

## 危機意識の文学論

—保田與重郎「文学に於ける思考と実践」、「ステイル論」、「作家の危機意識と内在の文学」—

小松原 孝文

### 要旨

保田與重郎の「文学に於ける思考と実践」、「ステイル論」、「作家の危機意識と内在の文学」という三つの初期文学評論は、ともに作家の「危機意識」というものを問題にしている。保田は、既存の言葉使いとは異なる新しい言葉の使い方により、「世界の真実」を切り開くことが文学の基本的な立場であると考え、そのことを前提としたうえで、ここで取り上げる作家の「危機意識」とは、作家が「真実」を言葉として「表現」する際の、自分の言葉が「思考の真実」を思い通りに示しているかという「不安」に基づくものだといわれている。こうした「危機意識」は、「過程の中にためらふ」ものであり、そこから考えられる作家や文学もまた「ドグマ的性格」を免れることはできない。しかし、この「危機意識」という「作家精神」は、保田なりの「文学の精神史」のなかに位置づけられ、「ギリシヤ以来」の「外へ」向かう文学と両存する、「内へ」向かう新しい文学として検討されるのである。

**キーワード：**保田與重郎、危機意識、過程、内在の文学

### 1. はじめに

本稿では、保田與重郎の初期文学評論である「文学に於ける思考と実践」（『セルパン』一九三三年二月）、「ステイル論」（季刊『文学』一九三三年三月）、「作家の危機意識と内在の文学」（『コギト』一九三三年四月）という三つのテキストを問題にする<sup>1)</sup>。これらは「互に補ふもの」とされており<sup>2)</sup>、ともに作家が抱える「危機意識」について論じられている。

この「危機意識」というものは、作家が文学的な創造を行うときに生じる意識であるが、それは単に創作中の作家の精神的な営みを記述したものではない。それどころかこの「危機意識」は、それ自体が一つの新しい「文学」とみなされているのである。その意味で、この「危機意識」の「文学」は、その後の保田の「文学」活動について考えるうえで大いに参考となるだろう。本稿では、これら三つのテキストを読み解くことで、

「危機意識」に見出す保田の「文学」がどのようなものであるか明らかにしたい。

## 2. 事実性と真実

「文学に於ける思考と実践」というテキストでは、作家の文学的「思考」と「実践——創作活動」の問題が論じられている。まず、その冒頭から、保田の考える文学についての基本的な立場を確認しておこう。

いろいろな文学の流派もつきつめると一つの作家の精神にゆきつく。作家は外観の事実を描くのでなく、本質的な事実性を描くものといへる。結局さまざまのイズムにしてもめざすところはこゝにあると思ふ。(I、一一五頁)

「いろいろな文学の流派」が「ゆきつく」のも、「さまざまのイズム」が「めざす」のも、結局は「一つの作家の精神」であるという。それは作家が「外観の事実を描く」のではなく、「本質的な事実性を描く」ということである。

この「事実性」については、それ以前のテキストのなかでもすでに何度か言及されていた。例えば、「協同の営為 (Mitarbeit)」(『コギト』一九三二年十一月)では、「体験されないものは一筆も含まれてゐないが、しかし体験されたまゝのものも一筆も含まれてゐない」というゲーテの言葉を引きながら、「事実性」の問題が論じられている。このゲーテの言葉に示されているような「体験されないもの」でもなければ、「体験されたまゝのもの」でもない中間的な立場に、保田は「純粹にされた文学」を見る。それが「体験の事実 (Facta) をかたるのでなく、事実性 (Facticität) としての真実 (文学の) を語ること」(傍点原文、以下注記がない限り同じ)なのである<sup>3)</sup>。

ただし、ここでいう「真実」とは、いわゆる通常の意味での真実ではない。これについては、「アンチ・デイレッツタンチズム」(『コギト』一九三二年十月)以降、しばしば強調されてきたことであった。保田は、作家が目指すのは「真実以外のものはない」という。だが、この「真実」は直接顕現するものではなく、「真実の衣服」として「スタイル」を与えられることで、はじめて明らかになるものである。「一言一句に真実を、自己の、世界の真実をぶちこむ」というように、それは世界を説明する新たな言葉の使い方——新たな「スタイル」を与えること——を試みることであり、それによって作家は既存の言葉では語れない「世界の真実」を切り開こうとする。だが、それは全く新しい言葉を創造することではない。「真実の詩」は「俗語の中に沈んでゐて詩人の発見をまつてゐた」というように、それは日常の言葉のなかから、その使い方を組み替えることで「発見」されるのである。そのため、既存の言葉使いに安住する「デイレッツタンチズム」を排し、「アンチ・デイレッツタンチズム」の態度を取ることが、作家には望まれていた<sup>4)</sup>。

