

ワーズワスと閉ざされた〈窓〉 (I)

— ロンドン・パノラマ・自叙伝 —

江崎義彦

都市小説（例えば『罪と罰』）と推理＝探偵小説を切り分けるもの、それは主人公にとって、都市の解読に進み出ることが、犯跡の追求ではなくて、かれらのアイデンティティそのものを都市の表層の背後に隠された記憶のなかに確認してゆく行為を意味しているところに求められる。都市の迷宮に滑り入ることが、同時に内面への旅に繋がっている奇妙な構造に、近代的な都市のパラドクスがある。

（前田 愛『都市空間のなかの文学』）

都市空間に足を踏み入れる者はパノラマの中にいるように周囲を見回した。

（ベンヤミン『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』）

目次	
I. 前書き	(p.1)
II. 『序曲』(第7巻)の〈挿入れ〉構造と Turner	(p.8)
III. Wordsworth と〈趣味 (taste)〉	(p.21)
IV. 〈挿絵入り書物と雑誌〉(1846) について	(p.35)
V. ロマン派の〈趣味 (taste)〉についてのメモランダム	(p.43)

I. 前書き

この章は、〈序文〉であると同時に〈レジメ〉を兼ねている。本論が、やがてめでたくも一つの結論に達した場合、私の視線は、円環の軌跡を描く形で、再びこの〈前書き〉へと帰還するはずである。

その 80 歳の生涯の殆どを、故郷の湖水地方で過ごした William

Wordsworth は、かつては、日本の短歌・俳句の伝統のように、「花鳥風月」を愛し歌にした自己充足的な「自然詩人」と呼ばれていたけれど、最近の批評傾向は、それが一転し、近・現代史における problematics を一身に引き受けた、先鋭的な詩人であるという評価に変わっている。¹ アルベルティの幾何学的遠近法、デカルトの〈主・客離反〉の主体中心主義（支配と所有の哲学）² から始まる西洋近代における、〈見ること〉〈聞くこと〉を巡る問題群を一身に引き受けながら、Pater を中継ぎとする 20 世紀初頭のモダニズムへと連携する伝統の中心的存在だと見なされ—それは、〈視覚中心主義 "ocularcentrism"〉(Martin Jay) への異議申し立ての伝統と重なり合う—そのことが、今度は、言語を営む詩人にとって、〈詩的言語〉という究極の一点へと収斂することについては贅言を要さず、20 世紀が、Saussure と Heidegger に嚆矢を告げられる形での〈言語の世紀〉であるとして、その言語についての問題群を先取りしていたのも Wordsworth であったと言われる。言語の〈恣意性 (arbitrariness)〉と言語の〈受肉観 (incarnation)〉—『序曲』が、あのようにも修正に修正を重ね続けられた（そして、詩人の存命中には出版されなかった）^{おのの} 実情の一端は、そのような言語に対する彼の戦きと揺らぎにあったのであり、同時に、そのことが、『序曲』をまさに現代的テキストへと織り上げた一因であった。

今回は、そのような近代的 Wordsworth の、〈都会（特にロンドン）〉表象のあり方を巡っての一考察が私の仕事になる訳であるけれど、Raymond Williams (*The Country and the City*) その他³ が説くように、William Blake と並んで、Wordsworth こそは、近代都会文学の嚆矢的存在であると位置づけられ、片や、その symbolical な描写が、Dante の〈地獄〉、Milton の Rome=Babylon 描写から James Thomson (*A City of Terrible Night*) を経て、T. S. Eliot の "the Unreal City" (*The Waste Land*) へと受け継がれる、都市文学の伝統 (Babylon と New Jerusalem という元型とその変奏)⁴ の一翼を担う一方⁵ で、近代都市に特有の現象である〈群衆〉〈スペクタクル〉〈商品〉⁶ という主題を巡る realistic な描写が、今度は後の Dickens⁷ や Thackeray たちの都会小説⁸ へと連なる伝統を形成するといった見方も支持さ

れている。この意味で、ロマン派の知的エリートたちとヴィクトリア朝の作家たちを分断するという従来の見取り図も修正を余儀なくされるだろう。特に、大衆視覚文化という側面からアプローチした場合には、18世紀のHogarthから、19世紀後半のB. Gerrold and G. Doré (*London: A Pilgrimage*, 1872)に至る長いタイム・スパンでの見通し⁹が必要で、その中で、知的エリートたちの営みと大衆文化の二つは、P. Conrad¹⁰が述べるように、今や、"urban picturesque"というproblematicsを突きつけては、どちらが<正>でありどちらが<負>であるのか紛らわしいまでに、言ってみれば、弁証法的な構図をなして成立しているというのが真実である。

それから、これまでは殆ど忘れ去られていて、文学史にその名前さえ掲載されていないけれど、最近再び脚光を浴びている当時の流行作家・ルポライターにPierce Eganがいる。その*Life in London* (1821)なる小説は、Dickensに先駆けてロンドンを<百貨全書 (encyclopedia)>¹¹と見る、まさに"urban picturesque"の先駆者なのであり、彼こそ、Charles Lamb, De Quinceyとは違った意味で、ロマン派時代(いや、彼は"Romanticism"などという、定義づけ不可能な概念とは無縁の筈だ!)の最初の、真の都市<遊民 (flâneur)>なのであった。以下に引用する、3つの<箴>^{こだま}しあう言葉を、我々はどう受け止めるべきなのか。偶然ではない何か、恐らくそこにはある。

①The world was all before them. (Milton, *Paradise Lost* 最終行)

②The earth is all before me. (Wordsworth, *The Prelude*, 1805, I. 15)

③The Metropolis is now before me. (Egan, *Life in London*, p. 17)

仮に、アダムとイヴの楽園追放を己れの内面へと回収し、そこから楽園の回復を希求するのが『序曲』のWordsworthであり、その行程を、都市と言う<牢獄 (prison), I. 8>からのエクソダスだと規定するとしたら、逆に、その<悪>の巣窟とも言うべきメトロポリスへと向かうEganの姿勢の、何とあっけらかんとして、痛快なことだろう。恐らくEganの意識にはWordsworthは別にしても、確実にMiltonが存在していた。彼は、*Paradise Regained*の

なかで描かれる、<悪徳>の蔓延^{はびこ}るローマを見据えては驚嘆するSatanの面影さながらなのだ。*Life in London*の冒頭は、そのような対抗意識で書き進められ、そればかりではなく、雑多なロンドンが、ピクチャレスクの守護神の一人 Poussin や、The Royal Academyの初代会長である、有徳の士 Sir Joshua Reynoldsの肖像画でさえも凌駕するようなく美>に溢れていることを高らかに宣言することで開始されている。

The Metropolis is now before me: Poussin never had a more luxuriant, variegated, and interesting subject for a landscape; nor had Sir Joshua Reynolds finer portraits for his canvas than what have already had a sitting for their likeness to embellish LIFE IN LONDON. (p. 17)

(今やメトロポリスが、我が前にある。プッサンでさえ、かように豪華で、変化に富み、さらに興趣の尽きない風景画の主題を持ったことはなかったのだ。また、レノルズ卿でさえ、<ロンドンの生活>を潤色するのにすでにその画像のためのモデルを持っているロンドンよりも美しい肖像を、そのキャンバスのために持ちはしなかった。)

挑戦的、刺激的、かつ自信に溢れた書き出しではある。おまけに、当時の流行風刺画家 Cruikshank 兄弟の一ページ大のカラー挿絵36枚も挿入され、更には、主人公が作る詩に対して、行進曲を連想させる<楽譜>まで添えるという念の入りよう¹²なのだ。恐らく、このような質の書物を、BlakeやWordsworthのそれらと突き合わせ、背中あわせにしてみれば、当時の情勢が一層よく理解できるのではあるまいか。そう思うのだ。その際の鍵語^{キーワード}が、"the picturesque cult"であり、"the man of Taste"といった、当時の知識人、中産ブルジョア階級が一樣に共有していた<教養 (culture)>意識であることは間違いはなくて、このような意識をコアとした振幅を巡っても、いずれあとで触れる機会があるだろう。

しかし、余りに急ぎすぎてもいけない。確かに、後の Benjamin (*The*

Arcade Projects)¹³も示唆するように、Wordsworthの都市描写は、フランスのBaudelaire¹⁴にも倣しており、彼が、E. A. Poeと並ぶロマンティックな<遊民>—<アスファルトの上の植物採集者 (Benjamin)>と定義づけされる<都市詩人>¹⁵と把握される見方も否定することは出来ないのだけれど、Wordsworth的<遊民>の姿勢は、極めてambivalentなのだ。観光案内業者よろしく、<活力>溢れるロンドンの名所や町の雑踏をはしゃぎまわる姿勢を<書きなぐる>と同時に、ロンドンというイギリスの<大きなこぶ (the Great Wen)> (Cobbett)のなかに、群衆を<飲み込み、吐き出す>怪物(monster)を見ては、その都度恐れ戦くという繊細なあり方をもしているのが実情であり、<遊民>特有の一定の<距離>が取りえないのが真実である。¹⁶加うるに、Wordsworthには、ロンドンを<墓場 (grave)>と見る視線 (VII: 633)¹⁷も存在しているのだ。

牧歌詩"Michael"のなかで、ロンドンは、若いLukeの運命を狂わせた<身持ちの悪い都市 (the dissolute city)¹⁸>と呼ばれていたが、その時には、そういった陰鬱な暗示のみがあり、ロンドンの内実については、何も語られていなかった。ここ『序曲』(第7巻)では、現実のロンドンにおいて、田舎出の若い詩人¹⁹に何があり、彼が何を見て、それをどのように<書いた>のか。本論ではそこが論点となり、そのことが同時にLukeの破滅の原因を探ることもなるであろう。やはり、主題は、<見る (見ない)>こと、<聞く (聞かない)>こと、そしてそのことをコアにした、言語を巡る主体性=自叙伝の問題であり、その際に、やや角度を変えて眺めた場合、ヨーロッパ近世史に偏執的な形象である<窓>の図像がそれらの問題群を覆い包み、剥き出しにする大きなmetaphorとして前景化してくる筈である。結論から先に言っておけば、ルネサンスにおけるアルベルティの<透明な窓 (transparent window)>、或いはデカルトの<自動人形 (automaton)>を眺める自我の<窓>²⁰は、18世紀後半の<ピクチャレスク>と<衣裳としての言語 (Dryden, Pope)>を経由しながら、遂にWordsworthのロンドンでは閉ざされてしまうだろう²¹。

Wordsworthは、Cambridge大学時代の余暇(1788-1791)にロンドンに数ヶ月滞在し、その後も幾度か通りすがりに滞在するが、実情は、幼い日から

憧^{あこがれ}標の都会であったロンドンが、その魅力を失い、次第に幻滅を意識しては、その都会の<墮落と悪>を風刺²²し、告発することになる。そして、Wordsworth的<遊民>にとって、その<風刺>の身振りが今度は向きを変えては、主体性壊乱の危機的瞬間となって突きつけられてくる。ここでT. S. Eliotの名高い言葉を引いてもよい。彼は、<もの>が見えすぎることの苦しみを、

Human kind

Cannot bear very much reality. ("Burnt Norton": 42-43)

(人間は

余りのリアリティーには耐えない。)

と述懐しているが、Wordsworthにとってロンドンでは、自然の<崇高>ならぬ、<反-崇高 (anti-sublime)>としての人工的"reality"が彼を圧倒しては、<見えすぎる>ことが逆に<視覚>を剥奪するというparadoxicalな、まさしく近代的な、<視>のあり方を呈示していると言える。そのことを集約的に語るのが、彼の<パノラマ>見学の間感であり、また、<パーソロミュー・フェア>の<地獄>図なのであって、仮にEliotの"very much reality"が、Joyceの語る"epiphany"の瞬間(そしてその際の主体の壊乱)を暗示するのだとしたら、ロンドンのWordsworthは、現代的な意味での"the virtual reality"の内実が<見えすぎる>ことに辟易し行き暮れるのである。<制御しがたき光景 (an unmanageable sight, VII. 709)>—これが、遂に詩人がロンドンに下した<視>のありようであり、風景を<粹入れ>して<支配し所有する>ピクチャレスクの<視>の身振りは壊乱させられて、詩人は、一種の<盲目>状態へと突き落とされる²³。言い換えれば、そこでは、奥行きと遠近法のない絵画が生成することになるのであるが、そのことを、<anti-Wordsworthian>的风景と言え言えるであろうが、ここで、「ロンドンについて書く (to write about London) ことと、ロンドンを書く (to write London) こととは、別の問題である」というWofreys²⁴の示唆が生きてくる。

Wordsworth は、直後の『序曲』第 8 巻では、ロンドン経験を回顧しながら、その都市が<聖なるもの (a thing divine, 710)>であると畏敬の念を表明しながら、次のように書いてもいる。

that vast metropolis,
The fountain of my country's destiny
And of the destiny of earth itself;
That great emporium, chronicle at once
And burial-place of passions, and their home
Imperial and chief living residence (VIII. 746-751)

(あの広大なメトロポリス／我が国の運命、／大地そのものの泉。
／あの偉大な商業の芯、情熱の／年代記にして 埋葬の地、その故郷
／堂々たる 主要な生ける住居。)

恐らく、上のような紋切り型の描写が Wofreys 的な意味での<ロンドンについて書く>あり方であるだろう。既に Milton²⁵にも見られた、既に書き古された一種の記号の羅列でそれはあり、第 7 巻におけるロンドンのタブローとの何という落差であり、また齟齬なのだろうか。あろうことか、第 12 巻の、都市を語る詩行では、遂に、都会における<愛>の不在が語られ、<聖なる>ロンドンならぬ<病氣>のロンドンが再び前景化してくるのである。

...nor does it (=Love) easily thrive
In cities, where the human hearts are sick. (XII. 201-2)
(また、都会では、<愛>も容易くは育たない／人間の心が病んでいるのだから。)

後に、Eliot が<書い>て、作り上げた都市風景が、

Like a patient etherized upon a table. ("The Love Song of J. Alfred

Prufrock": 3)

(手術台のうえで麻酔にかけられた患者のように)

という "simile" で虚空に浮かび上がったように、『序曲』テキスト上では、そのような病める>都会像が浮かび上がってくる。

II. 『序曲』(第 7 巻) の<挿入れ>構造と Turner

Wordsworth のロンドン描写において、不思議な光景—というより、不思議な光景の<不在>—に出くわす=出くわさない。それは、

① 当時流行していたロンドン観光で、唯一この都会をパノラマ的に鳥瞰できた場所と言われ、<視線>を安定させ人々を<落ち着かせた>と語られる St. Paul's Cathedral への登攀には一切言及されていないこと。勿論、彼が登ったかどうか(実際、登っていないかもしれない)が問題ではなく、例えば、Robert Southey でさえもが、そのような流行の言説に触れて、実際に登攀しては、Beauty と Sublime のあり方を瞑想する姿勢²⁶を示す時勢であり、大衆の<登攀>報告もゴマンと届いていた筈なのに、これは一体どうしたことだろうか。要するに、Wordsworth には、例えば "St. Paul's" という詩が語るように、その寺院を<下から見上げる>姿勢はあっても、登攀して<見下ろす>目が不在なのだ。なるほど、テキストには、"the giddy top / And Whispering Gallery of St. Paul's" (VII. 129-30) と語られているけれど、この<眩暈のする頂き>は、どうも下から見上げた頂きのもあり、同時に、若い Wordsworth が観光案内書の類で目に触れた文言の焼き直しめいた響きしか伝わってこない。要するに、意味が発信される磁場となっていない、他の雑多な名所・旧跡の羅列的描写の、単なる一こまに過ぎないのだ。彼は、それらは "the real scene" (139) ではないとさえ語っているではないか。既に<書かれて>しまった都市、従って高低も、奥行きさえもない平板なタブローが、そこにはあるだけである。

② 噴煙と霧の<不在>が、第二点として挙げられる。それらについても、知

らない人はなく、同時に多くの知識人や文学者の報告にも行き渡っている、いわばロンドンの名物であるはずであるにも拘わらず、こと Wordsworth の『序曲』(第7巻)におけるロンドンのみは、昼間の光景にしても、夜のそれにしても、不思議に<透明>なのだ。自然と対峙するときにあれほどまでに、視界を遮る<霧>(その場合、殆んど<想像力>と同義語)にこだわった彼にしては、この<不在>が余計に気になるのだ。上に言及した"St. Paul's"なる詩では、この大寺院が、<降り注ぐ雪>というヴェールに覆われていたことも、急いで付け加えておこう。ここでは、結論を急ぐ前に、兎も角も『序曲』(第7巻)を点検してみることにしよう。

<枠入れ(en-framing)>の営み—それは、Wordsworthにとって、言ってみれば<夢>と<現実>の交差点とも言える質の、<表象>の営みを指すだろうが、この metaphorこそ、Wordsworthの生涯に互る『序曲』(Penguin Classicsが*The Prelude: "The Four Texts"*と名づける、1798, 1799, 1805, 1850版、それに加えてDuncan Wuの編纂した1804<5巻本>を含めた、合計5つの『序曲』)の営みの中心構図であったのであるが、特にその営みは、1850年版に始めて付加された書き出しで、一層強調されている。(そして、ここではちゃんとロンドンの<霧><煤煙>が強調されてもいる。)

[I casted] then

A backward glance upon the curling mist

Of city smoke, by distance ruralised. (1850: I, 87-89)

(私はそのとき、／距離によって田園化された都会の煤煙の／渦巻く霧を、振り返ったのだ。)

この<煤煙>煙る都会がBristolであったか、ロンドンであったか、今は問うまい。『序曲』のなかで都会といえば、確実にCambridge, LondonそしてParisであるが、ここでは<距離=記憶>という<枠>によってそれらの都会を<田園化(ruralise)>するという主題が、大きく設定されていることが分かる。Benjaminの語る<歴史の天使>のように、振り返りながら<過去>を

瞥見しては、それに背中を向けたまま、未来へと向かう—おそらく、これが『序曲』という生涯にわたる執念の"life work"におけるテーマであることは間違いないとして、ここWordsworthの第7巻の<ロンドン>でも、ロンドンが幾重にも包囲されては、<枠入れ>させられる。しかしながら、この<枠入れ>は、彼の多くの他の場合と違って、どうも不安定な要素しか突きつけてこないのだ。その原因は、<都市>という、まだWordsworthには意味不明の場所を、馴染みの<田舎>という<枠組み>で囲う、そのことにある。そして、その場所から一定の<距離>を取りえないことにもよっている。つまり、<振り返る>余裕がないのだ。そこで、以下、第7巻の鳥瞰図を私なりに作成して、更なる枠入れを行ってみることにする。その際に、そこで描写されるそれぞれのエピソード、いわば絵画における<点景物(staffage)>を列挙しては、^{キーワード}おぼ^{おぼ}鍵語と思しき言葉([括弧]に入れ、下線を施す)を抜き出すことにしたい。

A: <田舎・自然>の風景	
①	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">(第6巻)</div> アルプスの風景 ...when the light of sense Goes out in flashes that have shewn to us The invisible world. (VI. 534-36) [光及び不可視の世界の顕現]
②	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">(第7巻)</div> 湖水地方の自然の風景 (1)駒鳥(redbreasts)の音楽 (2)土ボタル(glow-worm)の光 [音楽, 光, 静寂: "delight" "tenderness" "love"]
B: <都会>の描写	
③	少年時代から憧れていたロンドン [the mighty place, the wide waste] [Whittington, Vauxhall, Ranelagh]
④	ロンドンの観光ガイド的身振り [上記のSt. Paul'sは、ここで言及される] (ここあたりから、主語の<私(I)>が、いつしか<私達

(we)>となり, Prufrock 的な身振り : ["Let us go, then, you and I"] になってくる。

- ⑤ ロンドンの混み合う群衆と大通りの乱雑な風景 [the Babel din]
 ⑥ 裏通りの寂しさ [coffin. labyrinth]
 ⑦ 大通りに戻れば, "street ballads" や雑多な看板類, 貧しい人々
 ⑧ 再び群衆の風景

[the thickening hubbub, all specimens of man]

- ⑨ Panorama 見学 [those mimic sights, mirror, imitations]
 ⑩ Sadler's Wells 劇場 [pantomimic scenes] [delusion]

(1) The Maid of Buttermere

[the crimes and sorrows of the world]

(2) 女優とその赤ん坊と, 身持ちの悪い客たち

[indecent speech, ribaldy]

[(lack of) the mighty Shakespeare's page]

- ⑪ 売春婦との遭遇 [blasphemy, shame, public vice]
 ⑫ 議会, 教会, 法廷見学 [tediousness]
 ⑬ 群衆の<神秘>と盲目の乞食との遭遇

[a mystery, the label and fixed face and sightless eyes]

- ⑭ セイント・バーソロミューの市 (Fair)

What a hell

For eyes and ears, what anarchy and din

Barbarian and infernal - 'tis a dream

Monstrous in colour, motion, shape, sight, sound. (659-662)

[freaks of Nature, one vast mill]

C.<田園・自然>の風景

- ⑮ 山々の威容と, その調和した風景 [order and relation]
 ⑯ 自然の霊への呼びかけ [composure and harmony]

