

## 十九世紀芸術精神小史 (Ⅱ)

### —ロマン主義の諸相—

前回はドイツ、イギリスの初期ロマン主義の誕生について簡単に触れたが、今回はフランスも含めて、初期ロマン主義の諸相についてやや詳しく論じていきたい。

#### 同化現象の諸相

マリオ・プラーツが《「望遠鏡的」構造》と呼んだロマン派の憧憬の二元論は、<sup>1)</sup>一方の極に現在時、現存在を置き、他方の極に個人的時間のレヴェルでは幼年時代、歴史的時間においては中世、空間的には人類の過去と結びついた古代ギリシア（アルカディア）を置いた一種の宿命論であった。天と地、未来と過去、男性原理と女性原理、自然と精神、個体と全体という二元論を消滅させ、生者と死者さえも融合させようという願望の強さは、むしろ現実におけるその不可能性の逆説的なあらわれを物語っている。二元論消滅は初期ロマン派たちの作品に強烈に感じ取れる対象との同化現象からも容易に窺えるが、これは反って現実の二項対立の緊張関係を垣間見せるものである。憧憬は幼年時代や中世、古代ギリシアあるいはキリスト教的天国のイメージがその対象というよりも、この緊張関係の消滅そのものが対象となっていると言ったほうがよいかもしれない。

ゲーテの友人で、初期ロマン派詩人や自然哲学者シェリングに深い影響をあたえたオランダの道徳学者ヘムスターホイスは宇宙との直観的神秘的合一を説いた。また C. G. カールスはその『風景画論』において、風景の表現法を三種類に区分し真実性に従った表現法をロマン主義の最高形式と見做した。すなわち《心情のある状態（精神）をそれに相応する自然生命のある状態（真実）を模倣することにより表現すること》が重要であった。後に絵画におけるレアリスム—印象主義誕生のきっかけとなる《対象に従った表現法》は鏡に

愛知教育大学外国語教室 山中哲夫

(昭和60年12月25日受理)

映った像にすぎず、断片もしくは死んだ模写として厳しく排斥されている。<sup>2)</sup>ノヴァーリスの「神話的翻訳」に匹敵するこの主張は、自然（宇宙）と精神（倫理）がたがいに照応し合うところに美が生ずると説いているかのようである《自然はわたしのなかに生きている魂を自然の美しい作品に結びつけた。人間が人間をどのようなものにしたかを思うとわたしの心ははげしく痛んだ》（ワーズワース）<sup>3)</sup>殆ど現実離れをしているこのような純粹の理念、消澄な感情はこの世に存在しないということ死者を神聖化し、自身もまたこの死者とともに生きようとする。そのとき触媒の機能を果すのが「器物愛」（フェティシズム）である。ノヴァーリスがゾフィーの形見の品のコーヒー茶碗と財布と香水壺を彼女の両親から受け取ったときの動揺は異常である。<sup>4)</sup>これらの遺品はノヴァーリスを死の世界へ誘っている。あるいはジャン＝パウルのガラクタへの愛。彼はパイロイトの野で草叢や砂埃のなかから釘や蹄鉄や紐の切れ端、壊れた楽器などを拾い集め、大事に木製の小匣に納める。《一見幼稚なこの行為は、しかしながら、彼にとってこの世界は愛の世界であって、罪の世界ではない、という心情の吐露を彼の書いた多くの著作以上によく示して見せている》（E. ジャルウ）<sup>5)</sup>確かにそうだが、この指摘には補足が必要だろう——パイロイトの野で見つけた打ち捨てられた事物は、天国の隠された愛を証すもので、謂わば天使が落していったものだ、と。この世界は罪の世界である。この世界が愛の世界へと転位するためには天と地が合一しなければならない。ジャン＝パウルのガラクタはその触媒剤である。天と地の融解はシャトブリアンにあっては異国の夕暮どきの大海原に沈む太陽のイメージと重ね合わされる。大地は空に向かって気化し、天を讃えるかのように龍涎香が上昇し、それに応える神の祈り

さながらに露が雫となって落下する。<sup>6)</sup>

ところで初期ロマン派の天と地を結ぶ過去への憧憬の強さは幼年時代への執着の強さによっても示される。幼年時代への憧憬の根柢に男性原理と女性原理の和解——性を超越した合体、すなわち『魔笛』のタミーノ＝パミーナ合体のような——への願望があるとすれば、この「幼年時代」は「近親相姦」(inceste)の危機を孕んだものとなるだろう。ワーズワースの妹ドロシーに対する愛情にはそのような暗部が透けて見える。彼は『リリカル・バラッド』でその愛を結晶させ現実の危機を乗り越えようとする。この詩集で歌われる妹は神秘的であり、ときに子供に、ときに恋人に変身する。ノヴァーリスが恋人ゾフィーと出会ったのは、彼が二十二歳、彼女が十二歳のときである。翌年には内密に婚約する。しかし1797年ゾフィーは《十五歳と二日》で亡くなる。ノヴァーリスにとってゾフィーが子供のまま死んだことは幸いであった。妹＝子供＝恋人というまことにロマン主義的な図式がノヴァーリスの精神の内部で見事に結実していくからである。奇しくもゾフィーの死の年に書かれたティークの小説『金髪のエクベルト』もまたその意味では見逃がすことのできない作品であろう。金髪の騎士エクベルトの妻ベルタがある夜、訪ねてきた夫の友人に自分の幼児期から結婚するまでのさまざまな不思議な体験を語って聞かせるが、友人が立ち去る際に何気なく彼女でさえ忘れてしまった犬の名を口にしたことによって、彼女はこの友人は自分の犯した罪を知っているあの老婆ではないかと恐れ病に伏してしまう。やがてこの老婆の化身である友人をエクベルトは殺してしまう。老婆は再び別の男となって彼の前に現われ、妻のベルタが実は彼の本当の妹であることを告げ、そのために彼は狂死するのである。この兄妹関係はすでにその名によって示唆されているが（「光輝く女性」を意味する女性名Bertaから作られた「剣のように光輝く者」を意味する男性名Eckbert）、《エクベルト》のなかに隠されている「剣」の意味は微妙である。金髪の騎士の名にふさわしいという以上に、ここには近親相姦の危険性が秘められている。脆うい近親相姦の関係はシャトーブリアンにも見られる。シャトー

ブリアンの場合はティークよりもさらに直截的で即物的ですらある。自伝的小説「ルネ」の主人公は姉アメリーとの近親相姦の危機を予感し、故意に彼女の元から逃走してアメリカへ渡る。姉もまた修道院に入る。姉は謂わば生きながらにして死者として自己を葬ったわけだが、この姉アメリーの背後には明らかに作家自身の病弱な姉リュシルの影が立っている。シャトーブリアンの場合は姉だが、<sup>7)</sup>しかし彼においても妹＝子供＝恋人という図式は立派に成立する——すなわち《妖精》である。《妖精》は周囲に遍在しながらも絶えず見え隠れして人の心を唆る空気の精として現われる。この空気の精としての若い娘にシャトーブリアンが抱く執着心についてはマルセル・レモンが見事に論じているが、<sup>8)</sup>レモンの引用したなかでシャトーブリアン独特の世界との同化現象をよく表わしている箇所を『回想』のなかから一つだけ引用しよう。

