

## 十九世紀芸術精神小史 (I)

### —— ロマン主義の誕生 ——

愛知教育大学外国語教室 山中哲夫

(昭和59年12月25日受理)

#### 薄明の世界

華やかな十八世紀ロココ時代に、すでに、仮面という擬装、コケットリイという擬態から逃がれ、虚偽ではなく真実を、技巧ではなく自然を、理性よりも感情を、それも「真実の感情」を求める別の世界があった。「真実の感情」は恋愛においてもっとも純粋な形であらわれた。それは分析、描写の対象ではなく、歌われる対象であった。やがてはその純粋恋愛の場所も、それにふさわしく、文明社会から遠く隔った素朴な土地が選ばれるようになったが(ベルナルダン・ド・サン＝ピエールの南海の島、シャトブリアンのアメリア大草原、ノヴァーリスのギリシア)そのもっとも早い例は、J.-J.ルソーであろう。彼の『ジュリーあるいは新エロイズ』(1761)は当時すばらしい成功をおさめたが、同じ年に出た『新エロイズのための版画集』の中でルソーは自ら主要登場人物を説明し、挿画のそれぞれの場面に注釈を加えている。主人公のジュリーは「<sup>(1)</sup>わずかの気取りもない自然な優美さ」<sup>(1)</sup>「衣裳などには殆ど無頓着なほどの優美な素朴さ」をもっており、従妹のクレールも彼女ほどではないがそれでも実直さ、親切心をもった女性であり、この二人とも虚栄の象徴である「パニエ」をつけていない。簡素な身なりだが心情においては情熱的なサン＝プルウ、あるいは魂から伝わる偉大さ、勇気と美德の刻印を感じさせるイギリス人エドワード。挿画の注釈について言うと、第八番目の版画(『昔日の愛の頃』)がもっとも重要であるらしく、ルソー自身、自分の作品からその場面の描写を長々と引用している——「この孤独な場所は未開の、人気ない隠棲所を形作っており、感じ易い魂の琴線にのみ触れるような、他の者には恐しく思えるような、そ

う美しさに満ちている。(…)このきわめて心優しい隠棲所を、周囲の事物と比べてみると、この寂しい場所は、自然の擾乱から二人だけで逃がれてきた恋人たちの隠れ家に相応しいものであった」さらにルソーは付け加えて、この場所と対照的な文明社会の町が遠くに望めるように描くべきであると主張している。俗界から遠いこと、それは崇高なものを求める魂の高い倫理性を表わしている。ジュリーとサン＝プルウの恋愛感情の崇高さ、イギリス人エドワードの行為の崇高さ。そういう魂には原初的な自然も野蕃ではなく崇高なものと映る。スコットランドの荒地、氷河も地中海風景に匹敵する。そしてなによりもアルプスの美しさ。スイス人による田園の美德、素朴、孤独のすばらしさ。自己は無限に充溢し、自然と直接に繋がり、共感し合い、そのようにして外部世界が内在化される。要するに、その「自然」は「理念化された自然」に他ならず、その共感理想主義的な一種の「同化現象」をもたらす。この「自然」を「恋人」と言いかえてもよい。ルソーの有名なアルプス越えの一節——「<sup>(2)</sup>いままで生きてきたうちで、肉体においても精神においても私は最高に幸福な状態にあった。若く、力に溢れ、健康と安心と信頼に満ちていた。信頼は自分にたいしても他人にたいしても。私はいま人生の短い大事なこの時期にいた。膨張していく生命の充溢が謂わば私のあらゆる感覚器官を通して、私の存在を押しひろげ、目に映る自然全体を、私という存在の魅力で美しく飾る、そういう時期にいた」<sup>(3)</sup>「原初的な自然が崇高であるためには原初的な生命が崇高でなければならず、原初的な生命が崇高であるためには、高い倫理性——美と一体化し得るほどの——が必要である。そのためにこそ、人はあらゆるものから自由でなければならず、その自由は二者択一の狭い

枠組から解放されていなければならない（ジュリーは恋人サン＝プルウと押しつけられた花婿ヴォルマールとの間で悩む）しかし現実の世界は、非道徳的、非宗教的、非精神的な、硬直した「制度」でがんじがらめになったロココ全盛期であった。《人間は生まれながらにして自由であるが、しかしいたるところで鉄鎖につながれている》（『社会契約論』）“啓蒙”の光ではなく、もっと魂の内奥を直接照らし、外的世界と信頼をもって繋がることができるような別の「光」が必要であった。

