



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「色は遂に独立するに至った」：有島武郎文芸の芸術史的位置
Author(s)	中村，三春
Citation	国語国文研究，137，38-50
Issue Date	2010-01-28
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/93268
Type	journal article
File Information	kokugokokubunkenkyu_137-38-50.pdf



「色は遂に独立するに至つた」

——有島武郎文芸の芸術史的位置——

中 村 三 春

1 芸術概念の転回

アドルノは『美の理論』の冒頭において、次のように述べている。

芸術にかんすることゝで自明なことは、もはや何一つないことが自明になった。芸術のうちにおいても、芸術と全体との関係においても、もはや何一つ自明でないばかりか、芸術の生存権すらも自明ではないことが。『…』芸術はその伝統の全体を通して芸術の地層として保証されていたかに思われていたものに手をつけることで質的に変り、それ自体が異質のものとなる。芸術が異質のものとなることができるのは、芸術が既存のものを構成する要素を形式化するものとして既存のものを援助してきたと同様にさまざまな時代を通じて形式の力により、ただ単に存在し存続してきたにすぎないものに背を向けたためであつ

た。芸術は一般的な公式を用いて慰めであると割り切るべきでもなければ、慰めではないときめつけるべきでもない。

芸術の概念はさまざまな契機の配置の歴史的变化に応じて変化する。芸術の概念は定義に抵抗する。芸術の本質をその起源から、あたかも最初のもものはそれに続くすべてのものがその上に築かれる地層であつて、地層が揺り動かされるならたちまちその上に立つすべてのものも崩壊するかのようになり、演繹的に導き出すことは不可能なのだ。

(テオドル・W・アドルノ『美の理論』⁽¹⁾)

私は『有島武郎事典』(勉誠出版)⁽²⁾の項目「表象・文体」の冒頭に、「武郎における表象・文体を考える際に最も重要な問題は、表象・文体とは何であるかの根本的なパラダイムそのものの大きな変革に、彼が立ち会ったことである。それは、近代から現代への、文芸史的・芸術史的大変動であつた。それは全体として、表象・文体におけ

る近世から近代への変革を、二葉亭四迷が『浮雲』において成し遂げた事業にも匹敵するものである」と書いた。この近代から現代への芸術史的大変動とは、象徴的に言うならば、美術史における印象派からポスト（後期）印象派への飛躍、音楽史におけるシューベルト・楽派の出現、哲学思想史における言語論的転回などに相当する。それは右にアドルノが指摘したように、芸術の自明性が失われ、長い間芸術の本質と見なされてきた調和の幻想が失墜し、芸術がいかにも定義困難で、常にパラドックスや両義性に満ちたモンタージュとなることを余儀なくされる時代への突入ということになる。そのような観点からすると、有島においては、一九二〇年の「惜みなく愛は奪ふ」（『惜みなく愛は奪ふ』、有島武郎著作集第十一輯、大9・6、叢文閣）よりも後の、後期の諸テキストが決定的に重要となるだろう。だが、もちろん、それら後期のテキストの固有の意義は、初期から中期にかけての、いわば有島最盛期のテキストとの連続や変化、そして転回において理解されなければならない。

ところで、有島や彼の同時代人たちは、そのような新興芸術にどのように関わり、どの程度理解していたのか。東珠樹は雑誌『白樺』の美術雑誌としての性質を検証し、有島生馬を中心としてセザンヌ、ゴッホらポスト印象派の紹介が多いものの、それ以外の作家に関する美術記事も非常に雑多に含まれることを指摘して、「初期の白樺同人の絵を見る目というのは、決して美術史的ではなく、文学者「…」のそれから一歩も出ていなかったのではないか、と思われ」とし、また「セザンヌの絵画理論が立体派を生み、ゴッホやゴーガンの個性表現が、表現主義に発展したというような近代絵画

の方向なぞは、彼等には、とても予測さえ出来なかったのである」と述べている。⁽³⁾確かに彼らは、少しでも自分たちの感覚に合うものであれば何でも取り入れていたとも言えるが、武郎の評論類を見れば、生馬や光太郎にひけを取らぬほど、ポスト印象派から未来派に至る動向をよく咀嚼して自分のものとし、さらには批評もしていたことが分かるだろう。近年、和田博文監修の『コレクション・モダン都市文化』、および日高昭二・五十殿利治監修の『海外新興芸術論叢書』の両シリーズが刊行され、一九二〇年代前後の芸術・文化動向の理解のための便宜は、飛躍的に向上した。⁽⁴⁾特に、未来派と表現主義に重点を置いた『海外新興芸術論叢書』を通観すると、右に東が指摘し、またこれまで私たちが想像していた以上に、当時の日本人は、一九〇九年のマリネットイの「未来派宣言」の後、海外のヴァン・ギャルド芸術に対して関心を持ち、活発に論議していたことを理解せざるを得ない。これは平野謙の言う、日本文学の「世界的同時性」の顕著な実証と言える。⁽⁵⁾そして、この動向に絶大な関心を寄せていた有島武郎の一九二〇年代の業績は、このような潮流を無視して語れるものではない。

