九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

美とイデオロギーと文学（その1）

高橋，義孝

https://doi.org/10.15017/2332805

出版情報：文學研究. 64, pp.63-83, 1967-03-25. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

美とイデオロギーと文学（その一）

高橋義孝

一、「現実至上主義」　すべて「在る」ものは現実的である。しかしわれわれはこの最広義の現実概念の内部において二種類の狭義の「現実」を区別しなければならないことにただちに気がつく。すなわち一は、経験的・感性的にその「在る」ことが認識しえられるような現実であり、他は、時間並びに空間の制約を超越して存在するところの「観念的なもの」の持つ現実性である。「ある朝、グレーゴル・ザムザが何か気がかりな夢から眼をさますと、彼は自分が寝床の中で一匹の巨大な毒虫に変っているのを発見した」（カフカ『変身』の冒頭）も、このような文章が「在り」、この文章に述べられていることが「在る」かぎりでは「現実的」であるが、この文章中に述べられていることは経験的・感性的に認識され確認されないという意味ではここには第一の狭義における現実性はなく、その現実性は第二の、観念的に存在するものの持つ現実性に過ぎない。われわれは用語慣行からこの第二の現実的なものを時に非現実的と呼んでいるが、この非現実的なものも、いやしくもそれが何らかの形で、何らかの意味で「在る」以上は、これとても広義においては現実的であると言わなければならない。

ところで、さきに述べた狭義における二現実性は一見截然と区別されているようであるが、たとえば「明治時代」というようなものを採っても明かであるように、これら二現実性の境界線は必ずしも明確ではない。明治時代は、この、

あるいはあの机とかあの樹木とかのように経験的・感性的に認識され確認されえないという意味では狭義の第一の現実的なものではなく、従つて観念的なものであるが、さりとて妖精とか正義とかいう概念あるいは観念のように、純粋に「観念的」でもない。さきの用語慣行に従えば、明治時代は決して非現実的ではない。むしろ積極的に現実的と呼ばれてしかるべきものである。従ってわれわれは、狭義の、経験的・感性的に認識、確認しうる現実的なものを簡単に「現実」と呼び、観念的に存在するものを同じく簡単に「観念」と呼ぶならば、「現実」と「観念」との間に引かれる境界線はきわめて不安定、不明確、曖昧微妙なものであって、決して客観的に一義的なものではないと言わざるをえない。

またわれわれが安んじてそこから出発しうるかに見えるところの、時間と空間とに制約された、一定の感性的・経験的現実も、それがわれわれに対して何らかの意味において「意味」あるものとなりうるのは、却ってそれがありとあらゆる観念、存在の仕方の上から言って時間と空間の制約を超越する観念に何らかの関係を持ちうるかぎりにおいてのみである。過去と未来とから切り離され、われわれの諸願望と何の係りをも持たない経験的・感性的現実の一片の如きは、歴史的現実として、一箇の論理的矛盾にすぎない。

しかし、所与の特定の感性的現実は、それが厳密にはそのものとしては無意味であるような場合においてすらも、つねにわれわれの眼前に立ちふさがって、意味の世界を可能にする一種の重力としてその存在をわれわれに強烈に印象づける。恐らくこの無意味な力強さ、あるいは力強い無意味にこそ、あらゆるリアリズムを可能にするところの心理学的根拠が求められるのではあるまいか。またここにこそ一切の感性的現実の、あるいは感性的現実と見なされている一切の広義の「現実」の切り札的な機能が基礎づけられる。次ぎの一節におけるルカーチュの「現実」という概念の使い方を見るならば、この狭義の感性的現実の切り札的機能が明かになる。「私の見るところによれば、優れた作家の作品を、その作家の理論的発言から解釈するのはいつも誤りである。つまりそういう作家の作品の持つ世界文学的意義は、ほ

とんど例外なしに次ぎの点に存するからである。すなわちその作家の大胆な、率直な理論的発言においては精々のところ正直に語られた二律背反の形をとって現われてくるような諸矛盾、その作家の生きている時代の諸矛盾、時には彼にイエスと言わせ、時にはノウと言わせるような、そういう時代の諸矛盾、いやある場合には作家自身に誤った態度を採らせ、また別の場合には反動的な態度を採らせてしまうような諸矛盾――そういう色々の矛盾が、その作家の作品の中では、そういう問題に対して与えられた歴史的現実において可能であるかぎりの最高の運動形式を獲得するという点、このような点にそういう作品の世界文学的意義があるのである。しかしこのことは多くの場合、ただ断片的ないくつかの思想の塊りを芸術的に完成させるということであるばかりではなく、それ以上のことなのである。それは（作品において現実を捉え造型するということ・筆者註）現実の形成過程、情熱的に徹底的に遂行された現実の反映、であるから結局は現実そのものが詩人の誤った思想諸傾向に対して加えるところの修正である。バルザックのユートピア的王朝主義や、トルストイのキリスト教的・平民的な、農民との親睦という夢想は、ほかならぬ『骨董室』や『復活』において徹底的に否定されているのである」（G. Lukács, Thomas Mann, Berlin 1950, S. 12 f.）〔傍点筆者〕

