

Title	レトリックの行方：芸術とのかかわりを追って
Sub Title	Wohin die Rhetorik? : eine Frage in Bezug auf die schonen Kunste
Author	木幡, 順三(Kobata, Junzo)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1977
Jtitle	哲學 No.65 (1977. 1) ,p.71- 95
JaLC DOI	
Abstract	1) Obwohl die Wortbedeutung der "Rhetorik" vielfach ist, kann die Sache der Rhetorik heute noch ein gewisser Forschungsgegenstand der wissenschaftlichen Aesthetik sein. 2) Bei Platon und Aristoteles haben sich die Urteile über die Rhetorik ganz anders gebildet : während Platon sie nicht für techne hielt, erkannte doch Aristoteles ihren technischen Charakter an. Dass die schonen Kunste sich auf sogenannte "künstlerische Wahrheit" gründen, wusste Aristoteles genug, und die Besonderheit ihrer modifizierten Kategorien hat nun wohl einen mit der Rhetorik gemeinsamen Horizont : pistis. Die Rhetorik enthält diejenigen Momente, die andernfalls ästhetische Werte tragen konnten, 3) Welche Position zeigt denn die Rhetorik innerhalb vieler Künste (artes) an? -Im Wesentlichen gehört sie zur "praktischen" Kunst und ausserdem zur "poie-tischen" und "theoretischen" (nach H. Lausberg). Sowohl nach den generibus als auch den partibus artis zeigt deutlich die Rhetorik eine technische Kompliziertheit. Geschweige denn in Bezug auf die schonen Kunste. 4) Überzeugtsein ist gewiss die gemeinsame Erfahrung der Rhetorik und des ästhetischen Erlebnisses. Enthymema als rhetorische Schlussfolgerung, Paradeigma als rhetorische Induktion - beide führen uns zum subjektiven gefühlsevidenten Überzeugtsein. Dieser Zustand konstituiert sich auf dem glaubhaften Horizont (Pistis-horizont), Pathos und Ethos verschlingen sich dabei miteinander. Die Rhetorik hat überdies noch hypokritische Momente, die seit Aristoteles schon strukturell nicht genug erklärt worden sind. 5) Die Rhetorik löste sich bisher in der literarischen Technik auf, aber sie drang nicht weiter in alle Zweige der schonen Kunste ein. Und doch bleibt sie impliziter auf dem Gebiet heutiger Massenkommunikation. Die philosophischen Meditationen darüber warnen uns jetzt vor kultureller Gefährlichkeit. Deshalb mussten wir ernstlich fragen - Wohin die Rhetorik?
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000065-0071

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

レトリックの行方

Wohin die Rhetorik?

——芸術とのかかわりを追って——

— Eine Frage in Bezug auf die schönen Künste —

木 幡 順 三*

Junzo Kobata

1) Obwohl die Wortbedeutung der „Rhetorik“ vielfach ist, kann die Sache der Rhetorik heute noch ein gewisser Forschungsgegenstand der wissenschaftlichen Ästhetik sein.

2) Bei Platon und Aristoteles haben sich die Urteile über die Rhetorik ganz anders gebildet: während Platon sie nicht für *techne* hielt, erkannte doch Aristoteles ihren technischen Charakter an. Daß die schönen Künste sich auf sogenannte „künstlerische Wahrheit“ gründen, wußte Aristoteles genug, und die Besonderheit ihrer modifizierten Kategorien hat nun wohl einen mit der Rhetorik gemeinsamen Horizont: *pistis*. Die Rhetorik enthält diejenigen Momente, die andernfalls ästhetische Werte tragen könnten,

3) Welche Position zeigt denn die Rhetorik innerhalb vieler Künsten (*artes*) an? — Im Wesentlichen gehört sie zur „praktischen“ Kunst und außerdem zur „poietischen“ und „theoretischen“ (nach H. Lausberg). Sowohl nach den *generibus* als auch den *partibus artis* zeigt deutlich die Rhetorik eine technische Kompliziertheit. Geschweige denn in Bezug auf die schönen Künste.

4) Überzeugtsein ist gewiß die gemeinsame Erfahrung der Rhetorik und des ästhetischen Erlebnisses.

* 慶応義塾大学文学部教授

Enthymema als rhetorische Schlußfolgerung, Paradeigma als rhetorische Induktion — beide führen uns zum subjektiven gefühlsevidenten Überzeugtsein. Dieser Zustand konstituiert sich auf dem glaubhaften Horizont (Pistis-horizont), Pathos und Ethos verschlingen sich dabei miteinander. Die Rhetorik hat überdies noch hypokritische Momente, die seit Aristoteles schon strukturell nicht genug erklärt worden sind.

5) Die Rhetorik löste sich bisher in der literarischen Technik auf, aber sie drang nicht weiter in alle Zweige der schönen Künste ein. Und doch bleibt sie impliciter auf dem Gebiet heutiger Massenkommunikation. Die philosophischen Meditationen darüber warnen uns jetzt vor kultureller Gefährlichkeit. Deshalb müssten wir ernstlich fragen — Wohin die Rhetorik?

1.

古来七種の自由学科 (septem artes liberales) のなかにレトリック (rhetorica, ῥητορικὴ) が数えられていたことは周知の事実である。自由学科の本質を何と解すべきかは軽々に断定できないが、ポエティウス以降特に trivium と quadrivium が区別されて、前者に属せしめられたレトリックが、文芸 (poetica, ποιητικὴ) とは別に独自の途をたどって芸術的色調を濃くしていったことは、その大筋において是認されてよいと思う。しかし今日われわれにとってレトリックという語はすこぶる曖昧で、多義的である。この語のさすところは、(1) 正しく美しくいいあらかわすための修辭の諸類型やその規則をとりあつめた一個の体系的知識であるのか、(2) 説得を目的とした効果的な言語使用そのものであるのか、(3) はたまた真実にもとづかぬ空疎な口さきだけの言論であるのか。これらの観念はどれもみなある程度まで過去にあらわれたレトリックの実相にふれている。しかしいずれにせよ、レトリックなるものがそのまま自立した芸術活動の一種であるということは少しも保証されていない。たしかに、もはや現代

人の意識からは、レトリック即芸術というとならえかたはほとんど消滅している。むしろいまでは、レトリックはせいぜい文章表現の技巧、特に詞姿・文飾のわざとして文芸活動に吸収され、そのかぎりにおいて文芸という特定芸術に内在する技巧的契機として、文芸学の立場から考察されるにすぎない。したがってレトリックの問題がひろく芸術全体にかかわりを持ち、一般美学の研究課題になりうるとはほとんどだれも考えないであろう。

