

広津和郎と「散文芸術」

田鎖数馬

一

広津和郎『続年月のあしおと』（昭42・6）三十八「賢樹病む」には、昭和二年に宇野浩二が発狂した際、宇野を小峯病院に入院させた後、上野桜木町の宇野の家を出て、上野の山下の方に歩いていく、広津と芥川龍之介の会話が記されている。

（論者注——芥川）「あれで若し宇野君が発狂したまま死んでしまえば、芸術家の最期として立派だと思ふな」といった。／それは私（論者注——広津）の考えていたこととは全然別のことであった。／「そうかねえ、君はそう思うかね。僕は若し宇野があのまま立てなくなったら、宇野の家族がどうして生活して行くかと、そのことを考えていたよ」／「そうかなあ。君はそんなことを考えているかね。それは芸術家の家族としては止むを得ないことだよ。芸術家はそんなことを

考えてはいられないよ」／「そうか知ら。僕はそんな芸術家の死時が立派だとか何だとかいうことは考えて見たこともないよ。僕は家族の者がみんな自分より弱いように思うので、みんな自分が見送ってやらなければならぬような気がすることがあるよ。そのためには僕は八十までも生きていてやろうと思うよ」／「ほんとうに君はそう思うかね」／「そう思うよ」

芥川が自殺したのは、およそこの一ヶ月後のことである。芸術家は「発狂したまま死んでしま」うのが最もふさわしいと述べるのは、神経衰弱と幻覚症状に苦しめられ、死を差し迫った現実の問題と受け止めていた当時の芥川の、偽りのない実感であっただろう。一方、広津は、芥川の言葉に受け入れ難い違和感を覚えている。もつとも、「芸術家は家族のことなど考えられない」と言葉ではいった芥川君が、遺族のために、生前こまかい心遣いをしていたとい

／は改行を示す。

うことが、後に解った」(『続年月のあしおと』)、「彼が妻や子の事を考えていられない筈がない。それを考えていられない程イゴイスチックだと自分で自分を断ずるのは、それも亦彼の好みなのである。」(『文芸雑感』(昭5・2『改造』後に「芥川の嘘と真実」と題して『愛と死と』に収録))と考えるようになる。しかし、それにしても、広津は、芸術家は狂気と紙一重の場所に立つものだと思える芥川の言葉を、単なる偽悪的なポーズと片付けて理解しようとはしない。芥川のこの時の発言には、いくらかの誇張されたポーズが含まれていたかも知れない。だが、同時に、「ジャン・ダークでなければ破れない城」を絶えず「攻めている」(『二人の紅毛画家』(昭2・6『文芸春秋』)ピカソに自身の理想を見出していた芥川が、不可能を超えようとする情熱と狂信の中に芸術家の本領があるという思いを抱いていたことも事実である。右のようなやりとりの中に、両者の本質的に相容れない人生観・芸術観があらわれている。

人間の理想への情熱は、往々にして、自然な生き方からの逸脱、過剰な自意識による独善的な論理などを導きやすいものであるが、広津は、一貫してそれを拒否し続けた。

「誘惑との戦い」(大5・2『洪水以後』)の中に見られる若き日の広津の姿からは、そのことが、広津の気質に裏打ちされた強い信念であったことを窺わせる。

私の級友にYという男がいて、彼はある日、戸山の原で鉄道自殺をした。もともと、Yはクロポトキンの崇拜者で、かなり烈しい性格を持っていた。級中の者の全てを軽蔑して、独り高く己を持っていた。やがて、Yは老荘の哲学に耽るようになり、その結果、現世の醜惡を厭って、自殺したのだ。Yの追悼会に出席した、同期の卒業生達はYの死に非常なショックを受けていた。そして、「Y君は強者であった。彼は自分の行くべき道を最後までどん／＼突き進んだ勇者であった。

—— Y君に比べると、自分などがこうして毎日中途半端な生活を送っているのは、恥しい事だ」と口々に述べていた。私は、彼等の言葉にどこか不自然なものを感じた。Yのストライキングな自殺から与えられた或る烈しい印象のために、皆が暗示に掛かっていると思われた。今までの俺たちの生活はみんな間違っていた、「Y君に較べれば、自分がこうして生きているのは恥しい」などという、そんな馬鹿げたことは断じてあり得ない、一瞬間でもこういう暗示にかかって、批判力を失い、無意味な自己放棄をするのは間違っているという気が強くした。こういう暗示にかからない聡明と意志の強さが必要である。

観念の殻にこもって狂信に向かうのではなく、また、安易に自己を放棄するのではなく、広い視野を持って、粘り強

く実質を凝視することが必要であると考えている。

こうした精神は尊重されなければならない。例えば、広津は、松川裁判で、被告の無罪を主張し、権力にひるまず正面きつて物をいい、結果として無罪を勝ち取った。その「リベラルな個人主義」、「がんなほほど自己の主観的な真実性」（平野謙「松川批判の完結をめぐって」（昭33・9・13「毎日新聞」）を貫く姿勢は、成熟した個の確立や自由と責任ある生の意義を唱え続けた広津の面目躍如たるものがある。しかしながら、小説家としてより重要なことは、その精神が、文学にどう結実していくのか、その文学性を豊かなものに行っているのかという点であろう。久米正雄に新潮合評会（大15・5）での「広津は芸術家として一流の人物だ。小説が悪いだけだ」といった発言が見られるが、広津の場合、一流の「芸術家」であることが、「小説」の形成に有効に機能していないという面がある。それは、「生活と芸術」という普遍的な命題の内、「芸術」の側面が、しばしば恣意的に歪められているからに他ならない。広津が、自らの文学の中心となる概念として主張する「散文芸術」なる語の規定の仕方に、その点はよくあらわれているので、以下では、その主張の内容を窺ってみることにする。

二

大正十三年から十四年にかけて、有島武郎、広津和郎、佐藤春夫、生田長江によって、いわゆる「散文芸術」論争という論争が闘わされた。広津が「散文芸術」という語を使い始めたのは、この論争からであり、これ以降、一貫してこの語を自らの文学観の中心に置き、社会や時代を問う作品に取り組んできた。この論争の概観を、本論と関わるところに限定して見ておくと、以下の通りである。

（一）有島は、「広津氏に答ふ」（大11・1・18）21『東京朝日新聞』の中で、近年の階級問題の影響に拘束される、自らの芸術家としてのあり方の意味を規定するために、芸術家を三種類に分類している。第一の種類の、例えば、泉鏡花のように、現実に関わされることなく、自己特有の芸術的感興に没頭し、それを表現することのできる人、つまり、芸術と生活にどれほど間隙があるうとも一向に苦にしない人、第二の種類の、自分の置かれた現実に関心し、それに絶えず苦慮するために、己の芸術と現実との間に合理的な関係を作らなければ、その芸術を生かすことができないと感じる人、第三の種類の、自分の芸術を実生活の便宜のためだけに用いようとする人、である。その上で、

