

昭和

9

小林秀雄

河上徹太郎

中村光夫

山本健吉

文学全集

昭和文学全集



9

小林秀雄

河上徹太郎

中村光夫

山本健吉

昭和文学全集

第9巻

昭和六二年一月一日 初版第一刷発行

著者——小林秀雄 河上徹太郎 中村光夫 山本健吉

発行者——相賀徹夫

発行所——小学館

一〇二東京都千代田区一ツ橋二丁目三番一号

振替 東京八二〇〇番

電話 編集・〇三二二九二一四三五一

業務・〇三二二三〇一五三三三

販売・〇三二二三〇一五七二九

印刷——大日本印刷株式会社

製本——大日本印刷株式会社

若林製本工場

用紙——三菱製紙株式会社

著者検印は省略いたしました

定価=4,000円

Printed in Japan ISBN4-09-568009-1

© KIYOMI KOBAYASHI AYA KAWAKAMI

MITSUO NAKAMURA KENKICHI YAMAMOTO 1987

*造本には十分注意しておりますが、万一、落丁・乱丁などの不良品がありましたら、おとりかえいたします。*本書の内容の一部または全部を、無断で複写複製(コピー)することは、法律で認められた場合を除き、著者および出版者の権利の侵害となりますので、その場合はあらかじめ小社まで許諾を求めてください。