もう一つの問題点として、それではこのようなヴァン・ギャルド芸術に対して、日本のヴァン・ギャルド文芸はどのような特徴を持ちえたのか、またそこにおける有島の位置づけはどうであったのかということがある。例えば、一九二〇年代の有島の小説『星座』（第一巻）（有島武郎著作集第十四輯、大11・5、叢文閣）には、内的独白と複数視点を組み合わせた立体派的な構成法が見られ、或る施療患者」（『泉』大12・2）には未来派的な修辭や文体を認めること

ができる。だが同時に、一九二三年に世を去った有島の最終的境地である「酒狂」(『泉』大12・1)、「或る施療患者」(『骨』(『泉』大12・4)、さらには「卑怯者」(『現代小説選集』、大9・11、新潮社)、「断橋」(『泉』大12・3)、「親子」(同誌大12・5)、「独断者の会話」(同誌大12・6)などは、アヴァンギャルドな様式的飛躍とは全く別の、暗鬱な表情を湛えている。これまでこれらのテクストは、それは作家人生の終末期としての個人的な頹廃や、「宣言一つ」(『改造』大11・1)で公表された自己否定との関連で読まれてきた。しかし、他方では、そのようなデカダンス、主観主義、枯淡なスタイルは、辻潤、武林無想庵、高橋新吉、尾形亀之助ら、ダダや未来派とともに無政府主義・虚無主義の遺伝子をも分有した日本型アヴァンギャルドティストたちにも、極めて顕著に見られる事柄でもあったのである。この事情については、神谷忠孝が既に指摘していた。その中で、「日本のダダ運動に関係した人たちが仏教や農本主義に傾斜していったこと」や、「日本のダダ運動が現代詩の中に自我を究極にまで追求する契機をもたらしたこと」の事例が明らかにされた。有島とも関わりの深い新吉のほか、辻潤、無想庵、吉行エイスケらについても、同じ観点から論じられている。

創造的生命力に基盤を置いた有島最盛期の様式とも、また、芸術史上、まさしくそのような様式理念に相当するポスト印象派や、その飛躍的延長線上に出現した各種アヴァンギャルド芸術の様式とも異なる、このような様式には、どのような必然性や意義があったのだろうか。ここでは、そのような有島最終の境地を見据えつつ、そのテクスト様式の総体を概括してみよう。

2 「魂に行く傾向」の変奏

さて、評論「草の葉(ホイットマンに関する考察)」(『白樺』大2・7)において、有島は芸術の理想を「魂に行く傾向」と定義する。「芸術を生む胎」(『白樺』大2・7)で、「芸術を生むものは愛である」と述べるように、有島の表現の理論は、「魂」「本能」「個性」「衝動」「愛」などと呼ばれる人間の根源的な生命力を、文芸テクストが表現することを基本とした。ここで文芸表現としての表象は、「魂」を転写して読者に媒介する手段となる。「魂」は、進化成長する主観であり、それは個人的なものでありながら、同時に人類に共通の属性を帯びていて、だからこそ表象は普遍的な価値を持ちうるものとなるのである。「惜みなく愛は奪ふ」で展開されたように、他者を奪い、他者の生活・行動を描くことが同時に自己の表現でもあり、さらに人類全体に寄与しようとする表象理論は、この発想によって成立した。徹底した他者の描出こそが自己の主観の描出となり、同時に人類的な意志の表現ともなるこの表象観は、有島の作家的道程の初期に確立し、その後の創作活動の根幹に据えられた。その結果、専ら作家自身の身辺に題材を採る私小説的な作風とは異なり、有島の小説には、多様な職種・階層にわたる個性的な人物が登場し、波瀾に富む虚構的な物語が構築され、また、それらはテクストごとに独自の文体・様式として形成されることになったのである。

その有島が、美術史について書いた初期のまとまった評論として、「新しい画派からの暗示」(『小樽新聞』大3・2・3)がある。

断つて置くが新しい画派の人々は創造の気分に生きた人々である。彼等の製作は過去の回憶ではない。その律呂は私共の耳には始めて響く律呂である。夫れ故過去の形式を尺度として、之れに臨むのは、自分の眼に塵を蓄へて、他の塵を除かんとするやうなものである。然しながら私が始めに云つた、近代の喘ぎ求めつゝあるその動向を心に感じて之れに臨むならば、彼等は忽ち頼み甲斐ある力と變じて、私共の胸の奥に沁込んで来る。私は又彼等が事業を成就したとは云はぬ。反対に彼等の総ては大なる事業の一齣づゝを演じ去つたに過ぎぬ。是れは彼等の悲しみであり又誇りであるだらう。アポロのみに頼づくものは或る終結に達し得よう。デオニソスのみに香をたくものも亦或る解決に至り得よう。然しながらアポロの上にデオニソスを築き、デオニソスの上にアポロを築かんとするものは、常住の動揺、無終の躍進を覚悟せねばならぬ。マネからセザンヌとゴーガンとゴッホとに、又マチスとピカッソとウキスピアンスキーとに、又更にカリリとロツソロとボッチオニとに、やむ時もなく変り遷る生命の流れを覚悟せねばならぬ。

