

現代における創作の問題

——T・S・エリオットとジョイス——

渡 辺 久 義

ここにかかげたような大げさな表題は、当然、文明批評的なあるいは近代の精神的な大がかりな論議を要求するであろう。もとより私にはそのようなものを企てることはできない。ただ、おそらくこの問題は、現代の文学あるいは現代の芸術というものについて考えるときに、誰しもぶつからずにはいられない共通の問題であろう。そしてめいめいがこの不可解な現象についてそれぞれ何らかの説明を自分自身に対して試みているにちがいない。以下の私の小論は、この共通と思われる問題についての少なくともここまでは共通であろうと思われる一つの答案である。従って私は何ら新しいことを唱えるつもりはない。ごく常識的な（と私に思われる）ことを述べるだけである。それはこのような問題については、まず共通項を見出す努力がなされなければならないと思うからである。ただ私は、私なりの順序に従って私なりの説得の仕方では話を進めなければならない。

一

私がここにT・S・エリオットとジョイスをとりあげるのは、この二人の作家の中に表題にかかげた問題が要

約されていると思うからである。所でこの二人のことを考えてみるために、もう二人の英語を使わなかった作家を引合いに出してみたい。それはトルストイとトーマス・マンである。この四人の作家——といっても私はエリオットとジョイスは同じ範ちゆうに入れて考えているから、この三様の芸術家という方がよいのだが——は近代の芸術家が殆ど不可避免的に直面しなければならなかった一つの問題——芸術家の存在そのものを内部からゆり動かすような問題に直面したといえるのだが、それに対してとった態度は明らかにそれぞれ異っている。その違いを検討してみることによって現代文学あるいは現代芸術というものの置かれている状況がある程度明らかにすることができると私には思われる。

今、名をあげた四人のうち勿論トルストイが一番古いわけだが、彼が一八九八年に書いたといわれる『芸術とはどういうものか』（岩波文庫、河野与一訳、以下の引用文はすべてこれによる）という有名な芸術論があることは周知の通りである。これは近代芸術に対してトルストイの発した警告なのだが、これも周知の通り、その内容は一読していかにも近代芸術に対する偏見と悪意に満ちたものである。いかにもわからず屋の旧弊な老人が書いたものという印象がまず最初に来る。そのために殆ど真面目な芸術論として問題にすることができないようなものである。にもかかわらず、これを今日二十世紀の後半においてわれわれが読み直してみると、ある感動を伴った面白さを感じないわけにいかない。

トルストイのいう所は、芸術は民衆のもでなければならぬ、従ってだれにも理解できる単純さ、明快さ、誠実さ、それに独創性が本当の芸術の条件でなければならないというのである。トルストイのこの考え方があまりにも妥協を許さず徹底的なものであるために、ごく少数の作家の限られた幾つかの作品を除いてシェイクスピアもダンテもベートーベンも否定しなければならなくなるのだが、トルストイにこういう頑くかな態度をとらせ

るようにしたそもその動機は、彼の周囲で生産されていた、そして彼の攻撃の直接の鋒先の向けられたいわゆる世紀末のデカダン芸術であったことは確かである。つまりトルストイは、最近ますます芸術が民衆の手から奪われて上流階級の時間つぶしの道具になってしまった、そして芸術ではなく偽物の芸術ばかりが生産されるようになってしまった、といってひどくいらだち激昂するのである。そこで彼は、偽の芸術あるいは劣った芸術とはどんなものかといってその特徴を簡条書きにしてあげているのだが、これをエリオットの『荒地』、ジョイスの『ユリシーズ』あたりを念頭において読んでみると非常に面白い。

まず偽芸術あるいは劣った芸術の手法の第一にあげているのが「借用」ということである。すなわち、過去の芸術作品から筋全体なり個々の部分なりを借りて来てうまく自分の作品の中にとり入れる手法だという。トルストイは例として、あまり頭のよくない婦人作家が見てくれといって彼の所へ持ってきた小説のことを書いている。この小説は明らかにウィリアム・テル風な道具立てで「作者は前人の作品的な詩的な記憶に動かされているために、それらの記憶を次々に取上げていけば芸術的な印象を惹起することができると考えていることが明白になった。しかしながら芸術的印象即ち感染は、作者が自身で何かある心持を経験してそれを伝える時にのみ受けいれられるもので、自分に伝えられた他人の心持を伝える時にはそうはいかない。この種の詩をもとにした詩は、人々に感染することができず、ただ芸術創作に似たものを与えるきりで、それも頽廢した美的趣味の人々に対してだけである。その婦人は極めて愚かで天分もないから、事の真相は一遍にわかるが、こういう借用を企てる人が学問もあり天分もある上に自分の芸術の手法に熟達している場合には、ギリシャ、古代キリスト教、神話の世界からの借物が出てくる。それはすでにあれほど多く行き亘り、殊に今ではあれほど多く続いて現れているので、これらの借物が夫々の芸術の手法を以て巧く仕上げられていれば、公衆はこれを芸術の創作と認めるのである。」

