

日本近代文学の陥穽：小林秀雄の位置について

田中, 和生 / Tanaka, Kazuo

(出版者 / Publisher)

法政大学国文学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

日本文学誌要 / 日本文学誌要

(巻 / Volume)

78

(開始ページ / Start Page)

2

(終了ページ / End Page)

11

(発行年 / Year)

2008-07

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00010168>

〈論文〉

日本近代文学の陥穽

— 小林秀雄の位置について

—

日本語における、最初の自覚的な文芸評論家である小林秀雄が昭和の初めに登場するまで、随想から論争文を含んだ文学についての評論文は主に作家の書くものだったが、そのなかから最初に近代的な評論文が登場してくるのは、もっぱらその過激な主張によって名高い田山花袋の「露骨なる描写」によってである。

〈近日文壇に技巧と云うことを説く者がある。技巧か、技巧か、自分は既に明治の文壇がいかに尊い犠牲をこのいわゆる技巧なるものに払ったかを嘆息するもの一人で、このいわゆる技巧を蹂躪するに非ざれば、日本の文学はとても完全なる発展を為すことは出来ぬと思う。〉

技巧論者は言う、近時の文壇を見るに、紅露道鵬の諸大家は

田中 和生

既に黙して、後進の徒いたずらに末流文壇に跳躑し、その文体の支離滅裂なる、その文章の粗雑乱暴なる、到底美術者の鑑賞に値いするものにあらずと。なるほどそれはそうかも知れぬ。

紅葉先生時代から比べると、文体の乱暴、文章の粗笨、殆ど驚かざるばかりであるかも知れぬ。けれども自分は質問したい、いわゆるその技巧の盛んであった時代に果して奔放押ゆべからざるとき思想を発見することが出来たか、どうか。(田山花袋「露骨なる描写」)

時期として言えば、坪内逍遙による写実主義の提唱を受けた二葉亭四迷が『浮雲』やツルゲーネフの翻訳によってすでに言文一致体によるリアリズム小説を試みていたが、一八九〇年ごろに文語調の魅力を生かした森鷗外「舞姫」や幸田露伴「五重塔」といった作品が出て、一八九〇年代はむしろ硯友社の尾崎紅葉のような文語と口語を折衷した半リアリズム小説とでも言うべき作品が主流だった。一九〇〇年代に入って永井荷風「地

獄の花」や田山花袋自身の「重石衛門の最後」といった、明らかにヨーロッパの自然主義文学を模倣した作品が書かれたが、まだまだ日本語による有力なリアリズム小説は出現していなかった。そのような状況で一九〇四年の「露骨なる描写」は書かれている。

しかし文章の背後に近代的な意識を感じさせるという意味で言えば、「告白」という制度を日本語に定着した一九〇六年の島崎藤村「破戒」や、恥を暴露するという方向で私小説にいたる日本の自然主義の流れを決定づけた翌年の田山花袋「蒲団」といった小説作品に先がけて、この評論文には書き手が「本當に言いたいことを言っている」という感触がある。おそらくそれは、硯友社の末席に連なっていた田山花袋が前年の尾崎紅葉の死を受けて、言いたいことが言える状況になったということとも関係しているが、なによりまだ駆け出しの作家にすぎなかった田山花袋が「紅露遺鵲」のような「諸大家」の技巧的な作品を「鍛小説」と断じて退け、新しい時代には技巧を手放して「露骨なる描写、大胆なる描写」を心がけなければならないという「言にくいことを言おうとしている」ことが、そのような印象を生み出している。つまり「大胆な」ことを書かなければならないという主張をする文章自体が「大胆な」書き方になっっているのである。

こうして内容が書き方を規定し、書き方が内容と結びあうというのは近代的な文章の特徴であるが、そうして「言にくいことを言おうとする」と「本當に言いたいことを言っている」という印象になるという感触は、そのまま「蒲団」に生かされ

ている。もちろん『蒲団』とは、居候させていた弟子の女学生が去ったあとでその蒲団にすがって泣くという結びの場面が象徴するように、主人公「時雄」が抱え込む葛藤や煩悶や懊悩など口に出しては「言にくいことを言おうとする」緊張感にすらぬかれた作品だった。

