The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	陶冶の概念としての模倣 ： ドイツ詩学史の再記述と模倣の問題圏の拡大のために
Author(s)	福田, 覚
Citation	ドイツ啓蒙主義研究. 2007, 7, p. 17-41
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/77696
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

陶冶の概念としての模倣

——ドイツ詩学史の再記述と模倣の問題圏の拡大のために——

福　田　　覚

1　問題提起 — 模倣は他律的な原理か

これまで、一般的な芸術の理解において、またとりわけ詩芸術の理解において、「模倣から創造へ」という芸術思想史の図式が一つの強固な物語を提供してきた。プラトン、アリストテレスのミメーシス概念から、啓蒙主義時代の初期の詩学書に到るまで、模倣という他律的な理念が長く支配的で、それが近代的で自律的な創造原理が登場するまで続くとされた。しかし、実際に啓蒙主義時代の種々の詩学的なテクストに触れると、明確な実感として、従来のそうした図式ではテクストの核心を捉えられていないという思いに常に駆られる。その違和感は何に由来するのか。より厳密に規定することが可能であるとしたら、初期啓蒙主義時代に詩学の基礎理論であった模倣説は何を問題にしていたのか。これが本稿を主導する大きな問いである。

「模倣」という名称には、そもそもミスリーディングなところがある。単に外部にあるものをコピーすることが芸術の原理であると考えていた、精神史における未熟な段階の思考という印象を与えてしまう。ドイツ詩学史を繙くと、実際にロマン主義世代は、意図的かどうかは別にして、模倣という概念をそのように誤解し、その誤解に依拠した反駁とともに古い世代を乗り越えようとした経緯がある。そのことについての証言集にもなっているツヴェタン・トドロフの『象徴の理論』(1977) [1]は、それ自体がそうした誤解の延長上にあると見ることのできる文献であるが、模倣は完全であった時に意味を失う以上、模倣は不完全でなければならないという理屈を立てて、その点に、原理として崩壊を運命付けられていた模倣説の弱点を見ようとした。しかし、そうした捉え方は前提そのものに問題があって、「模倣」を単純に複写というイメージで捉えてよいものかどうか、その部分の本質的な議論こそが必要なのである。

ただしここが微妙なところなのだが、私見によれば、精神史の大きな流れのなかで、どこかで近代的な作者というものが立ち現れ、芸術にオリジナリティを要求し始めた、という風に見る物語は依然として有効であり、模倣を模写と捉える見方と親和的なそうした物語までを捨て去る必要はないと思われる。宗教的な聖なるテクストや自然という大きな書物が権威を伴って存在しているというタイプの思考と、主体の数だけテクストは生成しうるという個人主義的な思考との間で、思想史の流れの中で、多大な重心移動があることは

否定できない。現代において事態がさらに進んで、個体が様々な欲望に分解されると、テクストの生成主体は個人という単位よりもさらにミクロなものとなるということも、十分可能な想定であると考えている。

問題は、この物語のなかに嵌め込んで模倣説を理解しようとした時に、一見それが見事に当て嵌まることにある。自然を模倣するということは、作者よりも先に大きなテクストがそこにあるということを意味するため、二元論的な構図のなかで、模倣が前近代的な他律的原理、創造が近代的な自律的原理と割り振って、模倣から創造へという思想史の流れを描けば、それで整理がついたと考えられてしまう。しかし初期啓蒙主義時代の詩学書は、原理として模倣説を掲げていても、その内容はこうした「模倣から創造へ」というフレーズからイメージされる「模倣」というものからはずれている。従来の図式では捉えきれない模倣説のこの思想的な核を別の概念で捉え直すことができないか、これが本稿の課題である。少し踏み込んだ言い方をすれば、模倣説の核心は「模倣」という言葉では捉え切れないのだが、それをより適切に捉える言葉がこれまでは不在で、今もなお依然として欠けている状態にある。その不在の言葉を見つけることが課題である。

従来の図式では、創作の原理が創作の外側にあるか内側にあるかということを判断の基準に据えているが、そもそもこの内と外を分ける思考が問題になる。これはどの詩学書を読んでも直ちに感じ取れることだが、外部のものを模倣しようと思っても、内面の能力を磨いたり、模倣のスキルを獲得したりしないと、模倣は難しい。そういう意味で、模倣原理は内側を問題にしない専ら他律的な原理であると考える見方は、模倣説の本質的な部分を見落としているという予感がある。そこには内と外の相関とも言うべきテーマがありそうである。身近な喩えで考えてみると、風邪の機制にも、内と外の相関というべきものがある。風邪を引き起こすウイルスや細菌が常に空気中に存在し、体力が落ちると、それらに対する抵抗力が落ちて、風邪をひく。確かにウイルスは身体の外部からやって来るが、では風邪をひく原因がすべて外部にあるかと言うとそうではなくて、疲れが溜まっているとか、寝不足であるとか、気温の急激な変化に対応できていないとか、内部に原因があるという言い方も十分可能であり、日常生活ではむしろその方が自然に聞こえる。風邪の場合は、自らを弱めてしまうと入ってきたウイルスに負けてしまうのだが、芸術の模倣の場合は、自らを高めることで模倣が可能となる。さらに模倣には、内面を高めることで模倣が可能になると同時に、模倣することによって内面が高まるという面もある。その機制を理解することが、模倣説の理解に繋がると思われる。

模倣の本質を適切に捉える言葉がまだ見つかっていないと述べたが、本稿ではその候補として、「突破」という概念による理解が可能かどうかを念頭において、幾つかのテクストの再読を進めたい。突破というのは、作品の創作や受容の際に経験するブレイクスルーのことで、異なる論理階梯へと移行することを念頭に置いている。この概念は、外部を模倣する際の内面の変化を問題にできる概念であると思われる。以下では、「模倣は突破（ブレイクスルー）である」という命題が成り立つかどうかを視野に、複数のテクストを取り上

げる。最後に、今後に向けた予備的考察として、模倣がブレイクスルーであるなら、模倣を陶冶の概念と捉えることが詩学史の枠を超えた模倣の問題圏の統一的な理解に向かう道筋になるのではないかということを提案したい。

2　外面的な模倣から普遍的・形成的な模倣へ ― ズルツァーとモーリッツ

模倣説に立脚した詩学書や模倣概念について述べたテクストを読んでいると、模倣を分類した上でそこに段階を想定しているように見受けられる記述に出会う。こうした段階的な記述は、本稿の立論にとって重要な出発点を与えてくるものと思われるので、その幾つかに触れることから議論を始めたい。

『芸術についての一般理論（Allgemeine Theorie der Schönen Künste）』という名称のヨハン・ゲオルク・ズルツァー（1720-79）の美学事典には、「模倣」という項目があり、三段階の模倣を区別する説明の仕方となっている。

> 「従って、三種類の模倣がある。猿真似というのは単なる子供の遊びで、曖昧で目的のない没頭の快感から生じる。その快感から、別の人が別の意図で行ったことを遊びでするようになる。そのようにして、思慮の浅い多くの人が芸術から子供の遊びを作り出す。例えば子供が兵士ごっこをするように、芸術作品の猿真似をする。」[2]

> 「もう一つ別の模倣は、隷従的なこまごまとした模倣である。確かにこの模倣はよく考えて、範とするモデルを選び取る。しかしよく考えないで、模倣の特殊な目的に合わない、モデルの中にある偶然の要素まで模倣してしまい、ふさわしくないものを多く含む作品、あるいは、まったくおかしなものを含む作品を産み出してしまう。」[3]

> 「第三のタイプの模倣は、自由で思慮のある模倣である。この模倣は、すでに存在する作品を、個々の状況に応じてより細かく、あるいは別の形で規定した目的に合わせてアレンジする。そのような作品は、才能という点は別にしても、仕上げや多くの部分において真にオリジナルな作品となる。そして、多くの点で意図を満たすものとなる。」[4]

ズルツァーの求める模倣は第三のタイプの模倣である。こうした記述は、模倣を否定しているのではなく、外面的な模写に留まる低い段階の模倣を否定していることを教える。ズルツァーの考える自然模倣は、芸術家が思慮を深め、思慮を深めた目で自然を改めて見つめた時に見えてくるものを必要に応じて写し取るということである。それをズルツァーは次のように表現している。

