

タイトル	近代の衝撃と海： 鷗外・漱石・魯迅・郁達夫・サイ チョンガによって表象された「海」(中-続2)
著者	テレングト，アイトル
引用	北海学園大学人文論集，43： 81-112
発行日	2009-07-31

近代の衝撃と海

—— 鴎外・漱石・魯迅・郁達夫・サイチヨンガによって
表象された「海」——（中一統 2）

テレングト・アイトル

十五

以上のように、本稿十三・十四節で、森鴎外の翻訳作『即興詩人』をめぐって、西欧受容の背景について触れてきたが、そのなか遡って西欧文学の起源に言及し、その伝統の「狂気」の申し子で「異端」でもあるロマン主義文学の起源・特徴などにも触れ、初期鴎外文学が伝えようとしたかったロマン主義の背景を考察してきた。

しかし、「海」というスペクタクル・情緒システムが、ヨーロッパのロマン主義文学に伴ってどのように日本に入ってきたのか。それは何よりもまず鴎外の天才的貢献を抜きにしては何も語れない。そればかりか、ロマン主義文学それ自体の導入の発端においても鴎外なしでは、真のロマン主義文学の「精髓」が日本上陸は随分と遅延されたのではないかと考えられる。というのも、少しでも考えてみればうなずけるように、明治期までの既存の文学において、日本は中国とほぼ同じく儒教的・仏教的文学の価値観を共有し、その伝統の影響が長く、西欧近代文学、とりわけロマン主義的な霊感説・神感説に対して、ある意味において中国を中心とする東洋文学は起源から忌避し、軽視し、不審に思う傾向があり、あるいはそういった靈感や超自然的な文学の美意識に応答する感受性の存在すら無視し、それを否定してきたのである。そういった傾向は、明治期の石橋忍月や坪内逍遙が鴎外の初期作品における美意識・美的感受性をいかに理解していたかは、その「舞姫論争」や「没理想論論争」における文学のあり方についての応酬から十分にわかるであろう。

それでは、初期の森鷗外はどういったロマン主義文学作品を創作し、どのようなかたちで、どのようなロマン主義文学を導入したかったのか、あるいは鷗外が理解し、思い描き、受容したロマン主義文学は、一体どういったものであったのか、それが鷗外のどの作品において具象化され、そしてさらにその「海」がどのように具象化され、どういった美的感受性を読者に伝えたかったのか、また明治の読者（文壇・批評・鑑賞界）は、どのように受容し、またそれを拒否してきたのか、それらについて、ここで改めてさらに問う必要がある。

以下それらについて考察していく。ところで、本稿の第三節で、筆者は西欧において「十八世紀から十九世紀にわたって人間と自然との関係には変異が起った」が、それを描出することは西欧側の人間と海との関係の変容の歴史を明らかにするテーマであり、当面、それを本稿の目的範囲とせず、別個の独自の研究課題にするべきだ、と述べた。一方、同節において、フランス歴史家アラン・コルバンの大著『浜辺の誕生——海と人間の系譜学』（1988）の、近代における西欧人と海との関係についてすでに網羅的に明らかにしたことを踏まえたので、それ以上触れずにしてきた。しかし、本稿は、考察対象となる鷗外の問題群に引きずられ、今や已むを得ず予定の考察範囲をはみ出すことにならざるを得ない。つまり、鷗外の初期作品の背景について理解の手助けになることを考慮して、改めて西欧側のロマン主義について多少立ち入って触れなければならない。

ところで、西欧ロマン主義とは一体何を指し、どういう運動であったのか、その特徴・範囲はどのようなものであったか。確かに、ロマン主義は同一かつ多様な文芸運動であり、その運動が広範にわたって前後百年間ぐらい続いたともいえる。そして、それを森鷗外の文学の問題系列に従って、どのように理解し、どのように把握したら、鷗外のロマン主義受容の理解において、より多くの利益をもたらすのであろうか。それらの問いかけに答えを得るためには、まずロマン主義の大まかな理解から始まらなければならない。

哲学・思想史の分野からロマン主義について研究をしたアイザイア・バー

リン（1909-1997）は苦闘の挙句に指摘した言葉がある（本稿十四節にも引用）。それはつまり、「おそらくこれは一つの運動——運動といえはある程度の組織を意味するから——などというべきではなく、むしろ一連の態度であり、おおざっぱにロマン主義的といわれている考え方や行動の仕方なのである。このロマン主義という題目は通常文学と芸術の歴史にあずけられている。しかし、実はこれは、この二百年間ヨーロッパの生活に深く浸透し、まことに決定的な作用を及ぼしてきた、もっと広範な一つの力である。ロマン主義という語はいかにも曖昧であり、この種の術語がみなそうであるように、あまりに一般的であって使いものにならない」と、その定義の危険と困難さを警告さえしている。しかしながら、それにもかかわらず実際、数多くの研究者がその危険を辞さずに定義しようとひるむことなく努力してきたのである。そのなか、アメリカの碩学ジャック・バルザン（1907～）は『古典的・ロマン的と近代的』¹の第十章「『ロマン的』の近代用例」²の節において、「ロマンティック」という言葉の用例から分け入って、その用例を手際よく分類した。それは本来、明確にその意味を把握しようと意図したものだが、しかし一方、その作業は定義するというよりも、むしろその概念定義の困難さ、その定義において伴うパラドックスや矛盾をこの上もなく呈示したのである。実際、その章には、「ロマン的」についての用法を分類して、「雑多な意味の用法」①、「対比・対照的用法」②、「歴史的用法と変容」③、「有益な示唆」④と、大きく四つの節にわけているが、例えば、「雑多な意味の用法」において、「ロマン的」とは、少なくとも「魅力的」、「非利己的」、「豊かな」、「装飾的な」、「非現実的な」、「リアリスティック」、「非合理的かつ唯物的な」、「無駄な」、「英雄的な」、「神秘的かつ霊的な」、「鮮やかな」、「保守的な」、「革命的な」、「誇大的な」、「もの珍しい」、「北欧的な」、「非形式的な」、「形式的な」、「根源的な情緒」、「想像的な」、「愚かな」、「非ロマンなロマン的」といったように、二二の項目を挙げ、逐次その意味あいに沿って用いられた用例と定義を挙げたのである。しかしこれらの言葉の意味は多様かつ雑多で、互いに矛盾し、言葉によってはとりとめもないランダムな、気違いじみな連想ですらあるようにもみえる。

しかしこれらは、紛れもなくいずれも「ロマン的」という一つの言葉の意味において集約され、使われてきたのである。その具体的な項目の用例を一つ確認するまでもなく、いずれもロマン的な事柄について語られ、意味づけられ、れっきとした「ロマン的」の用例の適切な証拠であることがわかる。しかしながら、もしそれらの明確な意味を確定して理解しようとする、それは到底望めない言葉である。さらに、ジャック・バルザンは、まるで定義の混乱の増幅を意図したかのように、「対照・対比的な用法」の節において、「愛」、「音楽」、「国民」、「芸術・文学」、「キリスト教」、「官能と道徳」、「個人と集団」、「現実性と合理性」、「歴史」、「言葉」、「気質」、「体系」、「科学」、「新古典主義」という十四項目にわたって呈示して、項目ごとに「ロマン的」（あるいは「ロマン主義」）の対比的二つ以上の用法・定義を例示する。またさらに「歴史的な用法と変容」の節において一六二八年から一九三四年までの十一人の用例を引用してから、「有益な示唆」の節において、九人の定義めいた格言とも言うべき言葉を挙げる。例えば、トーマス・ハーディ（1840-1928）の「おそらく人間性そのものが存在する限り、ロマン主義は人間性の中に存在するであろう。というのも、それ（想像的な文学において）は年齢のムードによってかきたてられるロマンチズム的な心情であるからだ」や、またそれとは別の角度から言い及ぼした H. I. フォセット（1895-1965）の「古典的な美德を含むロマンチズムは、ロマン的な悪徳に敵対する古典主義よりも、現代の西欧世界を救済するのに必要なものだ」という名言を例示しているが、それらはいずれもロマン主義についてまさしく格言集に匹敵するようなものである。しかしながら、バルザンが L. A. レイドの言った「もし誰かが軽やかに古典主義は形式的で、ロマン主義は内容と霊的だと言うならば、その人はおそらく軽く黙殺されるであろう。というのも、彼は確実に何か間違ったことを抱いているのだ」を引用して、一種の戒めを仄めかしている。しかしながらその一方、ロマン主義には、形式というよりも内容にかかわる霊的な何かへの傾きの徴候があるのは歪めない事実だということも示されている。

