

自然模倣説における真理媒介の構造 (1)

—レッシング〈詩学〉に潜在する模倣説の輪郭—

福田 覚

(0) 導入

『美学思想家としてのレッシング』(1942)において、F・リーンダーが、「現代美学の古典的な模倣説との断交は変更しえないことだ」¹⁾と述べたのに対して、ウェルデニウスは、プラトンの模倣説についての著書『ミメシス』(1949)の中で、「模倣」という語の真の意味を問わないこうした「現代美学の宣言は、いささか軽率である」²⁾と反論していた。模倣原理の再考を促すこの著書は、次のような文章で始められていた。

「プラトンが模倣を芸術の一般原理としたことはよく知られている。・・・アリストテレスは師プラトンからこの模倣という観念を襲用し、そしていくつかの点でそれに変更を加えてはいるが、この観念は彼の芸術理論においても依然として同じ基本的な重要性を保持していた。模倣という概念はヘレニズム世界およびローマ世界の美学諸理論に深い影響をあたえ、そしてつい一八世紀まで多くの芸術理論にとってその基礎となっていた。その後、ロマン主義の影響のもとに、この概念は信用を失うにいたったが、その反動があまりにも強かったため、今日でもなおこの概念がプラトンの美学に対する一般的な評価を決定づけてしまっているほどである。」³⁾

1940年代のこうした例を挙げるまでもなく、18世紀を最後に古典的な美学理論は終焉したとみなす歴史把握の方法は、詩学史的な議論の前提的枠組みとして長く保持されてきた。従来の18世紀詩学史を見ても、自然模倣説は、世紀の前半にゴットシェートやスイス派の詩学によって新たに活性化されながら、後半になって次第に詩学を構成する基礎理論としての地位を失った、という考え方が、実証主義的な記述の背景において一般に前提されている⁴⁾。1960年代以降、とりわけ

J・ビルケ、H・P・ヘルマン以降、模倣説についての歴史的評価は、修辞学の伝統とライプニッツ・ヴォルフ学派の哲学体系との間で詩学に対する影響力を比較するというタイプの議論に行き着き、詩学史の変動を関連付ける文脈としての両者に対する力点の置き方の相違から、二派に分かれた形での論争が続いてきたという経緯もあって⁵⁾、18世紀における「伝統的」な詩学から「近代的」な詩学への「脱皮」は、そうした規範の影響力の消失地点という捉え方がなされやすかった。

このような形で、18世紀詩学史に対する実証主義的な研究の外縁には、模倣説の終焉という事態の「近代性」という問いを強調する、より巨視的な研究姿勢が常に並存していたが、緊密な連繫を欠いた「並存」の域はいまだに出ていないように思われる。理論的に精緻とは言えないが著名な例として、ゲルマニストではないトドロフによってフランスで書かれた『象徴の理論』(1977)を挙げることができる。この書は、

「修辞学が終わりを告げたとき美学が始まる。・・両者の交替はごく大づかみにいえば、古典主義のイデオロギーからロマン主義のイデオロギーへの移行と一致する。」「模倣の原理は十八世紀が四分の三ほど経過するまでは文句なく芸術の支配者であった」⁶⁾

という表現で、「近代性とその終焉」をめぐる論争の雰囲気の中、再びリーナー・ウェルデニウスと同型の図式を反復したものにすぎないが、模倣説の終焉の歴史を画する記念碑的な著作としての特別な位置をレッスンの『ラオコオン』論に与えている点が、我々の注目を惹く結果となった。しかし、

「もし模倣が芸術の唯一無二の法則であるなら、それは芸術の消滅をまねくはずである。もはや芸術は〈模倣された〉自然と区別されなくなるからだ」⁷⁾

という表現に端的に感じられるように、「模倣」という語を今日における狭い意味で、つまり、非生産的な単なる複写の意味で捉えてしまう通俗的な誤解を免れていない点が、この書には致命的であった。

トドロフに限らず、こうした巨視的な詩学史記述にしばしば見られる一変数の概念史的方法、とりわけ、詩学的なテキストを蒐集し、そこに見られる「模倣」概念の評価が肯定から否定へと変遷する様相を跡付けるという方法には、問題がないわけではない。そうした方法が成立するには、何よりもまず概念の同一性が前提されなければならず、「模倣」概念が否定的に評価されるようになった後に別の名称の概念が「模倣」概念の役割を引き継いでいないということも示されな

なければならない。しかも、模倣説の終焉が詩学史を画する事実であるとするならば、そのための議論の前提として、「模倣」概念の同一性は、模倣説が芸術の基礎理論としての地位を保持しているという点も含めて保証されなければならない、逆に、その意味で「模倣」概念の同一性が崩れている場合には、「模倣」概念に拘泥せずに、自然と芸術とを媒介するという論理の下に芸術の生産と受容を規定している理論領域の全体的な多変数構造の変遷を見た上で模倣説の真の消失について判断しなければならない。

こうした方法論的考察に対して、経験的事実は、「模倣」概念の内包自体に変質があったことを示唆しているように思われる。それ故、18世紀における模倣説の変動を、修辞学や哲学が詩学に与えた影響の消長の歴史として説明するとしても、「模倣」概念の否定的な意味での使用というレベルにそうした歴史が直接的に反映しているという仮定を先験的に措定するわけにはいかない。極端な例としては、トドロフのように、「模倣」という語の内包の変化を調査した結果として、模倣説の歴史を、所産の自然から能産の自然へという模倣対象の変化の歴史として捉えるような見方がしばしば提示されるが⁸⁾、あるテキストにおいて、「自然の模倣」と言う場合の「自然」という語がたとえ所産の自然の意味に用いられていたとしても、そうした事実への着目は、そのテキスト自体の理論的立場に能産の自然の模倣という思想が含まれていないことの確認を直ちには意味しない。

こうした状況を念頭に置いた上で、本稿では、模倣説の問題に触れてくるレッシングの三つの詩学的なテキストについて、それらの理論領域の全体を相互に関連させる方向で論じる。『ラオコオン』論は、「模倣」という語についての調査が芸術の基礎理論の問題圏を全てカバーしえないことを教えてくれるという点で、『寓話論』は、そうして抽出された基礎的な問題圏を、修辞学やヴォルフ哲学の体系からの影響という歴史的な問題設定の中で考察するための手掛かりを与えてくれるという点で、また、『ハンブルク演劇論』は、トドロフのような単純な二元図式から言えば対立させられるはずの、模倣説と天才美学との関係を親縁性のある関係として示し、非創造的な模倣説を否定する理論的根拠という天才美学の位置付けを修正してくれる点で、いずれも詩学史を記述するための有効な資料である。ただし、それらは、基本的には模倣説の歴史上の一点を占めるにすぎず、本稿は、模倣説の終焉という事態の「近代性」を説明するための幾つかの必要条件を示して、その準備的な導入の一つを行うにすぎない。

(1)比較論－記号論－模倣説

自然模倣説は、しばしば、自然／芸術という対立項の間に設定された記号関係を軸とする模写説として捉え直される。そうした理解の孕む問題性については後述するが、18世紀における詩学的な議論に記号論的な視点が広汎に浸透していたことは、やはり否定しえない。そうした事実を明瞭に示している当時の代表的な理論領域が、詩と絵画の比較論である。1766年に出版された『ラオコオン』は、レッシングによって書かれた比較論の書であり、比較論という枠組みの下で記号論と模倣説との関係が明らかにされている貴重な資料の一つである。

『ラオコオン』は、そうした性格の詩学的文書の系譜の中では、時間的にそのほぼ末端に位置している。詩と絵画を比較するという議論の形態自体はイタリア＝ルネサンスに由来し、「16世紀半ばから18世紀中頃にかけて書かれた美術や文学の理論書では、必ずと言っていいほど絵画と詩の密接な関係が論じられている。」⁹⁾ 比較が始められた当初は、イタリアのドルチェやロマッツォの言明に見られるように¹⁰⁾、比較の背景に、芸術としての目的の共通性を強調することによって、絵画に詩と並ぶ高い地位を与えようという意図が存在していたが¹¹⁾、時代が下り絵画の地位が上昇するにつれて、全体的に、詩ではなく絵画の方を規範と見る傾向や、目的の共通性だけでなく手段としての差異を規定しようとする傾向が強まってくる。そして、18世紀になると、比較論は、手段としての差異を明らかにするために「記号」という観点を導入するようになる。比較論に記号論が組み込まれていることは、ドライデンのような例があるにせよ、ほぼ18世紀的な現象と言ってもよく、そうした手法が一般化したのはデュボス以降である。デュボスは、視覚性と記号の自然性、つまり、作用の直接性とその速さという点から、明白に詩に対する絵画の優位を主張している¹²⁾。それに対して、ブライティンガーの『批判的詩論』は、デュボスの用いる比較のための視点にはある程度則りながらもその結論には抵抗する形で、作用の及ぶ領域の広さという詩の優位する部分を強調している¹³⁾。ただし、全ての芸術は模倣を基本原理とするという見解は、そうした比較論の歴史においても、一貫した前提であるように思われる。

『ラオコオン』論については、一般に、第16節の定式化がその結論に当たると考えられている。我々の関心は、『ラオコオン』論の結論自体の妥当性ではなく、その前提の歴史性に向けられているが、その点から見ても、確かにその箇所

には、比較論の枠内における模倣説と記号論の関係が明瞭に示されている。

「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、そしてまた、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。」(6, 120f)

詩と絵画の比較論が議論の枠組みを定め、模倣説が二つの芸術に共通する目的を、記号論が両者の差異を規定している。ただし、より厳密に言えば、模倣説と記号論は、「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」という、三段論法の小前提において溶け合っているようにも見える。

しかし、このことから、従来の「模倣」概念の内包が記号の「適正な関係」という規定に置換されている、という判断を下すのは性急である。この小前提の規定が、大前提に見られる「模倣」という概念の内包の一部に当たると認められても、「模倣」という語によって芸術に要請されているものの全てがそれで尽くされているとは限らないからである。結論を先取りして言えば、この第16節は、『ラオコオン』という書物の全体構造を反映した完全な縮図というわけではない。それ故、芸術の基礎理論としての模倣説という観点からこの書物の性格を見定めようとするなら、比較論という枠組みに着目し、比較の基準を構成している芸術に課せられた要請を書物全体において通覧することによって、芸術に要請されるものの総和として「模倣」概念を規定し、それと同時に、模倣説と記号論との対応関係についても吟味していくという姿勢が必要となる。

概括すれば、『ラオコオン』には、詩が絵画に優位している点と詩が絵画に範を求めなければならない点とが書かれている。前者の論点は、ヴィンケルマンの処女作に対する批判の中に、後者の論点は、メンデルスゾーンが『ラオコオン』の草稿に対して書いた注釈への解答部分に、典型的に集約されている。現在の記号論の立場から見れば、その双方について記号概念を用いて統一的に整理することは十分可能であると思われるが、用語法上の慣習という歴史的制約のために、『ラオコオン』において実際に記号論的な語法が浸透しているのは、特に後者の論点においてである。そして、基礎理論としての模倣説は、芸術一般に要請され

ているものを双方の論点から引き出すことによって再構築することができる。本節の以下の部分では、ヴィンケルマンに対する批判とメンデルスゾーンへの解答という二つの局面を個別に概観して、『ラオコオン』論の全体構造の分析に代えることにする。

＊

詩学的なテキストを構成する基礎理論として、上記のような手続きを経て読み取られる模倣説と、テキストの表層に現れているだけで、すでにテキスト全体を規定するだけの内包を失っている「模倣」という語句とを厳密に区別することは重要である。『ラオコオン』の最初の数節には、芸術を「自然」の「模倣」と見なす考え方に対する批判が述べられているが、この場合の「自然」という観念は、美醜の混在する状態にある素材を意味するだけであり、「模倣」という語も現在の複写という意味に近く、16世紀におけるアリストテレス『詩学』の再発見以降、再度明確な形で芸術論の基盤を構成した自然模倣説の伝統と比較すれば、概念の内包はかなり縮小している。後述するように、レッシングとヴィンケルマンとを比較しても、こうした「自然」の「模倣」を否定する表面的な身振りは共通している。しかし、詩と絵画の比較論における両者の立場は決定的に異なっている。つまり、両者の詩学的な立場の根本的な相違は、縮小した「模倣」概念ではもはや測れなくなっている。

レッシングは、ラオコオン群像において苦痛の叫びが緩和された理由を、第2節では、「芸術家が美に捧げた犠牲」(6,23)という観点、すなわち、醜としての叫びの表情は排除されなければならなかったという観点から説明する。さらに第3節に到って、そうした観点は、「近來の芸術の傾向」(6,25)に対する批判というより一般化された文脈の中に移される。「近來の芸術の傾向」とは、「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」(6,25)のような傾向を指し、レッシングは、自然がより高い意図のために美を犠牲にすると同様の在り方を芸術に要求するようなそうした傾向を批判する。逆にレッシングは、「真実」や「表現」¹⁴⁾といった概念よりも「美」の概念に高い位置を与えようとしているが、その背景にあるのは、美醜の混在する「自然」は模倣の対象ではなく、むしろ美化の対象であるという論理である。「自然」が芸術に対する美の源泉としての地位を保っているという点には、模倣説の痕跡

が十分に認められるものの、「自然」という概念の価値の低下に合わせるように、「自然」の「模倣」も否定されている。

それに類する「自然模倣」の否定という契機は、『ラオコオン』が書かれる直接のきっかけとなったヴィンケルマンの著作においても中心的主題の一つとなっている。『絵画および彫刻におけるギリシア美術の模倣に関する考察』は成功を収めた処女作であり、周知のように、レッシング、ヘルダー、ゲーテ、ショーペンハウアー等に受け継がれる、ラオコオン群像に関する一連の論議に端緒を与えた著作でもある。ヴィンケルマンは、「アエネイス」の記述とは異なり、群像においては激烈な苦痛の表現が差し控えられているとの判断を示し、その点に、「高貴な単純と静謐な偉大さ」¹⁵⁾ というギリシア美術の本質規定を読み取っている。「ギリシアの彫刻における表情は、いかなる激情に際しても偉大で端正な精魂を示す。ラオコオンの顔に現れているのはこうした精魂である。」¹⁶⁾

「ラオコオンにおいても苦痛が苦痛としてのみ作られていたら、パレンテュルソスになってしまっただろう。」¹⁷⁾

こうした議論の基調を成している姿勢は、この書物の別の箇所でも「自然模倣よりも古代模倣の方が優れている」¹⁸⁾ という定式化によって明確にされている。ヴィンケルマンがラオコオン群像を持ち出した背景にはこうした「古代模倣」を推奨する論点が存在し、「高貴な単純と静謐な偉大さ」という理念は、そうした「古代模倣」の理想として与えられている。それに比して、ここで言う「自然模倣」とは、事態をありのままに描くという程度の意味で、最初からさほど生産的な契機を持たされてはいない。次のような言葉も、「自然模倣よりも古代模倣の方が優れている」という定式化を言い換えたものである。