レトリックの哲学的意義が忘却されて久しいことは、かつてわが国の識者によって指摘されたこともあるし、その論旨もかなりひろく知れわたっているから、ここに紹介する必要はなからう⁽¹⁾。今日ではこれとは別に、文化的・社会的機能の面でレトリックは理論的考察の対象となりうる可能性をもっている。いな、むしろそうなる必然的趨勢にある。すなわち技術的・情報社会に固有の強力な広告・宣伝媒体のなかでレトリックは依然として説得技術として生きつづけているのである。管理体制の整った社会では——民主主義たると全体主義たるとを問わず——政治活動や広報活動にレトリックは不可欠である。古代民主制のなかで生命を燃焼しつくしたかのようにみえたレトリックは——その説得技巧のゆえに——ふたたび不死鳥のようによみがえっているといっても過言でない。しかも看過しがたいのは、その説得力のうち何らかの美的契機が混入しようということである。厳密に言えば、それは芸術美に還元しがたい契機であるかもしれないが、それでもなおわれわれの美意識の対象になりうるという点で注意しなければならない。

2.

そもそもレトリックに対する評価は、同じ古代哲学のなかにあっても、ソクラテス・プラトンとアリストテレスでは大いに異なっている。プラトンの立場からみるかぎり、レトリックは端的にいて悪である。この消極的評価は『ゴルギアス』で明確にのべられている。しかもレトリックをあ

げつらうことはプラトン哲学では決して副次的問題ではなく、むしろ何よりも大事であった。なぜならレトリックこそは、ディアレクティケー（*διαλεκτική*）——哲学的知識を得るための唯一正当な方法——と対立するもので、プラトンの立場から徹底的に批判されるべきソフィストたちの用いるまやかしの言論だったからである。そしてこのような思想史的境位の直接的影響をさし引いて考えても、『ゴルギアス』や『パイドロス』を読むかぎり、レトリックに対するソクラテスやプラトンの姿勢がやはり全体として道徳的ないし政治的関心に傾いている事実を否むべくもない。それゆえわれわれがまず確かめたいのは、こういう思想的連関内で芸術はレトリックとのつながりの側面で消極的にしか評価されていないのではないか、ということである。そしてこの予測は当たっているのである。

プラトンの所説によると、作詩活動すら一種の大衆向け演説（*δημαγορία*）にすぎず、しかも詩人たちはレトリックのわざを凝らして劇のなかでしゃべっているように思われる（『ゴルギアス』502d）。このような文芸活動に対する厳しい解釈が、あるいは『ポリテイア』にみられる有名な芸術拒否論につながるのかもしれない⁽²⁾。ともあれソフィスト的レトリックとの類似点を取りあげるかぎり、詩や劇のみならず、もろもろの芸術的営為はその非本来的な悪しき心ばえのゆえに断罪されざるをえないのである。なぜかならば、レトリックはそもそも何ら真実の知識にもとづかず、事象の本質を洞察することもなく、聴衆を説得せんがためにこれに迎合し、ただただ快の効果をもたらそうとする活動であって、プラトンからみれば、これはまことのテクネー（*τέχνη*）でさえなく、単なる熟練の経験たるトリベ（*τριβή*）にすぎないからである。かかる迎合（*κολακεία*）の術たるかぎり、まことの魂の嚮導（*ψυχαγογή*）たりえないわけである。しかしながらこのような評価はレトリックに対していささか厳格にすぎはしないであろうか。

プラトン哲学を離れて文献学者ののべるところをみれば、かれ以前、か

れ以外の弁論家やソフィストたちがレトリックをテクネーとよんでいたことは紛れもない事実なのである。レトリックの始祖ともいわれるシケリアのコラクスやテイシアスに『テクナイ』(τέχναι) とよばれる著作があったと伝えられるし、またプラトン自身も『パイドロス』においては先行する「ロゴスのテクネーについて記された書物」についてパイドロスをして語らしめている。イソクラテスもまた「いわゆるテクネー」を書いたかつてのソフィストのわざを批判している。こういう事実から推測できるように、よかれあしかれレトリックは当時一般に一種の技術とみとめられていたわけである。先述のごとくレトリックは哲学的に悪しき所業と非難はされたが、その際ソクラテスやプラトンはあくまでも理想的なテクネーを考えていたのであるし、また評価の立場もかなり偏狭であったのだから、われわれとしてはかれらの説にただちに承服はできない。芸術とレトリックの結びつきを本質必然的とみなすためには、レトリックのそなえる技術性を誤りなく認識せねばなるまい。なぜならもしレトリックがテクネーに属する所以が確認されれば、元来それ自体テクネーの重要部門たる芸術——美的価値を実現するテクネー——とレトリックの親和性はだれの眼にも明らかになるであろうからである。

さてこのような要求をもって問題にたち向かうとき、われわれはプラトン流の厳格な規定を緩和ないし修正しなければなるまい。実際にプラトンも『パイドロス』においてみずからさきのレトリック論と異なる見解を提示している(259e-260a)。プラトンは登場人物パイドロスをして従来のレトリックの立場を代表させ、他方これを論破し、教導するソクラテスをしていわば正当なレトリックの依拠すべき基礎を説明させている。さきの『ゴルギアス』でソフィストの立場からなされた説明によれば、聴衆を説得するためには、弁論家は正しい事象本質を学ぶ必要は少しもない。もっぱら聴衆が正しいと思う可能性のある事象、つまり本当に正しく、本当に美しいことではなくても、正しく美しく思われるであろうような事ごらを

学べばよいのである。なぜなら真実が説得を可能にするのではないからだ、ということになっている。——いまわれわれがこの考えをうけて、これに多少とも独自の解釈をほどこすならば、悪しきレトリックは聴き手の側ですでに自明のこととして前提された、ものごとへの信(Glaube, belief)を地盤としているのであって、だれももはやこの地盤そのものについて改めて問うことはしない。換言すれば前提の自明性は哲学的知識になったものではなく、それ以前のものとして放置されている。このように哲学的認識の観点から徹底的な探求を受けることのない一般的な信の上に構築されているところに悪しきレトリックの欠陥が存するのである。しかるにいま『パイドロス』では、ものごとをよくみごとに (εὖ γε καὶ καλῶς) 語るためには、話し手は対象の真実をよく知っていなければならない、とソクラテスが主張する。真理や真なるもの (ἀληθεία, τὰ ἀληθῆ) が正当なレトリックの基礎になければならないのである。『パイドロス』でプラトンが試みたのは、一方的に長広舌をふるう悪しきレトリックに対して、交互の対話 (διαλέεσθαι) の方法的卓越性を強調しつつ、それによって改めて基礎づけられるよきレトリックを提案することであった。

