



Title	道徳週誌『画家談論』における想像と模倣：スイス派初期の作用詩学について
Author(s)	福田, 覚
Citation	ドイツ啓蒙主義研究. 2019, 16, p. 1-19
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/72767">https://doi.org/10.18910/72767</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 道徳週誌『画家談論』における想像と模倣

— スイス派初期の作用詩学について —

福 田 覚

ボードマーとブライティンガーはスイス人の文芸批評家で、1740年以降、ゴットシェートと文学論争を戦わせていたため、ゴットシェートやゴットシェート派に対置されるかたちで、「スイス派」(die Schweizer) と呼称されてきた。スイス派のイメージは、ゴットシェートとの文学論争によって決定づけられていると言ってよいだろう。しかしそれでは、論争以前の初期の著作は、そのイメージによって却って覆い隠されることにならないだろうか。ここでは、とりわけ初期の文献である『画家談論』の詩学的叙述に目を向けることで、スイス派の初期と後期の隔たりについて再考する手がかりを得たいと考えている。

まずは『画家談論』の発行の際の状況を見た上で、その第1部第19篇、第20篇の記述を取り上げ、文献の再読を進める。ボードマーとブライティンガーが意識していたであろうヴォルフやアディソンを比較項とし、とりわけ『スペクテイター』のアディソンによる想像力論と突き合わせることで、『画家談論』のテクストを特徴付ける。最後に、後期スイス派の到達点として、ブライティンガーの『批判的詩論』にも目を向けて、『画家談論』との差異を考える。詩学の理論的な面では、「想像」や「模倣」—啓蒙主義時代の詩学史ではその多義性が問われた—の根底に、本稿で扱う範囲では、連想の転移や連想圏といった概念で表現できる「連想」の主題といったものが通底していることを確認しておきたい。

## 1. 『画家談論』(1721-23)の発行

スイス派の最初期の詩学的な著述として注目されるのが、道徳週誌『画家談論』(Die Discourse der Mahlern, ただし、第4部の表題は、Die Mahler oder Discourse von den Sitten)のなかの記述である。これをボードマーは、ブライティンガーとともに刊行した。第1部が出されたのが1721年で、最後の第4部が1723年に出されている。刊行していた時は、ボードマーも、ブライティンガーも、20代前半であった。

道徳週誌というのは、啓蒙主義時代にヨーロッパで広まったタイプの雑誌で、とりわけドイツで好まれた。スイス派のこの雑誌は、このあとに発行されたゴットシェートによる雑誌(『理性的な叱責女性たち』1725-26、『ビーダーマン』1727-29)とともに、ドイツ文学史的に意味を見出されるものとなっている。もちろん、道徳週誌ということなので、文

学的なテーマが常に語られているわけではないのだが、逆に、だからこそ文学史的に意義をもつことが他の同様の雑誌と比較しての特徴となっていると言える。

この『画家談論』の刊行のきっかけは、周知のように、イギリスの『スペクテイター』にある。ボードマーはチューリヒのカロリウムで学んでいたが、1718年の春、そこを離れて、絹の取り引きの経験を積むためにジュネーヴ、リヨンに赴き、さらにそのあと、イタリア語圏のルガーノを訪れてそこに滞在した。ボードマーは商人の道も考えていたわけだが、その方面での成果は多くはなかったと言われている。むしろ、こうした修行の旅から戻ったときに、フランス語訳の英文学を携えており、アディソンによる『スペクテイター』の仏訳版もそこに含まれていて、それが後の活動に繋がっていく<sup>1</sup>。

その『スペクテイター』に刺激を受けて発行したのが『画家談論』である。最初に刊行された第1部の冒頭には、英国の「スペクテイター」(Zuschauer)への献辞が6ページにわたって記されている。書き手たちは「画家」(Die Mahler)と自称していて、自らを「スペクテイター」の恭順な従者たちだとしている。「この著作は、その起源と、その方法の一部と、そしてひょっとしたら、好ましい部分があればそのすべてを、あなた方に負っています」というのが出だしの一文である<sup>2</sup>。

『画家談論』は、画家を自称する者たちによる数々の談論(Discours)を掲載するというかたちを取っている。各談論の書き手の署名は、偽名である。談論の数は、第1部24篇、第2部と第3部が各25篇、第4部20篇で、合計94篇に上る。それぞれの部の最後には、折り記号ないしはページ数を示した簡単な索引がある。

因みに、『画家談論』は、ハレのクリスティアン・ヴォルフと、マールブルクのヨハン・フリードリヒ・ホンベルクに贈られている。チューリヒの市立図書館の手稿を調べたテオドル・フェッターの文献には、1722年8月30日に送ろうとした手紙の文面が記されている<sup>3</sup>。発信者の名義は、「画家たち」(Die Mahler)となっている。内容は、『画家談論』の批評を請い願うものである。

また、この文献には、ヴォルフからの返信も記載されている<sup>4</sup>。こちらは、1723年4月20日の日付になっている。去年の聖ミカエル祭が終わったあとに「手紙」と「最初の2部」(ein Schreiben ... nebst den beyden ersten Theilen)を受け取ったと書かれているので、第1部と第2部がヴォルフに贈られたものと見られる。

ホンベルクの返信は、1723年6月14日付けで、チューリヒからの手紙の日付から3ヶ月経ってようやく手紙と『画家談論』の本(Schreiben nebst dem Buch)を手にしたと書かれている<sup>5</sup>。

## 2. 『画家談論』が語る「想像」

フェッターの書には、94篇の内容と、偽名の書き手、真の執筆者名が一覧で記されてい

る<sup>6</sup>。『画家談論』の個々の談論は、友情、死の恐怖、徳、美などなど、様々な主題を扱っているのだが、そのなかで詩学的なテーマのものを探すと、第1部では、第19篇の「想像」(Imagination)、第20篇の「詩、絵画、彫刻」というところが目を惹く。『画家談論』第1部末尾の索引もまた、「想像」に関して、第19篇に目を向けさせる。この第19篇、第20篇の書き手ルベーンというのは、フェッターによれば、ボードマーである。

