

近代日本の文芸批評とそのイデオロギー

大嶋 仁

本論は近代日本の文芸批評に通底するイデオロギーを「自然」という言葉において捉え、具体例を通じてその意味を考察するものである。十七世紀の鎖国がはじまるころに形成されたイデオロギーが、儒学や国学を経て近代文芸批評に流れ込み、それが文芸批評全体を無意識のうちにも自民族中心主義的なものになっているということを示したいと思う。

一 美と善からの脱出

日本の古代から近代にいたる文芸批評の歴史を書いた久松潜一は、近代以前の批評は「美」の観念を中心としていたが、近代以降はそれが「真」の観念に移行したと言っている（久松潜一『日本文学評論史』序説、一九三六）。久松によれば、日本の文芸批評は歌論として発達し、古代・中世の批評は美学的・修辭学的な性格のものである

る。その性格が近世の俳論にも受け継がれたがゆえに、近代以前の批評は全体として美学的だったというのである。一方、近代になると詩歌にかわって小説が文学の主役となり、その小説とはなによりも「真実」を、「現実」を写し出さねばならないものであった。それに応じて、批評の観念は「美」から「真」へと移行し、そこに近代以前との大きな違いが生じたというのである。

近代日本文学の出発点と言われる坪内逍遙の「小説神髓」には、なるほどそうした「真」への移行が示されている。

小説の作者たる者は・我が仮作たる人物なりとも、一度篇中に
出たる以上は、これを活世界の人と見做して、その感情を写し出す
に、敢て己の意匠をもて善悪邪正の情感を作り設くることをばなさ
ず、ただ傍観してありのままに模写する心得にてあるべきなり。

（坪内逍遙「小説神髓」一八八五）

近代批評はこの「ありのままに模写する」という主義に沿って発達したのであり、たしかに久松潜一がいうように文芸批評は「美」から「真」へと価値基準を移したと言つてよいであらう。

もつとも、近世後期の文芸批評を見ると、近代への移行はもう少し複雑な過程を含んでいたことが分かる。儒教主義の強かった江戸時代の文芸批評はなんといっても道德主義的なものであり、それが幕末どころか、明治になって「真実」第一主義が出現したのちにもしばらくのあいだ力を持ちつづけたのである。明治の批評家たちがこぞつて道德主義的文学観からの脱出を標榜したのも、裏を返せばそれがあまりに根づよかったからで、先に引用した「小説神髓」で逍遙が曲亭馬琴の「勸懲」主義をさかんに批判したのは、当時の文学界に道德主義がいかに猛威をふるっていたかを物語っている。

彼の曲亭の傑作なりける「八犬伝」中の八士のごときは、仁義八行の化物にて、決して人間とはいひ難かり。・・あくまで八士を行をば完全無欠のものとなして、勸懲の意を寓せしなり。されば勸懲を主眼として「八犬伝」を評するときには東西古今にその類なき好稗史なりといふべけれど、他の人情を主眼としてこの物語を論ひなば、瑕なき玉とは称へがたし。(坪内逍遙「小説神髓」一八八五)

近代批評の誕生は、久松潜一の言うように「美」からの訣別を意味

していたが、そればかりではなく、「善」からの訣別をも意味していたのである。

二 本居宣長の文芸批評

道德主義から文学の独自性を守ろうという真に近代的な批評が開始されたのは、実は明治以前のことである。十八世紀の国学者本居宣長こそは、そうした脱道德主義の第一人者であった。たとえば、彼は「排蘆小船」(一七五六)に次のように言っている。

歌ノ本体、政治ヲタスクルタメニモアラズ、身ヲオサムル為ニモアラズ、タダ心ニ思フ事ライフヨリ外ナシ、・・其心ノアラハル所ニシテ、カツソノ詞幽玄ナレバ鬼神モコレニ感ズルナリ。(本居宣長「排蘆小船」一七五六)

つまり、「歌」文学は「心の表現」を本質とするのであって、政治や道德とは別のものだと言っているのである。

また、「物語」についても、本居は「紫文要領」(一七六三)において次のように論じている。

物語ノ大意、古来ノ諸抄ニサマザマノ説アレドモ、式部ガ本意ニカナヒガタシ、凡此物語ヲ論ズルニ、ヨノツネノ儒仏ノ書ノ趣ヲモテ、カレコレイフハアタラヌ事也。・我國ニハ物語トイフ一体ノ書アリテ、他ノ儒仏百家ノ書トハ、又全体類ノコトナル物也。（本居宣長「紫文要領」一七六三）

