

モダニズムに関する覚書^{*}

永原和夫

最近エズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) とパヴロ・ピカソ (Pavro Picasso, 1882-1973) が後を追うように他界して、モダニズム (modernism) の最後の巨星ついに墜つ、とひとしきり語られた。モダニズムは他の古典主義やロマン主義という用語と同じように、ある時代の芸術の思潮や様式を総称するのに便利な言葉であるが、これくらい捕捉しがたい概念もない。他の用語が少くとも思弁的内容を多分にもっているのに対し、モダニズムは時代的要素が非常に多いからである。そしてわれわれはこれを客観しえるだけ十分な距離をえていない。“modern”はその内包として過去に対立する。“modernity”は過去の様式の反逆を暗示しよう。しかしいかなる時代も“modern”でない時代はないのであるから、“modernism”はそれ自体の様式をもつことはできない。もしもったとしたならばはや“modern”でなくなる。したがって“modernists”は永久に勝たないために戦かわねばならない、という宿命を負わされている。だが、われわれのモダニストは意に反して勝ってしまったのか、あるいは戦い疲れたのか、今日モダニズムは終わった、という声が方々から聞かれる。今日われわれがいやというほど目にし耳にするのは、“modern”ではなく“now”である。モダニズムを定義するのは不可能であるが、この用語とともに想起されるいくつかの傾向にふれ、この概念の特質を明確にする資としたい。

(1)

モダニズムの起源を設定するのは容易でない。モダニズムをもっとも広く

* 本稿は昭和48年7月4日、日本英文学会北海道支部主催、第15回英米文学講座で用いた原稿をもとにしている。

西欧文明のある一つの時期とみなし、イタリー・ルネサンスにはじまったとか、宗教革命とともに起ったとか、十七世紀の科学上の画期的な事件、あるいは十八世紀末の政治革命にその起源がある、といういい方がしばしばなされる。モダニズムの起源をもっとも古く遡った例は、おそらく1949年のロンドン現代美術協会の「四万年のモダン・アート」と題されたある展覧会であろう。これは現代芸術と原始芸術の相関性を暗示してはいようが、時代を設定する役には立たない。十九世紀中葉は『白鯨』(*Moby-Dick*, 1851), 『草の葉』(*Leaves of Grass*, 1855), 『悪の華』(*Les Fleurs du Mal*) と『ボヴァリー夫人』(*Madame Bovary*) (1857), 『種の起源』(*The Origin of Species*, 1859), 『資本論』第1巻 (*Das Kapital*, vol. I, 1867) が出版され新しい時代の到来を示している。ノーソロップ・フライ (Northrop Frye) は『現代』(*The Modern Century*, 1967) で、「正確にいて、現代の動向はダーウィン (Charles R. Darwin, 1809-1882) がついに目的論的自然観を打破したときにはじまった」といっている。しかし時代区分はあくまでも便宜的なものであり、いかにたくみにレッテルを貼ったとて、歴史は一朝に替わるものでない。芸術上のある特殊な運動としてのモダニズムを、ピカソとパウンドとともに記憶される T・E・ヒューム (Thomas Ernest Hulme, 1883-1917), T・S・エリオット (Thomas Stearns Eliot, 1888-1965), ジョイス (James Joyce, 1882-1941), D・H・ロレンス (David Herbert Lawrence, 1885-1930), カフカ (Franz Kafka, 1883-1924), トーマス・マン (Thomas Mann, 1875-1955) あるいはブラック (Georges Braque, 1882-1963), カンディンスキー (Vasily Kandinsky, 1866-1944), シェーンベルグ (Arnold Schönberg, 1874-1951) さらにダダイストやシュールレアリストがもっとも意欲的な実験的作品を創作した1920年を中心に前後10年と一応設定しても、他と同じくらいの妥当性はあるであろう。1910年以前と1930年以後、つまり十九世紀後半の尊大で偽善にみちたブルジョワ社会にあやしくさいた唯美的な芸術様式と、1930年以後次第に顕著になってきた anti-art あるいは参加の芸術と呼ばれる告白的な「開かれた」文芸にはさまれたこの時代には、明らかに