ところで芸術表現の内容について、真理がレトリック的契機をよく基礎づけうるであろうか。偏見にとらわれぬ眼でみれば、たとえば文芸が真なる命題から出発する推論の連鎖をそのまま客観化しているとはとうてい認められない。部分的にそういうところがあったにせよ、それが当該作品の芸術的価値を高める所以だとは断言しかねる。むしろ芸術にとって重要なのはいわゆる芸術的真理 (künstlerische Wahrheit) である。ミメーシス (μίμησις) を原理とする芸術——ジャンルの意味でも、様式の意味でも——においてなお然りである。論理的・科学的な正しさ (Richtigkeit) から区別されながらも、美的領域ではなお一種の真理性を失うことのない現象的価値があるというべきである。美学史上しばしば重視されてきた本当らしさ (verisimilitudo) がそれである。⁽⁸⁾ このようにみてくると、芸術的真理

性が論理的真理性からはみだすことは必定で、たとえ現実には不可能であっても、いかにも起りそうなことがらは、それが描かれた作品を観る者を納得させるにちがいない。この点についてはアリストテレスの『詩学』がもっとも雄弁に論じているのであって、そこにはレトリック的なものと共通した機能がみとめられる。すなわちこのばあいの信の性格は、形式的にはかえってプラトンによって貶しめられたレトリックの地盤たる先論理的自明性と類似しているのではないかと思われるのである。

アリストテレスのレトリック論は無論プラトンから多くのものを継承しているけれども、この分野での主著『レトリカ』においては、プラトンが『ゴルギアス』で表明しているような道徳的評価は表面化していない。むしろレトリックの活動そのものの種類、組織、各部分の構造、機能などの学的分析が行われている。われわれがいま必要とするのは、たしかにこのような wertfrei な学的考察である。われわれがいま『レトリカ』から摂取すべきは、アリストテレスがレトリックを積極的に技術として把握している、その思想であろう。レトリックの中核は立証によって聴衆の信を得ること——πίστεως とよばれる——にある。けだしこの πίστις が没技巧的 (ἀτεχνος) と技巧的 (ἐντεχνος) に二分され、前者は『レトリカ』第1巻第15章で扱われるにすぎないのに、後者は第1巻の残余および第2巻全部で論究されているという事実からしても、アリストテレスの思想の傾向は容易に察せられるだろう。アリストテレス以後の古代レトリックの主潮流——キケロやキンティリアヌスら——においても、レトリックの技術的性格は基本的に崩れることはなかつた。⁽⁴⁾

レトリック発祥地はシケリアであるといわれる。いわゆる僭主追放のうち、かつて僭主に奪われた財貨の所有権を回復すべく、市民たちによって数多くの訴訟が提起されたことがレトリックの発生と発達を促したと考えられる。このような事情から推して、アリストテレスが示したレトリックの三種類のうち、⁽⁵⁾ 法廷で黑白を争う訴訟弁論が重んぜられたのは当然であ

ろう。さらに民主制の発展は民会での政策審議の討論の発達を促し、最後に公共的行事に際して関係者を賞讃する演説が発達した。このうち前二者はその目的からみて判然とするように、聴き手の決断を促すべく、その情念 (*πάθος*) に働きかけて説得するのであるが、賞讃演説のたぐいはかならずしも直接に説得して行動を促すべき対象として聴き手を予想しているわけではない。むしろ直接行動から聴き手をひきはなし、実践生活からひととき距離を保たしめることもできる。この間接性はたしかに日常実践世界の基本構造——それは主体の意識に対して世界が直接性をもって与えられている、ということである——に欠如している。むしろ右の間接性は美的静観 (*ästhetische Kontemplation*) の態度を条件づける美的離隔ないし美的距離に類似する。訴訟弁論や審議討論がいわゆるディアレクティケーに近い種類であるのに比して、賞讃演説はむしろポイエティケーにこそ近い。したがってこのばあい演説者の語り出す内容は、観照享受されるべき芸術作品に接近するといつてさしつかえない。

アリストテレスによれば審議討論は有益 (*συμφέρον*) と有害 (*βλαβερόν*) を、訴訟弁論は正 (*δίκαιον*) と不正 (*ἀδίκον*) を、賞讃演説は美 (*καλόν*) と醜 (*αἰσχρόν*) を弁別するのを目的としている (『レトリカ』1858b)。それゆえ F. ソルムセンはレトリックが善と正義と美というギリシア人の生活における三個の主要価値を扱うものとみなすのである。レトリックに内蔵するこの評価技術の契機はわれわれにとって看過しがたいものである。たしかに賞讃演説はその構造契機のうちに美的現象に発展すべき萌芽を含むことができる。実際、ポリス社会にもとづくギリシア民主制が崩壊し、ローマ共和制が衰退すると、訴訟弁論や審議討論の場は次第に失われていくが、賞讃演説のみは生きのこり、学校教育のなかで存続する。換言すればレトリックのうち直接的説得を目的とする弁論要素は脱落し、文辞詞藻の習練を含んだいわゆる修辭術およびその理論的表現たる修辭学に転化し、やがてそれが文芸活動のうちに確固たる地歩を占めるにいたるの

である。ソフィスト的レトリックが、『ゴルギアス』に登場するカリクレスの説くように、主にいわば権力的手段であったのに対して、後世ではそれ自体 *Ästhetisieren* を蒙ったといえることができるだろう。⁽⁶⁾

そもそもレトリックの大家と称せられるにいたった人々のなかには悲劇詩人、ディテュランボス詩人、エレゲイオン詩人などを兼ねる者があり、訴訟弁論の畠から悲劇制作に転じた例もある。要するにレトリックと作詩活動が同一人格に帰属することを妨げるものは本質的には皆無である。むしろ両者に共通する部分があることをこれらの史実は傍証しているのであろう。シケリアのレトリック流派はテイシアスが代表しているように蓋然性 (*eikos*) の強調に傾き、これが真理にいやまさる価値をもつとみなしていたようであるが、この思想は先述のアリストテレスの『詩学』(1451a)の所説にも通じる点を示している。かつてアテナイに使用したゴルギアスもこの派に属する巨匠であるが、その文体美の技巧は同地の市民を瞠目させたといわれる。またトラシュマコスも演説ぶり (*hypokrisis*) を重視した点で有名であった。これら弁論家の態度のうちにおそらくレトリックが価値的に転化し、芸術化する要件が暗黙裡にはぐくまれていたとみるべきではなかろうか。シケリア派がみごとに述べること (*eupetia*)、すなわち文体の美を強調したことと、イオニア派の弁論家、わけてもソフィストとして著名なプロタゴラスが正しく述べること (*orthopeia*) に留意したこととは撞着するわけではない。詩も演説もともにロゴスのわざであるかぎり、文意の正確さを第一にそなえていなければならないからである。⁽⁷⁾ レトリックと作詩とがその内部において相互に通ずるものをもつがゆえに、レトリック教育のなかで詩学的側面も無視されていなかった。古くはレトリックの職業的教師であったソフィストたちが、教育課程を編成するにあたって、作詩術の研究を重んじたのは事実らしいが、詩学とレトリックの教育の基本関係をそこからの確に析出することは困難なようである。だが少なくともソフィストたちが即興的に話題を叙事詩、抒情詩、悲劇から豊富にひき出

