

「芸術」は近代の所産か

——クリステラー、ポーター、ヤング説再考——

小田部 胤久

芸術という概念はいつ成立したのか。それは一八世紀半ばに成立した、というのが今日の定説である。Paul Oskar Kristellerの一九五二年の論文『The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics』がこの点でいまだなお第一に参照されるべき文献である⁽¹⁾。クリステラーは、「音楽、詩、絵画、彫刻、舞踊」という五つのジャンルからなる芸術という概念は、バトラー（一七二一—一八〇年）の『唯一の原理に還元された諸芸術』（一七四六年）において初めて明確な仕方で提起された、と主張する⁽²⁾。クリステラーが「芸術の近代的体系」と呼ぶのは、芸術はこれら五つのジャンルからなるという見方のことである。

このクリステラー説に対しては、James I. Porterが二〇〇九年の論文『Is Art Modern? Kristeller's "Modern System of the Arts" Reconsidered』において、古典古代においてすでに「バトラーのいう芸術に相当する観念が存在している」と反論を提起した⁽³⁾。James O. Youngは一九二〇—二五年の論文『The Ancient and Modern System of the Arts』において、アリストテレスのいう「模倣的諸技術」がバトラーのいう「芸術」に相当するものであり、このアリストテレスの概念はその後中世において忘れられるが、一六世紀に復活し、それはバトラーが「芸術」のもとに理解したのとはほぼ同じジャンルを包含していた、と述べて、クリステラー説を批判している⁽⁴⁾。

以下では、以上の論争を踏まえつつも、多少異なる観点から芸術の成立という主題に接近したい。

クリステラーは、芸術の近代的体系には上述の五つのジャンルが含まれる、という点を強調するが、私としてはむしろ、バトウーが芸術を定義する際の「美しい自然の模倣」という考えが果たして近代的であるのか否か、という問いを立てたいというのも、「美しい自然の模倣」という概念こそが、芸術は上述の五つのジャンルからなる、という考えを支えているからである（したがって、本稿はクリステラー説を直接反駁することを目指すものではない）。「美しい自然の模倣」という概念は、「美しい自然」という契機（換言すれば、自然の理想化の契機）と「自然の模倣」という契機からなる。果たしてこれら二つの契機は古典古代に存在するのか、この点を、バトウー自身が参照するプラトンとアリストテレス、ならびに（バトウーは参照していないが）プロティノスに即して検討する。その結果、古典古代には「美しい自然の模倣」という概念によって諸芸術ジャンルを総括する考えは存在しないことが明らかにされる。たしかに古典古代の人々も、バトウーが「芸術」ともとに理解した諸技術のある種のもともとに理解していたとはいえず、それらを他の技術から明確に区別する仕方でも術語化してはいない。「美しい自然の模倣」として「美しい技術」を捉えるバトウーは、クリステラーが述べるように革新的である。ただし、バトウーの芸術観が近代的であるかといえ、それは否といわざるをえない。バトウーの芸術観はなおあまりに古典古代の発想にとらわれており、その芸術の定義には芸術を常に革新へと駆り立てる要素が欠けているからである。この点を最後に指摘することにした。

一 バトウー——美しい自然の模倣としての美しい技術（芸術）

先ずはクリステラーに倣って、バトウー『唯一の原理に還元された諸芸術』に着目しよう。この書物は今日的な意味における「芸術」という術語を提起した最初期のものである。

第一部第一章において、バトウーは「技術」を三種に分類する。

技術は、それが意図する目的との関連で、三つの種類に分けることができる。第一の技術は人間の欲求を対象とする。

……人間は寒さや飢えやさまざまな害悪に晒されたが、自然は、こうした害悪から身を守るために人間が必要とする手段が人間の勤勉と労働の報いとなることを望んだ。こうして機械的技術が生じた。／他の技術は快を対象とする。それは歡喜、ならびに豊かさや安らぎの生み出す感情の直中でのみ生まれることができた。これは特にすぐれて美しい技術（芸術）と呼ばれる。音楽、詩、絵画、彫刻、身振りの技すなわち舞踊がそれである。／第三の種類は有用性と楽しみを同時に目的とする技術を含む。雄弁と建築がそうしたものである。……／第一種の技術は自然をあるがままに、ひたすら効用のために用いる（employer）。第三種の技術は、効用と楽しみのために、自然を磨きつつ用いる。美しい技術（芸術）は自然を用いない、それはそれぞれの仕方ですら自然を模倣するのみである。（Bataux [1740], 6-7）⁽⁵⁾

バトウーは「諸技術」を三つに分けるが、第三の技術は第一、第二の技術の混合物であるから、技術は大きく二つに分かれるとごつてよい。バトウーは、「自然を使用する」ことで実践的有用性ないし欲求に仕える「機械的技術（les arts mécaniques）」との対比において、「自然を模倣」することによって「快」を求める技術を「美しい技術＝芸術（les beaux arts）」と呼ぶ。つまり、バトウーは「技術」を意味する arts という名詞に、「美しい」という形容詞を加えることによって、「芸術」という新たな領域、すなわち音楽、詩、絵画、彫刻、舞踊からなる領域を作り出し、それを「機械的技術」と対比させる（Bataux [1740], 6）（したがって、「美しい」という形容詞は、芸術をその他の技術から区別する種差である）。中世ラテン世界において定式化された考え方に即するならば、「機械的技術」（すなわち身体を働かせる諸技術）は「自由な技術（artes liberales, liberal arts）」（すなわち精神の営みである自由七学芸）と対立する。「芸術」という術語の成立は、従来の「技

