

904-H63ウ



1200500753961

904  
63

事故本

落丁利

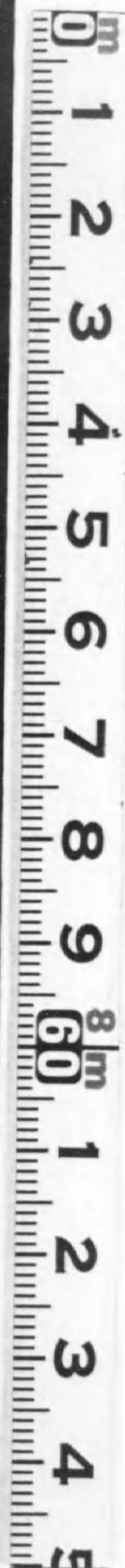
P. 205 ~ 234

書き込み多数

同本 (KE122-E23)

利

2006. 11. 6 発見



始



904  
H63

平林初之輔著

文學理論の諸問題

千倉書房版



## 文學理論の諸問題 目次

一、文學の本質の問題……………	一
一、文學の本質について(一)……………	一
二、文學の本質について(二)……………	二八
二、文學方法論の問題……………	三九
三、文學方法論……………	三九
四、エミール・ゾラの文學方法論……………	七三
三、藝術價值の問題……………	九一
五、政治的價值と藝術的價值……………	九一
六、諸家の藝術價值理論の批判……………	一〇九
七、商品としての近代小説……………	一四九
四、技術及び形式の問題……………	一六一

目次

596/100

目次

八、文學及び藝術の技術的革命……………二六一

九、文學に於ける新形式の要望……………二八八

五、文藝批評の問題……………二〇五

一〇、文藝批評論……………二〇五

一一、文藝批評家の任務について……………二二三

一二、文藝批評と文藝政策……………二二三

六、現代小説の問題……………二四九

一三、吾が國小説界の現状を論ず……………二四九

一四、即興的小説を排す……………二六五

一五、心理描寫の小説を論ず……………二七五

目次終

序

文學の舊理論はいま急激な崩壞の過程を辿つてゐる。そして新文學の理論は、まだやつと不完全な基礎工事をはつただけのやうに見える。この新舊文學の交替期こそ、私たちに最も豊富な理論的問題を提示する時期である。

私の最近三年間に於ける思索の對象の一つの中心となつてゐたものは、この過渡期に於ける文學理論の問題であつた。勿論私はその間に何一つ問題を解決し得なかつたことは私自身誰よりもよく知つてゐる。しかしながら、その間に起つた若干の重要な問題を捉へることはできたと私は信じてゐる。私が如何に問題を解決したかといふ點ではなくて、如何なる問題を問題としたかといふ點を見ようとする人にのみ、本書のささやかな存在理由が見出されるであらう。

本書はもともと體系的に書かれたものでなく、執筆の期間も三年に跨つてゐる。この期間は私の見解に多少の變化を與へるのに短かすぎる期間ではなかつた。従つて、ここにおさめられた諸論文の間には或る種の矛盾が見出されるのは已むを得ないことである。

序

しかしこの期間は、私の見解を根本的に一變せしめる程には長くなかつた。だから私は、これ等の論文の取り扱つてゐる題材によつて、問題を幾つかのグループに分類することに大した不自然を感じなかつた。勿論それらの發表された年月を、それぞれの末尾に附しておくことによつて、私の見解の變化に興味をもつ人の便宜をも考へた。

もとより、重要な問題が、悉く本書の中に網羅されてゐるとは言へないし、三年の間にすら、甚だしく事情が變つて、私の文章は既に時代後れにさせてゐるものもある。たとへば、「文學及び藝術の技術的革命」を書いた當時、まだ殆んど問題とされてゐなかつた發聲映畫が、今日あの論文を書いたのなら、絶対にそれを考慮の外におくことはできない程の重要性をもつて來てゐる如きである。

私たちはいま日本といふ國の中に孤立してゐるのではなくて、世界の中に生きてをり、世界とともに呼吸してゐる。従つて、本書の中で私が問題としてゐる問題は、ひとり日本の文學の問題であるばかりでなく、世界の文學の問題でもある。

最近に起つた文學の理論的な諸問題に關心をもつ初學の人人に、問題の解決ではなくて、問題

がどこにあるかといふことを知らしめ、それが解決への道へ旅立たせることができれば、著者の目的は全部達せられるのである。

全體に互つて、多少の添削を施したが、發表當時多くの評者によつて批判された論文は、ただ誤植を訂正する以外には變更を加へなかつた。これはまさにさうあるべき處置であつたことと著者は信じてゐる。

昭和四年七月十九日

東京市小石川區水道端

平 林 初 之 輔

## 文學の本質の問題

文學の本質について(一)

### 一、形而上學的文學論の破産

「文學は種々の要素から成り立つ。そしてこれ等の要素は分析することができる。けれども、これ等の要素をどれ程分析していつても、そのあとに残るものがある。それが文學の本質である。文學を文學たらしめてゐるものである。」

以上のやうな考へ方を私は形而上學的な考へ方であると断定する。

多くの人々は、かうした考へ方を容認するか、或はかうした問題を全く考へて見ないことによりて、批評的精神の皆無を自ら暴露してゐる。これ等の人々は、文學を次のやうな公式で把握す

文學の本質の問題

る。

「文學にはさまざまの外的性質がある。これ等の外的性質は時代或は環境によつて様々に變化する。しかし、その核心に、不變のもの、千古不滅の一貫した何物かがある。この何物か、文學の本質である。」

然らば、この何物かは一體何であるか。この問ひに對して彼等は全く答へる術を知らない。それを永久の「何物か」として安んじてゐるのである。

今から一世紀前の動物學者は、こんな風に考へたでもあらう。

「人間には種々な外的性質がある。そして言語、風俗、皮膚の色や、毛髪の色、體格の大小、知識の程度等の外的性質は人によりてそれく異つてゐる。けれども、そこに、人間を他の動物から判然と區別せしめる、即ち、人間を人間たらしめてゐる何物かがある。」

ところが近代の動物學者は、人間は猿と共通の先祖から生じたものであるといふ假説をたてた。そして、この假説は、解剖學的に、胎生學的に、生理學的に、更に進んでは心理學的にすらも支持されてゐるのである。人間といふ不變の本質があつて、様々な經驗的要素がこの本質をと

りまいて、千差萬別の人間をこしらへてゐるのであるといふ考へ方は、實に生物進化論によりて、見事にその空疎を暴露したのである。人間の本質とは一定群の動物に與へられた定義に過ぎないことを暴露したのである。

文學に就いても、それと同じことを言ひ得る。新しい文學理論は、本質といふ先驗的な設定物を取り拂つて、逆に、本質なるものは、多くの經驗的要素の複合であるといふ見地から出發すべきである。かゝる見地に立つときは、文學を構成する様々な要素は、偶然に、文學の本質に附屬してゐる隨伴物ではなくて、却つてそれ等の要素の緊密な結合によりて、本質が構成されてゐるといふことになるのである。

近時文學のもつ社會的性質が、一部の人々によりて強調された。このことは、我國の文學批評界に、かつてない活氣を帯びさせ、限りなき論争を惹き起させつゝある。これに對して、自然主義前派の形而上學的理論家は、まるで文學に社會的性質があるといふことがわかると、文學の難破でもあるかのやうに力んで、文學には社會的性質なしと放言するに至つた。

ついで、この理論のもつ矛盾、明々白々な破綻に氣附くと、こん度は、彼等はなる程文學には社

會的性質はある。しかし、それは表面的な、一時的なものであつて、文學の本質には毫も關係のないものであり、文學の本質は、その社會的性質を超越して一貫して不變であるといふ修正論を唱へはじめた。ところが、文學の理論を俗學主義の中へ、形而上學の霧の中へ、無理論の泥海の中へ曳きすりこまうとするのは、まさに此の修正論である。

何故なら、こゝで文學の本質といふものは全く説明されてもゐず、且つ彼等はこれを説明しようとする努力を少しも示してゐないからである。それは神祕的な、分析することも説明することもできない、一種不可思議な靈域としてアブリアオリに設定されてゐるのである。そして、一番いけないのは、この態度を當然であると是認し、公言さへもしてゐることである。

昔の化學者は、火といふものゝ本質を設定し、これをフロジストンと命名した。火を生ぜしめるものはフロジストンの作用であると信ずることによりて満足してゐた。ところが酸素の発見によりて、火は、可燃物質に一定の熱と酸素とを加へることによりて生ずるといふことが明かにされた。フロジストンといふ神祕的存在が、酸素といふ、具體的な、大氣の中にも水の中にも含まれてゐる元素として正體を暴露して來た。これと同じことは、生命の問題に關する舊生物學者の

態度の中にも見られる。彼等は、生命物質の中には生氣といふものが含まれてゐて、これあるがために生命物質は無生物質から區別されてゐるのであると信じて安んじてゐた。ところが近代の實驗生命學者は、生命の神祕を細胞の原形質の中にさぐり、その化學的構成、電氣的性質、膠質状態の研究等、いろ／＼な方面から、この神祕に肉薄し、既に生命物質を合成せんとする眞面目な企圖にまで發展してゐるのである。そして、種々の有機物質の合成が成功したこと、生命物質を人工的要約のもとに發育せしめることが成功したこと等は、研究者たちを勇氣つけ、その研究の前途に少からぬ光明を投げつゝあるのである。私たちは、未だ生命の神祕を分析しつくしてはゐない。けれども他日——早かれおそかれ——それが分析されるだらうことを十分に期待し得るのである。

かくの如き自然科学の方面に於ける、研究者の孜孜たる努力と、赫々たる成果とから眼を轉じて文學理論の混沌たる現状を見ると、そこには、得體の知れない神祕主義が大手をふつて歩いてゐる。そして、殆んど誰もが、それをとがめようとしない。たゞ私たちは、過去に於て、自然主義の文學理論の中に、はじめて、文學の神祕を解剖せんとする努力を見た。しかし、性急な理論



家たちは——文學者は科學者のやうな忍耐力を缺いてゐる——問題が一舉に解決されなかつたために、問題は解決すべからざるものであると斷念した。ゾラやテエヌの説が不完全であつたものだから、彼等の事業そのものがすつかり徒勞であつたと早合點してしまつた。そして、彼等の事業をひきついで、これを修正し、大成してゆかうとつとめるかはりに、再び神祕の中へ廻れ右をした。元來或る理論の體系を一個人の一生で完成することは、不可能と言つてもよい程困難なことである。ことに神祕の雲の深くとざしてゐる處女地を開拓する場合に於ては、この困難は一層甚だしい。ほんの、大まかな理論の輪廓を印しづけることだけでも、人間の一代を要することは大いにあり得ることである。自然主義文學の理論家の業績を、私たちは、少しでも輕視してはならない。彼等は少なくとも、混沌たる文學理論を體系化しようとし、かつ、或る程度までそれを成しとけたのだから。

私たちは、眞實の基礎の上にたてる研究は、その前途がどれ程荆棘に満ちてゐようとも、これを追及してゆかねばならぬ。思ひ思ひの獨斷の域廓にたてこもることは安易でもあり、かつ、文學理論の今日のやうな状態に於ては、それが功名心を満足させることにもなるかも知れない。だがしかし、それは、或る學問の系統的進歩に何等裨益するものではない。却つて、さういふ試みは、或る學問を混沌と無理論に導くものである。私が以上に述べたやうな見地にたつたとき、はじめて、形而上學的文學理論は屏息するであらう。そして、文學理論は眞實の科學的基礎に立つことができるであらう。

## 二、文學理論に於ける諸流派

私は、前節に於て、「自然主義の文學理論に、眞の科學的基礎にたつ文學論の萌芽が見られるといふ意味のことを述べた。これに對して、私は、次のやうな抗議を多くの人から受けるだらうことを期待してゐる。

「君は自然主義の理論に共鳴してゐるからさういふのであるが、自分は、君が自然主義に共鳴してゐるのと同じ權利によつてロマンチズム——或はフュチュリズム其他如何なる流派でもよい——の理論に共鳴してゐる。だから自分はロマンチズムの理論こそ眞の文學理論だと思ふ。如何なる理論を眞實とするかは、結局、如何なる理論を信ずるかによつて決するのだ。どんな理

論もそれ／＼同様の存在権を有する。その何れを信ずるかは個人々々の趣味性格によつて決するのだ。』

『以上のやうな主張に共鳴する人々は、文學の世界には極めて多數にのほるであらうと私は信ずる。この主張は文學の理論は結局獨斷論であると信じてゐる人々には、非常に尤もらしく映するであらう。しかし、この主張こそ、まさに私たちが排撃しなければならぬものである。それは明白々な理論の否認である。混沌の讚美である。』

それは、二つ以上の真理が兩立するといふ論理的矛盾を呈示する。かういへば、反對者は、有名な、ボアンカレのパラドックスを思ひ浮べるかも知れない。彼は、地球が太陽の周圍をまはつてゐるとするのにも太陽が地球の周圍をまはつてゐるとするのにも、いづれが真理であるとは言へない。いづれの説明が便利であるかと言ひ得るのみであると主張してゐるのである。これは一見驚くべき説のやうに思はれる。しかしながらこれは結局同じ真理を如何に言ひあらはすかといふ表現の問題に歸することを私たちは容易に見出す。私が東京から大阪へ行つたといふのも、大阪が私の脚下まで動いて來たといふのも、地球外の觀測者にとつては物理的には同じことである。た

だ私を規準にするよりも、地球を規準にする方が便利だけである。ボアンカレが太陽と地球との運動について言つてゐることもそれと同様である。私たちは、地球、或はその他如何なる惑星——木星でも海王星でも——を規準として、も太陽系の運動を算定することはできる。そしてかくして得られた結果は完全に真理である。けれども、太陽を規準にするのが最も簡單であり便利であるのである。即ち、ボアンカレの主張は、決して真理の任意性をゆるすものではなくて、真理の唯一なることは十分にみとめてその表現の規準を便利といふことにおいたのである。

ところが、種々のイズムの文學理論を、同じ權利をもつてゆるすことは、真理に種々あることをゆるすことになる。それは論理の根本原則と明白に矛盾する。それ故に、私は、種々の立場からの文學理論が、いづれも同様に正しいといふ説にくみすることはできない。

こゝで私たちは、見かけ上最もまことしやかな辯駁にぶつゝかる。即ち存在するものは凡て合理的であるといふ説、それから、凡ての理論はそれ／＼真理の一部を藏してゐるのであつて、絶対真理といふものはないといふ説とがこれである。

これ等の説の正否は、かゝつて、その解釋のしかたによる。存在するものは、凡べて理由をも

つてゐるといふ意味に解するならば第一の説はたゞしい。たとへば、ロマンチズムの文學が生れたのには、それが生れる理由があつたのであつて、氣紛れに生れて氣紛れに滅びたのではないと解するならばこの説は正しいと言へる。これは凡ての現象の決定性を主張することにほかならない。現象の因果關係の認識に他ならぬ。しかしながら、存在するものは、すべていつまでも正當な存在権をもつといふ風に解するならば、この説は明かに暴論である。現象は流動する。或る一定時刻に正當であつた存在も、次の時期に於ては正當でなくなることは可能であるばかりでなく、むしろ必然である。かくて、卵のときに正當であつた卵殻が、雛の時には無用の長物となり、それを破棄することが正當となる。それと同時に、或る目的を規準にして考へるならば、發生のそも／＼のはじめから正當でない存在もある。人間の生命を規準にして考へるならばコレラ菌の存在は、はじめから正當でない。しかもコレラ菌が一定の條件のもとに發生することは完全に必然である。因果の原理は破られない。そこで、私たちは、文學理論を科學的基礎におくといふ目的のためには、一切の非科學的理論を排除しなければならぬ。この場合には、ロマンチズムと自然主義とが、文學理論の領域に於て同等の市民權を要求しても無益である。私たちが目的を意

識する瞬間にそこに價値の別が生ずる。そしてこの價値の輕重は、いづれがより科學的であるかといふ一點によりてきまる。

次に、凡ての理論がそれ／＼真理の一部を藏してゐるのであつて、絶対真理といふものはないといふ説に移らう。

「凡ての」といふのは純然たる修辭である。雷を空中電氣の現象であるとする説と、ジュピターの怒りに歸する説とは絶対に兩立しない。いづれか一つが真理であるか、いづれも虚偽であるかの二つの場合は可能であるが、二つとも真理であるといふこと、二つとも真理の一部を言ひ表はしてゐるといふことは不可能である。

けれども、「凡ての」といふ形容詞をとり去つてしまへばこの命題は成りたつ。たとへば、生物進化の説明としてのダーウィニズムとラマルキズムとはいづれも真理の一部を藏してゐると言ひ得る。だが、問題はそれから先に横はる。若し、この両者が、それ／＼真理の一部を藏してゐるといふことが真理であるならば、私たちがとるべき態度は二通りしかあり得ない。即ち、いづれかの一方に他方の真理を包攝するか、然らざれば、兩者をともに脱却して、兩者を綜合する一層

高い見地にまでのほるか、そのいづれかである。双方ともに、そつくりそのまゝ認めるといふ態度は無理論主義者の態度であり、理論の否認である。私たちは二つの理論を闘争せしめて、いづれかをして他を克服せしめるか、或は、兩者を綜合するより高い段階に進まねばならぬ。

以上の説明によりて、私は、事實としては、文學上の種々の流派の存在理由を認めるに拘らず、理論としては、凡ての流派の理論を同一の存在権利をもつものとして許すことができないことを信じてゐることがわかつたであらう。文學理論は、他の諸科學の理論と同様に、唯一の體系に組織されねばならぬ。また、どれ程遠い將來に於ても、それは組織されるであらう。但し私は、それを信ずるだけであつて、私自身が、いまずぐにこの大事業に着手しようとは全然思つてゐない。また、今後、文學上の種々の流派が生滅するであらうことは確實といつてもよい。がしかし、その場合私たちは、事實の前に屈服して、みんな正しいのだといふやうな折衷主義に墮してはならないであらう。

### 三、文學は何のために生れ何のために存するか

私は、文學の本質といふアブリオリをすてた。それと同じ理由によりて、今度は、文學は何のために生れ、何のために存するかといふ問ひに對しても、先驗的な解答を斷乎として排除しなければならぬ。

この解答として私たちは、少くも次の三つを期待することができる。

A、文學とは、私たちが、その思想感情を表現するにあつてとる一つの形式であつて、發表或は表現そのものが既に文學の目的であり、それ以外に目的はない。

B、文學の目的は、讀者をよろこばすことにある。作者の發表慾、表現慾を満足させることではなくて、讀者に、高雅な情操を起させることである。

C、文學の目的は、啓蒙的なものである。文學作品は讀者を教へるものをもつてゐなければならぬ。それによつて人生を、社會をよりよくするものでなければならぬ。

以上の三つの目的に隨つて、文學の理論はそれら異つた體系をもち得る。しかるに、前節に於て、私が述べた理由によりて、これ等の異つた體系の並立は許されない。こゝに於て、問題は、一轉して解きたい紛糾の中に入るやうに見える、だが、それはほんとうにさうなのであらう。

か？

私は以上のうちのどれか一つを、これこそ眞の文學の目的であるとする説にはくみしがたい。理論といふものは成るべく單純な程よい。しかし、眞理はあまり單純でない場合がある。單純でない眞理を、單純な理論で把握しようとする時、眞理は理論から逸脱して、理論は空論となる。私は、文學の目的及び機能は、社會が進化し、従つて文學そのものが進化するにつれてかはつてのくと思ふ。唯一絶対の目的を文學に課するわけにはゆかぬと思ふ。しかも、それは私が思ふだけでなく事實である。このことは文學に限らない。建築を例にとらう。人間が最初家屋をこしらへた目的は、雨露をしのぐといふことであつたに相違ない。しかし、建築術の不斷の進歩は、單にそれだけの目的では満足できなくなった。今日の建築は、審美的な見地からも設計されつゝある。衣服にしてもさうであつて、當初は寒さをしのぐためのものであつたに相違ないのが、後には、裝飾としての目的をより多くもつやうになつて來てゐる。(尤も熱帯人の衣服ははじめから裝飾を目的としてゐるといふ説もあるが。)

かくて、文學も、その發生の當初に於ては、單に感情の表現の一形式であつたに相違ない。表

手紙のそ  
このまよの  
を  
L.

現といふことそのことが既に文學の目的であつたに相違ない。今日の文學にも、その跟迹は、つきり残つてゐる。中世時代の抒情詩人の文學、近世の唯美派の文學等には、わけてもその特色が目立つのみならず、いつの時代にでも若い人々が、他人に發表しようといふ希望も意思もなしに、たゞ自己の心中から湧きでるまゝの思想感情を紙に書きつけて楽しんでゐる場合、表現そのものが文學の目的となつてゐると言ひ得る。

けれども、社會が一定度の複雑な組織になつて來ると、讀者を楽しませるといふ目的が、これに明白に加はつて來る。單に自分が楽しむだけではなくて、讀むものを楽しませるといふ役割を文學がもつて來るに至るのは、けだし、最も自然な發展の徑路でもあらう。近世の君主國に見る宮廷文學、封建時代の御用文學、それから、今日の商業文學(文學作品が完全に商品化した時代の文學をさす)等には、この目的が特に鮮明である。この場合には、貴族、君主、又は今日の場合では一般購讀者を喜ばすことができなければ文學は存續することを許されないからである。

3. 第三の啓蒙文學、更にその發展した宣傳文學、革命文學に於て、私たちは、もう一度目的の進化をそこに見る。單に讀者をたのしませるだけでなく、讀者の心に何物かを與へ、それによつて

讀者を啓蒙し、人類社會の改善に貢獻するところあらしめようと意欲するに至るのも、これ亦、至極當然の徑路である。十八世紀の啓蒙文學、今日の社會主義文學、それから、多くの宗教文學などにこの特色は目立つてゐる。

以上の諸目的（その他にもあけ得るであらう）のうちで、いづれが、真正の、本來の文學の目的であるかといふ疑問は、私によれば成り立たない。今日に於ては、恐らくすべての文學が、以上の目的をそれ／＼分有してゐるでもあらう。従つて、傾向的な文學は、文學の本質に矛盾するか、啓蒙文學は第二義の文學だとか、社會主義文學は文學の邪道であるとかいふ非難は成立しない。それと同時に、社會主義文學でなければ眞の文學でないといふやうな非難も成立しない。

この私の説は、前に私が述べた文學理論に二つ以上の流派を認めないといふ主張と矛盾し、私をして、私が避けようと力めてゐる折衷論の中へ知らず知らずのうちに陥らしめるもの、やうに見える。併しながらそれは、單に外觀的だけである。二つ以上の流派を許さないのは、一の體系に他の異質的體系の混在を許さないことである。雷を説明するにあつて、電氣の體系と神話の體系との混合折衷を許さないことである。かやうな異質的な二つの體系は、互に補足しあふこと

も、兩立することもできはしない。兩者はたゞ排撃しあふのみである。一方が成立するか兩方ともとも倒れになつて、より包括的な説明に代られるかのいづれかである。

ところが、文學の目的の進化の場合にはさうでない。文學が、發生のそも／＼のはじめから今日に至るまで唯一の目的しかもつてゐないとするのは却つて純然たる獨斷であつて、何物もそれが必然であることを説明してゐない。却つて、文學はすべての人間の所産と聞くと進化してゆくものであること、そして文學の進化は同時に文學の目的そのもの、進化ともなることこそ、事實がそれを呈示し、理論の統一性がこれを要求してゐるのである。それ故に、私たちは、今日の階級的文學が闘争を生命とする事實を否認するために文學の目的は闘争でないといふ獨斷論をつくり出す必要もなければ、またこれを是認するために、文學はそも／＼闘争的であつたといふ牽強附會な理論を急造する必要もないのである。（一九二七、三、新潮）

## 文學の本質について(二)

## 四、土田杏村氏及び村松正俊氏の本質論

私がこの小論文の續稿を書きおへないうちに、甚だ重要な二三の議論が私の眼にふれた。それ等は、「文藝公論」四月號に現れた土田杏村氏の「文藝の藝術性と社會性」、村松正俊氏の「都會趣味藝術再論」、「新潮」三月號に現れた、勝本清一郎氏の「社會主義文藝論の修正」、「文藝戦線」一、三月號の社説及び四月號の田口憲一氏の「プロレタリア文藝運動の現段階と其任務」等である。このことは、私をして、これ等の論文のうちで私の言はんとする問題に觸れた部分について若干の考察を省略するのは適當でないと思はせるに至つた。そこで私は、次にこれ等の論者の説を吟味しつゝ、彼自身の所論を展開させてゆくであらう。

土田杏村氏は、文學の本質について、私と全く正反對の見解を抱かれてゐる。氏の見解は一種の表現主義であつて、氏にとつては、表現そのものが文學の本質であり、それが「文藝自身に固有な、ひとり、文藝にだけ求められて文學以外のものには求められない一の意義」なのである。

私は文學の社會性、從つて歴史性、從つてまた階級性をさへ認めるに反し、氏は「文藝は表現せられた美でなければならぬ」といふ超歴史的、超社會的當爲を認められる。しかし、これは「文藝」といふ言葉を「美」といふ言葉におきかへて論點を文藝から美へ押しやられたゞけであつて、決して文藝の説明とはなつてゐない。そこで氏は遂に理論を廻避して、「文藝は確かに道徳でも宗教でも無い。文藝以外のものではないところの味をもつけけれども、その味は此れを味つたもの以外には何とも語ることができぬのである」といふ神祕説を告白するの己むを得ざるに至つてをられる。かやうな理論的行き詰りは、ひとへに、氏が文藝のアプリオリに執着せられるところに胚胎する。勿論私とても、「文藝はたしかに道徳でも宗教でもない」ことには異存はない。又それを單なる心理現象とも社會現象ともことなつたものであると認めることにも異存はない。問題は

土田氏がこれ等のもの、外に文學の本質を想像せらるゝ、若しくは想像しようとする努力せらるゝに反し、私は、それ等のもの、結合に文學の本質を見る點である。人間はたしかに頭でも手でも足

でも胴體でもない。しかし、人間はそれ等のもの、外にあるのではなくて、それ等のもの、一定の結合を人間と呼ぶのである。

併しながら、聰明なる土田氏は、文藝のもつ社會性を看却せられない。氏によれば、文藝は生活を通じて社會と交渉して來るのである。この説には私も異議がない。だが併し、生活といふものを、文藝と社會との間に、それを互に交渉せしめるものとして介在させることによつて氏が、却つて、文藝に超社會的な要素のあることをはつきりさせようとしてをられる點に於て氏は異なる。氏は文學の社會性といはず、文學に表現せらるべき生活の社會性と注意をかく言はれる。このことは、文藝の本質は表現であり、表現そのものは社會性をもたぬが、文藝に表現された生活は社會性をもつといふことになり、従つて、表現されるものを抽象した表現それ自體が文藝の本質であり、それは超社會的なもの、文藝に固有なものであるといふことになる。若し私たちが次のやうな理論をたてたらどうであらうか。水は酸素と水素との化合物である。酸素と水素とは物質性をもつ、しかし水の本質は、酸素や水素ではなくて化合そのものにある。化合そのものには物質性はない。——土田氏の理論のもつ神祕性、非科學性はこの例によりてほゝわかるであらう。

だが、最も主要な點は、土田氏が、「文藝に表現せらるべき生活の社會性」として

第一、個人主義に反對する意味での社會性をもつこと、

第二、無産者性をもつこと、

第三、社會的批判とそれより生れる理想社會の憧憬をもつこと、

を列擧せられてゐる點である。果してこれ等の事柄が「文藝に表現せらるべき社會性」なのであらうか？ これ等のものが「文藝に表現せらるべき」社會性であるならば、それを表現してゐないものは文藝の名に値しないであらうか？ たとへば無産者性をもつてゐない文藝は文藝でないのであらうか？ 私は、こゝに、氏が（その方法の形而上學的なるが爲の）みじめな理論的混亂に陥つてをられるのを發見する。土田氏の理論からいつても、又私たちの理論からいつても土田氏のやうに、文藝は何が表現せらるべきかの如きは問題としないで、何が表現されてゐるかを問題とすべきである。文藝から絶對性を剝奪して、（土田氏の場合では文藝の内容から）それを歴史の中に見るべきなのだ。現に、土田氏自身すらも、すぐその次に、文藝一般から突然歴史の中の文藝に理



