

タイトル	近代の衝撃と海：鷗外・漱石・魯迅・郁達夫・サイ チョンガによって表象された「海」(中-続1)
著者	テレングト, アイトル
引用	北海学園大学人文論集, 40: 59-80
発行日	2008-07-31

近代の衝撃と海

— 鷗外・漱石・魯迅・郁達夫・サイチヨンガによって
表象された「海」— (中一続1)

テレングト・アイトル

十三

もちろん、『即興詩人』の翻訳に先立ってヨーロッパ文学の受容において、明治初期からすでにさまざまな翻訳と模索と試作が行われてきた。しかも鷗外と同じように意識的に国民の文学の質を高め、文学の近代化に直面する諸問題に取り組み、様々な作業を試みた人々もいた。前にも触れたように、例えば井上哲次郎らによって共同編訳された『新体詩抄』(1882)は、日本文学に新風を吹き込むことに重要な役目を果たしたのである。しかし、彼らよりやや遅れて頭角を現し、近代文学の先駆けのなかできわめて重要な役割を果たしたのが英文学者・小説家坪内逍遙(1859~1935)である。逍遙は理論的な文学批評書『小説神髓』(1885~1886)を著し、小説の改良を提唱し、言文一致を説いたが、さらにその主張を具体的に実践しようと試みて、小説『当世書生気質』(1885~1886)をも世に送った。その影響で二葉亭四迷(1864~1909)も「小説総論」(1886)を世に提示し、小説『浮雲』(1887)をも刊行した。この『浮雲』は、のちに日本近代文学史において写実主義・リアリズムの嚆矢として位置づけられる。ただし、これらはいずれも西欧文学の十九世紀近代リアリズム思潮の影響のもとでの工夫であり、同時代的文学の思潮を受容した結果である。

実際、明治初期、多岐にわたる雑多なヨーロッパ文学を通観することができなかったためか、リアリズムがいわゆるヨーロッパ文学の一側面に過ぎないという事実を、文学者たちが認識するのは容易なことではなかった。したがって明治時代にもっとも近かった文芸思潮、あるいは同時代のヨー

ロッパでもはやされていた現行の文学観を手っ取り早く取り入れざるを得なかったであろう。それは当然なことだが、しかし西欧文学のリアリズムがどこから血を引き、なぜ時流に厚遇されていたのかを問い詰めるまでには、知を広げることができなかったばかりか、その後の時代もあまり重要視しなかったのである。ところが、国家・政治・政権においては違っていた。明治維新の開始時、国家存亡と発展のために、国家のあり方、制度のモデル、産業・通信・外交などにおいて、明治の先人たちが西欧全体を視察する目的で「岩倉使節団」（条約改正というヨーロッパの国々との外交交渉を兼ねて）を派遣して、程度の差はあるものの、かなりの収穫を収めた。しかし、ことがヨーロッパの内面世界、感情の世界、あるいはその文学になってくると、それを導入することにおいては、なにをどのようにという全体を見通してからの考えは、皆無であったと見てよい。ましてや西欧文学を受容して、それが日本人の内面にもたらす変化が何を意味しているかについて考える余裕は、尚更なかった。少なくとも、若き明治時代の文学者たちは、「岩倉使節団」——たとえそれが皮相的であっても——のように、全体的に、西欧文学を通観する「視察」・考察は行わなかったと言える。当時の文学者たちがそれぞれ自分の作業工房に受容したヨーロッパ文学の一面を主張して、それぞれ自分の入手した文学観（例えば浪漫主義、写実主義、自然主義、象徴主義など）が正統だと考えていたのも無理もないことであろう。実際、その傾向は現在ですら、ありがちなことであり、しかもそれが文学研究の分野ごとに細分化されたことによって助長され、東西の全体を通観する視野がほとんど放棄されたばかりか、西欧全体というまでもなく、英米に対してできえ共通のチャンネルに基づいて見ようとしなくなったともいえる。したがって、いわゆる「知的活動や精神活動のほとんどの分野に関しては、西欧人はローマ人の孫であり、ギリシャ人の曾孫である」¹というように、雑多な西欧文学には同じ起源から血脈を受け継いでいることを、近代日本文学の原型がその起源において西欧文学によって形づくられたことを、現在は意識すらしなくなっているのである。いわんや明治時代の創生紀の世代においてをや。

ところが、現時点において、あらためて明治初期の巨人たちがどのように西欧文学を受容してきたか、その受容先の国々はどういう背景をもっていたか、その受容の歩みを跡付けてみると、少なくとも彼らがどのようなスタンスをとり、どのような役割を果たしていたかがうかがうことができ、その受容によって文学の方向づけと行方を確認することができよう。

事実、西欧文学の受容において、西欧文学の起源における二つの対立する文学観が、つまり、「ミメシス（模写・模倣）」と「インスピレーション・inspiration（入魂・靈感）」²の対時的な文学観が、明治初期にすでに見られた。その対立・対峙がその後の日本近代文学の主要な二つの流れを形成し、その行方を定める上で、決定的な役割を果たした先駆けの文学観でもある。そして、そういう対立する文学観は、まず坪内逍遙と森鷗外の「没理想論争」において、最も典型的な形で現わしたのである。この「没理想論争」にまつわる、相反する二つの文学観とは、多くの意味においてそれがヨーロッパ三千年の文学において、起源から対峙しつつ絡み合ってきた二つの文学観であり、長い歴史のなか、対立し、浮沈して消長してきた二つの文学の態度・パターンでもある。そしてその文学観が日本に受容されてからは、受容者たちには起るべくして起った対立であり、対立すべくして対立した論争でもあった。

