

特殊化された感受性——サミュエル・ジョンソン試論

桑子利男

I

ジョンソンの批評作品は、繊細で、触手を言葉のひとつひとつにまでびったりと絡めてゆき、それが持っている漿液を隠微なかたちで吸い出してくるような現代の批評作品（現代の言葉で記述された批評作品）に慣れているわれわれにとっては、限定され、大雑把な姿をしているように見える。すなわち、ある種の異和感を感じる。とりあえず、この異和感を何か別のものに解消させず、その内にとどまってみること、それをわれわれの出発点としよう。批評作品が大雑把な姿をしているからといって、現実に文学作品（但し、ジョンソンの時代にはわれわれが今日用いているよう

な意味あいでの「文学」という言葉を使用することは、厳密に言えばなかったが）と差し向かいになったときのジョンソンの感受性が、同じように大雑把にしか機能しなかったとは、現代のわれわれには考えにくい。たとえばわれわれは、彼の感受性は繊細に、つまりわれわれの場合と同じように機能していたにもかかわらず、当時瀰漫していた文学的通念によってそれが覆い隠され、変形されたのだと考えたがる。なるほど、これは一面では真実であるかも知れない。しかし、それが覆いうる面積は、それが猛々しくも所有権を主張するほどには、広くはないのである。

もしもジョンソンの感受性それ自体が、実際に限定され、特殊化されていたとしたらどうか。その原因をわれわれはどこにもとめたらよいのか。これを純粹に才能の問題に還元してしまうのは、いとたやすい。しかし、そこから何らかの普遍性を取り出すとしたらわれわれはどうしたらよいのか。われわれはもっと根底的に考えてみる必要がある。そこで言語に対してその原因をもとめてみるのである。つまり、こう考えるのだ。文学者ともっとも深くかかわりを持っているものは、おそらく言語をいってほかにない。文学とは定義上言語の問題なのである。文学者が書くという営みに従事する間、その心の動き・感受性そのものが言語とひとつに結びつき、言語を通して機能するのだと言える。だから、彼の感受性の型を彼の使用する言語が決定し、一方、彼の感受性が言語のありようをある程度決定すると考えてもおかしくはない。しかし、むしろこのことが文学者にのみ限られていると考えるべきではない。たとえば、廣松渉は次のように言っている。

近年になってようやく、「思考」と「言語」とは切り離せないという認識が定着しはじめている。この見解には、思考がまずあってそれを言語という vehicle で表現・伝達するのだという近世的な暗黙の了解にたいする即自的な批判がこめられているといえよう。この種の見解においても、しかし、人間の「知覚」ないしは「知覚的世界」[知覚的世界]、そのものはわれわれの言語的活動から独立に存在するという「了解」が依然として立てられている場合が多い。

われわれの考えでは、しかし、言語が歴史的に成立して以後、

「思考」はもちろんのこと、フェノメナルに与えられる知覚的世界そのものが、そもそも共同主観的な言語的交通を離れては存立しない。そもそも、知覚そのものが記号（象徴）的な在り方をしており、言語的記号はそれを典型的に具現したものにほかならないのであるが、フェノメナルな世界は言語的交通の媒介による意味づけられた分節に俟つてのみ、はじめて現与のものになっている。言語という特殊的具体的な形象に即してその存在構造を問い返すことが、とりもなおさず、情報的世界の存立構造、ひいてはフェノメナルな世界について、積極的に立言する所以となる。(1)

以上のような前提のものに、われわれはジョンソンの感受性の質を見きわめることから始めなければならない。それは本当に特殊化され、限定されているのか。もしそうだとしたら、どのように。われわれはこれらの問題に答えなければならない。ジョンソンの感受性の特徴を分析したあと、われわれには、それが彼の用いた英語によってどのように決定されていたかを示す仕事が残っている。

ジョンソンの感受性が生なかたちで顕われやすいのは、たぶん、実際に文学作品を目の前に置いて論評を加えているときである筈だ。臨床批評の部分に、したがって、より多くの注意が払われなければならない。とりわけ、詩語の持っている美しさに対する彼の感受性は、明らかにされるに価する。

ジョンソンの「理論」は、今目の前にある問題を解決するのに必要な場合にのみ、そして必要な分量だけ引き出されてくる。体

系的に記述されていないジョンソンの「方法」の全体を、一つの体系に組み立て上げることが、わたしの目的には属さない。わたしのここでの主な目的は、あるひとりの批評家と彼の言語との間に存在している関係をとき解いてみることであると言える。それに役立つ限りにおいて、ジョンソンの「方法」は体系的に述べられるだろう。

彼の感受性は彼の言語によって深いところで決定されてはいないのか。たとえば、ジョンソンがシェイクスピアや形而上詩人の詩語を認めることを拒むのは、ジョンソンの文学観のためよりは、むしろ彼の英語のためではないのか（それら二つのものは、しかし、どこかで通底しているのだが）。これらの問題に解答が提出されなければならない。本当の問題のないところに、本当の解答はありえない。本当の問題の中には、すでに本当の解答は含まれているのだ。

しかし、ここでわたしは有力な反論に直面するかも知れない。もしもジョンソンの感受性の型が言語によって決定されてしまうのなら、彼の固有性はどうなるのか。彼の固有性をわれわれはどこにもとめたらよいのか。わたしは、これらの質問にこう答えるほかない。彼の固有性は、彼の規定された感受性そのものの中にもとめなくてはならないのだ、と。われわれは制限の中でのみ固有の力を持ちうるのだ、明察は盲目の中でのみ可能なのだ、と。

II

ジョンソンは、サー・ジョン・デナムの作品「クーパーの丘」

の一節を引用しながら、こう語っている。

ああ、わたしもおまえのように流れてみたい、そして

おまえの流れをわたしの偉大な手本としてみたい

ちょうどそれがテーマであるように

深深としていながらくもりなく

おだやかだけれど淀みのない

雄勁にして荒れることを知らず

満ち満ちてはいても溢れることはなく

この詩行は、それ自体としては完璧とは言えない。というのは、このように巧妙に対置された言葉のほとんどが、比較の一方の側では文字通りにそのまま、もう一方の側では隠喩的に、理解しなければならぬからだ。精神の作用を表現するのに、物質的なイメージをもってすることのない言葉がもし仮にあるとすれば、その言葉へは、精神の作用を翻訳することはできないのである。(2)

ここでジョンソンが言っていることは、こう解釈することができらう。「比較の一方の側」とは、テムズ河の流れをさしている。つまり、それは「媒体」(vehicle)なのであり、また、ジョンソンの言葉を借りるなら「物質的なイメージ」ということになる。次に、「(比較の)もう一方の側」とは、デナムが自分の詩の中で達成しようとしているスタイルをさす。それは、いわば「趣旨」(tenor)であり、もう一度ジョンソンの言葉を使

えば、「精神の作用」ということになる。

ここで注意しなければならないのは、たとえば、「深深として」という言葉がテムズ河にあてはまり、それと対置されている「くもりなく」が、デナムの望む詩体にあてはまるといふように解釈することだ。たとえば、ウィリアム・エディンジャーは、「このように巧妙に対置された言葉」という句にたぶらかされてか、そのように解釈している。

「このように巧妙に対置された言葉」には、「深深として」対「くもりなく」、「おだやか」対「淀みなく」、「雄勁にして」対「荒れることを知らず」、「満ち満ちて」対「溢れることなく」が含まれるそれぞれの比較の一方の側は「そのまま」、つまり字面通りに理解し、もう一方の側は隠喩的に理解しなければならない、というジョンソンの言葉が、もし仮に全部についてあてはまるとすれば、「深深として」「おだやか」「雄勁にして」「満ち満ちて」はテムズ河を描写することになり、一方、「くもりなく」「淀みなく」「荒れることを知らず」「溢れることなく」は、ただ、詩体の特質、つまり、デナムの「趣旨」だけを描写することになるだろう。(3)

これは明らかにまちがっている。ジョンソンが考えているのは単語レヴェルでの比較ではない。

ジョンソンの言い分は、「趣旨」と「媒体」とが正確に、分ちがたく結びついていないため、つまり、「物質的なイメージ」を通じて「精神の作用」を表現するような言葉の中にひとつに結

びついていないため、比較のそれぞれの側を、それぞれ別々に理解しなければならず、そのために、この詩行は隠喩として「完璧とは言えない」ということだ。つまり、「趣旨」は、それ自体において、「隠喩的に」、すなわち類推的に、理解しなければならない、一方、「媒体」は「そのまま」、つまり、テムズ河の流れを描写したものであるとして「字面通りに」理解しなければならないのである。つまり、それら二つのものの間に分裂が存在する。それは除去されなければならない。要するに、ジョンソンは、メタファとして用いられた言葉は常に、テムズ河の流れとデナムが望む詩体とに同時に、直接に、あてはまらなければならないと考えるのだ。別の言い方をすれば、それは、強烈ではなくとも、明瞭な映像と抽象的な意味内容とを同時にもたらさねばならぬ。だから、ジョンソンは、「精神の作用を表現するのに、物質的なイメージをもつてすることのない言語がもし仮にあるとすれば、その言語へは、精神の作用を翻訳することはできないのである」と言うのだ。もちろんジョンソンは、この一節の抽象的な意味内容を、つまり「趣旨」を、理解していた。もしくはそう見える。なぜなら、右の引用のすぐあとで、彼はこう言っているからだ。

しかし、ほんの僅かな数の語の中に、非常に多くの意味がこめられている。個々の類似点が明敏さをきわめて、集められている。また、あらゆる種類の美点が、絶妙な境界線によって、隣接する欠点から分離されている。(4)

つまり、意味内容はじゅうぶんに伝達されているわけなのだ。だ

が、ジョンソンにとっては、メタファの中の意味内容は「物質的なイメージ」を通じて、直接に伝達される必要があることは、すでに言った通りだ。ジョンソンはデナムの「趣旨」を、類推によって（つまり「隠喩的に」）、間接的に理解している。「趣旨」と「媒体」は一致しなければならぬ。

以上のことを、少なくとも、われわれはジョンソンの評釈の言葉から、じかに、引き出すことができる。しかし、ここで各批評家の意見は分岐することになる。

たとえば、アレン・テイトはこう考える。まず、さしあたり、上に述べたようなジョンソンの考えの要約を示したあとで、次に、彼はそのようなジョンソンの考えに対して困惑を隠すことができない。なぜ、ジョンソンは「趣旨」と「媒体」の分離に反対するのかがわからない。なぜそれが欠点なのか。それは、今日のわれわれの目から見ての欠点なのであって、ジョンソンから見れば欠点にはならないはずなのだ。そう、テイトは考える。そして、彼は、われわれの結論とは逆向きに、こう考える。

「趣旨」と「媒体」とを一致させようとすることは、新古典主義的な批評家が可能であるとか、のぞましいものであるとか考えたメタファの特質ではなかったのだ。(5)

そこで、彼は、ジョンソンが「まったく別のことがら」(6)を問題にしていたのではないかと推断するのである。「まったく別のことがら」とは何なのか。ここで、彼は一見したところ巧妙な論理的操作をおこなう。つまり、ジョンソンの言葉の後半から否定

語を除去してしまうのだ。そのようにして、彼は次のような文をつくりだす。

もしも物質的なイメージによって精神の作用を表現することのできる言葉があるなら、その言葉にこの一節は翻訳することができる。しかし、この一節は抽象的な言葉には翻訳することはできない。(7)