第一の種類の人は最も尊敬すべき純粋な芸術家であり、第二の種類の人は芸術家としては不純で、素人の芸術家であるに過ぎない、第三の種類の人は決して芸術家であるとはいえない、と見ている。そして、有島は、階級的な現実には囚われる自分は、第二の種類の芸術家であるといわざるを得ないと嘆じている。

(二) 広津は「散文芸術の位置」(大13・9『新潮』)

で、この有島の言葉を批判している。まず、広津は、芸術を、音楽、美術、詩、散文、などという種類に区分して、各々に固有の特色があることを認める必要があると述べる。その上で、有島という第一の種類の芸術家は、音楽、美術、詩の世界ではあり得ても、「我々の専門であるところの小説を主とした」「散文芸術」という領域においてはあり得ないと指摘している。「散文芸術」というものは、「直ぐ人生の隣りにあるもので」、自分の生活とその周囲とに関心を持たずには生きられないところから作り出されるものである。つまり、有島のいう第二の種類の芸術家の手によって初めて生み出されるものであり、それ故に価値を持つていると考えている。従って、単純に、第一の種類の芸術家が、第二の種類の芸術家より抜きん出ていると見ることはできない、「散文芸術」においては、むしろ、第二の芸術家であることが必

要である、と論じている。

(三) 生田長江は、「認識不足の美学者二人——所謂「直ぐ人生の隣にある」散文芸術に関する広津佐藤二君の謬見——」(大13・12『新潮』)で、この広津の言葉を以下のように批判している。即ち、——広津は「散文芸術」は「直ぐ人生の隣りにある」芸術であると述べるが、「人物画が静物画なぞより、人生に近い処にある」といふやうな意味で、人間の病気を扱ふ医者が、獣医なぞより人生に近い処にあるといふやうな意味で、人類学者が数学者などより、人生に近い所にあるといふやうな意味で、小説本意の散文芸術なるものが、音楽なぞよりも、人生に近い所にゐるとでも云ふのであらうか?、「平生の生活に於て自己の生活及び其周囲に無関心でゐられる芸術家から、ベエトオベンの音楽の如きもの、ミケランゼロの美術の如きもの、ダンテの詩の如きものが生れ得たと考へるであらうか?」、また逆に、泉鏡花の如き芸術家は「散文芸術家」とはいえないのか、『いや、泉氏は散文芸術家ではないから』と云ひぬける勇気があるか?——などと批判している。

(四) 広津は、これに対して「再び散文芸術の位置について——生田長江氏に答う——」(大14・2『新潮』)で反駁を加えている。即ち、——自分のいう「散

文芸術」とは、「人生的功利さえもその内容として、立派に一個の独立した芸術美を生み出すが、併しまかり間違えば、功利に囚われて「芸術」でなくなる、（中略）それ程人生的な芸術、と云う意味なのである。」従つて、「泉鏡花氏を散文芸術家でない」と云う勇氣があるか」という生田氏の詰問に対して、自分は「ある」と答えよう。泉氏の持つてゐる芸術美は、我々が散文芸術美として認めてゐる美からは、かなり縁遠い。」——と述べてゐる。

広津の「散文芸術」という語の定義を見てみると、それは、まず、（一）「我々の専門であるところの小説を主とした」芸術、つまり、小説や戯曲などの「散文」による芸術という意味が与えられている。同時に、そこに（二）「直ぐ人生の隣りにある」芸術という意味も加えられている。つまり、泉鏡花の作品のように、現実との関わりを拒絶する傾向にあるものは、たとえ、「散文」による芸術であろうとも、「散文芸術」とはいえないと理解されている。（一）と（二）の両方の条件を同時に満たすことが、広津の「散文芸術」の要件として必要になる。

こうした広津の主張の意図は、現実を尊重すること、功利的な側面を含むこと、を芸術の墮落と考える未だに根強い風潮を根本から斥ける点にある。もとより、その主張自体は、何ら目新しいものでないことはいふまでもなく、そ

れは、例えば、嘗ての自然主義文学のそれとさして変わりが無い。ただし、広津は、嘗ての自然主義を踏襲しようとしていたわけではない。広津は、そこでのリアリズムの多くが未だ地に足の付かない、観念的なものであつたと感じていて、むしろ、二葉亭四迷や志賀直哉の中に、正しいリアリズムがあると考えてゐる。

私は二葉亭のリアリズムは随分正しいリアリズムであつたと思う。センチメンタリズムと混同して、花袋氏の「蒲団」の如きものがその代表作であるかの如く賞讃された、小つぽけな、好い加減な、嚴肅ぶりながら、その実甘かつた、あの第一期自然主義の勃発以前に、既に「浮雲」「其面影」のような堂々たる「大人の作品」が此日本に出ていたという事を考えると、實際一個の驚異である。

（二）二葉亭のリアリズム（大7・10『雄弁』）リアリストとしての志賀直哉氏の現実を見る眼は、自然主義時代の現実尊重を合言葉とした多くの作家達の眼よりも、尚一層透徹し、尚一層鋭く、そして尚一層センチメンタルな分子を含んでいないと云つて好い。甘い涙で現実を見る眼を曇らされるのがセンチメンタリズムであるならば、現実偏重のために人間性の素直な発展から阻害する事に、現実主義の意義があるかの如くに曲解した自然主義時代の多くの作家の道は、同

じくセンチメンタリズム以外の何ものでもなかったと云わなければならない。

「志賀直哉論」(大8・4『新潮』)

広津は、「自然主義時代の多くの作家」には、現実を表現するということの中に、「甘い」「センチメンタリズム」、即ち、自己陶醉が含まれていたと見ている。それは、広津の「岩野泡鳴氏に与う」(大6・8『早稲田文学』)の、「文壇思想界にも嘗て雉の眼をつぶすこと(論者注——ある目的のために不自然に偽悪的に振る舞うこと)を「徹底的」だと思ふ傾向がはやった。自然主義が生み出した悪いセンチメンタリズムがそれである。」という発言を踏まえれば、「自然主義時代の多くの作家」の次のような姿勢を指している、と考えられる。

それは、僕は当時(論者注——明治四十一年当時)いろ／＼のことをやつた。仮令へばずゐぶんだカダンな生活もした、しかしそういうことをやつたのはさうしずにはゐられない、僕に深い要求があつたからそれをやつたのだといふことである。(中略)従つて何処までもそれをやり通さずにはおかまいといふ熱心と、それが為めに仆れてもいゝといふ覚悟とは常に持してゐた。これは僕に限らずわが国に自然主義の勃興した當時の人々、岩野君にしても島村君にしても同じであつたと思ふ。

