

享受者としての芸術家の誕生

——モーリッツの『神話学』——

富重 与志生

はじめに

カール・フィリップ・モーリッツの『神話学』(Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten, 1791.)は、神話の生産原理を詩の生産原理と等しいものとみなし、その担い手である「幻想」(Phantasie)あるいは「想像力」(Einbildungskraft)の働きを解明すると同時に、天才詩人ゲーテの神のごとき創造を解明するものともなっている。なぜならば、神話創作の典型的実例としてゲーテの詩がたびたび引用されるため、神話の生産原理の解明が、そのままゲーテの創造原理の解明をも意味するからである。

だが、一見すると『神話学』は、古代神話の学問的な全貌解明への前進¹⁾を期待させるばかりか、それをより魅力的に再話したと見えなくもない。²⁾また、山本惇二氏も指摘するように、確かにモーリッツは、神話を、アレゴリーとして理解する啓蒙主義的解釈を否定し、初期ロマン派へ橋渡ししたとも言える。しかし、『神話学』は、それを単なる学問的「神話学」あるいは再話作品と見て、啓蒙主義から古典主義へ、または初期ロマン派へという過渡期の現象として理解するにとどめるべきではない。これは、あくまで詩的生産の原理としての「幻想」(想像力)を解明し、モーリッツ自身の芸術家としての立場を理論化した、芸術の領野を変革する潜在力を持った独自の作品だと筆者は見たいのである。

モーリッツは、最も早期のゲーテ研究者の一人だが、彼のゲーテ研究は、ゲーテを理想的なもう一人の自分と見立るところから来ている。そのことは、

-
- 1) 神話学者カール・ケレーニーは、限定付きではあるが、現代神話学の直接の祖としてモーリッツに言及している。Vgl. Karl Kerényi: *Gedanken über die Zeitmäßigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie*. In: *Studium Generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden*, 8 (1955), H. 4, S.268-272.
 - 2) 山本惇二著『カール・フィリップ・モーリッツ —美意識の諸相と展開—』鳥影社(2009年)第二部第五章「神話論」(210-229頁)および第三部第四章「神話論」(360-382頁)参照。著者は、「神話を平易な親しみやすい文体で系統的に綴り、神々の世界の全体像を捉えるのに格好な著作」(360頁)であり、古典主義と初期ロマン主義の転換点を示す作品と捉え、両者を媒介する重要な文学史的役割を詳論し成功しているが、モーリッツの業績の独自性の評価にまでは踏み込んでいない。

自伝的とされる心理小説『アントン・ライザー』が主人公の『ヴェルター』体験を語り、若いアントンに『ヴェルター』を、恋愛の一点だけ除き、ことごとく自分に引きつけて感得できると実感させている³⁾ことや、彼にゲーテの召使になりたいとすら妄想させたことなどからも十分推し量ることができる。⁴⁾ モーリッツにとってゲーテとは何であったかについては別論が必要だが、本稿では、『神話学』において解明される、芸術家とその想像力が生み出す自律的な美の世界を通して、ゲーテをもその証人として取り込むような芸術世界、しかもゲーテとは根本的に異なる芸術家モーリッツと、その想像力が生み出す芸術世界についての考察に一步踏み出そうとするものである。

I 『神話学』とモーリッツ美学理論

モーリッツの『神話学』は、彼が1785年に『アントン・ライザー』第一部を、第二部と第三部を1786年に出した後、ゲーテとほぼ時を同じくして一到着はゲーテより二日早く一滞在したローマで1787年から書き始められ、帰国後『アントン・ライザー』第四部（1790年）を刊行した翌年の1791年に出版された。ゲーテの尽力もあって、帰国後ベルリンのプロイセン科学・芸術アカデミー美学理論教授に就任（1789年2月22日）することになったため、本作は、その準備の意味もあってローマ滞在中から書き継がれていた著作であった。

ところで、モーリッツと言えば、ゲーテの陰に隠れた存在として、彼自身の業績の独自性についてはあまり着目されてこなかった。しかしながら、面白いことに、『象徴の理論』でツヴェタン・トドロフは、ゲーテの陰に隠れたというよりも、むしろ意図的にゲーテが彼を隠そうとしたのだと、いくつかの証拠を挙げて主張している。⁵⁾ トドロフは、そのようなモーリッツから

-
- 3) Karl Philipp Moritz: Sämtliche Werke, Band 1: *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman.* Teil I: Text. Herausgeber: Anneliese Klingenberg, Albert Meier, Conrad Wiedemann und Christof Wingertzahn. Hrsg. von Christof Wingertzahn. Tübingen (Max Niemeyer Verlag) 2006.『アントン・ライザー』からの引用は同書により、引用の場合は引用末尾（ ）内に、記号 AR を付したページ数を記す。同書第三部には「要するに、ライザーは、恋愛という点は除いて、あらゆる思想と感情を持ったまま自分が『ヴェルター』の中にいるように思われた」(AR, 250) とある。
 - 4) エアフルト滞在中のアントンは、自分が余計者だという意識に囚われ、やけになって町を出て運命に身を任せようと考え、小説めいた想念を様々抱く。中でも特に魅力的に見えたのが、「どんな条件でもいいから、ヴァイマルで『ヴェルター』の悩み』の著者の下で召使になるよう努めよう」(AR, 408) というものだった。
 - 5) ツヴェタン・トドロフ著、及川馥他訳『象徴の理論』法政大学出版局（1987年）。以下トドロフに関する記述は、すべて同書第六章「ロマン主義の危機」の「発生」（230-255頁）を参照した。