- ⑰ (第8巻) 湖水地方の Fair 風景

What sounds are those, Helvellyn, which are heard

Up to thy summit, through the depth of air

Ascending as if distance had the power

To make the sounds more audible? (VIII. 1-4)

[distance, harmony]

上が, 第7巻<ロンドン>とそれを<粹入れ>する<粹>の大雑把な鳥瞰図であるが, 今<大雑把>と言ったのには二重の意味がある。Wordsworth のロンドンは, 目に入る全ての事物を一つ残らずメモにするといった, 実にこまごまとした描写が続くのであり, 上は, そのなかから, 特に詩人の印象に残った重要な事物をピック・アップしたに過ぎないという意味と, もう一つは, <田舎・自然>の部分における Wordsworth の描写は, いつもの Wordsworth のように, 一つの些細な事物をじっくりと観察しては, そのものが分泌する<陰影 (shades of difference)>を, そしてその時点における自らの心の状態を綿密に分析するという細やかさを併せ持つ, その味めいたものが, 上の表からはそっくり抜け落ちている, という意味である。

その分析は, 以後の本論の一つの課題になるのであるが, 今上の表から見て分かるのは, 詩人の価値付けが, <田舎 A・C>と<都会 B>とでは, くっきりと<正=善>と<負=悪>とに分断されているということであり, 更に, このの領域を囲い込むのに, 第7巻内部のみならず, 直前の第6巻と, 直後の第8巻冒頭までを援用するといった手の込んだ体裁であり, 付け加えれば更に, この<都会>描写のそれぞれが, 平面的な事物の羅列という, 誠に, 遠近感を欠いた都市風景になっているということである。一言で言えば, 観光旅行者のごとく, カメラを手にして名所旧跡を訪ねる当初のピクチャレスク旅行者 (flâneur) が, 奥行きのない壁にぶつかって行き暮れてしまい, 群衆に飲み込まれては, <吐き気>を催すような経験をする—これが, Wordsworth のロンドン経験の実体ではなかったか。言い換えれば, 都会を散策する Wordsworth 的 "flânerie" は, 現代の人間を特徴付ける<嘔吐 (nauséaste)>²⁷すれすれの, 実存的な不安に極めて接近している。その際に, Wordsworth の回想の詩学に特徴的な<過去>から突きつけられる<矢のような痛み (punctum - Roland Barthes)>は, ここロンドンにおいては, すべてを集約した感のする<盲目の乞食>の<目>と, 胸に下げる<ラベル>から発される。<盲目の目>に見つめられて, 見ている筈の私が<盲目>となる, まことに paradoxical な, 言ってみれば危機的状況に追い込まれる Wordsworth—ここに, 真の意味で, ロンドンを<書く>詩人が生成するのであり, 単なる<風刺>に留まらない, つまり,

<書く>主体の主体性にまで深く関わる、都会風景が生じていると言えるのだ。

ここで、上に記した ⑬ <盲目の乞食>との遭遇の挿話に少々触れておこう。ロンドンのタブローで、これら群集の光景が延々と続いては、それが<図>となって前景化していた場面で、突然<盲目の乞食>に遭遇する詩人の目に、今度はこの乞食が<図>となつては、それまでの<群集>が<地>となりながら、その<地>と<図>がいつでも反転する関係に置かれて来る。

...once, far travelled in such mood, beyond
The reach of common indications, lost
Amid the moving pageant, 'twas my chance
Abruptly to be smitten with the view
Of a blind beggar who, with upright face,
Stood propped against a wall, upon his chest
Wearing a written paper to explain
The story of the man and who he was.
My mind did at this spectacle turn round
As with the might of waters, and it seemed
To me that in this label was a type
Or emblem of the utmost that we know
Both of ourselves and of the universe;
And, on the shape of this unmoving man,
His fixed face and sightless eyes, I looked
As if admonished from another world. (608-23)

(そのような気分で遠くへと旅をし、／ありふれた指示物を越えたところ、／動く行列のなかで道に迷っていたとき、／一度、偶然にも<盲目の乞食>の光景に突然心を／突き刺される機会があった。彼は、顔を直立させ、／壁にも凭れ掛かっていたのだが、その胸には／紙切れが下がっていて、この男の素性、来歴が書かれていた。／私の心は、

この<光景>を見て、水の力で旋回するかのよう／旋回したのだ。そして、こう思った。／この<ラベル>の中には、私達が私達自身と宇宙について知っている／極限のもの<型>があり<標章>があるのだと。／そうして、この不動の男の容姿、／固定された顔、見えないう目を眺めては、／別の世界からの暗示を受けた気がしたのだ。)

ロンドンという<流動性>を本質とする現場における、ただ一つの<不動("unmoving")>の存在者。Wordsworthの<見る>営みは、この<盲目>という時点で凍り付いてしまつては、そのことが大きな<痛み(punctum)>を突きつけて、内面を大きく動揺させるのだ。彼の<素性><来歴>を語るはずの<書かれた紙("a written paper")>については、読者は遂に、何も書かれていないことに気づかされる。何の説明もなされていないのだから。<空白>の眼、<空白>の紙切れ・・・空白のシニフィアンのみが存在し、シニフィエには至りつくべくもない<不在>。このロンドンのタブローの、恐らくそれが<消失点>ではあるだろう。Mary Jacobusは、次のように説明してみせる。

No characters, no written paper, can inscribe being; and so the beggar is doomed to non-being, to Death, in fact—his sublime archetype in Book II of *Paradise Lost*.

(文字も、書かれた紙も、存在者を記入することは出来ない。従って、この乞食は、いつでも非-存在者、即ち死神へと宿命づけられている。『樂園喪失』第2巻の崇高な原型のように。)

この乞食という"Spectacle"は、語源を同じくする<亡霊(spectre)>²⁸であり、<見世物(the spectacular)>であり、同時に<鏡映的(the specular)>自己という様々な connotation を引きずりながら、Wordsworthは、ここで己れの<見る>ことの、そして己れを語ること(自叙伝)の、究極のアレゴリーを感じ取っているのではないだろうか。いずれにしても、ここには、遠近法的な意味での安定感もない、従って、非-存在のみを突きつける壊乱的タブローだ

けが存在する。

前に Wordsworth の<表象>の営みが、<夢>と<現実>の交叉点において誕生すると語ったのだが、仮にロンドンを<夢=悪夢>であり、湖水地方を<現実>と仮定した場合に、この<夢>と<現実>はいつでも互いに反転する可能性を秘めたものであり、従ってこの<枠入れ>は、いつ解体するかもしれないのだ。<盲目の乞食>と会い並んで、そのような反転を生じさせるもう一つの要素が、Wordsworth が実際にロンドンで目にした、上記⑨の<パノラマ>なのであるが、この360度の画面には<枠>はなく、観察者は、しばしば^{めまい}落ち着きを失い、<眩暈>を起こしたという。いわば、そこは<夢>と<現実>が同居する現場なのであり、裏を返せば、<枠入れ>しようとする詩人の営みにあくまでも抵抗し、拒絶する質の存在であって、そのような事実が、Wordsworth 的実存の内部に深く刻み込まれる。

このことを、やはりロンドンを<自然>という枠に囲い込んだ Turner の絵画 (*London from Greenwich*: 1809) と比較しておこう。²⁹この絵画については、鉛筆スケッチ、水彩、油絵、"etching and mezzotint" による版画と、Turner は数種類の試みを行い、やはりロンドンを幾重もの<枠>で囲い込む試みをしたことが分かっている³⁰が、それが大まかながら、Wordsworth の『序曲』の執筆の時期とほぼ重なりあうがゆえに、余計に興味深いのだ。



W.J.B. Turner, *London from Greenwich*

そうして、彼は、この絵画に次のような詩も添えている。

Where burthen'd Thames reflects the crowded sail,
Commercial care and busy toil prevail,
Whose murky veil, aspiring to the skies,
Obscures thy beauty, and thy form denies,
Save where thy spire pierce the doubtful air,
As gleams of hope amidst a world of care.³¹

(荷を負ったテムズ川が、群れ集う帆を写し出すところ／商業的配慮と忙しい労役が 支配する／そして空にまで登り詰める暗いヴェールが／そなたの美を翳らせ、そなたの容姿を否定する／ただ、そなたの尖塔のみは 怪しい大気をつんざいて／悩みの世界の只中で 希望の煌きとなっている。)

Greenwich Park の丘 ("One Tree Hill") から見るロンドンの光景は、なるほど美しく、見る我々を楽しませ、同時に安らぎを与えてくれることは確かだ。色彩豊かな、美しい遠近法構図—前景の鹿が遊ぶ牧歌的雰囲気、曲線をなす丘陵とその向こうの木立ちへとなだらかに繋がり、そそれが中景の建築物浮き上がらせては、見る私の目は、遠景の画面ほぼ中央に位置する St. Paul's Cathedral を<消失点 (the vanishing point)>として、吸いよせられる。その寺院は、聖なるものの遍在を暗示すると同時に、霧の<ヴェール>を劈く光を受けて、恐らく<神>の栄光をも垣間見せる—そのような宗教的な<希望>を見るものに突きつけては、安らぎを与えてくれる作品ではあるだろう。Turner が、18 世紀的な topography とピクチャレスクの伝統から脱皮して、<精神が持つ様々な感情と感覚 ("the various feelings, and sensations of the mind)>³²の客観的相関物としての<色彩>に賭ける天才画家であったことはよく知られており、それが実現した絵画を見ては、そこに私達の感情までもが実現されているのを知るからである。<距離>をにおいて<田園化>されたロンドンがそこに誕生していると言えるのではないか。

しかし、何かがその絵には欠けている。恐らくその欠けたものを要求するのは、ないものねだりの一種になるだろうけれど、上の絵画にしる、添えられた詩にせよ、我々はすでにどこかで眼にしたものではなかったか。ここで Turner の天才を称えこそすれ、批判するものではないことを確認した上で、上の絵画における彼の意識のありようのごときものを考えてみたいのだ。Greenwich 公園が、当時 St. Paul's と会い並んで、ロンドンを鳥瞰できる、もう一つの<観覧所 ("station")>として人気があった場所でもあり、先輩画家たち (例えば、J. R. Cozens や、Louthembourg の<Eidophusikon>など) が、すでにそこからの眺めを絵にしているという事実が一つ³³。もう一つは、18 世紀の<牧歌 (Pastoral)>とピクチャレスクの伝統である名高い詩—Dyer (*Grongar Hill*: 1727) や James Thomson (*The Seasons*: 1730) 或いは Pope (*The Windsor Forest*) でもいいが、彼らの描く、距離をおいた<上からの>眺望を彷彿とさせはしないか。

As Andrew Hemingway has pointed out, Turner's view may have been shaped by his reading of Augustan pastoral poetry which generally presented a negative view of cities....The Augustan appearance of the parkland in the foreground is perhaps deceptive.³⁴

(A・ヘミングウェイが指摘しているように、ターナーの見解は、概して都市には否定的な見解を示した古典主義時代の牧歌的な詩を読んだことで形成されたのかもしれない。・・・前景の公園の古典的なありようは、多分欺瞞的なのだ。)

18 世紀の "the Parnassus-upon-Thames" の伝統³⁵への先祖返り。Turner が若い日に受けた Claude Lorraine の伝統—構図的³⁶には、そのようなことが浮かび上がってくる。おそらく、上の文章で十分であろう。あるがままの自然を、人工的に粉飾する。まさに、ピクチャレスクの構図そのものであり、Turner の<ロンドン>は、田園牧歌的風景と、神々しい光と、古典的詩歌で<枠入れ>されて、落ち着いている。

また、Turner は、当時の知識人にとっては、ロンドンの産業化=工業化については、極めて楽観的な画家であったと言われる。W. S. Rodner の言葉に耳を傾けてみよう。

Turner discovered in the Industrial Revolution opportunities to reaffirm, in distinctly modern terms, landscape and marine painting's ageless concepts of ambition, progress, and limitation. By heightening his colors and loosening his technique, he conveyed technology's distinctive power as well as its rash challenge to nature. ...Absent from these paintings, however, are overt references to the economic privation and social disruption that accompanied this revolution. Although he showed distaste for the more facile pretensions of Regency and Victorian science, Turner never questioned the Industrial Revolution's rightful place in early nineteenth-century.³⁷ (下線は、筆者)

(ターナーは、産業革命のなかに、極めて現代的な言葉で言えば、野望と進展と制限という、風景画と海洋画の不朽の概念を、再確認する機会を発見した。己れの色を高め、技術を解放しながら、彼は、テクノロジーの明確な力と、その自然に対する性急な挑戦を伝えたのだ。・・・しかし、彼の絵画に不在なのは、この革命に付き物の経済的な欠乏と社会の分裂である。彼は、摂政時代とヴィクトリア朝科学の、より上滑りな仰々しさには我慢がならなかったのだけれど、初期19世紀の、産業革命の正しい位置については、決して疑問の声は発しなかった。)

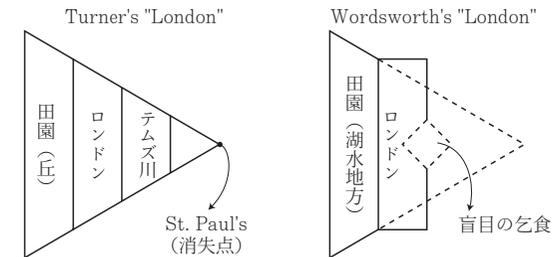
彼は、ここに書かれているような意味で、テクノロジーを賛美はしていても、産業革命の申し子でもある<経済的な欠乏と社会の分裂>を見てはいない。HogarthやCruikshank兄弟の描く雑踏の賑わいと雑音と、それにロンドンの汚濁に直面してはいない。いや、彼らとは根本的に芸術意識が違うゆえに、彼らと比較しても意味はないかもしれない。Turnerは本質的に、自然の<崇高>を、Goethe的な色彩理論に基づいて描写する、真に<近代的な>風景画家なのだから。ただ言えることは、Blake描くロンドンの<血>と<罪>と<悪徳>を描きもしないし、『序曲』第7巻のWordsworthのような、恐らく、突き刺さる痛みさえ感じなかったのではないだろうか。³⁸ 要するに、仮に人間が描かれているとしても、風景に添えられた点景にしかすぎず、生きた人間が不在なのだ。上のTurnerの詩に戻ってみよう。

Whose murky veil, aspiring to the skies,
Obscures thy beauty, and thy form denies.
(そして空にまで登り詰める暗いヴェールがそなたの美を翳らせ、そなたの容姿を受けつけない。)

<煤煙 (murky veil)>が、ロンドンの<美>を隠し、その<容姿>を受付けないのだと書かれてはいる。ロンドンの工業化、テクノロジーへの痛烈な批判ではあるだろう。煤煙の下には、容姿端麗なる<美人>が隠されている・・・

Turnerの絵画では、そのようなことが暗示されており、そのことでTurnerの意識には十分だったのであろうが、Wordsworthは、この<美女>の正体を見極めるべく、そのためには、霧のかかっていない、剥き出しのロンドンへと向かい、<上から>ではない、水平的な視線が要請されたのである。そこで彼が見たものは、<遠近法>を欠いて距離さえ設定できない、都会の腐敗した<趣味 (taste)>なのであった。詩人の不安はここに由来する。

ここで、Turnerの<遠近法>構図と、Wordsworthのそれを、ルネサンスの<視覚のピラミッド (the visual pyramid)>なる定式を借りて図示しておこう。Wordsworthのロンドンでは、前に触れたように、<盲目の乞食>の<盲目の眼>と、空白の<ラベル>が位置的に言っても、大きくクローズアップされて前景化してくるけれど、その<空白>さ加減が逆に奥行き (=奥行きのない) の構図を設定する (<遠近法>の解体) ことになる。



[ここで急いで付け加えておかなければならない。Wordsworthにおける<枠入れ (en-framing)>と言ったけれど、それはHeideggerの告発する、西洋近代のDescartes的<表象 (representation)>の営み—<枠入れ>して、<支配>して、<所有>するピクチャレスク的<遠近法的>の営み (主・客離反の構図)とは違う、むしろ、その傾向とは真っ向から対抗する<枠入れ>であった点は、強調しておいていいだろう。そこには、<肉体><記憶・回想>そして<言語>というのびきならぬ要素が介在するからだ。では、<遠近法>的構図が不在であるかということ、そうではない。例えば、過去の経験を枠入れする際に、Wordsworthは、その過去を<所有する (possession)>前に、過去の方から<所有されて (同じく possession)>は、自己壊乱的危機現象 (=

距離の零度)を体験しながら、その体験する<現在>(既に、過去は過去ではなくなる)が今度は磁場となって、そこに新たな<遠近法>(＜回想の、内的遠近法＞)なるものが生成するのだ。いわば<永遠の現在>と化した平面世界という不安定な時点において、精神の位置を確認する意味でも、＜遠近法的＞構図が要請されるという訳である。従って、そこに生成する風景(画)は、記憶が把握した外的風景であると同時に、詩人自身の内的精神構図でもある。それこそ、まさしくロマン派詩人に見られる<内>と<外>を繋ぐ<窓>の構図—Wordsworthの<枠入れ>とは、そのような営みなのであって、そこに、<書く自己(the writing Self)>のその都度の生成が確認できる現場となっているのである。なお、名詞"possession"の語義が、18世紀には<所有すること("to possess")>が全面的な意味であったのに対し、<所有されること("to be possessed")>という語義が前景化してくるのが、ロマン派においてであった、と指摘するのは、高山宏氏(『眼の中の劇場』青土社)である。ある風景を前にして、Wordsworth的主体は、それを吸収すると同時に、それによって吸収されてしまう。Merleau-Pontyの語る、主=客の<相互浸透構図(chiasmus)>³⁹—それは、即ち<パトス("pathos")>の時代の到来と軌を同じにしているだろう。そして、言うまでもなく、この<枠入れ>を設定するのが<言語>であり、この<窓>も言語からしか成り立たないということ、従って、この建築物の構成には、外と内を同時に分泌しながら、そこに新たな次元の表現世界を生成せしめる言語が要請される。恐らくWimsattの語る<言語的イコン(verbal icon)>としての言語。Kristevaの言う<セメオティック>的、詩的言語。<時の諸点(the Spots of Time)>をはじめ、優れてWordsworth的と言える詩行は、まさしく、そのような<力>のある躍動する詩的言語で貫かれていて、その営みは、Foucaultの言う<文学(literature)>の誕生の嚆矢的存在と看做しても可笑しくはない。]

Ⅲ. Wordsworthと<趣味(taste)>

この章では、『序曲』(第7巻)を手がかりとしながら、少々回り道をして、

当時の文化的な現象について瞥見しておく。それは、ロマン派時代こそ文化的時流の激変の分岐点であり、18世紀知識人たちの唱える<趣味(taste)>概念が、大きく変質した時期なのだからである。最初にその変質についてうまく整理している*An Oxford Companion to the Romantic Age*のなかの文章を点検しておこう。

Since the 1960s historians have...tended to advance two overarching theses about popular culture in the Romantic age: first, they have contended that a long-term process of polarization between elite and plebeian culture widened into a yawning gulf; second, that over this same period, the British middle and ruling classes subjected the culture of the common people to intensifying attack in order to eradicate or reform traditional customs and morality. Popular culture, they have argued, thus became increasingly oppositional and embattled, the domain of the labouring poor and outcast.⁴⁰

(1960年代以来歴史家たちは、ロマン派時代における大衆文化について、二つの重なり合う理論を呈示する傾向にある。一つ、彼らは、エリートと平民の文化の両極化の長いプロセスが幅を広げ、それが大きく口をあげた懸隔となってしまったと論じていること。その二、同じロマン派の時期に、イギリスの中流・支配者階級は、伝統的な習慣と道徳性を撲滅するかあるいは再生するために、平民の文化を、強烈化する攻撃の支配に晒したこと。大衆文化は、こうして次第に対抗的になり、戦闘的なものになった、つまり労働貧民と追放者の領域である、と彼らは論じる。)

知的エリートと、ブルジョワ階級と、貧民階級の三層からなる文化、そしてその三層が<yawning gulf>となつては、それぞれが近寄り和解する兆しのない文化—その構造が、恐らくその後のイギリス19世紀の基本的な構造となってゆくだろう。Wordsworthも、ColeridgeやHazlittと共に、その憂うべき階層構造が成立する恐らくその発端にいるし同時にその渦中にいたのではなかったか。

本論に入ろう。Wordsworth は、1805 年版『序曲』第 7 巻の冒頭で、ロンドンをくあの壮大な都市 ("that mighty place") と呼び、同時にく広い荒野 (the wide waste) と形容しながら、未知の都会に向かうナイーヴな若者にありがちの、ロンドンへの畏敬の念と冒険心を披瀝するのであるが、時を経た 1850 年版 (恐らく 1832 年頃の執筆) になると、同じ詩行が改定・加筆されて、詩人の目が、ある距離を取った一種の批評家のそれになっているのに気付かせられる。

① Three years had flown

Since I had felt in heart and soul the shock

Of the huge town's first presence, and had paced

Her endless streets, a transient visitant:

