The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	連想と連関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. 2008, 8, p. 17-41
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/77697
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

連想と連関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 ―― 模倣説は「模倣」という第一原理から演繹的に理解されるか

これまで、一般的な芸術の理解をめぐって、とりわけ詩芸術の理解をめぐって、「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、模倣という理念が長く支配的で、それが近代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。前号[1]では、模倣は他律的な原理なのかという観点から、他律的な模倣と自律的な創造という対比について再検討し、自律か他律かという線引きそのものを中断しなければならないのではないかとの見通しを得た。「模倣」という名称にはミスリーディングなところがあり、お手本に倣うだけであるとか、場合によっては単純な複写に過ぎないというイメージを与えかねないが、実情は異なるという面の考察として、模倣のプロセス全体が一種の階梯上昇であることを示し、捕らわれを破壊し突破を図るという側面を描き出すことで、「模倣はブレークスルーである」という知見を得た。

本稿では、「模倣」という名称がミスリーディングであることを、別の面から考えてみたい。芸術理解の基本理論のことを模倣説という場合、「模倣」という一つの原理によって整序された比較的単純な議論がイメージされる嫌いがあるが、模倣説は必ずしも総論的な理解だけでは片づかない種々の側面をもっている。模倣説というのは、当時の思潮と溶け合う形で色々なヴァリエーションがあり得た芸術の基礎理論の幅広い名称である。従って、模倣説の各論は、「模倣」という概念さえおおよそ把握できれば、「芸術は模倣である」という命題を第一原理としてすべてそこから演繹的に導出されるという類いのものではない。例えば、模倣説が終焉を迎える頃の「自然の模倣か、想像の飛翔か」という問いかけは、模倣説を後から誤解した捉え方の典型例と言えるものだが、実際には、模倣と想像は排他的なものではなく、模倣説には想像力論と深く結び付いた側面があった。「模倣」という名称を素朴に受け取った議論から、模倣と想像は排他的なものであるという考え方を演繹的に導くことは、本当ならできなかったはずなのである。そのような意味では、模倣説というのは全体を捉えた総称ではあるが、乱暴な議論を避けるためには、細部に立ち入って個々

の立論を見ないと模倣概念の本質的なものは理解できないと言える。

本稿は模倣説をとりわけ連想との関わりから見直してみる試みである。それによって、模倣説に通説的理解とは異なる光を当てられるのではないかと考えている。連想は当然のことながら想像力と密接に結び付いているので、連想が模倣に関わっている様子を探る作業は、大きく見れば、想像と模倣の関わりを捉え直す試みとなる。想像力を説明する「連想」の理論が、「連関」を捉えようとする模倣の概念に組み込まれている様子を考察する。連想理論と模倣説の明示的な繋がりを示すというよりは、両者の理論的な親縁性や、模倣説の理論的な構図における連想の問題の位置を探る形となる。

2　自動的に進行する連想

詩学の議論に分け入って、模倣に関わっている連想の機能を探る前に、議論の見通しをよくするために、当時の哲学に立ち寄って、連想というテーマに関わっている幾つかのテクストに予め目を向けておきたい。

連想の理論はイギリスの経験主義的な哲学から移入されたという考え方は、通説となっている。『ヨーロッパ啓蒙主義の文芸美学』を書いたアルマン・ニヴェルは、この理論の哲学的な起源について書き記している。

> 「デイヴィッド・ヒュームは、連想を想像力の機能原理として記述する最初の人である。その記述によれば、連想の法則は、想像力に対して統制的である。想像力は、記憶や悟性に助けを求めずに、独立して活動する。単純な表象から複合的な表象が生じてくるメカニズムは、記述可能である。そしてそれは、いわゆる「パッション」（情動）にも当てはまる。情動は、同じように、類似性の法則に従って連想されることがある。ヒュームによれば、一つの表象から別の表象への移行、表象と結び付いた情動から次の情動への移行の軽やかさが、文学的な芸術作品を評価するための基準である。」[2]

ヒューム（1711-76）の経験論を「一種のサイエンス・フィクションの世界」[3]と評したドゥルーズは、「感覚的な外観の多様性と感覚の誤謬を基礎として成り立っている古代の懐疑論とは違い、近代の懐疑論は、諸関係の規定とその外在性を基礎として成り立っている」[4]と述べ、関係性についての議論にヒュームの独創性を見出しているが、連想の理論は、まさにそうした「関係性」を生み出すものの理論と言える。表象から表象への移行の「軽やかさ」という観点は、違和感を感じることなくスムーズに連接していくという点で、後述するように、18 世紀詩学の「真実らしさ」という議論と非常に親和的である。

ニヴェルは、詩学との関連で連想論の役割を次のように記述していた。

「連想論は、基本的に、空想の機能を詩的な創作能力として学問的に基礎付ける試みである。合理的な思考による思想的な連想と並んで、思考過程の法則には結び付いていない、むしろ偶然に左右される連想がある。そうした連想が生じるのは、幾つかの表象がお互いに何らかの類似性を示し、この類似性が精神の注意を引く場合である。そのようなプロセスは、時には、誤謬の源泉となるということで非難され（ロック）、時には、創造的な想像力や詩的な形象性の原理と捉えられて称賛されたりする。」[5]

連想論を「空想の機能を詩的な創作能力として学問的に基礎付ける試み」と評するのは、かなり詩学に引きつけた説明と言える。連想には合理的なものとそうではないものがある、というのは、この時代の典型的な考え方である。「合理的な思考による思想的な連想」、すなわち、合理的な思考の規則に基づいた観念と観念の接合というのは、論理学的な推論が中心においてイメージされていると考えればよいだろう。それに対して、「偶然に左右される連想」というのは、思考の制御に拠らない、むしろ自動的に展開される連想と言える。我々の日常生活において、そうした連想は常に働いている。知覚された目の前の事象や見聞きした言葉に対しては、常に過去の記憶が参照されている。連想を自動的に展開するそうした機能が精神に備わっていることを示すよい実例が、夢である。こうした自動的な観念の連接は自由なものであるため、論理学的に見れば可謬性の源泉と評価されるが、詩学的に見れば創造性の源泉と評価されることがある。想像力の概念は、再生的な想像力と創造的な想像力に区別されるが、連想は創造的な想像力の原理でもある。

思想史記述において影響関係の推定というのは難しい課題である。連想論はイギリス経験論から直ちにドイツ詩学に持ち込まれたのか、ドイツの哲学や心理学においてある程度の咀嚼を経てのことなのか、ドイツの哲学や心理学にも元々それに近い考え方はあったのか、詳しい検討を抜きに容易にその点を見極めることはできない。ニヴェルの文章は、イギリス経験論の哲学とドイツ詩学との間に比較的ダイレクトな影響関係を想定しているように感じられるが、ドイツでも心理学などの分野で連想をめぐる議論がなされていた点も見過ごせないと思われる。そうした議論がイギリスの連想論とドイツの模倣説の橋渡しをした可能性も、十分に考えられると思われる。

ヒュームよりも30歳以上年上のクリスティアン・ヴォルフ(1679-1754)の哲学が啓蒙主義時代のドイツ詩学に大きな影響を与えたことは否定できないが、このヴォルフが語る想像力論には、連想の理論から記号結合術に到る一連の構図がある。

