

スタンダールにおけるロマン主義運動

あるいは「小説の発見」

(2)

白 田 紘

第2部 主張の展開

1

第1部においては、スタンダール STENDHAL が1800年から1830年までのいわゆるロマン主義の台頭期において、いかに文学ないしは文学的事件とかかわりをもったかを、「概観」として述べた(註1)。スタンダールは、この時期に様々な経緯で次々と『ロマンティシズムとは何か、とロンドーニオ氏は言う』*Qu'est-ce que le Romantisme? dit M. Londonio* (1818), 『芸術におけるロマンティシズム』*Del Romanticismo nelle arti* (1819), 『英国における一戦争捕虜の、ロマン主義者と古典主義者の戦いに関する考察』*Ragionamento d'un prigioniero di guerra in Inghilterra intorno alla guerra tra i Romantici ed i Classici* (1819), 『ラシーヌとシェイクスピア』*Racine et Shakespeare* (1823), 『いくつかの異議に対する回答』*Réponse à quelques objections* (1823), 『ラシーヌとシェイクスピア』第2部 *Racine et Shakespeare N° II ou Réponse au manifeste contre Le Romantisme, prononcé par M. Auger dans une séance solennelle de L'Institut* (1825) などの文章によってロマン主義に関する考えを書きとめ、あるいは発表したのであった。ここでは、それらの個々の内容について考え、スタンダールのロマン主義的主張、ないしは文学観、さらにはものの見方といったものが、どのように展開していったかをあとづけてみたいと思う。

a. ロマンティシズムとは何か、とロンドーニオ氏は言う(註2)

ロンドーニオ氏 CARLO GIUSEPPE LONDONIO は1817年に『ロマンティック詩歌に関する批判的概説』*Cenni critici sulla poesia romantica* という激烈な反ロマン主義的パンフレットを出版して、イタリアにおける反ロマン主義の旗手となった(既述)。スタンダールのこの文章の表題はロンドーニオ氏の所説に対する反論をうかがわせる。しかしながら、本文ではロンドーニオ氏の名前はおろか、具体的にその見解のどれかに反論しているという気配も見えない。スタンダールはロンドーニオ氏一人のみならず、氏に代表される反ロマン主義者ないしは古典主義者全体

に、彼らの主張のある部分に関して反論している、と考えた方がよいであろう。

イタリア滞在中のスタンダールは、この文章で、自分をイタリア人として提示し、イタリア人に向かって発言している。イタリア人に筆者を偽装させる必要性は、『1817年のローマ、ナポリ、フィレンツェ』*Rome, Naples et Florence en 1817*でその著者をドイツ人もしくはドイツで任務についてフランス人に偽装させたのと同じ理由であろう。1814年以後、再びオーストリアの支配下にはいったイタリアの政治状況と、政治に結びつく保守的な文学的状况のなかで、彼はイタリアのロマン主義文学者に啓発され、彼らと連帯感を深めながら、イタリアにおける真の国民文学の再生を説いている。そこには必然的にイタリア人にイタリア人としての意識の覚醒を促すという側面がつきまとう。これはおそらく支配者からの独立を教唆するのにも等しいことである。スタンダールの偽装には権力者の追及を恐れようという意図が見られる。

以上のようなことをひととおり頭に入れた上で、スタンダールのこの文章における主張をとり出してみよう。彼はイタリア文学再生のために、アルフィエーリ ALFIERI、フランスの古典主義文学とりわけラシーヌ RACINE、フランスにおける古典主義者およびデュソー DUSSAULT、そしてこの主義の「パラディウム」である三一一致の規則を退ける。そして反対に彼の薦めるのが、シェイクスピア SHAKESPEARE、シラー SCHILLER、バイロン BYRON そして『エディンバラ評論』*Edinburgh Review* であり、この傾向に属するものとしてフランスの劇作家ルメルシエ LEMERCIER (1771—1840)のシェイクスピア風コメディ『クリストフ・コロムブ』*Christophe Colomb* (1809)、イタリアの詩人モンティ MONTI (1754—1828)の『バスヴィユに捧ぐ』*Bas-svilliana* (1793)と『マスケローニ讃歌』*Mascheroniana* (1800)、ピンデモンテ PINDEMONTE (1753—1828)の悲劇などが指摘されている。スタンダールはこの派の文学こそが現代のイタリア国民に必要な文学であると主張する。

スタンダールは叙事詩や叙事詩人の名前なども出したりしているが、この文章でとりあげられるのは主として演劇（悲劇）であり、ロマンティシズムと古典主義の分岐点を「三一一致の規則」*les règles des trois unités* においていることは明らかである。彼はなぜこれを退けようとするのだろうか。退けるというよりもむしろ、この規則を守らない作品を認めようとしなない古典主義者に対して、規則を守らない作品の有効性を説得しようというのが彼の姿勢のようである。

『ロマンティシズムとは何か、とロンドーニオ氏は言う』は、「ロマンティシズムとは何か」*Qu'est-ce que le Romantisme*、「時と場所の一致」*Des unités de temps et de lieu*、「詩の歴史」*Histoire de la poésie*の三つの部分から成り立っている。一致の問題はこの二番目の章でとりあげられているわけだが、問題の核心を述べている前半三分の二は、既にドリス・ガネル DORIS GUNNELL が指摘しているように（註3）、すべてがジョンソン SAMUEL JOHNSON の『シェイクスピア序文』*Preface to Shakespeare* (1765) からそのまま引き写されている（註4）。「剽窃」*les plagés* をどう考えるかについて問題を残すことになるかもしれないが（註5）、さしあたって剽窃であっても著者の *authentique* な考えを述べているものとして受け止める方が誤りない。ス

スタンダールはジョンソンの考えのなかで強く賛同できるものを自分のなかにとりこみ、それを自分の *contexte* のなかで提出している。

まず、スタンダールは古典主義者が『マクベス』 *Macbeth* や『アントニーとクレオパトラ』 *Antony and Cleopatra* を一致の規則からはずれるものとして容認しないことに反論する。これらの作品では場面がスコットランドからイングランド、アレキサンドリアからローマといった具合に遠く離れた場所のあいだで転換されるが、これが古典主義演劇理論の「場所」の規則に反するのだ。「場所」の規則に反しているということは「時間」の規則を侵すことでもある。古典主義者は観客が同じ劇場の同じ椅子に腰をおろしている三時間あまりのあいだに、舞台上ではアレキサンドリアからローマへと場面が変わり、そこで数ヶ月もの時間が経過したことになるのは、いかにも作りごとめいてドラマを信じ難いものにする、と主張する。「一ヶ所で、一日のうちに、ただ一つの事件が完結する」 *qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli* (註6) という規則によって、古典主義者が目ざしたのは「ほんとうらしさ」 *le vraisemblance* を守ることだが、そこには演劇をつとめて現実符合させようという合理精神があった。

スタンダールは劇作品が現実とは異なるものだと言う。舞台上と観客席の現在はまったく別のものであり、舞台上がアレキサンドリアであっても観客は自分がアレキサンドリアにいるなどと思っていないし、舞台の上の出来事を現実と混同するようなことはない。観客は芝居は芝居にすぎず、役者は役者でしかないことをよくわきまえている。したがって、舞台上がある時はヴェネツィアある時はキプロス島であってもさしつかえない。舞台上をヴェネツィアと思うことができる観客は、次にそこがキプロス島であると思うこともできる。スタンダールは、ジョンソンに倣って、以上のように考える。そして時間についても、現実上演時間が三時間であるにしても、この時間に芝居の出来事の時間を近づける必要はないと主張する。現実の時間経過と同じようにアクションの順を追って表現されれば、それらのあいだに二十四時間ないしは三十六時間といった限られた時間でなく、長い時間が流れても想像力にさからうことはない、と言う。彼は、劇が本と同じで、「二時間かけてプルータルコス英雄伝の一つを読む物語の読者と同じくらいに、観客は場所やアクションの時間を気につけない」と述べる。

したがって、演劇における感動については、観客が舞台上の出来事を現実ととりちがえることによってではなく、「現実という原型の忠実な絵」を見て、自分も同じ立場に立たされるかもしれないと考えることによって起こる、とスタンダールはジョンソンの考えそのままに、古典主義者の言うイリュージョン（錯覚）に反論する。イリュージョン論についてはマルモンテル *MAR-MONTEL* の『文学概論』 *Eléments de littérature* (1787) にゲタをあずけたようなかたちで終わってしまっている。

三一致の規則に関するスタンダールの直接的反論は以上のごとくである。三一致については、すでにスタール夫人 *M^{me} DE STAËL* も『ドイツ論』 *De l'Allemagne* (1813) で批判している(註7)し、問題としてとりあげるのはそれほど新しいことではない。しかしながらこの批判にし

ても、あるいはロンドーニオ氏をはじめとする古典派の擁護にしても、きわめて抽象的であり、しかもほとんど付随的に触れられているに過ぎない。スタンダールの論はその点で、ジョンソンに負っているとはいえ、正面から具体的に反駁を加えていて、のちに本格化する三一一致論争に対して先駆的な位置を占めていると言えよう。

ところでスタンダールは三一一致が習慣の如く当然のものとして一般に定着していることを見逃さない。規則にあてはまらないものの有効性を主張する一方、規則以外は眼中にない狭い視野の持ちぬしを皮肉をまじえつつ攻めたてる。要するに事の本質を見きわめずにただ在来の方式以外に目を向けない層を批判する。このことと関連して、スタンダールはまた彼らがこうした規則にはずれた劇に慣れない一方で、カエサルやメアリー・スチュワートが韻文で話すのに聞き慣れている点を指摘している。これはスタンダール自身の観察から出てきたものと考えられるが、のちの散文悲劇の提唱への萌芽と見なすことができよう。

