

「バイト」から「バイチエー」へ ——現実認識から現実変革へ——

西中村 浩

1. 「バイト byt」と「バイチエー-bytie」をめぐって

十月革命後、そして1920年代前半のロシアにおいては、革命によって作り出された新しい社会において芸術（文学）はどのように位置づけられるのか、芸術（文学）は社会の変革に対してどう関わるべきなのかという問題について、さまざまな立場から活発に議論がなされた時代であった。この議論のなかで、特に対照的だったのは芸術においては現実から距離を置き、現実の認識として芸術（文学）を捉えようとする立場と、社会の変革のなかに芸術を位置づけ、芸術がその社会の変革に積極的に関与すべきだと主張する立場の対立であった。

前者を代表していたのは、アヴァンギャルドやプロレタリア文学系の雑誌に対抗して、主として同伴者作家たちのよりどころとなった雑誌『赤い処女地』の編集長であったヴォロンスキイであった。彼は、ベリンスキイが芸術と科学はともに現実の認識に関わるという考えを受けて、次のように書いている。

芸術は何よりもまず現実 *жизнь* の認識である。(…) 芸術は、科学と同じように、現実 *жизнь* を認識する。芸術には、科学と同じ対象がある。生 *жизнь* と現実だ。だが、科学は分析し、芸術は総合する。科学は抽象的であり、芸術は具体的である。科学は人間の知性に向けられているが、芸術は人間の感覚的な本性に向けられている。科学は概念によって生を認識し、芸術はイメージによって、生きた感覚的な観察という形でそうするのだ¹⁾。

一方、「未来派」の雑誌『レフ』の第1号で「生活建設」の芸術を提唱したチュジャクは、現実を認識する芸術はブルジョア芸術であると規定し、次のように書く。

生 *жизнь* の認識方法としての芸術（ここから受動的な観照性が出てくる）、これが、細かなことを省けば、古いブルジョア美学の最高の内容である。

生活 *жизнь* の建設としての芸術（ここから物質の克服が出てくる）、これが芸術の学についてのプロレタリア的理解の掲げるスローガンである。

芸術は生活建設への独自の、主として情緒的な（この点で優位だということだけが科学との違いなので、主として、というだけなのだが）弁証法的アプローチである。ここにふたつの「美学」の明瞭な分水嶺がある（強調はチュジャク）²⁾。

こうした両者の違いを明瞭に表しているのが「バイト byt」に対する態度である。「バイト」とは、通常のロシア語では、「ある特定の時代のある社会における具体的な日常の生活、生活様式」といった意味だが、ヴォロンスキイにとっては「バイト」は現実を認識するための出発点となる素材であった。彼はもっぱら革命と内戦の時代のロシアのさまざまな地方や階層の人々の「バイト」を自然主義的な方法で描いていた同時代の小説を「バイト主義 bytovism」と名づけ、それが「新しい素材を集める」という意味で時宜になかったものと評価をしたうえで、今後の社会の変革に関わっていく文学のやるべきことは、多様で多彩な日常の身近な現実（「バイト」）を素材にしながらも、そのなかに人々に見過ごされる「特徴的なもの」を、あるいは「現象の表層」を見透して「本質 свойство」を見いだすこと、つねに変化しつつある現実のなかでその変化する先を見いだし、それを描き出すことであると考えている。そうすることによって、芸術作品において、

(…) 想像の中で凝縮され、余分なものを取り除かれ、ふるいにかけてられた生が作り出される。これが今そうであるよりもよりよい生、より現実的な現実 *реальнойшей реальность* よりも真実に近い生なのだ（強調はヴォロンスキイ）³⁾。

そして、ヴォロンスキイによれば、こうした現実の認識によって、文学は間接的に社会の変革に関わっていくことになる。

世界を作りかえ、自分たちの集団的な希望によって管理していくために、わたしたちは世界をしかるべく、はっきりと見なければならぬ（強調はヴォロンスキイ）⁴⁾。

それに対し、「未来派」の理論家や詩人たちにとっては、「バイト」とは、停滞し、石化した、因習的な日常生活であり、絶えず批判し、変革していくべきものであった。たとえば、同じ「レフ」の第1号で、トレチャコフは、「バイト」とは「主観的な意味」では、できあがった社会・経済的基盤に対する「自動化され」、「習慣となった」感覚や行為であり、「客観的な意味では」、「人間がそれによって自分たちを取り巻き、その有用性のいかんに関わらず、自分の共感や思い出のフェティシズムをそれへ移しかえる、ついには文字通りそうした事物の奴隷となってしまう、不動の秩序、あるいは事物の性格」であると書いている。そして、彼によれば、芸術は「バイト」との闘いであり、新しい時代の芸術家が関わるべきものは、「停滞した、ものごとが型どおりに組み立てられたバイトではなく、ブイチエー、すなわち絶えざる生成の過程にある弁証法的に感知される現実」なのである。そして、その「現実とはコミュニケーションに向かう、一瞬たりとも忘れられることのない歩み」であった⁵⁾。