この頃、ドイツではヨハン・ヴィンケルマンがドイツ美術史学の礎となるような画期的な著作をあらわした。フランスロココ文化に追従していたドイツを独自の古典的世界へと導いた『古代美術史』（1764）である。十八世紀末のドイツの独自性は他の国以上に新古典主義（ドイツでは「古典主義」）と初期ロマン主義とが複雑に絡まり合っている点にあり、ヴィンケルマンのこの著作はその双方に影響を与えたという意味できわめて興味深いものがある。十九世紀初めの自然哲学者シェリングは初期ロマン派に理論の面で多大の影響をあたえたが、彼はヴィンケルマンを正当に評価していた。《確かに彼は再び芸術における魂を十分に活動させ、これを不面目な依存の状態から解放して精神的自由の世界へと高めたのである。古代の造形における形式の美に強くうたれたヴィンケルマンは、精神的諸概念の表現とともに現実を超えた崇高な理想的自然を産み出すことが芸術の最高の目的であると説いたのである》（傍点筆者）ヴィンケルマンの有名な「高貴なる単純さと静謐なる偉大さ」はこの魂の理想像を表現したものだが、フランスでは新古典主義好みのナポレオンによって、現実の英雄像へとすり替えられてしまった（因みに、フランスでロマン主義が遅れたのもこのことに一つの原因があったのだろう。しかしこの「英雄ナポレオン」はフランスに独自の「行動するロマン主義」と呼び得るものを作り出した）ともかく、ルソーと同様、時代の混迷のなかで精神と魂を広い世界へ開放してくれる「光」を渴望したその姿は、当時全く理解されなかった。

《彼はその生きた時代を通じて、山のごとく崇

高な孤独のうちに屹立していた。広い学問の世界のどこにも、彼の努力を迎え入れようとするいかなる応えの声も動きもなく、脈搏も感じられなかったのである。（…）ヴィンケルマンは感覚や精神において彼の時代ではなく、古代か、あるいは自らがその創始者となった現代に属している》（シェリング）<sup>(5)</sup>

ヴィンケルマンの『古代美術史』の二年後にレッシングの『ラオコーン』が、その翌年にヘルダーの『ドイツ文学論断章』が、そして70年代にはゲッティンゲンの森の詩人団（72）、ゲーテの『ウェルテル』（74）、クリンガーの『疾風と怒濤』（76）と続き、ドイツは新古典主義的特徴をその裡に含みつつ、着実にロマン主義を準備していた。

薄明の世界はイギリスにもあった。というよりも、もっとも早く産業革命に成功したこの国では、反文明的気分は他の国よりも強かった。俗に「前ロマン派」と呼ばれる詩人たちの、その代表作と見做される作品の表題を見ただけでも、その気分ははっきりと感じ取れるだろう——ヤング『夜想』、コリンズ『夜への讃歌』、ハーヴェイ『墓石の中での冥想』、グレイ『墓畔の哀歌』、ゴールドスミス『さびれた村』——ゴールドスミスを除き、これらの詩人たちは「墓地派」と呼ばれ、年代的には産業革命以前の時代に属すが、ゴシックロマンスと繋がる厭世的気分はすでにこの頃からあったと言えるだろう。しかしながらこれら「墓地派」の詩人たちはそのモチーフだけでなく、例えばグレイがありふれた言葉遣いに新しい意味をこめようとしてワーズワースを予告していたり、またスカンディナヴィアやケルトの神話を探求したり、あるいはヤングや狂死したコリンズが無韻詩を試みたり、というように表現手段や知的興味の間でも後のロマン派の先駆をなしていると言える。いづれにしても、産業革命によって一方においてはゲインズボロの描く一点のしみもない田園の裕福な貴族的生活者が存在していたのに対して、他方、廃墟や墓地が逆説的な自然愛——自然を愛するがゆえに厭世的になる——を受け入れる待避所となった人々も存在していたのである。都会は虚偽であり、自然は真実である。イギリス風景画（リチャー

ド・ウィルソン『スノードン山』、ジョン・カズンズ『シアン谷』など）はやがてその特徴である“ピクチャレスク”からジョン・マーチンの風景画に見られる幻想的“崇高”へと高められ、初期ロマン主義の文学と同等のものとなる。

