

著郎太朔原萩

理原の詩



詩の原理

萩原朔太郎著

第一書房刊

著郎太朔原萩

理原の詩

詩の原理

萩原朔太郎著

刊房書一第

60

65

70

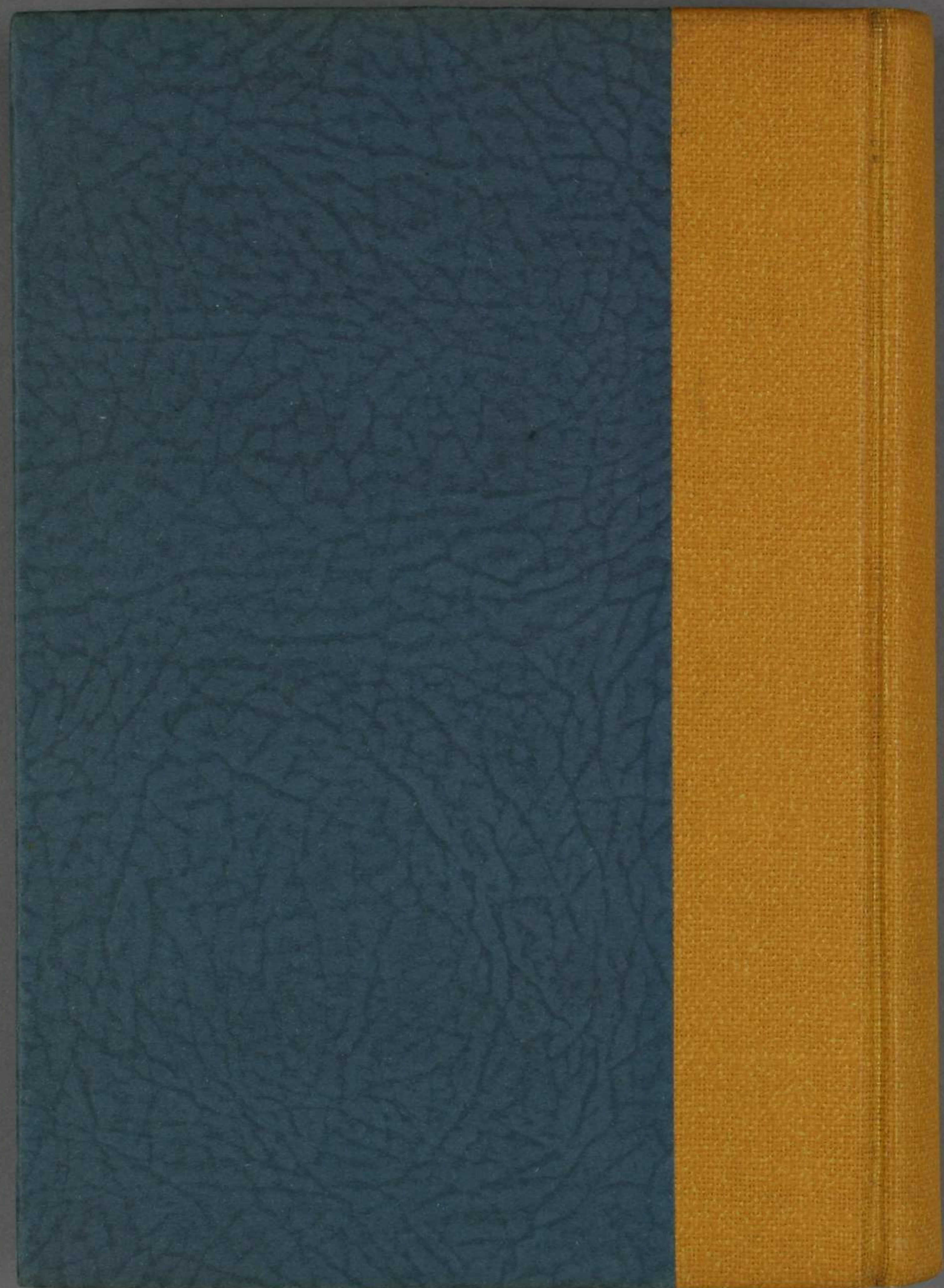
75

80

85

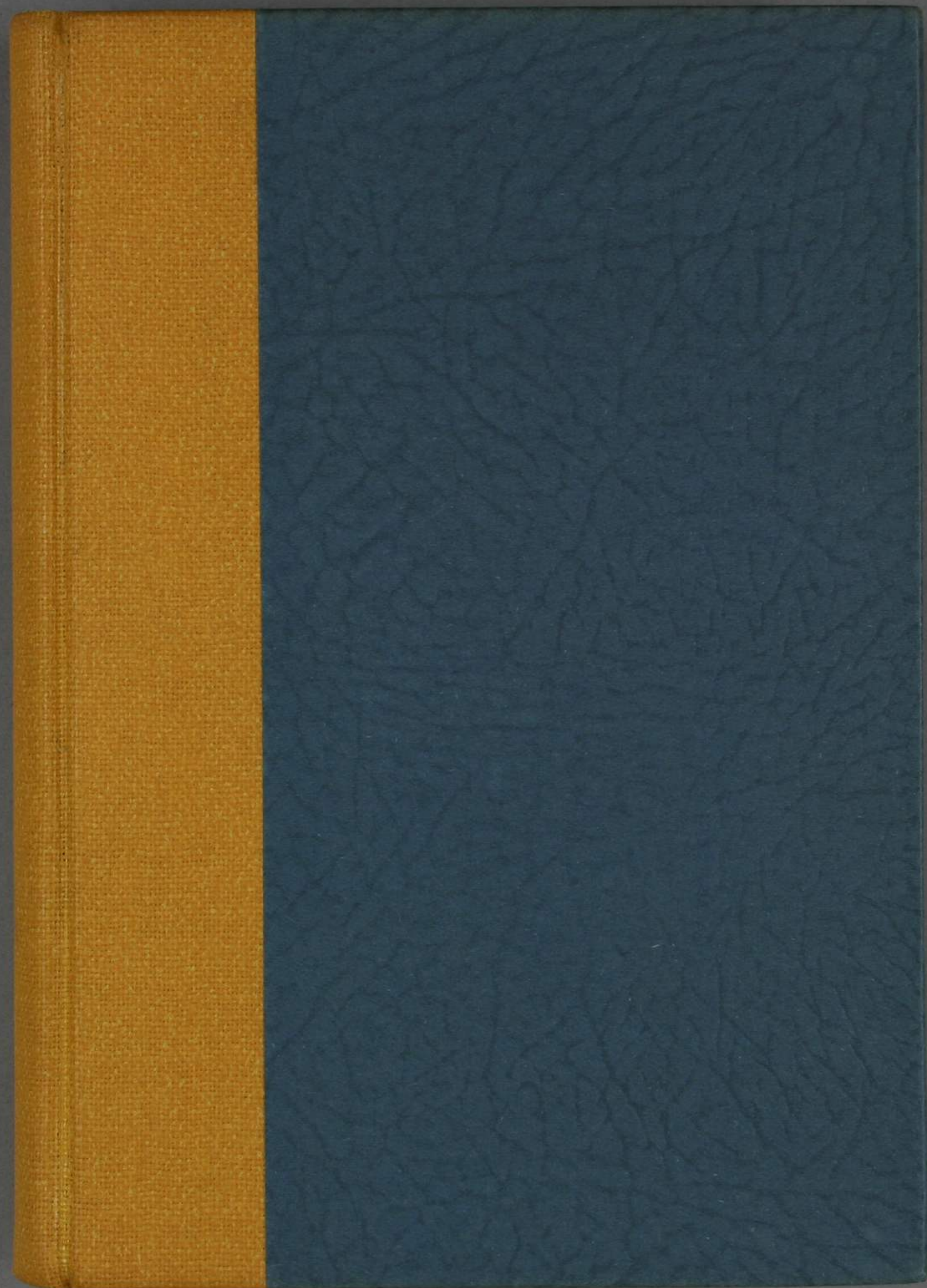
90

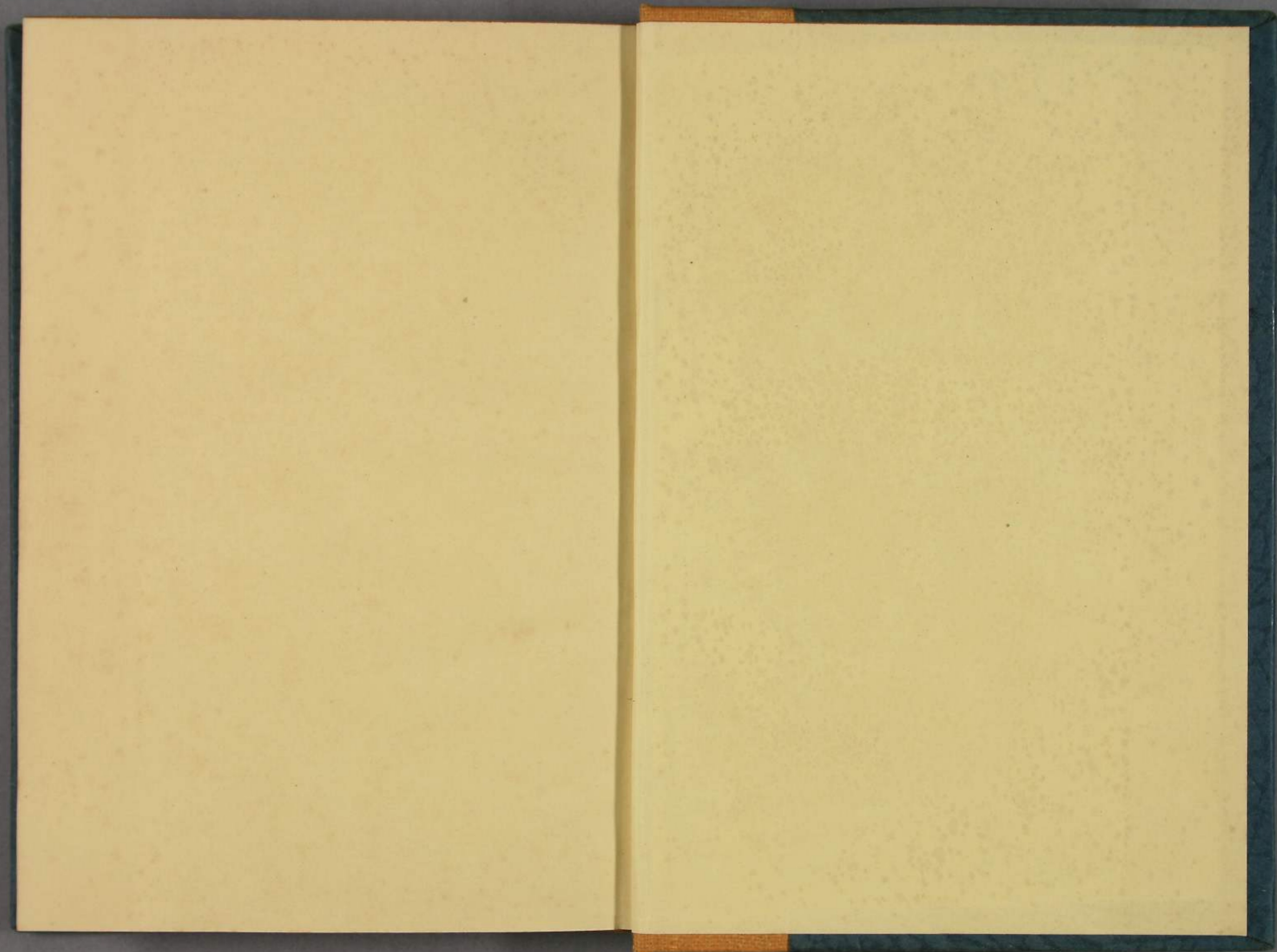
95

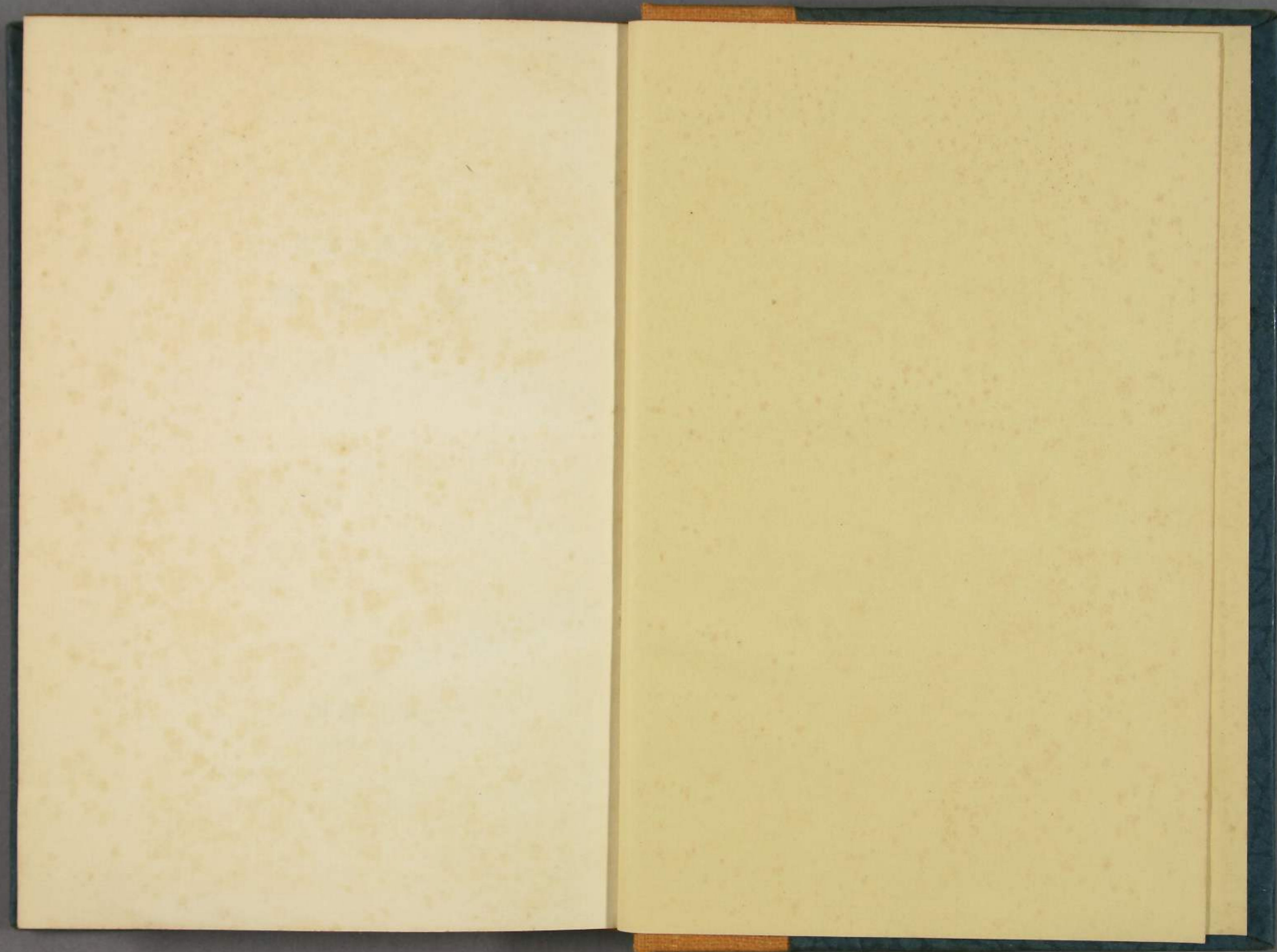


詩の原理

萩原朔太郎著







著郎太朔原萩
理原の詩

京東
房書一第

刊年八二九一

詩
の
原
理

序

本書を書き出してから、自分は寢食を忘れて兼行し、三箇月にして脱稿した。しかしこの思想をまとめる爲には、それよりもずっと永い間、殆ど約十年間を要した。健腦な讀者の中には、ずつと昔、自分と室生犀星等が結束した詩の雑誌「感情」の豫告に於て、本書の近刊廣告が出てゐたことを知つてゐたらう。實にその頃からして、自分はこの本を書き出したのだ。しかも中途にして思考が蹉跌し、前に進むことができなくなつた。なぜならそこには、どうしても認識の解明し得ない、困難の岩が出て來たから。

いかに永い間、自分はこの思想を持てあまし、荷物の重壓に苦しんでゐたことだらう。考へれば考へる程、書けば書くほど、後から後からと厄介の問題が起つてきた。折角一つの岩を切りぬいても、すぐまた次に、別の新しい岩が出て來て、思考の前進を障害した。

すくなくとも過去に於て、自分は二千枚近くの原稿を書き、そして皆中途に棄ててしまつた。言ひやうのない憂鬱が、しばしば絶望のどん底から感じられた。しかも狂犬のやうに執念深く、自分はこの問題に齧ぢりつゝいてた。あらゆる瘖我慢の非力をふるつて、最後にまで考へぬかうと決心した。そして結局、この書の内容の一部分を、鎌倉の一年間で書き終つた。それは「自由詩の原理」と題する部分的の詩論であつたが、或る事情から出版が厭やになつて、そのまま手許に残しておいた。

大森に移つてきてから、再度全體の整理を始めた。そして最近、終にこの大部の書物を書き終つた。これには「自由詩の原理」を包括したり、そのすつと前に書いて破いた「詩の認識について」も、概要だけを取り入れておいた。そして要するに、詩の形式と内容とに渡るところの、詩論全體を一貫して統一した。即ちこの書物によつて、自分は初めて十年來の重荷をおろし、漸く呼吸がつけたわけだ。何といふ重苦しい、困難な荷物であつたらう。自分はちかつて決心した。もはや再度かうした思索の迷路の中へ、自分を立ち入らせまいと言ふことを。

自分はこの書物の價值について、自ら全く知つてゐない。意外にこの書は、つまらないものであるか知れない。或はまた、意外に面白いものであるか知れない。さうした讀者の

批判は別として、自分は少なくともこの書物で、過去に發表した断片的の多くの詩論——雑誌その他の刊行物に載る——を、殆ど完全に統一した。それらの詩論は、たいてい自分の思想の一部を、體系から切斷して示したもので、多くは暗示的であつたり、結論が無かつたりした爲に、しばしば讀者から反問されたり、意外の誤解を招いたりした。(特に自由詩論に關するものは、多くの人から誤解された。)自分は此等の人に對し、一々答解することの煩を避けた。なぜなら本書の出版が、一切を完全に果すことを信じたからだ。この書物に於てのみ、讀者は完全に著者を知り、過去の詩論が隠しておいた一つの「鍵」が、實に何であつたかを氣附くであらう。

日本に於ては、實に永い時日の間、詩が文壇から迫害されてゐた。それは恐らく、我が國に於ける切支丹の迫害史が、世界に類なきものであつたやうに、全く外國に珍らしい歴史であつた。(確かに吾人は詩といふ言語の響の中に、日本の文壇思潮と相入れない、切支丹的邪宗門の匂ひを感じる。)單に詩壇が、詩壇として輕蔑されてゐるのではない。何よりも本質的なる、詩的精神そのものが冒瀆され、一切の意味で「詩」といふ言葉が、不

潔に唾かけられてゐるのである。我々は單に、空想、情熱、主觀等の語を言ふだけでも、その詩的の故に嘲笑され、文壇的人非人として擯斥された。

かうした事態の下に於て、いかに詩人が壓屈され、卑怯なおどおどした人物にまで、ねぢけて成長せねばならぬだらうか。丁度あの切支丹等が、彼等のマリア觀音を壁に隠して、祕密に信仰をつづけたやうに、我々の虐たげられた詩人たちも、同じくその藝術を守るために、祕密な信仰をつづけねばならなかつた。そして詩的精神は隠蔽され、感情は押しつぶされ、詩は全く健全な發育を見ることができなかつた。「かうした暗憺たる事態の下に」自分は幾度か懷疑した。「詩は正に亡びつつあるのでないか？」と。それほど一般の現状が、ひどく絶望的なものに見えた。

けれども今や、詩を求めようとする思潮の浪が、新しい文學から起つてきた。すべての新興文學の精神は、すくなくとも本質に於ける詩を叫んでゐる。おそらくは彼等によつて、文壇の風見が變るだらう。そして我々のあまりに鎖國的な、あまりに島國的な文壇思潮が、もつと大陸的な世界線の上に出てくるだらう。實に自分は長い間、日本の文壇を仇敵視し、その憎惡によつて一貫して來た。あらゆる詩人的な文學者は——小説家でも思想家でも——日本に於ては不遇であつた。のみならず彼等の多くは、自殺や狂氣にさへ導かれた。

——正義は復讐されねばならない。

だが既に時期は來てゐる。何よりも民衆が、文學に於ける詩を求めてゐる。彼等は文壇を見捨ててしまつた。そしてより、詩的精神のある彼等の文學——即ち大衆文學——の方に走つて行つた。我々の進歩した民衆は、もはや文壇に於ける藝術的な、そしてあまりに藝術的であることによつて、精神の詩を持たないやうな文學書類を、一切讀まうとしないだらう。一方文壇の内部からは、あの小兒病的情熱の無産派文學が興つてきて、過去の死にかかつた文壇に挑戦してゐる。あらゆるすべての事情が、今や失はれた詩を回復し、文學の葬られた靈魂を呼び起さうとしてゐるのだ。正義は復活されるであらう。

この新世紀の朝に際して、自分がこの書物を出版するのは、遇然にも意義の深いことと言はねばならぬ。自分はこの書物に於て、詩に關する根本の問題を解明した。即ち詩的精神とは何であるか、文學のどこに詩が所在するか。詩の表現に於ける根本の原理は何であるか、詩と他の文學との關係はどうであるか、そもそも詩と言はれる概念の本質は何であるか、等々について、思考の究極する第一原理を論述した。故に標題の示す如く、正に

「詩の原理」であるけれども、普通に刊行されてる詩書の如く、單に韻律音譜の註であつたり、名詩の解説的批判であつたり、初學者の入門的手引であつたり、或は獨斷的詩論の主張であつたりするものとは、全然内容が異つてゐる。この書の考へてゐる事は、詩の部門的思考でなくして、文學、藝術、及び人生の全般に於ける詩の地位が、正しくどこにあるかを判別するところにある。故にこの書物の論ずる範圍は、單に韻文學としての詩に限らず、本質に於て詩といふ言語が包括し得る、すべての文藝一般に及んでゐる。（實に或る意味からみて、本書は一種の小説論でさへある。）

思ふに「詩」といふ言語ほど、從來廣く一般的に使用されて、しかもその實體の不可解であり、意味の擱へどころなく漠然としたものはないであらう。本書はこの曖昧をはつきりさせ、詩の詩たる正體を判然明白に解説した。（自分の知つてゐる限りかうした書物は外國にも無いやうだ。）そこで自分の讀者は、すくなくともこの書物から、詩といふ觀念が意味するところの、眞の根本の定義を知り得るだらう。そしてこれが解れば、文學の最も重大な精神が解つたのである。故に自分の望むところは、單に詩の作家ばかりでなく、いやしくも詩的精神の何物たるかを知らうとしてゐる、すべての文學者及び藝術家の全部に向つて、この書物を讀んでもらひたいのである。諸君が若しこの書を一讀すれば、すく

なくとも翌日からして、詩の批判を正當にすることができらるであらう。

西曆一九二八年十月

大森馬込町にて

著者

— 讀者のために —

この書物は断片の集編でなく、始めから體系を持つて組織的に論述したものである。故に讀者に願ふところは、順次に第一頁から最後まで、章を追つて讀んでもらひたいのである。中途から拾ひ讀みをされたのでは、完全に著者を理解することができないだらう。

各章の終に附した細字の註は、本文の註解と言ふよりは、むしろ本文において意を盡さなかつた點を、さらに増補して書いたのである。故に細字の分も注意して讀んでいただきたい。

「詩の原理」について、自分が始めて考へ出したのは、前の書物「新しき欲情」が出版される以前であつて、當時既に主題の一部を書き出してゐた。したがつてこの書思想の一部分は、前の書物「新しき欲情」の中にも散在してゐる。

この書は始め八百枚ほどに書いた稿を、三度書き換へて後に五百枚に縮小した。成るべく論理を簡潔にし、蛇足の説明を除かうとしたからである。特に自由詩に關する議論は、それだけで既に三百枚の原稿紙になつてゐる稿本「自由詩の原理」を、僅かこの書の一二章に縮小し、大略の要旨だけを概説した。したがつて或る種の讀者には、多少難解と思はれる懸念もあるが、十分注意して精讀すれば、決して解らないと言ふ所はないと思ふ。

概

論

詩とは何ぞや

詩とは何だらうか？ これに對する答解は、形式からと内容からとの、兩方面から提出され得る。そして實に多くの詩人が、古來この兩方面から答解してゐる。若し此等の答解にして完全だつたら、吾人はそのどつちを聞いても好いのである。なぜなら藝術に於ける形式と内容の關係は、鏡に於ける映像と實體の關係だから。

しかしながら吾人は、そのどつちの側からの答解からも、かつて一つの満足のもの聞いてゐない。特に内容からされたものは、一般に甚だしく獨斷的で、單に個人的な立場に於ける、個人的な詩を主張してゐるにすぎない。例へば、或は詩は靈魂の窓であると言ひ、天啓の聲であると言ひ、或は自然の默契であると言ひ、記憶への郷愁だと言ひ、生命の躍動だと言ひ、鬱屈からの解放だと言ひ、一々個人によつて意見を異にし、一も普遍妥當するところがない。畢竟此等のものは、各々の詩人が各々の詩論を主張してゐるのであつて、一般についての「詩の原理」を言つてゐるのでない。吾人が本書で説かうとするのは、かう

した個人的の詩論でなくして、一般について何人にも承諾され得る、普遍共通の詩の原理である。

さて内容からされた詩の解説が、かく各人各説であるに反して、一方形式からされた詩の答解は、不思議に多数者の意見が一致し、古來の定見に歸結して居る。曰く、詩とは韻律によつて書かれた文學、即ち「韻文」である。思ふにこの解説ほど、詩の定義として簡單であり、且つ普遍に信任されてゐるものはないだらう。しかしこの解説が、果して詩の詩たるべき本質を、形式上から完全に定義してゐるだらうか？ 第一の疑問は、先づ韻律とは何ぞや、韻文とは何ぞやと言ふことである。字書の語解は、この點に就いて完全な答案を持つてあらう。にもかかはらず、古來多くの詩人等は、この點で態度を晦まし、強ひて字義の言明された定義を避けてゐる。けだし、彼等の認識中には、詩と散文との間に割線がなく、しばしば韻文の延べた線が、散文の方に紛れ込んでゐるのを知つてゐるからだ。彼等はその點で困惑し、語義を曖昧にしておくことから、するくごまかさうとしてゐるのである。

さればリズムや韻文やの語も、詩人によつて夫々また解釋と意見を異にしてゐる。誰もおそらく、この言語の意味する字書の正解を知つてゐるだらう。しかも多くの詩人等は、之

れにまた各自の勝手な附説をつけ、結局して自己の詩と結びつけてゐるのである。故に詩の形式に於ける答解も、つまりは内容に於けるそれと同じく、どこにも共通普遍の一致がない、各人各説の獨斷説にすぎないことが推論される。しかし此處では、假りに各人の意見が一致し、文字通りの正解された韻文を以て、詩の詩たる典型の形式であると認めておかう。しかしそれにしても、尙この答解は疑はしく、定義として納得できないものを考へさせる。

若し果してさうであり、詩の詩たる所以が韻文であるとするならば、およそ韻律の形式によつて書かれたすべてのものは、必然に皆詩と呼ばるべき文學に屬するだらう。然るに世には、正則なる律格や押韻やの形式をもつてゐながら、本質上に於て詩と稱し得ないやうな文學がある。即ち例へば、ソクラテスが韻文修辭の練習として、獄中で書いたと言はれるイソップ物語の押韻譯や、アリストテレスが書いたと言はれる、同じ押韻の哲學論理や、或は我が國等によく見る道德處世の教訓歌、學生が地理歴史の諳記に便する和歌等のものである。此等の文字は、確にだれがみても異存のない、文字通りの正則な韻文であるにかかはらず、本質上から詩と呼ぶことができないのである。反對に一方には、ツルゲネフやボドレエルの書いた詩文の如く、散文の形式であるにかかはらず、本質から詩と呼ば

れてる一種の文學、即ち所謂「散文詩」がある。

されば詩の答解は、散文 (PROSE) に對する韻文 (VERSE) と言ふ如き、單純な斷定によつては盡し得ない。すくなくともこの答解は、その「散文」「韻文」等の語に特殊な解説を附さない限りは、形式からの見方としても、合理的な普遍性を持たないだらう。若し實に合理的のものであつたら、形式がそれ自ら内容の投影である故に、本質に於て詩と考へ得ないやうな文字を、外見上から紛れ入れるやうなことは無いわけである。故に形式からも内容からも、從來詩に就いて答解されたすべてのものは、一として合理的な普遍性を有してゐない。詩とは何ぞや？ といふ問に對して、過去に人々が答へたすべてのものは、部分的な偏見に執した誤謬である、もしくは特殊の窓を通して見た、個人の獨斷的主張であるかであつて、一般に普遍的に、どんな詩にもどの詩人にも、共通して眞理である如き答解は、かつて全く無かつたのである。

そこで本書は、この普遍的な解答をするために、内容と形式との、二つの方面から考察を進めて行かうと思つてゐる。けだし詩とは「詩の内容」が「詩の形式」を取つたものであるからだ。そこで本書の前半を内容論とし、後半を形式論とし、前のものの肖像が、後のものの鏡面に映り出してゐるやうに、論述を組織したいと思つてゐる。

★詩のリズムを解して、心に起る浪の音波など言ふ人がある。これ形式を内容に移して説いたもので、この思想から自由詩の所謂「内部韻律」インナーリズムといふ如き觀念が生ずるのである。だがかうなつてくると「韻文」の語義が益々不可解になる。

★詩と韻文とが同字義ならば、散文詩といふ語は何の意味か。散文(詩でないもの)と詩(韻文)とが、一つの言語で結びつくのは、北と南、善と惡との反對を、同時に考へるやうな矛盾である。

內
容
論

第一章 主観と客観

詩といふ言語が指示してゐる、内容上の意味は何だらうか？ 例へば或る自然の風景や、或る種の音楽や、或る種の小説等の文學が、時に詩的と呼ばれ、詩があると言はれる時、この場合の「詩」とは何を意味してゐるのだらうか。本書の前半に於て、吾人はこの問題を解決しようと思つてゐる。しかし之れを釋く前には、表現の一般のものに互つて、原則の根據するところを見ねばならぬ。なぜならこの意味の「詩」といふ言語は、特殊の形式によるものでなく、あらゆる一切のものに互つて、内容の本質する點を指すのであるから、以下吾人は、暫らく詩といふ觀念から離別をして、表現の原則する公理につき、基本の考察を進めて行かう。

さてすべての藝術は、二つの原則によつて分屬されてゐる。即ち主観的態度の藝術と、客観的態度の藝術である。實にあらゆる一切の表現は、この二つの所屬の中、何れかの者に範疇してゐる。もちろん吾人の知らうとする詩も、この二つの所屬の中、どつちかの者で

なければならぬ。故にこの點での認識を判然とすべく、究極まで徹底的にやつて行かう。そもそも藝術上に於ける主觀的態度とは何だらうか。客觀的態度とは何だらうか。此處で始めから分明してゐる一つのことは、主觀が「自我」を意味して居り、客觀が「非我」を意味してゐることである。

そこで一般の常識は、ごく單純に考へて解釋してゐる。即ち表現の對象を自我に取るかまたは自我以外の外物に取るかによつて、或は主觀的描寫と呼ばれ、或は客觀的描寫と言はれる。しかしこの解釋が淺薄であり、眞の説明になつてゐないことは明白である。もしさうであるならば、彼自身をモデルとする畫家の所謂自畫像は、常に主觀的藝術の典型と見ねばならない。しかもそんな荒唐無稽があるだらうか。ひとしく自畫像である中にも、主觀的態度の畫風もあるし、純客觀風の畫風もある。畫家にとつてみれば、モデルが自分であると他人であるとは、あへて關する所でないのだ。文學にしてもその通りで、作者自身の私生活を描いたもの、必ずしも主觀的文學と言へないだらう。或る淺薄な解釋者は、一人稱の「私」で書いた小説類を、すべて主觀的文學と言つてゐるが、若しさうした小説に於て、「私」といふ言葉の代りに「彼」を置き、もしくは青野三吉といふ他人の固有名詞を入れ換へたら、單にそれだけの文字の相違で、主觀小説が直ちに客觀小説に變つてく

るのか？

常識のあるものは、だれもそんな馬鹿を考へない。或る小説に於て、主人公が「私」であらうと「彼」であらうと、文學の根本様式に變りはない。或る作家が、もし科學的冷酷の態度を以て、純批判的に自己を觀察し、寫實主義のメスを振つて自己の解剖圖を見せるならば、之れをしも尙主觀的描寫と言ひ、主觀主義の藝術と言ふだらうか。この場合のモデルは自我であるにかかはらず、實には却つて客觀描寫とされるのである。之れに反して或る作品は、自己以外の第三者や、自然界の事件を對象として描いてゐるのに、却つてしばしば主觀主義と考へられてゐる。たとへばユーゴーやヂューマの浪漫派小説は、専ら廣い人生社會を書いてゐるのに、定評は之れを主觀派のものに見てゐる。反對に日本の自然派小説の大部分は、作者自身をモデルとした純私小説であるにかかはらず、當時の文壇の批判に於て、客觀文學の代表と思惟されてゐた。さらに尙一つの例を言へば、西行は自然派人の典型であり、専ら自然の風物外景のみを歌つてゐたにかかはらず、今に於ても昔に於ても、彼の歌風は主觀主義の高調と考へられてゐる。

されば主觀と客觀との區別が、必ずしも對象の自我と非我とに有るのでなく、もつと深いところに意味をもつてゐる、或る根本のものに存することが解るだらう。何よりも第一に、

此處で提出されねばならない問題は、そもそも「自我とは何ぞや？」といふ疑問である。主観が自我を意味する限り、この問題の究極點は、結局して此處に達せねばならないだらう。自我とは何だらうか。第一に解つてゐることは、自我の本質が肉體でないと云ふことである。なぜならば畫家は、自分の肉體を鏡に映して、一の客觀的存在として描寫してゐる。また自我の本質は、生活上に記憶されてゐる經驗でもないだらう。なぜなら多くの小説家等は、自己の生活經驗を題材として、極めて客觀的態度の描寫をしてゐる。

では自我とは何だらうか？ 少なくとも心理上に於て意識される、自我の本質は何であらうか？ この困難な大問題に對しては、おそろく何人も、容易に答へることができなだらう。然るに幸ひにも、近代の大心理學者ウヰリアム・ゼームスが、之れに對して判然たる解決をし、有名な答解をあたへてゐる。曰く一つの同じ寢室に、太郎と次郎が一所に寢てゐる。朝、太郎が目を覺ました時、いかにして自分の記憶を、次郎のそれと區別するか。けだし自我の意識は「温感」であり、或る親しみのある、ぬくらみの感であるのに、非我の記憶は「冷感」であり、どこかよそよそしく、肌につかない感じがする。自我意識は即ち温熱の感である。 (ゼームス意識の流れ)

このゼームスの解説から、吾人は始めて、意識に於ける、自我の本體を自覺し得る。自

我とは實に温熱の感であり、非我とはそれの伴はない、冷たくよそよそしい感である。故にすべて温熱の感の伴ふものは、吾人の言語に於て「主觀的」と呼ばれるのである。然るに温熱の感の所在は、それ自ら感情(意志を含めて)である故に、すべて主觀的態度と言はれるものは、必然に感情的態度を意味してゐる。反對に情味のとぼしく、知的要素に於て克つたものは、その冷感の故に客觀的態度と言はれる。例へば可憐な小動物が苛められてゐるのを見て、哀憐の情を催し、感傷的な態度で見てる人は、その態度に於て主觀的だと言はれる。之れに反して無關心の態度を取り、冷靜な知的の眼でそれを見てゐる人は、客觀的な觀察をしてゐると考へられる。

そこで思ひつかれるのは、かうして言語の解釋されてゐる、一般のありふれた様式である。一般に人々はかう考へてゐる。主観とは自我に執する態度であり、客観とは自我を離れる態度である。吾人はだれもこの思想を、普通に當然のことに思つてゐる。だが考へてみれば、世の中にこれほど奇妙な思想はなからう。なぜといつて人間が分身術の魔法でも知らない限りは、自分で自分から離れるなどいふ奇態な業が、實際にできる筈がないからだ。しかもかうした思想が、さも當然のやうに行はれるのは、この場合に於ける「自我」が、常に「感情」を指してゐるからだ。即ち「自我を離れる」といふ意味は、感情的な態度を排

して、理智的な冷靜の態度を取ると言ふ意味である。反對に「自我に執する」とは、感情的な態度を取ることを意味してゐる。

かく「自我」と「感情」とは、心理上において同字義に解釋される。ゆゑに主観的なものは、必然に皆感情的である、たとへば前の例において、西行の歌やユーゴーの小説やが、外界の自然や、社會を題材としたものであるにかかはらず、その批判が、いつも主観的と評するのは、表現の態度が感情的で、作家の情緒や道德感やで、世界を情味ぶかく見てゐるからである。之れに反して、自然派等の小説が、作家の私生活を書いてゐながら、一般に客観的と評されてゐるのは、その描寫の態度が冷靜であり、知的な没情感の觀照をしてゐるからである。そこで藝術上の主観主義とは、感情や意志を強調する態度を言ひ、客観主義とは情意を排し、冷靜な知的の態度によつて、世界を、無關心に觀照する態度を言ふ。

されば常に言はれる如く、客観はきまつて「冷靜なる客観」であり、主観は常に「熱烈なる主観」である。この逆即ち「冷靜なる主観」や「熱烈なる客観」などは、宇宙のどんな言語にも存在しない。熱と主観は一語であり、冷と客観は一義である。それ故にまた、あらゆる主観藝術の特色は温感であり、あらゆる客観藝術の特色は冷感である。多くの藝

術品の上に於て、いかにこの二つの著るしい對照が現はれてゐるかを、さらに次章に於て論説しよう。

第二章 音樂と美術

——藝術の二大範疇

人間の宇宙觀念を作るものは、實に「時間」と「空間」との二形式である。故に吾人のあらゆる思惟、及びあらゆる表現の形式も所詮この二つの範疇にすぎないだらう。そこで思惟の様式についてみれば、すべての主觀的的人生觀は時間の實在にかかつて居り、すべての客觀的的人生觀は空間の實在にかかつてゐる。所謂唯心論と唯物論、觀念論と經驗論、目的觀と機械論等の如き、人間思考の二大對立がよる所は、結局して皆此處に基準してゐる。處てこの對立を表現について考へれば、音樂は即ち時間に屬し、美術は即ち空間に屬してゐる。實に音樂と美術とは、一切藝術の母音であつて、あらゆる表現の範疇する兩極である。即ち主觀主義に屬する一切の藝術文學は、音樂の表現に於て典型され、客觀主義に屬するすべてのものは、美術の表現に於て典型される。故に音樂と美術との比較鑑賞は、

それ自ら文藝一般に通じての認識である。

音楽と美術！ 何といふ著しい対照だらう。およそ一切の表現中で、之れほど対照の著るしく、藝術の南極と北極とを、典型的に規範するものはない。先づ音楽を聴き給へ。あのベートーベンの交響樂や、ショパンの郷愁樂や、シューベルトの可憐な歌謠や、サンサーの雄大な軍隊行進曲やが、いかに情熱の強い魅力で、諸君の感情を煽ぎたてるか。音楽は人の心に酒精を投じ烈風の中に點火するやうなものである。佛蘭西革命當時の狂兒でなくとも、あのマルセーユの歌を聴いて狂熱し、街路に突進しないものがどこにあらうか。音楽の魅力は酩酊であり、陶醉であり、感傷である。それは人の心を感激の高所に導き、熱風のやうに狂亂させる。或は涙もろくなり、情緒に溺れ、哀切耐へがたくなつて、嗚咽する。ニイチエの比喩を借りれば、音楽こそげにデオニソスある。あの希臘的狂暴の、破壊好きの、熱風の、酩酊の、陶醉の、酒好きの神のデオニソスである。

之れに對して美術は、何といふ靜觀的な、落着いた、智慧深い瞳をしてゐる藝術だらう。諸君は音樂會の演奏を聴いた後で、直ちに美術展覽會に行き、あの靜かな柔らかな、落着いた光線や氣分の中を、あちこちと鑑賞しつつ歩いた時、いかに音楽と美術とが、藝術の根本的立場に於て、正反對にまで兩極してゐることを知つたであらう。會場の空氣そのもの

のすらが、音楽の演奏では熱して居り、聴客が狂氣的に感激してゐる。そして美術の展覽會では、靜寂として物音もなく、人々は意味深げに、鑑賞の智慧聰い瞳を光らして居る。かしこには「熱狂」があり、此處には「靜觀」があり。一方には「情熱」が燃え、一方には智慧が澄んでゐる。

實に美術の本質は、對象の本質に突入し、物如の實相を把握しようとする所の、直覺的認識主義の極致である。それは智慧の瞳を鋭どくし、客觀の觀照に澄み渡つて行く。故に繪畫の鑑賞には、常に靜かな秋空があり、澄み切つた直感があり、物に動ぜぬ靜觀心と、叡智の行き渡つた眼光がある。それは見る人の心に、或る冷徹した、つめたい水の美を感じさせる。即ちこの關係で、音楽は正に「火の美」であり、美術は正に「水の美」である。一方は燃えることによつて美しく、一方は澄むことによつて美しい。そして繪畫のみでなく、またもちろん、すべての造形美術がさうである。たとへば建築の美しさは、あの幾何學的な、數理式的な、均齊や調和の取れた、そして大地の上に靜寂としてゐる、あのつめたく澄んだ觸覺にある。それは理智的の靜觀美で、熱風の感情美でない。即ちニイチエの比喩で言へば、美術はまさに智慧の女神アポロによつて表徴されてゐる、端麗靜觀の藝術である。

音楽と美術によつて代表されてる、この著るしい兩極的の對照は、他の一切の藝術に普遍して、主觀的のものと客觀的のものとを對照づけてる。即ち主觀的なる一切の藝術は、それ自ら音楽の特色に類屬し、客觀的なるすべてのものは、本質上に於て美術の同範に屬してゐる。そこで之れを文學について考へれば、詩は音楽と同じやうに情熱的で、熱風的な主觀を高調するに反し、小説は概して客觀的で、美術と同じやうに知的であり、人生の實相を冷靜に描寫してゐる。即ち詩は「文學としての音楽」であり、小説は「文學としての美術」である。

しかしながら言語の意味は、常に關係上の比較にかかつてゐるから、關係にしてちがつてくれば、言語の指定するものもちがつてくる。例へば函館は日本の北で、臺北は日本の南である。けれども北海道の地圖から言へば、函館はその南であり、臺灣の地圖から見れば、臺北はその北方である。故に詩や小説が世界してゐる、各々の内側に入つて見れば、そこはまた主觀主義と客觀主義とが、夫々の部門に於て對立し、音楽型と美術型とが分野してゐる。先づ小説について見れば、浪漫派や人道派等の名で呼ばれるものは、概して皆主觀主義の文學であり、自然派や寫實派の名目に屬するものは、多く皆客觀主義の文學である。したがつて前者の特色は、愛や憐憫やの情緒に溺れ、或は道義觀や正義觀やの、意

志の主張するところを強く掲げ、すべてに於て音楽のやうに燃焼的である。之れに反して客觀派の小説は、知的に冷靜な態度を以て、社會の現實してゐる真相を描かうとする。

次に詩に於ても、やはりこの同じ二派の對照がある。例へば西洋の詩で、敘情詩と敘事詩の關係がさうである。一般に言はれてゐる如く、敘情詩は主觀的の詩に屬し、敘事詩は客觀的の詩に屬する。しかし敘事詩が客觀的だと言ふ意味は、必ずしもそれが歴史や傳説を書くからでなく、他にもつと本質的な深い意味があるからである。だがこの問題は本書のずつと後に廻しておいて、當面の議事を進めて行かう。日本の詩について見れば、和歌と俳句の關係が、主觀主義と客觀主義を對照してゐる。詩の内容の點からみても、音律の點からみても、和歌の特色が音樂的であるに反して、俳句は著るしく靜觀的で、美術の客觀主義と共通してゐる。また箇々の詩派について言へば、歐洲の浪漫派や象徵派に屬する詩風は、概して情緒的の音楽感を高調し、古典派や高踏派に屬するものは、美術的の靜觀と形式美とを重視する。

かく主觀主義と客觀主義とは、凡ての藝術の部門に於て、それぞれの著るしい對立を示してゐる。實に美術や音楽やの、典型的な藝術に於てさへも、またそれ自身の部門に於て、この左右兩黨が對立してゐるのである。先づ美術について考へれば、一方にゴーガンや、

ゴーホヤ、ムンヒヤ、それから詩人畫家のブレークなどがゐる、典型的な主觀派を代表してゐる。即ちこの種の畫家たちは、對象について物の實相を描くのでなく、むしろ主觀の幻想や氣分やを、情熱的な態度で畫布に塗りつけ、詩人のやうに詠歎したり、絶叫したりしてゐるのである。故に彼等の態度は、繪によつて繪を描くといふよりも、むしろ繪によつて音樂を奏してゐるのだ、然るにこの一方には、ミケランゼロや、チチアンや、應舉や、北齋や、ロダンや、セザンヌやの如く、純粹に觀照的な態度によつて、確實に事物の眞相を掴まうとするところの、美術家の中の美術主義者が居る。

音樂がまた同様であり、主觀主義の標題樂と、客觀主義の形式樂とが對立してゐる。標題音樂とは、近代に於ける一般的の者のやうに、樂曲の標題する「夢」や「戀」やを、その情緒氣分に於て表情しようとする音樂であり、その態度は純粹に主觀的である。然るに形式音樂の態度は、樂曲の構成や組織を重んじ、主として對位法によるフーゲやカノンの樂式から、造形美術の如き莊重の美を構想しようとするのであつて、極めて理智的な靜觀の態度である。即ち形式音樂は「音樂としての美術」と言ふべく、之れに對する内容主義の標題樂は、正に「音樂の中の音樂」といふべきだらう。

第三章 浪漫主義と現實主義

上來述べ來つたやうに、あらゆる一切の藝術は、主觀派と客觀派との二派にわかれ、表現の決定的な區分をしてゐる。實にこの二つの者は、藝術の曠野を分界する二の範疇で、兩者は互に對陣し、各々の旗號を立て、各々の武器をもつて向き合つてゐる。

人間の好戰的好奇心は、しばしばこの兩軍を衝突させ、勝敗の優劣を見ようと欲する。しかしながら兩軍の衝突は、始めより無意味であつて、優劣のあるべき理由がない。なぜならば主觀派の大將は音樂であり、客觀派の本營は美術であるのに、音樂と美術の優劣に至つては、何人も批判することができないからだ。もし或は、強ひて之れを批判するものがありとすれば、それは單なる趣味の好惡、個人としての好き嫌ひにすぎないだらう。(あらゆる藝術上の主義論争は、結局して個人的な趣味の好惡にすぎないのである。)

然るにそれにもかかはらず、古來この兩派の對陣は、文學上に於て盛んに衝突し、異端顯正の銃火をまじへ、長く一勝一敗の争論を繰返してきた。この不思議なる争闘は、けれ

共必ずしも無意味でなかつた。なぜならばそれによつて、表現に於ける二大分野の特色を明らかにし、相互の旗色を判然とすることができたからだ。よつて激戦の陣地について、左右兩軍の主張を聞き、突撃に於ける文學上の合圖を調べてみよう。

文學上に於ける主觀派と客觀派との對立は、常に浪漫派と自然派、もしくは人道派と寫實派等の名で呼ばれてゐる。先づ客觀派に屬する文學、即ち自然主義や寫實主義の言ふ所を聞いてみよう。