こうした対立する立場にあった両者は、しかし、20世紀初頭のロシア文学において大きな影響力を持っていた象徴主義の理論を踏まえながら、それを批判することによって新しい文学の方向を見いだそうとする点では共通していた。ヴォロンスキイの「生を作り出す」という表現、あるいはヤチュジャクの「生活建設としての芸術」論には、「象徴主義は「ただ芸術であるだけ」ということは望まなかったし、それはできなかった」と書き、「叙情詩はその本性上、彫刻や絵画のような造形芸術ではなく、音楽のような動きの芸術であり、観照する芸術ではなく、作用を

及ぼす芸術」(II, 600)⁶⁾であり、「最終的には像 *икона* / *icon* の創造ではなく、生の創造 *жизнетворчество* / *life creation* である」(II, 599) と書いた象徴主義の第2世代を代表する理論家 ヴャチェスラフ・イヴァーノフの理論を踏まえている。また、「より現実的な現実」という表現や、本来は「存在、客観的な現実」を意味するだけの「ブイチエー」という語に特別な意味を持たせ、それを「ブイト」と対置させるという考えは、イヴァーノフがラテン語の *realia* とその比較級である *realiora* を体置させて、象徴主義の定式として提示した「*a realibus ad realiora*」、すなわち「現実的なものからより現実的なものへ」という表現を踏まえたものである。

また、ロートマンは「ロシア文学のタイポロジー的に特徴的な伝統」は「原則的に芸術という手段ではかなえることのできないこと、すなわち、直接に現実の生活を変えることを含めて芸術に極めて高いことを要求する」姿勢であると書いている⁷⁾が、直接にかそれとも間接的かという違いはあるものの、ヴォロンスキイも「レフ」の理論家たちもともに芸術が社会の変革に何らかの形で関わるべきだという考えを共通して持っていた。そして、芸術がいかにして直接に現実の変革に関わっていくべきかという問題をロシアではじめて本格的に芸術論として展開したのは宗教哲学者のソロヴィヨフであったが、イヴァーノフの芸術論、そしてチュジャクの芸術論はその思想に大きな影響を受けたものだった。

こうしたことを踏まえて、この論文ではソロヴィヨフとイヴァーノフの芸術論を検討していくが、それは革命後の1920年代の文学論争、さらに1930年代以降の「社会主義リアリズム」論を新しい視点から検討することに資するはずである。

2. ソロヴィヨフ

1880年代のロシアはドストエフスキイの死とトルストイの「回心」に象徴されるように、リアリズムの最盛期が終わり、ロシア文学に大きな転機が訪れた時代であったが、ソロヴィヨフは1881年から1883年にかけて行った『ドストエフスキイを記念する三つの演説』でこの時代に新たに出てきた芸術(文学)に対する新しい要求について次のように書いている。

形式の美に満足しない現代の芸術家たちは、多少とも自覚的に、人間世界すべてに光を与え、生まれ変わらせる芸術が現実的な力になることを欲している。(…) 芸術が悪しき現実の生活から人間の気をそらすだけに満足すべきでなく、この悪しき現実の生活をよくしていくべきだとすれば、この偉大な目的は現実をただ再現するだけでは達成できない。描写はまだ変容を意味しないし、暴くことはまだ矯正ではないのだ⁸⁾。

ここには芸術至上主義を批判するだけでなく、いままでのリアリズムの文学に対しても批判的なソロヴィヨフの評価がうかがえる。彼によれば、ロシア・リアリズムの代表的な作家であるトルストイとゴンチャロフが行ったことは「彼らのまわりの生活を、彼らがそれを見いだしたままに、それがすでに出来上がり、外に現れたままに、すなわちすでに出来上がり、安定した、明瞭な形で、取り上げる」ことであり、「何世紀にもわたって作り上げられた(…)ロシアの社会を、昔から存在し、一部は時代遅れになった、あるいはそうなりつつあるブイトの形式で再現」するだけのものであった⁹⁾。つまり、リアリズムの文学は現実(ブイト)を「再現」、「描写」す

るだけであって、ソロヴィヨフが理想とする現実の「変容」に関わる文学からはいまだにほど遠いものであった。

この『演説』で提起された、従来の芸術に代わって「現実的な力」となる芸術はいかなるものであるべきかという議論は、その数年後に書かれた2つの論文『自然のなかの美』（1889年）と『芸術の一般的意義』（1890年）で展開されていくことになるが、注目すべき点は、最初の論文の題名にもあるように、すでに存在している「自然の美」であるダイヤモンドを例に挙げて「美の本質」についての議論を行っていることである。彼によれば、ダイヤモンドが美しく、同じ炭素という成分からなる石炭がそうでないことからわかるように、ダイヤモンドの美の原因は両者を構成している物質的な基盤とは関わりがないし、またその生活上の有用性や感覚的な喜びとも関わりがない。ダイヤモンドが美しいのはその炭素という物質的基盤のなかで屈折する光の作用だが、だからといって光そのものが美しいのではない。つまり、美は物質かその中で屈折する光かのいずれかに属すのではなく、両者がその相互作用と相互浸透において作り出すものである。つまり、「このような物質と光の融け合うことなく、かつ不可分の統合のなかで、両者はみずからの本性を保ち、いずれもそれぞれが個々別々に見えることなく、ひとつの光を帯びた物質と具現化された光、すなわち光に貫かれた炭素と石化した虹が見える」のであって、美とは「具現 воплощение / incarnation」と「変容 преображение / transfiguration」、つまり「物質が、そのなかで別の原理、超物質的な原理が具現されることによって変容すること」¹⁰⁾なのである。