トルストイが次に偽の芸術あるいは劣った芸術の好んでとる手法としてあげているのは「眩惑」ということであり、この眩惑の手法とは「内的な心持に及ぼす作用、しばしば全く生理的な作用で、目を引くとか効果が多いとかいわれていることである。あらゆる芸術におけるこの効果というものは主として対照からなる。恐ろしいものと優しいもの、美しいものと醜いもの、喧ましいものと静かなもの、暗いものと明かいもの、この上もなくありふれたものと滅多にないもの、を並べて置くことである。……（このような方法は）真の芸術の概念と一致しない。なぜかといえば、おやと思わせることにも、新奇の効果にも、思いがけない対照にも（傍点筆者、これと同じ文句がエリオットにあることを想起せよ）恐ろしさにも作者の伝える心持はなくて、ただ神経に及ぼす作用だけがある。」

次に偽芸術の手法としてあげられているのは「やま」ということである。（Aylmer Maude の英訳本ではこれが、‘interest’ あるいは ‘interestingness’ となっている。しかしトルストイの意味するのはいわゆる興味、ということではなくて興味で釣ること、好奇心に訴えること、であるのは明らかである。）つまり作品の中に仕組まれた秘密の仕掛けのようなもののことである。「第四の手法のやまはどうか」というと、これは他の手法よりも芸術と縁が遠い癖に、一番多く芸術と混同されている。読者が判じ出さなければならぬことを長篇短篇の小説中に隠し込んでおく作者の工夫は今いわないとしても、絵画や音楽の作品に対して、それが興味をそそるといふ言葉をしばしば耳にする。興味をそそるとはどんな意味であるか。芸術作品が興味をそそるとは、作品が我々の心に満たされることのない好奇心を惹起すことか、我々が芸術作品にふれた時に我々にとって新しい知識を得ることか、若しくは作品が十分にわからないので我々は少しずつでも力を入れてそれを理解しようと努めるがその真意を穿つところにある満足を感じることを意味する。いずれの場合にしても、こういうやまには芸術的印象と何一つ共通なところはない。

い。芸術は人々に芸術家の経験する心持を感染させることが目的である。ところが、惹起された好奇心を満足させるために、作品において得られる新らしい知識を消化するために、もしくは又作品の真意を自分のものとするために、見手聴手読手のなすべき知的な努力は見手聴手読手の注意を奪うから、感染を妨げることになる。従って作品のやまは芸術作品の価値と何一つ関係がないばかりでなく、芸術的印象を助けるどころか却ってその邪魔になる。」

私が先に、エリオットないしはジョイスを念頭におきながらこの芸術論を読むと面白いといった意味はこれでおわかりと思う。すなわち、彼等の作品の特徴になっているものを考えてみるならば、エリオットあるいはジョイスは、トルストイが偽芸術の特徴として弾劾し破棄したものを殊更いちいち寄せ集めて、まるでトルストイに故意に逆らうかのような作品を書いているということである。少なくとも技法という点からはそういうことができる。まだこのほかの点でもそういうことがいえるのであって、例えば、トルストイは音楽あるいは音楽的效果を文学の中に持ちこむやり方を攻撃し、音楽と劇を結びつけようとしたワグナーを口をきわめて批難しているが、エリオットやジョイスは明らかに意識して文学の中に音楽的效果をとり入れている。……なぜこういうことが起ったのか。なぜそれぞれの時代において共に非常に真面目な、宗教性を持った作家達の間にこういうことが起ったか。

トルストイの芸術論はたとえその細目において無理解や偏見があるにせよ、根本においては、本来あるべき芸術の姿を道破した正論であるということができよう。それは近代ないし現代芸術といわれるものが始まる以前の時代、すなわちホーマー以来十八世紀あるいは十九世紀前半までの芸術家達がその本質においてはひとしく認めざるを得ないはずのものである。ところがトルストイは晩年になって、自分を育ててきた古い素朴な時代の芸術

を支えるもの、従って自分を支えるものを次第にくつがえそうとするかにみえる力、しかも全ヨーロッパに蔓延しようとする病のような力を身のまわりに感じ、それに必死に抵抗しようとしたのだということが出来る。そして彼のリア王の叫びにも似た狂気じみた一刹那、ロマン・ロランでさえ「自分の玩具を毀す子供の喜び」と評したあの異常さは、彼の内心の不安と新しい芸術を理解できないあせりを反映しているものと考えられる。トルストイがまるでエリオットを攻撃しているようにみえるのは、エリオットに影響を与えたであろうようなフランスの象徴派詩人の中にすでに二十世紀になってますます強められていく要素を予見していたといえるであろうが、もしエリオットが今世紀を代表する詩人であるとするなら、これはまさに価値の百八十度の逆転である。このようなことがどうして起り得たか。果してこのような激変に何ら苦痛が伴うことがなかったであろうか。まずそれは考えられないことなのである。

二

私はトルストイとエリオットあるいはジョイスの間に、トーマス・マンという作家を置いてみるということを敢えてやってみたい。なぜなら今世紀におけるこのドイツ最大の小説家こそ、この苦痛——十九世紀末から今世紀にかけて起ったと想定されるこの芸術上の規範の激烈な変化に伴う苦痛を己が身の上に味わった人といえるからである。このようにいうとき、私の興味は主にマンの『ファウスト博士』という小説に向けられている。