ここで有島は、アポロン対デオニソスという、彼自身「二つの道」(『白樺』明43・5)以来愛用した人間精神の二分法を基に、美術史における「近代の喘ぎ求めつゝあるその動向」を論じ、最終的には、ロダン、ミレー、ホイットマンらと並び、「マネからセザンヌとゴーガンとゴッホと」を結ぶ「常住の動揺、無終の躍進」の線を繋いでみせている。印象派からポスト印象派への飛躍が、再現か

ら表出へという、芸術史における近代から現代への切斷を画したとする通説に、有島もまた従っている。徹底した主観と生命力を尊崇する有島が、ポスト印象派に対して敬意を払うのは、前述の『白樺』とそれとの關係に照らして自然と言ふべきだらう。しかし、有島はこれに続けて、「又マチスとピカッソとウキスピアンスキーとに、又更にカリリとロツソロとボッチオニとに、やむ時もなく変り遷る生命の流れを覚悟せねばならぬ」と書いている。現代の表記とはいささか異なるが、カルロ・カッラ、ルイジ・ルツソロ、ウンベルト・ボッチョーニはイタリア未来派を代表する画家たち、またスタニスワフ・ウイスピヤンスキは、二〇世紀初頭ポーランド・ネオロマン派の劇作家・画家・詩人である。もつとも、ウイスピヤンスキはモダニズムの影響を受けていただろうが未来派とは関わりはなかったと考えられるので、確かに東が述べたような、『白樺』美術史の雑多な要素も多少は滲み出ているかも知れない。だが、基本的には、ポスト印象派からさらに、フォーヴィスムやキュービスム、そして未来派への展開を、「近代の喘ぎ求めつゝあるその動向」の潮流として認めていることになる。ここにおいて印象派から未来派へという、有島の文芸様式における芸術史的なスケールの総体が明らかとされるのである。

一九一六年五月六日、有島は、一時期未来派に傾倒し、実際にマリネッティをはじめイタリア未来派のメンバーとも会っていた画家、東郷青児の展覧会を見学し、その印象を日記『観想録』に書いてゐる。そこでは「He is a sole one artist who paints futuristic picture. I saw his work last year at Hibiya. and was struck

with his peculiar talents. And I found this time his art was depend in spirit and technique.」(彼は未来派絵画を描くただ一人の芸術家である。私は昨年、彼の作品を日比谷で見て、彼の特殊な才能に震撼された。そして今回は、彼の芸術は魂と技巧によることを発見した)と、ほとんど絶賛に近い評価をしている。東郷自身は、未来派からは離れて独自の作風へと移って行くのだが、当時、幾つもの美術展を見たと思われる有島が、まとまった印象記を東郷について残していることは念頭に置いてよいことだろう。

さらに、有島が未来派について、より明確に論じたのは「惜みなく愛は奪ふ」の一節である。そこで有島は、創造的生命力の横溢した芸術として、詩および音楽という大きな芸術ジャンルと同列に、美術史上の一潮流に過ぎない未来派を殊更に取り上げている。「而して印象派の勃興はこの固定概念に幽かなゆるぎを与へた。即ち絵画の方面に於て、色と色との関係に価値をおくことが考へつけられた。色が何を表はすかといふことより、色と色との関係の中に何が現れねばならぬかといふことが注意され出した。これは物質から色の解放への第一歩であらねばならぬ。而しこの傾向は未来派に至つて極度に高調された。色は全く物質から救ひ出された。色は遂に独立するに至つた」と、その「高調」がまさしく高調した調子で揚言される。ところで有島は「美術の世界に於て、未来派の人々が企図するところも、またこの音楽の聖境に對する一路の憧憬でないといへうか」と、すべての芸術は音楽の状態をあこがれる「風の評価をするが、同じようなことを、日本未来派の先駆者の詩人・平戸廉吉が、「私の未来主義と実行」において述べている。平戸は、「未来派から

第一に与へられるものは、やはり『まづ何よりも音楽』です。この音楽状態はありとあらゆる生きんとするものに与へらるゝ力であり、動であり、動作を通じて表はるゝ内の声であります。そして、未来派の音楽状態は、更に進んで、一切の霊と霊とのシンフォニーとなり、一切のものを流し込んだ自由にして且つ有機的關係に結んだ一大オケストルとなります。此一大器樂化の運動を全うすることに依つて、吾々は吾々に生き、吾々の環境を作り、そして不斷の生命の流れに浸ることが出来るのであります」と、今度はヴェルレーヌ風の表現でこれを「一切の霊と霊とのシンフォニー」として称えるのである。

