

アブラモフスキの『芸術とはなにか』

西野常夫

1、問題の背景

ヨーロッパのいわゆる19世紀末文学は各文化圏において有力な理論的担い手・推進者を擁し、同時に、その潮流に対する猛烈な反発者、仮借ない弾劾者を生み出した。たとえばドイツのショーペンハウエルの『意志と表象としての世界』（1819年）が19世紀後半になって、世紀末文学に特徴的な厭世感・悲観主義に多大な刺激と根拠をあたえるや（注1）、イタリアの医師チェザーレ・ロンブローゾがその『天才論』（1889年）で、デカダン詩人を狂文学者と断じ（注2）、あるいは、ロシアのレフ・トルストイが『芸術とはなにか』（完結は1898年）を書いて、同時代の詩人、音楽家、画家を酷評する一方、パリにのりこんだブダペスト出身のマックス・ノルダウが『墮落論』（1893年）のなかで、フランス象徴派のみならず、ワグナー、ラファエロ前派、ニーチェなどを十把一からげに神経病人扱いし、その返す刀でトルストイ思想をも「矛盾に対する狂的欲望」と切り倒す、というぐあいであった（注3）。まさにこの時代は文化の爛熟期というにふさわしく、いわば人類の指導精神がひとつの峰の上まで驀進したものの、次の道しるべはまだ見えないという状況で、このまま峰の上で玉砕するかという危機感におそわれ、だれもかれもが自分たちの位置確認と診断にいとまのない時代であった。

ポーランドにおいても1890年代に西欧からの刺激と影響のもとに世紀末文化と形容できるきわめて複合的・多面的な文化が花開き（注4）、文学の領域においてはく若きポーランド>という名称が使われるようになる（注5）。東隣りのロシアとともにポーランドが本格的にヨーロッパの先進文化圏と連結されるのはこの時期であり、ゼノン・プシェスミツキ（筆名ミリアム）、イグナーツィ・マトゥシェフスキ、アントニ・ランゲらが盛んに西欧の新しい文学潮流を紹介した。なかでも『若きポーランドの伝説』の著者スタニスワフ・L. ブジョゾフスキとならんでポーランド・モダニズム最大の哲学者と目されるエドヴァルト・アブラモフスキは（注6）、同時代の芸術に詳細な心理学的分析をくわえたが、その評価はいまだ一定していないように思われる（注7）。本稿ではこのアブラモフスキの『芸術とはなにか』（1898年）に焦点をあて、く若きポーランド>の芸術観の理解の手だてとしたい。

2、アブラモフスキの略伝

ここで、彼の生涯に簡単にふれておく（注8）。Józef Edward Abramowski(1868-19

18) はウクライナのステファーンニンの地主の家に生まれた。父はキエフ大学で学んだ博学の法学士で、保守的な面もあったが、若い世代の新思想にも興味を抱き、彼らの輪のなかにはいってその主張に耳を傾けるのを終生愛してやまないという、要するに好奇心旺盛の人物であった。母は神経と心臓を患い、アブラモフスキが10歳の時に死亡している。また父母の兄弟に蜂起の参加者がいた。母の死後、一家はワルシャワに引っ越す。アブラモフスキはマリア・コノプニツカなどから個人授業をうけ、実証主義とロマン主義思想にふれると同時に、社会問題に興味をもち始め、社会主義活動家・革命家と接触、秘密集会に参加、やがて労働組合活動家としての道を歩み始める。ヤギェウォ大学、ジュネーヴ大学に在籍するが、やがてポーランド労働運動の代表的存在となる。テロ活動反対を理由にプロレタリア党を脱退、新たに労働者連合 (Zjednoczenie Robotnicze) を結成するなどの曲折のあと、1892年、運動の挫折および運動の同志であった妻の死にあい、心理的転機がおとづれる。この時、強度の神経衰弱に陥り、自殺未遂、また後年の病弱の原因となるモルヒネを服用。93-97年、結核療養のためスイスに滞在、この時期に労働運動とマルクス主義から離れたといわれ、後年のアブラモフスキの思想の出発点となった『心理的個の理論』“Teoria jednostek psychicznych” (出版は99年) が書かれる。かつての行動の人アブラモフスキは思索家に変貌、その観点はより形而上学的になり、社会改革の要件として人間の心理や認識の問題を重視するようになる。97年に帰国、社会体制変革の基盤としてのいわゆる道徳革命 rewolucja moralna の宣伝、啓蒙活動に従事、98年「哲学展望」誌に『芸術とはなにか? レフ・トルストイの論文「芸術とはなにか」を契機に』を発表。1905年の第一次ロシア革命前後にアブラモフスキは活発な活動を再開、たとえば1905年にはパンフレット『全国民的反政府謀議』“Zmowa powszechna przeciw rządowi” を発行、ロシア・ツァー政府管轄のあらゆる施設・制度の排斥とポーランド民族の自由・自決を訴える。一方、心理学研究の成果として1910-12年に『記憶に関する実験的研究』“Badania doświadczalne nad pamięcią” (全3巻) を刊行、また15年よりワルシャワ大学心理学講座を担当、講義録『実験的形而上学』“Metafizyka doświadczalna” は1980年になって刊行された。死の前年、神秘的内容の『死のうた』“Poemat Śmierci” を書いた。