『ファウスト博士』(Doktor Faustus)は一九四七年に完成したということだから、『荒地』や『ユリシーズ』が出た一九二二年より二十五年も後のことになる。しかしトーマス・マンその人は、トルストイとこのアングロ・サクソンの二人の作家の間に位置づけることができるであろう。(因みにマンは一八七五年の生まれでジョイスより七

年早く、エリオットより十三年早く生まれている。この『ファウスト博士』という小説は、現代の芸術家の運命をファウスト伝説との一種のパラリズムの形で描いたものであるが、これが特殊なドイツの家庭の事情の中に設定されながらも、小説の形で現代芸術というものについてこれほど深く感じ、これほど深く考え抜いたドキュメントは他にはおそらくないであろうと私は考えるが、表題からしてすでにジョイスの『ユリシーズ』と同じく過去の作品によりかかったものであることがわかる。この点すでにトルストイのひんいゆくを買いそうなことであるが、それはともかく、われわれにとって面白いのは、この小説の主人公である作曲家アドリアン・レーヴェルキーンが、われわれT・S・エリオットを多少とも知っている者にはどうしてもエリオットの音楽家版としてみえてくるということである。

この小説は主人公の友人である「私」ツァイトブROOMが語る伝記の形をとっているのであるが、主人公アドリアン・レーヴェルキーンはまず、ものが見えすぎるといったような頭のいい青年として紹介される。と同時に一種の極端な「知的しゆう恥心」と「どうかい癖」というようなものを持っていると語り手は批評する。自分に音楽家としての才能がありながらそれを隠しておくというような所があり、また人をつき放したような冷たい所があるともいう。魔術的なことや数字にも興味をもっている。彼は最初神学を志して大学では神学をやるのであるが、そのわけは「神学に最高の学問をみたからでなくて——そういう理由も同時に働いていました——自分の心を謙遜にし、卑下させ、訓練し、高慢な冷たさを罰したいと思ったから」であると、その頃彼がついていた音楽の先生への手紙の中でいっている。（引用はすべて岩波現代叢書、関泰祐、関楠生訳、『ファウスト博士』による。）ところがその神学の研究も彼の期待を裏切ることになる。しかしまた彼は音楽に生涯を捧げるようにという熱心な師のすすめにもちゅうちゅうする。彼は自分に芸術家たるのに必要な素朴さと人間的暖かさが欠けていると考え

る。同じ手紙の中での彼の次の言葉は重要である。

「いまいいことには僕は以前から神秘的な印象深いことにであうと笑わずにはいられませんでした。そして滑稽に對するこうした鋭敏すぎる感覚から、神学へと逃げこんだのです。神学ならこういうむずむずする気持ちを落着かせてくれるだろうという希望をもって。――そしたら神学にはたくさんのおそろしい滑稽をみつける結果になったのです。なぜほとんどすべてのことが僕にはそれ自身のパロディとみえずにはいないのでしょうか。なぜ僕には芸術のほとんどすべてのいや、すべての手段と慣習とが、今日ではもはやパロディにしか役立たなくなってしまったかのように思われずにいないのでしょうか。」

これに對してアドリアンの生涯と人間形式に決定的な方向を与えることになったこの音楽の先生クレッチュマルは、アドリアンが芸術にとって妨げになると思っているそのような資資こそ、まさに現代の芸術が求めているもののだと力説する。こうして彼は本格的に作曲を始めることになるが、彼の天才は彼に異常な速さと容易さをもってあらゆる古来の作曲技法を習得させ、彼独自の明敏な計算にもとづいたすぐれた曲を次々に書かせる。しかし彼の作品には「單純さをもじったもの」という特徴が強く、「作曲の前の作曲」がなされていると語り手はいう。そしてしばしば謎、判じ物の性格を帯び、過去の作品に對する皮肉な言及が好んでなされ、皮肉な再評價が行われるというような傾向が出てくる。大多数の人々にとって彼の作品は難解で理解できず、魂を失った野蛮なものというような評価を受ける。（これはちょうど『荒地』が出た時の事情に似ている。）初期のある傑作、語り手によれば「内心ではもう信じていない」「彼の意識からすれば古くなりかけている芸術手段に秀出することに懸命になって」いるある作品について、語り手はこういつている。

「しかしありのままをいえば、色彩的な管絃樂の輝きを放ち、信ずるところなくして作られたこの傑作からして、すでに、ひそかにパロディの相を、芸術一般に対する知的な皮肉の相をおびている。この皮肉は、レーヴェルキューンの後期の作品にしばしば不気味な天才的な様相をとってあらわれてくるものである。多くの人はそれを冷やかな、いや、人をつきのけ、怒らせる態度だと思った。そうしてそういう判断をしたのは最もすぐれた人たちではないにしろ、比較的すぐれた人たちであった。全く浅薄な人たちはそれを機智があつて面白いものだとしかいわなかった。実はこの場合、パロディは、不生産がおとずれる前の、誇りを失わぬ予告なのであった。」

