

〈共同研究報告〉

## 日本モダニズム文藝史のために

——新たな構想

### 日本近現代文藝史の新構想

本稿では、第二次世界大戦後の日本で主流になっていた「自然主義」対「反自然主義」という日本近代文学史の分析スキームを完全に解体し、文藝表現観と文藝表現の様式 (style) を指標に、広い意味での象徴主義を主流においた文藝史を新たに構想する。そのために、文藝 (literary art) をめぐる近代的概念体系 (conceptual system) とその組み換えの過程を明らかにし、宗教や自然科学との関連を示しながら、藝術観と藝術全般の様式の変化のなかで文藝表現の変化を跡づけるために、絵画史における印象主義から「モダニズム」と呼ぶ用法を採用する。印象主義は、外界を受けとる人間の感覚や意識に根ざそうとする姿勢を藝術表現上に示したものであり、その意味で、のちの現象学と共通の根をもち、今日につながる現代的な表現の態度のはじまりを意味するからである。

鈴木貞美

従来用いられてきた一九二〇年代後半から顕著になる新傾向については、「狭義のモダニズム」と呼び、ここにいう広義のモダニズムの流れに、どのような変化が起こったことによって、それが生じたのかを明らかにする。従来の狭義のモダニズムを基準にするならば、ここにいるのはモダニズム前史ないし“early modernism” (早期モダニズム) からの流れということになる。

本稿は、次の三章で構成する。第一章「文藝という概念」では、日本および東アジアにおける文藝 (狭義の「文学」、文字で記された言語藝術) という概念について、広義の「文学」の日本の特殊性——ヨーロッパ語の“humanities”の翻訳語として成立したものが、ヨーロッパと異なり、宗教の叙述、「漢文」と呼ばれる中国語による記述、また民衆文藝を内包する——と関連させつつ、ごく簡単に示す。その上で、それがヨーロッパの一九世紀後期に台頭した象徴主義が帯びていた神秘的宗教性を受容し、藝術の普遍性、永遠

性の観念とアジア主義や文化相対主義をともなつて展開する様子を概括する。日本の象徴主義は、イギリス、フランス、ドイツの、それぞれに異なる傾向の象徴主義を受容しつつ、東洋的伝統を織り込みながら、多彩に展開したものだだったが、その核心に「普遍的な生命の表現」という表現観をもっていた。これは国際的な前衛美術にも認められるものである。

第二章「美術におけるモダニズム」では、印象主義、象徴主義、アーリー・モダニズムの流れを一連のものとしてとらえ、その刺戟を受けながら、二〇世紀前期の日本の美術がたどった歩みを概観する。

第三章「文藝におけるモダニズム」では、二〇世紀前期の日本美術と並行する文藝表現の動向を概観する。そして、それと狭義のモダニズムの顕著な傾向である表現の形式と構成法への強い関心との連続性と断絶を示す。ただし、広義のモダニズムの中には、もうひとつ、表現の即興性にかける流れも生まれていた。小説においては「しゃべるように書く」饒舌体で、それが一九三五年前後に、狭義のモダニズムに対して、ポスト・モダニズムともいふべき「この小説の小説」形式を生んでいたことをも指摘する<sup>①</sup>。

#### 一、文藝という概念

「文藝」の語は、もとの中国語では、文字による学藝全般を意味し、「文学」「藝文」と、ほぼ同義だった。明治期に、英語

“literature”の中義 (“the humanities”) 広義は著作一般)の翻訳語として、まず学藝一般(広義)、ついで大学の文学部など、「人文学」を意味する「文学」(中義)がひろがり、一般化した。この中義がひろがることによって、広義はほぼ見られなくなる。

ヨーロッパ近代における“humanities”が“theology”に対するもので、“national language”による“polite literature”に限定され、“popular literature”を排除していたのに対し、日本の「人文学」は「宗教」(近代的概念によって括られた神道、儒学、仏教など)の記述、“national language”ではない漢文の記述、“popular literature”をもふくむものだった。その中義の「文学」と区別するため、文字による言語藝術を意味する狭義の「文学」(中義の日本的な「文学」と特殊性を同じくする)には「美文学」「純文学」が用いられていた。一九一〇年ころ、文壇形成期に、文壇人たちは、この「純文学」を「文学」と呼ぶようになる<sup>②</sup>。

それは、今日の藝術一般を意味する新造語「美術」(中義)が、専門家のあいだで絵画や彫塑に限定され(狭義)、「文学」と横並びの関係になったのと、論理的にも時期的にもほぼ同時だった(なお、明治期の「美術」は“fine art”の訳語として成立したが、広義には学藝一般を指す伝統的な「藝術」のうち、高級なものを指す「藝」とほぼ同じ用法も見られる<sup>③</sup>)。

そのころ、ヨーロッパの文藝の紹介に活躍した上田敏(二八七四〜一九二六)らは「文学」と「美術」とをあわせて「文藝」と呼ん

でいたが、やがて一般に、“literary art”（文字に記す言語藝術）の訳語としての「文藝」が狭義の「文学」と同義で用いられるようになっていった。そして、昭和戦前期までの「文学」には、先に見た中義と狭義とが併存し、とくに中義に立って狭義を尊重する流れがあった。第二次大戦後には狭義が一般化するが、中義も一部に受け継がれた。<sup>(4)</sup>

なお、一九三五年ころ、「純文学」には、もうひとつの用法が登場する。「時代もの」「探偵小説」を勤労大衆のものとして発展させようとする「大衆文藝」ないしは「大衆文学」(mass literature)運動が一九二五年前後に盛んになり、一九三五年ころ、これにユーモア小説など当代風俗小説をふくめて、娯楽性の高い小説ジャンルとする規範が成立すると、それに対して一部の人びとが、藝術性の高さを誇るものを「純文学」と称した。が、その是非や分類をめぐって論議が続ぎ、概念化されていたとはいえない。第二次大戦後に、小説は文藝ジャーナリズムの制度の上で、「純文学」「中間小説」「大衆小説」の三つに分けられたが、一九六一年の純文学変質論争によって、「純文学」「大衆文学」の二項対立スキームがつくられ、これが長く定着していた。しかし、一般に、藝術性、思想性、娯楽性の多寡をもって、小説を二分することなど原理的に不可能であり、このスキームが無効であることはいまでもない。<sup>(5)</sup>

次に、「文学」がすべての学問を意味するものでなく、「人文学」の範囲に限定されてのちの、宗教、自然科学と文藝との関係について

見ておく。これまでの議論は、これらについて決定的に認識を欠いていたからである。これでは、二〇世紀前期の文藝概念と表現の傾向について見渡しをえられるはずがない。

### 一―1 宗教と文藝

日本の「文学」は、その中義も狭義も、明治期から宗教と密接に関連して展開していた。英語“literature”の中義、すなわち人文学は、欧米ではキリスト教神学や宗教書に対して人間の言葉として優れたものについていうのが基本だったのに対し、日本の「人文学」は、神道、儒教、仏教、道家思想なども範囲に入れて展開した。当初、文部省は、ヨーロッパの大学のキリスト教神学部に相当する「教科」という学部——「皇学」（神道系を中心とする公家の伝統的教養）と儒学を教育研究内容とする——を構想していたが、東京大学が発足したとき、その姿はなく、それらは和漢文学科のうちで教育研究されることになった。このような制度がとられたのは、神道、儒教、道家思想など、仏教を除く東洋の伝統的な教えがキリスト教を基準にした宗教の定義（教祖、教典、礼拝所、聖職者を備えたもの）に入りにくいこと、ヨーロッパでも民族主義が自民族神話などを藝術に取り入れる動きが盛んになっていたこと、欧米の人文学がキリスト教にとつて邪教や異端に属する宗教に関連する言語作品を扱う態度にならぬ、東洋の伝統的な教えを「人文学」の範疇に入れて考えたこと、多く「漢文」で書かれた神・儒・仏の古典を日本の「人

文学」の範囲に収めることで西欧列強より長い知の歴史伝統を誇ろうとしたことなどが重なったことだろう。

ドイツで言語学を学んで近代的な言語ナショナルリズムに立つて漢語廃止などを主張し、やがて国語政策の中樞に立つことになる上田万年（一八六七―一九三七）も、日清戦争後には、織田得能『法華経講義』（一八九九）「序」で、「我国文学と最密接なる関係ある」法華、維摩の二経、とくに法華経について「その文辭の巧妙なる、文学上の絶対価値亦極めて饒多なるをや」といい、「そもそも法華経の如きは世界の文学なり。万世不朽の文学なり。東西文明の混合融合せんとする今後に於ては、更に一層の研究を要すべきものなり」と述べている。<sup>6)</sup>この「東西文明の混合融合せんとする今後」と述べられた展望は、一九一〇年代に「西洋と東洋の調和」や「西洋と東洋の接点としての日本」がさかんに唱えられるようになる傾向<sup>7)</sup>を予見していた。