(田山花袋「ナチュラリズムからブディズムへ」(大7・5『早稲田文学』))

「自然主義の勃興した當時の人々」の多くは、「創作や実行の方面」で「新しい世界を開拓」するために、意図的に「デカダンな生活」を試みようとしていた。ここには、深い罪悪感や葛藤もなく、むしろ、内心ではある種の特権意識さえ持つて、作品化し得るような特異な生活を演技し、それを表現していこうとする倒立した姿勢が見られる。広津は、あるがままの「現実を見る眼を曇ら」せる、この種の意識のあり方に抵抗を感じていた。そこで、「尚一層透徹し、尚一層鋭く、そして尚一層センチメンタルな分子を含んでいない」視線で、現実の追求に向かうことが必要であると考えている。広津は、こうした乾いたリアリズムこそが「散文」による芸術の本質であるということを主張し、それを最も的確に言い表す言葉として、「散文芸術」という語に着目した。

では、この広津の「散文芸術」という語の定義をどう評価したらよいのか。その点については、まず、以下のような異なる評価が、併置されているということを考えないわけにはいかない。

(イ) 広津の指摘した散文芸術の位置、いわゆる人生に隣しているという意見は、長江の批判によるまでもなく、ひとり合点風のところがなくはない。

〔白井吉見『近代文学論争』上巻(昭50・10)の八「散文芸術論争」〕

(ロ)「散文芸術」とは、大正末から昭和を通じて小説という文学ジャンルの特質を論ずるさいに用いられてきた、文学用語の一つ。実作者の中で最も早くこの用語の有効性を明かしたのは、広津和郎の『散文芸術の位置』(「新潮」大13・9)である。

(亀井秀雄『日本近代文学大事典』第四巻(昭52・11)の「散文芸術論」の項)

(ハ)「散文芸術」は「広津の造語で彼の文学の理解に欠かせない」ものである。

(橋本迪夫『広津和郎再考』(平3・9)第二章Ⅲ)これらは、「散文芸術」という語に対する、広津の定義と当時の一般的な用法との関係について、各々異なる立場に立っている。(イ)は、広津の定義を「ひとり合点」としている。広津の定義は、当時の一般的な用法から既に逸脱したものであったと恐らく見ている。(ロ)は、広津が「最も早く」「散文芸術」という「用語の有効性を明かした」としている。亀井氏には、これ以前にも「散文」あるいは「散文芸術」という文学用語が、いつ頃だれの手によって使用されはじめたのか、必ずしも明確ではない。けれども、小説という文学ジャンルに固有の性質を最もよく表現しうるものとして、自覚的にこの言葉を選んだのは、明ら

かに大正末期の広津和郎であった。」(「散文芸術」論の問題」(昭44・10『北海道大学人文科学論集』)という記述がある。つまり、ここでは、広津以前に「散文芸術」という語が既に一般に用いられていたのか否かは不明であるが、たとえ用いられていなくても、少なくとも、広津以前には、この語が、「小説という文学ジャンルの特質」——人生的意義を備えるという特質を示すものとして有用なものではなかった、と解しているといえる。この語は、広津によって初めて、その「特質を論じる」上で重要な意味を持つ言葉であるということが示された、という見解である。それ故、広津の定義は、これまで注視されてこなかった重要な意味を捉え、その意義を伝えたものとして評価している。(ハ)は、「散文芸術」を広津の「造語」としている。それ故、この語は、小説の中でも人生的意義を備える特別な領域を示すものとして、その価値を訴えるために、広津によって初めて作り出された言葉であったと見なしている。広津以前には、一般的な用法というものはそもそも存在しなかった、ということになる。

普通、「散文芸術」という語からは、現実性や人生的意義を有する芸術という含みを持ちながらも、あくまでも、小説や戯曲などの「散文」による芸術という意味が第一義的に連想されるのではなからうか。そのため、広津の定義の(二)の部分はやや奇異に感じられる。しかし、それは、

あくまでも現在の語意に照らしての印象である。現在、我々がとりたてて意識することなく使っている用語も、その発生からの経路を辿れば、そこに紆余曲折があることが多い

ので、言葉の意味に対する評価に関しては、時代の文脈の中で慎重に判断しなければならない。実際、(ロ)が指摘する通り、この言葉が広津の「造語」であるならば、広津の定義を、不適切とだけ片付けてしまつていいものでもない。現在から見ていくらか違和感があるとしても、それは、広津が自らの問題意識に基づいた芸術の領域を示すべく、作り出した言葉の意味が、現在に至るまでに徐々にニュアンスを変えていったからに過ぎない、ということになる。広津の定義に対する評価は、「散文芸術」という語の発生に、広津がどういう役割を果たしていたのか、ということによって変わってくる。

従つて、広津以前に「散文芸術」という語は存在したのかしなかったのか、存在したのであれば、それはどのような意味で用いられていたのか、その意味は広津の定義と同じであるのか異なっているのか、異なっているのであればどこに違いがあるのか、といったことを具体的に明らかにするというのが必要になるのであるが、その点は閑却されている。もっとも、生田長江の素早い反駁を見れば、当時の段階で既に、広津の定義の仕方に恣意的な側面があったということとは予想できる。広津以前の用例を探るという

作業を通して、その予想を確かめていきたい。

三

平野謙は、「散文的とは詩的・芸術的の反対の意味を指す」と含んでいて、散文芸術という成語自体、もともと一種の矛盾をはらんでいる」(『平野謙全集』第六卷(49・11)第四章「広津和郎と菊池寛」)。「散文的とかプロザイック」という形容詞には、非芸術的・非文学的というニュアンスが含まれているが、だからこそ、広津和郎は散文芸術という形容矛盾的なよびかたのなかに、小説の持つている人生的価値ともいふべきものを強調したかったのである。『平野謙全集』第三卷(昭50・6)「昭和文学の可能性」第一章「芥川龍之介と広津和郎」と述べている。このような「形容矛盾的」とも受け取れる言葉、人為的に繋ぎ合わされていると感じられなくもない言葉である故に、それが広津以前に文壇の中に一般に浸透し、定着していたとはなかなか考えにくいかも知れない。広津自身が「散文芸術諸問題」(昭14・10『中央公論』)で「散文芸術というものについて、特に何か云おうとしたのは私が最も早かった」と述べていることも鑑みれば、なおのことである。しかし、実際のところは必ずしもそういうわけではない。管見の範囲では次のような例を見出すことができた。

①只二氏の特徴に就いて今の文壇が詩以外にこの種のものを持つて居ないことを小説や他の散文芸術のために弁疏して置きたい。

川路柳虹「詩壇の現在」(大2・11『秀才文壇』)