「彫刻の美は、自然の美のように散在しておらず、一つに統一されていて人を動かす力が一層強い。」¹⁹⁾

それ故、「自然模倣」という語の内包と、それを否定するための、「自然」は単なる「模倣」の対象ではないという論理は、レッシングに非常に類似していると言える。

しかし、『ラオコオン』はこのヴィンケルマンの処女作に対する反論書として書かれている。直接的な対立点は、ラオコオン群像に苦痛の表情が見られないことへの根拠付けの仕方の相違にある。周知のように、レッシングは、苦痛の叫び声を上げることはギリシア人の本性から外れるものではないという点を例証して（『ラオコオン』第1節）²⁰⁾、それらの矛盾を前提としているヴィンケルマンの見

方を否定し、さらに自らは、瞬間的なものである叫びが彫刻に固定されると「醜」にならざるを得ないという根拠付けを行った。ショーペンハウアーはこの両者について「心理学的」な根拠と「美学的」な根拠の差異であると評しているが²¹⁾、二つの論考の根本的な対立点が最も先鋭化するのとは詩と絵画の比較を行う段階においてであり、こうした根拠付けに関する直接的な差異も比較論における姿勢の相違から説明することができる。

ヴィンケルマンは、処女作の結末において、絵画は「寓意」であらねばならないという要請を打ち出しているが、その背景には、感性的なものに限定されると考えられやすい絵画の対象を詩と同様に非感性的なものにまで拡大し、それによって普遍的な概念の表現が絵画にも可能なことを認識させようとする意図が存在していた。

「絵画は非感性的なものにまで手を伸ばす。こうしたものが絵画の最高の目標であり、古代の著作の証するように、ギリシア人はここに到ろうと努力した。」²²⁾

「芸術家の用いる筆は、誰かがアリストテレスの筆について言ったように、悟性に浸されていなければならない。芸術家は目に訴える以上の思索されるものを残さねばならないが、こうしたものが獲得されるのは、自らの思考を寓意の中に隠すことを学んだ時でなく、寓意の衣をまとわせることを学んだ時である。」²³⁾

大きな反響と種々の誤解に応える形で翌年に書かれた処女作の解説書においても、「絵画は詩と全く同じ広さの領域をもちうる」²⁴⁾ことが再び明言され、こうした意味から、『寓意試論』の巻頭にはシモニデスの「絵画は黙せる詩」という言葉が引かれている。²⁵⁾

『寓意試論』と同じ年に出版された『ラオコオン』の序文にもやはりシモニデスの言葉が取り上げられているが、そこから引き出されている結論はヴィンケルマンとは正反対のものである。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。古代人はシモニデスのこの名言を両芸術の作用に限定し、模倣の対象や方法に敷衍することを禁じたのであり、こうした差異の存在を見落としている「近來の批評家」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」(6,10)のである、とレッシングは見ている。

「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う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。」(6, 10f)

これらの批判は、「近來の批評家」一般に向けられてはいるが、ヴィンケルマンに対する直接的な批判として読み直すことができるものである。

レッシングは、第1節でヴィンケルマンの所説を反駁した後の第2節において、「芸術の第一法則」を「美の法則」と呼んでいるが(6, 23)、その内容に関しては、レッシングの論争的な態度に反して、「自然」の「模倣」に優位しそれに替わるものというその性格の規定と、書物全体に窺える、古代人の思考を規範化するレッシング自身の姿勢から判断しても、ヴィンケルマンが「自然模倣」に優位させた「古代模倣」との確固たる相違点を見いだすのは困難である。むしろ両者の相違は、そうした芸術に与えようとする目的の類似性にもかかわらず、そうした考察が目的を実現するために手段が充たすべき条件の問題に及んで、詩と絵画の比較を行う時に明確なものとなる。絵画に対しても詩と同一の表現領域を認めようとするヴィンケルマンの素朴な立場に対して、レッシングは、特に第15節以前の部分で、絵画による表現の限界性を様々な例とともに考察している。

例えば、第6節は、ラオコオン群像の作者とヴェルギリウスとの間の模倣関係という問題について、群像の作者がヴェルギリウスを手本としたと見る立場について検討した第5節を受けて、逆に詩人の方が群像を見て知っていた可能性について論じている部分であるが、詩人の方が模倣したと見る立場のリチャードソンが、トロイア破壊の物語の伏線にすぎないラオコオンの物語を興味深く書きすぎることとは最後の一夜に対する読者の注意を散漫にすると述べていることに對し、レッシングは、詩と絵画の比較という観点に立って、そのような「絵画的」(6, 55)視点に立ったヴェルギリウス批判を不当なものであるとする。

「ラオコオンの不幸とトロイアの破壊とは詩人の場合には同時に並存する画面ではない。」「この二つの描写は継起する。」(6, 55f)

それ故、先行する描写がいかに感動的であっても後続の描写に不利益はないと結論付けられるのであるが、ここから、絵画における諸部分の並列性のある種の制約と見なす前提を読み取ることは容易である。

群像の作者とヴェルギリウスとの間の模倣関係の問題は、そのまま詩人と造形芸術家との間の相違点に関する議論へと一般化されていく。J・スペンスの『ポリュメーティス』は、そうした議論の展開の上で批判の俎上に乗せられる著作の一つであるが、第8節では、スペンスは、「詩の方が広い芸術であること、絵画

では到底表現しえない美も詩はこなすことができるということ、詩はしばしば絵画的な美よりもむしろ非絵画的な美を選ぶ種々の理由をもちうること」(6, 68)を考えていないと評されている。レッシングが、詩と絵画に対して表現領域の同一性は前提できないということを示すために持ち出す具体例の中で、我々にとって論拠が明快で示唆的であると思われるのが、ヴェヌスとそれによって表現される抽象概念の「愛」との関係という例である。造形芸術家は、「怒れるヴェヌス」を描いたとしてもそれはもはやヴェヌスに見えない以上、ヴェヌスを愛という抽象概念を示すものとして描く他はないが、詩人はそうした愛という抽象概念以外の性格をヴェヌスに持たせることもできるため、「怒れるヴェヌス」も表現しようと主張される(6, 70ff)。ここでの記述は、互いに矛盾する抽象概念の複合を表現する時に詩と絵画の差異が認識されるということを示しているが、そこには、絵画の視覚的な具象性、あるいは、視覚的な形象が孕んでいる、表現対象との間に自然な記号関係を成立させる性質を、やはりある種の制約と捉える見方が前提されている。

こうした詩と絵画の差異についての説明は、全て記号概念による表現に置換することができる。『ラオコオン』の根本思想について述べている最も初期の手記には次のような箇所がある。

「絵画は空間の中の形態や色彩を用いる。詩は時間の中の分節音である。前者の記号は自然的であり、後者のそれは恣意的である。これらは、ここから各々に特殊な規則を導出しうる二つの源泉である。」(6, 555)

この手記と最終稿である第16節の定式化との間にある、詩と絵画の差異の規定の微妙かつ重要なずれについては後述するが、その両者に典型的に示されているように、『ラオコオン』における詩と絵画の差異の規定を構成する要素は、概ね次の二つの差異に還元できるものと思われる。一つは、記号の並列性と継起性という差異であり、もう一つは、記号の自然性と恣意性という差異である。前者は、時間と空間の対立に由来する差異で、記号の存在様態を記号同士の相互関係によって示すものであり、後者は、記号の存在様態を記号過程内での所記と能記の関係性によって示すものである。例えば、先に述べた事例で言えば、リチャードソンに対する批判は前者の差異が、スペンスに対する批判は後者の差異が、あらかじめ着眼点の中心に据えられている事例として読みうるものである。

従って、表現できる領域の広さ、すなわち、普遍性の表象という点で詩が絵画に優位するという比較論上の結論は、絵画の用いる記号の並列性や自然性もつ

制約性から導出される帰結であると言える。ラオコオン群像の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」(6, 29)と付け加えられているが、このように、絵画が負っている制約性は視覚性や瞬間性という形で語られる。この両者はそれほど明確に区別されているわけではない。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すぎないものまで示しうる能力」(6, 125)とが挙げられている。おそらくレッシングは、記号の並列性にも自然性にも等しく、詩にはない物質的制約性を見ていて、視覚性や時間性を普遍性の表象に対する制約と捉える視点もそうした物質的制約性から演繹されるものと思われる。

＊

こうして見る限り、レッシングの行った表現領域に関する詩の優位性という比較論上の議論は、デュボスの見解と鮮やかな対照を成している。詩における視覚性の欠如と詩の用いる記号の恣意性という、デュボスが否定的評価を与えたものから、逆に詩の優位を主張しているからである。しかし、記号の自然性についての評価がこれで定まったわけではない。レッシングには、自然性を肯定的に評価してデュボスに通じる一面も存在し、そうした側面が強調される場合には、記号の自然性／恣意性という差異と、並列性／継起性という差異との関係についての考察がさらに深められる。先に引用した初期の草稿では、絵画の用いる記号は自然的であり、詩のそれは恣意的であると記されていた。しかし、『ラオコオン』第16節の三段論法における、「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と思われる小前提の仮定は、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たものであり、記号の自然性という概念の適用範囲は拡大されている。拡大の結果は、記号の自然性が必ずしも感性的契機による物質性を基礎とするものではないということを意味するため、「自然性」なる概念をさらに内包の種々の側面に分解する形で考察することを我々に要求し

ているように見える。

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スンとメンデルスゾーンとの対話である。1763年にレッスン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、レッスン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うる。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うる。・・・」(6, 565)

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」(6, 565)と述べている。

こうした批評に対するレッスンの解答に当たるのが、『ラオコオン』最終稿の第17節である。レッスン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うるとしても、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」(6, 113)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晰かつ判明であるべきではない。」(6, 110)

レッスンは、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が対立に陥る」(6, 113)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²⁶⁾。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。つまりそこには、自然性という概念の内包ないし評価が普遍性の表象に対する物質的制約性を意味するだけではないということ、記号の自然性／恣意性という差異がそのままの形で詩と絵画の境界を表示するわけではないということが、同時に前提されている。

18世紀詩学史という文脈における「記号の自然性」という観念を一義的に規定することは困難である。デュボスの『詩と絵画についての批判的考察』では、記号の自然性として、「教育によって効果を挙げる」²⁷⁾のではなく、「自然そのものが我々を生存させるために外界の事物と我々の器官との間に置くように気を配った関係からその力を引き出す」²⁸⁾ような性質が想定されている。レッシングの場合は、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』における記号の自然性という考え方が直接的な前提になっているものと思われる。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。」²⁹⁾

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。」³⁰⁾

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。」³¹⁾

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、レッシングとその先行者との間でさほど相違するわけではない。

ただ一つ最も目につく相違点が、先にも触れたように、詩と絵画の差異を記号の自然性／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。その帰結として、レッ

シングのような立場の場合、記号の自然性というカテゴリーに包含される諸性質は記号の物質性という暗黙の内包からすべて演繹されるという風には、もはや見なせなくなっている。それと同時に、比較論上の結論との照応関係で言えば、普遍的なものを表象させる能力と速やかに「幻惑させるもの」を確保する能力という、対極にある二つの点で、詩と絵画のそれぞれに優位性を分配するという基本的な傾向は崩れ、言語一般と絵画という基礎的な対立を止揚する中間項として、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ことになる。

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³²⁾。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。」³³⁾

「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づければ近づけるほど自らの完全性に近づいていくということである。」³⁴⁾

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。³⁵⁾ただし、それらによっても完全な自然化は行いえないとされ、唯一それが実現されるのは劇文学においてであると述べられている³⁶⁾。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」³⁷⁾ 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、(1)「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」(6, 649)を有していたため自然的であるとされる。(2)「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」(6,649)とされる。(3)「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。(6,650)³⁸⁾(4)「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」(6,650)。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」(6,650)類似性である。ただし、擬音と間投詞は、それだけでは詩を構成し得ない個別的な単語であり、しかも元々自然的なものである。逆に「語順」による自然化は、個々の単語の恣意性はそのまま保存されている。その意味では、特に最後の「比喩」が真に恣意的記号を自然的記号に高める手段である。³⁹⁾

＊

以上の議論から、『ラオコオン』には方向性の異なる二種類の議論が混在していることが確認される。一方の議論は、普遍性の表象という観点から物質的な制約性のない記号の恣意性を評価し、もう一方は、作用の速さや全体性、すなわち、透明な記号による模倣対象の直観的把握という観点から記号の自然性を評価する。前者はヴィンケルマンに対する批判に、後者はメンデルスゾーンとの対話に典型的に現れている。それ以前であれば、両者はそれぞれ詩と絵画の優位性を表示する一般的な徴表を構成していたが、レッシングは、詩の模倣手段としての言語にも自然性を要求するため、詩的言語は自然性と恣意性の二律背反の克服を課せられる記号となった。従って、記号論によって表された模倣手段の二律背反は、芸術の目的を規定する模倣説の二律背反の別なる表現であると言える。模倣説をあくまでも芸術の基礎理論として理解しようとするなら、模倣概念は、必然的に、普遍性の表象と対象の直観的把握という対立的な二つの要請が作り出す枠組みの中で捉えられなければならないことになる。その場合、記号の透明性の在り方を問う作用美学的な議論にのみ関わっている第16節の定式化は、『ラオコオン』という書物の全体構造を反映した縮図であるとは見せせない。

非系統的な記述スタイルの書物から、明確に語られないままに前提されている詩学的な枠組みを、すなわち、記号論の装いをまとった比較論に潜在する模倣説を、これ以上こまかな形で抽出することは恐らく不可能である。さらなる抽出作業のために、必然的に我々の視線は、潜在する前提に同様の構造が認められると思われる別の著作に転じられることになる。

(2) 寓話論－「修辞学」－模倣説

1759年にベルリンで出版されたレッシングの寓話集には、寓話というジャンルに関する五本の論文と全体に対する短い序文が付されていた。次なる考察の資料となるのは、その五本の論文である。

ドイツ語圏では、16世紀と18世紀、すなわち、宗教改革時代と啓蒙主義時代に寓話の大きな流行が見られた⁴⁰⁾。特に18世紀には、寓話集は商業的に最も成功した出版物となり、スイス派によって最高の文学ジャンルと見なされたことから分かるように、寓話には高い価値が与えられ、創作するだけでなくそれを理論的に考察することも活発に行われた⁴¹⁾。創作態度という点では、ラ・フォンテーヌという天才を模倣しようとする傾向が支配的であった。レッシングの寓話理論、特にその第4論文は、そうした装飾的要素に満ちたラ・フォンテーヌ風の寓話を否定し、イソップ風の簡潔な文体の寓話への回帰を求めて書かれており、そうした見解を、レッシングは、古代では寓話は「詩学」ではなく「哲学」や「修辞学」の領域に属していた、という主張によって正当化しようと試みている。

しかし、比較論の場合と同様、ここでも、我々の関心に触れるのはこうした見解の妥当性ではなく、その見解が導き出される際に前提されている論理の歴史性である。レッシングの寓話理論は、ヴォルフの実践哲学の強い影響下で成立しており、その分析の視点はヴォルフ哲学の体系性によって規定されている。従って、以下では、寓話論という枠組みの内部における、そうした分析の視点と模倣説との関係を問うことになる。