ゲーテの影を払い除けて彼の独自性に高い評価を与え、その著作にロマン主義美学の概略を初めて集大成したと述べている。そして、「自己完結性という概念の下に全芸術と学問を結合させる試み」(1785年)、『ドイツ韻律論試論』(1786年)、「美の形式的模倣について」(1788年)や『神話学』(1791年)を、現代に及ぶロマン主義美学理論の試金石として利用しているが、彼のモーリッツ美学理論の評価は大変正鵠を射ているように思われる。

トドロフが正当にも指摘したのは、モーリッツが模倣原理の転換と芸術の自己目的性を、相互補完的なものとする理論を構築したことだ。確かにその一つ一つはモーリッツの独創ではないにしても、それを総合したことが斬新なのだというのである。模倣原理の転換とは、従来模倣されるべきは世界でありその産物だったのを、シャフツベリーやレッシング、ヘルダー以降徐々に遂行された模倣から創造 (Schöpfung) への解釈転換を完遂し、モーリッツはそれを自然の生産原理自体の模倣へと明確に変換したのであり、これはもはや模倣ではなく形成 (Bildung) であるということ。それゆえ芸術は、その自然と同じ生産原理によって形成される小さな、より優れた世界であって、外部に目的を持たない全く無用のものであり、部分部分は互いに、またその全体にとって必要不可欠の関係にある、一つの自己完結した自律的世界をなすという理論が、モーリッツによって構築されたのである。

トドロフによれば、ロマン主義美学の原型、伝統的に言われるところから言えば古典主義美学を作った一人がモーリッツだが、いずれにせよ美学である以上、その理論的対象は「芸術」であるから、それとモーリッツの『神話学』とを、簡単に美学理論との関係において説明しておく必要がある。モーリッツには、自己の『神話学』を、いわゆる芸術作品として書こうとする意図があるわけではなく、また学問的体系的な神話記述の意志があるわけでもない。これは、神話を芸術とみなして観察・分析し再構成する、芸術論的批評作品とみなさなければならない。

このことを彼は、すでに作品原題の後半部分 *Mythologische Dichtungen der Alten* で端的に示している。神話もまた創作の、つまり芸術の生産原理によって作り出されたものとして理論化し、その実証例として、神話創作が生きて作用している姿を、古代ギリシア・ローマの様々な文芸・造形作品に刻印された神話的痕跡の観察をもとに記述・再構成しようとしているのである。またそのような意図があればこそ、モーリッツは、作品冒頭において、芸術作品には余計とも言える周到な理論考察をおこなったばかりでない。神話学的学術論文になれば必要であるはずの典拠、つまり古代詩人の名と原文とをいちいち明らかにすることはほとんどないのである。そして、そうであるにもかかわらず、例外的にゲーテの名とその原文だけが、神話創作の典型として

忠実に引用されていることから、彼の主たる関心事が古代神話の学術的研究や再構成にはなくて、古代作品に点在する神話痕跡を主たる媒介とはしていながらも、記述の力点は、神話創作というものの原理分析とその実証記述に置かれていることがうかがわれるのである。しかもこのことは、とりもなおさずゲーテの神話創作を解明の光の中に立たせることになるため、そのように優れたモーリッツを作ったのは自分であるかのようにゲーテが演出しようとしたとしても不思議ではないだろう。そうであるならば、トドロフの、ゲーテによるモーリッツ隠蔽説に動機という点でもかなり信憑性が湧いてこようか。

II 「幻想」の神話生産原理

さて、神話創作の原理としてのモーリッツの「幻想」について理解するためには、まず『神話学』の前書きと序論を詳しく読む必要がある。というのも、そこでこそ芸術の生産原理たる「幻想」（想像力）が理論化されているからである。『神話学』初版本は、簡潔な著者前書き—これは前書きとの題も付されておらず、正味一ページ分ほど—、そして内容目次、次に本文、最後に索引の順だが、目次で与えられる全体と部分の布置を常に心に留め、全体との関係を見失うことなく部分を読むという、モーリッツの読書法⁶⁾に準拠した配置になっている。そこで、作品を、作者本来の意図に沿って理解するためにも、できるだけ順番に見ていくが、すると、モーリッツは、早くも前書きで事態の核心を提示していることがわかる。

私が試みたのは、古代人の神話創作（*mythologische Dichtungen*）を、それが古代の傑出した詩人と造形芸術家自身によって*幻想の一言語*（*eine Sprache der Phantasie* 原文は隔字体—筆者）として利用され、作品中に織り込まれているというまさにその意味において描くことだが、彼らの作品の注意深い観察は私にとってこれら創作の迷宮を抜け出るための導きの糸として役に立ったのである。（GI, III）⁷⁾