ルソーが『新エロイズ』を書き、ヴィンケルマンが『古代美術史』を出版した頃、スイス人フュスリはイギリスへ亡命し、ヴィンケルマンの『ギリシア芸術模倣論』を翻訳したり、『ルソー論』を書いたりしていたが、1782年に『夢魔』と題する絵を描いた。夢魔（インクブス）に襲われた女性を描いたもので、カーテンから首を出した馬の眼光はまことに異様である。ロココは崩壊しはじめ、個人はいよいよ圧迫され、理想は確立されず、中心はなく、人は薄明の中で悪夢にうなされている。まさしく悪が進歩し、精神の闇が深まりつつあったイギリスの重苦しさである。1782年と言えばフランスでは悪・闇との共犯関係をあますところなく描いたラクローの『危険な関係』が出た年であり、ルソーの『孤独な散歩者の夢想』が出た年でもある。薄明の中で水平線と垂直線とが拮抗するこの絵を、殆ど同じ構図をもったダヴィッドの『マラーの死』と比較すると、あらゆる点でフュスリの絵は新古典主義のこの絵とは対照的であることが分る。『夢魔』では現実が悪であり、魂は息苦しい下降状態にあり、出口は密封され、逃がれるべき上方は重苦しく垂れている。これに反して『マラーの死』では、現実が崇高であり、魂は上昇状態にあり、出口は開放されて、それを保証するように上方は精神の光で明るんでいる。

救いのないこのイギリスの閉塞状況の中で、naïfであること、真実であること、自然と調和することを切望し、個人の主観から普遍的な宇宙へと向った特異な画家・詩人がいた。

### 光の渦巻

ウィリアム・ブレイクが十九世紀末の象徴主義に繋がる1870年代のスウィンバーンとロゼッティとによって発見されたことは意味深いことである。象徴主義も洗練され現代化された新しい神秘的ロマン主義と言えるからだ。とにかく、文明の黄金時代という偽りの光の裏に隠された精神の混

沌という闇の中で、ブレイクはこの闇を浄化するのに、炎の円環・旋回・渦巻という運動を使った。この運動する曲線は人体をも炎と化し、肉体は浄化され、彼独特の縦長法と揺れる曲線と二重曲線によるスピード感溢れる運動効果によって、文明社会と対立する創世的世界を作り出した。この“終末の告知者”（スタロバンスキー）が作り出した黙示録的世界は、しかし、再生すべきものとしての終末の世界であり、光の旋回・渦巻という天国的調和は、両極の対立、緊張の持続によって成り立っている。《ブレイクは両極性の重要性を知っていた。ただ両極性という名で呼ばなかっただけである。ブレイクはそれを「対立」と呼んだ》<sup>(6)</sup>ブレイク自身の言葉で言い直すとこうだ——《対立なくして進歩はない。引力と斥力、理性と情熱、愛と憎しみ、これらは人間の存在にとって必要である》——これはすぐれて『魔笛』的な世界であると言えまいか。太陽の王ザラストロと夜の女王との対立共存、タミーノ・パミーナの浄化された姿（僧衣を纏った姿）、後の悪しき新古典主義に見られる現実主義的な絶対的一元論に墮しない微妙な一元論的統一の世界、謂わゆる「聖なる三角形」のフリーメイソンの世界と似てはいまいか。モーツァルトが『魔笛』を上演する二年前に、ブレイクは『無垢の歌』と題する口絵版画水彩の詩画集を出す。フランスでは奇しくも大革命の年である。この終末の中の救いの歌で、彼は人間をこのように描いた——《慈悲は人間の心を憐憫の情は人間の顔をもっている 愛は人間の聖なる姿 平和は人間の衣服を纏っているゆえにその悲嘆の中で祈る どのような国のどのような人も 人間の聖なる姿を求めて 愛、慈悲、憐憫の情、平和を求めて祈るのだ》<sup>(7)</sup>（『聖なるイメージ』）この祈念の力をブレイクは腐食凸版の一色刷に——妻の手で——天国色の彩色を施すという（illuminatedとは装飾と啓示の両方の意味をもつ）、色彩の燦めきによって、あるいは混沌を、闇を、その裡に含みつつ凄まじい速度で旋回する炎の渦巻という線の浄化運動によって、見事に表現したのである。透きとおる簡素なその新古典主義時代の衣服も、肉体の非肉体化を実現するのに大きな役割を担っている。天国と地

