

# 美と崇高の理論

——バークとカントをめぐって——

宮 田 嘉 久

われ高められし思想の喜びもて  
わが心を動かす一つの存在を感得せり。  
そは落日の光の中と、円き大洋と、生ける大気と、  
はた蒼き空と人間の心とを住家として、  
遥かに深く浸透せる或ものの崇高なる感じなり。

W・ワーズワース<sup>①</sup>

## 序

近代美学における主要なテーマの一つに美的範疇論がある。そして、この美的範疇論における基本的「美的範疇 (ästhetische Kategorie)」として、「美 (das Schöne)」<sup>①</sup>「崇高 (das Erhabene)」<sup>②</sup>「優美 (Anmut, Grazie)」<sup>③</sup>

「悲壯 (das Tragische)」等々が挙げられる。<sup>②</sup> 周知のように、美的範疇論は、一九世紀から二〇世紀初頭にかけて最も実りある議論を生むのであるが、既に一八世紀にバークやホーム、カントらによって、これら諸範疇中、特に美と崇高(壮美)が美的類型における対立する二大概念として強調され、両者の特質に関する考察が試みられ、とりわけ後者の重要性が説かれる。<sup>③</sup>

このように、特に一八世紀に美的類型としての美と崇高の原理的対立が盛んに議論され、崇高の方により積極的な意義が見出されたことの直接的原因と考えられるのは、一七世紀以降、近代芸術が伝統的な古典美学に対して新たな美の観念(ないし規範)を打ち立てたからである。すなわち、近代以降の芸術史が漸次、古典的な美とは反対の方向へと向かうに及んで、美の観念も拡大され、この新たな美の観念を理論づけるための美学上の要請によって、狭義の美と対立せしめられる幾つかの美の種類の存在が説かれ、その結果、美的範疇としての崇高が注目されるに至ったのである。

西洋における伝統的な美の観念は、古代ギリシアにおいて確立された、ピュタゴラス・プラトン主義の流れを汲んだ合理的比例体系に基づく古典美学にその基礎を置いている。すなわちそれは、人体における諸部分と全体との調和的、理想的比例関係から導き出された「プロポーション」理論によって構範された「人体美」を「美(τὸ καλόν)」の「規範(κανὼν)」とする「古典美」である。<sup>④</sup> そして、この古典古代に確立された、「調和(ἀρμονία)」<sup>⑤</sup>「均衡(symmetria)」<sup>⑥</sup>「整合(mέτρον)」をその特徴とする人体像に具現された「古典美」<sup>⑦</sup>「理想美」は、中世にはあまり見られなかったとはいえ、その後の、とりわけルネサンス芸術や新古典主義芸術において、美の規範としてもてはやされたことから明らかなように、部分的には各々の時代の芸術意志を反映して修正や補足を余儀なくされながらも、基本的には近代に至るまで西洋芸術史において唯一絶対的な美の規範として継承、支持され、大きな勢力を

保ち続けたのであった。<sup>⑤</sup> だからこそ、一八世紀ドイツにおける新古典主義美学の理論的主導者ヴィンケルマンは、彼の『ギリシア芸術模倣論』（一七五五年）の中で、古典期のギリシア彫刻を人間の理想美を具現した造形として、「高貴なる単純と静かなる偉大（edler Einfalt und stille Größe）」と讃え、その理想美を復興させることによってのみ、われわれは古代人の高みに到達することが出来る、ということを読き得たのであった。

ところが、右に述べたような、人間中心主義に深く根ざした、人間の身体美を美の観念、規範と考える古典主義の立場は、近代（一七世紀）以降、揺らぎ始める（勿論、古典主義を唯一絶対的な美の基範とする立場は、一方でアカデミズムの美学として一九世紀末まで命脈を保つのであるが）。一七世紀全体を支配したバロック芸術は、かつてヴェルフリンが、「深奥（Tiefe）」、「開放的形式（offene Form）」、「不明瞭性（Unklarheit）」等の様式概念によって、ルネサンスの古典主義に対立する概念を打ち立てたように、ルネサンスの形式的古典主義美学に対するアンチテーゼとして、明暗の対比、力漲る激しい運動感、劇的な感情表出を目指したのであった。そして、このバロック芸術において一個の独立した絵画ジャンルとして確立され、市民権を得たものに、自然を主題として描いた「風景画」がある。もともと、風景（自然）描写は既にルネサンス絵画において重要なモチーフとなっていたが、そこではあくまで人間が主体であり、自然は人物の背景としての役割を担っていたに過ぎない。しかしバロックの風景画においては、人間と自然とのこの主従関係は逆転し、自然が画面の大部分を占めるようになるのである。事実、バロックの時代は、自然の再発見の時代であった。<sup>⑧</sup>

H・G・フランチが、「人間が可視世界の合理的で経験的に把握可能な秩序について解明を試み、それについて報告を試みたときに、初めて風景が芸術表現の内にしっかりと取り込まれた」と言うように、一切の先入見を排除して、自然をあるがままの自然として経験的に観察することを目指す近代の経験論哲学並びに自然科学的方法の登場は、自

自然界に対して新たな眼を人々に開かせる結果となり、そして、かかる自然界にも美が存在することを人々は発見し、それを芸術表現の対象とするようになる。それ故、従来の古典主義の美学に支えられた人間美に加えて、自然美が新たな美の観念として考えられるに至ったのである。このように、人々が自然界を美的対象として眺めることによって、前述のような伝統的な人間中心主義的視点による偏狭な美の観念の枠組を打ち破り、その結果、そこに見出される様々な種類の美についての考察も可能となったのである（一八世紀のイギリスにおいて美の種類に関する議論が隆盛を見るのも、こうした経験主義の伝統があったことであろう）<sup>⑩</sup>。

ところで、こうして美的対象として捉えられた自然事象は、必ずしも、常に人間にとって積極的に感情移入を可能にするような、つまり、われわれの眼を楽しませ、また快い気分を味合わせてくれるような親密な対象とは限らない。時として、雄大な大自然は、暴威をふるい、人間に対してその存在を脅かし、われわれに恐怖の感情を惹起させるような対象となりうることもある。それ故、こうした大自然が持つ恐ろしいまでの力は、決して、従来の如き美や優美といった美的範疇の内に捉えきれ得るものではなく、従ってここに、美と対立する崇高なる独自の美的範疇が立てられる余地が存在するのである。いささか前置きが長くなってしまったきらいがあるが、本稿では、一八世紀における美と崇高に関する理論的考察の中から、バーク (Edmund Burke, 1729-97) の『崇高と美とのわれわれの観念の起原についての哲学的考察』、並びにその影響を少なからず受けたと考えられるカント (Immanuel Kant, 1724-1804) の『美と崇高の感情に関する観察』、『判断力批判』の所説を取り上げ、両者における美と崇高の概念的区別やその特質、及びその歴史的意義等について、以下に検討してみたい。

バークの名前は、美学者としてよりは、むしろ『フランス革命論』の著者として、或いはまた政治（思想）家としての方が遥かに有名であろう。<sup>⑪</sup> このバークが、美学の分野における唯一の著作である『崇高と美とのわれわれの観念の起原についての哲学的考察』（以下、『崇高と美の起原』と略記）を世に問うたのは一七五六年、著者二七歳の時であった（一七五九年には、序論「趣味について（On Taste）」を冒頭に加えて第二版が出ている）。バークのこの著作は、その表題から窺えるように、美的範疇としての「崇高（sublime）」と「美（beautiful）」の観念の起原を問うたものであったが、冒頭でも述べたように、時代の趨勢から、どちらかと言えば、美よりも崇高の概念の考察の方により力点を置き独創的な見解を展開しており、従ってまた、この点に、本書を画期的著作たらしめている所以がある。そして、このバークの崇高論（その概念規定）が、既に研究者によって指摘されてきているように、ヘレニズム期の哲学者カッシウス・ロンギヌス（213<sup>頃</sup>—273）の『崇高について』<sup>⑬</sup>に負うところが大きく、それ故、古代以来絶えて久しかったロンギヌスの崇高論は、ようやく一八世紀半ばのバークの『崇高と美の起原』において、その直接の思想的後継者を見出したと言える。そこで、バークを論じる前に先ず最初に、バークと関係の深いこのロンギヌスの『崇高について』に関して、簡単に触れておくことにする。<sup>⑭</sup>

ロンギヌスの『崇高について』は、当時盛んであった修辞学、或いは文体論の系譜（範疇）において位置づけられる著作である。この点で本書は、アリストテレスの『詩学』<sup>⑮</sup>、ホラティウスの『詩論』<sup>⑯</sup>等を継承するものである。<sup>⑰</sup> 従って、ロンギヌスは、もっぱら文学作品を例にとりながら言語表現における崇高の特質や効果を論じており、彼はこの

『崇高について』によって、当時の文芸批評における、それまでにはなかった全く新たな局面を展開したのであった。

ところで、ロンギヌスによれば、天才の所産である真の「崇高(ὑψος)」は、「最大の詩人や歴史家の不朽の名声を包む」<sup>19</sup>ような「完全に卓越した言葉に存する」<sup>20</sup>。というのは、「天才による効果は、聴衆を説得させることなくむしろ彼らを忘、我の域に至らしめる」<sup>21</sup> (傍点筆者) ことだからである。そして、「時宣を得た崇高の閃きは、稲妻の如くすべてのものをその前に散乱させ、単なる一撃で弁論家の力を完全に現わしてくれる」<sup>22</sup>。何故なら、「真の崇高は、それが有する或る効力によって、われわれを高める。すなわち、誇らしい所有感に高められて、われわれは自身が聞いたものを、あたかも自身が作り出したかの如く、喜ばしい誇りに満たされる」<sup>23</sup> (傍点筆者) からである。ロンギヌスがここで崇高の語に当てている ὑψος は、本来「高さ」を意味するものであるが、右の引用文からも明らかのように、彼はこの原義で用いている。そして、われわれを精神的に「高める」手段である崇高の条件を五つ挙げている。すなわち、(1) 生命感溢れる思想の自由な駆使、(2) 激しい感情による靈感、(3) 思想と言葉の正しい表現法、(4) 比喩と綿密な言葉使いの選択とその使用、(5) 以上を包括した全体的効果、である。<sup>24</sup> このように、ロンギヌスは、言語表現における文体の高さに、或いはまた、それが有する力によってわれわれを精神的に高めるところに、真に崇高なるものの特質を求めたのであった。それ故、彼は、文体というものを、単なる規則に適った外面的形式(技巧)と考えるのではなく、「崇高は精神の偉大さの真の響きである (ὑψος μεγαλοφρονίας ἀρχήμα)」<sup>25</sup> と言ったように、その内面的側面(天才の靈感、精神の高さや力、想像力、エクスタシス等のパトス的側面)の優越性を強調したのである。ロンギヌスはさらに、崇高の源泉を「偉大なる自然」に求め、本論の後半の部分で次のように述べている。

