

ルソーとスミス

——芸術の自然模倣説から形式主義的芸術観はいかにして生まれたのか——

小 田 部 胤 久

A・スミス(1723-90)に、『模倣的技術と呼ばれるものにおいて生じる模倣の本性について』(以下では『模倣的技術論』と略称する)と呼ばれる論考がある。これは没後公刊された『哲学的主題に関する試論』(一七九五年)において始めて公表されたが、おそらく八〇年代に執筆されたと考えられている(1)。

この論考は、われわれの見るところ、十八世紀後半の美学理論の中でも重要なものの一つに数えられるべきであるにもかかわらず、その美学史上の位置に関する研究はほとんど進んでいない(2)。その理由としては、スミスの論考が没後公刊され、後代にほとんど影響を与えなかった(3)、ということを挙げることができるが、主たる理由は、スミスの論考がわれわれにとって同時代の議論から孤立した理論として現れる、ということにあるう。なるほど、スミスが古代から近代にいたる芸術理論上のさまざまな著作を多読していたことは、その蔵書目録からも明らかである(4)。だが、彼が具体的にいかなる書物をいつ頃読み、それをどのように摂取ないし批判し、自己の芸術理論を構築していったのかは、ほとんどわかっていない。彼は多くの芸術理論書を研究したにもかかわらず、『模倣的技術論』においてそれらに直接言及することがないからである。

だが、唯一といってよい例外がある。それは、彼が『模倣的技術論』第二部の音楽論において、J・H・J・ルソーの『音楽辞典』(一七六八年)の「模倣」の項目からかなりの部分を自ら訳し引用している箇所である(5)。このス

ミスの論考が「模倣的技術と呼ばれるもの」(6)という表現によつて「芸術」を意味していることが示すように、「模倣」はスミスにとつて——他の十八世紀中葉の理論家にとつてと同様に——芸術の本質的規定をなす。彼がルソーの『音楽辞典』の「模倣」の項目に注目したのは、当然のことといつてよい。だが、「模倣」という概念の捉え方が両者において異なるために、ある決定的な点においてスミスはルソーの議論から離れ、最終的に器楽の模倣性を否定するにいたり、器楽を従来の自然模倣説とは全く異った仕方では正当化する。そこには、自律的な芸術作品という近代の芸術観の萌芽が認められる。周知のように、十八世紀の後半は、古代ギリシアに由来する芸術の自然模倣説が崩壊し始め、新たな芸術理念が抬頭しつつあつた時代である(7)。それゆえに、ルソーとスミスの議論を比較検討することを通してわれわれが目指すのは、自然模倣説がいかに解体していくのか、そして、その解体を支えた芸術理念とは何か、を明らかにすることにはほかならない(8)。

第二節 ルソーの「模倣」理論

まず、ルソーの芸術理論における「模倣」の概念を、スミスの議論を検討するのに必要な限りで、考察することにしよう(9)。

「すべての芸術 (beaux-arts) は、バトウー氏が示したように、この「模倣という」共通の原理とかわる」(Rousseau, p. 860)。このように、ルソーによれば、模倣こそが芸術を芸術たらしめる原理である。彼はここで、自説を裏つける理論家としてバトウーの名を挙げているが、しかし、このルソーの模倣理論が一種の論争的性格を帯びていることを見落としてはならない。というのも、ルソーが芸術の原理を(とりわけ音楽のそれを)「模倣」の内に求めるとき、それは当時のフランス音楽への批判を含蓄しているからである。「音楽は自然的音楽と模倣的音楽とに分けることができるであろうし、また分けなくてはなるまい。前者は、音響の物理的面にのみ制限され、感官にのみ働きか

けるために、心情 (coeur) に対してはいかなる印象をも与えることがなく、ただ多かれ少なかれ快い感覚を与えるのみである。……単に和声的な音楽はすべてその種のものである。／後者〔の模倣的音楽〕は、生き生きとしてアクセントに満ち語るような抑揚によつて、すべての情念を表現 (exprimer) し、あらゆる絵画を描き、あらゆる対象を描写し、自然全体を熟達した模倣に従わせる。そして、人間の心情に対して、その心情を感動させるにふさわしい感情をもたらす。……仮に〔こうした音楽の〕精神的効果 (effets moraux) を音響の単なる物理的面の内に求めようとしても、そこに見出すことはできないであろう。その人はわかりもせず、推論していることにならう (p. 918)。彼がここで批判の対象としているのは、ラモーの近代和声に基づく和声的音楽である。これは、ルソーによれば、単に感官に働きかけるのみであり、心情に訴えかけることがない。なぜならば、ここでは音楽は単なる物理的音響に還元されるからである。それに対し、「音楽はただ旋律によつてのみ描き、自らの力全体を旋律から引き出す」(p. 885)、と語られるように、模倣的音楽とは具体的には旋律のことである。それでは、なぜ旋律には、その聞き手に感情を引き起こすという「精神的効果」が備わっているのであろうか。

旋律と和声の対立といつても、ルソー自身認めているように、両者は音響として見る限り決して異なつてはいない。つまり、人は旋律をも和声的原理のもとに捉えることができる。ということとは、両者の相違は、われわれが同一の音響を「捉える仕方」(換言すれば観点の相違) の内に求められるべきである (p. 884)。和声に代表される自然的音楽とは、音響をただ音響としてのみ捉えるところに成り立つ。それに対し、模倣的音楽にあつては、音響は、言葉の抑揚を——そして、その言葉の内に表現される情念の抑揚を——模倣するものとして捉えられる。それゆえに、旋律が模倣的音楽と特徴づけられるのは、その抑揚のゆえなのである。

この事態をより一般的に捉え返すことにしよう。ルソーは次のように語っている。「感覚はしばしば単に感覚として作用するのではなく、〔同時に〕記号 (signe) ないし像 (image) として作用する、そして、〔感覚が記号として作

用することから生じる」精神的効果はまた精神的原因をもっている」(p.412)。この文章を、右の二つの音楽の区別に即して解釈するならば、次のようになる。単なる音響として捉えられる限りでの音響、すなわち自然的音楽は、「単に感覚として作用」しているにすぎない。だが、音響は、言葉の抑揚を指し示す「記号ないし像」として作用することがある。そのとき音響は、その聞き手に対して、その音響が模倣する言葉の内に表現される情念を引き起こすという「精神的効果」を有することになる。だが、この「精神的効果」は音響としての音響に由来するのではない。精神的効果の原因は、決して物理的なものではなく精神的なものでなくてはならないからである。その原因は、音響の模倣する言葉の抑揚の内に表現される情念にほかならない。つまり、情念を引き起こすのは情念であつて音響ではない。

こうした事態は、単に音楽にのみ妥当するのではなく、他の「模倣的」と特徴づけられるあらゆる芸術ジャンルに妥当する。彼は具体的に絵画に即して次のように論じている。「色彩に生命と魂を与えるのは線描(dessin)であり、模倣である。そして、われわれの情念を引き起こすことになるのは、この色彩が表現する情念であり、われわれに情念を引き起こすことになるのは、この色彩が描写する対象である」(ibid.)。色彩はそれ自体としては「感覚として作用する」にすぎない。それでは、色彩はいかなる場合に同時に「記号ないし像として作用」するのか。それは、色彩が線描によつてある人物を描写し、その情念を表現する場合である。それゆえに、絵画を見る人に情念を引き起こすのは色彩それ自体ではなく、記号としての色彩が表現する情念である。