ヴォルフの語る想像は、基本的に、かつての感覚知覚に由来するものだが、感覚と比較すると対象の不在が特徴である。いわゆる『ドイツ語形而上学』(1720)においてヴォルフは、想像力のメカニズムを、構成要素に分解する考え方に立脚して説明している。そこには幾つかの類型があるが、最も基本的な想像の形は、かつて有した感覚知覚を再現する想像で、それは、現在の感覚の一部が過去の感覚の一部でもある場合に、その過去の感覚の全体を呼び覚ます、という形で起こる。これはまさに我々が「連想」と呼ぶものである。

「感覚が我々に、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、別の時に有していた感覚が我々に再び現れてくる。つまり、現在の感覚全体の一部がある過去の感覚の一部であるという場合に、過去の感覚全体が再び現れてくるのである。そして後者がまた、別の時の感覚や想像と何か共通したものを持っていたら、我々にはそれがさらにまた再び現れてくるのである。このような形で、想像は常に次々と入れ替わって現れる。」(W132)

夢もこうした想像の一種で(W133)、こうした連続的な想念の流れの中で、非現実的な飛躍が同じメカニズムに基づいて起こる。夢に秩序がないのは、連想に部分的な類似という以外の根拠がないため(§240)とされる。

ヴォルフは、単に過去の知覚を呼び出すだけの再現的な想像ではない、かつて知覚したことのないものを想像する創造的な想像についても、その在り方を説明している。この創造的な想像には、2つのタイプがある。

「第一の手法は、我々が実際に見たことのあるものや、単に絵の形で目の前にしたことのあるものを、思いのままに分解したり、様々なものの部分を思いのままに組み合わせる、というものである。それを通じて、今まで見たことのないものが現れてくる。・・・そしてこの点に、あり得ない何かをしばしば創り出す創作の能力が存する。それ故、空虚な想像と呼ばれたりするのである。」(W134f.)

「見たことのないものを想像力がもたらす別の手法は、充足理由律を用いる。そして、真理が含まれているイメージを生み出すのである。彫刻家が彫像を想像する元になるイメージもこれに属する。・・・また、建築家が建築術の規則に従って思考の中に想起した建物のイメージもこれに属する。」(W136)

どちらも、過去に知覚するなどしたものの構成要素を集めて結合することで、これまでに知覚したことのないものを生み出す。両者が異なるのは、その結合に十分な根拠があるか否かという点である。後者の説明は、芸術的な想像には充足理由律が求められることを示唆している。前者の説明の際にヴォルフは、想像は制御できない、ということも述べている(W135f.)。敷衍して言えば、a と b と c という構成要素を組み合わせて新しいものを想像しようとしても、自分の意に反して、a という構成要素をもつ過去の知覚 A が現れてしまい、さらにそれに引き続いて、A の一部の a'がきっかけとなって A'が現れてしまうのである。これは夢の論理と同じことで、連想のメカニズムが、意志の及ぶ範囲を越えて自動化されていることを示している。

ヴォルフの言う想像には、大きな幅がある。そこには、無意識のうちに起こるものも、意識的に操作するものも含まれる。夢に典型的に見られる無意識的な想像ではそのプロセスが瞬時に進む

が、ここでの連関に根拠はない、とヴォルフは単純に考えている。建築家などを例に語られた、十分な根拠をもった連関によって全体像をイメージする方法は、単なる想像力の域を越え、合理的な推論過程を思わせるもので、論理学的な推論過程を軸とした結合術のイメージによって想像力の問題が捉え返されている。『ドイツ語形而上学』第3章の他の記述からは、想像力が記号関係の確立にも関与していることが窺われる(W162f.)。記号が不在のものの記号であるためには、Aから不在のBを連想する想像力が必要となる。こうした記号が、直観的認識と対照させられる象徴的認識の基礎となり、普遍的認識の獲得に寄与する。悟性が規則に従ってこうした記号を操作するようになると、そこはもう論理学の領域になる。記号相互の関係によって事物相互の関係を表すという記号結合術のコンセプト（W179f.）が、論理学の目指す理想を表現している。想像力をめぐるこうした一連の記述は、無意識のうちに自動で進行する連想から、想像力を基礎としながらも悟性の制御の効いた精神活動へと歩を進めていく。そして、このことを示すのが本稿の課題であるが、我々はここに、連想理論が模倣説に組み込まれていく姿の原型を見る思いがするのである。

自動的に進行する連想に関しては、さらに、忘れてはならない別の重要な観点がある。自動的によどみなく展開する観念の連鎖は、基本的にそれ自体に精神にとって快く感じられる側面があるという考え方である。

ヨハン・ゲオルク・ズルツァー（1720-79）がアカデミーに提出した「快・不快の感情の起源」(1751/52) という論文は、第１章において快の一般的な起源について論じているが、そこでズルツァーは、観念が妨げられることなく自由に、そして活発に展開できることに、その起源を見出している。心の根源的な表象能力が活性化された時に著しい快を感じ、それが障害を見出したときに不快を感じる、と述べている（S18)。「活発さ〔Lebhaftigkeit〕」がキーワードで、第２章で美が喚起する快について考察する際も、同様に考えられている。

> 「美しいと認識される対象はどれも、こうした活発さを精神においてさかんにする力をもっている。そのような対象は、多くの観念を一度に提示する。この観念は統一のつながりを通じて互いに結び付いている。そのため精神は、それを展開したり、この対象の中にある様々なものすべてを共通の中心点に帰することができる。注意を向けさえすれば簡単に展開できる、この多くの複合された観念を知覚することによって、心は対象を、こう言ってよければ、心の本質的な趣味を満足させてくれる獲物と見なすようになる。そして、一心にそこに向かう。これが美しいものを観察した時に喚起される満足の起源である。」(S38)

美しいものは、そこに含まれた多くの観念を展開したり、また一つに集めたりという精神の活発な運動を約束する 。ズルツァーはさらに、判明な認識をこうした精神の自由な展開の条件であるかのように語っている。認識の判明性を高めることは、諸部分の連関が容易に見出せるようになるということなので、「諸部分の結合が自然で、そこに不自然なものが

認められない」(S40) ことがそれによって精神によい効果をもたらすのである。

ズルツァーのこうした見方は、哲学と詩学をつなぐという意味でも、鍵になる考え方と言える。観念が活発によどみなく展開することが快いということは、逆に言えば、そこに圧力がかかって考えが先に進まなくなったり、一つの観念に関わり続けて離れられなくなってしまう状態は精神衛生的によくないということである。こうした問題設定は、後年の心理学や精神病理学にも通じるものだと思われる。思考のブレークスルーがもたらす快感も、閉じ込められていた壁を突破してさらに先へと展開していく新たな動きが生まれ、運動の妨げが取り除かれるという意味では、やはり同じ観点から理解することができるだろう。

3 「真実らしさ」の快

ズルツァーは、「快・不快の感情の起源」の第4章において道徳的感情について論じ、その中で感情移入や共感を話題にしている。そして、それらの根底にある心の本質も、観念の自動的な展開であると考えている。

> 「我々がある対象に注意を向けるとすぐに、そのことに随伴して、たとえ意志に反していても、その主たる対象と必然的に結び付いている一連の観念を心の中に引き入れてしまうという、心の本質と言える事象が起こる。同じ理由で我々は、たとえ自分に何も関係なくても、そればかりかよくあるように、単なる作り話にすぎなくても、歴史や小説や演劇のなかの英雄たちに熱中する。」(S87)

