

日本のモダニズム文芸史を書き換える

国際日本文化研究センター教授 鈴木貞美

1、モダニズムと、その受容史の研究方法

モントリオール美術館が1995年に行った企画展『失楽園—ヨーロッパの象徴主義』(The Exhibition Lost Paradise: Symbolist Europe, Montreal Museum of Fine Arts)は狭い意味の象徴主義に限らず、それが表現主義(expressionism)などアーリイ・モダニズム(early modernism)¹へ連続する流れをとらえる大規模な試みだった。フランスの美術では象徴主義の巨匠、ギュスターヴ・モロー(Gustave Moreau,1826-98)の絵画で、主題(subject)の輪郭がぼやけてアンフォルメル(informel)に移ってゆくことが愛好家には知られている。抽象絵画(Abstract)に向かう衝動は一九世紀末にはじまっていた。また、その弟子たちの何人かはアーリイ・モダニズムの先陣を切る野獣派(fauvist)の主要メンバーになった。

ところで、フランス象徴主義詩を代表するステファヌ・マラルメ(Stéphane Mallarmé, 1842-98)が「神話学」(Les Diex antique, 1880)のなかでヒンドゥー(Hindous)の神話をも探り、「インドのコント」(Contes Indiens, 1893?)を残したことと、モローのインド趣味(Indianisme)は無縁なのだろうか。またモローは日本趣味(Japonisme)をも持ちあわせていたが、印象派の画家たちに続き、フランス世紀末の装飾画風で知られるナビ派に属した時期のピエール・ボナール(Pierre Bonnard, 1867-1947)も徳川時代の浮世絵版画に関心を抱いて

¹ 美術と建築における「モダニズム」(modernism)は伝統的な様式や価値を受け入れることを拒絶するところに出発する運動を呼ぶ。美術史で①1860年代にはじまる印象派(impressionisme)から1880年代にジョルジュ・スーラ(Georges Seurat, 1859-91)が宣言した色彩分割法を中心とする「新印象派」(néo-impressionism)、象徴主義(symbolisme)、19世紀末から20世紀初頭にかけてのアール・ヌーボー(art nouveau)などへかけての動きから呼ぶ場合と、②20世紀初頭にはじまる野獣派(fauve, fauvisme, 1905-)、表現主義(1905-)、立体派(cubisme, 1907-)、未来派(futurismo, 1909-)、構成主義(constructivism, 1912-)、ヴォルティシズム(vorticism, 1914-、渦派)などから、抽象芸術(Abstract art)が生まれる過程から呼ぶ場合、③第一次大戦中にダダ(dada, 1916-)、戦後にシュルレアリスム(surrealisme, 1924-)へ展開した流れを呼ぶ場合がある。20世紀前中期のそれは、しばしば前衛芸術、アヴァンギャルド(avantgarde)とも称され、20世紀前期のそれを「アーリイ・モダニズム」、第1次世界大戦以降、1920年代、30年代に盛んになり、1960年代へと展開し、今日では商業広告や生活用品のデザインにまで浸透している現代芸術を「モダニズム」と呼ぶ用語法が比較的安定して流通している。文芸ではイギリス詩におけるイマジズム(imagism)や、詩人、ギヨーム・アポリネール(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)が名づけたフランスのエスピリ・ヌーボー(esprit nouveau)の運動などをあげるのが通例である。なお「後期印象派」(post-impressionism)は、イギリスの批評家ロジャー・フライ(Roger Eliot Fry, 1866-1934)が1910~11年にロンドンで開催した「マネと後期印象派」展に由来する名で、主にポール・セザンヌ(Paul Cézanne, 1839-1906)、ポール・ゴーギャン(Paul Gauguin, 1848-1903)、ヴァンサン・ファン・ゴッホ(Vincent van Gogh, 1853-90)を呼ぶ。セザンヌは印象派のなかで制作していたが、ゴーギャンらが20世紀に入ってから特別に称揚したことによっている。アンリ・マティス(Henri Matisse, 1869-1954)らをふくめて呼ぶ場合や、「新印象派」以降、ナビ派などを総称する場合もあり、安定していない。なお最近、「ポスト・モダニズム」(post-modernism)との関係を論じる上で「後期モダニズム」"late-modernism"という語が用いられることがあるが、第1次世界大戦以降を呼ぶ場合と第2次大戦以降を呼ぶ場合があるようだ。

いた。そして、彼が1891年、「庭の女たち」(Femmes aux Jardin, オルセー美術館蔵)と題して独立展(Salon des Independent)に出品した四枚の衝立【ついたて】は「日本の屏風【びようぶ】にヒントを得たが、一枚ずつ切り離した」と自ら明かしている。東洋の「生活芸術」の様式が、動かしがたいタブローの規範にしたがって「翻訳」されたというべきだろうか。

浮世絵版画、とりわけ葛飾北斎【かつしかほくさい】(1760-1849)のそれを賛美するフランス印象主義の日本美術観に対して、ウィリアム・アンダーソン『日本の絵画』(William Anderson, *Pictorial Art in Japan*, 1886)やアーネスト・フェノロサ(Earnest Francisco Fenollosa, 1853-1908)の「ルイ・ゴンス『日本美術』の絵画の章を評す」(Revue of the Chapter on Painting in L'Art japonais by Louis Gonse, Japan Weekly Mail, July 12, 1884)は、室町時代の禅絵画にこそ「日本美術」の精髓があると説いていた。稻賀繁美【いながしげみ】「日本美術像の変遷—印象主義日本觀から『東洋美学』論争まで」(2001)が、それを指摘している²。もしかしたら、彼らは英語圏から日本に移住する以前、たとえば屏風絵や陶磁器を通して「中国美術」の精髓は山水画にあるという先入観をもっていたかもしれない。

その彼らの刺戟を受け、そしてヘーゲル『美学講義』(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 残後1835)の信奉者だったフェノロサとともに仏像などの発掘調査に携【たずさ】わった岡倉天心【おかぐらてんしん】(1862-1913)は、横山大観【よこやまたいかん】(1868-1958)、狩野芳崖【かのうほうがい】(1828-88)、橋本雅邦【はしもとがほう】(1835-1908)らと新しい日本美術運動を起こした。また、ヘーゲル美学の三段階論——象徴的あるいは東方的、古典的、ロマン的ないしはキリスト教的³——を転用し⁴、*The Ideals of the East with Special Reference to the Art of Japan* (London, John Murray, 1903、東洋の理想—日本美術を中心として)で、雪舟【せつしゅう】(1420-1506)ら室町時代の禅僧たちの絵を「東洋的ロマン主義」(Asian Romanticism)と呼び、日本ないしは東洋美術の精髓を示す〈真の近代藝術〉⁵と論じた。これは西欧理論の「適用」だろうか、それとも「翻訳」、あるいは巧みな「スリカエ」だろうか。