#### a. 「想像」の自然性

第19篇は次のように始まっている。

「十分洗練された想像は、良い詩人を卑俗な歌い手から区別する主要な点の一つです。何故なら、その生命や本質が想像にのみ由来する、豊かで変化していく創作が、詩を散文から主に区別するものだからです。オーピッツがメナンテス<sup>7</sup>以上の地位を要求できるというその権利を彼に与えるのは、オーピッツが作り出した美しく変化のある比喩であり、それらの比喩のなかでオーピッツは自然を、自然に固有の色や形で描いたのです。私は、画家から借りたこうした比喩をせっせと用います。というのも、一人一人の書き手や語り手が、韻を踏んでいてもいなくても、従わなければならない第一にして唯一の規則は、そしてまた画家とも共通する規則は、自然なものを追い求めて模倣せよ (copiere) ということだからです。優美に、繊細に、高貴に書きなさいといった他のすべての規則は、この規則のなかに含まれていて、そこから出てくるのです。」<sup>8</sup>

議論の対象は、創作者である詩人の想像力である。想像というのは豊かな比喩を用いることであるが、その豊かな比喩は自然なものを追い求めて模倣することから生まれてくる、という。「画家から借りた比喩」という表現が目につく。ここで語られているのは、詩学史記述でしばしば言われる模倣と想像という対比ではなく、むしろ想像というのは突き詰めれば自然の模倣ということである。文章は次のように続く。

「彼が個々の物事について、他の物事から区別するのに役立つものをそこから何も消失させないまま、好奇心がその物事に知覚するものを述べるなら、そして、それについて彼が適切な言葉で語って、その言葉が私に、彼が有した真実とも一致するまさにそれについての観念を喚起するなら、彼は自然に書いている、と私は言います。そして彼が優美な物事について自然に書くなら、彼の筆致は優美だと言えます。繊細なものについて自然に書くなら、筆致は繊細になります。人々が賛嘆し偉大だと呼ぶ物事について自然に語るなら、高貴ということになります。」<sup>9</sup>

物事がまさにそれであるところのものを語り、それについての正しい観念を伝えて喚起させるということが、「自然さ」の説明になっている。物事を他から区別するメルクマールを明晰に知覚していることが、自然な筆致の条件になっているように読める。そして、このあと、オーピッツがメナンテス（フーノルト）よりもより自然に創作しているということは、オーピッツが想像をより磨き、より豊かにしていたからだ、と言われる<sup>10</sup>。

「つまり、オーピッツは物事を、自らの経験や読書を通じて、彼の想像のなかにより多く集めただけでなく、さらに目に留まったものについて、そしてそれはひょっとしたらフーノルトにも目に付いたかも知れないのですが、いろいろな面や差異を知覚していたのです。オーピッツは、その物事を、よりよく想像させてくれる一つの状況から見つめたのであり、より綿密な好奇心で観察し隈無く調べることで、その物事により長く関わったのです。つまり、彼は、まず最初に、より詳しいより完全な対象の知識を手に入れ、そのあとに、まさにそれ故に、より確実により完全な描写ができたのです。その描写では、物事の真の比率や性質が述べられ、その数々の面が欠くことなく数え上げられたのです。」<sup>11</sup>

こうした記述から、この時点でボードマーが考えていた「想像」は、綿密な観察を基礎としたものであることが分かる。良い詩人には、そのものの性質を余すことなく完全に認識していることが求められている。ここで明確に言えるのは、現実から離れていくという意味で想像力の自由な飛翔を称揚したというような「想像」の概念ではない、ということである。

さらに、ボードマーは、ルベーン名義で、こうした想像の成立を情念と結び付けて説明する。

「なぜオーピッツが想像をより自由でより束縛のないかたちで保持していたのか、そして、多くの対象や他の事情がフーノルトには気散じをもたらしたのに、なぜオーピッツはそうした気散じを回避していたのか、その原因について私が今さらに調べていくと、私がこれ以外には見いだせないその原因は、オーピッツが活発な心の持ち主であり、その心が、他の不注意で無知な人たちよりも、はるかにこまやかで、はるかに熱しやすい情念に支配されている、ということなのです。そして、ずっと迅速に火が付き、喩えなしで言えば、対象に対する愛を我が物にするのです。」<sup>12</sup>

このあと一般論として、我々は、ある物事に熱中していれば、いっそう関心をもち、好奇心が湧き、見つめる努力をするので、想像をより満たすことになる、という説明が続いている。つまり、情念が背後にあり、それが気散じを防いで集中させるので、対象から離れずに綿密な観察ができて、それが自然な描写に繋がる、という考え方である。「熱しやすい

情念」が炎となって想像力の発揮を支える。

「こうしたかたちで想像が情熱（Passion）に付き添われていたら、想像は、気が散ることなく、一つの対象に関わって、自然を、その形や大きさを、知ることができるようになります。・・・我々のオーピッツのように、想像を事物のイメージで豊かにして満たしたそうした書き手になって初めて、生き生きと自然に創作できるのです。」<sup>13</sup>

## b. 再現的能力としての「想像」

ここまでこの第19篇で用いられていて「想像」と訳している語は"Imagination"であるが、次のような記述を読むと、それは、現代の我々の語法で言う記憶に近い能力のように思われてくる。

「彼は一度見た対象を、好きなだけ何度でも、再び想像から取り出すことができます。いわば想像が彼を、その対象を見出すことのできる場所に再び連れ戻すことでしょう。想像は、部屋に籠もっていて、沢山の本以外どんなものにも囲まれなくてよい、と言います。そうして想像は彼に、熱い戦いでも、訴訟でも、嵐でも、難破でも、かつて目の前であったのと同じ順序で再び描いて見せてくれます。」<sup>14</sup>

この第19篇の書き手は、情念に関しても同じことで、想像によって再び取り戻されると述べている<sup>15</sup>。

『ドイツ啓蒙主義研究』の以前の号でも述べたように<sup>16</sup>、18世紀の詩学の文脈における「想像」の概念は、記憶に近い再現的、再生的な能力の場合もあれば、機知に近い発見的、創造的な能力の場合もある。想像（Imagination）に関する第19篇のこうした記述を読んで想起されるのは、ヴォルフの『ドイツ語形而上学』という通称の著作である。ラテン語ではなくドイツ語で書かれた形而上学で、本来の名称は、『神、世界、人間心理、全事物一般についての理性的考察』<sup>17</sup>である。この書で扱われている「想像力（Einbildungskraft）」には、再現的な能力に近い部分と、創造的な能力に近い部分と、どちらも見られた。『画家談論』第19篇の書き手の考え方は、そうした区分を念頭に置くと、再現的な能力に近いように思われる。『画家談論』はヴォルフに献呈されていることでもあるので、そうした点を確認するために、ヴォルフの『ドイツ語形而上学』における想像力の記述を一瞥しておきたい。