このように、ルソーは音楽における旋律を絵画における線描に、音楽における和声を絵画における色彩に対応させる。音楽と絵画の模倣性は、それぞれ旋律と線描に由来する、というのである。だが、音楽と絵画の対応関係に、ある不均衡が認められることを見落としてはならない。「線描についていかなる觀念も持たず、多くの人々がただ色彩を結合し(combinaire)混ぜ合わせ色合いを出すことに精力を費やすことで絵画に卓越していると信じているような国

を想定しよう。……〔この国の住人にとつては〕線描、描写 (représentation)、形姿といった神秘的な言葉はフランス画家のいかさまにすぎない、というのも、フランス画家は模倣を通して魂に何とも言いようのない情動を与えることができる、と考えているからである〕(p.413-414)。ルソーは、ラモー流の音楽観を批判する際に、その和声的音楽を、線描を欠いた色彩の結合としての絵画に譬えている。無論、こうした色彩の結合としての絵画は、ただルソーが「想定」する「国」においてのみ実践されているにすぎず、それは決して「フランス画家」の営み、すなわち線描によつて形姿を模倣する絵画のような実在性を持たない⁽¹⁰⁾。それに対し、和声的音楽はすでにラモーを中心とするフランスの音楽家によつて実践されており、描写的音楽は「ギリシア人の音楽」(p.413)としてもはや過去のものとなっている。それゆえに、ルソーにおける絵画と音楽の類比は、色彩の結合としての非模倣的絵画の不在を論拠として、現存する非模倣的な和声的音楽を批判することを狙つたものである。

ルソーが批判する芸術観とは、芸術における感覚的なものをそれが模倣する対象から自立化させて脱記号化し、感覚的な要素の「結合 (combinaison)」(p.822) なし「関係 (rapport)」(p.413) の内に芸術の本質を見て取るうとする立場、すなわち形式主義的芸術観である。ルソーの模倣理論とは、こうした形式主義的芸術観に対する批判の内に理解されなくてはならない⁽¹¹⁾。

第二節 スミスの造形芸術論における模倣理論

スミスの『模倣的技術論』は三部からなるが、その構成は芸術ジャンルに即している。すなわち、第一部では造形芸術(具体的に彫刻と絵画)、第二部では音楽、第三部では舞踊が論じられる。第一部と第二部がわれわれの考察の対象となる。

スミスはこの論考を次の文章から始める。「いかなる種類の対象であれ、その対象の最も完全な模倣とは、明らかに、あらゆる場合において、同一の範型に即して可能な限り正確に作られた、同一の種類の (of the same kind) もう一つ別の対象のことであるにちがいない。例えば、私の前に敷いてある絨毯をどれほど完全に模倣したとしても、そこに生じるのは何か。それはもちろん、同じ模様に即して可能な限り正確に細工されたもう一枚の絨毯である」(Smith, Of the Imitative Arts, I.1)。この論考の冒頭において、スミスは「模倣」とは何かを厳密に規定することから始める。ここで重要なのは、「同一の種類」という限定である。この限定が付されるとき、「模倣」とは、一般に芸術において行われている模倣ではなく、厳密な意味における模倣、すなわち、いわゆる模造ないし複製である。この場合、原物と複製は、その「価値」という点でいかに関係するであろうか。スミスは二つの場合を区別する。原物がそれ自体として重要ではない場合(例えば、称賛されるに値しない普通の絨毯の場合)、人々はそれが原物であるか複製であるかの差異に注意を払わないために、両者の価値は異ならない。それに対し、原物が賞賛される対象である場合(例えば、ローマのサン・ピエトロ寺院の場合)、それを模倣したものは、「天分と発見の才の欠如」(二)の証とみなされる。複製はその価値を、原物が賞賛される度合いに応じて減少させる。

それでは、芸術的模倣とはいかなるものなのか。スミスは次のように論じる。「ある技術の所産は、同一の種の他の対象と類似していることから、ほとんど価値を引き出さないが、しかし、異種の対象 (object of a different kind) ——それが技術の所産であろうと自然の所産であろうと——との類似からしばしば多大な価値を引き出す」(1.5)。ここで重要なのは、芸術的模倣が「異種」の事物の間に行われる、という指摘である。ここでスミスが具体的に念頭に置いているのは、目の前におかれた「粗末な絨毯」を丹念に模倣した「労苦を厭わないオランダの芸術家の作品」(1.6)である。この例が示すように、芸術的模倣が「異種」の事物の間に行われる、とは、模倣の媒体が原像の素材とは異なることを意味する。それでは、芸術的模倣において、原像と模倣は価値という点でいかにかわるであろう

か。スミスによれば、オランダ絵画の場合には、「模像の方が、原物〔Ⅱ絵画に描かれている絨毯〕よりも価値が高いかもれない、いやおそらくは高いであろう」(15)。芸術的模倣とは、ある種の存在者をその素材を変換することによって別の種の存在者へと移すところに成り立つ。この素材の変換を通して、模倣は原像よりも価値の高いものになりうる、というのである。

「他者に似ているものは何であれ、それが模倣しようとしているもの〔原像〕に劣ることは避けられない。……というのは、われわれが模範として取り上げるものの基底には、自然と本物の力が潜んでいるのに対し、あらゆる模倣は人工であり、元のもの以外の〔模倣者の〕計画に合わせられるからである」(12)。クインティリアヌスのこの言葉は、芸術の模倣理論の内部において十八世紀にいたるまで妥当している(13)。だが、スミスは、「同一の種類の」事物相互間の模倣関係についてはこの命題は妥当するが、「異種の対象」の間に成り立つ芸術的模倣関係についてはこの命題は妥当しない、と考える。この事情を説明する際に、スミスは絵画と彫刻の差異に言及する。

「絵画においては、〔画面に描かれた〕ある種類の平面が、単に他の種類の平面に似るのみならず、固体の三つの次元すべてに似るようにされる。彫刻においては、ある種類の固体が別の種類の固体に似るようにされる。模倣する対象〔芸術作品〕と模倣される対象〔原像〕との間の不一致 (disparity) は、一方の芸術においての方が他方の芸術におけるよりも、はるかに大きい。この不一致が大きければ大きいほど、模倣から生じる快もより大きくなる」(16)。一体「模倣する対象〔芸術作品〕と模倣される対象〔原像〕との間の不一致」とは何を意味するのか。両者の不一致が大ききほど、模倣から生じる快が大きき、ということは、決して、模倣は原像に似ていなくてよい、あるいは似ていない方がよい、ということを意味しているのではない。ここでは、彫刻の媒体が二次元的であるのに対し、絵画のそれが二次元的である、ということが問題とされている。つまり、「不一致」という言葉が指し示しているのは、芸術の媒体と原像の媒体との相違のことにほかならない。

絵画は二次元的平面によって三次元的立体を表すのに対し、彫刻は三次元的立体によって三次元的立体を表すにすぎない。それゆえ、三次元的な立体を模倣する場合、「模倣されるもの」と「模倣されるもの」との間の距離は絵画の場合の方が大きく、絵画の方が彫刻よりも一般に模倣が困難であることになる。そして、「模倣から生じる快」は、一般的に、この困難が大きいほど、それ自体大きくなる。なぜならば、困難を克服する技術への賞賛が生じるからである⁽¹⁴⁾。そのために、彫刻よりも絵画の方が一般に快が大きい、ということになる⁽¹⁵⁾。