し、それを用いて特に賞讃演説を飾ったことは推定するにたたくない⁽⁸⁾。ゴルギアスによると、すべての詩は韻律をもてるロゴスだそうである。もしこのように詩と弁論のあいだに、言語の外面形式たる韻律の存否の別しかないのであれば、両者の区別は美的意味の深層にはとどきかねるであろう。だがそれだけに、即興的演説の論題やモチーフとして右から左へ融通無礙に転用されることができたのかもしれない⁽⁹⁾。さらにソフィストたちがレトリックを行使する状況においては、かれらの議論がことばの争い (*ἀγὼν λόγων*) の観を呈したことはいうまでもない。その際、勝者と敗者は明確に区別される (『プロタゴラス』335a)。かかるアゴーンは、ソクラテスが対話の相手と一緒に真理を探究するという態度と相容れるものではない。だが別角度からみれば、レトリックがアゴーン的に競われること自体、いつしかそれが自己目的化して、そこに技巧の戯れの性質を帯びる可能性を暗示しているともいえよう。もしレトリックが自己目的的に技巧的価値を充足させようとするような、実利追求から解放された状況に置かれたら、そのときには遊戯性が強まってレトリックそのものを全体として芸術化させる方向がひらける。古代ギリシアではアゴーンは決して現実逃避ないし回避の行為ではなかった。出自や資力が一応論外とされる社会では言論に秀でることが社会的競争に勝つための必要条件だった。多数の他人を説得しておのれの意見にしたがわせ、自己の行動や趣味に同調させることは、かならずしも政治的権力の奪取のためばかりではなく、社会生活の円滑な運営にとっても必須であったにちがいない。レトリックのアゴーン的性質はこの意味ではすこぶる ernst なものであって、単に *spielerisch* な仮象の操作ではない。それゆえレトリックの外的目的を消去することは難しいけれども、その技巧的契機は習練をともしなわねばならぬし、まさにこの習練の過程が重視されればされるほど自己目的化がすすみやすいことも率直にみとめなければならないだろう。

3.

レトリックが技術全体のなかでどのような位置を占めるか、特に芸術との比較においてそれを考察しようとするれば、技術そのものについての、より詳細な分類法に即してこの問題を検討しなければならない。H. ラウスベルクが試みている *ars* の分類法に従ってこの検討に従事してみることにしよう。⁽¹⁰⁾

ラウスベルクによれば、*artes* は作品 (*opus*) の帯びる具体性の度合に応じて、その高いものから順次、制作術 (*poietische Künste*)、実践術 (*praktische K.*)、観照術 (*theoretische K.*) に区分される。⁽¹¹⁾ 制作術によって作り出された作品は定着し持続することを特色とする。それゆえもっとも具体性の高い技術が制作術であることは明白である。この制作術のなかには実生活上の使用 (*usus*) に供せられるもの——通常、効用技術とよばれているもの——も混入しているが、そのような実用からはなれた、いわゆる芸術が制作術に属していることは、いまさら多言を要しないであろう。実践術の対象は普通のばあい制作術の作り出した作品を前提にしている。換言すれば行為者が技術を用いて行為すること (*actio*) が成立つためには、この行為の対象として制作術による作品 (*opus*) が既存しなければならないのである。制作術においては *artifex—ars—opus* という系が成立するが、実践術では *actor—ars—actio* の系が生じ、*actio* の対象として *opus* が前提される。そのようにしてこれら二種の技術系が関係づけられることになる。たとえば詩人の創作にかかる——それ自体としては没時間的な意味成体たる——詩作品は朗読者の朗読という行為を通して、時々刻々に変化する効果的現実になりはてる。演劇、歌唱、器楽演奏、舞踊などの上演行為もこれと同様な事情にある。勿論、制作術の主体と実践術の主体、すなわち作家と演奏家・演技者が同一人格に属することを妨げるものはない。さてレトリックについてみるに、その種類 (*genera*) の上

からいえば訴訟弁論と審議討論は当然この実践術に属する。制作術において効用技術が外的目的すなわち *usus* をもっていたのに対応して、実践術においてはレトリックが外的目的をもっているのである。このかぎりにおいてレトリックは演奏芸術・上演芸術と決定的に異なっている。ところで観照術というのは「観照における技術、すなわち事物の認識および評価における技術」(*artes in inspectione, id est cognitione et aestimatione rerum positae*)である。観照を認識および評価と規定するのはクインティリアヌスの説である。観照の対象はやはり前提されているが、当然のことながらそれが自然のばあいもあり、芸術作品のばあいもある。特に後者のばあい、制作術の作品もあれば、実践術の行為そのもの——たとえば楽曲の演奏——もある。一般に観照(静観)態度が知的なばあいと美的なばあいに区別されることはよく知られているが、知的観照は認識に、美的(芸術)観照は評価に重心をもつ。しかも後者は素人が行うばあいにはなお単なる経験(*ἐμπειρία*)に止まるが、専門家が行うときこの域を超出して批評のテクネー(*ἡ κριτικὴ τέχνη*)となる。評価は当該対象の技術の卓抜性(*virtus*)を基準として行われる観照術のばあい *spectator—ars—inspectio* という技術系が生じるが、*inspectio* の前提対象は上記のごとく *natura(res)* か *opus* か *actio* かであるから、この技術系も既述の二系と関連づけられる。レトリックについてみるに、その第三種たる賞讃演説のばあい、言及された対象の認識と評価がことのほか重要であるから、演説のなかに観照術に属する側面が認められる。ただしそれがレトリックであるかぎり、実践術に属することは否定できないのであるが——。

