧の欠除をかくす」。これが「奇想」の実態である。それに対して、「真の創意」は、「自然」の正しい認識から出発しなければならない。さきに引用した対句は、こうした意味関連を負って現われるのである。

True Wit is Nature to Advantage drest,

What oft was *Thought*, but ne'er so well *Expressed*,
Something, whose Truth convinc'd at Sight we find,
That gives us back the Image of our Mind:
As Shades more sweetly recommend the Light,
So modest Plainness sets off sprightly Wit.

(297-302)

「真の創意」は、巧みに装われた「自然」なのだ、

しばしば「考えられはした」ものの、うまく「表わされた」ことのなかったもの。

その真理がひと目見て納得されるような「もの」

われわれの心の描いた姿をば、われわれによみがえらせてくれる「もの」。

陰がひとときわ快く光を際立たせるように、

つつましい簡潔さは、活潑な創意を引き立てる。

「真の創意」の意味は、ふたつの手続きをふんで検討しなければならぬ。「巧みに装われた自然」であるという定義の内容は、二行目からは、「しばしば考えられたもの」を「うまく表現すること」、すなわち「思想」と「表現」の複合概念であると推測される。まず、「その真理」は、「ひと目みて納得されるようなもの」でなければならぬ。すなわち、そのものの本然の姿が、その本質に即した表現を求めて形をとるのである。前節の文脈からいえば、画家は、「自然」をまず「心の描いた姿」として形象化し、その形を表現の世界に再現せねばならない。詩人の表現もまた、「われわれの心の描いた姿」を「よみがえらせ」、鏡のごとくに映し出すものでない。

ればならない。^⑨最後の対句に現われる「陰」と「光」の対照にも、恐らくは絵画の連想が生きているものと考えられる。そのシミリを借りて、「つつましい簡潔」な表現は、そこに働いた「活潑な創意」を際立たせるという前節で、「奇想」は、「詩的才能^{ポエティック・タレント}」が「技巧の不足」を「装飾」でかくそうとして「ぎらつく混沌」に墮した姿であるとされていたことを想起させる。このようにみるならば、ポウプの表現論では、創作主体の「真の創意」は、「思想」「真理」などに「心の描く姿」として形を与え、それを「つつましく簡潔」に表現することであるとといえるであろう。これが「自然」を「巧みに装う」表現技法として、「衣裳」のメタファーを借りて暗示されたものであると考えられる。

「奇想」と「真の創意」との対照から明らかのように、続く「言語」論と題された一節でも、「光」「絵画」および「衣裳」の比喩が一貫していることが予想されるであろう。

Others for *Language* all their Care express,
And value *Books*, as *Women Men*, for *Dress* :
Their Praise is still—*The Style is excellent* :
The *Sense*, they humbly take upon Content.
Words are like *Leaves*; and where they most abound,
Much *Fruit of Sense* beneath is rarely found.
False Eloquence, like the *Prismatic Glass*,
Its gawdy Colours spreads on *ev'ry place*;

「いたるところ」にけばけしい色をまきちらす。

自然の顔をわれわれはもはや見ることはない、

すべては「一様に」ぎらついて、「区別」なしにあでやかだ。

だが、真の「表現」は、不変なる「太陽」のごと、

照らすものごとくとく、「明晰に」「よりよくする」、

対象をすべて「黄金色に輝かし」ても、なにひとつ「変える」ことはない。

表現は「思想」の「衣裳」である、して、いつも

「似合えば」似合うほどそれだけ「上品に」見えるのだ。

大げさな言葉で表現されたひどい奇想は、

田舎者が帝王の深紅の衣を装ったようなもの。

いろいろの「文体」には、それぞれの「主題」が合うものだ、

田舎に、まちに、宮廷に、それぞれの服装があるように。

この一節は、二段に分けて読むことができる。前半は、「言語」が「意味」をおおいかくす外観に堕した場合であり、後半は、「思想」がそれ自身にふさわしい「真の表現」を達成した場合である。要点は、内と外の対応関係にある。まず、「意味」に対して「言語」および「文体」^{スタイル}がおかれる。前者は内に潜むものであり、そのメタファーは「果実」のみであるが、後者は、内実をおおいかくす「衣服」や「木の葉」、うわべの「スタイル」、「リズム」がまき散らす「けばけしい色」など、多様である。「言語」「文体」などが、「意味」を離れて存在するという前提に立っている。ポウプがこれを誤った修辭論であるとみたことは、明らかであろう。