² 稲賀繁美「日本美術像の変遷—印象主義日本觀から『東洋美学』論争まで」『環』、2001年夏号、pp. 201~202。

³ ヘーゲル『美学講義』序論「展望」。

⁴ 武藤三千夫「天心の憂愁—その美意識の無名性」(神林恒道編『日本の芸術論—伝統と近代』、ミネルヴァ書房、2000)は、一八九一年に東京美術学校に購入されたイギリスのヘーゲリヤン、バーナード・ボーザンケト(Bernard Bosanquet, 1848-1923)による英訳『美学講義』(1886年版、東京芸術大学付属図書館蔵)に、特徴ある筆跡の鉛筆による訳語の書き入れが遺されており、時期は特定できないものの、岡倉天心が直接、これを読んだ可能性を示唆している(p. 226)。この英訳版がハルトマン、ロッチエ(Rudolph Hermann Lotze, 1817-81)のドイツ語版美学書とともに、このころ東京の書店で見かけられたことは『早稻田文学』1892年10月号「文界彙報」18頁に紹介がある。

⁵ 『岡倉天心全集1』、平凡社、1980、p. 84

稻賀繁美の先の論考は、1900年のウィーン日本画展をきっかけに、ドイツの分離派(Sezession)運動のなかで、鑑賞者の想像力に訴え、「気分(Stimmung)を目覚めさせる」画法が論じられるようになったということも紹介している⁶。日本の浮世絵版画がドイツ感情移入美学に「気分情調」論が抬頭することに一定の役割を果たしたことの指摘である⁷。

これらのことから、ヨーロッパにおける象徴主義からアーリイ・モダニズムへの展開のうちにも様ざまな日本ないしは東洋美術の影が点滅していること、日本においては西欧美学の受容が「伝統」美術に対する新しい評価をつくりだしたこと、このふたつの事象が交差しながら展開した構図が浮かびあがってくる。芸術上の「モダニズム」をどのように定義するにせよ、少なくとも美術および美学(芸術論)と文芸のあいだに橋をかけ、ヨーロッパやアメリカとアジアないしは日本とのあいだで刺戟が交換された軌跡を探ることが課題となる。なお音楽など他分野と関連させる考察は、いま、ここでは行うことはできない。

日本ではモダニズムは長いあいだ軽視されてきた⁸。が、1980年代前期に南博【みなみひろし】ら社会学者が、関東大震災後のアメリカニズムの浸透を批判する左翼系の評論を手がかりに、大衆社会現象の解明に着手し⁹、震災後の文化に新展開が起こったということに研究者の関心を向けた。

日本における芸術上のモダニズムが1923年の関東大震災後に本格化することは動かしがたい。ヨーロッパ、とりわけドイツ前衛芸術の息吹を携えて帰国した村山知義【むらやまとよし】(1901-77)が美術と演劇の活動を開始したこと、文芸においては翌1924年10月、片岡鉄兵【かたおかてっぺい】(1894-1944)、川端康成【かわばたやすなり】(1899-1972)、横光利一【よこみつりいち】(1898-1947)らが『文芸時代』を創刊し、その巻頭を飾った横光利一の小説「頭ならびに腹」の隠喻を多用した描写に当時第一線で活躍していた文芸批評家、千葉亀雄【ちばかめお】(1878-1935)が「新感覚」と名づけ、注目を集めたことが指標となる。

そこで、1980年代初頭の一時期、文芸研究者の間では横光利一「覚書八」(初出不詳、所収『覚書』1935)に〈今から考えてみると、大正十二年の関東の大震災は日本の国民にとっては、世界の大戦と匹敵したほどの大きな影響を与えてゐる〉¹⁰と述べられていることが注目され、このアナロジーが時代区分のよりどころとされた。しかし、今日では、この

⁶ 稲賀繁美「日本美術像の変遷—印象主義日本觀から『東洋美学』論争まで」、前掲、p.202。

⁷ 「気分情調」はヘーゲル『美学講義』第一部第一編第一章第三節「自然美」のキイ・コンセプト。

⁸ その根本は、1932年のコミニテルン・テーゼと日本共産党系経済学者による「日本資本主義発達史講座」が戦前期日本の状況を(半)封建制と規定した歴史観が、戦後も支配的であったことによる。

⁹ 南博編『日本モダニズムの研究—思想・生活・文化』、ブレーン出版、1982。同『日本モダニズム—エロ・グロ・ナンセンス』現代のエスプリNo.188、至文堂、1983。

¹⁰ 『横光利一全集』第六巻、河出書房新社、1982、225頁。

ような認識は転換されている。

海野弘【うんのひろし】『モダン都市東京——一九二〇年代』(1983)が震災後の転換説を否定し、1920年代の都市光景の描写と大衆文化現象を世界的同時性の観点から論じたことをきっかけにして解明が進んだ。その後、1986年にパリで開かれた”Japon des Avant-gardes”展は「1910～1970」、シドニー大学のジョン・クラーク(John Clark)と神奈川近代美術館の水沢勉【みずさわつとむ】が企画した「モボ・モガ展」(1998)は「1910～1935」という区分を採用した。その間には五十鈴利和『大正期新興美術運動の研究』(1995)などの仕事があった。

だが、日本の文芸研究に、これら美術史研究の傾向に見あうような動きは顕著になっていない。鈴木貞美はアンソロジー・シリーズ「モダン都市文学」全10巻(海野弘、川本三郎との共編)の最終巻『都市の詩集』(1991)に1910年代の都市のスペクタクルを描いた詩をいくつか収録して以来、日露戦争を契機として開花する「大正生命主義」(後述する)と関連させて、この問題を取り組んできた。第一次大戦がヨーロッパに近代文明の危機をもたらしたことに、かなりの程度、相当する事態は、日本の場合、焦土こそ経験しなかったものの、日露戦争(1904-05)による大量の兵士たちの肉体の破損(戦病死傷者23万人)、戦後、大工場制と重化学工業化に向かう産業構造の急激でドラスティックな変化、それに伴う都市の膨張などによって引き起こされていた。その弊害を克服しようとする意志も様ざまに興り、それを根として立ちあがる芸術及び芸術論は、ヨーロッパ19世紀後半から20世紀同時代の動向を敏感に受けとめながら、独自の展開を示すものとなった。

芸術及び芸術論の受容史は同時に文化翻訳の問題であり、それは端的に翻訳語彙に現れる。ある西欧語に相当する概念を持つ語が、伝統観念のなかから、そのリセプター(receptor)として選ばれ、また造語されるが、既成の概念編成(conceptual system)とそれを支える価値観のちがいにより、その間にはバイアスやズレが生じる。それらがしだいに訂正されてゆく場合もあるが、一般に教育や出版など制度として定着したものは組み替えが容易でない。そのことは「芸術」に関連する諸概念についても変わらない¹¹。