上のような分類法によれば、すでにいわれる芸術も統一的にはなく——すなわち一個の芸術理念としてではなく——個別芸術として、その内包する技術契機(契機)の分化に応じて、分散せしめられ、多面的に扱われていた。これは芸術理念の把握にとってはかならずしも有効とはいえない考察法であるが、技術全体の考察法としては、普通看過しがちな三種の技術系

の相互関連性をよく明示している。そのおかげでレトリックの占めるべき位置が明確になったといえることができる。要約していえば、クィンティリアヌスもすでに予想していたように、レトリックは本来実践術に配せられることになる。そしてそのとき語られた言論が文字に書き下されると作品として定着するから、レトリックは制作術にも属する。賞讃演説のばあいには特に観照術的性格が濃厚である。

ところでレトリックは、その構成部分 (partes artis) についてみるとき、また別様に複合的な技術であることを示す。すなわち通常、レトリックは inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio (pronuntiatio) の五部分から成るのであるが、このうち前の三者は制作術に属し、後の二者は純粋な実践術に属する。さきにも述べたように古代レトリックは歴史的条件的変化によって、次第に実践術の場を失うから、前の三者に重心が移り、理論的考究もその部分に集中するようになる。純粋芸術に接近しやすいそれらの部分は当然のことながら文芸的修辭術の核心を形成する。このばあとりわけ elocutio (λέξις) にもっとも重みがかかることは表現媒材の性質上必定である。しかしながら言語表現との類比において、たとえば音楽論の分野にも elocutio の一種たる figura の概念が適用され、西洋音楽の一時期の作曲技法論に重要な役割を演じたことも事実である⁽¹²⁾。この elocutio の概念や inventio に含まれる loci (τόποι) の概念は、芸術様式論や芸術と伝統との関連性を扱う諸考察のうちで、今後ますますその重要性をふかく認知されるにちがいない。

4.

周知のごとく近年美学界の有力な傾向の一つとして芸術の意味論ないし芸術記号論が抬頭しつつある。そこでは芸術作品は基本的に何らかの意味を包蔵したメッセージとして扱えられる。記号としての作品を解読するためには、つねに芸術に固有のコードを探求せねばならない。普通、作品の

意味を表現形式との結びつきにおいて考察するのは図像学とよばれる分野のしごとであるが、この iconography ないし iconology に対応して、意味を意味として受容者が被説得状態においてとらえる条件を研究する分野がもしありうるとすれば、それはやはりレトリック研究に属するのではなからうか。しかもこのような——拡張された——レトリック研究のなかには、記号論が指摘した芸術的（美的）コードの探求が含まれねばならないと思う。芸術記号論が言語学をパラダイグマとしているのに対応して、レトリックをあらゆる芸術の意味の被説得的受容の条件づくりの技術とみなすことに、だれも異存はないはずである。けだしテリストテレスもキケロもレトリックをさして説得能力をもつものと考えていたからである。

われわれは、どのようなコードで当該作品の意味が解読されるにせよ、究極的に作品から説得される思いを体験する。それは美的感情に固有の明澄静謐の状態からはずれたり、その状態を攪乱するものではない。したがってこの被説得感はさしあたり一種の感情明証体験と考えてよからう。しかし一般に美的感情明証の成立条件を説明するには、ただ単に心理学的意味で感情・情趣を論じるだけでは不十分である。そこには何らかの超越論的哲学の視点が構築されねばならない。たとえばかつて現象学的立場から R. オーデブレヒトが美的明証体験の構造について行った説明をひきあいに出して検討してみれば、すぐに判明するのだが、知覚的認識のノエマが感情的対象のノエマと協力して、全体性体験の構成に参加している。（意味論の用語を借りればデノテーションとコノテーションとのかたい結合が認められているのである。）したがって、知的活動の要素は決して美的明証から排除されたり、無視されたりはしないのである。このような解釈をふまえて考えれば、前述の被説得感の体験の中央を貫いているのは単なる感情明証ではなく、むしろこれを根本的に支える一種の信——すなわちアリストテレス流にいえば *πίστις*——だというべきである。既述のごとくアリストテレスは説得作業の基幹たるべき *πίστις* を没技術的なものと技術

的なものに二分し、弁論家は前者についてはこれを利用すれば足りるが、後者についてはこれを案出しなければならぬと考え、この案出活動にレトリック全体系の重心を置いた。ところで技術的立証過程のなかで特に重要なのはエンテュメーマ (ἐνθύμημα) とパラダイグマ (παράδειγμα) である (『レトリカ』1356a)。わけてもエンテュメーマはただ単に簡約された推論 (συλλογισμός) ではなく、レトリック的推論であるとされる。勿論アリストテレス自身がエンテュメーマの美学的意義に言及した筈もないが、近年になって G. ルカーチはこの「論理そのもののレトリック的変容」が美学上いかに重要なものであるかについて鋭い洞察を示している。ルカーチによれば、客観的現実を模写して美的なものとするとき、われわれは範疇の機能を変容しているのである。このことは美的なものの特徴を認識しようとする美学にとって中心問題の一つであるが、それにもかかわらず美学史からほとんど完全に欠落してしまっている。ただひとりアリストテレスは——表むきはあくまでもレトリックに関して発言しながらも——純粹認識と美的なものとの把握とは両者を支配すべき範疇の機能が根本的に異なっているという事実を示唆したのであった。範疇のこの相違は、ルカーチ独自の解釈によれば、論証法 (Apodeiktik) の脱擬人化的 (desanthropomorphisierend) な客観的真理認識に対して、レトリックが擬人化的 (anthropomorphisierend) に人間の性格や情操を扱い、かつ性格や情操によく影響を与えるものとして把握されていることに由来する (Ästhetik I I Teil, Bd. 1. 1963, S. 688)。アリストテレスはすでにエンテュメーマをレトリック的推論、パラダイグマをレトリック的帰納法とよびかえ、すべての弁論家はこれらのものを用いて聴き手を説得するのだという。その際、事がらをそもそもの淵源からはるばると説き起すようであると、その推論が長きに過ぎて不明瞭になるし、また媒介項を逐一追ってすすむと自明なものごとについての発言が多くなるから、饒舌に陥りやすい (『レトリカ』第2巻 1395b)。さればこそレトリック的推論は変容・変形を蒙らざ