3 有島武郎の未来派評価

このような有島による未来派評価のポイントは二つあるだろう。

(1) シニフィアンの独立 「色は遂に独立するに至つた」ということ、すなわち、「形象の模倣再現」つまり各種リアリズムによる代行表象(representation)を否定し、芸術記号の一面面としてのシニフィアンがそれ自体としての存在を認識されたということである。

シニフィアンの自立は、文芸史においては新吉、平戸、萩原恭次郎ら大正アヴァンギャルドの詩人たちや、『葡萄園』の久野豊彦、そして横光利一と『文芸時代』の様式に見られる言語記号の自立として、一九二〇年代前半の同時代的コンテクストを有する。ただし、詩人マリネッティに先導されたイタリア未来派美術そのものは、一九〇九年の発足後、一九一二年一月二日になって、ボツチョーニとカッラ

がパリに赴き、パリに滞在していたセヴエリーニの紹介でピカソを訪問し、本格的にキュビズムを学び、それを彼らの主張である速度・運動・ダイナミズム・機械・都市などの要素と融合させて独自の様式を獲得した¹⁰。シニフィアンの自立ということになれば、私たちはさらにカンディンスキー、クレー、モンドリアン以後の、もつと徹底したアヴァンギャルドを知っている。だが、確かに印象派から未来派に至る動向は、有島が知り得た限りでは、シニフィアンの独立のプロセスであつたのだろう。

ここで確認したいのは、『或る女』（上・下、有島武郎著作集第八輯、大8・3、有島武郎著作集第九輯、大8・6、叢文閣）を書いた有島は、日本を代表する本格的リアリズムの作家とよく言われたものだが、これらの理論を率直に受け入れるならば、彼は芸術史的な観点から、リアリズムを批評・否定し、ポスト・リアリズムの芸術思潮を擁護したということなのである。有島を単純にリアリズムの作家などと呼ぶのは、もはや不十分な評価であると言わなければならない。

（2）「個性」との切斷 しかし、もう一つのポイントはより複雑である。一九二〇年代に入ってから、「芸術について思ふこと」（『大観』大11・1）という重要な評論において、有島は同様の主張を基本として、さらにそれを敷衍している。ただしこちらでは、未来派のみならず、立体派・表現派も含めて広義の表現主義とし、広義のリアリズムである印象主義と対比して論じて論じているのである。

自然とはかく人を笑はすものだと見るのが印象主義ならば、

自然はかく笑ふといふのが求められつゝある芸術主義である。即ち求められつゝある芸術とは表現の外ではない。固より印象主義の芸術にあつても、表現なしには芸術は成り立たない。然しながらその場合にあつては、表現は印象を与へる為めの一つの手段であつた。象徴であつた。然しながら表現主義の芸術にあつては表現の外に何者もない。表現がそれ自身に於て芸術を成すのである。〔……〕

誰れでもたやすく察することが出来るやうに、これらの凡ての流派の目指す所は、在来のあらゆる軌範に対する個性の反逆である。長い間現象の一分子と見做されてゐた個性が、独立した存在として、一個の有機的な統合の中に嚴存し得ることを主張するその叫びである。個性に君臨しつゝあつた軌範に対して、逆に個性が君臨せんと企てた反逆である。

簡単にいうと、印象主義は外界の印象を表現に変換して象徴とするのだが、表現主義では表現の外に何も無い、ということである。それを「在来のあらゆる軌範に対する個性の反逆である」というのは、「惜みなく愛は奪ふ」の論旨とそう変わりはない。しかし、これと第一のポイントを組み合わせると、表現主義の様式は、微妙にかつ決定的な軌跡を抱え込むことになる。すなわち、シニフィアンが完全な独立を遂げた時、それは果たして「個性」の表現と言えるのだろうか。シニフィアンがシニフィエから切り離された時、記号は一義的な意味を失うことになる。そうであるならば、芸術記号はまた、「個性」の表現とはなりえないことになる。

別の例を挙げれば、有島も平戸も未来派を『音楽の状態をあこがれる』ものとして称賛したのだが、未来派が実践した音楽は、ルツソロが作った雑音調楽器（イントナルモリー）、すなわち箱にラツパをつけた『楽器』⁽¹⁾を用いて、金属素材の軋る音を拡声するというような代物であった。これは、楽音を否定するという点では、ある意味では究極の前衛音楽であり、その点に限るならば、時代を一步も二歩も先んじていたとも言えるだろう。シェーンベルクの無調性・十二音音楽、ウェーベルンからブーレーズらに至るセリー主義、四分三十三秒の沈黙から成るピアノ曲で有名な、ジョン・ケージの易（偶然性）の音楽（Chance Operation）などのように、現代音楽史は、いわゆる「個性」の表現からの脱却の歴史であったとも言えるのである。これらは、オルテガ・イ・ガセーが「芸術の非人間化」と名付け、ハンス・ゼーデルマイヤーが「中心の喪失」と呼び、国安洋が「芸術のテクノイト化」として分析したのと同じ事態であり、今となつては特に新奇な事柄ではない。⁽¹²⁾現代芸術とは、概略、そのような道を歩んできたのである。