論を飛躍せしめて、「第一に現代の文藝は所謂個人主義に反対した意味での社會性をもたなければならぬ」と言つてをられる。このことは、文藝について、少しでも、積極的な、具體的な、内容的な提言をしようとするならば、文藝の歴史性を抽象することのできないことを諱つてゐる。文藝一般に對して「無産者性をもつこと」を要求するが如きは、無産者そのものが既に歴史的産物なのだから、不可能でもあり、無意味でもある。私たちの理論は、文藝が無産者性をもつべきことを要求したり主張したりするがはりに、如何なる社會の條件のもとに文藝が無産者性をもつかといふことを究明することにならねばならぬ。

又、氏が「個人主義に反対した意味での社會性」を現代の文藝に要求する理由として、個人主義は「契約の自由、商業の自由といつてゐる意味での自由主義的態度」、「本質に於て罪惡的である資本主義の根本的前提」を容認することになるからいけないと言つてをられるが、これ亦形而上學的方法から來る氏の理論的混亂を暴露せられたものである。自由主義が「本質的」に「罪惡的」であるといふやうな斷定は、全くの獨斷以外の何物でもない。自由主義は、或る社會の條件のもとでは必要であり、或る社會の條件のもとでは不必要になり且つ有害になつて來たところの原理である。

あるのであつて、決して「本質に於て罪惡的」なものではなく、従つて、さういふ理由のもとに、文藝に「個人主義に反対した意味での社會性」を要求することは形而上學的態度ではあつても科學的態度では決してない。そして文學の本質は科學的態度、方法によつてしか闡明され得ないのである。

次に村松正俊氏の所論を検討しなければならぬ。何故なら、氏もまた、私とは、正反對の見地から文學の本質についての見解を示してをられるからである。

村松氏は直截に、しかも一種の誇りをさへもつて、藝術、従つてその一部である文學にアブリオリテートを認められ、それを高唱される。だがかくの如き前提から出發された氏の藝術論がどんな結末に到達するか。氏は、藝術をして藝術たらしむるものは「藝術的なもの」であるといふトートロジーの中から一步も出られない。まさにそれは、日本人をして日本人たらしむるものは、日本人的なものであるといふのと變りはない。論理はそこに少しも進展してゐない。土田杏村氏が文藝の味は何とも語ることできぬ味であると言はれるのと同巧異曲である。

けれども、村松氏は、「藝術的なもの」は、時代により、流派により、階級により異なることを

認められる。然らば氏は、アプリアオリテートの説を翻して、藝術の本質の經驗性に降服されたであらうか。否、氏によれば、藝術のアプリアオリテートは唯一なものではなくて、オリムピアの神と同様に複數なのである。多元なのである。それらの階級、それらの流派の藝術は、めいめいその守護神としてアプリアオリテートをもつのである。即ちアプリアオリテートが様々に變化するものである。こゝに於て、變化するものに經驗性を認めないことは、氏の哲學的教養が許さない。そこで氏の頭腦の中には、實に精緻を極めた論理のモザイクが組み立てられる。曰くこのアプリアオリテートは「經驗的アプリアオリテートともいふべきものである。それは事實が先であつて然る後その事實から抽出されたアプリアオリテートである」。

經驗に先行されるアプリアオリテート、事實の後からついて来る、事實の中から抽出されるアプリアオリテート、それはまさには私たちの理解を超越したアプリアオリテートである。私たちは、こゝに、村松氏の頭に巣くふ執拗なる形而上學的方法の亡靈と、形而上學理論の完全なる無能さの自己暴露とを見る。

## 五、文學の社會的機能

文藝戦線の社説の一句についての考察

文學作品が社會的所産であり、従つて社會と交渉をもつことはこゝでわざわざ論證する必要のない程常識化されてゐることであるから、そのことは省略する。次に、從來、そして現在に於ても猶ほ、何回となく繰り返されてゐる藝術のための藝術、文學のための文學の問題、即ち、藝術文學は社會のために存在すべきものでそれ自身に自律性をもたぬものか、或は完全な自律性をもつものか、またその自律性には限界があるか、あるとすればその限界は何處に劃さるべきか——これ等の一群の問題は、省略するわけにゆかない性質のものであるが、それは後廻しにして、(尤も部分的にはこの問題に屢々ふれたが)一見それ等の問題よりも後に來る問題のやうに思はれるところの一つの問題を先づ考察しよう。それは「文藝戦線」第四卷第三號の社説の劈頭にか、けられた藝術の社會的役割」の一と二についてである。それには次の如く言つてある。

一、藝術とは意識を形式の中に體系づけることである。(註)

文學の本質の問題

(註)「藝術とは、その中に時代及び階級のイデオロギイの内容を表明し保持してゐる形式の謂である。」(ルウ・メルテン)

二、それ故に藝術はこの形式の中に體系づけられた意識を社會に傳播し、社會の成員の意識を組織化する。

私は念のために次に、ブレハーフの「藝術と社會生活」に引用されたチエルヌイシエーフスキの言葉を引用する。曰く「藝術、適確にいへば詩歌(唯詩歌のみ、何となれば他の藝術はこの意味に於て多くを爲さないから)は讀者大衆の中に非常に多くの知識を廣め、更に重要なことには、科學によつて爲されたる理解を普及せしめる、——これが詩歌の生活に對する偉大なる意義である」(藏原惟人氏譯本二頁)

私がこれ等の引用をこゝにかゝけたわけは、先づ讀者に、注意ぶかくこれを読んで貰ひたいからである。注意ぶかき讀者は、この一聯の引用の中から、次の事實を發見されるであらう。即ち「文藝戦線」の社説は、藝術(特殊には文學)の社會的役割について、ルウ・メルテン及びチエルヌイシエーフスキよりも別箇の解釋を下してゐるといふ事實である。この解釋が、最近

に於ける、プロレタリア文學の所謂マルクス主義的目的意識文學への轉換の楔機となつてゐるものであらう、そしてこの解釋に對する私の疑問が、或る人々をして、私の理論を實證主義的であると評せしめるに至つたものゝやうに思はれるから、この點に關する私自身の解釋、若しくは疑問をこゝではつきり述べておく義務があると私は感ずるのである。

先づ一について言へばルウ・メルテンは「藝術とは、その中に時代及び階級のイデオロギイの内容を表明し、保持してゐる形式の謂である」と言つてゐるに對し、「文藝戦線」の社説に於ては、「藝術とは意識を形式の中に體系づけることである。」と言つてゐる。問題の所在は、勿論體系づけるといふ一句にある。「表明し保持する」こと、「體系づける」こと、は明かに別のことである。私によれば、體系づけることは、明かに科學の機能に屬するのであつて、決して藝術の機能ではない。私たちには沙翁の戯曲にも、「戦争と平和」にも、レオナルドの繪畫にも、體系化された意識を見ることはできない。それ等は明かに、それらの時代、それらの階級のイデオロギイの内容を表明し保持してはゐるが、決して體系づけてはゐない。體系づけるのは理論の役割であつて藝術の役割ではない。藝術と藝術理論とは全く別のものである。かくて、「文藝戦線」の第

二回テーゼは、劈頭の一句より、社會科學と文學とを混淆せしめつゝはじまつてゐると言はねばならぬ。

一に於けるかやうな認識の混亂は、必然にテーゼの第二項を規定し、その混亂をそのままそれに傳へてゐる。即ち、そこでは、「それ故に藝術はこの形式の中に體系づけられた意識を社會に傳播し、社會の成員の意識を組織化する。」と規定されてゐる。こゝで問題となるのは、無論組織化といふ言葉である。そして、「文藝戦線」の社説が、藝術を意識の體系化されたものであると解する以上、藝術の社會的役割が、社會成員の意識を組織化するものであるといふ結論が當然生じて來るのである。併し私によれば、社會成員の意識を組織化することは、科學若しくは理論の役割であつて、藝術の役割では決してない。私がさきに引用したチエルメイシエーフスキーも、決して「組織化といふやうな言葉はつかつてをらぬし、それに類似した役割を少しも藝術に認めてゐない。彼は藝術（特に詩歌）の社會的役割を規定して「讀者大衆の間に非常に多くの知識をひろめ、更に重要なことには科學によつてなされたる理解を普及せしめる」ことにあると見做してゐる。

勿論科學と文學とは互に前後したり、平行したり交錯したりして進むのであるから、先づ科學が意識を體系化し、文學はこの體系化された意識を普及するのであるなどいふ窮屈な公式を規定するのは誤りである。文學のはたらしきの少からぬ部分はそこにあるとしても、猶ほ私達は、文學が、科學以前の、即ち體系化されない意識を讀者大衆の間に傳播し普及し暗示してゆく機能をもつてゐることを看却してはならない。けれどもこれ等の社會的機能は、いづれも決して、社會成員の意識を組織化することを意味するものではない。そして私によれば藝術は、決してかゝる機能役割をはたし得ないものである。

文學運動はどれ程進出して、それが社會に及ぼす機能には一定の限界がある。その限界を突破するとき、もはやそれは文學運動と言ふことはできない。勿論文學者は文學運動だけに止まつて居らねばならぬ理由は毫もないのだから、文學者が同時に科學的理論の體系をつくることに努力したり、文學者が政治運動に投じたりすることは差支へはない。けれども、文學者が文學理論、若しくは社會理論の領域に踏み入つたこと、若しくは文學者が政治運動に加入したことを、直ちに文學運動の進出と解することの可否は甚だ疑問である。のみならず、かゝる進出の理論的

基礎が「文藝戦線」の社説の場合のやうに、藝術と科學との混淆、藝術をそれと全く職能を異にした科學の領域内へ侵入せしめること、藝術に不可能な役割をおしつけることであるときには、かゝる進出は純然たる幻想である。

藝術、文學が、意識を體系化したものであり、大衆の意識を組織化するものであるといふが如きは、科學と政治とを藝術の中へ戲畫化するものであり、科學と政治とにかへるに、玩具の科學と玩具の政治とをもつてするものである。如何に熱心のあまりであつても、それは黙過してはならぬ理論の混亂である。従つて、單に「藝術」といふ言葉を「無産階級文學」といふ言葉に置きかへ、「意識」といふ言葉を「無産階級の階級意識」といふ言葉におきかへたに過ぎないところの「無産階級文學の社會的役割」の一項にも前項と同じ理論的混亂が傳へられてゐることは、こゝに言ふまでもない。

### 六、文學と政治(目的意識文學について)

私は文學の本質、文學の目的そのものも進化することを前に述べた。従つて、文學作品が、政

リ階級意識の依り

治と同じ目的——社會改革の目的をもつて製作されることがあり得ることを完全に認める。だが併し、私たちが、文學はなせさうでなければならぬかといふやうな問題の出しかたをすべきではない。文學はさうでなければならぬ理由をそれ自身に少しもたぬのであるし、またこの問題は、文學そのものをいくら穿鑿して見ても解決されない問題である。問題は、如何なる社會條件が文學をさうさせるかにある。

封建主義から資本主義への過渡期の社會には一部の文學が自由主義的となり、資本主義から社會主義への過渡期には一部の文學が社會主義的となるといふ言ひ表はしかたは、單に現象形態だけに視野を局限した者の言ひ現はしかたであつて、間違ひとはいへないまでも甚だ不完全な言ひ表はしかたである。理論的に正確な言ひ表はし方をしようと思ふならば、私たちは、文學がさうなると言はないで、文學がさうさせられると言ふべきだ。何がさうさせるのであるかといふと、一般的には社會的條件が、もつと直接には、「文藝戦線」のテーゼが明確に言つてゐるやうに、「政治闘争の必要」がさうさせるのである。マルクス主義的目的意識が文學に強調され出した所以も、この「政治闘争の必要」のためであつて、この目的意識は斷じて政治的意味に於て主張されるべきであ

文學の本質の問題

る。マルキストの目的意識性と大衆の自然成長性といふ言葉は意味をなすが作者の目的意識性と讀者の自然成長性といふ言葉は意味をさない。作者と讀者との關係には政治的意味はないからである。この、後の對立を意味あらせる爲めには、「文學作家」を「社會主義的文學作家」としなければならぬ。然りとすれば、目的意識の關係するのは、「社會主義的」といふ形容詞の部分だけである。

そこで「文藝戦線」第四卷第二號のテーゼ中「社會主義文學の藝術價值」の(一)の前半「吾は藝術家である前に社會主義者でなければならぬ」といふ提言は意味をもつ。だが、その後半をなすところの「社會主義文學は何よりも先づ藝術でなければならぬ」といふ提言は、社會主義文學の自己否定である。社會主義文學は、さういふ代りに「社會主義文學は何よりも先づ社會主義的でなければならぬ」と修正すべきである。何故ならば、同じ「文藝戦線」の次の號で正當にも指摘してゐるやうに「政治闘争の必要」がそれを規定するからである。

このテーゼの筆者は「この二つの命題は決して矛盾しない。何故ならば、社會主義的世界観は、それ自體の中に藝術観を含むものであり、社會主義的藝術観は、現在に於ける最も完全な藝術観であるから」と言つてをられるが、果してこの二つの命題は矛盾せぬだらうか。若し矛盾しない

ならそれは無意味である。この文句のうちの社會主義といふ文字を資本主義とかへて「資本主義文學は先づ第一に藝術でなければならぬ」としたらどうだらう。それでもこの提言は論理的には立派に成立するではないか。然らば「社會主義的藝術観は現在に於ける最も完全な藝術観である」といふのは獨斷以外の何物でもない。私たちは、それが最も完全な藝術観であるかどうかなどは問題にしなくともよいのであるし、又たとひ問題としてもそれは解決し得ざる問題である。ただ、資本主義から社會主義への過渡期に於て、政治闘争の必要が、文學を社會主義的たらしむることだけで、社會主義文學の意味は明白であるのだ。

繰り返して言ふが、文學を社會主義的たらしむるものは、社會の條件である。政治闘争の必要である。そして私は言ふがそのこと自體は文學にとつて禍でもなければ幸福でもない。それによつて文學が完全になるかどうかは、「政治闘争の必要」とは全く無關係である。よし、社會主義文學に、從來の作品(たとへばゾラやトルストイの作品の如き)のやうな傑作が生れないとしても、社會主義文學の存在理由は微動だもしないのである。

## 七、藝術のための藝術

私は、文學の機能を意識の體系化であるといふ見解には反對であるに拘らず、政治闘争の必要が文學を規定することを完全にみとめた。一定の目的意識をもつて文學作品を製作し、これを利用することは、政治闘争の必要上眞にやむを得ない。社會の諸條件、——そして進んだ社會に於ては、最も直接に政治闘争の必要が文學を規定することは、つまり、文學の歴史性、階級性をみとめることにほかならぬ。

しからば、藝術のための藝術といふ言葉は、如何なる意味をもち得ないか。それを考察する前に、藝術のための藝術論を、まるでブルジョア社會から生れて來る本質的な理論であるかのやうに思ひちがへてゐる人がすくなくないことを私は指摘しなければならぬ。「文藝戦線」のテーゼすらも、そのやうな口吻を洩らしてゐる。だが、かゝる理論は一定の社會條件のもとには常に繰り返される理論であり、その意味に於て、十分存在の理由をもつ説である。それは、政治闘争といふものゝ全面的性質を把握しないで、政治闘争は、議會とか政黨とか、社會の一局部に限定され

た現象であると考え、人々の藝術観を代表する。これ等の人々にとつては藝術文學が、政治闘争にいさゝかでも交渉をもつといふことは理解するのに骨の折れることである。文學は完全に政治の圏外に立ち得ることを彼等は確信してゐる。そしてかゝる人々は、政治的に相闘ふ二つの勢力の中間層に最も多く見出される。今日の社會條件のもとでは小ブルジョア階級の間はこの理論が最も勢をもつのはそのためである。しかしながら、藝術のための藝術論は、ブルジョア社會の特産物ではなくて、それ以前の社會にもあつたし、社會主義社會に至つても想像し得る。といふわけは、文學は必ず政治の指令下にたゞねばならぬ義務をそれ自身にもつてゐるものでもなく、文學者は必ずしも政黨の命令によつて創作活動を營む義務をもつてゐるものでもない。たゞ社會主義者が文學者である場合には、社會主義に最も忠實ならんとする限りに於て、その文學活動が社會主義の實踐下なければならず、反動主義者は、反動の目的に忠實ならんとする限り、文學を反動の目的に利用せねばならず、國家主義者は、その文學活動をあけて國家のために奉仕すべきであるの他に他ならぬ。さういふ。

何々主義者といふのは、一定社會に於ける客觀的條件及びそれから必然に生ずる政治闘争の目

的、意味を意識してゐる者のいひである。藝術が目的意識的となることは、その作者が、社會の客觀條件、及びそれより必然に生ずる政治闘争の意味を意識すること、即ち今の階級戦の場合には、藝術家が社會主義者となることにほかならぬ。

だが、かゝる意識はすべての人のもつものではなく、政治的前衛のみのもつものであり、社會の比較的安定である場合には、特にかゝる意識は凡ての人に於て稀薄となる。かゝる條件に於ては藝術は、所謂自然成長的に、換言すれば藝術それ自身の自律性によつて發育する。そしてその藝術論は、たとひ人類のための藝術論といふ外被におほはれても、著しく藝術のための藝術の色彩を帯びる。それは必然であつて、ブルジョア社會と特殊の關係をもつてゐるものでもなければ、藝術觀として絶對に幼稚なものでもない。

かくて、私は目的意識文學を認めると同じ理由によりて、「藝術のための藝術」的文學をも認める。苟くも科學的理論に於ては、存在するものゝ意味を全的に否定して、そこから出發するのは誤である。存在するものゝ理由を認めつゝ何がさうさせたかを研究すべきである。若し、今日に於て、無産階級的、社會主義的理論（文學の場合に於ても）が、他の理論に比してすぐれたもの、進歩した

ものであるとすれば（さうであることは後に來るものにとつて當然であるが）それは、單なる盲目減法の對抗、盲目的敵本主義から出發すべきではなくて、ブルジョア文學（文學に限つていへば）が如何なる社會的條件によつて生れたかを考究することからはじめられたものでなければならぬ。

私は、勝本清一郎、田口憲一兩氏の所論について、最も多く筆を費すつもりであつたのであるが、それ等について一言もふれないうちに豫定の紙數がつきてしまつた。勝本氏はより多く藝術の自律性に關心をもたれ、田口氏はより多く政治闘争の必要に關心をもたれる別があるに拘らず、兩氏の所論は最近に於けるプロレタリア文學理論のうちで、最も注目すべきものであつたし、私自身も、それによつて啓發されることが少なくなかつたことだけを指摘して、それ等の検討は他日に譲らうと思ふ。最後に私が「文學の本質」について何等積極的な提言をし得なかつたのは、忙しさと紙數との制限も非常にあづかつてゐるに拘らず、私の考へがまだ殆んど五里霧中であるためであることは、この私の論文自身が到るところに理論的混亂を暴露してゐるであらう事實によつて讀者はうなづかれるであらう。私はまだほんやりした明りをみとめながら、それをたよりに筆をとつたのだ。今後、幾多の修正を、讀者の示教と私自身の反省とによつて加へてゆくことが絶



對に必要である。何となれば、こゝに論じたことは理論の基礎をなす部分の一つだから。

(昭和二年五月「新潮」)

附記——文學が識者の意識を組織するといふことは、組織といふ言葉を非常に廣い意味に解するならば言へないことはない。

だが、私は組織といふ用語は矢張り不適當であると今でも思つてゐる。

## 文學方法論の問題

### 文學方法論

#### はしがき

學としての文學、即ち、文學の理論が可能であるとするれば、從來多くの學者によりてなされたやうに、文學とか、藝術とか、乃至は美とかいふものゝ形式的定義から出發する代りに、先づ第一に、さういふ試みを抛擲して、純粹に經驗的なもの、具體的なものから出發しなほさねばならぬ。

このことは、從來の文學理論がもつてゐた一種の美しさ、深遠味、神祕的な色彩を奪つて、これに甚だしく粗笨な相貌を與へるかも知れないが、それにもかゝらず、このことは、學としての

文學方法論の問題

文學の建設するために、是非通過しなければならぬ一過程であり、一段階であり、どれほどそれが粗笨な理論であつても、それは明かに進歩であるとさへいはねばならぬ。占星術や煉金術から獨立したときの天文學や化學が如何ほど幼稚で粗笨であらうとも、依然として、それらは、最も精巧な占星術や煉金術よりも、理論的には遙かに進歩したものであると同じである。

一切の理論は經驗から出發しなければならぬ。單に經驗から出發するだけでなく、經驗に歸つて來なければならぬ。凡ゆる科學のうちで、最も抽象的な科學は天體力學として發達した。そして天體力學は、抽象的な理論からではなくて、星の運動の觀測からはじまつたのである。そして、どんな小さな經驗的事實、たとへば水星の近日點の移動の如き事實でも萬有引力の理論全體の變革を迫るに十分だつたのである。何故かなら理論は經驗にはじまると同時に、經驗の檢證に堪へるものでなければならぬからである。

然らば、文學に於ける經驗的事實とは何か？ 言ふまでもなく、それは、個々の文學作品である。この文學作品なるものは、色々な研究の對象となり得る。即ち、色々な視點から研究することが出来る。けれども、これに最も包括的な説明を與へ得るためにこれを社會學的視點から研究

すより外に道はない。即ち、個々の文學作品が生み出された心理的過程だとか、作品にあらはれた技術上の諸問題だとか、さういふ事柄は一時抽象し去つて、専ら、文學作品を社會的事實として取り扱ふよりほかに道はないのである。尤もこれ等の心理的過程や技術的問題も亦その説明を社會學的方法のうちに見出されるのであるが。

## 上編 方法論

### 一

一つの文學作品——それが詩であつても小説であつても戯曲であつてもよい——が製作されるにあつては、それが全くの氣紛れ、全くの任意の所産でない限り、何等かの條件に制約される。若し、文學作品が何物の制約をも受けなければ、文學作品は理論的研究の對象にはなり得ない。吾々はたゞこれを氣紛れに鑑賞することしかできないわけである。今日も、ごく稀れにはかやう

な考へを抱いてゐる人もあるが、多くの方面に於て、見事な成果をあけた近代科學の方法は、かやうな懷疑論を生ずる餘地を殆んど奪つてしまつたと言つてよい。學としての文學の可能なることは、従つて、こゝで疑問とする必要はないのである。

文學作品に課せられる第一の條件は作者である。作者の天分、氣質、性格、境遇、趣味、思想、年齢、一言にして言へば作者の個性は、文學作品を決定する第一の條件である。これは何人も否む能はざる事實である。シェークスピアの作品には、どれを見ても、シェークスピアの個性が深くさまされてゐて、注意深い觀察者には、それがはつきりと感知できるであらう。スタイルの上に、手法の上に、表現の上に、思想の上に、用語の上に、まぎれもない個性の刻印を觀取することができるであらう。この個性、獨創性を没却して文學作品を論ずることは不可能である。ところが、信すべからざることであるが、文學作品に於ける個性を認めないやうな文學論が、最近には稀にある。文學活動を、すつかり、社會的環境によつて直接に決定されるものであるとする、ラヂカルな決定論の如きがそれである。しかし、かくの如き決定論が最近にあらはれたことは、別に不思議ではない。それは、從來の文學論に於て、此の個性が、分析することのできない不可侵なものとし

て文學作品を決定する唯一絶対の條件であると見做されてゐたのに對する反動だからである。

言ふまでもなく、個性は、文學作品を決定する、最も直接的な、そして恐らく最も力強い條件であるが、文學作品を決定する條件は、決してそれだけではない。第二の條件として、吾々は、文學上の流派を擧げることができる。即ち一定の文學上の主義、主張のもとにあつた個々の文學者が、その集團の影響を受けるといふことである。たとへば、未來派の作品には、いづれにも共通した特徴があり、表現派の作品には、矢張り他の流派の作と區別された共通の特色がある如くである。吾々は、シェークスピアの周圍に、歴史によつて抹殺された多くの小シェークスピアが存在してゐたこと、ダンテの周圍に、彼と同じやうな文學的信條によつて、彼の作品と同じやうな作品を製作してゐた多くの小ダンテが存在してゐたことを知つてゐる。明治の文學を見て、硯友社派と文學界派、或は民友社派との間に判然たる區別を吾々は認める。自然派と高踏派或はスバル派、早稻田派と三田派等の間にも可なり鮮明な境界を劃することができる。種々の名稱をもつた色々な流派が文學界に並存してゐることそのことが、既に、流派といふものが、文學作品を決定する重要な條件の一つであることを明瞭に語つてゐる。

しかし、吾々は、一層間接的ではあるが、その代り一層廣汎な第三の條件を忘れてはならぬ。それは作者をとりまいてゐる一般公衆である。一般公衆の思想、觀念、感情、一言で言へば、イデオロギイは、文學の流派そのものを決定し文學作品の作者の思想傾向を決定し、それによつて作品そのものを決定する最後の條件である。たとへば、ヴィクトル・ユゴオの『レ・ミゼラブル』を例にとらう。私たちは、先づこの作品にユゴオの個人性の強い現はれを見る。次にユゴオがその指導者の最も輝ける一人であつたロマンチック派の特色をそこに見る。そして最後に、ロマンチズムの文學がその中で生育したところの當時の一般公衆のイデオロギイ即ちブルジョアジীবの勃興期のイデオロギイをそこに見るのである。

一の文學作品を、社會學的に考察せんとするならば、吾々は、その前に、まづ、以上の如き分析と概括との過程を経なければならぬ。かやうな、分析と概括との過程を経て、はじめて、文學作品は、一の社會事實としてあらはれて來るのであつて、これ等の過程を経ずして、いきなり、ある文學作品を社會的に意味づけようとしても、それは、せいふく氣のきいた感想とはなるかもしれぬが、決して科學とも理論ともならぬのである。

## 二

併しながら、以上で分析が終つたわけでは決してない。以上に述べたところは、たゞ、文學作品を社會的事實として、社會と聯關せしめたゞけである。文學を、社會學的研究の對象となし得るやうに整理したゞけである。これから先に、なほ一聯の分析と概括との過程が残されてゐるのであり、しかも、眞に重要なのは、これから先の過程であると言はねばならぬ。

吾々は、今、文學作品が、作者の個人性、作者の屬する流派、それから最後に一般公衆のイデオロギイによつて決定されることを説明した。ところが、この一般公衆のイデオロギイなるものが、獨立して存在し、進化し、發展してゆくものではない。これを條件づける、より根本的な要素がそこにあるのである。

まづ第一に自然的條件を擧げるのが順序である。人間は一定の自然的環境の中に生れる。たとへば或る人は日本人として生れ、或る人はロシア人として生れる。日本人として生れたものは、生れながらにして黄色人である。日本の氣候は大體温帯の氣候であるが、寒暑の變化ははけし

い。冬は空氣が乾燥してをり、夏は濕度が高く蒸し熱い。日本人の骨格は大體ヨーロッパ人よりも小さく、従つて體力も弱い。日本には火山が多く地震が頻々と起る。四面海にかこまれてをり、内地には山が多い。これ等の自然的條件は、日本の制度、文物、日本民族の氣質、性格、思想等に直接間接に何等かの影響を及ぼさずにはおかない。否、これ等の自然條件は、それを舞臺として營まれる人間の社會生活そのものを決定するのである。そこで、吾々は、社會の最も基礎的條件として自然を擧げなければならぬのである。與へられた自然に適應しなければ、社會はつくれないのである。而して、自然條件の差異は、その上にできる社會に差異をもたらすのである。北極に近い氷原に於て農耕民族の社會ができることも不可能だし、アフリカの砂漠の中に工業文明が榮えるといふことも等しく不可能であるが如くである。