アブラモフスキの生きた時代はポーランドの150年にわたるロシア、オーストリア、プロイセン三隣国による分割領有期の最後の半世紀に相当する。彼の二世代前がロマン主義に鼓舞された1830年の11月蜂起、一世代前が1863年の1月蜂起参加者であり、そのあとにポーランド独特のポジティヴィズム、実証主義の時代が訪れ、蜂起の哲学と訣別し、国内の諸条件と協調しつつ、堅実に社会・経済問題を解決していこうとい

う穏健な考え方が支配的になる。ついで、80年代にはいってマルクス主義の影響、労働者階級の拡大と意識の伸長により大衆政党、労働組合が続々と誕生し、アブラモフスキもその中心のひとりとなって活躍することになる。しかし、結果的には、第一次世界大戦、1917年のロシア10月革命、18年のドイツ11月革命など、いわばポーランド人の思惑とは関係のない出来事により、1918年11月にいたってポーランドは独立を回復する。アブラモフスキは念願の祖国復活を目にすることなく、同年6月に死ぬ。最晩年は来世への信仰厚く、スウォヴァツキの詩集を手放さなかったといわれる。

アブラモフスキには思想家、社会活動家、哲学者、社会学者、心理学者といった多くの顔があり、ルネサンス期の“Uomo universale”〈万能の人〉にも比較される（注9）。ポーランド文学史上の彼の貢献となると、とりわけ上述の『芸術とはなにか』（1898年）があげられよう。この論文は副題からわかるように同年に完結したトルストイの同名の論文に刺激をうけて書かれたものである。

トルストイの論文の方は周知のように喧々囂々の議論を内外に巻き起こした。とくに象徴主義芸術をこきおろされたフランスでは、外交官ヴォギュエ子爵による好意的紹介（注10）等により惹起されていたであろう『戦争と平和』『アンナ・カレニナ』の作者に対する賛美の念が一転、激しい憎悪にとってかわられたとされる（注11）。

ポーランドでもトルストイの論文の反響は大きかった。ロシア語版原著の出た98年に早くもA. ポトツキによるポーランド語訳が「生活」誌に連載されると、同年のうちに少なくとも4編の批評文が書かれ、A. J. コーンによる完訳本が出る1901年までに10編を越えた（注12）。L. ベルモントが伝えるポーランドのブルジョアの一般的な憤慨の声は、「有害な誤謬に満ち、多くの危険な観点からなる」論文である、というものだった（注13）。アブラモフスキの論文もそうした即座の反応のひとつであるが、単にトルストイを弾劾するのではなく、独自の芸術論にまで展開させている点で興味のあるものである。

3、アブラモフスキの論文の要点

（1）芸術の大衆化

トルストイの『芸術とはなにか』と同様、アブラモフスキの論文においても、問題提起の出発点は、19世紀末にいたって、芸術と社会の関係に大きな変化がみられるようになり、芸術の意義をさまざまな角度から点検する必要性が生じたということだった。

トルストイは論文冒頭で、A. ルビンシュタインのオペラの稽古を見物した時の印象をきわめて素朴かつ微細に掘り起こすことによって、当時の大がかりな芸術（この場合はオペラ）がいかに大衆と離反しているかを訴えるのに成功している。トルスト