以上の考察から、スマイスはさらに次のように結論づける。「仮に模倣される対象の内にかなる価値が存在しなくとも、模倣の価値のみによって、絵画の尊厳を支えることができる。ところが、彫刻の尊厳は模倣の価値のみでは成り立たない。それゆえに、一方の模倣（＝彫刻の模倣）においてよりも、他方の模倣（＝絵画の模倣）においてこそ大きな価値が存在するように思われる」⁽¹⁶⁾。彫刻と比べて、絵画の方が日常的事物をも表現しうる、という事態は、少なくともオランダ絵画以降に妥当する事実である。スマイスはこの事実を批判するのではなく、むしろ積極的に絵画の特質として捉えていこうとする。

彫刻においては、「模倣するもの」と「模倣されるもの」の間の距離が小さい、すなわち、模倣媒体が模倣されるものと同様に三次元的立体であるために、「模倣するもの」それ自体が果たす役割が限定される。それゆえに、「模倣されるもの」が「不快」である場合に、「模倣するもの」がその不快さを補うことはきわめて困難である。このように、彫刻の価値は究極的には「模倣される対象の価値」に還元されるのであるから、「模倣されるもの」それ自体が「きわめて美しい、ないし関心を引くもの (interesting)」（I.7）でなくてはならないことになる。彫刻が日常的事物を表現しないのは、そのためである。彫刻においては、「模倣するもの」がいれば眼前から消失し、「模倣されるもの」が現前するといえよう。

それに対し、絵画においては、「模倣するもの」と「模倣されるもの」の間の距離が大きいために、「模倣されるも

の」それ自体が果たす役割が相対的に小さくなり、それに応じて「模倣するもの」の意義が拡大する。つまり、絵画においては「模倣の価値」が増大するために、絵画の価値は「模倣される対象」に還元されることがない。こうして、「模倣するもの」は「模倣されるもの」からの一種の自立性を獲得する。この価値は、「模倣されるもの」それ自体には依存しないために、「模倣されるもの」は「関心を引かないもの (indifferent)」、さらには「不快なもの (offensive)」であつてもよいことになる (17)。

この理論は、十八世紀に典型的であつたイリュージョン理論を覆すだけの射程を有している。イリュージョン理論は、原像を前にして模倣の透明性を求める⁽¹⁶⁾。それに対し、スマイスは、模倣するものが模倣されるものから自立しうることを認める。かつ、こうした模倣するものの自立性を具現化している芸術ジャンルとしてスマイスが「絵画」を挙げていることも、重要である。なぜなら、このスマイスの見解は、あらゆる芸術ジャンルの中で絵画こそ最も典型的にイリュージョンを引き起こすとみなす十八世紀のイリュージョン理論から、大きく異なるからである⁽¹⁷⁾。

第三節 スミスの声楽論における模倣理論

『模倣的技術論』第二部は音楽論である。十八世紀においては音楽といえは基本的に声楽を指すが⁽¹⁸⁾、スマイスもこうした伝統に則っている。彼が「音楽」という語を用いるとき、それは声楽を意味している (III-1011)。彼が声楽と器楽の関係を問題にするのは、第二部第十七段落以降のことである。それゆえに、スマイスの議論の流れに即して、われわれもまた彼の声楽論の検討から始めることにしよう。

「声楽 (vocal music) が、判明な意味を持たない音から成り立つことはありうるであろうし、また実際しばしばあるのだが、しかし、声楽が韻文による支えを要求することは、その自然本性に適っている。しかるに、ミルトンがいう『不死なる韻文と結婚した音楽』は、いやそれのみならず、いかなる種類であれ判明な意味を持った言葉と結び

ついた音楽ならば、必然的、本質的に模倣的 (imitative) である。……〔なぜなら〕技術の力で、ある種の事物が、別の種の事物に似させられる、つまり、音楽は言論を模倣する (imitate discourse) ことになるであろう〔からである〕(II.9)。スミスによれば、音楽の歌詞が「判明な意味」を持たない場合もありうるが⁽¹⁰⁾、音楽にとつて自然本性的なことは、それが韻文を伴うことである。その理由は、音楽の本質が拍子の内にあり、こうした拍子に適合する言葉が「韻文ないし詩」(III.4)にはかならないからである。ただし、音楽の支えとなる言葉は、なるほど音楽の拍子に適合した韻文がふさわしいとはいえ、しかし、必ずしも韻文には限定されない。そこで続いてスミスは、「韻文」という限定をはずしつつ、音楽と結びつくのは「いかなる種類」の言葉であつてもよい、と続け、その上で、音楽は「模倣的」である、と論じる。「模倣するもの」は「音楽の拍子と旋律 (measure and melody)」(II.11)ないし「音楽の音と運動」(II.12)であり、「模倣されるもの」は「言論」である。「模倣するもの」と「模倣されるもの」は、なるほどどちらも「声」を媒体とするという点で、共通する。だが、日常的言論は歌という形態をとらないために、両者の間に多大な差異が認められる。それゆえに、スミスによれば、音楽とは、歌われない言論を「拍子と旋律」をもった歌という媒体に変換することであり、それゆえに、音楽は「模倣的」と特徴づけられる。というのも、すでに見たように、異なつた媒体の間に類似性を打ち立てることこそ、芸術的模倣の条件だからである。スミスは次のように明言する。「音楽の拍子と旋律を、それが助言や会話の調子と言語を、また情動・情念の抑揚と語調を模倣するように、形作りいわば屈曲する (bend) こと、それはある種の事物を全く異なる種の事物に似せることである」(III.11)。音楽の拍子と旋律を、それが言語の抑揚・語調と対応しうるような仕方では、形成することこそ、音楽の模倣性を可能にする。音楽とは言葉の抑揚の模倣である、という音楽観が、第一節で検討したルソーに共通するものであることは、付言するまでもない。

造形芸術の価値が、「模倣される対象の価値」と「模倣の価値」という二つの契機からなること、彫刻の価値が最

終的に前者の価値に還元されるのに対し、絵画においては——「模倣するもの」と「模倣されるもの」との「不一致」が増大するために——「模倣の価値」が「模倣される対象の価値」から相対的に自立化すること、これは前節で明らかにしたとおりである。それでは、声楽の価値はどのように規定されるのであろうか。声楽においては、「模倣するもの」（すなわち、声音の調子）と「模倣されるもの」（すなわち、会話や情念の調子）の間の「不一致は大きい」（II-12）ために、そこでは単に「模倣される対象の価値」のみならず、「模倣の価値」も認められる（II-12-13）、とスミスは論を立てる。この限りでは、声楽の価値の由来は、絵画の価値のそれと基本的に異ならない。だが、スミスによれば、声楽はこれら二つの価値のほかに、第三の価値を有する。こうしてスミスの議論は新たな段階に入る。