獄を結婚させること（『天国と地獄の結婚』1790—93）、光と闇を融和させ新しい統一体をめざした『魔笛』の季節に、イギリスでも同じような超宗教的な、スウェデンボルグ的世界があったことは興味深いことである。のみならず、倫理性を美にまで高め、心的調和を回復させ、そこではじめて世界と個人とが同等の存在となり、自然と理念とが一致するという思想は、相矛盾するものを矛盾のまま統合するという点も含めて、これはドイツ初期ロマン主義の思想にきわめて近いものであると言える。また形式から本質へ向ったという点を別にすれば、新古典主義と初期ロマン主義の双方に影響をあたえたヴィンケルマンの思想にも共通するものである（《精神的自由の世界》《現実を超えた崇高な理想的自然》）ヴィンケルマンについて語った次のシュリングの言葉はそのままブレイクにもあてはまるかのようだ。

《それゆえ魂は人間にあっては個性の原理ではなく、人間があらゆる我性を克服し、自己犠牲、公平無私の愛、そして何よりも事物の本質を観察し認識すること、ひいては芸術を可能とする原理なのである。魂はもはや物質とかかわったり、これとじかに交渉することはなく、ただ事物の生命としての精神と関係するものである》<sup>(8)</sup>

ブレイクの『慈悲』（1795）と題する作品の横たわる女性の水平線と、さきほどの『夢魔』の水平線とを比較してみるのも意味のあることだろう。『慈悲』では、死につつある女性の産み落した子を馬に乗った天の使いが救い上げている。ブレイクの馬は、フスリの馬とは異なり、優しく目を閉じ、慈悲の表情に溢れ、その優しさは、水平に流れるたてがみや長い尾にもよく表われている。フスリの女性は重苦しく片手をベッドの下に垂れていたが、ブレイクの女性は穏やかに胸の上で両手を組み、苦痛の中にも安らかな表情がうかがわれる。死んだ子を通じて「地」と「天」は強い絆で結ばれ、子の上昇運動と天の使いと神馬の水平運動とによって、見る者にブレイクの彼岸的崇高さへの願望の思いを痛切に感じさせる。しかし彼の救いの歌は絶望の歌の裏返しに他ならな

い。《彼は大きな円環が閉じられるような「革命」を宣言する。しかし人類の普遍性に関わるこの確信を述べるのに、ブレイクはそのきわめて特異な詩的・絵画的言語をもってした。彼は集団の運命を孤独に語る》（スタロバンスキー）<sup>(9)</sup>

## 1798年

ブレイクが『天国と地獄の結婚』を制作していた頃、ドイツではシラーが『美と芸術の理論』（俗に『カリアス書簡』と呼ばれる）を書いた。シラーは“古典派”と称せられるが、この書簡の中にはまた初期ロマン派と結びつき得る面もうかがえる（事実、彼の『群盗』はフランスでは「行動するロマン主義」として大きな影響をあたえた）この書簡でシラーは、美は次の四つの要素から成り立っているとした。すなわち、倫理性、素朴、調和、完全性の形式。倫理性については旅人の挿話を引いて、倫理的行為の中でもっとも高いものを「美的」と呼び、これは「自由さ」「自然さ」「自発性」にもとづいて行われた行為で、「崇高」と呼んでもよいものである。「崇高」——すなわち高い倫理の自由な（自然な）表現、つまり精神の「飛翔」の表現である。シラーは動物界においては重量に支配されているものほど美から遠く離れていくと言っているが、人間界にもこれがあてはまる。素朴——これは心情吐露や主観を排したもので、この点でシラーは“古典派”とされるが、それは時代や国によって微妙に異なる複雑なロマン主義を一律に「ロマン主義」と呼び、これを単純に心情吐露や主観と結びつけたことからくる誤まりである。いや誤まりと言うのは言いすぎかもしれない。確かにシラーは後のイエーナ派の初期ロマン主義者たちにとっては、ゲーテとともにヴァイマルの“古典派”であったが、シラー自身はゲーテに対してはむしろロマン主義者に近い立場を取っている。ともかく、この時代（1800年前後）特にドイツでは新古典主義と初期ロマン主義とは複雑に絡み合っており、新古典主義↔ロマン主義という従来の単純な対立図式は成立し難い（その好例はベートーヴェンであろう——後述）シラーが美の要素として上げた第三のもの、調和について言えば、これは個人と世界との調和を意味する。個々の存在感