つまり、デナムの「趣旨」は抽象的な言葉ではっきりと言い表わすことができない。これこそジョンソンが問題にしていたことだと、テイトは言うのである。けれども、彼の言い替えの中には明らかにすり替えが存在する。つまり、「一節」という語だ。デナムの「一節」の「趣旨」を、望むならジョンソンは指差的な言葉で述べることもできるであろうという事実はある。ジョンソンは、実際、「一節」とは言っていない。「精神の作用」と言っているのである。ジョンソンは、ここで、デナムの詩行に対する評釈から一般論に移行しているのだ。試みに、テイトの言い替えの中の「一節」という語を、「精神の作用」と変えてみよう。奇妙な結果になるだろう。テイトの誤謬は、もし「趣旨」と「媒体」とが一致したら、「趣旨」を抽象的な言葉で言い替えることができなくなると考えるところにある。彼は次のように言う。

この譬喩的表現に含まれている趣旨が説得力を持つためには、高い程度の抽象化に耐えることができない。河の流れの文字通りのイメージから、切り離すことが可能でなければなら

ないのである。(8)

だが、「趣旨」と「媒体」の一致は、必ずしも前者を抽象的な言葉に言い替えるのを妨げはしない。ジョンソンは、「クーパーの丘」の一節に対する注釈の中で、その「趣旨」が抽象的な言葉になりうるかどうかを問題にしているのではない。それよりも、メタファが成立しているかどうかというの方が、問題なのだ。ジョンソンがその一節に異を唱えたのは、それがメタファになりそこねているからなのだ。テイトは、ジョンソンがデナムの詩行に異を唱えたのは、その「趣旨」が明瞭な抽象的言い方に「媒体」から分離できないからだだと信じている。ジョンソンはそう言っているのではない。そこに用いられている言葉がメタファとして正確に機能していないこと、つまり、「物質的なイメージ」によって正確に「精神の作用」が表現されていないことが、ジョンソンは不満なのだ。彼は「趣旨」と「媒体」の幸福な一致を望む。先程も言ったが、むしろ彼は「趣旨」が「媒体」から切り離されて抽象的な言辞に翻訳されうること否定してはいないばかりか、『辞書』の中ではまさにこの作業をみずから行なっている。彼は「メタファ」を次のように定義・説明する。

ある語を、そのもともとの意味においては用いることのできない使い方に適用すること。たとえば、「彼は自分の怒りに手綱をかける」「彼は音を殺す」「春が花の眼を覚ます」などメタファとは一語の中に包含された直喩である。すなわち、春は、眠っている動物の諸力がその動物の眼を覚ますことによ

ってかき立てられるように、冬の間は活動の鈍っていた植物の諸力を活動に移させるのであるから。(9)

しかし、「趣旨」が「媒体」から切り離されうること、それらを切り離さなくてはならないことは、別のことなのだ。ジョンソンは、注釈の中で、デナムの場合それらを分離しなくてはならぬと言っている。なぜなら、そこで用いられている言葉が「物質的なイメージ」によって正確に「精神の作用」を表現しうるものではないからだ。つまり、メタファになりそこねているのである。しかし、テイトの次の言葉は、いくぶんかの真理を含んでいる。

ジョンソンがここで見てとっているように思われるものは、河に対する、心の作用の疑わしい適用である。それは一方的なメタファなのであって、そこでは趣旨が媒体によって危うくされているのだ。こう言ってまちがいないと思う。つまり、ジョンソンは彼の趣旨が、媒体からどんな馬鹿げた歪曲も被らず、直線的であってほしいと思ったのである。(10)

デナムの「趣旨」が「媒体」によって歪曲されているという考えには同意できない。なぜなら、「媒体」が「趣旨」を歪曲しうるほどに両者は近接しているようには見えないからだ。もし仮に歪曲されるとしたら、それらを無理やり一致させようとする場合だけだ。しかし、テイトはここで使われている言葉が、テムズ河の流れにはあてはまっても、デナムが望む詩体にはしっくりとあ

てはまらないということを感じ取っているように見える。われわれは、だから、それを、「比較の一方の側」においては「隠喻的に」（つまり類推的に）理解しなければならぬのだ。そして、そのときには、われわれの「心眼」は「物質的なイメージ」つまりテムズ河の流れを、見てはいない。また一方、「心眼」がテムズ河の光景を眺めているときには、デナムの望む詩体のことはわれわれの頭から消えている。それら二つのものが同時にわれわれに現前する必要があるというのが、ジョンソンの考えなのだ。しかし、ここでは、テイトがいみじくも感じ取っているように、デナムの望む詩体を類推的に考えるよりは、テムズ河の流れを心の眼で見つめる方がずっとたやすい（映像はそれほど強烈ではないが）。

けれども、W・エディンジャーは、その点について、まったく逆の考え方をしている。彼は次のように言っている。

デナムに対するジョンソンの異議は、彼のコンシートの個々の要素が、隠喻的な表現にはなっているものの、必ずしもテムズ河を描写しているとは言えないというところにある。それらは「精神の作用」を描出している。しかし、必ずしも「物質的なイメージ」をもたらしはくれないのである。(41)

エディンジャーがこのように考えるのも、おそらく、テムズ河の映像がそれほど鮮明ではないからなのかも知れない。しかし、それにしても、われわれは彼の考えには同意することができない。彼は、「隠喻的な表現にはなっているものの」と言っているが（

おそらくジョンソンの「隠喻的に」という言葉に引かれて）、ジョンソンは「隠喻的」という言葉をあまり肯定的には用いないということ、われわれは知っている。たとえば、彼は、ポーブとドライデンの聖セシリア節のための頌歌が、同じ欠点をもって終わっていることを批難して、こう言っている。まず、ポーブのものについて。

最後の連は、再び凡庸に逆もどりしている。結末がドライデンのそれをモデルにしていることは明白である。そして、両者とも同じ欠点をもって終わっていると言いうことができよう。どちらの比較も、片側は文字通りのもの、もう一方の側は隠喻的なものである。(42)

ドライデンの場合にはこう言っている。

結末はよくない。「人間を天上に引き上げた」タイモセアスの音楽には隠喻的な力しかなかった。「天使を地上に引きおろした」セシリアのそれには、本当の効果があった。だから、王冠を二つに分けるのは不合理であるはかなかったのだ。(43)

これらの言葉から、われわれは、ジョンソンはメタファとして使われた言葉がメタファとして正常に機能していない場合に、「隠喻的」という言い方をするのだ、ということを知ることができる。正常に機能していない、とは、つまり、意識的にメタファとして理解しなければならないということだ。しかし、メタファをメタ

ファとして意識的に理解しなければならないということの意味、つまり、メタファがメタファとして正常に機能していないということの意味は単純ではない。デナムの詩の一節も、ドライデンの詩の一節も、同様に「隠喩的に」理解しなければならない。しかし、「隠喩的に」理解するということの意味は、互いにちがっているように思われる。しかし、このことはあとでもう一度触れられるだろう。

ジョン・ハッグストラムは、デナムの詩の一節に対するジョンソンの評釈について、アレン・テイトと同じような見方をしている。つまり、ここでメタファとして用いられた言葉は、デナムの望む詩体にかんしては明瞭ではないと考えるのである。彼はこう言う。

比較の片方の側は、それだけをとって考えてみた場合には、いささか曖昧である。河について言っていることは、はっきりしている。しかし、詩人自身について言っていることははっきりしない。「満ち満ちてはいても溢れることはなく」は、河については文字通りにあてはまる。だが、これを隠喩として詩人にあてはめたとき、この一句は何を意味するのだろうか。(4)

何度も言ったように、むろんジョンソンは「これを隠喩として詩人にあてはめたとき、この一句が意味すること」を理解していたように見える。だが、ハッグストラムの言葉は、デナムの詩の一節が彼の望む詩体には直接あてはまらないという意味では正しい。ハッグストラムの言葉は、そこまでは正しい。しかし、彼が次の

ように言い続けるとき、それは言いすぎであるように見える。

しかし、完全に曖昧なところをなくすには、詩人は、隠喩的であったり類推的であったりせず、文字通りそして排他的に精神作用そのものに言及する言葉を用いるべきであったのだ。(5)

もし詩人が、「精神作用」に対して「排他的」に、「文字通り」に差し向けられた言葉を用いたとしたら、一体どういことが起こるか。テムズ河の流れはどうなってしまうのか。ハッグストラムは、今述べたような方法を用いるのでなければ、ある特定の人々を除いて詩人の言おうとすることは伝達されなかった筈だと考えている。われわれは、すでに、ジョンソンがデナムの「趣旨」を理解しているということは、何度も述べた。ハッグストラムによれば、それは、ジョンソンの時代にはもう十分に滲透していた、詩の望ましい特質にかんするアリストテレスやホラチウスの概念のためなのだ。そして、そのような経験を持たない者とか、物質的なイメージで精神的な特質を表現することのできる言葉から、何ら恩恵を受けていない者は、デナムの「趣旨」を読み取ることはできないのだ。われわれはこの恩恵を受けている。だから、われわれにはその意味あい明白であるのだ。(6) ハッグストラムの言い方では、十七、八世紀頃には言葉が「物質的なイメージ」によって「精神の作用」を表現することが、ぜんぜん、できなかったのだ、と言っているように聞こえる。しかし、「精神の作用を表現するのに、物質的なイメージをもってすることのない言葉がもし仮にあるとすれば、その言葉へは、精神の作用を翻訳するこ

とはできないのである」というジョンソンの言葉を忘れるべきではない。ジョンソンの時代の英語であっても、「物質的なイメージ」で「精神の作用」を表現することはできたのだ。しかし、むしろ、それ以前もしくはそれ以後の英語と同じように、表現したということではない。そこには、いわば、質的な違いがある。ハグストラムはそれをこそ、原理的な考察の対象にすべきであったのだ。

すでに何度も述べたことを、もう一度くりかえしておこう。ジョンソンは、隠喩的な表現における「趣旨」と「媒体」の幸福な一致を望んだ。つまり、そこでは、「物質的なイメージ」が提示されたなら、それによってただちに、明瞭な意味内容が伝達されなければならない。そのような例をひとつだけ挙げておこう。われわれは、ここで、「物質的なイメージ」が「精神の作用」を表現するときの、ある「質」を感じ取ることができる筈だ。

数限りない嘆願者が昇進の扉に群れあつまり

富を渴望し、地位をもとめて胸を焦がす

気まぐれな運命の女神はやむことなき叫びに耳傾ける

彼らは昇り、燦き、消散し、まい落ちる⁽⁴⁷⁾

III

ジョンソンは「趣旨」のために「媒体」が犠牲にされることも、反対に「媒体」のために「趣旨」がないがしろにされることも望まなかった。しかし、その根底には、概ね、いつも「理性」「真

実」「現実性」「自然」といった不変の基準があった。

この詩（「リシダス」——注）には自然さが無い。というのは真実がないからである。⁽⁴⁸⁾

考えてみよ、表面的な事柄というのは、元来変わりやすいものなのだ、しかし、真実と理性とは常に変わらないのだということ。⁽⁴⁹⁾

デナムの「クーパーの丘」の一節の場合には、メタファとして用いられた言葉が、比較の一方の側で不明確であるというだけだった。テムズ河の描写は自然であるし、それがしっくりとあてはまらないと考えられるデナムが望む詩体の特質、すなわち「精神の作用」も、そのために不自然に歪曲されてはいない。ただ、無理に前者を後者に、つまり、「媒体」を「趣旨」に、あてはめようとしたときにだけ、デナムの言葉は不自然に見える。デナムの綺想は滑らかなものではないのだ。

だが、エイブラハム・カウリーの『恋人』の場合はどうか。ジョンソンは、それを、次のように批判している。

『恋人』という作品にさまざまな想念を注ぎ込むのに使われた主要な技巧は、アディソンが非常に詳しく説明している。恋をカウリーは、ほかの詩人たちと同じように、隠喩的に、炎と火で表現する。そして、実際の火についてあてはまることからは、恋、つまり、譬喩的な表現での火についてもまた言われ、