寓話論とその前提である模倣説との関係が明確に見極められる著作には、ブライティンガーの『批判的詩論』がある。『批判的詩論』の第1巻は、13章構成のうちの第7章を寓話の分析に当てているが、第7章は、直前の第6章「奇異なものとの真実らしいものについて」で提示された二つの概念を、当時最高のジャンルと考えられていた寓話に適用してみせる例解の章であり、その第6章の二元的性格は、第3章「自然の模倣について」で示された自然模倣説の内的構造に由来する。しかし、レッシングの場合には、ブライティンガーのような体系的な構想もないままに書かれた寓話論だけが単独に存在し、『批判的詩論』の第3章に相当するようなものは書かれていないため、そうした前提をテキストから再構成する必要がある。その場合、『批判的詩論』を直接の批判対象として書かれている第

2 論文を主たる手掛かりに、『批判的詩論』を参照基準とする形で、ブライティンガーに対して批判的である理論的根拠と、そうした批判の際にもブライティンガーと共有されている詩学的な前提とを見極めれば、寓話論に前提されている模倣説が自ずと再構成されるものと思われる。

＊

レッシングは、寓話の創作態度に関してラ・フォンテーヌを批判し、寓話の理論的把握の面でブライティンガーを批判しているが、寓話論におけるこれらの議論は、寓話の本来の目的に対して手段である文体等の形式性が充たすべき条件というものを考察している点で、比較論におけるヴィンケルマン批判の在り方に類似している。文体論として書かれた批判的なラ・フォンテーヌ論である第4論文は、寓話の文体は真理の直観的認識に役立つものでなければならず、この目的から外れるような詩的な装飾は不要である、と述べている。こうしたラ・フォンテーヌ批判は、概ね以下の三つの歴史的反省に支えられている。(1)寓話の文体は簡潔でなければならない。ファエドルスは、押韻と詩的な文体が原因でイソップの簡潔さから逸脱している。ラ・フォンテーヌは、ファエドルスに及び得ない代償として寓話を「陽気」なものにしたため、さらに逸脱している。ラ・フォンテーヌの模倣者は、その代償を誤って本質と見做している。(5, 406ff) (2)ラ・フォンテーヌは、寓話集の序文において、寓話の文体を明るい調子のものにするための根拠としてクインティリアヌスを挙げているが、そのような根拠付けは誤りである。クインティリアヌスの『弁論術提要』が想定していたのは法廷での弁論であり、しかも彼の言う「優美」は「陽気さ」ではない。(5, 408f) (3)古代では、寓話はそもそも哲学の領域に属し、その後修辞学の領域に属するようになった。詩学の領域で扱われるようになったのはラ・フォンテーヌ以降にすぎない。(5, 409f)

ただし、この論文で所与の前提となっている、寓話における詩的な装飾の必要性という問いそのものと、それに対して古代の権威に基づいて自説を擁護するという根拠付けの形式は、レッシング独自のものではない。それらは、ラ・フォンテーヌの『詩で書かれた寓話選』の序文からレッシングの第四論文へと引き継がれたものである。根拠付けの形式には、「新旧論争」期の文書としての性格が現れているが、ヴィンケルマンの場合と同じように、両者の立場は「古代派」という点では相違しない⁴²⁾。

『詩で書かれた寓話選』の序文は、寓話を詩の文体で書くことに難色を示したパトリュを念頭において、そうした文体によって古代の寓話の本質が失われるわけではないことを弁明するために書かれている⁴³⁾。さらに、周知の素材には新鮮な魅力を与える必要があるという論法によって、詩的な文体は、古代の素材を近代において利用することの必然的な帰結とされる⁴⁴⁾。また、「私があたえた形式によってではなく、むしろ、その有用性と題材によって、この書物の価値をはかるべきである」⁴⁵⁾とも述べられる。これらの言明から明らかなように、パトリュに対するラ・フォンテーヌの弁明は、文体上の特性を古代の寓話の本質と認められるものから除外することによって、換言すれば、文体のもつ意義を道徳的真理の表象という寓話の本質的な機能から幾らか切り離すことによって成立している⁴⁶⁾。こうした議論の基礎には、文体は伝えるべき真理から十分独立していて、文体を変更しても寓話の有用性に変わりはないという論理がある。そして、レッスンと相容れないのはこの論理である。レッスンの立場では、寓話の文体は、真理を直観的に認識させるという目的によって強く規定される。

＊

ブライティンガーの『批判的詩論』に対する批判も、やはりこうした真理の表象に関する透明性、寓話は真理の直観的認識に役立つものでなければならないという認識を問題としており、実践面におけるラ・フォンテーヌ批判の延長上にある。レッスンは、第1論文『寓話の本質について』の中で、ドゥ・ラ・モット、リシェー、パトゥーの見解とともにブライティンガーの寓話理解についても批判的に検討していたが(5, 369ff)、ブライティンガーの『批判的詩論』については、さらに場所を改めて、第2論文でさらなる批判を展開している。第2論文は、『寓話における動物の使用について』と題され、動物世界の形象を使用するという、寓話文学の形象の特異性を如何にして根拠付けるかという問題を扱っている。レッスンとブライティンガーは、寓話の「身体的部分」と「精神的部分」との関係性について対立することになる。

ブライティンガーは、ラ・フォンテーヌ同様、「命題」は「寓話の魂」であり「語り」は「寓話の身体」とであるという風に、寓話を二元的に捉えた上で⁴⁷⁾、「身体的部分と精神的部分との調和」の必要性を説いている⁴⁸⁾。「命題」の内容は「真実らしいもの」の内にあり、「命題」の内容からは独立した形で「語り」に魅力

を与えているのが「奇異なもの」である、とされる。寓話における形象の特異性は、この「奇異なもの」という概念から説明される。ブライティンガーによれば、寓話の中で人間以下のものが人間のように理性的に行動するのは、こうした「奇異なもの」の一形式に他ならない⁴⁹⁾。

こうした形での規定の仕方は、『批判的詩論』の体系的構造に由来する。先にも述べたように、第7章の寓話の分析は、第6章で提示された、「奇異なもの」と「真実らしいもの」という二つの概念を、その当時、最高の文学的ジャンルと考えられていた寓話に実際に適用してみせたものである。そのことは、「寓話は、その本質と起源において、教訓に満ちた奇異なものに他ならないと考えられる」⁵⁰⁾という言葉によく現れている。

レッシングにとって、寓話の「身体的部分」を「精神的部分」から独立的に扱うこのような議論が容認しがたいものであることは、先のラ・フォンテーヌに対する批判から容易に推測される。具体的には、レッシングは、ブライティンガーの説明の難点を次のように指摘している。(1)「奇異なものは真理と可能性の外観を脱ぎ捨てる、と他ならぬこの芸術批評家が言っている。それなら、この外見上の不可能性は奇異なものの本質に属することになる」が、これは古代人の教えに反する。テオンは、アリストテレスの言葉を借りて、「何か不可能なことを語っているかのような印象を減じるように」勧めている。(5, 388) (2)反復的な読書は、最初に感じられた新しいという印象を取り去る。寓話において動物世界の形象の使用はすでに自明の前提であって、何ら奇異ではない。(5, 388f)

しかし、こうした反論の試みよりも両者の対立を明確にしてくれるのが、形象の特異性という問題にレッシング自身が与えた解答である。レッシングは、人間と動物という対比を基礎に、主として次の二つの理由付けを行っている。(1)自然界に存在する動物は、その性格が普遍的に知られているため、その名称から直ちに諸性質についての概念が想起されるが、歴史の中に存在する人物を寓話に登場させても、そうした人物の想起させる概念は常に同一ではないため、直観的認識を旨とする寓話文学には不都合である。(5, 389ff)⁵¹⁾ (2)同情などの情念は道徳的命題の直観的認識を阻害するため、寓話文学からは排除されなければならない。そのためには、行動する主体には人間よりも下等な存在を選択することが望ましい。(5, 393f)

レッシングとブライティンガーの対立点は、ブライティンガーが「身体的部分」と呼んでいた、寓話の形式的要素が、レッシングの言う「真理の直観的認識」と

いう目的に対して適合するか否かという点に集約される。その点で、寓話の形式的要素の合目的性を主張するレッシングに対して、「人々の心に確実に訴える」⁵²⁾ ためには、道徳的命題を包み隠し、それに「魅惑的な美しさ」⁵³⁾ を与えなければならないとするブライティンガーの論法は、むしろラ・フォンテーヌの立場に近い。レッシングは、第1論文においても、「類似したハンドルングという精巧な寓意に隠された教え」⁵⁴⁾ という定式化によって寓話を理解しようとするブライティンガーに対し、「寓話の内に教えを認識することには少しばかりの労苦も伴ってはならない」(5, 370) と述べて、道徳的な教えを隠す「寓意」という考えに反対している。しかし、真理の表出が「寓話の魂」であるという点は、ブライティンガーにも認められている。我々は、こうした観点を両者が共有しているということにも、眼を止めておく必要がある。

＊

レッシングがブライティンガーを批判する際には、ヴォルフの直観的認識の理論が前提されている。第一論文では、ブライティンガーの寓話理解が「直観的認識」という観点の下で検討されているが、レッシングは、「直観的認識」に関して、「これは詩芸術の思弁的な部門全てを通じて最も有用な題目であり、しかも我が国の哲学者によって十分解明された題目である」(5, 371) と述べ、その部分に対して、次のような注を付している。

「ヴォルフが当時すでに教えていたことを、ブライティンガー氏が少しも知らなかったように見受けられる、という私の驚きを隠すことができない。ヴォルフ、普遍的実践哲学後編、302-323節。この部分は1739年に世に出たが、その翌年になってようやくブライティンガー氏の『批判的詩論』が出版された。」(5, 371)

レッシングの寓話理論がヴォルフの『普遍的実践哲学』から出発していることは、この部分だけでなく、論文中の数々の言葉から容易に推察される。そして、『普遍的実践哲学』に記されている諸説の中でも、レッシングにとって最も重要に思われたのが、「直観的認識」に関する教説である。『寓話の本質について』述べた第1論文は、ドゥ・ラ・モット、リシェー、ブライティンガー、バトゥーの寓話論を批判的に概観した後に(5, 357ff)、「自らの思想の結論を示すためには是非とも必要である」『普遍的実践哲学』の「直観的認識」に関する部分を簡潔に要約し(5, 382f)、さらにその視点からアリストテレス『修辞学』に若干のコメ

ントを加えて議論を締め括る (5, 383ff), という構成を取っている。

ドゥ・ラ・モット, リシェー, ブライティンガー, バトゥーの四者の議論を批判的に検討した結論については, レッシング自身によって, 次のように要約されている。

「寓話においては、『あらゆる真理ではなく』, ある普遍的な道德命題が、『ハンドルングの寓意の下にではなく』, ある個別的な事例に、『隠されたり扮装させられたりするのではなく』, 還元されていて, その結果, 私は、『単に道德的命題との若干の類似をその事例の中に発見するのではなく』, こうした道德命題を全く直観的にその事例の中に認識するのである。」 (5, 379)

しかし, レッシングは, これでは寓話の本質の規定としては十分ではないと言い, それに続いて, 寓話における「個別的事例」は現実的でなければならないという, 最後の主張を展開する。

「それが問題の核心である。寓話を構成する個別事例は現実的なものとして表象されねばならない。個別事例の可能性で満足してしまえば, それは例であり, 譬えである。」 (5, 381)

そして, レッシングは, 「他のあらゆる学の実例が単なる可能性で満足するのに, 実践倫理学の実例が単なる可能性で満足しないのは何故か」 (5, 379) という問いを立てることによって, 「個別事例」が現実的なものとして表象されねばならないことの「哲学的根拠」 (5, 381) を問おうとする。ヴォルフの教説は, 批判的な概観の中で明確に取り上げることができないまま最後に残ったこの問題を解決するために利用される。この問いには, 寓話に現実性が求められるのは, 寓話が「実践倫理学の実例」だからである, という理解がすでに前提されているが, レッシングが『普遍の実践哲学』の「直観的認識の教説」を援用するのは, そうした「実践倫理学の実例」の及ぼす心理学的な影響を, ヴォルフの示した「正しい心理学上の概念」 (5, 381) によって説明するためである。

レッシングによる「直観的認識の教説」の要約的な紹介は, 次のような記述で始まっている。

「直観的認識は, それ自体, 明晰である。象徴的認識は, その明晰さを直観的認識から借りてくる。／普遍的なものは, 特殊なものの中にのみ存在し, 特殊なもののおいてのみ直観的に認識される。／従って, 普遍的, 象徴的な推論に, それに適した明晰さを付与するためには, つまり, 普遍的, 象徴的な推論に可能な限り解説を加えるためには, そうした推論を特殊なものに還元して, 特殊なも

のにおいて直観的に認識できるようにしなければならない。／特殊なものは、我々がその中に普遍的なものを認識する限りにおいて、実例と呼ばれる。／従って、普遍的、象徴的な推論は、実例によって解明される。全ての学は、そうした象徴的推論から成り立っている。それ故、全ての学は実例を必要とする。」(5, 382)

こうした記述は、内容的には、四者の寓話理論の批判的な概観から得られた、「寓話においては、ある普遍的な道德命題が、ある個別的な事例に還元されており、その結果、私は、こうした道德命題を全く直観的にその事例の中に認識するのである」という先の結論にほぼ等しい。ただし、寓話が直観的認識をもたらす実例の一種であることを明確に前提している点で、四者の理論を批判的に概観したレッシングの立場とその基礎にあるヴォルフの『普遍的実践哲学』との間の連関を明示する記述となっている。

＊

レッシングには、『普遍的実践哲学』における次のような定義が前提として想起されているものと思われる。

「普遍的なものが内在するために、あるいは、普遍的な概念の内在するものを直観的に示すために、普遍的な概念の下で理解された特殊を『実例』と呼ぶ。」(§ 250)⁵⁵⁾

因みに、『普遍的実践哲学』では、寓話は次のように定義されている。

「真理を教えるために、特に道徳的な真理を教えるために創作された何らかの出来事の説明を『寓話』と呼ぶ。」(§ 302)⁵⁶⁾

そして、寓話もまた「直観的認識」に役立ち、その点では実例と等価であると考えられている。

「寓話は、自らが肝に銘じさせる真理を直観的認識へと還元する。・・・寓話は、我々が既に注釈を加えた、ある種の実例を構成するという意味で、実例と一致する。それ故、我々がこれまでに実例について説明してきたことは寓話にも適用できる。つまり寓話は、普遍的な真理をよりよく理解すること (§ 260)、ある概念の根底にある現実を示すこと (§ 265)、他の方法によって仮定された真理を確認すること (§ 269) に役立つのである。」(§ 307)⁵⁷⁾

『普遍的実践哲学』は、実例論 (§ 250-§ 301) と寓話論 (§ 302-§ 323) を並置する構成を取っている。レッシングは、こうした『普遍的実践哲学』の議論の

粹組みを暗に踏襲する形で、実例の一種としての寓話によってもたらされる「直観的認識」の効用を説いているものと思われる。もっとも、寓話の機能を実例との連関の中で明らかにしようとする姿勢は、アリストテレス『修辞学』にも見られた⁵⁸⁾。しかし、ヴォルフの実例論や寓話論が、『普遍的実践哲学』後編の第2章「最高善と地上的幸福を獲得する方法について」の中に含まれているという事実からも分かるように、『普遍的実践哲学』が実例と寓話を扱っているのは、直観的に教えるという機能以上に、直観的に教えるものが普遍的な道德命題であるという事情のためであり、その点で、実例や寓話を公的な場における説得手段として扱っていた伝統的な修辞学とは、比較の意味が異なっている。⁵⁹⁾