もちろん、こういった西欧文学における対時的な二つの文学観が、日本においてどのように反復しているか、今日において、われわれは容易くみることができるが、しかし、明治初期においてそれぞれの文学的主張によっての対立の真の遠因が、いったいどこからきたか、それについては、当時の若き明治文学者にとって、主要な関心事ではなかったようだ。しかも、残念なことに、実際、近代日本文学史においてそれは、未だに手をつけずに疎かにしてきた課題でもあるといえる。そして、明治期の先学たちが模索し、対立しあってきたことの意味と、その歩みが運命的に近・現代文学の流れをどのように決定づけてきたのかについては、文学・文学史研究においても、現在どこまで自覚的に問いかけ、意識されているのか、甚だ疑わしい。評論家柄谷行人氏の言葉を繰り返して借用させてもらうなら、近代

の起源における「風景とは一つの認識的な布置であり、いったんそれができあがるやいなや、その起源も隠蔽されてしまう」ということになる。

いわば、明治初期、西欧文学を受容し始めるとき、日本人の「こころ」の「風景」がそれまでとは違ったかたちで新しく「布置」され、新しく塗り替えられていった。その後、「いったんそれができあがるやいなや、その起源も隠蔽されてしまう」のだが、しかし現在は、それどころか、明治の「こころ」の風景の原形が、「隠蔽され」というよりも、ほぼ忘却のあなたに消え、想起することですら困難になったのだといえようか。

それはともかく、明治から現在まで日本が西欧文学とどのように紆余曲折して付き合ってきたのか、西欧側の文学の起源から現在まで、底流に存在する汎西欧文学的統一性のある伝統とは何か、日本の受容がどのように西欧文学の個別的に民族的・国家的、あるいは地域的部分に偏って見てきたのか、それらについては今こそあらためて問いかけるべき時期であり、かつ研究すべき重要な課題であろう。さらに、そういった部分的、一局的、細やかなところに重点を置いて受容してきた結果、日本文学、あるいは感情・情緒世界には何が起ってきたか、明治以来「こころ」がどのような変容を遍歴してきたか、あらためて見直して考えるべき時期でもであろう。

西欧文学伝統の統一性とは、何か。それを見事に「ミメシス」という概念のもとに論証してみせたE・アウエルバッハ(1892~1957)の名著『ミメシス——ヨーロッパ文学における現実描写——』(1946)がある。この名著を訳した篠田一士氏は、日本が明治以来西欧の伝統の重要な部分を見落としてきたことを痛切に思い、その反省的な知見から、西欧文学をあらためて見直すべきだと、四十年も前すでに指摘していた。氏は英文学者だけに、自己抑制的で、やや慎重な言い回しで、「ヨーロッパ文学の本質」を看過してきたことを次のように問う。

明治開国以来ほくたちが慣れ、親しんできたヨーロッパの文学は、汎ヨーロッパ的とは反対の民族的、もしくは国民的な色彩が、少なくとも表面的には濃厚な十九世紀の文学が主だったために、ヨーロッパ

の諸国文学の底を流れているギリシャ・ラテンの古典文学の伝統に由来をもつヨーロッパ的な統一性に目を向けるまでに大分時間がかかった。しかし今日では心あるひとはもはやこの厳たる事実をだれひとりとして否定しはしまい。つまり、ヨーロッパの文学それ自体の裡をつらぬく汎ヨーロッパ的本質がひとつの客観的事実としてぼくたちのまえにあらわれるとともに、ぼくたち自身のヨーロッパ諸国文学の読書経験がつねに日本文学との断絶を形づくる点でヨーロッパ的なものを否応なしに押しつけるという主観的要請がぼくたちの内面で行われているのである。フランス文学は親しみやすく、イギリス文学は分かりにくいといったことよりも、フランス文学やイギリス文学をつらぬくヨーロッパ文学の本質がいかなるものであるかを、ぼくたちの読書経験の責任において感得することの方がはるかに重大な文学的内容を包蔵しているはずだ³。

たしかに、明治開国時、日本の精神的な先駆者たちは西欧文学の伝統の底流についてあまり知らなかった。そして「ヨーロッパ的な統一性に目を向けるまでに大分時間がかかった」のである。逍遙・鷗外論争も草創期なので、その全体を見るのに難しかったに違いない。そして篠田氏のいう「ヨーロッパの諸国文学の底を流れているギリシャ・ラテンの古典文学の伝統に由来をもつヨーロッパ的な統一性」や、「ヨーロッパの文学それ自体の裡をつらぬく汎ヨーロッパの本質」、さらには「フランス文学やイギリス文学をつらぬくヨーロッパ文学の本質」とは、ほかではなく、まさしく古代ギリシャから延々と継承されてきた「ミメシス」のことである。しかも三千年以上も全西欧において一貫して貫かれてきたものだという。その「ミメシス」の起源に遡ると、古代ギリシャに行き着き、ヨーロッパの精神的源流⁴の一つであるホメロス（B.C. 700?）の『イリアス』、『オデュッセイア』に辿りつく。その「ミメシス」とは、詩・文学における描写・模倣・文学的な再現のことを意味するギリシャ語であるが、現代用語の近似的な言葉で強いて言えば、いわゆる現実を芸術的に模写・再現する写実主

義・リアリズムのことだと理解してよい。

それを初めて意識し、問題化して客観的に指摘したのは、プラトン (B.C. 427～347) の『国家』の第二～三巻⁵と第十巻⁶においてであるが、いずれもソクラテス (B.C. 469～399) とアディマントスとの間に交わされた対話に言及されたものである。そしてアリストテレス (B.C. 384～322) は『詩学』においてそれを詩・文学の根本概念として初めて明確に定義したのである。『詩学』において、アリストテレスはこの「ミメシス」をもって、『イリアス』、『オデュッセイア』や、アイスキュロス (B.C. 525～456)、ソポクレス (B.C. 496?～406)、エウリピデス (B.C. 480?～406) らの悲劇の分析に応用したが、以来、ミメシス・模倣は、あらゆる芸術における共通の理論的な一つの重要なメジャーとなり、西欧伝統文学・芸術ないし美的感受性の基本的な一つの規範のようなものさしとして継承されてきたのである。具体的には、アリストテレスが『詩学』において詩・文学とは「ミメシス」という芸術的な模倣・再現行為であり、それが二つの起因によって人間の必然的、自明な行為と結果として存立するのだと定義している。