「多くの事物の中で、自然は人間を立派で気品ある性質を有する動物として他のものと区別した。彼女(自然)は、われわれを偉大な集会に招待しているかの如く、われわれに生命を与えて全宇宙の中へ呼び入れ、彼女が作ったあら

ゆる品を見物させ、名譽のためにそれと熱心に競争させようとした。それ故、彼女は、最初から、われわれ自身よりも偉大で神々しいものに向かった時には、われわれの心の中に抑制することが出来ない感情を吹き込んだのである。……（中略）……あらゆる面から人生を眺め、あらゆるものの中に、如何に異常なもの、偉大なもの、美しいものが存在しているかを見よ。しからば、われわれの創造の目的が明らかになるであろう。……（中略）……われわれが感嘆するのは、清らかで有益な小さな流れではなくて、ナイル河、ダニユーブ河、ライン河、そしてとりわけ海である。これはまさしく或る本能によるものである。われわれ自身のために点じる小さな炎は、囲りをはっきりと確実に見せてくれるが、しかし、われわれはそれを、しばしば暗くなる天の炎よりも驚異をもって眺めない。また岩石や小山全体をその深みから投げ出し、また時々あの純粹な巨大な炎の流れを噴きだすエトナ山の火口よりも素晴らしいものとは思わない。しかし、私がこれら全ての事柄について言わんとするのは、有益で必要なものは十分に安っぽいものであるということである。これに対して、われわれに驚異の念を抱かせるのは、常に異常なものである」（傍点筆者）。

既に述べたように、ロンギヌスの『崇高について』は、修辞学の範疇に属するものであり、従って、本書は純粹に美的範疇における崇高の概念を論じたものではない。しかしながら、前述の引用文に見られるように、崇高における精神の高揚を説き、そしてさらに、大自然の中にわれわれに驚異の念を抱かせる「異常なもの（*τὸ περὶ τὸν*）」「偉大なもの（*τὸ μέγα*）」「美（*τὸ καλόν*）」を認める時、われわれはそこに、後に詳述するように、苦と危険の觀念を引き起こすわれわれの感情に崇高の源泉を求めた、後世のバークの『崇高と美の起原』における思想の一端を予見するかのような考えを看取することが出来るのである。

ボワローが、一六七四年にロンギヌスの『崇高について』のフランス語訳を世に送り出して以来、崇高の概念は、本国のフランスのみならずイギリスにおいても広く普及し、その後の一〇〇年間に、それは重要な美学概念としての地位を確立する。特にイギリスでは、崇高の概念は、シェイクスピアやミルトンの文学世界をよく表現するものとして深い関心を呼び、一八世紀に入った時には既に文芸批評における重要な位置を占めていた。このような背景の下にバークの『崇高と美の起原』は書かれ、そして彼のこの著作の登場によって、イギリスにおける崇高論は完成の域に到達したのであった。<sup>27</sup>

ところで、バークは、その「第一版の序文」の中で述べているように、当時一般に「崇高と美との観念がたびたび混同されていること」<sup>28</sup>や、非常に異なった事物や、全く正反対の事物に「無差別に適用されていること」<sup>29</sup>に気づき、そして、ロンギヌスの『崇高について』を「無比の論文」と讃えながらも、彼でさえ、「互いにはなはだしく対抗する諸事物を『崇高』という一つの共通の名称の下に含めてしまっている。『美』という言葉の乱用はさらに全般的であって、そのためいっそう悪い結果がそれに伴ってしまったのである」<sup>30</sup>とロンギヌスを論難している。そこでバークは、かかる状況下から崇高の観念を救いだし、そして、それを、美とは別次元の、つまり、美とは対極にある全く独立した独自の美的範疇として確立することを、本書において意図したのであった。

バークは、こうした両観念の混同からそれらを救い出す方法として、「われわれ自身の胸の中にある諸感情を精しく検討すること、経験にてらしてそれらの感情に影響を及ぼすと思われる諸事物の属性を注意深く調査すること、それ

らの属性をして身体に影響を及ぼさせそれによってわれわれの諸感情を引き起こすようにさせうる自然の諸法則を冷静、かつ、慎重に研究すること」<sup>③①</sup> 以外には有り得ないと言うように、彼は本書において、経験主義的、心理学的立場から崇高と美の理論を展開する。バークは、「苦 (pain)」と「快 (pleasure)」についての、ロックに代表される如き、当時の一般的な考え——「苦の除去ないし減少が快と見做され、快として作用し、また、快の喪失ないし減少は苦と見做され、苦として作用する」<sup>③②</sup> (『人間悟性論』)——を批判し、「苦と快は、それらの相互的減少ないし除去に必ずしも依存しないのみならず、実際には、快の減少ないし終止が、絶対的苦 (positive pain) の如く作用することはない。そしてまた、苦の除去ないし減少は、その結果において、絶対的苦 (positive pleasure) とは、ほとんど類似していない」<sup>③③</sup> と言う。そして、この点からバークは、互いに全く依存しない絶対的な苦と快が存在することをはっきりと認め得るのである (尚、彼は、人間の心の大部分の、苦でも快でもない状態を、「不偏 (indifference)」と呼んでいる)<sup>③④</sup>。バークによれば、崇高の観念と美の観念を惹起するものは互に対立している。それ故、美は絶対的快に基づき、他方、崇高は、苦の除去・減少から生じる「相対的快 (relative pleasure)」であるところの「歓喜 (delight)」に基づくのである。<sup>③⑤</sup> さらに、この「心に強い印象を与えうる観念の大部分」<sup>③⑥</sup>、つまり、われわれのあらゆる感情は、大体、「自己保存 (self-preservation)」と「社会性 (society)」という二大根本衝動に分類することが出来る。<sup>③⑦</sup> そして、苦は自己保存に、快は社会性に属し、さらに、前者は崇高に、後者は美に対応するのである。そこで、バークの記述の順序とは逆になるが、先ず最初に、社会性に起因するところの美についての彼の考えを見てみよう。バークは、この社会性に関する感情を二種類に分けている。すなわち、(1)繁殖の目的に適合する男女間の社会 (the society of the sexes)、(2)人間や他の動物に対して、さらに、或る程度、無生物の世界に対してさえ抱かれると言われる、もっと一般的な社会 (more general society) である。<sup>③⑧</sup> 前者の男女間の性的結合に関するそれについて言え

ば、これに属する感情は「愛 (love)」と呼ばれ、この愛の感情は、「絶対的快にその起原を有する」<sup>39</sup>のである。そして、性殖に関する感情は、獣類に見られる如く、単にそれだけでは「官能的快 (lust)」のみである。しかし、人間は獣類と異なつて、「非常に多様かつ複雑な關係に適應する動物であつて、一般的感情に、或る社会的性質の觀念 (the idea of some social qualities) を結合」<sup>40</sup>しており、この愛の感情の対象は、「性の美 (beauty of the sex)」<sup>41</sup>を形成するのである。次に、後者の一般社会性について言えば、これは複雑に分化しており、これに属する感情もまた前者の如き愛の感情と類似しているが、しかし、「それは官能的快を混えない。そして、その対象は、美 (beauty) である」<sup>42</sup>。それ故、バークは、「美とは、事物に備わつていてわれわれに愛着 (affection) や優しさ (tenderness)」、或いはこれらに非常によく似た或る他の感情を引き起こすようなあらゆる性質に対して、私が適用する名称なのである」<sup>43</sup>と言ひ、美についての非常に簡潔かつ明確な、そして幾分古典的 (保守的) な定義を与えている。

それでは、バークにとって、かかる愛の感情、もしくはそれに相当する愛着や優しさを喚起する美の性質、換言すれば、われわれが或る対象物を美しいと感じるための条件とは、一体如何なるものであらうか。バークは、それについて七つの項目を挙げている。すなわち、(1) 形が比較的小さい (comparatively small)、(2) 滑らか (smooth) であること、(3) 諸部分の方向に多様性 (variety) があること、(4) これらの諸部分が角ばっていないで、言わば互いに溶け合っている (melted) ようであること、(5) 繊細な構成 (delicate frame) であり、何ら力強い様子を外に現わさないこと、(6) その色が澄んで明るい (clear and bright) こと、しかし余り強烈でなければいけないこと、(7) それが必要にばしい色彩である場合、それを他の色彩によつて様々に変化させること、である<sup>44</sup> (紙面の關係上、これらの具体例は省略する<sup>45</sup>)。バークによれば、これらの美は、対象の客観的条件に基づくものではなく、「悟性」や「理性」、「意志」にも關係せず、また、「精神」や「道德」を規定するものでもなく、もっぱら經驗的に捉えられる感覺的性質

のものである。それ故、バークは、「美は、大部分が、諸感覚の介在によって人間の心に機械的に、(mechanically)作用する、身体における或る性質である」(傍点筆者)と結論する。この点からバークは、「比例 (proportion)」「適合性 (fitness)」「完全性 (perfection)」等も美の原因とはなり得ないと断じている(彼のこの主張は、冒頭で述べた、理想的な比例を具えた人体を美の規範とする古代ギリシア以来の伝統的な考えとは、いささか異なっている)。次に、バークの崇高についての考えを見てみよう。バークの言う崇高が自己保存に属する苦の観念に基づくものであることは、既に述べた。バークによれば、「自己保存に関わる諸感情は、大部分、苦、ないし危険 (danger) に依存する」<sup>④⑧</sup>。そして、これらの観念は、「あらゆる感情の中で最も強いもの」<sup>④⑨</sup>である。前述のように、美は絶対的快に起因する愛の感情に基づいていたが、これに対してバークは、「如何なる方法によってであれ、苦と危険の観念を引き起こすのに適したものは何でも、すなわち、如何なる方法によってであれ、恐ろしいもの (terrible)、或いは恐ろしい対象物に関わるか、または、恐怖 (terror) に類似した方法で作用するものは何でも、崇高の源泉である」<sup>⑤①</sup>と言う。しかし、かかる恐怖の感情を惹起する対象物が、直接に危険を伴わないことが明らかになった場合、すなわち、われわれが「現実にかうした環境に居ないで、苦と危険の観念を想起する時、それらは歓喜となる」<sup>⑤①</sup>のである。バークは、この歓喜を苦に依存するものとして、また、絶対的快の如何なる観念とも全く異なっているが故に、快とは呼ばず、従って、この歓喜を惹起する如何なるものをも崇高と呼んでいる。そして、さらにバークは、崇高なるものの惹起する最も強い感情は「驚愕 (astonishment)」であると言う。「自然 (nature) における偉大かつ崇高なるものの引き起こす感情は、それらの原因が最も強く作用する場合、驚愕である。そして、この驚愕は、あらゆる精神の運動が或る程度の恐怖 (horror) で一時的に中止されるところの精神状態 (state of the soul) である」<sup>⑤②</sup>。この場合、心は完全にその対象物によって満たされているため、他の如何なる対象物をも抱くことが出来ず、また、心を占有している

その対象物を検当することも出来ない。それ故、ここから「崇高の偉大な力が生じる」<sup>⑤③</sup>のであり、従って、驚愕は、「崇高なるものの最高の度合において及ぼす効果 (the effect of the sublime in highest degree)」<sup>⑤④</sup>なのである。<sup>⑤⑤</sup>

