

902-H36ㄅ



2
6
ㄅ



始



1547
て

902
H36



長谷川誠也著

文藝思潮論

東京 博文館版



~~568-210~~

文藝思潮論

目次

本書出版について	巻頭一
バビット氏序文	巻頭二
第一部 擬古典派の藝術混淆	三
第一章 模倣の理論	五
第二章 詩的措辭	六
第三章 レッシングと『ラオコオン』	五

文藝思潮論 目次

第二部 ロマンティック派の藝術混淆…………… 壹

第四章 自然發生の理論…………… 壹

第五章 ブレトオと擬ブレトオ派…………… 一〇一

第六章 ロマンティック藝術の暗示趣態…………… 一三

第一節 詞彩繪畫…………… 一六

第二節 標題樂…………… 一七

第三節 色彩聽覺…………… 一八

第七章 結 論…………… 一九

第一節 自然主義の限界…………… 一九

第二節 形式と表現…………… 三六

附 録…………… 二五

(一) 人文主義とは何か…………… 二六

(二) 人道主義派の二典型…………… 二八

(三) ロマンティックの語史…………… 三三

註釋及び索引…………… 三九

(挿 畫) 原形のラオコオン(四)パン神(七)第十五
世紀の印刷所(二六)イラズマス著アボセムズの題扉

— (終) —

本書出版について

本書はハーヴァード大学のフランス文學教授アーヴィング・パピット氏の「新ラオコオン」(The New Laokoon 一九一〇年出版)の増補自由譯とでも稱すべきものである。これを増補自由譯としたわけは後に述べるとして、先づ本書を選んだ理由や、因縁について一言して置きたいと思ふ。

私が本書を選んだ理由は、これが良書であるからだ。それは言ふまでもない事でないかと言ふ人もあらうが、私の立場から見て、同種の群書中から、これを良書として選んだわけを、語らせてもらひたいのである。私は餘程以前から、ヨーロッパの文藝思潮を書いて見たいと思つたが、だん／＼研究するに従つて、これは私のやうな貧弱な知識の者、また豊富な知識を蓄積し、咀嚼し得る望のない者の企て及ぶべからざる事業である

と氣付いた。ギリシヤ、ラティンは讀めず、近代語とても、イギリス語だけを、辭典の世話になりながら讀み得るだけで、しかもチョーサー時代の古文となると、嚙りついて見やうがないと諦めなければならぬほどの貧弱な語學力の者で、その上各國の文献や、權威ある参考書を見るのに非常な困難があり、また或資料となつては（例へばルネサンスの文献）到底手にすることが出来ないと思つてゐる者が、ヨーロッパ諸國に亘る文藝思潮を書かうと思ひ立つのは、太平洋を泳いでアメリカへ渡らうとする考と同じことだ。その妄想に囚はれて、一工夫するならば、或は何かしら出来ない事もなからうが、出來上るものは、高だか寄木細工である。それには、原本から獲た資料といふものは、極めて僅少で、多くは孫びき、翻譯もの、或はだしがらである材料の組み合わせ以外に、何の特長もなからう。それにしても、若しこれら材料の排列が適當であれば、もつつけの幸であるが、私としては元々盲者が大象を撫でて、その正體を想像すると同様な行き方

あるだけに、勘違やら、誤解やら、淺見やらから、とんでもない編纂をすることにならう。だからこんな物を書いて見たところで、自分自身も満足できず、また讀者の満足する筈もなく、文藝研究上に何の効果もないどころか、或は讀者を誤る方が多からうと思ふ。かやうに考へたので、私はこんな野心を、それこそ太平洋へ流してしまつて、ただ自分だけのために、必要な事柄を研究して來たのである。

しかし、ヨーロッパの文藝思潮を、我が讀者界に紹介する必要がある。東西思想の混合が、ますます大きな流となりつつある今日、その必要は愈よ急となるのである。それは泰西の文藝を味ふ上に必要であるばかりでなく、我が過去の文藝を研究し、其將來の發展を期する上にも必要である。そこで私は、此思潮に關する良書があるならば、それを紹介した方が有效であると考へて、長い間、先輩や友人諸氏の助を借りて探したのであるが、どうも氣に入つた物に出遇はなかつた。勿論、これに關する主問題を制限し、

或は時代や國土の範圍を限定したものには、専門的な、深切な、立派な著述がある。しかし、それらの名著は私の紹介したいと思ふものでない。また、何等の美學的、或は哲學的背景もない教科書風な文藝思潮史の紹介に、貴重な時間を潰したくもない。私は近世ヨーロッパ文藝思潮の源泉と、その變遷の要點を簡單明瞭に論評したものを望んだのである。どこの國、どの時代、どの文學派といふやうに、問題を限定しないで、ルネサンス以後、最近に至るまでの文藝思潮の大動脈を説明し、また論評してある著述があるならば、それを紹介したいと思つたのである。この考で探してゐるうちに、これならばと思つたのが、このバビット氏の著述であつた。バビット氏の目的が、ヒュマニズムの復活であつて、必ずしも文藝思潮の史的論評でないことは、序文を見ても明白であるが、讀者の立場から見れば、此著は文藝思潮に關する史論である。私が「新ラオコオン」といふ標題を用ひぬのは、同氏の抱負を無視するやうで、甚だ申譯ないと思ふが、其内容が

主要な文藝思潮の評論であるだけに、我が國の一般讀者に向つては、その感想と縁遠いラオコオンといふ名詞を用ひるよりも、「文藝思潮論」とした方が、より多く注意を引き、また原著者の意を廣く傳へ得ることにもならうと思ふのである。

學究的立場から本書を見るならば、あれも落ちてゐる、これも抜けてゐる、或は或方面の説明が不足である、と言ふ批評が出ようと思ふ。例へばロマンテック運動の一面である中世紀の傳奇、或は冒險趣味の復活に關する研究が缺けてゐると批評する人もあらう。また、美學上の思想を異にする人から見れば、酷評と思はれる點も少くあるまい。しかし原著者の目的がヒュマニズムの復活であることを念頭において考へれば、その主義から見ても、論評或は説明する必要ない事柄は、當然本書中の問題とならず、その問題となるものは際立つた色彩を持つてゐる事柄であることが分る。だから特色ある文藝思潮に主力が傾注されており、従つて枝葉の點に亘らぬだけに、却つてその大綱を容易に

撰むことができると思ふ。なほ、原著者の資料は、ファスト、ハンドのものであるだけに、我々はこれに關して、原著者の見解以外の見解を、安心して構成することもできると思ふ。セカンド、ハンドの資料から我々自身の見解を立てようとするほど、危険なことではない。例へば、私自身がバビット氏の用ひた材料を利用して一書を作つたとして、若しその書を更に利用しようとする人があるならば、非常な危険を冒すことになるであらう。

この書の出版された當時、私はロンドンにゐて、これを讀んで、これは私が多年望んでゐた良書であるから、何等かの方法をもつて、これを我が國へ紹介したいものだと思つた。さうして歸朝後、早稻田大學で文藝思潮を講じた時に、これを参考書として用ひたのである。その時、大體を翻譯し、また必要と思ふ箇所の註釋を作つたが、これを出版しようといふ考は毛頭もなく、そのまま書棚の隅に置いたのである。然るに最近、暇

のある身となつたので、これを引き出して讀んで見ると、そのまま捨てて置くのも惜しいやうな氣もすると同時に、今日これを我が國に紹介するのは、決して遅くない、現今の文藝問題或は人生問題を考究する場合の参考書として、決して季節外れのものでないと思つたので、往年の譯文を訂正し、更に註釋を加へて出版することにしたのである。先に、これは増補自由譯であると言つたが、その方法をとつたのは、少しく考へることがあつたからである。イギリス語を自由に讀みこなす人に向つて、イギリス語の書を翻譯する必要はない。假に何等かの事情で、翻譯をする必要があるとしても、それらの人には、直譯流の譯しつばなしで、十分であらうと思ふ。しかし、イギリス語も、その他の外國語をも讀み得ない人、或は外國文學に親みの薄い人に向つて、直譯流の翻譯を提供することは、それが如何に正確であつても、不深切であると思ふ。なほ此原書は諸國の文學或は思想の變遷を一通り知つてゐる人を讀者としてゐるのであるから、横の文

を縦に直しただけでは、隔靴搔痒の感ある人も少くならうし、又要點を見落される事もあらう。だから私は本書を紹介するに當つて、かやうな讀者のために、諸所に長短さまざまの増補をなし、また本文中に説明を加へては、通讀上邪魔になると思つたものは、卷末の索引中に註釋を加へたのである。譯文に至つては、出來得るだけ平易を主として、外國文脈を離れることに努めた。そのために、文法上或は修辭學上から見れば、その形式も調子も、原文とは甚しく異つたものとなつてゐる。だから私は、『翻譯者は反逆者である』(Traduttori Traditori)といふ非難を甘んじて受けるが、原意を誤解した點は無いつもりである。若し私の譯文が原意を誤なく傳へ、また増補した部分が、原意を害さないならば、私の目的は達せられたのである。

譯字は、なるべく普通の英和辭典にあるものを用ひたが、自分ぎめのものも二三はある。本書中、重要な位置を占めてゐるフランス語ジャンル(Genre)については、原著者

もイギリス語に適切な語がないと言つてゐるが、私もこの譯語には困つた。それは種類目などの意であり、文學美術の作品で、その文體、形式、目的等の點から見ても、異つた類となる場合に用ひる、と言ふのが、辭典の上の説明であり、普通の英和辭書には、類、風、體、種、型、種類などの語が當てゝある。(風俗畫といふ意味に用ひる場合を除く。)このうち、體といふ語を、原意に最も近いやうに考へるが、何となく物足りなく感ずるので、支那文學にある體制(或は體製)といふ文字を借りた。これもジャンルと全く同義と言はれない、むしろ體一字の方が誤解を生じないだらうと思つたが、それでは餘りに漠然としてゐるから、この二字を採つたのである。もう一つ重要な語を挙げれば、Spontaneity である。これも英和辭書には、自然、天然、自發、自生などの譯語があつて、そのうち自發といふ語が適當であると思ふが、動もすれば Voluntary と同義に解釋される恐がある。また天真流露といふ昔からの熟語も適當でない。そこで少しく長いが

生物學に用ひられてゐる自然發生といふ語を借用した。適切な譯語を持つて居られる方があるならば、教示を願ひたいものである。次に本書中に引用してある詩文は、私ごとき者の譯し得ないものであるから、たゞ意味を傳へるだけに止めた。そのうちシェークスピアからのものは、恩師坪内博士の譯文を、そつくりそのまま借用した。また、さまで必要もないと思つた引用詩文で、二三省いたものもある。

固有名詞の發音は、ニュー、スタンダード辭書、センチユリー辭書、ジョンズの發音辭書などに據つたが、我が國の慣用そのままを用いたものもある。しかし、なほ寫し誤つてゐるものも有らうと思ふが、それは識者の教を待つて訂正しよう。卷末の索引中の註釋は、私だけの責任に歸するもので、大體センチユリー辭書の百科辭典部と英國百科辭典に據つたが、この以外の參考書に據つたのも少くない。

附録として掲げたものうち、(一)と(二)はパピット氏の著「文學とアメリカ大學」

中から採つたもので、これらは本書を読む上に、必要であると思つたから、要點だけを摘記した。その(三)は同氏の著「ルソーとロマンティズム」を本にしたものである。ロマンテイクとか、ロマンティズムなどいふ語は、譯して見やうのない語であるから私は原語のまま、これを用ひた。なほ、この外にも原語のまま用ひた語もある。それらは皆な譯して見やうもなく、無理に譯したところで、やはり説明を要するものである。かやうな語は、そのまま我が國語に取入れる方が宜しからうと私は思ふ。民衆の間には、外國語をどしどし採用して日本化してゐる時代である。譯字に苦心するなどは詰らぬことだ。序に記して置く。原著者には、上記の著述の外に「近世フランス評論の大家」といふ著述がある。私は本書の譯述に當つて、パピット氏のこれらの著書は言ふ迄もなく、その他、かなり多くの内外の書を參考にしたが、これを列記するのは繁雜になるから、總て省くことにした。なほ、本書中に引用してある著作で、和譯になつてゐるものも、

相當に多いのであるが、それらを一々しらべ出す暇もなかつたので、これも總て省略することにした。調査不備の爲に、或人の苦心の結果を書き落すやうな失禮をするよりも、一切掲げない方が可いと思ふ。

本書は古典主義の時代から第二十世紀初頭に至る迄の文藝思潮を論評してあるが、その後のものに關しては觸れてゐない。世界大戰前後からはつきりした輪廓をもつて浮び出したプロレタリアト文藝思潮、或は精神分析學の影響を受けた思潮などについては、論じ及んでゐない。バビット氏の立場から見れば、これらの思潮も、或は混淆の一種であらうと思ふ。私は最初、これらの思潮を附録として掲げようと思つたが、餘りに長くなりさうであるのと、私自身の立場から書くものを——最近の思潮ならば、曲りなりにも私自身の力で書けさうと思ふ——本書の附録とするのは、本書の調和を破るものと思つたから、別に一冊とすることにした。

本書を、私の「著」とするのは、僭越至極であるが、さりとして「譯」とも言はれない。これを「譯」と言へば、勝手な譯文で——しかも二三箇所削除した——原文を傳へるといふ失禮を敢てするばかりでなく、私の増補した部分に對しても、原著者に責任を負はずやうになる。だから、増補自由譯といふ文字を明記すれば無事であるのだが、表紙や扉に長文句を列べるのも感服しない。さりとして適當な文字も見當らぬので、不遜を顧みず「著」といふ文字を用ひた。この點は、讀者諸君の諒解を願ひたいのである。

最後に感謝の意を述べる。本書の校正には、友人田内長太郎君を煩はした。同君の注意によつて、用語や行文の曖昧なものを改めた箇所は尠くない。また、短日月の間に、これを出版し得たのは、博文館出版部員諸君の好意によるのである。

昭和四年二月

長谷川誠也

バビット氏序文

本書の標題は、私が成したと言ひたいことよりも、むしろ爲す必要ある事の意を示すのである。私は標題を選ぶ事、及び題目そのものを取扱ふ上において共に苦んだ。それはイギリス批評語彙に或缺乏あるからだ。ジャンル(體制)といふ語は、イギリスに多少の流行を見るやうであるが、*Mélange des genres* については、同様に言ひ得ない。然るに私の主要な議論の係るのは、この「體制の混淆」と、それに關聯した問題である。傳へる所では、ナポレオンは、私が取つて見たものと全く類似の問題について、ゲーテと談話中に言つた、「あなたのやうな卓識の方が、截然たる體制を好まれぬとは不思議だ。」私はイギリス語に適當な語が無いために、已むを得ず、往々ナポレオンの語を借りて、「截然たる體制」と言つたのである。

レッシングは、新古典氣運の晩期である頃の一七六六年に『ラオコオン』を公にした。その後の約一世紀半の時代は、大きなロマンテック及び自然主義的運動を見た。この運動は、第十九世紀の全部に亘つてゐるが、今や漸く衰退の徴候を示してゐる。さて、『ラオコオン』は、この時代に生起した諸問題、即ち各藝術の正當な境界、殊に描畫と屬文の境界に關する問題に、眞に適應するものであるか。定めし大抵のドイツ人は、適應すると言ふであらう。彼等はレッシングを大文豪の一人として、慣例上の賞讃の様なものをもつて取巻いてゐる。『ラオコオン』の模範版を提供してくれたフォーゴ、ブリュムネルも、この慣例的賞讃から決して離れてゐない。彼は言ふ、『叙述詩への傾向は……この書〔ラオコオン〕によつて致命的打撃を受けた。……我々はかう斷言して可い、詩人に描くことを禁ずる法則は、近頃普遍的に認容された教理となつた』と。我々はこの事がドイツにおいてさへも、眞實であるか、どうかを疑ふ。他國においては確かに眞實で

ないのである。ブリュムネルが我々に假定させようとする様に、若し眞に『ラオコオン』が、完全に土地を覆蓋するものならば、我々はただかう言ひ得るだけである、如何なる教旨も、これほど故意に顧られなかつたことは曾て無つたと。第十九世紀は、世界が知つてゐる限り、記述文の甚しい不節制を見たのである。その上第十九世紀は、諸藝術並に各藝術の界限内における異つた體制の一般混淆を見た。手當り次第に例を取れば、ゴッテ、エーの藝術の轉換があり、ロセティの短詩を描き、繪を文する試があり、マラルメの言語をもつて交響樂を作曲する抱負がある。この種の混淆は、レッシングの死後數年内に、ノヴァリス、ティーク及びフリードリヒ、シュレーゲルの文章中に既に蔓延したのである。

さて私が爲さうと試みた事は、『ラオコオン』の研究であるが、元々これをドイツの古典としてではなく、比較文學の一問題として見るのである。即ち、レッシングの取扱

つてゐる混淆は、擬古典的混淆であり、それを明白に會得するには、ルネサンス評論家の全運動の始まで溯らねばならぬことを示し、然る後この擬古典的混淆に對して、ルン
 ー及びディドロの如き文學者中に、全く異つた藝術混淆——ロマンテック混淆と名づ
 けて可いもの——の起原を述べたのである。この混淆は、レッシングが「ラオコオン」
 中に迎へず、また迎へようとも試みなかつたものである。私は第十九世紀のロマンテ
 ック混淆、殊に言語をもつて音楽及び繪畫の効果を收めようとする企圖について、或點ま
 でつき詰めた。最後に、私はこの近世混淆に對抗し得る原理を探究したのである。全體
 に通じて私は、出來得るだけ美學說の「薄暗い森」を避けて、能ふだけ具體例と近接を
 保つた。私は少くとも以下の事を明瞭にしたつもりである。體制の性質と諸藝術の境界
 に關する研究は、各方向に亘るもので、文學ばかりでなく、人生に對する各自の態度を
 も含むものである。

殊に、これは或文學大運動に關する細かな意義決定を意味する。レッシングは、詩と
 繪畫の混淆に對して異議を立てる内に、彼が眞に古典的と會得したものと、擬古典的と
 を嚴に區別するに至つたのである。今日同様な異議をなす者は、寧ろ眞に古典的なもの
 と、ロマンテックを區別するの必要であらう。舊新の様子兩方を引きくるめて、古典
 的とか、擬古典的とか、ロマンテックとかいふやうな語に、一そう慎重な意義決定をな
 すことには疑問がないのだ。私は打明ける、これが私を引きつけた理由の一である。こ
 れらの語に關する更に行届いた定義が切に必要であるやうに思はれる。比較文學がその
 名分を立て得る方法の一は、一そう廣く、同時に精確な意義決定の可能を示すことであ
 る。多數はこの新問題の流行に、ただの大學の道樂を見る氣味がある。若しそれが淵源、
 影響及び緻密な關係状態等の際限ない研究以上、或物に成らぬならば、世人も甚しく誤
 つてゐないであらう。新古典主義とロマンティズムは共に世界的運動である。比較文

學研究者の抱負は、偏頗また無稽と見える文學上の運動を定義するために、あらゆる企をなすことであらねばならぬ。

特にロマンティックなる語を定義する企圖の勢力は、大概黨派的また偏狹であつた。諸定義の作成者等は彼等自身、その定義しようとするものの一部であり過ぎたのである。彼等はそのロマンティックといふ觀念に、古典的といふ觀念を對立させたが、その古典的といふ觀念は、尊重すべき擬古典主義者によつて承認されなかつたらうと思はれるものである。實に古典的見解は、ロマンティック見解がクイン、アン、カフューヤ、ルイ第十四世の宮廷において聽き入れられたと殆ど同様に、前世紀においても、かなり好く傾聽される機會を持つてゐたのである。比較文學によつて開示された遠景は、第十九世紀において、殆ど何人も成就しなかつた大業を容易ならしめる。その大業とは、外部からロマンティック及び自然主義的運動を眺めることである。

この大業は、既に比較文學の援助なくとも、成就するに容易になつてゐる。ロマンティック及び自然主義的見解が始めて有力に表現されたのは、フランスであつて、ルソーの文章中にこれがある。また我々がルソー主義の根本的假定に對する反作用の端緒を見るのも、近世國民中、理智的に最も鋭敏であるフランスにおいてである。ラセールのフランス、ロマンティシズムに浴せかけた華々しい、また毒々しい攻撃文は既に數版を重ねてゐる。彼はその書中に、この運動の花盛り、果物盛りを攻撃するよりも、その根に少量の毒をさすのが目的であると言つてゐる。不幸にしてラセールの書は極端に走り、フランスの意味において反動的である。一年ばかり前、私はサン、ジェルマン區を圍繞する細い街路の一を散歩した時に、反動的文學書のみを賣つてゐる書店を見たことがある。その店窓に、王政復古を勧告する書物と共に、ラセールの書及び反ロマンティックの出版物が列べてあつた。さて私としては、第十九世紀の人生及び文學の或傾向に對

する正當な異議が、政治上及び宗教上の不可能な反動と考へても全く不可のない物と、かやうに混同されるといふことは遺憾である。ラセール氏及びその味方が、フランスに起さうと試みてゐるものよりも、幾分か否定的でなく、また更に純真に建設的である運動が必要であるやうに思はれる。第十九世紀に關する峻嚴を極めた審問においてさへも或均衡と節度、知識と同情の或廣さを保つて、退歩ではなく、進歩と見えるやうな運動がそれである。これを別として、我々はラセール氏のロマンティック及び自然主義的見解に對する攻撃は、全く機宜であると認めなければならぬ。印象主義の傳播と共に文學は標準と訓練、又同時に勇氣と嚴肅を失つた。文學は耽美主義者と素人藝術家の手に歸した。これらの人はロマンティズムの最後の衰弱した代表者等で、科學的實證主義に對して、文學の大傳統維持の仕事に全く不適任であることを見せたのである。正當な學藝の希望は、行動についてのレッシングの勇敢な強調と、ただの瞑想についての輕蔑の或

ものを持つてゐる防禦者に係つてゐるのである。即ち象牙の塔から、多少佳調に哀歎することに満足しない人がこれである。

本書の論旨の多くは、曾て『文學とアメリカ大學』中に述べた事、殊に同書中、人文主義なる語に下した定義の發展である。また、以下のページに述べてあるロマンティック運動に關する意見の多くは、なほ十分に發展さるべき必要があらう。私は將來或時に、『ルソー及びロマンティズム』と題する著述で、これを成さうと思つてゐる。なほ附言する、私は過去八年、もしくは十年間、我がハーヴァードの一科の學生に向つて、本書中の主要結論を講述して來たのである。

マサチュセツツ、ケムブリヂ

一九一〇年三月十五日

文藝思潮論

Faint, illegible text visible through the paper from the reverse side of the page.

第一部 擬古典主義の藝術混淆

文藝思想論



ニオコオラの形原
(照參釋註)

第一章 模倣の理論



近代文藝思潮を會得するには、ルネサンス時代まで溯つて見なければならぬ。この語に文藝復興といふ譯語を當てるのは、この氣運の重要な方面を示す上に便宜のやうであるが、ルネサンスといふ原語に對しては適切でない。ルネサンスは再生の意味であるから、單に復活とか、復興とかと譯すべきであるが、それではこの特殊な廣大な氣運を聯想させる力が弱いから、新譯語を考へるよりも、原語そのままを用ひる方が却つて便宜でもあり、有效でもあると思ふ。しかし文藝復興といふ現象も、ルネサンス氣運の殊に重要な一面であつて、研究の範圍を文藝に限る場合には、この語を用うる方が重寶であらう。さて、この氣運の時期については、國々によつて盛衰の時代が異り、また研究者によつて見方を異にするが、大體において第十五世紀の中頃、即ちコンスタンティノープルの陥落（一四五三年）前後から第十六世紀の中頃に至る間が、この氣運の最も旺盛であつた時代と見て宜しからう。中世から近世に移る過渡期の氣運

がルネサンスと呼ばれるのだから、時期を判然と區劃することは、もと／＼無理である。學者によつては、第十五世紀の初から、第十六世紀の終に至る約二百年間をルネサンス時代と言つてゐる。とにかくこの氣運が非常な勢をもつてヨーロッパ諸國に現れたのは、前記した期間である。

ルネサンスについては、たゞ一通りの説明をなすだけでも容易でなく、また今の場合、その必要もないと思ふから、僅かに數言に止めて置く。この氣運は、中世紀におけるローマ教會とローマ帝國といふ二大機關によつて壓迫されてゐた人性及び個性の肯定と自由解放である。即ち現世における生活力の再生であつて、これを助けたものが、ギリシヤ及びラティン古典の復活である。その頃ヒューマンイズム（附録「一」參照）の學徒と言はれた人々の努力は、傳統尊重の教義や哲學に對抗して人間的思想の獨立自由を主張し、超自然或は抽象の研究を去つて、人の世の學藝である古典の研究に移り、こゝに人間としての生活の新源泉を求めようとしたのである。また實際これらの古典の發見や研究から、幾多の材料を蒐集して、新興學藝の道を開いたのが彼等である。ルネサンスの氣運は、古典研究のみによつて勃興したものでないが、ヒューマ

ニズムの學徒が、彼等自身その氣運の兒であると共に、その氣運に貢獻したことは多大であつたのである。殊に近世文學の誕生は、彼等の古典研究に由ると言はなければならぬ。

ギリシヤ、ラティンの古典に根據を定めようとしたのであるから、その研究や紹介は益々盛になり、殊に文藝方面では、ずつと後までも古典の影響が稀薄にならなかつた。だから第十六世紀の中頃から、第十八世紀の中頃に至るまでの間に書かれた藝術或は文學に關する評論を通過すると、ホレースの「詩は繪畫の如し」(ut Pictura Poesis)と云ふ直喩を是認しないものは、稀であると言つてよい位である。ゲーテが一七六八年から、同七〇年に至る間の回顧中に、「非常に長い間誤解された」この語と言つてゐることから考へても、この語が文藝界の重要な問題であつたことが分る。また、ホレースの語でなければ、シモニディズの類似な言「繪畫は無言の詩、詩は有聲の繪畫なり」といふのが用ひられたのである。この語はブルタークが傳へてゐる。詩と繪畫の比較は、支那においても古から述べられ、宋時代に「詩はこれ無形の畫、畫はこれ有形の詩」といひ、或は「詩中に畫あり、畫中に詩あり」といひ、或は「畫は之を無聲の詩と謂ふ」といひ、我が國でも、これを承けついで詩畫一致を唱へた人は少くない。ヨーロッパ

バにおいて、この比較觀の流行したことを證するには、ジュズイット派の教父マムブルンの語がある。詩人であつた彼は、一六五二年に、約百年間の評論文學を回顧して『詩と繪畫のこの比較に満足しなかつた者は一人もない』と言つてゐる。そこで今日から見れば、新古典時代の初期には、シモニディズの語が多く引用され、その末期に近づく頃には、ホレースの語が流行した跡がある。とにかく、古典尊重の時代を通じて、詩を繪畫に同化することは、根本的であると主張され、その正理を證明するものは、前記した二の語句であると考へられたのである。

『詩は繪畫の如し』といふ學説は根本的であると言つても、それは更に尙根本的である學説から當然發生する歸結に外ならぬものである。この學説の何であるかを知るには、イタリーのルネサンス初期まで溯る必要がある。かうすれば、『詩の藝術』と呼ばれたホレースの書と、アリストートルの『詩學』の二が比較的短期間において、評論の最高權威と立てられるに至つた段階をたどり得るのである。ホレースの書は、彼の晩年の著で（紀元前一三年から同八年の間）ピソオ家に宛てた韻文體の書簡で、その書名 *Ars Poetica* は後人の附けたものである。修辭學者のクインティリヤンが二度までこの書名を記してゐるといふことだから、ホレースの死後七

八十年頃、既にこの標題が用ひられたのであらう。

『詩は繪畫の如し』といふ句は、僅か六行をもつて、繪畫と詩を比較した部分に在る。さてこの書の大きな影響は、大體において有益であつたが、いづれかと言へば、優れた詩よりも、優れた散文のためになつたのである。その影響の大成は、第十七世紀のフランスにおいて見られる。こゝにこれが他の影響と合して、近代フランス散文の創造に寄與した。他の影響といふ中には、言ふ迄もなくブアローを數へるのである。彼は一分アリストートル、九分ホレースであつた。近代フランス散文の創造は、藝術的に非常に大きい功績で、他國民はフランス人から、出來得るだけ學ぶことに據つてのみ、無疵な散文の傳統を維持したかのやうに、時として見えることがある。さて古典に關しては、註釋者が片言隻句を考へ過ぎて、これをむづかしい物にしてしまふ傾のあるものだ。この書についても、多數の註釋者は、工夫をめぐらして解説したのであるが、それでもホレースの良い意味を甚しく朦朧たらしむるまでには至らなかつた。また、よしんばホレースを歪めた點が有つたとしても、それは『詩は繪畫の如し』といふ金言の場合におけるやうに、彼の内にアリストートル的或は擬アリストートル的意義を讀まうとする