イの考えでは芸術作品を制作するのにかくも膨大な労力を消費すべきではなかった。

何十万という人たちが若いころから全生涯を捧げて、非常にはやく足をまわすことを習ったり（舞踊家）、鍵盤や絃を、非常に速く掻き鳴らすことを覚えたり（音楽家）、絵の具で描いたり、眼に入るものをなんでもスケッチすることを習ったり（画家）、さては、あらゆる語句をあらゆる調子に移しかえて、その一つ一つの言葉に韻をあてはめられるように勉強したりしている。そして、こういう人たちにかぎって、根は非常に善良で、利口で、どんな有益な事業にでも向く人たちののに、こういう、人間を愚にかえすような、特殊な仕事にたずさわっているうちに偏屈になり、生活上のいっさいの真面目な出来事に対して鈍感となり、一面的となり、ただ足や、舌や、指をねじりまわすことしかできない専門家をもってみずから満足するようになってしまうのである。（8-9）（注14）

トルストイの主張に散見される芸術に対する誤解を指摘する人も、作者がいつも大衆の目でものを見ようと努めていることは否定しないだろう。既成の芸術理論に毒されていない人間が、当の芸術理論にもとづいて制作された「芸術作品」を目にした時の当惑が効果的に再現される。トルストイ独特の筆法である。こうして、「戦争をのぞけば、ほかに人間の仕事のうちでこれほど労力を食うものはあるまいと思われる」当の作品はどういうありさまかという、上記のオペラの稽古風景について次のように書く。

こんなインド人などは古今を通じて、ありもせず、あるはずもなく、そのしぐさも、ほかのオペラにならぬ知らず、インド人はおろか、てんで世界じゅうのどんなものにも似てはいない、この点は一目瞭然である。あんな朗唱調で物を言ったり、一定の間隔を置いて立って、四部合唱で手などを振りながら気持をあらわしたりなどするものでもなし、あんな風に銀紙の槍をかついで、スリッパ履きで、行列を組んで歩くなどということも芝居以外にはどこでもないことだし（中略）こんな芝居では世界じゅうのただの一人も感動さすことも出来ない。（11）

トルストイの芸術観におけるリアリズムの問題にかかわる一節でもあるわけだが、文脈上、問題の所在は、このような芸術作品が大衆の多大な労力の犠牲によって制作され、しかも、当の大衆側はできあがった作品を楽しむ余裕も嗜好もなく、まやかしの芸術理論で武装した有閑階級が倦怠を解消する刺激として利用しているにすぎないという逆説的な事態にある。トルストイはそこにヨーロッパの世紀末の病状を見て取った。

芸術と大衆の関係について、アブラモフスキはトルストイとおよそ反対の見方をする。19世紀末にいたり、芸術は大衆と離反するどころか、ますます大衆に開放されて

きた、と考えるのである。アブラモフスキはトルストイのように具体的な芸術作品からの印象を例示することはない。その主張の根拠を、芸術作品の変貌ではなく、下部構造としての経済活動の変化に求めている。

芸術の大衆化についてアブラモフスキは次のように述べる。芸術の大衆化は新しい芸術理論つまり思想家や芸術家の仕事場からではなく、社会の基本的変化から生じた。新しい芸術理論こそ、芸術のこの大衆化に対する歯止めとして芸術家が生み出したものである。しかし、その歯止めは効果がなかった。芸術の大衆化は歴史的に必然的なものだからだ。つまり、従来、生産活動に専念し、日々の物質的な糧を獲得するのに精一杯であった大衆はその個人的自由が抑圧されていたのであるが、今や、生産形態の変化により、労働者に余暇が生じた。この余暇こそが、芸術の大衆化の条件である。

「人間の心のなかに美的要求が生じるためには、まず心を、それを麻痺させる生活上の苦勞の影響から解放し、筋肉の弛緩した状態に慣れ、瞑想にふける人間につきものであるため息を習得し、無目的なことに喜びを覚え、生活にとって無益なことに快楽を感じるようになってならない。〈紡がず、耕さず〉という福音書の一節を手本にして、少しでも心をそういうぐあいに作り上げていかなければならない。怠惰の権利をできるだけ多くもち、労働権はできるだけ少なくすべきである」。(358)(注15)