-
- 6) 「彼は、ただ読むだけでは何の役にも立たないと分り—そこで紙片に一覧表を作り始めた。」（AR, 214）第三部で、哲学的著作を読むに際し、全体が直感的に把握できるように、アントンは、本の主要内容とそれに従属する細部を一覧表にし、常にそれを目の前に置いて読書するようになって初めて、思索の喜びを覚えたことが書かれている。
- 7) Karl Philipp Moritz: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*. Berlin (Johann Friedrich Unger) 1791. これを引用の底本とし、引用末尾（ ）内に、記号 GI を付した頁数を記す。ただし頁表記は、扉から目次まではローマ数字（I から IV までは印刷なし）、本文から索引までがアラビア数字となっている。

ここで我々は、モーリッツの関心が、神話を含む古代の詩・造形芸術作品すべてに通底する「神話創作」の生産原理を、「導きの糸」として析出することにあつたと知る。その分析の結果が、「神話創作」は「幻想の一言語」だということである。つまり、「神話創作」は「幻想」すなわち「想像力」のなす、一定の秩序を持つ生産物であるというガイダンスが与えられるわけだ。

次に、内容目次の大項目だけ拾い上げておくと、以下の通りである。

神話創作のための視点（序論にあたる一筆者）／神産み／神々の戦／人間の形成／夜、そして 神々と人間を支配する運命（ここまで概論一筆者）／古き神々／神々の父ユピテル／人類の新たな形成／神々の人に似た形成／人間の間にある神々の聖なる住処／神々に似た人類／神々と人間をつなぐ存在／神々の愛でし児／悲劇的創作／影の世界（各論一筆者）

劈頭の前書きで予告されたことが、序論の「神話創作のための視点」で書かれ、次に「神産み」から「夜、そして神々と人間を支配する運命」へと概論が続く。そして各論も、多項目に分けられてはいるが、概論を反映しているらしいという、おおよその見取り図を我々は予想することができる。目立って興味深いのは、概論部の「運命」に対応する各論で、「悲劇的創作」が挿入されていることだが、これについては後に改めて触れたい。

では、序論の「視点」で述べられる生産原理を見るが、モーリッツは、それを精密に観察・再構成することにより、生産の現場をくまなく照らし、芸術生産を覆う神秘のヴェールをはぎ取っている。これによりモーリッツは、たとえゲートであろうとも、人間である芸術家の限界を正確に見極めるのである。

「視点」は次のように始まる。

神話創作は幻想の一言語とみなされねばならず、そのようなものとして受け取れば、神話創作はそれ自体一つの世界を成していて、現実の事物の連関の中から際立てられているのである。(Gl, 1)

前書きを受けてモーリッツは、「神話創作」はそれ自体完結した一つの世界を形成する働きと言っているが、以下そのような世界を形成する「幻想」の働きが具体的に記述される。それによれば、「幻想」は自領では思う存分「形をつくり形象をつく」(zu formen und zu bilden) って支配するが、自領の外に「抽象的、形而上的概念」や「形而上的無限性および無制限性概念」の

世界が広がることは知っていて、それとの接触は「念入りに避け」る用心深さを持っている。それゆえ「永遠」や「無制限の力」、「遍在」の概念も避ける周到ぶりである。また、この「幻想」が「抽象的、形而上的概念」を避けるということは、裏を返せば具象的ということだが、そこでも「幻想」は細心さを発揮して、記憶のおぼろげな「太古の曖昧な歴史」という「時間と場所にその形象化を結びつけ」て、「現実」は微妙に避けるのである。(Gl, 1f.) そして、

さて神話創作の中には同時に最古の失われた歴史につながる秘密の痕跡が隠されてあることによって、神話創作は一層尊重さるべきものとなるが、それは(中略—筆者)最古の出来事と密に織り合わされていることで、それが単なるアレゴリーに解消されることを阻まれているからである。(Gl, 3)

「幻想」は、「それ自体一つの世界」を形成するから、それは「単なるアレゴリー」にも、「現実」、この引用箇所直後の段落に出てくる言葉を使うなら「本当の歴史」(Gl, 3)にも解消され得ないのだという。このように「幻想」は形而上的にも形而下的にも細心の注意を払い、過たず分を弁え、みずからに課されてある制限を明瞭に意識しつつ、自律的世界の形象化の仕事に当たるのである。

以下、「幻想」の働きから、その産物たる完結した「一つの世界」へと暫時分析は移るが、最後再び記述は「幻想」の働きに戻って、そこから「神話学」の方法と課題が簡潔に記されることになる。

幻想はできるだけその創造する存在を現実の王国に介入させる。神々は人間の娘と結ばれ、人間の娘と、大胆な事績によって不死へと成熟する英雄を作るのだ。

さてこここそ、幻想の領域と現実の領域とが最も近く境を接し、幻想の言語あるいは神話創作をまた単にそのようなものとしてみなし、あらゆる性急な歴史的解釈をつつしむのが肝要な場なのである。

というのも、最古の歴史における真実なものと創作のこの混合こそ、我々の視界に、はるか振り返る視界の及ぶ限りにおいて、いわば薄明の地平をなすからである。ここに新たな曙を我々のためにのぼらせようと思うなら、必要不可欠なのは、神話創作を古い民族伝承としてできる限り互いに分離して、その次第次第の織り込みと転移の糸を捜すことである。この点において、我々に伝えられている最古の民族伝承を併置する

ことが一般神話学の仕事で、現下の、ギリシア・ローマ神話学に限られた神話学は、そこには遠くから手を差し伸べることができるだけなのである。(Gl, 8f.)