つまり、「物語」はそれ独自の世界があるのだから、それを宗教や道德の説で解釈するのは見当違いだと言っているのである。この説は後年の大著「源氏物語玉の小櫛」（一七九六）にそのままつながるものであり、まさに文学世界の政治や道德からの自立を主張したものと云えよう。

このような本居の先駆的な文学観は、意識的にも無意識的にも近代の批評家たちに継承された。先に挙げた坪内逍遙にしても、本居の文学論（たとえば「源氏物語玉の小櫛」）を継承して彼の「小説」論を展開したのであり、日本の近代文学の方向を決定したといえる「小説神髓」には次のような一節も見つかる。

本居大人が「玉小櫛」にて「源氏物語」の主旨を論じていへらく、・・・といへり。右に引用せる議論のごとくは、すこぶる小説の主旨を解して、よく物語の性質をば説きあきらめたるものといふべし。（坪内逍遙「小説神髓」一八八五）

一般には逍遙に近代文学の開眼をもたらしたのは英文学であると考えられているが、それが一概に誤りではないにせよ、この引用を見るかぎり、本居の文学論が逍遙に深い影響を与えていたことは間違いないことである。

もともと、本居が逍遙のように「美」から「真」への移行を主張していたわけではないことは、ここではつきり言っておきたい。なるほど彼の学問方法論には「源氏物語」研究や「古事記」研究に見られるように実証的態度が見られるが、本居にとって何より大切だったのは、先にも述べたように文学の「美」を道德主義から守ることだったのであり、彼の批評原理は基本的に美学的だったと言つてよいのである。だから、本居には逍遙に見られるような「現実」重視、「写実」文学の主張はない。彼の立場は美学者のそれであり、さらに言うならば、古典古代を理想としてそれを崇拜するロマン主義者のそれだったのである。

ところで、本居の文学論には国粹主義的な面があることはつとに知られている。中国やインドなどの外来思想の影響を受ける前の純粹な「大和魂」に、彼はやたらにこだわっていた。そのような純粹な魂を「古事記」に見つかると思断言し、すべての日本人がその魂に還ることを期待した。その発想はロマン的な復古主義であり、十九世紀のドイツ・ロマン主義にも見出されるような狂信的で偏狭なイ

デオロギーを含んでいたと言えよう。たとえば「直毘靈」(一七七二)の次のような言葉など、その狂信の度合いのつよさを示している。

皇大御国ハ、カケマクモカシコキ神御祖天照大御神ノ、御生坐セル大御国ニシテ、万ノ国ニ勝レタル所由ハ、先ヅココニイチヂルシ、国トイフ国ニ、此ノ大御神ノ大御徳カガフラヌ国ナシ。(本居宣長「直毘靈」一七七二)

本居の文芸批評が日本伝統文化の擁護とその復権の狂信的運動から切り離せないところを見ると、彼の批評は単に美学のためであったと言うよりは、イデオロギー的な批評だったと言うべきであろう。そういう彼の文学論が明治の批評家たちによって意識的にも無意識的にも引き継がれたということは、したがって彼らの批評にも本居的な国粹的イデオロギーが含まれていたのではないかと思わせる。

先にも示したように、逍遙の場合、本居の影響は確かに顕著である。道徳主義から文学を切り離そうとした点にしてもそうだが、学問方法としてもそうである。「予は主に原文の字句を追ふて、意義を解釈することに力め、必ずしも詞美を伝へんとせざるべし」と主張し(『マクベス評釈』緒言「一八九二」)、「談理」よりは「記実」を重んじるとした逍遙は、なるほど本居流の実証主義を踏襲しているのである。

では、国粹主義的イデオロギーの方はどうかというと、これを本居から継承した跡を逍遙の文章に見出すことは難しい。一見すると、そうしたイデオロギーは逍遙には無縁だったようにさえ見えるのである。もともと、明治という時代状況が西洋化優先主義をとっていた以上、英文学者の彼がそうしたイデオロギーを表現することは不可能に近かったのではないかとも思える。彼が国粹主義から自由であったかどうかは簡単には言えないのであって、そうしたイデオロギーがたとえ存在していたとしても、無意識のうちに抑圧されていたにちがいないのである。

三 坪内逍遙・巖本善治・森鷗外

坪内逍遙の批評の基本概念は「人情」である。彼は「小説神髓」において「小説」は「人情」をありのままに写すべきものだと、次のように主張している。

小説の主腦は人情なり、世態風俗これに次ぐ。人情とはいかなるものをいふや。いはく、人情とは人間の情欲にて、いはゆる百八煩惱これなり。・・この人情の奥を穿ちて、賢人君子はさらなり、老若男女、善惡正邪の心の中の内幕をば洩すところなく描き出して周密精到、人情を灼然として見えしむるを我が小説家の務めとはする