今引用した文章におけるルカーチュのように、厳密に考えるならばその実体を把握することが異常に困難であるところの「現実」を、最後の切り札として持ち出すという、いわば一種の現実至上主義ともいうべきものにおける「現実」は、形式的・論理的意味においては、イデアの世界こそ真の存在者の世界であり、われわれの現実世界はこのイデアの世界の影にすぎず、その現実世界を模写する芸術は、この現実世界の影にすぎないから、芸術を二重の意味での虚偽だとするプラトンのイデアに酷似している。芸術その他の、人間の観念的・精神的形成物は、いわば水を割って薄められた第二の、第三の「現実」にすぎないという、暗黙の裡に前提された考え方はあらゆる現実至上主義にとって特色的であるが、「現実」に関するこのような考え方は、「マルクス＝エンゲルスの作家に対する創造的に批判的な態度と、史

的唯物論の文学理論への適用とを示す好例」(Lexikon sozialistischer deutscher Literatur, Leipzig 1964, S.355.)とされているところの、マルクスとエンゲルスがラサルに送った書簡にも明かである。

二、ラサルの戯曲『フランツ・フォン・ジキンゲン』に対するマルクス＝エンゲルスの批評　マルクスとエンゲルスとは、この作品に関して、ラサルに送った書簡中に期せずして同一の非難を呈している。マルクスは書いている、「彼(主人公フランツ・フォン・ジキンゲン)が騎士の私闘という外見の下に反逆を開始するのは、彼がこの反逆を騎士らしく開始するということ以上を意味しない。これとは別のやり方で開始すべきだったとすれば、彼は直接に、また反逆の当初において諸都市と農民とに、つまりその発展が騎士階級を否定するような諸階級に訴えかけるべきであっただろう。(中略)さてそうなると、革命の貴族側の代表者――自由と統一という彼らの合言葉の背後にはなお相変らず古い帝政と武断政治という夢が機会を窺って潜んでいる――にばかり(君があの作品の中でそうしているように)照明が当てられるべきではなくて、農民の(ことにこの農民の)及び諸都市の革命的分子の代表者たちこそきわめて重大な積極的な背景を成すべきであったのだ」(一八五九年四月十九日附書簡、以下引用文はすべてMarx＝Engels, Ueber Kunst und Literatur, hrg. von Michail Lifschitz, Berlin 1951.に拠る)またエンゲルスは同年五月十八日附の書簡中にこう書いている、「しかしどうやら君は、公的でない平民的並びに農民的諸要素を、これらと行をともにした理論的代表者たちと一緒に正しく強調しなかったように思われる。農民運動はやはりそれなりに、貴族の運動と同じく国民的で、同じく諸侯に反逆していたものだったし、敗北に終ったこの農民闘争の巨大な拡がりは、ジキンゲンを見殺しにした貴族が、佞臣根性という自己の歴史的使命に甘んじたその軽薄さと著しい対照を成しているのだ。もうお解りのことと思うが、君の戯曲観は私からすればやや抽象的で、充分にリアリスティックではないのだが、その君の戯曲観からしても、

そういう次第で農民運動というものはもっと詳しく取扱われてしかるべきものだったのではあるまいか。（中略）農民の場面は、当時すでに大きな高まりを見せていた農民運動の実態を、貴族の運動の描写と比較して、充分な重みで表現してはいない。（中略）私の戯曲観からするならば、当時の異常に多彩な平民社会の姿を（この戯曲の中へ）採り入れたならば、それはこの戯曲を活気づけるための全く別箇の材料となりえただろうし、現実に舞台上で演じられる国民的な貴族運動に対して、計り知れない値打ちを持った背景となり、そうして初めてこの貴族たちの運動にも正しい照明が当てられることになっただろうと思う」

次いでエンゲルスは、ラサルによれば盟友と恃んだ騎士や貴族の裏切りや冷淡や保身の故に滅亡したジキンゲンの真の悲劇性を鋭く指摘している、「私の考えによれば、ほかならぬ悲劇的要素は（反逆が成功するための）基本的条件、すなわち農民と貴族との同盟が不可能だったこと、従って貴族の政策は必然的にいじけたものたらざるをえなかったということ、貴族が国民的（革命）運動の先頭に立とうとしたその同じ瞬間に、国民大衆、農民が貴族の指揮に反抗し、こうして貴族は必然的に没落せざるを得なかったということにある」ジキンゲンとフッテンとが彼らの貴族の手による革命運動を成功させようとしたならば、ぜひとも貴族と農民（あるいは諸都市）とを握手させなければならなかったのに（エンゲルスはラサルのようにジキンゲンやフッテンに代表されるような貴族と農民との間に、両者の同盟を可能にするような関係が成り立っていたとは考えていない）、彼らは「（農民との同盟など）絶対に欲しなかった貴族と、もう一方の側では農民との間の板挟み」になるという「悲劇的矛盾」のために没落する。「ここにこそ私見によれば、歴史的に必然的な要請と、実際上不可能なその遂行との間の衝突、矛盾があった。君はこの契機を取り上げなかったために、悲劇的葛藤を正しく受けとめかねて、ジキンゲンがいきなり皇帝と神聖ローマ帝国に挑みかかる代りに、ただわずかに一人の君侯に挑戦したという扱い方をして悲劇的葛藤を骨抜きにし（尤も君は如才なく農民を点出してはいるが）、

ジキンゲンをしてただ単に貴族の冷淡さと卑怯とのために破滅させてしまっている。しかしこの貴族の卑怯冷淡ということにしても、もし君が遠雷のように轟く農民運動と、初期の農民一揆のためにむやみに保守的になっていた貴族の気持とを前以ってもっと強調していたなら、さらに理解しやすいものになっていただろう」