目次

96 事変と文学

100 無常という事

127 モオツアルト

152 中原中也の思い出

156 ボードレール

161 「白痴」について II

204 感想

208 考えるヒント I

275 花見

278 三島君のこと

280 信ずることと知ること

291 「本居宣長」補記

310 正宗白鳥の作について

小林秀雄 5

7 様々なる意匠

16 志賀直哉

23 横光利一

29 Xへの手紙

42 故郷を失った文学

47 レオ・シエストフの「悲劇の哲学」

53 私小説論

68 思想と実生活

73 「悪霊」について

90 ドストエフスキイの生活 序

河上徹太郎 351

353 自然人と純粹人

358 純粹言語考

363 事實の世紀

367 配給された自由

369 自主生産される自由

371 シューベルトの抒情味

375 モツアルトの憂鬱

378 「タンホイザー」幻想

383 私の詩と眞実

日本のアウトサイダーより

444 内村鑑三

460 正統思想について

469 吉田松陰——武と儒による人間像

579 象徴派の人生

592 風邪熱談義

594 我儘

中村光夫 597

虚実より

599 小さなキャベツ

605 パリ、明治五年

617 アニマル

623 シャボン玉に映る

642 妄想

665 グロテスク

701 戦争まで

志賀直哉論 より

775 祖父直道

791 内村鑑三

805 ふたたび政治小説を

815 文学は老年の事業である

817 老いの微笑 I

山本健吉 825

827 古典と現代文学

912 詩の自覚の歴史 序章

926 いのちとかたち 第一章、第四章

958 天際の借景

960 時雨の円通寺

962 侘、寂、茶

964 一期一会、一座建立、独座観念

966 刻意と卒意

968 道頓堀の『メデイア』

970 時間性の抹殺（挨拶と滑稽）より

976 余呉の海、路通、芭蕉

983 拒み通す心

986 「軽み」と「重み」と

992 漂泊と思郷と

1000 短歌 その器を充たすもの

1008 公正の精神

1012 孤児なる芸術

十二の肖像画 より

1019 三島由紀夫

1027 中野重治

1037 小林秀雄——『白鳥・宜長・言葉』について

1039 武田泰淳——『司馬遷』再論

1045 井上靖——『本覚坊遺文』一説

1048 『雪国』——「徒勞」「鏡」「木魂」

1051 『山の音』序説——「忘却」「回想」「夢」「幻」

1055 天草四郎

1069 朝永氏最晩年の思想

1073 作家アルバム

解説

1081 小林秀雄……白洲正子

1088 河上徹太郎……吉田熙生

1096 中村光夫……菅野昭正

1104 山本健吉……上田三四一

年譜

1111 小林秀雄……吉田熙生

1116 河上徹太郎……竹内清己

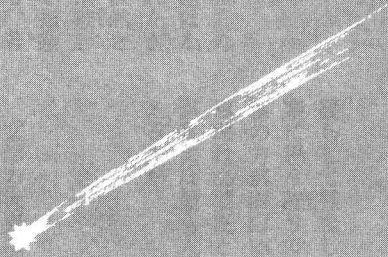
1121 中村光夫……遠藤祐

1126 山本健吉……比護隆界

1132 底本について

1134 用字用語について

小林秀雄



様々なる意匠

懷疑は、恐らくは叡智（ほうち）の始めかも知れない、然し、叡智の始る処に芸術は終るのだ。
 アンドレ・ジイド

1

吾々（われら）にとって幸福な事か不幸な事か知らないが、世に一つとして簡単に片付く問題はない。遠い昔、人間が意識と共に与えられた言葉という吾々の思索の唯一の武器は、依然として昔乍らの魔術を止めない。劣悪を指嗾（しんせき）しない如何なる崇高な言葉もなく、崇高を指嗾しない如何なる劣悪な言葉もない。而も、もし言葉がその人心眩惑（じんしんげんわく）の魔術を捨てたら恐らく影に過ぎまい。

私は、ここで問題を提出したり解決したり仕様とは思わぬ。私はただ世の騒然たる文芸批評家等が、騒然と行動する必要の為に認め振りをした種々な事実を拾い上げ度いと思ふ。私はただ、彼等が何故にあらゆる意匠を

凝らして登場しなければならぬかを、少々不審に思う許りである。私には常に舞台より楽屋の方が面白い。この様な私にも、やっぱり軍略は必要だとするなら、「搦手（なつか）から」、これが私には最も人性論的法則に適った軍略に見えるのだ。

2

文学の世界に詩人が棲み、小説家が棲んでいる様に、文芸批評家というものが棲んでいる。詩人にとっては詩を創ることが希いであり、小説家にとっては小説を創る事が希いである。では、文芸批評家にとっては文芸批評を書く事が希いであるか？ 恐らくこの事実

は多くの逆説を孕んでいる。「自分の嗜好に従って人を評するのは容易な

事だ」と、人は言う。然し、尺度に従って人を評する事も等しく苦もない業である。常に生き生きとした嗜好を有し、常に潑刺（せきせき）たる尺度を持つという事だけが容易ではないのである。人々は人の嗜好というものと尺度というものとの別々に考えてみる、が、別々に考えてみるだけだ、精神と肉体とを別々に考えてみる様に。例えば月の世界に住むことは人間の空想となる事は出来るが、人間の欲望となる事は出来ない。守銭奴は金を蓄める、だから彼は金を欲しがるのである。人は可能なものしか真に望まぬものである。これが恰も嗜好と尺度との論理関係である。生き生きとした嗜好なくして、如何にして潑刺たる尺度を持ち得よう。だが、論理家等の忘れがちな事実はその先きにある。つまり、批評という純一な精神活動を嗜好と尺度とに区別して考えてみても何等不都合はない以上、吾々は批評の方法を如何に精密に論理付けても差支えない。だが、批評の方法が如何に精密に点検されようが、その批評が人を動かすか動かさないかという問題とは何んの関係もないという事である。例えば、人は恋文の修辭字を検討する事によって己れの恋愛の実現を期するかも知れない、然し斯くして実現した恋愛を恋文研究の成果と信ずるなら彼は馬鹿である。或は、彼は何か別の事を実現してしまつたに

相違ない。

嘗て主観批評或は印象批評の弊害という事が色々論じられた事があつた。然し結局「好き嫌いで人をとやかく言うな」という常識道徳の或は礼儀作法の法則の周りをうろついたに過ぎなかつた。或は攻撃されたものは主観批評でも印象批評でもなかつたかも知れない。「批評になつていない批評」というものだったかも知れない。「批評になつていない批評の弊害」では話が解りすぎて議論にならないから、という筋合いのものだったかも知れない。兎も角私には印象批評という文学史家の一術語が何を語るか全く明瞭でないが、次の事実は大変明瞭だ。所謂印象批評の御手本、例えばポオドレエルの文芸批評を前にして、舟が波に掬われる様に、繊鋭な解析と潑刺たる感受性の運動に、私が浚われて了うという事である。この時、彼の魔術に憑かれつつも、私が正しく眺めるものは、嗜好の形式でもなく尺度の形式でもなく無双の情熱の形式をとつた彼の夢だ。それは正しく批評ではあるが又彼の独白でもある。人は如何にして批評というものと自意識というものとを區別し得よう。彼の批評の魔力は、彼が批評するとは自覚する事である事を明瞭に悟つた点に存する。批評の対象が己れであると他人であるとは一つの事であつて二つの事でない。

