

Fr・シュレーゲル

ロマン派文学論

山本定祐訳



富山房百科文庫

17



ロマン派文学論

Fr・シュレーゲル

山本定祐訳



ロマン派文学論
— 富山房百科文庫 17 —

昭和五十三年五月三十日 第一刷発行

定価 七五〇円

訳者 山本定祐

発行者 坂本起一

印刷者 白井倉之助

株式会社 精興社

田中製本

〒一〇一 千代田区神田神保町一丁目三番地
富山房

合資会社
電話 (〇三) 二九一—二一七—
振替 東京五—五四五二九

© Sadasuke Yamamoto. Printed in Japan, 1978.

(落丁・乱丁本は おとりかえいたします)

0298-098018-7313

解題

山本定祐

十数年も前のことになるが、「美神の無常」という意味の表題をもった、ウラジミール・ウエイドレの、知的感興をそそるといふ点で類のない本（邦訳題名『芸術の運命』）を読んだことがあった。そのなかに「ロマン主義とは様式の死である」と喝破した文章があつて、これは当時のわたしには事情がよくわからぬなりになかなかの卓見であるように思われた。つまり現代文学が今も抱えこんでいるさまざまの問題の根はロマン主義にあるわけだ、とわたしは考え、当時出版されはじめたばかりの校訂版フリードリッヒ・シュレーゲル全集を買つて読みはじめた。これがシュレーゲルとの長いつきあいの始まりで、いま彼の文学論を一冊にまとめるという仕事をしてみて、ウエイドレのこの論断は大筋においてまちがっていないし、むしろ問題のありかを見事に言いあてているとあらためて感じ入ることになった。しかしながら、たとえば「カントは世界の方程式を主観の側から解き、ゲーテはそれを客観の側から解いた」というジンメルの名文句とおなじようなもので、ウエイドレの規定は問題を一刀両断にして颯爽たるところはあるけれども、それだけに錯綜した問題圏の全体が単純化されすぎてしまったきらいがないわけではない。ここに選出されたフリードリッヒ・シュレーゲルの文章から、そのあたりの消息がおわかりいただけるのではないかと思う。

分量の関係で抄訳という形にせざるをえなかったものもあるし、ここには訳出できなかった文章と関連させて初めて納得のいくものもふくまれているので、そして何よりも、フリードリッヒ・シュレーゲルのままたった紹介はわが国では本書が初めてだと思われるから、以下に一つ一つの作品を追いつつ、いささかの蛇足を添えることにする。

なお、以下に使用する略号の示すものは次のとおりである。

KA = *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*. (『校訂版フリードリッヒ・シュレーゲル全集』)

LF = *Die Lycæums-Fragmente*. (『リュッフェウム断片』)

AF = *Die Athenæums-Fragmente*. (『アテネウム断片』)

Idn. = *Ideen*. (『イデーエン』)

LN = *Literary Notebooks*. (『文学ノート』)

近代文学の特性

ここに翻訳したのは『ギリシア文学研究論』(*Über das Studium der griechischen Poesie*)の冒頭の部分であって、全体のほぼ十分の一の分量に当る。いわば序論の部分である。「近代文学の特性」という題は、訳者が仮につけたものである。

この論文は一七九五年に執筆され、将来完成されるはずの(実際には完成されなかった)大作『ギリシア人とローマ人』の第一部として、一七九七年に出版された。グンドルフはこの論文に関して、これはシュレ

ーゲルのロマン主義修業時代の終りを告げる総括的作品であり、同時に、一七九六年ドレスデンからイエナに移ることによって始まるロマン主義巨匠時代（ライプツィヒ）のプログラムでもある、と言っていて、この言葉がこの論文の占める位置をほぼ正確に表現している。もっと具体的に言えば、いわゆる「ロマン的文学」romantische Poesie という言葉が、控えめではあるけれども意識的に用いられたのは、この論文をもって嚆矢とする。したがってシュレーゲルにおける、あるいはいわゆるドイツ・ロマン派における文学理論とその展開を問題にする場合に、最も基本的な文献となるべき最初のものである。