②日本では、韻律的芸術と散文的芸術とは全く分離して、各々別種の文壇的雰囲気を作つてゐる。これは、何れの方面から観ても喜ぶべきことではない。

赤木桁平「芸術に対する眼界を広くせよ」

(大6・11『短歌雑誌』)

③嘗て吾々の過去に明らかに意識されるべき「詩の時代」がなかつた。詩が今日より量に於いて隆盛な時代はあつた。しかしそれは他の散文芸術より汪んであつたといふことでもなく、また他の芸術を統率すべき中心をなしてゐたといふでもない。

川路柳虹「詩の時代」(大8・3『現代詩歌』)

④橋田君は或事件があつて、その事件を正直に歌つてゆけば、自からそこに気分があり、そしてその事件を歌つてゆく態度に深みがあれば、其処に人生の或は性の深みが必然的に出てくるとも考へてゐるのかも知れないが、さういふことは散文芸術のねらひ処だ。

尾山篤二郎「前月歌壇」(大10・11『短歌雑誌』)

こうした例から、当時の「散文芸術」という語の用法を見てもみると、それは、第一に、小説などの「散文」による芸

術という意味として、つまり、芸術のジャンルを表す言葉として用いられている。また、第二に、④の例から、「散文芸術のねらひ処」が我々の現実にあるということも、その意味として内包している。

これは、広津の定義をほぼ覆うものである。広津の定義は、「散文芸術」という語の当時の一般的な意味から突出するような新しさを含んではない、といえる。もつとも、右の例は、あくまでも、詩壇及び歌壇の「実作者」の立場からの発言であり、「散文芸術」を重視しようとする文脈の中では用いられていない。しかし、同時に、「散文芸術」の意義を單純に否定し、軽視しようとしているわけでもない。「散文芸術」の特性、「ねらひ処」を踏まえ、「散文芸術」がむしろ一般に重んじられている状況を指摘した上で、それとは異なる「詩」の意義を訴えようとしている。そこでは、「散文芸術」という語が、一般的な「文学用語」であるということ、言葉としての「有効性」を有しているということは、既定の事実として扱われている。

では、この語は、どのような経緯で「文学用語」として一般に用いられるようになったのだろうか。その点は未だ不明に属するのだが、そうした経緯を探る上で、西宮藤朝『新詩歌論講話』(大7・12)第七章「詩と散文」が、いくらかの参考になりそうである。西宮は、その中で、「詩となれば一箇の芸術」であるが、「散文の中には芸術的な

ものと、非芸術的なものがある」ので、「詩」と「散文」という区分の仕方は、「必ず芸術的なものと、必ずしも芸術的でないものも入つてゐるものとを対立させることになるから」不適切であると指摘した上で、次のように述べている。

されば若し詩と散文とを強ひて対立させようとすれば、散文即ち韻の無い文章の中でも芸術的なもの、例へば小説散文的脚本等の如きものを採つて来なければならぬ。之等のものを仮に散文的芸術と呼び得るならば、詩と対立するものは、正に此の散文的芸術に外ならない。歴史的叙述や科学上の説明文は仮令散文であつても、或はそれが又如何に文章として上手に書かれてあつたにしても、詩と対立することの出来ないものである。

「散文」の中には、「歴史的叙述や科学上の説明文」という非芸術的な領域もあるのだから、それを「詩」という「一箇の芸術」と対比させるのは「不自然」であると捉えている。「詩」との対立項は、「散文」の中でも芸術性を備える「小説散文的脚本等の如き」領域、即ち「散文的芸術」と称すべき領域が該当するはずである、と考えている。こうした観点から「散文芸術」という語が一般に必要とされ、文壇の中に浸透してきたものと推測できる。

もつとも、西宮は、モルトン教授の「詩と散文との韻律

は程度の差であることを補説しなければならぬ。此の二者は相互に相合致するほどに接することが出来るものである。」という言葉を踏まえて、以下のように指摘することゝ忘れてはいない。

兎に角散文的芸術と詩即ち韻文的芸術とは、厳密に区別することが出来ない。何故なれば如何なる散文にも、モルトン氏の言の如く（中略）何等かの意味に於いて、或は何等かの程度に於いて、韻文的要素の加味されてゐないものは殆どないからである。

之を要するに詩と散文とは不自然な対立であつて、寧ろ詩と散文的芸術と対立させるのが、ほんたうのやり方である。然し、實際に於いて、詩と散文的芸術とは厳密に区別することが出来ない。唯言語による芸術の中で、比較的に韻文的要素の多く加味されたものを詩と呼び、その少ないものを散文的芸術と見做すことを、妥当な判断として置くより外に仕方がない。

西宮は、「詩」の対立項として「散文芸術」という語を用意したが、同時に、その語は、厳密な意味で「詩」と區別し得る言葉ではない、ということも理解している。従つて、「詩」と「散文芸術」という区分はあくまでも便宜的・形式的なものと考えている。これは、右の①から④の論者も、

恐らく同様であろう。彼等は、「詩」と「散文芸術」という形式的な区分を用いて、両者のおおよその特質の差異を論じていたに過ぎない。

ともあれ、厳密に定義し得る語ではないとはいえ、ひとまず、「散文芸術」という語が、恐らく既述のような観点から既に生み出され、ある程度の定着を見せていたということが、右の例から確認される。広津の「散文芸術」の定義に対する評価は、ここから導いてこられる。まず、「散文芸術」という語は、広津の「造語」であつたわけでも、また、広津によつて初めてその「有効性」が明かされたわけでもない。もともと、「散文」が現実的・功利的な表現に適しているのはごく自明のことで、例を挙げるまでもないが、念のため一例を挙げれば、大町桂月「詩文論」(明治31)(初出の詳細な時期、初出の掲載雑誌は未詳である。明治三十一年としたのは、『桂月全集』第八巻所収の「詩文論」の記述に従っている。)の第七章には以下のような記述がある。

されば、事を写して明晰緻密に、情を據べて周到委曲なるを欲せば、韻語よりも散文を用ゐるを便とす。明晰を極め、周到をつくせば、即ち余韻乏し。道破せず、言ひつくさず、たゞ眼目を捉へ來つて、片言隻語に千萬無量の意味を寓するものは、韻語の長ずる処にして、また詩趣の存する所に非ずや。(中略) 実用を尚び、