術」の体系——すなわち、「技術」は「自由な」技術と「機械的」技術とからなる、という考え——の再編成をもたらす。それでは、「美しい技術（芸術）」は自然をいかに模倣するのか。

〔美しい〕技術（芸術）は自然の模倣者であるとしても、しかしそれは賢明で見識のある模倣でなくてはならない。すなわち、この模倣は自然を隷属的に模倣するのではなく、対象や特徴を選択し、それらをそれらが受け入れうる完全性の全体を伴って呈示する。一言で言えば、それは、自然がそこに見出されるような模倣であるが、その自然とは、それ自体においてあるがままの自然ではなく、ありうる自然、人が精神によって思い描く（concevoir par l'esprit）ことのできる自然である。（Bataux [1746], 24）

美しい技術（芸術）は自然を模倣するが、事実としての自然対象を模倣するのではない。むしろ、それは自然を現実性の領域から可能性の領域へと解放する。ただし、可能性は恣意性ではない。美しい技術（芸術）が模倣するのは、ありうる自然であるばかりか、完全性を伴ったありうべき自然である。こうした自然をバトゥーは「美しい自然」（Bataux [1746], 27）と呼ぶ。したがって、美しい技術（芸術）は「美しい自然の模倣者」（33）であり、「美しい自然の模倣」（9, 37）こそ美しい技術（芸術）を特徴づける。

バトゥーは自らの理論が目新しいものであるとは決して考えていなかった。

この説は何ら新しいものではない。それは古代人のいたるところで見出される。アリストテレスは彼の『詩学』を、「音楽、舞踊、詩、絵画は模倣的技術（des arts imitatifs）である」という原理から始めている。彼の詩学のあらゆる規則はこの点にかかわる。プラトンによれば、詩人は語る（raconter）だけでは不十分であって、自らの語る行為を想い描

き創造 (fabriquer et créer) しなくてはならない。プラトンは彼の『国家』において詩を弾劾しているが、なぜかといえは、それが模倣する対象は本質的に模倣であって、人々の品性にかかわりうるからである。(Bataux [1746], 18-19)

バトウーは、美しい技術(芸術)を美しい自然の模倣者と定義する自らの理論が、アリストテレスおよびプラトンの考えを継承するものである、と考えていた。以下で問うべきは、プラトン、アリストテレスは果たしてバトウーが考えるような仕方方で芸術を捉えていたのか、である。先に触れたように、クリステラーのいう「芸術の近代的体系」とは「音楽、詩、絵画、彫刻、舞踊」という五つのジャンルを包含するものであるが、もしもバトウーがいうように、アリストテレスがすでに「音楽、舞踊、詩、絵画は模倣的技術である」と述べているのであれば、クリステラー説はそもそも否定されることになるであろう。したがって、次にプラトンとアリストテレスに遡って検討する必要がある。

二 プラトン——模倣者(いかさま師)としての画家と詩人

バトウーによるプラトンの言及は、その意図が理解しにくい。とりわけその理由は、プラトンが『国家』第一〇巻において、詩の営みを根本的に批判するいわゆる〈詩人追放論〉を展開しており、その論調が美しい技術(芸術)を技術の一種として定式化するバトウーの議論とそぐわないように思われるからである。

先のプラトンに言及した一節に対してバトウーは註をつけ、プラトン『パイドン』から次の一節をギリシア語で引用している(ここではアクセント記号、氣息音、句読点はバトウーによる引用に依拠する)。

Επιποίησις ὅτι τὸν ποιητὴν θεοὶ εἰσπαρ μέλλοι ποιητῆς εἶναι, ποιεῖν μῦθους ἄλλ' οὐ λόγους. (Ph. 61B)

詩人は、もしも詩人であろうとするならば、物語（虚構）（*mythos*）を作るべきであって、「真実についての」語り（*logos*）を作るべきではない、と考えて……

バトウーによる「語る」と「思い描き創造する」ことの対立の背後には、ロゴスとミュトスの対立がある。バトウーはプラトンによるこの箇所のように、「美しい自然」とは「人が精神によって思い描くことのできる自然」である、という自説に対応するものを見て取ったのであろう。

続いてバトウーが言及している詩の弾効に関しては、プラトン『国家』第一〇卷の〈詩人追放論〉が参照されるべきである。登場人物のソクラテスは、ホメロスに代表される詩人を哲学的観点から批判するに際し、絵画の営みを例に採る。このことは、プラトンが詩と絵画をある意味で同種のものとして捉えていることを示している。

絵画批判を支える論拠は〈イデア—職人の所産 芸術作品〉という存在の階梯である。「寝椅子」を例にとりつつ、ソクラテスは次のように説明する。

第一の階梯、それは「神」の「制作」する「真にあるところの寝椅子」（すなわち寝椅子の本性（*physis*）ないしイデア）であり、それはただ「一つ」しかありえない。そして、その制作者は「本性（*phyloungos*）」と呼ばれる（この語は、「自然・本性」を意味する *physis* と働きを意味する *ergon* に由来する）（R. X. 597B-D）。

