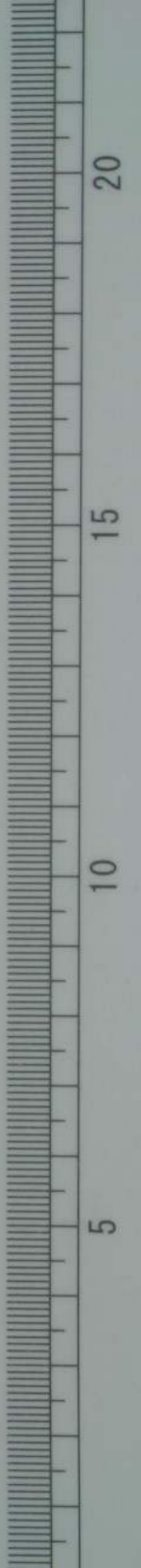


文藝學論の諸問題

平林初之輔著

千倉書房版



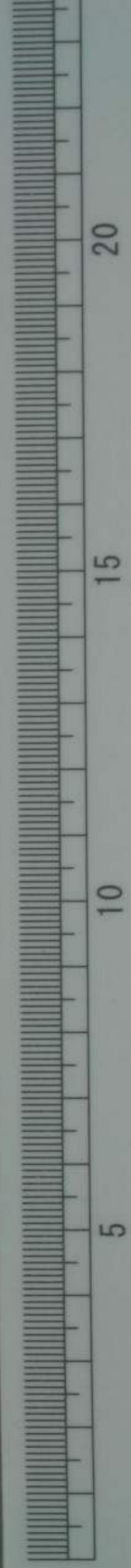
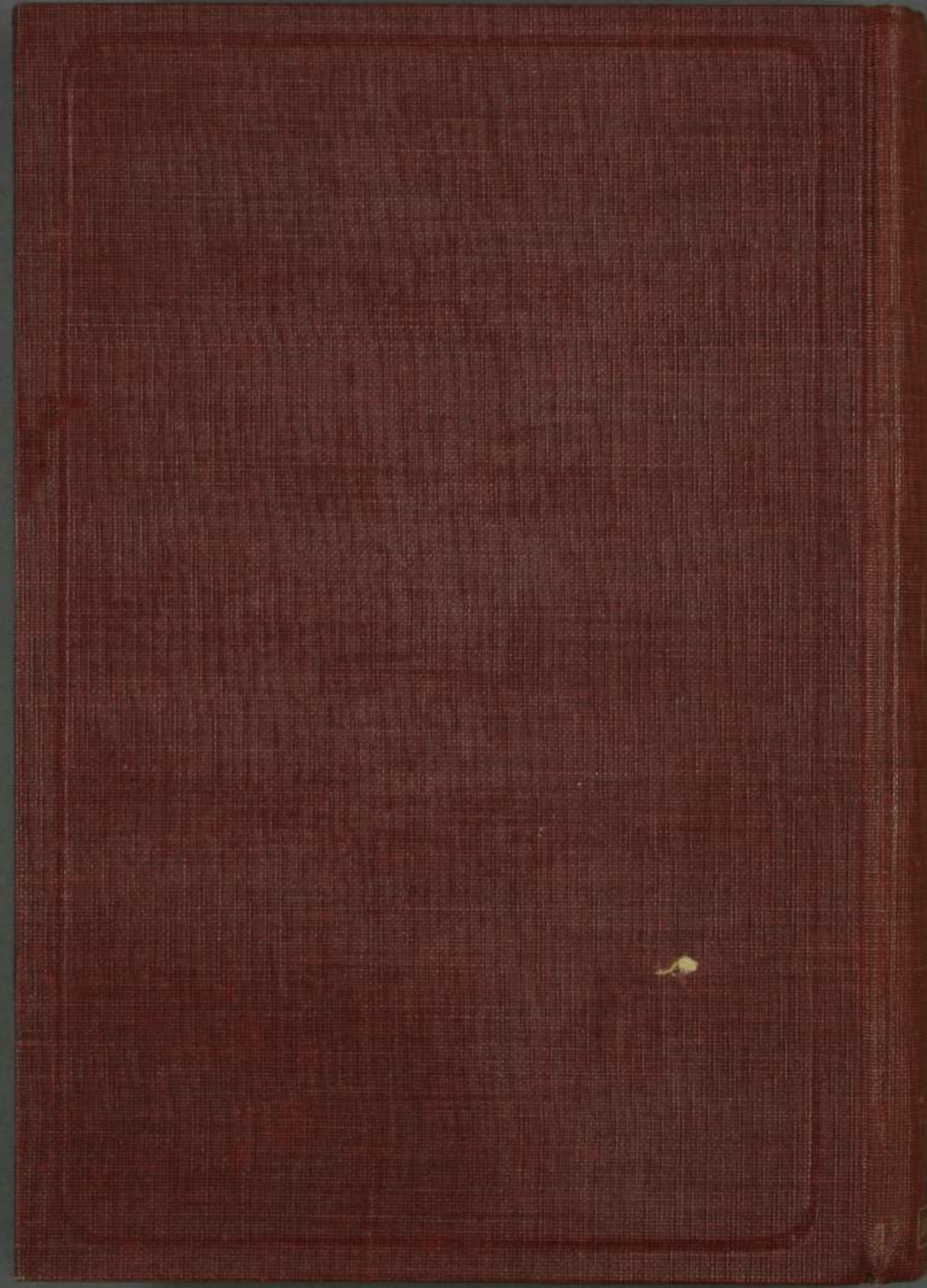
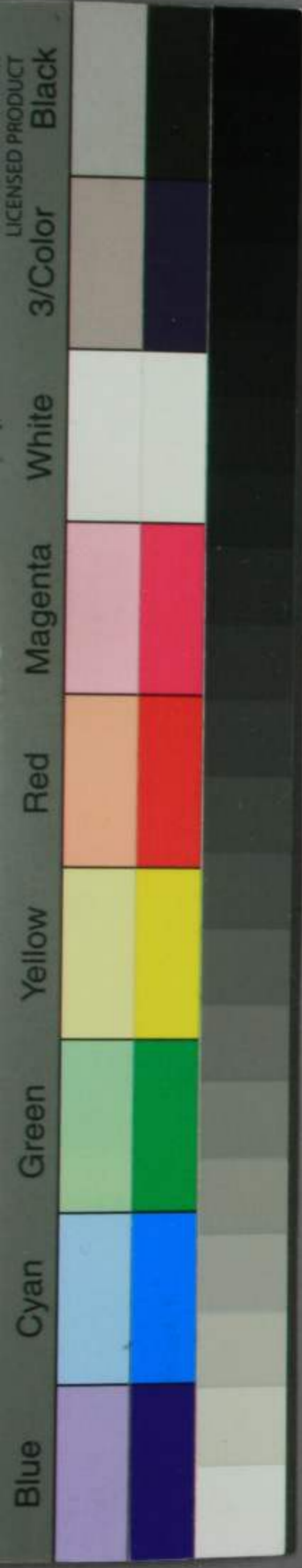
文學理論の諸問題

平林初之輔著

千倉書局

34

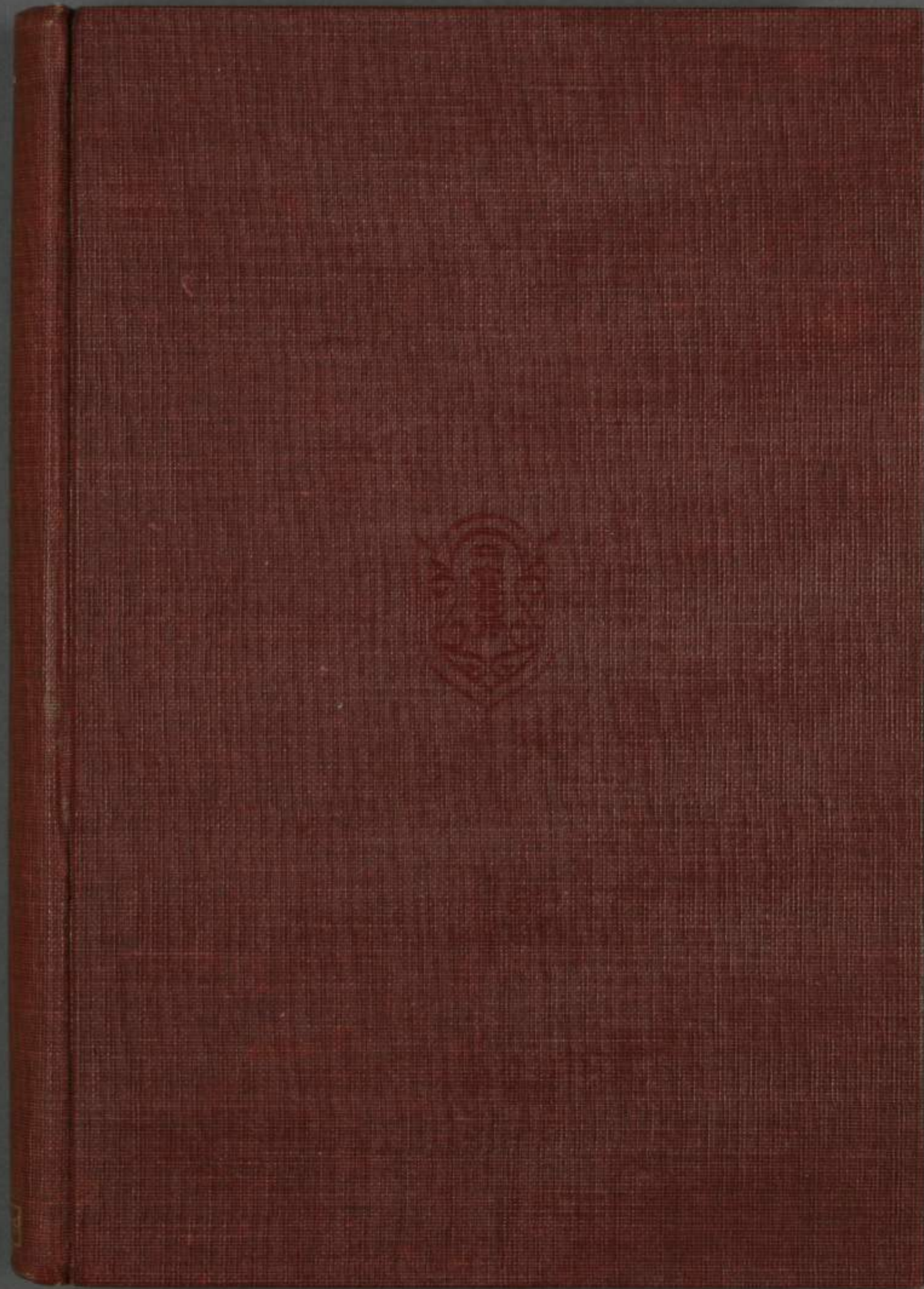
¥ 1.80

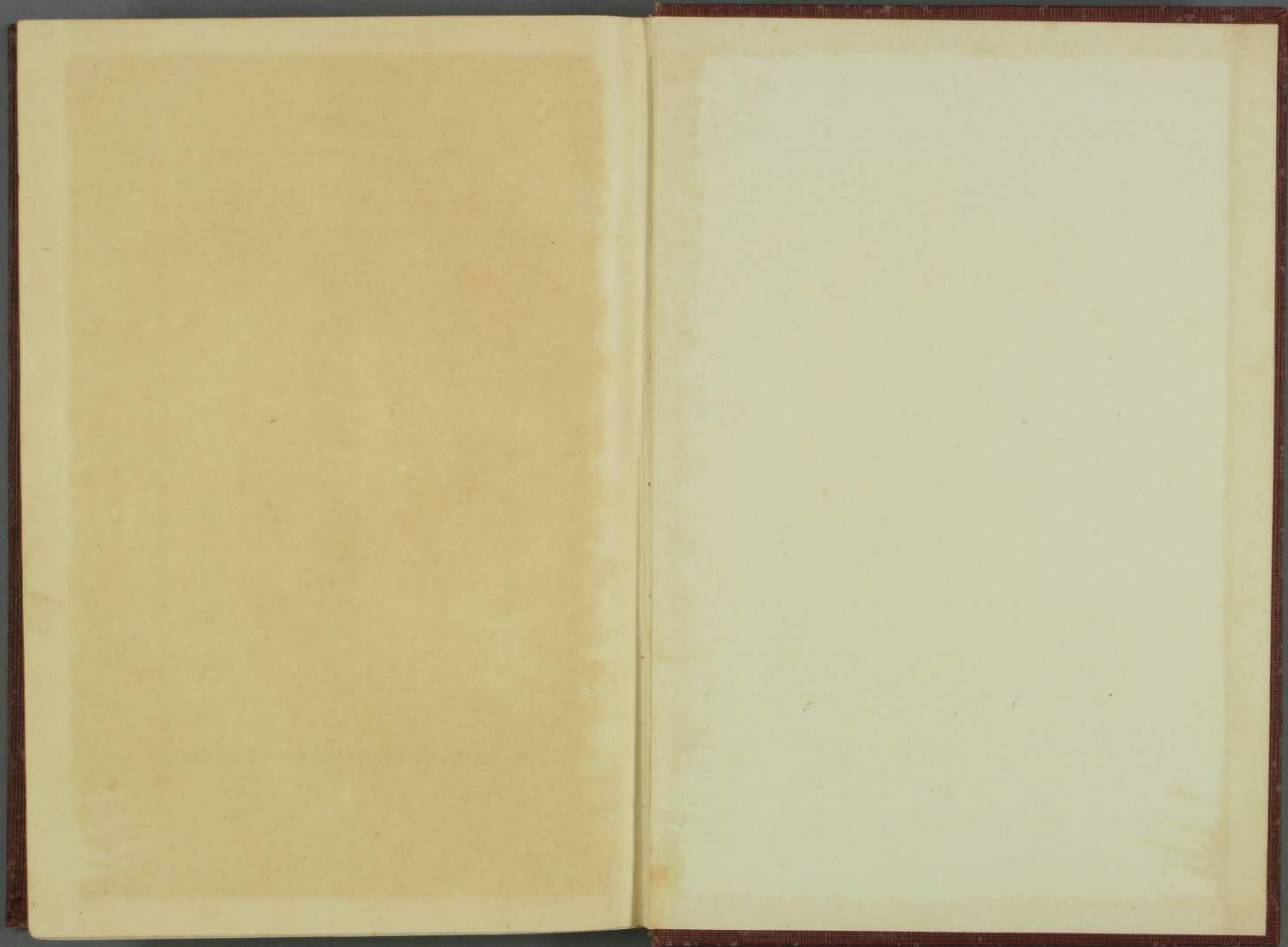


文學理論の諸問題

平林初之輔

千倉書房





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
平林初之輔著
千倉書房

序

文學の舊理論はいま急激な崩壊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。

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新」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)……………一八
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

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……………二三五

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

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。この問い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ら異つてゐる。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。ところが酸素の發見によりて、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、研究者の孜々たる努力と、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。思ひ思ひの獨斷の城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の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ずるであらう。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、二つ以上の眞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、ポアンカレのバラドックスを思ひ浮べるかも知れない。彼は、地球が太陽の周囲をまはつてゐるとするのにも太陽が地球の周囲をまはつてゐるとするのにも、いづれが眞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眞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。ポ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、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眞理である。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、ポアンカレの主張は、決して眞理の任意性をゆるすものではなくて、眞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、同じ権利をもつてゆるすことは、眞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／＼眞理の一部を識してゐるのであつて、絶對眞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、發生のそもく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、發生の存在は、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権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、凡ての理論がそれく眞理の一部を藏してゐるのであつて、絶對眞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對に兩立しない。いづれか一つが眞理であるか、いづれも虚偽であるかの二つの場合は可能であるが、二つとも眞理であるといふこと、二つとも眞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眞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、それく眞理の一部を藏してゐるといふことが眞理であるならば、私たちの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眞理を包攝するか、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プリアリをすてた。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、先験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ゆくと思ふ。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した。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

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、いつの時代にても若い人々が、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なく、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買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。

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、眞正の、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／＼分有してゐるであらう。従つて、傾向的な文學は、文學の本質に矛盾するとか、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ゝやうに見える。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同じく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ゝ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」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、従つて歴史性、従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事ができぬのである」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、氏が文藝のアブリア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ゝ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、それ等のものゝ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ゝ外にあるのではなくて、それ等のものゝ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私は氏は異なる。氏は文學の社會性といはずに、「文學に表現せらるべき生活の社會性」と注意ぶかく言はれる。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、表現す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はわかるであらう。

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、文藝に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語つてゐる。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かはりに、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あらねばならぬ。

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の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、私とほゞ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讀して、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／＼の階級、それ／＼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たてられる。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、村松氏の頭に集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ゝけられた藝術の社會的役割」の一と二ことについてである。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、ブレハーノフの「藝術と社會生活」に引用されたチエルヌイシエーフスキーの言葉を引用する。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、注意ぶかくこれを讀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(特殊的には文學)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ー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、その中に時間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」ことゝ「體系づける」ことゝ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／＼の時代、それ／＼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、ここでは、「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マ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

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、私たちは、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対であるに拘らず、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

た現象であると考へる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営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でなければならず、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に他ならぬ。

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ゐようとも、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、藝術觀として絶対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広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、それにもかゝはらず、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、どれほどそれが粗案な理論であつても、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学や化学が如何ほど幼稚で粗案であらうとも、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。

一切の理論は経験から出發しなければならぬ。單に経験から出發するだけでなく、経験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、見事な成果をあげ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きざまれてゐて、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思は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、グイクトル・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、ロマンチス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／＼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。日本の氣候は大體溫帯の氣候であるが、寒暑の變化ははげし

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、社會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ずのである。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。バックルの文明史や、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、粗笨な、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敘述するにあつて、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

して大多数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、ついでにはデモクラシー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ー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、一時代の經濟關係、政治形態、法制等は、その時代の社會生活、社會の百般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

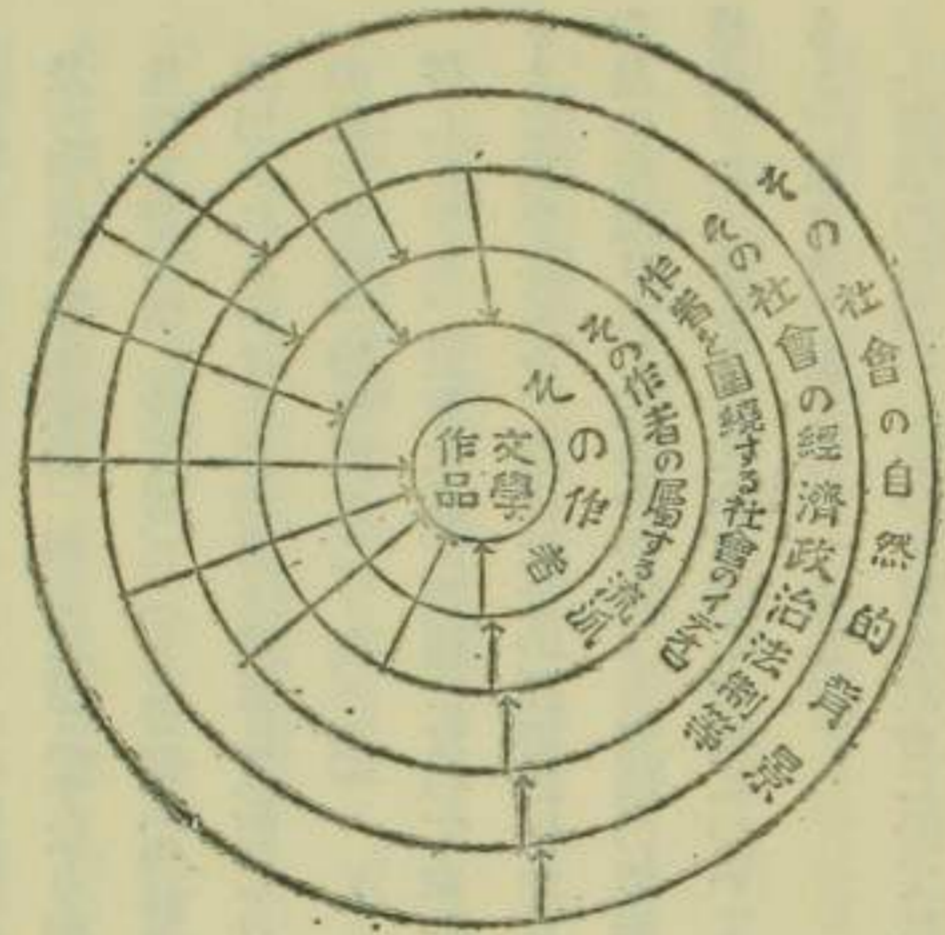
及ぼすと同時に他から反作用を受けてゐるのである。これ等の條件の及ぼす力は一方的でなく、
相関的なのである。たとへば政治組織がその時代の政治思想を條件づけることは事實であるが、
それと同時に、その時代の政治思想も亦、政治組織に對して活潑に作用してゐるのである。プハ
リンはこのことを、社會の諸要素間の平衡と名づけてゐる。