い。批評とは既に己れの夢を懐疑的に語る事ではないのか！

ここで私はだらしの無い言葉が乙に構えているのに突き当る、批評の普遍性、と。だが、古来如何なる芸術家が普遍性などという怪物を狙つたか？ 彼等は例外なく個体を狙つたのである。あらゆる世にあらゆる場所に通ずる真実を語ろうと希つたのではない、ただ個々の真実を出来るだけ誠実に出来るだけ完全に語ろうと希つただけである。ゲエテが普遍的な所以は彼がすぐれて国民的であつたが為だ、彼が国民的であつた所以は彼がすぐれて個性的であつたが為だ。範疇的先験的真実ではない限り、あらゆる人間的眞実の保証を、それが人間的であるという事実以外に、諸君は何処に求めようとするのか？ 文芸批評とても同じ事だ、批評はそれとは別だという根拠は何処にもないのである。最上の批評は常に最も個性的である。そして独断的という概念と個性的という概念とは異なるのである。

方向を転換させよう。人は様々な可能性を抱いてこの世に生れて来る。彼は科学者にもなれたらう、軍人にもなれたらう、小説家にもなれたらう、然し彼は彼以外のものにはなれなかつた。これは驚くべき事実である。この事実を換言すれば、人は種々な眞実を発見

する事は出来るが、発見した眞実をすべて所有する事は出来ない、或る人の大脳皮質には種々の眞実が観念として棲息するであろうが、彼の全身を血球と共に循る眞実は唯一つあるのみだという事である。雲が雨を作り雨が雲を作る様に、環境は人を作り人は環境を作る、斯く言わば弁証法的に統一された事実、世の所謂宿命の眞の意味があるとすれば、血球と共に循る一眞実とはその人の宿命の異名である。或る人の眞の性格といい、芸術家の獨創性といい又異つたものを指すのではないのである。この人間存在の巖然たる眞実は、あらゆる最上芸術家は身を以て制作するという單純な強力な理由によって、彼の作品に移入され、彼の作品の性格を拵へている。

芸術家達のどんなに純粹な仕事でも、科学者が純粹な水と呼ぶ意味で純粹なものはない。彼等の仕事は常に、種々の色彩、種々の陰翳を擁して豊富である。この豊富性の為に、私は、彼等の作品から思ふ処を抽象する事が出来る、と言う事は又何を抽象しても何物かが残るといふ事だ。この豊富性の裡を彷徨して、私は、その作家の思想を完全に了解したと信ずる、その途端、不思議な角度から、新しい思想の断片が私を見る。見られたが最後、断片はもはや断片ではない、忽ち拡

大して、今了解した私の思想を呑んで了うという事が起る。この彷徨は恰も解析によって己れの姿を捕えようとする彷徨に等しい。こうして私は、私の解析の眩暈の末、傑作の豊富性の底を流れる、作者の宿命の主調低音をきくのである。この時私の騒然たる夢はやみ、私の心が私の言葉を語り始める、この時私は私の批評の可能を悟るのである。

私は文芸批評家達が様々な思想の制度をもつて武装していることを兎や角い権利はない。ただ鎧よろいというものは安全ではあろうが、随分重たいものだろうと思う許りだ。然し、彼等がどんな性格を持っていようと、批評の対象がその宿命を明かす時まで待っていられないという短気は、私には常に不審な事である。

扱あつかて今は最後の逆説を語る時だ。若し私が所謂文学界の独身者文芸批評家たる事を希い、而も最も素晴らしい独身者となる事を生涯の希いとするならば、今私が長々と語つた処の結論として、次の様な英雄的であると同程度に馬鹿馬鹿しい格言を信じなければなるまい。

「私は、バルザックが『人間喜劇』を書いた様に、あらゆる天才等の喜劇を書かねばならぬ」と。

3

マルクス主義文学、——恐らく今日の批評壇に最も活躍するこの意匠の構造は、それが政策論的意匠であるが為に、他の様々な芸術論的意匠に較べて、一番単純明瞭なものに見えるのであるが、あらゆる人間精神の意匠は、人間たる刻印を捺おさされてゐるが為に、様々な議論を巻き起し得るのである。