こうして彼は自分の作品がパロディではない、自分には作品に生命を与える本当の創作ができないという憂うつな意識にしばられ、作曲ができなくなる。そこで彼はこの状態を「打開」しようとして悪魔に魂を売ることになる。彼はある娼婦に接するのだが、彼女が彼に対する良心から病氣を持つ自分に触れないように警告するのに自ら進んで彼女に触れ、わざと自分の体に病氣を移してしまう。こうして彼は病菌のある作用によってその後二十四年間、周期的にやってくるある恍惚状態を利用して、病苦以外のあらゆる繫縛から解放されて超人的な仕事をすることになる。このような悪魔の加勢を得ての彼の創作は音楽の技術と精神性の極限を示すもの、アドリアン自身が「稲妻のために暗くならない夜のようなものだ」と自ら評した「三人の名演奏家によって辛うじて技術的に克服されるほど、殆ど演奏不可能のもので、その構成上の狂暴さ、すなわち曲の示す脳髓のはたらきと、前代未聞のものを熱望する耳及び総合的幻想が三つの楽器から比類なくもかち取った思いもよらぬ音の混合によって人を驚愕させる」ようなもので、多くの人々にはこれが魂を失った野蛮なものとみえるけれども、実はこれは魂の悲痛な叫びに外ならぬのだ、と語り手はいつている。そして契約の二十四年間が過ぎたとき、アドリアン・レーヴェルキューンは最後の作品である『ファウスト博士の嘆き』（これは交響カンタータということになっている）

を完成して死ぬわけであるが、この最後の曲についての語り手の批評はこうである。

「この暗うつな音詩は、最後までいかなる慰藉、有和、光明をも許さない。しかしこの全体の構造から表現が——嘆きとしての表現が——生まれるという芸術的逆説と、この上なく深い救いのなさからたえ非常に微かな問いとしてにすぎないにせよ、希望が芽生えるという宗教的逆説とが相応するとすれば、どうであろうか？ それは希望喪失の彼岸の希望であり絶望の超越なのであろう、——絶望に対する裏切りでなくて信仰を越える奇蹟であらう。」

面白いことはこの言葉がおそらく、このまま一字一句も変えないでエリオットの『荒地』あるいは『荒地』から『聖灰水曜日』あたりまでを含めた詩に対する非常に洞察的な批評であるとして引用しても通用するだろうということである。(もう一度読んでみられたい。)またこの交響カンタータの中のファウストの死ぬときの言葉「なぜなら自分は悪しきそして善きキリスト教徒として死ぬからだ」という言葉がこの作品の基礎テーマになっていると語り手はいつているが、これはスウェイト氏がエリオットの詩作全体に対するエピソードになるであろうと引いている「マルコ伝」の中の「Lord, I believe; help thou my unbelief.」という言葉とそのまま入れかえてもよいだろう。(Anthony Thwaite, *Essays on Contemporary English Poetry*, Kenkyusha, 1957, p. 64)

作曲家アドリアン・レーヴェルキューンは、最後に病菌に脳をおかされて死ぬことになるが、その直前親しい人達を招いてリサイタルをひらく。その時客の前で半異常の状態で語る言葉を批評家のG・ルカーチ(Georg Lukács)がトーマス・マンの偉大さを現わす言葉として短い論文の中で二度に亘って引用している。私もこれを引用しないわけにいかない。

「確かに私は鋭敏な頭脳と良い天分とを天から恵まれてはいました。私は畏敬の念を抱き謙遜にこれを利用しようと思えばできたでしょう。しかし私はあまりにもはっきり感じていました、今の時代では、敬虔に真面目にまっとうなことをしていたのではもはやどんな作品もできず、悪魔の助けと釜の下の地獄の火がなければ、芸術は不可能になった、と。……そうです、皆さん、芸術が行きづまりあまりにも困難となって自分自身を嘲笑していること、神の憐れな人間が窮境におちいつてにっちもさっちもいなくなっていること、これはおそらく時代の罪なのです。しかし悪魔を招いて、それを切抜け打開しようとすれば魂を苦しめ、時代の罪を自ら引受けて地獄におとされてしまうのです。……人間は地上をよりよくするために、地上で必要なものをぬかりなく手配したり、美しい作品に再び生命の基盤を与えびったり調和するような秩序を人々の間に再び作り出すように思慮を払ったりする代りに、よく課業を怠けては、地獄の酒に酔いしれるのです。こうして人間は魂を棄てて皮剥場にやってくるのです。」

マンのこの小説は決して筋書きをかいつまんで話すというわけにいかない。（たとえばこの小説がナチスの猛勢下に書かれたもので最後に引用したところなどは、アドリアン個人の運命だけでなくドイツそのものの運命をも暗示しているということを考慮に入れねばならない。）しかしさし当ってわれわれにとって必要な要点を話せばだいたい以上のようなことになる。そこでわれわれにとって面白いのは、ツァイトブROOMの語るアドリアン・レーヴェルキューンとわれわれの知っているT・S・エリオットがあまりにもよく似ているということである。彼らは明らかに、時代の同じ問題に対して同じ反応の仕方を示している。これは不思議な偶然の一致というよりは、二人の鋭い二十世紀の芸術家が追いつめられた現代芸術に対する一つしかない解答をそれぞれ別々に出しているという気がする。このことからトーマス・マンとエリオットが共に二十世紀を代表する典型的な芸術家であるということができると思う。ただここで注意しなければならないのは、この二人を同列に並べることはできないということである。