かくして、ロマン主義について明確な意味を獲得しようと研究者たちに

よって努力した結果、明瞭で簡潔に定義されたロマン主義の意味に接近するどころか、ますます遠のいて遠回りの道を歩まざるを得ない。さらに、一九六〇年代のイギリスのロマン主義研究の新進であった L. R. ファーストは以下のようにも明言する。

定義の困難と用法の不統一は決して二十世紀のみに限った問題ではない。十八世紀後半から十九世紀初頭にかけての、われわれが通常ロマン派と呼んでいる当の詩人や思想家たちのうちにも、この言葉に悩まされたものが多かったのである。またなかには『ロマン的』という語の使用について全く無頓着なものもいて、この語を自分の都合に合わせて自由に解釈していたことは、彼らの言辞からおのずとうかがえる³。

そして、この困難さの原因を以下のようにもいう。

なぜならこの膨大な定義の行列はとりもなおさずヨーロッパロマン主義の著しい特徴の、その複雑性と多様性の、反映にほかならないからである。ロマン主義のように深く、多面的で、しかもたまたま長生きした文芸運動は、幾方向にも発現の場をもつ必要があったのであり、根本的にはこの他方面性が定義の仕事を阻害しているわけだ。ロマン主義の全体像を何か端的な標語で捉えようと試みるのは、無意味であると同時に必ず失敗する⁴。

しかも「このがっかりさせるような見解は、過去百五十年にわたって展開されてきた千差万別な定義の数々によって裏付けられるようだ」⁵という。

事実、ロマン主義の兆候が表われてから現在まで、二十世紀六十年代ロマン主義への探求が一つの時代の頂点に達したことを除き（二十世紀中葉の実存主義、構造主義が一世を風靡することによって研究者の間にロマン

主義への注目が一時的に薄れたことは、少なくとも文献数においても表れている)、現在からそれらを概観してみれば、通算二百年以上にわたって言及されてきたが、ロマン主義は未だに明確に概念化して捉えることができなかった文学現象でもある。

ところが、鴎外のロマン主義受容の背景を考察するにあたって、以上のような西欧側のロマン主義用語・概念、あるいは重要な主張・思想を一々検討しても、一体どれほど有効で、かつ生産的かは、疑問視することは、いうまでもないことであろう。しかし、ロマン主義文学は西欧文学の根源的な諸要素を継承し、そしてそのいくつかの重要な傾向が東洋文学において根源的に希薄して、とりわけ儒教的文学価値観において欠如し、あるいは軽視されてきたことを考慮すれば、鴎外の受容しようとしたロマン主義文学は、一体どういうものであったのか、その西欧体験を通じて感得し、のちにまた実際創作して描いていたものは、現時点のわれわれがある程度想定できよう(この問いかけは後述にも言及するが)。別の角度から言い換えれば、二一世紀になってから、あるいは近現代という科学・理性の万能の時代への反省に促された二十世紀後半の西欧側のロマン主義の解明がより進んでから、つい少しずつ判明するようになってきたことだが、この反省の時代にあってこそ明治期の人たちが模索し、鴎外のみが先取りにして、まず悟り目覚め、率先して導入しようとした、鴎外流の認識したロマン主義文学は、一体どういうものであったのかを理解できよう。とりわけ明治維新の当時西欧側も理性主義・合理主義に傾いていた時期だけに、鴎外が感受して受容しようとしたロマン主義文学はどういうものであったのか、そういった問いは、百年も遅れて、今やっと問いかけることが可能になったのであろう。

それというのも、鴎外の西欧文化の受容における知的かつ賢明な選択について、平川祐弘教授はかつて『和魂洋才の系譜』においてすでに闡明されたのである。つまり、西欧文化に面して一日本人として鴎外は「勉励模倣」(勤勉にして模倣すること)よりも、「勉励創作」(勤勉にして創造すること)を、「順流法」(演繹法)よりも、「溯源法」(帰納法)を生涯にわたっ

て主張したのである⁶。そしてさらに同書の「西洋文明との出会いの心理」の章の「文明摂取の諸媒体」の節において、鷗外を「複眼人」としてその文学的な心理・感受性を以下のように語る。

しかし、自然科学の留学生でありながら、西欧の詩歌を愛するといふほどの教養人は今日においても多くないであろう。森鷗外はドイツの抒情詩を愛したが、人生観のうたわれている詩歌もまた好んで読んでいる。小説は読みやすく誰にも入りやすいジャンルだが、それに反して詩は（詩こそ西欧文芸の大道なのだが）そこにヨーロッパ人の魂が歌われているだけに日本人には近づきにくい。鷗外がそうした西欧の詩歌を近代の日本人としてはじめて身にしみて理解し、味到し、日本語に移したということは、とりもおさず鷗外が西欧の魂にふれたということである。そしてその魂にふれ、その魂の動きに共感することにより、鷗外の魂もまた変わったと見るべきであろう。しかし、その変化は鷗外にあってはなめらかに行われた。儒教的な修養（「修養」は英語に訳すればやはり self-culture だろう）の努力は断絶することなく西欧的な人格形成の努力と結びつき、自己による自己自身の創造という雄健な生き方が鷗外の生涯が貫徹することとなったと見てよいのではないだろうか⁷。

ここで述べられた「複眼人」としての鷗外は、いわばその後の文学史において定評の浪漫派の鷗外ではない。また単なる西欧文学の大道を理解して日本に導入しようとした翻訳者・作家としての鷗外でもない。それは、むしろ勉強創作し、西欧の「魂にふれ、その魂の動きに共感」し、「魂もまた変わった」次元における鷗外であり、しかも「自己による自己自身の創造」という見事な、西欧のロマン主義文学の根本的なところを「身にしみて理解し、味到し」た鷗外である（ただし、「その変化は鷗外にあってはなめらかに行われた」か、どうか、また「儒教的な修養の努力は断絶すること」がなかったか、どうかについては、鷗外の内的世界に沿ってさらなる

検討が必要とされようが)。言い換えれば、ここでは、平川教授が憚ることなく直接ロマン主義文学とその根源における想像力・創造・天分・靈魂などについて認知した上で、鷗外という天分・魂的に恵まれた作家のことを指摘しているのである。

ところが、まさしくその点において、先述したところ、百年前の鷗外の「魂」の文学が現在の西欧文学におけるロマン主義文学の研究の進み具合によって、随分と遅延とは言え、今や認知でき、解明されつつある。つまり、鷗外の初期文学における諸モチーフは、それは同時に、ロマン主義文学と霊的、想像力において共感するところであり、そして西欧ロマン主義文学への問いかけは、またもや鷗外の文学の理解を示唆してくれるところでもある。そういう意味において、鷗外は西欧ロマン主義への「勉強模倣」ではなく、自ずから「勉強創作」して、「自己自身の創造」において、明治日本に自分の独自の文学のスタートをきったのではなかったのであろうか。

したがって、以下のような問いかけから出発して、ロマン主義文学の「自己自身の創造」とは、何を意味しているかを西欧ロマン主義文学の重要な側面を明らかにしていくことから検討していきたい。

十六

ロマン主義文学にまつわる根本的な認識と定義において、二つの対立的な流れがある。しかし実際、その対立は西欧文学の「詩学」文学理論・批評における長い歴史的な対立でもある。いわば作者・詩人とは、現実においてより真実の世界を生み出す方か、それとも現実を反映する方か、もしくは作家の創造（想像・流出・靈魂・神性・天分）なのか。それは現実世界の模倣（反映・再現・表現）なのか、それとも超越した何らかのものから創造され、流出し、インスピレーションの結果なのか、そのいずれかといったような問題である。事実、その問題は、文学の起源において問いかけられてきた根本的な命題であり、それは文学の認識において一種の分水嶺のような役割を果たしてきた問いかけでもある。つまり、換言すれば、

ロマン主義への根本的な問いかけが、そのまま文学の起源における問いかけでもあり、古代ギリシアのソクラテス、プラトンが詩・文学において呈示した命題でもある。そういった問いかけは、とりわけルネサンスを通じて再展開され、以来多くの著作者によって議論されてきたことである。