《この〔官能と魂の〕二つの愉悦に押し潰され、水没したようになって、私は自分という現実存在がもはや分らなくなった。私は人間であって人間でなかった。私は雲となり、風となり、音となった。私は一個の純粋な精霊、崇高な至福を歌う空気のような存在であった。自分の本性をかなぐり捨てて、自分の性愛の対象の娘と溶け合い、私自身が彼女自身に変身し、そうやってもっと親密に美と触れ合い、あたえた情熱であると同時に受け入れた情熱でもあるような、愛であると同時に愛の対象でもあるような存在となった》<sup>9)</sup>

レモンはこのような同化現象を《アンドロギュヌス的感觉の目覚めを伴う世界の普遍的なエロティック化》と呼んでいる。<sup>10)</sup>これを本論のコンテクストから言い直せば、理念化された「幼年時代」と合一するための男性原理と女性原理の融和、ということになるだろう。姉リュシルという禁忌的存在をシャトーブリアンはこのような形で純粹化し、観念の世界で合体を実現する。

しかしはじめにも述べた通り、初期ロマン派における宗教的とも言える天＝地の一体感は、むしろ現実世界におけるその不可能性を証言している。

決して二元論は消滅しないのだ。私が《一種の宿命論》と言ったのはこの意味においてである。アンリ・ペールの指摘を俟つまでもなく、ワーズワスの「幼年時代」は永遠に失われたものであることは明白である。<sup>(11)</sup>またシャトーブリアンの死と結びついたメランコリーにもこの喪失感が反映している。この死と結びついた憂愁（あるいは美）の意味するものについて見事に解き明かしたのは、A. W. シュレーゲルである。俗に「ウィーン講義」と呼ばれている彼の『劇芸術と劇文学についての講義』（以下『演劇論』と略す）は1808年にウィーンでなされた講義のノートで、そのなかでシュレーゲルは古代ギリシアの現実を充溢した生の世界、近代のそれを空虚な生の世界としてとらえ、充溢した死（理想的彼岸）を説くキリスト教の存在理由をそこに見出すのである。

《キリスト教の見解になると一切が逆転した。無限なものの観照が有限なものを駆逐した。生は影の世界、夜となり、彼岸においてはじめて本質的な生の永遠の昼が始まるのである。かような宗教はあらゆる感受性の豊かな心にまどろんでいる予感を覚醒させて、我々は此岸で到達できない浄福に向って努めなければならない、外的な物は我々の魂をついに完全には満たし得ない、あらゆる享樂は束の間の錯覚に過ぎないのだ、という明瞭な意識に至らしめずにはいない。そして今、魂がいわば流涕の身を悲しげな柳の木の下に休ませつつ疎遠になった故郷への望みを吐息に託すとき、魂の歌の基調音は憂愁以外のものであり得ようか》（大澤慶子訳）<sup>(12)</sup>

ジャン＝パウルの死の世界に通じる《永遠の完璧》という観念、<sup>(13)</sup>バイロンの無上の愛を受け入れてくれる至高の光の領域である死の世界（『もしもあの高き世界が』）、これらの根柢にもA. W. シュレーゲルが指摘した重苦しい空虚感という精神風土が広がっていることは否定できないだろう。まさしくこのような現実世界を拒絶しない限り自己の存在のありかを見出せないという環境が、ロマン主義特有の屈折したイロニーを生み出したと言える。《明朗なたましいには、機知がない》とノヴァー

リスは言う。《機知は、均衡がやぶれたことをしめしている》と。そして《最もするどい機知をもつのは、激情である。一切の均衡が崩壊した状態、絶望すなわち精神的死は、最もおそろしいまでに機知的である》<sup>(14)</sup>——彼がこの対極点にゲーテを据えていたことは大いにあり得る。

ここまで初期ロマン主義の二元論的世界を構成する諸要素のうち、天＝地（死者＝生者）、男性原理＝女性原理（幼年時代への憧憬）について多少たがいに関連させながら述べてきたが、最後に未来と過去の同化現象、そしてそのような統一体としての歴史への自己の同化現象について簡単に触れておきたい。過去を未来の投影像として生きること、既知の過去を未知のものとして化し、これを生きたこと、この生きる時間こそが絶対的現在ではないのか、ノヴァーリスは追憶と予感をめぐる思索のなかでそう言いたかったのではあるまいか——

《両者を溶解することによって同化する精神的現在がある。この同化物こそ、詩人の元素であり、大気である》<sup>(15)</sup>またA. W. シュレーゲルはさきほど引用した『演劇論』の一節に続いて次のように告白する。

《そうしてまた、古代人の文学は所有の文学であったが、我々の憧憬の文学である。前者は現在という大地の上に確乎として立つが、<sup>(16)</sup>後者は追憶と予感の間を揺れている》（同）

ここには激しい内的分裂の危機が迫っている。シュレーゲルはあえてそれを肯定し、その意識を近代人の証しとした。この内的分裂は先のノヴァーリスの言葉を援用すれば《激情》《絶望》《精神的死》ということになろう。過去を未来に生き直すという精神の操作を国家意識に当て嵌めれば、懐しい故郷を捨てて、さらに純粋化された祖国、過去の故郷の新しい記憶の像である理念化された祖国を未来に作り上げようとする民族の意識と重なり合う。ヘルダーリンは『記憶』 *Andenken* と題する詩によってそのことを歌った。確かに《未だ存在しないものともはや存在しないものとの間にはなんら本質的な差異はない》（C. シュウエル『ロマン主義美学におけるフィヒテの役割』）<sup>(17)</sup> と言え

るかもしれない。これら初期ロマン派の場合と幾分ニュアンスは異なるが、ゲーテにおいてもこのような歴史の統合の観念が見受けられる。初期ロマン派が好んだコレッジの聖母子像の永遠性について語るとき、ゲーテは《このような絵は不滅だ、それは人類の最も遠い昔と最も遠い未来とを同時にとらえているからだよ》と表現する。<sup>(18)</sup>ここに分裂感はない。ゲーテその人のように未来＝過去は安定した構図のなかで昇華されている。このような二元論の解消を目的とした有機的統一体としての歴史という理念はドイツロマン主義に個有のもののように思われる。この種の純粋理念がイギリスやフランスのロマン主義にも見出せるものかどうか、私は寡聞にして知らない。少なくともドイツと殆ど同時に誕生したイギリスロマン主義には見受けられないように思われる。F. シュレーゲルによるウォルター・スコット批判はその意味では示唆に富んでいる。彼はスコットを過去と歴史の思い出の詩人として批判し、予言的・憧憬的未來のヴィジョンに欠けていて、本来の詩人ではない、と断言する。「詩人」という語がここでは広義の意味で使われているのはもちろんだが、この批判ははからずもドイツロマン主義とイギリスロマン主義の決定的な相違点を明示してくれている。非日常性を描く場合でもあくまで外面の具体性・現実性を失わないイギリスロマン主義は、フランスロマン主義と同様、後の「若きドイツ」派たちに《リアリズム》を教えることになるが、その不可解さもこのF.シュレーゲルの言葉によってある程度は解消するように思われる。と同時にまた逆に、ドイツでは「古典派」と呼ばれたゲーテ、シラーですらフランスでは新しいロマン主義精神の体現者として崇拜されたという理由も分るような気がする。