続いてバークは、崇高の源泉として、「恐怖」「朦朧性 (obscurity)」「力 (power)」「剥奪 (privation)」「広大 (vastness)」「無限 (infinity)」「連続性」と一様性 (succession and uniformity)」「建築物における大きさ (magnitude in building)」「困難 (difficulty)」「壮麗 (magnificence)」「光線 (light)」「建築物における明るさ (light in building)」「大きな音 (loudness)」「突然性 (suddenness)」「断続性 (intermitting)」等を挙げている。<sup>⑤⑥</sup>これらに関わる具体例は多岐に亘っているため、ここにその全てを逐一列举する訳にはいかないが、バークが挙げているのは、その大部分が——文学作品や聖書における描写に素材を求めるにせよ——大規模な自然物や自然現象の類いである。すなわち、大洋、峨峨たる岩壁や山岳、星多き空、陰鬱な森林や寂しい荒野、大瀑布、吹き荒ぶ嵐や雷鳴、並びにそれらの音、暗闇、破壊的な力、孤独や沈黙、動物の叫び声、等である。バークのこのような例証は、前節で述べた——大自然の中に、われわれに驚異の念を抱かせる異常なものや偉大なものの存在を認めた——ロンギヌスの崇高論における主張と軌を一にしており、如何にバークがロンギヌスから得るところが大きかったかを、よく物語っている。

以上見てきたように、バークの『崇高と美の起原』は、抽象的な哲学的的美的範疇論を展開するのではなく、具体的な事象を豊富に挙げながら、理性 (悟性) 的判断を斥けて、もっぱら感覚主義的、心理学的立場に依拠しつつ身体的変化の或る種生理学的な観察を行ない、崇高と美の問題を論じた著作であり (この点で、同じく美の観念の起原を論じつつも、それを創造主ないし神の意志といった超越的なものに求めたハチンスンの立場<sup>⑤⑦</sup>とは異なっている)、そしてまた、とりわけ崇高の考察に実り多き成果を齎したのであったが、それは、バークが、冒頭で述べたような、美の規

範を一般に規則性や均衡に求める、従来の伝統的な人間中心主義的美学（人間美）に限定されることなく、むしろ大自然の中の諸対象に眼を向け、そこに崇高の諸々の源泉を求めたからであった。

### 三

バークのこの「犀利で独創的な、しかしおそろしく退屈な著作」(K・クラーク)の反響は、非常に大きなものがあった。当時の文壇の大御所であったサミュエル・ジョンソンが、『崇高と美の起原』には「真の批評 (criticism)」の模範が窺われると称讃しているように、バークのこの画期的な著作は、イギリスにおいて、美学の分野は言うに及ばず、広く文学に携わる者にとっても注目の的になり、次々に版を重ねたのであった。またフランスにおいては、ディドロへの影響が指摘されるところであり、最初のフランス語訳が出版されたのは一七六五年であった。しかし何といっても、イギリスを除けば、バークの『崇高と美の起原』の真の思想的後継者はドイツにおいて現われ、メンデルスゾーン、レッシング、カント、ヘルダー、シラーらが、この著作から強い影響を受けたのであった。<sup>61</sup> そのドイツ語訳はレッシングの試みるところとなったが、結局、陽の目を見ずに終わり、最終的には、クリスティアン・ガルヴェの手になるものが、一七七五年に初めて出版された。そして、このガルヴェのドイツ語訳を通してバークの影響を最も強く受けたのが、カントに他ならなかった。

カントは、バークの『崇高と美の起原』を高く評価し、『判断力批判』(一七九〇年)の中で、『バークは、この種の論考においては、最も主要な著者と呼ばれて然るべき人』<sup>63</sup>と述べ、続けて、ガルヴェのドイツ語訳からバークの崇高に関する箇所を引用している。このように、バークのカントへの影響は『判断力批判』において具体的に示されて

いるのであるが、しかし、カントの美と崇高に関する考察は、何も本書が最初という訳ではない。カントは、既に一七六四年の『美と崇高の感情に関する観察』において、この両観念について論を展開しており、さらに、崇高感に対する彼の讃嘆の念は、一七五五年の「カントIIラプラス説」として有名な『天体の一般的自然史と理論』にまで逆のぼって見出されうる。そこで、『判断力批判』について見るまえに、先ず、後者の二論文について若干触れておきたい。

『天体の一般的自然史と理論』は、ニュートンの自然観に基づいて宇宙の星雲説的発生を論じたものであったが、カントはかかる宇宙発生の根底に創造者の意図を読み取り、「より高い世界」について語る。カントがこの論文の「結語」の部分で主張するところによれば、被造物である人間は有限かつ不幸な存在に過ぎないが、しかしその反面、人間は「不滅なる精神」でもって一切の有限なるものを越え、全自然に対する新たな高い関係において自らの生命を永遠に持続するのである。<sup>64</sup>そして——『実践理性批判』末尾のカントの墓碑銘ともなった有名な章句、すなわち、「それを考えることしばしばであり、かつ長ければ長いほど、ますます新たな、かつますます増大してくる感嘆と崇敬の念をもって満たすものが二つある。わが上なる星の輝く空とわが内なる道徳律とである」<sup>65</sup>を想起させるが如く——「事実、もし人々がかかる考察をもって、また前述の考察をもって、自己の心を満たしたとすれば、晴れた夜に星輝ける天上を見る時、ただ高貴なる魂のみが感ずる或種の満足 (eine Art des Vergnügens welches nur edle Seelen empfinden) を与えられるのである」<sup>66</sup> (傍点筆者) と言い、そしてこの静寂な大自然の中に、感じられるが言葉では記述され得ない概念、すなわち、一種の崇高感を見出す時、既にバークの崇高論と一脈通じるものが感じられる (勿論、前述のように、バークの著作が出版されたのは五六年、ガルヴェの翻訳が出たのは七三年であり、従って、カントはこの時点でバークの思想を知る由もなかったのであるが)。このような、カントの自然に対する崇敬の念は、既に研究者によって指摘されてきているように、彼が少年時代に母親から受け継いだ「敬虔主義 (Pietismus)」の

影響によるものであらう。<sup>67</sup>とまれ、ここには、周到緻密な科学的思考を展開する一方、終始自然に対して畏敬の念を抱いた、想像力豊かなロマンティストとしてのカントの一面が示されていると言えよう。<sup>68</sup>

この『天体の一般的自然史と理論』の九年後に発表された、カントの前批判期に属する『美と崇高の感情に関する観察』は、この時期の諸論文の中でも異色のものであり、彼自身が本論文の冒頭でこれを叙述するに当たって、「哲学者としてよりも、一人の観察者の眼 (das Auge eines Beobachters) で眺めたい」<sup>69</sup>と言っているように、この論文は、美と崇高についての厳密な哲学的、美学的概念規定や理論を展開するのではなく、この両者の「感情 (Gefühl)」を経験的、心理学的に分類し、特徴づけている (この点においてバークとの親近性が見られる)。そして、さらにここでは、市民社会の日常生活における多種多様な人間の類型と徳の諸相が、機智や風刺を縦横に織り混ぜつつ生き生きと描写されている。従って、カントのこの書は、「美学上の論文であるというよりは人間学の書物であるという方がふさわしい」<sup>70</sup>のである。さて、カントによれば、美と崇高の感情は、これを楽しむ際に格別の才能を必要とする訳ではないが、しかし、低級なものではなく、比較的高尚な種類の感情である。そして、この両者によって引き起こされる感動は「快適 (das Angenehme)」である。ところが、その様子は非常に異なっている。そこで、カントは次のように言う。

「雪に覆われた山頂が雲の上に聳える連山の眺め、荒れ狂う嵐の描写、或いはミルトンの地獄の描写などは、適意 (Wohlfallen) を喚起するが、しかし、恐怖 (Grausen) を伴う。これに対して、花咲く草原の景色、小川が曲がりくねって流れる谷間を家畜の群が草を喰いながら散在する光景、極楽の描写、或いはヴィーナスの飾り帯のホメロスによる描写などもまた快い感情 (angenehme Empfindung) を引き起こすが、しかし、この方は楽しくほほえましい (fröhlich und lachend)。われわれに対する前者の印象が相当な強さで起こり得るためには、われわれは崇高の

の感情 (Gefühl des Erhabenen) を持たねばならないし、また、後者の印象を正しく享受するためには、美に對する感情 (Gefühl vor das Schöne) を持たねばならない。聖なる森の中の高い榎とその寂寥たる影は崇高である。花壇、低い生籬、形よく刈り込んだ樹木は美である。夜は崇高であり、昼は美である<sup>①</sup>。続けてカントは、「崇高なるものは感動させ (rührt)、美しいものは魅惑する (reizt)」<sup>②</sup> と言ひ、この両感情の人間の相貌への現われ方を述べた後に、崇高の感情は「往々にして若干の恐怖、或いはまた憂鬱 (Schwermut) を伴ひ、単に落ち着いた讃嘆のみを伴う場合もあるし、さらにまた、崇高の地の上に広がった美を伴う場合もある」<sup>③</sup> ことから、カントは、崇高の種類について、第一のものを「恐怖の崇高 (das Schreckhafterhabene)」、第二のものを「高貴 (das Edle)」<sup>④</sup> として、第三のものを「華麗 (das Prachtige)」と呼んでゐる<sup>⑤</sup>。さらに続けてカントは、「深い寂寥 (tiefe Einsamkeit) は崇高であるが、それは恐怖的なものである。…… (中略) ……崇高なるものは常に大きく (groß) なくてはならないが、美しいものは小さく (klein) てもよい。崇高なるものは簡素 (einfältig) でなくてはならないが、美しいものは磨かれ、飾られ (geputzt und geziert) なくてはならない。大きな高さ (große Höhe) も、大きな深さ (große Tiefe) も共に崇高であるが、後者は恐怖の感情 (Empfindung des Schauderns) を伴ひ、前者は驚嘆 (Bewunderung) を伴う。それ故、後者は恐怖の崇高たりうるし、前者は高貴たりうる<sup>⑥</sup>」<sup>⑦</sup> と言うが、このような考えによれば、エジプトのピラミッドの構造は簡素で高貴であり、ローマの聖ペテロ寺院は華麗であり、兵器庫は高貴で簡素、宮殿は華麗、離宮は美しく飾られなくてはならない<sup>⑧</sup>。そして、カントは次のように結んでゐる。「長い時の持続は崇高である。それが過去の時間ならば高貴である。それが測り知れぬ未来に予見されるならば、何か恐ろしいものを具えている。遙か彼方の古代の建物は畏敬すべきである。ハラーの未来の永遠性の叙述は、静かなる恐怖感を、過去の永遠性の叙述は、呆然とした驚嘆を注ぎ込む<sup>⑨</sup>」のであると。