イギリスの文学史において初めて本格的に詩を弁護して、詩のミメシスを唱えつつも、その創造性・神性・インスピレーションを謳歌したのは、サー・フィリップ・シドニー（1554-84）である。彼はその『詩の弁護』（The Defence of Poesy 1595）において「むしろ、かかる創造者（詩人）を造り給うた天上の創造主に正しい尊敬を表わしていただきたい。この創造主は、御自分の姿に似せて人間をお造りになり、もう一つの自然が生み出すあらゆる作品にも優越するものとなされたのであります。そして、このもう一つの自然ということは、何よりもまず詩において示されるのでありまして、詩人は神の息吹の力を得て、自然の女神のわざを凌ぐものをこの世に生み出すのであります」⁸と、当時のいわゆる「理性の時代」における詩への誹謗に反論する。中世への反動と古代ギリシャの科学精神への初歩的な理解によって詩・文学の価値下げまで喧伝されるなか、当然の反発であり、自然なりゆきであろう。

そして啓蒙時代を経て、合理主義が蔓延するなか、ロマン主義者たちは、今度さらに自ずから自己弁護しなければならなかった。そのなかよく引き合いに出されるのが詩人パーシー・ビッシュ・シェリー（1792-1822）である。彼は『詩の弁護』（The Defence of Poetry [1821] 1840）⁹において、文学の根本的な命題、つまり文学における靈魂説や天分を擁護するにあたって、ソクラテスの「イオン」以来、詩人自身が自ずから詩を弁護したもののなか、最も説得力のある弁護の一つである。のち、アメリカの著作家ローガン・ペーサル・スミス（1865-1946）はこの『詩の弁護』を援用して、ロマン主義の中心的な概念・理念を捉えようとした。彼は『言葉と慣用語——英語についての研究——』¹⁰において、ロマン主義にとって最も重要な四つの言葉を検討してみた。その「四つのロマンティック用語」（ロマンティック・独創・創造・天分）の天分について分析して、「われわれが批

評において天分という用語を用いる場合、しばしばそれには勝ち得た、あるいは獲得したという意味合いを含めるようにしているが、しかし、それはむしろそこには生得した、生まれつきに恵まれた意味があり、あるいはある批評家によって提案したように、われわれができるだけ天分という用語を避け、靈感という用語を復権させ、復活させた方がいい。その見解によれば、靈感を用いた方が文芸功績を記述するのに、天分の方よりましだ¹¹と述べ、人間の平等を唱える近代理性の時代には、それは苦しい選択ではあるが、天才と靈感を類語的に同一の範疇に扱い、天才・天分という特権的よりも、靈感という「神の恩恵」の方を選んだのが興味深い。そしてロマン主義者の霊的な特権を擁護して、シェリーの有名な言葉を引いてロマン主義の根本的な問いかけに一つの答えを示唆している。

詩は推理、すなわち意思決定にしたがって行使しうる力とは異なっている。だれも「わたしは詩を作るつもりだ」ということはできない。最大の詩人でさえ、そうはいえない。というのは、創作において精神は、たとえば消えかかった炭火である。気まぐれな風にあおられるように、目に見えぬある力にかきたてられて、しばし赤々と燃えるのだ。この力は、花がほころびしおれるにつれて薄れうつろう花の色のよう、内から起こる。そして、われわれの本性の意識的部分はこの力の近づきあるいは出発を予言できない¹²。

ここで天分・天才の詩人について、外側から靈感を吹き込まれたか、それとも受身的に「目に見えぬ力」を受容したのか、判明できないが、いずれにせよ、シェリーにとって、天才と靈感は同一範疇のものとしての出来事であり、スミスの Genius 天才と Inspiration 灵感の用語論にとっても、最も有効な例証となっている。実際、スミスの用語論を詳細に検討するまでもなく、以上のロマン主義の独創・創造・天分はいずれも古代ギリシャから継承されてきた靈魂説・神感説の範疇に括られる命題である。

ところが、二十世紀以来、アリストテレスのミメシス（模倣）理論に

基づく文学研究が優位となって、その反対の靈魂説，すなわちロマン主義文学の創造・靈魂・天分等に対して疑問視するのが一般的となったのである。

そのなか、ロマン主義研究の大家 M. H. エイブラムズ（1912～）は、アリストテレスの模倣理論に加担しつつも、創造性、靈感、聖なる狂気、あるいは幸運なる恩寵のような、いわば天分を理論的に説明しようとした。その仕事は、ロマン主義を文学の起源から捉え、複雑な知的運動を簡易化したところ、ロマン主義の定義において、一つの重要な参照可能な出口を与えてくれたかもしれない。エイブラムズは一九五三年『鏡とランプ——ロマン主義理論と批評の伝統——』¹³ (Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition.*)¹⁴ を著し、さらにその十八年後『自然と超自然——ロマン主義理念の形成——』を著して、一貫してミメシス（模倣）理論に基づき、ロマン主義文学全体を「表現理論」の枠において捉えようとした。啓蒙主義以来、徐々にではあるが、唯物的・形而下的な認識が主流となってきた二十世紀において、認知可能な範囲を超えないことを心得た研究としては、それは一大成果だともいえる。この大著の「鏡とランプ」という比喩的な表題は、すでにその文学論の視点を明確にしているが、つまり「それは心（精神）の隠喩としての共通かつ対照的な二つのもの、すなわち、一方は心（精神）を外界の事物の反射器として比喩であり、もう一方は、心（精神）を発光体として対象物に光を投げかけるものとしてたとえている。前者はプラトンから十八世紀に至る多くの思考の特徴を示したものであり、後者は主として詩の精神のロマン主義的な概念を表示している」¹⁵ と明言して、「ランプ」の時代性、いわばロマン主義の時代性を問題にして、ロマン主義精神を一過性的な現象として捉えているのである。

しかし、まさしくその比喩として用いられた「鏡とランプ」、いわば、詩・文学とは、いったいそれが世界・宇宙の反射鏡か、それとも光を放つ発光体・泉そのものなのか、それは古代ギリシャのソクラテス、プラトンから提起された文学の本質にまつわる起源の命題なのである。そしてエイブラ

ムズの研究によって、ロマン主義のもっとも重要ないくつかの側面が、いみじくも詩・詩人の起源にまつわる命題として甦られ、その命題がいかに近代において継承され、復興されたかが例証される。すなわち、エイブラムズは「模倣理論」、「実践理論」、「表現理論」、「客観理論」という四つの理論の枠組においてロマン主義を取り組むが、その根底にはミメシス（模倣）理論を据え、それを根本的認識の原理とする。そして、まずプラトンの『国家』（第三篇、第十篇）におけるソクラテスのいう「鏡」「ミメシス」（模倣）をもって、詩的・文学的な思考を認識し、その文学の根底にあるのは、模倣であり、それが文学にとって第一義的な思考様式として捉える。ただし、ここで、彼はミメシス（模倣）とは対立的な思考、すなわち文学の靈魂説・神感説を唱え、例証したプラトンの対話篇の『イオン』をしりぞけ、ソクラテス・プラトンの起源から考えていた人間の精神において拮抗する両面性の片っ方だけを強調した形で展開したのである。すなわち、芸術・詩・文学をめぐる、「プラトンが芸術は真理よりもむしろ感情を助長するので、その人たちに悪い効果を及ぼすと指摘したり、あるいはまた、（ソクラテスが可哀そうにも愚鈍なイオンを欺いて、認めさせているように）詩人は作詩するとき、自分の腕前や知識に頼ることができず、神の靈感と自らの正しい精神の喪失をまたねばならない」と論証しているのは、この輕蔑感（芸術の神感説に対する輕蔑〈引用者〉）をますます固めているだけである」¹⁶と断言して、ソクラテス・プラトンの提示したこの弁証法的、相反する両面性をもつ対話を単一化する（読み手の見解によって「イオン」への解釋が違ってくるが、例えば、エイブラムズのいう「ソクラテスが可哀そうにも愚鈍なイオンを欺いて、認めさせているように」が、そのまま次のようにも置き換えられるのである。「ソクラテスが賢明にも純粹かつ靈的なイオンを巧妙に問いかけて、認めさせているように」という具合に）。言い換えれば、「精巧な弁証法にもかかわらず——あるいは、もっとも精確に言えば、弁証法によって——プラトン哲学はやはり単一基準の哲学にすぎないのである」¹⁷と断定して、ソクラテス・プラトンの詩学にとって決定的な命題を提示した『イオン』（『国家』と相反するもの）、い