もちろん、シニフィアンの自立は、純粹化された一種の理想郷に過ぎず、有島が知っていた一九二〇年代までの未来派・立体派・表現派は、未だ十全に純粹にはそのようなものではなかった。セヴェリーニの『武装列車』（一九一五）はやはり武装列車であり、ピカソの『自画像』（一九〇七）は、ピカソ以外の何物でもない。また、シェーンベルクでもケージでも、それらは、そのようなシステムとして、やはり「個性」の表現なのだと言つて言えないこともない。しかし、少なくともここで、シニフィアンの自立と純粹な表現との間の対立、

いわば、記号と表現に関する表象のパラドックスという問題を、これらの様式は可能性として抱え込んだものと考えられる。

4 テクスト様式の展開

次に、有島の創作の展開をこの観点から検証してみよう。有島のカンク（虫）⁽¹³⁾の印象派的文芸表現の出発は、『かんく（虫）』（『白樺』明43・10）の印象派的文体である。この表現は、陽光と色彩に重点を置き、句詠法や語りの技巧を用いて描写を一体化させる。港灣労働者の反抗を描きながらも、文章の半分は情景描写に割かれ、人と環境とは表現において融合するように導かれる。そしてリアリズム最後の段階とされるこの印象主義から、有島のテクスト様式は変容を遂げてゆく。

続く『お末の死』（『白樺』大3・1）、『カインの末裔』（『新小説』大6・7）、『生れ出づる悩み』（有島武郎著作集第六輯、大7・9、叢文閣）など、労働者・農民を主人公とした作品群において、有島は人間の成長の欲望と、その障害となる環境との対決を追求した。それらの重点は、既に人と環境との素朴な融合にはなく、内在する「魂」そのものの突出の状態で置かれている。特に『カインの末裔』は、比喩表現において制度・秩序・構造の系列と、違反・放縦・混沌の系列が対比され、全体として動物の比喩を中心とする隱喩的世界として構築され、主人公をその両者が火花を散らす場に置くように造形された。悠揚たる自然の力をその背景に措定しつつも、主眼となる生命力と環境との対決を鮮明に描き出すことに成功したと言えるだろう。

また『宣言』（『白樺』大4・7、10（12））、『迷路』（有島武郎著 集第五輯、大7・6、新潮社）、「石にひしがれた雑草」（『太陽』大7・4）、『或る女』など、恋愛や人間関係を主題とする作品群においては、主語・述語の明記、無生物主語、受動態、強調構文、同族目的語などの欧文直訳体が頻用されている。この文体は、行為者と行為の対象とを常に明示する点において、それらを曖昧なままにとどめる在来¹⁹の描写方法とはまさしく逆行する。中でも『或る女』は、身体性と関係性の結合点において、個人と共同体との軋轢を表象している。主人公は性的・身体的価値において自らを評価し、その基盤の上に他者との関係を自在に操作しようと試み、そして挫折する。ここでは、ジェンダーとレトリックが、あい拮抗した強度を確保する。語彙・構文は非常な緊張を与えられ、比喩表現が、重く身体性と関係性を表出するのである。その核心をなすのは、環境そのものの再現ではなく、環境と対決しようとする生命力の表現を重視するポスト印象派に準えうる様式にほかならない。

『星座』は、およそ日本近代において初めて創作された、本格的な「意識の流れの小説」(stream of consciousness novel)である。人物の心理内容を読者に直接呈示する内的独白や、語り手と人物の境界線を曖昧化する自由間接文体を縦横に用い、章ごとに焦点人物が交替する並列視座(複数視点)と併せ、学生群の心理と関係とが、立体的・交響曲的に織り上げられる。ブルースト、ジョイス、ウルフ、あるいはフォークナーらのテクストに匹敵するこの文体は、人物の心理に直接肉迫する方法により、伝統的な小説様式を、表象・文体において乗り越えようとする挑戦であった。さらに、各々にル

ンペン・プロレタリアを取り上げた「酒狂」、「骨」、「或る施療患者」、「或る女」の一節を自己翻案した戯曲「断橋」、シニカルな政治・倫理批評である「独断者の会話」など、一九二〇年代のテクストは、いつそうユニークである。特に『或る施療患者』は、破格の擬人法・隠喩、穿孔・疾駆などの破壊的イメージ、機械的・無機質の形容、脈絡の意図的錯乱などの修辭法を用い、自暴自棄すれすれのところ²⁰で略奪的に生きようとする主人公の心理内容を尖鋭に表現した。これは、ダダイズム・未来派・表現派などと歩調を共にする、大正アヴァンギャルドの先端をなし、すぐ目前にまで迫っていた、横光利一らの新感覚派による小説様式の革新を先取りするものでもあった。