ところでこの論文は、本書に訳した部分からも明らかのように、近代文学の特性描写から始まる。ここでいささかの皮肉をこめて鋭く抉り出されている、ジャンルの崩壊、文学理論の実作に対する優位と不毛、刺戟的な素材の氾濫といった近代文学のさまざまな特徴が、二世紀を経た現代文学の状況と空恐しいほどによく似ているという点を、まず見逃すわけにはいかないだろう。なぜならば、ここで初めて歴史的な視点からなされた近代文学の状況に対する深い洞察は、その後つねにシュレーゲルのロマン主義文学理論の基盤でありつづけることになるからである。この論文の重要性は何よりもまずその点にあり、彼の文学理論が最近ドイツ国内だけでなく、他のヨーロッパ諸国やアメリカなどで、いわばルネサンスを迎えているのも、このような事情と無関係ではないだろう。

身も蓋もなく言ってしまうと、この論文は理論的には、ギリシア文学（芸術の永遠の原型）対近代文学という対立概念によって構成されており、近代文学が真にすぐれた文学たらしむとするならば、「個人的恣意」は「客観的美」へと移行しなければならぬ、というのがその結論である。本書では割愛せざるをえなかつ

た部分に、こういう文章がある。

「美は個人的興味から切り離された満足の普遍妥当の対象であり、このような満足は、欲求の圧迫から法則の圧制からおなじように独立しており、自由であって、それにもかかわらず必然的であり、まったく無目的のしかも完全に合目的である。個人的なものの過剰は、したがっておのずから客観的なものへと導かれ、個人的興味を呼びおこすものは、実は美への準備である。そして近代文学の窮極目的は、最高の美、最大の客観的美的完全性以外の何ものでもない。」

ここにヴィンケルマン流のギリシア讚美と、カント、シラー美学の直接の影響が未消化のままに混入していることは、いまは問題の外におくとしても、ギリシア文学が過度に理想化され、それに比例する形で近代文学が負の色彩を濃く帯びていることは事実である。だがこの論文の表題から考えるならば、ここには近代文学に関する記述が不当なほどに多い。それは分量において全体のほぼ半分になると言つてよい。このことは、表題にもかかわらず、あるいはギリシア文学に捧げられた全面的な讚美と近代文学に対する否定的言辭にもかかわらず、シュレーゲルの真の関心が、すでに近代文学とその遺産を直接相続している同時代の文学にあったことをはっきりと示している。たとえば近代文学を一つの巨大な渾沌に凝した叙述(本文一二ページ)は、その後のシュレーゲルの文学理論の基盤となるべき状況認識であるが、ここではあきらかに近代文学そのものへの積極的な期待が語られている。つまりこの論文の論理的帰結に沿つて、近代文学をギリシア文学の理想に近づけようとするのではなく、負の符号を帯びた近代文学そのものを、正のエネルギーとして積極的に認めようとする氣配が、ここにはすでに認められる。

彼は一七九六年イエナに移り、同時代の文学に対する批評活動を始めるのであるが、その過程において近代文学のさまざまな特性は、そのまま積極的に肯定され、そこに新しい文学の姿が摸索される。これがロマン主義文学の誕生につながることになるのである。その意味で、この論文のなかですでに「ロマン的文学」という言葉が何回かあらわれ、それが主として近代文学の誕生期の産物であるロマン語で書かれた文学の意味で用いられているのは、興味深い。やや拡大して考えるならば、シュレーゲルにおけるロマン的文学とは、もともと近代文学と同義語なのである。そして彼の内面で近代文学が積極的に評価されはじめるにつれて、ロマン的文学は、ロマン主義文学として、いわば理想的、典型的な色彩を濃く帯びるようになる。

ところでその後のシュレーゲルの文学理論、あるいはドイツ・ロマン主義一般の文学史的位置を正確に知るためにきわめて重要な対立概念を、この論文はもう一組提供している。訳出した部分にはふくまれていないので、それをここに紹介しておくことは編者のつとめであろう。