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樣に、作者の天分のみから作品の價值を論じ
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、價值を、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ずと上の
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

つる。

「ワラツシェ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) 労働(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絶対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ゝ引證するであらう。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、人間の生産的労働は、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——多く労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労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^{*}心理的^{*}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い。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性を失はないことに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、極めて高度にレファ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。そこには無數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学的面貌にかふるに、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限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擄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、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、イタリア及びスペインに、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 (*La vie de cour*) 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、萬人の鑑鏡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険を輕んずることは、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、典麗であつた。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、ルシュアール等の繪畫、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、當時の家具服裝室内の裝飾等に、すべて此の特色はあらはれてゐる。ジ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ロ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、舞臺に殺人の場面を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、服裝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ルとホーム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。テエヌの言葉をかきり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るので、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ーを確立した。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になる。義理といふのは形式化し硬化した舊世觀の遺骸に外ならず、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舉したものではなくて、單にその本質的特色を擧げたのに過ぎない。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數の條件によつて、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、ロマンチズムの文學が、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チズ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、前途に蔷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、眼前には苦しい現實の姿が横はつてゐた。自然主義文學が没理想的であり、暗黒であり、暴落的であるのは、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。ロマンチズ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。ロマンチックの人々が、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条とする。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 (Calm) 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・マツカール叢書』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、美とは道徳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げて、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は、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、極く大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、私の考へを裏つ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證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、直接私たちの眼で讀み、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。キリシタンバ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値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滯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讀んでゐないが、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、この問題で獨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。吾園藝家にでも、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、文學的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、たゞその外観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、今では私たちが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拔萃して、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、それに科學的真理のもつ嚴密性を與へることができるのである。』

しからは、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 Spontaneity 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

從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る、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、人物を活動させて、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「ケージース・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。けれどもたゞ事實を觀察するだけではなくて、その事實の機構メカニスムを示すために、さまざまの現象を起して見る。そしてこの現象を吟味するのである。それはもう寫眞ではなくて、そこには吾々の創意が加はつてゐる。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、そこに一つの意想イデアが生れて来る。そして、この意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、現象の決定性決定性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、この意想、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^{ツイクリスト}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秘的な、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、椽大の筆をふるつて

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秘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、進歩は停止したやうか？ 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

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く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く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。

エミール・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德的役割 *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築くこと、人間の一切の事業のうちで、これほど有益で、これほど道德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げ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るこんで、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。

藝術價值の問題

政治的價值と藝術的價值

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、必らずしも私たちが首

藝術價值の問題

肯せしめない。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。藝術作品の價値は、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にのみ藝術作品の價値がある！

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値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。

他の藝術の場合にはしばらくおいて、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ゝはちがふ。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、この法典を日常の鬭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。藝術的價值は、彼にとつては政治的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、たとへばチエホフの作品を例にとらう。チエ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。チエ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よ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よ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頽廢性、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効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值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值を否定、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值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值から引きはなすのである。若しこれを一しよくたにして「社會的價值」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單な理由からである。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、切迫した政治的を滿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、一つの階級でなくて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つけるであらう。)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經過しないで、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值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、價值は零であると思ふべきであらう。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るならば、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ば、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で外ならぬ。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蔵原惟人、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。（だが念のためにことはつておくが、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思つてゐるまでである。

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」し得ないと私は信ずるのである。兩者を統一する藝術理論はあり得ないと信ずるのである。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従屬せしめ、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ずる。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、イムビ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、ダグラスをひつ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ねばならないことになる。だが藝術評價の尺度が観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無い。

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りがへや、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。

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

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、問題自体が、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ボイレンツ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學であると解する。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、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、文學は形像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歩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。

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装した文學である。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、最大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、經濟的には最も峻厳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、その本来の特殊性のために、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の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イ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した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の意識の外観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、殆んどことば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か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とつて、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付けようとする。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、現代の大衆を活潑に支配してゐる文學作品でも、明日の大衆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、現代の生きた大衆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ゝかるのである。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値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値を獲得し、又は從來の作品のもつてゐた政治的價値と異つた政治的價値をもつて來るであらう。この二つを社會的價値といふ一つの價値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。

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、「藝術的價値」は社會的價値であるといふ、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値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「藝術的價値」が社會的價値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、藝術的價値は獨自性をもたぬか？

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

藝術價値の問題

ものだと解してゐない。それは、社會的に決定されるものだと信じてゐる」とわざわざ、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、厳密にいへば批判とは言ひがたい。何故なら、私が今更くどく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、藝術的價值が社會性をもつこと、社會的に決定されること、換言すれば社會的價值であることが證明されれば、藝術的價值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、藝術的價值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值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值をもつ。自然現象でも、社會と聯關する限りに於いては社會的價值をもつ。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、社會的價值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、社會的價值を獲得して來

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大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值をもつたが、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值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、社會的價值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值即ち藝術價值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、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ゝけてゆくであらう。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ため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。たとへばブルリンは、「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・ムシユ・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単に片附けてしまつたが、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學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。

次に私は簡単に主なる批評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

私の批評者のうちで、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ツ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嗜好であつて、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值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。或る藝術作品に價值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值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島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。

私が政治的價值と藝術的價值といふ二つの價值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的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兒戲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。

そしてその利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

藝術價值の問題

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取り、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述べたのである。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り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ことである。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、ヘゲモニーを握るやうな具合に結合されてゐるのであると實と、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、武装をいたあとまでも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な／＼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、ロシヤでもせい／＼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たのである。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、私が二つの價値の結合關係を、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」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ン・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、反駁は一行二

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」を大宅氏に勧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、そのまゝ、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、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。これはナツ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、プロレタリア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。せいふ、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ればある程、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りへ方をしてゐる。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）のみありとし、しかもこの問題は既には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では目的がちがふ。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、すぐれた藝術作品ほ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、魔法使のやうに凡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、之等の諸君が擧つ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、その藝術の價値がはか

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、先へくとパッサ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。一年の間にそれ程事情が變つたと思はない私は、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。(昭和四年四月「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じ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、政治的目的にもかなひ、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讀まれるか？ 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欲望によ

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、商業的價値が第一義的に置かれる。商業的價値を無視して、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、商業的價値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、商業的價値は、商業といふものゝ本來の性質として、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値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?」「Now

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フイ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の中にあつてはいけなはいといふことを意味するのでなく、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(日本語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・ジョセフも 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（ほうざい）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はないが。

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、全く別値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ら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）が關與することを考慮しなければならぬ。更に進んで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つて、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、藝術的価値の一屬性であるよりも、むしろ商業的価値と私が名づくる別箇の価値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、從つて階級性の暴露、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っ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擊を與へつゝある。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、その重要性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怠つてはならない。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るは、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ヂオ・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。舞臺の真中に立ち止つて、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。

私はまっ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なから、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・ショア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ぬドラマは、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たが、「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るても、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。紅葉の名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、聲をあげて讀むよりも、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、昔の名文と今の名文とを比べて見ると、昔の名文は朗々として音讀するに適し、今の名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、讀むに適する名文

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と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、したがって、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。講堂や音樂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、レクチュアや音樂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にわかる。

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

「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撮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、からさない有様だつた。

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きりと「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、従來の映畫製作者「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らるためには、映畫が如何にして製作されるかを知らるのが一番よい。メイム・オーバー・ビ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ビ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

技術及び形式の問題

には畫家と彫刻家の助手がゐる、それ／＼作業をはじめ、それを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囲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（字幕係）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グ・ヴィダーは、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ないものだ。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するのである。

(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「キング・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門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評家たちが、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。

「機械に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、精神的方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な演劇の代用物である。蓄音器はいろいろの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。ちや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、機械的生產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、ちが悪く、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勞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楽祭で、機械音楽が演奏されたとき、とやかに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つゝある。

フランク・ワルシャウワー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、機械音楽が特別のコムボ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げ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隸の觀がある。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楽に関する諸説は、*Literary Digest* 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、様式及び品種へもが、決して安定若しくは固定したものではなくて、外的事情によりて忽ち動搖をはじめ、既存のものが滅びたり、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断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、今日では電氣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。その時に活動寫眞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／＼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、活動寫眞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た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・ロシアの詩人ピリニヤークは、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／＼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ために、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眞は、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

が國にせいふ、一千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げて見たに過ぎない。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ヒリニヤーク」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しても信じてゐる。

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でも用意してゐて、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の同義語反覆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。

私がこれからしようと思ふことは、形式主義の主張を検討することよりもむしろ、最近何故に形式主義論が発生したか、何故に、一見突如として、若い作家たちが、形式の問題に思ひを寄せはじめたかといふ點を明かにすることである。

前にも言つたやうに、それは、舊文學が不安定な存在になり、舊文學の形式が新しい文學に不適當なものとなつて來たからにほかならぬ。だが、何故さうなつたかと問はれると、文學だけをしらべて見ても十分にはわからない。私たち日本人の社會生活の様式が、最近著しく不安定になつて、舊の様式から新しい様式への新陳代謝が、非常に急激になつて來たといふ事實は、説明を求めなければならぬと私は考へる。

日本人の社會生活の革命は、文學の革命的動搖がおこるよりもすつと以前から進行してゐた。そして、それが最近に至つて、文學にまで波及して來たのであると、かう私は考へるのである。文學は生活の上に咲く一つの文化の花である。その花が變つて來たことは、生活そのものが變つて來たことによつてのほか説明する道がない。文學が行き詰つたといふのは、舊文學の立場にたつものゝみの眼に映する現象であつて、この古い殻をおしのけて生れ出ようとしてゐる新文學の

立場に立つときは、文學はいま決して行き詰つてゐるのではなくて、却つて、活潑に生長し、動きつゝあるものと映するのである。

二、現代の生活は如何に變りつゝあるか？(一)

では、私たち日本人の生活は最近に於て如何に變りつゝあるか？

いまから二十年程前の、自然主義の勃興時代と、今日とを較べて見ると私たちの生活は激變したことは誰でも氣のつくところである。特に世界大戦と關東大震災とはこの變化を激成するに力があつた。

最も手近かな日常生活を見ると、先づ都市生活者の標準服裝が簡便、輕快な洋服になつて來たことをあげねばならぬ。三越、白木屋、松屋等々のデパートではレデー・メイドの背廣やモーニングが四季を通じて販賣されてをり、會社の重役でも、大學教授でも、これを買ふことを恥ぢとしなくなつた。最近特に著しいのは婦人の洋裝化である。日本婦人の洋服は醜いといふ婦人にとつてはフェータルな批評が内國人からも外國人からも繰り返し聞かれたに拘らず、洋裝は漸次婦

人の間に浸蝕して行つた。そしてとゞ／＼美とか醜とかの判断に一定不變の標準があるわけではなく、日常の生活習慣がそれをつくつてゆくのであるから、今日では洋装婦人によつて、古い美にかはる新しい美が創造されつゝある。それと同時に男女を通じてあるが、特に婦人の服装の色彩が鮮明になつて來た。このことは嚴密に文化の程度と正比例してゐるやうに見える。都市と田舎との婦人の着物の色彩をくらべて見ればそれは一目でわかるし、三都の中でも東京の女の服装が最も鮮麗である。昔の女は娘時代の着物はすぐにはでになり、けば／＼しくなつて着られなくなつたさうであるが、今の女は、最も舊式な部類に屬する愚妻の如きですら、娘時代の着物が反對にだん／＼じみになつて來るといふことで縞柄を染めかへて着たりしてゐる位である。これは時代の潮流が年齢の進む速度を追ひこしてゐることの證據である。

最近に流行しだした婦人の斷髪も亦輕快、簡單といふ同じ生活の原則から生れた産物である。そして服装と同様に婦人美の觀念に革命を迫りつゝある。結髪に二三時間を要し、夜でもゆつくりと氣をゆるして眠れないやうな日本髪が、現代の生活と相容れなくなつたことは當然であり、従つてさういふ不便なものはだん／＼私たちにとつて美とは映じなくなつて來た。男子の頭髮で

も、西洋人の一部では近頃簡單な、日本人のザンギリに近いやうなスタイルに進みつゝあるといふことであるが、これは恐らく事實であらうと私は思つてゐる。

海老茶袴と廂髪とが新しい女の服装を象徴してゐた自然主義勃興當時と今日と比べたら、たゞ服装の一點だけを見ても隔世の感があるであらう。

住宅に於ては、所謂文化住宅が最も勢力を得つゝある。文化住宅は、最も經濟的な、最も簡單な、直線的な建築の様式をもつて、最大の實用と美とを與へるやうに設計されてゐる。西洋式なアパートも既に東京では少くも數箇所設けられて、漸次廣がつて行く兆候を示してゐる。たゞ日本人の從來の住宅が、下層階級に於ては極度に粗末であつたやうにこれに比べてアパートの家賃が比較的高いといふ一點が、今のところその普及を妨げてゐるだけのやうに思はれる。

食事也非常に簡單になつて、以前には自宅外で食事をするのは贅澤の一つに數へられてゐたのが、最近では、簡易食堂の普及によりて、獨身者や、小家族の者には却つて經濟的にも、勞力的にも、自宅で炊事をするよりも遙かに簡易食堂へ行く方が便利になつた。更に少しく高級な食事を欲するものにはカフェ、レストランが急激に増加し（銀座へ行くたびに私は新しいカフェを

おほえて来る) 大きな料理屋で、簡易な、靴のまゝで食事のできる食堂を經營し、デパートや劇場やその他常時に多人數の集る場所には必らず食堂が經營されて來た。自動式食堂はまだないやうだが、食券制度は至るところで採用されてゐる。そしてデパートの食品部へ行くと、すき焼、よせ鍋のたぐひまで、ちやんと揃へて、たゞ鍋へ入れて電氣混爐へかければよいやうにでき上つてゐる。

消費者が買物に出かけるには今では近所のマーケットへ出かけるか、或はデパートへでかければ、どんな種類の品物でも一箇所で用がすみ、ちよつと廻り道でもして家へ歸つて來る時分には買つた品物はちやんと自宅へ届けられてゐる。小賣店はいまおしなべて、不景氣風に惱まされてゐる。之に反してデパートへ行くと身動きもできない程雜鬧を極めてゐる。小賣商業は今や急激な革命の過程にある。

娛樂を欲する人々にとつては、娛樂の機關は實に於ても量に於ても、最近に於いてめざましい發達をした。東京在住者にはスポーツは四季を通じて殆んど何か見られないといふ日はない。朝から出かけて行つて暗くならなければ歸れないやうな、悠長な角力のやうな競技はたとひ何百年

何千年の傳統をもつた國技であらうと、テンボの重んぜられる現代では發展の餘地がない。ラグビーは一時間ですむ、野球も、特に最近米國の職業審判者のサジェクションによつて大抵の試合は一時間半位にきりつめられた。映畫は、全國津々浦々に常設館をもち、芝居の三分の一位の時間で同じ内容のものを見せてゐる。映寫機の廻轉の速度はまだ今日の三分の二位に短縮することが可能であらう。そして、芝居では見られない外國人のアクションがスクリーンを媒介として、私たちの眼に觸れるといふことは、日本人の生活様式を變化せしめる拍車となるに十分であつた。更に今日の高速度時代の影響は、古くからある芝居にも影響してゐる。先日突如として逝去された日本新劇運動の先驅者小山内薫氏の國性爺合戦のレヴェュー化の如きも、舊劇を新しき時代にアダプトせしめるための一つの試みであつたに相違ない。羽左衛門の興行時間短縮論もたゞく外國の例を見て同じやうな動機に刺戟されたものに他ならぬであらう。

性的娛樂の方面でも、從來の藝妓、娼妓の類は今日では甚だしく時代おくれな存在となつた。これ等のものは、封建的雇傭制度と搾取關係との下にたつてゐるために、既に暗い影をしようつてゐる。その動作はことごとくに煩雜で、ぐすくしてゐて、明るい、スピーディな、スマートなも

のをもつてゐない。カフェのウエトレスやダンサーや女優や、社交婦人にその位置を急速に譲りつゝあるのは已むを得ないのである。

三、現代の生活は如何に變りつゝあるか(2)

資本主義を生んだものは蒸氣機關であつた。資本主義を高度に發展させ、やがてそれを没落せしめるものは電氣であらう。

現代の文明は電氣の文明であり、現代の生活は電氣によりてさへられてゐる生活である。

特に最近顯著な發達をしたのは無線であつて十數年間に地球は無線の網でおほはれてしまひ、放送用無線は、こゝ二三年の間に、日本でも七八ヶ所の放送局と百萬の聴取者とを獲得するやうになり、一舉に娛樂機關と、新聞との補助物として私たちの生活に深く喰ひ入つてしまつた。寫眞電送も既に實用の域にはひつて、床次氏が下の關へつくとその日の東京の夕刊に、氏の車窓によつてゐる寫眞が掲載されるやうになつた。近い將來に映畫放送が實用化されたなら、私たちの生活は更に一層豊富にされるであらう。

自動車の普及も亦最近に於ける著しい出來事である。つい近年また、私たちは西洋の映畫で、ちよつと手をあけると自動車がつまつて容をのせてゆくを見て物珍らしく思つたものであつたが、今大都會の中で、タクシーをキャッチするには三分と立ちんほうしてゐる必要はなくなつた。バスも亦、電車の補助機關として、東京では益々その通路を延長しつゝある。道路が不完全なために、日本では自動車の速度は時速十數哩の制限が附せられてゐるやうであるが、若し完全な自動車道路ができあがつたならば、時速六七十哩をもつて、自由な時間に、自由な道を疾走するのであるから、これ程便利な乗り物はない。

それにも増して、驚異的な發達をとけて來たのは航空機である。今や、ヨーロッパ大陸は、北はレニングラードから、南はアフリカの北海岸まで、定期航空路の網で蔽はれてをり、やがて私たちが學校で地理の時間に、鐵道幹線を暗記しなければならなかつたやうに今後の學生は首要都市を聯結する航空路を暗記しなければならなくなるであらう。飛行機の發祥地アメリカでも、ニューヨーク、サンフランシスコ間を横斷する航空路が開けてゐることは言ふまでもない。更に、航空路は大陸の内部に於てばかりでなく、二三年前、リンドバークが、三十三時間で大西洋を横斷

したのをはじめとして、昨年はツェッペリン飛行船が、大西洋を一跨ぎにするやうになり、地球の全周の三分一以上もある太平洋も遠からず飛行機の縦横に飛びかふ舞臺となるであらう。(この文章を校正してゐる時ツェッペリン飛行船が世界一周の途次日本に立ち寄つてゐる)日本でも、大阪朝日新聞社によりて大阪、東京、仙臺間に、定期旅客輸送の飛行機が往復するやうになつた。