「模倣の価値と模倣する対象の適切な選択による価値は、いずれも彫刻と絵画にとつて大きな価値をなすのであるが、音楽はこれらの価値に加えて、それ自体に由来する、独自の卓越した価値を有する。……音楽は、それが表現するいかなる感情・情念をも配列し直し、自らの拍子に合わせて屈曲するので、単に彫刻・絵画がするようにそれが模倣する自然のさまざまな美を集めるのみならず、さらに、自然のさまざまな美に自己自身に由来する新たな卓越した美を——つまり旋律と和声という衣装を——纏わせる」（II-14）。スミスによれば、彫刻も絵画も、そのモデルが自然の内に見出されないような美しい作品を作ろうとも、それが行っていることは自然の内に見出される「諸々の美を集める」ことにすぎず、それゆえに、個々の部分に関しては実際の「生ける存在」の内により美しいもの——仮にそうとはいえないにせよ、少なくとも同等に美しいもの——が存在する。このことは、彫刻においても絵画においても、模倣の美が仮にある特定の原像の美を越え出ることがあるにしても、全体としての自然の美を越え出ることにはありえない、ということの意味している。彫刻や絵画が「それ自体に由来する新たな美」を自然の内なる美に「付け加える」ことはありえない（II-14）⁽²⁰⁾。

ところが、スミスによれば、こうした自然の美化説は音楽には妥当しない。音楽も「感情・情念」を「表現」ない

し「模倣」するが、音楽はそれを模倣する際に、模倣対象を「自らの拍子に合わせて屈曲」する。これを、絵画の模倣の場合と比較しよう。絵画においてもなるほど、三次元的対象から二次元的対象への「素材」の変換が行われる。だが、音楽では、単にそうした「素材」の変換のみならず、同時に形式的な変換が行われるといえよう。音楽それ自体に備わる形式的要素としての「拍子」が、対象を自らの形式的要素に合うように変換するのである。こうしたことが可能なのは、絵画においてははまだ形と色彩が対象の世界に従属しており、それ独自の構成原理を備えていないのに対し、音楽においては、「旋律と和声」がそれ固有の構成原理を有するために、模倣対象から自立化するからである。それゆえに、彫刻に対して絵画が傾向性として有していた模倣の自立性は、音楽において顕在化することになる。音楽が「それ自体に由来する価値」を有するのは、このためなのである。

第四節 スミスの器楽論における形式的音楽観

スミスはここまで「音楽」について語りながら、その際「音楽」として了解されていたのは「声楽」であった。第十七段落において始めて、声楽と器楽の関係が模倣という観点から問われる。

「器楽の模倣の力は、声楽のそれに比べて、はるかに劣っている。器楽の旋律的ではあるが、意味をもたず分節化されていない音響は、人間の声の分節のように、ある特定の物語の状況を判明に語ったり、この状況の生み出したさまざまな状態を描くことができないし、さらには、当事者がこうした状況から感じるさまざまな感情や情念を、聞き手にわかるやり方で明晰に表現することさえもできない」(II.17)。まず、音楽における「模倣するもの」と「模倣されるもの」との関係についてのスミスの見解を振り返っておこう。すでに見たように、「模倣するもの」と「模倣されるもの」との距離は音楽においてきわめて大きい。すなわち、「音楽における調子と運動」は「会話や情念のそれ」と「自然本性上異なっている」ために、「両者の間に成り立つ「類似性」は「不完全」であるほかはない(II.12)。この

ことは、音楽の模倣性が不完全であることを意味する。スマイスによれば、こうした不完全な模倣を「完全な模倣であるように見」せる手段として「言葉」（いわゆる歌詞）がある。歌詞は「模倣の意味を説明し規定する」のであるから、「音楽における調子と運動」が何を「模倣」しているのかを分析的に特定する（II-12）。それゆえに、「いかなる種類であれ判明な意味を持った言葉と結びついた音楽ならば、必然的、本質的に模倣的である」（II-6）、と語られるように、言葉との結びつきこそ音楽を模倣的にする。とするならば、言葉を持たない器楽が非模倣的である、とされるのは当然のことであろう。

だが、器楽は他の物理的音響ならば模倣しうるのではないか。この問いに対しても、スマイスは否定的に答える。「器楽は他の音響の模倣ならば容易にできそうなものだが、こうした模倣さえも通常は決して判明ではないために、何の説明もなされずにそれだけで単独では、一体何が模倣されたのかわれわれに直ちに明示することがない」（II-17）。こうした模倣的器楽としてスマイスが例に挙げるのは、コレツリの〈クリスマス・コンチェルト〉における揺り籠の模倣である。しかし、スマイスはこうした模倣的器楽に賛意を示さない。というのも、こうした音楽は、そもそも「言葉の説明」を借りなくては、何を模倣しているのか「判明」に示すことができないのみならず、模倣している箇所は、器楽曲の内部において他の箇所から連関を持たないために、「言葉の説明」がなくては「奇妙な（singular）楽句」としてしか聞こえないからである（II-17）。この議論からは、模倣は器楽曲の内的統一性を破壊する危険があるゆえに、器楽曲はあえて模倣などせずに、「旋律と和声に由来する美」（II-4）を求めるべきである、という結論が生じることになる。器楽は音楽の形式性を追求すべきである、と換言してもよい。

このことは、「模倣」が絵画と音楽においては全く異なった位置づけを有することを意味している。「模倣的芸術において……模倣するものが模倣されるものを必ずただちに指示（suggest）することができるとには類似していな

くてはならない。もしもある絵画が、単に、それがいかなる特定の人物を描写 (represent) しようとしたのか、ということのみならず、さらには、それが果たして描写しようとしたのは人間であるのか馬であるのか、あるいは、それがそもそも絵画であつて何かを描写しようとしているのか、こうしたことを示すために絵画の下に表題を必要とするすれば、それは奇妙な絵画であろう。だが、器楽の模倣とはある点でこうした絵画に似ているということができ(II.19)。絵画においては、模倣が原像を描写するということは、何ら外部の説明を必要とせず、それ自体で成り立つ事態でなくてはならない。外部の説明を必要としないということこそ、模倣の完全性を示す。それに対し、模倣を目指す器楽は外部の説明を必要とする。こうした外部の説明がなければ、器楽がそもそもそれが何かを「描写」している、ということさえ人々には明らかとならない。このことは、「模倣すること」ないし「描写すること」が、絵画にとつてはその本質を構成しているのに対し、器楽においてはそれ固有の本質をなしてはいない、ということを意味する。それゆえに、器楽を模倣的と捉えることは、二重の意味において器楽を非自律的なものとみなすことである。というのも、第一に、それは器楽を外部の説明とかかわらせるからであり、第二に、こうした外部の説明は器楽の特定の部分の模倣のみを説明しうるために、器楽の全体性を破壊し、それを諸部分の寄せ集めとみなさざるをえないからである(2)。

だが、仮に音楽が特定の対象や感情を模倣しえないにしても、それは何がしかの気分を模倣しうるのではないか。音楽を聴いてわれわれが何がしかの気分を感じる、ということは、音楽がそうした気分を模倣している、ということではないか。スマスは、音楽が特定の気分をわれわれの内に喚起する、という事態を認める。「音楽は、いわば呪文によつて、音楽自体の性質・気質と調和した特定の気分 (mood or disposition) へと、われわれを誘ひ魅了する。精神は、一連の音響の連鎖に継起的に注意を払うのであるが、この音響の本性、継起、結合は、あるときは快活な、あるときは平靜な、さらにあるときには憂鬱な気分ないし状態に対応しているために、精神それ自体はこれら