ここには「現実の生の美は芸術的な創造が生み出したものの美よりも勝っている」と書いたチエルヌイシェフスキイを評価していた¹¹⁾ソロヴィヨフが、芸術の美のモデルを自然の美に求めていることがわかる。しかし、ソロヴィヨフが自然の美の現実性を認めるのは、芸術がそれを模倣すべきだという理由からではない。2つめの論文『芸術の一般的意義』の冒頭でも書くように、彼にとって芸術とは自然の美を反復することではなく、「自然によってはじめられた芸術的事業の継続、同じ美的課題のさらなる、より完全な解決」¹²⁾を目指すものだった。つまり、ダイヤモンドの美は人間活動以前の美であり、「無意識な自然の過程」のなかで作られすぎない。芸術はこの自然の事業を引き継いで世界全体を美的なものに「変容」させるべきだというのが彼の主張なのである。

ソロヴィヨフのこの一見荒唐無稽な主張の背後にあるのは、「具現」と「変容」という言葉で自然の美を説明していたことからわかるように、東方キリスト教のキリストの受肉に象徴される被造物の霊化、あるいは「神化 обожение / theosis, deification」という教義を発展させた彼独自の考えである。『演説』でも、ドストエフスキイはその作品で人類の果たすべき課題を予告しているが、それはキリスト教の理念の実現、「人間の自由な献身的な行為を通じて神的な原理を自然の生のなかに具現する」ことだと書いているように、ソロヴィヨフの考えでは、人間の活動の究極の目的は「1) 霊的（精神的）本質をそのまま物質的なものにすることと、2) 理念的な内容の本来の不可分の形式としての物質的現象を完全に霊的なものにすること」¹³⁾であった。

完全な芸術はその最終的な課題において想像の中でだけでなく、現実的に絶対的な理念を具現化しなければならない。わたしたちの現実の生を霊化し、変容させなければならない¹⁴⁾のである。

さらに、人間の活動である芸術が自然の過程を引き継いでいくべきだという主張には、自然の（進化）の過程で意識を持つ存在として生まれた人間が、自然過程の目的を自覚することによって、積極的に自然に働きかけ、自然を理想的な状態に変えていくという、フォードロフの思想の影響を受けた考えがからきている¹⁵⁾。

自然の過程の結果は2つの意味での人間である。すなわち、第一に最も美しいものとして、第二にもっとも自覚的な自然の存在として。後者の資格において人間は自身の結果から世界過程の行為者となり、それだけ完全に世界過程の理想的な目的に対応する（強調はソロヴィヨフ¹⁶⁾）。

こうして、ソロヴィヨフの芸術論は従来の意味の芸術を越え、人間創造的な活動一般を意味することになる。この背景には人間の創造的な活動の領域を3つに分け、下位に事物の生産や加工に関わる技術をおき、その次ぎにいわゆる芸術、そして最高位に霊的なものに関わる「神秘主義」を想定するソロヴィヨフ独自の思想がある¹⁷⁾。この「神秘主義」、そしてそれと密接につながった「テウルギア」という語はソロヴィヨフが独自に意味づけをしているが、「神秘主義」とは、霊的な存在、すなわち「自分自身の絶対的な現実性を持ち、その現実性は外の物質世界の現実 reality から、わたしたちの思考からも完全に独立し、それどころか逆にこの世界にリアリティを賦与し、わたしたちの思考にその理念的な内容を賦与する」「真に存在するもの」¹⁸⁾に関わる知である。そして、その知にもとづいた「人類が自分の最高の理想を物質的な現実において、自然において実現する、自由な全人間的創造」が「テウルギア」であり、「テウルギア」となった芸術が宗教的な芸術となる¹⁹⁾。

宗教から離れ、遠ざかった芸術は宗教と新しい、自由な関係で結びつかなければならない。芸術家と詩人はふたたび祭司と預言者にならなければならないのだが、それはもはや以前とは別の、より重要で高められた意味でそうなければならないのだ。宗教的な理念が芸術家と詩人を支配するだけでなく、彼ら自身が宗教的な理念を支配し、自覚的にその現実世界での具現を統御していくのだ²⁰⁾。

以上がソロヴィヨフの芸術論の概略だが、その議論はきわめて抽象的で、かつユートピア的なものであったことは確かである。そのために、現在の段階での芸術はどのようなものであり、どのように現実に関わっていくのかという問いに関しては、次のように曖昧に書くだけであった。

いまやわたしたちは現実的な芸術の定義を本質にしたがって一般的に規定することができる。どのような対象や現象であろうと、その最終的な状態という視点から、あるいは未来の世界の光のなかで、感覚で捉えらえるように描き出したものが芸術作品である。²¹⁾