Now, fixed amid ②that concourse of mankind

Where Pleasure whirls about incessantly,

Or life and labour seem but one, I filled

An idler's place; (1850 : 65-72)

(3 年が経過した。／心と魂のなかにあの巨大な都市の／最初の存在の衝撃を感じ、また、果てしなき通りを、／束の間の訪問者として歩いて以来・・・／今や、<快楽>が絶え間なく渦巻き、／或いは人生と労働がほんのひとつであるように見える／人間たちの合流地のなかに固定させられて、／私は、怠け者の場所を満たした。)

上記の詩行のなかで、私が施した下線部 (1) は、1850 年版において修正された部分であり、(2) は詩行全体が新たに付け加えられた部分である。これらの詩行は、Wordsworth のロンドン観を考察する上で、重要な一節だと思われる。整理してみよう。

(1) ロンドンを形容するのに、ロマンティックな連想を伴いがちの、metaphoric な表現—"that mighty place" と "the wide waste" (1805 : 74, 76) は削除され、それに代わって極めて即物的で味わいのない literal な表現—

"the huge town", "her endless streets" が置かれているが、この改変は、既に先人によってく書かれていた>紋切り型の表現とは言えど、若い詩人にとってその語が喚起する都会が、当初はいわば詩的なヴェールに覆われていた筈なのに、それが剥き出しの散文的なレポートの類へと変質していることを窺わせはしないか。そして、これ ("shock" という言葉) も 1805 年版には存在せずに 1850 年版に初めて現れる言葉であるが、その経験が全身全霊を襲う質のく衝撃 (shock) >であったという風に回顧されている。思うに、このく衝撃>なる語は、例えば "There was a Boy" の一節 ("the gentle *shock* of mild surprize", 1805, V. 407) でも明らかのように、若き Wordsworth の現象学的身体にとって、主体壊乱の場であると同時に、主体再構築のための、特権的な磁場を形成するさいの要となる現象を指し示す言葉であったのだが、重要なことは、自然の landscape と対峙するときと違い、ここロンドンの cityscape と対峙した際のく衝撃>は、彼の想像力という内的力学には回収されえず、ひたすら纏まりなきイメージ群として、く怪物>のように彼に襲い掛かったのであるというのが真実であろう。自然に対峙する際には、不可視の背後世界のく豊かさ (plenitude) >を瞥見しては、そのことを寿ぐのが彼の基本姿勢であるのだけれど、都会のイメージ群は、そのような背後世界の支えのない、浮遊するイメージの群れであって、そのことを言語学的に言いかえれば、シニフィエなきシニフィアの錯乱とでも称すべき現場となっているのだと言える。彼は、そのことに強いく衝撃>を受けているのだ。では、このようなく怪物>は、誰が、そして何が誕生せしめたのか。それを暗示するのが、下線部 (2) の詩行である。

下線部 (2) は、1850 年版において始めて、新たに挿入された重要な箇所であり、それは、く群衆>とその大衆文化を観察する Wordsworth の価値判断が簡潔に要約された 3 行であると思われる。かいつまんで言えば、①雑多なく人間が合流>し、②く渦巻く快楽は絶えることを知らず>、更には③く人生と労働とが一つに思われる>都会ロンドン—ここで、産業革命、第二次囲い込み、或いはフランス革命やナポレオン戦争その他に起因する社会情勢の激変のなかで、100 万都市¹¹へと発展したく巨大都市>が抱え込む諸問題—Blake が

"London"なるソネットで集約的に告発する、支配者階級の<パノプティコニズム>対<貧困者層>に関する諸問題、そしてそれと背中合わせに台頭してくる中産ブルジョア階級の商業的拝金主義と<見世物>文化なども覆い包まれるはずであるが、番号を付した三つの概念はいずれも現代までをも貫通する質の、有産階級にも無産の貧困者階級にも該当する概念のはずであり、いずれも<人生と労働が一つ>になっては、快楽と利潤の追求にあくせくする都会型人間(=機械的な人間)を指し示しているだろう。そこに何が欠けているのか。その答えを巡って、今は、Wordsworth自身が他の箇所ですいた文章の一つを取り上げておくことにする。

...a multitude of causes, unknown to former times, are now acting with a combined force to blunt the discriminating powers of the mind and, unfitting it for all voluntary exertion, to reduce it to a state of almost savage torpor. The most effective of these causes are the great national events which are daily taking place, and the increasing accumulation of men in cities, where the uniformity of their occupations produces a craving for extraordinary incident, which the rapid communication of intelligence hourly gratifies. To this tendency of life and manners the literature and theatrical exhibitions of the country have confirmed themselves.⁴²

(以前には知られていなかった無数の原因が今日においては結び合わさった力となって働き、精神の識別する力を鈍らせ、心の自発的な作用のすべてを損ない、心をほとんど野蛮な無感動の状態におとし貶めようとしている。このような原因のなかで最も影響が強いのは、日常的に起こっている大きな国家的事件(=ナポレオン戦争)と、都会における人間の加速度的な集中である。都会においては、彼らの職業が画一的⁴³なために、異常な事件への渴望を生み出し、その渴望を情報の急速な伝達が満足させているのである。このような生活と習慣に対して、我が国の文学や劇場の公演は、迎合的であり続けている。)

上に引っ張った文章は、田舎の"low and rustic life"を志向するWordsworthが*Lyrical Ballads* (1802)の「序文」でただ一箇所<都会>に触れた部分であるが、それゆえにこそ、重たい意味を持つのではなからうか。この文章は、後の都市論の権威者Georg Simmel (1858-1918)の分析と見事に一致しているのであるが、Wordsworthは、ここで、都会的大衆に欠けているものが、<精神の識別する力("the discriminating powers of the mind")>であり、<人生と労働が一つ>⁴⁴の人間のなかに<存在する>ものが、<野蛮な無感動("torpor")の状態>であると語っている。この<無感動>をSimmelは、<無感覚的態度(the blasé attitude)>と規定し、以下のように述べている。

A life in boundless pursuit of pleasure makes one blasé because it agitates the nerves to their strongest reactivity for such a long time that they finally cease to react at all.⁴⁵

(果てしなく快楽を追求する人生は人を<無感覚>にする。なぜなら、それは余りに長く、最も強い反射作用へと神経を揺さぶるので、遂には神経も反応することすら出来なくなるからである。)

そもそも、都市型人間が感覚が麻痺しており、刺激に反応する力を欠いているわけではない。余りに長いこと反応しすぎるために、反応する力がなくなっているのである。その元凶が、国家的事件と都市への人口の加速的集中であるということなのであるが、そのような状況のなかで憂うべきは、文学や劇場までもが、その傾向に迎合しているという指摘がなされていることである。上の引用文のあとで、このような文学的傾向が端的に示されるものとして、<ゴシック小説>の狂乱振りと、<ドイツ悲劇>の病的愚鈍さと、そしてちまたを徘徊する<怠惰で異様な>物語詩の流行を挙げているが、そのような傾向を、Wordsworthは大衆読者層の<墮落した趣味(depraved public taste)>⁴⁶と嘆いては、己れの詩集に賭ける野心—読者の<趣味(taste)の向上>を目指す教育的姿勢をこう語っている。

...every great and original writer, in proportion as he is great and original, he must himself create *the taste* by which he is to be relished; he must teach the art by which he is to be seen.⁴⁷ (イタリックは筆者。)
(あらゆる偉大で独創的な作家は、かれが偉大で独創的であるに応じて、自ら<趣味>を作り出し、それによって読者に楽しんでもらわねばならない。彼は芸術を教え、それによって読者に見てもらわなければならない。)

振り返れば、大衆に欠けていると指摘されている、上に引用した<精神の識別する力>—それこそが Wordsworth の<趣味 (good taste)>の内実⁴⁸であったと言えて、彼にとって、それは殆ど<想像力>と同義語であり、例えば Sir Joshua Reynolds のような 18 世紀理論家達と等しく、倫理的なニュアンスをもタツブリと抱え込みながら、それを乗り越えて更に第三の<住むべき現実>を創造する<天才的な>資質の謂いなのであった。ここで、Wordsworth の理論の支えとなっている (Wordsworth 自身がそう宣言している) Coleridge の<趣味>概念について、そのことを確認しておこう。

Taste is the intermediate faculty which connects the active with the passive powers of our nature, the intellect with the senses; and its appointed function is to elevate the images of the latter, while it realizes the ideas of the former. We must therefore have learnt what is peculiar to each, before we can understand that "Third something", which is formed by an harmony of both.⁴⁹

(趣味とは、我らの性質の能動的な力と受動的な力を、知性と感覚とを連結させる、仲介的な能力であり、その指定された機能とは、前者の観念を実現させながら後者の図像を高めることにある。我らは従って、それぞれに特異なものを学んで初めて、両者の調和によって形成される<三番目の何か>を理解することが出来るのである。)

ここで<三番目の何か>と語られているものこそ、詩的・芸術的表象世界

(Heidegger の言う人が住むべき真の<住居 (dwelling)>) の謂いであることは間違いがなく、Coleridge にとって<趣味>とは、そのように、<感覚>から<知性>までを包み込む、芸術家の全人格に渡る芸術的な営みの中心的性質 (=感性と知性を媒介にして、現実を解体しては再構築する<第二次想像力>に等しい能力であることが分かる。それは、<観念>と<図像>という相矛盾する性質のものが、それぞれの性質を殺すことなく、それぞれが研ぎ澄まされて、その上で<音楽 (harmony)>的要素で調和させられるという、まさに一回限りの<高次の現実>なのである。

一方 Wordsworth は、<序文>では、そのようなことを幾度も読者に呼びかける形で、それを<詩における正確な趣味 (an accurate taste in poetry)>と呼び、或いは<純粋な趣味 (pure taste)>と呼んでは、それが<厳格な思索と、創作品の最善のモデルとの長い、絶え間ない交流によってしか、創造しえない>もの⁵⁰と規定しているが、歴史が証明するように、彼のそのような<教師的姿勢>と *Lyrical Ballads* は、さほどの読者層を勝ち取ることは出来なかったし、一方で、彼の嘆く、<詩的天才 Shakespeare と Milton を無視してしまう>大衆の傾向は、益々助長されていくばかりであった。彼は、こう書いている。

The invaluable works of our elder Writers, I had almost said the works of Shakespeare and Milton, are driven into neglect...⁵¹

(我らの先輩作家たち—Shakespeare と Milton のと、殆ど言ったところだが、彼らの価値ある作品が、無視されるまでになってしまっている・・・)

もう一度、前に引用した<都会>化現象のなかでの一文に戻ろう。都会大衆の精神的<無感動>と迎合するのは、<文学>だけではなく、<劇場の公演 (theatrical exhibitions)>もそうであると Wordsworth は書いていた筈だ。彼は、その後続く文章のなかでは、この点については具体的な説明は行っていないが、さしあたって、この "exhibitions" (<展示><陳列><展覧会>?) なる語にも注意しておいていい。Wordsworth にとって、煎じ詰めれば、当

時の<劇場>も他の視覚文化と同じような一種の<見世物 (show, spectacle)>だったのだ。それは、G. Steiner の語る<悲劇の死>が着実に進行していた時期であり、また、D'Arcy Wood が証明してみせているように、当時の悲劇役者（例えば David Garrick）が観衆を惹きつけるのは、Shakespeare テキストが喚起する詩的言語の質的演出なのではなくて、その言語さえをも閑却する大仰な身振りであり、煌びやかな舞台設定であった。つまり、舞台においても、Shakespeare は蔑ろにされていたのだ。それは、例えば Coleridge が、Hazlitt や Lamb が、ひいては John Keats が、Shakespeare を詩的天才として評価しては、彼の天才に肉薄することを芸術的営みの中枢に置いた、そのような時期と重なるがゆえに、事態は余計に深刻だったと言わねばならない。彼らの合言葉一<Shakespeare を殺す勿れ>も、恐らく当時の劇場には届いていなかったに違いないのだ。

ここで、『序曲』（第7巻）で語られる Wordsworth の演劇に対する幻滅感を点検しておくけれど、結論を先に言えば、Sadler's Wells 劇場における、浅薄で皮相な<見世物 (pantomime)>的演劇は、彼の<精神のごく外側だけを通過したにすぎず>、そのことにショックを受けた彼に、そのような質の劇場を離れて<孤独>のうちに瞑想すれば、かえって<力強い Shakespeare のページ ("the mighty Shakespeare's page," 1850, VII. 484)>がキアロスキュロとなって浮かびあがるのだと結論付けている。それだけではない。Wordsworth は、この現実の<劇場>の有様を磁場として、ロンドン全体を<見世物>が横溢する<劇場>として把握していることが重要な点であろう。

A. D. Robinson が第7巻における3つの脱線部分と語る⁵²、その第7巻の中ほどの該当する箇所箇所に300行余りに亙る長い雑多な詩行 (VII. 281-588) が置かれているが、そこでは、若き Wordsworth のペンの勢いは留まることを知らず、いわば<exhibition から exhibition (281)>へと逡巡する metonymic な連鎖連鎖をなして、一気に総括的な、結論的詩行へと雪崩れ込む有様なのである。この部分をおおまかにならざるを得ないけれど、辿っておこう。

(1) Sadler's Wells での "entertainments" (歌手、綱渡り師、巨人と小

人、道化師、奇術師、曲芸師、道化役者、それに野次馬連中、巨人退治のジャックなどの出し物) このジャックを演じる役者の離れ業を、<大胆な幻惑 "Delusion bold" (308)>として感嘆する Wordsworth ではあるが、この語がネガティブな意味合いを兼ねていることに注意。(281-310)

- (2) 幼い日の親友<バタミヤの乙女 (the Maid of Buttermere)>が、二重婚の犠牲者となった歴史的事実が、劇場で上演されているで、彼女に哀歌を捧げるとともに、都会の<犯罪と悲哀 (the crimes and sorrows, 363-4)>を告訴する。
- (3) 上と同じ劇場の光景であるが、娼婦まがいの女優と、彼女の無垢なる "a rosy babe" (368) のカップルを見て、悲しみに沈む。この子供の自然の色と、<頬の色は偽りで、塗りたくられた花の色 (373-4)>をした母との何たる対照ぶりか。この二人がともに<身持ちの悪い男たちと、恥を知らぬ女たち (387-8)>の<見世物>になっている現状を、Wordsworth はひたすら悲しむ。

<(2)(3)は、ll. 311-412)>

- (4) 劇場から離れて裏通りを行けば、<人間の種類を二つに分ける><売春婦>の<流神的な声>を聞き、衝撃を受ける。ここでも、娼婦は<見世物 (spectacle) (430)>として把握されている。(413-35)
- (5) 劇場における演技の拙さと、観客の趣味の悪さについて (436-516)
- (6) (7) 法廷見学と、議会見学及び教会への批判が続く。いずれの場においても、演出と語りの派手やかさに感嘆はするものの、詩人は<退屈 (tediousness)>のみを意識する。(516-566)

そうして、これらの<ショー>的要素を前面に押し出した光景に対して、Wordsworth は、以下のように総括する。

Folly, vice,
Extravagance in gesture, mien and dress,

And all the strife of singularity—
Lies to the ear, and lies to every sense—
Of these and of the living shapes they wear
There is no end. (VII: 572-77)

(愚行、悪徳、身振りと態度と衣裳において常軌を逸し、それぞれが互いに奇を競う一耳には虚偽、あらゆる感覚にとっても虚偽。これらと、これらが纏う生きた姿には、果てがない。)

ロンドンという<劇場>は、詩人の想像力を眠らせてしまう<虚偽>の世界であり、<常軌を逸した>世界であった。この章の冒頭に言及した Wordsworth の<雑多な群衆>と<渦巻く果てしない快樂>⁵³の本質がこれであり、またそこで言及していた<果てしない大通り (her endless streets)>という物理的な現象は、ここで語られる<果てしない虚偽の姿>の相関物でもあり、ひいては、ロンドンを眺める Wordsworth の精神の相関物ですらあるだろう。それは、書いても書いても、究極的シニフィエには行くつくことのない、シニフィアの錯乱現象をこそ言い当てているのであり、そこにあるのはただ、存在の重さを欠いた表面的な事物の乱雑な集積でしかないのだ。そして、そのことが、大衆の "popular taste" がかように墮落した姿をロンドンに垣間見では、<人類の友 (a friend to man)>を信条とする詩人にとてつもない難題を突きつけたのが真実であった。時代は、エリートたちの希求とは裏腹に、<視>の時代、Debord が言う<スペクタクルの時代>へと突入していたのだ。彼は言う。

The life of those societies in which modern conditions of production prevail presents itself as an immense accumulation of spectacles. All that once was directly lived has become mere representation.⁵⁴

(生産の現代的様式が流行している社会の生活は、自らをスペクタクルの無限の集積として提示する。かつては直接生きられていたものすべてが、今や単なる表象にしか過ぎなくなっている。)

Debord は、この<スペクタクルの時代>を特に 20 世紀初頭に置いているが、ロマン派時代のロンドンをも言い当てている。

Wordsworth は、至る所で "spectacle" なる言葉を使っていて、自然の崇高な事物の<顕現>もその語で語り、同時に、上記 Debord の語る意味でも語っているが、さりとて彼の態度が曖昧であったと解釈してはならないだろう。彼にあっては、<直接生きられる>対象がスペクタクルであり、単なる<表象>にすぎないものも、スペクタクルであった。要は、出くわす景観が、生きるに値するか否かの問題であって、特に、Cambridge, London そして革命時の Paris を "Spectacle" (或いは、"Theater") なる語で表現するとき、それはまさに Debord の言う意味に等しいと思うのだ。<スペクタクルの無限の集積><単なる表象>。

<単なる表象>と今語った。この<単なる>存在が、その実、無限の力を発揮しては、時代の<病的>な趨勢を方向付けるから、ことは厄介なのだ。イメージの集積が、大衆の精神に襲い掛かり、無意識のレベルまで浸透しては、彼らの生の姿勢までをも方向付けてしまうのだから。特にフランス革命後の 1790 年代を、<病いの時代>と診断・把握しながら、当時圧倒的な人気を誇った風刺画や broadside ballads を分析する Diana Donald の名著『風刺の時代—ジョージ三世時代の風刺画』⁵⁵は、その事情を説得力豊かに語りかけてくれる。フランス革命を巡るこれらの風刺(画)は、やたら残酷で、扇情的で、しかもグロテスクなのだ。彼女はこう語っている。

Amongst the visual imagery generated by the ideological battles of the 1790s caricature played an astonishingly important role in England, as it did also in France.....the actual qualities of caricature of this time are often as baffling as the lacunae: chaotic, contradictory, ambiguous, negative, often nightmarish and hysterical, they seem to throw more light on the collective pathology of the 1790s than on any calculated didactic intentions.⁵⁶

(1970 年代のイデオロギーの戦いによって生み出された視覚的イメージの

なかで、風刺画こそは、フランスでもそうだったが、イギリスでも驚くべきまでに重要な役割を演じた・・・この時期の風刺画の実際的な性質は、しばしば空隙と同じくらいに当惑させるものだ。混沌、矛盾、曖昧、否定、そしてしばしば夢魔的でヒステリカルで、それらは、計算づくのあらゆる説教的意図に対する以上に、1790年代の集合的な病理学に光を投げかけてくれると思われる。）

かような<混沌><矛盾><曖昧><否定>そして<夢魔>と<ヒステリー>—そのような図像が群れ集まれば、大衆の想像力に訴えかけ、時代的な<病気>を引き起こしたのであった。<見世物><劇場性 (theatricality)>—これが、そのような現象を言い当てる的確な metaphor なのであった。⁵⁷ このような時代的趨勢のなか、Diana Donald は、同じ文章のなかで、<視覚>偏重傾向が抱える危険性について、Coleridge と Edmund Burke が警告していた事実にも言及することを忘れてはいない。図像によって培われた想像力は、現実の行動に、実際以上の影響力を持ち、人をあらゆる方向へと向かわせる。後の Mitchell の言葉では、<偶像崇拜><フェティシズム>を生み出す魔術的な力となり、<恐怖>もしくは<軽蔑>の対象にしかないものである、⁵⁸ というふうに。このような質の図像が、ロンドンにはあふれかえっている、それが Wordsworth にとっても、不安の一因であった。

ここで、Wordsworth も熟知していた筈の Burke の別の文章を一つ引いておこう⁵⁹。Burke にとっては、フランス革命と国民議会のありようが、まさしく<悲・喜劇>が演じられる<奇怪な>舞台であった。⁶⁰ その『フランス革命の省察』(1790)は、後の Dickens (*A Tale of Two Cities*) 描く Paris にも受けつがれることになるだろうが、その中で、例えば<かような光景 (such spectacle)><この偉大なドラマ (this great drama)><この劇場 (this theatre)>などの演劇的用語にはこと欠かず、そのことを、実際のイギリスの劇場光景⁶¹に例えながら、風刺する有様なのだ。