「芸術と政治の重要な諸問題に関するいくたの判断を含んでいる」(Marx = Engels, a. a. O., S. 488, Anm.)ところのマルクス＝エンゲルスの書簡において、芸術や文学の批評態度の問題として極めて興味深いのはたとえば次ぎのような言葉である。「さて歴史的内容に関して言うならば、君にとって何よりも問題だった当時の運動の両面を君は極めて具象的に、またそれに続いて起ってきたものを正しく指摘しつつ描写している。すなわちジキンゲンによって代表される貴族の全国的な運動、その後神学的並びに教会的領域にまで波及して遂には宗教改革を招来せしめた人文主義的・理論的運動がそれである」(傍点筆者、以下同じ)、「ジキンゲンが実際に農民と若干の接触を保っていたという君の推定にどの程度までの歴史的根拠があるのか、この点については私としては何とも言いかねるし、また今問題はそこにはない。いずれにせよ私が記憶している限りではフッテンの著作は、それが農民に対して語りかけている箇処では、貴族の側の不利な点にはさらりと触れるにとどまって、農民の怒りをとくに僧侶の上に集中しようとしている。君はジキンゲンとフッテンとが農民を解放しようという意図を持っていたと解釈したいらしいが、私には君のそういう解釈に対して敢えて異を唱えようという気はない」(以上エンゲルスの書簡より)、「君自身ある程度まで君のフランツ・フォン・ジキンゲン同様に、ルター的・騎士的革命運動を、民衆の中から出てくるところの庶民的・ミュンツァー的(十六世紀初頭処刑された農民一揆の指揮者)革命運動の上に据え置くという外交的な誤謬に陥っているのではあるまいか」、「さてそうなると、革命の貴族側の代表者(中略)にばかり(中略)照明が当てられるべきではなくて、農民の、及び諸都市の革命的分子の代表者たちこそきわめて重大な積極的な背景を成すべきであった」(以上マルクスの書簡より)

これらの言葉からまず判明することは、ラサルが描いたフランツ・フォン・ジキンゲンによる貴族革命の全過程が、厳しく「現実の」過去の諸事実や諸過程を絶対の規準として計られ評価されているということである。現実のジキンゲン、フッテン、貴族の手による革命的運動とその挫折はかくかくであり、ラサルの描写はこの現実の過去の諸事実に照らしてこれこれの点で誤っていたり不充分であったりするというのがマルクス＝エンゲルスの批評の根本態度である。そしてそこには、およそ真正の文学は歴史的過去の忠実な模写でなければならないという見解が暗黙の裡に前提とされていると見ることができる。すなわちマルクス＝エンゲルスにとっては、芸術・文学の創造においても、歴史的過去がいわばプラトンのイデアの世界のような役割を果している。芸術・文学は、事実上かくかくであった過去の、あるいはより完全な、あるいはより不完全な模写に他ならず、芸術・文学の作品は、それが当の歴史的過去をより正確に模写再現していればいるほど価値あるものとなる。こうして、芸術・文学の作品（それが少くともある過去の一片を取扱っているかぎりは）と、過去の歴史学的把握・解釈・記述との間にあると考えられてしかるべき恐らく本質的な差異は消去されて、芸術・文学の作品は、より具体的に書かれた、あるいは一般人の耳目に入りやすい形にされた歴史記述に他ならないということになる。これはいわば歴史記述の芸術・文学吸収であり、後者は論理的にも、また現実的にも前者の中に埋没してしまう。

ベルトラムの「過去・伝説」の論は明かに詩的昂揚の果に生れ出てきた想念にちがいないが（「すべて在ったものは比喩にすぎない。いかなる歴史学的研究方法も――十九世紀の人の善い歴史的現実主義はとかくそう信じ込んでいるらしいが――『過去のあるがままの姿』、すなわち具体的な現実の姿を見せてはくれないのである。結局は魂の学であり魂の探求であるところの歴史は、決して何らかの過去の再現、過去の現実への最大限の接近と同義ではない。歴史はむしろこの過去の現実の発展、過去の現実を存在の全く別の様態の中へと導いて行くことに他ならない。歴史は価値提立であ

って、現実再現ではない。（中略）過去の姿を明かにしつつわれわれは同時にそれを解釈しているのである。われわれが過去をいかように明かにし、探究し、追体験しようと努めるにせよ、過去としてわれわれに与えられるのは生命ではなくて、つねにその生命の伝説 Legende である。すべて生起するものが歴史としてあとに遺すのは、結局のところつねに――一切の教会的、ロマン主義的、あるいはさらに文学的な響きを除き去った上での――伝説なのである」E. Bertram, Nietzsche, Berlin 1929[7], S. 9.）、ランケが求めようとしたような「過去のあるがままの姿」、„wie es eigentlich gewesen" in Rankes „Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535" 〔Vorwort〕, 1824.）すらも明かに事実上一つの虚構であり、どのような過去の再構成も、必ず何らかの視点からなされざるをえず、またおよそ「視点」は必ず何らかの「価値」に関係を持たざるをえない。没価値的視点というようなものは論理的ノンセンスにすぎない。ランケは「あらゆる時代は直接神につながっている」(Ranke, Ueber die Epochen der neueren Geschichte, München 1921[8], S. 17.）と言って、歴史学上の保守主義の立場を執って、ヘーゲルのように歴史を「精神」の絶え間なき前進進歩と観る立場に反対したが、ヘーゲルは逆に歴史を「一箇の究極目標、すなわち自由の原理の実現と、神の自己展開という目標から」(Karl Brandi, Geschichte der Geschichtswissenschaft, Bonn 1952[2], S. 100.）裁断した。「ランケとヘーゲルとの間にある対立関係は、個々の出来事を記述し記録しようとする純粋の歴史家と、歴史の流れを一つの全体として論理的に捉え、体系的に解釈しようとする歴史哲学者との間にある根源的な対立関係を示している」(Brandi, S. 100.）ところで、一方では「実証主義的客観性」と「科学性」を誇り、他方では歴史の遠い未来に被圧迫階級・無産者・プロレタリアートの、階級闘争を通じての自己解放による共産主義社会という煌々たる炬火の如きテロスを眺めていたマルクス＝エンゲルスの理論構造には、恰もよしランケとヘーゲルとを打って一丸としたような観がある。彼らの歴史把握にあっては、この遠い未来のうちに眺められているテロスから、逆に現在に、また従って過去