本稿では日本近現代文芸史に新たな歴史的な見渡しを拓【ひら】くことを目的とし、文芸と美術、芸術論のあいだに橋をかけながら、ヨーロッパ象徴主義からアーリイ・モダニズムにかけての芸術すなわち広義のモダニズム受容史と「伝統芸術」の評価史とを関連づけて考察する方法を提起する。日本における広義のモダニズム受容史を、概念編成と芸術理

¹¹ 鈴木貞美「『芸術』概念の形成、象徴美学の誕生——『わび、さび、幽玄』前史」、鈴木貞美・岩井茂樹共編『わび、さび、幽玄——この「日本的なるもの」』、水声社、2006予定)を参照されたい。

念の変容、及び実作の諸相においてスケッチし、それが古典再評価に顕著に現れた例として松尾芭蕉【まつおばしよう】の俳諧についてのそれをとりあげ、最後に『文芸時代』の「新感覚派宣言」を検討して、日本におけるモダニズムの広義から狭義への連続性と、その間の断絶を提示し、もって、この方法の有効性を明らかにしたい。

2、モダニズム受容の諸相—概念編成、芸術理念、作品

2-1 概念編成の成立 19世紀後半の日本ではヨーロッパ近代の人文学(the humanities)の概念編成にならいながら、広義の「文学」(大学の文学部の「文学」)の編成が模索されたが、20世紀の転換期は、一見、西欧近代的な編成が定着する時期にあたる。端的には1910年前後に「美術」の語が絵画、彫刻(を中心とする)分野に限定され¹²、「文学」(狭義のそれ)ないしは「文芸」の語が詩、小説、戯曲を中心とする言語芸術作品(とその研究)を指す語として知識人のあいだに定着する。1890年に創始された日本の「人文学史」型の「日本文学史」とは異なる(「漢文」を排除した、文芸思潮中心の)言語芸術史が編みはじめられるのも、このころである¹³。

なお日本の「人文学」の顕著な特徴はキリスト教神学-対-人間の学としての人文学という概念編成ではなく、ヨーロッパ諸国のナショナリズムにならって日本の国民性の根幹に神道を想定し、宗教(学)を人文学の内部に抱え込んだことにある。そして美術史も言語芸術史も宗教(神道、仏教)に付随した造形及び言語作品を、それとして区別する習慣をもたない¹⁴。そして、明治期後半の芸術論における宗教性や精神性を強調する論調にはエマソン(Ralph Waldo Emerson, 1803-82)の超越論的スピリチュアリズム、ヘーゲル『美学講義』、及びショーペンハウアー(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)やシェリング(Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, 1775-1854)の無意識理論を組みこんだハルトマン(Karl Robert Eduard von Hartmann, 1842-1906)の芸術論すなわち美学受容が関与している。それぞれの代表的な受容者ないしは翻訳者としては北村透谷【きたむらとうこく】(1868-94)、フェノロサ及び岡倉天心、森鷗外【もりおうがい】(1862-1922)をあげることができる。

稻賀繁美は別の論考で、1900年のパリ万国博覧会に向けて刊行された公的な『日本美術史』(*L'histoire de l'art du Japonais*)では、ヨーロッパで形づくられていた近世民衆芸術を

¹² 注(8)と同じ。

¹³ 鈴木貞美『日本の「文学」概念』(作品社、1998)第VII章を参照されたい。

¹⁴ これは明治政府が「国家神道」は民族の祖先崇拜であり、「宗教ではない」と規定したことにも、またヨーロッパ近代のロマン主義芸術がキリスト教にとって異教とする宗教的題材を好んでとりあげたことにも関連するが、ドイツのプロテスタント神学の影響を受けた新渡戸稻造『武士道』(英文、*Bushido, the soul of Japan; an exposition of Japanese thought*, 1899、櫻井鷗村訳、1908)、筧克彦『古神道大義』(1912)など、神道を民族宗教とする論調をも生んでゆく。

中心にする日本美術像の転換が図られ、古代の仏像に力点を置く美術史観が押し出されたことを指摘している¹⁵。その編纂の中心メンバーだった岡倉天心はフェノロサとともに、ヘーゲル『美学講義』によるなら「象徴的ないしは東方的芸術」に属するはずの奈良朝期の仏像を、ヘーゲルが精神と物質の形態とのあいだにバランスのとれた「古典芸術」とするギリシア・ローマの彫刻に相当するものと見立てていた¹⁶。

ただし、1890年にアメリカへ帰った後のフェノロサは中国宋代を古典ないしは古典復興期にアナロジーしている¹⁷のに対して、岡倉天心『東洋の理想』は唐代に「古典」をあて、宋代及び室町時代の山水画を「真の近代芸術」としていた。ヘーゲル美学の「翻訳」ゲームにおけるフェノロサと天心の。この食いちがいは、西欧美学の受容と東洋ないしは日本の古典評価との関連にわれわれの考察を誘う。文芸については、どうだろうか。

2-2 芸術理念 明治前中期には創造性と想像性に価値を置くロマンティシズムの理念と市民社会の現実を描くリアリズムの方法が受容されたが、そのリセプターとして漢詩文の事実性尊重の精神や「国学」思想が働き、実感と実景を描くことを尊重する理念が浮上していたが¹⁸、これが二〇世紀への転換期に様変わりする。以下、五点に要約する。

① ドイツの批評家、ヨハネス・フォルケルト『美学上の時事問題』(Johannes Volkelt, *Asthetische Zeitfragen*, 1895)は、ヘンリック・イプセン(Henrik Ibsen, 1828-1906)、ゲルハート・ハウプトマン(Gerhart Hauptmann, 1862-1946)、ジョリーカール・ユイスマンス(Joris-Karl Huysmans, 1848-1907)ら自然主義(naturalism)に出発した劇作家や小説家たちが自然の深部や生物の本能のもつ神秘などへの関心から神秘主義の傾向を強め、象徴主義に傾いてゆくことを批判的に論じ、マックス・クリンガー(Max Klinger, 1857-1920)の彫刻や幻想的な版画と並べて「後自然主義」(Nachnaturalismus)と名づけたが、これを森鷗外が『審美新説』(1900)として紹介した。そして日露戦争後、宗教感情の高揚、精神性の高みへの志向が強まるなかで、モーリス・メーテルランク(Maurice Maeterlinck, 1862-1949)

¹⁵ 稲賀繁美「近代の国家コレクションと民間コレクションの形成」、日本記号学会編『コレクションの記号学』2001、pp. 80-82

¹⁶ 岡倉天心『東洋の理想』は「象徴」を〈形式主義〉、すなわち形式美の追求と言い換え、東洋的「象徴」芸術については、物質の形式が精神を支配したものとしているなど、ヘーゲル理論を修正している。『岡倉天心全集1』、前掲書、83-84頁。

¹⁷ ボストン美術館『京都、大徳寺蔵、中国古代仏画特別展カタログ』(1894)。山口静一『フェノロサ』下、三省堂、1982、p. 40。帰国後のフェノロサはヘーゲル三段階論からの離脱が見られる。