第二の階梯、それはこの寝椅子の「イデアを眺めつつ」職人が制作する寝椅子であり、これは数多く存在する（596B）。職人の営みが「技術」であると呼ばれるのは、それがイデアの一次性によって支えられ限界づけられているからである。寝椅子作りの職人と机作りの職人は、それぞれの眺めるイデアが異なるゆえに、相互に異なる技術を有する。すなわち、技術とはイデアによって限定された領域のうちに可能になる。イデアに即して個々のものを制作する職人は「民衆的制作者（*démourgos*）」と呼ばれる（この語は、「民衆」を意味する *démos* と「働き」を意味する *ergon* に由来し、もともとは民衆

のための制作者を意味する) (597D) (9)。

これに対して、第三の階梯は、たとえば画家の制作する寝椅子である。寝椅子を描く画家は「存在するものを存在するがままに模倣する」のではなく、「現象する姿を現象するがままに」(pros to phainomenon, hós phainetai) 模倣する」にすぎず、したがって、寝椅子のアイデアを眺めることも寝椅子職人の技術について「理解」することもなく、単に「影像 (eidolon) 」を作り出すにすぎない。この種の人は「本性 (真実在) 」から見て三番目に生まれるもの (to triton gemēma apo tēs physēs) 」を制作する者であって、「模倣者 (mimētēs) 」と呼ばれ、またその者が行う営みは「見かけを模倣する術 (phantasmatos mimētēs) 」と呼ばれる。模倣者はたしかにありとあらゆるものを模倣しようとしても、それは模倣者がアイデアを眺めることがないからであり、したがって、模倣者とは「いかさま師 (gōgō) 」にほかならない (597E-598D)。

このように画家を批判するソクラテス (ないしプラトン) は、「模倣者」としてさらに画家のみならず詩人を挙げ、「見かけを模倣する術」のうちに絵画のみならず詩作をも含める (598D-599C)。西洋の芸術理論において、芸術を「模倣」と関連づける理論の淵源は、プラトンの『国家』のうちにある。したがって、バトゥーがプラトンに言及するのは当然である。

ただし、以上の点から、プラトンにおいて絵画と詩作を包括する「見かけを模倣する術」は今日の「芸術」に相当し、また画家と詩人を包括する「模倣者」は今日の「芸術家」に相当する、と結論するのは早計である。というのも、プラトンは単に、絵画および詩は「見かけを模倣する術」であると語っているにすぎず、その際プラトンは、果たして「見かけを模倣する術」には他にいかなるものが含まれるのか、「見かけを模倣する」という規定は絵画や詩を規定するのに十分な条件であるのか、といった点について全く考察していないからである。仮に芸術家がいかさま師であるとしても、「いかさま師」は芸術家に限られるものではない。プラトンにとって「見かけを模倣する術」ならびに「模倣者」という語は、諸芸術ジャンルならびに芸術家を限定的ないし排他的に規定するものとはいえない。

プラトンにおいて今日的な「芸術」ないし「芸術家」という観念が確立しているか否かという問いに答えるに当たってさ

らに参照すべきは、『法律』と『ソピステス』である。

『法律』第一〇巻では、アテナイからの客人が、「真实性を全く持たない遊び (paidia) の如きもの」として、「絵画や、音楽や、その他それらに類する諸技術」を挙げている (L. X. 889D)。ここに詩が含まれるのか否か、それは文脈からは確言できないが、いずれにせよプラトンが「絵画や、音楽や、その他それらに類する諸技術」として今日の「芸術」に相当するジャンルを念頭に置いていたことはたしかである。とはいえ、プラトンはこれらの技術に明確な名称を与えてはいない。なお、この箇所で見目すべきは、続けてアテナイからの客人が、「技術」の中には「医術や農耕術や体育術のように、その能力を自然と共同させているもの」があり、それは「何か真面目なもの (ti spoudaion) を生む」ことができる、と続けていることである (889D)。技術は自然と共同してこそ、単なる遊びであることをやめ、真理に与るのであり、したがって、自然こそが真理である、という考えが根底にある。

さらに、『ソピステス』における「技術」の分類も注目し値する。エレアからの客人は、「巨大な作品を彫像として作った (plassen)」、絵画として描いたりする (graphain) 人々」(So. 235E) の技術を、「見かけを作る術 (phantastike)」(236C) と呼ぶが、この概念はソフィストの術なども含み、いわゆる芸術を排他的に指し示すものではない。エレアからの客人はこの「見かけを作る術」をさらに、「道具を用いて行うもの」と「自分で自分自身を道具として提供」することで見かけの像を作るもの（具体的には、自分の身体や声を用いて見かけの像を作るもの）とに分ける。ソフィストの定義を探求するエレアからの客人は、ソフィストを後者のうちに含み入れ、その技術を「模倣術 (mimesis)」と呼ぶ。おそらく「道具を用いる」前者のうちにいわゆる芸術が含まれるのであろうが、エレアからの客人は、議論の進行上、この点にはそれ以上立ち入らず、「それらを一つにまとめて何か適切な名称を与える」ことは「他の人に任せよう」と述べる (267A-B)。「模倣」という概念を絵画や彫刻に帰さないばかりか、絵画や彫刻などの技術を総称する名称を保留する点で、『ソピステス』のプラトンは、いわゆる芸術という概念を提起することに対して関心を寄せてはいるとは決していえない。