アブラモフスキは、人間が衣食住の心配から解放された黄金時代的な環境においてこそ芸術が真に人間のものになると考える。「なぜなら、なにもしない自由な時間においてこそ世界に対する美的感覚が形成され、発達・普及しうるからだ」。逆にいわゆる勤勉な人々は美的感覚が麻痺してしまい、優れた芸術作品に接しても美の世界を心に再現することができない。芸術が一部の「超人の温床」で培養され独占されていた時代は過ぎ、新しい人類の「群れ」が芸術を要求する時代が到来した。この変化は単に芸術に接する機会が増えたということではなく、芸術が人間の新しい生活環境そのものに変貌しつつあるのだ。その結果、芸術はもはや単なる娯楽ではなくなり、日日のあらゆる問題に浸透し、人間の「第二の天性」として心を美の力で包みこむようになるのである。(358-360)

トルストイは、時代が下るにつれて芸術はますます墮落したと考える。それぞれの民族の理想を表現していたホメロス、聖書、仏典が民族全体にわけへだてなく享受されていた時代は遠い過去となり、今や、人々は理想を喪失し、人生の意味を考える手だてとすべき芸術作品はもはや制作されなくなった、という悲観論である。

一方、アブラモフスキの方は、経済基盤の発達により、芸術が大衆に浸透し、芸術による人間性の回復、真の自由の獲得が可能になる時期が到来するという楽観論である。

(2) 芸術の定義

芸術の定義はトルストイの論文においてももっとも苦心の跡がうかがえる箇所、トルストイがこの論文を書くために60冊以上の文献を渉猟したといわれるのも、ここに引用され批判される数々の美学者の学説を見わたせば、納得がいく。しかし、延々と続く議論の過程で、肝心の芸術の定義をうまく下すことはできなかつたようで、問題の核心がいつの間にかすり替えられている印象を受けるのは筆者だけであろうか。この問題に対して出された結論としては、「芸術とは人から人へ感情を伝達する人間的な活動である」という考え方(37)があげられようが、厳密に言えば、これは芸術の定義というより、その機能、役割といったものではないか。それはともかく、芸術作品の製作者が感じたのと同じ感情を芸術の享受者にも感染させると、その結果、同一感情を共有する人々の間に心理的結合、友好関係が生まれる、したがって伝達される感情の質はきわめて重要であり、崇高で人生の理想を鼓舞するもの(トルストイは具体的にはキリストの教えをあげる)でなくてはならない、とする議論は、トルストイが引用している美学の諸説よりは平易であり、また功利的である。

アブラモフスキはトルストイが不首尾におわった芸術の定義づけ、その原理の解明に再挑戦し、一定の成果をあげているように思われる。芸術の正体を見定めるには人間の他の活動との相違に着目すればよい、と彼はいう(394)。

日常的経験においては生活の必要や生存闘争における利害、あるいはそれらの問題と緊密に結びついた認識や感情作用が各人の精神性を規定してしまうが、その場合、世界に対するわれわれの関係は知的関係である。(中略)ひと言でいえば、ふだんのわれわれの心は思考(myślenie)状態にあるのであり、生の契機(moment)となっているのは思考の対象物なのである。

われわれが知性でもって世界を認識しようとするのは、生活の必要にせまられた結果であるが、もし世界に対する関係において知的要素を除去するならば、そこに新たな関係すなわち美的関係(stosunek estetyczny)が生じる。アブラモフスキはここに芸術発生の契機をみる。その時、「世界は別の様相を呈す。それは直観的であり、思考以前の感情のすがた(oblicze uczucia przedmyślowego)である」。(395)

生活の必要にせまられない状態というのはどういう場合にありうるだろうか。容易に推察できることだが、アブラモフスキは追憶(wspomnienie)と夢(sny)をあげている。追憶作用が働く時、「あらゆる生の契機は<忘れていたもの>の領域に踏みだし、統覚のころも(szata apercepcyjna)を脱ぎ捨て、名前のない(bezimienna)もの、思考以前のものとして生きられる」。追憶において生きられる生の経験とふだんの覚醒時における生の経験のちがいについては、「記憶に転換された現実(jawa)は、もとの

現実と同じ事象 (fakty) を保存してはいても、その事象をいくぶんちがったふうに呈示し、事象のもつ美的核心 (jądro estetyczne)、(中略) あるいは、これらの事象の静謐な本質 (spokojna istota) をあらわにする。そして、この本質部分は、たがいにもつれあった生活の必要とか生活上の判断から解き放たれている」と説明する。(396)