私は先に、トーマス・マンをトルストイとエリオットないしジョイスの間に置いて考えてみるといった。マンは明らかにこの間に立って両方から体を引き裂かれるような苦痛を味わっているのである。アドリアン・レーヴェルキューンの最後の作品の題が「ファウスト博士の嘆き」であったように、トーマス・マンの現代に対する態度は根本的にひとつの「嘆き」としてある。つまり、マンは明らかに現代に属する作家であるが、その精神は古い時代に根ざしているといえる。アドリアンが最初芸術家になることをちゅうちゅうしたのは、自分に素朴さが無い、神秘の前に敬虔に頭をさげる素朴さが無い、あらゆるものがそのものの自体のパロディにみえてしまう、という理由からであった。更にアドリアンに魂を売るといような悲壮な行動をとらせたのは、自分に創作ができない、パロディしか書けないという自覚であり、意識の呪縛をたち切った無意識の状態を求めてやったことである。つまり、トーマス・マンの中にはトルストイの説く芸術の規範がまだ生きていて、芸術の素朴さ、単純さ、健康な無意識といったものに対する郷愁にも似た信仰があり、芸術は民衆のものでなければならぬという胸の奥にジンとくるような信念が働いているのである。アドリアン・レーヴェルキューンの悲劇はそこから起る。ところがT・S・エリオットにはこの悲劇が起らない。つまり、トーマス・マンにとっては、創作ができない、パロディしか書けないという状態が苦しみであったのに対して、T・S・エリオットは全く同じ状態にありながらもはや苦しめない。エリオットは創作ができない、パロディしか書けないという状況をまともに受けとめ、受け容れたところから出発しているといつてよい。

アドリアンは、あらゆるものがそのものの自身のパロディのようにしかみえないといつて嘆くけれども、エリオ

ットがたとえば『ブルーロックとその他の観察』の中で問題にしているのは、まさにこの「あらゆることがその事自体のパロディーにしかみえない」という現代人の業わざのような状態にほかならない。ブルーロックの道化芝居は、充実した本当の生活が一方にちゃんとあってそれに対するものではなくて、本当の真面目な生活を道化芝居としてしか表現できないような道化芝居である。また「ある貴婦人の肖像」の中の女は恋愛の真似ごとをやるわけだが、その真似ごとはどこかに本物があってそれと対比されたまねごとではなくて、どこにも本物のないまねごと、どこにも本物のないにせものである。救いようのない空虚さと恐ろしさはそこからくる。また『荒地』の中で詩人がロンドンを見て *Unreal city* というのもこれと同じ感覚、つまりロンドンがロンドンのパロディにみえるのだといっている。

しかしエリオットの姿勢が一番よくあらわれているのは、勿論『荒地』という詩全体である。この詩は一大盗品市場の観をなすといわれるくらい殆どがパロディないしパステーションから出来上っている。殆ど創作拒否による創作といってもよい。エリオットもトーマス・マンと同様、パロディしか書けないという状況につき当るわけけれども、マンがそのために魂を悪魔に売って更に大きな悲劇的破局を招いてしまうのに対して、エリオットはパロディしか書けないのならほかならぬそのパロディを詩の正当な手段にしようじゃないかと開き直った態度に出るのである。こうして彼はあの有名な「未熟な詩人は模倣し成熟した詩人は剽窃する」という大胆な、盗賊行為を正当化した宣言をする。われわれはトーマス・マンにおいて時代に対する悲惨な不適応を見、エリオットにおいて時代に対する見事な適応を見ることができるといえる。しかし生物が環境に適応するときに必らず自分の一部を犠牲にするかあるいは外界に対して武装を行うように、エリオットもあるものを犠牲にしている、あるいは武装を行っていると考えてよい。これを彼自身の言葉でいうと「たえざる自己犠牲」ということになる。

「芸術家の進歩とはたえざる自己犠牲である」と「伝統と個人の才能」の中でいっている。しかしこれは彼が意味している技術的次元における意味以上の深刻な意味をもっているといわなければならない。

エリオットが二十世紀における詩の存立のために払った犠牲あるいは武装は、芸術家と人間との隔絶、芸術家による人間の抹殺ということである。「詩人が芸術家として完全であればあるほど、経験する人間と創造する精神との分離が彼の内部で完全になる」とエリオットはいう。勿論、彼はこの場合、明かるい、前進的な、積極的なもののいい方をしているわけであるが、これを裏からみれば非常に悲惨なことといわなければならない。そしてこの精神が技術的にはいわゆる「没個性主義」「感情滅却主義」である。つまり詩人はただ物を並べて置くだけでその物の間に勝手に生ずるエネルギーを利用して自分はそっぽを向いている、というようなやり方である。これはエリオット自身もいうように、殆ど科学に近いやり方である。すべてが冷たい非人間的な計算によってなされている。『荒地』という詩自体がすでに始めから文学史上の位置づけを計算に入れた上で書かれているとさえいえる。この詩は始めから今世紀において重要な位置を占めるはずのものであって、古い時代の芸術作品が本来、それが後世どんなに高い評価を受けることになったとしても、出されたときには世間の反応をおすおすと待つといった謙虚な姿勢をとるものであるのに対して、二十世紀のこの詩人の態度は非常に傲慢なものといわざるを得ない。