### 植物的有機性

しかしながら未来＝過去という歴史の有機的統一は（少なくとも初期ロマン派にあっては）静止した絶対的時間ではなく絶えず成長、発展していく種類のものである。《絶対的現在》（ノヴァーリス）は間断なくこれを生きつづけなければ存続し得えない運動体である。そこにまた内的分裂の

危険性も潜んでいるのだが、ともかく、この成長する運動体は多く植物的イメージに置き替えられる。すでにイギリス前ロマン派のヤングはその『独創的創作に関する憶説』（1759）と題する評論において天才の独創的作品をそういうイメージでとらえている。《独創的作品は植物的性格を持つといえる。それは天才の力強い根からおのずと芽生えるもので、成長することはあっても作られることはない》<sup>(19)</sup>この一文は前述のC. G. カールスの《自然生命のある状態》を思わせるが、さらに彼の同じ『風景画論』のなかの《人類における芸術の生物的発展というイデー》<sup>(20)</sup>をも強く想起させる。カールスの場合は一個の天才の作品という枠を越えた《人類における芸術》といういかにもドイツ的な宏大な理念世界へと移し替えられているが、根柢においては同じイメージの上に成り立っている。

《生物的発展》とは植物の成長・開花・結実という過程を表わしたものである。そしてこれはさきほどの運動体としての有機的な歴史の生命にも当て嵌まることであろう。ノヴァーリスは言う——《歴史家は、歴史事象を有機化する。歴史の諸事実は、いわば石塊であって、歴史家は、それに生命を吹きこむことによって形をあたえる。だから、歴史もまた、一般の生命賦与と有機化との諸法則にしたがう》<sup>(21)</sup>ところがこのように生命をあたえられた有機体はあらゆる面において整合性をもった首尾一貫した統一体ではない。その内部に常に破綻の起爆剤を秘めた緊迫した存在である。歴史においても、美においても、一個の天才的作品においても。初期ロマン主義に特徴的な、絶えず総合を求め、体系を志向しながら、ついには巨大な断片と終るといった傾向は、その根柢をこういってとらえることもできるだろう。ベンヤミンはヴァーリスがさまざまな形式の連続体としての具体化する場合、《混沌》（カオス）を通じてと指摘しているが、さらにそのような発想をシュレーゲルにも見出している。

《しかし、最高の美、いや最高の秩序は、結局は混沌の美にすぎぬ。すなわち、調和的な世界へと発展してゆくために、愛に触れることのみを待ちわびているような混沌の美なのである》

(シュレーゲル, 佐藤康彦訳)<sup>(22)</sup>

暗黒の混沌とした土壌に深く根をおろしながら、明るい青空に向かって確実に成長していく植物の形態が明白に読み取れる。だが、繰り返しになるが、植物と異なって、詩人の想念はそういう生物的(機械的)確実性を持ち得ない。ノヴァーリスのもっとも鋭い機知が激情であったように、ここでは秩序とは《混沌》のことである。この矛盾は解決できない。ヘーゲルの弁証法のように、絶えず衝突しながらその衝突から生じたエネルギーそのものによって発展成長していく運動体、それが彼らの美についての、「世界創造」についての、歴史の生命についての観念の姿であった。植物的イメージも含めて、ゲーテやシュレーゲル、またコールリッジなどにとってのシェイクスピア像もまたそのようなものであった(後述)コールリッジの名が出たのでついでに言えば、有機的統一体への総合化という試みの点で、おそらくコールリッジはイギリスロマン派を通じて最大の詩人であると言えるだろう。ワーズワースやド・クウィンシーの証言にもある通り、彼は多様で異質なものの統合に精力を傾けた。<sup>(23)</sup> 統一体としての詩を追求しながら、結果としては断片の堆積に終わった。しかもこの堆積はさらに分裂的に拡大していく一方であった。彼の夢の奇妙な連続性と不連続性は有機的成長の失敗例として、世界の中心にいて自身が幸福な球体であったゲーテの成功例と好対照をなす。ところで植物的有機性は多く上昇志向をもつ。自然哲学者シェリングの場合がそうだ。

《これとは逆に、シェリングが考える生命作用は目に見えない形態の羽をひろげながら、低いところから高いところへ、狭いところから広いところへと及んでいくものであり、それはすなわち(…)芸術家の直観と植物の生物学的力とが同時に従っていくような上昇運動である》(ヤンケレヴィッチ)<sup>(24)</sup>

最後に、植物的有機性が能動的に作用せず、詩人を外部から保護するだけの役目を帯びた例として、シャトーブリアンをあげたい。シャトーブリアン

の場合、シェリングとは逆に、その植物的生命は下降していく。したがってシェリングの場合のような晴朗さはない。またノヴァーリスやコールリッジの場合のような分裂的危機感もない。あるのはただ方向性を欠いた、下降して水平的にひろがる植物的微睡みの静けさだけである。謂わば衰弱していく憂愁とでも言おうか。

《湖の寄せては返す波の音が聞えていた。また金色の魚の跳びはねる音や、稀に水に潜る鴨の鳴き声をした。私は凝っと水面をみつめていた。少しずつ、長距離の道を走りつづける人によく知られた、あの半睡状態に陥っていった。もうはっきりしたどんな思い出も脳裏には浮ばなかった。私は一種の汎神論の世界のなかで、自分が自然とともに生きているのを、植物のように無為に生きているのを感じた。木蓮の幹によりかかって微睡んだ。私の休息は希望のぼんやりした水底を漂った》

#### シェイクスピアをめぐる

十八世紀にシェイクスピアの劇作品は大幅な筋の変更を蒙り、その合理的解釈によって本来のバロック性が一掃されてしまった。『リア王』における道化の排除などがそうだが、おそらくヴォルテールが若い頃にイギリスで観たのは、そのような改竄を受けたシェイクスピア劇であったのだろう。しかしそのように故意に整合性を持たされた劇にもかかわらず、ヴォルテールにとってはそれでもなお不可解な夾雑物の多い野蛮人の劇と見えた。彼にとってコルネイユは王侯であったがシェイクスピアは平民であった。(『シェイクスピアの「ジュリアス・シーザー」に関する考察』) 演劇的に洗練されているフランスやイタリアの観客には耐えられない代物で、謂わば醜陋した未開人の想像力の産物であった(『セミラミス、古今悲劇論究』)ただしヴォルテールのシェイクスピア評価で見逃がしてならないのは、彼がシェイクスピア劇を《強大、偉大なもの》と《低俗、猥雑なもの》とが同居した作品だと見做した点で、この異質なものの同時存在はやがてロマン派たちによって積極的に支持されるようになる。