¹⁸ 『万葉集』や『源氏物語』の評価、短歌の作法、小説の理念などにこれが見られる。鈴木貞美「『日本文学』という観念、および古典評価の変遷一万葉・源氏・芭蕉」(井波律子、井上章一編『過渡期の文学』日文研叢書22、2000)を参照されたい。なお、個人の感情の率直な表現という理念や、民衆の造形、言語活動を尊重する精神は中国明代、とりわけ末期の思潮を受容することにより、徳川時代を通じて形成されていた。

らの神秘主義的傾向をもつヨーロッパ象徴文芸が受容されてゆく。その傾向は1900年代前半からの上田敏【うえだびん】(1874-1916)による「象徴詩」の紹介と蒲原有明【かんばらありあけ】(1875-1952)らによる実作、1900年代後半における岩野泡鳴【いわのほうめい】(1873-1920)、島村抱月【しまむらほうげつ】(1871-1918)による「新自然主義」の提唱などに顕著にうかがえる。また同人雑誌『白樺』は1910年11月号で、オーギュスト・ロダン(François Auguste René Rodin, 1840-1917)の特集を組み、若き知識人のあいだにロダン・ブームが興るが、ロダンの彫刻も深い「生命」の象徴として受けとめられてゆく。

②ベルクソン『物質と記憶』(*Matière et mémoire*, 1896)やウィリアム・ジェイムズ「純粹経験の世界」(William James, "A world of pure experience", 1903)などが紹介され、認識の基礎に意識（感覚、知覚、直接経験ないしは純粹経験[direct experience, pure experience]）をとする新しい哲学の受容によって、五官の感覚や印象の重視、自然との合一、主客合一論が流行した。五官の感覚や印象の重視は田山花袋【たやまかたい】「『生』に於ける試み」(1908)に〈たゞ見たまゝ聴いたまゝ触れたまゝの現象さながらに書く〉¹⁹と語られ、高村光太郎【たかむらこうたろう】「緑色の太陽」(1910)は「もし太陽が緑色に見えたなら、緑色に描いてもよい」と宣言した。自然との合一論は藤岡作太郎【ふじおかさくたろう】『国文学史講話』(1907)における『万葉集』の歌人、山部赤人【やまべのあかひと】評、武者小路実篤【むしやのこうじさねあつ】「ロダンと人生」(1910)などに見られる。

③ドイツ感情移入美学における「気分情調」を重んじる傾向が受容された。端的な例は北原白秋【きたはらはくしゅう】『邪宗門』(1909)「例言」にいう〈予が象徴詩は情緒の諧楽【シムフォニイ】と感覚的印象を主とす〉に見られる。

④1911年、阿部次郎「内生活直写の文学」(『東京朝日新聞』8月29日)が書かれた。「内生活」とは内面の生命活動、すなわち心の働きのこと。他方で、ロジャー・フライが企画した「マネと後期印象派」ロンドン展を受けて出された美術評論家、ルイス・ハインド『印象派以降の画家たち』(Louis Hynde, The Post Impressionists, 1911)がフランス美術に関心をもつ人びとの間で話題となり、木村莊八が1913年、『現代の美術』第17号に二十四枚の挿絵とともに全文を翻訳した。そこで、ハインドは対象の外観を再現(representation)するのではなく、説明にすぎず、「自己の感情を表現(expression)するものこそが芸術である」と端的に述べている²⁰。

¹⁹ 『近代文学大系3』、角川書店、1972、p. 448

²⁰ 北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』、岩波書店、1993、p. 45。

⑤これらの諸傾向は、やがて「生命の象徴表現」という観念にまとめられてゆく。これは諸宗教における神でも、唯物論における物質ないしはその運動法則でもなく、あるいはそれらと同等の世界原理として「生命」（「真生命」、「宇宙大生命」）を立てる「生命」中心主義に立つ表現論である。日本における「生命」中心主義、すなわち「大正生命主義」はヨーロッパにおける世紀転換期における「生命」中心主義の思想、レフ・トルストイ (Lev Nikolaevich Tolstoy, 1828–1910) が『わが懺悔』(A Confession, 1879–81) や『人生論』(On life, 1887) に説く「神は生命である」という命題、ドイツの生物学者、エルンスト・ヘッケル『生命の不可思議』(Ernst Heinrich Haeckel, Die Lebenswunder, 1904) の「万物有生論」、ディルタイ (Wilhelm Dilthey, 1833–1911) の「生の解釈学」など「生の哲学」(Lebensphilosophie) の流れ、ベルクソン『創造的進化』(Henri Bergson, L'Évolution Créatrice, 1907)、スウェーデンのエレン・ケイ (Ellen Key, 1849–1926) の「生の信仰」を中心とする女性解放思想などを受けとめながら、近代生物学とりわけ進化論と東洋の「氣」の観念、仏教とりわけ禪宗、陽明学及び陽明学左派、神道などが結びついて形成されたもので、多彩な傾向を示し、かつヨーロッパより突出して現れた。エマソンのスピリチュアリズムに接近した北村透谷「内部生命論」(1893)、ニーチェ (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900) の思想に刺戟を受けた高山樗牛「美的生活を論ず」(1901) を先駆けとし、岩野泡鳴【いわのほうめい】『神秘的半獸主義』(1906)、木下尚江【きのしたなおえ】『懺悔』(1906) が先導し、上田敏「新道徳説」(1910)、西田幾多郎【にしだきたろう】『善の研究』(1911)、筧克彦【かけいかつひこ】『古神道大義』(1912)、厨川白村【くりやがわはくそん】『近代の恋愛観』(1921) などなど、生物学寄りから仏教、神道寄りなどの様ざまな傾向をもつ思想が生みだされる。芸術論としては岡倉天心『東洋の理想』(1903)、岩野泡鳴『新自然主義』(1908)、武者小路実篤「ロダンと人生」(1910)、島村抱月【しまむらほうげつ】「生命」(1912)、和辻哲郎【わづじてつろう】『偶像再興』(1918)、西田幾多郎「美の本質」(1920)、斎藤茂吉【さいとうもきち】「短歌に於【お】ける写生の説」(1920~21)、北原白秋「童謡私観」(1926) などがあげられる。この「生命の象徴表現」という芸術論は、精神性の深みないしは高みを志向する場合にも、あるがままの自分の経験を写そうとし、また心を自由に開陳する場合にも、それぞれが「生命の象徴」といえてしまうため、いわば一切の表現規範からの解放を意味し、それぞれの考え方につさわしい表現形象が模索されてゆくことになる。

なお、ヨーロッパのモダニズム芸術運動にも、先にあげた様ざまな思想、とりわけベルクソン『創造的進化』の刺戟を受けたイタリアの未来派、イギリスのウォルティシズム、

フロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) の精神分析理論をヒントにしたフランスのシュルレアリズムなど、ある程度、生命中心主義の傾向はみられる²¹。