わば、ミメシスとはちょうど弁証法的、対立的な意味を為す靈感説の命題がここでしりぞけられたのである。したがって、そのかわりに彼は第二章「模倣と鏡」の第三節「超越的な理想」において、プラトンの靈魂説・神感説の命題をプラトンから切り離し、新プラトン学派のプロティノスから論じて、しかもその超越・靈感の命題を原理としてではなく、一種の末流の変容を遂げた歴史的、二の次の現象として記述する。その記述において超越的理想を「巧妙な考え方」（策略）として、あるいは特別な「異端者」扱いで次のように語る。

（……）ここでは芸術が流動（不安定）と影の領域から、あらゆる人間の追及を越えて、理念（理想）と神それ自体と緊密な関係を有する高みへ芸術を引き上げる論議が繰り広げられた。芸術家は一職人の地位から、（重要な新しい美学上の隠喩において）創造主へと変わったのである。というのは、神自らが宇宙を象ったその形象に基づいて、芸術家は創作するのであり、すべての人間のなかでは詩人こそもっとも神に似た存在である、としばしば論じられたからである¹⁸。

ここでは、詩・詩人について古来の神感説・靈感説・超越説がいまや過少評価されたが、しかし、現実へ引き下ろすかのように意図したにもかかわらず、不本意ではあるが、ソクラテス・プラトンの起源（ホメロス・イオン）から提示された重要な命題の存在とその歴史的な強い影響力と継承性を認めざるを得なかったのである。そしてさらに、

プロティノスは神聖な流出にたいする人間の認識を論ずるにあたって、感覚を受動的な精神に刻まれる「刻印」であるとは、「印影」であるとみなす考え方をしりぞけて、それに代わって精神が感覚の対象にたいして「自らたくわえている光輝をなげかける」行為であり力であるという見解をとっている。精神にかかわる同じような隠喩は、特に「ケンブリッジのプラトン学派」（プラトン学派というより事実上、プ

ロティノス学派)の哲学において流行していた。ワーズワースはその哲学を読み、コールリッジは熱心にそれを研究したのであった¹⁹。

と、エイブラムズはプロティノスからロマン主義までの影響関係、類似性を論証しながら、しかし、その一方あくまでも「靈感説」をもっぱら十九世紀の特殊な現象として捉える。したがって靈感・神感を唱える文学を時代の制限のなかに封じこめ、そして彼の「表現理論」の枠を超えないように、合理的・認知可能なアリストテレスの修辞学の伝統の枠に止めて語ったのである。つまり彼はロマン主義文学を模倣理論の認識から表現理論の認識への移行する現象として記述しつつ、神感説・超越説を模倣・表現理論における一種のバリエーションとして描出して、ソクラテスの起源から提起された神感説・靈感説、あるいは聖なる狂気の命題を模倣説のなかに解消させたのである。

しかし、事実、初期のプラトンがソクラテスの対話『イオン』²⁰において呈示した文学の靈魂説・神感説(超越性)の命題は、中期の作品『国家』²¹において対立的に呈示された命題——文学が現実の模倣の模倣だという命題——と並列して認知すべきであろう。そして、並列して認知されることにこそ、弁証法的かつ真実に向けられた文学への探求の二律背反(アンチノミー)²²の命題を為すことであり、詩・文学・詩人に対する相反する命題は、この対立的・矛盾した二対話によってこそ立証され、そのことによってこそ探求の可能性が開かれるのであろう。そして前者の命題(前にも言及したように)はプロティノスを経由してルネサンスにおいて復興され、ロマン主義時代に仰がれ、しかもいまだに確実な精神的現象として捉えることが困難でありながら、同時にまた確実な文学的、詩人の精神的な根本原理の一つを支えている現象である。

ところが、明治期の森鷗外は、まさしく天分というべき直感によって、ミメシス(模倣)——写実主義(没理想主義)というよりも、むしろ神感説・靈感説・超越性の方(理想主義)に傾倒し、そっちの方を体験し、それを血と肉と化して、日本に導入しようとしたのである。しかし残念ながら

ら、その天分はその揺籃期において、儒教的、実利的、かつまた現実的な文学観によって封じ込められるのである（後にまた言及するが）。

十七

一方、ロマン主義とは、多様か、それとも同一か、それは西欧の同一の文学観において捉えることができるのであろうか、といういまだに統一の見解に達していない問題がある。文学理論家ルネ・ウェレク（1903-1995）は『批評の諸概念』（1963）²³の「ヨーロッパのロマン主義の統一性」において、きわめて慎重に語りながら、次のような提案を示唆している。

もし、ロマン主義を調べて、全ヨーロッパの文学の性格を明らかにしようとするならば、われわれは同一の詩の概念、同一の詩的想像、同一の理念のもとにある人間と自然との関係、また同一の詩の形式によって果たされる同一のイメージ、象徴と神話が発見できるが、それらは十八世紀の新古典主義とはまったく違うのが知覚される。こういった結論は、主観主義的、中世趣味的、フォークロア的であって、それはしばしば議論されてきた諸々の話題に注目させて、それに拍車をかけ、あるいは修正しようとしたかのようだとされるかもしれない。しかし、以下の三つの基準においてみれば、ヨーロッパ文学は古来それぞれ三つの側面をもつ一つの文学だということが気づかれるであろう。すなわち、想像力は詩の風景を、自然は世界の風景を、象徴と神話は詩の形を生み出したのではないであろうか²⁴。

ここでロマン主義を全ヨーロッパの視野において概観し、それを「想像力」、「自然」と「象徴・神話」に集約してその本質的な性格を捉えようとしたのだが、それは比較文学者ならではの視点であり、他文化圏・文明圏を意識したからこそ、ヨーロッパの統一性の定義が必要とされるのだという姿勢がそこに見え隠れている（このような全体的、根本なところから出

発して西欧文学の性格を捉えようとした姿勢は、まさしく明治開国時、西欧の衝撃を受け入れ、全身全霊をもって西欧に分け入り、その核心的なところを感じ取り、選別して、受容しようとした森鷗外の姿勢とは、期せずして一致しているのである。しかし鷗外は、それを直接明言こそしなかったが、その犀利な視点が初期の文学作品において表象されているのである)。

ところで、ルネ・ウェレクの示唆したヨーロッパ文学の統一性とは、いうまでもなくその起源が古代ギリシャにあり、それはホメロスから始まり、ソクラテス・プラトン・アリストテレスらによって根拠付けられ、展開された霊的な想像力であり、それを源泉とする象徴と神話であり、そして人間と自然の関係といったような命題でもあり、ロマン主義によって新たに復活され、現在まで継承されてきた文学の伝統なのである。

実際、こういったヨーロッパ統一的な全体性を視野において、それまでミメシスを中心に文学を括するというよりも、神感説・インスピレーション文学をも正当な位置づけをして、その伝統を起源から改めて見直そうとした研究は、やっと二〇世紀九十年代ごろから行われるようになった。鷗外が導入し、発揮しようとしたロマン主義文学は、凡そ百年遅れてやっとギリシアの起源から理論的に裏づけられるようになったのである。その研究は、最初まず西欧古典研究者のタイガーステッドによる基礎的研究である『詩の靈魂におけるプラトンの思想』²⁵によって導かれ、それからペネロピ・モーリの『天分(天才)——ある観念の歴史』²⁶によって、ロマン主義文学の中心的な観念の天分・天才が古典からその伝統の継承性が再考察される。その天分がイマジネーションを通じて再考され、ホメロスから十八世紀のロマン主義までの霊的な詩人たちが列挙され、シェークスピアからゲーテまで、またニーチェを含む現代までの天才と狂気の歴史に新たに光が当てられたのである。

もし全ヨーロッパの哲学の伝統はプラトンの注釈によって性格づけられるとすることができるならば、ペネロピ・モーリはいう、同様に西欧の詩と芸術について思考してきた歴史も、またそうだと考えるべきだと、一九

九六年の『詩におけるプラトン——「イオン」,「国家」(367e-398b; 595-608b)』²⁷において主張して、プラトンの「イオン」と「国家」(詩について語った部分)について、もとのギリシア語に基づいて再解釈し、「ミメシス」と対比して「インスピレーション詩学」を次のように位置づける。