フランスの古典主義演劇のなかで、この三一一致の規則によって優れた作品を書いたのがラシーヌである。その意味ではラシーヌはスタンダールの言うように「古典主義者たちの神」である。スタンダールは「神」がすべからくこの規則を万能のごとく定着させたことを非難して、彼に偏に罪を著せる。しかしながらスタンダールは証拠をそろえて罪状を明らかにする代わりに、「ラシーヌはシェイクスピアが目の前におくだけになっているものを、華美で誇張したレンにしている」といくらか不当と思われる断定をする。そしてさらには、ラシーヌがエネルギーを喪失して柔弱になったルイXIV世の宮廷の詩人であったことを強調し、あとから「われわれに必要なのは宮廷のためにつくられた文学ではない」とつけ加える。ラシーヌが貶められていることは明白だが、一方ではスタンダールに名指しをされたデュソー氏をはじめとして古典主義者がラシーヌという「神」を不当に盾にとっていることもほんとうであろう。だがその点についてはスタンダールは沈黙している。問題のデュソー氏についても、古典主義の総帥であることが周知の事実であるとはいえ（註8）、具体的には何ひとつ説明なり批判が加えられていない。

ラシーヌとともに批判の対象になるのは、イタリアの詩人アルフィエーリである。アルフィエーリはフランスの古典主義演劇を手本に、三一一致の規則をみたした19編の悲劇をつくり、当時のイタリアにおけるラシーヌ的存在であった。スタンダールは再三再四アルフィエーリがフランス人を真似たことを非難する。「自国民の心を描かずフランス人を真似た」とか「不毛にすること、貧相なフランスの体系をさらにそぎとることばかりした」と手厳しい。イタリア人を励まし、彼らの独立への精神形成に彼の悲劇が少なからず貢献していることが、まだ見てとれなかったのか、それともあえて目をつぶろうというのか。スタンダールのアルフィエーリに対する考えは、前年出版された『1817年のローマ、ナポリ、フィレンツェ』でネーリ伯爵のメモという形で語られている。そこでは、アルフィエーリは自分を共和主義者と思っているが、貴族階級の生まれであるために貴族に対して度を過した崇拜をもち、極右主義者以外のものではない、と書かれ、さらに「王座についたら彼はネロになったことだろう」と決めつけられる（註9）。また、文

学的評価に関しては、シェイクスピアとあらゆる点で対比されたうえで、その下位におかれる。そしてここでも「フランスの真似」である。

「彼〔アルフィエーリ〕は人間の様々な行動を考えもしなかったし、また一方で、のちに様々な演劇流派をつくり出したその人間の行動を描く種々の方法も考えなかった。彼は自分の知る唯一のものであるフランスの様式から出発した。彼は記憶を観察結果と思いがいした」(註10)

言うまでもなく『ローマ、ナポリ……』における見解が、そのまま『ロマンティシズムとは何か、と……』でスタンダールが述べる批判につながっていくわけである。しかし『ローマ、ナポリ……』の考えは、『エディンバラ評論』第15号(1810年1月)の記事から引き写されていることが明らかになっている(註11)。『ロマンティシズムとは何か、と……』においてロマン主義の陣営の砦としてスタンダールがあげているこの雑誌が、彼の実際的な武器となっているのである。

しかしながら、スタンダールのアルフィエーリに対する意見は、この雑誌によって無定見に決定されたわけではない。たしかにスタンダールが青年時代にアルフィエーリに熱中したことはまぎれもない事実として知られている。1802年プティト PETITOT の訳と解説によってアルフィエーリの悲劇を発見したスタンダールは、それまでフランスの古典主義演劇に対して抱いていた熱を醒まされ、そこに在来のものと異った新しさがあると考え夢中になった。アルフィエーリに倣っての劇作を企てたり、彼の悲劇を原文で読むことに熱中した。そして一方ではラシーヌに対して厳しい判断を下すことようになった。それにスタンダールがアルフィエーリから学んだのは演劇に関してではなかった。『君主と文学について』*Del Principe e delle lettera* (1786) や『僭主論』*Della Tirannia* (1777) といった彼の政治論文を読んで共和主義的な感情を助長されたのだった(註12)。そして1804年7月11日にはこうノートに記している。

「アルフィエーリのおかげで、チェイルリー宮を見る時に怒りをこめずにいられないまでになった」(註13)

とにかくアルフィエーリは青春時代のスタンダールの師の一人であり、その影響は深く浸透したように思われる(註14)。この『ロマンティシズムとは何か、と……』でシェイクスピアについている形容詞「神のような」divin はまずアルフィエーリについていたのである(註15)。

そうした熱中はいつ頃から醒めはじめたのだろうか。それはスタンダールがシェイクスピアを知るにつれて、こちらに熱中していくのと反比例しているようだ。彼はアルフィエーリ以前にシェイクスピアをルトゥールヌール LETOURNOUR 訳で読んでいたが(註16)、理解するには彼の精神の成長を待たねばならなかった。シェイクスピアへの関心は1803年から急速に高まり、翌年の日記では既にシェイクスピアがアルフィエーリよりも彼をとらえている様子が見てとれる(註17)。

シェイクスピアへの熱中はブラウンシュヴァイク滞在中(1806~8)に彼をジョンソンへと近づけるのだが、彼がアルフィエーリと離反するのはその頃からはじまる。そして1809年仏訳が出たアルフィエーリの『自伝』*Vita*は、そこに描かれた作家の激しい性格のために、スタンダールに衝撃を与えたようだ。以後スタンダールは『自伝』によって形成された観点から、アルフィエーリ of 作品を見るようになり、シェイクスピアへの熱中とあいまって、こちらの評価ははかばかしくなくなっていくわけである。やはりシェイクスピアと対比させてアルフィエーリの文学的評価をおこなった『エディンバラ評論』第15号の記事に、スタンダールは自分の意見を読んだと考へてもよいであろう(註18)。

それにしても『ロマンティシズムとは何か、と……』において、アルフィエーリを「フランス人の真似」の一言で片づけているのは説得力に乏しい。にもかかわらずスタンダールは、イタリア人がこうしたアルフィエーリを尊敬して「他の魅力ある快楽を拒否しているのは、アルフィエーリの無知の罪を償っていることにほかならない」と、イタリア人をも暗に批判するのである。

イタリアの国民文学再生にあたって三一致の規則、ラシーヌ、アルフィエーリに代表される古典主義の、ロマンティシズムに対する抑圧は撥ね除けられねばならない、こういったスタンダールの主張はよく理解できる。だが以上に見てきたように、ラシーヌやアルフィエーリに対する攻撃は、ここでは理も論もなく彼の感情だけがうかがえるあいまいなものとなっている。スタンダールはおそらく声価の定まった詩人たちよりも、むしろ彼らを神としてその光のなかにとどまりその神を信じないものを抑圧する古典主義の信奉者たちの方を批判、攻撃するはずだったのだ。彼らこそが「少しも問題を研究せずにロマン主義の理論をやっつけようとする」張本人であり、彼らの理論で「われわれを規正しようとしている」当事者である。スタンダールは対象を同一視したが、これはのちに『ラシーヌとシェイクスピア』で修正されることになる。しかしながら、問題にしている文章では信奉者たちに対する批判や攻撃も、詩人たちに対するものと同じく根拠や理由に乏しい。彼らが如何にロマンティシズムを虐げているのか実状はこの文章から少しも浮んでこないのではなおさらである。スタンダールは彼らをただ次のような言い方で呼ぶだけである。「脆弱な魂の持ちぬし」「死んだ魂の持ちぬし」「ただひとつの虚栄心に敏感で自分の魂をあらゆる情熱にさらすことからほど遠い人々」「ギリシャ語の勉強によって頭がぼけ、書斎の退屈な生活によって縮んだ魂の持ちぬし」「古い作家を注釈することで人生を冷ややかに過す人々」言々。

それでもとにかく、外国(フランス)の過去(ルイXIV世時代)の規則で文学を束縛しようという勢力があって、それに抵抗し反撃する状況は判然としている。スタンダールはイタリアの現代がそうした規則によっては表現されえないと考えているのだ。規則が形式だけでなく内容を規定するのは当然である。彼がわざわざ『クリストフ・コロンブス』のあらすじを述べるのも、この意味でのことである。

スタンダールによれば、ロマン主義の理論は時代時代に「各国民が独自の、それぞれの性格に

のたった文学を」もつことである。作家は国民の性格に似た作品，したがって国民に大きな喜びを与える作品を作ることが要求される，と言う。それはスタンダールがモンティの二つの詩を指して言う「われわれの風俗，われわれの信仰にもとづくもの」であろうが，さらに具体的にはどんな文学作品なのであろうか。彼は中世を「シェイクスピアやシラー流に」開発することで現代のイタリアの魂を描くのに成功すると考える。この国民文学とか中世の開発といったことについては，当時ロマン主義の理論家たちにもてはやされたあい言葉であった。しかし彼は中世を，出来事の conséquences によって描くのではなく，その出来事から人物の内的な動きによって描かれねばならないと考える。十九世紀は深い感動に対する渇き，ないしは情熱そのものに対する渇きがあって，登場人物の不安や熱中の詳細を描かねばならないとする。つまり「人間の心の正確で生き生きした絵画」 une peinture exacte et enflammée du coeur humain 言い換えれば「情熱の絵画」 la peinture des passions なのである（註19）。

これが「シェイクスピアやシラー流」ということなのだろうか。スタンダールがロマン主義のために担ぎ出すこのシェイクスピアやシラー，そしてまたバイロン卿も，実はラシーヌやアルフィエーリほどに，場合によってはそれ以上に，あいまいである。特にシラーやバイロンはロマン派に与するとして名前こそあげられているが，ただそれだけである。「ロマン主義のヒーロー」のシェイクスピアは，彼の作品が時間と場所の規則を守っていない例として引かれていて，作品そのものについては「人生の様々な不幸を直載的に示す勇壮な詩」という見解だけが述べられている。したがって「シェイクスピアやシラー流」は明らかではないし，なぜこれによって「イタリアの魂を描くのに成功する」のかもわからない。ただスタンダールは繰り返して言う。

「ほんとうのイタリアの国民的悲劇をもつようになるために，ラシーヌではなく，シェイクスピアの足跡をたどって歩まねばならない」（註20）

スタンダールにとってはこうした考えは，彼の文学修業の結果，自明であったかもしれない。スタンダールに先だつロマン主義の理論の先駆者たちは，英国やドイツの文学に価値を見出していたし，シェイクスピアやシラーを高く評価していた。例えばスタール夫人が『文学論』 *De la Littérature* (1800) のなかで次のように言うのを見る時，スタンダールはまたもや剽窃をしたのではないかと疑惑にかられるほど，類似の考え方を感じさせられる。

