

シャトーブリアンと古典主義詩学

ミメシス、カタルシス、そしてキリスト教

片岡 大右

序

我々はすでにシャトーブリアンの音楽をめぐる議論を検討し、彼が音楽のうちには他の芸術に勝る固有の原理を見出すのではなく、それを悲劇的な経験を生み出す装置である限りにおいてのみ評価していることを明らかにした¹。悲劇におけるような恐れと哀れみをかき立てない音楽は、たとえ宗教的な歓喜の表現が問題となっていようと、彼の気に入らない。ハレルヤは、彼にとって、「立派な男のように真面目²」なキリスト教という宗教に相応しくない、軽薄なものにすぎないとされるのだった。

こうして、シャトーブリアンを支えている美的原理は、とりわけ 19 世紀以降の芸術理論において特権的な位置を与えられがちな音楽の原理に即したものであるというよりは、むしろそれに先立つ古典主義の伝統が、とりわけ悲劇の理論を通して育んできたミメシスの理論の影響のもとで考えられるべきものである。本論考が目指すのは、とはいえ単純な継承とはほど遠い、シャトーブリアンの古典主義詩学との関係の究明である。

I. フランス古典主義詩学における美学的二重性

以下で我々は、フランス古典主義詩学における悲劇論、とりわけそこでなされたミメシスとカタルシスへの解釈を検討する。この検討は、シャトーブリアンが古典主義詩学から受け継いだものの性質を見極めるための予備的

¹ 片岡大右「シャトーブリアンと音楽——恐れと哀れみの悲劇的装置」、「日本フランス語フランス文学会 関東支部論集」、第 12 号、2003 年、87-101 ページ。

² Chateaubriand, *Fragments du Génie du christianisme primitif*, dans *Génie du christianisme*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 1360.

考察として役立つはずだ。ところで、そのためにはまず、アリストテレス自身によるこれら二概念の定義を理解しておいたほうがいっただろう。フランスの古典主義詩学は、このギリシア哲学者の教説を決して忠実に解釈していたわけではないのだが、だからこそアリストテレスから出発し、それと比較することで、古典主義詩学の特徴を浮き彫りにすることができるからである。

1 アリストテレス『詩学』におけるミメーシスとカタルシス

アリストテレスは、「詩学」第14章で、カタルシスをミメーシスの結果であると規定する。ミメーシスによって、悲劇の産み出す恐れと哀れみは快楽へと変換されるのであり、この変換作用がカタルシスと呼ばれるのだ。それでは、アリストテレスにおいてミメーシスの性質はいかなるものであり、カタルシスというこの変換はどのようにして遂行されるのか。アリストテレスにおけるミメーシスとは、なによりも知的な抽象化の作用であり、偶然的な現実世界における特殊な個物から出発して、一般的な認識へと到達するための手段にほかならない。そこから、詩は歴史よりもいっそう哲学的であるとの名高い言明が帰結する——「両者の違いは、歴史が起こったことを述べるのに対し、詩は起こりうることを述べるという点である³」、等々。個別的なものの検討から出発して、一般的なものに到達すること。詩人は各々の事物、各々の人物、各々の出来事から共通の要素を引き出すことにより、日常的世界とは異なる別の世界を構成しなければならないのだが、この別の世界は、一般的なものでありながら、日常世界の中に潜在的な状態ですでに存在しているものでもある。アリストテレス的な意味でのミメーシスの経験は、それゆえ、反復の経験に——ある一般の本質をうちに秘めた様々な個別的現れの繰り返しの経験に、先立たれている。そうして、経験的な各々の出会いにおける個別的なものをすべて排除することにより、アリストテレス的人間は高次の領域へ、一般的観念の領域へと移行する手段を獲得するのである。「あらゆる表象活動は個別から一般へと上昇する手段である⁴」——スイユ版『詩学』の編者デュボン＝ロックとラロは、そう注解する（彼らはミメーシスの訳語として、伝統的に用いられてきた「模倣 imitation」に替えて「表象＝再現前 représentation」の語を採用している）。表象行為とは、偶然的な事象の不安な反復のただ中から確固として安心できる共通の核を抽出することにほかなら

³ Aristote, *Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 65 (chapitre 9, 1451 b).

⁴ Note des éditeurs dans la *Poétique* d'Aristote, éd. cit., note 1 au chapitre 4 (1448 b 9), p. 164.

ず、そこから快樂が引き出されてくる。ミメシスによる快樂は、アリストテレスにあって、認識による快樂に等しいのである。

この認識の快樂こそが、カタルシスを引き起こすものだ。悲劇における恐るべき出来事の提示は、観客に恐れと哀れみをミメシスのなやり方で、つまりは「本質化されたかたちで⁵」、感じさせる。問題となるのは、反省の力により、おぞましい光景が引き起こす恐れを乗り越えることである。アリストテレスが『詩学』第4章で述べていることを思い出そう——「我々は、現実において見るなら耐え難いような事象の、この上なく入念に作られた像を見て喜ぶ。例えば、まったく厭わしい類の動物の、あるいは死体の姿といったものだ⁶」。彼は不快な対象の表象によって得られるこの快樂を、学ぶことの快樂として、すなわち認識の快樂として捉える。そのような像は我々に、それらが表象している対象から、現実においてなら見る者を恐れさせるような諸要素を取り除き、穏和なものへと調整することにより、それらの対象の認識を与えることができるのである。

こうして、アリストテレスの合理主義的詩学において、知的認識の技術にほかならないミメシスは、芸術の感覺的諸次元を自らのうちに含まないことになる。そもそも彼は、それらを芸術に本質的なものとは認めることがない。「仕上げの巧みさ、色彩、あるいはそれに類する他の原因⁷」は、ミメシスとは別の働き、芸術を飾り立てることができるがそれに固有のものではない付随的な要素にすぎないのである。

2 ミメシスの覆いとそのカタルシス効果

さて、フランス古典主義がミメシスに、すなわち芸術に固有のもののみなしたのは、まさにこの働きであり、現実の印象に快い美的次元を付け加える技術なのである。ボワローの『詩法』にはこうある。

どんなにおぞましい大蛇も怪物も、
模倣の技によって、目を楽しませずにはいない。
繊細な筆の快い技巧が

⁵ Note des éditeurs dans la *Poétique* d'Aristote, note 3 au chapitre 6 (49 b 28), p. 190.

⁶ Aristote, *Poétique*, éd. cit. p. 43 (chapitre 4, 1448 b).

