

文芸の解放原 子 朗

ツルゲニエフの散文詩に「すずめ」というのがあって、その神西清訳が、中学校のある国語教科書に載っている。

獵から帰って、「わたし」は並木道を歩いていて、前を駆けていた獵犬が、まだ飛べない小雀が巢から振りおとされて動けずにいるのを見て、忍び足になる。ゆっくり歩み寄った犬の鼻先に、突然つぶてのように親すずめが飛びおりて来て総身の羽をふりみだし、哀れな声をふりしぼって、犬に突進する。やがて親すずめは斃れる。あまりのことに犬もじりじりと身を引く。犬も親雀の力に打たれたと見える。「わたし」は犬を急いで呼びよせ、肅然とした思いでそこを立去る。——あらまし以上の緊張した場景が、ツルゲニエフ一流の美しい描写力で、生き生きと感動的にえがかれて、そのあとに、つぎのようなエピロオグの部分があつて、詩はおわる。

そう、どうぞ笑わないでいただきたい。わたしは、このけなげな小鳥の前に、その愛の発露の前に、肅然としてえりを正したのである。

わたしは心にこう思った——愛は死よりも、死の恐怖よりも強い。それによってのみ、愛によってのみ、生活はささえられ、押し進められるのだ。

この作品を教材としてどう取扱うかということが、わが文芸科で——といっても主に教員資格を取る連中によってだが——学習された。前もってさまざまな計画リポウトが提出され、模擬授業までおこなわれた。この結果、多くの意見が出されて、それはまた単に教材の勉強ということを超えて、文芸作品一般に接するときの出発点とも思われるものであったから、わたしはゼミの時に、あらためて、それを討論のテーマにえらんだ。わたしはこのことを中心に、この小さなリポウトをつづってみたいと思う。

このツルゲニエフの作品では、最後の部分が先ず問題になった。特に「わたしは心にこう思った——」以下は、よくあることだが、写実的な表現を作者の観念がここでしめくくつ

ている大事な、最も大事な部分であるように見える。はたして学生諸君もそう認めて、ここを評価のポイントとしている者も多かったようだ。いや、学生だけではない、おそらく現場の授業でも、ここを生徒に理解させるために、様々の工夫がなされるのではあるまいか。教師のための教授資料書にも、その配慮ははっきり出ている。ツルゲニエフは自然を愛した人道主義者であり、作者の信条がここで強調されたのだと。

だが、果してそうであろうか。この最後の部分は、この作品にとって、なくてはならない結びであろうか。むしろ、なくもがなの、蛇足ではあるまいか、ということが考えられる。たしかに、この部分がなくとも、あるいは作者にとって一番言いたかったかも知れないこの部分がなくとも、それは緊迫した描写の中で、既にいやというほど表現されているのではないか。……だが、そのことはここでそれほど重要なことではない。(翻訳の問題——あるいは原詩では、日本語で読む以上の、象徴的な効果をもったロシア語の美しさ、したがってこの部分の必然性もあるのではなからうか——についてもわたしたちは話しあったが、その内容も今ははぶく。)

日本人の鑑賞力は、とかく無駄をきらひ、含蓄をよるこぶから、問題の最後の部分は、かりに気にしないとしても、そこにかかずらって、かりにこの作品の鑑賞なり理解が、愛についての観念的な論議に発展していったしまったとしたら、それこそ問題なのだ。この作品の与える鮮烈な印象や感動

は、そのために殺され、見失われてしまうにちがいない。……少し皮肉に言えば、おとなでさえ感動する作品なら、中学生の場合、もっと深く、全身的に感動せずにはいけないのである。そしてその感動こそ、真正のおもしろさにはかならず、文芸作品のあたえる純粹経験であり、発見であるのに、おとなはみずから、あるいは子どもにもわざわざ、手垢のついた常識的な概念や解釈を押しつけて、せつかくのおもしろさを台なしにしてしまっている。……

学校だけではない、わたしたちは文学の鑑賞や批評や研究と称して、どんなにか文芸作品をつまらぬ、おもしろくないものにしていくかわからない。また、学校での取扱われただけでなく、小、中学校、あるいは高等学校の国語の教科書に、量的にも決して少なくない文芸作品が、どのように選択され、排列されているかを知れば、よけいその感を深くするだろう。また、試験問題に文芸作品が、どんなに鑑賞的な立場からにせよ、取上げられているのを、誰がおもしろいと思ひ、感動しながら答案を書く受験生がいるだろうか。……