3. ヴァチェスラフ・イヴァーノフ—— a realibus ad realiora

このソロヴィヨフの思想の強い影響を受けながら、その理想的な芸術論をより具体的な形で象徴主義の芸術（文学）理論として展開したのが、アレクサンドル・ブロークやアンドレイ・ベールイとともにロシア象徴主義のいわゆる第2世代を代表する詩人・理論家のイヴァーノフである。

イヴァーノフはその芸術論を主として『象徴主義の二つの要素』（1908年）と『象徴主義の遺訓』（1910年）、『象徴主義の限度について』（1913年）などで展開しているが、最初の論文では冒頭の部分で象徴主義を次のように規定している。

象徴主義は象徴に基礎を置く芸術である。それは意識に対して事物を象徴として、そして象徴を神話として明らかにすると、完全にその名にふさわしいものとなる。それは、まわりの現実の事物のなかに象徴、すなわち他の現実の徴（しるし *знамение*）を見だし、まわりの現実を徴づけるもの *знаменательный* として提示する。換言すれば、それは存在するもののつながりと意味を、現世の経験的な意識の領域だけでなく、他の領域においても理解させるのだ（II, 537）。

ここには霊的な存在と物質世界のいずれも現実的なものであると考えるソロヴィヨフの影響が見てとれるが、イヴァーノフが上記の一連の論文で展開した議論はその独自の「神秘主義」や「テウルギア」といった用語を含めてソロヴィヨフの芸術論を引き継いで、象徴主義の芸術・文学論として展開していったものだった。たとえば、『象徴主義の二つの要素』では、象徴主義の二つの流れ（要素）である「リアリズムの象徴主義」と「観念的象徴主義」を対比しているが、イヴァーノフが「リアリズムの象徴主義」こそ真の象徴主義だと考えるのは、それが「他の現実」だけではなく、「まわりの現実の事物」の現実性を認めるからである。そのことを彼はソロヴィヨフの言葉を引用しながら、次のように書いている。

創作過程の心理的基盤と創作への最初の衝動としてのリアリスティックな世界観だけが芸術作品の宗教的な価値を保証する。（…）「自覚的に宗教的な理念の現世での具現を統御する」ためには、芸術家は何よりも具現されたものの現実性（リアリティ）を信じなければならない（II, 539）。

しかしながら、イヴァーノフは芸術家が「テウルグ *theurg*」、「世界靈魂の創造的な自覚的な後継者」として現実の変容に参加するとしながらも、ソロヴィヨフの議論と違い、その理論は現実の変容、あるいは変革というよりむしろ、芸術（作品）における現実の認識とその表象のほうに大きな関心が向けられている。

（…）人間はどのようにして宇宙の（万物の）変容を助けることができるのだろうか。地上に自分の手で作ったものを住ませるのだろうか。空気を自分のハーモニーで満たすのだろうか。川が予め定められた兩岸のなかを流れるようにし、木々の枝が前もって指示された

計画に従って広がるようにするのだろうか。自分の意志を地球に押しつけ、自分の構想を生
の形式に刻みつけるのだろうか。(…) 芸術におけるテウルギア的原則は最小の暴力と最大
の感受性である。自分の意志を事物の表面に押しつけないこと、これが芸術家の最高の約束
である。そうではなく、本質の隠れされた意志を洞察し、知らせることだ (II, 538-9)。

ここでは、「リアリズムの象徴主義」の「事物の獲得と変容 (преображение / transfiguration)
という徴づけの знаменательный 原理」と「観念的象徴主義」の「発明と変形 (преобразование /
transformation) という創成の原理」の違いが述べられているが、イヴァーノフの考える「変容」
とは自然の改造へ向かう「変革」(=「創成」)に対して、「本質の隠れされた意志を洞察し、知
らせる」という認識と表象に関わっていることがわかる。また、ここでは「徴づけの」と訳した
語はこの節の冒頭に引用した象徴とは「他の現実の徴となっているまわりの現実」という部分と
対応しているが、二つの流れの象徴の意味についても次のように書いている。

リアリズムの象徴主義にとって、象徴とは芸術的顕現 раскрытие / revelation の目的であ
る。すべてのものは秘められたリアリティであるかぎり、すでに象徴である。(…) 観念的
象徴主義にとっては、象徴は芸術的な造形性にすぎず、切り離された個々人の意識の交流を
確立するはずの信号以上ではない。リアリズムの象徴主義において、象徴はもちろん切り離
された意識をつなぐ原理なのだが、意識のソボールの統一はすべての人々にとってただひ
とつである客観の本質をみながいっしょに神秘的に直接見ることによって達成される (II,
552)。

また、「象徴主義の遺訓」では象徴主義の特徴のひとつが「詩が直感的な認識の源泉であり、
象徴がこの認識の実現の手段であるという考え」(II, 596) だと書いているように、イヴァーノ
フにとって「獲得」と「変容」とは現実の事物のなかに隠されている「秘められたリアリティ」
を認識し(顕現させ)、それを芸術作品の創造によってすべての人々の共有する認識とする(「意
識のソボールの統一」)ことと関わっている。つまり、イヴァーノフが象徴主義の原則を「a
realibus ad realiora」(「現実的なものからより現実的なものへ」)という言葉で定式化し、象徴主
義の「テウルギア的な宗教的創造の試みは現実のなかに別の、より現実的な現実を認め、認識
し、明らかにすること」(II, 553) であると書いているように、「獲得」とは、芸術家がまず「現
実的なもの realia」の現実性を認め、同時にその中に「より現実的なもの realiora」(あるいは「事
物そのものよりも事物的な事物」、「神秘的認識によって知覚される存在」)を見だし、明らか
にすること、言いかえれば、現実の事物の「経験的知識」からはじまり、そこから遠ざかること
によって「高次の諸現実の直感的な理解」を「獲得」することなのである。