「様々な情熱が内乱の恐怖によって強く煽られたのちに自由になった国民は，ラシーヌによって惹き起こされる感動よりも，シェイクスピアによって惹き起こされる感動にずっと動かされやすい」（註21）

それではロマン主義の先駆者たちの少なからぬ影響下でスタンダールはシェイクスピアをどう受け止めていたのだろうか。アルフィエーリにとって代わり，他のあらゆる作家を押しつけて，シェイクスピアは彼の内で「ロマン主義のヒーロー」に祭りあげられているのだが，スタンダー

ルのシェイクスピア観に多少ともふれる必要があるだろう。

スタンダールがシェイクスピアのなかに見出したものは、究極的にはただ一つの事柄、すなわち「自然」la nature である。1803年頃からこの英国の詩人の「自然さ」le naturel が彼を魅了しはじめ、それと同時に彼はコルネイユ CORNEILLE やラシーヌにはこれほどの自然さはないと思うようになる(註11)。そしてシェイクスピアへの讚美が加わるにつれて、シェイクスピアは「自然のもっとも完全な似姿」la plus parfaite image de la nature を示してくれる人となり(註23)、のちには「自然の詩人」poète de la nature と呼ばれたりする。

勿論、シェイクスピアにおける「自然」は、既に多くの批評家や文学者に指摘され探求されたことであり、スタンダールもそうした先輩に導かれてシェイクスピアの世界に入ってきたわけである。スタンダールが最初に手にしたルトゥールヌール訳でも、訳者は「まえがき」で、シェイクスピアが「真実と自然の画家」として他のあらゆる作家にまさっていることを書き出しから述べている(註24)し、スタール夫人も「この天才が自然に倣って描いている」ことを告げている(註25)。またブレア HUGH BLAIE (1718—1800) は、シェイクスピアに比べて古典主義の作品ではアクションの代わりに会話が多く、それらがあまりに演説口調で、「自然な情熱の言葉づかい」the natural language of passion に欠けているということをスタンダールに教え、彼に古典主義に対する断固とした態度を促すことになる(註26)。

スタンダールの『ハムレット』*Hamlet* に始まる(1802)テキスト研究は、作劇術や文学研究に多くの収穫をもたらしたが、とりわけ彼は登場人物の造形に注目する。彼はシェイクスピアが登場人物たちにスケールの大きな性格を付与し、大きな情熱によって動かしている様を、まず『オセロ』*Othello* に見る。『オセロ』は1803年9月24日に彼が作成したリストでは、もっとも評価されている(註27)が、スタンダールは自分の習作にイアーゴ Iago に似た人物を配したりすることもしていて、彼は「イアーゴがオセロを嫉妬深い人間にする底深いたくらみを『オセロ』から真似ること」(註28)などを検討している。しかし、いずれにしてもスタンダールはシェイクスピアのどんな登場人物も、実在の人間と同じように生き生きしていることを十分に理解させられたのであった。

「彼〔シェイクスピア〕の登場人物は自然そのものである。彼らは彫刻されていて、行動する様が目に見える。他の作家の登場人物たちは描かれている。それもしばしば平板に」
(註29)

しかし、登場人物の自然さとは、シェイクスピアの人間性から流露してきたものにちがいない。スタンダールはその作中人物の豊かな内面にふれる喜びをこう記している。

「われわれが自分の内に感じるような人間性(nature humaine)をシェイクスピアのなかに見る喜びに、われわれは口元が綻ぶ。(……)フランスの作家はわれわれを氷りつかせ

る」(註30)

こうしてスタンダールはシェイクスピアを研究する一方で、「自然」をむしろ研究する方が重要かもしれないと考えたりする。そして、ギリシャ語を勉強したり知識をえるより、よりよく感じる事が重要だと思ふようになる。

だが、とにかくシェイクスピアは彼に人間の内側の自然をつきつけ、彼に人物の性格や情熱を写すこと、心理を『つぶさに観察することを教えた。スタンダールが『ロマンティシズムとは何か、と……』で言う「情熱の絵画」がそこにつながっていることは明らかであろう。

それはまた、彼が遭遇する文学作品のなかに「自然」を探るといったことへスタンダールを向かわせる。「自然」がいわば一つの価値基準に形成されていく。それでは『ロマンティシズムとは何か、と……』でシェイクスピアとともにその名前があげられ、この詩人の「弟子」と呼ばれるシラーに、スタンダールはこの価値を見出したのであろうか。彼はシラーがロマン主義に属すると頻繁に書くが、具体的に作品なり作家なりについて記すことはあとにも先にもない。シラーについては『ドイツ論』とかシュレーゲル A: W: VON SCHLEGEL やシスモンディ SISMONDE DE SISMONDI の著作によって知識を得ていたにちがいないのだが、作品そのものにはふれたことがあるのかは疑わしい。彼は『1817年のローマ、ナポリ……』で「ドイツ人には一人の男、シラーしかいない」と書くが、そのあとではゲーテ GOETHE のことに話が変わっていく(註31)。これがスタンダール一流の書き方であっても、シラーについて彼の理解するところはきわめて少なかったことが察しられる。したがって、シェイクスピアと並んで置かれるシラーを、シェイクスピアと同等に扱うまでもないように思われる。スタンダールがシラーにシェイクスピアと同じ価値を見出すことは、理解の度合から見てありえないのである。シラーの名前はシェイクスピアを補強するほどの意味しかないと言断できよう。

ところで、スタンダールはシェイクスピアを知ることによって、ラシーヌ等の古典作家を自然さに欠けていると見るようになったわけだが、この点で『ロマンティシズムとは何か、と……』においてラシーヌはどのように扱われているだろうか。既に述べたようにここではシェイクスピアについてと同様ラシーヌについてもほとんど具体的に述べられていない。しかしながら、彼がラシーヌの生きた古典主義の時代というものに自然さを認めていないことは明らかである。すなわち、宮廷では卒直な感情の表出が無作法に思われ、礼法によって、エネルギーがすっかり追い払われてしまった、とスタンダールは見る。「悲劇のなかで大事件や大情熱を描くことが禁じられた」とも言う。スタンダールが古典主義を「自然でない」と考えていたことは間違いない。

ここで古典主義の理論を検討する余裕はない。しかし古典主義の悲劇においては、bienséanceの名のもとに、作劇に制約が課せられていたことは事実である。観客に王やキリスト教への不信を覚えさせるような主題や反道徳的な主題は避けねばならないとされたうえ、観客に激しい情動を起こさせないようにしなければならぬと理論家たちは考えていた(註32)。古典劇のきわめて

抑制された形式は、ある意味で「自然」が欠けているとスタンダールが考えたとしても、それはきわめて当然といってよいだろう。

これは当然古典主義の一つの突出した形であり、象徴ともなっている三一致の規則に関する。この規則がアリストテレスの詩学をもとにフランスで確立された背景には、それ以前にまったく時間や場所の観念に欠けた荒唐無稽な演劇が栄えていて、宮廷の教養人から「ほんとうらしい」「自然な」演劇が切望されたという事実があった。しかしながらこうして確立した規則が、厳密に適用されるようになると、劇作品を拘束して、様式としての完成と同時に演劇をあらゆる点で現実とかけ離れたものにしてしまったのである。まず時間と場所の制約そのものが、スタンダールの言うように、劇として上演しうるテーマを限定したのである。次にそうでなくても、舞台上で展開される時間と場所以外の出来事をレシ（語り）で説明しなくてはならないため、アクションよりも台詞が多くなり、台詞もいきおい日常会話ではありえないような長い、説明調のものになった。これが「ラシーヌはシェイクスピアが目の前におくだけになっているものを、華美で誇張したレシにしている」というスタンダールの非難につながるわけである。言葉の力で現実感を定着させようとする自体が、現実世界にはないことでかえって自然でない感じを与えるのである。

スタンダールは三一致の規則が演劇の上におおいかぶさる枷となっていて、これが演劇から「自然さ」を奪っていることを理解していた。彼がジョンソンに借りて規則に反論する部分では、規則を守っていない劇作品（実質的にはシェイクスピアの作品）を擁護する点に主眼があり、規則を守らない作品も想像力に逆らわないという言い方であった。しかし、彼は現代を描くためにはシェイクスピアの方式によらなくてはならないとして、暗に規則を否定している。スタンダールの内で規則の否定が明確なかたちをとっていたかはわからないが、少なくともこの文章を書きながら明確になりつつあったとは言えよう。彼は『ラシーヌとシェイクスピア』において、これを「不必要である」と断言するようになるのである。

『ロマンティスムとは何か、とロンドーニオ氏は言う』をこうして見てくると、スタンダールのあまり説得力があるとはいえない数々の主張の裏には、彼の文学修業のたどった軌跡ともいべきものがきめの粗いかたちで浮びあがってくる。彼が退けるラシーヌやアルフィエリ、そして彼らの用いた三一致の規則は、彼がシェイクスピアを知り、これを研究することによってのり越えてきたものにほかならない。彼がシェイクスピアによって導かれてきた立場、これこそ彼の言う「ロマンティスム」である。だがこれはまだ漠然としている。ロマンティスムは何をどのように表現するのか、こうした問いを発してみても抽象的にしか答えられない。「中世の開発」とはどういうことだろうか。これがすでにスタンダールの内部で具体的に熟考されて出てきたものとすれば、あまりに簡単に通りぬけてしまうようである。「人間の心の正確で生き生きした絵画」はどのようにして描くことができるのであろうか。スタンダールはそれをシェイクスピアの

テキスト研究からもう提示できたはずだが、そこまでは進まない。結局、ロマンティシズムの具体的な問題は三一致の規則にとどまる。スタンダールにとっては古典主義の象徴とも言えるこの規則の束縛を解くことが、ロマンティシズムへの突破口となり、その他の問題はそれ以後のことと考えられたのかもしれないし、彼自身としても彼のロマンティシズムというものを明確に提示しうるほど固っていないのが実情であったのだろう。