るをえないのである。すなわち発言が簡にして要を得るように、論理的媒介項を省略するのである。エンテュメーマはかくして状況や事例や関係などを一挙に、直接的明証性をもってしめくくり、その結果として一定の感情を喚起するにいたる。パラダイグマは個別事象から個別事象へ、類似者から類似者への推移を容易ならしめるように工夫された方法である。本来の帰納法はやはり長い過程を経なければならないが、パラダイグマもまたそれを短縮して、しかもなお対象の感性的含蓄を犠牲にしないように作りあげられる。そのためには、過去の史実に取材するのみならず、比喩 (*παραβολή*) や寓話 (*λόγος*) からもとりあげられる。聴衆ないし観照者はそこに、多数のものごとに共通した性質が集約されていると感じとる。ルカーチはこのパラダイグマのなかに「一個の現象もしくは現象群の典型が総括されている」という。そしてその直接的形式のゆえに、自分自身や他人の典型を感情喚起的に自明のものとするのだと解釈している (op. cit. S. 689)。要するにルカーチのアリストテレス解釈のなかには、レトリック的立証作業における感性的直接性——われわれが通常 *ästhetisch* という語について理解している意味内容はかかるものであると思う——もしくは総合的直観性の契機を重視する傾向がつよくあらわれているわけである。

説得作業の客観的側面が、聴き手の信を得ること (*πίστις*) であるのは既述のとおりであるが、それがまさしく技術である所以は、ただエンテュメーマの採用によって推論過程を圧縮したり、パラダイグマの活用によって直観的認識を豊富にしたりすることで尽きるわけではない。先述のごとく、そのような立証作業そのものを可能にするのは聴き手にとっての自明性である。客観的真ではなく主観的信がエンテュメーマやパラダイグマを可能にしているのである。エンテュメーマはその大多数が、たいていのばあい、蓋然的なもの (*εὐκός*) や徴 (*σημείον*^{しるし}) から出発するのであるが (『レトリカ』第1巻 1357 a)、これらのものは聴き手の主観的信の地平に置か

れたものだといってよかろう。われわれはこのあたりでアリストテレスを離れ、かれを超えて進まねばならない。レトリック的立証作業は、その客観的ロゴス的部分といえども、実は聴き手の主観性そのものへの直接的な働きかけを内蔵しているのであるから、説得される側に立つ聴き手は——弁論者との対峙のうちに——自己自身が世間（世界）において在る存在方式 (Seinsweise) そのものを問われているのである。勿論、被説得体験の真只中にあるかぎり、聴き手は自己の置かれている事態の深刻性に気付くはずもないのであるが——。

美的領域での被説得体験には、認識的契機と混融した感情的契機が含まれている。ところでレトリック的立証作業の依って立つべき信の地平は、単にロゴスのつくり出すものというべきではなく、聴き手のパトスが主体となって、しかもその自覚に先立って構成したものである。語り手は聴き手のパトスにこそ語りかけるのである。⁽¹⁸⁾しかし聴き手のパトスは話し手のパトスと同質でなければならない。さもなくんば、聴き手の信を得ることはできない。したがって両者にまたがる相互主観性の構成作業のうちに、この種の信の地平が成立し維持されるのであろう。アリストテレス『レトリカ』の第2巻は主として話し手のエートスと聴き手のパトスに関する論述で占められたが、これは立証技術が、客観的ロゴス的側面のほかに、話し手のエートスや聴き手のパトス的効果に関係するというかれの主張に対応するものである。話し手のエートスは聴き手を説得するための有力な要件である。聴き手は話し手が正しい人間で、正しいことについての知識をもった人間であるときに説得される。この思想はすでにプラトンも示唆していた（『ゴルギアス』508c 参照）。したがってアリストテレスもまたプラトンの道徳的色彩を帯びたレトリックの影響をうけていたことにはなるが、アリストテレスのばあいは一段と即物的な、偏見にとらわれぬ考察を示している。だが後世のレトリックはやはりこの点で倫理化傾向を脱しきれないでいる。ローマ時代のレトリック学者が、このわざをさして ars

bene dicendi と規定したとき、この *bene* なる語のさし示すよさは、作品の完全性のみならず、技術主体の完全性をも同時に意味していた。カトー以来弁論家を *vir bonus dicendi* と定義するとき、その思想的背景はたしかに理論上アリストテレスを経てプラトン・ソクラテスに遡及できる。かかるよさの語の奥にわれわれはレトリックの技術的卓越性のみならず、弁論家のエートス、*mores oratoris* をも同時に読みとらねばならない。だがしかし、これは芸術を道徳に還元する試みにわれわれをいざなう思想とみるべきであろうか。

かえりみれば、そもそもわれわれの美意識が直観作用 (*Schauen*) と感情作用 (*Fühlen*) の渾然たる融合統一状態にあることは、もはや今日の美学上の通念である。しかもこの状態は単なる意識機能の特性を示すばかりでなく、美意識主体たるわれわれの全人格的存在に対応するものである。換言すれば美意識はわれわれの自我の究極的な主観性によって構成されるものなのであって、自我の究極点に遡及するかぎり、もはや美意識は単純に価値論的概念として扱われるだけでは不十分である。美的価値とか倫理的価値とかを区分するための価値領域論を越えて、価値分化以前のあらゆる人間的意義に対して責任を負うような、究極的人格の実体として規定されるものとの関係において、もう一度問い直されるときに、美的現象の微妙繊細なニュアンスが一層はっきりと照射されて輝き出るのである。すなわち理論的視線が意識論から自我論へ深まるにつれて、一見道徳的問題にすぎないように思われることがら——たとえば芸術家の人格性とか、エートスとよばれるもの——も、より根源的に芸術や美とかたく結ばれているさまを露呈する可能性があるのである。善と美、道徳と芸術の関係は決して最初から異質の領域の関係と見てしまってはならない。弁論家を *vir bonus* とみるからといって、高潔な人格がそのまますぐれた弁論家になりうるわけではない。*dicendi peritus* という規定がこれに後続するのであるから、技術に熟達した者でなければならない。いなむしろ技術の卓越性を

