

〈共同研究報告〉

明治期における感情移入美学の受容と展開

——「新自然主義」から象徴主義まで

権藤愛順

はじめに

本稿では、一九世紀末から二〇世紀初頭、世紀転換期のドイツで唱えられた感情移入美学の明治期における受容とその展開について述べてみたい。

感情移入 (Einfühlung) という概念を最も幅広く、かつ体系的に唱えたのがテオドール・リップス (Theodor Lipps 1851-1914) とフオルケルト (Johannes Volkelt 1848-1930) である。広義の感情移入とは、客体としての人物や自然などの中に、主体の感情を移し入れることにより、主体が客体の中に自らの感情を感じとるということを意味する。

感情移入美学を確立したリップスは、狭義の感情移入の概念を幾つか提出しているが、中でも「美的感情移入」こそが完全なる感情移入であると唱えている。そしてこの「美的感情移入」は象徴とい

うことと深く関わる^①。「美的感情移入」は、認識などと比較すると、より人間の本源的な意識活動そのものであるとリップスは考え、認識や判断といった知的な作用以前の段階においてはじめて主客の融合が果たされると定義した。

リップスやフオルケルトの感情移入美学を援用して、日本の詩歌における「気分象徴」について論じた岡崎義恵も、「智的象徴」と「情的象徴」を分け、「情的象徴」は、「具象性に富み感覚、感情等の作用を主体とする」こと、「形象と内容との融合は有機的で、全体が完全に合する」こと、そして、この象徴は「全部の直感的融合」であるとしている^②。「感情」の重視、「直感的」な主客の融合は、感情移入美学の受容を考える上で重要なキーワードとなる。〈感情を移し入れる〉といっても、主体が意識的に行うのではない。知的判断は二次的なもので、あくまでも、「有機的」かつ「完全な合一」が「直感的」、つまり一次的なものなのである。以上の点から、感

感情移入美学は、一貫して主客の別を前提としている同情 (Sympathy) とは決定的に異なるのである。これらの概念をおさえたうえで、感情移入美学が、いかに明治期の文学に影響を及ぼしたのかを辿ってみたい。

感情移入美学の受容を辿る上で興味深いのは、象徴と密接な関係にあるこの美学が、わが国では、自然主義文学の中に大きな拡がりをみせているという点であろう。本場ドイツでリップスやフォルケルトの理論を学んで帰朝した島村抱月は、それまでの自然主義文学を乗り越えるべき「新自然主義」を目指すための方法論の中に積極的に感情移入美学をとり入れた。以後、早稲田派の間に「新自然主義」を巡る議論が拡がりをみせることになるが、各々の足並みが揃っていたとは言い難く、微妙なずれを内包しながら議論が展開されていくことになる。しかし相馬庸郎は、この足並みのずれの中に「ひとつの共通項として締めくくりうる属性」があるとみている。その「属性」こそ、「自然主義と象徴主義の結びつき」に他ならぬ^③。また、すでに相馬の指摘にもあるように、この「新自然主義」の源泉には、森鷗外によるフォルケルトの翻訳本『審美新説』（『めざまし草』明治三二年（一八九八）〜明治三三年（一九九九）九月）が存在する。「新自然主義」の理念と知識を最初に主導^④した『審美新説』の影響も追いながら、感情移入美学を接点とする「新自然主義」と象徴主義についても考察したい。また、感情移入美学の受容を視点に据えることで、フランスやイギリスの象徴主義とは異なる、

わが国におけるドイツ的な象徴主義受容の水脈を辿ることもなるであろう。

さらに、感情移入の中にある主客融合という重要なキーワードは、いかにして〈近代〉を乗り越えるのかという問いに対する解答を考える際の大きな理論的支柱として働いている。ドイツ世紀転換期の「モデルネ」という概念を視野に収めながら、わが国における動きについても論じてみたい。

一、〈気分象徴〉〈情調感情移入〉と「新自然主義」

明治二五年（一八九二）に、森鷗外は、ハルトマン (Eduard von Hartmann 1842-1906) の『美学・系統第二部・美の哲学』（一八八七）の第一巻「美の概念」を『審美論』（『柵草紙』一〇〜十一月、明治二六年（一八九三）一、二、六月）として訳出した。ここには「同応仮情」という概念がみられる。これは、「主と客の間に、情の種類的一致あり。主はおのが状況を客中に移して、おのが覚ゆる所を、客の情況の直に映じ来たるものとおもへり」と説かれ、「美仮情」と同様のものとして説明されている^⑤。鷗外の訳した部分は、ハルトマンの『美学』の中でも第一巻「美の概念」のみの訳出であったが、ここに鷗外の関心の所在を求めることもできるだろう。鷗外は、続いて明治三一年（一八九八）五月からフォルケルトの『美学上の時事問題』（一八九五）を『審美新説』（『めざまし草』明治三三年（一八九九）九月）として翻訳する。ここには、後に触れるように以後

の文壇に大きな影響を及ぼした「後自然主義」についての定義があるとともに、感情移入に近い考えが既に現れていることが特徴であるといえるだろう。フォルケルトが、リップスの感情移入の概念を受容しながら自身の美学についてまとめた形で論述するのは、『美学体系』（一九〇五〜一九一四 全三巻）をまつことになる。しかし、鷗外の訳した『審美新説』には、「芸術上観相」(Anschauung) という用語が表れ、「審美観に重き価値を与ふるもの」として「融合」(Verschmelzung) という概念が記されている。⁽⁶⁾ さらに、翌明治三二年（一八九九）年六月、鷗外はハルトマンの『審美綱領』（春陽堂）を大村西崖との共編として出版する。ここでは、「私の同情を以て直ちに彼の情となす」「同感 Sympathy」が重視されているが、この「同感」という概念が、「Sympathy」の訳語とされながらもなお、普通一般の「同情」と異なるものと考えられていることに注意すべきであろう。ここでは、「実我を脱離」した「仮情ある仮我」が「美なる現象中に投入せらるゝこと」についての見解が示されている。ハルトマンによれば、「同感情に於いて」こそ、最も容易に主体（ハルトマンの場合は「仮我」）の客体への「投入」が行われるとされる。⁽⁷⁾ さらにハルトマンは、「美を受容する時に当りて、よく我を仮象中に投入する所以のものは、仮象の現ずるところの理想に依りて、能変の唯一の本源たる自性と合一するに外ならず」と述べている。⁽⁸⁾ 後に触れるように、「仮実」を区別するハルトマン理論は、感情移入美学を学んだ島村抱月が否定することになるが、鷗外の関

心のありかを確認しておくとともに、感情移入美学の受容前史ともいえる流れに留意しておきたい。

わが国における本格的な感情移入美学の紹介は、島村抱月の帰朝をまつことになる。抱月は、明治三五年（一九〇二）年、世紀転換期のドイツに留学した。抱月はイギリスを経て、明治三七年（一九〇四）年にドイツに到着する。ドイツでは、ベルリン大学（正式名フリードリヒ・ヴィルヘルム大学）で、ヴェルフリン (H. Wölfflin 1864-1945) やデソアル (M. Dessoir 1867-1947) らの美学の授業を聴講している。当時のベルリン大学は、ジンメルが助教授として着任してまもなくの時期であった。そしてデソアルの講義は、リップス、フォルケルト、そしてマーシャル (Alfred Marshall 1842-1924) とうまさに時代の最先端の理論を取り入れたものであった。⁽⁹⁾ 抱月は、明治三八年（一九〇五）の帰朝後、早稲田大学文学科で、美学及びヨーロッパの文芸史などを教えるが、明治四四年（一九一一年）年には、早稲田大学出版部より『文学科講義録』が出版され、そこに抱月の講義が「サンタヤーナ マーシャル リップス 美学綱要」として掲載されている。リップスについては、「移感 (Einführung) といふことに美の根底を求めた。名高い氏の移感説はこれである」として、リップスの感情移入美学にのみ焦点を絞っていることが特徴であるといえる。⁽¹⁰⁾

同年三月には、明治四〇年（一九〇七）五月から明治四三（一九一〇）一〇月まで、ドイツ及びフランスに留学し、ドイツではリッ

プスに直接教えを受けた京都帝国大学の教授で美学者の深田康算が、「感情移入美学に就て」(『芸文』)を發表している。ここで深田は、欧米では、感情移入美学が多くの学者によって論じられていることに触れ、「今日美学界の形勢を大づかみに云ふならば実に感情移入美学(Einfühlungsästhetik)の全盛時代と名づけてもよい位」と記している¹¹。感情移入美学が、同時代的に最も新しくかつ重要な意義を有する理論であるとする見解は、大正六年(一九一七)、深田康算と同じケーベル門下生であった阿部次郎の『美学』(四月、岩波書店)の時期まで続くものであった¹²。いずれにせよ、美学者深田康算が重要な意義を認めた感情移入美学が、同時期に抱月によって文学の世界の中に持ち込まれた意義は大きいといえるだろう。

帰朝後、すぐに『早稲田文学』の主筆に迎えられた抱月は、早速「囚はれたる文芸」(『早稲田文学』明治三九年(一九〇六)一月)で、来るべき自然主義の可能性を示した。ここでは、「現代の欧州の美学者中、最も覇を称する」人々として、ボザンケ(Bernard Bosanquet 1848-1923)、リップス、そしてフォルケルトの名が挙がっている¹³。抱月は、ボザンケの「内在の一物と外在の事象と、二重なるものが、如何なる形式を以てか相結合する所に、標象的といふことを生ず」という理論に着目し、ボザンケと同じく「二重なるものの干系」に理論的根拠を置いたとしてフォルケルトの『美学体系』(一九〇五〜一九一四、抱月の訳語は『美学系統』第三卷の内、第一卷に言及している¹⁴)。このフォルケルトの著書は、リップスの感

情移入美学を受けて書かれたもので、フォルケルトにおける感情移入理論が詳細に論じられているという点で重要であると共に、抱月が言及している第一卷に他ならぬ「美的感情移入」が論じられているという点でも重要な意義を持つ。この著書でフォルケルトは、人間に対する感情移入と、人間以外に対する感情移入とを区別し、後者を「象徴的感情移入」と定義した。そして、「象徴的感情移入」こそが美学において重要であることを説いたのであるが、抱月はこのフォルケルトの主張を受け、「象徴的感情移入」を重要視する。さらに抱月は、フォルケルトの分類した美学的な「表象」の三分類を示し、中でも「情趣的標象(Stimmungs symbolik、ジンボリーク¹⁵)」を重くみる。

「Stimmung」は「情調」「気分」「情緒」とも訳され、いうまでもなく明治末年のわが国の文壇における重要概念の一つとなっている。抱月は、「情趣的標象」を説明し、「全く無想、たゞ一の名状しがたき情趣の縦横に浮動するを覚ゆるもの」としている。そして、「感情を生命と」する「情趣主義」は、一九世紀後半の「精力非凡なる智識の爲めに囚はれ」ている自然主義文芸に対する反動であると述べている。抱月は、自然主義が「更に一たび其の自然に還りて、飾らず、矯めざる自然の感情の源を穿つに至らば、是れもまた情海の旅程に帆を并ぶる一同行たらん」という表現で、来るべき自然主義の方向性を示している¹⁶。

ここで着目したいのは、フォルケルトの理論の中で抱月が最も関

心を示し、それによって今後のありうべき自然主義を唱えた「たゞ一の名状しがたき情趣」つまり、〈Stimmung〉の孕む問題と、「自然の感情の源を穿つ」ということの意味についてである。抱月の文においても「象徴」あるいは「標象」という語義の使用がみられるが、「象徴」の概念が来るべき自然主義を語るさいに使用されていることは看過できない。さらに、知に「囚はれた」文芸を否定し「情趣主義」に価値を見出している抱月のいう「情趣」とは、単なる感情でも、世紀末的感情の鋭敏さでもなく、〈Stimmung〉であることを見のがしてはならないだろう。

抱月によって提唱された新しい自然主義は、「新自然主義」とも「印象的自然主義」とも呼ばれた。明治四一年（一九〇八）五月、抱月は「自然主義の価値」（『早稲田文学』）で、これまでの自然主義文学における「主観」と、「印象的自然主義」における「主観」の差別化を図っている。この評論の中で抱月は、まず「美意識の本来」である「審美的同情」について定義する。抱月は、路傍に得体の知れないものが倒れているのを目撃する際の人間の心理状態を例に「審美的同情」について筆を進めているのだが、得体の知れないものを眼にした場合、「審美的同情」とされる段階では、「主客の両観は溶けて意識の一焼点に合体する。我れの情で向ふの物を生かす。向ふからは物が来、我れからは情が往つて、ぴつたりと行き逢つて一つになる」境地に至るとされている。¹⁷⁾ 客体との違いを前提とした上で、客体に心を寄せる同情と、抱月のいう「同情」が異なること

は明らかである。ここでは、抱月の念頭に感情移入理論が置かれてみるとみてよいだろう。抱月はさらに論を進めて、この「審美的同情」における「情」を、「美的情緒 (Aesthetic emotion)」と「美的情趣 (Aesthetic mood)」に分類する。「美的情趣」は次のように説明される。

情緒的事象が幾何づ、でも起こつた後または切れ目に、其の中心事象がちよつと意識の上に薄らぐと同時にそれに伴つてまた明白な情が水に絵具汁を点したやうに、ぱつと散つて一面の漠とした情になり、且つ連続した数多の情が臙けに或る一調子を連鎖として周囲に浮動し來たる。またそれにつれて其の種々漠の情を的確にせんと雑多連続の知的要素が意識の表面に浮びかける。茲に一種捕捉し難い一般的な感情を経験するに至る¹⁸⁾

つまり、抱月のいう「情趣」とは、「情緒」よりもさらに「臙け」な「茫漠」とした「捕捉し難い」感情としてあることがわかる。この場合の「情趣」=〈mood〉は、〈stimmung〉と同義と考えてよい。〈stimmung〉への着目は、すでにヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel 1770-1831) の中にみられるが、ヘーゲルにおいて〈stimmung〉は、直接的かつ無反省な感情とされている。²⁰⁾ また、〈stimmung〉は自然の風景に接した際に起こるものとされるが、ここには自然と人間の情調との間の共感があると考えられた。〈mood〉、

ドイツ語で〈Stimmung〉は、リップスやフォルケルトの感情移入美学において重要な意義をもつ概念となる。フォルケルトの場合はすでに見てきたように、〈Stimmungs symbolik〉つまり〈気分象徴〉が唱えられているが、これは対象に移入される感情が、漠然とした気分であるところに特徴がある。リップスは、〈Stimmung Einfühlung〉つまり〈気分感情移入〉もしくは〈情調感情移入〉という言い方をしたが、これもフォルケルトと同様に自然や風景などに移入されるものは、認識に上る以前の名づけ得ない気分そのものである。明治期のわが国の文壇では、以上のような、〈気分象徴〉あるいは〈気分・情調感情移入〉の概念が注目され拡がりをみせている。

例えば、自然主義の次に起こった新しいドイツの文学を紹介するのに功のあった片山孤村の「神経質の文学（承前）」『帝国文学』明治三八年（一九〇五）八月）では、デカダンスの一傾向として「神経のロマンチック」が挙げられているが、孤村の説明によればこれは、「昔のやうに感情（Gefühle）を求めないで、唯情緒興趣（心持ち Stimmungen）のみを求め」るものとされている。⁽²¹⁾ 孤村は、抱月と同様、「感情」と名づけられる以前の「明瞭で無い意識、即ち思考と感情とが分化しない初期の心的状態」そのものを描くことこそが新しい芸術であることに注目している。⁽²²⁾ さらに、抱月の「自然主義の価値」と同年、明治四一年九月に、抱月の論を受ける形で、同じ早稲田の白松南山（杉森孝次郎）が「感じ、こゝろもち及び風」を

『早稲田文学』に発表する。表題にある「感じ」「こゝろもち」または「風」とは、〈Stimmung〉に他ならない。南山は、「風、乃至之れに対する感じ、こゝろもち、これらは単に感情分内の事、若しくは感情状態に過ぎぬものではなく、逆しまに、感情以外乃至以上の実在に担はれたる感情、若しくは状態感情である」とし、⁽²³⁾ 「新代のあらゆる社会的乃至精神的学問にむかつて、先づ所謂感じ、こゝろもち乃至風に対する自覚の発達を要求して、同じく来たるべき新宗教との健全なる内面的交渉が研究上に実現せられんことを希望せざるを得ない」と述べ、〈Stimmung〉を重要視している。⁽²⁴⁾ 続いて南山は、リップスの『美学』第一巻から「Stimmungen und Stimmungs gefühle」を「調子及び調子感情」として全訳し、〈Stimmungen〉〈Stimmungs gefühle〉は、「認識の対象として、知覚したり、写象したりすること」ができない「定義すべからざる、また分析すべからざる、一種不定な、流動せる、揺曳せる不可言底の或もの」と訳している。⁽²⁵⁾

こうした、感情以前の感情ともいふべき〈Stimmung〉は、訳語としての一貫したまともにはみられないものの、当時の文壇において高い関心をもたれていたことがわかる。そして抱月は、「新自然主義」、「印象的自然主義」は、自己の「感想」が、この漠然とした「情趣」の段階に達したとき初めてその「情趣」を「忠実に写しにかかる」ものであるとしているのである。⁽²⁶⁾ 従って、抱月は、「情趣」を〈写す〉場合の〈写す〉とは、「たゞありのまゝの人生を写す」

「写実主義」とは異なるものであるとする。感情移入美学に立脚しながら、明治の文壇に「新自然主義」を唱えた抱月を主軸として、今少し「情趣」を〈写す〉という主張の中に含まれる問題を探ってみたい。