つまり、「事実性 (Facticität) としての真実 (文学の) を語ること」というのは、日常の言葉に基づきながら、それを別の形で用いることで、世界を語る新たな表現方法を作家が切り開くことなのである。「体験されないもの」でもなく、「体験されたまゝのもの」でもないという中間的なあり方も、作家が既存の言語体験をふまえつつ、しかし体験そのままの言葉使いをしないためだということができるだろう。

そして、保田によれば、いろいろな「流派」や「イズム」が最終的に至るのは、この「事実性を描く」ということである。それは新たな言葉の表現方法を作家が開拓することであり、それにより作家は「世界の真実」を明らかにすることができる。このように保田の考える文学の立場は、すべて作家が「真実」を目指すか否かにかかっており、ここでは「流派」も「イズム」も二次的な問題にすぎないのである。実際、「真実」について論じる「アンチ・デイレッツタンチズム」では、自然主義とロマン主義という一見相反する「イズム」が、保田にとっては対立の意味をなさないことが述べられている。「真実な浪漫主義は自然主義作家の意志と何ら異るところない」というように、保田にとって問題は、作家が「真実」を描こうとする「意志」をもつことであり、「流派」や「イズム」(主義)の違いは、ほとんど問題ではないのである<sup>9)</sup>。

### 3. 表現の不安と危機意識

保田の考える「文学」は、すべて「事実性を描く」ということに立脚していた。それは既存の言葉使いを組み替えることで、言葉によって新しい「世界の真実」を切り開くことである。そのことをふまえたうえで、続いて本稿の課題である「危機意識」の問題を検討していこう。

まづ僕はことばの真偽への不安をかゝる作家の立場からして見る問題としてとり扱いたい。次に認識としての思考そのものゝ真偽に対したく作家の不安をあげる。思考そのものにいだく不安は明らかに外的事情をまつものである。しかしこの不安の問題は決して二者を抽象し得ない。それはつまりステイリズイールングの一点に於て、内外から交々作家をおそふ不安であつた。思考の真実が表現とされたことばに於て、やはり志望どほりに現はされるか、その疑惑には決して作家を安心せしめるところの根拠となるものを与へない。(中略) かゝる不安のこもごも来る侵ひかゝりが、作家意識の危機感となる。(I、一一八 - 一一九頁)

ここでは「作家意識の危機感」へつながる、二つの「不安」が語られる。それは「まづ」「ことばの真偽への不安」であり、「次に認識としての思考そのものゝ真偽に対したく作家の不安」である。後者はさらに「外的事情をまつもの」だと補足されている。こうした二つの「不安」が、「ステイリズイールングの一点に於て、内外から交々作家を

おそふ」というのである。

「ステイリズイールング」(Stilisierung)とは、ドイツ語で「様式化」を意味するが、それは「スタイルを与へること」とも言い換えられている<sup>6)</sup>。先述したように、保田の「真実」は「スタイル」を「与」えられて、はじめて明らかになるものであった。つまり、「真実」を目指す作家の思考に然るべき表現を与えることが、この「ステイリズイールング」の問題なのである。

作家が「真実」を表現するためには、「ステイリズイールング」の力を借りなければならぬ。しかも、作家は既存の言葉に安住せず、むしろそれを組み替えることで、新たな表現方法を発見しなければならなかった。だが、それが新たな表現方法を切り開くことである以上、果たしてそのやり方が本当に「真実」を示しうるものかという「不安」を、作家は払拭できないだろう。これが一つ目の「ことばの真偽への不安」だと考えられる。

一方作家には、もう一つ「認識としての思考そのものゝ真偽に對しいだく」「不安」もあると説明されていた。しかもそれは、「外的事情」に依存するものだという。作家は「事実を描く」のではなく、「事実性を描く」といわれていた。それは「体験されないもの」でもなければ、「体験されたまゝのもの」でもなく、その中間で、作家が「真実」を追求することである。

そのため、作家は自分の生きる時代の「体験」から自由であるわけではない。「今日の思考が今日の時代人に根底をおく」ように、「文学に於ける思考」も「時代的制約」から逃れることはできないのである。そのため「今日の文学者の思考に於ける危機は、今日の文化危機の類型的影響をうける」と語られる<sup>7)</sup>。こうした問題は、作家が「真実」を目指して「ステイリズイールング」を行うときにも、影を落とすことになるだろう。

作家が「事実性を描く」ためには、その時代の「体験」に基づきつつも、そこに回収されない「真実」を求める必要がある。だが、それは容易なことではない。実際、「作家の意識危機は外的事実を軽率にうけいれて、それより専ら軽率な逃避を消費文学に求めるか、奔放な情熱を階級文学に求めるか」というようなこともあるという<sup>8)</sup>。つまり、「作家の意識危機」は、その時代のもつ「文化危機の類型的影響」を受け、その「時代」の問題の把握の仕方や、それについての語り方などの「制約」から自由ではない。こうした「外」の「影響」に囚われて、「消費文学」や「階級文学」のような流行の「スタイル」に「思考」を委ねてしまう作家も、少なくないのである。