- 感情に溺れる勿れ
- 主觀を排せよ。
- 現實に根ざせ。
- あるがままの自然を描け！

之れに對して主觀派に屬する文學、即ち浪漫主義や人道主義の言ふ所はかうである。

- 情熱を以て書け！

- 主觀を高調せよ、
- 現實を超越すべし。
- 汝の理念を高く掲げよ！

兩派の主張を比較してみよ。いかに兩方が正反對で、著ろしいコントラストをしてゐるかが解るだらう。前者の正とする所は後者の邪であり。後者の掲げる標語は一方の否定する所である。そもそも何故に二つの主張は、かくも反對な正面衝突をするのだらうか。けだしこの異議の別れる所以は、兩者の人生に對する哲學——人生觀そのもの——が、根本に於てちがつて居るからである。文學上に於けるすべての異論は、實にこの人生觀の別から來てゐる。之れを兩方の者について調べてみよう。

客觀派の文學。即ち自然主義や寫實主義について見れば、人生は一つの實在であり、正にそれが有る如く、現實に於て見る如くである。そして生活の目的は、この現實的なる世界に於て、自然人生の實相を見、眞實ヴェールを觀照し、存在の本質を把握することに外ならない。故に藝術家としての彼等の態度は、この實に「あるがままの世界」に對して、あるがままの觀照をすることにある。この生活態度は知的であり、認識至上主義であり、一切「眞實

への觀照」にかかつてる。即ちそれは「觀照のための藝術」である。

然るに一方に於ては、浪漫主義等の主觀派文學が、之れとちがつた人生觀を抱いてゐる。この派の人々に取つてみれば、人生は現に「あるもの」でなく、正に「あるべきもの」でなければならぬ。この現實する所の世界は、彼等にとつて不満であり、缺點であり、惡と虚偽とに充たされてゐる。實に有るべき所の人生は、決してこんな態さまであつてはならぬ。眞に實在さるべきものは、かかる醜惡不快の現實でなく、すべからくそれを超越した所の、他の「觀念の世界」になければならぬ。故にこの派の人々にとつてみれば、藝術はその理念に向つて、呼び求める所の祈禱であり、或はこの不満なる現實苦から脱れるため、悲痛な情熱の絶叫である。それは何等「認識のため」の表現でなく、情意の燃焼する「意欲のため」の藝術である。

かく二つの藝術は、初めから人生觀の根柢を異にしてゐる。一方の者にとつては、凡て現實する世界（ある所のもの）が眞であり、美と完全と調和との一切が、その觀照に於て實在される。即ち彼等の主張によれば、實在は「現實以外」にあるのでなく、「現實の中に」存在する（したがつて「現實を凝視せよ」といふ標語が言はれる）處が一方の人生觀では、實在が「現實の中に」あるのではなく、彼自身の理想の中に、觀念の中に存するの

である。言ひ換へれば、この現實世界は不満足のもの——肯定できないもの——であつて、眞に考へらるべき世界は、主觀の構成する「觀念の中に」實在する。（したがつて「現實を超越せよ」といふ標語が言はれる。）

この二つの異つた思想に於て、讀者は直に希臘哲學の二つの範疇、即ちプラトンとアリストテレスを聯想するであらう。實にプラトンの哲學は、それ自ら藝術上の主觀主義を代表し、アリストテレスは客觀主義を代表してゐる。即ちプラトンの思想によれば、實在は現實の世界になくして、形而上の觀念界イデアに存するのである。「故に哲學の思慕は、このイデアに向つてあこがれ、翫たばたき、情熱を驅り立て、郷愁の横笛を吹き鳴らすにある。之れに反してアリストテレスは、實在を現實の世界に認識した。彼はプラトンの説を駁して眞理を「天上」から「下界」におろし、「觀念」から「實體」に現實させた。彼は實にリアリズムの創始者で、プラトンの詩的ロマンチズムの相對の兩極を代表してゐる。そしてこの二者の思想は、古來から今日に至る迄、尙一貫した哲學上の兩分派で、おそらくはつと未來にまで、哲學の歴史を貫通する論争の對陣だと言はれてゐる。そして之の二者の議論が盡きない限り、藝術上における二派の論争も止まないものである。

ともあれ吾人は、此處に至つて「主觀主義」と「客觀主義」との、藝術上における二派

のイヅムを分明し得た。要するに二派の相違は、その認定する宇宙の所在が、自我の觀念イデアに於てであるか。もしくは現象界の實體に存するかといふ、内外両面の區別にすぎない。(之れを音楽と繪畫について考へてみよ。)然るに觀念界に存するものは、常に自我(主觀)と考へられ、現象界に存するものは、常に非我(客觀)と思惟されるから、此處に主觀派と客觀派の名目が生ずるのである。前に他の別の章に於て、自分は心理學上の見解から、所謂「主觀」の何物たるかを述べておいたが、此處に至つて實在論的の見地からも、主觀の本性を知ることができるのである。即ち主觀とは「觀念」であつて、自我の情意が欲求する最高のもの、そのみが眞實であり實體である所の、眞の規範されたる自我エゴである。故に「主觀を高調する」とは、自己の理想や主義やを掲げて、觀念を強く主張することであり、逆に「主觀を捨てよ」とは、さうした理想や先入見やの、すべてのイデオロギイとドグマを捨て、非我無關心の態度を以て、この「あるがままの世界」「あるがままの現實」を視よといふことである。

處でこの「主觀を捨てよ」は、自然派その他の客觀主義の文學が、常に第一のモットオとして掲げる所であるけれども、一方主觀主義の文學に取つてみれば、主觀がそれ自ら實在レアルに於てあつて、生活の目標たる觀念である故に、主觀を捨てることは自殺であり、全宇宙の

破滅である。彼等の側から言つてみれば、この「あるがままの現實世界」は、邪惡と缺陷とに充ちた煉獄であり、存在としての誤謬であつて、認識上に肯定されない虚妄である。何となれば彼等にとつて、實に「有り」と言はれるものはイデアのみ。他は虚妄の虚妄、影の影にすぎないからだ。

然るに、客觀主義の方では、この影の影たる虚妄の世界が、眞に「有る」ところのもの——この非實在とされる虚妄の世界が、レアルの名で「現實」と呼ばれてゐる。即ちこの方の見地からは、現實する世界だけが眞實であり、實に「有り」と言はれるものであつて、主觀のイデアに存する世界は、實なき觀念の構想物——空想の幻影・虚妄の虚妄——と考へられる。故に兩方の思想は反對であり、同じレアルといふ言語が、逆に食ひちがつて使用されてゐる。

「この兩方の思想の相違を、最もよく説明するものは、プラトンとアリストテレスの美術論である。プラトンによれば、自然はイデアの模寫であるのに、美術はその模寫を模寫する故に、虚妄の表現であり、賤しく劣等な技術であるといふのである。(彼が音楽を以て最高の藝術とし、美術を以て劣等の藝術と考へたのは、いかにもプラトンらしく自然である。)之れに反してアリストテレスは、同じく美術を自然の模寫であると認めながら、それ故に眞實であり、智慧の深い藝術であると考へた。

要するに客観主義は、この現實する世界に於て、すべての「現存するもの」を認め、そこに生活の意義と満足とを見出さうとするところの、レアリスチックな現實的人生觀に立脚してゐる。客観主義の哲學は、それ自ら現實主義に外ならない。之れに反して主観主義は、現實する世界に不満し、すべての「現存しないもの」を欲情する。彼等は現實の彼岸に於て、絶えず生活の掲げる夢を求め、夢を追ひかけることに熱情してゐる。故に主観主義の人生觀は、それ自ら浪漫主義に外ならない。

かく藝術上に於ける主観主義と客観主義の對立は、人生觀としての立場における、浪漫主義との對立に歸結する。彼がもしロマンチストであつたならば、必然に表現上の主観主義者になるであらうし、彼がもしレアリストであつたならば、必然に表現上の客観主義者になるであらう。しかし言語は概念上の指定であつて、具體的な事物について言ふのでないから、單に概稱してロマンチストと言ひ、レアリストと言ふ中には、特色を異にする多くの別種が混同してゐる。例へば普通にレアリストと稱されてる作家の中に、却つて本質上のロマンチストがゐるたりする。またロマンチストの中にも、理念を異にし氣質を別にするところの人々が居る。以下次第に章を追つて、此等の區別を判然とするであらう。

第四章 抽象觀念と具象觀念

1

前章に述べた如く、主観主義の藝術は「觀照」でなく、現實の充たされない世界に於て自我の欲情する觀念(理念)を掲げ、それへの止みがたい思慕からして、訴へ、歎き、哀しみ、怒り、叫ぶ所の藝術である。故に世界は彼等にとつて、現にある所のものでなくしてあるべき所のものでなければならぬのだ。

ではその「あるべき所の世界」は何だらうか。これすなはち主観の掲げる觀念であつて、各々の人の氣質により、個性により、境遇により、思想により、夫々内容を別にしてゐる。そして各々の主観的文學者は、各々の特殊な觀念から、各自の「夢」と「ユートピア」とを構想し、夫々の善き世界を造らうと考へてゐる。しかしながらこのイデアの中には、概

念の定義的に明白してゐる、極めて抽象的な觀念イデアもあるし、反對に概念の殆ど言明されな
いやうな、或る縹渺たる象徴的、具象的な觀念イデアもある。

先づ第一に、概念の最も判然としてゐるものをあげれば、すべての所謂「主義」がさう
である。主義と稱するものは——どんな主義であつても——觀念イデアが抽象の思想によつて、
主張を定義的に概念づけたものであるから、あらゆるイデアの中では、これが最もはつき
りしてゐる。しかしながら藝術の本質は、元來具象的なものであつて、抽象的、概念的の
ものではない。故に後に述べる如く、概ねの藝術の掲げるイデアは、「主義」と稱する類
のものでなくして、より概念上には漠然としてゐる所の、したがつてより具象上には實質
的である所の、他のやや異つた類の觀念である。しかしそれは後に廻して、尙「主義」に
ついての解説を進めて行かう。

さて人の知る通り、主義には色々な主義がある。たとへば個人主義、社會主義、無政府
主義、國粹主義、享樂主義、本能主義、自然主義、ダダイズム、ニヒリズムなど、いくら
でも數へ切れないほど無數にあるが、すべて「主義」と名稱のつく一切のものは、各々の
人が掲げるイデアであつて、その主觀に取つての「あるべき世界」を思想して居る。各々
の主義者等は、之れによつて世界を指導し、改造しようと思志してゐる。故に一切の主義

は——どんな主義であつても——本來「理想的なもの」でなければならぬ。然るに世
には「理想的なもの」に反對する所の、反理想主義の主義がある。即ち例へば「現實主義」
とか「無理想主義」とか「虛無主義」とか言ふ類の主義である。

之れはどうした矛盾であらうか？ いやしくも人が主觀を掲げ、或る理想への觀念を持
たない中は、主義と言ふ如きものはありはしない。然るに彼自身が主義であつて、しかも
理想を拒絶する主義とはどういふわけか？ だがこの不思議は不思議でない。何となれば
「理想を否定する主義」は、それを否定することに於て彼自身の理想（觀念界イデア）を見出すか
らだ。例へば佛陀の幽玄な哲學は、一切の價值を否定することに於て、逆に價值の最高の
もの（涅槃）を主張してゐる。そして所謂ニヒリズムは、存在のあらゆる權威を否定しな
がら、逆にその虚無に權威を感じ、そこに彼自身のイデアを見てゐる。ダダイズムの如き
も「一切の主義を奉じない」と言ひながら、その「主義を奉じない主義」を奉じてゐる。故
に絶対の意味で言へば、世にイデアリズムでないところの、どんな主義も有り得ない。一
切主義であるすべてのものは、それ自ら理想的であり、觀念的であるのだ。

しかし前に述べた通り、藝術は抽象的なものでなくして具象的なものであるから、純粹
の意味の藝術品は、かかる「主義」と稱する如き概念上のイデアを持たない。藝術家の持

てるイデヤは、もつと漠然として居り、概念上には殆ど反省されないと、或る「感
じられる意味」である。藝術家は——純粹の藝術家である限り——決してどんな主義者
でもない。なぜなら藝術は、主義を有することによつて、眞の「表現」を失つてしまふか
らである。以下このことを説明するため、觀念に於ける「抽象的のもの」と「具象的のも
の」と。即ち觀念としての抽象物と具象物とが、どこで如何に違つてゐるかを話してみよう。

2

具象的なるすべてのものは、種々雑多の複雑した要素から成立してゐる。具象的（具體
的）なる存在とは、實に多が一の中で融け合ひ、部分が全體の中において、有機的に滲透
混和して統一されたものに外ならない。然るに理智の反省は、之れを概念によつて分析し、
有機的な統一を無機的に換へ、部分を箇々の戸棚に別け、見出しカードの抽斗を付けて索
引に便利にする。そこで必要な場合に應じ、吾人は此等の索引から、一つの戸棚を見附け
て引き出すのである。之れ即ち「抽象」である。故に概念的に抽象されたすべての者は、
眞の具體的のものでなくして、全體から切り離され、戸棚を設けて人爲的に整理されたも

のであつて、何の生命的なる有機感を持つてゐない。眞の生命感ある「事實のもの」は、
常に概念によつて抽象されない、具象的のもののみである。

そこで吾人の生活上で、常に感じること、思つてること、悩んでゐることは、それ自
身としていつも具體的のものである。即ちそれは環境や、思想や、健康や、氣分やの、種
種雑多な條件から成立してゐる。然るに人間の言語は、すべて抽象上の概念であり、事物
の定義にすぎない故に、言語が概念として——即ち説明や記述として——使用される限り
は、到底かかる實の思ひを言ひ現はせない。かかる具體的の思ひを現はすには、ただ繪具
や、色彩や、音律や、描寫や、文學やがあるのみだ。さうして之れを吾人は「表現」と呼
んでゐる。表現は即ち藝術である。

すべての藝術家等が、人生に對して持つてゐるイデヤは、この種の生活感から欲情される
眞の具體的のものである。故にそれは主義者の持つてゐるその如く、議論されたり、説明
されたり、概念されたりし得るものでない。主義としてのイデヤは、それ自ら抽象上の觀
念であり、人爲的に區劃された戸棚をもち、見出し附のカードをもつた思想であるから、
いつでも反省に照らし出され、自由に辨證され、定義上に説明することも可能であるが、
藝術家の有するイデヤは、かかる無機物の概念でなく、實には分析によつて捕捉されない

有機的の生命感である故に、全く説明もできず、議論もできず、單に氣分上の意味として、意識に情念されてゐるのみである。

故に藝術家は、彼自身のイデヤについて、自ら反省上の自覺を持たない。換言すれば藝術家は、何を人生について情欲し、イデヤしてゐるかを、自分自身に於て意識してゐないのである。況んや他人に向つて、かかるイデヤの何物たるかを、全然説明することが不可能である。ただ彼等のイデヤは、その音楽や、繪畫や、小説やの、表現に於てのみ語られる。例へば歌麿の繪畫をみて、彼のイデヤがエロチシズムへの艶めかしき没落であること、明らかに、つきりと知り得るやうに、藝術の場合に於ては、表現のみが眞實のイデヤを語る。そしてかく表現され得るものは、決していかなる概念をも有してゐない。概念を有するイデヤは、もはや具象的のものでなくして抽象であり、したがつて「主義」の範疇に屬してゐる。

故に藝術、及び藝術家に於けるイデヤは、「觀念」といふ言語の文字感に適切しない。觀念といふ文字は、何かしら一の概念を暗示して居り、それ自ら抽象觀を指示してゐる。然るに藝術のイデヤは、眞の具象的のものであるから、かうした言語感に適切せずして、VISION とか「思ひこ」とかといふ語に當つてゐる。そして尙一層適切には、「夢」といふ言語が當つてゐる。そこで觀念といふ文字の通りに、夢といふ文字にイデヤの假名をつけ「夢」として考へると、この場合の實體する意味が、つきりと解つてくる。即ち藝術家の生活は「觀念を掲げる生活」でなくして、「夢を持つ生活」なのだ。もしそれが前者だつたら、藝術家でなくして主義者になつてしまふであらう。

多くの生命感ある藝術品は、すべて表現の上に於て、かうした具體的イデヤを語つてゐる。例へばトルストイや、ドストイエフスキイや、ストリンドベルヒやの小説は、各々の作家の立場に於て、何かしらの或るイデヤを、人生に對して熱情してゐる。吾人は彼等の作を通して、さうしたイデヤの熱情に觸れ、そこに或る意味を直感する。しかも之れを言語に移して、定義的に説明することが不可能である。なぜならばそれは主義でなく、理想といふべきものでもなく、ただ具體的の思ひとして、非概念的に直感されるものであるから。そして藝術に於ける批評家の爲すべき仕事は、かかる具體的イデヤを分析して、之れを抽象上に見ることから、或はトルストイについて人道主義を發見し、ストリンドベルヒについて厭世觀を發見したりするのである。

同様のイデヤは、繪畫についても、音楽についても、詩についても發見され、すべて本質は同じである。しかし就中、詩は文學の中の最も主觀的なものである故、詩と詩人に於

てのほど、イデヤが眞に高調され、感じ深く現はれてゐるものはない。詩人の生活に於けるイデヤは、純粹に具體的のものであつて、觀念によつて全く説明し得ないもの。純一に氣分としてのみ感じられる意味である。芭蕉はこのイデヤに對する思慕を指して「そぞろなる思ひ」と言つた。彼はそれによつて旅情を追ひ、奥の細道三千里の旅を歩いた。西行も同じであり、或る充たされない人生の孤獨感から、常に蕭條とした山家をさまよひ、何物かのイデヤを追ひ求めた。思ふに彼等の求めたものは、いかなる現實に於ても充足される望みのない、或るブラトンのイデヤ——魂の永遠な故郷——へののすたるぢやで、思慕の夢みる實在であつたらう。

思ふにかうしたイデヤは、多くの詩人に共通する本質のもの、詩的靈魂の本源のものであるか知れない。なぜなら古來多くの詩人が歌つたところは、究極に於ては或る一つの、いかにしても欲情の充たされない、生の胸底に響く孤獨感を訴へるから。實に啄木は歌つて言ふ。「生命なき砂の悲しさよさらさらと握れば指の間より落つ」「高きより飛び下りる如き心もてこの一生を終るすべなきか」と。彼の求めたものは何だらうか——おそらくそれは啄木自身も知らなかつた。ただどこかに、或る時、何等か、燃えあがるやうな生活の意義をたづね、蛾群の燈火に飛び込むやうに、全主觀の一切を投げ出さうとする、不斷の

苛たしき心のあこがれ、實在のイデヤを追ふ熱情だつた。されば彼の生涯は、藝術によつても満足されず、社會運動によつても満足されず、絶えず人生の旅情を追つた思慕の生活、「何處にかある如し」「遂に何處にか我が仕事ある如し」の傷心深き生活だつた。

だが詩人にして、いづこか傷心深くないものがあるだらうか。支那の詩人は惱ましげにも、「春宵一刻價千金」と歎息してゐる。そは快樂への非力な冒險、追へども追へども捉へがたい生の意義への、あらゆる人間の心に通ずる歎息である。所詮するに詩人のイデヤは、他のすべての藝術家のそれに優つて、情熱深く燃えてるところの、文字通りの「夢」の夢みるものであらう。

★浪漫主義と理想主義との、二つの類似した言語に於ける別が、イデヤに於ける具象と抽象との、はつきりした差別を示してゐる。即ち理想主義と言ふ言葉は、或る概念されたる、一の名目ある觀念への理想を意味し、浪漫主義といふ言葉は、或る漠然とした、名目なきイデヤへのあこがれを意味してゐる。故に藝術家の主觀にあつては、理想主義と言ふものはなく、常に浪漫主義が有るのみである。

★ゲーテはそのエツケルマンとの對話に、於て次のやうなことを語つてゐる。

「觀念だつて？ 私はそんなものは知らない。」

「獨逸人は私のところへ來て、ファウストの中にどういふ觀念を具體化しようとしたかと尋ねる。まるで自分がそれを知つてゐて言へるかのやうだ。」

「私が自覺して、一貫した觀念を表現しようとした唯一の作は親和力だらう。そのためあの小説は理解し易くはなつたが、そのために善くなつたとは言はない。むしろ文學的作品は、不可測であればあるほど、悟性で理解しがたければしがたいほど、善いものだと思つてゐる。」

第五章 生活のための藝術・藝術のための藝術

1

藝術家の範疇には二つある。主観的な藝術家と、客観的な藝術家である。そして前者が常に觀念を追ひ、人生に對して「意欲する」態度をとるに反し、後者が常に靜觀を持し、存在に對して「觀照する」態度をとるのは、前に既に述べた通りだ。

處でこの前のもの、即ち主観的な藝術等は、人生に對して欲情し、より善き生活を夢想する處から、常に「ある所の世界」に不満し、「あるべき所の世界」を憧憬してゐる。そしてこの「あるべき所の世界」こそ、彼等の藝術に現はれた VISION であり、主観に掲げられた觀念である。さればこの種の藝術家等は、何よりも觀念に於て生活し、觀念に於て實現することを望んでゐる。彼等が眞に願ふ所は、主観のかくも熱望する夢の中に、彼

自身が實に生活し、實に現實することである。即ちイデヤがその生活の目標であり、規範であり、願望される一切の理想であるのだ。そして藝術（表現）は、かかるイデヤに對するあこがれであり、勇躍への意志であり、もしくは嘆息であり、祈禱であり、或は絶望の果敢なき慰め——悲しき玩具——であるにすぎない。故に表現は彼等にとつて、眞の第一義的な仕事でなく、イデヤの眞生活に至る行路の、「生活のための藝術」である。もし彼等にして希望を達し、その祈禱が聽かれ、熱情するイデヤの夢を現實し得たらば、もはや表現は必要がなく、直ちに藝術が捨てられてしまふであらう。（だが眞の藝術家の有する夢想は、イデヤの深奥な實在に觸れてるもので、永遠に實現される可能がない故、結局して彼等は終生の藝術家である。

然るに客觀的の藝術家は、一方で之れと別な態度で、表現の意義を考へてゐる。彼等は主觀によつて世界を見ずして、對象について觀察してゐる。彼等の態度は、世界を自分の方に引きつけるのでなく、ある所の現實からして、意義と價值とを見ようとする。故に生活の目的は、彼等にとつて價値の認識、即ち眞や美の觀照である。然るに藝術にあつては、觀照がそれ自ら表現である故に、藝術と生活とは、彼等にとつて全く同一義のものになつてくる。即ち生活することが藝術であり、藝術することが生活なのだ。藝術は生活以外に

あるのでなく、それ自體の中に目的を有してゐる。何とならば生活の目標が、彼等にとつては、表現（觀照）であり、藝術と生活とが、同じ言語の二重反復トイロゲイにすぎないから。

即ち言はば彼等にとつて、藝術は正に「藝術のための藝術」なのだ。

2

文壇で言はれる「生活のための藝術」「藝術のための藝術」の正しい本質は、實に前述した如くである。即ちそれは「イデヤのための藝術」と「觀照のための藝術」の別語であつて、つまり言へば主觀主義と客觀主義、浪漫主義と現實主義との、人生觀の見地からくる藝術の見方にすぎない。主觀的ロマンチズムの人生觀に立つてゐる人は、必然に「生活のための藝術」を考へるし、客觀的リアリズムの立場にゐる人たちは、必然に「藝術のための藝術」を思ふであらう。しかし注意すべきことは、かうした見解が態度上のものであつて、藝術作品としての批判上には、何等關係しないといふことである。

この事實を説明するため、別の一例を取つて話してみよう。例へば學問をする人には、種々異つた態度がある。或る多くの人々は、立身出世のために學問をし、他の或る篤志な

人々は、社會民衆の利福のために、學術を役立てようと思つて學問する。或はまた一方には、學問によつて生活上の懷疑を釋き、安心立身を得ようとする人々もあるであらう。そして最後には、何等他の目的のためでなく、純に學問することの興味によつて、即ち「學問のための學問」をする人たちがあつた。

かく學問する人の態度には、種々の異つた種類があるけれども、學術が學術として批判される限りに於ては、純に眞理としての學術價值を問ふのであつて、他の功利價值や實用價值に關してゐない。例へば電信や蒸氣船やは、發明の目的が社會の福祉にあつたにせよ。或は純に科學的の興味にあつたにせよ、發見としての價值に變りがなく、またその學術上の批判に於ては、利用の有益と無益とを問はないのである。

藝術がまた之れと同じで、主觀に於ける作家の態度は、價值批判の上に關係しない。故にもし諸君が意志するならば、藝術は賣文のためであつてもよく、ミツワ石鹼の廣告のためであつてもよく、或は共產主義の宣傳のためでもよく、社會風規の匡正や國利民福のためでも好い。ただしかし之れを批判する上からは、さうした個々の解説と立場につかず、表現自體としての藝術的價值を見るのである。若しさうでなく、藝術の批判を個々の主觀的立場で聽いたら、一も批准のよるところがないだらう。なぜならば或る者は宣傳の效果

を主張し、或る者は商品販賣の效果を重視し、或る者は教育上の效果を言ひ立て、各々の價值の批准が、てんでにちがつてくるから。

されば藝術の批判にあつては、作家の態度の如何を問はず、單に表現された作物から、藝術としての純粹價值——藝術としての藝術價值——を問ふのである。今日赤色露西亞の過激派政府は、盛んにポリシエヰキの宣傳藝術を出して居るけれども、吾人の之れに對する批判は、宣傳效果の有無を問ふのでなく、ひとへに藝術としての價值に於ける、魅力の有無を問ふのである。所謂教育映畫や、傳染病豫防の宣傳ポスター等に對する批判の規準點が皆之れに同じである。これらの場合に辯明して、單なる藝術として書いたのではなく、社會意識の大義によつて書いたから、そのつもりで高く——やはり藝術として——買つてくれと言ふ如き、前後矛盾した蟲の好い要求は、到底受けつけられないのである。

「生活のための藝術」と「藝術のための藝術」とが、この點の批判でやはり同様である。作家自身の態度としては、藝術が慰安的な「悲しき玩具」であらうとも、或は生命がけな「眞剣な仕事」であらうとも、批判する側には關係がなく、何れにせよ表現の魅力があり、作品として感動させてくれるものが好いので、藝術の批判は藝術に於てのみされるのだ。換言すれば藝術は——どんな態度の藝術であつても——藝術それ自體の立場から、藝

術を藝術の目的で批判される。

ては藝術が藝術として、藝術の目的から批判されるといふのは、どういふことを意味するだらうか。言ひかへれば藝術批判の起準點は、いつたいどこにあるのだらうか。これに對する答は、一般に誰も知つてゐる通りである。即ち藝術の價值批判は「美」であつて、この基準された點からのみ、作品の評價は決定される。そして此處には、もちろんいかなる例外をも許容しない。いやしくも藝術品である以上には、悉く皆美の價值によつて批判される。藝術の評價はこれ以外になく、また之れを拒むこともできないのである。

しかしながら美の種目には、大いにその特色を異にするところの、二つの著るしい對照がある。即ちその一つは純粹に藝術的な純美であつて、他の一つはより人間的な生活感に觸れるところの、或る別の種類の美である。そこで「藝術のための藝術」が求めるものは、主としてこの前の方の美に屬する。故に彼等は、純美としての明徹した智慧を悦び、描寫と觀照の行き届いた、表現の藝術的に洗煉された、そしてどこか冷たい非人間的の感じがある、或るクリアに澄んだ美を求める。之れに反して一方の人々は、さうした非人間的の美を悦ばない。彼等の藝術に求めるものは、もつと人間性の情線に觸れ、宗教感や倫理感やを高調し、生活感情に深くひびいてくるところの、より意欲的で温感のある美なのである。

ある。

すべての所謂「生活のための藝術」は、この後者に屬する美を求める。故に彼等はこの點から、藝術至上主義の審美學に反對して、よりダイナミックの藝術論を主張する。今日我が文壇で言はれるプロレタリア文學の如きも、この後者に屬する一派であつて、彼等が要求してゐる藝術は、實にこの種の美なのである。されば彼等は、表面上に「宣傳としての藝術」を説いてゐながら、内實にはやはりその作品が、藝術としての批判で評價されることを欲して居り、態度が甚だしく瞬昧で不徹底を極めてゐる。けだしこの一派の迷妄は、その藝術上に於て正しく求めようとする美の意識と、政治運動としてのイデオロギイとを、無差別に錯覺してゐる無智に存する。

ところでこの前の方の美、即ち「藝術のための藝術」が求めるものは、叡智の澄んだ觀照的の純美であつて、正しく美術が範疇してゐる冷感の美に屬する。反對に「生活のための藝術」が求めるものは、より燃焼的で温熱感に富んでゐるところの、音樂の範疇美に屬してゐる。然るに「生活のための藝術」は、始から主觀主義の立場に立つて人生を考へるものである故に、彼等の求めるところが、美術の純美になくして音樂の陶醉にあることは、全く豫定されたる當然の歸結である。そしてこのことは、同様に他の一方の者につい

でも考へられる。されば「生活のための藝術」と言ひ「藝術のための藝術」と言ふのも、所詮は主観派と客観派との、美に對する趣味の相違にすぎないので、本質に於て考へれば、意外に全く同じ藝術主義者の一族であることが解るであらう。

3

上節述べたところによつて、吾人は「生活のための藝術」と「藝術のための藝術」とを明解した。藝術上に於て言はれるこの對語は、以上述べたことによつてその本質を盡してゐる。決してこれより他には、どんな別の解釋も有り得ないのだ。然るに日本の文壇では、不思議に昔から傳統して、あらゆる言語が履きかへたで、たゞの、意味で通つてゐる。例へば藝術至上主義といふ語の如きも、日本では全く正體の見ちがつた滑稽の意味に解されてゐるが、同様にこの「生活のための藝術」といふ語の如きも、殆ど子供らしく馬鹿馬鹿しい解釋で、昔から文壇に俗解されてゐる。この章のついでに於て、簡単に稚愚の俗見を啓蒙しておかう。

日本の過去の文壇では、この「生活のための藝術」といふ命題を、單に「生活を描く藝

術」として解釋した。これがため所謂生活派と稱する一派の文學が、潜越にも自ら「生活のための藝術」と名乗つたりした。この所謂生活派の何物たるかは後に言ふが、若し單に「生活を描く」ことが、生活のための藝術であるとすれば、東西古今、あらゆる一切の文藝は、悉く皆「生活のための藝術」に屬するだらう。なぜならば生活、即ち Human-life を書かない藝術といふものは、一として實に有り得ないからだ。即ち或る者は思索生活を、或る者は求道生活を、或る者は性的生活を、或る者は孤獨生活を、或る者は社會生活を書いてゐる。

しかし過去の日本文壇では、この「生活」といふ語が狹義に解され、主として衣食のための實生活、もしくは臥床茶飯の日常生活を意味してゐた。それで所謂「生活を描く」といふ意味は、米鹽のための所帯暮しや、日常茶飯の身邊記事やを題材とするといふ意味であつて、之れが即ち所謂「生活派」の文藝だつた。だが「生活のための藝術」といふことは、本質に於てさうした文藝とちがつてゐる。もしその種の文藝が、實に「生活のため」と言はれるのだつたら、この場合の「ため」は何を意味するのか。それが *for* の意味、即ち生活に向つて、生活の目標のためでないことは明らかだ。なぜなら茶を飲んだり、無駄話をしたりする日常生活や、或は單に米鹽のために働らいてゐる生活、即ち單に「生きる」

ための實生活やに、何のイデヤも目標もないことは、初から解りきつてゐる話だから。ではこの「ため」は、「利用する」「役立てる」といふ意味になるのだらうか。過去の自然主義の文藝では、多分にさう解いたらしい。だがさうとすれば、一層以て不可解であり、奇怪千萬な謎語である。なぜなら細民窟のじめじめした長屋住ひや、おつけ、臭い所帯話やを書いた文學が、實生活のための利益になるといふことは、いかにしても考へ得ないから。

讀者にして常識あらば、今日の文壇でかかる啓蒙は無用であらう。文藝は、單に「生活を描く」ことによつて「生活のため」と呼ばれるのではなく、生活に理念を有し、イデヤに向つての意欲を掲げることによつて、特に「生活のための藝術」と呼ばれるのである。況んや生活の語を狭義に解して、日常茶飯の身邊的記録の類を、没主觀の平面描寫によつて書く文學が、何等「生活のための藝術」でないことは明らかだ。否、日本の文壇常識で言はれる生活主義の藝術とは、一種の茶人的身邊小説のことであつて、眞の「生活のための藝術」とは、全然立場を反對にする文學である。

眞の意味で「生活のための藝術」と言はれるものは、前説の如く主觀の生活イデヤを追ふ文學であり、それより外には全く解説がないのである。故に例へば、ゲーテや、芭蕉や、トルストイやは、典型的なる「生活のための藝術家」である。かの異端的快樂主義に感溺

したワイルドの如きも、やはりこの仲間の文學者で「生活のための藝術家」である。なぜなら彼は、極めて詩人的なるロマンチックの情熱家で、生涯を通じて夢を追ひ、或る異端的なる美のユートピアを求めてゐたから、然るに世人は、往々にしてワイルド等を藝術至上主義者と言ひ、藝術のための藝術家と稱してゐる。この俗見の誤謬について、ついでに此處で一言しておかう。

元來「藝術のための藝術」といふ標語は、ルネサンスに於ける人間主義者によつて、初めて、標語されたものであつて、當時の基督教教權時代に、文藝が宗教や道德の束縛を受けるに對し、藝術の自由と獨立とを宣言した言葉であつた。即ち人間主義者等が意味した處は、藝術が「教會のためや」「説教のため」でなく、藝術それ自體のために、藝術のための藝術として批判されるべきことを説いたのである。故に當時の意味に於ては、正統なる藝術批判の主張であつて、もとより「生活のための藝術」に對する別の主張ではなかつたのだ。

然るに當時の人間主義者等は、初から基督教に叛逆して立つてゐた爲、この「藝術のための藝術」といふ語は、それ自ら反基督教、反教會主義の異端思想を含蓄してゐた。即ち當時のヒューマニズムは、故意に神聖冒瀆の思想を書き、基督教が異端視する官能の快樂

を追ひ、惡魔視される肉體の讚美をして、すべての基督教道德に反抗した爲、彼等の標語「藝術のための藝術」は、それ自ら異端的の惡魔主義や官能的享樂主義やを、言語自體の中に意味するやうに考へられた。然るに「藝術」はそれ自ら「美」を意味する故に、此處に唯美主義とか、藝術至上主義とかいふ言葉が、必然に異端的の快樂主義や、反基督の惡魔主義やと結ぶことになつた。今日尙十九世紀に於けるワイルドやボドレエルやを、しばしば唯美主義者と呼び、藝術至上派と呼び、「藝術のための藝術家」と言つたりするのは、實にルネサンス以來のヒューマニズムが、文壇的に傳統してゐるためである。

しかしながら言ふ迄もなく、かうした稱呼はもはや、今日のものでなく、かのゴシック建築の寺院と共に、古風な中世紀の遺風に屬してゐる。今日の時代思潮に於ては、もはや「美」や「藝術」やの言語が、カトリック教的叛逆の「異端」を意味してゐない故に、我の文壇がかうした古風の遺風の意味に於て、唯美主義や藝術至上主義を言語するのは馬鹿げてゐる。今日の意味に於て、正しく唯美主義と言はるべき藝術は、人間感や生活感やを超越したところの、眞の超人的なる藝術至上主義——即ち純一に徹底したる「藝術のための藝術」——についてのみ思惟されるのだ。

★生活 Life といふ言語が、日本に於てさうした卑近の意味に解されるのは、日本人そのものが非常に——おそらくは世界無比に——現實的の國民であつて、日常起床の身邊生活以外に、いかなる他の Life をも考へ得ないからである。この現實的な思想は、俳句や茶湯の如き、民族藝術の一切に現はれてゐる。特に茶道の如きは、日常臥床の生活を直ちに美化しようとするのであつて、藝術的プラグマチズムの代表であり、日本人の Life に對する極端な現實的觀念を、最もよく語つてゐる。つまり「生活のための藝術」が、日本では茶道の精神で解されたのだ。

第六章 表現と觀照

以上各章に亘つて、吾人は藝術に於ける二大範疇、即ち主觀主義と客觀主義とを對照して來た。そしてあらゆる著るしいコントラストで、藝術の南極と北極とを對照した。しかしながら地球の極地は、一つの地軸に於て兩端して居り、人が想像するよりも、實には殆ど酷似して居る。藝術に於ける二つの極地も、決して外見のやうではなく、實には同じ本質點で、互に共通して居るのである。そしてこの共通點は、共に此等の藝術が成立してゐる、表現に於ける根本のもの、即ち觀照の智慧である。

吾人は前の章に於て、主觀主義が情意本位の藝術であり、客觀主義が觀照本位の藝術であることを解説した。しかしいかなる主觀主義の藝術も、本來觀照なしに成立しないことは勿論である。なぜなら藝術は——どんな藝術でも——表現に於てのみ存在し、そして表現は觀照なしに有り得ないから。明白に知れてゐる事は、感情のどんな熱度も、決して表現を生み出さないとはいふことである。藝術に於て、感情はその動機——藝術を生まうとす

る熱意にすぎない。表現するものは感情でなく、この感情を鏡に照し、文學や音樂やに映すところの、知性に於ける認識上の才能である。

この事實を知るために、先づ音樂について考へよう。音樂は主觀藝術の典型であり、純一に感情的な表現であるけれども、智慧のすぐれた觀照なしには、その最も單純な小唄すら作り得ない。なぜなら音樂の表現は、音の高低強弱に於ける旋とリズムを通じて、心の悲しみや喜びやを、その氣分さながらに描出するのであるから、音樂家が音によつて心内の情緒を描くのは、畫家が色や線によつて、外界の物象をさながらに描くと同じく、ひとしく對象の觀照である。ただ兩者の異なる所は、その對象が心内と外界と、時間と空間とに於ける別にすぎない。

敘情詩が之れにまた同じである。詩人にしてよく感情の機密を捉へ、その呼吸や律動やを眞さながらに表現するのになかつたら、どうして詩が人を感動さすことがあり得ようか。そして「表現する」ことは、それ自ら「觀照する」に外ならない。故にもし感情のみが高調して、之れを觀照する智慧が無かつたならば、吾人は野蠻人や野獸のやうに、ただ狂號して吠え、無意味な絶叫をするのみだらう。けだし詩人と一般人と、藝術家と一般人との、ただ一つの相違が此處にある。前者はそれを表現し得、後者はそれを表現し得ない。

さればいやくも表現があり、藝術がある所には、必ず客觀の觀照がある。實に伊太利の美學者クローチエが言ふ如く、認識(觀照)に無きものは表現に無く、表現に無きものは認識にないのである。吾人は知らないことを書き得ない。そして「知る」といふことは、藝術上の言語で「觀照」を意味するのだ。故に「觀照」と「表現」とは同字義とであり、したがつてまたそれが「藝術」とエコールである。實に人間のあらゆる生活は、ひとしく常に考へ、ひとしく悩み、ひとしく感じ經驗してゐる。しかも大多數は表現し得ず、藝術家のみが爲し得るのは何故か。これ彼等にのみ恵まれたる特殊の才能、即ち所謂「藝術的天分」があるからである。

故に一切の藝術は、音樂であると美術であると、詩であると小説であるとを問はず、すべて皆觀照によつてのみ成立する。然るに觀照されてゐるものは、その限りに於て客觀的である故に、言語の純粹の意味に於ける主觀——若しさうした言葉が言へるとすれば——は、藝術上に於て存在しないことが解るであらう。此處に於てか吾人は、表現としての主觀主義と客觀主義とが、どこで特色を異にするかを、さらに今一度考へ直して見ねばならない。

李白は長安の酒家に酔つて、酒一斗詩百篇であつたと言ふ。だがこの意味は、一方に酒に酒を飲みつづ、一方に詩を書いてゐたといふことで、泥酔しつづ詩作したといふことではないだらう。酒に酔つてゐる時は、感情が充進して世界が意味深く見えるけれども、実際には決してどんな表現もないのである。なぜならアルコールの麻醉が、觀照の智慧を曇らしてしまふからだ。醉人には藝術がない。

第七章 觀照に於ける主觀と客觀

いかなる純情的主觀主義の藝術でも、觀照なしに表現の有り得ないことは、前章に述べた通りである。では主觀主義と客觀主義は、どこでその態度特色を異にしてゐるのだらうか。表現に於ての觀照を持つことでは、兩者共に一致してゐる。しかも自然派等のレアリズムの文學では、浪漫派等を稱して感傷的と言ひ、客觀性が無いと言つて非難する。たしかに兩派の觀照に於ける態度は、根本に於てちがつた所がなければならぬ。

然り。そこには一の明白な相違がある。即ち主觀主義の藝術では、觀照が觀照として獨立せず、いつも主觀の感情と結びついてゐる。換言すれば彼等は、對象の物に就いて物を見ずして、それを自己の主觀に引き入れ、氣分や感情の中に融かしてしまふ。例へば戀愛詩を書いてゐる人は、戀愛の情緒の中に溺れて居り、その感激の高調で表現してゐる。この場合に表現が、感情を言語の上に照らすところの、智慧の不斷な觀照と共に行はれてゐるといふことは、自ら意識的に自覺しないほどでさへある。對象が心内になく、外界にある場

合も同様で、例へば西行のやうな詩人は、自然の風物について、自然それ自體を觀照してゐるのではなく、いつも主觀の感情を高調し、感情それ自身の氣分の中に、自然を融かし込んでゐるのである。

故に彼等の認識は、知的に冷徹した認識でなく、感情の温かい霧の中で、いつも人懐かしげに霞んでゐる。それは主觀に融け込んでゐる客觀であり、知的に分離する事のできないものだ。然るにレアリズムの客觀派では、かうした感情的態度が排斥される。彼等は物に就いて物を見、科學的冷靜の態度に於て、觀照を明徹にしようとする。故に主觀を排斥し、感情によつて物を見ずして、冷酷透明な叡智によつて、眞に客觀的に徹しようとするのである。故に前者の態度は、つまり「主觀のための觀照」であり、後者は「觀照のための觀照」である。

しかしながら實際には、眞に「觀照のための觀照」を考へてゐる藝術は、殆ど稀れにしか無いであらう。特に文學に於てはさうであつて、たいてい多くの者は、この觀照の背後に於て、別の主觀が「意味」を主張してゐるのである。丁寧に説明すれば、さうした眞實の世界をレアリスチックに描き出すことから、作家自身の情感してゐる或る主觀を、讀者に訴へ、暗示しようとして居るのである。つまり言へば兩者の相違は、前者が直接に主觀

を露出し、訴へ、叫び、主張してゐる所のものを、後者は繪畫のやうに描き出し、人生の縮圖を見せることから、主觀に於ける作家の意味を、讀者に暗示するのである。即ち前者の行き方は音樂であり、後者の行き方は繪畫である。

かく考へれば、所謂客觀主義の文學も、所詮は「主觀のための觀照」であり、他の者と選ぶところが無くなつてくる。どつちにしても、結局の目的は主觀であつて、それを描き出すのが主だとすれば、間接のまだるっこい畫など描かずに、直接の主觀をぢかに出して、露骨に訴へたり、叫んだり、主張したりする方が好いちやないか。と多くの主觀主義者は考へるのである。之れによつて彼等は、直ちに主義をひつさげて演説したり、人生觀を評論したり、或は尙一層主觀的な詩人のやうに、まつすぐに直情そのものを露出して絶叫する。實に彼等は、氣の短かい性急の人たちである。だがしかし一方では、かうした性急の詩人たちが、客觀主義者によつて憫笑されてゐる。なぜならば客觀主義者は、人生の眞相を描くといふこと、そのこと自身に藝術的な別の興味を持つてゐるからだ。丁度すべての科學者が、眞理の探求をイデヤしてゐるにかかはらず、尙且つ實際には、科學すること自身、實驗すること自身に於て、學者的な興味をもつてゐると同じである。この興味がなかつたら、何人も科學者にはならないだらう。同様に藝術家等は、藝術すること自身、世相を觀

照すること自身に、彼の特別な興味を持つので、それが無かつたら、始めから皆は主義者や思想家になつてしまふ。

此處が實に、主觀主義者と客觀主義者の別れるところだ。前者にあつては、何よりも主觀を露出し、「訴へる」といふことが大切なのに、後者はむしろ、それを同時に「描く」といふことが眼目なのだ。したがつて後者の良心は、客觀の明徹を期し、眞實^{ツルイキ}を確實にすることに存するので、彼等が主觀主義者の感情的態度を排するのは、この「眞實」を重んずる認識的良心によるのである。反對に前者にあつては、眞實よりもむしろ感情が先に立ち、主觀への一直線の表現が要求される。

この兩者の關係は、丁度二人の旅人にたとへられる。主觀主義者にあつては、旅行は目的地に急ぐためであつて、旅行するための旅行でない。彼等は慌だしげに歩き、四圍の風景や人情などを、まるで觀察しようと思つてゐない。反對に客觀主義者は、旅行する事それ自身に、興味を持つてる旅行者である。もちろん彼等も、一定の目的地は持つてるだろう。だがそれに達すると達しないとは、主觀に於てどうでも好いので、より當面の興味や仕事は、周圍の社會を觀察し、人情を調べ、風俗を知り、世態を眺めることにかかつてゐる。そして實に、旅行そのものの眞意義が此處にあるのだ。故に後者は「旅行のための旅

行」であり、眞の意味の旅行家と言ふべきだらう。之れに對して前者は、旅行それ自體に意義を認めない旅人であつて、人生の慌だしき、性急なる飛脚である。

この典型に屬するものは、多く宗教家、求道者、主義者、哲學者等に見るものであつて、藝術家の中には稀れてゐる。なぜならば藝術家とは、藝術すること自身——藝術のための藝術——に、直接の興味をもつ種族だから。實に小説家や戯曲家は、その最も主觀的な作家であつてさへも、やはり人生を觀察し、風俗を描寫し、表現を表現すること自身に於て、當面の直接な興味をもつてゐる。(でなければどんな小説や戯曲も有り得ない。) 故に彼等の認識態度は、常に純粹に客觀的で、主觀の情意から獨立してゐる。眞に主觀的の態度によつて、世界を感情の眼で見てるものは、あらゆる文學者の中で、ただ獨り詩人であるのみである。詩人だけが、言語の正しき意味に於て、純に主觀主義者と云ふべきである。

第八章 感情の意味と智性の意味

自然主義の寫實論は、世界をその存在のままに於て、少しも主觀に於ける選擇をせず、物理的レンズの忠實さで書けと言つた。勿論彼等の藝術論は、當時の浪漫派の文學——それは偏狹な道德觀と審美觀とで、あまり多くの選擇をしすぎた。——に對する反動として言はれたもので、その限りに於ての啓蒙的意義を有する。しかしかうした寫實論から、その啓蒙的意義を除いて考へたら、世にこれほどセンスの缺けた思想は無からう。なぜなら主觀に於ける選擇なくして、いかなる認識も有り得ないから。畢竟、認識するといふことは、この混沌無秩序な宇宙について、主觀の趣味や氣質から選擇しつつ、意味を創造するといふことに外ならない。

故に人間によつて見られた世界は、それ自ら「意味としての存在」である。そして「價值とは、意味の普遍に於ける證價を言ふ。あらゆる人間文化の意義は、宇宙に於ける意味に於て、眞善美の普遍價值を發見することに外ならない。されば道德と言ひ、宗教と言ひ、

學術と言ひ、藝術と言ひ、一切に互る人間文化の本質は、結局して意味の最も深いものを、その普遍的證價に於て發見し、人生に一の創造をあたへることにかかつてゐる。

では意味の最も深いものは何だらうか。主觀的に考へれば、意味とは氣分、情調である。人が酒に酔つてゐる時、世界は意味深く感じられる。戀をしてゐる時、世界は色と影とに充ち、到る處に意味深く感じられる。そして道徳や正義感に燃え立つてゐる時、或は宗教的な高い氣分になつてゐる時、すべて人生は意味深く、汲めども盡きないものに感じられる。そこで主觀に於ける此等の氣分を、逆に呼び起してゐるもの、即ち感情の高空線に音波を傳へ、心の電氣を誘導させてくれるものは、すべての意味としての認識價値があるものである。然るに此等の氣分感情は、すべて心を高翔させ、浪立たせ、何等か普遍に向つてのひら、がりを感ぜさせるところのもの、即ち美學上の所謂「美感」に屬するもので、普通の私有財産的な無價値の感情、即ち美學上の所謂「實感」とちがふのである。實感には意味の感なく、私人的にしか價値がないのに、美感は普遍的のものであつて、廣く萬人の胸に響をあたへ、且つ表現への強い衝動を感じさせる。一般に宗教感、倫理感、及び藝術的音樂感の本質が此處に存することは言ふ迄もない。