想像力の段階がある。

この時代は、第一次大戦を経験し、戦後の混乱と経済恐慌とつぎのより悲惨な戦争の予震におびえ、文明が危機に瀕し「西欧の没落」が叫ばれた。あらゆる価値が根こそぎにされ虚無が現実となった時代をイエイツ（W. B. Yeats, 1865-1939）は「ものみな粉々になり、中心は支を失う／渾沌がだらしなく世界を覆う」と書いている。神は死に、文明が瓦解し、国土が蹂躪され、現実が「非有」と化す不安と恐怖、そして望みない救済の渴望はひとりエリオットの『荒地』（*The Waste Land*, 1922）の主題でなく、すべてのモダニストの精神風景であった。あらゆる価値の崩壊と深刻な現実の喪失——これが現代芸術の中心問題である。もちろん、あらゆる時代は変革の時代で、現在は没落した過去であり、現実に生きるのは常にむづかしく、ありし日の草原は青く美しい。しかし、現代の芸術家はこの感情をとくに強烈に感じ、それを作品の中心にそえる。ピカソからエリオット、ジョイスまで現代の多くの作品は現代の不毛と混乱に過去の秩序と栄光を鋭く対比して、現実の喪失を深くえぐっている。現実の喪失とは伝統的権威が失われ、内にも外にも自己を捉えるものがなにもないことだけを意味しない。かつての権威に代わって常識だとか政治・経済上の機構、または見通しのきかない即物的関連といった「匿名の権威」によって実存が脅かされていることを意味する。

現代人のおかれていた状況をもっとも深刻に描いたのはカフカであるが、彼の小説では、外部の世界と主人公の戦いは、十九世紀の小説のように、相對峙する二つの力の衝突とは描かれていない。現実とはもはやそれ自体の倫理を内在させた実体ではなく、主人公もまた倫理的な足場をどこにももっていない。こうして現実とは非現実と化し、主人公にとっては完全に疎遠なもの、永久に喪われたものになる。カフカの主人公は、十九世紀小説の主人公のように現実に反抗することも、脱出を望むこともない。逆に、カフカの主人公たちは『審判』（*Der Prozess*, 1925）、『城』（*Das Schloss*, 1926）といった作品をとってみても、何とかして現実に入ろうと努力する。いわれのない逮捕を宣告されて、素直に裁判所に出かけるのもそのためである。彼の主人公

たちは、みな銀行員とか技師とか普通の職業人であって、十九世紀文学の主人公たちのように、周囲の凡庸な世界の平均人たちから頭ひとつぬきでた、ロマンチックな英雄ではなく、バイロン風の美貌と情熱と詩の持主でもない。むしろ、完全に散文化した平均人そのものである。彼らはこの世界に反抗したり背を向けたりするつもりは少しもないのであるが、それでいて、その存在自体が一種普遍的な、底なしの疎外のうちにおかれている。普通人として、平穏な生活をおくりたいと思っても、彼らの住む世界そのものが、彼られそれを許さないのである。誰にも理由のわからぬ逮捕——目にみえぬ縄によって彼らは縛られている。

二十世紀の悲劇は、ルネサンス以来西欧の四百年を支えてきた liberal Christian humanism の破綻にあるとよくいわれる。理性と合理精神の時代と一般にいわれている十八世紀の啓蒙期においてもまだ神は実感としてあった。神学は、少くともヘーゲル (Friedrich Hegel, 1770-1831) までは、哲学のうえにあった。ところが理性と合理精神の徹底するところ、科学的思惟の徹底するところ見出したものは虚無であった。十九世紀末の思想家たちは神に代わって無に面して立たざるをえなくなった。科学が徹底し、実証が闇をなくし、すべてが合理的に対象化されたとき、時間は停止し、生は死の様相をおびた。世界が三人称化されつくし、二人称をもって呼ぶ、汝、主、わが主をなくしたとき、親子兄弟夫婦が彼と彼女の間柄となり、社会が契約をもって結ばれ、ゲゼルシャフトが即ち社会となったとき、人間は個性を失って単位となった。神々の死は合理と中立的世界の優越と同時に、虚無を生みだした。個性の喪失は利害によって離合する集団を結成させた。合理精神の産物である機械とその運用である資本が、逆に合理精神を生みだした人間を支配し、物資をつくりだす生産力が、一切の社会構造の基本であるとされた。資本と労働力という「もの」と「もの」が対立した。そういう社会で余計者たることを意識せざるをえなかった思想家たちは、その余計者たる資格において時代と社会を批判し、虚無からの脱出を企図した。キェルケゴール (Sören A. Kierkegaard, 1813-1855) は「主体こそ真理だ」と叫び、ニィチェ