『ドイツ語形而上学』の初版の出版年は「1720年」となっている。初版の序言には、1719年12月23日という日付が付されている。この著作は改版を重ね、生前最後の版は1752年の第12版であった。『画家談論』が発行される前にすでに世に出ていた『ドイツ語形而上学』の初版では、想像について次のように述べられている。

「そこにはない事物の表象は通常、想像と呼ばれる。そして、こうした表象をもたらす心の能力は想像力と呼ばれる。」 (§ 235) <sup>18</sup>

想像の連鎖的継起のメカニズムについては次のように説明されているが、これは我々が「連想」と呼ぶものに他ならない。

「我々の感覚器官が我々に、別の時に有していた感覚と共通したものをもっている何かを表象させる場合、同じものが我々に再び現れてくる。そして後者がまた、別の時に有していた感覚や想像と何か共通したものをもっていたら、我々にはそれがさらにまた再び現れてくるのである。このようなかたちで、想像は常に次々と入れ替わる。」 (§ 238) <sup>19</sup>

しかし、ヴォルフはまた、こうした再現的な想像とは異なる、創造的な想像についても語っていた。想像は今まで知覚したことのないものにも及ぶことが述べられ (§ 241) <sup>20</sup>、さらには、芸術的な想像についても、見たことのないものの想像の一種として語られている。「見たことのないものを創り出す別のタイプの想像力は、充足理由律を用いて、真理が含まれている心像を産み出す」 (§ 245) <sup>21</sup>と述べられ、彫刻家や建築家の想像が例として示されている。

ヴォルフ哲学における想像にはこのような幅が見られるが、『画家談論』第 19 篇で語られる想像にはこうした幅は乏しく、この区分に照らせば、再現的に自然を模倣する能力の側にシフトしているように映る。

### c. 自然模倣が促す反省的思念の快

第 19 篇に続く第 20 篇に目を向けると、そこでは詩を絵画や彫刻と比較する議論がなされている。最初に、文芸にも絵画にも彫刻にも共通することとして、自然が芸術の教師であるという点が述べられ、明快な自然模倣説の表明となっている。

「自然は、実際のところ、正しく書いたり、描いたり、彫ったりする者たちのただ一人の共通の教師です。彼らの職業は、厳密に次の点で一致します。彼らは全員揃って同じ者を自らの作品のモデルや手本とするのです。彼らは学び、複写し、模倣します。自然は書く者の羽のペンを導きます。自然は画家が絵の具を塗りつけるのを手伝い、彫刻家が顔の線を引くのを手伝います。自然と相談し、自らの芸術の規則を自然から借用するのでなければ、この者たち全員のなかで誰も何かを仕上げることはできません。」 <sup>22</sup>

この文章はさらに次のように続く。

「自然をうまく言い当てられなかった作家は、嘘つきと見做されるべきです。そして、画家も彫刻家も、自然のずれた複写しか作れないのであれば、もぐりです。前者は無駄口をたたき、後者はキマイラを作り出します。自然のなかに根拠をもたないものはすべて、曖昧で不格好な想像であって、誰にも好まれることはありません。」<sup>23</sup>

ここには、自然さを欠く表現に向けられた批判的な視線がはっきりと表されている。自然さを欠くものが「曖昧で不格好な想像」と言われている。ここから窺えるのは、自然模倣説はこれが言われた当時、文脈として、虚飾批判のための物語という側面があったのではないかということである。

この模倣の問題に関連して、『談論』の筆者は、アリストテレス詩学を参照する。

「アリストテレスが十分に述べているところによれば、美しい模倣を見ることで私たちにもたらされるこの喜びは、私たちの目の前に描かれている対象から直接やってくるわけではなくて、そうなった時に心が統括を委ねる反省、そのような絵とそのモデル以上によく似ていて一致するものはないという反省からやってきます。そして、見知らぬ新しいものに気づき、それにそそられ、それを気に入るということがそれをきっかけにして起こる、という具合になります。」<sup>24</sup>

ここが我々の注目したい点で、自然模倣がなぜ望ましいかについて、再現の類似性を反省的に捉えることが快の源泉であると述べられている。「対象から直接やってくるわけではなくて」と筆者は言う。アリストテレスの名が挙げられているが、ここで念頭にあるのは、アリストテレス『詩学』第4章の記述であると思われる。「人が絵を見て感じるよろこびは、絵を見ると同時に、『これはかのものである』というふうに、描かれている個々のものが何であるかを学んだり、推論したりすることから生じる」<sup>25</sup>と、そこでアリストテレスが述べているのは、あるいは、述べていると『談論』の筆者が理解しているのは、ただ見るだけではなく、それについて反省的な思念が生じることによって喜びが生まれる、ということだと捉えることができる。

同じ『詩学』第4章で、アリストテレスは、「わたしたちは、もっとも下等な動物や人間の死体の形状のように、その実物を見るのは苦痛であっても、それらをきわめて正確に描いた絵であれば、これを見るのをよろこぶ」<sup>26</sup>とも述べている。『画家談論』第20篇の今の引用の直前のところにも、これに対応した記述が見られる。

「悪徳、悪意、醜悪なもの、恐ろしいもの、悲しいものの記述や描写であっても、た

だ自然でありさえすれば、私たちを楽しませます。・・・要するに、うまく模倣されるものすべてが、私たちには快いものとなるのです。」<sup>27</sup>

ここで言われている「自然」というのは、描く対象が自然ということではなく、描き方が自然ということである。従って、先の引用箇所と総合すると、自然の模倣がもたらす快というのは、描き方が自然で、それについて反省的な思念が生じると、それが快い、ということになる。そして、歴史的な文脈としては、そこにバロック的な虚飾への批判が込められていると推定されるわけである。

#### d. 詩と絵画で異なる連想の喚起

文芸、絵画、彫刻に共通するのが、自然の模倣という望まれる創作の在り方であるのに対して、それらの相違点はどういうことになるだろうか。『画家談論』第20篇の筆者は、表現方法が異なることに由来する効果の相違を語る。