1913年に書かれた「芸術の限界について」では、この芸術家の「認識」と芸術的創造、そし
てその受容が一連の過程として詳しく述べられている。それによれば、まず芸術家は「人間」と
して「ただの諸現実の認識から、この最初の現実よりもより現実的な事物の認識への上昇」を行
う。次に芸術家は、「芸術家」として、現実の事物である作品を創造するが、その「芸術的創造
の条件と過程」はその逆となり、「より現実的なものから現実的なものへ a realioribus ad realia」

という「下降」となる。最後に芸術作品の受容、「芸術創造の作用」の段階となるが、そこでは創造された芸術作品が「享受し、それを正しく受け取る人たち」を現実の事物である芸術作品を通して、「現実からより現実的なものへ」の「上昇」がなされることになる (II, 638)。この過程の段階の最初のものが「獲得」だとすれば、「変容」とは2つめの段階、つまり「高次の諸現実の直感的な理解」*realiora* を現実の事物 *realia* のなかに具現することである。

では、これがなぜ「変形 *transformation*」ではなく、「変容 *transfiguration*」なのだろうか。それは芸術家が素材に素材そのもののなかに内在的に隠されていた形式を与えるからである。

わたしたちが美を知覚するのは、一連の所与の現象のなかに初まりとなるある種の二元性を見、同時にこの単に分析的にのみ区別される二重性の最終的な克服を完全な総合的な統一のなかに洞察するときである。そのさい克服されるべき二元性の要素とは物質的基層と形成原理として相互に関係し合う2つの本質、あるいはエネルギーである。このような規定は、形成原理が能動的なものであること、そして物質的な基層が受動的であるだけでなく、可塑的でもあること、すなわち、外から表面的に押しつけられるのではなく、いわば内的に浸透していくその形式を受け入れることができるし、また受け入れる用意もできているものという意味で可塑的であることを前提としている。美しいものの知覚は物質的な基層への強制がなされているという印象があれば壊れてしまう。芸術作品は自然を模倣しようとするが、この自然の形式は有機的な生の内的な過程の啓示である (II, 634)。

つまり、「リアリズムの象徴主義」においては、「観念的象徴主義」のように芸術家が個人的で主観的な美の規準にしたがって、現実の事物に自分の意志を押しつけるのではなく、「芸術家の思想が(…)同意する物質のなかに下降を通じて実現される」(II, 635)のである。ここに「変容」を「霊的な存在」と「物質的なもの」との「相互浸透」と考えるソロヴィヨフの影響が見られるが、「芸術家に啓示される“*realiora*”が、彼によって形象化される普通の現実の内的な真実と、高次の諸現実とそれとの正しい調和の可能性を確かなものとする」(II, 638)と書いているように、イヴァーノフにおいても、「普通の現実」である事物と「高次の現実」が「相互浸透」したものが真の芸術作品ということになる。

では、芸術作品の真実性を保証するという *realiora* の現実性を保証するのは何なのだろうか。言いかえれば、それが「観念的象徴主義」の「個人的な世界の美的な知覚」とは違って、主観的なものではないという根拠はどこにあるのだろうか。イヴァーノフによれば、それは芸術によって表象される「高次の現実」の認識の共同性である。先に引用した箇所「意識のソポールの統一はすべての人々にとってただひとつである客観的本質をみながいっしょに神秘的に直接見ることによって達成される」とあるが、「ソポールの」とは、「教会のように、すべての人々が、神への信仰を基盤として、それぞれの自由な意志を保持しながら統合された集団、あるいは共同体」を意味するスラヴ派の思想家たちの中心的な概念である「ソポールノスチ」からきていることからわかるように、*realiora* はそれが全民衆的なものとして共有されることにその現実性の基盤を持つ。つまり、Westにしたがえば、「リアリズムの象徴主義は(…)すべての人が絶対的な認識に達することを可能にすることによって互いに交流させるが、この認識においては個人の利

己心によらない、それゆえに客観的である永遠の価値を見いだされる」ということになる²²⁾。

芸術家はその創造によって人々を超越的な世界に関与させるという象徴主義の議論は、将来の芸術は再び宗教といっしょになり、詩人がかつてのように神的なものと民衆とを仲介する「祭司」、あるいは「預言者」となることを想定していたソロヴィヨフの議論を踏まえたものである。しかし、古典学者でもあり、その超人思想は批判しながらも、同じ古典学者として出発したニーチェの大きな影響を受けたイヴァーノフにとっての宗教とはキリスト教だけではなく、古代のギリシアの神話でもあった。それゆえに、象徴主義における新しい形での宗教と芸術の統合は神話創造として捉えられている。