三 アリストテレス——模倣する術の体系化

アリストテレスの『詩学』は、プラトンによる詩（ならびに絵画）の批判から詩を擁護するものであるが、芸術概念の成立という点でも、重要な一歩を示している。

『詩学』第一章において、アリストテレスは次のように述べている（ちなみに、パトゥーが註においてギリシア語で引用している一節「これらはすべて全体として見れば模倣である」(Poet. 1, 1447 a15-16) (Bateaux [1746], 18 n.) は次の引用文に含まれる)。

叙事詩、悲劇の詩作、さらに喜劇、ディテュランボス〔酒神合唱讃歌〕の創作、縦笛アウロスの吹奏と豎琴キタラの弾奏の大部分、これらはすべて全体として見れば模倣 (mimesis) である。ただし次の三つの点で、すなわち異なった媒体によって、異なった対象を、異なった仕方で模倣し、同じ仕方では模倣しない、という点で互いに異なる。(Aristoteles, Poet. 1, 1447 a13-18)

先に見たように、パトゥーはアリストテレス『詩学』第一章を直接引用しつつ、アリストテレス説を「音楽、舞踊、詩、絵画は模倣的技術である」という命題にまとめているが (Bateaux [1746], 18) これは正確であろうか。たとえば D. W. Lucas による『詩学』註釈書では、右に引用した箇所に関して、「詩、音楽、絵画、彫刻、舞踊がすべて模倣 (mimesis) の形式であることを、アリストテレスは当然のこととみなしている」⁽⁷⁾、と指摘されており、それはパトゥーの理解を支持するように見える。しかし、こうした見解は正確ではない。

なぜパトゥーは（さらに現在の註釈者もまた）、右に引用した一節を踏まえて、そこに含まれていない「絵画」ないし「彫

刻」にも言及したのであろうか。おそらくその理由は、アリストテレスが先に引用した箇所が続いて、次のように述べているからであろう。

実際、ある人々は（技術による人々もあれば経験による人々もいるが）色と形によって似像を作りつつ、他の人々は声を用いて多くのものを模倣するように、今述べた諸技術にあっても、それらはすべてリズムと言葉と音曲によって模倣を行う。（I, 1447a18-22）

「色と形によって似像を作る」のは絵画ならびに彫刻であるから、絵画と彫刻は「模倣」に含まれるように思われる⁽⁸⁾。しかしながら、そのように捉えることは文脈的に見て誤っている。

第一に、「……ように (hōsper)、今述べた諸技術にあっても」という表現に注意しよう。この表現は、アリストテレスが絵画と彫刻を、先に模倣と呼ばれた挙げられた技術（すなわち、「叙事詩、悲劇の詩作、さらに喜劇、ディテュランポス〔酒神合唱讃歌〕の創作、縦笛の吹奏と豎琴の演奏の大部分」とは別種のものともみなしていることを示唆する。第二に、「実際 (gar)」で始まる右の文と前の文とのかかわりを考慮するならば、模倣において用いられる媒体について語るこの文において主題とされているのは、「異なった媒体によって、異なった対象を、異なった仕方でも倣する」という三つの論点のうち第一の論点であることが明らかとなる。以上二点をまとめるならば、アリストテレスは『詩学』第一章において叙事詩と悲劇・喜劇、ならびにいくつかの音楽を「模倣」と規定し、それについて説明する際に、参照項として絵画と彫刻に言及している、ということが出来る。

アリストテレスが『詩学』冒頭に挙げている諸技術は、後にヴィルヘルム・ヴント（一八三二—一九二〇年）が導入した術語を用いるならば、上演と結びつく「ムーサ的芸術 (mussische Kunst)」に相当する⁽⁹⁾。アリストテレスはそれらを「模倣」

と規定しており、したがってここに絵画ならびに彫刻は含まれない（なお、舞踊については、後述する）。したがってまた、アリストテレスは上述の諸技術について「これらすべて全体として見れば模倣である」と述べた後に、これらの技術を、模倣のための媒体、模倣される対象、模倣する仕方という三つの点から体系的に区分するが、この議論も本来的にはムーサ的芸術にのみ妥当する。

第一の観点に即するならば、ムーサ的芸術が用いる媒体は「リズム (rhythmos) と言葉 (logos) と音曲 (音階) (harmonia)」の三つである。縦笛と豎琴の創作は言葉を用いないが、叙事詩や悲劇・喜劇は言葉を用いる。あるいは、ディテュランボスは三者すべてを用いるが、悲劇・喜劇は合唱部分では音曲を用い、対話部分では音曲を用いない。こういった仕方でもーサ的諸芸術は相互に区別される。ちなみに、音曲を用いずリズムのみで模倣する者として、アリストテレスは「舞踊家 (orchestres)」（1, 147a7）を挙げており、このことは舞踊がムーサ的芸術のうちに含まれることを示す。第二の観点に即するならば、悲劇はすぐれた人を、喜劇は劣った人を模倣する（2, 148a16-18）。また、第三の観点によれば、叙事詩におけるように詩人が「叙述する者」としてさまざまな人物を模倣する場合と、悲劇・喜劇におけるように詩人が「すべての人々を行為し現実に活動する者として」（すなわち俳優の演技をとおして）模倣する場合がある（3, 148a20-24）。