追憶の最中においては、夢における場合と同様、現実生活を忘却し、生々しい生の埒外にあるのであるから、その時、経験するのは強烈な喜怒哀楽の感情ではなく、静かな情緒であるという考え方は納得できる。しかし、それがなぜ美的であるかということについては説明しきれるものではない、とアブラモフスキはいう。「追憶される事象はある種のどうにも説明できない魅惑 (urok niczym nie usprawiedliwiony) をそなえている。それらの事象にはある種のノスタルジー、過ぎ去った時間への牽引力が群がっている」(396)。われわれが、ともすると過去を美化するのはこのためであろうか。「忘却時間が長いほど、ノスタルジーは大きい。その時、どんなつまらない、あるいは不愉快な事象も、ある新たに付加された情緒の魔力でもってわれわれを魅惑するのであるが、それは、それらの事象が現実生活の流れから完全に撤退したというただひとつの理由による。これが美の萌芽である。追憶は第一の芸術 (artyzm) である」(397)。したがって、アブラモフスキによると、芸術とは記憶の再生と定義される。

ところで、生活上の必要や功利性にもとづくさまざまな価値観に煩わされない眼で世界を見るとは、子供の眼で世界を見るというに等しい。アブラモフスキはおとなが追憶において獲得する眼を観想者の眼 (oko kontemplatora) と呼ぶ。

芸術発生の契機としての夢についてのアブラモフスキの説明は、追憶の場合とほぼ同様で、知性の働きの停止により、思考を介さないものの見方すなわち観想的状態ができあがり、世界に美を認める条件が整うというものである(398)。

理知的方法によって、われわれは自然を模倣し、論理的にあるいは写真をとるように現実を描写しようとする。しかし、それは芸術ではない、とアブラモフスキはいう。「芸術作品が表現しようとするのは人生のある瞬間の気分 (nastrój)、感情的真実である」。そして、この思考以前のきわめて個人的な気分の表現いかに作品の芸術的価値がかかっている、と考える(399)。

さて、追憶や夢におけるような芸術の成立条件を芸術家はどのように意識的に獲得しうるのか。追憶や夢はいわば自然発生的なものであり、芸術作品とは定義しがたい。アブラモフスキはここで、旅行者と詩人の表現様式のちがいを例にあげて、後者に芸術創造の秘密を見ようとする。「認識的方法 (すなわち理知的方法 —— 西野) による自然描写は自然科学者や旅行者がおこなう描写である。一方、その自然が私の心の

なかに喚起した気分の表現は詩作品となる。詩人とは彼をとりまく世界における名前のないものの観察者にすぎない」。アブラモフスキはこの気分を表現するため象徴主義的技法を最初に意識的に推進した象徴派の詩人たちの功績を認めているが、真の芸術家はもともと本能的に象徴主義的技法に依拠するものだといっている(400)。

(3) トルストイに対する反論

世紀末芸術における反理知主義的傾向は結果としてトルストイの激しい糾弾を呼び起こした。前述したように、トルストイは同時代芸術批判において、最新の芸術理論に無知な大衆の眼で作品に接するという態度を一貫してくずすことなく、後続の詩人たちによって象徴詩の手本とみなされていたボードレーやヴェルレーヌの詩を、なにをいわんとしているのかさっぱりわからない、と一蹴した(55-61)。トルストイによれば、芸術作品は万人に理解される平易なものでなければならなかった。したがって、たとえばごく少数の選ばれた読者を目当てにして詩を書いたマラルメとは最初から立場がちがっていた。

アブラモフスキとトルストイの芸術観のちがいは、前者が直観的・反理知的であり、後者が理知的・合理的であるというふうに図式化できるが、実はアブラモフスキがトルストイとちがって、原理論で終始し、具体的な、できあがった作品に即して説明するという方法をとらないため、両者の芸術作品の理想像の差異は明確になりにくい。

芸術の役割論について比較すると、両者の立場のちがいははっきりしてくる。

トルストイの『芸術とはなにか』は、いわゆる回心以後、人生の教師の風貌を帯びるようになった作家が晩年に書いた一連の小説、戯曲、宗教書と同様、人類の歩むべき道を指し示すという明確な大義に裏打ちされている。したがって、同書の眼目となるのは、芸術が人類にどのように役立つかという功利論である。いわば、フランス高踏派以来の〈芸術のための芸術〉論にまっこうから対立する格好になったのである。