文学についての評論文としてならべてみても、一八九三年に近代的個人の内的感覚について語った北村透谷の「内部生命論」、一八九八年に俳句とおなじく写生による短歌の革新を説いた正岡子規の『歌よみに与ふる書』、一九〇一年に道徳や知識に代わる個人のニーチェ主義的な価値観を提示した高山樗牛の「美的生活を論ず」といった、「露骨なる描写」以前に近代的な内容を本格的にあつかった評論文が、いずれも文語調の書き方であることを考えてみれば、その先駆性は明らかである。たとえ「内部の生命」という言い方で「私」という存在を暗示した北村透谷は、近代的なものの条件を浮かびあがらせるために江戸時代の文学を否定的に論じることしかできなかった。文学の重要さに触れた上で、勸善懲惡という理念にしたがっていた江戸文学の担い手について、北村透谷は言う。

（彼等の多くは、卑下なる人情の写実家なり。人間の生命なるものは彼等に於ては、諧謔を逞ふべき目的物たるに過ぎざりしなり、彼等は愛情を描けり、然れども彼等は愛情を尽さざりしなり、彼等の筆に上りたる愛情は肉情的愛情のみなりしなり、肉情よりして恋愛に入るより外には、愛情を説くの道なかりしなり、プラトリーの愛情も、ダンテの愛情も、バイロンの愛情も、彼等には夢想だもすること能わざりしなり。（……）謂

ふ所の勸善懲悪なるものも、斯る者が善なり、斯るものが悪なりと定めて、之に対する勸懲を加へんとしたる者にして、未だ以て真正の勸懲なりと云ふ可からず。真正の勸懲は心の経験の上に立たざるべからず、即ち内部の生命の上に立たざるべからず、故に内部の生命を認めざる勸懲主義は、到底真正の勸懲なりと云ふべからざるなり。(北村透谷「内部生命論」)

婚約者のいる女性をその婚約者から奪い取るという、三角関係に陥った恋愛をつうじて卓越した近代意識を手に入れていた北村透谷にとって、江戸文学の描いた「愛情」が、それをささえる勸善懲悪の物語が、近代的なものではないということだけははっきりしていた。そしてヨーロッパ文学の伝統においてプラトンが、ダンテが、バイロンが描いたような「愛情」こそ近代において日本語で書かれなければならないものであり、それは「内部の生命」の上に存在するはずのものである、というのが北村透谷の主張である。しかしここでは「なにを」描けばいいのかという抽象的な内容だけがわかっていて、「どのよう」に」という具体的な書き方がわかっていないという点で、状況は一八八五年の坪内逍遙『小説神髓』や翌年の二葉亭四迷『小説総論』のころからほとんど変化していない。だから坪内逍遙がすでに勸善懲悪の物語を否定していたのとおなじく、北村透谷はそれが江戸時代の文学のようなものではないという否定的な言い方しかできないのである。

その状況が田山花袋の「露骨なる描写」で変化しているのは、論旨を「露骨なる描写、大胆なる描写」でさえあればいいというふううに受けとれば、内容はむしろ二葉亭四迷の「小説総論」

における「摸写」論より単純化されていると言っているのだが、そこに「どのよう」に書けばいいのかという確信のようなものが感じられるところである。もちろんそれが「言いいにくいことを言おうとする」ように書くことであり、そうして「本当に言いたいことを言っている」という印象をもつ近代的な評論文が生まれる。

〈自分は明治の文壇が久しい間、いわゆる文章、いわゆる技巧なるものに支配せられて、充分なる発達を為す能わざることを甚だ遺憾に思つた一人である。文士がいずれも文章に苦心し、文体に煩悶した結果、果ては篋村調とか、紅葉調とか、露伴調とか、鵬外調とかいう、一種特別な形式に陥り、自ら自己の筆を束縛して、新しき思想を有しながら、しかしその一端をもその筆に上すこと能わず、空しく文章の奴隸と為つて居るもの多いのを見もし、試験も為て、尠なからず遺憾に思つたのである。従つて、この文章の束縛を脱して多少新しい方向に進み、奔放なる思想をも描き得るようになったのを喜ばしくも頼もしくも思つたのである。然るに、今ゆくりなく再び技巧論の処々に起るのを聞いては、自分は黙つては居られない。〉(田山花袋「露骨なる描写」)