「芸術家は自然の従者であり、自然と同一の意図をもっているので、その目的を果たすのに芸術家には類似の手段も必要なのである。この最も完全な第一の芸術家［自然］は、その意図を実現するのに完全に正しく振る舞っていて、それよりもよいものを考え出すのは不可能なので、その点で芸術家は自然を模倣するのである。
個々の作品を思慮もなく写し取るだけでは、こうした自然模倣に達することはできない。それは、自然の中に発見した道徳的な意図とそれを実現する手段との厳密な観察が結実したものなのである。・・・鋭い思慮と結び付いた自然の厳密な観察から、芸術家は、人間の感情に作用するすべての手段を知るのである。」[5]

これをズルツァーは「普遍的な模倣」と呼んでいる。

カール・フィリップ・モーリッツ（1756-1793)にも、模倣を三段階の形で示していて、その点にズルツァーからの影響が推定されるテクストがある。1788 年の『美の形成的な模倣について（Über die bildende Nachahmung des Schönen)』という小冊子であるが、その冒頭でモーリッツは、ソクラテスを模倣するという行為について分析を加えている。

「ギリシアの俳優がアリストファネスの喜劇においてソクラテスを舞台上で模倣し、賢者がソクラテスを生活の中で模倣するとしたら、両者の模倣は大変異なり、もはや同一の名称の下で捉えることはできないだろう。それ故我々は、俳優はソクラテスをもじる（parodieren)、賢者はソクラテスを模倣する（nachahmen)、と言う。
ソクラテスを真剣に模倣するということは、当然のことながら、俳優には重要なことではない。俳優にはむしろ、ソクラテスの独特なところ、歩き方や表情や姿勢や身振りにおける個性を観客に滑稽に見えるように、ある種の誇張したやり方で真似する（nachbilden)ことだけが重要である。俳優はそれを意識的に、いわば戯れで行うので、ソクラテスをもじるという風に言う。／しかし、我々がこの地で目の当たりにしている俳優が、俳優ではなくて、内面的にすでにソクラテスに似ていると思っている民族の誰かだとしたら、そして今度は外見、つまり歩き方や姿勢や身振りにおいても真剣に模倣しようとするとしたら、我々はこの愚者について、彼はソクラテスの猿真似をしている（nachäffen)、と言うだろう。言い換えれば、その者とソクラテスの関係は、おおよそのところ、おどけた姿勢や身振りの猿と人間の関係に等しい。」[6]

ここでは、芸術の原理として「模倣」を捉えているわけではないが、模倣という観念の整理の意味で、愚者の猿真似と、喜劇俳優のもじり（パロディ）と、賢者の模倣とが比較されている。愚者も俳優もソクラテスの外面を模倣するが、俳優はわざと滑稽に見えるようにそうしていて、真剣に模倣するわけではないが、愚者はソクラテスの外面を真剣に模倣する。賢者はソクラテスを真剣に模倣するが、それは外面の模倣ではない。これに続く文

章でモーリッツはこう述べる。

「従って、俳優は賢者を排除する。俳優はただソクラテスをもじるだけである。というのも、賢明さはもじることができないからである。賢者は模倣においてソクラテスを排除する。そしてソクラテスのなかの賢者だけを模倣する。というのも、ソクラテスの個性は、恐らくもじったり猿真似したりはできるだろうが、決して模倣することはできないからである。愚者は、賢明さに対する感覚は持ち合わせていないが、模倣衝動はある。そのため、すぐ傍にあるものに手を出し、猿真似をするが、模倣することは許されない。そこで、他人の個性のまったく表面的な部分を自身の表面に移す。それに土台部分や自己感情をあてがうのが彼の愚かさである。」[7]

賢者が模倣するのは賢者ソクラテスの賢明さであって、それはソクラテスの個性を排除した一般的なものである。俳優や愚者は逆に、ソクラテスの賢明さは度外視して、外面的な個性を写し取る。モーリッツのこうした考えの根底にあるのは、目に見える表面的なものを写し取る模倣衝動と、ソクラテスのなかに賢明さの理想を見て取ってそれを吸収しようとする模倣との区別である。ソクラテスのどこを見て、ソクラテスから何を学ぶのか、問題は芸術の創作に限定されない。

愚者の猿真似と、喜劇俳優のもじり（パロディ）と、賢者の模倣という説明の仕方は、モーリッツが語った模倣の三段階との重なりを感じる構図である。ズルツァーは、「模倣」の項目の語り出しの部分で、自らの考えで行動しない模倣者を例に挙げることから議論を始めているのだが、それはまさにモーリッツの言う愚者の姿である[8]。影響関係の有無はともかくとしても、猿真似のような外面的な模倣ではなく、目指す高い目的に合致させるところに模倣の眼目があるとする思想傾向の一致は否定し得ない。

結局、ズルツァーやモーリッツが模倣概念を整理して、模倣は単純な模写ではないということを改めて強調せざるを得なくなっているのは、それだけ模倣説が誤解されるようになって、表面的な受け止め方になっていたためであると推定される。彼らが終焉を迎えつつあった模倣説の延命を図ったというのは、歴史の趨勢を知る後世の後知恵による理解ではないだろうか。彼らには、模倣説というのはそもそも平板な模写説ではないという意識が明確に見て取れて、それが当初からの確信だったのではないかと思わせる。

『美の形成的な模倣について』という小冊子はモーリッツのイタリア旅行の産物と言える[9]。

我々は次にゲーテの模倣論に触れる予定であるが、モーリッツのイタリア滞在はゲーテと重なり合っている。ゲーテの『イタリア紀行』第1巻（1816年）の1786年・ローマの部分には、次のような記述がある。

「12月1日／アントン・ライザーとイギリスへの放浪の旅で注目すべき人物となった

モーリッツがこの地にいる。純粋で優れた男で、我々は多くの喜びを感じ取れる。」[10]

これはゲーテのいわゆる第一次ローマ滞在（1786年11月～1787年2月）の部分に見られる一節である。ゲーテは密かにカールスバートを抜け出してから2か月で「世界の首都」ローマに辿り着いた[11]。そして、モーリッツがローマに到着したのも、ゲーテと同じ1786年10月末であった[12]。モーリッツはゲーテと知り合いそのサークルに関わるのだが、ゲーテの記述によると、12月上旬、ともに海に行った帰りに馬が舗道で脚を滑らせたために腕を折っている[13]。そのためゲーテは様々な役回りで患者モーリッツの世話をする[14]。1か月ほどで腕はよくなっていったようだが、2月中旬ゲーテはナポリに向けて出発する。その時ゲーテは、モーリッツを置いて行きたくない旨を書き記している。ローマでゲーテが最も親しく接した人物がモーリッツであった。カフェ・グレコが思想交換の場所になっていたようである[15]。

ゲーテの『イタリア紀行』の記述から、ローマにおけるゲーテのサークルでズルツァーの美学事典が読まれていたことが分かっている。その記述は、ゲーテとモーリッツが知り合った月である1786年11月のところに見られる[16]。ローマにモーリッツが来ていることを記した部分の少し前に当たる。

ゲーテが再びローマに戻るのは同年6月で、翌1788年4月までのいわゆる「第二次ローマ滞在」でゲーテとモーリッツはさらに交流を深める。『イタリア紀行』の1788年3月の「報告」には次のような文章が見られる。

「美の形成的な模倣について、カール・フィリップ・モーリッツ著、ブラウンシュヴァイク、1788年／こうしたタイトルで、印刷全紙4枚分に満たない小冊子が印刷された。・・・この小冊子は我々の談話から生まれたもので、話したことをモーリッツが自分なりのやり方で利用し発展させたのである。」[17]

このように述べたあとゲーテは、その中心的な部分を長々と引用している。

そこで展開されているモーリッツの思考は、「模倣」という言葉では呼ばれていないが、自然の全体を小規模に再現していて、我々の感覚で言えば、「自然模倣説」の名で呼ぶにふさわしいものである。以下、ゲーテが引用している部分の冒頭のところを再読する。

「しかし、活動する力の地平は、形成を行う天才の場合、自然そのものと同じ広さでなければならない。つまり、その組織は繊細に織りなされ、すべてを環流する自然の無限に多くの接触点を有していなければならない。その結果、大規模に存在する自然のあらゆる関係の最も外面的な終端と言えるものが、ここで小規模に互いに並置されることになる。それらには十分な空間があって、互いを排除する必要はない。」[18]