しかしなぜそういう非人間的なことが今日起るか。なぜ芸術家が「人間」の参加を峻拒しなければならないのか。なぜ感情の露出を極端に恐れなければならないか、というならば、それは芸術家がこの環境の中で生きつづけるための残された手段だといわねばならないだろう。もしこの現代という環境の中で芸術家が敢えて人間的感情を素直に表現するとすれば、それは滑稽にみえるという危険を冒すことになるか、知らず知らずのうちに嘘を

ついていることになるか、故意にごまかすことになるか、それともアドリアン・レーヴェルキューンのような芸術家を主人公にした一回限りの悲劇を書くか、いずれかの道を選ばねばならないことになる。

この現代における「芸術家」と「人間」の分裂という問題を正面からとりあげた典型的な文学作品は、トーマス・マン初期の『トニオ・クレীগエル』(Tonio Kröger 一九〇三)という、明らかにアドリアン・レーヴェルキューンの前身である人物を主人公にした短篇小説である。トニオ・クレীগエルもやはり芸術家であって、エリオットのように、あるいはアドリアン・レーヴェルキューンのように、「人間」を殺すことによって一応芸術家として世間からは喝采されるが、彼もやはりアドリアンと同じく内心ではたえず人間的なもの、素朴なものに対する郷愁を感じていて、芸術に対する不信の気持を捨てきれないでいる。そういう苦しみを背負った詩人であるトニオ・クレীগエルが、気の合った友達である女流画家を相手に芸術論をやるところがある。その議論の中で、春という季節はお互い仕事がいけないものですね、といった話から次のような話をする。私トニオ・クレীগエルは先刻ここへ来る途中、同業者である小説家のアーダルベルトという男に出会った。その時、この男もやはり同じように春という季節を嫌っていて「春は最もいまわしい季節だ。神よ、春を呪いたまえ」などというセリフを残して、自分は今から季節にわずらわされることのない中立地帯たるカフェで仕事をするのだといってカフェに行ってしまった。あなた、これをどう思いますか。私だって春は厭だ、しかし「春は最もいまわしい季節だ」といって春を非難したり軽蔑したりする気持にはなれない。私はこの男を羨むべきか、軽蔑すべきか、そのところがわからない。……と、そういう話をするところがある。

これを引用するのは、またしてもエリオットとの不思議な一致がみられるからである。「春は最もいまわしい季節だ」というのは「四月は最も残酷な月だ」というのに余りにもよく似ている。しかも「いまわしい」と訳し

た gräßlich という言葉は「残酷な」という意味も含んでいる。そして発想も全く同じところから出ている。つまり、トニオ・クレレーゲルにとっても、エリオットにとつと同様、春は人間の自然な純粹な氣持をかき立てて創作を促すかのようなのだが、うっかりそんなものに調子を合わせていたら、たちまち裏切られてしまう。創作の衝動と實際上の創作の不能との間に残酷さを感じるのである。

トニオ・クレレーゲルはいう。「春は仕事がやりにくい。これは確かだ。ではなぜでしょう。感ずるからですよ。そして創造する人間は感じていいなどと思っている人間は大馬鹿だからですよ。本物の正直な芸術家ならそういう浅はかな人間の素朴さを笑うでしょう。多分、憂うつにね。けれどもやはり笑うでしょう。」これは「詩は感情からの逃避である」というのと全く同じ思想である。ただ、マンのこの言葉の調子は、エリオットのようにいわば逆説を一つの公理に脱皮させるだけの積極さと勇氣を欠いている。トニオ・クレレーゲルは、アーダルベルトが春をきっぱり邪魔者ときめつけて季節のない中立地帯へ逃げこんでいったのを羨んでいるのか輕蔑しているのかわからない、といっている。彼は感情を信じている素朴な連中を笑うことは笑うが、憂うつにしか笑えない。エリオットは明らかにアーダルベルトのような人であつて、如才なく中立地帯たるカフェへ逃げこむことを心得ている。トニオ・クレレーゲルのこのような人々に対する感情は、不適応者の適応者に対する羨望と輕蔑のアンビバレントな感情だといふことができる。

トーマス・マンについて論ずるとき、普通、「市民」ビルグートケムと「芸術家」キラストワットケムの対立ということがいわれて、トニオ・クレレーゲルという人間の本性についての先の女流画家が断を下している言葉「あなたは芸術家でなく、迷える市民です」という言葉は、マンを論ずるときにたいしては引用される言葉なのだが、エリオットやジョイスにはこの「市民」と「芸術家」の対立がない。彼等はアーダルベルトと同様、迷ったり悩んだりすることのない、き

っぱり切り切ることのできる純粹な芸術家である。彼らは共に、追いつめられて選ばざるを得なかった道をあたかも自ら選んだ如くに、堂々と逆説を旗印にして新時代の先導者として進むことができた人々である。‘make a virtue of necessity’（やむを得ずやったことを立派な行いのようにみせかける）といういい方があるが、彼等はそれができた人々である。