以上は、第一章「崇高と美との感情の別々の対象について」からカントの所説を見た訳であるが、ここに見られるカントの見解は、前節で取り上げたバークの崇高と美の区別になりに近いものがあり、とりわけ崇高の把握の仕方は、ほとんどバーク的と言ってよい。この論文を書いた時点で、カントはまだバークの『崇高と美の起原』を直接読んでいなかったが、メンデルスゾーンが本書を要約し批評を加えており<sup>78</sup>（一七五八年）、恐らくカントはそれを読んでいただと思われ、ここから大きな示唆を受けたに違いない。ただし、カントは、美学上の範疇としての美と崇高の捉え方に関してバークから影響を受けたに過ぎず、バークの著作が美的範疇論の領域にとどまっているのに対して、カントは、バークのこの両概念の区別に基づいて、人間論（世俗的人間の心理分析）を展開しており、従って、ここに彼の独自性があるのである（第二章以下に述べられた徳の諸相や人間の諸気質、さらに男女両性の性格の相違、諸国民性の比較等を参照<sup>79</sup>）。この点で、むしろ、カントは、同じくイギリスのシャフツベリやハチスンらの道徳哲学者たちの見解に負うところがあったと言える。さらには、また、人間の「ありのままの姿」に共感を示したルソーの影響が指摘されるところである<sup>80</sup>。

#### 四

カントの『美と崇高の感情に関する観察』は、右に見たように、美（崇高をも含めた広義の美）の問題を論じつつも、美を主観の感覚的事実のみから説明する経験的立場にとどまっていた。しかし、かかる立場では、美は感覚的快の主観的経験以上の何ものでもなく、美はア・プリオリな根拠に基づいた「普遍妥当性（Allgemeingültigkeit）」を主張し得ない。それ故、畢竟、美は主観的感覚的経験の中に埋没してしまう。カントはここから美を救出すべく、

「趣味 (Geschmak)」の経験的事実の中に、先験的原理に基づいた普遍妥当性を探求することを、彼の第三批判書である『判断力批判』において試みたのであった。ここにおいて初めて趣味の「批判 (Kritik)」が可能となり、美は他の感覚的快と明確に区別されるに至ったのである。

『判断力批判』第一部第一篇は、「美的判断力の分析論」であり、ここでカントの美学の基礎理論が述べられる。

カントは言う。「何か或るものが美であるか否かを区別するためには、われわれはその表象を悟性によって客観へと関連づけるのではなく、構想力 (恐らく悟性と結びついている) によって、表象を主観と主観における快・不快の感情 (Gefühl der Lust oder Unlust) へと関連づけるのである。それ故、趣味判断 (Geschmacksurteil) は如何なる認識判断 (Erkenntnisurteil) でもなく、従ってまた、論理的 (logisch) ではなくて、美的 (ästhetisch) である」<sup>81</sup>。

このように、美を判定する能力は、美的判断力、或いは趣味判断であるとして、カントはその特質を、「質」、「量」、「関係」、「様相」の四つの契機から分析し、これにより美を、「真 (Wahrheit)」や「善 (Gut)」、「快適」等から区別される性格のものとして、その自律性を解明する。カントは、前述の引用文に続けて、「美的判断とは、判断の規定根拠が主観的以外のものではあり得ない (nicht anderes als subjektiv) 判断のことを意味する」<sup>82</sup>と云うように、美的な判断力である趣味判断は、対象の表象を客体ではなく、「快・不快の感情の名のもとに、主観における生の感情と全面的に関連づける」<sup>83</sup>のである。こうして、美的 (趣味) 判断と、表象を悟性の範疇に包摂することにより認識対象を成立せしめる「認識判断」との相違が判然となる。

このように、カントは、適意の感情の対象である美を、認識の対象である真と明確に区別した後、さらに、「関心 (Interesse)」の概念によって、それを快適と善から区別する。カントによれば、関心とは、「われわれが或る対象の实在 (Existenz) の表象と結合するところの適意」<sup>84</sup>であり、それは、同時に、「適意の規定根拠、或いはその規定

根拠と必然的に結合している」<sup>85</sup>と「欲求能力 (Begehrungsvermögen)」と関係している。そしてそれは、「感覚 (Empfindung) において感官 (Sinn) に快いものである快適」<sup>87</sup>と結びついており、また、「理性を介し、単なる概念によって快いもの」<sup>87</sup>である善は、「対象、或いは行為の現実的存在 (Dasein) に関する適意」<sup>88</sup>、すなわち、何らかの関心を含んでおり、この両者 (快適と善) に共通して言えることは、「その対象に対する関心と結びついている」<sup>89</sup>ということである。しかしながら、美のみは、かかる欲求能力と全く関係を持たないが故に、対象の存在に対しては無関心であり、対象の表象に適意が伴っているか否かが問題となるだけである。それ故、美に関する適意は、「無関心的で自由な (uninteressiertes und freies) 唯一の適意」<sup>90</sup>と言われる。従って、趣味判断は、「単なる観想的 (kontemplativ) 判断である。換言すれば、対象の現実的存在に関わりなく、その対象の性質のみを快・不快の感情と比較する一つの判断」<sup>91</sup>である。そこで、カントはこう結論する。「趣味とは、あらゆる関心なしでの (ohne alles Interesse) 適意或いは不適意による、対象或いはその対象を表象する仕方を判定する能力のことである。そして、かかる適意の対象が美と名づけられるのである」<sup>92</sup>。

こうして、美の独自性を明らかにしたカントは、次にその普遍性を解明しようとする。カントによれば、趣味判断の普遍性は、論理的判断ないし道徳的判断の如き概念に基づく普遍性ではない。それ故、趣味判断は客観に依存する普遍性を持つものではない。しかしそれは、「この葡萄酒は快適である」といった各人各様の私的な感情に基づくものではなく、全ての人に例外なく妥当することを必然的に要求するものである。すなわち、「趣味判断には主観的妥当性 (subjektive Allgemeinheit) に対する要求が結びついていなければならない」<sup>93</sup>のである。そして、この主観的妥当性こそ、趣味判断に固有の普遍性に他ならない。それでは、このような概念を根拠としない主観的妥当性は、如何にして美の普遍性を獲得し得るのであろうか。カントはこの問題を解明するために、「趣味判断のための鍵」

であるところの、「趣味判断においては、快の感情が対象の判定に先行するのか、或いは後者のほうが前者に先行するのか」<sup>(94)</sup>という問いを立てる。そしてカントは、もし快の感情が対象の判定に先行するなら、判断は感官的感觉における単なる快適の場合と同じになり、普遍性を要求し得ないという理由から、判定が先行しなければならないと考えるのである。

ところで、普遍的に伝達され得るものは、認識と認識に属する表象以外にはあり得ないが、美的判断は概念に基づかない主観的判断であるが故に、普遍的に伝達され得る美的判断の主観的根拠は、表象を「認識一般 (Erkenntnis überhaupt)」に関係せしめる限りでの表象の諸力の相互関係にあるとされる。そして、認識が成立するためには、「直観における多様なものをまとめる構想力 (Einbildungskraft)」と、諸表象を合一するところの概念を統一するための悟性 (Verstand) とを必要とする<sup>(95)</sup>が、対象の概念を必要としない美的判断においては、これらの認識能力は、概念の拘束を受けない自由な活動の状態にある。従って、美における快の感情のア・プリオリな概念は、「構想力と悟性 (認識一般) に必要であるように、それらが相互に調和する限りにおいて」との自由な遊動 (freies Spiel) における心的状態 (Gemütszustand) に他ならない<sup>(96)</sup>のである。そして、この心的状態が快として知覚されるが故に、趣味判断は、快適に対する判断とは異なり、批判に属するのである。ここから、「美は、概念なしで普遍的に快いものである<sup>(97)</sup>」と定義される。

さらにカントは、趣味判断の根底には一切の目的も存在してはならないと考え、その根底に存在するものとして、対象における目的なしの「主観的目的性 (subjektive Zweckmäßigkeit)」<sup>(98)</sup>換言すれば、対象の合目的性の形式なるものを挙げる。カントによれば、これが趣味判断のア・プリオリの根拠であり、また、美の定義に他ならない。すなわち、「美は、合目的性が目的の表象なしに、或る対象において知覚される限りにおいて、この対象の合目的性の形

式である」<sup>(98)</sup>と言われる。そしてカントは、この目的の概念から、「自由美 (freie Schönheit)」と「附属美 (anhängende Schönheit)」という二種類の美を導き出す。前者は、「その対象が何であるべきかということについての如何なる概念をも前提しない」<sup>(100)</sup>のに対し、後者は、かかる概念と、この概念に従う対象の完全性を前提とする<sup>(101)</sup>ものである。

前者には多くの鳥類や海中に棲む多数の甲殻類、ギリシア風の線描的模様等が、後者には、人間、馬、建築物等の美が加えられるが、カントは趣味判断を、前述の如き対象の形式の合目的性と見るが故に、後者の附属美を、純粹な趣味判断ではあり得ないと考える。畢竟、カントによれば、美は、目的なき合目的性に適った対象、すなわち、それ自体だけで美しい「自然美 (Naturschönheit)」に限定されるのである。この点についてカントは、本書第二篇「美的判断力の弁証論」の中で、「自然の主観的目的性は、構想力の自由な遊びに基づくものである。そしてこの場合、われわれのほうに恩恵をもって自然を受け入れるのである」<sup>(102)</sup>と云っている。それ故、「芸術美 (Kunstschönheit)」(これが前記の二つの美の範疇のいずれに属するかは、明言されていない)も、自然であるかの如く見える限りにおいて美と判定されるのであり、このことによって、芸術は「天才の技術」と見做されるのである<sup>(103)</sup>。

最後にカントが挙げているのは、「様相」の契機であるが、これは、趣味判断における適意は普遍的、必然的なものとして認識されるが、それは概念を欠くが故に主体的必然性に過ぎない、そこで一つの「共通感覚 (sensus communis)」を前提することによって客観的なものと見做される、というものである。ここから、「美とは、概念なしに必然的適意の対象として認識されるものである」<sup>(104)</sup>と定義される。

以上、「美的判断力の分析論」第一章「美の分析論」において、美の概念をカントの論述に従って見てきた訳であるが、第二章「崇高の分析論」においてカントは、美と崇高とを対比させつつ、崇高についての判断を分析している。そこで、次にそれを見てみたい。

崇高の分析に当たって、カントは先ず、美と崇高に共通する概念を提示する。カントは言う。「美は、崇高と共に、それ自身だけで快いという点で一致している。さらにまた、両者とも如何なる感官、論理的・規定的判断をも前提とせず、反省的判断 (Reflexionsurteil) を前提とするという点で一致している。…… (中略) ……また、両者の判断は個別的であり、たとえ対象の如何なる認識をも要求せず、単に快の感情を要求するに過ぎないとしても、それにもかかわらず、全ての主観に関して普遍妥当的であると言ひ得るのである」<sup>(105)</sup> (傍点筆者)。前記『美と崇高の感情に関する観察』においても、両者によって共に喚起される感動は快適であった。そしてカントは、その様子が非常に異なっているところから、その相違を具体例を列举して叙述していたように、ここでも両者の間の著しい相違を——ただし前者が経験的事実に基づいていたのに対して、先験的原理に基づいて——指摘する。