自然の「最も外面的な終端」というのは、自然と向き合う人間の感覚器官や精神的な諸能力に対して現れるものを指すと思われる。モーリッツが語る形成的な模倣は、様々な能力から構成された組織体としての人間が、自然の全体を把握するという形で始まる。

> 「このように繊細に織りなされた一つの組織が十分に発展してくると、その組織は、その活動する力の曖昧な予感のなかで、突然一つの全体を把握する。それは、それまで目にも耳にも想像力にも思考力にも現れたことのないものである。そうすると必然的に不安定や、均衡をはかる諸力の間の不均衡を招いてしまい、再び平衡が訪れるまでそれが続く。
> ただ活動しているだけの精神の力が、曖昧な予感のなかですでに自然の高貴で偉大な全体を把握するようになると、そうした精神では、明晰な認識を行う思考力も、より生き生きと描く想像力も、最も明るく反映する外的感覚も、自然の連関のなかの個別的なものを見るだけではもはや満足できなくなる。」[19]

組織として繊細に発展した人間に対して、これまでに把握することのできなかった自然の全体が立ち現れてくると、人間は不安でアンバランスな状態に陥る。ひとたび精神が自然の全体を捉えると、個々の器官や能力が自然のなかの個々のものを捉えるだけでは満足できなくなり、そこで新たな動きが発動される。

> 「活動する力のなかでただ曖昧に予感されただけの、偉大な全体が有するすべての関係は、必然的に何らかの形で、見えたり、聞こえたり、あるいは想像力に把握されたりといったことが可能になる必要がある。そうなるためには、活動力の内にそうした関係が眠っているので、活動力がそうした関係を、自分自身に従って自分自身から形成しなければならない。活動力は、偉大な全体のそうした関係のすべてと、その中にある最高の美を、一つの焦点において捉えなければならないが、それは、その光の先端を捉えるがごとくである。
> 然るべき距離をおいて見ると、こうした焦点から最高の美の仄かなしかし忠実な像が仕上がってくるに違いない。この像は、自然の偉大な全体の最も完全な関係を、小規模ではあるが、自然自身とまったく同じように正しく正確に捉えている。」[20]

予感されたものは自らの活動力のなかに眠っているので、それを自ら形成することが必要となる。ここには、模倣の本質が形成であるという重要な理解が表現されている。諸能力の構成体である人間が繊細に発展すると、自然の全体が予感の中に立ち現れ、その自然の全体が引き金となって、自然の美を小規模に模倣する形で形成が可能となる。モーリッツの説明はさらに続く。

「しかしここまでくると、最高の美のこうした複製は必然的に何かにくっついていることが必要なので、形成する力は、自らの個性に規定されながら、見えたり聞こえたりする、あるいは想像力で把握できたりする何らかの対象を選択する。そして、その対象に最高の美の反照を縮小した尺度で移すのである。他方でこの対象は、それが本当に表現しているものの通りであっても、自分自身以外には本当に独力で存在する全体というものを許さない自然の連関とはそれ以上繋がりを持ち得ないので、そのために我々はすでに一度いた地点に連れ戻される。つまり、内的な本質が、芸術の力によって、それ自体において存在する全体へと形作られ、妨げられることなく自然の偉大な全体の諸関係をその完全な広がりにおいて反映することができるまでは、内的な本質は常に最初は幻影（Erscheinung）に変化せざるを得ないという地点である。」[21]

内面を高めることで模倣が可能な状態となり、そしてさらに、形成的に模倣することによって不均衡な状態を脱するという機制が見て取れる。模倣対象は目に見える外面的なものではないが、目に見えるような形で模倣するしかない。具体的な表現対象を選ぶと、本質は最初は幻影として現れざるを得ない。その地点から自然の全体を反映する地点を目指して形成的模倣が進められるのである。

テクストの冒頭でソクラテスの模倣という事例に則して語られた「模倣」の概念的な整理と、ゲーテが引用しているテクストの山場での形成的模倣をめぐる議論で、模倣という言葉をさほど前面に押し出して用いていないこととの間にある距離は、この時代になって「模倣」という言葉を割り振る部分が、美学の本質的な議論をする地点からずれているという事情を間接的に反映しているのかも知れない。しかし、モーリッツが美の創造の本質を模倣と捉えていることは、「形成的模倣」という小冊子の表題からも明らかである。

トドロフの『象徴の理論』では、第６章[22]で取り上げられるモーリッツが主役の一人であるが、能産的自然の模倣や美の自律性といったことがモーリッツを特徴付けるとしている議論は、特に転換点としてモーリッツに焦点を当てようとしている点を除けば、「所産的自然の模倣から能産的自然の模倣へ」であるとか、「他律的な模倣原理から自律的な美の原理へ」といった旧来からの精神史の図式の焼き直しである。トドロフは、「模倣」という概念の固定性を前提とした上で、それが終焉を迎える前に小手先の調整を加えているという先入観に縛られているため、初期啓蒙主義時代からの模倣概念とモーリッツの模倣論との関係を捉え損なっている。模倣は啓蒙主義時代の最初から固定的に単なる複写であったわけではない。さらに、自律か他律かという芸術原理の性格の区分も、芸術が他律的であることの前提は芸術に先立って自然が存在しているということであるから、自然というものの実在性や仮構性を括弧に括りその判断を先送りする時には、あまり意味をもたない。むしろ、曖昧な予感の中で自然の全体を捉えたという思いから、最初は幻影としての性格しかもたないものを追いかけて形にするとモーリッツが論じている部分が、初期啓蒙主義時代からの模倣概念の変わらぬ核心であると想定し直した時、つまり、自然の模倣とは自然

の幻影の模倣であり、自然の深部の影を捉えたと考えて追いかける模倣であると想定し直した時、精神史の構図は自ずと塗り変わるものと思われる。

模倣が多段階のものとして示されている点は、そこに芸術家が歩むべき段階性があると受け取ることができる。低い段階に捕らわれている場合には、そこを突破することが必要となる。モーリッツは、内面を高めることで高次の模倣が可能になる有様を精密に描こうとしている。既存の安定を破壊して不安定な状態に陥り、予感を頼りにした模倣が完了するまでそれが続く。ズルツァーもモーリッツも芸術作品の作者を問題にしていて、彼らのテクストには書かれていないが、安定を破壊して突破を果たした作者の産み出す作品は、今度はその受容者にも突破を促すものと思われる。そこにミメーシスの連鎖に潜む重要な契機があると予想される。

3　単純な自然模倣から様式へ — ゲーテ

モーリッツより７歳年上のゲーテには、「単純な自然模倣、手法、様式」[23]という論考がある。最初に印刷されたのは、ヴィーラントが主宰する雑誌『ドイツ・メルクール（Der Teutsche Merkur)』で、その 1789 年・第１巻の２月の号である。そこには、執筆者の名前は挙げられていない。「ある旅行者の日記からの抜粋の続き（Fortsetzung der Auszuege aus dem Taschenbuch eines Reisenden)」というより大きな表題が先に来ていて、その号の文章が 1788 年 10 月、11 月の号から続くものであることが示されている。「旅行」というのは、88 年６月にワイマールに戻ったイタリア旅行のことで、従ってその点だけをとっても、この論考には必然的にイタリアで体得されたことが込められていると理解される。また、1788 年 12 月４日から 1789 年２月１日までモーリッツがワイマールのゲーテのところに滞在しているので、先に触れたモーリッツの模倣論を意識している可能性は高いと思われる。

この論考は、様々な意味で用いられている「単純な自然模倣」、「手法」、「様式」という三つの言葉を取り上げ、その言葉によって理解されているものを正確に論じようとするものである。その三つのやり方には段階性が認められ、「様式」が芸術にとっての「最高の段階」を指すものとされている。

ゲーテは、最初の段階にのみ明示的に「模倣」という言葉を使っているが、後述のゴットシェートやブライティンガーのテクストが示唆するように、初期の啓蒙主義では芸術創造のすべての段階を包み込む形で「模倣」という理念が捉えられ、模倣説の構図が形作られていた。「模倣」という語の意味するところが徐々に「複写」に近い意味に切り詰められ、全体を表現する言葉がなくなっていったことによって見えづらくなっているかつての問題圏を再現することが、啓蒙主義研究にとっては重要である。ゲーテの場合も、「単純な自然模倣」という風に「単純な」という形容詞が付いていたり、「手法」のことも文中では「この種の模倣」と呼んだりしていることが示唆的で、「手法」や「様式」を含めたゲーテの考