「幻想」の働きの分析は、先ほどよりさらに具体的に進み、「幻想」は、神々に「現実の王国に介入させる」、つまり「人間の娘と（中略—筆者）英雄を作」らせるという。このような「幻想」の働きぶりを見てくると、これはとても全能の神のごときものでないのは確かだ。むしろ想起させるのは、神々にせつせと人間と関係を持たせて英雄を作らせるという、まめまめしく勤勉な此岸での仕事ぶりであり、法を超えることを自らに禁じてひたすら精進する、あたかも実直な職人のイメージだと言える。こうしてモーリッツは、「幻想」の神話生産原理を、きわめて人間的なものとして解明したわけである。

また、そのような仕事によって果された、「真実」と「創作」の混合による「薄明の地平」に対する「性急な歴史的解釈」を控えるように言いながら、「一般神話学」の課題の追求へもモーリッツは決して向かおうとしていない。このことが重要で、彼は、「そこには遠くから手を差し伸べる」という友情の表明だけで満足しているのだ。したがって、モーリッツの議論のベクトルは、みずからを学問的神話学者として発展させようという方向を全く向いていない。彼は、神話の生産原理の解明と、それが詩の生産原理でもあることの解明に、すなわち芸術論的批評と再構成に、自らを制限していると見なければならぬわけなのである。

Ⅲ モーリッツの「幻想」とゲーテの「幻想」

以上を踏まえれば、「視点」の最後に「幻想の領域」へのガイドとして引用されるゲーテ歌う「わが女神」(Meine Göttin, 1789年著作集初出)の「幻想」が、モーリッツ論じる「幻想」とどうもずれていることを問題にしておかねばならない。このことについて、以前筆者は、別のテーマの下に論じた⁸⁾ので、まずそこでの議論の一部につき、現時点からの補足を加えながらその概略を述べておく。

「わが女神」は、有名な「すべての峰々に」(Über allen Gipfeln)をギッセルハーンの狩猟小屋の壁に書いた一週間後、1780年9月15日付けの視察旅行中のシュタイン夫人宛書簡に添えられたものだが、書簡はこの詩に付されたメ

8) 拙論：Das Auge der Phantasie. Zur "Götterlehre" von K. Ph. Moritz. In: The Journal of Humanities, Meiji University, Vol.11 (2005), pp.51-66. ここでは、『神話学』が近代的な意味での芸術的批評文学であることを論じたが、本論は更にその考えを先へ進めるものである。

モと考えるのが適切と言えるほど短い。⁹⁾そして、この詩には、「幻想」と「知恵」と「希望」という三人の女神が歌われており、中でも「幻想」には最も多くの詩行が捧げられ、「知恵」と「希望」には最後に各一節しか与えられない。

詩の大意だけ述べるなら、不死の神々の中でも、「私」が最高の栄誉を与えるのは「幻想」だと歌いだす。その訳は、彼女だけがゼウスに次ぐあらゆる「気まぐれ」が許された自由奔放な官能的神だからで、そのような、しかも朽ちることなき伴侶を人間にだけ与えたゼウスを、「私」は讃える。そして彼女に、家庭における主婦の地位を与えようと読者に呼びかけ、義理の母なる「知恵」には、奔放な嫁をいじめないようにと懇願し、「幻想」の姉「希望」には、「私」が生きてある限り慰め手であり続けて欲しいと願いを捧げる。

この詩には当然、シュタイン夫人への恋と拒まれ続けている求愛が背景としてあると見て間違いないだろう。そうすると、三女神すべてがシュタイン夫人と考えることも可能である。ゲーテとしては、当然シュタイン夫人を「幻想」に特化させたいだろうから、そのためのくどきに詩行の大半を費やすが、心から遠慮願いたい「知恵」には慇懃な拒絶を、「幻想」の姉「希望」には、せめてどうか終生離れないで慰めて欲しいという懇願を捧げ、夫人とのきわどい恋の駆け引きを継続する意志を示し、政務の最中でさえ片時もあなたのことは忘れていませんよとのメッセージが感じられる。あるいはまた、シュタイン夫人以外のつかの間の恋の相手でもあって、わざわざそのことへの寛恕をシュタイン夫人に懇願することで、彼女の気を引いていると読むことさえできる。実際、この詩を添えた手紙が書かれたのと同じ旅中、矢継ぎ早に書き送られた他の手紙の中に、「ある魅力的な女性から」(von einer schönen Frau) もらった手紙への言及がある。¹⁰⁾つまり、この詩は、それだけ読めば、いかようにも深読み解釈ができる神話創作なのである。ここで特に注目しておきたいのは、「幻想」の女神がひたすら官能的でか弱きものとして描かれ、とってつけたように「主婦」という言葉がたとえ用いられていようと、彼女には「主婦」に相応しい、慎ましやかな人間らしい働きぶりなど微塵も見あたらないということである。

モーリッツが、この詩をどの時点で知ったかははっきりしない。しかし、いずれにしてもイタリア時代から、モーリッツは、シュタイン夫人とゲーテの関係のある程度知っていたはずだし、この詩の初出となる著作集出版の前

9) Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. IV. Abteilung, 4. Bd.: *Goethes Briefe*. Weimar (Hermann Böhlau) 1889, S.293.