だがここで最初にふれたイタリアの政治的文学的状况というものを思い出してみるなら、スタンダールの不十分な主張に対して、もう一つの視点を設定することができる。そしてこの視点を欠いてはスタンダールの文章の価値は半減することになる。すなわち、彼はこれによってイタリア人の精神的自立を煽っているのである。

イタリアは十六世紀以来スペイン、オーストリア、フランスといった大国に交互に支配され、それに対してイタリア人はほとんど鳴りを静めていた。ようやくナポレオンの侵入後少しずつ独立の気運は醸成されてきたものの、王政復古によってオーストリアは反動的な政策でそうした気運を圧殺しようとした。スタンダールはイタリア人にこうした状況を悟らせようとする。彼が記す「詩の歴史」は、まさに文学と時代ないし体制のかかわりを示しながら、イタリアの現代をつきつけて、これに注意を向けさせようとする。彼が「イタリア文学の再生」とか「イタリアの国民文学」を口にして、文学のナショナリズムをとるもの、イタリアの民族意識なり愛国心を鼓吹することにある。

したがって古典主義は、フランスの文学的な覇権主義のあらわれのごとく扱われている。フランスの古典主義者に向けては、自分たちの習慣を他に押しつけるなど言い、イタリア人には外国の規則を真似ないように言う。アルフィエリを「フランスの真似」という一言で非難したのは見てきたとおりである。そして彼はイタリア人がイタリア人の文学を獲得するために、「シェイクスピアやシラー流に、中世を開発すること」を提言するわけである。イタリアにおける中世はいくつもの共和国が栄え、スタンダールも言うようにエネルギーにあふれていた時代であったが、「中世の開発」とは、これを沈滞する現代のイタリアに思い出させ、そこに精神的支柱を見出させようということにほかならない。

こうした点ではこの文章は『1817年のローマ、ナポリ、フィレンツェ』に連なる。古典主義とロマン主義（スタンダールの場合のロマンティシズム）の論争という文学ないし芸術上の問題に、イタリアの政治的状况をからめて、深層でイタリアの独立を煽るという構造をとっている。それがまたこの文章の一見とりとめないが、挑戦的で煽動的な、ある面での論理を欠いたというか超越したというか、そうした把握しがたい文体になっていると言えよう。この『ロマンティシズムとは何か、とロンドーニオ氏は言う』は、結局、公にされずじまいであった。その理由は判然としませんが、筆者をイタリア人に見せかけるといふアリバイ工作にもかかわらず、見破られることをスタンダールが恐れたのではないかと思われる（註33）。

註

1. 杉野女子大学『紀要』第11号（1974年11月）所載。
2. これは1854年ロマン・コロン Romain Colomb 編集による『ラシーヌとシェイクスピア』の附録としてはじめて公にされた。グルノーブル図書館には草稿の断片しか残っていない。日本では未紹介なので全訳を附録として掲載する。翻訳の底本として *Œuvres complètes de Stendhal* [以下 *Œuvres* と省略する], tome 35. Cercle de Bibliophile 1970 所収 (p. p. 106~130) のものを用いた。論文中の引用も同じである。全訳を附録にしたので引用に付注するのはほとんど省略した。
3. Doris Gunnell: *Stendhal et Angleterre*, Charles Bosse 1909, p. p. 248~269.
4. cf. *The Yale edition of the Works of Samuel Johnson*, tome VII, Johnson on Shakespeare, Yale University 1968, p. p. 76~79. 附録の拙訳では19ページ第30行の「……場所やアクションの時間を気にかけないことになる」までである。スタンダールとジョンソンについては、拙稿「スタンダールとジョンソン」（雑誌『ふらんす』1976年4月号所載）参照。
5. スタンダールの剽窃 (le plagiat) は処女出版の『ハイドンに関する手紙』*Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J^e. Haydon* (1815) にはじまり広く知られている。彼の日記や読書ノートは書きぬきと自身の感想が入り混じって、それらを判然と《引用》であるとか《感想》であると区別のつかない部分があるが、スタンダールの《剽窃》の問題はこのあたりから探求されねばならないであろう。
6. Nicolas Boileau: *L'Art poétique*, chant III, ligne 45, édition Garnier-Flammarion.
7. M^{me} de Staël: *De l'Allemagne*, édition Garnier-Flammarion 1968, tome 1, p. p. 254~255.
8. Dussault は1814年3月11日号の『論争新聞』*Journal des Débats* に「かくて、シュレーゲル、シスモンディ両氏の正式かつ立派に作成された実質的共同宣言によって、アポロンの支配するすべての国において内乱の狼火があがった。両派は相對峙している」と書き、ロマン派に挑戦し、*Débats* は古典派の砦となった。
9. *Rome, Naples et Florence en 1817*, Le Divan 1956, p. 110.
10. Ibid. p. 113.
11. cf. Ibid. p. 392, note 269.
12. cf. *Œuvres* tome 33 et Vittorio Del Litto: *La Vie intellectuelle de Stendhal*, P. U. F. 1962, p. p. 52~62.
13. *Œuvres* tome 33, p. 472.
14. Ibid. p. 148. 「アルフィエーリは僕の師となるだろう、ダンテが彼の師であったように」
15. Ibid. p. 148.
16. *Œuvres* tome 21, p. p. 83~85. 「彼〔モルロン〕はルトゥールヌール訳のシェイクスピアをもっていて、甥のビジリオンはわたしに次々と子供にとっては大部な著作の全巻、18ないし20巻を貸してくれた」「1796年から1799年までシェイクスピアを絶えず読んだ」
17. 例えば7月25日（革命暦第12年テルミドール6日）では「シェイクスピアは少しも僕の頭を疲れさせないが、アルフィエーリはたいそう疲れさせるようだ」とある。cf. *Œuvres* tome 34, p. 46.

18. 『エディンバラ評論』第15号は1810年1月の発行であるが、スタンダールがこの雑誌を知るのは1816年である。cf. Del litto : op. cit. p.p. 518～539.
19. *Œuvres* tome 35, p. 126.
20. Ibid. p. 123.
21. M^me de Staël : *De la Littérature*, Droz 1959, tome 1, p. 193.
22. Journal littéraire 16 Avril 1803, *Œuvres* tome 33, p. 143.
23. Journal littéraire 15 Septembre 1803, *Œuvres* tome 33, p. 248.
24. cf. Del Litto : op. cit. p. 220.
25. M^me de Staël : op. cit. tome 1, p. 194.
26. スタンダールは Hugh Blair : *Lectures on rhetoric and belles lettres* (1785, Dublin & London) をよく読んだ形跡がある。cf. *Del Litto : op. cit. p. p. 132～3*.
27. Journal littéraire, *Œuvres* tome 33, p.252.
28. 22 Mars 1803, *Œuvres* tome 42, p. 298.
29. Journal 11 Février 1805, *Œuvres* tome 28, p. 273.
30. Journal littéraire Mars 1804, *Œuvres* tome 33, p. 296.
31. op. cit, p. 141.
32. cf. Henri Bénac ; *Le Classicisme*, Hachette 1949, p. p. 87～90.
33. Del Litto はこの文章が公にされなかった理由を同様に推測しているが、「あるいはまた最初に一気に書いたあとで後悔しはじめたものか」とつけ加えている。cf. op. cit. p. 612.

《附 録》

ロマンティシズムとは何か、とロンドーニオ氏は言う (スタンダール)

……冷酷なエウリュステウスを、そしてまた忌まわしいブーンーリスの血ぬられた祭壇を知らぬものがあるだろうか？

『農業詩』第3巻

ま え が き

女の腕のなかで人生を過すものには、一切はぼんやりしてみえる。イタリア人は、精神的な、あるいは精神が欠けている場合には肉体的な恋愛によって、幸福になることを欲している。フランス人の場合は自尊心によってである。フランスの青年には、年に五十冊の本を精読しないものはいない。彼らのあいだでは、彼らが古典主義作家と呼んでいる十ないし十二人のフランスの作家、例えば、コルネイユ、モンテスキュー、ラシーヌ、ルソー、ビュッフオン、ラ・ブリュイエール、フェヌロン、モリエール、そしてこれらの作家をもち上げるラ・アルプといった作家を知らないのは恥である。大多数の上流社会のフランス人（所得生活者）は、二流の作家、例えばマルモンテル、デュクロ、レーナル、ダランベールなどもよく知っている。したがってフランス人はイタリア人よりもずっと教養がある。フランス人の欠点はあまりに古典主義的であることだ。誰もおもいきってラ・アルプをやっつけようとはしない。

ロマンティシズムとは何か？

ではわがイタリアで多くの人々が話しているあのロマンティシズムとは一体何なのか？

それは一つの戦いである。それでわたしは二つの軍隊の位置について軍事的偵察をおこなうことに心を決めた。ロンバルディーアの民衆は戦闘の一方の翼にいて、おそらく中央で起こっていることについて大変うまい具合に情報を手に入れている。

それに近頃、若干の才人たちは少しも問題を研究する労をとらずに、ロマン主義の理論をやっつけようとペンをとっている。以下はドイツ語から反訳されたヴィーラント教授の考えであるが、これがあいまいにならないことをわたしは願うし、またこれには到底無条件に反駁しえまいと思う。

パリのデュソー氏は、有名なカミーユ・デムーランの友人であったし、当時は高邁な考えに満ちた青年であったが、今日では断固たる極右派で、アルトワ伯の書記、新しいもの一切の不倶戴天の敵、『論争新聞』の編集人であり、古典派の総帥である。彼は軍隊としてアカデミー・フランセーズの三分の二、自由主義的ジャーナリストを含めたフランスの全ジャーナリスト、能なしのすべての作家を所有している。ルメルシエとバンジャマン・コンスタンだけが勇敢にもデュソー氏と全く意見を異にしているが、二人とも脅えている。

デュソー氏が対立し、これほど恐るべき競走相手を人に知らせまいと名をふせている敵、それは『エディンバラ評論』である。この雑誌は一万二千部発行され、ストックホルムからカルカタまで読者がいる¹⁾。三ヶ月毎に刊行され、イタリア、フランス、ドイツ、英領インドで出版される最良の作品の抜粋を掲載している。これらの抜粋のなかで、必要に応じて、編集者たちはロマン主義理論を述べているのである。これは、ホメーロス、ソポクレス、ダンテ、アリオスト、タッソにおける詩学を用いた理論にほかならない。