さて、一般に詩の技法が生まれるに至った原因として二つ程大きなものがあると思われるが、その二つとも自然的本能であると思われる。すなわち、先ず模倣して再することであるが、これは人間には子供の頃から自然に備わった本能であって、人間が他の動物と異なる所以も、模倣再現に最も長じていて、最初にものを学ぶのもまねびとしての模倣再現によって行なうという点にある。次にまた、模倣して再現した成果をすべての人が喜ぶということ、これが第二の原因であるが、これも自然に備わった本能である。そのことの証拠になるのは、色々の再現の仕事に伴って生ずる事柄ではなかろうか。というのは、実物を見れば苦痛を覚えるようなものでも、例えば、甚だ忌まわしい動物であるとか屍体であるとかの形態のようなものでも、それをこの上なく精確に模写した絵などであれば、我々はみな喜んで眺めるからである。

どうして、こういうことが生ずるのか、その原因を更に求めれば、次のように言うほかはない、すなわち、ものを学ぶということは、ひとり知を愛し求める哲学者にとって最大の楽しみであるばかりではなく、それにあずかる程度が限られているにしても、他の一般の人々にとっても、同様に楽しみであることには変りがない、と⁷。

これがいわゆるソクラテス・プラトンを受け継ぐ史上最初、詩・文学とは「ミメシス」・模倣・再現的行為だと明確に定義したところである。ミメシスは人間の自然、本能的な行為として捉えられ、「精確に模写」されれば、その模写の結果に人間がまた自然に、本能的に喜ぶのだという。芸術作品、文学作品とは、現実の、実際にあるものを模倣・再現した結果である。そしてその結果を人間はまた絶え間なく求め、享受して作り出すのである。アリストテレスはこのミメシスをもって、ホメロスの作品分析に応用したが、それ以来、西欧の文芸においてミメシスは有名な不動の概念となったのはもちろんのこと、しかもホメロスの作品もまたその模倣・再現の描写において優れた作品であり、ヨーロッパ文学伝統の起源として、写実の模範として、あるいは美的様式、感受性の形成において、その決定的な濫觴・源流の一つともなったのである。そしてヨーロッパ文学は、この「ミメシス」という美的様式・感受性の伝統をほぼ近代まで遵守してきたのだ。その伝統が、前出のアウエルバッハの『ミメシス』において、三千年の西欧文学史の「リアリティックなさまざまな対象」⁸が検証されたが、ホメロスの作品から着手して分析した結果、ミメシスはついに、みごとに例証され、解明されたのである。それは決して偶然なことではなかった。

この「ミメシス」という伝統的な美的基準が、中世を經由してルネサンス以来、さらなる発展を辿り、近代においてリアリズムの思潮として栄えたが、リアリズム思潮にも重宝される作家の一人はシェークスピアである。そしてシェークスピア文学を、十九世紀後半、初めて系統的に日本に導入しはじめたのが、写実主義を提唱した坪内逍遙である。ミメシスの

伝統の延長線上、ヨーロッパ近代リアリズムは、十九世紀中葉から展開され、それまで一時もてはやされたロマン主義文学と対峙し、それを克服して主流文学となるが、時を合わせたように、坪内逍遙はその近代リアリズムをバック・ボーンにして『小説神髓』を上梓したのである。当然、逍遙は、強い文学的な主張があったわけではない。『小説神髓』に使われた原材料をみると、当時の帝国大学西洋文学の講義や、ことにイギリスを中心に渉猟したリアリズムの作家の作品が多く、「晩年若い研究家連中から、『神髓』の材料は、と質問されて、あれにはいうに足るほどの材料がなかったと謙遜したものであった」⁹という。坪内逍遙は、ミメシスの伝統の延長線上の、現代版として発展した写実主義をもって日本文学を改良するのだが、それは彼にとって唯一取るべき文学観であると考えていた。

ところが、逍遙は、西欧文学のもう一つの伝統、つまり『小説神髓』において西欧文学のもう一つの起源について、あまり言及しなかった。逍遙は主としてヨーロッパの近代のリアリズム作家から日本の作品まで博引傍証¹⁰して、ひたすら一点に集中して論じたのが「写実小説」で、換言すれば、ミメシスを伝統にした写實的・リアリズムに合致した作品と、その描写のみであった。しかし、ヨーロッパ文学には、それとちょうど対峙するもう一つの大きな伝統があるのを彼は疎かにしたのだ。その伝統とはミメシスと双子として同時にヨーロッパ文学の起源において誕生した「インスピレーション」という文学観である。この文学観が、古代ギリシャから端を発して、プラトニズム・ネオプラトニズムによって継承され、ルネサンス以降、現代合理主義・啓蒙主義に抵抗してロマン主義の重要な態度として展開されるが、十九世紀末頃には市民権をリアリズムに取って代わられたのである。坪内逍遙は、写実主義を強く主張したが、ロマン主義についてはよけて深入りしなかった。それに対して、森鷗外は、留学の時期から逍遙と違う文学的な背景をもって成長し、小説『舞姫』からすでに違った文学観を示すようになるが、逍遙の写実主義の「没理想」的な文学観を許さなかったのである。

十四

かくして、ミメーシスの伝統を受け継いだ西欧文学は、近代においてリアリズムとして展開されるが、坪内逍遙は、それを小説改良のための写実主義として受容し、明治時代に新しい文学観を展開させた。それがいみじくも運命的にもう一つの伝統の西欧文学観と齟齬を生ずるようになる。というのも、「シュトルム・ウット・ドラング（疾風怒涛）」の発祥地ドイツにおいて、濃厚なロマン主義文学の雰囲気に入り、その美的感受性の薰陶を受けた若き鷗外は、帰国早々、ミメーシスを背景にした近代的なりアリズムの退屈さに対峙していくのだ。西欧文学の起源において対峙してきた二つの文学観が、鷗外と逍遙を通じて、対峙すべくして対峙したのである。