全篇に共通するのは、こうして激しく否定の言葉を交えながら畳みかけるように断定していく調子である。しかしその語り口が、書き手が「本当に言いたいことを言っている」ところから来ているというより、一種の仮面であることがわかるのは末尾の「けれどもあまり露骨を振り廻すと、また、技巧論者から粗笨なり、支離滅裂なりなどと言われるから、一先これでやめ

ます」という一文からである。つまり本来の感覚では、「です・ます」という丁寧語をつかって、「紅露遺鷗」のような「諸大家」を含めた読者全体に敬意をはらって書きたいところを、あえて「だ・である」という読者との上下関係のない言文一致体で通しているのである。そこから「言いにくいことを言おう」としている」という印象も生まれる。

すなわち「本当にいいたいこと」があるから「本当にいいたいことを言っている」と読者に思わせられるのではない。実は「言いにくいことを言おう」としている」という書き方が、事後的に「言いにくいこと」を「本当にいいたいこと」だと読者に思わせ、その文章の背後で逡巡する書き手の内面を想像させるのである。

こうしてヨーロッパの近代文学を模倣するところからはじめなければならなかった日本の近代文学において、「露骨なる描写」が書かれるまでの経過に明らかなように、「なにを」描けばいいかという抽象的な内容だけがわかっていて、「どのよう」に「書けばそれを日本語にできるのか」という具体的なやり方がわからないという状況は、それ以前もそれ以後もいくどもくり返されることになる。そして、そのことは同時に「なにを」書けばいいのかという抽象的な内容を論じる評論文の役割を、日本の近代文学において特異なものにしている。おそらくその特異さをもっとよく体现するのが、小林秀雄である。

二

歴史的に言って、いやおうなく近代を受け入れさせられ、近代文学とはなにかという問いを引き受けなければならなかった日本の近代文学は、必然的に文学についての評論文を先行させるかたちで進んできた。その出発をつける『小説神髓』を書いた坪内逍遙は、そうして「世相人情」を客観的に写す小説の必要を説いてから実作『当世書生氣質』に手をつけ、二葉亭四迷はその『小説神髓』の議論を批判的に発展させるかたちで『小説総論』を書き、その上で日本語による最初のリアリズム小説となる『浮雲』に着手した。

また先にも触れたように、日本の自然主義の方向を決定づける『蒲団』を書いた田山花袋は、それに先だって「露骨なる描写」を書いてきた。おなじような関係は、のちに一九二八年の蔵原惟人「プロレタリア・レアリズムへの道」と同年の小林多喜二「一九二八年三月十五日」の組みあわせや、一九三五年に横光利一が主張した「純粹小説論」とそれを受けて書かれた長篇『家族会議』などにも見ることができ、そのいずれにも共通しているのは、評論文がヨーロッパにおける近代文学の理念を翻訳し、実作がそれを具体的な日本語に定着しようとするという関係である。たとえば坪内逍遙はシェイクスピア以来のイギリス文学を漠然と想定し、二葉亭四迷はツルゲーネフの小説とペリンスキーの評論を手がかりにし、田山花袋はモーパッサン、ゾラ、イブセン、ドストエフスキーなどをざっくばら

に援用した。もちろん蔵原惟人はマルクス主義芸術論を、横光利一はアンドレ・ジツドの創作を参照しており、次第に規範となる理念は同時代のものに近づいていくが、いずれにせよそのような関係のなかで文学作品が書かれ、近代の日本語がかたちづくられてきたことは間違いない。

たとえばそのことは、詩の言葉の変化からも跡づけることができる。口語自由詩のはじまりを、一般的にそう言われる川路柳虹や相馬御風の試みではなく、一九一〇年の高村光太郎の作品に見る瀬尾育生は、それが出現するまでの日本語の変化を次のように説明している。