「しかし、異なるやり方で追求するその企図の実行において、彼らはお互いから区別されます。というのも、最初の者は、自然を言葉で作ります。言葉によって、自ら入門したこの唯一の師が彼に見せたりあるいはただ考えさせたりするすべてのものを非常に生き生きと模写していきます。その結果、聴く者や読む者は、自然をそのなかに認識するのに何の苦勞もしないのです。別の者は、筆や絵の具を用います。それを用いて、彼の目についたものをその正しい比率、形姿、形状、色彩で描いていきます。そして最後の者は、木のなかに、あるいは石のなかに、一人の人間、一匹の動物、あるいは、どんなものをお望みであろうとも、その全体的な姿、四肢やかたちが隠れているのを見出し、それを彫刻刀と突き棒で取り出す技術を心得ています。」<sup>28</sup>

そして、このような表現媒体の違いから、文芸の方が有利な点、絵画や彫刻の方が有利な点が考察される。

文芸の方が有利な点は、表現されるものの幅広さである。作家の技術は、画家や彫刻家よりもはるかに多くのものを捕らえるとされる。画家や彫刻家は、目の前に現れる対象で我慢するしかないのだが、作家は、視界に入るものを素描するだけでなく、視覚以外の他のそれぞれの感覚を揺り動かすものを素描する。それどころかその筆は、外的な感覚で捉えることのできない心情や思考にまで及ぶ<sup>29</sup>。

逆に、絵画や彫刻の方が有利な点は、文芸の描写よりも想像力により大きな影響を与え、より強い印象を残すという点である。第20篇の筆者は、人が見たり触ったりするものは、耳で聞くものよりもはるかに容易に思い浮かべることができる、と述べている。遠く離れたものや過ぎ去ったものよりも、今そこにあるものの方が、我々に対してより大きな力を

もっているからである<sup>30</sup>。

こうして見ると、この『画家談論』第20篇での比較は、いずれも感覚の比較論になっていることが分かる。文芸が優位な面は、視覚という限定性がなく、そもそも外的な感覚で捉えないといけないという限定性がないということから導かれるものであり、逆に、絵画や彫刻が優位な面は、視覚や触覚の直接性が聴覚よりも想像に対して作用が大きく強いということから導かれるものである。

しかしながら、さらに言えば、感覚の水準に留まるのかどうか、感覚の水準において作用が大きくて強いかどうか、という観点で比べられているのは、芸術の受容者における連想圏の構築である。連想圏というのは、この場合、作品が受容者の思念のなかで連想を喚起し、それがどのような広がりをもつか、その圏域のことである。

第20篇では、文芸の方が表現の幅広さで有利とされたにもかかわらず、「絵画や彫刻によっても思考を表現することができる」という点も議論されている。ここで検討されているのは、絵画や彫刻では、受容者の思念の世界での連想がどのような在り方をしているかということである。

「たしかに、ある意味では、絵画や彫刻によっても思考を表現することができる、と言えます。つまり、姿かたちや顔つきを特徴付ける容貌や身振りや表情から、どのような情熱に心情や思考が捕らわれているか、そのような情熱がその人にどのような思考を与えたのか、推測することはできます。こうした表徴は、同じ傾向にあるすべての人で同一だからです。しかし、この種類の語り方は、非常に回りくどく、ゆっくりで、不完全なので、他の種類とは比べものになりません。画家なら多くの絵を用いてもできないものを、作家はあなた方に羽ペンの筆遣い一つで理解させるでしょう。」<sup>31</sup>

推測していくことはできるのだろうが、回りくどくて遅くて不完全だとされているのが、絵画や彫刻を受容したときの受容者の思念の世界における連想の継起であり、その在り様である。我々は、ここでの語りの根底に、連想を基盤とした作用詩学的な観点を見て取ることができる。

大別すれば、第19篇で述べられたような、観察を基礎とした自然模倣、再現的な能力としての想像という考え方は、創作者における連想の在り方を問題にしているのに対し、第20篇で述べられたような、自然模倣がもたらす反省的思念の快、作用をめぐる感覚の比較論が問題にしているのは、受容者における連想の在り方と言えるだろう。

### 3. 『スペクテイター』のアディソンが語る「想像」

『画家談論』は『スペクテイター』に触発されて創刊されたもので、著者たちは自らを

スペクテイターの従者だと宣言していた。その『スペクテイター』では、アディソンが、1712年6月21日の411号から同年7月3日の421号にかけて想像力論を展開し、想像力の喜びについて論じていた。次に、『画家談論』の想像力をめぐる議論について特徴を把握するために、『スペクテイター』のアディソンの議論を参照して、両者の思考の共通点や違いを見ていきたい。

#### a. 再現にとどまらない想像

先に、『画家談論』第1部第19篇で語られた「想像」は再現的な能力だということを確認したが、アディソンは、想像力を単に再現的な能力とは見ていない。411号では、次のように述べられている。

「実際のところ、私たちは、最初の入り口が視覚ではないようなイメージを空想(Fancy)のなかに1つも抱くことはできません。しかし、私たちには、かつて受け取ったイメージを保持し、変更し、調合して、想像にとって最も快いあらゆる種類の絵やヴィジョンに変えていく力がそなわっています。」<sup>32</sup>

416号でも、同じように、「ひとたび特定のいくらかの観念が蓄えられると、想像力自身の喜びということで、それを引き伸ばしたり、混ぜ合わせたり、変えたりしますが、それが想像力の力なのです」、とされている<sup>33</sup>。

そうすると仮に、本来なら想像力に、変更を加えたり、混ぜ合わせたりしていく力があつたとしても、先に見た『画家談論』の第19篇のように、綿密な観察に基づいた自然な想像というもののみを強調する姿勢のときには、そうした創造的な面には逆に重きが置かれないものと推測される。虚飾批判に主眼があるとしたら、想像の現実からの飛翔は言われなくなるのではないだろうか。

『談論』第19篇では、「オーピッツは・・・より綿密な好奇心で観察し隈無く調べることで、その物事により長く関わったのです」と言われていて、綿密な観察が再現的な想像の基礎となっていた。アディソンも『スペクテイター』417号で、そうした詩人の能力について語ってはいるが、比較してみると、アディソンの記述は他の観点も含んでより包括的であり、その能力の発揮は再現的な想像への貢献に限定されるものではない。417号の記述によれば、優れた書き手は、外部の対象から生き生きとした観念(Ideas)を受け取り、それを長く保持し、折りに触れてそれらを並べて、読者の空想(Fancy)に訴えるであろう形や表現にする<sup>34</sup>。つまり、優れた詩人は、いずれの場合も、外部の対象から観念を受け取ることに秀でていて、その観念に力があってそれを読者に喚起するのだけれども、アディソンの描く想像では、読者に最も訴えるように観念が構成されるのである。