ところが、このもう一つのインスピレーションを崇める文学は、ホメロスを起源とし、その文学観の生みの親も、実は同じくソクラテスである。それがプラトンの『メノン』¹¹、『パイドロス』¹²と『ソクラテスの弁明』¹³などにおいて記述され、とりわけ『イオン』¹⁴という対話において詳細にわたって言及されている。しかもそれらは、いずれも『ホメロス』を語ることを通じて明らかにされ、定義されたのである。このインスピレーションの伝統的文学観は、皮肉にもミメーシスと同じくソクラテスという起源を持つが、長い西欧文学史において常に拮抗し、絡み合いながら、時代ごとに盛衰してきたのである。

それというのも、この文学観にとって、詩・文学とは技術によるのではなく、神がかり的な力、ミューズの女神の特権によって語られるのだという。詩をミューズの女神の申し子として信仰し、文学・詩はミューズによってもたらされ、スピリット・天才・超人間的・神秘的な靈感を尊ぶことによって構成される。そして、詩人は入神・入魂状態になって、あるいはミューズ（ムーサ）の女神が詩人らに靈魂を吹き込まれたからこそ、真の偉大な詩・文学が生まれてくるのだ、という。そしてソクラテスは、初めてその文学観を吟遊詩人のイオン、またメノンとの対話、あるいは「弁明」において思弁的に明らかにしたのである。言い換えれば、それはミメーシスと

いう克明にリアリティを求めて、かつ技術的に描写する美的な感受性、規範、基準とは、ちょうど反対に、入神や狂気や忘我や陶醉状態において、あるいはインスピレーションにおいてこそ真の美しい詩と文学が生まれるのだということを主張する文学観である。

たしかに、西欧文学の伝統において、「ミメシス」はソクラテスによって言及され、アリストテレスによって定義され、以来、詩・文学の一種の美的基準のようなものとなっていた。それが現代のE・アウエルバッハによって論及され、析出されたのである。それに対して、ミューズの女神の申し子、天才とスピリットを尊ぶインスピレーションの文学観は、ソクラテスの「イオン」などにおいて思弁的に立証されたほか、突出して明確に定義された試しはほとんどなかったといえる。その代わり、思想、哲学、神学においてプラトン主義の一環として、あるいはネオプラトニズム¹⁵として発展してきたが、文学において、多くの作品を通じて詩人たちが語らずにして、それぞれ自明のこととして感得し、あるいはミューズの神に祈りや乞いをして、インスピレーションを得ようとして祈祷してきたものである。しかし、明確かつ詳細な定義は未だに下されたことがない。したがってこのインスピレーションという形而上的な存在は、さまざまなかたちをとりながら、一度もその正体を明かしたことはなかったといつてよい。

つまり「古ギリシャにおいて彼らの形象ははっきりした輪郭をもたない。その数、由来、居所、機能については、最古の時代から矛盾することが伝えられた」¹⁶という。そして近代に入ってから、詩・文学はインスピレーションと絡み、葛藤ないし拒否されつつ現代まで継承されてきたが、たとえそれが現代のような合理主義・科学万能の時代でさえ、ホメロスを通じて伝承されてきた「詩神」、「インスピレーション」は、確実に存在してきたのである。言い換えれば、それは古代ギリシャの神々からミューズ(ムーサ)・プシュケー・霊・インスピレーション・ディオニュソスまで、のちにキリスト教の神・啓示・ロマン主義の靈感・天才・自然・想像力、そして二十世紀において無意識・シュルレアリスム・深層構造などのように、さまざまに形を変えながら、現代まで生き長らえてきたのである。

ところが、逍遙鷗外論争は、まさしく日本においてそういった相反する二つの文学観の対立を露にさせた。坪内逍遙において主張されたミメーシスの文学観には、ミューズのインスピレーションが欠落され、「没理想」・「写実」として変容して顕示されるが、森鷗外によって強く主張され、彼が憧れてやまなかったロマン主義文学は、まさしくミューズの女神のインスピレーションを起源とし、主観的な創造、天才的な憧憬を「理想」とする文学観であった。

それでは、そのソクラテスの起源において、インスピレーション文学観が一体どういうかたちで語られていたのか、それはミメーシスとどのよう
に違っていたかをみる。次の引用は、ソクラテスが詩と詩人とミューズ
の女神について語った一節で、西欧文学史・文芸批評史においても、よく
引き合いに出される部分であり、プラトンの『イオン』において、ソク
ラテスが、ホメロスの叙事詩を吟唱する吟遊詩人イオンとの対話の一部分
である。ソクラテスは、イオンに対してこのようにいう。

叙事詩のすぐれた詩人たちはすべて、技術によってではなく、入神状態にあつて、神に憑かれて、そのすべての美しい詩を語っているのであつて、そしてまた、すぐれた抒情詩人たちも同様である。ちょうどコリュバス（ギリシャ神話のムーサの一人で、喜劇を司る、引用者）の祭儀で狂熱にとらわれた信者たちが正気を失って踊るように、そのように抒情詩人たちも正気を保ったままでそれらの美しい抒情詩を作るのではなくて、彼らが音階とリズムのうちに歩みを進めるときには、彼らはバックス神（ディオニュソス神・酒神のこと、引用者）に魅入られ、憑かれている。それは、ちょうどバックス神の女信者たちが神に憑かれたときには、河から蜜と乳とを汲み上げるけれども、正気るときはそうではないようなもので、抒情詩人たちの魂もまた、彼ら自身が語っているちょうどそのことを現に行なっているのだ。というのは、詩人たちは私たちに向かってたしか次のようなことを語っているはずだから、つまり自分たちはミューズの女神たちのいくつかの庭園