趣味論に終始していたこのフランスで、1776年から77年にかけてルトゥールヌールがはじめてシェイクスピアの仏訳を試みた。その翻訳出版の予告記事のなかで、彼は注目すべきことを言っている。

《都市のなかでシェイクスピアを読み、シェイクスピアについて考えるだけではいけない。彼を本当に知りたいと思う者は、野をさまようべきである。岩山や峰々の頂までよじ登るべきである。その頂上から広大な海を望み、また雲の浮ぶ空気にかすんだロマンチックな (romantique) 風景に目をとめるべきである。そうすれば、シェイクスピアの才能、すべてを描き、すべてを動かしたあの才能がいかなるものであったかが感じ取れるであろう》（傍点はルトゥールヌール<sup>26)</sup>

すでにこの時代にイギリスではサミュエル・ジョンソンによってシェイクスピアは野性の巨大な森林にたとえられているが、ここでもそれと同種の比較がなされている。この比較がフランス人によってなされたことは重要である。フランスにおけるシェイクスピアのロマン主義的解釈の第一歩として記憶にとどめる価値はある。ただしここで《ロマンチックな》と訳した原語 *romantique* は後に A. W. シュレーゲルが『演劇論』のなかで説いた、古代と対立する近代の、北方的要素と古代的断片との複雑な融合物を形容する《ロマン的》(*romantisch, romantique*) という使い方とはかなり異なっていることを指摘しておきたい。十八世紀にすでに存在していた「ピトレスク」や「ロマネスク」と微妙に乖離しながら、《ロマンチック》はそれまでの「馬鹿げた」「子供じみた」という誹謗の意味から想像力に訴えるものや中世の古いロマンスを連想させる自然風景などを形容する語としてポジティブに用いられるようになっていた。ルソーが『孤独な散歩者の夢想』で《ピヤンヌの湖畔はジュネヴァの湖畔より荒涼としてロマンチックである》と表現したのはまさしくこの意味においてである。<sup>27)</sup> 素朴な風景の反ロココ的、反古典主義的側面を表わす語だが、しかしここで

はまだ後のダイナミックな意味作用を獲得していない、どこか感傷的なニュアンスも含まれているように思われる（したがって文字通り《ロマンチック》と訳した。初期ロマン派の場合は《ロマン的》と訳した）

ドイツで最初にシェイクスピアを翻訳したのはヴィーラントだが、彼自身が《ドイツのヴォルテール》と渾名されていたのを見ても分る通り、その紹介はきわめて古典主義的なものであった。プロシア王フレデリック II 世も親交のあったヴォルテールの口吻をまねて、シェイクスピア劇をカナダの未開民族にこそふさわしい馬鹿げた「笑劇」であると決めつけた（『ドイツ文学論』）これに対してやがてシラーがその『素朴文学と情感文学』（1794）においてシェイクスピアをゲーテとならぶ素朴文学の偉大な作家として再評価した。しっかりとした基盤に立って（すなわち分裂的ではなく）、あくまで「現在」を描く（すなわち憧憬ではなく）ギリシア的作家として位置づけたのである。三年後の1797年5月13日、ノヴァーリスは A. W. シュレーゲルから新訳のシェイクスピア劇作集第一巻（『ロミオとジュリエット』『真夏の夜の夢』）を受け取り、魅了される。外は雷鳴の轟く嵐であった。その日の夕方、彼は亡きゾフィーの墓に詣り、幻想的な恍惚感を体験する。この幻想体験から『夜の讃歌』の第三歌が生まれるのだが、のみならず、そこには《魅了された》というシェイクスピア体験も反映されているのではあるまいか。その日の日記の最後には《夕方、さらに二、三のすばらしい着想を得た。シェイクスピアは、多くのことを考えさせてくれた》と記されている。<sup>28)</sup> ノヴァーリスはシェイクスピアについてこれ以上具体的には何も感想を述べていないが、夜の闇の底から放射される光が愛する者の形となり、それまで宙吊り状態にあった詩人の生（あるいは死）が新しい位相の下にこの光の存在と一体化する第三歌は、墓前の幻想体験とともに、『ロメオとジュリエット』および『真夏の夜の夢』からなにかの示唆を受けたと考えることはそれほど無理なことではあるまい。少なくとも、分裂的な機知や混沌の崇高性を讃えるノヴァーリスにとって、彼を魅了したシェイクスピアは、シラーのような統一されたギ

ロシア的な作家ではあり得なかつたろう。A. W. シュレーゲルが訳出したシェイクスピアがそれまでの古典的整合性の下に歪曲されていたものとは異なり、原作に忠実に翻訳されたものであっただけになおのことそのように思われる。次いでジャン＝パウルが『美学入門』（1804-12）でシェイクスピアをシラーとならぶ天才的詩人として位置づけ、ややロマン主義的の色合を帯びたシェイクスピアを提示した。ジャン＝パウルはそれでもしかし、シェイクスピアを評価する場合、複雑さのなかの単純さ、個別化のなかの統一という点を強調している、なおまだいくらか新古典主義との相互関係を保っている。<sup>(29)</sup> ドイツにおけるロマン主義的なシェイクスピア像を決定的に打ち建てたのは、A. W. シュレーゲルの例の『演劇論』である。この講義ノートは逆にイギリスのコールリッジやハズリットに影響をあたえ、さらにフランスにおいてはド・スタール夫人やスタンダールにまでその影響が及んだ重要な論考である。彼は古代ギリシア的理想が完全な調和であるのに対して近代人はこの調和を不可能にする内的分裂を意識するに至っていると考え、むしろこの二極分裂を分裂のままより高次のものへと結晶させようと努める。その際、シェイクスピアの世界が恰好の手本になると考える。彼はシェイクスピアの世界を異質な要素の混淆体、融合体、原初の混沌からの新しい創造物の世界と見做す。ジャン＝パウルのシェイクスピア観をさらに発展させ、混淆のダイナミックな美学を打ち建てる。そうしてシェイクスピア文学を「憧憬の文学」として位置づけるのである。直接シェイクスピアを講じた第二十二講で彼は次のように言う。

《古代芸術においては、異質な要素は厳密に分離される。けれどもロマン派芸術にあっては、異質な要素を分ちがたく混淆し、融合することに喜びを見出す。あらゆる対極的・対立的要素が、例えば自然と人工、詩と散文、厳粛と諧謔、記憶と予感、精神性と官能性、地上的なるものと天上的なるもの、生と死とがもっとも緊密に結合される。……ロマンティックな文学は、秩序づけられた宇宙の根底、核心に隠された原初