四

今までエリオットについて私が述べてきたような事柄は、殆どそのままジェイムズ・ジョイスについて、殊にその『ユリシーズ』についていえることである。『ユリシーズ』という小説があらゆる意味で、本来の意味での創作を拒否した創作であるということは一見して明らかなことである。この小説全体が神話の枠の中で書かれてゐることはいうまでもなく、ひんぱんに現われる過去の作品へのアルージョン、もじり、言葉の遊びといったものもこの作品のこのような本質に由来するものだということができる。しかし創作拒否という姿勢は、最も根元的には文体を持つことの拒否としてあらわれている。ジョイスには（これはエリオットについても同様であるが）「文体は人なり」といった意味での本来の文体がない。しかも文体を欠いているということが、ジョイスの欠陥を意味するのでなくて、執拗な意志をもって文体を拒否しているのだといえる。『ユリシーズ』全体に亘ってあらわれている作者の一貫した態度は、いかにしてパースナリティを抜き去るか、いかにして文体を殺すかという執拗な意志にはかならない。あるいは、いかなる態度をも持たないことが作者の一貫した態度だということもできる。デヴィッド・デイシズという人もこの意味で『ユリシーズ』の本質を‘aloofness’, ‘lack of attitude’ と規定している。 (David Datches, *The Novel and the Modern World*, Univ. of Chicago Press, 1960, p. 113) しかしただ作者が

神のように背後にかくれていて姿を現わさないという意味での aloofness ならば、ジェイン・オースティンだって aloofness を持っている。しかしジェイン・オースティンはちゃんと文体をもっていて、われわれは彼女の声を聞くことができる。これに対して、われわれはジョイスの声というものは聞くことができない。彼は自分の声をかき消そうとしているのであって、彼があの小説の中でいくつもの違った文体のパロディを試みているということも、また「意識の流れ」という手法もこの根本的な態度の現われである。

この文体の喪失ということに関しては、ウエイドレ (Wladimir Weidle) という人の *The Dilemma of the Arts* (一九四八) という本の中に「Loss of Style」という一章があって卓抜な見解が述べられている。ウエイドレはロマンチズムというものを「スタイルの死」であると定義して、ロマンチズム以来、いかに努力しても本来の意味でのスタイルというものは持ち得なくなり、十九世紀以来の個々の人間の恣意的に選んだ deliberate なスタイルはスタイルでなくスタイライゼーションでしかない、といっている。ジョイスが文体を拒否するという態度は、こういう事態を逆手にとる態度なのである。つまりジョイスはこの死にひんしている文体を、無理に生かそうとしたり、あるいは生きていくようにみせかけたりするより、いっそ殺してしまおうではないかというのである。これは全くエリオットと同じ態度であるといえる。これもやはり純粋な良心的な現代の芸術家が追い込まれた道、それもジョイスの場合、明らかに袋小路になった道である。アドリアン・レーヴェルキューンの死にぎわの言葉を借りるならば、「今の時代では敬虔に真面目にまっとうなことをしていたのではもはやどんな作品も書けなくな」って、「地獄の釜の火」が必要になったのだということが出来る。そしてジョイスにもまさにこの自覚があったのである。『若き日の芸術家の肖像』の中で、主人公スティーヴン・ディーダラスが、自分で信ぜられない一切のものを、宗教も政治も含めた一切を捨てて芸術家として生きるのだという決意をするとき、彼はこ

ういう。自分の芸術家としての武器は三つある。それは「沈黙^{サイレンス}、亡命^{エグザイル}、狡智^{カンツラジ}」である、と。『ユリシーズ』を評して、ヘンリ・ミラーは「死の宇宙」だといったことであるが、たしかにこの小説は、あれだけの莫大な言葉数を費しながらついに沈黙の世界だということもできよう。

五

ところで今ここでわれわれがスタイルといっているものは、ウェイドレのいう意味でのスタイル、つまり人間的な内的充実の外へのあらわれとしてのスタイルであって、エリオットについていったように「個性」といっても「人間」といっても「感情」といっても結局同じものを指すことになるが、なぜ現代の純粋な芸術家がスタイルとか個性とかいうものを持ち得なくなったか、それを敢えて持とうとすればなぜ嘘をつかなければならなくなるか、ということが実は最も大事な問題でなければならぬ。

このことについては、われわれは古き良き時代の人間になってみることはできないけれども、ある程度われわれの経験によっても直感できると思う。たとえばわれわれが人前で話をするとき、その話の内容のいかんにかかわらず、われわれの声に自然らしさと力が加わるのは、自分があらゆる他人と同じ精神的基盤の上に立ち、同じコミュニニティの一員であって、共通の信念によって支えられているという自覚が無意識のうちに働いているときだけである。このような無意識の前提、無意識の自信がいったん何かの拍子にとりはずされると、われわれの声は、話の内容のいかんにかかわらず、たちまち不自然なもの、わざとらしいものになって、力を失ってしまう。それは今まで全く無意識に喋っていたものが、急に聞き手を自分の言葉の通じないかも知れない他人として意識するようになるからだといえる。そして他人を意識するということは自分を意識するということであり、自分が