このように、前半部は、ものの表面のみに関係し、実体を欠いた否定的メタファーを列挙している。しかし、ポウプは、「けげげしい色」と「ぎらつく」光との間に、「自然の顔」という「意味」の縁語を挿入すること忘れていない。「あらわな自然」と同様、まず絵画の線描のことを想起させるであろう。この文脈からすれば、「不変なる太陽」が照らし出した対象の「真の表現」は、絵画における正しい彩色への類比を暗黙のうちに含んでいるとみなければならぬ。すなわち、「真の表現」とは、「すべての対象」にその本然の姿を現わし出させることである。「意味」を忘れたうわべの「衣服」ではなく、内なる「思想」に似合った「衣裳」でなければならぬ。「表現は思想の衣裳である」というのは、そうした意味合いで言われているのである。④ 古来、三つの「文体」と三つの「主題」またはジャンルの一致が説かれて来た。結びの対句は、衣裳の比喻を借りて、そのことに触れている。⑤ このように、「真の表現」は、「真の創意」がとらえた「自然」の形相に即して、適切な衣裳をまとわせるのである。それが、この節の比喻の連鎖によって示されたものであると考えたい。

第二部は、さらに続いて「音は意味のこだまのようでなければならぬ」という韻律論を展開する。「音」と「意味」の対応を「こだま」のメタファーで表現した比喻構造は、言語論における「衣裳」のそれと同一である。韻律の構造に示された「正確さ」^{コレクトネス}の感覚は、言語表現における「適切さ」^{プロプライアティ}への要請と呼応する。単に『批評論』のみならず、ポウプ前期の指導理念であったと考えたい。彼は、現在残されている最初の書簡で、「真の創意は、正確な思想と暢達の表現であると定義してよいと信じます」^⑥と書いている。また、『イリアッド』翻訳第一巻の「序文」には、表現の規範として「適切さの規則」という言葉がみえる。比喻またはメタファーについて、「ホウマーの表現は意味に対して大げさに過ぎることは一度もなく、それに即応して正しく立派である。……思想が高揚するのに合わせて、表現も輝きを増すであろう」とも述べている。⑦ これは、ドライデンが「ウィット」を

「思想と言葉の適切さ、言いかえれば、思想と言葉が主題にみごとに合っていること」と定義しているのと無縁ではあるまい。^⑤ オーガスタン古典主義詩論における表現論の核心に触れた言葉であるといえるのではなからうか。

(三)

このようにみるならば、『批評論』の前半部を導く「光」「絵画」および「衣裳」の比喩は、ポウプ前期の表現論と密接に対応していることが明らかになったであろう。第一部の「自然に従うことをむねとせよ」という模倣理論と第二部前半で展開された「適切さ」の理念とは、これらの比喩によって巧みに尽されていると考えたい。詩を姉妹芸術である絵画になぞらえることは、古典とともに古い考え方である。このように詩と絵画とを対応させる発想を、ポウプはどこに仰いだのであろうか。このような問い自体、無意味かもしれない。強いていえば、ホレスの *ut pictura poesis*^⑥ にまで遡る。ポウプが絵画へのアナロジーをほとんど無意識的に用いている形跡は、すでに書簡その他現存する最初期の資料にうかがわれる。ホレスの意義は、その言葉自体の内容よりも、それをいかに解するかということを紹介して、古典主義詩人たちに自己確認の契機を供したことにあったのかもしれない。古典主義成立の原点につらなる比喩だったのである。

テューヴは、エリザベス朝において、詩が絵画に類比され、衣裳が文体のメタファーとして用いられた場合、ふたつの可能性があったことを指摘している。ひとつには、イメージアリーは、「意味に対する装飾として付け加えられた絵具」あるいは刺しゅうのように、「意味をもたない切り離しうる飾り」であるとみなされた。この場合、個々のイメージは、「そのものにおいて美しい何か」であり、外から意味のうえに付け加えられたものであるということになる。逆に、「肉体は魂の衣裳であり、その体现であり、表現である」という前提に立って、意

味と表現の関連をとらえることもできる。問題は、表現が、意味から分離しうる飾りなのか、あるいは「思想の衣裳」としての表現機能においてのみ考えられるのか、という点に要約されていたとみることができるとはなからうか。^②