〔日本語のなかでヨーロッパはおよそ次のような段階を経てきた。第一にヨーロッパは「翻訳」であった。和漢混合の振動体であった日本語のなかにとりあえずヨーロッパを導きいれるためのいくつかの試み。次にヨーロッパは「異国趣味」であった。それは異物であるままで日本語の内部の風物となつていく。この段階では日本語自体がそのなかに錯綜した極性を含み、言語自体が内面化し、情象・情調・イメージと化している。そして第三に理論とイデオロギーのヨーロッパがやつてくる。日本語のなかにヨーロッパをひきいれようとする動きは逆転してヨーロッパが文学の日本語を形成するための規範であることになる。口語自由詩はとりもなおさず、この第三の段階を可能にするための前提をつくりだすことになった。〕(瀬尾育生「ボラリザシオン」、『われわれ自身である寓意』所収)

詩の言葉が生まれるためには言語の極性と極性のあいだの「振動」が必要であり、その「振動」が、たとえば一九〇〇年

代に出現した薄田泣菫や浦原有明の作品のような卓越した象徴詩をささえていた漢文脈と和文脈の異質さのあいだではなく、ヨーロッパをよく知る者の視線によつて見出されるアジア的な日本とヨーロッパの異質さのあいだに移動するときに口語自由詩が出現する、という瀬尾育生の指摘はあざやかだ。そしてその口語自由詩の出現を意味するのが、アメリカ合衆国とイギリスとフランスにそれぞれ約一年ずつ滞在して、一九〇九年に帰国した高村光太郎が翌年に書いた「根付の国」であり、そこではアジア的な日本人である自分たちの姿がヨーロッパ的な明晰な視線で見わたされ、その自らを見る視線と自らの姿の異質さが「振動」としての詩の言葉を生み出している。

〔頬骨が出て、唇が厚くて、眼が三角で、名人三五郎の彫つた根付の様な顔をして

魂をぬかれた様にぼかんとして

自分を知らない、こせこせした

命のやすい

見栄坊な

小さく固まつて、納まり返つた

猿の様な、狐の様な、ももんがあの様な、だぼはぜの様な、

麦魚の様な、鬼瓦の様な、茶碗のかげらの様な日本人〕(高

村光太郎「根付の国」)

この口語自由詩の出現によつて「理念とイデオロギーのヨーロッパ」が流入する回路が生まれ、一九二〇年代以降さまざま理念とイデオロギーに拠つたモダンイズム詩が書かれるようになり、やがてそれがある種の必然として戦争詩に飲みこまれて

いった、というのが瀬尾育生『戦争詩論』の議論だが、そうして「ヨーロッパが文学の日本語を形成するための規範」となっていくなかで、日本語による文学作品が意識的にせよ無意識的にせよ、どこかでヨーロッパと同等のものになるということを目指すようになるのは当然だろう。とりわけ現実の再現としての側面をもつリアリズム小説において、ヨーロッパの近代文学を規範としていく過程はそのまま現実の日本がヨーロッパと同等の国家に近づいていくとする時代に重なっており、そこにはまがりなりにも日本語で「真実らしい」ものが描けるようになったという意識と描かれるべき現実とヨーロッパとそれほど変わらない部分が出てきたという感覚が、きわめて緊密に結びついて現われることになる。

その「真実らしい」ものが描けるようになったという感触は、たとえば小説では志賀直哉が一九一七年の短篇「城の崎にて」を書くあたりから一九二一年に長篇『暗夜行路』の前編を刊行するぐらいまでに出てくるし、短歌では斎藤茂吉の一九一三年の歌集『赤光』と一九二一年の歌集『あらたま』の出現によって明らかなものになる。つまり日本語による近代文学では、一九二〇年前後に写実的なりアリズムの言葉が完成したと言えるのだが、同時代に志賀直哉や斎藤茂吉を読み、いちはやくそうした意識をもつようになっていた芥川龍之介は、一九二〇年に象徴的な短篇「舞踏会」を書いている。