ロンバルディアで多くの人がロマン主義の中心人物と思っているシュレーゲル氏は、偏見に満ちた人物であり、彼はうまく書きあらわすことができたので思想があると思こんでいるが、彼の理論体系は『エディンバラ評論』に茶化されている（五十、五十一号参照）。

われわれイタリア人については、一般にダンテとアリオストの派に属しているはずである。アルフィエーリはロマン主義者の若干の側面をもっているが、わが国唯一の古典主義様式の作家である。一方、『マスケローニ讃歌』や『バスヴィユに捧ぐ』くらいロマン主義的なものはない。明らかにわれわれの風俗やわれわれの信仰にもとづく詩であり、そこではいくつかの巧みな表現に関してのみ、古代が模倣されている。わが国の大詩人の一人であるピンデモンテはロマン主義悲劇を作るのに成功している。

わたしはわが読者の時間を尊重する。恋人に逢いに行ったり、崇高なバレエ『オセロ』を鑑賞したり、われわれの耳を魅惑し、われわれの心の小道をかくもよくわきまえている神々しい声を聞いたりする²⁾方が、ロマンティシズムについての冷やかな議論を読むのに時間を費すよりずっとよいということをわたしはよく承知している。したがってわたしはできるだけ考えを縮めて述べよう。あいまいにならないように、ただ簡潔になることを願っている。

ドイツ、英国、スペインは全体的に十分にロマン主義的である。フランスとは事情が全くちが

1) 『エディンバラ評論』は1802年以来刊行されている。密度の濃い二百ページの各号はロンドンで七フラン四十サンチームするが、ジュネーヴでは十フランし、これは年に四十フランの出費になる。有名な編集者に、ジェフリー、スミス、マキントシュ、アリソン、マケンジーなどの諸氏がいて、また英国各地から匿名の記事を送ってくる三、四十人の記者志願者がいる。ジェフリー氏は彼らの名前を知ることなく最良の記事を選んでる。

2) 不運な軍人を救済するために、イタリアのプリマ・ディレッタンのエレナ・ヴィガノー夫人によって最近催された素晴らしい音楽会を暗示。誰も歌唱にこれほどの魂を注いだことはなかった。

う。論争は、デュソー氏と『エディンバラ評論』のあいだに、ラシーヌとシェイクスピアのあいだに、ボワローとバイロン卿のあいだにある。

それは死を賭した戦いである。ラシーヌはつねに、シェイクスピアがわれわれの目の前におくだけにしているものを、華美で誇張したレシにしている。もしイギリスの詩人が勝利を収めるなら、ラシーヌは退屈なものとして葬り去られてしまい、しかもフランスのすべての群小悲劇作家はラシーヌを追って墓に入ることになる。

例えば、どんな古典主義者もラシーヌの全体から、崇高なバレエ『オセロ』のようなバレエを引き出すことは到底できまい。

ヴォルテールは、今のロマン主義者みたいに、フレロンとかデフォンテーヌといった連中に戦いを挑まれた。われわれの勝利の迅速さを見よ。今日ではわれわれはヴォルテールを古典主義様式の例として引用する。彼の『ザイール』は、恐るべきヴェネツィアのムーア人の、貧弱で色褪せ、そしてとりわけロマネスクな模倣でしかない。

古典主義様式の信奉者はこう言う。「何だって、僕が『マクベス』のようなものを支持することを君は望むのか。第一幕が戦場に隣接した荒野であり、第二幕が突然スコットランドのダンカン王の宮廷にとぶような作品の」

わたしは彼らに答えよう。「あの昔ながらの森のなかの、あの老樫を見たまえ。偶々岩壁の下に生えて、まっすぐ空に向って伸びることを妨げられ、幹が岩をぐるっとまわっている。岩に樫は虐げられていたが、今では、船乗りの希望のまゝとして、船腹を擁護するのに願ったりの大きなカーブが幹についている」

諸君が学校で暗唱して覚えさせられた詩人たちは諸君の自然な精神を虐げる頑丈な岩であり、諸君はといえば、幹がねじまがった元気な樫の木だ。

もっと理屈のとおった理論の支配下で育った諸君の息子は、もはや悪い習慣をもたないであろう。わたしは遠まわしの言い方や前おきで時間を浪費せずに、諸君の議論のなかでもっとも強力かつもっとも神聖と見なされているもの、すなわち古典主義様式の^パ^ラ^デ^ィ^ウ^ム [まもり本尊]を攻撃しよう。

時間と場所の一致について

「時間と場所の一致を守る必要性は、いわばドラマを信じられるようにする必要性から出ている。前世紀の批評家たち（時代おくれの批評家たち）は、数ヶ月続く行動が三時間でおこなわれると信じることは不可能だと考える。遠く隔った王たちの互いに送る使者が、彼らの主人の宮廷を出発し、敵の宮廷に到着し、そして彼らの国に帰るあいだとか、軍隊が立ちあがって、町を攻囲し、それを占領するあいだとか、亡命者が祖国を追われ、祖国に反抗し、支持者を見出し、そこに武力で帰国するあいだとか、または、第一幕で恋人に言い寄っていた青年が、息子の早死を

嘆くまで、観客は自分が劇場の椅子に坐っていると想定しうることはありえない、と彼らは言う。また、あまりに明白な偽りに精神は反撥し、フィクションはこんなにまで現実との類似からかけ離れるとその力を一切失ってしまう、と彼らは言う。

「第一幕でアレキサンドリアの場を見たことを覚えている観客は、第二幕でローマの場を見る¹⁾ということが想像しえない。すなわち、アルミダのどんな力をもってしても、これほどわずかの時間では移動することの困難な離れた場所を見るということが想像しえない。観客は自分の座席が場所を変えていないことをはっきりと知っている。眼前にあるパルコ・セーニコと呼ばれている高い床が、一瞬前にはヴェネツィアのサン・マルコであったのに、五分後には中国のロアンゴの町であるなんてありえないということも、同じく彼らは知っている」

以上のごとくが、哲学が支配する以前に、術学者たちによって印刷されたあらゆる詩学がもつ勝ち誇った言いぐさである。今こそ彼らの傲慢さをくじき、すべてのこれら時代おくれの批評家に、彼らが異論の余地のない原則として自信をもって進めているものは、彼らの舌が発音するのに忙しい一方で、彼らの内部の意識や彼らの本心が否認するような強弁であることを、声を大にして言う時である。

なんらかの演目が現実と思いがいされることもあるというのは嘘である。なんらかの劇作品がかって実際にほんとうと信じられるものであったとか、一瞬のあいだ現実と信じられたというのは嘘である。

はじめエジプトのアレキサンドリアで次がローマであることの不可能性から、術学者たちが引き出す異議は、幕があがると観客は現実にアレキサンドリアにいてと思っていることを前提としているし、観客を自宅から劇場に運んできた馬車の道程はエジプトへの旅であって、彼らがアントニーやクレオパトラの時代に生きることを仮定している。確かに想像力がこの最初の努力をやってできるものなら、次の努力もやればできるだろう。晩の八時に劇場をプトレマイオス家の宮殿と見なすことのできる人は、一時間後にこれをアクティウムの岬と見なすこともできる。イリュージョン、これを容認していただけるなら、これには確たる限界はない。もし観客が、昔から知っているこれこれの俳優がドン・カルロス、ないしはアベルであり、ケンケ灯で照らされた劇場内がフェリペⅡ世の宮殿、ないしはアベルの洞穴であることをひとたび納得しうるならば、彼らはかくかくの恍惚状態におかれ、彼らのその時の感情は遠く彼らを理性とか冷徹な真実の埒外へとつれていくので、彼らは自分の魂のおかれていた高みから見て、地上の自然界のあらゆる不可能事を物とも思わないでいられる。このように恍惚の境を旅する魂が時計の打つ時間を数えるわけがないし、劇場をある戦場と見なすことができたものには一時間は一世紀のように思えると述懐されましょう。

1) 『アントニーとクレオパトラ』を暗示。その第一幕でシェイクスピアは、われわれが日々感じている愛、これがあるために憔悴することもなく幸福で満ち足りた愛を、実に見事に描いている。

ほんとうのところは、不幸にもわれわれが劇場でこれほどの恍惚に出会うことはない。そういうことがあれば、魂の痛苦にとって、演劇はどんなに強力な妙薬となるだろう！ 観客は美しい悲劇を味わいはじめると、かなり冷ややかになる。観客はつねに分別をたもち、第一幕から終幕まで、演劇は単に演劇にすぎず、役者は役者でしかないことをとてもよく知っている。彼らはマルキオーニはマルキオーニであり、ブラネスはブラネスであることをとてもよく知っている。彼らは、不滅のアルフィエーリのいくつかの詩句が、それらが表現する感情にぴったり合った所作と、快い声の調子をともなって朗読されるのを聞きに劇場にやってくる。これらの詩句は何かしらの事件に関連するし、しかも事件はどこかの場所で起こっているはずである。しかし結びついてドラマを完全なものにする様々な出来事は、互いにたいへん離れた場所で起こることもありうる。この劇場内がサン・マルコ広場でもキプロス島でもなく、カノビアーナ劇場であることがつねに認識されているならば、この劇場内がまずヴェネツィアのサン・マルコ広場を、ついでキプロス島をあらわすことを認めるのに、どこに不合理があるだろう？

時間については、これは幕あい経過する。そして実際に観客の目にふれるアクションの部分については、詩の時間経過と現実の時間経過は絶対に同じものである。

逆になったりしたら不合理だ。もし第一幕でミトリダーテスに対する戦争のための準備がローマでおこなわれるのが見られるなら、第五幕で戦争の結末が、ポントゥスへの到着などで、不合理なくあらわされうる。われわれは、戦争も戦争の準備もないこと、われわれがローマにもポントゥス王国にもいないこと、われわれの前にはミトリダーテスもルクルスもないことをよく知っている。