に照明が当てられる。ラサルの哀れなフランツ・フォン・ジキンゲンもむろん例外ではない。フランツ・フォン・ジキンゲンは、このテロスから逆算されるならばかくかくであるべきであったと、マルクス=エンゲルスはその書面中においていくたびか「べきであった」(durften od. mussten) という言葉を用いている。この「べきであった」という言葉は、歴史記述と、芸術・文学作品と、そのいづれによりふさわしく韻を合わせることができるであろうか。

三、芸術批評上の分立主義　しかしマルクスエンゲルス=のラサルとのやり取りを通じて最も興味深いのは、この書簡論戦が終って間もなく(一八五九年六月十日)エンゲルスに宛てたマルクスの書簡中の次ぎの如き言葉である、「一人の人間が今日の、この時勢の中で、この世界史的情勢のもとにおいて、こういうもの(ラサルの『フランツ・フォン・ジキンゲン』を指す)をひねくり出すような暇を見つけ出したばかりか、われわれにそれを読む手間暇をかけさせて平気でいるなどということは不可解というより他はない」(Marx = Engels, a. a. O., S. 488.) マルクスのこの文面は、「私はまずその構成と筋の運びとを褒めないわけには行かない。このことは現代ドイツの、いずれの戯曲にもまして言いうることだ」(ラサル宛て四月十九日附書簡)という言葉と奇妙な対照を成しており、また上記のエンゲルスに宛てたマルクスの言葉は、第一にマルクスがこの作品に少しも「感動させられ」(ラサル宛てマルクスの書簡中の言葉)ることなく、第二にラサルの十六世紀ドイツの歴史の一断面に対する把握の甘さ、不充分さに対する憤りを示しているが、それはそれとして、マルクス=エンゲルスのラサル宛ての書簡中には文学理論上の重要な一問題の潜んでいることを否むわけには行かない。その問題は、次ぎのような、マルクスやエンゲルスの批評態度を見る時その所在を明かにする。マルクスは書いている、「第一に——これは純粋に形式的なことだが——君は韻文で書いた以上(中略)第二に君が描こうと意図した衝突は単に悲劇的であるばかりではなく、それは一八四八、四九年の革命党を当然にも破滅させた

ところの悲劇的衝突なのだ」エンゲルスはさらにはっきりと「まず形式上のことについて言うならば」と書き出して、この作品の美学的側面に批評を加え、ついで「ところで歴史的内容に関して言うならば」と作品の「思想的内容」(Gedankeninhalt) に言及し、書簡の最後の部分には「美的な面についても歴史的な面についても」と誌している。すなわちマルクスとエンゲルスとは、それが批評技術上の一時的な操作であると仮定するにせよ、文学作品を二つの部分あるいは面、美学的な部分と観念的(思想的)な部分とに分かって、それぞれを別箇に批評しようとしている。もし作品が形式上の美学的な面と内容上の思想的な面とに分離せしめられなかったならば、あるいは作品からいわゆる思想的な面のみを抽出しうるのでなかったならば、またそのように美学的な面を切り棄てて(あるいは切り棄てうると信じて)思想的な面のみを存置せしめ、これを批評することがすなわち当の作品を批評することになると考えられていなかったならば、「こういうものをひねくり出す」云々の言葉で表現されているところのラサルの作品の完全な否定抹殺は、同時にその内容上の詳細な論評を不可能なものにしたにちがいない。そして少くともその思想的内容、あるいは歴史解釈に関するかぎりでは、失敗作『フランツ・フォン・ジキンゲン』もマルクスとエンゲルスとにとっては「匡さるべき誤謬」の一例として事実上大いに意味あるものとなりえたわけである。

このような批評上の分立主義、一歩進めて言えば、文学作品の構造をこのように捉えることの是非はしばらく措き、このような分立主義を正当化するかに見えるような文学作品も現にないことはない。

四、鷗外の失策　いわゆる「秀麿」物四部作(『かのやうに』明治四十五年一月、『吃逆』明治四十五年五月、『藤棚』大正元年九月、『鎚一下』大正二年七月)の最後の作品において、鷗外ははなはだ鷗外らしからぬ失策を演じている。彼は『鎚一下』の最後に「H君の生活を書かうと思ひ立つた己の望は何時遂げられるか知れない。事によつたら昔ギヨ