カントによれば、自然美は、「限定 (Begrenzung)」を本質とする対象の形式に関わるが、これに反して崇高は、「無限定性 (Unbegrenztheit)」がその対象において、或いはその対象によって引き起こされて表象され、しかもその無限定性の総体性 (Totalität) が考え付け加えられる限り、没形式的な対象においても見出される」<sup>(106)</sup> のである。これにより、美は、「無規定的悟性概念 (unbestimmter Verstandesbegriff)」の表示と見做され、崇高は、「無規定的理性概念 (unbestimmter Vernunftbegriff)」の表示と見做される。それ故、適意は、美の場合「性質」の表象と結びつくが、崇高の場合は「量」の表象と結びつく。また、崇高の適意は、その種類から見ても美のそれとは著しく異なっている。すなわち、崇高の感情は、「間接的にのみ生じる快であり、つまりこの快は、生命の瞬間的な阻止の感情と、その直後にそれに続くいっそう強い生命力の流出とによって生み出されるものであり、従って、感動として、構想力の如何なる遊動でもなく、厳粛な営みであるように見えるもの」<sup>(107)</sup> である。これに対して美は、「生命の促進の感情を直接に伴い、そしてまた、刺激 (Reiz) や遊動する構想力と合一するもの」<sup>(108)</sup> である。従って、崇高は感覚的刺激と一

致することはあり得ず、それ故、崇高の場合は、「心 (Gemüt) はその対象によって引きつけられるのみならず、むしろ相互に絶えず反撥し合う」<sup>(109)</sup>ことから、崇高における適意は、「積極的快というよりも、むしろ讚嘆、或いは尊敬 (Achtung) を含んでいる、換言すれば、消極的快と呼ばれて然るべきもの」<sup>(110)</sup>である。そしてさらにカントは、両者の最も重要な内的区分として、次の点を指摘する。すなわち、自然美は、その形式においてわれわれの判断力に適合する合目的性 (構想力と悟性の調和) を持っていたのに対して、われわれの内において、また理性の働きのなしに単に把握されるだけで崇高の感情を引き起こすものは、「われわれの判断力にとっては反目的であり、われわれの表示能力に不適合であり、また構想力にとっては威圧的に見える」<sup>(111)</sup>が故に、ますます崇高であると判断されるのである。これによりカントは、「自然の対象 (Gegenstand der Natur)」そのものを崇高と呼ぶことは適切ではないと言う。何故なら、それ自体反目的なものとして把握されているからであり、この場合、この対象は、われわれの心の内に見出され得るような崇高性を表示するのに有益であるに過ぎない。本来、崇高なるものは、「如何なる感性的形式の内にも含まれず、理性の諸理念にのみ関わるもの」<sup>(112)</sup> (傍点筆者) であり、これらの諸理念に完全に適合するような表現が不可能 (構想力と理念の背反) であっても、この諸理念はまさしく、「この不適合が感性的に表示され得ることによって喚起され、心の内へと呼び入れられる」<sup>(113)</sup>のである。このように、カントによれば、崇高 (の感情) は本来自然の内にあるのではなく、われわれの心情の内に (すなわち、理念の内に) あるものであり、かかる崇高な心的状態を持つためには、われわれの心を様々な理念で満たしておかなければならず、こうした場合、心は感情を捨てて高次の合目的性を含んだ諸理念を目指すよう刺激されるのである。すなわち、「自然の美に対しては、その根拠をわれわれの外に捜し求めなければならないが、崇高に対しては、それを単にわれわれの内と、自然の表象の内へと崇高性を持ち込まなければならない」<sup>(114)</sup>のである。

このように、美に対する崇高の特質を明らかにしたカントは、周知のように、それを「数学的崇高 (das mathematische Erhabene)」と「力学的崇高 (das dynamisch Erhabene)」の二種類に分ける。先ず、数学的崇高について見てみよう。これにおいては、「量」が問題とせられる。カントは、「われわれは、絶対的に大 (schlechthin groß) であるものを崇高と名づける<sup>(115)</sup>」と言う。また別の定義で、「崇高とは、それと比較すれば、他の全てのものが小であるようなもの (ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist)<sup>(116)</sup>」或いは、「崇高とは、単にそれを思考し得るだけでも、感官の全ての尺度を越えるような心の能力を証明するところのものである (Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist das jeden Maßstab der Sinne übertrifft)<sup>(117)</sup>」とも言う。これらの定義についても少し具体的に説明するなら、こういうことである。つまり、カントによれば、構想力には、表象の多様を「把握 (Aufassung)」する働きと、それを逐次以前の表象と「総括 (Zusammenfassung)」する働きの二通りがあるが、法外な対象に直面した場合、構想力の総括力がその最大限に達し、把握が進行すればするほど、感覚的直観によって以前に把握した部分表象は消滅し、その結果、対象の全体表象が得られなくなってしまう (カントは、これをピラミッドとローマの聖ペテロ寺院を例にして説明している<sup>(118)</sup>)。このような場合、全体の理念を構想力の表象によって表示することが出来ないという感情が生じ、この感情において構想力が自己の最大限を達成しようとしてそれを拡大するにもかかわらず、自己の内へ再び沈潜するが、ここに或る感動 (的な適意) が生み出されるのである。この感動は、前述した、生命の瞬間的な阻止の感情と、その直後のよりいっそう強い生命力の流出によって生じる快の感情に他ならない。すなわち、構想力が絶対的に大なるもの (無限なるもの) の理念をその表象によって捉え得ないという不快の感情を契機として、構想力は無限なるものを一つの全体として考え得るわれわれの理性能力が自己の内に喚起され、そしてその結果、美的判断そのものが理念の根拠としての理性に対して主観的に合目的となるの

である。それ故、カントは、「全ての感性的尺度が理性の量的評価に不適合であるという内的知覚は、理性の諸法則と一致し、また、われわれの超感性的本分の感情をわれわれの内に喚起するところの不快であるが、また、この感性的本分によれば、感性的あらゆる尺度は、理性の理念には不適合であると知ることが合目的であり、従ってまた快なのである」<sup>(119)</sup>と言う。

これに対して力学的崇高は、「力 (Macht)」が問題とせられる。カントは先ず、この力についてこう定義する。「力とは、大きな障害を克服する能力のことである。この力は、それ自身力を所有しているものの抵抗をさえ克服する場合、威力 (Gewalt) と呼ばれる。そして自然は、美的判断において、われわれに対して如何なる威力をも持っていない力として考察される場合には、力学的崇高である」<sup>(120)</sup>。そして続けて、「われわれによって自然が崇高なるものとして力学的に判定されるべきであるなら、その自然は恐怖の念 (Furcht) を喚起するものとして表象されなければならない」<sup>(121)</sup>と言う時、われわれはここにはっきりと前述したパークの見解の影響を見てとることが出来よう。そしてさらに、この力学的崇高についての次のようなカントの文章に接する時、その影響は決定的なものとなる（それと同時に、われわれはここにロンギヌスの前述の章句をも想起する）。

「鋭く突き出した、言わば脅かすような岩石、雷光と雷鳴を伴いながら天にむくむくと盛り上がる雷雲、その激しい破壊的威力を十分に發揮する火山、その荒廃を後に残していく暴風、怒濤逆巻く広大無辺な大洋、力強い流れの高い瀑布等は、われわれの抵抗力をこれらのものと比較して取るに足りないほど小さなものにしてしまう。しかし、これらの光景は、われわれが安全な場所に居さえすれば、それが恐怖の対象であればあるほどますます心を惹きつけずにはおかない。そして、われわれはこれらの諸対象を好んで崇高と名づけるのである」<sup>(122)</sup>。

この力学的崇高は、カントが言うように、自然の光景が恐ろしいほどわれわれを引き付け、快の感情

を喚起せしめるのであるが、その理由は、「これらの諸対象が精神力をその通常の領域以上に高揚させ、全く別の種類の抵抗力をわれわれの内にあることを知らしめ、この抵抗力が自然の外見上の全能に決して劣ることがないという勇気をわれわれに与える」<sup>(123)</sup>からである。従って、たとえわれわれが物理的な自然の威力に屈服し、自己の無力を思い知らされたとしても、超感性的な人格を具えた人間は、そのことによって何ら影響を受けることはない。むしろわれわれはかかる自然に対して理性の能力をもって抗し得るのである。それ故、カントは次のように言う。

「自然がわれわれの美的判断において崇高と見做されるのは、自然が恐怖を喚起するものである限りにおいてではなく、自然がわれわれの力（この力は自然ではない）をわれわれの内に喚起し、こうしてわれわれが氣遣うもの（財産、健康と生命）を小であるとし、それ故また、自然の力（われわれは財産、健康、生命においては確かに自然の力に屈服している）でさえ、われわれとわれわれの人格性にとっては、それにもかかわらずやはり、われわれの最高の諸原則とそれらの遵守、或いは放棄が問題である限り、われわれがそのもとに屈服せざるを得ないような威力とは見做さないからである。従って、自然がここで崇高と呼ばれるのは、自然が、それにすらまさる本分自身に固有な崇高さを自覚させることの出来るような場所を表示するよう、構想力を高揚するという、単にそれだけの理由からである」<sup>(124)</sup>。

## 五

以上、バークの『崇高と美の起原』とカントの『美と崇高の感情に関する観察』及び『判断力批判』を中心に、一八世紀における美と崇高に関する理論的考察を見てきた訳であるが、両者において少なからず共通点があり、とりわ

け崇高の概念に関してそれが顕著であり、従って、カントがバークの著作から如何に学ぶべき点が多かったかということがよく窺える。両者の所説の詳細についてはこれまで述べてきたところであり、ここで改めて繰り返す必要がないが、もう一度、簡単に要約しておくなら、バーク、カントとも、細部の相違はあっても、大体において、美は、絶対的（直接的、積極的）快にその起原を有し、愛着や優しさ、信頼等の感情を引き起こす性質を持ち、それらを喚起する対象物（条件）は、小さく、滑らか（磨かれ）かつ繊細であり、また、明るく明瞭で簡素な構成に基づくもの等（すなわち、形式的規則に適合したもの）であったのに対して、崇高は、自己保存に基づく相対的（間接的、消極的）快にその起原を有し、恐怖の感情を引き起こす性質を持ち、広さ、大きさ、破壊的な力、無限性、不明瞭性、寂寥、暗闇等（すなわち、形式的規則を打ち破るもの）をその源泉とし、そして、こうした恐怖の感情を惹起する対象物がわれわれに対して直接的危険を及ぼさない場合、或る種独特な感動をわれわれに齎らす等の点で共通しているのである。そしてさらに、崇高について既に引用したように、バークが、「あらゆる精神の運動が或る程度の恐怖で一時的に中止されるところの精神状態から崇高の偉大な力が生じる」と言うのに対し、カントが、「生命の瞬間的な阻止の感情と、その直後にそれに続くいっそう強い生命力の流出によって崇高の感情が生み出される」と言うに至っては、その両者の類似性（バークのカントへの影響）は著しいものがある。しかしながら、その反面、バークとカントの間にはまた見解の相違も見られるのである。