同じ文の中の同じ語が両方の意味を保持する。こうして（とアディソンは言う——注）、「恋人の眼の冷たいまなざしを見、と同時に、その眼が自分の中に恋する気持をつくりだす力を持っていることを見て取って、彼はそれを、氷でつくった燃えるガラスであると考ええる。彼は、自分が恋愛の最極限状態にあっても生きていられるのがわかり、灼熱の地域にも人は住めるのだと結論する。自分が愛の言葉を刻んだ樹が枯れたとき、自分の炎がその樹を焼き枯らしてしまったのだと述べる」

このような想念を、アディソンは混合ウィットと呼んでいる。つまり、表現の一方の意味においては真実であるが、もう一方の意味においては、真実ではない思考からなっているウィットのことだ。アディソンの表現は寛大すぎるくらいである。このイメージの混乱は、少しの間なら楽しませることができようが、不自然だから、すぐに退屈になる。カウリーは、まるで自分でそれを見出したのだと言わんばかりに、それを楽しんでいる。しかし、古典詩人たちは言うまでもなく、そんなものならイタリヤで大いにもてはやされていたのである。(20)

ジョンソンは、ここで、アディソンの「混合ウィット」にかんする考えを受け容れている。そして、アディソンの言い方は「寛大すぎるくらい」だと言い、「イメージの混乱」は「不自然」だから、すぐに「退屈」になると自分の考えを述べている。カウリーの場合は、デナムの場合よりも「趣旨」と「媒体」は接近していると言える。それゆえに、「偽り」の、したがって「不自然」な「媒体」が、真実である、したがって「自然」である「趣旨」

を、歪曲しうる。ジョンソンがここで異議を唱えているのは、主として、この不自然さに対してなのだ。彼は、デナムの場合同様、これを、片側は文字通りに理解し、もう一方の側は隠喩的に理解しなければならぬと、言えば言えたであろう。しかし、その場合には「隠喩的」の意味あいが違ってくる。デナムの場合には、「隠喩的」は、たんに「類類的」という副詞に置き換えるだけですんだ。けれども、今の場合には、「隠喩的」という言葉のまわりには、「偽りの」とか「本当ではない」といった異分子が、まつわりついてくる。ジョンソンはこう言っている。

詩の領分は、常に変わらないものである自然と心情を描きだすことにある。(21)

「自然をさばく者」という言葉の意味するところを言うのは簡単ではない。自然は人間の判断の対象にはならない。なぜなら、われわれが何ら改めることのできないところで判断をおこなったところで、むなしいことだからだ。もし自然が、批評家によって自然と呼びならわされているところのもの、つまり、実際に存在する事物、実際に行なわれた行為をありのままに表現することを意味するとしたら、自然と技法とを対置するのは不適當になる。というのは、自然とは、この意味においては、技法がつくり出しうる最善の成果の謂にほかならないからである。(22)

ジョンソンは、隠喩的表現の中で自然なものと不自然なもの、真

実と虚偽とを混ぜあわせることで、ものごとをありのままに表現するという文芸の第一の目的がそこなわれると危惧したのだ。

ところで、わたしは前に、デナムの詩の一節もドライデンの詩の一節も、同様に「隠喩的に」理解しなければならぬが、その意味あいには互いに異なっていると言った。もうすでに、この違いははっきりした筈だ。デナムの場合には、ジョンソンはたんに批評家として語っている。しかし、ドライデンの場合には、ジョンソンは、批評家としてだけでなくキリスト教徒としても語っているのだ。「人間を天上に引き上げた」という表現は、キリスト教徒から見て「不自然」、すなわち不敬虔なのである。

ジョンソンにとって「自然」あるいは「真実」といったもの（もしそれらを一語で覆ってしまおうとするなら、「自然」という言葉を選択すべきである）は、文学における絶対の基準だった。たとえば、この基準にかなっていないと判断したトマス・グレイの『詩仙』について、彼はこう言っている。

かわった出来事を選び、幽霊や予言といった荒唐無稽な飾りたてによって、巨大な図体にまでふくらませることには、たいした苦勞はいらない。なぜなら、ありうべきものを捨てる者は、いつでも、ありそうにないものを見つけたすことができるからである。また、そんなことをしたところで、あまり効用はない。というのも、われわれが動かされるのは、信じるときだけだし、向上させられるのは、真似をしたり退けたりすべき何らかのものを見つけたときだけだからである。(23)

同じ作者の『詩歌の進歩』も、ジョンソンの目には「不自然」と映った。この詩の第一連は次のようである。

いま、楽の音の豊かな流れは縫ってすすむ
深く、堂々と、なめらかに、強く
緑の谷間、ケレースの黄金の領地を
いま、絶壁をまっしぐらにころげ落ち
まっさかさまに、激しく注ぐその姿を見よ
岩と、頭を揺らす森は、その咆哮に轟きかえす (24)

これに対してジョンソンはこう言っている。

グレイは、恍惚となるあまり、「拡がって行く音」と「流れる水」のイメージを混同してしまったらしい。「楽の音の流れ」はまだいいとして、いったいどこで、「楽の音」が、どれほど「なめらかで強」かったところで、「緑の谷間」を訪れたあとに「絶壁をまっしぐらにころげ落ち」、「岩と、頭を揺らす森は、その咆哮に轟きかえす」だろうか。もしこれが音楽について言われているとしたら、馬鹿げたたわごとである。また、それが水について言われているなら、ぜんぜんの射ていない。(25)

ジョンソンは、ここで、もう一度批評家として語っている。カウリーの『恋人』の場合と同じように、ここでもイメージの混乱が指摘されている。不自然さは、その結果生まれているのだと言える。つまり、グレイは「拡がって行く音」を描写しようとして（「趣旨」）、「流れる水」にもあてはまる「媒体」を用いてしま

ったのだ。そのために、「拡がって行く音」の「趣旨」は、読みすすむにしたがって、しだいに歪曲され、ぼかされて行き、不可解な「媒体」だけが表面に押し出されてきて支配的となるのだ。「趣旨」はしだいに消えていってしまうのである。だからジョンソンは言う。

私は楽しましてもらうことにやぶさかではない者の一人だ。だから、よろこんで『詩歌の進歩』の第一連の意味を見つけたら、⁽²⁶⁾ したいと思うのである。

ジョンソンはこの連の意味がわからない。したがって、そこから何ら楽しみを得ることはない。ジョンソンは、そこには「自然」がないという意味で、『詩歌の進歩』の第一連の意味がわからないと言っているのだ。「自然」がないのは、ジョンソンの望む「趣旨」と「媒体」との幸福な一致がないからだ。グレイは、「拡がって行く音」という「趣旨」に正確に対応する「媒体」を用いるべきだったのである。

ジョンソンは、しかし、同じ作者の『田舎の墓地にて詠める挽歌』からは、悦びを獲得しているように見える。それに対する評釈を、彼はまずこういう言葉から始める。

『挽歌』の名声については、一般の読者と意見が一致することをよるこぶ者である。⁽²⁷⁾

そして続ける。

『田舎の墓地にて』には、誰の心の中にも鏡を見出す光景と、誰の胸もこだまを打ち返す考え方があふれている。「しかしこれらの骨でさえ」で始まる四連は、私にとっては、他に類例を見ない。こういう思想を、私はほかの場所で目にしたことは、一度もないのである。それでいて、それを読む者は、いつも自分がその思想を心に感じていたと、ここで確信してしまうのである。もしもグレイがたびたびこういう風に書いていたら、非難しても無駄であつたらうし、ほめるのも意味がなかったであらう。⁽²⁸⁾

ジョンソンがほめている四連のうち、いちばんはじめの連を引用しておこう。

しかしこれらの骨でさえ、はずかしめから護るため
傍らには今でも毀れそうなき墓碑が立ち
見なれぬ詩行と形を失った彫刻とに飾られて
過ぎ行く者に吐息の捧げものをこいもとめる⁽²⁹⁾

ジョンソンの讃辞から判断すれば、われわれは、彼が理想とする詩体とはこのようなもののだと考えてさしつかえないだろう。ジョンソンにとっては、ここでは、「媒体」が目立ちすぎて「趣旨」を歪曲することもない。また、不条理な「趣旨」が意味をねじ曲けてもいない。「趣旨」と「媒体」との幸福な対応が、自然なイメージと自然で真実な感慨とをもたらしている。すべてが自

然であり、ありのままであり、真実なのである。ジョンソンはそう考える。

しかし、それだけではない。ここには、ジョンソンが詩に要求したもう一つの要素「新しさ」もある。われわれは、すでに、彼が、「われわれが動かされるのは、信じるときだけだ」と言うのを耳にしている。彼はこうも言っている。

たとえばほんの僅かの間でさえ信じるこのできないものを、わたしは、関心を持ったり、心配したりしながら、一瞬たりとも見つめることはできない。⁽⁶⁰⁾

しかし、詩は、真実だけでは必ずしも十分とは言えないのだ。ジョンソンはそう感じている。彼は言う。

心の悦びには、突然で予期しなかった何ものかがともなう。気持を昂揚させるものは、いつも、驚かさなければならぬ。⁽⁶¹⁾

われわれを強く打ったり、動かしたりするのは、まれなもの、あるいは不意のものだけである。⁽⁶²⁾

つまり、文学が読者の心を惹き、そして楽しませるには、真実さ、あるいは自然さ、それに新しさという二つの性質が、少なくとも必要なのだと、ジョンソンはおもっている。

心が魅惑されうるのは、ただ、回想もしくは興味、自然な思

いをよみがえらすこともしくは、ものごとの新しい姿を印象づけることのみによる。⁽⁶³⁾

新しさ——「こういう思想を、私はほかの場所で目にしたことは、一度もないのである」。そして、真実——「それでいて、それを読む者は、いつも自分がその思想を心に感じていたと、ここで確信してしまふのである」。「『田舎の墓地にて』には、誰の心の中にも鏡を見出す光景と、誰の胸もこだまを打ち返す考え方があふれている」。つまり、いうなれば、グレイの『挽歌』は、「しばしば考えられはしたものの、これほどうまく表現されたことは一度もなかったこと」⁽⁶⁴⁾を表現したものののだ。そして、ジョンソンのこの詩に対する評価も、そのようなものとしてなのだ。つまり、F・R・リーヴィスの言うように、ジョンソンは「『晩歌』を、古典的陳述として——人間的な常識に対して、感動的な・必然的なかたちを与えるものとして、賞讃するのである」。⁽⁶⁵⁾ジョンソンが「趣旨」と「媒体」との幸福な一致を要求するのも、逆の側から言えば、詩の中の陳述の要素、別の言い方をすれば意味の要素をおもく見ていたからなのだ。つまり、彼は、「形而上詩」において見られるような「媒体」の圧制から、「趣旨」を護ろうとしていた。

IV

もちろん、ジョンソンが詩作品における陳述的な要素に対して、圧倒的に重要な地位を与え、視覚的な要素を軽視していたわけ

はない。そのことは、すでにわれわれが見てきた、デナムの「クーパーの丘」の一節に対する注釈からも、容易に読み取ることができよう。それだけではない。われわれは以下のようなジョンソンの言葉をも、そのあかしとして拾い出すことができる。

全体的な難点といえ、彼（ドライデン——注）が、描写よりも所感の方を多く、詩の中に書き込んでいること、そして、想像力の上いろいろな情景を刻印するということより、むしろ、原因からある結果を導き出したり、あることとあることを比較したりということの方を行なっているという点にある。(39)

この題材には、同じように、もうひとつ不都合な点が含まれている。つまり、それには、映像や描写の入り込む余地がほとんどないのである。(40)

