

「簡素によせる頌」注解

——コリンズにおける自然観の背景——

酒 井 幸 三

一

十八世紀は、「自然」の時代であるといわれる。ウィレーの重厚な背景史は、その思想の縦糸として、自然観の推移を取り上げている。^① ヨーロッパ精神史の解釈は、自然観を軸とした諸系譜の脈絡を解きほぐしていくことから始まるといつてよいであろう。自然は、単なる抽象概念ではありえない。それが内包した多様な諸相それぞれにおいて、精神史の断面を開示することになるのである。

このことは、自然もまた歴史による限定を免れえないことを教えている。古典ギリシア以来、自然概念の変遷が描いた複雑な軌跡は、そのままヨーロッパ精神史の歩みにほかならなかったと言っても過言ではない。歴史性を無視して抽象化するならば、ただ相容れない混乱の相を呈するのみであろう。^② 本稿の視野は、十八世紀中葉という一時点に限られる。しかしいかなる瞬間といえども、歴史における瞬間は、過去を負い未来をはらむ瞬間である。一篇の頌詩を注解して、「コリンズにおける自然観の背景」と題したのも、そのゆえである。

主著『雑題頌詩集』(*Odes on Several Descriptive and Allegoric Subjects*, 1746)は、そのさやかな外見とは似つ

かず、豊かな可能性を秘めているように思われる。この頌詩集を全体としてどのように解釈するかは、視点を設定する位置によって、意見が別れるであろう。クウィンタナは、コリンズの意図を主題に則してとらえ、そこに現われたジャンル意識を検討して、コリンズと古典主義詩論との関連に改めて照明を当てている。それによれば、コリンズのいう「雑題」とは詩のいろいろな部類のことで、従って『雑題頌詩集』は、詩の諸ジャンルを規定した「詩」に関する頌詩集の謂だというのである。^③こうした観点からその性格を明確にするためには、個々の詩の論旨について追証しなければならないであろう。ただこれは、あくまでアプローチのひとつの方法にはかならない。^④このことを前提したうえで、詩的評価をはなれてもっぱら詩論の観点からみるならば、『雑題頌詩集』の論旨を的確に要約する作品は、第三ならびに第四の頌詩、すなわち「簡素によせる頌」(Ode to Simplicity)と「詩的天才についての頌」(Ode on the Poetical Character)であると考えることができる。後者が崇高詩のジャンルを借りて想像の詩的創造を讃美したものであるとするならば、前者「簡素によせる頌」は、クウィンタナも規定しているように、牧歌詩を主題に取り上げ、彼の全作品を通じて流れる基本的情調とイメージに理論的根拠を与えようとしているからである。「夕べによせる頌」(Ode to Evening)において頂点を極める自然讃歌の系列が、「簡素によせる頌」の論旨をふまえた実践の成果であることは、この頌詩の重要性を傍証しているといえるであろう。

ただカーモウドが、厳密な意味における牧歌詩は、マーヴェルをもって終焉したと考えていることを見落してはならない。十八世紀においては、それが存続しうる前提条件は事実上消失し、許されたものは、たかだか「擬・牧歌詩」に過ぎなかったというのである。^⑤いかなるジャンルに属する作品といえどもそうであろうが、牧歌詩もそれを支える特定の風土を欠くことはできない。同時にまた、そのジャンルが伝統として受け継がれていくた

めには、固有の基本的要件を具備していなければならない。社会風土と牧歌詩の伝統の落差は、すでに世紀初頭、ポープとフィリップスの牧歌論争となって現われ、ジョンソンの牧歌詩論が『ラムブラー』(*The Rambler*, 1750)に連載された頃には、もはや決定的な段階を迎えていたとみることができる。^⑤このように、巨視的なパースペクティヴの中に置き直した場合、コリンズはどのような位置を占めているのであろうか。コリンズの自然は、決定的な段階を迎えた牧歌詩の運命と、どのようにかわっているのであろうか。

自然は、十八世紀の詩人がよって立つ根拠であった。「コリンズの自然観」と題する以上、その詩と詩論のすべてを語らなければならないのであろうか。対象の範囲を限定することによって、救われうるといような性質のものではないかもしれない。本稿は、コリンズにおける自然概念一般への序章の範囲をでるものではない。またその視野は、「簡素によせる頌」が提出する問題の背景に限られていることも断っておきたい。

註⑤ Basil Willey, *The Eighteenth Century Background*, p. v.

⑥ A. O. Lovejoy 註“Nature” as Aesthetic Norm (*Essays in the History of Ideas*, pp. 69—77) 以下五つの大項目の下に一八の意味を分類定義している。また六〇以上の意味、用法を弁別しようともいつている (*ibid.*, p. 239n)。ラヴジョイの前掲書は、思想史の具体的なコンテクストにおいて、この言葉の解明を試みたものとみることができよう。また C. S. Lewis の *Studies in Words* の第二章で、その起源から意味内容が定着する過程を論理的、歴史的に跡づけている。^⑦

⑦ Ricardo Quintana, ‘The Scheme of Collins’s *Odes on Several……Subjects*’ (*Restoration and Eighteenth-Century Literature*, ed. Carroll Camden, pp. 371—80).

⑧ R. M. Spacks 註‘Collins’ Imagery’ (*Studies in Philology*, vol. LXII (1965), pp. 719—36) 以下二つのウインタナの視点を補足するものとしてイメージャリーにおける性格規定の問題を提起し、また A. S. P. Woodhouse 註

創作の根拠としての想像理論の重要性を強調してゐる。これらは、相互に補ひ合うものである。なおウードハウスの 'The Poetry of Collins Reconsidered' (*From Sensibility to Romanticism*, ed. F. W. Hilles and Harold Bloom, pp. 93-137) 及び 'Collins and the Creative Imagination: a Study in the Background of his *Odes*' (*Studies in English by Members of University College*, Toronto, 1931) の修正意見もある。

⑤ *English Pastoral Poetry*, ed. Frank Kermode, pp. 37, 42.

⑥ ホープは、たとへば 'A Discourse on Pastoral Poetry' (1704) 及び フランス古典派の René Rapin を祖述して「牧歌詩はいわゆる黄金時代を写したものである」(*Literary Criticism of Alexander Pope*, ed. B. A. Goldgar, p. 94) として、伝統的立場になつたのに対して、合理主義学派はフィリップスを押し立てて、イギリスの牧夫と風物をリアリストイックに描へんことを主張した (cf. J. E. Conington, *Theories of Pastoral Poetry in England 1684-1798*, pp. 58, 64-5; pp. 79ff., 95)。このリアリズムはイギリス牧歌詩の特色であり (*ibid.*, pp. 49-50)、『ジモンソンは論争に終止符を打つ位置にあつた』(*ibid.*, pp. 104-5)。彼の牧歌詩論は『ラムプラー』第三六、三七号その他に窺われるが、たとへば、「物事のふつうの成り行きに従つて田舎に起ることはなんでも」牧歌詩の主題になりうると考え、黄金時代への言及は、根拠薄弱であるとして否定してゐる (*The Works of Samuel Johnson* (1825), ii. pp. 181-2)。

『雑題頌詩集』は、その主題に則してみるならば、ふたつの焦点をもつ作品集であつたといふことができる。愛国的主題をめぐる第一群は、時局に感興を動かされた成果であつた。それに反して、いまひとつの集団は、詩のジャンル規定を志したものであるという意味で、原理的な意図によって結ばれているとみることが出来る。もとより、そのことによって、それぞれの頌詩の独立性が損われるというようなものではない。別個のジャンルの

弁証であるという意味では、それぞれの詩の主体性が保証されていなければならない。このように異った構想を与えられた場合、自然もまた、統一された意味の連関を前提しつつも、多様な姿を示すことになるであろう。コリンズの自然が、すべて「簡素によせる頌」のそれによって覆われるというようなことは、とうていありえないはずである。