無論、ここでの議論はムーサ的芸術に限定されるものではない。第一の媒体に関して論じる際に、アリストテレスは、「色」と形によって似像を作る」（147a8-19）ことで模倣する術に言及しているが、これは先に触れたように絵画ならびに彫刻のことである。また、第二の模倣対象に関しても、アリストテレスは、ポリュグノトスはすぐれた人を、パウソンは劣った人を描いた、と述べて、「画家」に言及している（148b9）。先に見たように、バトゥーは、アリストテレス説を「音楽、舞踊、詩、絵画は模倣的技術である」という命題にまとめていたが、それはアリストテレスによる絵画への言及を踏まえてのことであろう。ただし、第三の観点、すなわち模倣の仕方はそもそもムーサ的芸術に固有なものであって、絵画には妥当しない（したがってまた、ここには絵画への言及は認められない）。ここから明らかなように、アリストテレスの『詩学』は、

あくまでもムーサ的芸術の理論を目指している。たしかに『詩学』は絵画にも言及し、また絵画の営みを模倣として捉えているとはいえ⁽¹⁰⁾、『詩学』は絵画・彫刻等を含む諸芸術ジャンルを「模倣」という概念によって統一的に捉えることを意図するものではない。

次に、『詩学』に即して、アリストテレスが「模倣」の意義をどのように捉えていたのか、この点を検討しよう。参照すべきは、詩人の仕事を歴史家の仕事と対比的に捉える『詩学』第九章である。ここでアリストテレスは「詩」を「歴史」と対比させる。歴史とは固有名の世界であり、そこで語られるのはすべて「実際に生じた」個別的な出来事である。それに対して、詩は「生じうるような出来事 (hoia an genoito)」を語ることによって、現実性の次元を可能性の次元へと解放する（ちなみに、アリストテレスは an + opt. 「希求法」によって可能的事態を指し示している）。アリストテレスはさらに、この「生じうるような出来事」を「普遍的な事柄 (ta katholou)」とも換言するが、そのことが意味するのは、仮に詩が（たとえばオデュッセウスとかオイディプスなどの）固有名を用いるとしても、そこで語られるのはこれらの個々の登場人物にのみ妥当する事柄ではなく、登場人物が置かれたのと同じの状況に置かれるならば、ある一定の性質を有する人々にとってそのような語ったり行為したりすることが当然であるような事柄である (9, 1451 a36-b11)。

個別的な事柄を普遍的な事柄に高めることは、一種の理想化といえる。『詩学』第二章においてアリストテレスは悲劇詩人ソポクレスを画家ゼウクシス（前五世紀後半―前四世紀初頭）に比して次のように指摘する。

もしも真実 (aletheia) が描かれていない、と非難されるならば、「しかし恐らくはあるべきこと (dei) が描かれている」と答えることができるであろう。たとえばソポクレスは、「自分は人間のあるべき姿を詩作したが、エウリピデスは人間をあるがままに描いたにすぎない」と述べたが、そのように応じるべきである。……ゼウクシスの描いた人は実際には存在しえないにしても、よりすぐれている。範例 (paradigma) は「実際に存在するものを」凌駕しなくてはならな

この点があるから。(25, 1460 b32-35, 1461 b12-13)

先に見たように、詩が模倣するのは個別的な事柄ではなく普遍的な事柄であるが、それは詩人が個別的な現実性を可能性へ開きつつ、それを範例——すなわち、他のさまざまな事例に妥当する典型的な事例——へと理想化するからである。この点では画家の営みも同様である。この理想化の営みによって、詩も絵画もその類い稀なる迫真性を獲得するのであって、これが(個別的な事例のうちに成り立つ)「真実」とは区別された(ある種普遍的な)「真実らしいもの (to eikos)」(25, 1461 b9 et alia) を¹³⁶。

アリストテレスの『詩学』は芸術の一般理論を目指すものではないが、しかし『詩学』からは、現実を理想化しつつ模倣するものとして芸術を規定する立場を読み取ることができる。バトラーが美しい技術(芸術)を、「それ自体においてあるがままの自然」の「模倣」ではなく、「ありうる自然、人が精神によって思い描くことのできる自然」の模倣である、と述べるとき (Bateaux [1746], 24)¹³⁷、それはアリストテレス説を直接踏まえている。

四 プロテイノス——自然の模倣にして理想化としての芸術

だが、バトラーが当然のものとして受け入れていながら、以上において検討したプラトンの『国家』にも、アリストテレスの『詩学』にも認められない考えがある。それは「自然の模倣」という概念である¹³⁸。

「技術は自然を模倣する」とはアリストテレスが『自然学』において提起する命題であり (Aristoteles, Phys. II 2, 194 a21-22, cf. Meteor. 3, 381 b6)¹³⁹、この命題からは、自然と技術をめぐるアリストテレスの基本的な考えを読み取ることができる。

