

音楽表現と「自然」としての感受性

— ルソーにおける音楽模倣論 —

馬場 朗

問題の所在

ジャン＝ジャック・ルソーが理論と実践において最も深く関わった芸術が、音楽であることは知られている⁽¹⁾。その彼が自らの音楽思想の中心に据えていたのが、音楽模倣という概念である。この音楽模倣論の音楽学的見地からの解明は、海老沢敏氏の研究により既になされている⁽²⁾。

しかし、我々は、まずルソーの音楽模倣論の本格的展開が、純粋な音楽論以外の文脈に関わる点に注目する。そもそも音楽模倣論⁽³⁾は、十九世紀以降の絶対音楽の美学を経た現代の音楽研究の主流にとり時代遅れな思想であろう。この模倣論は、器楽曲が歌曲に較べ明確な意味作用に欠けるという理由で、この器楽曲の自立的な地位に対して否定的であった。また、音楽技法における和声法の積極的な使用に関しても否定的な見解を示した。そして、この様な立場は、特にルソーの音楽模倣論において顕著となる。この点において、ルソーの音楽模倣論は、十八世紀の音楽理論史および音楽実践の状況を無視したかなり偏ったものである、という評価を受けることにもなる⁽⁴⁾。それゆえ、純粋な音楽学的見地から彼の音楽模倣論の内に何らかの現代的意義を探ろうとするなら、その試みは、結局のところ音楽模倣論の内にそれ自身を否定する逆説的な契機を見出すことに帰結せざるを得ない

しかし、ルソーにとり音楽模倣論とは、単なる音楽論として展開されていたのではない。むしろ、それは人間性に関する彼独自の思想と深く交錯する議論なのである。

本論は、かかる観点に立脚しつつその音楽模倣論を主題的に検討し、ルソーが音楽という芸術表現に何を託そうとしていたかを明らかにする。

本論は以下の三節から構成される。第一節では、アクセントとリズムに富む言語に固有の時間性とその表現力を強調する音楽模倣論の形成過程をルソーの音楽論それ自体に即して考察する。この音楽論は、フランス音楽批判、特に、ラモー批判に端を発する理想音楽の構想にまつわる議論である。それと同時に音楽模倣論の形成においてかかる単純な音楽論の枠組みの内に完全に還元しえぬ議論が存在することを示唆する。第二節では、音楽論以外の議論として、最初に、この音楽模倣論が内包する言語記号論的側面からの絵画音楽比較論の意味を明らかにする。特に、絵画的パラダイムおよび視覚的な自然記号の優位を唱えるデュボスと感覚論者に対立する点に注目する。第三節では、この絵画音楽比較論を支えるより根本的な議論として、「自然」としての感受性と音楽模倣論との関係を巡るルソーの考察を検討する。

第一節 フランス音楽批判と音楽模倣論の形成

ルソーにおいて音楽模倣論は彼の音楽理論上の活動のある時期から集中的に展開されている。特にラモーの一七五五年の『百科全書』の音楽の誤謬』の公刊後に執筆された音楽論上の著作群が、ここで最も重要である。

この時期以前にも音楽模倣に関する重要な言及がある。そもそもルソーが、音楽模倣に最初に言及したのは、ダランベールの音楽模倣の考えに對し当の本人に賛同の意を伝えた一七五一年の書簡^⑤である。ダランベールは、

『百科全書』第一卷の冒頭を飾る『趣意書』で、絵画や詩の対象の直接的模倣とは異なる音楽模倣の可能性を提示する⁷⁾。ルソーの適切な纏めを引用するなら、「音楽家の技は、事物を直接に描き出すのではなく、これらの事物の現前により人の心が感じると似た気持ちに心を導くことに存する⁸⁾。」このグランベールの音楽模倣論へのルソーの共感は、表面的なものではない。音楽のこの間接的模倣という考えは、感情をその根源としての感受性の概念を内包することで『言語起源論』の中でより深化されることになる。だが、彼の音楽模倣論の形成の直接の起源を突き止めようとするなら、一七五四年のルサージュ宛の書簡に注目すべきである。ルソーは、この書簡の中で、フランス音楽とその代表的音楽家ラモーを批判する。その音楽と音楽家が、和声法を重視するあまり物理的音響の側面でのみ音楽の齎す快を捉えようとするからである。そして、この批判に基づきつつ、彼は理想音楽の基本原理として音楽模倣の概念を短しながらも初めて提示する。「芸術の一つとして考えられた音楽は、諸芸術と同様に、その最も大きな魅力の原理を模倣の原理にもつ⁹⁾。」プツフォン論争を激化させた『フランス音楽に関する手紙』（以下『仏音楽の手紙』）の公刊直後に、この書簡が書かれたことの意味に注目しよう。『仏音楽の手紙』の執筆の時点で、音楽模倣に関する或る断片が既に存在するのであり¹⁰⁾、書簡の発言もおそらくこの断片と同じ文脈に属している。また、この書簡の執筆のおそらく数カ月前に、当初はプツフォン論争に一定の距離を保っていたラモーが、ルソーを公に批判した事実（『音楽に対する我らが本能の諸観察』、一七五四）¹¹⁾も考慮すべきであろう。ルソーは、『仏音楽の手紙』においてと同様ルサージュ宛の書簡においてもまた、フランス音楽を痛烈に批判している。彼の音楽模倣論の展開は、プツフォン論争を契機として更に急進化した彼のフランス音楽批判を、直接の文脈としてしているのである。

ルソーにおける音楽模倣論の展開とフランス音楽批判とのこの関係は、音楽模倣が最も集中的に論じられる著作群においてより明確に確認できる。先程述べた様に、ラモーは一七五四年の最初のルソー批判の後、更に一段

とルソーへの攻撃を強めて行く。特に重要なのは、一七五五年の『百科全書』の音楽の誤謬である。この著作でラモーは、『仏音楽の手紙』ばかりか特に『百科全書』にルソーが寄せた音楽項目までも直接に批判する。これは、百科全書派の知識人たちにより『百科全書』の權威そのものへの批判と受け取られた。かくしてグランベールは一七五六年の『百科全書』第六卷の「緒言」で、ラモーの批判に対しルソーを弁護する。そして彼は、ルソーがこのラモーの批判に答えるため『音楽辞典』の執筆と出版を準備することを予告するのである。今や、反ラモーの立場に関して百科全書派から完全な同意を得たルソーは、ラモーの音楽論を徹底的に論駁することができ。そして、音楽模倣論はラモーへの徹底的反論を意図するこの時期以降の著作群において展開される。これらの著作が、『旋律の原理』、『二つの原理の吟味』、『言語起源論』そして『音楽辞典』(の幾つかの項目)である。これら全てがラモーからの一七五五年の批判の再批判を直接の執筆動機としている。これらの著作においてルソーは、フランス音楽を批判するために『仏音楽に関する手紙』以来展開されていた議論を更に音楽模倣論の中心に組み込むことになる。この議論は、音楽的言語とこれに基づく旋律という固有の音楽的時間性に関するものである。