シュレーゲルによれば、近代文学一般の精神を最も完全かつ卓越した仕方で特徴づけているのは、シェイクスピアである。

「だが彼の描写はけっして客観的ではなく、徹頭徹尾作為的 *maniert* である。〔中略〕彼の個人的技巧の独創的な刻印が紛れのないものであり、模倣しがたいものであることは、すでにしばしば指摘されてきた。あるいは個人的なものはそのもも個人的な仕方ではか把握され描写されえないのかもしれない。少くとも個性的芸術と技巧とは切り離すことのできぬ同伴者であり、必然的な相関物であるように見える。」

一方「技巧」に対しては「様式」が対置される。

「様式とは、美あるいは趣味を構成するさまざまな根源的にして本質的な構成要素の持続的均衡状態を意味する。したがって間然するところのない様式をもった作品あるいは時代とは、自由なる心情から発した必然的法則によって満たされた作品あるいは時代ということになるであらう。」

そのような作品とは、彼によると、たとえばソポクレスの悲劇であり、そのような時代とは、アッティカ悲劇の黄金時代である。

「幸運にもソポクレスは、アッティカの公の趣味の最高の瞬間に遭遇した。〔中略〕完成せる趣味と間然するところのない様式の長所を、彼は時代と共有した。」

これを要するに、「技巧」^{マニール}とは「様式」^{シュタイル}の喪失にほかならない。つまりシュレーゲルによれば、近代文学とは様式の喪失と同義である。冒頭に引用したウェイドレの言葉は、おそらくここに由来するであらう。

ところで「マニール」Manierなる概念は、本来イタリア語の maniera に発しており、最初は maniera antica, maniera moderna というふう^にに形容詞を伴って用いられていたものが、十七世紀のイタリア芸術論、ことに絵画論において、対象をそのまま摸倣せず、頭のなかで変形して描いた場合に独立して使われるようになったという歴史をもっている。その後たとえばドイツにおいては、カントは『判断力批判』のなかで、「一箇の芸術作品がマニールをもっていると名づけられるのは、その作品における理念の表現が珍奇を狙っていて、理念に適合せしめられていない場合のみである」と言っており、ヘルダーは、「個人の趣味が行使される場合、それは彼のマニールと呼ばれる」（『カリゴネ』）と定義している。そして周知のようにゲーテは「マニール」を、自然の摸倣と様式との中間に位置づけ、芸術家が「自然の文字をただなぞってゆく

だけのやり方に不満を抱き、「その魂で捉えたものをふたたび自分流の仕方では表現する」場合に、この概念を用いる（『自然の単純な模倣、マニール、様式』）。こうしてみると概念規定そのものは、シュレーゲルも先人を踏襲していることがわかるのであるが、見逃してならないのは、上記三人の場合にいずれも芸術上の一手法として、歴史的な顧慮なく用いられていたものが、彼に至って初めて近代文学の特性と結びつけて論じられているということである。このことは、「マニール」の概念がドヴォルシャックによって、グレコの絵と結びつけられて積極的概念として評価された後に、E・R・クルティウスにおいて、「マニエリスム」という言葉は、文芸学の術語の隙間をちようどうまく埋めてくれるので、借用してさしつかえないだろう。このような目的のためには、もちろんこの言葉の芸術史的内容をすべて排除して、その意味を拡張しなければならぬ。その場合この言葉は、古典主義に對置されるあらゆる文学的傾向（それが古典主義の前であれ後であれ、あるいは何らかの古典主義と同時代のものである）の公分母をあらわすことになる。このような意味に解するならば、マニエリスムはヨーロッパ文学の一つの定数である。あらゆる時代の古典主義に對する補足現象である」（『ヨーロッパ文学とラテン中世』）というふうに規定されるに至ったこと、さらに近代文学が後にシュレーゲルにとって積極的な意味をもつに至ったことを考慮に入れるならば、軽からぬ意味をもっているように思われる。

もっともシュレーゲルはここでは「マニール」を、様式の存在しない状態、個人的恣意のみがあって、それが時代の文化と結びついていない状態として、つまり芸術的には負の符号を帯びたものとして記述し、そこに近代文学の特性を見ているのであって、たとえばドヴォルシャックが晩年のミケランジェロやグレコに