「今の文壇と新自然主義」(『早稲田文学』明治四〇年(一九〇七)六月)で抱月は、「写実的自然主義」の中に「哲理的自然主義」と「純粹なる自然主義」のあることを説いている。ここで抱月が新しい自然主義として重きを置いているのは、もちろん後者であるが、最大の特徴は、「純粹なる自然主義」が「事物に物我の合体を見る」ものであるということである。

純自然的なる此の派にあつては、我れまづ生命となつて新自然を作らんが為に我れを没し、而して斯くの如き自然の前に無條件の降伏をなす、自然といふ中に既に我れが見えざる生命となり、感情となつて合体したのである。自然といふに此の新しい意義があつて、始めて自然を絶対の宗師と仰ぐの理由が生ずる。是れが文芸上の特権であつてまた自然主義の本意では無からうか。而して今の文壇は此の種の自然主義に関して殊に心を潜むべき時となつたのではあるまいか²⁷

先の「自然主義の価値」における抱月の主張と照らし合わせれば、抱月が「情趣」の中に感受される主客融合の状態そのものを重要視

し、その境地を〈写す〉ことこそが、新しい自然主義の進むべき道であると一貫して主張していることがわかる。さらに、その新しい自然主義の「自然」とは、「我れが見えざる生命となり、感情となつて合体した」「自然」を指しており、ここに抱月における感情移入美学受容の痕跡が刻まれているということにも注意したい。

主客融合こそが究極の美そのものであるという観点は、洋行以前から〈美学者〉島村抱月の問題意識であつたといえる。抱月は、早い段階から「審美」の条件として主客融合ということを挙げていた。岩佐壮四郎の詳細な論考にあるように、明治二十七年(二八九四)の「審美的意識の性質を論ず」で抱月は、大塚保治からの影響により「仮実」を区別するハルトマンに対する批判的見解をもち、また、カントの理論などを摂取しながら、「審美の至處」＝美的理想は、いわゆる『写実』『理想』が統合され、『調和』して『同情』を喚起することのできる一つの『形』に集約して表象される」という結論に達した²⁸。抱月は、「彼我の分を立て、意の欲するまゝに連念推理の作用を遅くしたる後に起こる」「仮実の目」は、「同情の浄樂を去ること遠し」としてこれを退け²⁹、「仮実は差別の意識にして、我れ巖として彼れに対して下すの判断なれど、審美は仮実以前の心なり、即ち未だ仮実の談に及ばずして、早く既に彼我の別を没し主客同情するを審美の意識とするなり」と述べた³⁰。ここに、人間の判断以前の意識活動への着目があること、またそれが、美の観照の理論へと繋がっているとところに、感情移入美学を受容し「新自然主義」理論

の中で展開された抱月の帰朝後の活動との連続性がある。

帰朝後の抱月の早稲田における美学講義が、リップス理論の中でも特に感情移入美学に焦点を絞っていたことは既に触れたが、早稲田における抱月の講義録である「サンタヤーナ マーシヤル リップス 美学綱要」には、「移感 (Einfühlung)」は、「吾人の直接経験は内外を二面とせず、一と感ずるによつてに成立する」、という解説がある。「直接第一経験は自他の一、主客無差別と云ふ事」にあり、さらに「外物に自己を入れて自ら経験する時には真我に対する仮我が成立している。けれ共両者とも同一真我の二面であつて之を分かつは反省後の事である」とも述べられている³¹⁾。洋行前の抱月は、『新美辞学』(明治三五年(一九〇二)五月)に明らかかなように、人間の思想というものは「知」の方面にのみ限られているのではなく、むしろ「情」や「全意識」そのものが、思想全部を伝えるのは必要不可欠なのではないかと考えていた。抱月は、知的判断以前の本源的な (Stimmung) 情調と、主客融合は切り離せないものとして、洋行以前にすでに理論的支柱のできあがっていた自身の〈審美論〉や感情移入美学を理論的根拠としながら、新しい自然主義文学が〈写す〉ものは何かということを説いた。

『早稲田文学』では、他にも相馬御風などが、「新自然主義」によって描かれる自然は、「自己と生命を同じうせるものなるが故に価値あり」とし、「我が生命となつたる自然」つまり「主客両体の融会または知情渾一の妙境」が「新自然主義」文学によって開かれる

と論じている³²⁾。相馬庸郎は、創作の面の指導にまでは至らなかったものの、新しい自然主義の理論を説くのに大きな役割を果たしたとし、抱月及び抱月門下の相馬御風、片上天弦、中村星湖らの名前を挙げ、彼らに共通する「評論的立場」として、「観照主義」の理論をみている³³⁾。抱月らの観照主義に対して、例えば岩野泡鳴は、未だ二元論から脱却していないものとして否定したが、相馬は、この「観照主義」に全く異なる側面のあることを指摘していて意義深い。先に引用した抱月の「今の文壇と新自然主義」にみえる主客融合を目指す態度、あるいは、この抱月の文の翌月に書かれた御風の「自然主義論に因みて」(『早稲田文学』明治四〇年(一九〇七)七月)における抱月との見解の一致をうけて、相馬庸郎は、「かれらの観照主義がもつ内面構造の一番大きな特徴は、『客観』と『主観』の神秘的な結合」であるとしている。相馬は、抱月にみられる主客融合の中に、「東洋的神秘の境地への憧憬がかりに西欧的写実主義の技法と野合したとでも極論したくなるような性質」があるとしている³⁴⁾。もちろん、相馬は一定の保留的態度をもって規定しているわけだが、抱月における「東洋的神秘への憧憬」と「野合」したとするならそれは、「西欧的写実の技法」ではなく、やはり感情移入美学といふべきであろう。鈴木貞美は、抱月の「今の文壇と新自然主義」における「純粹自然主義」とは、「無念無想の境地に入ったのちは自分の『生命』が事象と溶けあつて、完全な『自然』の姿が浮かびでてくるといふ意味」であると、ここに、「天台宗、華嚴宗にいう

『田融』— 迷いを去ることによって、事象それぞれの区別をもたず
に、世界が絶対的にひとつのものとして立ちあらわれること—の観
念が借りられている」として、抱月における感情移入美学のリセプ
ターを指摘している。³⁵ 抱月が、感情移入美学理論の中の
(*Summing*)を「情趣」と訳して、新しい自然主義の主観として
重視したことや、さらに、「情趣」を自然に移入することで果たさ
れる主客融合の一致を説いた感情移入美学の受容を考えた場合、鈴
木が指摘したように、客体と融合する境地を説いた仏教思想は、大
きな受け皿として機能したといえると思われる。

そして、早稲田派の中に、反省的意識以前の「直接経験」におい
てこそ主客の融合が果たされているという抱月の説く理論が拡がり
をみせたのは、リップスの理論だけではなく、やはりこれと非常に
類似したベルクソン (Henri Bergson 1859-1941) やウィリアム・ジ
ームズ (William James 1842-1910) との同時代性という側面を見
のがすことはできない。

一九〇四年に発表されたジームズの *A world of Pure Experience* を発表当時に読んだ西田幾多郎が、「純粹経験」を書い
たのは、明治四一年 (一九〇八) だが、西田の『善の研究』(明治四
四年 (一九一三)) にまとめられることになる諸編を通して、反省的
意識以前の主客融合の状態が、「純粹経験」あるいは「直接経験」
として同時代の知識人の間に拡がりをみせていることは、鈴木貞美
が指摘している。³⁶ 西田の影響を受けた可能性がある人物として、鈴

木貞美が注目している人物に早稲田大学哲学科出身の桂井當之助が
いる。桂井は、明治四五年 (一九一三) の『早稲田文学』に「生命
中心の思想」を発表しているが、鈴木は、ほとんど無名ともいえる
この桂井の論考の中に、「ヨーロッパやアメリカの哲学の新たな動
向に目をむけ、思索をかさねていた人びとのあいだに、共通理解の
ようにして流れていた、ひとつの標準的な考えがみとれるのでは
ないか」としている。³⁷ 桂井は、この論文で「生命中心の思想」家と
して、ベルクソン、ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer
1788-1860)、『アンドレーエフ (Leonid Nikolaevich Andreev 1871-
1919)、『マーターリンク (Maurice Maeterlinck 1862-1949)、『ロダン
(François-Auguste-René Rodin 1840-1917)、『そしてニーチエ (Friedrich
Wilhelm Nietzsche 1844-1900) の名を挙げている。そして、「思
ふが故に吾れ在り」と云ふ事実よりも更に幾層の確実性を有するも
の」こそが、「吾れが情意を働かせて居る内生活の直接経験である」
と述べている。³⁸ さらに桂井はベルクソンに言及し、「理知」では、
「決して生命全体を包含する」ことはできないとし、「生命は只其の
内面に没入して直接に生きる事によつてのみ感味し得る神秘の流れ
である」ということ、われわれは、「理知を捨て、直覚によつて生
の神秘を感得」するのだと述べている。³⁹ 「理知」を否定し、「生命」
の中に「没入して直接に生きる」という理論は、感情移入の理論と
の近さを感じさせるが、桂井當之助もまた早稲田派の人物であるこ
とは注目に値するであろう。他にも、「理智に対する反抗」を「近

代文明の底を流れる最も自由な潮流」とし、その「潮流」の中にベルクソン哲学を受容した中沢臨川の「ベルクソン」(『中央公論』大正二年(一九一三)六月)もまた、桂井と同様に感情移入理論と非常に接近した地点で、ベルクソンの哲学を捉えている。臨川は、ベルクソンやジェームズらの「流動の哲学」によって、われわれ人間は、「内省の眼を開いて生命の流の中に入り、之と同情し融合することが能きるやうになつた」ということ、対象との融合によって、人間の「心霊」は「自由」と「開放」を獲得することができると説いている。⁽⁴⁰⁾ リップスに直接の指導を仰ぎ、帰朝後すぐに感情移入を紹介した深田康算も、ベルクソンの「直感」が、感情移入に非常に近い概念であることに触れているが、感情移入美学が広まった要因の一つとしてベルクソンやジェームズなど「生命中心の思想」との同時代性ということが指摘できるだろう。

二、感情移入美学と印象主義

こうして、感情移入美学を理論的根拠とする「新自然主義」、「印象的自然主義」は、さらに「写実」「写生」といった描写論の中に新たな視点を加えることになる。

抱月は、自然主義における「描写の方法態度」の中に、「本来自然主義」が採用する「純客観的」「写実的」なものと、「主観挿入的」な「印象的自然主義」の方法があると定義している。⁽⁴¹⁾ ここで抱月は、ドイツにおける徹底自然主義(Konsequente Naturalismus)の

動向を視野に収めているが、この印象派的な態度は、「積極的」なもので、「知慧細考に墮ちないで而も純粹無垢な或る者を拈出せんとするが如き態度」で客観を観察すること、あるいは、「鏡のやうな我が心の中に事象を映じて」その映じたままを描くことが特徴とされている。⁽⁴²⁾ 片上天弦も同じ『早稲田文学』で「印象派の小説」(明治四一年(一九〇八)七月)を取り上げ、「真を写せ、生命を捉へよといふ題材目的の上では、印象主義即ち自然主義」であるという理論を提示している。⁽⁴³⁾ 天弦は、印象派の主観は、「事象そのものに必ず伴ふ」べき「感覚的主観」でなければならず、「感覚的主観」にしてはじめて「個人的感覚と客観の事象とは、必然の關係で相抱合する」ところ、つまり主客融合を写し得るところに「印象派の小説」の意義を見出ししている。⁽⁴⁴⁾ また、「印象派の志すところ」とはすなわち「真に逼る」ことで、これは、「単に客観的消極的に真を受け入れて写すという態度から一步を踏み出して、直ちに生命の真を把握して揮灑せねば已まぬ」態度であると説明されている。⁽⁴⁵⁾ さらに抱月も、印象主義が(写す)のは、「あるがま」、「見ゆるま」の世界であつても、それは「写実の意味のありのま、でなくて、所謂インプレッションのありのま、」、「物に対しても、其利那に我々が感じた瞬間のありのま、」であり、その意味でそれまでの「写実」とは異なるものとしている。⁽⁴⁶⁾ 他にも、主客の融合を主張しつつも、主観性の強調という点で抱月らとは主張を異にするが、やはりリップス理論の受容のあとがみられる岩野泡鳴も、写実的リアリズムを

否定し、あらゆる二元論や束縛を超えた「生動する生命」を描写することこそが「新自然主義」である、と述べている。⁽⁴⁷⁾泡鳴は、花袋や独歩などが「ありのまゝ」というのは、「適当な哲学用語」がないからであって、「生命なき自然」を〈写す〉「写実派」の行路とは区別する必要がある、と指摘している。⁽⁴⁸⁾つまり、「新自然主義」が唱えられると同時に、この時期の「写実」にも新たな意味が加えられていくことがわかる。そしてそれは、字義のまま受けとめれば、確かに泡鳴の指摘するとおり、二元論を乗り越えた一元的な描写をめざすものだったのである。

主客融合の境地としての「気分」や「情調」への関心の高まりとともに、印象主義の方法論が心理学的な関心をともなって自然主義の中に持ち込まれている。この動向には、当時フランスに外遊中の永井荷風も関心を寄せており、明治四〇年二月一日西村恵次郎宛ての書簡に、フランスで「ゾラの門下から出て、印象派に這入つた」ユイスマンスの作品を読んでいること、「フランスの文壇ではゾラの自然派から一進歩んだ、印象派の作物が今の処では最も進歩したもの」であり、これが、『早稲田文学』で議論されていることに期待感を抱き、日本の文壇もこれと同じ進路をとるだろうと記しているように、⁽⁴⁹⁾新しい自然主義文学を巡る議論は、同時代のヨーロッパの動向と歩調を合わせたものでもあったといえることができるだろう。

日本における印象主義的文学を論じた横井博は、フランスにおい

ては文学の分野としての印象主義はあまり重要視されないのに反して、ドイツでは主流であると指摘し、リヒャルト・ハーマン (Richard Hamann 1879-1961) の『人生と芸術における印象主義』(Der Impressionismus in Leben und Kunst, Berlin 1907) 第四章「文芸における印象主義」を紹介している。⁽⁵⁰⁾ここでハーマンは、文学における一九世紀末の西欧の動向を印象主義の名のもとに論じている。採りあげられている作家は、抱月と同様、後に述べる田山花袋も「印象的自然主義」の手下としたホルツや、日本において自然主義から後期自然主義へ転換した動向が注目されたハウプトマン (Gerhart Hauptmann 1862-1946)、また、シュニッツラー (Arthur Schnitzler 1862-1931) やホーフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal 1874-1929) といった〈若きウィーン派〉に属する作家、イプセン (Henrik Johan Ibsen 1828-1906)、マーテルリンクなどである。ハーマンは、一九世紀末の印象主義的傾向として「表現と世界観が、分解的である」こと、「形式分解 (Formaufsung) の傾向」があり、詩が自由詩に向かい「瞬間的・感覚的な表現法」が表れていることを挙げているが、横井は、ハーマンが印象主義を論じる際に「情調 (Stimmung)」に大きな力点を置いているとしている。⁽⁵¹⁾ハーマンの著書は、日本でいうと明治四〇年の出版になるが、横井はそうした同時代の西洋の印象主義文学を概観した上で、「印象主義文芸にとって最も重要」なものとして「内容的な感情に代わる非内容的な感情、すなわち気分あるいは情調」をとりあげ、印象主義

の文学においては、対象が「感覚的な調子と陰翳としてあらわれ
る」こと、「この調子、陰翳はさらにある種の非内容的な、雰囲気
的な感情、すなわち気分あるいは情調を感ぜしめる」と規定してい
る。⁵²ただ、われわれがこれまでみてきたように、この場合の「気
分」や「情趣」というのは、単に世紀末の鋭敏な感覚そのものを指
すのではないということに注意しておく必要があるだろう。横井も
指摘しているように、〈Stimmung〉を主眼とするリップスやフォ
ルケルトの理論と、世紀転換期のヨーロッパにおける印象主義は決
して無関係ではないと思われるが、そこで重視される
〈Stimmung〉とは、客体の中から主体の情が漂うような主客の情
が融合して存在している境地を指すのである。

田山花袋もまた、その描写論の中で印象主義的方法を重視した人
物であり、同時代の「外部をのみ写す」写実を「主観のない自然」
であるとして否定し、「進んだ作者の主観」を求めた。これが、花
袋の描写論の中でも数々の議論を招いている「大自然の主観」とい
う概念につながっていく。花袋は「普通の意味の作者の主観」と比
較して「大自然の主観」を次のように説明している。

作者則ち一箇人の主観にも大自然の面影が宿つて居る訳になる
ので、従つて作者の進んだ主観は無論大自然の主観と一致する
事が出来るのだ。⁵³

そして花袋は、「作者の主観が大自然の主観と一致する境までに
進歩」しなければ、傑作などとはできないといきっている。花袋の
いう「自然」とは作者の主観が挿入されたものであるという点で、
抱月らの主張と一致する。⁵⁴花袋の「大自然の主観」という考えの中
に、鷗外の『審美新説』の影響がみられることについては、すでに
指摘がある。相馬庸郎は、花袋のいう「大自然の主観」とは、「《個
人性の深所》と《天地》とに通底している《神来の境》とでも言わ
れるべき世界」であると、花袋の言を借りながら説明し、ここには
「宇宙を支配する汎神論的な秩序のようなものが想定されている」
とし、「《後自然主義》における象徴主義的要素は、花袋においては
この《大自然の主観》なる語に託されたと言つてよい」と述べてい
る。⁵⁵

花袋ののちに『近代の小説』（大正一二年（一九二二）二月 近代
文明社）の中で、自身が唱えた平面描写論の時代的位置づけについ
て記している。「見たま、聴いたま、触れたま、の現象をさながら
に描く」（『生』に於ける試み）『早稲田文学』明治四一年（一九〇八）
九月）という有名なテーゼをもつ平面描写論の提唱は、花袋によれ
ば、自然主義が「印象主義乃至後期印象主義に移つて行く過程」で
あり、「平面描写論」が唱えられた時期を境として自然主義は後期
自然主義への移行をみせたということになる。