『雑題頌詩集』中最初の作とされている「風俗、ひとつの頌」(The Manners. An Ode)は、その題名に示されている通り、明らかに風俗喜劇を前提している。そのうえで喜劇一般を主題に選び、その主観的側面を『ラレグロ』ふうに表示しようとしていた。このような喜劇への関心は、『雑題頌詩集』の前著である『トマス・ハンマー卿に捧げる書簡詩』(An Epistle: Address to Sir Thomas Hamner, 1744)^①と内容上緊密な関連をもつ。両者に頻出し、ある意味でその基盤となっている概念は、自然である。詩の趣旨から当然のことながら、それはその習俗に対する自然、すなわち人間の本来の姿を意味する自然であることは断るまでもない。コリンズは、それが表面に現われた風俗を支えていると考えるわけである。

O Nature boon, from whom proceed

Each forceful Thought, each prompted Deed..... (71-2)

おお 恵み多き自然よ、そのおまえから

力強い思想、うながされた行為は、すべて生まれでる……

このように、『雄題頌詩集』に現われた自然の第一の様相は、より抽象的であり、古典主義が好んで論じた人間の自然と同じ範ちゅうに属するものといえる。コリンズが、頌詩集中比較的初期に、簡素を主題にした頌詩を書いているということは、そこにおいても彼が完全に古典主義のらち外に立つものではないことを示している。

「簡素によせる頌」における牧歌詩の自然も、当然伝統の先蹤と照らし合ったものであるとみななければならない。

ただ「簡素によせる頌」は、その主題に牧歌詩をとりあげているとしても、第一義的には頌詩のジャンルに属することを忘れてはならない。このような作意は、この詩が牧歌詩というよりは、その弁証詩といった性格を帯びていることを予想させる。ひとつには、牧歌詩の伝統が、厳しい風土におかれていたことの象徴的な表現であったといえるであろう。伝承された精神は、実践の成果としてよりも、その約束に対する恭順の念として示される。カーモウドのいわゆる「擬・牧歌詩」の時代にあつて、コリンズが彼なりにそれを解釈し、それに読みこもうとした自然観は、「簡素によせる頌」の冒頭に明瞭である。

O THOU by *Nature* taught,

To breathe her genuine Thought,

In Numbers warmly pure, and sweetly strong:

Who first on Mountains wild,

In *Fancy* loveliest Child,

Thy Babe, or *Pleasure's*, nurs'd the Pow'rs of Song !

Thou, who with Hermit Heart
Disdain'st the Wealth of Art,
And Gauds, and pageant Weeds, and trailing Pall:
But com'st a decent Maid
In Attic Robe array'd,
O chaste unboastful Nymph, to Thee I call! (1-12)

おお「簡素」よ 「自然」から教えを受けて、
その真なる思想をのべようと、歌う調へは
清らかなれど暖く、やさしいながらも力がこもる。
そのはじめ人の住まわぬ山のうえで、
おまえのはたまた「愉悦」のみどり児、
いと愛らしい幼児「想像」に、おまえはうたの力を育んだ。

隠者のところで、おまえは
技巧の富をさげすみたもう――

派手な安びか、目もあやな虚飾の衣裳、もすそひく祭服。

「アティカふう」の衣をまとい、
慎ましい娘子きたる――

おお 清らかなおむらぬ乙女よ、さあ わたしの声に耳傾けてよ。

「簡素によせる頌」注解

このように、まず主題を擬人化し、それに呼びかけることによって、詩は開かれる。これは、『雑題頌詩集』に収められた他の頌詩と一般である。主題の抽象観念は、その意味内容に則してアレゴリカルに形象化されねばならない。ここで「簡素」の擬人像が、イメージまたはメタファーとして働いている密度については、意見が別れるところであろう。特に、それが「アティカふうの衣をまとい、慎ましい娘子」として登場することは、牧歌詩の主題である簡素の擬人表現として、必ずしも適切であるとは言えないであろう。ひなびた牧童よりも、いまし洗練された高雅な人物にふさわしいからである。これには、牧歌詩の範例を古典ギリシアに仰いだという意味がある。 「アティカ」という地名は、古典の端麗優雅な響を連想させる。コリンズは、これを簡素美としてとらえたということにほかならない。^⑧ それゆえ牧歌詩の習わしを踏襲して、第三聯で「タイム芳しいヒブラの岸辺」なるシオクリタス生みの地に言及しているのは当然としても、第四聯で「セフィサスは昔の深き流れ」によって、アティカの栄光を連想させる理由はそこにある。^⑨ 従って最後の聯において、この頌が「おまえのつましい谷間で……村の乙女や牧童たちにわが麦笛の響かんことを」という祈願で結ばれた場合も、その牧歌詩人たる抱負には、牧歌詩の伝統に捧げられた讃仰と古典ギリシアへの信仰告白が、重ね合わされていることになるであろう。

このように「簡素」の擬人像を解釈し、全篇の脈絡をたどって冒頭の二聯を読み返すならば、そこには、「簡素によせる頌」の論旨が、三つの点に要約して提示されているとみることができる。第一に、「簡素」は自然の「真なる思想をのべる」ように「自然から教えを受けた」ということである。自然はおもてに現われるとき、その様態として簡素な姿をとるということである。またこの頌を結ぶ最後の行では、主題に「おお自然よ」と呼び

かけている。^④簡素は結局自然の表現態であり、両者は可逆的関係に立つという意味であろう。次に、自然と想像の問題がある。簡素または自然は、「想像」に「うたの力を育んだ」という。牧歌詩は、簡素な態において歌われねばならない。自然は、想像の働きを介してそれを生み出すのだということであろう。想像の創造性は、第四頌詩「詩的天才についての頌」の中心主題となる。差し当って本稿では、自然との関係に限定して、あとで多少ふれることになろう。第三の問題点は、第二聯において「簡素」が「技巧の富」と対照されていることである。これは、「自然と人工」^⑤をめぐる問題の一環をなすものであるというふうに解することができる。

第一の問題、すなわち簡素であることが牧歌詩の基本的条件のひとつであることと切り離して考えられないのは、第三点すなわち自然と技巧の対照である。この頌詩では、両者に関する価値判断が、牧歌詩の観点からなされていることは当然である。それゆえ、「簡素」と「技巧の富」との対照は、より一般的に広くとらえれば、自然対人工の問題に還元されるべきものであろう。その源をたどれば、シオクリタスにまで溯るとされている。すなわち、自然と人工の対照は、牧歌詩とともに古い——というよりは、それを除外しては牧歌詩というジャンルの存在が不可能となるような問題であった。カーモウドを援用すれば、牧歌詩は、その第一条件として、農耕生活の苦役と教養ある都市文化との対立をふまえていなければならない。この対照が、牧歌詩において最も明瞭かつ尖鋭な形をとって意識されたことは、怪しむに足りないであろう。自然と人工の問題は、こうした文化一般に対する価値観の相異に根ざしており、単一なパターンに還元することを許さないのである。^⑥

ヨーロッパ精神史の一端として、自然と人工が織りなす軌跡をたどることは、本稿の範囲を逸脱することになるであろう。差し当って、「簡素によせる頌」の対照も、伝統のヴァリエーションにほかならないことを指摘しておきたい。単にこの場合にとどまらず、「憐憫によせる頌」(Ode to Pity)にも「技巧によって汚されていない

青春のやさしい調べ^⑦とあるように、コリンズにあっては、技巧は否定的価値を表わしている。逆に自然は、技巧と対照されている限り、人間の手を加えられていないことを意味するであろう。それが人間にまつわる一切のものを排除し単純化すること、人工の夾雑物を除去して簡素化することとされるようになるのは、必然の成り行きである。こうして自然は、人間進化の過程を溯行する原初思想を潜在させていたことが窺われるのである。コリンズが、「そのはじめ人の住まわぬ」荒蕪の山頂で、「簡素」すなわち自然が「想像」に詩歌（この場合は牧歌詩）の力を育んだとしているのは、このような意味関連において読むことができるであろう。

その典型的な具体例として、『雑題頌詩集』発表後三年たらずで執筆した『スコットランド高原地方の民間伝承によせる頌』（*An Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland*, 1749）の一節をあげることができる。その詩は、高原地方の荒涼たる自然を背景に、原始さながらの実直な人びとの姿を歌いあげている。

But O ! o'er all, forget not Kilda's race,
On whose bleak rocks, which brave the wasting tides,
Fair Nature's daughter, Virtue, yet abides.....