音楽模倣論は、模倣論である限りにおいて、何らかの対象の再現的表現に基づく意味作用を前提としている。ここで、ルソーは、十七世紀の後半から絵画論において色彩派に対抗して展開されてきた素描派の議論^①に範を求め、音楽模倣における意味作用の最も主要な要素を強調するためである。フェリビアンら素描派は、絵画表現上の素描の色彩への優位を唱えたが、ルソーはこれを音楽模倣における旋律の和声への優位に置き換える。「旋律は音楽において、絵画におけるデッサンと同じ役割を果たすものであり、和声はそこで色彩の効果しか生み出さない。」(V, 359)まず、装飾的価値しか認められない和声に対し旋律が音楽模倣において決定的である理由は、主に旋律と言語との強固な関係にある。「旋律は、話し言葉と同様に、言語である。何も語らない歌は全て、何の

価値もない。」(V, 356) ルソーにとり、旋律は声楽つまり歌を基本とするものである。そして、彼は、この歌を言語の根源的な形態であると考ええる。なるほど、言語的機能を孕む旋律に基づき和声重視の音楽を批判する音楽樞做論の立場は、ブッフオン論争以前に、イタリア音楽とラモー派の音楽を批判した人々やリュリ派が既に展開していた¹⁵⁾。しかし、ルソーの考えでは、歌としての旋律は、フランス語に代表される発音上の分節化と恣意性の進んだ明晰で知的な言語とは結び付かない。アクセントとリズムに富んだ言語それ自体の音楽的性格こそが、旋律の真に力動的な時間性を形成するのである。ルソーは、まさにこの観点から、イタリア語、そして古代ギリシア語と原初の社会の言語の音楽性に注目するのである。

『仏音楽の手紙』は、ラモー派のみならずリュリ派を含むフランス音楽全体を批判しイタリア音楽の優位を唱えていた。その際、ルソーはこれら二国間の音楽の相違、とりわけそれらの旋律の相違を、それぞれの国の言語の相違から説明する。子音が多く、従って詩作の上での韻律法上の多様性に乏しいフランス語は、母音と韻律法そして倒置がより豊富なイタリア語のもつ音楽性を持ちえない。よって、より音楽的な言語に基づくイタリア音楽の旋律に対し、リュリ派の音楽の基礎となる声楽の旋律そして叙唱は正にフランス語の非音楽性ゆえに劣位に立たざるえない。ルソーにとりラモー派の音楽の欠陥もまた、上述のリュリ派の音楽のそれと切り離せない。ラモー派の音楽は、フランス語の非音楽性に由来する旋律の魅力の乏しさを補うために、複雑な和声法と器楽曲の伴奏が異常に肥大した音楽に他ならない。

旋律の基礎としての言語の音楽性の考察は、一七五五年のラモーからの批判の直後に執筆されたと考えられる『旋律の原理』以降、深められて行く。音楽的言語の理想モデルもイタリア語から古代ギリシア語へと重心が移され¹⁶⁾、古代語の音楽性の起源である原初の言語の考察が進められる。イタリア語そしてそれ以上に古代ギリシア語が示唆している様に、原初の言語は「アクセント」と「リズム」に富んだ言語であった(V, 360)。そして、旋律

固有の力動的な時間性はこの「アクセント」と「リズム」から直接構成される。まず「アクセント」は、母音に代表される非分節音の様々な音高とその強弱そして音節の長短とを同時に内包する¹⁷⁾。無論、言語とは孤立した語のみで構成されるものではなく、複数の語が一体化し語り(Disourse)として時間的に展開されることを前提とする。「アクセント」に内包される音高と強弱が水平方向に組織化されると同時に、「アクセント」のもう一つの契機である音節の長短がまず「拍子」(mesure)そしてその組み合わせとしての「リズム」¹⁸⁾に組織化され、一つの語りとして旋律が形成されるのである¹⁹⁾。

音楽的言語の「アクセント」と「リズム」から形成される旋律がかくして音楽上の表現つまり音楽模倣の核となす。無論、このような音楽模倣論が批判の標的とするのは、リュリ派以上にラモー派の音楽とその理論である。ラモーにとって、自然物理的音響法則に基づいて構築される伴奏、転調、終止形その他の和声技法こそが旋律に先んじて音楽上の表現力を支配する。ルソーによるなら、ラモーのかかる和声法重視の観点は、旋律を「アクセント」と「リズム」を欠いた単純な音高の水平的変化に還元してしまう(V, 357)。しかし、音楽のもつ特に感情を表現し模倣する力は、音楽的言語の「アクセント」と「リズム」に基づく旋律によって与えられるのである。第一に「アクセント」と「リズム」それ自身が、そもそもこれらの感受性の動きに由来するからである(V, 336, 378; 1026)。さらに、これら二つの契機により構成される旋律は、音楽を「自らの運動によってのみ活動する技」(V, 959)に高めるのである。ここで旋律が可能にする「運動」とは、和声的音楽により本来は垂直的な共和音の連なりを無理に水平化して生み出される力動性ではない。静的な音響物理法則とその恣意的使用に基づく和声的音楽は、弛緩した「運動」しか齎し得ない。さらに、音楽的言語に基く旋律が力動的な「運動」として表現するのは、和声的音楽が目指す瞬時的な身体的物理的快ではなく、時間継起の中で展開される人間の感情の「動き」である。「音楽の技は、事物の冷たい像を、その事物の存在により人の心の中に生じる心の動きの像に置き換えるこ

となのである。」(V, 422)

かくして、ルソーは、音楽的言語と旋律の力動的時間性との理想的な繋がりを強調することで音楽模倣論を構築し、フランス音楽とラモーの音楽理論を根底から批判しようとした。

しかし、彼の音楽模倣論は以上の音楽論上の議論のみから形成されたのではない。そもそも、ルソーの音楽論自体が社会と人間の理想を巡る思想と不可分であることは、強調されねばならない。この点は、音楽模倣論が展開される『旋律の原理』そして『言語起源論』において特に顕著である。これらの著作は、一七五四年出版の『不平等論』のある未刊の断片から出発している(V, 373)²⁰。従って、これらの著作においては、ラモー批判が展開されると同様に、『不平等論』の社会批判そして人間言語の起源に関する考察が、更に掘り下げられる。例えば、先に述べた『仏音楽の手紙』で、理想的な音楽言語として取り挙げられていたのはイタリア語であった。しかし、これらの著作では、原初の言語そしてこれに近い古代ギリシア語の音楽性に議論が集中する。と同時に、ルソーはそこで、かかる言語が生れた社会を一つの理想社会として呈示する。その上で、古代言語とこれに基づく音楽からの墮落としてだけでなく、その時代の社会と人間の在り方からの墮落を最も示唆するものとして、フランス音楽が批判されたのである。この視点が『旋律の原理』と『言語起源論』で本格的に展開される音楽模倣論に深く浸透しているのは当然である。このことは、特に音楽模倣を副題の一部(「旋律の原理と音楽模倣に關しても論じられる」)に掲げている『言語起源論』において、なおさらあてはまる。これらの著作は以下の点を示そうとしているのである。