ヴォルフが伝統的な修辞学から離反していることを、最も強く感じさせるのが、先のレッスingの引用の中にも現れていた、直観的認識と象徴的認識という対立図式である。ヴォルフ哲学では、実例は、演繹的な体系の中で象徴操作によって得られた普遍的な命題を例示して、それを直観的に把握させるもので、あくまで普遍から特殊への還元を基礎に成立している。それに対し伝統的な修辞学では、実例の提示はむしろ「帰納」に近く、類比関係を基礎に、裁判などで問題となっている当面の事態を別の特殊事例で置き換えて説得の手段にするものと考えられていた。

「例証は、結論される命題に対し、部分の全体に対する関係にあるのでも、全体の部分に対する関係にあるのでも、全体の全体に対する関係にあるのでもない。いや、それは部分の部分に対する、似たものの似たものに対する関係にあるのである。すなわち、二つの命題が両方とも同一の類に属しており、だが一方が他方よりもよく知られている場合に、その熟知されているものがもう一方の例証となるのである。」⁶⁰⁾

従って、ヴォルフの実践哲学における実例論の伝統的な修辞学からの離反は、ヴォルフ哲学の演繹的な体系性、あるいは、演繹的でアプリアリな論証とそれを補完するアポストリアリな確証という二元的構造に由来すると考えられる。

ヴォルフの哲学体系において、そうした二元的構造は決定的な役割を果たしている。実践哲学は、「欲求能力に向けられるべき学」として、「認識能力に向けられるべき学」である論理学と、「心理学的な分類根拠によって対照させられている。」⁶¹⁾ それ故、実践哲学を基礎付ける『普遍的実践哲学』は、体系の上で実践哲学に先行している、形而上学や論理学といった学問領域の与える諸原則に従わなければならない⁶²⁾、上位の「認識能力に向けられるべき学」によって与えられる

二元的な分類に従って、事例と寓話に共通する徴表である「直観的認識」を、論証的認識に対置される下位の認識形態として扱っている。また、ヴォルフは、事例論への導入として、それに先立つ部分で (§ 244-§ 249)「生きた認識」という形で直観的認識について論じているが、論証的な方法だけでアプリアリに確証することのできる真理を、「アポストオリに確証」 (§ 249) することによってのみ得られるそうした認識を、ヴォルフは、「低次の能力と高次の能力の調和」 (§ 249) と評している。⁶³⁾

＊

以上の議論が示唆しているように、レッシングがブライティンガーの理論的前提に対置していると思われるヴォルフの「直観的認識の教説」は、ヴォルフ哲学全般を構成する二元的な体系構造に根差したものである。そして、レッシングの議論に直観的認識と象徴的認識という対比が窺われたことは、レッシング自身がそうした二元的構造に依拠していることのメルクマールである。ここでさらに、レッシングの論文中には語られていない、『批判的詩論』の体系的な構造について補足を行い、レッシングが承認あるいは否認したのがその構造のどの部分なのかを検討すれば、レッシングが暗黙のうちに前提している詩学的な立場が明確化され、寓話理論に現れた両者の共通性と差異を、寓話理論の前提である、両者の詩学的な体系における共通性と差異として説明できるように思われる。

ブライティンガーの詩学的立場を見る上で着目されなければならないのは、『批判的詩論』の第3章「自然の模倣について」である。第6章「奇異なものとは真実らしいものについて」を構造化している二元性の起源を体系的に問うには、ブライティンガーの自然模倣説の内的構造を見る必要がある。例えば、第3章の次の一節には、二元的な模倣説の全体像がよく現れている。

「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。従って、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は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、自然そのものの以上に、人々の注意を支える力を持っている。」⁶⁴⁾

ここでブライティンガーが依拠しているのは、アリストテレス『修辞学』第1巻第11章⁶⁵⁾の快楽についての記述である。『修辞学』のこの章は、本来は、「告発と弁明」⁶⁶⁾に備えて「どれだけの動機から人々は不正をなすのか」⁶⁷⁾ということを明らかにしておくために書かれたものだが、ブライティンガーは、その中の、「学ぶことと驚くことは快さを伴うので、模倣によって生じたものは我々に楽しみをもたらすはずである」⁶⁸⁾という表現に特に着目する。この例に典型的に示されているように、ブライティンガーの模倣説においてその二元性の源泉となっているのは、古典修辞学の *doceo/delecto* という二分法である⁶⁹⁾。本来この二分法は、説得の論理的な側面と心理的な側面とを対比し、説得にも知性に向けられる要素と感情に向けられる要素とがあることを教えるものであったが、ホラティウスの『詩論』⁷⁰⁾などに見られるように、後に詩学の伝統にも深く浸透した。

こうした *doceo/delecto* という二分法に由来する模倣説の根本的な二元性は、模倣説の体系内では、可能世界論と作用美学という二つの思考法の対照となって結実している⁷¹⁾。可能世界論は、ライプニッツの『弁神論』に由来する⁷²⁾と考えられている思考法で、詩人の描く世界が普遍的な真理世界であることを認めるための論法として、模倣説の *doceo* としての側面を支えている。

「詩的画家は、現実的なものにおいてだけでなく、可能的なものにおいても模倣可能なので、詩的画家の芸術の能力は、自然自身の力と同じぐらい広い領域に及んでいる。」⁷³⁾

「自然の中には、二つの種類の真理がある。一つの真理はただ現実の世界のみに存在するが、もう一つの真理は、可能的事物の世界にしか見いだされない。我々は前者を歴史的な真理、後者を詩的な真理と呼ぶことができるだろう。」⁷⁴⁾

このような形での詩人と歴史家の対比は、「歴史家はすでに起こったことを語り、詩人は起こる可能性のあることを語る」、「詩作はむしろ普遍的なことを語り、歴史は個別的なことがらを語る」⁷⁵⁾としたアリストテレス『詩学』の記述を想起させる。模倣説が可能世界論を取り込むことによって、模倣概念に『詩学』のミメシス概念に見られるような創造的な契機が確保されている、と言える⁷⁶⁾。現実世界は神が「可能世界」の中から最善の世界として選択したものであり、詩人もま

たそうした神の創造行為を模倣して作品を創造するという弁神論的な考え方⁷⁷⁾に立って、詩人の模倣は、外界を写實的に映すだけの作業ではなく、創造的な作業として捉えられている。

逆に、模倣説の *delecto* としての側面を支えているのが、作用美学的な思考法である。それによって、「詩的な真理」と「歴史的な真理」との対照にも異なった光が当てられている。

「もちろん両者〔歴史的な真理と詩的な真理〕とも教えることに役立つが、後者〔詩的な真理〕はさらに、現実には存在しないものを我々の目の前に持ち出すので、（教えると）同時に奇異なものによって我々の心を捉え、我々を楽しませるといふ特殊な長所を持っている。」⁷⁸⁾

「描写の生き生きとした判明性」から「想像を掻き立てる奇異な力が生じ」、「その想像力に強いられて」我々は仮象の存在を信じ込む。⁷⁹⁾

「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」⁸⁰⁾

詩的な模倣だけが楽しませうるのは、こうした仮象性の作用のためである。

『批判的詩論』は、第3章のこうした二元的構造の下に展開していく。第4章が、「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」⁸¹⁾との理由から、「素材の選択」について語り、次いで第5章が、「心を動かす」力を持ち、「不思議さの母」である「新しいもの」⁸²⁾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⁸³⁾、とされている。そして第6章に到って、「新しいもの」の最も進んだ段階としての「奇異なもの」と、「真実らしいもの」との結合が議論される。「詩人は、真なるものを真実らしいものとして、また、真実らしいものを奇異なものとして提示する。」⁸⁴⁾このことから、第6章「奇異なものとは真実らしいものについて」は、凡そのところ、自然模倣説の孕む *doceo/delecto* という二元性を、二つの概念に作り直して主題とした章であると言える⁸⁵⁾。ブライティンガーが第7章において「イソップ寓話」を取り上げたのは、この「奇異なものとは真実らしいもの」、あるいは、修辞学に由来する二元性を、「身体的部分」と「精神的部分」という形で統合している点で、典型的な事例であると考えたためである。

＊

ブライティンガーに対する最も明瞭な共通点、すなわち、普遍的な真理を教えるものとして寓話を捉えている点から、レッシングが前提している詩学的立場に、ブライティンガーと同じ構成的な自然模倣説を想定することができる。ここで言う「構成的」とは、自然を単純に再現するのではなく、普遍的な真理を表象させるべく詩人が自然を創造的に再構成するという意味である。少なくとも、レッシングのブライティンガー批判は、『批判的詩論』の模倣説の構成的な性格を何ら批判するものではなく、ブライティンガーが *doceo* という側面の前提として述べたことは、そのままレッシングの主張と見なしうる。一般に普遍性要求を備えた構成的な模倣説は、ブライティンガーの場合のように、現実世界と可能世界という対比を軸に成立しているが、レッシングの寓話理論もそうした対比を基礎としている。先に見たように、レッシングの議論は、ヴォルフ哲学の二元的構造に依拠している。現実世界／可能世界という対比も、やはり、特殊／普遍という二元論的な対比を基礎としており、模倣に普遍的な真理の表象という機能を確保する意味で、模倣説は可能世界論を利用している。

逆に、レッシングは、寓話の形式的要素は「真理の直観的認識」という目的に対してあくまで合目的でなければならないとする点で、ブライティンガーに対して最も明瞭に相違する。レッシングが、寓話は「修辞学」の伝統に属すると言う時、「修辞学」という語は、『批判的詩論』の *doceo* の側面のみを認めて、*delecto* の側面を否定するという形で機能している。つまり、レッシングのテキストでは、*doceo/delecto* という並立可能な二項対立が、「修辞学」／「詩学」という並立不能な二項対立で置換されている。その意味では、レッシングの立場は、模倣説の作用的契機において、「詩学」的と呼ばれた *delecto* の理論を、「修辞学」的と呼ばれた直観的認識の理論に置き換えようとするものにすぎず、字義通り「修辞学」的であるわけではない。

レッシングとブライティンガーは、構成的な自然模倣説を共有し、模倣説の創造的契機において似通った立場にありながら、このように模倣説の作用的契機において、あるいは、真理の表象という機能に対する作用的契機の関係という部分で立場が岐れる。ブライティンガーは、自然模倣の創造的契機という点では、ヴォルフの体系を取り込みながらも、寓話の精神的要素と身体的要素という二分法によって、あるいは、*doceo/delecto* という修辞学的な二分法によって、自然模

倣の作用的契機をヴォルフ的な二元構造から切り離しており、その点で、普遍／特殊という基盤の上に模倣説全般を構築しようとするレッスンと対立している。

＊

『批判的詩論』や後述する『ハンプルク演劇論』の可能世界論に見られるように、表象対象の普遍性という要請を掲げる模倣説は、しばしば、普遍と特殊という対比に、可能世界と現実世界、あるいは、虚構の世界と現実世界という対比を重ね合わせることによって構築される。そして、レッスンによる寓話の定義は、直観的認識の要請の理論的な具体化においても、そうした重ね合わせが行われていることを示唆している。第1論文の末尾において、「寓話の本質」は次のように定義されている。

「我々が普遍的な道德命題を一つの特殊な事例に還元し、この特殊な事例に現実性を与え、そしてそこから普遍的命題が直観的に認識されるような一つの物語を作るなら、この架空の話は寓話と呼ばれる。」(5, 385)

直観的な認識を与えるには、架空の事例に現実性を付与しなければならないとされている。しかし、可能世界と現実世界という二つの世界を両極とする空間の中で、具体化される要請の相違によって、模倣に与えられる方向性は異なっている。表象対象の普遍性という要請が、自然の諸要素を現実世界から可能世界の中に移し換えて再構成するという操作によって達成されるのに対し、直観的認識の要請は、架空の事例に対する現実性の付与という、その逆方向の操作によって達成される。

「あらゆる学の実例は可能性で十分なのに、実践倫理学の実例には現実性が必要なのは何故か」という先の問いは、この逆方向の操作を基礎付けるものである。レッスンは、「その普遍的で、象徴的な結論に明証性を与えるために」「全ての学には実例が必要である」(5, 382)と述べているが、さらに、倫理学の実例は、それ以外にも、意志に影響を及ぼす能力を持たなければならないという論を立てることによって、倫理学の実例に特に現実性が必要な理由を説明する。(5, 382)

一般的に、「直観的認識の方が、意志に及ぼす影響は、象徴的認識よりもはるかに大きい。」(5, 382)しかし、さらに、直観的認識の活発さにも段階がある。

「この影響の度合いは、直観的認識の活発さの度合いによって左右され、直観的

認識の活発さの度合いは、特殊なものに付与される規定の詳しさ、多さによって左右される。特殊なものが、詳しく、多く規定されるほど、特殊なものの中に多くのものが区別されるほど、それだけ直観的認識は活発となる。」(5, 382)

そして、ここで、可能世界／現実世界という対比が導入される。

「可能性は、普遍的なものの一種である。というのも、可能的なものは全て、様々な仕方でも可能的だからである。／特殊なものは、単に可能的なものとして捉えられるなら、まだある程度普遍的なものなのであって、そのようなものとして、直観的認識の活発さを妨げてしまう。／従って、直観的認識が最高度の活発さを獲得し、可能な限り強力に意志に作用するには、特殊なものは、現実的なものとして捉えられねばならず、特殊なものを全く現実的なものとする個別性というものを手に入れなければならない。」(5, 382f)⁸⁶⁾

架空の事例である寓話に現実性が必要な理由は、このようにして証明される。意志に影響を及ぼすほどの強い程度の直観的認識を与えるには、現実性が必要なのである。

寓話の理論的把握における、現実性の付与という観点の重要性を訴えることは、第1論文の主要な目的の一つであった。第1論文の実質的な議論は、イソップとその後継者の違いに関する見解の提示から始まるが、両者の相違は、寓話に現実性が認められるか否かにあるとされている。

「イソップは、現実の事象を手掛かりとして自らの寓話を創った。彼の後継者たちは、そのような事象を主として仮構したか、あるいは、全く何の事象も考えず、単に彼らの事象の作製を手掛かりにしてあれこれの一般的真理を考えるだけだった。それ故、彼らは、自らの寓話の仮構の物語によって一般的な真理を解明すれば、それで足りるとしたのだが、イソップの方は、さらにこの点で、仮構の物語と現実の事象との相似を明らかにして、仮構の物語と現実の事象の何れもが同じ一つの真理から生じている、あるいは、疑いもなく生じるであろうということを示さねばならなかった。」(5, 355f)

それに続く形で、レッシングは、「単一的寓話」と「複合的寓話」という区別を立てている。この区別は、イソップとその後継者たちとを区別する指標となるものである。

「私が虚構された事例から単に何等かの一般的真理を結論するにすぎない場合、そうした寓話は単一的である。」(5, 356)

「それに対して、さらに、寓話が我々に与えて直観的に認識させようとする真理

が、現実に関起こった事例、あるいは、そうでなくとも現実に関起こったと仮定される事例へと適用される場合、そうした寓話は複合的である。」(5, 356)