(Friedrich W. Nietzsche, 1844-1900) は権力への意志を説き、ドストエーフスキイ (Fyodor Dostoyevsky, 1821-1881) は西欧化されぬスラブの土に接吻した。モウパッサン (Guy de Maupassant, 1850-1893) は地中海に小舟を浮かべ、ジイド (André Gide, 1869-1951) はアフリカへ脱出した。それらはいずれも余計者の脱出であった。脱出できないものは敗北者か隠遁者か狂人のいずれかの道を選ばねばなかった。

十九世紀の技術万能社会においては、芸術さえ、科学の方法意識ひいてはテクノロジーの方法意識によって、自体性を疎外されていた、とワイリー・サイファ (Wylie Sypher, 1905-) は『文学とテクノロジー』 (*Literature and Technology*, 1968) で鋭い精緻な議論を展開している。十九世紀のリアリズム文学あるいは自然主義文学は科学の方法をもって芸術の客観性を獲得しようとしていたが、これらとほとんど同時に起った象徴主義、印象主義あるいはデカダン派といった唯美的文芸の様式も結局のところ同じ方向を進んでいた。この時代の文学とテクノロジーに共通な方法意識の基底にあるのは、「距離」の概念である。リアリストないし科学者は現実との間に距離を設定して、事物を観察する。そして、この距離によって、観察者はその人間として個性、主観、主体性を自ら剥奪して、いわば純粋な視点と化す。ここに客観性の神話が誕生する。一方、唯美主義者も現実から自らを隔て、純粋・絶対の美の世界を無限の「距離」の彼方に構築する。ここでも作者は自らの個性、主観といったあいまいなもの、偶然、偶有事として排して、美の純粋視点、「見者」としての方法そのものと化している。いずれにしろ、主体性は疎外されている。マラルメ (Stéphane Mallarmé, 1842-1898) のいう完璧の詩とはひたすら事物との照合関係を棄てることによるのみ考えられる本質であり、陳述はできずただ暗示されうるものである。「ひとつの絶対的な輪郭あるいは星座として本質視された言語を絶する書かれざる詩は、詩人からも読者からも遠く隔たり沈黙した無の美をもっているのだ。マラルメは思考によって、詩が全的な疎外である存在のなかに自らを啓示する世界にと自ら化したのであった。……自らを思念する思想とは自殺的詩の謂で

あり、疎外された言語の構造物である」。このように純粹觀念の仮借ない追求は、ついに詩から現実を剝脱し、無の認識と化した。ヴァレリー (Paul Valéry, 1871-1954) の「海辺の墓地」(*Le Cimetière Marin*, 1920) の急絶な力は觀念と生命との究極的な分裂の卒直な悲劇的認識から生じている。それはまたウィリアム・バトラー・イェイツの後期の詩に、もちろん調子はまったく異なるが、絶えることなく繰り返されている分裂である。

For wisdom is the property of the dead,
A something incompatible with life....

詩は純粹に徹し、空無化すべきだという象徴派の理論は、作詩上の可能性にとどまらなかった。ヴァレリーは再び詩を書きだすまで、二十年間沈黙を守った。ランボー (Arthur Rimbaud, 1854-1891) は詩を棄てアフリカで無頼の生活者になった。