や峡谷にある蜜の流れる泉から詩歌を汲みあげて、ちょうど蜜蜂のように、みずからもそのように空を飛びながら、それを私たちのところにもってくるということを。そして彼らの言っているのは本当のことである。なぜなら、詩人というのは軽い、羽の生えている、聖なるものであり、そして入神状態になって正気を失い、もはやみずからのうちに理性をとどめていないようになるまでは、詩を作ることができないのだから。そしてどんな人間も、この理性という所有物を保持しているかぎり、詩を作ることも占うこともできないのだ。そこで彼らがさまざまな事象について数多くの美しいことを詩に作ったり語ったりするのは、ちょうど君がホメロスについて語るのと同じように、技術によってではなくて、神的な特権によってそうするのだから、それぞれの詩人は、ミューズの女神によって彼が動かされて行った方のものしか、美しく詩作することができない¹⁷。

古代ギリシャでは、何千人、いや何万人とも言われる聴衆が正面の幕のない半円形劇場で詩人を囲んで、海や山や天空に面して、ホメロスの『イリアス』や『オデュッセイア』をイオンのような吟遊詩人らによる吟唱を楽しんでいた。その情景はソクラテスの対話と、現在の地中海周辺の半円形劇場の遺跡から、ある程度想像がつくかもしれない。ソクラテスは、吟遊詩人や抒情詩人が「羽の生えている、聖なるものであり」、理性を喪失するとともに、神がかりとなり、神に憑かれた状態ではないと、美しい詩ができないという。詩人は正気を失って、技術によるのではなく、入神状態によって詩が生まれるのだ。古来、人々はそういった詩人とともに叙事詩に魅了され、入神状態に浸ったあの歓喜を忘れることなく、代々にわたって伝えてきたことだが、実際、モンゴルの英雄叙事詩『ジャンガル』¹⁸『ゲセル・ハーン物語』¹⁹の場合もそういった要素がある。そして、ホメロスを吟誦する詩人と聴衆がどれぐらい忘我・陶酔の境地に達していたのか、ソクラテスは、さらに詩人についてこうもいっている。「つまり、犠牲をささげる式や祭礼のときに、華やかな衣装で身を飾り黄金の冠を戴いて、それら

の何ひとつを失くしたわけでもないのに泣きわめいたり、あるいは、自分の行為を示してくれる二万人以上の人間に囲まれて立っていて、誰一人として着物を剥いたり危害を加えたりするわけでもないのに、恐怖を感じたりする人間を」²⁰ 誰もが認めよう。そして聴衆について「これと同じように、ミューズの女神もまた、人々を自らの手で入神状態にして、この入神状態になった者たちの手を経て靈感を吹き込まれた他の人たちの鎖ができあがる」²¹ と。詩人と聴衆は、あたかも今や靈感の鎖によって繋がりが合い、一体となって、遙か地平・海・空のかなたを眺めながら、忘我状態で夢見ていたのであろう。このインスピレーションの境地に陶醉していた人々を、現代人なら、おそらくせいぜいスタジアムで野球かサッカーの観戦時、ゲーム終了間際、一球の差で勝った瞬間の感動を思い起こして、辛うじてギリシャ人の感動を微かに想像できようか。

このミューズの女神による靈感説、神感説は、エルンスト・ロバート・クルツィウス（1886～1956）の大著『ヨーロッパ文学とラテン中世』（1947）によると、ギリシャからローマへ伝わり、のちに中世の神学世界にも継承され、キリスト教とも融合しているという。彼はイタリア・ヒューマニストのアルベルティーノ・ムッサト（1261～1329）の書簡を引用して、ミューズとキリスト神学の関係を以下のように立証している。

創世紀が平明なことばで述べている世の創めを、神秘的な（神秘を好む）ムーサ（ミューズのこと、引用者）は、いっそう大きい謎のかたちで教えている。

（……）

まったくそうなのだ！ 神的な詩人たちは、古代を通じて、神は天上にあって慈悲ぶかいことを教えてきた… そしてこれらの詩人は、別名を預言者（vates）と呼ばれるようになった。およそ預言者である人は、神の器（vas）であったのだ。さればこそ我々は、かつて第二の神学であったその詩を、ふかく省察すべきである。

（……）

モーゼ、ヨブ、ダビデ、ソロモンは詩人であった。キリストも比喩、すなわち詩にちかい形式によって語った²²。

かくして、古代ギリシャの文芸を司るミューズ（ムーサ）は、キリスト教とも融合するが、ルネサンス以降、合理主義と啓蒙主義に狭まれ、「自然の申し子」であるヒューマンの復活を提唱するロマン主義の勃興によって、もう一度近代においてその生気を取り戻すのである。

J・J・ルソー（1712～78）をはじめ、W・ゲーテ（1749～1832）、W・ワーズワース（1770～1850）、V・ユゴー（1802～85）らはいずれも自然と天才、魂と悟性、インスピレーションと憧憬・崇高などを湛え、いずれもミューズ（ムーサ）をこよなく愛していたロマン主義者だった。吟遊詩人たちがホメロスの作品を語る前に、ムーサに祈願して、神がかりによって語りはじめるという神秘的、天才的詩作・詩吟行為が、この近代になってくると、ロマン主義という運動において、形こそ違うものの、文学者、音楽家、画家などを通じて繰り広がり、継承されてきたのである。とりわけS・T・コールリッジ（1772～1834）については、「イオンとパイドロスにおいて、詩人は神話的理想像となり、神のような霊的な存在となり、幾世紀にわたってヨーロッパ文学の原型として現在まで発展してきた。つい、それがコールリッジの詩『クビライ・ハーン』に靈感を与えて顕現されてきたのである」²³と、イオンのインスピレーションの現代版としてよく引き合いに出されるものである。

もちろん、ロマン主義をもって、以上のグループを一括りにして、さらにそれをもって、日本にロマン主義文学を導入したのが森鷗外だというのは、かなりの論理の飛躍を犯したという謗りを免れないであろう。ロマン主義研究において示唆的な業績を残したアイザイア・バーリンは、その定義について、苦慮して次のように指摘する。