バークもカントも、美の判断基準を主観の快の感情に関連づけているが、バークは、「美は諸感覚の介在によって人間の心に機械的に作用する、身体における或る性質である」として、その基準を単なる経験的事実から説くだけであった（それ故、彼はヒュームと同様に経験論の立場にあった）。しかし、カントは、前批判期（『美と崇高の感情に関する観察』）においてはかかる立場にあったが、『判断力批判』に至って、バークのこの方法に対して、「われわれ

の心の諸現象のかかる分析は、心理学的所見としては非常に見事であり、経験的人間学の最も人気のある諸研究に豊富な材料を提供してくれるものである<sup>(125)</sup>」<sup>(126)</sup>と言ひ、一応の評価を与えながらも、しかし、このような経験的事実の分析のみでは、美は感覚的快という主観的経験以上の域を越えることは出来ないという理由から、ここに主観的判断の普遍妥当性を要求すべく、美の経験的事実の中にア・プリオリな原理を探索し、美を趣味の批判として位置づけたのであった。従つて、この点に、バークにはないカントの独自性があるのである。また、崇高の「所在」をめぐる問題、すなわち、崇高が対象それ自体の中に存在するのか、或いはそれがわれわれの心の中に存在するものなのか、という点について、バークの場合は必ずしも明確に説かれていなかったのに対して、カントははっきりと後者の立場をとっている。崇高の感情がわれわれの心情の内に理念として存在するものであることを、カントは繰り返して述べている。さらに両者の考えを大きく隔てているのは、バークの著作が経験主義的立場に基づき、もっぱら純粹に美学的観点から美や崇高の問題が論じられており、道德的問題は一切関わってこないが、これに対してカントの場合は、美学的範疇としての美や崇高が論じられながらも、最終的には、倫理的、道德的問題に収斂されてしまうという点である。もつとも、純粹美（趣味判断）が問題とせられる場合には、カントは「道德性（Moralität）」を排除している（道德的善と結合する美は、非本来的な美である附属美の範疇に属する）。しかしながら、美的判断は、自然の合目的性に対する讃嘆を契機として、その根拠であるところの超感性的存在に対する崇敬の念を呼び起こすから、最終的には、カントは「道德の象徴としての美」を説いており、従つて、「趣味は、われわれの判定能力が感覚的享受から倫理的感情へ移行することを発見する<sup>(126)</sup>」が故に、「美は倫理的善の象徴（Symbol des sittlich Guten）<sup>(127)</sup>」と言われるのである。また、崇高の分析においても、最終的にはそれが「道德感情（moralisches Gefühl）」と結びつけられる<sup>(128)</sup>。従つて、カントは、われわれが崇高の感情を持ったためには、道德感情を練成する必要性を説いている。それ故、カントは言う。

「それ自体で合目的な知性的（道德的）善は、美的に判定されると、美というよりも、むしろ崇高として表象されなければならない。従って、また、愛や信頼の感情よりも、むしろ尊敬の感情（魅力を軽視するところの）を目覚めさせるのである……（中略）……われわれの外にある自然において、或いはまたわれわれの内にある自然（例えば、或る種の情動）においてさえ崇高と名づけるところのものは、道德的諸原則によって感情の或る種の障害を克服する（129）ような心的力としてのみ表象され、このことによって関心を引くものとなるのである」。それ故、道德感情の充分発達していない人間にとっては、本来崇高の対象であるわれわれを圧倒する自然に対して適意を感じることなく、それは単なる恐怖や不安の対象でしかない。これに対して、道德的善の觀念の発達している人間にとっては、かかる対象は、彼の内に尊敬の念を喚起するものとなるのである。

このように、バークとカントでは、その美と崇高の概念規定等をめぐって、共通点及び相違点が幾つか見られた訳であるが、両者の著作そのものに即して検討したかかる見解を、改めて、一八世紀思想（精神）史という歴史の大きな枠組みの中に位置づけてみた場合、次の点でより大きな一致を見るのである。すなわち、美の把握に関しては、バーク、カントともに保守的、伝統的な域を出ず、調和や均衡、限定性等をその特徴とする当時の古典主義芸術の美学に即応する部分が多い（それは、カントの美の「形式主義」及び彼の芸術觀に端的に示されている）のに対して、崇高の把握に関しては、古典主義芸術の客觀的、合理的形式主義に対する反動として、魂（感情）と主觀（個性）の自由な発露、無限への憧憬を特徴として、新たに抬頭してくる次世代のロマン主義の芸術理念を予告する内容を、萌芽的であるにせよ、両者の著作の内に既に宿していたことである（すなわち、図式化すれば、美は古典主義を、崇高はロマン主義を志向するのである）。従って、この点に、バーク及びカントの崇高論の精神史的意義が存すると言えよう。勿論、バークやカントの著作自体がロマン主義芸術の造形的理論書という訳ではないし、実際にまた、バークも

カントも具体的な芸術家の名前や作品については一切言及していない<sup>(130)</sup>。しかし、それにもかかわらず、両者の本来の意図するところとは別に、それらの著作で展開せられた崇高論は、結果的にはロマン主義芸術の形成に大きな役割を果たしたのであった。カッシーラーは、バークの著作について、「崇高という感情の内に表現されているものは、自然の事物や運命の力からの人間の内的開放という事実ばかりではない。この感情はまた、個人がそれぞれ共同社会の成員、市民的・社会的秩序の構成員として負わされている無数の束縛からも人間を開放するものである。崇高なものを体験することによってこれらの限界は全て取り払われる<sup>(131)</sup>」とその精神史的意義を述べているが、かかる見解は、前述した、古典主義の硬直した形式主義を打ち破り、表現の自由（個人の感情の高揚）を求めた、ロマン主義の芸術理念に合致するものである。そして、K・クラークが指摘しているように、ヴィンケルマンの『ギリシア芸術模倣論』が古典主義の聖書と言うべきものであるなら、その翌年に出たバークの『崇高と美の起原』はロマン主義の志向を論じ、その主題を分類したものであり、そして、古典主義芸術とロマン主義芸術との間のかつてないほど深い決定的な分裂は、この二つの理論書によって、はっきりとした裏付けを与えられたのであった<sup>(132)</sup>。また、R・ローゼンブラムは、バークの著作に刺激された画家ジョージ・バレットが故郷アイルランドの地にある自然の崇高なパワースコートの滝を写生した<sup>(133)</sup>ことを指摘し、バークのこの書が「このあらがいない畏敬の念を起こさせるような体験を探究したロマン派の芸術家たちの最初の世代にとって、美学上の主要な拠り所となったものである<sup>(134)</sup>」と言っている。また、カントの場合、崇高の感情は、自然の事物の内にはなく、われわれの「心情の内に」のみ宿るものであったが、そのような考えは、例えば、C・D・フリードリヒの風景画に端的に示されているように、自然の対象（風景）の中に画家の「自我（魂）」の「反映」を見出し、この内面化された自我としての自然、言わば、「象徴としての風景」を描出したドイツ・ロマン主義絵画の芸術理念と軌を一にしているのである<sup>(135)</sup>。つまり、カント同様、ロマン派の芸術家にとっても、

「外なる自然はもはやそれだけで自律的に存在するのではなく、内なる自我の投影としてはじめてその新しい意義を獲得することになる」<sup>(137)</sup>のである。また、無限に広がる大地並びに海洋や天空、切り立った岩石、聳え立つアルプスの山、深い寂寥感を漂わせる教会の廃虚や墓地、冬枯れた樹木等は、フリードリヒが好んで描いた風景画のモチーフであったが、これらの対象は、既に述べたように、カント（また、バークも同様に）が崇高の感情を喚起するものとして挙げているものに他ならない。医師にしてロマン主義芸術の美学的理論家であり、また、フリードリヒとも親交のあったC・G・カールスが、彼の『風景画についての九つの書簡』（一八三二年）の中で、「風景の美を享受するとき受けるあの開放感と精神の高揚」<sup>(138)</sup>を説き、風景芸術の主たる課題を「心情のある状態（精神）を、それに相応する自然生命のある状態（真実）を模倣することにより表現すること」<sup>(139)</sup>と言う時、それは、前述のカントの崇高論における思想の延長線上に位置していると言ってよい。この、崇高の理論（美学）と具体的な個々のロマン主義絵画との関係<sup>(140)</sup>については、はなはだ興味深い問題と言えるが、本稿の旨とするところではないし、また、紙面も尽きてしまったので、ここでは以上のことを示唆するにとどめておきたい。とまれ、従来、カントの『判断力批判』というと、もっぱら、『純粹理性批判』で説かれた理論理性（自然）と『実践理性批判』で説かれた実践理性（道徳）とを媒介し、それらを統一するものとして、また、趣味判断の美学を説くものとして位置づけられてきた（勿論、この見方が誤りでないことは、言うまでもない）が、本稿で述べてきたように、カントの崇高の分析論に焦点を当てることによって、われわれは、そこに、フィヒテを経て、シェリング及びヘーゲルによって完成されるドイツ・ロマン主義の芸術論（美学）の先駆的意義を見出すのである。

註

- (1) ワーズワース「ティンタン寺より数マイル上流にて詠める詩」(William Wordsworth: Lines Composed a Few

Miles above Tintern Abbey) (一七九八年) より。田部重治選訳『ワーズワース詩集』、岩波文庫、一九五七年、二六頁。

(2) 美的範疇論に関しては、大西克禮『美學』(下巻)、弘文堂、一九六〇年を参照。

(3) 一七世紀までの「美—優美」に代わって、一八世紀に成立する近世美学は、「美—崇高」の対比をもって最初の美的範疇論を構成することになる(今道友信編『講座・美学』、第1巻「美学の歴史」、東京大学出版会、一九八四年、一二八頁を参照)。

(4) ギリシア古典期(紀元前五世紀)の彫刻家ポリュクレイトス(Polykleitos)は、人体の理想的比例を数学的に算出し、その比例関係によって彼は人体彫刻を作り、人体の規範を打ち出し、それを『カノン(Kanon)』という書物に著した。彼の『ドリュフォロス』(現存するのはローマ時代の模刻である)は、それ自身プロポーションのカノンと見做されていた(ポリュクレイトスに関しては、村田潔『西洋古代美術論』、岩波書店、一九七九年、七〇頁以下を参照)。また、古代ローマ(紀元前一世紀)の建築家ウィトルウィウス(Marcus Vitruvius Pollio)は、彼の『建築論(De architectura libri decem)』第三卷(一—三)において、理想的な人間の肢体の比例関係について述べている(Vitruvius: De architectura, vol. 1 (Eng. translated by F. Granger), The Loeb classical Library, No. 251, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts (W. Heineman Ltd., London), 1983, p. 158ff. 森田慶一訳註『ウィトルウィウス建築書』、東海大学出版会、一九七九年、六九頁以下を参照)。