二〇世紀への転換期には、帝国主義に反対し、また民族独立を主張する人びとが神秘的象徴主義を盛んにした。ウィリアム・バトラー・イェーツ (William Butler Yeats, 1865-1939) らは産業革命を呪詛するウィリアム・ブレイク (William Blake, 1757-1827) の詩を神秘的象徴主義として発掘、礼賛し、ケルト神話とアイルランド独立運動とを結びつけた藝術運動を展開した。ロンドン留学中（一八七八―七九）にワーズワース (William Wordsworth, 1770-1850) などの詩にふれたラビンドラナート・タゴール (Rabindranath Tagore,

1861-1941) は、インド・ベンガルに帰郷後、ヒンドゥーの教えやその古典であるウパニシャッド (Upanisad) の精神をうたう詩や散文に活躍しはじめ、ベンガル語の詩集『ギーターンジャリ』 (Gitānālī, 1909、自ら英訳、1912) にイェーツが序文を寄せ、絶賛するなど詩人たちのロンドン・ベンガル・ネットワークがつけられた。

タゴールは一九一三年にアジア人ではじめてノーベル文学賞を受賞する。タゴールの最初の来日（一九一六）は熱狂的な歓迎を受けた。お雇い外国人でヘーゲル哲学の教師として来日したアーネスト・

フェノロサ (Ernest Francisco Fenolosa, 1853-1908) とともに東洋の伝統美術の発掘にあたった岡倉天心（一八六二―一九一三）が、インドでタゴールと親交を結び（一九〇三）、東洋主義を深めて、『東洋の理想——日本美術を中心に』 (The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan, 1903) では雪舟らの山水画を、『茶の本』 (The Book of Tea, 1906) では千利休（一五二二―九一）の茶を、道教の「気」に基づく美学としてとらえ、これらを東洋の高い精神性の現れと国際的に喧伝したこともよく知られる。<sup>8)</sup>

このように「文学」や「美術」の概念は、日本では宗教の聖典や宗教思想と融合する広い意味で用いられていた。それは、美を真や善、すなわち理性的判断と切り離して考えるエマニュエル・カント『判断力批判』 (Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, 1790) に発するヨーロッパの近代的な藝術観が浸透し、藝術家という職業が分化する以前に、スピリチュアリズムでヘーゲリアンだったフェノロサ

の「美術真説」(一八八二)が受容されていたことととも<sup>9)</sup>、神秘的な宗教観を帯びた象徴主義藝術が何の抵抗もなく受け入れられる下地をつくっていた。そして、日本はイギリスと結んで帝国主義への道を進みながら、他方でアジアの独立を擁護するという二重の立場をとっていたため、また、先にふれた「西洋と東洋の調和」が合言葉になる風潮とあいまって、これらの伝統主義、アジア主義は、国策とぶつかることはなかった。

そして、物質文明の展開に対して、生命の危機感を覚え、生命中心主義が渦巻き、それに精神的価値を重んじる文化主義が重なり、「宇宙生命」すなわち普遍的な生命の表現という藝術観が主流になっていった。ここでは、宗教も自然科学も一体のものとして藝術を展開する傾向が生じた。たとえば、大正期を代表する詩人、北原白秋(一八八五―一九四二)は、詩集『白金之独楽』(一九一四)で宗教的法悦と性の陶酔を重ねる破天荒な作風を示したかと思えば、『童謡復興』(一九二二)などでは、西洋文明化に走り、知育偏重に陥ったものとして明治以来の文部省教育、その一環としての「唱歌」を非難し、自然発生的な無垢な「童心」という考えと生物観察とをあわせて論じている。<sup>10)</sup>

## 一―2 自然科学と文藝

宗教と自然科学を一体のもののようにして藝術が展開したことを、奇異に感じるとしたら、それは今日、宗教と自然科学はまったく相

反する思考形態のように考えるのが一般的になっているからだろう。これについても日本の近代的概念体系において自然科学の占める位置の特殊性と、一九世紀後期から二〇世紀への転換期にかけての科学思想の展開とのふたつの面から再考しなおさなくてはならない。

日本の近代的概念体系において自然科学の占める位置の特殊性は、ヨーロッパ近代の学術体系においては、自然科学(natural science)と技術(technology)の乖離がはなはだしく、科学と技術をセットとして扱う習慣がなく、総合大学(university)内に工学部(faculty of technology or engineering)が設けられるようになったのも、大勢としては一九七〇年代といつてよい。これはコンピューター・サイエンスの発達に対応したものである。ところが、日本においては、科学と技術はむしろ分離せずに考える傾向が強く、帝国大学の創立時から工学部が設けられた。これには東アジアにおいては伝統的に技術の位置が高かったこと、日本が富国強兵を国是としたこと、ヨーロッパでエネルギー工学が自然科学の一分野として認められたことなどが関係しているよう。その機運はかなり早くから察知されており――幕末にオランダのライデン大学に学んだ西周(一八二九―九七)の講義録『百学連環』中にイギリスにおけるエネルギー還元主義への着目が見える――、イギリスでエネルギー概念を統一したウィリアム・ランキン(William John Macquorn Rankine, 1820―20)の弟子、ヘンリー・ダイヤー(Henry Dyer, 1848―1918)ほか八人のイギリス人教師を工部省が招いて一八七三年に工学寮を開校し、

一八七七年に「工部大学校」と改称、六年制の専門学校としていたことなどにも、それは明らかである。

そして、それは、概念の問題としては、幕末の先覚者、佐久間象山（一八一一～一六四）が大砲の製作を目論んで幕府に提出した「文久二年九月の上書」（一八六二）に、朱子学を学ぶ者は、みな西洋の学藝物理学を学ぶべきであると主張しているように、科学と技術を分離することなく、「天理」を第一原理とする朱子学の学問体系のうち包摂しようとする態度があったことに起因しよう。<sup>(1)</sup>これによって、宗教も自然科学も「天理」によって統一されているはずのものとされる。

ヨーロッパにおける自然科学の発達もキリスト教の創造主の知恵を明らかにするという情熱に支えられてきたし、また一九世紀には理論神論が盛んになる。それゆえ、宗教と科学の近接を東洋的特殊性ということはできないが、他方、一九世紀半ばのヨーロッパでは経験主義に立つ懐疑論や実験主義が台頭していた。その一角をなすハーバート・スペンサー（Herbert Spencer, 1820-1903）の思想が日本で人気を集めた割には、神の存在も、エネルギー保存則も実験できないゆえに、信じられないとする実験主義はひろまらなかったということだ。にもかかわらず、知識人は同じ流れに立つ印象主義や感覚的经验論には敏感に反応し、瞬く間にひろがった。これについては、のちに考察しよう。

もうひとつの一九世紀後期から二〇世紀への転換期にかけての科

学思想の展開とは、上記したエネルギー概念の統一からエネルギー一元論（energetics、エネルギー還元主義）が物理学の世界を制覇し、哲学者や心理学者が「精神のエネルギー」という概念を用いる傾向が生じたことである。エネルギー一元論は、エネルギー概念で、すべての現象を説明できるとするもので、音速の単位にその名を残すオーストリアの物理学者、エルンスト・マッハ（Ernst Mach, 1838-1916）や、触媒の働きや反応速度など、化学反応についての基礎理論を築き、一九〇九年にノーベル化学賞を受賞したウィルヘルム・オストワルト（Wilhelm Ostwald, 1853-1932）らは、一八八〇年代中期からアトム概念も仮説にすぎないとしていた。オーストリアの物理学者、ボルツマン（Ludwig Eduard Boltzmann, 1844-1906）は、エントロピーは分子のランダムな運動の平均値と説いて、統計力学の基礎を築いたが、一時は「最後の原子論者」といわれるほどだった。彼は、エネルギー一元論との論争のただなかで自殺した。しかし、統計力学が発展を見せ、またアインシュタイン（Albert Einstein, 1879-1955）が特殊相対性理論とともに質量とエネルギーとは見方、考え方のちがいに由来するもので、等価値であることを説き（一九〇五）、量子力学が展開し、一個の粒子の位置と運動量、また時間の関係が定まらないことを論証したハイゼンベルク（Werner Karl Heisenberg, 1901-1976）の不確定性原理（一九二七）などによって、エネルギー一元論の季節は終わった。オストワルトも晩年にはエネルギー一元論を離れた。

しかし、この間に、宇宙の総エネルギー量は恒常的に保たれるというエネルギー保存則に立ち、その循環によって発生学、形態学、系統学などの生物諸学を統一する生態学を構想したドイツ生物学の大御所、エルンスト・ヘッケル (Ernst Heinrich Haeckel, 1834-1919) の思想など、「宇宙の生命エネルギー」を想定する思潮が国際的に渦巻いた。ベルクソン『創造的進化』(Henri Bergson, *L'évolution*