察対象の全体が、初期啓蒙主義からの延長上に位置して、自然模倣説の問題圏を表現していると捉えることができる。

ゲーテのテクストの特徴は、芸術家の採る創作の仕方について語る際に、芸術家の内側と外側の状態についての記述が照応するように交互に現れることである。

> 「生まれもった才能があると認めるほかはないある芸術家が、少しばかり目と手をお手本で鍛錬した後、非常に早い時期に自然の対象に向かい、忠実さと勤勉さとでもって姿や色をきわめて厳密に模倣し、誠実に自然から離れないようにして、仕上げなければならない個々の絵に着手する時もそれを完成させる時も再び自然を目の前にするようにすれば、そのような芸術家は常に尊敬に値する芸術家でいられるだろう。というのも、彼が信じられないほど本物になり、彼のなす仕事が間違いなく確かで力強く豊かなものになることが、約束されているからである。／こうした条件を厳密に考察すれば容易に分かるように、能力はあってもそれが限定されている人は、快いけれども限定された対象を、こうした方法で取り扱うことができる。」[24]

これは「自然の単純な模倣」について説明した文章だが、この後にも、そうした対象は「容易に常に見出される」とか、この種の模倣は「生き物でない対象か動きのない対象」において行われるといった、対象についての記述とともに、そうした対象は楽な気持ちで見て、静かに模倣できるものでなければならないとか、仕事に携わる人の心情は、静かで、自己に向かい、適度な楽しみで足りるものでなければならないといった、芸術家の内面に触れた記述が続いている。

また、ゲーテは「手法」について次のように語る。

> 「しかし大抵の場合、人にはそのようなやり方は、あまりに神経質なもの、あるいは不十分なものとなってくる。その人は、個々のものを犠牲にすることによってしか絵にすることのできない、多くの対象の一致というものを見出す。スケッチにおいて自然からその文字を言わば『文字真似』するだけのことに、彼はうんざりしてくる。彼は自ら一つの方法を案出し、自ら一つの言語をつくる。そうして、心で捉えたものを再び彼なりのやり方で表現し、何度も繰り返した対象に自らの独特の形を与えていく。その際、彼が一つの対象を繰り返し扱う時に、自然そのものを自らの前に置くわけではないし、まさに自然を非常に生き生きと想起するわけでもない。／ここから、話し手の精神が直接表現され描写される一つの言語が生じてくる。」[25]

この筆致から分かるように、「手法」は「単純な模倣」の次の段階に位置づけられていて、芸術家の精神の有り様が変わるとともに、その対象やその見え方が変わってくる。「この種の模倣」に最も適している対象は、一つの大きな全体の中に多くの小さな従属的な対象が

含まれているようなものとされる。風景画は、個々のものに神経質に固執して、全体の概念を固めることができないでいては困る、ということが、この「手法」の説明の最後で例として言われる。

「様式」についてのゲーテの説明は比較的簡潔である。

> 「自然の模倣を通じて、普遍的な言語を作り出す努力を通じて、対象そのものの厳密で深い研究を通じて、最終的に芸術が物事の性質とその成り立ちの様子を厳密に、しかも常により厳密に知るようになると、そしてまた、芸術が形姿の系列というものを見通し、様々な特徴的な形式を並置したり模倣したりする術を掴むようになると、様式は芸術が到達可能な最高の段階となる。その段階に到ると、芸術は人間の最高の努力と肩を並べることになる。」[26]

このあと、「様式」とは、目に見えて手で掴むことのできる形姿で事物を認識できる限りにおいて、最も深い認識と事物の本質に基づいたものとも述べられるので、この段階では、芸術家の精神にそうした認識能力が求められることが分かる。

「単純な模倣」は「手法」に移行したり、「様式」に移行したりする。「単純な模倣」から「様式」へと歩みを進めることをゲーテは、「聖殿そのもの敷居へと足を踏み入れる」と表現している。

> 「従って、単純な模倣は、言わば様式の前庭で活動しているのである。それがより忠実に、より慎重に、そしてより純粋に仕事に向かい、より落ち着いて見るものを感じ、より冷静にそれを模倣するなら、そして、より多く似たものを比較し、似ていないものを互いから切り離し、個別的な対象を普遍概念のもとに整理することを学ぶのなら、単純な模倣はそれだけ一層、聖殿そのもの敷居へと足を踏み入れるにふさわしいものとなる。」[27]

この文章は、より高い事物の本質を認識する段階へと突き抜ける精神の構えを述べていて、それとともに模倣は芸術の「最高の段階」へと到るのである。

芸術と言っても、ゲーテのこのテクストが全体として絵画を中心的に念頭に置いていることは、具体例を挙げたりしている端々の表現から窺われる。とは言え、ここで述べられたことは詩作にも当て嵌まると考えられるし、翻訳という文脈を与えればこのテクストは翻訳論のように読むことさえ可能と感じられる。最初に述べたように、このテクストは旅行者の日記からの抜粋という形をとっているので、最後の「様式」という創作の在り方に、86 年から 88 年にかけてのイタリア旅行でゲーテが感得したものが込められていて、このテクストはゲーテがイタリアで最高の段階の芸術に触れたことの間接的な証言になっていると理解される。

三段階の模倣の説明を通して交互に現れる模倣対象と模倣主体を規定する記述は、模倣

の種類が変わると模倣対象の性質が変化すること、さらにそれと呼応して模倣主体の性質も変容することを示している。

対象に関しては、単純な自然模倣では、そのための対象は「容易に常に見出される」とされたが、手法では、「対象を繰り返す場合には、自然そのものを自らの前に置くわけではないし、まさに自然を非常に生き生きと想起するわけでもない」と言われた。最後の様式では、事物に関する「最も深い認識」が求められる。こうした対象規定の変化は、対象が純粋に所与のものとは言えなくなり、対象の措定に主体が関わっていく方向の変化と言えるだろう。「様式」では、ゲーテは事物の本質を認識すると捉えるが、その場合、模倣対象が主体の産出する幻想に過ぎないとまでは考えないものと思われる。しかし、そのような模倣対象が現れてくるのには主体の関与が必要で、それを真の対象の産出と見ることは可能かも知れない。

異なる段階の間を移行することに主体の変容が伴うのは明白である。対象を楽な気持ちで見て静かに模倣する段階から、自ら一つの言語をつくる段階や、普遍的な言語を作りつつ物事の性質や成り立ちを掴もうとする段階へと移行するということは、まさに、手法をもつ、様式をもつ、ということである。

ゲーテのテクストは内と外の相関が明瞭に語られたテクストであるが、それを反映しているのが模倣の各段階において言語の定位する位置である。「自然からその文字を言わば『文字真似』するだけ」という段階では、言語は客観世界の表面にあり、「話し手の精神が直接表現され描写される一つの言語が生じてくる」段階では、言語は主観世界にある。そして、「普遍的な言語を作りつつ物事の性質や成り立ちを掴もうとする」段階では、言語は客観世界の内奥から掴み取るものとなっている。ゲーテの論考では、模倣する芸術家の視線は植物学者の視線と重なる。「言語」という面から見た三段階は、自然学が現象を経験的に記述するだけの段階、理論言語を発展させる段階、そして、自然の普遍的な法則を言語で表現する段階に喩えた形で理解することもできる。

この模倣論のあとゲーテは、同じ『ドイツ・メルクール』誌の同年7月号に、モーリッツの『美の形成的な模倣について』の批評文を寄せている[28]。モーリッツの模倣論の全体を要約した後、最後に短い感想が添えられているのだが、ゲーテの見るところでは、モーリッツの深くて鋭い感覚が見て取れるものの、方法やスタイルが簡潔すぎて内容を損なっている。自然や芸術の美が身近にあったローマで書いたために、読者も対象に親しんでいることを前提にしていて、分かりづらい印象を与えると言われる。この批評感覚は、ゲーテの模倣論が直観的に分かりやすい書き方になっていることと、ゲーテの意識のなかでは一繋がりのものと思われる。この批評文はゲーテとモーリッツの違いを強調したという印象を与えるもので、しかもゲーテは、モーリッツが以前から知っていた原理に忠実であると書いているので[29]、『イタリア紀行』の「第二次ローマ滞在」(1829年)の記述とは違って、ゲーテの影響を否定する傾向の内容となっている。しかし、「第二次ローマ滞在」の中の「報告」は事後的に書かれたものなので、モーリッツの模倣論はゲーテとの談話から生