共感は、ズルツァーによれば、そこに必然的に結び付いている種々の観念が自動的に展開することに依拠している。そのために、他者の幸福が自分の幸福のように心に作用する。

ここで述べられたことも含めて、自動的に展開する連想は快いというズルツァーのような考え方は、実際のところ、18世紀ドイツ詩学の根底に幅広くあると想定できそうである。演劇論で重視された感情移入や、詩論で支配的であった「真実らしさ」といった18世紀詩学の典型的な概念は、連想の快という観点から捉え返すことができるように思われる。先の引用においてニヴェルは、ヒュームの考え方として、「一つの表象から別の表象への移行、表象と結び付いた情動から次の情動への移行の軽やかさが、文学的な芸術作品を評価するための基準である」と述べていたが、「移行の軽やかさ」が重要になるのも、連想の快さを確保するためと推察される。

巨視的に捉えれば、啓蒙主義時代のドイツ演劇の世界では、バロック時代に対する反動ということもあり、不自然さの排除が舞台を批評する上での重要な評価基準となっていた。いわゆる「三一致の法則」をめぐる議論の背後にも、そのような考え方が見て取れる。

「三一致の法則」は、アリストテレス詩学に対するある種の解釈に依拠する形でフラン

ス古典主義演劇で技術的な規則となっていたものだが、ヨハン・クリストフ・ゴットシェート（1700-66）は、『批判的詩論』（初版 1729、印刷上は「1730」）の第２部に当たる個別篇においてこの「三一致の法則」を推奨した。

「ところで、そのようなファーベルを創作すること、ファーベルを本当に真実らしく整えること、そして十分に仕上げることは、悲劇において最も難しいことである。悲劇の他の付随的な部分、登場人物、表現、情動などにおいてうまくいっている詩人は多くいる。しかし、ファーベルについては、ごく僅かな者しか成功していない。・・つまり、こう言ってよければ、ファーベルには三つの統一が必要なのである。筋の統一、時の統一、場所の統一である。」（Gb319）

「三つの統一〔dreyfache Einheiten〕」というのが「三一致」を意味するが、ゴットシェートがそれを推奨するのは、何より「真実らしさ」のためであった。ハッセルベックは、ゴットシェートにとって「真実らしさ」が「三一致の法則」の上位概念である、と述べている[6]。

しかし、その内容という点では、一般に夜は寝るものだから、悲劇が展開するのは昼にしなければならないとか、観客は座ったままなので、演技する側も観客が見渡せる一つの場所にとどまらなければならないとか、いかにも機械的すぎる印象のゴットシェートの捉え方は、後に批判を受けることになる。ヨハン・エリアス・シュレーゲル（1719-49）は、このような捉え方は「身体的」だが、劇作家が関わっているのは観客の精神であって身体ではない、と述べている[7]。ゴットホルト・エフライム・レッシング（1729-81）は、『ハンブルク演劇論』（1767）の第 45 号でこの問題に触れている。作者が登場人物に一日のうちに行わせることは一日のうちに行われる。それで規則を守ったことになったとしても、思慮のある人ならそれを一日のうちに行わないという内容であれば、規則の精神を守ったとは言えないのではないか、と書いている（LH440）。

ゴットシェートが言うように受容者にとって見た目の違和感から問題になるのか、ヨハン・エリアス・シュレーゲルが言うように観客の想像力による補いを頼りにしていいのか、レッシングが言うように心理的に感じる違和感の方が問題なのか、劇作に関わることだけに、実際の作品の批評とも絡みあって、非常に細かな議論が多々見られたが、これらの考え方の根底に共通してあったのは、受容者に違和感を感じさせず、受容者の感情移入を妨げないということであり、自然な連想の展開を妨げないということではないかと考えられる。レッシングは、第 42 号で次のように述べている。

「悲劇作家は、観客に彼らが幻想を見ているということを思い起させるようなすべてものを避けなければならない。というのも、観客がそのことに思い到るや否や、その幻想は消え去ってしまうからである。」（LH427）

劇はあくまでも劇なのだが、そのことを感じさせないものでなければならない。『ハンブルク演劇論』ではそのことが、観客に感情を喚起し、その感情を浄化する条件となっている。ニヴェルは、レッシングの美学論の中心に「共感」の概念があると考えている[8]。

演劇という点に関して言えば、ゴットシェートは『批判的詩論』の第４章において、次のように述べている。

> 「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、これらにおいて詩人は、登場する英雄に関しても、あるいはそれ以外の者に関しても、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。」(Ga199)

第４章においてゴットシェートは詩的な模倣を絵画的な描写、他者の演技、ファーベルの創出という三つのタイプに分けていて、いま引用した箇所は第二のタイプの模倣についての記述である。。三つのタイプはそれぞれ絵画、演劇、詩文学という芸術のジャンルを意識しているようにも見えるが、別なる人間を演じたり演じさせたりする第二のタイプの模倣について、やはり「真実らしさ」ということを求めているのである。

『批判的詩論』は、第４章で詩的模倣について検討した後、第５章を「詩における奇異なものについて」、第６章を「詩における真実らしさについて」の論述に当てている。「奇異なもの〔das Wunderbare〕」と「真実らしさ〔die Wahrscheinlichkeit〕」は、詩芸術に欠かせない構成要素である。第６章の冒頭（§１）でゴットシェートは、そのことを明言している。

> 「詩芸術には例外なく奇異なものがあるということを、先の章で十分に見た。その奇異なものは、信じられるものでなければならない。要するに、不可能なものにも、不合理なものにも見えてはならない。それはつまり、詩作には真実らしさが認められなければならないということである。それがなければ、ファーベルも、語りも、他のものも、馬鹿げていて滑稽だということになる。詩的な真実らしさということで私が理解しているのは、創作されたものと、日頃現実に起こることとの類似性である。言い換えれば、ファーベルと自然の一致である。」(Ga255)

このように規定すればイソップ寓話のようなものは詩芸術から排除されることになって、別の箇所で述べたことと矛盾するのではないか、という疑問に対しては、「仮定的な真実らしさ」という考え方を示す（§３）。

「しかしだからといって、決して起こったことがないとしても、ある種の状況下では起こるという、これらの寓話の仮定的な真実らしさを否定することはできない。例えば、木々が王を選ぶということはそれ自体、この世界では可能でもないし真実らしくもないことである。にもかかわらず、士師記ではヨタムが美しいファーベルをそこからつくり出している。このファーベルには、仮定的な真実らしさは些かも欠けていない。というのも、ひょっとしたら別の世界では木々が理性と言語を有するかも知れないというただ一つの仮定を前提とするだけでよいからである。そうすれば他のすべてのことは非常にうまくいく。」(Ga256f.)