オテがグレエトヘンの悲壮劇の筋を話すのを聞いて、それを先に書いた人があるやうに、此記事を見て、先にH君の事を書く人が出て来るかも知れない。若し今日文壇で老耄者を以て遇せられてゐる己よりも、それを先に書く人が旨かつたら、ギョオテの先例とは反対に、己は安んじて初め書かうと思つた事を終に書かずにしまふかも知れない」（傍点筆者）この「今日文壇で老耄者を以て遇せられてゐる」ところの「己」は言うまでもなくこの四部作共通の主人公五条秀麿である。しかし秀麿は『鎚一下』でも「洋行して帰つてから（中略）大分月日が立つうちに、うようよゐる若殿原の一人に数えられて」いる青年貴族でこそあれ、決して「老耄者を以て遇せられてゐる」文士などではない筈である。これより以前から鷗外はしきりと自分を「古株」（『不思議な鏡』）だの老耄者だのと自嘲しているが、遂に『鎚一下』では、一青年貴族を作品の主人公として設定してきたことを失念して、不覚にも素顔を出してしまうのである。この失策は、四部作の主人公五条秀麿が、文学作品においては仮空の人物が現実の次元とは相異なる次元に立つ文学的に必然的な存在となっているという意味においてではなしに、文学的に何らの必然性をも持たぬ全くの架空の、仮りの、便宜の、強いてこの四部作に「小説」の体裁を与えようがために案出された、鷗外自身の、それ自体においては何の生命力をも持つことのない一仮面にすぎないことを暴露している。果して評家は「これ（『かのやうに』）は幸徳事件いらい思想問題に頭をなやませていた山縣公に献策の意志をもって書かれ、贈られたもの、多分に政策的なものであった」（唐木順三『森鷗外』六四頁）、「鷗外は山縣公から危険思想対策、すなわち思想善導の方法を求められ、それに応じて書いたのが『かのやうに』という小説である」（同『森鷗外の人と作品』一一〇頁）と論じて、専らこの作品の思想的内容（「伝統と近代、権威と批判」の「折衷妥協の方法」唐木順三）と作品成立にまつわる経緯にのみ注目して、この作品の前を通り過ぎてしまって差支えないとしているようである。このように論評家の目が自づとこの作品の「思想的内容」や成立史、すなわち非文学的な側面に注がれていることと、先きに触れた鷗外の失策との間には深いつながりがあ

り、この作品がこのような角度からのみ捉えられようとしていることに対する罪の一半は鷗外自身の態度にあるとしなければならない。のみならず鷗外は後年その女婿に宛てて「カノヤウニハ中ニモデエルヲ使ヒアルハ画工一人ニテコレハ旧友岩村忍ニ候（中略）イデエハワイヒンゲルナル事御話申候通ニ候然ラバ全篇揑ネ合セモノナルカト云フニ一層深ク云ヘバ小生ノ一長者ニ対スル心理状態ガ根調トナリ居リソコニ多少ノ性命ハ有之候者ト信ジテ書キタル次第ニ候」（岩波版『鷗外全集』第三十三巻五四一頁）と書いている。事実また「まあ、かうだ。君がさつきから怪物々々と云つてゐる」云々に始まる長広舌、神・伝統・権威・絶対者と合理的思考・科学・近代・虚無主義・無政府主義とのぶつかり合いの渦中に捲き込まれた一人のパル・エクセランスの知的代弁者によつて表白された明治新貴族階級のイデオロギーとして以外には受け取りようのない懸河の弁を前にしては、たとえばこの作品冒頭の「『さうかい』と云つて、奥さんは雪が火を活けて、大きい枠火鉢の中の、真つ白い灰を綺麗に、盛り上げたやうにして置いて、起つて行くのを、矢張不安な顔をして、見送つてゐた。邸では瓦斯が勝手にまで使つてあるのに、奥さんは逆上せると云つて、炭火に当つてゐるのである」などは不自然極まりない小説的ポーズとして、また最後の一行「山の手の日曜日の寂しさが、二人の周囲を依然支配してゐる」などは当り障りのない一篇の締括りとして、好意的には精々のところ極めて不手際な「美的な面」（エンゲルス）として甘受されざるをえまい。こうして道は、マルクス＝エンゲルスがラサルの作品に加えた批評方法へと通じて行く。恐らくこの次元に据え置かれた時、『かのやうに』一篇は、往年の日本社会の動きの一面を活きいきと知らしめるような数々の可能性を孕んでいるという意味において、日本の近代精神史を跡づけようとする者にとつて意義ある一文献となるであろう。しかしその場合、「文学」、そして「芸術」はどこへ行ってしまうのか。それともある思想を、あるいはいわゆる歴史小説の場合には過去のある一片の解釈を、論理的形式に拠らずに、「石垣に沿うて、露に濡れた、老緑の広葉を茂らせてゐる八角全盛が、所々に白い茎を、枝のある燭台のやうに抽き出して、白い花を咲か

せてゐる上に、薄曇の空から日光が少し漏れて、雀が二三羽鳴きながら飛び交はしている」というような、一篇の思想的内容とは内的にさしたる必然的な結びつきを持たない「美学的」幕合を所々に挾むという形式を採って陳述したものが「文学」なのであろうか。そのような形で大衆の耳目に入りやすいようにされた歴史記述、あるいは思想・主張・理論が「文学」なのであろうか。もしそうであるならば、歴史学的分析や解釈、思想史的研究に基づくマルクス＝エンゲルスの批評態度は、まさに「文学」の批評態度として有用且つ整合的である。またいわゆる文学が、言語を、従って概念を、論理を、理念を自已の存在基体とし、関係媒体としている限り、先きに述べた美学と思想の分立主義はいつも妥当する。またこの分立主義が正当化される限りにおいては、われわれは文学を芸術という上位概念に含めるわけには行かず、「芸術」と「文学」とに就いて語らなければならない。しかしこの分立主義を正当化することは同時に、折角築かれた新しい「文学」の世界を再び崩壊させる危険をも意味する。なぜならこのような分立主義の通用しがたいような「文学」――という言葉を使うより仕方のないような作品が存在するからであり、また他面、このような分立主義の刃がその冴えを見せるような作品、たとえばラサルの『フランツ・フォン・ジキンゲン』のような作品によって文学はわれわれにとって魅力ある価値となるのではないからである。逆にむしろ価値としての文学は、この分立主義の行き悩むところに初めて始まるらしく見える。