(5) 西洋美術史におけるプロポーション理論に関しては、Erwin Panofsky: The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles (in: Meaning in the Visual Arts, The University of Chicago, Chicago, 1982 (First published 1955)), p. 55ff. アーウィン・パノフスキー、中森義宗・内藤秀雄・清水忠訳「様式史の反映としての人体比例理論史」(『視覚芸術の意味』、岩崎美術社、一九七二年、所収)、六七頁以下を参照。

(6) Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Winckelmanns Werke, Bd. 1, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1976, S. 17f. ユンケルマン、澤柳大五郎訳『希臘藝術模倣論』、座右宝刊行会、一九四八年、三三頁。

(7) Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilenwicklung in der neueren Kunst, Schwabe & Co. AG. Verlag, Basel/ Stuttgart, 1979 (Nachdruck der Ausgabe 1915). ハイムリッヒ・ヴォー

- ルフリン、守屋謙二訳『美術史の基礎概念——近世美術に於ける様式発展の問題——』、岩波書店、一九二六年を参照。
- (8) 西洋美術史における風景画の問題に関しては、Kenneth Clark: *Landscape into Art*, Penguin Books, 1961 (First published 1949). ケネス・クラーク、佐々木英也訳『風景画論』、岩崎美術社、一九六七年、藤田治彦『風景画の光——ランドスケープ・ヨーロッパ・美の掠奪——』、講談社、一九八九年を参照。
- (9) Heinrich Gerhard Franz: *Vergleichende Betrachtungen zur Landschaftskunst Ostasiens und Europas* (in: *Studien zur Vergleichenden Kunstwissenschaft*, Bd. 4, Kunst und Stil), S. LVii. ハインリッヒ・ゲールハルト・フランツ、利光功・河合哲夫訳『東西風景画の比較考察』(山本正男監修『比較芸術学研究』、IV「芸術と様式」、美術出版社、一九八〇年、所収)、一一五頁。
- (10) 今道編、前掲書、第2巻「美学の主題」、五二頁以下を参照。
- (11) 例えば、一八七六年に出版された、ステューヴンの一八世紀のイギリス思想史に関する著作 (Leslie Stephen: *History of English Thought in the Eighteen Century*) において、バークは、「政治理論」の章で政治思想家としてのみ扱われているだけである(中野好之訳『一八世紀イギリス思想史』(下巻)、筑摩書房、一九七〇年、九五頁以下を参照)。これに対して、バークの『崇高と美の起原』を一八世紀における美学史、精神史上に位置づけ、その重要性を指摘したものに、一九三二年に出版された、カッシーラーの著作 (Ernst Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung*) がある(中野好之訳『啓蒙主義の哲学』、紀伊國屋書店、一九六二年、四〇七頁以下を参照)。尚、バークの生涯と思想に関しては、世界の名著・34『バーク、マルサス』、中央公論社、一九六九年、所収の水田洋「イギリスの保守主義の意義」を参照。
- (12) Edmund Burke: *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. 本稿におけるバークの『崇高と美の起原』からの引用は、*The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, vol. 1, Bohn's British Classics, London, 1864, pp. 49-181 に基づいている。原文中のイタリック体の語には傍点を付した。筆者によるものは括弧にて註記した。尚、引用するに当たって、エドモンド・バーク、鍋島能正訳『崇高と美の起原』、理想社、一九七三年を参照した(ただし、「第一版の序文」は上掲原著には所収されていないため、鍋島訳によっている)。
- (13) *Λογικός: Περί ύψους*. 尚、従来ロンギヌスの作と伝えられてきたこの著作は、現在では別人の手になるものと考えられている。本稿におけるロンギヌスの『崇高について』からの引用は、Cassius Longinus: *On the Sublime* (Eng. translated by W. Hamilton Fyfe), The Loeb classical Library, No. 199, Harvard University Press, Cambridge

Massachusetts (W. Heineman Ltd., London), 1982, pp. 122-254 によっている。

- (14) ロンギヌス作と伝えられてきたヘレニズム期(二期前半頃)のこの著作は、その後、忘却の一途を辿り、一六世紀半ばに出版されるまでは読まれた形跡がない。そして、この『崇高について』が人々の注目を集めるようになったのは、一六七四年にボワローがフランス語訳を出版して以後のことである。ボワロー以後一〇〇年足らずの間に、崇高は美的類型における重要な概念としての地位を確立するに至るのである。本来「高さ」を意味する *sublimis* を、ボワローは「至高」を意味する *sublime* をもって訳し、他に *merveilleux* や *grand* を同義語として用いており、この *sublime* が英語にも移植されることになる(この点に関しては、今道編、前掲書、第1巻「美学の歴史」、一二九頁以下を参照)。

- (15) ロンギヌスの『崇高について』に関して叙述するに当たって、バーク、前掲書に付された「訳者のあとがき」及び、その中の引用訳文を参照した。

- (16) *Ἀριστοτέλης: Περὶ ποιητικῆς*. アリストテレス全集・17、今道友信訳『詩学』、岩波書店、一九七二年。

- (17) Quintus Horatius Flaccus: *Ars poetica*.

- (18) この点に関しては、今道編、前掲書、第4巻「芸術の諸相」、一二三頁以下を参照。

- (19) Longinus, *ibid.*, p. 124ff.

- (20) *ibid.*

- (21) *ibid.*

- (22) *ibid.*

- (23) *ibid.*, p. 138f.

- (24) *ibid.*, p. 140f.

- (25) *ibid.*, p. 142ff.

- (26) *ibid.*, p. 224ff.

- (27) 註(14)を参照。

- (28) バーク、前掲書、七頁。

- (29) 同右。

- (30) 同右。

- (31) 同書、七頁以下。
- (32) John Locke: An Essay concerning Human Understanding, The Works of John Locke, vol. 1, London, 1823, p. 234.
- (33) Burke, *ibid.*, p. 70.
- (34) *cf. ibid.*, p. 69.
- (35) *cf. ibid.*, p. 71f.
- (36) *ibid.*, p. 74.
- (37) *ibid.*
- (38) *ibid.*, p. 75.
- (39) *ibid.*, p. 85.
- (40) *ibid.*, p. 77.
- (41) *ibid.*
- (42) *ibid.*, p. 85.
- (43) *ibid.*
- (44) *ibid.*, p. 136.
- (45) *cf. ibid.*, p. 132ff.
- (46) *ibid.*, p. 131.
- (47) *cf. ibid.*, p. 114ff.
- (48) *ibid.*, p. 74.
- (49) *ibid.*
- (50) *ibid.*
- (51) *ibid.*, p. 84.
- (52) *ibid.*, p. 88.
- (53) *ibid.*

(54) *ibid.*

(55) これより劣った効果は、「讃嘆 (*admiration*)」「崇敬 (*reverence*)」「尊敬 (*respect*)」となる (*ibid.*)。

(56) *cf. ibid.*, p. 88ff.

(57) フランシス・ハチスン、山田英彦訳『美と徳の観念の起原』、玉川大学出版部、一九八三年、五八頁以下を参照。

(58) ケネス・クラーク、高階秀爾訳『ロマン主義の反逆——ダヴィッドからロダンまで13人の芸術家——』、小学館、一九八八年、六四頁。

(59) バーク、前掲書、二三八頁。

(60) ただし、ディドロには美と崇高に関する体系的な著作はなく、彼の『サロン評 (*Les Salons*)』(一七五九—一八一年)や『芸術断想 (*pensées détachées sur la peinture la sculpture l'architecture et la poésie*)』(一八七二年)等にこれらの所説が散見されるに過ぎない。尚、ディドロとダランベールが編んだ『百科全書 (*Encyclopédie*)』の「美 (*Beau*)」の項目(ディドロ執筆)の中で、バークが『崇高と美の起原』序論で例に出している古代ギリシアの画家アペレスの逸話が、同じく用いられている(桑原武夫訳編『ディドロ、ダランベール編百科全書——序論および代表項目——』、岩波文庫、一九七一年、三五五頁)。また、ディドロの執筆ではないが、サン・ランベールの執筆になる「天才 (*Genie*)」の項目の中の、「魂は、或る事物に揺り動かされると、これを描こうとする。或る場合には、存在からその不完全さをもぎとり、絵の中に崇高なもの、快適なもののみを持ち込む。この場合天才は美を描いているのだ」(同書、三二五頁)、或いは「天才の美であるためには、時には、なおざりで、不規則の風をおび、急激で野蛮でなければならぬ。崇高と天才とはシェイクスピアにおいて、長い夜の稲妻のように輝き、ラシーヌは常に美しい。ホメロスは天才に満ち、ヴェルギリウスは優雅に満ちている。趣味の規則と法則とは天才に首かせをはめる。天才は崇高なもの、感動的なもの、偉大なものへと飛翔するために、趣味の規則と法則を破る。……(中略)……力と豊かさ、得体の知れない粗野さ、不規則性、崇高性、感動性、これらが芸術における天才の性格である」(同書、三二七頁)という叙述には、バークの影響をそれとなく感じさせるものがある。ただしここでは、美と崇高は、相反する概念としてではなく、両者ともに天才によって生み出されるべきものとして、同列に扱われている。

(61) ドイツにおいて、バークの『崇高と美の起原』を紹介した第一人者は、メンデルスゾーンであった。彼は一七五八年にドイツの雑誌に本書を紹介し批評を書いており、レッシングにその翻訳を勧めたのも彼であった。レッシングの一七六六年に

- 出版された『ラオコオン (Laokoon)』(斎藤栄治訳、岩波文庫、一九七〇年)の中にはバークの影響と思われる箇所が散見されるし、シラーの『崇高について (über das Erhabene)』(一八〇二年)の中の次のような叙述には、バークの影響をはっきりと見て取ることが出来る。「自然がわれわれの生涯の伴侶として与えてくれた、二つの守護神がある。……(中略)……この第一の守護神の中には美の感情が、第二のものの中には崇高な感情が認められる。確かに美は既に自由の表現ではあるけれども、これはわれわれを自然の力を超えてわれわれを高め、あらゆる肉体的な影響からわれわれを解放してくれるものではなく、われわれが自然の内部で人間として享受するものである。感性的な衝動が理性の法則と調和するために、われわれは美において自由を感じるけれども、われわれが崇高さにおいて自由を感じるのは、感性的な衝動が理性の立法に對して何らの影響も持たず、精神がその固有の法則以外のどんなものの影響も受けないかのように行動するからである。崇高な感情は一種の混合感情である。それが最高度に達すると一つの戦慄として現れる悲しみと、恍惚にまで達することの出来る喜びとの合成物なのである。そしてこの感情はもともと快感ではないのに、繊細な魂によってあらゆる快感よりも遙かに好まれるものである」(浜田正秀訳『美的教育』、玉川大学出版部、一九八二年、二五一頁以下)。また、ヘルダーは、カント宛書簡(一七六八年十一月)の中で、「美と崇高という題目につきましては、私は今きわめて哲学的なイギリス人の作品(バークの『崇高と美の起原』＝筆者註)を、大きな満足を感じながら読んでいます」と述べ、カントにこの著作のフランス語訳 (Recherches philosophiques sur l'origine des Idées que nous avons du Beau et du Sublime) の一読を勧めている(カント全集・第一七巻、門脇卓爾・磯江景孜訳『書簡集・I』、理想社、一九七七年、八一頁以下)。
- (62) 本稿におけるカントの著作からの引用は、Kants Werke, Akademie-Textausgabe, 11Bde., Walter de Gruyter & Co. Verlag, Berlin, 1968 によっている。原文中のゲシュペルト体及び太字体には傍点を付した。筆者によるものは括弧にて註記した。尚、引用するに当たって参照した邦訳文献を括弧内にて掲げておいた。
- (63) Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft (篠田英雄訳、岩波文庫、一九六四年、カント全集・第八巻、原佑訳、理想社、一九六五年)、Kants Werke, Bd. V, S. 277.
- (64) Immanuel Kant: Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt (カント全集・第一〇巻、高峰一愚訳、理想社、一九六六年)、Kants Werke, Bd. I, S. 366ff.
- (65) Immanuel Kant: Kritik der praktischen Vernunft (波多野精一・宮本和吉訳、一九五九年、カント全集・第七巻、

深作守文訳、理想社、一九六五年）、Kants Werke, Bd. V, S. 161.