⁷ *Ibid.*

最も恐るべきものを愛すべきものに変える⁸。

古典主義的なミメシスは、アリストテレスにおけるのと同様、現実の対象の等価物を再生産することではない。しかし、現実と芸術作品とのこのミメシス的隔たりは、両者にあってまったく異なった次元に属している。ギリシア人哲学者がミメシスの役割を、現実の不純な諸要素の還元による認識作用のうちに見るとき、フランス古典主義詩学はミメシスを、現実を二重化する覆いとともに再提示することとして捉えているのである。ポワローによって定式化されたこの変質は、以後のフランスにおいてひとつの伝統となるだろう。

次に、カタルシスである。それは、古典主義において、ミメシスほどの安定した地位を享受することはなかった。それをどう解すべきか、人は困惑していたからである。この点について、ここで、バトゥが18世紀後半に著したアリストテレス『詩学』への注解を引くことにしよう。『詩学』第6章、「悲劇とは、恐れと哀れみの見世物によって、我々のうちからこの二つの情念を浄化するような行為である」（バトゥ訳による）との一節に関し、彼は次のように述べる。

この最後の言葉は長い間に渡って、解釈者たちの悩みの種である。彼らには、情念を浄化するというの意味も、また恐れと哀れみを浄化する——それも、それらをかき立てる悲劇によってそれらを浄化する——ということの意味も、理解できなかつたのである。愛が、憎しみが、悲しみが浄化され、癒されるのは——というも浄化とは癒しを意味しているようなのだから——、それらをかき立てることによってなのだろうか？ その上、このような非人間的な発想が、一体誰に浮かんだりできたのか——不幸な人々の避難所である哀れみから、美德の守り手たる恐れから、人を癒そうなどという発想が？ けれどもアリストテレスがそれを口にしたようなのであり、彼がその時代にあつて明らかな不条理を語つたなどとは、まったく疑いようもないのである⁹。

こうして生じた様々の解釈のうち、バトゥはコルネイユの一節のみを取り上げ、その不正確を指摘した後に、自らの解釈を提示しようとする。それとても実際には正確な解釈とは言えないのだが、少なくとも彼はアリストテレスと同様に、ミメシスとカタルシスを結び付け、後者のうちに前者の結果

⁸ Boileau, *Art poétique*, présentation par Sylvain Menant, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1969, chant III, v. 1-4, p. 98.

⁹ Charles Batteux, *Les Quatre Poétiques*, Paris, Saillant et Nyon, t. I, 1771, p. 225-226.

を見ている。両者の関連付けはアリストテレスと同じやり方でなされていないとはいえ、しかしそれゆえにこそこの違いは、フランス古典主義詩学においてミメーシスに与えられた役割の特質をよく表しているということができる。それゆえ彼の解釈を、以下に簡単に見てみよう。

アリストテレスは、『政治学』第8巻第7章で音楽のカタルシスの効果を論じており、バトゥは、それとのアナロジーで悲劇のカタルシスを説明しようとする。『政治学』は音楽のカタルシスを、医術における有害物質の除去になぞらえているため、そこからバトゥは一種の瀉出説を引き出してくる。「医者が体液の過剰や欠陥を正して身体を浄化するように、音楽は魂を浄化するのだ、情念の過剰、その悪を除くことによって¹⁰」。とはいえそれは、フランス古典主義においても、また現代の解釈者によってもしばしば主張される、同毒療法としてのカタルシスという立場とは異なる¹¹。音楽のカタルシスは、好ましくない毒に好ましくない毒を注ぎ、活性化させることによってそれを排除するのではなく（その時、音楽の快楽は、苦痛の停止によってもたらされるものでしかない）、音楽に内在的な性質、つまりその心地よさによってもたらされる。つまり、苦しみとその反対物である感覚的快さを付加すること、それが音楽のカタルシスなのであるとバトゥは主張している。

そして彼は、『詩学』第4章において問題となっているのも同様の働きにほかならないとしながら、悲劇には二つのカタルシスを認める。音楽と歌（古代悲劇に伴っていた）によるカタルシスと、模倣による、すなわち悲劇本来の方法によるそれである。音楽は、アリストテレスの言う「快楽の混ざり合った緩和作用¹²」によって、悲劇的出来事の提示に伴う苦痛を和らげる。それでは模倣は？ すでに見たように、アリストテレス自身の発想においては、ミメーシスは認識論的な手段であった。出来事の巧みな配置によって悲劇的行為を構成すること、そこから悲劇に本来的な、ミメーシスによるカタルシスが生じるのだが、それは、知的に純化されたかたちで悲劇的事象を把握することから生まれるものにほかならない。それゆえ、ミメーシスのカタルシスと音楽や見世物的要素の感官に訴える快楽によるカタルシスとは区別されるのである。さて、バトゥは、音楽のカタルシスと悲劇に本来的なカタルシスを分けるにもかかわらず、後者に知的認識の作用ではなく感覚的な快楽の

¹⁰ *Ibid.*, p. 231.

¹¹ バトゥはこの点で、デュボン＝ロックとラロの解釈と一致している。Voir Note des éditeurs dans la *Poétique* d'Aristote, éd. cit., note 3 au chapitre 6 (1449 b 28), p. 191-192.

¹² Cité par Batteux, *op. cit.*, t. I, p. 235.

付与を認め、それゆえアリストテレスに逆らって、結局は両者の働きを同一視しているといつてよい。というのも彼は悲劇のカタルシスを感覚的快樂の生産に結び付けており、そこに認識的機能を認めることがないのだから。

悲劇は我々の好む恐れと哀れみを与えるが、そこからこの極端さを取り除く、あるいは我々が好まない恐怖という混合物を。それは印象を軽くする。そして、苦痛の混じらない快樂になるまでにその度合いを下げる、というのも、演劇のイリュージョンにもかかわらず、そのイリュージョンの度合いをどれほどのものと想定しようとも、人為^{アウティフィツィス}が目につかずにはいないのであって、それで我々は、光景が我々を苦しめるときに慰められ、光景が恐れさせるときに安心できるのである¹³。

問題となるのは、悲痛な出来事を純化して提示することではなく、快い技巧の覆いを伴いながら提示すること、それによって観客の感じる恐れと哀れみに快樂を混ぜ合わせることである。そのためにパトゥは、人為の露呈を歓迎しさえするだろう。

3 模倣の存在論的劣等性

このことは、一見すると奇妙なことのように思われる。パトゥは公式的には、その代表作『単一原理に還元された諸芸術』（初版 1747 年）において、いわゆるイリュージョニズムの原理を主張しているからである。三単一の法則を擁護しながら、彼は次のように述べる——場所の単一を守らなければ、観客は「技巧に気づき、模倣は失敗である」、時間の単一を守らなければ、「私は人為に気づく¹⁴」、等々。

しかし、一方ではイリュージョンの体験を理想として掲げながらも、パトゥは同じ著作の中で、キケロを引用しながら、芸術にとって錯覚を恒常的に維持するのは不可能であることを認める。「タブローがいかにも真実のものであるうとも、額縁があるだけでそれは裏切られる——ドンナ場合デモ、疑イナク、真実ハ模倣ニ打チ勝ツ¹⁵」。そして、この避けがたい存在論的劣等性こそが、悲劇の美的価値の源泉であると彼は主張するのである。

真実はずねに模倣に勝ると我々は述べた。その結果、いかに注意深く自然が模

¹³ Charles Batteux, *Les Quatre Poétiques*, t. I, p. 237.