ギリシアの昔、詩人はプラトンの「共和国」から追放された。今日、マルクスは詩人を、その「資本論」から追放した。これは決して今日マルクスの弟子達の文芸批評中で、政治という偶像と芸術という偶像とが、価値の対立に就いて鼯いたち鼠ねずみごっこをする態の問題ではない。一つの情熱が一つの情熱を追放した問題なのだ。或る情熱は或る情熱を追放する、然し如何なる形態の情熱もこの地球の外に追われる事はない。そして地球の外には追われぬという事を保証してくれるものは、又この無力にして全能なる地球以外にはないのである。

私は「プロレタリアの為に芸術せよ」という言葉を好かないし、「芸術の為に芸術せよ」という言葉も好かない。こういう言葉は修辭として様々な陰翳を含むであろうが、竟に何

物も語らないからである。国家の為に戦うのと己れの為に戦うのとどちらが苦しい事であるか？ 同じ事だ。人に「プロレタリアの為に芸術せよ」と教えるのは「芸術の為に芸術せよ」と教えるのと等しく容易な事であるが、教えられた芸術家にとっては、どちらにしても同じ様に困難な事である。

凡およそあらゆる観念学は人間の意識に決してその基礎を置くものではない。マルクスが言った様に、「意識とは意識された存在以外の何物でもあり得ない」のである。或る人の観念学は常にその人の全存在にかかつている。その人の宿命にかかつている。怠惰も人間のある種の権利であるから、或る小説家が観念学に無関心である事は何等差支えない。然し、観念学を支持するものは、常に理論ではなく人間の生活の意力である限り、それは一つの現実である。或る現実は無関心でいる事は許されるが、現実を嘲笑する事は誰にも許されてはいない。

若し、卓すべれたプロレタリア作者の作品にあるプロレタリアの観念学が、人を動かすとすれば、それはあらゆる卓れた作品が有する観念学と同様に、作品と絶対関係に於いてあるからだ、作者の血液をもって染色されているからだ。若しもこの血液を洗い去つたものに動かされるものがあるとすれば、それは「粉

飾した心のみが粉飾に動かされる」という自然の狡猾なる理法に依るのである。

卓れた芸術は、常に或る人の眸が心を貫くが如き現実性を持つてゐるものだ。人間を現実への情熱に導かないあらゆる表象の建築は便覧に過ぎない。人は便覧をもつて右に曲れば街へ出ると教える事は出来ない。然し、坐つた人間を立たせる事は出来ない。人は便覧によつて動きはしない、事件によつて動かされるのだ。強力な観念学は事件である、強力な芸術も亦事件である。かかる時、「プロレタリア運動の為に芸術を利用せよ」と、社会運動家達が、その運動の為に芸術という事件を利用せんとするのは剛巧である。彼等は芸術家に「プロレタリア社会実現の目的意識を持って」と命令する。何等かの意味で宗教を持たぬ人間がない様に、芸術家が目的意識を持たぬものはないのである。目的がなければ生活の展開を規定するものがない。然し、目的を目指して進んでも目的は生活の把握であるから、目的は生活に帰つて来る。芸術家にとつて目的意識とは、彼の創造の理論に外ならない。創造の理論とは彼の宿命の理論以外の何物でもない。そして、芸術家等が各自各様の宿命の理論に忠実である事を如何ともし難いのである。この外に若し目的意識なるものがあるとするれば、毒にも薬にもならぬもの

である。毒にも薬にもならぬものを、吾々は亡霊とさえ呼ぶ勞はいらない。

「時代意識を持って」ということも、マルクス主義文学の論議と共に屢々言われる言葉である。如何なる時代もその時代特有の色彩をもち音調をもつものだ。しかしそれは飽く迄も色彩であり音調であつて、吾々が明瞭に眺め得る風景ではない。吾々の眼前に明瞭なもの、その時代の色彩、その時代の音調の産んだ様々な表象の建築のみである。世紀がその最も生々しい神話を語るのは、吾々がその世紀の渦中にあつて最も無意識に最も潑刺と行動している時に限る。私はアルマン・リボオの言葉を想ひ出す。「人体の内部感覚というものは、明瞭には、局部麻酔によつて逆説的に知り得るのみだ」と。恐らく十九世紀文学の最大の情熱の一つである自意識というものをもつて実現し、又これによつて斃死したポオドレエルは、正にリボオの言を敢行した天才であつた。私は所謂時代意識なるものが二十世紀文学の情熱となるのかどうか知らない。まして二十世紀が二十世紀のポオドレエルを生むかどうかを知らないが、時代意識というものがあるという事、時代意識を同じくするという事は明瞭な事である。時代意識は自意識より大き過ぎもしなければ小さ過ぎもしないとは明瞭な事である。