プラトンは、詩というものが現実の模倣の模倣であって、役に立たないものだといひ、その一方、真の詩人は神のような存在であり、彼らはミューズの神々の霊的なパワーによって美しい詩が流出されるのだという。その言葉は一見矛盾するように見えるが（中略・引用者）、プラトンは模倣説と靈感説をばらばらに分立するようにしたのである。というのも、詩の靈感について、プラトンの記述は長期間にわたり、初期から晩期の作品まで幅広く言及しており、そこに少なからぬ同一性が見られる。プラトンの記述における霊的な啓示を受けた詩人の精神的な状態は、次のようにでなければならない。つまり、詩人は詩作のとき、狂気状態におかれ、自分の心から離れる。その詩は知識によってではなく、神の霊的な啓示によって創作されるのだと。確かに多くの場合はそうであるが、しかし、批評家たちの間には、プラトンのこの詩人の神の靈感についての語りをどれくらいまじめに受け取ればいいのかという問題をめぐって、過去から現在まで意見が分かれてきたのである²⁸。

このようにして、ペネロピ・モーリは、模倣説と靈感説を対比的に捉え、ミメシスとインスピレーションをそれぞれ検討してから、「詩に対するプラトンの態度は、単純でもなければ、首尾一貫でもない。プラトンは詩を（国家から）追い払うとき、よりよい善を求めて、原罪の愛を断念するのを提案したり、同様に、神の靈感の啓示を受けた詩人について語るとき、そのイメージには詩人のメッセージに明白な敬意をはらうに至らなかった。プラトンの諸対話において呈示された詩と詩人についてのアンビヴァレンスは、後世に途方もない多様なかつ幅広い影響を与えたのである」²⁹と述

べ、「霊的な詩人」と「模倣の詩」と「詩の弁護」³⁰という三つの節にわたって、その対立と戦いと多様性と影響を示したのである。

ペネロピ・モーリの研究に見られたように、従来のプラトン・ソクラテスの対話に対する解釈とは違って、つまり、模倣説だけにとどまることなく、そこにインスピレーション・神感説をも重要視するようになり、文学の理論から批評までの偏寄ったところを軌道修正するようになってきたのである。

このような動きのなか、プラトン主義の影響を考察することを目的にして、文学において総合的に古代から現代までの哲学者及び霊的感性を重んじる英文学の作家たちを取り上げる研究も世に顕われたのである。それは初めてグループあげての研究成果で、アンナ・ブレドウインとサーラー・ヒュートン編著した『プラトン主義と英文学のイマジネーション』³¹である。イギリスを中心に、アイルランド、アメリカ、オランダと日本の二十八名の著者によるこの総合的研究は、西欧文学の伝統における靈感説を改めて闡明し、文学研究におけるルネサンス以来の理性主義、あるいはその後の唯物観への傾斜を是正する含意もあるが、そこにロマン主義作家たちのコールリッジ、ワーズワース、シェリーから現代のイエッツ、マードックらまで新たに取り上げられ、彼らの作品における天分、イマジネーション、狂気、インスピレーションなどに光を当て、古典の詩と哲学の起源から水脈を引いて、その靈感説を説いたのである。古典哲学からアプローチしたアン・シェパードは、この研究の基本方向付けの論文「プラトンと新プラトン主義」³²において、まず今までプラトンの『国家』における霊的詩人への「攻撃」を根拠にして詩のインスピレーションを敬遠してきたことを指摘する。そして、新プラトン主義のプロティノスの靈魂説の影響を述べてから、さらに新プラトン主義の最後の碩学のプロクロス(412-485)の功績を踏まえ、次のようにその「詩の弁護」を明らかにする。

プロクロスも『国家』の第八番を取り上げて、プラトンの模倣の詩の攻撃について議論するが、あくまでもそれは感性的認識の世界を表

象しているからである。プロクロスは、詩は二種類があると主張する。つまり知識による詩と、インスピレーションによる詩である。知識による詩は、実態、いわば物理的な世界と道德の世界を表現するが、インスピレーションによる詩は高い次元であり、それはプラトンの『パイドロス』の「245a」³³（注、引用者による）と、「イオン」において語られているが、それは表層的な意味で取られている（プロクロスによれば）。ホメロスの語った神々の戦いや愛の物語は寓意的であり、ヴェールに隠された表象であり、高次元のリアリティである。このような寓意は、霊的な詩人だけ生み出すことができるのである。というのも、霊的詩人の魂が正気よりも狂気によって神々と融合できるからである。プロクロスの霊的詩についての記述は、霊的な詩人と共に、英知の世界を乗り越え、一種の神秘的融合を獲得するが、いわば最高の神々のヘナデス³⁴（注、引用者による）と融合するのである。このように彼は新プラトン主義的な信仰における神秘的体験を方便として、詩人の高尚かつ崇高な神々を唱える³⁵。

そして哲学と文学が、どのようにプラトン主義において融合し、その究極の目標は何であるかについて、アン・シェパードは、さらに次のように述べる。

新プラトン主義者は哲学者であり、詩人ではない。しかしながら、彼らが強調しているのは、まさしくプラトンの見解であり、いわが哲学を文学のイマジネーションとして同じように魅力的にさせたのである。つまり、その信仰には、より高次元の真実の世界があり、不確実な感性的認識が超越されるのである。その信仰には魂に属する高次元の世界があり、かつそこに通ずる道がある。究極的には、愛の力と詩のインスピレーションの助力によって魂が本来のイデア界、真実の家に戻ることができる³⁶。

かくしてロマン主義文学の天分、狂気、インスピレーションなどは、ホメロス、ソクラテス、プラトンから新プラトン主義ないし中世まで水脈が引かれ、その起源と伝承の経路が明らかにされる。それによって西欧文学伝統には単にミメシス・模倣を中心とする文学ではなく——いわば近現代におけるリアリズム（日本によって受容された写実主義）だけではなく——あるいはそれを中心にして、すべての文学が解釈されるのではなく、それと平行してもう一つのインスピレーション文学が一つの大きな伝統として、改めて立証され、闡明されたのである。かつてルネサンスから啓蒙主義的理性の時代の影響のもと、インスピレーション文学が周辺化され、敬遠されるようになっていたが、いまや啓蒙と理性の近現代化への反省に促されるに連れ、上述のように、ヒューマン的な天分・狂気・インスピレーションも改められ、復権するようになってきたのである。

一方、ロマン主義の天分、インスピレーションなどの現象は、地中海地域の長い伝統として改めて見直されつつある。つまり、はるか古代ギリシアのホメロスやイオンのような吟遊詩人の狂気、入魂、神感を尊ぶ伝統が中世を通じてルネサンスにおいて伝承され、さらにそれがロマン主義時代に開花してきたのだという研究が着実に進められている。言い換えれば、古代の英雄叙事詩を語る吟遊詩人(ラブソード Rhapsode)が、とりわけそれがロマン主義時代の即興詩・即興詩人の形で一七五〇年から一八五〇年の間にイタリア社会的に盛んになり、全ヨーロッパのロマン主義文学に影響を与え、ロマン主義文学の発生、伝播ないし展開には重要な役割を果たしたと、比較文学者アンジェラ・エストハンマーによって明らかにされてきた。

今まで大方のロマン主義文学の天分(Genius)、インスピレーションについては、主として想像力(Imagination)、自然流出(Spontaneous)として捉えられてきたのだが、ロマン主義文学におけるその詩学的、理論的な起源の現象は、ワーズワースの『抒情歌謡集』の「序」における「おのずから溢れ出す」(The spontaneous)と『序曲』の「導入」における「自然流出的」(Spontaneously)³⁷と、オード「靈魂不滅の啓示」(Intimations of