まれたものだとするそちらの記述の方が、見解としては後年のものである。

確かにモーリッツとゲーテとでは、模倣について語る文のタッチはかなり異なるが、内面を高めることによって高次の模倣が可能になっていく芸術家の歩みを描き、模倣の本質的な契機として、壁を突破してそれまで見えなかった自然の普遍的な姿を模倣すると見る点では、両者の影響関係は別にして、共通する認識が根底にあると見てよいように思われる。

4　論理学的な上昇として構想された模倣 — ゴットシェート

ここからはさらに時間的に初期啓蒙主義に向かって遡ることにしたい。模倣という概念の中核にあるものを、「模倣」という言葉に捕らわれすぎずに突き詰めようとする場合に、そうした考察の参照項となる初期啓蒙主義時代の模倣説について一つの有力なイメージを提供してくれるのが、ヨハン・クリストフ・ゴットシェート（1700-1766）の詩学である。我々は次に、ゴットシェートの語る三段階の模倣を取り上げる。ゴットシェートの『批判的詩論』（初版 1729 年、印刷上は「1730 年」、以下『詩論』と略記）[30]には、「詩的模倣の三つのジャンル、とりわけファーベルについて」という模倣概念について論じた章がある。詩的模倣の第一のタイプは、自然の忠実な模倣である。

> 「自然の模倣は、先に示したように、すべてのポエジーの本質であるが、その在り方には三つのタイプがある。その第一は単なる描写で、自然の事物を生き生きと描くことだと言ってもいいが、自然の事物を、すべての性質そのままに、よいところも悪いところも、完全なところも不完全なところも、読者に対して明晰判明に目の前に描いて見せる。ほとんど現実に存在しているかのように、いわば生き生きとした色遣いでもって描写するのである。」[31]

また、詩を絵画になぞらえる論者を念頭において次のように言われる。この言い方はスイス派を意識したものであろうか。

> 「こうした詩人の絵画というのは、月並みな絵画術よりもはるかに大きな広がりをもっている。絵画術というのは視覚のために描かれるに過ぎないが、詩人の方はすべての感覚のために描写するのである。詩人は想像力を刺激し、刺激された想像力が、知覚されるすべての事物の概念を、形象や色彩の産出とほとんど同じように軽やかに産みだしていく。」[32]

このタイプの模倣は、「最も程度の低いものにすぎない」とされている。

第二のタイプの模倣は、別なる人間を演じることである。例えば、哀しみをうたった詩を作る場合、詩人自身は哀しみという情念に捕らわれていないので、それは演技である。演劇の台本を書く場合も同様である。この模倣を行うには、人間の心の内側まで調べ尽くす必要があるので、第一の模倣よりも「はるかに多くの技術」[33]を要する、と言われる。

「別のタイプの模倣が生じるのは、詩人自身が別の人間を演じる場合、あるいは、別の人間を演じさせようと思う者に、あれこれの状況の中でその人にふさわしい台詞、身振り、行動を指示して授ける場合である。」[34]

「すべての演劇はほとんどこうした技術に依拠している。このことは、個々の登場人物の性格、個々のシーンの台詞、行動に関して当てはまる。というのも、これらの場合、詩人は、登場する英雄に関しても、あるいはそれ以外のものに関しても、現実に自然な形で起こり得たすべてのことを厳密に模倣し、そこに本当らしくないことが何も感じられないようにしなければならないからである。」[35]

最後に第三のタイプの模倣については、「ファーベル」こそが「すべての詩作の起源であり魂である」[36]と主張される。ゴットシェートによれば、この種の模倣の本質は一つの連関を創出する結合ということにある。ファーベルは可能世界に関わる。ゴットシェートの形而上学[37]にとって世界は「複合的なもの」で、部品を組み立てることによってできた一つの「機械」[38]であるが、『詩論』では詩的な作品がそうした世界との類比で捉えられている。

「詩におけるファーベルの本質とは何かということを説明する時に、アリストテレスは、物事の構成ないし結合であると語った。・・・これらのものが、一つの連関を創り出すように結合されなければならない。そうして初めてそこからファーベルが生じるのである。」[39]

ゲーテやモーリッツやズルツァーに比べると、ゴットシェートの語る三種類の模倣は、三つの取り合わせが理解しづらい。その点は、すでに存命中にゲオルク・フリードリッヒ・マイアーなどから批判を受けたところであり、後の研究史でも、クラウス・シェルペ[40]など、首尾一貫性を疑問視する声がある。模倣説は単なる模写説に留まるものではないという考え方は、第一段階と第三段階の対比のなかに表現されていると見てよいだろう。しかしその中間にもう一つ段階が挿入されたことで、絵画的な描写、他者の演技、ファーベルの創出という分類根拠が判然としない、戸惑いを感じる分類になっている。第一の模倣は目に見える外面を捉え、第二の模倣は目に見えない心の内側まで捉えるので、これら二つを「真実らしさ」を追求するタイプの模倣と括ることができるかも知れない。ズルツァー

の分類で言えば、第一または第二の模倣に相当する低次の模写的な模倣である。それに対して第三のファーベルの創出は、ズルツァーの「自由な模倣」と同様、模写とは言えない。さらに異なる捉え方としては、この三種類の模倣は、根底のところで絵画、演劇、詩文学という芸術のジャンルを意識していると見ることもできそうである。モーリッツの三段階も、愚者の模倣と賢者の模倣の間に位置する二番目の位置のものが俳優の演技であった。

しかしここで特に考察したいのは、この三種類の模倣の段階設定は、ゴットシェートの『全哲学の第一諸原理』(初版 1733-34 年、以下、『哲学』と略記)[41]が語る人間悟性の諸能力の段階設定と符合するという見方についてである。両者の根底には、人間悟性が磨かれていく論理学的な発展の道筋が見て取れるように思われる。ここで語られた模倣の構造を理解するために、『詩論』の模倣説の前提知として、『哲学』に見られる人間悟性の諸能力についての議論を横に置いてみると、その諸能力の階梯から模倣の分類が導かれるという仮説が見えてくる。

『哲学』・「理論篇」・精神論[42]の中の、悟性の能力を主題化して扱っている部分によると、まず基礎的な認識能力として、知覚や想像力や記憶がある。知覚は「事物の模写としての完全性の度合い」に応じて分けられる。「知覚されたものが他のものから区別される場合に明晰」、「一つの事物に関して見て取った様々なものを列挙したり記述したりでき」、どの点をもってある事物を他の事物から区別するか言うことができる」場合に「判明」とされる[43]。想像力は「不在の事物を表象する能力」である。「想像力のお陰で、よく似た事物があると他の事物が必然的に呼び起こされるし、また、かつての知覚の一部から当時の全体的な表象が必然的に呼び起こされる。」想像力は、かつて知覚したことのない表象にまで広がりをもつが、「理性的な詩作や発見の能力」は、根拠のない想像からではなく、充足理由律に基づいた想像から生じてくる。「巧みな詩人は、自然の範型に従って、本当らしいファーベルを創り出す。」[44]記憶は過去の知覚を呼び起こす際に、想像力と補完的な関係にあって、かつてそうした知覚を有したと断言できる能力である。ただし、過去の物事を呼び覚ますのは想像力とされている[45]。

次に、判明でない認識を判明な認識へと導く諸能力がある。学問的営為などにおいて判明な概念を生じさせるためには、ある事物を他の事物から区別するメルクマールを把握する必要がある。そのような能力として挙げられているのが、複合的な観念のうちの一つに注意を向ける「注意力」、観念と観念の間の類似や結合を見て取る「熟考力」、そうした考察を短時間で行い、非常に短い時間である事物の多くの面を知覚する「鋭敏性」、複合概念を単純概念に分解する「思慮深さ」、想像力の中に現れて事物の類似を見て取るために機能する「機知」、機知や注意力によって弁別的に観察された個別的な類似点を普遍概念に変えていく「抽象能力」である。詩人や弁論家に必要な資質としては、とりわけ「鋭敏性」と「機知」の必要性が述べられている[46]。

最後に、類推・推論・発見に関わる能力がある。類似事象の類推は、「明晰な感覚から出発し、想像力と機知を用いて」事象の類似を見て取る「経験的」、帰納的な判断であり、理