なり。(坪内逍遙「小説神髓」一八八五)

ここでいう「人情」とは人間性のことであり、つまりは「人間の自然」(human nature)を意味する。逍遙にとつて、「人間の自然」を描くことが文学における最高の価値だったのである。

同じ逍遙はそのシェークスピア論で、この英国の劇作家の作品がすぐれている所以はそれが「自然」そのものだからだと、次のように言う。

予がシェークスピアの作を甚だ自然に似たりといふは、彼が描ける事件、人物が、実際のと同じとはあらず。彼が作は読む者の心々にていかやうにも解釈せらるることの甚だ造化に肖たるをいふなり。・・・シェークスピアの作は無心無情の鏡のごとし。(坪内逍遙「マクベス評釈」緒言「一八九二」)

すなわち、作品自体が「自然」であるということが、ここでは文学の最高の価値として示されているのである。

ところで、ここで逍遙は二つの意味で「自然」という語を用いている。その二つを重ね合わせ、その両方を含んだ「自然」を価値としているのである。一方で対象としての「自然」を描くことに最高の価値があるとし、他方で手法としてその描かれ方が「自然」であ

ることをも最高価値とする。こうして彼は「自然」という概念を二重の意味で価値づけ、それを批評の基準として導入したのである。

「人情」と「造化」という本来は異なつた二つを、「自然」という一つのものに集約させる。さらに古来副詞的に使われてきた「自然」を含め込んで、対象と描写方法とをともに評価する道をつくる(柳父章「翻訳の思想」一九七七、参照)。こうして出来上がった逍遙の「自然」がやがて日本自然主義の基礎概念となるのである。

逍遙の発想をもとに日本の自然主義者たちが彼らの「自然」を形成していったことは、文学史を繕えばわかることである。自然主義文学の論客の一人小杉天外は、逍遙がシェークスピアを評したのとは同じ言葉で、次のように「自然主義」を弁護している。

自然は自然である。善でもない、美でもない、醜でもない。・・・小説また想界の自然である。善悪美醜いづれに對しても、叙すべし、あるいは叙すべからずと羈絆せらるる理屈はない。ただ読者をして、読者の官能が自然界の現象に感觸するがごとく、作中の現象を明瞭に空想得せしむればそれで沢山なのだ。(小杉天外「はやり唄」序「一九〇二」)

このように見えてくると、逍遙ばかりが日本の自然主義を準備したように見えるが、必ずしもそうではない。明治中期の文学界に影響

力のあった「女學雜誌」の主筆巖本善治もまた逍遙と同じく、「自然」を文学の最高価値としていたのである。巖本は「文学と自然」(一八八九)という文章において、「最大の文学は自然の仮に自然を写したるもの也」と言い切っている。「自然」という概念は明治文学の中心概念であり、なるほど明治末期に自然主義が開花する素地はあったのである。

ここで一般論になるが、ひとつの社会や国家がそれ自身を支えていくには一定のイデオロギー装置が必要である。このことはマルクス主義の主張に耳を傾けなくても、たとえば社会学や人類学を見れば分かる。そのイデオロギー装置は政治的な性格を帯びた露骨なものもあれば、非政治的な、カムフラージュされたものもある。文学においては後者が現れるのが普通であって、日本の近代文学にもそうした装置が組みこまれてきたと考えるのは全く理にかなっている。

もちろん、多くの日本人はそれをいわば「空気」のように呼吸しているわけだから、そこにイデオロギーがあるなどと気づきようもない。しかし、一度外国へ行つて外側から日本を見る機会にめぐまれた者などは、あえてそうしようとしなくても、そこにイデオロギーがあることが見えてしまうのである。明治の中期ドイツへ留学した森鷗外はまさにそういう一人であつて、彼はドイツから帰るや、同時代の日本の文学界を支配していた「自然」という批評原理に、

尋常とは思えないしつこさを以て攻撃を加えている。おそらく、彼は同時代の文学を支えている「自然」なるものにイデオロギーを嗅ぎ付けたのであつて、その点にこそ彼の批評史における意義があつたと思われる。