が明白であり、しかも全体としても有機的に調和していること、このことを彼は白樺、白楊などの樹木や、イギリスの舞踊などで説明する。この個と全体の関係は、そのままグヴィッドの描いた群集（例えば『ジュ・ド・ポームの誓い』）にあてはまるだろう。その意味では確かに新古典主義的であるが、これはまたモーツアルトやブレイクにも共通した世紀末の思想でもあった。シラーのもっとも新古典主義的側面を表わすものは美の第四の要素、完全性の形式についての考え方であろう。彼は主観を排すという意味から形式や現実の規則に従うことを説いている。しかしこの「形式」は後の形骸化した新古典主義の形式とは異なり、これは多様なものの結合の仕方、多様性（個）を、その中の変化や個別性を失なうことなく、統一性（全体）へと高めるヘーゲル的形式、運動そのものと言ってよい形式を意味している。シラーは翌年に出した『素朴文学と情感文学について』(1794)によっていよいよ初期ロマン派に接近する。一方の項に現存在としての自然であるギリシアを置き、他方の項に失った自然としての『オシアン』を置き、前者を生き生きとした現在として、この現在に住む詩人を「素朴詩人」と呼び、シェイクスピアやゲーテをこの詩人の中に入れていく。他方、後者の失った自然を理念化された自然と見做し、そこに住む詩人を「情感詩人」あるいは「近代詩人」と呼び、自らをこの範疇に入れていく。『オシアン』の自然は〈失われたもの〉である。失われたがゆえに容易に理念化され、崇高なものとなり、無限感と呼び覚ます（彼はこれを“哀歌的”“牧歌的”と呼んだ）失われたがゆえに純粹であるのはまた、「幼年時代」でもある。この自然＝幼年時代は「失われた恋人」とも同化する。さらにこれに憧憬としての国家が加われば、殆どドイツ初期ロマン主義の誕生そのものだと言っても過言ではないだろう。

このようにして1798年が訪れる。しかもドイツとイギリスに同時に。ドイツではシュレーゲル兄弟によって『アテネウム』が創刊される。イギリスではワーズワースとコールリッチによって『リリカル・バラッズ』が出版される。この二つはそれぞれの文学史において一般にロマン主義の開始

とされる重要な事件であった。しかもこの二つの企ては友情の連帯によって実現した。ヴィルヘルムとフリードリッヒという兄弟関係、ワーズワースとコールリッチという友情関係、それにもまして強かったワーズワースと妹ドロシーとの関係。いや人間と人間の連帯はこの例ばかりではない。イエーナ、ハイデルベルク、ベルリンと中心都市は移っていったが、各都市でのロマン派たちの絆（“古典派”のゲーテとシラーの関係もこれに加えてよいだろう）初期ロマン主義は新古典主義と同様、人間関係の誓いの誠実さをその基盤としていた。ただ初期ロマン主義を特徴づけるものは、周囲の現実世界から離れた、内部の光によって照らし出されたある〈失われたもの〉との合体・同化の強烈な現象である。ワーズワースがアイルランド湖水地方にこだわったのも、謂わばこの文明から見捨てられた土地が一人の「失われた恋人」のように思われたからだろう。湖は空を映す。視線はこの二重の空を求めて広い空間に誘い込まれる。ヘルダーリンは別れたスゼッテ・ゴンタルト夫人を“ディオティーマ”と呼び、死んだ恋人としてギリシアと合一させ理想化させる（シラーでは現実存在であったギリシアがここでは喪失の象徴となっている）そこに描かれるイメージははからずも「幼年時代」のそれである——《汝らを一—汝ら 相愛する者よ 汝ら 五月の日の美しき子らよ（…）されど相愛する者には 永久の生命ぞ恵まれつ 彼等 群星の日々と歳月はすべてディオティーマよ われら環りて親密とかつ永劫かけて合一しつれば》<sup>(10)</sup> 一方、ノヴァーリスではこれが実際に死んだ恋人ゾフィーになる。ノヴァーリスはさらに徹底して一切を死者のイデーに関係づける（死者との同化現象）彼は日記の日付の下にゾフィーが死んでからの日数を書き加える。まるでゾフィーが死んでからはじめて新しい生活がはじまったかのようなのである。1797年5月13日（ゾフィー死後56日目）の日記の一節——

《（…）シュレーゲルから、手紙とシェイクスピアの新訳第一冊がとどいた。昼食後、散歩—それから、コーヒー— 天気がかげずればはじめ、最初は雷だけだったが、やがて雲をよび、嵐に