しかし、それにもかかわらず、ジョンソンは視覚的な要素と同じ程度、あるいはそれ以上の重要性を、陳述的要素（意味の要素）に与えた。ただ、ここで一応注意しておこうと思う。もう、うすうす気づいているだろうが、「陳述」とは、今の場合、あることがらを文字通りに述べるということよりは——そういうこともむしろも含めていいのだが——むしろ「意味」のことであると言った方がいい。つまり「陳述的要素の重視」とは「意味の要素の重視」なのだ。しかし、「意味」という言葉にもある巾を与える必要がこの場合は、ある。そして、その巾広さの中に、リーヴィスの言う「明確な伝統」(41)の入り込む余地が、あるとすればある。

ジョンソンは、「詩的表現は音と意味をともに含む」(42)と言っている。「ともに」なのである。だから、当然、彼は、音だけが支配的な（と彼が判断する）作品は認めない。それは彼が「媒体」だけが排他的に支配している作品を認めないのと同様である。たとえば、これまで何度も引き合いに出されてきた、「クーパーの丘」の一節に対する評釈の後半はこのようになっている。

しかし、ほんの僅かな数の語の中に、非常に多くの意味がこめられている。個々の類似点が明敏さをきわめて、集められている。また、あらゆる種類の美点が、絶妙な境界線によって、隣接する欠点から分離されている。文の各部はきわめて周到に組み立てられている。さらに、最後の二行の流れはこの上なくなめらかでこちよい。そういうわけだから、この一節は、どれだけほめたたえられているといっても、分不相応にほめられてきたわけではないのである。(43)

ジョンソンは、この一節のメタファは認めていない。しかし、全体としてはそれを評価するのは、その中に含まれる意味の豊富さと快い音楽のゆえなのだ。

わたしは先程、「意味」という言葉にもある巾を与える必要があると言ったが、この「巾」を、われわれが今までいく度となく用いてきた用語「趣旨」で覆ったらどうだろうか。もうすでに言ったように、ジョンソンにとつての文学における絶対的基準は「自然」つまり、「実際に存在する事物、実際に行なわれた行為をありのままに表現すること」なのだ。もちろん、「自然」という言葉は、

ジョンソンにとっては「真実」という言葉と自由に置き換えることができた。ジョンソンにとっては、「イメージ」も「所感」もあるいは「媒体」も「趣旨」も、「自然」つまり「真実」なものではなければならなかった。「クーパーの丘」の一節の場合はどうなのか。前にも述べたように、ここで使われている言葉は、メタファとしてうまく機能していないから、比較の両側を無理に対応させようとするときそしてそのときにだけ、異和感が、「不自然さ」が生じた。だが、それらが別々に考えられた場合には、必ずしも不自然なところは見られない。ために、この一節をテムズ河の描写としてだけ、まず、考えてみよう。すると、条件はグレイの『詩歌の進歩』の第一連の場合と似通ったものになる筈だ。後者が「拡がって行く音」という「趣旨」を持っているように、「クーパーの丘」の一節は、「デナムの望む詩体」という「趣旨」とは別に隠喩的機能を捨象された場合には、「テムズ河の流れ」という「趣旨」を持つようになる。というか、それはもともと存在していたのだが、隠喩的機能によって覆いかくされていた。それが、かかる機能を取り除かれたために、表面に浮上してきたのだと言える。ところで、グレイの場合には、「拡がって行く音」という「趣旨」を表象すべき「媒体」が、ジョンソンがいみじくも指摘するように、「流れる水」という「趣旨」にも合致するように見えるまぎらわしいものであったために、「趣旨」と「媒体」の不一致が生じた。「不自然さ」はそのために生まれた。つまり、グレイの『詩歌の進歩』の第一連は「実際に存在する事物、実際に行なわれた行為」の「あまりのまま」の表現ではないのだ。しかし、デナムの場合は、そういうことは起こっていない。「テムズ

河の流れ」という「趣旨」は、それと正確に対応した「媒体」によって表現を与えられている。このことをジョンソンは「比較の一方の側では文字通りにそのまま……理解しなければならぬ」と表現していると考えることもできるだろう。ジョンソンの、詩における意味の重視、そして「意味」という言葉の持つ巾は、こういう風なかたちをとって現われている。

先程は、「クーパーの丘」の一節を、テムズ河の描写としてのみ、考えてみたが、今度はそれを、デナムが望む詩体を表わしているものとして考えてみよう。われわれは、ここで使われている言葉を、類推的にあてはめなければならぬ。むろん、そのときには、われわれの頭からはテムズ河のことはいっさい消し去られている。すると、そこからは、それほど「不自然」な印象はうけとらない筈だ。つまり、デナムの「趣旨」は歪曲していないのである。歪曲するのは、今行なっているように、比較の二つの側を別々に考えないで、両者を同時に考えようとしたとき、すなわち、二つを無理に一致させようとしたときである。しかし、普通に読む場合には、両者の間が離れているためそういうことは、たぶん起こらない。もう一度繰り返し返すが、デナムの「趣旨」は歪曲されていない。そして、このことを具体的に説明しているのが、この一節に対するジョンソンの評釈の後半なのである。ジョンソンが、その一節を隠喩的表現としては認めないものの、全体としては評価する理由の一つはここにある。そして、それは詩における意味の要素をおもく見るといふことの意味でもある。

このことは、ジョンソンがミルトンについて語るとき、いっそうはつきりするだろう。ジョンソンは「リシダス」についてこう

言っている。

言葉づかいは荒^{ハシユ}っぽいし、韻の踏み方は不たしか、それに韻律も快くない。(41)

言葉づかいが「荒^{ハシユ}っぽい」だというのは、音について言われているように見えるかも知れないが、実はそうではない。たとえば、ジョンソンはこう言っている。

言葉づかいというのは、思想の媒体であるから、最初に心の眼に見えてくる。それで、最初に見たときに厭な感じを受けると、もうそれ以上何も知ろうとしないことはよくある。(42)

しかし、これだけでははっきりしないので、ジョンソンの、シェイクスピアに対する注釈に目を向けてみよう。たとえば『アントニーとクレオパトラ』の中の、「彼の欠点は、まるで天の斑点のようだ、／夜の闇に一層輝いてみえる」(一・四・一二—一三)という台詞に対し、ジョンソンはこう言っている。

もし斑点が星のことなら、というのも夜はそれ以外に光り輝く斑点を持たないからだ、その比較はこじつけだし荒^{ハシユ}っぽい。というのも、星はいつも夜を美しくするものと考えられてきたからだ。それと、私に理解できないのは、この直喻のもう一方の側である。そこには夜の闇に対応する何があるのだろうか。(43)

ここからわかるように、ジョンソンはイメージの「不自然さ」を「荒^{ハシユ}っぽい」という言葉で言い表わしているのだ。あるいは、われわれが用いてきた用語で言うならば、「媒体」の「不自然さ」であるともいえる。そのために、シェイクスピアがここで伝えようとしている「趣旨」は歪曲されるのだ。もうひとつ例を挙げよう。ジョンソンは『尺には尺を』の中の「発酵した選択」(一・一・五二)という表現が「シェイクスピアの荒^{ハシユ}っぽい隠喻の一つである」(44)と言う。なぜそうなのだろう。ジョンソンは、詩の中で用いるのに適さない語について次のように述べている。

したがって、ドライデンの時代以前には詩語というものはなかった。家庭の中で使われる言葉が持つ粗野さから洗練され、と同時に、特定の職業に限って使われる言葉が持つ荒^{ハシユ}っぽさから、解放されている言語体系がなかったのである。あまりにも馴染み深い言葉とか、あまりにも縁のない言葉は、詩人の目的をそこなう。極く小さな、あるいは粗野な機会にしか耳にしない音からは、強い印象や楽しいイメージはうけ取りにくい。また、殆ど聞いたことのない語の場合には、それが出てくるたびに、事物の方へ持つて行くべき注意を、その語の方へ持つて行かれてしまう。(45)

つまり、「発酵した選択」という表現は「特定の職業(おそらくパン屋——注)に限って使われる言葉が持つ荒^{ハシユ}っぽさから、解放されて」いないのであり、したがってそれは「楽しいイメージ」はもたらさないのだ。このように、ジョンソンは「荒^{ハシユ}っぽい」と

いう語を、聴覚上の不快さ以上に意味上あるいは観念上の不快さという意味あいでも用いている。そして、そのような不快さの背景には「自然」に対する希求がひそんでいる。

もう少し例を挙げよう。「尺には尺を」の中でイザベラが兄のクロードに、「これは一種の近親相姦と言えるのではありませんか、／あなたの肉親である妹の恥辱によって生命を得るというのは」(三・一・一三九—四〇)と言って食ってかかる。これに対してジョンソンは、彼女の言葉の中には「何か荒^{ハレ}っぽいもの、何か無理があつてこじつけなものである」⁽⁴⁶⁾とコメントする。ここでは、多分、「荒^{ハレ}っぽい」「無理があつて」「こじつけな」という三つの形容詞は、ほぼ同じ意味で用いられている。イザベラの言葉の場合は、観念それ自体が歪曲しているのだ。つまり「趣旨」そのものが歪曲し、「不自然」なのだ。ジョンソンはシェイクスピアについてこう言っている。

これは彼によく起こることなのだが、自分がうまく表現できないのに、かといって捨ててしまうのは惜しい、扱いの厄介な考えに、シェイクスピアはときどき足をとられてしまう。僅かばかりの間、それと格闘してみるが、相手が折れてくれないと、たまたま浮んできた言葉にそれをほめこんでしまつて、あとは、彼よりも暇があつて、その考えについてゆっくり思いめぐらすことのできる人間に、紛糾を解きほぐし、もっと練り上げることはおまかせするのだ。⁽⁴⁷⁾

シェイクスピアは、言葉よりも一続きの観念というものの方

を重く見る。⁽⁴⁸⁾

ジョンソンは「形而上詩」を、「異質を極める観念が暴力的に結合されている」⁽⁴⁹⁾と言ひ表わしている。たぶん、ジョンソンは、そのように「暴力」の結果生じる不快感を、「荒^{ハレ}っぽい」という言い方で表現したのだ。ジョンソンは次のようにも言っている。

カウリーは、たいした苦勞もなしに書いてしまう能力を、われわれの詩人の誰よりも持っていたように見える。ただ、手を伸ばしても届かないところにある思考を追跡して、彼は、しばしば、荒^{ハレ}っぽい表現の中に足を踏み入れてしまった。⁽⁵⁰⁾

ジョンソンは「リシダス」の言葉づかいが、「荒^{ハレ}っぽい」と言つた。そして、われわれはその言葉がどのような意味あいでも使われているのかを調べてみた。要するに、「リシダス」の言葉づかいが、「荒^{ハレ}っぽい」と言うとき、ジョンソンは、それが彼の持つ「自然さ」に対する感覚に反していると言っているのだ。だから、ジョンソンはこの「荒^{ハレ}っぽい」という一語に、次のようなものもあるのことがらを代表させていたと考えてさしつかえない。

それ(「リシダス」——注)を、本当の心情を吐露したものと考えるべきではない。なぜなら、心情はとても遠くにあるものへの言及や古くさくなつた考えのあとを追つたりはしないからだ。心情は、天人花や鶯の実を取つたりもしなければ、アレトウサやミンキウスに呼びかけたりもしない。あるいは、「