その他この種の事實をあげてゐたらきりがない。が、要するに現代の生活は電氣によりて革命せられ時間的にも空間的にも生活が壓縮され、豊富になつて來たと言はねばならぬ。

電氣の力はまことに驚異的なものであつて、蒸氣機關時代にたてられた一切の社會學說、經濟學說は、この怪物のために根本的に修正されねばならなくなつたのではないかと思ふ。たとへば、大規模生産、工場生産の理論にしても、蒸氣のやうな取扱ひの不便な、配給の不可能な動力の時代には、工場生産以外に生産の様式が考へられなかつたが、ボタン一つの開閉で自由に取扱ふことができ、一秒間三十萬軒の速度をもつて傳達し、熱にも、仕事にも、光にも自由自在にかへることのできる電氣が動力の王座に座つて來るやうになると、一見大量生産と矛盾するやうな現象が可能になつて來る。即ち小規模の電力の配給を受けることによりて小規模の生産がなり立つや

うに思はれる。家庭電化は小規模生産の極致であつて、蒸氣機關によつて破壊された家庭は、電氣によりて再生の道を進むのではなからうかと思はしめる。

かやうな變化は、また或る觀點から見れば日本人の生活の世界化である。明治から大正の初期へかけての期間は、日本が制度の上に於て西洋文明を急速に攝取した時代であつた。官廳、學校、病院、會社、銀行、工場、汽車、汽船、郵便、電信、その他の諸制度が悉くこの時代に日本に移入されて日本人の生活の骨組みを改造してしまつた。だが、大正の末年から昭和時代へかけての時代は、もつと直接的な日常生活の隅々にまで、そして趣味、好尚の上にも西洋文明が日本を世界化しつゝある時代だといへる。そして私たちは、ちようどいまその過程の中を進んでゐるのである。

四、生活の革命は文學の革命を要求する

私たちは、今日の文學の内部に動いてゐる氣運を理解するために、以上の如き生活の革命が日本人の生活にいま過程されつゝあることを念頭におかねばならぬ。

新居格氏は前號の本誌一六頁で「わたしは數寄屋橋際から東京朝日新聞社を見るとき、そこに近代都市的觸目があるやうに思へる。屋上の五彩色電氣の閃耀、電光ニユウスの明滅、即ち都會の夜空を華やかに劃つたその高層建築は、近く眺めても、遠く望んでも、全く近代的大都市の一斷面を見せてゐるといつてよからう」と書いてゐる。

たしかに今日の東京の市街から受ける私たちの感覺は、十年前の東京の市街から受けた感覺とはちがつてゐる。それは鮮明で、強烈で、複雑なうちに一種の簡單さがあつて、輕快で、明けつばなしで、高速度である。勿論ブルジョア文明がつくりあげた、この大都市が與へる感覺は全く健康なものであるとは思はれない。そこには成長してゆく要素と崩壊してゆく要素とが混在してゐる。従つて、私自身は、かうした近代的大都市の無條件な讚美者とはなれない。

だがかうした近代的大都市の風景が、若い一群の人々に與へる感覺、印象は、もはやこれまでの表現の形式では十分にはあらはせなくなつたといふことは言ひ得る。私は前號で、近頃の作家が文章に苦心しなくなつたことをたゞ漫然と指摘したが、それは古くからある表現様式が、もはや新しい作家の頭の中にある内容をあらはしきれなくなり、従つて在來からありあはせの文章に骨を折ると

いふことが、徒勞になつて來た結果ではないかと考へる。たとへば、近年の名作家であつたと言はれてゐる芥川龍之介の文章、その形式は、今日の生活から私たちが受けとる感じを言ひあらはすにはもはや不適當であるが如くである。

最近に於て文學作品に新しい形式が要求され出した根本の理由はそこにあるのである。これは文學の革命期には常に起つた現象である。古典主義の形式が、新しい生活を表現するに不適當となり、その桎梏となつて來たとき、ロマンチズムが古い形式を破つた。しかしそのうちにロマンチズムの形式が漸次固定してまた新時代に不適當なものとなつて來た。そこで自然主義がロマンチズムの形式を破壊した。歴史は連續してゐるのであつて、私たちに現在たゞ歴史の一環を過程してゐるに過ぎないのである。

そしてすべての場合に於て文學の形式を決定したものはその内容として盛らるべき生活であつた。先づ生活を豫想せずして私たちは文學を想像することはできない。文學作品は既に一定の内容に形式を與へられたものであつて、文藝作品となつてゐる以上は、それから形式だけを引き離すことは不可能である。それは空間からダイメンションをひきはなさうとするやうなものである。

それにも拘らず私が内容が形式に先行するといふのは、文學作品にならぬ以前に作者の頭の中に蓄積されてゐる思想感覺等の群をさすのである。それを内容と呼ぶことが不適當であるならば別の名前で呼んでもよい。シャボンと呼んでも石鹼の實質にかはりない如く、平林と呼んでも、突然改名して山林となつても私自身の實質には何等かはりがないのと同じだからである。そしてこの意味の内容は物質的生活から規定されるのであることは言ふまでもない。内容が形式を決定するといふ意味をもつと碎いて言ふならば、各作家の作品がそれ／＼ちがつてゐるのは、各作家の生活内容がそれ／＼ちがつてゐるからだといふ意味であり、同じ作家の作品でも嚴密な意味では作品の姿が一々ちがつてゐるといふ意味である。

勿論形式が内容を決定することも或る意味では事實あり得る。それは縁の下に生えた草が、硬い床にぶつかつて、垂直の方向に伸びることができないで偏向する場合のやうに、作者の頭の中にある内容が、外在的な形式にぶつかつて自由にそれ自身を表現することができず、その形式の中におさまつてしまふ場合である。だがかやうな形式は外部に既にできあがつて存在してゐるものであつて、現在ではこの硬化した形式が、新しい内容を盛り得なくなつたからこそ新形式が

要望されてゐるのである。そして新形式は新しい内容によりてのみ決定されるべきものである。作者の創作活動が最も自由にのびて一の作品ができあがつた時、私たちは、内容が一定の形式へ到達したと呼ぶのである。

五、形式主義理論のたゞ一つの意味

こゝに於て、古い形式に代る新しい形式を要望するといふ意味に於て、若い作家たちが努力を拂つてゐる限りに於いては、全くそれは正しいのであるが、その結果、形式主義といふ一つのイデオロギズムにそれが結晶しかけて來たといふことはたゞ一つの意味に於ての外は全く無意味である。若し形式主義といふ言葉によりて、論者が、作者は作者が表現せんとする内容を、最も巧みに、最も適當に表現せねばならぬといふことを主張してゐるのなら、それはアリストテレス以來今日まで誰一人異論をとらへた人のない、また異論を唱へる餘地のない自明の道理である。

また内容はどうでもよいので作者はたゞ形式をこそ尊ばねばならぬといふのなら、内容に先行されざる形式はないのだから、矢張りこの主張も無意味である。或る人が寢て起きて食つてゐた

といふことだけしか認識できない人には、出来上つた作品にはそれに相應した形式がそなはつてをり、その人が戀をしたり、争闘をしたり、煩悶したりしたことまで認識し得た場合には出来上つた作品の形式にそれがあらはれるからである。

たゞ一つ形式主義理論が、意味をもつのは、マルクス主義的文學若しくは一般に一定の政治的主張を含んだ文學作品に對立して見られた場合にのみである。といふのは、作品の中に含まれてゐる政治的主張によつて、その作品の價値が判断されるといふ見方（勿論その政治的主張のあらはれ方には周到な用意が必要であるにしても）に對して、政治的主張は作品の價値とは無關係であり作品はたゞそのでき上つた形式の完全と不完全との程度によりてのみ評價されねばならぬといふ意見を形式主義が代表する場合にのみ意味があるといふのである。この意味に於いてなら形式主義理論にも今日では或る消極的な意味がある。（昭和四年二月「新潮」）

文藝批評の問題

文藝批評論

—

批評不振の聲は近時正統派の文壇に於ける定説となつてゐる觀がある。そして多くの人は此の現象を批評界に人なきが故であるとして簡單に片附けてしまつてゐる。中には批評家は作家に比へて一段頭腦のレベルが低いからだと觀測してゐる者もある。これ等の觀測は果して正鵠を得てゐるだらうか？ 吾人はこの問題を省察し、検討して見よう。

批評界に人なしといふのは恐らく事實であらう。従つて、批評家の（批評家一般ではなく現在の批評家の）頭腦の水準を云々することも間違つてはをらぬかも知れぬ。だがかゝる觀測は少し

も物の神髓に徹せる観測ではないのみか、批評の職能に對する全くの無識の表白に外ならぬ。

批評の旺盛なる時代は、文壇が何物かを生まんとしつゝある時期である。文學史上に新時代の劃されんとしてゐる時期である。作家がその作品に於て、その内容題材に於て、或はその表現の手法に於て、活潑に、豊富に問題を提供してゐる時期である。かゝる時代には批評と創作とは緊密に接觸しつゝ發達する。批評家は作家を啓發し、作家は批評家に次々に問題を與へ、情熱をすらも與へる。

吾々の記憶してゐる範圍では日本に自然主義文學の移入された時代がその一つであつた。自然主義の思潮は、生活の全分野にわたつて吾々の態度を一變せしめた。吾々は言はゞ大地に脚をおろしたのである。傳統的な一切の粉飾をすてゝ、赤裸なる人間生活の姿を客觀的に見るやうになつたのである。かゝる生活態度に強要された激變、吾々の人生觀そのものに強要された激變は、勢ひ豊富な問題を提供せずしてはやまない。文學と道徳との問題の如きはその一つである。文學と權威(神、國家等を含む)との問題の如きもその一つである。描寫の問題(客觀描寫、平面描寫、一元描寫の問題等を含む)の如きもその一つである。吾々はこの當時、全く新しい世界が眼前に

展開されるのを見たのである。そしてこの世界はそれがたゞ新しいといふ點だけに於ても、吾々に様々な問題を投げ、不安と懷疑とそして一脈の希望とを吾々の心に植ゑつけ、吾々の情熱を活潑に刺戟したのである。文壇は若返つたやうに生き／＼して、創作に於ても批評に於ても黄金時代を現出したのである。

だが自然主義の暴風がしつまり、作家は相變らず作品を提供してゐるが、既に一度きり開かれた軌道の上を、やすらかに、惰性的に歩んでゐるとき、そこに何の問題があらう。批評家の注意を刺戟する何物がそこに見出されよう。ラヂオの發明者に對しては吾々は昂奮を感じるであらうが、後になつて、工場でラヂオ器械がいくら製造されたつて、吾々は發明者に對して感じた昂奮を繰り返し經驗することはできないではないか。自然主義がその生存のために苦闘しつゝあつた時こそ吾々の興味と同情とはそこに集注するけれども、一度つくられた鑄型に石膏を流しこんで、いくら作品が製造されようとも少くも批評家にとつてはもはや問題はそこには消滅してゐるのである。個々の作品の些々たる異同や巧拙を論ずることは、見る人のすき／＼にもよるし、さういふ意味の批評なら、却つて批評家でない素人の方が却つてうまいであらう。

現代の作家及び一部の批評家と稱する人々は、批評家に向つて作品批評を要求する。私ですらも、時々作品批評をせよとすゝめられたことがある。併しながら、現代の正統派の作家は吾々の關心に値する何物を提供してゐるであらうか？ 戀のさめた男女に向つて、青春時代の戀をさゝやけと勸めて見ても無益である。全然興味を失つた作品に對して、作品批評をせよと言はれたところで、吾々の筆は動かぬのが當然ではないか。

所謂作品月評といふのは、かくの如き、作品に對する興味の喪失から生じた必然的の所産である。これはその性質上事務的な批評である。一定数の作品に對して興味があらうがなからうが、何かを言つてお茶を濁す。こゝでは批評は完全なるビジネスである。作家は娯樂雜誌に、無感激に筆をとり、批評家は新聞雜誌の一隅にしぶく筆をとる。文壇はあけて一つの事務所オフィスと化してしまつてゐるのである。批評の不振は、ひとり批評家に人なきが故ではなくて、作家に人なきが故でもある。

二

或る論者は言ふであらう。創作界は非常に盛んである。毎月多くの作品が製作され、讀者の数は激増して来たではないかと。

然り、吾人はその事實は完全に認める。成る程、新聞に、雜誌に發表される作品の数は今日量に於て決して衰頽を示してはゐないであらう。そして讀者の数は恐らく最近に於て特に激増してゐるであらう。それなのに何故批評が不振なのであらう？

創造的熱意を失ひ、人生に對する眞率なる探究心を失つた作家が、古い鑛型の中へ文字をつめこむことによつて、どれ程多作をしようとも、またそれが多數の讀者に喜んで讀まれようとも、それは批評家の興味を刺戟する材料とはならぬ。かゝる場合には、批評家の興味は、個々の作品には注がれなくて、かゝる作品が何故に讀者大衆に歡迎されるかといふ根本の問題に注がれてゆく。作品が問題を提供するのではなくて、作品が問題を提供し得なくなつた事實そのものが問題となるのである。かくて批評は作品批評をはなれて、原理批評、一般批評に移つてゆき、従つて表面的には批評不振の時代を現出するのである。

最近に於て多少文壇の問題となつた作品といへば、島崎藤村氏の「嵐」「分配」等に指を屈す

ることができらうであらう。それは成る程傑作ではあらう。同じ作者の「破戒」や「春」などに比して、遙かに圓熟した、そして或る意味では深刻な作品ですらあるだらう。だがこれ等の作品に對して、どれだけの作品批評があらはれたか？ 成る程數に於てはこれ等の作品に對しては随分批評が現はれた。しかしそれが問題となつたのは「破戒」や「春」の場合とは異つた意味に於てある。「破戒」や「春」は當時の文壇に新しい問題を提供した。新しい世界を展開した。だが、「嵐」や「分配」はこれに類似する何物を吾々に提供したやうか？ 成る程讀まれるには讀まれた。そして殆んど異口同音に近い讚辭を得た。しかし讀まれた點から言へば大衆小説は遙かに廣い讀者をもつてゐる。大同小異の幕末のロオマンスは今なほ多數の讀者をひきつけてゐる。讚辭を得たと言つても、その讚辭の性質はすべてお座なりなものであつた。言はゞ消極的の讚辭でしかなかつた。他にすぐれた作品がなかつたために選ばれたに過ぎなかつた。「嵐」や「分配」について、眞の作品批評らしい批評は殆んど無かつたと言つてよい。

多數の讀者をもつといふことは、それ自身では、何等作品の優秀を示さない。大衆は、必らずしも獨創を求めはしない。作品によつて問題を與へられることを欲しはしない。作品を讀んで

る間の時間を愉快に過すことさへできれば満足する。流行するものはどんな無意味なものにでも隨喜する。だが批評家の場合はさうではない。批評家はある作品が、特殊の意味をもつときのみそれに興味をもつのであつて、あり來りの題材を、あり來りの手法をもつて描いた作品が、幾ダース製作されても、批評家の食指は動かないのである。型にはめてこしらへた大同小異の百セットの珈琲茶碗の中から、買ひ手は熱心に自分のこのみにあつたものを探すかも知れぬ。併し、批評家にとつては、それ等は同じものであつて、それ等の間の僅かの差異の如きは問題にならぬのである。これに反して、名もない人の手になつた、商品としてはまだ價值をもつに至らない作品でも、そこに何等かの特異性、將來に向けて發展し得る新しい要素を發見したならば、批評家はそれに對して、深い注意を拂はねばならぬであらう。プロレタリア文學が、その擁護者であるとして、その反駁者であるを問はず、一般に批評家の注意を強要してゐるのは、そこにこの特異點が見出されるからに外ならぬ。その作品は數に於てまだ少なく、質に於ても正統派の作品に比べて劣つてゐるかも知れぬ。少なくも、その様式に於ては完成された何物をももつてゐないし、中には全くの與太に過ぎない一群の作品もあることは認めねばならぬ。しかし批評家は、プロレタ

リア作家の作品が讀物としてすぐれてゐるからとか、讀んで非常に面白いからとか、完成された美をもつてゐるからとかいふことのために、これに注意を拂ふのではなくて、その中にある、一般讀者はまだ氣のつかぬポテンシャルの力に心を動かすのである。そして或る人はこれを育て上げようとし、ある人はこれを嫩葉のうちに踏みじらうとするのである。

三

批評家の権利は絶対であるとゾラは言つた。批評家は作家の註文に應じて批評の筆をとるのではない。またとつてはならぬ。吾々は作家が、批評家に對して様々な註文をするのを見る。若し批評家が、自發的な興味によつて、自己の意志によつて、即ち自己の批評せんとする慾望を刺戟したものに對して筆をとる代りに、作家の註文によつて筆を取り出したが最後、批評は墮落する。批評家の権利は絶対である。たとひ今日の批評家が多くのジャーナリストのいふやうに、作家に比べて質が劣つてゐるとしても、この原理は少しも變らない。否、却つてさういふ場合には益々批評家はその権利を嚴密に行使しなければならぬ。

一般に作家は、作家であるがために救ひがたい一つの缺點をもつてゐる。自己の作品に於ては批評家が凡ゆる傑れた點を見出すことを欲し、他の作家の作品に於ては批評家が凡ゆる缺點をあげくことを欲してゐる。それ故に、作家は批評家に對して、一般的には辛辣なる批評を要求し、自作に對しては親切なる批評を要求する。この根本に横はる矛盾のために、作家の批評家に對する註文は、殆んど凡てが矛盾撞着を極めてゐるのが常である。

批評は破壊的な職能と建設的な職能とをもつ。そして普通に言はれてゐるやうに前者よりも後者の方が批評家にとつては難かしい。吾々の批評はあまりに破壊的だといつて批評されたことが屢々ある。吾々自身もそれは認めてゐる。併し、新しい勢力が勃興する時、舊い勢力に對して破壊的でなかつたことが、つてあつたらうか？ 不作法で、野蠻ですらなかつたことがあつたらうか？ ロマンチズムの勃興當時に吾々は全く破壊的な、不作法な、野人の批評を見た。ナチュラリズムの勃興當時にも、正確にそれと同じものを見た。現代はそれと事情が異つてゐるだらうか？ たしかに異つてゐる。だが、その異り方は、新勢力と舊勢力との對立が當時のやうに尖鋭ではないといふ意味に於て異つてゐるのではなくて、却つて當時よりも今日の方が、對立が

一層尖鋭であり、一層本質的であるといふ意味に於て、ある。プロレタリア文學は、文學の様式に於て、テクニクに於て、何等舊文學と本質的に對立するものをもたぬことは事實である。その對立の根本的なものは、テクニクに存するのではなくて、世界觀の上に存する。吾々の世界觀に、階級といふ新しい要素を導入した點に存する。それだけで十分であるか否かは私のこゝで問題とするところではない。恐らくそれだけでは十分ではなくて、プロレタリア文學は新しいテクニクをもたねばならぬであらうし、またもつであらう。それはちようど、經濟生活の分野に於て、プロレタリアは單に所有の形式を變更するだけではなくて、進んで生産の様式をも變更し進化せしめねばならぬと同様である。だが、舊文學と新文學とが、その世界觀以外に於て何等の對立を示してゐないとしても、それだけでも、吾々の舊文學に對する興味を全く否定的、消極的ならしめるには十分である。何となれば、世界觀の對立は、最も本質的なもの、對立であり、この對立からは凡ゆる對立が派生し得るからである。

それ故に吾々は、舊文學に對して、正統派の文藝に對して、惰性によつてのみ存在してゐる文學に對して、「箒で掃く」やうな一律の破壊的態度をとつたところで、大した過ちを犯してゐるわけ