わたしたちはここで、ヴァレリイが、文芸作品、たとえば詩が、教科書で学生の詩的感情をそだてるためのテキストにされたり、暗誦されたり、試験問題に使用されたりすることを、はげしく攻撃していることを思い出す。そのことに触れる前に、日本の社会では「文学」がいかに重い役目を果たしたかを、少し考えてみよう。その前提なしには、ヴァレリ

イを笠に着て非現実論をふりまわすことになりかねない。

日本人の歴史で文芸ほど大きな役割をもつものはない。神代のはじめから、王朝も、サムライの時代も、文芸は知性の絶対供給源であった。日本人の知性は、構造的に、だから文学的、詩的——抒情的知性であった。死ぬときは仏にいのるよりも、辞世のうたをつくった。そしてうたは宗教をこえた。貴族にとって、うたは言わば仕事であったし、サムライも文武両道をたしなみ、目に一丁字もない百姓や町人まで、「文」を解した。彼らは風流を解することで人間的であった。

そうして培われた知性なり人間性は、逆にまた文芸に接するとき、敬虔に、道徳的に、文を「道」として、自己の現実 に密着したものとして、現実そのものとして受取った。庶民のアモラルな諧謔の精神——健康な批評精神も、所詮は処生的であり、本質的には現実への解毒剤としての功利性で発動した。

過去の文芸作品は生きた歴史としての性格をもつにちがいないとしても、そのことが意味する以上に、日本の社会では民族の共通の「言語」であった。それは不当なほど苛酷な重荷を背負われたと言ってもよい。わたしたちは、いわゆる「文学史」のほかに、「文芸」がどのように享受されて来たかという、文芸の効用の歴史を考えることができるが、それはおそらく意外に一樣で、単調な形態をとるかも知れない。

では明治以後、そんなにも長いあいだ、文芸が背負って来た、本来ならば政治や宗教や教育や科学等が当然わけもつべき役割を、漸く輸入された、それぞれの方法や機能に譲りわたして、いわゆる「近代文学」は身軽になったであろうか。むしろ、そうはいかなかった。ある意味で、こんにちといえども、文学は「芸術」であるよりも「思想」であり、なによりも「教育」である、と言えないだろうか。それは、一般的に「文学」の享受のされかたにおいてそうなのであり、単に作品の傾向や、また文学者の意図を超える。

日本の近代の知識人は、伝統的にそうであったのより以上に意識的に、性急に、なんらかの意味で「文学青年」の時代をもつことになる。彼らは青春の一期を、詩的感傷におぼれ、あるいは小説作品から、処生訓的な、自分にとって哲学的と思われるくだりをぬき出して読むことで、共通の言語を学びとった。近代の詩歌や小説は、演劇までをふくめて、日本人の知識や教養の「バイブル」であった。ヨーロッパ人の人間形成に、ほんもののバイブルが作用する意味において、「バイブル」であった。

こんにち、昔にくらべて、青年層がおそろしく読書しなくなったと言われながらも、相ついで出版される文学全集の圧倒的な売行きを見て、「日本人は文学好きである」とだけ考えるのは、あまりに素朴な見かたであると言わねばならない。

明治期の日本人の教養にとって、外国文学をはじめとする文芸作品が、もっとも身近な警世の政治書であったり、自我認識の思想書であったり、社会科学のためのテキストであったりした傾向は、こんにちもそれほどおとろえているとは言えない。

以上の概略の考察は、そのまま、さきにわたしたちが反省した、ツルゲニネフの散文詩の読みかたと結びつかないであろうか。そして、わたしたちがおちいりがちな、真のおもしろさを、純粹経験を、わすれた文学作品の受けとりかたは、かくも長い「文学不在」の伝統を、わたしたちがぬきがたく承けついでいる、ということになるのではあるまいか。しかも、わたしたちは「知識を広め」「教養を高め、教育を積むために」文芸作品を読まなければならない。いや、読まされねばならない。なぜなら、いくらそのことが好ましくない傾向であることを知っていても、まだ「文学」ほどには、「科学」も「宗教」も「思想」も、より普遍的なことばを、思考を、表現を、日本では持つに至っていないのだから。

こんな不幸なことがあるであろうか。文学という少なくとも「芸術」にとつて――。

(さて、わたしは、ポール・ヴァレリーの意見によつて、わたしたちが考えたことのあらまし——というより殆ど結論だけを、ここにかかげることにしよう。)

ヴァレリーが、詩が「世間でよくあるやりかたで」、学校

の教材にされたり、試験問題に使用されたりする「嫌悪すべき慣習」を非難攻撃しているのは、「詩学敍説」(一九三八)の中であるが、むろん、わたしたちは、いわゆるヴァレリー研究が目的ではないから、わたしたちのことばで、彼の意見を受取つたにすぎない。言いかえれば、わたしたちの省察のすぐそばに、たまたま彼のことばがあつたまでであり、以下は、だからわたしたちの、ある「解釈」などではないことをこつとわつておく必要があるだろう。