扱つて次は「芸術の為の芸術」という古風な意匠である。古風といつても矢鱈に古風なものではない、ギリシアの芸術家等が、或はルネサンスの芸術家等が、こんな言葉を理解した筈はないからである。

「自然は芸術を模倣する」という信心は、例えば恐らくスタンダールが、その「赤と黒」によつて多くのソレリアンの出現を予期した如く、芸術の正しい信心ではあるが、芸術が自然を模倣しない限り自然は芸術を模倣しない。スタンダールはこの世から借用したものを、この世に返却したに過ぎない。彼は己れの仕事が生を動かすと信する前に、己れが世に烈しく動かされる事を希つたのだ。故に、「芸術の為の芸術」とは、自然は芸術を模倣するというが如き積極的陶酔の形式を示すものではなく、寧ろ、自然が、或は社会が、芸術を捨てたという衰弱の形式を示す。人はこの世に動かされつつこの世を捨てる事は出来ない、この世を捨てようと希う事は出来ない。世捨て人とは世を捨てた人ではない、世が捨てた人である。ある世紀が有機体として潑刺たる神話を有する時、その世紀の芸術家達に、「芸術の為の芸術」とは了解し難い愚劣であろう。ある世紀が極度に解体し衰弱して何等の要望も持つ事がないとしたら又芸術も存在しない。

現代は建設の神話を持つているのか、それとも頽廢の神話を持つているのか知らないが、私は日本の若いプロレタリア文学者が、彼等が宿命の人間学をもつて其作品を血塗らんとしているという事をあんまり信用していない。又、若い知的エビキュリアン達が自ら眩惑する程の神速な懷疑の夢を抱いているという事もあんまり信用してはいない。

諸君の精神が、どんなに焦燥な夢を持つと、どんなに緩慢に夢みようとしても、諸君の心臓は早くも鼓動しまい。否、諸君の脳髓の最重要部は、自然と同じ速度で夢みているであろう。この人間性格の本質を、諸君が輕蔑する限り、例えば井原西鶴の如きアントロポロジイの達人が、諸君を描いて「当世何々氣質」と呼ぼうとも諸君に文句はないのである。

4

芸術の性格は、この世を離れた美の国を、この世を離れた真の世界を、吾々に見せて呉れる事にはなく、そこには常に人間情熱が、最も明瞭な記号として存するという点にある。芸術の有する永遠の觀念というのが如きは美学者等の発明にかかる妖怪に過ぎず、作品が神来を現そうと、非情を現そうと、氣魄を

現そうと、人間臭を離るべくもない。芸術は常に最も人間的な遊戯であり、人間臭の最も逆説的な表現である。例えば天平の彫刻は、人の言うが如く非個性的だが、非個性的という事は非人間的という事にはならない。天平人等は、己れの作品をこの世から決定的に独立したものと仕様と企図したのではない、唯、個性というのが如き觀念的な近代人の有する怪物を、彼等は知らなかつたに過ぎない。吾々が彼等の造型に動かされる所以は、彼等の造型を彼等の心として感ずるからである。

人は芸術というものを対象化して眺める時、或る表象の喚起する或る感動として考えるか、或る感動を喚起する或る表象として考えるか二途しかない。ここに恐らくあらゆる芸術中の月たらず美学というものが、少くとも芸術家にとっては無用の長物である所以がある。觀念的美学者は、芸術の構造を如何様にも精密に説明する事が出来る、なぜなら彼等にとつて結局芸術とは様々な芸術的感動の総和以外の何物も意味してはいないからだ。