2-3 実作 二〇世紀への転換期の文芸では、印象派絵画のタイムリー・スケッチに学びつつ、徳富蘆花【とくとみろか】『自然と人生』(1900)と国木田独歩【くにきだどっぽ】『武蔵野【むさしの】』(1901)に、自然の情景の変化にそって、それを書きとめようとする試みが見られ、それぞれジャン・バプティスト・コロー (Jean-Baptiste Camille Corot, 1796-1875) の風景画、ウィリアム・ワーズワース (William Wordsworth, 1770-1850) の詩を論じて、彼らは自然の神髄すなわち「生命」を描き、また書こうとしていると述べている²²。

美術においては藤島武二【ふじしまたけじ】(1867-1943)が外光派 (pleinairisme) からロマン主義への移行を意図して描いた「蝶」(1900)はギリシア神話の愛の女神、プシケ (Psyche) を題材にとったもので、フランス・ロマン主義内部の象徴表現に学んだものだった。1900年代には青木繁【あおきしげる】(1882-1911)によって印象派、ラファエル前派 (Pre-Raphaelite Brotherhood)、モロー、シャバンヌ (Pierre Puvis de Chavannes, 1824-98)などの画風の受容が展開し、彼の代表作「海の幸」(1904)をきっかけにして、蒲原有明とのあいだに親交が結ばれた。蒲原有明は日本にはじめて象徴主義の理念を実現したとされる詩集『春鳥集』(1905)を編む。

「象徴」という語が日本ではじめて登場したのは中江兆民訳『維氏美学』(1884-85)のなかにおいてとされる²³。フランスのアカデミー・デ・ボーナール (Academie des Beaux-Arts) で行われていた名作の模写による訓練法を批判し、実物を模写するところにこそ画家の個性と感情の表現が生まれると説く、すなわちロマン主義の理念を実現するためにレアリズムの方法をもってせよと主張するユージェーヌ・ヴェロン『美学』(Eugène Véron, L'Esthétique, 1878)は、昔の芸術では〈彫刻家ノ如【ゴト】キモ、皆神像若【モシ】クハ豪傑ノ像

²¹ 「生命の表現」という語は、たとえばイヴ・デピュシス『シュルレアリズム』(Yves Dupessis, Le Surrealisme, 1950, Collection Que Saia-Je? №.432, 稲田三吉訳、白水社, 1963, p.105)が用いているが、その内容をより具体的に示しているのは、写真にシュルレアリズムの精神を盛りこんだことで広く知られるマン・レイ (Man Ray, 1890-1976) の次のようなことばだろう。*(欲望につき動かされなされる努力というものは、どんなものであれ、その実現を助ける自動的な、意識下のエネルギーに支えられているにちがいない。このエネルギーから、われわれは無尽蔵の資源を手に入れる。つまり、われわれ自身の中に貯えられ、用意されていながら、せき止められている感情をすべて吐き出しきさえすればよいのだ。まるで手品師のように、多くの自然現象を扱い、いわゆる偶然性や法則をすべて利用する学者と同じように、創造者は、人間の価値に傾注し、自分自身の人格の色のついた無意識の力、すなわち人間の普遍的な欲望が浸み出すにまかせる。そのようにして、博愛と信頼の基礎にほかならない、長い間抑制されてきた動機や本能を明るみに出すのだ)* ("L'âge de la lumière" in Minotaure, Paris, décembre, 1933, №.314、東京国立近代美術館『身体と表現 1920-1980』展覧会カタログ、1996, p.110, p.254)。

²² 鈴木貞美『日本の「文学」概念』(前掲書) X-2 及び「『言文一致』と「写生」再論—『た』の性格」(『国語と国文学』2005年7月号)を参照されたい。

ヲ鐫【ホ】リテ以【モッ】テ題目ト為【ナ】ス、否【シカ】ラザレバ奇々怪々解ス可【ベ】カラザル物形ヲ刻シテ、以テ宗教高遠ノ意思ノ象徴ト偽【ギ】セリ²³と述べている。芸術の理念は異なるものの、原始的宗教観念のシンボルを意味する用法はヘーゲルと同じである。

これらと異なり、新しい芸術動向を示すものとして日本ではじめて「象徴」を用いたのは、上田敏が『明星』1904年1月号に、ベルギーのフランス語詩人、エミール・ヴェラーレン(Émile Verhaeren, 1855-1916)の詩のタイトルを「鶯の歌(象徴詩)」と記したときとされる。このようにして象徴主義の翻訳紹介と実作が開始されるが、ヨーロッパの世紀転換期の詩は、フランス象徴主義の流れだけでなく、ドイツ・ロマン主義のうちの気分情調を重んじる傾向やオーストリアの詩人、フーゴー・フォン・ホーフマンスタール(Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929)の生命の秘密にふれるようなどと称される象徴詩、イギリスの批評家、ウォルター・ペイター(Walter Horatio Pater, 1839-94)が切りひらいた審美主義、印象主義から象徴主義への流れに立つ、たとえばアーサー・シモンズ(Arthur Symons, 1865-1945)の耽美主義やダンテ・ガブリエル・ロセッティ(Dante Gabriel Rossetti, 1828-82)の「生命の家」のソネットなどなどが渾然と渦巻き、しかもヴェラーレン『触手ある都会』(Les Villes tentaculaires, 1895)は機械文明を生物にたとえ、その力動感と都市の哀歎をうたう方向に転じていた。こうした動きにはつきりした見渡しがつくはずもなく、様ざまな意味をこめて象徴詩や象徴主義の語が用いられていた。

錯雜とした状況はヨーロッパ絵画においても変わりなく、印象派やナビ派、象徴主義、あるいは後期印象派の受容が交錯して行われる。岡田三郎助【おかださぶろうすけ】(1869-1939)、坂本繁二郎【さかもとはんじろう】(1882-1969)、中村彝【なかむらつね】(1887-1924)、安井曾太郎【やすいそうたろう】(1888-1955)ら若い洋画家たちが様ざまな傾向を摂取してゆく。そして、1910年代から20年代にかけて、それは日本画にも及び、洋画とのちがいは顔料の相違にすぎないような様相さえ呈しあはじめる。速水御舟【はやみぎよしゅう】(1894-1935)は伝統的な要素から大胆な構図を好んで採用し、土田麦僊【つちだばくせん】(1887-1936)はゴーギヤンを模した主題や構図を取り組み、京都画壇には表現主義に進む人びとが出、川端龍子(1885-1966)も大胆な構図と色づかいで登場した。他方、中国の南宗画を受容しつつ、徳川時代中期に独自の傾向をみせた文人画、すなわち「南画」趣味の復活現象は1890年代の「漢