踵の割れている粗野な牧神」について語ったりもしないのである。絵空事にうつつをぬかしている暇のあるところに大した悲しみはない。

この詩には自然さが無い。というのは真実がないからである。……ありそうもないという感じがこの詩にはどうしてもつきまとうが、それがいつでも満足な気持を強いる。……

この詩には、しかし、もっと大きな欠点がある。今言ったようなつまらぬ絵空事に、もっとも畏多い、もっとも神聖な真実が混ぜ合わされているのだ、そのような神を畏れぬ組み合わせによって決して穢されるべきではない真実が、だ。同様、羊飼いが、今は羊を飼育する者だったかと思うと、あとでは牧師に、つまり、キリスト教徒を監督する者に、なっている。こういう曖昧化がうまいやり方であったためしはないのだ。しかし、ここでは、それは見苦しい。少なくとも不敬虔に近いものだ。しかしそのことに、どうやら作者は気づいていなかったらしい。⁽⁴⁾

この引用の後半では、ジョンソンは再びキリスト教徒として語っている。ジョンソンが、ドライデンの『聖セシリア節』について、同じように、批評家としてのみならず、厳格なキリスト教徒としても語っていたことを、われわれは思い出す。『聖セシリア節』と同じように、「リシダス」も、キリスト教徒の目から見ると「不自然」に見える。言いかえれば、それらは「不敬虔」なのだ。また、文芸批評家の目から見ると「リシダス」は「実際に存在する事物、実際に行なわれた行為」の「ありのまま」の表現ではない。そこには「真実」がない。ゆえに「自然」がない。そういっ

た意味あいを込めて、ジョンソンは「荒^{ハイレ}っぽい」という語を使っているのである。

V

ジョンソンは詩的表現における意味の要素をおもく見た。それは、詩的表現における「趣旨」の重視と言い換えることもできる。つまり、彼は「趣旨」が歪曲されていないことを要請する。そして、「趣旨」が歪曲されているかいないかを判断する基準は、ジョンソンが、そしてたぶん彼の同時代人のすべてが多かれ少なかれ共通に持っていた「自然」(その中には「理性」「真実」「現実」といったものも含まれる)の概念なのだ。その概念はリヴィスも言うように、⁽⁵⁾ジョンソン、そしてその同時代人にとっては、おそらく定義の必要も感じないほどに親密なものなのであって、むしろ、「自然」の「感覚」と言った方が確なくらいなのだ。もう一度リヴィスの言葉を借りれば、ここに「明確な伝統」の現われがあると言ってもかまわない。

「趣旨」が歪曲されていないということは、それが「自然」であり「真実」であることを意味する。しかし、「自然」という言葉の中には多くのことがらが含まれる。たとえば、ジョンソンがドライデンの『聖セシリア節』について語ったときには、そこにはキリスト教にまつわる理念が含まれていた。そして、彼が「コーマス」について語るときには、そこには道徳も含まれている。ジョンソンはその作品についてこう言っている。

あるいはまた、「コーマス」が彼（ミルトン——注）の言葉づかいの標本だけしか提供してくれないというわけではない。この作品は、同じように、徳をたたえそして擁護するために用いられた彼の描写力と思いの断固たるところをも、示している。これ以上に真実詩的な作品は、めったに見つからない。⁽⁵⁾

「趣旨」は、あえてそうしようとすれば、いくつかのかたちに分けることもできる。このことを、ここでもう一度説明しておく。はじめに挙げた「クーパーの丘」の一節の隠喩的表現の場合には、デナムが自分のものにしようとする詩体の特徴が、その一節の「趣旨」なのであり、それを隠喩的に表現するために用いられた、テムズ河の流れが「媒体」であった。この一節を、（ジョンソンがそうしなければならなかったように）デナムの望む詩体の説明という面と、テムズ河の描写という面とに分けて、考えてみよう。まず、これを、デナムが望む詩体の特徴を言い表わしたものであるならば、そのようなものとしては、ここにはかくべつ「不自然」なところはない。だからジョンソンは、「あらゆる種類の美点、絶妙な境界線によって、隣接する欠点から分離されている」と言うわけなのだ。デナムの望む詩体の描写として考えられた「クーパーの丘」の一節にあてはまることは、ジョンソンが高く評価するグレイの『挽歌』に、より大きな規模であてはまる。リーヴィスの言うように、文字通り陳述の要素の多いこの詩は、今言ったように考えられた「クーパーの丘」の一節と親近性を持っている。ここで、われわれは「趣旨」のひとつの形態を得たことになる。それを大雑把に定義すれば、抽象的な言

葉に翻訳しうる、もしくはそうしやすい「趣旨」ともなるだろうか。この範疇には「コーマス」の中で表現されている「徳」、あるいは、「尺には尺を」の中の、さきに引用したイザベラの台詞において、ジョンソンが「不自然さ」を感じ取っているものも、入れることができるだろう。ジョンソンが「異質を極める観念が暴力的に結合されている」と表現した、形而上詩の「趣旨」も、この範疇に含めようとして含められないことはないだろう。しかし、形而上詩の「趣旨」については、あるいはシェイクスピアの場合もだが、もっと詳しく説明が加えられなければならない。それは次の章においてなされる筈である。もちろん、「クーパーの丘」の一節におけるように、メタファの中で比較の片側、つまり「精神的作用」あるいは観念を表わしている側は、いつも、この範疇に所属している。この「趣旨」は、したがって、「観念の趣旨」とでも名づけることができるかも知れない。というよりも、観念そのものが「趣旨」なのだ。

もうひとつの「趣旨」。「クーパーの丘」の一節をもう一方の面、つまり、テムズ河の描写という面から考えてみることにしよう。それは、言うまでもなく、隠喩的表現における「趣旨」の要素の切り捨てを意味する。けれども、われわれは、その「趣旨」が切り捨てられたあとに、もうひとつの「趣旨」が立ち現われてくるのに出会うのである。それは「テムズ河の流れ」という「趣旨」だ。この一節が隠喩的表現として考えられていた間には、この「趣旨」は、「デナムの望む詩体」という別の「趣旨」の陰にひそんでいた。しかし、後者が取り除かれると前者は表面に現われてきて、われわれの目に触れるようになるのである。かくして、

そこで用いられている言葉が、テムズ河を描写したものと「自然」かどうかが問題になる。たぶんジョンソンはそれを「自然」と見ていた。つまり、「ありのまま」にテムズ河を表現しているように、ジョンソンには感じられた。ここには、だから、「テムズ河の流れ」という「趣旨」と、それに対応すべき表現という「媒体」との間の幸福な対応が成立しているのである。グレイの『詩歌の進歩』の第一連では、この対応が成立していない。ジョンソンはそう判断する。この連に見られる「趣旨」は、「テムズ河の流れ」という「趣旨」と同じ性格を持っている。『詩歌の進歩』の第一連では、自分の意図した「拡がって行く音」という「趣旨」を表わすのに、「流れる水」という「趣旨」にもあてはまる「媒体」を、グレイは使ってしまったのだ。この連は、そのため、「拡がって行く音」を描写するものとしては「不自然」に、ジョンソンには思われたのだ。「拡がって行く音」という「趣旨」は、ぼやけ、歪曲されてしまうのだ。このことは、もちろん、詩人がここで「流れる水」を描写していると考えてみても（そのように考えることはほとんど不可能だが）、少しも変わらない。だからジョンソンは、「もしこれが音楽について言われているとしたら、馬鹿げたたわごとである。また、それが水について言われているなら、ぜんぜんの射ていない」と言ったのだ。ジョンソンが、この連の意味がわからないと言ったのも、この意味においてなのだ。

われわれは、こうして、とりあえず二つの種類の「趣旨」を得たことになるわけだが、ジョンソンは、そのいずれに対しても歪曲されていないこと、つまり「自然」であることを要求したので

ある。

ところで、われわれはそれら二つの「趣旨」のうちの片方には「観念の趣旨」という名称を与えておいた。だが、もうひとつの方に何か名前を与えようとするとき、われわれは途方にくれてしまふほかはないのである。なぜなら、あとのものにも、はじめのものに与えた名前はほとんど何の過不足もなくあてはまりうるからだ。いずれもひとつの観念を表わす。あとのものは何かについでの観念を表わしていると言ってみたところで、それほど事情が大幅に変わってくるわけでもない。要するに、いずれの「趣旨」もひとつの「観念」なのだ。われわれは、とりあえず、二つに区別してみたわけだが、それらを厳密に定義づけそして名称を与えようとしてみても、あまり大きな意味はないのではないか、という結論に導いて行かれるのを、足をふんばってこらえることは、かなりむずかしい。だから、実際には、第一の「趣旨」と第二の「趣旨」とが連続可变的に混淆し合っているというのが、今のところ出しうるもっとも当を得た解答のように思われる。そして、そのいずれの場面においても、「自然」つまり「実際に存在する事物、実際に行なわれた行為をありのままに表現すること」という絶対の基準を逸脱しないことを、ジョンソンは要請するのである。ジョンソンがどこまでも「趣旨」の方を大切にしているということこそが、もっとも重要なことなのだ。そして、これが、ジョンソンが詩における意味の要素をおもく見ているということの、正確な内容なのである。

われわれは、ジョンソンの、文学作品における意味の要素（＝陳述的要素）の重視について語ってきた。そして、そのことの正

確な意味はもう明らかになった。われわれは、今や、リーヴィスの次の言葉をあやまたずに理解することのできる位置にいる筈だ。

彼（ジョンソン——注）にとっては、この点で典型的なアウグストゥス時代の文人と言えるわけなのだが、詩における表現とは、散文におけると同様、述べるということなのである——つまり、要点をきっちりおさえ、優雅にそして適切に、述べるということなのだ。⁶⁴

ジョンソンは、「趣旨」という名前で、さしあたりいちばん的確に言い表わすことのできるものが、歪曲されておらず、彼のものさしに当ててみて「自然」であることを要求した。これは、「趣旨」が「適切に」述べられることを要求したと言うのと同じことだ。「趣旨」を「適切に」述べるとは、それゆえ、「実際に存在する事物、実際に行なわれた行為をありのままに表現すること」なのだ。たとえば、『オセロー』の中でイアゴが、「あの女ときたら何ていい眼をしてるんだ。あの眼つき、俺にはまるで挑発のラッパを鳴らしてるみたいだ」（二・三・二二—二三）と言うとき、眼は「挑発のラッパ」は鳴らさないのだから、この言い方は「不適切」なのである。⁶⁵ また、『ヘンリー八世』の中で枢機卿ウルジーがやって来たときにノーフォーク公の発する台詞「そら、あの岩がやって来ましたぞ」（一・一・一一—一二）に対して、ジョンソンは、「岩をやって来させるのは、あまり正確ではない」⁶⁶と言っている。もうひとつ例を挙げよう。『ジョン王』の中で、エリナーが「おだやかな懇願・憐憫・悔恨のためいきがまじった

言葉で／いまは融けてしまっている情熱が／冷えて固まり、もとのままの姿に戻っては大変ですからね」（二・一・四七七—四七九）と言う。これに対するジョンソンの反応はこうなっている。

ここには、大変異様で、おそらくあまり正確ではない情熱のイメージがある。もっとも激しい情熱を、他の者は炎をもって表わしているが、シェイクスピアはそれを霜で表わしている。情熱をおさえることは、他の者の言い方では、冷ますという言い方になるが、シェイクスピアでは、それを融かすのである。情熱が最大限の力を発揮するとき、普通なら、燃えあがると言うのに反し、シェイクスピアでは、冷えて固まるのである。⁶⁷

再三にわたってくりかえしているように、ジョンソンは文学作品に対し「自然」であることをもとめた。「自然」とは、「実際に存在する事物、実際に行なわれた行為をありのままに表現すること」、あるいはそういうことの「ありのままの表現」だとすれば、その中には、キリスト教的なことがらとか道徳だけでなく、あらゆるものが含まれるのである。そういうことも理解された。また、ジョンソンの意味の重視とは、「趣旨」における「自然」の重視であることも明らかにされた。つまり、われわれは、そのようなジョンソンの感受性のかたちと、ジョンソンが用いた英語との間に成り立っていた関係を吟味するための準備を、終えることができたわけなのだ。