実証的美学者等は、芸術がこの世に出現する法則に就いて如何様にも正確な図式を作る事が出来る、何故なら、彼等にとつて芸術とは人間歴史が生む様々な表現技術の一種に他ならない為である。然し芸術家にとつて芸術とは感動の対象でもなければ思索の対象でもない、実践である。作品とは、彼にとつて、己れのたてた里程碑に過ぎない、彼に重要なものは歩く事である。この里程碑を見る人々が、その効果によつて何を感じ何処へ行くかは、作者の与り知らぬ処である。詩人が詩の最後の行を書き了つた時、戦の記念碑が一つ出来るのみである。記念碑は竟に記念碑に過ぎない、かかる死物が永遠に生きるとするならば、それは生きた人が世々を通じてそれに交渉するからに過ぎない。

人の世に水が存在した瞬間に、人は恐らく水というものを了解したのであろう。然し水を正〇をもつて表現した事は新しい事である。芸術家は常に新しい形を創造しなければならぬ。だが、彼に重要なものは新しい形ではなく、新しい形を創る過程であるが、この過程は各人の秘密の闇である。然し、私は少くとも、この闇黒を命とする者にとつて、世を貨幣の如く、商品の如く横行する、例えば、「写実主義」とか「象徴主義」とかいう言葉が凡そ一般と逕庭ある意味を持つという事は示し得るだろう。

神が人間に自然を与えるに際し、これを命名しつつ人間に明かしたという事は、恐らく神の叡智であつたらう。又、人間が火を發明した様に人類という言葉を發明した事も尊敬すべき事であらう。然し人々は、その各自の

内面論理を捨てて、言葉本来のすばらしい社会的実践性の海に投身して了った。人々はこの報酬として生き生きとした社会関係を獲得したが、又、罰として、言葉はさまざまなる意匠として、彼等の法則をもって、彼等の魔術をもって人々を支配するに至ったのである。

そこで言葉の魔術を行わんとする詩人は、先づ言葉の魔術の構造を自覚する事から始めるのである。

子供は母親から海は青いものだとかえらるる。この子供が品川の海を写生しようとして、眼前の海の色を見た時、それが青くもない赤くもない事を感じて、愕然として、色鉛筆を投げだしたとしたら彼は天才だ、然し、嘗て世間にそんな怪物は生れなかつただけだ。それなら子供は「海は青い」という概念を持つていたのであるか？ だが、品川湾の傍に住む子供は、品川湾なくして海を考え得まい。子供にとつて言葉は概念を指すのでもなく対象を指すのでもない。言葉がこの中間を彷徨する事は、子供がこの世に成長する為の必須な条件である。そして人間は生涯を通じて半分は子供である。では子供を大人とするあの半分は何か？ 人はこれを論理と称するのである。つまり言葉の実践的公共性に、論理の公共性を附加する事によって子供は大人となる。この言葉の二重の公共性を拒

絶する事が詩人の実践の前提となるのである。中天にかかった満月は五寸に見える、理論はこの外観の虚偽を明かすが、五寸に見えるという現象自身は何等の錯誤も含んではいない。人は目覚めて夢の愚を笑う、だが、夢は夢独特の影像をもって真実だ。フロオベルはモオパッサンに「世に一つとして同じ樹はない石はない」と教えた。これは、自然の無限に豊富な外貌を尊敬せよという事である。

然しこの言葉はもう一つの真実を語っている。それは、世の中に、一つとして同じ「世に一つとして同じ樹はない石はない」という言葉もないという事実である。言葉も亦各自の陰翳を有する各自の外貌をもって無限である。虚言も虚言たる現象に於いて何等の錯誤も含んではいないのだ。「人間喜劇」を書くとしたバルザックの眼に、恐らく最も驚くべきものと見えた事は、人の世が各々異つた無限なる外貌をもって、あるが儘であるという事であつたのだ。彼には、あらゆるものが神秘であるという事と、あらゆるものが明瞭であるという事とは二つの事ではないのである。如何なる理論も自然の皮膚に最も瑣細な傷すらつつける事は不可能であるし、又、彼の眼にとつて、自然の皮膚の下に何物かを探らんとする事は愚劣な事であつたのだ。そういう人には、「写実主義」なる朦朧たる意匠の

裸形は明瞭に狂詩人ジェラルド・ネルヴァルの言葉の裡に存するではないか、「この世のものであろうがなかるうが、私が斯くも明瞭に見た処を、私は疑う事は出来ぬ」と。かかる時、「写実主義」とは、芸術家にとつては、彼の存在の根本的規定を指すではないか、彼等が各自の資質に従つて、各自の夢を築かんとする地盤を指すではないか。