おけるマニエリスムを評価したごとくに、それをそのまま正の符号へ転回することを、少くとも論文の論理的帰結としてはまだ考えていない。しかし一七九七年の未発表断片にはすでに、「あらゆるすぐれた小説はマニールをもっていなければならない、その個性のゆえに」(LN 398)という文章が見られる。シュレーゲルの内面で近代文学そのものが積極的に肯定されるとともに、マニールも正の符号に転じていったということであろう。こうして彼の「ロマン主義文学」の基盤ができあがる。

フラグメント 断片

ここにはシュレーゲルがみずから編んで発表した三つの断片集を収めた。

「リュツェーウム断片」は、一七九七年、J・F・ライヒアルトの雑誌『芸術のリュツェーウム』に、「批評的断片」と題して発表され、後にJ・ミノール編の、いわゆるミノール版シュレーゲル著作集に収められたもので、百二十七篇の断片からなる。「アテネーウム断片」は、一七九八年、シュレーゲル兄弟がその文学活動の拠点として創刊した雑誌『アテネーウム』の第一巻第二部に、兄A・W・シュレーゲル、シュライアーマッハー、ノヴァーリスの三人による共同の作品という形で無署名のまま発表された断片集のなかから、上記ミノールがF・シュレーゲルのものだけを抜き出して前記の著作集に採ったものである。総数四百五十一篇。「イデーエン」(総数百五十六篇)の初出は『アテネーウム』第三巻第一部(一八〇〇年)である。断片の末尾に添えた番号はすべてミノールに拠る。

もちろんこれ以外にも、シュレーゲルは厩大なメモ、断片の類を残しており、そこにはさまざまの着想が

まだ推敲されないままに、場合によってはたがいに矛盾しあいながら壮大な渾沌を形成していて、われわれはその大部分をすでに校訂版シュレーゲル全集において読むことができるのであるが（文学に関する未発表断片は、一九五七年にハンス・アイヒナーが『文学ノート』と題してロンドンで編集出版している）、本書に訳出したのは、シュレーゲルが明確な形式意識をもって編集発表したものだけである。

彼が断片という形式を選んだ直接の契機としては、一七九六年に出版され、翌年ドイツ語に翻訳されたシヤンフォールの『警句集』があり、事実「リュツェーウム断片」にはその影響が顕著である。あるいは自身のこととを「さまざまの断片からなる体系」と名づけた彼自身の個人的資質の問題もあずかつていよう。だが彼がこれほどまでにこの形式にこだわったところをみると、もっと本質的な次元でのこの形式と彼の文学理論とのつながりも無視できないだろう。Fragmentの語原はラテン語の動詞 *frangere* にあり、細かく砕くことを意味する。つまり文字どおり「断片」なのであって、本来消極的概念、否定的概念である。したがってシュレーゲルが、当時すでに用いられていた「アフォリズム」とか「マクシム」（シヤンフォールもこの言葉を選んでいっている）といった言葉を捨てて、あえて「断片」を選んだことは、「近代人の多くの作品は、成立と同時に断片である」(VFB) という、古代との比較における近代の運命への洞察と無縁ではないだろう。さらに「近代文学の特性」において展開された彼の近代文学観とも深く結びついているだろう。彼は「近代文学」という概念とおなじように、「断片」という否定的概念をも、その特性をそのまま生かしながら積極的なものに転じようと考えていたように思われる。

ところで主として難解であるという理由でさまざまの非難をあびたシュレーゲルの「断片」は、一見謎め

いた術語をちりばめて無秩序に書きちらされたもののように見えながら、実は周到な配慮のもとでたがいに有機的に関連しあっているのであって、そのことを念頭において注意深く読むならば、必ずしも理解を拒むものではない。

このような有機的関連の恰好な具体例であり、また何よりもシュレーゲルの文学理論を問題にする場合に避けて通ることのできない中枢概念でもあるので、ここで例の「ロマン的イロニー」について少し立ち入って説明しておきたい。