私は前に、「自然」の「感覚」という言い方をした。ジョンソンが「不自然」と感じる表現を、われわれは、必ずしもそうとは感じないかも知れない。だとすれば、これは、ジョンソンの「自然の感覚」とわれわれのそれとが相異なっているという事実、たぶん、由来する。そして、この場合、「自然の感覚」と言うよりも、むしろ、感受性と言ひ換えた方がわかりやすいのかも知れない。われわれとジョンソンとは、感受性の型が異なっているのだ。まず、われわれがある詩的表現に遭遇して、普段とは質のちがった、たぶん感動と呼ぶのがいちばん便宜になっているような心の動きを体験したとする。そしてジョンソンもまた、同じものを体験したとする。しかし、これら二つのことがらの間には、微妙な差異が存在しているのだ。もし仮に、ジョンソンが、そして一八世紀の人々が、われわれと共通の感受性を持っていたとすれば、その時代に実際に書かれ、形式的に完成した多くの詩は、ついに生み出されなかっただろう。また、ジョンソンにわれわれと同じ感受性が与えられていたとすれば、ジョンソンは、一八世紀の詩を、実際に彼が行なっているようには鑑賞しえなかった筈である。とすれば、ジョンソンは、われわれには気づかないような一八世紀の詩の美点を、見つけ出しているに違いないのだ。エリオットが言うように、

ジョンソンの耳が、ある種のメロディに対して聾であったことは、別の種類の言葉の美しさに彼が鋭い感受性を持っていたということの、なくてはならぬ条件であったのです。⁽⁶⁾

リーヴィスが言っているのも同じことだ。

別の音楽に聴覚が訓練されていたことが、ジョンソンに免疫を与えている。彼は気持を乱すことなく、意味に耳を傾ける批評的に、耳を傾けるのである。そして、われわれは、彼がそれ以外のことをしているところを、想像することができない。このことは彼の限界であるかも知れない。しかし、彼の力のエッセンスであることは確かである。⁽⁶⁾

言うまでもないことかも知れないが、リーヴィスがここで言っている「意味」の厳密な意味あい、今までの分析から明らかになっている。このことは、エリオットが用いる「意味」という言葉についても同じである。

世紀によって感受性が異なるという問題で、もうひとつ、述べておくに価する考察があります。それは、音に重きを置くか、それとも意味に重きを置くかという問題です。……呪文と意味という両極端の間では、われわれは、今日では、単調な旋律に乗せて繰り出される知性や英知に満足するより、うきうきさせはするが意味のない音楽の方に、たぶん、よりたやすく魅惑されてしまふでしょう。ジョンソンの時代、それにジョンソン自身は、前者を選択する方にもっと、傾いていました。ジョンソンは、われわれには単によくできていて正確であるとは思えない多くのものを、詩として受け入れることができたのです。

逆に、われわれの方は、よく書けても正確でもないものを、あまりにも簡単に詩として受け入れてしまう。われわれは音とイメージに多くを許容し、ジョンソンは意味の方に多くを許容したというわけです。⁽⁶⁾

限定されることによって固有の力を持つこと——しかし、明察は盲目の中でのみ可能なのだ。そしてこのことは、いつの時代の批評家にも、多かれ少なかれ、共通の現象である筈である。われわれは、ジョンソンのするようには一八世紀の詩を鑑賞することはできない。しかし、自分たちの時代の詩に対しては固有の感受性を与えられている。この意味から言えば、各時代の批評家は、その時代の批評家としての存在意義を有し、彼が自分の時代に書かれた作品に適用している批評基準は、あとの時代になってからそれらの作品を評価するに際しても、有効性を失することはないと考えることもできよう。ただし、あとの時代の人間がそのような批評基準を、自在に使いこなせるものかどうか。たとえば、ジョンソンにおいてはほとんど肉体化されていた「自然」という絶対基準が、「実際に存在する事物、実際に行なわれた行為のありのままの表現」という意味を持っていることを、われわれは教えられている。しかし、これをわれわれは肉体化することができらうか。感受性にまで持ち上げることができらうか。われわれは、ジョンソンが「自然」という言葉を意識して使うとき、彼の心の中につくり出される心像、あるいはその言葉が彼の「心の眼」に対して呈している姿を、正確に知ることはできない。そして、それを知ることができなければ、われわれはジョンソンと同じよ

うにその言葉を用いることはできないのである。

われわれは冒頭で、ジョンソンの感受性が規定され、特殊化されている原因を、ジョンソンが用いる言語そのものにもとめると言った。どうやら、この問題に、さらに深く入って行くための準備はほぼ整ったようだ。吉本隆明は、『言語にとって美とはなにか』の中で次のように述べている。

ある時代の社会の言語水準は、ふたつの面からかんがえられる。言語は自己表出性において、わたしたちの意識の構造にある強さをあたえるから、各時代がもっている意識構造は言語が発生した時代からの急げきなまたゆるやかな累積そのものにほかならず、また、逆にある時代の言語は、意識の自己表出のみかさなりをふくんでそれぞれの時代を生きているのである。しかし、指示表出としての言語は、あきらかにその時代の社会、生産体系、人間の諸関係そこからうみだされる幻想によって規定されるし、強いていえば、言語を表出する個々の人間の幼児から死ぬまでの個々の環境によっても決定的に影響される。また異なったニュアンスをもっている。このようにして言語の本質にまつわる永続性と時代性、または類としての同一性と個性としての差別性は、言語の本質の対自と対他の側面としてあらわれる。言語の表現である文学作品のなかにわたしたちがみるものは、ある時代に生きたある作者の生存とともにつかまえられて、死とともに亡んでしまう何かと、人類の発生とともに累積されてきた何かの両面であり、本質としては、作者が優れているか凡庸であるかにかかわらないのである。⁽⁶⁾

「自己表出」と「指示表出」は、それぞれ次のように定義されている。

自己表出は現実的な与件にうながされた現実的な意識の体験が累積して、もはや意識の内部に幻想の可能性として想定できるにいたったもので、これが人間の言語の現実離脱の水準をきめるとともに、ある時代の言語の水準の上昇度をしめす尺度となることができる。言語はこのように対象にたいする指示と対象にたいする意識の自動的水準の表出という二重性として言語本質をなしている。⁽⁶²⁾

これを読みながら、われわれは、エリオットやリーヴィスが、ただ現象として述べている事実に対して、吉本が原理的な考察を加えていることを知る。エリオットやリーヴィスの言っていることを言い換えるならば、とりあえずこう言えるだろう、文学者ジョンソンは彼の時代の英語が持つ発展の水準によって規定され特殊化・特定化されていたのだ。ジョンソンは、言語のこのようなパラダイムの中で読み、そして書いたのだ。リーヴィスが「明確な文化」と呼んだのはこのパラダイムを指す。そして、この同じ「文化」もしくはパラダイムの中で、つまり同じ発展水準の英語で書かれた作品に対しては、ジョンソンは卓越した鑑賞力を持ったのだ。それは才能の問題をうんぬんする以前の、基礎工事の段階の問題なのであり、才能はその上に乗っている。しかし、ジョンソンは、「自己」が所属するパラダイムの中で書かれた作品を十分

に鑑賞しえた代償として、ほかのパラダイムの中で書いた作者、たとえばシェイクスピアや形而上詩人たちは、十分に理解することができなかった。これは、ある意味では、そのパラダイムがそれほどまでに強力だったことを示す。この強力さを、リーヴィスは「明確な」という形容詞で表現したのだと考えてもよい。ジョンソンが十分に理解することのできなかったものは詩語だった。エリオットはこう言っている。

ジョンソンはシェイクスピアを最高の詩人として位置づけているが、その理由の中に、韻律と詩語の美しさだけは入っていない。⁽⁶³⁾

詩語の美しさは、たぶん、言語の「自己表出」の水準とそれにもなう意識の構造とに深くかわり、そして、言語の「指示表出」機能と二次的にかかわっている。だから、われわれは、ある表現の「意味」を正確には解しない場合ですら、ある美的な情感を獲得することがある。たとえば、非常に古い詩あるいはあまり堪能とは言えない外国語によって書かれた詩では、その中で用いられている言葉がどういうことを指示しているのか、はっきりとは知ることができない場合に遭遇する。しかし、その場合でも、われわれはその詩から、穏やかなあるいは激しい情感が、われわれに向かつて立ちのぼってくるのを経験することがある。これは、それらの言葉が、言語の「自己表出」の側面において現在の言語に、あるいは自分の国の言語に、つながりを持っているためとしか考えられない。現代の詩を例に挙げて、同じことを説明してみよう。

T・S・エリオットは「形而上詩人」の中で、ラフォオルグの詩を引用している。

おお、透明なジェラニウムよ、闘争好きの魔術使い、
偏執狂的な聖物冒瀆者よ！

包装、放埒、シャワー！ おお、すばらしい夜の

ぶどう压榨機よ！

窮地に落ち入った産衣、

森の奥なる密錐花！

輸血、復讐、

産後感謝式と圧迫繃帯と永遠の水菓、

お告の鐘！ とうてい有り得ない、

婚礼の瓦解は！ 婚礼の瓦解は！⁶⁴

この詩は、言語の「指示表出」面だけで考えた場合にはほとんど意味をなさないことがわかる。もちろん、ひとつひとつの言葉の意味ははっきりしている。しかし、なぜそれがこのように並べられているのかわからないのである。むしろ、この詩は、言語の指示的なレヴェルにおいて意味作用を拒むことによって、かえって意味をなしているというのが正しい。つまり、言語の「自己表出」のレヴェルにおいてひとつの論理あるいは意味の流れをつくり出すために、「指示表出」は「自己表出」に奉仕しているのだ。言い換えれば、詩人の意識がここに並べられたさまざまな対象に対してとる自動的位相が、ひとつの脈絡・論理をつくり出し、その脈絡・論理が詩的な美観をつくるとともに、ある種の意味をか

もし出すのである。この詩は、ラフォオルグがこれを書いた時代のフランス語が持つ「自己表出」の文法にしたがって書かれていると言える。だから、その文法がわからない読者には、この詩は、単なるガラクタになってしまおうおそれがないわけではない。しかし、それを知っており、かつ、あるていど鮮鋭な感受性を備えた読者には、そこから、繊細な情感と多量の意味とが放散している筈なのだ。エリオットは、この詩を引用する前に次のように言っている。

われわれの文明の現在のありようの中では、詩人たちが難解にならざるをえないのも無理ないように思われるとだけしか、われわれには言うことができない。われわれの文明は、おびただしい多様さと錯綜とを含んでいる。そしてこの多様性と錯綜とは、洗練された感受性の上に働きかけて、多様で錯綜した結果を生み出さないではおかしいのである。詩人は、自分の言わんとすることの中に言葉を無理に、あるいは必要とあらば解体して、はめ込んだりするためには、どうしても、より包括的、より暗示的、より間接的にならざるをえないのである。⁶⁵

われわれは、エリオットの言葉を正確に理解することのできる位置に、もう立っている筈だ。

私は、ラフォオルグの詩がガラクタに帰されてしまおうおそれがあると云った。『ヘンリー五世』の中の「慈悲の穏やかな涼風がまだ／伝染病を運ぶけがらわしい雲を吹き払っている間に」（三・三〇―三一）という詩行を、「ひじょうに荒っぽい隠喩」⁶⁶

と言っているジョンソンにとって、ラフォオルグの詩は、むろん、まったく意味をなさなかったに違いない。今挙げたシェイクスピアの詩行では、ラフォオルグの場合とは異なって、言語の指示機能が「自己表出」に対して全面的に奉仕してはいないことがわかる。