第一に、自然も技術もともに事物を生成させる原理であるが、その原理のあり方が異なる。「技術は、〔それによって生成

する事物とは「異なるもののうちにある原理であるが、自然は、「それによって生成する」事物それ自体のうちにある原理である（人間が人間を産むのであるから）」(Met. XII 3, 1070 a7-8)。すなわち、自然において生成の原理は（動植物の生成の場合に認められるように）生成するものそれ自体のうちに内在しているが、技術においてはこうした原理が生成するもの（たとえば家）とは別のもの（たとえば建築家）のうちに存する。換言すれば、自然の所産は内在的原理によって生じるのに対し、技術の所産はその所産の外部の技術者によって生じる。

これと関連して、第二に、自然と技術はその生成の仕方に関しても異なる。技術の場合は、生成の原理が生成する事物それ自体のうちにはなく制作者としての人間のうちにある（すなわち、石材がそれ自体で家を目指して生成するのではなく、建築家が石材を用いて家を制作する）ために、材料と目的との関連も、制作の過程も、偶然性を帯びざるをえない。それに対して、自然はそれに内在する原理によってある「目的 (telos)」を目指しており、それゆえに自然の所産は、何かがその生成を「妨害」しない限り、「常に」そのように生じる (Phys. II 8, 199 b17-18)。アリストテレスは、このような自然と技術の関係を踏まえて、「技術は自然を模倣する」と主張する。アリストテレスによれば、「目的は……技術の所産においてよりも自然の所産においてより明白である」(PA, I 1, 639 b19-20) ゆえに、技術は自然の合目的性に倣うことによってそれ自体合目的な営みとなり技術の名に値するものとなる。つまり、自然は技術にとって規範性を持つ。ちなみに、自然を技術にとっての規範とみなす見方は、先に検討したプラトン『法律』のうちにも明確に読み取れる (L. X, 889D)。

だが、アリストテレスは同時に、「技術は、一方で自然が成し遂げる (apegasasthai) ことができないことを完成する (epitelein) とともに、他方で「自然を」模倣する (mimēsthai)」(Phys. II 8, 199 a15-17) あるいは、「技術と教育はすべて、自然に欠けているもの (to proslēpon) を補おう (anapleroun) と欲する」(Pol. VII 17, 1337 a1-3) とも述べている。一見すると、技術が自然の欠点を補い完成させる、という考えは、技術にとっての自然の規範性に反するように見える。だが、「完成させる」という語 *epitelein* が「目的」を意味する *telos* から派生していることが示すように、「技術」が「自然の成し遂げられないこ

とを完成」しうるのは、まさに自然の合目的性のゆえである。つまり、自然はそもそも目的を目指すゆえに、技術はその自然の働きを手助けし、自然の働きを実現することができる。

このように、アリストテレスにおいて「技術は自然を模倣する」という命題は、自然学にかかわるものであって、芸術的営みとはかかわらない。ところが、古代末期にはすでに、「技術は自然を模倣する」という命題は芸術的営みと関連づけられていた。この点で注目すべきはプロティノス（二〇五―二七〇年頃）の論考「叡智的な美について」である。

もしも誰かが、技術は自然を模倣することによって制作する、という理由で技術を軽蔑するならば、先ず、自然もまた他のものどもを模倣する、と語らなくてはならない。次に、技術は単に可視的なものを模倣するのではなく、自然の源泉である諸原理 (logoi) に立ち戻ることに、さらにまた、技術は多くのものどもを自ら制作するのであり、美を所有しているゆえに、何か欠けている (elleipen) ならばそれを付け加える (prosthenai) と、いうことを理解しなくてはならない。実際、ペイディアスはゼウス像を制作する際に、いかなる可感的なものにも基づかず、もしもゼウスが眼前に姿を現そうと欲するならばどのように生じうるか (hotos an genoitō) を考えた。(Plotinus, *Enneades*, V, 8, 1)

ここでは先にプラトンにおいて検討した〈イデア―現象的個物―芸術作品〉という存在の階梯が前提とされている。もしもプラトンのいうように詩や絵画（以下では便宜的に芸術という表現を用いる）が「単に可視的なものを模倣する」ととどまるのであれば、プラトンによる芸術批判は正しいであろう。だが、可視的なものもまたイデアを模倣しており、それゆえに、プロティノスによれば、本来の芸術は「単に可視的なものを模倣する」のではなく、「可視的なもの」からそれが模倣している「原理」へと遡る。そのことによって、芸術は可視的なものに従属することなく、むしろ自らが「所有」する「美」に従って、「多くのものどもを自ら制作する」ことができる。すなわち、「美」を備えた「技術」としての芸術——ちなみに、

パトウーは芸術を美しい技術と規定したが、技術を美と明確に結びつける発想は、プラトンにもアリストテレスにも見られず、プロティノスに由来する——はそれ自体に備わっている原理に即して制作する。それゆえに、芸術は対象のうちに「何か欠けているならばそれを付け加える」ことができる。ここに、芸術は自然の模倣にして同時に自然の理想化である、という規定が生じる。こうしてプロティノスは、自然の模倣と自然の理想化という二つの契機からなる芸術論を提起した。