*creative*, 1907) が、その原理とするのは「宇宙の生命エネルギー」とその跳躍である。ベルクソンは、心霊や夢の研究の可能性を論じる講演などをまとめた『精神のエネルギー』(*L'énergie spirituelle*, 1919)でも、自然科学における計量分析一辺等主義を数値還元主義と批判し、計量化に頼らない科学のあり方を主張しているが、これは、潜在的な性欲を「リビドー」という語を用いて説明するフロイトの精神分析学に典型的に見られるように、逆に計量化できないものまでをエネルギーによって説くことで自然科学への接近を装う傾向とないませになりながら、また原子論体系と併存させたままで、漠然とした「エネルギー」概念を流行させる一因にもなった。こうして人文学や藝術にもエネルギー——日本語では、しばしば「勢力」——という概念が浸透した<sup>12)</sup>。日本の二〇世紀への転換期には、この流れを受けて大正生命主義が渦巻き、巨大な潮流となつてゆく。

なお、この時節には、多元世界、多次元空間論などと関係させてのことだろうが、アインシュタインが物理学と仏教の世界観が近い関係にあると説いたりしたことが刺戟になり、日本の仏教雑誌など

に、容易に物理学の問題を引き合いに出して仏教の観念を論じる傾向が見られる。こうして宗教と自然科学とをなймаぜにした世界観が「生命」という言葉を蝶番のようにして展開することになる。一例として徳富蘆花のエッセイ集『み、ずのたはごと』より「食はれるもの」(一九二二)の一節をあげる。

優勝劣敗は天理である。弱肉強食は自然である。宇宙は生命(いのち)のとりやりである。(中略)畢竟宇宙は是れ環(わ)、生命は共通、強い者も弱い、弱い者も強い、死ぬるものが生き、生きるものが死に、勝つ者が負け、負ける者が勝ち、食ふ者が食はれ、食はれるものも却て食ふ。般若心経(はんにゃしんきょう)に所謂、不増不減(ふぞうふげん)不生不滅(ふしょうふめつ)不垢不淨(ふこうふじやう)、宇宙の本体は正に此である。<sup>13)</sup>

「優勝劣敗は天理である。弱肉強食は自然である」は、もちろんダーウインの生物進化論によるものだが、それが『般若心経』の一節、「不増不減不生不垢不淨」と組みあわされている。ここにはダーウィニズムと仏教の観念をともし「天理」と見、そのふたつをなймаぜにしたひとつの宇宙観がつくられていることがよくわかる。蘆花の思想遍歴に照らしているなら、これはキリスト教の「永遠の生命」という観念を、いや、レフ・トルストイ『懺悔』(Dev Nikolavich Tolstoi, *A Confession*, 1879-81)にいう「神は生命である」という命題を生物進化論と仏教思想によって翻訳したものと

つてよい。

そんな組みあわせが成りたつのは、物理学にいう「エネルギー保存則」——それも計量化しうる物理的な概念ではなく、ひとつの観念となったそれ——が媒介になっているにちがいない。つまり、ここには「エネルギー保存則」のエネルギーを「生命」におきかえた、全宇宙における「生命保存則」とでもいうような考えが記されていることになる。

宇宙の「生命」の総量は無限である、というならまだしも、不変であるなどという考えが仏教思想のなかにあるとは思えない。「不増不減」は量の不変性をいっているとしても、つづく「不生不滅」は生まれることも滅することもないという意味で、いわば現在する生命の否定である。「不垢不淨」とあわせて、現象のすべてを否認することばで、「色即是空」と同じだ。生物の生命が一定量であるなどという考えが、仏教にあるはずがないのである。

### — 3 日本における自然主義文藝の内実

自然科学と文藝との関連については、とりわけ自然主義を基準にとる文学史観の検討が必要になるだろう。エミール・ゾラ「実験小説」(Émile Zola, *Le Roman expérimental*, 1880) は、フランスの当代実験生理学の第一人者、クロード・ベルナール『実験医学序説』(Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, 1865) に学び、人間は生理的、遺伝的素質と環境によって形成され

るという考えを小説の上で実験すると宣言したものだだったが、これは、実証主義哲学の後押しを受けて隆盛を見せ、生理学などを取り込みながらヨーロッパにひろがったもので、さらにゲオルク・ブランドス『一九世紀文学主潮』(Georg Morris Cohen Brandes, *Hovedstrø mningerne i det 19de Aarhundredes Litteratur*, 1872-90) がブルジョワ社会の欺瞞を暴くイプセン「人形の家」(Henrik Johan Ibsen, *Et dukkehjem*, 1879) などの作風をふくめた思潮として概括し、あたかも一九世紀後半の藝術思潮の主流であるかのように描きだした。これによって「自然主義」文藝の範囲が拡大したために、のち、日本での議論に混乱がもたらされることになる。

この「自然主義」を日本で受容した流れを、基準とする文学史観が、第二次世界大戦後の日本では長く支配的だった。リアリズムの展開として肯定する代表的な評論家が平野謙(一九〇七〜七八)、ロマン主義からの転落と否定的な立場から論じたのが中村光夫(一九一〇〜八八)だった。中村光夫は日本自然主義には「ロマン主義の要素もあつた」、また「封建的な家制度」によって狭隘になったなど、その独自性について述べもしたが、しかし、これらは、そもそも日露戦争後の文藝の理論と創作の実態からまったく離れた観念的な議論にすぎない。なぜなら、当時の文壇では、ヨーロッパでは自然主義が衰退し、象徴主義が台頭していることがよく知られており、作家も批評家も、それぞれが独自の理念を摸索し、その理念も、いわば「自然主義以降」を目指していたのである。その作風がゾラ

イズムと呼ばれた時期の永井荷風でさえ、ゾラの生涯をよく見渡す評伝「エミール・ゾラと其の小説」(一九〇三)を書いていた。<sup>15)</sup>「自然主義」のラッパ手だった批評家、長谷川天溪(二八七六―一九四〇)も「不自然主義は果たして美か」(一九〇二)では、ゾラの自然科学主義を批判し、心理学に立つそれを主張するなど、ヨーロッパ自然主義の基準を逸脱していた。

その方向を広い意味での象徴主義に導いたのは、森鷗外『審美新説』(一九〇〇)だった。ドイツの感情移入美学の提唱者の一人、ヨハネス・フォルケルト『美学上の時事問題』(Johannes Volkelt, *Ästhetische Zeitfragen*, 1895)の大部分を紹介したもので、そこでは「自然主義は、もう終わった」などと言われるが、「後自然主義」(Nach-naturalismus)が自然の「深秘なる内性」の暴露へ向かっていることと、自然の深秘すなわち神秘に向かう象徴主義とは、実は本質を同じくしていること、また近代人の「神経質」(Nervosität)な特質が「現実の感覚」より「空想的な感覚」を重んじ、象徴主義をさかんにしているなどが述べられている。<sup>16)</sup>

そもそも一九世紀ヨーロッパで、“naturalism”は、一般に機械文明の展開に対する自然志向の意味で用いられていた。その博物学志向には、自然の造物主としての神を敬う自然神学ないしは理神論の傾向がともなう。これは、渡り鳥の驚くべき飛行距離やミツバチの社会的な営みなどの本能の不思議、自然の背後の神秘へと人びとの関心を惹きつけた。そして、イプセンやハウプトマン (Gerhart

Hauptmann, 1862-1946)ら、一時期、社会の因習と闘う姿勢を見せ、ブランドス『一九世紀文学主潮』が「自然主義」の一角に組み入れた作家たちが、象徴的暗示やメルヘン風の作風に向かいはじめた。

そして、その動向を察知した日本の象徴主義は、印象主義やウィリアム・ジェイムズ (William James, 1842-1910)、西田幾多郎 (一八七〇―一九四五)の直接経験(純粹経験)論に触発されながら、神秘的宗教観を開示するフランス語圏の象徴主義、その刺戟を受けたイギリス象徴主義、またヘーゲル美学に発する感情移入美学による情調を醸し出すことに力を傾けるドイツ象徴主義を東洋の伝統思想で受け止め、ないまぜにしながら展開した。その内実はともかくとして「自然主義」という符牒で呼ばれていた文藝は、一九一〇年を前後して、すなわち性欲を意味するものであるかのように見なされ、非難を浴びて凋落し、実作では、情趣や情調を醸し出す作風が一世を風靡する時期を迎える。森鷗外が後盾になった文藝雑誌『スバル』から出た北原白秋の詩集『邪宗門』(一九〇九)、吉井勇(一八八六―一九六〇)の歌集『酒ほがび』(一九一〇)、また旅藝人の生活情緒を滲ませた長田幹彦(一八八七―一九六四)の小説『滲』(一九一〇―一九二二)などがブームを呼んだ。