¹⁴ Batteux, *Beaux-arts réduits à un même principe*, édition critique par Jean-Rémy Manton, Paris, Aux Amateurs de livres, 1989, p. 212 (3^e partie, ch. IX).

¹⁵ *Ibid.*, p. 134 (2^e partie, ch. 5).

倣されようとも、技巧がつねに漏れ出てしまい、心にこう告げるのだ、提示されているのは幻影にすぎない、見せかけにすぎない、だからそれは現実のものは何ももたらすことができないのだと。これこそが、芸術において、自然の中では不快であった対象を快かで覆うものである¹⁶。

現実にあつては我々を脅かす対象は、しかし、まさにその恐怖によって我々の感情を高揚させる。そんな貴重なスリルを、危険なしに味わうことはできないものだろうか？ この要求に応え「同じ印象の二つの部分を分離する¹⁷」のが芸術の技巧にほかならないとバトゥは言う。「この点において、技巧が成功を収めたのだ——技巧は我々に恐るべき対象を提示するのだが、しかも同時に自身を見えるがままにするのであって、そのため我々を安心させ、またこの方法により、いかなる不快な混ざりものもない感情の快楽を与えてくれるのである¹⁸」。こうして、完全な模倣の原理的な不可能性が、悲劇の快の可能性となる。

バトゥのこのような議論の先駆けは、デュボスの『詩画論』（1719年）である。デュボスが芸術に求めるのは、「ある新しい自然¹⁹」の創造であるが、模倣が産み出すこの第二の自然に属す諸対象が我々に与える印象は、第一の自然の諸対象が我々に与えるそれに比べ、「それほど強くない²⁰」。そしてこの原理的な弱さは、まったく嘆くべきものではないのだ。そこから帰結する緩和作用こそが、悲惨や苦しみの出来事から、耐え難くまた後を引くような苦悩を引き受けることなしに、強い情動を引き出すことを許すのである。『フェードル』について、デュボスは言う——

ラシーヌはこの出来事の模倣を我々に提示する際、持続するような悲しみの種を我々のうちに残すことなしに、我々を揺すぶり感動させる。我々は、それがあまりに長く引き続くのではないかという不安に脅えることなしに、心の動揺を享受する。ラシーヌの戯曲が我々の目から涙を流させるのは、実際に悲しませることなしになのだ。苦悩は、いわば心の表面にあるだけであつて、我々にははっきりと分かっている、涙は、それを流させている巧みな虚構の上演と一

¹⁶ *Ibid.*, p. 134-135.

¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993, p. 9 (1^{ère} partie, section 3).

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

緒に止むのだということが²¹。

我々が悲劇的情景に心置きなく涙するのは、それが虚構にすぎないことをはっきりと意識しながらであり、まさにそれゆえになのだとデュボスは言う。イリュージョンを恒常的に維持できないという模倣のこの弱さこそが、芸術作品の、つまりはミメシスの営みの秘密なのである²²。

4 二重性と道徳性

デュボスの議論とバトゥの議論には、違いもある。デュボスは基本的に、存在論的劣等性以外には「新しい自然」と本来の自然の違いを認めない。それゆえ、悲劇的情景の表象の快さは、ただそれが与える印象が現実におけるほど強くないことから生じる、観客の意識の覚醒作用のみに負っている。バトゥにおいても、これは現実ではないという覚醒の契機が強調されてはいるものの、「美しい自然の模倣」を唱え、自然の美化のうちに模倣の意義を見て取った彼にとっては、芸術の表現的次元は、現実に対しての劣性に還元されようもない固有の力を持っている。前者においては観客の意識のうちにしか存在していなかった二重性が、後者においては芸術作品に内在するものとして、すなわち内容と表現の二重性としてとらえられているのである。

悲劇体験における苦しみと快樂の二重性は、かくして作品に内在する別の二重性、内容と形式の二重性に対応する。この後者の二重性こそが、苦しみのただなかにおける快の享受を許すのである。こうした二重性の原理は、実のところ、ボワローがすでにその『詩法』の中ではっきりと主張していたものにほかならない。

素晴らしい感動の快い狂乱が、
しばしば我々を穏やかな「恐れ」で満たし、
また我々の魂のうちに魅力的な「哀れみ」をかきたてるのでなければ、
学識ある場景を示そうとも虚しい²³。

バトゥがミメシスの浄化的効果として説明しているものは、いわば、〈穏やかな恐れ〉と〈魅力的な哀れみ〉というこのボワローの定式の展開として

²¹ *Ibid.*, p. 10-11.

²² 「我々が劇場で得る快樂は、イリュージョンによって生まれるのではないこと」の証明に、デュボスは『詩画論』の一章を捧げている（第1部43章）。

²³ Boileau, *Art poétique*, chant III, v. 17-20, éd. cit., p. 98-99.

考えられよう——この定式によるなら、「模倣の技」としての悲劇は、悲しい出来事の展開を二重化する快い覆いを産み出すこと、アニー・ベックが 18 世紀の美学の一傾向について述べた「美のカタルシス的次元²⁴」を打ち立てることのうちに成立するのである。ベックは 18 世紀美学のこの特徴を、ボワローにおいて顕著な合理主義的傾向と対比させているのであるが、実のところは、その合理主義にもかかわらず、ボワローは詩芸術に彼が求める「喜ばしい装飾」が、真実の提示とは別の機能を持っていることをよく心得ていたのである。

それにしても、こうした二重構造はつまるところ、社会的諸関係から切り離された場所で、他者の苦悩から快樂を引き出すこと以外のなんだろう？ ルソーはまさにそのようにして、デュボスの悲劇論を批判したのではなかったか？ しかし、デュボスやバトゥ自身は、ともあれ、そうした二重性のもとでの苦しみの享受は、社会道徳の形成に役立つと述べていた。デュボスは言う、「自然が、かくも迅速にして直ちに反応するこの感受性を人間の心のうちに置こうと望んだのは、社会の第一の基礎としてである²⁵」。つまり、危険のない場所で安心して他人の悲慘に涙することを通して、人は、他者への速やかな共感を習慣化するというのだ。バトゥは、アリストテレスのカタルシス論のための上述の注解を、次のように締めくくっている。

悲劇は人間の不幸と悲慘のタブローであり、これからもそうあり続けるだろうが、そうして我々につねに、不安によっては自分自身の事柄に関して慎重であるようにと、哀れみによっては、他者に対して感じやすくまた救いの手を差し伸べるようにと教える。それはつねに悲痛な感情に対しての魂の演習、一種の不幸の訓練なのであって、我々に人生の様々な出来事に向けての準備をさせるのだ——兵士が模擬戦闘によって鍛えられるように。悲劇が道徳的な効果を持ちうるのは、この方向においてのみである²⁶。

このようにして、二重性のもとでの苦しみの享受は正当化されるのである。

最後に、上記のような二重性の美学の、またそのような美学の道徳への寄与の、より断固たる主張として、マルモンテルのものを取り上げよう。この検討は、古典主義的詩学の一局面を凝縮したかたちで再提示することに役立つ

²⁴ Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994, p. 690.