註釋者等の過度の熱心からであつた。ホレースの書は、詩論と見るよりも、我が國でいふ詩話に類したもので、美學上の重要問題に觸れてゐない。またアリストートルの『詩學』の影響と見るべきものは、この詩話中に、殆ど見當らぬのである。それにも拘らず、この兩書を結びつけて考察しようと試みた所に、註釋者等の過失があるのである。

解釋といふ方面から見ても、ホレースとアリストートルの對照は、ロポルテリイの『詩學』譯註書（一五四八年）の題扉から推測される。ルネサンスには『詩學』の復刻、翻譯、註釋が盛んで、プチャーのイギリス譯の巻頭に掲げてある書目によれば、第十五世紀から第十七世紀の末までの出版は十五種あつて、その後第十九世紀末までの出版は、約九十餘種に達してゐる（ゲリー著に據る）。右のうちロポルテリイの著は、最初の註釋書であつて、その題扉にかう掲言してある。「詩學は最も難解、不分明な書で、今迄一人として説明した者が無い」と。彼は序文中に言ふ、『詩學』は何人も領解し得ぬほど難解の書であることが、學者間に常に認められてゐた。だから自分がこれの説明を試むるのは、僭越と自惚の罪を犯すものだと思はれることを懼れると。なほ彼は思ひ切つて臆測を述べてゐる。アリストートルは、智力の鈍い者、或は懶惰

な者をして彼を読むことを思ひ止らしむるために、不明瞭に書き、同時に伶俐な者を刺激し、また悦ばせたと。そこで利發な者は『詩學』にその才智を向け、ルネサンス末期には驚くべきほどの出版が公に起れて、原書の一小細流は廣い註釋延長中に殆ど見えなくなつたからである。ゲーテはかう認めてゐる、『詩學』はアリストートルの他の著述に現れてゐる教養の一般精神から離れて解釋された時に、大方常に害を爲したと。元來、今日傳つてゐる『詩學』なるものは、一貫した系統ある完全な書でなく、その原文も不確實であり、乾燥で、理窟ぽいものであるにも拘らず、深遠な要義を含んでゐるから、ゲーテのやうに解釋したところで、なほその作つた害は、不思議に良い事を混へてゐないことは無い。例へば、ラシーヌの脚本の數篇は、單に構造の正確を得てゐるのみでなく、古今の文學中、その右に出づるもの無いほど、劇技藝の眞の完全を示してゐる。これについて我々が想ひ出さねばならぬのは、ラシーヌがハインシウスの著（『悲劇構成論』一六一一年）などを精細に研究したことである。この書は、ルネサンス時代におけるアリストートル學說の精髓に外ならぬ。だからゲーテの言も割引して見なければならぬ。

アリストートル研究が良果を結んだことは、十分に認めるとして、我々はまた「詩學」が、術學者等に、嗜好上の事柄について個人の良心に壓制を加へる道具を偽造する機会を與へた事をも認めなければならぬ。一體にイタリー評論家等は、際限なく理論的である。彼等は往々形式において忌はしく、内容において抽象的であること、恰も第十九世紀の多數ドイツ美學論者のやうである。彼等は、二世紀以前ならば、神學の侍婢スコラ哲學の學徒になつたらうと思はれる類の人々であつて、今はアリストートルの權威が他方面で衰へかけたので、藝術及び文學の方面に、これを推し立てようと試みたのである。彼等は反宗教改革とジエズイット教徒の活動から新刺激を受けた決疑論の精神を、評論へ持ち込んだのである。實に新古典運動を研究するに従つて、その一面は全く藝術及び文學の事柄におけるジエズイット精神の表現に外ならぬことが見ゆるのである。

ジエズイット派は教權の原理を鞏固にし、また中央集權的たらしめるために、宗教生活における自然發生を壓迫し、全くの形式主義に到る危險を犯してまでも、道徳上の事柄に關する細則を増加しようと用意したのである。このやうに、アリストートル解釋家等も文學上に中央集

權的勢力を働かせ、自然發生の意見に代へるに、純形式的格言を以てする傾があつたのである。この兩者の類似は、更に擴げられる。ジエズイットが、一たび外部の教權を承認した者に對しては、たとひその者が内部敬虔の熱に缺けるところあつても、甚だ寛大であつたやうに、文學上の強辯家等も、所謂規則に服従した者は、たとひ特別な感激を缺くにしても、何時かは良い叙事詩或は悲劇を書くであらうと屬望したのである。一例を擧ぐれば、フランス、アカデミーの最初の會員であつた詩人シャプランは、叙事詩の原理を懐いてゐる者は、どんな特別の興奮なくとも、その原理を巧に實施し得ることを、その作（有名な叙事詩「乙女」一六五六年）に示すつもりであつたと言つてゐる。

詩の目的、合法、蓋然性、悲劇法則、叙事詩などに關するルネサンスの廣汎な諸臆説は、文學強辯家の感化の下に純形式論に傾いた。これを更に仔細に研究すれば、かやうに形式の問題を貴んで、今日我々が藝術の主觀的方面と言ふべき點を等閑に附するため用ひた方法は、模倣といふ觀念であつたことを發見する。こゝで我々が探求してゐた學説に達したのである。その學説は新古典派の全運動を支配したもので、「詩は繪畫の如し」といふ見方も、要するにその

附帶論に外ならぬ。大主教フェンロンは、フランス、アカデミーに宛てた有名な文學論中に言つてゐる。「詩は疑もなく模倣で、また繪畫である」と。當時、フランス論壇は、詩と繪畫の比較について議論が盛であつたのである。實に、模倣とは重大な語で、萬事がこれに依つて定まり、各事はこれに順應するやうに作られなければならなかつた。當時のフランス美學者バトアの著述の標題「單一原理に還元せる美術」(一七四六年)を讀んだゞけでも、我々は豫め彼がすべての藝術を還元する單一の原理は模倣といふことであると確信し得るのである。さて模倣に重大な役目を與へた點において、第十六世紀のイタリイ人から、バトアに至るまでの新古典派は、或點まで眞のアリストートル派であつた。模倣は「詩學」の樞軸語である。このギリシヤ哲學者の言つた模倣については、かなり綿密な議論もあることだが、その大意はかうである。詩は模倣であるばかりでなく、なほ人間行動の模倣である。それも手當り次第に模倣するのでなく、一定の計畫或は目的に照し合はせて爲すのである。詩人は自分自身及び自身の情緒から離れて、畫家の爲すやうに、その對象に眼を注いで作らねばならぬと。要するにアリストートルの意は、詩人が極度に客觀的であることを欲したので、そのために詩人を慣例や傳統主義

の轍に嵌め込まうと欲したのではない。然るに我々の知るやうに、新古典派及び擬古典派の理論家等の進んだ道は、この後の方角であつたのである。

これらの理論家が、アリストートルに従ふと稱しながら、どうして全く擬古典派になつたかを會得するには、模倣といふ思想の他の重要な或方面を考究しなければならぬ。アリストートルは言ふ、藝術家は、あるがまゝの事物でなく、あるべき筈のものを模倣すべきである、藝術家は我々に眞實を示すべきであるが、その眞實は選擇されたもの、即ち偏士的或は偶然的から超脱してゐるもの、變態或は極端を避けたもの、要するに最高の意味において代表的であるものであらねばならぬ。「詩學」第九及び二十五節)藝術家は自然それ自身から學んだ方法をもつて、自然に改良を加ふべきであると。自然は不完全であるといふアリストートルの考は、ダントも亦懐いてゐた。「神曲」天國篇(第十三)にかう言ふ意味が述べてある。自然界の事物には不完全なものもある、例へば良果を結ぶ木と惡果を生ずる木の區別があるやうなものだ、自然は、手が顛へて妙技に従はない藝術家のやうである、だから藝術家は、自然が暗示して、しかも實際に完成してゐない深遠の目的を實現するやうに努力すべきであると。この深長な、ま

た曖昧な理想的模倣の理論を、近代になつて始めて記述した書は、恐らくダニエロオの「詩學」(一五三六年)であらう。また彼の解釋が既にこの理論をひどく歪めてゐるのは、注意すべきことだ。ダニエロオに従へば、歴史が詩と異るのは、歴史の表現する物は眞實の低級な形で、詩のは一そう高尚で、また代表的の形であるといふ點に在るのでなく、事實と假作物(虚構)の相違に在る。こゝがアリストートルの意と異つてゐるのである。歴史は生起したことを書き、詩は生起し得ることを表はす。ヘロドタスの歴史を韻文に書き直しても詩とはならぬ。詩は歴史よりも哲學的で高尚である、詩は普遍的を表はし、歴史は個別的を描くからである。これがアリストートルの意である。然るにダニエロオはこれを誤り傳へてゐる。この具合好い虚妄としての詩の觀念が、擬古典形式における詩畫の混淆觀と結合して、一種の詩的措辭を奨励した。イギリス文學で、ワーズワースの攻撃したのはこれである。この事は後に述べよう。序に一事を述べて置かねばならぬ。畫家及び畫家でなくとも繪畫について立論した人々は、文學者或は文學理論家よりも、アリストートルの意義について、一そう明白な觀念を抱いてゐた。畫家レノルツ卿の名著「藝術講話」は、恐らくイギリス文學中最も好く古典的見解を説述したもので

あるが、その著述は偶然に出來上つたものでなく、その背後には、イタリアのルネサンスまで續いてゐる長い間の、また多くの點において健全な傳統があるのである。レノルツ卿がこの傳統を承けつたのは、一七四九年から同五二年までイタリアに居住したばかりでなく、デュフレヌワ原著ドライデン譯「描畫藝術」(譯者序「詩及び繪畫の相似」一六九五年出版)などを研究したからだ。なほ彼が模倣説について嚴重に例外を置いた事(「講話」第十三)も大に注意すべきである。

とにかく文學者は、結局アリストートルの意味の内、これだけを會得するに至つたのである。藝術家は尋常の自然を模倣するのではなく、選擇され、また修飾された自然(フランス評論家が稱した美自然)を模倣するのである。しかし、どんなモデル或は標準に照し合せて、理想的模倣をなすのであつたか。若し文學者がその心内に在る完全の形象を本として選擇するとすれば、彼等は讀者或は觀者を誘つて、同じく内觀せしめて模倣の正確を品評させることになる。しかし、これでは新古典派から見れば、彼等自身が漠然たる主觀に迷ひ込むことになる。別言すれば、在外の規範よりも、むしろ在内の標準を立てることになる。これは、この派が殊に忌

避しようとする事である。そこで、この難關を避け、その上至當の譏議を示す爲に「自然」を直接に模倣するのを止めて、むしろ大文豪を模倣してどうか、大藝術家には、普遍的傳統の聲があつて、我々に理想化した自然の形象あることを告げる、と言ふ考が生じたのである。スカリジャーは言ふ、我々がヴァッジルに第二自然を見る上は、直接に自然に赴く必要は殆どないと。ポーブはまた、そのヴァッジルがホーマーと自然は一であると見たと言つてゐる（『批評論』）。だから、文學者は自身の心内にある捕捉し難い形象を追ふ必要なく、たゞヴァッジルの寫せば可い。さうすればまた讀者の方では内觀する勞力が省けて、たゞヴァッジルと模倣とを比較すれば可いことになる。

かやうにアリストートルに在る模倣といふ語の正眞及び假定の意味に、比較的に非アリストートル的である一の意味、即ちモデルの模倣といふことが附加された。模倣といふ語義に關するアリストートル的と非アリストートル的との結合から生じた、殊に重要な結果については、別に記述するとして、こゝには次の事を簡單に言つて置く必要がある。研究者の注意は全然藝術の形式的要素に向けられて、個人の感情の要素の方には顔をそむけたのである。アリスト

トル自身は言つてゐる、情緒の音樂的鼓動が最も明白に感ぜられる韻律は、詩の精髓でない、詩の精髓はむしろ模倣に在ると。この模倣も人生普通の事實でなく、「蓋然或は必然の法則に従つて」（プチャ一の英譯に據る）選擇排列された事實を模倣するのである。この考方はアリストートルの言から説き出されさうなことだ。さて、こゝに引用した語は、彼自身の特別な符牒とでも稱したいものである。また、これを「蓋然或は必然の法則に従つて」と直譯すると、一そう意義曖昧になる。これを平たく譯せば、實らしい事（有りさうな事）と、さうあるべき筈の次第に従つて、といふ義で、更にくれば、表現された事物は、皆な眞實らしく、それらの變遷の順序も當然と見えるやうにとの意味である。

この模倣論は、これを劇に應用すれば、さほど不都合でなく、またアリストートルも特にこれに應用してゐる。これは劇が文學の諸形式中、最も客觀的で、綿密な誘因過程（カウゼン）と論理的構造によつて、優れたものとなる形式であるからだ。ところで、一本調子で進まうとする擬古典派さへも、この理論を他の文學形式、例へば抒情詩に用ひて、等しく適切であるやうになすのは困難であると感じた。抒情詩を見て、これも全く或外物の繪畫であるとなし、また抒情詩と個

人の情緒の關係を切斷するのは、いかにして可能であつたか。これは爲し得るわけがない。だからバトアも言つてゐる。「世人は次のやうに抗議するであらう。詩とは喜悅、驚嘆、感謝によつて鼓吹された歌であるまいか。心情の叫びではないか、熱中ではないか、それには自然が萬事をなし、藝術は何事をも爲さぬのだ。予は詩中に、どんな彩畫も圖畫をも見ない、眼に入るものは、たゞ火、感情、心酔である。だから、二つの事は眞實である。第一に、抒情詩は眞の詩である。第二に、それは模倣でなく。」

バトアが語を加へて「こゝに全力を傾注した抗議がある」と言ふまでは、我々も賛同する。しかし彼がこの抗議を回避して、抒情詩も要するに模倣に外ならぬと證明する過程に隨行する必要はない。たゞし、この過程は、擬古典派が形式のために自然發生を棄て、藝術と技巧を同一視する工夫を説明するには興味多いものである。ところで、このバトアも、豫言者は神から直接に鼓吹されてゐるから、模倣する必要はないと許容してゐる。これは勿論大きな讓歩である。眞のロマンテック詩人たるユーゴーの熱狂眼の道士イダスは、その神來を受けた瞬間、よし彼自身イダスが神と同列に在らぬにしても、少くとも豫言者と同水平線上に在ると感じてゐる。

バトアがその藝術論を公にした頃、ルソーは感情の名において、形式及び傳統の萬事に對する戰闘を始めたのである。感情推擧のために、ルソーの取つた方法は、原始への途を手探りに戻り、また起源論を極度に用ひることであつた。バトアは既にこの溯源的論旨に言ひ及び、またこれを論破する必要があると考へてゐた。彼は言ふ、今日我々が藝術の完全な状態は何であるかを定義しようと試みる場合に、その初程の状態、即ち幼兒の不完全な發音に外ならぬものに復歸すべきではないと。序に言つて置くべきことがある。往昔アリストートル派に對して、起源の議論を用ひた者がある。イタリーで、模倣論がなほ孵化中であつた頃、プレトオ派の學者バトリッチは、詩のために緊ストレイトジャクト衣ジャクトを縫ひ、形式主義の下に自然發生を窒息させるやうな評論家に對抗したのである。彼は言ふ、詩は宗教的熱情に起源を持つてゐる、韻律はその存在に必要である、詩は本來模倣でない。彼の文中から、ワーズワースの詩の定義「力強い感情の自然發生的横溢」を豫想させるやうな語句を引用し得るのである。また更に近代のルソー主義者、即ち原始状態の深奥まで掘り降り、簡単な社會生活に現れる公共同情の節奏的拍子に、詩の起源を求めようとする一派を聯想させるやうな語句を引用することもできるであらう。しか

し、それらの語句を見て、同一傾向の思想から生れたものと思へば誤解である。パトリックはルソー主義の先驅者たるよりも、寧ろプレトオ徒である。彼は詩の起源を、理性以下である本能の域に置くよりも、むしろ理性以上の處に結びつけるのである。こゝにルソー主義とは根本的に異つてゐる點があるのだ。

パトリックは哲學者であり、科學者であつて、キリスト教とプレトオ哲學との調和を考へた人で、その詩論は一五五五年から同八六年の間に作られたものである。この書中に、彼はアリストートルの模倣論を批評して、模倣といふ點から見れば、詩と歴史の區別は立たない、何事も皆な模倣である、と言つてゐる。彼はなほ議論を進めて「詩は全く模倣であるといふ教理には眞理が無い」と断定してゐる(クローチ氏美學に據る)。パトリックは、かやうにアリストートルから根本的に離れたから、ルネサンス評論界の巨頭異議者であつた。その並外れに大きな異説について、驚嘆した者も多かつたが、その影響は深大であつたと言はれない。むしろその反對に、當時の傾向は、情緒内にある詩の根柢を、いよ／＼見失ひ、模倣といふ語に與へられた解釋を通じて、詩と繪畫を正式に同一視するやうになつた。この點を明白にするため、さらに

パトアの語を引用しよう。既記の通り、彼は詩のあらゆる形式を——抒情詩さへをも、模倣に還元して、なほ次のやうに言つてゐる。「たとひ詩は心府の情緒を歌ひ、或は作用をなし、或は物語り、或は生きてゐるやうな諸神や人間を列べるにしても、それは常に一般自然の肖像であり、模倣の形象であり、繪畫であつて、その唯一の長所は正當な選擇、排列、眞の類似にある。即ち「詩は繪畫の如し」である」と。

かやうにホレースの語は、擬古典派がその推論の或段階に達する時に、必ず繰返へされるが、その語を本として延長された思想は、伶俐で、また談理家でないホレースのうちに發見されないのである。またアリストートル自身は、擬古典派の詩畫混淆を奨励したことは殆ど無いのであるが、しかもこの混淆の出發點は、「詩學」に加へられた一般の解説に存在するのは明かであるのみならず、なほ原本の特殊な文中にもあるのである。例へば「詩人は畫家或はその他の藝術家の如く模倣者である」と言ひ、或は劇詩の諸要素中、脚色が最も肝要であるとして、「脚色は第一原理である、言はゞ悲劇の靈魂である。性格は第二位に在るものだ。同様のことは繪畫にも見られる。最も美しい色彩も亂雜に用ひられては、チョークの略がき肖像ほど

の快感を興へぬ」と言つてゐる點などがそれである。だから、文學における脚色は、繪畫における意匠に相當するやうに思はれるのである。そこで新古典派の評論家は、文藝における要素と繪畫藝術における要素、例へば光線、色彩、表現等、兩者相應するものを好んで討究するのである。もつとも研究者によつて、兩者の對應に關する見方は、必ずしも一致してゐない。しかし、詩的色彩の要素をなすものは、何であるかと言ふ點について、彼等は結局異議のない一致に達したのである。この詩的色彩の思想は、既記のやうな、模倣についてのアリストートル説から發生したもので、それが他の一説、即ちモデルを模倣するといふ非アリストートル説と遂に結合して、一種の詩體を獎勵するやうになつた。この詩體はイギリス文學史上、ワーヅワースが攻撃したもので、同様の詩體は他國の文學中にも見られるのである。なほ、この詩體の發生には、他の影響もあつたのである。それはギリシヤ、ラティンの修辭學から湧き出した「修飾」論であつて、平凡通俗な文章に對して、縁飾ある文章の美を推奨したものである。ルネサンスにはアリストートルの修辭學を始め、ハーモジュニイズ、シセロオ、クインティリヤンなどの研究が非常に盛であつて、詩の形式に關する考察は、この方面からも影響を受けたので

ある。「修飾」の思想については、クローチエ氏の『美學』第十九章に詳述してある。さて、擬古典派の重要な結論、即ち詩畫の形式混淆とも稱すべきことは、レッシングも適當に注意せず、また多くの評論家も顧てゐないやうであるから、章を改めて研究しようと思ふ。

第二章 詩的措辭

アリストートルの理想模倣論が、ルネサンスの初期、早くもダニエロによつて歪められたことは既に一言した。即ち、詩と散文（或は歴史）の異なるのは、後者が低級の眞實、前者が高級の眞實であるといふ點に在るのではなく、假作物と事實の相違に本くのであるといふ解釋である。人は幾分か言語の犠牲となる傾向のあるもので、この詩の見解もアリストートルの語によつて強められた。その語は脚色の意で用ひられたミュソスであつて、それが「作り話」といふ語に解されたのである。一見すれば、架空的及び假作的を力説するのは、詩人を誘つて天馬に乗らせるやうであるが、新古典派の天馬は、繋がれてゐて飛行自在のものでない。詩人が誘はるゝまゝに、自由自在に假作を試みようとする、恐しい語句の「蓋然或は必然の法則に従つて」に突き當るのである。詩人は勿論虚言家たるべきだが、論理的虚言家たるべきである。考古學知識で有名なライマーが、「有りさうもない嘘よりも憎むべきものは何か」と言つた通

り、當時の風潮は、道理に符合する虚構或は假作を珍重したのである。新古典派理論家は次の事の認容を欲しないのである。想像は、理性の知らないそれ自身の條理を持つてゐる。また或事を實らしく作る——今日我々の言ひ方をもつてすれば、或事を確認させるには、たゞ人の論理と事實感に訴へる以外に、他の方法がある。この考方である。然るにこれが彼等の認めない點である。なぜなれば、若しこれを認めるとすれば、彼等が極力排斥しようとした人性中の自然發生及び意表の事の境域を許すことになるからである。萬事は熟考され、豫定されて、原因結果の嚴正な連續を破らぬやうであらねばならぬ。かやうに詩を純粹に合理的及び形式的たらしむるには、勿論一の障礙があつた。新古典派が尊敬すべきものとして仰いだ古代の證典は、詩と理性とは無關係である、詩は神的熱狂のやうなものであると明言してゐる。プレートオは無論のこと、アリストートルも、詩は神來を受けたものとか、「修辭學」詩人には柔軟の才あつて、各種の性格を取り入れる者と、熱狂的になつて自己の本心以外に出て、自分の人格を失つてしまふ者の區別がある（「詩學」）とか、或は恍惚状態となつて名詩を作る者もある（「プロブレマタ」）と述べてある。だから、いかに新古典派でも、これらの證典の文句を無視するわけにゆ

かないから、その意を承けついでに相違ないが、これを重要と見なすまでには至らなかつた。そこで形式主義の時代には、詩的激情そのものが、一の形式的條件となつた。譬へば樽の呑口を廻すやうに、程好くこれを用ふべきであると思はすに至つたのである。實に、新古典詩人が、その「憤怒」とか、その「熱情」とかを語るために用ひた執務風な手段ほど面白いものはない。或評論家は所謂詩的熱狂を認容するとしても、せめてこれを狭小の範圍に限らうとしたのである。教父マムブルンは言つてゐる、叙事詩人は脚色の構成において熱狂的であつてはならぬが、「挿話に少し位の熱狂を閃かしても可いといふことは拒まぬ」と。本筋が奔馬のやうであつてはならぬのだ。

新古典の理論家——むしろジエズイットの強辯家と呼ばう——彼等は想像の權利を拒否するために、詩の神的幻像を改めて、心地好い虚妄となしたのである。詩人は、その假作物を創造——と言ふよりも、むしろその虚妄を製造する（なぜなれば、詩人は何事も豫定の計劃をもつて爲すと思はれたから）、この場合においてさへ、直接の模倣、即ち彼自身の詩源に依頼すべきでなかつた。若しそれを敢てすれば、「奇怪」といふ評を蒙るのであつた。この語こそ、新古典

派が、餘りに突飛である人々に向けるために、常に用意してゐたものである。だから詩人は、模倣の第二主要形式、即ちモデルの模倣に戻つて、古の詩人中に既に存在してゐる假作物を真似るのであつた。別言すれば、詩人は神話的古着の箒箒を自由に利用するのであつて、また多數理論家は、詩人はこの假作物を假作物そのものゝ爲に用ひてさへならぬ、或道德眞理を説述するために、これを寓意的に用ひなければならぬ、と要求したのである。

そこで詩人は模倣者であり、畫家であるが、その意匠を描く、即ち題材と取扱方を選ぶに當つては、非自然發生的及び傳統的たるべきである。彼はまた、その詩的色彩を用ひる點についても、非自然發生的及び傳統的であらねばならぬ。新古典派の解してゐた詩的色彩とは、言語、雅句、言葉の彩などのことである。ホレースも、既にこの意味における詩的色彩としての言語について述べてゐる。ワーヅワースにすら、この表現が見出されるからであるから、その考方は、かなり深い根を張つてゐたのである。新古典派は、言語も幻像も共に繪具のやうなもので、これを外から塗附するのだと思つてゐた。ワーヅワース流の言ひ方をすれば、これらは力強い感情の自然發生的横溢でない。また言語や幻像を技巧的から救ふ生動的震動を缺いてゐる

のが新古典派の使用した詩的色彩である。その頃の詩人でも、若し一所懸命に事物を見て描いたならば、結果はさほど悪くもなかつたらうが、茲に他から模倣論が干渉して、詩人はパレットに、詩的色彩(言語、佳句、詞藻等)を供給する場合、モデルに據るべく、自然を眺めてはならぬことになつたのである。個人の情緒と詩の言語を切り離して考へ、たゞ言語や詞華の選擇に苦心した習慣は、當時の學校でギリシヤ、ラティンの詩を練習させたことから起つてゐる。ワーツワースは『序詩』^{序詩}中に言つてゐる、自分は語よりも思想について、より好き判者であつて、語の評價には過をやつた。これは青年の無經驗からばかりでなく、ありのままの心に滲み入る生きた聲を缺く言語から詞句を採集する危険な技術のためであつたと。コーリヂも同様に『散文思想を詩的言語に翻譯する詩體の繼續したのは、學校でラティン詩を作らせ、しかもこれが重要な課業と見られた習慣が有つたからだ、(よしその詩體は、その爲ばかりで生起したものでないにしても)』と言つてゐる。何人にしても、韻文辭典から選り抜いて辭句を綴り合せて詩を作るならば、それは彼自身の舌頭にさへ技巧製法と思はれたのである。

ジョンソンはドライデンを譽めて、イギリス文學の詩的措辭の父であると言つてゐるが、そ

のドライデンはローエルによつて、同じ理由で非難されてゐる。ドライデンは詩的措辭を唱へた一人であるが、その主張はフランス文學の感化から生じたものである。王政復古後のイギリス、即ち文學史上のドライデン時代には、あらゆる方面にフランスの影響があつて、詩的措辭の思想も、ルイ第十四世の國から輸入されたのである。しかし第十八世紀の並の詩人が、詩的繪具の供給を欲して顧みたまは、ドライデンでなくて、ポープ、殊にその翻譯ホーマーであつた。そのポープ譯ホーマーなるものは、譯者が自分流儀の詩的措辭を用ひたもので、それを原文と對照して見れば、表現の趣の異つてゐる點が多い。これより先、ドライデンがヴァージルの譯に同じく原文と異つた措辭法を用ひてゐる。そののみならず、彼はチャールサーの近代語譯にも同様の技巧を弄してゐるのには驚かざるを得ない。例へば The Briddes (雛鳥) を The painted birds と書き換へ、 a goldfinch (カハラビハ) を goldfinch with gaudy pride of painted plumes と擴大してゐる。

さて、詩から華麗と空虚な語法を排除するためには、二つの事が明白に必要であつた。第一、詩人は専心、事物を見て作るべきで、モデル及び傳統の詩的色彩の貯藏に據つてはならぬ。第