ここで語られている想像の在り方は、作者から受容者への「観念の転移」の在り方の問

題というふうに表現し直すことができるであろう。ボードマーの語った観念の転移は作者と受容者の間においても再現的な転移であり、アディソンの語った転移は作者が再構成を行った上での転移である。

アディソンは優れた書き手についてそのように述べたあとのところで、優れた詩人として、ホメロス、ウェルギリウス、オウィディウスの名前を挙げている。ホメロスは偉大な (Great) ものについての想像を、ウェルギリウスは美しいものについての想像を、オウィディウスは奇異な (Strange) ものについての想像を、それぞれ見事なかたちで刺激する<sup>35</sup>。そして、想像に関して、これらすべてのタイプの働き方に完全に精通しているのがミルトンである、と言われる<sup>36</sup>。

『談論』第 19 篇では、自然な書き方ができる詩人が優美な物事について書くならその筆致は優美で、繊細なものについて書くなら繊細で、人々が賛嘆し偉大だと呼ぶ物事について語るなら高貴となると言われていたので、アディソンが言うような素材に合った想像の操作というものがあるのではなく、どんな素材に対しても素材をめぐる観念の自然で再現的な転移があるという議論だと考えられる。

## b. 反省的思念の快

アディソンの想像力論は「想像力の喜び」について語っているのだが、その出発点にあるのは「視覚の喜び」である。411 号は次のような言葉で始められている。

「私たちの視覚は、私たちのすべての感覚のなかで最も完全で、最も喜ばしいものです。最も多彩な観念で心を満たしますし、最も距離の離れたところにある対象と語り合います。最も長く働きが続き、固有の楽しみは飽きたり満足したりすることがありません。・・・／想像力に観念を供給するのは、この視覚という感覚です。」<sup>37</sup>

アディソンは、こうした考えから説き起こした上で、同じく 411 号のなかで、想像力の喜びは元々は視覚の喜びから生じたものである、と明言する<sup>38</sup>。

そしてそれを踏まえて、想像力の喜びを 2 つの種類に分けている。

「私の計画では、真っ先に、想像の第一の喜びについて論じます。それは、専ら我々の眼前にあるような対象から生ずるものです。次に、想像の第二の喜びのことを話します。これは、目に見える対象についての観念 (Ideas) から起こるものです。対象が実際には私たちの目の前にはないけれども私たちの記憶のなかに呼び出されるとか、あるいは、不在であるか虚構であるかどちらかである事柄についての快い像 (Vision) に [かつての] 対象が作り替えられるといった場合に起こるものです。」<sup>39</sup>

想像の第一の喜びは、外界の対象から生じるのに対し、第二の喜びは、内面にある対象についての観念から生じる。前者では視覚が起点となり、後者では心のなかの視覚像が起点となる。それによって、想像力に喜びをもたらす。「喜び」という心の動きが到達点であることは同じであるが、起点が異なっている。

後者は、起点がすでに内面世界にあるわけなので、想像力に喜びがもたらされる機会においてすでに精神的な力が関わっていることになると思われる。それは、不在のものを記憶のなかに呼び出すとか、事物についての像（Vision）へと作り替えるといった働きをするということなので、そこにすでに想像力が、あるいはそれと連携する精神的な力が、関わっているように解釈できるのではないだろうか。

第一の喜びについて、アディソンは、2日後の412号で、こうした喜びはすべて、大きな（Great）もの、珍しい（Uncommon）もの、美しいものを見ることから生ずる、と述べている<sup>40</sup>。第一の喜びでは、外的な対象そのものに心を喜ばせる魅力があると捉えることができる。目の前にある対象が与える喜びがなぜ想像力の喜びとされるかと言えば、アディソンの議論の構図では外的な対象が内的な心の働きに与える作用が考えられていて、想像力にとって喜びになるという意味であり、想像力が喚起され影響を受けて、その心の活動が喜びという情動に繋がるということだと理解される。アディソン自身、偉大なものは、心に対する抑制と見えるものすべてを嫌う心にとって喜びをもたらす、と言っている。新しい、あるいは、珍しいものは、これまでに所有したことのない観念を与えてくれるということで、また、美しいものは、他の何ものよりも精神に直接的に通じるということで、やはり喜びをもたらす<sup>41</sup>。

アディソンは、自然の作品（Work）を第一に考えているが、それに続く形で、人の手による技芸の作品についても書いている。415号では、想像力の第一の喜びをもたらす技芸（Art）の例として建築が挙げられ、その新しさ、美しさに由来する喜びもあるものの、とりわけ建築の大きさについて語られて、バベルの塔、ピラミッド、中国の城壁が事例として触れられている<sup>42</sup>。ただし、自然の作品から技芸による作品一般に目を転じたその前の414号では、技芸の作品は、美しく見えたり、奇異に見えたりすることはあるかも知れないが、自然と比べれば広大さや巨大さといったものがないと言われている<sup>43</sup>。

しかし、我々にとってより興味深いのは、想像力の第二の喜びの方である。416号によれば、この喜びは、かつて一度、目に入り、そののちに心のなかに呼び出された対象から生じるものである<sup>44</sup>。この第二の喜びは、元の対象から生じる観念と、元の対象を表現している彫像や絵画や叙述や音から受け取る観念を比較する心の働きに由来する、とアディソンは言う。この比較するという心の働きが、芸術作品に興味をもたせるだけでなく、模倣（Mimickry）のあらゆる活動や技芸に喜びを感じさせる。アディソンは、究極因として神が想定した目的を考える思考を『スペクテイター』の紙面で見せているが、ここでは、比較するということが区別することの基礎となり、それが人間の真理の探究につながる、ということ述べている<sup>45</sup>。

外的な対象から生じる観念が快いということでも、その対象を想起させるものに由来する観念が快いということでもなく、それらの比較が快いというわけなので、この喜びというものは反省的な思念から生じるものと捉えることができる。この点は、先に見た、『画家談論』で述べられていた考え方と一致する。