おそらくこれは一つの運動——運動といえばある程度の組織を意味するから——などというべきではなく、むしろ一連の態度であり、お

おざっぱにロマン主義的といわれている考え方や行動の仕方なのである。このロマン主義という題目は通常文学と芸術の歴史にあずけられている。しかし実はこれは、この二百年間ヨーロッパの生活に深く浸透し、まことに決定的な作用を及ぼしてきた、もっと広範な一つの力である。ロマン主義という語はいかにも曖昧であり、この種の術語がみなそうであるように、あまりに一般的であって使いものにならない。「古典主義、ロマン主義、ヒューマニズム、リアリズムといった言葉をまじめに考えることは不可能である」と、二十世紀初頭のフランスのさる有名な詩人・批評家は言っている。「びんに貼ったラベルで酔っぱらったり、渴きをいやしたりすることはできない。」しかし、それにしてもルネッサンス後期に始まり、産業資本主義の最盛期に終わるその時期に大きな観念の変化、言語の変化、態度の変化、ものの考え方、行動の仕方の変化が起ったことはまず否定しがたいことである²⁴。

バーリンに従って言えば、ロマン主義ばかりか、リアリズムでさえ用語として使いものにはならない。しかしながら、それは十八世紀から十九世紀の間の生活に深く浸透した力であり、現実に行われていることでもある。それを別のことで表現するならば、つまり、一つの態度であり、大きな観念の変化であり、少なくとも一つの指標であるのだ。

まさしくこの曖昧で、かつ力のある大きな観念の変化、態度となるロマン主義が、森鷗外を介して、最も歓迎されたかたちで日本に導入されたのである。

衛生学の研究のためにドイツに留学した若き鷗外は、本来医学に専念すべきだったが、西欧哲学、文学に対する思索にふけりつつ、ロマン主義の醍醐味にも浸っていたのであろうか、偶然ともいうべく愛をも経験したともいわれる（『舞姫』に書かれたように）。そして、ドイツのライプツィヒからドレスデン、ミュンヘンからベルリンというように、幾都市で暮らしを楽しみ、名残としてのロマン主義の雰囲気、身をもって感じ取ったのであろう。いや、ロマン主義ばかりか、ミューズの女神の恩寵にも蒙った

のではないかと、彼の精神の披露作『舞姫』、『うたかたの記』、『文づかひ』と、丹精を込めて訳した『即興詩人』などの行間から想像される。たしかに、ドイツでの生活を通じて、精神的には大きな変化が見られるが、石橋忍月(1865～1926)、逍遙との論争を経験して、一ロマン主義詩人がどうやって成長していくかについてまず世に呈示せねばならぬ必要性に迫られたのであろうか、若き鷗外は心身ともに『即興詩人』を受け入れ、若きアントニオとともに才能とパッションを持ち合わせていたのだと言えよう。

鷗外の『即興詩人』との出会いは、宿命的な邂逅であったかもしれない。というのも、鷗外はオーソドックスな文学を専門にしていなかったし、その初期の読書も系統的ではなかった。したがって、彼の最初の愛読書はランダムだと言ってもよく、ロマン主義の先祖たちの顔ぶれも現在のように国ごとに整然として、若き鷗外を案内してくれなかったはずである。そのなか、当時日本の読者の受容を考え、鷗外にしては、例えばソーでもなく、ゲーテでもない、もちろんシェリーでもなく、ハイネでもなかった。そうではなくて、むしろ物語性、趣味性、日常性を兼ねた、かつ入魂・インスピレーション所在を示唆してくれる作品として平均的なロマン主義文学が最も適していたかもしれない。もし当初、先に訳したのが『即興詩人』ではなく、『ファウスト』だったら、当時の読者がどう反応したか想像しかねない。いくら洋行帰の新進気鋭の秀才とはいえ、最初の作品、エロスの神がかりを示唆した『舞姫』、そしてミューズ・ミネルバを崇める『うたかたの記』と『文づかひ』が、いずれも儒教的・色懺悔的・功利的・猜疑的・日常的な価値観と基準で測られ、批評された、その鷗外の苦渋な経緯²⁵を考えれば、再出発として『即興詩人』を選び、それを「わが座右を離れざる書」にして、つい読者に送ったのが必然的だというしかない。というのも、『即興詩人』は、鷗外の懐の真の文学、真の作家像を弁護し、それを存分に代弁して描き出してくれたからだ。なお、彼にあっては、ドイツにとっての異邦人のデンマークのアンデルセンの方が——前にもいったように——都合がよかったかもしれない。というのは、鷗外はアンデルセンとともに、イタリア・ローマにとっていずれも異邦人なので、その異境であるイタリ

アへの憧憬の旅、あるいは文芸の女神ミューズに巡り合おうとする精神的、神秘的な旅は、特定の国家とか国民のボーダーを克服するのにも異邦人の方こそ都合がよかったかもしれない。

事実、ロマン主義文学作品『即興詩人』は、鷗外の文体とパッションを介して明治期日本文学において、まったく真新しい情緒・感情システムとして受容された。それは、ある意味において人々の現実と行動についての信念を塗り替えるような体系的な価値観ともいべき物語として越境してきたといえる。その物語と情緒・感情システムにおいて、読者（真剣な読者ならば）が、ここらと感情の世界において今までとは違った一連の問いかけを想起させられるのである。バーリンの言葉でいうと、ロマン主義を経由して、つまりそこには「何があるのか、何があったか、何があるだろうか、ありうるだろうか、また、何をなすべきか、何によって生きるべきか、何を求め、何を望み、何を讃え、恐れ、避けるべきなのか、またさらに人生の目的は幸福か、それとも正義か、自己達成か、恩寵と救いであるか、等々の難問題」²⁶ が改めて突きつけられたのであろう。『即興詩人』は、そういう意味で、当時日本の既存の感情システムを揺り動かした作品であり、かつまたその先のビジョンまでも示唆し、そこには新たな感覚・感受性・フィーリング・センチメンタリティーなどが布置され、それまでとは違った別様な感情・情緒システムが展開され、別様な価値観や喜怒哀楽へといざなったのである。もちろん、西欧においてそれは知名度の高い不朽の作品とは言いがたい。ロマン主義文学作品としても平均的な評価を受け、突出して優れたという作品のリストには挙げられていない。しかし、日本にとってそれは違っていった。ホメロスを起源にしてきた西欧文学の伝統——ミメシスとインスピレーション——という両方を継承し、とりわけ詩と詩人に対する態度において、日本、あるいは全東洋とは著しく違った伝統をもつ作品だといわざるを得ない。