²⁵ Dubos, *op. cit.*, p. 13 (1^{ère} partie, section 4).

²⁶ Batteux, *Les Quatre Poétiques*, t. I, p. 238.

つばかりではない。次章で我々は、サント=ブーヴが18世紀の全体と縁を切った美学的意識の革新者としてシャトブリアンを讚える際、マルモンテルを『精髓』の著者が対立する旧来の美学の代表者の一人とみなしているのを見る。しかし我々は、反対に、サント=ブーヴが『アタラ』の著者と古い古典主義との対立を断言するまさに同じところに、古典主義美学の継承を見て取ることになるだろうし、その上、以下で検討するマルモンテルのテキストに特徴的な原理の反響をさえ、そこには容易く認めることができるのである。それゆえ、次章での作業の前提としても、マルモンテルのいくつかのパスセージを取り上げることにしよう。

彼は『百科全書』のために書かれた項目「イリュージョン」の中で、「同時に自然と技術を楽しむ²⁷」ための、「半=イリュージョン²⁸」の必要性と必然性を主張し、そこから、悲劇の快の理由を引き出している。

我々はただ、思い出してみればいいのだ。『メロープ』に涙し、戦慄を覚えながらも同時に、次のように口にしたことがしばしばあったことを——「ああ、なんて美しいだろう！」美しかったのは真実ではない、というも一人の女が若い男を殺しに行くというも、一人の母親が、殺そうとするまさにそのときになって、相手が自分の息子であることに気付くのも、美しいわけではないのだから。人が語っていたのは、だから模倣の技についてなのだ。そのため、「これは偽りなのだ」と、人は自分に言い聞かせていたわけだが、このように言いながら同時に、人は泣き、戦慄していたのである²⁹。

二つのレヴェル、すなわち表象するものとされるもの間のズレこそが、我々に美の感情を経験させる。もしも真実らしさが完全であることを望んだとしたら——「自殺する様を見せなければならない俳優の衣装の下に、血でいっぱい袋を隠しておき、そうして血が舞台にあふれ出すときのように³⁰」——それは光景をあまりにも残酷で観客にとって耐え難いものにしてしまうだろう。アリストテレスの流儀で哲学的認識を目指すどころか、ミメシスはここで、二重化された意識を生み出す「緩和されたイリュージョン³¹」から、別のある快樂を引き出そうとするのである。

²⁷ Marmontel, « Illusion », dans *Eléments de littérature*, dans *Œuvres complètes*, nouvelle édition précédée de son éloge par l'abbé Morellet, Paris, Verdière, 1818-1820, t. XIV, p. 94.

²⁸ *Ibid.*, p. 92.

²⁹ *Ibid.*, p. 94.

³⁰ *Ibid.*, p. 98.

³¹ *Ibid.*, p. 90.

ここにあるのは、まったくバトウのアリストテレスのカタルシス解釈と同種の議論にほかならない。しかし興味深いことに、マルモンテルはまさにこのような二重性の原理に基づいて、アリストテレスに逆らい、情念の浄化説を否定するのである。『フランス詩学』の彼は、そのような浄化は人をアパシーに導くと主張する。悲痛な感情の厄介払いが演劇の原理となるとき、人は純粋な認識の領域に、すなわち哲学する自己のうちへと閉じこもってしまい、他人の不幸への感受性を喪失してしまう。ところで、マルモンテルによるなら、プラトンが彼の共和国から詩人たちを追放したのは、彼らが情念をかき立てることによってアパシーを損ねるからにほかならない。こうして、プラトンの芸術批判とアリストテレスの芸術擁護は、同一の根を持つものとされる――

アリストテレスとプラトンは、アパシーの優越性に関しては一致していた。一方は劇場を、アパシーを損なうという点で非難し、他方は劇場に対し、アパシーのために役立つようにと望んだ。しかし両者はともに、同一の点から出発していたのである³²。

感情の無化というこの同一の原理から出発して、アリストテレスとプラトンは正反対の方向を目指す。すなわち、マルモンテルによれば、哲学と政治という、二つの極端を。「一方は人間を自分自身以外のすべてから引き離し、他方は人間を、自分自身および自分に固有なもののすべてから引き離す³³」。アリストテレスは、哲学的認識による自己の内面への引きこもりを説き、そこからは他者および社会への無関心が帰結する。一方、プラトンの芸術批判を、マルモンテルは、人間を公共空間での政治的な行為のみに還元するものとして非難する。そこでは、人間の価値はまったく外的な行為に還元され、個人の内面性はまったくどうでもよいものになってしまうというのである。そして、こうして分離してしまった哲学の内面性と政治の外面性とを、他者への共感的作用によって媒介すること、それこそがマルモンテルにおける芸術の役割にほかならない。それにより、人はアパシーから脱して、自身の内密な事柄を公共の問題として、公共の事柄を内密な問題として考えることができるようになる。つまりここで美学はひとつの倫理学へと結びついている、あるいは、自己にこもらせる哲学と公共をすべてとする政治の媒介として、

³² Marmontel, *Poétique française*, Paris, Lesclapart, 1763, t. II, p. 113-114.

³³ *Ibid.*

美学はそれ自体ひとつの倫理学なのだということができる。マルモンテルにおいて、啓蒙主義の主要な特徴である美学的諸原理と道徳的諸原理の連合が際立ったかたちで現れているのが分かる。こうして演劇は、二重性を産み出すミメーシスの作用によって、不幸の上演に立ち会う観客に他者への共感を育ませ、個人と社会を結びつけるためのレッスンとして役立つのである。

II. シャトーブリアンにおける古典主義詩学の拡張

1 崇高の詩学？ サント=ブーヴの誤解

こうして古典主義的美学にあつて、悲劇的体験は二重的意識のうちに成立する。シャトーブリアンがキリスト教の音楽を悲劇的表現に還元していたことはすでに見たが、純粋な歓喜の実現に関心を示さない彼が音楽に期待するのは、まさにこうした悲劇的な構造、悲しみと幸福の共存を打ち立てるこのシステムにほかならない。とはいえ、彼にとって悲劇が貴重なのは、このような美学との関連においてのみである。ジャンルとしての悲劇について言うなら、それはアリストテレスに逆らいながら、叙事詩に劣るものとされるのだ――

叙事詩は詩的創作の第一のものである。アリストテレスは、たしかに、叙事詩はまったく悲劇のうちに包括されるとみなした。しかし反対に、劇こそが叙事詩のうちにまったく包括されるものだとは考えられないだろうか？ ヘクトールとアンドロマケの別れ、アキレウスのテントの中のプリアモス王、カルタゴのディドー、エヴァンドルのもとでの、または若きパラスの遺骸を送り返すアエネイアース、タンクレーディとエルミニア、アダムとイヴ、これらは真の悲劇なのであつて、ただそこには場面の分割と対話者の名が欠けているにすぎないのだ³⁴。

こうして彼は二つのジャンルから共通の悲劇的本質を抽出するべく、両者それぞれの特性を脇に退けてしまう。その上、彼は悲劇理論の用語系において宗教音楽を語る一方で、以下に検討するパッセージにおいては、悲劇の経験を音楽の経験になぞらえているのである。彼にとってつねに問題となるのが、古典主義詩学の理論において悲劇的と称される二重的意識の経験、たし

³⁴ *Génie du christianisme*, éd. cit., II^e partie, livre I, chapitre I, p. 628.