All circumstances taken together, the French revolution is the

most astonishing that has hitherto happened in the world. The most wonderful things are brought about in many instances by means the most absurd and ridiculous; in the most ridiculous modes; and apparently, by the most contemptible instruments. Every thing seems out of nature in their strange chaos of levity and ferocity, and all sorts of crimes jumbled together with all sorts of follies. In viewing this monstrous tragic-comic scene, the most opposite passions necessarily succeed, and sometimes mix with each other in the mind; alternate contempt and indignation; alternate laughter and tears; alternate scorn and horror.⁶² (下線は、筆者。)

(あらゆる事情をかながみれば、フランス革命は、世界でこれまで起こった事件のなかで、最も驚くべきものである。最も素晴らしきものが、多くの場合に、最も訳のわからぬ、ばかげた手段でもたらされる。しかも、最もばかげた様式で、そして、明らかに、最も蔑むべき道具によって。この軽率さと^{どうも}癡猛さという異様な混沌状態の中では、すべてが<自然を逸脱して ("out of nature")>いるように見える。そして、あらゆる種類の犯罪が、あらゆる種類の愚行と一緒にごったまぜになっている。この<悲・喜劇の異様な場面 (this monstrous tragic-comic scene)>を見ると、最も対立的な二つの感情が、時には心のなかで、互いに混ざり合って、自然と沸いてくる。軽蔑と怒り、笑いと涙、軽蔑と恐怖が・・・)

すべてが<自然を逸脱している ("out of nature")>—Wordsworth は、ロンドンの<見世物>の有様を<自然の奇形 ("freaks of Nature", VII: 689)>と形容しては、恐れつつ軽蔑しているが、Burke と彼の認識は一致していると思われる。そして、今は、この章の冒頭で、Wordsworth の文章を掲載したのだが、その箇所にもう一度立ち戻っておくことにする。

<都会においては、彼らの職業が画一的なために、異常な事件への渴望を生み出し、その渴望を情報の急速な伝達 (the rapid communication of

intelligence) が満足させているのである>

と彼は言っていた。この大衆の渴望を満足させるものが、上記 Diana Donald が語り、また Burke の描写する質の内容を、大仰に、或いは挿画・諷刺画入りで大量に掲載していた新聞・雑誌の類であったことは間違いはないだろう。Wordsworth が、時代の知識人たちを告発した一節がある。

ye who are fed
By the dead letter, not the spirit of things,
Whose truth is not a motion or a shape
Instinct with vital functions, but a block
Or waxen image which yourselves have made
And ye adore! (1805: VIII, 431-36)

(事物の霊ではなく、／死せる文字によって養われた君達よ。／君達の真実は、生命溢れる機能で息づく動きや形ではなくて、／君達自身を作り出し、崇拝している／塊あるいは蠟人形のイメージなのだ。)

これは同時にイメージ崇拜、言い換えれば、Fetishism に陥った大衆への告発でもあるだろう。このような形で、Wordsworth の希求する真の<趣味>と、大衆の<趣味>との間には、無限に広がる、<橋渡しできない空隙 (an unbridgeable gap)>が生じていたのであり、ロマン派時代は、確実に、プリント・カルチャーの最盛期であったのだ。

IV. <挿絵入り書物と雑誌>(1846) について

ここで『序曲』から離れて、やはり<視覚>文化の隆盛を悲しむ Wordsworth の詩を見ておくことにしよう。1841-2年、時代は既にヴィクトリア朝に入って間もない頃、圧倒的な人気を得ることになる雑誌2種類の創刊号が発行される。Punch と The Illustrated London News⁶³の初版がそれであ

り、老詩人 Wordsworth は、それらの雑誌の出版に触発されて、<挿絵入り書物と新聞 ("Illustrated Books and Newspapers")> (1846) というタイトルの、ささやかだけれど意味深なひとつのソネットを書いている。

Discourse was deemed Man's noblest attribute,
And written words the glory of his hand;
Then followed Printing with enlarged command
For thought—dominion vast and absolute
For spreading truth, and making love expand.
Now prose and verse sunk into disrepute
Must lacquey a dumb Art that best can suit
The *taste* of this once-intellectual Land. (イタリックは筆者。)
A backward movement surely have we here,
From manhood—back to childhood; for the age—
Back towards caverned life's first rude career.
Avaunt this vile abuse of pictured page!
Must eyes be all in all, the tongue and ear
Nothing? Heaven keep us from a lower stage!

(かつて言説は 人間の最も気高い属性と見なされていた／そして書き言葉は 彼の手がなす栄光であると。／その後 思想を拡大せよとの命令とともに／印刷術が続き 真理を拡張するための／広大で絶対的な支配権を持ち 愛を押し広げたものだった。／今 評価を落とした散文と詩歌は かつては知的 (=霊的) だった／この国の<趣味>に 最も適わしくありうる／黙した芸術に媚びへつらわなければならないのだ。／退行的な歩みを今ここで我々はしているのだ。確実に／大人から 幼年時代へと遡り・・・時代は／洞窟生活の最初のカサツな経歴に向かって後退している。／立ち去りたまえ この下劣な悪弊とも言うべき挿絵入り書物よ／<目>が全てのなかの全てであって、<舌と耳>は／<無>でなければならないのか。神よ 墮落してゆく

ステージから我らを守りたまえ。)

この詩は現在 Wordsworth 研究家でさえ殆ど言及しない⁶⁴質の、決して上出来の詩とはいえない代物なのであるけれど、上出来ではないがゆえに、余計に詩人の痛みと哀歎が見て取れる詩となっている気すらする。その詩で前景化されるのは、ひとえにその挿絵入り雑誌のみならず、例えば人気を博することになる Turner の絵画や Talbot の写真⁶⁵が挿入された Scott の詩や小説もがそうであり、急激に変化して行くイギリス文化 18 世紀後半→19 世紀前半の全般的なく視覚化>の推移を見つめながら、次第に大衆レベルに格下げされてゆく芸術の展開に凋落・頹廢という烙印を押す一方で、古き良き時代を懐古する詩人のやるせない嘆きが端的に語られている。このソネットを読むと、激変する時代に挑戦状を叩きつけながらも、それでも、いやそれ故にこそ、逆に時代の趨勢から切り離されてゆかざるを得ない宿命を、空しく虚空に訴えかけるしか術のない、老いたる詩人像が彷彿としてきはしないか。そこに、詩人の内的独白という形での孤独なる告発の声を聞き取ることは可能であろうが、この詩が同時に、前述のように、Coleridge や Lamb 及び Hazlitt を初めとする当時の知的エリートたちの、大衆文化に対する違和観を集約したものであると受け止めておくことも肝要であるだろう。

またしても鍵語は、<趣味 (taste)>、従って<趣味>の頹落ということ。Wordsworth だけでなく、彼らの精神構図の中核には、そのような言葉が刻まれていたことについては、恐らく贅言を要さないだろう。グーテンベルグ印刷術 (Printing, 3) が<聞き言葉>から<書き言葉>への転換を告げ、文字の<視覚化>を助長しては、やはり<言葉>の世俗化を招来した (McLuhan) という事態も Wordsworth にとって深刻な問題群のひとつではあったが、そのことは今は問わないことにしよう。この詩のなかにおける焦点は、純粋な言葉によるテキスト (そのことが "glory",²と呼ばれている) と、挿絵の入ったテキスト ("this vile abuse of pictured page", 12 として蔑まれている) との対比なのである。中心主題とも言うべき次の 3 行にもう一度耳を傾けてみよう。

Now prose and verse sunk into disrepute
Must lacquey a dumb Art that best can suit
The *taste* of this once-intellectual Land.

(今 評価を落とした散文と詩歌は かつては知的 (= 靈的) だった / この国の<趣味>に 最も適わしくありうる / 黙した芸術に媚びへつらわなければならないのだ。)

これは、時代の "popular taste" に対する痛烈な風刺であると同時に、詩人自身の行き暮れた諦念^{ていねん}のごとき感情も読み取れる詩行であるだろう。ここには、詩人の生涯に互る芸術的営為に<舌>を突きつける形で、<無言芸術 (a dumb Art)>なる言葉に収斂する<視覚>文化の隆盛が語られている。<眼の快樂>を優先するがゆえに<散文>と<詩>が不評を蒙り、<視覚芸術 (a dumb Art)>が支配権を確立することへの嘆きが語られているのであるが、ここでも、Burke や Kant その他 18 世紀には美的感受性の品質証明であった<趣味>なる概念が、現代的な意味での低俗的な<趣味>へ変質したこと、そしてそのような素人<趣味>に適わしい芸術こそが、<無言の芸術 (a dumb Art)>とか<挿絵入りのページ (pictured page)>という言葉で語られるものであって、いずれもが、最後から二行目の<眼 (eyes)>なる言葉に集約されている。

Must eyes be all in all, the tongue and ear
Nothing?

(<眼>が全てのなかの全てであって、<舌>と<耳>は、<無>でなければならないのか?)

<目の専制 (the tyranny of the eye)><肉体の目-感覚のなかで最も専制君主的なもの (the bodily eye—the most despotic of our senses)>⁶⁶—Wordsworth は、ピクチャレスク耽溺の時期の己れを振り返り、その<悪弊>を、<視の専制>時代と見なし、<土地の霊 (the spirit of place)>を蔑ろにして

いたと述懐することになる（『序曲』：1805, 第11巻）が、まさに<挿絵入り書物と新聞>に Wordsworth が感知したのもこそ、<言葉>の持つ<霊>的なものを閑却してしまう<肉体の目>の専制なのであったと言えよう。前に言及した Coleridge の<趣味>論に戻れば、<図像 (image)>のみが専横して、<観念 (idea)>は無視されるどころか、両者の<調和 (harmony)>さえ形成できないのである。シニフィエなき、シニフィアンの錯乱一実には、このことが<墮落した趣味>の、その内実だったと言えるであろう。ここで、再び、Wordsworth と考えを共有するその Coleridge の指摘が示唆を与えてくれる。

Under that despotism of the eye...under this strong sensuous influence,
we are restless because invisible things are not the objects of vision.⁶⁷

（その<目>の専制のもとで・・・この強い感覚的な影響のもとで、我々は安らえない、なぜならば、不可視のものが、視覚の対象とはならないからだ。）

<事物>を背後から支えている<不可視>のものが見えない事態—Heidegger ならば、恐らく<存在忘却>と呼ぶ事態で、それはある。彼にとって、近代テクノロジーと都会生活こそが、<存在忘却>を招く危機的な状況の最たるものであった⁶⁸のだが、Wordsworth と Coleridge にとっても、ロンドンと<挿絵>とは、そのような<存在忘却>の現場として受け止められていた筈であり、そのことは必然的に<存在>の回復を志向する彼らの表象の営みの、その可能性をも剥奪する現場でもあったと言える。そのことは、Wordsworth の名高い表現を借りれば、<存在の未知の様式に対する、臍げな未決定の感覚 (a dim and undetermined sense/ Of unknown modes of being, 1805: I. 419-20)>をも忘却する悪しき事態なのである。

Must eyes be all in all, the tongue and ear
Nothing?

（<眼>が全てのなかの全てであって、<舌>と<耳>は、<無>

でなければならないのか?)

Wordsworth が<見る>人であり、その<視>のために、いかに<語り (tongue=parole)>を重んじて、彼方より訪れる言葉を待ちながら、耳 (ear) を傾ける詩人であったか、彼の全詩集は、そのような姿勢で貫かれていることは指摘するまでもないが、その縮図とも言うべき重要な一節⁶⁹を、ここで点検しておこう。

While it (=the mind) copes with visible shapes hears also
Through rents and openings in the ideal world
The astounding chorus of infinity;
Exalted by an underconsciousness
Of depth not faithless, the sustaining might
Of God in human Beings.

(*Thirteen-Book Prelude*, II. 77-78, [C-Stage Reading Text])

（心が可視的な形と対処しているときに、／この可視的世界の裂け目と開口部を通して、／無限のものの驚嘆すべきコーラスが聞こえてくる。／忠実に仕える深い下意識、／即ち人間に宿る神の支える力に高められて。）

この可視的 (ideal) 世界の<裂け目>から<無限のコーラス>が届いては、己れの内部の<神>的なものを呼び起こし、それが<目>の専制に疲弊した Wordsworth 的主体を回復させる大きな力となったのは申すまでもない。Simmel が分析するように、都会には<図像>は溢れていても、このような意味での主体を裂開させる<音楽>が存在しないのだ。彼は、こう言っている。

Interpersonal relationship in big cities are distinguished by a marked preponderance of the activity of the eye over the activity of the ear.⁷⁰

（大きな都市における個々人の関係は、<耳>の活動に対する<目>の

活動の顕著な優位によって特徴づけられる。)

<劇場 (the virtual reality)>と化した現場には、テレビ画面のように、<裂け目>も<開口部>もないのだし、<音楽>が入り込むべき余地さえないのだ。上の一節で語られる<驚嘆すべきコーラス>に<衝撃>を受ける詩人は、それを契機として背後世界と己れの内部を開陳するという、しなやかな身振り (wise passiveness) を呈示しているが、ロンドンの<衝撃>は、奥行き (depth) のない壁によって跳ね返されては、ただ幻惑させられるのみ—そのようなことを意味している。

ここで、もう一度、上のソネットに目をむけよう。詩のなかで、<かつては知的 (= 靈的) だったこの国>なる言葉で含み当てられているのは、Shakespeare と Milton という詩的天才のテキストであることは確実であるだろう。そうすれば、前に見たロンドンの<劇場>の<Shakespeare を殺してしまう>構図と同じものを Wordsworth はここで示しているのではないか。最後の一行が、そのことを示唆している。

Heaven keep us from a lower stage!

(神よ 墮落してゆくステージから我らを守りたまえ!)

この "a lower stage" の二重の意味合いに注目しておく。それは墮落した (と Wordsworth の目に映っている) ヴィクトリア朝の<視>の文化 (「低くなった段階 (stage)」) であり、退廃化する<劇場 (stage)>の在りようを同時に語っていやしないか。

時代はこぞって<進歩>の夢に浸っており、やがて、大英帝国の力を誇示すべく<第一回万国博覧会 (1851)>が催され、方や、Charles Darwin の *On the Origin of Species* (1859) が発表されるに至る時期において、このソネットでは、視線は逆向きに設定されており、この詩を読む大衆が理解出来なかったとしても、なんら不思議ではないのだが、ここで肝要なことは、太古からの文明の歴史的進展が、逆説的に精神的には<退歩>の行程であり、現在 (= 初

期ヴィクトリア朝の文化) が、人類最初の、或いは幼年時代の、<洞窟生活>の現場へと<退行している>という、おぞましい認識が語られていることである。前に引いた Simmel の同じ文章の中には、Wordsworth がいい当てた<退歩>観が、そっくり繰り返されることになる。引いておこう。

At some points we notice a *retrogression* in the culture of the individual with reference to spirituality, delicacy, and idealism.⁷¹

(ある時点において、我々は、精神性、繊細さ、理想主義という局面に関して、個々人の教養=文化における<退化>に気づくのである。)

そして、この<退歩>の元凶とも謂うべきものを見定めて、Wordsworth はそれを<無言芸術 (a dumb art)>と把握しているのであるが、この言葉が背後の、様々な都会の<疲弊>した現象を分泌するのは言うまでもないだろう。

先ほどロンドンを<洞窟>と言ったが、そのことに関連して、<万国博覧会>について語る吉見俊哉氏の『博覧会の政治学』という書物は刺激のかつ示唆的だ。氏は、1851年の万博及び水晶宮で頂点を迎える<見世物>の溢れるロンドンを、端的に<見世物都市>と命名されている。この<見世物>を訪れる民衆は、後の Baudelaire が名づける<遊民>を先取りする群衆と言えるが、ただし、彼らは、「新しい産業システムが提供してくれる無数の商品を次々に欲望する管理された遊民であった。」⁷³ 18世紀までは、知的エリートや富豪たちだけの占有的特権的であった<ピクチャレスク>の眼差しが、帝国主義的な<パノプティコニズム>へと連動し、それが世界を支配してゆく構図—それは、一方で世界の主君として帝国を管理する眼差しでもあり、同時に、一般市民を隷属化するマス・メディアの君臨する現代社会の構図そのものであるだろう。一般市民は、このような二重の眼差しのしたで、世界を主体的に<見る>存在ではなく、ただ世界から<見られる>管理された存在者としての生活を余儀なくされている。所謂 "the virtual reality" の世界であり、この世界の壁のどこを穿^{うが}ってみても、真なる世界には行き着かない、Plato の<洞窟の囚人>の生き方—Wordsworth がロンドンに見た世界やそこで生きる人間も、本質的には

そのようなあり方をしていただけではなかったか。果たして、『序曲』第8巻では、ロンドンが<洞窟>という metaphor で語られることになる。

そうして、R. Altick の浩瀚な名著 *The Shows of London* を紐解くまでもなく、パノラマ、ジオラマその他、多種多様な<見世物>が氾濫しては、ロンドン社会を活気付ける一方で、時代は確実に<世界像の時代=世界喪失の技術時代 (Heidegger)>⁷⁴ 或いは<複製技術の時代 (Benjamin)>へと突入していたのであり、芸術作品が、そして芸術家が、霊的な<アウラ>を——言い換えれば「一回きりの、儀礼的な営み」という有りかたを喪失し、後の写真や映画を先取りするような、<視>の専制主義が支配するようになる時代となっていたのである。

V. ロマン派の<趣味 (taste)>についてのメモランダム

...And there is another thing—a question of *taste* perhaps rather than anything else—which makes me think your theory juvenile. (Joyce, *Stephen Hero*)⁷⁵

この章では、ロマン派時代の<趣味>概念を巡って、少しメモをとっておくことにしたい。本論の主題から幾分それてしまうことを承知で、ささやかな整理をしておきたいと思う。かといって、ルネサンス以来余りにも幅広く論じられてきて、同時に多義に互る意味領域コンテクションを持つ言葉であるがゆえに、そのことをあまね遍く論じる時間も勿論能力もなく、今は、焦点を Wordsworth とその周辺に絞ってみることにする。Raymond Williams ("TASTE" in *Keywords*)⁷⁶ が手際よく纏めているように、Wordsworth において<趣味>は一つの重大な転換期を迎えている。また、W. J. Bate (*From Classic to Romantic*, Harvard, 1964) が論じるように、真性ロマン派詩人においては、<趣味>概念は、<想像力>理論にとって代わられる・・・そのような指摘を踏まえながら、Wordsworth, Coleridge, そして Hazlitt に目を向けて、簡単なスケッチしてみることにする。今は深く立ち入る余裕はないが、恐らく彼らの<趣味=想像

力>理論及び詩的営みは、後輩の若き Keats の詩の実践で頂点に達する筈だ。

どのような文章でもいい、さりげない箇所にさりげなく使われる言葉が<趣味>という言葉だとも言える。例えば、T. S. Eliot を巡る Helen Gardner の<さりげない>文章を引用しておこう。

Mr Eliot's first volume of poems was published more than thirty years ago, and he has by now created *the taste* by which he is enjoyed. His poetry is no longer the private possession of a small enthusiastic circle of admirers, but is read, as he himself says poets naturally wish to be read, by a "large and miscellaneous audience".⁷⁷ (一下線は筆者。)

(エリオット氏の最初の書物が出版されてから30年以上が経過したが、彼は今までに、彼が享受されるところの<趣味>を創造した。彼の詩は、小さな熱狂的賞賛者というグループの、個人的な所有物ではなく、彼自身がそう願っているように、<大きな無名の聴衆>によって、読まれているのだ。)

恐らく Gardner 女史の頭には、Wordsworth があったと思われるのであるけれど、本論中(26 ページ)で言及しているように、Wordsworth はこう語っていた。

...every great and original writer, in proportion as he is great and original, he must himself create *the taste* by which he is to be relished; he must teach the art by which he is to be seen.