通して磨かれ、高められた人格が弁論家の理想なのである。逆方向からみれば、美や芸術の現象を介して、美的価値をも倫理的価値をも領域的にふみこえた究極的自我の主体性が露呈される可能性があるということになる。そのような究極的主体性は無論日常実践世界においては隠蔽されてしまっているが、美的感動や倫理的決断に際して、突如として照射されるのである。私は、美的体験の感動的側面を哲学的に純化していくと、結局、超越者からの呼びかけに応答するという意味を担った、驚異 (*θαυμάζειν*, *admirari*) に帰着せざるをえないと考えている。このことは美意識そのものの哲学的意義を解釈した結果である。驚異体験の対象はまことの意味での新しさである。だがそれはイギリス経験論の美学——バークやホームの美学に底流する新奇性の概念と同じではない。それならば所詮日常経験の範囲を出ることはない。美的体験における驚異と新しさの相関々係は、経験論美学における新奇性と好奇心の相関々係に矮小化されてはならない。怪異や驚愕は、むしろ経験の範囲をあらかじめ狭窄化しようとする者にとって感じられる現象であるが、そのようなものは真に超越者からのよびかけとしての驚異と比肩できない。驚異はたしかに超日常的次元を開いてみせるが——そしてしばしばそれはさながら闇夜をつんざいて閃光が直射するように生起することもあるが——決して異様な神秘的体験ではない。驚天動地の思いではない。むしろそれは純粹観照と結ばれた静かな驚きなのである。日常茶飯こそ夢であり、その夢から醒めるという意味で脱日常の契機ともなう静かな驚きである。⁽¹⁴⁾ 驚異体験は周知のごとくアリストテレスによって哲学の始まりであるとみなされたが、美意識の根はこの形而上学の始源にふかく喰込んでいる。現代の実存論においては、実存することの驚きから哲学が始まると考えられているふしがある。たとえば G. マルセルは「実存は驚きから切りはなせない」とのべている（『拒絶から祈りへ』邦訳 p. 88）。したがって驚異という意味を担うかぎり、美意識はほかならぬ自己の実存への省察を必然的に含むものといわねばならない。

さて芸術作品に対峙したとき、被説得状態におかれた観照者たるわれわれは、レトリック的な信の地平と類似した美的地平を構成しつつそこに特殊な信の性格を与える。客観的には美的真理ないし芸術的真理とよばれるものも、実は美的観照によってこの特殊な主観的信の地平に置かれる。古代レトリックにおいて *dispositio* と総称されているものもかかる意味での布置にほかならない。一般に地平現象が経験の継起・進行を制約するものであるのと同様に、美的地平においても観照者は作品に描写・再現された「世界」のなかへ入り込んで生きることが許される。それはかつて心理学的美学が説いたような、対象的感情（感情移入された感情）や関与感情や主観的状态感情を経験することと同じではない。なぜなら感情移入美学では、作品にあらわれる美的地平現象を無視しているからである。絵画に例をとっていえば、色調や技法の差異のほかに、対象物の意味づけ作用の枠組みに相当するものまで異なるばあいには、われわれはこれを美的地平の相違として把えるほかないのであって、単純に様式の差異として規定するだけでは不十分のように感じられるのである。それは作品が個別的に発散している雰囲気のちがいに類似しているが、雰囲気がもっぱら受動的反応であるのに対して、美的地平はもっと能動的・積極的な役割をはたす。すなわち美的地平において、われわれは変容された範疇機能を承認するのである。具体的にいえば、現実世界では不可能なものが、美的地平において可能的と直観されるようになるのである。これは様相範疇の機能変容である。これなくしてたとえば叙事的な芸術はありえない。叙事文芸の作品を観照するとき、読書の時間経過とともにつねに観照者が対峙するのは、実はこの美的地平なのである。いなむしろ観照者は読書のあいだ、つねにこの地平の最只中に位置している。小説や戯曲に登場する人物やその他の事物を、それらが出現するたびに逐一個々に没地平的に観照するのではなく、それら一切の対象が去来し、出没する地平を志向しつつそれら対象を観照するのである。それなくして登場人物の行動の予測をどうして立て

たり、どうして理解したりできようか。感情移入美学では移入されるのは観照者のその都度の実感ではなく、Fühlenkönnen であると説明されるが、この可能性を理解させてくれるのは美的地平である。描写芸術においては対象のすべての属性を描写するわけにはいかない。描写された射映面 (Ansichten) に比べれば、当該対象の属性はかぎりなく豊かで、かぎりなく超越的である。したがって実在対象の側からいえば、描写された対象にはつねに描写をのがれた部分、描かれざる部分が在る。いわば美的地平がこの部分を吸収し去っているのである。描写における省略は美的地平のゆえに可能なのである。虚構世界は論理的虚偽を止揚するものとしてのかかる美的地平の信の上にのみ構築されうるのである。このようにみれば、同一作品のなかにたがいに異なった美的地平が二つも存在することはないということがわかる。二つの異なった、意味のコンテキストが同一作品を組織することは——特殊な様式を故意に狙うのでないかぎり——ないのである。かりにそういうことが起これば、もはや単一の作品として観照するに耐えない。地平現象の破綻は同時に作品の表現様式の統一性の破壊に通じる。しばしば世人は芸術作品との「対話」を口にする。だが厳密に言えばソクラテス流のディアレグスタイとしての対話は元来芸術作品とのあいだに交されるべくもない。作品はむしろ一方的に語り、観照者は沈黙のうちにそれを聴くのみである。観照者は聴取しつつ説得され、美的地平のただなかで主観的信にもとづく芸術的真理を受容する。それはまたあらゆる知の始源としての驚異体験の客観側面に属する過程であろう。

レトリックが既述のごとく実践術に属するからには、語る技巧そのものの価値が美的価値を基づけるばあいを考慮せねばならない。語りの技巧は芸術の内外を問わず、さまざまな方面で必要とされる。しかし芸術のばあいにこそ多種の価値契機が語りの技巧に収斂しやすい。詩の朗詠、小説の朗読はいうまでもない。純粹芸術に属さないかもしれないが、口演を要する芸能は音楽的メロディーからはなればはなれるほど語りの技巧の純

度を高め、テキストの表現する内容的価値契機が語りの技巧の価値契機の背後にかくれてしまうことになる。この語りの技巧はかなり多くのばあい——必要条件ではないが——身振りをともなう。古代レトリックでは *ὑπόκρισις*, *pronuntiatio* とよばれた。舞台で対話する者のことをヒュポクリテースというように、このレトリックの技巧は扮戲的技術といえることができる。この技術の理論はアリストテレス時代にはまだ十分組織されていなかったし（『レトリカ』1403b）、後世になっても目ざましい発展はのぞめなかった。レトリックが実践術的温床を失ってしまうと、ますますこの部門の理論展開は立ち遅れることになる。だが、実践術に属する芸術——各種の演奏芸術・上演芸術——のなかには、たしかにレトリックのヒュポクリシスの技巧要素が含まれる。しかし上演とか演奏とかいう行為はそれが前提する対象がいかなる表現媒材を用いているか、また演奏のための手段——楽器であるのか、運動する身体であるのか、肉声であるのか、分節音としての言語の発語であるのかなど——がいかなるものかに応じて、個別的具体的に論じなければ無意味になってしまう。一般的にはリズムの問題に帰着するが、このばあいにもただ客観的对象的にのみ論を進めるだけでは意味がない。L. クラーゲスのように生の根源の問題として考察したり、古代人のように運動や時間の秩序としてきわめて深奥な存在論的問題として考察しなければ豊かなみよりは期待できないであろう。⁽¹⁵⁾

5.