徹底自然主義―印象主義―平面描写、この三つは立派に連関

したセオリイを持つてゐた。それはあらゆる説明を排し、あらゆる理窟を排し、時にはその作の持つた内容すらをも重んぜずに、飽まで現象的に進んで行かうとするものであつた。現象！ それ以外に何もない！ 何もない！ かうその主義は叫んだ。現象！ それさへ十分にあらはし得れば、あらゆるものはすべてわかる！⁽⁵⁶⁾

花袋は、『インキ壺』（明治四二年〔一九〇九〕一月 左久良書房）所収の「印象派」でも「物を現象的に見るといふ態度」に着目しているが、⁽⁵⁷⁾ こうした認識にも、当時の先端的な欧州思想の影響が流れこんでいるといえるだろう。

ドイツの世紀転換期には、横井博が指摘するように文学における印象主義が重視されていたが、ドイツの印象主義にはエルンスト・マッハ (Ernst Mach 1838-1916) の「感性的要素一元論」が大きな影響を及ぼしていたことについては、木田元の考察がある。マッハは、近代哲学の前提とされた二元論を批判し、すべてを色や音、熱などの感覚要素に分解する。こうして心理的世界と物理的世界の垣根を取り払い、感覚要素のみが存在するマッハの世界においては、木田がいうように「唯物論・实在論が拠りどころにしてきた（物体）も〈物質〉も、また唯心論・観念論がいつさいの存在を支える基点としてきた〈自我〉も、〈感性的諸要素〉に解体され」、「物体と自我、外界と内界、物質界と精神界」という区別が消失し、ただ

感覚要素のみが「多岐多様な依囑関係のうちに現れてくるだけ」の両義的な現象界が存在することになるのである。⁽⁵⁸⁾ マッハの理論は、マッハの講演に感銘を受けたジェームズの「純粹経験」という概念や、これに近い「イマーヂュ」を唱えたベルクソンの概念、そしてニーチェの思想との同時代性をみることができるのは、木田の指摘の通りであろう。⁽⁵⁹⁾ 花袋が、「現象！ それさへ十分にあらはし得れば、あらゆるものはすべてわかる！」と書くとき、ドイツの印象主義の中にあつた、現象的な世界観、またそこであらゆる感覚が融合して存在するような世界認識との同時代性をみてもよからう。

さて、花袋は、「平面描写」が単なる技巧に走つた結果、「悪写生、悪写生、不透明写生」⁽⁶⁰⁾ が多くみられることに納得できず、「写生といふこと」（『文章世界』明治四〇年〔一九〇七〕）では、「立体的写生」を主張する。この文では、「平面描写」が、一種の型となるに留まり、本来目指していた観察力を養うという目的に至っていないというところに花袋は不満を抱き、自らの主張は、平面の観察からさらに複雑な立体の観察へと入ることであると述べている。花袋は、島崎藤村の『黄昏』を例にとり、『日の暮れる頃、二人は切通坂を下りて』云々の一句は平面描写だが、『相愛する心に相厭ふ心が一語になつて』の一句はさうでないとし、後者を「立体的写生」であるとするとする。さらに、「この説明が作者の小さい主観ではなしに、二人の男女の心地としつくり合つて居る。主観と客観とがよく一致して居る」と説明している。⁽⁶¹⁾ 小林一郎の言葉を借りれば、対象の

『心』の中に入り込んで、その心の動きを観察すること」、そしてその観察を小主観ではなしに行うことにより、主客の一致が表現できるといのが、花袋の「立体的写生」の主張ということになる。⁶²

小林一郎は、「立体的写生」と類似するものとして、「小説作法」〔文章世界〕明治四〇年〔一九〇七〕一〇月の「人間と人間社会を唯写生々々で描いて居ては、其内部の性命に触れることが出来ない。内部の性命に触れることが出来ないでは、人間も人間の社会もよく解つたとは謂へない」という一文を引いている。⁶³つまり、花袋は、「立体写生」によって、「内部の性命」が捉えられるとし、これと一致するためには作者の主観は「小主観」を脱し、花袋のいう「大自らの主観」に達しなければならない、と考えたのである。さらに小林の指摘するように、主客融合して「内部性命」を（写す）という花袋の主張に、〈生命の象徴〉表現につながるものがあり、ここにこそ鷗外が訳したフォルケルトの『審美新説』の花袋における影響をみることもできるのである。⁶⁴

すでに確認したように、花袋は「平面描写」を主張する際にも、主客合一ということを重視していたが、和田謹吾が整理しているように当時の文壇では、花袋の「平面描写」に対して、客観描写にすぎないとする批判もあった。⁶⁵これに対して和田は、「世に考えられるほど外面的な客観性を重んずるものではなく、要するに『平面的』とは『仮構を加えない』という程度の意味であつて、むしろやはり花袋個人の主観の比重がかなり大きいもの」としている。⁶⁶和田

のいうように「『平面的』とは『仮構を加えない』意味であるには違いないが、決して軽視できるものではなく、「平面的」に現象の世界そのものを見るところにこそ、それまでの二元的なものを見方を乗り越える新たな思想が展開されていたことを重視すべきだろう。そうでなければ、「芸術は現象の再現なり」とした花袋が、「作者の主観全部が具象的になつて入つて来る感じ」を抱かせる印象主義の絵画や文学に寄せた関心のあり方や、⁶⁸あるいは、客観について考察して、「主観を押しつめて行くと客観になり、客観を押しつめて行くと主観になるといふやうな心理作用があると見える」と述べる非常に先端的な思想のあり方を見落とすことになりはしないだろうか。花袋が記したように、客観の中に主観があり、あるいは、主観の中に客観が存在するような「心理作用」への着目は、抱月のいう「客観の美は直に主観の美にして、主観の美を究むれば客観の美に及ぶ」という、「我他の同情を本」とする「審美の意識」を連想させる。⁷⁰新しい自然主義として議論がなされた「印象的自然主義」は、現象そのものを「見たま、聴いたま、触れたま、」写すことを目標としただけでなく、現象の中に主客が融合する状態こそを表現することを目指した運動として提唱されていたことには留意したい。そして、こうしてみてくるならば、「平面描写」と「立体的写生」を唱える花袋の中に一貫して、主客融合をいかにして果たすのかという問題意識があることも明らかになるだろう。『審美新説』からの影響ということに焦点を絞れば、フォルケルトは、「審美観

に重き価値を与ふるもの」は「融合 Verschmelzung」であるとして、「芸術の人物に霊性あるは、人これをその空虚なる形に投ずるなり」と述べている。⁽⁷¹⁾『審美新説』には、フォルケルトがのちに注目した〈Stimmung〉、つまり認識の端緒への言及はないけれども、花袋は同時代的な印象主義の方法などを摂取しながら、その問題意識を自身の描写論の中に取り込んだといえるだろう。

「平面描写」や「立体的写生」といった花袋の試行錯誤の足取りが目標としたのは、たとえば、石田三千雄がリップスにおける「広い意味での『自己客観化』としての感情移入」を説明して、「対象を外部から記述するのではなく、いわば対象のうちに入って、対象に即してわれわれに現出している事象があるがままに生き生きと記述しようとする試み」、というような地点にあったといえるかもしれない。対象の内部に入り対象と一体化した状態を「あるがままに生き生きと記述」すること、「そこではあらゆる対象、過程が感情を帯びてわれわれに現出」することになるだろう。⁽⁷²⁾

感情移入は、主体の感情を移し入れるということ、対象から漂う情が他ならぬ自己の情であるということから「自己客観化」(Selbstobjektivierung) とされる。相馬庸郎は、花袋における「大自らの主観」の問題点を指摘して、「作者の主観を強調することにより、世界に対する人間の主体性を確立しうるかに見えたのに、『大自然』というような言葉をもってくることにより、再び世界の中に埋没してしまう傾向をのこしてしまった⁽⁷³⁾」としている。本稿で述べ

ているように、感情移入美学ないしはそれと類似した花袋における印象主義の受容という側面からこの問題を眺めると、対象の中に自己の感情が投入され主客が融合する、という点で、相馬の指摘にあるように、主観が確立されず「世界の中に埋没してしまう傾向」があるといえなくもない。「自己客観化」ということも、主体性の喪失と受けとることも可能であるし、一方では、対象から感受されるのは自己の感情そのものであるという点から、主観の強調というようにみることでもできるだろう。しかし、感情移入美学における本質はこのいずれとも違う。深田康算は、感情移入とは「屢誤解せられる様に personal のものではなくして、寧ろ impersonal である」と述べる。深田は、「主観的なるものが主観を離れて客観的となること、又逆に客観的なるものが主観となること、其処に感情移入の根本問題が存在してゐる」と述べているが、主客の主従無く両者が融合するという境地こそ、感情移入美学を源泉として展開した「新自然主義」の理論や、田山花袋が見出した価値であるといえるだろう。「印象的自然主義」を体現する作家として『早稲田文学』誌上で紹介されたのが、〈若きウィーン派〉の作家フォーゴ・フォン・ホーフマンスタールである。よく知られているように、ホーフマンスタールは鷗外も翻訳し、木下杢太郎らに多大な感化を与えるなど、耽美的傾向を持つ作家たちにも広く受容された。その一方で、片山孤村は、ホーフマンスタールらを「消極的受動的印象主義」として批判した。⁽⁷⁶⁾ 片山は、ホーフマンスタールらに思想が欠けているとい

う点を批判する。片山は、「世界観なる者は堅固な個性人格の産物と極まつて居る。世界観の不明な若しくは世界観の無い詩人は到底大詩人では無い、天才では無い、偉大な人格では無い」とホーフマンスタールらの印象主義的世界観を退ける⁽¹⁷⁾。しかし、これを裏返しにみれば、印象主義的世界観を有した世紀転換期の〈若きウィーン派〉は、「堅固な個性人格」や「世界観」を脱するところ、つまり、客観的世界と対立した「堅固な個性人格」の伸張よりもむしろ、客観と主観とが融合するところこそ新たな価値を見出していたと考えることができるだろう。ホーフマンスタールの印象主義的作品に、エルンスト・マッハの影響が強くみられることも、これと無縁ではあるまい⁽¹⁸⁾。そして、感情移入美学もまた、主と客の対立よりも両者の融合そのものに新たな世界観を獲得するための可能性を秘めたものとして受容されていたという点で、両者は一致する。感情移入美学、そして、印象主義的世界観を撰取しながら展開された「新自然主義」の理論は、旧自然主義だけではなく、二元的世界観を乗り越える〈近代的〉な諸問題を内包するものであったということができる。

さらに加えるならば、抱月や天弦らは、自らの主張する「新自然主義」を「印象的自然主義」とも言ったが、「印象的」という用語を使用しつつも、単に外部からの印象を受けるのではなく、自らの「印象的自然主義」を、「積極的」(抱月「文芸上の自然主義」)なものであるとも認識していることに留意しておこう。彼らが、新しい自

然主義の態度を「積極的」なものであるというのには、対象としての自然に主観を「挿入」するからに他ならない。花袋の言を借りれば、「立体的写生」ともいえるが、自然や対象の中に主観を挿入して、主客の融合を描く、という彼らの「印象」主義に対する考え方は、感情移入美学を介する⁽¹⁹⁾ことで Post-Impressionism 的な概念を先取りしている。

一九一〇年一月から、ロンドンのグラフィトン画廊でロジャー・フライによる展覧会“Manet and the Post-Impressionists”が開催された。周知のとおり、フライは当初“Post-Impressionists”という用語ではなく、“Expressionists”という用語の使用を考えていた。まさに、積極的に主観を客観の中に〈押し出す〉態度がここに示されているといつて良いだろう。明治四五年(一九一二)、厨川白村は、“Post-Impressionism”を説明して、次のように記している。

唯だ見た儘の印象を再現するのではなく、写実を避け、主として思想や情緒を表現し、主観客観をうまく融合し調和する新主義を標榜してゐる。殊に宇宙に具はつてゐるリズムをうまく画面に現はさうといふのが其主張である⁽²⁰⁾。

「新自然主義」＝「印象的自然主義」の主張、そして花袋らの用いた「印象」の中に含まれる「積極的」意義の基底には、感情移入美学の受容が大きな要因として存在していたといつてことができるで

あろう。

三、気分象徴

現象そのものに着目した「印象的自然主義」は、現象の背後に、神秘的な世界や形而上的なものが存在するという見方を否定した。

抱月も、「情趣」の「行き止まり」に「別の世界を見るとすれば、そこに神秘主義、標象主義が生ずる」としているが、抱月は、人間の直接的・本源的な「情趣」を同じ出発点とする近代的な文学が、その背後に存在する神秘的な世界を「象徴」として表現するか、または、現象そのものの中にある主客の世界を表現するのかというところに、象徴主義と「新自然主義」の違いをみていたといえる。実際、抱月の主唱で誕生した早稲田詩社から発生し、『自然と印象』を発行した自由詩社は、蒲原有明らの象徴主義を、實際生活に触れないものであるとして否定した。「情趣」を主眼とするという点で、当時の象徴主義の運動と自由詩社の方法は交錯するが、彼らは、加藤介春がいうように「従来象徴主義詩であつてはいけないといふところから、私達は新象徴詩又は自然主義的象徴詩と呼んでゐた」と、象徴主義との差別化を図っている⁽⁸¹⁾。

しかし、実際の「新自然主義」と象徴主義との間には大きな接点があることも事実であり、そしてその接点に、感情移入美学の受容をみることでできる。

「後自然主義」という概念は、フォルケルトを翻訳した森鷗外の

『審美新説』の中に表れる。「後自然主義はその自然に煩渴し自然に染願する情愈深く、直ちに進みてその深秘なる内性を暴露せんことを期するなり」という鷗外訳の一文を引用する形で、田山花袋は、象徴主義は自然主義と地続きの関係にあると規定した。

象徴派の運動は将来わが小説界に、何ういふ影響を来すかといふのは大問題である。自然派中の主観派が段々其情操と心理とかを誇張して、自然に煩渴し自然に染願し、直ちに神秘的な内性を暴露せんと煩悶した結果、『非自然』といふやうなところに思ひもかけず到達したのは面白い⁽⁸²⁾。

（「象徴派」『文章世界』明治四〇年（一九〇七）一〇月）
同じ文で花袋は、「象徴派は自然派の反抗運動ではなくつて、自然派の苦戦悪闘の怒濤の中から産れ出た真珠のやうなものである」としている⁽⁸³⁾。自然主義が新たな表現の地平を切り開く中で、必然的に象徴主義と出会わざるを得ないという認識は、花袋以外にも見出すことができる。

岩野泡鳴が花袋の文に対する全面的な賛意の姿勢を示したことに ついては、すでに相馬庸郎の指摘があるが、感情移入美学の受容という視点から、島村抱月の「自然主義の価値」を受けられた白松南山の「不可思議力のみなもと」（『早稲田文学』明治四一年（一九〇八）八月）を挙げておこう。抱月が「自然主義の価値」

で、新しい自然主義文学の主観として「美的情趣」を挙げていたこと、さらに、南山自身も「情趣」に注目し、リップスの『美学』の抄訳を行っていたことはすでに触れたとおりである。「不可思議力のみなもと」で南山は、「自然派文芸の中心生命は、固より其が人生の運命乃至価値を暗示するといふところに存せねばならぬ」とし、この方法を突き詰めていけば、自然主義と象徴主義の道は同じものになるだろうとしている。南山は、「文芸の唯一の理想的形式、若しくは其の究竟的形式は、所詮充分なる意義に於ける標象主義たるを免れぬ」と断定している。⁸⁵⁾「後自然主義」と象徴主義との間に大きな接点を見出すという認識に花袋との共通点が見出せるが、この背後に感情移入美学の受容という共通点を指摘しておくのも、決して無意味なことではないだろう。

〈Stimmung〉への関心と、「情趣」そのものの中にみられる主客融合の状態を描くことを目指した「新自然主義」、または「印象的自然主義」の方法と明治期の象徴主義には大きな共通点がある。「印象的自然主義」に、リップスやフォルケルトが定義した〈気分象徴〉という概念の与えた影響については前章でみたが、〈象徴〉という字義が示すように、リップスを象徴主義を代表する美学者とみる動きも同時期には拡がりをみせていた。

明治四五年（一九一二）五月、阿部次郎は「象徴主義の話」（『アララギ』）の中で、「美学上の象徴主義」としてリップスを紹介している。阿部はここで、「芸術の意義」は、「吾人の感情を対境に移入

する処にある」として感情移入に言及し、「芸術上の象徴主義」は、「象徴と被象徴体とが出来ただけ完全に合一」するところに意義があると述べている。「吾人の感情を対境に移入する」といい、「象徴と被象徴体」の完全なる合一といい、島村抱月らが唱えた「主観挿入的自然主義」とも称される「新自然主義」の主張と、根を同じくしているといってもよい。他にも、大正八年（一九一九）～大正一〇年（一九二一）の大塚保治の東京帝国大学における講義「象徴主義の思潮」では、観象象徴と気分象徴を区別し、「気分象徴の事實は近世美学の重要問題となった感情移入（Einfühlung）と一致する」と述べられている。⁸⁶⁾大塚は、象徴について述べるなかでも、特に気分象徴に最大の価値を見出しているのだが、それは、気分象徴によって、主客の融合、大塚の言葉を借りれば「物我一如」となることが可能である、という事実をみているからである。さらに、大塚と同年、大正八年（一九一九）～大正九年（一九二〇）一月まで『帝國文学』に発表された岡崎義恵の「日本詩歌の気分象徴」と題する論文では、岡崎は自身を「美学原理として感情移入の説を立て、之を象徴的意識と同一であるとする者の立場」とし、「現代象徴主義者」としてリップスとフォルケルトの名を挙げていた。⁸⁷⁾岡崎は、「智的象徴」を過去のものとして退け、「智的象徴」に対する「情的象徴」（情緒象徴、情調象徴、気分象徴）こそが近代的な象徴である、と述べている。「情的象徴」において象徴されるのは、「観念や概念や、思想では無く感情・殊に情調」そのものである。⁸⁸⁾さらに岡崎