五、擬態分立主義　マルクス＝エンゲルスはラサルの作品批評文において、殆んど十八世紀の宮廷人的な礼儀正しさで作品の「美学的」な面と「思想的内容」との双方の顔を立てようとしているが、既に見たようにそれは単なる儀礼的ジェスチュアに過ぎず、彼ら両人にとっての真の問題は、作品の「思想的内容」あるいは十六世紀のドイツ農民運動の歴史的把握にあったことは明かであり、その意味において彼らの「分立主義」は見せかけだけの、擬態的なもので

あった。（見せかけだけのものであったにせよ、なぜ彼らは「美学」に一揖せざるをえなかったのかという点に、芸術について考える上での一つの大きな問題が絡んでくるように思われる）そして現代における文学批評上の、同じような擬態としての分立主義は、たとえばワルター・イェンスの批評態度などにも見られる(Walter Jens, Deutsche Literatur der Gegenwart, München 1961.) イェンスは芸術批評の任務についてこう言っている、「自己自身を意識し、歴史的責任に堅く縛られている時代にあって、声を大にして特異なものや異常なものを求める代りに、芸術批評は、何らかの芸術作品の『創られ方』(die Machart) を、その構造を、また手仕事としての完成度を考察すべきであろう。言語分析、文体鑑賞、比喩や形象の即物的な吟味などは、今日の文芸批評文中にこれを求めても殆んど見出されない。——文芸評論家は、われわれが彼らの正体をつかまえにくいような平面において好んで自分の教養を示したがる。つまり彼らは何はともあれ『立言』を尊重する。様式や構造や組立てではなくて、主題と内容が彼らにとっては問題なのである」(S. 49. 傍点筆者) そして文献学者が文学の実体を成しているところの、そのような言語的な面を問題にするとしても、「精密な構造分析はただミイラ化した（過去の）文学作品にのみ行われているにすぎない。なぜ文献学はその諸範疇を、慎重に調節し変化させながら、現代文学にも適用しようとしないのであろうか」（イェンスはこのように作品の構造分析・文体分析を強調しながら、その一方ではいわゆる「解釈学派」を痛烈に非難し、「作品内在的解釈」werkimmanentes Interpretieren はつまるところ「曖昧で主観的な思弁、空論」にすぎず、「『解釈された』芸術作品は結局神秘的な高空飛行の餌食になった」とし、さらに「詩作しうるだけの空想の持ち合わせのなかった者、何と言おうと文献学者が必要とするところの根気と知識とを缺いていた者、『場当りの效果』を求めて知識を疎んじた者は、とかく解釈家と自称した」(S.52.) と書いて、ツューリヒ学派から「猛烈に誹謗された」模様である）彼はまた別の箇処ではこう書いている、「批評から（文学創造への）援助や後援が期待しうるのは、手仕事的で実際的な諸視点が再び文芸評論を導い

て行く時であろう。……必要なのは雑文的に飾り立てられた難解なゼミナール用語ではなくて、簡明で事柄そのものを理解しようとする説明、つまりたとえば接続法の批評、構文分析である。――ある新しいパラグラーフで動詞が現在形になった時、それは何を意味するか。作者はそのことによって何を得、何を失うか。なぜ作者は、それまでのパラグラーフにおけるが如く動詞の過去形を採らなかったのか」(S. 55.)

ところでイェンスは、ヴィーヒェルト Ernst Wiechert やボンゼルス Waldemar Bonsels のような二流三流の作家を論ずるのに、ムージール Robert Musil やブロッホ Hermann Broch やハインリヒ・マン Heinrich Mann や「危険で惑乱的な」カフカ Franz Kafka のすべてを一緒にしたよりも多くの紙幅を割いているような、戦後の若干の文学史の特色の一つとして「文学と内容的価値との、詩と健康との同一視」(S. 136.)ということを挙げている。この指摘は前後の文脈からして当然非難の意味で行われている。従ってこれを裏返しにし、すなわち文学乃至は詩と、内容的価値乃至は健康、換言すれば美とイデオロギー、芸術的具象と思想内容とは分離されるべきだというのがイェンスの見解であると見て差支えない。われわれはここに再び文学批評上の分立主義に出会うわけである。

しかるにこの分立主義の一方のパートナー、すなわち「文学・詩」、美、芸術的具象は、もう一方のパートナー、すなわち「内容的価値・健康」、イデオロギー、思想内容に次第に押しやられて、終には事実上顧みられなくなり、イェンスの分立主義も実は一擬態にすぎなかったことが明かになる。つまり彼は一方においては、今見たように、文学と内容的価値の分離して取扱わるべきことを主張しながら、他方彼は次ぎに見るようにドイツ人に固有の観念偏向を指摘しつつ、後者すなわち内容的価値(健康、イデオロギー、思想内容)イクヲール文学という等式を立ててしまうのである。彼は通俗的・国粋主義的詩学による「文芸」Dichtung と「文学」Literatur の分離を「詩」と「実人生」の分離対立に置き換え、前者をつねに後者の上高く据え置こうとする文学観に触れ、外国では poïte は écrivan とは別に単に