鷗外がなぜそれほどに「自然」をはげしく攻撃したのか。そこには彼の個人的事情もあつたであろうが、それはさしあたつて重要ではない。彼が文学界に跳梁する「自然」に客観性を見出すどころか、さわめて恣意的な虚構、イデオロギー性を嗅ぎ付けたことこそが重要である。そうした虚構性、イデオロギー性を嗅ぎ付けたればこそ、彼は巖本善治や坪内逍遙を容赦なくやつつけた。もつとも、そのやつつけ方が余りにも理詰めであつたため、かえつて敗者に対して同情する声が上がつてしまつたと言えるのだが、鷗外は論争に勝つたが、それにもかかわらず真の勝者にはなれなかつた。皮肉なことがある。

鷗外によれば、文学は人為の産物であるから、巖本善治のように「自然」を強調するのはナンセンスであつた。文学は一定の「理想」(あるいは「観念」)から生まれるのであつて、単に現実を「自然」ありのままに写しても文学にはならないというのである。

「真」を奉ずるの科学者は「想」を得て「物」を忘るるものなり、「美」を奉ずるの美術家は「想」を以て「物」となし「物」を以て

「想」となすものなり。・人或は此数「顕象」を「自然」の俚にして「美」なりと思ふべし。然れども、是れ其の早く既に「想」火の為に焚かれたるを知らざるのみ。・「自然」の俚に「自然」を写すときは大に「美」を損ずる事あり。(森鷗外「文学と自然」を讀む) 一八八九

つまり、文学とは「美」の創造であり、その創造のためには「自然の俚」では足りないものであつて、「想」(觀念あるいは理想)が必要だと言っているのである。

このような立場から、鷗外は逍遙をも攻撃する。逍遙が『マクベス評釈』の緒言においてシェークスピアの作品は「自然」に似てさまざまな解釈を容認するものであり、作品自体には「理想」(思想)はないと言つたのに対し、次のような言葉で厳しく迫つたのである。

いかに珍しき楽にも自然ならぬ声はなく、いかにめでたき画にも自然ならぬ色はなし。意識の中に声を調へても楽となすべく、意識の中に色を施しても画となすべきは言ふまでもあらじ。されどモーツアルトは自ら美しく強き夢の裡よりその調を得たりといへり。これは画工の上にも詩人の上にもあることにて、いはゆる神来すなはちこれなり。真の美術家の製作は無意識の辺より来る。これ製作上の理想にあらずや。(森鷗外「早稲田文学の没理想」一八九一)

鷗外の拠つて立つ立場がドイツ美学からの借り物にすぎず、したがつて彼にも理論的弱点はあつたなどと言つてみても始まらないであろう。むしろ、一見すると外来の新理論を振りかざしているだけに見えるこの論をつうじて彼が「自然」という文芸批評の原理に虚構性を明らかにし、そこにイデオロギーを読み取つたことの方が大切である。彼は明らかに日本文学における「自然」をイデオロギーとして認めた。彼の嚴本善治や坪内逍遙との論争は、そのイデオロギーを相対化する試みとして文学史上重要な意味を持つと思われる(大嶋仁「没理想論争の今日的意義」一九八六、参照)。

四 自然主義の勝利

一連の論争における鷗外の「自然」攻撃はさまざまのものがあつたが、その論理の力は逍遙や善治をたしかに屈服させたかに見える。しかし、それにもかかわらず、以降の文学界において彼の思想が主役の座につくことはなかつたのは一体どうしてであらうか。近代文学の主役が逍遙の流れを汲む「自然」の支持者たちであつたことは文学史上の事実である。鷗外は最終的な勝利者にはなれなかつたのだ。日本では論理に勝るものが必ずしも勝利者ではないということだろうか。判官鼻頂ということだろうか。結局のところ、「自然」を支持しない者は敗北する、というのがこの国での真実であらうと思われ

る。

そのことは北村透谷の挫折が示している。彼の若死は「自然」派の勝利を示していると言えるのである。山路愛山との論争で、透谷は「自然」とか「人生」とか「現実」とかを超えたもつと深淵なもう一つの現実があると主張した。

自然は吾人に服従を命ずるものなり、「力」としての自然は、吾人を暴圧することを憚らざるものなり……。しかれども自然は吾人をして「失望落胆」の極、遂に甘んじて自然の力に服従し了るまでに吾人を困窘せしめざるなり。ここに活路あり。・吾人は吾人の靈魂をして、肉として吾人の失ひたる自由を、他の大自在の靈世界に向つてほしきままに握らしむることを得るなり。（中略）