けではないのである。それ等の個々の作品の間に存する、微細な色合ひや、手法の相違は、根本的な世界觀の相違に比べると問題にならぬ程度だからである。とは言へ、私は、舊文學に對してさへも、破壊的な批評が最善の批評であるとは思はない。舊文學と新文學とは、少くも今日に於てはテクニクの上では尖鋭な對立を示してをらぬし、將來とても、この對立は急激にはあらはれて來ぬであらう。従つてテクニクの上では舊文學が、現在に於てははるかに優れたものをもつてゐるであらう。批評家がそれを見逃して、一般的破壊の態度をもつて舊文學にのぞむのは大なる損失である。

正統派の文壇から吾々は頻々として次の如き叫びを聞く。「大衆は吾々を支持してゐるではないか、讀者は吾々の味方ではないか、吾々の書物がよく賣れ廣く讀まれてゐるではないか、プロレタリア文學は、少數の批評家に支持されてゐるだけであつて、大衆をつかみとることはできないではないか？」

正確にそのとおりである。だがそれだから批評家の見解が誤つてゐるとは言へない。批評家は

ても絶對である。眞の批評家なら、その正しいと思ふ見解に對しては、天下の讀者がこぞつて反對しても、最後の一人まで踏みとゞまつて自己の見解を擁護しつゞけてゆくであらう。批評家にほめられた作品は概して賣れないといふのは大抵の場合には眞理である。それは批評家と一般の讀者とは、一つの作品の中に別々のものを求めてゐるからである。「文化」といふ言葉がよい加減鼻について來てから、大衆は文化住宅や、文化食堂を追ふてゐるではないか。

四

正統派の作品に對して興味を失つてしまつた批評家は、一方に於て新しい世界觀を盛つた作品の芽生へを探し求めると同時に他方に於ては、作品批評をはなれて、一般的、原理的批評に向つてゆく。

前者のもたらす結果は何であるかといふと、正統派の文壇に於ては、眞の批評が消滅する。この方面に於ける最もすぐれた批評家であることを最近に示した正宗白鳥氏が、現代の作家に眼をそむけて、たんねんに過去の作家ばかりをあさつてゐるのは偶然ではない。現代の作家及び作品

は、もう批評家としての氏の興味を刺戟せぬのである。現代の作家には過去の作家に比べてすぐれた作家がないわけではなく、作品に於ても一般からいへば明治時代の作品よりも今日の作品の方がすぐれてゐることは争はれないにかゝはらず、それは批評家の興味を刺戟する何物をも提供せぬのである。正宗氏の批評そのものが既に舊いカテゴリーに屬してゐて、少しも新しい見解を示さず、過去の海の中に溺れてゐながら、時々首をあげて、あたりを見まはすといつた程度の客觀性をしかもたぬことは、私はかつて指摘したことがあるが、それにしても、白鳥氏の批評家としての興味は過去の作家に向つてゐることは意味あることゝ言はねばならぬ。現代の作品に對しては今や批評らしい批評は殆んどない。そして全く批評家の注意をもひかぬ作品が、盛んに讀者のポピュラリティを博してゐるのである。これに反して、プロレタリア文學の方面はいはゞ批評の洪水である。ブハリンをして「もう議論にはあき／＼したからすぐれた作品を見せて貰ひたい」と言はせた程議論が多い。だがブハリンの言葉は正しい事實を指摘してはゐるが、輕卒な放言であることは免れない。生れ出んとする物に對して批評家が興味關心をもつことは避け難いのであつて、従つて、そこに舊々たる議論が起り、批評が生れるのは當然である。正統派文壇に於ける

作品批評の消滅と、プロレタリア文壇の議論倒れとは、生れ出づる者と衰へ行くものとの對立である。一世紀前の大饑饉よりも、現在にさし迫つた少しばかりの凶作の方が農民にとつては遙かに大問題である。まだ芽生へのプロレタリア文學に對して批評家の興味が集中し、「議論倒れ」の現象を呈してゐるのは、好ましいと否とに拘らず必然である。

次に後者からはどんな結果が生ずるかといふと、一般に批評家の興味が文壇の内部から逸脱して、文壇をとりかこんでゐるより廣い社會環境に向ふやうになることである。現在既にさうなつてゐる。批評家は、作品批評をはなれ、文學のテクニクの一般論をはなれ、美學、藝術學をすらはなれて、政治に、社會に、甚だしきは經濟に、文學の胚種を探し求めにゆく。文藝批評家がその特殊の領域を去つて、かゝる方面へ探検に出かけることは、甚だ不經濟であり、その効果もあまり上らぬことは事實である。しかし、作品批評に興味を失つた批評家が、さういふ方面に進んでゆくことは必然の徑路である。餘談に亘るが私の關係してゐる學校の學生の文學史の卒業論文に、最初の三分の一を、一見文學とは全く縁もゆかりもなさうな方法論に費してゐるのが最近にあつた。文學をたゞの文學として見ることに安んじない傾向は、今日では一般的であること

をこの事實は證明してゐる。

ゾラの自然主義文學の理論は、文學と全く關係のない自然科学の方法論、詳しくいへばクロオド・ベルナルの實驗醫學の方法論の上にたつたものであつた。ゾラは、それを殆んど一字一句の修正もせず、「實驗醫學」といふ言葉を「實驗小説」といふ言葉に置き代へるだけで文學に適用した。テエヌは自然科学的方法によつて浸透された當時の社會學の方法を文學に適用した。ロマンチズムの運動の當時には、かうした理論科學がまだ十分に發達してゐなかつたので、ロマンチズムの闘士たちは、「科學」に模範を得ることはできなかつたが、スタール夫人の如きは、新興ドイツの、粗野で、野蠻で、神祕的で、ヴァイタリチイに富む國民の生活文明全體を研究して、これを、頽廢した、形式主義の、お上品なフランス文學に注入した。

文學が行き詰ると、文學の内部だけに於ける新しい勢力の對抗によつては舊い文學を葬ることができなくなる。必らずや批評家の興味は文學の外部に注がれ、そこからインスピレーションを得て来る。いまあげた、ナチュラリズムとロマンチズムとの場合に於ける二三の實例によつてもそのことはわかるであらう。現在がちやうどさうである。今日の批評家が、テエヌの當時より

も一層鞏固な基礎に於かれた社會科學に眼を注ぎだし、社會科學に於ける理論的變革をそつくりそのまゝ文學の理論に移し植ゑやうと努力してゐるのは怪しむに足りないのである。その移植しかたの不手際なのを責めるのは自由であるが、それが間違つてゐると主張するのは、文學史的知識のトータル・アブセンスを證するだけである。

五

最後に、私は、以上にあけた諸理由を割引して考へても猶ほ、近代に於て根本的に文學批評が不振を來してゐる事實を認めるに躊躇しない。それは何故か？

批評の標準が動搖混濁してゐることこれである。今日では公認された批評の標準がない。印象批評又は觀照批評は、一時破壊された批評の標準に代つて、新しい批評の分野を開拓するものゝやうに思はれた。これ等の批評の原理によれば、文藝作品はそれ自身に於ては獨自の價值をもたぬのであつて、讀者の主觀に與へる効果によつてのみ價值を有するのである。だがもしさうであるとするならば、同一作品が讀者に及ぼす効果は千差萬別であつて、田舎新聞の三流作者も田舎藝

者には絶大なる効果を與へ得るし、沙翁の作品も退屈で讀むに堪へない讀者があるかも知れぬ。如何なる作品もある人には價值があり、ある人には價值がないといふことになり、一切の價值批評は批評家の主觀を一步も出でないノンセンスとなり、たとひ、多くの批評家が一致して或る作品の價值を認めたとしても、それは全くの偶然でしかなくなる。批評をかゝる偶然の支配から救ふためには、何等かの客觀的標準を設定することが是非必要である。

然らば、如何なる標準が採用されるべきかと言へば、甲は、作品に含まれたるモラリティに重きをおくであらう。乙は形式の完成に重きをおくであらう。丙は表現の美に、丁は描寫の眞に重きをおくであらう。かくて凡ゆる標準は結局、凡ての人の一致の承認を得ることは不可能となるであらう。トルストイは、彼自身の見地から、彼自身の前期の作品を悉く否定した。しかし多くの批評家はトルストイの否定した作品に、彼が肯定した作品によりもより多くの價值を見出してゐる。批評に客觀的標準を設定せんとする客觀批評も、その標準の採擇に於ては、竟に主觀の選擇に従はねばならなくなるのである。

最後に、作品の價值批判を斷念して、専ら、作品の生産される、心理的、社會的、必然をさぐ

ることに批評の分野を局限しようとする一派もある。心理學的批評、社會學的批評の如きがそれである。これは最も無難な方法であり、恐らく、これを出発點として將來の批評は發展するであらうと私は信ずる。少くもそれは何人も承認せざるべからざる客觀的妥當性をもつ何物かに到達せしめることは疑ひない。だが、作品の價值はこれによつて少しも決定されない。批評である以上はどうしても價值の批判を最終の到着點としなければならぬであらうのに、この批評は、さういふ期待をはじめから許さないのである。それは作品の研究ではあつても、ついに批評とはなり得ないかも知れぬ。

今日の文藝批評は、實に以上のやうな混沌たる泥濘の中に喘いでゐるものであつて、誰一人確乎たる確信の上は批評の筆をとつてゐるものはないのである。この事實が、今日の批評不振の最も直接的な原因であり、且つ批評の將來にも、暗澹たる黒雲を低迷せしめるものである。そしてこれこそは作家の知らざる批評家のみのもつ現代の苦悶である。吾々は(正直に白狀すれば)吾々の言つてゐること、書いてゐることに全く自信がないと言へるのだ。(昭和三年九月「新潮」)

文藝批評家の任務について

ルナチャルスキイの所論を讀みて

「戦旗」九月號に譯載されてゐるルナチャルスキイの「マルクス主義文藝批評の任務に關するテーゼ」は多くの意味に於て啓發的な文字である。

文藝作品の社會學的分析は文學史家のなすべきことであり、文藝作品の評價は批評家のなすべき任務であるといふ一般に信ぜられてゐる漠然たる二元的見解を、先づ第一に彼は斥けて、マルクス主義批評の名に於て、この二つを結合せしめてゐる。私がかつて指摘した「文藝批評の泥濘」(「文藝批評論」参照)は、ほゞ私の豫想したとほりに彼によりて「解決」されてゐるわけである。こゝで私が最も驚いたのは、「解決」の簡單さである。全く没價值的な分析の機能と、規範的な評價——價值批評の機能とが、どうして結びつくかといふ問題についての論理的究明を、彼は無難作に通ら過ぎてゐる。そして事實私たちがやつてゐることを常識的に認めることで満足してゐる。

文藝批評の問題

る。「此の如き區別はマルクス主義的批評家にとつてはその殆んどすべての力を喪失する」と彼は言ふ。だがマルクス主義的批評家の中に所謂文學史家と批評家とが同居することになるのか、この二つの機能が緊密に内面的聯絡をもつことになるのかは彼の説明では、つきりしてゐない。若し後者であるなら（そして恐らく彼はそのつもりであらう）分析から評價への過程はいま一段細かく説明さるべきである。

文學の内容と形式とについてのルナチャルスキイの説明も亦快刀亂麻を斷つが如きものがある。即ち彼によれば文學は言葉をもつてつくられた藝術であるから思想に最も接近してゐる。従つて他の藝術に比べて、形式よりも内容に多くの意義を有することを特色とするといふのである。これは簡単な真理である。しかし、簡單であるがために多く人に見逃されてゐた真理である。私たちは、形式と内容とを常に藝術一般について論ずることに馴れてゐて、文學の特殊性に於て、これ程きつぱりとこの問題を片附けることができなかつたのである。

このために、彼にとつては、マルクス主義的批評家の任務は「先づ第一に作品の内容、其中に盛られた社會的本質をその究明の對象とする」といふ結論が、極めて自然に流れ出して來るのである。

ある。さまざまの形に於ける形式萬能主義、藝術至上主義は、かくして、彼にとつては理論的に成立する餘地がないのである。内容のない言葉のあやば彼にとつては文學ではないといふことになつて來る。この點に於て私は全く彼の見解を支持することができる。

しかしながら、前に述べたやうに、文藝批評家の任務には、分析、究明のほかに、評價の一面がある。彼の言葉をかりて言へば、マルクス主義的批評家は「最も大きいものから最も小さいものに至る文學的星座の運動の必然的法則を説明する所の文學的天文學者ではない。彼は更に闘士であり、彼は更に建設者である」それ故に、評價の一面が重要視されて來るのである。

こゝで第一に問題となるのは文學作品の評價の基礎に置かるべき規範が何であるかといふ點である。ルナチャルスキイは内容と形式との兩方面からこの規範を設定しようとする。内容に於ける一般的規範はプロレタリア倫理學の場合と同じであつて、即ち「プロレタリアの仕事と發達とに助力するすべてのものは善であり、それを害するものは悪である」と言ふにある。こゝに於て、自然主義によつて一度虐殺された文學とモラリチイとの問題が復活して來る。文藝作品の價値はそれの中に含まれてゐる倫理的意義とは獨立のものであるとする自然主義的、没理想主義的批評に對

して、彼はトルストイ流の人生のための藝術論を斷乎として支持する。しかし、トルストイアンではなくてマルキシストである彼にとつては、「人生」若しくは「人間」といふものはこれを構成する「階級」に分析され、「人類のための」といふ命題が、「プロレタリアのための」といふ風に代つて来る。これは當然であるが、問題は藝術に倫理的意義を要求せんとする根本の原理が妥當であるか否かにかゝつてゐる。しかし、マルクス主義批評である限り、この假定なしには價值批評は成立し得ないであらう。それと同時に、この假定をとり除いて、他の假定とおきかへることによつて、マルクス主義批評と全く別種の批評の體系が成立し得る。日本に於ても、又どこの國に於ても、この根本的假定を承認するか否かによりて、文藝批評の評價の一面に於て、本質的對立が存してゐるのである。これは何れが眞理であるかといふことは決しがたい。何れが彼の目的のために必要であるかといふ點によつて態度が決められるより外はないであらう。マルクス主義は不徹底な人生派を克服することはできるが、骨の髄までの没理想派を克服することはできないやうに思はれる。何故なら、後者は全く別の假定から出發してゐるのだからである。

だが私たちはこゝでルナチャルスキイの所謂マルクス主義的文學批評の「基本的規範」を認め

ることによつて。何故なら、文學に於て、その思想的内容を重視し、且つ階級的社會觀を私たちが採擇する限りに於て、彼の基本的規範を認めないわけにはゆかないからである。この規範を認めたところで、問題は一湯千里に片付いてしまふわけではない。彼の言葉をかりていへば、文藝批評家には、單なるマルクス主義的教養が必要であるばかりでなく、才能、即ち、大なる熟練と大なる感覺とが必要なのである。直接にプロレタリアの仕事の發達と勝利とに助力するものでなく、一見それらのことには無關係のやうに見えても、注意ぶかく研究すればそれと無關係でないやうな内容の意義を認めなくてはならない。例へば、直接にプロレタリアを題材としなくとも、プロレタリアの世界觀の確立に貢獻するやうな、又はプロレタリアの闘志を鼓舞するやうな作品の價値は十分に認めねばならぬといふことになる。ルナチャルスキイはこゝで科學の例を引用してゐる。科學の研究はすぐにそれが工業上の役にたつもの、研究ばかりが有用なものではなくて、一見實用とは無關係に見えるやうな研究をも十分にその意義を認めねばならぬことは言ふまでもない。何故なら、かゝる原理的、理論的研究なくしては科學の實際的應用はあり得ないからである。この同じ事實の上に、科學のための科學、藝術のための藝術の理論が從來展開されてゐる。

しかしルナチャルスキイは、この同じ事實を、注意深く研究すれば結局實用のためになるといふ見解をとつてゐることは無論である。けれどもこの見解は實用主義の見解と混同してはならぬであらう。マルクス主義にとつてはこの見解は、純粹なる理論、純粹なる藝術の蔑視といふ結果にはならず、それ等のものと實踐との辨證法的統一となるであらうから。

次にルナチャルスキイによれば、既に黨の綱領として作り上げられてゐる條項を作品の中で説明するやうな藝術作品は決してすぐれた作品ではなくて、藝術家が尊いのは彼が新しいものを作り上げるが故であり、彼がその直感によりて、統計學や論理學が入ることのできない領域に浸透するが故である。この點に於ける彼の説明は曖昧であるが、意圖は極めて明白である。たとへば凡庸な才能をもつて、新經濟政策を辯護したり、日本の場合であるならば、無産政黨の合同統一の必要を説明したりした作品は決してすぐれた作品とは言へないのである。それ等のことを説明するのではなくて、それを強く讀者の心に感じさせることこそ、藝術家のなさねばならぬことであるのだ。

さて以上の事柄を眼中において、マルクス主義批評家の個々の作品の内容に對する評價は一致

するだらうか？ 評價の一般的規範を同うしてゐる以上、そして、必要な細則を遵守してゐる以上、評價は大體に於て一致するのが當然らしく思はれる。それにも拘らず、同じマルクス主義批評家の間に於てすらも、かゝる一致は到底望まれぬらしい。彼は「恐らくはこゝでは眞實の判斷は唯個々の批評家や讀者の間に於ける意見の衝突の中のみ作り出されるのであらう」と言つてゐる。だが何故判斷が一致しないかといふ疑問に對しては、彼は「判斷することは決して容易なことではなく」と言つてゐるだけである。私は前號に於て、この評價の不一致の原因を批評の標準の動搖不安定に歸しておいたが、ルナチャルスキイによれば、確乎たる一般的標準が設定された後に於ても、依然として評價の一致は望まれぬことになり、批評は前半は科學であり、後半は神祕主義であるところの、希臘神話の半人半獸の如き存在として甘んじなければならぬやうに思はれる。

次に形式の問題に移らう。

ルナチャルスキイの形式論は、矢張り簡單明瞭を特色としてゐる。曰く「内容は自ら一定の形式へと努力する。凡ゆる與へられたる内容にはたつた一つの最後の形式のみが適應するといふこ

とができる。作家は多かれ少なかれ、彼を感動させてゐる思想、現象及び感情を最も明快に示し、その作品が當にしてゐる所の讀者に最も強い印象を與へる如き表現形式を見出すことができる。

従つて形式の方面に於ける評價の一般的規範は「形式はその内容に最大限度に適應して、それに最大の表現力を與へ、そしてその作品が當にしてゐるところの讀者の範圍に最も強い影響を與へる可能性を保證しなければならない。」といふにある。この「規範」はあまりに自明である。ただ問題となるのは、ある作品が製作されるとき、これで見ると、讀者の範圍があらかじめ作者の頭の中で限定されてをらねばならぬやうに見える。この見解には私ははかに賛同しがたいのである。何故なら、この部分は、前半の、ある内容は必然に一定の形式を要求するといふ命題と矛盾するやうに見えるからである。同じ内容を、その作品が訴へんとする讀者に應じて、異つた形式で表現することが、この規範に於ては許されるのみか、進んでそれが必要となつてゐる。前に於て禁止したことが後には於て獎勵されてゐるといふ結果になる。こゝに、彼の藝術家のテムペラメントと、政治家的融通性とが分裂してゐるのを私たちは見出すのである。この點は最近、日本の

左翼の文藝家の間に問題となつてゐる「藝術の大眾化」の問題とも聯繫してゐるやうに思はれるから、わけても日本の讀者には興味が深いであらうと思はれる。そして、私はこゝで、ブレハーノフをも含むルナチャルスキイの説に對して疑義を提出しておくのを正當であると考へるのである。

次に作品の中へ露骨な思想、露骨なプロバガンダを盛ることはその作品の失敗を意味し、「純政治論的要素によつて滿された藝術的文學はたとひその判断が如何に輝かしいものであつても、概して讀者を冷却せしめる」といふブレハーノフルナチャルスキイ規範は全く妥當である。ルナチャルスキイは、その例外の場合をあけてゐるが、私たちは日本に於てはまだ例外の場合には遭遇しない。そして一見例外のやうに見える場合でも、實は、尖鋭な思想やプロバガンダ的要素が、より強い藝術的燃焼のために、内容に最もふさはしい形式をとつてゐるのであつて決して例外ではないのかも知れぬと私は思ふ。何れにしても、作品の中に盛られてある思想だけのために、その作品に對して批評家が、必要以上に寛容であるのはよくないことである。