上の二つの文章は、結果的には同じことを言っている。Wordsworth が、その時代に一つの<趣味>を創造したのは言うまでもないこととして、彼は、後代の者たちがそのなかで育まれるべき文化=教養を確実に残したのであり、ことは彼や Eliot と限らず、一世を風靡した人間すべてに該当することがらなのだ。

そして、上で言ったように、<趣味>なる概念については、*OED*でもいい、各種美学・哲学辞典や、多くの論客の文章を紐解いてもいい、その connotation は多岐に亙り、定義づけの困難な概念の一つであること、例えば、日常の身体的・味覚的な嗜好（これが原義）から、metaphorical な意味合いで、優れた芸術鑑賞の繊細な態度をも被い、同時に、一般庶民の文化的な営みから、芸術家の孤高の創造的精神態度までもを包含し、殆ど<天才=天分>と同義語でさえある場合までもを包含する言葉であるのは言うまでもない。17世紀以降の哲学的・美学的<趣味>論者たちのいかに多くが、<趣味>を論ずるにあたって、「それは規定するのが困難である」⁷⁸、という趣旨のことをまず自己の文章の冒頭に持ってきたことか、その事例には事欠かない。更に、具体的に "taste" なる言葉が表面化しない場合においてすら、芸術・美学・文化を語る文脈においては、必ずやこの<趣味>なる言葉が言外に含まれると言えるだろう。そして、その行く先 (the vanishing point) は、恐らく<教養・文化 (Bildung=culture)>という大きな概念なのだ。およそ、豊かな感受性を持ち、そのことを土台としては、博識と知的洗練さと、そして絶えることのない琢磨のうえに確立される芸術世界によって、人々の<もの>を見る目を養い、同時にそのことが、人々の<生>の糧となるような質の作品を制作する営み—このような、本質的にロマンティックな営みが目指すものこそが、真に<趣味>なる概念の内実であるだろう。今、<ロマンティック>という形容をしたのであるが、<趣味>とは一個の個人においても、広くその個人が生きる社会全体にとっても、一つの<終着=目的 (the end)>を目指しながらの、絶えることなき果てしない生成・発展の営みであることは間違いがないという意味であって、例えば上のエピグラフに掲げたように、Thomas Aquinas を巡る若き Stephen の<美学>が、師の "The President" に<幼い (juvenile)>と揶揄される時、それはどの芸術家にも謂い得る言葉であるだろう。常に憧憬の領域に留まるがゆえにそのような一種の<幼さ>を保持しながらも、その憧憬が志向する一点を目指して絶え間なく向上を重ねて行くというのが、真の芸術家に違いないからだ⁷⁹。それだけならまだいい。忘れてはならないことは、彼がその中で生きる社会そのものも、一種の有機体であって、常に生成・変動を繰り返

返しているのだから、必然的に<趣味>なるものの持つ意味合いも変化せざるを得ないのだ。Wordsworth は言う。

An accurate taste in poetry, and in all the other arts, Sir Joshua Reynolds has observed, is an acquired talent, which can only be produced by severe thought, and a long continual intercourse with the best models of composition.⁸⁰

(J. レノルズ卿が述べているように、詩と他のすべての芸術における正確な趣味とは、厳しい思索と、創作品の最善のモデルとの長い絶え間ない付き合いによってのみ生み出され得る、後天的な才能なのだ。)

その<模倣理論>を巡っては、Wordsworth はそこから抜け出すことになるであろうが、人格的な完成度を目指す高い道徳性という点においては、確実に Joshua Reynolds (*Discourses*) の理想主義を受け継いでいる。更には、Wordsworth のあとを受けて、イギリスでは、例えば Ruskin の道徳的・美的<趣味論> (*Modern Painters* - 特にその第Ⅱ巻) とか、他方で、Pater の<Epicureanism>から Wilde の<new-hedonism>へと続く静観の美学（これも、"taste" 論である）が受け継がれながら、例えば T. S. Eliot⁸¹ の *The Sacred Wood* が代表するモダニズムへと連綿と連携しているのは言うまでもないだろう。上の引用文のなかで Wordsworth は、レノルズ卿に習って、<正確な趣味>とは、<後天的才能>と語っている。言ってみれば、ここで言及したいずれの作家も、自己が置かれた社会のなかで、Joyce の Stephen のように、絶え間なく自己修練を重ねながら、一つの<趣味>を樹立しては社会を変革してきた人物たちなのだ。

しかし、ここではそのような影響云々はどうでもいい。要は、この<趣味>を巡って、ルネサンス以来、多くの言説が提示されてきたのであるし、特にイギリス 18 世紀は<趣味>論の時代といっても過言ではないまでに<趣味>論が溢れかえっていて、その中からロマン派の詩人たちがどのような<趣味論>を展開するようになったのか、彼らに<趣味>の内実がいかようなものであ

たか、特に、彼らの<趣味>と<大衆文化=the popular taste>との隔絶的な乖離現象^{かいり}が誕生した時期でもあるロマン主義時代を把握する上でも、そのことを少しだけ瞥見し整理しておく必要があると思うのだ。言い換えれば、ロマン主義時代は殊更に、<趣味>論の分水嶺をなす時期なのだから。そして、個人の感情 (feeling) に基づく<Aesthetics=感性論>が前景化されては、ドイツの Kant の芸術的<無関心 (disinterestedness)>にも裏打ちされる形で、神学や哲学から切り離された、美学 (aesthetics) が、或いは芸術哲学が、<趣味>の中枢に位置づけられる時代となってくるのだから・・・

吉田健一の名著『ヨオロッパの世紀末』(岩波文庫, 1994) を紐解くまでもなく、18世紀はイギリスの歴史上最も平和な時期であった。その世紀は、例えば Pope や Dr Johnson がそうであるように、知的エリートたる紳士たちが活動しては、都会的洗練さに溢れた文化を営んでいた—そのように見える時代でもあった。そして、そのような類まれなる種類^{たぐい}の人間が、真の<趣味の人>なのであった。^{ヒューマンイズム}人本主義と古典的教養と風刺と諧謔と・・・言うならば、"good sense" (ボン・サンス) を持った<紳士 ("gentlemen")>に集約されるだろうし、かたや、<グランド・ツアー>に見られるような若者の教養の旅 (これも一種の Bildungsroman) は指摘するに及ばず、貴族たちは、イタリアから<理想的風景画 (Ideal Landscape)>を持ち来たり、一方では、オランダから<地誌的風景画 (topographical landscape)>が輸入されては、イギリスに風景画が誕生してくるのもこの時期であり、<趣味>なる言葉に熱を帯びさせては、いわば<趣味論>の時代とも言うべきユニークな時代、18世紀を形成していった。17世紀からロマン派までの人本主義的、道徳的趣味論及び経験論哲学者たちの趣味論に関しては、先に言及した W. J. Bate が詳述しているので、ここでは、彼の視野に入っていなかった<ピクチャレスク美学>という側面から接近してみる。

I always feel delighted when an object brings up in ones mind an image of poetry that describes it from some favorite author...a clown may say he loves the morning but a man of taste feels it in a higher degree by

bringing up in his mind that beautiful line of Thomsons "The meek eyed morn appears mother of dews".⁸²

(引用文はすべて、原文のまま。下線は、筆者。)

(私はいつも、ある対象が人の心のなかに、それを描写している詩のイメージを、ある人気のある著者から引き出すとき、快感を覚える。無骨物は、私は朝を愛するというかもしれないが、趣味の人は、彼の心にトムソンの<しなやかなる目をした朝が、露の母のように現れる>という美しい一行を引き出すことにより、それをより高い次元において感じるのだ。)

上の文章は、幾分時代遅れの感のする John Clare の言葉であるが、18世紀後半のピクチャレスク熱と、それに付随する<趣味の人 (a man of taste)>の定義が明確に述べられている。古典古代の詩歌 Homer や Ovid そして Virgil を、或いはイギリスの Shakespeare や Milton を知り、同時に、 Poussin, Claude Lorrain, Salvator Rosa の絵画に精通しながら、他方で、Clare が語るように Thomson や Dyer たちの<地誌的描写詩 (loco-descriptive poetry)>とか<眺望詩 (prospect poems)>を参照項としては、風景をその巨匠たちのように眺めて、当の風景を改善 (to improve) する質の知的教養の持ち主・・・当初の知的エリートたちのそのような営みこそが<趣味>を形成していたのであるとしたら、一方で、例えば<湖水地方>がそうであるように、次第に新興ブルジョワ階級の人々に占有されては、夥しい旅行者を迎えて荒らされてゆく風景にピクチャレスク熱の弊害⁸³を感知しながら—いや、それだけではない—Williams が素描するように、既に18世紀知識人たちにおいてすら、単なる道徳的人生論 (ここでは、"Taste" と大文字化される) に墮しては、現代的な意味の<エチケット>的意味合い成り下がる趨勢もあったのだ。そのような傾向に向かって、<趣味>なるもの^{もの}のありようを新たに問い質そうと試みたのが、ロマン派の詩人 (特に Wordsworth と Coleridge) や Hazlitt などの知識人であった。先ほど、Clare の文章は<幾分時代遅れ>と言ったけれど、それは、この文章が書かれた時期は、一般民衆のピクチャレスク熱は益々高まる一方で、既に所謂ロマン主義の詩人たちは、そのピクチャレスクからの脱皮をこそ模索

していた時代であり、新たな<趣味>を巡っての論争を展開していた時代だからである。

18世紀の<趣味>論は、このような時代の趨勢と、イタリア・ルネサンスを憧憬する、先に言及したところの Johnson や Sir Joshua Reynolds などが説く古典的理想主義^{ヒューマニズム}、そして Hume や Locke などの<経験論哲学者>たちの人間論が合流しては、大きな隆盛を見たとと言えるけれど、高まるピクチャレスク熱のみならず、アメリカ独立、そしてフランス革命の余波—決定的なのがロンドンの肥大化なのであるが—そのような変革の嵐を通して、<趣味>も、次第に形骸化しては、Shakespeare や Milton が抱いていた質の、当初の生命を失ってしまった。特に文化の中心ロンドンに大衆が流入しては、メトロポリスと化したときに、<趣味>の墮落が決定的な時期を迎えたと言えるのではないか。いわば知的エリートたちの個人主義的理想主義と、勃興してくる中産ブルジョワ階級の金銭的な興味とそれが引き起こす大衆の<消費主義 (consumerism)>とが次第に離反しては、両者の間に橋渡しの出来ないような大きな文化的ギャップが誕生してくることになる。Clare が<趣味の人>と<無骨者 (a clown)>という風に人間を2種類に分けたとしたら、彼の言うそのような<趣味の人>でさえ次第に大衆のなかで<無骨者 (a clown)>へと成り下がってゆく—そして道化師 (a clown) 然とした群衆の一員となってゆく—この現象が、the vulgar taste として揶揄されては、ヴィクトリア朝文化へと恐らく雪崩れ込んでゆくのだ。

さて、Wordsworth に目を向けよう。Wordsworth は、『序曲』(1805)を改定した1850年版の第12-13巻(1805年版の11-12巻に該当)において、幾分読者を当惑させる<表題>の変更を企てている。1805年版での該当する巻の<表題>は、

"Imagination, How Impaired and Restored"

(想像力、それが如何に損なわれ、回復されたのか)

であったが、1850年版のそれは、

"Imagination and Taste, How Impaired and Restored"

(想像力と趣味、それが如何に損なわれ、回復されたのか—イタリックは、筆者)

というように、"Taste" という一語を付け加えていることである。今、読者を当惑させると言ったけれど、例えば、当惑させられた? Wordsworth 学者 Havens について、*The Fourteen-Book "Prelude"* (Cornell U. P., 1985) の編者 W. J. B. Owen の意見に言及しておこう。

"and Taste" was added in E2. The suggestion of Havens, that the resulting sense is that "as taste grew, imagination was impaired; and as the imagination was restored taste was impaired," is intolerably strained. (p. 232)

(<・・・と趣味>は、E²のなかで付け加えられた。それが結果した意味を、「趣味が成長するにつれて、想像力は損なわれた。そして、想像力が回復したときに、趣味は損なわれた」と解釈する Havens の示唆は、耐え難いまでにこじつけである。)

このように、Havens は、"imagination" と "taste" が相対立する概念であると把握していることが分かるが、それは<こじつけ>であるとする Owen の批判のほうが正しいと思われる。この当惑は、どこに起因するのか。それは、<表題>では<想像力>と<趣味>の両者が、同格的な位置づけを与えられていると考えられる (Imagination=Taste) 一方で、こと、同じ巻の詩行に現れる "taste" なる語は、むしろ想像力の働きを阻害する悪しき習癖として、断罪されているからである。Wordsworth は、<目>が支配しては、<模倣技術の諸規則 (rules of mimic art)>を^{たの}待んだ、同時代のピクチャレスク趣味と、それに乗っかっては<土地霊 (the spirit of place)>をも忘却していた若い日の自己を、<時代の強力な汚染 (a strong infection of the age)>を蒙っていたと猛省しながら、次のように語る。

What wonder, then, if, to a mind so far
 Perverted, even the visible Universe
 Fell under the dominion of *a taste*
 Less spiritual, with microscopic view
 Was scanned, as I had scanned the moral world?

(1850: XII, 88-92, イタリックは筆者)

(そうであれば、かようにも歪曲された精神にとって、／目に見える宇宙でさえもが、／霊的次元の低い趣味の支配に屈して、／顕微鏡的な視界でもって精査されたとしても、何の不思議があろうか。／それは、私がかつて道徳的な世界を精査したのと同じなのだ。)

ここに描かれている<趣味>とは、次元の低い、生きた宇宙を殺してしまう質の<目の専制>と<分析的知性 (the meddling intellect)>が持つそれであった。Wordsworth は、その次元からの脱皮を願っているのだ。次元の低い<趣味 (人)>から、高次の<趣味 (人)>への脱皮—そして、この<高次の趣味>が<想像力>である—恐らく、『序曲』(1850) 12・13 巻は、そのような趣旨のことを、Kant→Coleridge を援用しながら、模索してゆく試みであり、真性の<想像力>論を展開する巻でもあって、若い日の悪弊的であった<霊的次元の低い "taste">から区別される、真に<intellectual な "taste">を主題とした巻なのであるが、その両方の意味における "taste" がいずれも<趣味>なる語でしか言い表せない事情・・・読者の当惑は、そこに起因する。そして、以下は私の想像にすぎないが、民衆を<教化>するのを大前提とする Wordsworth にとっては、そのタイトルとして、庶民に馴染みの<趣味>なる一語を付加せざるをえなかったのではないか。そして、その語を<想像力>という言葉と等価のものとしていわば格上げしなければならなかったのではないか。上記『序曲』だけでなく、彼の散文集にも、良い意味 (good taste) と同時に悪い意味 (bad taste) をも包含する質の "taste" なる言葉が充満していることは指摘するまでもない。

では、彼の言う<霊的次元の低い "taste">の実体は何であっただろうか。

それは、例えば John Locke などが説く、認識の<カメラ・オブスキュラ (camera obscura)>モデルと、David Hartley の<観念連合 (associationism)>説に通底する精神の<受動性>が一つ、もう一つは、ピクチャレスクの<視>のありようそのものである事に間違いはない。(そして、大きく視野を広げれば、結局はやはり、世界が大きく図像化されては、18世紀に一つの頂点を迎える Heidegger の<世界像の時代>の弊害に収斂するのであるだろう。) ここで、Locke と Wordsworth の<自然>を巡る相違を端的に語ってくれている Ross Woodman の言葉を取り出しておく。

Locke's nature was not Wordsworth's: Locke's object was to render the mind a true picture of nature, a clear mirror in which nature and its operations could behold itself; Wordsworth's object was to render nature a true picture of the mind, a clear mirror in which the mind and its operations could behold itself.⁸⁴

(ロックの自然はワーズワスの自然ではない。ロックの目的は、<精神>を<自然の絵画>に一自然とその働きが、そこで己れを見る澄んだ鏡に一することであったのに対し、ワーズワスの目的は、<自然>を<精神の真の絵画>に一精神とその働きがそこで己れを見ることの出来る澄んだ鏡に一することであった。)

Locke と Wordsworth とでは、このように<精神>のベクトルが逆向きになっていることが分かる。精神の受動性と精神の能動性との対比、言い換えれば、自然の図像を明確に映し出す<鏡としての精神>と、逆に、精神の深層＝真相を明確に映し出す<鏡としての自然>との乖離が、鮮やかに描かれているのだ—M. H. Abrams の<鏡=imitation>と<ランプ=expression>モデル。このことを、Wordsworth は、Coleridge に倣って、やはり<趣味>論の文脈で、こう言い直している。

"It (=taste) is a metaphor, taken from a *passive* sense of the human

body, and transferred to things which are in their essence *not* passive,—
to intellectual *acts* and *operations*."⁸⁵ (イタリックは、Wordsworth)

(趣味とは、人間の身体の<受動的>感覚から取られて、本質的に受動的
でない>事物へと移された一つの metaphor である。 霊的=知的
<活動>と<操作>へと移されて・・・)

Wordsworth の言う<趣味>とは、このように、ロマン派の表象活動そのもの
を射程に置いているのであり、身体の受動性から始まっては、その能動的な
営みまでを包含するものである。本文中 (pp.26-7) で語ったように、それは
Coleridge の<第三の何か>を目指す芸術家の心的態度そのものと言えるだろ
う。Wordsworth は、他の箇所では、Locke 的受動性が感受する精神構造を、
<感覚の展示室 (the cabinet of sensations)>と呼んでは、そのことが精神
を切り取り、五感を分割してしまう悪弊を告訴していた。そもそも、連綿と流
動的に営まれ、宇宙の生命との密接な繋がりを持つ、人間本来の五感のあり方
そのものを、分断しては殺してしまうあり方—そして、<視覚>にのみ依存
する世界の切り取り—それが、"low taste" の実体であっただろう。そのよう
なく趣味>に墮しては、多分 1793 年 8 月頃に、そこから脱却したと宣言する
Wordsworth は、下記のように述懐している。恐らく、ここで達した境地が、
彼の言う<純粋な趣味 (pure taste)>の境地ではなかったか。精神の受動性
と能動性の協調—そして、第三の何かを生成する芸術的活動。そこでは、<目
撃する (witness)>と<判断する(judge)>という、Kant 的<趣味>概念が明確
に語られている。⁸⁶

...the mind is to herself

Witness and judge, and I remember well

That in life's everyday appearances

I seemed about this period to have sight

Of a new world — a world, too, that was fit

To be transmitted, and made visible

To other eyes, as having for its base

That whence our dignity originates,

That which both gives it being, and maintains

A balance, an ennobling interchange

Of action from within and from without:

The excellence, pure spirit, and best power,

Both of the object seen, and eye that sees. (XII: 367-79)

(精神は、自らの目撃者であり、裁判官なのだ。／私は良く覚えている。
人生日ごとの様相のなかに、／およそこの頃、新しい世界を／目撃したよ
うに思われたことを。それは、他者の目に移されてもいいし、／他者の目
にも見える世界でもあった。／その基盤には、私たちの威厳がそこから創
生するもの、／言い換えれば、それに存在を与えながら、／同時に内から
の行動と外からのそれとの一つの均衡状態、／高貴に高めてくれる一つの
合流点、／そのようなものを維持するものを、持った世界。／見られた
<もの>と、見る<目>との、／優秀性、純粋な霊、最善の力を持った世
界なのだ。)

この<新しい>世界のヴィジョン—それは、ルネサンス以来 18 世紀までの西
洋が見失っていた世界でもある。対象 (=客体) と目 (=主体) の<高貴な相
互貫入 (ennobling interchange)>が作り出す、<均衡>のとれた調和した世
界—そのような世界こそが、ロマン派特有の<窓>を形成するのであるけれど、
今は、このようにして形成された表象世界=詩こそが、Wordsworth の言う
<作家の、それによって享受されるべき趣味>を言い当てていることだけを確
認しておこう。

ピクチャレスク趣味批判についても、上の事項と密接に絡み合っている。や
はり、<視の専制>による、世界の喪失。先に Turner の *London from
Greenwich* の遠近法的構図を見た。ここでは、ピクチャレスクの守護神的画
家 Claude Lorrain に対する Hazlitt の批評を見ておこう。彼はその際に、
<趣味>を論じるにあたって、そのラテン語源 "gustus=gusto" (趣味) なる

見地から、Claude 批判を行っている。

Claude's landscapes, perfect as they are, want gusto....They are perfect abstractions of the visible images of things; they speak the visible language of nature truly. They resemble a mirror or a microscope. To the eye only they are more perfect than any other landscapes that ever were or will be painted; ...they do not interpret one sense by another...That is, his eye wanted imagination: it did not strongly sympathize with his other faculties. He saw the atmosphere, but he did not feel it.⁸⁷

(クロードの風景画は、完全ではあるけれど、<趣味>を欠いている。・・・それらは、事物の可視的なイメージの完全なる抽象だ。それらは、自然の可視的言語を話している。それらは、鏡或いは顕微鏡に似ている。目にとつてのみ、それらは、かつてありこれからも現われるだろう他の風景画よりも完璧だ。・・・それらは、一つの感覚を他の感覚で解釈することをしない。・・・一言で言えば、彼の目は想像力を欠いている。その目は彼の他の能力=感覚とさほど強く共鳴しているわけではない。彼は、雰囲気を見てはいるけれど、それを感じてはいないのだ。)

世界を<粹入れ>して<支配>しく<所有する>Descartes 的<視>の構図—これがここで言及されている Claude のあり方だとしたら、そして Clare の言う 18 世紀的<趣味の人>の真相であるとしたら、ロマン派においては、そのような人物は<非=趣味人>=<無骨者 (a clown)>へと格下げされることになるだろう。そしてここでは、Claude を逆照射する形で、ロマン派の<趣味>が対照的に浮かびあがってくる仕組みになっている。文章のなかの "not" を削除すれば、そのまま、ロマン派の "gusto" が浮かび上がるという訳である。即ち、

- (1) 一つの感覚を、他の感覚で解釈すること。
- (2) 目は想像力を持つこと。

(3) 目が他の感覚と共鳴 (sympathize) すること。

(4) 雰囲気を見て、同時にそれを感じること。⁸⁸

これが、Hazlitt の言う<趣味 (gusto)>の内実であり、そのままロマン派の<感受性 (sensibility)>のありようを語っている。即ち、それは、Kant の言う<共通感覚 (sensus communis)>であり、<共感覚 (synaesthesia)>の能力の謂いであるけれど、Hazlitt はそのことを巡って、もう一つの<趣味>論— "On Genius and Common Sense" —を書いている。そこで語られるのは、<天才>と趣味は同一であり、更に、それは記憶を働かせ、五感=五官 (common sense) [下記引用文の "common sense" とは、所謂<常識>ではなくて、五感が共同して働く Kant の "sensus communis" であることは明らかだ] を十全に機能させては、新たな創造を行う能力であるという趣旨のことが述べられている。一節のみ引いておこう。