両者に共通するのは、寓話は虚構された事例であり、それによって、普遍的な真理が表象されるという点である。そして、両者が相違するのは、現実への適用の有無という点である。レッシングは、ドゥ・ラ・モットの寓話理論を検討する中、この区別を利用して、「単一的寓話は寓意的になりえない」(5, 361)と述べている。この場合、「寓意」概念は類似性を意味している⁸⁷⁾。ドゥ・ラ・モットは、寓話とは「ハンドリングの寓意の下に隠された教え」(5, 358)であると述べたが、それに対して、レッシングは、寓意は寓話と普遍的な道德命題の間にあるのではなく、寓話と現実世界の出来事との間にある、ということを明確に主張した(5, 361)。レッシングによれば、類似性が寓話の特殊的な主語と普遍命題の普遍的な主語、あるいは、特殊的な述語と普遍的な述語との間に成立することはなく、寓意が発生するのは常に「二つないしそれ以上の特殊なもの」の間である(5, 360f)。「単一的寓話は寓意的にはなり得ない」という定式は、寓意の所在に関するこうした考察を端的に表現したものである。

レッシングがヴォルフの「直観的認識の教説」を援用したのは、ここに見られるような、寓話に対する現実世界との類似的連関の重要性という主張を正当化するためであった。しかし、レッシングがヴォルフの説を利用して正当化しようとした立場には、ヴォルフとは相容れない要素が見いだされる⁸⁸⁾。レッシングは、類似性は、寓話と現実世界の事例との間に認められると主張し、寓話と普遍的な道德命題との間に類似関係を想定するような理論を否定した。しかし、レッシングが依拠したとしているヴォルフの『普遍的実践哲学』には、こう述べられている。

「寓話の中に創作されるものは、寓話が教えるものと似ていなければならない」(§ 308)。⁸⁹⁾

レッシングは、『普遍的実践哲学』から、普遍—特殊という記述のための概念装置を借りながらも、ヴォルフのように、単純に、普遍と特殊の間に類似があるとは考えず、むしろ、逆に、最終的に認識されるべきものであるはずの普遍的なものの存在は、認識を直観的にすることを妨げてしまうと主張して、寓話に現実性を付与するよう訴えている。「直観的認識の教説」をまといながら、その奥にヴォルフとは相容れない要素を隠し持っているレッシングのこうした立場を、「修辭学的」と評することができるかも知れない。それは、ある特殊から共通の類に

含まれる別の特殊へと進むものとして実例を規定した、アリストテレス『修辞学』⁹⁰⁾を想起させるという意味においてである。

しかし、レッシングとヴォルフとの相違点は、次のように整理することが最も包括的で望ましいと思われる。レッシングにとっても、ヴォルフにとっても、寓話は「普遍的」真理を「直観的」に認識させるためのものである。だが、レッシングは、新たに、表象対象の普遍性という要請と、直観的認識との要請という寓話に課せられた二つの要請を、二律背反的な関係の下に置いたのである。そうした新たな関係付けは、「直観的認識」の要請の側に、ヴォルフとは異なる意味合いを付与することによって行われた。ヴォルフの場合、寓話はあくまで、普遍的な真理をアポステリオリに確証させることで、演繹的な体系を補助するものにすぎず、演繹的、象徴的な体系が置かれている可能世界が優位を占めている⁹¹⁾。しかし、レッシングでは、可能世界へと向かう方向性に対して、逆に現実世界へと向かう方向性が加えられ、それぞれが、模倣における創造的契機と作用的契機となって、模倣説を支えている。レッシングの寓話理論に想定可能な模倣説は、まさにこの点において、創造的契機と作用的契機とを、doceo/delecto という二分法によって関係付けるプライティンガーの模倣説と大きく異なっている。

＊

18世紀詩学史は、しばしば、修辞学の伝統とヴォルフ哲学との影響作用史の比較という形で構想される。これまでの議論は、そうした構想に対して「修辞学」という語の多義性を幾らか確認させる結果になったと思われる。レッシング自身は、「修辞学」という言葉を、「詩学」と対立させて、自らの議論の歴史的な正当化に用いていた。しかし、プライティンガーの模倣説の根幹を構成するdoceo/delecto という二分法は修辞学の伝統に由来するものであるが、ヴォルフの直観的認識の教説を掲げ、普遍／特殊という対立項の方を重視するレッシングは、そうした修辞学的な二分法の模倣説を支える機能を停止し、その意味では反修辞学的であった。しかしまた、帰納的な性格の体系として、演繹的な体系であるヴォルフ哲学と対立するものとして、修辞学を捉えたと、レッシングの模倣説の二律背反的な性格は、寓話に対して現実との類似性を第一に要求する帰納的な要素と、普遍的な真理の表象を求める演繹的な要素との対立と見なすこともできる。

(3)演劇論－天才美学／作用美学－模倣説

『ラオコオン』論は、写実的な模写の意味に縮小した「模倣」概念に関して、「自然」の「模倣」は芸術の第一の法則ではない、と述べていた。『ハンプルク演劇論』にも、「自然」の「模倣」は芸術の原則ではないとする記述が見られるが、その記述は、模写としての「模倣」を否定することによって、むしろ、『ハンプルク演劇論』がそれまでの構成的な模倣説の伝統に今なお属していることを告げているように思われる。

「ゴシックの発明品である悲喜劇が自然を忠実に模倣しているというのは、真であり、また真でない。悲喜劇は自然をある半面においてのみ忠実に模倣しているのであって、他の半面を完全になおざりにしている。現象としての自然は模倣しているが、その際、我々の感情や魂の力の自然には全く注意が払われていない。」(4, 557)

「それ [=無限の精神のための芝居] を楽しむためには、有限の精神は、自然にそれ自身にはない制限を与える能力、すなわち、抽象する能力と注意を意のままに振り向ける能力とを身に付けなければならなかった。」(4, 557)

「芸術の使命とは、美の領域において我々をこうした抽象から解放し、我々が注意力を固定する負担を軽くすることである。」(4, 557)

現象としての自然を模倣する忠実な模写と、感受性や魂の力に配慮する抽象とを対照させることによって、模写としての模倣概念は芸術の第一原理を提示しえないということが述べられている。「芸術の使命」が「抽象」と言われたのは、「無限の多様性」をもつ可視的「自然」から「美の領域」への運動が、特殊世界から普遍的世界への移行であることを暗示している。それ故、『ハンプルク演劇論』の模倣説もまた、『批判的詩学』の場合と同様に、特殊世界と普遍的世界という対比の構図を基盤として成立している、と推察される。

＊

自然と芸術の関係は普遍性／特殊性という差異によって規定されるという認識を、『ハンプルク演劇論』の個別的な議論から抽出することは、比較的容易である。普遍性／特殊性という差異を論理的な基盤とした議論の遂行の仕方は、レッ

シングが同時代人の自然模倣説を批判する議論に明瞭に現れる他に、詩と歴史を対比する議論、悲劇と喜劇の差異を「性格」という概念から規定する議論に現れる。

第69、70号の悲喜劇について論じた部分(4,550-558)は、『ハンプルク演劇論』に見られる模倣説の問題圏に触れる記述の中でも、そうした主題が最も明確な部分である。レッシングは、ローペ・デ・ヴェーガとヴィーラントの「自然模倣説」を引き合いに出して、多様性と偶然性の模写を意味する「自然模倣説」は「芸術の原則」にはなりえない、と言う。それに対するレッシングの立場を簡潔に示しているのが、第70号の先の引用箇所であり、そこには、模写説としての自然模倣説に代わって、自然の多様性の「抽象」を「芸術の使命」として捉える自然模倣説が提示されている。自然を多様体、混合体として見る姿勢自体は、ローペ・デ・ヴェーガやヴィーラントのテキストと共通の前提に立っているが、「偶然」による結合が模倣によって「理性」による結合へと置換されると考える点に大きな差異が存在する。

『ハンプルク演劇論』の種々の論争的な議論においてレッシングが占めようとしている基本的な位置の一端は、模倣説に関わるこうした態度決定、すなわち、「忠実」な模写としての模倣説を排し、「抽象」としての模倣説を選択する姿勢によって説明できる。詩というものの性格を歴史との対照において規定するという、アリストテレス『詩学』以来の伝統的な議論の形式も、『ハンプルク演劇論』では、そうした「抽象」としての模倣説の一つの表現形態に他ならない。例えば、第89号では、アリストテレス『詩学』の第9章を一つの根拠として、詩に対して普遍性の領域が、逆に歴史に対しては特殊性の領域が割り振られる。

「詩的に模倣された人物というのは、全て、彼らにとって唯一ふさわしいような仕方で話したり行動したりするのではなく、そうした性格の者なら誰でも同一の状況下に置かれた時に語り行動するであろうような仕方、そうするに違いないような仕方で、語り行動しなければならない。」(4,643)

それ故、「歴史」を素材として「悲劇」を組み立てるという作業も、芸術は素材としての自然の「抽象」である、という模倣説の考えで説明されることになる。劇に登場させられる歴史上の人物は、「詩的な模倣」によって、より普遍的な人物に作り替えられなければならない、その意味で、劇中の歴史的な人物の名は純粋な固有名ではない、とされる。ギリシアの劇では、「実名そのものが、個別的なものよりも普遍的なものを志向していたということも稀ではなかった、というこ

とができる。」(第91号；4,650) それにもかかわらず詩人が実名を残しておくのは、レッスンによれば、二重の理由のためで、「第一に、こうした名前を聞くと、その名前が普遍性において指し示している一つの性格を思い起こすことに、我々が慣れているからであり、第二に、現実の名前には現実の出来事もまた付随しているように思われ、一度起きたことは全く起きなかったことよりも信じやすいからである」(4,653)⁹²)。

『ハンプルク演劇論』では普遍性は「性格」の普遍性として語られることが多い。そうした普遍性の媒介によって、観客は歴史上の現実的な出来事から舞台上の別なる出来事へ、すなわちある特殊性から別なる特殊性へと容易に連れていかれる、と了解されている。その場合の「状況」の特殊性と「性格」の普遍性という二項対立には、現実の世界と架空の世界という対置が直接的に反映されている。固有名をもった劇の登場人物の性格に観客が自らの境遇を滑り込ませて感情移入するという説明の中に、普遍性／特殊性という差異に規定された関係領域内で生じる、詩の創作過程における帰納と、受容過程における演繹という一連のプロセスを、かなり明確に見て取ることができる。

こうした事情から、自然の「抽象」としての芸術という模倣説の考え方は、「性格」という概念を軸に具体化されやすいと思われる。実際、第86号から第95号にわたり、性格と普遍性という問題をめぐって(アリストテレス『詩学』の「普遍性」概念の解釈にまで立ち入った形で)行われているディドロへの批判(4,627-670)がそれに相当している。そこでは、ディドロの二つの説明が批判的に検討されている。一つは、「もはや種々の性格を舞台にのせるのではなく、種々の境遇を舞台にのせる」(4,628)べきであるという提案、もう一つは、「喜劇は種を示し、悲劇は個を示す」(4,633)という命題である。

前者に関しては、劇に現実的な個別性を付与する権限という観点から、「性格」と「境遇」との比較がなされる。そうした権限が「境遇」に与えられ、「性格」の個性が「境遇」の個性に完全に規定された付随的なものと見なされるなら、そのような幅のない「完全な性格」は、もはや現実的な性格とは言えないし、また「余りにも特異」なために普遍性を持ちえない、という批判がなされる(4,628-633)。こうした議論には、性格と境遇とでは個性の意味が異なり、悲劇には前者の個性が有用である、という前提的判断がある。そしてそうした判断は、「性格」という概念は、個性と普遍性との媒介を保証する概念である、という点に由来するものと推察される。

また、後者に関しては、アリストテレスが悲劇の性格にも普遍性を要求していることが示され、喜劇ほど普遍的でなくとも悲劇の性格も普遍性へと向かうという折衷案のようなものによってディドロの命題とアリストテレスの見解との媒介が図られるが、その上でなお、ディドロが悲劇に認める「普遍性」はアリストテレスの「普遍性」の概念とは異なる、と言われる（4, 669f）。第95号の記述によれば、ディドロの言う普遍的な性格とは、「多数のあるいは全ての個に認められたものをその中に寄せ集めたようなもの」（4, 670）であり、アリストテレスの場合には、「多数のあるいは全ての個に認められたものから、ある種の平均、中位の割合のものをその中に受け取ったようなもの」（4, 670）である。この区別自体はさほど明瞭なものではないが、レッシングが依拠していると思われる、第94号に引用されたハードの「多くのすばらしい所見」（4, 669）、すなわち、悲劇の性格にも普遍性があるということをハードが説明している部分（4, 662f）を参照すると、ディドロへの批判が模写的な模倣説への批判と軌を一にしていることに気づく。模倣という作業において真理を尊重しすぎる場合として、ハードは、次の二つの場合を挙げている。

「自然を模造しようとする芸術家は、自らの対象のありとあらゆる特殊性を示すことにあまりに小心翼翼と努力しすぎると、種の普遍的な理念を表現し損ねるかも知れないし、こうした普遍的な理念を与えようと努め、それを現実の生活の余りに多くの事例から最大限の規模にむかって構築していこうとするかも知れない。そうした理念は、むしろ魂の観念のうちのみに見いだされる純粹概念から取り出されるべきであるにもかかわらず。」（4, 662f）

「多数のあるいは全ての個に認められたものをその中に寄せ集めたようなもの」とされたディドロの「普遍性」概念への批判は、こうした単に写實的なだけの模倣説への批判から容易に演繹されるように思われる。

このような形で『ハンプブルク演劇論』における性格論と模倣説との照応関係が確認されるのも、議論の形式が予め普遍性／特殊性という差異によって分節化されて規定されているからであり、ディドロへの反論は、そうした差異の両極の透明な連関性という視点を判断の基準としつつ、「普遍性」の概念の内包がさらに検討された例として読めるが、それとは逆に、「特殊性」の概念の内包がさらに分節化された例としては、第4号の俳優の「身振り」についての記述（4, 250f）が挙げられる。手の動きの意味について論じられ、「教訓の象徴性を再び直観的なものへと引き戻す手段」（4, 250）として「個別化する身振り」（4, 250）という

ものが考察される時、「身振り」のもつ個別化する作用は第一義的に視覚性の付与という観点から捉えられている。第5号の記述によれば、「俳優の技術〔芸術〕」は、造形芸術と詩の間に位置するもので、「視覚的な絵画」ではあるが「一時的」なものであり、「黙せる詩」ではあるが「我々の眼に直接訴えかけようとする」(4, 256f)。この二つの号の記述を合わせ読むと、俳優の身振りという事例において視覚性の概念は特殊性の概念と重なり合い、それがまさに演劇の絵画性に他ならないことが理解される。ここに織り込まれた視覚性（絵画性）としての特殊性という観点は、普遍的なものの表象という点で詩が絵画に対して優位するという、ラオコオン論を通底する一つの主張との連続性を感じさせる。第77号では、こうした視覚性が同情の喚起の条件であると言われる。