この自然的條件が、人間の社會に何等の影響をも及ぼさぬと考へるのは勿論皮相な見解である。今日の科學が、この影響を精密に分析し得るか否かは別として、自然の影響が存在するといふことは、最近の人文地理學や人種學や、土俗學等が十分に立證してゐることである。併しながら、この影響を過大視することも、ひとしく間違ひである。バツクルの文明史や、テエヌの藝術

學に對して、私は十分の敬意を拂ふものであるが、これ等はいづれも、社會に及ぼす自然力の影響を過大視してゐるものと見做さねばならぬ。そこには必要缺くべからざる分析が省略されて、自然力と社會との間に、粗案な、不精密な、直接な方程式が設けられてゐる。テエヌがフラマンの繪畫とその地質との關係を論じてゐるが如き、一見實に科學的な見方のやうであるが、その實、極めて都合のよい獨斷によつて議論が進められてゐることを吾々は發見するのである。又、彼がイギリスの文學史を叙述するにあつて、種族、時代、地理的環境等を過度に重要視してゐるのも、甚だ獨斷的であつて、文學の變遷は、左様な僅かばかりの條件によつて直接に決定されるものでは決してないのである。

しかも自然的條件は、一定の社會の特色を決定するものではあるけれども、自然的條件そのものは、極めて徐々にしか變化しないものである。地質發達史は、數萬年、數十萬年乃至數百萬年の時間を包含することによりはじめて成立するのであつて、數百年、數千年位の短時日の間に、一定の自然條件が甚だしく變化することは殆んどないといつてよい。大正十五年と神武天皇の時代とを比べて見ても日本の氣候には殆んど變化は認められぬであらう。古代ギリシヤ人と二十世紀

のヨーロッパ人との間には殆んど骨髄の相違は認められぬであらう。楊子江の沿岸の土地が肥沃であり、西藏が不毛の地であるのは、秦の始皇の時代も現代も殆んど變りないであらう。

然るに、文學の全歴史は、せいふく數千年の間にひろがつてゐるに過ぎぬ。さうして、その間に甚だ顯著なる變化をしてゐるのである。若し、自然的條件が、文學の變遷を決定する唯一の原因であるとするならば、原因は殆んど變らないのに結果だけが目まぐるしく變つてゐるといふことになり、因果の原理は廢棄されねばならぬことになる。且つ又、人間は自然を征服する、たゞ自然に條件を強制されたまゝになつてゐるのではない。このことは近代の科學、及び工業の驚くべき進歩が立證してゐる。そこで、一社會のイデオロギイ、そしてそれを通じて文學をさまざまに變化させるには、自然的條件以外に、もつと直接的な、もつと短い時間に作用する條件がなければならぬといふことになる。

## 三

私たちは、一定の自然的環境の中に生れて、私たちの意志と獨立した自然條件を課せられるこ

とは前述のとほりである。併しながら、私たちの意志と獨立に、私たちの生れない先から存在してゐるものは、たゞ自然的條件だけではない。そのほかに一定の經濟關係がある。私たちは、生れおちると、否應なしに、一定の經濟關係の中に入り込み、是が非でもそれに適應して住まねばならぬ。たとへば、元祿時代に江戸に生れた者と大正時代に東京に生れた者とは、同じ自然的環境に生れながら、まるで異つた經濟關係の中に生活しなければならぬが如くである。

かくの如く、經濟關係を時代によりて變化せしめる根本の力は社會の生産力であると解せられてゐる。生産力が一定限度まで進むと、從來の經濟關係が維持せられなくなり、より高度な生産力に適應する經濟關係が生じて來るのである。例へば人類が狩獵によりて生活してゐた原始時代には生産力は極めて幼稚であり、且つ狩獵の獲物は極めて不定であつた。かういふ時代には、各人がめい／＼規則的に自己の衣食住に責任をもつわけにはいかない。そこで一部落の住民が共產體をつくつて、所謂原始共產制が出現する。又機械や工場ができて、社會の生産力が非常に進んで來ると、かくの如き機械や工場は、凡ての生産者がめい／＼所有することは不可能でもあり不必要でもあるやうになつて來る。そこで、これ等の生産機關は一部少數の人の手に握られ、これに反

して大多數の生産者は自己の生産機關をもたないで、生産機關の所有者に勞働力を提供し、その代りに、賃銀を受けとつて生活するやうになる。これが即ち資本主義である。

かくの如き經濟關係の變化は、必然的にその社會の政治形態の變化を決定する。即ち、ある社會の政治形態は、どうしてもその社會の經濟關係に適應したものとならざるを得なくなつて來るのである。たとへば中世時代の手工業と幼稚な交通機關と土地の生産力農業を基礎とする經濟關係とは必然的に封建政治を生み、工業と發達と交通機關の進歩と、資本の擡頭と商業の擴大とは漸次國家の統一、ついでではデモクラシイの政治を必要として來る。更に進んで、國際商業の發達、資本の集中と國際化とは、一方に於て帝國主義を生み、他方に於て政治の國際化を必要として來る。そして後者はおそらく社會主義の時代になつて、はじめて完全に實現されるであらう。

經濟關係と政治形態との變化は、更に法制の變化を強制することは明白である。たとへば、資本主義經濟がデモクラシイの政治を樹立すると、集會や結社を禁止する法律、政治的不平等を支持する法律などが、根據を失つて、新しい民主的法律にかはられるが如くである。

經濟、政治、法制の變化は、更に、その社會の道德、習慣、思想、感情等の變化を條件づける

ことは争はれない。道德は法制の恒久化したものに他ならぬ。たとへば、奴隸制度の時代には、奴隸を道具としてつかふことは何等道德に反しなかつた。アリストテレスの如き大哲さへも奴隸に人格を認めなかつた。ところが、政治がデモクラチックになり、奴隸の賣買が禁止される時代になつて來ると、奴隸も一人前の人格を要求することが道德的となる。又、封建時代には、町人百姓は生れながらにして貴族僧侶に比べると卑賤なものであると誰しも信じてゐたが、ブルジョア社會になるとかゝる社會觀は一變して、特權階級の地位は著しく低められる。一言で言へば、「時代の經濟關係、政治形態、法制等は、その時代の社會生活、社會の百穀の文化を條件づけると言へるのである。」

こゝで注意しなければならぬことは、私が上に述べたことを機械的に、杓子定規的に解してはならぬといふことである。即ち、先づ生産力が生産關係に影響し、生産關係がその他の經濟條件に影響し、經濟條件が政治形態に、政治形態が法制に、法制が道德習慣思想感情等に、次々に目白押しに影響して來るものであるなど、考へてはならぬ。社會現象はそれ程簡單ではない。私はたゞ、比較的根本的な要素を先に擧げたゞけに過ぎぬのであつて、以上の條件は互に他に作用を

及ぼすと同時に他から反作用を受けてゐるのである。これ等の條件の及ぼす力は一方的でなく、  
相關的なのである。たとへば政治組織がその時代の政治思想を條件づけることは事實であるが、  
それと同時に、その時代の政治思想も亦、政治組織に對して活潑に作用してゐるのである。プハ  
リンはこのことを社會の諸要素間の平衡と名づけてゐる。

四

以上で、私は、文學作品に及ぼす各種の力を大體分析し終つた。私が以上に擧げたゞけでも、  
それは甚だ複雑であるが、實際はこれよりも遙かに複雑であることを理解しなければならぬ。あ  
る文學作品を生んだ地理的環境のみからその作品を論じたり、その社會の經濟條件だけから、直  
接にその作品を論じたりするのが間違ひであると同様に、作者の天分のみから作品の價値を論じ  
ようとするのも無暴であることは、以上述べたところによりてわかるであらう。

ある文學作品の意義、價値を、科學的に決定するためには、作者の研究、作者の屬する流派の  
研究、その時代の一般的イデオロギイの研究が必要であることになり、更にこのイデオロギイを

十分に理解するためには、その時代の社會の、法制、政治、經濟等の條件を審かにし、更にその



社會のよつて立つ自然的環境をも探らねばならぬ。  
かくして吾々は、一の文學作品の科學的認識に到達  
したと言へるであらう。  
理解の便のために、これを圖式であらはすと上の  
如くなる。

社會生活が單純であつた時代には、この關係も單  
純である。たとへば、太古の狩獵民族にあつては、  
狩獵といふ生産様式が、直接に藝術の内容を條件づ  
けてゐるが如くのである。

ロシアのマルクス主義の碩學ブレハノフは、此の  
問題について興味あるワラツシエツクの説を引用し

てゐる。



「フラスシエックは原始民族の演劇の起原に關する自己の見解を次の如く要約してゐる。此の演技の對象は次の如くである。(1) 狩獵、戰爭、漁撈、漕舟(狩獵民族、遊牧者)、動物の生活及び習慣。動物默戲、假面舞戲(やはり動物を表出するところの。ブレハノフ)。(2) 家畜の生活及び習慣(牧畜者)。(3) 勞働(農耕者)、米搗き、粉磨き、打禾、收穫、葡萄摘み……演出されるのは生存競争上絕對に必要な日常生活の事實である」(恒藤恭氏譯『マルクス主義の根本問題』増補版九二—九三頁)

併しながら、社會生活が複雑になつて來ると、この關係も複雑して來る。私たちは現代のさまざまな文學作品を、現代社會の經濟關係から簡單に説明することは不可能である。そこには文學作品の生産される條件を決定する無数の要素があり、それらの間に複雑な作用と及作用との網が構成されてゐるからである。この點についても私は、ブレハノフの見解をそのまま引證するであらう。彼は次の如く言つてゐる。

「階級の區別のなかつた原始社會に於ては、人間の生産的勞働は、彼れの世界觀及び審美心に直接に影響したのであつた。裝飾術の動機は技術に存し、舞踏は——此の社會に於いて最要の

藝術であるが——多く勞働過程の藝術的再現に制限されてゐた。此の事は吾々の知り得る最近の發達階段に立つ狩獵民族に於いて特に顯著である。正にその故に吾々は原始人の心理がその經濟的活動に倚憑することを證明するに當つて、主として狩獵民族を引例したのであつた。之に反して階級に分裂せる社會に於いては、此の活動の直接の作用は、前の場合ほど顯著でない。その理由も明白である。例へばオーストラリヤの土人の婦女にあつては、舞踊は草根採取の運動の再現たるのであるが、さりとて十八世紀のフランスの貴婦人たちの優美な舞踏の一つが、何等かの生産的活動を表現するものと推定することは勿論できない。此の種の婦人は一般に全然生産的勞働に従事することなく、専ら『やさしき戀愛の學問』に耽つてゐたのであつた。オーストラリヤの土人の舞踏を理解するためには、婦人による草根採取が、この種族の生活に於いて如何なる役割をつとめるかを知れば足りるのである。けれども、ムニユエを理解するためには、十八世紀のフランスの經濟を知つてゐるだけでは不十分である。此の場合には、非生産階級の心理を表白するところの舞踏が問題たるのである。此の種の心理によつて謂はゆる上流社會の『慣例や禮儀』の大部分は説明し得られるであらう。さればこゝでは、經濟的因素と

並んで<sup>\*</sup>心理的<sup>\*</sup>因素がその地位を認められるわけである。但し非生産階級そのものは社會の經濟的發達の產物たることを忘れては不可なり。即ち經濟的因素は、その地位を心理的因素にゆづる場合にも、尙ほその卓越せる重要さを失はざること留意しなければならぬ。此の場合には、それは他の諸因素の影響の可能性及び限界を規定する點において感知し得られるのである。〔前掲書〕一一三—一一四頁〕

ブレハノフが、こゝで舞踏について言つてゐることは、完全に文學にもあてはまる（但し狩獵民族は文學をもつてゐないと考へねばならぬが）。しかしながら、ブレハノフがこゝで述べてゐることだけは、複雑な社會に於ける文學と社會との相關關係を説明するには勿論不十分である。今日の文學は、否、古代の文學でさへも、少くも文學を有するほど發達した社會に於ける藝術作品は、たゞに直接に生産活動を再現してゐないのみならず、一般に、極めて高度にインフラインされた形に於いてしか經濟關係或はその他の單一な條件の影響を受けてゐないのである。そこには無数の因素が存するのである。

私が以上に述べた文學研究の方法論は、大部分テエヌの祖述である。たゞ私は、テエヌの藝術

論のもつてゐる自然科學的面貌にかふるに、社會科學的相貌をもつてした。これは、主として、史的唯物論の方法に負ふのである。そしてこの方法は今日までのところではブレハノフに最も多く負ふのであるが、今はブレハノフの方法論には深く觸れないことにしておく。

## 下編 其の適用

### 一

近代の文學を最も大づかみにわけらば、古典主義、浪漫主義、自然主義の三つに分けることができるであらう。私はこの短かい論稿に於ては、この三つの文學が、如何なる社會的條件に制約されて發生し、發達し、衰頽していつたかを辿ることで満足しなければならぬ。〔自然主義以後にも、重要な文學の諸流派が起つたことは事實であるが、それらは、あまりに雑多性と複雑性に富んでをり、且つ、それらの起つた時代が、あまりに現代に接近し過ぎてゐるために、科學

的研究の素材とするには不適當でもあるし、私の現在の企圖は、たゞ、私の研究方法の例證を示すことにあるのであつて近代文學の諸相を殘る隈なく研究することではないからでもある。

## 二

古典文學は、如何なる社會的環境のもとに發生し、成育していつたか？ 私は、テエヌが『藝術哲學』の中で、フランスの古典悲劇について語つてゐるところを殆んどそのままこゝで引用することによつて、この間に最もよく答へ得ると思ふ。

彼は、中世紀の文明と建築との關係を述べたあとで、フランスの古典悲劇に眼を轉じて大要次の如く語つてゐる。

中世時代に人民を支配搾取してゐた封建諸侯の中に、漸次頭角を現はして他の同輩を征服するものが生じ、それが遂に國王といふ名のもとに、國民の首長となつた。十五世紀頃には、かつては同輩であつた諸侯は、國王麾下の將軍に過ぎなくなり、十七世紀頃には、その宮臣に過ぎなくなつてしまつた。しかしこの宮臣といふのは、たゞの家來ではなく、國王との關係は非常に親密

であつて、國王も彼等を尊敬し、彼等は王城内に於いて國王と、もに舞踏し、食事をともにするといふ風であつた。かくして、はじめには、イタリヤ及びスペインに、ついでフランスに、更にイギリスにドイツに北歐諸國に宮廷生活 (The Court) といふものが生じ、フランスがその中心となり、ルイ十四世に於いてその絶頂に達したのである。

かくの如き形勢の變化は、當時の人心に如何なる影響を及ぼしたか？ 國王のサロンは國內に於て最も善美を盡したものであり、そこには、萬人の龜鑑たるに恥しからぬ最も選ばれた貴族たちが出入する。この貴族は自ら生れながらにして高貴な人間であると考へてゐる。彼等は名譽を重んずること生命よりも強く、少しの侮辱に對しても身命をすてることを辭しない。ルイ十三世の時代に、決闘によつて殺された武士の數が四千にのほつたのを見てもそのことはわかる。彼等の眼には身命の危險を輕んずることは、貴族の天分なのであつた。しかも彼等は封建精神の衣鉢を襲いで、國王を彼等の生れながらの主として尊敬し、國王のためには身命を鴻毛よりも輕しとした。ルイ十六世が處刑されたとき、彼の身代りにならんことを志願した武士の數が少くなかつたことなどもこれを證明してゐる。

それと同時に此等の宮臣は典雅上品であつた。國王自ら彼等に模範を與へたのであつた。ルイ十四世は侍女に對してさへも脱帽したといふことであり、或る公爵はヴェルサイユ宮殿の中を通るときには始終帽子を手にもつてゐたといふことである。その結果彼等は、常に上品な婉曲な言語で語り、相手に不快な感じを與へるやうなことを避ける技巧に長じてゐた。かくの如き貴族的精神は、實に、この時代の宮廷内に於て完成されたのである。

かゝる人々が、彼等にふさはしい快樂を求めるのは自然の數である。彼等の趣味は彼等の人品と同様に高貴であり、典雅であつた。而して、當時の藝術作品はすべて、この趣味からつくられたのである。嚴肅、莊重なブッサン、ルシユアール等の繪畫、壯麗華美をつくしたペロオル及びマンサール等の建築、ル・ノートルの設計にかゝる雄大なる庭園等がそれである。その他、當時の家具服装室内の裝飾等に、すべて此の特色はあらはれてゐる。ヴェルサイユ宮殿を飾つてゐる神々の像、整然たる並木道、神話を象つた噴水、廣々とした精巧な泉水、建築の飾りのやうに巧みに刈られた庭内の樹木等は、當代の趣味の精髓をこらした傑作である。併しながら、これを最もよくあらはしてゐるものは、當時の文學である。當時ほどフランス文學界の巨匠が雲集して

ゐた時代はない。ボシユエ、バスカル、ラ・フォンテーヌ、モリエール、コルネーユ、ラシイヌ、ラ・ルシユフコー、セヴィニエ夫人、ボワロオ、ラ・ブリュイエール、ブウルダルウ等皆當時の名文家である。ひとりこれ等の大家のみならず、當時の人々はみな文章をよくした。當時は、到るところに名文の模範があつた。對話も日常の書簡もすべて名文であつた。當時の宮女は、近代のアカデミー會員よりも文章をよくしたとクーリエは言つてゐる。而してこの高貴端正の名文は當時の古典悲劇に於て最も燦爛たる光彩を放つたのであつた。

當時の悲劇は、貴族宮臣を喜ばせるためにつくられたものである。それ故に、作者は、あまりに残酷な真相は緩和し、舞臺に殺人の場面上せるやうなことはせず、その他叫喚、暴行、蠻行等の如き、サロンの優雅な空氣に親しんでゐる人々に不快を與へるやうなことは一切避けた。それと同時に彼等は無秩序を嫌つた。シエーキスピアのやうに、むやみに空想や幻想に耽ることを避けた。劇の組立ては整然としてゐて、思ひがけない偶發事件などを挿入することを許さなかつた。そして對話には洗練された上品な語句が用ゐられた。人物はギリシアの英雄であつたが、服装その他はすつかり當時のフランスの宮廷を中心とする人士の好みに投じたものであつた。又人

物の性格の如きも、すつかり當時のフランスの貴族趣味に投じたものであつた。たとへばラシイヌの描いたイフジェニイとウリビイドの描いたイフゲニイ、ラシイヌの描いたアシイルとホーマーの描いたアキレスを比較して見れば、這般の事情ははつきりとわかるであらう。テエヌの言葉をかりると當時のフランス劇は、「ゴチック建築と同様に、人間精神の、くつきり整つた形態をあらはしてゐたので、そのために、それはゴチック建築と同様に全ヨーロッパにひろまつたのである。」

テエヌは、封建制度から君主政治へ移つていつた經濟上の條件を分析してゐないが、この政治形態の推移が、經濟關係の變化によつて決定されたものであることは、今更らこゝで附け足して説明するまでもなく明かであるから、それはこゝでは省略する。

## 三

ロマンチズムの文學は如何にして起つたか？ それは、古典文學が、宮廷生活を中心とする貴族のイデオロギイの表白であつたに反し、新興ブルジョア階級のイデオロギイの表白であつたこ

とは、多くの文學史家がひとしく認めてゐるところである。

ロマンチズム文學は、先づ第一に文學上に於ける煩瑣な形式の破壊を特色としてゐる。經濟上に於ける自由主義は政治上の自由主義となつてフランス大革命を爆發させたのであるが、その同じ自由主義が、文學にあらはれてロマンチズムとなつて、古典文學の約束、慣例を一蹴したのであつた。ラシイヌの悲劇とユゴオのドラマとを比べて見ると、前者は規則そのもの均齊そのものであるといふ感じを與へるに反し、後者は無秩序そのものであるといふ感じを抱かせる。外形上に於ける無秩序は、内容上に於ける無秩序をも伴つた。そこには、新興階級の奔放な、解放された情熱が、何等の制約をも受けずに跳躍してゐる。

當時ブルジョア階級にとつては、すぐ未來に『約束の國』『薔薇色の世界』が展開されてゐたのである。彼等は經濟的には貴族の地位を奪ひ、政治的にも貴族政治を倒壊して第三階級のヘゲモニイを確立した。そこで觀念的にも貴族を征服しなければならぬ。ロマンチズムの文學は、實に文學の戦線に於けるブルジョア階級の貴族に對する鬭争の表白であつたといへる。

もとより鬭争といふのは必ずしも文字通りに解する必要はない。ロマンチズムの文學には悲し

みや憂鬱を主題としたものが決して少なくない。それどころが、ロマンチズムの文學は感情の文學であるときへいはれてゐる。しかしながら、感情を——それが悲しみの感情であらうとも——心ゆくまで、思ふまゝにうたふことは、古典文學の形式主義に對する反逆であり闘争であるといつて少しも差支へないのである。近松巢林子の世話物は、殆んど情死を主材としてをるに拘はらず、それは正に當時の町人的世界觀の勝利をあらはしてゐると見てよいのである。義理と人情との葛藤といふ言葉は、社會學的に言ひあらはせば、舊支配階級のイデオロギイと新興階級のそれとの争闘といふこととなる。義理といふのは形式化し硬化した舊世觀の遺骸は外ならず、それが人情と葛藤を生じて來るといふことは、とりも直さず、舊世界觀が人心を去つたことを意味するのである。フランス革命が政治に於ける自由のための戦ひであつたやうに、ロマンチズムの文學運動——特にフランスに於けるロマンチズムの文學運動は何よりも先づ文學に於ける自由の戦ひであつた。ユゴオの『クロムウエル』の序文は、この文學革命の烽火であり、宣戰の布告であつた。彼によりて、悲劇はドラマに代られ、性格は血あり肉ある人間に代られた。ボワロオが『詩學』に於て精密に定義した史詩、抒情詩、牧歌、悲歌、警句詩等の別は一掃された。これ等の形式は作

者が思ふまゝに混用して差支へなくなつた。用語、語調等に於ける古典文學の中庸主義は破られて、激越な語句、詩法上の破格が自由に許された。ユゴオの作品を見ると言葉の洪水といふ感じがする。かくの如き文學に於ける自由主義に最もふさはしい文學の品種は小説である。小説には面倒な約束が少しもない。ブルジョア社會に於て、小説が一躍文學の主流的地位を占めて來たのは決して偶然ではないのである。

以上は、もとよりロマンチズムの文學の全特色を列挙したものでなく、單にその本質的特色を挙げたのに過ぎない。ヨーロッパの各國に前後して起つたところのロマンチズムの文學運動には、民族や國土やその他無数の條件によつて、それ／＼異つた色彩が見られる。私は、それ等を否認したり、閑却したりしてゐるのではない。たゞ、こゝでは、それ等を抽象し去つて、たゞ、當時の政治經濟上の變動が、文學に如何なる變化を決定したかを例證的に述べて見たに過ぎないのである。

## 四

自然主義の文學は成熟期のブルジョアの文學であるといへる。それは、ロマンスムの文學が、新興の、若い、革命期のブルジョアの文學であるといふのと同じ意味に於てある。

自然主義文學を發生せしめた社會的環境の特色を挙げると、ブルジョア階級が成熟して來たこと、社會の物質的生産力が増加し、富、資本が社會の動力として最も重要な地位を占めて來たこと、自然科学が急激に勃興して來たこと等であるといつてよい。

ブルジョア階級が成熟して、その社會的地位が安固となると、若い時代の情熱が消えて來るのは當然である。自然主義の文學がロマンスムの文學に比べて情熱的でないのはそこに原因の少くも一半をもつであらう。ブルジョア階級には、もはや戦ふべき權威も敵手もない、そこで翻つて自己を觀察し省察するやうになつて來る。自然主義文學が個人主義（正しくいへば自己批判）の文學であるといはれてゐるのはそのためであらう。

勃興期のブルジョア階級にとつては、前途に薔薇色の世界が展望されてゐたことは既に述べたとほりである。然るに一朝彼等が支配階級の位置に上つて見ると、以前の希望は何一つ現實化しない。自由は一部の大資本家に獨占されてしまつてゐた。多數者にとつては、自由の夢は、一朝

にしてさめて、眼前には苦い現實の姿が横はつてゐた。自然主義文學が沒理想的であり、暗黒であり、暴露的であるのは、さうした社會環境にもとづくものであらう。

次に社會の生産力が増大して、これを所有し得る階級の勢力が俄然として擡頭して來たことは、凡ゆる精神文化を現金主義で彩つた。ロマンスムの文學にまで色濃く残つてゐた貴族崇拜、古武士氣質の禮讚、殉情主義、超俗主義等の思想は、自然主義の暴風によつて影をひそめた。ロマンスムの人々が、敢へて文學作品の題材にし得なかつたであらうやうな、生々しい、醜惡な題材が、自然主義文學者には平氣でとりあつかはれた。政治の平民化とともに、ジャーナリズムが勃興して、それが文學作品にも影響を與へた。かういふ風になつて來ると、人生には、もうロマンスは見出されない。戀も、友情も、忠誠も、すべて平凡な現象として觀察されるやうになつて來る。自然主義文學の一面の特色である平凡主義は、かういふ事情に胚胎してゐるのである。

けれども、自然主義文學に、最も本質的な影響を與へたものは自然科学の勃興であつた。この自然科学の勃興が、當時の經濟事情——産業の機械化——と密接な關係をもつてゐることは、こ

こでは不問に附する。たゞ自然主義文學が、如何に自然科学に刺戟されて起つたものであるかを一二の例によつて示すだけにとゞめておく。

自然科学は、自然界に起る凡ての現象は、因果關係によつて決定されてゐることを信條とする。そして、前世紀に於て様々な科學者の努力によりて、自然現象の因果關係は次々に證明されていつた。この自然科学の偉大なる業績は、單に物質文明を一變させたのみならず、精神文化をも一變させるに十分であつた。

自然現象が因果關係によりて決定されてゐるとすれば、人間の活動も亦因果關係によつて決定されてゐるのではなからうか？ かゝる思想は誰の頭にも自然に浮んで來る思想である。そして自然主義文學者は、この疑問に對して「然り」と答へたのである。

自然主義小説はフロオベルにはじまつたといはれてゐる。彼は、小説は、客觀的であり、非個人的でなければならぬと主張し、人生の諸々の現象に對して小説家は非感傷的でなければならぬと信じた。それは、ちやうど科學者が自然物に對してとるべき態度と相通じてゐる。そしてランソンが言つてゐるやうに、この點では、自然主義は、古典主義への接近であり、古典主義文學の

理性 (raison) と自然文學主義の冷靜 (impassibilité) との間には少なからぬ類似があるといはれよう。此の信條を作品にあらはしたものが、近代文學の傑作の一つとして光輝を放つてゐる『ボヴァリイ夫人』である。これは、正に、作者は作中の人物に同情したり、心を動かしたりしないで、鏡のやうにこれがあるがまゝに寫さねばならぬといふ彼の理論を具體化した傑作である。

けれども、ランソンが言ふやうにフロオベルはまだ藝術家であつた。ところが、ゾラに至つては科學者であり、自らも科學者をもつて任じてゐた。彼にとつては、小説は、他の精密科學と同様に法則科學となるべきものであつた。彼は人間の社會生活は、これを構成してゐる個人の心理現象に分析し得るとし、心理現象は生理學により、生理現象は物理化學によりて説明し得るものと考へた。そして、遺傳、環境等の作用を重要視する必要を力説した。『ルウゴン・マッカール叢書』即ち『第二帝制治下に於ける一家族の自然史』は、彼の抱負を實現しようとした近代文學の記念塔であると言へるであらう。