第二に、形式の獨自性についての主張は、内容の獨自性が必然に、形式の獨自性を要求するの

であるからこゝで論ずる必要もない程自明の眞理である。従つて、形式の硬化並びに、形式を驅使する能力の貧弱等は、作者の重大な缺點であることは勿論である。それと同時に、わざ／＼形式の新奇をてらつて言は、形式が内容に先走りすることも警戒しなければならぬ。内容と形式とは決して分離してはならぬ。

第三の形式的規範、即ち作品の大衆性についてのルナチャルスキイの説こそは、最も活潑な異論を生む點であらうと私は思ふ。彼によれば大衆をめあてにする作品と、既にかんりの文化的水準を獲得した讀者に向けられる作品とは區別されねばならないやうである。しかも大衆なるものも、等質的な存在ではないから、大衆を構成する各層、各グループに向けらるべき特別の作品が必要になつて来るやうに思はれる。このことは二通りの意味に解することができる。作家のうち、その天分に於て大衆的な才能をもつてゐる人と、高踏的な天分をもつてゐる人とがあつて、この二種類の作家は何れも認めねばならぬといふなら、この主張は勿論正しい。だが同一の作家がある時は大衆をあてにして、ある時は少數者をあてにして、作品をつくるべきであるといふ主張であるとするなら、それは問題である。科學者がその研究を發表する場合に、學會に於てオリヂ

ナルな研究を發表する場合と一般讀者に對するポピュラー・レクチュアとか雜誌論文とかの形で發表する場合とがある。この場合私たちは兩者の學術的價值を同じだと見なすべきであらうか？否、後の場合には講演の學術的價值は零であると見做さねばならぬ。藝術的價值も科學的價值も、オリヂナルなもののみ存するのであつて、既に幾度びも表現された内容や形式は、嚴密な意味で、藝術的價值をもたぬのである。學者の通俗講演や通俗論文のもつ價值は教育的價值であつて、科學的價值ではない。大衆むきのために意識的にかゝれる作品の價值も同様に藝術的價值ではなくて、教育的價值若しくは政治的價值である。尤も、私は、教育的價值が、藝術的價值に比して劣つてゐると考へてゐるわけではない。兩者の間には優劣や高下の差があるのではなくて種類の差があるのである。だが最も勝れた科學者は通俗講演のうちに、最も深奥な眞理を語り得るであらう如く、最もすぐれた藝術家は、最も藝術的なる内容と形式とをもつてして、しかもなほ大衆性を保持し得るであらう。だがこの二つの價值はあくまで別種のものに屬するであらう。

以上私はルナチャルスキイのマルクス主義批評論を紹介しつゝ、これに駁評をつけ加へた。私の批評は何等決定的な姿ではなされなかつたが、それは、私が私一箇の立場にたつて批評すると

いふよりも、むしろ、彼の批評論に就いて一般讀者の間に起り得べき疑點を豫想して、それをもとにして論じたと言つた方が適當だからである。彼の論文については、私の論ずるひまのなかつた重要な問題が残されてゐるし、重要な問題で、彼も逸してゐると思はれる物もあつた。だが、最近に於いて、これ程、總括的に、批評の問題を取り扱ひ、これ程明快に——正しいか、誤れるかは別として——マルクス主義的な斷案を下した文字は外に見られない。(昭和三年十月「新潮」)

文藝批評と文藝政策

一

マルクス主義者にとつては、マルクス主義政黨の文藝政策が、同時に、彼の批評の凡てのな
いまでも、根本的な基準となる。このことは過去半世紀に於ける黨と文藝との關係についての幾
度も繰り返された論争の結論とはいへないが、少くもこれ等の論争が指さしてゐる方向であるや
うに思はれる。

それにも拘らず、この大體の方向すらも、屢々反マルクス主義者によりて、 \times はなく、マルクス
主義者そのもの、中から、そして特に最もすぐれたマルクス主義者のうちから、これを顛覆せん
とする試みが繰り返されたと見ることもできるであらう。

たとへばドイツの最も輝けるマルクス主義者であつたフランツ・メーリンクが、「労働階級の藝

術教育が社會民主黨の問題に屬してゐるか否かといふことについては議論の餘地がある。しかし既に久しき以前ドイツの黨によつて爲されたやうに、この問題に對して確定的に答へるには、美術と政治の間には境界があるといふことを認めなければならぬ。フォルヴェルツの文藝欄に於いて、近頃「ただだらけの拳固の美學」のプロバガンダが行はれた。即ち労働大衆に好まれないやうなものは如何なる美學的價値をも有してゐないかの如く述べられたのである。此様な亂暴なことは最近では止んでしまつたので（否、決して止んでゐないのであるが——平林註）それはその時のふとした錯誤として見る事ができる。しかしこの錯誤が、非常に短い期間であつたと言へ一般に傳播され得たといふ——この面白からぬ事實は我々が此處で未だ爲し遂げなければならぬ仕事のある事を示してゐる。この境界は（政治と美術との）——一方からは詩人が政黨の塔よりも高い塔に立つてゐるといふフレイリヒゲラットの言葉によつて、——又他方からは現代の闘争の中に於て詩人は政黨といふ概念を偉大なる歴史的意義の中に獲得しなければならぬといふ、マルクスの正しい斷定によりて明瞭に示されてゐる。（昇曙夢譯、レー・ジュネフ著「マルクス主義批評論」と言つた時、彼は、レー・ジュネフが正しくも指摘したやうに、「他の人々よりもよく藝術と政治との間に存在してゐる密接な關係を理解してゐた」にも拘らず、「藝術は、それ自身、専門的特性をもつて、政治によつて全然蔽はれてしまふものではないといふこと」を意味してゐたのであることは疑ふべくもない。詩人には一定の自由を許すべきであつて、黨の指令によつて詩人の創造を指導すべきではない」といふことを意味してゐたことは疑ひの餘地がない。

又ソヴェト・ロシアの美學者にして教育人民委員長であるルナチャルスキイが「藝術家は自己の藝術の領域に於いても最大限の自由をもつてゐなければならない。——時として藝術家が自由を濫用する場合があつても——そんなことは問題でない。何れにしても、それは自由のないよりはましだ」といつた時、彼は、明らかに、政治の力が藝術の全領域をつゝんでしまふものではなくて、少くも藝術には政治の外へ逸脱してゐる部分があることを承認してゐたのである。

だが、この二つの例は、私が最初にのべた原則、マルクス主義者に於ける文藝政策と文藝批評との關係に關する原則、かつて私がつかつた表現によれば、藝術が政治のヘゲモニーの下に、たつといふ原則をくつがへすだらうか？

否、メーリンクが如何に多くの自由を許したにしても、それは畢竟許したのである。誰が？

社會民主黨がブルジョア民主主義の政府がいかに寛大に言論の自由を許したにしても、言論はやはり検閲官の、したがって政府の、したがって政治の支配を脱してゐないやうに、マルクス主義文學（マルクス主義政黨の文學）は黨の支配を決して脱してはゐないのである。

ルナチャルスキに至つては更にその點は露骨である。彼は前に引用したことを言つたすぐあとでかう書いてゐる。「もしプロレタリア作家が過つたら、我々は彼を非難するであらう。彼も亦このことによつてのみ生長するであらう。彼は羊飼の番人のやうに羊がたゞ一定の柵の中で遊んでゐる分には最大限の自由を許すが、柵の外へ出ようとすると、即ち過つたら非難するのである。そして、さうすることによつてのみプロレタリア作家は生長するといふのである。」

二

私がこゝで知らず知らず自家撞着に陥つてゐると指摘する人があるかも知れぬ。即ち、私たちの凡ての活動は政治の許す範囲内に於いてしか自由でなく、従つて如何なる文學も政治的取締の外にはないのであるから、それは特にマルクス主義文學にのみあてはまるのではなく、文學その

ものにあてはまるのだと。だが、私は知らず知らずではなく、そのことはよく知つての上で言つてゐるのである。

かやうな指摘をする人は、そしてそれをすることによつて、一かどのことをしたつもりになるであらう人は、次のことを理解してゐなければならぬ。マルクス主義文學はプロレタリア政權のもとにだけでなく、ブルジョア政權の下に於いても（少くもマルクス主義政黨をもつてゐる限り）存在するといふこと、並びにプロレタリア政權の下にある人民が、すべてマルクス主義者ではなく、ソヴェト・ロシアに於いてすらコンミュニストの數は、どんなにルーズに算へても百萬に足りないといふことを。換言すれば、マルクス主義文學はプロレタリア前衛の文學であり、この前衛は大衆とはちがつて黨の規律に服従してゐるものであり、従つてマルクス主義文學は、プロレタリア前衛の眼で見た文學即ちマルクス主義的イデオロギイに浸透した文學であるといふことを。そこで、さきに述べたやうな指摘をする人は、その人が大衆と前衛との區別を全くごちやごちやに考へてゐることを示すだけなのである。前衛の任務を理解してゐないことになるのである。だから私は、躊躇するところなく、マルクス主義政黨の對文藝政策はマルクス主義批評家の批

評の根本的基準となるといふ原則を定立しよう。そして、このことは疑問の餘地なきこととして、その先の問題に移らう。(尤も政策といふ言葉から政友會や民政黨しか聯想できない人々が、この言葉に對してどんなに笑ふべき解釋を加へようとも、それは私のあづかり知らぬところである。言葉の意味を説明するためには他の言葉をもつてせねばならぬ人類文化の現狀に於いては、一々自分の使ふ言葉を説明してゐたら、思想は全く進歩し得ないだらうから。)

問題は文藝政策からする文藝批評が正しいか否かといふ風に提出さるべきではなくて、かゝる批評が實際に何をしてゐるかといふ風に提出さるべきであらう。といふのは、文藝政策といふものそれ自身が無限に正しくも正しくもなり得るのだから、それを基準とする批評は、従つて全く文藝政策と函數的關係にあり、正しくも、正しくもなり得るからである。

私がいま提出したやうな問題の提出しかたをするならば、私は、マルクス主義文藝批評は、ルナチャルスキーに從つて、批評家を分析者と評價者にと分析するとき、前者の領域に於いてはすばらしいことをなし得たし、またなし得るであらうが、後者の領域に於いては、たゞ、プロレタリアの解放闘争に貢獻するものを支持し、然らざるものを排撃するといふ政治的基準をつくり出し

それを評價の第一線にもち出したといふ以外には何もまだしてゐないと答へるより外はない。

前者の領域に於ける重要な成果はその大部分をブレハノフに負うてゐる。だがその實ブレハノフの方法もその本質的部分はテエヌを祖述してゐるのであり、そしてテエヌ——ブレハノフの所謂科學的方法の中心をなす、規範の排斥、範疇の排斥といふ一點は、聰明な理解者にでなければ完全には理解できないであらう。即ち、私たちは藝術の將來に對して、何等の推斷をもなし得ないものであり、藝術は二十四時間後にはどんな風になるか全く豫見を許さざるものであるかのやうに考へる人たちを生ぜしめるだらう。ブレハノフは言つてゐる。「科學的美學は藝術の永久的法則を確立しようとするものではなくて、藝術の發達を條件づけてゐるところの永久的法則を研究しようとするのである」と。

だが、「科學的美學は物理學のやうに客觀的である」と言つてゐるブレハノフ、特にその多くの祖述者たちが、ブルジョア崩壞期の藝術に對しては物理學者の態度から、政黨員の態度にかはつて、これを排撃してゐる謎は、科學的美學だけをもつてしては解くことが出来ない。そこでは分析者が評價者に、闘争者にかはつて來るのである。

この質的轉換は何によりてなされるか？ それは政治的必要、一般的には、プロレタリアの力を組織し、強化し、ブルジョアジートの支配を顛覆してデモクラシーをかちとるといふ必要によりてなされるのである。この必要は、プロレタリア階級の、特にその前衛のイデオロギイを規定する。そしてこの前衛のイデオロギイの組織されたものが黨の政策に他ならない。

三

少し突飛ではあるが、しかし甚だ重要な一つの問題を提出しよう。

たとへばニコライ・レーニンが、レッシングや、セント・ブウヅや、ゲオルグ・ブランデスに比肩すべき文藝批評家だらうか？ 私はこの疑問に對して、「然り」と答へさうな人々が、この國に非常に澤山あることを知つてゐる。だが、その答へは勿論間違ひでもあるし、有害でもある。

かゝる人は、レーニンは、アインスタインや、ブランクに比肩すべき物理學者だらうかといふ問ひに對してさへ、即座には否と答へないで、(まるでさう笑へることは彼の革命家としての偉大さを傷つけるであらうとおそれて) いくらかの時間を費してこの滑稽な疑問を秤量するだらう。

だがこの二つの場合問題は殆んど同じである。

レーニンを文藝批評家としても考へることができるとすれば、彼は全く第三流若しくは四流の批評家でしかない。彼の文藝觀、藝術觀は非常に常識的で、たゞ一般的教養ある人の文藝觀藝術觀を代表してゐるに過ぎない。おまけにその藝術觀が非常に保守的であるといふ點も見逃してはならない。私は彼の文藝觀が、多くの點に於いて、鶴見祐輔氏の文藝觀よりもすぐれてゐるとは信じがたい。

彼は前衛藝術家の間にあたつた一つまじつた寫實主義的なある繪を見て次の如く言つた。

「これなら私も判る。私にもわかるし、諸君にも判るし、勞働者にも、あらゆる他のものにも判る。だが諸君の新しい製作の中には何があるのか？ それには私は人間の顔の上に眼も鼻も見出さない。」

同様に彼は文學について言つた。

「私はブーシュキンを理解もするし、承認もする。又ネクラソフをも認める。だがマヤコフスキーに至つては承認できない。」

更に又彼はかうも言つてゐる。

「私は表現主義や、他のイズムの作品を、藝術的天才の高い現はれとして考へることができない。私はそれらがわからない。私はそれ等のものから何等の歡喜をも體驗しない。」

そして彼はクララ・ツェトキンに向つてかう言つてゐるのだ。「ねえ、親愛なクララよ、何ともしようがないさ、我々は二人とも古い人間なんだよ……吾々は新しい藝術のあとを追つかけてゆくことはできないさ。我々は後ろへ跋をひかうよ。」

これ等の引用が、若しレーニンの名に於いてされてゐるのでなかつたら、日本の或る公式批評家は、個人の趣味によつて文學を評價するのは僭越だと叫ぶだらうし、また或る批評家は、「私も、諸君にも、労働者にも、他のあらゆる者にも——これはプロレタリア藝術の自殺だ」と叫ぶであらう。

だがそのことは重要でない。重要なのは、以上に引用したニコライ・レーニンの見解は、全く普通人の見解を代表してゐるといふ點だ。

レーニンの代りに、濱口雄幸氏を或る左翼の展覽會へつれていつたら、彼は正確に同じ批評を

するだらう。「私には大觀の繪ならわかる。樞鳳の繪ならわかる。だが諸君の繪はカンヴァスに無意味な色をなすりつけたゞけぢやないか？」

レーニンが（そしてマルクスもブレハノフもメーリンクも）古典の作品を好んで、ブルジョア崩壞期の作品を排斥してゐたといふ事は彼が新興階級の健康な趣味を代表してゐることを示すと考へる人があるかも知れないが、そしてそれは一面に於いては眞理であらうがそれと同時に、このことは、彼の藝術上に於ける保守主義とも密接に關聯してゐると私は考へる。そしてこれは同時に、彼が藝術上に於ける「遺産」を極度に重んじすぎて、新しい試みを頑強に拒み過ぎた政策となつて現はれてゐるのである。

レーニンの文藝觀が、こんなに常識的水準を殆んど出てゐなかつたにかゝはらず、彼の文藝や藝術についての片言隻句が、批評家によつて屢々引用され、しかも最終決定權をもつた權威として引用されたのは何故か。それは彼が偉大なマルクス主義者であり、ロシアのプロレタリア政黨の最も有力な指導者、組織者であり、従つて彼の見解が黨に最も多く反映し得たからである。レージョネフによれば、「この遅れた見解が唯一の正しいものと見られ、それが藝術政策の唯一の確

實な方針を指示してゐると見られたからである。

四

文藝批評が文藝政策に規定せられてゐる。若しくは、文藝批評が文藝政策の應用であるといふ事實（然り、これは當爲の問題ではなく事實である）は、文藝批評を非常に現實生活に結びつけた——必要以上に結びつけてその弊害すらもあらはれた——といふ積極的な役割をも演じたと同じ時に好ましからぬ消極的な役割も演じたと私は信ずる。

それは藝術に對するレーニンの保守主義の必要以上の過重評價である。勿論私は過去の遺産を尊重する點ではレーニンの見解を正しいと思ふ。プロレタリアの力を魔法使のやうに過信し、無から有をつくり出し得るものだと思ふ一派の議論はたしかにまちがつてゐるしコミニストの喜ばないやうなものには美はないなどといふ考へは正氣の沙汰ではない。

だが、政治や經濟の方面ではプロレタリアに非常に大きな信頼をもつたレーニンがプロレタリア文化の方面では、この文化の完成のための努力を、「力の及ばない」ことであるとして、それよ

りもむしろ、そのために過去の遺産からプロレタリアが離反することの方を恐れたのは、全くとはいへないまでも、少からず杞憂であつたと言はねばならぬ。

未來派、表現派、構成派、その他の藝術上のイズムが、ブルジョア崩壊期の社會の諸現象と密接に關聯してゐることは事實である。だがトルストイがフランスの象徴派の詩人を否定したのと同じやうに、レーニンは、これ等の作品が、彼にわからないといふことを、否定の最大の理由にしてゐたらしい。私もこれ等の藝術の諸イズムについて、レーニン以上の理解をもつてゐるわけではなく、正直なところ私にもわからないのであるが、これ等のイズムに進歩的意義が絶無であるとは信じられない。恐らく、レーニン自身もさうは信じてゐなかつたであらうと私は思ふ。たゞ政策として、プロレタリア藝術がこの方向へ首をつゝこむのを恐れたために、それ等のうちに含まれてゐる若干の進歩的意義を犠牲にして全體としてこれを否定したのだらうと思ふ。

そこで、私の見解はかういふことになる。文藝政策よりする文藝批評は、非常に大まかな肯定と否定とに重きをおき過ぎるがために、それが最も正しい場合でも、十分に完全な文藝批評とはなりにくい。そして、一般に文藝の發達のための貴重な胚種を踏みつぶしてしまふそれがあ

ると。これはどんなに用心しても恐らく避けがたいことであらう。そこで政策批評の外にたつ文藝批評の意義があり、レーニンの批評と、もにブランデスの批評が意味をもつのである。

尤もかういつたからとて、ブランデスが、政治と絶縁された「真空管内」に生きてゐた人間だなど、主張するのではない。そんな風に物事を理解して、いつでも唯物史觀のいろはに問題を還元してしまふ批評家は、たゞ愛嬌があるといふ點を除いては、今日存在理由をもたないであらう。

現代小説の問題

吾が國小説界の現状を論ず

一

今の小説には詩がない。驚異がない。神祕がない。感激がない。これが現代小説の一つの特徴であるといへるであらう。

何故さうなつたか。ロマンチズムは詩であつた。驚異そのもの、感激そのものでつた。けれども、それは、ロマンチズムがクラシシズムの杓子定規をこはして誕生したとき、ロマンチズムを生んだブルジョア階級が若かつたとき、血氣に満ちてゐたとき、希望にあふれてゐた時に過ぎられてゐる。末期のロマンチズムの文學は老女の厚化粧のやうにわざとらしく、縁日の繪