しかし、それはもはや「事実性を描く」という作家の態度とは異なるものであろう。既成の「スタイル」に則って世界を語ることは、それが提示する「認識」の枠組に、作家の「思考」を当てはめることを意味するからである。だが、「真実」を目指す作家は、そのような「時代的制約」に身を置きつつも、世界に関する新たな語り方を切り開く必要がある。このように「時代的制約」のなかで、いかに「真実」を求めることができる

かということが、二つ目の「認識としての思考そのものゝ真偽に対しいだく作家の不安」であると考えられるのである。

引用文に戻ろう。ここでは作家が「真実」に「表現」を与えるときの、二つの「不安」について説明されていた。ここで語られる「ことばの真偽への不安」も「認識としての思考そのものゝ真偽に対しいだく」「不安」も、いずれもその直後で述べられる「思考の真実が表現とされたことばに於て、やはり志望どほりに現はされるか」という「疑惑」によるものだといえるだろう。しかも、この「疑惑」には「作家を安心」させる「根拠」がない。新しい言葉の使用法により「世界の真実」を切り開こうとする作家にとって、予め依拠できるような「根拠」は存在しないのである。これが「ステイリズイールング」に伴う作家の「不安」であり、こうした「不安」が「作家意識の危機感」となるのである。

#### 4. 過程の中にためらふもの

作家の「危機意識」とは、「ステイリズイールング」を行うときの二つの「不安」から生じるものであった。それは「ことばの真偽への不安」であり、また「認識としての思考そのものゝ真偽に対しいだく」「不安」であった。これらはいずれも、「思考の真実」が「表現」された「ことば」に「志望どほりに現はされるか」という「疑惑」に収斂されるだろう。こうした作家の「危機意識」をふまえたうえで、保田の考える文学というもの明らかにされていく。

だから僕は作家のかゝる思考の結果として作家が成長の過程々に於て創る作品に常に文学とは何か？ といふ仮定的理論をたてゝゐることを知る。かゝるドグマ的性格の根拠はこの点にあるのではなからうか。僕は文学のドグマ的性格や作家的ドグマの問題につねに興味を感じる。しかしながらそれらのドグマ的性格にかゝはらずなほ客観的価値をもつのは何故か、これはむしろ未解決に残しておく方がいゝやうである。(I、一二一-一二二頁)

引用文中の「かゝる思考」とは、「不安」と苦闘する作家の思考のことであり、作家の「危機意識」であるといつてよい。こうした「思考の結果」として、「作家」は「成長の過程々に於て創る作品」に「文学とは何か？ といふ仮定的理論をたて」るというのである。

作家の「危機意識」は、「思考の真実」を思うように「表現」できるかという「疑惑」から起こるものであった。そこには「思考」する主体と、「表現」という客体との齟齬の間で、「真実」が問い直されていくという運動が見られるだろう。もし、両者が調和的に解決し「真実」へと至るのであれば、そこには弁証法的な作家の「成長」と、その「過

程々々」で「創」られる「作品」の進展が、一応は考えられるかもしれない。

だが他方で、そのような「文学」は「仮定的理論」であるともいわれていた。作家や作品に弁証法的な発展が見られるのであれば、わざわざ「仮定的」と断る必要はないであろう。このような曖昧さは、保田の他のテキストでも記されている。例えば、「作家の論理活動とスチリヂールングの問題」(『コギト』一九三二年十二月)には、「小説」について、「小説は問題を提出する」が「問題がとけない」と説明される場所がある。ここでいう「問題とは終末の形に於てさらに高い問題への過程を示すもの」であるが、「問題」の「終末」に「高い問題への過程」が見られるのであれば、「問題」を乗り越えることで、より高次の段階への「成長」が望まれるであろう。だが、小説は「問題がとけない」のである。つまり、ここでは「問題」を克服して、高次に発展を遂げるような弁証法的な展開は期待されていない。「問題を次々に提出してゆく悲痛な心底に小説の真実さがある」というように、ここでいう「小説」は、「問題」の提示を積み重ねるだけの「悲痛」なものにすぎないのである<sup>9)</sup>。

だとすれば、先に引用した「作家が成長の過程々々に於て創る作品」というものも、一段高い真理へと上昇していくような、ジーンテーゼを措定する弁証法的な発展の形式では、捉えられないものであるといえるだろう。実際、作家の意識は「弁証法の可能性よりも、その弁証法をしりつゝ、過程の中にためらふもの」だといわれている<sup>10)</sup>。したがって、ここで考えられる作家も作品も、弁証法的に「成長」を遂げるものではなく、主体(思考)と客体(表現)の間で「真実」が問われながらも、その「過程の中にためらふもの」であるといえるだろう。だからこそ、それはいつまでも「仮定的理論」にとどまるのである。