シドニーの態度は、この点については疑問の余地はない。『詩の弁護』の中で、アリストテレスに言及して、「詩は……模倣の芸術であり」「再現し、模造し、あるいは形にして描き出すこと、比喩的に言えば教え染ませることを目的とした物言う絵である」と定義している。また、この少しあとで、「詩人たちの大部分は、彼らの詩的創意を衣裳で包むのに、韻文……をもっている。事実、衣裳を装っただけのことだ。というのは、韻文は、詩に対して装飾にすぎず、本質的原因ではないからである」ともいっている。韻律を軽視するのに、「衣裳」の比喩を用いたのである。^③

『詩の弁護』(*An Apologie for Poetrie*, 1595)と前後して、バトナムは『英詩の技法』(*George Puttenham, The Arte of English Poetrie*, 1589)を書いている。彼は、第一部の本質論、第二部の韻律論と鼎立する形で、第三部の比喩論を「詩的装飾について」と題している。特にその第一章は、婦人の身だしなみになぞらえて、詩もまた「はだかまたはむきだし」であってはならないと戒め、相応の衣裳で包むべきことを説いている。この間、バトナムは終始絵画及び衣裳のメタファーを用いて、適切さを欠くこと、過度にわたること、あるいは場違いであること、などの誤りをおかさぬよう注意をうながしている。画家が色彩と陰影を巧みに用いることと、詩人が「比喩を思慮深く用いること」とは、同じだというのである。^④同様に次の章でも、「比喩的な言語」の「見識を欠いた用い方」は大きな誤であるとしながら、全く用いないのも同様に不完全であるというそしりは免れないと考えている。バトナムは、別の箇所では、「主題」はそれにふさわしいスタイルを要求するとみる観点を失ってはい

ない。^⑨同時に、「衣裳」になぞらえられた比喩の言葉は、外から付け加えられた飾りであるとする裝飾的機能を許容している点で、シドニーとは異なっている。そこに「端正」^{デイコラム}という規範概念が関与せざるをえなかったゆえんである。^⑩

いま、バトナムのいう「端正」とは何かという問題に立ち入ることは差し控えるが、それが、ポウプの「適切さ」の理念形成になんらかの影響を及ぼしたことは疑を容れない。しかしながら、ポウプのそれが、たとえばバトナムの兩義的な裝飾論を脱却することができたのは、絵画における線描と彩色の区分を導入したことによるのではなからうか。この過程で、ドライデン後期の批評のひとつである「詩と絵画の比較論」(‘A Parallel of Poetry and Painting,’ 1695)が、『批評論』の表現論を形成するモデルになったことを指摘したい。^⑪

ドライデンは、まず「いかなる主題であれ、自然を巧みに模倣することが絵画と詩の極致である」という立場から出発する。この点では、エリザベス朝の文芸批評と同一の根拠に立っていたといえる。しかし、ドライデンは、「絵を画くことの最も重要な第一の点は、自然において最も美しく絵画に最もふさわしいものを知ることである」と考える。^⑫これは、自然に対する創作主体の認識を模倣理論の中に位置づけようとした試みであったといえるであろう。このように、ドライデンが、「自然を真に知ること」という観点から論を起したように、ポウプもまた、「自然」に即して「ウィット」の認識的側面を規定し、「知ること」を批評家の第一の資格とすることになるのである。^⑬

次に、ドライデンは、「その目的を達成するのに若干の模倣の規則が必要である」として、詩と絵画の類比を「創意」^{イマジネーション}、「素描」および「彩色」の三つの観点から要約している。『批評論』の表現論は、主としてドライデンの「彩色」の項目を敷衍する形をとっているのである。ドライデンは、「表現と言葉に属するすべては、詩

においては、絵画における彩色に相当する。ふさわしい場所に選ばれた色彩とその光と影は、素描を明るくし、それを見た目に楽しくする」と言い、語句、表現、言葉のあやや比喩、韻律、抑揚など、「思想の上に付け加えられた言葉の言い回し」の類を列挙している。「彩色は素描に衣を着せ、飾り立て、化粧をほどこし、本来の素描そのものよりももっと美しく見えるようにする。……なぜならば、素描そのままではおびただしい裸線だけに過ぎない。このように、詩においては、表現は読者を魅惑し、筋のあらましに過ぎない構想を美しくする。」逆に、構想そのものが誤っている場合、それをかくそうとしてやたらに色をぬりたくれば、「醜い婦人が宝石で飾り立てたぜいたくな衣服を着る」のに類することになる。これらのドライデンの言葉は、逐語的に『批評論』におきかえられたとみることができそうである。^⑧

再度、『批評論』にかえれば、次のような一節が見られる。

So when the faithful Pencil has design'd
Some bright Idea of the Master's Mind,
Where a new World leaps out at his command,
And ready Nature waits upon his Hand;
When the ripe Colours soften and unite,
And sweetly melt into just Shade and Light,
When mellowing Years their full Perfection give,
And each Bold Figure just begins to Live;

The treacherous Colours the fair Art betray,
And all the bright Creation fades away!