ラモーに代表されるフランス音楽は、瞬時的身体的快とその知的な統御を求める余り、旋律の力動的時間性に基づく音楽模倣の力をもはや失った。これは言語の音楽性の墮落を示すだけではない。同時代のフランスの社会と人間の現実、その感覚主義と知性主義が原初の言語の音楽性と不可分な社会と人間の理想を墮落させた結果

なのである。

次節で我々は、ルソーの音楽模倣論が、フランス音楽と同じ社会文化的土壤に根ざした一つの思想潮流への批判を含蓄する点に注目したい。

第二節 絵画音楽比較論と感覚論への対立

本節では、まずルソーが展開している絵画音楽比較論において、音楽模倣の絵画模倣への優位の主張に注目する。そして、この主張をなす二つの論点を順次検討する。第一の論点は、当時のフランスオペラで盛んであった視覚的な「驚異」の批判である。第二の論点は、感覚論的傾向の強い同時代の芸術論における、絵画性を重視する立場への批判である。この二つ目の論点が、本節においてはより重要である。

ルソーに限らず、音楽模倣論はそもそも音楽論の内部から自発的に生まれた理論ではない。音楽における模倣論の展開は、詩文や絵画のその後を追うものであった。ルソーの音楽模倣論で最も重要なのは言語モデルであり、この意味では詩文の模倣論との関係を強調したくなる。しかし、注目すべきは、むしろ絵画模倣のパラダイムである。無論、芸術模倣論は、ルネサンス以降のアリストテレスの『詩学』に基づく芸術論の伝統が示唆するように、詩文の模倣論を出発点とする。画家達も同じくルネサンス以来、詩文に与えられたのと同じ芸術上の地位を確保しようと、元来の詩学的な模倣論に基づいて絵画論を構築した。しかし、絵画模倣は十八世紀フランス美学において極めて重要な位置を占める⁵⁾。この美学は、瞬時的に働く感性的要素を美的判断及び芸術の表出力の根幹におこうとする点で、特に絵画の視覚性の持つ瞬時的感覺性を重視したのである。

ルソーの音楽模倣論もまた、音声言語を主たるモデルとしつつも、ある意味では絵画模倣論から強い影響を受

けている。既に考察した様に、彼は模倣の観点から旋律の和声に対する優位を、デッサンの色彩に対する優位を唱えるデッサン派の絵画模倣論に基づきつつ主張していた。更には、「描き出す (peindre)」「像 (image)」といった絵画上の用語が、音楽模倣を特徴づけるために頻繁に使われる⁽²²⁾。

しかし、ルソーによるなら、音楽模倣はある意味で絵画模倣から影響されつつもこれに優越する芸術表現である。ルソーは、ダランベールの音楽模倣論をさらに押し進めた上で、以下のように述べている。「絵画の模倣は常に冷たい。何故なら、それは、心を次第に昂揚させる観念と印象の継起を欠くからである。また、全てが目の最初の一瞥で語られてしまうからである。」(V, 958)「音楽は、他の感覚によって引き起こされるのと良く似た情感を、聴覚を通じて、「絵画より」さらに深く私たちの心に呼びさますことができる。」(V, 421-2)音楽模倣と絵画模倣との間の相同性ではなく、両者の差異それも前者の後者に対する表現力上の優位性が強調されるのである。この主張は、『旋律の原理』の音楽模倣論では未だ見られない。それは、特に『言語起源論』から新たに展開される『音楽辞典』の「模倣」と「オペラ」の項目で繰り返される主張である。では、この新たな主張が『言語起源論』においてどの様にして生み出されたのであろうか。

ここで、我々は、まず音楽論上の文脈そのものに立ち戻る必要性があるだろう。何故ならば、音楽模倣の絵画模倣への優位を強調する立場は、ある意味でフランス音楽批判と関連しているからである。この批判は、視覚的快を重視するフランスオペラの特殊な側面を標的としている。当時のフランスオペラは、リュリからラモーに至るまで、「驚異 (merveilleux)」という要素を非常に重視していた⁽²³⁾。「驚異」に基づくオペラは、神話等の超自然界に題材を取りつつ、大掛かりな舞台装置により通常の人間世界とはかけ離れた世界を現出させる。かかるオペラが「驚異的な行動の再現」⁽²⁴⁾により目指すのは、「絶えず「耳目を」くらし驚かせる」(V, 952)ことである。無論、ルソーも指摘する様に、オペラそれ自体が、イタリアで誕生した時点において既にこの「驚異」の美学を

孕んでいた。しかし、ペルゴレージ、レオといった音楽家がイタリアオペラをより人間の情念を表現するオペラへと改編していったのに対し、フランスオペラは「魔法」そして「驚異」という要素を温存したままであった²⁵⁾。おそらくはフランスオペラが、絶対王政下の宮廷祝祭と極めて強固に結びついていた状況があったためであろう。そのオペラは、「驚異」のもつ華やかなスペクタクル性により、宮廷に相応しいオペラとして見なされた²⁶⁾。

このスペクタクル性は、本来は目に見えぬ神や妖精等の超自然的存在を視覚化する点で、「可視化された驚異」²⁷⁾に基づく。とりわけ重要なのは、機械仕掛けや舞台背景等の視覚的演出である。さらに、この視覚的演出を補完するものとして「継起する絵」としてのダンスが加わる²⁸⁾。しかし、ルソーは、フランスオペラにおいてかくも強調されるこれらの視覚性を批判するのである。まずオペラにおけるダンスの地位に関して、『新エロイーズ』(II, 287-8)そして『音楽辞典』の項目「オペラ」は否定的見解を示す。最も深刻な問題としてルソーが指摘するのは、ダンスがオペラを中心をなすべき音楽模倣と対立する点である(Ⅶ, 960-1)。その際、ルソーは、話し言葉との緊密な関係を失ったその可視的記号つまりパントマイムとしての側面のみを強調している。ダンスが本来はリズムという音楽的特性を含んでいることを考える時、これはかなり偏った評価である。しかし、この偏りはむしろ、ルソーが暗に主張しようとしている観点を浮彫りにしてくれる。それは、オペラにおいて視覚性に基く表現が音楽模倣に対立するという観点である。この観点は、『音楽辞典』の同じ「オペラ」の項目において確認できる。オペラは、ダンスの模倣を除くなら、詩文、絵画そして音楽の三つの異なる模倣の統合である。ルソーはこれら三つの模倣の相互関係を論じているが、絵画模倣と音楽模倣との関係が最も重要である。まず、絵画としてここで想定されているのは遠近法を駆使した舞台背景であり、オペラの「驚異」を構成する。ルソーは、かかる舞台装置としての絵画模倣が瞬時的な表象において優れることを認めている。しかし、この絵画の全体瞬時的な模倣は、所詮は「多数の取るに足らぬ対象」の表現に依る瞬時的だが冷たい感覚的快しか齎し得ない。絵画模倣は、音楽