はフォルケルトの“System der Aesthetik”に依拠し、「情的象徴」は、「心持気分を、直感的に或る具体的の知覚物に比する」ということ、比喩など「智的判断の作用」を経ることなく、「象徴物と情調とは一体となり其間比較の余地を留めない」という点を特徴として列挙している⁽⁸⁸⁾。リップスの感情移入美学をとりこんだわが国の象徴主義の中には、木股知史が指摘するように、「表現しがたい内面や感覚に象徴主義の根柢を見出す理解の系譜」を辿ることができる⁽⁸⁹⁾。ここで、その系譜の中の厨川白村の言を詳しく紹介してみよう。

白村は、『近代文学十講』（明治四五年（一九二二）三月 大日本図書）中、「第十講 非物質主義の文芸（其二）」の章で、象徴主義を論じている。白村は象徴の種類を「本来の象徴 *Eigentliches Symbol*」「諷諭 *Allegory*」「高級象徴 *Das Hoch-Symbolische*」そして「情調象徴」に分類する。「現代人の内部生活の奥ふかく」には、「普通の思想や感情のやうに纏つたものではなくて全く思議すべからざる捕捉すべからざる」「幽玄朦朧たる神秘的境地」が存在するが、この「境地」は、「露骨な言語の記載や叙述に待つことは到底不可能」であるので、この「内部生活の奥ふかく」を表現するために「情調象徴」が使用されると白村は説明する。白村は、ロマン派と象徴主義の差異は、象徴主義の文学が「感情といふものにならない前の此情調―即ち刺戟に応じて喚び起された此刹那の気分そのものを歌はうとする」ところにあると述べる⁽⁹⁰⁾。

事象が喚起する感情の更にその源まで遡り、感覚から来た其瞬時の情調を表現し得てこそ真の文芸であると考へられるに至つた。客観の事象は、単に此情調を伝へむが為めの媒介として用ゐられるに過ぎないのが、此派の文芸の特色である。

此情調を再現せんために用ひらるる手段、言ひ換へれば、技巧が、即ち象徴である。先づ第一に、官能的な手段によつて神経を刺戟し、そこに一種の情調を起さしめてそれによつて或る非官能的なものを暗示するのである⁽⁹¹⁾。

白村は、近代の象徴主義の表現は、「内容と外形といふ二つの factors があるのではなくて、外形が即ち内容」そのものであり、また、「内容と外形がびたりと合一して両方を分ける事が出来ない」という特質がみられるとも述べている⁽⁹²⁾。人間内部の（*Stimmung*）の表現そのものを目指すという点、そのために、「外形」との一致をめざすという点において、繰り返すまでもなく、早稲田派の中で唱えられた「新自然主義」の理論と共通性がある。そして、その差異の一つは、花袋らがめざしたように、主客融合の「境地」があるがままに（*写す*）のか、内部表現のために技巧を必要とし、象徴を用いるのか、という手段の面にあるといえるだろう。

象徴が技巧にはしつた結果生じる詩語の難解さや、あるいは、難解な詩語を介することによって表現の理解に間接性が招くということに対しては、早稲田の陣営を始め、当時も様々な反論がなされ

た。櫻井天壇もまた、有明の詩の「感情の直接性に乏しき」ところ、技巧に懲りすぎる点を批判したが、その一方で、「有明の作を読みたる限に於いてすれば、猶独仏の其の如く、人の感覚を擦せんとするの傾向を認め得べし。象徴主義の詩は情趣のみの詩なり」と述べ、有明を「象徴主義の詩を代表する者」として評価している。⁽⁹⁵⁾ 明治期のわが国においてフォルケルトの感情移入美学や〈若きウィーン派〉の移入に功のあつた櫻井天壇であるから、この「情趣」がすなわち (Stimmung) を指すことはいうまでもないだろう。天壇は、「詩壇漫言」(『帝國文学』明治三八年(一九〇五)七月)でも、有明の詩に言及し、「能動の我と所動の自然とを合一せしめ、私の呼吸を自然に見出し、自然の精霊を我に撰するもの、之れ実に近代象徴派の一特色無からんや」とし、有明の詩に主客融合の表現を見、「近代の幽致」であるとして評価している。⁽⁹⁶⁾ 「近代の幽致」という語は、有明の第三詩集『春鳥集』(明治三八年(一九〇五)年七月 本郷書院)序文にみえる語である。有明が表現しようとした「近代の幽致」とは、たとえば、次の有名な一節にあるようなものだろう。

「自然」を識るは「我」を識るなり。譬へば「自然」は豹の斑にして、「我」は豹の瞳子の如きか。「自然」は死豹の皮にあらざれば徒らに讎石に敷き難く、「我」はまた冷然たる他が眼にあらざれば決して空漠のを見を容れず。「われ」に生き「自然」に輝きて、一箇の靈豹は詩天の苑に入らむとするなり。⁽⁹⁷⁾

有明は、「我」と「自然」とが一つとなって存在するような「幽致」こそを、象徴的に表現しようとした。また、『有明詩集』(大正一二年(一九二二)六月 アルス)の「自序」にいう。

あらゆる煩惱の薫染、積聚、味識が人生の基調であるが如く、それに相応し交徹する感覚の綜合整調が芸術を生ずるのである。かくの如く芸術上の感覚の綜合整調が行はれて、始めて個人の内的経験が心理的に自然の生命の律動的表現となるのであらう。即ち客観的のものとなるのであらう。

これが芸術に謂ふところの暗示の開展である。暗示とは熱意である、全情意的のものである。⁽⁹⁸⁾

有明が、自身の文学における『審美新説』の影響に言及していることはよく知られるところだが、主観的な情調が結果的に客観に転じるという、有明のいう「感覚の綜合整調」は、まさに感情移入美学そのものといってよく、これを、自身の「暗示」とみなしていることは興味深い。木股知史は、「有明が『暗示』とは熱意である、全情意的のものである」と記したのは、『暗示』が知的な意味の交換作用なのではなくて『内的経験』の全的な表現であるという主張をこめているからである」と指摘した。⁽⁹⁹⁾ 有明の象徴理解には、すでに指摘されているように、ボードレール (Charles Pierre Baudelaire

1821-1867) のコレスボンダンスの思想や、アーサー・シモンズ (Arthur William Symons 1865-1945) の影響があるのだが、有明の象徴主義は、感情移入美学と「象徴的意識」を同一視した岡崎義恵が、「あらゆる人格内容の表現は象徴である」といった意味で感情移入美学に接近している⁽¹⁰⁾。岡崎は、「近代の象徴主義的世界観」の特徴を、「宇宙の統一を信じ、各個体の聯絡、同根が力説せられる」ところにあると指摘し、次のようにも述べる。

外界の不完全な享受、又は抽象的な、荒誕な神的存在の高低などに立脚しては居ない。飽く迄も外物に即し、現実の外界そのものに意義を与へようといふ態度である。故にその象徴関係は内面的・融化的である⁽¹⁰⁾。

片山孤村も、空想や神秘的なものを扱うフランスの象徴主義と、ドイツの象徴主義を区別したが、現実世界そのものに事物や主客の連絡を見、その融合を「全情意的」に表現するということを目指すところに、ドイツ的な象徴の考えが流れこんでいるといつてもよいのかもしれない。以上の特質は「新自然主義」の主張とも重なるのだが、もう一つ、感情移入美学を接点とする自然主義と象徴主義の重要な共通項を指摘しておきたい。

木股知史は、有明の散文詩の表現を重く見て、そこに画家ホイットスラー (James Abbott McNeill Whistler 1834-1903) との「共鳴」が

あることを指摘している。夜空に散っていく花火の印象を描いたホイットスラーの「黒と金のノクターン 落下する花火」などのノクターンシリーズの絵は、写実的リアリズムからは遠く離れたもので、表題が示すように色彩が織りなす印象そのものや、「落下する花火」を描くという瞬間の表現のなかに立ち現れる情調などを音楽的に表現することを目的としている。「黒と金のノクターン」は有明も散文詩「仙人掌と花火の APPRECIATION」(『屋上庭園』明治四三年〔一九一〇〕二月)に引用したが、ホイットスラーと有明の「共鳴」について木股は、「創造主の位置に個人ではなく、『線と形と色』が置かれていた」ホイットスラーの「絵画を純粹化する考え方」と、「主客を融合し幻想そのものの自立を提唱する」点で「個人に重きを置いていない」有明の象徴主義に「モダニズムの萌芽」がみられると指摘している⁽¹⁰⁾。

有明自身、「象徴主義の移入に就て」(『飛雲抄』昭和二三年〔一九三八〕、書物展望社)で、「自然主義に於ける環境と象徴派に於ける情調とは、それを押詰めてみるときに、共に類似した作用を起すものである。人間の個性が没却せられるからである」と述べている⁽¹⁰⁾。共に感情移入美学を撰取して展開した「新自然主義」の理論と象徴主義が、自我の確立に向かわず、自我と全体との融合というところに「モダニズム」を見出し、その航路を共にするということに大きな問題があるといえるが、この問題については第五章で述べたい。

四、生命の象徴と感情移入美学

鈴木貞美は、二〇世紀転換期のわが国の文芸界の動向を、「生命の象徴表現」という視点でまとめている。鈴木が定義する「生命の象徴表現」には、まず「ヨーロッパ自然主義の没落と象徴主義の勃興の受容」、二番目に「主客合一論と感覚や印象主義の流行」、三番目に「『新古今和歌集』の再評価」、そして「『生命の象徴』表現論の流れ」が含まれている。そして、もちろん感情移入美学の受容の流れもこれらの要素と深く関わるものであるのだが、「生命の象徴」ということを、感情移入美学の受容という観点から辿ってみたいと思う。

早い時期には、明治三十六年（一九〇三）五月の『帝国文学』「雑報欄」が、フォルケルトの「第二自然主義」、つまり鷗外がいうところの「後自然主義」（森鷗外）に言及し、「文壇自然主義の諸家」に対して、「直に事象の深奥なる内的生命を捕捉し、之を揮擲し、以て第二自然主義の機運を啓くことを試みざる可かならず。澎湃たる近代の思潮は、実なる客観の枯淡なる描写によりてのみかいまみ得べくもあらざるなり」と主張している⁽¹⁶⁾。鷗外訳では「直ちに進みてその（引用者注―自然）深秘なる内性を暴露せんことを期するなり」という部分に相当することは明らかだが、「深秘なる内性」が「内的生命」とされている早い時期のものとして記憶にとどめておきたい。他にも、相馬御風は「文芸上主客両体の融会」（『早稲田文

学』明治四〇年（一九〇七）一〇月）で、「新しく興り来れる自然主義」を説明して、「客観の事象に我を托し、『我が生命となつたる自然』の活現するを正に其の絶対境と観るべき」であると述べている⁽¹⁷⁾。御風は、「自然主義の作物にありては描かれたる自然は自己と生命を同じうせるものなるが故に価値ありとする」とも言っている⁽¹⁸⁾。つまり、主客融合の理念の中には、対象の「生命」と自身の「生命」との融合、ということ、あるいは、自身の「生命」を移し入れることによって自然から自身の「生命」が感じとられるような考えがあったということがうかがえる。

そして、阿部次郎の『美学』（大正六年（一九一七）四月 岩波書店）では、「如何にして物象は生命の象徴となるか」という疑問に、感情移入が答えると記されている⁽¹⁹⁾。阿部の手引きにそって、リップスの感情移入美学と「生命の象徴」との関係をみてみよう。

そもそもリップスは、感情移入美学の本能を（生の表出の本能）(Lebensauferung)にあるとした。『美学』では、「美的態度」つまり感情移入にとつて、「物象は単純なる感覺的存在ではなくて」「感情を、心を、生命を表出する象徴 (Symbol)」であるとし、感情移入とはつまり、「あらゆる物象の中に生命を発見する態度」であるとする⁽²⁰⁾。すでに本稿では確認したように、感情移入とは、狭義の場合 (Stimmung) や、より一般的には自己の感情を対象の中に移し入れることであった。したがって、物象を「生命を表出する象徴」と見る場合も、「我等が直接に体験することが出来るのは唯自己の

生命、自己の活動、自己の感情のみ」なのである。「美的態度」を説明した阿部の文章を引用しよう。

美的態度は、生命の泉に身を漬けてその *Leben und Weben* と共に生きる態度である。観照とは固より自己が絶対的静止を保つて、生き動く世界に対立すると云ふ意味ではない。我等は自ら生き動くことによつて始めて生き動くものを観照することが出来る。併し観照するとき我等は唯対象の中にのみ動く。対象と共にのみ動く。⁽¹¹⁾

「美的態度」すなわち感情移入が、主客の対立を乗り越え、主体と客体が同じ「生命の泉」に浸り、共に「生き動く」ものであるということがわかる。リップスは、以上の感情移入を「完全なる感情移入 (*Volle Einfühlung*)」とした。この「完全なる感情移入」の態度によつて、われわれは外界に生命や感情を附与することが出来るのである。一方、この主客融合の障碍となるのが、「概念的思维的態度を以て世界を見る」こと、また利害関係で対象を図ることであるとされる。阿部はリップスにおける「完全なる感情移入」を説明して、「概念的思维や利害的打算等の見方よりも更に根本的な、直接経験の世界」において客観に向かうとき、「万物は凡て生命に充ちて、世界は『始めての日』の如く鮮やかに見える」と記している。⁽¹²⁾

「内生活真写の文学」〔朝日新聞〕明治四四年（一九一一年）八月二十九日、

「内生活真写の文学（再び）」〔読売新聞〕明治四五年（一九一二年）四月四日）で、「字義其儘の *darstellen*（引用者注—represent）」の表現のあること、「客観描写の文芸、浮彫の文芸の外に此別天地あることを知らざる者は色盲である」として、ニーチェの『悲劇の誕生』を用い、「ディオニユスの徒は一切を精神に翻訳して、精神生活の内容として価値あるが故に之を描写する」つまり「内生活真写の文芸」に阿部は言及した。⁽¹³⁾ 従つて、「リップスの美学説の紹介ではなくて、リップスの根本観念に従つて、自ら美学の諸問題を考察すること」⁽¹⁴⁾ を目指した阿部における、感情移入美学に対する関心のあり方は、〈生の哲学〉の文脈で読まれるべきものということが出来る。感情移入美学と、ベルクソンやジェームズが同時代的に受容されていたことはすでに触れたが、内部生命の表現こそが新しい芸術表現であるという認識は、たとえば、『早稲田文学』に発表された桂井當之助の「生命中心の思想」(前出)も記すところである。

感情移入美学の受容と関わりをもつ〈生命の象徴表現〉の系譜を辿れば、その源泉には島村抱月の存在がある。抱月の「新自然主義」理論に感情移入美学受容の痕跡が大きな要因として働いていたことはすでにみてきたとおりである。明治三九年（一九〇六）の帰朝以来、新しい自然主義の進むべき「旅程」(囚はれたる文芸)を示し続けてきた抱月は、明治四二年（一九〇九）、帰朝以来の自然主義論の総括ともいふべき『近代文芸之研究』(六月 早稲田大学出版部)を出版する。その表紙には、「在るがまゝ、の現実に即して／

全的存在の意義を髣髴す／観照の世界也／味に徹したる人生也／此の心境を芸術といふ」という語が刻まれている。抱月の「観照」的態度には仏教思想の基盤があること、また、この「観照」の中に「客観と主観の神秘的な結合」があると指摘している相馬庸郎の論にはすでに言及した。さらに相馬は、抱月の「観照」という用語に美学の「Intuition」「Anschauung」という概念を重ねる興味深い視点を提出している。相馬は、『岩波哲学小辞典』記載の「美意識の知的活動は論理的でなく、感情と密接に関係するところに特色があるから、フォルケルトの所謂『感情に充ちた直感』の概念も生ず」という解説をひきながら、抱月の「観照」的態度の中に、フォルケルトの影響があることを示唆している⁽¹⁶⁾。森鷗外が翻訳したフォルケルトの『審美新説』では、「観照」は「観相」と訳されて次のように記されている。

芸術の志は先づ観相 Anschauung を作るに在り。観相とは官能上接受なり。独り目もて受くるをいふのみならず、耳もて楽声を受くると空想もて詩趣を受くるとも亦等しく是れ観相なり。縦令芸術上に物を観ずるとき、観相以外の某の物あらんも、その物猶皆観相に密契し観相に隷属す。若し看者起す所の諸情諸思惟にして一たび観相を離るゝときは、是れその観察早く既に芸術の範囲外に逸出せるなり。⁽¹⁷⁾

フォルケルトは、芸術上の観照は、観照の理想型であるとした。芸術上の観照とは、「官能上形相の一辺」と「他の靈性上含蓄の一辺」が、「融合 Verschmelzung」したもので、これが「審美観に重き価値を与ふる」ものであるとみたのである⁽¹⁸⁾。抱月の主張と重なる部分でもあり、相馬の指摘にあるように、確かに「観照」という言葉の中にある美学の影響ということは看過できないと思われる。