しかし、同じ 416 号でアディソンは、再び、詩人の言葉による描写では、読者に最も訴えるように観念が構成される、ということを指摘する。

「言葉は、うまく選んだ場合、その内に大きな力を持ち、叙述の方がしばしば、物事そのものを見るよりも、より生き生きとした観念を我々に与えます。・・・詩人は、実際のところ、自然に倣って風景を手に入れますが、それにより力強い筆致を与え、美しさを高めます。そして、作品全体を活気づけるので、対象そのものから流れ出るイメージは、表現からやってくるものと比べると、弱々しくぼんやりしているように思われます。・・・叙述において詩人は、対象の光景を好きなように自由に我々に与えます。そして、我々が注意を払っていなかった、あるいは、最初に見たときには視界に入っていなかったいくつかの部分了我々に対して気付かせてくれるのです。」<sup>46</sup>

ここでの記述は、『画家談論』第 19 篇で述べられた、詩人のより綿密な観察という考え方にも通じているが、しかしまた、詩人は対象を自由に我々に与えるという点では、再現的な自然模倣からは離れる契機も含んでいる。

#### 4. ブライティンガー『批判的詩論』（1740）に見られる変化

道徳週誌『画家談論』の発行から 20 年近い時を隔てたブライティンガーの『批判的詩論』（1740）は、後期スイス派の到達点と見做せる著作であろう。ボードマーの序文を付して出版された『批判的詩論』は、論じるものが第 1 部「構想(Erfindung)」と第 2 部「表現(Ausdruck)と色彩(Farbe)」に大きく分かれているが、第 1 部第 3 章「自然の模倣について」<sup>47</sup>は、この書物全体の基礎付けと受け止めることができる。ここで論じられる自然の模倣は、外界の自然を再現的に模倣するというわけではない。

「詩作とは、まさに、想像の中で新たな概念や観念を形づくることに他ならない。そうした概念や観念の源泉は、現実の事物からなる現存の世界にではなく、何らかの別なる可能世界に求められなければならない。それ故、よくできた詩であれば、別なる可能世界に由来する歴史と何ら変わりがないように見えるものである。そしてこの点で、詩人にも専ら創造者という名前がふさわしい。なぜなら、詩人は、ただ自らの技術によって不可視のものに可視的な身体を与えるだけでなく、感覚にとっては存在し

ていないものを言わば創造しているのだから。つまり、詩人は、そうしたものを可能性の状態から現実の状態へと移し替えているのであって、そうしたものに現実性の外観 (Schein) と名前を与えているのである。」<sup>48</sup>

『画家談論』の記述と比べると、模倣説を基礎付ける思想として可能世界論を手に入れて、概念や観念の源泉は現実の事物からなる現存の世界に求めるのではないと言い切っているところに、詩論の装いとして大きな変化が認められる。もちろん、ここでも、「模倣」と「想像」は詩学の原理として異なるものを指すわけではない。しかし、模倣や想像の実質は、外界の対象から生起する観念を出発点とする場合と、そうではないところで新たな観念を想像するという場合とでは、異なっている。

ところが、ブライティンガーは、次のようにも書いている。

「虚偽のもの、ある種の点で不可能なものは、模倣できない。それはゼロ、すなわち無であって、そのようなものについて悟性は何も理解できない。また、自然は矛盾するものを生み出さないで、不自然なものというのも、現実世界や可能世界にその原像 (Original) をもつわけではなく、盲目的で思慮を欠く偶然の作用にすぎない。このことから、画家の芸術や詩人の芸術を含めた全ての芸術が尊重し目標としなければならない第一原則、根本原則として、次のことが導き出せる。すなわち、全ての芸術は、模倣という点で、ただ自然の諸力に配慮するのみである。題材、模範、原像は、自然から借用され、そうすることで芸術作品を真理や真実らしさの上に基礎づけるのである。」<sup>49</sup>

原像があってそれを模倣するという構えは維持されていて、芸術はやはり自然の模倣だとされるので、可能世界というものを想定しても、その可能世界は結局のところ現実世界と類比的に捉えられていると言える。

この第1部第3章で論じられた可能世界での模倣という考え方は、第8章の「現実的なものから可能的なものへの変容について」でも引き続き論じられている。

「自然をよりよくすると称するものも、必然的に可能的なもの、真実らしいものが根底になければならず、それゆえ、それはそもそも自然の改良などではなく、現実的なものから可能的なものへの変更、変容と称されるべきものである。自然は、この現実世界の創造においてその力を使い果たしたわけではない。したがって、自然が確かにまだ現実化はしていないが、しかしながら明るみに出すことはできるものを詩人が表現する場合、それは自然の改善とは呼ばず、可能的なもの自体における自然の模倣と呼ばれる。」<sup>50</sup>

こうした記述は、芸術は自然を改善してそれを上回るわけではなく、舞台を可能世界に移してあくまでも自然の模倣を続けているという意味に捉えることができる。

同じ第8章のなかの次の文も、趣旨としては同様のことを述べている。

「わがドイツの偉大な哲学者であるライプニッツ氏が示したところによれば、自然は、たった一つの違いも見分けられない完全に同じ事物を二つ創り出すことはしなかった。それと同じように、自然の作品のこうした無限の多様性において、その各々が自らに固有の美を有しているのであるから、そこには、完全性の無限に多くの段階というものが見いだされるに違いない。したがって、想像力を使い、ある種の事物に見いだされた優れた美や目を惹くような性質を集めて、新たな像の中で巧みに結合させるということも詩人の力のうちに含まれている。そして芸術は、自らの作品のための素材を自然から借り受け、調和的な連関において自然を模倣し、自然が驚くべき仕方で大規模に行ったことをせいぜいのところ小規模に試みなければならないのであって、芸術の優秀性のすべての根拠がここにある。」<sup>51</sup>

しかし、可能世界というロジックで覆われてはいるが、「想像力を使い、ある種の事物に見いだされた優れた美や目を惹くような性質を集めて、新たな像の中で巧みに結合させる」と述べられていることは、アディソンの『スペクテイター』での想像力論からどれほど離れているのだろうか、ということを考えさせる。次の文は、『スペクテイター』418号の一節である。