10) 同年9月6日付けシュタイン夫人宛て書簡 (Ebd., S.282.) 参照。

年1788年12月4日から翌年1月31日まで、彼より半年早くイタリアから帰国していたゲーテに招かれ、ベルリンへの帰路ヴァイマルに滞在したので、シュタイン夫人とその周辺を直接知る機会も得ている。つまりモーリッツは、この詩が、ゲーテの女性関係という現実を下敷きにしていながら、明確にそれと分るような表現を念入りに避けているということを知っていて、まさに神話創作の生きた実例としてこの詩を読むことができたにちがちな。

「わが女神」における「幻想」のイメージについては後述するが、この詩が神話創作の実例としてここに引かれたということについて考察しておきたい。つまりこの「幻想」は、「私」とのつながり以外には、モーリッツにも何となく知られているゲーテの女性関係という、「本当の」現実との接触が周到に回避されている—それゆえにいかようにもこの女神たちを解釈できるわけだが—のである。モーリッツは、ゲーテの若い愛人クリスティアーネの登場で緊張していたゲーテ—シュタイン夫人の関係をも、ヴァイマル滞在中に目の当たりにしたろうが、それさえも、一層この詩の神話創作性をモーリッツに印象付けたということがあるに違いない。この詩の成立年代からはもちろんその解釈は不可能だが、それを全く度外視すれば、クリスティアーネにすら「幻想」は置換可能と見えるのだ。なぜならば、この神話創作においては、唯一「私」だけが「現実」だからであって、それ以外に「現実」を想起させるようなことをゲーテが一切避けているからである。そうであればこそこれは、まさに神話創作の生々しいとも言える実例に他ならないわけである。

それと同時に、序論の「視点」では必ずしも敷衍されなかった「幻想」の官能性が、この詩に形象化されていることも、これを引いた理由ではあるだろう。というのは、「視点」ではせいぜい最初から四段落目で、「幻想にあってはすべてが生成であり、制作であり、産みであって、それが最古の神々の物語の中にまで及んでいる」(Gl, 2) とあるばかりで、すでに述べた通り、記述は、神話が「それ自体一つの世界」であるということへと移っていく。再び最後から七段落目で「より高次の存在が所有している絶えざる若さの力は、彼らにあってはその豊麗な充溢全体に現れている」(Gl, 7) と言われるが、むしろこうして形成される世界の「現実」的道德性の超越という脈絡において記述される。それに対して、ゲーテの詩では、「幻想」の特性は、あえかな官能性としてのみ表現されている¹¹⁾ ので、次の概論部「神産み」で、「幻想」

11) 「わが女神」の「幻想」は、「穏やかな滋養ある露を／ミツバチの唇で／花々から吸」(21.-23. Z.) うような官能的女神であり、「美しい／朽ちることなき妻」(37. u. 38. Z.) あるいは「繊細な魂」(69. Z.) と言われ、その若さと若さゆえの官能性と脆さに特徴づけられるのみの存在として描かれている。

による「生成」が描かれるための、格好の架橋とされたように見えるからである。

以上のように見るなら、確かにゲーテの詩は、モーリッツの論述を補うと解釈することもできる。しかし、ここからは先の論文で全く触れなかったことだが、それにもかかわらず、筆者は、むしろ両者の相違にこそ注目したい。つまり、ゲーテの描く「幻想」に比して、モーリッツの「幻想」は神的でなくひたすら人間的なものとして分析されており、そこではそのまめまめしい、細心の、分を弁えた働きぶりに明確に記述の焦点が絞られていた。だからこそ「幻想」は、続く「神産み」の段ではさっそく「ギリシア人の美しい想像力」(Gl, 13)とも言い換えられるわけなのである。だが、ゲーテの詩における「幻想」は、若さを永遠に失わない女神へと祭り上げられたまま、限りある地上に引き摺り下ろされることは一度もなく、こまやかな人間的働きなど何も見せることがない。これに対してモーリッツは、「幻想」をあくまで自己に課されてある制約に忠実勤勉に働く人間的なものとして捉えることによって、官能の神でしかないかのように歌われたゲーテの「幻想」との違いを際立たせているのである。¹²⁾

これほどに相違する「幻想」を、モーリッツが、その差異の意識もなく引用していたとはとても考えられない。モーリッツは、神話の生産原理を詩の生産原理に他ならないと白日の下にさらしたみずからの「幻想」論という真実の鏡の前に、ゲーテの「わが女神」を置くことによって、ゲーテの創作の秘密を明らかにするばかりか、その官能的「幻想」の女神からは、人間的半面が省捨され隠蔽されてあるということ、暗に示唆することによって、自身の批評芸術家としての立場を鮮明に打ち出しているとするべきなのである。