加えて、リップスの「観照」説を抱月の「観照」に照らしあわせるならば、よりその意義が明らかになるように思われる。リップスは、われわれが日常生活の中あらゆる弊害に囚われているかぎり、純粋な感情移入の境地には至ることができない、とし、「対象の美的意義に徹するために、我等の主観が充さなければならぬ条件」として「美的観照」を挙げた⁽¹⁹⁾。リップスは、「美的観照」のためには、「あらゆる意味の現実から遮断して、これ（引用者注）「美的観照」に一種特異なる存在を与へること」、そして「無条件の存在を有する対象を、単に思惟し表象するに止らずに——この意味に於いて『観』るに止らずに、全然この対象に没頭して生きなければならぬ。対象を観照するとは、静止せる自己を以て、生き動く対象の世界に対立することではない。自己も亦対象と共に生動することである」とした⁽²⁰⁾。先に挙げた『近代文芸之研究』の表紙の言葉を鑑みれば、抱月は、「全的意義を髣髴す」ることのできる「味に徹したる人生」を「観照」といい、そして「芸術」と同義であるとしている。日常生活においては難しい「全的意義」を主客融合の境地で味わう

こと、そして、芸術に与える自立性ということ、これが、感情移入美学を取り入れながら抱月が理論化した「観照」の世界であるといつていいだろう。「観照」とは、対象に触れずに、あるいは対象に對立して觀察する姿勢なのではなく、むしろ全く逆に「対象の命ずるがまゝに、対象に没入することによつて、自ら生きるところ」にあると、感情移入美学は考えているのである。¹²¹

さて、抱月の「芸術と実生活の界に横たはる一線」(『早稲田文学』明治四一年(一九〇八)九月)では、「ドイツのアインフェールング」への言及があるが、抱月は「他的同情」として次のような芸術上の心理作用について述べている。少し長いが、抱月における的確な感情移入美学の理解及び感情移入美学の重要概念が表れているので確認しておきたい。

吾人の考へる所では、我々の情は必ずしも對手が人間である場合にのみ流れ出で、先方へ附着するものではない。禽獸草木に對しても、將又全く無生なる模様、色彩等に対しても同情する。峰の頂に一本立つてゐる松の樹、元來は非情のものであるが、我が之に對すると、其の色や形の、空に抜んでた地位干繋や、乃至之れが風を宿し日を含む光景や、其の枝に止まつた鳥の心持や其の樹下に憩ふ人の心持やが相寄つて、伴の松の樹が本來有するかとも思はれる一種の情を我が心内に組み立てる。而してそれが移つて松の樹に附着すると、其の松が生きた松の樹に

なる。別に松を人化したのでなく、松自然の生が我に味は、れるやうに感ずる。¹²²

抱月は、この「他的同情」⇨感情移入こそが「静かな観照の態度」であるとし、「実生活で經驗することの出来なかつた別意識の香りがさして来る。所謂生の味に到達するのである」と述べている。¹²³ ここにも、抱月における「観照の態度」と感情移入美学の密接な関係、というよりも、感情移入こそが「観照の態度」そのものであるというような思考が明らかであろう。この「観照の態度」が開くとされている境地について、今少し抱月の言を借りよう。

今までは其の局部々々の嬉しい悲しいの情緒にくらまされて、氣づかなかつた我が心内の諸觀念諸情意の活動すなはち天地一切を包含する我が生の営みの味もしくは意義を感得するのである。生そのもの、味にまで覚到した生活である。此所に至つて芸術活動は実生活と異なる条件を完成する。芸術と実生活とは實に局部我より脱して全我の生の意義すなはち価値に味到するといふ一線によつて区界せられる。¹²⁴

「生そのもの、味にまで覚到した生活」そして、「観照」をつなぐのは、感情移入美学に他ならない。自身の〈新自然主義論〉の総括としての評論集の表紙に抱月が記した「在るがまゝ、の現実に即して

／全的存在の意義を髣髴す／觀照の世界也」の一文はまことに意義深い。

蒲原有明は、自身の「暗示」について「芸術上の感覺の綜合整調が行はれて、始めて個人の内的經驗が心理的に自然の生命の律動的表現となる」とし、これは「全情意的のもの」(前出『有明詩集』「自序」)であると述べたが、主体の内部が「自然の生命」表現となるという点、また、この「暗示」が「全情意的のものである」という点に、主客融合を「全我の生の意識」とする抱月との近さが感じられる。

抱月は、「審美的意識の性質を論ず」(前出)「五 実と仮と、現象と実在と、形と想と、自然美と芸術美と、写実的と理想的と、」で、「自然美」と「芸術美」を比較し、「形五十、想五十」の「自然美」に対して、芸術は、「想を多量にして自然に近づく」とした。⁽¹⁵⁾ この「想」は、すでに岩佐壮四郎の論考にあるように、知的判断以前の本源的なものとして捉えられていた、ということに留意しておく必要がある。抱月のいう「觀照」は「『想』を『形』のなかに直観する行為」に他ならない。⁽¹⁶⁾ そして、抱月は「想」の意義を論じるのに、謝赫が『古画品録』序で「画の六法」の第一に挙げている「氣韻生動」を例に、「其の意蓋し形の三四十なるに係らず、想を五十の自然に冲せしめよといふに外ならず。一抹淡墨にも、想だに籠らば雲烟はおのづから雲烟たるべく、山水はおのづから山水たるべし」と説明を加えている。抱月は、シラーの「活ける虚形」やラッ

ドの「活如」というのも同様の概念を指していると述べているが、岩佐も触れているように、この抱月の考察は「氣韻生動」(『早稲田文学』明治二八年(一九九五)六月)の中で更なる展開をみせる。抱月は、「氣韻生動といひ生趣活動といふ、皆芸術品の美を称するの名にして、要は事物に生命あるの謂なり」と冒頭に記し、「芸術的作物の美なるを得るは、之に生命あるが故なり」という考えを示している。⁽¹⁸⁾

氣韻生動とは所詮、事物が我れの心に於て活くるの謂なり、単に山なり水なりとの知識を与ふるにあらず、また単に我れの感覺性を刺戟せらるゝにあらず、両面一に歸して一個独立の具象的存在を成ずるの謂なり。山なり水なりと知らしむるは理に訴ふるものにして、事物の形よく一定の關係をだにたもたば、之れを成すこと容易なれど、之れに生命を兼ねしめんには、更に感を動かすに足るの要素なかるべからず。理解せられ(又は思考せられ)て且つ感情を刺すこと深切、此に於てか事物に生命あり、美の要件にかなひて氣韻生動すべし。或は之れを天地万物の理想なりとも言はん。⁽¹⁹⁾

「氣韻生動」にいうように、対象の中に生き生きとした生氣が溢れている理想的芸術がいかにして成るのかを、抱月はシラーやラッポラの説も用いながら説き、対象の「形」の中に、「想」を(沖す)

ことよって対象の「生命」が自身の心で「活かす」ことを「理想」とした。抱月の唱える「理想美」は、「想」によって自然の『生命』を把握し、それを『形』として表現する営み」と岩佐は述べたが、この点で後に、自身の情を客体に移入することを唱えた感情移入美学を抱月が摂取する際の素地となったといってもよいかもしれない。

他にも例えば、片山孤村は明治三八年（一九〇五）の「伊吹郊人に与ふ」（『中央公論』一二月）で、フォルケルトの『審美学体系』第一巻を参照しながら「情趣象徴法」について述べているが、「興味豊かなり」とか、「気韻生動」などは、「主観的で、且つ朦朧」とした美を表す用語であると述べており、〈Stimmungs symbolik〉で表現される対象の中に表れる「朦朧」とした美を、気韻生動と共通するものとして受けとめている¹⁰⁾。対象の中から生き生きとした気が感じられるという気韻生動は、同じく対象の中から〈Stimmung〉、そして生命が感じとられるという感情移入美学を説明するための受け皿の一つとなった。稲賀繁美は、中国でも、「中国美術現代芸術上勝利」（『東方雑誌』一九三〇年一月）を著した豊子愷（1898-1975）が、感情移入の概念は「既に東洋古典美学に言う気韻生動の考えによってさらに先まで進展されて」いるとみていること、さらにカンディンスキーがいう『芸術における精神的なもの』（一九一二）で述べた「作品の精神性という考えもまた、中国上代の気韻生動と非常に近似している、との説を展開している」ことを

指摘している¹¹⁾。稲賀は、他にわが国の例として、伊勢専一郎『支那の絵画』（大正一一年（一九二二））や園頼三『芸術創作の心理』（大正一一年）を挙げている。この背景に稲賀は、「当時の東アジア諸国民の文化的アイデンティティーへの『目覚め』」を見、「今日のヨーロッパ絵画はその『東洋画化』によって説明できるとする、寸法はずれの東洋優位（オリエンタリズム）思想が発生した」と指摘しているのだが、「感情移入と気韻生動との同一視」という点に限って言えば、同じような現象が明治期のわが国でもみられたのだといえる。

そして、感情移入美学やドイツの〈生の哲学〉を受容しつつ、東洋画論を根拠に自身の短歌論を論じ、自身の写生論を補強するものとして気韻生動を取り入れたのが斎藤茂吉であった。茂吉は、すでに明治四五年（一九一二）六月「気分」（『アララギ』）という文章でチーヘンやヴント、リップスに言及しているが、その三ヶ月後の文章では「自然を歌ふのは性命を自然に投射するのである。Naturebesetzungである。自然を写生（窪田氏等の用ある意味と違ふ）するのは、即ち自己の生を写すのである」とし、「天然を詠じてもなほ鮮かに自己が表はれ得るのである」と、自身の写生の意味について述べている¹²⁾。茂吉は、自身の短歌においては「写生」の「生」を、東洋画論から学んだとし、茂吉自身は「生活、生命、生等を皆『生』の一字に帰せしめた」と説明している。さらに、「写生」は、決して静止的、固定的なものではなく「時間的」「律動的」

「動的」であるということの説明するのに「動的」な西欧の印象派の絵画は、東洋画でいう「生氣活動、氣運生動、氣韻生動」という概念で表されていると説明している。⁽¹³⁾以後、昭和期に入ってからも茂吉は、自身の「写生」論を説明するために、感情移入美学と氣韻生動を頻繁に用いている。⁽¹⁴⁾茂吉は、「短歌と写生一家言」(『アララギ』大正九年(一九二〇)九月)で、「実相に観入して自然・自己一元の生を写す。これが短歌上の写生である」というよく知られた一文を草したが、「この自然の大体の意味を味ふのに和辻氏の文章が有益である」として、次の和辻哲郎の文を引用している。

ここに用ひる自然は人生と対立せしめた意味の、或は精神・文化などに対立せしめた意味の哲学的用語ではない。むしろ生と同義にさへ解せらるる所の^{ロダンが好んで用ふる所の}人生自然全体を包括した、我々の対象の世界の名である。^{我々の省察の対象となる限り我々自身をも含んでゐる}それは吾々の感覚に訴へる総ての要素を含むと共に、またその奥に活躍してゐる生そのものをも含んでゐる。⁽¹⁵⁾

自己自身も包摂されている「自然」、「感覚に訴へる総ての要素」と「その奥に活躍」する「生そのもの」を茂吉は「自然」であるとし、万物一体となった「生」を写すことを自身の「写生」としている。茂吉の用いる「生」については、東洋画論の応用や聖書、また、〈生の哲学〉からの影響など、茂吉自身が数々言及しているが、こ

の「生」という用語の使用について鈴木貞美の意義深い指摘がある。鈴木は、『童馬漫語』(大正八年(一九一九)八月 春陽堂)に収められている「いのちのあらはれ」の章で、「生」という語が使われている部分に、アララギ初出稿「短歌小言」では、「感覺」「感情」「気分」という語が使用されていたことを指摘している。⁽¹⁶⁾このことを踏まえてさらに鈴木は、茂吉のいう「あらはれ」ということを、「直写」といいかえれば「茂吉の主張は、阿部の「内生活真写の文学」、「内生活直写の文学(再び)」(前出)の主張と「ほぼ同じ」ものであるとみている。⁽¹⁷⁾リップスを引用して、「芸術の意義」を感情移入美学にみ、「象徴の根柢は人間と世界とが別物でないことである」と述べた阿部の「象徴主義の話」(前出)が、茂吉の依頼によって書かれたことなど、阿部次郎と斎藤茂吉の交流の意味は大きい。鈴木⁽¹⁸⁾の指摘にあるように、茂吉が定義する「生」の背後に「気分」や「感情」への着目があることは、見落としてはならないと思われる。先に引用した「気分」という文章で茂吉はチーヘンやヴントに言及していたが、いずれも明治三〇年代にわが国に翻訳出版され、紹介された。⁽¹⁹⁾

例えば、松本孝次郎訳のチーヘン『生理的心理学』では、「Gefühston」を「情調」「Stimmung」を「気元」と訳している。リップスやフォルケルトが人間の、より本源的な情調に着目したことはいまさらいうまでもないが、「いのちのあらはれ」の初出稿の時点で、茂吉には、当時の心理学の動向に着目することから、人間

の根源をなしている情調への関心があつたことは間違ひなく、その意味でも「生」が含む意味は深いとみる鈴木の指摘は重要だと思われる。

さらに、先に挙げた茂吉による和辻哲郎の文章の引用で見逃せないのは、茂吉が引用した部分は、和辻の『偶像再興』（大正七年（一九一八）（二月））の中の「思索と芸術」第四節「自然を深めよ」と題する文章だが、この和辻の文章では、四節以前の第一節から第三節までが、リップスについての論考であるということである。ここでの和辻の論考は、感情移入美学についてというよりも、「リップスにニーチェの倫理学説の完成者を見る」という一文が示すように倫理的側面を中心に論じたものだが、たとえば、茂吉が引用した第四節の直前の第三節には、「芸術の真正なる内容は常に人格的生命である」とし、「我らが美なるもの及び芸術品の中に移入するのは日常現実の自己ではなくて、さらに純粹な、さらに広闊な、さらに高い自己である」という一文があり、芸術の価値に「人格的生命」の（あらはれ）を見る部分がある⁽¹⁰⁾。あるいは、茂吉が引用した章「自然を深めよ」の一文には次のようにある。

感受性が鋭く、内生が豊富で、象徴を解する強い直覚力を豊かに獲得しているものはさまざま対象の生命の動きを自己の内面に深く感じ得るだろう。彼らは外に現われたさまざまな現象を見るのみならず、その内部の生命に力強く没入し行く。彼らの

感ずるのは、ある外形に現われなければならなかつた内部の力の必然性である。⁽¹¹⁾

つまり、ここで和辻がいうのは、「内部生命を認識する」ことによって「自然」を「深め」ることが可能である、ということであり、そのための理論として感情移入美学が援用されているのである。「力に満ちた、内生命に直接的な叫びの歌は尊い」（叫びの歌、その他に対する感想）明治四五年（一九一二年六月）とした茂吉の「写生」論の背後には、阿部次郎や和辻哲郎との影響関係のもとに、リップスの感情移入美学を受容した痕跡が刻まれている。

さらに、感情移入美学で唱えられた（生命の象徴表現）という一条の流れの源流を辿れば、島村抱月に行きつくということも見逃せない。茂吉の理論は、感情移入によって「局部我より脱して全我の生の意識すなはち価値に未到する」（「芸術と実生活の界に横たはる一線」前出）と論じた抱月に近い。「純自然的なる此の派にあつては、我れまづ生命となつて新自然を作らんが為に我を没し、而して斯くの如き自然の前に無条件の降服をなす、自然といふ中に既に我れが見えざる生命となり、感情となつて合体したのである」（「今の文壇と新自然主義」前出）と抱月が唱えた同号の『早稲田文学』（明治四〇年（一九〇七）六月）「彙報」欄は「写生文」に言及し、『ホト、ギス』派以外の新しい潮流が現れていることを指摘している。その新しい写生文こそ、「写生文の描写方法を用ひて、内部生命に統一

あり中心ある人生の一部面を描くこと、「内面生活の写生」を目指す流派に他ならない⁽¹⁴⁾。感情移入美学理論の展開と歩調を合わせるように、「内部生命」の「写生」の必要が唱えられ、そして「生命の象徴表現」へと繋がる一連の流れがあることは感情移入美学の受容の歴史を考える場合、重要な側面といえるだろう。

さて、相馬庸郎は、抱月の「《観照》の芸術」は、「現実には容易に得ることのできぬ、理想的境地をイメージ」したものであると指摘している⁽¹⁵⁾。しかし、感情移入美学の立場からみると、抱月の「観照」は、決して現実に着地しない「理想的境地」ではない、ということがいえる。先の引用文にあるように、抱月は主客融合とは、「松を人化したのではなく、松自然の生が我に味は、れるやうに感ずる」ことであると述べている。客体に情を見る、という擬人化と混同されやすいが、感情移入美学は、擬人化と感情移入は異なると考える。感情移入美学における主客融合の考え方の源泉は、ドイツ・ロマン派にある。たとえば、わが国でも森鷗外の『審美極致論』（『めざまし草』明治三四年（一九〇二）二〜一〇月）がフィッシャーに言及し「象徴主義又象徴上擬有心自然主義」を、「象徴を用ゐて無心自然をして有心なるが如くならしむる」ことであるとしている⁽¹⁶⁾。深田康算もまた、ドイツからの帰朝後まもなくの論文「感情移入美学に就て」（明治四四年（一九一一）三月、『芸文』）でわが国に同美学を紹介する中で、感情移入という用語は「擬情又は有情化とも訳すことが出来る」とし、「独逸浪漫派の用語例から出たもの」

で、決して新しい概念ではないが、リップスやフォルケルトの学説から「感情移入」という名称が使用されることになった、としている⁽¹⁶⁾。ただし、ドイツ・ロマン派は、「人間以下の存在を（動物植物無生物自然の景色等）人間視する」「云はゞ詩的隠喩⁽¹⁶⁾」であるという点に、感情移入美学との決定的な差異があると深田は記している。