「想像は、それ自身に対して、物事を、かつて見たよりもより偉大に、より奇異に、あるいはより美しく、思い描くことができます。そして、見たことのあるもののいくつかの欠点についてはまだ分かっています。このため、詩人が現実を描くときに自然を改善したり (mending)、完全なものにしたりすることで、そしてまた、詩人が虚構を描くときに自然のなかで一緒にされているものよりもより偉大な (greater) 美点を加えることで、想像をそれ自身の観念 (Notions) において満足させるということが、詩人の役目なのです。」<sup>52</sup>

自然を改善して完全なものにするという芸術の捉え方は、可能世界論を土台としているブライティンガーは否定していた。アディソンの場合、読者に喚起される想像というところでの話であっても、自然を改善して完全なものにするという言い方をしている、その点では異なっている印象を与えるかも知れないが、「想像力を使い、ある種の事物に見いだされた優れた美や目を惹くような性質を集めて、新たな像の中で巧みに結合させる」というブライティンガーの言う詩人の技法は、その結果として受容者により好ましい観念を生起させるので、想定していることの実質は、『スペクテイター』に動かされて『画家談論』

を発行していたときよりも、時を隔てた 1740 年の『批判的詩論』の方が、よりアディソンに近づいているのではないだろうか。

## 5. 結論に代えて

本稿では、『画家談論』第 1 部で想像と模倣について語られた第 19 篇、第 20 篇を取り上げて、その議論を振り返った。さらに、『画家談論』を発刊する上でお手本とした『スペクテイター』の想像力論も参照して、論の違いを検討した。最後に、ブライティンガーの『批判的詩論』にも目を配り、『画家談論』のときからの変化を見た。

想像や模倣の概念は、スイス派も含めて、初期啓蒙主義時代の詩学書にとっては中核的な概念である。想像は再現的か創造的かという観点で見ると、『画家談論』では前者の考えが強調されたかたちとなっているが、それでは自然を写し取るだけの模倣になりかねない。ただし、優れた詩人には、情念を支えとした集中による綿密な観察があるために、そうした観察眼のない受容者に対しては、受容者が自然を見るだけでは得られない観念を与えることができる。創作者である詩人の観察眼が議論されていたが、創作者が自然をめぐって繰り返す連想が受容者である読者に転移する。その連想の転移によって、受容者に快が生じると考えることができるだろう。

アディソンには、想像力の喜びを第一の喜びと第二の喜びに分けて考える発想があったが、外的な自然が喚起する観念と、外的な自然を模倣した芸術作品が喚起する観念とを分けて論じることで、対象そのものに好ましい情念を喚起する性質があるのか、芸術に対する反省的思念に好ましい情念を喚起する契機があるのか、分けて認識することができる。この発想に立って『画家談論』の記述を捉え返すと、描き方が自然で、それについて反省的思念が生じて快いというのは、アディソン流に言えば「想像の第二の喜び」と言うことができる。

『画家談論』第 20 篇の筆者は、醜いもの、恐ろしいもの、悲しいものでも、うまく模倣されて描写が自然であれば喜びになる、と書いていた。アディソンは、『スペクテイター』418 号で、見たときに不快なものの描写でも、言葉から生じる観念と対象そのものから生じる観念とを比較することで喜びが生じるとしているので<sup>53</sup>、こうした議論は『談論』と同じと言える。しかしアディソンはさらに、たとえば恐ろしいものの描写について、それを読んでいる我々自身は安全であるという感覚から喜びを受け取っている、と書いている<sup>54</sup>。模倣原理そのものとは異なるところへの観念の広がりを検討して反省的思慮の快を言うのは『談論』にはなかった議論で、受容者側の様々な連想を幅広く考えていることが窺われる。

こうした議論に関して、デカルトが『情念論』第 2 部の末尾で語る「内的情動」の考え方は、そのモデルと位置づけることができるかも知れない。デカルトは、精気の運動によ

ってただ受動的に生じる情念とは違って、精神によって引き起こされる内的情動というものを考えていて、悲しい悲劇を見ても満足を感じるということを行っている。情念を受動的に感じるだけに終わらず、それを捉え返す精神の知的な面が混乱を少なくするので、その安定感に満足を感じるのである<sup>55</sup>。

「想像の第二の喜び」という発想に立てば、単純に表現された対象から観念が喚起されるという以上に、受容者の連想圏の広がりを取り扱うことができる。また、詩学にとっては、この発想を発展させるところに、自然を写し取るだけの模倣から離れる理論的な芽がある。『批判的詩論』では、可能世界における自然の模倣を論じていて、アディソンの考え方に『画家談論』の時よりも近づいている。受容者に与える観念を先回りして計算するようにして創作者が作品を構成し、そうして創作者が組み立てた連想が受容者に転移する、というふうに捉えることができる。

「想像の第一の喜び」という問題は、偉大、奇異、美的などの素材が与える喜びであるのに対し、「想像の第二の喜び」は、模倣対象に由来するそうした喜びもありうるが、何を模倣するか以上に、いかに模倣するかが問われると言える。

『スペクテイター』のアディソンも、『画家談論』のボードマーも、『批判的詩論』のブライトンガーも、模倣と想像を対立概念として捉えてはいない。模倣の問題は想像力の働かせ方の問題であり、そこでの隠れた主題は、創作者の連想の構築、創作者から受容者への連想の転移、受容者の連想圏の在り方といったことではないかと考えられる。このことは、本稿の理論的考察からの示唆として、今後の詩学史をめぐる考究に繋げていきたい。

連想の系統の主題の他に、詩や絵画などのジャンルの比較は、結局のところ、感覚の比較となっていて、その部分にもう一つの主題があると見做すこともできるだろう。

『批判的詩論』第1部の第3章と第8章に触れたが、『批判的詩論』は、自然の模倣という詩作の基本について第3章まで進んだところで語っていて、それに先立つ2つの章、第1章「絵画芸術と詩芸術の比較」、第2章「詩的絵画の解明」では詩と絵画の関係が取り扱われている。『画家談論』第1部第20篇は詩と絵画や彫刻との比較を行っていたが、実のところ、『批判的詩論』の第1章でもよく似た議論がなされている。目次で紹介されている第1章の内容の一部を抜粋する。

「・・・／絵画芸術と詩芸術との類縁性／画家と詩人は意図の実現の仕方が異なるにすぎない／両者の作品の作用の比較／絵画芸術は眼を通じて作用する／その印象は詩よりも速く生起する／絵画の狭い制約／彫刻はより広い作用領域をもっている／すべての感覚、ならびに、悟性自体に対する詩の広範な作用／詩の絵はより繊細である／詩はより短かい道を行く／・・・」<sup>56</sup>