抒情詩人を意味するにすぎないのに、ドイツでは Dichter (poète) は単なる文学者 écrivan や一般の市民よりより高い次元に立つ神秘的な尊厳に包まれた人間であると考えられていると言い、「ひとはいつになったら、美を表面的で滑らかに快いものや感じのいい調和と混同することをやめるのか。批評も『美』でありうるではないか。タブーを破砕する攻撃はなぜつねに『破壊的』と批評されなければならないのか」(S.57.) と反論する そのような意味での俗流国粋主義的詩学の美と、現実とが、予め綺麗に截然と相分かたれてしまう時にこそ、テロリズムが横行する同じ平面で平和な家庭音楽会が催されても少しも不思議ではなくなると書き、「道徳的精神分裂症はもともと二十世紀では家常茶飯事である」というマクス・フリッシュ Max Frisch の言葉を引用している。

さらに彼は芸術と現実との深い嚙み合いを、いや現実が芸術を自巳の内部にすっぽりと抱え込んでしまう状況を指摘する。「原子爆弾の時代には社会批評と自巳分析とは同一事である。ただ撃たれた者のみが撃つことができる。いかなる台座も詩人を一般大衆の上高く持ち上げはしない。『諸君』ではなく『われわれ』が書物に信憑性を与える。ひとが書き批評するのは、ひとがこの人生のまだ生きるに値するものであって貰いたいと念じているからなのである」、「詩人は今日その時代分析の第一の対象である。詩人の描く世界からは――それが写実主義的なものであれ、あるいは幻想的なものであれ――遊びの持つ無拘束的で虚構的なものはなくなっているのである」(S.71.) こうして「詩」と「内容的価値」の同一化を非難し、間接に両者の分離せしめらるべきことを主張したイェンスは、実は紛れもない「人生派」の芸術論者であることを、すなわち事実上「詩」を「内容的価値」の中へ包含してしまおうとする立場の人間であることを暴露する。

このように見てくると、イェンスが同じ書物の中で提起している手仕事的な文体分析その他の文献学的諸要求は果して彼の文学観内部のどこに位置しうるのであろうか。これら両者は、いかにしても有機的に結びつけられえないことは

明かであり、結局彼はいわば裏側から芸術批評上の分立主義を否定したことになる。ここでも再びわれわれは、芸術や文学の実体をいわゆる内容的価値（イェンス）、イデオロギー、思想的内容（エンゲルス）のうちに見ようとする芸術理論家の多くが、なぜ一方のパートナー、美、詩、形式に対して宮廷的儀礼を守ろうとするのか、そしてなぜ芸術を成り立たせている非芸術的、外文学的諸要因には一顧だに与えようとしない芸術至上主義的な論者のように、公然と一元論者、独裁者として立ち現われようとしないのかという疑問を禁じえない。

六、「文学の歴史」と「文化の歴史」　文学が美とイデオロギーという二つの極限的イデーによって相争わてれいるものであることは疑いの余地のないことであって、たとえばコーン（J. Cohn）はこの事情を芸術学、芸術史の面で捉えて次ぎのように言っている、「芸術の歴史は、作品が一つの発展の一環として考察される場合にのみ可能である。――ところが美的価値は箇々の作品を孤立せしめる。しかるに芸術作品は、つねに歴史的に制約された感情状態の表現としてのみ発展の網の目に捉えられる。かかる表現機能が、美的価値とどれほど緊密に結ばれていようとも、両者は絶対に一致することがなく、又、美術史という概念の内包するパラドクスも実にかかる持続的な割目の中に横たわり存する」(Zitiert bei Mahrholz, Literaturgeschicht eund Literaturwissenschaft, Leipzig 1932², S. 62 f.) すなわち歴史的に制約された「表現機能」とは、われわれのいわゆるイデオロギーであり、同じく「美的価値」とはわれわれのいわゆる美である。そして「表現機能」に注目して芸術史を構成するならば、芸術をして芸術たらしめている当のもの、すなわち美的価値が必然的に疎外されることになり、逆に美的価値に着眼するかぎり、芸術史のまさに歴史たる所以のものであるところの作品間の連続的関係は捨て去られてしまう。すなわち芸術史成立の可能性は非連続的な美的価値と連続的な表現機能とをいかにして芸術史という一概念中に整合的に統一しうるかという点に懸かり存する。ツューザルシュに

も全く同様の確認がある、「その上さらに芸術＝学という語結合の深淵的問題性がある。これは結局秩序立てて良心的に究極まで考究されてしかるべき問題である。それなくしてはわれわれがつねに生ける流れの外側にとどまっているよりほかはないような微妙な共鳴（美的体験を指すものと見ることができる・筆者註）と、それなくしてはわれわれが理論の超時間的領域へ高まり行くことの出来ない抽象力（この抽象力の働く結果は、論理と歴史的因果関係への美的価値の解体である・筆者註）との並存（これは美とイデオロギーの双方の救済を意味することになろう）という、考えられうる限りでの大きな危険を冒してまでも」（H. Cysarz, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft, Halle 1926, S. 4 u. 8.）これら二理論家は、初めから修辞学と擬態を拒絶して、美とイデオロギーとを根源的に相互排他的な、芸術を構成する二つの根本的要素として捉え、しかももし芸術学を云々しようとするならば、それはこれら二要素のいずれをも缺くものであってはならないと要求している。しかしそういう要求のいかに貫徹されがたい性質のものであるかは、既に予め「かかる持続的な割目」（コーン）、「深淵的問題性」（ツューザルシュ）の如き言葉に示されており、そのことが逆に芸術や文学の理論的、論理的把握という作業における擬態と修辞学の避けがたさを正当化しているようにも見える。すなわち芸術は、少くともわれわれの論理的思考にとっては、是が非でも一方的に美として、もしそうでなかったならば同じく一方的にイデオロギーとして立ち現われてこなければならないものなのであろうか。