造化主は吾人に許すに意志の自由を以てす。・現象以外に超立して、最後の理想に到着するの道、吾人の前に開けてあり。（北村透谷「人生に相渉るとは何の謂ぞ」一八九三）

しかし、こうした理想主義はついに共鳴者を得ることがなかった。かえって透谷をして孤独な死へと追いやってただけなのである。

透谷の文芸批評は、「人生に相渉るとは何の謂ぞ」における芭蕉の句についての解説を見てもわかるように、ロマン主義的というよりむしろ象徴主義に近い立場であった。しかし、日常的現実を最優先

する「自然」主義は、そうした反日常的、ないしは非日常的立場を文学王国から追放しようとしていたのである。もはや透谷のような「超自然」を唱える者には居場所がなかった。日本文学は彼の自殺を機に決定的に「自然主義」に傾いていくのである。

明治末期から日本文学を支配しつづけた「自然主義」に対して抵抗を示した作家や批評家がいなかったわけではない。鷗外や漱石などの大家も、たしかにこの主流に逆らってはいた。しかしながら、そういう彼らの作品傾向を見れば、晩年になるほど自然主義に傾いていく（夏目漱石『道草』、森鷗外『雁』など）。自然主義作家を嫌っていたはずの白樺派にしても、まったく同様だったのである。

日本の自然主義に本当に抗した作家と言えば、谷崎潤一郎や芥川龍之介、菊池寛らを挙げるべきであろうが、彼らが純文学の主流となり得なかったことは文学史の常識であろう。自然主義の優位は明治から大正、さらには昭和へとつづき、それは現代にまでも威力を保ちつづけている。西欧の前衛文芸が紹介され、プロレタリア文学が勢いを持ちはじめた大正末期から日本文学は変わったとも言われるが、それとて、どの程度のものであったか。本当に自然主義とその背後にひそむ「自然」イデオロギーが克服されたとは、どう見ても思えないのである。

五「自然」イデオロギーの系譜

近代日本文学において自然主義が勝利したということは、一体どういう思想的意味をもつのだろうか。日本における自然主義が、その生まれ故郷のフランスの自然主義の持つ「科学主義」「社会批判の精神」といったものを十分含んでいなかったことはつとに指摘されている（吉田精一『自然主義の研究』、一九五五）。自然主義の勝利は日本では伝来の「自然」イデオロギーの勝利を意味した、そう言うてさしつかえないであろう。

「自然」というイデオロギーを考えるにあたってまず私の念頭に浮かぶのは、近世初頭の日本人がキリスト教批判のために用いた「自然」である。彼ら「反キリスト教徒の言説」にはしばしば「自然・天然」という語が見つかり、キリスト教は「自然」に反するという理由で排撃されているのである。たとえば、一度は熱心なキリシタンであったが後に棄教してキリスト教批判の第一人者になった不干斎ハビアンの場合を見てみよう。ハビアンとは洗礼名であって、日本人であつた彼はキリスト教における「造物主」の考え方を否定し、世界に造物主など存在しない、世界はひとりでに勝手に出来上がったものであつて、造物主を想定すること自体が「自然」に反する、と次のように主張したのである。

破して云く、柳は緑、花は紅。是は只自然の道理なり。柳の根を砕いて看よ、緑もなく、華の木を破りて看よ、紅もなければ、自然天然の現成底也。年々に咲くや芳野の山桜、木を破りてみよ、花のあるかは。根元になき物の枝葉にあるは常の義なり。（ハビアン「破提字子」一六二〇）

すなわち、最初に「根源の知」（造物主の知）があつて、そこから世界が生まれるというキリスト教説に対して、ハビアンはそうした「根源の知」などなく、何もないところから世界が「自然天然」に生まれてくるのだと主張する。こうして「自然」の名のもとにキリスト教を排撃し、彼の考える「東洋」と「日本」とを守ろうとしたのである。

つまり、ハビアンにおいて、「自然」（あるいは「天然」）は国家体制および民族文化を維持するイデオロギーとしてはたらいっていた。そうした「自然」の使用こそが、やがて江戸時代の儒者たちや国学者たちに伝わり、後代のイデオロギーの基礎になっていくのである。

江戸時代の儒者たちははじめ朱子学に出発し、やがてそれを批判することで日本的儒学を打ち立てたという。彼らの朱子学批判は主に「理」概念についての批判であつて、「理」を離れ「事」ないしは「物」に就くというのが日本的儒学の傾向のようである（尾藤正英「国家主義の祖型としての徂徠」一九八三）。伊藤仁斎は朱子学の