本のやうに非神祕的であり、下手な役者の戀の臺辭のやうに散文的だつた。

一例をあける。

『金色夜叉』の間貫一といふ主人公は「學問も何も、うやめだ」といつて高利貸になるまでは學生だつた。角帽を着た大學生だつた。ところであの時分の大學生は、社會にめぐまれた「階級」であつた。角帽は立身出世の象徴だつた。「末は博士か大臣か」と囑望されてゐた。ロマンチックな戀愛小説の主人公としてまことにふさはしかつた。私は、異論があるかも知れぬが『金色夜叉』の中に、あの當時のロマンチックな社會相を十分に見ることができると思ふ。そこには詩がある。

ところが今日の作者にあれと同じ題材を取り扱はせたらどうだらう。とても氣障で、鼻もちがなるまいと思ふ。第一今日の作者はあんなロマンチックな心境にならうとしてもなれない。今日の社會はどんな精巧な色眼鏡をかけて見ても、あんなロマンチックな色彩には映つて來ない。角帽などにはもう昔のやうな權威はさつぱりない。今日の大學生は在學中から就職口の心配をしてゐる。博士や大臣どころか、商店や會社の空椅子を血眼でねらつてゐるのだ。女の方でも、結婚

するときには、先づ相手の収入の程度を氣にする。結婚どころか戀をするにも、角帽や意氣などに眼をくればしなない。又さうせざるを得ないのだ。角帽などは立身出世の保證にならぬのみか、最低限度の生活の保證にもならず、況んや人格の保證などにはさつぱりならぬからだ。しかるに、老女が、自分の年齢にも氣がつかずに、無益にも若かつた日をなつかしんで、額の皺を白粉でぬりかくさうとするやうに、ロマンチズムの生れるにふさはしい社會相はなくなつてゐるのに、形骸だけのロマスチズムにすがりついてゐるものだから、末期のロマンチズムは、一切の感激と詩との源泉である實社會から遊離して、造花のやうな醜い姿をさらさねばならなくなつたのだ。

この末期のロマンチズムを蹴ちらして起ち上つた自然主義の文學には詩があつた。感激があつた。神祕さへもあつた。勿論メトードの方面からいへば、自然主義は詩や感激や神祕などを排斥してゐる。しかし、その精神には詩があふれてゐた。科學と詩とは凡そ縁の遠いものであるに拘らず、すぐれた科學者の研究の生涯は詩であるやうに。又科學的社會主義は鐵筋コンクリートの建物のやうに没詩的であるに拘らず、その使徒たちの運動や事業は詩であるやうに。

自然主義文學の使徒は、實人生から遊離したロマンチズムの形骸をすて、現實生活に直面したのだ。夢を追ふたり、蜃氣樓に見とれたりすることをやめて、「客觀的」に「分析的」に科學者の方法をもつて人生を觀察したのだ。そこにはあるがままの人生が展開された。腰辨は腰辨として、勞働者は勞働者として、學生は學生として、あるがまゝにうつて來た。それは一つの發見であり、驚異であつたのだ。凡ゆる詩の源泉であつたのだ。勿論、現實の發見、若しくは暴露は、弱い神經には——従つて大部分の小説家には——悲哀であつたことは事實である。けれども悲哀は一種の、しかも深刻な感激ではないか。詩ではないか。自然主義文學が、ロマンチズムの文學に決して劣らぬ傑作をのこしてゐることが十分にこのことを證明してゐる。

しかるに、ロマンチズムが墮性によりて凋落したと同様に自然主義も墮性によりて凋落した。どうせ世の中には、夢も理想もないといふ風にあきらめて、觀察したり、分析したりするものもつまらなく、ものうく感じて來た。どうせ一代役場の書記で暮すつもりだと人間が覺悟をきめてしまへば、その日からその人の生活には一切の感激と熱意とが奪はれる。小説もそれと同じでたゞ身のまはりの出來事をありのまゝに書いてゐるさへすればよいといふことに相場がきまれば、

ちやうど今日の大部分の小説のやうなものが生産されるのは自然である。下宿屋の生活を全く表面的に書いて見たり、どの家庭にでもあるやうな夫婦生活のいきさつを版でおしたやうに書いて見たり、カフェの女給とのたはむれをそのまゝ小説にして見たりすることが流行して來たのは、實に、自然主義小説の末期の特徴をよく語つてゐると思ふ。それは、前に言つたやうに、詩と感激と神祕との缺乏若しくは皆無である。

少しく以前に流行した菊池寛氏のテーマ小説や、芥川龍之介氏等の「新」技巧主義（この言葉の意味はつきり私にはわからぬが慣例によつてさう呼んでおく）や、片岡鐵兵氏等の新感覺主義や、岡田三郎氏のコントや、谷崎潤一郎氏及び最近では江戸川亂歩氏などの惡魔主義、乃至怪奇趣味などは、いづれも、末期の自然主義小説の黄昏の中から脱け出さうとする意識的又は無意識的な努力のあらはれたつたと見做すことができる。失はれた詩を取り返すための努力だつたと見做すことができる。しかし、以上の人々の努力によつて取り返されたものは詩ではなくて、詩のカリケチュアであり、せいふく即興詩であつたと言ふことができる。たゞ谷崎潤一郎氏の足跡だけが以上の中では比較的はつきりのこつてゐるやうに思ふが、それにしても、氏の惡魔主義

は全存在的（妙な言葉だが）ではなくて、甚だ皮相的な、虚勢的なものであつたことは争はれない。そこには自然に湧き出た詩はなく、こしらへた詩があるばかりだつた。

二

第二に今の小説は、一寸した思ひつきの、ペン一本さへあれば、二十四時間以内に誰にでも書けさうな、勞力不足な、極端に言へば無責任な作品に富んでゐることを特色としてゐる。

よほど以前のことである。私はもうその人の名前も顔も忘れてしまつてゐる或る技師が、その年の中央公論か何かに出てゐた武者小路實篤氏の『わしも知らない』といふ戯曲（だつたと思ふ）と故森林太郎氏の譯本『ファウスト』の中のどこかのラインとを私に示して「この戯曲は、『ファウスト』のこの文句から思ひついたものですねえ」といつたことがある。當時、多少文學青年であつた私は今だに、この妙な言葉をおほえてゐる。尤もこれは事實でなく、全くの暗合に相違ないと思ふ。私にこのことを語つた男が、その當時、『ファウスト』を読んで、その印象がまだ消えやらぬうちに『わしも知らない』を読んだ爲めにちよつとした類似を發見して、そんなことを言つ

たのだらうと思ふ。

元來、私は所謂テーマ小説を排斥するものではない。自然主義末期のテーマすらない身邊小説や路傍小説にくらべると、まだしも、どんなテーマでもあつた方が助かる。しかし、日本の多くの小説のテーマは、『ファウスト』のどの二三行からでも思ひつける程度の軽いものである。試みに、ドストエフスキイの小説のどのページでもよいから、二三行（全く選擇などはせずに行きあたりばつたり）讀んで見れば、その中から、一つのテーマを發見して、十人並の小説をかくことはその道の人にならわけないだらうと思ふ。

又、ごくあたりまへの生活をしてゐる文章のかける人が、日記を、少し詳しくひきのばして、人に読ませるのだといふ意識をもつて多少文飾を施して書きつけていつたら、どの日の日記をとつても、またどの二三日の日記を一まとめにしても、それは十人並の告白小説として受け入れられるだらう。

これは日本の小説が、主として短篇小説の形式で雑誌に發表されたものであるといふ、形式上の理由にもよるだらう。實際日本位短篇小説全盛の國も亦とない。西洋では定期刊行物には日本

と同様に短篇小説はのろが、生きてゐる二流三流の作家の短篇集が出版されることはまづ珍らしいと言はねばならぬ。ところが日本では、どうか一冊の本になるだけの分量さへまとまればすぐに「短篇集」を出版してくれる本屋がざらにあるのである。一流の流行作家になると、同じ短篇が三つも四つもの單行本の中へおさめられて、しかも本屋は、初版の部数と印税率とをひきあけて、競争でひつぱり尻にするのである。そのために、小説を書くといふこと（藝術を創造するといふこと）が、ひどく事務的になり、作家は、地方出張を命ぜられた役人が報告書を書くやうな気持ちで、雑誌の締切りに追はれて小説を書きあけることになるのである。かういふ事情が、小説を断片的零碎的にすることも十分に認めなければならぬ。

けれども、私が、こゝで言つてゐるのは、量の方面ではなくて、主として質の方面である。量に於ては、相當長い小説があつても、質に於て、何といふ稀薄さだらう。一杯のウイスキーを、十倍のソーダ水にうすめると分量は十倍になるが、アルコールの分量は同じである。それとこれとは同じだ。これは作者が人生に對して一生懸命な探究心を缺いてゐることに起因するといはねばならぬ。注意をペン先だけに集中して、肝腎のインスピレーションの源泉が涸れてゐること

に一向頓着しないことに起因するといはねばならぬ。誰だつたか忘れたが、數年前に「作家は疲れてゐる」と言つた人がある。實際、ちよつとした思ひつきを、一篇の小説にまとめあげる仕事はメカニカルに疲勞させるに相違ない。濕つた葉巻に小さい吸口をあけて吸ふと唇の筋肉がつかれると同じやうに、涸渴した材料から小説をしほり出すのは疲れる仕事だと言はねばならぬ。

作家はもつと實際の人生をよく踏査し、研究しなければならぬ。女の着物の名前をおほへたり、藝者が化粧をする順序を記憶したり、料理屋の習慣を観察したりするのも、たしかに一つの小説家としての「修業」には相違ないが、もつと社會生活や個人の心理の動きを全體的に研究し、普通の讀者の氣づかないやうな廣大な人生の展望や、精細な社會の解剖圖を提供しなければならぬ。青野季吉氏の「調べた藝術」の要求もこの點を言つたものである。新聞に出る長編小説といへば、大抵、戀と失戀とを織りませた退屈な女給趣味のもの、相もかはらぬ三角關係の「悲劇」が殆んど全部である。もつと凡ての社會相に互るホールエムブレッシングな作品、いつかも私は言つたが「マイクروسコス」的作品こそ、零碎小説、断片小説、疲勞小説を一掃するために必要なのである。

所謂「大衆文藝」の生れた理由もそこにあるであらう。併し大衆文藝が、この要求にどれだけ答へたかは疑問である。なる程、「大衆文藝」はたしかに多少面白い。それだけは助かる。しかし面白いだけなら、翫間でも、道化役者でも、相當な面白さを提供してくれる。

「大衆文藝」は、矢張り、觀察と分析との困難を避けて、民衆の一番弱點に迎合しようとする。講談や稗史や翻譯小説を材料にとつて、話上手が、いつまでも相手をひきすつてゆくやうな一種のこつで、讀者の最も程度の低い興味をつないでゆくことを彼等は知つてゐるだけである。尤も大衆文藝が皆が皆までさうだとはいはぬ。

中には相當の敬意をはらつて讀んだものもあつたことを私は告白するが、それにしても、荒唐無稽、虚張、マンネリズム、無反省な封建時代趣味への感溺等は、到底これを新文學として推奨することを許さぬのである。

それにも拘らず、私は「大衆文藝」を生れるやうにさせた原因は十分に認めるし、舊來の作家に對して、これが多少の刺戟を與へたことも認めざるを得ない。

三

第三に現代の小説は、その本質に於て、舊觀念、舊世界觀に對して全く反撥力を缺き、全然妥協的であるといふことを特色としてゐる。これは、ある流派（今の場合は自然主義）の末期の文學に共通して見られる、最も本質的な缺陷である。

これは、作家に現代の社會を認識する能力と努力とが缺けてゐることに起因するのである。ある作家は、藝者の帶地に肉筆の文句を書いて大呉服屋の店頭にさらしたといふことである（勿論その帶地とともに作家の誇りも氣品も——もしそんなものがあつたとすれば——さらしたわけだ）。徳川末期の戯作者氣質とそつくりそのまゝの末世的、寄生者的氣質の最も鮮やかな反映ではないか。

一般に今日の知識階級の世界觀は、寄生的であり、事務員的であり、番頭的であるのを特色とする。それは、知識階級の社會的位置から必然的にさうなるのである。しかし、小説家や文人は知識階級の中では比較的自由的な位置を占めてゐる。しかるに、その自由な小説家の間に充満して

るブルジョアの寄生者的妥協趣味はどうだらう。そのために彼等の手になつた小説には、全く清新な反撥力がない。批判も皮肉も何もないたゞ。迎合と事大主義があるばかりである。樋の中を流れる水のやうに、彼等の觀念は、正直に、丹念に、傳統と支配階級とから指定された軌道を流れてゆくのだ。

これに對する反抗は、小説家のフェービアン協會入會としてあらはれ、プロレタリア文學の運動としてあらはれた。このうちで、前者が何程の効果をもつたかは疑はしい。併しながら、これによりて、少なくとも小説家の一部分が、現代の社會機構に對して、たゞの追隨的態度以上のもの研究的態度、若しくは批判的態度ともいふべきものをもつて來たことは明かになつたと認めねばならぬ。さういふ態度が、作品のうちに、誰にでもわかる程度に、あらはれて來ることは、あまり性急に求めるのは、求める方が無理だらう。しかもフェービアン協會の會員になるといふことは、ほんの氣紛れだけでもなれることだから、たゞフェービアン協會に加入したといふことだけでは、個々人の場合を同一に律することはできぬ。私はたゞ一般的に言つてゐるのである。

プロレタリア派の小説が、この意味で、これまでで、今日の小説界に何程の貢獻をしたかも、

正確に評價することは難かしい。そこにはまだあまりに雜然たる騒音が残つてゐて、プロレタリア的な音がどれかをきゝわけののに骨が折れる。プロレタリア小説は自ら二つの範疇にわかれるであらう。民衆の中から民衆の聲として起つて來る「フィリップ」型のもつと、民衆によひかけ乃至は民衆を叱咤する指導者の叫びとして起つてくる社會主義小説とがそれである。しひて現作家の中から代表者を求むれば、今野賢三氏などは前者で、前田河廣一郎氏などは後者であらう。ただフィリップ型には、自己陶酔的なセンチメンタリズムが伴ひ易いし、社會主義小説は性急な説法に流れ易い。そして、今日のプロレタリア小説は大體に於てはこの二つの缺點から脱却してゐる。詩の缺乏、思ひつき小説、そして不思議な言ひかたが、こゝにも亦社會的認識力の不足！葉山嘉樹氏の小説には、機械のもつやうな美しさがある。それは前田河氏の小説を、もつと單純化して、脂肪分を抜き去つたやうな少々あつけない代り清快な味だ（私は二つ位しか讀んでゐないが）。細井和喜藏氏が、あの暗い——彼の生活は息をひきとる時まで暗かつた——生活の中から残していつた記録、これ等が最近に於ては記すに足る收穫ではなからうか。

これも誰だつたか忘れたが、多分匿名氏であつたと思ふが、今の小説家は、社會や政治のことにうといから、一つ議會でも傍聴に行つたらどうだといふことを、半分眞面目で、半分串刺のやうな口吻で書いてゐたのを記憶する。

吾々は毎日ラヂオを聞いてゐる。毎日電車を見てゐる。しかし、ラヂオによつて何故音が聞えるのか、何故電車がはしるのかを知つてゐる者はさう澤山はない。小説家が、議會を傍聴にいつたとて、到底かけ出しの新聞記者ほど政治を理解することはできんだらう。そんなことよりも先づ少し本でも買つて讀むことだ。新聞でもよいからもう少し注意して讀むことだ。そこには、私たちを反省せしめる材料がいくらでもさらされてゐる。

四

私の議論は、あまり大づかみで、その上、少々破壊的であることは、自分でも氣ついて、よくないと思つてゐる。それに一番いけないことは、現代の小説に精通してゐないことだ。そのため、に具體的な物のいひかたがちつともできないのである。何より残念なことは、犬養健、佐々木茂

案、岡下一郎氏をはじめその他の注目すべき新人の作をまるでよんでゐないために、さういふ人たちの作品にどんな新しい試みが見られるかを全然知つてゐないことだ。

餘談ながら、これは恐らく私一人だらうが、私には振假名のない小説はどうも讀みにくい。漢字を知らないことは事實だが、普通の小説で漢字につまづく程でもないのに、ルビがついてゐないと頭から難かしいやうな氣がする。かて、加へて、調子の低い、齒ぎれの悪い、内容の稀薄な小説にでも出くわさうものなら、はじめの方は三四回繰り返して讀まないと頭へはいらない。私が小説をあまり澤山よんでゐないのには、かうした私だけに限られた事情もあるのだ。

兎も角、結論として、少し書き加へておかう。

羅針盤のこはれた、石炭のつきた巨船が、大洋のまん中で、風のまに／＼、波のまに／＼漂ふてゐるとする。この船は、かつてはマルセイユの波止場にその堂々たる勇姿を横たへたこともあれば、ニューヨークの岩壁を、歡呼の聲に送られて出帆したこともあり、大西洋の風波を蹴つて船あしの快速を誇つた記憶ももつてゐるとする。この見苦しい敗殘の船の姿は、ロマンチズムの青年期から、自然主義の壯年期を経て、末期の老境に辿りついた、現代の日本の小説に似てゐる

るやうに思ふ。それはちようど、日清戦争によりて擡頭し、日露戦後、世界大戦中に絶頂の得意時代を通過して、暗澹たる降り坂に向つて來た吾が國の資本主義經濟の現状にも似てゐる。經濟界に、幾多の「轉換」が劃策されてゐるやうに、小説界にも、幾多のレメデーが提唱されてゐる。そしてその中には注目すべきものもないではない。しかし大體に於ては、現代の小説はなほ自然主義末期の黄昏の中を彷徨してゐるのではなからうか？ しかも、この黄昏時代を手つとり早く通過するわけにも行かんのではなからうか？

即興的小説を排す

文藝作品に於て、従つて小説に於て、第一義的な本質的なものは何かといへば、それは作者が何物かを創造してゐるといふこと、若しくは、少なくとも何物かを創造せんと意欲し、努力してゐるといふことである。

若し、藝術的な作品と、通俗的な作品との手つ取り早い區別を求めらるら、或る作品の中に作者の創造的意欲が活潑に動いてゐるか否かによつて決せられるであらう。尤も私は、すぐれた作品に於ては、藝術的と通俗的との區別は認められないこと、すぐれた作品は、藝術的であつてしかも通俗的であること、即ち、作者の創造的意欲が活潑であると同時に、作者の創造したものは、普遍性をもつてゐて、廣泛な讀者大衆に迫るものであることを信じてゐるのであるが、少なくとも、作者の創造意欲が全然動いてゐない作品は、藝術的でなく、従つて文藝作品として最も本質的なものを缺いてゐるといふことは斷言してよい。

然るに、最近に於ける小説に、かくの如き創造的意欲の動いてゐるとが見られる作品があるだらうか。不幸にして狭隘な私の讀書範圍ではそれが極めて乏しいやうに見えるのである。多くの作品は甚だしく即興的である。イージーゴーイングに書かれてゐる。何か小説を書かねばならぬ場合になると、作者は、自己の狭い、平凡な生活を振りかへつて見る。そして、その断片をすらくつと紙に書きつける。かうした小説が近時の小説の大部分を占めてゐるやうに私には思はれる。

そこには何を書くかといふ目的がない。恐らく何でもよいのであらう。一篇の構想を練る努力も拂はれてゐない。構想などは不必要なのである。材料の取捨選擇がない。恐らく取捨したり選擇したりしたら後に何も残らなくなるのを惧れるからだらう。作中の人物の思想や感情や行動に對して何等の省察がない。そこで、凡てが薄つぺらでお座なりで、必然性を缺いてゐる。かうした自己の生活の行き當りばつたりな場面のスナップショット、これが、現代の小説の大部分をしめてゐる。