この一節には、いわゆる可能世界論の片鱗が窺われる。§5以降から章の終わり近くまでは、個別事例の検討が続く。ここでのゴットシェートの議論の中心には「ファーベル」があり、受容面よりも創作面に意識が向かっている印象が強い。

ポエジーには真実らしさが不可欠と考える点では、論敵であったヨハン・ヤーコプ・ブライティンガー(1701-76)も同じ考えである。ブライティンガーの『批判的詩論』(1740)では、「真実らしさと奇異なものについて」説明している第1部の第6章に、「真実らしさ」の説明が見られ、「自らのうちに矛盾を孕まない」(Ba134)ものであると述べられるが、それに付け加える形で、この概念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」に対置される、と言われている。ブライティンガーの考えでは、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」との間の落差は問題にならない。

「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。」(Ba68)

こうした真理の仮象性を支えるのが、「巧みな模倣」によってもたらされる、原像〔Urbild〕との「類似性」である。そして、「描写のいきいきとした判明性」から「想像力をかきたてる奇異な力が生じ」、「その想像力に強いられて」我々は存在の仮象を信じ込む、と考えられている。このような説明を聞くと、「真実らしさ」の概念には、「矛盾を孕まない」という論理学的、形而上学的な側面だけでなく、むしろ作用美学的な側面がより本質的なものとして含まれているように感じられる。

ブライティンガーの『批判的詩論』は、第3章で提示された「自然模倣説」の輪郭に沿って展開される。第4章では、「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」との理由から、「素材の選択」について語られ、次いで第5章で、「心を動かす」力を持ち、「不思議さの母」である、「新しいもの」について語られる。「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、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。

「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。」（Ba128）

詩作によってもたらされる感動は、「真実らしさ」だけでなく、「奇異なもの」にも依存している。模倣によって生じる快の根拠には、知の欲求が満たされることと、感情が動かされることの二つがあるとされたが（Ba71）[9]、「新しいもの」、「見慣れないもの」にはそうした感情を動かす力が備わっているとされ、「奇異なものとは、最高度の新しさである」と規定されている。これらの点を総合すると、『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」の異化作用との結合を追求する詩学と言えそうである。

「奇異なもの」というのは、「真実らしさ」に比べると、純粋に作用美学的に要請されたものという印象を受ける。経験的現実との交点という点については、第６章で、「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」と言われている。しかし、最終的には、「詩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」（Ba133）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らざるを得ないと考えられる。

ゴットシェートやブライティンガーの「真実らしさ」をめぐる記述には、詩学書の執筆者がそれを連想の問題として意識していた痕跡は乏しい。そこには、ドイツにおけるヒューム受容に先立つ時期であるという事情も関わっていると思われる。しかし、連想理論による基礎付けを阻むような内容ではなく、思想的な源泉の推定は別問題として、思想的には十分に親和性を認めてよいように思われる。ただし、「奇異なもの」の異化作用は、後にズルツァーが述べていたような自動展開する連想の快にとって妨げとならないのか、検討の余地が残る。自然な連想を妨げずに、従来の思考に対して新奇な印象を与え、思考の枠組みを超え出ていくように作用することが望まれるわけだが、詩学書が「真実らしさ」と「奇異なもの」の結合と言い、そこに矛盾はないと主張することは、遠からずそうした問題に触れているように映る。私見によれば、同化作用には連想が自然と展開する連続性の快があるとして、異化作用には単純にその逆の連想の断絶があるとは言えないように思われる。異化作用は、すでに習慣化された既存の連想を破って、別の新しい連想の流れを生み出していく点にある。堰き止められていた「つかえ」が取れて、思考が自然に流れていくようになれば、そこにもまた、ブレークスルーに伴う快の実感があるのではないだろうか。

4　記号の自然性

時代が進み、レッシングの『ラオコオン』論（1766）になると、真実らしさの問題が記号論の言葉で語られる。『ラオコオン』論の第16節にある次の箇所は、この論考の中の最も有名な一節である。

> 「絵画は模倣のために詩とはまったく異なる手段あるいは記号を用いる、ということが真実であるなら、すなわち、前者は空間における形態や色彩を、しかしながら後者は時間において明瞭に分節された音を用いるということが真実であるなら、そしたまた、記号が意味されたものと適正な関係をもたなければならないということが議論の余地のないものであれば、並列された記号は並存する、あるいはその諸部分が並存する対象のみを表現しうることになり、継起する記号は継起する、あるいはその諸部分が継起する対象のみを表現しうることになる。」（LL120f.）

この一節は、レッシングが最初に述べているように、絵画と詩では用いる記号がまったく異なるという意味で専ら理解されるが、両者の記号に共通性が何もないかと言えば、それはそうではない。「記号が意味されたものと適正な関係をもたなければならないということが議論の余地のないものであるとするならば」という、記号の自然性について述べている小前提の仮定は、絵画の用いる記号と詩の用いる記号の双方に等しく要請されている。

こうした問題にとって示唆的なのが、第16節の定式化の生成過程でなされたレッシングとモーゼス・メンデルスゾーン（1729-86）との対話である。1763年にレッシングからメンデルスゾーンに送付された草稿には、メンデルスゾーンによって多数のコメントが付された。それによって『ラオコオン』の全体的な方向性が修正されることはなかったが、レッシングは決定稿の作成の際にそれらをそのままの形で、あるいは再反論すべきものとして活用している。次の一節は、その草稿の第III節の一部である。

> 「並存する模倣的記号は、並存する、あるいはその諸部分が並存する対象のみを表現し得る。そのような対象は物体と呼ばれる。したがって、可視的な諸性質を備えた物体が絵画本来の対象である。継起する模倣記号もまた、継起する、あるいはその諸部分が継起する対象のみを表現し得る。」（LL565）

この記述に対しメンデルスゾーンは、絵画の「模倣的」記号という表現を「自然的」記号と改めるようにと評した後、「継起する模倣記号」に関して「それらは恣意的な意味に基づくのなら、並存する事物も表現しうる」（LL565）と述べている。

こうした批評に対するレッシングの解答に当たるのが、『ラオコオン』最終稿の第17節である。レッシングはメンデルスゾーンのこのコメントを反駁すべきものとして取り上げ、

それに対して言語一般と詩的言語という段階付けによって答えている。そこでは、言語自体は恣意的記号であり物体全体を部分ごとに描写し得るとしても、詩の手段としての言語がそのような描写を行えば「幻惑させるもの」(LL113) を欠く結果になるとされる。

「これは語りやその記号一般の性質であり、それでは詩の意図に最適ではない。詩人は理解されようとするだけではないし、詩人の表象はただ単に明白かつ明晰であるべきではない。」(LL110)

レッシングは、詩が描写する対象を継起的なものに限る理由について、「物体の共存性と語りの連続性は対立に陥る」(LL113) からである、とも述べている。その主張によれば、共存性を継起性の中に解消することによって、言語が全体を部分に分解してしまうと、それらを再び速やかに全体へと再構成することがきわめて困難になり、対象を本物らしく感じさせる能力、すなわち、「幻惑させるもの」が失われてしまうのである (LL110) [10]。従って、第 16 節に見られる、「記号が意味されたもの と適正な関係をもたなければならない」という仮定は、こうした「幻惑させるもの」が確保されるための条件として、記号の自然性という考え方を提示するものである。それは、本稿の文脈で言えば、連想の自然性を担保する条件と見ることができる。

レッシングは、メンデルスゾーンの『美的な芸術と学問の源泉および結合に関する考察』(1757)における記号の自然性という考え方を前提としているように思われる。そこでは、自然的記号は次のように定義されている。

「一つの対象を表現するのに用いる記号は、自然的か、あるいは恣意的である。意味されたものと記号との結合が意味されたものそれ自身の特性に基礎付けられている時、このような記号は自然的である。」[11]

この著作の中でメンデルスゾーンは、用いる記号が自然的か恣意的かによって、芸術を美的芸術と美的学問とに分類している。

「美的芸術の対象はより狭い。これらは主として自然的記号を用いる。絵画、彫刻、音楽、舞踏における表現は、理解されるために恣意的なものを前提するということができない。」[12]

そして、作用する器官が聴覚か視覚かによって、美的芸術を音楽と他の美的芸術とに分類した後、その自然的記号が継起的ではなく並列的なものだけを捉えてこう述べている。

「画家と彫刻家は、美を並列的な連続の中に表現するため、自らの目的に最も適した

瞬間を選ばなければならない。行為全体を唯一の視点の下に集中し、非常に明晰な形で与えなければならない。」[13]