「理」をきらって生命エネルギーとしての「氣」を主張した。荻生徂徠は同じく朱子学の「理」をきらって、「事」としての政治的実践を主張した。両者とも人間本来の性情（坪内逍遙の言う「人情」）すなわち人間における「自然」に対して、朱子学よりはるかに肯定的・樂觀的な態度を示し、中国的形而上学から離反していったのである。

江戸中期以降の儒者たちのこのような「自然」肯定的態度、反合理主義的態度が、近代文芸批評の祖である本居宣長に受け継がれた。本居の「物のあはれ」論は、「理」をはなれて人間の性情に忠実であることを理想としたもので、その意味で仁斎・徂徠を受け継いでいたのである。そして、その彼の論が国粹主義のイデオロギーを含んでいたとなると、そこには明らかにハビアン（「自然」イデオロギーが形を変えて影を落していたということになる。つまり、十七世紀のはじめに「日本」をキリスト教という「邪教」から守ろうとしたときに用いられたイデオロギーとしての「自然」が、一世紀以上後の一八世紀において、本居の国粹主義の基礎となったのである。本居のいう「ありのまま」「物のあはれ」には、そうした国粹的イデオロギーが付着している。明治以降の国家主義のイデオロギーはこの本居のイデオロギーに由来しているのであり、文学界もそうしたイデオロギーを「自然」の名のもとに共有していたのである。

六 小林秀雄のイデオロギー

先には「大正末期・昭和のはじめに新しい文学が生まれたと言われるが、それは疑わしい」と述べた。「本当に自然主義は克服されたのか、自然というイデオロギーは克服されたのか」、それが疑わしいと言ったのである。このように述べたのは、大正末期から昭和のはじめにかけて確かに新たな文学運動が起こったとしても、その火が長持ちしなかったからである。その火を消した張本人は、何といっても時代を代表するイデオログ小林秀雄であろう。昭和文芸批評のエースであった彼は、その独特のレトリックと果敢な精神とによって、当時さかんだったプロレタリア文学と新感覚派の文学運動をばつさり切り捨ててしまったのだ。

小林が時代のイデオロギーの代表だったことは確かであり、それゆえに彼は昭和を代表する文芸批評家となり得た。彼の影響力が戦後にもおよんでいることを考えれば、今でも私たちは彼のイデオロギーに呪縛されていると言える。したがって、彼の批評におけるイデオロギーがこれまた「自然」だったと知るのはきわめて重要なのである。

小林の批評原理は一体どのようなものであったか。結論から言えば、新しい形をした「自然」主義であったといえる。日本文学にお

ける自然主義の勝利は小林の批評の同時代文学における勝利という形でつづいたのであり、彼の批評が今日まで影響力を持っているとするなら、日本の文芸は今でも「自然」イデオロギーに支配されつづけているということになるのである。

小林が批評界に登場したのは昭和の初期であるが、そのころ日本の文芸批評は二つの新しい傾向を示していた。一つはマルクス・レーニン主義のイデオロギーによるプロレタリア文学の批評で、もう一つは新感覚派と呼ばれる人々の美学的文芸批評である。双方に共通するのは、それまで有力であった自然主義イデオロギーを果敢に批判し乗り越えようとした点である。

プロレタリア文芸の批評は、日常的現実を唯一絶対のものとして受け入れることで現実の変革を度外視する「自然主義」を非難した。たとえば、平林初之輔は「文学革命の意義」（一九二二）において、「自然主義」のいう「現実」とは「自然に習慣の粉飾を加へたもの」であるとし、そうした「現実」を「打破」するのが「文学革命の任務だ」としている。一方、当時の西欧の文学運動である超現実主義や未来主義、ダダイズムなどと呼応して、文学の表現面とそれに対応する現実認識の仕方とを重視した新感覚派も、同様の主張を繰り返したのである。片岡鉄平、横光利一、川端康成らは、日常的現実を唯一普遍の現実と考える「自然主義」を、現実認識においても表現方法においても乗り越えるべきものとして、徹底的に批判してい

る。たとえば、川端康成は新感覚派の目指す方向を次のようにまとめて「自然主義」を批判しているのである。

例へば、野に一輪の白百合が咲いてゐる。この百合の見方は三通りしかない。・百合の内に私はあるのか。私の内に百合はあるのか。または、百合と私とが別々にあるのか。（中略）

百合と私とが別々にあると考へて百合を描くのは、自然主義的な書き方である。古い客観主義である。これまでの文芸の表現は、すべてこれだつたと云つていい。

ところが、主観の力はそれで満足しなくなつた。百合の内に私がある。私の内に百合がある。この二つは結局同じである。そして、この気持で物を書き現さうとするところに、新主観主義的表現の根拠があるのである。（川端康成「新進作家の新傾向解説」一九二四）