扱て、私はもう少し解析を進めよう。吾々の心の裡のものであろうが、心の外のものであろうが、あらゆる現象を、現実として具体として受け入れる謙譲は、最上芸術家の実践の前提ではあろうが、実践ではない。彼の困難は、この上に如何なる夢を築かんとするかに存するのであつて、恐らく或る芸術的稟質には自明とも見えるそういう実践の前提という様な安易なる境域には存しない。

「写実主義」という言葉に凡そ対蹠的に使われている「象徴主義」という言葉がある。一体美学者等の使用する象徴という言葉は、或は記号と象徴との相違を明らかにする如何なる理論があるか？ 美学者等の能弁は、比喩は影像による概念の表現で、象徴は影像による概念の印象の表現である等々を語る。では、例えばボオの有名な「鐘樓の悪魔」は比喩でもなければ象徴でもないだろ

う。又、象徴は存在と意味とが合致した内的必然性をもった記号である、等々を語る。だが結局象徴とは上等な記号である、という以上を語り得ない。而もある記号を上等にするか下等にするかはこれを見る人々の勝手に属する。

一八四九年、エドガア・ポオの死と共に、その無類の冒険、詩歌からあらゆる夾雑物を取り去り、その本質を決定的に孤立させようとした意図は、ポオドレエルによって継承され、マラルメの秘教に至つてその頂点に達した。人はこの文学運動を「象徴主義」と呼んだのである。然し、この運動は、絶望的に精密な理智達によつて戦われた最も知的な、言わば言語上の唯物主義の運動であつて、恐らく彼等にとつては「象徴主義」などという名称は凡そ安価な気のないものに見える態のものであつたのである。浪漫派音楽家ワグネル、ベルリオズ等が音によつて文学的效果を狙つた事を彼等は逆用し、文字を音の如き実質あるものとなし、これを蒐集して音楽的效果を出そうとした。もう少し精密に言えば、彼等が捉えた、或は捉え得たと信じた心の一状態は、音楽の如く律動して、確定した言葉をもつては表現出来ないものであつた。各自独立した言葉の諸影象が、互に錯交して初めて喚起され得るが如き態のものであつた。然し音

楽は、最も厳正に規定された楽器を通じて現れる。而も吾々の耳は楽音と雑音とを截然と區別する構造を持つてゐる。音の純粹は、言葉の猥雑朦朧たる無限の変貌に較ぶべくもない。而もなお、彼等が言葉の形像のみによつて表現さるべき音楽的心境があると信じただけに、彼等の不幸があり、或は彼等の栄光があつた。

そこで、彼等の心情に冷淡な人々には、作品の効果が朦朧としているという理由で、芸もなく「象徴主義」と呼ばれたのである。然し、彼等は、唯、己れの世界を出来るだけ直接に、忠実に、写し出そうと努めたに過ぎぬのだ。マラルメの十四行詩は最も鮮明な彼の心の形態そのものである。それが朦朧たる姿をとるのは、吾々がそれから何物かを抽象しようとするが為である。マラルメは、決して象徴的存在を求めて新しい国を駆けたのではない、マラルメ自身が新しい国であつたのだ、新しい肉体であつたのだ。かかる時、彼等の問題は正しく最も精妙なる「写実主義」の問題ではないか。

故に、象徴とは芸術作品の効果に關して起る問題であつて作者の実践に關して起る問題ではないのである。そこで、私は、作品の効果の生む作品の象徴的価値なるものの役割も、結局大したものではない所以を点検しよ

う。だがこの事実の発見には何等の洞見も必要としない。人々はただ生意氣な顔をして作品を読まなければいいのである。

小説は問題の証明ではない。証明の可能性である。大小説は常に、先ずその潑刺たる思想感情の波をもつて吾々を捕えるであらう。然し若し吾々が欲するならば、この感動が冷却し晶化した処に様々な問題或は様々な問題の解決の可能性を発見し得るのである。そして或る作品がその裡に如何なる問題を蔵するか判別出来ぬほど生動していればいる程、この可能性は豊富なのである。作品の有する象徴的価値なるものは、この可能性の一形式に過ぎない。「ドン・キホオテ」は人間性という象徴的真理の豪奢な衣を纏つて、星の世界までも飛んで行くだろう。然し私には、檻に入れられたドン・キホオテと、悲しげに従つて行くサンチョとの会話が、どんなにすばらしい生ま生ましましで描かれているかを見るだけで充分だ。「神曲」が、生身のダンテの優しい、或は兇暴な現実の夢に貫かれているかを見るだけで充分である。