『西洋の女の方はほんとうに御美しゅうございますこと。』
海軍将校はこの言葉を聞くと、思いのほか真面目に首を振った。

「日本の女の方も美しいです。殊にあなたなぞは——」
「そんな事はございませんわ。」

「いえ、御世辞ではありません。そのまますぐに巴里の舞踏会へも出られます。そうしたら皆が驚くでしょう。ワットオの絵の中の御姫様のようですから。」

明子はワットオを知らなかった。だから海軍将校の言葉が呼び起こした、美しい過去の幻も——仄暗い森の噴水と濁れて行く薔薇との幻も、一瞬の後には名残なく消え失せてしまわなければならなかった。が、人一倍感じの鋭い彼女は、アイスクリームの匙を動かしながら、わずかにもう一つ残っている話題に絶る事を忘れなかった。

「私も巴里の舞踏会へ参つて見とうございますわ。」

「いえ、巴里の舞踏会も全くこれと同じ事です。」

海軍将校はこう云いながら、二人の食卓を繞っている人波と菊の花を見廻したが、たちまち皮肉な微笑の波が瞳の底に動いたと思うと、アイスクリームの匙を止めて、

「巴里ばかりではありません。舞踏会はどこでも同じ事です。」と半ば独り語のようにつけ加えた。(芥川龍之介「舞踏会」)

作品はフランスの海軍将校で小説家でもあったピエール・ロチが、近代化がはじまったばかりの一九八六年に日本を訪れて書いた、小説「お菊さん」や紀行『秋の日本』を下敷きにしており、とくに一九八九年刊行の『秋の日本』におさめられた「江戸の舞踏会」を意識している。なぜならそれは、ロチ自身も招待された一九八六年十一月に鹿鳴館で行われた舞踏会について、

「ところで、ロク・メイカンそのものは美しいものではない。ヨーロッパ風の建築で、出来立てで、真っ白で、真新しく、いやはや、われわれの国のどこの温泉町の娯楽場^{カゾ}に似ている。で実際のところ、ここはなにもエドとは限らず、どこでもいいのだと思いかねない」「わたしはあの衣装、あの物腰、あの儀礼、あの舞踏が、皇室の命令によって、おそらく心にもなく速成的に教えこまれたものであろうと想像するときさえ、彼らがあつたくすばらしい真似手であることを思う」（村上菊一郎・吉水清訳）と書いて、ヨーロッパ自身であるフランス人の視線からヨーロッパであらうとがいている日本の模倣性と後進性を、残酷なまでに指摘した文章だつたからである。

ところが一九二〇年の芥川龍之介は、ジュリアン・ピオという本名でピエール・ロチ自身を登場させているその舞踏会を、「海軍将校」が「明子」の美しさを賞賛する言葉に示されるようにヨーロッパと同等のものとして描き、あまつさえその同等さを実感したヨーロッパ自身と云つていい「海軍将校」に「明子」とバルコニーで花火を見ながら「私は花火の事を考えていたのです。我々の生^{ウイ}のような花火の事を。」と口に出させ、日本語で生のはかなさを発見させるように書く。ここに現われた、日本語によってヨーロッパ的なものを正確に記述できるという自負の意識が、どれほど高いものであるかということはその書き方に明らかだろう。それはつまり日本語自体がヨーロッパ的だということであり、近代的な現実をありありと再現できるよになつたということにほかならないが、実際この端正な作品の読後感はその自負に値する。そういう意味で、芥川龍之介の

「舞踏会」は日本における近代文学の完成を象徴している。

けれどもその「完成」は、実は高村光太郎の「根付の国」やピエール・ロチの作品が身も蓋もなく示すアジア的な日本とヨーロッパの異質さを、志賀直哉や斎藤茂吉が達成した写実的な言葉の感触で否定することによつてもたらされており、だからその構図をささえている規範としてのヨーロッパという視線とその視線によつて明らかにされる模倣性と後進性で特徴づけられる日本の現実という出発点を見失うとき、日本の近代文学は自らを規範としてのヨーロッパそのものと錯覚するという「陥穽」に落ち込んでいくのを避けられなかった。たとえば島崎藤村と田山花袋による自然主義から白樺派の志賀直哉という作品の流れは、リアリズム的な言葉を手に入れた作家が自らの身辺について書く「私小説」を可能にしたが、それはあらかじめ近代化された視線で模倣性も後進性も気にする必要のない現実、そこにリアリズム小説を書く作家がいるという意味では充分に近代化されていると言つてもいい日本の現実を眺めることであり、そこから日本語による「私小説」が純粹「近代」的な作品の実現だという評価も出てくる。