そして、ほぼ同時期に、フランスから帰国した永井荷風(一八七九―一九五九)、上田敏によって物質文明の展開や生存闘争の世の中に対して生命観の充実を求める「享楽主義」が提唱され、谷崎潤一

郎（一八八六―一九六五）らがこの流れにのって登場し、デカダンの美学が開花してゆく。<sup>17</sup>

## 二、美術におけるモダニズム (modernism in fine arts)

モダニズム（近代主義）は一般に、当代に比較的近い時期の風潮を指す語だが、キリスト教では世俗化や三位一体説の否定、社会史では産業社会化など、それぞれの分野で特定の内容を指して用いられている。欧米の藝術、とくに美術と建築においては、伝統的な様式や価値を拒絶するところに出発する運動を呼び、美術史には次の三つを起点にする用法がある。

### 二―1 三つのモダニズム

①一八六〇年代にはじまるフランスの印象派 (impressionism) から一八八〇年代にジョルジュ・スーラ (George Seurat, 1859-91) が宣言した色彩分割法を中心とする新印象派 (neo-impressionism)、象徴主義 (symbolism) や一九世紀末から二〇世紀初頭にかけてのアル・ヌーヴォー (art nouveau) から呼ぶ場合。

②二〇世紀初頭にはじまるフランスの野獣派 (fauvisme、一九〇五―)、立体派 (cubisme、一九〇七―)、ドイツを中心にした表現主義 (expressionism、一九〇五―) から構成主義 (constructivism、一九二二―) やロシア・フォルマリズム (一九

一七―) への展開、ベルクソン『創造的進化』(一九〇七) が説いた「宇宙の生命エネルギー」の跳躍が世界の動因という考えをヒントにしてイタリアの未来派 (futurismo、一九〇九―)、イギリスのヴォルテイシズム (vorticism、渦派、一九一四―) など が生まれ、さらに抽象美術 (abstract art) へ向かう動きなどから呼ぶ場合。

なお、英語圏で用いられる「後期印象派」(postimpressionism) は、イギリスの批評家ロジャー・フライ (Roger Eliot Fry, 1866-1934) が一九一〇―一一年にロンドンで開催した「マネと後期印象派」展に由来する名で、ゴーギャン (Paul Gauguin, 1848-1903)、ゴッホ (Vincent van Gogh, 1853-90)、セザンヌ (Paul Cézanne, 1839-1906) (印象派のなかで制作していたが、ゴーギャンらが二〇世紀に入ってから称揚した) を呼ぶ。さらにアンリ・マティス (Henri Matisse, 1869-1954) らをふくめる場合や、新印象派以降、ナビ派 (Les Nabis) など をふくめて呼ぶ場合もある。

③第一次大戦中にダダ (dada、一九一六―)、戦後にシュルレアリスム (surrealism、一九二四―) などが起こったことを起点に呼ぶ場合。原始社会の呪術に用いる道具など原始性や素朴さを歎ぶプリミティヴ・アートへの志向も育ってくる。

二〇世紀前中期の「モダニズム」は、しばしば前衛藝術、アヴァンギャルド (avant-garde) とも称され、二〇世紀前期のそれを「アーリー・モダニズム」(early modernism)、第一次世界大戦以降、一

九二〇年代にさかんになった流れを「モダニズム」と呼びわけける用語法が比較的安定して用いられてきた。それらの流れは、ロシアなどでは一時期、革命運動と結びついて展開し、また二〇世紀を通じて商業広告や生活用品のデザインにまで浸透してゆく。

## 二―2 新たな見方

だが、一九九〇年代に、象徴主義から表現主義などアーリー・モダニズムへ連続する流れをとらえる動きが起こった。たとえばフランスの美術では、象徴主義の巨匠、ギュスターヴ・モロー (Gustave Moreau, 1826-98) の絵画で、主題 (subject) の輪郭がぼやけてアンフォルメル (informel) に移つてゆくことが愛好家には知られている。抽象絵画 (abstract) に向かう衝動は、一九世紀末にはじまっていたといつてよい。そして、モローの弟子たちの何人かが野獣派の主要メンバーになった。さらにいえばヨーロッパの東洋趣味 (Orientalism) 、日本趣味 (Japonism) も、印象派から象徴主義にかけて連続性が充分認められる。

ヨーロッパでは一九世紀中期を頂点とする自然主義 (naturalism) の興隆ののち、二〇世紀への転換期にかけて、認識の端緒として感覚や印象を重視する哲学が高まり、また自然の背後や内奥への志向が強まり、象徴主義が開花する。精神の無限の解放を目指すロマン主義のなかに胚胎していた異教的神秘世界をシンボリックに表現する技法が全面化したものといつてよい。二〇世紀前期には、後期印

象派 (post-impressionism) 、象徴主義と表現主義などアーリー・モダニズムは交錯しつつ展開していたのが実際で、それらは「普遍的な生命の表現」という観念に支えられて、一九二〇年代から多様な傾向をもつ狭義のモダニズムに分化していった。<sup>(18)</sup>

これらのヨーロッパ美術の動きは、日本では一九〇〇年前後から一九二〇年代にかけて先端的な知識人によって、次つぎに紹介され、ヨーロッパと同様、混在したまま展開した。一九一〇年代から二〇年前後にかけて、洋画に萬鉄五郎 (一八八五―一九二七) のフォーヴィズムや立体派、神原泰 (一八九八―一九九七)、東郷青児 (一八九七―一九七八) らの未来派や表現主義、尾形亀之助 (一九〇〇―四二) の構成主義ふうの作品も現れた。日本画にも、大胆な構図をとる速水御舟 (一八九四―一九三五)、平井椋仙 (一八八九―一九六九)、尾竹竹坡 (一八七八―一九三六)、ゴーギャンの影響の露わな土田麦僊 (一八八七―一九三六)、表現主義ふうの稲垣仲静 (一八九七―一九二二) らが登場した。また南画復興の動きが中村不折 (一八六六―一九四三) あたりから夭逝した村山槐多 (一八九六―一九一九) ら象徴主義や前衛的な油絵を手がけた者にもひろがり、晩年、陽明学への傾斜を深めた富岡鉄斎 (一八三六―一九二四) の墨絵の画風が表現主義と類比して評価されるなどの動きも見られる。なお、日露戦争後に着物などに江戸小紋が流行し、その植物の柄はアール・ヌーヴォーの流行と見分けがつかない。

そして、村山知義 (一九〇一―七七) が一九二八年にドイツから

帰国、震災後の東京で、オブジェ制作を発表し、日本におけるモダニズム美術は本格的展開期に入る。古賀春江（一八九五～一九三三）らが活躍、一九三〇年代に高潮期を迎える。これらの動きは「新興美術」とも呼ばれ、文藝をふくめて「新興藝術」と呼ばれることもある。

また、一九二〇年代のモダニズム藝術運動は国際的に見て、ファシズムや社会主義革命思想と結びついて展開する傾向が強かった。イタリア未来派を率いたマリネッティ（Filippo Tommaso Marinetti, 1878-1944）は、ムッソリーニ（Benito Mussolini, 1883-1945）と盟友となり、他方、フランスでシュルレアリスムをリードしたアンドレ・ブルトン（André Breton, 1896-1966）とポール・エリュアール（Paul Eluard, 1895-1952）は、一時期、コミュニズムに接近した。村山知義もドイツでマルクス主義政党（社会民主党）に参加していた。

### 二、文藝におけるモダニズム (modernism in literary art)

欧米文藝の「モダニズム」は、英語詩における二〇世紀前半のイマジズム (imagism) や、詩人、アポリネールが名づけたフランスのエスプリ・ヌーヴォー (esprit nouveau) などをおけるのが通例である。エズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) がイマジズムを喧伝するようになったきっかけは、二〇世紀への転換期にロンドンで、野口米次郎（二八七五～一九四七）から芭蕉俳諧を少ない言葉で精神の高みを表現する「東洋の象徴主義」と紹介されたことだった。

た。エスプリ・ヌーヴォーの短詩にも俳諧のユーモアが好んで取り入れられた。フランスとドイツの前衛藝術運動に活躍したイヴァン・ゴル (Ivan Goll, 1891-1950) が「表現派は日本の Haikai を手本にする」と論じた文章が一九二六年に荻原井泉水（一八八四～一九七六）の率いる新興俳句雑誌『層雲』<sup>(19)</sup>に紹介され、それをヒントに荻原朔太郎（二八八六～一九四二）は「象徴の本質」（一九二六）で「世界に冠たる日本の象徴詩」をうたいはじめる。ソ連の映画監督、エイゼンシュタイン (Sergei Mikhailovich Eisenstein, 1898-1948) のモンタージュ技法も俳句の取り合わせの技法をヒントのひとつにしていた。