一、詩人は自然發生的であつて、その片言隻句皆な技巧のために傷けられず、純真な感情と共鳴するものであらねばならぬ。これをイギリス文學について見れば、第一の事は、とにかく第二の事よりも早く果された。例へば、ワーヅワースが稱揚してゐるウィンチェルシー夫人の『夜の默想』（一七一三年）である。この詩は眞のロマンティック感動があるといふよりも、自然の或光景や音響を、虚偽の粉飾または詞華を用ひないで、的確に表はしてゐる點で名高いものである。同様のことは、クイパーはじめ、第十八世紀後半において、ロマンティック文學の先驅となつたコリンズ、グレイなどについても言ひ得る。しかし、これら詩人の作によつて、詩の世界に新生面が開かれたと言つたところで、詩的措辭が陳腐になつたと見ることはできぬ。その修辭法は依然として勢力を保つてゐたのである。その好例としてイラズマス、ダーウィンの『植物園』（一七八一年）に勝るものはあるまい。（またフランスにおいてはデリールの『庭園』（一七八二年）が技巧の頂上であらうと思ふ。それでなければ、ワーヅワースの初期の詩であらう。それらの詩は既にこの若い詩人が、その眼を事物に向けてゐるのを示してゐるが、それにも拘らず、技巧的雅美と慣例的裝飾で満ちてゐる。イラズマス、ダーウィンから見れば、詩は

眼に對する描畫の進行である。彼の理論と實行とは、全くルネサンスの文學強辯家に源を發してゐる詩畫混淆の究極の産物である。詩的措辭に達したこの混淆觀は、新古典運動の根本であつて、その詩的措辭に對する反抗が、ロマンティック運動の根本である。イギリスのロマンティック運動の經過は、かなり妥協的であつたが、健全な散文標準のために力を注いだことも多かつたと思はれる。その運動の本業は、詩的想像を技巧と慣例の緊衣から解放することであつた。だから、こゝに次の事を注意するのは肝要である。イギリスにおける詩的措辭を洗ひ去つた情緒の波浪は、フランスから來たと言ふ事である。ワーヅワースの『罪と悲み』（一七九四年脱稿）は、表現の生々した率直と純朴に到達した彼の最初の詩であつて、日本の中學校卒業生ならば、辭典の世話にならないでも通讀し得るほど簡易な語を平明に排列したものである。その頃のイギリス詩界には、民謡の研究が盛であり、またスペンサーやミルトンを慕ふ傾向があつた。ポーブに飽きた者は、スペンサーにロマンズの清泉がある、ミルトンに幽玄な趣旨があるを見て、そこから新な道を開かうと試みたのである。だから、ワーヅワースのこの詩も、それらの影響から生れたものかと思はれるが、實はフランス革命の刺激を受けた情緒の緊張から作

られたのである。この事は同詩の序言を見ても分る。全くワーズワースは第十九世紀イギリス詩の父である。或批評家等は第十八世紀イギリス文學における或傾向は、ロマンティック運動の原因中、大きなものであると見てゐるが、しかもそれらには、なほ慣例的であり、また新古典派の意味において模倣的である何物かと纏綿してゐる。前記したスペンサーやミルトンの復活と言つても、それは單に詩的措辭の新形式を導き出したに過ぎぬ。世人は詩的繪具の取合せのために、ポープの代りにスペンサーやミルトンの方を探つただけの事である。(この點については、バビット氏と見解を異にしてゐる批評家が多いと思ふ。例へばビヤーズなどは、スペンサー、ミルトンの復活を重く見て、詳細な研究を試みてゐる)。

本書の目的は詩的措辭について詳細な研究をなすのでなく、たと詩畫形式の同一視から、必然に詩的措辭の生じたことを示すに止るのである。しかし、参考のために、極めて僅少ではあるが、その例をイギリス文學から擧げて置かう。當時作詩上に流行した語は、Purple—deck—adorn—paint—gaudy などで、これらが、自然の事物と結びつてゐる。虹(Rainbow)を Painted clouds; the cloud's gaudy bow; the gaudy heavenly bow; the watery bow; the painted

bow; the painted tears と言ひ、鳥の羽翼を painted oars と言ひ、鳥類を featherly people 魚類を watery race と言ひ、蜂蜜を a dewy harvest; balmy dew; ambrosial spoils と言ひ、果實は樹木を adorn し、草の葉は野原を adorn すと言ひ、Corals (珊瑚) deck the deep とか、herbs deck the spring と言ひ、ハヤブサの羽毛を gaudy plumage と言ひ、また gaudy month of May; a gaudy fly; the gaudy milky soil などと言ひ、大洋を watery desert; watery deep; watery plain; watery reign と言ひ、これを形容して through boundless space diffused, magnificently dreadful と言ひ、Purple といふ語を盛に用ひて、the purple east; the purple air; ground empurpled with roses; the purple spring; purple horrors of the spring などと書き、露を sickly dew と言ひ、空を azure sky; heaven's azure; concave azure; azure vault, azure waste と稱し、太陽を the radiant ruler of the year と言ひ、大地は the boundless blush of spring を以て輝き、日没の海には an unbounded blush が光ると言ひ廻してある。詩的措辭を好む者は、神を稱して the almighty painter と言つてゐるやうに、自身等も畫家のつもりでゐるのである。これにつけて想ひ出すのは漢詩作法である。初心の者は平仄のつけてある一種の詩語辭

典から、熟語や佳句を選び取つて詩を作り、大家は割の多い文字を集めて技倆を見せるのである。外國の詩的措辭には、字面の美といふ標準も多少あつたらうが、それは極めて軽いもので、主要なものは音調である。然るに我が國の漢詩作法には、その反對に、字面の複雑な美觀が重要標準になつてゐると言つて差支あるまい。支那にあつては、文字の音調が主要な條件であるに相違ないが、我が國にあつては、漢字の發音なるものが元の通りでなくなつたから、詩の形態は同一であつても、音調の上で、支那人の感服しない點が多からうと思ふ。その代りに、我が國では漢字について日本式の發音があり、その組み合わせを讀む上にも、獨得の讀方があつて、そこにまた一種の音調美を發揮してゐる。だから和製漢詩といふものは、特別取扱をしなければならぬ性質のものである。しかし漢詩人の多くが形式上の詩的措辭のために腐心して、純な感想の表現をそこのけにしてゐる點は、ヨーロッパに勢力を振つた新古典派に似てゐる。「百煉字を成し、千煉句を成す」とは支那詩人ばかりでなく、東西古今、措辭のために苦勞して、結局、詩をおもちゃにしてしまつた者は多いのである。

さて詩畫の混淆觀は、詩的措辭を導き出すのみならず、また所謂詞彩繪畫及び叙述文の大流

行を産み出すであらうと豫期する人もあらうが、この方角に向ふこの理論の可能性の發展は、徐々たるものであつた。その理由は探るに難くない。詩は、まさしく模倣であり、繪畫であるが、アリストートル主義理論家は直ちに附け加へて、その描畫は外界の事物でなく、人間の行動を模寫するものであると言ふのであつた。もちろん、描寫の對象は外界の事物であるか、それとも人間の行動であるか、と言ふ點について、評論家等は始から全然一致してゐなかつた。だから、ルネサンスの終と、第十七世紀初期の文献を見ると、神學に關するジェズイット文獻に負けず劣らず、この問題、即ち詩人は何物の模倣を許されるか、といふ問題に關する兩様の解釋について、嚴めしい證典が引用してある。そこで、模倣論に關するアリストートル主義は餘りに強張り過ぎて、具合の悪い結果を生じた。若し詩は人間の行動のみを模倣するものとすれば、『農事詩』は詩でないことになつてしまふ。しかしその作者ヴァジルは、新古典派の最高モデルであつて、その詩人を無視するわけにゆかないから、悲劇と叙事詩の品位比較のやうな重要問題に關するアリストートル説の判定へ復歸することになつたのであるまいか。アリストートルの考では、悲劇は行動の統一を守る有機的構造であつて（註釋スリー、ユニティーズ

参照) 叙事詩は長い物語である。その物語もまた統一を守るべきであるが、悲劇ほど嚴重でなくともよい、またその範圍は廣いから幾多の挿話を入れて、物語に裝飾と變化を見せ得る。要するに悲劇の行動は集中的で、叙事詩のは廣く、また雑多である。アリストートルの悲劇と叙事詩の比較は、簡単に説き盡くし得るものでないが、今の場合は、上記で事足りてあらう。新古典派は、この主旨を復活させてヴァジルに敬意を表したのである。今日から見れば、ルネサンスの傑出した評論家のやうに、明かに智力の優れた人々が、かやうな純形式的研究を試みたといふ事は不思議である。我々に取つては、主觀の吟味のみが會得されるのである。若し一事が我々を眞に引き付けるならば、我々は形式とか、體制の品位とかについて頓着しない。エマースンは言つてゐる、藝術品の實の訴趣は「劇とか叙事詩とかいふやうな形式を沈めて見えなくする。形式を問ふのは、國王の詔書の録してある紙に關して、問題を起すやうなものである」と。しかし、我々の優越感も次の事を回想して遠慮すべきである。新古典派の形式主義は一長所と縁がある——明白にして論理的な差別これである。また近代人の鑑賞といふものも、往々一錯誤の愛嬌ある一面に外ならぬ——漠然たる熱情と氣の抜けた情緒主義に關する不相應

な認容がこれである。

明白な差別と截然限定された體制を好むことから、新古典派の文學者は、一の混淆を避けざるを得なかつた。即ち散文詩がそれで、この差別好みさへなければ、彼等もこれを認容したであらうと思ふ。なぜなれば、若し詩の精髓が音律にあるのでなく、模倣にあるとすれば、何故に散文をもつて詩的に模倣してはならぬのかと言ふ考が出る。勿論文字通り事實に従ふのでなく、「蓋然或は必然の法則に従つて」人生の繪畫を描くに當つて、散文だからとて、不適當であると言はれない。だからフュンロンが「テレマク」(一六九九年)を書いた時には、このやうな推論をなさねばならなかつたらう。この書は眞に新古典派の散文詩であつて、後代のロマンテイク運動が我々に熟知せしめた散文詩とは、たゞ遠い縁を引いてゐるだけである。然るに「截然たる體制」を尙ぶ偏見のために、「テレマク」は非難を免れなかつた。ヴォルテールが當時の文學を攻撃した「鑑識の神殿」(一七三三年)中には、悔悟したフュンロンが散文に眞の詩は在り得ないと告白させられてゐる。

さて本題に返つて、我々はかう推測してもよい。新古典派の初期に當つて、叙事的文學が比

較的に缺乏してゐるのは、一面、人とその行動に全力を注いだため、他面は積極的批評教規のためである。プアローが、例へば或宮殿及びその地域について、冗長な記述を恣にするために、物語の進行を破る者を嘲笑してゐるのは、前代の評論家の言を繰返へしてゐるに過ぎぬものだ。彼は言ふ、「予は結尾に達するために、二十頁を飛ばしてしまふ。それで庭園を辛うじて通り抜ける」と。ところが、第十八世紀に入つて、早くも變化の發芽を認め得るのである。この頃既に、新古典的形式主義の氣取つた表面の下に、情緒的要素が生起してゐる。これは同世紀の末において爆發する氣勢を持つてゐたものである。時代は氣質において、漸次に人文的になくなり、代つて科學的及び感傷的に外部の自然に興味を感じるやうになつて來た。かやうに感興が變化して外部の自然を眺めるやうになつた顯著な例は、トムソンの『四季』（一七二六—一七三〇年完結）である。この詩は、たゞにイギリス詩に影響を及ぼしたのみでなく、大陸にも隨從者が出たくらゐに歡迎された。しかし作風から見れば、擬古典派の詩であつて、詩的措辭に富み、敘事的及び繪畫的詩歌の一派を、呼び起したものである。勿論繪畫的といふのは、擬古典派の意義においてである。即ち語句は、外部から塗りつける繪具であると思つてゐる一

派の言ふ繪畫的であつて、彼等はその正理を證明するために「詩は繪畫の如し」の格言を引用するに躊躇しなかつたのである。（トムソンの詩は感想において新しく、形式において擬古典的といふべきものである。その思想や感情の清新であるのは、彼が直接に自然の風物を觀察したからである。）

擬古典派の主義と同時に、多少異つた影響が、詩畫の標準を混淆させるやうになつたのである。第十七世紀末から第十八世紀初期にかけてのイギリスには、ヴァチュオン（註釋参照）と言はれた人々のことを聞くことが多い。この人々は貨幣から蝶に至るまで、何でも蒐集したので、當時の穎才からは、無意義な手當り次第な好奇心の例として絶えず嘲笑されたのである。その精細な觀察と分類を好む傾向は、ロイヤル、ソサイティの建設と直接關係あるものと、見ることができ、また普通には、個物の研究に重を置き、何事の研究でも基礎から始めようといふペーコン傳統と連絡あるものとも見られる。今日から見れば、このヴァチュオンの或者は、眞面目な考古學者の途を歩み、その考古學者等は、ヴィンケルマン及び近代の考古學の道を開拓したことが分る。さて何人でも古物陳列所を設けると、古い傳説などの取扱方の比較研究に

進む、即ち古美術品に現れてゐると同一の傳説や物語などが、詩人等によつて如何に取扱はれたかを比較するやうになる。さうなると避け難い「詩は繪畫の如し」が干與し、それに加勢するものは新古典派の意見、即ち何人も他の或者を模倣する事なしに、何事をも爲し得ぬといふ考であつた。かやうな事を奨励した當初の一人は、レッシングが呟いてゐるやうに、「古メダル問答」のアディスンである。この書は彼がドイツ漫遊中に書いたもので（一七〇三—同五年頃）、出版されたのは（一七二二年）著者の死後である。その考古學上の知識も批評も淺薄であるが、ローマ詩人の詩句と彫刻に現れてゐる形態や光景を比較して、詩文の解説を試みた點において、考古學的研究の先發となつてゐる。

一方には繪畫と造形美術、他方には詩を置いて、兩方の類似を説いた人々の中、最も重要なのは「ポリメテイス」（一七四七年）の著者スペインスである。この書はその別名が説明して通り、ローマ詩人の作と古代美術家の遺品の一致に關する研究で、兩方面から互に解説を試みようとしたものである。また後には「ホーマーから描いた繪畫」（一七五七年）の著者ケールス伯もその一人である。レッシングは「スペインスの書は趣味の讀者には全く堪え難いものであ

る」と言つてゐる。この書の購讀者または保護者たる人々の名簿中には、名高い貴族の姓名が多數ある。このイギリス貴族等は、レッシングの批評を見て、好い氣持はしなかつたらう。さて、これらの書の提言は大體かうである。詩と造形美術の標準は互に交換し得るものであるから、好い詩的繪畫は同時に畫家或は彫刻家によつて有利に取扱はれると。例へばスペインスは言つてゐる、「詩的敘述で、若しそれが彫像或は繪畫に表現されて、拙く見ゆるものは決して好いものでなく」と。この語のために、彼はレッシングの攻撃的となつたのである。ところが我々がこれらの書を直接に研究するならば、レッシングの攻撃を讀んで、それらの著者を想像してゐたよりも、彼等は遙かに分別のある人々たることを認めて、意外に感ずるであらう。實にケールスは要所において、レッシングよりも先んじてゐる。だからロシエブラー氏は「レッシングはケールスから借用した各思想の代りに、彼に非難を浴せかけてゐる」と言つてゐる。以上の記述で、「ラオコオン」の書かれるに至つた事情を理解する準備ができたと思ふ。一方には、主としてトムソンの「四季」の模倣である敘事的詩歌があり、他方には、第十八世紀の博識と考古癖とが、文學美術と結びつき、敘事的詩歌の一派のやうに「詩は繪畫の如し」の格

言を放縱に用ひてゐたのである。而してその一般背景は、ルネサンスの評論家等の練り上げた模倣の理論であつた。これらの要素中、殊に重要なのは、模倣の理論であるが、これについてドイツ人は一般に多くを語つてゐない。(レッシング以前に關しては、ブライトマイエルの著がある。退屈になる書であるが、詩畫に關する理論の歴史としては、かなり好く纏つてゐる。なほ古今に亘つて美學說や詩論に關する参考書を探り出すに便利な書は、ゲーリー、スコット共著『文學批評の方法及び資料』である)。

第三章 レッシングと『ラオコオン』

ヴィンケルマンのギリシヤ繪畫及び彫刻における模倣の論は、一七五五年に出版され、レッシングの『ラオコオン』は同六六年に出版されたのである。ヴィンケルマンは、その著において、有名なラオコオン彫刻に苦痛の烈しい叫號の様子が無い、筋肉には、苦痛があり／＼と現れてゐるが、これを忍んでゐる、これはギリシヤ人が本來自制力強く、苦痛を顔面や姿勢に出さない性質であつて、この彫刻家は、この特性を模倣したから、表面は荒びてゐない沈深な苦痛の様子があるのだといふ意を述べてゐる。レッシングは、この解釋に反對して、これは造形美術と詩が、表現の方法を異にしてゐることから生じたので、ギリシヤ人の特性の故でない、ヴァジルの詩にあるラオコオンの非常な苦痛の叫喚は、詩であるから許されるのであつて、彫刻では、彫刻藝術の性質上、叫喚の表現が許されないのである、といふ見解を述べたのである。議論の出発點がラオコオン彫刻であるから、この標題が附けられたのである。この書は、

詩畫混淆觀の誤謬を指摘して、兩者の差別を論じたものであるが、組織立つた美學的研究でない。しかし、その影響は非常に廣く及んで、まさに美學または文藝研究の新紀元を開いたものとさへ稱されてゐる。そのイギリスの翻譯者フイリモアは、レッシングの著の功績は經濟學におけるアダム・スミスの『富國論』と同様であると言つても溢美でないと言つてゐる。さて、餘事であるが、こゝに一言して置くことがある。ヴィンケルマンもレッシングも、共にラオオン彫刻を詳細に研究してゐなかつたらしい。ボーザンゲットの言ふところによれば、レッシングは、この彫刻の正物を見てゐないのみならず、模造品をすら見てゐなかつたらしい。なほ彼等は、この彫刻の製作された時代についても、正確に知つてゐなかつたらしい、(註釋参照)。しかし、これに關する知識や鑑賞の不足は、二家の議論の中心思想を輕減するものでないことは言ふまでもない。

ドイツ近世文學の偉大な先覺レッシングは、どういふ評論家であつたらうか。彼の著述中の重要な一點は、獨創と天才を壓迫するものは批評であると主張した一派に對して、批評を擁護した箇所である。彼の意味する批評とは、確乎たる標準と合理的紀律を立てることである。こ

れを主張する文中に、彼は言明してゐる。予は予の内に、清水を噴出する活きた泉を持つてゐるとは感ぜぬ。予は何事をも壓水ポンプによつて送り出すのである。「若し予が幾分か他の財産を借用するか、他の火氣で自らを温めるか、また藝術レンズで予の視力を強めたのでなければ、予は貧弱、低溫、近視であつたらう。だから予は、批評についての誹謗なら何を見聞した時にも常に慚愧し、或は立腹したのである。批評は天才を窒息さすと言はれてゐるが、予は心竊かに批評から殆ど天才に近い或物を獲たと信ずる。予は跛であるが、撞木杖に對する諷刺によつて啓發されることは萬々あるまい。撞木杖は不具者を助けて諸方へ行かせるに相違ないが、彼を走者たらしめない」と。この文章は『ハムブルギッシェ、ドラマツルギー』(一七六七—同六八年)にあるもので、屢ば引用されたものである。この書は元レッシングがハムブルグで發行した週刊雜誌で、劇と劇文學を論じたものである。「ラオコオン」は詩畫の區別を論じたものであるが、劇詩に關しては十分に論及してないから、これを覗ふには『ドラマツルギー』に據らねばならぬ。なほ、この評論が、ドイツ劇をフランスの羈絆から解放した功績は顯著なものである。

さて右に引用したレッシングの語は、多分の謙遜の意を含んでゐるが、また自己を知つてゐる言とも見られるのである。彼は學者肌の人で、しかも哲學者と實際家、藝術の立法者と美の研究者との中間に在る人である。彼にとつては、眞理を捕へるよりも、これを捕捉するまでの途が面白いのであつた。眞理を追求する途上、その有力な感性、その學識、その男性的理解力を働かせるのが愉快であつたのである。彼が自身を評價した語によれば、彼は自然發生的であるよりも同化力において顯著である。我々が今日、既往に溯つて、彼の研究の爲の道路を準備したルネサンス以後の材料——それよりも一そう遠い古典背景は別として——それらを眺めて、彼がその同意する人々に、いかにも負ふ所多いのみならず、彼が極力排斥しようとしたヴァルテールのやうな、あのフランスの人々にすら負ふ所あるのを知るに従つて、益す彼自身の評價に賛同せざるを得ないのである。なほ、この見方で『ラオコオン』を特に研究すると、それが嚴密に獨創的と言ふべきものを含むこと少いと思はれる。かう言へば、ドイツ人は不快に感ずるであらう。しかし、ドイツ人が批評家としてのレッシングのために作る高い要求を證明しようとするならば、彼の理智的獨創力、或は鑑識の優秀とか言ふこと以外に、要求の基礎を

求めなければなるまい。實際、レッシングについての決定的評價は、ゲーテが述べてゐる。曰く、レッシングのやうな他の智者は、これを求め得るであらうが、かやうな性格の他の一人を見るまでには、長い間待たねばなるまいと。

レッシングを正當に稱揚する場合、特に力を入れて語らねばならぬ點がある。或點から見れば、レッシングはルーテル以後の最も男性的な人物である。ルーテルの勤めた役目と、レッシングのそれとは、全然異つた方面に在るものだが、この兩者の間に餘り妄想的でなく、或類似を探り得られると思ふ。ルーテルはカトリック教會に反抗した。この教會はそれ自身の特別な傳統をもつて、聖書の平明な眞理を彩色し、強辯をもつてこれを歪め、虚妄の典禮や儀式をもつて、これを覆ふたのである。レッシングが批評上の信條に反抗したのも、まさにこの通りである。この信條の基礎の固められたのは、第十六世紀のイタリーであるが、これを實際に洗練し、世界に押し付けたのはフランス人であつて、そのため、これは文學上のカトリック教會のやうなものとなつた。即ち一の正教で、レッシングから見れば、それ自身の特別な傳統をもつて健全な古典教理を彩色し、その強辯的解釋をもつてこれを歪め、また法則の眞精神を化して、たゞ

の技巧規則及び慣例たらしめたと思はれたのである。次にルーテルが、真正キリスト教と擬キリスト教を區別するに當り、バイブルの正文をもつて、眼前の絶對者となし、宗教上の事柄の真正完全な試金石と立てたやうに、レッシングもまた眞に古典的なものと、擬古典的とを區別するに當り、アリストートルの『詩學』をもつて、目前の絶對者となし、文學殊に劇に關する萬事の完全な標準と立てたのである。レッシングが『詩學』について、これはユークリッドの幾何學のやうに、それ自身の畠で、絶對無謬であると言明してゐることは何人も知つてゐる。なほルーテルはローマに對する精神上の奴隸状態からドイツを解放するに當り、その排斥したものの代りに、確乎たる紀律を立てようとし、新自由を濫用して全くの德則廢棄主義へ墜落した人々を見て戰慄したのである。かやうにレッシングも、フランスに對する理智上及び文學上の奴隸状態からドイツを解放するに當り、その廢棄した偽法則の代りに、眞法則を立てたが、所謂スツールム、ウンド、ドラング時代の法則廢棄派の若い人々を嫌つた。この青年等は、すべての法則を斥けて、海圖なしの情緒主義を立てようとしたのである。最後に、ルーテルがローマの形式主義を攻撃しながら、バイブルの正文に重を置く點において、彼自身も或程度まで

形式主義者であつたやうに、レッシングもまた新古典派の形式主義を攻撃しながら、その所謂絶對無謬のアリストートルを固執する點において彼自身、多少形式主義者であつたのである。

見方によつて、レッシングはアリストートル的形式主義者の最後にして、また最大な人であると言つてよからう。彼の評論——『ラオコオン』と『ドラマツルギー』の二書——の基礎たる歸着點は、眞正に古典的なものと、擬古典的とを差別する努力である。これは實際には何時も、眞正アリストートル主義と偽物を區別することを意味するのである。彼はその論述が組織的であると揚言してゐないが、とにかく鋭敏に論理的、また分析的である。實に彼はカーディナル、ニューマンがアリストートルに對して試みた進撃の下に、彼自身を置いたのである。アリストートルは論理學を美術の基礎と見てゐる、といふのがニューマンの非難である。レッシングは一體に限界と差別及び明確な體制の愛好者である。と言つても、もちろん狹隘な、また術學的意義においてではない。彼は或箇所において、體制の混淆を正しいとさへ見てゐるほどで、次のやうな思ひがけない辯論を述べてゐる。驛は馬でもなく、驢でもないに拘らず、實に有用なものであると。

こゝに附言する。レッシングの一面は人文主義的たること少く、人道主義者たることが多いのである。この人道主義的方面があるので、その頃既に勃興しかけた知識及び同情擴張の風潮、殊にデイドローのやうなフランス人の影響と、彼とが結びつくのである。しかし、ローエルがデイドローを評して「墮落した」レッシングと言つたのは、全く誤解を生じ易いものだ。實際この兩者の相違は遙かに根本的である。レッシングは全氣質において、單に合理的であるのみならず、訓練的でもある。これに反してデイドローは、或はより多く才氣煥發であり、また確かに、より多く自然發生的天才であるが、指導的及び管理的判斷において缺けてゐる。デイドローは彼自身の語で「横隔膜のお蔭で」生きてゐる人で、思想と感情のあらゆる境界を擴張し過ぎる傾がある。この點で彼は、近世の解放を看板とした各種のタイタン流の道を作つたのである。

これに反してレッシングは、評論方法において、第十九世紀に向つてゐるよりも、振りかへつてルネサンスを眺めてゐる。我々が何等の先入觀念も、月並な景慕の念もなく、レッシングの評論に接すると、その内に我々の立脚地から見ても、異邦のもの、遠いもの、無縁のものゝ存

するのを認めるであらう。彼は常に、直接の印象からでなく、固定の法則及び原理に據つて判斷し、その法則や原理を、アリストートルル中に見出さうとしたのである。こゝに暫く脇道へそれる。この點においてレッシングは全くブアローよりも我々から遠いのである。ブアローはロマンティックな或迷執から、巨大な形式主義者と見られたのであるが、實は形式主義に對する反作用の先導者であつた。正物のブアローと妄想上の化物ブアローとの對照ほど意外なものはない。ブアローは單に穎才で、世故に通じた人で、特に論理的でも、想像的でも、深遠でもないが、尊敬すべき高潔な性格と、非常に鋭い正確な感性の人であつたのである。新古典派の處方に従つて機械的に造られた文學上の作品、殊に叙事詩及び悲劇は、遂に堪え難い退屈なものとなり、ブアローとしては、これを堪え難いものと判定したのである。この精神で彼はシャプランを攻撃して倒したのである。シャプランはアリストートル形式主義者の巨頭で、その完全に規則正しい叙事詩『乙女』は、ブアローに従へば、誰も讀み得ないといふ事の外に缺點のないものである。當時の文學者等に對するブアローの使命は簡單であつた。それはかうである、規則に服従するは、至當であり、また實に必要であるが、規則はせい／＼消極的效能し

か無いもので、眞に重要なのは、文學者が我々に感興を起させねばならぬことであると。彼は一六七三年に『詩の藝術』を公にして、自己の條理を述べ、更にその翌年には、ロンジャイナスの『莊重に就いて』を翻譯してゐる。この書は、高尚雄健な文體を論じたもので、その莊重といふ語は、近世美學者のいふ崇高美とは異つてゐる。文學を評價する標準は形式の完全といふことでなく、情緒を鼓舞する力である。要するに、人心を向上せしむる力の文學を論じたものがこの書であつて、プアローがこれを翻譯した爲に、ロンジャイナスはアリストートル及びホレースと相並んで批評の最高權威となつたのである。規則よりも、むしろ嗜好に多く訴へるやうになつたのは、それ以來のことである。別言すれば、我々の主觀的判斷と稱するものが、漸次に強調されるやうになつたのである。しかし、我々が既に十八世紀の初期中に探り當てた情緒的暗流、またそれがデイドローに流れ込んで、實際のタイタンの無抑制となつたもの、それとロンジャイナスの眞精神とは甚しく異つてゐると推量しても可いのである。

モリエルは規則の消極的效能をすら殆ど信じなかつたが、その他の點において、プアローと一體であつた。彼が『有識の女』に、ヴァディウス（學者）とトリソタン（才人）の有名な論

争の場面を書いたのは、プアローがシャプランを攻撃したと同一精神に本づくのである。しかしモリエルは、ルイ第十四世朝の才人大多數のやうに、街學に對する戰闘を進め過ぎて、それが健全な學識には脅迫となり、また上品な淺識には獎勵となるやうな點まで達したのである。ヴァディウスはフランス中、何人よりもギリシヤ語を多く知つてゐるといふ故で笑はれてゐる。しかし、ジョンソン博士ならば言ふであらう、その事たる、それ自身において最も尊敬すべき才能であると。