の継起的展開が齎す感情的な表現と作用の力を持ち得ない点で、音楽模倣に劣るのである。「絵画の模倣は常に冷たい。何故なら、それは、心を次第に昂揚させる観念と印象の継起を欠くからである。また、全てが目最初の一瞥で語られてしまうからである。」(V, 958) 絵画模倣と視覚的「驚異」に重きをおくフランスオペラを批判するこの『音楽辞典』の指摘のすぐ後に、「言語起源論」第十六章の絵画音楽比較論²⁹⁾とはほぼ同じ記述が現れる。音楽模倣の絵画模倣への優位の主張は、『言語起源論』を含め、フランスオペラを特徴づけている「視覚的驚異」の批判と連続するものと言って良い。また、『言語起源論』第十六章が和声的音楽と絵画とのある種の相同性を示唆している点を見逃してはいけない³⁰⁾。ルソーは、視覚の全体瞬時的快感を訴える美学の内に、和声技法と器楽曲の齎す身体的感覚の快を追及するフランス音楽そのものとの類似性を認めるのである。

しかし、模倣論的観点からの絵画音楽比較論は、フランス音楽批判とは別の文脈からも解釈しうる。それは、十八世紀フランスの感覚論的傾向のある芸術記号論への反論という文脈である。

この点は、『言語起源論』の絵画音楽比較論をその成立と全体の構成の観点から検討することによって、確認される。『言語起源論』は、『旋律の原理』の音楽的言語の起源と墮落に関する部分が発展して成立した³¹⁾。特に、『旋律の原理』のその部分の更にその一部(V, 335-340)は、『言語起源論』の第十八、十九章においてそのまま使われる。そして『言語起源論』の議論のかなりのものは、既に『旋律の原理』で素描されている。しかし、『言語起源論』には、『旋律の原理』には全く存在しなかった新たな議論も含まれている。例えば、可視的記号と音声記号との比較、文字表記論、そして風土論的観点からの南北言語比較論などである。そして、『言語起源論』第十六章での音楽の絵画への優位の主張もまた、その一つである。興味深いことに、この章の議論は、『言語起源論』前半部のある議論を直接に踏まえた上で構想された可能性が強い。我々は、ここでこの著作の第一章で展開される、可視的記号と音声記号との比較論に注目したい。

ルソーはその第一章で、人間が最初に形成する言語として声の言語と身振りの言語とを挙げる。身振りの言語は、声の言語よりも「より容易であり社会的な合意に依存しにくく」(V, 376)点で、所謂自然記号の典型であり、ルソーは、この記号を人間以外の幾つかの種^②が用いているとも考える。この身振り言語そして視覚的象徴を含む可視的記号の特性こそが、まさに自然記号の持つ全体瞬時的な表現に他ならない。これに対し、時間継起を通じて展開される音声記号は、可視的自然記号の瞬時的表現を持ち得ず、雄弁になるためには多くの視覚的イメージを利用せねばならない。しかし、「心を感動させ、情念を燃え上がらせることが問題であるときには事態は全く違う。語りの継起的で反復的な印象は、見る人が一瞥ですべてを捉えてしまふ事物そのものの存在とは、全く異なる感動を与える。」(V, 377) 音声の記号が目指すべきは、計算的理性の道具として、対象を諸要素に分解しそれらを時間継起の上で配分することではない。音声の記号は、感情の印としてのアクセントから織り成される時間性を持つことで、可視的記号の全体瞬時的表現とは違う感情表現に秀でる。ここで、力動的な時間表現により齎される共感的コミュニケーションは、瞬時的表象の効率性と対比される。可視的記号は、その全体瞬時的伝達により、効率的な充足を求める身体欲求に基づく。これに対し、音声言語は、この感情表現を通して、他者に対する感情に基づくより社会化され道徳化された精神的欲求に基づく。無論のこと、アクセントとリズムに富んだ音楽的な言語こそが、この音声言語の理想の姿に他ならない。

今や第十六章の絵画音楽比較論が、この著作の冒頭部の以上の議論と連続するものであることは、明らかであろう。可視的自然記号から構成される絵画模倣は、全体瞬時的伝達力にも関わらず、自然の事物のそのものの外で直接的な表現に終始せざるえない。しかし、音声記号としての音楽的言語に基づく音楽模倣は、「運動」としてのその力動的な時間性を通して、感情に基づく間接的であるがより内的な表現を可能にする。さらに、この二つの章の連続性は、音楽模倣における言語の役割を明確にする。音楽模倣がコミュニケーションとしての言語に

基礎づけられるのは、情報伝達の正確性故にではない。むしろ、発話者の感情が鑑賞者に触れ共有されることが重要なのである。「音声の記号があなたの耳をうつやいなや、それはあなたに似たある存在がいることを教える。その記号はいわば魂の代弁者である。」(V, 42) 音楽模倣は、斯様な感情の表出と同化力により、「より自然」に近い絵画模倣に優越する社会的な「人間の技」であるとされるのである(V, 42)。

さらに、絵画模倣と音楽模倣のルソーによる比較論は、以上の芸術記号論的観点を通して、同時代の絵画性に範を求める芸術論を反論するという意図に立つ。ここで重要なのは、デュボスそして彼の論を發展させた感覚論者の芸術記号論である。デュボスは、『詩画論』で、詩文と絵画の模倣を記号論的観点から比較し、絵画模倣の優位を主張する³⁵⁾。詩文の模倣は、音声の継起性に縛られ瞬時的表現が不可能であるだけでなく、人為記号の恣意性によって表象の直接的認知が困難であるという欠陥を持つ。これに対し、絵画模倣は、保存本能上の瞬時的情報伝達に最も優れた視覚性³⁶⁾を通して、自然記号の即時性に芸術表現の基礎を置く。なるほど、デュボスは、非分節音である叫び或いは抑揚という自然記号を孕む点で声楽に基づくべき音楽的模倣を重視している³⁷⁾。しかし、絵画模倣の圧倒的優位は揺るがない。絵画模倣は、感覚刺激に訴え可視的自然記号の瞬時的表現力を持つ点で、諸芸術の表現形式の頂点に位置するのである。