Common sense is the just result of the sum-total of ...unconscious impressions in the ordinary occurrences of life, as they are treasured up in the memory, and called out by occasion. Genius and taste depend much upon the same principle exercised on loftier ground and in more unusual combinations.⁸⁹

(共通感覚とは、日常の人生の出来事における無意識の印象が、記憶の中に蓄えられ、機会に応じて呼び出される、そのような総合計の、正当な結果のことである。天才と趣味は、同じ原理に依存している、そして、それがもっと高尚なそしてもっと異常な結合のなかで果たされるのだ。)

精査を極めた中村雄二郎氏の『共通感覚論』(岩波現代文庫, 2000) の言葉を借りれば、<感覚の組み換え>が同時に<知への組み換え>へと連携しては、世界の再認識を果たすという "tour de force" を演じるのが<共通感覚>の秘訣なのであり、上の Hazlitt もそのことを言い当てているのが分かるのであるけれど、それはほとんど Wordsworth の "the Spots of Time" =<記憶の詩学>そのものではないか。視覚、聴覚、触覚、味覚、臭覚—それらが回想に委ねら

れ、新たな次元において呼び起こされるとき、当初の<もの>は、<異常な結合>状態のなかで、新たな装いと意味をまとめて、誕生してくる。これが、Coleridge の言う<第三の何か>、Wordsworth の見る<新世界>であることは間違いはないとして、それらの世界は、従って、世界と人間が密接に絡み合う、真に生きた<自然>世界とすることが出来るであろう。ピクチャレスクが殺害した<自然>は、このような形で再生されるのであり、Wordsworth の言う<精神の識別する能力 (discrimination)>とは、18 世紀的な趣味論の常数である、道徳的善・悪の<識別力>= $\text{<常識 (common sense)>}$ である以上に、<もの>に内在する、或いは<もの>を取り囲む、存在の^{ひだ}襲のごときもの— Heidegger の言う<存在>と<存在者>、<可視的世界>と<不可視の世界>との微妙な接点のようなもの—を認識する能力(=共通感覚)のことであり、恐らくそれが新たな<趣味>=想像力なのだ。

もう一つ、ピクチャレスク美学の^{かんせい}陥穽めいたものについて。先ほどの Claude を論じる Hazlitt の文章のなかに、<目にとってのみ、それらは、かつてありこれからも現われるだろう他の風景画よりも完璧だ>なる文章があった。例えば、やはり Claude を批判することになる画家—<これから現れるだろう>Constable を例にとって見てもいい。Claude の数学的遠近法構図が<消失点>へと目を誘い、前景、中景に置かれるべき<事物>を素通りする眼差しのありよう(即ち、<もの>の殺害)であったとすれば、Constable の、ものの上で浮遊し、たゆたう眼差しは、個々の事物が如何に^{すく}些細といえど、それら一つひとつのものの生命力を^{すく}掬い取る目であると言える。即ち、Claude に欠けていた<想像力を兼ね備えた目>であると言えて、Wordsworth が、そして Keats が兼ね備えていた眼差しと同じだと言えるだろう。<趣味>の内実は、このように変遷を重ねてきたのだ。

ここで、<趣味>を巡ることは同時に言語論を抜きにしてはやはり考えられない質のものであるので、最後にそのことに少し触れておかねばならないだろう。言葉とはそもそも、広義の metaphor であることは間違いがない。Rousseau もその『言語起源論』で指摘するように、その誕生時点においては、言い当てられるべき<もの>と、言い当てるべき<言葉>が密接な、瑞々しい

関係を持ち、その使われる現場で、第三の新たな次元の世界を生成せしめたのだと言える。それが<ホモ・ロクエンス (言語人類)>たる人間の文化的営みの基盤を形成し、他の生き物に勝った栄光を誇るのであるが、同時に他の生き物と違って、<自然>から乖離するという悲惨さの原因でもあった。自然科学とテクノロジーの発展、消費社会の生成という人間的歴史の過程において、逆に人間が失ったものこそ、当の<自然>であり、生命力が溢れていた当初の<言葉>であったのだ。つまり metaphor が、使い古され、磨り減って、色あせてしまう。Metaphor の死。Steiner の語る<言語からの退却>という事態で、それはある。

このような歴史の流れを意識しながら、イギリスに焦点を絞ってみれば、そのような問題群を一身に抱え込み、前景化した恐らく最初の芸術家たちの群れこそが、ロマン派の詩人たちであり、また Turner や Constable のような美術家であった。それを一言で言えば、言葉と絵具による<自然>の復権であり、新しい人間の<生>の模索であった。従って、ここでは<言葉>と<絵具>そのものが、いわば生の神秘と秘儀を開陳する重要な使命を負わされる。というよりも、テキストとキャンバスという営みの現場において、その神秘と秘儀が分泌されるのである。詩人に話題を絞れば、<言葉>そのものが持つ生命力とでもいうものを直観しながら、言葉の前で畏れ慄き感動した Wordsworth, Coleridge そして Keats の歩みとその詩行を私たちは、かけがえのない人間的な記録として受け止めておく必要があるだろう。彼らは、言葉を<使用した>というよりも、言葉に<使用された>といったほうが正確であり、或いは同じことだけれど、常に Heidegger の言うような<言葉>の訪れる瞬間を待ち続けた詩人たちであったのだ。その意味で、彼らの営みは、その都度の新たな metaphor 設定の根源的磁場を形成していると言える。従って、彼らの詩行が常に<通過儀礼 (the rite of passage)>的色彩を帯びる必然性を自明のことと受け止めながらも、そのことが常に<言語的>営みと背中合わせであることを決して忘れてはいけない。Harold Bloom の語る<危機的自叙伝 (crisis autobiography)>が、または、P. J. Keating が Joyce について述べる<創造的苦悶 (creative agony)>⁹⁰が誕生するとされる時の、その<危機>と<苦悶>

は、このような言語を巡る事態であることを銘記しておこう。そのように語れば、余りに常識的見解一要するに当たり前のこと一を語ったに過ぎないと思うのだけれど、しばしば、ロマン派が共通して持つ、<憧憬 (Sehnsucht)>とか<感情 (Feeling)>などを強調する余りに、眼前に横たわる<言葉=テキスト>を忘却して、<山のあなたの空遠く>に控える（であろう）、背後の<宗教的>とでも呼べる領域にばかり目を向ける批評的趨勢が流行してきた事実があるがゆえに、あえて指摘しておかねばならない。そのような事態は<言葉=テキストの死>でさえあるのだから。そして、彼らにあっては、<言葉>そのものが<感情>を持っているのであるからだ。Coleridge は言う。

...the important fact, that beside the language of words, there is a language of spirits (sermo interior) and that the former is only the vehicle of the latter.⁹¹

（言葉の言語のほかに、^{セルモ・インテリア}霊の言語<内的発話>があって、前者は後者の単なる媒体にすぎないという重要な事実・・・）

彼らにとって、<趣味>の中枢には、かような意味における<言葉=感情>が控えている。言い換えれば、<霊の言語>が詩人の人格の全て（=趣味）を形成するのであって、その逆ではない。上記 Coleridge と限らず、Wordsworth の *Lyrical Ballads* 「序文」（1800）での<言語論>、Shelley の *A Defense of Poetry* (1821) でのそれは語るに及ばず、先輩詩人 Milton と Shakespeare との<格闘=Agon (H. Bloom)>のなかで<感情の真の声 (the True Voice of Feeling)>を希求しては、それを獲得したと思うと同時に力尽きた Keats 一いずれの詩人の営みにおいても、<詩的言語>は、Foucault の言う<もの>の厚みをもった、不透明な意味発生の磁場を形成しながら、そのことが向きを変えては、今度は透明性を^{こいねが}冀う詩人の身体次元へと浸透して、<世界>と<私>を連携させる結節点になる、そしてそれが同時に<世界>と<私>の生命を回復させる倫理的要請とも連なってくる一恐らく、このような点がロマン派詩人の<趣味>の実態なのであり、彼らの言語論の裏側には共通して、そのような

認識が重なり合っていたのは言うまでもないとして、それは言うまでもなく 18 世紀の<趣味>への反抗でもあっただろう。そして不思議なことに、ロマン派詩人のかような<言語論>は、ヴィクトリア朝の、例えば Tennyson や Arnold そして Browning においてすら、すっかり閑却される運命を辿るのであるが、20 世紀モダニズムの詩人や作家においては、そのことが再び先鋭化されては、この<言語論=趣味論>が再び前景化することについては多くを語る必要はないであろう。20 世紀=言語論の世紀は、ロマン派が先取りしていた世紀であったと言っても過言ではないのだ。

以上、<趣味="taste"="gusto">について素描してみたのだけれど、もはや多くを書き足す必要はないかもしれない。Coleridge は、*Biographia Literaria*（そもそも、この大著が、全編<趣味>を巡っての自叙伝なのだ）の中で、Milton の共通感覚そして共感覚的思考を Bacon の<共通の痕跡 (vestigia communia)>⁹²で例証し、そして例えばその作品 "The Aeolian Harp" など実践しているのだし、その後 Keats にあっては、その<オード群>で殆ど完成の域に達していると言える。彼にあっては、原初的な、肉体的<趣味 (taste)>がその原初性を喪失することなく、高次の metaphorical な<知的趣味>へと雄弁に飛翔する、そのような綱渡り的^{フール・ド・フォース}力業が演じられているのである。五感相互のしなやかなる浸透性と、それによる、中村雄二郎氏の言う<感覚の組み換え>と<知の組み換え>が、垂直的な叙情的瞬間のうちに果たされているのが分かるのである。例えば、"Ode to a Nightingale" における、五感がそれぞれに充満してはむせかえるような、意味豊穡な夜の森（第 5 聯）を創造しては、一方で、Baudelaire を先取りする^{てい}態の<憂愁 (melancholy)>に捉えられ、そして憂愁に立ち向かう感覚の繊細さが見事に立証されてもいる⁹³。ここで、その "Ode on Melancholy" の最終聯からの一節のみ取り上げておこう。ここでも、<味覚>と<視覚>の行き交いが、<共感覚 (synaesthesia)>的営み（それは究極的には、Pater の言う<音楽への志向>へと収斂する）を形成しては、優れた<知 (=パトスの知)>の領域を形成していることを確認しておきたい。

Aye, in the very temple of Delight

Veiled Melancholy has her sovran shrine,

Though seen of none save him whose strenuous tongue

Can burst Joy's grape against his palate fine. ("Ode on Melancholy", 25-8)

(然り、まさに<快樂>の寺院には／ヴェールを被った<憂愁>が、その至高やしろの社を持っている。／しかし、その強韌きょうじんなる舌がその繊細こうがいな口蓋に押し当てて／<歡喜>の葡萄ぶどうを弾はじけさすことの出来る人のみが、それを見る事が出来るのだけれど・・・)

<強韌な舌>と<繊細な口蓋>を持った<味覚の人 (gourmet)>のみが、その幾分暴力的な営みでもって、<憂愁>の女神とその社を<見る><視覚の人>たる資格を持つのであって、そこにはもはや、WordsworthとColeridgeが嘆いた、五感の営みから一つだけ剥ぎ取られた質の<目の専制>という悪弊は存在しない。全感覚が総動員して、<もの>のエネルギーを掬い取りながら、そのエネルギーが、今度は、<私>という存在者のなかでハーモニーを奏でる現場を形成しているのだと言えるだろう。同時に<美>の儂さという宿命、それが<憂愁>なる気分を生み出すことは言うまでもないこととして、その宿命も、<快樂>と<歡喜>との背中合わせの状態、新たなる意義を帯びてくるのだ。<憂愁>とは実に<美>の守護神ではないか。上の引用詩のあとに、「かような魂を持ったひとこそ、この女神の<生贄>となる」という自虐的とも言える認識が語られているが、その際に、この<生贄>となるはずの詩人の心の何と晴れやかなことであろう。

Keatsの全語彙には、もはや"taste"も"gusto"も現れず、ひたすら<美>と<真>と<想像力>なる言葉おびただが夥しいまでに出現することになる。それらの語彙を巡ってはひたすら<成熟 (Ripeness)>を希求する<趣味の人>—それをKeatsは<天才 (Men of Genius)>⁹⁴と命名することになるのであった。<自己を滅却>しては、<もの>の生命に行き交う五感の息づき—後のT. S. Eliotが<白金>のmetaphorで語ることになる<非個性的詩人>像⁹⁵—言う

までもなく、そのような彼らの<詩的言語>は、対象の生命力を掬い取りながら、Merleau-Pontyの言う<もの以前のものと、ものそのもの>(後注74参照)を同時に分泌しては、新たなる世界を創造する、そしてそこで表象された世界こそは、詩人自身の感情が充満した世界、突き詰めれば詩人自身の顕現でもあるその世界—このような世界の創造とそのような形での自己自身の実現の姿、それがロマン派の<趣味>の内実だったと言えるのではないだろうか。

最後に、そのような知的エリートたちの見るthe vulgar tasteについて少し目を移して、この章を締めくくろう。その際に、Heideggerをまたしても拝借するとしよう。それは、二つの言葉、即ち"techne(=technē)"と"physis(=phusis)"を巡る彼の思索のことである。ソクラテス以前の古代ギリシャにおいては、"physis=nature"とは、各存在者を貫く全体としての存在者であり、またそれらを背後から支える存在者であった。幾つかの文章を引いておこう。

- ① *Physis* is being itself, by virtue of which essents become and remain observable.
- ② *Physis* originally encompassed heaven as well as earth, the stone as well as the plant, the animal as well as man, and it encompassed human history as a work of men and the gods.
- ③ *Physis* is the process of a-rising, of emerging from the hidden, whereby the hidden is first made to stand.

いわば世界を司るエネルギーとしての<物質>のごときもの、そして、それを<隠れなさの状態>に至らしめる働き、ものの本質を顕現させる営み、それが特に芸術作品において働く"technē"であったのだ。

- ④ Knowledge (= *technē*) is the ability to put into work the being of any particular essent.
- ⑤ The Greeks called art in the true sense and the work of art *technē*, because art is what most immediately brings being to stand, stabilizes it in something present...It brings about the phenomenon in which the emerging power, *physis*, comes to shine.⁹⁶

彼が語るように、これらの本源的な言葉は、ラテン語に翻訳されて以来、変質を来たし、現代的な意味合いの言葉へと変化する。"physis" は、自然科学の一分野<物理学 (physics)>へと移され、同時に "technee" は、<技術 (technique)>或いは<工芸技術 (technology)>を指し示す言葉となつては、近代ヨーロッパ史を形成する大きな土台となりながら、人類の文化を営んできた。人々は成功の夢に己れを賭けては、<存在 (Sein)>を忘却し、<存在者>のみに興味を抱き、その一つの頂点期とも言える 18-19 世紀の物質文化を形成してきたのだと考えてもいいだろう。このような時期に、ロマン派詩人が Wordsworth に代表されるように、Heidegger を先取りする形⁹⁷で、古代ギリシャ的・根源的な "physis" 及び "technee" の世界へと帰還するような精神のベクトルを描きながら、そこを立脚点として進歩の夢に賭けたのだとしたら、大衆は、そのことを、上のような意味における新たな "physics" と "technique" と "technology" に賭けたのだと言える。Carlyle の言葉を用いれば、<機械の時代 (the Age of Machinery)>としての 19 世紀の誕生である。知的エリートたちと大衆の<趣味>を巡る大きな乖離は、そこに起因すると言っても過言ではない。

Wordsworth は、詩を理解できない大衆の<趣味>を次のように揶揄している⁹⁸。今<揶揄>と言ったのだけれど、彼の生涯の詩的営みは、前述のように、まず己れが大衆の好む<趣味>を確立しながら、そのような大衆を<教化>しては、理想的な共同社会を志向する点にあったこと、そのことを、ここで急いで付け加えておくけれど、やはり民衆は、彼から離反して行く。

[They] will converse with us as gravely about a *taste* for Poetry, as they express it, as if it were a thing as indifferent as a taste for rope-dancing, or Frontianic or Sherry. (イタリックは、Wordsworth)⁹⁹

(彼らは、彼らの表現に従えば詩への<趣味>について我々と真剣に議論するとき、まるで、綱渡りのアクロバットや、フロンティアニック酒あるいはシェリー酒への趣味と同じくらいに、それが無関心な事項であるかのように議論するのだ。)

かようにして、大衆の趣味は、詩から離れていった。ここで Wordsworth の指摘する<アクロバット>や<ワイン>だけではない、当時流行した<ボクシング><フェンシング><闘鶏>など、Hazlitt ("The Fight") や P. Egan (*Life in London* 及び *Boxiana*) が詳述する事項が、確実に the popular taste を形成しては、<趣味の人>をかたち作って行ったのだ。

もう一つ、<天才>論に固執することで、大衆文化に最も辛辣な目を向けたのは、Hazlitt であると言われるが、そのような知的エリートたちの余りにナイーブな<趣味>概念 (その中心には、Kant や Hazlitt の<芸術的無関心 "aesthetic disinterestedness"¹⁰⁰>=<距離の美学>があるのだが、まさにその概念) が、その実「ブルジョア階級の、<暇人>の<趣味>概念であって、労働者階級には無縁のものであったこと、そしてその概念から、女性は締め出されていた」という、最近の<class と gender>論からの考察 (Terry Eagleton, Carolyn Korsmeyer etc.)¹⁰¹ を重要な指摘と受け止めておこう。そのことは、イギリスの古典的・理想主義者から、18 世紀経験主義哲学へと、他方で the Picturesque taste を経由しながら、19 世紀ロマン派へと互る知識人達の営みに対する痛烈な批判でもあるのだから。同時に、他方では、中産階級は "Phillistinism" (Arnold) とか "snobbism" (Thackeray) という蔑称で揶揄されては、"the vulgar taste" としての風刺の対象にしかならず、まして下層階級は、労働と貧困のなかに置き去りにされては、"the urban picturesque" の格好の<見世物>的な扱いしか受けなかった¹⁰² のであるから。まさしく、<趣味>概念については、ロマン派時代が大きな分水嶺となつては、

"the elitist taste" と "the public taste" の間に、<橋渡しすることの出来ない> 質のギャップが生成したと言えるのだ。

なお、Hazlitt が「"taste" は本質的に、<天才 (genius)> 的資質に依存する」ものであり、当時、やはり女性を含む庶民・大衆の<美的強化>に精をだした Ackermann 及び画家 Rowlandson の営みを、"the vulgar taste" への墮落として非難した詳細については、Anne Bermingham, "Urbanity and the Spectacle of Art" (Chandler and Gilmartin, op. cit., pp.151-176) が雄弁に語っている。更に、ロマン派の知的エリートたちの "taste" から袂を分かつような、ヴィクトリア朝の "popular taste" (そこにはやはり Hazlitt の嘆く<女性たちの>をも含めた "taste") の<教化>が、美術館などの施設においていかに果たされてゆくのか、それを Foucault 的<パノプティコニズム>なる視点も交えてを論じる好書が、Paul Barlow and Colin Trodd, *Governing Culture: Art Institution in Victorian London* (Ashgate, 2000) である。

最後に、<見世物=劇場>都市、<プリント・カルチャー>と化したロンドンの事情については、既に前に触れたのであるが、ここでパノラマ論の大家 Oettermann の面白い taste 論に言及しておきたい。それは、パノラマ画家に関する "taste" の意味合いのことである。

"taste"=the ability to adapt to prevailing fashions that allows even the most mediocre painter to make a living¹⁰³.

(<趣味>=生計を立てるために最も凡庸な画家でさえ許容する、流行のファッションに順応する能力。)

これは、パノラマ画家と限らず、例えば劇場、蝨人形館など様々な<見世物>を演出する能力のことであり、商業的、拝金主義的な当時の企業家すべてを言い当てる<趣味>論であろう。そして、ヴィクトリア朝の "popular taste" は、このような中層階級から、最下層の "taste" までをも覆い包むものとなったのである。その結果、詩は確実に読まれなくなった・・・(20 世紀後半から 21 世紀に突入した現在にそっくりではないか。同じく、<目の専制>の時代。)

しかし、他方で、知的階級のそれ以上に躍動感溢れる、精彩を放つ一つの文化を形成してゆく・・・ヴィクトリア朝の文化の危険性と魅力は、そこにある。

.....