しかしここに、別の方向から、すなわち美の方向から、イデオロギー的なものの一切を拒絶し、その価値否定を図ろうとするクローチェの如き立場がある（B. Croce, Poesie und Nichtpoesie, deutsch von Schlosser, Wien 1925.）

彼はある日、古い歴史学派の学者たちが、ダンテあるいはアリオスト、フォスコロ Foscolo あるいはレオパルディなどの作品には伝記や書誌学や典拠や影響などというものを越えるあるものの存在することの否定しがたいことを余議なく承認せざるをえなくなった時に、つねに口にしていたお題目の一つをふと思い出す。「大作家には美的方法も適用

できるが、群小作家には歴史的方法しか適用できない」若いクローチェは躍気になって反論する、しかしそれは論理的矛盾ではあるまいか。精神的方法、すわち思考の正しい形式は、作家の大小とは無関係である。偉大倭小を問わず、作家はまさに作家であるが故にすべて同一の見方で、つまり文学的に、美的に見られなければならない。それとも群小作家は作家ではないというのであろうか。それならそういう連中に抑々何らかの方法を適用するなどということは無益ではないか。

この若い頃のやりとりを思い出して、彼は相手の言い分にも自分の反論にもそれぞれに採るべきもののあったことを反省する。それは相手が理論的に整理することなく予想し、また彼がその一方の立場の弁護に熱中するの余りに見逃してしまったところの、「文学の歴史と文化の歴史との分離」という考え方であったとする。「大作家、創造的精神の持ち主たちだけが文学の歴史の中に取り入れられ、美的方法で取り扱われなければならない。これに反して三流作家は『歴史的方法』によって取り扱われるべきである。つまり彼らはむしろ文化の歴史、さまざまの時代、民族の意欲や目的設定の歴史の中に取り入れられる。むろん大作家も文化の歴史に関係を持つ。しかしその場合、彼らはもはや彼らの偉大さ、天才性、創造的精神、詩人をして詩人たらしめているところのあるもの quid において眺められるのではなくて、彼らの抽象的な素材に従って、それ故文化的、社会的ないろいろな動きの証人として眺められるにすぎない」

クローチェは常識的、伝統的意味の歴史（風俗史、道徳史、政治史、実践的感情・意欲・行為の歴史）と文学（並びに哲学）の歴史を峻別しようとし、「そうなれば文学が哲学同様もはや歴史の対象、すなわち歴史の上記の形式の対象たりえないことがはっきりする」と書き、彼の念頭にあったような「歴史」の方法こそ、昔の歴史学派の人々が漠然と考えていたところの、偉大な作品に適用されるべき方法であると考えるのであるが、別の論文中の「本来の意味での美学、それはわれわれが決して目を放してはならないところの――なぜならもしそうすれば抑々文学と芸術のイデーは雲

散霧消してしまうであろうから――前提であるにしても、（実際上の具体的な・筆者註）研究や議論のためには好都合な場ではない」という言葉を見ても判るように、彼のいわゆる文学の歴史はほぼ美的諸理念の体系の如きものであろう。それにも拘らず彼が「歴史」という同一の言葉によって、究極的には質的に全く相異なった平面に立つ二つの方法を言い現わそうとしたのは、彼がかつて歴史学派に学んだことの名残りと見るべきであろうか。

さらにまた彼のいわゆる文学の歴史が、美学あるいは美的諸理念の体系の意味に解されなければならないことは、「詩学」の成立の可能性を否定する議論を見ても明かである。

彼によれば、世上行われている「詩学」は、文学という名の、ある特殊な芸術の学問的あるいは哲学的記述とされているが、抑々いくつかの特殊な芸術というものはない。あるのは他でもないただ芸術だけなのであるから、特殊な芸術としての文学というようなものの存在する筈はなく、従って文学に関する特殊で独立の学問、すなわち詩学などというものはないということになる。なぜなら芸術の分類ということは、いろいろの芸術が「外部から物理的に、その表現手段（線、色、音、音節に分たれた音声等）によって」捉えられた場合にのみ可能になるからである。「しかるに芸術作品はつねに一箇の精神的行為である。そして物理的なものから精神的なものへ、物理学の概念から哲学の概念へと道は通じていない。従ってそのような（物理的な）道を通じてえられた諸芸術の分類は、美学的価値をも哲学的価値をも缺くのである」こうしてクローチェは、芸術の諸ジャンルの原理的区分を消去して、ただ芸術というイデーのみを、恐らくいわゆる美のみを学問的(美学的)に取り扱わるべきものとして認めようとする。そしてクローチェの美学の究極に立っていたものは、「人を沈黙させないような芸術作品は無価値な作品である――なぜならそれは言葉によって置き換えられてしまうわけであるから。従って芸術について書く者は、あの恍惚とした呆然自失の状態を支配する沈黙――言葉なき愛を、単に復原または準備するという以上の自惚れを持つことはできない。‥‥」(P. Valéry, Daumier, Les Trésors de

la Peinture Française, Albert Skira, Paris 1938.）とヴァレリが書いた際に念頭に置いていたものに近かったのではあるまいか。クローチェが「極めて除々に、また困難に風俗史・政治史・道徳史から離脱し区別されて行った文学の歴史と哲学の歴史」という時の「歴史」には、イデオロギーや思想的内容、いや抑々当の歴史というものの入る余地はもはやなく、それは逆にそれらのものに対する断乎たる反抗であり、それらの否定であったのではないかと思われる。

（続く）