このデュボスの立場は、デイドロそしてコンディヤックら感覚論者により受け継がれ發展させられる³⁸⁾。デイドロは、『聾啞者書簡』で、「動く絵」³⁹⁾として人間の感性的な心の動きを規定しながら、かかる感性的躍動を最も良く表現する点で全体瞬時的な絵画的表象を芸術表現のモデルとする。真に表現的な詩は、ヒエログリフ或いはエンブレム⁴⁰⁾として、不完全にしる絵画的表象を持たねばならない。「それは「真に力に満ちた詩の精神による言表は」、思惟を描き出す互いに積み重なったヒエログリフの織物なのである。⁴¹⁾」コンディヤックもまた、感性的表現の理想的な規範を絵画性においていた。彼は、身振りという視覚的な行動言語のもつ全体瞬時的な表現

力を強調する⁴⁰。また、倒置に関して言われるように、継起性に縛られる音声的言語は、雄弁であり表現的になるには、諸觀念の全体瞬時的な表現としての「絵」を実現せねばならない⁴¹。だが、感性的記号に関する彼の議論で最も興味深いのは、絵画的表象が持つ認識論的意義である。厳密な検討は別の機会を行うこととして、彼は、認識の最も理想の姿を、継起的な分析の効率性とこの絵画的な全体瞬時性の効率性との調和に求めていた⁴²。絵画的表現は、感覺的直接性に規定されるだけでなく、認識における全体瞬時的な効率性という意義を持つのである。見逃してならないのは、この認識論的観点が、人間の自己本位的な欲求を前提にする点である⁴³。コンディヤックは、デュボスが絵画模倣の瞬時性を「保存本能」の観点から意義づける様に、絵画的表現を認識主体の自己本位的な欲求の効率的な充足に直結するものとして捉えるのである。

ルソーは、デュボス、デイドロそしてコンディヤックらの著作に深く通じながらも、可視的自然記号の絵画性の特権化する感覺論的立場と対立する。そして、彼の音楽模倣論がラモーに代表されるフランス音楽だけでなく絵画模倣をも批判する理由もまた、このデュボスそして感覺論者への対立に存するのである。ここで、彼の音楽模倣論が、感覺論的芸術記号論への反論と密接に連動していると言う事実の持つ積極的意味を、理解しなくてはならない。ルソーは、音楽模倣論を通してフランス音楽を批判しつつ、同時にフランスの社会と人間の墮落を批判していた。今や、彼の音楽模倣論を感覺論的な芸術記号論に対する批判の観点で捉える時、同時代のフランス社会と人間の在り方が如何なる点で墮落と捉えられていたかが遥かに明確となろう。絵画性を強調する感覺論は、瞬時的な感覺表象とこれの効率的な認識への統合を追い求め、かつ最終的に自己充足的な欲求を前提としている。感覺論は、利己的欲求に基づく同時代の社会と人間の墮落の一つの帰結である。ルソーの音楽模倣論は、絵画音楽比較論を通して、フランス音楽批判の場合以上に徹底的な同時代批判を内包するのである。

ルソーは、純粹な音楽論を超えた以上の批判を展開しつつ、音楽模倣を究極的には自らの思想全体の核心にお

いて論じようとする。我々は既に、ルソーの音楽模倣論が瞬時的な感覚あるいは欲求に還元され得ないより社会的な感情あるいは感受性と関わることを見た。次節では、内的な「自然」としての感受性の模倣という観点から、この点をさらに検証して行きたい。

第三節 内なる「自然」としての感受性の「動き(mouvement)」の模倣

ルソーの音楽模倣論は、音楽的言語の力動的な時間性つまり旋律による感受性の動きの模倣に基礎をおく。なるほど、ルソーによるなら、この音楽模倣において表現すべき対象はあらゆる事象に亘る(V. 860 etc.)。事実、彼は、ダランベールの考えを敷衍しつつ、この点を強調していた。しかし、ここでも感受性の動きの模倣は、中心的役割を演じる。音楽模倣は、絵画における対象の直接的な再現と異なる。それは、これらの対象を知覚する人間の感情の表現という迂回路によりこの対象を間接的に模倣する。音楽模倣のその広範な模倣力は、まさに感受性の動きの模倣を中心に据えることにより可能なのである。感受性の動きの模倣が他の事象の模倣全体を包括するというこの観点は、模倣概念の徹底的な内面化を促す。音楽模倣で重要なのは、客観的に実在する外的事象ではなく、まさに人間の心の「動き」というより内面的事象なのである。この感受性の動きが歌としての言語により表出され、他者の感受性を共感させる。主体内の感受性の動きの表現と他者との感情的な共生は、音楽模倣の言語的特性の本質なのである。

さて、「全ての模倣のうち、最も関心をかき立てるのは情念の模倣である。」(V. 885)それゆえ、情念という感受性の動きの模倣に基づく音楽模倣は、諸芸術の中で最も鑑賞者の関心を引く。では何故、この場面で感受性が、理性或いは感覚等のその他の人間の精神活動よりもかくも特権化されるのか。無論、芸術活動の価値が感性的な

作用力つまり関心の喚起力により左右されるとするなら、反省そして理性の活動はひとまず除外されよう。だが、感覚と感受性との関係はどうなるのか。そもそも、感受性は、外的刺激に対する単なる受容能力と見なされる場合には、感覺能力と大きく重なる筈である。しかし、ルソーは、感受性を身体的と精神的に二分し、感覺とこれと不可分な身体的欲求とを前者に包含させる (I, 805)。音楽模倣にとり重要なのは、既に見た様に、この身体的感受性ではなく、感情、情念の原理たる精神的感受性である。身体的感受性は、瞬時的で効率的な自己保存或いは自己充足を求める動物そして自然人等の主体に属する。これに対し、精神的感受性は、他者と漸次的に感情的交流を形成し社会性に目覚めた人間に属する。それゆえに、精神的感受性に属する「憐れみ」が、社会人特有の比較能力に起源を持つ理性能力と必ずしも相反するものではない、とルソーは指摘する (VI, 395-6)。精神的感受性は、理性能力の統御の対象ではなく、むしろ理性を己の運動に従え、社会人のあるべき生を導く心的傾向である。

とするなら、この精神的感受性の社会性を通して、音楽模倣そして音楽的言語もまた、社会的な人間性に深く結びつくことになろう。事実、叫びそして可視的自然記号と異なり、音楽的言語としての歌は「人間には自然でなく」 (VI, 695) とされる。また、音楽は、既に指摘した様に、「より自然に近い」絵画に対し「より人間の技に近い」と言われる (VI, 421)。しかし、ここで前提される社会的な人間性は、純粹な恣意性に基づいた人為性ではない。ルソーは、この社会的な人間性を必ずしも「自然」と対立させない。音楽表現は、社会的な人間性の露れであると同時に、精神的な感受性の動きを表現する「自然の声」でもある (VI, 340; 427)。さらに、ルソーは、「音楽のもつ美は自然に属している」 (VI, 85) とも言つ。精神的感受性という内的な自然は、社会性の基礎たる他者との出会いによる自己中心的な身体的世界からの超克を通して現実化する。音楽表現が結び付く社会的な人間性は、人間が精神的感受性という内的な自然を次第に現実化させるさいに、ともに形成されるのである。