日本のモダニズム文藝については、俳諧の国際的な受容関係とともに、印象主義、象徴主義、アール・モダニズムにあたる作風が実際に連続して展開し、その中から狭義のモダニズムが分化する道筋を考えるべきであろう。

### 三―1 印象主義

外光のもとで対象を感覚がとらえたままに描写する外光派 (pleinairisme) や印象主義絵画の受容は、正岡子規（一八六七～一九〇二）が印象明瞭と趣向の多彩さを俳諧、短歌、「叙事文」（二八九九）のモットーにしたことが典型的である。同じころ、国木田独步（二八七一～一九〇八）は「自然の日記」を書くことを試み、それを「今の武蔵野」（一九〇一、『武蔵野』中「武蔵野」）に一年を通じた案

内記ふうにまとめるが、絵画とちがつて文章なので、時間の経緯によって印象の移りゆく様を書くことになる。ツルゲーネフ『獵人日記』(Zapiski ohotnika, 1847-52) 中「あゝ、わ」(Rendezvous) の二葉亭四迷訳(一八八八)が時間の推移に伴う景色の変化を描いていることに触発されたことも知られている。その中には歩みながら光景が変化の様を描く試みも見える。独歩は「自然の日記」を徳富蘆花(一八六八―一九二七)にも勧め、蘆花は「自然に対する五分時」(一八九九)など情景の変化を書くスケッチ集を『自然と人生』(一九〇〇)中にまとめる。これは長く文章の規範とされた。

文章の印象主義は、ドイツ感情移入(emphasis)美学の受容と交錯しつつ、田山花袋(一八七一―一九三〇)の「平面描写」論や岩野泡鳴(一八七三―一九二〇)の「一元描写」論を生む。ともに視点人物が感覚で受けとった印象に限り、別の語り手の視点を導入しないことを意味するが、ややちがいもある。田山花袋「事実の人生」(一九〇六)では「事実を事実の儘自然に書く」ことを主張していたが、「文章講壇——写生といふこと」(一九〇七年七月)では、島崎藤村「黄昏」(一九〇七)を例にあげて、人物の「外部内部」をとらえた「立体的写生」、ないしは「主観と客観の一致」、また「一人称」(的視点)と「三人称」(的視点)の「渾然一致」を推奨するところに向かっていた。そして、『蒲団』が発表された翌月の「象徴派」(一九〇七年一月、『インキ壺』所収、一九〇三)では、ヨーロッパの「自然主義」が「純客観」に出発しながら、近代人の神

経過敏さゆえに、「主観的傾向」を増して、「空想、深秘、象徴」へ向かっていると述べている。これが、フォルケルト『美学上の時事問題』を紹介した森鷗外『審美新説』の内容を踏襲していることは明らかだろう。

そして、『生』に於ける試み(一九〇八)になると「単に作者の主観を加へないのみならず、客観の事象に対しても少しもその内部に立ち入らず、又人物の内部精神にも立ち入らず、たゞ見たま、聴いたま、触れたま、の現象さながらに書く」ことへと論点移動している。これが彼のいう「平面描写」の内実と見てよい。この場合、花袋は「人物の内部」に立ち入ることを避ける<sup>20</sup>。すなわち感情移入は拒否されている。翌年の「描写論」(一九一一)では、フランス印象派絵画を手本に、「自然を其まゝに写さうと」「自分を空<sup>びや</sup>しうして」、かつ作者の人格の一切を「具象的に顕はさうと」することに「描写」の要諦があると述べている。ここで人格の一切とは、絵に画家独自の対象の見方が表れることなどを意味している。

岩野泡鳴の場合には、視点人物の印象に徹することが、すなわち「生命の現れ」としての記述とされるしくみで考えられており、「生命」の象徴主義である<sup>21</sup>。このしくみについて、次節で述べる。

すでに、詩にも彫刻にも活躍した高村光太郎(一八八三―一九五六)のエッセイ「緑色の太陽」(一九一〇)が「もし、太陽が緑色に見えたら、緑色に描いてよい」という印象主義を宣言していた。こうして、感覚こそが唯一確実なもので、個性を決定するという表現

観がハウトウものにまでひろがっていった。<sup>22)</sup>

そして、高村光太郎「緑色の太陽」は、同時にローカル・カラーの尊重も打ち出していた。江戸時代の民謡集などの翻刻も盛んになり、象徴詩人や藝術家たちは郷土に根ざした民衆の心をうたう方向をとる。<sup>23)</sup>これと先に述べた北原白秋の童謡論における自然発生性の賛美とは生命主義という根をひとつにしている。

### 三―2 象徴主義

「象徴」は“symbol”の訳語で、抽象的な観念が具体的な象をとった徴を意味する。修辞学では暗喩の一種だが、ある観念を具象物で置きかえて示すことをいう。「男性のシンボル」のように男性の属性の全体をそのものに代表させることが一般的に了解される場合もあるが、何が何の象徴になるかは、その文化圏の習慣によって決まる。たとえば中世ヨーロッパでは愛の象徴をバラとした。宗教体系が大きな役割を果たし、儀式において器物や言語は象徴として用いられるので、近代美学では原始宗教に伴うものとして美的価値は低く見られていた。フェノロサ「美術真説」(一八八二)とフランスのジャーナリスト、ユージーヌ・ヴェロン「美学」(Eugène Veron, *L'Esthétique*, 1878, 中江兆民訳「維氏美学」一八八三―八四)は、イデアリズムとリアリズムという対照的な立場に立つ藝術論だが、ともに、そのように用いている。<sup>24)</sup>

だが、フランス象徴主義は、この象徴の意味を転換し、ロマンテ

イシズム藝術のうちにはらまれていた邪教や異端の信仰を、むしろ世界観や藝術観の前面に押し出し、物象の背後の神秘的世界の開示を狙う。その手立てとして、ことばの指示する物や色、音などに、もうひとつの意味をもたせ、幻覚の世界をつくる。象徴詩の巨匠、ステファヌ・マラルメ(Stéphane Mallarmé, 1842-98)はロンドン講演「リヒアルト・ワーグナー——あるフランス詩人の夢想」(Richard Wagner: “Reverie d'un poète Français,” 1885)で、詩がこの世に君臨する日には、それはすなわち「民衆のなかで眠っているある一日を呼び起こす祭典、ほとんどひとつの宗教」(Céramiques d'un jour qui git au sein, inconscient, de la foule : presque un Cult)になるだろうと述べ、「天に刻まれた寓話」(La Fable, cell inscrite sur la page des Cieux)を、この地上に「神秘劇」(Mythère)として実現する企てを語っている。<sup>25)</sup>フランス象徴主義は、源泉のひとつにエドガー・アラン・ポー(Edgar Allan Poe, 1809-49)の世界をもつが、一九世紀後期にイギリスにも飛び火し、神秘的象徴主義によって産業革命による社会の変貌に対抗したウィリアム・ブレイクの世界の発見と称賛の動きを生んだ。イギリス一九世紀には博物学から理神論もさかんになるが、神秘的な自然崇拜の思想も詩の世界に次第に高まっていったと考えられる。

ヨーロッパ近代においては、キリスト教が邪教、異端と退ける世界各地の宗教、それに付随する諸要素は、あくまで藝術の範囲に囲いこむことで流通してきたが、神秘的宗教性を表に出す象徴主義藝

術は、それらの宗教性の復権を目論む。それによって、逆に、藝術が普遍性、永遠性を獲得することに向かった。このことは、現代藝術にとって極めて大きい意味をもっている。

象徴は、もともと漢語になかった語である。だが、東アジアでも物象のある観念の徴、ないしは寓<sup>こよせ</sup>として扱うことは古くからなされていた。インドで、仏教を興した釈迦は、本来の仏が現実に顕れた者という考えが生まれ、中国で発展した天台宗は現象即本質（現象に本質が現れる）を説き、それによって、現に存在する事象Aの「正体」はBとする考え方や「見立て」や「やつし」「もどき」などが藝能や俳諧など江戸時代の庶民の遊びにもひろがった。たとえば白い象に乗った遊女を観音菩薩に見立てることには、イメージや意味の二重性が保持され、宗教的象徴一般とは異なる。だが、象徴主義藝術の台頭に伴い、「見立て」遊びも象徴と見なされるようになっていった。