しかも、それは「文学」や「作家」の「ドグマ的性格の根拠」でもあるという。「ドグマ」の問題については、「作家的ドグマの問題」(『三田文学』一九三二年一二月)というテキストで論じられていた。そこでは、「作家の考へ方が一般の論理に妥当せぬことがあり得る」というように、作家が新しい表現の仕方でも「真実」を描こうとするときには、「一般の論理」が通用しないことも「あり得る」といわれている。だが、それは単なる絵空事でもなければ、非常識として片づけられるものでもない。例えば、「ヘルデルリンの「ヒュペリーオン」に於ける希臘的なるものへの見解」にたとえ誤りが含まれていたとしても、「それを以て「ヒュペリーオン」の作品そのもの」が批判されることはないという。それは作家が「真実」を求めて書いたものであり、いわゆる「誤謬」というものではない。このような意味における「ドグマ」を、保田は積極的に肯定するのである<sup>11)</sup>。

既存の言葉の使い方を組み替え、新しい「世界の真実」を切り開こうとする作家の試みは、そもそもはじめから「ドグマ」的であるといえるだろう。しかも、作家の「危機意識」が、弁証法的に発展を遂げるのではなく、「過程の中にためらふもの」であるならば、そこには何の到達すべき目的もない。したがって、そこから生まれてくる「作品」

も、目標を欠いた「ドグマ」にならざるをえないのである。その意味で、このような「仮定的理論」は、「文学」や「作家」の「ドグマ的性格」を保証するものだといえるだろう。

ところが、このような文学の「ドグマ的性格」にもかかわらず、それが「なほ客観的価値をもつ」ことがあると語られる。それどころか、「もっとも主観的な作品が多く最も客観的な価値を荷ふ」とさえいわれるのである<sup>12)</sup>。その理由については、「未解決」のまま「残」されているが、確かに通常の論理に通じない「ドグマ」的な「作品」であっても、その価値が認められ、人々の間で共有されるものがあることは疑いない。

しかし、なぜそこまでして、保田は「ドグマ」に「客観的価値」を見出そうとするのか。それはおそらく、ヘルダーリンのように、ある作家の文学が評価され、後世に伝えられているといった素朴な事実のためだけではない。「ドグマ」は新しい世界の語り方を生み出すために必要であり、世界についての新しい認識の方法を切り開くことと密接に関わっていた。それは世界の変革の可能性を、幾ばくか含んでいる。保田が時に過度といえるほど芸術に期待するのは、そのような変革可能性だと思われる。だが、そのような変革の可能性は、文学的な「ドグマ」が単なる作家の主観的な独断にとどまっている、あまり期待できるものではない。だからこそ保田は、そこに「客観的価値」へと至る回路を開いているのだと考える。

## 5. 文学精神の三つの型

「不安」に基づく作家の「危機意識」は、「過程の中にためらふもの」であった。したがって、「客観的価値」への回路は完全には閉じられていないものの、そこから考えられる作家や文学もまた、その「過程」的な性格ゆえに「ドグマ的性格」を免れるものではなかった。

ところで、ここで考えられてきた作家の「危機意識」の問題は、「文学の精神史を通じて流れる一つの作家精神、或ひは文学思考の性格とさへ考へ」られるという<sup>13)</sup>。しかも、「文学の精神史はかゝる作家意識に於ける作家精神の交代に於て概して説明し得る」というのである<sup>14)</sup>。このように、ここでは「危機意識」のような「作家精神」の問題が、「文学の精神史」として考えられている。保田によれば、「文学の精神史」は、「作家精神の交代」として「説明」できるというのである。

それ故又この論文は如上の如き意味から、別の機会に発表した各々二つのエッセと相列んで今日の遊離せるフォルマリズムの理論を伝統の文学精神の中に体系づける企図をもつ。(中略) 大体それらを表示すれば (一) フロオベエル型思考 (二) ヘルデルリン=ニイチエ型思考 (三) ヴアレリー型思考の三つとなる。(Ⅲ、一六六頁)

ここでは「文学精神」として、三つの「思考」の「型」が挙げられている。一つ目のフローベールについては、ここで扱う三つの論文のなかでは記述がないため、それ以前のテキストから補う必要がある。例えば、「アンチ・デイレッツタンチズム」では、フローベールは自己の「真実」を描くために「苦悩」した作家としてとらえられている<sup>15)</sup>。それによれば、フローベールは「一言一句に真実を、自己の、世界の真実をぶちこむことに苦悩した」のであり、「真実」を描くために「表現」との格闘を行ったというのである。それは作家のとらえた「真実」に言葉を与え、世界を新たに記述し直すということであり、こうした「表現」によって新たな世界の「真実」を切り開こうとする試みが、「(一)フロオベール型思考」だと思われる。