Thus blest in primal innocence they live,
Suffic'd and happy with that frugal fare
Which tasteful toil and hourly danger give.
Hard is their shallow soil, and bleak and bare;

Nor ever vernal bee was heard to murmur there ! (155—7…167—71)

しかし おお 何にもまして忘れたまうな、キルダの島のともがらを。

雄々しくも、打ち寄せる怒濤にはむかう吹きざらしの岩のうえ、

美わしい自然の娘、徳行は、いまなお住まう……

かくのごと原初の無垢に恵まれて、彼らの生活は

粗末ながらも足るを知りしあわせだ、

そは快い労働と絶え間ない危険が与えるもの。

その土地は、浅くてかたい、荒涼としてはだかだ、

ようやく春を迎えても、蜜蜂のささやきは絶えて聞かれたことがない。

彼らが原始人さながら、「かくのごと原初の無垢に恵まれて」荒涼たる高原地方の自然を生きているさまへと想像を馳せるのである。

このような高原地方の自然にかこつけた想像図は、「簡素によせる頌」におけるやや具体性を欠いた自然と人工の対照に、ふたつの意味を読みとりうる可能性を暗示しているように思われる。まず、人工と対比された場合、人間の自然とそとの自然は、密接な関係で結ばれていることである。「美わしい自然の娘、徳行」や「原初の無垢」は、人間の自然を指したものであろう。しかもそれらは、人間のこざかしい技巧を拒否し、「打ち寄せる怒濤にはむかう吹きざらしの岩のうえ」や「荒涼としてはだか」の自然をまっぴら、はじめて生い立つのである。

人間の自然とその自然は、それぞれの領域を占めながらも、人工と対置されているがゆえに、相補的關係を結ぶことになるのである。^⑧ つぎに、いずれの領域にもあてはまることであるが、自然を優先させる以上、人間の技巧は排除されねばならない。すなわち、自然は原初のままの荒蕪の状態であるとともに、人間に關しては、ソフィスティケーションを知らない純朴な原始人に通ずることになる。この過程を徹底すれば、自然概念自体に本来プリミティヴィズムが潜んでいる事実が、あらわになってくるであろう。こうして、「風俗、ひとつの頌」における抽象的な自然と、簡素なことと規定され原初主義の思想にまで導かれるそれとは、結果として現われた象面においては、相容れない別種概念であるかのような観を呈するにいたる。このように背馳するふたつの意味がひとつの概念でおおわれることになるのは、いかなる契機を媒介としてであろうか。

この意味で再検討しなければならないのは、「簡素」が「アティカふうの衣をまとった慎ましい娘子」として擬人化されていた点である。牧歌詩の故郷シリール島とならんで、古典アテナイのセフィサスの流れが言及されていたことも想起したい。コリンズの自然はギリシア讃仰の申し子であり、古典性によって立つものであったことを示している。一体十八世紀の古典主義詩論において、ギリシアの古典は文学における自然であった。^⑨ それは、簡素美を特色とする。特に古典主義の牧歌詩論は、簡素であることを第一の約束に掲げた。ポープは牧歌詩について、それは「自然における類ない簡素さに溢れている。……その特徴は、簡素、簡潔であることを旨とし、かつ洗練デリケートされていることに尽くされるが、前者はそれを自然ならしめ、後者はそれを快いものにしてくれる」と定義している。^⑩ このような自然は、古典美を写した帰結であって、「自然」簡素ナチュラル シンプル「古典」クラシカルという等式が成立するのである。^⑪ コリンズが、牧歌詩を弁証する頌詩の主題として「簡素」を選び、上掲のような擬人的形象化を試みたのは、自然を簡素であることと定義する語義上の観点と、^⑫ ギリシア古典すなわち自然であると考える古

典主義詩論とが重なり合ったものであるとみることができるであろう。

しかしながら、「簡素によせる頌」の一節には、古典的簡素美への志向としてのみでは、解釈のつかない部分が残されていた。「そのはじめ人の住まわぬ山の頂」が、詩歌生みの場として指定されていた事実は、自然を調和、均整、簡素としてみる古典主義的解釈と相容れない。人手を加えられていない自然のままの姿、荒れ果てた状態、さらには高原地方における未開の人びとの無垢に対する憧れなどが併存していた。これらもまた、コリンズによれば、「自然に忠実な」姿であった。たしかに原初思想は、黄金時代への溯行的懷古を昇華したものとみることできる。しかし自然は、簡素化するというような消極的な姿勢のみではなく、積極的な主張としての原初思想に導く契機を、それ自らのうちに秘めていたとみなければならぬ一面がある。コリンズにおける原衝動は必ずしも明確ではないが、彼の理論的代弁者であるジョウゼフ・ウォートンは、『熱狂者、または自然を愛する人』(*The Enthusiast: or, The Lover of Nature, 1744*)において、自然の名のもとに、古典的均整や調和に対する反抗の原理を提出している。従って世紀中葉において、自然対人工の問題は、一方では「自然||簡素||古典」とする古典主義的公式から原初的に退行するオーソドックスな系譜と、それと同時に、自然を不規則で整わない姿において見ようと志し、古典的均整の原理に対する意識的反抗を試みた積極的戦闘的側面が、二重写しになつていたともいえるのである。この意味で、ラヴジョイは、ジョウゼフ・ウォートンの『熱狂者、または自然を愛する人』の重要性を強調している。^④しかしコリンズに関する限り、この点について、反抗的な革新性を見ようと試みることに慎重を期さなくてはならない。「簡素によせる頌」冒頭の一句、またはスコットランド幻想詩の一節に、余りに過大な意味を負わせることは危険であろう。「夕べによせる頌」をはじめとして、実践に示された自然のイメージに、反抗者の姿勢を読みとることは難しいように思われる。

ともかくも、コリンズにおける自然観は、古典主義的な人間の自然から、簡素なこととして規定された自然、さらに人工を否定的媒介として徹底されたところに現われる原初的自然に至るまで、大きな振幅を描いている。こうして最後に到達されたプリミティヴィズムは、一見古典主義の自然と対照的な様相を呈しているように見える。しかしながら、コリンズのプリミティヴィズムは、古典主義詩論において簡素なことで解された自然概念に対する直接の反抗というよりは、その言葉自体に潜んでいた意味の可能性が、おのずから現われ出たものにはかならないとみるべきであろう。自然概念の推移は、その契機はどのようなであれ、どこまでも自然の名のもとに起ったことである。なぜならば、いずれも「自然に忠実」であることを標ぼうした結果だからである。コリンズの一頌詩における自然でさえ、その内包するところを歴史のパスpekティヴの中でとらえようとするならば、詩論とそれがおかれた風土との関連において解かねばならないのではなからうか。

註① 初版は一七四三年 *Verses Humbly Address'd to Sir Thomas Hanmer* と題して出版された。現行テキストの第二版では、かなり大幅に手が加えられ、かつ「書簡詩」と改題されたのである。ちなみに、「風俗、ひとつの頌」も、一七四四年の作にかかる。

② 'Attic' を *OED* 74 次の *αἰετῖος* 注 *αἰετῖος* 'Having characteristics peculiarly Athenian ; hence, of literary style, etc. : Marked by simple and refined elegance, pure, classical'.