この「實感」といふ語は、今日の文壇で「體驗」とか「生活感」とかいふ意味に轉用されてゐる。だが之れを當初に使つたのは自然主義で、美學上の原意に用ひられてゐた。即ち當時に言はれた「實感で書け」の意味は、美的陶酔のない感情、プロセツクな現實感で書けの意味だつた。

文壇に於ては、今日この言語が轉化してしまつたけれども、一般の社會に於て、尙しばしば原意のままで使用されてゐる。例へば裸體畫問題等について、警察官が言ふ「實感を挑撥する」等がさうである。

かく一方から考へると、意味の深さは感情の深さに比例し、より情線に振動をあたへるものほど、より意味の深いものである、然るにまた一方から、客觀の立場に於て考へる時、意味の深さは認識の深さに比例する。より深く眞實にふれ、事物や現象の背後に於て、普遍的に法則するもの（科學的眞理）や、或はその科學的眞理の上に於て、さらに法則を法則する一切の根本原理（哲學的眞理）にふれた時、吾人はそれを意味深長と云ふ。この場合の「意味の感」は、言ふ迄もなく合理感で、理性の抽象する概念であるけれ共、理性が理性自身として、直接に意味の感を傳へるものは、藝術上に於ける直感的理性（觀照の智慧）であつて、その認識が深いものほど、直感的に意味深く感じられる。そしてこの直感的理性は、その概念性の有無を除いて、本質には科學や哲學の認識と同じことで、常

に事物と現象の背後に於て、或る普遍的に實在するもの——即ち自然人生の本有相——を、
觀照の面に映し出さうと意圖してゐる。

かくの如く「意味の深さ」は、一方では感情によつて測量され、一方では理性によつて
測量される。しかし理性が理性自身として、意味を測量することはできないだらう。意味
は一つの「感じ」であつて、廣い意味の感情に屬する故に、所詮言へば一切は、主觀上で
の測量に歸してしまふ。けれども「感情的な意味」と「知性的な意味」とは、たしかにそ
の意味に於ける、感じの色合や氣分がちがつてゐる。例へば吾人が、音樂に酔つて人生を
意味深く感ずる時と、アインシュタインの相對性原理を始めて學んで、世界の新しい意味を
感じた時と、同じく「意味の感」ではあるが、その感の色に相違があり、どこかに特別の
ちがひがある。そしてこの「意味の感」に於ける解釋の相違から、實にプラトンとアリス
トテレスが別れたのだ。

プラトンとアリストテレス、哲學上に於ける浪漫主義者と現實主義者の差別については、
既に他の章でも述べたけれども、此處でさらに根本の本質に觸れねばならぬ。肝腎なこと
は、プラトンとアリストテレスが、本質に於て全く一致してゐるといふことである。彼等
は共に形而上學者であつて、現象の背後に實在する、一の本體的なるものを求めた。ただ

異なるのは、前者の態度が冥想的、哲學的であつたに反し、後者の態度が經驗的、科學的
であつたことだ。換言すれば、前者が時間の「觀念界」に於て、直ちに冥想から達しよう
とした實在を、後者は空間の現象界から、物質の實體を通じて見ようとした。しかも究極
に於て、二人の見ようとしたものは一であり、ひとしく形而上の實在だつた。にもかかは
らず、何故にあの悲痛な師弟は、最後に喧嘩をしてしまつたのか。けだしこの悲劇は、弟
子が師の「詩」を理解し得ず、師が弟子の「散文」を讀まなかつたといふ、氣質の避けが
たい運命にあつたのだ。

プラトンについて思惟されるのは、何よりも彼が詩人であつたと言ふことである。彼に
於ては、冷たい、氷結した、純理的のものを考へることができなかつた。彼のイデヤは詩
的であり、情味の深い影を帯びた、神韻縹渺たる音樂である。之れに反してアリストテレ
スは、氣質的の學者であつて、古代に於ける典型的の學究である。彼には詩的な情趣が全
く無かつた。故に彼の哲學した實在は、純然たる理智的の概念であり、冷たい、沒情味の、
純學術上の觀念だつた。即ち換言すれば、アリストテレスの觀念は純理的の意味であつて、
プラトンのそれは宗教的の意味である。プラトンにあつては、イデヤが感情の中に融かさ
れ氣分の情趣ある霧でかすんでゐる。故にアリストテレスの純理を以て、之れを理解する

ことは不可能だつた。ここでは感情と智慧が融化して居り、分離することができないのだ。このプラトンの観念こそ、それ自ら文藝上に於ける主観主義者のイデアであつて、またその観照に於ける法則である。前章に述べたやうに、主観主義者の観照は、常に感情と共に働き、感情の中に融化して居り、主観と分離して考へられないところの、情趣の温かいものである。之れに反してレアリズムの客観主義者は、智慧の透明さを感じつつ、観照を意識しつつ観照してゐる。故に彼等は、その透明を暈らすところの、すべての主観的なもの、情感的なものを追ひ出してしまふ。彼等はアリストテレス的没主観の認識で、事物の本相に深く透入しようと考へてゐる。

だから主観派と客観派とは、結局言つてそのイデアする「眞實」の意味がちがふのである。一方は宗教感的に、情感の線に觸れる實在を求めてゐるのに、一方は純粹に知的であり、観照的に明徹した眞實を探してゐる。したがつて兩派の「眞實」に關する意見は、いつもこの點で食ひちがつてくる。かの自然派が浪漫主義を非難したり、寫實主義が空想的文學を虚偽視したりするのは、畢竟客観主義の意味によつて「眞實」を解するからで、プラトンの不幸な弟子、アリストテレスが師を理解し得なかつたと同じである。若しプラトンの立場で見れば、どんな観照に徹した寫實主義の文學すら、その眞理の深さに於て、感

傷的なる戀愛詩の一篇にすら及ばないのだ。故に賢人パスカルは之れを言つた。曰く。感★
情は理智の知らない眞理を知つてると。

★パスカルの言葉は、長く人々に神祕視された。なぜなら「知る」ものはすべて知性であるのに、感情が理智の知らないものを知るといふのは、眼なくして物を視る不思議であるから、しかしパスカルの言ふ意味は、さうした無智の感情を指すのでなくして、智慧の認識と共に融け合つてゐる感情——即ち主観的態度の観照——を指してゐるのである。

第九章 詩の本質

89

今や吾人は、始めて本書が標題する實の題目、詩とは何ぞや？ の解説に這入つてきた。詩とは何だらうか。形式についてではなし、内容について言はれる詩とは何だらうか？ 吾人は之れに對する解答を、どこか前に他の章で暗示したやうにも思はれるし、また未だしなかつたやうにも考へられる。とにかく何れにせよ、この章に於て決定的な解答をしてしまはう。

そもそも詩とは何だらうか。廣い意味に於て、自然や人生の到るところに觀念されて、一種不思議な「詩」といふ言葉は何だらうか。吾人はあへてそれを不思議と言ふ。なぜならこの言葉は、常に多くの人々によつて使用され、到るところに思惟されてゐるにかかはらず、一も判然とした定義がなく、どこか正體が不明であり、捉へどころのない霧の中で、曖昧漠然としてゐるからである。吾人はこの不思議を解明して、詩の本質する定義を確立せねばならないのだ。

第一に解つてゐることは、この意味の詩が形式上の詩でなくして、詩といふ文藝が本質してゐるところの、普遍の本體上の精神、即ち「詩的精神」を指してゐることである。そこでこの問題を解決するため、あらゆる一般の場合について、人々が普通に考へてゐる詩的精神、即ち所謂「詩的」の何事たるかを調べてみよう。もし多数の場合について、それが觀念されてゐる例證を見、すべてに共通する本質を取つて見れば、意外に造作なく、吾人は詩の定義に到達することができるであらう。但しこの場合に於ては、一方に詩的精神の反對のもの、即ち世人の言ふ「散文的のもの」^{＊プロゼック}について、おなじ思考を對照して行かねばならない。

＊「詩」の對象は必ずしも「散文」でないかも知れない。なぜなら「散文」は「韻文」に對する言語であつて、必ずしも詩における對語でないから。しかし一般の言語としては、やはり散文が詩の對語として用ひられてゐる。それで散文的といふ言語は、一般に非詩的のもの、詩的でないものを意味してゐる。ここで使用するプロゼックも、勿論この通解の語意による。

人々は一般に、何を詩的と考へ、何をプロゼックと思惟するだらうか。もちろん後に言

ふ如く、かうした感じは人によつてちがふのである。だが思考を簡明にするために、特に一般の場合について、大多数の人が一致してゐる例證を取つてみよう。そして出来るだけ多数の例をあげてみよう。先づ自然について考へれば、一般に人々は、青い海や松原があるところの、風光明媚の景を詩だと言ふ。もしくは月光に照らされてゐる、蒼白い夜の眺めを詩的だと言ふ。或は霧や霞のかかつてゐる、朦朧とした景色を詩的だと言ふ。そしてこの反對のもの、即ち平凡にして魅惑のない景色や、晝間の白日に照らされる街路や、明らかに露出されてゐる眺めやは、すべて詩のないプロゼックのものだと言ふ。

同じやうな感じ方から、人々は或る都會を詩的と言ひ、他の都會をプロゼックだと言ふ。例へば定評は、奈良や京都を指して「詩の都」と言ひ、大阪や東京やをプロゼックだと言ふ。或は伊太利のヴェニスを詩的と言ひ、マンチエスタアや紐育をプロゼックだと言ふ。また熱帯無人境の阿弗利加内地や、原始的なる南洋タヒチの蠻島等は、單にそれを思ふだけでも、吾人にとつて詩的の興奮を感じさせる。そしてこの反對は、到るところに見慣れてゐる、吾人の文明的社會である。

人物について言へば、秀吉やナポレオンやの生涯は詩的であるが、徳川家康の成功は散文的だ。同様にまた紀文大盡の成金は詩的であつて、安田善兵衛の勤儉貯金はプロゼック

だ。佛蘭西の原動力たるルツツオは、純粹に詩人的の人物として感じられるが、革命の實行家たるロベスピールは、より散文的の人物に感じられる。そして一般について言へば、運命の數奇を極め、境遇の變化に富んだ人の生涯は詩的であるが、平凡無爲に終つた人の生涯は散文的だ。

もつと外の例をあげてみよう。飛行機に乗つて太平洋を横斷したり、或は文明を過去に逆行して、古風な駕籠に乗つて旅行したりするのは詩的であるが、普通の汽車に乗つて平凡な旅行をするのは散文的だ、戀愛や、戦争や、犠牲的行爲やは詩的であつて、結婚や、所帯暮しや、單調な日常生活やプロゼックだ。すべてに於て、歴史の古い過去のものも詩的であるが、現代的の事物はプロゼックだ。人間も正義や革命やを考へてゐる時は詩的であるが、借金の言ひわけを考へてゐる時はプロゼックだ。そして一般に、神話的のものほど詩的であつて、科學的に實證されたものほどプロゼックだ。

以上吾人は、できるだけ多くの場合について、一般に思惟される「詩的のもの」と「プロゼックのもの」とを對照して來た。だが前にも言つた通り、かうした感じ方は人々によつてちがふので、甲の人が詩的と感ずるもの、必ずしも乙の人にとつての詩的でない。反對に一方の人が詩と考へるところのものが、一方の人の散文であつたりするかも知れない。

畢竟上例したところのものは、假りに大多數者の一致を見て、世間的通解によつたにすぎないのである。故に吾人の地位を換へて、特殊な個人的立場で見れば、もちろん一般の通解と異なるところの、別の詩的やプロゼックが有り得るだらう。次に吾人は、この特殊な場合を調べてみよう。

前の例に於て、通見は奈良や京都を詩的と言ひ、伊太利のゼニスに「詩の都」と言ふ。けれども奈良や京都に住んでゐる人が、果して自分の住んでゐる町を、眞に詩的と感じてゐるだらうか。同じ別の例を言へば、歐米人は常に東洋を「詩の國」と言ひ、特に日本をドリームランドのやうに考へてゐる。けだし彼等にとつては、我々の鳥居や、佛寺や、キモノや、ゲイシャや、紙の家やが、すべて夢幻的な詩を感じさせるからである。だが我々の日本人に取つてみれば、キモノや紙の家や足駄ほど、世界に於てプロゼックな事物はないのだ。我々にとつてみれば、逆に歐羅巴の方がずっと詩的である。故に伊太利ゼニスの藝術家等は、ゴンドラを焼打ちして水市を破壊し、自動車と飛行機の爆音で充填された、幾何學的コンクリートの近代都市を造れと言つてゐる。けだし彼等にとつてみれば、あの微臭い古都の空氣ほど、没趣味で散文的なものは宇宙にないのだ。

同様の事情によつて、都會人の詩は常に田園にあり、田舎人の考へる詩は都會にある。

前の例に於て、阿弗利加の内地や熱帯の孤島を詩的と考へるのは、煩瑣な社會制度に悩まされて、機械や煤煙やのために神經衰弱となつてるところの、一般文明人の主観である。反對にさうした蠻地に住んでゐる土人は、近代文明の不思議な機械や、魔術のやうな大會や、玻璃宮の窓に映る不夜城の美觀を眺めて、この上もなく詩的なものに思ふであらう。現代の吾人にとつてみれば、駕籠に乗つてする旅行することは詩的であるが、昔の日本人にとつてみれば、これくらゐプロゼックのものなかつたらう。むしろ彼等は、西洋の陸蒸氣に乗つて旅することを、無限の詩的に考へてゐた。

かく個人的の立場で考へれば、各々の人の思惟することは、各々について皆ちがつてゐる。故に何が「詩的なもの」であり、何が「散文的なもの」であるかは、一も明白な判定を下し得ない。畢竟各々の人の環境や主観によつて、一々その見るところを別々にし、したがつて詩の對象が異つてくる。そしてかくの如くば、吾人は遂に絶望する外ないであらう。けれども認識の對象は、何物が詩的であるかと言ふのでなくして、詩的精神そのものの本體が、いかなる性質であるかといふ一事にかかつてゐる。換言すれば問題は、山の景色が詩的であるか、海の景色が詩的であるかといふ、その對象の判別ではなく、かうした一般のものについて、吾人の心に感じられる「詩」の本體が、いかなる本有性のものであるかに存するのである。

そこで吾人は、今述べたあらゆる一般の場合について、箇々に共通する本質點を探してみよう。もちろんこの場合の思索に於ては、一切詩の對象について見ないで、ただそれを心に感ずるところの、人の心意のみを觀察する。故に始めに例題した多數者の通解も、後に説いた個人的な特殊な場合も、すべてこの場合には同じであつて、無差別一様に考へ得られる。そもそもこの本質は何だらうか。第一に明白に解つてゐるのは、すべて見る人の立場に於て、平凡に感じられるもの、ありふれて感じられるもの、見慣れて退屈に思はれるもの、無意味で刺激を感じないもの等は、決して詩的な印象を呼び起さないといふ事——即ちプロゼックに感じられるといふこと——である。

およそ詩的に感じられるすべてのものは、何等か珍しいもの、異常のもの、心の平地に浪を呼び起すところのものであつて、現在のありふれた環境に無いもの、即ち「現在ゼインしてないもの」である。故に吾人はすべて外國に對して詩情を感じ、未知の事物にあこがれ、歴史の過去に詩を思ひ、そして現に環境してゐる自國や、よく知れてゐるものや、歴史の現代に對して詩を感じない。すべて此等の「現在ゼインしてゐるもの」は、その現實感の故にプロゼックである。

故に詩的精神の本質は、第一に先づ「非所有へのあこがれ」であり、或る主観上の意欲が掲げる、夢の探求であることが解るだらう。次に解明されることは、すべて詩的感動をあたへるものは、本質において「感情の意味」をもつてゐるといふことである。この事實を例について證明しよう。例へば前の多くの場合で、神話が科學よりも詩的であり、月光の夜が白晝よりも詩的であり、奈良が大阪よりも詩的であり、戀愛が所帯暮しよりも詩的であり、秀吉が家康よりも詩的であるとして、一般の人々に定見されてゐるのはどういふわけか。

先づ神話と科學を考へてみよ。昔の人は月を見て、嫦娥やダイヤナのやうな美人が住んでゐる、天界の理想國を想像してゐた。然るに今日の天文學は、月が死滅の世界であつて、暗澹たる土塊にすぎないことを解明してゐる。そしてこの科學の知識は、月に對する吾人の詩情を幻滅させる。なぜならそこには、自由な空想や聯想を呼び起すべき、豊富な感情としての意味がなく、冷たい知性の意味しか感じられないからだ。一般に夜の景色や霧のかかつた風景やが、白晝のそれに比して詩的に感じられる理由も、また之れと同じである。即ち前の者には空想と聯想の自由があり、主観的なる感情を強く呼び起すのに、白晝に照らし出されたものには、さうした感情の意味がなく、反對に知的な認識を強制し、レアリ

スチツクな觀察をさせるからである。奈良と大阪との關係も之れに同じで、前者には歴史的の懷古があるのに、後者にはその感情の意味がなく、實務的な商業都市で、すべてが知性の計算に屬するからだ。

かく空想や聯想の自由を有して、主観の夢を呼び起すすべてのものは、本質に於て皆「詩」と考へられる。反對に空想の自由がなく、夢が感じられないすべてのものは、本質に於ての散文であり、プロゼツクのもの^{*}と考へられる。故に詩の本質とするすべてのものは、所詮「夢」といふ言語の意味に、一切盡きてゐる如く思はれる。しかしながら吾人の仕事はこの「夢」といふ言語の意味が、實に何を概念するかを考へるのである。

夢とは何だらうか？ 夢とは「現在^{ザイン}しないもの」へのあこがれであり、理智の因果によつて方則されない、自由な世界への飛翔である。故に夢の世界は悟性の先驗的範疇に屬してないで、それとはちがつた自由の理法、即ち「感性の意味」に屬してゐる。そして詩が本質する精神は、この感情の意味によつて訴へられたる、現在^{ザイン}しないものへの憧憬である。されば此處に至つて、始めて詩の何物たるかが分明して來た。詩とは何ぞや？ 詩とは實に主観的態度によつて認識されたる、宇宙の一切の存在である。若し生活にイデヤを有し、且つ感情に於て世界を見れば、何物にもあれ、詩を感じさせない對象は一もない。逆にま

た、かかる主観的精神に觸れてくるすべてのものは、何物にもあれ、それ自體に於ての詩である。

故に「詩」と「主観」とは、言語に於てエコールであることが解るだらう。すべて主観的なるものは詩であつて、客観的なるものは詩でないのだ、しかし吾人は、此處で一つの疑問が提出されることを考へてゐる。なぜなら本書のつと前の章（主観と客観）で言つたやうに、詩それ自體の部門に於て、主観主義と客観主義との對立があるからだ。詩がもし主観と同字義であるならば、詩に於ける客観派と言ふものは考へられない。次にまた或る多くの藝術品は、極めて客観的なリアリズムでありながら、本質に於て強く詩を感じさせる魅力を持つてゐる。これはどうしたものだらうか。すべて此等のことについて、本篇と次篇の全部に渡り、徐々に説明して行くであらう。

★カントは「理性」を二部に區分し、因果の理性と自由の理性を對立させた。即ち所謂「純粹理性」と「實踐理性」とが之れである。カントの意味では、この自由の理性が倫理にのみ關してゐる。しかしそれが「感情の意味」を指す限り、單なる道德感ばかりでなく、藝術上の美的理性をも入るべきである。

第十章 人生に於ける詩の概観

詩の本質するものが、それ自ら「主観的精神」であることは前に述べた。ではこの主観的精神、即ち「詩」は人生のどこにあるだらうか。そして此處に人生と言ふ意味は、人間生活の文化に於ける、價値の顯揚されたものについて言ふのである。吾人はこの章に於て道德、藝術、宗教、學術等の一切に渡る詩的精神の所在を概観しよう。

始めに先づ、道德的精神について考へよう。道德的精神はどんなものでも、本質に於て一種の詩的精神であり、詩といふ言語の廣い所屬に含まれてゐる。なぜなら倫理感の本質は、それ自ら感情としてのイデヤを掲げる、主観的精神に外ならないから。特に就中、愛に於ける情緒の如きは、戀愛と結んで敘情傳の根本のものになつて居り、人道と結んで主観主義文學——例へば浪漫派など——の主要なモチーフとなつてゐるほどだ。愛以外の他の道德感も、すべて人の胸線に響を與へ、普遍的なる精神のひろがりを感じさせる。即ちすべての倫理感は、本質上での美感に屬し、詩と同じき高翔感や陶醉感を、その「感情の意

味」に於て高調する。此處でついでに、かうした道德的情操に特色してゐる、二種の異つた種別を述べておかう。

道德的情操に於て、廣く「善」と呼ばれるものには、夫々の内部的分類がある。例へば「愛」「正」「義」等の者で、多少その倫理的内容を別にし、したがつてその情操を異にしてゐる。此等の中、最も純粹に感情的で、且つ實踐的であるものは、言ふ迄もなく「愛」である。愛には全く論理がなく、その情操は純一に感傷的で、女性的に、柔和であつて涙ぐましい。普通に言ふ「情緒」といふ美感は、この道德情操に於て最高調に表象される。かの人道主義や他愛主義や、その他の博愛教道德は、すべての情緒の上に基調して居る。之れに對して「正」や「義」やは、何等かの主義信念の上に立つもので、概して思想的要素を多分に持つてゐる。

されば一切の主義と名づけるものは、すべてこの倫理的正義感に出發してゐる。たとひ徳に反對する主義——例せば惡魔主義や本能主義——のやうなものであつても、本質はやはり、別のユニツクな正義を信ずるところの、同じ倫理線の上に立つてゐるので、この本質の點から言ふならば、世に無道德的なるいかなる主義もないわけである。そしてこの正義感の情操は、愛のそれと反對であり、男性的で反撥の力に強く、意志を強調し、どこか

心を高く、上に高翔させるやうな思ひがある。カントが倫理感の本性を説明して、天にありては輝やく星辰、地にありては不易の善意と言つたのは、その語調さながらに、この種の倫理的情操を明示してゐる。それは愛の情緒と並んで、道德感の二大種目を對立してゐる。(文藝の上に於て、いかにこの對立が現象してくるかは、後に至つて解るであらう。)

かく道德的情操は、本質に於ての詩的精神である故に、すべて倫理感を基調としてゐる文藝は、必然に「詩」の觀念に取り入れられる。しかしながらより、眞の詩を持つものは、道德でなくして宗教である。なぜなら宗教は、一層「感情の意味」が濃厚であり、イデヤに於ての夢が深く、永遠に實在するものに對するプラトンの思慕の哲學を持つてゐるから。實に宗教の本質は、或る超現在のなものへのあこがれであり、靈魂のイデヤに向ふ訴へ(祈禱)である。故に宗教的情操の本質は、眞の詩が有する第一義感の要素と符節し、藝術の最も高い精神を表象してゐる。實に詩と宗教とは、本質に於て同じやうなものである。ただ異なる點は、一方が表現であつて藝術の批判に屬し、一方が行爲であつて倫理の批判に屬するといふことにある。

宗教のより思辨的で、主觀のより冥想的なものは、即ち所謂哲學である。此處で哲學に就いて一言しよう。哲學といふ語の狭い意味は、科學に對する哲學——認識論や、形而上

學や、論詩學や、倫詩學や——を意味してゐる。しかしその語の廣い意味は、かかる特殊
的の學術でなく、一般に「哲學する精神」をもつた所の、すべての思想や表現について言
はれる。即ちこの關係は、丁度「詩」といふ言語が、詩學の形式について言はれる場合と、
内容的に詩的精神を有するところの、一般について言はれるのと同じである。そこで廣い
意味の哲學——即ち哲學的精神を有するもの——とは、すべて本文に於て主觀を掲げ、何
かの實在的なもの、もしくは普遍原詩的なものに突入しようとする思想であつて、例へば
ルツソオ、ゲーテ、ニイチエ、トルストイ等の詩學的な人生評論の類が、みな之れに反して
ゐる。

しかし哲學といふ言語の、さらに一層本質的に擴大された範圍に於ては、すべてイデヤ
を有する主觀、及び主觀的表現の一切を包括する。即ち例へば、之れによつて「芭蕉の哲
學」とか「ワグネルの哲學」とか「浮世繪の哲學」とか言はれ、さらに或る藝術や文學や
が、哲學を有するか否か等が批判される。この意味でいはれる哲學とは、哲學的精神に於
ける究極のもの、即ち「主觀性」について言はれるのである。故に「哲學がない」と言ふ
ことは、主觀性の掲げるイデヤがない、即ち本質上の詩がないといふ意味である。かのゲ
ーテが「詩人は哲學を持たねばならぬ」と言つたのも、勿論この意味を指すのであらう。

★ 浮世繪の哲學は、或る頽廢的な官能の世界に没落し、それと情死しようとするニヒリックなエロ
チシズムで、歌聲や春信が最もよく代表してゐる。

最後に、詩的精神の最も遠い極地に於て、科學の没主觀な太陽が輝やいてゐる。明白に、
だれも知つてゐる如く、科學は主觀的精神を排斥し、一切「感情の意味」を殺してしまふ。
故に科學にかかつては、道德も宗教も型なしであり、知性の冷酷の眼で批判される。實に
科學は、人生から「詩」を抹殺することにのみ、その意地あしき本務を持つてゐるやうに思
はれる。しかもこの科學的精神が、宇宙の不思議に對する詩的驚異と、未知の超現在を探
らうとする詩感に出發してゐることは、何といふ奇妙な矛盾だらう。けだし科學は、詩的
精神の最も大膽な反語であつて、その否定するところのものから、逆に他の「夢」を創ら
うとするのである。故に科學のあるところには、常に飛行機があり、磁力があり、ラヂオ
があり、電信があり、不斷の新しい發明と夢とがある。若し科學が無かつたら、人生はい
かに退屈にして變化がなく、夢のない單調のものになるであらう。そしてかく考へれば、
科學こそは「詩の中の詩」であるとも逆説される。

かく一般について観察すると、宗教も、道徳も、科學も、人生の價値に於けるあらゆるものが、本質に於て皆「詩」であり、詩的精神の所在として考へられる。實にこの本質上の意味に於て、詩は人生の「價値一般」であり、あらゆる文明が出發し、基調するところの實體である。すくなくとも詩的精神の基調なくして、人間生活の意義は感じられない。それは生活をして生活たらしめ、人間をして人間たらしめ、眞や善や美やの高貴に心を向はせるところの、實のヒューマニチイ（人間良心）の本源である。然り——、詩的精神の本質は實にヒューマニチイである。

しかしながら吾人は、言語の使用について注意しよう。詩といふ言語を擴大して、こんな風にまで廣茫とひろげて行つたら、遂に詩の外延は無限に達し、内容のない空無の中で、ノンセンスとして消滅せねばならぬだらう。言語はすべて比較であり、他との關係に於てのみ意味をもつから、詩といふ言語が正しく言はれる範圍に於て、他との關係を切つてしまはう。換言すれば我々は、他より客觀的なものに對して、より主觀的なものを指摘し、その狭い範圍でのみ、詩といふ言語を限定しよう。すくなくとも第一に、先づ科學を詩の範圍から逐ひ出してしまはう。次に或る種の哲學——デカルトやヘーゲル——を拒絶しよう。なぜなら此等のものは、詩といふべくあまりに乾燥無味であつて、知性の意

味が勝ちすぎてゐるから。

ては學術のどの邊から、詩の範圍に入り得るだらうか。これについての限定は、一般に多數の定見が一致してゐる、常識に準ずるのが無難であらう。その世間の定評では、プラトンや、ブルノーや、ニイチエや、ショーペンハウエルや、老子や、莊子や、ベルグソンやが、一般に詩人哲學者と呼ばれてゐる。なぜなら彼等の思想は主觀的で、他の學究のやうに純理的思辨をせず、意味が情趣のある氣分によつて語られてゐるから、先づ此等の思想家は、定評のある如く詩人に屬する。そして同時に、詩といふ言語の擴大され得る廣い範圍も、この邊の思想や學術で切つておかう。これより先に延びて行くことは、詩といふ言語を空無の中に無くしてしまふ。

そこで吾人は、先づ詩の圓周する外輪を描き得たわけだ。次には之れを内に向つて、圓の中心點を求めてみよう。どこに詩の中心點があるだらうか？ 考へるまでもない。この中心點こそ即ち文壇の所謂「詩」で、吾人の敘情詩や敘事詩を指すのだ。故に詩といふ言語を中心的に考へれば、眞に詩といふべきは吾人の所謂詩（敘事詩や敘情詩）であつて、他のすべての文學や思想やは、單に詩に類似するもの、詩的なものと言ふにすぎないのだ。次章はさらに進んで、文學及び藝術に現はれた「詩的のもの」を考へよう。

★「無道德」と「反道德」とを區別せよ。無道德といふのは、全然倫理的觀念の外に居り、善惡の何れにも没交渉なものを言ふ。之れに對して反道德は、愛他主義と個人主義とに於ける如く、同じ一つの倫理線の上で、反對に向き合つてゐるものを言ふ。故に反道德と道德（通俗的道義觀念）とは、同一線上で絶えず衝突するけれども、無道德は別の並行線に屬して居り、全然倫理的問題とは没交渉で、どこにも交切する機縁がない。

第十一章 藝術に於ける詩の概観

藝術以外のものに於ける、詩的精神の概観は既に述べた。次に吾人は、特に藝術について考へよう。藝術の世界に於て、どこに「詩的なもの」があるだらうか？ だが最初に言つておくのは、この質問が藝術自體の部門に屬して、他との關係に屬してないといふことである。もし他との關係で言ふならば、藝術はすべて——どんな藝術でも——本質上に於ての詩に屬してゐる。なぜなら藝術の意義は美であるのに、美はそれ自ら「感情の意味」であつて、純粹に主觀上のものに屬するから。しばしば或る藝術は、科學の如き客觀を標語してゐる。だがこの意味の「科學の如く」が、一種の修辭上の比喩であつて、文字通りの正解でないことは解り切つてゐる。藝術はどんなものでも、決して科學のやうに没情味・没主觀のものではないのだ。

故に科學に比して言ふ時、藝術それ自體が「詩」の觀念で稱呼される。そして「詩人」と言ふ言葉の廣い意味が、人生に對ては藝術家一般を指してゐるのである。けだし藝術は、

人生に於ける最も主観的なものであり、最も「詩的なもの」の一つであるからだ。しかしながら言語は、常に關係に於てのみ意味を持つてゐる。吾人が此處に問はうとするのは、藝術と他との關係でなく、藝術それ自體の部門に於て、どこに比較上の詩があるかと言ふことである。

考察を進めて行かう。どこに藝術中の詩があるだらうか。最初に解り切つてゐるのは、詩といふ言語が本源してゐる實の文學、即ち敘事詩や敘情詩等のものである。だがこの解り切つたものを除外して、他の別の形式による表現から、詩的精神の高いものを探してみよう。第一に先づ、何よりも音樂が考へられる。音樂はすべて——西洋の音樂でも日本の音樂でも——本質的に主観藝術の典型に屬してゐる。音樂ほどにも、感情の意味を強く訴へ、詩を感じさせる表現はないであらう。この意味で音樂は、詩以上の詩、詩の中の詩と言ふことができる。

然るに人々は、しばしば音樂の中に於ける、或る特殊な音樂を指して「詩」と言つてゐたとへばシヨパンや、ベートーベンや、ドビツシエや、常に一般から詩人音樂家と呼ばれてゐる。そしてハイドンや、バッハや、ヘンデルやは、さう呼ばれてゐないのである。何故だらうか？ けだし前に他の章で述べた如く、音樂の部門に於ても、夫々また主観派と

客観派との對立があり、そしてシヨパン等は前者に屬し、バッハ等は後者に屬してゐるか。だ。「詩」といふ言語は、常にあらゆる關係の比較に於て、主観的のものにのみ屬するのである。（「音樂と美術」参照）

しかし吾人は、この章に於て特に文學のことを考へよう。なぜなら詩の形式は、本來文學に屬して居り、小説や戯曲と密接な關係を有するから。さて文學——詩以外の文學——に於て、どこに詩的な表現があるだらうか。第一に考へられるのは、ボオの小説や、メーテルリンクの戯曲やである。一般に言はれる如く、此等は「散文學としての詩」であつて、小説や戯曲の形に於ける、詩的精神の最も高いものを表現してゐる。吾人はボオの「アツシユル館の没落」や、メーテルリンクの「タンタージルの死」を讀む時に、小説や戯曲を讀むといふよりは、むしろ全く純粹の詩を讀んでゐるやうな感がする。すくなくとも此等の文の本質は、詩の持つてゐる第一義感の精神と共通してゐる。そして詩に於ける第一義感の精神が、宇宙の實在性に觸れようとするメタフィジックの宗教感であること——それ故に宗教が詩的精神の最高部であること——は、前章に於て既に説いた。（前章参照）

かく宗教觀に情操するものを、藝術上で普通に「象徴」と言つてゐる。この象徴に關する別の解義は、後に他の章で詳説するが、とにかくボオやメーテルリンクは、これによつて

象徴派と呼ばれてゐる。そこで此等の象徴派につき、詩的精神の最も高調された文學は、人の知る如く浪漫派や人道派の文學である。實にゲーテや、ユーゴーや、ヂューマや、トルストイや、ドストエيوفスキイやの小説は、詩的精神の最も情熱的なものを感じさせる。なぜなら彼等のモチーフは、主として愛や人道やの、道徳的情操の上に立つてゐるからである。前章に述べた通り、すべて倫理感の本質するところは、それ自ら詩的精神である故に、倫理的觀念——戀愛を含めて——によつて書かれたものは、必然に皆情緒を刺激し、一種の紋情詩的な陶醉魅惑をあたへる。すべての倫理感的な文學は、それ自らみな詩的である。

ところが此處に、かうした宗教感や道徳感を排斥し、すべてに於て「詩」を拒絶しようとする文學がある。即ち人の知る自然主義の文學である。實に自然派の文學は、藝術から詩を抹殺し、一切の主觀的精神を否定しようとして企てた。何よりも、彼等は冷靜なる客觀的態度によつて、眞に「科學の如く」觀察し、純のリアリズムに徹底しようとして考へた。そこで「主觀を排せ！」が標語の第一に叫ばれた。實に彼等は、藝術が科學的没主觀の態度によつて、創作されることを考へたのだ。そして一切の情緒と感情とを排斥した。特に就中、愛や人道やの倫理感を排斥した。それは自然主義の言語に於ける、センチメンタリズム

ムといふ響の中に、無限の輕蔑を以て考へられた。

かうした自然主義の文學論が、根本に於て詩と兩立できないもの、否正しく詩の讐敵であり、詩的精神の虐殺者であることは言ふまでもない。だが我々は、文學の主張について聞くことなしに、實の作品について觀察しよう。何となれば藝術は、多くの場合に作品と主張とが一致せず、時に全く矛盾する場合がすくなくないから。そして自然主義の文學が、實に正しくその通りであつた。例へばあのゾラを見よ。モーパッサンを見よ。ツルゲネフを見よ。果して彼等の作品に主觀がないか。反對にむしろ、倫理感や宗教感が強すぎるほどではないか。すべて彼等の作品は、熱烈なる主觀によつて、何物かの正義を主張し、社會の囚襲に對して牙をむいてゐる、憎惡の烈しい感情で燃焼されてゐる。

この不思議な矛盾した文學、自然主義について少しく語らう。佛蘭西十九世紀に起つたこの文學運動は、正しく浪漫派への反動であり、時代思潮の啓蒙運動を代表してゐる。何よりも彼等は、浪漫派の上品な甘つたるさと、愛や人道やに惑溺してゐる倫理主義を、根本的に嫌つたのである。彼等は當時の科學思潮と唯物觀とを信奉して、ひとへに懷疑的態度を取り、前代浪漫派の樂天觀に反對した。そしてこのニヒリックな人生觀から、社會のあらゆる道義觀や風俗に挑戦し、故意に人生の醜惡を描き、人間戰の本能を高調し、隱蔽

されたものを引つべがし、性の實感的卑猥を書き散らした。

されば自然主義の出発點は、始めから人間主義者の逆説感に立つてゐたので、つまり言へば「道德に反對する道義主義」であつたのだ。此處で讀者は、前章に述べたことを再考されたい。前章に於て、自分は倫理的情操に於ける二種のものを説明した。即ち「愛」をモチーフとする道德感と、「義」をモチーフとする道德感で、前者は女性的に涙もろく、後者は男性的に反撥することを特色し、しかも兩者は一つの倫理線に相對してゐる。自然主義の倫理感は、もちろん言ふまでもなく、この後のものに根據してゐる、彼等の意志は、浪漫派の感傷道德に反對して、他の懷疑的な見地に於ける、別の正義感を叫んでゐたのだ。それは「没道德」の態度でなくして、正しく「反道德」の態度であつた。(前章、章尾の註を参照せよ。)

かうした自然派の文學が、本質上に於て主觀主義に屬することは言ふ迄もない。それは情熱の高い、ドクマを主張する、詩的精神に充たされた文學であつた。全然彼等の作物は、根本的にその主張と矛盾してゐた。否、彼等自身の文學論が始めから既に認識上で矛盾してゐた。元來藝術上の客觀主義は、本質に於て觀照本位の文學である故に、レアリズムの立場は必然に「藝術のための藝術」であるべき筈だ。(「生活のための藝術・藝術のため

の藝術」参照) 然るに自然主義は、一方で科學的没主觀のレアリズムを主張しながら、しかも一方に於て「生活のための藝術」を主張してゐた。かうした自覺上の矛盾が、上述の如き結果になつて現はれたのが、即ち所謂自然派の文學である。(この自然派の矛盾が、日本に於ていかに訂正されたかを後に述べる。)

要するに自然派の文學は、「主觀を否定する主觀主義の文學」であり、「道德に反對する倫理主義の文學」であり、そして實に「逆説されたる詩的精神の文學」であつた。もし「科學の如く」といふ意味が、非人間的没情熱や、冷靜無私の没主觀を意味するならば、自然派文學は正にその正反對のものであつた。むしろ彼等の文學は、あまりに人間的情慾に充ちたところの、あまりに主觀的な「生活のための藝術」でありすぎた。彼等の中で、最も徹底した藝術至上主義者——したがつて最も徹底した自然主義者——であつたフローベルさへ、常に「余は平凡を最も憎む、故にあへて平凡を書く。」と言つたと言はれる。以ていかに自然主義が、本質的な逆説文學であつたかが解るだらう。然り。自然派文學の本體は一語に盡く。逆説された詩的文學。——である。

かく考へてくれば、浪漫派も、人道派も、自然派も、大概の文學は皆詩的であり、實に詩的精神を持たない文學といふものは、事實上に於て無いやうに思はれる。試みに吾人の

知つてゐる、多くの知名な文學者の名をあげてみよう。ゴーリキイ、アンドレーフ、ストリンドベルヒ、チエホフ、バルザック、アルチバセーフ、イブセン、トルストイ、ロマン・ローラン、ハウプトマン、ツルゲネフ、ゾラ、ビョルンソン、メーテルリンク、ダマシオ、メレヂコフスキイ等、いくら並べて見ても同じであるが、結局彼等の中から、詩人的でない作家を一人も發見することができないほどだ。また文學の流派について考へても、浪漫派、人生派、人道派、自然派、象徴派等の全部に渡り、本質的に詩的でないものはない。その客觀主義を標號し、レアリズムを説くものさへ、實には主觀的なる「生活のための藝術」で、眞の純粹な觀照主義の文學でないことは、すべて自然派に於て見る通りである。

實に西洋の文學は——すくなくとも西洋の文學——は、著るしく本質に於て主觀的で、宗教感や論理感の詩的精神を高調してゐる。むしろ吾人の困難は、彼等の中から「詩的のもの」を發見することなくして、稀れに「詩的でないもの」を發見することにかかつてゐる。けだし西洋の文學史は、古代の敘事詩や劇詩に始まり、小説等の散文學は、すべてこの希臘詩の精神から、後に發展したものであるからだ。「詩」といふ一つの觀念は、古代より近代に至るまで、西洋のあらゆる文學史を一貫し、小説も戯曲もエッセイも、すべ

てがこの母音の上に詩神を立脚してゐる。實に「詩」は西洋文學の基調であつて、それなしにはどんな散文學もないのである。然るに我が日本に於ては、この事情が大いに異つてゐる。日本の文學と文壇とは、歴史的にも事實的にも、西洋と發展の徑路を別にし、且つ内容が著るしく異つてゐる。だが日本の文學については、別に章を改めて後に説かう。

さて吾人は、既に藝術に於ける二つのもの、即ち音樂と文學とについて觀察した。そしてこの何れもが、共にその藝術を詩的精神に置いてゐること、共に藝術中での「詩的なもの」であることを認識した。ではそもそも、藝術に於ける「詩的でないもの」はどこにあるのか。もちろん前にも言つたやうに、藝術の本質が美である以上、廣義に、詩的でない藝術は考へられない。けれども比較に於ける關係からは、詩の主觀的精神と對蹠するべき、純の客觀藝術が考へ得られる。すくなくとも藝術としての範圍に於て、自然主義の主張を文字通りに徹底させたやうなもの。即ち一切の人間の温熱感を超越し、純に冷靜なる知的の態度で客觀された、眞の徹底したる觀照本位の藝術が有り得るだらう。

吾人はこの種の藝術を、或る種の美術について見るのである。既にしばしば、本書のすつと前から言つてゐる如く、美術は藝術の北極であり客觀主義の典型に屬してゐる。詩は音樂と共に、この點で美術の對蹠する南極に立たねばならぬ。しかしながら前に他の章

(音楽と美術)で言つてゐるやうに、美術それ自體の部門に於てまた主観派と客観派との對立があり、その主観派に屬するもの——ミレーや、ターナーや、ゴーガンや、ゴッホや、ムンヒや、歌麿や、廣重や——は、畫家と言ふよりはむしろ詩人に屬してゐる。ゆゑに彼等については例外とし、此處では特に、美術中の客観派たる、純粹美術について言ふのである。

實に藝術 *Art* といふ言葉は、美術について思ふ時ほど、眞に語感のびつたりとすることはない。特に就中、建築や彫刻の造形美術について考へる時、一層それが適切にびつたりとする。なぜならば美術の態度こそ、眞に徹底したる観照主義で、正しく「藝術のための藝術」であるからだ。それは一切の主観を排し、眞に物について物の真相をレアリスチックに觀照する。實に「科學の如く」といふ言葉は、美術家の態度に於てのみ正當に思惟され得る。詩や小説やの文學は、美術に比すればあまりに人間的臭氣が強く、世俗的であり、宗教感や倫理感の感傷主義に走りすぎる。文學はすべて科學的でない。

故に言語の嚴正な意味に於て、眞に藝術 *Art* と言はるべきは、世にただ美術あるのみである。他はすべて詩 *Poem* にすぎない。即ち表現には二種あるのみ。曰く。「詩」として「美術」である。一切の表現はこの二つの中の何れかに屬してゐる。詩でなければ美

術、美術でなければ詩である。そして前者ならば藝術生活主義(生活のための藝術)だし、後者ならば藝術至上主義(藝術のための藝術)である。故に藝術の記號たる「美」といふ言語は、音楽にも詩にもあたへられず、獨りただ美術にのみ冠されてゐる。美術こそは美の中の美、藝術中の藝術である。

第十二章 特殊なる日本の文學

1

前章に於て、吾人は藝術に於ける詩的精神の所在を概観した。そして文學の本質が、概して皆「詩的のもの」であることを認識した。けれどもその場合、吾人は特に「西洋の」と斷つておいた。なぜなら日本の文學は特殊であり、性質が全く異つてゐるからだ。日本に於ては、昔から現代に至るまで、歐洲に於けるやうな文學は、殆ど全く發育してない。第一既に、文學の起原に於ける歴史からちがつてゐるのだ。西洋の文學史は、前言ふ通り希臘の敘事詩等から起原して來た。然るに日本に於ては、遠く古事記等にも見える如く、詩と散文とが入り混つて、兩方から同時に起つて來たのだ。

故に西洋では、散文がすべて詩に精神し、詩的精神の母源の上に立つてゐるのに、日本

にはこの發育上の關係がなく、詩と散文とが別々に並行し、交互に没交渉で進んで來てゐる。故に近代の歐化した日本——果して眞に歐化であるか？——に於ても、文壇の事情は同様であり、詩と散文とが風馬牛で、互に何の交渉もなく、各自に別々な道を歩いてゐる。おそらくこの二つの並行線は、永久にどこまで行つても並行線で、無限に切り合ふ機會がないかも知れない。なぜと言つて今日でさへ、我々の詩人と小説家との間には、どうしても理解できない或るものが挾つてゐるから。

日本の文學と西洋の文學とが、現代に於てさへ如何に特色を異にするかは、何よりも西洋の小説家と日本の小説家とを、人物的に印象することによつてすぐ解る。西洋の文學者等は、ゾラでも、ツルゲネフでも、トルストイでも、ストリンドベルヒでも、小説家であるにかかはらず、人物的に「詩人」と言ふ感銘を強くあたへられる。然るに、日本の小説家には、さうした風貌を感じさせる作家が、殆ど稀れにしかるないのである。日本のたいていの作家は、單に文士 *Writer* といふ雜駁な感銘をあたへるのみである。けだし日本は、三千年來世界と孤立した特殊國で、文物と國風の一切がちがつて居り、全くユニツクな發育した國であるのに、最近外國からの文化が渡來した爲、何もかも無茶苦茶の混線となつてしまつたのである。——雜駁のもの、あにただ今日の文士のみならんや。——以下日本

の特殊文學を考へるため、先づ我々の國民性から説いて行かう。

2

日本人の著るしい特色は、極めてレアリスチックな國民であるといふことである。天氣晴朗、鳥の空に囀づる日に、何ぞ明日のことを惱まんやといふ、極めて樂天的な現實思想は、古來から日本人に一貫してゐる。故に日本人は、宗教的な氣風や哲學的の冥想を全く持たない。日本のあらゆる文化は、昔から徹底的な現實主義^{レアリスム}で特色してゐる。例へば詩を見ても、この點が西洋と著るしくちがつてゐる。西洋の詩は、一般に觀念的・冥想的であるけれども、日本の詩は極めて現實的で、日常生活の別離や愛慕に關してゐる。特に俳句の如きは、就中、レアリスチックの詩であつて、殆ど自然の風物描寫と、日常茶飯事の詠吟を以て事としてゐる。思ふに世界に於て、日本の俳句の如く現實主義な敘情詩は一も無からう。また西洋では、冥想的な詩を除く外の大部分は、殆どみな戀愛詩であるのに、日本の詩には比較的それがすくなく、主として自然描寫の詩が多いのである。これ戀愛の本質は倫理感に屬するのに、日本人は氣質的に超道徳者で、西洋人の如き基督教的強烈の倫

理感を持たないためだ。

詩について観察したこの事實は、他のすべての文化に通じて同じである。日本人には宗教感や倫理感の素質がない。然るに宗教感や倫理感、それ自ら主観主義文學の根據であるから、日本には昔から、その種の文學や藝術は發達しない。日本にある藝術は、昔から客觀主義を徹底した、レアリズムの物ばかりである。例へば日本では、音樂は一向に發達しない。第一日本人は、先天的に音樂を好まない。(日本人の音樂嫌ひは、世界的に有名なものである。)之れに反して、美術は、殆ど世界的に發達してゐる。公平に考へて、日本の美術は世界無比のやうに思はれる。然るに音樂は主観藝術の代表であり、美術は客觀の典型だから、これほど事實に於て、日本文化の特色を證據するものはないであらう。小説の如きも、江戸時代に於て既にレアリズムの極を盡し、眞の寫實主義に徹底してゐる。しかもこの種のレアリズムは、西洋の文學に於けるレアリズムとは、本質的に精神を異にしてゐる。