こうして見る限り、記号の自然性という概念の下で了解されているものは、レッシングとメンデルスゾーンとの間でさほど変わらない。ただ一つ目につく相違点が、詩と絵画の差異を記号の自然性と恣意性という差異によって直接的に説明することを避け、自然性という概念を詩と絵画の両方に適用しようとする姿勢である。その結果、レッシングの場合には、普遍的なものを表象させる能力と速やかに幻惑させる能力という対極にある二つの点で、詩と絵画のそれぞれが優位であるとするような傾向は崩れる。普遍的なものを表象させる言語一般と、速やかに幻惑させる絵画の中間的な存在として、詩的言語にはその二つの能力を併せもつことが要請される。

レッシングのこうした態度が鮮明になっているのが、1769年に書かれたニコライ宛ての書簡である[14]。そこでは、時間内に存在する記号と空間内に存在する記号について、こう書かれている。

「両者は、自然的でもありまた恣意的でもある。従って、必然的に二種の絵画と二種の詩が存在する。」[15]

「絵画が自然的な記号しか用いないということは正しくないし、詩が恣意的な記号のみを用いるということも正しくない。だが確かなのは、絵画が自然的記号から遠ざかれば遠ざかるほど、あるいは自然的記号に恣意的記号を混合すればするほど、絵画は完全性から遠ざかるが、それに対して詩の方は、恣意的記号を自然的記号に近付ければ近付けるほど自らの完全性に近付いていくということである。」[16]

さらにこの書簡には、言語の恣意性をいかにして自然的なものにするのかという問いに対して、レッシングが模索していた具体的な解答も若干記されている[17]。ただし、それらによっても完全な自然化は行い得ないとされ、唯一それが実現されるのは演劇においてであると述べられている[18]。しかし、自然化の努力が不完全なものにとどまらざるをえない理由や、劇文学においてのみ言葉が自然性を獲得する理由については明確にされておらず、「この点に関するさらなる詳述が、私の『ラオコオン』第3部の本質をなす予定である」[19]ことだけが伝えられている。

そのため実際に、この書簡の前に書かれ、遺稿として残されている『ラオコオン』第3部の草稿のための予備研究に目を転じてみると、その中には、言語記号を自然化する手段についてもう少し踏み込んだ考察が見られる。そこでは、擬音、間投詞、語順、比喩の四つの事例が挙げられている。レッシングによれば、「擬音」は最初の言語を成立せしめたものである。そのような最初の言語は、「表現される事物とある種の類似性」(LL649) を有

していたため自然的であるとされる。「間投詞」も、「あらゆる言語でかなり同一であり、それ故、自然的と見なすに値する」(LL649) とされる。「語順」による恣意性の克服は、個々の語の継起の仕方を表現される事物と完全に一致させることで全体として有機的な関係性を得ようとするものである (LL650)。「自然的記号の力は事物との類似性の内に存するため、比喩は自らはもたないこうした類似性の代わりに別の類似性を導入する」(LL650)。別の類似性とは、「意味された事物が別の事物との間に有する」(LL650) 類似性である。

ここで追求されている記号の「自然性」は、個々の言葉が事物を指し示す記号としては本来恣意的なものであって自然的なものではない点を補うものである。その目的は受容者をよい意味で幻惑させることであり、言い換えれば、自然な連想を妨げないことである。しかし、言語記号がその成り立ちから見て恣意的な記号であっても、習慣としてその記号関係が確立されていれば、所記と能記の恣意的な関係が円滑な連想を妨げるとは考えづらい。言葉の順序を連想する観念の順序に一致させたり、比喩を用いることによってイメージしやすくするなど、詩芸術の連想の問題は、個々の言葉のレベルではなく、むしろ詩の描写とそれによって描かれるものとの間のより総合的な関係のレベルに定位している。

5　見えない連関の表象

ゴットシェートやブライティンガーの「真実らしさ」、レッシングの「記号の自然性」といった考え方について、そこで問題になっていることの本質は自然な連想ではないかという観点で振り返ってきた。本稿の問題設定は、模倣説を連想理論との関わりで見直すことなので、次に、「真実らしさ」や「記号の自然性」という問題が模倣説のなかでどのような位置づけを得ているか、それを確認しておきたい。

先に述べたように、ゴットシェートは、詩的な模倣を絵画的な描写、他者の演技、ファーベルの創出という３つのタイプに分けている。演劇に真実らしさを求めているのは、第二段階の模倣である。

ゴットシェートの言う模倣の第一の段階は、自然の事物を非常に生き生きと描く単なる描写である。自然のすべてを、美しいところも欠けているところも読者に見せる。

> 「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。」(Ga195)

ここには、レッシングの『ラオコオン』論と同様に、詩と絵画を比較する観点がある。

「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。」(Ga195)

このタイプの模倣は、現代人が「模倣」という言葉から想像するものに最も近いが、ゴットシェートによれば、これは模倣としては「最も程度の低いものに過ぎない」。

逆に、最も高い第三の段階にある模倣がファーベルの創出である。ゴットシェートは、ファーベルこそが「すべての詩作の起源であり魂である」(Ga202)、と述べている。このタイプの模倣の本質は、一つの連関を創出する結合ということにある。

「詩におけるファーベル〔Fabel〕の本質とは何かということを説明するときに、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。」(Ga203)

ファーベルについては、さらに次のように説明される。ファーベルは可能世界に関わるものだというヴォルフ学派らしい特徴付けがなされている。

「ファーベルとは、ある種の状況下では可能であるが、現実には起こっていない出来事を語るものであり、その下に有益な道徳的真理が隠されているものを言う。哲学的に言えば、ファーベルは別の世界の一部であるということができる。というのも、形而上学では、世界というものを可能な物事の系列性として表象しなければならず、現実に目の前に見て取れる世界以外にもさらに多くの別なる系列性を考えることができる。従って、現実に存在する事物の連関では起こらないが、それ自体矛盾を孕んでいるわけではなく、ある種の条件下では可能なすべての出来事というのは、本来、別なる世界に帰属していて、その一部を構成する、と見ることができるのである。私には、ヴォルフ氏が哲学書のある箇所で述べていることは適切だと思われるのだが、その箇所で彼は、よく書かれた小説というのは矛盾を含まないもので、別の世界の歴史のように見なせるものである、と述べている。ここで小説に関して言われたことは、同等の正当性をもって、すべてのファーベルに当てはめることができるであろう。」(Ga204)

絵画的な描写、他者の演技、ファーベルの創出という模倣の３段階は、一見すると戸惑

いを感じる分類で、啓蒙主義時代にもその点が批判の対象となった。しかし、私見によれば、この分類は連想の在り方を一つの基準に従って整理している。まず、詩人が絵画的な描写を行うと、想像力が刺激され、「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」とされた。この場合、「軽やかに生み出す」のが連想の働きである。絵画と違って視覚には限定されないとゴットシェートは述べていたが、連想の対象領域は感覚知覚の対象領域に限定される。

それに対して他者を演じる第二の模倣では、目には見えず知覚することのできない他者の内面に対して、自然と連想が働くことが求められる。ゴットシェートは、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」(Ga198) を要する、と述べている。ゴットシェートによれば、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。

> 「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。」(Ga200)

一言で言えば、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。この模倣は、第一段階の模倣とは異なり、表面的に見えているものを写し取るような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。連想の対象領域は、直ちに知覚し得ない領域へと広がりを見せている。

さらに、ファーベルを創出する第三の模倣となると、創り出り出された一つの連関に受容者を誘うことが焦点となる。詩は、その下に有益な道徳的真理が隠されている出来事を語る。この場合、受容者は別世界の物事の系列性を辿ることになる。そうした連関を自然と表象することまでを「連想」という言葉で呼ぶかどうかは、「連想」という言葉の理解に拠るが、観念の連鎖のなかで受容者が自然と入り込んでいく対象の複雑性としては、第三の模倣が最も高次の段階にある。演劇に「真実らしさ」を求めた第二段階の模倣は、このような階梯性のなかに位置づけられているのである。

詩人は真なるものを「真実らしさ」として提示し、真実らしさを「奇異なもの」として提示するとしたブライティンガーの『批判的詩論』にも、可能世界論を援用する枠組みが存在する。その部分は、『批判的詩論』の中でも特にライプニッツ＝ヴォルフ学派からの影響が感じられる部分である。

> 「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的世界に求められなければならない。それゆえ、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。」(Ba59f.)