③ *Hybla* は 'By all the honey'd Shore/On *Hyblas* Thymy Shore (13—14) と描かれているように蜂蜜の産地として名高いシシリー島の町。またセフィサス (*old Cephus deep*, 19) は、アティカ地方を流れる川の名で、その首都がアテナイである。

④ *Ibid.*, 54. キャロッドもこの点を批判的に指摘しているが (H. W. Garrod, *Collins*, p. 65) これは彼が古典主義詩論に理解を欠いていたことによるのではあるまいか。また、彼がこの頌に低い評価しか与えなかったのも、これと無関

係でなるもの。 Cf. *ibid.*, pp. 59—65.

⑥ この頌でいう「簡素」は、牧歌詩の文体を規定したものであり、その意味では「art」は「技巧」である。しかし、「自然」と対照された広い意味では、「人工」一般を指すことは断わるまでもない。なおこの問題に関しては、差し当りて、思想史的にギリシア以来の推移を跡づけた E. W. Taylor, *Nature and Art in Renaissance Literature*, pp. 11—37 あるいはイギリス牧歌詩に限定されるが、カーモウドの前掲書の要をえた序文などを参照。

⑦ F. Kermode, *op. cit.*, pp. 12, 17—9.

⑧ 'Youth's soft Notes unspoild by Art' ('Ode to Pity', 23).

⑨ Cf. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, p. 136; A. O. Lovejoy, *op. cit.*, p. 238 and p. 176n.

⑩ 以下が「自然なるもののハーモニー」を想起した。 Cf. *An Essay on Criticism*, 135.

⑪ '[Pastorals] are full of the greatest simplicity in nature. The complete character of this poem consists in simplicity, brevity, and delicacy, the two first of which render an eclogue natural, and the last delightful' ('A Discourse on Pastoral Poetry' in *Literary Criticism of Alexander Pope*, ed. Bertrand A. Goldgar, p. 94).

⑫ Lovejoy, *op. cit.*, pp. 142—5.

⑬ ラヴジョイの例の定義では、古典主義詩論における自然は、破格を忌み均整がととのつていて、簡素であることとわれわれは認む (*ibid.*, p. 72, C; pp. 76—7)。特に十六—十八世紀前半においては、自然と簡素とは、ほとんど同義語のやうに用ゐられてゐる (cf. *ibid.*, p. 241 *et al.*)。

⑭ *An Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland* の幻想豊かな風景について、'scenes like these.....daring to depart/From sober truth, are still to nature true' (188—9) と言つてゐる。

⑮ Cf. Lovejoy, *op. cit.*, pp. 241—2. ラヴジョイは「自然の定義のひもとくプリシチン・ヴァニズムをおけ

72—3) *The Enthusiast* をその代表例であるとしている。また、ジョウゼフ・ウォートンの反抗的原初思想には、新しい造園芸術とゴシック建築が重要な役割を果たされているが、コリンズとこれら他分野の芸術との関係は、ほとんど認められない。

⑮ Cf. Lovejoy, *op. cit.*, p. 77.

二

このように、自然は人工と対照された場合、プリミティヴィズムに発展しうる可能性を秘めていたとみることができる。しかしまた、原初的自然ゆえに人工をことごとく否定するならば、困難な別種の状況が派生することになるのではなからうか。「簡素によせる頌」冒頭の二聯が提起した諸問題のうち、上掲第二項は、この点にかかわる。すなわち、自然または簡素は、「人の住まわぬ山のうえで、想像にうたの力を育んだ」とされている。これは、ひとつには、原初的自然への志向であると読むことができた。しかしそればかりではない。「うたの力を育む」ことすなわち創造の根拠をめぐって、彼なりに構想をめぐらしていたのではないかと考えられる。^⑯

この間の事情は、シェイクスピアのとらえ方に典型的に現われている。一般にコリンズを含めた十八世紀中葉の詩人たちは、ミルトンの垂流であったとされている。コリンズ自身、想像の創造性を讃えた第四頌詩を彼に捧げている。しかしながら、シェイクスピアに対する憧憬は、それに勝るとも劣らぬものであった。彼らはおしなべて、シェイクスピアをまず「自然の詩人」と規定している。そのこと自体の妥当性は、なんら怪しむに足りない。ベン・ジョンソンによる追悼の言葉が「ファースト・フォリオ」版の巻頭を飾って以来、自然の詩人としてのシェイクスピア像は、一世紀に余る時の重みを加えて、十八世紀の詩人たちに語り継がれていたので

あろう。自然の世紀たる十八世紀の風土には、それは、恰好のシェイクスピア像であつたといわなければならぬ。^③これはまた、彼らの主体的な視点をそのまま証していることにもなるのである。

この場合、ベン・ジョンソンの言葉で特に注意したいのは、シェイクスピアが自然の詩人であるとともに技巧の詩人でもあるとされている点である。すなわち、詩の内容が自然であるとするならば、それに「形を与える」構成の根柢は技巧であつて、自然と技巧は、天才詩人を生みだすために相補的な役割を演じているというのである。^④それに対して、十八世紀におけるいまひとりのジョンソンは、コリンズの頌詩集とほとんど時を同じうして発表した有名な序詩の中で、自然と技巧を二者択一的関係におきかえてしまった。シェイクスピアの自然は、皮肉にもベン・ジョンソンその人の技巧と対照される。その結果、後者に対して示された冷淡な態度は、前者への讃仰の念を一段と引き立てることになるであらう。さらに、シェイクスピア全集に付した序文には、「シェイクスピアはあらゆる詩人に勝つて……自然の詩人である。彼は読者に習俗と人生を忠実にうつす鏡をかかげる詩人である」という有名な文字が見える。劇を「自然を写し人生を教化すること」であると規定したジョンソンの発想は、模倣理論によって裏打ちされたものであつて、シェイクスピアをまず自然に鏡をかかげた詩人としてとらえたことは、充分首肯されるところであらう。^⑤

このように、シェイクスピア像形成の歴史は、技巧を排除し自然の詩人と規定する方向を本筋としていたように思われる。しかもその過程で、シェイクスピアが自由奔放で法則にしばられないことを、もっぱら自然であることに帰する見方と、豊かな想像力の所産であるとする立場が併存していたことは、興味ある問題である。その系譜をたどれば、ミルトン初期の『ラレグロ』(*J. Allegro*, 1645; writ. ?1631)にまで溯るであらう。彼は「セカンド・フォリオ」(一六三二年)の巻頭に有名な序詩をよせ、これと前後して『ラレグロ』を執筆したのであ

る。興味深いのは、前者においてはベン・ジョンソンを意識しているかのように「苦吟の技巧」に対して批判的な言葉を用いているのに反して、後者ではシェイクスピアを「想像の子供」と規定していることである。しかもその「妙にうるわしいシェイクスピアは……緑濃い野山の調べを歌う」という。ここには、明らかに自然と想像を組み合わす発想が窺われる。想像の詩人としてのシェイクスピア像は、十八世紀にはいれば、『スペクテイター』(*The Spectator*, 1711—2)をはじめとして各所に散見されるようになる。⑤ 当時すでに常識的なシェイクスピア像として流布していたのであって、必ずしも斬新なものとみることとはできない。

コリンズとともにミルトンの亜流をもって任ずるジョウゼフ・ウォートンは、『熱狂者、または自然を愛する人』——この題名自体ミルトンへの連想をうながすであろう——の中で、ミルトンの言葉を誓かせながら、巧みにシェイクスピア像を描いている。

What are the lays of artful Addison,

Coldly correct, to Shakespeare's warblings wild?