さてレッシングは、フランス傳統にある技巧的と皮相的であつたもの——その慣例、禮法及び華綺——それらを排斥したが、そのために眞の長所を失ふ危険を冒した。その長所とは、フランス人が油の乗つた時に、眞に成し遂げた都雅といふことである。レッシングは言ふ、古代の人は慇懃といふことを知らなかつたと。しかるに彼はルネサンスの挑戰的調子に戻つて、不幸なクロツに打撃を加へてゐる。クロツはハルレ大學の哲學及び修辭學の教授で、レッシングの攻撃に會ひ、そのため名聲を落した青年學者である。かやうに快い作法の交換の事では、ドイツの學者等は今日なほ我々をして屢ばヴァディウスとトリソタンを想ひ出させるのである。

要するにドイツは、術學に對するフランスの大反動から、十分の利を得ることを誤り、今日なほその過失のために悩んでゐるのである。實にレッシングは、趣味と都雅の流派以前に榮えた學者の型を常に想ひ出させる人物である。その型とは學藝のリヴァイヤサンと定義してもよいものである。なほ第十八世紀の他の二大人物、即ちジョンソン博士とベールは、或點において、同じく前代からの殘存者とも見ゆる。フランスの穎才や廷臣に對するレッシングの反感は、ジョンソンが、當時の風流才子の一人であつたチュスタフィールド伯に對して抱いてゐた感情と異るものでなかつたのである。

レッシングにはロンジャイナス的氣質は殆ど無く、また第十八世紀の新しい感激性に支配されるほど、これを十分に有つてゐなかつた。我々が『ラオコオン』に見るものは、もと／＼趣味と感情に訴ふることでなく、アリストートル的理論と綿密な語學的また考古學的の混淆である。だからルネサンスの評論家を讀んで見ることは、レッシングを理解する上に、非常な助けとなるのである。全くのところルネサンス評論家等（パトリッチを除いて）のやうに、彼の主張は次のことである。詩を含めての藝術は模倣であると。既往の評論家中、最も正統的で

ある者と同じく、彼は藝術を見て、單に模倣であるばかりでなく、人間行動の模倣であると解してゐる。脚色或は總體の目的といふ意味における行動の下に、詩の他の要素全部、例へば性格、情操、措辭等を附屬せしめようと欲したのは彼で、繪畫の方もその通りに、意匠の下に他の要素たる光線、色彩、表情等全部を附屬せしめようと欲したのである。この正統アリストートル主義の或結果が、既記のやうに、我々から見る彼を遠隔また異様のものとたすのである。

マシュー・アーノルドの詩に、その友人とハイド・パークを散歩中、話題が、『レッシングの有名なラオコオン』に及んだことを書いたものがある。その中に、この理論の一部分を次のやうに摘記してゐる。（原文は十二行の韻文であるが、大意だけを紹介する。）畫家の世界を眺めると、その藝術の限界が見える。その表はすものは夏の朝、牧草、ニレ、花のイバラ、臥してゐる家畜、その起つ時に目立つ横腹、その濕つた眼など、或は更に大きな事物などであるが、いづれも一瞬間に見られた一様子のみである。畫家は生ける物の一瞬間の生活を外觀に表はさねばならぬ。だから畫家はその瞬間を巧に選び、入神の能力をもつて、その物語を話すべきであると。

この詩の末の方は稱すべきであるが、その例を擧げる點において、アーノルドは適切なものを選んだと謂ひ難い。牝牛や、ニレや、牧草などは、レッシングのやうな人に取つては、何でもないものだ。彼が感興を起すのは、たゞ人間の行動に關するだけで、しかもなほ尋常の行動でなく、理想といふ語のアリストートル義における理想的行動、即ちあらゆる不條理の細事は削除され、行動の萬事が「蓋然或は必然の法則に従つて」連結され、また劇の或目的に隸屬してゐる人間行動の描寫が、彼の望むところである。レッシングの堪えられぬものは、この一段高い統一に向ふための援助とならず、また全體の効果に向つて湊集しない萬事である。アリストートルの『出來事と脚色は悲劇の目的（目當）である。また總ての内で目的は最も重要である」といふ大切な文章の解説について、レッシングほど熱心の人は無つた。また彼の感興を惹くものは、むしろ藝術の目標であつて、そこへ達する途上の空想や感性の楽しい放浪でない。單に表現のための表現とか、純然たる色彩好みのための色彩とかは、彼の欲しないものである。アナトル・フランスは言ふ、若し徑路が美しいならば、何處へ出るのかを問ふまいと。レッシングは美といふ語の、このやうな用法をすら理解しなかつたであらう。彼は或箇所、次のや

うな疑問を掲げてゐる。若し畫家が色彩のために苦心せず、自由な考で、目標に直行し得るならば、また若し大畫家の線畫に、同人の手になつた油繪に見ることのできない精神、生命、自由、優雅などを見得るならば、また若しペンとペンシルがブラシの爲し得ぬことを爲し得ることが眞ならば、「油繪具で描く繪畫藝術の發明されなかつた方が好ましかつたのではあるまいか」と。即ち色彩は畫家の氣分を散漫ならしめ、全力を目的に集注せしめない傾があるといふのである。彼はまた他の箇所につてゐる。「只の色彩や、苟且の表現は理想のないものである。なぜなれば自然は、それらの内に何事をも企劃してゐないからだ。」その「只の色彩や、苟且の表現」は、近代の詩及び繪畫の諸派にとつて、美の全部であることは言ふまでもない。しかしレッシングをはじめ一般古典派にとりて、美は本來表現に在るのでなく、或有益な均齊と鈞合、即ち悲劇における眞の脚色のやうに、或人事目的に至る道を指示するものに存するのである。彼が美といふ語の近世用法のみならず、理想といふ語の我々の用法からも、いかに遠くかけ離れてゐるかは、他の文章中からも見られるのである。

彼は言ふ。「形態美の表現は繪畫の目的である。最高の形態美は、その最高目的である。最高

の形態美は只人間にのみ存する。その人間にあつてさへ、理想に依つてのみ存する。この理想は、野獸に現れること稀れであり、植物及び無生物の世界には、全く認められない。この點から我々は、花や風景の畫家の等級を推定し得る。この畫家は理想を表はし得ない美を模倣する。故に彼は只眼と手をもつて製作するのみである。天才は彼の仕事に殆ど全く與らぬのである。しかもなほ予は常に歴史畫家よりも、風景畫家を選ぶ。歴史畫家は、その主要事物を美となさず、たゞ人物の集合を描くのみで、表現だけを仕上げる手際の妙を示さうとして、その表現を美に従屬せしめない。』

理想と美に關するこのやうな見解からは、トムソンの『四季』の模倣者等が、たとひ詩的風景の描寫に成功したとしても、彼等に高い地位を與へられぬことは明かである。またレッシングは彼等が成功したといふ事をも許さぬであらう。彼はルネサンスの評論家何人とも同じく、詩は繪畫である、模倣であるといふ點を快く認めるのであるが、彼が『詩は繪畫の如し』を快く進める限度は、此處であるのだ。彼は更に一步を進めて、詩の言語詞藻と繪畫の色彩の形式類似を設置しようとは欲しない。全く彼はラフォンテーヌの詩句『言語と色彩は同一でない、眼

と耳が同一でないやうに』を、少しも發展させてゐないのである。

新古典時代に、詩畫の形式混淆が発生した。レッシングは、この両者が形式的に異つてゐることを示さうと企てたのである。彼自身の語を聞かう。

『兩者（詩畫）共に模倣の藝術であつて、その目的は、各の主題の生々した表現を我々に感じさせることである。兩者共に模倣の觀念とこの目的から發生する規則を共通に持つてゐるが、各異つた模倣の方法を用ひる。而してこの相違から各に對する異つた規則が演繹されなければならぬ。繪畫は空間に形態と色彩を用ひ、詩は時間に音聲を表はす』（以上數箇所のレッシングの語は、すべて彼の『覺書』からの引用である）。

彼はその著の題扉に、ブルタークからの標語『繪畫と詩は、模倣の材料及び方法において異なる』といふのを掲げて、全篇の基調を示してゐる。さて詩人の用ひる材料は言語であつて、言語は必然に時の内に連續する。だから、眼に見る物を、言語をもつて直接に描かうとする者は、已むを得ずその物の各部分を次ぎ／＼と列擧しなければならぬ。かやうに委曲を漸次に列擧すること、即ち同時に存在してゐるものを、連續の方法を以つて、表はさうとする試みからは、必

然に不明瞭な混亂してゐる形象が出て來ることになる。詩人が眞に描き得るものは行動である。また行動でないものを描くとすれば、詩人はそれを行動の辭に譯すやうに努力しなければならぬ。だから、ホーマーはヘレンの美を直接に描かうとしないで、ヘレンの動作の美を書いて、その美がトロイ城壁の長老等に與へた感動を見せてゐる。ホーマーとの對照はアリオストオである。彼はアルチーナの容姿を表はすために、目鼻唇から手足までを、細々と書き立てゝゐるが、その微細な叙述を結合したからとて、生ける妖婦の明白な形象は浮ばぬ。またその叙述中で、たゞ成功してゐるものは、大概動作の要素を含んだ箇所である。

詩人が只無聯絡にしか取扱ひ得ぬ詳細な事柄すべては、畫家によつて、眞に空間に共存するものとして表はされる。しかし、畫家が行動を描かうとする時に、その限界が見えるのである。乃ち、畫家の制御し得るものは、單一の瞬間である。若し彼が行動の二瞬間を描くとすれば、拙劣な繪畫といふ責を負ふべきである。また若し畫家が、一物語を語らうと試み、或は寓意を用ひて文學上の目的に耽るならば、詩的詞彩畫家の作る不明瞭な、混亂した形象に相應する朦朧たる物を作り出すことになる。だから造形美術にとつて、最も重要なことは瞬間である。レッ

シングの言ふやうに、この美術家は「最も含蓄多い瞬間」を選択しなければならぬ。その瞬間とは、行動の過去の経過を最も好く明かにすると同時に、今後起らうとするものの筋道を頗る明白に示すものである。この點から見れば、レッシングは、その方法の客觀的嚴格を緩めて、繪畫を見るに當り、その實現の外面手段のみでなく、想像に及ぼす効果の方からも考へてゐるやうに思はれる。

「唯一の効果多い瞬間とは、想像に自由の餘地を許すものである。作品を見詰めるに従つて、我々の想像は益す多きを加へなければならぬ。想像が豊富となるに従つて、ますます多く見ると信じなければならぬ。情緒の全経過中、その最高階段ほどに、この便宜を有すること少いものはあるまい。この段から先には何も無い。眼に極度のことを示すのは、空想の翼を縛り、その感官印象を超脱して翱翔しようとするを妨げ、それをして已なく微弱な形象に纏らせるものである。」ラオコオンは太息をしてゐるから、想像はその叫びを聞き得るので、若し大聲に叫んでゐれば、想像は行き詰る。またこの瞬間の前後へ想像が延びるところで、呻き始めを聞くか、或はその倒れるのを見るだけで、想像は豊富とならぬ。またテイモマクスが、「子殺し

の「メディア」を描くのに、嫉妬と見に対する愛情の混合してゐる瞬間を選んで、殺害の瞬間を選ばなかつたのは、心得のあるものである。

別言すれば、畫家はその藝術の限界によつて、行動の一瞬間に制せられるが、他の瞬間を暗示し得るのである。畫家の抱負は、この暗示を最も多く包蔵する瞬間を選択することである。畫家は形象の上で、客觀的に制限されてゐるが、觀者に移動と行動を夢想させ得るのである。

レッシングは上記の理論の轉換を適當に發展させたと言ひ難い。言ひ換へれば、詩人は移動と行動の描寫といふ方面に客觀的に限定されてゐるが、しかも讀者の上に暗示的に働きかけて、形象を夢想させ得るといふ理論である。彼は實に人文主義的であつて、眞藝術の幻像たる白日夢のやうなものにおいてさへも、行動に關する夢想を懐かせようとしてゐる。しかし夢想とか、暗示趣態とかいふ語をレッシングの場合に用ひるのは、恐らく誤解を生じ易からしめるであらう。例へば、近世の考から見れば、彼は言語の暗示趣態について十分に考へてゐない。彼は言語といふものを受動的材枓ぐらゐにしか見てゐない。また詩人は言語の結合について餘りに意識的また慎重であるとしてゐる。我々の好んで留意することは、眞詩人の手際によつて、言

語の發揮する神祕と魔力である。言語は殆ど催眠術的ともいふべき魅力に基いて、感情の上にミューズ諸神の不思議な力を投げかけるやうに用ひられる。たとひ纔か一語であつても、それが不思議な魔力を發生することは珍しくない。

かやうに言語を情緒から分離し、無意識と自然發生を十分に許容しない點、別言すれば、藝術を餘りに分析的に取扱ふ點において、レッシングは彼の攻撃した一派そのものと接觸してゐるのである。彼の抱負は、單に擬古典派の誤れる分析に對して、眞の分析を掲げることであつた。この分析の重要結果——『ラオコオン』の重要な中樞概要、即ち詩は時の關係、繪畫は空間の關係、詩は連續するもの、繪畫は共存するものを取扱ふといふ基本思想も、既記のやうに、この問題に關する昔からの文献を知つてゐる人に取つては、特に獨創的であると思はれぬであらう。レッシングの校訂者ブリュムネルは、その緒言中に、レッシングに思考の絲口を與へ、また或點まで、幾分か彼の先驅となつた人々の名を掲げてゐる。この人名表は長いものであるが、しかも著者自身の研究から證明し得る限りでは、完全でない。例へば、この校訂者はケールスの一文章について何事をも言つてゐない。ケールスはこの文章中に、レッシングの主要な區分

に頗る近い點まで達してゐる。實にこの区分は、擬古典公式に従つて、諸藝術の混淆を一所懸命に試みつゝあつた人々の或者にさへ押し迫つたのである。この事實の顯著な例は、教父カステルの上に見られる。ブリュムネルはこの人についても書いてゐないのである。誰も知つてゐる通り、現在の形の『ラオコオン』は未完のもので、その著者が計劃してゐた三部中の第一部である。彼は第三部において、音楽と舞踊の藝術を論ずる豫定であつた。(第二部は詩と音楽の關係)。しかし、それは書物とならなかつたのであるから、これらの藝術に關する彼の思想を覗ふには、僅かな、切れぬな『覺書』に據らなければならぬ。これは彼が未完の部のため、或は第一部の訂正のために書きとめて置いたものである。それを見ると、彼は音楽論においても亦詩と繪畫の論におけるやうに、主として境界限界の設定に注意を向けてゐたことが明かである。彼が樂長テレマンについて書いた事を見れば、レッシングは音樂的畫家の友人でない。また彼は音響の領域と色彩及び視覺のそれとを、如何やうなりとも混淆することを非難したらうと判斷しても可いのである。

第十八世紀中、この種の混淆に關して、教父カステルよりも有名な人はあるまい。この時代

の文獻中には、屢ば『色彩の樂器』或は『視覺の樂器』といふ語が見える。これはカステルの考案した一種の樂器で、音を見るやうになし、また色彩の辭をもつて音を説明しようとするものである。カステルは一七二五年十一月の『メルキュル』に、まづこの色彩樂器の理論を述べてゐる。彼の言によれば、その新樂器の最初のモデルは、一七三四年十二月二十一日に完成したといふことである。なほ彼は言つてゐる、この發明を思ひついたのは、ドイツのジエズイット僧キルヘルの『ムスールジャ』中の或點を讀んだことからである。キルヘルは言ふ『若し立派なコンサートの場合に、肉聲や樂器によつて振動を與へられた空氣を見ることができらば、それが頗る鮮かな、また非常に美しく交雜してゐる色彩をもつて滿されてゐるのに驚くであらう。』これらの音聲と類似の色彩を見えるやうに工夫しようといふのが、カステルの志望であつた。それは、色彩の連續を、音と同様の調和的釣合に排列する、これを鍵盤に取り付けて、指端が或キイに觸れると、そのキイに應ずる樂譜の音と同様に、順序あり、連結してゐる色彩が現れるやうに考案するのである。しかし、どの色彩が、どの音に相當するのであるか。カステルは答へてゐる。『綠はるに相當する、る音は聽者に疑もなく、自然、田舎、快活、また

田園の感を起させる。赤は *so* に相當し、聽者に挑戰的な、殺伐な、怒れる、物凄しい觀念を與へる。青は *do* に相當し、聽者に高尚な、莊嚴な、天國的な、神聖な印象を與へる云々。この方法で、聾者は耳の音楽を見ることができ、盲者は眼の音楽を聴くことができ、また耳目共に完全な者は、兩方を樂むのだから、各音楽を一そう好く味ふであらう。」この考案は今日こそ忘れられてしまつたが、その頃は非常な評判であつたと見える。イラズマス、ダーウィンは、この考案について、これは更に改良さるべき餘地あるものと言ひ、なほ語をつゞけて、見える音楽が巧妙に奏されるものならば、これに森林や、キュービッドや、山川草木の精などを加へて、聞える音楽の語が普通に試み來たよりも、一そう容易に情緒を深厚豊富ならしめることができようと思つてゐる。

カステルは、色彩を全音階に排列し、樂譜を模した鍵盤を打つと、直ちに色彩が顯露することだけでは満足しなかつた。彼はその所謂色彩のコンサートに、更に永久性を與へようと欲したのである。「音楽と音響を描く」一そう簡単な方法に達しようとして、彼の所謂「音楽的で、調和ある帷帳」(綴織)の考案を企てたのである。彼は言ふ「部屋の壁に、リガドゥン、ミニエ

ト、サラバンド、バサカリヤ、カンタタ、ソナタ(以上舞踊或は樂曲の名)など、あらゆるオペラ音楽の眞に完全な繪模様懸けてあるならば、どんなであらうか想像して見よ」と。かやうな繪畫が、音楽の全調和効果を類推的に複寫し得るものとすれば、繪畫は無言の音楽であると言ふ理由は、從來よりも多分になるであらう、とカステルは言つてゐるが、それはシモニディズを多少歪めたものである。彼は更に附け加へて「これは一そう効果の多い音楽である、より少い音響と喧噪で人心に忍び込むから」と言つてゐる。キーツはギリシヤ壺の繪模様からアーケディア生活の美を想像して、聞かれる旋律も美しいが、聞かれない旋律は更に美しいと言つてゐる。想像で音楽に聴き入るキーツには、教父カステルも、確かに同意したことであらう。

カステルは音と色彩の混淆に満足せず、さらに他の混淆を考へた。彼は「香氣の樂器」の製造方法を説いてゐる。鍵盤を打つに従つて、香箱盤の通風孔が開閉するやうな仕掛で、それらの香箱は、全音階のやうに排列してある。かやうにして芳香コンサートを奏しようといふのである。實にカステルの意見は、例の擬古典傾向の誤謬を間接に論證してゐるものである。彼は藝術を主觀的に混淆するのではなく、實現の方法において客觀的また形式的に試みようとした

のである。かやうに外部及び形式上の混淆を企てたうちに、彼は全く不思議にも、レッシングを豫想させるやうなことを言つてゐる。「色彩と音の一相違點は、兩者の類似説の完成に關して、予を十二三年間、不定の状態に置いた」と。彼はこの年月間、この類似の設定について苦心したのである。その頭を悩ました相違點といふのは、かうである。色彩は空間に置かれ、音は時の内に在つて取り止め難いと言ふ點で、彼は諸所に、この難點について全くレッシング同様に力を入れて語つてゐる。しかし、色と音の類似についての疑問は、カステルを悩ましたが、その道樂を中止させなかつたので、彼はその道へと乗り出して、ヴォルテールの嘲弄の標的となつたのである。

教父カステルは、一文學運動が眞の終に近づく頃、常例のやうに現れる一種の人物である。この點において彼の色彩の樂器は、デエセントのロオルガンオルガと共に症候的である。デエセントについては後章に述べる。カステルは擬古典派の極度の誇張を見せ、デエセントはロマンテック派のそれを露出してゐるのである。

さて、藝術混淆の跡を完全に通覽しようとならば、建築及び裝飾に現れたパローク式或はロココ式などをも顧みなければならぬ。かやうに多方面に亘つて廣く研究すれば、形式上及び客觀的に諸藝術を混淆しようとした擬古典派の傾向に關して、新材料を擧げ得るのである。繪畫の標準を彫刻及び建築の方に持ち來つて何人よりも兩方の混淆に努力したベルニーニのことも見なければならぬ。レッシングもこの反對の方角へ走り過ぎて、彫刻の標準を繪畫の上に持ち來つたといふ當然の非難を蒙つたのである。だが、これらの事柄を詳細に論評する必要もなからうと思ふ。今迄述べ來つたものは、甚だ不完全であるが、擬古典派の藝術混淆の傾向を窺ふには、不十分であるまい。なほ、一傾向の末期に現れる人物の標本とも見るべきカステルに言ひ及んだのであるから、本書のこの部はこれをもつて終りとするが適當であらうと思ふ。

第一部 擬古典主義の藝術混淆



(照參ノハ舞臺) 神ノハ

第四章 自然發生の理論

第十八世紀末から、第十九世紀初期へかけて、イギリス、フランス、ドイツの諸國に、文學上の新氣運が起つて、目覺しい活動をなした。その氣運は、古典主義に對して、ロマンティズムと稱されてゐるが、その主義は、哲學的な、整然たる組織のあるものでなく、またその文學も決して一樣でない。だから、ロマンティック主義とか、ロマンティック派と言つても、極めて漠然たる意味である。文學史家中には、この氣運の特長を自我の自由活動と言ふ人もある。ルネサンスにおける自我の解放に對して、この時代を、解放された自我の自由活動、或はその獨り歩きと見ても可からうが、この數語だけでは餘りに漠然としてゐて、ロマンティズムの多角面を言ひ盡し難い。さればと言つて、これを一通り説明するだけでも容易でなく、また諸家の研究を列記するならば、非常に繁雜になつて、却つてその要領をつかむことが困難にならう。だから今の場合は、前記の説明で足るとして、その大氣運、或は雜多な主張の根柢には、どん

な思想があつたかを見よう。

新古典時代に、ホレースの詩畫の比較、或はシモニデイズの同様の語が、どんな役目を勤めたかは、第一部において説明した。さてホレースの直喩が新古典時代に保つてゐたと同様の関係を、近代に對して保つてゐる語は——その實際の流行は、さほどでもなかつたが——フリードリヒ、シュレーゲルのものである。それは、建築は氷結した音樂である、と言ふ語である。この語の元祖に關しては異説があり、或人はシェリングと言ひ、或人はゲルレスであると言つてゐる。とにかく誰が言ひ出したにしても、音樂を無性に愛好したロマンティック主義の人々は、誰もこれに似た感想を懐いてゐたらうと思ふ。さて『詩は繪畫の如し』は、新古典派によつて、次のやうに解された。シセロオが言つてゐる諸藝術の共通索とは、全く形式上であると。ロマンティック派を代表するフリードリヒ、シュレーゲルは、この共通索を、形式でなく、感情に求めようとしたのである。建築のやうに、諸藝術中明かに最も形式的であるものすら、本來節奏的疎動に應じて起るものであると。ウォルター、ベーターよりも、すつと以前に、ドイツ人は言明してゐる、音樂は諸藝術中、最も藝術的である、それは形式的たること極少であるからだ。また他

の藝術は音樂に接近する度合に準じて、完全の域に達する傾があると。實にロマンティック派は人生をも詩をも、共に音樂に溶し込もうとしたのである。

新古典派の詩畫比較及び混淆は、更に根本的である一思想、即ち模倣の理論の一系論に外ならぬことは、既記の通りであるが、音樂尊重も亦ロマンティック主義における一層根本的である一思想、即ち自然發生の理論の一系論に外ならぬものである。新古典主義者は、藝術を純粹に模倣的と見なしたから、自然發生とか、意表とか、獨創とかいふことの役目を縮少してしまつた。その目的は、出來得る限り何事をも冷靜な、熟考する理性の管理の下に置かうといふのであつて、確實な合理的水平線以上或は以下のもの——例へば畏敬及び神祕の感も、驚異の感をも皆な無視するに至つた。何事も論理的、慣例的に正確であり、乾燥無味に教訓的であつて、常識と日常事實の標準によつて試験される場合に、立派に自らを辯明し得るやうなものを欲したのが新古典派であつた。この派は、無意識や即興といふことの許容を好まないから、遂に藝術と技巧を同一視し、詩の神々しい幻影を轉じて、雅美な虚妄のやうなものとなすに至つたのである。

これは勿論新古典的見解の極端な例を挙げたのだ。シャプランヤ、ライマーヤ、ゴトシエドのやうな人々でも、どんな事柄にまでも、これを實現しようと思つてゐなかつたらう。また次の事を忘れてはならぬ。新古典時代そのものの中に、純形式論にとつて反對な勢力のあつたことである。例へば、プアロー及びその譯ロンジャイナス、またその頃から、個人的及び情緒的要素を強調した傾向の發生、要するに趣味派の勃興がそれである。なほこれらと密接に結んでゐるものは、女性と客間の影響である。例へば、一七五〇年頃のロンドンに見るブルバ、ストックィング、クラブなどがそれである。それは社交界の花形モンタギュー夫人を中心とした會合で、カルタや、噂話や、虚榮の競争のかはりに、文藝學術を語り合つた仲間である。これらの女性は、たとひ自然發生的でなかつたにしても、少くとも藝術的創造における名狀し難い要素、即ち彼等が好んで言つた『何とも言へない』ものを承認してゐたのである。なほ記憶して置くべき事がある。萬事を悟性の頑固無趣味な光線の下に屈服させる傾向は、雜り氣のない新古典的現象であると言ひ難いのである。所謂啓蒙時代に貢献した原因には、他にも種々なものがあつたのである。例へばデカルトの哲學、及びそれがドイツに迎へ入れられて、ライプニツ及びヴォル

フの體系中に發展した思想などである。(啓蒙時代は、第十八世紀と略ぼ一致した時期と見て可からう)。

さて説明はさまざまであらうが、とにかく第十八世紀初めには、過度に分析的である乾燥な心理が作られ、これが社會の慣例と結托して、眞に自然である人間本能の多くを壓迫するやうになつたことは、何人も認めるのである。近世の心理學者に従へば、人性の本質的方面は、このやうに拒否され、また萎縮させられても、全く消滅するものでなく、たゞ潜在意識のうち引込むだけである。また、或期間これが蓄積されると、『潜在意識突進』のやうな過程で、心理の表面へ戻つて來るのである。そこで慣例と乾燥な合理本位の時代には、遂に(マシー、アーノルドの言を借れば)『あらし、熱情、溢流及び鬱散』の必要が生ずるのである。我々は第十八世紀の表面下に、かやうな情緒要素の漸次に蓄積されたこと、また同世紀末に、情緒の潜在意識突進或は氾濫となつた跡をたどり得るのである。この氾濫は種々の形を取り、ドイツではスツールム、ウインド、ドラングの氣運となり、イギリスではウエズリー派の運動となり、フランスでは大革命となつたのである。

こゝで我々が當然思ひ出すのは、この情緒の反動の最も重要な無類の人物、また獨創と自然發生の大使徒としてのルソーである。かやうな反作用は、ルソーなくとも生起したらうと言ふことは考へられるが、彼が始めてこれに有力な表現を與へ、またこの反作用の装つた諸形式に深刻な影響を與へたことも亦確信されるのである。ドイツ文學史家ヘトネルは言つてゐる、『ドイツのストゥールム、ウンド、ドラング全運動の根柢は、ルソーの自然福音である』と。模倣的及び慣例的に對するアウグスト、シュレーゲル及びスタエル夫人の突撃も、ルソーを繰りかへしてゐるに過ぎない。詩は力強い感情の自然發生的横溢であると宣言したワーズワースも、ルソーの使命を、特別な一方面に應用したに過ぎない。シュリングは、模倣の全理論を組織的に攻撃してゐる。(機械的模倣に對して、創造的自然發生の觀念を立てたのである。)或ドイツの識者に從へば、シュリングは全宇宙をロマンティック化しようと試みた人であるといふから、自然發生を主張するのは、この哲學者に眞にふさはしい仕事であつた。しかし、その以前にルソーは宇宙をロマンティック化したのである。