今日の目から見て、この「或る施療患者」は、もつと評価されてよい小説と思われるのだが、そうなっていない理由は、有島を「カインの末裔」『或る女』流の、いわゆるリアリズム作家だと見なす固定観念と、そもそもリアリズムを後生大事にする文芸伝統、そして文芸作品を作家に還元し、どうせ自己批判を行って女性と心中した作家の晩年に、『末期の眼』で書かれたデカダンスでしかないとする偏見のためではないだろうか。しかし、後期有島を評価しないのは単に不幸でしかない。もつとも、アヴァンギャルド芸術の総称としての表現主義に親近感を抱きながらも、自分はその担い手としての第四階級者ではないという観念から、表現主義的实践を徹底することはできなかったとする評価は、同様の主張を行った「芸術について思ふこと」の論旨から見ても一定の説得力を持つだろう。だが、それは本当だろうか。

5 表象のパラドックス

「宣言一つ」は、自己の階級的な不可能性と、それを根拠とした表現の不可能性を論じたエッセーであるが、今日、このエッセーの重要性はますます高まっていると考えられる。これは有島の芸術思想にとっては、人類的・普遍的な「魂」に対する信頼の否定であると同時に、代行としての表象の否定の表明でもある。そこでは、社会主義などあらゆるイデオロギーについて、第四階級が、自ら主体的に生み出したのではない規範によって行動することが批判され、また、ブルジョア知識人がその規範を先導・流布する啓蒙行為そのものが批判されている。これは、知識人の社会責任を問うた戦後の「政治と文学」論争の争点となるわけだが、今日的な意義としては、決してそれにとどまるものではない。すなわち、階級の絶対性に自己を局限し、それを表象の不可能性と結びつけたことにより、有島は結果的に、表象とは何かという理論パラダイム自体を露出させたと言うべきなのである。

先に触れた「芸術について思ふこと」は、印象主義から表現主義への転回を論じただけでなく、表現主義の担い手は第四階級者以外にないという明確に規定してもいる。これは、アナーキズムがアヴァンギャルドと同居していた大正アヴァンギャルドの特徴と合致し、あるいは、ロシア革命初期のロシア・アヴァンギャルドの動向なども想起できるだろう。いずれにしても、ブルジョアには未来がなく、未来はプロレタリアのものだという感覚には抜きがたいものがあ

る。ただし、有島はそれを手放して楽観しているのではない。

然し私は一步を進める。現在あるところの表現主義の芸術が将来果して世界的な芸術の基礎をなすであらうか如何だらう。こゝまで来ると私は疑ひをさしはさまずにはゐられない。私には今の表現主義は、丁度学説宣伝時代の社会主義のやうな感じがする。ユートピア的な社会主義から哲学的のそれになり、遂に科学的の社会主義が成就せられたとはいへ、学説としての社会主義は遂に第四階級自身の社会主義であることは出来ない（「宣言一つ」を併読されたい）。それがどれほど科学的になつたとはいへ、実際の第四階級者に取つては全く一つのユートピアに過ぎないであらう。それは新興階級に対する単なる模索の試みに過ぎない。それと同様にわが表現主義も第四階級者ならざる畑に、人工的に作り上げられた一本の庭樹である。少なくともさういふやうに私には見える。「……偽ることの出来ないものは人間の心だ。その人でなければその人のものは生まない。

有島は、「私には今の表現主義は、丁度学説宣伝時代の社会主義のやうな感じがする」とし、現今の「ユートピア」的な理論先行の表現主義は、結局、知識人エリートによる啓蒙の域を出ない恐れがある、と論じている。すなわち、「クロボトキンが労働者そのものである以上、彼らは労働者を活き、労働者を考へ、労働者を働くことは出来なかつたのだ」という「宣言一つ」の論理が、ここでも貫徹されているのである。

しかし、そうであるとすれば、第四階級者によるあの「個性の反逆」は、表現主義芸術においてもまた不可能だ、ということになるだろう。セザンヌもピカソもマリネットもマティスも、いずれもプロレタリア出身ではない。ここには、表象の主体性の倫理にあまりにも拘泥した結果、完全純粋に潔白な立場からの表象以外は、すべて拒絶するというような純潔主義が見られる。実のところ、「政治と文学」論争における平野謙らによる知識人問題の提言は、言うなればこのような純潔主義に立脚していたとも言える。しかし、芸術を単純に政治の道具と見なす思考を採らない限り、このような純潔主義は、結局、芸術の可能性を否定するものでしかない。すなわち有島・平野の言に反して、表象は常に可能であると言わなければならないのだ。表象を何物かの代表や再現としてとらえる発想は、それを主体と切り離すことができないために、このような倫理の軌につまづき、表象は不可能だと見なししてしまう。しかし、表象がそれじたいのみで機能する何物かである場合には、もはや主体の倫理などとは何の関係もない。もちろん、作家の実社会における行動が、人間の倫理として常に問題となることを妨げるものはない。しかし、作家の人間性や所属階級そのものが、テキストにおいて倫理のコードとなるというのは、囚われたおかしな考えと言わなければならない。実際、後続の横光利一は、「文壇時事問題批判会」(『新潮』昭3・4)において、「だから僕は人が匿名でプロレタリア作品を書くこと云ふ場合、それはその作品と見るべきだと思ふ。其人がブルジョアの生活をして居ようと其人の生活に入る必要はないと思ふ」として、プロレタリア作家でなくともプロレタリア文学は書ける、それは一