(484-93)

巨匠の心は、その命令で

「新しい世界」がおどり出るところ、

巨匠の手は、待っていた自然がお仕える手。

忠実な「鉛筆」が巨匠の心の「輝く姿」を素描したとき、

豊かな色がお互いに「和らぎ」「結んで」

快く正しい陰と光に「とける」とき、

熟れさせる年月が完全な仕上げを与え、

おのおの際立った似姿がまさに「息づき」始めるとき、

「あてにならない色彩」が、美しい技巧を裏切って

輝く創造全体が色あせる。

これは、「定めない言語」の移ろい易さを嘆いて、「ドライデンもいずれはチャーサーの運命をたどることになるだろう」と述べた一節に続く部分である。従って、最後の対句で「あてにならない色彩」といったものは、言語の不安定であることを意味している。ドライデンに対する批判とは読めないであろう。始めの四行は、画家の「心の輝く姿」が「忠実な鉛筆で素描されて」形となり、「新しい世界」が創造されることを述べる。「待っていた自然」は線によってとらえられるというのである。次の四行は色彩論である。「豊かな色がお互いに和らぎ結んで快く正しい陰と光にとけていく。」^⑨当時の絵画論では、年月を重ねてはじめて色が熟すると考えたよう

であるが、その結果「息づき始めた」。「おのおの際立つた似姿」とは、そのまま言語の結晶としての詩に通ずるであろう。こうした「輝かしい創造全体が色あせる」のも、言語が定めない以上、まねがええない運命なのであろう。このようにみるならば、ドライデンにおける絵画と詩との類比論は、模倣理論に基づいて内なる本質が表現されることのメタファーとしてポウプに継承されたにとどまらず、さらに線描と彩色の区別を強調することによって、前者が「自然」の形をとらえ、後者は言語による相応の衣裳をまとわせることであるという表現論を可能にしたのである。

このように、ポウプの詩論は、絵画論と密接に対応していることが明らかになったであろう。『批評論』上梓にわずかに先立つ一七一〇年末、ある友人にあてた書簡でクラシヨウを批判して、次のように書き送っている。^⑩

構想、形、筋に関すること（それは詩の魂に相当します）、正確さあるいは部分の一致に関すること（詩の肉体に当ります）はすべて、恐らく欠けているといえましょう。愛すべき思いつき、すぐれた陰喩、けばけばしい表現、それにいささか細工のきいた韻律（多分詩の衣裳、宝石、あるいは不正確な装飾です）ばかりが、これらの詩に見出されるかもしれませんが。……そこで自分を画家になぞらえて申し上げれば、それらの色彩は目を楽しませてはくれるのですが、絵の生命である線は、あまり精細な点検にはたええなideししょう。

このクラシヨウ批判は、『批評論』で形而上詩の「ひどい奇想」に言及した一節を想起させるであろう。「目次」で「機知、言語、韻律」と要約されていたものは、一括して絵の「色彩」になぞらえられ、その役割は「目を楽します」ことにあると定められている。それに対して、「絵の生命」は「線」であるとされる。詩においては、「構想、形、筋」および「正確さと部分の一致に関すること」という箇所に対応するであろう。これらの言葉は、

『批評論』で、「線描」が「あらわな自然」をとらえるべきものとして、「彩色」以上の比重を与えられていたことの裏付けとなるであろう。しかし、詩における三大技法とされる「構想、言語および韻律」の全体像が、絵画とどのような関係に立つのかについてのこれ以上の詳細は、まだ模索の段階だったのではなからうか。

一七一五年の『イリアッド』翻訳第一巻に付された「序文」で、ポウプは、ホウマーの天才を説明するのに、「ウィット」にかえるに「創意」^{インベンション}の語をもってしている。そのもとで、全体の「構想」をまとめる三つの「筋」論、登場人物の「性格」または「感情」論などとならんで、「描写、イメージ、およびシミリ」あるいは「大胆な比喩とメタファー」などを論じた言語表現論を再編成したのである。^④「ウィット」という言葉は、ほとんど姿を消している。『批評論』の段階では、古典レトリックでいう「創意」^{インベンション}との混同を避けたいという意図が働いていたのかもしれない。