このようなフローベール観は、同時代の田村泰次郎の見方を参照したものと推測される。田村は、「写真機」のように「レアリティの正直な描写」に努める「いままでのリアリズム」に対し、「今日のリアリズム」は「まづ始めにスタイルがありレアリティがある」という。それは「表現といふ思考」であり、「レアリティの描写の結果としての文体」ではなく、「表現といふことにレアリティを求め」ることである。つまり、ここでは「スタイルを作る」ことで新たな「レアリティを追求する」ことが期待されており、田村によれば、「この方法を発明した」のがフローベールなのである。「表現」によって世界の「真実」を切り開こうとする保田の基本的な立場も、この田村が問題にするフローベールの「方法」と重ねることができるだろう<sup>16)</sup>。

二つ目のヘルダーリンとニーチェについては、主に「作家の危機意識と内在の文学」のなかで言及されている<sup>17)</sup>。それによれば、ニーチェは「ことばの内の世界（純粹な意識領域）をロマン化しようとした」と語られる。「ギリシヤ以来の文学」が「認識されたものの成果を語る」という「外に向つた文学の道を開拓した」のに対し、ニーチェは「精神の過程をロマンの対象」としたという。それは「かつて緊張せることばとしてとらへられた文学を、緊張の点にいたる精神過程内に於てとらへる」という点で、「文学の新しい冒険的な試み」であったというのである。

ちなみにニーチェとともに取り上げられるヘルダーリンは、ニーチェの「先蹤」として位置づけられている。ヘルダーリンは「英雄」を扱うが、それは「英雄」が「生の軌轢と葛藤を生の発展のために当然通過すべきものと信じた」からだという。そして、こうした「生の内面的解釈がやがてニーチェに於て異つた新しいロマンの効果を生むにいたつた」のである。つまり、ヘルダーリンを経てニーチェが確立したのは、こうした「内部世界のロマン」なのである。

それは「ことばの確立以前の世界に、かゝる確立の危機の意識にあつてそれをみつめる魂の記録としてのロマン」であり、「認識された世界でなく、認識される過程、或ひは認識する過程」の「ロマンの世界」である。このように、作家の「危機意識」における思考の「成果」を「外」に表す「ギリシヤ以来の文学」に対し、作家の「危機の意識」



そのものの「過程」を「ロマン」(Roman、ドイツ語で(長編)小説のこと)として描くのが、「(二) ヘルダーリン＝ニーチェ型思考」であると考えられるのである。

このようなヘルダーリンやニーチェに関する見方が、どのように形成されたか検討することは難しいが、ここでも同時代の言説を参考にしつつ、議論の補足をしておこう。例えば、『コギト』に掲載されたディルタイの文章では、「仏蘭西革命」により、青年たちが「新しい世界の明ける朝光に邁進」し、「新しい、より高い人間性を期待し、これを誘致せんとした」ということが語られる。ヘルダーリンもまた、その一人であった。しかし、「革命がますます退化して、その戦争が自由愛と祖国感の間に紛争を惹起し、歐洲の反動を捲起した時」、この「抒情的天才には外的生活は見出し得べくもな」く、「彼をものの深さ、完全なる孤独の内部へ遂ひやつた」という<sup>18)</sup>。

このような「内部」の発見は、ニーチェにも引き継がれるだろう。例えば、三木清は、ニーチェについて「普遍的なる、絶対的なる意味体験の喪失」があると語っている。そのため「論理や規範、一般に形式的なものに対するニーチェの闘争」は、「存在する個人のうちにその根源」を求めようになるという。その意味で、ニーチェは「概念を生そのものうちから導き出し、それを生そのものに於て解明しよう」としたというのである<sup>19)</sup>。このような「個人」の「生」へ向かう発想は、保田の「内部世界のロマン」という発想とつながるものだといえるだろう。

三つ目のヴァレリーは、主に「ステイル論」のなかで論じられている<sup>20)</sup>。「作家的危機意識の問題からヴァレリーの〈完全なる作品〉の理論に到達」できるというように、ここで「危機意識」と最終的に結ばれるのは、このヴァレリーの「理論」である。それによれば、「〈完全なる作品〉の概念は、パツシオが表現づけられ、構成を終った時に起る危機的な作家の意識」であり、「かゝる理論から作品は作家の原因となる」という。「外的事情」という「パツシオ(受動)」の影響を受けつつも、作家がその「真実」についての「表現」を「終」えたとき、「思考」は「作品」として固定化される。それは作家自身が「決定」を下したものであるが、「〈完全なる作品〉の理論」によれば、その「思考の成果」である自分の「作品」にさえも、作家は再び「危機」を感じるというのである。そのため、その「作品」が自らの「真実」についての「思考」の結果であったとしても、それが言葉として「決定」された瞬間、それはまた一つの客観的対象として、作家の「危機意識」を掻き立てる「原因」となる。こうした自らの「作品」すらも「作家」の「危機意識」の「原因」とみなし、再びその「思考」の過程に組み込んでいくのが、ここでいう「(三) ヴアレリー型思考」である。