たとえば AF 176 は、初めて「ロマン的文学」を来るべき文学の姿として、つまり「ロマン主義文学」として意図的に鼓吹した高名な断片であるが、これは、「ロマン主義文学は発展的総合文学 Progressive Universalpoesie である。」という、いささか唐突な定義で始まっている。「総合文学」という概念に関して言えば、後に続く文章によってただちに明らかになる。問題はこれに冠せられた「発展的」という形容詞である。もちろんこの語も、「ロマン主義文学は、〔中略〕文学的反省の翼に乗って、描写された対象と描写する者との中間に漂い、この反省を次々に相乗して合せ鏡のなかにならぶ無限の像のように重ねてゆくことができる」という文章が続くことによって納得がいく仕組になっている。だが事態をいっそうはっきりさせるためには、「発展的文学はしばしば自己破壊をするけれども、ただちにふたたび自己創造をおこなう」(LN 150)という断片を挿入する必要がある。こうして「発展的文学」という概念は、断片のなかに頻繁にあらわれる謎めいた術語の一つである。「自己創造と自己破壊」という対概念と結びつけられる。そして「イロニーに至るほどに、あるいは自己創造と自己破壊の絶え間ない交替に至るほどに……」(AF 51)という文

章をこれに重ね合わせるならば、「発展的総合文学」つまり「ロマン主義文学」の特性である「自己創造と自己破壊の交替」こそは、例の高名な「ロマン的イロニー」なのだということが明らかになる。

ロマン主義を「無限なるものへの憧れ」と規定しようとする傾向が、一般に抜きがたく存在している。もちろんそれに根拠がないわけではないのであるが、そこからただちに夢見心地のうちに遠い世界に憧れたり、月の光を浴びた森の孤独を愛する通俗的ロマンチズムが導き出されたのは、主として後期ロマン派の毒素に犯された感傷主義によるもので、これが長くロマン主義一般を蔽うことになる。確かにシュレーゲル自身も、ロマン主義の特性である永遠の発展性を無限なるものへの志向と言いかえており、「こういったもの〔文学作品における人物や個々の事件など〕はすべて〔中略〕より高いもの、無限なるものへの暗示にすぎない」(本文二〇五ページ)といった類の表現は、彼の文章のなかからいくらでも探し出すことができる。しかし問題は、この「無限なるもの」がどのような性質のものであり、どのような仕方でも文学作品のなかに表現されるのか、ということであろう。

「古代は生の完全なる表現、無限なるものと有限なるものとの実際の宥和であり、その原理はしたがって統一と調和であって、その特徴は安らぎと落着きである。ロマン主義芸術はそれに反して、有限なるものなかにあって無限なるものを暗示するにすぎない。」(ジャン・パウル『美学入門』について)

一八一四年に書かれたこの文章は、「近代文学の特性」において展開された古代と近代との対比の正確な延長線にある認識と言ってよい。つまり「無限なるもの」は、シュレーゲルの文学的出发点から変ることなく「欠如」として、少くとも「隠されたもの」として、「憧れ」の対象であった。「無限なるもの」と「有

限なる存在」との失われた結びつきを取戻そうというのが、シュレーゲルの文学論のかなめである。その際の彼の具体的な方策というのは、次のようなものである。

「無限なるものの意識は構成されなければならない——反対物を破壊することによって。」「無限なるもの」という意識は存在する。ただ有限なるものという幻想が破壊されさえすれば、それはあらわれる。」（『哲学的修業時代』第一部 KA XVIII）

要するに文学において「無限なるもの」が表現されうるためには、「有限なるもの」という幻想」が破壊されなければならない。これがつまりは「自己破壊」なのである。そしてこの自己破壊が具体的にはどのような仕方でおこなわれるかという点については、「イロニーは永遠のパレクパーゼ Parékhase である」（『哲学的修業時代』第一部）という有名な「哲学断片」が教えてくれる。パレクパーゼという耳馴れない言葉に関しては、シュレーゲル自身が次のように説明している。

「それは作品〔古代アテネの喜劇〕の途中で、合唱隊によって詩人の名前で民衆にむかって語りかけるものである。実際それは作品の完全な中断であり、破棄である。」（『ヨーロッパ文学の歴史』KA XI）