Whom on the winding Avon's willowed banks

Fair Fancy found, and bore the smiling babe

To a close cavern..... (130—4)

技巧多きアディンソンの冷やかに正しくなる

シェイクスピアの巧みなるわが子に抱くべしやうか。

うねり流れるエイヴォンの柳かげなす堤のほとり
うるわしい想像は彼を見出し、ほほえむみどり児を
ひそやかな洞に運んだ……

最初の二行は、アディソンの技巧をこらした冷やかな正確さとシェイクスピアの自由な自然のままの姿を対照したもので、要するに自然の詩人であるということに尽きる。このこと自体は格別新しいものではない。しかもそれについて、「巧まざるさえずり」の主シェイクスピアが、「想像」によって拾われて詩歌の秘密を授けられるとする構想^⑨は、前述したように、「想像の子供、妙にうるわしいシェイクスピア」が自然の野山の調べをさえずるとしたシルトンと、まことによく符合している。さらにまた、想像そのものを主題にした『第一の頌、想像によせて』(Ode I. To Fancy, 1746)の一節でも、シェイクスピアを「想像の愛児」と考えている。

O hear our prayer, O hither come
From thy lamented Shakespeare's tomb,
On which thou lov'st to sit at eve,
Musing o'er your darling's grave. (97—100)

おお われらの祈りに耳借したまえ、おまえの胸を悼ませた
シェイクスピアの奥津城から、さあ 来るのだ。
暮れがたに、愛児の伏所のあたり

おまえはひとり好んで座し、じっと思いをこらしている。

「おまえ」すなわち「想像」は、「おまえの愛児」なるシェイクスピアの墓を訪ねては、もの思いに耽るというのである。

このように、十八世紀中葉におけるシェイクスピア像は、自然、技巧ならびに想像という三つの概念に集約されていたとみることができるであろう。それがまた、そのまま「簡素によせる頌」の主題にもなっていた。コリンズが『難題頌詩集』に先立って、トマス・ハンマーに書簡詩を捧げたのも、彼が自然と想像の詩人シェイクスピアの編さん者なるがゆえであった。ある意味では、編さんとはわざの所産である。十八世紀におけるシェイクスピア校訂の歴史が、ポープのそれを含めて、作者に対する編者の乱暴なわざの誇示に終始したともみえるとき、コリンズがハンマーに捧げた讃辞は、それなりに彼の詩論に直結するものとみなすことができるであろう。

Those Sibyl-Leaves, the Sport of ev'ry Wind,

(For Poets ever were a careless Kind)

By thee dispos'd, no farther Toil demand,

But, just to Nature, own thy forming Hand. (149--52)

(いつの世も詩人はうかつなる輩)

吹く風にもてあそばされていた「神託」の書の片々は、

あなたによって整理され、もう苦勞を強いることはない。

自然に忠実なるゆえに、その編む御手に従いつる。

自然への忠実さは、作品のみならず、編者の資格にさえ無縁ではないことになるであろう。この詩と「簡素による頌」を結ぶ自然概念が、技巧に対して自然を優先させる立場で統一されていたことを想起したい。そのシェイクスピア像も、この線から逸脱するものではない。たとえば、上掲サミュエル・ジョンソンの序詩に先立って、「余りにも細かにジョンソンは批評家の役割を知っていた。そして彼の自然は、技巧のうちにほとんど失われた」^⑧という言葉がみえる。これは、シェイクスピアには自然が生きていると言うのと同義であるといえるであろう。さらに続けて、コルネーユやラシーヌなどフランス古典派の洗練された技巧^⑨に対して、シェイクスピアの自然を

But wilder far the *British* Laurel spread,

And Wreaths less artful crown our Poet's Head. (87-8)

イギリスの月桂樹は、はるか自由に枝葉をのばし、

技巧なき花冠^{はなかんむり} われらが詩人の頭^{こゝろ}を飾る

と讃える。シェイクスピアは、巧まざる自然によって立つ詩人であるというのである。このようなシェイクスピア

ア像が、「簡素によせる頌」において牧歌詩の簡素美と技巧とを対照させた自然概念と呼応したものであることは、断るまでもないであろう。

これと密接に関連して、シェイクスピアに詩想を仰いだふたつの小品が残されている事実がある。^⑨ そのうち『トマス・ハンマー卿に捧げる書簡詩』第二版に付して発表された「うた」(A Song from Shakespear's Cymbeline, 1744)は、コリンズにおける秀作のひとつに数えられている。背景には田園の風物を描き、それにふさわしい人物と超自然の存在を登場させ、素朴な抒情的哀愁を歌いあげる。これはシェイクスピア晩年のいわゆるロマンス劇のひとつ、『シムベリン』に心を動かされた成果である。このことは二重の意味をもつ。まず『トマス・ハンマー卿に捧げる書簡詩』は、むしろ彼が編さんしたシェイクスピアその人に捧げられた詩的弁証であり、「うた」の方は、抒情的讃歌だということである。コリンズが詩想をえたロマンス劇が、自然と人工の問題をそのテーマのひとつにとりあげたものであることを併せ考えるとき、コリンズにおけるこの問題の自覚は、シェイクスピアにまで溯ることを傍証しているとみることができる。

しかしながら、模倣理論の支えがはずされた場合、技巧を否定的媒介としてえられた自然に、詩的創造の契機をみることができようか。ミルトンが技巧を消極的に評価する一方で、想像を持ち込んだゆえんも、それと無縁ではなかったのではなからうか。ジョウゼフ・ウォートンが、一世紀をへだてて再びシェイクスピアを「想像の愛児」と規定したのは、必ずしも奇抜なものではなく、それなりの必然性をもっていたものと考えねばならない。この点でも、コリンズの立場は、ウォートンのそれと完全に符合する。『トマス・ハンマー卿に捧げる書簡詩』に帰るならば、コリンズは、自然の詩人としてのシェイクスピア観を披瀝する一方で、想像をその自然と等置してシェイクスピア像のかなめにすえているのである。「長らく見捨てられていた想像」は、シェイク

スピアの作品が正しく評価されていないのを嘆いて、「慈母の心」でもって彼のために涙を流す。

Long slighted *Fancy*, with a Mother's Care,

Wept o'er his Works, and felt the last Despair.....

"And oh! she cry'd, shall Science still resign

"Whate'er is Nature's, and whate'er is mine ?