の混沌にたいするひそかな憧憬を表現するものであり、その混沌の只中からの新しい、驚異にみちた誕生をたえまなく追い求めてやまぬものなのである》（安西徹雄訳）<sup>(30)</sup>

さらに、ギリシア芸術においては無意識裡に統一されていた形式と内容とが、近代人においては分裂し、これを意識的に再統一しなければならない、とも説いている。このときの形式は内実から必然的に生まれ出た新しい形式、謂わば「内的形式」とならざるを得ない。シェイクスピア劇を従来の外面的な形式観から見ると、確かに《野蛮人の》支離滅裂な作品ということになる。A. W. シュレーゲルの薫陶を受けて、コールリッジは『シェイクスピア講義録』でそのような論を展開する。彼の論を要約すればこうなるだろう——その無形式、規範逸脱にもかかわらず個々の美点のゆえにシェイクスピアは偉大であるのではなく、その無形式、規範逸脱がゆえに偉大なのである。彼の無形式、規範逸脱は低次の形式、規範を越えた独創性の証しであり、彼の作品は個と全体とが緊密に結び合った有機体組織である。すなわち古典主義の外面的な「機械的形式」に対して、彼の形式は「有機体的形式」なのである——<sup>(31)</sup>要するにシェイクスピアの作品は生きていて成長する、ということであろう。初期ロマン主義の思想に植物的有機性という特徴が見られることはすでに指摘したが、初期ロマン派にとって、シェイクスピアほどその特徴を持った作家はいなかつたろう。その意味でシェイクスピアは自分たちの主張を支持してくれる恰好の具体例であった。植物的有機性を個別性と普遍性の共存関係というところまで拡大させながら、コールリッジはさらに次のように言う。

《機械的規則性においては、複製はいわば原物と同じ鑄型で作られたかのようになくてはならない。これにたいして有機体的統一においては、あらゆる部分は本質的原理に従い、すべてこの原理の外面に表われた象徴でなければならない。例えば樹木の成長を考えてみるなら、同じ種類の樹木であっても、土壌や風向きや生育してい

る位置によって、相当に大幅な変化が見られる。しかしそれでも、一見して樞であるか、楡であるか、ないしはポプラであるかを知ることは容易にできる。シェイクスピアの人物についてもまた同様であって、彼は個々の人物の生の原理を、有機体的統一によって示しているのである》<sup>(82)</sup>  
 (安西徹雄訳)

これはジャン＝パウルの複雑さのなかの単純さ、個別化のなかの統一という考え方を思わせる一節だが、ともかくこの樹木の個別性と普遍性（樞はその育つ環境によってそれぞれ微妙に異なった形態をとるが、樞でなくなることはない）、この生命体の正確な有機的表現は、同じイギリスの画家コンスタブルの風景画における樹木の正確な表現を連想させる。彼の絵に描かれた雲の形態ですら氣象学的にきわめて正しかったと言われている。それはそれとして、後に「ファウスト的」とまで形容されることになるシェイクスピアの初期ロマン主義者たちによる解釈は、コールリッジによってはじめてイギリス本国に根をおろしたと言ってよいだろう。ただし、生命体の正確な表現という点にこだわるならば、すでにここにはなにか「リアリズム」的なものの発生が予感されるが、どうであろうか。コールリッジの他にもう一人、シェイクスピアについて重要な発言をしたイギリスロマン派がいる。彼もまたA.W. シュレーゲルの影響を受けているが、彼の主張はこうだ。

《シェイクスピアの作品には、鮮烈、強力なコントラストがあふれていることは容易に誰の目にもつくが、彼が対応、照応の原理を用いて、まこと多様をきわめた人物群を融和し、作品を一貫する感覚的持続性を作り出しているという事実は、これまで十分に注目されてはいなかった。（この照応、一致の効果は自然の想像の力によって生じたものだ）すなわちある種の感覚、感情の連鎖が、同じひとつの支配的な原理のさまざまの変奏を次々に引き出し、あたかも音楽における和音のごとく、たがいに融け合い、かつたがいに強化しあって、ひとつの調和を生み出したのではあるまいか》（ハズリット『シェ

イクスピア劇人物論』1817 安西徹雄訳）<sup>(83)</sup>

ここで注目しておきたいのははじめの部分の《コントラスト》という語と、最後の和音の調和という表現である。主題と変奏の統一の関係についてはすでにホフマンがベートーヴェン第五交響曲論において論じていたことであって、それほど目新しいものではないが、しかしホフマンの場合は和音というよりも主旋律の主題の変奏ということであり、もっと骨格が太く、精神的上昇感が感じ取れた。ハズリットの場合はむしろ現実の演奏における「タッチ」に近い。「タッチ」と「コントラスト」——これはロマン主義絵画を論ずる上で避けて通れないテーマである。「コントラスト」の美学はドラクロワによって積極的に打ち出されることになるが、彼はまたコンスタブルから「タッチ」の面で多大の恩恵を蒙っている。のみならず、この「タッチ」と「コントラスト」はやがてはロマン主義文学にも大きな影響を及ぼすようになる。まだそれほど目立たないが、ハズリットのシェイクスピア論にはそのような重要な両要素が垣間見られるように思われる。

初期ロマン主義時代のシェイクスピア解釈においてどうしても落してはならない人物は、ゲーテである。ゲーテの場合は微妙である。ゲーテ自身、シラーによってシェイクスピアの隣りに祭り上げられた素朴文学の巨匠、新古典主義文学の大家なのだが、彼にはまた初期ロマン主義的な側面もあって——彼自身の変貌も考慮に入れなければならないが——なかなか複雑である。その複雑さは彼のシェイクスピア観にもよく表われている。ゲーテはシェイクスピアを何よりも内的感覚に訴える詩人としてとらえ、その想像の喚起力の強さのために、上演には不向きで、むしろ「朗読」にこそふさわしいと考える。これはヴィクトリア朝時代のラムのシェイクスピア上演不可能論を先取りした考え方である。またゲーテは、シェイクスピア劇は場面がどこに設定されていようと、それは一種の現代劇で、当時のイギリス人を描いたものであり、同時に普遍的人間の像をも描いたものであると、コールリッジの個別性と普遍性の共存関係という思想を思わせるような指摘をしている。一方