フランスに發達した新古典主義は、アリストートルと舞踏教師の混合であると言つても可か

らう。なほこの運動の初期には、アリストートルの方が、よく引合に出され、後には舞踏教師の方が引き出されてゐる。さて一見すれば、ルソーはアリストートルよりも、むしろ舞踏教師と喧嘩したやうに見える。文學上の慣例よりも、社交上の習慣から逃れようとしたやうに見えるのである、彼は禮法の壓制と客間の技巧に對して、新鮮な、自然な、素朴の世界を立てた。彼は述べてゐる『私は美麗な室、噴水、人工の林や花床、またこれらを見せびらかして、一段とうるさい人々で全くだんやになつてしまつた。私はバムフレット、カルタ遊び、音楽、下らぬ洒落、味もない氣取つた様子、大晚餐などで全く弱つてしまつた。だから詰らぬサンザシの藪、生垣、農場、牧場などを見つけた時、或は村落を通つて、ニンジン、オムレツの好い香を嗅ぎ或は遠方に、羊飼の歌の粗野な疊句を聞いた時には、べにとおめかしの話は悉く地獄へでも墜ちればよいと願つたものだ。』

最初に見えるこの様子は、幾分か誤解を生じ易いのである。ルソーの深刻な争闘の相手は、要するに舞踏教師でなく、アリストートルである。殊にアリストートルを見て、古典模倣の壓制のみならず、また一般に對人生の論理的及び分析的態度を代表する者とすれば、そのアリス

トールが彼の敵であるのだ。ルソーは言ふ、人は推理或は分析をなしてはならぬ、感じなければならぬと。デカルトの標語は『吾考ふ、故に吾在り』であつたが、ルソーのは『吾感ず、故に吾在り』と言ふべきである。彼の見方からすれば、智性の活動は、利益を生ずるところでなく、頽廢の源である。智性は人自身を分裂させ、本能の統一や、原始人が享有し、今日小兒が享有してゐる潑刺さと自然發生を滅ぼしたのだ。ルソーは新種のオプスキュランチスト（絶智論者）である。彼は知識木の果實を喰つた人間の行爲に、自然からの人類墮落の因を見ることちやうど、神學者が同事件に、神からの人類墮落の因を見るやうである。合理的なものからの分離、分析的悟性に向ふ攻撃、我々が以つて『差別を増加する偽の第二義能力』（ワーヅワース）に向ふ攻撃、これらはロマンティック全運動に一貫してゐるもので、その起源はルソーに在るのだ。若し我々が、新鮮な自然發生的感情のアーケディア郷への歸路を見出さうとならば、先づ考へることを中止しなければならぬ。ルソーは言ふ『考へる人は墮落した動物である。』この語はその道において、グレゴリー法王の語『無智は信仰の母である』と並ぶものである。

ルソーが、藝術と文學に關して、特に我々に勧めることは、『おせつかいな理智』を除去する

ことである。スタインのやうに、彼は『何故も知らず、また、由來如何にも頓着しないのを樂む』人の味方である。ルソーはこぼしてゐる、『フランス人は舞臺に、自然のまゝな事と幻影を求めないで、只才氣と思想を探す、世人は演劇によつて恍惚たらしめられる事を求めない』と。近世のプログラム全部は、この短い語に含まれてゐるのである。藝術的創造の誘引趣態、即ち今の暗示力といふべきもの、これがルソーの唯一の重要事であつた。若し藝術が彼を擒にし得るならば、彼は論理と合理の全問題を放棄するも厭はぬのである。何事に關しても、彼の最初の質問は、それが『實らしい』か否かといふことになつた。さもなければ、その語に全く別な意味を附けたのである。彼は言ふ『私の想像が或物について一たび燃え出した時には、それを得るために考案する途方もない、子供らしい事も、私には實らしく思はれる』と。約言すれば、彼が文學或は人生に求める唯一の論理は、夢想國の論理である。

ルソーは言つてゐる、全く氣質のみから生起する行爲及び見解で、彼のよりも完全なものは外にあるまいと。彼は、彼自身の氣質と同時代の人々のそれとの相違を知つてゐた。彼が他人と彼自身を比較して得た無比と獨特の感は、彼の誇りの源であつたと同時に、そのため孤立た

らざるを得なかつたから、その惱みの源でもあつた。ゲーテは、特に新古典時代のフランス人を念頭に置いて言つてゐる、『フランス人に至つては常にその理性に囚れるであらう。想像はそれ自身の法則を有し、しかも理性から獨立し得べく、また、さうあらねばならぬ、とは彼等の認容せぬことである』と。フランス人とても幾分か想像を認めたが、パスカルの語で言へば『理性に敵對する華麗な能力』としてののみ、これを認めたのである。若し新古典學説は、想像を特に優遇しなかつたとすれば、デカルト學派は積極的にこれを冷遇した。その理由は、想像の幻影は理性及び實在から人をおびき寄せるといふ點にあつた。また教父マルブランシが想像に有名な攻撃を向けたのは、多少この精神であつたのである。さてルソーはともかくも一點においてマルブランシと似てゐる。それは想像及び理性の本然の對峙を認める點である。しかし彼は想像的幻影を獲ることさへ出来るならば、喜んで理性なしで済すのである。彼は大聲で言ふ、『理性の神秀な常軌外れは理性そのものより千倍も壯麗である』と。彼の大望は現實の世界から、夢の世界に逃れ去る事であつた。彼の言ふ所によれば、これこそ棲むに適した唯一の世界である。もちろん彼は理性を信用せぬ努力において、屢ば華々しく推理すること、ちやうど想

像を攻撃するマルブランシが(ヴァルテールに従へば)華々しく想像的であるやうである。理性に迷惑を掛けても、自然發生を稱揚するに躊躇しない結果として、ルソーの想像の全理論は、消耗熱的潮紅を呈してゐる。彼の言によれば、熱病のために床についてゐた時に、最善の音楽の或物を作つたので——しかし勿論これを書き止め得なかつた——彼はその夢中状態の莊嚴な幻像を記録に留め得なかつたことを歎いてゐる。その頃の人は言つてゐる、ルソーは熱病に罹つてゐる時のみ、最上の著作を書いたと。またルソー自身も、その最大著の作成時期は「熱病と夢中状態の十年」であると言つてゐる。ルソーが自分の想像的活動を語る場合に、屢ば夢中状態といふ語を用ひたことは、彼の文學上の後裔たるフランス、ロマンティック派に當てはめられた辭句『狂想の讚美者』を思ひ起させるのである。デカルト學派は全然想像を持たぬことを欲し、ルソー派は何事でも想像的狂想を飲いてゐるものに満足しないのである。新古典主義者は詩的能力を、規則の緊衣をもつて拘束しようとし、これに反してロマンティック派の或詩人、例へばユーゴーを讀むに當つては、時に緊衣の無いのを遺憾とせざるを得ないことがある。新古典派は、悟性から見ての實らしい物のみを許して、驚異と意表の要素たる幻想の任務を不當

に貶したのである。

他方においてロマンティック派は、餘りに驚異の復活を成し過ぎて、常識の消滅となつてゐる。彼等はセーントツベリー教授と共に、良識が扉へ來れば、詩と想像は窓から逃げ出すと考へ勝ちである。これは單に新古典見解の上部を下へ、或は下部を上へと轉じただけのもので、サント、ブーヴの言ふやうに、くぼみとふくらみほど好く似てゐるものは無いのである。

こゝに想像的と合理的の關係、即ちアリストートル主義の理論家から見ても、不思議な事と實らしい事と言ふべきものゝ關係について暫く數言を費さう。なぜなれば、これは古典的とロマンティック藝術の正當な差別の根柢に横つてゐる事であるからだ。自分の讀む書の中に合理と嚴密な因果連絡を第一に求める人と、始めから冒險と意表を求める人との相違は、根本的のものである。コーリヂに從へば、好んで不信の念を停止させることは、詩的信仰を構成するのであるが、それを容易に許さない人、或は合理的標準に執着すること餘りに嚴密であり、またこの意味における實らしい事を繰りかへし説き立てる人は、想像力を缺いてゐるのではないかと思つても不當であるまい。例へば、ライマーがスペンサーについて不満を述べてゐる場合の缺點

がこれである。彼はラバンのアリストートル詩學論を翻譯して、序文を加へた中に言つてゐる、*「スペンサーは奇怪な冒險を盲目的に漫録して、實らしい事の良心に從はぬ。すべては空想的、妄想的で、何等の整齊もなく、何等眞理に基礎もない。彼の詩は完全な妖仙郷である」と*。ライマーの頭には、想像世界の餘地が無いのである。

こゝにこの反對の人がある。この人は頗る無造作に詩的信仰を懐き、どんな有り得べからざる事に出遇つても驚き止らないのである。兒童或は子供らしい人の場合は、明かにこの通りである。しかし合理について無頓着であり、奇怪の事を好むのは、必ずしも子供らしいからでなく、むしろ過度の文雅の徴候であることもある。例へば、本物のアイアランド古話の作者と近世のケルト復活派の差別などがこれである。前者において我々の見るものは、純樸な時代に向つて物語つてゐる純樸な人であるが、後者にあつては、單に彼自身を象牙の塔内に孤立させる耽美主義者を見るのである。また我々は、ラティン晩期の作家アプリーヤスなどに、因果連鎖が多少子供らしい意表な事の連続に途を譲つてゐるのを見る。また類廢期のギリシヤ人は、ルイシャンが歎じてゐるやうに、やゝ同様の精神に從つて、種々の文學體制間の堅固な境界線を

消さうとしてゐる程である。要するに、驚異の復活といふことは、必ずしも頽廢の徴候でないにしても、とにかく良いやうな、悪いやうな、紛らほしい出来事である。だから常に残る問題にかうである。その再生或は復活は、詩歌の利得であるか、或は合理の損失であるか、それは想像強壯の徴であるか、或は智性衰弱のそれであるか。この問題を常に念頭に置く必要があるのである。プアローは言ふ、實らしい事は不思議な事の大敵であると。全くその通りである。多數の新古典文學のやうに平凡で筋が通り、同時に非想像的である事は、比較的容易である。また、純想像的幻影の世界に踏み入ること、近代ロマンティック派の多數のやうであることも亦非常の難事でない。しかし、自己が眞の人文派たることを顯す、即ち前記兩極端の間に介在して、その全空間を占有し、想像にも、悟性にも等しく實らしく、或は信服されるやうであり、散文の標準を傷つけることなしに、詩の標準を満足させること、これこそ大詩人によつてのみ成就された奇蹟である。

頗る頑固な新古典評論家でさへも、少くとも理論においては、創造的藝術に不思議要素の必要を認めたのであるが、彼等の眼に映じた中世紀の人々は、一般にその不思議な事と手軽に親

しみ過ぎたといふのである。中世紀のロマンスに満ちてゐる冒險や驚異は「蓋然或は必然の法則に従つて」十分に連結されてゐないと言ふのがその見方である。この實らしい事といふ觀念を武器として、中世紀のロマンスを攻撃したのは、第十六及び第十七世紀の評論家に共通してゐる點である。その好例は、教父マムブルンの叙事詩論中の一節である。「予は少年の頃、フランス、サジタリヤスといふ書を耽讀したことを記憶してゐる。ザーピナスは乙女フロリゼルを慕つたが、戀の勝利を得る見込は絶望となつたので、海中に眞逆様に投身した。海の女神等は、青年の美に感じて、彼を深切に迎へたが、彼は女神等の愛撫に應じなかつたので、女神等は怒つて彼を波間に投げ出した。ちやうどこの時、フロリゼル女王は海岸散歩中であり、また漁夫等はザーピナスを網に引きかけ、これを魚と思つて海岸に引き揚げたところであつた。ザーピナスは水を吐き出し、次第に息氣を吹き返したが、生きてゐて正氣であるのか、或は波間に在るのか分らずに、フロリゼルの面前で、彼女に關することを愛情切に語つた、と言ふ筋である。」

マムブルンは結んでゐる。こゝに實に驚くべき冒險がある、しかし、これらの冒險は、實ら

しい事といふ點において缺けてゐるから、眞面目な詩ではなく、たゞ老婆の物語の價值ぐらゐしかない。これは、ライマーの言ひさうな「老婦の異臭」ある奇談であると思はれたのである。しかし、この種の事柄には、論理に對する鈍重な忠實さと、想像的幻影の間に、マムブルンが思つてゐたよりも一さう精緻な、また困難な調節がある。これは決して荒唐無稽な話でないのである。マムブルンは論理的のことを信じ得たが、詩的信仰を懐き得なかつたことは明白である。彼の排斥する冒険も、眞の詩人、例へば「エンディミオン」の著者（キーツ）には、有りさうもない事と思はれなかつたらう。（エンディミオンは月の女神に愛された美青年）。アリストートルは、總ての内での目的は最も重要であると言つたが、キーツの感興は目標よりも旅程の出来事と悦樂にあるのだ。若し彼に黄金國內に旅行する機會を與へるならば、彼はその物語の論理的連絡に關して殆ど考慮せぬのである。かやうに會得された詩は、特定の目標に向つての進行であるよりも、幾分か切れ／＼である秀麗な語と美しい瞬間の連続である。この見解は勿論マムブルンやライマーのやうな人々の考とは、眞反對の極端に走り込んでゐるものである。しかし、極端と言つても、これは人性の普通の本能に適合する點では、新古典派の極端な思想より

も恐らく多からう。なぜなれば、人性はどう見ても、特定の目的に向つての訓練に堪えないで、勇敢なまた新しい冒険の方へ、常に走りたがるものである。

プアローは言ふ「眞理ほど美しいものはない。たゞ眞理のみが愛らしい」と。しかし少くとも次のやうに、尤もらしく説き立てることもできよう。誤謬の愛らしさをもつて、大抵の人に迫ることは更に容易である。實際イラズマスは、その賢明な著「愚昧禮讚」で、これを試みたのである。プアローと同代の人で、更に詩人的であつたラフォンテーヌは、創造的想像に關する愉快な説明中に、人間には自身の夢想をもつて、自身を恍惚たらしめる力の有る事を述べてゐる。「人は眞理に對して氷であり、虚妄に向つて火である」と。新古典理論でも、想像を求めて飽くことない人間の欲望を、幾分かは認めてゐた、人間は事實でなく、假作物に饑えてゐるといふ點を認めてゐた。しかし、その假作物を與へる場合には、冷靜で打算的である悟性の管理の下に、少しづつ出して欲しいと言ふのだ。時と場所と行動の各統一の作劇法論（註釋スリー、ユニティズを見よ）に明白に現れてゐる通り、新古典派は、創造的藝術家を魔術師とせず、考慮ある欺瞞者と見たのである。その仕事は、想像を魅するといふよりも、むしろ智性を欺く

である。

文學運動は屢ば、物理學の法則を思ひ出させる。作用と反作用は均等であつて、各反對の方向に在るのである。新古典派は散文の標準を、詩に押し付けようとし、ルソーとロマンティック派は詩の標準を、散文に應用しようとした。新古典派は論理と幻影なしの眞實を求め、ロマンティック派は眞實なしの幻影を欲したのである。ルソーは單に文學上のみならず、實生活からも、『規則と蒼白の先慮』を驅逐しようと思つたのである。彼は弱年の頃、チャリンの下、グーゾン伯家に好い地位を與へられた。その地位は彼を堅固な階段によつて、有望な將來へ導くものであつた。然るに、これは彼に取つて、餘りに因果關係の氣味が有り過ぎるのであつた。彼の言によれば『それには何等の冒險も見えなかつた』のである。そこで彼は殊更に不しだらを爲し『困難なしではなかつた』が解雇されて、友人バクルと共に、流浪の歡喜を味ふために、或日の美しい朝、さまよひ出したのである。

後に、ルソーは隱者生活を送つた。彼はその草庵生活の模様を語つてゐる。やうやく『魅惑の世界へ出向はう』とする瞬間に、彼を地上へ呼び戻す來客に對して無禮であつた。『眞實の事

物に達するのが不可能なので、私は夢幻の世界へ走つた。また私の妄想にふさはしい現實の事物は無いから、私はその食物を空想世界に求めた。私の創造的想像は直ちにこの世界に、私の心に適つた物を棲息させるのである』と。かやうにルソーにとつて、創造的想像の活動は心情の欲望する國土、即ち純一な非現實の世界へ逃れ去る方法である。この點から見れば、彼はホレースが語つてゐる古人に同情したことであらう。ホレースの書翰第二に、こんな話がある。アীগスに、相當の地位な人があつた。この人は他に變つた様子もなかつたが、空の舞臺に名優の演ずる悲劇の幻像を見て喝采するのであつた。その親族等はこれを憂へて、ヘリポア（狂氣を治する効能があると信ぜられた藥草の名）を十分に與へて、彼を正氣に還らしたが、彼はこのおせつかいな人々に向つて、『諸君は私の救の神でなく、死神である、諸君は私の快樂を奪つた、私の大切な幻像を剝奪した』と叫んだと言ふ話である。實にこのアীগス人は氣節外れに生れたロマンティック派の一人であつたのである。キーツは『レミア』中に、妖蛇の化身たる女に對してでなく、禿頭の哲人老アポロニヤスに向つて、呪咀の意を述べてゐる。この哲人こそ魔力の幻像を追ひ散らす憎むべき合理の典型で、そのために妖艶な美女の姿は消え去つてし

まつたのである。ロマンティック派は、冷い哲學に服従するよりも、むしろ偽の妖女の腕にさへ抱かれようとする。幻像ならば、眩暈、夢想、また單にアヘン或はアルコールに因る酩酊から生ずるものであらうとも、良否を問はぬ、只それが散文を堙滅させさへするならば、追従さるべきであると。これがロマンティック派の考へ方である。

ヴァルテールに従へば、想像が合理と判断から離れる場合には、これを尊重すべきでない、例へばお伽噺は非常に想像的であるが、しかも我々がこれを輕んずるのは、『秩序と良識』を缺いてゐるからであると。その後數年経たないうちに、ノヴァリスは揚言してゐる、お伽噺こそ藝術の最高形式である、それは論理的の一致を缺き、世界を化して『魔法の夢幻畫、音樂的奇想』となすからであると。かやうに不思議といふ事のために、實らしい事を全然犠牲にしてしまふから、ロマンティック派は自然に幼年期を稱揚するやうになつたのである。ジョンソン博士は言つてゐる、驚異は『理性の停息』であると。しかし、幼童には理性の停息とさへ言はれない。なぜならば、彼等には理性が始まつたと、殆ど言ひ得ないからである。ノヴァリスは言ふ、小兒等のある處、いづこも黄金時代であると。小兒にとつて、人生はなほ冒險であり、美しい瞬間の

繼續であり、その瞬間も各自前後から獨立してゐる、また常に新鮮な驚異の連續である。幼年期は無反省な幸福時代、鮮かな自然發生の感覺の時代である。ワーズワースの謳歌してゐる『草に光輝あり、花に榮光ある頃』である。

古典主義全盛の時代には、兒童など、詩材として殆ど取扱はれなかつた。その時代の文學者の取扱つた材料は、古典を通じて眺めた自然でなければ、都會の人間、しかも中流以上の美男美女であつて、田舎の風物も、勞働者も、農民も、子供等も、詩の題材として價値無いと思はれた。ところがロマンティック運動が起つてから、これらは詩歌の重要な材料となつたのである。全くロマンティック派が、この幼年期の詩趣によつて、屢ば神來を受けて名篇を作つたことを認めなければならぬ。ルソーは殊に自然發生の使徒であつたばかりでなく、なほ他の多數使徒と異つて、その主張したことを實際に成就したのである。彼が技巧的と「おせつかいな理智」から遁れ去つたことを祝ひ、また自然の懷に抱かれて、アーケディア的空想に耽る場合を叙述してゐるページは、今日なほ無比の鮮さと魅力を保つてゐる。またワーズワースの油の乗つた作ほどに敬服すべきものは他に有るまい。マシュー、アーノルドは言つてゐる、『自然は彼に(ワーズ

ワース) 詩の材料を興へたばかりでなく、彼に代つて書いたやうである。『自然自身が彼の手からペンを取り、自然自身の率直な、無垢な、鋭い力をもつて、彼のために書くやうに思はれると。』なほ手當り次第ながら他の例を取れば、ウィリアム、ブレイクの短詩の或ものは、素朴な子供らしい點において賞讃すべきである。しかし同時に我々は、驚異復活の渴望を餘り精細に検査することはできない。なぜなれば、既記のやうに、これは眞の自然趣味と單純の徴候でなく、屢ば過度の文雅の最終階段を示してゐるからである。例へばウォルト、ホイットマンである。彼は自然な單純な者の詩人どころでなく、むしろ過度に文明化した者の詩人である。實にこの問題を熟考するに従つて、ルソーの原始主義と、一個人或は一民族の別を問はず、その幼年期に顯出する純眞な原始特性との距離は、非常に広いものであることが分るのである。このロマンティック原始主義こそ、近代の藝術混淆をはじめ、その他の混淆の源泉であるから、我々はその或方面を、徹底的といふほどでないが、慎重に考究しようと思ふ。

第一に小兒は自覺的でない。これに反してロマンティック派は、理性の日蝕によつて、驚異の復活を購はうとしてゐるが、その理性を昏睡させるために、いかに努力して麻醉剤を用ひても

理性が屢ば蝕既を拒むことを發見するのである。理性は、純樸で原始的たらうとする自我を蔑視する。こゝに頭腦と心臓の衝突が起り、それはルソー以後のロマンティック運動に、種々の形を装つて現れてゐる。その一は所謂ロマンティック、アイロニー(諧謔)なる自己嘲弄である。このロマンティック、アイロニーは言ふまでもなく、ハイネのやうな、非常に感傷的であると同時に、鋭敏に理智的である人において極點に達してゐる。なほ幼年期は遊戯の時代である。そこでロマンティック派は揚言する、藝術と文學は、何等一定目的の訓練を承認すべきでなく、單に遊戯形式たるべきであると。シルレルの美學論文中にある有名な遊戯衝動説は、カントとルソーの感化を受けて書いたものであつて、ロマンティック派の藝術論の代表として重要である。然るにロマンティック原始主義者の行き方の遊戯は、奇體にも、純な小兒のとは異つてゐる。小兒の遊戯には規則があり、その規則の或物は、實に第十七世紀悲劇のやうに、著るしく秩序立つたものである。小兒はこれらの外部形式を遵奉して、その道で境界守護神ターミナスに敬意を表するのである。實に小兒と蠻人は多くの點において甚しく慣例的である。然るにロマンティック原始主義者は殊に慣例から逃れようといふ希望によつて激勵されるのである。彼は特に藝術

と文學に關してすべての古い形式區別を廢棄しようとするが、さらに一段高い紀律を求めるのかと言へば、さうではなくて、すべての境界限定を削除したといふ快感に安んじてしまふのである。

フリードリヒ、シュレーゲルは言ふ、『合理的に進む理性の諸法則と方法を放棄して、今一度、魂を奪ふやうな空想の混淆、即ち人性の原始的混沌に跳込むのは詩の起源である』と。事物はもはや分析的に見られない。『鈍くて精神無しに分離のさまにおいて』これを見るのでなく、情緒的統一のやうな心をもつて、これを眺めるのである。この統一では、一感官が新鮮な印象を受けると同時に、他の感官も亦同感的に振動するやうに、萬事が連結されてゐる。こゝに總ての境界は消滅し、すべての堅固な輪廓も銕け合つて、共に何とも言はれぬ濃艶な夢想が生ずるのだ。もう一度ノヴァリスに聞かう。彼はお伽噺を藝術の正經と立てた人であるのみならず、彼自身の作品が、お伽噺のやうな趣を持つてゐるとは定評である。『夢のさま／＼な場面よりも、更になほ辻褄の合はない物語を想像される。音調美しく、奇麗な語に満ち、しかも意義或は聯絡を缺いてゐる詩を想像される。その詩中、理解し得べき節は、完全に説述されてない事物の』

断片のやうに、高々あちらこちらに散在するばかりだ。勿論この眞詩はたゞ象徴的意義と音楽のやうな間接効果を持ち得るのみである』と。この文は常態の小兒どれをも引きつける藝術の種類を記述してゐない。その明白に記述する所は、ノヴァリス自身からフランス象徴派に至るまで、第十九世紀の多數藝術家が實際に試みたものである。

この藝術型は、幻影のための幻影と名付けても可いものである。即ち精神のニベンシ（忘憂劑）に外ならぬ。これは現實と和解する方法でなく、それから遁れ去る方法である。なほ夢幻國に飛び往く文學者や藝術家の多數は、同時に神祕家或はプレトオ的理想家としての態度を取らうとするのである。實にアリストートル及び新古典規則の典據を振り捨て、プレトオの保護下に身を置くのは、大體ロマンティック派の行き方として常態である。アウグスト、シュレーゲルは『規則として刻印された解剖學的思想は、詩の至要な必需物以下のものである』と説明してゐる。なほ解剖學的思想は悟性のみ訴へるものであるから、眞正な詩的幻影の性質を見損つたといふのである。彼はこの眞正な幻影につき、多くの點において稱揚すべき説明を述べてゐる。彼は言ふ『それは白日夢であつて、我々は自ら進んでこれに服従する』と。それから彼は

進んで、アリストートルとレッシングを酷評してゐる。それは彼等が藝術における、この情緒的要素に關して公平でなく、また彼等は想像的であるべき點において、分析的であつたからと言ふ理由である、彼は附言してゐる。「若し私が古代の哲學者の中から、嚮導者を選ぶとすれば、疑もなくプレトオがその人である。プレトオは美の觀念を、解剖に據つてではなく、直覺的靈感によつて得てゐる、解剖は決してこの觀念を附與し得ぬものである」と。この語は代表的である。さて我々は、先に新古典派は果して眞のアリストートル徒であつたか、否かを研究するに至つたやうに、ロマンティック派は果して眞のプレトオ徒であるか、否かを穿鑿せざるを得ないのである。これは我々の主題にとつて重要な問題であるから、章を改めて研究しよう。

第五章 プレトオ派と擬プレトオ派

ギリシヤの二大哲學者を、哲學者の二大標本のやうに對照して考へるのは、非常に危険なことであるに相違ないが、しかも、この二哲學者は何等かの意味で、好對峙であるやうに眺められる。コーリヂは言ふ、「各人はアリストートル徒と生れるか、或はプレトオ徒である」と。かなり大ざつばな見方である。もちろん實際の人間性は、生れつきプレトオ的とか、アリストートル的とかと言ふやうに簡単に區別されるものでないが、しかもこの語は、一の重要な意味において眞實である。先づ第一に、プレトオ徒とか、アリストートル徒とかと言ふ讚辭を附與しては、甚だ過分になる多數の人がある。これらの人は、カーライル流の言ひ方で、專賣特許の消化機關に外ならぬものである。また既記のやうな擬アリストートル徒もあれば、これから述べる擬プレトオ徒もある。なほこの外に混合型、または中間型の者もあり、或は同一人で、氣分と時次第で、一の見地から他に轉ずる者もあるが、それら及びその變轉する有様について

は暫く措くことにする。ブレトオ自身が、ブレトオ徒といふ語に屢ば附與された意味での哲學者でなかつたやうに、アリストートルも亦その意味でアリストートル徒でなかつた。ブレトオは單に尊嚴な熱情家でなかつたと同様に、アリストートルも亦乾燥な分析をもつて満足した哲學者でなかつた。兩哲學者共に、物分りの好い他の人々のやうに、たとひ生れつきはどうあらうとも、その思考における分析と綜合の要素の或均衡を保たうと努めたのである。

しかし、ブレトオが甚だしく分析的で、アリストートルが甚しく綜合的である場合でも、我々はなほ彼等の性質の相違を感じるのである。つまり、アリストートルとブレトオは、分析的と綜合的の心理の最上例であるとして間違なからう。だから我々が、新古典時代の質分析から生起した或混淆を、擬アリストートル的と呼んでも差支なかつたのである。また、それと同様に、質綜合から生起した或他の混淆、しかもそれは近代の藝術文學のみならず、近代生活に貫流してゐる混淆、これを擬ブレトオ的と稱しても差支なからう。

徒らにブレトオの名を借るのは、言ふまでもなく新しいことでない。例へばルネサンス期のピトラーク徒などは、努めてブレトオ派を氣取つたこと、ちやうど近世ロマンティック派のやう