もちろんそのような評価をしたのもまた、日本の近代文学において特異な役割を果たしつづけてきた、文学についての評論文だった。

三

へそうして、そういう眼で見ると、現在日本の殆んど凡ゆる

作家は、各々「私小説」を書いている。島崎さんの岸本物など、殊に「新生」などはその好適例である。田山さんの「残雪」なども、確にそうに違いない。純客観的作家と長く見られて来た、徳田さんの「微」や「爛れ」も「私小説」と見られない事はない。この人の近作でも、「棺桶」などは明に私小説である。同じく正宗さんの、いわゆる「入江物」の作者が明に現われている。近松秋江氏などは、いうまでもなき「私小説」家である。その他の、中堅作家に、例を取れば限りはない。中には葛西善藏君の如く、終始「私小説」に一貫している人すらある。

そうして、私はそれらの「私小説」を、人一倍愛読するのみか、どうしても小説の本道だと考える。(久米正雄『私』小説と『心境』小説)

これは「舞踏会」が書かれてから五年後、芥川龍之介や菊池寛らと第四次「新思潮」を創刊したこともある小説家の久米正雄が、「心境小説」という言い方で「私」について書かれた「私小説」を論じ、それこそが「小説の本道」だと主張して大正時代末期の文壇に議論を巻き起こした、一九二五年の評論文である。ここにおいて、日本語による近代文学がその黎明期から採用しつづけてきた、ヨーロッパの近代文学を規範とするという価値観は完全に転倒されている。おそらく日本語が日本語である以上、そこからヨーロッパ的なものとの異質さが完全に消えてしまうことはないはずだが、本来「日本的」と見なされなければならぬその異質さが、ここではより「ヨーロッパ的」な

ものだと考えられている。だから久米正雄は「他」を描いて、あくまで「自」をその中に行きわたらせる。——そういう偉い作家も、あるいは古今東西の一、二の天才には、あるであろう。(トルストイ、ドストイェフスキイ、それから更にその代表的な作家として、フローベル)が、それとて他人に仮託したその瞬間に、私は何だか芸術として、一種の間接感が伴い、技巧というか凝り方というか、一種の都合のいい虚構感が伴って、読み物としては優つても、結局信用が置けない。そういう意味から、私はこの頃或る講演会で、こういう暴言をすら吐いた。トルストイの『戦争と平和』も、ドストイェフスキイの『罪と罰』もフローベルの『ボブリイ夫人』も、高級は高級だが、結局、偉大なる通俗小説に過ぎないと。結局、作り物であり、読み物である」(同前)とまで言う。

けれどもそれは、逆に言えばより「近代文学」的なものが規範となるという考え方によって「理念とイデオロギー」としての「ヨーロッパ」が徹底的に内面化されているということであり、たまたまその「理念とイデオロギー」が日本語の「日本的」なものなかに発見されているにすぎない。そこでは一貫して「ヨーロッパの近代文学」という抽象的な内容が、あらかじめこれから具体的に書かれるべき作品の答えになっている。実際、久米正雄はこの評論を書いたあと意識的に「心境小説」を書いていくことになるが、それもまた評論文が「ヨーロッパの近代文学」の理念を「翻訳」し、実作がそれを日本語に定着しようとするという、日本の近代文学でくり返されてきた関係だった。そのような役割を果たしてきた日本語における文学について

の評論文を、「文芸評論」という実作に変えてしまった小林秀雄が登場してくるのは、そうした関係がくり返されている一九二九年のことである。プロレタリア文学全盛の風潮のなかで、雑誌「改造」の懸賞論文の二等当選作として「様々なる意匠」が発表される。