ゲーテがシラーに近い考え方をしているのは、シェイクスピアを素朴詩人と見做している点で、シェイクスピアがあくまで「現在」を描く素朴詩人であるのに対して、ロマン派詩人は「憧憬」を描く。シェイクスピアにはこの「憧憬」がない、というのである。シュレーゲルの取らえ方とは対極をなしているが、思うに、初期ロマン派たちがシェイクスピア劇に「憧憬」を見出したのは、彼らの内部にある「憧憬」がシェイクスピア劇に映し出されたために他なるまい。もっともゲーテはシェイクスピアをたんなる古典的作家と見ているのではなく、古典的作家でありながらまた近代詩人でもある、と言っている。より正確には古代と近代を結ぶ者として高い評価をあたえている。<sup>84)</sup>つまりゲーテによると、古典悲劇が運命によって生じた「義務」と、その「義務」を完遂することができない登場人物の「力量不足」との葛藤によって成立しているのに対して、シェイクスピア劇ではこの二つの要素の他に「願望」が加わってよりロマン的になっている、というわけである。古典悲劇では登場人物は自らに課せられた「義務」に対していささかも疑念を抱いていないが、シェイクスピア劇、特に『ハムレット』などでは、「義務」(亡き父王に代る復讐)から逃がりたいという「願望」が劇をきわめて複雑なものにしているのである(もちろん、ゲーテは例の「劇中劇」という発想にも賞讃を惜しまないが)ゲーテは『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』(1796-1821)のなかでこの『ハムレット』について詳しく分析している。彼はハムレットを脆弱な鉢にたとえて次のように言っているが、これはなかなか示唆的である。

《(…)しかし最後には、深いため息をついてこう言うのです。〈この世の関節がはずれてしまったのだ。それをはめなおすために生まれてきたとは、わが身がうらめしい〉と。この言葉のなかにハムレットのすべての行動を解く鍵があるとおもいます。偉大な仕事などとてもできないたましいに大事業が課せられたらどうなるか——シェイクスピアが描こうとしたのは、まぎれもなくこのことであつたとおもいます。この作品の全体をつらぬく意図は、この点にあ

るのです。これは、可憐な草花だけを植えるためにつくられた高価な鉢に榎の木が植えられた悲劇です。根がひろがれば、鉢はこわれてしまうのです》(前田敬作・今村孝共訳)<sup>85)</sup>

ゲーテは文学としてのシェイクスピア作品は高く評価しているが、劇作品としてはそれほど賞讃はしていない。実際に上演するとなるとあまりに不自然なところが多すぎるのだ。これはゲーテ自身がヴァイマルの新しい宮廷劇場の劇場監督であったことにも起因しているだろう。現実問題としてシェイクスピア劇はそのままの形では上演不可能だと判断していた。A. W. シュレーゲルの原作に忠実な翻訳(ノヴァーリスを感動させた例の新訳)にもとづいて、原作通りに上演しようという気運が高まっていた当時、ゲーテは自然らしさを優先して『リア王』を脚色したシュレーダーを支持している。ヴィーラントの最初の独訳にも批判的であったが、シュレーゲルの新訳(1797-1810)にも懐疑的であった。しかし後にティークの『演劇論集』(1825)に寄せた一文では、原作通りの上演を支持するようになった。これはゲーテの精神の変化を物語ると同時に、1820年代に入って時代の流れが変わったことをも示すものであろう。原作通りに上演しても、もはやそれほど異和感を感じられなくなっていたのだろう。

最後にフランスにおけるシェイクスピア移入について触れておかなければならない。すでに述べた通り、フランス最初のシェイクスピア翻訳はルトゥールヌールによってなされたわけだが、彼のやarlソー風のロマンチズムにもかかわらず、一般にはヴォルテールの見解が支配していた。フランス古典悲劇の伝統はなかなか崩れがたく、初期ロマン主義時代にはいっても、シャトブリアンですらシェイクスピアをラシーヌに比較して、不自然であると見做していた(『英国文学論』)彼にあつても「真実」は混沌のなかから生まれ出た矛盾を孕んだ生みの真実ではなく、古典悲劇の完璧な様式美に裏打ちされた「真実」であった。このフランス的整合性、ラシーヌの明析性に抵抗して、シェイクスピア劇に想像力の解放を見たのは、遅れてきた初期ロマン主義者スタンダールであった。

彼の『ラシーヌとシェイクスピア』（1823）は演劇におけるロマン主義宣言の書と見做されているものである。彼は伝統的な韻文劇を排して、ロマン主義演劇は散文で書かれるべきであると主張する。しかしこれはなかなか実現しなかった。ロマン主義演劇の勝利を示す記念碑的作品と言われたヴィクトル・ユゴーの『エルナニ』（1830）ですら韻文で書かれていた。力動感に溢れた行動のアラベスクを表わすのに（まさしくスタンダールの作品そのものがそうだが）、固定的な韻文よりも自由な散文の方が確かにふさわしいものと言えるだろう。そしてその直接性はより強烈に想像力に働きかけて、より緊張した臨場感をあたえるものであろう。この想像力の解放に関わって、彼がもっとも力説したのは三一致の法則を破棄する正当性である。「場所」・「時間」・「筋」のそれぞれの一致は古典劇の鉄則であった。しかしシェイクスピア劇にはこの鉄則が当てはまらない。第一幕ではアレキサンドリアが舞台で、主人公はまだ子供であったのに、第二幕では場面はローマに移り、主人公は結婚して子供までいる、というのは古典派から見ればいかにも不自然で信じがたいものであった。これに対してスタンダールは次のように反駁する。

《（…）それではいったい次のようなことを〔あなた（古典劇支持派）が〕認めるという馬鹿げたことがどうして起るのか、すなわち、この舞台は最初はヴェネツィアのサン＝マルコ広場を表わし、次にキプロス島を表わしているが、しかしこの舞台がサン＝マルコ広場でもキプロス島でもなく、〈カノピアーナ〉の劇場であることは〔観客には〕ちゃんと了解されている、ということ認めるという馬鹿げたことが》（傍点はスタンダール）<sup>87)</sup>

《悲劇の楽しみはわれわれがそれが虚構であるとはっきり知っているというところから生ずるのである。より正確に言えば、イリュージョンは絶えず壊されるがまた絶えず生まれ変わるということである。もし仮に殺人や裏切りを一瞬でも本当のものであると思ひ込んだなら、その瞬間、それらはわれわれに楽しみをもたらすこと

をやめてしまうだろう》<sup>87)</sup>

古典悲劇、ロマン派演劇を問わず上演という行為は必ずイリュージョンを伴うもので、観客はその力に魅了されるが、しかしそれを真実のものに取り違えることはない、舞台はあくまでも舞台で、観客は虚構ということ承知の上で騙されてみるのである、とスタンダールは説く。したがって舞台の「場所」が単一であろうが、多層的であろうが、舞台を観ているという点に変わりはなく、そうであれば、「場所」の一致の破棄など不自然ではないはずである（元来が不自然なものであるがゆえに）むしろ舞台の場面が一箇所に固定されている方がはるかに不自然なものであろう。時間についても同様なことが言えるだろう。三一致の法則のこのような破棄は、実は十八世紀イギリスにおいてすでにサミュエル・ジョンソンによって正当と見做されていた（少なくともことシェイクスピアに限って言えば）ゲーテも早くからこの二つの法則を破棄することを唱えていた（『シェイクスピア記念日に寄せて』（1771）「場所」の一致破棄のためにスタンダールが使った論法は、特に二番目の引用例などは、ジョンソンの説をそのまま引き写したものかと怪しまれるほどよく似ている。