²³ 木俣知史【さとし】編『近代日本の象徴主義』、おうふう、2004、p. 10

²⁴ 『明治文学全集 79』、筑摩書房、1976、p. 115

学」の復興に伴って興ったといわれるが²⁵、実作の上では1920年前後から顕著になるといわれる²⁶。そして、萬鉄五郎や村山魁多【むらやまかいた】(1896-1919)の水彩画にも同じ傾向が認められる。とくに晩年、陽明学への傾斜を深めた富岡鉄斎【とみおかてつさい】(1836-1924)は自由奔放な筆づかいで、ほとんど表現主義と見まがうような水墨画を多作し、のちに国際的に高い評価を受ける²⁷。

これらに加えて、ヨーロッパのアーリイ・モダニズムの息吹は、ほぼ同時に次つぎに届き、日本の芸術界はいよいよ百家齊放、百花繚乱の趣きをなす。1909年2月20日、フィリポ・マリネットィ(Filippo Marinetti, 1876-1944)の「未来派宣言」がパリでなされると、フランスにいた高村光太郎はいちはやく反応を日本の新聞に送り、森鷗外による「宣言」の抄訳が一ヶ月後には文芸雑誌『スバル』(03/24)に掲載される。その後、「未来派宣言」は、ほぼ一年置きに繰り返し翻訳される。マリネットィと文通をつづけた神原泰【かんばらたい】(1898-1997)は1910年代の半ばから、「後期立体詩」と称する詩を同人雑誌などに発表し、また東郷青児【とうごうせいじ】(1897-1978)とともに身体の運動を時間で分割する画風を展開した。1917年の作とされる神原泰の「真夏（後期立体詩）」を引く。

酸素よ、窒素よ、アルゴンよ
散乱と
をどり狂めく原子のわななき
空気も、工場も、草木も、街道も
流動し、合一し、離別して太陽のリズムにをどる//(1行空き)
今
すべての色、すべての光、すべての生命の充溢する刹那
自動車、車、飛行機、爆弾の苦しみあへぐ生は
すべて
われらのものとなる。//
真夏よ真夏よ真夏の真昼よ
されば太陽よ

²⁵ 「明治美術小史」(『太陽』第18巻第13号、1912年9月、無署名、p. 197)を参照した。

²⁶ 酒井哲郎「大正期における南画の再評価について—新南画をめぐって」(宮城県美術館紀要、第三号、1988)、千葉慶「田中豊蔵『南画新論』における文化翻訳の政治学」(『社会文化科学』2003年2月)、稻賀繁美「文人画の終焉と覚醒—富岡鉄斎晩年の文人画・南画の国際評価」(『あいだ』2003年2月)を参照されたい。

²⁷ 錢曉梅『鉄斎の陽明学』、勉誠出版、2004を参照されたい。

今、すべてのものは生き、すべてのものは呼吸し、すべてのものは充実する刹那
願はくばよろずを飲みほし給へ²⁸。

1922年には詩も書いた尾形亀之助がワシリ・カンディンスキー(Wassily Kandinsky, 1866-1944)の構成主義を模した叙情的な抽象画を描きもした。

短歌においては、「自序」に〈最も自分に直接性を有し、最も自己の牽引を感じ、自己の生命の流動を感じるかのように思意せられ〉た歌を編んだと述べる前田夕暮【まえだゆふぐれ】(1881-1951)の第三歌集『生くる日に』(1914)には「囚人等輪をなし歩む牢獄のゴオホの絵をばおもひいでにけり」「あぶらぎりたる日光のなか向日葵はわが世の隅に黄にたてけり」「ムンヒの「臨終の部屋」をおもひいでいねなむとして夜の風をき」など、ゴッホやノルウェーの画家、ムンク(Edvard Munch, 1863-1944)の画風に示唆を受けた歌を収めている。光に満ちたなかに野生美をうたう後期印象派風の歌もある。「夕日のなかに着物ぬぎゐる蟹少女【あまおとめ】海にむかひてまはだかとなる」

よく知られた斎藤茂吉『赤光【しやくこう】』(1913)にも「くれなゐの獅子のあたまは天なるや廻転光【かいてんこう】にぬれゐたりけり」「ゴオガンの自画像みればみちのくに山蠶【やまこ】殺ししその日おもほゆ」「入りつ日の赤き光のみなぎらふ花野はとほく恍【ほ】け溶【と】くるなり」などがあり、『あらたま』(1921)にも「すき透り低く燃えたる浜の火にはだか童子は潮にぬれて来【く】」といううたが見える。これらは1910年代において、印象派から表現主義にかけての西欧美術が日本の文芸にも確実に受容されていたことを示す例である²⁹。

3、芭蕉、新古今和歌集の評価

蒲原有明は詩集『春鳥集』(1905)序文で〈元禄期には芭蕉出でて、隻句【せつく】に玄致【げんち】を寓【ことよ】せ凡【ぼん】を鍊【ね】りて靈を得たり。わが文学中最も象徴的なるもの〉³⁰と述べている。ほんのわずかなことばに宇宙の秘密を託し、ありふれたことばから精神性の高みをつくりだすというくらいの意味だ。日本における象徴主義の発現が古典に対する評価を変えを促していることが了解されよう。

芭蕉俳諧を日本の象徴詩のように論じる傾向は、このようにして先鞭をつけられたが、

²⁸ 鈴木貞美編『モダン都市文学X 都市の詩集』、平凡社、1991、87-88頁。旧かなづかいに改めた。

²⁹ 小説におけるモダニズムの著しい特徴である「意識の流れ」の受容については、ここでは割愛した。鈴木貞美『梶井基次郎の世界』第八章7、(作品社、2002)及び「中村真一郎『雲のゆき来』一あるいは『うまくつくられた変貌』」(井波律子、井上章一編『表現における越境と混淆』日文研叢書36、国際日本文化研究センター、2005)p. 134~136補注を参照されたい。

³⁰ 『明治文学全集5 8』、筑摩書房、1967、p. 286。

アメリカで詩人として出発した野口米次郎【のぐちよねじろう】(1875-1947)が、帰国後、1914年にロンドンに招かれ、オックスフォード大学などで行った講演『The Spirit of Japanese Poetry』(1914、日本語訳『日本詩歌論』1915)がヨーロッパにおける俳句評価を高めるきっかけをつくった。彼はアーサー・シモンズ『文学における象徴派運動』(Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, 1899)が引き起こした波紋、ウィリアム・バトラー・イエーツ(William Butler Yeats, 1865-1939)らによるウィリアム・ブレイク(William Blake, 1757-1827)の世界の発掘など神秘的象徴主義に向かう動きが一部の詩人たちのあいだに高まっていることに対して、ことば遊びの面でのみとらえられていた日本俳諧の評価を転換し、短く優しい言葉で精神性の高みを示すものとして芭蕉俳諧を紹介した。それは日本国内にも、三木露風【みきろふう】(1889-1964)ら象徴詩人たちが芭蕉評価にいそしみ出すきっかけとなつた³¹。