(66) Kants Werke, Bd. I, S. 367.

(67) 浜田義文『若きカントの思想形成』、勁草書房、一九六七年、二六頁以下を参照。

(68) 同書、一八八頁以下を参照。

(69) Immanuel Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (上野直昭訳、岩波文庫、一九四八年、カント全集・第三巻、川戸好武訳、理想社、一九六五年)、Kants Werke, Bd. II, S. 207.

(70) 浜田、前掲書、三〇四頁。

(71) Kants Werke, Bd. II, 208f.

(72) ibid., S. 209.

(73) ibid.

(74) ibid.

(75) ibid., S. 209f.

(76) ibid., S. 210.

(77) ibid.

(78) 註(61)を参照。

(79) Kants Werke, Bd. II, S. 211f.

(80) シャフツベリ、ハチスン、ルソーらの思想が、カントの『美と崇高の感情に関する観察』に与えた影響については、これまで研究者によって繰り返し指摘されてきたところであるが、しかし、カントへの彼らの影響力が各々どの程度のものであったかというような具体的な問題となると、種々の所説が提示され、意見の分かれるところである。また、周知のように、カントのこの論文をめぐって、メンツァーの見解 (Menzer: Der Entwicklungsgang der kantischen Ethik in den Jahren 1760 bis 1785, Kant-Studien Bd. 2) に代表されるように、その意図するところが道德哲学の基礎づけにあると見做すか、或いは——かかる従来の見解に対して——シュムッカーの見解 (Schumucker: Die Ursprünge der Ethik Kants) に代表されるように、道德問題について論じられている場合でも、本書の観点が道德的なそれではなく美学的観点にあると見做すか、大きく意見の対立するところである。しかし本稿では、バークの『崇高と美の起原』の所説のカントの

本書への影響が如何なるものであったかを検討することを主たる目的としているため、この問題に関してここでは立ち入らず（これらの点に関しては、浜田、前掲書、三〇五頁以下、同『カント倫理学の成立——イギリス道徳哲学及びルソー思想との関係——』、勁草書房、一九八一年、六五頁以下を参照）、バークとカントとの類似点及び相違点を明らかにするにとどめておきたい。

- (81) Kants Werke, Bd. V, S. 203.
- (82) *ibid.*
- (83) *ibid.*, S. 204.
- (84) *ibid.*
- (85) *ibid.*
- (86) *ibid.*, S. 205.
- (87) *ibid.*, S. 207.
- (88) *ibid.*
- (89) *ibid.*, S. 209.
- (90) *ibid.*, S. 210.
- (91) *ibid.*, S. 209.
- (92) *ibid.*, S. 211.
- (93) *ibid.*, S. 212.
- (94) *ibid.*, S. 216.
- (95) *ibid.*, S. 217.
- (96) *ibid.*
- (97) *ibid.*, S. 219.
- (98) *ibid.*, S. 236.
- (99) このようなカントの「美」の定義は、既に研究者によって一様に指摘されてきているように、美をただ対象の「形式 (Form)」のみに関わるとする、美の「形式主義 (Formalism)」に他ならない。

- (80) Kants Werke, Bd. V, S. 229.
- (10) *ibid.*
- (102) *ibid.*, S. 350.
- (103) *cf. ibid.*, S. 306ff.
- (104) *ibid.*, S. 240.
- (91) *ibid.*, S. 244.
- (106) *ibid.*
- (107) *ibid.*, S. 245.
- (108) *ibid.*, S. 244f.
- (109) *ibid.*, S. 245.
- (110) *ibid.*
- (111) *ibid.*
- (112) *ibid.*
- (113) *ibid.*
- (114) *ibid.*, S. 246.
- (115) *ibid.*, S. 248.
- (116) *ibid.*, S. 250.
- (117) *ibid.*
- (118) *cf. ibid.*, S. 251f.
- (119) *ibid.*, S. 258.
- (120) *ibid.*, S. 260.
- (121) *ibid.*
- (122) *ibid.*, S. 261.
- (123) *ibid.*

- (124) *ibid.*, S. 262.
- (125) *ibid.*, S. 277.
- (126) *ibid.*, S. 297.
- (127) *ibid.*, S. 353.
- (128) カントにおける「崇高」が道徳性と深く結びついている点を具体的に最もよく示しているのは、彼が「あなたは自分のために、刻んだ像を造ってはならない。上は天にあるもの、下は地にあるもの、また地の下の水の中にあるもの、どんな形をも造ってはならない」(日本聖書協会訳)というユダヤ人の立法書の章句(『出エジプト記』、二〇、四)を挙げ、「これ以上に崇高な如何なる章句もない」(*ibid.*, S. 274)と言う箇所であろう。このようなカントの見解に対してバークは、ミルトンの『失楽園 (Paradise Lost)』におけるサタンの描写(一、五八九―五九九、平井正穂訳、岩波文庫、上巻、一九八一年、三九頁以下)に優る崇高な描写に出合うことはないと言っている(*Burke, ibid.*, p. 92)。ここに崇高に道徳性を持ち込むか、或いはそれを純粹に美学的観点からのみ捉えるか、両者の見解の相違がはっきりと窺える。
- (129) *Kants Werke*, Bd. V, S. 271.
- (130) むしろ、バークにとっては、崇高の念をわれわれに呼び起こす芸術ジャンルは、造形芸術ではなく文学作品であった。彼は、その対象として、ホメロス、ヴェルギリウス、旧約聖書(『ヨブ記』)、ミルトン等を例に挙げて考察を加えている(*Burke, ibid.*, p. 91ff)。またカントも、弟子R・B・ヤハマンの伝えるところによると、詩と雄弁(所謂、文学作品)に最も多く趣味を持っていたようである(木場深定訳『カントの生涯』、理想社、一九七八年、八六頁を参照)。
- (131) カッシーラー、前掲書、四〇九頁。
- (132) K・クラーク、前掲書、三四頁。
- (133) 『パワースコートの滝』、一七六四年頃、リヴァプール、ウォーカー・アート・ギャラリー蔵。
- (134) ロバート・ローゼンブラム、神林恒道・出川哲朗訳『近代絵画と北方ロマン主義の伝統——フリードリヒからロスコーヘ——』、岩崎美術社、一九八八年、二九頁。
- (135) フリードリヒを始めとするドイツ・ロマン主義芸術に関しては、Hans Joachim Neidhardt: *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Seemann Verlag, Leipzig, 1976. ハンス・ヨアヒム・ナイトハルト、相良憲一訳『ツェーシン・ロマン主義絵画——フリードリヒとその周辺——』、講談社、一九八四年、Herbert von Einem: *Deutsche Malerei des*

Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840, Oscar Beck Verlag, 1978. ヘルバート・フォン・アイネム、神林恒道・武藤三千夫訳『ドイツ近代絵画史——古典主義からロマン主義へ——München』、岩崎美術社、一九八五年、ローゼンブラム、前掲書、千足伸行『ロマン主義芸術——フリードリヒとその系譜——』、美術出版社、一九七八年等を参照。

- (136) 勿論、カントの思想（『判断力批判』における崇高論）が直接フリードリヒの絵画に影響を与えたという訳ではない（フリードリヒがバークやカントの著作を読んでいたか否かは不明である）。そうではなくて、カントの崇高論の中に既に後のロマン主義の芸術理念と共通する思想が含まれていたということである。この点に関して、久保光志氏の次のような指摘は示唆的である。『判断力批判』が出版された一七九〇年前後は芸術の歴史において大きな革命期に当たっていた。芸術史的に言えば、新古典主義、ロココの時代から新しいロマン主義芸術へ、また芸術理念の点から見れば、模倣、再現の美学から自己表現の理念へと芸術は大きく方向を転換した。この時期にあつてカントの美学はこれまでの美学を総括し、新たな方位づけを与えたと言えよう。……（中略）……カントは緻密な美的判断の分析を行ない、美を他の価値領域から区別すると同時に、それを超感性的なものと結びつけ、その『象徴』として美に対し感性界から超感性的世界へ導く機能を与えたのであった。ここに至って美は概念（少なくとも悟性の）に従属せず、それを超えるものとして『形而上学的』意義を帯びるに至ったと言えよう」（今道友信編『西洋美学のエッセンス——西洋美学理論の歴史と展開——』、ペリかん社、一九八七年、一八一頁以下）。

- (137) 千足、前掲書、五八頁。

- (138) カール・グスタフ・カールス、広瀬千一訳「風景画論（抄）」（前川道介編『無限への憧憬——ドイツ・ロマン派の思想と芸術——』、ドイツ・ロマン派全集・第九巻、国書刊行会、一九八四年、所収）、三三二頁。

- (139) 同書、三三六頁。

- (140) 今回入手出来なかったが、カントの崇高論とフリードリヒの絵画との関係を論じた論文に、Barbara Ransch-Prill: Erwachen erhabener Eindrücke bei Betrachtung neuerer Landschaftsbilder, Kants Theorie des Erhabenen und die Malerei Caspar David Friedrichs (in: Kant—Studien 68. Jahrgang, Heft 1, 1977, SS. 90-99) がある（『美学』、一一九号、一九七九年、六八頁以下に、岡林洋氏による紹介文がある。ただし同氏が述べているように、「両者の間に直接的影響関係が存在したという事実はない。この論文の目指すものは唯、カント美学を方法論としたフリードリヒ理解である」ようである）。またバークの崇高論における概念規定を中心に据え、これに基づいてロマン主義芸術全

般に亘って論じたものに、千足伸行「ロマン主義絵画と崇高の美学」(成城大学『美學美術史論集』、第一輯、一九八〇年、所収)がある。