《観客は最初から最後まで、舞台はただの舞台にすぎず、俳優はただの俳優にすぎないことを承知している。……演劇の面白さは、われわれが虚構を意識しているからこそ生まれるのであって、もしかりにも、舞台で行なわれている殺人や反逆が現実のものだと考えたなら、もはや楽しみは得られない。模倣が苦痛や喜びを与えるのは、現実と錯覚するからではなく、現実を想起させるためなのである》（安西徹雄訳）<sup>88)</sup>

もう一つの「時間」の一致の破棄については、スタンダールは心理的時間という観点からその正当性を主張する。元来、古典悲劇において筋は二十四時間の間に終らなければならぬとされていた。しかし舞台上に流れる時間と観客席に流れる時間とが厳密に対応していないとなれば、この二十四

時間が一ヶ月でも一年でも同じことであろう。異次元の舞台の時間と現実の時間とを取り違えることはない。このような二重の時間の流れをいさかかも不自然に思わないのは、物理的時間の他に心理的時間が存在しているからである。第一幕と第二幕との間に何年もの時間の経過があることを不自然だと見る人は、この心理的時間の存在を経験によって知ることのできなかつた人種だとスタンダールは考える。虚構の時間は伸び縮みする。「場所」と同様、「時間」もまた相対的なものにすぎない。

スタンダールのこの演劇論のなかでもっとも注目すべきは、想像力を解放させてくれる、虚構がもたらす「イリュージョン」を積極的に評価した点であろう。観客は舞台の俳優を不幸だと感じるのではない。その登場人物を不幸だと思うのだが、しかし観客自身も一時的に自分が不幸だと想像もするのである。《われわれは実際の不幸を目の前に想定しているというよりも、むしろ不幸の可能性に涙ぐむのである》<sup>89</sup>——スタンダールがもくろむ想像力の解放とはこのようなものだ。虚構がもたらす「イリュージョン」はやがて一時的に自分自身が劇の登場人物に変貌するまでにいたる。そこから臨場感が生まれる。初期ロマン主義のさまざまな同化現象は、理念的な相貌を捨てて、演劇的真実というきわめて具体的な場に連れ出され、「臨場感」というまったく新しい局面を迎える。ジェリコーの『エプソムの競馬』（1821）における走る馬の絵画的真実と同様、虚構と結びついた「臨場感」は、やがて新聞小説やブルジョワ演劇の隆盛と相俟っていよいよ重きをなしていくことになる。

### 中世キリスト教と世紀病

革命期におけるフランス文学はまったくと言ってよいほど不毛であった。1789年から1815年の二十六年間に書かれた主要な作品は、シャトーブリアンの『アタラ』『ルネ』、セナンクールの『オーベルマン』、パンジャマン・コンスタンの『アドルフ』（刊行は1816年）の四作のみである。これにはさまざまな理由が考えられる。他国と異なつてフランスは革命の当事国であり、社会情勢が

執筆・出版を許さない激動期であったし、また才能ある文学者の処刑や亡命なども影響していたと思われるが、それ以上に、フランスにおける初期ロマン派文学は純粋に文学的な創作活動よりも、政治色の強い理論闘争に関わっていたためであろう。政治と結びついた文学者としてシャトーブリアン、コンスタン、また後のラマルチヌをあげることができる。しかしそれでも、革命の子ナポレオンがフィヒテの影響を受けた、懐に『オシアン』を忍ばせて戦った“ロマン派”であったように、彼らもまたドイツやイギリスの詩人たちとは異なった形でやはりロマン派であった。1760年代から1770年代前半生れの文学者・思想家・芸術家たち（チボーデは「1766年－1769年生れの世代」とさらに幅をせばめ彼らを“1789年に20歳台であった世代”と呼んでいるが）——すなわちフランス大革命期に多感な青春を送った人々をあげると次のようになる：〔ドイツ〕ジャン＝パウル、シュレーゲル兄弟、ヘーゲル、ヘルダーリン、ベートーヴェン、ノヴァーリス、ティーク、フリードリヒ〔イギリス〕ワーズワース、コールリッジ〔フランス〕シュニエ、ド・スタール夫人、コンスタン、シャトーブリアン、セナンクール等である。彼らは皆、ナポレオンと同世代の人たちである。因みにドイツで『アテネウム』が創刊され、『夜の讃歌』や『美学入門』あるいは第五交響曲が世に出、イギリスで『リリカル・バラッド』やターナーの『難破船』が現われた1800年前後、フランスで出版されたものはシャトーブリアンの『アタラ』『ルネ』『キリスト教精髄』、セナンクールの『オーベルマン』である。フランス文学史では一般に1820年のラマルチヌの『瞑想詩集』からロマン主義が開始されるとなっているが、世代的には、ラマルチヌはむしろ次の世代に属する詩人であり（初期ロマン派の青年期には彼はまだ赤ん坊であった）、初期ロマン主義が新古典主義と踵を接して存在する激動期の文学・政治思潮だと考えるならば、シャトーブリアンの三作が世に出た1801-02年こそがフランスロマン主義の開始時期だと言うべきではあるまいか。その作品がドイツ・イギリスのように詩ではなく、またシャトーブリアン自身が王党派であり、反革命派

であったということはこの際問題にならない。シェイクスピア理解についても同様である。彼は青春期には熱狂的な革命支持派で共和主義者であったし、『アタラ』や『ルネ』はむしろ散文で書かれた詩と言ってよいほど魂の顫動がその音楽的な文章のリズムに反映している。あるいは純粹に詩人ということ言えば、新古典主義的器にロマン主義的な内容を盛ったアンドレ・シュニエがいる。彼が恐怖政治時代に三十二歳でギロチンにかけられなかったら、ラマルチーヌ以前に、フランスロマン主義の開始を告げる詩集を出していたかもしれない。

パリのダヴィッドのアトリエにヨーロッパ各地から画家志望の若者たちが集まってきていた頃、ウィーンアカデミーの画家たちが当時の新古典主義に反発して、ローマで一派をなして制作していた。彼らは「ナザレ派」と呼ばれた。イタリア初期ルネサンスとドイツキリスト教的中世に憧れ、静謐な祈りのなかで宗教的伝説的作品を多く描いたが、またフレスコ画の技法も復興した。イタリア風景とドイツ風景とが共存するオーヴァーベックの『イタリアとゲルマニア』（1828）はこの派の思想をよく表わしたもののだが、しかしギリシア芸術からの脱却はこれより二十数年前にルンゲによって唱えられていたことであった（ダニエル宛 1802年5月）そしてまさしくこのルンゲの手紙の年に、シャトーブリアンは『キリスト教精髄』によって、中世を絵画的・感傷的に復活させたのである。