自然主義文學の主張を、最も組織的に、體系的に大成した人はテエヌである。ゾラが自然主義小説を『實驗小説』と呼んだやうに、テエヌは自然主義の藝術論を『實驗美學』と呼んだ。彼は



古い美學と實驗美學との相異を次のやうに言ひあらはしてゐる。

『古い美學は、先づ第一に美の定義を與へ、美とは道德的理想の表現であるとか、美とは不可見のものゝ表現であるとか、美とは人間のパッションの表現であるとか述べ、そしてこれを、法律の條文のやうに祭りあけて、それから出發して、或る作品を容したり、罰したり、戒めたり、指導したりしたのである。……私がこれから試みんとする近代的方法是、人間の作物、特に藝術作品を、事實若しくは製作物と見なして、その特色を指摘し、如何にしてかゝる特色が生じたかを研究するに過ぎない。それはゆるしたり、禁じたりはしない。たゞ認證し、説明するだけである。』

これでわかるやうに、自然主義文學の理論、方法は、自然科学のそれと正確に同じであるといはねばならぬ。

## 結 語

以上に略述したところによつて、私の試みはほゞ讀者にわかつたらうと思ふ。

私は文學は科學的に、方法的に研究し得ることを前提として、如何なる方法を適用すべきかを明かにし、種々木づかみにこれが應用を試みたのである。しかし、私は、私の頭の中に考へてゐることを残らず發表し得なかつたし、發表した部分も多少明確を缺いてゐるかも知れぬと思ふ。何よりも私は、私の考へを裏づけるやうな材料を蒐集し、これを適當に整理する餘裕をもたな過ぎた。そして、大部分を先人の、特にテエヌの説の祖述で充した。私は、文學の研究が、たゞ個人々々のまち／＼の意見の發表に終始すべきものではなくて、それが科學となり得るものであることを、たとひおほろけにでも、讀者に信じて貰へれば十分である。

こまかしい部分、特に方法論の應用の部分には、誤解やまちがひが多分にあること、思ふ。併し、それは、この試みがまだ極めて幼稚な段階を進んでゐるに過ぎない事實に免じて、見のがしてもらへるだらうと期待してゐる。

私は科學の萬能を信するものではない。科學的認識の限界を認めることに於ても人後に落ちるものではない。けれども、文學が科學的研究の對象になり得ないと考へる論據を何一つ見出すこ

とができないのである。文學作品を措いて文學はない。文學とは個々の文學作品を素材としてつくられた概念である。そして文學作品は、直接私たちの眼で読み、心で感ずることのできる具體的な存在である。これが科學的に研究できないといふなら、一切の科學の可能を否認しなければならぬ。人類は、かつて天界の現象を神化した。如何なる民族の神話にも天體や氣界の現象が題材となつてゐないものはない。次に彼は單純な化學的現象を、魔法としておそれた。キリシタンパテレンの法などの中にもこの種のことから含まれてゐるだらうと思ふ。次に彼は生命現象こそ最後にのこされた神祕の不可侵の領域であると考へた。しかるに生理學や心理學は、生命の不思議を漸次征服してゆきつゝある。文學は觀賞すべきものであつて、科學的に研究すべきものではないなどいふ主張は、砂糖は味ふべきものであつて、その化學的要素が何であるかなどを問題とすべきでないといふのと同様の愚説である。私は文學の研究が文學の觀賞と兩立しないものだなどゝは夢にも考へることができない。砂糖がどんな元素からなつてゐても、それが調味料としての價值を毫も失はぬのと同様である。(大正十五年、社會問題講座)

## エミール・ゾラの文學方法論

文學の方法論的研究が、近頃やうやく一部の人々の注意を、惹くやうになつて來た。このことは相當長期に亘る停滞時代を経てきた文學批評界に、恐らく劃時代的の活潑な論議をまき起すやうになるだらう。片上伸氏は、既に二回までもこの問題について論議された。私はまだ遺憾ながら同氏の論文を読んでゐないが、傳へ聞くところによると同氏の論文は、マルクス主義的、即ち辯證法的唯物論の立場からなされた、堂々たる述作であるといふことである。

私も「社會問題講座」の一講座で、簡單にこの問題を論じたことがある。けれども、實を言へば、私は、この問題で独自の體系を述べるやうな程度の研究はまだ積んでゐないし、従つて、何等自信のない研究を急いで發表することは躊躇する。私はたゞ、種々の理由によりて、文學作品は科學的研究の對象になり得るものであるといふこと、換言すれば文學學(Literaturwissenschaft, Science of literature)なるものが存在し得ること、そして、さういふ方面への研究が、今後

の文藝批評家の重要な一つの任務であることを信ずるのみである。

文藝作品を享樂し、觀賞することのみが批評家の任務であると考へる人は、園藝家のほかに植物學者のあることを知らぬ人である。否園藝家にでも、通俗な植物學の知識は必要である。それがないれば花をたのしむことすら十分にできはしない。花が植物の生殖の器官であることを知つた、めに花の美しさは滅殺されるどころではなくて、却つて、そこに造化の至妙を私たちは感得して驚歎するであらう。

ハクスレーが、アルプス山は地殼の冷却による收縮によりて生じたものであるといふ地質學の眞理は、アルプス山に對する登山者の崇高の念を少しも滅殺するものでないと言つたのは至言である。

文學に就いてもそれと同じであつて、私たちは、文學作品を享樂し、觀賞することはできるが、そのほかに、それが發生する根據、それが進化してゆく様態を、科學的に研究し、理解しようと努力することも決して排斥すべきことではなくて、むしろ、その方が重要な位である。ところが最近では、さういふ方面の研究に一步でもはいらうとすると、彼れは文學がわからないのだとき

められてしまふのである。

勿論觀賞的批評も重要であるし、それも今の日本にはかけてゐる。私は、みだりに過去を追慕する人にはくみしない。過去は、個人について言つても、どんなに苦しい、醜い過去でも、たゞ過去であるがためになつかしまれるものである。過去を考へる場合ほど、私たちに冷靜な嚴正な判斷の必要であることはない。それにもかゝはらず、私は、最近の批評が一向進歩してゐないといふ説、むしろ退歩してゐるといふ説には一面の眞理があることを否定し得ないのである。

こゝでは、私は専ら、文學の方法論的研究に注目することにしよう。そして過去の人たちが、この方面でどれだけの業績をのこしたかを見逃さないために、この方面に於ける最も偉大なる一人である、エミール・ゾラの説を紹介しようと思ふ。それは、近代の文學研究の方法に決定的な基礎を與へたものはナチュラリズムであるにかゝはらず、ナチュラリズムの文學理論は、日本には、まだまとまつて紹介されてゐないと思ふからである。私たちは、ナチュラリズムの本質に觸れないで、たゞその外貌だけを眺めて通つて來た觀があるからである。以下に述べるところのゾラの説は、今では私たちを全く説得するに足る力をもつてゐないであらう。(さうでないならば私た

ちの恥辱である！）けれども、極めてイージーにナチュラリズムを卒業して來たと考へてゐる人たちの考へる程、それは鎧袖一觸の値しかないものだらうか？

## —

エミール・ゾラは、有名な「實驗小説論」の冒頭で次のやうにことはつてゐる。

『實驗方法なるものは、クロオド・ベルナルによりて、「實驗醫學研究序論」の中で、しつかりと、且つ驚くほどはつきりと確立されてゐるのだから、私はこゝではたゞそれを應用しさえすればよいのだ。この決定的な權威ある學者の著書が、私の議論の堅牢な基礎にならんとしてゐるのだ。この書物の中には凡ての問題が取り扱はれてゐるから、私は、たゞその中から必要な部分を抜萃して、それを否む能はざる論據としてゆけばよいのだ……大抵の場合に、この書物につかつてある「醫學者」と言ふ言葉を「小説家」と言ふ言葉にかへさへすれば私の考へをはつきりさして、それに科學的眞理のもつ嚴密性を與へることができるのである。』

しからば、クロオド・ベルナルは、『實驗醫學研究序論』に於てどんなことを述べてゐるの

であるかといふと、彼は、當時まで、一の技術であると思はれてゐた醫學に實驗的方法を適用し、これを技術から科學にかへようとしたのである。實驗的方法は、從來無生物に關する學問、即ち、物理學及び化學の研究に用ゐられて偉大なる成果をあげてゐたのであるが、クロオド・ベルナルは、その方法は無生物の研究のみならず、生物の研究、即ち生理學及び醫學にも適用さるべきものであるとして、これを無生物の研究から生物の研究へ擴大したのである。

エミール・ゾラがなしたことは、實驗的方法の適用範圍を更に一步擴大したことにほかならぬのである。彼自身は、それを次の如く言ひ表はしてゐる。

『若し實驗的方法によつて肉體生活に關する知識が得られるならば、それによつて情的及び知的生活の知識も得られるに相違ない。化學から生理學へ、生理學から人類學及び社會學へと進んでゆくのは方向の相違ではなくて程度の相違に過ぎない。而してその進路の末端に位するものが實驗小説である。』

クロオド・ベルナルは如何なる論據に立つて、無生物の研究に用ひられる實驗的方法を生物の研究にまで適用しようとするのであるか？

生物と無生物との相違は、彼によれば前者は自發性 Spontaneité をもつてゐるといふ點にある。無生物は、普通の外部的環境の中に存在するものであるが、生物體の各要素は所謂内部的環境の中に存在するといふことが兩者間の唯一の區別點である。外部環境とは、物理化學がその研究の對象とする環境である。けれども、内部環境も亦物理化學的性質を有し、そこに起る生理現象は、物理化學現象に還元することができる。そこで、外部環境も、内部環境も換言すれば生物界の現象も無生物界の現象も、ひとしく因果關係によりて決定されてゐるといふことになる。それ故に、生物の場合に於ても無生物の場合に於ても、科學的研究の目的、實驗的方法の目的は、ある現象を生起せしめる直接の原因を知ること、即ちこの現象がおこるために缺くべからざる條件を明かにすることである。實驗科學の目的は、物事が何故起るかを知ることではなくて、如何にして起るかを知ることである。さういふわけで、實驗的方法は無生物の研究にのみ限られた方法ではなくて、生物の研究にも用ゐる得る方法であり、これを用ふることによりて、生理學及び醫學は眞の科學になり得ると彼は主張するのである。

二

従來觀察といふ方法のみしか用ゐられてゐなかつたやうに見える文學に、實驗的方法を用ふることが可能であらうか？これが第一に起つて來る問題である。それには、觀察及び實驗のといふ言葉の意味を明かにしておく必要がある。

クロオド・ベルナルによれば、觀察とは、自然に生起するまゝの現象を研究する方法であり、實驗とは、自然現象を或る目的をもつて變へてみたり、自然のまゝでは生じないやうな事情或は條件の中で、それ等の現象を起して見て、それを研究する方法である。たとへば天文學は觀察の科學であり、化學は實驗科學であるが如くである。換言すれば、實驗方法とは、或る現象に關する私たちの解釋、推理の眞偽をたしかめるためには、その現象を人爲的におこして見て、それが私たちの解釋にあつてゐるか否かをしらべて見ることであり、そこで科學研究は觀察によりてはじまり、實驗によりて完成されるといふ關係になるのである。

ゾラによれば、文學も同様に觀察と實驗との科學である。觀察によりて事實が與へられる。出

發點が與へられる。人物が活動し、事件が展開してゆくための確乎たる地盤が與へられる。ついで、人物を活動さして、その作品に於て研究せんとする現象の因果關係が要求するとほりに事件が繼起してゆくか否かを檢するのが實驗的方法である。ゾラは、この關係を説明するために、バルザックの「クロージヌ・ベット」を例にとつてゐる。そして小説といふものは、人間を一定の個人的及び社會的環境において實驗した實驗報告書であると論じてゐるのである。

勿論、實驗小説が人間について研究した結果は、物理學、化學等のやうな精確さをもつてはならない。生理學ほどの精確さをすらもつてゐない。しかし、こゝでは研究の結果を論ずるのではなくて研究の方法を論じてゐるのである。實驗小説が、他の先進科學に比して幼稚であるのは、それが生れてから間もないために過ぎない。即ち實驗小説家が人間を研究する方法に缺陷があるからでなくて、研究の目が浅いからに他ならぬ。クロオド・ベルナルが「實驗科學者は自然の豫審判事である」と言つたに對し、ゾラは「吾々小説家は人間の豫審判事である」と言つてゐる。兩者の研究方法は全く同じなのである。

この方法に對して次の如く批難するものがある。「自然主義の小説家は専ら人間の寫眞を撮影し

ようとしてゐるのだ！ 然るにこの寫眞は到底精密なものではあり得ない。藝術作品をつくるためには、どうしても事實を整理する必要がある！」

ところが、ゾラによれば、實驗的方法を小説に導入することによつて、かやうな他愛もない批難は根據を失つてしまふのである。實驗小説家は成るほどありのまゝの事實から出發する。けれども、事實を觀察するだけではなくて、その事實の機構を示すために、さまざまの現象を起し、それとしてこの現象を吟味するのである。それはもろ寫眞ではなくて、そこには吾々の創造が加はつてゐる。吾々は小説に實驗的方法を適用することによりて、自然の外に出ることなくして、自然を變更するのである。

私たちが、或る事實を觀察すると、そこに一つの思想が生れて來る。そして、この思想が眞であるか否かを疑問とするやうになる。クロオド・ベルナルによれば、懷疑者こそ眞の科學者なのである。何となれば、懷疑者は、自分自身について、自分の解釋については疑ひをもつけれども、一つの絶對的原理、即ち、現象の決定性<sup>デターミニスム</sup>をかたく信じてゐる。これを信じないでは、疑問も起りはしないのである。而して、この思想、及びそれに對する懷疑、並びにそれをたしかめたるた

めの實驗のしかた等は、全く個人的なものであり、そこには藝術家の創意の餘地が十分に存するのである。藝術家は決して寫眞師ではないのである。」

## 三

クロオド・ベルナルが、生命現象の研究に實驗的方法を適用する必要を主張すると、これに反對の生氣論者ヴイタリストは、クロオド・ベルナルの一派を唯物論者であると批難した。これに對してクロオド・ベルナルは次のやうに反駁してゐる。

『生氣論者たちは、生命といふものを、何物にも決定されないで、自由自在にはたらいてゐる神祕的な、超自然的な一種の力であると考へ、生命現象を一定の有機的及び理化學的條件にむすびつけて説明しようとする人々を唯物論者だと批難してゐる。これは謬つた考へであるけれども、一旦それにとりつかれると容易にそれを根絶することはできぬ。たゞ科學の進歩のみがかゝる謬想を消滅させるであらう。』

然らば科學の進歩は私たちに何を示したであらうか？ ゴラは、これを、極大の筆をふるつて

次の如く要約してゐる。

『前世紀（十八世紀をさす）に於て、實驗的方法の正確なる應用によりて、化學及び物理學が生れ、この方面に於ては、不合理な超自然的な説は影をひそめた。分析のおかげによりて、物理化學的現象には一定の法則があることが發見され、様々な現象が明かにされた。ついで新しい一步が踏み出された。今尙ほ生氣論者たちが神祕的な力を認めてゐる生物體も亦、物質の一般的機構によりて説明され、それに還元せしめられた。科學は、生物體に於ても無生物體に於ても、一切の現象の存在條件は同じであることを證明し、それによりて、生理學は徐々に、化學や物理學のやうな確實性を帯びて來た。しかしそれで、進歩は停止した。らうか？ 決してさうではない。人間の肉體の機構がわかつて來ると、今度は、人間の情的及び知的のはたらきに移つてゆかねばならぬ。さうなつて來ると、私たちは、これまで哲學及び文學に屬してゐた領域にはいつてゆくことになり、科學によりて、哲學者や文學者の臆測が決定的に征服されることになる。今日私たちは實驗物理學及び實驗化學を有してゐる。そのうちに私たちは實驗生理學を有するやうになり、更に進んで實驗小説を有するやうになるであらう。凡てが關聯して

ゐるのである。私たちは、生物體の決定性を知るためには、無生物體の決定性から出發しなければならなかつた。而して、今や、クロオド・ベルナルのやうな學者が、人體にも一定の法則がはたらいてゐるといふことを示したのであるから、私たちは、この次には思想及び感情の法則がつけられるやうになるだらうと斷言しても、謬るおそれはないのである。道端の石にも人間の腦髓にも同様の決定性がはたらいてゐる筈なのである。』

この時には、ゾラによれば、小説家は科學者となり、小説家のなすべき仕事は、人間の個人的及び社會的生活を分析することになつて來る。生理學者が物理學者や化學者の仕事を繼承して來たやうに、小説家は生理學者の仕事を繼承して、觀察と實驗とをしてゆくやうになる。小説家は一種の心理學をつかつて生理學を補つてゆくのである。而して、小説家が人間の性質を研究する道具は實驗的方法なのである。科學的研究、實驗的推理によりて、理想主義者の臆測は次々に征服され、純然たる想像によりてつくられた小説は、觀察と實驗との小説に代つてゆくのである。

とは言へ、人間の科學、即ち實驗小説は、まだ法則をうちたてるやうな域には達してゐない。たゞ私たちに言ひ得ることは、人間界の凡ゆる現象は絶對的決定性をもつてゐるといふことに過

ぎないのである。凡そ科學完成の程度は、その科學がとりあつかふ對象の複雑さに逆比例してゐる。物理學及び化學の對象は最も單純な現象である。そこで、これ等の科學は最も嚴密な法則科學となつてゐる。生理學になると、その複雑さが遙かに増して來る。従つてこの科學の發達はまだ比較的幼稚である。最後に人間の精神生活の科學即ち實驗小説の取り扱ふ對象に至つては、その複雑さが更に一層甚だしい。それ故に、この科學（小説）はまだ法則を云々する域にすらも達して居らぬのである。人間科學が幼稚であるのは方法の罪でなく、對象が複雑なためである。

キミイル・ゾラは、實驗小説の神髓を次の如く要約してゐる。

『先づ、生理學が教へるやうに、遺傳、環境等によりて、人間の精神生活の機構を説明し、ついで、この人間を生理學者の手から引離して、社會的環境の中において見る。この社會的環境なるものは、人間自らがつくつたものであり、人間が毎日變へてゐるものであり、その中にありて人間自ら亦絶えず變化してゐるものなのである。』

ゾラの言はんとするところを一言で言ふならば、小説家は、生物學と社會學との兩方面から人間を研究する科學者であるといふことになる。



## 四

以上は實驗小説（自然主義小説）の純論理的根據である。實驗小説はもつと實際生活に密接な關係を有する役割、ゾラの言葉によれば道徳的役割 *role moral* をもつてゐないだらうか？

若し、生物學及び醫學が十分に發達したならば、醫師は疾病の原因をすつかり知りつくして患者を完全に治癒し得るやうになるであらう。人間は完全に自然を征服して、その法則を利用して得るやうになるだらう。かゝる状態は、今日の科學者が夢想とするところであつて、これほど高貴な、これほど高尚な、これ程偉大な目的は又とあるまい。

實驗小説家の夢想するところもこれと同じである。小説家の目的も科學者の目的と同じであつて、一定の社會環境に於て、人間の知的、情的生活がどうなるかを、實驗的に示すことにある。若し、他日これが、法則的に正確に知悉されるやうになつたならば、個人及び環境を變へることによりてよりよき社會状態に達することができるであらう。かくの如く高貴にして、かくの如く應用の廣汎な仕事はまたとあるまい。

『善惡を知悉し、人生、社會を統制し、遂には社會主義の全問題を解決することによりて確乎たる正義の基礎をすゑつけること、人間の一切の事業のうちで、これほど有益で、これほど道徳的な事業が又とあるだらうか？』

實驗小説家の役割は、これを理想主義小説家と比較することによりて一層鮮明となる。こゝで理想主義小説家といふのは、觀察と實驗とを無視して、超自然的な、不合理なものにその作品の基礎をおき、現象の決定性を逸脱した、神祕的な力をゆるす作家のことである。

實驗小説家の眞の任務は、既知の事柄から出發して未知の事柄を探り求め自然を科學的に知悉することである。理想主義小説家は、未知なものは既知のものよりも美しく尊いものであるといふ馬鹿けた口實のもとに未知なものに甘んじてゐる。自然主義小説家は、如何なるものにも觀察と實驗とを用ふるが、理想主義小説家は分析することのできない神祕力をみとめ、未知の中に、法則の外に安住しようとする、もとより理想を念とするものを理想主義者と呼ぶなら、實驗小説家も亦理想主義者である。たゞこゝでは未知の世界をよろこんで、そこへ逃避せんとする者のみを理想主義者と呼ぶのである。現象の決定性を認めないものを理想主義者と呼ぶのである。

實驗小説家を宿命論者であると批難するものもある。實驗小説家は、人間を、運命の鞭の下に動いてゆく家畜の群にひきさけるものであると批難するものがある。然しながら、ソラは、彼は實驗小説家は決定論者ではあるが、宿命論者ではない。なる程、實驗小説家は自然法則の外へは出ない。自然法則の中にありて現象の生起する條件をさぐる。けれども彼等はそれだけではない。彼等は現象の決定性を變更する。例へば環境は向つてはたつきかへ、この環境をかへることができ、自由と無知とが同義語でないやうに、自然法則を知り、これを認めることは、これに盲従することを意味するものではない。宿命論と決定論とは全く別のものである。

× × × × ×

エミール・ゾラはこゝで主として小説について論じてゐる。彼は文學の他の品種についてどう考へてゐたやうか？ 彼はこの論文の最後で次のやうに言つてゐる。

『私は實驗小説についてしか論じなかつたが、實驗的方法は、史學及び批評を征服し、やがて、劇及び詩をさへも征服するであらうとかたく信じてゐる。これは避くべからざる進化である。』さて、私は、ゾラの方法論を詳細に批評するつもりで、この紹介にとりかゝつたのであるが、

限られた紙數と時間とのために、批評どころか、彼の説を傳へることすらも、甚だ不十分にしかできなかつた。いづれ機を見て不備な點を補ふと同時に、ゾラの文學論に含まれたる偉大な功績と、それに對する私の批判とを述べて見たいと思つてゐる。

## 藝術價値の問題

### 政治的價値と藝術的價値

マルクス主義文學理論の再吟味

—

コペルニクスは地動説をとなへたが、それを統一的理論によつて説明するためにはニュウトンをまたねばならなかつた。ところが今日の小學生は萬有引力の公式を知つてゐる。だからコペルニクスよりも二十世紀の小學生の方がすぐれてゐる！

石造建築は木造建築よりも進んだ建築である。某々洋食店は石造建築である。法隆寺は木造建築である。だから、某々洋食店の建築は法隆寺の建築よりもすぐれてゐる！

これ等の論理には矛盾がない。だがこの論理からひき出された判断は、必らずしも私たちを首

藝術價値の問題

背せしめない。その理由は説明するまでもなく、誰でもちよつと考へて見ればわかることである。ところが、次のやうな命題にぶつゝかると問題はそれ程簡單ではない。

ダンテの作品にはプロレタリア的イデオロギイが含まれてゐない。シンクレアの作品はプロレタリア的イデオロギイに貫かれてゐる。だから、ダンテの作品は、藝術的にシンクレアの作品よりも劣つてゐる！

もしダンテがあまりに古すぎるなら、これをトルストイとおきかへても、ユゴオとおきかへても、ストリンドベルヒとおきかへてもよい。

然り！ と或る人はこれに賛成して、答へるであらう。藝術作品の價值は、その作品のもつイデオロギイによつて決定される。プロレタリアの勝利のために利益をもたらすもののみ藝術作品の價值がある！

否！ とある人は答へるであらう。イデオロギイは藝術作品の全價值を決定する要素ではない。そしてプロレタリアの勝利のために、貢献するといふことは、藝術本來の性質とは没交渉である！

この二つの見方は、最近、マルクス主義文學理論と正統派文學理論とを尖鋭に對立させたのみでなく、マルクス主義文學理論の陣營内に於ても意見の分裂を生ぜしめてゐる問題の焦點である。他の藝術の場合はしばらくおいて、文學作品の評價の基準についての最近の諸議論は、悉くこの問題を中心としてまき起されてゐるやうに思はれる。

かやうな簡單な問題が、どうして、それ程多くの議論を生むに至つたかは、多くの人々には全く不思議に思はれるであらうが、それにも拘らずこれは事實なのである。

私は、この不思議は、マルクス主義作家若しくは批評家は、彼がマルクス主義者であると同時に作家であり批評家であるといふ二重性のために存するのだと考へる。マルクス主義者が文學作品を評價する基準は、あくまでも政治的、教育的の基準であり、作家若しくは批評家が文學作品を評價する基準は、藝術的基準である。この二つの基準を調節し、統一しようとする試みに於てマルクス主義批評家若しくは作家の、新しい努力が生れ、そこにさまざまの意見の分裂が生れたのである。大衆文學の問題の如きもその一つのあらはれに過ぎない。

マルクス主義は、單なる政治學說でも、經濟學說でもなくて一の世界觀である。若しさういふ

言葉を用ゐてもよいならば一の哲學である。従つて、それは、人間界の凡ゆる現象に對して、統一的な解釋、「見方」をもつべきものであることは無論である。だが、この「もつべきものである」といふことは、現實に、完成された姿でそれを現在もつてゐるといふこととはちがふ。マルクス主義者の任務は、一の完成された法典を與へられて、凡ての事象を、それに照らして判斷してゆく司法官の任務とは全く異つて、この法典を日常の闘争を通じて自らつくつてゆくことであるのである。文藝作品の評價といふやうな問題については、無論私たちはまだ「原理はもうできあがつた。あとはその應用のみである」といふ風な完全な法典を現在與へられてをらぬし、また未來永劫さういふものゝ與へられる氣遣ひはないであらう。それは單に、すぐれたマルクス主義者には、もつとほかに重大な仕事があるからといふ理由からばかりではなくて、問題の性質上與へられ得ないのである。

ところが、こゝに一群の人々がある。それ等の人々は、この政治的價值と藝術的價值とは二つの直線のやうに、全く重ね合はせることができるかと考へるのである。勝本清一郎氏はそれを「社會的價值」といふ名前と呼んでゐる。そして社會的價值は同時に藝術的價值であり、社會的價值

のほかに藝術的價值ありと思ふのは一の迷妄であるとして、藝術的價值といふものを全く解消してしまつた。藏原惟人氏も、この一元觀に關する限りに於いては勝本氏と同意見であるやうに思はれた。

註 勝本氏の三田文學に於ける、及び藏原氏の朝日新聞に於ける論文をさすのであるが、いまそれを參照してゐるひまがないので、私の讀みちがひであつたら、兩氏にお詫びする次第であるが、私のこの論文は兩氏の議論と獨立によまれても些しも理解を妨げるものでない。

マルクス主義は一の世界觀ではあるけれども、最もさしせまつた目的としては、組織されたプロレタリアによるブルジョア政權の奪取といふ政治の一點に、プロレタリアの凡ての力が集中されることを要求する。だから文學、藝術もこの政治的目的を達するための手段とされねばならぬのである。文學作品は、この視角から見たとき、直接間接の宣傳もしくは煽動の手段としてしか意味がない。これは、政治的に全く正しい解釋である。だから、マルクス主義政黨の藝術に關するプログラムに於て、藝術作品の價值は、それがプロレタリアの勝利に貢獻する程度の大小によ

つて評價されねばならぬと規定されることは甚だ當然である。そして、黨は、黨員たる作家や批評家に、その趣旨を傳達し、また命令することも當然である。藝術は手段ではないとか、文學は宣傳の道具ではないとかいふことを、藝術や文學の立場から絶叫したつて無益である。プロレタリアの解放、勝利といふことが絶対だからのである。

マルクス主義批評家にとつての作品評價の根本規準は、それ故に純然たる政治的規準である。マルクス主義作家及び批評家はまづこの規準を認めなければならぬ。彼がどんなにすぐれた批評家や作家であつても、この根本規準を拒絶する刹那に、彼はマルクス主義作家でも批評家でもなくなる。何となれば、彼は藝術家であり、批評家である以前にマルクス主義者でなければならぬからである。藝術的價値は、彼にとつては政治的の必要に従屬せしめられねばならぬからである。