森鷗外の『審美新説』を受け取った蒲原有明（一八七六―一九五二）は、まず都会の景物と自身の想念を重ねあわせる情景詩を書き、神秘的生命主義に向かう『春鳥集』（一九〇五）を刊行して、日本の象徴詩の扉を開いた。その序文で「元禄期には芭蕉出でて、隻句<sup>せきく</sup>に玄致<sup>げんち</sup>を寓<sup>こよ</sup>よせ、凡<sup>ほん</sup>を鍊<sup>ね</sup>りて霊を得たり。わが文学中最も象徴的なもの」（ほんの一句に宇宙の根源をこよせ、ありふれたことを鍊<sup>ね</sup>りあげて神妙の境地に達している）という。ここから芭蕉俳諧を象徴主義文藝と見なす流れがつくられていった。他方、塩井雨江

『新古今和歌集詳解』全七卷（一八九七―一九〇八）が、それまで相対的に評価の低かった『新古今和歌集』の余情表現の藝術的価値を高め、象徴主義評価の高まりに載せた。

岩野泡鳴は『神秘的半獣主義』（一九〇六）は、冒頭に「自然主義が深まると神秘に向かう」と述べ——ここにも鷗外が紹介したフォルケルトのいう「後自然主義」の考えが映っている——、神秘的観念論を脱ぎ捨て利那の生命の燃焼、感情こそがすべてと説き、またマラルメをふくむフランス象徴詩の導入を図った詩集『闇の盃盤』（一九〇八）をまとめた。

ドイツでは感情移入美学によって、景物と感情とが一体化した情景、その雰囲気醸<sup>か</sup>みだすことを狙う象徴主義が盛んになり、「生の哲学」は内部生命の表現をうたい、表現主義を生む。そのドイツから帰った島村抱月は、感情移入美学にもとづき、「今の文壇と新自然主義」（一九〇七）で、自然と自己が一体になった境地を「新自然主義」などと呼び、全存在を観照する美学を提唱した。それはあくまで世界全体を味わう態度であり、創作方法とは結びつきにくい。

それに対して、詩人では『スバル』から出た木下杢太郎（一八八五―一九四五）や北原白秋が言葉によって「情調」を醸<sup>か</sup>みだすことを主眼に置く詩風を開拓し、また横瀬夜雨（一八七八―一九三四）らとともに小唄の情緒を活かし、象徴詩は一九一〇年代に全盛期に入る。短歌では斎藤茂吉『赤光』（一九二三）や前田夕暮『生くる

日に』(二九一四)がゴッホやムンクらの名を織り込むなど後期印象派、表現主義絵画の受容を見せ、斎藤茂吉が写生は自分の「生命の象徴」であるとしていたところから、一步踏みこんで、「実相に観入して自然・自己一元の生を写す」をもって短歌における写生と定式化した。

さらに、阿部次郎が「内生活直写の文学」(二九一〇)から「内部分生命の表現」という表現観がひろがりはじめた。これは印象や感想、思索などを自由に展開するエッセイの形式を新たな文藝として提案するもので、『三太郎の日記』(一九一四、第二、一九一五、第三までの合本一九一八)としてまとめられる。阿部次郎の場合には、感情移入と人格論を結びつけて論じるリップスの哲学に学んで、「内生活直写」を重ねることで人格形成を果たすという傾きが強く、流行語のようになった青春期の精神の「彷徨」は、その過程として意味をもつものとされている。また、和辻哲郎がベルクソン哲学を参照した『ニイチェ研究』(一九一三)に示した哲学や藝術は「宇宙の生命」の表現という考えなどから、「普遍的生命」の象徴表現という理念が文藝界を覆っていた。

これらの提唱が、志賀直哉「城の崎にて」(一九一七)など随筆形式の「心境小説」をさかんにするきっかけのひとつとなったと考えられる。志賀直哉が「或る朝」(一九〇八)など「非小説」とノートに記しているのは、その形式が小説の規範にのっとっていないことをよく知っていたからである。そして、志賀の初期作品には、

自意識の波たちに焦点をあわせる傾向が強く、また、随筆形式の作品は雑誌の随想欄に掲載されたものもあった<sup>(26)</sup>。

象徴主義を強く意識した短篇小説としては、夏目漱石「一夜」(一九〇五)がある。戯作の趣きを残しつつ、男ふたりと女一人の一夜の邂逅に、「人生」(人間性の全体)を象徴させる意図が「一刻を知らば正に人生を知る」「彼等の一夜を描いたのは彼等の生涯を描いたのである」と端的に述べられている。なお、漱石『文学論』(一九〇七)は、「感興」を盛り込むこと、呼び起こすことに力点を置いており、子規の印象主義と近接している。

世界全体の運行から見れば、取るに足らない一人の人間の生涯のひとつまを書き、そこに人間性の真実が開示されることをモットーにしたのは、モーパッサンだった。モーパッサンの場合、実証主義の風潮のなかで、その人生のひとつまは、容赦なく突き離して観察され、人生の皮肉の暴露に傾くことが多いが、それもまた象徴主義の一種に折り返すことができる。ロマン主義のなかで伝説類を題材にしても、それは同じである。芥川龍之介や谷崎潤一郎、また佐藤春夫らの初期の短篇が様ざまな傾きをもちながらも、人生の一片の真実を象徴的に形象化する方向をとったのも、このような意味での象徴を狙う時節が到来していたことを語っていよう。

### 三―3 アーリー・モダニズム

これと並行して、絵画の「アーリー・モダニズム」に相当する詩

が展開する。山村暮鳥（一八八四―一九二四）は、象徴詩にひかれた倦怠感などの心の情調を醸す詩集『三人の処女』（一九一三）に出発したが、奇抜なことはやイメージのとりあわせを狙う前衛的な作品を詩集『聖三稜玻璃』（一九一五）にまとめた。「三稜玻璃」はプリズム（Prism）の訳語で、聖なる光を屈折、散乱させる装置の意味だろう。暮鳥は、やがて東洋的な宗教の慈愛の感情をごく平易なことばで醸し出す作風に向かった。

絵画にも活躍した神原泰が「後期立体詩」と名づける「真昼の市街」（一九一七）は「赤、黒、青、藍、緑／自動車、カフェー、パラルル／色、リズム、雑音——此等すべてエゴイズムの華美よ／流動し合一し流転す今——真昼」とはじまる。神原は化学元素の名を散乱させる詩も書いた。

そして、都会の力動を地獄絵のように形象化する象徴詩が佐藤惣之助『深紅の人』（一九二二）や中西悟堂『東京市』（一九二二）などによって書かれた。中西悟堂「淫らな都市」は「悠遠な現実の錬金術師は／水や火の元素から肉体を組合せ／情熱や靈魂を吹入れて／熱い肉体の花を咲かす／（一行空き）／肉体は闇の力に引寄せられて／血の温度の渙発する都市を慕い／遺伝も青春も携えて／市街の地獄に漂流してくる」とはじまる。

小説では、都会で神経を病み、神奈川県片田舎に日々を送りながら、矛盾葛藤し、行き悩む精神の彷徨を記録したのが佐藤春夫『病める薔薇』（一九一八）であり、改稿して『田園の憂鬱』（一九一

九）となった。風物に芭蕉俳諧の情景を重ね、丘陵を妖精の遊ぶ「フェアリー・ランド」にも、その曲線を描く凹凸を女体にも見立て、幻視や幻聴に見舞われ、神経衰弱ゆえにこそ味わう美も記される。が、丹精込めて育てた薔薇に虫がついていたことを自身の病んだ精神の象徴と嘆いて終わる（なお、「心境小説」は、欧米でも中国でも、小説とは認められない随筆形式のものを指していたが、この心境を開陳することを主眼とした私小説形式の佐藤春夫『田園の憂鬱』なども、心境小説のように呼ばれたため、原義があまりいまいになる傾向も生じた）。

### 三―4 表現の形式と構成法への関心

一九二〇年代のモダニズム文藝は、表現の形式性と断片の構成法への意識を強めてゆく。新感覚派が情緒に訴える表現を嫌い、暗喩を多用した知的な構成を狙うことを理念化しようとした横光利一「感覚活動―感覚活動と感覚的作物に対する非難への逆説」（一九二五「新感覚論」）が「自然の外相を剝奪し物自体に躍り込む主観の直感的触発物」——これだけなら、斎藤茂吉の「実相に観入して自然・自己一体の生を写す」と変わらない——として得られた認識断片を、知のダイナミズムによって象徴表現として構成することを説いたのが指標になる。<sup>29</sup> 横光は文藝表現が物質的形象（インクの染み）であることを強調し、意味を重んじるマルクス主義との間で論争になった（形式主義文学論争、一九二八）。