性的推論は、すでに知られた真理から新たな真理を「理性的」、演繹的に導き出す判断である。三段論法では、知覚が与える経験的判断が下位命題、類似性をもとに想像力が意識させた普遍的判断が上位命題となって、そこから推論を通じて結論が生じてくる。こうして真理の連関を見通す能力が「理性」と呼ばれる。既知の真理から未知の真理を導き出す「発見術」には、事例や問いの類似を見抜く機知も必要で、画家や詩人や弁論家の模倣にもそうした機知が用いられている、と言われる[47]。

こうして語られた人間悟性の諸能力から、模倣に必要な能力を改めて考察してみると、自然の事物を生き生きと描く単なる描写としての第一の模倣は、知覚や想像力や記憶といった能力によって、外面的に見えているものを描写するものと言えるだろう。それに対して、他者を描写する第二の模倣は目に見えないものの模倣である。ゴットシェートによると、他者を描写する模倣は、人間について心の内側まで熟知していないと成功しない。人間の性格付けを行う技術は道徳論と経験から学ぶものであると述べられるが、詩人は人間の在り様について、経験から差異を、道徳論から共通点を学ばなければならないのである。

> 「経験は、子供、若者、大人、老人に支配的な傾向を教えてくれる。道徳論は、逆に、情念の性質や、あらゆる都市のあらゆる人間に課された義務を教えてくれる。」[48]

第一の模倣とは異なり、現在目の前に表面的に見えているものを写し取るだけの個別的な経験を基礎としたものではなく、多くの事例から類似と差異を見て取った後に成り立つ。そのために詩人に必要とされる資質は、比較を行いながら判明でない認識を判明な認識に導くために必要とされた諸能力ではないだろうか。

> 「・・あらゆる点で真実らしさに気を配る鋭敏さが十分備わっている者なら、模倣は間違いなくうまくはかどるに違いない。・・・私は、どんな人にも機知や判断力はあると考えている。機知というのは、物事の類似に関係する心の能力である。」[49]

外面的には見えていないメルクマールを見て取る「鋭敏さ」があれば、メルクマールの類似を見て取る「機知」や、ある種の人物類型についてメルクマールを述語とした「判断」も可能となる。

外面的には見えないメルクマールの分析を基盤としながら行われるのが第二の模倣であるとしたら、類推や推論の結合能力を基盤とする模倣が第三のファーベルの構築だと言えないだろうか。「矛盾を孕まない」一つの必然的な「連関」を本物らしく創り出すことの背後には、連関の必然性を吟味する理性が働いているものと思われる。また、「現実には起こっていない出来事」の下に「道徳的な真理」を隠しているファーベルの構築と読解には、出来事と真理とを結び付けるある種の推論が関与する必要がある。作者は、自ら経験している現実の出来事と、現実には起こっていないファーベルとの類似をもとに、道徳命題を

ファーベルに含意させるのであるし、読者もまたそうした類似から隠された真理を発見するのである。

こうしてみると、一見論理性を欠いたように思われた模倣の分類も、悟性の諸能力の階梯によって構造化されたものと見ることができそうである。『哲学』・理論篇の精神論に先立つ理性論の部分[50]では、人間の悟性には知覚、判断、推論の三つの能力があると述べられているが[51]、この議論は近世論理学に広く認められ、ヴォルフの『ドイツ語論理学』でも示された「概念・判断・推論」という論理学の図式に則ったものと見ることができる[52]。つまり、『詩論』で述べられた模倣の三分類についても、その思想的背景という意味では、「概念・判断・推論」という図式を想定できるのではないだろうか。それは、個別に知覚を行うことから始まり、そこに分析的判断を加える段階を経て、命題と命題を結合する理性的推論へと進む、論理学的悟性の階梯構造である。

ゴットシェートは詩人に哲学者と同等の能力を要求している。模倣の分類について語る前の『詩論』第１部第２章では、詩人の資質を主題化する形で、悟性の能力について論じている。

> 「詩人に哲学が必要となればなるほど、判断能力も高くなければならない。機知の用い方がよくなかったり、全く正しくなかったりすれば、機知や鋭敏さが備わっていても何の役にも立たない。空想の炎が健康な悟性に和らげられず、想像力があまりに強すぎると、常軌を逸した詩人になってしまう。すべての思いつきが等しくすばらしいわけでもないし、等しく根拠のあるものでもないし、等しく自然で本当らしいわけでもない。悟性の判断がそうした点についての判定者とならなければならない。詩の場合ほど容易に度を超しやすいものはないのである。」[53]

これは一例で、詩人は『哲学』の大半を占める人間に関わる内容について、理論篇から実践篇に到るまで幅広く吸収していることが求められている。詩人は原理的な知の総覧である哲学に通じていなければならない。哲学的内容の知識をもっているだけでなく、哲学的に高い悟性能力が求められる。ゴットシェートの詩学は、想像力や機知の能力などによって、混沌とした自然の中に類似性が見て取られ、やがてそれが理性的結合によって再構成され、秩序化された論理空間へと仕上げられていく、分析的な認識の発生過程に焦点を当てている詩学と言えるかも知れない。ゴットシェートは『詩論』では特に機知の能力を強調するのだが、現状肯定に留まらずに可能世界を切り開いていき、詩的な発見をするという課題が詩人にはある。以上のことを踏まえると、模倣の三段階はここでもやはり、詩人が殻を破って突破することによって歩む陶冶の段階と言えそうである。ゴットシェートの場合、それがとりわけ論理学的な階梯の上昇として捉えられている。

5　地平拡大に対する情動の加重 ― ブライティンガー

本稿における考察事例の最後として、ヨハン・ヤーコプ・ブライティンガー（1701-1776）の模倣説を取り上げる。ブライティンガーにも『批判的詩論』(1740)[54]という書があるが、その第１部第３章「自然の模倣について」[55]は、この書物全体の基礎付けと見做せる章である。第１章「絵画芸術と詩芸術の比較」[56]、第２章「詩的絵画の解明」[57]の議論に続く形で、ブライティンガーは、詩における自然模倣は想像力に支えられたもので、模倣とは想像の世界における創作であるということを論じている。そこでは、「詩人に現実の歴史的な真理が要求されることはなく、不可能で真実らしくないものでなければ十分」[58]と言われている。詩人のための真理世界として想定されているのは、歴史的事実の生起する現実世界ではなく「可能世界」[59]である。

> 「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仮象と名前を与えているのである。」[60]

> 「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ので、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、次のことが導きだせる。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、それによって芸術作品を真理や真実らしさに基礎づけるのである。」[61]

詩人が模倣するのは現実世界ではなく可能世界であるという言い方に、目に見える外面的なものを模写するだけの模倣を否定して、不可視の真理を表現する模倣を求める姿勢が表れている。後者の引用は、ゴットシェートのように、思慮を欠いた不自然な想像力の飛翔を戒めたものと受け取れる。

第３章で示された可能世界論に依拠した模倣説は、そのさらなる展開を「現実的なもの

から可能的なものへの変容について」.という第８章[62]に見ることができる。

「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。」[63]

「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象する場合、それは自然の改善とは呼べず、可能的なもの自体における自然の模倣と呼ばれる。」[64]

「自然は完全であって、よりよくすることはできない」[65]という弁神論的な立場から、リチャードソンやムラトーリが主張した、「芸術は自然をよりよくする」[66]という発想を取るタイプの模倣説が否定されている。「芸術は、自然が別の意図の下にあればなし得たであろうと思われる点において自然を模倣するのである」[67]というのが第８章の結論である。

ブライティンガーは、自然の中には二つの真理があるという言い方もしている。そのうちの一つの真理はただ現実の世界にのみ存在するが、もう一つの真理は、可能的事物の世界にしか見出されない。ブライティンガーは前者を「歴史的な真理」、後者を「詩的な真理」と呼んでいる[68]。さらに、「可能的」であることは「真実らしい」ことであり、『批判的詩論』では「詩的な真理」に対して「真実らしさ」という名称が割り当てられる。可能世界論によって支えられたこれまでの議論は、こうした読み換えを経て、作用美学の領域へと接続される。