予定していた紙数が尽きてしまった。Benjamin が、Baudelaire の第二帝政時代を<複製技術の時代>の開始と規定したのに対し、前述 D'Arcy Wood は、タイム・スパンを拡大して、その開始を 18 世紀後半のイギリスにしている。言うまでもなく、panorama, diorama, eidophusikon などの見世物(そしてやがてカメラ)が隆盛を誇る時代なのであるが、彼の書物からは、同じく<視覚>的要素が前面に出てくる<挿絵入り書物と新聞>についても、上で言及しているように、教わることが多い。ただし、彼は、挿絵入り小説については、Scott のものと、Dickens の *Pickwick Papers* 程度しか言及しておらず、Wordsworth と同時期に人気を博した Pierce Egan の *Life in London* (1821) については言及をしていない。今回は、この書物が見せる<視>のあり方と、ピクチャレスク旅行振りを点検し、いかに Wordsworth の見るロンドンが<快樂>の現場になっているか、そして、Wordsworth の嘆く "popular taste" の墮落が、その実、彼の場合と違って、いかに大衆をひきつけたのか—そのような話題から語り始めよう。伝統的に<ピクチャレスク>が、上からの、いわば知識人によって押し付けられる形のあり方をしていたのであるとしたら、この小説は、<趣味の人 (the man of taste)>を目指す、下層階級の人物たちが、中産階級や王室までをも探訪しては、己れに<磨きをかける (to cultivate)>という筋書きとなっているがゆえに、ひとつ違った味がすると言える。

.....

¹ Jonathan Culler の次のような簡潔な言い回しとその事情を言い当てているし、またこの言い回しは、言外に無限のシニフィエを生じさせるはずだ。

Wordsworth has been transformed by literary theory from a poet of nature to a key figure of modernity. (*Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford, 1997, p. 49)

² デカルト的<支配と所有>-この点については、M. Serres が言い当てている。

"Mastery and possession: these are the master words launched by Descartes at the dawn of the scientific and technological age, when our Western reason went off to conquer the universe. We dominate and appropriate it: such is the shared philosophy underlying individual enterprise as well as so called disinterested science....Our fundamental relationship with objects comes down to war and property." (cited in Jonathan Bate, *The Song of the Earth*, Picador, 2000, p. 99)

³ ここでは、Williams ではなく、W. C. Sharpe の言葉を引いておく。

"In its genuine inability to accommodate the shocks of London's 'anarchy and din', Wordsworth's poetry occupies a pivotal point in the history of city literature." (*Unreal Cities, Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams*, The Johns Hopkins U. P., 1990, p. 178)

⁴ これは言うまでもなく、上記 Sharpe の取り扱う主題である。

⁵ Anne Janowitz ("The Artificial Sublime: making London poetry") は、ロンドンを見る詩人たちに、二つの系列を見ている。「ロンドンを観察する主体は、過剰なる事物に直面して、(1) 己れの限界を記録するか、(2) 己れの自由を記録する。」(1) が、Wordsworth から Thomson を経て *The Waste Land* へと至る系列であり、(2) は、Blake (*Jerusalem*) から、Morris, John Davidson, Symons へと連なる系列であり、この系列は、都会を詩的に描く際のその<活力 (vitality)>を賛美する、としている。Chandler and Gilmartin (eds.), *Romantic Metropolis: The Urban Scene of British Culture, 1780-1840* (Cambridge, 2005)

⁶ *Art in Theory 1815-1900* (Blackwell, 1998) の編者たちは、1830年代から40年代のイギリスとフランスの"modernity"における顕著な現象を、この三つの言葉で言い当てている。

"It is during this period (that is, 1830s and 1840s) that a distinct and self-conscious sense of modernity can be seen to emerge in France and England, composed of three characteristic preoccupations of the urban life of the time: *the mass*, *the spectacle* and *the commodity*. This transformation in social experience had a driving force—an engine in an almost literal sense." (p. 144, イタリックは筆者。)

⁷ Benjamin は、Dickens を典型的な<遊民>と見なしているが、「彼は、<遊民>であるには、貧しい者たちを相手にして、余りにも彼らに共感を示し、彼らの立場に身をおく」がゆえに、典型的な Benjamin 的<遊民>とは切り分けられると語るの、Alan Robinson, *Imagining London, 1770-1900*, Palgrave, 2004, p.79 である。私見では、Dickens は、ロマン派詩人たちの共有する<共感的想像力 (sympathetic imagination)>を分有している筈である。

⁸ Wordsworth と Dickens の繋がりについて、K. R. Johnston (*The Hidden Wordsworth*, Pimlico, 2000) から、端的な文章を引いておこう。

『序曲』の第7巻は、イギリス文学における都会生活のエネルギーを描き出した、最も刺激的なものの一つであり、後のロンドンを席卷する文学的天才チャールズ・ディ

ケンズの業績に肩を並べるものである」(p. 182)

こと都会に関する限り、量においては、ディッケンズの足もとにも及ばない Wordsworth ではあるが、その質においては、ディッケンズに劣らぬ洞察力を示していると言えるであろう。

⁹ この期間には勿論、J. Gillray, Rowlandson そして Cruikshank 兄弟の活躍の時代が含まれる。多彩に渡る彼らの活躍で特に顕著なのは、George III 世時代と次の摂政時代を、それらの王族の不人気にあやかって風刺する<風刺画>の系列であり、不人気な、高踏的ロマン派詩人を裏目に、大衆が歓迎したのは、そちらのほうであった。エリート画家たちのうち、Turnerこそ、<ピクチャレスク>風景画と<歴史画>を時の流れに乗せて、うまく<世渡り>をしておせたのであるが、<意味のない>純然たる風景画を描く Constable は、当然大衆からは無視されたのは、振り返れば、皮肉な現象であったと言える。美術界の大御所 John Ruskin が *The Modern Painters* のなかで示した Constable への<無理解><誤解>も、その傾向を助長したと言えるのではなからうか。なお、当時の<風刺画>を論じた次の2著は、特筆に値し、今後のロマン派時代の研究に不可欠のものと言えるだろう。

(1) Diana Donald. *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III* (Yale U. P., 1996)

(2) Andrew Barlow. *The Prince and his Pleasures: Satirical Images of George IV and his Circle* (The Royal Pavilion, Libraries and Museum, Brighton, 1997)

¹⁰ Peter Conrad, *The Victorian Treasure House* (London: Collins, 1973) 特に、その第3章を参照。

¹¹ Egan のこの書物の正式な題名は、*Life in London; or, Day and Night Scenes of Jerry Hawthorn, Esq. and His Elegant Friend Corinthian Tom, Accompanied by Bob Logic, The Oxonian, in their Rambles and Sprees through the Metropolis* (London, 1821) となっている。彼は、冒頭でロンドンを下記のように描写している。

"The Metropolis is a complete *Cyclopaedia*, wherein every man of the most religious or moral habits, attached to any sect, may find something to please his palate, regulate *his taste*, suit his pocket, enlarge his mind, and make himself happy and comfortable." (p.23)

これは憶測にしか過ぎないけれど、恐らく Dickens にはこの Egan の言葉が響いていたに違いない。

Indeed, the Metropolis is a complete CYCLOPAEDIA...There is not a street in London but what may be compared to a large or small volume of intelligence, abounding with anecdote, incident, and peculiarities. Night is generally my time for walking...it affords me greater opportunity of speculating on the characters and occupations of those who fill the streets. (*The Old Curiosity Shop*, Penguin, p.43)

¹² 付け加えておけば、*Life in London* の結末は、Thomas Gray の "Elegy Written in a Country Churchyard" の痛快な parody で締めくくられる。そのタイトルは、"The Gambler" (pp. 355-58) だ。

¹³ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, (Harvard U.P., 1999, P.231). ここでは、Wordsworth の *The Excursion*, VI. の中に描かれる "silent fingers points to heaven"

(VI: 19) と歌われる都会の塔や尖塔が, Baudelaire に引用されていることが指摘されている。

¹⁴ Baudelaire の Wordsworth 受容については, Jonatahan Arac の端的な指摘を引いておこう。

The same condition of urban mass society that Wordsworth identified in 1800 acted crucially upon the poetic practice of Baudelaire." (cited in Gillen D'Arcy Wood, *The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture*. (Palgrave, 2001, p. 6)

¹⁵ 葉師川虹一氏『イギリス・ロマン派の研究』(世界思想社, 2000) は, Wordsworth を, 伝統的な<田園詩人>ではなくて, 端的に<都市詩人>と把握されている。また上記, Chandler and Kevin Gilmartin, op. cit. はそのテーマを, <都会>と<田舎>が「相互投射 (mutual projection) する中で, 互いが互いを形成する」弁証法的な営みにおき, Wordsworth と Coleridge についても, その文脈で把握している。(特に, pp. 2-4)

¹⁶ Wordsworth 的<遊民>と Baudelaire→Benjamin 的<遊民>を切り分ける点については, 拙論「ロマン派の詩を読むための4つのトピック」『西南学院大学英語英文学論集』(第46巻1・2合併号, 平成17年12月, pp. 222-28) のなかで論じている。Wordsworth 的遊民のありようについては, 上記 W. C. Sharpe が "In the textual city, seeing is reading, but Wordsworth is *an unwilling flâneur*." と規定している点も, 指摘しておいた。(p.225)

¹⁷ 以下, 『序曲』については, Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams and Stephen Gill (eds.), *The Prelude 1799, 1805, 1850* (Norton: A Norton Critical Edition, 1979) を使用し, 基本的には, その中の1805年テキストを読むのだが, 必要に応じて1850年テキストも使う。引用文のあとに, 特に1850年テキストの場合には, そのことを明記する。

¹⁸ "the dissolute city" ("Michael", 449)

¹⁹ Wordsworth は, Cambridge に向かう自分自身を "a mountain youth" とか "a northern villager" (*The Prelude*, III. 32 & 33) という言葉で形容しているが, これは勿論 London での自分をも言い当てている。

²⁰ Descartes の<窓>の形象については, 『第一省察』の名高い文章を取っておこう。

But then if I look out of the window and see men crossing the square, as I just happen to have done, I normally say that I see the men themselves...Yet so I see any more than hats and coats which could conceal automatons? I judge that they are men. And so something which I thought I was seeing with my eyes is in fact grasped solely by the faculty of judgement which is in my mind. (René Descartes, *Selected Philosophical Writings*, Cambridge U. P., 1988, p. 85)

²¹ 勿論, この<閉ざされた窓>をいかにこじ開けるか, それが *The Prelude* のその後の巻のテーマとなるであろうが, その営みこそ, 後の Pater, Joyce, T. S. Eliot そして Virginia Woolf などモダニズムの巨匠たちのテーマとなり, 或いは, 印象派→後期印象派→立体派→シュールリアリズムと連なる美術史の一大主題となることについては, 多くを語る必要はないだろう。

²² 恐らく Wordsworth を<風刺詩人>と呼ぶことには抵抗があるであろうが, Stephen

M. Parrish, "Wordsworth as Satirist of His Age" (K. R. Johnston and G. W. Ruoff, eds. *The Age of William Wordsworth: Critical Essays on the Romantic Tradition*, Rutgers U. P., 1987, 第2章) は, タイトルが示唆するように, 詩人の都会(と大衆の "popular taste") を見る目を<風刺詩人>のそれと規定している。この側面では, ロンドンの<愚者>を描く Wordsworth の目は, Pope の *The Dunciads* (『愚者列伝』) を彷彿とさせることはいうまでもない。

²³ この<行き暮れた (blocked)><盲目 (blindness)>状態とは, Wordsworth に基本的な精神の構図とも言えるものであるがゆえに, 少し説明を加えておこう。自然の崇高な現象を前にした場合の<盲目>は, 背後の豊かさ (plenitude) を分泌するものである(これが romantic epiphany) のに対して, ロンドンでの<盲目>は, むしろ背後世界を閉ざしてしまい, 主体を牢獄状態(言語学的に言えば, シニフィアンの錯乱状態)に置き去りにすると言える。

²⁴ Julian Wofreys, *Writing London: The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens* (Palgrave, 1998)

²⁵ 多くの評者が述べるように, Milton の描く Rome の光景が, Wordsworth に縋っているのには間違いはない。

...an Imperial City stood,

With Towers and Temples proudly elevate
On seven small Hills, with Palaces adorn'd,
Porches and Theatres, Baths, Aqueducts,
Statues and Trophees, and Triumphal Arcs,
Gardens and Groves represented to his eyes,
Above the highth of Mountains interposed.
By what strange Parallax or Optic skill
Of vision multiplyed through air, or glass
Of telescope, were curious to enquire:
And now the Tempter thus his silence broke...

(*Paradise Regained*: IV.33-43)

²⁶ St. Paul's Cathedral が, ロマン派時代のロンドンの観光名所であったのは言うに及ばず, 詩人たちにとっても, 大きな意味を発する磁場であったことは間違いはない。Wordsworth ("St. Paul's) や De Quincey ("The Whispering Gallery") の詩と散文がそれを証明している(しかし, 彼らは, その寺院に登攀した形跡はない)し, 本文との関係で, Southey を点検すると, ペン・ネームで書かれた, その *Letters from England by Don Manuel Alvarez Espriella* (1808: Reprint Edn. Eureka Press, 2005) が, その "Letter 27" で, 地下から<頂上からの眺め>に至るまで詳述している。(pp.307-321)

そして, 前に言及した Egan の *Life in London* とともに, この<手紙集>は, ロンドンの百貨全書的趣きを持っている。

²⁷ David Trotter, "Modernity and its Discontents: Manet, Flaubert, Cézanne, Zola". *Paragraph: A Journal of Modern Critical Theory*, Vol. 19, No.3, November 1996

²⁸ See Mary Jacobus, "The Blind London Beggar is at once the spectre of spectacle (the two words have the same root meaning: *specere*, to look or see, and *spectare*, to

look) and the means of its exorcism." *Romanticism, Writing and Sexual Difference: Essays on The Prelude*, Oxford U. P., 1989, p. 113

²⁹ Turner のこの絵画は、18 世紀から続く topographical poem ないし topographical painting の伝統 (例えば J. R. Cozens) を受け継ぐものであり、なんら新しい主題ではない。更には、パノラマ絵画とか、特に Louthembourg の<Eidophusikon>に靈感を受けたとも言われている。Gillian Forrester, *Turner's "Drawing Book": The Liber Studiorum*, Tate Publishing, 1996, p. 75

³⁰ 上記書物は、5 種類の絵を掲載している。(ibid., p. 76)

³¹ Martin Butlin and Evelyn Joll, *The Paintings of J. M. W. Turner: Text* (Revised Edition) (Yale U. P., 1984) pp. 69-70

³² Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford U. P., 1989, p. 38

³³ Gillian Forrester, op. cit. p. 76

³⁴ Ibid. p. 75

³⁵ M. Andrews, op. cit., p. 22

³⁶ 上記, Turner の *The Liber Studiorum* (『研鑽の書』1807 年 6 月第一部発行)は、Claude Lorrain を師と仰ぐ彼が、一種の教科書という体裁で、自己の絵画を銅版画にしなおし、<透視図>や<遠近法>を教える意図があって、直後(12月)に彼は The Royal Academy の<遠近法教授 (Professor of Perspective)>に就任した。しかし、それは時代の皮肉でもあった。藤田 治彦氏は「ターナーの受講生は次第に減って行き、それらの遠近法の法則は、ターナー自身さえ守ることはなく」このような「固定法則を打ち破ってゆく」ほうへと向かっていった。(『ターナー』六耀社, 2001, p. 80)

³⁷ William S. Rodner, *J. M. W. Turner: Romantic Painter of the Industrial Revolution*, University of California Press, 1997, p. 2

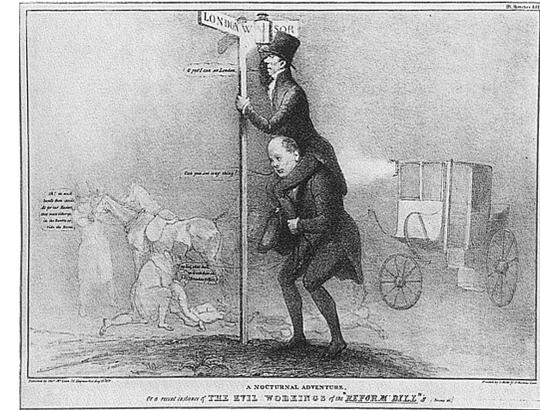
³⁸ こう語れば、Turner を余りに "innocent" な画家として貶める結果になるのかもしれない。彼は、この絵に描かれる<煤煙>を予言とみて、後の国会議事堂の火災(1834)をその成就と把握し、終末を暗示する絵画(*The Burning of the Houses of Parliament*, 1835)をものにしている。その絵画では、「ロンドンという Babylon における、政治的腐敗を焼き尽くす炎」という政治的見解をも持っていたというのが真実であろう。Ian McCalman, "Mystagogues of Revolution: Cagliostro, Louthembourg and Romantic London", included in James Chandler and Kevin Gilmartin, op. cit. p. 196

³⁹ この言葉は、18 世紀的、受動的な "camera-obscura" モデルに基づく認識 (= 模倣) 論から、19 世紀的<表出>理論への転換を言い当てている。

⁴⁰ Ian McCalman and Maureen Perkins, "Popular Culture" in *An Oxford Companion to the Romantic Age: British Culture 1776-1832*, Oxford, 1999, p. 214

⁴¹ 1801 年にイギリス最初の国勢調査 (Census) が行われ、そのときには、ロンドンの人口は既に 100 万に達している。パリはおよそ 50 万、ベルリンは 30 万程度であった。いかにロンドンが、世界の首都、世界の港として発展したかを窺わせるが、同時に、犯罪、売春、環境汚染などの悪の坩堝と化し、貧困者のたまり場になったことをも伺わせる。なお、当時 100 万に達していた都会は、北京と江戸 (東京) の三つの都市であったと言われる (James Chandler and Kevin Gilmartin, op. cit., p. 2) が、この二つの東

洋の 100 万都市においては依然牧歌的な田園都市という風情が強いのに対し、ロンドンには、既に黒い煤煙に覆われた工業都市であった事実が、北京と江戸から切り分けている。ここで、Windsor からロンドンへと到着した二人の紳士が、いかに煤煙に苦慮しているか、その風刺画を掲載しておこう。



H. B. (John Doyle), *A Nocturnal Adventure*

「ブroom 卿とプランケット 卿は、ウィンザーで深酒をした後で、霧のなかをロンドンへ戻る。」(Celina Fox ed., *London - World City 1800-1840*, Yale U.P., 1992, p. 13)

⁴² Wordsworth, "The Preface to *Lyrical Ballads* (1802)", in Michael Mason (ed.), *Lyrical Ballads*, Longman, 1992, p. 64

⁴³ 「都会生活の画一性」- このことを、Benjamin は、<現代の地獄>と呼んだ。

The "modern", the time of hell. The punishments of hell are always the newest thing going in this domain. What is at issue is not that "the same thing happens over and over," and even less would it be a question here of eternal return. It is rather that precisely in that which is newest the face of the world never alters, that this newest remains, in every respect, the same.—This constitutes the eternity of hell. To determine the totality of traits by which the "modern" is defined would be to represent hell. (*The Arcades Project*, p. 544)

この文章には、等しくロンドンを地獄とみた Blake や Wordsworth そして Shelley (*Peter Bell the Third - The Arcades Projects* には、その Shelley の詩も回収されている) が併しているはずだ。

⁴⁴ <人生と労働が一つ>更に加えて<人生と労働と商品が一つ>—そのようなことを、Wordsworth は、裏通りの娼婦と、Saddler's Well 劇場の母親に確認したはずであり、この認識は、*The Arcades Projects* の Benjamin にも受け継がれる。

⁴⁵ Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life", included in Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas* (Blackwell, 1999), p. 132

⁴⁶ *Lyrical Ballads* (1802), op. cit., p. 58

⁴⁷ Letter to Lady Beaumont 1807), W. J. B. Owen (ed.), *Wordsworth's Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, 1974, p. 115 なお、Wordsworth は、この言葉をそっくり 1815 年の "Essay, Supplimentary to the Preface" にも取り込んでいる。ibid., p. 210

⁴⁸ "discrimination" について、Raymond Williams (*Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana Press, 1983) は、18 世紀の理論家 Barry (1784) の定義を引用して、次のように言及している。

Taste became equivalent to discrimination; "the word Taste...means that quick discerning faculty or power of mind by which we accurately distinguish the good, bad or indifferent". (P.313)

大文字化された **Taste** は、特に 18 世紀的な、道徳的側面を重んじる<趣味>であるという点も彼は指摘しているのだが、Wordsworth の<趣味 (taste)>は、それをもたふりりと包摂しながら、それから更に進んで、Kant→Coleridge 的な、芸術的<無関心性 (disinterestedness)>を目指す方向を志向していることは言うまでもない。

⁴⁹ S. T. Coleridge, "Essays on the Principles of General Criticism", eds. N. Halmi, P. Magnuson and R. Modiano, *Coleridge's Poetry and Prose* (The Norton Critical Edition, Norton, 2004, p. 343)

⁵¹ Michael Mason, op. cit., pp. 64-5

⁵² Alan David Robinson., *Imagining London, 1770-1900* (Palgrave, 2004)

⁵³ <快楽 (pleasure)>という言葉は、1805 年版の第 7 巻だけで 6 回も使用されている。

⁵⁴ Guy Debord, *The Society of the Spectacle* (Zone Books, 1995) p. 12

⁵⁵ Diana Donald, *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Age of George III*, Yale U. P., 1996