ヴァレリーは、同じ論文の中で、次のように言っている。「詩の詩たるゆえんは詩の実現にあります。それを離れては、これらの巧みにまとめられた言葉の連りも、説明のつかぬこしらえものにすぎないのであります。」

(河盛好蔵訳)

ここで言っている「詩の実現」ということばの意味を、わたしたちはそれほどむずかしく考えこむ必要はない。むろんそのためには、詩とは何かということが、しっかりと認識されていないければならず、またその場合、ここで言う詩とは、文学一般をさすこととは言うまでもないが、最も単純に考へて、詩とは、詩人の創る言語世界であるから、その言語世界を、本来の姿のままに存在させることが、すなわち「詩の実現」であろう。本来の姿のままに――何物にも邪魔されることなく、詩の、そして文学の、欲するがままに。

詩の欲する本来の姿とは、詩が詩人の属する人生とが現実

の模写や、単なる抽象などではなく、むしろ、本質的にそれら日常的なものへの隸属を拒否した、新しい存在として、言語が、そして言語世界が、そこにあるとするのである。

そして詩人はそれを創るのである。ただ創るのではない。日常的な意味づけや、詩人自身の思想やもろもろの人生観から解放された、自由なことばによって、それ自身で独立もする世界をつくるのである。詩人や作家は、作品以前に「詩人」であり「作家」であるのではない。そうした言語世界をつくるという行為によって、詩人や作家になるのである。その行為こそが詩人や作家の「思想」なのであって、ある思想があって、それが作者に作品を書かせるのではない。作品の偉大さは、その作品に書かれた観念の壮大さや、経験の豊かさや眼のたしかさなどによってきまるのではなく、作者が以上のような意味での虚構の創造行為に、いかに誠実に耐えたか、によって、言いかえれば、その行為の重さによってきまる。

日常的な意味性から自由な虚構としての言語世界の創造———ということとは、しかし社会に背を向けて、いわゆる小さな「別乾坤」にあそぶ、ということではない。また、作者自身からも自由なことばを創る———ということは、自我を放棄してしまふことを意味しない。そう考えるのは表現という「行為」の意味をはきちがえた、無責任な考えである。作者は創るという行為によって社会に向うのであり、またその行為に耐えることによって、自我を放棄するどころか、自我を

発見するのである。

「作品」は享受者（読者）にとっては結果であっても、作者にとってはむしろ常にはじまりであり、永遠に一つの意志である。

誤解をおそれずに言ってしまうと、文学という芸術が、人生とかかりあうのは、人生との関係を拒否することによってはじめて可能なはずのものである。これはあながち逆説を弄するものではなくて、文学のことば（詩や散文の別なく）と記号としての日常のことばとが、違う役割をもち、まぎらわしい別の相互関係を保っていることを考えれば、ごく当然のことであることがわかる。

わたしたちの伝達手段としての日常のことばくらい、あまいなものはない。「青い壺」という、ある事物をさし示すことばは、それがいくら限定されて使われていても、その事物の存在をかえってかくしてしまう。（註1）経験的に命名される「青い壺」は、本質的に功利的な限定でしかなく、もっと多面的で「なにか」であるはずの存在が、そう呼ばれることによって、それはもう伝達者にとっても諒解者にとっても、「青い壺」の外のなものでもなくなってしまうのである。（註2）

そして、さらに重要なことは、「青い壺」と呼び、事物を正確に言いあてたと思う者にとって、そのことばは、そして伝達者の眼は、「青い壺」でしかない現実の事物にまったく

従属している、ということである。

作品におけることばの働きは、だから本質的にそうした功利的、習慣的、一面的な意味づけを拒絶するものであり、さらには、作者の眼——意図や思想からも自由な、存在としてのことばの現前でなければならぬ。竹内勝太郎のことばを借りると、「恰も自然に花の世界があるように、言葉に花の世界がある」のである。(註3) (わたしたちが、さきに文学の行為は自我の放棄ではなくて、自我の発見であると考えたのも、また、文学が新しい意味の創造であるとされるのも、以上のような意味においてであり、だから神話や象徴は、文学の「技法」などではなくて、文学の本来的な性格であることも、おのずがら納得できるであろう。「象徴」や「象徴主義」と呼ばれるとき、それはなにか文学上の技巧であったりあらたまった主張であるかのごとき印象を一般にあたえているのである。)