かに悲劇作品において感じられるものではあるにせよ、音楽や他の諸芸術においても同様に感じられるものであるそんな経験であるにすぎないことが分かるだろう。

それゆえここで、『キリスト教精髓』の草稿中、「趣味の腐敗」と名付けられたものを参照することにしよう。そこでの話題は、ディドロによって定式化されたいわゆる市民劇の、またシェイクスピアのようなイギリス演劇の影響のせいでもたらされた、18世紀後半の演劇の腐敗である。この傾向が、この種の劇の作者たちに、残酷な光景の数々を提示するのを許していたのだ。彼らはそのような提示に際し、「それは自然のうちにある³⁵」と口にしていた。そして、シャトーブリアンによるなら、そうして提示される悲惨が人に効果を与え、泣かせるのを見るや、劇作家はアリストテレスとラシーヌを打ち負かすことができたと思じたのである。しかし、シャトーブリアンはこの点においてパークの徒ではない。この種の作品の上演に際し、彼自身が涙を流すことを認めつつも、「バリの死刑執行人が世紀の劇作者の第一人者である³⁶」などと、到底考えられないのだ。こうして彼は舞台表象に固有の次元を強調し、そこでの快と不快の二重性を主張する――

諸芸術の第一位を占めるのは、泣かせるものである――、今日この語が理解されているような意味でそのように言うのは誤りである。真の涙とは、美しい詩の流させる涙である。苦悩と同時に称賛が、そこに混ぜ合わされねばならない。ソフォクレスが血塗れのオイディプスを示すなら、私の心は砕けるだろう。しかし突然、私の耳は穏やかなメロディに満たされ、目はこの上なく美しい見世物によって魅了される。私は同時に快樂と苦痛を感じる。私の前にはひとつの恐るべき真実があるのだが、しかし私は、それがありはしない、またおそらくは決してあったためしのない行為の精妙な模倣にすぎないことを感じている。それゆえ私の涙は歓喜とともに流れ、私の心は打ちひしがれるどころか膨らむのだ――私は泣く、しかしオルフェウスの琴の音に。私は泣く、しかしミュージカルの調べに³⁷。

ここにあるのは、我々がすでに検討したような古典主義的詩学、バトゥヤマルモンテルが説いた半イリュージョンの詩学の変奏にほかならない。この点では、シャトーブリアンは古典主義的な美の観念の限界内につねにとどまっている。ほとんど同様のパッセージは1801年のシェイクスピア論にも、さ

³⁵ *Fragments du Génie*, p. 1332.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 1332-1333.

らに『アタラ』初版の序文にも見出されるのである。「誰もその作者になりたいとは望まず、それでいて、『アエネイス』とはまったく別様にはあれ、人の心を引き裂くような劇作品があるものだ。人は、魂を拷問にかけるといって偉大な作家とみなされることはないのである。真の涙とは、美しい詩の流させる涙である。苦悩と同時に称賛が、そこに混ぜ合わされねばならない」³⁸。このような発想が、シャトーブリアンの詩学の基本的な主張をなしていることが分かるだろう。してみれば、サント=ブーヴが『アタラ』序文からの、我々がいま引いたばかりの一節について語る際、注において次のように述べているとしてもまったく驚くべきではない。「彼はシェイクスピアについての論文のひとつでも同様のことを繰り返した（『メルキュール』、革命暦10年、牧草月）。このように語りながら、シャトーブリアン氏は彼の芸術家としての真の本性のうちにあったのである³⁹。」しかし我々を驚かすのは、サント=ブーヴがこのパッセージを読みながら、シャトーブリアンの「真の本性」が古典主義詩学への反対を示していると考えていることだ。『アタラ』序文の一節に明らかな「ある新しい側面」、それは「崇高な芸術という側面、古代に回帰し、決定的にディドロから、マルモンテルから、そしてあの根本的に卑俗な手法、[…]⁴⁰ 18世紀が創作において乗り越えることのできなかったあの散文的な手法から脱するそんな側面である⁴⁰」。サント=ブーヴは付け加えて、このような「崇高な詩学⁴¹」は18世紀において、辛うじてベルナルダン・ド・サン=ピエールに見出しうるばかりだと述べるが、実際には、ここで問題となっているのは、悲劇の快をめぐって、そしてブルジョワ劇や外国の演劇による趣味の腐敗に反対して18世紀に書かれた、最もありふれた言説の一ヴァージョンにすぎない。

そしてこのような誤解から出発するサント=ブーヴは、彼の考える「崇高な詩学」の原理との関係においては、『アタラ』の著者はベルナルダンに比べて劣ったものだと判断するに至る。「単純で雄大なこれらの美⁴²」は、「直接的に、最初の到来において出会われる⁴³」べきであるというのがその原理なのであるが、そこからフェヌロンが、この種の詩学のもう一人の範例として

³⁸ Chateaubriand, Préface de la première édition d'*Atala* dans *Atala - René - Les Aventures du dernier Abencérage*, présentation par Jean-Claude Berchet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996, p. 68.