このようなヴァレリー観に通じる見方は、同時代では例えば高橋廣江が触れている。高橋は「ヴァレリーを評論することは、容易ではない」として、ヴァレリーの次のような言葉を取り上げる。それによれば、ヴァレリーは「〈自分の心意の本質〉と題する作品を今迄決して書かなかつたし、将来にも決して書かない」という。というのも、「心意の

本質は常に動くものであり、行動的であり、私によつて絶えず検討され鍛錬され作用されるもの」だからである。そのため、ここでは「作品は実際に於ては、限りなく起つて来る分析と表現との個人的意志によつて構成せられるものである」という<sup>21)</sup>。つまり、ここでは「心意」の決定は先延ばしにされ、「作品」も「個人的意志」により無限に問い直されるのである。

このようなヴァレリーの見方は、保田たちの主宰する『コギト』のなかで、大東猛吉も言及している。大東もヴァレリーを取り上げながら、「作品は永久に完成されない」という。それによれば、「作品は、その都度作家の手より独立し完成してゆく」からこそ、作家の「無限の努力」により「無限に修正される」のである。つまり、「作品」が作家の手を離れて「独立」するからこそ、それは新たな問い直しの対象として、再び「修正」されることになる。このような「修正される毎に作品の完成は新たにされる」という大東の見解は<sup>22)</sup>、保田のいうヴァレリーの「〈完全なる作品〉の理論」と通じるものがあるといえるだろう。

## 6. 危機意識としての内在の文学

ここでは「文学の精神史」を位置づける、三つの「思考」の「型」が挙げられていた。「(一) フロオベール型思考」では、作家の「真実」を描く行為が文学の問題として扱われている。それに対して、「(二) ヘルデルリーン=ニイチェ型思考」では、「真実」を目指す作家の「危機意識」のプロセスそのものが、文学とみなされるのである。そして、「(三) ヴアレリー型思考」では、「危機意識」によって生み出された己の「作品」さえも、あたかも自分のものではないかのように、再び作家の「危機意識」を掻き立てるといわれていた。(二)と(三)の違いは、(二)が「過程の中にためらふ」作家の「危機意識」を問題にしつつも、それが一人の作家の主観的な問題に還元できるのに対し、(三)はその一人の作家の主体という前提さえも揺るがされているということだろう。同じくヴァレリーを問題にする山田広昭の言葉を借りれば、(三)は「自我」が「内的差異」により、「自我の単一性を疑う」ところにまで至っているのである<sup>23)</sup>。

本稿の課題である「危機意識」と関係があるのは、いうまでもなく後の二つの「型」であろう。そのためか(一)については、これら三つのテキストでは具体的に言及がない。おそらく保田が問題にする「危機意識」は、この(二)と(三)に関わるものであり、よりラディカルな(三)に重点が置かれていると考えられる。

ここで興味深いのは、この「危機意識」自体が「内部世界のロマン」であるとか、「〈完全なる作品〉」であるとかいわれ、一つの「文学」とみなされていることである。

今の問題として取扱ふところは、かゝる主客の「ためらひ」を中心にして外へ出発した文学の根拠をのべるのでなく、かゝる文学の立場へ満腔の賛意を擁きつゝも、

この作家の主観内に於ける「ためらひ」から内への方向をとる文学を指示したいことだ。そこでは「ためらひ」に肉迫するロマンであり、「ためらひ」を中心とする作家の作品であり、結果として示されたロマンに代る、過程の或ひは発展のロマンである。(中略) これは一つに旧来の文学と両存しゆくべき小説の道であらねばならぬ。こゝにのみ可能な新しき小説の職分が認められる。(Ⅲ、一四四 - 一四五頁)

ここでは「主客の「ためらひ」を中心にして外へ出発した文学」に「満腔の賛意を擁きつゝ」も、「作家の主観内に於ける「ためらひ」から内への方向をとる文学を指示したい」と語られている。作家の「危機意識」は、「思考」(主体)と「表現」(客体)との間で、「真実」を求めて「過程の中にためらふ」ものであった。そして、保田によれば、その「ためらひ」による「思考」の「成果」を「外へ」示してきたのが「ギリシヤ以来」の文学なのである。それは「危機意識」の葛藤の「過程」を語らず、その葛藤の「成果」のみを提示するものであった<sup>24)</sup>。