12) ケレーニーの先に挙げた論文によれば、モーリッツは「幻想」を、「世界を絶え間なく創造するあの力と類似した何か神的なものであることを具体的に示」(Kerényi: Ebd., S.270.) そうとしているので、この点を、神話学は「純粋に人間的な意味」に向けられるべきというゲーテの先見の明ある考え方の方向に、すなわち「経験科学」(empirische Wissenschaft ケレーニーの解釈)へとそれを移行させる必要があると言う。しかし、すでに示した通り、ゲーテの「幻想」とモーリッツの「幻想」を比べれば、後者の方が人間的なのは明白だった。「経験科学」の立場から見れば、モーリッツ『神話学』はまだまだ経験科学性が足りないとするケレーニーの評価は理解可能だが、そもそも「経験科学」の企図のないモーリッツの評価としては残念ながら全く見当外れの主張と言うしかない。だが、1955年当時はまだ、モーリッツが完全に「ゲーテの陰」に押しやられていた時代ということを考えれば、限定的とは言えモーリッツ評価に一步踏み出したことは、ケレーニーの功績と認めるべきだろう。

IV 享受者としての芸術家

それでは、「視点」で人間的限界の引かれた「幻想」の営為を、概論および各論部でより具体的に見ることによって、以上の事を再確認し、そこから批評芸術家モーリッツとその想像力が生み出す芸術世界ということについて考えることにしよう。「神産み」は以下のように導入される。

幻想の目がそれ以上には及ばない所にあるのはカオス、夜そして暗黒であって、それでもギリシア人の美しい想像力は、この夜にも柔らかな光を持ち込み、それが夜の恐ろしさすら魅力的にしているのである。(中略—筆者)

事物の対極が一つに合わされるのはこれらの創作そもそもの最初からであって、最も恐ろしいものであり最も驚愕すべきものに、最も愛すべきものが隣り合わせているのである。—形成されたものであり美しいものが生じるのは形なきもの形成されぬものの中からののだ。—光は暗闇から立ち昇るのである。(GI, 13)

「幻想」の仕事は、序論としての「視点」で、「形をつくり形象をつく」と述べられたように、不定形なものに形を与えることであると分かる。無際限の力を持つ最古の神々の不定形も、「神産み」に続く「神々の戦い」で、「幻想の創造した途方もない存在が生れたのは、高い人間的な形成に包み込まれた神々の力によって克服され、自らの不定形のあまりに敗れ去るだけのためである」(GI, 23)と言われ、こうして最初に創造された「この上なく恐ろしい」神々である「カオス、夜そして闇」の「夜」にさえ、ただちに「柔らかな光(最古神の一人アモールのこと—筆者)」が持ち込(GI, 13) ましたし、例えば、父親ウラノスを克服したサトゥルヌスにおいても、さらに「幻想」はその不定形に対してより明確な形を与えようとした。最初彼とその支配下にあったティタン族においてはまだすべて無際限、形成されていないもの、混沌だったが、だからこそそれがまた対極的な「自由と平等の概念」とも結びつけられ、ある言い伝えによれば、「高い人間的な形成に包まれた」ユピテルに廃絶されて後、サトゥルヌスは、タルタルス行きから逃れた一部のティタン族とラティウムに身を隠し、そこでヤヌスと一致協力して英知と善をもって人間を統治して「黄金時代」をもたらした(GI, 25)とされたが、これもまた、「想像力の法則に従って織られたもの」(GI, 26)だと言う。このように「幻想」(想像力)は、不定形、カオスに対して、形をなし秩序を与える「形成」を神話世界創作の全過程において結実させるのである。

それゆえに、「幻想」(想像力)は「高い人間的な形成に包み込まれた」神々

すら絶対の支配者として形成することはできなくて、さらにそれをも上回る支配者を創作した。それは、「幻想」の「形をつくり形象をつく」る本性上必然でもある。すでに「神々の戦」においても、

こうしてこれらの創作においては最も力あるものはさらに力あるものを恐れる。これに対しあらゆる創作が止むのは全く制限のない力という概念においてであって、幻想はもはや活動の余地を持たない (GI, 29)

と言われるように、「幻想」は、神々に当然の制限を加える。その制限の正体が「夜、そして神々と人間を支配する運命」で、その支配には、人間ばかりでなく神々もまた等しく従属しなければならないのである。「人間の形成」の段に続いて、つまり概論部の最後に、「運命」の段が来るわけでもある。

こうして、モーリッツにとって詩的想像力により生み出される神話世界とは、「夜」によって生まれた「必然」(Eimarmene)の連関としての「運命」によって閉じられる美しい自律的世界と見えているわけである。そのような最上位権力である「運命」という「より高次の支配存在」に等しく秩序付けられた形成作用としての自律的世界には、当然闘争と破局、そして調和が本質的に含まれているから、そこには必然的に「悲劇的なもの」と「喜劇的なもの」が欠かせないわけである。