の気分ないし状態のそれぞれに継起的に導かれ、こうして精神は、自らの注意を快く引きつける音楽と一種の調和ないし協調した状態に導き入れられる (be brought) (II.21)。すなわち、スミスによれば、器楽は音響の形式的特質 (音の高低、緩急の組み合わせ) を「気分」の特質にいわば形式的に対応させることによって、ある特定の気分を聞き手の内に引き起こすことができるのである。

だが、重要な点は、こうした形式的な対応が「模倣」ではない、ということである。スミスの議論は次の文章に明確に現れている。「器楽がこうした効果を作り出すのは、厳密には模倣によつてではない。器楽は、声楽、絵画、あるいは舞踊のように、快活な、あるいは落ちついた、あるいは憂鬱な人物を模倣することがない。……声楽、絵画、舞踊は、他人の喜び、落ち着き、憂鬱への共感 (sympathy) を通して、われわれを (こうした気分へと) 引き入れるが、器楽はこのような仕方であれわれをこれらの状態のそれぞれに引き入れるのではない。器楽はそれ自体、快活な、あるいは落ちついた、あるいは憂鬱な対象となるのであり、精神は、精神の注目する対象 (|| 器楽曲) に対応する気分ないし状態を、自然に帯びるのである。われわれが器楽から感じるものはすべて、本源的感情 (original feeling) であつて、決して共感的感情 (sympathetic feeling) ではない。つまり、それは、われわれ自身の喜び、落ち着き、憂鬱であつて、他人の気分が「われわれ自身の内に」反射したもの (reflected disposition of another person) ではない (II.22)。模倣的ジャンルであれ、非模倣的ジャンルであれ、芸術が「われわれを」ある種の「気分へと引き入れる」ことに変わりはない。だが、注意すべきは、スミスがこうしたある種の気分への「引き入れ」を「共感」とは呼んでいないことである。「共感」という語は、より限定された意味において用いられている。

スミスによれば、芸術作品の享受によつて喚起される「感情」は、芸術が模倣的ジャンルであるか否かによつて、以下のように区別される。

「原像・模倣」関係が成り立つ模倣的ジャンル (声楽・絵画・舞踊) はいずれも、ある人物を模倣する。それゆ

えここでは、原像となるべき「他者」が前提される。「喜び」という感情を例に採るならば、喜んでゐるのは原像としての他者であつて、模倣ではない。こうした模倣としての芸術作品がわれわれに感情を引き起こすとすれば、われわれのこの感情は、模倣を通して原像としての他者に差し向けられている。こうした感情が「共感的感情」と特徴づけられる。それに対し、器樂ではこうした「原像・模倣」関係は成り立たない。芸術家は、ある他者を模倣しようとするのではなく、「それ自体」において快い対象としての器樂曲を生み出そうとする。「喜び」という感情を例に採るならば、器樂それ自体が喜ばしい対象である。それゆゑに、こうした芸術作品がわれわれに感情を引き起こすとすれば、われわれの感じる感情は、ある原像へと関係づけられた「共感」のではなく、「われわれ自身の」感情なのである(22)。

それゆゑに、「共感的・本源的 (sympathetic・original)」という対概念は、他者を指示するか否か、という点から區別される。喜びを例に採るならば、絵画などの模倣的ジャンルの場合は、描かれている人物が喜んでゐるのであつて、享受者が喜ぶのは模倣された他者の喜びに共感する限りにおいてである。つまり、模倣はそれ自体が感情の担い手となるのではなく、透明な媒体となつて他者の感情を伝えるにすぎない。それに対し、喜ばしい器樂を聞く享受者は、自らが自分自身の喜びとして喜ぶ。つまり、器樂曲は「原像・模倣」関係から解放されて、それ自体が一種の感情的価値を担うことになる。それゆゑに、expressionも絵画と器樂とは異なつた位置づけを有する。絵画において「表情 (expression)」の担い手は「絵画に描写された人物」であるが、器樂曲はそれ自体がある表情を帯びるのである (III 31)。

このように器樂の模倣性を否定するスミスは、次にルソーの音楽理論の検討を行う。というのも、スミスにとつて、ルソーこそは音楽の模倣説を唱えていた代表的な理論家だったからである。多少長くなるが、その一節を引用しよう。

「器楽はかなりの程度、精神のさまざまの気分や状態を引き起こし変化させる力をもつ、ということこそ、器楽にきわめて大きな模倣の力が帰せられ、器楽にはこうした模倣の力があるという評判が生じた主たる源泉である。鋭利に分析することよりは力強く感受することに優れた著作家であるジュネーヴのルソー氏は次のように述べている。『……音楽は〔聴覚に訴えかけるにもかかわらず〕すべての事物を、視覚によってしか知覚できない対象さえ、模倣する。……音楽家の技術は、聴覚の対象ではないものの像を、この対象が現前するならばそれを眺める人の精神の内に喚起されるであろう運動の像によって置き換えることに存する。すなわち、〔私の表現を用いるならば、音楽家の技術は、視覚像を〕視覚対象がそれを眺める人の気分や状態に対して引き起こす効果によって置き換えることに存する。ルソーは続けて言う。『音楽家は……こうした〔海の波、大火、荒野の恐怖などの〕対象のいずれをも直接的に描写しようとするのではなく、精神がこれらの対象を見たときに感じるのと同じの運動を精神の内に引き起こそうとする』。

このルソーのきわめて雄弁な叙述に対しては、私は次のように述べざるをえない、すなわちオペラの舞台装置や演技が付随しない限り、舞台画家と詩人のどちらかあるいは両方の助力が伴わない限り、オーケストラの器楽は、ここで〔ルソーによって〕それに帰せられているような効果のどれ一つとして引き起こすことはできない、と〕(II.24-25) (23)

スマスはルソーの議論をどのように評価しているのであろうか。スマスはルソーとともに、器楽が「精神のさまざまの気分や状態を引き起こし変化させる力をもつ」ことを否定しない（スマスがルソーの引用文の途中に、自らの表現を挿入していることに注意しよう。スマスによれば、ルソーのいう「運動の像」とは、「気分や状態」に対する効果にはかならないからである）。両者の議論を分かちつのは、器楽の引き起こす効果を「模倣」とみなすか否か、であ

る。ルソーのように、情念の喚起を「表現」ないし「模倣」として捉えるときには、この情念がある他者へと帰属させられる。「旋律における音響はわれわれに対して単に音響として作用するのではなく、われわれの情念、感情の記号として作用する。このようにして、旋律における音響はわれわれの内に、それが表現する（心の）動きを引き起こし、われわれはその動きの像をこの音響の内に再認する。……声による記号 (signe vocal) があなたの耳を打つと、それは直ちにあなたに似た存在をあなたに告知する」(Rousseau, pp. 417, 721)。音響は「旋律」としては情念の「記号」ないし「像」であり、その限りにおいて情念を模倣する。それに応じて、聞き手は旋律の内に他者の存在を知り、その他者への共感を通して旋律の内に模倣された他者の情念を自ら感じるようになる。それに対し、スマイスは、器楽の引き起こす情念からこうした他者との関連を否定する。このことは、彼がルソーとは異なつて器楽に記号性を認めない、ということにはかならない。「器楽が生み出す効果はいかなるものであれ、旋律と和声の直接的效果であつて、旋律と和声によつて記号表示 (signify) され指示される何か別のものに由来する効果なのではない。旋律と和声はそもそも、何物をも記号表示したり指示したりはしない」(M. 31)。このことはまた同時に、ルソーが音楽を捉えるときの二重の視点、すなわち「音響として」という視点と「情念、感情の記号として」という視点を、スマイスが否定することを意味する。ルソーによれば、音響は「音響として」捉えられるときに「和声」であるのに対し、「情念、感情の記号として」捉えられるときには「旋律」である。それゆえに、「和声」が非模倣的であるのに対し、「旋律」は模倣的である。こうした二分法はスマイスの探るところではない。右のスマイスの文章において、器楽の効果が「旋律と和声の直接的効果」とされ、単に「和声」のみならず、「旋律」もまた何物をも「記号表示」しない、と彼が論じていることに注意しよう。それゆえに、ルソーが和声の内に認め批判した形式化への傾向性が、スマイスにおいては器楽一般の原理へと高められることになる。