これは、「自然の模倣について」と題された第1部第3章の記述である。ブライティンガーにとって自然模倣は想像力に支えられたものであり、模倣とは想像の世界における創作を意味している。『批判的詩論』で言う「模倣」には「真理の模倣」という含意があるが、「真理」という語の意味については、「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」である、とされている。つまり、詩人のための真理世界として想定されているのは、可能世界なのである。ここで言う「真実らしさ」とは、詩の構築する世界の連関が不可能ではなく、矛盾を孕まないということである。

「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すべ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、すべての芸術は、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、自然から借用されるのであり、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。」(Ba63)

「現実的なものから可能的なものへの変容について」と題された第8章には、第3章で示された「可能世界論」のさらなる展開を見ることができる。詩人は「調和的な連関」において自然を模倣する。

「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出されるに違いない。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。」(Ba273f.)

この章では、「自然は完全であってよりよくすることはできない」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」という発想を取るタイプの模倣説が否定されている。

「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。」(Ba268)

自然模倣説を可能世界論によって基礎づけるこの第８章の結論は、「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」、というものである。

以上の議論が示唆しているように、ブライティンガーが考えている「真実らしさ」の概念は、「奇異なもの」の異化作用と結び付いた、自然な連想の同化作用だけを意味するものではなく、可能世界の調和的な連関の表象をも意味する。創作面にシフトした記述ではあるが、受容者にとっての「真実らしさ」であることには変わりがない。可能世界は、現実の世界とは異なる世界であるが、不可能な世界ではない。「真実らしさ」は、「可能世界における現実性」を意味している。

ゴットシェートやブライティンガーの模倣説において「真実らしさ」という概念は、作用美学と可能世界論とを接続している。ゴットシェートのように模倣の段階性を語る場合には特に顕著だが、自然な連想を与えるという課題のさらに奥に、可能的な連関を描くという課題がある。受容者が作品に入りやすいということがすべてではなく、相互に矛盾のない緊密な連関を描かなければならない。

レッシングの『ラオコオン』論についてもゴットシェートやブライティンガーの場合と同じことが言えるのだが、このテクストでは根底にある模倣説的な思考について明確には語られていないために、そうした事情が見づらくなっている。レッシングは、先に見たように、詩と絵画が用いる記号には共通して自然性を求める一方で、詩と絵画の違いとして、詩の用いる記号は継起的、絵画の用いる記号は並列的という点から、あるいは、絵画の用いる記号は元来自然的であるという点から、表現領域は詩の方が広いという判断を下して

いる。ラオコオン群像の彫刻作者が守った節度をヴェルギリウスに求める理由はないということを述べている第４節では、詩人の筆致は「明確に視力のために規定されているものではない」ということが確認され、さらに、「詩人に対してその描写を唯一の瞬間に集中させるものは何もない」（LL29）と付け加えられている。また、第 19 節では、詩人に特有の優位性として、「美術作品に捉えられた唯一の瞬間の前後にまで広がっていく自由と、それ故に、造形芸術家が我々に示すものだけではなく、造形芸術家は我々に推測させるに過ぎないものまで示し得る能力」（LL125）とが挙げられている。レッシングにとって、不可視の世界も描き得る詩の対象領域の広さは絶対である。「近来の批評家」が「ある時は詩に絵画の狭い枠を強要し、ある時は絵画に詩の広い領域を充たさせようとする」（LL10）傾向に対して、レッシングは批判的である。

> 「こうした似非批評が詩における描写癖や絵画における寓意万能の風潮を産み出している。何を語ることができ、何を語るべきなのかを全く知らないまま、前者を語る絵にしようとしたり、使命から遠ざからず、また恣意的な書き方にならずにどの程度普遍的な諸概念を表現し得るかを考慮しないまま、後者を黙せる詩にしようとしている。」（LL10f.）

このように、詩芸術は普遍的な真理を表現するのに適した芸術の形式であると考えられているのである。

『ラオコオン』論から読みとれる詩芸術への要請には、自然な連想を促すという面と、普遍的な真理を表現するという面がある。ここでは詳しい議論は控えるが[20]、それは『ハンブルク演劇論』にも寓話論にも認められる考え方で、それこそがレッシングの模倣説と言えるものである。レッシングは、「模倣が可視的な自然全体に及び、美はそうした自然の小さな一部にすぎないと言われている」（LL25）ような芸術の傾向を批判していて、そうした下りを読むと、レッシングは自然模倣説に対して否定的であるかのような印象を受ける。しかし、ゴットシェートやブライティンガーとは、「自然」という言葉で表すものが違っていて、神が選択した最善の世界ではなく、目の前に広がる美醜の混在する世界を「自然」と呼んでいる。そのように、「自然」という言葉の意味がずれていることに連動して、自然の模倣も表面的には否定されているのだが、自然の模倣という言い方をしていないだけで、自然な連想と、不可視の普遍的連関の表象という従来の自然模倣説の要請は、依然として理論上の柱として保持されている。

6　連想論の射程 —— 機知の能力、連想と情動

模倣が自然な連想を誘導するレベルから、その要請を捨てずに目に見えない連関を描くレベルに進むには、何が必要なのだろうか。作者や受容者は、目に見えない連関をどのよ

うに見出すのだろうか。啓蒙主義時代の模倣説は、そうした問いの地点で悟性の「発見」能力というものを重視してきたように思われる。ここで言う発見とは、連想の新しい通路を見出していくということである。

ゴットシェートが『批判的詩論』で語った絵画的な描写、他者の演技、ファーベルの創出という模倣の三段階は、『全哲学の第一諸原理』(初版 1733-34) の「精神論」で語られた悟性の諸能力の階梯性に対応していると考えられる[21]。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ことが第一の模倣、外面的には見えないメルクマールを分析できる能力を基盤としながら行われるのが第二の模倣、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と捉えることができる。こうした悟性能力の階梯性のさらに根底には、「概念・判断・推論」という論理学の三分法を想定することもできる。

不在のものを表象する能力は想像力であるが、新たな連関を発見する能力には機知の能力などがある。機知はおそらく、ゴットシェートの『批判的詩論』の中で最も強調されている悟性の能力でもある。ゴットシェートは、『全哲学の第一諸原理』の中で、判明でない認識を判明な認識へと導く様々な能力について述べている。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。精神論では、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ための「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」の能力、「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」能力が挙げられている。

当然のことながら、ヴォルフ哲学における「機知」の定義もそれとよく似ていて、「すばやく類似性を知覚する能力」(W223) と言われている。ヴォルフ哲学では、「機知」の能力について、「鋭敏性」・「想像力」・「記憶」の複合能力とする説明も見られる。