で、また殆ど同様に多くの理由を持つてゐたのである。我々はこゝに所謂ブレトオ派の眞偽識別のやうな大問題を十分に研究しかねるから、今の問題にとつて必要な主な差別に範圍を限らねばならぬ。この差別は、ブレトオと、ヨーロッパ、ロマンティシズムの最好代表たるルソーとの比較によつて、最も好く示されるであらう。この二人には皮相上の或類似がある。二人共に、強度に自意識的である時代に生存した。その時代は、分析が傳統的標準を無効にし、行爲の眞の基礎を脅しつゝあつたのである。ルソーが當時の所謂哲學者を攻撃したのは、あだかもブレトオがソフィスト等を攻撃したやうであつた。彼等は共に文學と演劇を疑ひの眼で眺め、またその時代の腐敗に對して、理想的スパルタのやうなものを立てたのである。さて進歩した文明の病症に對する彼等の診斷においては、或一致があるとしても、その治療に至つては、何等似てゐる點がないのである。ルソーは去つてサン、ジェルマンの森の中を逍遙して黄金時代の夢に耽り、これこそ原始人の生活の眞景であると斷言してゐる。原始人とは、昔のまゝに自己自身とも、また仲間とも一である者、無智を失つた以前の者、智性の發達が同情の絆を弱め、『自然の憐憫』によつて壟梅されてゐる平和な得手勝手——これが太初に見られるものだ——これを

變じて相争ふ利己主義となしたその以前の者である。かやうな原始人が黄金時代を作るのである。だからルソーは懷郷病者の心で『自然の状態』——そこから人類が墮落したのだ——にあこがれ、また、そのあこがれやうと同じ強さの疑念をもつて、本能の自然發生を破壊し、公共同情の絆を弱め、人をして自己自身とも、また仲間とも衝突させるやうにした心理の能力を眺めたのである。彼はこんな疑問をすら掲げてゐる、オリノコ河畔の或種族が、子供の頭を厚板で挟み、その理智の發達を妨げて、原始幸福の或部分を確實にしたのは、賢明なやり方であるまいかと。

これに反してプレトオは、自然への復歸を少しも夢想しない。彼は傳統的標準の衰退と共に生じた奢侈や、利己主義や、我儘を見て、失はれた外部標準の代りに置くべき内部標準の探求に出かけるのである。そこでルソーは紀律を除き、同情の原始温度へ立戻つて、我慾本位を征服しようとするのであるが、プレトオはこれと異つて、理智能力そのものを踏臺として前進し我々を新義の統一感に導く一そう高尚な紀律に向はうとする。この統一感、ルソーの本能統一に對して智見統一と稱して可いものである。ルソーの人生觀は殊に情緒的であり、プレトオの

は至高に訓練的である。實にプレトオは、晩年に『法律』のやうな著述にあつては、紀律を立て過ぎてゐると非難されても尤もだと思ふ。プレトオの統一は意志の集中と結び、ルソーのそれは感情の膨脹と絡むのだ。ギリシヤ哲學の最近の史家ゴムベルツは述べてゐる、プレトオはショーペンハウエルが憐愍に割當てゝゐる役目（この點においてショーペンハウエルはルソー主義者である）を理解し得ぬであらう、またルソーが描いてゐる感性の妙趣を全然輕蔑したであらうと。これらの見方は、ルソー徒とプレトオ徒の相違、即ちその主たる感興が理性以下のものに向ふ者と、理性以上のものに主として興味をもつ者との相違を明かにする上に有効であると思ふ。

兩派の根本的差異は、理智能力に關する彼等の態度の上に常に現れてゐる。ルソーに従へばソクラテイズは無智を稱揚するといふのである。ルソーは屢ばかやうな臆面もない詭辯を弄するのでないが、これはどう見ても詭辯である。言ふまでもなく、ソクラテイズが眞に斷定したのはかうである。人はたとひ或事を知ると思つてゐても、實は無智であるのだと。過般アメリカの某科學者は嘆じた。曰く、何事についても、その百分一の七十億分の一以上を知つてゐる

者はない。これはその昔アセンズで、ソクラテイズの言つた事を繰り返してゐるに過ぎない。しかしソクラテイズは人に向つて、たとひ微少であらうとも、この知識と、それを得た能力とを大切にし、なほその知識に更に、百分の一の七十億分の幾許かなりとも、終に加へ得やう、といふ希望を持たむことを薦めたのである。我々は彼が、いかなる反語をもつて、『差別を増加する偽の第二義能力』を語るワーズワース徒或はルソー徒を迎へるであらうかを想像し得る。彼は所謂第二義能力を排斥するどころでなく、その全生涯を差別の増加のために費した人で、實に形式的論理の元祖と見られるのである。

こゝに、プレトオ派と擬プレトオ派を區別するのみならず、また神祕家の眞偽を判別する試金石がある。ルソー徒の或者はプレトオ徒たる態度をとり、また或者は既記のやうに、自身を神祕家と見てゐる。然るに眞の神祕家といふ者は、たゞの瞑想に耽つてゐるものでない。神祕家は、往々著しく敏捷また實際的であつたことは、史上の事實である。とにかく眞の神祕家は、その智性と仲好く暮すのである。彼は一そう高尚な力に、自身を委さねばならぬ點まで、何時も智性に従ふ。その點とは、ダンテが『煉獄』篇中に象徴した瞬間であつて、こゝでヴァジルは

嚮導者の役をピアトリスに譲るのである。若し人が合理の否定に依つてのみ、その天啓を得ると言ふならば、我々は直ちに擬神祕家に面してゐると思つても可い。サンタヤナ教授は、『詩と宗教』と題する論文集で、ホイットマンを評論せる一文に、次のやうに述べてゐる。『自信と新鮮な活力感を懐いて、傳統及び理性の特徴を放棄すると、人は感官と本能の低い水平線に心地好く下降しながら、自然へ歸りつゝあるか、或は無窮へ遁れ去りつゝあると感ずるであらう。神祕主義は我々を高慢に、また幸福にして、思想及び生活の両面における智慧の業を否認させまた我々を説いて、不完全に人間的と存續することに據つて、神的たり得ると思ひこませるのである』と。しかし、この文章は純正な神祕家を記述したものでなく、單にルソー徒のことを言つたものであり、また、それとしては優れてゐる。

言ふまでもなく、具體的人性の事柄は、我々の公式にあるやうに、判然たるものでない。時には、理性以上の物の感が、理性以下の物の感に混入して、その判別に迷ふこともある。例へば、ワーズワースには、眞の神祕的智見の筆致が、他の詩句——その詩句はたとひ同様に聰明でないにしても、詩として全く同様に賞讃すべきものであるが、とにかくプレトオ的と言ふよ

りは、ルソー的と見るべきものである——さやうな詩句と相列んでゐる。かの有名な「不滅暗示の詩」は、プレトオとルソーの奇妙な混淆である。それは、前生の回想といふプレトオの教理と、新鮮また自然發生の時代としての幼年期の追憶といふルソーの思想の混合である。「我等の出生は、たゞ一の睡眠と一の忘却のみ」といふ信念までは、プレトオも、勿論同意するであらう。しかし、六歳の小兒は「偉大な豫言者、享福の先見者」といふ斷言は、プレトオには不思議なたはごとと見えるかも知れない。また疑もなく、今日なほプレトオに同意する數人があるのである。實にワーズワースは理性以上のものと、その以下のものを混合して、たゞに小兒を理想化するのみならず、これを超自然化した。このことは恐らくルソーも、プレトオも共に不満足に思ふであらう。

人は、無意識、自然發生、本能的などと合理を較べて、合理を輕蔑するに正比例して、非プレトオ的、また擬神祕的となるのである。メータリンクは言ふ、秤の一方に幾多大聖賢の語を置き、他方に、通りすがりの小兒の無意識の智慧を載せて見よ。プレトオ、マーカス・オーリリヤス、ショーペンハウエル、パスカル等が我々に授けた教も、無意識の大寶を一オンスだけでも

軽くすることはできまい。「何となれば、沈黙の小兒は、語るマーカス・オーリリヤスより千倍も賢明であるからだ」と。これは純正神祕家の言でなく、理性以上のものにのみ捧げらるべき敬意を、理性以下のものに奉るルソー徒の言葉である。ルソー徒は小兒を讚美しながら、しかも眞の子供らしさを得てゐない。その得たものは、理性の管理を離れて、潜在意識的自我を解放することから生ずる混沌の妄想と奇異の感に外ならぬ。智見は、かやうな潜在意識と優越意識を混同することなく、また、過程中における智性の差別すべてを廢止せぬのである。智見はルソー徒が抹殺しようとする、その境界線、即ち人と自然の間に在るものを、特別明確に畫くのである。だから智見は、自然に歸れと獎勵するとは打つて變つて、我々をしてアーノルドの言ふやうに、人と自然は決して親友たり得ぬと感ぜしめるのである。智見が神祕的となるに従つて、この感は恐らく益々強くなるであらう。智見は、人の外界に對する態度をして、單に無關心であるばかりなく、禁慾的たらしめることも有り得る。これは勿論、ルソー徒のものから反對に走つた極端である。トマス、ブラウン卿は言ふ、「我々の内には、たしかに神性の一片がある、諸元素以前に存在し、また太陽に敬意を表する義務を負はぬ或物がある」と。感傷的自

然派或はルソー徒の揚言する新統一は、この正反對の形である。ルソー主義者に従へば、我々はブラウン卿の言ふ、人と自然の分離感を壓倒して、むしろ兩者に共通する本質の崇高感に到達すべきである。或はワーズワースの言ふ或物の莊嚴感をもつべきであつて、その或物は、森羅萬象にも、人心にも深く滲透してゐるのであると。(ティンターン僧院附近で作つたといふ詩を参照)。

往時、プレトオ徒と神祕家ばかりでなく、一般の人文派も、外界自然は人間の最高感興と背馳するか、或は、少くともこれに不適當なものであると見てゐた。プレトオ自身は、『フェドラス』の初に、自然に對する人文派的態度を立派に示してゐる。それは、外界自然に對して無關心或は禁慾的不信である態度とも、またルソー徒の自然崇拜とも大いに異つてゐる態度である。この書の初めを讀むと、ソクラテイズは書物を『無用な、際限のない争ひ』と見るどころでなく、フェドラスに誘はれて、書物を讀むために郊外へ出かけるのである。その模様は『恰も飢えた羊の一群が、その鼻先に枝葉や果實を振つて進む者に引かれて往く』やうであつた。(書物に引かれて町を出たのである)。さて郊外の大木の蔭に休んだソクラテイズは、四邊の風物の鮮さ

と美しさに、ひどく感じ入つて、これを賞嘆したので、フェドラスは、彼は殆ど郊外へ出た事がないのかと怪んだ。その時ソクラテイズは答へてゐる、『野や樹は私に何事をも教へぬが、市にある人は教ふる』と。このプレトオ的ソクラテイズと、『日々の教師は森と小川であつた』といふワーズワース的哲人とを比較すれば、古い型の人文派と、近代の感傷的自然主義者の懸隔を知り得るのである。

この人文派の見解が、いかに容易に誇張されるかは、既に見た通りである。レッシングの風景畫に對する態度は、その一例である。彼は少くとも藝術の目的のために、風景が靈魂の一状態であるといふ事を許したくなかつたのである。レッシングにとつては、眞の古典主義者何人とも同じく、藝術上の最高の事は、脚色或は意匠であり、また他の萬事を、その秩序ある發展に従屬せしめることであつた。かやうに一定の目的に意志を集中する事と、近世ロマンティック派が開拓したやうに、自然と融和する氣分とは、明かに背反してゐる。ハズリットがラファエルについて言つてゐる事は、レッシングにも當てはまる。『ラファエルは風景を描き得なかつたのみならず、風景中に人物をも描き得なかつた。彼の人物は皆な何時も屋内の様子をしてゐる。即ち、

各自の情熱からか、或は他人の情熱を見詰ることから生ずる態度、即ち固い決然とした、意思あつての演劇的人物であつて、自然の出来事及び自然力の變化と繋つてゐる表情の飾氣なく、凝固してゐないものを缺いてゐる。彼には何等ロマンティックなものが無い」と。

自然と人性のこの解釋、即ち瞑想の内に、生存の異つた各面のみならず、なほ後に記述するやうに、肉體面における感官印象の各異つたものを、その内に一緒にすること、これが明白に近代的である藝術混淆の出發點である。智性によつて定められ、意志によつて強制される生存各面間の堅固な諸差別、これを削除しないか、或は、するかが、一般にプレトオ徒とルソー徒の重なる相違である。この相違は、ルソー主義者が、最もプレトオ的であると平常主張するその點において、特に明瞭に現れる。それは愛の概念である。バイロンは言ふ、ルソーは「理想美」を愛する人であつたと。こゝで誰でも直ちにプレトオを聯想する。しかし我々は、この美しい語に欺かれてはならぬ。プレトオは、愛のみでなく、その他何事を取扱ふにも、ワーヅワースの言ふ『差別を増加する偽の第二義能力』の『世話好きな奴隷』たる態度を、何時も變らずに示してゐる。プレトオは、地上と天上界のアフロダイテを區別し、前者は後者に到達する踏

石たることもあると認めるが、決して兩者を混同するやうな事をせぬ。一方、誰も氣付いてゐる筈であるが、ロマンティック運動にある愛といふ語の用法は無差別である。例へば、アルフレド、ド、ミューゼーは、その神に對する愛と女店員に對する愛との間に、明白な區劃線を引いてゐない。若しロマンティック派の人で、この錯誤から免れてゐる者があるならば、彼はその哲學よりも、その氣質の冷靜か、或はその訓育と環境の偶然な出来事に感謝しなければなるまい。

ダンテ・ゲブリエル・ロセティの傳記者は言つてゐる、彼の使命の要領は、次のやうな詩句にあると、『レイディよ、私は喜んで語る、私は常にあなたの靈と肉の別を知らぬ。また、あなたと私の別も、また我々の愛と神の區別をも知らぬ。』所謂靈肉無差別觀である。これは地上と天上界の愛の差別を明かにするどころの話でなく、まさしく兩者を混ぜて、醗酵させるものを醸造するのである。この近代的混淆の、そも／＼の起源は、疑もなく中世期にあるが、我々の主題に關係あるこの形式のためには、ルソー以前に溯る必要もあるまい。さて、この生存諸面の特別な混淆が、いかにルソーに滲み互つてゐるかを、始めて指摘した人は、恐らくジューベルであらう。彼は言ふ、『ルソーは情慾的心理をもつてゐた。彼の文章には、靈魂が常に肉體と混つ

て、決して離れてゐない。いかなる人でも、彼ほどに、肉の精神に接觸する印象と、兩者の結婚の歡喜を鮮かに表はしたものは有るまい」と。

さてジューベルは他所にも言つてゐる、精神と物質が互に關係を保ち得るのは、たゞ幻影の媒介に據つてのみであると。彼は、人性の高下の間にあつて媒介する想像的幻影の役目について甚だ深刻な一事を言つてゐる。どんな文學者でも、これについて彼よりも深刻に言つた人は少からう。こゝに附言すべきことがある。ジューベルは擬プレト主義の流行した時代における純正なプレトオ徒であつたが、しかも時には過度に精妙となり、餘りに氣狀またエーテルやうになつてゐる。さて彼の考へてゐた想像の役目なるものは、かうである。感官と理性の間を取成し、その魔術と魅力を理性に貸し、或本質的眞理へ、神的幻影のヴェールのやうなものをおかけることである。これは最高藝術の目的について語らるべき無疵の説明であらうが、しかも無生命な寓意に轉落する口實となりさうなことは明かである。若し我々が、幻影と智見の生命ある混和に達し、これに伴つて、眞の象徴に見られる無限の意義を感じようとならば、想像は眞に自由で、自然發生的であらねばならぬ。また眞理そのものは、餘り几帳面に公式と作られ

てはならぬ。

想像と理性、或は幻影と智慧の同盟は、あらゆる規則を超越する或物であり、その實現は頗る困難で、大思想家にさへも不可能であると思はれた程である。パスカルの想像攻撃のことは既に一言した。彼は言ふ、想像は「誤謬と偽妄の主婦、ラテン語「理性に反對である高慢な力」で、その幻影をもつて、感官の感動と印象を支持するから、神的啓示の形式に現れる仕掛神様のやうなものの援助が無ければ、理性は是非なくこれに屈從してしまふ程である。この理論は、人性の普通の事實に對する深刻な洞察を示し、また、藝術のための藝術に關する無益な僞舌の何事よりも、甚だ深く進んだものである。しかもなほ、何か氣むづかしい、禁慾的な或物がある。これは幻影と合理の同盟を否定してゐるやうに見えるからである。この同盟、即ちアリストートル的語法を用ふれば、不思議な事と實らしい事の結合は、キリスト教のものたると、他教のものたるとを問はず、大作と言はれてる詩中には、實際に發見されるのである。とにかく、この理論は近世人に多くの望を提出するものでない。恐らく近世人はベーコンが『學問の進歩』中に略説した著明な想像の理論に、自分の目的により好く適したものを見出すであらう。ベー

コンは學問を分類して、個々について論じてゐる中に、修辭學と修辭學的説得(能辯)の任務について述べてゐる。曰く『若し説得の達辯が策を廻らして(説述の工夫で)感動(肉體の欲求とは異つてゐる情緒及び願望)の方から想像を捕へ、而して感動に對して理性と想像の聯合が成立しないならば、理性は捕虜となり、奴隸となつてしまふであらう。感動自身は、理性が爲すやうに常に欲求を善(外見上の)に導くのであるが、この相違がある。(我々の欲求は只眼前の善を見るのみで、理性は行爲の將來の結果を眺める)感動は單に現在だけを見、理性は未來と時の總計を見る。故に現在が想像をもつて満つること多ければ、理性は通例征服される。然れども能辯と説得の力が、未來及び遠方のものを、眼前に在るが如くに成せば、想像の背叛(想像が情慾を捨て、理性に味方する)で理性が勝つのである』と。(以上括弧内の語は註釋)ベーコンは、プレトオが修辭學を憎んで淫逸の藝術と見たのに對して、修辭學の職能を辯護したものである。なほベーコンは、プレトオがその當時の修辭學者の腐敗に憤慨して、これを排斥するに至つたことを認めてゐる。

ロンジャイナスをして言はすれば、かうであらう。傑出せる詩は説得でなく、奪魂によつて作

用するものである。こゝがベーコンと異なる點であるが、その他の點において、彼の理論はジュベールのものと、明白な類似點を持つてゐるのである。ジュベールの要求する幻影と智見の混和の好例では、プレトオの或『神話』に勝るものあるまい。プレトオは最も想像的で、また自然發生の作家であるのみならず、その自然發生たることは、理性の作業を拒否するのでなく、むしろこれを完成するのである。だから我々は、プレトオの智見統一と、ルソー徒が夢想する本能統一とを區別したやうに、ルソーの自然發生に對して、一そう高尚な自然發生たることを立てても宜しく、またこの高尚な自然發生には、幻影の力が理性に奉仕こそすれ、感官には仕へぬのである。この幻影の全問題は、實に藝術の中心問題となるのである。新古典論者は、藝術における合理要素を不當に愛好して、幻影の無量の可能性を、出來得るだけ少く認めた。一方ロマンティック派は我々に多量の幻影を與へてくれたが、その幻影は合理の目的から離縁したもので、しかもあまりに屢ば肉の偽幻影たるばかりである。既記のやうに、ルソーは何時でも實世間から脱出して、純幻影の世界へ移らうとしたのであるが、彼の叙述するこの夢想世界は見様によつて、また單に地上を回顧した物に外ならぬ。彼は幻像國において、『美人の後宮』で

自分を取り巻いてゐる。またその情慾的幻像は、彼が實際に知つてゐた婦女の面影をもつてゐる。彼の血は、この熱情的回想で燃え上るのである。こゝに明かにペーコンの欲するものゝ正反對があるのだ。ルソーの想像は感動と聯合して理性に反對し、その金色の魅力を、たゞに現在のみならず、また過去の感覺にもふりかける。この微妙な想像の働きは、ペーコンの考量中に全く無かつたといつて可いのである。實にルソーは、瞑想によつて悦樂を強度にし、また永續させようといふエビキラス主義を大成したのである。彼は、若しかやうに靈魂と感官を混和し得るならば、『未來と時の總計』に無頓着であるのだ。ルソー自身が『感官の常規外れに頗る愉快なヴェールを冠せる』と言つてゐる。またバイロンは、ルソーを呼んで理想美の愛好者と言つてゐる詩中に、かう書いてゐる、『彼は如何にして狂氣を美にし、誤謬の思想と行爲に、美妙的な色合を設くかを知つてゐた』と。かやうに狂を化して美となす想像的幻影の用法の跡を尋ね降つて見ると、遂に近世の或種廢派の燐光粘土と言はれてゐるものに達するのである。物質的衝動に美妙的設色をなす術は、第十九世紀の擬唯心主義及び擬心靈論中に、種々の様子を裝つてゐる。『神祕的』とか『プレトオ的』歡喜とか言つても、これを探つて見ると、遂に肉慾耽溺の

泥土に達することがある。同胞愛に關する美しい情操の迸出も、たゞ富豪と成功者に對する羨望と憎惡の尤らしい假面に外ならぬ。『新思想』と稱して、物質の存在をすら否定するほどに高遠に見えるものも、どういふものか、たゞ肉體の健全保護にのみ興味をもつてゐる。これらはほんの僅かな例であつて、社會各方面を廣く見渡すならば、なほ幾多適切な例を挙げ得るであらう。殊に、宗教の方面には、様々な姿を裝つてゐる例が多からうと思ふ。

さて文學藝術の問題に歸らう。前記した傾向は、ルソーの原始及び子供らしさを貴ぶ理論に相伴するものとしては、やゝ奇異に感ぜられやうが、しかも殆ど如何なる場合にも、さうであつたのである。すべての障壁と境界を破棄して、今日子供が樂み、また原始人が樂んだと推測される情緒的及び本能的統一を成し遂げようとすることは、常に肉と靈の或混和を生じたのである。但し、ドイツ人の語で、割切ではあるが、不愉快であるもの、即ち靈魂の淫佚^{フレイビシク}まで、常に進んでゐるといふわけでない。(ブライアビズムには醫學上の語を用ふべきであるが、これを避けて右記の語を當てた)。ルソーは言ふであらう、藝術で、それ自身の境界を守つて満足してゐるものは、なほ堅い形式主義に囚はれ、未だ根源愛の膨脹力を感じてゐないと。ロマン

ティシズムのこの全局面は、リヒアード、ワグネルとその樂劇論中に最も好く表現されてあると思ふ。ワグネルに従へば、純音樂と純詩歌、即ち兩者各がその範圍内にとちこもつてゐるものは共に無効である。兩者が効力を發揮するのは、無益の拘束と自縛を解いて、互に神祕な戀愛抱擁に融け合ふ時のみである。邪魔な理智主義から自由となつた詩は『その花嫁（音樂）と深淵に沈んで、その祕密な不可思議を知る』無意識、本能的、純人性を知る』而して遂に眞に創造的となる。『詩と音樂、或は語音と樂音のこの結婚、即ち兩藝術の合體戀愛瞬間の子供』は韻語旋律である。音樂と詩の結合の、この最上果實は、兩藝術の原始的親和への復歸に外ならぬ、即ち原始旋律の回復であると。これがワグネルのオペラ及び劇論の要旨である。

要するに、ワグネルのオペラ論よりも、更にルソー的であるものを、考へられぬのである。ルソー的であると言ふのは、人間は共通紀律でなく、共通同情において集合すべきであるといふ一般概念、また愛は抑制に勝つべきであるといふ考、また人間は、この情緒的結合に達すれば達しただけ、太古の幸福を回復するのであるといふ考、これらの一般概念から見るのであるが、單にそればかりでない。その主張は、この概念を音樂に向けた獨得の應用においても亦ル

ソー的である。ルソーに従へば、言語と音樂は本來一つであつて、この始の音歌は同時に詩であつた。無意識の時代、混沌たる情緒統一時代は、明白な意識的理智の差別時代よりも好ましいと。著者は、ルソーが直接にワグネルに影響を與へたと言ふのでない。この二人の間にホフマンがゐたのである。なほルソーの言語論は有名であるが、今日の研究から見れば大した價値あるものでない。ワグネルは、ルソーやワーヅワースのやうに、自然發生たることにとつて致命的である、おせつかいな智性をしじみ恐れてゐる。しかし、かやうな見解を、神祕的とか、或はプレトオ的とかと稱すべきものか否かについては、我々は既に心得てゐる筈である。既記のやうに、プレトオ徒のいふ高遠な統一と自然發生は、意志の集中、畏敬の感、向上、抑制などと相伴つてゐるもので、感性の膨脹とか、くすぐりとかと關係ないものである。プレトオ徒は生存の諸面を混同せず、殊に靈肉二面の混同よりも、兩者を餘り嚴格に區別し過ぎてゐると攻撃されるくらゐである。ゲーテは、ナポレオンの意見（ベピット氏の序文を見よ）あるにも拘らず、截然たる體制の味方たることを實に屢ば示してゐる。彼は言ふ、音樂にはただ二つの正當な種類がある。一は人をして踊らせるもの、他は人をして祈らせるものである。然る

に近世象徴派及び頽廢派が、ワグネル中に賞讃したものは、聖俗兩素の混合である、彼等の一人が『情慾的宗教心』と言つたものである。

この章において著者が今まで述べたことは、擬プレトオ派とか、ルソー的とか、或はロマンティック見解とか、さまざまに呼ばれるものと、プレトオ的とを區別するのであつた。惜ロマンティックといふ語の、この用法について、もどかしく思つた人もあるに相違ない。元來ロマンティックとか、ロマンティシズムとかいふ語の意義は、甚だ曖昧であつて、これを用ひる人各自が、自分勝手の意味を含ませてゐる傾があるから、自分のと異つた用法を見ると、不満足を感じるのみならず、場合によつては、癩癩を起すこともあらう。用意周到な思索家と見られやうとする人で、いやしくもこの語を用ひようといふならば、勇氣を要するのである。或人はかう言ふことを暗示した。ロマンティックといふ語を全く封じ込んでしまふ協會を作るのは、博愛事業の一である。著者の考では、この語の明確な定義を作る協會を設けることは、一さう博愛的な事業であらう。この語義について混亂を生じた責任は、大部分ロマンティック派自身と、その『差別を増加する偽の第二義能力』を嫌つたことに歸すべきである。さりとて、この語を全然

廢止しようと言ふのは、あだかも、鳥類のうちに、種々異つたもの、例へば駝鳥とミソサザイのやうなのがあるから、『鳥』といふ總名稱を廢さうといふに等しい分別であらう。さて著者はロマンティック派中の或變種は、他の變種と異つてゐること、少くとも駝鳥とミソサザイのやうであるのみならず、本書の問題の關係から、これらの相違を本當に主張する必要があると認めたいのである。

しかし、ロマンティック派各自の異つてゐる特徴を見る前に、彼等が共通に持つてゐる特徴は何であるかを究めるのは至當であらう。アリストートル派ならば言ふであらう、この共通特性は、實らしい事よりも、不思議を好むことであると。アリストートルの言ふやうに、すべての人には或點まで、奇怪、冒険、驚異を熱望する傾向がある。人の性質は、奇怪、冒険、驚異に興味をもつに比例して、ロマンティックとなるのである。中世紀人は、この意味において屢ばロマンティックであつた。彼は冒険、珍奇、異常の出來事といふ念に附き纏はれてゐたのである。この冒険遂行の極端な形式は、ドン、キオテに現れてゐると同様なもの、即ち夢幻國の論理と日常事實の論理との實際の衝突である。

冒險好みが強、分析的及び論理的能力が眠つてゐるか、或は他所で務めてゐる場合には、藝術はアリストートルの言ふ「蓋然或は必然の法則に従つて」或一定の目的に向つて進むよりも、むしろ楽しい放浪と言はるべきものに成ると言つて差支あるまい。人は藝術をこのやうに眺めるに正比例して、明白に規定された型に對して、無頓着とならう。劇を例とすれば、侍従長ポロニヤスが數へ立てた『悲劇にもよく、喜劇にも宜しく、歴史物、山野物、山野がりの喜劇、歴史がりの山野がりの、乃至は悲劇仕立の歴史物、悲劇仕立の喜劇混りの歴史がりの山野がりの』などよりも、更に多くの混淆を寛大に受け入れるであらう。さてイギリス人は、その藝術文學において、形式的或は論理的であるよりも、むしろ常に想像的であつた。彼等がギリシヤ人或はフランス人に較べて、截然たる體制に無頓着であつた一理由は、疑もなくこの故である。