靈感という様なものは、誠実な芸術家の拒絶する処であらう。彼等の仕事は飽く迄も意識的な活動であらう。詩人は己れの詩作を観察しつつ詩作しなければならぬ。だが弱小

な人間にとって悲しい事には、彼の詩作過程という現実と、その成果である作品の効果という現実とは、截然と區別された二つの世界だ。詩人は如何にして、己れの表現せんと意識した効果を完全に表現し得ようか。己れの作品の思いも掛けぬ効果の出現を、如何にして己れの詩作過程の裡に辿り得ようか。では、芸術の制作とは意図と効果をへだてた深淵上の最も無意識な繩戯であるか？ 天才と狂気が親しい仲である様に、芸術と愚劣とは切っても切れぬ縁者であるか？

恐らくここに最も本質的な意味で技巧の問題が現れる。だが、誰がこの世界の秘密を窺い得よう。たとえ私が詩人であつたとしても、私は私の技巧の秘密を誰に明かし得よう。

5

私はマルキシズムの認識論を読んだ時、グウルモンの言葉を思い出した。「ニイチエという男は奇態な男だ。気違いの様になって常識を説いただけだ」と。私はこの単純ないや味を好かないが、私はただ次の平凡な事が言いたい。

脳細胞から意識を引き出す唯物論も、精神から存在を引き出す観念論も等しく否定した

マルクスの唯物史観に於ける「物」とは、飄々たる精神ではない事は勿論だが、又固定した物質でもない。認識論中への、素朴な實在論の果敢な、精密な導入による彼の唯物史観は、現代に於ける見事な人間存在の根本的理解の形式ではあるが、彼の如き理解をもつ事は人々の常識生活を少しも便利にはしない。換言すれば常識は、マルクスの理解を自明であるという口実で巧みに回避する。或は常識にとってマルクスの理解の根本規定は、美しすぎる真理である。或は飛躍して高所より見れば、大衆にとってかかる根本規定を理解するという事は、ブルジョアの生活とプロレタリアの生活とを問わず、精神の生活であると肉体の生活であるとを問わず、彼等が日々生活する事に他ならないのである。現代人の意識とマルクス唯物論との不離を説くが如きは形而上学的酔狂に過ぎない。現代を支配するものはマルクス唯物史観に於ける「物」ではない、彼が明瞭に指定した商品という物である。バルザックが、この世があるが儘だと観する時、あるが儘とは彼にとって人間存在の根本的理解の形式である。だが彼の理解を獲得する事は、人々の生活にとって最も不便な事に相違ないのである。更に一步を進めれば、バルザックが「人間喜劇」を書く時、これを己れの認識論から眺めたら、

己れが「人間喜劇」を書く事も亦あるが儘なる人の世のあるが儘なる一形態に過ぎまい。而も亦、己れが「人間喜劇」を書く事から眺めたら、己れの人間理解の根本規定は蒼然として光を失う概念に過ぎまい。このバルザック個人に於ける理論と実践との論理関係はまたマルクス個人にとっても同様でなければならぬ。更に一步を進めて、この二人は各自が生きた時代の根本性格を写さんとして、己れの仕事の前提として、眼前に生き生きとした現実以外には何物も欲しなかつたという点で、何等異なる処はない。二人はただ異つた各自の宿命を持つていただけである。

世のマルクス主義文芸批評家は、こんな事実、こんな論理を、最も単純なものとして笑うかも知れない。然し、諸君の脳中に於いてマルクス観念学なるものは、理論に貫かれた実践でもなく、実践に貫かれた理論でもなく、なっているではないか。正に商品の一形態となつて商品の魔術をふるつてゐるではないか。商品は世を支配するとマルクス主義は語る、だが、このマルクス主義が一意匠として人間の脳中を横行する時、それは立派な商品である。そして、この変貌は、人に商品は世を支配するという平凡な事実を忘れさせる力をもつものである。

私は、最後に、私の触れなかつた、二つの