「アリストテレスの述べているところによれば、同情は現前した不幸というものをぜひとも必要とする。我々は、とうに過ぎ去った不幸や遠い未来に迫りくるような不幸には同情できない。したがって、同情を引き起こすためのハンドリングは、過去のものとしてではなく、すなわち、物語の形式によってではなく、現在のものとして、すなわち、劇の形式によって模倣されなければならない。」(4, 581)しかし、こうした視点は第80号の記述によって幾らか相対化される。フランスの脚本の貧しさは舞台装置の問題ではなくフランス人の作家自身の問題であるという結論を導こうとしている第80号のこの箇所では、レッシングは、視覚性の効用を過大評価しないように促している。そこでは、アリストテレス『詩学』の次のような一節が引用されている。

「恐怖と同情は、確かに視覚によって喚起される。しかし、それらは出来事自体の結合からも生じうるものである。後者の方が卓越しており、よりよい詩人はこの方法を取る。というのも、筋というものは、たとえ見えなくとも、出来事の経過を単に聞いただけの者が、こうした出来事についての同情と恐怖へと導かれるように作られていなければならない。」(4, 604)

視覚性をめぐるこの二つの異質な論点の関係性を理解するためには、やはり、ラオコオン論における詩と絵画のそれぞれの優位性という議論を想起すればよいかも知れない。絵画の視覚性は作品の受容者に直観的な把握を可能にする点で詩に優位するが、普遍的な理念を表象させるという点では詩に劣る。同情の喚起においても、視覚性は直観的な把握を補助するが、その一方で、悲劇に普遍性を保証する「筋の統一」という視点（それについては後述）とは対立することもありうるのである。二つの論点はある意味で異なる論理階梯に属する。こうした階梯の

異質性は前提されている模倣説の二項対立的な性格に由来する。特殊なものを忠実に模写するのではなく、特殊なものの結合のなかに普遍的なものを模倣するという理論的な前提がない限り、こうした二項対立的な異質性は生じえないものと思われる。

＊

悲劇作者は個々の特殊な状況を普遍的な統一へと構成し直し、観客はその普遍性を經由して自らの特殊な状況を悲劇の主人公に重ね合わせることで恐怖や同情的感情を喚起される。従って、普遍性と特殊性とを媒介する形式については、普遍性の与え方と特殊性への連れ戻し方、すなわち、悲劇の創作と受容の二つの場面に分けて考察できるように思われる。ここでは先ず、「筋の統一」によって悲劇に普遍性を与える「作者」に焦点を当てることにする。

『ハンプルク演劇論』における悲劇作者の理論的な位置付けは、各所に散りばめられた、悲劇作者と歴史家、悲劇作者と批評家、悲劇作者と登場人物、・・・といった種々の二項対立的な比較からそのおおよその輪郭を知ることができる。模写的な模倣説を排して構成的な模倣説が選択されている、という事実との関連性が最も明瞭に現れるのは、やはり、悲劇作者と歴史家という対比においてである。この対比には、大別して二種類の型が認められる。第11号の次のような記述はその一つを代表するものである。

「劇作家は歴史家ではない。劇作家は、かつて起こると信じられたものを物語るのではなく、それを我々の眼の前にもう一度起こらせる。もう一度起こらせるのも、単なる歴史的真理のためではなく、全く別のより高次の目的のためである。歴史的真理は、劇作家の目的ではなく、目的のための単なる手段である。劇作家は我々を錯覚させ、そうした錯覚を通じて感動させる。」(4, 281f)

ここでの記述が、歴史の過去性に対して悲劇の現在性を強調し、歴史的真理よりも高次の目的を「錯覚」と規定しているのに対し、第19号では、歴史と悲劇を区別する徴表として「あることが起こる可能性」、「内的な真実らしさ」(4, 317)が挙げられ、この点において、「悲劇の意図は歴史の意図よりもはるかに哲学的である」(4, 318)と言われる。先に触れた第89号の議論はこの延長上にあるが、そこには、アリストテレス『詩学』第9章からの次のような引用がある。

「そのため実際に、詩は歴史よりも哲学的で有用である。というのも、詩の方が

より普遍的なものへと向かい、歴史は特殊なものへと向かうからである。』(4, 642) 悲劇が歴史よりも高次なのはその普遍性のためである。悲劇作家は歴史から素材を借り受けるが、「悲劇は対話化された歴史ではない。歴史は、悲劇にとって、我々がある種の性格を結び付ける習慣になっている名前の一覧に他ならない。」(第24号；4, 340f) 従って、悲劇作家にとって、歴史は模倣の対象領域を形成するにすぎず、普遍性を与えた形で再現前化する模倣芸術とは本質的に異なる。悲劇作家とは、このような、普遍性と直観性とを与える者である。

悲劇作家のもつこの二つの側面の内で、模倣によって素材を普遍性の領域に移すという側面は、天才美学という形で展開されている。一種の作者論である天才美学は、『ハンプブルク演劇論』においては、主として、(1)天才と機知、(2)天才と神、(3)天才と法則性（ないしは天才と批評家）、という三つの対比から「作者」という概念の内包を分節化している。

先ず第一に、「天才」[Genie]と「機知」[Witz]の対比は、普遍性を与えるために「筋の統一」を付与する者として作者を規定する。

「天才の関心を引くのは、互いに基礎付け合う種々の出来事、原因と結果の連鎖だけである。結果を原因へと引き戻すこと、原因を結果と比較すること、あらゆるところで偶然を排除すること、生じることの全てをそれ以外には起こりえないような形で生じさせること、これが天才の問題であり、それが歴史の領域でなされる時、不必要に豊かな記憶を精神の栄養分へと変化させることになる。それに対して、天才にのみ残されているはずの仕事にあえて取り組む時に、互いに基礎付け合うものではなく、類似したものや類似していないものに向かうだけの機知は、同時に起こったという以外に何の共通性ももたない種々の出来事に関わり合う。これらの出来事を互いに結合させ、その糸を編み合わせては纏れさせるので、我々はあらゆる瞬間にあるものを別のものの下で見失うことになり、次々と不審の念を抱くことになる。」(第30号；4, 368)

ここにも、模倣的な模倣説を排し、構成的な模倣説を求めるという基本的な主題の反復が容易に認められる。

第二に、「天才」と「神」という対比は、そうした統一性を与えて一つの全体を作り出す作者を世界の創造者である神と類比的に捉えさせる。第34号では、天才の作り出す、「現実世界とは異なる」世界について、起こった出来事は「別様に」ではあるがやはり「緊密に」結び付けられており、原因と結果も「異なる順序で生起する」ものの、やはり「普遍的な善なる結果を目指している」点では現

実世界と同様である、と言われたあと、天才とは「至高の天才を小規模に模倣」して、「自らの意図を結び付けた独自の全体」を作り出す者である、という規定がなされる(4,386)。ここでの「至高の天才」という表現は神を意味し、天才を神に準える代わりに神が天才に準えられている。

「この死すべき創造者のつくる全体性は、永遠の創造者の全体性の影絵でなければならなかった。」(第79号;4,598)

神自身が「普遍的な善なる結果を目指している」と考えられている点には、演劇論の弁神論的な性格が窺えるため、第34号の記述は弁神論と天才美学の融合の痕跡と見なすこともできる。そして、自然模倣説を基礎に据えて演劇論を読み直す場合に、天才と神とを対比したこのような箇所は、模倣「対象」という表現の二義性という問題が明確に現れるという点で重要な意味を持つ。レッシングが「すばらしい発言」と見なして自ら依拠しているハードの見解の中で、第94号において引用された部分に、次のような表現が見られる。

「ただ個体に関係し、ただ個体を類別するだけの全てのものを詩人が本質から分離してしまうことによって、詩人の観念は、その間に存在する全ての特殊な対象を飛び超えて可能な限り神的な原像の高みに近づき、真理の直接的な模倣となる。」(4,663f)

ハードの意図は、「詩的な表現」は「詩人自身の観念の模倣であり、詩人の観念は事物の模倣であり、事物は神の悟性のうちに存する原像の模倣である」(4,663)というプラトンの詩に対する批判に答えて、むしろ、「詩は普遍的なものについてより多く語り、逆に歴史は特殊なものについて語る」(4,664)⁹³)と述べたアリストテレスのように、詩人が普遍的な真理に関わることを示すことにある。ここから推測されるように、『ハンプブルク演劇論』において前提されている自然模倣説では、自然と芸術の境界を基本構造として論理が分節化されているが、特殊性を帯びた外的自然は、素材という意味での模倣対象にすぎず、芸術が表現すべき対象としての模倣対象は「神的な原像」と呼ばれた普遍的な真理であって、芸術の模倣対象はその意味で二重化されている。それ故、悲劇作家は、特殊性と普遍性という差異によって規定された理論領域内で、歴史家と神の中間に位置づけられている。

第三に、「天才」と「批評家」という対比は、特殊性と普遍性という差異が別の意味で機能している様子を示している。周知のように、レッシングがこうした対比を用いた議論は、「合法則性」を重んじるフランスの「批評家」、フランス擬

古典主義の規範詩学を意識した、多分にナショナリズムの匂いを帯びたものであった。第33号（4, 383）等に述べられているように、レッシングは、規範化された機械的な法則に反対して、天才の創作をまだ一般化されていない規範と捉えることによって、規範と創作力との弁証法的な解決を天才概念のうちに見いだした⁹⁴⁾。

「全ての芸術批評家が天才とは限らないが、全ての天才は生来の芸術批評家である。天才は全ての規則の見本を自らのうちに有している。」（第96号；4, 673）

こうした見解を我々のこれまでの議論に結び付ければ、特殊な真理から普遍的な真理へと到る模倣の行程そのものに普遍的な規則があるという形式論理上の前提が認められることになる。従来の研究史には、こうした規範詩学の法則性と自然科学の法則性とを対比して、文芸批評と自然科学との比較を行うという傾向が見られる⁹⁵⁾。しかし、注意されなければならないのは、こうした詩学による法則化が行われる対象自体が「自然の解釈」であり、規範詩学によって法則化が行われてきた対象領域そのものが、すでに模倣説を分節化する、普遍／特殊という差異によって規定されている、という点である。先に見たように、「天才」には、「歴史家」と「神」との中間領域が与えられている。「天才」は、そうした領域において自然の解釈を行う者として位置付けられており、自然から偶然性を排除して一つの普遍的な全体を抽象するという作業そのものに自然科学の営為と等しい側面が認められるのである。天才美学は、この意味で、すでに模倣説によって基礎付けられた枠組みの中にあり、その上で、弁神論との接続や詩学的規範が開示される領域の設定といった理論的機能を担っている、と言える。

天才は、特殊－普遍という形で分節化された理論領域で、まだ規範化されていないが、神の行為に似た創作原理によって、作品に統一性をもたらす。それ故、作品を批評する際の個別の視点が「筋の統一」という論点に帰着して基礎付けられている時、そうした基礎付けそのものには、「筋の統一」を強調するアリストテレス『詩学』の権威という歴史的な背景と同時に、これまでに見たように、天才美学と自然模倣説という詩の創作原理に関わる純粋に理論的な背景が存在していることになる。従って、各号の個別的な作品批評の際には、こうした「統一性」の保証について、三統一の法則が守られているか否かといった観点よりも、むしろ、作者によって「きわめて自然な原因」、「適正な動機」（第1, 2号；4, 238f）が与えられているか否かという観点から批判検討されているということは、容易に推察される。

＊

『ハンブルク演劇論』は創作原理のみから基礎付けられているわけではなく、受容原理から基礎付けられている部分も多い。例えば、「性格」の概念は、確かにある一面においては、「詩人は歴史的真理からどれほど離れることができるだろうか」(4, 338)というような創作状況をめぐる問いに対して、解答を与えることのできる概念として扱われている⁹⁶⁾。しかし「性格」の概念は、基本的には、こうした天才の創作の道程を特徴付けながらも、『ハンブルク演劇論』の理論構成から言うと、そうした道程を、観客が舞台上の普遍的な「性格」を観て「教訓的なもの」を受け取るまでの道程へと接続する概念でもあり、その在り方が後者の側面から検討されることもある。例えば、第2号では、

「真のキリスト教徒の性格というのは、全く舞台には適さないのではないだろうか。キリスト教徒の本質的な特徴である、静かに落着き払っていることや変わらず温和でいることなどは、情熱によって情熱を浄化しようとする悲劇の全般的な任務と衝突する」(4, 240)

と述べられ、「性格」が「浄化」という側面から吟味されている。また、第75号には、悲劇の主人公の苦悩が我々を捕える可能性は、主人公が我々と同質の者として描かれる場合に、大いに真実らしさを帯びる、というような記述が見られるが(4, 580f)、こうした記述からも、性格の同質性が「真実らしさ」を保証し、それが観客に対するある種の感情の喚起の条件になっている、という論理構造が読み取れる。

一般化して述べれば、『ハンブルク演劇論』では、観客による劇の受容の過程は、「幻惑」の受容－感情の「喚起」－感情の「浄化」という一連の系列として扱われ、最終的には、こうした系列にさらに、啓蒙、教化といった倫理的な目的設定が接続される。受容者は、こうした一連の系列を経験する者として存在する。あるいは、理論的には、こうした一連の系列を可能にする条件の総体として存在する。換言すれば、『ハンブルク演劇論』において受容者が引き合いに出されるのは、常に、(種々の作品に対してなされる個別的な批評の論理的な前提を形成する、) こうした一連の系列に関する議論に組み込まれた主体概念としてである。「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全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。」(第42号；4, 427)

「情熱を描写するのではなく、それを観客の眼の前で生じさせ、それを飛躍もなく幻想の持続する中で目覚めさせ、観客の望む望まぬに関わらず共感せざるをえなくすること」(第1号；4, 235)。

「アリストテレスによれば、悲劇の喚起する同情と恐怖によって、我々の同情と恐怖、およびこれらに付随するものが浄化されなければならない。」(第81号；4, 608)

常にこうした文脈の中で現れるという点から判断して、受容者の概念は、その概念規定において、「悲劇」というジャンルの分類上の徴表と多分に関わり合っている。『ハンプルク演劇論』は、随所で分類学的な精神の支配が認められる書物である。演劇が物語や寓話から分類され、さらに悲劇と喜劇とが分類され、悲劇によって喚起される種々の感情の分類が試みられている。従って、演劇論の論理構造における受容者の位置は、その概念の内包が、分類の階梯内において「悲劇」というジャンルを境界付けている徴表群とどれほど関わっているかを見極める作業によって、ある程度明確にできる。

先ず第一に、演劇を物語や寓話から弁別する特徴は、まさに、「幻惑」の受容—感情の「喚起」—感情の「浄化」という一連の系列と相対的により深く関係するという点にある。例えば、先に触れた第77号の記述では、同情の喚起には視覚性が必要であり、そのためには物語の形式ではなく演劇の形式が必要である、とされていた(4, 581)。また、第35号には、教訓を与える寓話は「悟性」に関わるが、情熱や快感といったものに向かう戯曲は「心情」に関わる、という見解が見られる(4, 393)。それ以外の箇所でも、演劇の弁別的特徴について次のように述べられている。

「戯曲の幻想は、単なる物語の幻想よりもはるかに強いので、戯曲中の人物の方が、やはり、物語中の人物よりも我々の興味を惹く。」(第35号；4, 395)