ここで注目しておきたいのは、ルソーの音楽模倣論が、バトゥーに代表される「美しい自然の模倣」論とある

位相で通底する点である。バトウーの『唯一の原理に還元された諸芸術』は、デュボスの『詩画論』と同様、十八世紀フランスで最も知られた芸術論の一つである⁴⁵。バトウーは、デュボスのように現前する感性的事物そのものの再現に固執するのを避ける。彼は、アリストテレスに触発されつつ、芸術模倣を、表現対象に潜在する「美しい自然」の表現に求める。「美しい自然」とは、模倣対象が内包している「善」と「美」が芸術家の技により最も充実した形で呈示される完成態である⁴⁶。バトウーは、十七世紀以来特にフランスで展開してきた「美しい自然の模倣」説を、諸芸術全体の基礎として提示した。

ルソーのバトウーへの直接の言及は一例(V, 80)しか見出すことができないが、その他にも暗黙裏にバトウーの指摘を前提としている指摘が存在する⁴⁷。なるほど、両者の模倣説は完全に同一視できるものではない。ルソー自身は、むしろ「自然の模倣」という言葉を積極的に使う(V, 93)。だが、音楽の模倣は、単なる自然音 (*bruit*) を再現することではない(V, 41)。また、朗唱を模倣する際にも、その単純な再現ではなく「快を与える模倣」でなければならぬ(V, 89)。そして、既に確認した様に、音楽模倣それ自身が、絵画模倣の外的事象の再現から區別されている。音楽模倣は、外的事象ではなく、この事象に反応しつつかつその対象に活動を向ける主体の感受性の動きの表現なのである。この意味でルソーは、バトウーと同様に、模倣すべき対象を、外的自然そのものの内に発現し終わっているものには求めない。しかし、ルソーの場合、自然概念はむしろ内面化を経て、と言うべきである。バトウーにおいて「美しい自然」は、存在一般に潜在する完成態であった。ルソーにおいて音楽模倣そして音楽的言語が現勢化する「自然」は、むしろ人間に内在する精神的感受性の心的な活動である。

ルソーにとり、音楽模倣とは、この内なる「自然」としての精神的感受性の動きを模倣する限りにおいて、人間の或る根源的活動と関わる。では、内的「自然」としての感受性が関わる人間のこの活動とは何か。それは、人間が他者と出会い社会を形成することを始めた時に、その人間の心を魅了し、それ故に感受性に訴える精神的

で道徳的な価値へと向かう活動である。そこでは、理性は、主体にとっての価値一般に無関心であり客観的であるという点で、排除されないにせよ第二義的である。また、この価値は、身体的な感受性に訴える様な、人間の盲目的な自己保存と利己心を駆り立てるものではない。むしろ、それは、原初の社会における他者との交流を通して少しずつ人間主体の内側に刻み込まれて行く道徳的価値である。

ここで、我々は、ルソーの音楽模倣論が音楽的言語を中心に据えていたことの意義を、強調せねばならない。言語は、主体が道徳的な感受性に目覚める場である社会性を、最も良く実現する。そして、人間主体は、言語による他者との感情的な交流という社会的共生を経ることで、自己中心的或いは利己的な存在以上のものに高まるのである。事実、ルソーによるなら、「良心」という道徳感情は、主体の自己との関係だけでなく、他者との共生という契機によつて発現し、道徳的価値へと向かう。「良心の衝動が生じるのは、自己自身とその仲間への二重の関係から形成される道徳的体系からである」。(IV, 600)ルソーは、この道徳的な感受性を、「内なる声」と共に「自然の声」とも呼ぶ。音楽的言語は、「自然の声」である道徳感情を感性的に表現し、この感情が最初に芽生える他者との社会的交流を齎す点で、第二の「自然の声」である。かくして、音楽模倣が音楽的言語を通して表現する内的「自然」とは、他者との共生を通してかかる道徳的価値へと高まる感受性の運動なのである。

結語

ルソーにとり、音楽模倣論は、まず彼が最も深く関わった芸術活動である音楽の根幹に関わる理論であった。音楽表現の構造およびその作用の全体が、この模倣論において論じられたからである。この音楽模倣論は、原初の音声言語の音楽的特性を出発点として構築されていた。音楽表現の力を、「抑揚」と「リズム」に富む音楽的言

語が構成する力動的時間性としての旋律の内に求めていたのである。同時に、音楽模倣の表現力が働くのもまた、音楽的言語と深く関連する人間の感受性の領域であった。この点で、音楽的言語の起源と墮落とを扱う『言語起源論』が、「ここでは旋律と音楽模倣についても論じられる」という副題を持つことに、全く不思議はない。無論、言語モデルにそつて音楽模倣論を構築することは、当時の音楽論の主流であり、何らルソーの独創ではない。しかし、重要な点は、この言語モデルを通して彼の音楽模倣論が、純粋な音楽論上の議論に還元され得ない思想的意味を正に音楽の中へと齎したことである。⁴³⁾

ルソーは、フランス音楽を理論と実践において体现するラモアの批判を本格的に行うために、音楽模倣論の構築に取りかかった。しかし、この模倣論を通して、彼は、フランス音楽美学の根底に、当時の社会と人間の墮落を読み取っていた。この批判は、音楽模倣論が芸術記号論的観点から絵画に対する音楽の優位を唱える時、一層深化される。同時代の社会と人間は、原初の社会で現出した音楽的言語と感受性の強い繋がりを忘却し、音楽模倣の真の力を喪失させた。この墮落の中で彼らがまず求めたのは、道徳以前の生を送っていた自然人を突き動かしていた身体的快であり瞬時的感覚であった。だが、彼らは、自然人と違い、これらの感性的要素を濫用し過度に強調したのである。ルソーは、二つの実例を示していた。まず音楽内部においては、自然物理的音響に基づく感覚の瞬時的快とその知的な統御を求める和声的音楽である。そして、芸術表現をも含むより広い言語記号の相では、全体瞬時的な感覚的表象に基づく可視的記号の効率性に注目しつつ、これを知的認識へと統合する感覚論である。また、この感覚論は、身体性の一元論を強調する余り、エルヴェシウスの様に⁴⁴⁾、「身体的感受性」を人間の（社交性を含めた）あらゆる精神活動の源泉とする立場を生むことになる。それは、ルソーにとつて、道徳感情の形成という感受性の真の可能性を決定的にないがしろにすることを意味する。

ルソーの音楽模倣論は、こうした同時代批判を行いつつ、音楽論の内に道徳論的視点を明確に持ち込んだ。本

能的な自己保存のために自動的そして瞬時に働く身体的感受性は、この道徳論からは排除される。彼の道徳論は、音楽的言語により初めて発現した他者との交流の内、漸次的に形成される感受性の動きに基礎をおく。この感受性こそが、「内なる声」とも「自然の声」とも呼ばれる道徳感情の根源に他ならない。同時代の社会は、冷たい理性と利己的な欲求の共働により身体的感受性を濫用し、この人間道徳の起源の忘却を促進させた。これに対し、音楽模倣論は、内なる「自然」としてのこの精神的感受性の動きを、音楽的言語の力動的時間によって表現することを目指した。ルソーは、音楽模倣論を通して、この道徳感情の最初の運動が音楽という芸術の起源であることを、もう一度呼び起こそうとしたのである。

ルソーの著作の参照は、書簡を除き、全て以下の全集版に基づく（ローマ数字により巻数、アラビア数字により頁数を表す）。
Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1959-1995, t.I-V.