しかし、ここではそれとは別の、「ためらひ」から内への方向をとる文学」が問題にされている。それは「結果として示されたロマンに代る、過程の或ひは発展のロマン」である。これはいうまでもなく「(二) ヘルデルリン=ニイチェ型思考」で語られた、「危機意識」そのものを文学とすることである。しかも、「危機意識」の文学は、単なる作家の主観的な意識のプロセスを追うものではなく、「(三) ヴアレリー型思考」で示されたように、そうした単一の主体性さえも解体し、無限に問い直しを行うものなのである。

保田によれば、このような「内への方向をとる文学」が、「旧来の文学と両存」する「新しい小説」であった。つまり、一連のテキストで論じられてきた「危機意識」の問題は、単に作家が創作を行うときの意識について説明するものではなく、それ自体が一つの「文学」として考えられているのである。「作家の危機意識と内在の文学」というタイトルにも示されているように、ここでは「作家の危機意識」という「内在の文学」が、新しい文学の可能性として検討されていたのである。

## 7. おわりに

本稿では、「文学に於ける思考と実践」、「スタイル論」、「作家の危機意識と内在の文学」という互いに関連し合った三つのテキストを取り上げ、そこで論じられる作家の「危機意識」について考察を行ってきた。それは作家が自己の「思考の真実」を「表現」するときに生じる「言葉」への「疑惑」であり、こうした「危機意識」自体がここでは「内在の文学」として新しい文学とみなされるのである。

この「内在の文学」のあり方は、これら三つのテキストの間でも、実践されているように見える。例えば、「文学に於ける思考と実践」では、そのタイトルの通り、「文学に

於ける思考」と「実践——創作活動」に焦点が当てられている。作家の「思考」は、「こ  
とばの真偽」および「思考そのものゝ真偽」に抱く二つの「不安」におそわれるが、そ  
れは「創作」という「実践」のなかで問題となるものであった。

そして、この「実践——創作活動」を問うことは、作家の「ステイリズイールング」  
の問題として捉え直すことができる。これは「ステイル論」で、主に焦点化される問題  
である。しかし、「ステイル」を扱うことは、「真実」を描こうとする「作家的危機意識」  
を考えることとなる。これは「作家の危機意識と内在の文学」につながる問題であるが、  
こうした「危機意識」を考察にするためには、作家の「思考」や「ステイリズイールン  
グ」を問題にしなければならないのである。

もちろん、ほぼ同時期に発表されたこれらのテキストが、どのような順番で書かれた  
のかはわからない。同じテーマを扱う以上、記述に重なる点も多い。しかし、ここでは  
一つのテキストで語られた問題が、それで完結を見るのではなく、論点をずらして他の  
テキストへ開かれているということに意義があるだろう。そのことは、一つのテキスト  
のなかで、しきりに他のテキストとの関連が示唆されていることにも窺うことができる。

つまり、ここでは保田自身が言葉を選んで決定した一つのテキストが、そこで完成を  
見ることなく、焦点をずらしながら他のテキストで再び問い直されているのである。し  
かも、そのことを通して一段高い審級へと止揚されるのではなく、同じ問題をめぐりな  
がら「過程の中にためらふ」のである。その意味で、この三つのテキストそのものが、  
ここで問われていた「内在の文学」の一つの在り方を指示しているといえるだろう。

こうした「文学」観は、その後の保田の「文学」活動を考えるうえでも、大いに参考  
となるはずである。保田の文章は、しばしば論理が破綻していると語られてきた。しか  
し、一見論理が通らないかのように見えるテキストは、ここで検討した「内在の文学」  
のように、ある思考のプロセスを記述したものだと考えられるのである。しかも、それ  
は「(三) ヴアレリー型思考」で言及されていたように、自ら生み出した言葉さえも、次  
の瞬間には「危機意識」を掻き立てる「原因」としてしまうものなのである。

それを具体的に検証することは、本稿の課題を超えている。しかし、それについてあ  
る程度展望を示しておくことは、ここで確認した「内在の文学」が、その後の保田の文  
学でどのように実践されていくか確認するうえで、決して意味のないことではないだろ  
う。

例えば、保田の代表的な文章である「日本の橋」では、ここで取り上げた「内在の文  
学」の手法——特に(三)のもの——が用いられているように思われる。従来の研究で  
は、このテキストは日本とローマの比較文化論であるとか、あるいはそうはいわなくと  
も、日本と西洋の対比がその根底に置かれていると説明されてきた<sup>25)</sup>。だが、このテク  
ストでは、そのような比較や対比は最初から破綻している。ここで取り上げられるのは、  
「日本の橋」と「羅馬人の橋」(傍点筆者)であり、このような言葉のずれからも、この

テキストの問題が、単純な比較や対比ではないことが窺えるだろう。

そして、この「羅馬びと（人）」という言葉も<sup>26)</sup>、そのつどのコンテキストによって意味がずらされていく。このテキストでは、「ヘレネ」との比較における「羅馬びと」、「伊太利亚」・「仏蘭西」・「西班牙」へと至る「羅馬人」、「ササン朝」と対立する「羅馬人」など、内実の異なった複数の「羅馬びと（人）」の「橋」が次々と取り上げられていくのである。