以上のやうな批難は、こゝでこと新しく指摘するまでもなく、從來屢々繰り返された批難である。だが、今日ではこの弊害が極端になつて我慢のできない程度に達してゐるので、私は改めてそれを主張したいと思ふのだ。

先づ大家と稱せらるゝ一流の作家が、殆んど悉くこの弊害に骨の髄まで蝕まれてゐる。その一例として私は、最近に讀んだ、徳田秋聲の「芭蕉と齒菜」近松秋江の「秋の花」の二篇をあける。

前者は昭和三年十月の、後者は九月のいづれも日本で一流の雑誌「中央公論」に掲載されたものである。そして二人とも、その聲名に於いて現代日本が有する一流の作家であることは否まれな事實である。ところがこの二つの小説を、日本の代表的作家の作品として讀む私たちはどんな感じがするであらうか？

前者は作者が輕井澤へ行つた時のちよつとした紀行文である。後者は、作者の遊蕩の對象になつた女たちに對する無反省な愚痴つほい繰り言である。孰れにも作者の創作的意欲の動きは微塵も見られない。たゞ何がなしに筆をとつて、いろ／＼考へて見るのも面倒だから、さしあたり自分のとでも書いておかうといった風な、極めてイージーな、不精者の態度で書かれた小説である。

勿論私は輕井澤へ行つて知人にあつたことが小説にならぬとは言はない。しかしそれが小説となるためには、單なる作者の日常生活の報告以上の何ものかを含んでゐなければならぬ。たとへばそれが非常にかはつた出來事であつたとか、或は作者の情意を強く動かす何物かあつたと

かいふならそれは小説にもなるであらう。だが、この「芭蕉と齒菜」の中には、それに類した何物も見られない。たゞ作者が多少勿體ぶつて、何か意味がありさうに見せかけてゐるといふ點を除いては、たゞの甚だ平凡な日常生活の報告である。

「秋の花」はこれと多少意味がかはるが小説として甚だしく物足りぬことは同断である。無論遊蕩生活の記録や回想は立派な文學をこれまでに生んでゐる。トルストイのやうな作家ですら、さうした材料から、すぐれた作品を生んでゐることは周知の事實である。トルストイのやうにモラルな批判を加へなくても、單に情痴を情痴として描いても矢張りすぐれた作品となり得る。たとへば谷崎潤一郎の作である。谷崎氏の作品は、最近では昔の自由奔放さを失つて、多少行き詰つた觀はある。題材といふよりも作者の興味の動き方が千遍一律であることのために又かといふうるさゝを讀者に感じさせることはある。しかし谷崎潤一郎の作品には作の出來榮えは別として兎も角お座なりな、行きあたりばつたりなイージーな気持ちで書かれたものは滅多に見當らぬ。同じ近松氏の作品でも「別れた妻」時代の作品はこんな態度ではかゝれなかつた筈である。これに比べて「秋の花」はどうであらう。これは一、二頁できつてしまつても、一千頁つゞけて書いても一向かはりないやうな作品である。……こんな式はどこまで續けていつても、最初の二三頁だけでおいても結局の値には少しもかはりがない。「秋の花」のやうな作品は丁度それである。

特にこの作に於て驚くのは、作者の甚だしい平凡な、それでゐて全くの無反省な心の態度である。賣上錢の勘定をする商店の番頭のやうに常識的で、それでゐて大家の若旦那のやうにいゝ氣なのである。苦悶もなければ、悔恨もない。歡喜もなければ、はれやかな心境もなく、さうかといつて懷疑もない。遊廓歸りの若い衆のもてた、ふられたの話と何等えらぶところがないのである。しかも以上にあけた二作が、特に、私の最近に讀んだ作品のうちで下らぬ作品であつたのかといふと決してさうでなくて、大部分の作品に對して私は大同小異の批難をすることができた。ただ、以上の二つは作者が有名な大家であるために引用したまでである。中流作家も、甚だしきは同人雜誌を出してゐる新進作家までが、更に甚だしきはプロレタリア作家までが、多かれ少なかれ同じ作風を模倣して、無内容な、平凡極まる自己の生活の斷片を、如何にも意味ありけに、紙にかきつけて、それを小説として通用させてゐるのである。

かゝる現象のよつて來たるところは何か？ 無論作者の創作力の涸渇のためである。作者が申し合はせたやうに不精になつて、大部分の時間を遊んで暮して、わづかばかりの時間に、大急ぎで一篇の作品をこしらへ上げねばならぬ必要から、材料を選むまも、想を練るまも、文に凝るまもなく、つい手つ取り早く自己の手のとゞく周囲を見まはして、ちよこちよこつと書きなぐるやうになつたからである。かういふイーजीゴーイングな習慣は、自然、創造力の減衰となつてあらはれざるを得ないのである。

だがそれだけならまだよい。日本の文壇が、そして批評家すらもが、それを當然として、あたかも、ゴリキイや、ハウプトマンや、バーナード・ショオなどが、皆このやうな身邊雜記的小説を平氣で書いて、もゐるかのやうに、少しもあやしまないのは何故だらうか？

それは、あやまつた寫實主義の弊害であると私は思ふ。

一體日本人は破壊にはすぐに共鳴するが、建設には骨を折ることのできない國民である。それは明治以來日本人は凡てのものを模倣ばかりして來て、眞の建設をしたことがないからである。文學に於ても破壊は實にせい／＼とする程氣持ちよく行はれるが、建設の段になると、骨の折れ

る困難な道を避けて易きにつく。

その一つの例は詩である。散文詩、自由詩、無韻詩等の主張は、舊來の日本の新體詩なるものを文壇から一掃してしまつた。七五調とか、五七調とか、七七調とかいふ不自然な、規則的な、外型的な、言葉にとらはれた詩型は打ち破つて、心の、感情のリズムによつて詩はうたはれねばならぬと主張された。そして、藤村、泣菫、有明、晚翠……其他の人々の新體詩は、一時にあつたつて、散文をとこ／＼で行をかへたやうな詩ばかりになつてしまつた。

だが、感情、情緒のリズムは自ら言葉に表現されて、言葉のリズムとならねばならぬとは言ふまでもない。然るに西洋語のやうな韻律に従へることのできないかたくな、日本語から、七五調とか五七調とかを奪つたあとに何が残されるか。これは作詩のテクニクに亘る問題であつて私たちのやうな門外漢にはよくわからぬが、これに代るものを見出すためには非常な努力が必要だつたのであらう。日本の詩人はそれを避けてしまつた。そして遊々見苦しい逆戻をはじめ、當初の猛烈な意氣込みを忘れてしまつて、今では矢張り少しばかりくずれた七五調、七七調が盛んに用ゐられてゐる。この詩壇に於ける革命運動が、破壊だけで終つて建設に於て蹉跎したために、どこの國で

も、文學のうちで最もポピュラリティをもつてゐる詩が、日本に於ては、最も限られた狭い讀者をしかもたなくなつてしまひ、遂には、作曲家の助けをかりて小學校やカフェで歌はれることによりて失はれたポピュラリティを辛うじてつないでゆかねばならぬことになつてしまつたのである。

寫眞主義の小説に及ぼした影響は、ちようど、詩に於ける散文詩運動と同じ關係である。寫眞主義或は自然主義は、文學に「眞」を導入した。そして從來の文藝作品の虛妄と扮飾とを剥ぎとつてしまつた。その限りに於ては寫眞主義は文學に意義のある革命をもたらした。だが、それは寫實主義の破壊的な方面である。建設的な方面に於ては、それは如何なる効果をあげたか？ はじめ、人生の眞を探らうとして、作者が、一種の敬虔な、嚴肅な態度を持してゐた間は、多少注目すべき作品があらはれた。だが寫實主義といふ譯語が己に誤解のもとを孕んでゐるやうに、寫實主義はたゞ受動的に、與へられた人生の眞を寫せばよいのであると誤解され、作者の創造力が、極度に輕視されて來た。おまけに、人生には、ロマンチシストの描いたやうな驚異的な事件はあつたものでないといふ主張は一轉して、少しかはつた材料を描くと、どうも眞實らしくないと批難されるやうになつて來た。そして、平凡な事實を、寫眞技師がカメラにおさめるやうに、無難作

にスナップショットしたものが上乘の藝術作品と見られるやうになつて來たのである。こゝまで辿つて來れば、現在までの墮落の道筋を見とほすことは容易である。

一時このお座なりの、即興的作品を救ふ手段として、馬場孤蝶であつたか、デテールを描けと主張したことがある。トルストイやドストエフスキイ等の作品の、素晴らしさに感歎した眼で、日本の作品を見ると、描寫が極めて無難作で、びし／＼と頭へ響いて來ない。そのために、彼等のやうによく細部を観察して描寫すれば、これが救はれると思つたのであらうと思ふ。又最近には、青野季吉が調べた藝術を主張した。青野の調べるといふ意味にはもつと特殊の意味も含まれてゐるのであるが、しかし大體に於て此の二つの主張の内容には共通したものがあつた。そしてこの二つの主張はいづれも、最近の日本の小説の救ひがたき病弊をついてゐる。

だが、これ等の主張は、いづれも部分的な、現象的な批判にもとづく主張であつて、病弊はもつと深いところに横はつてゐるのである。極言すれば、いま日本の大部分の作家は、デテールを描くことも、調べることもできなくなつてゐるのである。それ程イージーゴーイングな創作態度に墮れ、それ程創造的熱意を失つてゐるのである。

あたかもそれを説明するかの如くに現はれたのが大衆文藝である。大衆文藝は、一義的なもの本質的なものに向つて努力を拂ふかほりに、第二義的な、若しくは第三義的な、物語の筋の構成外面的事件の繼起、安價な詭計……さういつた風のものへ努力を集中することによつて所謂藝術小説に對して、最近に意識的に反旗を翻したものである。そして大衆文藝は、ジャーナリズムの上ではたしかに或る程度の成功をした。讀者を吸引することに成功した。しかし、それはあやむに足りないのである。大衆文藝は、少なくとも作者の側に於ても、多少材料をしらべ、構想をでつちあけるための努力を費さねばならぬからである。單に、作者の身のまはりに轉がつてゐる材料だけでは間に合はぬからである。

けれども、かゝる意味に於ける大衆小説は、眞に小説を救ふ道ではない。小説を眞に救ふためには、第二義的なものよりも先づ失はれたる第一義的なもの、即ち作者の創造的意欲をとりかへさねばならぬ。作者は精進刻苦せねばならぬ。天才ですら勞せずして大成することは至難である。況んや凡才をもつて、ペンを握つて身邊を見廻してゐるだけで、小説をつくらうとするが如き態度は、きびしく排斥されねばならぬ。

心理描寫の小説を論ず

日本に於ける近代文學、特にその王座を占めてゐた小説に一貫する、最も顯著な特色は、その窮極の價値を個人心理の描寫においた點であるといへよう。個人心理の描寫をもつて文字藝術即ち文學の達し得る、そして達せざるべからざる最高極致であるとする觀念が、或る作家に於ては暗々裡に、又或る作家に於ては多かれ少かれ意識的に、大部分の作者の精神を支配してゐたことである。

心理描寫的傾向のあまり著しくない久米正雄氏の如き作家ですら、昨年九月號の本誌の座談會の記事の中で「僕自身自分の小説を藝術とは思つてゐない」つまり僕自身が、心境文學以外に藝術なしといふやうに考へてゐることは、僕の最高の理想の立場を言ひ云々」と言つてゐる。

十九世紀のロシア文學特にトルストイとドストエフスキー、その中でもわけてもドストエフスキーは近年の日本の文壇に殆んど驚異的な熱心をもつて迎へられた。新潮社の「カラマーゾフ兄弟」の廣告文に「驚いた、驚いた、こんな書物が世界に又とあるかと言ひたい」といふやうな意味の武者小路實篤氏の言葉が引用されてゐるが、この小説を讀んで、武者小路氏と同じやうな最大級の感銘を受けた人は決して少なくないであらう。

私の或る友人は「この小説には何もかも言ひつくされ書きつくされてゐる。この書物以外に吾々は人生を考へることができない。これは全世界だ。」と同じ「カラマーゾフ兄弟」を評した。私自身もいつかその當時市川にあつた木村毅君の家で「トルストイは人間業で達し得るが、ドストエフスキーは人間の達し得る極點まで達したので、あんな小説はもう二度と人間には書けない。あんな小説を讀むと誰だつてペンをもつ自信が無くなつてしまふだらう。米川正夫氏があゝいふ小説を澤山翻譯してゐながら、氣狂ひにもならず平氣で生きてゐられるのは不思議だ」など、勿論あとの部分は冗談にはあるが言つたことがある。實際私は、四十度前後の熱で、醫者に新聞をよむことも嚴禁されてゐたとき二晩で『白痴』を讀みをはつたことを今だに忘れられぬ。そ

れ程私自身もドストエフスキーを愛讀した。英譯の「ロー・ユウス」といふ小説、米川氏の譯で前半が「青年」といふ名で、ゝゝゝゝ小説などは最初の二頁から、腹の底から笑ひながら讀んだ。夜中に突然我慢できなくて聲を出して笑つたこともあつた。どういふものかドストエフスキーを讀むと私は笑はずにをれないのである。涙なら、新派の活動寫眞を見てもすぐ出て來るが、かういふ笑ひはほかでは滅多に經驗できるものではない。

ではそれ程私たちが熱愛させたドストエフスキーのどこが私たちの氣に入つたのだらうか？ 私は、それは彼の精緻を極めた個人心理の描寫の故であると信ずる。個人心理の深奥に徹した描寫の深刻さのためであると信ずる。そしてかゝる作品が日本の文壇に、殆んど全員一致的に歡迎されたのは、小説に於ける心理描寫至上主義が、日本の作家と讀者と批評家との精神を完全に支配してゐた矢先きであつたからに外ならぬ。

二

小説に於いて、個人心理の描寫が、これ程までに主んぜられるやうになつた経過を私は次に簡

單に述べておかうと思ふ。

この傾向が、それ自身を鮮明にしはじめたのは、文學に於ける自然主義の提唱、その勝利以後のことである。

自然主義は近代の文學に最も著しい變革を與へ、その影響はずつと今日までつゞいてゐるし、その主張の中に含まれてゐる一部分の眞實性は、恐らく今後も長く文學の基調として認められつづけてゆくであらう。

自然主義は、文學に美ではなくしてむしろ眞を要求した。その最も端的な表現は、小説をもつて、人間の個人的、社會的心理の科學であるとするエミール・ゾラの主張に見ることが出来る。

私はいま自然主義の功罪をこゝで論じようとするのではない。さういふことは既に一千度びも色々な批評家によりてなされて來たことであり、それを私がこゝで繰り返すことは、單に同じことを一千と一回繰り返すだけにすぎないからだ。たゞ自然主義の主張が正しかつたにしろ、誤つてゐるにしろ、それは、その當時の文壇を若返らせ、それに少なからぬ活氣を與へ、生々潑刺たる新生面を展開したことだけは、疑ふことのできない事實である。

明治文學史家として有名な岩城準太郎氏はロマंचシズムからナチュラリズムへの發展を青年の文學から壯年の文學への進化であるとし、作者及び批評家の年齢を非常に重大視して、多くの實例を示してをられるが(同氏著「明治大正の國文學」参照)この解釋は、偶然的要素と必然的要素とをこつちやにした常識的解釋であつて、これだけの解釋では、はつきりと、この歴史的推移の眞相がつかめない。なる程青年は、いつの時代にも概してロマंचチックであるが、當時のロマंचシズムの崩壞期の作品は、誰よりも先づ青年を反撥させた。少くも勃興期の自然主義文學の支持者及びその共鳴者は却つて壯年者よりも青年の間に見出されたのであつた。

さて文學に眞を要求する自然主義は、事實をあるがまゝに描寫することをその根本的鐵則とした。空想や想像を文學の領域から完全に排除することを極力主張した。虚飾や、誇張は自然主義文學のスタイルから一掃されて、スタイルは飽くまで平明であることが尊ばれた。

ところで、作家はこの眞をどこにもとめたか？ 各人にとつて最も確實な存在は、デカルトやパスカルの論證をまつまでもなく自我の存在である。この自我は日本の自然主義文學に於いては孤立した自我であつた。そこで自然主義の主張がはじめてあらはれた時から、小説の取材の範圍

は急激に局限されて、自己の直接経験の及ぶ範囲だけに限られてしまった。島崎藤村の「破戒」や「春」にしても、田山花袋の「蒲團」にしても、正宗白鳥の初期の諸作品にしても凡べてこのことを證據たてゝゐる。これ等の作品の劃期的意味を私は十分認めてはゐるが、しかもそこにはもはや陸軍大將もなければ伯爵夫人もない。況んやロマンチックの文學につきものゝ才子も佳人も英雄もなく、たゞあるものは中間知識階級の變化に乏しい單調な生活のみとなつたことは重要な意味をもつ。

といふのは日本に於ける自然主義文學は新文學として活潑にスタートをきつたにはきつたが、そもくのはじめから、行き詰りの袋小路オールドファッションを目がけて突進したのであつたことをそれが語つてゐるからだ。その前途には、はじめから諸外國の自然主義文學のやうなバースベクチヅは見られなかつた。日本の自然主義作家たちは、廣く人生を探検し、これを解剖臺にのせて、冷靜嚴肅に検査するといふ積極的な方法をとるかほりに、現實描寫の合言葉に急に氣おくれして、自己の個人的經驗の殻の中へかたく身をひつこめて、ひたすらそれから外へ出ないことをこれつとむるやうになつた。

そこで取材は忽ち涸渴した。たゞさへ貧小な、書齋生活を主としてゐる中間階級作家の經驗内容は數篇の作品を書くに忽ち種切れとなるのは當然であつた。こゝに於いて、これを補填するために様々なことがなされた。作家は人生の凡らゆる經驗を自ら經驗してゐなければならぬといふ尤もらしいと同時に子供らしい目的をもつて、最も手つとりばやい、遊蕩生活、「耽溺」生活に一部の作家が走つたのもこの頃であらうと思ふ。そして、自然主義が、遊蕩是認主義と誤解されたり、或る評論家が、遊蕩文學撲滅を唱へたりしたのも、それと前後した時代のことであつた。それは自然主義文學が、最初のスタートをあやまつたゞめに當然に行きついた、最後の悲喜劇の場面の一つであつた。

トルストイやドストエフスキの素晴らしい作品に接して、日本の文壇が愕然として驚異の眼を睜つたのは丁度この頃であつたのだ。これ等の偉大な作品は、たゞ外部的體驗の積み重ねたゞけによつて産出され得ないことは一目瞭然であつたからである。

この驚異に直面して、もつと眞面目な、しかし同じ誤つた出發點からする努力が拂はれはじめた。それは「自己を深く掘りさける」といふ當時の作家に流行の言葉によりてうかゞはれる。自

己の内心の世界へ深く沈潜し、これを探検してゆくことによつて、新天地をひらかうとするのが彼等の祈願であつた。自然主義若しくは寫實主義といふ言葉はこの當時、現實主義といふ名稱にかはられた。

だが、自然主義若しくは寫實主義は、少なくとも、實證科學によりて與へられた方法の武器をもつてゐた。そして觀察と實驗との科學的、實證的方法以外の神祕的方法を全く排斥してゐた。ところが、新しい現實主義は、この有力な武器をすて、しまつて、そのかほりに舊心理學の方法、内省的方法を小説の唯一の武器として、ドン・キホーテの旅に旅立つたのである。「自己を深く掘り下げる」といふ尤もらしい合言葉は自然主義の終焉を豫告する怠惰と無力との自己告白でしかなかったのだ。

三

この傾向は、今一つの傾向と密接に結合してゐる。それは資本主義文明によりて確立された個人の自由、特に所有の神聖といふ觀念によつて育てられて、近代的精神の支配的特色となつた個