「ウィット」という語を用いるにせよ、あるいはその内容を「創意」^{インベンション}の中に含めるにせよ、これらは、「自然」模倣の理論と背馳するものではない。『批評論』において絵画と衣裳の比喩で組み立てられた言語表現論は、模倣理論とともにあったのである。これらの比喩がワーズワスによって退けられたのも、ゆえなしとしないであろう。^⑤

〔注〕

- ① *The Correspondence of Alexander Pope*, ed., George Sherburn, i. pp. 19-20 (Pope to Walsh, 2 July 1706).
 - ② *Cf. ll. 171-4, 245-6, 293-302, 484-93.*
 - ③ *Pastoral Poetry and An Essay on Criticism*, ed., E. Audra and Aubrey Williams (*Twickenham ed.*, i.) 75
- ‘Nature’を次のように定義している。‘Fundamental to “neo-classical” thought about Nature is the conception of

- ⑫ 'Light' と 'Shade' の組み合わせ (cf. *IL* 301, 488-9 etc.) は、色彩と光を絵画の基本要素をなす。ドライデンの前掲書に『この組み合わせから出た』。
- ⑬ Cf. *Twickenham ed.*, i. pp. 219-20, 249n. 「自然の法則」は、ホウターの詩に示されていると考えられた。従って 'Nature and Homer were ... the same: ... / Learn hence for Ancient Rules a just Esteem; / To copy Nature is to copy Them' (*IL* 130-40) という古典模倣の詩論が導かれる。
- ⑭ Cf. Empson, *op. cit.*, p. 86. 444-452 'マナルシンの『天才の肖像』論' (*Biographia Literaria*, ed., J. Shawcross, i. p. 202) は、それ自体で疑問が提出されているが、一応シマウロックス (i. p. 272) 以来の通説に従って、*へリマン* Cf. J. A. Appleyard, *Coleridge's Philosophy of Literature*, pp. 197-208.
- ⑮ Cf. *Twickenham ed.*, i. pp. 213-9. この箇所について、'Pope, by his emphatic linking of "Wit" with "Nature", ... insists that Wit, in its most exalted sense, is conformable to that which is permanent and universal in human experience' (p. 219) として、Quintilian のインベンションは、'invention' とは、'inventive, imaginative faculty' である。この意味で「創意」と訳して可い。なおこの節の冒頭に引用した書簡 (注⑥参照) との対比から、『明らかに表現能力として用いられた』。
- ⑯ 'vile Conceit' は、主に形而上詩の用語を指す (cf. *Twickenham ed.*, i. p. 271 n.)。この一節とは別に考え方が、一七〇六年におけるボウマンとウォルシへの往復書簡に集中的に見られる (cf. *Corr.*, i. pp. 19-21)。なお、別途に形而上詩批判に関して *Corr.*, i. p. 110 を、ドライデンの前掲書 (*op. cit.*, ii. p. 152) などを参照。
- ⑰ 絵画における線描と彩色の類比がなされていることに注意した。'unskill'd to trace ...' という箇所は、'Sketch' という 'justly trac'd' と 'ill Colouring' (*IL* 23-5) を使った分けたところを想起させる。また、'trace' の意味の意匠は、'the naked Nature and the living Grace' (第一節注⑥参照) の正統認識や、絵画の線描に類比する。しかし「はだか」のままで絵にならず。その次、その実体、即ち 'just and fit' (291) な表現を、そのままで

ならなう。それが「彩画」または「表現」である。線描と彩色の区分およびその詩への類比は、書簡各所に散見する (Corr., i, pp. 4, 19 et al.)。また *Epistle to Mr. Jervas*, ll. 3-7 及び *Moral Essays. Epistle II. To a Lady*, ll. 187-92 など参照。

⑮ トライニクナム版が当時の絵画論からの出典をあげているのに注意。画家は「自然」をまた「an Image of her in his Mind」のように表現するものがある。ヘマンの *Epistle to Mr. Jervas* は、また「the living image in the Painter's breast」などという。「Thence endless streams of fair ideas flow, / Strike in the sketch, or in the picture glow ...」(ll. 41-6) という。線描と彩色に先立つ。画家の主體的な対象認識がなければならぬというのである。なほ Brower は絵画への類比を見落したために、この部分の解釈を誤っている (*op. cit.*, pp. 202-3)。

⑯ Cf. l. 294. 同語源の「ready Nature」(l. 487) などの言葉もある。

⑰ ‘Dress’ の言葉が書簡の各所に現れる。たとえば ‘as for what you say of Expression: ‘tis indeed the same thing to Wit, as Dress is to Beauty; I have seen many Women over-drest, and several look better in a careless Night-gown’ (Corr., i, p. 22). またヒュートンの詩と絵画の比喩は、‘As the words, &c., are evidently shown to be the clothing of the thought, in the same sense as colours are the clothing of the design, so the painter and the poet ought to judge exactly, when the colouring and expressions are perfect ...’ (*op. cit.*, ii, p. 152) などである。

⑱ Cf. *Twickenham ed.*, i, p. 257 n.