悲劇はわれわれにあいつぐアクションで様々な模倣を示してくれる。もし二番目のアクションが、時間の隔り以外のいかなるものによっても一番目のアクションと隔てられないようなかたちで、一番目とつながっているなら、なぜ二番目のは一番目よりずっとあとにはなりえないのだろうか？ 時間とは、この世のあらゆるもののなかでもっとも想像力の役にたつものである。数年の間隔は、想像力にとって、数時間の連続と同じくらい早く過ぎ去る。

われわれが生活の様々な出来事について考える時には、時間の隔りをとびこえるということが絶えず起こる。われわれがヴェネツィアに向けて出発することを考える。するとただちに、われわれは自分がヴェネツィアにいると思う。生活の様々なアクションを模倣する場合は、われわれの想像力に一種の努力——これに想像力はとてもよく慣らされるのだが——が要求されることをわれわれは容易に認める。

しかし、悲劇はイリュージョンを起こさずして、どうして感動させることができるのだろうか？ ——悲劇はこれに必要なだけのイリュージョンをつくり出す。悲劇が感動させるとき、現実という原型の忠実な絵として、イリュージョンをつくり出す。舞台の上で起こっている事柄が、それを見ている観客に起こったとすれば、彼ら自身感じたにちがいがなかったものを彼らに示したりして、悲劇はイリュージョンをつくり出す。心を感動させるのは、目の前にある不幸

が現実の不幸であるということを考えてでなく、それがわれわれ自身さらされるかもしれない不幸であるということを考えてである。われわれの心に何らかのイリュージョンが生じるということは、役者が不幸であると想像することではなくて、一瞬われわれ自身が不幸であると想像することである。われわれは、実際に不幸が存在することを推測するよりもむしろ、不幸が起こりうるということを思って、悲しみを催す。いわば母親が、自分の腕に抱いている幼な子が死によって奪い去られるかもしれないと偶々考えて、涙をうかべるようなものである。悲劇の楽しみは、それがフィクションであるということをわれわれがよく知っていることから生じる。さらに言うなれば、イリュージョンが、絶えずこわされ、絶えず生まれるからである。一瞬でも殺人や裏切りが現実であると信じることになれば、それらはすぐさまわれわれに楽しみをひき起こすことをなくさせてしまう。

芸術のもつ数々の模倣は苦痛ないし快楽をひき起こすが、それは、時代おくれの作家たちが言うようにそれらが現実ととられるからでなく、それらが魂に生き生きと現実を示すからである。われわれの想像力がクロード・ロランの美しい風景画によって活発になり、甦るのは、木を見て日陰を与えてくれるだろうと想像したり、あの澄んだ泉から水を汲むことを想うからではない。われわれはこれらの新鮮な泉の傍や、頭上で小枝を揺らしているあの美しい木々の日陰を散歩しながら、われわれが抱くであろう快楽を強く思い描くからである。われわれはシャルルVIII世の話を読みながら心をかき乱される。しかしわれわれのうちでフォルノーヴォの戦場と本をとりちがえるものはいない。

劇作品は朗読される本であり、これにはその効果を増したり減らしたりする附属のものがともなわれる。好ましい喜劇は、孤独のうちに読まれるよりも劇場でいちだんと効果を発揮する。高貴な悲劇については事情はまた別である。うろたえた家庭教師のコミックな不運は、彼が子供を腕に抱いていると雇主に不意を襲われるのだが、そのとき、見事なヴェストリのラッツィ〔道化した所作〕によって倍加される。しかし高貴なティモレオンが暴君ティモファーンネに向ける痛烈な非難に、どんな声が、あるいはどんな所作が威厳ないし力をつけ加えることが期待できようか？

読まれるドラマは、演じられるドラマと同じ仕方で魂を感動させる。このことから、観客はアクションが現実であると信じてないのは明白である（精神的な事柄が明白でありえる程度に）。その結果、一幕一幕のあいだに多かれ少なかれ長い時間が流れると想定されうることになる。その結果さらには、ドラマの観客は、時代おくれの学校で教育されなかった場合、二時間かけてブルータルコス英雄伝の一つを読む物語の読者とほとんど同じくらいに、場所とかアクションの時間を気につけないことになる。何だって！ 諸君はカエサルやメアリー・スチュワートが韻文で話すのを聞くのに慣れていて、舞台の袖の女優が棧敷席に向って作り笑いするのを気を悪くしないで見ているのに、偏見にとらわれない男でも、オセロが第一幕でヴェネツィアに第二幕でキプロス島にいるのを見るのには慣れないだろうというのか？ もし一瞬間でも、解らずに諸君が話しているあのイリュージョンが演劇に存在するなら、もっとも血で血を洗うことのない悲劇もゾ

とさせるものとなり、芸術ないし完璧な模倣が与える快樂は一切消えるであろう。

古典主義者たちのいわゆる完全なイリュージョンについて、まだいくつかの疑念が残っているだろうか？ それはすでに別の言い方で攻撃されている。マルモンテル 第 IV 卷 138 ページ以下「模倣の芸術において……言々」を反訳されたし、もし勇気があれば 150 ページの「……人民のあいだで」という語まで訳されたし。

芝居のジャンルのそれぞれが信奉者をもっている。このことを煎じつめると次のような真理の驚くべき格言が出てくる。

良識のある人は自分の習慣を他人に手本として押しつけないという無駄な虚栄心を決して持たない。

本質からして打算的で商才たけた英国人が、世界でいちばん美しい風土に住むわれわれより想像力があると諸君は思うだろうか？ しかしながら、崇高な悲劇『シンベリン』で、ある時はローマある時はロンドンの場面を見るのに、彼らはいささかの障害も覚えないのだ。

同じ出来事の二つの部分が不可避免的に同時に、一つがローマで一つがウォルスキの首都で起こると、諸君はこの出来事を悲劇に仕立てることを避けてしまう！ 古典詩人ラ・アルプの『コリオラン』とシェイクスピアの『コリオラン』を見よ。

何だって！ さる外国の詩人が『クリストファ・コロンプス』を書き思いきって上演させたって。

第一幕で、書斎で哲学的な孤独にひたっているコロンプスは、彼の家族や友人たちの目には狂人に見えるが、天文学的測地学的観察からアメリカ大陸というものがあるにちがいないという結論に達する。

第二幕で、彼は国王フェリペの宮廷に行くが、宮廷人たちの侮辱的に横柄な態度にぶつかる。彼が通るのを見ると彼らは肩をすくめる。そして彼はただ一人スペイン王妃イザベラだけに庇護される。

第三幕で、彼は未知の危険な海を進む船の上にいる。このうえなく深い失望が彼の船にみなぎっている。彼に対する陰謀がたくらまれ、彼を鉄鎖につないで舳をヨーロッパへ向ける準備がおこなわれる。その時メインマストに登っている一人の水夫が叫ぶ。「陸地だ！ 陸地だ！」

もっとも偉大なわが同志の一人のこのひと続きのアクションを、あなた方は冷ややかなレン¹⁾にあえて代えようというのか？ これらのレンを、誰がつくるだろう？ それらを誰が聞くだろう？ そしてとりわけ良識ある人はレンなどにどんな信頼を置くだろうか？ レンでは、わたくしにわたくしの感動が強られる。こうして詩人はあるクラスの聴衆の心しか動かすことができない。逆にひとつの事件が舞台上で起こるのを見ると、われわれひとりひとり、胆汁質はそれな

1) レンは、出来事をアクションで示すかわりに、その出来事が目に見えるように詳細に語ること（訳者注）

りに、粘液質はそれなりに、自分流に感動させられる。それによって、悲劇は音楽の利点の一部を横取りしている。クリストファ・コロンブスの主題をあつかうラシーヌなりアルフィエーリを想定せよ、そうすれば、偉人を窒息させようとする凡人に対して戦う偉人というもっと面白くもっとも精神的な見ものに、われわれの目は奪われよう。

冷やかな方々よ！ かくのごとき作品が、例えば、わが国の港町のひとつであるリヴォルノで成功しているのを見よ。客席にはイタリアの希望のまどである若き海軍士官が沢山いる！

自分を虐殺しようとする乗組みのものたちの騒ぎを無視する寛大なコロンブス、こういった人物を彼らに見せることによって、彼らの心に、諸君はどんな偉大な行動の種を播くことか！ こうした効果こそ、諸君の狭い時代おくれの理論がわれわれから奪い取ろうとしているものなのだ！

しかしドイツ全土が不滅のシラーの悲劇にふるえ涙を流しているのを見よ！ スペインは、不幸なヌマンシアの町が国の独立のために耐え忍ぼうとしている有様を見て、恐怖に氷らされているのを見よ！¹⁾ イギリスと合州国を見よ。二千万の人がシェイクスピアの崇高な美に酔いしれているのを見よ！

われわれだけが、ただフランス人を真似たいために、知らずにフランス人を真似たアルフィエーリ——というのは、彼が悲劇をつくりはじめた時、それが彼の知っている唯一の劇であった——をただ尊敬するために、心を引く快楽を拒絶する。こうしてわれわれはアルフィエーリの無知の罪を償うことになる。もし彼が立派な研究をして、十六歳でわれわれのようにウェルギリウスとソポクレスを知り、三十歳で法則の文学を無視して、自分の精神で自立して、三十歳で、ソポクレスがその時代に果たした役割を彼も同時代のために果そうとしたならば。そうする代わりに、三十歳でただ自分の研究をし、学ぶのもたいへん困難なものをあまりに尊重しすぎた。彼は古代人[ギリシャ人とローマ人]に対して臆病であり、その結果彼らを決して理解しなかった。ラシーヌを真似なかったら、アイスキュロスを模倣したであろう。もしわが国の術学者たちやアルフィエーリがそうすることを絶対に望むなら、フランス人たちを真似しよう。しかしダンテがウェルギリウスを模倣したように彼らを模倣しよう。

詩 の 歴 史

一致に関する議論において、わたしは聡明な人々に話すのに、術学者なら二百ページに引き延ばすものを二十ページに縮めた。わたしは読者の時間をとても尊重しているので、同じあやまちに陥ることはできない。したがってなおあらゆる中間的な観念を省くことにして、わたしは詩の歴史にすばやい一瞥を与えよう。