³⁹ Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire*, Paris, Garnier, 1948, t. I, p. 161.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 161-162.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

讃えられる。「フェヌロンはそのような美の表現を、研究により、模倣の力により見出した。しかしそれは、努力の外観も、熟考の外観もなくなっているのであって、そうして彼は『テレマック』において、ああした原初の美の感情を流れさせたのである⁴⁴」。近代人にとってはそうした単純な美を直接的に感じ取り、表現することが不可能であるとしても、少なくとも自発的な自然さの不在を巧みに包み隠すことはできるはずだというのである。このような立場から、サント=ブーヴは『アタラ』の著者が提示する、たしかに美しくはあれ、あまりにも人為的なイメージの数々を残念に思うのである⁴⁵。

シャトーブリアン自身の詩学と比べると、サント=ブーヴの批評がどれほど場違いなものであるかは明らかである。シャトーブリアンは、サント=ブーヴが読んだというシェイクスピア論においてもはっきりと、芸術の価値を半=イリュージョンのうちに、すなわち半ばしか騙さないことのうちに置いていた。たしかに、彼の美学のこのような傾向は、サント=ブーヴが主に参照している『アタラ』序文においてはそれほど露わではない。しかし、批評家自身が引用する次の一節は十分に、自発性の推奨とはまったく異質な、美しく取り繕うことへのシャトーブリアンの好みを示している——「ミューズ、この天の娘たちは、顔を顰めて表情を崩すことがない。彼女らが泣くのは、美しくなろうとの密かな企みをもってなのである⁴⁶」。サント=ブーヴは『アタラ』の著者を、「崇高の詩学」の原理の適用を十分遠くまで押し進めていないと非難する。そのときこの批評家は、シャトーブリアンに彼のものではない野心を押し付けているにすぎない。サント=ブーヴが彼に課す美学的原理を満たし損ねているというより、シャトーブリアンはたんに、別の目的を追求しているだけなのである。

サント=ブーヴとシャトーブリアンのこのようなすれ違いは、彼が『アタラ』序文の一節、「苦悩と同時に称賛が、そこ〔涙〕に混ぜ合わされねばならない」の理解に際し、苦悩に強調を置いてしまったことに始まっている。ここで問題となっているのは、たんなる苦悩で人をいたずらに涙させる趣味を欠いた演劇に対し、真の涙には賞賛も含まれているという主張なのだから、強調は明らかに称賛にあるのだが。サント=ブーヴは、彼の理解するシャトーブリアンの理論を、ラマルティエヌの理論に対立させている。「ラマルティ

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Voir *ibid.*, t. I, p. 168-169.

⁴⁶ Chateaubriand, Préface de la première édition d'*Atala*, p. 68 ; cité par Sainte-Beuve, *op. cit.*, t. I, p. 161.

一ヌの理論はまったく別のものである」⁴⁷。しかし、シャトーブリアンが称賛の混ざった涙について、「豎琴の弦を湿らせて、音色を穏やかにするべきは、ただこのような涙のみである⁴⁸」と述べる一方で、ラマルティエヌは「穏やかにするすべを知っている者は、すべてを知っている⁴⁹」と語る。ここにあるのがまったく相矛盾しあう二つの理論であると信じるのは、それゆえ難しい。

とはいえ、サント=ブーヴには一面の正当性もある。シャトーブリアンはたしかに、美化によって生じる穏やかさの提示を芸術作品に求めているにしても、他方では、称賛すべき美しい覆いのもと、明らかに苦しみと激しさの経験をも求めており、そのようにして、悲劇がもたらす二重の感情を享受しているのだから。ある程度までは、サント=ブーヴはシャトーブリアンの精神を捉えるべく、文字を軽視したということもできよう。それでも、シャトーブリアンのうちに、それも彼が「きわめて古典主義的な精神⁵⁰」として現れているまさにその場所で、古典主義に抗する「崇高の詩学」の理論家を見て取るとき、サント=ブーヴが見誤っていたことには変わりがない。古典主義的原理のこの継承は、二重性の詩学を打ち立てることを許すその限りにおいて、シャトーブリアンにあって不可欠なものなのである。

実際、古典主義詩学から借りられたこの原理が古い伝統の残滓にすぎず、シャトーブリアンが新しい美学を打ち立てることができたのは、いわばこのような残滓にも関わらずであると考えるのは、理に適ったことではないだろう。シャトーブリアン好みの音楽が悲劇的なものであるのは、すなわちそこで喜びと悲しみとが混ざり合うのは、まさにそれがキリスト教的なものであるからであった。すなわち、キリスト教は、天上の救いを約束する一方で、この地上の悲惨を強調する。そこから、天と地との二重のタブローが出てくる。このような二重性のうちに成立する美的感情という発想が、古典主義における悲劇論とこの上ない親近性を持つことは、容易に感じられるだろう。実際、古典主義詩学が芸術作品のうちに認めた二重性の原理は、シャトーブリアンにあって、キリスト教の力を借りることにより、世界と実存それ自体へと拡張されているということが出来る。次節では、この転移についての説明を行うことにしたい。

⁴⁷ Sainte-Beuve, *op. cit.*, t. I, p. 161.

⁴⁸ Chateaubriand, *Préface de la première édition d'Atala*, p. 68 ; cité par Sainte-Beuve, *ibidem*.

⁴⁹ Lamartine, *Les Confidences*, livre VIII ; cité par Sainte-Beuve, *ibidem*.

⁵⁰ Annie Becq, *op. cit.*, p. 825.

2 古典主義詩学から〈キリスト教の詩学〉へ

すでに見たように、バトゥは、イリュージョンを恒常的に維持できないという芸術作品の存在論的劣等性から、悲劇の快の理由を引き出していた。そしてその議論を補完すべく、彼はそこから同様に、快いものの模倣が人を悲しませる理由を引き出していたのである。おぞましいものの模倣が、当の対象が現実には存在していないために人を喜ばせる一方、好ましいものの模倣は、当の対象が現実には存在していないために人を悲しませるというわけだ。ここでは、作品を受容する人間の能力も本性も問題となつてはいないことに注意しよう。芸術作品が感情を一貫したものとして伝えないのは、ただ芸術作品の本性上の不完全にのみ負っているのであって、芸術作品の外でなら、つまりは現実においてなら、人間は幸福あるいは苦悩を完全なものとして感じることができるともいうかのようだ。

芸術の中には、我々を魅了する優美な像が存在する。しかしそれは、もし現実のものとなったら、比べようもないほどいっそうの快樂を我々にもたらすだろう。そして反対に、快い恐れで我々を満たす絵画は、現実においては我々をぞっとさせるだろう⁵¹。

とはいえ、彼は人間に固有の本性についても、ひとこと言及する必要を感じてはいる——

芸術において悲しい対象が持っている利点の一部分は、人間の自然な傾向から来ていることを、私は心得ている——弱く不幸な存在として生れついて、人間は不安と悲しみとにきわめて感じやすいのである⁵²。

さて、このような人間の本性上の弱さ、本質的な不幸に、全面的に依拠するのがシャトーブリアンである。イリュージョンを恒常的に維持できないという芸術作品のこの欠陥は、ひとつの感情を——喜ばしいものであれ、悲しいものであれ——一貫して保持することができないという人間本性の欠陥へと拡張されるのだ。この点について、我々は『アタラ』と『ルネ』のために書かれた 1805 年の序文を参照することができる。そこでシャトーブリアンは、モルレ神父の批判に反対しながら、彼がアタラの登場人物に語らせた、「不幸

⁵¹ Batteux, *Beaux-arts réduits à un même principe*, éd. cit., p. 135 (2^e partie, ch. V).