つの実践に過ぎないという意味のことを述べ、事実、工場を舞台とした「機械」(『改造』昭5・9)のような作品を書いたのである。そしてさらに重要なこととして、「色は遂に独立するに至った」とシニフィアンの自立を宣言した有島は、本来、このような作家主体の階級的倫理性などにこだわる理由はなかったはずなのだ。しかし、シニフィアンを最後まで「個性」の直接的表現と見なした彼は、結局は「個性」から切斷された純粋なシニフィアンを容認しえなかった。これがたぶん、有島の真の限界である。しかしそれは全くもって真摯な限界であり、恐らく今日の私たちもその限界を超えてはいないだろう。現在でも芸術は、ある場合は、あるいはある程度までは、それ自体として評価されるが、別のある場合は、あるいはある程度までは、作家の表現として評価される。二十世紀に突入した芸術が行ったのは、過激な技術によってシニフィアンの自立を企てることであり、だが同時にそれは芸術家主体の表現でもあった。シニフィアンの自立がいつそう強化され、一定の強度を超えると、まずは意味が切り離され、次いで主体なるものも不明確なものとなる。ルイス・ブニエルの映画『アンダルシアの犬』(一九二八)や、ブルーーズによるセリー音楽の展開(一九五〇年代)などを思い浮かべてみよう。しかし、それでもなお、私たちはそれらをブニエルやブルーーズの個性の表現と言うことができ、実際にそう言うわけである。このような記号・意味・主体に関わる現代的表象のパラドックスこそ、一九二〇年代の有島芸術論が、その限界性そのものの深い陰翳によって明らかにした事柄にほかならない。そして、このような現代的表象のパラドックスを身をもって演じ、白日の下にさら

したことに、有島以外の作家を寡聞にして知らない。

6 芸術史的位置

そのような観点から、一九二〇年代の有島作品を読み直すと、また違ったニュアンスが見えてくる。これらは、いわゆる有島晩年の不可能性の文学として理解されてきたわけだが、以上のことに照らせば、次のようなことが言えるのではないか。「酒狂」、「骨」、「断橋」、「或る施療患者」に描かれているのは、どれもこれも社会から除け者にされ、人生に自信を失った人物たちであるが、ある意味ではそのような人生に居直つてもいる。彼らは、彼ら自身であつてそれ以外の何物も代行していない。⁽¹⁶⁾特に、未来派的な語彙と修辭にあふれた「或る施療患者」の場合、そうした人物の強度は、テクストの文体の強度と一致、あるいは一体化している。彼らは、「独断者の会話」で糾弾される言行不一致の無政府主義者ではなく、いわんやどのような主義者でもなくて、それは自分の生それ自体と同一化した人間なのである。従つてそれはシニフィアンそれ自体としての人物と言えるだろう。そしてこれらのテクストは、直接的な意味では有島個人の個性の表現ではない。これはこれで、自立したシニフィアンとなっているのだ。その意味でも、「或る施療患者」は典型的と言える。

そしてまた、このような実質と表現との間に区別のない、いわばそれ自体としての記号の状態こそ、神谷が論じた日本のグダリストたち、あるいは亀之助らが、こぞつて、特に仏教的な悟達の境地を追求した理由でもあつたのではないだろうか。ただし、それらは有

島も含めて、もちろん自己満足し、自己充足した状態ではない。そのような表現の状態は、そのものの内部にパラドックスを抱えていて、その結果として彼らはいずれも、生涯にわたつて、確定した場所に安住することが不可能だったのだ。つまり、有島が明らかにした表象のパラドックスを、彼らは少しずつ、分ち持つていたということになるのではないだろうか。

二葉亭四迷の『浮雲』は、冒頭の近世戯文体が読み進むにつれて洗練され、自由間接文体や内的独白などの小説言語が次第に現れてくる。すなわちそれは、小森陽一が明らかにしたように、小説テクストそれ自体が、近世から近代への小説言語の革新のプロセスを身をもつて表現したテクストである。⁽¹⁷⁾私たちの時代、アドルノの言うような困難性が常に芸術を彩り、その観点なしには芸術を語ることができないとすれば、二葉亭が行つた事業に匹敵する、今度は近代から現代への転換を、表象のパラドックスとして身をもつて示したのが、有島武郎という作家にほかならない。今、日本近代文学研究では、文芸を芸術としてとらえたり、小説を芸術史の観点から把握したりする行為は低級で軽薄なものだとされているようである。しかし、このような風潮は長くは続かないことだろう。アドルノは、「芸術が死に絶えることがあるならば、それは唯一、人類が平和に満ちたりた場合であろう」と意味深長なことを述べている。⁽¹⁸⁾現代における様々な危機を、間接的ながらも他の分野以上に鋭敏に問題化しうる貴重な文化としての芸術に目を向けたいとすれば、文学も人間も、恐ろしく平板で粗野なものに退化してしまうことだろう。晩年の有島自身は、まるで末法思想の信者であるかのように、当代は「文化