アリストテレスの『修辞学』に依拠して模倣の快について述べた第１部第３章の記述によれば、模倣の楽しみは二重である。

「芸術によって生み出される二種類の楽しみとは、アリストテレスによれば、学ぶこ

とと驚くこと、我々の認識の拡大と驚きである。したがって、楽しみとは二重のものである。一つは、そもそも模倣の素材に由来し、もう一つは、模倣の技術に由来する。それにもかかわらず、アリストテレスの述べるところによれば、この二重の楽しみはまた、模倣の技術のうちである種の仕方で統一されて見出すことができる。またこのようにも述べられている。模倣は、自然の数々の真理を我々に提示してくれるものとして、素材という点でのみ教訓的なのではない。そればかりでなく、巧みな模倣は、事物を我々に想起させる際、その事物を注意深く観察せざるをえないような光の中で想起させるのであり、それによって我々は、あらゆる観察の切っ掛けを手にするのである。実際、模倣は、自然そのもの以上に、人々の注意を支える力をもっている。」[69]

「歴史的な真理」も「詩的な真理」も教えることには役立つが、「詩的な真理」だけが楽しませる。その意味で詩には、可能的でしかも快の感情を引き起こす「真実らしさ」が必要とされる。詩人は作用の類似性によって自然を模倣するので、自然の「真理」と芸術の与える「真実らしさ」との間の存在としての意味合いの差異は問題にならない。

「詩人は、ただ真理の仮象によって我々の心を動かそうとしているだけであり、自然を、その真の力ではなく、ただ作用の類似という点で模倣しようとしているだけである。」[70]

第１部第６章に「真実らしさと奇異なものについて」という章があり、「真実らしさ（das Wahrscheinliche ）」は「自らのうちに矛盾を孕まない」ものと規定されている[71]。「真実らしさ」は、真理概念のように不可能性に対置されるわけではなく、「奇異なもの（das Wunderbare)」に対置される。その意味で、真理概念に対して一定の距離をもつ作用美学上の概念と言える。真実らしさと奇異なものとの対置は、教えることと楽しませることという二分法をさらに作用美学的に展開したもので、真実らしさが仮象性を真理性に付加するとしたら、奇異なものは、注意力のない人を楽しませる快い要素で、仮象性にさらに異化作用を付加するものである。

『批判的詩論』第１部の道筋を確認すると、第３章で「自然模倣説」の輪郭を提示したあと、第４章で「悟性を照らす自然の中の不思議なものも大部分の人にとっては楽しみではない」[72]との理由から、「素材の選択」について語られる。第５章は、「心を動かす」力を持ち、「不思議さの母」である、「新しいもの」について語る。「詩的な美」は、「新しいものと真なるものとの結合」にあるとされる[73]。そして第６章「奇異なものと真実らしさについて」に到って、「新しいもの」の最も進んだ段階としての「奇異なもの」と、「真実らしさ」との結合が議論されるのである。

「詩人は、真なるものを真実らしさとして、また、真実らしさを奇異なものとして提

示する。」[74]

第７章は当時の流行を反映した寓話論で、動物を人間のように行動させる語りの中に道徳的真理を織り込んでいく寓話というジャンルが、この「奇異なもの」と「真実らしさ」を「身体的部分」と「精神的部分」という形で統合する一つの典型として捉えられている。

ここまでの議論を総合すると、可能世界論をベースにした模倣説は単純な模写説を否定しているとは言え、ゲーテ、モーリッツ、ズルツァー、ゴットシェートとは違って、ブライティンガーには模倣を明示的に多段階的なものとして語る姿勢はない。その理由の一つとしては、第１章、第２章で詩と絵画と比較している部分が段階性の議論の代わりになっている面がある。また、可能世界論をベースにした模倣説を展開したあとに、作用美学の領域にシフトして、真実らしさと奇異なものの結合という形で自説を総括している点が大きい。『批判的詩論』は、作用美学的な部分において、真理の仮象を与える「真実らしさ」の同化作用と、人を楽しませる「奇異なもの」の異化作用との弁証法的な結合を追求する詩学と言える。第６章では、「奇異なものは、可能的な連関から、現実の連関とは異なる意図によって生じる」と言われる。「詩の最上の美しさと力は、奇異なものと真実らしさとのこうした結合のうちにある」[75]とされる以上、「奇異なもの」も可能世界論の許容する範囲内にとどまる。

ブライティンガーの場合、模倣が多段階的なものとして示されておらず、詩人が内的な能力を磨いていくという構えも弱いように思われる。可能世界において自然を模倣するということは、詩人の創作を現実性の付与という点において、現実世界を創造した神の行為に擬して理解しているということであり、詩人に課せられる使命は軽いものではないが、作用美学的な視線が前面に出ているため、作品を創造する詩人の階梯上昇よりも作品の受容者に新しい境地が切り開かれることに力点があると思われる。同化作用にさらに異化作用を織り交ぜるということは、新たな知見を与えて受容者の地平を拡大させる場合に、情動への働きかけによってさらにアクセントを付けるということをブライティンガーは強調していると見てよいだろう。

６　暫定的な結論と今後のための予備考察

幾つかの事例を取り上げた本稿における暫定的な結論と、今後のための予備的かつ発展的な考察を最後に記しておきたい。複数のテクストを並べて鳥瞰的に見てみることによって何らかの知見を得るところに本稿の狙いがあるので、個々のテクストの一層掘り下げた検証という点でも、ここで取り上げていないテクストとの関係という点でも、本稿の結論は仮説的な性格を免れないと考えている。

まず、模倣が多段階のものとして語られる場合には、その中の低い段階に模写的な模倣

を置くことで、詩や芸術一般が追求する模倣は決して単なる模写ではないことを強調している面があると言える。その上でさらに、多段階のものとして想定する根底に、模倣者が壁を突破し、地平を拡大し、階梯を上昇して歩むべき陶冶としての発展が想定されていると見ることができる。多段階的なものとして語られていないブライティンガーの場合でも、模倣が模写ではないことは十分に述べられている。また、受容者の捕らわれを破壊して、受容者が一歩発展することが想定されていると言える。その点については、模倣が同化と異化によって構成されるという枠組みがヒントになる。新たな境地へと同化させると同時に、異化効果によって従来の枠組みを破壊し、情動のアクセントを伴うことで新たな階梯へのより印象深い移行が可能となる。

従来の精神史では、18 世紀の後半に模倣説が事実上終焉を迎えた時に、模倣説を模写説であるかのように捉えて批判する論説が目立ったが、今後の詩学史記述の基本認識として、模倣説が単なる模写説であったこと自体が事実としてなかったと考えるべきであろう。模倣が模写ではないとしたら何かという問いに対しては、むしろ外面的に目に見えているものへの捕らわれを脱して、地平を拡大し新たな境地へと一歩突破するものであると答えられるべきであろう。ブライティンガーの場合は、地平の拡大は必ずしも普遍性を高めるものではないと解されるが、ゲーテやゴットシェートの場合は、自然の内奥の連関を見て取ることが含意されている。いずれにしても、旧来の捕らわれを破壊することと、認識を一歩先へ進めることというこの二点が共に備わってこその模倣と理解することができる。

ゴットシェートが機知の能力を強調したように、隠された類似や構造を見るという契機が模倣にはある。詩は隠された連関を発見するものであり、模倣はその発見に端を発したブレイクスルーである。では、この「隠された」連関は世の初めから隠されて存在していたのだろうか。これは、冒頭で触れた内面と外面の相関という問題のさらに発展的な問いであり、今後のさらなる考究に値する問いである。過去の記憶の想起と未知のものの発見は似たような感覚を与えるという言葉もあるように[76]、この点に関して、模倣対象を発見したように感じていても、その実は模倣者が幻影として精神的に産出しているものと仮定することもできるのではないだろうか。

18 世紀詩学史における模倣説では、所産的自然であろうと能産的自然であろうと、神の創造した自然を模倣対象とするという理論的枠組みが依然として効いている。また、古くはプラトンのミメーシス論では、詩というのはイデアの模倣の模倣であった。そうした場合には、自然やイデアは客観的な所与の存在と考えられている。しかし、この客観的な存在性を括弧に入れて考えた時、模倣か創造かという従来の美学史の二分法は意味を失う。主体が模倣対象を主観的に産出しながら、それを客観的な存在だと受け止めて模倣するというのが模倣の構造であるとしたら、模倣したのか創造したのかではなく、創造したものを模倣するという構図となり、創造と模倣に共通する構造が視野に入ってくる。その場合、「自然」模倣説であるということは、作り出すべき理想を自然のなかに投影して見て取った上でそれを模倣するという原理になる。恐らく、美を創造的に模倣するという言い方も