Immortality) や、ゲーテの『若きウェルテルの悩み』に求められ、その最初の理論的な証拠として引き合いに出されるのが一般的であった。しかしエストハンマーは、むしろそれは、ワーズワースやゲーテにあるのではなく、それは、ルネサンスのイタリアにおいて即興詩人や即興詩的なパフォーマンスの形で広く社会的に知られ、それが天分・インスピレーションとして尊ばれ、とくに十八世紀から十九世紀にわたってイタリアにおいて、さまざまな劇場・サロン・専門のステージ・街道・市場などで行われていた各種の即興詩・即興芸術にあるのだという。当時はイタリアの各地において即興詩・即興芸術の各種のコンテスト・競演などが催され、それらの興行には、天分・インスピレーションがみられた一般的な現象であったという。そしてそういったイタリアの即興詩人らの天才的なパフォーマンス・表現によって顕われたインスピレーション、天分と想像力は、ヨーロッパ中のイタリアへの旅行者の文人、芸術家たちを魅了していた³⁸。言い換えれば、ロマン主義の天分・インスピレーション・想像力などの発生は、ドイツの「疾風怒涛」（シュトゥルム・ウント・ドラング）からではなく、イギリスの「湖畔派詩人」にでもなく、それはまず地中海、イタリアの即興詩・即興芸術がルネサンスから伝承され、十九世紀中葉まで活躍していた即興詩人・吟遊詩人などに、その起源をみななければならないという。しかもその即興詩人たちと観衆の参与によって共同で創出された即興詩の世界を体験した人たち——それを目撃し、経験した人たちの足跡を理解することから、ロマン主義の天分、インスピレーションを再考しなければならない。というのも、その時代のイタリア各地において催された即興詩人たちのさまざまなイベントは、ヨーロッパ各地域からの詩人・芸術家の旅行者らを魅了し、彼らはその天分・インスピレーションを各種の記録、伝聞、紀行文、手紙によって英語、フランス語、ドイツ語、デンマーク語などを通してヨーロッパ各地に伝えたという³⁹。そしてさらに、ロマン主義時代には、とりわけイタリアの即興詩人たちはまたコスモポリタンであった。彼らはヨーロッパの各地へ興行に出かけ、その天分・インスピレーションを即興の形で表現していたのである。そのなか、例えば、ロマンチックな即興的

性格の持ち主であるフランスのスタール夫人 (Anne Louise Germaine de Staël 1766-1817) からイギリスのエリザベス・レティシア・ランドン (Letitia Elizabeth Landon, 1802-38) までの女性詩人を含み、多くのロマン主義文学の主要な担い手が彼らのイタリア旅行を通じてそれらを体験していたのであると、エストハンマーは以下のようにいう。

しかも、「即興」とは、イタリア人の独特な詩的創造力 (パフォーマンス) として認識されたが、それがより広範なスケールにおいて新興したロマン主義美学の天分とインスピレーションのモデルと引き立て役として役割を果たしたのである。換言すれば、ロマン主義文化の主な担い手たちは、ロマン主義の創造的天才の概念がもっと古い地中海の詩歌の創造の伝統において発展してきたことを理解していたし、彼らは自ずから直接の経験を通して知っていたのである。ゲーテ、ヘルダー、ジャン・パウル、シュレーゲル兄弟、カール・フィリップ・モーリッツ、ヴィルヘルム・ヴァイブリンガー、スタール夫人、スタンダー、ラマルティーヌ、ジョルジュ・サンド、バイロン、メアリー・シェリー、パーシー・ビッシュ・シェリーと、彼ら全員の側近の人々と、シドニー・オウエンソン (モーガン夫人)、プレシングトン伯爵夫人とウィリアム・マイケル・ロセッティは、揃ってみんなそうであり、少数の北欧の作者が外国の演技的な現象として受け止めたのを含め、みんな自分の審美的価値の発展のためにイタリアの即興詩を受容していたのである⁴⁰。

かくして、イタリアへの文人旅行者と、イタリアのコスモポリタンとしての即興詩人たちによって、ミューズの女神を崇めるロマンチックな感情がヨーロッパ中に広がっていた。その即興詩人たちの上演は、ホメロスをはじめ、古典を感情的教養とした観衆にとって、まるで人々が古代ギリシア時代に回帰したような気分となったのであろうか、その上演を通じて、いつでも即興的抒情詩、英雄叙事詩を生き生きと目の当たりにしたかのよ

うだったという。このインスピレーション、天分、あるいは狂気による感情・イマジネーションは全ヨーロッパにおいてほぼ同時多発的に進行し、まるでそれまではまったくなかった感情・感性・美意識に啓示されたかのようになり、詩人、作家、文人たちなどはこぞって、靈感説・神感説を謳歌し、わが身に訪れた、昂揚したセンセーションな激情に陶醉して、その狂気を伴う歓喜と悲哀の渦巻きのなか、「疾風怒濤」のごとく生きていたということ、われわれは現在でさえ、ロマン主義文学作品から読み取れよう。当時、ある即興詩の上演の後、作家メアリー・シェリー（1797-1851）は、イタリアからイギリスの友人への手紙にこう書いていたという。

私は、今ここで、あなたに素晴らしいかつ美しい知的な一つの即興劇の上演を目撃したことを伝えたい。……それは私にとって奇跡が顕われたのだ……。神こそ知れ、その人は努力して詩人になっているが、神の末裔の代わりに現代の即興詩人として生まれ変わったかもしれない。

即興詩人は、このように、多くのロマン主義文学者に天分の啓示を与え、そして多くのロマン主義文学者はまた天分、インスピレーションを求め、狂気の精神的な境地を即興詩人のパフォーマンスに発見し、それをミューズの神々による「奇跡」だとして見出したのである。それがまたさらに自分の身にも起こるように、あるいはそれを途絶えることなく保つようとミューズの女神たちに祈っていたものであろう。

ところが、これらの即興詩人とロマン主義文学者の身に起こったことは、いみじくも彼ら（彼女ら）よりも約二〇〇〇年前にソクラテスが吟遊詩人イオンの身に起こったことに対して定義したのと同じことであつた。文学理論史においてほとんど決定的な一くだりだが、ソクラテスはイオンとの対話においてこういったのである。「というのは、叙事詩のすぐれた詩人たちはすべて、技術によってではなく、入神状態にあつて、神（ミューズの神々：引用者）に憑かれて、そのすべての美しい詩を語っているのであつ

て、そしてまた、すぐれた抒情詩人たちも同様である。……なぜなら詩人というのは軽い、羽の生えている、聖なるものであり、そして入神状態になって正気を失い(狂気：引用者)、もはやみずからのうちに理性をとどめていないようになるまでは、詩を作ることができないのだから。」⁴¹

このように、アンジェラ・エストハンマーのロマン主義時代の即興詩と即興詩人の研究は、まさしく古代ギリシアの吟遊詩人の伝統が現代まで脈々と継承してきたことを示したのである。しかも彼女は、さらに十九世紀の半ばになってくると、即興詩人の天分・インスピレーションが狂気とともに、社会的な不安定な要素と看做され、ジェンダーや階級、あるいは経済システムの破壊的な要因と不健康な現象として看做されるようになり、徐々に社会から敬遠されるようになったことをも明らかにする⁴²。非常にアイロニカルな現象ではあるが、歴史が反復し、プラトンの構想した『国家』の第十巻における「詩人追放」⁴³の現象が、後期ロマン主義時代において、実際のこの社会に現実として起こったのである。

しかし、いみじくもわれわれは、エストハンマーのロマン主義時代の緻密な伝記・手記・紀行文の研究によって、またもやプラトンの「イオン」における「詩人神感説」と『国家』第十巻における「詩人追放」との対立と矛盾、二律背反に——前に言及したように——直面し、人間の自己矛盾を認めざるをえなくなる。つまり、実際、西欧ロマン主義初期の社会は、即興詩人を天分・天才として認め、ミューズの神々によって入魂された特殊な才能・狂気として歓迎して受け入れていたが、しかしその後期になってくると、社会は(プラトンの言う「国家」は)その天分・狂気を社会的な不安定な要素と看做し、それを異常でかつ病気のように看做して、ヨーロッパから「追放」したかのように、即興詩人とロマン主義文学は廃れていくのである。二律背反に基づいてみれば、まさしく即興詩とロマン主義文学の快樂と幸福への追求は、それ自体が最善の道德をもたらすことが約束されず、その代わりに、社会の合理的、理性的道德への追求は、また決して幸福を約束されていないように、その「最高の善」(カント語)においてその一致はロマン主義時代にも見られなかったばかりか、強いては現在

までもこの世においては不可能である。しかしながら、両者ともにわれわれ人間にとって自明かつ当然な欲求である。したがって、とりあえずカントに沿って解釈すればこのようになろう。つまり、「理性が自己矛盾を生じきたさないために、この世を超えて、無限の前進において道徳的な完全性が実現されるべく、〈靈魂の不死〉が〈要請〉される。さらに、徳と幸福を結合する根拠として、〈神の存在〉が〈要請〉される」（前記「二律背反」の注をご参照）のである。