このように、新感覚派は自然主義をプロレタリア文学とはやや異なつた視点から、認識論および表現論の立場に立つて打破しようとしたのであるが、それはとりもなおさず「自然」というイデオロギーへの一つの挑戦であつたのだ。

ところが、小林が打ち出した立場は、まさにこうした「自然」超克の文芸運動を一掃しようというものであつた。そのことは彼の文壇デビュー作ともいふべき「様々なる意匠」（一九二九）が最もよく示

している。それを要約すると、プロレタリア文芸批評も、芸術至上主義も、新感覚派も、大衆文芸も、いずれも単なる「意匠」にすぎないのであって、文学の本質には関係ないということになる。

「様々な意匠」を表面的に読めば、客観批評と主観批評（ないしは印象批評）との両方を乗り越えて、主客合一の批評を展開すべきだと言っているように見える。一方で批評とは批評家が対象に肉薄し己をその対象のうちに没するとき、対象が己を通して自らをあらわすそのことだと言い、他方では、対象を語ることを通じて己を語ることが真の批評だとも言っているのである。この二つの主張は矛盾しているように見えるが、小林にとつては決して矛盾ではない。そのことを、彼はボードレールの批評を例に出して次のように説明するのである。

（ボードレールの批評は）正しく批評ではあるがまた彼の独白でもある。人は如何にして批評といふものと自意識といふものとを区別し得よう。彼の批評の魔力とは、彼が批評するとは自覚することであることを明瞭に悟つた点に存する。批評の対象が己であると他人であるとは一つのことであつて二つのことではない。批評とは竟に己の夢を懷疑的に語ることはないのか！（小林秀雄「様々な意匠」一九二九）

この小林の評論で重要なのは方法論ではない、そのイデオロギー的含意である。小林が同時代の一切の文芸思潮を「意匠」として切り捨てているその点にこそ、見逃すべきでないイデオロギーが現れているのである。彼の論は、要するに、伝来の「自然」イデオロギーの擁護以外のなものでもない。そのことは、ほかならぬ「様々な意匠」というタイトルが示している。

「意匠」とは「人為」の同義語である。したがって、それは「不自然」であり、「自然」に反するのである。同時代のあらゆる文芸思潮を「意匠」と呼ぶ小林は、これらを「自然」に反するものとして位置づけた。裏を返せば、彼自身は真正正銘の「自然」派だったのである。

その小林が昭和の批評界の王様になったということは、せっかく芽生えたはずの反自然主義の思潮、すなわちプロレタリア文学と新感覚派の動きを潰したことを意味する。以降、小林が時代のイデオログとなつていくにつれ、「自然」はその命を蘇らせ、その背後にひそむ国粹的イデオロギーも強くなつていく。

小林が「自然」派であつたということは、彼が示した批評原理、すなわち主観即客観の原理からも帰結されることである。というのも、主観即客観の原理は伝統的には禅などで言われてきたことであるが、それを近代的に表現しようとした西田幾多郎は、「純粹経験」という言葉でそれを表現して次のように言っているからである。

経験するといふのは事実其俛に知るの意である。全く自己の細工を棄てて、事実に従ふて知るのである。純粹といふのは・毫も思慮分別を加へない、真に経験其俛の状態をいふのである。(西田幾多郎「善の研究」一九二一)

西田の言う「事実其俛」とは、本居、いやハビアン以来の「自然」派の常套句である。小林も西田と同じくそのような伝統を引きついで、「自然」を批評原理として打ち出したのである。

ところで、小林が「自然」派だとするなら、当然坪内逍遙との関係が気になるところだが、その点でも「様々なる意匠」がヒントになる。小林はそこで文学作品の価値は作家の「宿命」が表現されているか否かにかかっていると述べ、その「宿命」に達したいと願う批評家は一切の理論的装備(「意匠」)を捨て自己の分析の非力を悟らねばならないと言っているのである。この小林の主張はそのまま逍遙の唱えた「無心」につながるであろう。

小林は「意匠」に囚われないで自在に判断できる心、これを批評家に必須のものとした。そして、それを後年「無私」と呼んで、色紙によく「批評とは無私を得んとする道である」と書いたのである。逍遙は「造化」を解釈することなど出来ない、「造化」は「無心」だ

から、と何度も強調していた。これは小林の「無私」の立場と寸分も変わらない。

逍遙は言う、

心を虚平にして観れば自然はただ自然にして、善惡のいづれにも偏りたりとは見えず。(中略)造化の本体は無心なるべし。さてシエークスピアの傑作は、すこぶるこの造化に似たり。・・・シエークスピアの作は無心無情の鏡のごとし。(坪内逍遙「マクベス評釈」緒言「一八九二」)