「演劇の形式は、同情と恐怖を喚起する唯一の形式である。少なくとも他の形式では、それらの情熱がこれほどまでに喚起されることはない。」(第80号；4, 601)

『ハンプルク演劇論』の各所の記述を読む限りでは、悲劇と喜劇の差異もやはり相対的なものとして書かれているが、そうした差異の表現の仕方には、演劇の弁別的特徴を構成した、「幻惑」の受容に関する表現と、特殊／普遍という差異を用いた表現とが混合されている。例えば、「我々の笑いを喚起するには、我々の同情が必要とするほどの幻想は必要ではない」(第42号；4, 428)という評価は

前者に属し、「悲劇の性格は、喜劇よりも個別的であるか、より普遍性が少ないものでなければならない」（第95号；4,669）という認識は後者に属する。先に触れた「性格」と「状況」という対置の意味を想起すれば、「喜劇においては、性格が主たる作品であって、状況は性格を発現させ、活動させるための単なる手段にすぎない。・・・悲劇ではその反対で、性格の方が本質的ではなく、恐怖と同情は主として状況から生じる」（第51号；4,470）といった表現は、論理的には、後者のような認識から派生したものと考えることができる。

こうしたジャンルの分類には、さらに、感情を規定的に分類しそれらを相互の関係付けるタイプの議論が接続される。そうした議論は、特に悲劇に関して分節化されている。悲劇は「同情を喚起する詩」（第77号；4,588）として再定義され、「同情」について、「快感と不快感との合流」から生じる「混合感情」（第76号；4,584）であって、「恐怖を必然的に内包」（第75号；4,581）している、という説明が展開される。ただし、その際に議論の対象とされている「感情」とは、全て観客に「喚起」された感情の意味である。

「同情と恐怖は、登場人物ではなく、我々が悲劇の中で感じる情熱であり、そうした情熱によって登場人物が我々を感動させるのであり、それによって登場人物が自らに不幸を招くわけではない。」（第78号；4,593）

第29号では、喜劇は「笑いによって向上させようとする」が、向上させようとするのはその笑いの対象ではない、とされる。

「喜劇の真の普遍的効用は、笑いそのもののうちにある。」（4,363）

以上の議論から、演劇論の受容の側面の本質を成す感情の類型学について、幾つかの特徴が指摘できるように思われる。(1)こうした感情の類型学は、喚起された感情のみを対象とする。(2)ジャンルの類型学も、感情を如何に喚起するかというプロセスに帰着させる形で考察される。それ故、ジャンル論をめぐる論争は、感情を喚起する条件の正確な吟味という点を争点として行われている。(3)教化や啓蒙といった演劇論の最終的な目的設定も、常に、感情の「喚起」という側面に接続する形で語られる。例えば、

「こうした浄化は、道徳的な完成における情熱の変化にのみ依拠する。」（第78号；4,595）

演劇論は、受容という側面だけを見れば、感情の喚起という問題を扱う作用美学に基礎付けられている、と言えるかも知れない。しかし、この作用美学に対して演劇論全体における位置を与えるのは、やはり模倣説であるように思われる。

第一に、演劇という形式を他の形式から区別している種々の徴表は、その視覚性、絵画性という点から演繹される性質のものばかりである。それ故、本稿第1章で見たように、それらの徴表に理論的な位置を与えるのは、特殊／普遍という模倣説の根幹を構成する差異である。「演劇」という形式は、普遍性を与えられて再構成された世界の、絵画的な特殊化形式として受容される。第二に、悲劇の規定にも、作用美学的要素に加えて、特殊／普遍という模倣説の根幹を構成する差異が浸透していたが、そのような形で「幻想の喚起」と「特殊化」との間に一定の相関関係が仮定されれば、二つの型の悲劇の規定は統一され、そうした統一において作用美学は模倣説に接続される。しかし、悲劇によって喚起される感情の規定になると、そうした接続はもはや完全に不透明なものとなっている。その意味で、類型学の階梯と特殊／普遍という分節化とはある程度まで垂直的に交差し、模倣説は作用美学におおよそその枠組みを与えている、と結論付けられる。

模倣説に対する受容者の位置は、模倣の普遍化を規定した作者の位置とは対極の、模倣の特殊化を規定する位置にある、と言える。ただし、作者の概念が模倣説からはほぼ直接的に説明されるのに対し、受容者の概念は、類型学が模倣説の枠内でさらに分節化されて展開し、そうした類型学を作用美学が基礎付けている時に、その作用美学の中に埋め込まれている。その意味では、『ハンプルク演劇論』における作者の位置と受容者の位置とは、非対称的でもある。

＊

自然と芸術の境界線を規定する普遍性／特殊性という差異は、悲劇という作品の内部を分節化する。作品に普遍性を与えることは、特殊な歴史的真理ではない、普遍的な真理の模倣を行うことを意味し、作品に特殊性を与えることは、現実的な「幻想」を与えることを意味する。つまり、作品の内部の論理では、普遍性／特殊性という二項は、真理の認識と現実感の付与という目的設定という形で言及される。その二項の関係性は、作者の側においては、筋の必然的な統一という形で保証され、観客の側では、情熱の浄化という機能の保持という形で保証される。従って、そうした形での関係性の保証可能性が模倣説という前提に含まれている、と言うことができる。

『ハンプルク演劇論』では、創作と受容の理論は、論調もかなり異なり、明確に区別されている感がある。しかし、作者と受容者の位置関係についての理論を

分節する以前に、統一的な詩学的前提が存在していることを想定することは不可能ではない。自然模倣説は、そうした前提的な機能を果たす基礎理論である。先に述べたように、芸術の模倣対象は二重化されている。模倣説は、その両者、現実の自然と超越した真理とに対する芸術の位置を定め、その位置関係を特殊性／普遍性という尺度において規定する。しかし、『ハンプルク演劇論』には、その二項の関係性についての明文化された理論は存在しない。換言すれば、超越的な真理の模倣という目的設定と、現実的な幻想による情熱の喚起という目的設定とを媒介する論理は不明確なままである。現実的な幻想と真の模倣対象である普遍的な真理との関係を仮に記号関係として捉えるなら、作品内部における特殊な能記と普遍的な所記との透明な関係が、その条件を吟味するような記述が何もなされないまま、議論の遂行において暗黙のうちに前提されている。この記号の透明性という理念が模倣説を支えており、模倣説内の全ての関係はこの理念によって正当化されるような位置にある。

先に、性格論は模倣説と照応関係にあると論じたが、「性格」の概念に織り込まれている、特殊／普遍という記号の両極の透明性という観点は、模写説としての模倣説を排し、特殊な世界から普遍的な世界へと到る構造化としての模倣を選択する理論的姿勢には必要不可欠のものである。また、作品から受容者への「作用の透明性」は類型学的前提であり、(第70号の模倣説についての記述において「感情の自然」と表現されたものと同一であるが、)そうした前提が記号の透明性という前提に、それ以上の理論的な媒介を欠いたまま、接続されている。しかし、18世紀から現代に向かって「作者」や「受容者」の概念の歴史が書かれるなら、特殊／普遍という記号の両極の透明性や、作品から受容者への作用の透明性は、いずれある種の懐疑の対象にならざるをえないことが明らかにされ、その時によりやく、自然と芸術の関係性の変動として、自然模倣説の終焉について語ることができるものと思われる。

(4)模倣対象の二重性

三つの書物についてのこれまでの概観は、ある程度共通する理論的前提の存在を示唆している。三つの書物の間には、創造的契機と作用美学的契機のそれぞれにおいて論理構造上の親縁性が認められる。それは特に、ラオコオン論と寓話論

において顕著である。寓話論とラオコオン論は、一方は寓話は詩ではないという形で、もう一方は絵画と詩を対照させる形で、詩というジャンルを限界付け、両者を合わせ読めばレッシングの「詩」の概念が明確化される、という風に捉えられてきたが、論理構成を見る限りでは、寓話論における「寓話」と詩画の比較論における「詩」とに与えられた位置は等価なものである。イソップ風の簡潔な文体の寓話が、ラ・フォンテーヌ風の詩的な文体の寓話に対して優位に立つのは、普遍的な真理の表象という点において、つまり、詩が絵画に対して優位に立っているのと同じ意味においてである。また、第1論文によれば、寓話は、直観的認識を与えるためには、現実世界との類似性を保持し、架空の出来事を真実らしく感じさせる必要があるが、ラオコオン論は、描写対象である現実世界とのそうした類似性を「記号の自然性」という概念で捉え直し、架空の出来事を真実らしく感じさせる力を「幻感させる力」と呼び直しているにすぎず、内容的には、寓話理論における直観的認識の教説は、すでに比較論における自然的記号の理論を内包している。

ラオコオン論の主たる論述対象である「詩的言語」は、記号としては、恣意性と自然性との二律背反的な性格を帯びていた。こうした性格をもたらしめているのが、真実らしく感じさせるために現実を描写しながらも、その中に普遍的なものを表象させなければならないという、詩の表現対象の二重性である。そして、寓話もまた、直観的認識を容易にするために現実世界との類似性を保ちながら、普遍的な真理を表象させなければならない。寓話理論の基礎には、表象対象の普遍性と直観的認識という、互いに二律背反的な関係にある二つの要請を内包した自然模倣説が認められたが、「記号」概念を援用すれば、この二律背反的な関係にある二つの要請は、「所記の普遍性」と「記号の自然性」という二つの要請として表現し直すことができる。ただしその場合、「記号」の意味は同一ではなく、前者は、普遍的な可能世界に対する記号、後者は、特殊な現実世界に対する記号を意味する。（ラオコオン論の「記号」概念は後者の意味で用いられている。）従って、寓話理論の基礎にある自然模倣説の二律背反的な契機は、対立的に方向付けられた記号の二重性として定式化される。

寓話に課せられた二律背反的な性格が、『ラオコオン』論に書かれていた詩的言語のそれに類似しているのなら、寓話論が自らを正当化するために提示している「修辞学」／「詩学」という対立項によって表示された視点は、寓話論と比較論の垣根を越えて存続していることになる。それ故、たとえ、作者の意図が浸透

しているテキストの表層部分は、「修辞学」と「詩学」を対立的に扱うように命じてはいても、深層部分でそうした区別は消えているような印象を受ける。換言すれば、レッシングの個々のテキストは、様々な手法を用いて、あるジャンルを他のジャンルから弁別する徴表を打ち立てようとしているが、その根底にはあらゆるジャンルを通底する模倣説が歴史的な被拘束性として存在しているように感じられる。

寓話論の示した、「詩学」と「修辞学」という領域区分は、何よりも先ずアリストテレスの著作を念頭に置いている。そのため、『ハンプルク演劇論』は寓話論とは逆に「詩学」の伝統に属することになるが、演劇論の基礎にも寓話論と共通する論理構造が認められる。第59号の虚飾を忌避する文体論的な議論は、ラ・フォンテーヌ批判の反復を思わせる⁹⁷⁾。また逆に、寓話論にも演劇論との並行性を強く感じさせる記述が見られる。第1論文には、「ハンドリング」という概念の二重の意味についての考察が見られ、レッシングは、個々の登場人物による内的意図を伴った行為としてのハンドリングは寓話には不要であるとしながらも、作者の外的意図による、話の筋の全体的統一としてのハンドリングの必要性は疑わない⁹⁸⁾。そうした前提は、ミュトスの統一が、アリストテレス『詩学』においては、ミメーシスがポイエーシスであることの前提となっている、という修辞に近い意味で、十分『詩学』的である。

『ラオコオン』論と『ハンプルク演劇論』には、写実的な模写の意味に縮小した「模倣」概念に関して、「自然」の「模倣」は芸術の第一の法則ではないとする記述が見られた。しかしそうした記述は、模写としての「模倣」を否定することによって、むしろ、それまでの構成的な模倣説の伝統に属していることを告げているように思われた。芸術に要請されているものの総和として「模倣」概念を捉えるなら、テキストの表面に「模倣」という語が見られなくても、素材を構成して普遍的真理を表象し、それを直観的に認識させる原理は、模倣説の伝統との関連で考察されるべきものであり、細かな分節化の仕方は各々の書物で異なるが、特に『ハンプルク演劇論』には、そうした意味での構成的な模倣説というものが明瞭に認められた。また、寓話論は、表面的には模倣説について何も語っていないものの、創作的契機においては、ブライティンガーの『批判的詩論』の構成的な意味での模倣原理には何ら矛盾せず、「模倣」という名称を与えられていないものを模倣説として扱う考察が不当なものではないことを暗示している。

詳細な議論をもう一度繰返すことはしないが、結論としては、参考事例として

取り上げた三つの書物の間には、前提的な論理構造の親縁性が見いだされ、同一の模倣説が想定可能であるように思われる。そうした推定は、異なる目的で書かれた書物を相補的に読み返す作業が、個別の読解にとって改めて拘束条件となることを意味している。ラオコオン論の中心的な発想の起源を記号概念の起源と同一視することはできなくなり、演劇論の理論的前提を市民悲劇論という形で規定するという方向性の読みは強い抵抗を受けることになる。寓話論でさえ自らが表明しているほどには「修辞学的」とは言えなくなり、逆に寓話論がラオコオン論や演劇論がどれほどヴォルフ哲学の影響を受けたものなのかを見定める資料となる。寓話論では、ブライティンガーの理論的立場との対比も明確であり、寓話論は、レッシングの幾つかの理論的文書を模倣説の歴史に位置付ける際の接続地点となりうるという意味で、文献学的な価値をもつことになる。

内容的に見れば、創作的契機と作用的契機とが、普遍／特殊という差異を基礎に分節化され、それらが両者の間に設定された記号の透明性という理念で媒介されるという構造が、三つの書物の間で共有されている。普遍／特殊という差異の中で対象の二重化された記号である作品が、差異の両極を媒介することによってそうした二重性を消し去る。それがレッシングの詩学的文書に潜在する自然模倣説における真理媒介の構造である。

本稿の試みは、そうした構造の歴史を書くという、より上位の問題設定に対しては、そうした歴史に組み込まれるべき断片の一つにすぎない。模倣説の終焉という事態の近代性という問いは、そうしたレベルにおいて初めて主題化されることになる。例えば、『ハンプルク演劇論』はアリストテレス詩学を如何に変形して受容したのか、というような問いにしても、分析によって抽出された構造の歴史性を經由しなければならない。また、『ラオコオン』論から『ハンプルク演劇論』への移行にはどのような変化が見られたのか、というようなより下位の問いに対する分析に対しても、さらなる考察が必要になる。ただし、先に述べたように、模倣説の歴史という形で詩学史を構想するには、一変数の概念史ではなく、多変数の構造史として構想された歴史を示す方向へと移行していかなければならない。その結果として、真理媒介構造における模倣対象の二重性という事態の歴史性を示すことになるのか、そうした事態の恒常性とその分節化の歴史を示すことになるのかは、先験的には未定の事項である。

註

レッスンの著作からの引用は、主として、Gotthold Ephraim Lessing, Werke, hrsg. v. H. G. Göpfert. München, 1974. から行い、その場合には巻数と頁数のみを略記した。