可能になり、従って逆に、他律的な模倣原理から自律的な美の原理という従来の図式は成り立たなくなるものと思われる。本稿の序論で、模倣は他律的な原理かという問いを作業上の問いとして立てたが、それに対して与える答えの方向性としては、自律か他律かという線引きそのものを中断するという方向を追い求めていきたい。その方向性の中で、我々本来の領域である詩学史においては、模倣を一種の突破や階梯上昇として捉えることでより本質的なものが捉えられていくのではないだろうか。

そしてまた、模倣やうつしやミメーシスといった概念は様々な学問領域に広がって認められる。とりわけ、個人史や人類史の初期段階の行動や思考を捉える際に用いられる用例が顕著である。教育論や芸術論において、この概念が個人史や人類史の初期段階という限定を超え出て用いられた場合でも、初期段階という文脈とは無縁ではなく、むしろその延長上に位置した用い方がなされていると思われる。それぞれの文脈を切断せずに、この概念の射程の広さや学問横断的な現れ方を視野に収めるには、模倣を単なる模写と捉えるだけでは理解としては不十分である。模倣が問題になる状況の想定や模倣に期待された役割の分析を明らかにする方向に進めば、むしろ模倣を一種の陶冶の概念と捉えることになるのではないか。捕らわれを破壊し突破を図るという契機に着目し、模倣はブレイクスルーであるという命題から模倣を一種の陶冶の概念と再解釈することが、今後我々の学問横断的な理解を前進させるものと推察される。

---

[1] Tzvetan Todorov: Theories of the symbol, translated by Catherine Porter. 1987
[2] Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Dritter Theil, 1793, S.487
[3] ibid.
[4] ibid.
[5] ibid. S.488
[6] Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. 1788, S.3f.
[7] ibid. S.4
[8] 両者の語る模倣の区分が似ていることに気付いていたシュプリンゴールムは、モーリッツがズルツァーの亡くなる前にすでに1年間ベルリンにいて、ズルツァーを個人的に知っていたことを影響関係の根拠として指摘している。Friedrich Springorum: Über das Sittliche in der Ästhetik Johann Georg Sulzers. In: Archiv für die gesamte Psychologie, Bd.72 , 1929, S.7
[9] 1788年という年がモーリッツの短い人生において、時間的にどのような位置に当たるのか、簡単に確認しておく。1756年生まれのモーリッツは、デッサウやポツダムで短期間教えた後、1778年からベルリンのギムナジウムで教育に携わった。[9]1782年には早くもイギリス旅行に出かけ、その後、教職を完全に断念してからは、改めてドイツ旅行とイタリア旅行を行った。1786年から88年にかけてのイタリア旅行では、ローマでゲーテと交流があった。イタリアからの帰路においても、1788年12月から約2か月ワイマールのゲーテのところを訪れている。1789年にベルリンの芸術アカデミーの教授に任命され、1791年にはプロイセン王立アカデミーの会員となっている。しかし、1793年6月肺炎で亡くなってしまう。
[10] Johann Wolfgang von Goethe: Italienische Reise. In: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche (Bibliothek deutscher Klassiker), I.Abteilung, Bd.15/1, hg. v. Ch. Michel und H.-G. Dewitz 1993, S.154 モーリッツの最も重要な小説『アントン・ライザー』は未完に終わっているが、第3部まではイタリア旅行前（1785-86年）に、第4部が旅行後（1790年）に出されている。この自伝的小説と、イギリス旅行記（1783年）のために、イタリア滞在の時点ですでにモーリッツは無名ではなかったようである。
[11] Vgl. ibid. S.134f.

[12] Karl Philipp Moritz: Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788. In: Werke in zwei Bänden (Bibliothek deutscher Klassiker), Bd.2, hrsg. v. Heide Hollmer und Albert Meier 1997, S.476, 480
[13] Goethe, a.a.O., S.158
[14] ibid. S.165
[15] Klaus Thiele-Dohrmann: Europäische Kaffeehauskultur 1997, S.191f.
[16] ibid. S.146f.
[17] ibid. S.572f.
[18] Karl Philipp Moritz: Über die bildende Nachahmung des Schönen. 1788, S.23
[19] ibid. S.23f.
[20] ibid. S.24
[21] ibid. S.24f.
[22] Todorov, op. cit. p.147-
[23] Johann Wolfgang von Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. In: Der Teutsche Merkur. Weimar. Erstes Vierteljahr 1789, Februar, S. 113-120. - Ohne Angabe des Verfassers.
[24] ibid. S.113f.
[25] ibid. S.114f.
[26] ibid. S.116
[27] ibid. S.119
[28] Johann Wolfgang von Goethe: Ueber die bildende Nachahmung des Schönen von Carl Philipp Moritz. Braunschweig, 1788. in der Schulbuchhandlung. In: Der Teutsche Merkur. 1789, Julius, S. 105-111
[29] ibid. S.111
[30] Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Ausgewälte Werke Bd.VI, hrsg. v. Joachim Birke und Brigitte Birke. Berlin, New York, 1973.
[31] Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Bd.VI/1, S.195
[32] ibid.
[33] ibid. S.198
[34] ibid. S.197f.
[35] ibid. S.199
[36] ibid. S.202
[37] Johann Christoph Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Ausgewälte Werke Bd.V/1, hrsg. v. P.M.Mitschell. Berlin, New York, 1983, S.224f.
[38] Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Bd.V/1, S.268
[39] Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Bd.VI/1, S.203
[40] Klaus Scherpe: Gattungspoetik im 18 Jahrhundert. 1968, S.32f.
[41] Johann Christoph Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Ausgewälte Werke Bd.V, hrsg. v. P.M.Mitschell. Berlin, New York, 1983
[42] Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Bd.V/1, S.507f.
[43] ibid. S.514f.　精神論第２節「知覚力について」
[44] この章で明らかにするように、想像力という能力だけでファーベルの創出が可能なわけではない。「充足理由律に基づいた想像」は、可能世界からこの現実世界が選び取られたことには十分合理的な理由があると考え、物事の合理的な結び付きを見て取ることが前提となる。
[45] ibid. S.518f.　精神論第３節「想像力と記憶について」
[46] ibid. S.523f.　精神論第４節「悟性と判断力について」
[47] ibid. S.531f.　精神論第５節「理性と発見能力について」
[48] Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Bd.VI/1, S.200
[49] ibid. S.201
[50] Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. Bd.V/1, S.129f.　理論篇は理性論、根拠論、自然論、精神論という配置になっていて、当時の用語法で理性論と呼ばれる論理学がすべての哲学的考察の出発点を定めている。
[51] Vgl. Der Vernunftlehre erster Theil. ibid. S.134f.
[52] ヴォルフの論理学『人間の悟性の能力と哲学の認識におけるその正しい使用についての理性的考察』（初版 1713)、いわゆる『ドイツ語論理学』の１章から４章は「概念・判断・推論」という三分法の構図を示している。Vgl. Christiann Wolff: Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in Erkenntnis der Wahrheit. Gesammelte Werke 1.Abt.Bd.1, hrsg.v.Hans Werner Arndt. Hildesheim, 1965.
[53] Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Bd.VI/1, S.158
[54] Johann Jacob Breitinger: Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit e. Nachw. v. Wolfgang Bender. 2 Bde. Stuttgart 1966

[55] Breitinger: Critische Dichtkunst. Bd.1, S.52f.
[56] ibid. S.3f. 第１章の説明によると、芸術は、「抽象的な真理を把握することに長けていない」多くの人のために、「真理を快いものにする」。画家と詩人はそうした「意図の実現の仕方が異なるにすぎない」。特に、「絵画芸術は、眼を通じて作用」し、その「印象は詩よりも速く生起」するが、その「限界」は「詩よりも狭い」。「彫刻はより広い作用領域をもっている」が、全ての感覚と悟性に対して最も広範な作用領域をもっているのが詩である。
[57] ibid. S.29f. 「詩的絵画」という名称は、絵画と同一の生き生きとした作用をもった「雄弁術」の力を念頭に置いている。
[58] ibid. S.58
[59] ibid. S.56
[60] ibid. S.59f.
[61] ibid. S.63
[62] ibid. S.262f.
[63] ibid. S.273f.
[64] ibid. S.268
[65] ibid. S.262
[66] ibid. S.212
[67] ibid. S.262
[68] ibid. S.60f.
[69] ibid. S.71f.
[70] ibid. S.66
[71] ibid. S.134
[72] ibid. S.77
[73] ibid. S.106
[74] ibid. S.128
[75] ibid. S.133
[76] Roger Penrose: The emperor's new mind. 1991, p.429