プロティノスは一般に新プラトン主義者として知られるが、芸術に関する考えはむしろアリストテレスと対応する側面を持つ。第一に、理想化は「可感的なもの」という個別的實在性の次元を、「もしもゼウスが眼前に姿を現そうと欲するならばどのように生じうるか (hōios an genōio)」という可能性の次元へと解放することをおしてなされる、というプロティノスの考えは、「詩人の仕事は、実際に生じた出来事を語るのではなく、生じうるような出来事 (hōia an genōio) を……語ることである」(Poet. 9, 1451 a36-37) というアリストテレスの『詩学』第九章の考えと、表現の上でも正確に対応する。第二に、「技術は自然を模倣することによって制作する」という表現も、アリストテレス「技術は自然を模倣する」という命題にその淵源を有するものであって、プラトンの立場とは相容れない。「自然」とはギリシア語の *physis* であるが、ヘイデア——職人の所産「芸術作品」という存在の三段階説をとるプラトンにおいては、芸術作品とは「本性(真實在) (Physis) から見て三番目に生まれるもの (to triton genēma apo tēs physēs)」(Platon, R. 597E) にすぎない。つまり、たしかに芸術作品は「模倣する」にせよ、それは「イデア」としての *physis* を「模倣する」のではなく、「現象する姿を現象するがままに模倣する」のみである (R. 598B)。このように、*physis* という語をイデアの意味に用いるプラトンにおいて、芸術はそもそも *physis* を模倣するものではありえない。ただし、「芸術は自然を模倣する」という命題の源泉はアリストテレスのうちにあるとはいえず、「技術は自然を模倣する」(Aristoteles, Phys. II 2, 194a 21-22) というアリストテレスの命題は、先に確認したように、自然科学上のものであって、何ら芸術理論とかかわるものではない。後代になって、この自然科学上の命題が、『詩学』第一章の「叙事詩、悲劇の詩作、さらに喜劇、ディテュランボスの創作、縦笛の吹奏と竖琴の弾奏の大部分、これらはすべ

て全体として見れば模倣 (mimesis) である」(Aristoteles, Poet. 1, 1447 a13-16) という芸術理論上の命題と混淆することによって、「芸術は自然を模倣する」という命題が生じた。プロテイノスのこの一節は、古代末期においてこうした混淆が生じていたことを示す。

五 結語に代えて

ここで、バトウーの理論に戻り、果たしてそれが革新的であったのかという問いに答えることにしよう。

技術のうちで快をもたらすことを直接の目的とするものを他の技術から峻別し、それらにある特定の名称を与えた点において、バトウーの理論はたしかに革新的と言ってよい。「美しい技術」という名称は、「美しい」という形容詞によって、芸術をその他の技術から区別するものである。芸術は、「技術」という類と「美しい」という種差からなる。ただし、バトウーが芸術を「美しい自然の模倣」と定義するとき、それはアリストテレスが『詩学』において悲劇について論じた議論を超えて出るものではない。おそらくバトウーもそうのように考えていたと思われる。バトウーの議論は基本的に古典的である。バトウーは、クリステラーの言葉を用いるならば、たしかに「音楽、詩、絵画、彫刻、舞踊」という五つのジャンルからなる「美しい技術(芸術)」という名称を作り出した点において、「芸術の近代的体系」の提唱者であるが、彼の理論は決して「芸術の近代的概念」を定式化するものではない。一体そこには何が欠けているのであろうか。

バトウーは『唯一の原理に還元された諸芸術』(一七六四年版)において「技術一般」(その下位概念として「美しい技術(芸術)」が含まれる)を次のように定義する。

技術一般とは、良くも悪しくも作られることのあるものを良く作るための諸規則の集合ないし集成である。というのも、

良く作られることしかありえないもの、あるいは悪しく作られることしかありえないものは、技術を必要としないから
わる。 (Bataux [1764], 8)

バトウーにとって、芸術とは良い作品を作るための規則の集成である。この規則は定式化しうるものとして不変であり、したがって、芸術もまた本質的に変化を免れたものとみなされている。バトウーによる芸術の定義に欠けているのは、芸術を常に革新へと駆り立てる要素である。近代的芸術は自らを常に変化ないし革新へと駆り立てる動因を備えている。

私が見るところ、ダランベール（一七二一—一八三年）による『百科全書』への「序文」（一七五一年）のうちにこそ、近代的芸術観の萌芽が認められる。この点については別稿において詳述したので⁽²⁾、ここではその要点を記すにとどめる。私が注目したいのは、次の一節である。

自然の模倣を意図する自由な技術は、主として快を目的とするために美しい技術（芸術）と名づけられた。しかし、このことが芸術を、それよりも必要な、あるいは有用である自由な技術（自由学芸）、例えば文法学、論理学、道徳学から区別するただ一つのことではない。（両者の差異はさらに）これら後者が誰でも他人に伝えることのできる確定した不動の諸規則（des règles fixes et arrêtées）を持っているのに対して、芸術の実践は、主として、ほとんど天分（génie）からその法則（lois）を受け取るにすぎない一種の発見（invention）のうちに残存する〔点に認められる〕。芸術について書かれたこれらの諸規則は、厳密には、芸術の機械的部分（la partie mécanique）にすぎない。（D'Alembert [1751], 106）