"*Shall Taste and Art*, but shew a cold Regard,

"And scornful Pride reject th' unletter'd Bard ? (9—10...13—6)

長らく見捨てられていた「想像」は、慈母の心もて

彼の作品に涙して、極まれる絶望に胸ふさいた……

『そして おお いまだなお学芸は自然なるもの

われ「想像」のもの、ともどもに拒むつもりか。

「趣味」も「技巧」も冷やかな敬意を示すのみなのか。

高慢はおこりさげすみ、学なき詩人をしりぞけるのか。』

このように嘆く「想像」に、その姉妹なる女神「アイシス」^②が現われて、「わたしの最愛の息子シェイクスピアに、おまえのこぼたれていた楽しみを修復させよう」と「想像」を慰める。ここでは「自然なるもの」とわれ想像

のもの」は、ともにシェイクスピアの本質をなすものであるとされているのである。

『雑題頌詩集』の巻頭には、アリストテレス以来、悲劇の基本的信念とされてきた憐憫と恐怖によせるふたつの頌詩がおかれている。憐憫の悲劇を代表するイギリスの劇作家がオトウエイであるのとならんで、恐怖のそれにはシェイクスピアが指名される。その悲劇生みの場である「シェイクスピアの胸裡なると聖なところ」を領したのは、「恐怖の精神」である。コリンズによれば、恐怖の情景は「想像がとばりをあげる」とき、はじめて現われることに注意したい。^⑧ また『マクベス』に舞台を供したスコットランド高原地方の幻想にことよせて、自分の幼な心が、シェイクスピアの『魔法の情景』や非現実の「真ならざる主題」の恐ろしさにおのいたことを回想している。^⑨ たしかに一方では、『シムベリン』のかえうたのように、牧歌的自然の主題において、シェイクスピアをとらえようとした。同時に「恐怖の予言者」シェイクスピアには、それだけではおおえない悪魔的なものが秘められていることを洞察して、それを恐怖の自然の情景に託して描き、その奥に潜む「暗黒の力」を探ろうとしているようにみえる。^⑩ これを自然であることにためらう立場のひとつもあつたであろう。しかしコリンズは、シェイクスピアが題材をえた前記スコットランドの幻想について、その荒涼たる原初的自然についてと同様、

.....scenes like these,daring to depart

From sober truth, are still to nature true,

And call forth fresh delight to fancy's view..... (188—90)

……こんな情景は……しゃくしじょうぎの真実からは

きっぱりはなれておりながら、なおかつ自然に忠実なのだ。

そして想像のまなこに新たな歓喜を呼び起してくれる……

と考える。これは、「しゃくしじょうぎの真実」すなわち理性、規則、正確などを自然に一致することとした古典主義を意識しつつも、あえて想像の愉びを「自然に忠実」なことであると主張したものであろう。想像に訴えるものを自然だというのである。「自然に忠実」であることを標ぼうしつつも、その自然概念の内包するところは、大きく推移しつつあったものとみななければならない。

このことは、技巧と想像がたどった対照的な運命に、象徴的に示されている。ベン・ジョンソンという「形を与える」技巧が否定的価値に下落していった成行き、またそこに含まれていた表現構成の問題が、「自然に鏡をかかげる」という名目の下に模倣理論に収斂されていった経過は、想像の詩人としてのシェイクスピア像の形成と、密接な関連をもっていたはずである。このようにみるならば、ミルトンの言葉は、まことに象徴的であるといえるであろう。技巧を捨てて想像をとるにいたった経緯は、シェイクスピア批評史においてはよしあだ花のようなものに過ぎなかったと仮定しても、ミルトンの亜流をもって任ずるコリンズ一派の解釈においては、キイ・ポイントともいうべき重要な意味を帯びてくるように思われる。このようなシェイクスピアの素描は、はしなくも彼の自然概念そのものを規定する手掛りを提出している。「自然と技巧」「自然と想像」というふたつの組合わせは、コリンズの詩と詩論を的確に集約しているとみることができるのである。

註① 本稿では「fancy」ではなく「想像」と訳した。OED 4次のように定義している。「In early use synonymous with Imagination (see Fantasy 4); the process, and the faculty, of forming mental representations of things not present to the senses; chiefly applied to the so-called creative or productive imagination, which frames images of objects, events, or conditions that have not occurred in actual experience. In later use the words *fancy* and *imagination*.....are commonly distinguished.' なおこの定義の第2例は、後述の『マクベス』の「インクロー」からの引用である。

② この間の事情については、中西信太郎『シェイクスピア批評史研究』第二章「シェイクスピア偶像崇拜」の発生過程——十八世紀批評史の一断面——参照。なお、以下に訳文を借用したところがある。

③ *To the Memory of My Beloved Master William Shakespeare* の中心思想は、五五—八行の要約を以下に示す。
 1674年。'Yet must I not give nature all; thy art, / My gentle Shakespeare, must enjoy a part. / For though the poet's matter nature be, / His art doth give the fashion...' (*English Critical Essays*: XVI—XVIII Centuries, ed. E. D. Jones, p. 99).

④ *Drury-Lane Prologue* (1747) の「シェイクスピアと自然を直接結びつけたものは見当たらなかった」という「シェイクスピアの技巧 (9—12, 18) の対照上」明白である。なお引用文の出典については、*Johnson on Shakespeare*, ed. W. Raleigh, pp. 11, 30 参照。

⑤ 「ヤカン・フアリオー」の序詩として発表された「On Shakespeare」は、一六三〇年の執筆にかかるとされる。この詩の「For whilst to th' shame of slow-endavouring art, / Thy easie numbers flow.....' (9—10) より *L' Allegro* の次の四行を比較した。'Then to the well-trod stage anon, / If Jonsons learned Sock be on, / Or sweetest *Shakespeare* fancies childe, / Warble his native Wood-notes wilde' (131—4).

⑥ 第四一九号における代表的な一節をあげるとする。ちなみに、これは例の「想像の愉しみ」のシリーズ中、最も重

要なぬのらふてはるゝ。‘Among the *English*, *Shakespeare* has incomparably excelled all others. That noble Extravagance of Fancy, which he had in so great Perfection, thoroughly qualified him to touch this weak superstitious Part of his Reader’s Imagination …… There is something so wild and yet so solemn in the Speeches of his Ghosts……that we cannot forbear thinking them natural, tho’ we have no Rule by which to judge of them’ (*The Spectator*, ed. D. F. Bond, iii. pp. 572—3).

⑦ 上掲の引用について一三四—四一三行は、そのことばを敷衍する。

⑧ *Ibid.*, 67—8.

⑨ *Ibid.*, 79—86.

⑩ あらうに初期の習作 *Song*, (the Sentiment borrowed from Shakespeare) 一七三九年の作。

⑪ 人工にちかひて自然がよりよきものなりと考へて *The Winter’s Tale* の議論 (W. iii. 86—97) あるいは *The Tempest* の主要な劇的葛藤としてキャリバンが自然すなわち悪でありプロスペロが人工すなわち善を代表してゐることを想起したる (cf. *The Arden ed.*, ed. F. Kermode, pp. xxiv, xxxiv—lix)。

⑫ ‘Isis’ は、古代エジプト神話の主神のひとつ Osiris の妹にして妻。豊じやいの女神である。想像をアイシスの妹にしたことは、コリンスが想像に創造性を認めたことを示してゐる。 Cf. *ibid.*, 23—8, 59—60.

⑬ ‘Ode to Fear’, 64—5, 1—6.

⑭ *An Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland*, 172—84.

⑮ ‘Ode to Fear’, 66, 53.

四

このようなシェイクスピア像は、「簡素によせる頌」の冒頭で、自然対技巧の伝統的なテーマと並んで、詩歌

創造における自然と想像の協調が説かれていた事実を想起させるであろう。自然対人工の基本公式においては、人工は自然ゆえに排除された。その結果、原初的自然に与するようになる場合、創造の契機は、いかにして保証されるのであろうか。