しかし截然と定められた型に對して無頓着であることは、ロマンティック運動中、ルソーに關聯してゐる方面に現れてゐる交雜混淆とは、甚しく異なる或物である。實にこのルソー的ロマンティズムは或點において他の變種と大に異つてゐるから、我々はこれに別名の與へられな

かつたのを遺憾とする人々に幾分の同情を寄せるのである。ルソー徒は、有目的と言ふよりもむしろ冒險的たる點において、他のロマンティック派と似てゐる。しかし、その冒險、その新奇に對する渴望、不思議と驚異の竦動を好むことは、新しい形を裝つてゐるのである。それは珍奇異常の出來事を搜索或は夢想するのではなく、むしろ珍奇、異常の感覺を得ようといふのである。それは精神の態度と言ふよりも、感性の状態である。或は、精神自身が、感官の印象に後光を付け、それらに想像的幻影を着せ、また無窮の反射光のやうなものを與へるために使役されてゐるのである。ボードレーは言ふ、彼は他人が音の暗示力によつて得る無限の感情を、香氣によつて得ると。彼の靈魂は芳香の上に游泳するのである。シェリーの詩「アラスター」中にも、「靈を溶かす芳香」といふ句がある。

冥想中に靈肉を混合する藝術については既に述べた。この藝術をいかやうに考へやうとも、それが感官の生命を豊富また深刻ならしめたのは確かである。しかし、この藝術の危険は、その最初の大達人に、既に看取されるのである。ヒュームはルソーについて言つてゐる。「彼は、その一生を通じて、たゞ感じたのである。この點において彼の感性は、予が見た如何なる例を

も抜いてゐる調子に上つてゐる。しかもなほその感性は、彼に快感よりも、鋭い苦痛の感を多く與へてゐる。彼は、衣服のみでなく、皮膚をも剥がれ、そのまゝ逐ひ出されて、外の荒々しい自然力と戦ふ人のやうである」と。ヒュームはルソーをイギリスに連れて来て、よく世話をしたが、後には種々の行違ひや感情の違ひから喧嘩した。しかも後年、歸國したルソーの身が危くなつた時に、ヒュームはチュルギーに向つて、その勢力をもつて、フランス政府のルソーに對する監視を和げむことを切望したくらゐである。だから彼はルソーの人となりをよく知つてゐたので、従つてこの觀察は、ルソーの性質を描き得たものと見るべきである。餘事ながら、こゝに附け加へて置く。ヒュームがルソーを連れてイギリスへ歸つたのは一七六六年一月のことだ、その當座、ヒュームは、こんな事を書いてゐる。「彼は全く厭味のない、温厚な人で、またユームリストである。パリの哲學者等は前もつて、私がカレーに着く前に、彼と喧嘩するだらうと言つたが、私は一生彼と互に親しみ、また尊敬することができると思ふ云々」と。この兩人が幾許もなく不和になつたのだからおもしろい。

この感覺の殆ど病的と見るべき鋭敏さ、即ち感覺過敏症とも稱すべきものは、その持主であ

つた數人の告白から判斷するとすれば、神の賜物でも、やゝ疑はしいものである。とにかく、これはその持主等をロマンティック派の他の型から區別するものである。例へばキーツは、時代外れに生れたイリザベス朝の人だと、時として謂はれてゐる。然るにキーツはその『性質の恐ろしい不健全』を遺憾としてゐる。著者などは、イリザベス朝の人が、この種の不健全のために悩んだと信ぜぬ。(イリザベス朝の末には、不健全な型の人もあるにはあつた。例へばフォードがそれである)。かの時代の大ロマンティック徒は、世の粗暴亂雜から退却する近世氣質の多數のやうに、人間の形した感覺植物(一例はオジギサウ)に過ぎない者でなかつたのである。キーツは自身についてこぼしてゐる、「甚だみじめな、また女々しい行動嫌避や畏縮で包圍されてゐる」と。イリザベス朝の者は、こんな意氣地のない人間でなかつた。彼等は實際の冒險に興味をもち、象牙の塔内における靈魂と感官の奇怪な戯れには、殆ど頓着しなかつたのである。こゝにキーツを引合に出し、また他所にも彼を擧げてゐるが、著者の意は彼を傷けるのでない。著者の信ずるところでは、キーツには『恐ろしい不健全』と釣合のとれてゐる本質的男性の血管があつた。事實上、ルソーの氣質を多分に持つてゐたのは、キーツよりもシェリーである。

古ロマンティック或は古典型いづれにしても、その關心は行動、即ち本來冒險的か、或は目的ある行動にあつたのであるが、近世派は、かやうな行動よりも、頻りに例の戯れに多くの興味を感じるのであつた。近世派の最高な文學及び藝術上の抱負は、行動を描寫するのではなく、瞑想を暗示することである。既に記述したやうに、この瞑想はルソーの原始主義、即ち子供らしさと、『自然』への復歸に本づく自然發生とを復活しようとする試みの産物であつて、これはどんな場合にも、プレトオ的とも、或は神祕的とも見なすべきでない。さて、これらの豫備的説明と定義に次いで、いよいよ夢のロマンティック宮殿に入り、第十九世紀間、その宮殿中の人々によつて實行された暗示趣態の魔法秘訣の立入つた研究に取りかゝらう。

第六章 ロマンティック藝術の暗示趣態

第一節 詞彩繪畫

新古典の理論に従へば、詩人は彼自身以外の事物の畫家たるべきである。別言すれば、詩人は純粹に客觀的たるべきである。アリストートルは言ふ『多くの點において賞讃すべきホームーは、唯一の詩人たる特長を持つてゐる。それは詩人の守るべき本分を、正しく會得してゐる點である。詩人は個人の資格で語ることを、出來得るだけ避けなければならぬ。なぜならば、かやうに語ることは、彼を模倣者たらしめぬからである』と。(ブチャーの英譯に據る)。詩人が第一人稱を用ひて物語ることは、模倣者たるべき本分に違ふといふのである。さて詩人はかやうに外界の事物を模倣するのであるとすれば、彼の知識は該博であらねばならぬ。ムーテオは言ふ、『最高の詩(叙事詩)は宇宙の繪畫である』と。だから叙事詩人は普遍的であらねばならぬことになる。一方ロマンティック徒に従へば、詩人——叙事詩人さへも、その必ず持つべきも

のは感情である。例へば、ラマルティンの叙事詩作成の準備は何であつたか。これはサント、ブーヴの韻文から、推測される。「ラマルティンは彼の靈魂のみを知つてゐる無智の人である」と。ロマンティックな言ひ方での「靈魂」とは、感性の迸發と殆ど同義であることを、記憶して置かなければならぬ。

詩人を彼自身以外の方へ向はせて、人間の行動の畫家たらしめようといふ理論は、殊に劇或は叙事詩のやうな形式には都合好いものである。しかし一歩進めて、この離れた客觀的方法で言語を取扱ふ場合、即ち言語を見て、單に詩人がその繪畫を描くに用ひる繪具のやうなものとなす場合には、明かに危険が伴ふのである。レッシングは言語を色彩に同化することから生じた混淆を反駁したが、彼自身も言語を餘り客觀的に取扱ふといふ非難を免れないのである。言語は時の内につづと續くものに相違ないが、レッシングの理論が意味すると思はれるやうに、そんなに自動力なく、また受動的に連續するものでない。或はかう見ても可からう。言語が自動力なく、受動的であるのは、用ひる人の想像の微弱に比例するのみであると。想像は言語を變質させる、焔のやうにその周邊に閃き、これに新しい活動的能力を注入する。「ラオコオン」

出版後僅か三年、ヘルデルは、レッシングの言語に關する見解の不十分を指摘した。ヘルデルの見地は明確にロマンティックと言はるべきものである。彼は言ふ、「詩の精髓は、言語に粘着する力に在る。これは空想と回顧を通じて私の靈魂に働きかける魔力である」と。彼はレッシングが詩と繪畫を對照する場合、詩の中心に「我々の靈魂或は精力に及ぼす作業」を置かなかつたことを遺憾としてゐる、彼はなほ言ふ、彼がホーマーから學んだことは、詩は音響の連續のみで、耳に働きかけるのでなく、精神の内的諸能力、就中想像を活氣づけ、また刺激して總合的活動をなさしめるといふ點であると。要するにヘルデルは、我々が暗示趣態と言ふべきものゝ爲に辯明するのである。

ヘルデルはホーマーを賞するに當つて、或一書から影響されたかも知れぬ。この書はレッシングにも重要な影響を與へたもので、それはデイドローの「壁啞に就ての書」(一七五一年)である。この書は、「横隔膜のお蔭」で生きてゐたといふ人から期待し得る種類のものである。その中には、大まかで稍や混亂した思想の流れがあり、我々は各異つた意見を述べてゐる數人に聽いてゐるやうに思ふ。或瞬間には教父カステルと彼の色彩の樂器の賞讀者に、或瞬間には、藝

術に客觀的限界を定めようとする鋭い分析家に、更になほ、諸藝術がむしろ情緒的に混和する有様に興味をもつてゐるロマンティック徒に聽いてゐるやうな氣がする。レッシングはこの書中の鋭利に分析的である章句を利用して他を無視した。これは注意すべき事である。なぜなればドイツ人は一般にデイドローとレッシングの類似を大に誇張したからだ。既記のやうにレッシング中の有力な見解は人文主義的であつて、デイドローのは自然主義的及び人道主義的である。デイドローは既に人文主義的長所の混淆すべてをやりかけてゐる人で、この混淆を増進させたのは科學的或は感傷的形式を取つた自然主義である。科學者として、また印象主義者としてのデイドローは、個人の感情の深淵における諸感官の不思議な親交に、興味を感じてゐたのである。「長い間に、二つの異つた感官の間に對應のやうなものが出來上らなかつたか」とは、彼の質問である。彼は言ふ、イギリスのソーンダスンといふ盲目の數學教授は、皮膚によつて見たと。また彼の記するところでは、或盲人は觸覺によつて、異つた衣類の色を言ひ當てることができ、なほ他の者は、語の音を「ブロード或はブルネット」と別けたと。デイドロー自身の印象主義はすべての境界を蹴飛ばす情緒的無抑制から生じてゐる。ファゲー氏は言ふ、「デイドローの評論及

びその藝術に關する理解全部の要義は、體制の混淆である。……若し少しく意地悪く出れば、彼はサロンにおける善い劇評家で、演劇を取扱つて、善い美術批評家であつたと言つて可からう」と。

ファゲー氏はデイドローを賞し、また彼の方法の長所と短所を指摘してゐる。しかし彼の長所と短所は共にレッシングの長所及び短所と相去ること遠いのである。實にレッシングに重要な縁口を與へたページ、殊に造形美術に關して、適切な瞬間を選択する必要を説いてゐる處で、デイドローのホーマーを論ずるやり方は、レッシングよりは、むしろヘルデルを豫想させるのである。デイドローは、ホーマーその他の大詩人が、甚だ輕微な言語や句に魔力を授けて、我々の感性の深淵においてこれを鳴り響かせる點に感じたのだ。彼がホーマーに興味を感じるの行動を描寫する詩人としてではなく、形象を暗示する詩人としてである。彼は揚言する、詩は眼に向つて描き得ないが、想像に對して描き得る、また詩が散文以上たるべきであるならば、是非ともさうあらねばならぬのであると。曰く、『詞には思想と表現を區別すべきである。思想が純潔、明晰、精確をもつて表現されるれば、日常の談話には十分である、また、それに言語用

法の或特色と節奏諧律を加味するならば、能辯家に適する文體を得るであらう。それでもなほ詩、殊に叙事詩及び短詩の雄大な文體には遠い。詩人の言語には、一の精神があつて、それが各熟音を動かし、活かす。この精神とは何であるか。私は時折この精神の眼前に來るのを感じたが、それを説明するのは難い。言つて見ればかうである。それは事物を説明すると同時に描く、悟性はこれらの事物を掴むと共に、靈魂はこれらによつて動かされ、想像はこれらを見、耳はこれらを聞く。こゝで文章はもはや思想を高尙有力に表現する雄勁な言語の連続であるばかりでなく、思想を描く象形文字の密集した一組織である。この意味において、すべての詩は標章的であると言つて可からう。(今日ならば、象徴的と言ふ處であらう)。

これは眞の詩的繪畫のことを言つてゐるもので、レッシングも多分これを否定しなかつたらうと思ふが、無論『ラオコオン』中には、これに關して殆ど語つてゐない。デイドローがホーマーを特に譽めてゐるのは、ホーマー中に魔術的暗示趣態の語句が多いからである。その語句といふものは、『象形文字的繪畫』、即ち眼ではなく、想像に對する繪畫である。デイドローは、想像に見せる繪畫藝術は非常に困難のものであると認めてゐる。彼の推測では、象形文字が暗示

趣態を持つのは、ギリシヤ及びラティンにあつては長短熟音の或巧妙な結合、また近代語にあつては母音子音の或配置に因るのである。それらの象形文字、即ち眞の詩は全く翻譯し得べからざるのが通例である。これらの象形文字は、これを感じる人のうちに在る或物、即ちそれらの文字を活かした詩的精神と同一の或物を要するのであつて、詩的精神のない者には、無意味である。(イギリス語の Word-painting は、Word-picture と同義に用ひ、スづれも繪を見るやうな叙述、または文章の意であるが、前者を言語描畫、後者を詞彩繪畫と譯す方が至當だと思ふ。生々した文章を書く働きの方から見れば、言語描畫と言ひ、作成された物について言へば、詞彩繪畫である。パビット氏も兩語を使ひわけてゐるが、本書には原文に拘泥せず、適宜に兩方を用ひる。しかし、どちらを用ひても、結局意味に變りはない。)

デイドローの詩における暗示的言語描畫論と、先に一言したルソーの論——『言語の起源論』中にある暗示趣態との間に、興味ある比較ができる。(ルソーがこの書を書いた正確な年月は不明であるが、一七五四年以後でなく、最初は寫本で幾分か流布されたく、一七八一年までは出版されなかつた)ルソーの書は、デイドローの『聾啞に就ての書』よりも、思想の豊富とい

ふ點で、恐らく劣つてゐるが、その混沌たることも尠いのである。少くとも行文の上で、ルソーは『横隔膜のお蔭』で生存してゐなかつた。要するに、彼は大文豪で、單に天才の即興作家でない。さて、この論文中に、ルソーは鋭利なナイフを用ひるやうに、新舊を別けてゐる。彼は一藝術をもつて他藝術の効果をも收めようとする擬古典的努力を否認すると同時に、この二重効果を收め得る眞の方法を指示してゐる。諸藝術は教父カステルが音楽を描かうと苦心したやうに、外面的及び形式的に混合さるべきでない、これらは情緒的に混和されるのである。ルソーはカステルを攻撃する點において、『ラオコオン』の中樞概念に先んじてゐるのである。彼は言ふ、『私は有名なクレヴィコード(色彩の樂器)を見た。これには音楽が色彩と共に演奏されると言はれてゐる。しかし、色彩は、その永存のおかげで効果あり、音響は連続によつて効果あることを會得せぬ者は、自然法則の働きに就いて甚だ貧弱な知識を持つてゐることを露出するのである。……各感官はそれ自身の特別な分野をもつてゐる。音楽の分野は時で、繪畫のそれは空間である。數音を同時に重ねるとか、或は單列に種々の色彩を連ねることは、各の職能を變更するものである。耳の代りに眼を働かせ、眼の代りに耳を働かせるものである』と。

ルソーは一七四一年にパリへ出て、非常な窮境に陥つた。此時彼を助けた人は教父カステルであつた。ルソーは『カステルは狂人であるが、大體善人である』と言つてゐる。そのカステルはルソーに向つて、音楽家も、學者も、相手になつてくれぬといふなら、方針を變へて、婦人の處へ往くが好い。パリでは婦人の力なしで仕事するのは難儀であると言つて、ルソーを當時の社交婦人へ紹介したのである。兩人の關係は、これほどであつたから、ルソーは教父カステルの色彩の樂器に就て、詳しく知つてゐたに相違ない。

音楽は直接に描き得ない繪畫を、暗示的に描き得るのである。ルソーは言ふ、『音楽家の大きな強味の一は、聴き取れないものを描き得る點である。然るに畫家は、見得べからざる物を描くことはできない。(近代の見解から言へば、ルソーは繪畫の暗示力を輕視してゐる。繪畫の暗示力については、ベーターの『ジ・ルジョーネ論』及び後に引用するハズリットを見よ)。而して運動を通じてのみ働く藝術の最大奇蹟は、どんな形象も、また靜止の姿さへをも、表はし得るその能力である。睡眠、夜の靜穩、寂寥、沈黙そのものなどは、『音楽の繪畫に入り來るのである』と。ルソーはなほ續けて言ふ、音楽が、これらの繪畫を作り上げるのは、『一感官を通じて

他の感官が起すと同様な情緒を起すに由る、……事物の無生の形象の代りに、その現實の形象が觀者の心に起す情緒を以つてすることに依るのである。音樂は海の大荒れ、大火災の猛焰、小川の流れ、雨の降りそゞぎ、暴漲の急流、これらを表はし得るばかりでなく、なほ凄じい荒野の恐しさを描き、牢獄の壁を暗澹たらしめ、暴風雨を鎮め、空氣を晴朗たらしめ、またオーケストラから森に新鮮な趣を呈せしめる。音樂はこれらの事物を直接に表現しないが、我々がこれらを見て經驗する情操と同じものを靈魂中に呼び醒すのである」と。

暗示趣態に關する理論は、ルソー及びデイドローから引用したこれらの文章で、かなり十分であらうと思ふ。ロマンティック評論家は、レッシングと異り、デイドロー、ルソーのやうに、藝術について分析的、形式的制限や劃定を爲すよりも、新しい綜合に關心する、即ち諸藝術が情緒中に互に溶け合ひ、浸透する具合に興味を感じるのだ。ドイツ、ロマンティック派の機關たる『アテネウム』から引用する次の語は、その代表的なものである。『我々は今一たび諸藝術の結集を試み、一より他への轉移を探らう。彫刻は恐らく生きて繪畫となり、繪畫は詩となり、詩は音樂となるであらう。而して(誰か知る)同じやうに莊嚴な教會音樂は、今一たび寺院として

空に聳ゆるであらう』これはアウグスト、シュレーゲルの語である。これで見ると、第四章の初めに掲げた『建築云々』は、フリードリヒ、シュレーゲルの語でないにしても、同様な考が彼等兄弟の間に在つたことは明かである。なほ『フラグメント』(フリードリヒ)には、デイドローから受けた影響の跡が、諸所に見えてゐる。

イギリスでは、コーリチとハズリットが暗示趣態について、盛に書いてゐるが、その實質は、ルソーや、デイドロー以上に大して進んでゐない。コーリチは先づレッシングが『ラオコオン』中に非難した類の詞彩繪畫を否認してゐる。彼は言ふ、『天才の存在は、繪畫を精巧に仕上げることに在るのでない。我々は近代の詩中に、かやうな數例を見る。それらの作には、萬事が甚だ念入りの筆致によつて、オランダ畫化(若しこの語を用ひても可いならば)され、讀者は、何故に繪具でなく、言語を用ひたのかと、當然の質問を出すほどである。……詩の力は單一な言語によつて、心にエナージーを滲み込ませ、想像を驅つて繪畫を作成させる。プロスペロオはミランダに語る(シェイクスピア『テムベスト』)

『かねて手筈を定めておいて或眞夜中に、ミランの城門を開いたので草木も眠る眞の闇夜に

命令を受けた役人共が、予をも泣き叫ぶ其方をも遠く城外へと逐ひ立てをつた。』

この最後の行に、単一な巧な形容語「泣き叫ぶ」を入れてあるので、纏つた光景が心に浮ぶ。かやうな繪の作成に天才の力が存するのである。コーリチは他所において、暗示的言語描畫論と想像及び空想の區別論を接合してゐる。曰く、「詩人は想像に對して描き、空想に對しては爲すべきでない。予はこの二能力の區別を例證するに、これより好い場合はないと思ふ」と。彼は想像の例として、ミルトン中から詩的繪畫を引用して語を加へてゐる。「これは塗粧よりは、むしろ創造である。假に塗粧としても尙ほかやうなもの、恰も太陽が暗室に描くやうに、一齊に眼に閃く全繪畫の共同存在である。しかし詩人も亦ベーコンが諸感官の『共通形見』と呼んだもの、即ち一感官中に全感官の潜伏するものを、なほ特に魔術的『二重羽毛』を用ひるやうに音楽とその代表物を用ひて視覺の興奮を、理解し、又支配しなければならぬ」と。コーリチが言ふ空想とは、何等の關係もない形象を結合するものである。即ち詩人が全く偶然のことから何等の計劃なしに種々の事物を連結する心理である。譬へば、時空の秩序から解放された記憶のやうなものである、想像はこれと異つて、意識的意志を伴つてゐるもので、形象を解體し、

改めて創造をなす。要するに、雑多に統一を立てるものである。ワーツワースも亦これと略ぼ同一の差別を認めてゐる。

ハズリットはその『趣味』(或は風韻)論に、コーリチの論旨と酷似する結論を述べてゐる。その違ふところは、その主旨を特に繪畫の方に應用してゐる點である。ハズリットは、この趣味といふ語に、我々が生氣とか、表情とか、或は暗示趣態とかと様々に言ふものを總括してゐるのである。趣味とは『内部原理』、生ける情熱である。あらゆる形式上の境界を乗り越えて、觀者の諸感官及び想像に、總合的に働きかける微妙な滲透する力であると。前章に引用した彼の文(一一一頁)に見えるやうに、繪畫にあつては、人と外界自然の間に總合が行はれるのである。彼はルソーのと、ひつたりと平行する語をもつて言ふ、「一言にすれば、繪畫の趣味とは、一感官に與へられた印象が、近似によつて他の感官の印象を興奮させる點にある」と。しかしハズリットは繪畫に非常に多くの暗示趣態、或は音樂的暗示趣態をさへ附與する點で、ルソー以上に進んでゐる。例へば彼は言ふ、「テイション(テイティアノオ)の風景畫は色彩と形式の兩面において無量の趣味を有してゐる。我々は數年前、オルリアンズ展覽場で見たアクティオン狩獵

の繪を決して忘れぬであらう。褐色の柔かい秋の景であつた。空は蒼灰色であつた。風は樹々の枝に音たてゝ歌つてゐるやうであつた。而してもう森の入組んだ迷路に弓弦の響を聞くやうであつた」と。ところで彼は、クロードの風景畫について不満を述べてゐる「それらは一感官のみで認められる自然を見せる點では（どんな他の畫家の作よりも多いが）一感官を他感官に據つて通譯しない。……即ち、彼の眼は想像を缺き、他の職能と熱烈に同情しなかつた。彼は風景を見たが、それを感じなかつた云々。」

この文章においてハズリットがクロードを評價するのは、客觀的にクロードの理智の廣さ及び優秀な意匠によらないで、或微妙な情緒的訴趣から爲すのである。このロマンティック影響で、藝術家は用意周到な筋道の通つた合理的統一體の作成といふ方面からでなく、一個人の感性を擧にする力といふ方面から、主として評價されるやうになつたのである。だから藝術家は、アリストートル派の意味における模倣者でなく、「魔術と魅力の織匠」となるのだ。こゝで藝術と文學は愈よ行動の版圖を去つて、冥想の地域に入るのである。藝術は暗示に縮められ、暗示は「弱められた催眠状態」と定義されるのである。ベルグソン氏の語を用ふれば「藝術の目的は

我々の人格の活動的、或はむしろ對抗的ともいふべき能力を眠らせることである。かやうにして藝術は我々を完全な従順な態度となす。この状態において我々は暗示された思想を會得し、また表現された感情に同情する。藝術の過程中に我々の認めるものは、普通に催眠状態を起させる過程の弱められた形式、洗練され、或は幾分か精神化された形式である。」

ベルグソン氏が説明する種類の暗示力は、實に藝術家の指揮の下に立つべきである。しかし不幸にしてロマンティック徒は、それから少しも進まないのが常である。彼は催眠のための催眠、或は幻影のための幻影に止まつてゐる。彼が藝術に關心するのは、それが感官に關係してゐる點のみで、智性、性格、及び意志に關係してゐる點にあるのでない。美即眞と言つたキーツの純耽美主義は擬古典派の乾燥無味と教訓主義に對する正當な反抗であつたらう。この擬古典派は諸感官に同時に暗示的に働きかけることを知らなかつたどころでなく、どんな感官でもその一に適當に訴ふることを知らなかつたのだから、キーツの反抗は全く無理ならぬことだ。しかし、この耽美主義を決定的として承認するのは、詩を化して蓮の實喰ひのやうなものとなすことであらう。（蓮の實喰ひとは逸樂の義である。ギリシヤ傳説によれば、アフリカ北海岸に

ロトファジャイといふ民族があつた。彼等是一種の蓮の實を食して憂苦を忘れ、たゞ快樂に耽つてゐたといふ話である。過去の大詩人も暗示趣態を用ひたが、それは藝術の一要素たるのみであり、また近世のロマンティック徒よりも、非常に優れた嚴肅さで、これを用ひた。だからこの點において過去の大詩人で、キーツの『美しい放逸』と競争し得る者があるかどうかは疑はしいのである。また彼等のうちに、デイドローのいふ『精巧な象形文字』——即ち心眼に或事物を見せ、或は未曾有の旋律をもつて耳を魅する多くの語句、要するに強烈な審美的靜觀を起させるものを、キーツ程多く工夫した者があるかどうか疑問である。マシュー、アーノルドの言ふやうに、キーツの詩『イザベラ』一篇だけの中には、ソファクリーズの作で、現存するもの全部におけるよりも、この種の表現が多いのである。しかしアーノルドは問ふ、『然れども行動は、物語は』と。彼はなほ言ふ、キーツにある物語は、ボッカチーの書いた同物語に比べて、いかにも劣つてゐる、『ボッカチーは何よりも先づその事物を描き、その示さうと立案したものに表現を従屬させる』と。(キーツのこの詩は、ボッカチーの『デカメロン』中の一物語に基いて書かれたもので、別名を『ベーズル(植物名)の鉢』といふ。全く魅力の強い語句に富んでゐる傑

作である)。

文學が合理的或は劇的目的から、暗示的言語描畫の方へ偏倚するのは、ロマンティック運動の一全面を刻印づけるもので、著者が原始主義と言つたものと密接に關係してゐる。それは、理性及び理性以上のものを蔑視して、自然に還つて本能の統一を回復しようとする願望と密着してゐるのである。ロマンティック派の第一の長所は、新鮮また自然發生の感情をもつことであり、さもなければ、記憶中に過去の感情の清新また躍如たる趣を復活し、これを他人へ暗示的に傳達する事である。我々は想ふ、ロマンティック言語描畫は、他人に形象を暗示する藝術であるばかりでなく、眞先に自分にこれらを暗示することである。例へばワーズワースは先づ黄金の水仙の叢生を見たことから書きはじめ、さて、ぼんやり長椅子に横はる時には、屢ばこの光景が心眼に閃く、これは孤獨の喜悅である、と言つて、最後にその想像の光景を、新鮮なまゝで我々に好く傳へるのである。

ワーズワースの言ふ心眼は、第十九世紀前の人々にあつては比較的の不活動であつた。其後これは大に發達させられて、新感官のやうなものとなり、外界の事物を、想像的幻影の媒介に

よつて靈魂と接觸せしめ、その過程中に事物を洗練して人の情緒に適するやうにするのである。この新感官はそれ自身において愉快でもあり、正當でもあり、なほそれと結合してゐる冥想もまたそれ自身の利用をもつてゐる。ところで、ロマンティック派の過錯は、この冥想を時折の慰藉となさず、人生の嚴肅な本體となし、理性以下の事物をもつて、理性以上のものの代りとした點にある。要するに、自然禮拜を、一の宗教たらしめようとした點に、その誤謬があるのである。

こゝに記して置かう。自然禮拜の更に進んだ形式は、新象徴主義となるのである。コーリヂに従へば、想像は偉大な統一能力であつて、それが前記した新感官の働きによつて統一するのは、人と自然物である。こゝに至つて、外界の事物は、もはや人と無縁また背馳するものとは見え、人自身の心にある或物の近親者である。ノヴァリスは言ふ、『世界は精神の普遍的轉義である』と。ユーゴーは言ふ、『森を作つてゐる各事物は、靈魂の森における似寄りの或事物に相應する』と。かやうな直觀の起る下級理性の領域に沈下するに従つて、人は益す自己と外界自然の間における對應のみならず、自身内の種々な感官間の對應を感ずるのである。かやう