器楽の作用をその形式性の内に求めるスマイスに残された課題は、器楽の形式性が、ルソーの危惧するように、音楽

の脱精神化を帰結するのではないか、という問いに答えることであろう。

なるほどスミスは、器楽よりも声楽の方が勝っている、という認識を当時の人々と共有していた。「器楽は、いかなる模倣がなくとも、かなりの効果を持ちうる。たしかに、器楽が心情や感情に与える力は、声楽のそれに比べてはるかに劣ることは疑いえないとはいえ、しかし、それでも器楽はかなりの力を持っている」(II-29)。だが、彼の議論の力点が、器楽が声楽に劣る、ということを強調することではなく、むしろ逆に、器楽の作用の大きさを強調することに置かれているのは明らかである。つまり、彼は器楽に対する声楽の優位という当時の一般的観念を追認しつつも、器楽が大きな作用力を持ちうることを立証しようとする。

それでは、こうした作用はいかなるものであるのか、そしていかにしてその作用は大きなものでありうるのか。「器楽曲はそれ自体で、模倣ないしその他の手段によつていかなる対象をも指示することなく、精神の能力全体を完全に支配する。きわめて多様な、そして快く旋律的な諸音が、共時的にも継起的にも配列・集成されて、完結した規則的体系 (complete and regular system) を構成するならば、精神はそれを観照することによつて実際、単にきわめて大きな感性的快を享受するのみならず、きわめて高次の知的快をも享受する」(II-30)。旋律と和声による器楽曲の構成は、模倣される対象から独立に行われるゆえに、外界との関係を絶たれ、いわば自律的な存在であることを余儀なくされている。こうした条件のもとで器楽に価値を与えるものは、「模倣される対象の価値」でも「模倣の価値」でもなく、「それ自体に由来する、独自の卓越した価値」(II-14) 以外にはありえない。声楽に認められた三つの価値の内、器楽にはただ第三の価値のみが認められる。それに対応して、器楽曲を聴く人は、それがある他者の感情にかかわらせるのではなく、それ自体として捉え、それ自体において完結した構成体、すなわち「体系」として聞き取らなくてはならない⁽²⁴⁾。具体的にいうならば、聞き手の営みは、すでに鳴り響いた「楽句 (period)」を「記憶」しつつ、その楽句と「対応」するであろう次の「楽句」を「予見」するところにある (II-29)。このように、器楽は楽

曲構成という形式的側面への知性的注意力を高度に必要とし、それに伴い、器楽の快も知性的なものとなる。それゆえに、器楽はこうした知的注意力を散漫にするような不純な要素、すなわち外界との模倣的關係を排除することになる。「こうした器楽の完全な合奏は、それに付随するいかなるものをも必要としないのみならず、またそれを許さない。そこに歌や舞踊が付随すると、……それはわれわれの注意力を高める代わりに、注意力をかき乱してしまふ」(II.30)。

音の「結合 (combinaison)」の内に音楽の原理を求めるところは音楽を非精神化する、と批判するルソーは、音響をそれ自体としてではなく「情念の記号」として捉えるべきである、と述べ、音楽の模倣性を主張した。スミスの器楽理論は、こうしたルソーの議論を根底から覆す。「音楽がそれを構成する音響の結合から区別されるところの特定の対象を指示することはほとんどない。それゆえに、音楽の意味は、それ自体において完結しており (complete in itself)、それを説明する解説項を必要としない。こうした音楽において主題 (subject) と呼ばれるものは、……諸音の主要な結合 (leading combination) ——音楽がしばしばそこに戻り、音楽の逸脱、変容もそれと常に親近性をもっているところの音形——にはかならない。それは、詩ないし絵画の主題と呼ばれるものとは全く異なる。後者の主題は詩、絵画の内にあるのではなく、……〔言葉や色彩の〕結合とは全く区別されるものである。つまり、器楽の作品の主題はこの作品の一部であるのに対し、詩、絵画の主題はこれらの一部をなしているのではない」(II.30)。

ここにおいて、器楽の非模倣性はその自己完結性の理念へと結晶することになる。器楽の意味の自己完結性とは、模倣が原像から完全に切り離されることによってもはや原像を指し示すことなく、それ自体で自己自身の世界を構成することにほかならない。それゆえに、器楽曲の主題とは、器楽曲の外の出来事ではなく、楽曲それ自体の内にある、この楽曲を構成する主要原理をなす。それに対し、詩・絵画の主題は、その言葉・色彩の結合の内にあるのではなく、外部の世界へと開かれて、原像の内にも求められる。

結語

彫刻・絵画・音楽を論じるスミスの芸術論が「模倣的技術と呼ばれるものにおいて生じる模倣の本性について」と題されていることに示されるように、スミスにとって「模倣」とは芸術一般を他の技術から区別する弁別的特徴である。だが、彫刻から絵画へ、そして絵画から声楽へと進む彼の議論の展開は、芸術における媒体の果たす役割が増大し、模倣が原像から相対的に自立化する過程を示している。すなわち、彫刻の価値は基本的に「模倣される対象」に由来するのに対し、絵画の価値は「模倣される対象」のみならず「模倣」にも由来する。音楽（声楽）には、これら二つの価値に加えて、第三の価値、すなわち「それ自体に由来する、独自の卓越した価値」が認められる。こうしたジャンルの展開は、一方では、価値の源泉の多様化を意味するが、他方では、「模倣するもの」と「模倣されるもの」の「不一致」の増大を、換言すれば、模倣性の減少を含蓄する。

それでは、この展開を究極まで推し進めると、いかなる帰結が生じるであろうか。そこには、模倣性を全く持たないジャンルが要請されるはずである。そして、そのジャンルにおいては「原像・模倣」関係が否定される以上、第三の価値のみが可能であることになり、価値の源泉は一元化されるであろう。スミスにとって、器楽とはまさにそうしたジャンルである。だが、このジャンルは、そもそもスミスがこの論考において扱う主題であった「模倣的技術と呼ばれるもの」ではない。スミスの『模倣的技術論』は、音楽論において声楽から器楽へと論を進める段にいたって、その本来の論述対象から逸脱する。この意味では、彼の器楽論はこの論考にとって周縁に位置するといつてよい。彼が、声楽の方が器楽よりも作用力という点で勝る、と繰り返し述べるのは（II, 17, 29）、単に彼が伝統的な音楽観を継承していたことではなく、彼が模倣性を芸術の弁別的特徴とみなしていたことに由来する、といえよう。