リップスは、自然界の様々な音声は人間と共通するものであるが故に、人間は「自然を生気あるものとし、それを人間化し、自然から我の人格の類似物を作り出す」、すなわち、「人間化」と言っている。一見すると、擬人化と全く同じようだがそれは違う。リップスは、「恣意的な人間化」と感情移入を明確に区別しているのである。リップスのいう「恣意的な人間化」とは、例えば、神話や「詩的な自然描写」つまり詩的比喩のことであるが、リップスは、これは「想像力の附加物」とであるとみる。感情移入は、何よりも現実世界の自然を「偕に感じながら我々をその中に移入しよう」とすることであり、そうすることによって、「到る処生命に満ち」るのだとリップスは考えるのである⁽¹⁷⁾。従って、詩的比喩など想像力を借りた表現は、作為的に理想郷を創り出すことにつながり、感情移入はむしろ現実世界に立脚した世界観であるということができるのである。

抱月が目指していたものは、現実の生を乗り越えるための、そして、現実の生以上のものを表現しうる芸術であった。抱月は、「実生活に埋頭している内は、生の味は分からない」とし「味に徹した

人生は独り之れを芸術に見るべき」であるとし、「生の為の芸術 (Art for Life's Sake)」を唱えた⁽¹⁸⁾。

芸術の奥から放射してゐるものは生命の光りであり、生命の熱である。

芸術は生命の沸騰そのものである。

生命の沸騰は其の個人の全人格に震動を与へて、そこに思想感情の深い覚醒を生ずる。殆ど思想であるか感情であるか分からないほど深奥な心持を経験する⁽¹⁹⁾。

と書いた島村抱月の「生の為の芸術」の孕む意義は大きいといえるだろう。

五、〈モデルネ〉の問題

空想や神秘などを退け、現実界の中に主客融合の境地をみ、それを表現するという世界観は、〈新ロマン主義〉の重要なキーワードでもある。

明治四四年(一九一〇)一月の『早稲田文学』「彙報」欄には、ヨーロッパのようにまとまった「主義綱要」ができあがってはいないとしつつ、「ネオ・ロマンチズム」が新しい動きとして採りあげられている。ここで名前が挙がっているのは、「内生活真写の文学」を書いた阿部次郎、本間久雄、小川未明らである。相馬御風は

「生を味ふ心」(『早稲田文学』明治四五年(一九一〇)二月)で、阿部次郎が説く「芸術鑑賞」の心理について、「理想」や「夢」の中で現実世界を捉えるのとは逆に、現実の中で「理想」や「夢」を味わう態度、「主観をも客観化して味はうとする」ものであり、そこにこそ〈新ロマン主義〉の特徴があると述べている⁽²⁰⁾。

理想や夢のような気分そのものが第一義となる旧ロマン主義と〈新ロマン主義〉との差異については、同時期に小川未明も繰り返して強調するところであった。「新しき紋景」(『新潮』明治四四年(一九一〇)一月)で未明は、「最近の神経質の文学」や「印象派の作物」では、「紋景と云ふ事が非情に発達」し、「自分の主観を外界から引き摺り出して来る」に到つたと記している。未明はこの「発達」した「紋景」について次のようにその特徴を述べている。

此の主観的神経質的の見方だけは疑ふことが出来ない。だから今現に自分の感じて居る苦悩でもつて、之と同じ感じを外界の物体から引き出す、言葉を換へて言へば、こちらから投げ出して見ると云ふこと⁽²¹⁾

未明は、自己の内部の「感じ」や「気持」だけが「人生に於ける確かなる存在」であるから、この「感じ」や「気持」を外界に「投げ出し」描写することが新しい文芸の描写であると述べている。さらに、この描写は「昔から能く云ふ人格化して物を見ると云ふ意味

とは違ひ、外界は「自分の主観に色付けられて」その「象徴」となるということ、「此の場合自分と云ふものは決して他を征服して居るのではない。却つて征服されて居るのだ」と述べるなど、その理論は感情移入美学に近い⁽¹⁵⁾。さらに、「神経で描かんとする自然」〔夜の街にて〕大正三年（一九一四）一月 岡村盛花堂所収）では、「人間と、人間にあらざる、自然とを分けて考ふことが出来ない。同一の眼を以て見、同一の鋭い批評を加へ、而して、広い意味に於ての自然から、何物かの生命を掴まなくてはならない」と述べるなど、〈新ロマン主義者〉小川未明の描写論は、空想や神秘を退け、「自分の生命」を自然の中に「投げ出す」ことで表れる融合状態を描くことが新しい時代の描写であり、また世界観でもあるという重要な意義をもつものであった。

『早稲田文学』「彙報」欄で、未明とともに〈新ロマン主義〉者とみなされた阿部次郎は「内生活直写の文学（再び）」（前出）で、ニーチェの『悲劇の誕生』をとりあげ、「デイオニユゾス型の詩人」が「一切を精神に翻訳して、精神生活の内容として価値あるが故に之を描写する」とした⁽¹⁶⁾。そして、この阿部の論と呼応するのが、和辻哲郎の『ニイチェ研究』（大正二年（一九一三）一〇月 内田老鶴圃）である。和辻は、「あらゆる新浪漫派の先駆者」とニーチェを位置づけたこの論の中で、ニーチェが『悲劇の誕生』というデイオニユゾスとは、「意志の直覚を現はし」、「生命の直接なる大酔歓喜の上に立つ」者であるとした⁽¹⁶⁾。この「大酔歓喜」こそ、和辻の言葉によれ

ば「主客が合一し、認識と感情とが相融合した状態」に他ならない⁽¹⁷⁾。和辻は、「自ら他の靈魂の内にはいつて生きる」と云ふのは、道德的のことでなく、暗示を受けた時に直ちに全存在的に感応し、暗示を与ふる生命と相融合して活動すると云ふ意味である」とデイオニユゾスの状態を説明する⁽¹⁸⁾。さらに和辻は、「大酔歓喜」を応用して「美的態度」に論を進める。和辻は、「花を見て美しいと感ずるのは、その瞬間に花の生命と鑑賞者の生命とが交流するからである。かく自由に流動する程、生命が強烈となつてゐなければ、美感はない」とし、「此象徴を解するためには、生命凝固を離れて流動し大酔歓喜の状にあらねばならぬ」と述べている⁽¹⁹⁾。

和辻は、こうしたニーチェのいう「大酔歓喜」は「新しい美学の内になりに相通ずる者があるやうに思へる」としたが、「美的態度」や「美感」という用語の使用法、あるいは、主客の生命が融合し〈生命の象徴〉となるといった論旨から、和辻の念頭にあった「新しい美学」がリップスらの感情移入美学であった可能性は高いかもれない。例えば、和辻の『ニイチェ研究』より後の出版となる阿部次郎の『美学』では、「美的態度」を説明して、「この世界の中に沈潜して生きること」、「対象の中に生きること、対象の生命と共に生きることの本質とするものは、美的態度の外には存在し得ない」とあるが、この「美的態度」とは「美的感情移入」の謂いとして使用されている⁽²⁰⁾。和辻が、対象の生命との「交流」を、そして、阿部が「対象の生命と共に生きること」を、同様に「美的態

度」としていることは記憶に留めておきたい。

鈴木貞美は、和辻におけるニーチェ理解には、和辻が世紀転換期の「生の哲学」を学ぶことよって「ア・プリオリに世界の原基にすえた実体概念」として「宇宙の生命」という概念が据えられていると指摘し、これは、ニーチェ哲学には全くみられない和辻独自の概念であると指摘した⁽¹⁶⁾。鈴木は、『ニーチェ研究』が、「ベルクソンをふくむ『生の哲学』の流れや『新ロマン主義』、『新カント派』の受容とともに、この時期の日本の哲学界の動きをよく映すものでもあった⁽¹⁶⁾」として、『ニーチェ哲学』の意義に新たな位置づけを与えた。大正期の和辻における「人格」への関心とリップスの感情移入美学の密接なつながりを鑑みても、『ニーチェ研究』の中に、リップス美学受容の痕跡が存在する可能性は少なくないと思われる。主体が客体の中に「生き」、主客の生命が融合し、象徴となる「美的態度」を主張するという点で、和辻には、「大醉歓喜」を唱えたニーチェと、感情移入美学を唱えたリップスが二重写しとなっていた可能性がある。

和辻は、ニーチェが「現実の外に何物もない。現実比して猶一層高き価値を有する者は、何処にもない」とし、「二元論を根本に於て排斥した」ところにニーチェの「著しき特徴」をみている。ニーチェは、他界の概念を「邪見」として否定し、「これらの邪見を打破して現実を本来の高所に引き上げ、尊敬と執着と満足とを此処に見出なくてはならぬ⁽¹⁶⁾」と述べたとした和辻は、ニーチェの個人主義

は「普通の個人主義と全然相違」するとして次のように述べている。

ニーチェが自己を云ふ時、そこには必ず流動し沸騰する宇宙の生命が意味せられてゐる。個人ではあるが同時に全生命である。知能の解釈した個人ではない。彼は自己を宇宙の本質とし、そして自己を主張する。彼の自我主義は、厳密に外界と対立する自我が他を排して自らを主張すると云ふ如きものではなく、全存在としての自己が自らを主張するのである⁽¹⁶⁾。

主客融合が、二元の対立を乗り越える要因として働くという見解は、リップスにもみられる。リップスは、「完全な感情移入」が果たされた場合、「物」と自身の「個性」は「截分されない」が、「充たされた感情移入からはみ出るや否や、截分と云ふ事が起る。今は、私は感入された自我以外の或物であり、物に対立する」と述べている⁽¹⁶⁾。

和辻は、「極度に統一を缺きたる散乱、意識の過度、法則因習などの過多、統一力の希薄など」に陥った近代文明の中に生きる人間が抱える「分裂や衰弱」を克服し、「強い統一を回復するために根源的な人間の本能⁽¹⁶⁾」、すなわち「最深の生命たる本能⁽¹⁶⁾」の力を力説したのがニーチェであると述べた。この辺りの論の展開も、近代文明が人間から「Einheit（統一）」や「Kraft（力）」つまり「Konzentration（集中）」を奪い去り、「分裂と薄弱」をもたらしたとし、「瞬間瞬間の経験に於ては統一せられたる全人格のエネルギー

を以て其時々を経験に衝当って行く」「本能的な生活」を「欽慕」した阿部次郎の見解と歩調を同じくしていることは附言しておいてよいだろう。⁽¹⁶⁾

そして、近代文明によってもたらされた分裂を乗り越えるために主客融合ということを意識的に説くという姿勢は、和辻や阿部より早く、「新自然主義」の理論が展開されていく明治期にも存在していた。

櫻井天壇は、「独逸の抒情詩に於ける印象的自然主義」(『早稲田文学』明治四一年(一九〇八)六月)で、フォルケルトの「後期自然主義」や抱月の定義する「主観挿入的自然主義」に言及しながら、「情趣の再現、これは印象的自然主義の生命である」とし、「此の情趣を極端に重んじて、立派な詩を作り得た詩人」として(若きウィーン派)のホーフマンスタールを紹介している。⁽¹⁷⁾ドイツでは、シュテファン・ゲオルゲ (Stefan George 1868-1933) を中心とする反自然主義の陣営ゲオルゲ派 (georgians) に属していたホーフマンスタールが、『早稲田文学』誌上で紹介されているというのも興味深い。

さて、天壇は「ホーフマンスタール論」(『早稲田文学』明治四三年(一九一〇)一二月)で、ホーフマンスタールのリーゼドラマを紹介しながら、「自我の分析のみを事とする近代人」ととって、「人生の全部」を把握するホーフマンスタールの戯曲は、「新ロマンチックの花」であると述べている。⁽¹⁸⁾ホーフマンスタールにとつて「人生の全部」はいかにして把握することが可能であったか。天壇

の訳したホーフマンスタールの「詩は氣息なり」(『帝國文学』明治四三年(一九一〇)一月筆者注「Das Gespräch über Gedichte」1903「詩についての対話」の抄訳)を引いてみたい。この作品は、ガブリエルとクレメンスという二人の人物の対話で成り立っているが、その中でガブリエルは次のように語る。長い引用だが、ホーフマンスタールの考える詩やその世界観が詩的な表現で綴られていると共に、天壇があえて「詩は氣息なり」と題した意図も表れている箇所なので確認しておきたい。

諸々の感情や、又情趣とか気分とか云ふ朦朧とした半感情や、さては僕等の内部生命の深い神秘的な状態は、妙に、ある景色とか季節とか云ふものと、一所に織り込まれて居るぢや無いか。いや景色や季節許りでは無い。空気の性質とか、微風のそよぎとかいふ物とも、離すことの出来ない様に織り込まれて居ると思ふ。(中略)すべて僕等の内部生命に上る経験は、一々此の地上の物象と結合して居る様に思はれる。僕等の感情、僕等の思慕、僕等の陶醉もまた復た此の如しである。いや単に結合して居る許りでは無い。地上一切の物象が有つて居る生命と、其根元に於て、堅く凝着して居ると思ふ。(中略)若し僕等が僕等の自我を発見しやうと思ふなら、何も態々僕等自らの内部に沈み行くには及ばない。僕等は之を外部に於ても発見することが出来やうと思ふ。(中略)僕等は僕等の自我を始めから所有

して居るのでは無い。僕等の自我は外から微風のように吹き来るのだと思ふ⁽¹⁶⁾

以上のような世界観をもつガブリエルは、詩が表現するものは「一物を他物に置く」ような象徴ではなく「人間の感情といふ、ふるふるの氣息、他物に外ならない」とし、「僕等に必要なものは、思想では無くつて氣息」であるとする⁽¹⁷⁾。片山孤村がホーフマンスタールを「堅固な個性人格」を有さないとして批判したことは既に触れたが、ホーフマンスタールのいう「氣息」の中には、内部生命において世界との一体感を取り戻そうとする非常に重要な思想があることは引用文をみてもわかると思われる。ホーフマンスタールは、講演「詩人と現代」(“Der Dichter und diese Zeit,” 1907)で、「詩人の認識は感受するという点にアクセントがあり、またその感受性は認識と等しい炯眼をそなえて」いる、ということ、そして、詩人からみれば「人間と事物と思想と夢とは全く一つ」であることを唱えた。こうして感覺される直観の世界では、「いかなる分裂からも救われ」るのだと、ホーフマンスタールは述べている⁽¹⁸⁾。この講演は、フッサール (Edmund Gustav Albrecht Husserl 1859-1938) に影響を与えたが、直観の中で果たされる自己と対象との完全な「同一化⁽¹⁹⁾」ということ、ホーフマンスタールの主要なテーマであり続けた。そして、まさに、この世界観こそが新しい自然主義を唱えた島村抱月の理論や、あるいは蒲原有明の表現の世界に存在していたものでもあるのだ。

ホーフマンスタールら〈若きウィーン派〉の思想の基盤にもニーチェ哲学が大きな存在感をもっていた。世紀転換期のウィーンにおける重要な概念の一つに〈現代〉＝「modern」「moderne」がある。ヴェルナー・フォルケは、〈若きウィーン派〉もまたこの〈現代〉という言葉に愛していたことに言及し、彼らにとっての〈現代〉すなわち〈モデルネ〉とは「マッハとニーチェ、ブルジェとバレス、ユイスマンスとペラダン、イブセンとメーテルリンク、ワイルドとポー、ボードレール、マラルメとヴェルレーヌだった。それはデカダンス、世紀末、芸術のための芸術、唯美主義、象徴主義、印象主義であった」と指摘している⁽²⁰⁾。ホーフマンスタールが、一八九八年にウィーン大学で行われたマッハの講演「自然科学における二、三の一般的問題について」を聴講し感銘を受けたこと、そして、ホーフマンスタールの作品世界にマッハの世界の影響があることにについては、先にも言及したように木田元の指摘がある。さらに、高橋慎也は、世紀転換期に生きた〈若きウィーン派〉には「現代とは流動の時代である」という時代認識と、「現代人とは分裂した自我の持ち主である」という自己認識が共通してあるといい、彼らにとつてニーチェ哲学は、「生と一体化することによる自我の分裂の克服」というひとつのプログラムを呈示するものであり、ホーフマンスタールは、「マッハ的な自我の不安定な存在形態を生との一体化によって克服し、自我と世界との一体性を回復しようと試み」ていると指摘している⁽²¹⁾。高橋がいうように、ホーフマンスタール

ルがマツハの世界を否定的に捉えていたかどうかということについては疑問の余地が残るが、いずれにせよ、近代人が抱えざるを得なかった「分裂」を乗り越え、生との「一体化」を奪還するものとして、ニーチェの思想が〈若きウィーン派〉に受容され、さらに生との「一体化」こそが〈現代〉すなわち、〈モデルネ〉思想として世紀転換期のウィーンに拡がりをみせていたことには重要な意味がある。

上山安敏もまた、〈モデルネ〉という概念が、世紀転換期の「ヨーロッパの文化を席卷」したと指摘している。上山は、その例として、フランスではボードレールやアヴァンギャルド芸術、ドイツはハウプトマンらの自然主義からブレヒトらの表現主義、そしてオーストリアではホーフマンスタールらの「ウィーン・モデルネ」を挙げている。上山は、〈モデルネ〉とは、「経済と社会の資本主義的『近代化』に対して対抗する反抗文化の性格」をもつもの、つまり「進歩的反動を自己の中に孕んでいる」ものと定義している。⁽¹⁸⁾ 上山は、わが国においては、「近代主義」あるいは「近代化」と不分明なまま「近代の超克」というイデオロギーで説かれたために、この〈モデルネ〉思想は根づかなかつたとしたが、感情移入美学を受容しながら展開した日本における後期自然主義の理論的展開から、ドイツにおける〈モデルネ〉と同じ視点でニーチェを受容した和辻哲郎や阿部次郎に到る流れの中で、まさに〈モデルネ〉の思想が展開されていたのだとみるのが可能であろう。