牧歌詩における製作の根拠は、カーモウドの言葉^①を借りるまでもなく、模倣理論におかれていた。ポープにとって、牧歌詩は「自然を写す」ことであり、「牧夫の仕事を模倣する」ことであつた^②。それに対してコリンズは、自然が「想像にうたの力を育んだ」のだという。この背後には、模倣理論によつては創造の衝動を説き尽しえなくなつていた詩の風土の変遷が予想される。模倣理論は、そのままの形では、存続困難な局面に逢着していたのではなからうか。アディソンは、古典主義詩論の矛盾をいち早く看破し「技巧の天才が模倣に墮することは避け難いことであつて、そのために、自然の天分を充分に生かしきれないのではないか」と警告している。『スペクテイター』第一六〇号^③は、天才にふたつの範ちゅうがあると考え、「規則によつて自己を形成し、天賦の才を技巧による矯正と制約にゆだねた詩人」と、「技巧や学問の助けを借りない……まさに人類の驚異である……自然の天才」とに分類している。後者の例として、アディソンは、ホーマー、ピンダロス、旧約の詩人たち、およびシェイクスピアをあげ、特にピンダロスの頌詩は、「想像がけだかくもほとばしり出たもの」で、「その詩句にひとの世のものならぬ響をおびさせるあの神の刺戟」に由来すると付記している。同じくシェイクスピアについても、「あのけだかくも天翔ける想像」の豊かさを賞揚している。アディソンの天才論は、古典主義詩論のわく内には納まらない。模倣理論を前提するとき、「自然の天才」に関する議論はパラドックスである。なぜならば、批評家は、この種の天才の作品から他の詩人の批判に適用すべき規則を引き出すことはできるであろう。しかし自然の天才自身は、まだ規則を知らないで、どうして規則と一致した創作が可能なのであろうか。アディソン

が、シェイクスピアの現実には存在しない登場人物について、それらを自然なものと考えざるをえないとしながらも、「もつともそれらを判断する規則を持ち合わせてはいないのだが」と註しているのはこのことである。模倣理論を前提する以上、まねるべき範例なくしてしかも自ら範例となりうるような詩を生み出すということは、論理的に矛盾である。古典主義詩論といえども、創造の根拠をさけて通ることは許されない。判断、規則、正確さなど、一連の規範体系に従うべきことを唱道しつつも、しかも、なんらかの形で創造衝動の解明に向わざるをえなかった。ポープが、「詩作における真の達意」の根拠を「技巧」に求めながらも、「靈感」その他の超人間的神秘的要因を導入せざるをえなかったのは、その一端とみることができる。アディソンにおいてもまた、技巧の天才の本領は模倣であるとされていた。同時に自然の天才は、想像に依拠することになる。想像の自由な営みは、技巧にしばられない自然の場を前提しなければならなかった。

自然と想像は、世紀後半になれば、一段と緊密な関係を結ぶことになる。自然概念自体、原初思想に接近するという事態がある。古典主義者ジョンソンでさえ、イムラックに「上代の作家は自然を有し……力強さと創意において優れていた」と言わせている。さらに見落してはならないのは、いわゆるスコットランド心理主義学派の人びとが、人間の自然すなわち原初的心理様式は理性作用ではなく感情表現であり、従って人間とともにあった詩歌は情感と感情の本能的流露でなければならぬと結論するにいたったことである。こうした心理的・原初思想への傾斜は、想像と自然とを等価符号で結びかねない状態に導くことになる。自然の天才に関するアディソンの議論は、その含む可能性をあらわに示しているといえるであろう。ちなみに、ブレアとともにこの学派を代表するウィリアム・ダフは、コリンズを評価した最も初期の批評家のひとりに属する。シェイクスピアは例外としても、ヤング、グレイ、エイケンサイドなどとともに、コリンズも現代が誇りうる独創的詩人であると指名されて

いる。^⑧ ダフがコリンズに独創性を認めたのは、自然と想像について、コリンズに共鳴したがためでなければならぬ。その主著である天才論は、ヤングのそれとともに、十八世紀後半の天才論を代表する。しかもヤングが、成長する植物のメタファーによる有機体観をはじめとして重要な諸提案を試みながらも、なお古典主義的模倣の残滓を完全には払拭しえていないのに対して、ダフは異なった視点すなわち経験主義の感情論にたつ。彼は天才を趣味と想像の相互作用であるとし、さらにその天才は、社会が文化的に未成熟な原初時代において、最もよく発揮されると述べている。^⑨ 原初的な自然のままの状態を保証されて、はじめて詩的想像の自由な活動が可能になるというのである。アディソンに始まる天才論の系譜は、ダフにおいて完結されたと考えることができる。

このような天才論の展開を前提しつつ、いま一度「簡素によせる頌」の論旨を想起したのである。結びに近い第八聯には、

Tho' Taste, Tho' Genius bless,

To some divine Excess,

Faints the cold Work till Thou inspire the whole (43—5)

よし趣味にまた天才に、神のごと

いとも豊かに恵まれようと、そのうたは冷やかに生氣なし、

おまえの靈氣があまねくそれを鼓吹するまで

という行句がみえる。これを、簡素すなわち自然が、「想像にうたの力を育んだ」としている冒頭の部分と合わせ読みたい。趣味といい天才というも結局想像の営みであって、そのためには、自然の助けを受けなければならぬ。しかもそれは、「そのはじめ人の住まわぬ」荒蕪の山頂においてであった。想像が、最も純粹に創造の営みにはげみうるからである。ダフのように論証的でなくとも、ここには、想像とプリミティヴィズムを組み合わせる考えざるをえなかった必然性が、予想されているといえるであろう。このように要約した場合、自然と想像の協調を説く「簡素によせる頌」は、偶然というには余りにもよく、十八世紀天才論展開の一環として読むことができるのである。コリンズにとっても、ダフと同様、自然と人工に関する相対的価値判断は、いずれにおいて、より詩的靈感が与えられるかという点にかかっている。コリンズの詩論は、想像論において真価を問われねばならない。その想像が充分に生かされるのは、原初 of 自然以外にはありえなかったのである。かつて「詩における真の達意」の根拠とされた技巧と模倣の原理は、自然と想像による独創に席をゆずるに至る。このように、十八世紀中葉におけるプリミティヴィズムが、自然の状態を理想的価値とみなすに至ったゆえんは、それなりに詩的創造の在り方に対する価値判断に基づいたものとみるべきであろう。

由來、人工を否定する牧歌詩の論理は、このような原初 of 自然への憧憬を潜在させていたのであった。その限りでは、ポープにおいて同様の発想が見出されたとしても、一向異とするに足りない。一体牧歌詩には、アルカディアの理想郷を憧憬する約束があった。ポープが、「もし自然を写したいならば、牧歌詩はいわゆる黄金時代のイメージにはかならないことを心に留めておく」ようにすすめているのがそれに当る。牧歌詩はその本質において懷古的である。その意味で、原初の状態への回帰を求めるプリミティヴィズムと容易に重なり合うであろう。事実ダフは、その自然であれ人間の自然であれ、プリミティヴな環境こそ牧歌詩には好都合であり、その

ような条件を前提してシオクリタスが牧歌詩人の範例たりえたのだと考えている。なぜならば、「真に天才ある詩人が、それら原初的情景に思いをこらし記述することを好むのは、それが黄金時代という伝説に伝わる時代のことを想起させるからだ^⑧」というのである。このように原初の自然状態を聖化すること自体は、それがキリスト教の楽園に連想をはせたものであれ、文字通り牧歌詩の遺制であれ、いずれにしても伝統のわくをふみはずしたものと言うことはできない。少なくともその自然観においては、コリンズは意識的な反古典主義者とみることばできないであろう。たしかに、正統牧歌詩という黄金時代は、そのままの形ではコリンズには現われないけれども、その代償をギリシア古典時代が果している。その昔、古代ギリシアの音楽は「自然の素朴な心情^⑨」を歌い上げた。その栄光感を裏返しにすれば、原初の無垢の自然によせた追慕の情は、逆にそこは永遠に帰りえない理想郷であるとする喪失感に転化される。第四頌詩を結ぶミルトンへの讃歌は、現代の詩的不毛性に対す疎外感という形をとる。また音楽によせた頌で、ギリシアいまだ若かりし「あの神にも似た御代」への懐古と詩人自らが生きる現代の「このとり残された時代」に対する失意は、痛ましいばかりに彼の歴史意識を提示したものとして読むこともできる。これを十七世紀に由来する古今論争の残映であるとみて、レトリックの匂いをかくことも全く不当ではないであろう。この点について、性急な結論を下すことは差し控えたいが、そのことも含めて、ともかく自然観といえども、その歴史意識と切りはなし難いことを指摘しておきたい。