ダランベールによれば、「芸術」は二つの点で他の「自由な技術」から区別される。第一に、芸術の種差は、それが「自

然の模倣」を試み、「快」をもたらす点にある。この点でダランベールはバトラーと意見をともにする。ダランベールの独自性は第二の論拠にある。

ダランベールは、技術をそもそも「実定的で不変の規則」(104)に基づくものと規定する。この規定は、「文法学、論理学、道徳学」などの「自由な技術(自由学芸)」にも妥当する。これらの「自由な技術」は、正しく語り書くための、正しく推論するための、正しく行為するための「規則」をわれわれに教えるからである。だが、「芸術」のみはこの点で例外的な位置を有する。なぜならば、芸術における「規則」はその「機械的部分」——具体的にいえば、先行する「発見」を手ないし身体をとおして単に実行すること——にしか妥当しないからである。そして、芸術にとって本質的な部分とは、この「機械的部分」ではなく、非機械的部分、すなわち実行に先立つ「発見」であり、そこには「確定した不動の諸規則」は存在しない。なるほど、「発見」は単なる偶然の所産ではない。それゆえに、ダランベールは「発見」を支える「法則」性の存在を主張する。だが、ここにいう「法則」とは、他の技術を支える「規則」のようにその技術を学ぶすべての人に開かれ「伝えられることのできる」ものではなく、芸術家の「天分」に由来するものと規定される。

ダランベールの議論をバトラーのそれから区別するのは、彼が美しい技術(芸術)の営みを「諸規則の集合」に還元しない点にある。ダランベールにおいて、美しい技術(芸術)はある種の逆説と結びつく。というのも、美しい技術(芸術)は、技術である限り、その定義上、「実定的で不変の規則に還元することのできるような諸認識の体系」でなくてはならないが、しかし同時に、こうした諸規則は美しい技術(芸術)の全般に及ぶのではなく、単にその「機械的部分」にしか及ばないのであり、美しい技術(芸術)の中核をなす「発見」——ダランベールは伝統的な弁論術の術語に従っているが、今日的に訳すならば、「創意」(あるいは独創)である——はこうした諸規則を逃れるからである。すなわち、ダランベールによる美しい技術(芸術)の定義は、美しい技術(芸術)は技術でありつつ技術ではない、という振れを含む。これは、芸術を「技術」という類と「美しい」という種差によって定義するバトラーの立場と根本的に異なる。この振れ、ないしその振れをもたら

す「発見〔創意〕」こそ、芸術をその安定した状態にとどめず、常に変化ないし革新へと駆り立てたものである。私はここに近代的芸術観の誕生を見る。

文献表

プラトン、アリストテレス、プロティノスからの引用は原則として OCT により、通常用いられる略号によって著作・巻数等を示す。翻訳に際しては各種邦訳を参照した。なお、ギリシア語は原則としてラテン語表記し、動詞は不定詞形に、名詞は主格に改める。

Charles Bateux [1746], *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Paris : Chez Durand.

— [1764], *Principes de la littérature*. Nouvelle édition, tome premier. Gotingue et Leide : Chez Elias Luzac, et Paris : Chez Desaint & Saillant (ハノーヴァー『芸術論』山縣熙訳、玉川大学出版部、一九八四年)

Jean Le Rond d'Alembert [1751], *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, introduit et annoté par Michel Malherbe, Paris : J. Vrin 2000.

註

- (一) Paul Oskar Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics,” *Journal of the History of Ideas*, vol. 12/4 (1951), 496–527 and vol. 13/1 (1952), 17–46.
- (二) Kristeller, art. cit., 1951, 20–21.
- (三) James I. Porter, “Is Art Modern? Kristeller’s ‘Modern System of the Arts’ Reconsidered,” *British Journal of Aesthetics*, vol. 49/1

(2009), 1-24.

- (4) James O. Young, "The Ancient and Modern System of the Arts," *British Journal of Aesthetics*, vol. 55/1 (2015), 1-17.
- (5) なぞ、*ソトウー*のこの書に關しては Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, édition critique par Jean-Rémy Manion, Paris 1989 という批判校訂版が出されているが、これは残念ながら批判校訂版の名に値しないため、原典から引用する。
- (6) この *démourgos* という語は『ティマイオス』においては、宇宙の制作者としての神を指し示すために用いられているが (Ti. 28A, 29A)、『国家』における用例はそれとは次元を異にする。
- (7) Aristotle, *Poetics*, Introduction, Commentary and Appendixes by D. W. Lucas, Oxford: Clarendon Press, 1968, p. 55.
- (8) なお、アリストテレスはさらに、「声を用いて多くのものを模倣する」営みについて言及しているが、これが何を意味するかについてはさまざま見解がある (Lucas, *op. cit.*, pp. 56-57)。ここでは、*音楽*、ならびに音声による物真似を指す、と解しておく。
- (9) Wilhelm Wundt, *Die Völkerpsychologie*, Bd. 3, *Die Kunst*, Zweite, neu bearbeitete Auflage, Leipzig 1908, S. 107-108.
- (10) このことは、たとえば『弁論術』に、「絵画や彫刻や詩」をすべて模倣と関連つける一節があることから明らかにである (Rhet. I.11, 1371 b6-7)。
- (11) 古典古代において、絵画や詩といった「技術」が「自然を模倣する」と語られることはない。この点については Anthony J. Close, "Commonplace Theories of Art and Nature in Classical Antiquity and in the Renaissance," *Journal of History of Ideas*, 30/4 (1969), 467-486, here 472 参照。
- (12) 拙著『美学』(東京大学出版会、二〇一九年)三二〇—三二三頁参照。