⑲ l. 365.

⑳ Corr., i, p. 2.

㉑ 登場人物などの言葉は ‘the Rule of Propriety’ に合致しなければならぬとして、それを表現論一般に及ぼしている。

Cf. *The Prose Works of Alexander Pope*, ed., Norman Aul, i, pp. 231, 233.

- ②⑤ '... the definition of Wit (which has been so often attempted, and ever unsuccessfully by many poets) is only this: that it is a propriety of thoughts and words; or, in other words, thoughts and words elegantly adapted to the subject' ('The Author's Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence', *op. cit.*, ii. p. 190).
- ②⑥ *Ars Poetica*, l. 361.
- ②⑦ Cf. Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, pp. 50-70.
- ②⑧ *Elizabethan Critical Essays*, ed., Gregory Smith, i. pp. 158, 159-60. 以下の比喩が「ワットから出する」。なお Tuve, *op. cit.*, p. 56 参照。
- ②⑨ George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, ed., G. D. Wilcock and Alice Walker, pp. 137-8.
- ③① *Ibid.*, pp. 148-53, esp. 152-3.
- ③② *Ibid.*, pp. lxxix-lxxx; pp. 152-3, 261 ff, 283-8.
- ③③ ユーライデンのこの序文が 'Du Fresnoy, *De Arte Graphica* の翻訳に付けられたもの。当時翻訳中であった『イニヤン』と絵画との類比的解釈が随所にみえる。なお『批評論』に最も著しい影響を与えたものがユーライデンであることについては Twickenham ed., i. pp. 222-3; Brower, *op. cit.*, pp. 191-3 などを参照。
- ③④ *Op. cit.*, ii. pp. 136-7.
- ③⑤ Cf. *IL*, 560-5.
- ③⑥ *Op. cit.*, ii. p. 138.
- ③⑦ *Ibid.*, pp. 147-8.
- ③⑧ ただしユーライデンは「素描」にのみならず「彩色」を重視しているようであるが、ボウプは「自然」の形をとらえる「線描」により大きな比重を置いている。なお絵画論におけるユーライデンとボウプの関係については J. H. Hagerstrum, *The Sister Arts*, pp. 175-6 などを参照。

②⑤ Cf. *ll.* 474-83.

②⑥ 再度絵画制作の三段階理論を述べたものではない。上掲註②⑤ならびに *Epistle to Mr. Jervas, ll.* 41-6, 3-6 参照。

②⑦ どうやら 'How finish'd with illustrious toil appears / This small, well-polish'd gem, the work of years! (*Epistle to Mr. Jervas, ll.* 39-40) などの言葉や参照。 Cf. *Twickenham ed.*, i. pp. 293-4 n.

②⑧ *Corr.*, i. pp. 109-10 (Pope to Cromwell, 17 December 1710).

②⑨ 詩文の三大技法として 'the design, the language, and the versification' をあげたと述べられている (Joseph Spence, *Observations, Anecdotes and Characters of Books and Men*, ed., James M. Osborn, i. p. 167)。¹⁾ 第一項の「構型」が、詩を構成する「筋」論の中心である。『批評論』では 'survey the Whole' (*L.* 235) の一節が述べられている。

②⑩ Cf. *The Prose Works*, i. pp. 232-4. 詩文 'his Expression is like the colouring of some great Masters ...' (i. p. 233) あるいは 'his Similes are like Pictures ...' (i. pp. 238-9) などの絵画や衣裳への比喩が再三現れている。

②⑪ Cf. *Twickenham ed.*, i. pp. 213-4.

②⑫ *Lyrical Ballads* 第1版「序文」の『詩と絵画を類比する』と対する批判的な言及が見られる (*The Prose Works of William Wordsworth*, ed., W. J. B. Owen and J. W. Smyser, i. p. 135)。²⁾ Cf. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 111-2, 290 ff.

(未完)