ここでは、用いられた言葉が「指示表出」のレヴェルにおいて一定の論理を保ちながら、「自己表出」のレヴェルにおいても同様に一定の流れを持っており、これら二つの論理の流れが同伴し合い、絡み合い、融け合って、互いに強化し合っていると見える。

ジョンソンは、片方の論理が今一方のそれに、一方的に、蔓のようにまつわりつき、それを歪曲していると判断したので。われわれがこれら二つの論理の流れをたどり、この詩行を曲がりなりにも鑑賞することができるのは、それが「指示表出」と「自己表出」双方のレヴェルにおいて、現在に遠く通底しているからである。

ただ、シェイクスピアがこれを書いた時代とわれわれの時代との間には四〇〇年の経路が存在する。英語も、内側で質的な変化を被っている。したがって、これを書いたときのシェイクスピアの意識構造とわれわれのそれとの間にも差異はある筈なのだ。リーヴィスは、D・W・ハーディングがローゼンバークの言葉の扱い方について言っていることが、シェイクスピアにもあてはまると言っているが、今言ったことも頭に入れておく必要はあるだろう。

ローゼンバークは——たぶんほかの多くの詩人も、ある程度は同じことだが——生まれかけの思考がまだそれほど発展しない段階で、それに言葉を充てた。きざしかけた考えをやさしく、拷問にかけて、その考えのよりなじみ深い近似値に、そしてそ

の近似値のために見出された言葉に適応させるかわり、ローゼンバークは、ほとんど始めからその考えの方に言葉进行操作させ、論理やわかりやすさの抑制がないことなどしばしばだった。(67)

われわれは、もうすでに、ここでハーディングが述べていることを、原理的に理解できる筈である。リーヴィスは、「アウグストゥス時代の人々は、言葉をそんな風に使用する必要を感じることができないのだ」と言っている。ジョンソンがシェイクスピアや形而上詩人の詩的表現を十分に鑑賞しえなかった主要な理由は、ジョンソンが用いた英語と彼らが用いた英語との間に、「自己表出」の側面において大きな相違が、つまり、ジョンソンの意識構造と彼らのそれとの間に大きなへだたりが、あったからなのだ。

あるいは、より正確には、ジョンソンの時代の英語が、何らかの理由から、「意味」つまり言語の指示的機能が、強調される方向へ傾いていたからなのだ（だからジョンソンが辞書を編纂したということは象徴的である。なぜなら、辞書とは言葉の「意味」を定義するものであるから）。「指示表出」が「自己表出」を圧倒したのだ。したがって、そのような言語、そしてそれに伴う意識構造で書かれた詩は、先に挙げたラフォオルグのような場合とは対照的なかたちをとらざるをえない。つまり、「指示表出」が「自己表出」に奉仕するのではなくて、「自己表出」が「指示表出」に奉仕するのだ。だから「指示表出」レヴェルでの論理が何よりも重視される。つまり「趣旨」の重視と言い換えていい。だが、どんな理由のためにそういうことが起こりえたのか。リーヴィスは、この問題にひとつの示唆を与えている。

彼（アウグストゥス時代の人間——注）が表現したいと思う

考えは、文法と論理のしきたりにしたがって組み立てられた、ひろく流布した言葉つかいの中に——これは詩の場合も散文の場合も共にあてはまるのだが——十分に与えられている。彼は、通常の言説の中に含まれた、ひろく行なわれている概念が、自分の伝えようとするものを覆い隠したり、まちがって伝えたりするとは感じないのである。彼の仕事は、通常の規則をまもってそれらの概念を配列しつつ、意味構造と韻律が持つ正式パターンをさらに完遂することなのだ。このパターンが、（アウグストゥス時代のイデオロムと同じように）社交上の作法と人前での振るまい方の正式なしきたりを思わせるという意味で、またそれほどのレヴェルで、社会的な諸様式の中で、彼は自分を快適に表現することができる。それは、曲りなりにも教養のある者なら誰でも「理性」「真実」「自然」という三位一体の意味するところをよく知っていて、どうしても定義しなければならぬという必要を誰一人感じない（ここにわれわれは、強力で明確な文化の本質的なあらわれを見るのだが）という時代であるのだ。それは、詩人が、しきたりに則った表現によって認知される以上に公けの水面の下まで探索を進めなければならぬという、あるいは、いかなる方向にせよ地図にのっている領域を越えてまで突き進んで行かなければならないというような要請を感じるといふ時代ではないのだ。詩人は、放恣な言葉の上での創造に耽ろうとする衝動を持たないし、そのような耽溺が礼儀作法に反することなくかりそめにも大目に見られようと

は、気がつきもしなかったのである。(69)

リーヴィスの言葉は、まちがってはいないように見える。しかしわれわれはもっと原理的に考える必要がある。ジョンソンの時代に、文学表現として用いられた言葉の中から「自己表出」の側面が失われてしまっていたわけではない。その中でも、対象に対して意識が自動的に持つある位相は表現されていたのである。とすれば、「自己表出」が「自己表出」でありつつけながら、かつ「指示表出」に奉仕するということはどうして可能であるのか。——それには、「自己表出」が、対象に対する意識の位相が、「指示表出」機能だけで過不足なく表現しうるほどに様式化・一般化されていなくてはならない筈なのだ。「自己表出」の文法が「指示表出」の文法と、「文法と論理のしきたり」と、一致していなくてはならない筈なのだ。私は前に、ジョンソンの言う「自然」の中にはあらゆるものが含まれうると言ったが、この「自然」は様式化され、一般化されている。様式化され一般化された「自然」なのである。というより、それは「諸様式」（リーヴィス）にすぎない。その「諸様式」の中で詩人は「自分を快適に表現することができ」る。その中に、詩人が表現したいと思う考えは「十分に与えられている」のだ。だから、詩人はものを見て、描写するのではない。風景も見られてはいない。彼が見ているのは、「ひろく行なわれている概念」にすぎないのだ。つまり、「しばしば考えられはしたものの、これほどうまく表現されたことは一度もなかったこと」（ポープ）なのだ。では、なぜそんなことが起こりえたのか。それは、「指示表出としての言語は、あきらかにその時

代の社会、生産体系、人間の諸関係そこからうみだされる幻想によって規定される」からだ。そして、ジョンソンの時代の英語の「自己表出」は「指示表出」機能だけで過不足なく表現しうるほどに様式化・一般化され、「自己表出」の文法は「指示表出」の文法と一致していたからだ。

ジョンソンの感受性は、そういうような「自己表出」以外のそれは理解しえなかった。リーヴィスの言うように、「ジョンソンにとってものごとは述べられてなければ、そこにない」と同じなのである」⁽⁷⁰⁾

右のようにして書かれた詩の典型が、たとえばジョンソン自身の『人間の欲望の空しさ』であり、ジョンソンのほめているグレイの『挽歌』なのである。前者の場合はユウェナリスが模されているわけだし、後者は、その大部分が古今の詩人の思想や表現によって成り立っている。エリオットは前者について次のように言っている。

『人間の欲望の空しさ』の中に、ジョンソンは自分の能力にもっともかなったテーマを見出したのです。その考え方は、題名を見ればどんなものか大体わかるのですけれども、新しいものではなかったし、また、それまでも、新しいものであったためしはなかったのです。それはこの種の詩にとっては必要なことではないし、また、望ましいことでもない。大切なのは、読者が一瞬も疑うことのない考えであるということです。⁽⁷¹⁾

ジョンソンが詩における「意味」を重視していたことはすでに

何度も述べたが、その背後にひそんでいるからくりは、もう明らかだ。ジョンソンは、言い換えれば、彼の時代に「ひろく行なわれている概念」を、詩の中に見ようとしているのである。それは「指示表出」の論理と文法によって、つまり「文法と論理のしきたりにしたがって組み立てられて」いる。ところでこの「文法と論理のしきたり」が、同時に「自己表出」の文法と論理でもある同時代の作品の場合は、何ら問題は起きない。そこでは「意味」は、「指示表出」レヴェルでの「意味」であると同時に「自己表出」のレヴェルでの「意味」なのだ。対象に対して意識が自動的にとる位相は、言語の指示性の中にたたま込まれ、同化している。しかし、そうでない場合はどういうことになるのか。つまり、「指示表出」の論理が同時に「自己表出」の論理ではない場合には。そのとき、ジョンソンには前者しか見えてこないのである。後者は不可解な異物としてしか映らない。ジョンソンは、だから、形而上詩を不十分にしか鑑賞しえなかったわけだが、その表面上の「意味」は理解した。そのような理由から、彼は、形而上詩の中に含まれている「観念」(「異質を極める観念が暴力的に結合されている」)については、多くを語りえたのである。たとえば、ジョンソンはその「観念」について次のように語っている。

しかし、偉大な能力によって導かれた多くの労働がすっかり無駄になってしまふということは決してない。仮に、彼ら(形而上詩人たち——注)が、知性を誤った想念の上に浪費することがよくあったとしても、彼らは、同様に、思いもかけない真実に突きあたることときにはあった。彼らの想念に、遠くから

運んできて無理にくっつけ合わしたようなところがあったとしても、それらは、しばしば、運んでくるだけの価値を有していた。彼らのような書き方をするためには、少なくとも読みそして考える必要はあった。……この種の文士たちの作品を読むと、頭は回想あるいは探求によって鍛練される。また、もう既に覚えていたものが把握し直されたり、新しいものが吟味されたりする。彼らの偉大さが心を昂めることはまずないとしても、その慧眼にはよく度肝を抜かされる。相像力はいつでも満足させるわけではないとしても、少なくとも、省察力や比較能力は動員される。条理は欠いているが器用な手で集められた素材の塊の中に、本物の知性や役に立つ知識が埋まっているのを、ときおり見出すことができる。埋まっているのは、たぶん粗野な表現の中にも知れないが、その価値を知る者には有用なのである。またそれは、明晰になるまで展開され、磨かれて優雅になったとき、思考の豊饒さにおいては劣るけれども適切さにおいては上まわるという作品に輝きを与えることができるようなものなのである。⁽⁷²⁾

つまり、ジョンソンはここで、形而上詩人たちの思考はある程度評価しているのである。逆に彼の批判の対象になっているのは、それにまつわりついてきてそれを歪曲するような表現——「粗野な表現」なのだ。ジョンソンは形而上詩人の詩語を鑑賞するよりは、むしろ「意味」を読み取ろうとしているように見える。つまり、ジョンソンは、「自己表出」の論理には目もくれず、「指示表出」の論理だけを辿ろうとしたのだ。だから、そういう行為の

さまたげとなるようなものは、彼には目障りだった。そして、「自己表出」の論理をつらぬくために歪曲された形而上詩人たちの「観念」それ自体の奇異さも、むしろ、ジョンソンの批判の対象となった。

彼らの思想はしばしば新しいけれども、自然であることはめったにない。それらは明瞭なものではないが、しかしまた正確でもない。そして、読者は、そのような思想の存在にどうして気づかなかったのかと不思議に思うどころか、どんなへそ曲がりの勤勉でそんなものが発見されたのかといぶかしく思うことの方が多のである。⁽⁷³⁾

形而上詩人について言えることはシェイクスピアにもあてはまる。ジョンソンは、シェイクスピアの作品から「指示表出」上の「意味」を読み取ろうとしたのだ。あるいは、そうせざるをえなかったのだ。彼の目は「趣旨」により多く向けられ、「趣旨」が絶対の基準にされた。この姿勢は、結局、シェイクスピアを詩人として見ることを許さないことになる。しかし、かといって、リーヴィスの言うように、⁽⁷⁴⁾ジョンソンがシェイクスピアを偉大な小説家として評価したというのも正確ではない。小説家は言語の指示機能の面だけで書いているのではない。