内容についての詳しい比較はここでは省くが、スイス派にとって詩と絵画の比較が議論の大枠になっているところに着目しておきたい。感覚の比較論という面を見ると、『批判的詩

論』には『画家談論』から変わっていないものがあると言える。

スイス派の出発点には『画家談論』があり、そのとき彼らはこの雑誌では「画家」を名乗っていたのである。その立論には可能世界論への広がりはまだなく、『批判的詩論』では真実らしさと奇異なものとの結合を詩に求めているが、本稿で見た『画家談論』の作用詩学には「奇異なもの」に通じる発想は見当たらない。想像力の概念は再現的で、本稿で扱ったそうした主題については、彼らは時が経過するにつれて逆に原点である『スペクテイター』に近づいていっているように映る。

ヴォルフは、『画家談論』を送ってもらったことに対する返書において、ボードマーらに賛辞を送っている。最後にその言葉を紹介して本論を閉じることにしたい。

「あなた方の企図は、私にはとても高く評価する以外できません。徳やよい慣習を実行したり、悪徳から逃れたりすることを促進するのに、世の中で起こっている事例を生き生きと思い浮かべること以上によいよいものはないという考えは、私の道徳的な基盤と合致しておりますから。こうした事例が正しい色彩によって目に見えるように描かれたら、それによって、善し・悪しや品の有る・無しについての確証的な認識が生じ、それが意志にまで届いて、前者を決意し後から逃れるようになるのです。」<sup>57</sup>

ここでの賛辞は『画家談論』全般に向けられたものであろうが、事例を生き生きと思い浮かべるといえるのは、『画家談論』で示された、詩における想像の在り方にも通じると言えるだろう。

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Bender: Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger. 1973, S.15; Albert M. Debrunner: Das güldene schwäbische Alter. Johann Jakob Bodmer und das Mittelalter als Vorbildzeit im 18. Jahrhundert. 1996, S.8(Anm.21)

<sup>2</sup> Die Discourse der Mählern. Erster Theil, 1721, unpag.

<sup>3</sup> Theodor Vetter (Hg.): Chronik der Gesellschaft der Mahler 1721-1722, nach dem Manuscrite der Zürcher Stadtbibliothek. 1887, S.64f. 8月30日というのは、フェッターのこの前の部分の記述を読むと、『画家談論』の第3部が、5月以降、検閲から戻ってきている頃合いのようである。

<sup>4</sup> ibid. S.112f.

<sup>5</sup> ibid. S.114

<sup>6</sup> ibid. S.79f.

<sup>7</sup> Menantes は Christian Friedrich Hunold の筆名。

<sup>8</sup> Die Discourse der Mählern. Erster Theil, 1721, unpag. (T)

<sup>9</sup> ibid.

<sup>10</sup> ibid.

<sup>11</sup> ibid. (T-T2)

<sup>12</sup> ibid. (T2)

<sup>13</sup> ibid.

<sup>14</sup> ibid.

<sup>15</sup> ibid. (T2-T3)

<sup>16</sup> 福田覚「クリスティアン・ヴォルフの心理学における「想像力」、『ドイツ啓蒙主義研究2』、49頁

<sup>17</sup> Christian Wolff: Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt (= Deutsche Metaphysik), 1720

- 
- <sup>18</sup> *ibid.* S.111f. この文言は、微細な綴りの変化を除けば、1752年の版でも変わっていない。vgl. Christian von Wolff: Vernünfftige Gedancken Von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt, Neue Auflage hin und wieder vermehret, Halle im Magdeburgischen, 1752, S.130
- <sup>19</sup> *ibid.* S.113
- <sup>20</sup> *ibid.* S.115
- <sup>21</sup> *ibid.* S.117
- <sup>22</sup> Die Discourse der Mahlern. Erster Theil, 1721, unpag. (U)
- <sup>23</sup> *ibid.*
- <sup>24</sup> *ibid.* (U2)
- <sup>25</sup> アリストレース「詩学」、『アリストレース 詩学・ホラーティウス 詩論』（松本仁助、岡道男 訳）所収、岩波文庫、1997年、28頁
- <sup>26</sup> 同前
- <sup>27</sup> Die Discourse der Mahlern. Erster Theil, 1721, unpag.
- <sup>28</sup> *ibid.*
- <sup>29</sup> *ibid.*
- <sup>30</sup> *ibid.*
- <sup>31</sup> *ibid.*
- <sup>32</sup> Joseph Addison, Richard Steele, and others: The Spectator, edited by G. Gregory Smith. Vol.III. 1945, S.277
- <sup>33</sup> *ibid.* S.291
- <sup>34</sup> *ibid.* S.294
- <sup>35</sup> *ibid.* S.295
- <sup>36</sup> *ibid.* S.296
- <sup>37</sup> *ibid.* S.276-277
- <sup>38</sup> *ibid.* S.277
- <sup>39</sup> *ibid.*
- <sup>40</sup> *ibid.* S.279
- <sup>41</sup> *ibid.* S.279-280
- <sup>42</sup> *ibid.* S.287-290
- <sup>43</sup> *ibid.* S.284
- <sup>44</sup> *ibid.* S.290
- <sup>45</sup> *ibid.* S.291-292
- <sup>46</sup> *ibid.* S.292
- <sup>47</sup> Johann Jacob Breitingen: Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit e. Nachw. v. Wolfgang Bender. 2 Bde. Stuttgart 1966. Bd.1, S.52f.
- <sup>48</sup> *ibid.* S.59f.
- <sup>49</sup> *ibid.* S.63
- <sup>50</sup> *ibid.* S.268
- <sup>51</sup> *ibid.* S.273f.
- <sup>52</sup> Addison, a.a.O. S.298-299
- <sup>53</sup> *ibid.* S.296-297
- <sup>54</sup> *ibid.* S.298
- <sup>55</sup> René Descartes: Die Leidenschaften der Seele, 1996 (=Philosophische Bibliothek 345), S.229-231
- <sup>56</sup> Breitingen, a.a.O. unpag.(Inhalt)
- <sup>57</sup> Vetter, a.a.O. S.112 ただし、ヴォルフは、友情、笑い、熟考といった点について自らとの考えの違いもある、ということを書いている。Vgl. *ibid.* S.113