にして人は遂にボードレールの言ふ『幽玄深遠な統一』に達する。こゝには『芳香も、色彩も音響も互に相應するのである』。(ボードレールの詩『コレスボンダンス』はフランス詩人、殊に象徴主義の詩人に、尠からぬ影響を及ぼしたものである。註釋参照)。

ロマンティック象徴の著しい點は、その主觀的性質である。人は外界自然と自己の間に幾多の對應を見出し、それが爲に他人との間に何等の對應をも發展させないこともあらう。それどころでなく、人はこの象徴的氣分に従ふほど、益す或遠い薄暗い領土、或は自分以外には誰も入り込み得ない神祕の域へ出かけるのである。實に我々は、この極端な形式の全傾向を見て『狂氣への途』と言つても差支あるまい。文學上の空漠朦朧たるロマンティック象徴は、繪畫にあつては二重にもさうなるのである。或極端なロマンティック畫家(例へばロセティ)は、曖昧な點で、レッシングが難じてゐる擬古典の寓意と好く匹敵しさうな象徴主義に耽つたのである。また彫刻と繪畫の混淆から生ずる不思議な象徴の好例は、マックス、クリンゲルのペートーヴェン像であらう。これは彼の主義の代表作である。

しかし我々はロマンティック派の遣り方を見て、象徴といふものを面白くないものと思つては

ならぬ。想像は大きな統一力であつて、人と外界自然、或は理性の眞理、もしくは理性以上の眞理との結合を助成し、また象徴化するに用ひられる。簡単に言へば、想像の用法には、人文主義的と自然主義的の二があるのだ。ワーズワースさへも、この想像の二典型を見誤らなかつた。彼はその一を「熱情的及び默想的」と云ひ、他を「人間的及び劇的」と稱してゐる。我々は人文主義的想像と、それが創造する象徴の具體例として、プレトオの『フェドラス』にある靈魂の馬車を挙げ、自然主義的想像と、その象徴化の例として、ユーゴーの詩『世紀物語』中の『サター』を採らう。プレトオの象徴は普通の理性以上のものと關係があるので、畏懼、恭敬、抑制を鼓吹する。一方、ユーゴーのサターは、我々が研究しつゝある近世全運動と密接に關係してゐるから、特に數言を費さう。

氣味の悪い毛深いサターは、不行儀をやつたので、遂にハーキュリーズに捕へられてジュピターその他のオリムパス諸神の前に引き出された。しかるに彼は不思議な歌をうたふ、その歌は森羅萬象に同情的震動を起さしめ、また彼は歌つてゐるうちに、漸次にふくれだし、同時に外界に溶け込み、終にパン神として現れ、ジュピター神はその前に畏縮するといふ物語である。こ

の詩の象徴するものは、原始的、無意識的、本能的の深淵に働いてゐる根元愛の力によつて、萬物(特に肉と靈)の混和合一することである。それは廣大な情緒的膨脹と同時に、證典紀律のあらゆる形式のみならず、すべての區制限界は、何であらうとも惡と同義であるとしての反抗を勸告するものである。

象徴主義は必ずしもロマンティック暗示趣態に連結してゐるものでない。これは近代藝術で、繪畫的といふよりは、むしろ音樂的に暗示しようとする方面と頻繁に結合してゐる。しかし、獨占的に結合してゐるわけでもない。前世紀に盛であつた詞彩畫家一派は、冥想中に心眼に閃いた現在或は過去の印象を、鮮かに想像に描いて満足するのが通例であつた。ルソフには、この種の叙述の著しい例がある。彼は言ふ、「私は記憶してゐるものゝみを明白に見る」と。そこで彼が非常の快感をもつて記憶するものは、感覺が最も新鮮また最も自然的であつた少年時代の事である。彼はボッセイにおけるこの時代の經驗を述べてゐる。彼はラティンと「教育の名の下にラティンに伴つてゐる雜物」を學習するために、此處へ來たのであつた。彼は言ふ「あの時の些々たる事情でも私を喜ばせる。これは、それらが其時期に屬すといふ理由か

らである。……私は時と場所と人の各の事情を回顧する。私は部屋に忙しうにしてゐる下男や下婢など、窓から飛び込んで来る燕、勉強中の私の手に留る蠅などを見る。私は室内の配置全部を見る。右にはラムベルシエル氏の私室、數代法王の肖像版畫、晴雨計、大きな曆など。(家は庭の低い處に在る)木イチゴの蔭が窓を蔽ひ、その若枝は時々窓に入つて来る。私は讀者がこんな事を知る時間を持たぬことを知つてゐるが、私はこれらを語る必要があると信ずる。何故私は許されないか、三層倍も楽しい時代の小さな逸事すべてを語ることを。私はこれらを回想して、嬉しくてふるほどである」と。(ラムベルシエルは、年少のルソーを預つた牧師である。またこの回想は、その頃から約三十年後のものである。ボッセイはルソーの生れ故郷即ジエネヴァに近い處で、彼は十歳から十二歳まで、此處に居たのである)。

この全景は、恰も『魔法師の棒のひと打』からのやうに、我々の眼前に浮び出すのである。こゝにトムソンの『四季』の模倣者とは異つた詞彩繪畫がある。ルソー以前に、少くとも文献の傳はつてゐる人々で、印象を受け、或はこれを回想するに當つて、かやうな不思議な鋭敏さを見せてゐる者はあるまい。ルソーのこの鋭敏な感性は、その總ての印象、特に視覚、嗅覺

及び聽覺の印象に及んでゐる。(デイドローに従へば、ルソーはパリの花賣娘のために學校を設立して、花束の色の分け方を教へようと考へたことがあるさうだ)。彼は青年時代の他の光景を記述してゐる。『私は時と場所と人のみならず、周囲の事物すべてを記憶してゐる——空氣の溫度、その香、その色、其處にのみ感ぜられる或地方的印象、それらの生々とした回顧は、新たに私を連れ歸るのである』と。かくて彼は稀有な深味と暗示趣態に富む詞彩繪畫を描くのである。『地方的印象』といふ語は、ロマンティック派が畫家の術語から最後に借りた地方色といふ語よりも、或點において好都合であつた。種々な感覺の描寫は、或場合(例へば味覺或は嗅覺)において、無理強ひの比喩のみで地方色と呼ばれる。然るに、これらの感覺及びそれらを暗示的に描寫する藝術を『地方的印象』と呼べば、この全傾向を近世印象主義と關係させることにならう。而してこの傾向は、この主義の一面に外ならぬのである。

詩人グレーは言ふ、思考の苦勞から逃れるために植物學に頼つたと。この語は、地方色を好んだロマンティック派の多數に均しく應用して、さほど不都合であるまい。アルフレッド、ド、ミューセーは、その物語の『白ツググミ』に、かやうな事を婉曲に諷してゐる。それは、少年期の細

かい光景について低徊することは、智性の最少消費をもつて、「模寫」の最大量を製作する便法であるといふのであつた。ミゼーは、この物語中に、その仲間たるロマンティック徒を鳥に見立て、慰物にしてゐる。「白いツグミ」は、母鳥が閑静な庭の奥に、古い木製の粥皿に造つた巢から出てロマンティック詩人となり、四十八節の詩——その主題は彼自身であるものを發表するといふのである。この詩に私は、私の過去の悩みを非常に面白い馬鹿さ加減で語つた。私は至極びりつとする興味の家庭事情無数を讀者に告げた。私の母の粥皿の記述は十四箇よりも少からぬ節を占めた。私は、その溝、その穴、その瘤、その裂目、その缺目、その釘、その汚點、その種々な色合と微光を數へた。私は、その内部、外部、縁、底、側、傾斜面、垂直面を陳列した。内容に至つては、草と藁の小束、枯葉、小さな木片、砂礫、水滴、蠅の死骸、コガネムシの折れた脛などを研究した。これは恍惚たらしめる叙述であつた。しかし私が、これらを一齊に印刷したらうと思つてはならぬ。世間には失禮な讀者がゐて、これを飛ばして讀むだらうと思ふ。私はこれらを巧みに切り分けて、その一つも見落されぬやうに、物語の中へ混ぜた。だから非常に面白い劇的瞬間において、突如として粥皿の十五ページが來たのである。

かやうな文章に現れてゐるものは、模寫を作らうといふ希望と、大に異なるもので、思想から感覺へ、行動から瞑想へと流れ行くロマンティック作品である。ロマンティック徒にとつて、生活はもはや一定の目的ある劇でなく、夢想であり、その氣分は外界自然に反映されてあるから、その自然を描くことは、自己描寫の一法に外ならぬのである。人は、かやうに自然に溶け込むと共に、その語彙も亦一緒に自然に溶け込んで、種々雑多の色合を呈するのである。サントブーヴは言ふ、フランス語は餘りに抽象的、理智的となつた。それに青春の趣を注ぎこんだのはルソーである、例へば『エニシダの黄金とヒーザー（カルナ屬植物）の紫』といふやうな句はフランス散文に一時代を劃したものである。ルソーの叙事文の妙趣は、なほ或眞面目さを保つてゐる。その文體には、なほ理智的と感覺的要素の均衡が保たれてゐる。然るにルソーの直弟子サン、ビエールに至つては、理智的要素が、甚だ豊富な、細密に使用してある繪畫的叙事形容辭に負けてゐる。同時に異國趣味が現れてゐる。この人からロティに至るまで、全地球は『地方的印象』のために、限なく探られたのである。この近世叙事派の望みは、各事物を、他の各事物からの究竟の相違において表はさうといふのであつた。この目的のために、常に繊細

益す精巧な描影法を使用し、微光及び間色を捉へようと試みた。その標語は「微妙な濃淡、常に微妙な濃淡」といふのであつた。サン、ビエールは、言語描寫法において、その直接後繼者たるシャトーブリアンについて不満を述べてゐる、彼は餘りに強い想像を有つてゐると。サン、ビエールは言つた、「予は予の色彩を優雅に使用する、彼はブラシの大きつばな使ひ方でその色彩を設く」と。然るにシャトーブリアンは、その微妙な描影と共に、色の散らしにおいて著しいのである。彼は既に『月の灰色真珠の光』といふ語を用ひてゐる。しかし、この微妙な濃淡、即ち外語のニュアンスも、ゴンクール等のやうな後代の作家から見れば、疑もなく餘りに漠然とした概況と見えたであらう。ゴンクール兄弟は眼の淫慾を極度に洗練した人々である。

叙事文の近世形式を論ずる場合に、シャトーブリアンは中央の位地を占める資格がある。彼はジャン、ジャックの總領息子であると同時に、第十九世紀フランス文學の父である。彼はプレトン人であつたから、その藝術に、ケルト人の魔術の或物があると見ても、恐らく餘りに空想的であるまい。彼はデイドローの言ふ象形文字的描畫の大家である。不思議な、押し迫るやうな魅力の語や句の名人で、それらは分析を無効にし、翻譯を不可能ならしめるものである。スタン

ダールは言ふ、彼の聯隊において *la cime indéterminée des forêts* と云ふ句(註釋を見よ)のために、決闘の行はれた事があつたと。この句はマシュー、アーノルドが叙述語の魔力の例として選んだものである。舊派のフランス人、即ち暗示的であらうが無からうが、詞彩繪畫よりも合理的を望む人々が、かやうな句の跋扈は不體裁であると思つたらうとは、我々の好く理解し得ることである。また實にシャトーブリアンには、文體上の理智的及び感官的要素の均衡が既に失はれてゐることも明白である。サント、ブーヴが、シャトーブリアンを呼んで、頽廢期の最初の大家と言つた理由の主な一はこれである。叙事文の正當な限界について書かれたもので、サント、ブーヴがシャトーブリアンのこの方面を論じた文章よりも、優れたものは多分あるまいと思ふ。

サント、ブーヴは言ふ、「詩的及び繪畫的散文は、言はゞ散文國の遠隔な領地に外ならぬ。その最も富める、最も立派な領土、古人ならば小アジアと言ふだらうと思はれる領土である。若し言語が、それ自身を、この領土に全く固着し、集中するならば、やがて腐敗し、その眞性を失ふ危険が生ずる」と。彼は續けて言ふ、眞に偉大な散文家は或程度まで、思想の源泉及び中

心に棲んでゐて、場合によつて其處から何處へでも好む方向に動くのである。』若し物語の必要あれば、物語り、推理研究の必要あれば論議する。叙述設色の必要あれば、繪具を有してゐる。彼は廣大な帝國の各地到る處に、また殆ど同時に在るのである。プファン或はジャン、ジャックの散文は高尚、正當、雄勁、柔軟、絢爛で、すべての使用に堪え、個別に卓越であり、何處に用ひても、折に合はぬこともなく、或は具合の悪いこともない。さて我々はシャトープリアンやサン、ピエールの散文についても、同様に言ひ得ようか。彼等は純繪畫趣致の領土に土着し、言はゞ其處の風土に馴れてしまつたやうな事實の爲に、人が彼等を誘つて、その領土を去らせようとし、或はこれを強制しても、彼等は、すなほに或は手輕に立ち去らない。彼等は更に遠く往かうとする。……各言語は、その特徴、その領域、その限界を持つてゐるものだ。その中心を置き換へようと試み、敢てその都を遷さうとするのは、たとひコンスタンティンであつたにしろ、危険な仕事である。シャトープリアンは彼が稱揚したこの大帝にいくらか似てゐる。彼は散文の中心をローマからビザンシアムへ移した。かやうに、その國土の端に遷された言語の首府は、全く野蠻人と接近するのである。』

こゝにレッシングに在る何物よりも、この問題に關する我々の近世感に一そう切實な満足を與へる或物がある。暗示的言語描畫は、その適當な範圍内では、全く正當な藝術であるが、その境界を越えて思想の代りに形象を提供し、言語を純粹に情慾的に用ひて合理的目的から隔離するやうになると、その結果は眞の進歩でなく、むしろ頹廢の始である。キーツはその羽毛のそろはぬ時代に、『思想よりも、むしろ感覺の生活』を願つた。多數の近世ロマンティック徒は、この生活を送らうと切望し、また、かなり成功したことも珍らしくない。我々は第十九世紀のフランス、ロマンティズムにおける感覺の異常發達と思想の萎縮、即ち常に膨脹する感覺中樞と、愈よ減少する智性の傾向を、特に明瞭に辿り得る。どんな標準をもつて判斷するも、ルソーは智力の人である。またこの點で、彼はシャトープリアンに比較すれば、殊に偉大と見える。順にシャトープリアンはラマルティンに比較すれば理智の巨人と見える。ラマルティンの思想はユーゴーのものに比較すれば嚴肅と思はれる。ユーゴー彼自身も、ヴェルレーヌに比較すれば理智的に敏活であると思はれる。腦作用の跡は、後の象徴派と較べてのヴェルレーヌに尙ほ認められる。この一派の最後の貧血性代表者へ降つて來ると、全然理智の眞空に近い或物を見るの

心に棲んでゐて、場合によつて其處から何處へでも好む方向に動くのである。若し物語の必要あれば、物語り、推理討究の必要あれば論議する。叙述設色の必要あれば、繪具を有してゐる。彼は廣大な帝國の各地到る處に、また殆ど同時に在るのである。プファン或はジャン、ジャックの散文は高尚、正當、雄勁、柔軟、絢爛で、すべての使用に堪え、個別に卓越であり、何處に用ひても、折に合はぬこともなく、或は具合の悪いこともない。さて我々はシャトープリアンやサン、ピエールの散文についても、同様に言ひ得ようか。彼等は純繪畫趣致の領土に土着し、言はず其處の風土に馴れてしまつたやうな事實の爲に、人が彼等を誘つて、その領土を去らせようとし、或はこれを強制しても、彼等は、すなほに或は手輕に立ち去らない。彼等は更に遠く往かうとする。……各言語は、その特徴、その領域、その限界を持つてゐるものだ。その中心を置き換へようと試み、敢てその都を遷さうとするのは、たとひコンスタンティンであつたに似たところが、危険な仕事である。シャトープリアンは彼が稱揚したこの大帝にいくらか似てゐる。彼は散文の中心をローマからビザンシウムへ移した。かやうに、その國土の端に遷された言語の首府は、全く野蠻人と接近するのである。」

こゝにレッスンに在る何物よりも、この問題に關する我々の近世感に一そう切實な満足を與へる或物がある。暗示的言語描畫は、その適當な範圍内では、全く正當な藝術であるが、その境界を越えて思想の代りに形象を提供し、言語を純粹に情慾的に用ひて合理的目的から隔離するやうになると、その結果は眞の進歩でなく、むしろ頹廢の始である。キーツはその羽毛のそろはぬ時代に、『思想よりも、むしろ感覺の生活』を願つた。多數の近世ロマンティック徒は、この生活を送らうと切望し、また、かなり成功したことも珍らしくない。我々は第十九世紀のフランス、ロマンティズムにおける感覺の異常發達と思想の萎縮、即ち常に膨脹する感覺中樞と、愈よ減少する智性の傾向を、特に明瞭に辿り得る。どんな標準をもつて判斷するも、ルソーは智力の人である。またこの點で、彼はシャトープリアンに比較すれば、殊に偉大と見える。順にシャトープリアンはラマルティンに比較すれば理智の巨人と見える。ラマルティンの思想はユーゴーのものに比較すれば嚴肅と思はれる。ユーゴー彼自身も、ヴェルレーヌに比較すれば理智的に敏活であると思はれる。脳作用の跡は、後の象徴派と較べてのヴェルレーヌに尙ほ認められる。この一派の最後の貧血性代表者へ降つて來ると、全然理智の眞空に近い或物を見るの

である。即ち空虚におけるロマンティック怪物の單なるぶんどくである。これが、文學を理智的目的から隔離し、それを感覺の探索に従事させる結果ある。この感覺の探索は、どんな場合にも高遠な理想主義の假装をとることであらうが、全運動の根柢に横つてゐるのはこれである。サント、プーヴは第十九世紀のフランス文學者にある肉慾耽溺を二形式に分けてゐる。曰く、『一はルネーの門弟子で、言はゞ神祕主義の雲の後に彼等の肉慾を隠くした。他はあからさまに正體を暴露してゐるものだ。』と。

ロマンティック徒が試みた想像的幻影の特殊な用法については既に記述した。これは獨創と自然發生に關するルソーの特別な概念と、彼の合理に對する輕蔑とが相結んだ事から當然生ずる續編である。ルソー型の文學者は、もはや思索家でもなく、また、自己の思想を表はし、或はその目的を他に傳へようと試みる有目的の行動者でもなく、印象を記録し、これを暗示的に傳へるための甚だ精妙な組織の機制である。不幸にして文學者が感覺のための感覺を追うて成功するに従つて、その印象は愈よ深く、また地方的となり、その益す密接に關聯するものは、人と外界自然の變り易い、消散する方面であらう。また、それらの印象は永久の訴趣、正規、代表的、

人間的といふことから、愈よ遠かるであらうと思ふ。この點に就ては、一作家からの奇體な證言がある。この作家は、その文體において、フランス人の言ふ藝術的美文の洗練を成し遂げてゐないが、しかも感覺派に屬してゐる一人である。所謂自然派の小説家エミール、ゾラがその人で、彼は言ふ、『困つた事には、予はかういふ確信に達した。我々時代の變則語は、フランス語の最も大それたものゝ一として見られるやうにならう。……ヴァルテールを見よ。その枯淡な文體、雄勁な文章、形容辭の稀少を見よ。これらは語るもので、描くものではない。彼は永遠に若い。我々の父たるルソーを見よ。その多感多情の修辭を見よ。彼は全く我慢のできないいページを書いた。……元氣好い運命は我々を待ち迎へる。我々はルソーを買ひ被つた、我々は文學の上に他の藝術すべてを積み上げる、文章を描き、また歌ふ、文章を大理石塊のやうに心得て鑿をあてる、而して事物の芳香を再現する言語を要求する。すべてこれは我々の神經をくすぐる、我々はこれを絶妙完全と思ふ。しかし我々の後裔は、これについて何と言ふであらうか。』

この文章は、的中してゐない。ルソーには、少くともヴァルテールの如何なるものとも、同

じく確實に不朽であるページがある。そのページは同時に色彩と幻像に満ちてゐる。藝術は新鮮な、生々した多量の印象を容れるもので、また實にそれらを要求する。しかし印象は自身よりも高い或物に服従させられなければならぬ。我々が大藝術家に見るものは、感覺の理智化であつて、ゾラが言つてゐる文學者等にあるやうな智性の感覺化でない。テレーヌはエドアール、ベルタン論中に、遺憾の意を述べてゐる。ロマンティック風景畫家は、廣い理智的目的及び全體の效果よりも、細密な地方的印象を表はす方に餘念がないと。テレーヌはまた、彼等がかやうに發達させた眼の特別な敏感さは、前章において神經過敏と名づけたものゝ方に傾くことを記してゐる。彼は言ふ、『最後には、大家にあつてさへも、神經及び心の均衡は、もはやその儘でなかつた。』その後繼者に至つては、均衡は更に完全に失はれ、『常に靈魂的、肉體的、個人的感覺の方を好んでゐる。さて實驗が試みられたとしてみると、我々が一八三〇年から辿つて來た徑路は、迅速に急勾配で下つたと見える。今日我々は、この途を置き轉びつゝ歩いてゐる。それはブラシの描畫よりも、言語の描畫において、一そう眞實である。』その理由は明白である。若し畫家が繪畫について、純粹に網膜上の見解を取つて誤つたとすれば、詩人は詩について純粹

に網膜——或は聽神經上の見解を取つて、一そう甚しく誤つてゐるのである。ゴッティエが、ユーゴの或韻文を、フランス語中、最上のもつとして賞揚した場合は、明かにこれである。ユーゴのその詩を検べて見ると、全く固有名詞で出來上つてゐるものだ。過去の大詩人中先づ眼の特別構造に重を置いて研究しなければならぬこと、ユーゴにおけるやうな例は無い。彼は殆ど奇蹟的な視力、即ち望遠鏡の様であると共に、顯微鏡の様であるものを持つてゐた。しかし彼の繪畫的詳説の非常に豊富また精確なことは、精神に對する物質の優勢たるに止まることが大方の例である。ユーゴには思想が全然缺乏してゐないにしても、それは通例、靈魂の影であるべきであるのに、さうでなくて、形象の影である。他の詩人で、彼のやうに瑣末の事に大仕掛の合奏作曲をやつた者はない。ユーゴの韻文は理智的でないとすれば、少くとも情緒的たると共に繪畫的である。これに反してゴッティエの韻文は殆ど純粹に繪畫的である。恐らく古今を通じて、如何なる作家よりも、彼は殊更に『藝術の轉換』を成就しよう、言語をもつて畫家のパレットと競争しようとして企てた人である。彼はその一何詩について言ふ、これを完全な繪畫たらしめるには、たゞ額縁と、それを懸ける釘さへあれば足ると。彼の韻文は視

覺上の暗示趣意と理智的無効力において異常である。我々がゴージェーの語を見て、直ちに聯想するのは、漢詩或は和歌などの書いてある額又は掛物である。これらをゴージェーに見せなければ、定めし驚嘆したことであらうと思ふ。東洋で文字を貴ぶのは、多くの理由からだ。その一は、書畫同源の思想であるに相違なく、これに詩趣と畫趣の混和を強調する感想が伴つて、これら室内裝飾品の流行を産んだのであらう。だから、これらはロマンティック派が作らうと苦心した詞彩繪畫とは、嚴密な意味において同一であると言ひ得ないが、しかも詞彩繪畫の特殊な一形式であるとして差支あるまい。これは實に東洋人にとつて、研究の好題目である。

レッシングが『ラオコオン』の主論題において誤つたことを證明するものは、ゴージェーの言語描畫であるといふ斷言の述べられたことがある。この斷言は、一部分のみ許さるべきである。たしかにレッシングは、この問題の重要な一面、即ち想像的幻影の役目に對して公平でなかつた。彼は藝術が生起する稀薄な催眠状態に關心すること少なく、それよりも智性と行動に關係する藝術を重く見たのである。しかもなほ彼の主要な議論は、暗示的詞彩畫家の場合にさへも、その效力を全く失はぬのである。暗示的詞彩畫家は、他人の心に既に意識的或は無意識

的に存在してゐる形象を活動させ得るのみである。その場合でも、その形象は、詞彩畫家が夢想し、或はその眼で實際に見た形象と類似してゐるといふだけのもので、同一であるまい。例へば詞彩畫家が暗示的に山岳を叙述するとする。この場合、山岳は讀者の心眼に閃くであらうが、それは叙述者の肉眼或は心眼の前に在つたものと同じ山岳ではなからう。若し詞彩畫家が或山を指定する、例へば、アルプスの最高峰モン・ブランを暗示的に記述するとし、また讀者は曾つてこの高峰を眺めたか或はその繪畫を見たことがあるとすれば、詞彩畫家と讀者の心における光景は同一といふところへ近づくだらう。一方、優れた藝術家であつても、曾つて支那に在つたこともなく、また支那事物の繪畫を見たこともないとすれば、ロティの『北京の最後の日』の全詞藻魔術も、この人をして眞に夏の宮殿に似た物を描かせ得るであらうか。また假定しよう。甲が乙に向つて、言辭をもつて乙が曾つて見たことのない現實の女を暗示的に描かうとする。この場合、甲の成し遂げることは、高だか乙の心眼の前に、おぼろげな婦人呼び起させるだけであらう。更に假定しよう。乙は優れた藝術家であつて、その心内の形象を描かうとする。この場合、その描く肖像は現實の婦人に酷似すまいといふ事は明白であるまいか。と

ところが、詞彩畫家は、おぼろげな形象を呼び起させることさへ成就し得ぬのが毎度のこと、レッシングがアリオストオのアルチーナ描寫に向けた非難と同一のものを招くであらう。

サント、ブーヴはゴンクール兄弟とその叙事の妙技を述べる文中に、「一藝術の他に對する壓倒的な侵略、即ち純描畫をもつて散文への亂暴な侵入」に向けらるべき異論について述べてゐる。彼は一例として、ゴンクール等の叙述で、六人の婦人が相續いで舞踏室に入る光景のものを擧げてゐる。作家はこの六婦人を明確に別々に描かうと努力したにも拘らず、人をして見るやうに思はしめる點で成功してゐない、と言ふのがサント、ブーヴの評である。「私は吾知らず彼等を混同する、六人とは——私のやゝ微力な想像には多過ぎる。散文はこの仕事に適せぬ。私は眼前に事物そのものが入用であるのだ。こゝに明かに一藝術の表現法と他藝術のそれとの混淆がある。」

もう一つ感覺の具合の例を擧げよう。キプリングが「大岬の横浪の隆起及び焙られたカルーの匂」と言ふ場合に、その最初の方は、海洋を知つてゐる者に、光景を暗示し得るであらう。しかし焙られたカルーの匂とは、キプリング自身にとつてこそ、疑もなく強い地方的印象であ

らうが、南アフリカに往つたことのない者には、全く何事をも暗示せぬであらう。(カルーとは南アフリカの高地を稱する語で、水氣の缺乏してゐる土地である。地質學から見れば、一部は二疊系、一部は三疊系に屬する乾燥した高原であると。語そのものすら、餘りに異國趣味で、我々は何等かの光景を浮ばすだけの端緒をすら發見し得ぬのである)。

言辭をもつてする暗示の藝術は、デイドローが既に言つてゐるやうに、せいぐのところ、非常に稀薄、不確實また二重にも主觀的である。或表現は、或一個の讀者に對して暗示的であるが、その表現の作者には、趣致が無く、また他の讀者に對してもさうでない事があらう。ド、クインシーはリヴィを愛讀して、コンスル、ロマーヌス (Consul Romanus) と云ふ二語に接すると、(阿片のせむもあらう) 國王、サルタンなどの語が想起させるよりも、一そう莊嚴な光景を想像すると言つてゐる。しかしリヴィ自身に、そんな積りはなかつたらうし、ド、クインシー以外の讀者は、すばらしい同様な光景を想像することもなからう。また、文學者が暗示趣態を籠めたつもの「象形文字」も失敗することがあらう。その場合には、同時に二感官に訴へる言語、即ちロスタンの言ふ「耳で讀み、眼で聞く」言語の代りに、一つ一つ自動力なく連續し、