日本における芭蕉再評価の動きは1920年代半ばにひとつのピークを迎える。普遍的な生命の象徴表現の考えに立ち、仏教色の強い西行(1118-90)の歌を芸術に高めたものと芭蕉の「寂【さ】び」を評価する歌人、太田水穂【おおたみずほ】(1876-1955)が中心になり、1920年より作家、幸田露伴【こうだろはん】(1867-1947)、俳人、沼波瓊音【ぬなみけいおん】(1877-1958)、評論家の阿部次郎【あべじろう】(1883-1959)、安倍能成【あべよしげ】(1883-1966)、小宮豊隆【こみやとよたか】(1884-1966)、和辻哲郎らと芭蕉の発句の研究会を開き、その記録を歌誌『潮音』に連載開始する。阿部次郎、阿部能成、和辻哲郎は普遍的な「生命」観に立つ思潮の担い手であり、その記録は『芭蕉俳句研究』(1922)、『続芭蕉俳句研究』(1924)、『続々芭蕉俳句研究』(1926)として、また太田水穂『芭蕉俳諧の根本問題』『芭蕉連句の根本解説』(ともに1926)も岩波書店より刊行された。

この活動の刺戟も手伝い、文壇にも芭蕉評価熱が高まる。佐藤春夫【さとうはるお】「『風流』論」(1924)は自然と自己が一体となる瞬間の美を「風流」と呼び、芭蕉の世界にそれを代表させ、それをもって人間意志の紛糾を書く近代小説を超えると訴え、また宇野浩二【うのこうじ】「『私小説』私見」(1925)は日本の作家にはフランスのバルザック(Honoré de Balzac, 1799-1850)のような大小説は書けないが、芭蕉の世界は西洋の作家には実現できないと述べ、かつて、たとえば志賀直哉「城崎にて」(1917)のような隨筆形式のものは、とても小説とは認められないと非難していた意見をひるがえし、作家が自分の心境を隨筆形式で語

³¹ 堀まどか「野口米次郎の英國講演における日本詩歌論一俳句、芭蕉、象徴主義」、『日本研究』第33集、2006を参照されたい。

る「心境小説」の価値を認めるようになった³²。

他方、かつて「三木露風一派の詩を追放せよ」(1920)と観念的な象徴主義詩への批判を叫んでいた詩人、萩原朔太郎【はぎわらさくたろう】(1886-1942)はエッセイ「象徴の本質」(1926)で、フランス19世紀のマラルメらの象徴詩は〈神秘性や、暗示性や、幽霊性や、東洋的宿命性〉を著しい特色としていたが、今日のヨーロッパのモダニズム表現は、いよいよ対象の本質を直観によって把握し、提示する東洋の象徴主義に近づいていると述べ、その代表格として芭蕉の名をあげている³³。かなり勝手な解釈だが、これはアルザス出身で、フランス前衛詩運動にも加わったドイツ表現主義の詩人、イヴァン・ゴル(Ivan Goll, 1891-1950)が「表現派は日本のHAIKUを手本にする」と述べたことをヒントにしている³⁴。やがて、イギリスの詩人、エズラ・パウンド(Ezra Weston Loomis Pound, 1885-1972)らのイマジズム、フランスの詩人、マックス・ジャコブ(Max Jacob, 1876-1944)らの短詩運動、ソ連の映画監督、セルゲイ・エイゼンシュタイン(Sergey Mihaylovich Eyzenshteyn, 1898-1948)のモンタージュ(montage)の方法に倣った俳句の影響も日本に伝わってくる。

萩原朔太郎は、つづく「日本詩歌の象徴主義」では『新古今和歌集』を日本の象徴主義の極【きわ】みと論じている。このようにして芭蕉俳諧や『新古今和歌集』が「世界に冠たる日本象徴主義」として語られるようになってゆく。やがて1930年代に日本美学の最初の研究者とされる大西克礼【おおにしよしのり】(1888-1959)、「日本文芸学」を提唱した岡崎義恵【おかざきよしえ】(1892-1982)らを中心に、ドイツ美学の「気分象徴論」を借りつつ、『新古今和歌集』や能楽の大成者とされる世阿弥(1363?-1443?)の能楽に示される「わび・さび」や「幽玄」こそが「日本的ななるもの」であると主張する論議の流れが形づくられてゆく³⁵。やはり岩波書店の出版物が、その主要なメディアのひとつとなった。

4、アーリイ・モダニズムからの切断

「新感覺派」の拠点、『文芸時代』に相ついで掲載された同人たちの宣言文は、やはり「生命」の表現という観念に立っていた。片岡鉄兵「若き読者に与ふ」(1924年12月号)は、作品の材料と作者の「生命」の交渉を重んじ、川端康成「新進作家の新傾向解説」(1925年1月号)は主觀のうちに万物を呑みこむのが〈新しい喜び〉となり、逆に万物のうちに主觀を流入させることが〈新しい救い〉になるといい、これらの「主客一如主義」が今日の

³² 鈴木貞美『梶井基次郎の世界』、作品社、2002、p. 331-, 595を参照されたい。

³³ 『萩原朔太郎全集』第八巻、筑摩書房、1976、p. 26

³⁴ 萩原朔太郎「散文詩の時代を超える思想」(1927)、同前、64頁。鈴木貞美「大正十五年」(『編年体大正文学全集 大正十五年』、ゆまに書房、2003)を参照されたい。

新進作家の表現の態度だと説いている³⁶。彼らはフランスの作家、ポール・モーラン『夜ひらく』(Paul Morand, *Ouvert la nuit*, 1922)などに触発された暗喩を駆使した文体に新しい文芸の理論を与えようとしていたのだが、横光利一「感覚活動—感覚活動と感覚的作物に対する非難への逆説」(1925年2月号、のち「新感覚」)は、自分のいう「感覚」、すなわち「感覚」の表徴とは、まず〈自然の外相を剥奪【はぐだつ】し物自体に躍【をど】り込む主観の直感的触発物〉³⁷であると述べている。長いあいだ、この条【くだり】が注目されてきたが、片岡鉄兵や川端康成とそれほどちがったことを述べているわけではない。主観が〈自然の外相を剥奪し物自体に躍り込む〉とは、斎藤茂吉なら「実相に観入して自然・自己一元の生を写す」というところだ。実際、横光利一は続けて〈これだけでは少し突飛な説明で、まだ何ら新しき感覚のその新しさには触れてゐない〉と述べている。

そして、旧来の「感覚」の表徴は直感の内容（己れを虚【むな】しくして、対象を映すので「純粹客觀」となる）を、そのまま表徴として示すものであり、それに対して「新感覚」の表徴とは得られた認識（主観の内部に生じた対象の「純粹客觀」すなわち「主觀的客觀」）を知のダイナミズム（〈悟性活動が力学的形式をとって活動〉すること）によって、「象徴」として表現することだと主張する。主観を消して対象と一体となった状態によってえられる認識内容に知的な操作を加え、再構成して「象徴」をつくることを横光利一は主張していたのだ。