- 1) F. Leander, Lessing als ästhetischer Denker. Upsala, 1942. S. 3. 引用は、W・J・ウェルデニウス、『ミメーシス』（渡辺義治訳，1984年）より。
- 2) W・J・ウェルデニウス，同書，8頁。
- 3) 同書，7頁。
- 4) 研究史をたどる上で欠かせない文献としては、とりわけ、H. R. Jauß (Hrsg.), Nachahmung und Illusion. München, 1964.; H. P. Hermann, Naturnachahmung und Einbildungskraft. Berlin/Zürich, 1970.; U. Hohner, Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Erlangen, 1976.; O. Haßelbeck, Illusion und Fiktion. München, 1979.; T. Todorov, Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G. E. Lessing: Laokoon. In: G. Gebauer (Hrsg.), Das Laokoon-Projekt. Stuttgart, 1984. S. 9-22.
- 5) vgl. J. Birke, Gottscheds Neuorientierung der deutschen Poetik an der Philosophie Wolffs. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 85 (1966). S. 560-575.; H. P. Hermann, 1970.; H. Freier, Kritische Poetik. Stuttgart, 1973.; S. Eichner, Die Prosafabel Lessings in seiner Theorie und Dichtung. Bonn, 1974.; U. Hohner, 1976.; U. Möller, Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. München, 1983.; D. Wellbery, Lessing's Laocoon. Cambridge, 1984. Birkeが詩学に方向性を与えた功績をライブニッツ＝ヴォルフ学派の哲学に帰したのに対し、逆に Hermannの論考は、修辞学の伝統からの影響という契機を強調した。しかし、詩学を修辞学の伝統に直線的に結びつける姿勢は、Freierによって再批判されることとなった。相対的に大別すれば、Eichner, Wellberyは Birkeの姿勢に、Möllerは Hermannの姿勢に近いと思われる。
- 6) T・トドロフ、『象徴の理論』（及川馥他訳，1987年），181-182頁。
- 7) 同書，182-183頁。
- 8) 同書，239頁参照。
- 9) R・リー，「詩は絵のごとくー人文主義絵画論」（中森義宗編『絵画と文学ー絵は詩のごとく』，1984年所収），194頁。
- 10) ドルチェ，ロマッツォについては，リー，前掲書，194頁他を参照のこと。
- 11) リー，前掲書，194-200頁参照。
- 12) 「私は人間の絵画の能力は詩の能力より偉大であると思う。この意見は二つの理由に依拠している。第一に絵画が視覚の手段でわれわれに働きかけること，第二に絵画は

- 詩のように人工の記号を使わず、まったく自然の記号を使うことである。」デュボス『詩画論Ⅰ』（木幡瑞枝訳、1985年）、216頁。
- 13) 「絵画は目を通じて作用する。絵画の印象は詩の印象よりも速く生起する。絵画の狭い制約。彫刻は比較的広い作用領域をもつ。あらゆる感覚と悟性自体に作用する詩の広範な作用。」(J. J. Breitinger, Critische Dichtkunst... Mit einer Vorrede eingeführt von J. J. Bodmer. Zürich/Leipzig 1740. Faksimiledruck mit einem Nachwort von W. Bender. Stuttgart, 1966. Bd. 1, S. 4.)
 - 14) この場合の「真実」や「表現」という言葉は、可視的な自然の模倣という程度の意味である。
 - 15) J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: Sämtliche Werke. Hrsg. v. J. Eiselein. Neudruck der Ausgabe 1825. Osnabrück, 1965. Bd. 1, S. 30.
 - 16) ibid. S. 31.
 - 17) ibid. S. 33. バレンテュルソスとは、大仰で場違いな感動表現を言う。
 - 18) ibid. S. 23.
 - 19) ibid. S. 21.
 - 20) vgl. Lessing, Werke. Bd. 6. S. 14.
 - 21) Vgl. A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. In: Sämtliche Werke, hrsg. v. A. Hübscher. Wiesbaden, 1949. Bd. 2. S. 267-270.
 - 22) Winckelmann, a. a. O. S. 50.
 - 23) ibid. S. 56.
 - 24) Winckelmann, Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken. In: Sämtliche Werke. 1965. Bd. 1. S. 156.
 - 25) Winckelmann, Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst. In: Sämtliche Werke. 1965. Bd. 9. S. 19.
 - 26) 「対象の真の感性的印象を感じていると信じてしまうほど速いために、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。」(Lessing, Werke. Bd. 6. S. 110.)
 - 27) デュボス, 前掲書, 216頁以下。
 - 28) 同書, 217頁。
 - 29) M. 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. Berlin, 1929. Bd. 1. S. 174. (Vgl. S. 437.)
 - 30) ibid. S. 175.
 - 31) ibid. S. 178.
 - 32) 5月26日付。そこでは、『ラオコオン』第一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 (Vgl. Briefe von und an Lessing 1743-1770. Werke und Briefe, hrsg. v. W. Barner. Bd. 11/1 Frankfurt a. M., 1987. S. 608.), 結局は書かれることのなかった第三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ている。

- 33) Lessing, Werke und Briefe. Bd 11/1. S. 608.
- 34) ibid. S. 608f.
- 35) 恣意的記号を自然的記号に近づけるものとしては「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。vgl. ibid. S. 610.
- 36) vgl. ibid.
- 37) ibid.
- 38) 『ラオコオン』の第16, 17節で展開された, 詩と絵画に独自の対象を与えようとする議論は, この例に近い。全体に備わる, 形式的に自然性の代用をするものによって部分の恣意性を補うというこのような考えは, レッシング自身が「いまだ十分に言及されたことがない」と述べている。
- 39) 「自然的記号の力は事物との類似性のうちに存するので, 比喩は自らにないこのような類似性の代わりに別なる類似性を導入する。」(6, 650)「別なる類似性」とは, 「指示された事物が別の事物との間に有する」(ibid.) 類似性である。これに類した考え方は, ブライティンガーにも認められる。vgl. Breitingen, Critische Dichtkunst. Bd. 2. S. 312ff.
- 40) vgl. W. Kayser, Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung des 16. und 18. Jahrhunderts. In: Archiv für das Studium der neueren Sprache, Jg. 86, Bd. 160/N. S. 60 (1931), S. 19.
- 41) 当時の寓話の流行については, vgl. R. Dithmar, Die Fabel. Geschichte—Struktur—Didaktik. 7. Auflage. Paderborn, 1988. (UTB. 73) S. 72-108.; E. Leibfried, Fabeln. Stuttgart, 1967. (Sammlung Metzler 66) S. 67-84.
- 42) 外面的な事実にはすぎないが, 1687年にボワローとペローの間で論争が始まった時, ラ・フォンテーヌはボワローの側への支持を表明している。レッシングのラ・フォンテーヌへの言及も微妙で, 寓話の創作方法としてはその「近代的」な文体を批判しながらも, 理論上は, ラ・フォンテーヌが古代の権威に敬意を払っている点を認めている。(vgl. 5, 408)
- 43) ラ・フォンテーヌの序文は, バトリュに対する弁明から始まる。「現代の国語の大家の一人が, 寓話を詩にするという考えに難色を示されなかったわけではない。その人は, 寓話の主な飾りは飾り気のないことにある, …と考えたのである。」「わたしはただ, 多少大目にみて, ラケダイモンの優美の女神たちとフランスの詩の女神たちとは, 多くのばあい一緒に歩かせることができないほど仲が悪いということはない, とその人に考えていただきたい。」(ラ・フォンテーヌ『寓話』(今野一雄訳, 岩波文庫, 1972年), 31頁) 当時, ラ・フォンテーヌに対する批判は, バトリュによってのみな

- されたわけではなく、ボワローもまた、寓話は詩学ではなく修辭学の対象であるとの理由から、自らの詩学の記述対象からラ・フォンテーヌの寓話を除外した。レッシングの批判は、大筋において、当時なされた抗議の反復と見ることができる。vgl. K. A. Ott, Lessing und La Fontaine. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift, N. F. IX, Bd. XL der Gesamtreihe (1959), S. 236.
- 44) ラ・フォンテーヌ, 前掲書, 34頁。
 - 45) 同書, 34頁。
 - 46) 「簡潔さこそ物語の魂」(同書, 31頁) というパトリュの考えに対し, ラ・フォンテーヌは, 「寓話は二つの部分から成り立つ。ひとつを肉体と呼び, もうひとつを魂と呼ぶことができよう。肉体は話であり, 魂は教訓である」(37頁) という考え方を対置している。
 - 47) Breitingen, Critische Dichtkunst. Bd. 1. S. 169.
 - 48) ibid. S. 170.
 - 49) ibid. S. 182ff.
 - 50) ibid. S. 166.
 - 51) vgl. Ott, 1959. S. 240ff.
 - 52) Breitingen, a, a, O. S. 166.
 - 53) ibid.
 - 54) ibid. S. 194.
 - 55) Ch. Wolff, Philosophia Practica Universalis. Pars Posterior. Mit einem Nachwort von W. Lenders. In: Gesammelte Werke. 2. Abteilung. Bd. 11. Nachdruck der Ausgabe Frankfurt/M. und Leipzig, 1739. Hildesheim/New York, 1979. S. 226.
 - 56) ibid. S. 274.; vgl. E. Leibfried/J. M. Werle (Hrsg.), Texte zur Theorie der Fabel. Stuttgart, 1978. (Sammlung Metzler 169) S. 34.
 - 57) Wolff, Philosophia Practica Universalis. Pars Posterior. S. 274.; vgl. Leibfried/Werle, 1978. S. 40.
 - 58) アリストテレス『弁論術』(戸塚七郎訳, 岩波文庫, 1992年), 247頁参照。「例証には二種ある。すなわち, 例証の種の一つは, 過去にあった事実を挙げることであり, いま一つは論者自身が例を創り出すことである。後者のうちの一つは比喻であり, 一つは, 例えばアイソポスの物語やリビュアの物語のような寓話である。」
 - 59) vgl. D. Harth, Christian Wolffs Begründung des Exempel- und Fabelgebrauchs im Rahmen der praktischen Philosophie. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 52(1978), H. 1, S. 44. u. S. 46.
 - 60) アリストテレス, 前掲書, 41頁。
 - 61) H. Lüthje, Christian Wolffs Philosophiebegriff. In: Kant-Studien 30(1925). S. 65.
 - 62) vgl. W. Lenders, Nachwort zur ‚Philosophia practica universalis‘. In: Ch. Wolff, Gesammelte Werke 2. Abteilung, Bd. 11. S. 838ff.

- 63) Wolff, *Philosophia Practica Universalis. Pars Posterior.* S. 225.
- 64) Breitingen, *Critische Dichtkunst.* Bd. 1. S. 71f.
- 65) 『批判的詩論』に記されている「第2章」(Breitingen, a. a. O. S. 71.) という出典の表示は誤りである。vgl. *ibid.* S. 61.
- 66) アリストテレス, 前掲書, 104頁。
- 67) 同書, 104頁。
- 68) Breitingen, *Critische Dichtkunst.* Bd. 1. S. 71.
- 69) こうした二分法については, vgl. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft.* Bd. 1, 2. München, 1960. S. 140ff. また, この二分法の『批判的詩論』における機能については, vgl. W. Preisendanz, *Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands.* In: *Nachahmung und Illusion.* Hrsg. v. H. R. Jauß. München, 1964. S. 75ff.; Hermann, 1970. S. 243ff.; Möller, 1983. S. 55ff.
- 70) vgl. Lausberg, 1960. S. 555f.
- 71) たしかに「教えること」も作用の一種ではあるが, 作用美学に基礎づけられるようなものではない。
- 72) vgl. Hermann, 1970. S. 251.
- 73) Breitingen, a. a. O. S. 57.
- 74) *ibid.* S. 60f.
- 75) アリストテレス『詩学』(松本仁助他訳, 1985年), 22頁。
- 76) P・リクール『生きた隠喩』(久米博訳, 1984年), 48頁以下, あるいは, リー, 前掲書, 200頁以下参照。
- 77) 弁論論的な思想が端的に現れている箇所としては, vgl. Breitingen, a. a. O. S. 54.; またこの点については, vgl. Hermann, 1970. S. 250f.
- 78) Breitingen, a. a. O. S. 61.
- 79) *ibid.* S. 68.
- 80) *ibid.*
- 81) *ibid.* S. 77.
- 82) *ibid.* S. 106.
- 83) *ibid.*
- 84) *ibid.* S. 128.
- 85) 「真実らしいもの」という概念については, vgl. Hermann, 1970. S. 250ff.; Möller, 1983. S. 66ff.; Hohner, 1976. S. 33ff.
- 86) 「レッスンにとって普遍と特殊は相関概念である。両者は相互に際立たせ合い, 一方あるいは他方の契機の優越へと解消することのできない前提的關係に立っている。」
(D. Kimpel, *Christian Wolff und das aufklärerische Programm der literarischen Bildung.* In: *Christian Wolff 1679-1754*, hrsg. v. W. Schneiders. 2. Aufl. Hamburg,

1986. S. 228.)
- 87) vgl. Lessing, Werke, Bd. 5. S. 358f.
 - 88) vgl. H. W. Arndt, Quelques remarques sur le rapport de Lessing a Wolff dans la théorie de la fable. In: Archives de Philosophie 46 (1983). S. 262. Arndtは、レッシングとヴォルフの違いについて、「レッシングの論は道徳哲学ではなく、作用美学に属するものである」(ibid. S. 257.) と評している。
 - 89) Wolff, Philosophia Practica Universalis. Pars Posterior. S. 280.; vgl. Leibfried/Werle, 1978. S. 41.
 - 90) 註60) 参照。
 - 91) ヴォルフにおける演繹の優位については、vgl. Harth, 1978. S. 47, 52, 58, 60f. u. a.
 - 92) 第一の、普遍性への移行のためによく知られた名が用いられるべきであるという議論は、『寓話論』の第2論文にも見られた。vgl. Lessing, Werke. Bd. 5. S. 389ff.
 - 93) vgl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie. hrsg. v. K. L. Berghahn. Stuttgart, 1981. S. 614. Anm.
 - 94) vgl. E. Cassirer, Freiheit und Form. Darmstadt, 1975. S. 91ff.
 - 95) vgl. W. Barner u. a., Lessing Epoche—Werk—Wirkung. 5. Aufl. München, 1987. S. 186f.
 - 96) 「性格に関係しない部分においては、好きなだけ離れてよい。詩人にとっては、性格だけが重要である。」(第23号; 4, 338), 「事実については、我々は、偶然のもの、多くの人々に共有され得るものと見なすが、逆に性格については、本質的なもの、固有のものとは見なす。」(第33号; 4, 385), 「教訓的なものは、単なる事実ではなく、こうした性格はこうした状況の下でならそのような事実を多分に引き起こす、引き起こすに違いない、という認識の内に存する。」(同; 4, 384)。ここに見られる、「性格」を「事実」から区別している徴表は、偶然性を排して歴史的な事実を一つの全体へと再構成した、天才の普遍的な世界を特徴付ける徴表とほとんど変わらない。
 - 97) 「不自然で勿体ぶって誇張した言葉には、決して感情は存在しえない。そうした言葉は、感情の存在を指示することも、感情を生み出すこともできない。そればかりか感情は、素朴、平凡、平板な言葉や話法と立派に調和するものなのである。」(Lessing, Werke. Bd. 4. S. 504)
 - 98) vgl. Lessing, Werke. Bd. 5. S. 371ff., S. 367.