なった。——ひどく欲情的だった——シェイクスピアを読みはじめた——すっかり引きつけられてしまった。夕方、ゾフィーのもと（その墓）へいった。ぼくは、そこで名状しがたい喜悦におそわれた——ひらめくような恍惚の瞬間——ぼくは、眼のまえから墓を塵のように吹き飛ばした——数世紀がさながら数瞬間のようであった——かの女の接近が、まざまざと感じられた》<sup>(11)</sup>  
（前田敬作訳）

ノヴァーリスは日記の中でしきりに“男性的”あるいは“感動”という言葉を使っている。彼においても美は倫理と結びついている。その倫理は「死ぬこと」である。それが死者に対する誠実さであり、そこに殉教者的意思の崇高さを求めるのである。シュレーゲル兄弟の『アテネウム』創刊号に彼は興味深い断章を寄せたが、そこで彼は自然と精神（美）を同心円という概念で結びつける——《精神と美とが存在するところには、全自然の精華が同心円の振動をしながら集積している》<sup>(12)</sup>まるでブレイクの渦巻が円環に変ったかのようだ。さらに翻訳については、これを一種の理念化されたものと考え、その最高のものを「神話的翻訳」と呼ぶ。翻訳を自然（テキスト）の芸術的模倣と見做すならば、これは同じイエーナ派のジャン＝パウルの「二重の自然」の概念と殆ど同じものになる。

《詩的模倣においては、模倣像が原像よりも多くのものを含み、それどころか更に逆作用的な業を示すとすれば、（…）このことは実に二重の自然が同時に模倣されることから生じるのである。二重の自然とは、外部と内部との自然で、両者は互に互を映し合う鏡である。これを、ある明敏な芸術評論家のように、「模倣による理<sup>(13)</sup>念の表現」と名づけてもまことに結構である》

死者に対する殉教精神も、神話化された翻訳も、また自然の芸術的模倣も、畢竟、いまここにあるものを求めての無限世界への上昇運動だと言えるのではあるまいか。音楽的トーンに支配されたジャン＝パウルの「詩的風景画」もその歌声の高さに

よって、反世俗の世界（不思議なものの世界）へと飛翔するのである。ただシラーの場合と明らかに異なるのは、ノヴァーリスもジャン＝パウルもこの飛翔のためのバネとなる「コントラスト」を積極的に認めている点である。ロマン派的混乱の積極的な力としての「コントラスト」——これは後に文学ばかりでなく絵画や音楽においても重要な要素となる。また全体の調和を破るほどに押し進められた「コントラスト」はむしろ「グロテスク」として独特の価値を持つにいたる。さらにこのことは、シェイクスピア理解の推移と密接な関係をもっている（先に引用したノヴァーリスの日記で、墓地での幻想体験と同時にシェイクスピアが語られていたことを思い起していただきたい）ドイツ・フランスにおけるシェイクスピア理解の変化については別の機会に譲る。

『アテネウム』と同じ年にイギリスで出版された『リリカル・バラッズ』ではドイツとはやや事情が異なる。この詩集の殆どを一人で書いたワーズワースは、ありのままの真実に忠実に従うことによって、つまり日常生活に題材を求め、日常的言語によって、神秘的汎神論の世界を作り出した。この詩集の序文の言葉を使えば、《普通の生活の出来事のなかに、これ見よがしでなしに真実に即して、そして主としてわれわれが感動状態にあるときの観念の連想の仕方に見られる人間性の根源的な法則をたどり、それによって、それらの出来事を興味深いものにする》<sup>(14)</sup>のが彼の目的であった。なんのためにそのようなことを企てたかと言えば、それは当時のイギリスが、ブレイクを絶望させたように、《過去の時代には知られなかった多くの原因が今日においては一致して働き、物事を識別する心を鈍らせ、心の自発的な力をすべて損なって、野蛮ともいべき無感動の状態に陥れようとしているからである》<sup>(15)</sup>ドイツでは「美学」という観念論の世界へ紛れ込んでいったロマン的精神が、ここではあくまで日常的な具体性を失わずに存在しつづけていた。しかし一方でコールリッチはその傑作詩『老水夫の歌』（『リリカル・バラッズ』所収）や『クブラ・カーン』における「コントラスト」の強さ、統一体としての詩の断片の再現、さらにその断片の堆積という不連続、あるいは中