⁵² *Ibid.*

なことに、あまりに真実な事柄⁵³」を弁護している。人間は、彼を苛むこの上ない苦悩すら、やがて忘れ去ってしまう。「我々は、長い間不幸であることさえできない⁵⁴」。モルレ神父は、このような嘆きに反対し、「苦悩に対してのこのような無能力は、反対に、人生の最大の富のひとつであると主張する⁵⁵」。しかしシャトーブリアンは、苦悩の忘却によって可能となるような仮初めの、そして地上的なものにすぎない幸福を喜ぶには無邪気さが足りない。そしてこの地上的な幸福の可能性から、シャトーブリアンは原罪の証拠を引き出すのである——

ああ！ 誰が気づかないことがある——人間の心がそのうちにあるこの不可能性、ひとつの感情を、苦悩の感情でさえも、長い時間をかけて養うことができないというこの不可能性こそ、人間の不毛、欠乏、そして悲慘の、完全きわまりない証拠なのだ⁵⁶。

バトゥは、模倣芸術の存在論的劣等性から、快いものの模倣に際しては悲しみを、不快なものの模倣に際しては喜びを帰結させていた。同様に、人間の本性もまた、シャトーブリアンによれば、感情を一貫して保ちえないという欠陥を持つので、そこからは、苦悩の忘却による幸福と、喜びの減退に伴う悲しみとが帰結するだろう。しかし、そこで人間の本性上の腐敗は原罪に結び付けられており、そこから生じる地上的な幸福も悲嘆も、天上との関係において、人間の根本的な悲慘に、個々の偶然的な不運ではないパスカル的な意味での悲慘の表現にほかならないとされるのである⁵⁷。人間の営みはすべて、地上における人間の悲慘を証しているのだ。

そして、キリスト教を強く信じるのが超自然なものに関わる喜びを与えてくれるとしても、その喜びは、人間の本性上の腐敗によって乱されてしまうため、決して完全なものとなることはない。壊れた堅琴として、人間の心は歓喜の歌を十全に奏でることができない。それゆえ、そのような障害などありはしないかのようにして奏でられる純粹な歓喜の調べは、彼に不満を抱

⁵³ Chateaubriand, Préface de 1805, dans *Atala - René - Les Aventures du dernier Abencérage*, éd. cit., p. 78.

⁵⁴ Chateaubriand, *Atala*, dans *Atala - René - Les Aventures du dernier Abencérage*, éd. cit., p. 155.

⁵⁵ Chateaubriand, Préface de 1805, p. 78.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁷ Voir Chateaubriand, Préface de 1805, p. 79 ; voir aussi la note de Jean-Claude Berchet, éd. cit., p. 248, n. 30.

かせるのだった。それは人間の条件を無視することにほかならず、「立派な男のように真面目な」宗教には相応しくない軽薄さを感じさせるのである。こうして、シャトーブリアンにあって、地上の営みのすべてが人間的悲慘に結び付けられる一方、天上を思う歓喜の調べさえも、弦の欠損ゆえのため息を交えずにはいない。フランス古典主義詩学が芸術作品において避けがたいものとみなした、模倣と模倣対象の間の隔たりが、シャトーブリアンにあっては、いわば天上の秩序と人間本性の間に開く別の隔たりへと拡張され、置き換えられている。かくして、芸術作品の効果をめぐる議論が世界観の問題となり、美学は、神学と協力し合って、ひとつの人間学へと変換されるのである。

3 傷口と鎮静剤

こうしてシャトーブリアンにおける「キリスト教のロマン主義⁵⁸」は、古典主義詩学が産み出した——とりわけカタルシスと悲劇の快をめぐる議論を通して——喜びと悲しみの二重性の原理の、ある効果、ある変容として理解することができる。その展開を明瞭に示すために、ここでラ・アルプの『文学講義』中の一節を参照することにしよう。そこで彼は、『精髓』草稿におけるシャトーブリアンとまったく同じ口振りで、現代演劇の腐敗を批判してみせる——「この30年というもの、ドラマなるものを悲劇に取って替えようと望んできた者たちがなしたように、すべての人間的悲慘を劇場で並べ立てることで我々にこうした〔苦しみの〕印象を与えようなどというのは、あまりに安易なものにすぎない⁵⁹」。悲惨な現実をそのまま提示するのはなんら難しいことではない。「難しいのは、不快感をかき立てないような苦しみで我々を打つことであって、とりわけこのような意図においてこそ、技巧が苦しみを修正しなければならないのだ——美化された模倣が自然と異なるのは、特にこうした点においてである⁶⁰」。彼はボワローの権威に訴え、すでに我々も参照した『詩法』第3歌17行以下、〈穏やかな恐れ〉と〈魅力的な哀れみ〉についてのくだりを引き合いに出す。そして、悲劇のもたらす二重化された印象を、次のように形象化するのである。

⁵⁸ Sainte-Beuve, *op. cit.*, t. I, p. 273

⁵⁹ Jean-François de La Harpe, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasse, 1799, t. IX, p. 364.

⁶⁰ *Ibid.*

不幸な結末は魂のうちに、悲劇が終わった後に持ち帰りたくなるような苦しみのとげを残す、そう言われてきた。その通りである、しかしとりわけ、詩人が傷口に鎮静剤を振りかけるすべを心得ていた場合には⁶¹。

悲劇作品を支える二重性とは、つまるところ、傷口と鎮静剤の二重性である。よい悲劇とは、我々の心を見事に傷つけ、しかし同時にそこから生じる痛みをほどほどに鎮めることによって、平穩という名の倦怠から我々を救い出す好ましい動揺を与えてくれる、そのようなものであるとされる。さて、ここでラ・アルプが悲劇に求めているものこそ、シャトーブリアンがキリスト教に求めるものにほかならない。『精髓』はたしかに、キリスト教のうちに、フランス革命後の傷ついた世界のための唯一の治療薬を見ている。しかし、人間の不幸を癒すこの宗教を讃えているにせよ、本書は、パスカルの道に従って何よりも原罪の神秘をこの宗教の根本に置き、人間の本性上の悲慘を高らかに歌い上げながら、癒しに先立つ苦しみをこそ美的感情の源泉としており、それゆえ天上の至福が涙を止めるのを惜しむことさえためらわない。ここで、彼が鎮静剤としてのキリスト教を称揚している二つのパッセージを見てみよう。本書中にも、「キリスト教は、我々の傷にとっての真の鎮静剤である⁶²」とのくだりが見出せるが、ここで参照するのは、本書に先立つ『諸革命論』及び、本書の一種の続編『殉教者』第3版への序文である。

悲惨な者にとってまことに有益な書物——そこには哀れみ、寛容、穏やかな許し、なおいっそう穏やかな希望が見出され、それらこそが魂の傷に対しての唯一の鎮静剤となるのだが——、それは福音書である。それらの神々しい作者は、不幸な者たちに空しく説教するにとどまらず、よりいっそうのことをなす。彼は不幸な者たちの涙を祝福し、彼らとともに苦杯を底まで飲み干すのである⁶³。

キリスト教は […] 心の傷口にとっての鎮静剤である。 […] キリスト教は祝祭よりも喪の悲しみに相応しい——涙には涙の雄弁があるのだし、目は、口が微笑むのよりもしばしば、涙に濡れるものなのである⁶⁴。

⁶¹ *Ibid.*, p. 365.