もっとも完全な象徴的顕現という目的への接近は神話創造である。リアリズムの象徴主義は象徴を通して神話へ向かう。神話はすでに象徴のなかに含まれており、象徴に内在している。象徴の観照が象徴の中に神話を顕現させる (II,554)。

神話の象徴からの成長は民衆的な要素への回帰である。そこには個人主義からの出口と全民衆的な芸術の予告がある。(…) 神話は個人的な意識ではなく、集団的、あるいはソボールの意識の結果であるとき、はじめてこの後の完全な意味で神話である (II, 567)。

こうして象徴主義の芸術の現実性はすべての人々に共有された「高次の現実」の認識となりうること、いいかえれば象徴構築によって「完全な意味で、無条件に全民衆的である」(II, 560) 神話となることによって支えられており、同時にそうした神話構築が人々の間に、そして芸術がと民衆の間に「ソボールのな」統一をもたらすものとなるのである。

4. 最後に

以上がイヴァーノフによる象徴主義の理論の骨子である。すでに引用したように、イヴァーノフは「象徴主義の遺訓」で象徴主義は芸術以上のものであろうとし、叙情詩が「作用を及ぼす芸術」であり、それは「像 (икона / icon) の創造ではなく、生の創造 *жизнетворчество* / life creation である」と書いている。だが、この理想は象徴主義にあっては、結局は理想のままにとどまった。それゆえに、象徴主義の芸術活動が大きな転機を迎え、象徴主義の影響を受けながらも、それを乗り越えようとしたアクメイズムの詩人たちやザミャーチンのような作家が出てきた 1913 年には、イヴァーノフは「もし (…) 芸術がは高次の現実が下位の現実に作用する形式のひとつであるとすれば、芸術はその正しい実現において、世界を変容させるというので、テウルギア的だと認めなければならないのだろうか」という問いに対して、否定的に答えざるをえなかった。

芸術による事物の変容はまだ「テウルギア」ではない。(…) 象徴は中間的で、媒介された生であり、内容を持つ形式ではなく、それを通して、あるいは燃え上がり、あるいは消えながら、リアリティが流れれてくる形式である。そして芸術によって達成される物質の解放は象徴的な解放に過ぎない (II, 647)。

だが、それにもかかわらず、芸術がただの芸術であることをやめ、現実の生活のなかに入り、

それを変革する力にしようという考えは、イヴァーノフの芸術論に影響を与えたソロヴィヨフやフョードロフの思想とともに、アヴァンギャルドの理論家に大きなインパクトを与えたことははじめに指摘したとおりである²³⁾。

注

- 1) А.Воронский, “Искусство как познание жизни и современности”, *Искусство видеть мир*, Москва: Советский писатель, 1987, с. 365.
- 2) Н.Ф.Чужак, “Под знаком жизнестроения (Опыт осознания искусства дня)”, *ЛЕФ*, № 1, Петроград, 1923, с. 36.
- 3) А.Воронский, в вышеуказ. кн., с.366.
- 4) там же, с. 366.
- 5) С.Третьяков, “Откуда и куда? (Перспективы футуризма)”, *ЛЕФ*, № 1, Петроград, 1923, с. 200–201
- 6) ИВАЭНОФからの引用は В.Иванов, *Соб. соч.* Брюссель, 1971–1987 による。以下この著作集からの引用は巻数とページ数を本文中に示す。
- 7) Ю.Лотман, “Поэтический декларация Лермонтова”, *Избранные статьи*, т.3, Таллин: Александра, 1993, с. 34.
- 8) В.Соловьев, “Три речи в памяти Достоевского *1881–1883)”, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва, Книга, 1990, с.169.
- 9) там же, с.170.
- 10) В.Соловьев, “Красота в природе”, *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика*, Москва: Книга, 1990, с.94–97.
- 11) В.Соловьев, “Первый шаг к положительной эстетике”, в вышеуказ. кн., с.145.
- 12) В.Соловьев, “Общий смысл искусства”, в вышеуказ. кн., с.126.
- 13) там же, с.132.
- 14) там же, с.139.
- 15) ソロヴィヨフに対するフョードロフの影響については、S.G. セミヨノヴァ、A.G. ガーチェヴァ 『ロシアの宇宙精神』、西中村浩訳、せりか書房、1997年、133–146 ページを参照。
- 16) В.Соловьев, “Общий смысл искусства”, с. 127.
- 17) В.Соловьев, “Философские начала цельного знания”, *Пол. Соб. Соч. в 20 тт.* Москва: Наука, 2000, т. 2, с.196.
- 18) там же, с.227
- 19) А.Ф.Лосев, “Творческий путь Владимира Соловьева”, в кн. Владимир Соловьев, *Сочинения в 2-х тт.*, Москва: Мысль, 1988, с.9–10.
- 20) В.Соловьев, “Три речи в памяти Достоевского”, с.169.
- 21) В.Соловьев, “Общий смысл искусства”, с.134.
- 22) J.West. *Russian Symbolism — A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic*, Methuen & Co Ltd, London, 1972, p. 55.
- 23) チュジャクやトレチャコフの芸術論に対するソロヴィヨフやイヴァーノフの影響については次のものを参照。H. Günter, “Жизнестроение”, *Russian Literature*, XX, 1986, pp.41–48, I.Gutkin, “The Legacy of the Symbolist Aesthetic – Utopia: Futurism to Social Realism”, *Creating Life: The Aesthetic of Russian Modernism*, ed. by I. Paperno, J. D. Grossman, Stanford UP, Stanford, California, 1994, pp. 167–196.