つまり、ここでは自らが作品のなかで用いた言葉——例えば「羅馬びと（人）」——さえもが、「危機意識」の作用によって問い直され、別の文脈では別の用い方をされていく。そのため同じ言葉でも意味が安定せず、したがって何かと何かを比較して、そこから本質的な差異を取り出すことなど、このテキストではできないようになっているのである。

それは差異の戯れを利用した言葉遊びにも見えるが、本稿で検証した「内在の文学」を保田が意識しているとすれば、これは意図的な戦略であるということができよう。むしろ、このような手法で比較や対立の構造を崩していくことは、近代的な区分のあり方——国民国家による区分や、東洋／西洋といったオリエンタリズム的な区分——を揺るがす試みのようにも見受けられる<sup>27)</sup>。そして、このような世界の新たな語り方を切り開かんとすることが、保田のいう文学なのである。

## 注

- 1) テキストは『保田與重郎全集 第二巻』（講談社、一九八五年）に拠った。引用に際しては、旧字を新字に改めてある。なお、重複の煩雑さを避けるため、ここでは「文学に於ける思考と実践」をⅠ、「スタイル論」をⅡ、「作家の危機意識と内在の文学」をⅢと略記する。
- 2) Ⅲ、一三四頁。
- 3) 保田與重郎「協同の営為（Mitarbeit）」、前掲『保田與重郎全集 第二巻』所収、七三頁。このゲーテの言葉は、一八三〇年二月十七日の、エッカーマンとの対話のなかのゲーテの発言。エッカーマン（山下肇訳）『ゲーテとの対話（中）』岩波文庫、一九六八年、一七〇頁。
- 4) 保田與重郎「アンチ・デイレッタンチズム」、前掲『保田與重郎全集 第二巻』所収、四三 - 五一頁。拙稿「破壊と建設の文学へ向けて：保田與重郎「アンチ・デイレッタンチズム」』『日本文学』、二〇一一年九月。
- 5) 前掲「アンチ・デイレッタンチズム」、五四頁。
- 6) Ⅰ、一一六頁。表記に揺らぎが見られ、「スチイリズイールング」や「スタイルを与へること」などとも記されている。
- 7) Ⅰ、一二〇頁。
- 8) Ⅰ、一二〇頁。
- 9) 保田與重郎「作家の論理活動とスチリヂールングの問題」、前掲『保田與重郎全集 第二巻』、一〇三頁。

- 10) III、一四四頁。
- 11) 保田與重郎「作家的ドグマの問題」、前掲『保田與重郎全集 第二巻』所収、九〇 - 九三頁。
- 12) 前掲「作家的ドグマの問題」、八三頁。
- 13) I、一二〇頁。
- 14) II、一三二頁。
- 15) 前掲「アンチ・ディレッタンチズム」、四四頁。
- 16) 田村泰次郎「新ロマン論」『田村泰次郎選集第5巻』所収、日本図書センター、二〇〇五年、六八頁。初出は、『季刊文学』（厚生閣書店）、一九三二年三月。
- 17) III、一四〇 - 一五四頁。
- 18) ギルヘルム・ディルタイ（服部正己訳）「フリードリヒ・ヘルデルリン（一）」『コギト』、一九三二年十月、一五四 - 一五五頁。
- 19) 三木清「ニイチエ」『岩波講座世界思潮 第五輯』、一九二九年、二 - 七頁。
- 20) II、一二七 - 一二八頁。
- 21) 高橋廣江「ポオル・ヴァレリイの《詩》と《詩論》とに関する一考察」『季刊文学』（厚生閣書店）、一九三二年三月、五四頁。
- 22) 大東猛吉（松下武雄）「作家のバトスと作品の構造」『コギト』、一九三三年一月、七 - 八頁。  
大東猛吉は松下武雄の筆名。
- 23) 立川健二・山田広昭『現代言語論：ソシュール フロイト ウィトゲンシュタイン』新曜社、一九九〇年、一八八 - 一八九頁。
- 24) III、一四〇頁。
- 25) 大久保典夫「日本浪漫派とは何か：失われゆく土着への夢」『文學界』、一九七一年五月。柳瀬善治「異文化間の「架橋」と「日本」の浮上：保田與重郎における西欧の〈アウフヘーベン〉」『日本近代文学』、一九九七年五月など。
- 26) 「羅馬人」という言葉も、「羅馬びと」・「羅馬人」と表記に揺らぎがある。
- 27) この問題に関しては、紙面の都合もあり、これ以上展開することはできない。本稿で論じた「内在の文学」の手法で、「日本の橋」をどのように読み直すことができるかについては、別稿を準備中であるので、そちらを参照いただきたい。