1) セルバンテスの悲劇『ヌマンシア攻囲』を暗示。

脆弱な魂の持ちぬしにとって、ギリシャ語の勉強によって頭がぼけ、書斎の退屈な生活によって縮んだ魂の持ちぬし、しかもホメーロスの模倣が認められなければエネルギーあふれる韻文にも耐えられない魂の持ちぬし、こういった魂の持ちぬしにとって、人生の様々な不幸を直截的に示すシェイクスピアの勇壮な詩は、肉体的に耐え難い。

シェイクスピア、いわばロマン主義の詩のヒーローは、古典主義者たちの神のラシーヌと対立する。シェイクスピアは、赤いバラ〔ランカスター家〕と白いバラ〔ヨーク家〕の内乱によって形成された強い魂の持ちぬしのために書いた。

当時英国人の心は、千五百年頃、あの知られざるヴィルトゥの時代の崇高な中世から脱しつつあった頃の、わが国民の心と同じであった。われわれは当時人間らしい人間だった。われわれは卒直にわれわれを楽しませるものを称讃した。今では、唯一の虚栄心に敏感で自分の魂をあらゆる情熱にさらすことからほど遠い人々、古い作家を注釈することで人生を冷ややかに過す人々によって、われわれは規正されるままになっている。これらの死んだ魂の持ちぬしたちには、われわれ生きた魂の持ちぬしに、何を愛したり憎んだり、非難したり称讃したりしなければならないかを、傲慢にも規正しようとする意図がみえすいている。あれほど愛、憎しみ、嫉妬、野心などを感じたわれわれに、である。しかるに博学の士たちは、おそらく人間の情熱のなかでもっとも小さい、もっともさもない、とるに足りない文学的虚栄心しか感じなかったのだ。

スタデーラ劇場で笑わせたり泣かせたりの出しものを素直に称讃するような国民は、家庭教師によってゆがんだ魂をもったわれわれよりも、よい趣味にせまっている。

術学の国にもかかわらず、ドイツと英国はフランスにまさっている。シェイクスピア、シラー、バイロン卿はラシーヌやボワローにまさっている。先の変革がわれわれの魂をゆすった。つねに芸術は、政治的変動に続く最初の実質的に平穏な時期に、大きな発展をする。術学者たちのためにわれわれは十年たち遅れるかもしれない。しかし十年したら、本のうへでは無知だが、行動においてかつ情緒において博識のわれわれ、ギリシャ語でホメーロスを読まなかったが、タラゴンナやヘロナを攻囲したわれわれ、このわれわれこそがあらゆるもの事の先頭に立つてあろう。

イタリア人たちが芸術に求める楽しみは、われわれの目から見ると、ヴィスコンティ大司教の時代のわれわれの好戦的な祖先が求めた楽しみに、ほぼ戻っていくだろう。あの時代に、ミラノがイタリアを支配し、われわれの祖先が芸術のことを考えはじめた。危険に囲まれて燃えさかる彼らの情熱は烈しく、彼らの共感や感性は動かし難かった。彼らの詩は激しい欲望の動きを描いている。それが現実生活において彼らの心を打つものであり、これ以上強力でないものだったら、あれほどに粗野な土着民に深い感銘を与えることはできなかつたろう¹⁾。

1) これはジョンソンの巧みな抜粋である。このことは君がわたしにおしえてくれた（誰かわからない人の手による欄外書き込み）

文明が一步をしるすと、人々は自分たちの原初的な欲求のあからさまな激しさを恥じた。

驚嘆に価するこの新しい種類の生活が称讃されすぎた。宮廷がつくられ、そこでは深い感情の表出は一切が無作法に思われた。

まずルイXIV世の宮廷でスペイン人たちの儀式ばった礼儀作法がとり入れられた。これに注意しよう、このスペイン式礼儀作法が今でも、ミラノ人のなかで、年寄りたちの礼儀になっている。間もなくのちに、ルイXV世治下ではもっと陽気で、あらゆる感情をもっと欠いた礼儀作法が君臨して、ついには熱狂をことごとく、エネルギーをことごとく消滅させてしまった。フランスにおける千七百八十年の上流社会はこんな状態であった。わたしがフランスのことを話すのを許されたい。無知であるのでおそらく自覚していない反ロマン主義者たちは、わわれにフランスのあらゆる偏見を与えたいと思っている。

ラシーヌは、リシュリューの独裁によってすでになかば衰退したルイXIV世治下で、この国民のために仕事をした。すべての聡明な人々は、リシュリューがアカデミー・フランセーズによって如何なることをして文芸に反対したか知っている。この独裁者たちの大御所は、フランス人からガリヤ人の昔のエネルギーを奪い、フランスをつないでおく鎖を花で偽装するために、あれほど強力な一ダースものパネを発明した。悲劇のなかで大事件や大情熱を描くことが禁じられた。イタリア人がイタリア人の悲劇を、英国人が英国人の悲劇を、ドイツ人がドイツ人の悲劇をつくることを認める代りに、術学者たちがあらゆる国民に課そうとするのは、柔弱な宮廷の詩人、奴隷、しかも自分の鎖を崇拜する奴隷のラシーヌである！

というのは以下がロマン主義の理論だからである。各国民は独自の、それぞれの性格にのっとった文学をもたねばならない。丁度各人が自分のサイズにあった衣服を着るように。われわれがシェイクスピアを引用するにしても、シェイクスピアをイタリアにおしつけようというのではない。そういった考えはわれわれとはほど遠い。われわれが真に国民的悲劇をもつ日に、われわれはシェイクスピアとか彼の生徒のシラーを追い出すだろう。しかしその日まで、われわれにシェイクスピアがラシーヌよりも大きな喜びを与えるとわたしは言おう。さらに、ほんとうのイタリアの国民的悲劇をもつようになるために、ラシーヌではなく、シェイクスピアの足跡をたどって歩まねばならないと言おう。さらに、アルフィエーリは、ラシーヌと同じく、とても偉大な悲劇作家であるが、不毛にすること、貧相なフランスの体系をさらにそぎとることばかりしたし、一言で言えば、われわれはまだほんとうのイタリア悲劇をもっていない、と言える。しかし詩の変革の歴史に戻ろう。

例えば、森のなかの小さな木ぎれが、急流の波にもまれて流れていく。急流は滝や山の急カーブとなってそれを運ぶ。平野に出ると急流は静かでおごそかな流れになる。材木はある時は高くある時は低く、しかしつねに波の表面を流れている。同様に、詩はその社会の文明がとる多様な性格に従う。

三十年前、われわれは長い平和のかぐわしさに衰弱していた。みんなが豪奢と静けさを呼吸し

ていた。ヨーゼフⅡ世とフィルミアン伯のまことに称讃すべき政府は、われわれのために、世界でもっとも美しい風土の利点を二倍にもしていた。

その後われわれは戦争の恐怖にひどい動揺をきたした。ミラノの青年たちはモスクワのほとりに、あるいはヘロナの城壁の下に死を求めに出かけた。あれほどの危険をまぬがれた勇者たちが、われわれのなかに戻ってきた。それぞれの社会に復帰したあれほど勇敢であれほど愛すべきこんなにも多くの青年士官の存在が、われわれの生活習慣やわれわれの文学的嗜好にいかなる影響も与えないだろうか？ われわれは三十年前と同じ状態にあり、事實は明瞭、誰もそれを否定しえない。商売や法律業には極度に拡大された活動が見られる。有益な職業では、活動、労働は畏縮してしまっている。しかしわれわれのあり方の変化が詩に影響を与える暇はまだなかった。イタリア国民はまだ、芸術に感動を求めるあの長い休息の時間を享受していない。彼らはまだあまりに政治に好奇心をもちすぎる。否定しえないひとつの事柄は、われわれの性格がいちだんと確固とした強いものになったということである。このことはしたがって作家に、栄誉以前に、彼らが国民の性格にいつそう似た、したがって国民により大きな喜びを与える作品をつくることを要求するだろう。ギリシャ語は読むが、われわれの呼吸しようとする空気にあらかじめこの規則を読むことのできないようなあらゆる作家の著作を、民衆は冷淡に受取るであろう。

隣接する諸国民のなかで三十年来起きていることの経緯に、未来の歴史を読みとろう。

わたしはまた『エディンバラ評論』を翻訳しよう¹⁾。そして反ロマン主義者たちに繰り返して言うが、これが彼らのほんとうの敵である。彼らがこれを打ち破らない限り、彼らはどうしようもないだろう。

英国の詩は、今日、フランス革命以来、いちだんと熱狂的、莊重、情熱的になっている。これに先だつ宗教的で浅薄な世紀とは別の主題が必要だった。あの英雄たち、その偉大な性格が初期の無骨な創始者たちの精力あふれる詩を生き生きさせていたあの英雄たちへと、回帰している。さもなければ、未開人と野蛮人のなかに同じような人間を求めに行かねばならなかった。パリの優雅な青年のなかに、バイロン卿は彼の描く耶蘇教徒の暗い性格や海賊の胸を打つ性格を発見できたろうか？

社会の上層階級が情熱をもつことのできた世紀ないし国をたのみにしなければならなかった。

1) 第54号277ページ。この仮綴本にあることはドイツ語と英語から反訳されている。著者は卒直に告白するが、あまりに無知なので、これほど恐るべき敵手たちのなかで本名で声を大きくすることができない。あえてその声を聞いてもらったのは、そこでのたいへん長い虜囚生活のあいだ、イギリス文学の数々の書物とその一般的風潮になじむ時間があつたからみたいものだ。著者はあえて有名な闘士たちの仲間に加えてもらっているが、彼らの若干は、著者の意見によれば、よくない原理を護っている。しかし真実以外の何もものない慎しみをもって告白すれば、著者よりもみんなは才能、学問、そして彼らの観念を述べるたいそう魅力的な技術で、ずっと優れている。仲間内で論争する楽しみがある。