『即興詩人』は、一般的に、今までは、主人公のアントニオが即興詩人になることを夢見て数々の試練・挫折と愛と失恋など経験して、つい即興詩人として認められ、愛も実り、円満な結末で終わる詩人のサクセス・ロマ

ンティック物語として読まれてきた。しかし、それを西欧文学の起源となる古代ギリシャのミューズの女神・入神入魂を尊ぶ文学の伝統の現代的現われとして、またはロマン主義の文学作品として考える場合、『即興詩人』はきわめて西欧の正統な伝統に属する作品であり、その伝統の延長上のロマン主義作品でもあろう。そしてその主人公の即興詩人のアントニオは、伝統の吟遊詩人の現代のイオンであり、現代に生まれ、育ち、そして現代で成長した吟遊詩人のアントニオだとも言える。つまり、アントニオの入神・入魂を崇めて、数々の遍歴を辿り、即興詩人として成功したのを見れば、この小説は、まさしくホメロスのインスピレーションの伝統を受け継いだ物語だと看取される。ゆえに森鷗外が、それを翻訳して、逍遙の写実主義と対峙させたのは決して偶然なことではない。

そこで、今まで一般的にロマン主義文学として読まれ、研究され、解釈されてきた『即興詩人』だが、それをインスピレーションという文学観においてみると、そこに驚くほど異なった内実を併せ持っていたということ を明らかにしていきたい。そしてその考察のなか、どのような新たな感情・情緒システムが日本に入り込んできたか、さらにそのなかの「海」はどのように表示されていたかをみることにする。

(つづく)

註

- 1 ゲルバート・ハイエット (Gilbert Highet) 著、柳沼重剛訳『西洋文学における古典の伝統』(上) 筑摩書房、一九六九年 (三頁)。
- 2 「靈感」(inspiration)という言葉を用いる場合が多いが、ミューズ・ムーサ・神・霊・精霊・魂など、精確にそれを確定して表現する概念は、人と時代によってそれぞれである。とはいうものの、基本的に一つのカテゴリーの現象を言い表していると考えてよい。本稿も慣習に従って、厳密にそれを定義せずに、靈感とその隣接語・類語をもってそれらを指して表現する。
- 3 篠田一士「序にかえて」同氏ほか訳、E・アウエルパツハ著『ミメーシス——ヨーロッパ文学における現実描写——』(上) 筑摩書房、一九六七年 (iii 頁)。
- 4 ディートリヒ・シュヴァニツ (Dietrich Schwanitz) 著、小杉尅次訳『ヨー

ロッパ精神の源流——その栄光と挫折と教訓の探求——』世界思想社、二〇〇六年（一四～一五頁）。

ディートリヒ・シュヴァニツは、ジェイムス・ジョイスの『ユリシーズ』の手法が「ヨーロッパ文化がその背後に二つの大きな源流を持っていること、出発点がそこにあると同時に、終着点もそこにあるという事実をわたしたちに思い起こさせてくれます」と説いてから、ヨーロッパの精神的源流を以下のように主張する。

一つの源流は、イスラエルです。他の源流はギリシャです。この二つの世界こそ、ヨーロッパ文化史の源流と源泉を形成するものです。これらの二大潮流は、さらに二種類の資料群によってその具体的な形姿を歴史に出現させています。二資料群は、滋養に富んだ幾多の歴史事件を通してヨーロッパの文化総体をさらに深くまた豊かなものにしてきています。（……）ヨーロッパ文化史の場合、わたしたちはその実例をユダヤ民族の歴史記録、すなわち旧約諸文書と、ギリシャ最古の二大長編叙事詩『イリアス』と『オデュッセイア』に見ることができます。（……）このギリシャ文学の作者はホメロスです。旧約諸文書の著者は、いわばヤハウェ神だといっても構わないでしょう。神話的表象という意味ではこの両者は、これら二作品の著者なのです。原著者の断定は不可能です。彼と出会った人はいません。さらに旧約諸文書によれば、人間にはイスラエルの神を直接その肉眼で見ることが許されていません。いや、この神は嫉妬深い神なので、自身の可視的彫刻すら許可しなかったのです。

- 5 藤沢令夫訳「国家」〈第二～三巻〉『プラトン全集 11』岩波書店、一九七六年（一五三～二一一頁）。
- 6 同上書「国家」〈第十巻〉『プラトン全集 11』（六九〇～七二五頁）。
- 7 今道友信訳「詩学」『アリストテレス全集 17』岩波書店、一九七二年（二三～二四頁）。
- 8 E・アウエルバッハ（Erich Auerbach）著、篠田一士訳『ミメシス——ヨーロッパ文学における現実描写——』（下）筑摩書房、一九六七年（三一三頁）。
- 9 柳田泉著『〈小説神髓〉研究』（明治文学研究〈第二巻〉）春秋社、一九六六年（四五頁）。
- 10 同上書（四四～四五頁）。

柳田泉氏の調査による『小説神髓』の原材料として集めた諸作品は、東京

帝国大学入学以前の夥しい戯作文学作品と、入学以降の講義に関するものと、それ以外のものがあるが、いずれもロマン主義代表的な作家と作品が見当たらず、それについて渉獵しなかつたか、避けていたと見ていい。しかも、「対決以前（逍遙鷗外論争，引用者）の分も一緒になっているからで、これを対決以後拾い集めたものばかりにすると、対決から発表までの足かけ五年間に集めたものは、なるほどいくらかもないようである。それも、一時に集められたのではなく、時々、かなり間をおいて見つけたものであろうから、これらの材料を組み立てに掛けた時間のわりに、それがさりと消化されておらず、材料それ自身の独立した特色が随所に見えているのも、無理がないような気がする」と原材料が限られて、量も少なかったことを指摘している。