- (1) ルソーの音楽活動と音楽理論に関しては、以下を参照。海老沢敏、「ルソーと音楽」、東京、一九八一。同、「十八世紀のアヴァンギャルド……ルソーの音楽思想」、『精神と音楽の交響』、今道友信編、東京、一九九七。A. JANSEN, *Jean-Jacques Rousseau als Musiker*, Berlin, 1884. J. TIERSOT, *J.-J. Rousseau*, Paris, 1920 (seconde éd.); S. BAUD-BOVY, *Jean-Jacques Rousseau et la musique*, Neuchâtel, 1988. M. O'DEA, *Jean-Jacques Rousseau: Music, Illusion and Desire*, New York, 1995.
- (2) 海老沢敏、「ルソーの音楽模倣論」、『美学』一九六二、四八号。さらに以下も参照。小六晶子、「ルソーの音楽模倣論の意味について」、『研究』、東大美学研究所、一九八二、一号。W. FRASSDORF, «Der Begriff der Nachahmung (Imitation) in der Ästhetik J.J.-Rousseaus», *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 1923 (XXXV/XXXVIII—改定増訂); W. SERAUKY, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster, 1929, pp. 29-42; M. MURAT, «J.-J. Rousseau: imitation musicale et origine des langues», *Travaux de linguistique et de littérature*, 1980 (t. XVIII, n. 2).
- (3) 十八世紀フランスにおける音楽模倣論については、以下を参照。G. SNYDERS, *Le goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1968, part. I, ch. I; M. R. MANIATES, «“Sonate, que me veux-tu?” The Enigma of French Musical Aesthetics in the 18th

- Century», *Current Musicology*, 1969(X), p.122 et sq.; B. DIDIER, *La Musique des Lumières*, Paris, 1985, part. I, ch. I; NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language*, New Haven/London, 1986, ch. IV; A. CHARRAK, *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, 1998, pp.79-94.
- (4) 海老沢氏もこの点を指摘している。前掲論文「四十六―七頁」。
- (5) SERAUKYの解釈にこの傾向がある。Op.cit., pp.38-42.
- (6) *Correspondance complète de J.-J. Rousseau*, éd. par R. A. Leigh, t.II, n.162(16 juin, 1751).
- (7) DALEMBERT, «Discours préliminaire», dans *l'Encyclopédie*, éd. par Diderot et d'Alambert, t.I(1751), p.xii.
- (8) *Correspondance...*, t.II, p.160.
- (9) *Correspondance...*, t.III, n.228(1er juillet, 1754), p.2.
- (10) 「旋律の原理」のプレイヤド版(但しこの版ではこの草稿全体ではなく「旋律の起源」という題でその最も重要な部分のみが掲載されている)の編者、デュシェは「仏音楽の手紙」のこの断片を引用している(V, 1500)。但し、肝心の「仏音楽の手紙」の編者(O. Po)はこの断片については全く報告していない。
- (11) FRERON, *Année littéraire*, Amsterdam/Paris, 1754, vol. 3, lettre XV datée le 28 Juin(pp.340-8)にこのラモーの著作の書評が載っている。この書簡の執筆以前に公刊されているのが確認できる。
- (12) «Avertissement» de *l'Encyclopédie*, t.VI, 1756, pp.i-ii; 無論、個人的確執もあり、ルソーは「百科全書」の音楽関係の項目以来暗黙ながらもラモーを一貫して批判してきた。しかし、この批判は百科全書派の親ラモー的な雰囲気の中ではむしろ孤立したものであった。当初、ダランベールらは、フランスポエラの改革の望みをラモーのうちに託していた。また、音楽理論の近代化を遂行した点で、ラモーの和声論は百科全書派により高く評価されていた。プッフォン論争とこの論争の過程で激化したルソーとラモーの対立が、百科全書派の主流を反ラモーの立場へと導いたのである。ダランベールに即して上記の経過を解説した研究として、以下を参照。C. KINTZLER, *J.-Ph. Rameau*, Paris, 1988(2e éd.), appendice I (Rameau et d'Alambert); A. CERNUSSCH, «D'Alambert pris au jeu de la musique», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1996(XXI), et d'Alambert; A. CERNUSSCH, «D'Alambert pris au jeu de la musique», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1996(XXI).
- (13) この事情は、「音楽辞典」に関しては、先のダランベールの「緒言」で明らかである。また未刊の草稿である「旋律の原理」と公刊されたその別ヴァージョンである「二の原理」は、直接このラモーの著作を批判する。そして「言語起源論」は、「旋律の原理」が進展して成立した著作である。
- (14) この論争に関しては、以下を参照。J. LICHTENSTEIN, *La couleur éloguante*, Paris, 1989, pp.153-182.
- (15) ルセルは既にこの点を強調することで、イタリア音楽派のラagneを論難し、リュリの伝統に基づくフランス音楽を擁護した。LECFERF, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, t.I(1705(2e éd.)), p.167 et sq. など。

お、研究者によりリユリ派と呼ばれる人々は、ルセールよりやや後の世代に属する。彼らは、ラモアの新しい音楽上の傾向(和声法と器楽曲の比重の増えた音楽であり、リユリ派はそれを「イタリア的」な不自然な音楽とみなした)を批判し、リユリの音楽(特にそのレシタティブ)のうちにフランス音楽のよるべき伝統を見ていた。但し、ラモア自身は、リユリへの敬意を常に表明していた。両派の対立は、ブッフオン論争以前まで続くフランスの重要な音楽史上の対立であり、以下の古典的な研究がある。P.-M. MASSON, «Lullistes et Ramistes», *L'année musicale*, 1911(Genève, Minkoff Reprints, 1972).