レトリックの来し方をわれわれは芸術とのかかわりのなかでさぐってきたのであるが、一見したところ文芸の領域へ形骸化して解消していったように思われるレトリックなるものも、その基本構造はわれわれの気付きにくい意味の深層において生きのびているように思える。芸術においてはそのことが積極的意義を担いえたが、日常生活圏ではかならずしもこれを好意的にのみ扱うことはできない。すなわち冒頭にも記したように、広告・

宣伝のしごとに従事し、経済生活、政治生活をつよく拘束しはじめている。それはかつてプラトンが剔抉した悪しきレトリックという性質を、当時よりもはるかに大規模に拡張しているのである。タキトゥスはレトリックの墮落を指摘したようであるが、われわれはいま *corruptio artium* でなく、*ars corruptionis* としてのレトリックの行方を憂慮せざるをえない⁽¹⁶⁾。

注

- (1) 三木清『レトリックの精神』昭 16.

三木はこの小論文でレトリックのはたす思考機能に着目し、文芸の思想性について独自の解釈を示した。通常、「思想」は文芸の外なるものとみなされるが、三木は文芸内在的契機としての思想をつかみ出すべく、文芸活動に潜在するレトリックの思考的本質を哲学の光で照明しようとした。われわれはかれの基本的態度に賛成するけれども、かれの所論が芸術全体に及んでいないこと、またかれがレトリックのもつ学 (*scientia*) と術 (*ars*) の二面性を厳密に考慮していないことを惜しむのである。美学の観点に立つ者は、是非ともこの欠陥を克服しなければならない。

- (2) 『ポリテイア』での芸術否定論が実はまことの芸術否定を意味しないのであって、年少者の教育という観点から説かれたものだ、という解釈も近年提出されている。今道友信『美学の源流としてのプラトン』（美学史研究叢書第一輯）昭 45 を参照すべきである。『ゴルギアス』における文芸批判は——後段で説明するように——悪しき意味のレトリック、すなわち観衆ないし聴衆の快をそそるための迎合の契機が文芸に含まれているかぎりでの発言であろうから、これまたまことの芸術を否定したことにはかならずしもならないかもしれない。

- (3) なおくわしくいえば、芸術作品内の個別表現に関する真理性は「芸術における真理」であって、これは作品全体の具現する「芸術的真理」から厳密に区別すべきふしもあるが、ここではその詳細にたちいることは避けたい。

- (4) cf. F. Solmsen, *The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric* 1941, in: *Rhetorika*, 1968.

- (5) *γένος δικανικόν*, *γένος συμβουλευτικόν*, *γένος ἐπιδεικτικόν* が区分されている。ラテン語ではそれぞれ *genus iudiciale*, *genus deliberativum*, *genus demonstrativum* とよばれた。

- (6) cf. O. Pöggeler, *Dichtungstheorie und Toposforschung*, 1960, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* に同様の見解がのべられている。
- (7) 後のローマの弁論家たちのあいだでは、正確性はむしろ *grammatica* に帰せられ、斯学が正しく話すための知識 (*scientia recte loquendi*) と視定されたのに対して、レトリックは上手に述べる技術 (*bene dicendi ars*) と考えられた。recte と bene はそれぞれ両者の品質の卓抜性 (*virtus*) の相違と感じとられていたようである。
- (8) この方面の研究は H. North, *The Use of Poetry in the Training of the Ancient Orator*, 1952, in: *Traditio*, vol. 8 に詳しいから、それにゆずりたい。
- (9) 私はこの問題に関しては、歴史的・社会的条件の相違を別にして、中国の戦国時代の説客(縦横家)たちに思いをはせざるをえない。かれらもまた詩文の断片を自由自在に論説に挿入して、説得効果を高めた。ただしかれらは原詩のコンテキストを破壊することによって、引用詩句の意味を別のものに変容させてしまった。断章取義とよばれる手続きがそれである。シャヴァンヌは戦国の説客を古代ギリシアのソフィストに類似していると指摘した非常に早い例であろう。cf. E. Chavannes, *Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, 1895-1905 序論, 岩村忍訳 p. 143.
- (10) cf. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2 Bde., 1960. 特にこの分類法については § 32-38 を参照。
- (11) これがアリストテレスの掲げたポイエーシス、プラークシス、テオーリアという活動形式の三分法に依拠していることは明白である。ただしそれらがいずれも形容詞として *Kunst* を修飾している点がまさに問題なのである。特にテオーリアが技術を限定するときにもっとも混乱が生じやすい。
- (12) この点について筆者はすこぶる不案内であるから、詳細を論じえない。ただ専攻者の指摘に従って、W. Gurlitt, *Musik und Rhetorik, Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*, 1944 および H. H. Eggebrecht, *Über Bachs geschichtlichen Ort*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 31, 1957 を一瞥したにとどまる。
- (13) 「論理的な証明がロゴスのうちにあるのに反して、レトリック的な証明は却ってパトスのうちにある」と三木は述べ(前掲書, 昭 21. 河出版「哲学ノート I」p. 124), ロゴスとパトスの対立図式のうちにレトリックをとり込

もうとした。われわれはこれとは別の問題意識から、パトスの受容性がいか
にして信の地平を構成しうるか、を問うべきだと考える。所詮美学者はこの
問題からのがれることは出来ないけれども、きわめて深刻重大な問題である
ので、ここではこれ以上立入らない。

- (14) 日本の古語の用法では「おどろく」は目覚める、気付くの意を含んでいた。
「人間の不定芭蕉泡沫の世の慣らひ、きのふの花はけふの夢と、驚かぬこそ
愚かなれ……」(世阿弥『葵上』)などがその用例。
- (15) しかし他面、扮戯は社会生活にとってなお普遍的な意義をもつ。なぜなら人
生そのものを演劇とみる比喩は、古くから哲学や文芸のなかで一つのトポス
(τόπος)として形成されてきた。theatrum mundi という観念は、おそらく
現代の社会学の基本構想にまで喰い込んでいる。cf. R. Dahrendorf, Homo
Sociologus, in: Pfad aus Utopie, 1967.
- (16) レトリックのもつ説得作業の悪しき側面を現代の文化的問題として憂慮し、
あわせて評論の悪しき機能を糾弾した哲学的発言として、今道友信『解釈の
位置と方位』(東大文学部研究報告哲学論文集、第二、昭 47)がある。