ある作家が、「あるがままに現実を見る」というとき、彼は二重の意味であやまちを犯している。「あるがままの現実」とは、彼の見た現実であり、おそらく、それは無限の現実や事物の存在性から、彼の眼が剥ぎとった日常的な、そのごく一面にすぎないであろう。そして「見る」というとき、彼の眼はまるごと、その一面的で日常的な対象に隷属するのである。日本の自然主義の作家たちが「他者」を描くどころか、せいぜい彼の見た女しか描かず、「描く」ということ

ばに注意) 結局は彼自身の身边を写すことにおわったのも、彼らに創るといふ行為の根本的な認識が欠如していたからである。彼らは、作品以前に、既に「文士」であった。彼らは、「文士」の眼で対象を見た。

わたしたちは以上のように考えてくるとき、「詩の実現」というヴァレリーのことばを、詩の享受者——読者への彼の警告であると同時に、生産者——詩人への警告をふくむものとして受取ることになる。そうして、そのことはまた、享受者にとって、あらゆる文芸作品に対する評価の、根元的な拠りどころを示してもいるのだと考えてよいのではあるまいか。

ヴァレリーが攻撃しているからといって、わたしたちは、しかし、ツルゲニエフの「すずめ」を教科書から黙殺するわけにはゆくまい。フランスはもちろん、諸外国においても、文芸作品や「詞華集」がテキストとして生徒や児童に与えられ、大学においても文学が「研究」されている事実を、わたしたちは知っている。

問題はその取上げかたであり、研究の方法であろう。その意味において、ヴァレリーの非難は、わたしたちに大きな反省を強いずにおかないだろう。

こんにち、多くの文芸の享受者が、いわば「自然主義」的鑑賞なり、批評から、まだ脱けきらないでいるのは、前にも

言ったように、日本における文芸享受の、はるかな伝統のせいでもあって、文芸を「詩の実現」において、さまざまの桎梏から解放することは、なまやさしいことではない。だが、毒された大人よりも豊かな感受性で、最も素直に感動し、真におもしろいと思ひ、「詩の実現」を経験している子供たちにまで、伝統をおしつけることは、攻撃さるべきことである。せつかくおもしろいものを、おもしろくなくされたのは、子供たちは通俗漫画にうつつをぬかしたくなるのも当然、というほかはない。

たとえばドストエフスキイの作品にしても、思想の書ではなくて、おもしろい文芸作品なのであり、ドストエフスキイにおける「詩の実現」は、「すずめ」に感動する中学生の感受性と不可分のものでは決してないのである。そして、文芸作品を、まるで難解な思想書にしてしまう伝統的な精神の構造と、子供たちから漫画を取上げようとする大人の教育的配慮と、逆に漫画によって「詩の実現」を図ろうとする子供たちの感受性とは、これまた不可分のものではないであろう。

(わたしは、わたしたちが考え、話し合った、「すずめ」の読みかた、具体的な取扱いかた——教材として——について、結論的に報告するつもりでいながら、その余裕を失ってしまったことをことわっておかねばならない。)

(註1) モオリス・ブランシヨ、「文学的虚構の言語」(「半世界」8号、篠沢秀夫訳)参照。||ブランシヨは詩のことばにかぎらず、「簡単きわまる散文で書かれた小説でさえ」一つ一つのことばが、通常のことばとは違う役割りを果していることを、カフカの「城」のことばを例に、具体的に論じている。

(註2) この部分は、E・カッシーラーの「人間」(宮城音弥訳岩波)第九章「芸術」の論旨が理解のたすけになる。その中でカッシーラーは「現実には、我々の科学的抽象によって近づき得るばかりでなく、それによって完全にかむことができるように思われるであろう。しかし、我々が芸術の領域に近接するやいなや、これが、錯覚であることが判明する。なぜならば、本来の様相は無限であり、それらは各瞬間に変ずるからである。」

(註3) 竹内勝太郎「詩論」(弘文堂、昭和十六年刊、「春の犠牲」所収)より。||竹内はマラルメの影響を強く受けた、まだ正当な評価を受けていないすぐれた詩人だが、この詩論にもマラルメないしはフランス・サムボリズムの影響は顕著である。ただ、彼は在来(の)の詩と散文との区別を強く意識しすぎて、ブランシヨなどとはちがひ、散文のことばは意味を背負っているゆえに、詩のことばとはつきりちがうとしている。これは普通おこなわれている意見ではあるが、本質的にはそんなに差別すべき問題ではないと思う。詩と散文との有名な比喩的な比較はいくつかあるが、特にアランの芸術論での比較は、考え直す問題をまだ多くふくんでいる。