先ほど触れた、概論部の「人間の形成」に続く「運命」に対応する各論で「悲劇的創作」が立てられる理由もまた、以上から理解可能である。人間は、神々との「不平等な関係」(GI, 344)にあるゆえに、一方的に寵愛もされ奈落に突き落とされもするが、そんな神々をすらも支配する「運命」によって秩序付けられた「形成」の世界の一員である。したがって、人間を形成の相の下に見る限り、人間は自身の不定形を克服すべき存在として見えてくるが、その克服の頂点には自己認識がなければならないだろう。そのために不可欠なのが「悲劇的創作」なのである。なぜならば、「悲劇的創作において、上位権力の圧迫に対し、長らくこらえられていた憤怒がとうとう爆発する時、人間は、この運命によって自らが神々に等しい存在に置かれていることを感じる」(GI, 344)からであり、これこそが人間の自己認識の頂点を成すものだからである。

ただし、ここでは「悲劇的創作」と限定されているかの観があるが、実はそこに「喜劇的創作」も忘れられてはいないことを見逃してはならない。そのように言えるわけは、概論部の「運命」においてモーリッツは、「運命」の女神パルカの一人ラケシスの古代印刻石図版を示して、彼女の足下に喜劇の仮面と悲劇の仮面がともにあることに注意を促し、「彼女にとっては、一

方が他方より重要というわけでない」(GI, 52)と明言していたからである。「悲劇的なもの」であれ「喜劇的なもの」であれ、それは神々も人間も等しく上位秩序に支配されているという自己認識の契機となるはずだから、モーリッツが「悲劇的創作」だけを人間の自己認識に不可欠と考えたはずはないと思われる。その証拠に、独立した項目として「喜劇的創作」が立てられることはないにもかかわらず、最終各論である「影の世界」を閉じる最後の神話「アモールとプシュケー」(GI, 397-402)は、プシュケーが死の眠りから覚めて神々に列せられる「喜劇的創作」の事例とみなすことができるからである。そうであるならば、「人間の形成」の頂点には、悲劇的と喜劇的とを問わず、「創作」という「形成」が必然的にあらねばならず、それがまた同時に自己認識の場となるのだと、モーリッツが見ていると考えてもよいだろう。別言するならば、自律的「形成」世界は人間の自己認識でその円環を閉じねばならないのだから、モーリッツの言う「幻想」(想像力)とその原理によって「創作」する芸術家を必然的に要請しないではないのである。

ところで、この「創作」の対象を考えた場合、「幻想」が形象化する対象は「悲劇的なもの」と「喜劇的なもの」とだけに止まるわけもない。形象化された自律的世界を美とするモーリッツの美学からしても、当然それ以外のものもまた、それが自律的「形成」世界として享受可能の限り「創作」対象とならねばならないだろう。仮にその代表を一つ挙げるとするなら、ここでサテュロスの名を思い浮かべてもよいだろう。サテュロスは、神でなく人でも動物でもない、山羊の脚と角を持つ醜く滑稽な存在だった。その記述の際に次のような付言をモーリッツが忘れなかったことから、それが理解できるのである。

幻想のこれ以上ないくらい勝手気ままな造形でも、優美 (Grazie) は隠れていて、限界を示さないではないことを、いわば表すために、中が空洞になったサテュロスの立像が作られたが、それを開けてみると、中に小さな優美三女神の像があったのである。(GI, 312)

生きた形成作用に他ならない存在者には、いかにそれが神でも人でも動物でもなく、「醜」であり「滑稽」であろうとも、「美」があるのである。そうであるならば、もしそれが人間であればなおさらのことにちがいない。

ここで思い出しておきたいのは、心理小説『アントン・ライザー』の主人公アントンが、英雄でなく悪漢でなく、高貴でも下賤でもない、何者でもない、いわばかなり不定形な若者であり、この小説は、そんな存在の悲劇的でも喜劇的でもあり、滑稽でも醜くもある自己形成プロセスにおける人間心理

をきわめて分析的に描いたものだったことである。この時代の小説の主人公としては全く前例がなく稀有と思われるアントンだが、このようになりに不定形で、何とも見栄えのよろしくない若者の半生を四部（未完）にも及んで書けた芸術家は、モーリッツ以外にない。それを可能としたのは何かと考えるなら、それもまた、モーリッツが『神話学』で完成させた「幻想」（想像力）論に集大成される彼の美学以外に考えようがないのではないだろうか。

彼の「幻想」論は、斬新な芸術家像とその対象に基礎を与えた。ここまで見てきたことから明らかな通り、彼の意図する「幻想」の芸術家は、ゲーテを天才芸術家として神秘のヴェールで覆うようなことをせず、かえって裸にすることができる批評の眼を持った芸術家である。そして彼は、その対象を自律的「形成」世界として享受し、また、そのようなものとして「形成」する者である以上、後の初期ロマン派に見られるような、人間と自然の調和する世界という今はない黄金時代の再来を神秘的に告知するような預言者の芸術家にもなることはできない。それは、そのどちらの神秘的芸術家とも異なる、対象を自律的世界として明晰に批評することのできる享受者を内在させた芸術家なのである。

このような芸術家モーリッツには、すでに1785年（『アントン・ライザー』第一部刊行年）の段階で、「あらゆる芸術と学問」（芸術は造形芸術、学問は主に文学、修辞学、音楽を意味—筆者）を、すべて自律的世界を形成するという点で統一できるという見通しがあったこともまた思い出されてしかるべきだろう。¹³⁾ この展望の下に書かれていたに違いない『アントン・ライザー』はあいにく未完に終わったが、この見通しの実現に成功した作品が『神話学』だったと評価できるのである。なぜならば、そこでは神話世界が、想像力（幻想）によって「形成」された自己完結する自律的世界として享受されており、同時にそのようなものとして再構成されていると言えるからである。