だが、こうした器楽の捉え方の内に、自律的な芸術という近代的な芸術観が胚胎していることは、今日のわれわれの目から見て明らかであろう。それでは、器楽に関する議論の内に、なぜこうした新たな芸術観の萌芽が認められる

のであろうか。それは、器楽がいかなる対象をも模倣しない、というまず否定的な契機のゆえである。より正確に言えば、器楽が何か対象を模倣するか否か、という客観的事実が重要なのではなく、器楽を模倣的なものであると捉えるか否か、という捉え方こそ重要である。器楽を声楽ないし言論に即して捉えるのではなく⁽²⁵⁾、器楽をそれ自体として捉える、という見方が成立するとき、器楽の非模倣性がそれ自体として主題化される。そして、器楽の非模倣性が、器楽にとつての欠陥としてではなく、むしろ、器楽にとつての積極的な契機として捉え返されるとき、器楽は自然模倣説の伝統から解放されることになる。模倣すべき対象から自立した器楽は、ただ自己自身の内に形成原理を求めざるをえない。器楽はその形式性のゆえに、「それ自体に由来する価値」を持つ自律的存在となる。

ここでルソーの議論を想起しよう。たしかに、ルソーもまた「和声」の内に、音楽の形式性を見て取っていた。しかし、彼にとつて和声の形式性はそれ自体としては否定的要因にすぎない。彼は、和声が旋律の持つ「抑揚を生気づける」可能性を認めるが、和声が旋律の模倣性から自立的に展開することを、音楽の非精神化として否定する。換言すれば、彼は模倣される対象から全く自律的な形式性を認めない⁽²⁶⁾。それに対し、スミスは「共時的にも継起的にも配列・集成」された諸音からなる「完結した体系」として、器楽を正当化する。

スミスによつて器楽に対して認められる自己完結性の理念が芸術一般に適用されるとき、芸術は自然模倣の理念から完全に解放され、対象的世界から自立することにならう⁽²⁷⁾。だがここで、スミスがこうした芸術観をただ器楽という周辺のジャンルにおいてのみ提起した（あるいは、後代の目から見れば、提起しえた、といつてもよい）、ということを見てはならない。周縁において提起された理念が中心へいたる一大変動を経て、初めて自律的芸術という近代的芸術観は成立するのである。

- (1) 以下ではグラスゴウ版アダム・スミス著作集を用いる。「模倣的技術論」は著作集第三卷 *Essays on Philosophical Subjects* (EPS), edited by W. P. D. Wightman and J. C. Bryce, Oxford University Press 1980 に収められている。引用に際しては、慣例に従い、段落番号を併記する。アダム・スミスの会監修「アダム・スミス哲学論文集」(名古屋大学出版会) 所収の邦訳(須藤壬章他訳)、および佐々木健訳『哲学・技術・想像力——哲学論文集——』(勁草書房) 所収の邦訳を参照した(ただし本文との関係上、訳文は筆者による)。なお、「模倣的技術論」の執筆年代に関しては確実なことはわからず、六十四年以前にその草稿が廻る可能性もあるが、八〇年代にスミスがこの論考に従事していたことは確実である (EPS pp. 170-175)。
- (2) スミスの芸術理論を扱った論考としては、*Adam Smith Reviewd*, ed. by Peter Jones and Andrew S. Skinner, Edinburgh, University Press, 1972 所収の二つの論文 (J. C. Bryce, *Lecture on rhetoric and belles lettres* と P. Jones, *The aesthetics of Adam Smith*)、および藤江効子「アダム・スミスの芸術論——音楽論を中心に——」(桐朋学園大学研究紀要第二集、一九七六年)の三つを数えるのみである。Jones の論考はスミスの議論を同時代の芸術理論との関係において捉え返そうとするものが、それはほとんどが推測の域を脱していない。
- (3) J. Peter, art. cit., p. 77.
- (4) H. Mizuta, *Adam Smith's Library: A Supplement to Bonar's Catalogue with a Checklist of the Whole Library*, Cambridge, 1967. J. Peter, art. cit., pp. 57, 77-78.
- (5) スミスはルソーからの引用に際して、その出典を明らかにしていない。James Bonar, *A Catalogue of the Library of Adam Smith*, Second Edition, London 1932, p. 161 は、スミスがルソーの「フランス音楽に関する書簡」(一七五三年)を踏まえていると断定しているが、ルソーの同論考にスミスの訳に相当する文章は見当たらない。EPS, p. 198 にあるように、ルソーの『音楽辞典』の「模倣」の項目(後に『百科全書』第三巻(一七七七)年に収められる)からスミスが引用していることは確実である。なお、スミスの蔵書にはルソーの『音楽辞典』は見当たらない (J. Bonar, op. cit., pp. 161-161, 201, H. Mizuta, op. cit., p. 135) ので、おそらくスミスは『百科全書』の項目を参照したと推測するのが妥当であろう。
- (6) 今日の意味における「芸術」を意味するために *imitative arts* という表現が十八世紀において広く用いられていたことはさまざまな著作から明らかであるが、ここではワイリアム・ジョンズ卿の論考 *On the Arts Commonly Called Imitative* (1772) を挙げておこう。著者は「詩・音楽・絵画」が当時の人々によって *arts merely imitative* とみなされていたことを指摘している (in: *Eighteenth-Century Critical Essays*, edited by S. Elledge, Cornell University Press 1961, vol. II, p. 872)。それと先立っては、例えば、バークも「崇高と美の観念の起源についての哲学的省察」(一七五七年)においてこの語を用いている(語義については拙稿 *From 'Representation' to 'Sympathy': The Genesis of the Artist in Burke's Theory of the Sublime*,

Bulletin of The Faculty of Letters, Kobe University, 23 (1996), pp. 37-38 参照)。なお、スミスが所持していたパークのこの書物(第九版、一七八二年)は、現在東京大学経済学部図書館に所蔵されているが、それにはスミスによる書き込みなどは一切なく、果たしてスミスがこの書物を実際に読んだか否かは確言できない。