西洋の文明は、藝術と、宗教と、哲學と、科學との文明である。然るに日本には、哲學も、科學も、宗教もなく、ただ一つの藝術のみが發達してゐる。なぜなら哲學や科學やは、始めから宗教への懷疑であり主観の詩的精神を逆説したものである故に、一方に反動さる

べき主體がなければ、その懷疑も起りはしない。第一さうした懷疑をもつべく、日本人はあまりに樂天的現實家でありすぎる。故に日本には、昔から少しも抽象觀念が發達しない。即ち神道の所謂「言論せぬ國風」で、一切思想といふものが成育しない。實に驚くべきことは、古代の純粹の日本語には、一も抽象觀念を現はす言語が無かつたといふ事實である。(支那の言語が輸入されて、始めて「忠」や「孝」やが考へられた。)

かうした抽象性のない國民が、一方に於て直感的叡智に發達すべきは當然である。そしてこの方では、實に驚くべき世界的の文化を創造してゐる。即ち美術の如き觀照本位の藝術が、今日世界的に優秀な所以であるが、さらにその徹底したるものは、レアリズムの山頂を飛躍して、遂に象徴主義にまで到達してゐる。この「象徴」の何物たるかは後に述べるが、世界に於て最も早く、且つ最も徹底的に象徴藝術を創造したものは、實に我が日本人あるのみだ。そしてこの象徴主義に徹したことから、不思議にも日本人は、詩的精神の最も遠い北極のレアリズムから、逆に西洋詩の到達する南極に通つてきた。

要するに日本人は、客觀性の一方にのみ徹底して、主観性をほとんど缺いてゐるところの、世界に珍らしい國民である。(日本人がいかに主観性を缺いてゐるかは何よりもその言語が證明してゐる。例へば我々の日常會話は、常に「賛成だ」とか「水が欲しい」とかいふ。

そして「私」といふ主格が、いつも省略されてゐるのである。故に日本に於て有り得る藝術は、いつも必らず客觀主義の藝術、即ち美術や、寫實主義の文學や、レアリズムの文學やに限られる。主觀主義の藝術は、敘情詩以外、一も日本に於て發育しない。明治以後もさうであり、始めて輸入された浪漫主義は、單に少年少女の幼稚な感傷文學として弄ばれ、未だその眞の根がつかない中に、早くも浮草のやうに枯れてしまつた。そして爾後今日に至る迄、實に長い間の文壇は、特殊の日本化した自然主義によつて一貫し、深く地下に根を張つてゐる。この自然主義が傳來してから、今日に至るまでの長い歴史を、次に略説してみようと思ふ。

3

十九世紀佛蘭西に起つた自然主義が、およそどんな性質の文學であるかは、前の章に於て詳説した。一言にして云へば自然主義は、啓蒙思潮の文學であり、逆説的な反語に充ちたところの、一のバラドキシカルな倫理主義の文學だつた。しかしこの事は、必ずしも自然主義に限つてゐない。元來西洋人は、極めて主觀性の強い國民であり、日本人と正に對

離的な地位に立つてゐる。故に西洋に於ける客觀主義の文學は、獨り自然派に限らず、すべて主觀への逆説であり、内に強烈な主張を持って、外に客觀を説くところの、内外矛盾したレアリズムで、言はば「主觀を排斥する主觀主義」「詩を内にもつ觀照主義」の文學である。

之れに反して日本人は、本來主觀性のない國民、客觀性のみ發育した人種であるから、すべて西洋から移植された文藝思潮は、日本に來て特別のものに變つてしまふ。明治の浪漫派文學もさうであつたが——抽象觀念のない日本人に、眞の浪漫主義の理解される筈がない。——自然派文學に至つてはなほ甚だしく、殆ど全く靈魂を抜き去つてしまつたところの、一種奇怪なる特殊のものに變形した。但しその新しき輸入當初に於ては、さすが尙西洋バタの臭ひが強く、原物そのままの直譯的のものであつた。即ち人の知る如く、初期に於ける我が國の自然主義は、獨歩、二葉亭、藤村、啄木等によつて代表され、詩的精神の極めて強調されたものであつた。(田山花袋なども、初期の作品は極めて主觀的で、詩的精神の強いものであつた。)

日本に於て、眞の意味のロマンチズムが発生したのは、思ふに實にこの時であつたらう。自然主義初期の文壇は、吾人の知る限り、日本に於ける最初の、そして絶後の主觀的

高調時代であつた。(だから當時の詩壇には、蒲原有明、北原白秋の如き秀才が一時に出た。)しかしながら日本に於ては、もとよりかうした現象は一時にすぎない。舶來の自然主義は、その新鮮なるバタの臭ひがぬけると同時に、たちまち日本人傳統の氣風に融化し、全く主觀的精神のない、純粹なる客觀的觀照主義の文學になつてしまつた。かくてこの逆説的精神を失つた自然主義は、その藝術論が主張するレアリズムを、文字通りに徹底させようと考へた。換言すれば、一切の主觀と詩的精神とを、文學の根本から根こそぎに抜き去らうと考へた。かくて遂に、初期に於ける情熱性は排斥され、ゾラやモーパッサンの開祖でさへ、あまりに感傷的であるとして非難された。

かうした文學の立脚地は、眞の徹底的客觀主義で、純粹に藝術なる態度——即ち「藝術のための藝術」——に志ざすものである。そして古來、日本の文學の立場は多く皆此處にあつた。即ち日本の文學者には、西洋人の如き人生觀的な詩人情熱がなく、代りに藝術至上主義的な「名人意識」が強いのである。この名人意識の點では、獨り文學に限らず、あらゆる一般の藝術に互つて、日本人の世界に誇り得る長所である。此處で吾人は、藝術に於て必然さるべき二つのヒューマニチイを説かうと思ふ。

前章に述べた如く、藝術の種目は二つしかない。「詩」として「美術」である。あら

ゆる一切の藝術は、その本質上の特色からみて、所詮この二つの範疇の中、何れかに屬するものでなければならぬ。もし主觀的のもの(生活のための藝術)であつたら前者に屬し、客觀的のもの(藝術のための藝術)であつたら後者に屬する。そして前の藝術であるならば、熱烈なる主觀の詩的精神が無ければならず、後の藝術であつたらば、美術家の有する如き眞の觀照的な藝術良心——即ち名人意識——が無ければならぬ。この二つのものこそ、藝術に於ける必須のヒューマニチイであつて、必らず一切の藝術家は、この兩者の中の何れかを——すくなくともその何れか一つを——持たねばならぬ。若しその兩方が無いならば、詩も美術も、主觀藝術も客觀藝術も、共に精神上に無いのである。

そこで今言ふ如く、西洋の多くの藝術家は、概して前の方のヒューマニチイ、即ち詩的精神を多量にもち、之れによつて作品を生命づけける。反對に日本の藝術家等は、昔から多く後者に屬し、藝術至上主義的な名人意識で、觀照の妙境に到達してゐる。吾人はこの二つのものに於て、價値の批判を試み得ない。なぜならどつちも同等に偉いものだから——。ただし、だれにも明白に解することは、そのどつちも眞に持たない人間は、藝術家としてのヒューマニチイがないのであつて、どんな批判の立場に於ても、輕蔑にしか價しないと言ふことである。

ところが痛快なことには、日本の現在する文學者等は、そのどつちも眞に持つてゐないのだ。もちろん或は、多少の生ぬるい程度に於て、兩方共に持つてゐるかも知れない。だが眞に強く掲げられたヒューマニチイは、殆ど少數の人にしか、實際見ることができないのだ。例へば、詩人的な作家として、僅かに島崎藤村、谷崎潤一郎、武者小路實篤、佐藤春夫、室生犀星位であり、そして眞の藝術至上主義者として、自殺した芥川龍之介、志賀直哉等を數へるにすぎないだらう。概ね現代の文學者は、詩人でもなく美術家でもない、中途半端で雜駁なデモ文士にすぎないのである。

かうした雜駁な文學者に比べると、昔の名人意識で一貫した日本の藝術家が、いかにすぐれて偉らかつたかと言ふことを痛感する。現代日本の墮落は、生じかつ西洋の主觀的な生活主義が輸入されて、しかも之れを本質的に理解し得ず、皮相な概念でまごついてゐる時、一方に自家の藝術良心を相殺して、結局西洋流の生活文學にもならず、日本流の名人藝術にもならないところの、似而非の曖昧文學で終つてしまつてゐるところにある。我が國現代の文壇は、實にかうした蒙昧期にある。

さればかかる文壇から、詩が常に虐遇されることは當然である。文壇がむしろ眞にレアリズムに徹底して、痛烈なる藝術至上主義に立つたならば、すくなくとも日本の詩人は、今

少しよき境遇に有り得るだらう。なぜなら藝術の南極と北極とは、その極端のゆるみにかへつて相通するからだ。——芥川龍之介を見よ。彼は文壇に於ける唯一の詩の理解者だつた。——自然派以來の我が文壇と文學とは、その藝術的ヒューマニチイを失つてゐることによつて、全然まつたく、詩的精神と交渉がないのである。

★日本人には宗教感や倫理感がないから、したがつて眞のデカダンやダダイストも無いのである。デカダンやタダイストは、宗教感の線外にある人物ではなく、同じ一つの線の上で、それと向き合つてゐる反動家である。故に彼等について、その一端を叩けば他の反對が上つてくる。著者の知つてゐる限り、日本に眞のデカダンは一人しかない。生活者の辻潤である。

★日本の文學者は、詩的精神の喪失を以て老成の證左と考へてゐる。これが西洋流の啓蒙觀なら好いけれども——それだつたら別の詩的精神が、他の一端で高調されてゐる筈である。——日本のはさうでなく、根本的に詩そのもの、ヒューマニチイそのものを紛失させて、俗物的に納つたり、野狐禪的に悟り顔をすることで、自ら得意してゐるのだからたまらない。畢竟彼等は、自然主義の精神を履きちがへ

てゐるのである。世に逆説の精神を知らずして、逆説を學ぶほど危険はない。この意味から日本の文壇は、自然主義によつて墮落されたと言ひ得るだらう。

第十三章 詩人と藝術家

詩人は藝術家であるか？ と言ふ質問は、ヴァイオリンは樂器であるかといふ質問に同じく、馬鹿馬鹿しくとぼけて聞える。だがこの質問は、いつでも我々詩人にとつて、眞面目に、本氣に提出される疑問である。なぜなら我々は、實際に藝術家でないところの、多くの本質的な詩人を知つてゐるからだ。彼等は藝術的な表現を持つてゐない。然も氣質的には、どんな詩人にも劣らぬやうな、情熱の高いイデヤをもち、不斷のロマンチックな夢にあこがれ、常に純一な主觀を高調してゐる。例へば耶蘇やマホメットのやうな宗教家、コロムブスやマルコポーロのやうな旅行家、ソクラテスやプルノーのやうな情熱哲學者、孔子や老子のやうな人間思想家、吉田松陰や雲井龍雄のやうな志士革命家を指すのである。彼等は實際に藝術家ぢやない。否或は多少の藝術家であるかも知れない。だが一二の拙い詩を作つたソクラテス、記録的な旅行記を書いたマルコポーロを、實の定評ある文學者に比較する時、前者が批判外に屬するのは明らかだ。何人も、何れが藝術家であるかとい

ふ質問に對して、躊躇なく後者を答へるだらう。しかしながら質問の言葉を換へて、もし何れが詩人的な人物かと聞くならば、おそらく何人も、多少の困惑と躊躇なしに、答へることができないだらう。實際あの浪漫的な空想旅行家マルコポーロやコロムブスが、職業的文士たる小説家等に比して、人物的に詩人でないといふことはだれも言へない。否その點で言ふならば、むしろ却つて彼等の方が、氣質的の詩人であるか解らない。著述として見ても、宗教の經典や、プラトンの哲學や、老子の道德經や、マルコポーロの旅行記の方が、寫實主義的な美術や小説の類に比して、より多く詩的であり、詩といふ言語の本質感に接近してゐる。

かく考へれば、詩と藝術、詩人と藝術家とは、必ずしも同一異名の言語でなくして、どこかに或る質の違つた、精神を別にするものがあるやうに思はれる。すくなくとも「詩」の定義は、「藝術」の定義と同じでない。もしさうならば、宗教の經典や、或る種の哲學書のやうな、純粹の意味で藝術品と言へないものが、より純粹であるところの、眞の藝術品たる美術や小説の類に比して、却つて詩的であると言ふことは不思議であり、認識上の混亂した矛盾になる。故に詩と藝術とはたしかに別々の言語に屬し、嚴重の意味に於て區別される。そこで次に起る問題は、詩人とは何ぞや？ 藝術家とは何ぞや？ といふ、二

つのは、つきりした質問である。先づ前の問から答へて行かう。

詩人とは何だらうか？ 言ふ迄もなく詩人とは詩的精神を高調してゐる人物である。では詩的精神とは何だらうか？ それについては前に述べた。即ち主觀主義的なる、すべての精神を指すのである。故に「詩人」の定義は、一言にして言へば「主觀主義者」である。詳しく言へば、詩人とはアイデアリストで、生活の幻想を追ひ、不斷に夢を持つところの人間夢想家^{ヒューマン・ドリーマー}。常に感じ易く、情熱的なる人間浪漫家を指すのである。されば眞の詩人は、常に空想的なる旅行家、冒険家、革命家、宗教家、哲學者等に見る範疇で、言語の純粹な意味に於ては、彼等こそ眞の詩人と言ふべきである。そして藝術家としての所謂詩人も、この氣質的なる本質では、常に彼等の人間夢想家と一致してゐる。例をあげてみよう。概ねの所謂詩人はその通りで、悉く皆一種の求道者であり、旅行家であり、哲學者であり、革命家であり、實在的ニヒリストであり、そして要するに情熱的なる人間生活者である。世界の代表的なる詩人について、この事實を調べてみよう。先づ日本で言へば、芭蕉や、人麿や、西行やが、さうであつた。彼等は人生の求道者であり、生涯を通じてのロマンチックな旅行家だつた。(日本の昔の詩人には、不思議に旅行家が多かつた。彼等は自然について、心のイデヤする故郷を見ようとしたのだ。)外國に於て見れば、バイロンは正義

に殉じた熱血兒で、ハイネはプラトニツクな戀愛を歌ひつつ、革命に熱した人生の戰士であつた。ゲーテ、シルレルは文字通りの哲學者で、且つ一種の宗教家でさへあつた。エルレーヌ、李白に至つては、典型的なる純情のニヒリストで、陶酔の刹那に生を賭け、^{エロス}思慕の高翔感に殉死しようとするところの、眞の「詩情の中の詩情」を有する詩人であつた。キーツ、シュレー、マラルメの徒は、何れも象徴的なる實在主義者で、一種のアナキズムの宗教家である。その他ボドレエルはカトリックの求道者で、同時に異端的な哲學者であり、エルハールン、ホイットマンは、一種の社會的志士であつた。そして鬼才詩人ラムボオは、僅かに三年間ほど文壇に居り、少數の立派な詩を書いた後で、直に慧星のやうに消えてしまつた。なぜなら彼は、阿弗利加の沙漠の中で、より詩的な生活を行爲しようと思つたから。彼は言つた。「詩なんか書く奴はくだらない」「眞の詩人は詩を作らない」と。丁度我が石川啄木が、自分で詩人であることを自嘲しつつ、生涯慰められないで詩を書いてゐた。

されば「詩人」と言ふ言葉は、それ自ら「生活者」と言ふ意味に外ならない。彼等の實に尋ねてゐるのは、藝術でなくして生活であり、眞に心の渴きを充たすべき、イデアの世界の實現である。あらゆるすべての詩人は、彼の歡樂の酒盃の中に、もしくは理想的社會

の實現される夢の中に、生活のクライマックスを賭して死なうとしてゐる。それ故に彼等は革命家であり、志士であり、デカダンであり、ニヒリストであり、旅行家であり、哲學者であるのだ。人生とは！人生とは詩人にとつて何でもない。ただ「詩が實現されること」であり、それへの思慕にすぎないのだ。されば詩人の眞精神は、常に「生活すること」に存するので、藝術すること、表現することにあるのでない。表現は詩人にとつて、常に悲しき慰めの祈禱にすぎないのだ。

かく考へれば、詩人の定義は「生活者」であつて、「藝術家」でないことが解つてくる。しかし詩人と雖も、表現者である以上には、一方に於てまた勿論藝術家だ。故に詩人と藝術家とは、圓の外周に於て切り合ふところの、二つの中心を異にする言語である。換言すれば詩人は、表現者としてのみ、藝術家の範疇に屬すべき人物だらう。だが待て！果して眞にさうだらうか。この定義にまちがひはないだらうか。もし實にさうだとすれば、眞に純粹の詩人と言ふべきものは、エルレーヌや李白のやうな藝術家でなく、何等そんな表現を持たないところの、眞の雜り氣のない主觀的生活者、即ち所謂「詩を作らない詩人」でなければならぬ。表現を持つてゐる詩人は一方に於て彼が藝術家であるだけ、それだけ詩人として不純である。既に前の章で述べた通り、あらゆる表現は觀照であり、客觀な

しに有り得ない。詩もまた表現である以上は、客観なしに藝術し得ない。故に詩人の持つてゐる主観は眞の純一の主観（感情そのもの）でなく、観照によつて客観され、智慧によつて表現に照し出されたところの、特殊の知的主観であり、言はば「客観されたる主観」「表現されたる主観」である。そしてかうしたものは、勿論純粹の主観と言へないのだ。純粹の主観、眞の雜り氣のない、生一本の主観を常に持つてゐるものは、かうした表現者の詩人でなくして、行爲によつて生活を創作しようとするところの、他の「詩を作らない詩人」である。

されば眞に純粹の意味で「詩人」と言ふべきものは、一方に於て藝術家と切圓してゐる詩人でなくして、藝術とは全く圓の分離してゐる、他の主観的生活者——宗教家や、革命家や、冒険家や、旅行家や——の一群である。彼等の生活は行爲である。そして行爲には観照がなく表現がないゆゑに、常に純粹の主観として一直線に徹底することができるのである。

だが我々は、言語のあまりに抽象的な、あまりに論理的な概念を敬遠しよう。なぜと言つて實際に、「詩・作らない詩人」といふ如き命題は、「脊髄のない脊椎動物」と言ふにひとしく、奇怪な言語上のトリックであり、事實としては無いところの、思辨上の抽象概

念に屬してゐる。實に「詩」といふ言語は、藝術の表現にのみ言はれるので、表現のない詩や、表現を持たない詩人などと言ふものは、事實上に於てノンセンスである。畢竟かうした言葉が言はれるのは、詩の本質に於ける精神——詩的精神そのも——を形體なき世界に於て無限に擴大したからである。藝術は肉體と靈魂と、表現と精神との結合である。故に吾人は、肉體なき靈魂を考へ得ず、表現なき「詩の幽靈」を思惟し得ない。詩は表現があつてのみ、始めて詩と言はれるのである。

それ故に「詩人」といふ語も、また常に「表現者」を指すのである。單なる「生活者」は、決して眞の意味の詩人でない。實に詩人と言ふ語の正しい定義は、單なる生活者でもなく、單なる藝術家でもなく、その兩方を一所の中心に持つところの、或る特別の人間を指すのである。換言すれば、詩人とは「訴へようとする主観者」と、「表現しようとする客観者」とが、相互に程のよい調和に於て、固く結合した人格を指すのである。然るにこの主観者と客観者とは、多くの場合に於て必ずしも一致しない。のみならず二つの天性はしばしば互に排斥し合ひ、矛盾し合ひさへするのである。なんとなれば主観者は、それ自ら感情であり、烈しい爆發的行爲に出ようとするところの、デオニソスの激情性のものであるのに、客観者は智慧であつて、表現の観照に向ふところの、靜かな明徹したアポロ

的理性であるから。そしてデオニッスとアポロとは、容易に普通の人格では、同棲することができないのである。

行爲の詩人と表現の詩人とが、實に此處から別れてくる。前者、即ち「詩を作らない詩人」たちは、純粹に主觀的、感情的であるけれども、之れを觀照する客觀性の智慧がない。故に彼等は、直ちにデオニッスの爆發し、行動としての詩に走つて行く。然るに藝術家の詩人にあつては、智慧がいつも背後に居り、デリケートなるアポロ的靜觀者が見てゐる爲、觀念が行動の方に爆發しないで、表現の認識の方に移つて行く。——人は無智であるほど勇敢であり、智慧があるほど臆病である。——そしてこの分岐點から、實にドンキホーテとハムレットが出来るのである。言ふ迄もなく藝術家は、すべてハムレットに屬してゐる。藝術家はだれでも、決してドンキホーテたり得ない、運命の決定された素質を持つてゐる。或は多少、それに近いものがあつたにしても、所詮アポロ的、デオニッスであり、ハムレット型ドンキホーテたるにすぎない。即ち彼の大膽な行爲の影で、智慧の臆病が眼をつぶつて居る。(セクスピア)——)

故に眞の「天分ある詩人」とは、この主觀と客觀者、生活者と藝術家とが、一の人格に於て完全に結合され、10に對する10の比例で、平衡を得たものでなければならぬ。もし

一方の者が他に優れば、彼は所謂「詩を作らない詩人」となり、もしくは逆に、藝術的才能のみあつて詩的精神の缺乏してゐる靈魂なき「詩を持たない詩人」になる。かうした不幸の例について、吾人は實に多くのものを見聞してゐる。たとへば我が王朝の歌人在原業平は、日本無比な情熱的な戀愛詩人で、且つ藤原氏の專横に鬱憤しつゝ、常に燃ゆる反感を抱いてゐた志士であり、あだかも獨逸の詩人ハイネに比すべき人であつたが、彼の和歌はそれ程でなく、人麿や西行に比し、二流であることを免かれない。即ち定評されてゐる如く、意あまつて言葉足らずで、表現の才能が、主觀の六分しか盡してゐないのである。さらに彼の兄行平に至つては、一層詩人的な情熱家であつたにかかはらず、詩人としては殆ど無能で、漸く末流の才能しか持つてなかつた。そして彼等の反對のもの、即ち表現の才能が有りあまつて、しかも詩的靈魂の缺ける詩人は、引例の煩までもなく、吾人の周圍到るところに發見できる。

故に詩人の資格たるべき方程式、は

主觀者(生活者) + 客觀者(藝術家) = 詩人

で無ければならず、且つその主と客との數値はできるだけ同等でなければならぬ。古來すべての偉大な詩人は、この調和に於て完全であり、且つ二つの數値を、共に多量に有

してゐた。(その數値が大であればあるほど、二者の加算たる和が大きくなる。)例へば芭蕉^{*}や、ゲーテや、ニイチエや、ラムボオ、李太白やが、悉く皆さうであつた。彼等は一方で熱烈なる生活者であり、人生の夢を追つて一貫した詩人でありながら、一方には常に純粹な藝術家で、表現に苦心し、觀照に徹しようとした眞の藝術家であつたのだ。實にもしさうでなかつたら、いかなる價值ある作品も、彼等によつて残されずじまつたらう。されば要するに詩人とは、生活者と藝術家その混血兒で、しかも兩者の血を多量に受けた、矛盾の中の美しい調和である。

* 芭蕉は10の生活者と10の藝術家との、完全に調和した詩人である。然るに彼は亞流者等は、師から藝術至上主義の一面を見、單にその點のみを學んだ爲、蕉門俳句をして後世の惡風流に墮落させた。

第十四章 詩と小説

吾人が文學と稱するものの中には、詩、^{*}評論、隨筆、エッセイ、戯曲、小説等の種類がある。しかし此等の中、文學の兩極を代表する形式は、詩と小説との二つであり、他はその中間的のものにすぎない。實に詩と小説とは、文學に於ける南極と北極、即ち主觀主義と客觀主義との兩極を、判然として對照してゐる。吾人は特に、この關係について述べねばならない。

前に他の章(藝術に於ける詩の概念)で説いたやうに、概ねの小説は、本質に於て主觀的な詩的精神に情操してゐる。故にこの限りで見らば、小説もまた詩と同じく、廣義に主觀的な藝術と言はねばならない。けれどもこの場合の主觀性は、創作の背後に於ける態度であつて、事實に面した觀照の態度ではない。觀照の態度としては、殆ど小説の約束された形において、すべての作品が悉く皆客觀的である。實に小説の小説たる所以のものは、この觀照に於ける客觀性と言ふことに存するのだ。(もし小説が客觀的でなかつたら、

それは詩——散文詩——になつてしまふ。

詩と小説とはこの點に於て實に判然たる區別を持つてゐる。詩は本質上に主觀的の文學であり、單に態度の上のみでなく、觀照それ自體が主觀的である。即ち詩にあつては、對象が對象として觀照されず、主觀の氣分や情緒によつて、感情として眺められる。反對に小説では、之れが主觀から切り離され、純に知的な眼で觀察される。故に同じ戀愛等を題材としても、詩ではこれが感情によつて歌ひ出され、小説では事件や心理の經過として、外部の觀察によつて描出される。故にまたこの點から、一般に詩は「感情のもの」と言はれ、小説は「知的のもの」と考へられてゐる。

けれどもこの關係から、小説家が詩人に比して、より知的な人物である如く考へる人があるならば、驚くべく笑止な誤謬である。智慧の優劣について言ふならば、詩人はむしろ小説家に秀れてゐても劣りはしない。なぜなら前に他の章（觀照に於ける主觀と客觀）で述べたやうに、認識上に於ける主觀と客觀との相違は、智慧が感情に於て結合してゐると、感情から獨立して有るとの相違にすぎず、その知性の働く實質には、なんの變りもないからである。ただ様式上の相違のために、詩は感情によつて歌ひ出され、小説は客觀によつて描出される。しかもこの様式上の相違が、詩人と小説家とを區別するところの、根本的

態度を決定する。

詩人は常に、世界を主觀的に眺める爲めに、認識が感情と結合して居り、小説家の如くレアリスチックに、眞の客觀された存在を觀照し得ない。反對に小説家は、何物に對しても客觀的で、外部からの知的な觀察を試みる。故にまた小説家は、詩人の住んでゐる「心情」としての意味の「世界に這入り得ない。そこで結局、詩人には眞の小説が創作されず、小説家には眞の詩が作れないといふことになる。小説家の作つた詩——彼等によく俳句や歌を作る——は、概して觀照に徹して居り、修辭が凝り性に行き届いてゐるにかかはらず、どこか或る根本のところ、詩の生命的要素を持たず、音の無い釣鐘といふ感がする。蓋し彼等は、詩を「心情」で作らないで、知的な「頭腦」で作るからだ。反對にまた詩人の書いた小説は、觀照が主觀の霧でかすんで居るため、どこか感じが生ぬるく、眞の小説的現實感に徹しない。

かく考へれば詩人と小説家との一致點は、人生感に於ける本質の「詩」だけであつて、藝術家としての態度に於ては、全然素質のちがふことが解るであらう。小説の立場は、人生の眞實をレアリスチックに見ようとするのであるから、すくなくとも觀照上では、主觀的なセンチメントを一切排斥せねばならぬ。この點で自然主義は、小説の正に小説すべき

典型の規範を教へてゐる。小説が小説たるためには、觀照の形式上で、詩から遠く離れるほど好いのである。小説にして詩であるものは、一種の「生ぬるい文學」にすぎないだらう。しかも精神に於て見れば、眞の小説には詩的精神の高調したものが無ければならない。つまり言へば、科學が人生に於ての詩の逆説である如く、小説は文學に於ける詩の逆説である。かの自然主義の主張が、小説を「科學の如く」と言ひ、そして一切の詩的なものに挑戦した所以がここにある。實に自然主義の文學論は、逆説によつて説かれた小説道の極意である。

★「人生に於ける詩の概観」 参照

★日本の文壇が、自然主義の逆説を理解し得ず、これによつて本質上の詩を失ひ、救ひがたい墮落に落ちたことを考へてみよ。（「特殊なる日本の文學」 章尾の註 参照）

前に他の章に於て、吾人は表現に於ける主觀主義と客觀主義とを、二人の旅行家の態度にたとへた。即ち前者は「目的のための旅行家」で、後者は「旅行のための旅行家」であると言つた。今、詩と小説との觀照的態度に於て、この比喩は最もよく適當してゐる。詩

は主觀上に於ける欲情や生活感やを訴へるべく、目的に向つて一直線に表現する。然るに小説はこれとちがひ、人間生活に於ける社會相を觀察することそれ自身に興味をもつてゐる。小説家にとつてみれば、主觀に於ける人生觀やイデオロギヤは、表現の直接の目的になつてゐない。表現の直接の目的は、社會の實情を觀照し、人情を究め、風俗を知り、旅行の到るところに觀察を見出すことに存してゐる。故に小説することは、人生に於ける一の「勉強」であり、また眞の「仕事」である。

詩はこの點の態度に於て、小説と大いに違つてゐる。詩人は「目的のための旅行家」であつて、旅行することそれ自身、藝術することそれ自身の中に興味を持たない。彼等は常に主觀を掲げて、エゴを「訴へる」事のみを考へてゐる。故に詩を作ることはいつても「祈禱」であり「詠歎」である。詩人は小説家のやうに、人間生活の實情を觀察したり、社會の風俗を研究したりしようとしめない。即ち彼等は、眞の藝術的勉強と仕事を持たない。藝術は詩人にとつて「祈禱」である。そして何の「仕事」でもなく「勉強」でもない。詩人は文字通りの意味に於ける、眞の「生活のための藝術家」である。これに對して小説家は、藝術を生涯の仕事と考へてゐるところの、眞の「藝術のための藝術家」である。

かくの如く、詩の目的は「生活の欲情」を訴へるのであつて、「生活の事實」を描寫す

るのでないからして、詩には、所謂「生活描寫」といふものが殆どない。詩の内容するものは、常に主觀の呼びかける絶叫であり、祈禱であり、そして要するに純一の感情——気分、情調、パッションである。詩にあつては、どんな思想や觀念やも、すべてかうした感情で表出される。そしてより純粹の詩ほど、より觀念が氣分や情調の中に融けてゐる。故に詩には、小説の描くやうな生活描寫がなく、生活事實の報告がない。そこでもし、藝術上の「生活」といふ語を、「生活描寫」の意味に使用し、そして「生活のための藝術」を「生活事實を描く藝術」と解するならば、詩にはその所謂「生活」が無く、反對に小説の方が「生活のための藝術」になつてくる。だがかうした思想の馬鹿馬鹿しく、子供らしい非常識にすぎないことは前に述べた。詩は日本文壇の所謂「生活派の文學」には屬しないのだ。(「生活の爲の藝術・藝術の爲の藝術」参照)

此處でついでに言つとくが、この「生活のための藝術」を皮相に解して、日常生活の無意味な身邊記録などを書き、それで「生活がある」などと考へる間は、いつまでたつても日本の文學は駄目であり、西洋のやうな眞の自然主義や人生文學は生れて來ない。

かく詩には祈禱があつて生活描寫がなく、小説には生活描寫があつて祈禱がない。そこでこの關係から詩の世界は「觀念界」「空想界」に屬すとされ、小説の世界は「現象界」「經驗界」に屬すとされる。即ち前者はプラトンの世界であつて、後者はアリストテレスの世界である。また前者の態度は哲學的で、後者の態度は科學的であるとも考へられる。故に小説の表現は、常に科學的、分析的で、部分についてのデテールを細かく描くのに、詩の表現は哲學的・綜合的で、全體についての意味を直感する。そしてこの特色から、詩の表現は必然にまた象徴に這入つてくる。だがこの象徴の説明は後に譲らう。

最後に言ふべきことは、詩が貴族的であり、小説が俗衆的であるといふ、一般の人々の通解である。この一般の見解には、もちろん相當の眞理がある。なぜなら詩は、小説のやうに多數の公衆的讀者を持たないから、すくなくともこの意味で、詩は小説に比して高踏的だ。けれども「貴族的」「俗衆的」といふ言語が、この場合に何を意味してゐるかを、吾人は常識學に於て知らねばならない。例をあげてみよう。ソクラテスとプラトンとの比較に於て、前者は平民的だと言はれ、後者は貴族的だと言はれる。なぜならソクラテスは、街路に立つてだれにでも話しかけ、少しも權式ぶらないざつぱらんの人物なのに、プラトンはアカデミーの學院に閉ぢこもつて、典雅に身を持してゐた人物だから。

そこでこの定評は當つてゐるか、もし哲學者としての態度で言へば、ソクラテスは決して俗衆的でなく、むしろプラトン以上に貴族的だ。實にあの義人哲學者は、すべての俗衆的愚劣のもの、俗衆的先入見を憎惡し、これによつて獄に毒死されたのである。故にこの態度で言ふならば、彼もまたプラトンと共に貴族的（超俗衆的）の人物である。そして若しこの意味なら、此處に「貴族的」と言ふ言葉は、耶穌にも、佛陀にも、トルストイにも、一切の義人と生活者に共通し、その人格的本質の特色になるだらう。のみならず藝術そのものの目的が、本來また貴族的のものである。なぜなら藝術は、俗衆に媚びるためのものでなく、俗衆を啓蒙し、指導するためのものであるから。

故に詩と小説との比較に於て、小説を俗衆的であるといふ意味は、プラトンとソクラテスの比較に於て、後者の人物がよりざつと、平民的に親しみ易かつたといふ、表面上の氣質や趣味性にのみ關すべきで、藝術としての本質上には別問題とすべきである。本質上から言ふならば、小説も亦詩と同じく、超俗的の貴族性を持つものであり、またさうでなければならぬ。實に詩人と小説家との別れるところは、この點の高貴性に關係なく、單なる氣風や趣味の上での、人物的な相違にあるのだ。即ち小説家は、概して趣味が世俗的で、氣風が世間的にできてゐる。故に彼等は、男女の情事に聽き耳を立て、市井の雜聞

を面白がり、社交や家庭にもぐり込んで、新聞記者的な觀察する。彼等の小説の題材は、すべて此處から出てゐるのである。

之れに反して詩人は、概してさうした世俗趣味を持たないため、小説を書かうとしても題材がなく、より超俗的な詩の方に這入つてしまふ。故にこの限りに於て、小説はたしかに俗衆的であるけれども、藝術として本質上では、必ずしも俗衆主義のものではない。吾人はトルストイの小説が、ゲーテの詩よりも非貴族的であるとは考へられない。小説家であつても、またもちろん詩人であつても、藝術家は本質上に於て俗物であつてはならない。そして此處に言ふ「俗物」とは、價值意識の全般にかかるところの、廣義のヒューマニテイ（人間良心）を持たない人物と言ふことである。故に芭蕉は言つてゐる。「高く持して俗に歸す」と。けだし小説家の守るべき金言だらう。

しかしながら詩は、他の別の意味に於て、やはり小説が持たないところの、特殊な藝術的超俗性を有してゐる。したがつて詩は、世間的には小説のやうに普遍されず、公衆としての廣い讀者を持ち得ない。この點で詩は、一般に言はれる如く貴族的なものかも知れない。しかしながら詩の本質的精神は、不思議にも民衆と通ずるところの、全く同じ線上に立つてゐるのだ。この「詩と民衆」との關係を次に述べよう。

★ 評論、隨筆等のものは、文學中に於ての主觀精神に屬してゐる。故に評論等の榮える時は、必然に詩（及び詩的精神）の榮える時である。然るに現時の我が文壇では、獨り小説のみが繁榮して、他の文學が一向に興らない。否、我が國の文壇では、始めからかうした文學が「雜文」あつかひにされ、眞の「創作」として見られないのである。詩的精神の呪はれたること、日本現時の文壇の如きは無い。

★ 「詩人は哲學を持たねばならぬ。しかし詩に於ては隠すべきだ。」といふゲーテの言葉は、之れを轉用して小説に言ふことができる。「小説家は詩を持たねばならぬ。しかし小説に於ては隠すべきだ。」

★ 「俗物」といふ觀念は、世間的にしばしば趣味の低い人や、金錢の利殖に熱心な人を指してゐる。だがかうした俗解は誤つてゐる。なぜなら、世の中には、殆ど沒趣味な人間でありながら、宗教や道徳の正義を感じてゐるやうな義人があるから。また錢屋五兵衛や紀文の如く、生涯金錢の利殖を求めてゐて、しかも詩人的にロマンチックな人物も居る。佛蘭西啓蒙期の詩人ウオルテルの如きも、非常に實利的で利殖に抜け目のない人物でありながら、しかも當時一流の人間的情熱家だつた。畢竟上述のやうな俗解は、風流人の對語として考へられてゐる觀念である。それは何の俗物でもなく、單に非風流人——風流を解せぬ人物——と言ふにすぎない。

第十五章 詩と民衆

詩といふ文學は、元來言つて公衆的の文學でない。日本でも西洋でも、詩の讀者は限定されて居り、小説のやうに多方面の讀者をもつてゐない。この廣く讀まれるといふ點からすれば、詩は到底小説の比較でなく、民衆的の通俗性がないのである。けだし詩は文學の山頂に立つものであり、精神の最も辛辣に緊張した空氣の中でのみ、心臓の呼吸をする藝術であるからだ。詩に於ては、すべて精神的にふやけたもの、だらだらしたもの、が擯斥される。ところが公衆の方では、またそれが無ければ解らないのだ。

故に公衆の眼から見ると、詩はいつも山頂に立つてゐる哲學者で、容易に親しみがなく辛烈のものに感じられる。しかしこのツアラトストラは、決して民衆から絶縁された存在でなく、實には却つて、彼等と氣質を同じくするところの、人種的同一類に屬してゐるのだ。しかもこの大先生が、民衆を輕蔑すればするほど、いよいよ彼の偽らざる本性が、公衆の一味徒黨であることが解つてくる。なぜならこの場合には、兩方の反對衝突するものが、

同じ一つの線の上で向合つてゐるのだから。そしてこの兩者の立脚してゐる一つの線こそ、それ自ら詩的精神の本質に外ならない。

民衆について知られることは、どんな場合にも、彼等が詩的精神の所有者であるといふことである。この意味から言へば、世に民衆ほどにも、眞に詩を愛するものはない。ただ彼等は、教養的に素質のない子供であつて、眞の高いもの、立派なもの、美しいものを理解し得ない。彼等は永遠に稚氣芬々たる子供であるから、いつも詩的精神の中に於ける、最も低級のもの、最も愚劣のものを悦ぶのである。しかもいかなる場合に於ても、民衆が悦ぶものは詩的精神である。詩的精神以外の、どんな藝術も彼等は求めようと思つてゐない。詩そのもの！ 民衆が欲するものは、常にただそれだけだ。

されば民衆によつて讀まれる文學は、常に必ず詩的精神のある文學である。例へば戀愛、人道、冒險、怪奇等の、すべて倫理感や宗教感に本質してゐるところの、抒情詩的、もしくは敘事詩的ロマンチズムの文學である。試みに今日世界に於て最も廣く讀まれてゐる文學が、だれの何の作であるかを考へてみよう。藝術的高級の作品としては、常にユーゴーとトルストイである。そして特に「ミゼラブル」と「復活」である。或はまたヂューマである。バルザックである。到るところに、常に民衆によつて讀まれるものは、倫理感や宗

教感を高調してゐる文學である。抒情詩的もしくは敘事詩的陶醉感をあたへるところの浪漫主義的傾向の文學である。民衆は客觀的藝術を欲しない。彼等の常に欲するのは、情熱的なる主觀主義の文學であり、詩的精神のある文學である。

所謂「大衆藝術」と稱するものがこれによつてまた民衆の間に喝采されてゐる。文學ばかりでなく、演藝に、活動寫眞に、到るところの世界に於て、吾人はこの種の藝術を發見する。それは一つの、民衆を「悦ばすため」の、娛樂としての藝術である。だが彼等の目的から、何をしてゐるだらうか。それはあらゆる最高の手段に於て、民衆の倫理感をあぶり立てる。戀が破れ、貞操が失はれ、血が流れ、義人が殺され、善人が迫害される。でなかつたらばあらゆるロマンチックの冒險と怪奇によつて、宗教感のセンチメントを高調させる。しかもこの感激的高調にかかはらず、すべての出来るだけの無内容と、できるだけ愚劣な馬鹿馬鹿しさで、民衆の甘つたるい理解力に訴へるべく、用意を十分に備へてゐる。

たれでも我々は、かういふ藝術を輕蔑する。ところが民衆には、これがいちばん悦ばれるのだ。なぜなら民衆は、永遠に稚氣芬々たる子供であつて、眞の高いもの、美しいものを理解できないから。しかも彼等は、常に渴わくやうに詩を求めてゐる。どこにもでも、

ただ詩が——詩的な感激が——有りさへすれば好いのである。たとへば彼等は、丁度腹の空いた子供に似てゐる。何でも好い。詩でありさへすれば食はうとする。しかもまだ不幸なことに、彼等の味覺は低劣であり、胃袋は駄菓子によつて傷害されてゐる。民衆は一のいぢらしく、純良なる、しかしながら憐れむべき貧民の子供である。

それ故に吾人は、民衆に對して二つの別な感情——愛と輕蔑と——を、同時に矛盾して持たざるを得ないのである。彼等は「善き素質」を持ちながら、しかも「惡しき境遇」に育つてゐる。一方から考へれば、彼等ほどにも詩を愛し、詩を尊敬してゐる種屬はなく、しかも一方から觀察すれば、彼等ほどにも詩を冒瀆し、詩を理解しない種屬はないのだ。故に正義は、彼等に對して價値を教へ、より高き内容に於けるところの、眞の藝術的な詩を教へてやることに存するのだ。我々の教育は、民衆からそのセンチメンタリズムを殺すのでなく、逆にそれを高く活かして、より程度の高い山頂に導くのだ。

故にこの點の結論で、吾人は全くロマンローランと一致する。ロマンローランによれば藝術の健全な發育は、常に民衆によつてのみ、民衆的な精神によつてのみ、建設されねばならないといふのである。この思想は正しく、眞理の立派なものを有してゐる。特に就中、日本の國情に於て適切してゐる。なぜなら現時の日本に於て、眞に詩的精神を有する者は、

ひとりただ民衆あるのみだから、そのあらゆる稚氣と俗臭にかかはらず、民衆は常に健全であり、藝術の正しき道を理解してゐる。彼等は指導によつて善くなるだらう。然るに日本の文學者等は、素質的に何物も持つてゐない。單に詩ばかりでなく、藝術的良心すらも持つてゐない。そして日本の文壇と思潮界は、このノンセンス等によつて支配されてゐる。救ひがたい哉！吾人はむしろ彼等を捨て、民衆の群に行かねばならぬ。民衆のみが、實に新しき日本の文學と文明を創造するのだ。

かく結論してくれば、吾人もまた一個の民衆主義者になつてしまふ。だが誤解する勿れ、著者は民衆に諂らふところの民衆主義でなく、逆に彼等を罵倒し、輕蔑するところの民衆主義者だ。なぜなら民衆は、彼等を甘やかすことによつて益々墮落し、鞭撻することによつて向上してくるからだ。吾人が今日の社會に望むものは、民衆と同じ側に立つて演説する人——彼等はあまりに多すぎる——でなくして、むしろ彼等に對抗し、反對の側に立つてゐながら、しかも根柢の足場に於て、民衆と同じ詩的精神の線上に立つてゐるところの、一の毅然たる風貌を有する人物である。

★最近、日本に現はれた「大衆文學」といふもの、どんな藝術的主張をもつか解らないが、とにかく

形
式
論

く現文壇への解毒劑として、一つの公開さるべき處方である。醫師は救ひがたい病氣に對して、時に毒藥をすら調合する。

第一章 韻文と散文

詩とは「詩的精神」が「詩の表現」を取つたものであることを、本書の始めに於て述べておいた。詩的精神は内容に屬し、詩の表現は形式に屬してゐる。ところで詩的精神の何物たるかは、以上既に説き盡した。以下吾人は、主として詩の表現形式について考へよう。しかしながら藝術に於ける内容と形式とは、一枚の板の裏と表、人物とその映像、實體と投影のやうなものであつて、一方の裏を返せば一方が出、一方が動けば他方も動き、相互に不離必合の關係になつてゐる故、既に詩の内容について學んだ讀者は、之れが映像さるべき詩の形式が、およそ大體に於てどんなものかを、説明以前に推察することができるだらう。しかしとにかく、説明を續けなければならない。

第一に言ふべきことは、言語はすべて關係であり、比較に於てのみ、實の意味をもつといふことである。故に絶對の意味で差別さるべき、詩と詩でないものとの關係は、決して事實上に有り得ない。ただ抽象上の概念としてのみ、吾人はかかるものを考へ得る。そこ

で今、廣く事實について見れば、殆ど大抵の文藝は、廣義にみな「詩」と呼ぶことができらう。なぜなら前に説いたやうに、何等か本質に詩的精神のない文學といふものは、事實上には殆ど有り得ず、そしてこの内容がある以上には、必ずその映像した形式——詩的表現そのもの——がある筈だから。しかしながら吾人は、比較の關係に於てのみ、言語の使用を許されてゐる。以下言ふ意味の「詩」といふ言語は、他のより、詩でない表現に對するところの、比較の純粹なるものを指すのである。

さて詩の有り得べき、實の形式はどうだらうか。換言すれば、詩が眞に詩であるためには、どんな言語の表現を持つべきだらうか。言ふ迄もなく詩の形式は、詩的精神それ自體の投影したものでなければならぬ。然るに詩的精神とは、それ自ら主觀的精神を指すのであるから、他の文學との比較に於て、主觀の最も純粹に、且つ高調されたものの投影が、それ自ら必然に「詩の形式」を取るであらう。しかしながら吾人は、もつと具體的な思考によつて、形式の説明をせねばならない。

第一に明白なのは、詩が文學であり、言語の文字的表現であるといふことである。故に音樂や舞蹈の類は、精神に於ていかに詩的であつても、それは「詩」の言語に屬しない。言語の正しい意味に於ける詩は、常に文學としての詩を指示する。他はすべて「詩的なも

の」にすぎないのだ。故に詩について考へる時、必然に言語の表現性について、考を進めねばならなくなる。そこで言語は、二つの發想的要素を持つてゐる。一つは用を辨じ、事實を語り、事柄の意味を知らせるところの要素、即ち語義——もしくは語意——であつて、之れが言語に於ける實體的の要素であるが、他にも尙、言語は別の要素を持つてゐる。即ち談話には、すみをつけ、思想に勇氣や情趣を與へるところのもの、即ち所謂語韻、語調である。この二つの要素の中、前者は言語の「知的な意味」を語り、後者はその「情的な意味」を語る。但しこの後のものは、それ自體としては獨立し得ず、常に前の意味と結びつてのみ存在するが、詩は本來情的な主觀藝術である故に、特にこの點が重要視され、表現の必須なものとして條件される。

此處でまた繰返して言ふことは、主觀藝術の典型が音樂であり、客觀藝術の代表が美術であるといふことである。故に詩はいつも音樂のやうに歌ひ、小説は常に繪畫のやうに描寫する。そして實に東西古今、詩が音樂を規範とし、音律を以て形式とする所以が此處にある。即ち所謂「韻文」「散文」の差別であつて、詩が他の文學と異なる所以は、ひとへにその韻文の形式にあると思惟されてゐる。しかしながら元來言へば、詩が音樂に學ぶところは、その精神にあつて形式にない。換言すれば、詩は音樂のやうに歌ひ、音樂のやう

に魅力することを欲するけれども、必ずしも音楽が具備する樂典の法則を、そのまま襲用する必要はない。なぜならば詩は文學であり、言語を用ひる表現である故に、自から音楽おんがくと異なる獨自のものが、別に特色さるべき筈である。