うまい冗談だ！（誰かわからない人の注）

現代人のなかでは、この上層階級はしばしば色褪せている。ギリシャやラテンの古典作品はこの貧しい心の持ちぬしたちに富をもたらさない。大部分はわれわれが脱出しかけている時代と、同じくらい人工的で、烈しい情熱の素直な表出から同じくらい隔絶した時代のものである。好尚において、ルイXIV世の宮廷よりアウグストゥスの宮廷にいちだんと自然さがあったということはまずない。それに、われわれに必要なのは、宮廷のために作られた文学ではなく、国民のために作られた文学である。文学は、ジュピターに人身御供をさし出す国民のために作り出されてはならず、地獄を恐れる国民のために作られねばならない。この後者の考え方がダンテを世に出した。

二十年前から英国でうけている詩人たちは、十八世紀の情緒よりも深い情緒を求めたのみならず、それに達するために、才人才士の時代なら蔑まれて撥ねつけられたような主題をとりあげた。

反ロマン主義者が、何を十九世紀は求めているかでいつまでもわれわれを惑わすのは難しい。深い感動に対する渴きが増大していくのがその実情である。しかしながら、アウグストゥスの世紀のローマ人でもルイXIV世の時代のフランス人でもなく、十九世紀のイタリア人であるわたしに向けられる事柄だけに、わたしは強く感動させられうる。わがイタリアの術学者たちの著作のなかのどこに、目下ロンドンで出ているロマン主義の詩のように、二ヶ月で七版を重ねるものがあるだろう？¹⁾

面白い違いは以下のごとくである。英国においては、粗野な時代の詩を生き生きさせていた様々の冒険が見なおされた。登場人物たちは復活後、もうあと一步で、彼らが実際に生活してはじめて芸術のなかに現われた遠く隔った時代と、ぴったり同じに行動し話すところにまできている。当時は登場人物を特異な対象として作らず、単に普通のあり方の見本として作っていた。

この原初的な詩には、強い情熱の絵画よりもむしろ諸々の顛末があり、われわれは登場人物の不安や熱中の詳細よりもむしろ彼らがひき起こす出来事を見出す。

中世の年代記を読んで、われわれ十九世紀の感じやすい人間たちは、英雄たちが感じたにちがいがなかったことを推測する。寛大にもわれわれは彼らに感受性を賦与するが、それはわれわれにあっては自然だが彼らにあっては不可能である。

遠い過去の世紀の鉄のような人間を甦らせるにあたって、もし精力にあふれる行動という巨大な遺物によってしか情熱が詩のなかに描かれていないとすれば、英国の詩人は彼らの目ざすものとは逆の方向に向ったのだ。われわれが渴いているのは情熱そのものである。したがって、十九世紀がそれに先立つ時代と異なるのは、おそらく人間の心の正確で生き生きした絵画によってである。

1) 1817年6月に出て目下十一版を重ねているムア氏の『ララ・ルーク』の成功を、たいへん古典的なボッタ氏の『カミッロ』の成功に比べてみよ。

わたしは、この理論がイタリア演劇のもっとも老朽した部分にとっては解りにくく思えるということを知っている。民衆はウェルギリウス、ラシーヌ、アルフィエーリを暗記して覚えているが、シェイクスピアやシラーの『リチャードⅢ世』、『オセロ』、『ハムレット』、『ヴァレンシュタイン』、『フィエスコの反乱』、『フェリーペⅡ世』〔『ドン・カルロス』〕といった名前を知るや知らずだと思ふ。ロマン主義の詩の無分別な敵どもは、かなり愚かしい傲慢さで、この束の間の有利な状況を利用している。まだ一部分の言うことしか聞けない判事たちの前で弁護するのは愉快である。しかし衝撃は与えられた。眞実は彼らを打ち破り、イタリア悲劇が誕生するのが見られよう。

繰り返して言うが、この晴れがましい日に、われわれはまたわれわれの甦った演劇からラシーヌの悲劇やシェイクスピアの悲劇を放逐しよう。その日われわれは、アルフィエーリが崇高であるということ、しかし自国民の心を読む代わりにあまりにフランス人を真似たということ、彼があれだけの憎悪を自慢していたということを知ることだろう。その日われわれはわれわれがあれほどの影響を受け、われわれとまっすぐつながっている中世を深く研究することによって、また中世をシェイクスピアやシラー流に開発することによって、ついにイタリアの魂を描くのに成功するだろう。

わたしは繰り返す。ロマン主義の詩はシェイクスピア、シラー、バイロン卿の詩である。死を賭した戦いがラシーヌの悲劇の理論体系とシェイクスピアのそれのあいだにある。一つの敵対する軍隊は、デュソー氏に導かれたフランスの文学者と『エディンバラ評論』である。われわれはアルフィエーリゆえにフランス人の尻尾にたいそう控え目にくっついているが、その代わりに、ダンテの側についた方がよいだろう。それにダンテの方がアルフィエーリよりもずっと偉大な人間であるとわたしは思う。

誰かギリシャ語を知らない青年が、議論において公平であろうと望むなら、ブレラリへ行ってシェイクスピアの次の悲劇をフランス語で読むようおすすめする。『オセロ』、『あらし』、『リア王』、『ハムレット』、『マクベス』、『リチャードⅢ世』、『シンベリン』、フォルスタッフのたいそう変った性格が見られる『ヘンリⅣ世』第一部、そして最後にこの神のようなシェイクスピアがイタリア人の心を描くことができた『ロミオとジュリエット』。ロミオをアルフィエーリの恋人たちに比較せよ、そうすれば、まちがいなくロミオが彼らにまさっているのがわかるだろう。ロミオはイタリア人の恋の言葉を話すことができる。

シラーも読むことが可能だ。『フィエスコの反乱』、『フェリーペⅡ世』——これをアルフィエーリのと比較することは興味深い。『群盗』、『たくらみと恋』、『メアリー・スチュワート』、『ヴァレンシュタイン』三部作、『ジャンヌ・ダルク』、『ウィルヘルム・テル』。

これらを読むのに骨を折ったあとで、しかもその時になってはじめて、事情をよく知ったうえ

1) ミラノの図書館。

でものを言うことができるのだ。

ロマン主義の原則に忠実なこの文章の筆者は、誰の旗のもとでも戦わない。自分の考えを、それが人を傷つけるか傷つけないかを心配せずに、卒直に言っている。それに、生まれがよくて文学上の問題を論じる人々のなかに、たいそう活発な好敵手がいることは文芸にとって有益であり、またそうした人々のなかに仇敵がいることはありえない。個人的なことを何も言わなければ充分である。腹を立てる人がいるとすれば、自分がまちがっていることを証明することになる。

これらの議論は無駄ではないかと、冷静だが、あまり教養のない連中は言う。

誰でも昔のフィレンツェの画家ジョットを知っている。彼の作品は見て気持のよいものではない。ジョットが今日アッピアーニとかボッシといった人の国に生まれたなら、彼がラファエッロの傑作に匹敵する傑作を生み出すことを誰が疑うだろう。

様々な時期に広大な地表を砂漠に変えた頻繁な嵐があったが、そのあといつも自生の植物がみずみずしく元気に生えてくる部分というものがある。他の部分は、耕作者たちのあらゆる努力にもかかわらず、不毛のままであるというのに。体験によってこのことが証明されれば、この土地が自然界において特権を与えられていると洩らさねばならないだろう。

よく知られている民族には、ひとつの輝かしい時期というものがある。ところがイタリアには四つの時期がある。

ギリシャはペリクレスの時代をほめたたえる。フランスはルイXIV世の世紀。イタリアは、ギリシャ以前に芸術と叡知を育てた古代エトルリアの栄光、アウグストゥスの時代、一人の兵士もなしにヨーロッパを、全軍人を従えさせることのできた血気さかんなヒルデブランドの時代、そして最後に、イタリアの全土のみならずわれわれからかくも離れた英国さえも文明化したレオX世の世紀がある。

したがってイタリアは、無益な理論によってでなく経験によって、人間が栄光を集めるようになっているあらゆるルートで、いつも一番であることを望むことができる。

持続的などんな栄光もその根本は真実である、とわれわれは考えた。そして、天はわれわれに対して滅多に才能を与えないが、真実にかかわる時どんな人間も一種の兵士になるとわれわれは考えたものだ。

わが国の中世について、わたしは英国の有名な旅行家エルフィンストーンにならってこう言おう。

「愚劣な文学は文明のある状態の一症状である。

「市民としての自由を有している国民では、少なくとも万人の権利維持に必要な程度まで、個人は法によって窮屈な思いをする。

「専制政治のもとでは、人は暴力に対して不平等かつ不完全に護られ、暴君とその手下の不正に服従する。

「独立の状態では、個人は法によって窮屈な思いもしないし護られもしないが、人間の性格は自

由な発展を遂げその全精力を発揮する。勇気と才能は、いずれも人間存在に必要と思われて、あらゆるところで生じる。

「一切の徳に欠けている奴隷よりも、犯罪でもおかすような大きな特性をもった未開の方がましだ」

犯罪と同時にしか芸術作品を獲得しえないのは、それを少し高く購うことになると思う。確かなことは、イタリアが、千五百三十年頃文明化することによって、あるいは、少なくとも中世史でわれわれを戦慄させる数々の犯罪を失うことによって、偉人を生み出す火だねを失ったことだ。イタリアは千五百三十年十月二十二日、フィレンツェで自由が亡びた日に大海に呑みこまれたならば、その栄光のために高く評価されたであろう。

想像力は一瞬栄光のロマンをたどって楽しむことを可能にする。印刷術の発明がペトラルカの世紀と写本の発見の二百年前に起こっていたら、イタリアはどんなところへでも到達したであろう。そうすればイタリアはコンスタンチノーブルから追われたギリシャの術学者たちによって、青春の香気のなかにすっかり毒を注がれることもなかったのだ。われわれの性格にもとついて仕上げられ、ギリシャ人やフランス人のためでなく、われわれのために心をこめて作られた千もの傑作でわれわれは豊かになっているだろう。そして英国のモデルを受け入れる代わりに、われわれこそが、ロマンティシズムの詩的眞実の崇拜を北の国々にもたらしているだろう。

(この考えはわたしには美しく思える。必要とあらばこれを発展させねばならないように思える。タッソはホメーロス我真似なかったらダンテの一派を模倣したことだろうが、こちらはウェルギリウスを模倣しはしなかった)

1977 ©