の末路」(『泉』大12・1)にあると愁えた。⁽¹⁹⁾この言も含め、有島の業績を正しく評価するためには、彼が体現しようとした芸術史的な転回の様相を、総体として見極めることが、是非とも必要となるのである。

注

- (1) テオドル・W・アドルノ『美の理論』(大久保健治訳、一九八五・一、河出書房新社)。
- (2) 有島武郎編集会編『有島武郎事典』(二〇一〇、勉誠出版)。
なお、本稿はこの外にも、同書の項目「表象・文体」(中村三春)の記述を利用している箇所がある。
- (3) 東珠樹『白樺派と近代美術』(一九八〇・七、東出版)。
- (4) 和田博文監修『コレクシヨン・モダン都市文化』(全3期60巻、二〇〇四・一二～二〇〇九・一〇、ゆまに書房、および日高昭二・五十殿利治監修『海外新興芸術論叢書』(刊本篇全12巻、二〇〇三・一一、新聞・雑誌篇全10巻、二〇〇五・一、同)。
- (5) 平野謙『昭和文学史』(一九六三・一二、筑摩叢書)。
- (6) 神谷忠孝『日本のダダ』(一九八七・九、響文社)。
- (7) 『観想録』第16巻(筑摩書房版『有島武郎全集』第12巻、1916。
6)。
- (8) 平戸康吉『私の未来主義と実行』(『日本詩人』大11・1、日高昭二・五十殿利治監修『海外新興芸術論叢書 新聞・雑誌編』3、二〇〇五・一、ゆまに書房)。
- (9) 中村三春『モダニスト久野豊彦と新興芸術派の研究』(山形大学・科研費報告書 基盤研究(C)、二〇〇八・三) 参照。また、その内容は中村三春『レトリカル・モダニズム——久野豊彦と横光利一——』(『横光利一文学会第八回大会口頭発表、二〇〇九・三・一五、於・愛知淑徳大学』)においてさらに展開した。
- (10) カタログ『未来派1909—1944』(エンリコ・クリスポルティ構成・監修、一九九二、東京新聞) 参照。また、井上靖・高階秀爾編『キリコとデュシャン——未来派、形而上派とダダ』(カンヴァス世界の名画21、一九七五・三、中央公論社) 参照。
- (11) キャロライン・ティズダル、アンジェロ・ボッツォーラ『未来派』(松田嘉子訳、一九九二・四、PARCO出版) 参照。
オルテガ・イ・ガセー『芸術の非人間化』(川口正秋訳、一九六八・六、荒地出版社、ハンス・ゼーデルマイヤー『中心の喪失——危機に立つ近代芸術——』(石川公一・阿部公正訳、一九六五・一〇、美術出版社、国安洋『《藝術》の終焉』(一九九一・七、春秋社)。
- (12) 詳細は中村三春『言葉の意志 有島武郎と芸術史的転回』(一九九四・三、有精堂出版) 参照。
- (13) 中村三春『ジェンダーとレトリック——『或る女』というコンタクト——』(中山和子編『総力討論 ジェンダーで読む『或る女』』、一九九七・一〇、翰林書房) 参照。
- (14) 中村三春『反啓蒙の弁証法——表象の可能性について——』
- (15)

『國語と國文學』二〇〇六・一一 参照。

- (16) 中村三春「客——有島武郎晩期小説論、あるいは、有島武郎とアルベール・カミュ——」(『有島武郎研究叢書』3、一九九五・八、右文書院) 参照。

- (17) 小森陽一『文体としての物語』(一九八八・四、筑摩書房)。

- (18) テオドル・W・アドルノ『新音楽の哲学』(一九四九初版、龍村あや子訳、二〇〇七・七、平凡社)、30ページ。

- (19) 中村三春「反——文化の先導者——有島武郎の後期評論——」(『國文學解釈と教材の研究』二〇〇三・六) 参照。

〔付記〕本稿は、北海道大学国語国文学会平成二十一年度大会における講演「今、なぜ有島武郎か?——芸術の歴史と未来のために——」(二〇〇九・七・一八、於・北海道大学)、および有島武郎研究会第四十六回大会におけるシンポジウム報告『色は遂に独立するに至った——有島武郎文芸の芸術史的位置——』(二〇〇九・一二・一九、於・二松学舎大学)を基にしている。

(なかむら みはる・北海道大学大学院文学研究科教授)