- 11 藤沢令夫訳「メノン」『プラトン全集9』岩波書店、一九七四年（三二九～三三一頁）。または、副島民雄訳「メノン」『プラトン全集5』角川書店、一九七四年（一六九～一七一頁）。
- 12 同上書、藤沢令夫訳「パイドロス」『プラトン全集5』岩波書店（一七六頁）、または、同上書、副島民雄訳「パイドロス」『プラトン全集3』角川書店（二七五頁）。
- 13 田中美知太郎訳「ソクラテスの弁明」『プラトン全集1』岩波書店、一九七五年（六三～六五頁）、または、山本光雄訳「ソクラテスの弁明」『プラトン全集1』角川書店、一九七三年（五五～五七頁）。
- 14 内藤亨代訳「イオン——『イリアス』について」『プラトン全集6』角川書店、一九七四年（一〇五～一三二頁）。
- 15 プロティノス(205?～270)、プラトン主義の後継者として見なされ、のちネオプラトニズムの創始者とも言われる。代表作には『エネアデス』（田中美知太郎ほか訳、中央公論、一九八七年）。
- 16 エルンスト・ロバート・クルツイウス (Ernst Robert Curtius) 著、南大路振一ほか共訳『ヨーロッパ文学とラテン中世』みすず書房、一九七一年（三三二頁）。
- 17 前掲書「イオン——『イリアス』について」『プラトン全集6』（一一四～一一五頁）。
- 18 若松寛訳『ジャンガル』平凡社、一九九五年。
- 19 若松寛訳『ゲセル・ハーン物語』平凡社、一九九三年。
- 20 同上書（一一七頁）。
- 21 同上書（一一四頁）。
- 22 前掲書『ヨーロッパ文学とラテン中世』（三一～三一二頁）。

²³ Penelope Murrey, Ed. *Plato on Poetry*. Cambridge University Press, 1997, p. 25.

²⁴ アイザイア・バーリン (Isaiah Berlin) 「序」, H・G・シェンク (H. G. Schenk) 著, 生松敬三ほか訳『ロマン主義の精神』みすず書房, 一九七五年 (ix~x 頁)。

²⁵ 石橋忍月「舞姫」, 「うたかたの記」, 「新著百種第十二号文づかひ」, 福田清人編『明治文学全集』(23) 筑摩書房, 一九七一年 (二七二~二七九頁)。

石橋忍月はこの評論の「舞姫」において, 「『舞姫』の意匠は恋愛と功名と両立せざる人生の境遇にして此境遇に処しむるに小心なる臆病なる慈悲心ある——勇氣なく独立心に乏しき一個の人物を以ってし, 以て此の地位と彼の境遇との関係を發揮したるものなり」(同上書, 二七二頁)といい, 単刀直入にして主人公「大田豊太郎」を恋愛と功名との拮抗という既存の東洋的・儒教的な人情物の構図において評しているが, そこには「舞姫」の西欧ロマン主義文学を背景とする愛と人間の運命的な限界に対する悲しげな嘆きとメランコリーを表現しようとする若き鷗外の憂憤のモチーフが見落とされているのが明らかだ。若くて才気煥発の鷗外より三歳下の, 同じ熱血文学青年だった石橋忍月にとって, 運命の憂鬱というモチーフへの理解はまだ無理だったのか。しかし, 鷗外の恵まれた文学才気を, スタートの時点において捻じ曲げるのには十分だったと見て取れよう。

「うたかたの記」と「文づかひ」についても同じであるが, 石橋忍月は西欧文学の伝統, 特にロマン主義「狂気」, 天才, 「ミューズ」, 「ミネルバ」などへの憧れといったような重要な伝統的な要素をまったく無視し, 前者の「うたかたの記」を「三種の狂を書き別けしものなり(…)曰く偽狂, 曰く眞狂, 曰く学問狂是なり」(同上書, 二七四頁)と裁断し, 後者の「文づかひ」について「浮世の果敢なきを歎じて終に厭世の念を生じ薙髪して尼となるもの, 従来日本の女子に往々見る所にして亦た院本小説に此を写すも頗る多し, 近く紅葉の色懺悔伽羅物語及び眉山の墨染桜等皆な是の種なり, 本著文づかひも亦た之と同一の趣向なり, 本著の女主人公イ、ダ姫ハ尼とハならず然れども彼ハ『かの羅馬教の寺にひとしく, 禮知りて情知らぬ宮の内』を以て彼の冢穴と思惟したり知るべし文づかひも亦た予の所謂尼小説の一種なることを」(同上書, 二七八~二七九頁)と, 色懺悔, 淪落悔恨などのような東洋的, 儒教的, 仏教的教訓説話のような価値観で裁いているのである。若き鷗外にとって, それは当然, 見当違い批評だが, 文学の狂気に酔いしれた閃きを自ずから釈明しようとしなかったのであろうか, 二人の論争は始終, ロマン主義の核心に触れなかったのが確かである。たとえ鷗外がそのロマン主義文

学の狂気を当時の日本文壇に解説しようとも、解説する手立てがなかったに違いない。それは常に様ざまな作品を呈示して見せただけにとどまり、それにもかかわらず、恐らく理解してくれる読者は少なかったのであろう。したがって、主として儒教的人情本の文学観の範囲から出られなかった石橋忍月の批評は、今日からみても、それが不本意とはいうものの、近代文学の草創期に「吟遊詩人」たろうとして出発した鷗外の創作の天才を鈍らせるには、あるいはその想像の翼の羽をむしるのには、十分に手を貸していたと言えよう。

²⁶ 前掲書『ロマン主義の精神』(xi頁)。