だが、ふつうの詩が文章の意味を担っていることに対して、自然

観や人生観などの観念を離れ、読者の眼を驚かせて詩という概念を  
転換する実験としては、より早く、山村暮鳥の詩「風景（純銀モザ  
イク）」（一九一五）が知られる。「いちめんのなのはな」を八行並べ、  
最後から二行目に「かすかなるむぎふえ」を置き、その形式を三連  
繰り返す（第二連には「ひばりのおしゃべり」、第三連には「やめるは  
ひるのつき」を挿入）もの。小説では佐藤春夫「病める薔薇」に、  
雨降りを「……」を何行も重ねる部分が見られる。

「DADAは一切を断言し否定する」で始まる高橋新吉の詩集『ダ  
ダリスト新吉の詩』（一九二三）には、物象が散乱し、騒音が飛び  
交う様子を活字を散らして示し、「皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿皿  
皿皿皿皿皿皿皿皿皿／倦怠」とはじまる断片もある。これは食堂  
のウェイターが重労働にうんざりする気持の象徴表現になっている。  
のち、春山行夫『植物の断面』（一九二九）中に「白い少女」を縦  
に六つ、横に一四行矩形に並べた作品がある。白い夏服を着た少女  
の行列を想い浮かばせるが、この詩を見る人がみな想い浮かべると  
は限らない。暮鳥「風景」より、ことばの指示対象の具体性から離  
れる度合が強い。

表現から感情や意味を抜くことは、ナンセンスに通じる。小説で  
は、即興的な饒舌なおしゃべりがつくるナンセンス味が宇野浩二  
「蔵の中」（一九一九）などによって拓かれ、牧野信一「ゼーロン」  
（一九三〇）などへ展開した。俳諧の即興と滑稽味も活かされた。  
三好達治『南窗集』（一九三二）より「土」。

蟻が／蝶の羽をひいて行く／ああ／ヨットのやうだ

目にした小さな出来事を瞬時に別のものに見立てる俳諧の応用で、  
タイトルの「土」は一瞬にして海原と化す。思想的な意味はなく、  
四行に短長を繰り返す形式を工夫している<sup>30</sup>。

また構成法への関心は、文藝に映画のカット割りやモニタージュ  
の手法を導き入れる。小説では谷崎潤一郎「痴人の愛」（一九二四）  
がカット割りを意識的に用いている<sup>31</sup>。詩では一九三〇年前後から北  
川冬彦らが一カット一行の「シネ・ポエム」をはじめた。

### 三―五 この小説の小説

一九三五年ころから、逆に描写では映画にかなわないという意識  
が作家たちのあいだにひろがり、しゃべるように書く饒舌体が方法  
として用いられるようになる。高見順が「描写の後に寝ていられな  
い」（一九三八）と唱え、転向によって崩壊に瀕した内面をすべて  
吐き出すスタイルを採用するが、それには一面、このような背景が  
あった。

だが、「喋るように書く」ことの追求は、佐藤春夫「西班牙犬の  
家」（一九一七）あたりからはじまっていた。文末表現を「だ、で  
ある」に統一することに向かった明治期「言文一致」とは異なり、  
これは表現の即興性にかける饒舌体の摸索である。大正期の知識人

を襲った倦怠感と下降意識とを「私小説」の特徴であるセルフ・パロディに載せて、饒舌に展開したのが宇野浩二「蔵の中」(一九一九)だった。その中では、このエピソードは「後で小説に書く」と繰り返される。言い換えると「これは小説ではない」、あくまでも語りであるという態度が明確にされている。

これは落語や講談などの語り口を応用したものである。語り手が本筋から離れて、自分の意見などについて言及する部分を「草子地」といい、古くからあるし、この小説は人が聞いた話をそのまま書いたものであるとストーリーの外枠の設定を行うことは洋の東西を問わずにしばしば行われる。また劇中劇のように作中に別の作品を入れこむ形式もまたある。が、宇野浩二の場合には、作品を書くことや発表することに意識が向けられ、その意識をそのまま作中で開陳している点でそれとは異なる。

この試みは、「この小説」が途中で妻に読まれ、創作ではないと非難される場面をもつ牧野信一「蟬」(一九二四)などを生んでゆく。牧野信一の場合も、セルフ・パロディから出発した作家であり、自分の家についての葛藤ばかり題材にする私小説を「創作」と偽っている自分を戯画化したのだった。

そして、一九三五年には横光利一「純粹小説論」が、作家本人をモデルにした作家の日常生活と、彼が書いている小説とを並行して書く形式をとっているジイド『贗金づくり』(André Gide, *Les Fausses monnaies*, 1926)に触発され、「純文学」にして「通俗小説」「四

人称」などを提案した。この場合の「純文学」は「私小説」形式を、「通俗小説」は当代風俗小説を意味していた。「四人称」とは「私小説」の主人公にして語り手(視点人物)としての「私」に対して、それを書いている、もうひとりの「私」(書き手)の意識を指しているものだった。

ジイド『贗金づくり』は、作家の日常生活の出来事が、彼が書いている作品に反映するしくみをそっくり小説化する試みだった。入れ籠型のいわゆるメタフィクションの形だが、これをロマン主義の中でさかんになったメタフィクション形式と同列に扱くと、二〇世紀小説に起こった変貌が理解できない。ジイドはすでに『パリュード』(*Paludes*, 1895)で、主人公、パリュードが自分の書いている作品ノートに言及するようなくみをとっていた。そのようなしくみに対して、小説というものをそっくり対象化する小説という意味で「純粹小説」という名を用いたのである。そして、一九三五年前後の日本では、断片的な手記や散文詩などをコラーージュのように編集して、一人の青年の内面の不安を浮かびあがらせるリルケ『マルテの手記』(Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910)なども注目も集めていた。横光利一「純粹小説論」は、それらの刺戟を受け、新たな小説形式への摸索に作家たちの関心が向かっていることの一つの現れだった。

そして、横光利一「純粹小説論」と同じ年に、いま書いている「この小説」とそれを書いている作家自身の意識を対象化し、同じ

小説内で展開し——それには宇野浩二や牧野信一らが開拓した饒舌体が必要だった——、そうすることで小説を運んでゆくまったく新しい虚構形式の小説が登場する。石川淳は「佳人」（一九三五）に「はじめ二、三の作品群、太宰治は『道化の華』などの一連の作品である。」<sup>(32)</sup>「佳人」は次のようにはじまる。

わたしは……ある老女のことから書きはじめるつもりでゐたのだが、いざとなると老女の姿が前面に浮かんで来る代りに、わたしはわたしはと、ペンの尖が堰の口でもあるかのやうにわたしといふ溜り水が際限もなくあふれ出さうな気がするのは一応わたしが自分のことではちきれさうになつてゐるからだと思はれもするけれど、じつは第一行から意志の押しがきかないほどおよそ意志などのない混乱におちいつてゐる証拠かもしれないし、あるいは単に事物を正確にあらはさうとする努力をよくしえないほど懶惰なのだといふことかも知れない<sup>(33)</sup>

「わたしは」と書いて書き進む。どうして自分は「わたしは」からはじめたのか。そして、作家自身の混乱におちいった、あるいはだらけた精神が開陳されてゆく。この冒頭の長い一文は、日本共産党が厳しい弾圧を受けただけでなく、指導部から転向者が続出して瓦解し、一時期、ジャーナリズムを席卷するほどの勢いを見せた左翼的知識人が転向の季節に見舞われ、また満洲事変から「満洲国」

の建設に進んで、日本が国際的に孤立し、ファシズムが台頭する中を、しかし、なすすべもなく不安の漂うしかない知識人の自意識を戯画として示すものだった。

太宰治は、といえは、長篇小説三部作『虚構の彷徨』という題名の書物を刊行するほど、様々な虚構の形態を工夫し、自意識の乱反射との戯れを繰りひろげる。「めくら草紙」（一九三六）という作品のエピグラフに、こうある。

なんにも書くな。なんにも読むな。なんにも思ふな。ただ、生きて在れ!<sup>(34)</sup>

作家であることの自己否定をエピグラフに掲げる小説にまで至りついでなお、虚しい虚構を織りつづけ、フィクションのことばを吐きつづける。小説を書くとは、いったい何なのか。自分にも読者にも、いや、中空に向けて、問いが突きつけられる。

一九三五年前後の日本の小説は、二〇世紀の新しい風にあおられて、古来、東洋でも西洋でも、およそ小説というジャンルの規範からはずれる随筆形式の「心境小説」という形式を生みだしていたがゆえに、そして、一九二〇年代に、語り藝と深く結びついた戯作の伝統を呼び返し、セルフ・パロディーを繰りひろげてきたゆえに、小説を書くことそれ自体を小説のかたちに繰りひろげ、また、その自己否定の言辞さえはらんで展開していたのだった。