2014年度博士号取得者論文要旨

「満洲」移民の「国策文学」とイデオロギー

——日本、朝鮮、中国をめぐる——

安 志 那

本研究は、主に国策団体である農民文学懇話会と大陸開拓文芸懇話会によって創作された「満洲」移民の国策文学を、イデオロギーを軸にして、具体的な作品分析に基づいて検討するものである。

第1章では、農民文学懇話会と大陸開拓文芸懇話会の国策団体としての設立の経緯を通して、それが日本政府の文化統制に対する転向作家の圧迫感、東京文壇への反発や日本民族の大陸進出としての「満洲」移民に対する共感などの要素が複雑に絡み合って「協力」の論理を形成していたことを確認した。また、それは徴兵・軍需産業・「満洲」移民など諸政策において人的資源の源泉である「内地農村」に対する関心を背景とするものでもあった。

だが、両懇話会が国策協力に邁進した時、現実における「満洲」移民の論理はその限界を露呈し始めていた。両懇話会は「満洲」の移民地・訓練所などを「視察」旅行し、観察・研究することで創作の題材を発見した。そのため、「満洲」移民の国策文学は、現実をありのまま描写する「報告文学」として捉えられ、そのテキストにおける「満洲」移民を正当化するイデオロギーと現実との様々な矛盾や倒錯が読み取られることは殆どなかったのである。

しかし、「内地」の国策団体の「視察」を迎えた「満洲」文壇は、決して一枚岩ではなかった。在満日本人文学者は「満洲国」独自の文学を論じ、その一部は植民者としての自意識に基づいて「満洲」移民とそれを翼賛する国策団体・文学に批判的な視線を向けた。

第2章では、「満洲」をめぐるイデオロギーの遷移を具体的に検討する。それは、第1章で確認できる「満洲」移民の国策文学の複雑な位置や一部の作品で認められる矛盾や錯綜を、その政治・社会・イデオロギーの流れから読み取るためである。したがって、本章では、関東軍の満蒙領有論からはじまり、建国イデオロギーとしての民族協和と王道主義の台頭と「満洲国」建国後の排除の過程、「八紘一宇」による統合、戦後日本における「満洲」体験者の記憶と語りによって構築された理想国家建設のイメージまで考察した。

第3章から第6章までは、「満洲」移民に関わる歴史学及び社会学の研究成果を取り入れながら、「満洲」移民の国策小説を分析することで、多様な側面からその限界と可能性を捉えることを試みた。

第3章では、朝鮮人の「満洲」移民を題材とした張赫宙『開墾』（1943）を分析した。同作品は、東京文壇における朝鮮人作家である張が自分の文学のルーツともいえる「万宝山事件」（1931）を小説として再構成した作品である。『開墾』において、「万宝山事件」を経験した朝鮮農民は、領事館警察の介入を通じた帝国の「保護」に感動し、その秩序が続くことを願うようになる。だが、彼らは「満洲国」建国のスローガンにも一切関心を示さない。この矛盾は、『開墾』が国策に積極的に協力するための国策小説でありながら、朝鮮農民の立場から描くことに徹底し

ているために生じたものであると考えられる。読者が朝鮮農民を同じ「帝国の臣民」とであると認める時、『開墾』の論理はその破綻を回避できる。

しかし、「満洲国」建国後は、在満朝鮮人の「日帝の手先」としての効用性は消え、「満洲開拓」の主役として期待されたのは「日本人」の開拓団であった。そのような状況で、張は12年も前の「半島人同胞の苦難」を描くことで、帝国と朝鮮農民の利害が合致していた頃の記憶を蘇らせようとしたのである。

第4章においては、第2次移民団の「満洲」移民を題材とした湯浅克衛「先駆移民」(1938)を通して、現地住民と日本人移民者の間で起きた武力衝突の様相を検討する。同作品は、在郷軍人で編成された武装移民団の入植を契機として勃発した現地住民の「反満抗日」の武装闘争である「土竜山事件」(1934)を描いた作品である。この作品は、同事件の主な原因である土地問題を「回避」したため、湯浅の国策への傾倒を示す作品としてみなされてきた。だが、「先駆移民」は第2次移民団の入植から「土竜山事件」勃発までの過程において、武器の応召が象徴する現地住民と日本人移民者の非対称な関係と、それに起因する武力衝突への過程を描写している。「先駆移民」において、「満洲移民」は暴力に基づいているものとして描写されているのである。この小説において浮かび上がる「満洲開拓」の論理は、日本人の「満洲」移民を正当化するというより、その破綻と矛盾を逆証している。