達意を主とするは、散文の事也。韻文は必ずしも実用達意を目的とせず。

「散文」のこうした性質を、「散文芸術」という「芸術」ジャンルの本質に据える広津の言葉には、極めて常識的な見方があるに過ぎない。

のみならず、広津の定義の(二)の部分は、先に予想した通り、明らかに本来の意味から逸脱している。なるほど、④が述べる通り、「散文芸術」の「ねらひ処」が現実にあることは確かである。しかし、そうだからといって、(二)のように、そうではない小説は、「散文芸術」とはいえぬ、価値の少ないものであると断定するのは、行き過ぎである。

「散文芸術」は、あくまでも、「散文」による芸術という意味を一義的に持つ言葉として既に定着していた。それ故、たとえ、現実性や人生的意義を備えなくとも、「散文」による芸術を「散文芸術」と称するのが妥当で、そうした一般的な「ねらひ処」に安住することのない作家固有の領域にも、当然「散文芸術」としての存在意義は認められるべきものである。広津の定義はそれを單純に切り落としたところに成り立っている。しかし、現実性や合理性を超えたところに向かう人間の不可能への情熱、現実の煩雜を逃避しようとする人間の空想的な夢の世界が、創造としての「散文芸術」の可能性として追求され得ないことがどうしてあるだろうか。広津の論が先駆的であつたというのは、既存

の語を自らの都合に合わせて用いたという意味においての
みいえる。しかし、やはり、語の定義において、芸術論に
おいて、それは極めて稚拙である。

もつとも、広津といえども、小説を現実性や功利性の一
面によつて割り切り、右のような詩情を一切排除すべきだ
などという、時代錯誤に近い極端な主張を展開することに
その真意があつたわけではないだろう。そう受け取られる
ように映るのは、論争の過程での勇み足の結果と見るべき
であるのかも知れない。とはいへ、一方で、そうした勇み
足は、広津の意識の核心の部分が思わずあらわれ出たもの
であるようにも思える。事実、広津の小説や評論には、ふ
とした時に、そうした側面が顔を出すことがしばしばある。

四

例えば、「風雨強かるべし」（昭8・8・12〜9・3・
17『報知新聞』）という作品の傾向、その傾向に向けられ
た当時の批判、それに対する広津の反論、を具体的に見て
みよう。この作品は、亡き父の遺産を受け継いで不自由の
ない生活を送りながら、人生の意味を見出せずにいる佐貫
駿一、駿一との間に芽生えかけた恋を断ち切り、激しい弾
圧の中で階級運動に没頭するハル子、K鉄道株式会社の社
長、飯島銀行の頭取などの肩書きを持ち、駿一の後見人で

ある千太、千太の娘で、やがて駿一と結婚することになる
ヒサヨ、千太の財産や地位を狙ひ画策する、千太の妻であ
る銀子や銀子の不倫相手である黒田、という人物の生き方
を交錯させながら、この「暴風雨時代」の「緊張した歴史
或年代の姿」（『現代長篇小説全集』6（昭11・11）所収
の本作に広津が掲げた跋）を如実に映し出そうとした佳作
である。この作品に示される、インテリゲンチアの弱さ、
階級運動に賭ける若者の情熱とその限界、ブルジョアの没
落、権力に阿諛追従する生き方、は徐々に息苦しさを増し
てきた一九三〇年代の雰囲気鮮明に伝えている。

ところで、この作品に関して、小林秀雄「文芸時評」（昭
9・10『改造』）は、「作品中の人物」が「實在の人物」
以上に深く掘り下げられていないことへの不満を表明して
いる。小林は、「モデルの無い处には発明」が必要である
はずなのに、この作品にはそれが著しく欠如していると批
判している。

「風雨強かるべし」の欠点は、発明力の不足にある。
たゞ抜目のない、観察力では佐貫は人を動かすタイプ
とはなり難い、寧ろ彼は読者のなかに同病相憐れむ友
を捜すであらう。

大森義太郎「現代知識階級の困惑」（昭9・11『改造』）
も、同様に「『風雨強かるべし』は、感心できなかった。
作者の単なる通俗小説から離れようとする努力は、理解で

きる。しかし、作中の人物は、結局、完全にステロタイプである。」と見なしている。

こうした批判は、広津には納得がいかなかった。

私はモデルのない処には発明があるべきだ、と云ったような意図の下に、今の時代に一つの顕著な性格の創造される事には、凡そ興味を持っていない。(中略) 作物の中に一つの創造された新性格が現れる場合は、断じてそれは実践的な具体性をもってこの時代に何かを働きかける可能性を持つべきだ。作者がその責任を感じなくして、みだりに新人物を創造すべきような、そんな時代では今はない。

(「小林秀雄君に」(昭9・10・19『読売新聞』) 広津は、この作品の人物に「発明」や「創造」がないことを認めつつ、そのことは作品の評価とは一切関わらないと反論している。むしろ、「実践的な具体性をもってこの時代に何かを働きかける可能性」のない人物を「創造」することは、時代の要請と乖離しているとして、斥ける姿勢を見せている。

「実践的な具体性をもってこの時代に何かを働きかける可能性」を追求することは、広津の作家的本質に根差した課題として、価値があることはいうまでもない。だが、問題は、広津がそのことを絶対視し過ぎる余り、ここで、それとは異なる「可能性」を視界から排除しているというこ

とである。既存の現実の枠内からはみ出る新しい物の見方や感じ方を、広津は拒絶している。なるほど、「風雨強かるべし」は、当時の現実と等身大の人物像を銜いのない文章で描き出していて、時代に働きかける力を持っている。しかし、この種の「発明力の不足」に安住することは、文学の可能性の一端を狭めることでもある。「一つの創造された新性格」の描出を通して、空想的な非現実の世界や、作家独自の感性が発見した新たな現実感を、「散文芸術」の中で表現していくという道が、ここでは始めから閉ざされている。

同様のことは、カミュの「異邦人」に強い違和感を覚えて記した、「再び『異邦人』について」(昭26・10『群像』)の記述からも見て取れる。この中で、広津は、全世界が疎遠に見えるような気分支配され、何事につけ、己の感情と一体化することができず、また、己の行為に意味を見出すことができない主人公のムルソオ——例えば、母の死の翌日、平然と海水浴に行き、女と関係を結び、その女が「私を愛しているか？」と尋ねると、「そんな事は何の意味もないが、恐らく愛していないだろう。」などと答え、女が「結婚してくれ」というと、「そんな事は何の重要性もないのだが、君が望むなら一緒になくても構わない」と応じ、明確な動機のないまま、一人の人間にピストルを撃ち込んで殺し、その理由を「太陽のせいだ」などと述べる