ジョンソンは「趣旨」が歪曲されていないことを要求した。だから、「趣旨」がジョンソンの目に歪曲されてさえないなければ、ジョンソンはその表現を許容したと言ってもいいのである。たとえば、『ヘンリー五世』の中で、カンタベリーはヘンリー五世に

向かって、「王が口を開くと、／札つきの道楽者である空気もピタリと勝手気儘な動きを止める」(一・一・四七―四八)と言うが、われわれはジョンソンが、例によって「荒っぽい隠喩である」とか「無理がある」などと言って批判を加えるかも知れないと予期する。だが、ジョンソンはこれを、「絶妙に美しい」(75)と評価するのである。もうひとつ例を挙げよう。シェイクスピアは、「ヘンリー六世・第二部」の中で昼のことを「おしゃべりな」(四・一・一)という形容詞で描写する。これに対してジョンソンはこう言っている。

これから殺人を犯そうとしている男によって昼につけられたおしゃべりなというエピソードは、絶妙に美しい。犯罪は光を怖れ、闇を本来の隠れ場所とみなす。そして、夜を、告げ口屋の昼には打ち明けられないような行ないの打ち明け相手とするのだ。(76)

ジョンソンがこの表現を評価する理由に注意して欲しい。ジョンソンは、この表現が論理的であるという理由で「絶妙に美しい」と言っているように見える。

Ⅶ

われわれは、ジョンソンの時代の英語が、「自己表出」の面で言葉の指示機能だけで過不足なく表現されうるほどに様式化・一般化されていたと言った。したがって、詩人の意識が対象的世界に対して取る自動的な位相も同じように様式化・一般化されている。

いたのである。そして、この様式化・一般化の部分に、「文法と論理のしきたりにしたがって組み立てられた、ひろく流布した言葉づかい」や「通常の言説の中に含まれた、ひろく行なわれている概念」がオーヴァーラップしている。これは、いわば感受性の一形式であったのだ。ジョンソンは「詩人の仕事」についてこう言っている。

「詩人の仕事は」とイムラックは言った、「個ではなく類を吟味することだ。一般的な特質と大雑把な様相に目を向けることだ。だから詩人はチェーリッパの筋を勘定したり、森の緑のさまざまな色合いを描いたりはしない。自然の肖像画を描くにあたって、詩人は、誰の心にも実物の姿を想い浮かべさせるような顕著な際だった特徴を提示しないといけない。また、甲は気がついたかも知れぬが乙は見逃がしてしまった仔細な相違には目をつおって、注意深い者の目にも不注意な者の目にも同じように明らかな特徴に道をゆずらなければならないのだ」(77)

ジョンソンにこう言わせているのは、意識構造によって規定された彼の感受性なのである。言語の問題と感受性の問題とは、互に通底し合っている。だからジョンソンは次のように言うのだ。

同じ考えをもっと一般的に、それゆえもっと詩的に、カウリ―と共通の美点と欠点を多く持っている作家カシミルが表現している。(78)

ジョンソンの形而上詩人批判の理由の一つは、彼らがこの「一般性」を表現していないことにある。ジョンソンは、この「一般性」というかたちを取って現われる先験的な「概念」をこそ、詩の中に求めていた——あるいは求めさせられていたのだ。ジョンソンは再びこう言っている。

カウリーの、そしておそらく形而上詩人全員の欠点は、自分の考えをこれ以上は無理というところまで細分してしまうことにある。こうすることで彼は一般性が持つ壮大さを失ってしまうのである。なぜなら、どんなに大きなものでもその部分は小さいのであり、小さなものはせいぜい綺麗になれるだけで、それが威厳を要求したら笑われるのがおちなのだ。(79)

ジョンソンは形而上詩人あるいはシェイクスピアに対して、必然的に、「意味」を、すなわち言語の指示的機能における「意味」を要求することになってしまった。ジョンソンが歪曲されていないことを望んだ「趣旨」とはそのようなものである。アレン・テイトはジョン・ダンについて次のように言っている。

ダンはその譬喩的表現を意味している。それが、彼がまさしく言おうとしたことなのだ。疑いなくジョンソンは、ダンが自分自身について言っていること（ルーシーが死んだ結果の、自分の精神のスコラ哲学的無）の中に、邪なとまでは行かなくてもかなり不適切なものを見たであろう。……ダンは前もって決定された「趣旨」を持たずに明快な「媒体」を求めたのである。(80)

ここでテイトが言っている「趣旨」は、言うまでもなく、ジョンソンが歪曲されていないことを望んだ「趣旨」そのものである。ダンは、ひとつのレヴェルにおいてはどんな「前もって決定された「趣旨」」も持っていなかったかも知れない。しかし、別のレヴェルにおいてはそれを持っていたのだ。そういうことをわれわれはもう理解する筈である。そして、その「趣旨」に対してジョンソンの感受性は「免疫」になっていた。ジョンソンは形而上詩を「異質を極める観念が暴力的に結合されている」と言っているわけだが、形而上詩人たちは、彼らの「自己表出」の論理をつらぬくために「文法と論理のしきたり」をあえて変形する——あるいはジョンソンにはそう見える。ところが、ジョンソンの感受性は高度に様式化・一般化された「自己表出」以外のそれに対しては「免疫」になっているから、「不自然」で歪曲された「趣旨」だけが彼の目についた。だから「異質を極める観念が暴力的に結合されている」ように見えるのだ。

わたしは、ジョンソンが歪曲していないことを望んだ「趣旨」がどうしても言語の指示性における「趣旨」になりやすいと言った。しかし、「自己表出」が「指示表出」と重なり合うほどに一般化・様式化されている場合には、後者のレヴェルで「趣旨」が歪曲されていないならば前者のレヴェルでも、必然的に、「趣旨」は歪曲されていない。ひとつの「趣旨」が二つの「趣旨」を代表する。ジョンソンはそのような詩から感銘を受けた。それには「一般性が持つ壮大さ」があるのである。

- (1) 廣松義『世界の共同主観的存在構造』（勁草書房、昭和四十一年）‘五四—五五’。
- (2) *Life of Denham (The Works of Samuel Johnson, L.L.D. 9 vols. [London: William Pickering; Oxford: Talboys and Wheeler, 1825], VI, 62)*. Henceforward identified as *Works*.
- (3) William Edinger, 'Johnson on Conceit: the Limits of Particularity', *ELH* 39 (1972), pp.597-98.
- (4) *Life of Denham (Works, VII, 62)*.
- (5) Allen Tate, 'Johnson on Metaphysical Poets' in *Samuel Johnson: A Collection of Critical Essays* (Twentieth Century Views Series), ed Donald J. Green (Englewood, New Jersey: Prentice-Hall 1965), p. 90.
- (6) Tate, p. 90.
- (7) Tate, p. 91.
- (8) Tate, p. 91.
- (9) *Dictionary*.
- (10) Tate, p. 91.
- (11) Edinger, p. 599
- (12) *Life of Pope (Works, VIII, 328-29)*
- (13) *Life of Dryden (Works, VII, 339)*
- (14) Jean H. Hagstrum, *Samuel Johnson's Literary*

Criticism (Chicago and London: University of Chicago Press, 1967), p. 121

- (15) Hagstrum, p. 122.
- (16) Hagstrum, p. 122. 又參照中・4°
- (17) *The Vanity of Human Wishes* (Works, I, 14, 11, 73-76).
- (18) *Life of Milton (Works, VII, 120)*.
- (19) *Rasselas, Prince of Abissinia* (Works, I, 241).
- (20) *Life of Cowley (Works, VII, 35)*.
- (21) *Rasselas* (Works, I, 220-21).
- (22) *Life of Pope (Works, VIII, 348)*.
- (23) *Life of Gray (Works, VIII, 485)*
- (24) Thomas Gray, *The Progress of Poesy*, 11. 7-12.
- (25) *Life of Gray (Works, VIII, 484)*.
- (26) *Life of Gray (Works, VIII, 484)*.
- (27) *Life of Gray (Works, VIII, 487)*.
- (28) *Life of Gray (Works, VIII, 487)*
- (29) Thomas Gray, *Elegy Written in a Country Church-yard*, 11. 77-80.
- (30) *Life of Smith (Works, VII, 376)*.
- (31) *Life of Cowley (Works, VII, 51)*.
- (32) *Rambler* No. 78 (Works, II, 367).
- (33) *Life of Dryden (Works, VII, 340)*.
- (34) Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, 1. 298.
- (35) F. R. Leavis, 'Johnson as Critic' in *Samuel Johnson: A Collection of Critical Essays*, op. cit., p. 87

- ㉔ *Life of Dryden* (Works, VII, 317).
 ㉕ *Life of Dryden* (Works, VII, 323).
 ㉖ こーハ 干の通解備文を参照せよ。
 ㉗ *Life of Pope* (Works, VIII, 343).
 ㉘ *Life of Denham* (Works, VII, 62).
 ㉙ *Life of Milton* (Works, VII, 119).
 ㉚ *Life of Cowley* (Works, VII, 51).
 ㉛ 'Notes on Shakespeare's Plays' (*The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson* [New Haven and London: Yale University Press, 1968], VIII, 843). Henceforth identified as *Yale Edition*.
 Quotations from Shakespeare are as given in the 'Notes'.
 ㉜ 'Notes' (*Yale Edition*, VII, 177).
 ㉝ *Life of Dryden* (Works, VII, 308).
 ㉞ 'Notes' (*Yale Edition*, VII, 197).
 ㉟ Preface to *Shakespeare* (Works, V, 117).
 ㊱ Preface to *Shakespeare* (Works, V, 139).
 ㊲ *Life of Cowley* (Works, VII, 16).
 ㊳ *Idler* (Works, IV, 378).
 ㊴ *Life of Milton* (Works, VII, 119-20).
 ㊵ Leavis, p. 78 参照せよ。
 ㊶ *Life of Milton* (Works, VII, 123).
 ㊷ Leavis, p. 77.
 ㊸ 'Notes' (*Yale Edition*, VIII, 1026).
 ㊹ 'Notes' (*Yale Edition*, VIII, 637).
 ㊺ 'Notes' (*Yale Edition*, VII, 415).
 ㊻ T. S. Eliot, 'Johnson as Critic and Poet' in *On Poetry and Poets* (New York: Noonday, 1961), p. 192.
 ㊼ Leavis, p. 75.
 ㊽ Eliot, pp. 192-93.
 ㊾ 吉本隆明『言語のついで美とはなにか』、『吉本隆明全著作集』第六卷(勁草書房、昭和四十七年) 三七一八頁
 ㊿ 吉本 一六二頁。
 ㊽ Eliot, p. 192.
 ㊾ Jules Laforgue, *Demiers Vers* X. 訳は『ハルマ 全集』第三卷(中央公論社、昭和五十一年)中の村山勇氏の 参考使用した。
 ㊿ T. S. Eliot, 'The Metaphysical Poets in Selected Essays' (London: Faber and Faber, 1951), p. 284.
 ㊹ 'Notes' (*Yale Edition*, VIII, 547).
 ㊺ Cited by F. R. Leavis in his 'Johnson as Critic', *op. cit.*, p. 78.
 ㊻ Leavis, p. 78.
 ㊼ Leavis, p. 78.
 ㊽ Leavis, p. 78.
 ㊾ T. S. Eliot, 'Johnson as Critic and Poet', *op. cit.*, p. 206.

- (2) *Life of Cowley* (Works, VII, 17).
- (3) *Life of Cowley* (Works, VII, 15).
- (4) Leavis, p. 82.⁴
- (5) 'Notes' (Yale Edition, VIII, 529).
- (6) 'Notes' (Yale Edition, VIII, 591).
- (7) *Rasselas* (Works, I, 222).
- (8) *Life of Cowley* (Works, VII, 39).
- (9) *Life of Cowley* (Works, VII, 38).
- (10) Tate, p. 92.