實際の作品、たとへばチェホフの作品を例にとらう。チェホフがすぐれた作家であつたことはほとんど異論のない事實である。だが彼の作品は、革命の擁護といふ政治的の必要からは、好ましくない作品であるかも知れぬ。若しさうである場合には、彼の劇がマルクス主義批評家によつて

手厳しく批難され、その上演がプロレタリア國家權力によつて禁止されることはあり得る。そしてこの禁止は、政治的に全く正當である。だが、この政治的形勢の變化によりて、國家權力の命令や、政黨の決議によつて、チェホフの作品の藝術的價値が、一夜のうちに消えてなくなつてしまふであらうか？

否！ と私は答へる。また誰だつてさう答へざるを得ないと私は考へる。チェホフの作品でなしに、たとへば、ボオドレエル若しくはエドガ・アラン・ポオの作品を例にとらう。これ等の人々の作品は、プロレタリアの勝利に貢献するやうな何物をもつてゐないことは誰しも異存のないところである。それどころか、これ等の人々は作品には、一般に人類の幸福をおしすゝめる拍車となるやうなものすら何一つ見當らぬ。それにも拘らず、これ等の作家は、藝術的に何等價値のない作家であるといはれるだらうか？ これ等の作家によつて描かれた頹廢性、不健康性はプロレタリアの闘争のためには無論のこと、一般に人類の向上進歩のためにすら反效果をもつものであるのに、私たちが、それ等の作品に、多かれ少なかれ藝術的價値を認めるのは何故であらうか？

こゝに一元論をもつては解釋しがたい謎がある。

性急な讀者は、私がこゝで、藝術作品の政治的價値を否定、若しくは減弱しようとする意圖を抱いてゐるために、かういふ議論をするのだと考へるかも知れない。ところが、私の意圖はその反對である。私は文學作品の政治的價値を正しく認識するために、そしてその重要性を立證するために、先づこれを藝術的價値から引きはなすのである。若しこれを一しよくたにして「社會的價値」といふ風呂敷の中にひつくるめてしまふことができるならば、プロレタリア文學とかマルクス主義文學とかいふものゝ特殊性は消滅してしまはねばならぬ。

プロレタリア文學若しくはその別名或はその一部分としてのマルクス主義文學は、政治的規定を與へられた文學である。政治のヘゲモニーのもとにたつ文學である。この事實はあいまいにごまかしたり、糊塗したりしてはならない。藝術や文學から出發して、マルクス主義文學、プロレタリア文學を合理化しようとする企圖はきれいさつぱりと抛棄されねばならぬ。マルクス主義は藝術や文學を社會の現象として解釋することはできるが、藝術や文學はマルクス主義から命令され規定されて、政治的闘争の用具となる約束を少しももつてゐないからである。プロレタリア文

學若しくはマルクス主義文學のみがそれをもつてゐるに過ぎないのである。プロレタリア文學は藝術の立場ではなくて政治の立場から、文學論からではなくて政治論から出發してのみ合理化されるのである。

この關係は、ルナチャルスキーの場合ですら、粉飾され、婉曲に言ひあらはされ過ぎてゐると私は思ふのであるが、若しこの關係が明白になれば、プロレタリア文學の存在理由が少しでも薄弱になると思ふなら、それは甚たしい誤解である。といふのは非常に簡単な理由からである。即ち、私たちは、階級と階級とが、抑壓者と被抑壓者といふ形で對立してゐる社會をそのまゝにしておいて文學をたのしむよりも、一時文學そのものゝ發達には、多少の障礙となつても、階級對立を絶滅することを欲するからである。他の一切を犠牲にしても、切迫した政治的必要性を満すことを欲するからである。このことはブルジョア文學の發生の場合にも完全にあてはまる。ブルジョア階級が、その覇權へむかつて進出したときの進行曲として、政治的文學をもつたこと、そしてブルジョア革命のまつ最中には、歴史的に見れば一時文學の衰頹期を現出したこと等が、それを語つてゐる。ブルジョア文學は、愛と平和との中に、靜かな朗らかなクラリオネットの音の中

に發育したものだと思ふのは大間違ひで、血と闘ひの中から戦ひとられたものである。

そして勃興期のブルジョア階級によつて、血によつて戦ひとられた文學が、國民文學として、成熟期のブルジョア階級の手で、まるで、平和と愛とのシムボルのやうに祭られてゐるのである。ゲエテ、シルレル、ユゴオ等々がそれである。勃興期のブルジョア階級は、一つの階級でなく、人類を代表してゐた。その故にこの時期の文學は人類の文學となり、國民の文學となり得たのである。といふのはプロレタリアが、階級としてはつきりと對立して來たのは、そしてブルジョア階級がその階級的性質を露骨に示して來たのは、それ以後の出來事だつたからである。この意味に於いて、勃興期のブルジョア文學は、ブルジョア階級によりも寧ろより多くプロレタリアに屬してゐる。(メーリンクのレッシング論はこの點で私の主張を裏づけるであらう。)序でに一言しておけば、日本の國民は國民的クラシックの名に値ひするやうな作家や作品をもつてをらぬ。紅葉、露伴、逍遙、蘆花、漱石、獨歩——これ等の作家のうちで、これこそ近代日本を代表する作家であるといへる人はない。それは偶然日本に天才的作家が現はれなかつたことにもよるであらうが、いま一つは、日本のブルジョア階級が十分革命的階級としての闘争を経過しないで、封建

的勢力と妥協して、その庇護のもとに發達して來たからである。

## 二

プロレタリアの勝利のために貢獻するといふことが、マルクス主義文學の評價の基礎とならねばならぬことは上述の説明によりて明かになつたと思ふが、マルクス主義文學も、文學である以上それだけでは不十分である。共產黨宣言が最もすぐれた藝術品であるとは言へないからである。

そこで、この根本原理に附隨する、さまざまの小さい原理が必要になつて來る。たとへば、文學作品はたゞある政黨の綱領を解説するやうなものではなくて、新しい何物かを創造してゐなければならぬとか、或は、或る觀念を露骨にあらはした作品はよくない作品であるとかいふ種類の小さい原理がそれである。これ等の諸原理はマルクス主義にも、政治にも關係のない、一般に藝術そのもの、若しくは文學そのものに關する原理である。こゝに於いてルナチャルスキーのテーゼは、そして一般にマルクス主義的文學の理論體系は、かくの如く二つの部分——政治的部分と



藝術的部分とから成立してゐるのであることがわかる。しかもこの二つの部分はい、加減につきまぜてあるのではなくて、政治的部分が絶對上位に立ち藝術的部分は下位にたつといふ風に結合されてゐるのである。この結合のしかたをかへることはマルクス主義文學の名に於ては許されないのである。

このことは多くの實際問題に關聯してゐる。たとへば、政治的原理と藝術的原理とを同じ平面に並べて、双方に同じ價值をもたせようと企てる時、そこに折衷的理論が生れる。ある作家の或る作品は、鬭争的精神も、階級的イデオロギイも稀薄であるが、藝術品としては立派な作品であることがあり得る。だがこの場合、如何なる藝術的な價值をもつても、マルクス主義文學である限り、鬭争的精神の缺如の埋め合せにはならぬであらう。第一義的な、根本的なものを缺いてゐる限り、それはマルクス主義文學の作品としては低く評價されねばならぬであらう。

又或るマルクス主義者、たとへばトロツキーが、政治的には全く價值のない詩をつくつたとする。河上肇博士が、花か蟲かを見て政治と没交渉な俳句を一句詠んだとする。この場合、トロツキーや河上博士がマルクス主義者であるがために、それ等の人の作品が、すべてマルクス主義文

學の作品であると考へるのは全くあやまつてゐる。況んや、或る作家が、マルクス主義的藝術團體に加盟したら、その作者の前日までの作品はすべてブルジョア文學作品であつたのが、その翌日からとんほ返りして、悉くマルクス主義的文學作品になるなど、考へるのは全く子供らしい考へかたである。マルクス主義の立場からする文學批評は、常に、先づ政治的見地からされねばならぬであらう。この意味に於いて政治的意識の弛緩は、マルクス主義文學作家にとつては致命的である。「イデオロギイはあやふやになつたけれども、技巧に於いてはすぐれて来た」といふような評語は、マルクス主義作家にとつては少しも名譽ではない。それは一の藝術家としては、その作家が前進したことを意味するけれども、マルクス主義者としては後退したことを意味するからである。

だが問題はそれだけでつきるのではない。以上はマルクス主義作品に對するマルクス主義批評の關係について言つたのであるが、マルクス主義批評は、マルクス主義作品ではない、廣く一般の文藝作品に對してどんな態度をとるべきであるか？

嚴密に言へば、非マルクス主義作品の政治的價值は、マルクス主義的評價によれば零であり、

反マルクス主義作品の價値は負になるわけである。たとへば「古池や蛙とびこむ水の音」といふ芭蕉の句は、マルクス主義的評價によれば、價値は零であると見なさねばならぬ。然るにすべての作家はマルクス主義者であるとは限らないのであり、マルクス主義の何たるかを全く解しない作家が澤山ある。

この場合、マルクス主義批評家は、嚴密にその機能をはたさうと思へば、これ等の作品に對する評價をさし控へねばならぬ。そして嚴密には批評家といふ立場をすて、分析者としての立場にたゞねばならぬ。ブレハノフやレーニンの「トルストイ」評には、多分に（全くではないが）分析者としての姿が現はれてゐる。若しこの場合に、政治的な尺度をすて、しまつて、たゞの表現や形式の批評だけをすれば、その時、この批評家は、マルクス主義的批評をしてゐるのではなくて、たゞの文藝批評をしてゐるわけである。

更に一層進んで、反マルクス主義的思想を強くあらはした作品に對しては、マルクス主義批評家は、たゞその作品にあらはされた思想と戦ひ、その誤謬を指摘し、克服することに全力をつくさねばならない。そしてそれ以外のことに關心する必要は少しもない、もしかゝる反マルクス主

義的作品の美に心ひかれ、その藝術的完成に恍惚とするのあまり、それを賞揚するなら、マルクス主義者はそこに退場して、たゞの文藝批評家と交替したと解釋しなければならぬ。

私の説明はあまりに機械的であり、非實際的であつたことを私は知つてゐる。だが、それは、私が原則的な理論を説明したのだからに外ならぬ。原則を説明する場合には、最も典型的な、従つて最も極端な實例をあけるのが理解に最も都合がよいのだ。

最後に私は、私自身の、所謂「懷疑的」立場を便利上逐條的に明かにして大方の教へを乞ふことにしよう。特に私の最も尊敬する藏原惟人、勝本清一郎の兩氏に私は教へを乞ひたいのだ。

先づ第一に現在のマルクス主義文學理論に對して、懷疑的態度をとつてゐるといふ事實を告白しておく。（だが念のためにはつておくが、私は何から何まで眞理を疑ひたがるスケプチックではないのである。懷疑家といふ言葉が、スケプチックの譯語になつてゐるので、誤解されることを恐れてこのことを一言しておくのである。）

第二に、私はマルクス主義の一般理論に對しては私の知るかぎりでは（それは非常に狭いのであるが）懷疑的態度をとつてゐるわけではない。私は、マルクス主義と文學作品の評價との關係

の問題に對して懷疑的態度をとつてゐるのである。こゝでも私は一言しておきたい。といふのはかやうな新しい、未解決な問題に對して疑ひをもつことは、一般に理論家にとつて已むを得ないことであり、それは悪いことではなくて、却つて望ましいことであり、反對にあまりにはやく不完全なオーソドックスを定立することこそ避くべきことであると私は思ふのだ。

第三に私は前に長々しく述べたつた政治的價值と藝術的價值との二元論を脱することができない。尤もこゝでもことはつておかねばならぬことは、「藝術的價值」といふ言葉であるが、これを私は神秘的な、先驗的なものだと解してはゐない。それは社會的に決定されるものだと思つてゐる。たゞマルクス主義イデオロギイや、政治闘争と直接の關係をもたぬと信するまでである。

⑨ 第四に、それにも拘はらず、私は文藝作品を批評するにあつて、私の解釋するやうな意味の純然たる政治的評價にのみたよるわけにはゆかない。このことはマルクス主義の一般的理論の眞實性を認めた上でのことである。マルクス主義の眞實性を認めながら、私は非マルクス主義作品のもつ魅力にも打たれる。そしてその魅力に打たれる以上はそれをありのままに告白するより外はない。この點が最も重要なのであるが、若し私の言つたことが眞實であるならば、政治的價值

と藝術的價值とは遂に「調和」し得ないと私は信するのである。兩者を統一する藝術理論はあり得ないと信するのである。マルクス主義文學理論は兩者の統一ではなくて、政治的價值に藝術的價值を從屬せしめ、これをそのヘゲモニーのもとにおかんとするものである。兩者は力で、權威で結合せしめられるのである。

若しさうであるならば、私は、現在のマルクス主義藝術理論は、一つの政策論であり、政治論であつて、藝術論と名づくべきものではないと信する。だから、幾分寄木細工的な感ある現在のマルクス主義藝術論を解體して、政治的部分と藝術的部分とに還元し、これを明白に規定しなほす必要があると思ふのである。もしマルクス主義藝術論が、完全な藝術論であるならば、フアシズム藝術論も、イムピリアリズム藝術論も同じ權利をもつて可能なのである。久野豊彦氏が、マルクスの代りに、ダグラスをひっぱり出して來たことも亦當然認められねばならぬ。そして藝術の評價は、藝術と關係の少ない、千差萬差の尺度をもつて行はれねばならないことになる。だが藝術評價の尺度が觀音様の手のやうに澤山あるといふことは、藝術作品の評價が不可能だといふことゝかはりがない。

これに反して、マルクス主義者は、政治的尺度によりて藝術作品の對社會、對大衆的效果を評價するのであるとすれば、この問題は至極簡單明瞭に解ける。これは政策論である。だが、人類の幸福のための政策論を、藝術の名によつて拒むことはできない。

これを要するに、マルクス主義藝術運動は、藝術に關する定義の塗るかへや、藝術的價值と政治的價值との機械的混合によりて行はれるわけには決してゆかない。それは飽くまでも政治のヘゲモニーのもとに行はれる運動であり、政治によりて藝術を支配する運動である。この關係は政治と藝術との辨證法的統一といふやうなあいまいな言葉で説明してうつちやつておくべきものではない。先づ一應兩者を區別し、それを當然さうであるべき關係におかねばならぬ。

⑨ 従つて、マルクス主義文學は——少なくともプロレタリアの勝利のために貢獻するといふ意味に於けるマルクス主義文學は——「一定の時期において、その特殊性を自然に失つてしまふべきものであることは自然の理である。」そのためにマルクス主義文學の價值が減弱するものでないことは、もう一度繰り返していふが、勿論であるけれど。

## 諸家の藝術價值理論の批判

はしがき

私が「新潮」三月號に發表した「政治的價值と藝術的價值」は、私の頭に疑問として残されてゐた一つの問題を、雜然と、無秩序に、しかも甚だ例證的に、従つて、非常に單純化された姿に於いて、そして何よりも率直に、表白して、私自身その問題に對する一つのサジェッションを試みつゝ、大方の示教を乞ふために書かれたものであつた。

多くの批評家と讀者と先輩と友人とが、或は公けに、或は私に、この小論文に對して、多かれ少かれ各自の見解を吐露して、私に對して啓蒙、示教、駁撃、共鳴等の態度を表示されたことは私の非常に感謝するところであつた。

私自身また、その後、この問題を多少系統的な形に於いて熟慮する餘裕を得たのと、前記諸氏

藝術價值の問題

によつて、直接間接に教へられるところがあつたとのために、私の前の提言が如何にも粗雑であつたこと、そして全く妥當を缺いた引例などもあつたことに気がつくやうになつた。

とは言へ、私の提出した問題の最も根本的な部分は、依然として未解決のままに残されてゐるし、問題自體が、前記諸氏の大部分の人々によつて、私の當初の目的とは全く別な方向へ展開せられ、いはゞ側線へ導かれて、一見簡単に片附けられてしまつたやうな觀を呈した。私の批判者の大部分は、私の提出した問題を他へそらすためのポイントマンの役割を演じたに過ぎなかつた。

これには勿論私自身の、あの小論文を起稿するに際しての甚だしき不用意、用語の不注意、引例の不妥當、論理の混迷、非系統的に問題を無暗にひろげてしまつたこと等が禍ひしてゐることは私の躊躇するところなく認めるところである。だが批判者たちが、先づ事實から出發することを忘れて、粗笨な公式で事實を無理矢理に規定してしまひ、かくて問題を問題として取り上げることを拒んだことも認めなければならぬと私は考へる。

といふのは私の提出した問題が、私の意味する通りに理解された場合は殆んどなかつたからで

ある。そしてこの問題の實踐的重要性は遂に何人によつても發見されずに、かゝる問題は、既に一應片附いた問題であるとして通り過ぎようとしてされてゐるのである。

この論文は、あの問題に對する批判者の批判を批判しつゝ、でき得べくんば、もつと系統的な姿に於いて、問題の所在を明かにする目的をもつて書かれるのである。私はせめて私の提出した問題の意味が正しく理解されることを希望するのみである。

### 一、私はマルクス主義文學を如何に解したか又解するか？

私は先づこの初歩的な問題から説明してゆく必要を感じる。何故かといへば、私は前記の論文でマルクス主義文學について論じてみたに拘はらず、マルクス主義文學とは何かといふ問題を多くの批判者は私と同じやうには理解してゐないやうに思はれるからである。そしてこの出發點に於ける些かの見解の相違は、到達點に於ける千里の差となつてあらはれてゐるからである。

私はマルクス主義文學とはマルクス主義者の文學、即ちプロレタリア前衛の文學であると解釋する。従つて、それは一定の、意識された任務をもつてゐる文學である。そしてこの任務は、個

人の靈感によつて感得せられるものではなくて、マルクス主義政黨の最高方針によりて規定されるものであり、且つさうされざるべからざるものであると解する。マルクス主義政黨の一般的活動の中へ浸透して、その目的のために役立たなければならぬ文学であるとして解する。ルナチャルスキーが、「プロレタリアの解放の仕事に助力すること」を、マルクス主義文學の大前提として規定してゐるのはそのためであり、レーニンが、マルクス主義文學を、社會民主黨の「齒車でありネヂである」必要があると言つてゐるのもそのためである。こゝで私の批判者たちが、文學は「形象の文字で語られねばならぬ」といふ點を重視して、レーニンの齒車とネヂの説を曲解し、この一語によりてマルクス主義文學に於ける政治的優越性が消散してしまふやうに説いてゐるのは甚だしい間違ひである。

更に進んで私はかりに私自身が、マルクス主義的イデオロギイの持ち主であると假りに定めよう。(さういふ假定をするのは僭越だと考へる人があるなら、私のかはりに田中總理大臣とかへても差支へない。假定は飽くまでも假定であるからだ。)その私が、マルクス主義政黨の外にありて、黨の仕事とは關係なく、たゞ文學的感興の湧くがまゝに一つの文學作品を書いたとする。こ

の場合、たとひその作品が、マルクス主義的イデオロギイにつらぬかれてゐるとしても、私は、その作品を嚴密な意味でマルクス主義文學の作品とは呼ばないであらう。何となれば、それは、マルクス主義政黨の仕事を意識してかゝれた文學ではないからである。これに反してAといふマルクス主義作家が、或る明確な意識をもつて大衆を啓蒙するために、社會生活に於ける極めて初步の階級性を面白く讀ませながらわからせるやうな一篇の大衆小説を書いたとする。それは、一見マルクス主義者でなくとも、良心ある作家なら誰にでも書けさうな作品であつても、やはり、私はそれをマルクス主義の作品と呼ぶであらう。何となれば、この場合には黨の仕事、従つてそれから規定された作家としての彼自身の任務が十分に意識されてゐるからである。

②この極端ではあるが、實際には屢々起り得る例によりてわかるやうに、マルクス主義文學とは、プロレタリアの前衛たるマルクス主義者が、プロレタリア政黨の任務を意識し、その任務の實現にそふやうな目的をもつて書かれた武裝した文學である。勿論、その政黨が十分廣汎な文化の領域を見とほす視野をもつてゐる有力な政黨であるならば、レーニンが言つたやうに文學者には無限の自由を與へなければならぬといふ見解を支持するであらう。といふのは政治的にはクーデ

タが有効な場合もあり、經濟的には最も峻嚴な諸種のレギュレーションが必要である場合もあるであらうが、文學は、その本來の特殊性のために、さうした嚴密な政治的規定を與へる瞬間に、その効果、従つてその價值を減殺してしまふからである。その價值が社會的な價值であることなどはこの場合きまりきつたことで問題は起らない。私はそんなことを問題とするために「政治的價值と藝術的價值」を書いたのではない。この價值は、社會的價值であることは無論であるにしても、それは、他のものの社會的價值、米や酒のもつてゐる社會的價值とも、宗教や科學がもつてゐる社會的價值ともちがつた、藝術的價值であるのである。このことはあとで説明する。

ところでこの場合レーニンが文學者には最大限の自由を與へなければならぬと言つたのは、無制限の自由を與へなければならぬと言つたのとはちがふことを理解しなければならぬ。即ち最大限といつても矢張り限度があるのであつて、その限度は政治的に規定される。マルクス主義作家がどんな自由をもつにしても、反マルクス主義思想を宣傳するやうなおそれのある作品を書く自由もたなければ、更に甚だしきは、同じマルクス主義者と稱しつゝ、黨の政策に反對する小數反對派の（現在のロシアではたとへばトロツキズムの）思想を宣傳する自由もたない。自由とい

ふのは表現の手法や技術上の自由であり、どこの國でも作家の頭は概して理論的には粗雑であるところから生ずる、認識の不十分に對する寛容であつて、政治的に反對の見解をも包容することを意味しないのである。さういふ場合にはどんなすぐれた作家でも「涙をのんで」粉砕する條件をつけられた上での自由である。私がマルクス主義作品に於ける政治的價值のヘゲモニーを主張した理由はこゝに起因するのである。

「政治的價值と藝術的價值」には、此の點が、私が今言つたやうにはつきりと説明されてゐなかつた。「プロレタリア文學の別名若しくはその一部分としてのマルクス主義文學」といふやうな、誤解を招き易い言葉が用ゐられてあつた。しかし、その後青野季吉氏の批判に答へた「目的意識の昇華」といふ小論の中では、簡單にはあるがはつきりとこの點を述べておいた筈であるに拘らず、その後にはあらはれた批判者たちも、依然として青野氏と同様に自然發生的プロレタリアの文學とマルクス主義文學とを混同して議論を展開してゐるのである。

私はプロレタリアの間から自然に發生する文學作品を、それがたとひマルクス主義的イデオロギイに浸透されてゐるものもあるとしても、マルクス主義文學と呼ぶことを欲しない。何となれ

ば、それは、マルクス主義者の政治的、目的を意識されずに書かれたものだからである。それはちやうど十八世紀の啓蒙派の作品や、十九世紀のロマンチック初期の作品は革命的文學であるけれども、同じブルジョアのイデオロギイをもちながら、十九世紀中葉以後のブルジョア作家の作品を革命的文學と呼ぶのが不適當であるが如くである。尤もこの例は適當ではない。當時のブルジョアの意識は全人類的意識の外觀を帯びて眞に階級的ではなかつたからだ。眞の階級意識はプロレタリアと共にはじまつたからだ。

◎廣義に於けるプロレタリア文學とマルクス主義文學との相違は、前者は大衆の文學であり、後者は前衛の文學であるといふ點に存する。前者は政治的目的を意識せずに自然に發生し成長して來た文學であり、後者は明確に政治的目的を意識して、その目的を遂行するために書かれた文學であるといふ點に存する。こゝで、殆んどことはる必要もないのであるが、何でもすきさへあれば、誤解しようと待ちもつけてゐるやうな批評家たちのために斷つておくが、私がこゝで大衆の文學といふのは、所謂大衆文學即ち大衆のために書かれた文學とは無關係であり、その中にはこの意味の大衆文學もあれば極めて非大衆的な文學があつても差支へないのであり、その逆に、前

衛の文學といふのも、前衛のために書かれる文學の意味ではなくて、前衛が大衆のために書く文學も含まれてゐるのみか、むしろこの場合は後者の方が普通である位であるのである。

以上で、私が、マルクス主義文學といふ言葉を如何に解して來たか、又現在如何に解するかといふことはほゞ明かになつたであらう。これでもまだ不明瞭だといふ人に對しては、私は遺憾ながらこれ以上はつきり説明する術を知らないと答へておくより他はない。

## 二、此の一聯の事實は如何に説明されるか？

ロシア共産黨の指導者が、彼の國のプロレタリア文學について論じたときに、プロレタリアは既にすぐれた作家と作品とをもつやうになつたが、まだ缺けてゐるのは、トルストイとドストエフスキーとをもつに至らないといふ點である、といふやうな意味のことを言つた。

この言葉を私たちは如何に解すべきであらうか？ いふまでもなくそれはロシアのプロレタリアの前衛が、トルストイとドストエフスキーとの文藝作家としての偉大さを正當に、且つ十分に認識して、現在のプロレタリア作家には相當すぐれた作家は出て來たが、この兩人のやうに圖抜け



て偉大な作家はまだあらはれてゐないといふことを自認した言葉であるとより解釋する道はない。ではこの兩作家は何によつて偉大であるか？ 明かにそれはマルクス主義的イデオロギイの卓越してゐるために偉大なのではなくて、「マルクス主義イデオロギイ」や、プロレタリアの「政治闘争」と「直接の關係をもたぬ」に拘らず、彼等が藝術家としてすぐれた資質をもつてゐるために偉大なのである。それは私の言葉によれば、「藝術的價值」の優越してゐるために偉大なのである。キツプリングがすぐれた詩人であるのは、彼の詩がイギリスの帝國主義的思想を歌つてゐるだけのためではないと同じく、ゴリキイの小説が偉大なのは彼の作品が社會主義的思想に浸透してゐるだけのためではない。兩者は、共通の藝術家としての偉大さをもつために、少なくとも、そのためにも偉大なのである。私が「藝術的價值はマルクス主義イデオロギイや政治闘争と直接の關係をもたぬ」と言つたのは（この言ひ表はしかたが拙劣であるのは別として）その意味なのであるが、ロシアのマルクス主義者のやうに寛容でも率直でもない日本のマルクス主義文學批評家たちは、この事實を認めることを、マルクス主義にとつて一大事であるかの如く誤解して、事實をおほひかくさうとこれつとめるのである。私はこの事實を認めたつて、マルクス主義の眞實

またある論者は、この價值を歴史的價值といふカテゴリーの中へ編入することによりて、この性はびくともするものでないことを以前も現在も十分に信じて疑はぬ。

問題のすべての困難をあつさり片附けようとする。だがその瞬間に論者は歴史的價值といふ言葉のもつ内容を無制限に擴大して、マルクス主義と相容れないものは凡べて歴史の中へ編入し、現代の大眾を活潑に支配してゐる文學作品でも、明日の大眾を支配しつゝけてゆくであらうところの作品ですらも、一切合財、歴史的價值といふ合財袋の中へ入れてしまへば、それで問題は片附いてしまつたと考へるのである。だがこの種の人たちが過去帳の中へ記入してしまつた價值が、現代の生きた大眾を生き生きと支配してゐることに、遂に彼等は氣がつかぬのであり、氣がついてもそれを公言するのをはゞかるのである。何故かと言へば、この種の人たちは事實よりも一つの公式の方が大事なのであつて、しかもこの公式は、事實の暗礁の中をよけて通つてゆかねばすぐに懷れてしまふ程脆弱なものだからである。

今一つの場合を私は指摘しよう。或る作家たとへば片岡鐵兵、もしくは細田民樹といふ作家が、その文學的生涯の或る時期に、非マルクス主義陣營から、マルクス主義陣營に移籍し、はつきり