然るに所謂「韻文」と稱するものは、音樂の樂典に於ける拍節の形式を、そのまま言語に直譯したやうなものであつて、極めて定期的なる形式主義のものである。故に吾人は、かかる形式的韻律の有無を以て、詩と非詩とを判然區別しようとする如き、一部の人々等の意見に賛成できない。もちろんかかる思想は、詩といふ形式に關聯して、長く一般に傳統されてゐる。だが傳統的な思想が常に必ずしも眞理とは言へないだらう。況んや今日に於ては、現に自由詩と稱する如き無韻の詩が一般に詩として肯定されてゐる事態であるから、吾人の最も遠慮がちな意見に於ても、それが詩の絶對的條件でないことを斷言し得る。

けれども始めに言ふ通り、詩は本來感情の文學である故に、言語のスピリットたる音律なしには勿論眞の表現は有り得ない。そして音律がある以上には、自然に音樂の法則するところの、何等かの默約的一致が無ければならない。詳説すれば、樂典的形式に於ける符合でなくして、樂典の背後にある音樂の根本原理——音の關係に於ける美の根本法則——と、或る本質的なる、大體に於ける一致があるべき筈だ。なぜならば言語の語調や語韻や

も、それが「音」として響く限りは、必然に音樂の本質的原理に屬するから。そこで「韻文」といふ言語を、形式定規の窮屈な意味に解しないで、大體として根本の音樂原理に適つてゐるところの——したがつて耳に美しい響を感じさせるところの——一種の節をもつた文章と解するならば、その場合にこそ、一切の詩は皆韻文であり、また必然に韻文でなければならぬと言ひ得るだらう。

しかしかうなつてくると、問題はまた困難に紛亂してくる。なぜならばその意味での韻文は、あへて獨り詩ばかりでなく、散文にも同様に言ひ得るからだ。文學はすべて言語の「綴り方」であり、そして綴り方のあるところには、必然に文章の調子があり、節がありアクセントがあり、はすみがある。そしてこの點では、小説も論文も皆同じである。どんな文學でも、言語の音調を持たないものや、それを全く無視した文章は有りはしない。そしてこれらの散文に於ける音律は、何等一定の拍節形式を持たないところの、しかも根本に於ては音樂の原理に適つてゐる——でなければ美しく聽える筈がない——ところの、眞の自由律の形式である。

故に韻文といふ言語を、前に言つたやうな廣義の意味で、ルーズに漠然と解する限りは、一切の散文が皆その概念に包括され、言語が全くノンセンスになつてしまふ。實に今の詩

壇に於ける認識不足は、「韻文」「散文」の言語に對して、一も人々が定義を持つてゐないといふ事である。即ち本書の卷頭「詩とは何ぞや」で言つたやうに、かかる言語に對する解釋が、人によつて皆異なり、認識が曖昧漠然としてゐるのである。此處で諸君は、その個人的なる——自分だけで合點してゐるやうな——觀念を捨て、何よりも先づ常識として、辭書の正解するところを知らねばならぬ。辭書の正解するところの韻文とは、一定の規則正しき拍節をもち、一定の法則されたる押韻や脚韻を踏み、對比によつてシラブルや語數を整へてゐるところの、特殊な定形律の文章を言ふのである。そしてこの定形律を持たないもの、即ち自由の音律によつて書かれたものは、それ自ら所謂「散文」である。

それ故に自由詩と稱する詩が、言語の辭書的な解義に於て、始めから散文に屬するのは明白である。少なくとも正確な意味で言はれるところの、辭書の韻文には屬してない。しかしながら自由詩は、何等か或る本質上の點に於て、普通の散文とはちがつてゐるやうに思はれる。そこで自由詩の解説は、常にしばしば「無韻の韻文」「韻律なき韻律」の語で呼ばれてゐる。だが自由詩の解説が、かうした言語の曲辯された、白馬非馬的のこじつけをせねばならないといふところに、その根本的の無理があることを考へてみよ。むしろ「無韻の韻文」などと言ふよりは、はつきりと思ひ切つて、吾人は自由詩を散文——特殊

の詩的散文——であると言つた方が好くはないか。

しかも人々は、何よりもこの斷定を恐れてゐる。あだかもこの斷定から、自由詩が致命的に抹殺されるやうに恐れてゐる。何故だらうか？ 自由詩が「散文」であるといふことは、自由詩が「詩でないもの」に屬することを、致命的に斷定するやうに感ずるからだ。換言すれば「散文」といふ觀念が、常に「非詩」といふ觀念に結びついてゐるからだ。そこで自由詩が詩であるためには、否でも應でも無理にこじつけて韻文の仲間入りをせねばならない。（實にそれをしようとして、或る人々は自由詩を分析し、定形律の法則を探してゐる。だがもしそれが見つかったら、自由詩は自由詩でなく、それ自ら定形律になるであらう。即ちこの奇妙な研究は、思想の大前提の中に結論の否定を豫期してゐる。）

諸君の頭腦を明哲にせよ！ すべてかうした混亂の生ずる所以は、始めから「韻文」と稱する形式主義の法規によつて、詩を定義しようとした誤謬にある。前に言ふ通り、詩には音律が必須である。しかも詩の表現は、必ずしも所謂韻文が意味する如き、クラシカルな定形的律格を必須としない。詩と他の文學とを形式上で別つものは、さうした定形韻律の有無でなくして、他のもつと根本的の點に無ければならない。

詩が他の文學と異なる、根本の相違點は何だらうか？ 言ふ迄もなく、それが「音律を

本位とする表現」であることにある。すべての詩は、必ずしも規約されたる形式韻文ではないけれども、しかもすべての詩は——自由詩でも定律詩でも——本質上に於て音律を重視し、それに表現の生命的意義を置いてゐる。然るに他の小説等の文學は、この點で詩と異つてゐる。もちろん前に言つた通り此等の文學にも音律があり、自由律としての調子があるが、それが表現の主要事ではなく、單なる屬性事として取扱はれてゐる。詩以外の文學は、小説でも、感想でも、論文でも、すべて「描寫——もしくは説明記述——を本位とする表現」である。

詩と他の文學との表現上に於ける著るしい特色は、實にこの一事に存してゐる。故に「韻文」といふ語を廣義に解して、この意味での詩の特色、即ち「音律を本位とする文」とするならば、始めてこの言語の中に、自由詩も定律詩も包括され、もはやかの「無韻の韻文」と言ふ如き、意味の紛亂した謎語によつて、自由詩を曲辯する必要もなくなるだらう。そしてこの本質的な韻文の定義に對し、散文の定義は「非音律本位の文」である故、この意味の言語ならば、自由詩は決して散文に所屬されない。

されば要するに問題は、所謂「韻文」「散文」の言語に於ける、解釋の如何にかかつてゐる。若し此等の言語を文字通りに正解して、辭書的の形式觀によるならば、それは「定

則律」と「自由律」との對立になる故に、詩が韻文を意味する以上、自由詩は詩の仲間に入られなくなる。然るに今日では、一般に人々が自由詩を肯定してゐる。(昔はそれが中肯定されなかつた。自由詩が詩の認定を得るまでには幾多の長い議論が戦はされた。)故に今日の立場としては、言語の辭書的な解義を廢して、韻文を「音律本位の文」と考へ、散文を「非音律本位の文」と考へ、詩を定期的な形式觀によらずして、本質上から定義せねばならないのである。

★「大體に於ける法則」といふことは、10の中の8が正則で、2が變則であるといふ如き、數量の上の計算でない。この場合の「大體」は、法則の背後にある根本の大原理を指すのである。即ち自由詩の原理は「法則なき法則」に存するので、普通の意味の律格的形式とは、全然性質の異つたもの、それを以て律することのできないものである。尙次の註解を見よ。

★「詩律なき詩律」といふ類の言語は、賓辭が主辭を否定することに於て、別の新しき定義を暗示せよとするのである。例へば「道徳なき道徳」といふ場合に、賓辭の道徳が意味するものは、過去の所

謂道德と全くちがった、別の新しい道德を意味してゐる。そしてこの新しき道德Aによつて、前の道德Aを否定するから、「AはAに非ず」といふこの矛盾命題が成立する。「韻律なき韻律」の場合もさうであつて、賓辭の意味する韻律は、過去の言語が意味する所謂韻律や韻文とは、全く別種のもを指してゐるのだ。

* 韻律といふ言語は、一定の規則正しき反復をもつたところの、時間上の進行を意味してゐる。例へば時計のチクタク、心臓の鼓動、海洋の波浪等であつて、元來、規律正しきものを指すのであるから、自由詩にリズムの無い事は始めから解つてゐる。否むしる自由詩は、かかる形式主義に反對し、リズムを破壊することに主張を持つてゐる。この形式主義と自由主義との主張については、後に公平な批判を以て見ようと思ふ。

第二章 詩と非詩との識域

前章に述べた通り、詩とは音律本位の文學であり、自由詩をも、定律詩をも、共に包括し得る意味の韻文——本質觀としての韻文——である。しかしながらさうだとすれば、此處にまた新しい疑問が起つてくる。若し單に詩の特色が、それだけの點にあるとすれば、此いやしくも音律を以て本位とし、節づけられて歌はれたすべてのものは、文學である限りに於て、必然に皆詩と言はねばならぬだらう。然るに世の中には、實際さうでないものがある。例へばソクラテスが獄中で書いたイソップ物語の韻文譯や、アリストテレスが書いた韻文の論理學やは、形式上に於て確かに音律本位であり、文字通りの正しい韻文であるけれども、吾人は之れを詩と呼ぶべく躊躇する。またかの鐵道唱歌とか、地理の諷刺のためにされた新體詩とか、道德や處世の教訓にされる和歌の類とかも、同様に形式上のみの韻文であつて、實質上から詩といふべく適切でない。此等の文學は、單に「詩の形式を借りた」ところの、別種の者に屬する如く思はれる。

それ故に詩の形式は、外部から借用されたものでなくして、内部から生み出されたところの、必然のものでなければならぬ。換言すれば詩とは、詩的な内容が詩的形式を取つたものでなければならぬ。では「詩的な内容」とは何だらうか。何がそもそも詩的であり、何が詩的でないだらうか？ この間に答へる前に、吾人は世俗の誤見に對して、逆に反駁しておかねばならぬ。なぜなら通俗の見解は、しばしば詩人を以て花鳥風月の徒と解し、吾人を一種の風流扱ひにするからだ。實に我々詩人の心外に堪へないことは、今日の文壇や雑誌社すらが、詩の何物たるかを全く知らず、吾人に囑するに自然の風物吟詠や、四季の變化に際する美文の隨筆の類を以てすることである。かつて我々の昔の詩人は、好んでかかる風流閑雅の趣味を愛し、自然の詠吟を事としてゐた。だが今日の時代に於ける僕等の詩人が、いつまで同じことを繰返す義務がどこにあるか。そもそも世間は、あまりに日本人的なる、あまり俳諧的なる「詩人」の觀念から、いつまでたつたら僕等を解放してくれるのか。

さて「詩的なもの」は何だらうか？ 之れについてはずつと前に、既に他の章で一言しておいた。即ち何が詩的であるかは、全く個人の趣味によつて決定する。そこで昔の日本の詩人は、季節の變化や自然の風物を詩的と感じた。だが今日の詩人たちは、社會や人生の

多方面から、無限に變つた詩的のものを發見してゐる。例へば或る社會的な詩人たちは酒場や、淫賣窟や、銀行や、工場や、機械や、ギロチンや、軍隊や、暴動やから、彼等の詩的な興奮を経験して、そこに新しい詩材を求めてゐる。そして他のより、冥想的な詩人たちは、人生や宇宙の意義について、特殊な詩的なものを哲學的に觀念してゐる。

されば詩的の本質は、個人の側にあつて物の側に存しない。もし見る人が見るならば、宇宙に於ける一切の事物や現象やは、悉く皆詩的なものに感じられさうでないものは一も無からう。實に詩人の爲すべきことは、人の無趣味とし、殺風景とし、俗悪とし、プロゼックとするものに就いてさへ、新しき詩美を發見し、詩の世界を豊富にして行くことに存するのである。故に質問のかかる所は、詩的が何物であるかと言ふのでなくして、物を詩的に感ずる態度が、何であるかと言ふ點にかかつてくる。そもそもこの特殊の態度、即ち詩的感動の態度は何だらうか。詩的精神の本體は主觀であるから、詩的感動の本質は、それ自ら「主觀的態度」に外ならない。換言すれば、主觀的態度によつて見たるすべてのものは、それ自ら詩的であつて、詩の内容たり得るものである。

では主觀的態度とは何だらうか？ それは何であるかは、既に前に幾度か説明した。即ち主觀的態度とは、事物を客觀によつて認識しないで、主觀の中に融解させ、感情の智慧

で見ることである。尙詳しく言へば、物について物を見ないで、主観の感情によつて認識し、心情の感激や情緒に融かして、存在の意味を知ることである。あらゆるすべての詩人たちは、皆この主観的態度によつて宇宙を見てゐる。故に詩人の見る宇宙は、常に必ず詩的な意味をもつ宇宙であつて、それ自身が直ちに詩の内容になつてくるのだ。然るに素質的な詩人でない人々は、かうした主観的態度でなく、他の客観によつて事物を見るから、たとひ形式に於て韻律の規約を蹈み、或は和歌や俳句の格調を借用しても、眞の文學的な批判に於て詩と言ひ得ないものしか出来ない。

これによつて吾人は、眞に本質的に詩であるものと、形式のみの見かけの詩とを、判然として區別し得る。例へば前の例に於て、ソクラテスの韻文やアリストテレスの韻文や、眞に心情から感動して、彼等がそれを書いたのでなく、純粹に客観的な態度に於て、認識を認識とし理智を理智として書いたのである。之れに對してニイチエのツアラトストラは、哲學が主観の中に取り込まれ、認識が感情によつて融かされてゐる。故に後者は本質の詩であつて、前者は形式だけの似而非詩である。しかしながらその場合にも、若しソクラテスが眞にイソツブ物語に感激し、それを主観の感情によつて書いたならば、それは單に形式の韻文であるのみでなく、本質においても眞の敘事詩で有り得たらう。アリストテレス

の場合も同様であり、哲學が主観によつて書かれたならば、ニイチエのそれと同じで有り得た。

前にあげた他の例、即ち鐵道唱歌や、地理諸記唱歌や、和歌俳句の形式による古來の處世訓、道德訓の類も同じである。此等の文學に於ける作家は、始めから何の主観的感動なしに、純に事實のために事實を書き、教訓のために教訓を教へてゐる。併しながら作者が、かうした客観的態度でなく、若し自ら眞に感動して、或る道德や處世上の觀念にまで、主観に於ける心情の意味を直感したら、その表現はすくなくとも本質上の詩に屬する。故に例へば孔子や耶蘇の道德訓には、時にしばしば本質上での詩と見るべき文字がある。之れに反して或る小説家等の作る俳句が、技巧と着想の妙を盡し、觀照の至境に入つてゐるにかかはらず、何かしら物不足で、詩としての靈魂がないやうに思はれるのは、認識の態度が純粹に客観的で、對象について對象を觀照し、之れを主観の心情に融解することがないからである。（「詩と小説」参照）

以上述べたことによつて、讀者は似而非の詩と本物の詩、借用の韻文と實際の韻文とを、大體誤りなく判斷することができるであらう。要するに眞の詩は、「詩的内容」が「詩的形式」に映つたもので、この内容のない韻文は、實體なき欺瞞の幻影にすぎないので

ある。けれども吾人は、作者に於ける主観的態度の有無——即ち詩的内容の有無——を、
どうして實際の作物から判断することができるだろうか？ すべては藝術は、ただ表現を通
してのみ理解し得る。吾人は表現の背後に住んで、作者の心理や態度については、全く
推察することができないのである。そして表現に現はれたるすべてのものは、必然に何等
かの形式を意味してゐる。故に眞の詩と似而非の詩との區別も、やはり表現の上に於て、
何等かの形式で見ざる外はない。

だがしかしこの問題は、數學の最も複雑な微分法を以てしても、到底計算できないところの、言語の微妙にして有機的な關係に屬してゐる。この點で言へば、藝術の意味はただ直感によつて知られるのみだ。何故に或る詩は本物として感じられ、或る韻文は非詩として感じられるかといふことは、實に言語の語意や音韻に於ける組み合わせの、複雑微妙なる關係にかかつてゐる。そしてどんな人間の理性も、決してそれを計算し得ない。(もしその計算ができたなら、人間は頭腦で名詩を創作し得る。) だがしかしこの場合にも、大體に於ける原則だけは、一般の作品を通じて普遍的に、まちがひなく斷定できる。即ち眞に感情で書いたところの、實の本物の詩にあつては、言語が概念として使用されず、主観的なる氣分や情調の中に融けて、それ自ら「感情の意味」を語つてゐることである。之れに

反して似而非の詩は、言語が没情感なる概念として、純に「知性の意味」で使用されてゐる。
(ニイチエの哲學詩と他の學術の哲學とを、この點に於て比較して見よ。)

されば詩的表現の特色は、要するに言語が「知性の意味」で使用されず、主として「感情の意味」で訴へられてゐるといふことの、根本の原理に盡されてゐる。詩が音律を必要とする所以のものも、畢竟この原理に存するので、決して韻律のために韻律の形式を求めないのでない。ただ自然の結果として、それが「韻文的なもの」に成るといふにすぎないのだ。要するところは音律が、言語としての最も強い感情を出し得る故に、それが詩の形式を決定して、常に第一義的なものと考へられてゐる。しかし音律以外の要素に於ても、言語は「感情の意味を語り得る。即ち今言ふ通り、語義を概念として使用しないで、主観の感情に融かすことから、語感に於ける氣分や情調を表現して得る。そして近代に於ける多くの詩(象徴派、寫象派、未來派等。)

が、特にこの點を重要視することは、人の知つてゐる通りである。

それ故に詩の表現形式は、單に音律計りでなく、音律以外の言語的要素(語感、語情)と相待つて、始めて完全することを知らう。そしてかく考へれば、詩に於ける音律性が、單にその重要な一部にすぎず、必ずしも全般でない事が理解される。實に具體的

なる詩と言ふべきものは、音律や語感やの感情要素が、複雑なる有機的關係によつて結合されたものであり、個々にその要素の一々を、抽象しては思考されないものである。故に詩の形式を定義するべく、實には何と言つて好いだらうか。詩とは辭書が意味する通りの、形式的な韻文であると言はうか。否。もちろん否である。では韻文といふ語を廣義に解して、自由詩や無韻詩をも包括し得る、本質上の韻文であると斷定しようか。これ殆ど當つてゐる。けれども尙、未だ十分に達してゐない。なぜならば前言ふ通り、世には音律あつて詩的精神のない文學があり、そしてこの種のもものは、自由律に於てさへも絶無を保證し得ないからだ。

詩の形式とは何ぞや？ 實に残された問題は、この命題への解答である。どこかそこには、一言にして萬事を言ひ盡し得るやうな、詩的表現の全般に行き届いた、眞の判然明白なる答案があるやうに、有るべき筈だと感じられる。そしてこの解答が、もし完全にできらば、その時始めて吾人は、眞に詩的表現の何物たるかを、まぢがひなく正確に、且つ完全に知り得たのである。さらに進んで、徹底的に考を進めて行かう。

★最近の世界詩壇は、著るしく散文的プロゼックになり、唯物論的になり、機械觀的になり、科學的にさへも傾倒してゐる。之れ表面には、詩の散文的没落を意味する如く思はれるが、實には何の心配もないのである。なぜならかうしたものは、すべて詩の題材に屬してゐて、詩の本質的精神に關係してゐないからだ。換言すれば、それらの唯物界や機械界やは、詩人によつて新しく發見された詩美であつて、趣味としての選擇に屬してゐる。然るに趣味（即ち藝術の題材）は、詩の本質的精神とは關係なく、時代によつて常に流動變化するものである。即ちプロゼックなものは流行であつて、本質に於けるものは不易である故、詩は永久にその精神を没落しない。芭蕉はこの眞理を言明するため、有名な「不易流行」の標語を作つた。詩人は不易流行でなければいけない。（ついでながら言つておくが、近頃我が文壇で言はれるマルクスの文學論が、藝術に於ける流行性と不易性とを、認識の蒙昧から錯覺してゐる。藝術の不易性は個人主義で、流行だけが社會主義になるのである。）

第三章 描寫と情象

179

人間の發想の様式は、原則として三種しかない。「記述」と「説明」と、そして「表現」である。記述とは或る事柄を述べるもので、學術では歴史が之れを代表してゐる。説明は辨證や解義に關するもので、一般の抽象的論文、及び多くの哲學科學が之れに屬する。故に記述と説明とは、共に廣義の學術に屬するもので、藝術に屬するものでない。藝術に屬するものは、最後の表現あるのみである。もちろん広い意味での藝術——例へば文學的評論等——には、記述や説明に類するものが混じてゐるが、すくなくとも純粹の意味で言はれる藝術品（創作）には、まつたくさうした要素がない。藝術は常に表現の様式で發想される。

そこで表現の形式には、音樂があり、美術があり、舞踊があり、演劇があり、文學があり、實に種々雜多であるけれども、これを本質に於ける態度の上から觀察すれば、あらゆる一切の表現は、所詮して二つの様式にしかすぎないのである。即ちその一は「描寫」で

あつて、美術や小説が之れに屬する。描寫とは、物の「眞實の像」を寫さうとする表現であり、對象への觀照を主眼とするところの、知性の意味の表現である。然るに或る他の藝術、例へば音楽や、詩歌や、舞踊等は、物の「眞實の像」を寫さうとするのでなく、主として感情の意味を語らうとする表現である故に、前のものとは根本的に差別される。この表現は「描寫」でない。それは感情の意味を表象するのであるから、約言して言へば「情象」である。

かく一切の表現は、二つの様式に分類される。「描寫」として「情象」である。實にすべての藝術は——それが純藝術である限り——二つの何れかに屬してゐる。あらゆる藝術は「描寫する」か、でなければ「情象する」かの一であり、それ以外に表現はない。若し有るとすれば、それは兩者の混同であり、二つの中間に居る表現である。即ち例へば、バレエ（劇的舞踊）の如き、メロドラマの如きさうである。此等のものは、一方に於て美術のやうに描寫しつつ、一方に於て音楽のやうに情象してゐる。即ちそこには「知性の意味」と「感情の意味」とが混合してゐる。けれども大體に於て見れば、バレエやメロドラマのやうなものは、主として感情本位であり、情象する方の藝術に屬してゐる。之れに對して純粹の寫實劇等は事實の意味を語らうとする描寫である。次にこの兩派の對象を表して示さう。

示さう。

表現

情象・音楽・詩・舞踊・歌劇
描寫・美術・小説・科白劇・寫實劇

此處に至つて吾人は、前章に預けておいた宿題を、再び改めて提出しよう。詩とは何だらうか？ 詩の表現に於ける定義は如何？ 詩は音楽と同じく、實に情象する藝術である。詩には「描寫」といふことは全くない。たとひ外界の風物を書く時でも、やはり主觀の氣分に訴へ、感情の意味として「情象」するのだ。即ち表現について之れを言へば、詩は主觀に於ける意味を、言語の節や、アクセントや、語感や、語情やの中に融かして、具體的に表象しようとする藝術である。故に詩を特色する決定の條件は、必ずしも形式韻律の有無でなく、又自由律の有無でもなく、實にその表現が、本質に於て「情象」であるか否かにかかつてゐる。若し實に情象であるならば、言語は必然に「感情の意味」で使用され、語韻や語調や語感やの、あらゆる情的要素を具備するが故に、その表現は、必然にまた、音律的、韻文的の特色をもち、且つ語感や語情の點に於ても、十分の詩的ニュアンスをも

つやうになるであらう。

それ故に「詩」と「詩でないもの」との區別は、本質に於てそれが情象であるかないかといふ、一の根本的な決定にかかつてゐる。この點さへはつきり、掴めば、他の一切の形式は問題でなく、ウソの詩と本當の詩、詩と詩でないものとの判定が、文學の第一原理として解つてしまふ。そこで詩の正しい定義は、それが文學としての情象表現であると言ふことに歸結する。即ち命題すれば、詩とは情象する文學である。そして實にこの定義が、詩の形式する一切を言ひ盡してゐる。すくなくともこの點では、もはや議論は終結した。故に上來述べ來つた、他のより、皮相見の——しかしながら一般的に信じられてゐる——別の二種の詩と定義と、この最後に提出された新定義とを、左に並列して書いてみよう。

A、詩とは形式韻文である。

B、詩とは音律を本位とする文學である。

C、詩とは情象する文學である。

三種の中で、何れが果して眞であるかは、讀者の比較と判断に任すのみだ。しかし注意しておきたいのは、この中でAが最も狭義であり、Bがやや廣く、Cが最も廣義であるといふことである。詳説すれば、Aの中にはBもCも包括されない故に、諸君にして若しA

を選べば、自由詩や散文詩やは、勿論「詩」の仲間に入られなくなる。然るにBはより廣義である故に、この中には定律詩も自由詩も、共に兩方を包括され得るだらう。しかしながら近來の或る特殊の詩、例へば未來派等の或る者に見る繪畫風な詩は、やはり「詩」の範疇の外に逐ひ出される。なぜならばこの種の者には、音律が殆んどなく、且つそれを本位にしてゐないからだ。ただ最後に、第三のCを定義する限り、すべて一切の新しい詩が、残らず皆完全に包括されることができるのである。

★音律を無視した繪畫風の詩については、著者は好感を表し得ない。かうしたものは言語の綴りスベルする特色を忘れたもので、明白に文學の邪道である。正道の詩はやはり音律の「骨格」を持たねばならない。しかし新しき詩の定義が、かうしたものを包括し得ることは事實である。その限りに於ては、著者も此等の詩を認める。

第四章 叙事詩と抒情詩

詩の歴史は、地球の西と東とから、同時に別々に發展して來た。即ち西には希臘の詩が起り、東には日本の詩が起つた。そして西洋は叙事詩に始まり、日本は抒情詩に起元してゐる。この二つの詩の歴史は、相互に何の關係もなく、つい近年に至る迄は、個々に並行して來たのである。故に吾人の立場で見るとは、常に西洋と日本とを、同時に兩方から眺めつつ、觀察を並行させて行かねばならぬ。だが日本の事情は後に廻して、此處では西洋の詩の歴史と、彼の古典詩について先に語らう。

西洋の詩の歴史は、ホーマーの叙事詩エピックに始まつてゐる。そこで叙事詩について概説しよう。人の知る通り、叙事詩エピックとは神話や歴史の傳説を、韻律の形式で歌つたもので、つまり言へば一種の韻文物語であり、音律を以て語られた歴史である。だが眞の學術的な歴史と叙事詩とは、様式の根本精神に於て異つてゐる。歴史の書かうとする精神は、何よりも事實の正確な記述にある。即ち歴史家の認識は、事件について事件を見、現象について現象

を見ようとするところの、眞の客観的な態度である。之れに反して敘事詩は、主観によつて事實を見、感情の高翔した気分によつて、歴史を詠歎しようとするのである。即ち一言で言へば、歴史は事實を「記述する」ので、敘事詩は之れを「情象する」のだ。そして詩と歴史の別れるところが、實にこの一點にかかつてゐる。(前章参照)

序でながら、此處で小説と歴史、小説と敘事詩の區別を述べておかう。けだし小説は、人生に於ける或る物語を描くのであるから、言語の廣い意味に於て、一種の創作的な歴史、もしくは散文の敘事詩と思惟することができたらう。のみならず小説は、他のより本質的な特色から、敘事詩と共通した精神に立つてさへゐる。それで或る人々は、時に小説を指して歴史(文學的歴史)と言ひ、或は散文の敘事詩と呼んでゐる。だがかうした呼び方は、もちろん言語上の比喩であつて、具體的に適應しないのは勿論である。明白に言つて小説は——どんな歴史物語的小説でも——實の歴史とちがつてゐるし、また勿論敘事詩とも根本でちがつてゐる。なぜなら小説の表現は、史上の事件を「描寫する」のに、歴史は之れを「記述する」し、敘事詩は「情象する」からである。

敘事詩と小説の相違は、琵琶歌と講談の相違である。琵琶歌は感情の浪に乗つて事件が語られ、講談

はそれがさも有る如く、事件がレアルに描寫される。

敘事詩に類する別の韻文は、劇詩と稱するものであつて、之れの舞臺に於ける様式を詩劇と言ふ。この劇詩や詩劇やが、普通の科白劇とちがふところは、後者が「知性の意味」を主とし、人生のレアルな真相を表現しようとするのに、前者は「感情の意味」を主として、神祕、莊嚴、優艶、典雅等の、情的な意味や氣分を出さうとする。即ち後者の表現は「描寫」であつて、前者の表現は「情象」である。西洋のバレエ、バントマイム、オペラ、日本の能樂、歌舞伎劇等は、その脚本の韻文——即ち劇詩——と共に、前者に屬すべきものであらう。

しかしながら西洋の古典詩中、いろいろな意味で敘事詩の對象となるべきものは、實に女詩人サツホオ等に代表される抒情詩である。この「敘事詩」と「抒情詩」とは、實に西洋詩の二大範疇と言ふべきもので、古典韻文の既に全く凋落した近代に至つても、尙或る變貌した形に於て、本質上から互に對立して居る有様である。おそらくこの二つの詩派の對立は、永遠に世界の終るまで、避けがたく兩立するの二大系統であるだらう。しかしこの解説は後に譲り、尙表面上の説明を續けて行かう。

古典韻文としての抒情詩は、形式に於ても内容に於ても、大體はば敘事詩に類してゐる。しかしながらただ、或る一の相違で名稱を異にしてゐる。その根本的な相違は、敘事詩が男性的であるに對し、抒情詩が女性的であるといふことである。即ち詳説すれば、敘事詩の詩題は主に英雄談、冒險談、戰爭談であつて、その情操は雄大、莊重、典雅、豪壯等の貴族的尊大性を高調してゐる。之れに反して抒情詩は、主に戀愛や別離を歌ひ、その情操は哀傷的、情緒的で、優美にやさしく涙ぐましい。故にリリカル（抒情詩的）といふ言葉は、常に哀傷的で涙ぐましい情緒を指してゐる。反對にエピカル（敘事詩的）は、意志の強く、尊大で思ひあがつた、闘士的、英雄感な興奮を言語してゐる。尙換言すれば、前者はメロデアスの氣分であり、後者はリズムミカルの氣分である。

古代希臘に於ける、この敘事詩と抒情詩との特殊の對立——それはホーマーとサツホオによつて代表されてゐる——は近世の文藝復興期に至つても、同じ精神の流れを汲んで傳承してきた。即ち敘事詩にはダンテやミルトンのやうな詩人があり、抒情詩にはペトラルカやボツカチオの類の詩人がゐた。そして前者の詩材は、主に神學、宗教、哲學に關する超現世的冥想風のもので、その情操はやはり莊嚴、雄大、典雅、莊重の形式ぶつた貴族趣味を高調した。之れに反して後者の詩材は、主に戀愛その他の現世的な生活實相から取つ

たもので、俗にくだけた、ざつぐばらんの、窮屈に四角張らない平民趣味の情操を特色してゐた。即ち約言すれば、古代希臘の昔から一貫して、敘事詩の特色は男性的貴族主義で、抒情詩の特色は女性的平民趣味のものであつた。また前者は超現世的、超人間的であり、後者は現世的、人間的に一貫してきた。

しかしながら此等の古典詩は、近代に至つて悲しむべき凋落の悲運に會した。特に上古から文藝復興期にかけ、全盛の榮華を盡した敘事詩は、十八世紀末葉以來漸く人々に疎外され、最近に至つて全く影の薄いものになつてしまつた。一方抒情詩もまた、著るしくその形式情操を變貌し、今日普通に稱呼される意味の言語は、古典韻文のそれとちがつて、單なる牧歌體の短篇詩を名稱してゐる。實に今日の詩壇に於て吾人が一般に言つてゐる抒情詩とは、近代に於ける短篇詩の謂であつて、古典のそれと意味が大いにちがつてゐる。したがつて今日の言葉で言ふ敘事詩とは、詩の内容と關係なく、單に短篇詩に對する長篇詩を指す觀がある。

さて此處で考ふべきは、何故に古典の長篇詩が、近代に至つて衰滅したかといふことである。あの上古から近世の始めにかけて、マンモスや怪龍の群の如く、地球上を横行してゐた巨大な長篇韻文が、最近二三世紀の間にかけて、一時に没落してしまつたと言ふこと

は、たしかに夢のやうな天變地異を感じさせる。何等かそこには、深い特別の事情が無ければならない。そして實際、そこには十分の事情と原因が存するのである。しかしその最も根本的なる、眞の第一原因たる事情については、後に他の章で説明しよう。此處では故意にそれを除いて、他のより表面的なる誤つた俗見について啓蒙しよう。

明白に、だれの眼にも見えてゐる事は、近代に於ける散文の發達である。實に韻文の凋落と散文の發達とは、近代の歴史に於て逆比例を示してゐる。昔にあつては見る影もなく、敘事詩や劇詩の繁榮の影にかくれて、卑陋な賤民扱ひにされてゐた小説等の散文學が、最近十八世紀末葉以來、一時に急速な勢力を得て、今や却つて昔の貴族が、新しい平民の爲に憎服され、文壇の門外に叩き出された。何故だらうか？ 一般に解説されてゐるところによれば、この世界變動の眞原因は、文明の進歩によつて、人間が科學的になり、理智的になつた爲だと言はれる。理智的の人間は、すべてに於て客觀的なる、眞實本位のレアリスチックな文學を好むであらう。敘事詩の如き浪漫的で情象主義の文學は、かかる理智的な科學時代に、凋落せざるを得ないといふのだ。

しかしながらこの解釋は、果して合理的であるだらうか。若し實にさうだとすれば、近代に於て凋落すべき悲運のものは、獨りあに敘事詩や劇詩のみでない。音樂や、歌劇や、

舞踊の如き、一切の情象主義の藝術は、その非レアリスチックなことによつて、悉く皆凋落せざるを得ないだらう。然るに音樂やバレエの如きは、近代に於て益々榮えたのみならず、古代中世のものに比して、却つて著るしく感情的になり、浪漫的、幻想的に傾向して來た。(昔の音樂が極めて理智的なものであることは前に述べた。)

のみならず近代の短篇詩は、浪漫派を始めとして、著るしく皆感情的で、昔の敘事詩等のものに比し、却つてその點で特色してゐる。故に上述のやうな解説が、皮相な謬見にすぎないことは明らかである。けれど人間に於ける知性と情性とは、常に並行して兩存するものである故に、その一方が進む時は、他方も前に進むのである。一端を押しつけることによつて、他端が後に引くことは考へられない。

では近代初頭に於ける古典韻文の凋落は、どこにその眞原因を持つのだらうか？ 前言ふ通りこの解説は、少し後の章に讀ることにし、此處では深く觸れることを避けておくが、すくなくとも表面の理由としては、丁度今言つた通俗の解説が、逆に裏返されたところに事情してゐる。即ち文藝復興期以來に於ける、理智偏重の啓蒙思潮が、近代初頭に於て反動され、人心の中に深く壓迫された感情が、一時に洋々として堤を切つた爲、此處に十九世紀浪漫主義の運動となり、古典韻の生ぬるい敘事詩等が、非主觀的として排斥され、非

感情的として疎外されてしまつたのである。實に近代の新しき抒情詩に比較する時、敘事詩や劇詩の長篇詩は、尙甚だしく客觀的で、眞の純粹なる主觀表現と言ひ得ない。なぜならば此等の詩は、歴史上の事件や寓話に材を借りて、半ばそれを記述しつつ情象するのである故に、より純一の立場で見れば、眞の徹底したる主觀でなく、より歴史や小説に近いところの、半ば客觀的の文學と言はねばならぬ。

眞に純一の詩といふものは、かうした敘事詩の類でなくして、主觀の感情それ自體を、直ちに卒直に歌ふものでなければならぬ。なぜならば詩の本質は、それ自ら主觀の表現にあるからだ。そこで近代の短篇詩が取つた道は、この主觀への一直線な突進であり、感情それ自體の直接な發想だつた。然るに感情そのものは、他の事件や題材を借りない限り、全く無形なる氣分上のもに屬するから、此處に近代の短篇詩は、著るしく氣分的、情調的のものに傾向してきた。そしてこの傾向の押すところは、遂にメタフィジクスの認識にふれ、必然に「象徴」への到達に導かれた。實に近代詩の特色は、その象徴的な點に於て著るしく、古代の抒情詩等と全く趣がちがつてゐる。特に象徴派以後の新しい詩——寫象派・心象派・未來派・立體派・表現派等——は、就中象徴を以て表現の一義としてゐる。故に吾人は、象徴の何物たるかを知らずして近代詩を論ずることができないのである。

ある。以下、次章に於て之れを述べよう。

★敘事詩と抒情詩とで、どつちが男性に屬するかといふ事は、西洋で多くの文學者に論じられてゐる。或る人は敘事詩を女性、抒情詩を男性と言ひ、或る人は反對に、敘事詩の方が男だと主張してゐる。かく人によつて意見が異なるのは、敘事詩に對する解釋がちがふからだ。即ち一方では、それが表面的に「事件を敘述する詩」と解され、一方では同じ言語が、詩の本質的な特色からして、英雄感のものとして解されてゐる。

そこで前者の語解によれば、敘事詩は女性的のものに見られてくる。(なぜなら女性といふものは、すべて事件の細々とした描寫を好むもので、眞の抒情詩的表現を持たないから。この意味でなら女の詩は、素質的に皆敘事詩である)。反對に後の解釋では、敘事詩が男性に屬して来る。著者はこの書物に於て、詩の本質上の特色——即ち後の方の意味——で、以下敘事詩といふ言語を使用する。

第五章 象 徴

1

文壇といふ世界は、いつも認識上に霧のかかった、不思議な朦朧とした世界である。そこでは絶えずいろいろな觀念が創造され、いろいろな言語が使用されるにかかはらず、一も意味のはつきりとした解釋がなく、定義の確立した觀念も出来ない中に、次から次へと流行が變つて行き、空しく取り散らされた多くの言語が、無意味不可解の闇の中で、永く幽霊のやうに迷つてゐる。此處に説く「象徴」といふ觀念も、この怨めしき亡魂の一つであつて、かつてずつと早くから我が國に輸入され、一時詩壇で流行したるにかかはらず、早く既に廢つてしまひ、しかも今日尙、言語は不可解のままに残されてゐる。抑々「象徴」とは何だらうか？一言にして言へば、象徴の本質は「形而上メタフィジックのもの」を

指定してゐる。本質に於て形而上的なるすべてのものは、藝術上に於て象徴と呼ばれるのである。然るに形而上的なるものは、主観の觀念界にも考へられるし、客観の現象界にも考へられる。換言すれば、時間上に考へ得られる實在もあり、空間上に考へ得られる實在もある。これを藝術上で見れば、前者は人生觀のイデアにかかはり、後者は表現上の觀照にかかはつてゐる。そこで象徴といふ言語にも、二つの異つた意味が生じてくる。先づ前ものから説明しよう。

先に他の章（人生に於ける詩の概念及び藝術に於ける詩の概念）で述べたやうに、詩的精神の第一義感的なるものは、何よりも宗教情操の本質と一致してゐる。その宗教情操の本質とは、時空を通じて永遠に實在するところの、或るメタフィジカルのものに對する渴仰で、靈魂の故郷に向へるのすたるぢや、思慕の止みがたい訴へである。そこでこの宗教感のメタフィジックを、特に觀念上に於て掲げたものを、藝術上で普通に「象徴派」と稱してゐる。即ち先の章で述べたやうに、散文ではボオの小説、メーテルリンクの戯曲などが、その代表として思惟されてゐる。然るに詩壇に於ては、特にこの觀念を意識的に旗號した一派のものが、十九世紀末葉の佛蘭西詩壇に現はれたので、世人は特に彼等を象徴派の詩人と呼んでゐる。

しかしながら前言ふ通り、詩的精神の第一義感なるものは、すべてこの種の宗教情操に基調してゐる故、之れを稱して象徴と呼ぶならば、一切に互る詩の最高感、悉く皆象徴でなければならぬ。例へば前に他の章（具象觀念と抽象觀念）で言つたやうに、芭蕉のイデアしたところのもの、石川啄木が生涯を通じて求めてゐたもの、西行が自然の懷中ふところに見ようとしたもの、ゲーテが觀念に浮べてゐたもの、李白やエルレーヌが思慕したものの、ラムボオを驅つて漂浪の旅に出したものの、シエレーが愁思郷に夢みたもの等、悉く皆この不可思議なる「靈魂の渴き」であつて、認識の背後にひそむ、或る未可知のものへの實在的思慕エロスに外ならない。

實にすべての詩人は之れを知つてゐる。詩を思ふ心は一つの釋きがたい不思議であつて、何物か意識されない、或る實在感への擦こすばゆき誘惑である。實に詩それ自體の本質感が、始めから宗教の情操に立つて居り象徴そのものに精神してゐる。故に眞正の意味に於ては、詩壇に「象徴派」といふ言語はあり得ない。すべての一義感的なる詩は、どんな詩派の傾向に屬するものでも——浪漫派でも、印象派でも、未來派でも、表現派でも、——必然的に皆靈魂の深奥する象徴感に觸れる筈だ。そこで詩壇の所謂象徴派とは、一般についての象徴精神そのものを指すのでなく、特にこの觀念を掲げたところの、マラルメ一派の特殊

な詩風（朦朧詩風）について指してゐることを、最初に先づ明らかに話しておかう。

さて象徴といふこの言語は、一方また表現上から、觀照のメタフィジックについても言はれてゐる。本章に於て、吾人は主としてこの方面から、象徴の語意を明らかに解説したいと思つてゐる。なぜなら象徴の解説は、從來多くの人によつて、この方面から試みられてゐるにかかはらず、一も満足をあたへるものがないからだ。單に多くの人々は、象徴を以て一種の「比喩」「暗示」「寓意」の類と解してゐる。もちろんこの解説は、必しも誤つてゐるわけではない。だが極めて淺薄であり、少しも象徴藝術の本質に觸れてゐない。そして一層滑稽なのは、象徴を以て曖昧朦朧とさへ解釋してゐる。（實に佛蘭西の象徴派がさうであつた。）かかる見當ちがひの妄見や、皮相な上ツつらの辭書的俗解を一掃して、吾人は此處に「象徴そのもの」の本質觀を、だれにも解りよく、判然明白に解説しようと思つてゐる。

2

「認識する」といふことは、「意味を掴む」といふことである。そして意味には「感情の意味」と「知性の意味」の二つがあり、藝術の世界に於て相對してゐることは前に述べ

た。しかしその何れにせよ、認識することなしに藝術は有り得ない。なぜなら藝術は表現であり、そして表現は觀照なしに有り得ないから。

では認識するといふこと、即ち「意味を掴む」といふことは、一體どういふことなのだらうか？ これについて答へることは、カントの認識論に譲つておかう。要するに意味の世界は、人間の先驗的主觀による、理性の範疇によつて創造されるものである。しかしながら認識の様式には、二つの異つた方法がある。一は部分について見る仕事で、一は全體について見る仕方である。哲學上に於ては、この前者を抽象的認識と言ひ、後者を直感的認識と稱してゐる。だが藝術家の住む直感的觀照の世界に於ても、また本質に於て之れと同じ二つの異つた認識の様式があるのである。例へば、小説家の觀照は前者に屬し、詩人の直感は後者に屬する。以下この認識様式の相違について、少しく説明を試みよう。

自然主義の教へた美學は、世界をその有るがままの姿に於て、物理的没主觀の寫實をせよと言ふ。かかる寫實主義の愚劣であり、啓蒙としての外に意味がないことは、前にも既に説いたけれども、尙もう一度根本的な駁撃を加へておかう。藝術がもし、實にこの仕方で行くならば、藝術家は主觀を有する人間でなく、無機物の寫真器械と同じことだ。第一かくの如くば、表現は何を語り、何を意味しようとするのか解らない。科學と雖も、單に

「有るがままの世界」を「有るがままに見てゐる」のでなく、事實や現象の背後に於て、物質の法則する普遍の原理を見ようとするので、此處に即ち科學の科學たる「意味」があるのだ。藝術も本質も同様であり、この現象する人生の背後に於て、何等かの深遠なる意味を掴へ、それを表現することに意義があるのだ。自然主義の説く如くば、藝術はセンスのノンセンスにすぎないだらう。

それ故に藝術の主眼點は、單に個々の事實や現象やを、無意味に書き並べることにあり、のではなく、むしろ此等の背後にある、眞の「意味そのもの」を直覺し、直ちに之れを表現することに無ければならぬ。ではこの種の表現をするために、どんな認識の手段を取つたら好いだらうか。それには第一、自然主義的な觀察を捨ててしまひ、全くそれと反對なる、別の認識によらなければ駄目である。換言すれば、對象に於ける一々の部分を忠實に寫生しないで、物をその全體から、本質に於て直覺してしまふのである。

この全體と部分に於ける、認識の様式觀を説明するため、次にベルグソンの比喩を借りて來よう。實にベルグソンの哲學は、この點に於て絶對觀を高調してゐる。曰く。ノートルダムの寺院を寫す畫工は、その建築の部分について、個々の一つ一つの印象をスケッチし、後に之れを綜合して一つにしても、決して寺院そのものの異相を、全景的に描出する

ことはできないだらう。眞に寺院の實景を描かうと思へば、個々の一々の部分を見ずして、建築全體について直觀せねばならない。また吾人は、一片の詩をずたずたに切り離し、個々の部分的な章句を集めて、そこから全體の意味を綜合しようと考へても、始めにその詩を讀んでゐない限りには、到底認識ができないのである。故に部分をいかに無數に集めても、その綜合から全體は知覺されない。全體としての意味を知る方法は、ただ直觀するのみである。（「形而上學への序説」引用）

このベルグソンの認識論が、直ちに藝術上で言はれるのである。自然主義の寫實論や、その他の一般小説家がしてゐる如く、人生の現象や事件に於ける、部分的な描寫を無數に集め、その綜合から一篇の小説的意味を表出しようと考へても、決してそれは完全に成功しない。すくなくともかうした手段は、次に説く方法に比べれば、藝術として極めて幼稚な——したがつて効果の弱い——認識様式にすぎないのである。より徹底した、眞の藝術的なる認識手段は、事物を部分について觀察せずして、全體から一度に、氣分的な意味として直觀してしまふのである。言ひ換へれば、物の寫實的なる形體について見ないで、かかる感覺的形體相の上位にある、全體としての意味の直感、即ち形相以上、形以上のメタフィデックに突入するのだ。（「詩人の智慧と小説家の智慧」参照）

この形而上學的認識への突入を、吾人は普通に「象徴」と稱してゐる。されば象徴こそは、實にあらゆる藝術の認識の極致であつて、レアリズムもロマンチズム、一切の表現は登り得る山頂は此處である。西洋の寫實主義的なる藝術家等が、漸くこの秘密に觸れ、表現の山頂的な意味を知り始めたのは、實に尙最近のことに屬してゐる。然るに獨り不思議なことは、日本に於て早く昔から、象徴が發達してゐたといふことである。實に日本人は、西洋の詩人が近代に至つて始めて到達した眞の主觀的敘情詩を、開國三千年の昔に於て發達させ、西洋人が最後に登り得た象徴の絶對境へ、逆に昔から平氣で坐り込んでゐる民族である。(丁度西洋と日本では、山と谷があべこべに逆轉してゐる。)

此處で象徴の本意を明らかにするため、その代表的な日本の藝術について、大略の説明をあたへてみよう。例へば能がさうである。日本の能は、西洋の寫實的なドラマや活動寫眞の類とは、根本から表現の精神がちがつてゐる。西洋の演劇の舞臺に於て、背景にも、人物にも、舉動にも、事實をそのまま寫實的に映してゐる。甚だしきは、舞臺の實物の馬を走らせたりする。然るに日本の能にあつては、かかる形體上の寫實を見ないで、意味が全體として感じらるべく、第一義感的なものを強調する。例へば能にあつては、歩行者が寫實的な歩調をしないで、歩行それ自身の印象と氣分をあたへるべき、或る藝術的な「歩

く人」を造形してゐる。また能に於ける「悲しむ人」は、形體の上で涙や悲歎を見せるのでなく、意味としての氣分の上で、悲哀の心境を現はすのである。之れをか活動寫眞が、實に涙の流れてゐる實況までも、大映しにして見せる丁寧な寫實主義と比較すれば、東西地球の相距ること、正に煙外三萬里の感がある。