他人にどんな効果を与えているかを絶えず気にすることであって、しまいに喋っている自分の声がたえず耳につくという呪うべき事態が生じて、ついには喋ること自体ができなくなる。こういう意識過剰の言語障害者に起るようなことが、ちやうど近代の芸術の歴史に起っていると考えられる。そしてスタイルとはこの場合の声の帯びる自然らしい力強さのようなものであって、これは話し手、つまり芸術家が自分と聴衆との間に存在する無言の連帯によって、それと気がつかないで内部から支えられていることによって可能になるのだと考えてよい。

この芸術家と聴衆とを結びつける目に見えない糸のようなものは、あまりにも当然のものであるのでそれが失われるまでは気づくことがない。従って、ある時代、あるコミュニティの間にあらわれるスタイルというものは殆ど当事者によっては気づかれることのないものであろう。これがひとたび、芸術家と聴衆の間の連帯が絶たれることになる、芸術家を内側から支えていた支柱が奪われ、彼の声の帯びていた充実した自然らしい力強さはにわかに消えうせてうつろな響きを帯びることになる。つまり、スタイルはそのとき死ぬことになる。その時以来芸術家は、自分の声を絶えず気にしなければならない、喋っている自分の声が絶えず耳につくという呪うべき破目におちいる。これは喋ること、つまり創作活動そのものを不能にするような事態である。このように自意識過剰のために行動力を失った現代の人間の姿はエリオットの「ある貴婦人の肖像」の中でうまく表現されている。

△私は、微笑しふりむいて突然鏡に映った自分の表情を見たときのように感じた。▽

しかし芸術家はそう簡単に自分の不能を認めようとしめない。ある場合には、スタイルを成立させるコミュニティが今なお存在するかのごとく装って、あるいはそういう錯覚のもとに、堂々と自信をもって話しかけること

がある。しかしこの場合は聴衆には、話し手の声が虚勢をはったいつわりのものに聞こえるか、滑稽に聞こえるか、いずれかである。あるいはまた、聴衆とのつながりを始めからあきらめた上で、恰も聴衆がいまいかの如くに自分にだけ忠実なスタイルを作り出すことがある。しかしこのようなスタイルはむしろ内的貧困を糊塗するためのものであり、まさにわれわれがここでスタイルと呼べないところのものである。これは結局モノローグであつて、せいぜい作者とたまたま体質を同じくする変り者にしか通用しないのである。そして現代の芸術家のほとんどがこのような自分勝手な言葉を喋っていると考えられる。

しかし同時に、何とかしてプライヴェートな自分の声をパブリックなものにしようとして、自分を支え命令してくれる何か共通の権威あるものを見出そうという努力がなされる。芸術家と聴衆の間に連帯が始めから存在するところでは、勿論、最も自分に忠実なパースナルなスタイルが同時に客観性社会性を失わぬものであつた。つまりプライヴェートなものがパブリックなものであり得た。それは芸術家を外側から規制するものは同時に内側から彼を規制するものであつたからである。しかしそういうものが失われ、芸術家が無政府状態の中におかれることになる、なにかそれに代る権威あるものを見出して、それに自分をコミットすることによってその代りに安心してパースナリティを押し出すことのできるような状態をつくり出そうとする。これは失われたスタイルを回復しようという試みである。しかしこの試みはついに成功することがない。社会主義国家においてさえ成功することはないであろう。なぜなら問題は精神と精神、魂と魂の結びつきでなければならぬからである。

これに対してT・S・エリオットもやはり、芸術の無政府状態の中で自分を支えてくれるなにか権威あるものを見出そうとする。そして彼の場合はそれが「伝統」というものであつた。しかし彼の教えるのは、芸術家はプライヴェートなものを切捨てなければ自分の芸術をパブリックなもの、普遍的な価値あるものにする事ができな

い、ということであつた。先にちよつとふれた「自己犠牲」というのがそれであつて、エリオットが説くのは、おのれを空しうして「伝統」というパタンの中にいったん死ぬことによつてかえつて生きる道をえらべ、ということである。これは失われたスタイルを回復しようというような無駄な努力をしたり、ないものがあるが如く装つたりすることをやめて、スタイルが今日ありえないことをはつきり自覚することによつて、かえつて芸術を救うことを考えよ、ということである。そしてこれはジョイスが『ユリシーズ』の中でその通りに実践していることでもある。彼は『オデュッセイア』という普遍的な權威あるものと、あの中で言及するもろもろの過去の文学作品によつて、ひとり立ちのできない自分を支えて貰ひ、自分の声をかき消すことによつて責任を回避するといふ「狡智」による方法をとっているのである。（従つていうまでもなく、この小説は「ユリシーズ」という題でもっているであつて、これをなにか別の任意のものに変えたとしたら、この小説はタグをはずした桶同様バラバラになり、スクラップ・ブックのようになってしまふのである。）

このような方法でエリオットやジョイスは「芸術」を救済しようと試みる。しかし彼らがいかに「狡智」を弄して「芸術」を救い得ても、そのために「人間」を犠牲にしなければならなかつたといふことは、いわば心臓病の人間を治療するのに心臓を除去することによつて最後に一瞬間だけ生気を取り戻させるのに成功したような、またアドリアン・レーヴェルキューンの言葉を借りるならば「稲妻のために暗くならないでいる夜」のような、そんな感じを与える救済方法のように私には思えてならない。