一方の小林は、若いころから抱いていた彼の考えを、歳をとってから次のように表す。

有能な実行家は、いつも自己主張より物の動きを尊重してゐるものだ。現実の新しい動きが看破されれば、直ちに古い解釈や知識を捨てる用意のある人だ。物の動きに順じて自己を日に新たにすると一種の無私である。批評の客観性といふものもこの種の無私から発するものである。批評家の智慧は、科学者のものより、はるかに実行家の、或は生活人の智慧に近い。理論の厳密より、行動の微妙を指す。(小林秀雄「無私精神」一九六〇)

こうして見ると、小林は逍遙と共通の知的基盤を有し、また図らずもそれを継承したと言える。逍遙のことなど念頭に置くことなく彼は「作家の宿命」を強調したにちがいないのだが、それは逍遙にとつての「造化」に相当するものだったと言つてよいのである。一見すると極めて現代的に見える小林の批評だが、案外に古めかしいルーツを持つていたことがわかる。

ところで、小林自身は「イデオロギーに対する嫌悪」が彼の批評文の「殆どただ一つの原理」だったと言っている（『ガリア戦記』一九四二）。このことは、彼には自らの批評が内包するイデオロギー性が意識できていなかったことを示す。自分は「イデオロギー」を排する、「意匠」を排除する批評家だと思ひこんでいた小林。いかなるイデオロギーをも免れていると思つていたのだ。

なるほど、この点においても彼は逍遙によく似ている。逍遙もまた「没理想」を主張したとき、自分がなんらかのイデオロギーに染まっているとは思つてもいなかったからだ。二人とも、「自然」というものが文字通り「ありのまま」であつて、なんらの「意匠」も含まないものと信じていた。そこには見えざる「意匠」が隠されていることに気づかなかつたのである。

もつとも、逍遙の方は森鷗外という強敵がいて、自らの限界を厳しく指摘され、自らの神話を相対化されたという経験がある。その点では小林の方がそれに匹敵する手ごわい相手がいなかつた分、よ

り不幸だったと言えるかも知れない。小林は自らの内包するイデオロギーについて自覚的であるには、逍遙よりはるかに不利な位置に置かれていた。本来なら彼の敵になるはずだったプロレタリア文芸批評家たちは時局のせいで言論を阻まれて何も言えなかつたし、また仮に阻まれていなかったとしても、小林を潰せるだけの論理の力を持つていたかどうか分らないのである。

小林の批評のイデオロギー性について、同時代のプロレタリア文学の陣営から指摘がなかつたわけではない（たとえば中野重治「文学における新官僚主義」一九三七）。しかし、そうした批判がより活発な形で示されるようになるのは戦後になってからであつて、小林に触発されつつもそれ乗り越えようとした若い世代が出現してからのことである。吉本隆明にせよ、丸山真男にせよ、柄谷行人にせよ、小林のそうした問題点を乗り越えようとするところに彼らの批評は成熟を見た。私たちの時代の批評はその延長線上にあると言える。

もつとも、そういう新しい時代の批判にしても、どれほど従来の「自然」イデオロギーを克服しているのであらうか。たとえば現代日本を代表する作家の一人である村上春樹の次のような言葉を聞くと、私たちは依然として「自然」の呪縛から逃れていないのではないかと思えてくる。

リアリズム小説というのは、現実的な出来事を現実的に書いたものということになるでしょうね。もちろん本当のことである必要はない。人がそれを読んで自然だと感じればいいんです。不自然なことを書いても、それが不自然に読めれば、それはリアリズムではないですね。それが僕なりのリアリズムの定義ですね。(村上春樹「文藝春秋」のインタビュ、一九八九・四、傍点引用者)

参考文献

- 久松潜一『日本文学評論史・古代中世篇』至文堂、一九四九
- 柳父章『翻訳の思想』平凡社、一九七七
- 吉田精一『自然主義の研究』岩波書店、一九五五
- 中村光夫編『文学の思想』筑摩書房、一九六五
- 大嶋仁『没理想論争の今日的意義』(『国際日本文学研究集会会議録』所収) 一九八六
- 杉浦明平編『日本の思想 切支丹・蘭学集』筑摩書房、一九七〇
- 尾藤正英『国家主義の祖型としての徂徠』(『日本の名著・荻生徂徠』) 中央公論社、一九八三