「吾々にとって幸福な事か不幸な事か知らないが、世に一つとして簡単に片付く問題はない。遠い昔、人間が意識と共に与えられた言葉という吾々の思索の唯一の武器は、依然として昔乍らの魔術を止めない。劣悪を指駭しない如何なる崇高な言葉もなく、崇高を指駭しない如何なる劣悪な言葉もない。而も、若し言葉がその人心眩惑の魔術を捨てたら恐らく影に過ぎまい。

私は、ここで問題を提出したり解決したり仕様とは思わぬ。私はただ世の騒然たる文芸批評家等が、騒然と行動する必要の為に見ぬ振りをした種々な事実を拾い上げ度いと思う。私はただ、彼等が何故にあらゆる意匠を凝らして登場しなければならぬかを、少々不審に思う許りである。私には常に舞台より楽屋の方が面白い。この様な私にも、やつぱり軍略は必要だとするなら、「搦手から」、これが私には最も人性論的法則に適った軍略に見えるのだ。」（小林秀雄「様々なる意匠」）

これはその冒頭であるが、二十世紀後半のテクスト論以降の文学観を通過した現在の視点から見ても、文学の問題が言葉の問題として考えられているのが注目に値する。そしてそのことと関係しているが、この文学についての評論文をこれまで日本の近代文学で書かれてきたものなかで異質にしているのは、それが「問題を提出したり解決したり仕様」としていないことである。

ある。

なぜなら小林秀雄の「文芸評論」が出現するまで、日本語による評論文は「問題を提出したり解決したり仕様」とするものだった。さらに言えば、日本の近代文学におけるあらゆる作品は、ヨーロッパの近代文学にその答えがある「文学とはなにか」という問いに答えるために書かれてきた。そういう書き方をしているという点で、坪内逍遙も二葉亭四迷も森鷗外も夏目漱石も高村光太郎も萩原朔太郎も永井荷風も芥川龍之介もその例外ではない。けれども小林秀雄の「文芸評論」において、日本語による文学作品としては初めて、答えない問いが引き受けられることになった。つづけて小林秀雄は言う。

「文学の世界に詩人が棲み、小説家が棲んでいる様に、文芸批評家というものが棲んでいる。詩人にとっては詩を創る事が希いであり、小説家にとっては小説を創る事が希いである。では、文芸批評家にとっては文芸批評を書く事が希いであるか？ 恐らくこの事実は多くの逆説を孕んでいる。」（同前）

しばしば引用される箇所であるが、重要なのはいま書かれつつある「文芸評論」のなかで「文芸評論とはなにか」という問いが書きつけられていることである。それまでの近代以降の日本では「詩」も「小説」も、もちろん「文学についての評論文」も、そのような書かれ方をしたことはなかった。なぜなら「詩」でも「小説」でも、それがなにかという問いの答えがヨーロッパの近代文学にあるというのは自明のことであり、「文学についての評論文」ではそもそもそのような問いが立てられたことがなかったからである。

けれども、もともと近代以降のヨーロッパでは、すぐれた「詩」や「小説」は「詩とはなにか」、「小説とはなにか」という問いに新しく答えるようにして書かれてきたのであり、文学作品が書かれるとは本来そのようなことである。

だとすれば、「文芸評論とはなにか」という問いに答えるようにして「文芸評論」を書いている小林秀雄は、言葉の真の意味における「近代文学」を実現していると言える。それが文学についての評論文という、一般的に創作とは見なされない文章によって達成されたところに日本の近代文学の特異さがあり、またそうして「詩」や「小説」に先がけて「文芸評論」によって「近代文学」であることを意味する日本語が書かれたことは、評論文が先に答えを出してから実作が試みられるという、近代以降の日本における文学作品の関係を变えることがなかった。だから一九三〇年代以降の日本語は、「私小説」に象徴されるヨーロッパとは異なる「日本的」なものを、より「ヨーロッパ的」なものと考えて錯覚を深めていくことになる。

そしてその延長線上にある一九四五年度の敗戦のち、日本語はもう一度「戦後文学」という名前の近代文学を試みなければならぬが、そこでもまた文芸評論は特異な役割を果たさざらう。

(了)

(たなか かずお・文学部専任講師)