人主義の傾向をさすのである。

實證科學は人間の精神をあらゆる權威から解放し、個人を絶對の單位とし、近代の市民社會はこれにびつたりと適合する構成形態をとつた。

一般の人々には、従つて作家は、個人主義の精神に浸透されてゐて、自己に直接關聯する狭い周圍にだけしか關心をもたない。しかも自然主義文學の新しい方法は、あるがまゝの事實以外のものを極度に排斥する。そこで作家にとつて、あるがまゝのものは自己の身邊にのみ、そして最後には自己の心の中にのみしか存在しないことになる。

凡ての現象が自己を遠くはなれるにつれて、その重要性を失ひ、その關心の度を減少して來るのは當然である。自然主義の當初に於いては地球を天體のうちに見、人類を生物のうちに見、個人を人類社會のうちに見る客觀的態度がまだ旺盛であつた。しかるに、新現實主義の末期に於いては、かゝる態度をあまりに、非人間的な冷酷無情な態度であるとする折衷主義が擡頭し、何でもいゝから一沫の人間味を點綴しようとするフィリスチン・センチメンタリズムが復活し、遂に作家の全興味を、個人の堅い殻の中におしこめてしまつたのである。かういふ事情のもとに所謂

心境小説が絶対視され、それが唯一の藝術的なものと考へられるに至つたのである。

だが自我は、非我との關係に於いてのみ存在する。自我の内容は、従つて、自我以外のものではなければならぬ。事實をあるがまゝに描寫するといふ現實主義の職則を承認したところで、作家は必らずしも、取材の範圍を、時間的空間的に自己の個人的生活の狭い周圍に局限する必要はない。それどころか、視界をそんなに局限することは、却つてあるがまゝの物を全體性に於いて把握できない結果となる。

たとへばこゝに甲といふ作家がある。彼は現代の東京を描かうと志さず。ところが彼は彼自身の理解する現實主義の方法によりて、自己の直接經驗より一步も踏み出さまいとする。彼の直接經驗は必然に非常に狭く限られたものである。山の手の閑靜な住宅、その近隣にすむ人々、大體自己と同じやうな生活をし、同じやうな思想をもつてゐる同年輩の交友、讀書、圍棋、玉突き、同志の集會、邦樂座の映畫、築地小劇場の芝居、不二家のアイスクリームとサイセリアの коктейル、省線電車と圓タク、極くあたりまへな家庭の生活、女給とか藝妓とかに對する遊戯的な心の動き、政治に關するいさゝかの關心、ブルジョアジーに對する軽い憤激エトセトラが彼の直接經

驗の内容を構成してゐるとしよう。するとそれが同時に彼によつて描かれる東京の全體なのである。何となれば彼は直接經驗の外へ一步も出ようとしないからである。

又こゝに乙といふ作家があつて、現代人の悩みを描かうとする。彼はまづ貧乏である。毎月の支拂ひ日が彼にとつて重大な悩みである。彼は別段に仕事をしてゐないので運動不足のためにしじゆう身體の工合がわるい。そこにも彼の悩みがある。毎日家にはかりある彼には家庭生活が退屈で面白くない。そこにも彼の悩みがある。家族の係累が彼にとつてはわづらはしい。そこにも悩みがある。彼は自己の生活が單調であるために、常に何かしら不満をもつて、爆發したいやうな氣持ちで暮してゐる。そこにも彼のなやみがある。彼は戀を求めてゐる。しかし大膽に自由に戀をすることができない。そこにもなやみがある。これ等の悩みが、彼にとつて現代人の悩みの全部となる。何となれば彼は自己にとつて直接でない悩みに浸透して、それをともに悩むことができなくなつてゐるからである。

この小さい主觀、その貧少な自我の射影が、彼にとつては全客觀世界を構成するのであるから、彼が、作品の形式に於いては客觀の世界を描いてゐても、その内容は、この貧少な自己の經驗を

一步も出でないのである。他人の心理を描いて見ても結局彼は自己の直接の心理をしか描くことが出来ないであらう。勿論廣い意味に於いて、私たちは、自己の認識の内容以外の世界を知らないものであるから、その意味では誰しも自己の外に出られないことは言ふまでもない。私はこゝでそのことを言つてゐるのではない。私の言はうとすることは、客體を厳正に見ようとしないうで、自己を客體におしつける態度、世界を自己の頭の中にあるとほりのものだと思ひこむ態度のことである。これは正しく現實主義ではない。現實主義は、かくして「現實」を固執しようとするあまり、心境小説に至つて、みじめな觀念論に陥落してしまつたのである。

そこで彼の心境の世界は、現實性を失つてしまつたと同時に普遍性を失つてしまふ。彼は、彼の描いた世界を、凡ての人の關心と興味とを要求するに足る世界だと思つてゐるが、實際に於いては、何等の普遍性もなく、一般的興味をひくものもなく、純然たる作者自身の自慰的作品となり果て、しまつてゐるのである。近時の心境小説が大眾性をもたぬ一つの理由はこゝにある。

四

次に私は一步進んで、所謂心境小説のみならず、一般に個人心理描寫の小説が、今や、實質的にも、技術的にも危機にたつてゐることに論及しようと思ふ。

従來の小説は大體外的事件の發展を叙述するものと、個人心理を描寫するものとの二つに大別できる。そのうちで、私たちは、これまで、前に言つたやうに、後者こそ唯一の藝術的な小説であり、前者はさうでないやうに考へる傾きがあつた。

この傾向は文學そのものゝ本質と結びついてゐるのであらうか？ 即ち、個人心理の描寫をばなれて文學を考へることができぬであらうか？ 勿論文學史を一頁でも讀んだ人なら、どんな大膽な人だつて、この問ひに對して然りと答へる勇氣をもちあはせぬであらう。原始文學には心理描寫は全然無かつたか、若しくは、極めて從屬的地位を占めてゐたにすぎない。それは各國の神話文學を見ればわかる。日本の古事記も、とよりその例に洩れない。

尤も抒情的な文學は言ふまでもなく太古から存在してゐた。文學、特に詩の起原が、プレハノフ其の他の人々のいふやうに、人間労働の伴奏であつたとする解釋に従へば、原始的な抒情詩こそ文學の原始的形式であつたのであらう。だが、これは人間の個人的心理にのみ興味をもつ近代

の傾向とは全くちがつてゐる。原始詩人たちは、その抒情詩的形式の中に、自然に對する憧憬、神に對する畏敬、運命に對する恐怖等を歌つてゐる。それは近代文學の内省的傾向と對蹠的に異つたものであつて、そこでは自己は外部の世界に對して殆んど無に近い存在に過ぎない。彼等は自己の心に興味をもつたものではなくて外部のものに全興味をもつてそれを表白したのであつた。

それ故に近代文學の心理描寫至上主義は、決して文學に固有の、本質的なものではなくて、歴史性をもつた、一定時代と環境との産物であると思ふべきであらう。

それは第一に近代の個人主義と密接に關聯してゐることは前にも述べた。近代初期の哲學の歴史を自我の自覺の歴史であるとした人があつたが、文學に於いてもさういふ見方は成立する。ロマンチズムは、自我を一切の外的權威から解放せんとする闘ひの文學、若しくは解放された自我の力を思ふまゝに發散せんとする文學であると思ふことができる。そして自然主義文學は、解放された自我の正體の再認識の文學であると思ふことができる。即ち近代の文學は、政治に於ける自由主義、社會に於ける所有權の確立、經濟に於ける資本主義を生んだ、その同じ潮流の一つ

のあらはれでしかない。この個人に興味をもつ傾向が、内向して個人の心理に興味をもたしめ、個人の心理の描寫を近代文學の主流たらしめたのである。

第二に、個人心理描寫の文學は、觀念論若しくは唯心論と密接に關聯してゐる。觀念論は古くバークレーにその典型的表現が見出されるやうに、物質は感覺の結合即ち觀念に他ならぬものであり、觀念以外に物質ありと思ふのは迷妄であるとする理論である。この理論のあやまりは、理論的にもはや明々白々にされたのみならず、實驗的生命學の軌近の進歩は、觀念論の科學的同伴者たる生氣論に最終的打撃を與へつゝある。中央アジア大學のミハイロフスキー教授が猿の血液を全部とつて、約一時間その猿を完全に殺してから、改めて血液の注射をしたところがその猿が再び生きかへつて教授の手にかみつかうとしたといふ話を最近に私は讀んだことがある。これは生命が、物質の言はゞ「作用」に外ならぬことを十分に示す例の一つだと考へる。

それにもかゝはらず、原始的な精神不滅論は、觀念論によりて、「理論的」な衣を着せられて、一般人の間に、漠然たる精神至上主義を植ゑつけるに至つた。肉體は形骸であつて、變化、生滅するものであるが、心は永遠であり、従つて心こそ人間の本質であるとする考へ方は、今日では

常識人の一般的信条となつてゐる。個人主義文學は、たゞちにこの精神至上主義と結びついた。そして、文學に於いて個人心理描寫を絶対視する傾向を生じたのである。

第三にこの傾向を最後に完成したものは、近世に於ける心理學の勃興である。近世に於ける自然科學期以前に於いては、人間の精神は研究することのできない全く神祕的なものであると考へられてゐたが、心理學は、この精神を分析し、實驗し、始んど全く普通の物體と同じやうに研究することを可能ならしめた。個人主義的傾向と、精神至上主義的傾向とによつて、個人の心理に興味を集中しはじめた近代人は、心理學によつて、武器を與へられ、個人心理學描寫文學の黃金時代を現出するに至つたのである。

かて、加へて、この個人心理描寫の文學を隆盛ならしめたものは、文學の生産及び觀賞の技術的條件である。といふのは文學作品の技術的形態は、文字もんじの連續である。私たちの感覺を刺戟するのは文字のみである。ところがこの感覺的刺戟には何の意味もない。この文字が私たちの頭の中でとる結合聯繫のしかたによつてはじめて意味が生ずるのである。もつと詳しく言へば、作者の頭の中にある觀念が文字といふ符合によりてあらはされ、讀者はこの符合を再び頭の中で觀念

に譯して理解し觀賞するものである。従つて他の感覺的藝術、繪畫や音樂や演劇と比較して、文學作品の與へる感銘は著しく個人的である。繪畫に於ける色彩や、音樂に於ける音階等にも、色色細かいニュアンスがある。しかしそれには一定の單位があつて、電磁振動や、音波によりて、これを物理的に測定することさへできる。ところが文學にはこれに比較すべき單位がない。文學作品から受けとる感銘が他の藝術品から受ける感銘に比して一層個人的であるのはそのためである。

それと同時に文學作品のあらはれである書籍は、ひとりで読んで楽しむに適してゐる。これはもとく文學作品が文字といふ符合によりて構成されてゐるために、印刷機によりて少しも價值を増減することなく複製できるに反し、他の藝術品は直接感覺に訴へるものであるために、原物どほりの複製が非常に困難であるといふところに關聯してゐる。即ち文學作品は簡單、便利、安價に、個人々々が所有できるが、音樂や繪畫や演劇などの感覺藝術は、多人數集つてゝなければそれを楽しむことが非常に困難である。こゝにも文學を個人的ならしめた原因がある。

では、以上のやうな相當鞏固な諸條件に支へられてゐる個人心理描寫の基礎は今日全く堅牢であるかといふと、決してさうではないと私は思ふ。それは、最近に於いて、人々が個人の心理に附する重要性が著しく減弱したことを最大の理由とする。

何故個人の心理に對する興味が減弱したかといふと、最近の生活が著しく集團的性質を帯びて來たからである。これは技術的には機械の發明、特に交通機關と、通信機關と、大規模な生産機械及び工場と、大建築の進歩とに負ふてゐる。これ等のものは多數の人間を狭い地域に集合させ、遠隔せる人々を短時間で集合せしめ、多人数を共通の利害關係のもとにおくからである。

更に又これは近代に於ける都市の發達といふ點からも考へられる。都市は、上述のやうな條件を、最も集中的な、壓縮的な形で具へてゐる近代的産物であり、そこでは、全く個人的な、孤立した生活は殆んど考へられない。

またこれは分業の發達による家庭生活の崩壊といふ點からも考へられる。家庭が同時に仕事場

であつた時代には、私たちの關心は、自然、内へくと自己の中へ向ふに適してゐるけれども、家庭の外へ出て多人数と一緒に仕事をしてゐると、自己に對する關心は次第に弱まつてゆくのは自然である。

最後にこれは資本主義の成熟による階級構成の單純化、即ち巨大なるプロレタリアの發生成長といふ點からも見られる。といふのは階級としての、即ち集團としての利害關係が濃化するために、階級意識、集團意識が強烈となり、それに應じて個人意識が減弱して來る。試みに、田舎の一軒家に私がたゞ一人で住んでゐると想像すると、私の全興味は、私一個人の生活の上につながれてゐる。私は深夜、しつかに自己の心と問答をはじめらう。内省と思索と想像とが私の全精神を占領してしまふだらう。そこでは私自身が絶対に重要であつて、遙かはなれた大都會の出來事は、自己の瞑想を妨げる騒音としか映じなくなるであらう。

ところが、私が軍隊のまん中に一兵卒として加はつてゐると想像する。右を見ても左を見ても同じ服装をして、同じ銃をもつた、同じやうな年齢と身長との無數との同胞を私は見出すであらう。私の意識はその時私自身の問題によりも、より多く軍隊全體のことに奪はれるであらう。全

體としての軍隊の勝利、危険、この次にどこへ行くか、何をするか等の事柄が私の注意の大部分を奪うだらう。何故なら、私自身の存在が、その時は、私自身に依存してゐるのではなくて、軍隊そのものに依存してゐるからである。自己はそこでたゞ全體を構成する一構成單位に過ぎなくなるからである。このことは近代の社會全體に敷衍して考へることができる。大都市の十字街にたつたとき、私自身の存在は物の數でもない。しかし家庭の中にかへつたとき私自身は非常に大きな存在として意識される。實際私は甚だしい人ごみの中にもまれてゐる時、自分を何か全く意識のない社會の中のとるに足らぬ機械的な一部分だと考へることがよくある。ところがひとりである時、時として非常な己惚れがおこつたり、自己に對するオヴァー・エスチメーションに屢々陥りがちだ。

かやうな生活様式の變化は、必然に文學に影響しないではおかない。そしてその影響の一つは個人心理描寫の小説に對する興味の減退となつてあらはれるのは已むを得ない。

次に、近代の高速度的生活は、私たちに個人心理の細々しい描寫の煩雜に對して次第に倦怠を感じさせて來たことを注意しなければならぬ。個人心理の重要性が相對的に減弱して來たところ

へもつて來て、それを、長々しく、重箱の隅をほじくるやうに描寫することは作者をも讀者をも焦燥させる。こんなことが何の役にたつのか？（フランス人のよくつかふ、ア・コア・ボン？）といふ疑問を起させる。それは個人の外に、もつと大きな、澄刺たる生活が展開してゐるからである。そこでもつと手つ取り速い行動が、心理よりも私たちの關心をそよるやうになる。心理の描寫より行動の描寫へといふ傾向がそこに生じて、精神萬能主義が、次第に行動主義に席を譲ることとなる。近代の機械藝術、特に、映畫は近代小説のこの傾向を外部から促進させるに力があつたと私は考へる。

最後に人間を研究する科學としての心理學に對立して、最近特に社會科學が眼ざましい發達をとけたことは、私たちの關心を個人より社會的集團へと轉向させる力ともなつたし、またその力のあらはれでもある。社會科學は、個人心理の重要性を奪つて、それを社會生活に附與することによつて、この最近の傾向に理論的基礎を與へたのである。私たちの生活は、自己の心がけよりも、より多く社會的環境によつて規定されてゐることを教へ、個人の心の改造によりて社會を改造せんとする主張を空想的な主張として一掃したのは社會科學の力である。

以上のやうな傾向は人間を機械化するものであり、つまり文學そのもの、終焉を意味するのではないかと考へる人があるかも知れない。しかしそれは個人心理描寫文學に陶醉して、廣々とした文學のバースベクチツを見通すことのできない人の一片の杞憂である。

私は、コーガン教授の「プロレタリア文學論」の巻頭に書いてある二三頁の記事を忘れることが出来ない。彼はある硝子工場で十二人か十五人づゝの職工が鎖のやうに並んで、分業によつて硝子壘をつくつてゐる光景を見て、「人間はどうなるか」といふ疑問を起したのである。

彼には「その様子は理智と感情とをもつてゐる生きた人間ではなく、單に大きな機械の一部分とより外には思はれなかつた。」彼は、「この工場に於いては人間の精神が永久に殺されて居り」工場は創造的人間を殺してしまつた」と考へた。

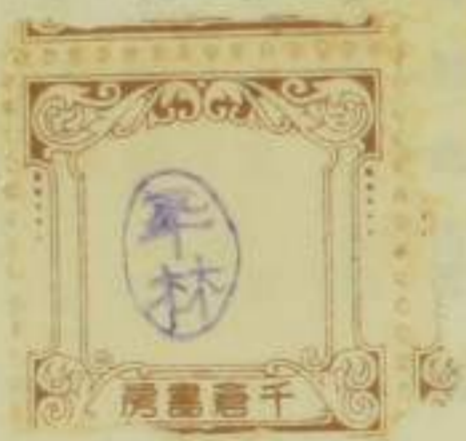
しかし彼は「私の考へは誤つてゐた」ことを氣ついた。「労働の精神を滅した工場の中にこそ、彼等の偉大なる力の源泉が胚胎してゐるのである。そしてこの源泉こそは單に彼等を更生せしめるのみならず、生活のあらゆる形態を改造し、全世界を一新するものである。一篇の労働者は何事も爲し得ない。けれども仲間と團結した時に、彼は人間に必要なすべてのもの、創造者であ

る。彼一人では壘を製造することはできない。しかし、千人の仲間が組織的に一團となつて働くならば、橋梁、宮殿、海上の巨大なる船艦、陸上の火を吐く汽車、空中の轟々たる飛行機を創り出すことができる。即ち工場において労働者は自己の本當の力が何であるかを感じるのである。」といふ素晴らしい考へに到着したのである。個人から集團への人間生活の單位の轉向をこれほど鮮やかに言ひあらはした文字は私は見たことがない。やがて私たちは個人は無であり、集團こそ凡てあることを凡ての人が理解する日を見ることができらうと思ふ。

その時には、個人心理描寫の文學は、一の古典として残されてゐることになるであらう。そして、私たちの周圍に見出される大部分の文學は集團生活の描寫に充たされてをり、私たちはそれから生きくゝとした實感を受けとるやうになつてゐることであらう。

個人心理描寫の文學は今や多くの點に於いて危機に立つてゐる。

早稲田大学図書館 2015
早稲田文学ライブラリー

發行所	東京市・京橋區 第一相互館		昭和四年九月十八日印刷 昭和四年九月二十二日發行
	千倉書房		
印刷人	君島潔	發行者	千倉豐
著者	平林初之輔	定價 一圓八十錢	
東京市京橋區南區馬町三ノ五	東京市小石川區久堅町一〇八		
刷印社會株式刷印同共			

電話京橋(56)
振替東京
九七五八八
八六七一

千倉書房圖書目錄

高田保馬著	價格と獨占	價二・三〇	送料	一二
勝正憲著	稅の	價一・五〇	送料	八
那須皓著	日本農業論	價二・五〇	送料	一六
高橋龜吉著	資本主義類廢の諸相	價二・二〇	送料	一二
美濃部達吉著	行政裁判法	價二・八〇	送料	一八
小泉信三著	マルクシズムとホルシエギズム	價二・三〇	送料	一二
小島精一著	日本金融資本論	價二・五〇	送料	一二
報知新聞調査部編	談話室	價一・五〇	送料	八
高橋龜吉著	實用經濟學	價一・八〇	送料	一二
平林初之輔著	文學理論の諸問題	價一・八〇	送料	一二
井上準之助著	國民經濟の立直しと金解禁	價・三〇	送料	四
河合榮治郎著	英國勞働黨のイデオロギイ	價・五〇	送料	四