自然への回帰を求めるコリンズの限界が明確になるのは、この点である。ラヴジョイがルソーにおける自然の意味を解明した論考その他でくり返し指摘しているように、プリミティヴな自然をどう評価するかによって、コリンズのそれとは逆の歴史観を導くことができる。すなわちそれを、伝説という理想郷ではなく、さるに似た野蛮な動物的状態に過ぎないものと規定して、そうした観点から出発する自然観も可能である。このような価値意

識に立てば、歴史の歩みは、長い進化向上の過程に昇格する。プリミティヴィズムの論理的な対照概念は、進化思想であるとしなければならぬであろう。

事実世紀末のドイツには、人間進歩の立場からプリミティヴィズムを否定し、人工を再評価する動きが活発になってくる。理想を追求する限りない向上の歩みが、ドイツ・ロマン派の旗じるしとなったことを想起したい。その理念は、自然との調和を意図する原初思想を否定し、逆に人間能力の全面的な自己表出を志したところにあったとされている。再度ラヴジョイを借りるならば、ウォートンの『熱狂者、または自然を愛する人』の立場を否定することであったというのである。このようなロマン主義のドイツ的形態を念頭にして、世紀後半に支配的であったイギリスの原初的自然観の位置づけを試みることもできるであろう。ウォートンやコリンズ以降、人工を拒否しプリミティヴな自然に憧れる懐古思想が、その詩的風土を一段と濃く隈どり、ワーズワスにまで影を落している事実に思い至るのである。厳格な検証に耐えうる論理的整合性を具えているかどうかはさておいて、これらの詩人たちに一貫した歴史意識は、うしろ向きのそれであったと断ぜざるをえないのである。

コリンズの「簡素によせる頌」が含む問題、すなわち自然対技巧、自然と想像というふたつの方程式は、十八世紀精神史の一端につらなるものとして解かねばならないように思われる。ただこのような課題は、具体的な詩そのものにつくことを怠れば、文学の次元から逸脱する危険性を秘めている。「コリンズにおける自然観の背景」と断ったゆえんである。その意味で、本稿はコリンズの注解としては未完結であるとしなければならない。詩の創造に関する限り、「簡素によせる頌」の自然は、「想像にうたの力を育む」以上にでることはできない。しかしながら、創造の根拠である想像の解読を除外しては、コリンズの詩論を語ったことにはならないであろう。詩歌創造の主題を想像のアレゴリーによって示した第四頌詩「詩的天才についての頌」は、第三頌詩「簡素

によせる頌」とペアを組み、支え合つて、コリンズにおける詩と詩論の輪郭を描きだすことになるのである。

註① Kermode, *op. cit.*, pp. 12, 22—3, 42.

② *Literary Criticism of Alexander Pope*, pp. 93—4.

③ *The Spectator*, ed. D. F. Bond, ii. pp. 126—30. 邦訳版は「詩評」で、‘there is sometimes a greater Judgment shewn in deviating from the Rules of Art, than in adhering to them ; and there is more Beauty in the Works of a great Genius who is ignorant of all the Rules of Art, than in the Works of a little Genius, who not only knows, but scrupulously observes them’ (*ibid.*, v. p. 27) の同一趣旨の天竺観をくり返し述べている。また「スペクテイター」における不記シヤックスピアの想像および登場人物論については、前節註②に詳出。なおマナーマンの天竺論の解釈については M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, pp. 187—9, 196 などを参照。

④ キーペは『詩論』で ‘True Ease in Writing comes from Art’ (362) と語ったのみ。一四一—六〇には若干の、真の詩作の根拠として ‘nameless Graces which no Methods teach’ (144) があるが ‘a Grace beyond the Reach of Art’ (155) を持て出したのは興味ある問題である。また彼のシヤックスピア全集にせられた序文で、彼の作品を ‘Inspiration indeed’ (*Literary Criticism, op. cit.*, p. 161) と評している。Cf. Abrams, *op. cit.*, pp. 189ff, 193—5.

⑤ 「コリンズ」第十章で、ヘトランドの詩論があり、冒頭の上代作家について彼の意見がある。‘It yet fills me with wonder, that, in almost all countries, the most ancient poets are considered as the best: as the province of poetry is to describe Nature and Passion, which are always the same, the first writers took possession of the most striking objects for description.....It is commonly observed that the early writers are in possession of nature, and their followers of art : that the first excel in strength and invention,

and the latter in elegance and refinement' (*Rasselas*, ed. R. W. Chapman, pp. 47—8).

- ⑨ Cf. Abrams, *op. cit.*, pp. 81—4. この間「カッポ」 Giambattista Vico が果たした先駆的役割を見落してはならぬ。確証がなければならぬ Merle E. Brown を触れよう (Essays in Criticism, vol. XI, pp. 143—4, 153) 彼がコリンズに暗示するところがある。たゞするから、その原初的、感情的表現論 (Abrams, *op. cit.*, pp. 79—80) は検討を要するであらう。なお藤田健治「自然と歴史—ブルノフとヴァーコ」(『ヨーロッパ精神史の基本問題』二九五—三二〇頁) も参照。

- ⑩ William Duff, *An Essay on Original Genius* (1767), ed. John L. Mahoney, pp. 287—8.

⑪ 第一巻の本質論で「タフは、天才のことを想像と趣味の相互作用であるべき (Section iv. pp. 63—72)」特に想像を重視して「それなぐして天才はありえなく」と述べている。その第二巻第五節の梗概に「that original Poetic Genius will in general be displayed in its utmost vigour in the early and uncultivated periods of Society, which are peculiarly favourable to it; and that it will seldom appear in a very high degree in cultivated life」とあり、この天才論の結論をなす。プリミティブ・システムと想像の関係が、特に pp. 269—74 に詳述する。

- ⑫ *An Essay on Man*, iii. 147—50.

- ⑬ *Literary Criticism of Alexander Pope*, p. 94.

- ⑭ Duff, *op. cit.*, p. 271.

- ⑮ 'The Passions. An Ode for Music', 103.

⑯ この詩は詩の最後「My trembling Feet his guiding Steps pursue ;/ In vain — Such Bliss to One alone, / Of all the Sons of Soul was known, / And Heav'n, and Fancy, kindred Pow'rs, / Have now o'erturnd th' inspiring Bow'rs, / Or curtain'd close such Scene from ev'ry future View' (Ode on the Poetical Character', 71—6) である。

- ⑭ この詩を結ぶ最後の聯 (95—118) のキチーンは、‘that God-like Age’ と ‘this laggard Age’ の対照にある。
- ⑮ Cf. *Lovejoy, op. cit.*, pp. 24—5, 40.
- ⑯ ラヴジョイの前掲書は、第九章でレッシング、ヘルダー、カントなどを始めとしたドイツ啓蒙歴史哲学が一七八〇年以降進歩主義の史観を明確にしていく事実を指摘している。Cf. *ibid.*, pp. 166, 188 *et al.*
- ⑰ ラヴジョイはロマン主義を複數概念であると考え、十八世紀末のドイツ、少しおくれたフランスのそれを、ジョウゼフ・ウォートンと対照している。要はロマン主義という言葉の定義の問題であろうが、ラヴジョイによれば、本来のドイツ的ロマン主義は、‘in its very essence a denial of the older naturalistic presuppositions, which Warton’s poem [*i. e. The Enthusiast*] had manifested in a special and somewhat novel way’ (p. 242) である。両者の対極的な在り方は、近代思想における最も基本的なもののひとつである。Cf. *ibid.*, pp. 242, 244—9.