> 「鋭敏な者は、事物の中に隠されていて、他の者たちには見過ごされている事柄でも判明に表象することができる。ところで、現在の事物と何らの共通性をもつ、先に認識した他の事物を想像力が呼び覚ますと、両者が共有しているものを通じて類似性が認識される。それ故、すばやく類似性を知覚する能力を機知と言うのであるから、機知が鋭敏性、高い想像能力、記憶から成り立っていることは明らかである。」(W532)

模倣説に立ち返ると、模倣においてもこの機知の能力が、類似性を基礎にして新たな連想の通路を切り開くものと思われる。模倣説の理論構成が、自然な連想を誘導するという「連想の課題」の上に、目に見えない連関を描くという「連関の課題」を積み重ねているとしたら、機知の能力はその継ぎ目にあって、連想の課題を目に見えないものへと拡大す

る役割を担っているように感じられる。実際に後の時代には、「想像力」という言葉は、こうした機知の能力も含み込んだ意味で使われることが多い。ヴォルフやゴットシェートでは、想像力は記憶に近い再現的な能力であるが、その後、想像力は機知の能力も含み込んで、発見的、創造的な能力として捉えられていく。逆に、ゴットシェートの立論では、想像力は狭い意味で捉えられ、第一段階の模倣に対応する悟性能力であるため、模倣の第二段階では機知の能力が主題化されてくるのだろう。その機知の能力は、想像力を含んだ能力である。ヴォルフだけでなく、例えばホッブスも想像力と判断をその中に含むとする[22]など、一般に精神の活動の中で機知は、想像力に下支えされながら、諸能力の複合や協調によって機能する。

ゴットシェートは、「発見術」についての議論でも、「事例や問いの類似を見抜くためには、機知が必要だということが明らか」で、「すべての発見者は、機知に富み、同時に鋭敏でなければならない」[23]と述べている。詩の創作においても、比較や判断や発見といった契機を多く含む、より高度な模倣の段階へと進むためには機知という能力が必要である。類似性の発見はさらに普遍的な連関の発見へと続く。そのようにして創作が導かれ、模倣される可能世界とそれによって創り出された作品内の世界との安定した関係が築かれる。連想は低い段階の模倣に関わるだけではなく、想像力が機知の能力を下支えするように、高次の模倣にも必要なものであると思われる。

ニヴェルは、合理的・因果的思考に対する想像力の価値の上昇という文脈で機知の概念を取り上げているが[24]、想像力を強調するか、合理主義的な思考を強調するかは、アクセントの置き方の違いに過ぎず、この時代の思考の布置というものを考えた場合、両者の領域は一繋がりのもので、機知の能力は両者の継ぎ目の位置に置かれている。ゴットシェートとスイス派の対立に目を奪われがちだが、両者に共通したこの時代の思考枠組みというものが存在する。ニヴェルは、機知の能力が関心を引くようになって空想との取り組みが始まり[25]、機知の機能が次第に強調されるようになったことが連想理論の成立のきっかけとなった[26]と述べているが、想像力か合理主義的思考かという対立図式を前提としている点や、その図式の中で単純に機知の能力を想像力の側に割り振っている点には疑問を感じる。機知の能力はむしろ、悟性の発見的な働きに関わる形で、連想が機械的に成立する領域から新たな連関を切り開く領域にまで連想の機能の射程を拡大し、そうして連想をより高次の思考活動に関わらせていくもののように映る[27]。確かに、連想は独自の法則によって機能するのだが、連想理論によってその観念連合の在り方が分析されたことで、観念からメルクマールを分析する明晰判明知の規則をベースとした哲学に連想理論がうまく適合し、連想が精神活動に協調的に関わる部分が一層意識されてくるように思われる。

また、本稿で詳しく取り上げることはできなかったが、連想についての議論は情動論にも接続している。先にニヴェルが述べていたように、ヒュームは情動から情動への移行にも連想の法則が当てはまり、その移行の軽やかさが文学作品を評価する基準であると考えていた。ヒューム自身は次のように述べている。

「私が人間の心のなかに観察することになる第二の特質は、印象の連合のようなことである。すべての似通った印象は、お互いに繋がっていて、一つが生じれば、直ちにその他のものが後に続く。悲嘆と失望は怒りを生じさせ、怒りはねたみを、ねたみは恨みを、恨みは再び悲嘆を生じさせる。そしてそれは、全体の円環が完結するまで続く。」[28]

ヒュームは、観念と同様、印象の間にも引力や連合というものがあると考える。ただし、観念の連合は、類似性、隣接性、因果性に拠るのに対し、印象の連合は類似性のみに拠るとしている[29]。

では、連想の系列と情動の系列はどのように関係するのだろうか。ズルツァーの論に従えば、観念が自然と流れないことは人間の心理にとって不快なはずである。強い情動を伴って受け止めた何かのことがずっと気にかかり、忘れたくても忘れられない場合、我々はそれを精神の停滞のように感じる。無意識のうちに作用する根強い観念があって、どうしてもそれに引きずられるというのは、精神衛生にとっては好ましいことではない。それは、後の精神分析の知見に関わる問題でもある。そう考えると、強い情動には自然で活発な連想を妨げる側面がありそうである。しかし、悲劇のカタルシス効果などを考えると、詩芸術が受容者を誘う自然で活発な連想には、逆に、情動を解放するような側面もあると思われる。情動論との関わりという点からも連想論は、詩学の基礎理論である模倣説の重要な支えとなっていると推測されるが、この観点からの考察は別の機会に譲る。

7　結論に代えて

本稿では、連想と連関という観点から模倣説の体系に光を当ててきた。啓蒙主義の詩学で広く批評の基準となった「真実らしさ」という概念は、詩芸術の受容者に自然な連想を促すことを求めていて、連想論と親和的な概念と言える。詩学に記号論の語法が取り入れられ、「記号の自然性」という言い方がなされた場合でも、その根底にあるのは、自然な連想を促すという考え方である。ズルツァーがアカデミー論文で述べた、妨げられることなく自由かつ活発に展開される観念は快いという原理を根底に想定することができる。本稿で取り上げたテクストは僅かだが、ヴォルフ哲学の影響が色濃く、逆に連想理論そのものを窺わせるような筆致は見られなかった。ズルツァーがヒュームの『人間知性に関する哲学試論』(1748) の翻訳をハンブルクで出版したのは 1755 年であり、ドイツにおけるヒューム受容の在り方や時期も関係していると思われる。

模倣説の理論構成との関わりを見ると、「連想」という概念は、単純で機械的な観念の接合から説き起こすトピックに向いていて、「ファーベル」という概念は、全体的な連関について語るトピックに向いている。詩学が自然模倣という構えを有している限り、理論上は

詩人が創作した連関も見えない自然の連関を模倣したものと捉えられるわけだが、詩人がその連関を見て取って作品を創作する部分にも、また受容者がその創作から隠された連関を見て取る部分にも、想像力やそれと協調した悟性能力が働く。連想は、まずは詩的な同化作用という点でそうした想像力の働きに関わり、さらには、類似性を基礎に新たな観念の結び付きが開かれる地点でも機知の能力に関わっている。そうした観念の結び付きが最終的には統一的なファーベルを生み出す。単純な観念の結び付きから統一的なファーベルの連関に到るまでのそれらすべてが一繋がりの観念連合の問題と言える中で、一般に連想の概念は、こうした問題のすべてをカバーするというよりは、とりわけその基礎的な部分の記述に適した概念として構想されている観がある。そのため、啓蒙主義時代の連想の理論は、連関の創出である模倣の理論の基礎的な部分を支えているという見立てになるように思われる。