ムルソオ——の存在を不服として、この作品には根本的な欠陥があると論じている。

カミュの「異邦人」の主人公は、人間に与えられた条件の中の最も根源的な曖昧なもの、つまり不条理と対面している。その意識にはいつも不条理がつきまとっている。その絶望観（彼は絶望ではないと云うかも知れないが、結局希望ではないから絶望である）のために、HOW TO LIVE が入って来ない。併しこれはやがて HOW TO LIVE に移行しなければならぬ。（中略）不条理観は確実である。誰も WHAT IS LIFE を考える時、それを否定しはしない。併し事実生きている人間は、それを忘れて生きているのである。いや不条理観を頭に置きながらも、HOW TO LIVE を考える事は成立つのである。（中略）実験室の思想も実践に移されて役に立たなければ何もならない。人間に与えられた条件の中で根源的な曖昧さに人間が動かされている事によって、個人の責任が無視されるなどという思想は、実行の世界ではナンセンスである。そこで個人の責任を考えれば、HOW TO LIVE に移行しなければならぬ。そしてそれが何億の人間の生きていく姿なのである。

広津は、カミュの意図、ムルソオの存在の意味が理解できないのではない。存在の空虚や不確かさに直面し、行為に

対する明確な動機や目的を見出せずにいるところにムルソオの本質がある、ということをよく把握している。その上で、広津の批判の矛先は、カミュがそうした思弁的な主題の追求に終始し過ぎる余り、「いかに生きるべきか」という切実な問題を放棄してしまっているという点、その結果、ムルソオが、人間の真実の姿から甚だしく乖離してしまっているという点に専ら向けられている。これは、先の「散文芸術」論に由来する批判である。

なるほど、ムルソオのような存在は、現実の「何億の人間の生きている姿」とはいえないし、彼の思想は、「実践に移されて役に立つ」ものともいえない。また、「不条理」観のために、「個人の責任が無視され」てはならないという主張も、現実の生活に即して見れば、極めて真つ当である。しかし、そのために、この作品に価値がないというのは、余りに素朴に文学と現実の領域を混同している。中村光夫「カミュの異邦人について——広津和郎氏に答ふ」（昭和26・12『群像』）が、

彼（論者注——カミュ）にとつて「不条理」とは時代の現実のなかに實際生きたものとして「見出される」感覚、または感情なのであり、「哲学」であるまへに、時代の生活感覚のなかに、彼自身の肉眼でとらへた「発見」なのです。

と述べる通り、この作品は、その良否はともあれ、カミュ

自身の感性で現実の中から見出し、発見した「不条理」の意味を、知的な構成によって凝縮して表現した思想小説である。ムルソオが、広津が述べる意味での「個人の責任」というものを考えることのない人物であることによって、人間存在の闇、現実の窒息感により濃密に表現される。その中で、「日常の平穩、まやかしの裝飾が突如として崩れ落ちる瞬間」の「混沌」(窪田啓作訳『異邦人』(昭26・6)「訳者あとがき」)の世界が、現実以上の實在感を持つて読者の心に迫ってくることもある。たとえば、「不条理」を抱えるムルソオの存在の意味が、不自然なまでに誇張されているように見えたとしても、それが直ちに、本来虚構としてあるはずの文学作品の価値を否定する理由とはなり得ない。「異邦人」が当時の日本人にあれほどの衝撃を与えたのは、普段、意識の奥底に潜んでいる、しかし、確実に心の中を浸食しつつある、虚無感や得体の知れない不安を、生々しく表現していたからではないか。

「散文芸術」を、現実性を備えた、人間の自然な生き方を描き出した芸術、「実践的な具体性を持つて」現実に関与し得る芸術と規定し、それを小説の本質と位置付ける時、そこから、泉鏡花の怪奇性や浪漫性、「異邦人」の「不条理」の世界、などは必然的に脱落することになる。ここでは、小説の価値が、広津自身の人生観を主たる基準にして評価されている。いわば、「散文芸術」という語の定義

の仕方から糸ひく、偏向した見方が自ずからあらわれ出ている。

五

勿論、広津の「散文芸術」論が文学史的に全く意味がなかったというわけではない。その論は、その可否はともかく、関東大震災後の現実の荒廃の中、当時の進むべき一つの道筋を明確に示すものであった。というのも、当時は、一方で、階級闘争の激化、それに伴うプロレタリア文学の隆盛という、現実と文学がひととき緊密になりつつある傾向があり、他方で、イタリアの哲学者であるクロッチェの美学が文壇に受容されていたということも関わって、「芸術は表現である」という、これもまたごく簡明な、「表現」のみを唯一の価値とする大胆な宣言が、一種の流行語のように多くの芸術家の口に上るという状況があった。関東大震災以後の混沌は、そうした分裂をよりはっきりと突きつけ、多くの芸術家に、現実と自分たちにあるべき芸術の形との関係を見つめ直させる気運を高めた。その中で、広津の主張は、前者の傾向に対してはその可能性を代弁し得るものとして、また、後者の状況に対してはそれへの反措定として、文壇に少なからぬ反響を呼び起こした。

とりわけ、後者に異議を唱える意識が強かったことは、

「散文芸術の位置」が、「里見弴君と菊池寛君とが芸術の内容と表現との問題で論争した」という記述を冒頭に据えていることから窺える。この論争は、いわゆる「内容的価値」論争と称されるもので、菊池が「文芸作品の内容的価値」（大11・7『新潮』）で述べた見解を、里見が「菊池寛氏の「文芸作品の内容的価値」を駁す」（大11・8『改造』）で批判し、さらに、それを、菊池が「再論「文芸作品の内容的価値」——里見弴氏の反駁に答ふ——」（大11・9『新潮』）で反論した、という経緯を辿っている。ここで、菊池の見解の要旨を紹介しておくこと次の通りである。

「ある作品を読んで、うまい／＼と思ひながら、心を打たれない。他の作品を読んで、まづい／＼と思ひながら、心を打たれる。」このことをどのように考えればよいのだろうか。「私は今のところ、クローツエやスピンガンが唱へた、芸術は表現なりと云ふ説を信じてゐる。いろ／＼考へた末に、芸術表現説が、真実に近いことを信じてゐる。」しかしながら、同時に、「例へば、ロマンローランの小説の中にある、一つの挿話、「仏蘭西の兵士が戦線で、独逸の若い、十六七の兵士を刺し殺さうとすると、その少年が手を差し上げて、母！母！と、叫んだ」と云ふ話、かうした話は、小説にかゝれるとかゝれないとに拘はらず、人を動かす力を持つてゐる。」とも感じられる。確かに、「芸

術は、芸術的価値さへあれば立派な芸術だ。よく描けてゐさへすれば、立派な芸術だ。（中略）芸術の能事は、表現に尽きる。」「交番の前に、巡查が立番をしてゐる。其処へ通行人が来て道を訊く。」さうしたことも、それが立派に完全に描けてゐれば、私はそれを芸術としては立派だと云ひたいのである。」しかし、例えば、ロマンローランの右の例に示されている通り、「文芸の作品には芸術的価値以外の価値が、厳存する」はずである。それは「我々を感動させる力」であり、「内容的価値」と称すべきものではないだろうか。