森鷗外の『審美新説』には、「後自然主義」をふくむ「自然主義」が「所謂晩近派 *Die Moderne*」として紹介されている。鷗外にヨーロッパの〈モデルネ〉を日本に紹介することの自覚がどれほどあったのかは詳細な考察が必要だが、上山も指摘するように、「鷗外が洋行した時期こそ、『文学モデルネ』が高揚した時期であり、彼はその息吹きを吸った人物」⁽¹⁹⁾であること、さらに、キリスト教に反抗した「宗教モデルネ」である「ワイマール・カルテル」の動きを捉え「掠鳥通信」で言及している動き、⁽²⁰⁾あるいは、数々の〈若きウィーン派〉の作品の訳業などを鑑みれば、当然鷗外における〈モデルネ〉思想の受容と日本への移入ということは考えられてよいと思う。⁽²¹⁾ 他にも、例えば、明治末年には情調劇作家とみなされていた秋田雨雀は、「マアテルリンク氏の作物を読んで一番先きに感ずるところは、所謂『近代』といふ文字にもつと複雑な意味を加へなければならぬといふ事である」とし、「宗教的、神秘的、象徴的、然してある意味で科学的である」マアテルリンクの作品は、「特殊な『Modernism』を形成してゐる」と述べているが、秋田の見解は示唆的である。⁽²²⁾

また、「新自然主義」の中では、抱月の「今の文壇と新自然主義」(前出)における消極的態度を否定した相馬御風が、「自然主義論に因みて」(『早稲田文学』明治四〇年(一九〇七)七月)で次のように述べた。

「分裂せる我」の活動によつていろ／＼に傷けられ損ねられたる自然をば、更に「全き我」の覚醒「全き我」の活動によつて新しく生命ある全き自然たらしめんとする要求ではあるまいか。吾等の生活に於ては、「全き我」は多く損はれ勝ちである⁽⁸⁵⁾

御風は、ここに言う「全き我」が覚醒すると「そこに新らしき生命の泉湧き、其処に新らしき自然は現ずる」のだとし、「新自然主義の運動は、刹那に覚めたる此『全き我』が、更に其覚醒の境に至つて、以て全き自然を作り出さんとする運動ではあるまいか」と「新自然主義」の意義を示した。現実の生活においては「分裂」している主体を「全き」、つまり統一に導くために「我れが生命となつて作りたる生きたる自然⁽⁸⁶⁾」との融合を目指す意図が明確に表れている。近代文明によつて奪われた「強い統一を回復するために根源的な人間の本能力」(『ニイチェ研究』前出)を希求したとしてニイチェ思想をとらえた和辻哲郎や阿部次郎の主張が想起される主張でもある。帰朝後すぐに今後の自然主義が進むべき進路の導き手となつた島村抱月も、知の囚われから脱し、「情趣」に眼を向けることの必要性を繰り返し説いた。そして、「自然主義」の「自然」が、「一たび其の自然に還りて、飾らず、矯めざる自然の感情の源を穿つに至」ることを希求した(『囚はれたる文芸』)。抱月が繰り返し説いたように、この「自然」とは、感情移入によつて果たされる主客融合の境地そのものが意味されていた。

客体との融合の内に失われた統一を奪還しようとする思考は、「新自然主義」の展開の中の主要な流れの一つであった。他にも「気分芸術」や「写実的印象主義」を「新しい芸術」とした昇曙夢の「気分」の文学と事実の文学(アンドレーエフの芸術を論ず)(『早稲田文学』明治四四年(一九一一年)六月)では、アンドレーエフの戯曲を「原始的形式」とし、「世界及び人生との直接交渉は個人主義の發達に連れて長い間絶えて居たのが、現代の個人主義に至り、再び世界及び人生と個性とを繋ぐべき端緒を原始的形式の中に発見して、直ちに之に取緹つたのである」と紹介している⁽⁸⁷⁾。

感情移入美学と(『生命の象徴』表現との関わりについては前章で述べたが、岡崎義恵は、「自然主義以後に起つた現代の新浪漫主義と称せられる象徴主義の傾向」は、「智に於て不可能である事を可能にしようといふ内部要求が結晶して」生じたものだとした。この「智に於て不可能である事」こそが、「二元を一元に統一しようといふ要求」に他ならない⁽⁸⁸⁾。岡崎は、「近代の象徴主義の世界観」として「宇宙の統一を信じ、各個体の聯絡、同根が力説せられる」と述べた⁽⁸⁹⁾。岡崎の論旨に付け加えるならば、「智に於て不可能である事を可能にしようといふ内部要求」から、「新自然主義」の理論もまた、感情移入美学をその内に取り込みながら發展し、近代文明の中で失われつつある本来の統一的世界観を表現しようとしていたのだと規定することができるだろう。岡崎はリップスの感情移入は哲学的見地から見ると、「内部精神が著しく高唱せられ、個々の現実を

全体の統一的意義に聯絡し、宇宙と個物と根底に於て相融合することを要求する声が明かに聞かれる」とみたが、感情移入を媒介とした思想的展開の中に、わが国における〈モデルネ〉^⑩ Ⅱ 〈近代〉的視点が開かれていたといえるのであり、また、この流れの中で、「新自然主義」と象徴主義との大きな接点が存在したのである。

おわりに

島村抱月が提唱した「新自然主義」理論は、感情移入美学を取り込みながら、主体の情調と客体が融合した新しい「自然」を描くべきだとし、わが国の自然主義に新しい方法論を示し、さらに新しい世界観を切り開こうとするものであった。抱月も「囚はれたる文芸」でフォルケルトの「象徴的感情移入」を重視したように、ヨーロッパでは、象徴との関わりをもって論じられた感情移入美学であったが、島村抱月はそこに自然主義の新しい可能性を認め、応用した。そして、抱月が唱えた「新自然主義」が進む「情海の旅程」を共にする『早稲田文学』に集う作家たちの間に、その理論は拡がりを見せた。「知」、いいかえれば、近代的な合理主義が人間をいつのまにか囚われの身にしていて、という自覚と、そこから再び世界の統一を取り戻そうとする主張でもあった抱月の「新自然主義」理論は、わが国における〈モデルネ〉的思考の萌芽であったといっても過言ではない。感情移入美学が、主客の融合という境地で、芸術に自立性を与え、さらに〈近代〉を乗り越える可能性を秘めたものと

して党派を超えて受容されていたことは、本論でみたとおりである。個々の創作を論じるにあたっては、稿を改めたいと思うが、明治期「一幕物戯曲」の流行やあるいは、雑誌『スバル』に集った若い作家たちにも感情移入美学受容の痕跡がみられる。

明治四二年（一九〇九）一月、雑誌『スバル』創刊号に森鷗外は異国に材をとった一幕物戯曲「ブルムウラ」を寄せ、同年六月には翻訳戯曲集『一幕物』（易風社）を刊行する。そして、鷗外に続かなかたちで、木下柰太郎「南蛮寺門前」（『スバル』明治四二年（一九〇九）二月）、「和泉屋染物店」（『スバル』明治四二年（一九〇九）三月）、「浅草吉井勇「午後三時」（『スバル』明治四二年（一九〇九）三月）、「浅草観音堂」（『スバル』明治四二年（一九〇九）六月）などマーテルリンクやホーフマンスタールらにも影響を受けた情調劇、気分劇が流行をみせる。厨川白村は、「動作といふものを全く取り除いて、情調 moodばかりで出来た芝居」は、「観客に強烈なる感動を与へ（中略）口いふを得ず目見るを得ざる人生の或物を直覚せしめようとする」ものであるとし、「全体が超自然的象徴的な一種の暗示」である情調劇を「一種の新芸術」であると述べている。^⑪

木下柰太郎は、明治四二年（一九〇九）頃からリップスを学んだ痕跡があるが、柰太郎や北原白秋の詩作品は、情調そのものの表現に主眼が置かれていた。明治四二年一〇月、柰太郎、白秋、そして長田秀雄の三人は、雑誌『屋上庭園』を創刊する。創刊号に柰太郎は、「都会情調」と題し、詩二篇、続く『屋上庭園』第二号（明治

四三年（一九一〇）二月）には、「異国情調」の総題の下に、七篇の詩を発表した。本太郎や白秋らの情調表現は、さらに〈祇園情調〉を歌にした吉井勇の『祇園歌集』（大正四年（一九一五）一月 新潮社）や、長田幹彦の小説、あるいは下町の〈生活情調〉を描いた上司小剣の『鱧の皮』（『ホトトギス』大正三年（一九一四）一月）にまでその拡がりをみせることになる。

さらに大正期に入り、リップスの感情移入美学は、新たな展開をみせている。明治の末年あたりから〈Stimmung〉こそが、人間の人格を規定する本源的なものである、との見方が現れ、〈Stimmung〉は、生き方や人格に係わる重要な要素であると考えられる動きが一つの流れを形づくっていくことになる。

早い時期では、明治四一年（一九〇八）年九月の白松南山「感じ、こゝろもち及び風」（『早稲田文学』）に、〈Stimmung〉を説明して「我れの状態である、言ひ換へれば、我れの在りかた、動きかた、乃至生きかたそのもの」であるとす一文がみえる⁽¹⁹⁾。そして、同じ早稲田派では、伊藤尚が「リップス論」（『早稲田文学』明治四四年（一九一〇）一月）で、リップスを「徹頭徹尾真面目なるライフの研究者」であるとし、「リップスが真に興味する道徳とは個々の欲望を悉く完全に發揮せしめて積極的調和の生活を送る強者の道徳である」と記している⁽²⁰⁾。伊藤の論のみで断定するのは早計に過ぎるが、その発表年代を考えると、やはり大逆事件が象徴する明治末年の時代的背景ということは無視できない。大逆事件に象徴さ

れる時代の空気の中で、「個々の欲望」を自由に開放し得る、ということと「積極的調和」ということが、いかにして可能かという問いに對する一つの指針としてリップスの思想が有効に機能していた、という可能性がある。

南山の「強者の道徳」という用語には、ニーチェの思想の影響があると考えられるが、和辻哲郎は、「リップスにニーチェの倫理學説の完成者を見る」と述べている⁽²¹⁾。繰り返すまでもないが、この場合のニーチェとは、近代化によって失われた統一、生の全体性を再び可能にするための「倫理學説」を唱えたという意味でのニーチェに他ならない。

リップスの感情移入美学では、主体のみがあらゆる感覚を体験することが可能である、つまり、自己が知り得るものは自己の経験や体験以外には有り得ないとされている。したがって、われわれが、他人の感覚や感情を知るには、主体が自己の経験や感情を客体に移入する他はない、と考える。阿部次郎がリップス理論を元に著した『倫理學の根本問題』（大正五年（一九一六）七月 岩波書店）にいうように、「他人の人格とは、我等の意識にとつては、自己以外の肉体中に置き換へられ、同時に様々に変容された自分自身の人格に外ならないのである⁽²²⁾」。個人の体験や経験を尊重することが、ひいては、より良く他人を理解することに繋がるという意味において和辻は、「他人の人格も自己の人格と同様に取り扱う」「同情的人格価値感情」を重視し、これは、「他の人格の内に『はいって考える』こ

との「深さ」に従って強められる、と述べた。この意味で、和辻は〈個人主義〉というものを肯定的に捉えることになる。和辻は、「個人の尊重は国家あるいは家族というごとき社会的有機体を否定することになるのではない」とし、次のように述べている。

社会的有機体の意義は、すべての個人がその天稟と地位とに従って、最も自己に適する目的の実現を分担し、その共働によって全体の道徳的使命を実現しようとする所のみあるのである。自由なる人格の発展、道徳的理想の最大限の実現、これをほかにしては国家といえどもついに無目的である⁽⁹⁶⁾

「思索と芸術」(『偶像再興』大正七年(一九一八)一二月、岩波書店)において和辻は、「同情的人格価値感情」と「人格主義」を同義としているが、和辻や、そして『倫理学の根本問題』を著した阿部次郎の「人格主義」には感情移入美学が大きな影響を及ぼしている。阿部次郎は、昭和三年(一九五〇)九月の『美学』「再版序言」で、「この書の説くところは旧美学である。私見を以てすれば不当に世間から忘れられつゝある感情移入美学である」と記している⁽⁹⁷⁾。大正期に唱えられた人格主義の中における議論、そして、阿部のいう感情移入美学の衰退までを追うことは、今後の課題としたい。

注

- (1) 仲島陽一は、リップス以前には、ドイツのロベルト・フィッシャーと、ヘーゲル学派のF・Th・フィッシャーの『美と芸術』が、「曖昧で無意識的な、心情(Geuit)や気分(Stimmung)に属しているような象徴」を唱えたと指摘している(『共感』と『感情移入』の概念)『PHILOSOPHIA』第八七号 平成十一年(一九九九)、早稲田大学哲学会、一〇二頁)。さらに、フォルケルトの『近代美学における象徴概念』(二八七六)も、「用語にこだわれば、表題にみられるように、はじめにフォルケルトが使ったのは」「象徴」である、と指摘し、感情移入美学と象徴の関係を述べている。一〇三頁。
- (2) 「日本詩歌の気分象徴」(二)『帝国文学』大正八年(一九一九)七月、一七四頁。
- (3) 『日本自然主義再考』昭和五六年(一九八一)一二月、八木書店、三頁。
- (4) (3)に同じ。六頁。
- (5) 引用は、『鷗外全集 第二十一卷』昭和四八年(一九七三)七月、岩波書店、五四～五五頁。
- (6) 引用は、(5)に同じ。一〇二頁。
- (7) 引用は、(5)に同じ。二三五頁。
- (8) 引用は、(5)に同じ。二八七頁。
- (9) 岩佐壮四郎『抱月のベル・エポック―明治文学者と新世紀ヨ―

- ロッパ』平成一〇年（一九九八）五月、大修館書店、二〇三頁。
- (10) 引用は、『抱月全集 第三巻』大正八年（一九一九）八月、天佑社、三六六頁。
- (11) その代表者として、リップスやフォルケルトの名前も挙がっている。（引用は、『深田康算全集 第二巻』昭和五年（一九三〇）一月、岩波書店、一九頁）。また、山内得立「深田先生の学問的体質」には、明治四三年（一九一〇）一月に帰朝した深田が、「先づ日本の学界に寄せられたのは感情移入美学」であると記されている。（『深田康算全集 第二巻 月報』）。
- (12) 大正六年（一九一七）五月には、大西克礼が『美学原論』（不老閣書房）で、「最近の美学上特に重要な意義を以て居る感情移入」と記している。一〇二頁。
- (13) 引用は、『現代日本文学大系96』昭和四八年（一九七三）七月、筑摩書房、三九頁。
- (14) (13) に同じ。四〇頁。
- (15) (13) に同じ。四〇頁。
- (16) (13) に同じ。四〇～四二頁。
- (17) (13) に同じ。六〇頁。
- (18) (13) に同じ。六〇～六一頁。
- (19) 抱月の定義する「情」の意義については「島村抱月『情』の美学の構想（一）」（『関東学院大学文学部紀要』第一一八号、平成二二年（二〇〇九）第二章第一節、一二～一七頁に詳しい。岩佐は、抱月の「審美的意識の性質を論ず」におけるショーペンハウアーの「同情」理論や、大西祝や小屋（大塚）保治を經由したカントやハルトマン、あるいは、ヒューム、シラーらとの影響関係を詳細に論じ、「審美的意識の性質を論ず」で抱月が規定した「理想」の「想」は、名づけることができない「情」に近いもので、ただ直観するのみ可能なものとして考えられていると指摘している。
- (20) 『ヘーゲル事典』平成二二年（二〇〇〇）二月、弘文堂、九九頁。
- (21) 「神経質の文学（承前）」（『帝国文学』明治三八年（一九〇五）八月）三四頁。
- (22) 「神経質の文学（承前）」明治三八年（一九〇五）九月、二七頁。
- (23) 「感じ、こゝろもち及び風」（『早稲田文学』明治四一年（一九〇八）九月）五七頁。
- (24) (23) に同じ。五八頁。
- (25) (23) に同じ。六一頁。
- (26) 「自然主義の価値」、引用は、(13) に同じ。六二頁。
- (27) 「今の文壇と自然主義」（『早稲田文学』明治四〇年（一九〇七）六月）六～七頁。
- (28) (19) に同じ。一七頁。
- (29) 「審美的意識の性質を論ず」（『早稲田文学』明治二七年（一九〇四）九～二月）。引用は、(10) に同じ。六五頁。
- (30) (29) に同じ。六五～六六頁。

(31) 引用は、(10)に同じ。三七五頁。

(32) 引用は、(13)に同じ。六八～六九頁。

(33) 『日本自然主義論』昭和五七年(一九八二)四月、八木書店、五〇頁。

(34) (33)に同じ。五一頁。

(35) 他にも、「自然主義の三昧境」という概念に、「ヨーガでは禪(ディヤーナ、dhyana)が瞑想をいうのに対して、三昧(サマーディ、samadhi)は心のあるひとつの対象に集中し、散乱させない精神状態の極致をさす語」とし、「ドイツで学んだ感情移入美学に仏教の知識をかさねて、こういう考えにいたったのだろうか」という指摘がある。『生命観の探究―重層する危機のなかで』平成一九年(二〇〇七)五月、作品社、四四三頁。

(36) (35)に同じ。三七六～三七七頁。

(37) (35)に同じ。四四五頁。

(38) 「生命中心の思想」〔『早稲田文学』明治四五年(一九二二)二一頁。

(39) (38)に同じ。

(40) 引用は、『編年体 大正文学全集 第二卷 大正二年』平成二年(二〇〇〇)七月、ゆまに書房、四七三頁。

(41) 「文芸上の自然主義」。引用は、(13)に同じ。五三頁。

(42) (41)に同じ。五四頁。

(43) 「印象派の小説」〔『早稲田文学』明治四一年(一九〇八)七月

四頁。

(44) (43)に同じ。二二頁。

(45) (43)に同じ。四頁。

(46) 島村抱月「絵画における印象派」〔『文章世界』明治四二年(一九〇八)三月〕五七頁。

(47) 「諸評家の自然主義を評す」〔『読売新聞』明治四〇年(一九〇七)一〇月一三日〕。引用は、『岩野泡鳴全集 第九卷』平成七年(一九九五)八月、臨川書店、一八二頁。