したマルクス主義的イデオロギイを獲得すると同時に、その所屬團體の規律に従つて爾後の文學的行動をつゞけて行つたと假定する。そしてこれは、この二人の作家がそれ／＼その文學團體を統制する政治的な黨の綱領に忠實である限り、假定であるばかりでなく事實である。この「移籍」の場合にこの二人の作家の文學的活動に起つた變化は何であるか？ 明かに、二人の作家としてのタレントには何等の變化も起つてゐないであらう。若し起つてゐるとしても、それは附隨的な變化に過ぎぬであらう。そして本質的な變化は二人の作品活動が、それ以來、一定の政治的目的を意識して營まれるといふ點に存することになるであらう。二人の作家の作品の藝術的價值は従つて殆んど増減しないに拘らず、それ等の作品は新たに政治的價值を獲得し、又は從來の作品のもつてゐた政治的價值と異つた政治的價值をもつて來るであらう。この二つを社會的價值といふ一つの價值に直ちに還元してしまふことのできないのは、次の例によりて明らかである。

こゝに文學的タレントのすぐれたAといふ作家と文學的タレントの劣つたBといふ作家とが同時にマルキシストになつたとする。この場合前者は矢張りすぐれたマルクス主義作家になるであらうが、後者はマルキシストになつたといふ理由だけではすぐれたマルクス主義作家にはなれぬ

であらう。だが後者はいかに拙劣な作家であるにしてもマルクス主義作家であるといふ點にはかはりはしない。といふのは彼は、マルクス主義政黨の規定する規律に服して、一定の目的を意識して作品行動を營んでゐるからである。

⑨そこで私たちは、マルクス主義作家をしてマルクス主義作家たらしむるものは、政治的なものであるが、彼をすぐれた作家たらしめたり、拙劣な作家たらしめたりするものは、藝術的なタレントであるといふ重要な結論に到達する。

ところが、「藝術的價值」は社會的價值であるといふ、わかりきつた説を繰り返すことに忙しい「一元論者」たちは、この明々白々たる事實を無視し、現實にある藝術的價值を頭の中でのみ抹消して、私の「二元論」を撃破し得たと稱するのである。そしてまるで「藝術的價值」が社會的價值であることさへ證明すれば私の理論が成立しないかのやうにしふるのである。

### 三、藝術的價值は獨自性をもたぬか？

私は「政治的價值と藝術的價值」の中で、「これ（藝術的價值）を、私は神祕的な先驗的な、

ものだと解してゐない。それは社会的に決定されるものだと思つてゐる」とわざ／＼ことはつてゐるのに、それを詳しく説明しなかつたといふ理由で、多くの批判者から手厳しい批判を受けた。

だが、この批判は、嚴密にいへば批判とは言ひがたい。何故なら、私が今更くど／＼しく説明する必要はないと思つた事柄を、どんなに詳しく説明したつて、それは私の理論の補足になつても批判にはならぬからだ。たゞ、私の批判者たちが獨創的である點は、藝術的價値が社會性をもつこと、社会的に決定されること、換言すれば社会的價値であることが證明されれば、藝術的價値は如何なる意味に於いても成立しないと考へ、そのついでに、私がまるで、藝術的價値は社會から絶縁され、孤立されて、天からでも降つて來たやうに存在する價値であると信じ又言つたかの如く曲解し曲言することであつた。

凡そ社會の現象はすべて何等かの社會的價値をもつ。自然現象でも、社會と聯關する限りに於いては社會的價値をもつ。たとへば、水力は、人間が全然これを利用し得なかつた時代には一つの自然力としては存在してゐたに相違ないに拘らず、社會的價値をもつてはゐなかつたが、人間がこれを水車に利用し、これを利用して發電所を設けるやうになると、社會的價値を獲得して來

る。その逆に汽船ルシタニア號はそれが人間や貨物を積んで太平洋を横斷してゐる限りに於ては、即ち社會的存在であつた限りに於ては社會的價値をもつたが、それが海底に沈んでしまつた、その瞬間からそれのもつてゐた一切の社會的價値は消滅して自然物に歸する。

文學作品も、それが社會的に生産され、且つ、社會的に利用されるものである以上、社會的價値をもつものであることは勿論である。だがそのために文學作品の藝術としての價値即ち藝術價値は何等の獨自性をもたぬことになるだらうか？

疑ひもなく、近世に於ける社會科學の發達は、社會の諸現象を、ばら／＼に獨立して存在するものでなく、相互依存の關係にあるものとして理解する方法を確立した。私たちは今や社會の諸現象を統一的に説明し、理解することが或る程度までできるやうになつたし、今後社會科學の發達は、この見解を益々助長し、完成せしめてゆくであらう。これは自然科學に於いても見られるところの傾向であつて、兩者は相まつて、私たちの統一的世界觀の確立に貢獻しつゞけてゆくであらう。そして社會現象を統一的に理解せしめる最もすぐれた方法を與へたものは、少くも現在に於いてはマルクス主義の社會觀であることを私は信じてゐる。

だがマルクス主義は、藝術も、宗教も、道徳も、科學も、別々に無關係に發達してゆくものではなく、相互に依存しあひ、相關々係のもとにおかれてゐるものであり、しかもこれ等をひつくるめての所謂上層建築の變化は、經濟的基礎の變化によつて條件づけられるものであることを教へはするけれども、社會の文化の各部門がそれらの獨自性を、従つて價值を失つて、社會的價值といふ一つの價值しか成立し得ないなどは決して教へない。かやうな見方はたしかに日本の或るマルクス主義文學批評家たちにその發見の全名譽が歸せらるべきものである。たとへばブハリンは、「史的唯物論」の中で文化の各部門の價值といふ言葉をつかつてゐるし、もつと具體的な例をあけるならば、ブレハノフは「藝術と社會生活」(藏原惟人氏譯)の中で「フロオベルの「マダム・ボヴァリイ」とオーヂエの「ル・ジャンドル・ド・ムシウ・ボアリエ」とその藝術的價值に於いていづれが高く立つてゐるか?」とはつきり言つてゐる。

そこで藝術的價值とは何かといふ問題が残される。

私の批判者たちは、藝術的價值を社會的價值に還元することによりてこの問題を簡單に片付けてしまつたが、さういふことなら、十頁の唯物史觀の入門的パンフレットを讀んでもわかるし、

テエヌの藝術論を二三十頁よんでもわかることなのであつて、あへて優秀なマルクス主義文藝批評家たちの頭腦を煩はすには及ばなかつたのだ!

とはいへ、實をいふと、私は藝術的價值とは何かといふ問ひに對して、十分説得的な答へをする準備をもつてゐない。この問題は非常に難しい問題であつて、まだこれに十分な解答を與へた人はないと言つてよい。だから私は、私自身が答へる代りに、ブレハノフの言葉を斷片的に拾ひ上げて、彼に答へさせることにする。

「ラスキンは見事に言つてゐる——少女は失はれたる愛について歌ふことはできる、しかし守錢奴は失はれたる金について歌ふことはできない、と。そして彼は正當にも、藝術的作品の價值はそれによつて表現さるゝ氣分の高さによつて決定される、と言つてゐる。……中略……藝術は人と人との間の精神的結合の手段の一つである。そして與へられたる藝術的作品によつて表現されたる感情が高ければ高いだけ、それだけ都合よく、他の諸條件とともに、この作品は上記の手段としての自己の役割を果し得るのである。何故に守錢奴は失はれたる金錢について歌ふことはできないか? 至つて簡單である——たとひ彼がその損失について歌つたとしたところで、彼の歌

は何人をも感動せしめない、言ひ換へれば、彼と他人との間の結合の手段に役立たないからである」(前掲書四〇—四一頁、傍點引用者)

無論この引用文によつて「藝術的價值」の何たるかを理論的にはつきりと把握することは困難である。しかし藝術的價值が一つの獨立した價值を形成するものであることは明白に知ることができる。即ち或る藝術作品のうちに表現されてゐる氣分の高さ或は感情の高さこそ藝術的價值の大いさなのである。

この藝術的價值が、社會的に決定されるものであるに拘らず直接には政治的價值と無關係であることは、ブレハノフの同じ書物からの次の引用によりて明かである。

「初期レアリスト達の、保守的な、そして部分的には反動的でさへある思想形態は、彼等が彼等を圍繞する環境をよく研究し、藝術的意味に於いて非常に價值のある作品を創作するのを妨げなかつた。しかしそれが彼等の視野を甚だしく狭めたことには何等の疑ひがない。」(前掲書五六頁「傍點引用者」)

この種の引用はいくらでもあけることができるであらうが、たゞこの論文を煩雜にするだけで

あるから、たゞ社會的價值以外にその一部分としての藝術特有の價值を認めない愛すべき吾が國の一群のマルキシスト・クリチツクたちに反省の一つの材料を提供するだけにとゞめておかう。そして、正直なマルクス主義批評家林房雄氏が、藤森成吉や前田河廣一郎のやうな左翼の作家の作品とならべて、島崎藤村や菊池寛のやうな右翼の作家の作品を賞揚したのは、政治的價值と藝術的價值とを分離せずして、如何にして理解されるかを宿題として考へて貰うことにしておかう。一九二九年に地球の圓いことを證明するのが退屈な仕事であると同様に、藝術作品に藝術的價值があるといふことを證明するのも、實に退屈なことである！人間は一般にわかりきつたことを繰り返し言ふことを好まぬものだ。そのためにのみ、私は、前の論文で藝術的價值の説明を省略したのだ。

次に私は簡單に主なる批判者の批判を個々に批判してゆくであらう。

#### 四、小宮山明敏氏の公式の破砕

私の批判者のうちで、最も愛嬌に富んだものゝ一人は小宮山明敏氏である。氏は「近代生活」

六月號に於ける「藝術的價值における相對値及び絶對値の問題」といふ私と谷川徹三氏とにあてた論文に於いて、私の前述の見解を批判されてゐる。

氏が私たちを批判するためにポケットに用意されてゐる公式は、マルクス主義の公式ではなくて、テエヌ主義、若しくは、テエヌよりもつと漠然たる俗學主義の公式、しかも非常にかたくなで且つ瓦斯燈のマントルのやうにちよつとさはつてもこはれるやうな脆弱な公式である。

ある時代に價值のあつた作品は次の時代には全く無價值となり、次の時代に價值のあつた作品も、第三の時代には全く無價值となるといふ公式が、氏の理論的全財産である。しかもこの價值の喪失と獲得とは、頗る機械的に根こそぎに行はれるのである。即ち或る時代の作品は、同時代人一般に互つて享受せられ、彼等を全生活的に、または全方向的に感動せしむるものであり、これに反して前時代の作品は、次の時代には全く無價值となり、社會的には成立しないといふのである。

私は小宮山氏が一度でも文學史上の事實を見たことがあるかどうかを疑問とせざるを得ないのである。先づ第一に一つの時代は常に異つた、對立する階級を含んでゐるから「同時代人一般に互つて享受せられる」作品があるとするのは、その作品の價值が階級を超越してゐることの證明

になつて氏の期待とは全く反對の結論を生むことになるであらう。だが私は、これは氏の用語の不用意として、同時代といふのはほゞ同階級といふ意味に解すべきものだと思つて勝手に變改しよう。だがさう變更しても氏の公式は猶ほ忽ち事實と衝突する。文學作品の評價は、決して全階級的に一致するものでもなければ、或る階級の作家の作品が、他の階級の讀者に對して全的に魅力を喪失するものでない。ドストエフスキーもアレキサンドル・デュマも前時代のブルジョア作家である。だが、ブルジョア階級が全的にドストエフスキーを享受したといふ事實も、デュマを享受したといふ事實も私はきかぬ。それと同時にこれ等の作家がプロレタリア階級に對して根こそぎ魅力を失つたといふことも事實に反する。今日ロシアのプロレタリアによつてトルストイがなほ最も廣く讀まれてゐることは彼國の統計が示してゐる。

ところが私がブルジョア作家の作品にもプロレタリア作品にも、そのすぐれた作品には魅力を感じると言つたのは、氏によれば私一個人の趣味好尚であつて、個人の趣味によつて政治的生命の、従つて政治的價值のなくなつた作品に藝術的價值を認めるのはやゝ僭越的誇大であると氏は叱正されるのである。そしてこの矛盾？ は私が「藝術的價值が個人によつて決定されるもので

あるか或は社會的に決定されるものであるかといふことを自ら判別することができるかの如くして、なほ、明確には判別することができなかつたところに」原因があると主張されるのだ。

これによつて氏は藝術的價値が社會的に決定されるといふ意味を全く理解してゐないことがわかる。或る藝術作品に價値を認めるのと認めないのとは全く個人的であつて、個人の趣味好尚がこの評價に重大な力をもつてゐるとは氏の公式に都合がよいと悪いとに拘らず事實である。それにも拘らず藝術作品の價値が社會的に決定されると私たちがいふのは、さうした個々人の趣味好尚そのものが大體に於いて、社會的に決定されたものであるといふ意味に外ならないのである。同じ時代の同じ階級の人々の中にも鳥崎藤村を好む人もあり、田山花袋を好む人もあり、同じ藤村の作品の中でも、「家」を傑作とする人もあり、「新生」を傑作とする人もあるのはそのためだ。

私が政治的價値と藝術的價値といふ二つの價値を設定することによりて説明し、小宮山氏がそれは私の前時代の趣味好尚であるとして片附けてしまつた矛盾を、マルクスは、小宮山氏が谷川氏の文章の中から引用した言葉によれば、次の如く言ひあらはしてゐる。

「困難はむしろそれら（希臘の美術や英雄詩）が我々に對してもなほ藝術的享樂を與へ一定の點

に於いては、規範として、また到達し得ざる模範として通用することを理解する點に存する。」

マルクスは問題を正當に提出した。こゝでマルクスははつきりとギリシヤの藝術が我々に對してもなほ藝術的享樂を與へると言つてゐる。ところが小宮山氏にとつてはマルクスに困難であつたところのものが「容易に理解」できるのである。即ちマルクスが「我々に對しても」と言つてゐるのは氏によればマルクスの理解力の不足のためであつて實は、それは單に歴史的に保存されてゐる趣味に過ぎないものとなるのである。

マルクスと小宮山明敏氏との差は、しかし、マルクスよりも小宮山氏がすぐれた藝術の理解者であるがためではなくて、マルクスは事實を解釋しようとしたが、小宮山氏は前掲論文のはじめの方で氏が規定した見地に類する公式を事實におゝひかぶせようとしたといふ點にある。

そしてその刹那に氏の脆弱な公式は粉微塵に破碎してしまつたのである。公式は常に事實の中からひき出されなければならぬ。

## 五、大宅壯一氏の「再吟味」の對象

### 藝術價値の問題

大宅壯一氏は「新潮」五月號で「マルクス主義文藝の自殺か暗殺か」といふ論文を発表され、それに「平林初之輔氏の「マルクス主義文學理論の再吟味」の再吟味」と傍題をつけてをられる。

ところで大宅氏はほんたうに私の再吟味を再吟味したか？ 氏の再吟味の對象はほんたうに私の「再吟味」であつたかどうか？ 不幸にして私はかういふ問題から出發しなければならぬ。

私はマルクス主義文學者といふ一人の人間を、マルクス主義者であつて且つ文學者である人といふ風に分析した。言ふまでもなくマルクス主義者にして文學者でない人もあり、文學者にしてマルクス主義者でない人もあるのだから、この分析は決して不當でないのみか、マルクス主義文學者をさうでない文學者から區別し、その特殊性を知るためには、この分析の過程を省略するわけにはゆかないのである。この場合にもその他の場合に於ても一貫してゐる大宅氏の誤謬は、マルクス主義は社會に關する統一的理論であるから、マルクス主義の方法は分析的方法と相容れない方法であるかの如く考へてゐる點である。マルクスが資本主義社會の全機構の綜合的理解に達したのは商品の顯微鏡的分析から出發してのことであつたことなどは、大宅氏の理解の限度を越えてゐたのか、氏の注意の外に逸脱してゐたのだ。

私はマルクス主義文學者を以上のやうに二つの要素に分析して、それらの機能をのべ、この二つの要素は五十パーセントづゝの割合で機械的に加算されてゐるのではなくて、マルクス主義者の方が優位にたつてゐること、従つて、マルクス主義文學の作品の評價の場合にも、藝術的價値は政治的價値のヘゲモニーのもとに立たしめねばならず、ある作品が藝術的にどんなにすぐれてゐても、マルクス主義文學の作品、一定の政治的任務をもつた作品としては、政治的價値の缺如のために、それは低く評價されねばならぬことを主張したのである。さうすることによりて、私はマルクス主義文學評價の基準を示した。(それが間違つてゐると否とは別として) 然るに大宅氏は、私の以上の主張は「マルクス主義に立脚した文藝理論を樹立するとは全然不可能」であることを證明したものだとして理解するのである。ついでに言つておくがマルクス主義文學といふものは既に存在するものである。存在するものゝ意味を説明するのが理論である。私はそれを説明するために先づ分析の道をとリ、さうして分析によりて得られた二つの要素の結合關係をのべたのである。私は理論をたてたのであつて、理論を不可能だとしたのではない。たゞ不可能だとしたのは、マルクス主義文學のほかにも文學があるといふ事實をわすれて、文學そのものがマルク

大宅氏の「再吟味」は、私の「再吟味」を再吟味したか？ 氏の再吟味の對象はほんたうに私の「再吟味」であつたかどうか？ 不幸にして私はかういふ問題から出發しなければならぬ。私はマルクス主義文學者を以上のやうに二つの要素に分析して、それらの機能をのべ、この二つの要素は五十パーセントづゝの割合で機械的に加算されてゐるのではなくて、マルクス主義者の方が優位にたつてゐること、従つて、マルクス主義文學の作品の評價の場合にも、藝術的價値は政治的價値のヘゲモニーのもとに立たしめねばならず、ある作品が藝術的にどんなにすぐれてゐても、マルクス主義文學の作品、一定の政治的任務をもつた作品としては、政治的價値の缺如のために、それは低く評價されねばならぬことを主張したのである。さうすることによりて、私はマルクス主義文學評價の基準を示した。(それが間違つてゐると否とは別として) 然るに大宅氏は、私の以上の主張は「マルクス主義に立脚した文藝理論を樹立するとは全然不可能」であることを證明したものだとして理解するのである。ついでに言つておくがマルクス主義文學といふものは既に存在するものである。存在するものゝ意味を説明するのが理論である。私はそれを説明するために先づ分析の道をとリ、さうして分析によりて得られた二つの要素の結合關係をのべたのである。私は理論をたてたのであつて、理論を不可能だとしたのではない。たゞ不可能だとしたのは、マルクス主義文學のほかにも文學があるといふ事實をわすれて、文學そのものがマルク



主義と密接不離の關係にあり、それ以外に文學はないかの如き事實を無視した理論なのである。

私が「藝術や文學はマルクス主義から命令され、規定されて、政治的闘争の要具となる約束を少しももつてゐない」と言つたのは、現實の文學作品を一眼でも見たものには明白な事實であり、それだからこそマルクス主義文學がマルクス主義者によりて唱へられたのであるとすら言へるのだが、氏はこの事實を認めることはマルクス主義の危急存亡にでも關するかの如く考へられるらしい。私はこの事實を説明しようとしたのであるが、大宅氏には面倒くさい事實などはどうでもよいので、さういふ事實を認めることは、文學や藝術が「マルクス主義の外に全然獨立してそれ自體の王國を形成してゐる」ことを示すものだと言つただけで、氏自身がこの事實を認めるのか拒むのかは遂にわからない。こゝで、全然といふのは大宅氏の誇張だから省いて、いま大宅氏の用語法を借りて、「文學藝術がマルクス主義と獨立の王國」であることを私は認めてよい。尤もこの王國と他王國とは互に獨立しながら頻繁に交通し影響を及ぼしあふのであるが、そしてその王國內には藝術そのもの若くは文學そのものに關する原理があることは私のかつて指摘した通りである。これは既に私がマルクス主義文學を文學とマルクス主義との二つの要素に分析したこ

とから當然に導き出されるとである。それ自身の原理をもたぬ二つのものなら二つでなく一つであつて、二つのものが區別される限り、二つはそれ／＼別の原理をもつてゐることは自明である。

さてマルクス主義文學作品に於けるこの二つの要素の結合關係を私は、政治的價値が藝術的價値に對して力をもつて、權威をもつてヘゲモニイを握るやうな具合に結合されてゐるのであるとした。これは藝術文學が政治闘争の用具となる必要はなく、さうでない文學藝術もあるといふ事實と、マルクス主義はプロレタリアの勝利のために文化の凡ての部分を階級的に武装しなければならぬといふ要請とが、マルクス主義文學といふ一つのものに具體化されるとき、當然にとる結合關係である。それは内面的、必然的關係ではなくて、言はゞ力による、意志による、權威による結合關係である。従つてこの結合關係は安定的でも永續的でもなく、政治闘争の終結と、もに武装を解くのである。マルクス主義文學といふのはブルジョアとプロレタリアとの階級戦線に武装してたつ文學であつて、武装をといふあたまでマルクス主義文學と呼びつゞける必要はない。尤も結合關係は、力で、權威で結合するのだが、一たん結合したあとは一つの作品としての調和をもつとは、ちやうど、水の中へインキを混ぜるとそのとは、言はゞ力で、權威で混ぜられるのであ

つても、混合された液體中には水とインキとははなれぬ／＼になつてはゐないのと同じである。

ところが以上の事柄を検討して來た大宅壯一氏は「これを要するに氏(平林)に従へばマルクス主義文學理論は決して最も正しい文學理論でないばかりでなく、嚴密には一種の文學理論でさへあり得ない」といふ結論をひき出される。この途方もない誤解もしくは曲解のしかけはどこにあるかは誰にだつて明白である。といふのは氏は部分と全體とを混同してゐるのだ。私はマルクス主義者が、文學の歴史を書きかへたあの光輝ある事業、史的唯物論による文學史の改造を決して低く評價するものではない。或る意味では文學史家としてもテエヌよりもブレハノフの方を偉大とさへするに躊躇しない。たゞ私が問題としたのは、最近に、(日本ではこの三四年來、ロシアでもせい／＼十二年來)新しく勃興したマルクス主義文學——意識的プロレタリア文學の作品を如何に評價するかといふ非常に限られた問題だつたのである。そしてこの問題に關聯する限りの理論だけしか吟味もしなければ、私自身提出もしなかつた。マルクス主義文學を政治的部分と藝術的部分とにわけたとき、私は藝術的部分のうちへ當然史的唯物論の解釋を入れて考へてゐるのである。それだからこそ、藝術的價值も亦社會的に決定されるとことはつておいたのだ。一日か二

日で書いた三十枚のあはたゞしい論文で史的唯物論を「批判」するには、私はあまりに貧少であつたといふよりもあまりに健全であつたといふこと位は、私は大宅氏に認めて貰ひたかつた。

最後に、私が二つの價值の結合關係を、力による、權威によるものであるとしたにかゝはらず、マルクス主義文學即ち私によれば、政治のヘゲモニーのもとにたつ文學を合理化したのは「階級と階級とが、抑壓者と被抑壓者といふ形で對立してゐる社會をそのままにしておいて文學をたのしむよりも、一時文學そのもの、發達には多少の障礙となつても、階級對立を絶滅することを欲するからである」と説明したのに對して、大宅氏は、これは道德論であり唯心論であり、觀念論である、ありつたけの批難の言葉を並べ、氏自身は、マルクス主義者からとんほ返りして正義派になつて、マルクス主義文學は最も正しい文學だから支持されるのだと説かれる。これはあたかもツガシ・バラノウスキーから福田博士に至る、そして今でも田舎の小學校の先生などの間には見出されるであらうところのマルクス主義批評家の口吻のデュブリケーションである。こんな批難にまで答へてマルクス主義の鬭争性を講釋しなければならぬなら、私は筆を折つてしまひたい位だ。要するに大宅氏の批判は徹頭徹尾誤解若しくは曲解をもつて貫かれてゐるので、反駁は一行一

行に加へなければならぬのだが、そんなことは、私にも、「新潮」編輯者にも、讀者にも我慢のできないものであるから、私は「再吟味」の「再吟味」の「再吟味」を大宅氏に勸告して次に移るであらう。

### 六、勝本清一郎氏の主張

勝本清一郎氏の「新潮」六月號に發表された「藝術運動に於ける前衛性と大衆性」及び「藝術的價値の正體」は、少くも前者は、直接私の理論を對象として批判されたものではないが、非常に密接にそれに關聯した問題が取り扱はれ、後者は殆んど専ら私の理論が對象とされてゐる。

この二つの論文に於ける勝本氏の私に對する批判は、小宮山氏や大宅氏のそれに比べて遙かに、理解が深められ、問題の中心に接近してをり、且つ多分に示唆的なものをもつてゐる。言はば小宮山氏は何んにも考へずに俄づくりの公式をもつて漫然と問題に向ひ、大宅氏は私の文章から、言葉だけを拾つて、問題そのものは氏自身の頭の中で組み合はせて、更にそれを壊して見せられたのであるが、勝本氏は問題の意味を正しく理解することにとめられたといふことができよう。

先づ「藝術的價値の正體」の中に展開されてゐる氏の價値論は、結論としては正しいことを私は躊躇なく承認する。

『我々は藝術の藝術たる姿を政治的見地からの側面や、商業的見地からの側面やその他の各種の側面やをすべて切り拂つて、それから離れての「純粹」な方向に見ようとする態度の誤りであることを覺らなければならぬ。さういふ風にして行けば、藝術の、従つて藝術的價値の正體は、何もなくなつてしまふのである。……我々はさうした方向とは反對に各種の複雑な側面をもつ全藝術現象をこそ藝術の姿として見、その内面に統一されてゐる各種の觀念の複雑な全結合をこそ、そのまま藝術の内容として認め、あらゆる社會的條件と聯合した社會的尺度によつての社會的價値をこそ、その藝術品の眞の價値であると主張したのである……』

これが大體に於いて氏の結論である。そしてこれは私の考へと殆んど一致してゐる。私はかつて、「文學の本質について」といふ論文の中で、文學の本質は經驗的なものであつて、經驗的なものをすべて取り去つてしまへば、本質は消滅してしまふことを説明した。勝本氏は私が經驗的なものと言つたのを「側面」といふ言葉で言ひあらはしてゐるだけであつて論旨は殆んど符合してゐる。

だが、藝術は社會現象のすべてではない。その一部分でしかない。しかも一部分といふのは量的な一部分といふ意味ではなくて、質的に異つた一部分である。藝術も科學も社會的な一つの機能をもつてゐるが、それは同じ機能ではない。兩者はひとしく社會に有用なものであり、従つて社會的價值をもつてゐるのであるが、その價值は別箇の價值である。これはちやうど水素も窒素もラヂウムも物質であるが、これ等の元素はそれ／＼別箇の性質をもつてゐるのと同じである。もとよりこれ等の性質が、究極に於いてヘリウム核の周圍に排列された電子の數によつて決定されるやうに、各種の社會的價值は、一つの社會的價值に歸することはできる。だがそのために、藝術的價值がその特殊性を全く失ふだらうか。

また藝術價值は純粹なものでなくて、多くのものゝ複合によつて形成されるものであり、この複合物を全部とり去ればあとには何も残らなくなることも眞實である。同様に商業價值も、倫理價值も、政治價值も純粹なものではない。しかし、重要なのはさういふ側面を數へ上げることでなくてその複合される各要素の種類や、比例の差によつて、即ち複合状態によつて藝術的價值と政治的價值とが區別されることを知ることである。水の中にも硫酸の中にも酸素が含まれてゐるからといつて、兩者が區別して考へられないことはない。大宅氏の言葉を借りると兩者を獨立の王國と見做すことが不合理とは言へない。

勝本氏が藝術的價值の純粹性、先驗性を否定してこれを複合的に、經驗的に、社會的に考察されたことは、それ自身で正しいにかゝはらず、私の主張はそのためにも少しも手傷を負ふものではないのである。