この享受者としての芸術家が選びとる対象は、旧来の芸術対象の制約を解

13) Vgl. Karl Philipp Moritz: *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*. In: Karl Philipp Moritz. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hrsg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen (Max Niemeyer Verlag) 1962, S.3-9. ここでモーリッツが用いている「我々が楽しまされるために美しいものを必要とする度合いは、美しいものが認識されるために我々を必要とするほどではない」(S.4) という表現の特に後半が興味深い。この「美しいもの」はもちろんそれ自体完結したもの、つまり自律的世界を成すものということだが、それには「我々」、すなわち「享受者」が必要なのである。そしてこの「享受者」は「我々」以外にも讃嘆者を作ろうと努めるが、その方法として作品を作るといえるわけである。「享受者」が内在する芸術家を要請するのは、自律的世界（「美しいもの」）それ自体なのであるということ、ここからも理解できるだろう。

かれ、原理的に「形成」世界に属するとみなすことのできるすべてでなければならぬ。その何よりの実例が、神話を芸術の対象とした『神話学』でもあった。そしてまた、まだ芸術として確立されていなかった小説の、しかも既定の対象からは大幅に外れるアントン・ライザーのような、主人公らしからぬ主人公が選ばれたのも同じ原理によるのである。「形成」世界に属するものはすべて美しいという観点から見れば、いわゆる美しい絵画ばかりでなく美しくない絵画もまた、絵画はおろか料理すらもが、自律の世界としてそれらを享受しつつ創作する芸術家を要請する資格を得る原理を、モーリッツは打ち立てていたのである。

後の1822年にカール・フリードリヒ・フォン・ルーモールが、虚構の作者・料理人ヨーゼフ・ケーニヒに『料理術の精神』を書かせ、1922年にカフカが、おいしい食べ物をどうしても見つけられなかった者に、死に至る断食芸をおこなわせるが、¹⁴⁾ これらの芸術家を創造した芸術家もまた、モーリッツが誕生させた享受者としての芸術家の系譜に連なっていると筆者には思われてならない。

14) 拙論「カール・フリードリヒ・フォン・ルーモール『料理術の精神』の語り手—料理人ヨーゼフ・ケーニヒの悩み—」明治大学文学部紀要『文芸研究 第百二十号』（2013年）、49-92頁参照。ここでは、プラトン以降ルーモールまでの、料理を語る語り手の系譜の中に料理人ケーニヒを位置づけたが、導入部でカフカ「断食芸人」も論じている。

Die Geburt des Künstlers als Rezipient – Die „Götterlehre“ von K. Ph. Moritz –

Yoshio TOMISHIGE

Karl Philipp Moritz wird meistens als bloßes Übergangsphänomen von der Weimarer Klassik zur Frühromantik betrachtet. Meine Abhandlung arbeitet dagegen einen Aspekt seiner revolutionären Ästhetik heraus, der ihn als durchaus eigenständigen Autor erweist. Herangezogen wird dazu seine „Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten“ (1791).

Die „Götterlehre“ ist eines seiner populärsten Bücher, weil es die Welt der antiken Mythologie erfolgreich geradezu wissenschaftlich rekonstruiert und aufs Anziehendste erzählerisch darstellt. Dennoch liegt das Wesentliche des Werkes woanders: Moritz interessiert sich vor allem für die Erzeugung der antiken Mythologie – und damit der Dichtung insgesamt – durch die Einbildungskraft (Phantasie). Es geht daher weniger um die bloße Erzählung bzw. wissenschaftliche Rekonstruktion der antiken Mythen als um das Prinzip ihrer Erzeugung, das mit dem dichterischen identisch ist und die Welt der Mythologie als autonom erweist. Die „Götterlehre“ ist in diesem Sinne das systematischste von Moritz' Werken und wird hier unter diesem Gesichtspunkt thematisiert.

Die Abhandlung gliedert sich in vier Teile. Erstens wird der Zusammenhang der „Götterlehre“ mit Moritz' Ästhetik besprochen. Ihr Hauptanliegen ist, das mythologische Erzeugungsprinzip der Phantasie zu analysieren und zur Begründung die Mythologie künstlerisch zu beschreiben. Zweitens wird die Wirksamkeit der Phantasie konkret und ausführlich innerhalb der Grenzen aufgeklärt, die ihr durch den menschlichen Geist gesetzt sind. Drittens wird anhand eines Vergleichs der fundamentale Unterschied zwischen Moritzens und Goethes Konzept der Phantasie verdeutlicht. Daraus erklärt sich auch, warum Moritz nur Goethe mehrfach namentlich anführt. Viertens wird aufgrund des Vorangegangenen die revolutionär zu nennende Künftlerauffassung von Moritz diskutiert. Aus der Auffassung des Künstlers als Rezipienten ergibt sich die Erweiterung des künstlerischen Gegenstands.