本稿で取り上げた詩学書そのものには「連想」という言葉は用いられていないが、模倣説の基礎的な部分が連想の理論と親和的であると捉えることで、模倣と想像の関係がはっきりと見えてくる。それによって、啓蒙主義からロマン主義への流れを「模倣から想像へ」という図式で捉えてきた従来の思想史記述を乗り越え、模倣概念のより適切な理解に向かうことができる。

少し切り詰めた言い方をすれば、啓蒙主義時代の「模倣」には、直観的な認識と普遍性の表象という、ともすれば相対立する二つの課題があった。本稿の「連想」と「連関」という言葉は、この二つの要請を端的に表現している。真実らしさや記号の自然性として語られた自然な「連想」は、直観的認識を助けるものであり、機知の能力による類似性の発見やファーベルの創出として語られた「連関」の問題は、目に見えない普遍的な連関を見出すという課題を意味している。

想像のタイプについて語ったヴォルフの言葉をもう一度思い出すと、ヴォルフの言う想像には、偶然の要素によって自動的に展開するものと、充足理由律を踏まえた合理的なものとがあった。その区分に依拠して言えば、自然模倣説は、偶然の要素によって自動的に展開する連想の系列を、「自然に潜在する普遍的な連関」と称する合理的な観念連合の系列へと回収することを目指している理論なのである。最も極端な例として夢を考えれば分かるように、自動的に展開する観念の系列は、合理的なものとは言い難い。観念連合は生活するなかで習慣的に形成されているが、自動的に進む連想が精神を正当ではないものへと導く可能性もあり、制御が必要である。精神は放っておくと気ままに展開していく。詩芸術は、そうした観念の展開を誘導しながらも、そこに不自然さを感じさせないように心がける。制御と感じない制御がその心髄と言えるだろう。そうした中で隠された類似や構造を見て取らせ、「つかえ」を取るブレークスルーが「模倣」であると考えられる。

本稿で検討してきた問題は、詩学と他の学問との関係を問う学問史的なテーマでもある。啓蒙主義時代の詩学の歴史は、人文主義的な修辞学の伝統と新興のヴォルフ哲学からの影響作用史として記述されることがある。修辞学も、哲学のベースとなっている論理学も、

どちらも観念の接合関係を問題にする学問と言える。ただし、修辞学が聞き手の心に残るレトリックについての学問であるのに対して、論理学は普遍的な真理の認識を目指す学問であり、詩学への影響という点では、それぞれ本稿で言う「連想」と「連関」の領域に対応している。そのような歴史的な文脈だけでなく、連想理論に目を配ることは、認識論や心理学と詩学との近さを確認する作業にもなると思われる。とりわけ情動と連想の関わりは、精神医学との関連を示唆するものと考えられる。そうしたテーマについては、稿を改めて検討したい。

省略記号（本文中での引用の際は、記号とページ数によって略記する）

B　Johann Jacob Breitinger : Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit e. Nachw. v. Wolfgang Bender. 2 Bde. 1966 (Ba=Bd.1, Bb=Bd.2)

G　Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Ausgewälte Werke Bd.VI, hrsg. v. Joachim Birke und Brigitte Birke. 1973　(Ga=Bd.VI/1, Gb=Bd.VI/2)

LH　Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. In: Werke, Bd.4, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, 1974

LL　Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon. In: Werke, Bd.6, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, 1974

S　J.G.Sulzer: Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen. 1751 In: Johann George Sulzers vermischte philosophische Schriften. (Erster Teil.) Aus den Jahrbüchern der Akademie der Wissenschaften zu Berlin gesammelt. 1773

W　Christian Wolff: Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt (= Deutsche Metaphysik); Gesammelte Werke, Abteilung I, Bd.2. Nachdruck der [11.] Ausgabe. Halle, 1751

[1] 福田覚「陶冶の概念としての模倣」、『ドイツ啓蒙主義研究７』（大阪大学大学院言語文化研究科）、2007年　S.17-41

[2] Allmand Nivelle: Literaturästhetik der europäischen Aufklärung. 1977, S.23

[3] Gilles Deleuze: Hume. In: François Chatelet(Hg.): Les Lumière 1972, S.65

[4] ibid. S.71

[5] Nivelle, a. a. O.

[6] Otto Haßelbeck: Illusion und Fiktion. 1979, S.34

[7] Vgl. Johann Elias Schlegel: Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters. 1747. In: Ästhetische und dramatische Schriften hrsg. v. Johann von Antoniewicz, S.221f.

[8] Nivelle, a. a. O. S.42f. もっとも、レッシングの美学論には、受容面だけでなく創作面を捉えた議論もあるので、ニヴェルの見解には些か偏りを感じる。

[9] 「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いだすことができる。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。」

[10] 「対象の真の感性的印象を感じていると信じるほど速いために、幻惑のこの瞬間に我々は詩人の用いる手段、その言葉を意識しなくなる。」

[11] Moses Mendelssohn: Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften. In:Gesammelte Schriften.Jubiläumsausgabe. Hrsg.v.I.Elbogen,J.Guttmann,E.Mittwoch. 1929. Bd.1, S.174.

[12] ibid.S.175

[13] ibid.S.178

[14] Vgl. Briefe von und an Lessing 1743-1770. Werke und Briefe. Hrsg. v. W. Barner. Bd.11/1 1987, S.608. 5月26日付の書簡。そこで、『ラオコーン』第1部は記号の使用から生ずる詩と絵画の差異の一つを考察し始めたものにすぎないということが述べられた後、結局は書かれることのなかった第3部の内容となるべき記号の自然性に関する考察が語られる。

[15] ibid.

[16] ibid. S.608f.

[17] Vgl. ibid. S.610 恣意的記号を自然的記号に近付けるものとしては「音声、語、語の配置、音節の長短、文彩や形象的表現、直喩等々」が例示されている。

[18] ibid.

[19] ibid.

[20] 福田覚「自然模倣説における真理媒介の構造(1)ーレッシング詩学に潜在する模倣説の輪郭」『研究報告』(京都大学大学院独文研究室、1993年) 第6号、49-102頁参照

[21] 詳しくは、福田覚「ゴットシェートにおける詩学と哲学ー悟性概念によって構造化された模倣説」『希土』(希土同人社、1998年) 第24号、2-17頁参照

[22] Thomas Hobbes : Human Nature. In : The English Works of Thomas Hobbes. Vol.IV Reprint. 1966. p.56

[23] Gottsched: Erste Gründe der gesammten Weltweisheit. In: Ausgewälte Werke Bd. V, hrsg. v. P.M.Mitschell. 1983, S.538

[24] Nivelle, a. a. O. S.22

[25] ibid.

[26] ibid. S.23

[27] その高次の思考活動が合理主義的な思考の色彩を帯びるか、そうではない色彩を帯びるかは、詩学書のスタンスの問題である。自然の隠れた連関を「模倣」すると言った場合の自然の連関というのは、神が創造したものを詩人が後から発見したに過ぎないのか、あるいは現代から見れば発見するという言い方で創造したことを議論しているのか、それも一定の理論的布置におけるスタンスの問題と捉えることができる。

[28] David Hume: A Treatise of Human Nature. In: The Philosophical Works of David Hume, edited by Thomas Hill Green and Thomas Hodge Grose 1875, Vol.II, p.82

[29] ibid.