美術に於てもまた同様である。西洋の繪畫や彫刻やは、部分的なるデテールの描寫を丹念にし、實物の風景や人物やが、眞にそこにある如き生き寫しを主眼としてゐる。然るに日本支那等に於ける美術は、始めから全くかかる寫實を無視し物それ自身が有する本質的な實有相を、直ちに全體の意味として捉へてしまふ。故に例へば東洋の繪は、竹を描いても虎を描いても、その植物や動物が持つてゐるところの、眞の實有相なる直情性や猛獸性やを、形以上のメタフィジックな本質から直觀し、意味それ自體を直接に強調してゐる。日本の浮世繪の表現も、同じく本質に於て象徴主義で、西洋の油畫と根本的にちがつてゐる。しかし能と歌舞伎劇とを比較する時、後者がより寫實的であるやうに、他の南畫や支那風の墨繪に比して、浮世繪がより寫實的であるのは争はれない。そしてこの點から、浮世繪の程度の象徴主義が、漸くその媒介で西洋へ輸出された。換言すれば西洋人は、日本の浮世繪の刺激から、始めて象徴に目が覺めたのだ。

西洋に於て、始めて象徴主義が意識的に自覺されたのは、最近十九世紀末葉のことであつた。しかも同時に前後して、藝術の二つの群から主張された。即ち一は詩壇に於けるマラルメ等の象徴派で、一は美術界に於ける後期印象派の運動である。この後の者について言へば、彼等の美學は明らかに日本の浮世繪から啓示されてゐる。それは物の形體を見ずして本質を見、部分のデテールを描寫しないで、直ちに物それ自體の實有相を表現する。特にこの派の巨匠の中、セザンヌは觀照に於て最もよく徹底してゐる。彼は物質の本有する形態感、重量感、觸覺感等のものを、繪畫によつて三次元的の空間に描かうとした。吾人は彼の描いた一つの椅子から、すべての物質に普遍する本有の實在を直覺する。セザンヌは一の哲學（形而上學）である。

これに對して、一方詩壇に掲げられた「象徴」の觀念は、極めて曖昧朦朧とし、意識の漠然たる謎で充たされてゐた。彼等は強ひて詩語を晦澁し、意味を不分明の中に失はせて、自ら象徴だと信じてゐた。けれど彼等にあつては、詩操の宗教感について言はれる象徴と、表現の觀照について言はれる象徴とが、認識不足の漠然たる霧の中で、曖昧に混同してゐた爲である。しかしながらとにかく、彼等は近代詩に象徴の自覺をあたへ、爾後の詩派に感化と暗示とをあたへたことで、永く記念されるべき功績を残してゐる。故に彼等の「象徴

派」は亡びても、象徴主義そのものが不易であること、あだかも「浪漫派」と浪漫主義の關係に同じである。

最後に注意すべきは、最近の新しい小説（特に佛蘭西等の短篇小説）が、描寫に於て著るしく象徴的になつて來たことである。一方で詩が自由詩となつた爲に、詩と小説とが極めて接近し、外觀に於て殆ど區別がつかないやうになつてきた。しかしながら區別は、やはり判然とせねばならぬ。詩は單に象徴の故に詩でなくして、情象の故に詩なのである。

丁寧と言へば、象徴が知的の「頭腦」によつてされなくて、主觀の感情によつて温熱されたる、心情の意味としてされねばならない。さうでなく、象徴が純に客觀的の觀照によつてされるならば、それは小説に屬して詩に屬さない。新しき文學の批判にあつては、この一つの線を判然とする必要がある。

第六章 形式主義と自由主義

詩に於ては、音律が重大の要素であり、それが殆ど詩的形式の骨組をすることは、前に既に述べた通りだ。しかし詩が音律を要求するのは、感情の強き表出を求めたため、必ずしも拍節形式のための要求ではない。もちろん、言語の發想はそれが「音」として響く限り、大體に於て音樂の原則に支配さるべく、必然に決定されてゐるには違ひないが、所詮文學は文學である故に、言語が必ずしも音樂の規約と一致し、樂典の定める韻律の形式と、常に機械的に規則正しく符節するといふことは考へ得ない。若しかかる符節があるとすれば、それはむしろ偶然であり、百に一の場合と言はねばならぬ。

然るに不思議なことは、古今すべての詩の約束が、この偶然の場合を法則とし、音樂に於ける韻律の形式を、そのまま正則に言語に移して、所謂「韻文」を成形してゐることである。實に歴史の長い間、詩はすべて韻文の形で書かれ、この形式の故にのみ、詩が詩であるとして考へられた。(したがつて「散文」といふ語は、その形式の故に移されて、内

容上での「非詩」を指してゐる。所謂「散文詩」といふ言語の矛盾は、この内容と形式との、言語上の混乱から生じてゐるのだ。そもそも不思議は、古來すべての詩の發生が、何故にかかる機械的なる、法則されたる韻律の形式を取つたかと言ふことである。

これに對する答解は、しかし極めて簡單である。だれもよく知る如く、詩は昔に於て音樂と共に——おそらくは尙舞蹈と共に——節づけされた手拍子、もしくは樂器に合せて歌はれたものである。ゆるに詩の發生に於ける形式は、必然に音樂や舞蹈やと一致したリズムの機械的反復を骨子としてゐる。そしてこの發生に於ける形式が、そのまま後代にまで傳統され、後に修辭學の進歩によつて、今日の韻文となつたものに外ならない。しかしながら元來言へば、詩が既に音樂から獨立し、純然たる文學となつた今日、尙且つ原始の發生形式たる、韻律の機械則を守る必要はないであらう。何故に我々は、今日尙アカデミックスな詩學を有し、韻律學の煩瑣な拘束を持つてゐるのか。

今日の所謂「自由詩」が、實にこの疑問から出發した。彼等は韻文の形式に窮屈して、より拘束なき自由の音樂を呼ぼうとした。しかしながら今日、自由詩は尙詩壇の「一部のもの」にすぎない。すくなくとも西洋に於ては——日本はこの際、特殊の事情によつて例外する。——自由詩は全體のものでなくして、或る一部の詩人に屬するもので、爾餘の大

半の詩人たちは、今日尙規則的なる、韻文の形式を捨てないのである。何故だらうか？ 彼等の頭腦が古く頑冥な爲であらうか。否。現代の最も進歩した詩人すらが、しばしば嚴格なる韻律形式を固守してゐる。かの象徴派の詩人にして、歐洲に於ける自由詩の開祖と目されるエルハールンすらが、後には自由詩を廢棄して、最も形式的なる押韻詩の作家になつたのである。

かく規則的なる韻律詩が、今日尙自由詩と相對立して、詩の形式を二分してゐるところを見ると、何等かそこには、定則韻文の有する獨自の意義が感じられる。すくなくとも今日の定律詩人は、單なる因襲の慣例によつて、無自覺にクラシクな韻文を書いてゐるのではない。何等かそこには、自由詩によつて満足されないところの、別の適切な表現を感じてゐるからである。では彼等の定律詩人が感じてゐる、特殊な表現的満足感は何だらうか？ けだし彼等は、詩の自由主義に不満して、形式主義の精神に美を感じてゐるからである。

さればこの質問は、必ずしも今日の詩壇に起つた問題でなく、すつと昔、未だ自由詩などといふものがなかつた時から、既に古くあつた問題である。なぜなら昔に於ても、韻文中での形式派と自由派とは、同じ精神で對立してゐたから。たとへば古典の詩で、敘事詩

と抒情詩とがさうであつた。敘事詩も抒情詩も、昔にあつては共にひとしく定形詩で、詩學の定める法則を遵守してゐたにかかはらず、概して敘事詩は形式主義の韻文で、押韻の法則が特別に嚴重だつた。そして反對に抒情詩は、この點が寛大であり、比較上での自由主義に精神してゐた。

また近代の詩壇にあつても、既に自由詩以前に於て、この同じ精神が對立してゐた。たとへば浪漫派や象徴派の詩人等は、概して自由主義の立場に居り、詩學上の煩瑣な拘束を嫌つてゐた。反對に高蹈派の詩人等は、典型的なる形式主義の韻文を尊重してゐた。最近に至つて、自由詩それ自體の部門にすら、またこの二派の對立があることは、我が國今日の詩壇を見ても解るだらう。日本に於ける最近詩壇は、後に他の章で詳説する如き事情によつて、一も定律詩が存在せず、すべて皆自由詩のみであるけれども、そこにはまた比較上での形式主義と自由主義とが對立し、同じ自由詩の中で別れてゐる。

されば上述の質問は、結局して形式主義と自由主義との、美の二大範疇を決定すべき、根本の問題に觸れねばならない。そしてこの問題を釋かない中は、吾人は未だ詩について、眞に何事の知識も持たないのである。なぜなら詩の表現は、實にこの矛盾した反對の精神が、機微の黙約するところにかかつてゐるから。そもそも形式主義の精神するところはど

こにあるか。自由主義の根據するところはどこにあるか。以下これについて考察を進めて行かう。

★藝術の形式は内容の反映である故に、本來言へば「形式主義」とか「内容主義」とかの觀念は、藝術上に於てノンセンスである。然るにからした言語が存在するのは、この場合で考へられてゐる「形式」が一般に於ける「表現そのもの」を指すのでなく、何等かの數理的法則によつて規定されてゐるところ、特殊なクラシカルな形式を指すからである。したがつてこの形式主義に對する内容主義は、それ自ら表現上の自由主義を意味してゐる。自由主義と内容主義とは、藝術上の言語に於てイコールである。

第七章 情緒と権力感情

吾人が普通に「感情」と言つてゐるものは、氣分色合を異にしてゐるところの、二つの別趣のものを包括してゐる。一つは所謂「情緒」センチメントであつて、優雅に、涙もろく、女性的な愛情に充ちたものである。之れに對して他の一つは、男性的な氣概に充ち、どこかに勇氣を感じさせ、或る高翔感的な興奮を伴ふもので、普通に「意志的感情」若くは「権力感情」と呼ぶものである。

そこで人間のすべての詩は、所詮この二つの感情の中、何れかを發想するものに外ならない。古來歴史上に於けるすべての詩は、これによつて情操の分類から、判然として二つの者に別れてゐる。即ち前に他の章で言つたやうに、古代希臘の詩界に於ける、「敘事詩」と「抒情詩」との對立が之れである。敘事詩はホーマーのイリアッドが代表し、抒情詩はサッホオの戀愛詩が代表してゐる。そして前者が、かの歴山大王アレキサンダーやシーザアやの、古代の英雄によつて愛誦され、彼等の少年時代に於て、早くそのヒロイックな権力感情を養成し

た時、後者はより民衆的な青年の間に讀まれ、幾多のセンチメンタルな戀愛主義者を養成した。そしてこのホーマーとサツホオとの對立が、後に文藝復興期に移つてから、さらにダンテやミルトンの莊嚴な神曲敘事詩と、一方にペトラルカやボツカチオ等の、民衆的な情痴抒情詩の對立になつたことは、前に同じ章で述べた通りである。

實にこの敘事詩と抒情詩の對立は、人間に於ける二つの感情——情緒と權力感情——との二分野を示すもので、人文の歴史がある限り、たとひその形式は變貌しても、實質的には何等かの新しき様式で、不易に對立すべきものである。しかしながら時代と文明の變移によつて、或る時には一方の者が「正流」となり、他方のものが「反動」となることが珍らしくない。そしてこの場合に、反動の地位に置かれたものは、その表面の意志を抑壓される結果として、或る變形したる、歪みたる、逆説的な、寓意的なる、一の「憎々しさもの」として、その歪像を映すのが普通である。後の章に説く近代の立體派や、表現派の詩が、その同じ精神の系統に屬してゐる。だがこの解説は後に譲り、かうした詩的情操の投影さるべき、表現の形式について考へよう。

感情の南方地帯に屬するもの、即ち所謂「情緒」は、それ自ら愛の本有感である故に、博愛や人道の、すべての柔和なる道德情操を基調してゐる。この感情の本質は涙ぐまし

く、甘くスキートな氣分に充ちてヴァイオリンのやうにメロヂアスのものである。故にその發想の形式は、必然に柔軟可動體なる、メロヂアスの自由主義を欲求する。之れに反して一方のもの、即ち意志的な「權力感情」は、すべてに於て力のある、骨組みのがつしりとした、拍節の正しいリズムミカルの美を求め、そしてこの精神から、古代の藝術に見るクラシズムが発生したのである。此處でクラシズムについて一言しよう。

クラシズムとロマンチズムとは、實に藝術に於ける北極と南極で、世界の終る兩端である。浪漫主義の本有感は、愛のメロヂアスな情緒感で、柔軟可動の自由を愛し、内容を本位とするものであるのに、クラシズムは情緒を排し、感傷的氣分を嫌ひ、そして均齊、對比、平衡、調和等の、數學的法則による形式を重要視する。クラシズムの表現が欲するものは、何よりも骨格のがつしりした、重量と安定のある、數學的頑固を持った、言はば「物に動ぜぬ直立不動の精神」である。それは一切の弱々しいもの、柔軟のもの、骨組みのぐにやぐにやしたものの、女らしく纖弱なものを跳ね飛ばすところの、男性的ストアの美を要求する。故にクラシズムの精神は、正に「獨逸軍隊の行進」である。どつしりとして大地を踏みつけ、歩調に力があり、數學的正格の規律を以て、眞にリズムミカルに堂々と行軍する。(近代の諸國に於ける所謂「軍隊精神」なるものは、すべて獨逸國の創造になる。

それはクラシズムと科學的精神とを、帝國主義に於てビスマルクが藝術化した。

かうしたクラシズムの精神は、正に權力感情の表象であり、すべてに於て貴族的な尊大感を誇示してゐる。即ち本質的に形式主義で、勿體ぶつた威權を重んじ、そして何よりも「莊重典雅」の美を重視する。故にクラシズムの藝術は、すべて歴史の上古から中世にかけて榮えた。その歴史の時代に於ては、君主が專制的に國家を支配し、或は貴族が政權を獨占し、武士が封建の社會を形成してゐた。そして多くの藝術品は、君主や貴族の榮譽のために、その權力感の悦びを充たすべく製作された。然るに近代の平民的な社會に至つて、この種の藝術は根本に廢つてしまつた。近代の新しい趣味性は、かかるクラシズムの美を悦ぶべく、あまりにデモクラチックな自由主義に傾向してゐる。

此處に於て吾人は、先に前の章で暗示しておいた一つの宿題、即ち近代に於ける古典韻文の凋落を、眞の原因について知ることができるのである。あの上古から中世の終にかけて、巨獸のやうに横行してゐた古典の敘事詩や劇詩の類は、何故に近代の初頭に於て、一時に消滅したのであらうか。けだしその眞因は、近代に於ける資本主義文明の發達にある。實に十八世紀以來に於て、急激な進歩をした歐洲資本主義の文明は、一躍して平民の社會を造り、過去のあらゆる貴族的なものを葬つてしまつたのである。社會はデモクラチック

になり、自由主義になり、そして時代思潮の傾向は、常に到る處に平和主義や、人道主義や、博愛主義や、社會主義やの、所謂文化的女性化主義フェミニズムへ潮流してゐる。さればかかる社會に於て、古典韻文の如き形式主義の文學が、流行の外に廢棄されるのは當然である。特に就中、敘事詩の如き貴族趣味に屬するものは、時代の來る先鋒に於て死刑にされる。

近代文學の黎明は、實に浪漫派の情緒主義センチメンタリズムによつて開かれてゐる。それは資本主義の平民文化が精神する、あらゆる反貴族的、反武士道的なものを表象してゐる。換言すれば浪漫派は、クラシズムの形式主義に反感する、一切の自由主義的精神を代表してゐる。すなはち彼等の新しい詩は、何よりも先づ情緒を重んじ、戀愛を讚美し、そして形式上には、古典詩學の窮屈な拍節本位に反對して、より自由でメロヂアスな、内容本位のスコートな音律を創見した。何よりも彼等は威權ぶつたもの、四角張つたもの、形式ぶつた窮屈のものを嫌つた。そして浪漫派の精神が流れるところは、遂に象徴派を経て詩の形式を全く破壊し、一切のリズミカルな音律に反感して、純粹にメロヂアスな自由律の詩、即ち今日の所謂「自由詩」を生むに至つたのである。自由詩は實に資本主義の產物で、平民文化のデモクラシーを代表してゐる。

しかしながら前言ふ通り、人間に於ける敘事詩エピックの精神と抒情詩リリックの精神とは、常に何等か

の形に於て、永久に對立すべきものである。この點では、いかに近代の文明が女性主義フェミニズムに潮流しても、人心の底にひそむ不易の本能を殺し得ない。彼等は何等かの形に於て、人の氣附かない意想外の變装をし、手に爆弾をかくして「反動」の窓に覗いてゐる。そして他の多くのものは、より露骨に正面から、時代への逆流的形式を取るであらう。

これによつて前言ふ如く、今日でも尙自由詩と定律詩とは、歐洲に於ける詩界を二分してゐるのである。即ち平民的な情操を有する詩人は、多く皆自由詩に行き、貴族的な權力感を有する詩人は、概して皆定律詩に據つてゐる。けだし貴族的な精神は、本質的にクラシズムで、骨格のがつしりした美を求めるからだ。彼等の趣味に取つてみれば、自由詩は軟體動物のやうなもので、どこにもしつかりした骨組みがなく、柔軟でぐにやぐにやしてゐるところの、一の醜劣な蠕蟲類にすぎないだらう。反對に一方の眼でみれば、定律詩は形式的で生氣がなく、時代の流動感を缺いてゐるやうに思はれる。

★「權力感情」といふ言語を、始めて強いアクセントで語つたものは、實に獨逸の貴族主義者ニイチエである。ついでながら言つておくが、虛無主義の本質は「權力を否定する權力感情」で、言はば「貴

族を殺さうとする貴族主義」である。故にニヒリズムは、近代の逆説された敘事詩思想で、著者の所謂「變装した陰謀者」「歪みたる憎々しきもの」の一つである。

★獨逸音樂と南歐音樂の特色は、エヒカルとリリカルとの、最も典型的な好對照である。獨逸音樂の特色は、すべてに於てリズムカルで、拍節が強くはつきりとし、軍隊の重壓的な歩調のやうに、重苦しくどつしりしてゐる。反對に佛蘭西や伊太利の音樂は、メロヂアスの美しい旋律に充ち、柔軟自由にして變化に富んでゐる。前者は正しく定律詩の音律美で、後者は自由詩の音律美である。

第八章 浪漫派から高蹈派へ

221

感情に於ける二つのもの、即ち抒情詩的情操（情緒）と敘事詩的情操（権力感情）とが、人文に於て常に對流することは、前章に述べた通りである。實に文藝の歴史は、この二つの感情の反復と、その争鬭との歴史に外ならない。そしてあらゆる原則は、常に「反動」の一語に盡きてゐる。即ち一方が抑壓すれば、他方が直ちに反動し、他方が時代を占有すれば、次には一方が興つてくる。この繰返しの反動は、力學的に決定された真理であつて、歴史の永遠を通じて續くであらう。決していかなる時代も、その一方のみが、永く決定的に文明を獨占することは有り得ない。

されば今日の如き、近代文化のあらゆる女性化主義にかかはらず、人心の本源する一部に於ては、尙且つ権力感情の獅子が猛然と猛りたつてゐる。しかもそれは時代の潮流に適合するため、變裝された女性化主義の假面の下で、いつも本能獸の牙を研ぎ光らしてゐるのである。即ちあの聰明なニイチエが言つたように、現代に於ける女性化主義者——平和

主義者や、社會主義者や、無政府主義や——は、すべて羊の皮をきた狼であり、食肉鳥の猛々しい心を以て、柔和な福音を説く説教者である。確かに、彼等の主義は人道的で、彼等の思想は民衆的だ。しかも此等の説教家が意志するところは、民衆の上に働きかけ、彼等を支配し、文明に號令しようとするところの、極めて貴族主義的なる権力感の高調である。そして近代文明のいかなる女性化主義とデモクラシイも、此等の「變裝した貴族主義者」を殺し得ない。(現に資本主義の平民文明そのものが、此等の變裝的陰謀者によつて危険されてゐる事實を見よ！)

さて詩の歴史に歸つて行かう。詩の歴史に於ける古典の敘事詩や抒情詩は、既に前の章で解説した。次には進んで、浪漫派以後に於ける近代の新しい詩と、之れが姉妹文藝たる散文の歴史について考へよう。前の章で言つたやうに、近代に於ける詩の起元は、實に浪漫派によつて始まつてゐる。浪漫派以前の詩は、我々にとつて古典であり、直接には縁の薄いものにすぎない。故に浪漫派は、實に近代詩の開祖であつて、今日のあらゆる詩派に於ける母音のものは、すべて此處に胚種してゐる。しかしながら浪漫派の運動は、單に詩壇の一局部にのみ、小波動を以て興つたのでなく、實に文學と藝術と、社會思潮の全般に亘つて興つたところの、空前の花々しき大運動だつた。それはルツソオによつて刺激さ

れた、佛蘭西革命の續きであつて、資本主義文化の初頭に於ける、自由主義の目ざましい凱歌だつた。(自由主義と女性化主義とは、必然にエコールであることに注意せよ。)

されば浪漫派の運動は、貴族主義に對する平民主義の主張であり、形式主義に對する自由主義の絶叫だつた。それは藝術と文化に於ける、一切の権力感情を排斥し、すべての敘事詩的なものを抑壓した。近代の戀愛を主とする抒情詩的な小説が、一時に新しい文學的勢力を得て、古典の形式韻文を驅逐したのもこの時だつた。此處でついでに言つておくが、古代に於て散文が輕蔑視され、近代に至つて逆にそれが優勢になつてきたのは、實に新時代の自由主義が、韻文の如き形式主義の文學に反感し、より自由で平民的な散文に興味を轉じて來たからである。そして自由詩の本質に於ける精神が、同じくこの散文時代の趣味性を表象してゐる。故にこの意味から言ふならば、自由詩は散文的であるほど——即ち非律格的であるほど——眞に本質的に自由詩なのである。

さて浪漫派の時代思潮は、過去の貴族文明への反感からして、一切の敘事詩的な精神を抑壓したが、之れに對する反動の逆流は、當然また興らなければならなかつた。そして實にこの反動は、藝術のあらゆる方面から興つたのである。しかし此等には、單に詩と小説との文學につき、反動の歴史を見れば足りる。先づ小説から始めて行かう。小説に於ける

浪漫派の反動思潮は、人の知る如く例の自然主義である。この佛蘭西に興つた自然派の文學主張が、本質的に何を意欲し、何を特色したものであるかは、既に他の章でしばしば詳説した通りである。即ちそれは「主觀を否定した主觀主義」の文學で、當時の情熱的な人間主義者が、浪漫派の人道的センチメンタリズムに叛逆し、愛や情緒やの虐殺を叫んだところの、一の抑壓されたる敘事詩精神の爆發であり、正に文學上に於ける權力感情の高唱だつた。

されば自然派の文學論は、その散文様式の底に於て常にクラシズム——形式のないクラシズム——を精神してゐた。換言すれば彼等は本質的にがつしりとした、大地を堅く踏みつけてゐる、或る力の強い、現實感のある文學を要求した。そして彼等は、何よりも浪漫派の女らしい、涙っぽい、ぐにやぐにやした自由主義の精神と、その甘たるくメロヂアスな美を惡んだ。故に自然派の文學論が、浪漫派に對して言ふところは、常に次のやうな非難だつた。曰く「足が大地を離れてゐる」「腰がふらついてゐる」「浮薄な陶酔に溺れてゐる」等。そして彼等自身は、正に「大地を踏んでしつかりと立つ」ところの、骨髄のがつしりしたレアリズムの文學を以て任じてゐた。

かく自然派の意志したものは、明らかに浪漫派への反動であり、リリカルな情緒に對す

る、エピカルな權力感情の反抗だつた。故に倫理感の上に於ても、彼等は浪漫派に反對して、愛や人道やの女性化主義を排斥し、より貴族主義的なカントの義務感——カントによれば道德の本質は義務感である——を考へてゐた。そしてこの倫理感から、彼等の意氣惡しき、逆説的な、サヂズム的な、露出病患者的な文學が製作された。それは人生の汚穢を描き、醜惡を暴露することによつて、一種の征服的な權力感へ高翔しようと言ふのである。

この同じ浪漫派への反動が、一方また詩壇にも呼び起された。即ち高踏派の群團詩人がそれであつて、彼等は、殆ど徹底的に、正面から貴族主義を振りかざした。彼等はあらゆる素質に於て、浪漫派と肌合はない詩人だつた。丁度小説に於ける自然派と並行して、彼等は浪漫派を敵對視し、一々その反對の意見を述べた。第一に先づ高踏派は、自由主義を徹底的に排斥し、浪漫派のメロヂアスな音律感を憎惡した。そして彼等自身は、嚴格なるストア的法則による詩形を重んじ、自ら誇つて「言語上のゴシック建築」と稱してゐた。(ゴシック建築はクラシズムの典型である。) また彼等は、一切の情緒的なものや、曖昧茫漠としたものを排斥して、ひとへに判然明白たる、理路整然たる詩を尊んだ。

高踏派の詩人たちは、その詩派の名目が示す如く、常に高踏的な超俗の態度を取り、デ

モクラチツク思想を輕蔑して、時流の外に高く持すことを誇つてゐた。彼等は實に、近代の女性化主義フエミニズムの文化に於ける、正面からの反動主義者で、假面を被らない正直な——或は馬鹿な——眞の正銘の貴族主義者の一族だつた。何よりも彼等はジャーナリズムを、時流に屬するものを憎惡した。そして遠く歴史の過去を慕ひ、思ひを中世の懐古に馳せた。特にその巨匠ルコンド・ド・リール等は、現在の人間生活の本質を憎惡し、一切の宇宙を否定しようとするところの、シヨールペンハウエルの厭人感のニヒリズムから、毒々しい挑戦的態度に於て、浪漫派の感傷的な愛や人道主義やを、梅毒のやうに不潔視した。實に高踏派パルナシアンの貴族等は、詩から一切の情緒を拒斥し、人情を虐殺することに痛快したのだ。かうした高踏派の態度は、正に詩に於ける自然主義の態度である。ただ一つ異なるところは自然主義が社會性を重要視し、現實生活を正視しようとしたに反し、高踏派は人間社會を白眼視して、眞の孤獨的な貴族主義に徹入し、獨善生活の雲の中に入り込んでしまつたことだ。したがつて自然主義の憎惡は「人生」に向つて行き、高踏派の憎惡は「宇宙の存在」そのものの本性に向つて行つた。即ち小説が科學的に行くところを、詩人は哲學的に行つたのである。そしてまたこの相違から、自然派が「生活のための藝術」と「藝術のための藝術」の兩角的矛盾に陥り、主張と作品との奇怪な錯覺をしてゐるときに、一方の

高踏派パルナシアンは徹底して藝術至上主義を標號した。

高踏派はまた、詩から一切の主觀を拒絶し、純粹の客觀主義を標號したことで、小説の自然主義と根本的に一致する。實に高踏派と自然主義とは、藝術の本質點で聯盟されたる、浪漫派への正面攻撃の敵であつたのだ。しかしながら吾人は、かうした抗爭詩派の主張に對して、一つの納得できない疑惑を感じる。なぜならば詩の本質は、上來説いて來たやうに主觀的のものであるから。吾人はいかにしても、高踏派の説く如き反主觀の詩、客觀主義の詩といふものを考へられない。そして同様にまた、眞の意味の藝術至上主義と言ふべきものを、詩の世界について想像できない。詩は必ず主觀主義の文學でなければならず、したがつてまた「生活のための藝術」でなければならぬ。故に高踏派の言ふ意味の反主觀や藝術至上主義や、おそらく多分、吾人の考へる意味のそれとはちがふのだらう。しかしこの辨證は後に廻して、尙高踏派以後に於ける詩の歴史を、つづいて次章に説かねばならぬ。

*自由詩が散文的なほど自由詩だといふことは、詩を散文の中に低落させると言ふ意味ではない。律

格的な形式美に對して、メロデアスの美を徹底させるといふ意味である。これについて後に他の章（目本詩壇の現状）で詳説する。

第九章 象徴派から最近詩派へ

文藝の歴史は反動である。高蹈派の形式主義によつて、あまりに重壓されたところの詩壇は、次いで表現の自由を求め、情緒の解放を叫ぶところの、新しきロマンチズムへの復活が來なければならぬだらう。そして實に、早くその反動はやつて來た。即ち近代詩壇にエボックした、例の象徴派の運動が之れである。

象徴派の新運動は、その本質上の精神に於て、正しく浪漫派の復活であり、虐げられたる自由と感情とを、詩に於て取り返さうとした革命である。何よりも彼等は、高蹈派の形式主義に反對した。彼等は術學的なものを嫌ひ、貴族的な尊大感に反抗し、民衆的な氣取らない直情主義で、率直に思想を語らうとした。（特にエルレーヌはさうであつた。）象徴派の詩人等は、また特に主觀を強調した。彼等はスキートな情緒によつて、音樂のメロデアスに融けて行く詩を愛した。そして韻律の形式的な規約を無視し、詩學派の高蹈派と衝突した。遂にその結果は、エルハーレン等によつて大膽にされ、全く詩學派と絶交する

ことになつてしまつた。換言すれば、詩の韻律法則を破壊して、今日の所謂「自由詩」を生むに至つたのである。けだし浪漫派の精神が押すところは、象徴派を経て此處に達するのが自然である。

象徴派はまた、高蹈派に對する反動として、詩想の朦朧としたものを愛し、判然明白なものを嫌つた。(その判然明白は、高蹈派の標語するところであつた。)象徴派の思惟によれば、詩の情趣は「朦朧の神祕」に存し、意味の不分明なところにあるといふのだ。そしてこの點でのみ、一般に象徴派の特色が著るしく誇張されてゐる。けれども詩派の運動に於ける本質からみて、象徴派の眞生命は、要するに浪漫派の新しい復活に存してゐる。彼等は高蹈派によつて虐たげられた自由と情緒とを、一の新しき哲學の形によつて、歐洲の近代詩壇に呼び返した。その新しき哲學とは、詩に冥想的な實在觀念を深めたことで、浪漫派の純一に情緒主義センチメンタリズムであつたのとは、この點で教養が區別される。彼等は要するに浪漫詩人の、より觀念化した變貌だつた。

この象徴派の運動は、一時殆ど歐洲の全詩壇を風靡してしまつた。いやしくも象徴派でないものは、新時代の詩人でないやうに考へられた。しかしながら反動は、必然の避けがたい法則で起つて來た。第一につきの詩壇は、象徴派の曖昧朦朧を排斥した。そして印象

を的確にし、意味を力強く出すことに傾向して來た。實に象徴派以後の詩壇は、この「印象的」といふところに、著るしい特色を有してゐる。そして最近の多くの詩派、即ち寫象派、未來派、立體派、表現派、ダダイズム等のものが、一時に續々と現はれて來た。次に此等の詩派に共通する、最近詩壇の一貫した精神を述べてみよう。

最近詩派の本質は、一言にして言へば「象徴派への反動」である。即ち彼等は情緒を排して、或る種の抑壓された、逆説的な意志による權力感情を高調してゐる。特に立體派や、未來派や、表現派等に見るやうに、彼等の詩的情操の本質は、或る意地悪しきもの、歪みたるもの、ヒン曲げられたるもの、グロテスクのもの、憎々しきもの、残酷なるもの、の表象である。何等かそこには、權力を否定することによつて痛快とする、或る逆説的のヒロイズムがあり、意地の悪いニヒリズムが冷笑を浮べてゐる。確かに近代の詩に共通する一つの強い情操は、或るニヒリックな權力感で、物質の本性をキニュービカルに歪みさせ、世界をグロテスクにねぢ曲げようとする、意志の力學する意味を持つてゐる。そこにはいつも科學的な唯物觀と宿命觀が、人生を苦々しく情象し、機械と鐵槌の重壓が、詩を叩き出さうと意志してゐる。(このニヒリズムの反射に於て、いかに世界が權力への渴仰を、あのムツソリニや、ヒンデンベルクや、レーニンやに捧げてゐるかを見よ。)

かうした内容を有する詩が、形式に於てどんな表現を映して来るかは、考へるまでもなく明らかだらう。最近の多くの詩は、この點に於ても全く象徴派に敵愾してゐる。あの象徴派のぬらぬらした、メロヂアスで柔軟な自由律は、最近詩派の趣味性から手きびしく反感される。表現派や立體派の求めるところは、鐵と機械によつてがつしりと造られてゐる、骨髄の逞ましいリズミカルなもの、即ちクラシックの形式詩體でなければならぬ。けれども彼等は、既に象徴派を経てシムボリズムの洗禮を受けてゐる故に、古典詩學の同じ形式には、再度歸ることを欲してゐない。彼等の求める様式は、クラシズムからその古風な美と詩學とを除いたところの、新しき様式に於ける意匠であらう。

これによつて立體派や未來派は、彼等独自のユニツクな意匠によつて、別の新しいクラシズムを創見した。即ち言語を機械學的に配列したり、韻律を力學によつて法則したり、或はピラミット形の象形詩形を造つたりして、一種の新様式に於ける函数的クラシズムを創造した。此等の新しきクラシズムは、過去の高蹈派等が墨守した詩學的なクラシズムとは、全くその外觀を新奇にしてゐる。新しき時代のものは、法則がより變態でより函数的に動かし得る韻律の自由を持つてゐる。けれどもその詩形が精神する原則は、本質に於て過去のクラシズムと一致して居り、同じく一種の造型美術——言語上のゴシック建築——

と見るべきものだ。

かうした新傾向の歸するところは、詩を音樂から遠くさせて、美術の方に導いて行く。實に或る最近の詩は、音律要素を全く無視して、言語を象形的に並べることから、或る種の繪畫的、もしくは造型美術的效果をあげようと企ててゐる。そしてこの種の新形式主義が行くところは、必然にまた唯美主義に傾向して行く。即ち詩を内容的なものから移して、形式的な純美に導き、藝術的貴族主義の山頂たる、唯美主義の標號へ走つて行く。實にこの唯美主義的なものは、最近詩界に於ける著るしい特色で、彼等の多くの哲學は、そこに「美と唯物主義との辨證されたる科學の實證」を保險してゐる。だが吾人は、この種のあまりに科學的なる、あまりに藝術至上主義なる一派の詩派と詩人に對し、一つの根本的なる懷疑を持つてゐる。すくなくとも彼等については、何かの警告するところが無ければならない。だがその議論は次章に譲らう。

要するに最近詩壇は、前代象徴派への反動であり、リリカルな詩情に對する、エピカルな詩情の全躍してゐる時代であつて、これを社會的に觀照すれば、デモクラチックのものに對する、權力感情のニヒリックな反動である。(前に言つた唯美派や藝術至上主義の興る理由が、また實に此處にあるのだ。)しかしこの現状の内奥には、早くもまた時代を逆

に呼ばはらうとする、次の反動が準備され、漸く詩壇の意識に登りかけてゐる。即ち近時の外國詩壇で論じられてゐる正統派——それは詩を純一の情緒に返らうとしてゐる——の如き、その他浪漫派の正流を追はうとする一派の如き、何れも來るべき次の詩壇への、意味深い豫言と暗示をあたへてゐる。畢竟、詩の歴史は「反動から反動へ」の流れであり、無限に際限のない軌道である故、今日の正流は明日の逆流、明日の逆流は今日の正流となるわけで、この點の價值と正邪に關しては、一も現在の批判を斷定し得ないのである。

さて以上述べたことは、歐洲の詩壇についての觀察だが、最後に日本の詩派について一言したい。なぜなら日本に於ても、象徴派とか高蹈派とか、或は未來派とかダダイズムとか言ふ如き、歐洲のそれと同名のものであるからだ。此等の和製詩派について、吾人は多く語るべき興味を持たない。日本に於ける大抵の文學流派は、皮相なジャーナリズムの影響であり、西洋新聞の文藝欄や政治欄を、新人氣取りの新しがりやと銜學さで、輕薄に受け取つたものにすぎないのだ。故に吾人の言ふべきことは、日本に於ける象徴派や高蹈派等のものが、單にその名目上での一致の外、西洋の原物とは關係のない、或る特殊の別種であると言ふことだけを、はつきりと注意しておくに止める。

★自由詩の起元は、歐洲に於ては象徴派である。しかしアメリカに於ては、之れより先民衆詩人のホイットマンが、独自のユニツクな散文詩形を創造してゐる。けだしアメリカの如きデモクラシーの代表的國家に於て、早く自由律の詩が生れるのは當然である。

★詩が美術に近く様式するのは、もちろん單に外觀上の見えにすぎない。本質に於ては、やはり象形によつて音樂のやうに情象するので、決して小説の如く描寫してゐるのではない。しかし何れにせよこの行き方は、言語の特質を生かすべき、正道の表現にはづれてゐる。

第十章 詩に於ける主観派と客観派

]

以上、本書の各章を通じて論證し來つたやうに、詩の本質は「主観」であり、實に主観以外の何物でもない。詩とはこの主観的なる精神が、主観的なる態度によつて言語に表現されたものを言ふのである。然るに此處に考ふべきは、詩それぞれ自體の世界に於て、また特に主観派と言ふべきものと、客観派と言ふべきものが、互に對立するといふ事實である。そもそもこの矛盾はどう釋くべきか。

この書の最後に残されたる、眞の根本的なる重大問題は之れである。

既に早く、本書のずつと前の章で説いたやうに、あらゆる表現の形式には、それぞれの種目に於て——音樂にも、美術にも、小説にも——主観派と客観派との對立がある。故に

本來主觀的なる詩の中にも、それ自身の部門に於て、同じやうな二派の對立がなければならぬ。今この事實を、日本と西洋との詩に就いて、兩方から並行的に調べてみよう。先づ日本に就いて言へば、我々の代表的な二つの國詩、即ち和歌と俳句に於て、前者は主觀派に屬して居り、後者は客觀派に屬してゐる。また西洋の近代詩では、一般にだれも感ずる通り、浪漫派や象徴派等のものは、著るしく主觀派を典型して居り、高蹈派や古典派等のものは、反對の客觀派に屬してゐる。

そこで第一に問題なのは、詩に於ける客觀派とは何ぞやと言ふことである。多くの通俗の見解は、この差別を詩材の對象に置いて考へてゐる。即ち例へば、俳句は主として自然の風物を詠する故に客觀的で、和歌は戀愛等を歌ふ故に主觀的だと言ふのである。かの佛蘭西の高蹈派が、自ら客觀主義を標榜して、主觀の排斥を唱へたのも、同じやうな通俗の見解にもとづくのである。即ち彼等は、一切「私」といふ語の使用を禁じ、詩を自己について物語らず、外界の自然に於ける風物や、歴史上の傳説について書くことを主張した。

かうした通俗の見解が、極めて無意味な皮相のものにすぎないことは、前既に他の章で辨證した通りである。藝術に於ける題材は、それが外界の「物」にあらうと、或は内界の「心」にあらうと、さらに本質上に於て異なるところは少しもない。なぜならば表現の根

本は、作者の物を見る態度に存して、對象それ自體の性質に存しないから。吾人が「主觀的」と呼んでゐるのは、もとよりかかる皮相の見解でなく、作者の物を見る態度の上で認識が感情の中に融化して居り、氣分的な情趣となつてゐる態度を言ふのだ。故にこの意味で言ふならば一切の詩は皆主觀的であるべきで、客觀主義の詩といふものは考へられない。然るにそれにもかかはらず、浪漫派の詩と高蹈派の詩、また和歌と俳句との間には、どこか或る根本的な點に於て、著るしくちがふところがあるやうに思はれる。單なる皮相の俗解でなく、もつと内奥的な意味に於て、やはり前者は主觀的で、後者は客觀的であるといふ感じが、どこかに避けがたくつきまとつてゐる。吾人は進んで、この二派の詩に於ける特殊な異別を、對照上に考へなければならぬ。しかしながら西洋の詩については、前にも既に説明したし、またこの次の章に於ても、一層根本的に説くところがあるからして、此處では特に、日本の國詩たる和歌と俳句についてのみ、この問題の考察を進めてみよう。

和歌と俳句とは、日本の詩に於ける二つの代表的な形式であり、且つ最も著るしいコントラストである。すべての詩を愛する日本人は、この二つの詩に於ける特殊のものを、對照のコントラストに於て知つてゐるだらう。實に和歌と俳句の相違は、詩に於けるディオニソスとアポロの對照である。即ち和歌の詩情は感傷的、感激的で、或るパツシヨネートな、情火の燃えあがつてゐるものを感じさせる。之れに反して俳句は、靜かに落着いて物を凝視し、自然の底にある何物かを探らうとする如き、智慧深い觀照の眼をもつてゐる。また和歌のあたへる陶醉は、情緒的でメロヂアスのものであるのに、俳句の魅惑は之れとちがつて、もつと枯淡的に澄み入つてゐる、含蓄の深い情趣である。

されば和歌と俳句の相違は、詩に於ける音楽と美術の對照であり、また浪漫派と寫實派の對照である。前者はロマンチックで感傷的に行かうとし、後者はレアリスチックで靜觀的に行かうとする。しかも吾人の知つてゐる限り、俳句の如く觀照的で、俳句の如くレアリスチックの詩は、世界に殆ど比類がない。西洋の詩や支那の詩やは、どんな靜觀的のものであつても、俳句に比すればすつと遙かに主觀的で、作者の人生觀や哲學やを、強く情熱的な調子で歌ひ出してゐる。小説に於ける日本の自然派が、世界無比にレアリスチックの文學である如く、日本の俳句も亦、世界無比にレアリスチックの韻文である。そこには

殆ど、強い調子の情熱と言ふものが、全く語られてゐないやうにさへ思はれる。

故に他との比較に於て、俳句が客觀的であることは明白であり、またこの點から修辭して、俳句を「客觀主義の詩」と呼ぶこともできるだらう。しかしこの場合に考へられる客觀主義とは、詩といふ文學の立場に於ける、本質を具備しての客觀である。即ち詳説すれば、俳句の本質は和歌と同じく、純一に主觀的のものでありながら、その詩情に於ける色合や氣分やが、特殊の靜觀的なものを有するために、この點の特色からみて、假りに客觀的と呼ぶのである。故に俳句の觀照は、常に必ず主觀の感情によつて事物を見、對象について對象を眺めてゐない。換言すれば、俳句の表現は「情象」であつて、實の客觀の「描寫」でない。

この點について、世には俳句を誤解してゐる人がある。即ち或る人々は、俳句を以て單に象徴主義の徹底した表現と解して居り、自然に於ける眞實リアルの像オブリを捉へ、物如の智慧深い描寫をすることで、表現の本意が盡きると考へてゐる。若し俳句と稱する文學が、實にかくの如きものであるならば、俳句は描寫本位の文學である故に、小説等と同じ種目に屬する藝術品で、斷じて詩と言ふべきものではないのだ。しかし吾人の見てゐる限り、古來のいかなる眞の俳句も、悉く皆情象であり、單なる描寫本位の句といふものは決してない。

多くの一般の俳句は、自然の風物に託して主観の情調や氣分を詠じてゐるので、純に觀照のために觀照をしてゐる如き、沒情感の冷たい俳句と言ふものは見たことがない。例へば
燕村の

春の海終日のたりのたりかな

といふ句の如きも、單にかかる自然を描寫してゐるのでなく、主観に於ける春日長閑の無爲の氣分を、對象の中に情調として見てゐるのである。他のあらゆるすべての俳句が、皆之れに同じである。芭蕉の句

草の葉をすべるより飛ぶ螢かな

の如きも、或る種の小説家等が解する如く、單なる寫實主義の描寫でなくして、背景に於ける夏の夜の氣分を情象してゐるのである。これらの俳句からして、單にその描寫的手法のみを見る人は、實に「俳句」を讀んで「詩」を理解しない人と言はねばならぬ。この

俳句に於ける「詩」の本質を、その道の術語で、「俳味」と呼んでゐる。俳味は一種の默約された詩趣であつて、この詩的精神の本質なしには、決して俳句は成立しない。蓋し俳句が、その寫實的なる描寫手法にもかかはらず、本質上に於て詩の精神を失はないのは、實にこの俳味と稱する靈魂が、本質に於てあるためである。故に眞の俳句は、性格的に俳味を有する人でなければ、決して作ることができないわけである。(近來の新傾向の俳句の中には、俳味を否定するものがあるけれども、この場合にはそれに代るべき、別の詩的精神が入れ換へにならねばならぬ。)

かく俳句の表現は、對象のために對象を見るのでなく、主観に於ける俳味、即ち詩情によつて對象を見、風物を情象するのであるから、本質に於て主観的表現であることは勿論だが、就中眞の詩的精神を有する俳句に於ては、一層その主観が強く高調的に表出されてゐる。例へば芭蕉や燕村の俳句にあつては、俳味がそれ自ら生活感の訴へるイデオとなつてゐる。故に彼等の情象する世界を透して、吾人は或る靈魂の欲情してゐる、情熱の高い敘情詩を聴くことができるのである。之れに反して精神のない低劣の俳句は、詩情が機智的の趣味性に止まつて居るため、觀照に於ける描寫的手法のみが感じられ、眞の強い詩的情熱を感じさせることがない。俳句が「感情の意味」で讀まれずして、機智的なる「智性

の意味」で讀まれるのは、かかる低劣なる作品のためである。眞の精神を有する俳句は、知性の頭腦ヘッドに響かないで、直ちに心情ハートに觸れて來ねばならない筈だ。

故に芭蕉や蕪村やの、眞の精神を有する俳句は、常に文字通りの「抒情詩」として感じられる。そこには常に、何かの訴へてゐるものがあり、哀切してゐるものがあり、欲情してゐるものが居る。そしてこの一つのもので、彼等の生活に於けるイデヤであり、眞の意味の「主観」である。されば俳句を客観的といふ意味は、全く詩趣の特色についてののみ見た意味であり、本質上には何等關しないことである。本質上には、俳句も他の一般の詩と同じく、純粹に主観的のものであり、したがつてまた感情的のものである。かの俳人が枯淡を尊ぶのは、趣味性の上の薰育であつて、詩的精神の涸燥を意味しないのは勿論である。詩的精神の情熱が枯れてしまつたら、そもそもどこに俳句の表現があり得るか？

されば和歌と俳句とは、その外觀の著るしい差別的對照にかかはらず、本質上に於て全く同じ抒情詩であることが解るだらう。即ち俳句は、和歌のより、滋味づけられたもの、錆さびづけられたものであつて、一種の枯淡趣味の抒情詩に外ならない。しかしながらこの趣味の相違が、一方にはまた俳句をして、和歌と大いに特色を異にするところの、日本の特殊な——あまりに日本の特殊な——文學としてしまつてゐる。吾人は俳句の長所を認め、そ

の世界的に特色してゐるユニツクな詩境を認めるけれども、これによつて新日本の文明と藝術とが、いつも傳統の中に彷徨して居り、世界的に進出し得ないのを悲しむのである。なぜならば日本人は、今日尙この特殊な俳句詩境に、あまりに深く感溺かひしすぎてゐるからである。これについて吾人は、後に章を改めて別に論ずるところがあると思ふ。

★現歌壇のアララギ一派は、子規によつて始められた俳人の餘技歌を亞流し、歌であつて俳句の境地を行かうとしてゐる。之れ既に形式をはきちがへた邪道であるのに、日本自然派文壇の誤つた美學を信奉して、一切詩的精神の本源を拒絶しようと考へてゐる。眞に蒙昧愚劣、憫殺すべきの徒輩であるが、ただ彼等の中にあつて一奇とすべきは、巨頭の齋藤茂吉である。彼は醫者の有する職業的の殘酷さと唯物觀とで、自然を意地悪く歪んで見てゐる。けだし茂吉は國産品のキューピストで、一種の和臭ニヒリストである。

★蕪村の詩に於けるイデヤは、あの春風馬堤曲に歌はれてゐる通りである。即ち「昔々しきりに思ふ慈母の愛」「春あり成長して浪葉にあり」の情愁で、時間の遠い彼岸にある、或る記憶に對するの、すた