第5章では、第1次移民団の入植を描いた打木村治『光をつくる人々』(1939)を分析した。同作品は、「先駆移民」とほぼ同時期に行われた第1次移民団の入植過程を追っているが、結局「匪賊」は討伐され、移民団は「内地」から「花嫁」を迎えて明るい未来を約束する結末で終わる。しかし、「日本人」だけで構成された均質な「開拓」の物語に現地女性が登場した時、「満洲」移民の論理はその閉鎖性を露呈させる。結果として、彼女は「言葉」を失い、彼女の感情と意思は配偶者となる日本人男性移民者によって代弁され、結末の移民団の合同結婚式では完全に「包摂」されたかのように見える。

しかし、混血児の存在は、移民団の合同結婚式が象徴する「明るい未来」の基盤となる「日本民族」の排他的民族主義にとって、決して容認され得るものではない。何故なら、「満洲」移民政策においては、その中核たる「大和民族」の異民族との混血は徹底して排除されていたからである。この「混血融合」は、「征服」された他者の「包摂」の象徴として物語に組み込まれているが、それは「国策」の観点からすれば日本民族の血統を「汚す」ことにほかならず、その意味においてこの作品は国策に反する側面を持っている。

これまで検討した張赫宙『開墾』(1943)、湯浅克衛「先駆移民」(1938)、打木村治『光をつくる人々』(1939)は、移民者が「満洲」で遭遇する様々な困難に焦点を置き、さらに初期移民に注目するものである。比して、第6章で考察した徳永直「先遣隊」(1939)と和田伝『大日向村』(1939)は、徹底して日本人「満洲」移民の送出における「内地」側の論理に依拠している。両作品は、「満洲」移民が戦争遂行の「精神主義」に傾倒していく現実を背景として、日本人農民の大量移民を可能にする分村移民の必要と効果を強調し、その重要性を喚起させるという国策小説としての目的が最も顕在化した作品であるといえる。

徳永直「先遣隊」で、先遣隊の青年は適応障害である「屯墾病」に罹り、故郷に戻る。だが、彼の眼に映る故郷の風景は戦争遂行のための労働力不足を露にした姿であり、分村移民の呼びか

けについて村人は不安と距離感を示している。青年は分村移民に参加することで再度「満洲」に渡るが、結局「屯墾病」の原因となった「満洲」の諸条件は変わっていない。「先遣隊」で描かれる「内地」農村の現実と先遣隊員が掲げる「満洲」移民の論理は乖離したまま終わるのである。

和田伝『大日向村』は、分村移民のモデルケースとして華やかに宣伝された長野県の大日向村の分村移民を小説化したものである。作家の和田が自ら語ったように、ルポルタージュのように事実と虚構を「交差」させながら、大日向村の分村移民推進の様子を描いている。

『大日向村』において村長を中心とする移民推進派は、数字や統計、理論を持ち出して「満洲」移民が如何に合理的で有益であるかを説得する。しかし、彼らが堂々と語る目的とは、村の負担となる「過剰人口」を「満洲」に送出することで、移民者が手放す家屋や小作地、土地を手に入れて母村が「更生」することである。

そして日中戦争を契機に、母村の更生という目的は、国策協力へと転換される。農村窮乏を解決するための手段であった「満洲」移民そのものが目的となり、大日向村の分村移民の進行は日中戦争と正確に重なって展開される。「満洲」移民は国のための「大陸への渡洋挺身」となったのである。

徳永直の「先遣隊」と和田伝の『大日向村』は、文学作品を通して同時代の国家権力に積極的に協力し、「満洲」移民が農民と農村にとっても「有益」とであると形象化した。しかし、作家が「満洲」移民の単なる障害物、或いは農民の無知と愚かさ、狡猾さの証拠としてしか捉えられなかったものが、彼らの作品には生々しい形で散在している。故郷への愛着や異国への移住に対する抵抗感は、政策側の単純な損得の計算を超え、民衆の中に様々な形で根強く存在した。また、「満洲」移民に対する中小地主、自作農、小作農の利害関係は複雑に絡み合い、政策側の理想からは程遠いものであった。

ここまでの作品分析を踏まえると、「満洲」移民の国策文学が単なる「帝国の声」の再生産ではなく、「内地」と「満洲」との間において展開された様々な層位の人々の生と言説を文学の中に取り込み、結果として亀裂や矛盾を呈していたことを確認できる。

まさにそうした点において、「満洲」移民の国策文学の逆説的な価値が存在すると考えられる。すなわち、「国策の線に沿って」創作された国策文学は、帝国の「声」を再生産するにあたって、「満洲」移民において無数の「小声」を拾い上げた。それは時に、移民政策に対する密かな批判や懐疑を乗せ、あるいは帝国日本の国策移民政策における露骨な戦争遂行の論理と排他的民族主義を謳いながら、完全には排除できない大衆の言葉を語ったのである。作品分析において具体的に検討したように、帝国の文学が植民地を捉え、分析し、取り込もうとする語りのイデオロギーが孕む倒錯を発見する本研究の実践は、今まで殆ど省みられることのない国策文学の時代を、より多様に、豊かにする契機を提供できる。また、本研究の問題意識と成果は、北海道「開拓」文学から戦後「引き揚げ」文学へと続く連続性の中で、さらに検討されるべき問題として発展させられると考える。