- (7) タタルキエヴィチ「ミメーシス」『西洋思想大事典』(第四巻、三六〇頁、平凡社、一九九〇年)参照。
- (8) なお、ルソーとスミスの接点は、五〇年代後半にまで遡る。スミスはルソーの『不平等起源論』(一七五五年)をその公刊直後に読み、『道徳感情論』(一七五九年)においては直接名指すとなく、『言語起源論』(一七六一年)においては直接名指して、『不平等起源論』の議論に言及している。この点については、次の論考を参照。E. G. West, Adam Smith and Rousseau's "Discourse on Inequality," *Inspiration or Provocation? Journal of Economic Issues*, 5/2 (1971)。
- (9) ルソーからの引用に際しては、Jean-Jacque Rousseau, *Œuvres complètes*, t. V, Gallimard 1995 を用いる。なお、ルソーの音楽関係の著作の邦訳としては『ルソー全集』(白水社)第十二巻に所収の海老沢敏訳を、『言語起源論』の邦訳としては、同全集第十三巻所収の竹内成昭訳、および小林善彦訳(現代思潮社)を参照した。
- (10) ここで想起すべきは、後にカントが『判断力批判』(一七九〇年)第五二節において、線描をその本質とする「絵画術」から「色彩術」を区別していることであろう。カントにおける芸術分類の問題については、稿を改めて論じることにした。
- (11) なお、後にスミスの議論を検討する際に、声楽と器楽との相違が問題となるので、その点についてのルソーの見解をここで検討しておきたい。模倣的音楽の特徴を「語るような抑揚」(p. 918)の内に求めるルソーが、声楽を音楽にとつての範型にとつていることは明らかである。だが、彼は器楽からこうした模倣性を否定するのではない。むしろ、声楽に典型的に認められるような模倣性を器楽にも要求している。「旋律、和声、速度、楽器と声の選択、これらは音楽的言語を構成する要素である。だが、(それらの中では)旋律が、(言葉の)文法的、弁論的抑揚と直接的関係を持つているために、他の諸要素に対して性格を与える要素である。それゆえに、器楽においても声楽においても、常に歌(chant)から主たる表現が引き出されなくてはならぬ」(p. 819)。
- (12) Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, Hrsg. und übers. von H. Rahm, Darmstadt 1995, Vol. 2, p. 488, クインティリアヌス『弁論家の教育』(邦訳、第一巻四八頁)。
- (13) J. B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719 (1770), p. 53, Reprint Genève 1967, デュボス『詩画論』(木幡瑞枝訳、玉川大学出版部)三四頁。
- (14) ここでスミスは、困難の克服を芸術の特徴とみなす伝統に従っている。例えば次の論考を参照。Edward Young, *On Lyric Poetry*, Ellledge (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays*, p. 414.
- (15) 無論、ここで、卓越した彫刻作品と下手な絵画作品との比較が問題とされているわけではない。スミスはあくまでも彫刻

一般と絵画一般という視点から両者を比較している。

- (16) 十八世紀のイリュージョン理論、およびその絵画性については、佐々木健一「絵画の時代としての十八世紀——思想史の一座標——」【思想】(七七六号、一九八九年)、および拙著「象徴の美学」(東京大学出版会、一九九五年)第一章参照。

- (17) イリュージョン理論によれば、芸術作品はその享受者を欺いて、あたかも原像それ自体を享受しているかのようには思わせるのではなくてはならないが、こうした「欺き」に対して *deceit* や *deception* といった術語が用いられる。例えば、E・パークの用例を挙げておこう。「芸術家は観照者に対して、豊富な欺き (*generous deceit*) を与えるべきである」(E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Ed. by J. T. Boulton, 1985. Oxford: Blackwell, 1987, p.76)。こうしたイリュージョン理論に対して スミスは、「彫刻、絵画の偉大な巨匠の作品は、決して欺き (*deception*) によって効果を發揮するものではない、ということが注意されなくてはならない。両者は、決して、それが描写している実在の事物と取り違えられないし、またそのように取り違えられることを意図しているのではない」(115)、と反論する。

- (18) 磯山雅「ヨーハン・マッテゾンの音楽情念論」【美学史研究叢書】第五輯(東京大学文学部、一九七九年)、一二八頁参照。

- (19) スミスによれば、歌の原初的な形態において「言葉」は「長い間何ら意味を持たなかった」(113)。

- (20) こうした考えは、例えばバトウーやメンデルスゾーンなどに典型的に見られる当時の自然の美化説を明瞭に反映している。詳しくは拙稿「可能的世界と創造の類比——ライプニッツ・ヴォルフ学派の美学——」【思想】(八二六号、一九九三年)参照。

- (21) さらに、次の箇所を参照。「器楽は、それ固有の旋律と和声をひどく損なうという代償を払わなくては、自然的対象の音響を不完全にしか模倣しえない、というのも、こうした音響のほとんどは旋律も和声も持たないからである」(1125)。
- (22) なおここでは、作曲家が自己の感情を表現する、ということがそもそも問題となっていないことに注意すべきである。こうした問題設定はこの時期にはまだ成り立っていないからである。

- (23) ルソーからの引用は、「音楽辞典」の「模倣」の一節であり (Rousseau, pp.860-861)、スミスの英訳は正確である。

- (24) 「体系」という概念はすでに「道徳感情論」(一七五九年)において重要な意味を有している。この概念が用いられるのは、スミスがヒュームの功利主義を批判する文脈においてである。ヒュームは「人性論」第三部(一七四〇年)において、「ある目的のための手段は、目的が快い場合にのみ快いものとなりうる」(D. Hume, *A Treatise on Human Nature*, ed. by L. A. Selby-Bigge, Oxford 1978, p.577) (土岐邦夫訳「ロック・ヒューム」中央公論社、五二六頁)と述べるが、それに対しスミスは、目的の快によって手段の快を説明することは不十分であって、むしろ、手段の相応しさ(合目的性)それ自体が快を引き起こすことがある、と論じる。「われわれは、[ある技巧が目的を達成するときに、この目的を評価するのみならず、この目的を達成する技巧の体系それ自体に注目するという]体系の精神のゆえに、すなわち技巧・工夫へのある種の愛のゆえに、目的

よりも手段の方を高く価値評価することがある。そして、仲間が被ったり享受したりする感情について直接感ぜないし感ぜずるゆえにではなく、美しく秩序づけられたある体系を完全に促進することを目指して、他者の幸福を促進しようとする場合がある] (A. Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, ed. by D. D. Raphael and A. L. Macfie, Oxford 1979, p. 185) (『道徳感情論』、水田洋訳、筑摩書房、二八二頁)。

なお、一七六一年の「言語起源論」では、原初的言語(具体的事象を具体的に表象する言語)から合理的言語(具体的事象を抽象的要素に分解ないし分節化する言語)の成立する過程が、「体系」の成立として論じられている (A. Smith, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Oxford 1983, p. 218)。

- (25) 先に註(11)で指摘したように、ルソーは器楽を声楽に即して捉えている。こうした見方は、十八世紀中葉において支配的なものであった。例えばマッテソンは「完全な楽長」(一七三九年)において Klang-Reich としての器楽という理念を立て、次のように述べている。「声楽における歌詞は主として情念の描写に役立つ。だが、その際注意すべきは、言葉がなくともつまり単なる器楽においても……常に支配的な心情の描写を目指し、その結果、楽器が音響を通して、いわば語るような明確な演奏を行う、とらうのでなくてはならぬ」(Johann Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, Reprint: Kassel 1991, S. 127)。この点については、磯山雅、前掲論文、一二四頁以下参照。

- (26) ルソーは「音楽辞典」の「表現」という項目で次のように述べる。「和声は、旋律の音程を的確で正確なものにすることで、表現を力強いものにさえる。……こうした仕方では和声を作られるとき、それは作曲家に対して表現のための多大な手段を与える。だが、もしも作曲家が表現をただ和声の内にのみ求めるならば、こうした手段は消え去ることになる。というのも、そのとき作曲家は、(旋律の)抑揚を生気づける代わりに、和音によって抑揚を窒息させてしまふからである」(Roussseau, p. 820)。

- (27) モーリッツは一七八五年に、「それ自体において完結したもの (in sich selbst Vollendetes)」という理念によって「美しいもの」を捉え、伝統的な芸術の自然模倣説を批判するが (K. Ph. Moritz, *Werke*, Frankfurt am Main 1981, vol. 2, p. 546) このモーリッツに見られる自己完結性という芸術理念は、スミスのそれと符合する。モーリッツに関しては、拙著『象徴の美学』(第三章第二節)参照。