(16) この観点から、「言語起源論」で、ルソーは、イタリア語の音楽性について留保をつけている(V, 392)。

(17) つまり、イントネーションとリズムの両契機が「アクセント」概念に含まれる(V, 613)。

(18) 拍子とリズムの区分に関しては、例えば「仏音楽の手紙」(V, 449)を参照。

(19) ルソーはしばし、特に拍子とリズムの役割に注目しつつ旋律の時間的展開を、話し言葉において複数の語から一つの語りや文が形成されることになぞらえる(V, 293-4, 356-7)。

(20) 詳しい解説としては、以下を参照。M.-E. DUCHEZ, «Du Principe de la mélodie et Origine des langues», *Revue de musicologie*, 1974(LX); R. WOKLER, «Rameau, Rousseau and the Essai sur l'origine des langues», *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1974(CXVII); *Rousseau on society, politics, music and language*, New York/London, 1987, pp.288-326.

(21) 十八世紀フランス美学における絵画性の優位については、佐々木健一、「絵画の時代としての十八世紀」(「思想」一九八九、七七六号)を参照。

(22) 使用例が頻繁なので、全ては列挙はできないが、例えば、「音楽辞典」の項目「模倣」(V, 860-1)を参照。

(23) 十八世紀フランスオペラにおける「驚異」の重要性については、以下を参照。B. DIDIER, «Merveilleux et vérité: les philosophes à la recherche d'une poétique de l'opéra», *Les Écrivains français et l'Opéra*, éd par Knabe etc., Köln, 1986; C. KINTZLER, *J.-Ph. Rameau, op.cit.*, part I, ch.III; *L'opéra merveilleux à l'âge classique: un monde possible, Série des Conférences du Perroquet* (Paris, Le Perroquet), 1991(CXXX); *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, 1991, part II, ch.II.

(24) JAUCOURT, art. «Opéra», dans *l'Encyclopédie*, t. XII(1765), p.494.

(25) ルソーはこの歴史的過程を「音楽辞典」の項目「オペラ」で叙述しつつある(V, 951 et sqq.)。

(26) A.R. OLIVER, *The encyclopedists as critics of music*, New York, 1947, pp.47-8.

(27) GRIMM, art. «Poésie lyrique», dans *l'Encyclopédie*, t. XII(1765), p.828.

(28) カウザックに依れば、ダンスそしてバレエもオペラの「驚異」の美学の主要構成要素である。CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, 1754, t.III, p.83 et pp.87-8. 「継起する絵」(tableaux successifs)という表現は、*ibid.*, t.III, p. 151を参照。尚、カウザックはラモアのオペラの台本とバレエの振り付けにも携わっている(「フロアストル」ヤコブ・Kintzlerによれば、その「ホレーア」)。(KINTZLER, *J.-Ph. Rameau, op.cit.*, pp.209-221.

- (29) 特に二つのテクストの以下の箇所(V, 958-9, 421-2)が、互いに殆ど同じである。
- (30) 【言語起源論】第十六章は、色彩と音の間のアナロジーを批判することから始まる。ルソーによれば、和声法は、本来は時間継起としての現れる音の連なりを、あたかも全体瞬時的な色彩の視覚的效果になぞらえ、垂直的な協和音の同時的な音響に還元しているのである。「音楽の領野は時間であり、絵画の領野は空間である。幾つもの音を増やし同時に聞こえるようにしたり、色彩を継起的に展開したりすることは、それらの構造を変えらることである」(V, 420)ちなみに、ルソーは、カステルの色彩クラヴサンを批判しているが、彼は、ラモーがこのカステルの試みを自らの和声論の正しさを証明するものとして擁護したことを念頭に置いている。RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, 1756, pp.46-7.
- (31) 【旋律の原理】を含めた【言語起源論】の成立史に関しては註の20で挙げたDuchezとWolkerの研究を参照のこと。
- (32) ルソーが挙げているのは、共同生活を営んでいるビーバーや蟻である(V, 379)。
- (33) DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1ère éd., 1719), 1770, Paris, t.I, part.I, sec.XI.
- (34) *Ibid.*, p. 415.
- (35) *Ibid.*, part.I, sec. XLV, pp.466-7.
- (36) 絵画と可視的自然記号とに基く、テュボスと感覚論との芸術論上の連続性は、拙稿「L'Essai sur l'origine des langues et la formation de l'esthétique de «la voix intérieure», thèse de doctorat présentée à l'université de Caen, 1998, part.II, ch.II, sec.II(en particulier, pp. 296-309)で詳細に論じた。
- (37) DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets* (1ère éd., 1751), dans les *Œuvres complètes de Diderot*, Paris, Hermann, t.IV(1978), p.161.
- (38) *Ibid.*, p.169.
- (39) *Ibid.*
- (40) CONDILLAC, *Grammaire* (1ère éd., 1775), dans les *Œuvres philosophiques de Condillac*, Paris, t.I(1947), part.I, ch.I, p.430.
- (41) *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1ère éd., 1746), *ibid.*, part.II, sec.I, ch.XII, pp.93-4.
- (42) *Logique* (1ère éd., 1780), *ibid.*, t.II(1948), part.I, ch.II, pp. 375-6.
- (43) コンディヤックの感覚論は、感覚が一元的に展開しより高次の精神能力となることを前提とするが、この展開の内的動因となるのは感覚に内包される欲求である。彼の言語論は、この欲求が求める対象の瞬時的な表現(可視的記号)とその分析的な表現(人為的な音声言語)との相互補完を確立することに求められる。この点に関しては、拙稿(*op.cit.*, pp. 168-178)で論じた。
- (44) ルソーにおける感情或いは感受性と理性との関係に関しては、以下の古典的な研究がある。R. DERATHÉ, *Le rationalisme*

- de J.-J. Rousseau, Paris, 1948.
- (45) バトラーに關しては、以下を参照。A. BECQ, *Genèse de l'esthétique française moderne* (1ère éd., 1984), Paris, 1994, p. 425 et sqq. また、ルソーの音楽模倣論とバトラーの「美しい自然の模倣」説との關係については、F. Bédorfが既に指摘している。*Art. cit.*, pp. 106-7.
- (46) BATTLEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1ère éd., 1746), éd. par J.-R. Mannon, Paris, 1989, part. II, ch. IV, p. 130.
- (47) 特に『言語起源論』の、旋律と和声の対立をマッサンと色彩の対立に重なる議論(ch. XIII)を、そして色彩マラヴサンをマゼーの和声的音楽の戯画として批判する議論(ch. XVII)は、BATTLEUX, *ibid.*, part. II, sec. II, ch. III. の議論に基づいている。
- (48) なお、和声の普遍性ではなく、音楽的言語の社会文化上の固有性を重視する音楽論上の観点は、ルソーの独自の政治的共同体論(フィロゾフらの世界市民主義への根深い対立が背景にある)へと繋がる重要な論点であるが、本論では触れる余裕がない。
- (49) HELVETIUS, *De l'esprit* (1ère éd., 1758), *Oeuvres complètes d'Helvétius*, t. I, 1818, Paris, Disc., II, ch. XXIV, p. 218; Disc. III, ch. IV, p. 251; ch. IX, p. 293-4; ch. XIII, p. 317 et ch. XV, pp. 333.