菊池は、「内容的価値」をわざわざ「芸術的価値」から切断した上で、文芸作品においては、「内容的価値」もまた、「芸術的価値」に劣らざる必要になる、というやや七面倒臭い説明を行っている。それは、「芸術は表現」であり、「芸術的価値」は「表現」に局限されるべきもので、「表現」とは異質な「内容的価値」＝人生的意義や道德的・思想的価値は、「芸術的価値」の範疇から除外されなければならぬ、という前提に立っているからである。

とはいえ、もともと、菊池はこうした説に疑問を持つていた。菊池の「ある批評の立場——『芸術は表現なり』との説——」（大9・3『文章世界』）には、「自分は、芸術の能事は表現に尽きて居るとは、思つて居ないので、『芸術は表現なり』と云ふ命題は可なり大きい疑問を持つて居

る」という言葉が見られる。大正九年の菊池は、大正十一年に発表した論と明らかに食い違うことを述べていた。では、大正九年の菊池は、この『「芸術は表現なり」と云ふ命題」のどこに「疑問」を持っていたのか。その点は、残念ながらはつきりと記されていない。ただ、菊池は、一貫して人生的意義を求める作家であつたのだから、「芸術」の価値は「表現」に局限されると規定する説、それ故、人生的意義を等閑に伏しているとも受け取り得る説に對して、どこか違和感があつたとしても決して不思議なことではない。こうした「疑問」や違和感が何らかの形で解消されない限り、菊池は大正十一年の論には到達することはできなかった。

ところが、大正十一年の菊池は、この「命題」を受け入れられる方向に変容した。それは、当時多大な影響力を持っていたこの「命題」が、否定し難い芸術論として捉え直されたからだと思われる。そうなると、菊池の立場からすれば、今度は、その「命題」を受け入れつつ、同時に自らが真に重要と考える人生的意義を文芸作品の価値として位置付ける、という作業が必要になってくる。そこで、大正十一年の菊池は、「内容的価値」を「芸術的価値」から切り離した上で、「芸術は表現」であるから、「表現」が優れていれば、「芸術」として価値があるのは当然であるが、しかし、それだけでは片付けられぬ「内容的価値」というもの

も文芸作品にはあり、その価値もまた極めて重要である、というような論の組み立て方に持っていた。菊池のこうした論の方向は、二章で触れた有島武郎と共通のものがある。彼等は共に、「芸術的価値」は人生的意義と真つ向から相反するという觀念に囚われたがために、人生的意義を必要とする自らの傾向を、「芸術」という枠組みにおいてそのままの形で肯定することができなかった。そうした状況の中で、有島は苦悩し、菊池は違う枠組みを設定した。

この時の広津が直面していたのは、こうした状況である。広津は、このような傾向をいち早く汲み取り、そこに不自然さがあることを感じて、それを解きほぐす論理を用意しようとしたのである。有島に苦悩が、菊池にいくらかの軌道修正があつたことは確かである以上、彼等の論の中に無理があると考へた広津の着眼は誤りではなかつたし、それに正面から解決を与えようとする試み自体も、それなりに意味を持つことであつた。

しかしながら、広津の場合は、逆に、「表現」の意味を余りに軽視し過ぎてゐる。もともと、広津は、生来の素質として、文体の洗練ということよりも、合理的に問いを解決するということに向いてゐるという面がある。「春寒雑筆」(昭13・1・16)20『東京日日新聞』によれば、「私は少年時代文学に興味を持っていず、麗しい文章とかいうものは作文の時にもなか／＼書けなかつたが、しかし幾何

私と同時代の作家でいえば、例えば「田園の憂鬱」から「佗し過ぎる」あたりにかけての佐藤春夫の文章や文字の駆使の仕方は、私には全く驚異であつた。あんなにまで文章に、文字に、ニュアンスが出せるものかと思つた。ああいうのは持つて生れたタレントであつて、到底私などの学んで達せるものではない。——
そう思うにつけても、巧みな言葉や巧みな表現などというものは、寧ろ忘れてしまつた方が私には適していると思つたわけなのである。それでなお更、「書は姓名を記せば足りるし、文章は意味を伝うれば足りる」とこう自分にいい聞かせるようになってしまつたのである。

父である広津柳浪は、広津が「小説を書き出した頃」、「お前の文章は平明だが、併しその平明が一度晦渋になり、そこを通過して来た平明だというのが」、「書こうと思う事を、これでもかこれでもかというように、細かく深く、突っ込んで、書き表せるだけ表わして見るといい。」（『春寒雜筆』）と忠告していた。描くべき対象をあつさりとき散らすのではなく、もう少し「表現」に執着することを要求していた。佐藤春夫『退屈読本』（大15・11）も同様のことを指摘し、広津が「書きなぐる」ことをやめれば、「きつともっと思ひがけない事を発見したでせうに」と不服を表明している。もともと、現実とは各人の主體的な感性によって、見え方を異にする可能性を持つている。「表現」輕視の姿勢は、見えていたかも知れぬ現実を指の間から零れ落とさせる、ということを引き得る。そうなると、それは、既存の平明な現実の模写たるに過ぎず、自己に固有の現実感の発見という方向から遠ざかる。仮に、そういう方向が顧みられるのであれば、その延長線上に、鏡花の文学や「異邦人」を、人生に働きかけないという理由で無下に切つて捨てることのない、幅広さもあるいは出てきたのかも知れない。しかし、広津は「どういうようにやって見ても結局私の文章は平明になってしまふ。」という地点から抜け出せず、「表現」の洗練によって初めて見えてくる世界に目を閉ざしがちになった。

すでに、広津の極めて素朴な文学論は、新しい文学運動を求める趨勢の中で、格好の攻撃対象となる。橋爪健は、広津の「散文芸術の位置」が出された直後、「散文への挑戦」(大13・11『ダムダム』)の中で、広津を次のように弾劾している。

吾々は知つてゐる、小説も詩の持つ価値と効果とを十分に果たし得ることを。然しそれは小説といふ散文の中に詩をさし込むことによつて可能なのではないのだ。その小説の全篇が詩である場合にのみ可能なのだ。

(中略)「散文芸術だけが人生と直接隣りあつてゐて他の詩とか音楽とか絵画とかいふ芸術はその次の隣りするものだ」といふやうな意味の言説(新潮九月号、広津和郎「散文芸術の位置」)が最近表はれたが、いかにも苦勞人らしい旧世界の小説家が考へさうな事で、亡びゆく講談文学の最後の悲鳴だが、散文芸術といふ名称を自ら裏切つてゐる。