⁶² *Génie*, II, III, IV, p. 696.

⁶³ Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 313.

⁶⁴ Chateaubriand, *Préface de la troisième édition ou l'examen des Martyrs*, dans *Œuvres romanesques et voyages*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t. II, p. 63.

どちらにおいても、これらのパッセージを書くことのできた者が、涙と苦しみの止むことを本気で望んでいるなどはとても考えられない。彼は、耐えられなくなることを防ぐ鎮静剤の価値を称賛する一方で、それが穏やかにしながら保存してくれる苦悩と悲しみを欲しいままに享受している。シャトーブリアンのキリスト教は、歓喜に置き換えるべく涙を乾かすというよりは、それを維持し、そこから固有の雄弁を引き出す。古典主義的悲劇論にあっては芸術体験のうちに限定されていたにすぎない二重化された印象の享受が、シャトーブリアンにあっては世界全体のうちに拡張される——二重性を世の終わりに至るまで保証する、キリスト教を礼讃することによって。この地上の世界は、天上の秩序によって縁取られ、飾られているが、しかしそれゆえにそこからは分離されている——ちょうど一枚のタブローが、芸術作品として区別されるべく現実の空間によって縁取られ、分離されているように。世界はこうして、異なる別の秩序との二重性のもと、一種の芸術作品として、一般化された悲劇として眺められるのである。

4 道徳的有用性？

シャトーブリアンの「キリスト教の詩学」は、こうして、18世紀に至るまでの古典主義詩学の原理の一種の拡張として形成されたということが出来る。最後に、悲劇的体験のこの一般化の、道徳の観点からしての効果を確認することにしたい。実際、我々が検討してきたカタルシスのテーマは、ルネサンス以来、演劇の道徳性と結びつけて論じられてきたものだ。とはいえ、解釈上の厄介さもあって、この概念が必ずしも、古典主義詩学における焦眉の論点ではなかったことを確認しておこう——「17世紀は一般に、それに大きな関心を持たなかった。多くの者は、悪しき諸情念のある種の浄化について漠然と語るにとどまったのである⁶⁵」。また、ボワローは、カタルシスの対象である恐れと哀れみを『詩法』で取り上げる際、それらを道徳との関連で扱っていたのではなかった。しかし、とりわけ社会的有用性について多くを語ることを好んだ18世紀において、〈穏やかな恐れ〉と〈魅力的な哀れみ〉というボワローの定式を思わせる悲劇体験の二重性が問題とされるとき、論者はそれをはっきりと社会道徳に結び付けている。

さて、シャトーブリアンも、『キリスト教精髄』のための自作弁護の中で、本書の一エピソードとして挿入されていた『ルネ』は、見事にキリスト教の

⁶⁵ René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1951, p. 75.

社会的有用性の証しとなっていると主張している。彼はどのような有用性を考えているのだろうか――

本書の精神に入り込もうと望んだある公平な批評家が、著者に正当な権威を持って要求したすべて、それは、この作品の中の二つの物語が、宗教を愛させ、その有用性を証明するという明らかな傾向を示すことであった。さて、人生のいくつかの不幸、最も大きな部類のものさえも含むが、そうした不幸にとっての僧院の必要性、いかなる地上の鎮静剤にも癒しえない傷口を閉ざすことのできる宗教の力、この二つは『ルネ』の物語において、完全無欠なまでに証明されてはいないか？⁶⁶

不幸な者たちのために僧院は必要であるというとき、彼は既存の社会を、逃れ出るべきうんざりさせる環境としてしか考えていない。既存の社会秩序の中での彼らの救済は、考慮の外にある。そして僧院の閉域における救済は、社会への有益な貢献には、まるでつながることがない。このような有用性が、まったく啓蒙主義者たちの想定するものと異なっていることは明らかである。彼らにとっての有用性とは、この社会の中で実現されるものにほかならず、僧院は社会的有用性としての道徳に背くものとして非難されさえしたのだから。「ポール＝ロワイヤルの隠者⁶⁷」としてのパスカルの感受性を讃えるシャトーブリアンが、こうした啓蒙主義的立場と相容れないことは明らかだ。啓蒙の世紀にあって、涙は他人への共感へと関わるものであり、そこから人々の生きている社会を改良しようという気持ちが育まれたのであったが、この同じ涙が、シャトーブリアンにあっては、社会と切り離された孤独な人間に宛てがわれるのである。

たしかに、シャトーブリアンは古典主義を引き継いで18世紀が展開した、ミメシスの二重性を採用している。しかしこの継承は、彼にあって倒錯した形でしかなされておらず、それゆえ、啓蒙主義の哲学者が芸術作品の二重化された経験を語る際、他者の不幸への共感をかき立てることにより美的経験と道徳とを結びつける詩芸術の力を讃えるのに対し、『精髄』の著者は悲劇的光景に心を膨らませ、「不幸ほどに詩的なものはありはしない⁶⁸」と断言しながら、美学と道徳とのこの連合を解体するに任せる。シャトーブリアンは、

⁶⁶ Chateaubriand, *Défense du Génie du christianisme par l'auteur*, dans *Génie*, éd. cit., p. 1102.

⁶⁷ *Génie*, III, II, VI, p. 826.

⁶⁸ *Fragments du Génie*, p. 1333.

古典主義詩学の伝統に深く影響されつつも、それをただ、人間を二重化し、自分自身に対して異質なものとするためにしか利用せず、そうしてこの曖昧な状態を前にしてのメランコリックで逆説的な快樂を味わおうとするのである。彼はこの伝統から、自らの想像世界の展開を許す源泉を引き出しているのだ。

結論

我々は、彼の時代においてなお生き延びており、彼に大いに影響を与えた古典主義詩学との関連において、シャトーブリアンの詩学の特徴を検討した。ラ・アルプによって傷口と鎮静剤の二重性として定式化された、フランス古典主義詩学が悲劇作品のうちに認めた二重性の原理を、彼は世界全体へと、あるいはむしろ我々の世界と天上の秩序との関係へと拡張して宛てがう。それにより、現実に対する模倣作品の存在論的劣等性が、天上に対しての地上の世界および人間本性の存在論的劣等性へと転換される。地上における人間の悲惨を提示しつつ、同時に天における治療薬の存在を約束し、そうして「地上の悲しみと天上の歓喜との二重のタブロー」を打ち立てるキリスト教という宗教は、シャトーブリアンにとって、それゆえ悲劇作品のごときものとして立ち現れる。キリスト教において利用されているような二重性は、明らかに『キリスト教精髓』の著者においても利用されている。しかし本書において問題となるのは、その外観において、その効果のいくばくかにおいて捉えられたキリスト教であるにすぎないのである。