事実、天分と狂気とインスピレーションの文学の運命に強いられた（あるいは恵まれた）ロマン主義時代の文学者、芸術家、音楽家の多くはそれぞれの天才・狂気のため、健康が害され、しばしば短命でかつ生を早く終えた人が多かったが、しかしその逆に理性主義に傾いた平凡かつ退屈な日常の生を営む現代社会は、人間の長生きこそ保障されつつあるが、決してヒューマン的な幸福が約束されてはいない。これは恐らく現実の今日においても誰もが理解できる一種の二律背反であろう。

このように二律背反として、インスピレーション・狂気の文学と模倣の文学の対立、またインスピレーション・狂気の文学と合理的社会との対立が歴然としてあるが、そういった対立について、即興詩人に焦点をあてたエストハンマーは、むしろ別の用語をもって提示する。つまり、「高度なアンビヴァレントとしての、好評なコスモポリタンである即興詩人は、ロマン主義の天才でありながら、その一方は、不安定な要因であり、かつ潜在的なジェンダー、階級、経済システムの破壊的な要因でもある」⁴⁴ という。

ところが、当時の作家としてその両者を背負い、それを自分の身に起こったこととして自己言及的にみごとに表象したのはまさしく、デンマークの作家ハンス・クリスチャン・アンデルセンとその作品『即興詩人』（1835）であった。そして、エストハンマーのいうには、それは、いみじくもロマン主義の天分を視覚的に見せ示したが、逆に、その表象としてあまりにも成功した代わりに、それはまた「演技としてのロマン主義天才の暴露」をもしたのであるという⁴⁵。

かくして、ヨーロッパ文学には、起源から二大対立的な伝統があるもの

の、十八世紀半ばから十九世紀半ばまで、いわばロマン主義時代に、即興詩と即興詩人というきわめて具体的な天才的なパフォーマンス（視聴者を含め）によって、インスピレーション・狂気の文学が伝播され、復活され、覚醒され、普及されていったのである。言い換えれば、はるかホメロス・イオンから伝承されてきたラブソードは、ロマン主義時代において、即興詩人として生まれ変わり、ロマン主義文学時代の即興詩人は、いわば現代のホメロス・イオンの役を演じるようになってきたのだが、それについて、つい最近の研究によって徐々に明らかにされつつあるのである。

ところが、その文学がヨーロッパの表舞台から遠ざかりつつある十九世紀後半の明治期に、ドイツの留学を通して、リアリズムの勃興しつつある流れのなか、分け入ってロマン主義文学の天分・インスピレーション・狂気を身につけたのは鴎外であった。しかも当時として鴎外は東洋において初めての感得者だといってもよかった。前掲の平川教授の言葉でいえば、「鴎外が……近代の日本人としてはじめて身にしみて理解し、味到し、日本語に移したということは、とりもなおさず鴎外が西欧の魂にふれたということである。そしてその魂にふれ、その魂の動きに共感することにより、鴎外の魂もまた変わったと見るべきであろう」。そして、鴎外は西欧ロマン主義への「勉強模倣」ではなく、帰国後、自ずから「勉強創作」して、「自己自身の創造」において、明治日本に自分の文学のスタートをきったのである。つまり、鴎外は、以上のようなロマン主義文学の天分・インスピレーションを悟性によってわがものとさせ、その文学の根源における想像力・創造・天分・靈魂を身にしみて理解し、「勉強創作」して、文学の根底にあるものを明治日本に示そうと、初期のドイツ三篇を世に送り出したのである。しかし、当時の明治文壇によって不当に扱われ、その後鴎外自らの「詩の弁護」として、さらに『即興詩人』を明治文壇に呈示したのである。儒教的文学の伝統が濃厚であった明治文壇の作家たちと読者にとって、それらは衝撃と感動をもたらした斬新なものであったが、喝采というほどに迎えられたものの、その一方、結局それもまた「美文体」としての批評領域を超えることはなかった。しかも、もっと不都合なのは、当時として西欧

においても、啓蒙・理性と功利的かつリアリズムの精神ムードに傾けていた事情も重なったことであろう。鴎外の天分・インスピレーション文学は、孤軍無援にして、現実においても、また小倉に左遷されたりすることも重なって、文学の転向——歴史物に眼を向けるようにさせられたのであろうか。その文学の転向が文学史において、あるいは近代の感性・感情の歴史にとって、より豊かなインスピレーション文学への可能性がとざされたか、あるいは欠落をもたらしたのかも知れない。

ところが、鴎外の初期ドイツ三篇と、翻訳作『即興詩人』は一体どういう作品であったのか、その作品と受容ぶりをもう少し立ち入って見ることにしたい。

註

- ¹ Barzun, Jacques. *Classic Romantic and Modern*. 2nd ed. (New York: Brown & Company, 1961).
- ² *Ibid.*, pp. 155-9.
- ³ L. R. ファースト著、上島建吉訳『ロマン主義』研究社、一九七一年（7～8頁）。
- ⁴ 同上書（7頁）。
- ⁵ 同上書（2頁）。
- ⁶ 平川祐弘著『和魂洋才の系譜——内と外からの明治日本』平凡社、二〇〇六年（24-33頁）。
- ⁷ 同上書（227-228頁）。
- ⁸ サー・フィリップ・シドニー著、富原芳彰訳『詩の弁護』研究社、一九六八年（19頁）。
- ⁹ P. B. シェリー著、森清訳『詩の弁護』研究社、一九六九年。
- ¹⁰ Smith, Logan Pearsall. *Words and Idioms: Studies in the English Language*. (Boston. New York, 1925).
- ¹¹ *Ibid.*, p. 123.
- ¹² *Ibid.*, p. 124.
- ¹³ M. H. エイブラムズ著、水之江有一訳『鏡とランプ——ロマン主義理論と批評と伝統——』研究社、一九七六年。

¹⁴ Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. (Oxford: 1953; rpt. New York: W.W. Norton & Company, 1958).

¹⁵ *Ibid.*, p. vi.

¹⁶ 前掲書、『鏡とランプ——ロマン主義理論と批評と伝統——』（9頁）。

¹⁷ 同上書、（8頁）。

¹⁸ 同上書、（42～43頁）。

¹⁹ 同上書、（59頁）。

²⁰ 藤沢令夫編集『プラトン全集・別館（総索引）』岩波書店、一九九三年（718頁）。

藤沢令夫のプラトン「年譜」によると、『イオン』は紀元前399～前388年（プラトン28歳～39歳）の間に書かれたもので、「（中略）前期（初期）著作と総称される（これら諸著作の間の前後関係は確定できない）。すべて短編あるいは中篇であって、ありし日のソクラテスの対話が生き生きと描かれ、しばしば『ソクラテスの対話篇』とも呼ばれる」という。

²¹ 同上書、（720頁）。

藤沢令夫のプラトン「年譜」によると、『国家』は紀元前387～前368年（プラトン40歳～59歳）の間に書かれたもので、「中期著作と呼ばれている」という。

²² 廣松渉ほか編集『岩波哲学思想辞典』（岩波書店、一九九八年）の「二律背反（アンチノミー，独 Antinomie）」（執筆者石川文康）によれば、「二律背反という用語自体は、古くはブルタルコスらにも見られるが、哲学の主導概念となったのはカントによってである。この概念は17世紀以来、法学用語として定着しており、法と法の衝突を意味していたが、カントはそれを哲学に転用し、理性の背反しあう主張間の対立、したがってまた「理性の自己自身との争い」の意味において用いた。（……）その中で最も有名なものは、『純粹理性批判』のそれである。彼はこの著の「超越論的弁証論」において二律背反を以下のように4組提出した。①第一の二律背反：〈定立〉世界は空間・時間的に有限である。〈反定立〉世界は空間・時間的に無限である。②第二の二律背反：〈定立〉世界における一切のものは単純な要素からなる。〈反定立〉世界における合成されたものは単純な要素からならない。③第三の二律背反：〈定立〉世界には自由による因果性もある。〈反定立〉世界には自由なるものはなく、すべてが自然必然によって生じる。④第四の二律背反：〈定立〉世界の因果性の系列には絶対的必然的存在者がいる。〈反定立〉この系列の中には絶対