(48) 「文界私義(六)」〔『読売新聞』明治四一年(一九〇八)三月一日〕。引用は、(47)に同じ。二〇九頁。

(49) 『荷風全集 第二十七卷』平成七年(一九九五)三月、岩波書店、二二二～二三三頁。

(50) 『印象主義の文芸』昭和四八年(一九七三)二月、笠間書院、六頁。

(51) (50)に同じ。二九～三〇頁。

(52) (50)に同じ。三七～三八頁。

(53) 「主観客観の弁」〔『太平洋』明治三四年(一九〇二)九月〕。引用は、『定本花袋全集 第二十六卷』平成七年(一九九五)六月、臨川書店、五六七頁。

(54) (53)に同じ。五六六頁。

(55) (3)に同じ。一〇～一一頁。

(56) 「上田敏の『うづまき』」。引用は、『近代の小説』角川文庫 昭

- 和二年(一九五三)九月、一七八～一七九頁。
- (57) 『定本花袋全集 第十五卷』平成六年(一九九四)六月、臨川書店、三頁。
- (58) 『マッハとニーチェ―世紀転換期思想史』平成一四年(二〇〇二)二月、新書館、一一七頁。
- (59) (58) に同じ。一一二～一二六頁。
- (60) 引用は、『小説作法』明治四二年(一九〇九)七月、博文館、二五六頁。
- (61) (60) に同じ。二六一頁。
- (62) 『田山花袋研究―博文館時代(二)』昭和五四年(一九七九)二月、櫻楓社、一二二頁。
- (63) (62) に同じ。二二八頁。
- (64) (62) に同じ。二二〇頁。
- (65) 『「平面描写」論の周辺』『明治文学全集67 田山花袋集』所収、昭和四三年(一九六八)一〇月、筑摩書房、三七九～三八〇頁。
- (66) (65) に同じ。三八二頁。
- (67) 「再現といふこと」(『花袋文話』明治四五年(一九一二)一月所収)。引用は、『定本花袋全集 第十五卷』(前出) 一八五頁。
- (68) 「描写論」(『早稲田文学』明治四四年(一九一一)四月)。引用は、『定本花袋全集 第十五卷』(前出) 一二九頁。
- (69) 「客観といふこと」。引用は、『定本花袋全集 第十五卷』三八二～三八三頁。
- (70) 「審美的意識の性質を論ず」(『早稲田文学』明治二七年(一九一四)九～一二月)。引用は、『抱月全集 第三卷』(前出) 八月、天佑社、三二頁。
- (71) (5) に同じ。
- (72) 「テオドール・リップスの感情移入論を巡る問題」(『徳島大学総合科学部人間社会文化研究』第六卷、平成一一年(一九九九)徳島大学総合科学部) 八頁。
- (73) (33) に同じ。七二頁。
- (74) 「感情移入説非難概説」(『哲学研究』大正五年(一九一六)七月)。引用は、『深田康算全集 第二卷』(前出) 一六三頁。
- (75) 櫻井天壇「独逸の抒情詩に於ける印象的自然主義」『早稲田文学』明治四二年(一九〇八)六月。
- (76) 「続神経質の文学」(『帝国文学』明治三八年(一九〇五)一月) 三頁。
- (77) (76) に同じ。一五頁。
- (78) (58) に同じ。二六九～二八六頁。
- (79) 『近代文学十講』明治四五年(一九一二)三月、大日本図書。引用は、大正一二年(一九二三)一〇月、第七一版、五二～五三頁。また、松本道介は、従来、言語に対する危機感が綴られているとされてきたホフマンスタールの「チャンドス卿の手紙」(一九〇二年八月)に、「人間の中にあるものを自分の外へ(外)押し出そう(press)とする」積極的な対象との「同化」の姿勢が認めら

れることを指摘し、二〇世紀初頭からのホーフマンスタイルにある「表現主義的」な特質を指摘している。(「ホフマンスタイルと表現主義」中央大学人文科学研究所編『陽気な黙示録―オーストリア文化研究』平成六年(一九九四)四月、中央大学出版部所収)。

- (80) 「自然主義の価値」。(13) に同じ。六二頁。
- (81) 「自由詩社とその前後」(『明治大正詩壇の思ひ出』昭和五年(一九三〇)二月、金星堂) 三五九頁。
- (82) 引用は、『定本花袋全集 第十五卷』(前出) 四三頁。
- (83) (82) に同じ。四四頁。
- (84) 「日本自然主義の『象徴派』的性格」(『文学』昭和四〇年(一九六五)九月、VOL.33 岩波書店) 四八〜四九頁。
- (85) 「不可思議力のみなもと」(『早稲田文学』明治四一年(一九〇八)八月) 六七頁。
- (86) 『文芸思潮論 大塚博士講義集Ⅱ』昭和十一年(一九三六)三月、岩波書店所収、四二六頁。
- (87) 「日本詩歌の気分象徴」大正八年(一九一九)六月 一八五頁。
- (88) 「日本詩歌の気分象徴」大正八年(一九一九)七月 一六三頁。
- (89) (88) に同じ。一六八頁。
- (90) 『画文共鳴―『みだれ髪』から『月に吠える』へ』平成二〇年(二〇〇八)一月、岩波書店、一五五頁。
- (91) 『近代文学十講』五五〇〜五五八頁。引用は、大正十二年(一九二二)一〇月、第七一版。
- (92) 『近代文学十講』五五九頁。
- (93) (91) に同じ。五六〇〜五六一頁。
- (94) (91) に同じ。五六二頁。
- (95) 「当今の新体詩人」(『文章世界』明治三十九年(一九〇六)八月)・引用は、『明治文学全集61 明治詩人集(二)』昭和五〇年(一九七五)八月、筑摩書房、三九三頁。
- (96) 「詩壇漫言」(『帝国文学』明治三十八年(一九〇五)七月) 一〇七頁。
- (97) 引用は、『現代日本文学全集58 土井晩翠 薄田泣菫 上田敏 蒲原有明集』昭和三十二年(一九五七)八月、筑摩書房、三三三頁。
- (98) 『有明詩集』(大正十二年(一九二二)六月 アルス) 一頁。
- (99) (90) に同じ。一九九〜二〇〇頁。
- (100) 「日本詩歌の気分象徴(二)」(前出) 一七四〜一七五頁。
- (101) (100) に同じ。一七九頁。
- (102) (100) に同じ。一九七頁。
- (103) 引用は、『近代作家研究叢書66 飛雲抄』(平成元年(一九八九)一〇月、日本図書センター) 一三二頁。
- (104) 「モダニズムと伝統、もしくは『近代の超克』とは何か」(竹村民郎、鈴木貞美編『関西モダニズム再考』平成二〇年(二〇〇八)一月、思文閣出版所収) 五〇一〜五〇七頁。
- (105) 『帝国文学』(明治三十六年(一九〇三)五月)「雑報欄」一二二

～二三三頁。

(106) 『文芸評論集』。引用は(13)に同じ。六八頁。

(107) (106)に同じ。六八～六九頁。

(108) 『美学』(大正六年(一九一七)四月 岩波書店) 一五一～一五二頁。

(109) (108)に同じ。六三～六四頁。佐藤恒久訳 リップス『美学

(上)』(昭和十一年(一九三六)五月 春秋社)には、以下のようにある。「象徴と我々が称するものは、或る知覚されたもの、即ち我々が其の中に於て、或る他のもの、即ち努力、内面的行動及び之に該当する内面的状態性又は内面的興奮性の方法、約言すれば我々の内面的生命発動の方法を、直接体験するが如き或る知覚されたものである。」とし、この際に「内面的行動及び内面的状態性の現実性乃至非現実性が全然問題とならない場合、我々は之特に美的象徴と呼ぶ」とし、「美的象徴の概念が美的感情移入の概念と合致するといふことが明らかである、とされている。一六九頁。

(110) (108)に同じ。七三頁。

(111) (108)に同じ。八一～八二頁。

(112) (108)に同じ。一八七～一八八頁。

(113) 「内生活真写の文学」。引用は、『明治文学全集75 明治反自然派文学集(二)』昭和四三年(一九六八)八月、筑摩書房、八七頁。

(114) 「内生活直写の文学(再び)」。引用は、(113)に同じ。八九頁。

(115) 『美学』大正六年(一九一七)四月 岩波書店。引用は、昭和

二九年(一九五四) 勁草書房 第五版。「凡例」の部分。頁数なし。

(116) 引用は、(3)に同じ。五三頁。

(117) 引用は、(5)に同じ。一〇二頁。

(118) 引用は、(5)に同じ。一〇一～一〇二頁。

(119) (115)に同じ。二八五頁。

(120) (115)に同じ。二八七頁。佐藤恒久訳『世界大思想全集102 美学(上)』(昭和十一年(一九三六)五月 春秋社)では、「感情移入の最初の基礎」として「私は、観照しつつ全々そのものの中にある」と訳されている。二七九頁。

(121) (115)に同じ。二八八頁。

(122) 引用は、『抱月全集 第二卷』大正九年(一九二〇)二月、天祐社、一五九頁。なお、リップスも線や模様に対する感情移入について論じている。

(123) (122)に同じ。一六〇頁。

(124) (122)に同じ。一六〇頁。

(125) 引用は、(10)に同じ。七八～七九頁。

(126) 岩佐壮四郎「島村抱月『審美的意識の性質を論ず』の論理構造(四)」(『関東学院大学文学部紀要』第一一四号、平成二〇年(二〇〇八) 一七六頁。

(127) (122)に同じ。七九頁。

(128) 引用は、(10)に同じ。一〇五頁。

(129) 引用は、(10)に同じ。一〇六頁。

(130) 引用は、『明治文学全集50 金子筑水 田中王堂 片山孤村 中沢臨川 魚住折蘆集』(昭和四九年〔一九七四〕一〇月、筑摩書房) 一八一頁。

(131) 『絵画の東方 オリエンタリズムからジャポニスムへ』(平成五年〔一九九三〕一〇月) 二四二頁。

(132) 『源実朝雑記』(『アララギ』大正元年〔一九一三〕九月)。引用は、『斎藤茂吉全集 第九卷』昭和四八年(一九七三) 一二月、岩波書店、四九九〜五〇〇頁。

(133) 「短歌と写生一家言」(『短歌に於ける写生の説』所収)。引用は、『斎藤茂吉全集 第九卷』昭和四八年(一九七三) 四月、岩波書店、八〇五〜八一〇頁。

(134) 例えば、感情移入と写生を論じたものに、「短歌に於ける主観の表現」(『アララギ』大正八年〔一九一九〕四月) や、「実に抛る」(『アララギ』昭和二〇年〔一九四五〕九月)、「意境融徹」(『アララギ』昭和二二年〔一九四六〕四月) などがある。

(135) (133) に同じ。八〇四頁。

(136) 引用は、(35) に同じ。五一六〜五一九頁。

(137) (136) に同じ。五一七頁。

(138) 「情調」という用語のわが国における使用例については、前出 横井博『印象主義の文芸』に詳しい。三八〜四七頁。

(139) 引用は、『和辻哲郎全集 第十七卷』平成二年(一九九〇) 岩波書店、一六七頁。

(140) (139) に同じ。一七七頁。

(141) (139) に同じ。一八三頁。

(142) 『早稲田文学』(明治四〇年〔一九〇七〕六月)「彙報欄」一八〜一九頁。

(143) 引用は、(3) に同じ。五五頁。

(144) 引用は、(5) に同じ。四三〇頁。

(145) 引用は、(11) に同じ。二〇頁。

(146) 深田康算「リツプス教授の美学」(『心理研究』大正二年〔一九一三〕七〜九月)。引用は、(11) に同じ。一〇四頁。

(147) (120) に同じ。佐藤恒久訳『世界大思想全集102 美学(上)』一九八〜二〇二頁。

(148) 「芸術と実生活の界に横たはる一線」(『早稲田文学』明治四一年〔一九〇八〕九月)。引用は、(122) に同じ。一六二頁。

(149) 島村抱月訳『人形の家 イブセン傑作集』大正二年(一九一三) 四月、早稲田大学出版部、八〜九頁。

(150) 引用は、『明治文学全集43 島村抱月 片上天弦 長谷川天溪 相馬御風集』昭和四二年(一九六七) 一二月、筑摩書房、三二六頁。

(151) 引用は、『定本小川未明小説全集6 評論・感想集』昭和五四年(一九七九) 一〇月、講談社、一五、一七頁。

(152) 引用は、(151) に同じ。一六頁。

(153) 引用は、(151) に同じ。六八頁。

- (154) 引用は、(113) に同じ。八九頁。
- (155) 鈴木貞美は、本文中の「『直接的な内的経験』という表現には、そのことばつきからして、阿部次郎のいう『内生活直写』が響いていると推測される」として、その影響関係を指摘している。「和辻哲郎の哲学観、生命観、芸術観―『ニイチエ研究』をめぐって」『日本研究』第38集、平成二〇年(二〇〇八)九月、国際日本文化研究センター) 三三三―三三四頁。
- (156) 『ニイチエ研究』(大正二年(一九一三)一〇月 内田老鶴圃) 六〇、四八頁。
- (157) (156) に同じ。三一六頁。『悲劇の誕生』には、「ディオニュソスの恍惚」の状態となったとき、「恐怖と同情にとられながらも、われわれは幸福に生きる存在である。ただし個体としてではない。万物を生み出すその生殖の快感とわれわれが融けあってしまった一つの生き生きとした存在者として」われわれが存在する、という一節が記されている(秋山英夫訳、岩波文庫、昭和四一年(一九六六)六月、一五六―一五七頁)。
- (158) (156) に同じ。三〇九頁。
- (159) (156) に同じ。三一五頁。
- (160) (156) に同じ。三一六頁。
- (161) (108) に同じ。一八八頁。
- (162) (155) に同じ。三三〇頁。
- (163) (155) に同じ。三四三頁。
- (164) (156) に同じ。一四三頁。
- (165) (156) に同じ。二六三頁。
- (166) (120) に同じ。佐藤恒久訳『美学(上)』一三八頁。
- (167) (156) に同じ。五三〇頁。
- (168) (156) に同じ。三四一頁。
- (169) (156) に同じ。五三一頁。
- (170) 『三太郎の日記』(大正三年(一九一四)四月 東雲堂書店) 所収「出鱈目」(初出『帝国文学』大正二年(一九一三)一月)。引用は、『日本近代文学大系』第35巻 阿部次郎・和辻哲郎集』昭和四年(一九七四)八月、角川書店、二二五頁。
- (171) 「独逸の抒情詩に於ける印象的自然主義」(『早稲田文学』明治四二年(一九〇八)六月) 一〇―一一頁。
- (172) 「ホオフマンスタール論」(『早稲田文学』明治四三年(一九一〇)二月) 五〇頁。ただし天壇は、新ロマン主義に意義があるかどうかに対しては懐疑的で、「人生の深い処に沈みゆき、人生の醜なる方面をもつかむ事が出来、而して再び凱旋者の様に上り来る人間と芸術家」が、果たして新ロマン主義の中から現れるのか疑問を呈している。
- (173) 「詩は氣息なり」(『帝国文学』明治四三年(一九一〇)一月) 一一八頁。
- (174) (173) に同じ。一一九、一二六頁。
- (175) 引用は、『フリーゴール・フォン・ホーフマンスタール選集3 論

文／エッセイ』昭和四七年（一九七二）九月、河出書房新社、八二～八三頁。

(176) H・ブロッホは、ホーフマンスタールにおける「同一化」を説明して、「事物が芸術家にとつて単に彼の自我の対置物であるにすぎない限り、その事物の真の存在は決して把握されない」ということと、ホーフマンスタールのいう「同一化」とは、「芸術家が自分の自我を放棄し、対象が自分に代つて語り始めるように自我を対象中に投入する」ことであると述べている。（菊盛英夫訳『ホーフマンスタールとその時代』昭和四六年（一九七二）五月、筑摩書房、一七四頁）。

(177) 横山滋訳『ロ・ロ・ロ・モノグラフィ―叢書 ホーフマンスタール』昭和四六年（一九七二）四月、理想社、二六頁。

(178) 「世紀転換期ウィーン都市文学の盛衰」（『陽気な黙示録』所収。一〇七、一一一頁）。

(179) 『神話と科学』昭和五九年（一九八四）五月、岩波書店、八五頁。

(180) (179) に同じ。八四頁。

(181) (179) に同じ。八七頁。

(182) (179) に同じ。一二七～一二二頁。

(183) (104) に同じ。三九四頁。

(184) 『早稲田文学』大正元年（一九二二）二月 六八頁。

(185) 「自然主義論に因みて」（『早稲田文学』明治四〇年（一九〇七）

七月）二〇頁。

(186) (185) に同じ。

(187) 「気分の文学と事実の文学（アンドレーエフの芸術を論ず）」『早稲田文学』明治四四年（一九二二）六月 一七頁。

(188) 「日本詩歌の気分象徴（二）」『帝国文学』大正八年（一九一九）七月 一七八頁。

(189) (188) に同じ。一七九頁。

(190) (188) に同じ。一八〇頁。

(191) 引用は、(79) に同じ。四六五、五三六～五三七頁。

(192) (23) に同じ。五九頁。

(193) 「リップス論」（『早稲田文学』明治四四年（一九二二）一月）三三頁、四二頁。

(194) 『偶像再興』所収「思索と芸術」。引用は、(139) に同じ。一六七頁。

(195) 『倫理学の根本問題』（大正五年（一九一六）七月 岩波書店）二二頁。

(196) (194) に同じ。一七四頁。

(197) (115) に同じ。三頁。