⁵⁶ Ibid., p. 142

⁵⁷ Diana Donald の書物が掲載する夥しい図版のなかから、大衆の視覚性に訴えたものを二つ借りておこう。<見世物><グロテスク性><劇場性>が典型的に示されているものである。



James Gillray, *Un petit Souper a la Parisienne:--or-- A Family of Sans Culotts refreshing after the fatigues of the day, 1792*

革命フランスにおける過激派サン・キュロットのカニバリズム。Burke の『フランス革命の省察』にもこのような残酷性の描写が散りばめられる。「イギリスでも、王党派は、このような革命の恐怖を描く風刺画を、労働者階級の暴力・叛乱へと繋がることへの教訓として受け止めた」という。(Donald, pp. 145-46)



Thomas Rowlandson after John Nixon, *French Liberty*: 1792-93

Jacobinism の悪によって荒廃するフランスを描く<劇場>的風刺画。この図については、Donald の文章を引いておこう。「イギリス人が思い描く<真の>自由は悪漢たちによって殺戮されるべく、<自由>の寺院から連れ出され、トム・ペインという悪の天才は、幻惑という泡の上を浮遊するアルルカンとなつて、自己の理論の犠牲者たちを見下ろしている。<自由>の偽りの女神は、遠くの台座の無様な、膨れきった女性として描かれる。」(ibid. p. 150)

- ⁵⁸ W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago U. P., 1987, p. 151)
- ⁵⁹ Edmund Burke 描く、フランス革命時の<tragic paintings>を巡る論争に関しては、W.J.T. Mitchell, ibid., 特に第5章 "Eye and Ear: Edmund Burke and the Politics of Sensibility") が詳述している。(pp. 116-149)
- また、Mary Jacobus, op. cit., 特に, pp. 44-54 をも参照のこと。
- ⁶⁰ 当時がいかに<劇場>の時代であったか、或いは<劇場性 (theatricality)>のそれであったか、Gillian Russell が詳述している。("Theatre" in *An Oxford Companion to the Romantic Age*, op. cit. pp. 223-31.)。その記事の冒頭のみ引用しておこう。
- ロマン派の時代は、Shakespeare に匹敵するような作家こそ出さなかったが、「制度としての<劇場>と、社会的、政治的そして個人的行動における<劇場性>への偏執的な時代であった。<劇場>の言説、実演、イメージが、文化のあらゆる局面に浸透していたのだ。」その例として、フランス革命論争の論敵同士 Price と Burke のことも、チャンと言及されている。(p. 223) なお、『序曲』第7巻の「ロンドン」で Wordsworth が目撃した<議会>演説も、そのような類いのショーマン的な、Pitt 首相の演説であった。

- ⁶¹ Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, Penguin, 1987, pp. 175-76
- ⁶² Burke, ibid. pp. 92-3
- ⁶³ *Illustrated London News* 創刊号は、1842年5月14日発行され、ページごとに二つの挿絵を入れた16ページからなり、26,000部という驚異的な売れ行きを示した。(Gillen D'Arcy Wood, 2001, p. 249) その初版では、政治・社会ニュースのほかに、ロイヤルアカデミーの出品物や Leicester Square で催される Burford のパノラマの広告など、<視覚>的な要素を前面に押し出していた。そしてこのような動向が、1841年創刊の *Punch* とともに、以後のイギリス大衆文化を支える一つの要素となったことは指摘するまでもない。
- ⁶⁴ 私が唯一目にした纏まった批評は、下記 Pinion (*A Wordsworth Companion*, Macmillan, 1984) のそれである。
- This sonnet is "challenging: Wordsworth regards the pictorial page as a retrogressive medium, and deplors a trend that would make literature subservient to a dumb art, in accordance with the prevailing taste of "this once-intellectual land". (p. 266)
- ⁶⁵ Scott の挿絵・写真入り作品の経緯については、Wood, op.cit. 第5章が詳述している。同書によれば、1760年代までは、挿絵入りの小説は、殆どなかった。*Pickwick Papers* が出版されたのが、1836年であり、"anti-pictorialism", "anti-picturesque" を信条とする Wordsworth の嘆きとは裏腹に、時代は確実に、その接頭語 "anti-" を省いた態の、<視>の時代へと突入していたのである。
- ⁶⁶ *The Prelude*, 1850: XII, 128-29
- ⁶⁷ Games Egerl & W. J. Bate, eds., *Biographia Literaria* I, The Collected Works of S. T. Coleridge, Princeton U. P., p. 107
- ⁶⁸ Kate Rigby, *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism* (Virginia U. P., 2004, p. 261) なお、この書物の結論は、「世界中が都会化した現在、そのこと自体を憂うのではなく、この都会のなかに大地と大空と<神聖なもの>の同居する質の、<住む>ことの可能性を探求することが、必須の課題である」と、現代人に本質的な問題を突きつけている。
- ⁶⁹ この重要な一節については、前に論じたことがある。拙論「反響する世界のナーシマス (I)」『西南学院大学・英語英文学論集』Vol. 43, No.2, pp. 44-45
- ⁷⁰ Cited in Benjamin, "The Paris of the Second Empire in Baudelaire," *Charles Baudelaire*, Verso, 1973, pp. 37-38
- ⁷¹ G. Simmel, op. cit., p. 134
- ⁷¹ Shakespeare と Milton の<趣味=天才>のあり方を最も雄弁に語っているのは、Coleridge の *Biographia Literaria* の第15章の結びであるが、そのほんの一節のみ引いておく。
- "While the former (=Shakespeare) darts himself forth, and passes into all the forms of human character and passion, the one Proteus of the fire and the flood; the other(=Milton) attracts all forms and things to himself, into the unity of his own IDEAL." (II. pp. 27-8)
- 後に Hazlitt→Keats が命名する<Negative Capability>の持ち主 Shakespeare と、自

己中心的崇高の Milton の対比が鮮やかに描写されている。この二つの典型が、ロマン派詩人では、いうまでもなく Shakespeare 的 Keats と、<自己中心的崇高 (the egotistical Sublime)>の詩人 Wordsworth であり、T. S. Eliot の詩人論でもそのことが語られることになる。

⁷² このロマン派時代の<退化>現象を指摘するもう一人は、やはり Hazlitt であり、そのことは、"Why the Arts are not Progressive?—A Fragment" (William Hazlitt, op. cit., pp. 202-7) が、雄弁にしかも過去の黄金時代への郷愁を込めて、語られている。

⁷³ 吉見 俊哉『博覧会の政治学—まなざしの近代』(中公新書, 2000) p. 75

⁷⁴ この<表象>の時代を、Plato から現代までをも支配する<世界像の時代 ("the age of the world picture")>と命名するのは、Heidegger であるが、ここでは、Heidegger を意識したであろう、『西洋世界の没落』の哲学者 Oswald Spengler に代弁してもらおう。

The act of fixation by two eyes...is equivalent to the birth of the world, in the sense that Man possesses a world—that is, as a picture, as a world before the eyes, as a world...of perspective distance, of space and motions in space...This way of seeing...implies in itself the notion of domination. The world picture is the environment insofar as it is dominated by the eyes. The world is the prey, and in the last analysis human culture itself has arisen from this fact. (cited in Jonathan Rée, *I See a Voice: A Philosophical History*, Flamingo, 1999, p.4)

(二つの眼による固定化の行為は、世界の誕生と等価である。人間が世界を所有するという意味で。すなわち、一つの絵画として、目の前の世界として、遠近法的距離、空間そして、空間のなかの運動の世界として。このような世界の見方は、それ自体、支配という考えを意味している。世界像とは、それが眼による支配である限りの、一つの環境なのだ。世界は、餌食であり、最後の分析では、文化そのものも、この事実から誕生したのである。)

引用文中の、"two eyes" を、例えば "a single eye" に代えれば、そのまま、the Picturesque の構図そのものとなるのが分かるであろう。そもそも、Alberti の幾何学的<線遠近法>が<一点透視画法>として単眼を前提としていたこと、機械光学的にはそれが、望遠鏡へと受け継がれては、それが単一の<穴>から覗く "camera obscura" へと連なり、ピクチャレスクの "station" の構図となったことは周知の事項であり、このような<平面>が示す illusionism が、複眼が捉える<もの>の奥行きを遮断してしまったこと、そのことに就いて、例えば Merleau-Ponty は、<球面視野>との隔たりを示唆し、また、<単眼>と<複眼>の相違を次のように、端的に語っている。

The binocular perception is not made up of two monocular perceptions surmounted; it is of another order. The monocular images are not in the same sense that the thing perceived with both eyes is. They are phantoms and it is the real; they are pre-things and it is the thing: they vanish when we pass to normal vision... (*The Visible and the Invisible*, Northwestern U. P., 1968 p. 7)

(複眼による知覚は、二つの単眼による知覚が征服されたものからなるのではなく、別の秩序に属する。単眼によるイメージは、複眼で知覚されたものが、存在するというのと同じ意味で存在するのではない。それら(前者)は、幻影であり、それ(後者)は現実である。それらは、事物以前であり、それは、事

物である。それらは、われわれが正常な視覚へと移るときに消えうせる…)

この Merleau-Ponty が語る<事物以前であり、事物である>という事物のあり方がピクチャレスクの<趣味>から喪われていたものであり、その回復がロマン派の仕事になるのである。詩人であっても、もはや 18 世紀の<衣裳>としての言語でなくて、詩的言語は、そのような存在の襞(ひだ)のごときものを分泌するものとなってくる。

⁷⁵ James Joyce, *Stephen Hero*, Panther, 1977, p. 89

⁷⁶ Raymond Williams, op. cit. 313-35 また、彼の *Culture and Society: 1780-1950*, Columbia U. P., 1983 も<趣味>概念の変遷史をたどったものと言える書物である。

⁷⁷ Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, Faber, p. 1

⁷⁸ 一例を挙げれば、<趣味は論じることが出来ない (tastes are not to be disputed)>は、18 世紀中葉においては、<格言>であった (Pat Rogers, ed. *Sir Joshua Reynolds, Discourses*, Penguin, 1992, pp. 179 and 384, n. 14) なお、この *Doicourses* の第 7 discourse が、Joshua Reynolds の<趣味>論である。

⁷⁹ ここで、20 世紀アメリカの洒脱な<趣味の人>—至る箇所、高らかにそしてしなやかに、<至高芸術 (the Supreme Fiction)>論を展開する Wallace Stevens に目をやってみても、やはり、その芸術論とは裏腹に、その詩的实践が<失敗>であり、常に一つの可能性 (a possibility)、しかし雄弁なる<可能性>に留まったままであった、と語るの、Simon Critchley (*Things Merely Are: Philosophical Poetry of Wallace Stevens*, Routledge, 2005, pp. 85-9) であり、ロマン派詩人の<趣味>のその後の本質を突いていると考えられる。

⁸⁰ Advertisement to *Lyrical Ballads* (1798) op. cit. p. 66

⁸¹ Eliot は、*The Sacred Wood* その他、至る箇所、taste 論を展開するヒューマニストであることは間違いないとして、例えば、*The Use of Poetry and the Use of Criticism* のなかでも、"On the Development of Taste in Poetry" なる一節も置いて、そこでも、彼は、下記のように、<趣味>の発展が全人格的なものに関わることを力説している。

The development of genuine taste, founded on genuine feeling, is inextricable from the development of the personality and character. (Faber, 1964, p. 35)

⁸² John Clare, cited in Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque*, Stanford U. P., 1989, p. 4

⁸³ この点は以外と無視されている点であるが、Wordsworth が 1810 年に書いた散文 *Guides to the Lakes* (1970 reprint by E. De Selincourt, Oxford) は、当時流行のピクチャレスクの意味での<湖水地方>観光案内書という体裁のなかに、その実、"taste" 論が織り込まれた<美学>の書物でもある。その書の冒頭から、この書の目的が<風景に対する "taste" と "feeling" を持ち合わせた>旅行者のため (p.2) と書かれ、第三部 (pp.69ff.) は、囲い込みや鉄道建設などで次第に荒廃する人々の "taste" を嘆きながら、"Rules of Taste" を模索する試みで貫かれ、結末は "a better taste" 及び "pure taste" (pp. 91 & 2) の持ち主への希求で終わっている。(加うるに、その『案内書』の補遺という体裁で、Wordsworth は<崇高と美 (The Sublime and the Beautiful)>という文章をものにしている (J. O. Hayden ed. *William Wordsworth: Selected Prose*, Penguin, 1988, pp. 263-74 に所収) が、そこで力説されるのも、"Cultivated imagination=taste"

であり、ピクチャレスクの論客 Gilpin の視覚偏重主義の過ちを問いただし、<感じる精神>のあり方を模索する精神で貫かれている。彼は、「ピクチャレスクは、精神 (mind) から、崇高なものの感覚のすべてを締め出してしまった」(p. 274) と非難している。

⁸⁴ Ross Woodman, "Wordsworth's Crazy Bedouin: 'The Prelude' and the Fate of Madness," John Williams ed. *The Prelude: Casebook*, Macmillan, 1993, p.115

⁸⁵ "Essay, Supplementary to the Preface" 1815, W. J. B. Owen, op. cit. p. 211.

⁸⁶ 今は触れる余裕がないが、Coleridge→Wordsworth の<趣味>概念は、当然 Kant のそれが併している。Kant の<趣味>については、岩城 見一氏『感性論—エスティックス』(昭和堂, 2001) の中心主題である。そこでは、Kant, Schiller から Gadamer へと変遷する<趣味>概念が熱く語られるが、肝要な一節のみ借りておこう。

「カントは<美>を判断する能力を<趣味>と呼ぶ。それは<直感的判断力>、つまり、感性的に働く<判断力>であり、こういった<判断力>が働いて下される<判断>が<趣味判断>だ。」(p. 129)

⁸⁷ William Hazlitt, "On Gusto" in Tam Paulin and David Chandler eds. *William Hazlitt: The Fight and Other Writings*, Penguin, 2000, p. 79

⁸⁸ 「雰囲気を見て (to see), 同時にそれを感じる (to feel) こと。」—これが Hazlitt の解く<趣味>であり、創造力の内実であるとしたら、その逆に、<視>に偏重して<感じる>ことができなかつた痛ましい例を、<詩が書けないことを詩にする詩>—即ち Coleridge の「失意のオード」の中に見る。

I see them all so excellently fair,

I see, not feel how beautiful they are. ("Dejection: An Ode," 37-8)

⁸⁹ Hazlitt, op. cit., p. 525

⁹⁰ P. J. Keating cited in Ruth Robbins, *Pater to Forster, 1873-1924*, Palgrave, 2003, p. 63

⁹¹ *Biographia Literaria*, op. cit. I. p. 290

⁹² Coleridge, *ibid.*, II. p. 128

⁹³ Keats と Baudelaire の似通いについては、小川和夫氏の『キーツのオード—鑑賞と分析』(大修館書店, 1980)に所載された "Ode on Melancholy" 論 (pp. 197-242) 以上に優れたものを私は知らない。

⁹⁴ Hyder E. Rollins (ed.), *The Letters of John Keats* I, Harvard U. P., 1958, p. 184

⁹⁵ T. S. Eliot, *Selected Essays*, Faber, 1980, p. 66

⁹⁶ Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, Yale U. P., 1987 pp.14-15 & p. 159 からである。

⁹⁷ いち早く Wordsworth と Heidegger 親近性を指摘したのは、Geoffrey Hartman (*The Unremarkable Wordsworth*, Methuen, 1996) の "Wordsworth Before Heidegger" (pp. 194-206) の一章である。拙論「反響する世界のナーシサス (I.II)」(『西南学院大学英語英文学論集』Vol. 43, No.2 及び Vol. 45, No.1) の趣旨も、Hartman の示唆を受けた Wordsworth と Heidegger の親近性がテーマであった。

⁹⁸ Wordsworth が、資金調達为目的で、大衆の<趣味>に一種の媚びへつらいを示したとする、Mayo の言葉を引用しておこう。

He (=Wordsworth) repeatedly asserted in 1798-9 that he had published the

Lyrical Ballads to make money; *The Ancient Mariner*, with its "old words" and "strangeness", had hurt the sale of the volume, and in the second edition he "would put in its place some little things which would be more likely to suit the common taste". (Robert Mayo, "The Contemporaneity of *the Lyrical Ballads*", in A. R. Jones and W. Tydeman eds. *Wordsworth: Lyrical Ballads*, Macmillan Casebook, p. 80)

⁹⁹ Michael Mason, op. cit., p. 73

¹⁰⁰ Hazlitt の "disinterestedness" は、主として "the myriad-minded Shakespeare (Coleridge)" を念頭に置いて語られたものであったが、彼の示唆を受けた Keats の<無関心>について、ここで急いで付け加えなければならないだろう。それは、彼の<否定的受容力 (Negative Capability)>という言葉に収斂するのであるけれど、いずれも、対象への心理的・感情的移入 (Empathy) という能力のことなのであり、彼の場合、その<対象>が、眼前の<もの>であると同時に、現実の人間にも当てはまり、大衆から<距離>を取る質の美学を生み出す一方で、他者の立場に自己を置くという、極めて人道的・人倫的意味合いをも兼ね備えている。それが、彼の急速なる歩みをあれほどまでに魅力的にして、同時に息苦しいものにさせた一因であった。

¹⁰¹ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1990), Carolyn Korsmeyer, "Taste" in *Encyclopedia of Aesthetics* (Oxford, 1988) 彼女は、この<"Taste">の項目において、フランスの社会学者 Pierre Bourdieu を援用し、更に、この書物の Eagleton にも言及している。

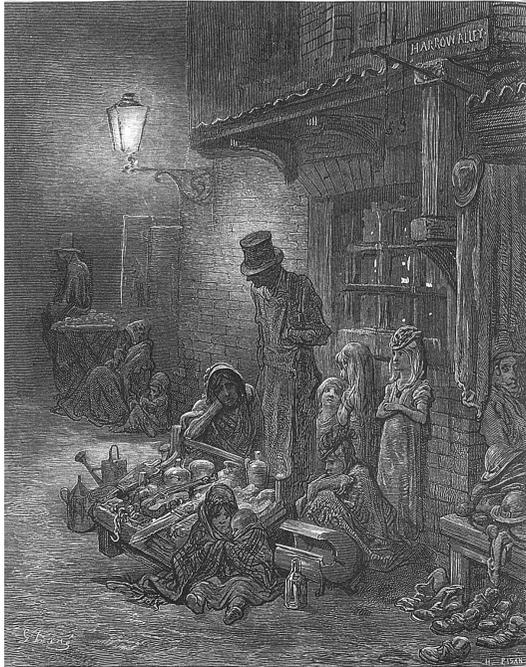
¹⁰² Alan Liu は<ピクチャレスク>の時期を

- (1) a period from the 1710s to the 1760s in which broadly picturesque conceptions increasingly informed landscape painting and design.
- (2) a period of the "high Picturesque" in design and tourism from the 1770s.
- (3) an overlapping period of theorization of the aesthetic in the 1790s, lasting perhaps until 1810.

の三段階に分け、1810年に終息するような見解を述べている (*Wordsworth: The Sense of History*, Stanford U. P. 1989, pp. 61ff.)。そして、およそ<撰政時代>には "dead issue" となったとされる通説に対して、Malcolm Andrews ("The metropolitan Picturesque". Stephen Copley and Peter Garside, eds. *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*, Cambridge, 1994, 第12章) は、<都会の美学>という立場から、ピクチャレスクのヴィクトリア朝時代での受け止め方を論述している。その中で、貧民を眺める Dickens の "new Picturesque" の提訴、Ruskin の倫理的見地からの<建築(再建)様式>が探られ、更に urban tourism のありようと、the National Trust 運動へと連携する質の<ピクチャレスクの新しい役割>を模索する営みが詳述されているが、ここで、その論文の中から、"urban tourism" の成り行きに触れておく。

この時期の中産ブルジョワ階級にとっては、<ピクチャレスク>概念が変質し、新たな政治的・経済哲学—自由放任主義 (*laissez-faire*), <自助 (self-help)>, <企業の自由 (entrepreneurial freedom)>の土台である、"variety" と "idiosyncrasy" と "individuality" を意味する (p. 285) ようになり、例えば *Picturesque Sketches of London* などのタイトルを付した観光案内書物がワンさと現れては、一大旅行ブームを

引き起こした。その結果、①万国博覧会（1851）を訪れる海外の旅行者は、Green Park からさほど離れていない貧民街を見ては、興味を示した。②1848年に発生したコレラ
③反乱の火種となっていた<貧民窟（the Rookeries）>なども、その実、<ピクチャレスク>なる美学の変装によって、旅行者の<覗き見趣味（voyeurism）>を正当化するものであった。そして、そのような悪しき意味での集大成が、名高いGerroldとDoréの共著*London: A Pilgrimage*（1872）であった（pp. 291-93）一言で言えば、イギリスは世界のその力を誇示する、まさにその現場で裏側の世界を知らしめる結果になったといえる。



G. Doré, *Houndsditch*

こうして、かつての "rural picturesque" では、風景を引き立てるための点景だった貧民（例えば乞食たちやジプシー）は、都会のそれにとって代わった。（Gustave Doré, *Doré's London*, Dover, 2004, p.66）

¹⁰³ Stephen Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, Zone Books, 1997, p. 99