るぢや、^{エロス}思慕の川邊への追憶である。この^{エロス}思慕は彼の俳句に一貫してゐるテーマであつて、獨得の人なつかしい俳味の中で、葱の匂ひのやうに融け流れてゐる。

第十一章 詩に於ける逆説精神

1

詩に於ける主観派と客観派の對立が、日本では和歌と俳句の關係になつてゐる事は、前章で述べた通りである。次にこの章に於て、西洋の詩に於ける同じ對立の關係を、根本的に解決しようと思つてゐる。ただしこの問題の解決は、詩論の最後に提出さるべき大問題で、詩の最も深い神經に觸れるところの、眞の根本的の結論である。

さて西洋の詩にあつては、内容を重んずる一派のものと、形式を重視する一派のものと、二つの系統に別れてゐる。然るに詩の内容は主観に屬し、形式は客観に屬する故に、此處にまた日本と同じく、主観派と客観派とが對立する。そこで主観派に屬するものは、浪漫派や象徴派の詩であつて、客観派に屬する一派は、古典派や高踏派の類族である。前者は

感情本位の自由主義で、後者は詩學本位の形式主義である。

この同じ對立は、一方また詩の情操からも考へられる。即ち前に他の章で述べたやうに、歐洲に於ける詩の歴史は、實に抒情詩と敘事詩との對立であり、詩情に於ける「情緒的なもの」と「權力感情的なもの」との、不斷に交流する二部曲である。然るに情緒的なものは——浪漫派でも象徴派でも——必然に自由主義の精神に立脚するし、權力感情的な貴族主義のものは——古典派でも高蹈派でも——凡て必ず形式主義に傾向してゐる故に、歐洲の詩に於ける主觀派と客觀派との對立は、それ自ら抒情詩と敘事詩の對立に外ならない。(故に近代に於ける新形式主義の諸詩派——未來派、立體派、構成派——等も、言語の本質上の意味に於て、凡て客觀派の敘事詩に屬する。此等の詩は實に近代的敘事詩とも言ふべきだらう)以下吾人は、この詩に於ける主觀派と客觀派、即ち抒情詩と敘事詩の關係を、その内容と形式との二面に互つて、根本から論じ盡さうと思つてゐる。併しその前に、西洋に於けるこの主觀派と客觀派の對立が、前章述べた日本の詩のそれと別であり、關係の違つてゐる事を言はねばならぬ。

日本に於ける主觀派と客觀派の對立は、和歌と俳句の對立である。故にこの場合の關係では、和歌が抒情詩に相當し、俳句が敘事詩になるわけである。しかしこの比較は根本的に間違へてゐる。なぜなら和歌はとにかくして、俳句は決して敘事詩でないからだ。日本の俳句は、内容から見ても形式から見ても、西洋の敘事詩とは少しも似たところがない。實に日本に於ける特殊の事情は、すべての文學が悉く内容本位の自由主義で、一も西洋に於ける如き眞の意味のクラシックがないと言ふことである。したがつて日本には、言葉の嚴重な意味で言はれる「韻文」がなく、さうした形式主義の文學が發達しない。第一その種の文學に内容さるべき、敘事詩的精神それ自體が無いのである。だがこの譏事は他章に譲り、進んで本題に入つて行かう。

2

藝術に於て、内容は主觀に屬し、形式は客觀に屬する。故に客觀をどこまでも進めて行けば、最後に純粹の形式主義、即ちクラシズムに達してしまふ。實にクラシズムの精神は、藝術の達し得べき最も寒冷の北極である。そこでは主觀に屬する一切の温熱感が、内容と共に逐ひ出される。そして純粹に形式美であるところの、氷結した理智だけが結晶する。即ちクラシズムの方程式は、均齊、對比、平衡、調和の數學的比例であつて、この冷酷なる没人情の水山では、どんな人間的なる血液も凍つてしまふ。そこには理智と數學で固ま

つてゐる、氷づけの結晶した「純美」があり、大理石によつて刻まれた造型美術が、立體結晶の冷酷さで屹立してゐる。

實にクラシズムの藝術は、美を數學によつて創造し、機械とコムパスと定規とから、人間模型を製造しようとするところの、眞の殘忍酷薄なる純美主義の藝術である。そこには少しも温熱感のある主観がなく、純一に客觀的なる知性の形式美があるのみである。しかもかかるクラシズムが、何故に詩の表現と結婚するのか。實に吾人の不可思議に堪へないことは、クラシズムの如き藝術の北極圏に屬するものが、反對に藝術の南極々地であり、主観の情熱を本位とする詩の如き文學と、何故に結婚すべく必然されるかと言ふことである。そもそもかうした寒烈の氣温の中で、我々のあまりに情熱的——あまりに人間的温熱感のありすぎる——詩人の血が、どうして凍死せずに歌ひつづけてゐられるのだからか？

だが再度考へてみよう。上述したやうな眞の意味の形式主義——それは數理的な形式美のみを重視して、内容的なるすべてのものを、藝術から拒絶しようとする。——が、果して詩の世界にあるだらうか。若し有つたにしても、かかる種類の文學が、詩としての正しい評價を持ち得るだらうか。實際吾人は、或る種の末期的な詩派に於て、この種の形式韻

文を見出してゐる。例へば高蹈派の去勢された末期詩人は、彼等の詩派からその懐古的ロマンチックや、厭人病的の厭世感や——それが實に高蹈派の「詩」なのである——を紛失させて、ひとへにその韻律の詩工的完美に走り、詩を造型美術のやうに建築しようと考えた。換言すれば、彼等は詩を「心情」から生むのでなく、知的な「頭腦」によつて製造しようとしたのである。

かかる種類の文學を、實に詩と言ふことができるだらうか。確かに或は、それは一種の美であり得るだらう。だがすくなくとも詩ではない。なぜなら「美」なるものの一切が、悉く皆「詩」ではないから。詩は純美といふべきものでなくして、より人間的温熱感のある主観を、本質に於て持つべきものだ。すくなくとも吾人は、確信を以て一つのことを斷定できる。即ち詩は心情から生るべきものであつて、機智や趣味だけで意匠される頭腦のものに屬しないと云ふことである。故に、詩に於ける形式主義は、内容として詩的精神、即ち「主観」を持つ限りに於て許さるべきで、主観なき純粹の形式主義は、一種の數學的純美であるとしても、斷じて詩と稱し得べきものでない。

では何故に詩人の主観が、かかる知的なクラシズムを、表現に於て選ぶのだらうか。詩が感情の文學であり、主観の南極に於ける藝術でありながら、クラシズムの如き北極的寒

烈の形式を選定し、この矛盾した内容と形式とが結婚するのは、いかにしても不可思議なことに思はれる。しかしながらこの疑問は、前に他章（形式主義と自由主義）で概略を解説した。即ち詩に於ける形式主義は、本來敘事詩的精神とのみ結合する。そしてこの敘事詩的精神は、彼の貴族的なる権力感情の發翔から、形式に於てどつしりしたもの、莊重典雅のもの、ストア的に嚴格のもの、韻律の規則正しく、骨組のみがつしりしたものを欲求することからして、必然にこの結婚が生れるのである。けれども尙疑問なのは、かかるヒロイックな権力表現を求めるところの、眞の獨逸軍人であるか否かと言ふことである。鐵血心を持つてゐるところの、眞の獨逸軍人であるか否かと言ふことである。

この疑問に對しては、吾人は明らかに「否！」と答へる。古來幾千の詩人の中、果して眞に英雄的だつた人物がどこに居るか。彼等の或るものは、時に或は勇士の如く、英雄の如くにふるまつてゐる。しかも之れ外見のドラマにすぎない。眞實のところを言へば、あらゆる詩人は女性的で、神經質で、物に感じ易い、纖弱な心をもつたセンチメンタリストにすぎないのだ。（でなければどうして詩が作れよう。）一つの決定的な事實を言へば、詩に於ける一切のヒロイズムは、畢竟して「逆説的のもの」にすぎないといふことである。換言すればあらゆる詩人は、英雄的なものへの憧憬から、オデッセイやイリアツドの勇ま

しい、権力感の高翔した詩を作るのである。そして彼が「憧憬する」ところのものは、實には彼自身に屬してゐないもの、所有してゐないものである。

そもそも詩の本質感は何だらうか。詩は「現在しないもの」への欲情である。現にあるところのもの、所有されてゐるところのものは、常に没情詩で退屈なものにすぎない。詩を思ふ人の心は、常に現在しないものへ向つて、熱情の渴いた手を伸ばしてゐる。そして實に多くの詩人は、彼自身の存在に鬱屈して居り、自己に對して憎惡と嫌忌とを感じて居るのだ。おそらく彼等は、世界に於ける愚劣なものを、自己の詩人的な性格について自覺してゐる。そして反動から、より頑強な心を持つた、神經の太々しい、大膽無法な勇氣をもつた、眞の英雄的なものに憧憬してゐる。

故に詩に於ける権力感は、常に非所有のもの、自由の得られないものに對する、弱者の人間的な羽ばたきである。換言すれば、詩人は詩を作ることによつて、表現からの権力を得、貴族を現實しようとする。實にホーマーについて知られることは、彼がイリアツドを書いてゐる時に、あの見すばらしい放浪詩人が、實にトロイ戦争の勇士であり、アキレスであつたと言ふ事である。だが反對にもし、ホーマーが實の英雄であつたならば、おそらく彼は、さうした詩など書かうともしなかつたらう。寧ろ彼は始めから、トロイ戦争の勇

者になり、アキレスのやうに戦場で功名してゐた。そしてダンテも、ミルトンも、或は高踏派のルコント・ド・リールも、すべての詩人がさうであつた。彼等のあらゆる尊大なる、藝術的莊重感にもかかはらず、實には心の弱い詩人であり、神経質な感じ易い人物にすぎなかつた。

されば詩に於けるクラシズムは、あまりに情熱的な詩人の血が、北極の水結した吹雪の中で、意志の壓迫されることに痛快する、一種の逆説的詩學に外ならない。彼等のそこに求めるものは、ストア的律格の嚴正さと、がつしりした韻律の骨組と、そしてあらゆる意志的な抑制とから、すべての生ぬるい主觀を壓し、センチメンタルな情緒を殺し、その痛烈から逆に飛躍しようとする意欲である。かの近代に於ける新形式主義ネオクラシズムの立體派等も、思ふにその精神をこの同じところに基調してゐる。故に彼等の詩の中では、常に歪んだもの、残酷なもの、意地あしきものがあつて、情緒への叛逆的な牙をむいてゐる。そして實に、あらゆるクラシカルな詩の「主觀」が、この逆説なニヒリックの情熱に存するのだ。

故にこの種の詩は、主觀を抑壓することによつて、逆に却つて主觀を飛躍させ、情緒を苛めつけることによつて、却つて最も強いセンチメントを高調させる。そして實に、それ故にこそ「詩」が詩としての魅力をもつのだ。若し實に主觀を壓し、情緒を殺してしまつ

たならば、果してどこに詩の詩たる魅力があるのか。この場合には前のやうに、實の冷たい理智的な文學となり、精神なき形式美の造型物となる外はない。

フリドリヒ・ニーチエの哲學は、自國の獨逸に於て悦ばれず、却つて佛蘭西や伊太利の外國で向へられた。あのあまりに獨逸的な、權力感情的なニーチエが、何故に自國で讀まれず、逆に南歐の外國で讀まれたのだらうか。けだし獨逸人は、ニーチエを理解すべく、彼自身があまりに實際の軍人であり、あまりに實際の權力主義者でありすぎたのだ。詳しく言へば、獨逸人に取つて悦ばれるのは、常にヘーゲルであり、デカルトであり、カントである。それらの哲學は、純粹に没情緒の概念で固めつけられ、がつしりとして居り、組織的の方程式で成立してゐる。そこには女性的な弱い心や、神経質なものや、ぐにやぐにやしたメロヂアスのものがなく、冷酷な理智的な頭腦によつて、規律正しく組織的に分析された、概念のリズミカルな配列がある。そして獨逸人が悦ぶのは、實にこの男性的な、がつしりとした、眞にクラシカルな哲學の美なのである。

かうした獨逸人の趣味にとつて、ニーチエの狂號する哲學は、あまりにヒステリカルで、神経質の女らしいもの感じられる。彼等がそれを輕蔑し、不快な冷笑を以て迎へたのは當然である。しかしながら吾人は、かかる獨逸人の趣味の中に、何等「詩」の理解がない

ことを確信する。なぜなら詩とは、獨逸人の愛する如き純のクラシズムの美ではなくして、むしろかかる権力感へ飛翔すべく、身構へられた主觀の躍動にあるからだ。人はしばしば言ふ。獨逸人の詩は科學である。けだし獨逸人の好むものは、科學に於ける組織的、分析的、規律的、軍隊的であるところの、あのリズムミカルでがつしりした形式にかかつてゐるのだ。しかしそれが果して「詩」であるだらうか。もしさうであるならば、科學の中のクラシズムたる數學こそ、實に詩の中の詩であると言はねばならぬ。そして數學がもし詩の規範たるべきものならば、詩的精神の本質は理智であり、純粹に沒情感のものでなければならぬ。

しかしながら吾人は、どんな懷疑思想の極に於ても、詩の本質をかかゝる沒情感のものとは考へ得ない。數學[★]的なる形式は、單に「純美」といふべきものであつて、決して詩の本質に屬しないのだ。詩の詩たる本質は、所詮どんなクラシズムの形に於ても、主觀に於ける感情の燃焼であり、生活的イデヤの痛切な訴へでなければならぬ。故に詩の本質は、常に必ず「生活のための藝術」であつて、眞の藝術至上主義には所屬できない。眞の藝術至上主義と言ふべきものは、藝術に於ける科學者の態度を指してゐる。即ちあの研究室の中に没頭して、一切の生活感や人間的情味を超越してゐるところの、眞の學究三昧の態度を意

味する。藝術家に於て、吾人はしばしばこの種の例を、或る種の畫家や美術家——例へば北齋など——に發見する。彼等こそは眞に藝術三昧であり、表現のための表現に獻身してゐる。しかし吾人の知つてゐるどんな詩人も、決して藝術至上主義者であり得ない。なぜならば詩人は、藝術上に於てすらも、科學者たるべくあまりに人間的で、あまりに意志の弱い心を持つてゐる。表現者であるよりも、彼等はより多く生活者でありたいのだ。そしてそれ故に、藝術至上主義者は詩人でなく、詩人にとつての「英雄^{Hero}」であるにすぎない。

要するに詩人は——どんな詩人であつても——所詮して主觀的な感情家にすぎないのである。然り！あまりに詩人的でありすぎることからして、彼等は反動的に主觀を抑へ、情緒の虐殺を叫ぶのである。しかもそれを叫ぶことによつて、逆にまた詩人的に興奮し、一層またセンチメンタルになつてくる。故に詩に於ける主觀派と客觀派は、その表面上の相對にかかはらず、絶對の上位に於て、一の共通した主觀を有し、共通したセンチメントを所有してゐる。そしてこの本質上のセンチメントが無かつたならば、實に「詩」といふべき文學は無いのである。さればニイチエが歎いたことは、彼がいかにしても詩人であり、詩人を超越し得ないと言ふことだつた。だが彼がもし詩人でなく、實にヘーゲルの如き學者であり、ビスマルクのやうな軍人であり、そして眞に鐵製の意志を持つた獨逸人であつ

たならば、始めからどんなツアラトストラも無かつたらう。實に詩は現在しないものへの憧憬であり、所有を欲する「自由への欲情」に外ならないから。

故に詩人は、彼が氣質的のセンチメンタリストであるほど、それほど逆に英雄的な敘事詩の作家になり得るだらう。詩人が權力感情に高翔するのは、駱駝が獅子にならうとし、超人が没落によつて始まるところの、人間悲劇の希臘的序曲である。あらゆる文明の源泉はこの敘事詩から始まつてくる。故に詩に於けるヒロイズムは、本質的に「悲痛なもの」を情操してゐる。否むしろ、敘事詩の眞の魅惑は、その悲痛感によつて盡きるのである。悲痛感を外にして、いかなる敘事詩の誘惑もありはしない。いかにゲーテのファウストやダンテの神曲やが、人間的弱小の非力感から、或る超人的なものへ飛ばうとする悲痛な歎息を感じさせるか。そして支那の詩の多くのものが、沈痛無比な響を以て人生を慷慨悲憤してゐることぞ。そしてまたその故に、この種の詩ほど眞の意味で情緒的で、感傷の深いものがどこにあらうか。

されば敘事詩は言はば「逆説された抒情詩」であり、詩に對する詩の反語に外ならない。丁度、科學が人生に於ける詩の反語であり、小説が文學に於ける詩の反語であるやうに、敘事詩は詩に於ける詩の反語である。換言すれば、それは主觀に反動するところの、最も

高調された主觀的精神である。故に眞の純一のもの、主觀の中の純主觀であり、詩の中の純詩と言ふべきものは、ボオの名言したる如く抒情詩の外にない。「實に詩といふべきものは抒情詩の外にない。」ボオ。他はすべてその反語であり、逆説であるにすぎないのだ。

此處に至つて詩の正統派は、遂に浪漫派に歸してしまふ。なぜなら浪漫派は、始めから純主觀の情緒主義によつて立つてゐるから。のみならず浪漫派は、戀愛を以て中心のものに考へてゐた。けだし戀愛の情緒は、あらゆる主觀の中で最もセンチメンタルであり、最も甘美な陶醉をもつてゐるのに、その感傷や陶醉こそ、抒情詩の抒情詩たる眞の本質のものであるからだ。そこで若しボオの言葉を附説すれば、「實に抒情詩といふべきものは戀愛詩の外にない」で、これを主張した浪漫派こそ、正しく詩派の中の正統主義であつたのだ。

★抒情詩的な感情と敘事詩的な精神とが、全く同一線上のものに屬することは、大概多くの詩人が、この両面の詩情を一人で兼ねてゐる事で解る。例へばゲーテ、シルレル、バイロン、ハイネの如き、何

れも情緒纏綿たる戀愛詩の詩人であつて、同時に一方でヒロイックな敘事詩を書いてゐる。のみならず、ハイネやバイロン等の如きは、一方で戀をしながら一方で義人の如く戦つてゐた。ニイチエに至つては、その最も典型的な例であつて、彼の妹にあつた書簡の如き、眞に女性的愛情の優しさを盡してゐる。故に公理を言へば、善き抒情詩リリックの作家のみが、善き敘事詩エピックを書き得るのである。

*自殺した芥川龍之介は、純一なる小説家で且つ藝術至上主義者であつたけれども、一方ではこれによつて、ヒロイックな敘事詩を書かうと企てたのである。著者がかつて他の論文で、彼を「詩を欲情する小説家」と言つたのはこの爲だ。

第十一章 日本詩歌の特色

以上吾人は、主として西洋の詩について敘述してきた。次に我々自身のもの、日本の詩について述べねばならぬ。もとより詩の原理するところは、東西古今を通じて一であり、時と場所による異別を考へ得ないが、その特色について觀察すれば、彼我自オノツから異つたものがないならぬ。そしてこの特色から、我々の詩は著るしく外國のものとは異つてゐる。實に地球の東と西とは、詩に於て見るほど著るしく、距離の隔絶を考へさせるものはないのだ。

第一に西洋と日本とは、詩の起元に於ける歴史からちがつてゐる。既に前に述べたやうに、西洋の詩の歴史は、古代希臘の敘事詩エピックから始まつてゐる。然るに日本の詩の歴史は、古事記、日本書紀等に現はれた抒情詩リリックから出てゐるのだ。しかも形式について見れば、西洋の詩は莊重典雅なクラシカルクラシカルの押韻詩に始まつてゐるのに、日本の上古に發生した詩は、すべて無韻素朴の自由詩である。左にその二三の例を示さう。

少女の床のべに我がおきし劍の太刀、その太刀はや。

大和の高佐土野を七行く少女ども、誰おし巻かむ。

すすこりが醸みし酒に我れ酔ひにけり、ことなくし、ゑぐしに我れ酔ひにけり。

尾張にただに向へる一つ松、人にありせば衣きせましを、太刀はけましを。

かうした自由詩に始まつた日本の詩は、後に支那との交通が開けてから、始めて萬葉集に見る七五音の定形律（長歌及び短歌）の形式を取るに至つた。しかもこの定形律は、韻文として極めて大まかのものであつて、一般外國の詩に見るやうな、煩瑣な詩學上の法則がない。外國、特に西洋の韻文は、一語一語に平仄し、シラブルの數を合せ、行毎に頭韻や脚韻やを踏むべく、全く形式的に規定されたものであるのに、日本の長歌や短歌やは、單なる七五音の反復をするのみで、殆ど自然のままの詠歎であり、何等形式と言ふべきは

どの形式でない。すくなくとも日本の定形律は、西洋の厳格な「韻文」に比して、極めて非形式的な自由主義のものである。

★日本の詩に定形律が出来たのは、支那の詩にその規約があるのをみて、一種の文化意識から模倣したものだと言はれてゐる。自然のままに發展したら、原始の自由律で行つたのだらう。（清野博士の考證、土田杏村氏の研究等を参照せよ。）

かく日本の詩は、内容上にも形式上にも、西洋と全く反對なる、背中合せの特色によつて發展して來た。そしてこの事情は、全く我々の國語に於ける、特殊な性質にもとづくのである。元來、言語に於ける感情的な表出は、主として語勢の強弱、はすみ、音調等のものによるのであつて、アクセントと平仄とが、その主なる要素になつてゐる。然るに日本の國語には、この肝腎なアクセントと平仄が殆どないため、音律的には極めて平板單調の言語にできてゐる。特に純粹の日本語たる、固有の大和言葉がさうである。試みに我々の言語から、すべての外來音たる漢語一切を除いてみよ。後に残つた純粹の大和言葉が、いかに平板單調なのつべら棒で、語勢や強弱の全くない、だらだらした没表情のものであ

るかが解るだらう。

しかしかうした没音律の日本語にも、その平板的な調子の中に、或る種のユニツクな美がある。これが和歌等のものに於ける、優美な大和言葉の「調べ」になつてゐる。けれどもこの特殊の美は、極めてなだらかな女性的な美である故に、或る種の抒情詩の表現には適するけれども、断じて敘事詩の表現には適合しない。敘事詩は男性的なものであるから、極めて強い語勢をもつた、音律のきびきびした音律でなければ、到底表現が不可能である。アクセントもなく平仄もない、女性的優美の大和言葉は、いかにしても敘事詩の發想には適しない。之れ實に日本に於て、昔から眞の敘事詩が無い所以である。(此處で「眞の」と断わるのは、多少それに類したものは、上古にも後世にもあつたからだ。)

思ふに日本語ほど、この點で特殊であり、非敘事詩的な國語は世界に無からう。西洋の言語は、どこの國の言語であつても、ずつと音律が強く、平仄やアクセントがはつきりしてゐる。特にその敘事詩的のことに於て、獨逸語は世界的に著るしい。獨逸語の音律は、ニイチエが非難した如く軍隊の號令的で、どこまでも男性的にきびきびして居り、言語が挑戰的に肩を張つてゐる。(實に獨逸といふ國は言語からして敘事詩的に出來上つてゐる。)東洋に於てさへも、支那語は極めてエビカルである。支那語は古代の漢音からして、平仄

に強くアクセントがはつきりしてゐる。故に支那の文學は、昔から敘事詩的な情操に富み、詩人は常に慷慨悲憤してゐる。吾人が日本語によつてこの種の表現をしようとすれば、いかにしても支那音の漢語を借り、和譯された漢文句調とする外はない。純粹の大和言葉を使つた日には、平板的にだらだらとするばかりで、どんな激越の口調も出ない。(大和言葉によつては、決して革命は起らない。)明治の改革は、實に幕末志士の漢文學からなされたのである。

★獨逸語と支那語とが、發韻に於て多少似てゐることに注意せよ。今日我が國の軍隊等で、少許のことを「じやつかん」と言ひ、物乾場のことを「ぶつかんじやう」と言ひ、滑稽にまで無理に漢語を使用するのは、發音に於けるエビツクな響を悦ぶのである。著者はかつて「郷土望景詩」の或る詩篇で、一種の自己流な漢文調から、獨逸語に似た詩韻を出さうと試みた。

かくの如く日本語は、本質的に非敘事詩的な國語であつて、音律に強弱がなくアクセントがない。故に日本語の詩文にあつては、西洋や支那で發育してゐる、眞の形式的な韻文學といふものが、始めから全く存在されない。日本の詩歌に於ける様式は、前にも言ふ通

り極めて非詩學的のものであつて、嚴正には韻文といふ外國語に、びつたり適當されないほどのものだ。すくなくとも日本の詩は、西洋の「韻文」といふ言語がもつてゐる特殊な修辭的なクラシズムに適應すべく、あまりに素朴で散文的に感じられる。畢竟日本の詩は、西洋派の「韻文」といふ語にびつたりしないで、昔から稱呼される「謠ひもの」に符節するのだ。

そこで「謠ひもの」を韻文と言ふ意味なら、日本にも一種の韻文學が有るわけだ。例へば平家物語等がさうであつて、此等はその内容上から、西洋の敘事詩と類屬さるべき文學だらう。しかし平家物語を韻文學として批判するには、その形式のあまりに單調一律であり、韻文價值のないことによつて退屈する。あの單調な、どこまで行つても七五調を繰返してゐる文學が、もし韻文と呼ばれるものなら、世の中に韻文ぐらゐる退屈なものは無からう。畢竟するに平家や謠曲等の詩文は、琵琶その他の音曲によつて歌謠される、文字通りの「謠ひもの」であつて、獨立した文學としては、韻文價值のないものである。

獨立した文學として、眞に韻文價值を有するものは、日本に於て和歌俳句等の短篇詩があるのみである。此等の詩には、西洋流の形式韻律がない——有つても見るに足りないほど素朴である——けれども、その格律の内部に於て、或る特殊な有機的自由律、即ち歌

人の所謂「調べ」があつて、不思議に魅力のある文學的音樂を奏してゐる。そしてこの限りなら、日本の詩の韻文價值が、必ずしも外國に劣りはしない。しかしながら困つたことには、それが短篇詩にのみ限定されて、長篇詩には擴大され得ないのである。この日本語の韻律的不自由について、少しく次に説明しよう。

日本語には平仄もなくアクセントもない。故に日本語の音律的骨格は、語の音數を組み合す外にないのであつて、所謂五七調や七五調やの定形律が、すべてこれに基づいてゐる。然るにこの語數律は、韻文として最も單調のものであり、千遍一律なる同韻の反復にすぎないから、その少しく長篇に互るものは、到底倦怠して聴くに堪へない。故に古來試みられた種々の長篇韻文は、樂器に合せる歌謠の類を別にして、悉く皆文學的に亡びてしまつた。例へば萬葉集に於て試みられた五七調の長歌——それは多分支那の定形律から暗示されて創形した——は、一時短歌と並んで流行し、丁度明治の新體詩の如く、大いにハイカラな新詩形として行はれたが、その後いくばくもなく廢つてしまつた。後にまた古今集の時代になつて、一時七五調の今様が流行したが、之れもまたその單調から、直ちに倦きて廢れてしまつた。そして最後に、明治の新體詩が同様な運命を繰返した。

かく日本に於ては、古來から種々の韻文が試みられ、一時的に流行しては、たちまち倦

かれて廢つてしまふ。ただ獨りこの間にあつて、昔から一貫した生命を有するのは、三十一音字の短歌である。この短詩の形式は、五七律を二度繰返して、最後に七音の結曲ヨダで終る。それは語數律の單調を避け得べき、最も短かい形式である。此處には同律の繰返しが二度しかないから、何等倦怠を感じさせないばかりでなく、却つてその反復から、快美なリズムカルの緊張を感じさせる。けだし日本語の音律としては、之れが許された限りに於ける、最も緊張した詩形であらう。

故に日本にあつては、短歌だけが不朽の生命を有してゐる。これ以上長い詩形は、いゝら試みても駄目である。試みに短歌の上にも、もっただけ五七音の反復を足してみようか。既にもう緊張がぬけ、單律のダルさを感じる。そしてさらに今一つを加へてみようか。今度は全く今様や新體詩の退屈になつてしまふ。故に許され得る最後の詩形は、日本語として短歌の外に有り得ない。後世に生れた俳句に至つては、さらにまた短歌の半分しかない。そして短いものほど、日本語の詩としては成功してゐる。

しかし吾人の悩みは、いかにもして日本語の音律から、より長篇の詩が作りたと言ふことにある。おそろくこの同じ悩みは、昔の詩人たちも感じてゐた。(さればこそ古來種種の新しい詩形が工夫されたのだ。)ではこの悩みを解決すべく、我々はどうしたら好い

のだらうか? 先に言つた短歌の内部的有機律を、そのまま長篇の詩に擴張したらどうだらうか。否。それは無効である。なぜなら詩の骨格たる外形律が、既に單調を感じさせる場合に於て、内部的なデリケートな纖維律は、何等の能力をも有し得ないから。それでは五七や七五の代りに、他の六四、八五等の別な音律形式を代用したらどうだらうか。考へるまでもなく、之れはどつちも同じことだ。今日西洋音樂に唱歌するため、しばしば六四調や八五調の韻律されたものを見るけれども、その單調なことは何れも同じく、却つて七五音より不自然だけが劣つてゐる。

そこで最後に考へられることは、一つの詩形の中に於て、五七を始め、六四、八六、三四等の、種々の變つた音律を採用し、色々混用したらどうだらうといふことだ。この工夫は面白い。だがそれだつたら、むしろ始めから韻律を否定するに如かずである。なぜなら一つの文の中で、八六、三四、五七等の、種々雑多な音律を取り混ぜるのは、それ自ら散文の形式だからだ。韻文の韻文たる所以のものは、一定の規則正しき法則メソッドによつて、反復や對比やの律動を持つからである。雑多の音律が入り混つた不規則のものだつたら、すくなくとも辭書の正解する「韻文」ではない。即ちそれは「散文」プロザである。

故にこの最後の考は、詩の音律價值を高めるために、逆に詩を散文に導く——すくなく

とも散文に近くする——といふ、不思議な矛盾した結論に歸着してゐる。そして實に日本の詩のデレンマが、この矛盾したところにあるのだ。何となれば吾人の國語は、正則に韻律的であるほど退屈であり、却つてより不規則になり、より散文的になるほど變化に富み、音律上の効果を高めてくるから。そこで「韻文」といふ言語を、かりに「音律魅力のある文」として解説すれば、日本語は散文的であるほど韻文的であるといふ、不思議なわけのわからない没論理に到達する。

しかも日本の詩の起元は、事實上にこの没論理から出發した。即ち前に言つた通りに、日本詩の歴史は自由詩（不定形な散文律）に始まつてゐる。そしてこの自由律の詩は、後代の定形された韻文に比し、一層より自然的で、且つ音律上の魅力に於ても優れてゐる。すくなくとも原始の詩は、後代の退屈な長歌等に比し、音律上で遙かに緊張した美をもつてゐる。けだし原始の自由律は、日本語の本然的な發想であつたのに、後代の定形律は、支那の模倣でないとしても、多少或は不自然の拘束であつたやうに、今日から推測され得るところがあるからだ。しかしこの議論は別としよう。とにかく日本語の音律を以てして、短歌俳句以上の長い詩を欲するならば、いかにしても散文律の自由詩に行く外、斷じて他に手段はないのである。

此處に於て吾人は、日本詩壇に於ける最近の自由詩が、いつ如何にして始まつたかを、當初の歴史について調べてみよう。現代詩壇に於ける自由詩は、その始め、實に新體詩から解體して、次第に濟し崩しになつたのである。即ちあの新體詩が、反復律の退屈から漸く人々に倦かれてきた時、薄田泣菫その他の詩人が、之れに音律の變化と工夫を求めたため、六四、八六等の破調を加へ、次第に複雑にして遂に蒲原有明等に至つたのである。故に日本に於ける自由詩の發生は、歐洲に於けるそれと全く事情を異にして居り、むしろ正反對であることが解るだらう。歐洲の自由詩は、高蹈派等のクラシカルな形式主義に反抗して、音律の自由と解放とを求めたために興つたのである。然るに日本は反對であり、却つて新體詩の單調に不満し、音律の複雑と變化を求めたために要求された。そして尙且つ、それは日本詩の原始的發生に歸るところの、一の自覺されない本然主義の運動でもあつたのだ。

かくの如く日本語は、韻文として成立することができないほど、音律的に平板單調の言語であるが、他方に於て之れを補ふところの、別の或る長所を有してゐる。即ち語意の含蓄する氣分や餘情の豊富であつて、この點遙かに外國語に優つてゐる。かの俳句等のものが、十七字の小詩形に深遠な詩情を語り得るのは、實にこの日本語の特色のためであつて、

僅か一語の意味にさへも、含蓄の深いニュアンスを匂はせてゐる。故に俳句等の日本詩は、到底外國語で模倣ができません、また之れを翻譯することも不可能である。そしてこの日本語の特色から、我が國の詩は早くより象徴主義に徹入してゐた。その象徴主義の發見は、西洋に於て極めて尙最近のニユースに屬する。(象徴の精神が、それ自ら自由主義であることに注意せよ。)

以上吾人は、主として國語の關係からのみ、日本詩歌の特色を考へてきた。しかし國語は民族の反映である故に、吾人がかかる言語を持つことは、取りも直さず我々の國民性が、かかる特色を有することに外ならない。畢竟するに國語と民族性との關係は、表現に於ける形式と内容との關係である故に、その形式されたる國語を見れば、その内容してゐる民族性が、いかなるものであるかが解る筈だ。この日本國民性の特色につき、吾人はさらに深く考へるところがなければならぬ。だがこの考察は後に廻し、順序として日本詩壇の現狀につき、次章に論説を進めて行かう。

★短歌に於ける有機的な内部律(調べ)とは、言語の構成される母音と子音とから、或る不規則な押

韻を踏む方式であり、日本の歌の音律美は、全くこの點にかかつてゐる。特に新古今集等の歌は、この點で音韻美の極致を盡してゐる。著者は之れについて興味ある研究を持つてゐるけれども、此處に發表する餘頁のないのを遺憾とする。

尙、五七音中に於ける小分の句節(例へば五音の小分された三音二音)は、法則の外に置かれる自由のもので、この組合せを色々にすることから、特殊の魅力ある音律を作り得る。故岩野泡鳴はこの小分の音律を法則しようと試みたが、かくの如きは歌の特殊な「調べ」を殺し、自由のメロヂイを奪ふもので、最も無意味な考である。

第十三章 日本詩壇の現状

1

明治以後に於ける「新しき日本」の詩は、大別して二つの系統にわかれて來た。一は和歌俳句の傳統的詩形によるもので、一は新日本の革新から、歐風の新しき詩を創造しようとする一派であつた。しかし明治の當初にあつては、和歌等の傳統詩形によつてゐるものも、精神に於ては後者と同じく、共に新日本の世界的進出を考へてゐた。即ち彼等は、その國粹の詩形に新時代の情操を盛らうとしてゐた。然るにその後、文壇に於ける自然主義の思潮——は日本に於ては、それが反動的な國粹主義として歸結した。——と共に、次第に彼等は形式の中に巻き込まれ、遂に全く島國日本の傳統に還つてしまつた。

之れに對して、一方歐風詩體の創造を企圖した一派は、當時の所謂新體詩である。彼等

の元氣瀲灩たる過渡期の詩人は、これによつて歐風の詩を移植し、新日本の若き抒情詩を創つた積りで得意になつてゐた。けれどもその實、彼等の詩體は何の新しいものでもなく、日本に昔から傳統してゐる長歌・今様の復活であつたのだ。即ち彼等もまた、一方の改新的な歌人と同じく、國粹の詩形に新しい内容を盛らうとしたので、言はば新體詩の本質は、當時の所謂「新派和歌」に對照して、「新派今様」と言はるべきものであつたのだ。——天が下に一の新しきものあることなし！（聖書）

けれども新體詩は、幸ひにして形式の中に巻き込まれず、却つてその形式に退屈してきつた。之れ前章に述べたやうに、和歌俳句の音律的完美に對して、この種の長篇韻文が愚劣であり、當然一時の流行によつて亡ぶべき非藝術的のものであつたからだ。しかし人々は尙、全く新體詩を見捨てなかつた。なぜなら新日本の青年たちは、和歌俳句によつて満足し得ない、別の新しい形式を欲してゐたから。そこで改修と新工夫とが、しばしば新體詩に對して試みられた。遂に七五調が破格を生み、單調のものが複雑になり、そして最後に今日見る如き自由詩に到達した。しかもこの自由詩の創造が、日本に於ては既に原始のものに屬し、國詩の起元する母體のものであつたことは、前章に述べた通りである。實に日本に於ては、自由詩ほど古く遠いものはないのである。——再度言はう。天が下に一の新

しきものあることなし!

かくて現在の日本詩壇は、判然たる二派のものに對立してゐる。一は和歌俳句による島國的鎖國の一派で、一は新體詩以來の世界進出を直系し、自由詩によつて表現を求めてゐる一派である。實に前章に説いた如く、日本の詩の有り得べき形式は、この三つの者——和歌と、俳句と、自由詩と——の外にない。すくなくとも今日の事態に於て、これ以外のいかなる詩形も、日本に於ては假想され得ない。故に吾人にして若し、和歌俳句の短詩を選ばないとするならば、他の残された一つのもの、自由詩を取る外に道はないのだ。かくて現在する新詩壇は、あらゆるすべての詩人が——貴族派に屬するものも、平民派に屬するものも、抒情詩的の詩人も、敘事詩的の詩人も、形式主義の詩人も、自由主義の詩人も、高蹈派系の詩人も、象徴派系の詩人も——すべて一切が皆、悉く無差別に自由詩を作つてゐる。自由詩以外の、いかなる新詩形も日本には有り得ないのだ。

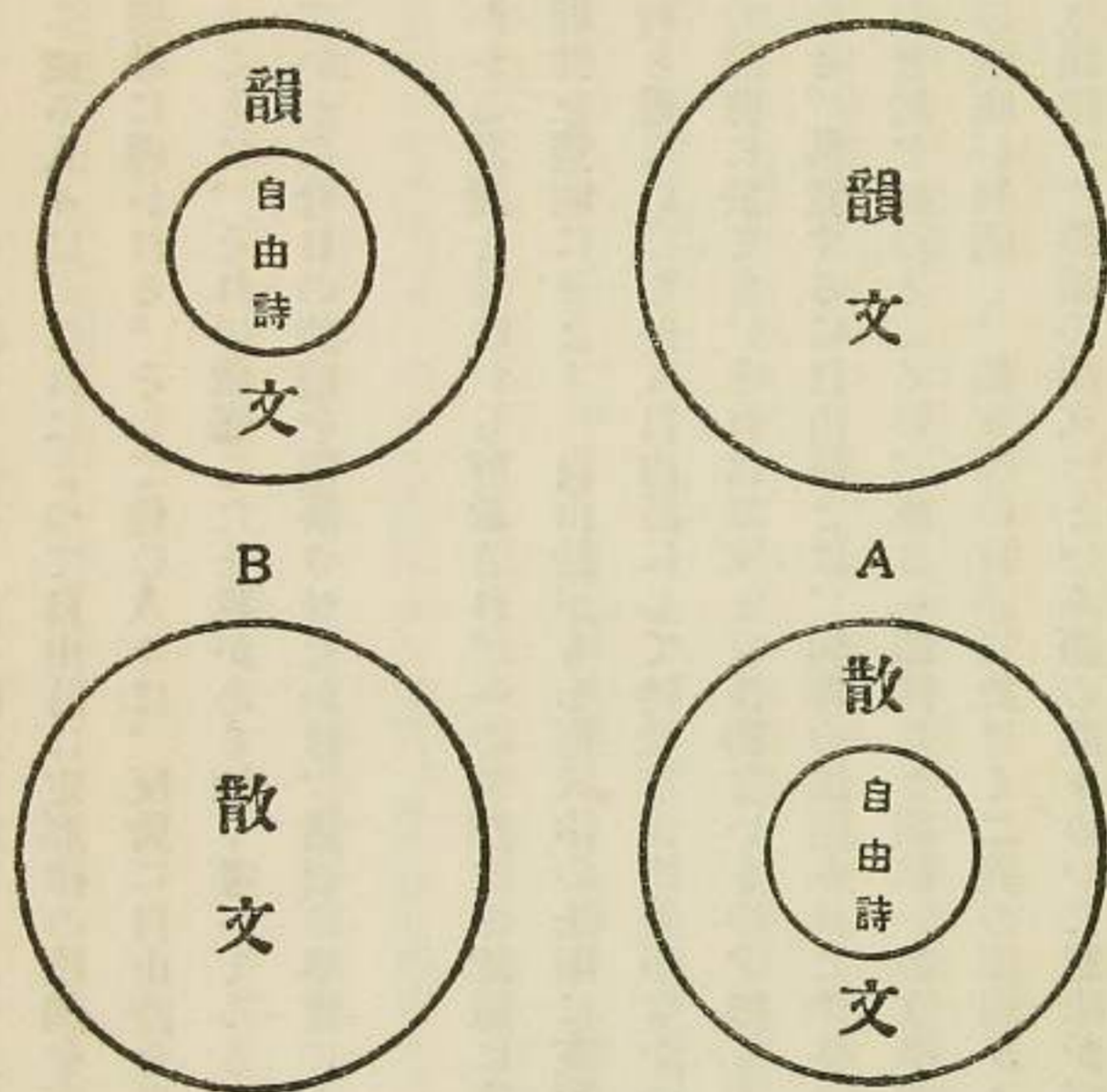
故に現詩壇の重要事は、何よりも先づ自由詩の本體を、判然明白に知ることである。この認識にして不足ならば、詩の批判さるべき根拠がなく、一も價値の正邪を論ずることができないだらう。然るに現詩壇の常識は、極めてこの點が、あやふやであり、朦朧漠然とした雲の中で、認識が全く失綜してゐる。殆ど多くの詩人等は、何が眞に自由詩であり、何

が散文であるかの、判別さへも持つてゐない。そしてこの認識的蒙昧から、詩の質と價値とは次第に低下し、しかも之れを破邪顯正すべき正見がない。實に今日の詩壇に對して言ふべきことは、詩人が自由詩の「創作」をもつこととなくして、自由詩の「評論」をもつことである。なぜならば前者の墮落は、後者の批判なくして救ひ得ないから。

自由詩の何物たるかは、既に前の章(韻文と散文、その他)で概説した。しかし今一度、大切な點を、つきりしておかう。大切なことは、自由詩が辭書の正解する韻文に屬しない、より廣義の解釋による、本質上での韻文に屬するといふことである。辭書の正解する、言語通りの意味の韻文とは、一定の法則されたミーターやスタンザを持つたところの、拍節の正規的な形式文學を指すのである。そして之れに對する散文とは、かかる形式的な法則がない、不規則にして自由律な文學を指定してゐる。故にこの形式上の區別からみて、自由詩は明らかに散文に屬してゐるのだ。けれども内容の上から見れば、自由詩は決して所謂散文(即ち小説や感想の類)と同じでない。また形式上から考へても、此等の普通の散文と自由詩とは、どこかの或る本質點でちがつてゐる。そしてこのちがふ所は、一方が「描寫本位」——または記述本位——の文學——であるに對して、自由詩が音律美を重視する「音律本位の文」であるといふことである。

そこで韻文といふ言語の意義を、辭書的の形式観によつて解釋せずして、より一義的な本質観によつて解釋すれば、自由詩は正しく韻文の一種であつて、散文と言はるべきものでなくなつてくる。つまり言へば自由詩は、不規則な散文律によつて音樂的な魅力をあたへるところの、一種の有機的構成の韻文である。そしてこの「有機的構成の韻文」と言ふことが、自由詩の根本的な原理である。即ちそれは有機的である故に、形式律の法則によつて分析されず、數學的の計算によつて割り出されない。かの自由詩を分析して、之れに形式律の拍節法則を求めたり、規則的な休止譜を求めたりする人は、畢竟この自由詩の哲學する有機律の原則を知らないために、辭書的解釋による韻文の觀念で、自由詩を律さうとするの非に陥つてゐるのである。

かうした思考の混亂と錯覺を防ぐため、左にこの關係を表解しよう。(二七九頁圖解参照) 表のAは、韻文・散文の言語を文字通りに、辭書的に正解した場合である。この場合にあつては、自由詩は韻文の側に屬しないで、正しく散文の方の圓に包括される。然るにBの場合は、同じ言語を本質上から、より廣義の内容で解説した圖解であつて、この表では自由詩が韻文の側に屬し、散文の方に屬してゐない。かく同じ自由詩が、言語の解釋一つによつて、或は散文の一種に屬し、或は韻文の一種に屬する。そこで自由詩に關する一切



の誤謬と偏見とは、實にこの二義の言語の、同一概念に於けるあやふやな混亂的錯覺に起因してゐる。即ち或る人々は、これによつて自由詩に定形律の格調を求めざるやうな、前後矛盾した奇怪の思考に導かれる。そして他の人々は、反對に自由詩を低落させ、全く没音律の散文と化することに、その徹底した主意がある如く考へてゐる。そしてこの後の思考が、實際に於ていかに今日の詩壇を墮落させたかは、諸君の事實によく知るところであらう。

今や諸君は、かかる邪説と蒙昧から解放され、一の判然たる認識に達しなければならぬのだ。諸君の理性を透明にせよ！自由詩がもし形式律の法則に支配されたら、それは何の自由詩でも有り得ない。しかも自由詩にして特殊な音律美がなかつたならば、言語のいかなる本質上の意味に於ても、それは韻文と言ひ得ないもの、即ち本質上での散文（詩でないもの）である。畢竟するに自由詩とは、何等の法則された律格をも有しないで、しかも原則としての音楽を持つところの、或る「韻律なき韻律」の文學である。若し諸君にして、前の圖解の意味が判明し、韻文等の言語に於ける二義の區別がよく解つたら、此處に言ふ「韻律なき韻律」「無韻の韻文」といふ語の謎々めいた意味が解り、そして尙、自由詩に關する一切の原理が根本的に解明されてくるであらう。

そこで吾人は、この明瞭にされた認識から出發して、現詩壇の實情する自由詩を眺めてみよう。

★「韻文」「散文」といふ言語は、元來西洋から來たものであり、昔の日本にはないものである。日本の詩歌は原始から自由主義で、形式上に散文と極く類似したものであるから、かうした西洋風の形式觀による對立は、我々の文學で思惟されなかつた。故に西洋人が「詩は韻文の故に詩なり」と考へてゐる時、日本人は昔から「詩は調べである」と考へてゐた。「調べ」とは無形な有機的の音律であり、法則によつて觀念されないリズムである。だから自由詩の原理は、日本語の「調べ」といふ一語の中に盡きるので、ずつと昔から、すべての日本人が本能的に知りつくしてゐる事である。然るに詩壇は、自由詩の本體を日本に見ないで外國に見、彼の「韻律」や「韻文」等の語を輸入し、之れを半可通の理解で使用した爲、却つて知つてゐる事が解らなくなり、自分の顔面を他人に教へてもらふやうな、愚昧な混亂に陥つたのだ。

★所謂律格論者の思想は、次の推理式に示されてゐる。

自由詩は散文に非ず。即ち韻文でなければならぬ。
韻文には法則された律格がなければならぬ。
故に自由詩には律格が無ければならぬ。

この思想の大前提に於て考へられてゐる「韻文」は、Bの圖式による本質觀の韻文である。(へでなければ始めからこの命題は成立しない。)然るに次の小前提で觀念されてゐる「韻文」は、Aの圖式による形式觀の韻文である。かく韻文といふ言語が、一つの思想中で二つの別義に解釋されてゐる。即ち彼等は、論理學でいふ眞の重犯を犯してゐるのだ。故にその結論は、自由詩が自由詩たる爲に定律詩でなければならぬといふ如き、白馬非馬的の曲辯に導かれる。

2

最近の日本詩壇は、實に自由詩の洪水である。到るところ、詩壇は自由詩によつて汎濫されてゐると言つても好い。だが此等の自由詩——人々はさう考へてゐる——が、果して眞の意味の自由だらうか。換言すれば此等の詩に、自由詩の必須とすべき有機的の音律美