的必然的存在者はおらず、そこにおいてはすべてが偶然的である。」

本稿において言及するプラトンの詩と詩人に対する二つの相反する命題の呈示は、のちのカントの呈示した二律背反によって理解されよう。つまり、第三と第四の二律背反によって、理解することが可能である。それというのは、「最高善は徳と幸福との一致によって実現される。しかるに徳の研鑽は幸福を約束せず、また幸福追求は、それ自体としては徳をもたささない。しかも、そのような一致はこの世においては不可能である。しかし、両者とも理性の要求である。それゆえ、理性が自己矛盾を生じたささないために、この世を超えて、無限の前進において道徳的な完全性が実現されるべく、〈靈魂の不死〉が〈要請〉される。さらに、徳と幸福を結合する根拠として、〈神の存在〉が〈要請〉される。」

換言すれば、プラトンの『国家』において、その国家の徳のため、詩人を追放するという主張と、「イオン」において、人間の内的世界の時空を超えた快楽・幸福の追求において、詩人が入魂や神がかりによってこそ真の美しい詩を語ることができ、聴衆はそれに憑かれ、その詩に魅入られるのだという主張は、「両者とも理性の要求である」。ただし、筆者の見解では、カントに従ってさらに、「この世を超えて、無限の前進において道徳的な完全性が実現されるべく」まではいかなくとも、少なくとも、理性によって詩人の神感説を解消するのではなく、むしろ両者の理性的な要求を二律背反として理解し、さらに探求すべきであろう。

²³ Rene, Wellek. *Concepts of Criticism*. (Yale University Press, 1963).

²⁴ *Ibid.*, pp. 160-61.

²⁵ Tigerstedt, Eugene. *Plato's Idea of Poetical Inspiration*. (Helsinki: Societas Scientiarum Fennica. 1969).

²⁶ Murray, Penelope. *Genius: History of an Idea*. (Basil Blackwell, 1989).

²⁷ Murray, Penelope. *Plato on Poetry*. (Cambridge University Press 1996).

²⁸ *Ibid.*, pp. 6-7.

²⁹ *Ibid.*, pp. 24-5.

³⁰ *Ibid.*, pp. 25-32.

³¹ Baldwin, Anna and Hutton, Sarah edited *Platonism and the English Imagination* (Cambridge University Press, 1994).

³² *Ibid.*, pp. 3-18.

³³ 藤沢令夫訳『プラトン全集5「パイドロス」』岩波書店、一九七四年(176頁)。

『パイドロス』の「245a」における詩人と魂と神々との関係については、プ

ラトンは次のように述べる。

さらに第三番目に、ムウサの神々から授けられる神がかりと狂気とがある。この狂気は、柔かく汚れなき魂をとらえては、これをよびさまし熱狂せしめ、抒情のうたをはじめ、その他の詩の中にその激情を詠ましめる。そしてそれによって、数え切れぬ古人のいさおを言葉でかざり、後の世の人々の心の糧たらしめるのである。けれども、もしひとが、技巧だけで立派な詩人になれるものと信じて、ムウサの神々の授ける狂気にあずかることなしに、詩作の門に至るならば、その人は、自分が不完全な詩人に終わるばかりでなく、正気のなせる彼の詩も、狂気の人々の詩の前には、光をうしなって消え去ってしまうのだ。

³⁴ プロクロス著、田之頭安彦訳「神学綱要」、田中美知太郎編『世界名著(続2)』中央公論社、一九七六年(524-256頁)。

プロクロスの「神学綱要」には、第十二章において「ヘナデス」について、「命題一一三」から「命題一六五」まで詳細にわたって定義が行われているが、それを訳すと「単一者」という意味になろう。その第十二章の表題と「命題一一三」の表題は以下ようになる。

第十二章 ^{ヘナデス} 神的な単一者すなわち神々

命題一一三 「神に縁のある数はすべて、単一である。」

……。

一方、田中美知太郎と水地宗明は、同上書(田中美知太郎編『世界名著(続2)』中央公論社、一九七六年)において、「新プラトン主義の成立と展開」(78-76頁)について、以下のようにそれを解説している。

ヘナデス：(中略) 第一層のメンバーは、一なる者(ト・ヘン)にちなんでヘナス(一性、複数形はヘナデス)と呼ばれる。

プロティノスの体系には、ヘナデスというものはまだ存在しなかった。(中略)ヘナデスが導入された理由は、次の三つのどれかであろうと推定される。(1)一なる者から直接に英知が産出されたとするプロティノスの理論には、英知は多なる者であるので、飛躍が感じられた。(2)英知の場合も魂の場合も、第一義的な英知と魂のほかにも多数の英知と魂が存在するのだから、一なる者の系列に属するものとして多数のヘナデスが想定されてよい。(3)ヘナデスはまた、ゼウスやアテナなどの伝統的なギリシ

アの神々の最高次元における姿と考えられている。つまり、新プラトン派の体系内に、多神教的なギリシア宗教の神々に最高位の位置を提供するために、ヘナデスが必要とされたのであろうか。とにかく一なる者の多様な力は、多数のヘナデス介して、いわば多数の起点から、多数の下位者を産出していくのである。

³⁵ Baldwin, *Platonism and the English Imagination*. pp. 16-7.

³⁶ *Ibid.*, pp. 17-8.

³⁷ Wordsworth, William. *The Prelude (Text of 1805)*. Vol. 1. (Kenkyusha 1952), p. 3.

³⁸ Esterhammer, Angela. "The Cosmopolitan Improvvisatore: Spontaneity and Performance in Romantic Poetics." *European Romantic Review*. (Vol. 16, No. 2), April 2005, p. 153.

³⁹ *Ibid.*, pp. 153-5.

⁴⁰ *Ibid.*, P. 156.

⁴¹ 山本光雄編、内藤亨代訳「イオン」『プラトン全集』角川書店、一九七四年(114頁)。ご参考のために、同じ箇所のところの内藤亨代訳とは少しニュアンスの違う森進一訳もここで掲示しておく。

「すなわち、叙事詩の作者たちで、すぐれているほどの人たちはすべて、技術によってではなく、神気を吹きこまれ、神がかりにかかることによって、その美しい詩の一切を語っているのであり、その事情は、叙情詩人たちにしても、そのすぐれた人たちに会っては同じことなのだ。……というのも、詩人というものは、翼もあれば神的でもあるという、軽やかな生きもので、彼は神気を吹きこまれ、吾を忘れた状態になり、もはや彼の中に知性の存在しなくなったときにはじめて、詩をつくることができるのであって、それ以前は、不可能なのだ。けだし、いかなる人も、彼が、この知性という財宝を保っているかぎりには、詩をつくることも、託宣をつたえることも不可能なのである。』『プラトン全集 10』岩波書店、一九七五年（128-129 頁）。

⁴² Esterhammer, Angela. "The Improviser's Disorder: Spontaneity, Sickness, and Social Deviance in Late Romanticism." *European Romantic Review*. (Vol. 16, No. 3) July 2005, p. 330.

⁴³ 山本光雄訳「国家」『プラトン全集 8』角川書店、一九七四年（138 頁）。

「……しかし詩のうちで国に受け入れるべきものは、ただ神々への賛歌と善い人間たちへの頌歌だけであるということを知らなければならない。然るに

もし君が抒情詩の形式のものにせよ、叙事詩の形式のものにせよ、快い味のつけられたミューズを国のうちに受け入れるなら、快楽と苦痛とが、法律と、最善のものだと公けにその時々で決議された規則とに代わって、君臨することになるだろう。

……つまり、詩は以上のようなものであるからして、それを国からわれわれが追放したのは、当然だったということにして貰いたい。というのは理性の決定によってわれわれはそうせざるを得なかったのだからね。しかし詩に対して、さらにわれわれは、それがわれわれを非常に厳格で野暮な奴だと認定しないように、愛知と詩との間には昔からの仲違いがあるのだ、ということにしよう。

……われわれとしては、もし快楽目当ての詩や模倣の方に、何か理屈があって、それは善い国制を持った国において存しなければならないのだと言うことができるなら、喜んでその帰国を迎えるだろう、とね。われわれ自身によって魅せられるのを、われわれは自覚しているのだから。けれどもさ、真実と思われることを裏切るのは神を恐れぬことなのだよ。ねえ、君、どうだ、君もそれによって魅せられはしないか、特に、ホメロスを通じてそれを眺める時には、そうじゃないか」。

⁴⁴ Esterhammer, Angela. "The Cosmopolitan Improvisatore: Spontaneity and Performance in Romantic Poetics." *European Romantic Review*. (Vol. 16, No. 2), April 2005, p. 164.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 164.