世を連想させる譚詩の韻律、また独自の超自然的夢想などによって、ワーズワースよりもはるかに強く後のロマン主義と繋がっている。これも見逃がしてはなるまい。いずれにしても、イギリス初期ロマン主義の詩人たちは、時代に反逆し、崇高なものを追い求めていた傷つき易い魂であったことは否定できない。naïfなものの中に美を見出し、人類の悲しくて優しい歌を歌い（ワーズワース）、ある者は愛の優位、人間信頼、進歩を信じ、なんでもない感情の中に宇宙の反映を見（シェリー）、またある者は失われたものの美と失った者の存在の意識とを同時に感じ、居場所を失った自己を無限の崇高へと高めるために、まさしくその失われた場であるギリシアへ死にに行き（バイロン）、あるいは本質的なもの、美しいものとしてのギリシアに憧れつつ、肉体を浄化できずに宿命的な二元論の中で個人主義的ロマン主義の懐疑にさらされたり（キーツ）するのである。

もしもこの世のかなたのあの高き世界が  
ながらえた「愛」をいつくしんでくれるならば  
（…）  
なんと甘美なものになることだろう  
命を終えるこの瞬間が  
地上から翔けのぼり、すべての恐怖が  
「永劫」よ——あなたの光の中に消え失せること  
が  
（バイロン「もしもあの高き世界が」<sup>(16)</sup>）

イギリスにおいてはすでに確固として出来上がった市民社会があり、国家があった。したがってドイツのように国家＝巨人＝美しい個人＝恋人といった美的国家哲学は成立せず、世界の大系化ははじめから個人の手の届かぬところにあった。コールリッジの試みも無残に挫折し分裂していく。したがって個人のこの孤立感を逆説によって積極的に認める以外に存在の方法はなかった。そこからロマン主義の特徴である「アイロニー」が生まれたと言えるのではあるまいか。

#### コレッジョとベートーヴェン

最後にドイツにおける新古典主義と初期ロマン

主義の関係を考える上でのひとつの手立として、コレッジョとベートーヴェンについて少し触れてみたい。

ドイツ初期ロマン主義の旗手 F. シュレーゲルがもっとも好んだ画家は、イタリア盛期ルネサンスのコレッジョであった。『パリの絵画についての報告』（1803）の中から少し長いがコレッジョに関する一節を引く。

《次のような詩を書く詩人がいます。詩それぞれがまぎれもなく互いに結びあっており、個々の作品の外面の形式や素材の大きな相違にもかかわらず、詩相互の意図的な連関性が現われ出てくるので、それらの詩は多かれ少なかれ同じ一つの基調をただ発展させているだけのようと思われるし、本来はただ一つの詩と言われるべきである、そういう詩を。それらの詩人は、顕著な同族類似性を持つわずかばかりの特徴的性格だけを、色々に異なった状況に移して、繰り返し表現します。そしてしばしばその非常に単純なテーマにおいてよりも、より多くテーマの多様なヴァリエーションの内に、その豊かな詩的ファンタジーを展開するのです。コレッジョはこういう詩人のごとくに描いたのです。彼にとってその人物像は、非常にわずかの音から様々の感情の世界を導き出すことのできる音楽家<sup>(17)</sup>にとってその音に対応します》（広瀬千一訳）

本来はただひとつの基調によって成り立つものを、それを感じさせないほどに多様化し、しかもその多様性を調和されたものへと再統一していく——このやり方は、ベートーヴェンの第五交響曲を連想させる。しかもこれはシラーが「完全性の形式」と呼んだものに他ならない。彼の新古典主義的な美の波状曲線——規則に自由でありながら大きな規則に従った《絶えず繰り返して同じ方向に帰ってくる》——その曲線の動きをも思い起させる。シェリングもコレッジョを讃美したが、彼の評語もベートーヴェンを想起させるほどロマン主義的であり、またシラーの美学とも似通っている。

《生まれ出ようとする最初の力と激しい衝動が

鎮静されたあとに魂のうちで自然精神が浄化され（…）いわば一つの肉体であり、同時に一つの魂であるようなものが生ずるほどに、明と暗が融け合えば融け合うほど、それだけいっそう、精神的なものは実体の段階に、<sup>(18)</sup> 実体的なものは精神的に高められてみえる》

この二つの引用例を、とりわけ最初に上げたシュレーゲルのコレッジョ讃を、次のE. T. A. ホフマンが分析した有名な『第五交響曲論』と比較してみると面白い。情念の「コントラスト」はホフマンにおいていよいよ強まる。しかし本質的にはコレッジョについて述べた二人の初期ロマン派とシラーの延長線上にある。