アブラモフスキも芸術の功利性、社会の進歩・改善に資する芸術の有効性を認めている。ただ両者の考え方にはいくつかの相違点があり、アブラモフスキはトルストイのいちいちの表現に食ってかかる。まず芸術を人間の結合の道具と規定したトルストイの口ぶりがアブラモフスキの気にいらなかったようである。おそらく、芸術の独立した存在意義が過少評価されたと感じたのだろう。実際は、トルストイは芸術の地位を人間の他のもろもろの活動と比べて軽んじたわけではなかった。思想や感情が人から人に感染した場合の事態の重大さを危惧して理想国家から詩人を追放しようとしたプラトンに同情しているふうにも見れる(38-39)。トルストイの論調は70歳の老人

の繰り言にふさわしく、辟易するほどくだいものであるが、その語調には、芸術の利用法を一步誤れば人類の破滅にもつながるのだ、という遺訓を後世に残そうとする頑固な意志とある種の迫力が感じられる。

トルストイにおいて芸術は社会的なものであるが、アブラモフスキにおいて芸術は原理的に個人的なものである。「美(piękno)は他人にはうかがい知れない個人的領域でのみ発生するものだ」(416)。したがって、作品に表現された個人的感情を他人に伝達するのは芸術の本質的目的ではなく、単なる付随的結果である、と考える。しかも、「同一感情の共有は友愛的結合(jedność braterska)(注16)を生むとは限らない。(中略)感情の共有は怒り、恐怖、性的情熱などのきわめて利己的な(samolubne)感情の上にも成立するからだ」(415)として、トルストイのように芸術と美の問題を切り離そうとすると、芸術の定義にいつも留保条件が必要になることを警告する。

芸術がアブラモフスキの理想とする共同体(komuna)達成に役立つとすれば、それはトルストイの未来の芸術像における推論とは別の、きわめて逆説的な経路をたどる。美が個人の心のなかで発生すると(それは芸術創造の契機にもなるわけだが)、

その時、私は私の心に刻みこまれた生存闘争の刻印を払拭し、生活の便宜のために私の自我(jaźń)を囲んでいた隔壁の外に歩み出る。まさにこの生存の<虚無主義>のゆえに、かえって、私は自己を社会的存在、全人类的存在と感じる。

(中略) 個人主義はその奥底では個人主義の否定に到達する。(418)

アブラモフスキは美の経験がもたらす上述のプロセスは、生活の諸問題が意識された上で積極的に友愛感情を生み出すわけではなく、利己主義という精神的狭量のくびきから人間を解放する手段として、消極的に作用するのだと念を押し、トルストイにややもすれば見られるような芸術の道具化をあくまで否定しようとする。それはともかく、アブラモフスキによると、美の経験の瞬間、われわれは個人の生存上の利害を越え、互いを同胞的感情で見つめあうのである。

アブラモフスキは芸術作品によって伝達された高尚な感情が他人を感化し、高尚にしようとは考えない。「音楽でも絵画でも詩でも、その美はだれがその作品を享受するかによって、現れたり消えたりする。私自身の感覚の個人的領域を越えては美は存在しえないからだ。社会的知性的基準を常に要求する真理とはまったく別次元のものであり、社会的に正当と認められたものと、芸術作品の十分条件である個人的美とが合致するかどうかは偶然によるしかない」(408)。したがって、理想的には各自が芸術家となり、各自が個人的な美の経験にひたり、狭量な利己主義の囲いから踏み出る契機を獲得しなければならないと考えられる。ただ、アブラモフスキの社会進化論によると、芸術が大衆に開放され、個人主義が発達するにしたい、個人の美的潜在能

力が増加するわけだから（注17）、感受性の高まった鑑賞者は他人の制作した作品の美的価値を各自で発見しうる。つまり、芸術家と鑑賞者の美的感覚の距離はますます減少し、後者も鑑賞を通じて間接的に美的価値を創造するともいえるわけである。