## 四、結び

横光利一の「純粹小説論」の提案に対し、当代、文藝批評家の先頭を走っていた小林秀雄「私小説論」(一九三五)は、ヨーロッパの新しい形式を模倣しても何もならないと冷たく突き放した。「私小説」も「心境小説」も、自分の経験を書くことにおいて変わりではなく、日本に「独特な私小説」がさかんになった理由を「自然主義」の隆盛の背景をなす実証主義が浸透しなかったこと、また「日本の近代市民社会が狭隘であったのみならず、要らない肥料が多すぎた」<sup>(36)</sup>と論じた。「要らない肥料」とは俳句の伝統のことだ。

小林秀雄(一九〇二〜八三)は「文化と文体」(一九三七)では「フランスでリアリズム小説の盛大な発展とともに、サンボリズム詩歌運動が併行して存した」<sup>(37)</sup>と書きながら、日本の象徴主義の詩歌や小説の隆勢には目をつぶり、芭蕉俳諧が象徴主義文藝と再評価されてきた流れを一顧だにしなかった。小林は「故郷を失った文学」(一九三三)で「近代化といふ言葉と西洋的といふ言葉が同じ意味」<sup>(38)</sup>と断言している。これは伝統主義の台頭に対抗しようとした勢力のとした戦略的立場だった。この「西欧近代に遅れた日本論」は、一九二〇年代にアメリカニズムが浸透し、大衆社会化が進み、日本社会が大きく変貌したことに無頓着なまま、近代天皇制下の日本社会を「(半)封建制」と規定した当時の日本共産党系マルクス主義の理論(のち『日本資本主義発達史講座』にまとめられる)と同じだっ

た。その小林秀雄も、日中戦争のさなかには「日本的なるもの」を尋ねはじめ、そして対米英戦争期には「近代の超克」の合唱に加わることになる。<sup>(39)</sup>

この時期の「近代化すなわち西欧化」の図式は、戦前期日本は「(半)封建制」という講座派歴史観とともに、第二次大戦後に復活し、歴史観の主流をなした。それがフランス自然主義の受容を基準にした文学史観を浸透させた。それゆえ、一九二〇年代におこった狭義のモダニズム文藝の評価も、大衆文化の展開の解明も大きく立ち遅れたままだった。それらの解明が進んだのは一九八〇年代のことである。ましてや二〇世紀への転換期から新たな方向を目指す文藝がおこり、それが新たな古典評価を生んできたことについての解明など手付かずのままだった。その解明は大正生命主義の研究によって拓かれたものである。

文藝史は個々の作品がつくる言語表現の歴史にはかならない。個々の作品の言語表現史上の特徴をよくつかむことと、文化史の特殊な領域としての文藝史の展開を明らかにしてゆく作業とは、互いにささえあう関係において進めてゆかなくてはならない。日本近現代文藝史の新たな構想は、新たな作品論に途を拓き、かつそれに支えられて、より豊かに、かつ厳密になってゆくだろう。それらを他の文化諸領域の動向とよく関連させることも不可欠である。このようにして個々の作品や作品群の分析と、文藝史、藝術史、文化史の再編作業は互いに関連しながら進展してゆくのである。

## 引用・参考文献一覧

- Sadami Suzuki “Rewriting the Literary History of Japanese Modernism”, translated by Miri Nakamura. *Pacific Rim Modernisms*, ed. Mary Ann Gillies, Heren Sword and Steven Tao. University of Toronto Press, 2009, pp.70-99.
- 鈴木貞美 『日本の「文学」概念』作品社、一九九八。『概念』と略記。
- 鈴木貞美 『「日本文学」の成立』作品社、二〇〇九。『成立』と略記。
- 鈴木貞美 『日本の「文学」を考える』角川選書、一九九四。
- 鈴木貞美 『「文藝春秋」とアジア太平洋戦争』武田ランダムハウスジャパン、二〇一〇。
- 織田得能 『法華経講義』光融館、一九九九。
- 鈴木貞美 『明治期「太陽」に国民国家主義の変遷を読む』、鈴木貞美編 『雑誌「太陽」と国民文化の形成』思文閣出版、二〇〇一。
- 『明治文学全集42』筑摩書房、一九六六。
- 鈴木貞美 『生命観の探究―重層する危機のなかで』作品社、二〇〇七。『探究』と略記。
- 依岡隆児 『ドイツ・ハイクの生成と俳句再評価』『日本研究』第三八集、二〇〇八年一〇月。
- 『通俗新文章問答』日本文学学院編、新潮社、一九一三。
- 鈴木貞美 『「民謡」の収集をめくって―概念史研究の立場から』、国際シンポジウム基調報告（二〇〇九年一月二五日、中山大学、同報告書、国際日本文化研究センター、二〇一一年予定）。
- Oeuvres complètes de Stéphane Mallarmé*. Texte établis et annoté par Henri Mondor et G.Jean-Aubry. Bibliothèque de la Pléiade. Edition Gallimard, 1945.
- 『漱石全集』第二卷、岩波書店、一九九四。
- 鈴木貞美 『芭蕉再評価と歌壇―「生命の表現」という理念』、『わび・さび・幽玄―「日本的なるもの」への道程』岩井茂樹と共編、水声社、二〇〇六。
- 鈴木貞美 『三好達治、モダニズムから戦争詩へ―吉本隆明『抒情の論理』を批判する』、『四季派論集』二〇一一年（予定）。
- 鈴木貞美 『江戸川乱歩、眼の戦慄―小説表現のヴィジュアルリテューをめくって』、『日本研究』第四二集、二〇一〇年九月。
- 鈴木貞美 『小説の小説―その日本的発現』、『講座昭和文学史』第二卷 有精堂、一九八八。
- 『石川淳全集』第一卷、筑摩書房、一九八九。
- 『太宰治全集』第一卷、筑摩書房、一九七五。
- 『小林秀雄全集』第二、四、五卷、新潮社、二〇〇一～二〇一〇。

## 注

- (1) 本稿はSadami Suzuki “Rewriting the Literary History of Japanese Modernism”に概念編成史の観点などを加え、再編集した

ものである。

- (2) 『概念』で明らかにした。
- (3) 『概念』の見解を『成立』で若干補訂した。
- (4) 『概念』で明らかにし、『成立』で補訂した。
- (5) 鈴木貞美「日本の「文学」を考える」で明らかにし、その後の知見をあわせて『成立』第一章でまとめなおした。なお、鈴木貞美『文藝春秋』とアジア太平洋戦争』第四章を参照されたい。
- (6) 織田得能『法華経講義』「序」二頁。『成立』一八二頁を参照。
- (7) 鈴木貞美「明治期『太陽』に国民国家主義の変遷を読む」第三章を参照。
- (8) 『探究』第五章五節を参照。
- (9) 『成立』第二章八節を参照。
- (10) 『探究』第六章二節を参照。
- (11) 『成立』第二章四節を参照。
- (12) 『探究』第三章を参照。
- (13) 『明治文学全集』二〇四頁。
- (14) 『探究』第三章一節を参照。
- (15) 『探究』第五章七節を参照。
- (16) 『成立』第三章四節を参照。
- (17) 『生命』第七章五節を参照。
- (18) 『成立』第八章を参照。
- (19) 依岡隆児「ドイツ・ハイクの生成と俳句再評価」『日本研究』

第三八集、二七一頁を参照。

- (20) 『成立』第三章四節を参照。
- (21) 『探究』第七章一節を参照。
- (22) 『通俗 新文章問答』新潮社、一九一三、八〇〜八五頁を参照。
- (23) 鈴木貞美『民謡』の収集をめぐって―概念史研究の立場から―二〇〇九年日文研海外シンポジウム（於中山大学）報告書、二〇一一年（予定）を参照。
- (24) 『成立』第八章三節を参照。
- (25) *Oeuvres complètes de Stéphane Mallarmé*, pp.542-545.
- (26) 『概念』第11章3節を参照。
- (27) 『漱石全集』第二卷一四二頁。
- (28) 『成立』第八章を参照。
- (29) 鈴木貞美「芭蕉再評価と歌壇―『生命の表現』という理念』を参照。
- (30) 鈴木貞美「三好達治、モダニズムから戦争詩へ―吉本隆明『抒情の論理』を批判する』を参照。
- (31) 鈴木貞美「江戸川乱歩、眼の戦慄―小説表現のヴィジュアルアリエーをめぐって』を参照。
- (32) 鈴木貞美「小説の小説―その日本的発現』を参照。
- (33) 『石川淳全集』第一卷、一五五頁。
- (34) 『太宰治全集』第一卷、三〇一頁。
- (35) 『小林秀雄全集』第四卷、三八五頁

(36) 同前三八二頁。

(37) 『小林秀雄全集』第五卷、一四〇頁。

(38) 『小林秀雄全集』第二卷、三七四頁。

(39) 鈴木貞美『文藝春秋』とアジア太平洋戦争』第四章一節を参照。