藝術性と藝術的價值との區別についての藏原惟人氏と勝本氏との考へ方は、全くの論理的遊戯でしかない。しかもこの遊戯は勝本氏の理論の一貫性を破綻せしめる危険な遊戯である。それは藝術性といふ神祕的なものを設定して、藝術的價值といふものを全く功利的なものとしてそれから區別せんとするものだからだ。ブレハノフの所謂ある作品の氣分の高さ、感情の強さ、換言すれば人を動かす力は、藝術作品の藝術性であつて、同時に藝術的價值である。それは複合物であつても純粹物であつてもかまはないのだ。新奇な言葉をつくり出すことは、決して問題を解決する所以ではない。「人間の行爲には倫理性はあるが倫理價值はない」といふやうな主張は、マルクス主義からソフィズムへの復歸以外の何物でもない。

次に同氏の「藝術運動に於ける前衛性と大衆性」は、最近にあらはれたこの種の論文の中で最もブリリアントなものであつた。

勝本氏のこの論文に於ける主張の中心問題は「プロレタリア藝術の確立のための運動」と「大衆化のための運動」とを一應分離し、更にこの兩者は一つの方向に向つて統一されるといふ點にある。この考へ方によつて、氏は明かに私の多くの批判者よりもより高度の認識に達してゐることを示してゐる。氏は、いま現在ある文學作品をその外部にあらはれた相貌によつて分類した。分類といふ方法はたしかに現象を理解するに必要缺くべからざる方法ではある。だが、この外部的分類は徹底的に現象を理解せしめる方法ではない。徹底的理解に達するためには、外部的分類でなしに、内部的分析の方法によらねばならぬ。私は勝本氏が外部から分類したことを、内部からその價值構成要素を分析して、政治的價值と藝術的價值といふ二つの價値の結合をマルクス主義文學の中に認めたとあつた。勝本氏が作品の相貌によつて分つたことを、私は作品の機能によつて分つたのである。

従つて氏が、私の所謂「マルクス主義文學を、」昨年の三月十五日事件以後の政治的情勢に結びつ

いた大衆化の過程に於けるプロレタリア的アヂ・プロ文學運動の場合を主として指したに違ひない」といふのは、あまりに問題を局限しすぎてゐる。私は意識的マルクス主義の文學全體について言つてゐるのだ。強めて日附を示すなら、日本では目的意識の理論が文學に導入された時から以後の文學作品をさしてゐるのだ。氏等の所謂「プロレタリア文學確立のための運動」をも政治的ヘゲモニーのもとにたつ意識的運動であると解してゐるのだ。この點では私の見解は、勝本氏よりも寧ろ、鹿地、中野兩氏に近い。これはナップに於いてプロレタリア藝術確立の運動が政治的に規定されてゐるし、又さうされねばならぬことが證明してゐる。たゞことによると私が兩氏と異つてゐるであらう點は、志賀直哉の作品にも中野重治の作品にも、歴史的價值ではない、アクトチュアルな藝術的價値を認め、その藝術的價値はマルクス主義批評家の場合にも一應は取り上げられ、然る後、マルクス主義文學の政治的ヘゲモニーの故に、「涙をのんで」志賀氏の作品はすてられねばならぬと考へる點にある。ついでに言つておくが、大宅氏は私に對して、實際の作品批評の場合に私がどんな基準をとるかと言問擲されたが、私は大體今述べたやうな基準をとるし、これは私がマルクス主義者でないとしても（實際、私は少なくともどんなマルクス主義團體

の規律にも服してゐないといふ點でマルクス主義者では決してないことを承認する。せいなく、マルクス主義の眞實性を認めるといふ意味での同伴者でしかないことを認める。凡ての進歩的批評の基準であると信ずる。たゞ或る作品のイデオロギイの稀薄である場合は藝術性のみを批評の對象とする場合もあり、その逆の場合には藝術性がすぐれてゐる程、深刻に批判しなければならぬ場合があること、並びに私が理想として信じてゐることを文字通り實現する能力が私にないことは認める。批評と數學とはその點でちがふのだ。

### 七、川口浩氏の理論的混亂

「戦旗」五月號に掲載されてゐる川口浩氏の「平林初之輔氏の所論その他」は、以上に私が述べた問題以外に何等重要な新しい問題を提起してゐないのだから、特別こゝに論評する必要はないのだが、たゞこの論文が、ナップの機關紙に掲載されてゐるといふ重要さのために一言しておく。

先づ氏は「問題の焦點は、藝術作品の價值とは、社會的乃至政治的價值以外の何物でもないか、或はそれ以外に藝術的價值といふ特殊な價值が存在するかどうかといふ所にあるらしい」と

いふ甚だしく曖昧な問題のとらへ方をしてゐる。こゝで眼立つのは、社會的價值といふ一般的な價值と政治的價值といふ特殊な價值とが同義語に解されてゐる點だ。そして氏は藝術的價值といふものは成立しないと、藝術の價值は、その社會的價值乃至政治的價值（乃至階級的價值）にのみありとし、しかもこの問題は既に一應解決されてゐる問題であるとされるのである。無論氏が主張されるやうに、奇妙な風に解決？ されてゐるのであらう。

藝術でなく、わかりやすいために大砲を考へて見よう。大砲の價值は社會的價值であるとする勝本、大宅氏等の考へ方は、それだけでは正しい。だが、大砲の價值が、政治的價值であるとか、階級的價值であるとかいふことは何を意味するか。大砲の價值を生ぜしめるものは、その破壊力である。（藝術の價值を生ぜしめるものが人と人とを感情的に結合する等々にあるが如く）この價值は、ブルジョアの武器として用ひられる時と、プロレタリアの武器として用ゐられる時とは目的がちがふ。だが兩者ともに大砲の破壊力を利用するので、それがなくなつてしまへば、ブルジョアにもプロレタリアにも大砲としての價值は消滅する。階級によつてかはるのは大砲の筒先の方だけである。藝術も同様に、階級によつて、異つた方向への歪みを受ける。だが精巧な大

砲ほどの階級が用ゐても強力な武器となるやうに、すぐれた藝術作品はどの階級から生産されても有力な効果をもつ。藝術の價値を政治的價値乃至階級的價値にのみ局限するのは、社會的價値としての藝術價値をも拒むことになり、階級といふものが、魔法使のやうに見てのものに價値を與へたり、とりあけたりすることを許すことになる。マルクス主義は社會に階級を發見した。それは不朽の功績であつた。だが川口氏の階級のやうな不思議な力をもつた階級を發見した名譽は川口氏自身がほしいまゝにすべきものであらう。

古今の藝術の傑作がすべて藝術性をもつに拘らず藝術的價値をもたないといふ説は藏原、勝本説を祖述するもので、そのソフィズム的性質は既に私が證明したところのものである。

だが、つけ加へてこゝで言つておくが、これ等の諸君が、藝術的價値といふ言葉そのものがどうしても氣にくはぬといふなら、私は藝術性といふ言葉とかへてもよい。この藝術性はマルクス主義文學の作品にも然らざる作品にも共通したものであることは、之等の諸君が擧げて認めてをるものであり、この藝術性が藝術を藝術たらしめてゐるものであることも亦、以上の諸君にひとしく認められてゐる。しからばこの藝術性の大小、強弱、濃淡によつて、その藝術的價値がはか

られるのは當然ではないか。

川口氏は私のやうな議論は「無用な混亂をひき起す危険をもつてゐる」と言はれる。だが、氏の頭の中に矛盾のまゝでそつとしまつてある觀念に、一度混亂を惹き起させることは、氏自身の頭腦の整理のために必要なことだ。

「問題の後戻りは運動の實踐にとつては不利益だ」と川口氏は言はれる。だが問題を矛盾のまゝに残し、何一つ整理しないで頭の中へごちやごちやに詰めこんで、先へくとバツスしてゆくのは更に不利益だ。マルクスは川口氏とは反對に、プロレタリアの闘争は、一進一退、進んだかと思ふと又退き、征服したものを更に征服しなほさねばならぬ、非常な忍耐を要する闘争だと言つてゐる。

青野季吉氏はつい二年前に、「コミニユニストの文學觀はたしかにまだ組織されてゐない、……プロレタリアの文學觀の建設は今日、世界の共同の仕事なのである。……そんなわけでマルクス主義の文學觀を示せと言はれたつて、私たちは何の恥づるところも無く、そんなものゝ持ち合せはありませぬと率直に、ぶつきら棒に答へるより外はないのである」(新潮、昭和二年五月號所載)

「マルクス主義文學觀について」と言つてゐる。二年の間にそれ程事情が變つたとは思はない私は、今もなほ青野氏のこの言葉は大部分眞實であると思ふ。だから私は外の理由でなら兎も角、川口氏の粗雑極まる藝術論を支持しないからといふ理由で、彼は非マルクス主義的な泥沼に片足を踏みこんだことになる」と決定されることは少々不服なのである。相手の議論をよく理解もしないで、自己の理論を何等整理もしないで、少し勝手のかはつた理論にぶつゝかると、彼は非マルクス主義者だといふ目つぶしを投げるのは、たとひその人がマルクス主義者であつても、卑怯なマルクス主義であることを示す。(昭和四年三月「新潮」)

附記、この他、青木壯一郎、細田民樹、谷川徹三、安田義一諸氏の主張を検討するつもりだったが既に許された紙面を超過したし、大體以上の答への中に谷川氏を除く諸氏への解答は含まれてゐると思ふから、これで一先づこの論稿を終ることにする。谷川氏は私よりもはつきりと私と同じ問題の提出のしかたをして、ちがつた結論に到達されたゞけに過ぎない。

## 商品としての近代小説

### 一

文學作品の大衆性の問題は、ルナチャルスキー等がいふやうに、文學作品の形式の問題に止まるであらうか？ 更に進んでは、これは文學そのものに内在する問題であらうか？ そして或る作品が大衆性を有するといふこと自體が、その作品の何か非常に望ましき藝術的なメリット若しくは價値であるだらうか？

私は最近まで、この疑問に對して「然り」と答へるのを常としてゐた。それどころか、秀れた文學作品は必らず大衆性をもつべきものであり、大衆性をもつといふことは、その作品がすぐれてゐるといふことの不可缺の條件であると考へてゐた。

尤も、最近に、私は、この考へに多少の制限を加へて、出版商業主義の力が、文學の大衆性を



決定する上に相當な役割を演じてゐるといふことを認めるやうになつて來たが、それでも、なほ、私は、この商業主義の力は、文學作品の大衆性に對して附隨的な條件に過ぎないと考へてゐた。ところが近頃になつて、私は、文學作品の大衆性の問題は、文學の本質的な問題といふよりも、寧ろより多く、商業主義によりて決定される問題であり、大衆性といふことに關する限りに於いては、出版商業主義の力こそ、まさに本質的な要素であると信するやうになつて來た。

そこで、私は、言はゞ、文學作品の藝術的價值に對立して、その商業的價值とでもいふべきものを假想する必要に迫られた。マルクス主義文學の作品の場合に、政治的價值と藝術的價值とを對立させたやうに、いはゆる大衆文學の作品の場合には、商業的價值と藝術的價值とを一應分離して對立させなければ、文學作品の大衆性といふ問題を十分に理解することは不可能であると考へるに至つた。

さきに、藝術的價值と政治的價值とを私が分離したときに、この二つは互に排撃しあふものであると私が主張したかの如く誤解した人が随分あつたが、私はこの二つは、別々の要素であるにかゝはらず、一作品のうちに兩立し得るものであることは認めしたが、マルクス主義文學の場合に

は、政治的價值が優位を占めなければならぬと言つたまでである。

この關係は、大衆文學に於ける、藝術的價值と商業的價值との場合にも全く同じである。この二つの價值は互に排撃しあふものではないが、大衆文學の作品の場合には、後者が前者よりも重要視され、後者を十分に發揮するためには前者は幾分犠牲にされることもある。尤もマルクス主義文學の場合にも、大衆文學の場合にも、二つの價值が、それ／＼最高度に到達してゐる場合、即ち、前の場合では藝術的にもすぐれてゐながら、政治的目的にもかたひ、後者の場合には、藝術的にもすぐれてゐながら、大衆性をももつてゐる場合が、最も完全な、最も望ましい場合であるが、その場合でも私たちは、二つの價值構成要素を矢張り分析し得るのである。

## 二

近代文學に於いて最も大衆性をもつてゐるものは小説である。これは最近に於ける各國の出版物の中で、發行部數に於いても、書物の數に於いても斬然と他を抜いてゐるものは小説であるといふ一事がよく證明してゐる。

では小説は何故かくも多数の人々に読まれるか？ マイケル・ジョセフといふ人は *The Commercial Side of Literature* といふ書物の中でこの問ひに對して次のやうに答へてゐる。序でに斷つておくが、この書物は、卑俗な、取るに足らぬ書物ではあるが、そのために却つて多くの暗示的な問題を藏してゐる。

彼は言ふ。

「或る讀者は漠然と「自分はたゞ慰さみに讀むのだ」と答へるであらう。もう少し教養のある、率直な人は、小説を讀むと、實生活のひどい單調と冷酷無常な現實とから一時的に逃避できるから、一種の麻醉劑として、精神的刺戟として小説を讀むのだと答へるであらう。又極く少數の人は、恐らく無意識的にでもあらうが、小説の中から教訓を抜き出さうとするであらう。或る者は彼等の知的眼界を廣め、經驗を富ますために小説を讀み、他の者は小説から、觀察と批評の樂しみをひき出すであらう。又會話のたねを仕入れるために一流の流行作品を讀む人も少くないであらう。だが、根本的には、小説に對する要求は、一般に潛在意識的にはあるが、つらい、絶望的な實生活が與へることのできないイリュージョンを樂しみたいといふ慾望によ

つて鼓吹される。このことは、大衆が、ハッピー・エンディングの物語を喜ぶことによりて説明される。人々は實生活に於いて自己の努力で、勝利のクライマックスを味はふことができないものだから、實生活に幻滅して、小説に慰安を求め、暗々裡に、自ら作中の主人公若しくは女主人公のつもりになつて、一時的な、幻想的な満足を感じようとするのである。近代の舞臺に上演されるわざとらしいハッピー・エンディングの戯曲も、それと同様の目的を果してゐるのである。」

この言葉は、生一本な藝術至上主義者を憤慨させるに足るであらう。これから小説家としてのキャリアを一步ふみ出さうとする若い人たちは、かういふ見解に對しては、多かれ少なかれ失望を感じるであらう。だが、私はこれこそ事實であり、これこそ讀者大衆の小説に對する最も普遍的な態度であらうと思ふ。それだからこそ、藝術的價值に於いては如何はしいと思はれる大衆文學の或る作品が、屢々讀書界を席捲するやうな現象を起すのである。

或る小説が、文學としてすぐれた作品であるといふこと、その作品がよく賣れるといふことは、往々にしてそれが一致する場合があるにしても、全く別の原則によりて支配されてゐる。

そして最もよく賣れるといふことを目的として書かれた小説が、意識的な大衆文學を形成するのであり、従つて、大衆文學に於いては、よく賣れるといふこと、即ち、商業的價值が第一義的に置かれる。商業的價值を無視して、現代では大衆文學といふ特殊な存在を理解することはできない。尤も大衆文學に限らず、近代の小説は、多かれ少なかれ、商業的價值を眼中において書かれる場合が多く、凡ての小説が大衆文學化しつゝあることは事實であるが、このことは、大衆文學の特質を抹消するものではなく、却つて、大衆文學の勝利、従つて、文學作品の商品化を意味するのである。

だが、商業的價值は、商業といふもの、本來の性質として、甚しく投機的であり、不安定であつて、一般的にこれを規定することは甚だ困難である。多く賣らうと企圖された作品が必ずしも多く賣れるとは限らず、賣れ行を危んで書かれ、出版された小説が、意想外な賣行を示して、出版者をも作者をも驚かす場合が甚だ多い。マイケル・ジョセフも言つてゐるやうに「少數の運のよい例外を除いては、何人も、故意に、良く賣れる書物をこしらへることはできない。何人も人氣の風向きがどちらへ吹いてゆくかを前もつて知ることはできない。」

## 三

マイケル・ジョセフは、併しながら、「最も良く賣れる書物の作者」best sellersの資格、即ちある作品に商業的價值を附與する大まかな條件を列挙してゐる。

第一にそれは作品に作者のシンセリチイがあらはれてゐることである。讀書大衆は知的には鈍感であつても、作者のシンセリチイの有無を見わける力は非常に正確である。だから、シンセリチイといふことは best sellers の最高の資格である。

次に best sellers は、その内容に good story をもつてゐなければならぬ。良き物語といふのは良き筋といふことである。筋のよいといふことは、必ずしも凡ての小説にとつての必要條件ではないが、よく賣れることを目的として書かれた大衆小説にとつては、これは本質的な條件である。即ち大衆小説の筋は活動、變化に富み、人間味に富んでゐなければならぬ。こゝで人間味 human interest といふのは、讀者を作中の人物に同化させ、その作品の中の問題、事件に身をもつて當面してゐるやうに感じさせ、讀者をして絶えず「これからどうすればいいだらう?」「No, no, no

What am I going to do?"と手に汗を握らせることである。だが、あまりにこの點を誇張しすぎて信すべからざるやうな筋をこしらへると讀者は書物を投げ出してしまふ。「冬來りなば」の成功は大部分は一般の讀者がマーク・セーバーに共感するためであり、この小説を好まない人はエプラーの挿話がありさうもない話であることをこの小説の缺點と見做すのである。

第三に、前にも言つたことであるが、最も良く賣れる小説である爲めにはハッピー・エンディングの小説であることが必要である。といつても悲痛な要素がストーリーイの中にあつてはいけなといふことを意味するのではなく、却つて作中の人物のうける苦惱、迫害、不幸が多ければ多いほどハッピー・エンディングの効果は増して來るのであることを注意しなければならぬ。

第四に、良く賣れる小説には、はつきりした、テーマ或はモラルが物語全體に浸透してゐなければならぬ。即ちそのストーリーイがたゞの話よりも極く少しく高尚で、普通讀者の胸を打つ何物かをもつてゐなければならぬ。

最後にもつと實際的な問題としては物語りの長さである。普通の小説は平均八萬語内外のものが多い(日本文に翻譯すると約二十萬字見當である。)ところが、最もよく賣れる小説は、一般に

これよりも大分長い。"If Winter Comes" "Peter Jackson" "Sonia" "Sinister Street" "The Woman Thou Gavest Me" "The Green Hat" "The Way of Revelation" "The Rosary" "The Middle of The Road"等の人氣のある小説はどれを見ても普通の小説よりも長い。しかし、この理由はよくわからない。同じ定價でなるべく分量の澤山あるのを讀者が好むからなのか、それとも大衆に受けるやうな小説は相當スケールが大きくなければならぬので、短い紙面では書きあらはせないからなのかも知れない。

以上は既刊のよく賣れた小説を基礎にしての立論であるが、その他に、出版の時機が小説の賣れると賣れないとに大關係がある。"If Winter Comes"も丁度よい時期に出た。"The Middle of The Road"が若し一九二三年でなくて、もう一年早くかおそくか出たらあれだけの成功を博しなかつたであらう。それから標題が小説の賣れ行きに關係するところも尠少でない。マイケル・ジヤコフも A happy title is a tremendous asset と言つてゐる。同じ内容の短篇小説集が英國と米國とで、ちがつた題名で出版され、英國では大成功し、米國では散々に失敗したことがある。そこで米國の出版者は思ひきつて英國版と同じ題名にかへて再版を出したら、急に賣れ行きが増し

て来たといふことである。

包装ラッパ或はその道の言葉でいへばジャケットもまた小説のポピュラリティに大關係をもつてゐる。はじめは書物の汚損を防ぐためであつたこのラッパーの最近の發達は著しいものである。それが所謂馬子にも衣裳といふエフェクトをもつのであることは説明するまでもない。

短篇小説集が一般に賣れ行きが非常に少いことは顯著な事實で、長篇小説なら三四萬の讀者をもつ作者の短篇小説集が五千部以下しか賣れないことは珍らしくない。その他、最近に於いて大衆性のない小説は、歴史小説、宗教小説、教訓小説、及び凡て世界大戰前に題材をとつた小説であつて、これ等は大衆小説としては殆んど皆失敗してゐる。尤も中にはラファエル・サバチニの歴史小説のやうな例外がないわけでもないが。

#### 四

以上、私はマイケル・ジョセフの議論をかなり長く引用した。文學論として、(若しこれを文學論といへるなら) およそこれ位プロザイックな文學論はまたとないであらう。彼は文學作品を全

く商品として觀察してゐるのである。ところで文學作品を商品として見る限り、問題とされる價値は商業的價値のみである。そして商業的價値を構成する要素と藝術的價値を構成する要素とは、以上述べたところによりて、全く別箇のものであることが容易に觀取し得られるであらう。今日の大衆文學とは、この商業的價値の最も大きい、若しくは商業的價値の最も大きかるべきことを目的として製作された小説であるといつても大過ないであらう。

勿論、文學の大衆性の問題はフォルムの問題と全然無關係であると私は主張するのではない。ことにプロレタリア大衆文學の問題は、それ自身、商品としては賣られないで宣傳用として頒布されるやうな場合も豫想できるので、商業的價値をあまりに重要視することはできないであらうが、それでも、少くも資本主義國に於けるプロレタリア大衆文學は、商業的價値を輕視することはできないし、この場合には商業的價値とはいへなくても、藝術的價値とは更に一層言へない何等かの價値(殆んど商業價値に換算できる價値)が關與することをも考慮しなければならぬ。更に進んではフォルムそのものが、藝術的價値を構成する一要素であると同時に、商業的價値を構成する一要素でもあると言へるであらう。しかも後の場合では、極く小さい要素に過ぎないであ

らう。何故なら、良く賣れる小説は必らずしも名文であるとは限らないからである。

文學の大衆性の問題は種々な視角から眺めらるべき問題である。私が文學作品を商品としてここに論じたからと言って、私が文學作品に商品以外の性質を見ないのだから、早合點されては困る。たゞ私は、大衆文學の問題は、文學作品を一應商品としても見なければ、十分に理解し得ざること、大衆性とは、藝術的價值の一屬性であるよりも、むしろ商業的價值と私が名づくる別箇の價值の別名であることを指摘したにとゞまるのである。(昭和四年五月「思想」)

## 技術及び形式の問題

### 文學及び藝術の技術的革命

#### 一 序 言

私たちは、これまで、文學及び藝術の進化を一般觀念形態の進化の一部分としてのみ考察して來た。經濟的基礎の變化が上部構造の變化を決定するといふ史的唯物論の公式の文學及び藝術への適用といふことが、私たちの過去に於ける理論的全努力の内容であつた。そしてその結果は、文學及び藝術の歴史性、社會性、従つて階級性の暴露、分析、證明であり、その具體的所産でもあり論理的歸結でもあるものが、プロレタリア文學の運動にほかならなかつた。

だが、それだけで、文學及び藝術の變革がすつかり説明されたとは言へない。文學及び藝術が

かうした社會構成の變革によつて決定されるのは、主として一の觀念形態として見た文學或は藝術であつて、文學及び藝術を構成する技術的要素は、もつと直接的な影響をうけて變化することが屢々あることを忘れてはならない。たとへば私が幾度びも指摘したやうに、印刷術と製絲工業とデモクラシーとの發達が、小説といふ文學形式を決定的に隆盛ならしめたが如くである。

不思議にもこのことは今日の批評家にすつかり閑却されてゐる。映畫藝術は、如何なる社會構成から決定されたものでもなくて、たゞ活動寫眞機械の發明によりて生れたものである。しかも映畫は既存の藝術に殆んど空前といつてもよい大衝撃を與へつゝある。それは、顯微鏡の發明が細菌學を生み、細菌學が、生物學や醫學に大革命を與へたのと同じ關係であり、その重要さに於ても同じ程度である。この一例だけによつても、文學及び藝術を變化させるものは、經濟的基礎の變化による上部構造、所謂イデオロギイの變化のみでなく、技師の手によつてつくられる機械が、直接に、藝術の様式、形態、品種に大變化を及ぼすものであることがわかる。だから、藝術及び文學の本質をきはめるためには、どうしてもこの方面の考察をも忘つてはならない。機械が藝術をかへる、若しくは、凡ての藝術が益々機械化されて來つゝあるなどいふ文句は、藝術が

社會階級によつて決定されるといふ文句と同様若しくはそれ以上に、或る人々を戰慄させるかも知れない。だがかういふ人々のセンチメンタリズムを尊重してゐては、地動説も、生物進化論も遂に生れなかつたであらう。

私はつぎに、乏しいながらも、事實によつて私の見解を立證するであらう。

## 二、舞臺劇に於ける技術的要素並びにラチオ・ドラマの發生

「遊園地の中の寂しい場所。木立や叢が邊りに繁つてゐる。花の咲いたアカシヤの下にベンキ塗りの木のベンチがある。遠くから微かに遊園地の騒音が聞えて來る。前場と同じ日の日没時である。」

幕あく時舞臺空虚。

マリイが忙しく出て來る。舞臺の眞中に立ち止つて、うしろを振りかへる」

これはモルナルの戯曲「リリオム」(註)の第一場の説明がきである。

私はまつたく手あたり次第に、すぐそばにある書物を例にとつたのであるが、この説明がき

は、この劇の演出者にとつては甚だ必要な文字であることは言ふまでもない。このとがきは恐らくこの十倍も詳しく書くこともできようし、たゞの一行ですますこともできるかも知れないがそれはいづれにしても、舞臺監督、舞臺装置者にとつては、この説明がきによつて既に舞臺劇に於て非常に重大な仕事指定されてゐるのであるから、舞臺劇に於ける説明がきの價值、役割は甚だ大きいと言はねばならぬ。

だが、この説明がきは読み物としてはどうであらうか。今あげた例は、中々文學的にできてゐるが、かうした説明がきの多くはひどく非文學的であるといふことには何人も異論がなからうと思ふ。戯曲をたゞ書物で読む人は、こんな説明がきは無視して、いきなり會話にはいつても一向さしつかへはない。現に私もドラマを読む場合には、忙しい時は舞臺の説明やとがきなどは大抵バツスしてしまふ。またたとひ讀んでも素讀したゞけでは頭にはいらぬから、半分も讀んでしまつてから、頁をひつくりかへして、登場人物のリストや場面の叙述を讀みなほすことがよくある。

このことは何を意味するか。一般に、ドラマは文學の一種であると解せられてゐるし、私も決してそれに異議をはさむつもりはないけれども、ドラマの中には、非文學的な要素が加味されてをり、しかも、それはドラマにとつてはヴァイタルな必要をもつものであることを意味する。實際、場面の説明や、とがきは文學的である必要は少しもないのである。藥劑師のこしらへる處方箋が文學的であることを必要としないのと同じである。

若きドラマチストである私の或る友人がかつて、讀者や編輯者の喜ぶ戯曲を書けば、舞臺では失敗するし、舞臺を眼中において書くと、今度は読み物として失敗してしまふので、ドラマを書くのは實につらいと言つたことがある。この言葉のうちにもドラマの中には、文學以外の技術的要素が、重要な位置を占めてゐるものであることが語られてゐるのを見る。その要素は、藝術的であるよりも、むしろ技術的であるといつた方が適切である。

近代に於ては所謂レーゼ・ドラマが勃興して、必らずしも舞臺に上演さるゝことを豫想せず、文字のみによつて完全にアプレシエートされることを期したドラマもある。たとへばバーナード・ショオの戯曲の如きはその一例であつて、此の種のドラマに於ては、一般に説明がきは速記々號式簡單なものではなくて、詳細に描寫されてゐるのが常である。だが、舞臺を全く豫想しないで書かれ、そして事實上舞臺に一度も上されないドラマは、ドラマの形式をかりたゞけのものであ



つて、眞のドラマとは言へない。それが若し舞臺に上演されるならば矢張り舞臺劇としての制限、約束に従へられねばならず、そしてドラマといふ藝術形式は舞臺の上に於てはじめて完成されるのだからである。最も甚だしい例は、全然舞臺を豫想しないで書かれた小説をドラマタイズする場合である。最近にも夏目漱石の「坊ちゃん」が本郷座で上演されて好評を博してゐるが、「坊ちゃん」の好評を博した所以は、漱石の原作のすぐれてゐることにその原因の多くを歸してはならぬ。小説としてはどれ程すぐれても、舞臺の上では一向つまらないものになつてしまふ場合も可能であるし、その反對の場合も可能である。小説はそれ自身に於て舞臺藝術ではない。これを舞臺藝術たらしめるには、舞臺にアダプトしなければならぬ。そこに脚色家が干渉して來る。そして脚色されたドラマは更に舞臺監督によりて、最後にそれを演ずる俳優によりて、一つの藝術として完成されるのである。實際に於て、たとへば、尾崎紅葉の傑作とされてゐる「金色夜叉」と無名作家の通俗小説とを同じ俳優が舞臺で演出して、後者の方がすぐれてゐることがある。その理由はドラマは舞臺とアクションと臺辭と（默劇の場合は例外だが）の結合からなつてをり、舞臺は更に色彩、照明及び音樂等の諸要素に分解されるのであるが、文學は、たゞ文字を

とほして讀者の想像力を刺戟するのみである。紅葉の美文よりも演出者にとつては、脚色者及び舞臺監督の正確な指定が遙かに價値があるからである。

最近に至つて、ドラマの普及とともに、ラヂオ・ドラマといふ新しいドラマの形式が生じた。ラヂオ・ドラマを構成する要素は勿論ステージ・ドラマを構成する要素とは別箇のものである。文學が文字を唯一の媒介とするやうに、ラヂオ・ドラマは音波を唯一の媒介として成立してゐる。文字を媒介とする文學は、特に印刷術の發達以後は、聲をあけて讀むよりも、目で見ることによつてアプレシエートされる傾向を益々強くしてゐる。古代の叙情詩がその名（リリック）のしめすやうに七絃琴にあはせてうたはれたものであることはしばらくおいても、昔の美文と今の美文とを比べて見ると、昔の美文は朗々として音讀するに適し、今の美文は眼で見る感じに重きがおかれてゐる。そして今生きてゐる人でも、田舎の年とつた人などには音讀する習慣をもつてゐる人が多いが、私たちは音讀すると、聲とともに文章の意味が口から飛んで出てしまふやうな感じがして頭にはいらぬ。

餘談にはいるが、先日神代種亮氏が、坪内博士や永井荷風氏などの文章は、讀むに適する美文

だが、志賀直哉氏や芥川龍之介氏の文章などは同じ名文でも見る文章で、讀んでは聞かれないういふやうなことを言はれたことがある。坪内博士、永井荷風氏が老大家で、芥川氏や志賀氏が年の若い人であることにも偶然以上の何物かありはしないかと私には思はれるのである。印刷術の發達、したがつて、誰にでも容易に書物が手にはいるやうになつたこと、活字が發明されて字體が明瞭に統一されて來たことなど、相まつて、近代の文章を聲をあけて朗讀する必要をなくしてしまつたのである。

ところが、ラヂオ・ドラマは、この關係に一大變化を來さしめようとしてゐる。私たちは今や印刷物を容易に手に入れることができるやうになつたと同じく、ラヂオによつて音波にも手軽に接近できるやうになつた。講堂や音楽堂や廣場へ出かける必要もなく、ねころんでゐても、ニュースや、レクチュアや音楽がたのしめることになつた。そこでねころんでゐてドラマを味ひたいといふ要求が起るのは當然であり、かくしてラヂオ・ドラマが誕生した。

ステージ・ドラマとラヂオ・ドラマとが異なる點は説明するまでもなく明瞭であるが、レーゼ・ドラマとラヂオ・ドラマとの特異點はどこにあるかといへば、前者は文字を媒介とするに反し、後者は、

は聲音を媒介とするといふ點にあることは誰にでもすぐわかる。

そこで、ゴードン・リーは、或る人物が部屋から出て行つた場合に、書物に書かれたドラマでは、

“He went out through the door.”