《ベートーヴェンは交響曲の普通の楽章配置を変えなかったのに、空想のおもむくまま並べたように見え、全体は大半の人々にはまるで独創的なラプソディーのようにざわめき響いて過ぎてゆく。だが感性豊かな聴き手ならば切れ目なく持続する一つの感情、それはあの名状し難い予感に満ちた憧憬なのだが、それにしっかり捕えられ、最後の和音に至るまで逃がられないことは間違いない。それどころか最後の和音のあとも、しばらくは苦痛と快楽が音となって周囲を取り巻く、驚異に満ちた霊界を抜け出せないだろう（…）とりわけ一つ一つのテーマの密接な近縁性、これが聴き手の心を一つの気分<sup>(19)</sup>に縛りつける統一性を生み出すのである》（傍点はホフマン）

この上昇していく統一体はまた、感覚の内面的・詩的全体が外部世界を補い、そのようにして互いに一つの音楽的トーンを形成しながら上昇していく、ジャン＝パウルの「詩的風景画」の概念とも照応するものである。しかしベートーヴェンは音楽技巧の上ではあくまでハイドナー・モーツァルトの流れをひく古典派音楽家であった。少なくともシューマンほどには情念の流れを音楽に託しはしなかった。歌劇『レオノーレ』のスケッチ帳に彼は《すべてのピアノ曲とおなじく、フィナーレはますます単純に》<sup>(20)</sup>と書きしるす。彼のもっとも敬愛する哲学者は古典派のカントであった：《われらがう

ちの道德律とわれらが上の星の輝やける天空！カント!!!》<sup>(21)</sup>——基本的にはベートーヴェンも新古典主義的な線描画家であったと言えるのではあるまいか。しかし勿論、ただの線描画家ではなかった。第五交響曲——苦痛と快楽という、コレッジョが描いた聖フラヴィアの殉教のような、崇高な法悦感を感じさせる音楽、理念と意志に捧げられた新古典主義的音楽でありながら、初期ロマン主義的な無限感漂う理念化された自然と魂を表わす崇高な音楽——ベートーヴェンのこの音楽は、絵画で言えば、恰度同じ年に制作されたフリードリッヒの『山頂の十字架』にあたるものだろう。

観念的な「音楽の上昇」はドイツ初期ロマン主義に個有のものと言えるが、ともかく、次のシェンクの適確な表現を借りてドイツとイギリスの初期ロマン主義に関するノートの結びとしたい。

《第一世代のロマン主義者たちは、詩と芸術とは基礎を哲学におき、錨を宗教に下ろして<sup>(22)</sup>いなければならぬと感じていた》

## 註

- (1) J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Classiques Garnier, 1960, pp. XLVIXLVIII.
- (2) id., p. LIII.
- (3) Rousseau, *Les confessions I*, Coll. Folio, 1973, pp. 93–94.
- (4) シェリング『造形芸術の自然との関係について』（『ドイツロマン派全集』第九巻、国書刊行会、1984）神林恒道訳 pp. 269–270.
- (5) 前掲書、p. 272.
- (6) ベグスナー『英国美術の英国性』（友部直・蛭川久康訳）、岩崎美術社、1981、p. 91.
- (7) William Blake, *The Divine Image*, The Penguin Book of English Verse, 1978, p. 240.
- (8) シェリング、前掲書、p. 288.
- (9) Starobinski, *1789 Les emblèmes de la raison*, Flammarion, 1979, p. 118.
- (10) 『ヘルダーリン詩集』（小牧健夫・吹田順助訳）角川文庫、昭和44年、p. 73.
- (11) ノヴァーリス『日記・花粉』、現代思潮社、1970年、p. 46.

- (12) 前掲書, p. 132.
- (13) ジャン・パウル『美学入門』(古見日嘉訳), 白水社, 1967年, pp. 48-49.
- (14) ワーズワス・コールリッジ『抒情歌謡集』(宮下忠二訳), 大修館書店, 1984年, p. 237.
- (15) 前掲書, p. 240.
- (16) 『バイロン詩集』(小川和夫訳), 白鳳社, 昭和55年, pp. 67-68.
- (17) シュレーゲル『パリの絵画についての報告』 p. 248. (『ドイツロマン派全集』第九卷)
- (18) シェリング, 前掲書, pp. 296-298.
- (19) ホフマン『ベートーヴェン・第五交響曲』鈴木潔訳 (『ドイツロマン派全集』第九卷)
- (20) ベートーヴェン『音楽ノート』(小松雄一郎訳編) 岩波文庫, 1982年, p. 8.
- (21) 前掲書, p. 90.
- (22) 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年, p. 36.