大正末期に、「詩」の欠如した墮落した「散文精神」に対する反発から、未來派、立体派、表現派、新構成派などの新興芸術の中に見出せる「新しい詩的精神」の意義を称揚し、文学に根付かせ、発展させようとする動向が、橋爪健を中心とした「若い批評家達」の間で起こる。それは、広津の「散文芸術」に関する論と、それを受け継いだ佐藤春夫「散文精神の發生」(大13・11『新潮』)の論に対する

反感が起源となっている。彼等は、これらの論を既存の現実に束縛された「平面文芸」や「常識文芸」(橋爪健「陣痛期の文芸」(大14・6『文芸日本』))が生み出される源と考えていた。彼等の主張の延長線上には、芥川の「話らしい話のない小説」や「詩的精神」の主張もある。また、その平行線上には新感覚派の文学運動もある。彼等は、新時代の文学の旗手として、新たな文学の到来を宣言し、それを誇示しながら、その対極にある広津の如き立場を「旧世界の小説家」と一蹴している。こうした批判にさらされても仕方のない一面が既述の通り広津にはあった。

とはいえ、右の主張は主張で、広津の文学を「亡びゆく講談文学の最後の悲鳴」などと、余りに侮蔑し過ぎている点には危うさも感じられる。彼等の批判に一面の真理が含まれていたその一方で、彼等が、広津の文学性を自分たちの主張の踏み台に過ぎないと考えていたとするならば、必ず足下をすくわれる。彼等の主張もまた、手放しに肯定されるべきものというわけではなく、下手をすれば、ひとりよがりの抒情と感覚を強いる危険性を孕んでいる。その場合、広津のような、肥大化する自意識に冷や水を浴びせる、相対化の眼差しが必要で、そうでなければ、成熟した文学にはなり得ない。現実に対する乾いた認識と固有の感覚と抒情、この両者のせめぎあいが必要に要求される。その意味で、広津の精神の核となる部分の重要性は依然としてある。

以後の彼等の主張の展開を追ひ、その可能性と限界を見定めることは、広津文学の意義を逆照射する意味においても必要になるだろう。

注

(一) ただし、厳密に言えば、広津のいう「散文芸術」の範疇には多少の幅はある。例えば、「ひとりと」と(昭12・6・9)12『東京日日新聞』では、「散文芸術」の左端は「詩」や「絵画」などの「純粹芸術」に、右端は「現実の美人生」に接しているとしている。そして、その上で、功利性の色彩の薄い、滝井孝作のような透明感のある作品も、左端に接した「散文芸術」として認められると記されている。「散文芸術」には、必ず功利性が必要であると述べているわけでもないといえる。ただし、その場合でも、「滝井君の地味な、堅実な、生活そのものから用意周到に築き上げて行つたあの心掛けがなければ、こうした透明な作品を描けるものではない。」という言葉で、滝井の作品を評価しているということからも分かる通り、現実とは異なる次元にある作品を「散文芸術」として認めていたわけではない。

(二) なお、広津は、「有島氏に与う」(大11・3『表現』)の中で「泉氏は一種の詩人としてこそ認むべけれ、我々が望む小説家としては、私達には何ものをも働かかけない。」と述べている。広津は、現実性を備えない鏡花の作品は、「詩」として認めることはできても、「散文芸術」の本質から外れているので、

「散文芸術」としては評価できないと考えている。

(三) ただし、②の赤木の言葉は、「詩」と「散文芸術」が分離してしまつてゐる現状に対して警告したものである。

(四) 西宮は未だ「仮に散文的芸術と呼び得るならば」と慎重に述べてはいるが、本文で述べた①から④のような例を見れば、こうした意味での「散文芸術」という語が徐々にある程度の定着を見せつつあつたということが分かる。

(五) 拙稿「芥川と谷崎の芸術観——小説の筋」論争の底流——(平15・10『国語国文』)でその点について触れた。なお、「表現」を重視する傾向は古来より頻出するもので、ここに特記すべきほどのことではないかに見える。しかし、クローチエの美学は、これまでの「表現」概念を根本的に覆すものであつたとされている。従来、美学史の中で、各人の「精神状態、心の内容が人をしてそれを顕現し表現させる」と考えられてきた。それを、クローチエは「表現なくして心の状態はない」というようにコペルニクスの転回を行い、これまでの考え方を逆転させてしまつた(谷口勇「ベネデット・クローチエの表現学」(1)(昭53・3「表現研究」))。ここにクローチエ美学の功績があるとされている。大正期の文壇では、こうしたクローチエの美学が受容され、それを理論的支柱とすることによつて、「表現」のみを芸術の価値とする躊躇のない大胆な断定が蔓延した。大正期の動向は、その主張が「表現」以外の「心の状態」を完全に排除する徹底したものである点、その動向が広範なものである点、においてやはりこの時期に特徴的なものである。

(六) ただし、広津が「散文芸術」の主張をするようになったの

は、「他に重大な原因も動機もある」とも記されている

(七) もっとも、とりわけ緊迫した情勢が続く昭和十年代には、広津にも若干の動揺があり、これまでの姿勢を反省する記述も見られるようになる。

私が散文芸術というものについて懐いていた理想主義——それは確かに理想主義だ！——は、この現実に対して、もっと夢多いものであった。しかし今はその事はそう語りたくはない。——何故かという、散文芸術としての特に芸術の中に領域を私が立てたいと思っていた世界は、こゝしばらくは身動きの出来なくなる世界だからである。そこで身動きも出来ず、又芸術家として、粗雑で未完成であつたら、蛇蜂取らずで、凡そこの世に取って何の役に立つものでもない。私は今後は自分も「うまい小説」を書くように学ばなければならないと、近頃になって遅蒔きながら考えはじめたのである。

(前掲の「春寒雑筆」)

しかしながら、この「うまい小説」を書く」という試みがこれ以降にも持続し、これまでとは異なる方向に広津の文学を導いたとは考えにくい。

(八) 拙稿「芥川龍之介と「詩的精神」」(平18・1『国語国文』)でその点について触れた。

〔付記一〕 本稿の引用は全て『広津和郎全集』(昭48〜49)による。

〔付記二〕 本稿は、第五十五回高知大学国語国文学会(平成十八年十一月十八日、於高知大学)の口頭発表をもとにしている。

席上で貴重なご意見をいただいた諸賢に感謝申し上げます。

〔付記三〕 本稿は、平成十九〜二十年年度科学研究費補助金若手研究(B)「クローチエ美学の受容の問題を中心とした大正期文芸思潮の研究」(課題番号一九七二〇〇四七)による研究成果の一部である。

(たぐさり・かずま 本学専任講師)