(SHIRABE)が、實に果して有るだらうか? 吾人の見るところの事實に照して、正直に、大膽に眞理を言へば、現にある口語自由詩の殆ど全部は、すべてこの點で落第であり、詩としての第一條件を失格してゐる。何よりも最初に、著者はこれを自分自身に就いて言つておく。なぜなら著者自身が最初に失格してゐる詩人であるから。實に著者の悲しむことは、自分の過去のあらゆる詩が——極く少數の作を除いて——一も眞の音律的魅力を持たず、朗吟に堪へないことである。(著者はこの點を明らかにしておき、自分は常にどんな時にも、自己辯護や排他的のために考へるのでなく、眞理の公明正大を愛するために、邪説や詭辯を憎惡するのだ。故に著者にとつては、いやしくも正理を味ます一切は——自分であつても他人であつても——悉く致命的にやつつけねば氣がすまないのだ。)

しかし著者自身について悲しむより、一般の詩壇について見る時、この失望は尙甚だしい。實に現にある口語詩の大部分は、殆ど何等の音律的魅力を持つてゐない。だれの詩を見ても皆同じく、ぼたぼたした「である」口調の、重苦しい行列である。それらの詩語には、少しも緊張した弾力がなく、輕快なはずみがなく、しんみりとした音樂もない。ただ感じられるものは、單調にして重苦しく、變化もなく情趣もない、不快なぬるぬるした章句ばかりだ。そして或る他の別な詩人等は、強ひて言語に拳骨を入れ、田舎政治家の演説

みために、粗野ながさつな音聲で嘯鳴り立ててゐる。或はもしその人たちが、かかる種属の詩を以て眞の「敘事詩的のもの」と考へてゐるなら、一つの笑殺すべき稚氣である。今日の所謂プロレタリア詩の如き、概ね皆この類のものであるから、特に詩壇のために啓蒙しておかう。

眞の藝術的價値に於ける敘事詩は、決してかかる粗雑なる、暴力團的激情のものではない。ゲエテのファウストでも、ミルトンの失樂園でも、そこには人間の非力を以て、神や運命に挑戦してゐる思想の深い哲學が語られて居り、それによつて、人間の地獄から呼びあげてくる眞の力強いヒロイックの権力感を高翔さすのだ。そしてあらゆる敘事詩、及び敘事詩的なものの本質は、この種の深刻なる惡魔的叛逆感に基調してゐる。田舎政治家の煽動演説におだてられて、中學生的無邪氣の感激で跳ね廻るやうな文學は、何等の敘事詩でもなく敘事詩的なものでもありはしない。思想の點は別としても、第一にかうした詩は、眞の高翔感的陶醉をあたへるべき、力強きエビカルの音律美を持たねばならぬ。そして詩に於けるこの魅力は、救世軍の大道演説の太鼓のやうな、がさつな雑音とは別物である。何等かそこには、しつくりとして心に沁み、胸線の祕密にふれ、深い詩情の浪を呼び起してくるやうなもの、即ち音律としての「美」がなければならぬ。

實に驚くべきことは、今日の日本の詩に、一もこの音律美がないといふことである。その或るものは單調にばたばたとし、他の或るものはがさつに粗暴な音聲をふり立ててゐる。抒情詩的にも、敘事詩にも、一も心に浪を起し、眞の詩的陶醉を感じさせる自由詩がない。そしてこんな没音律の詩といふものは、支那にも西洋にも、昔にも今にも、かつて見たことがないのである。西洋近代の詩はもとより、日本の原始の自由詩でも、すべて詩としての魅力があるところには、必ず特殊の音律美がある。かの幕末の志士等が作った非藝術的な慷慨詩でも、やはり漢詩としての音律美をもち、それによつて吾人をエビカルに陶醉させる。最近の日本詩壇に於ける詩の如く、殆ど全く音律美がなく、朗吟にさへ堪へないやうなものは、決して「自由詩」といふ名稱に値しない。若し現詩壇の常識が、この音律美のないことを以て、自由詩の自由詩たる所以であると考へてゐるなら——確かにさう考へる人がゐる——自由詩ほど愚劣にして意味のない文學は宇宙にないのだ。

要するに今日の所謂自由詩は、眞に詩と言はるべきものでなくして、没音律の散文が行別けの外観でごまかしてるところの、一のニセモノの文學であり、食はせものの似而非韻文である。著者はあへて大膽に、正直に、公明正大に——著者自身を含めて——斷言しよう。今日ある如き所謂自由詩は詩としての第一條件を缺いてゐる駄文學で、時の近い流れ

と共に、完全に抹殺さるべきものである。しかしながらこの抹殺は、最近の口語自由詩にのみ限られてゐる。少し以前にあつた文章語の自由詩は、必ずしも同じ系類に屬しない。なぜならそれらの文語詩には、すくなくとも朗吟に堪へる音律があり、よりきびきびとした、彈力と屈折のある、魅力に富んだ美があつたから。すくなくとも文語詩は、自由詩と言ひ得る程度の有機的音律美を有してゐた。

此處に於て問題は、文章語と口語との、音律上に於ける特色の比較に移つてくる。そしてこの比較で言へば、すくなくとも音律上で、文章語は遙かに口語に優つてゐる。試みに兩者を比較してみよ。口語の「である」に對し、文章語の「なり」が如何に簡潔できびきびしてゐるか。「私はさう信ずる」と「我れかく信ず」で、どつちの發音に屈折や力が多いか。「さうであらう」と「あらん」との比較で、どつちが音律的に緊張してゐるか。すべての比較に於て、文章語は彈力に富み、屈折と變化を有し、簡潔できびきびしてゐる。反對に口語は、音律が散文的で、緊張を缺き、重苦しく無變化でぼたぼたしてゐる。兩者の音韻に於ける切れ味は、すくなくとも銳利な刃物と鈍刀ぐらゐの相違がある。

そもそもこの二つの言語に於ける、特色上の相違はどこから來り、何に原因してゐるのだらうか。第一に不思議なことは、文章語といふやうな特殊の言語が、どうして日本に發

達したかといふ事である。だれも知つてゐる通り、西洋にはこんな特殊な言語がなく昔からすべての詩文が、日常語の修辭によつて書かれてゐる。然るに日本は、早く昔から文章語が出來、實用語と藝術語とを、判然と分けて使用してゐた。思ふにその特殊な事情は、日本語のあまりに平板單調であるところから、表現上の屈折と力を求めるために、古來多くの文學者によつて改修され、自然に少し宛歪められて、遂に全く日常語から變貌した特殊のものになつたのだらう。けだし藝術的精神の本質は、或る高い飛躍をもつた、心を上位に引きあげるものであり、本質的に貴族感のものであるから——すべての藝術の本質は、この點で皆敘事詩的である。——藝術的表現の場合に於ては、日常語の卑俗感が不滿され、必然に美と力を持つところの、より調子の高いものに改修される。(この點では西洋の文學も同じである。嚴重に言へば、西洋でも文章語と日常語は同一でない。)

かく日本に於ては、國語の特殊な事情から、文章語が變則の發達をして、全く日常語と異別するやうになつてしまつた。然るにかく二つの言語が別れた以上は、表現するすべての人が文章語のみを使用する故、一方の俗語は全く藝術から除外され、爾後は全然實用語としてのみ、専門に使用されるやうになつてしまつた。然るに言語といふものは、藝術上に使用されてのみ、始めて美や含蓄やを持つのであるから、かく實用語として閑却された

日本語は、久しい間何の洗練もなく發展もなく、無趣味雜駁な俗語として、單に日常生活の所用を辨するだけの言語として止まつてゐた。

然るに明治の末になつてから、西洋の言文一致を學ぼうとして、始めてこの日常語が文章に取り込まれ、永く物置場に投げ込まれてゐた日本語が、急に藝術的に研ぎ出される状態になつてきた。しかし言文一致が始まつてから、今日まだ漸く半世紀に達しない。この短い間に、どうしてそれが藝術的に完成され得ようか。今日英語や佛蘭西語の西歐語が、文學的に洗練された言語として輝いてゐるのは、實に過去何世紀の永い間、それが詩文の上に使用されてゐたからである。その始めは彼等の國語も、殆ど文學的に使用できない粗野の蠻人語にすぎなかつたのだ。然るに今日、我々の日用語がそれに同じく、漸く始めて文學的修辭のノミが、第一刀を加へようとしてゐる事態にある。そこに詩としての使用に堪へ得る、音律や美がないのは當然である。

されば現詩壇の低落は、詩人その人の無能でなくして、彼等の使用する口語そのものの缺陷にある。若し文章語を使用すれば、今の多くの詩人等も、決して過去の作家に劣らない詩を書くだらう。しかも彼等は、あへてその道を取らうとしない。何故だらうか？ 他なし今日の詩人にとつて、文章語そのものが既に過去に屬し、蒼古として生活感のないも

のに屬するからだ。實に文章語の有する世界は、鎖國日本の傳統のものに屬して、新日本の鮮新感に觸覺しない。故に今日の詩人等は、自ら口語詩の非を知りつつ、しかもあへてその危険を冒してゐるのだ。著者の如きもまたその不運な一人であつて、自ら自己の非藝術を感じながら、しかも如何ともすることができないのだ。

此處に於て最近の詩は、この音律美によつて失ふものを、他の手段によつて代用させ、以て漸く詩の詩たる面目を保持しようとして考へてゐる。どうするかと言ふに、言語の表象する聯想性を利用して、詩を印象風に描き出さうといふのである。即ち例へば「春が馬車に乗つて通つて行つた」とか、「彼女はバラ色の食欲で貪り食つた」とか、「馬の心臓の中に港がある」とかいふ類の行句であつて、近時に於ける自由詩の大部分は、たいていこの種の詩句を、五行十行に互つて連続させたものである。著者はこの種の詩を稱して、かつて「印象的散文」と命名した。なぜならその詩感は、何等音律からくる魅力でなくして、主として全く、語意の印象的表象に存するからである。

そこで第一に問題なのは、この種の文學が果して詩であるか否かと言ふことである。之れに對して吾人は、その或る點を十分に承諾する。確かに、すくなくとも本質上で、此等もまた「詩の一種」である。なぜならそれは、印象を印象として描いてるのでなく、主觀

の感情の意味によつて、それを情象してゐるからである。そして情象するすべてのものは——例へ音律美の全くない散文でも——吾人の新しき定義によつて「詩」と認める。しかし吾人の認定は、單にその點に止まつてゐる。詩としての眞價については、いかにしても満足のできる承諾をあたへ得ない。なぜならばこの種の魅力は、皮膚の表面を引つ搔くやうな、軽い機智的のものに止まり、眞に全感的に響いてゐる、詩としての強い陶酔感や高翔感やを、決して感じさせることがないからだ。詩が全感的にあたへる強い魅力は、常に必ず音律美に存してゐる。故に音律美のないこの種のもは、詩として末流のものにすぎないのだ。

實に今日の我が詩壇は、この種の印象的散文によつて充滿してゐる。人々は自由詩の名によつて、直ちにそれを聯想するほど、一般に廣く之れが普遍してゐる。實際音律美の殆ど缺けてゐる口語によつて、いくぶん詩らしい文學を書かうとすれば、これより外に行く道はないかも知れない。この點に於ては、著者も同様の仲間であり、自分の非難を自分に向けてゐる一族である。だがそれにもかかはらず著者がこの非難の聲を高くするのは、實に今日の我が詩壇が、詩の眞に何物たるかを知らずに居り、誤つて虚偽のものを正と信じてゐるからである。最も愚劣千萬なのは、人々がこの種の似而非自由詩（印象的散文）に

見慣れた結果、それを以て新しき詩の正道であると考へ、實に有るべき眞の詩を、理念から閑却してゐることである。

思ふに現時の詩人たちは、いつも彼等の眼先にちらついてゐる、さうした印象的散文を讀んでゐるのみで、一も外國の詩を讀まず、また自國の過去の詩についても知らないのであらう。若し彼等にして、西洋や支那の詩を讀み、自國の過去の詩を讀んだら、東西古今を通じて、一もかくの如き没音律の詩がないこと、また詩の詩たる眞の魅力が、音律美を外にして有り得ないことを知るであらう。そしてこの點に氣がつくならば、現時の詩壇にある如き似而非自由詩が、根本的に承諾されないものであること、いかにもしてより高いイデヤの方へ善導して行かねばならないことを知るだらう。そして若し、諸君にしてそこに氣が付くならば、詩壇の正義は回復され、批判の眼は正しくなり、すくなくとも詩の進出を、正しき方向に導き得るのだ。

要するに現時の詩人は、日本文明の混沌たる過渡期に於ける、一の不運な犠牲者である。今日から批判して、過去の新體詩人が時代の犠牲者であつた如く、吾人もまた近い未來の文化から追懷され、不幸な犠牲者として見られるだらう。實に吾人の痛感するあらゆる不運は、現代の混沌たる日本文明そのものに原因してゐる。今日の我が國は、過去のあらゆる

る美が失はれて、しかも新しい美が創造され得ない、絶望悲痛のどん底に沈んでゐる。この不運に際して悲しむものは、獨り吾人の詩人のみでない。第一「新しき國語」の無いために、日本の小説そのものが墮落してゐる。實に之れを明言しよう。近き文壇に於ける我が小説の低落は、彼等がその藝術的に訓練されない猥雑の口語文を以てした爲に、外國文學に見る如き高貴な詩人的の心を失ひ、江戸文學の續篇たる野卑俗調の戯作に甘んじ、一步もそれから出ることができなかつたのだ。

故に今日の問題は、何よりも先づ「國語」の新しき創造である。國語にして救はれなければ、詩も小説も有りはしない。この時、この場合、吾人は暫らく「韻文」「散文」の言語を止めよう。なぜなら詩の言語は、文化の最後に咲く花であり、混沌たる今日の時代のものに屬しないから。今日の最大急務は、詩の言語を考へることではなくして、先づその根柢たるべき日常語を改訂し、之を導いて藝術化し、以て第一に「散文學」そのものの本壘を、新しき文化の上に築くことだ。今日の詩人諸君が知るべきことは、實に我々の今の社會に、眞の「散文」が生れてゐないと言ふ事である。故に詩人諸君の爲すべきことは、今日に於て詩を作るよりも、むしろ先づ散文を創造することにあるかも知れない。そしてこの最後の見解から、始めて現詩壇の自由詩を肯定し得る。なぜならば今日の自由詩は、

それ自ら一種の「新しき散文」であるからだ。そして日本に於ける新時代は、正にこの散文の上に建設され、未來の希望ある進出に向ふだらう。

然り！ 詩の時代は未だ至らず。今日は正に散文前期の時代である。

★今日の奇怪なる詩人の中には、有機的音律のある眞の自由詩を以て、過去の「古きもの」と考へ、何等の音律美もない平坦無味の詩を以て、新様式の「新しきもの」と考へ、且つそれを信じてゐる人がある。現詩壇の低落は、一つには彼等の妄見と曲辯が與つてゐる。

結

論

島國日本か？ 世界日本か？

1

東と西と。一つの越えがたい國境から、地球は永遠に對立してゐる。何故に我々は、いつまでも此處に留まり、國境を越えて行くことができないのか。太陽は照り、氷山は流れてゐる。時は既に正午の線を過ぎたけれども、萬象は死んで動かず、地上に一の新しい變化もない。永遠に、永遠に、東のものは東を向き、西のものは西を向いてゐる。いかなれば世界の景色は、かくも單調にうら悲しく、よそよそしげに見えるのだらう。

しかしながら我々は、既にこの單調から鬱屈してゐる。今や眠れるものの上に、新しき欲情は呼び起され、世界の變化は近づいてゐる。實に吾人が求めるものは、詩に、文學に、藝術に、文明に、すべてに國境を越えて行かうとする、東からの若い精神である。しかも

この「東方の巡禮」は、既に幾度か出發し、西にあらがれて行き、そして國境のあたりをさまよひ、空しくまた家に歸つて來た。幾組も幾組も、同じ巡禮の一團が、後から後から出かけて行き、空しく皆道に迷つて歸つてきた。かくて永久に、日本は昔ながらの日本であり、地上に一の新しい變化も起つてゐない。退屈なるかな！ 何故にいつまでも、吾人はこの鎖國された島國から、一步も出ることができないのか？

思ふに過去の巡禮等——詩人や、文學者や、思想家や——は、その西方への道を誤つてゐた。彼等は狂つた磁石をもち、方角を錯覺して、空しく西洋の幻像を追ひながら、迷路の中に道を失つて歸つてきたのだ。吾人の測量された地圖によれば、日本から世界の公道に通ずる道は、ただ一つの直線されたものしかない。他はすべて迷路であつて、無數の複雑した岐路の中に、人を惑はすものにすぎないのだ。吾人はこの書の結論として、最後にこの點を明らかにし、新日本の詩と文明とが求めるものを、本質に於て啓示しておかねばならない。

西洋文明の様式は、宗教（神話）や道德に對するところの、科學や哲學の懷疑思想に出發し、且つこの主觀精神と客觀精神との、不斷の對立から成立してゐる。然るに懷疑するといふことは、既に有する信仰を失ふことから、別の新しい信仰を求めようとするところの、人間性の止みがたき熱望に動機するのである故に、西洋文明に於ける客觀的精神の本質は、本來「主觀への逆説」であり、詩を否定しようとするところの、別の詩的精神の反動に外ならない。（科學が詩的精神の反語であることは前に述べた。「人生に於ける詩の概觀 参照」）

されば西洋に於ける一切の文明思想は、結局言つて「主觀を肯定する主觀精神」と「主觀を否定する主觀精神」との、二つの主觀精神の對立に外ならない。そして藝術がまたこの二つの精神によつて對立されてゐる。例へば詩に於ては、前に言つた「抒情詩」と「敘事詩」の關係が之れである。抒情詩は主觀を肯定する詩的精神の現はれで、敘事詩は之れに反動する詩的精神の現はれである。そしてこの抒情詩的精神と敘事詩的精神とは、他のすべての藝術に共通してゐる。即ち前に説いたやうに、小説に於ける浪漫主義と自然主義とが、この同じ關係の對立である。美術にあつては、一方にミレーやゴッガン等の抒情派があり、一方にピカソやセザンヌ等の、歪んだ科學的の敘事詩派がある。音樂がまた同じ

く、スキートでメロヂアスの抒情的音楽と、莊重でリズムミカルな敘事詩的音楽とが、昔から常に對立してゐる。

かくの如く西洋の文明は、抒情詩的精神と敘事詩的精神との對流であり、主觀に正説する主觀的精神と、主觀に逆説する主觀的精神との二つの者の相對に建設されてゐる。そこで吾人は、この前の者を稱して「主觀主義」と言ひ、後の精神を稱して「客觀主義」と言ふ。西洋の文明、及びその藝術に於て考へられる主觀と客觀の關係は、すべてこの意味の觀念に外ならない。即ちその客觀と言ふも、本來主觀の逆説であり、相對關係の線上に立つものに外ならない。然るに日本の文明と藝術とは、始めからこの相對を超越し、絕對の立場で客觀や主觀を考へてゐる。日本人の文明思潮は、全然外國とちがふのである。

日本人の文明觀では、自我意識が常にエゴの背後に隠れてゐる。なぜなら眞の絕對自我は、非我と對照される自我でなくして、かかる相對關係を超越したところの、絕對無意識のものでなければならぬから。(故に前にも他の章で言つた通り、日本語の會話では「私」の主格が省略される。)然るに宗教感や倫理感やは、本來エゴイズムのものであつて、自我意識の強調されたものなる故、日本人にはこの種の情操が本性してゐない。日本人はすべて超宗教的、超道德感的である。したがつてまた日本人は、これに對する反動の

懷疑思想も持つてゐない。即ち日本には、古來いかなる哲學も科學も無いのである。

かうした日本人の文明は、ひとへにただ藝術に向つて發達する外はないだらう。なぜなら藝術は絕對主義のものであつて、すべての相對的抽象觀念を超越したところの、眞の具象的・象徴的のものであるから。しかしながらまた、かうした立場に立つ日本人の藝術が、始めから西洋のそれと特色を異にすることも明らかである。我々の文明情操には、始めから相對上の主觀と客觀が無いのであるから、藝術上に於ても、勿論また西洋に於けるやうな主觀主義と客觀主義、即ち抒情詩的精神と敘事詩的精神の對立がない。日本で考へられてゐる藝術上の主觀主義と客觀主義とは、抒情詩と敘事詩の對立でなくして、實に和歌と俳句との對立を意味するのである。

日本の俳句が、世界に於ていかに特殊な文學であり、いかにレアリスチックな詩であるかと言ふことは、前に他の章で述べた通りであるが、もう一度改めて言つておかう。何よりも著るしいのは、俳句の立脚する精神が、西洋の敘事詩と正反對に立つてゐるといふことである。敘事詩の精神は「主觀に對する反語」であり、否定によつての高翔なのに、俳句はむしろ「没主觀への徹入」を精神とし、東洋的虛無感——それが西洋のニヒリズムと、全然反對のものであることに注意せよ。——に浸らうとする。西洋の敘事詩の精神は、科

學の客觀主義と共通であり、自然を肯定するのでなく、自然を征服しようとするところの、主觀的權力感の現はれである。然るに俳句は之れに反し、自然の中に没入し、自然と共に樂しもうとするのであつて、科學や敘事詩の立脚する客觀主義とは、全然精神が異つてゐる。俳句は言はば、詩に於ける絶對的客觀主義だ。それは反動的でなく、日常生活の現實してゐる平凡事を、その平凡事として樂しんでゐる。

されば日本に於ける多くの文藝、特に客觀主義の文藝は、本質的に皆俳句の精神と共通してゐる。現時の文壇にあつても、日本の文學がいかにも俳句臭味のものであるかは、何よりもその作品をみればすぐに解る。すくなくとも日本の末期自然主義やレアリズムや、西洋に於けるそれと異質的にちがつてゐる。西洋の文學に於ける自然派等のレアリズムは、明らかに敘事詩的の精神から出たものである。即ちそれは、浪漫主義——抒情詩的のもの——への反動であり、愛や人道やの情緒を憎んで、冷酷な眞實を暴露させようとするところの、反主觀への逆説である。故に彼等の作品は、常に人生に對して憎惡し、意地悪しき冷酷の眼を以て、社會の「眞實」を見ぬかうとする熱意に燃えてゐる。かの自然主義の一派が、常に「科學の如く」と言つた意味も、實にこの同じ精神を語つてゐる。即ち科學的唯物觀の没人情と、鐵石のように冷酷な觀察眼とで、あらゆる眞實をひつべがしてやらう

とする深い敵意が、言語それ自體の語韻の中に含まれてゐる。

之れに反して、日本の文壇にあつた自然主義や、その他のレアリズムに屬する文學は、本質的に「人の好い文學」であり、單に客觀のために客觀し、有る世界を有る現狀で見ようとするので、何等主觀上に於ける哲學がなく、したがつて人生に對する挑戰がない。彼等は單にお人好しの小説家で、眞實を見ぬかうとする意地悪さもなく、科學的なる殘忍さも持つてゐない。彼等が描かうとする世界は、現實を現實として享樂し、趣味の訓練によつて生きて行かうとするところの、茶道的、風流的なる東洋の生活で、本質に於て全く俳句と一致してゐる。故に日本自然派小説の典型であり、その最も優秀なものと定評された徳田秋聲の作の如き、全くその寫生文的俳句趣味で特色されてゐる。そして他の多くの小説が、より劣等な價值に於て、悉く皆俳句である。

★寫生文といふのは、ホトトギス派の俳人によつて創始された文學で、有る世界を有る現狀のままに於て、全然没主觀で書くことを主張した。そこでこれが自然主義の文學論と、まったく一緒になつてしまつた。

さればリアリズム（現實主義）といふ言葉が、西洋風の文學觀で言はれる限り、日本には眞のリアリズムがないのである。第一リアリズムといふ言語が持つてゐる、特殊な冷感感、眞實をあばき出さうとする語感、日本のどんな小説にも感覺されない。日本の寫實小説は、リアリズムといふべきでなく、もつと好人物的なる、俳句的觀照本位のものである。しかしながら言語の意味から、その特殊な語感を除いて考へれば、日本人の文學が持つてゐるものこそ、眞の徹底したる意味の現實主義であるか知れない。なぜならば西洋の所謂リアリズムは、客觀といふべくあまりに主觀的で、エゴの哲學を強調しすぎる。そしてこの故にまた觀念的で、イデアの理想觀に走りすぎる。眞に現實主義と言ふべきものは、かかる一切の主觀を有せず、憤りもなく憎みもなく、無私無感情の態度を以て——即ち眞に科學の如く——客觀について客觀を見、觀照のために觀照をするものでなければならぬ。そして日本人の考へてゐる文學觀が、この點で西洋と別れてくる。日本人に於て見れば、ゾラやモーパッサン等の自然主義は、眞の自然主義でないのである。故にかく考へれば、日本人こそ眞に徹底的なる、氣質的のリアリストであるだらう。西洋人は、本來言つて現實主義の國民ではない。彼等の言ふ現實主義とは、理想主義に對する反語であつて、同じ主觀的イデアの線の上で互に向き立つてゐる對立である。故にその

一つの線を取つてしまへば、兩端に居る二人の者は、共に足場を失つて落ちてしまふ。然るに日本のリアリストが立つてゐる地位は、かうした相對の線上でなく、それとは全く線がちがつた、全然別の絶對地である。即ち日本人は「氣質的のリアリスト」で、西洋人は「逆説されたリアリスト」である。故に日本人の立場で見れば、西洋のリアリズムや自然主義やは、一種のロマンチックな理想主義——逆説された理想主義——で、眞の本質的な現實主義と言ふべきでない。眞の徹底したるリアリズムは、俳句でなければならぬと言ふことになる。

されば日本の文學には、昔から「俳句」があつて「敍事詩」がない。何よりもあの逆説的な、權力感的な、貴族主義の精神がないのである。日本人は、先天的にデモクラチックで徹底したる自由主義の民族である。この點でも日本人は、西洋人と思想の線を異にしてゐる。

西洋の近代思潮が叫ぶデモクラシイは、明らかに貴族主義の相對である。即ち貴族主義

と民衆主義とは、同じ一つの線の上で、互に敵視しながら向き合つてゐる。しかもデモクラシイが求めるものは、貴族主義に代はつての政權であり、民衆自身の手で權力を得ようとする敘事詩的^{エピカル}な精神の高調である。そしてあの自由平等の高い叫びは、それ自ら權力への戦闘意識に外ならない。故に彼等のデモクラシイは、言はば「逆説されたる貴族主義」で、本質上には同じ權力感の線で、他の反對者と向き合つてゐるのだ。自由主義もまた同様であり、彼等にあつては形式主義と相對し、同じ敘事詩的^{エピカル}の線に立つてゐる。

然るに日本人のデモクラシイは、さうした相對上の關係でなく、氣質の絶對的な本性に根づいたものだ。日本には原始からして、一も貴族主義や形式主義が發生してない。第一日本の詩の歴史は、無韻素朴な自由詩に始まつてゐる。(一方で西洋の詩は、莊重典雅な形式的の敘事詩^{エピック}に始まつてゐる。)日本では古來からして、あらゆる文化が素朴自由の様式で特色してゐる。西洋の文化に見るやうな、貴族的に形式ぶつたものや、勿體ぶつたものや、ゴシック風に莊重典雅のものやは、一も日本に發育してゐない。皇室ですら、日本は極めてデモクラチックで——特に上古はさうであつた——少しも形式ぶつたところがなく、陛下が人民と一所に起臥して居られた。一方に西洋や、支那や、エジプトやでは、莊重典雅な皇居の中で、あらゆる形式主義の儀禮の上に、權力意識の神聖な偶像が坐つて

ゐた。

だから日本には、外國に見るやうな堂々たる建築や、莊麗にして威壓的な藝術やは、歴史のどこにも残つてゐない。(すべての建築美術は、本來リズムミカルのものであり、權力感情の表現されたものである。)日本では皇室や神社の如き、最も威壓的に莊嚴であるべき物すら、平明素朴の自由主義で様式されてゐる。殆ど文化のあらゆる點で、日本にはクラシズムが全くなく、さうした精神の發芽すらない。日本に於ける形式主義は、すべて支那からの輸入であつて、しかも外觀上のものにすぎなかつた。(支那人はこの點で、日本人と最も著るしいコントラストである。)

かく日本の文明が、上古から自由主義と素朴主義で一貫してゐるのは、民族そのものの本質がデモクラチックで、先天的に貴族主義の權力感情を持たないからである。しかもかうした日本人のデモクラシイや自由主義やは、西洋近代思潮のその如き、相對上の反動ではなく、絶對上の氣質にもとづくものであるから、日本の過去の歴史には、決して外國に見るやうな革命が見られなかつた。革命とは、自由主義やデモクラシイやが、他の貴族主義に對して挑戰するところの、同じ權力感情の相對する争鬭だから、始めからその權力感情の線外に居る民族には、もとより革命の起る道理がない。日本人は生れつきに平和好

きの民族で、自由や平等やの眞精神を、相對上の主義からでなく、氣質上の所有として持つてゐるのだ。

然るに西洋人は、この點で吾人を甚だしく誤解してゐる。西洋人の思惟によれば、日本人は戦争好きの國民であり、軍國主義と武士道の典型であると考へられてゐる。もちろん近年に於ける日本は、政府の方針から多少軍國的に導かれた。またその同じ教育から、多少或は國民が好戰的になつたかも知れない。しかし國民性の本質が、内奥に於て如何にその外觀とちがつてゐるかは、かの日清・日露等の役に於ける兵士の軍歌（雪の進軍と、此處は御國を何百里）が、歌曲共に、哀調悲傷を極めてゐるに見ても解る。一方で獨逸の軍歌「ラインの守」が、いかにリズムミカルで勇氣に充ち、威風堂々としてゐるかを見よ。日本人が若し眞に好戰的だつたら、あゝした哀調悲傷の歌曲は、決して行進の軍歌として取らないだらう。

さらにより大きな誤謬は、日本人の武士道に對する偏見である。確かに日本人の武士道は、社會の或る一部である、少數の武人の中に發達した。それは確かに著るしく、世界的に異常のものであるかも知れない。けれども一般の民衆は、この點の教養から除外され、全然武士道的な精神をもつてゐない。そしてまたこの點でも、日本人は世界的に著るしく、

特殊な例外に屬してゐる。なぜならば西洋では、今日尙民衆がその「紳士道」を有してゐる。そして紳士道は、正しく騎士道の變化であつて、言はば資本主義の下に近代化した武士道であるからだ。然るに日本に於ては、明治の變革と共に武士が廢り、同時に武士道そのものが消えてしまつた。なぜなら日本の民衆は、この點での教養を過去に全く持たなかつたから。日本の武士道は、少數の武士にのみ特權されて、西洋に於ける如く、平民の間に普遍してはゐなかつたのだ。

何故に日本では、武士道が普遍しなかつたらうか。これ日本に於ける戦争が、古來すべて内亂であり、人種と人種との衝突でなく、少數武士の權力争ひにすぎなかつたからだ。之れに反して外國では、戦争がすべて異人種との争ひであり、負ければ市民全體が虐殺されたり、奴隸に賣られたりされねばならなかつた。故に支那や西洋では、都市がすべて城壁に圍まれ居り、市民は避けがたく戦争に参加した。のみならず一般の農民や民衆やも、常に外征に徴發され、兵士として戦場に送られねばならなかつた。

故に西洋に於ては、武人的精神が早くから民衆の間に普及してゐた。農民や市民ですらも、その必然の經驗からして、何等か武士道的な精神に觸覺してゐた。これによつて西洋では、封建社會の亡びた後にも、尙その騎士道の精神が、新しき紳士道の様式で遺傳され

た。實に西洋の文明は、近代のあらゆるデモクラシーと女性主義フェミニズムにもかかはらず、その紳士道を尊ぶ精神からして、本質上でいかに貴族主義のものが解る。之れに反して日本は、封建と共に武士道廢り、平民の時代に入つて全く貴族主義の精神を失喪した。今日の日本が言ふ「紳士」とは、氣概なく品性なき、成金の醜劣の人物の稱呼であつて、西洋のゼントルマンと根本的に別種である。かくの如く西洋では、民衆一般が武士道的で、權力感的なるエピカルの精神を氣質してゐる。故にその文明の特色は、本質上に於て著るしく貴族主義である。試みに日本の音樂と西洋の音樂と、日本の歌舞伎劇と西洋の古典劇とを比較してみよ。音樂でも劇でも、すべての西洋のものは上品であり、氣位が高く、權威感があり、何等か心を高く上に引きあげ、或るエピカルな、高翔感的なものを感じさせる。之れに對して日本の音曲や演劇やは、どこか本質上に於て賤しく、平民的にくだけて居り、卑俗で親しみ易い感がある。特に日本に於ても、江戸時代の平民藝術はさうであり、卑俗感が特別に著るしい。中世以前に於ける武家文化や公卿文化の藝術は、その貴族的なことに於て、高翔感的なことに於て、西洋現代のものと同や一致してゐる。

西洋文明の特色たる、この貴族主義的精神は、必ずしも藝術ばかりでなくして、他のあらゆる文化一般に本質してゐる。第一その科學、哲學、宗教、藝術等に於ける、西洋流

の言語感そのものからして、何となく或る威嚴的な、勿體ぶつた、歴々のものを感じさせ、或る崇高な權威の方へ、意志を高く飛翔させる。そして古來の日本文化には、殆どかうした貴族感がないのである。特に江戸時代に於ては、藝術家が藝人の名で呼ばれたほど、文明の本質が非貴族感的となり、デモクラチックのものに沈下してゐた。今日西洋人の中にあつては、アメリカ人が最もデモクラチックである。——したがつて日本人に最も接近される——であるけれども、彼等の極端なるジャズバンドの音樂でさへ、日本俗謡の八木節や安來節の類に比し、尙遙かに貴族感的で、どこかにシルクハットや燕尾服を着たところの、儀禮正しき紳士道を聯想させる。

かうした西洋の文化や文藝やが、日本に移植された場合に於ては、いつもその本質が變つてしまつて、根本に於ける敘事詩的精神を無くしてしまふ。特に就中、文學はさうであつて、明治以來、外國から移植された一切の文藝思潮は、一も日本に於て正解されないばかりでなく、文學そのものが變質して、全く精神の異つたものになつてしまふ。元來明治の文壇と稱したものは、江戸末期に於ける軟派文學の繼續であり、純然たる國粹的戲作風のものであつたが、これが延長なる今日の文壇も、本質に於て昔と少しも變つてゐない。そこには何等敘事詩的精神がなく、日本的のデモクラシーと、俳句趣味とがあるのみで

ある。

一般の場合を通じて、西洋人は青年期に抒情詩を書き、中年期に入つて敘事詩人となる。一方に日本人は、若い年の時代に歌人であり、やや年を取つて俳人となる。然るに和歌と抒情詩とは、本質に於てやや通ずるところがあり、等しく感傷主義のものであるから、日本人も和歌の作者である年齢には、大概世界的に進出するコスモポリタンであるけれども、之れが後に俳句に入ると、純粹に島國的な日本人になつてしまふ。明治から最近に至るまで、一として文壇に變化がなく、少しく西洋に觸れては日本にもどり、無限に同じことを反復してゐるのは、實にこの一事のためである。日本人が若し「俳句」を捨て「敘事詩」を取らない以上には、永遠に我々は傳統の日本人で、洋服をきた風流人にすぎないだらう。

4

今や吾人は、最後の決定的な問題にかかつてゐる。島國日本か？ 世界日本か？ である。前者だつたら言ふところはない。萬事は今ある通りで好いだらう。だが後者に行かうとするのだつたら、もつと旺盛な詩的精神——それは現在ザインしないものを欲情し、所有しな

いものを憧憬する。——を高調し、明治維新の潑刺たる精神を一貫せねばならないのだ。何よりも根本的に、西洋文明そのものの本質を理解するのだ。皮相は學ぶ必要はない。本質に於て、彼の精神するものが何であるかを理解するのだ。それも頭腦で理解するのでなく、感情によつて主觀的に知り、西洋が持つてゐるものを、日本の中に「詩」として移さねばならないのだ。

何よりも我々は、すべての外國文明が立脚してゐる、一つの同じ線の上に進出せねばならないのだ。そしてこの一つの線こそ、主觀を高調する敘事詩的エピソードの精神であり、日本人が缺陷してゐる貴族感の情操である。すべてに於て、我々は先づこの文明情操の根柢を學んでしまはふ。そしてこの同じ線の上から、あらゆる反對する二つのもの——個人主義と社會主義、貴族主義と民衆主義、理想主義と現實主義——とを向き合はせ、同一軌道の上で衝突させよう。實に吾人の最大急務は、西洋のどんな近代思潮を追ふことでもなく、第一に先づ吾人の車を、彼等の軌道の上に持つて行き、文明の線路を移すことだ。若しさうでない限り、日本にどんな新しい文藝も、どんな新しい社會思潮も生れはしない。なぜなら我々の居るところは、始めから文明の線がちがつてゐるから。そして別の軌道を走る車は、永久に觸れ合ふ機會がないのだから。

いかに久しい間、この眞實が人々に理解されず、徒勞が繰返されたことであらうか。我のあまりに日本人的な、あまりに氣質的にデモクラチックな、あまりに先天的にレアリスチックな民族が、外國とはまるで軌道のちがった線路の上で、空しく他のものを追はうとして、目的のない勞力をしたことだらうか。明治以來、我々の文壇や文明やは、その慌しい力行にかかはらず、一も外國の精神に追いついてはるなかつた。逆に益々、彼我の行きちがつた線路の上で、走れば走るほど遠ざかつた。何といふ喜劇だらう！ 實にこの無益にして馬鹿氣た事實を、近時の文壇と社會相から、至るところに指摘することができぬのだ。

吾人は之れを警戒しよう。あらゆる日本の文明は、軌道をまちがへたジャーナリズムから、逆に後もどりをしてしまふといふことを。例へばあの自然主義がさうである。我々の若い文壇は、これによつて歐洲の近代思潮に接觸し、世界的に進出しようと考えた。然るに何が現實されたか？ あああまりに日本的に、あまりにレアリスチックに解釋された自然派の文壇は、外國的なる一切の思潮を排斥し、すべての主觀を斥け、純粹に傳統的なる鎖國日本に納まつてしまつたのだ。若し日本に自然主義が渡來せず、過去の浪漫主義がそのままに延びて行つたら、すくなくとも最近では、今少し世界的に進出してゐたであらう。

我々は世界的に出ようとして、却つて島國的に逆轉された。

日本に於ては、いつもあらゆる事情がこの通りである。例へば西洋のデモクラシーが輸入されれば、一番先にこの運動に乗り出すものは、日本人の中の最も傳統的な、最も反進歩的な文學者である。なぜなら彼等はそれによつて、自分自身に於ける國粹的な、傳統的な、あまりに日本人的な卑俗感やデモクラシーやを、新思潮のジャーナリズムで色付け得るから。最近の無産派文學や社會主義やも、多分之れと同様のものであるだらう。彼等の中の幾人が、果して西洋の近代思潮や資本主義を卒業してゐるのだらうか。思ふにその大部分の連中は、彼等自身に於ける、あまりに日本人的な卑俗感とデモクラシーとで、西洋文明そのものが本質してゐる、資本主義の貴族感を嫌つてゐるのか。

かくの如くして日本の文化は、過去に一つの進歩もなく發展もない。あらゆる外國からの新思潮は、却つて國粹的な反動思想家に利用され、文明を前に進めずして後に引き返す。されば日本に於ては、一の新しいチャーナリズムが興る毎に、折角出來かけた新文化は破壊されて、跡には再度鎖國日本の舊文化が、續々として菌のやうに繁殖する。そして永久に、いつまでたつてもこの状態は同じことだ。いかに？ 諸君はこの退屈に我慢ができるか。これをしも腹立しく思はないのか？

あらゆる決定的の手段は一つしかない。文明の軌道を換へることだ。吾人の車を、吾人自身の線から外づして、先方の軌道の上に持つて行くのだ。換言すれば、吾人のあまりに日本人的なレアリズムやデモクラシイやを、斷然として廢棄してしまふのだ。そして同じレアリズムやデモクラシイやを、西洋文明の軌道に於ける、相對上の觀念に移して行くのだ。今、何よりも我々詩人になり、生れたる貴族にならねばならない。先づ人間として、文明情操の根柢を作つておくのだ。そして後、この一つの線路の上に、あらゆる反對矛盾する近代思潮を走らせよう。自然主義も、民衆主義も、社會主義も、また之れに衝突する他方の思潮も、かくて始めて我々の内地を走り、日本が世界的の交通に出てくるだらう。今日の事態に於けるものは、すべて島國鎖國の迷夢であり、空の空たるで、たらのめの妄想にすぎないのだ。

5

新日本の世界的創造は、決してこれより他にあり得ない。もし人々がそれを意欲し、自覺に於て進むならば、すくなくとも吾人の文化と藝術とを、新しき方向に向けることがで

きるだらう。そしてこの時、日本の文壇も世界と同じく、詩人を尊敬して見るやうになるであらう。なぜならば詩の本質は主觀であり、且つ元來貴族のものである故に、西洋文明の精神が潮流するところでは、詩は必然に先導に立ち、文學の一切を越えて崇敬される。然るに今日の我が文壇では、そのあまりに日本的なレアリズムから、主觀が一切排斥され、そのあまりに日本的なデモクラシイから、貴族感的なるすべての精神が嫌はれるため、詩は全く地位を得ることができないのだ。

吾人はかかる文壇を輕蔑しよう。詩人から文壇の方に降り、彼等に巻き込まれて行くのではなく、逆に文壇を吾人の方に、詩的精神の方に高く引きあげて教育しよう。でなければ永久に、我々の文化を世界的にすることはできないだらう。そして日本が世界的に進出した時、始めて我々の國語に於て、新日本の美や音律が生れるだらう。そこでこそ、始めて我々の「藝術」が創作され、眞の意味での「詩」が出来てくる。今日ある事態のものは、未だ何等の意味での文明でもなく、藝術前派の日本にすぎない。況んや文明の花であり、國語の精華であるべき詩が、日本に現在すべき道理がない。我々はその道を造つて行かう。

我れは踏まれたる石なり

家はその上に建つべし

「詩人」といふ言葉は、我々の混沌たる過渡期にあつては、實の藝術家を指示しないで、むしろ文明の先導に立つ、時代の勇敢なる水先案内——航海への冒険者——を指示してゐる。新體詩の當初以來、すべての詩壇が一貫してきた道はさうであつた。彼等は夢と希望に充ち、異國にあこがれ、所有しないものへの欲情から、無限の好奇心によつて進出して來た。彼等は太平洋の岸邊に立つて、大陸からの潮風が吹き送る新日本の文明を、いつも時代の尖鋭に於て觸覺してゐた。そしてこの島國をあの大陸へ、潮流に乗つて導かうと考へてゐたところの、眞の夢想的なる、青春に充ちたロマンチストの一群だつた。

しかしながらこのロマンチストは、我々のあまりに現實主義的なる、あまりに夢を持たない俗物の文壇から、常に冷笑の眼で眺められ、一々侮辱されねばならなかつた。實に新體詩の昔から、我々はこれを忍んできた。そして恐らく、今後も尙忍ばねばならぬだらう。けれども時がくる時、いつかは文壇にもイデヤが生れ、さすがに現實家なる日本人も、何かの夢を欲情する日が來るであらう。我々はその日を待たう。そしてこの新しい希望の故に、尙且つ我々の未熟な詩を書いてゐるのだ。もしさうでなかつたら、今日のやうな國

語による、西洋まがひの無理な自由詩など作らないで、藝術としてずつと遙かに完成されたる、傳統詩形の和歌や俳句を作るだらう。我々はだれも、今日の詩が藝術としての完成さで、和歌俳句に及ばないことを知り切つてゐる。しかし我々の求めるものは、美の完成でなくして創造であり、そして實に「藝術」よりも「詩」なのである。

詩！我々はこの言葉の中に響く、無限に人間的な意味を知つてゐる。そこには情熱の渦があり、遠く音樂のやうに聴えてくる、或る倫理感への陶醉がある。然り、詩は人間性の命令者で、情慾の底に燃えてゐるヒューマニチイだ。我々はそれを欲しても欲しないで、意志によつて驅り立てられ、何かに突進せねばならなくなる。詩が導いて行くところへ直行しよう。

★明治初年の日本——それは進歩思想を有する武士階級の青年によつて統治された——は、近代に最も光彩ある、最も大膽自由の社會だつた。彼等のロマンチツクな爲政者等は、一時佛蘭西の共和政體を日本に布かうとさへ考へた。

★活動寫眞を見る時、いつも西洋について面白く思ふことは、一方に精帽や禮服をきた紳士が居り、一方に破れ服の貧民や勞働者が居ることだ。日本にはこの對照がなく、どれを見ても大同小異の階級者が、デモクラチツクに均一して銀座通りを歩いてゐる。こんな單調でつまらない社會は、おそろく世界のどこにもあるまい。

★所謂プロレタリア文藝の運動は、そのあらゆる稚態と愚劣にかかはらず、本質に於て日本の文壇を正導すべき、一の純潔なヒューマニテイを有してゐる。著者はこの點だけを彼等を買つてゐる。過去の白樺派の人道主義が、やはり之れと同様だつた。すべて此等の文學は、未だ自然主義の懷疑時代を通過してゐない。無産派も白樺派も、無邪氣な樂天的感激主義の文學であり、遠く浪漫主義發生前派の者に屬する。しかも日本にあつては、何よりもこの「浪漫派前派の精神」が必要なのだ。一切の文明と藝術とは、このアルファベットの第一音から、改めて建設されねばならないのだ。

詩の原理目次

序

讀者のために・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 一二

概論

詩とは何ぞや・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 一七

内容論

第一章	主觀と客觀・・・・・・・・・・・・・・・・	二五
第二章	音樂と美術・・・・・・・・・・・・・・・・	三三
第三章	浪漫主義と現實主義・・・・・・・・	三九

形式論

第一章 韻文と散文・・・・・・・・・・・・・一五九

第二章 詩と非詩との識域・・・・・・・・・・・・・一六九

第三章 描寫と情象・・・・・・・・・・・・・一七九

第四章 敘事詩と抒情詩・・・・・・・・・・・・・一八五

第五章 象徴・・・・・・・・・・・・・一九五

第六章 形式主義と自由主義・・・・・・・・・・・・・二〇七

第七章 情緒と権力感情・・・・・・・・・・・・・二一三

第八章 浪漫派から高蹈派へ・・・・・・・・・・・・・二二一

第九章 象徴派から最近詩派へ・・・・・・・・・・・・・二二九

第十章 詩に於ける主觀派と客觀派・・・・・・・・・・・・・二三七

第十一章 詩に於ける逆説精神・・・・・・・・・・・・・二四七

第四章 抽象觀念と具象觀念・・・・・・・・・・・・・四七

第五章 生活のための藝術・藝術のための藝術・・・・・・・・・・・・・五七

第六章 表現と觀照・・・・・・・・・・・・・七一

第七章 觀照に於ける主觀と客觀・・・・・・・・・・・・・七五

第八章 感情の意味と知性の意味・・・・・・・・・・・・・八二

第九章 詩の本質・・・・・・・・・・・・・八九

第十章 人生に於ける詩の概観・・・・・・・・・・・・・九九

第十一章 藝術に於ける詩の概観・・・・・・・・・・・・・一〇七

第十二章 特殊なる日本の文學・・・・・・・・・・・・・一一九

第十三章 詩人と藝術家・・・・・・・・・・・・・一三一

第十四章 詩と小説・・・・・・・・・・・・・一四一

第十五章 詩と民衆・・・・・・・・・・・・・一五一

65
22
2

詩の原



昭和三年十二月十二日印刷
昭和三年十二月十五日第一刷千七百部刊行

定價一圓八十錢

著者 萩原朔太郎

刊行者 長谷川巳之吉

刊行所 東京麹町區一番町五
第一書房

振替東京六四二二三
電話九段一三五〇九

印刷所 宮本印刷所
製本所 橋本製本所

結論

島國日本か？世界日本か？……………二九七