4、アブラモフスキと〈若きポーランド〉の接点（結論にかえて）

ポーランド・モダニズムの研究者ポドラザ=クフィヤトコフスカはポーランド文学史における〈若きポーランド〉の詩の位置について次のように述べる。「〈若きポーランド〉期の詩はベックリンの絵と同様、伝統的な概念アレゴリーから気分（*nastrojowa*）アレゴリーを通過して、多義的な気分象徴にいたる過渡期をなした」（注18）。比喩的表現技法としてのアレゴリー（寓喩）と象徴のちがいは美学や文学史上で繰り返しとりあげられてきたテーマであるが、とくにゲータによる分類が近代人の考え方に影響をおよぼした（注19）。煩雑な議論はさけて、今ここで図式化の弊を恐れず簡単にいえば、アレゴリーは慣習的（常套的）・論理的・固定的であり、象徴は個人的・直観的・飛躍的と規定できようか。とりわけ近代象徴主義の抒情詩はクフィヤトコフスカのいう気分象徴（ドイツの美学者ヨハネス・フォルケルトが使った *Stimmungssymbolik* の邦訳としては情調象徴、情趣象徴ともいう）（注20）が卓越し、感情移入の作用により、自然や事物の描写によって（直接、人間のある感情に言及するのではなく）人間の感情や気分を喚起しようとする。

アブラモフスキにおける美はこの気分象徴によって暗示（*sugerować*）できるものではないか。アブラモフスキの議論では、美を経験するとは、知性でとらえられないもの、したがって名前のないもの（*bezimiennosc*）を直観で感じ取ることである。さらに換言すれば、気分（*nastrój*）によって感じ取り、あるいは気分を感じることである。このような考え方、概念操作は〈若きポーランド〉の詩人たちが好んだもので、たとえば同時代の象徴主義文学の領袖であったプシビィシェフスキの作品群にその一端をうかがうことができる（注21）。

19世紀末から第一次世界大戦までの政治的激動期に、世紀末文化が東漸していくその過程で、アブラモフスキのような時代の動きに敏感な多方面型の活動家・思想家が登場し、その社会主義的活動と、それと一見矛盾する個人主義的芸術思想との融合を試みたというのは興味深いことである。

[注]

- 1、世紀末にショーペンハウエルが世紀病の先導者となったのはフランスにおいてであるが（エドゥアール・サンズ『ショーペンハウアー』白水社文庫クセジュ、19

- 94年、128頁)、その著作がフランスで知られ始めたのは1880年以降であり、主著『意志と表象としての世界』の最初の仏訳は1886年である(ジャン・ピエロ『デカダンスの想像力』白水社、1987年、83頁)。
- 2、邦訳ロンブロオゾ『天才論』(『辻潤全集』第八巻所収、五月書房、1982年) 321頁
 - 3、邦訳『現代の墮落』(原著表題は“Entartung”、1895年の英訳版では“Degeneration”)、大日本文明協會、1914年、183-184頁
 - 4、フランス語の fin-de-siècle (ポーランド語では koniec wieku, schylek wieku) という概念はすさまじい勢いでポーランド文化に浸透した。カジミェシュ・ヴィカはその流行のさまを表す一例としてガブリエラ・ザポルスカの小説“Fin-de-siècle’ istka”(1894年)(『世紀末女』とでも訳せようか)の一節をあげている。「まったく今や何でも<世紀末>になった。詩、女中、髪型、いかさま、でたらめ、えせ信心、香水、瘦身狂、しな(ちょっとした媚態)、犬、ヒステリーの発作(中略)ひと言でいえば、あらゆる精神的物質的徴候が<世紀末>の名のもとに一括された」(K. Wyka “Młoda Polska tom I”, Kraków 1987, str. 329-330)
 - 5、<若きポーランド>の名称の由来については拙稿「プシヴィシェフスキにおけるノスタルジー」(『西スラブ学論集』第二号所収、恒文社、1991年)、69頁参照。
 - 6、なお、両者の思想の共通点としてマルクス主義からの影響があげられる(P. Zimand “<Dekadentyzm> warszawski”, Warszawa 1964, str. 136)。
 - 7、たとえば、近年の浩瀚な通史のひとつであるチェスワフ・ミウォシュ『ポーランド文学史』(Cz. Miłosz “The History of Polish Literature”, London 1969; California 1983)にはアブラモフスキへの言及がないし、クシジャノフスキによる通史ではマリア・ドンブロフスカの社会改革論とのつながりで、彼女のアブラモフスキ研究(“Życie i dzieło Edwarda Abramowskiego”, Warszawa 1925)があげられているにすぎない(J. Krzyżanowski “Dzieje literatury polskiej”, Warszawa 1979, str. 654)。総じて文学史において、アブラモフスキはジェロームスキの登場人物のモデルとして論じられることが多いが、この点については、拙稿「コジエツキをめぐる——ジェロームスキ『家のない人々』の不思議な人物——」(九州大学教養部「文学論輯」第39号所収、1994年、183-198頁)を参照。
 - 8、Por. K. Krzeczowski “Edward Abramowski”, w: E. Abramowski “Pisma tom I”, Warszawa 1924, str. VII- LXXXIX; oraz U. Dobrzycka “Abramowski”, Warszawa 1991, str. 12-30
 - 9、N. Samotyła “Edward Abramowski”, Warszawa 1931, str. 5