未来派が時間の観念を、立体派が空間の観念を、ダダや表現主義が心象の表現という観念を、それぞれに解体し、新たな形式を与えていることを指して、横光利一は「新感覚」と呼んでいる。要するに感覚（された内容）に知的な操作を加え、美的な鑑賞の対象として、「象徴」をつくりだすことをいっているのだ。

ここには西田幾多郎「美の本質」(1920)のこだまが聞こえる。これは『芸術と道徳』(1923)におさめられた論文で、『創造的進化』などベルクソンの哲学を援用して、〈芸術的創造の本源はエラン・ヴィタールにある〉³⁸こと、フランスの後期印象派の絵画を例にとりつつ、芸術は主客同一の「生命」の表現であることを論じ、芸術の本質は知覚や心象を統合して、独立した美的鑑賞の対象をつくりだすこと、すなわち「象徴」であると述べている。様ざまな知覚の統合を「構成作用」ともいっている。芸術は認識ではなく、知覚を鑑賞の

³⁵ 鈴木貞美・岩井茂樹共編『わび、さび、幽玄—この「日本的なるもの」』(前掲書)を参照されたい。

³⁶ 『川端康成全集』第30巻、新潮社、1982、p.177

³⁷ 『横光利一全集』第13巻、河出書房新社、1981、p.76

³⁸ 『西田幾多郎全集』第3巻、岩波書店、1965、p.270

対象となる表現として再構成することを明確にした論文だった。

この西田幾多郎「美の本質」の説く「知覚の統合」による象徴表現を実現した文芸作品として、梶井基次郎「檸檬【れもん】」(1924)をあげることができる。よく知られた作品だが、長い間、このことには気づかれてこなかった。ごくありふれた——実際、そのころには街に出まわるようになっていた、カリifornia産の——一個のレモンが、語り手が陥っている憂鬱を晴らしてくれた。そのときの「私」にとっては、たかが一個のレモンが〈総ての善いものの総ての美しいもの〉³⁹を集めたくらい価値があるものに感じられた。その価値倒錯の経験を書くために、レモンの冷たさ、匂い、色や形など、ひとつひとつの感覚の記憶の断片をよみがえらせ、具体的に再構成してみせる。いわば五官の感覚の——といつても味覚や聴覚を除いて——立体派である。立体派はキュビズムの意味だが、もちろん、文章は絵画とちがって視覚に限られるわけではない。

そして、それらが一挙に〈単純な冷覚や触覚や嗅覚【きゆうかく】や視覚⁴⁰〉とまとめられる。この硬い漢語の羅列は五官の感覚の再構成という方法をとったことを明示する意味をもつている⁴¹。梶井基次郎は第三高等学校では理科の生徒であり、ヘルムホルツ(Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz, 1821-94)による聴覚器官の解剖図をヒントにして、表現者から受容者へと物質を媒介とした文芸作品の伝達のしくみを考えていた。表現の形式性、物質性に関する意識を早くから養っていたのである。そして、彼が西田幾多郎「美の本質」を読んでいたことはほぼ確実で、またカンディンスキーやパブロ・ピカソ(Pablo Ruiz Picasso, 1881-1973)らの前衛美術にも関心を寄せていた。

横光利一「感覚活動」も、自分は、いま、カンディンスキーらの構成派に〈興味が動き出している〉⁴²といっている。構成主義は画題(subject)なしに、色や形を構成する方法のことだ。立体派にも同じことが起こる。ジョルジュ・ブラック(Georges Braque, 1882-1963)とピカソが協力して、1913年ころ、新聞紙や壁紙などを切りとり、貼りませて画面を構成するパピエ・コレ(papier collé)の技法を開拓した。それは静物画を構成する上で、人間が題材から受ける視角を分解し、ひとつの画面に構成するという行為(分析的キュビズム)を離れ、つまり題材から受ける感覚や印象抜きに、もっぱら画面構成の美の追求に向かう飛躍を意味した。ここにおいては画家の感覚、知覚、認識は画面に対してのみ

³⁹ 『梶井基次郎全集』第1巻、筑摩書房、1999、p.11。

⁴⁰ 同前。

⁴¹ 鈴木貞美『梶井基次郎の世界』(前掲書) pp.55~60を参照されたい。

⁴² 『横光利一全集』第13巻、前掲書、p.80

向けられ、絵の具やキャンヴァスやタブローなどの無機物をそのものとして意識せざるをえなくなる。そして、さらにダダ、シュルレアリズム系の運動の絵画では絵の具、彫刻では石膏、ブロンズ、木材と手が切られ、既製品などを利用した「オブジェ」(objet)の制作が盛んに試みられてゆく。マルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) は1917年、レディー・メイド（既製品）の男性用便器を『泉(Fountain)』と題し、”R. Mutt”と署名し、自分も委員をしていたパリのアンデパンダン展に出品しようとした。出品は拒否されたが、これは内面の表現という芸術概念を打ち破る試みだった。日本では1923年にドイツから帰った村山知義が紹介、製作したのが「オブジェ」の最初とされる。その手法は第2次大戦後にも国際的に様々な試みが重ねられ、今日では日常生活の装飾品にまでひろがっている。

つまり、1925年の横光利一「感覚活動」は前衛芸術運動が重要な要素と考えている作品の物質性をも充分に考慮しつつ——とはいっても、言語の限界を背負っており、指示対象の知覚と手を切ることはできないが——、前衛芸術全般に対する自分なりの総括を打ち出してみせたものだった。それは同じ「象徴」ということばを用いながらも、普遍的な「生命」という観念に立って、それがあたかも中国古代からの伝統に立っているかのように論じた斎藤茂吉とは対極に立つ姿勢だった。

ここに日本の文芸上の「モダニズム」を論じるにあたって、なぜ、象徴主義の受容から問題にしてきたか、その理由を明らかにしたいと思う。「象徴」の意味の転換すなわち「翻訳」が、日本における近代的な文芸觀が実感や実景の再現から離脱し、印象の再現や幽玄の美、気分情調となってゆく過程にも、物質的形像の構成へと転換し、狭義のモダニズムの歩みを促進する役割をも働いていたのだった。フランス象徴詩は1948年革命挫折後のカトリック反動の季節に、異教のシンボルを藝術のなかに呼びいれたが、その手法が20世紀日本という異郷に移しいれられたとき、東洋の宗教觀念だった「幽玄」が美学上の觀念に「翻訳」され、「日本の伝統美学」を発明したのだった。これらふたつの事態は併行するものだった。そして、ここにヨーロッパと日本の文芸と美術の動向に目を注ぎ、ヨーロッパにおいて日本の古典藝術の受容がモダニズムの推進に刺戟を与え、それが還流して、日本のモダニズムを推進するという構図も、より明確になったと思う。このようにして日本のモダニズム文芸史は、美術及び美学の動向、それらの海外との相互作用、さらには古典評価史、それらとの相互の関連をあわせ考えるとき、まったく新たな歴史的相貌を帶びて立ち現れてくるのである。

(2006/04/06)