『彼はドアから出て行つた』

と書いておけばよいが、ラヂオ・ドラマの場合には、

“The door slammed with a bang after him.”

『彼が出てゆくとドアがぱたんとしまつた』

とでもして、なるべく音響の效果を利用した方がよからうと唱へてゐる。(註二)ラヂオ・ドラマは、リーも言つてゐるやうに、まだ搖籃時代にある。それがどんな方向に成長し、どんな特色を發揮して來るか、いま俄に豫測しがたい。けれども、それが媒介として音波を利用してゐるといふ點に於て、それは藝術に於ける新しい領域を開拓したものであること、従つて藝術或は文學(これを文學と見做し得るならば)の領域の擴大、文學の技術的革命であることは疑ひのない

ところである。

(註一) 近代劇全集、三八、鈴木善太郎氏譯「リリオム」による。

(註二) Gordon Lea "Radio Drama P. 85"

### 三、舞臺劇より獨立せる映畫劇

最近に於て、完全に獨立した藝術の一部門を開拓したものに映畫劇がある。トマス・エヂスンによりて活動寫眞攝影機が發明されたのは一八九三年で、活動寫眞映寫機が發明されたのはその後のことであるから、活動寫眞が地上に産聲をあげてから今日までに至る全期間は、三十年あまりにすぎない。しかも、はじめの中は活動寫眞に映寫されたものは、主として風景とか人物とかの實寫であつて、活動寫眞が演劇と結合して、映畫劇が製作されたのは、更に後年のことに屬する。おまけに、映畫劇といつても、最初は舞臺劇の一部を粗雑な技術で映寫するといふだけで、全く舞臺劇の不完全な再生に過ぎなかつた。背景も粗末な舞臺そのまゝであり、俳優も二流三流の舞臺俳優で、日本では男優の女形が出るといふ始末だつた。映畫批評の如きは無論なかつた。

そして一般批評家は、たゞ簡單にこれを默殺するか、でなければ、映畫は遂には藝術にあらずと斷言しては、からない有様だつた。

ところが、そのうちに映畫劇は舞臺劇から徐々に獨立して來た。日本では、森岩雄氏の言葉をかりると『舞臺的因襲の一切を除去し、新しい映畫劇を創造しなければならないといふ説が次第に、映畫研究家の間に高くなり、大正六年七月、眞面目なる映畫研究雜誌たる「キネマレコード」の同人歸山教正は、新劇團體の一つである踏路社同人、村田實、青山杉作、近藤伊與吉、花柳はるみと結んで「生の輝き」なる社會劇をつくり、次いで「深山の乙女」なる自然劇をつくつた。……この「芝居的活動」に對する革命運動である「純映畫劇」の提唱は歸山教正氏の作品發表によつて具體化され、次第にその力を得て、從來の映畫製作者「日活」「天活」以外に新設されたる「松竹」「大活」の等の作品は、悉くこの理想に合致したものとなつて世に表はれるやうになつた。」……(註一)

かくて映畫は先進國に於てはもとより、日本に於ても完全に舞臺劇から獨立した。私は、映畫が將來に於ける民衆的藝術として獨立することを早くから信じてゐたつもりであつたが、それで

もふと昔書いたものを見たら、「寄席と活動は藝術でないといふ人があるかも知れぬ、なる程その通りだ」など、かいてゐるのを発見した。(註二)しかもそれは僅々五六年前に書いたものなのである。今日では、映畫は藝術でないといふやうな無茶な批評はさすがに影をひそめた。「東京にゐるとめつたに活動寫眞を見ることはないが旅に出ると時々それを見る氣になる」程度にしか映畫を見てゐない廣津和郎氏ですら、「昨年「最後の人」を見て活動寫眞といふものが並々ならぬ藝術的なものである事に遅蒔きながら驚歎し、殊に獨逸の映畫が随分藝術的に高級なものであるのに感心したが……」など、書いてをられる程である。(註三)

最近の映畫劇が、いかに舞臺劇から獨立してゐるかを知るためには、映畫が如何にして製作されるかを知るのが一番よい。メイム・オーバー・ピークはこの順序を大體次のやうに書いてゐる。

## (註四)

アメリカの大映畫會社には、先づ第一にシナリオにアダプトすべきあまたの作品を閲讀する係がある。この係の主任によりて價值ありと認められた原稿はシナリオ部へまはされる。このシナリオといふのは文學とは全然縁のないものでピークを案内した人の言葉によると、「シナリオは決

して美辭麗句を要しない。大切なのはスクリーンの上で起るべきことを出来るだけ明確に書き示すことである」といふ。たとへばその一部分を抜萃すると、

一七八——ジュリエ窓外を眺め列車がとまらんとするのを見て荷物を集め下車の準備をする。

一七九——列車とまる。

一八〇——ジュリエ通路を出口の方へ行く。

一八一——ジュリエ列車の後部にて車掌にあふ。車掌彼女にジョージの買求めたる切符の受取を渡す。

といった工合である。

シナリオはつぎにコンチニューイチの係にまはされて、そこで技術的に加工される。それから撮影監督が如何に撮影すべきかを工夫してゐる間に、製作主任が配役をきめたり、セットの準備をしたり、ロケーションの必要があれば、ロケーション係の主任に相談したりする。ロケーションの主任の部屋には世の中にとあらゆる場所の寫眞がそなへつけてあつて、その中から適當なものが物色されるのである。セット主任の下には建築家や意匠家の助手が居り、美術主任の下

には畫家と彫刻家の助手がゐて、それ／＼作業をはじめ、それがはると裝飾部の手にわたされる、裝飾部では「およそ人間の想像力の及ぶ範圍でさへあればどんな物でも、支那の結婚許可證から帝王の玉座に至るまで」準備されてゐるところの倉庫から必要な衣裳や小道具を出して準備する。それから愈々撮影であるが、これは勿論シナリオの順序で行はれるのではなくて、ロケーションや、セットを使用する場面は順序を無視して一度に撮影される。最後の幕が真先に撮影されることもある。映畫俳優なるものは「撮影監督の吹く笛につれて踊る踊り子であればよいのが原則であつて」二三の主役以外の人はシナリオの筋を知つてゐる必要すらなく、たゞ監督の指圖のまゝに機械のやうに従へばよいのである。それからこれを撮影するカメラマンが主要な役であつて、カメラマンの腕次第で映畫を殺しも生かしもすることができるのである。

愈々撮影がはると、フィルムは工場へまはされて現像され、現像されたフィルムは試寫室へまはされて、監督とカッターとの前で試寫される。そこで、演出や、焼きつけや、照明の工合などに缺點があると何回でもやりなほし、最後にカッターによりてカッチングが行はれ、字幕係タイプライターによりて字幕が挿入されて、始て一箇の映畫ができあがるのである。

できるだけ簡單に書いても映畫ができあがるまでにはざつと以上のやうな手續が必要である。このことは映畫が複雑な共同藝術であることを意味する。シナリオは、舞臺劇の臺本にくらべて遙かに小さい役割しかもたず、個々の俳優も亦舞臺劇の俳優に比べて遙かに小さい役割しかもつてゐないことを意味する。すべての係りがマネージャーの監督の下に協力することによりてはじめて映畫といふ一箇の藝術ができあがるのである。

このことは舞臺劇の場合でも或る程度まで眞實である。けれども映畫劇の場合にはそれが極端である。極端な中でも極端な例をあげると、最近、名監督として宣傳されてゐるキンギ・ヴィダ―は、映畫には撮影臺本は不要であるといふ意見をもつてゐるといふことである。(註五)  
彼は次のやうに言つてゐる。

「映畫をペンで書かうといふのが大きな間違ひなのである。映畫はカメラで書かれなければならない。映畫をペンで書かうとするのは、映畫を小説又は戯曲と同じだと考へたゞめの間違ひである。映畫は小説でもなければ戯曲でもない。全然別箇のものであつて、それ自身のテクニクをもつてゐなければならぬものだ。材料は小説や戯曲から得られるかも知れないが、小説又は

戯曲を映畫化せんとする試みは未だかつて成功したことはない。』

この名監督は、撮影の前日にたゞ簡單な心おほへを書きとめておくだけでくはしいことはカメラが廻りはじめるとつれてきめてゆくといふことである。丁度小説家が筆をとるまへに簡單な心おほへを書いておいて、それを参考しながら創作をつゞけてゆくやうなものである。しかも、小説家が筆を進めてゆくうちに最初の腹案からはなれてゆくことがありがちであるやうに、映畫の監督も、カメラの廻轉につれて最初の計畫をかへることは有りがちなのである。かうなると映畫劇はもう完全な獨立藝術であるといつて少しも差支ない。

映畫をペンで書かうとするのは大きな間違ひだといふヴィダーの言葉は、このことを最も端的に語つてゐると私は思ふのである。そして私は十九世紀の一切の藝術論は、この映畫といふ新客のために、根本から修正されねばならぬであらうと信ずるのである。

(註一) 太陽増刊「明治大正の文化」所載、森岩雄「明治大正映畫史」

(註二) 拙著「無産階級の文化」二九頁

(註三) 文藝春秋第五年第十二號九七頁

(註四) 米誌 Current History 一九二七年三月號による

(註五) 「映畫時代」第三卷第六號所載、田村幸彦「キンア・ヴィダーの撮影臺本不要論」より

#### 四、獨立の途上にある機械音楽

映畫をはなれて舊來の藝術に眼を轉ずると、凡ゆる藝術のうちで、特に最近に於て、最も甚だしく機械化されて來たものは音楽であらう。そしてこのことは、機械音楽といふ獨立した藝術の一部分を形成せんとするまでにさへなつてゐるのである。私は次にドイツの多くの音楽批家たちが、この傾向について論じてゐる論旨を引用するであらう。(註一)

エドウィン・フェルバーは言つてゐる。

『機械は至るところで生きた人間にとつて代つてゐる。機械は、種々の藝術に於て、精神的面の役割を小さくして、技術的方面の役割を大きくする。映畫は、安價にして一般向きの演劇の代用物である。蓄音器はいろ／＼な制限をもつてはゐるが、現代の音楽を保存するに缺くべからざる媒介者となつた、ラヂオは音楽堂と劇場とに代つて來た。』

技術及び形式の問題

機械音楽は時々ソロイストや現在のオーケストラの代用になることができる。だが、機械音楽の意義は、その方面にあるのではなくて、やがてそれが改良されて、現代に於ける藝術の獨立した一部門になるといふ點に存する。機械音楽は、生きた音楽にかはるものではないが、生きた音楽がかつてなし得ないことをなすであらう……」(傍點引用者)

すべてのものは、進化するにつれて分化する。生物の進化が、變異を生じ、それが遂には新しい種として獨立して來ることは、生物進化論が私たちに教へるところである。社會進化の歴史は社會的分業の歴史であることも多くの學者の一致して認めてゐるところである。藝術の進化史も亦藝術の分化の歴史である。フェルバーは、機械音楽は、「今日獨立の第一歩を踏み出してゐる」と言つてゐる。そして實際に於て、最近には機械音楽のための特別の曲が作曲されつゝあるのである。ちようど舞臺劇と獨立したシナリオや、ラヂオ劇が創作されつゝあるやうに。たとへばスツッケンシュミットは次の如く言つてゐる。

「今や機械的樂器に専用の曲譜が作られつゝある。そして、音樂史上に於て一時期を劃すべき新時代がはじまりつゝある。」

しかも機械化された音楽は、決して、生きた音楽よりも窮屈な限界に拘束されてゐるものではなく、廣々とした自由の天地をもつてゐるものであることはパウル・ステファンが「機械はより大なる自由への道、より大なる可能性への道をひらく」と言つてゐるとほりである。

機械音楽とは何であるか。ハイニッツ博士は言つてゐる。

機械音楽の「主要なるエジエントは、蓄音器と、自動ピアノとラヂオとである。これ等のものはまだ發達の緒にいたばかりであるが、一度び進みはじめた以上は、新しい領土を開拓して、豊富な結果をもたらすであらう。五十年間に於ける蓄音器の改良は三千年間に於ける豎琴の改良以上であつた。しかも蓄音器も自動ピアノもラヂオの如く廣汎な基礎に立つてはゐない。將來はラヂオの天下であるやうに思はれる。」

機械の發明は、かつて人間の生産様式を一變した。そして生産力を著しく増大した。或る品物は、機械的生産によつてその質を低落したかも知れない。たとへば、手織の綿布よりも、機械織による綿布の、ちが惡く、手織の足袋よりもミシンで縫つた足袋がほころびやすいやうなものである。けれども、手工業時代の船大工がどうして超努級艦をつくることができたやう。藝術の

機械化についてもそれと同じことが言へぬだらうか？ 機械的藝術は、はたして質が劣るであらうか。この問いに答へるためには、やつと一步を踏み出したばかりの、言はゞ搖籃時代にある機械藝術と従來の完成された藝術とを比較するのは公平でない。機械藝術のもつ、私たちには見とほしのつかない程の將來に於ける發達の可能性を眼中におかなくてはならない。それにもかゝらず、昨年の夏、ドイツのドナウエシングンの音樂祭で、機械音樂が演奏されたとき、とやかくの批難があつたにもかゝらず、ピアニストの演奏と、機械装置による演奏とで同じ曲を代る代る演奏して見たら、誰も兩者を區別することができなかつたといふことである。映畫劇が舞臺劇に劣らぬ藝術的效果をもつてゐることも多くの人の認めてゐるところである。

産業革命、即ち機械生産が手工生産に代つて來たことは、百年前に、人類生活の様式を一變した。だが藝術の機械化といふやうなことは、ごく最近まで誰もが夢想だもしなかつたのである。ところが、機械といふ巨人は今や藝術の領域に向つて、その無氣味な歩みをはじめて來たのである。そして産業革命が、多數の労働者を不安な状態にかりたてたと同様に、今や藝術の機械化は傳統的藝術にたすさはる人々の地盤を猛烈に搖り動かしてゐる。

フランク・ワルシャウワは悲痛なる叫びをあげてゐる。「ラヂオは、演奏者のかほりをするものではなくて、たゞ演奏者の仕事を廣くまきちらすだけである。ラヂオは人間の藝術の敵ではなくて味方である。」

だが、シネマが特別の脚本（脚本といふ言葉さへ妥當でない程の）を要求し、ラヂオが特別のドラマを要求し、機械音樂が特別のコムポジションを要求するとすれば、人間が機械を支配してゐるのか、機械が人間を支配してゐるのかを決定するのは容易でない。戦争の主體は昔も今も人である。けれども、何の國の住人何のそれがしと名のりをあけた時代の一騎打の戦争と、タンクや毒瓦斯や機關銃をもつてする近代の戦争とでは、人間の占める役割には非常な相違がある。昔の職人は機械を使用したか、近代の工場に於ける労働者は、機械に従屬してゐる奴隷の觀がある。機械をつくるのは人間である。だが機械は人間を支配する。藝術に於いても、かうした關係が實現されるのではなからうか。私は最近にあらはれた様々な藝術の新様式にこの傾向の萌芽を見るのである。

（註一）、この項に引用した機械音樂に関する諸説はすべて、Literary Digest 註一九二七年三月二十六



## 五、文學の技術的基礎は鞏固なるか

以上の諸考察は、甚だ不十分なものではあるけれども、藝術の種々の形態、様式及び品種さへもが、決して安定若しくは固定したものでなくて、外的事情によりて忽ち動搖をはじめ、既存のものが減びたり、これまでなかつたものが生れたりすることの可能なることを示すには十分であると思ふ。

私は、最後に、今日では、その基礎が確乎不動であるやうに見える文學特に近代文學の首位を占めてゐる小説について若干の考察を加へようと思ふ。小説といふ文學の形式は、永久に存続すべき鞏固なる基礎にたつてゐるであらうか？これが私の考察せんとする問題である。

かつて、私は、或る地方新聞に寄せた斷想のうちで次のやうに書いた。(註一)

『從來に於ては思想を傳達する手段として文字が最も重要な位置を占めてゐた。……今日までの人類の文化は文字によりて建設されたと言つても差支へない。藝術に於いても、文字を媒介

とする文學が非常に重要な位置を占めて來たことは偶然でないのである。ことに、印刷技術の進歩は、文學、特に小説を、藝術界に於ける女王たらしめた。

だが私たちが思想を發表する手段は文字に限られてはゐない。種々の造形美術は、文字なしに、ある思想を發表してゐる。そしてこれまで専ら文字を唯一の思想傳達の手段としてゐたもので、近來他の文字にかはる手段を見出して來たものも少くない。たとへば通信の少なからぬ部分が、今日では電気による記號或は音波の送達といふ手段を見出してゐるが如きである。科學思想は、今日では、益々記號的に言ひあらはされるやうになつた。嚴密科學に於ては、今日では殆んど文字なしに、記號だけで用が足りる有様である。

だが個性と獨創を重んずる文學だけは、かゝる傾向に染まないうで、文字の重要性を固守する金城鐵壁の觀があつた。ところがシネマ及びラヂオ藝術の勃興は、文學といふ金城鐵壁を根本から不安な状態に陥れた。

假りにかういふことを想像して見るがよい。活字、印刷機及び製紙工業よりもさきに、活動寫眞とラヂオとが発見されたら、どんな現象が起つたかといふことを。その時は明かに小説とい

ふ文學の品種が今日のやうに通俗化し普及してゆかなかつたことは確實である。寫本や舊時の木版をもつて、大部の小説を民衆に普及せしめることは經濟的にも技術的にも不可能である。

その時に活動寫真若しくはラヂオが發明されてきたら、その迅速な普及化によりて、ことによると小説のやうな文學形式の勃興する餘地すらも與へなかつたかも知れない。』

文字といへども、人間が猿と共通の先祖から進化して來たそもくのはじめからもつてゐたものではなくて、歴史のある一定時代に發明されたものである以上、決して永久の生命をもつものであるとは保證しがたい。もつと便利な手段が見つければ人類は文字に告別の辭をつけるかも知れないのだ。その時は文學は當然技術的にメタモルフォーゼざるを得ないであらう。前に私が想像したやうに、活動寫真よりもあとから印刷術が發明されたとしたら、私たちは今日小説や舞臺用の脚本を映畫にアダプトしてゐるのと逆に、映畫を文字に翻譯して小説をこしらへてゐるかも知れないのである。その時、今日のやうな批評家が、この小説は原作の映畫の價値をまるでぶつこはしてゐるなんて批評してゐたかも知れない。ことによると小説は藝術でないといふやうな保守的意見も出てゐたことであらう。

だがさうした假定の上の議論をやめて現實の問題にかへらう。現在の文學、特に小説の基礎はシネマ及びラヂオによりて外部から襲撃を受けてゐるだけで、それ自身に於ては鞏固であるか？ かつて日本へ來遊したサウエート・ロシアの詩人ビリニャークは、信州へ旅行したとき、鶯の聲をきいてこんなことを書いてゐる。

『私はなぜ鶯の聲はわがロシアの鶯の聲に似てゐるのに、人間である吾々は異つた言葉で話すのだらうと考へた』(註二)

この短い文句はいろくゝな暗示をもつてゐるが、私は、現在の言語及びその視覺的記號たる文字が、民族及び國家の發達が多元的であつたゆゑに、今や宿命的な障壁にぶつゝかつてゐることを、この文句のうちに見るのである。人類の生活は、近時益々國際的となりつゝある。しかるに一國の言葉だけしか知らない二人の異邦人がその思想を交換せんとするにあつて、言語や文字は何の役にもたゝないのである。従つて文字をもつて構成される文學は、こゝに重大な制限をもつと言はねばならぬ。これに反して、具體的な物及び動作を視覺的に再現する活動寫真は、この限界を文學よりもはるかに容易に突破してゐる。今日原文によりて外國文學を味ひ得る者は、我

が國にせいぐ、千人に一人若しくは一萬人に一人位しかないであらう。しかるに、ずつとあとから輸入された外國映畫は、今や全國津々浦々に浸透してゐる。

第二に文學の表現方法では空間的なものをも時間的にせざるを得ない。その爲に、舞臺でなら同時に二つ三つ若しくはそれ以上の動作を同時に現す事のできるものが、文學作品では、一つずつ、時間的順序を追うて描寫してゆかねばならぬ。勿論舞臺は舞臺で多くの制限をもつてゐるのであるが、この一點に於ては、明かに文學の方が不完全であると言はねばならぬ。併しこんな理由は殆んど言ふに足りない程度のものである。

第三の、私によれば、最も重大であると思はれる文學の缺點は、それが個人的藝術に適してゐて集團的藝術としては不適當であるといふ點である。人類の生活は近時益々社會化されて來た。それなのに、文學を製作するには、はじめからしまひまで一人の作家がこれにあたらねばならず、これを鑑賞するためには一人づつ書齋に閉ぢこもらなければならぬ。會堂や廣場で多くの人々があつまつて文學を鑑賞するといふことは不可能である。これは、近代生活の進化の方向と一致しないものである。

その他、文字を習得する爲に要する莫大なエネルギーの消失だとか、一旦作者が文字に翻譯したものを更に、讀者が事實や行爲に翻譯しなければならぬ事から生ずる種々の不便等を指摘する事もできるだらう。

だがこれ等の點について、私は斷定を下すべき材料を十分にもつてゐないから、今は私見として、一二の思ひついたことを例としてあけて見たに過ぎない。私の意圖は藝術としての文學の基礎が、一般に考へられてゐるやうに大磐石の上にあるのではなくて、相當不安定なものであることを示せば足りるのである。

一切の藝術は今や技術的革命的革命の前夜にある。(昭和二年一月)「新潮」

(註一)「新愛知」昭和二年十月十日月曜附録所載

(註二)「日露藝術第十八輯所載ピリニヤーク」信州雜記(井田孝平譯)

## 文學に於ける新形式の要望

## 一、最近の日本の文學は行詰つてゐない

最近、日本の文學が、最も急激な、あはたゞしい過渡期を通過しつゝあることは事實である。私は、昨年十二月號に或る論文の中で、昭和三年は、文壇に新陳代謝が相當活潑に行はれた年であつたことを指摘して、その具體的な實例を二三あげたが私の觀察はあやまつてゐなかつたと今でも信じてゐる。

だが、この事實は、眼をつむつてゐた人々には、認識されなかつたのは是非もない。彼等は、説明の困難な現象や、彼等の好まない現象にぶつかると、わざとそれを見ないやうにするか、若しくは、たとひ見ても見なかつたやうなふりをする。「文壇は行き詰つた!」「文壇は沈滞してゐる!」かういつた一枚の切り札を彼等はいつても用意してゐて、文壇の凡ての現象を説明するに、

いつでもこの切り札一枚で十分だと考へてゐるのである。

しかしながら、最近に於て日本の文學は決して行き詰つてゐるとは言へない。その反對に、古い文學の基礎が、非常に不安定になつて來て、今にも顛覆しさうな形勢をさへ示してゐる。

その一つのあらはれは、最近に於て、文學の形式に關する問題が活潑に論議され、形式主義の文學の主張を生むに至つたことである。形式主義の主張については、後に稍や詳しく論ずるつもりであるが、比較的若い作家たち（横光利一、中河與一、犬養健、及び時代の動きに非常に鋭敏な感覺をもつてゐる批評家新居格等）によつて、形式の問題が、ひきつゞき論究されて來たことは、たゞの偶然と見るわけにはゆかない。どうしても若い一群の作家たちの間に、新しい文學の形式が、痛切に要望されてゐる標象と見なさないわけにはゆかない。

私は、いま、これ等の人々の形式論を比較論評しようとするものではない。そのことに全く興味がないわけではないが、今のところ、形式若しくは内容といふ言葉の定義が既にあいまいであるため、この種の議論は、せんじつめると一つ同義語反覆（トートロジー）に歸着するおそれがあるので、私は、いま嚴密な意味で、以上にあけた諸家の議論を比較することができないのである。