- 10、たとえば次のような表現が使われる：「『戦争と平和』はロシアのすべての若い女性の手にゆきわたっている。『アンナ・カレーニナ』の危険な素材も道徳の手引きとして展開され、そこには一片のみだらな描写もない」(E.-M. de Vogüé “Le Roman russe”, Montreux 1971, p. 289)。なおフランスにおけるロシア文学熱に火をつけたヴォギュエ(『ロシア小説』の初版は1886年)については、川端香男里「ヴォギュエの『ロシア小説』をめぐって」(『木村彰一教授還暦記念論文集 ロシア・西欧・日本』所収、朝日出版社、1976年、556-564頁)を参照。
- 11、同時代フランスの文学者の反応は次のようなものだった。「トルストイがフランス文学の話をする時、知りもしないことを話しているのは明々白々だ」(J.-K. ユイスマンス)；「フランス文学に対する無知の表明もいいところで、ほとんど読みもしないで、しかも読み方もまずく、すべてを取り違えてしまう人間に理解されるのは不可能だ」(H. de レニエ)(T. S. Lindstrom “Tolstoj en France (1886-1910)”, Paris 1952, pp. 77-78)。また、川端香男里『トルストイ』(講談社、1982年) 289頁も参照。
- 12、批評文の著者と題目は次書を参照：Б. Бялокозович “Толстой в Польше”, в: “Литературное наследство — Толстой и зарубежный мир — книга вторая”, Москва 1965, стр. 292, примеч. 48
- 13、A. Walicki “Lwa Tołstoja poglądy na sztukę w związku z estetyką rewolucyjnych demokratów”, w: “Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką”, Warszawa 1954 №1, str. 215
- 14、トルストイの『芸術とはなにか』の引用は河出書房新社版『トルストイ全集 全19巻・別巻1巻』第17巻(中村融 訳、1973年)により、かっこ内にその頁数を示す。
- 15、アブラモフスキ『芸術とはなにか』の引用は次書付録により、かっこ内にその頁数を示す：E. Abramowski “Co to jest sztuka? (Z powodu rozprawy L. Tołstoja: “Czto takoję iskusstwo ?)”, w: Lew Tołstoj “Co to jest sztuka?”, Kraków 1980, str. 353-423
- 16、社会思想家としてのアブラモフスキの鍵となる概念のひとつで、ユートピア的共同体(komuna)を達成させるための心理的条件である。
- 17、Por. Dobrzycka, op. cit., str. 174
- 18、M. Podraza-Kwiatkowska “Symbolizm i symbolika w Młodej Polski”, Kraków 1975, str. 147

- 19、ゲーテによる分類とは『箴言と省察』中の次のものである。「アレゴリーは現象 (Erscheinung) を概念(Begriff) に、概念をイメージ(Bild)に転化するが、その際、イメージのなかの概念は依然として限定され、しっかり保持されており、しかもイメージによって表現される、というぐあいではなければならない。象徴は現象を理念(Idee)に、理念をイメージに転化するが、その際、イメージのなかの理念は無限に活動的で、依然として到達しがたいものであり、いかなる言葉によっても表現しつくされることはない、というぐあいではなければならない」(“Goethes Werke in zwölf Bänden”, siebenter Band, Berlin und Weimar 1988, SS. 558-559)
- 20、象徴技法の分類やその邦訳語の由来については、たとえば次書を参照：日夏耿之介「英吉利象徴文學概説」(『日夏耿之介全集』第七巻、河出書房新社、1974年 29-47 頁) および、矢野峰人『比較文學 — 考察と資料 — [増補改訂版]』南雲堂、1978年、164-193 頁
- 21、この点については、前掲の拙稿「プシフィシェフスキにおけるノスタルジー」(注5)(45-79頁)を参照。