つまり劇の進行の最中に突然詩人の代弁者としての合唱隊が舞台の前面にあらわれて観衆に直接語りかけ、そのことによって劇中の世界を中断し、相対化してしまうのである。

こうして先に引用した AF 116 の、「文学的反省の翼に乗って」云々という、ロマン主義文学を規定した文章が、実はイロニーのはたらきをも規定したものであることが明らかになる。要するに有限なるものの世界が反省を通して破壊（相対化）されることによって、その見せかけの相（幻想）があらわになり、その反

省の無限の相乗のうちに「無限なるものの意識が構成」されるのである。つまり、これはきわめて重要なことなのだが、イロニーはシュレーゲルにとっては文学における構成的原理なのであって、単に皮肉アイロニカルな言辭を弄するという、通常のイロニー概念とは本質的に別の次元に属している。それは「修辭学におけるごとくに個別的なイロニー的言辭に支えられていない。」(AF 23)したがって、たとえば小説ノベルという寛やかな形式のなかでこそ、イロニーは存分にはたらくことができるのであって、「イロニーは断片にはふさわしくない」という『文学ノート』の断片(LN 702)は、このようなコンテクストのなかで理解しなければならぬ。このようにイロニーを単なる「修辭学的技巧」から、文学における構成的原理へと発展、あるいは深化させたのは、シュレーゲルの独創であると言ってよいだろう。これはたとえば「さまざまの事物の關係のなかから」あらわれるローベルト・ムシルのいわゆる「構成的イロニー」にも、遠く受継がれることになる。シュレーゲルの独創のもう一つの点はもちろん、イロニーが「無限なるもの」への視野をひらく、と考へたことにある。「イロニーとは、宇宙に対する感覚を通しての、無限性の、普遍性の顕示である」(『哲學的修業時代』第一部)という断片も、そのことに関連している。

しかしこれではまだイロニーという概念を完全に説明したことにはならないだろう。イロニーは「自己破壊と自己創造の交替」なのであって、単なる自己破壊ではないのだからである。「自己創造」に関しては、シュレーゲルの創作理論を理解するための豊富な示唆をふくんでいる LF 37 のなかで、「自己創造、つまり創作と感激」と言いかえられている(この用語に関しては、「断片」の訳註(7)を参照していただきたい)。これは「熱狂のない、実在に観念論のないイロニーの空虚な形式ほどに浅薄なものはない」(LN 1047)とい

う断片、あるいは「文学における構成力」を「熱狂プラス技巧」(LN 1109)とする考えとも関係しているであろう。つまりイロニーは、破壊(相対化、技巧)と創造(感激、熱狂)のディアレクティックに支えられているのである。そしてこのディアレクティックの結果は、LF 28 によれば、「自己限定」である。

「感覚……とは、分割された精神である。すなわち自己限定、したがって自己創造と自己破壊の結果である。」

つまり「創造」と「破壊」のディアレクティックによる「自己限定」を事とする「分割された精神」こそが、イロニーを必然たらしめる場なのである。シュレーゲルが好んで用いる「反省」Reflexion という語によってあらわされる心の動きも、もちろん「分割された精神」の所産である。たとえば「人間は、自然が創造しつづみずからを振返ることである」(Jm. 28) という断片は、このような精神によってのみ発想できるものである。人間とは、いわば創造する自然の反省なのである。だがまた別の言い方をすれば、「分割された精神」とは、AF 51 にあらわれる、「意図であると同時に本能でもある」がごとき精神でもある。シュレーゲルに従えば、本能と意図のディアレクティックがイロニーに達するほどに自然なものになった場合に初めて、真の素朴が生ずる。単なる本能はばかけており、単なる意図からは気取りが生ずるだけだ、と彼は言う。このような、いわば倒錯した素朴観の底にあるのは、早く来すぎた現代人としてのシュレーゲルの錯綜した自我意識であろう。意図なしには素朴という概念が考えられないのである。このような素朴観がその時代にあつていかに特殊な例であつたかは、たとえばシラーが素朴を、「自然が内的必然性から人工にうち勝つこと」(『素朴文学と感傷文学について』)だと規定しているのと比べるとはつきりするだろう。