《要するに、ギリシア・ローマ人たちはこの世の彼方には目を向けず、この世の悦樂以上に完璧な悦樂のことなど思ってもみず、彼らの信仰の性格上、われわれのように瞑想や願望などには傾かない人種であった。われわれの悲慘や窮乏のために作り出されたキリスト教は、絶えず地上の苦痛と天上の歓びという二つの光景をわれわれに差し示す。そうすることによって、現在の不幸と遠い希望との源泉を心に作り出すのである。そこから汲み尽し得ない夢想が流れ出るのだ。キリスト教徒は常に自らの姿を旅人として見ている。この旅人は墓に行きつくまで休

むことなくこの世の涙の谷を歩きつづけるのだ》<sup>(40)</sup>

宗教改革によって分裂する以前の、自然宗教に近かった中世キリスト教への憧憬も、かえてこの時代のフランスを蔽った「世紀病」 *mal du siècle* の存在を浮き上がらせる。理念化されたキリスト教世界の追求は《半ば想像上のロマン主義的な魔法の世界への逃避》（シュンク）に他ならなかった。ドイツ、イギリスにおける種々の同化現象がそうであったように、ここにも現実世界の空虚感が漂っている。空虚感を強く意識するのは、魂が理想と価値に飢えているからだ。A. W. シュレーゲルが説いたように、ロマン的キリスト教世界は、死を生きることによって永遠の生を生きようとするものだが、シャトーブリアンにもこの種の「崇高なる死」の観念が窺える。彼の回想録『墓の彼方の回想』 *Mémoires d'Outre-Tombe* はその表題を『墓の彼方からの回想』と解した方がはるかによくこのロマン主義精神を表わすものとなるだろう。シャトーブリアンは天才の精神を自己を中心として無限に拡大していく円環としてとらえたが、<sup>(41)</sup>これを彼自身にあてはめれば死を自己の裡に取り込んで死とともに生きるということに他なるまい。

《絶対的なよいものを探し求めるがゆえに何もよいものとは思えない》と告白するセナンクールにしても同様である。セナンクールにあっては心の空虚が耐えがたい動揺を生み出す。この動揺から逃がれるためには空虚を埋めつくすか、反対に空虚そのものと化すか、そのどちらかである。セナンクールは後者を求める。すなわち彼にとっての永遠は不動の虚無であった。ところが、この虚無を求める情熱は、自己を解体させたまま抛り出す。解体された自己は再生されない。空虚そのものと化すことができずに懷疑の世界で宙吊り状態のまま打ち捨てられる。《オーベルマンの病》 *le mal d'Obermann* とはこのことである。彼の墓碑銘は“永遠よ、わが安住の地となれ”というものであったが、シャトーブリアンの巡礼者のように、生きている限り、この世には安住の地はなかった。

バンジャマン・コンスタンの『アドルフ』は恋

愛を扱ったすぐれた心理分析の小説だが、彼は自分の小説の意図をこのように説明する。

《私は『アドルフ』のなかで、われわれの時代の精神の病いの主要なひとつ、すなわちあの疲労、あの不確実性、あの無力、どんな感情にも下心を見て、それゆえ、感情が生まれてもすぐに腐敗させてしまうあの永遠につづく分析を描きたかった》<sup>(42)</sup>

この疑念に満ちた分析という「世紀病」はやがて宗教に対する懐疑となって尖鋭化する。1830年の七月革命とその反動を経験したヴィニーやミュッセ、またラムネーにおけるように、信仰を求める心とそれを拒む知性とがせめぎ合うようになり、さらに1848年の二月革命の挫折によって、「神の死」は高らかに宣言され、50年代にはこの「神の死」を経験した新しい世代が登場してくるのである。

註

- (1) 『記憶の女神ムネモシュネ』(前川祐一訳) 美術出版社, 1979, p.142
- (2) 『ドイツ・ロマン派全集』第9巻, 国書刊行会, 1984, pp.324-326
- (3) 『抒情歌謡集』(宮下忠二訳), 大修館, 1984, p.62
- (4) 『日記・花粉』(前田敬作訳), 現代思潮社, 1970, p.37 参照
- (5) E. Jaloux: *Jean-Paul et le sentiment du Paradis in Cahiers du Sud*, Rivages, 1983, p.141.
- (6) M. Raymond: *Romantisme et Rêverie*, Corti, 1978, p.45.
- (7) この姉についてシャトーブリアンは次のように言っている: 《彼女は、私のうちに保護者を見ており、私は、彼女のうちに恋人を見ていた》(伊東冬美『フランス大革命に抗して』中公新書, 1985, p.23)
- (8) M. Raymond, *op. cit.*, pp.33-60.
- (9) *id.*, p.38.
- (10) *id.*, p.39.
- (11) H. Peyre: *Qu'est-ce que le romantisme ?* PUF, 1979, pp. 145-146.
- (12) 『ドイツ・ロマン派全集』, 前掲書, pp.200-201
- (13) E. Jaloux, *op. cit.*
- (14) 『日記・花粉』, 前掲書, p. 126
- (15) 同書, p.153
- (16) 『ドイツ・ロマン派全集』, 前掲書, p.201
- (17) *La part de Fichte dans l'esthétique romantique in Cahiers du Sud*, p.125.
- (18) エッカーマン『ゲーテとの対話』(上)(山下肇訳) 岩波文庫, 1981, p.239
- (19) L. R. ファースト『ロマン主義』(上島建吉訳), 研究社, 1971, p.38
- (20) 『ドイツ・ロマン派全集』, 前掲書, p.340
- (21) 『日記・花粉』, 前掲書, p.147
- (22) W. ベンヤミン『ドイツ・ロマン主義』(ヴェルター・ベンヤミン著作集4), 晶文社, 1985, p.108
- (23) H. G. シェンク『ロマン主義の精神』(生松敬三・塚本明子訳) みすず書房, 1983, p.37
- (24) *Le Nocturne in Cahiers du Sud*, p.90
- (25) M. Raymond, *op. cit.*, p.45.
- (26) H. Peyre, *op. cit.*, p.71.
- (27) L. R. ファースト, 前掲書, p.14
- (28) 『日記・花粉』, 前掲書, p.46
- (29) ジャン＝パウル『美学入門』(古見日嘉訳), 白水社, 1967, pp.254-255
- (30) 安西徹雄『シェイクスピア劇四〇〇年』 NHKブックス, 1985, p.102
- (31) 同書, p.109
- (32) 同書, p.113
- (33) 同書, p.111
- (34) Goethe: *Shakespeare à n'en plus finir in Ecrits sur l'art*, Klincksieck, 1983, p.219 および p.221.
- (35) 『ゲーテ全集』第七巻, 潮出版社, 1982, p.212
- (36) *Racine et Shakespeare*, Garnier-Flammarion, 1970, p.158.
- (37) *id.*, p.159.
- (38) 安西徹雄, 前掲書, p.87
- (39) *Racine et Shakespeare*, p.159.
- (40) *Génie du Christianisme, t.I*, Flammarion, 1948, p.226.
- (41) G. Poulet: *Les Métamorphoses du cercle*,

Flammarion, 1979, p.184.

(42) H. Peyre, *op. cit*, p.115.