モダニストが直面した状況は、このように、あらゆるもののゆきづまりであった。理性と合理精神が究極するところすべての権威が崩壊し、人間をうけとめるものが内にも外にもなく、しかも目に見えない匿名の権威によって現実から追放され、詩人に歌う言葉さえなかった。すべてが「うつろな人々」になり、死さえかつての悲劇的な崇高を失い、「バーンともいわず、めそめそと」終るのである。ライネオル・トリリング (Lionel Trilling) は「現代文学の現代的要素」(“On the Modern Element in Modern Literature”) でモダニズムは「文明の文明自体による絶望」であるといっている。戦争はすでに崩れているものをあらためて根こそぎにしたにすぎない。歴史的断絶はあるものにとって、すでに形骸化した権威の死せる手からの解放、自由を意味した。またあるものにとってそれは当然うけ継ぐべき遺産のいわれなき篡奪、喪失を意味した。いずれにしろモダニストは、文明が廃墟に化した焼け跡から「燃えがら」をあつめ、言葉にならない言葉で、合理精神が追いだした感情と主観をとりもどし、できればそれらを再び理性と客観に結び合せようとするのである。モダニズムとは人間回復のために投げられたダイスな

のである。

(2)

しかし、モダニストの状況はかならずしも絶望的ではなかった。盲滅法にダイスを抛ったわけではなかった。ロマンティストは理性と技術の暴挙に常に反抗してきたが、世紀の転換期に、科学の内部から主観と客観、観察者とその対象、思惟と存在という絶対的な二元律が崩れてきた。1900年に20年以上も忘れられていたメンデル (Gregor J. Mendel, 1822-1884) の論文が発掘され、生物の進化に飛躍があること、つまり突然変異があることがあらためて確認され、ダーウィンの進化論に修正が加えられた。同じ年にプランク (Ludwig Planck, 1858-1947) が独創的な量子仮説を導入して、輻射エネルギーの不連続性を仮定した。この仮説はハイゼンベルグ (Werner Karl Heisenberg, 1901-) の中性子論などその後の多くの理論物理学の基礎になったものである。その中でももっとも記念すべきものは1905年のアインシュタイン (Albert Einstein, 1879-1955) の特殊相対性理論である。そこではこれまで絶対的範疇として峻別されていた空間と時間が *continuum* なのと考えられている。例へば微視的現象、微粒子の速度を客観的に測定することは不可能だといわれる。観察装置を向ければ、それに照射されることによって対象に擾乱を起し、速度に変化をきたすといわれる。もしこれをおしひろめることが出来れば、自然は人間に見られることにより変容することになるであろう。もはや認識論上の模写論は通用しないものになる。人間臭をもたない純粹に客観的なメカニズムというものは人間にとって解らないものになる。こうして主観客観の哲学に代わって一方では根本経験とか直覚の哲学が出てきた。他方では生の哲学、人間存在の実存的研究がよび起された。肉体をもち行為する人間、見る主観から働く主観へ問題が移り、単に受動的な人間から意志をもって実践し、対象を変え、更に創造する人間が中心になってきたのである。

しかしこの問題にもっとも真摯な情熱をかたむけた最初の人はいはパ斯卡ル

(Blaise Pascal, 1623-1662) であった。機械頭脳の萌芽ともいうべき計算器を発明したパスカルは、一方また心情は理性のあずかり知らないそれ自身の論理をもつことを知っていた。数学者である彼が「幾何学的精神」^{エスピリ・ド・ジオメトリス}に對置したあの「繊細の精神」^{エスピリ・ド・フィネス}は、ロマンチストの没理的感情の気紛れとはなんの関係もない。それは、究極のところ、価値の合理的秩序を把握する精神なのである。そこに十七世紀のもっとも熱情的なこのキリスト教的思想家が、十九世紀のもっとも熱情的な反キリスト教的精神の持主であるニーチェをひきつけた理由がある。この両者の精神はいずれもともに価値の問題に集中していた。そしてこのような一途な集中がニーチェの場合、ともすれば美学的とみえる問題、つまり詩と真理のあいだの関係という問題の形式をとることになったのも、あながち偶然でない、歴史のしからしめるところだったのである。

ニーチェは情緒的に自然から超然としている客観的な観察者という虚構を放棄している。科学的中立性とは、彼にとって「文明の自惚れた嘘」にすぎず、観察者という仮面の背後にひそんでいる人間の素顔を認めようとしないう拒絶である。ニーチェはギリシャ悲劇をディオニソスの領域、つまり歓喜や恐怖に参加したいという合唱舞団の衝動を隠すアポロンの静澄と解釈した。彼は古代ギリシャ古典主義が半獣神の巨大な脅威に抗する危険な抵抗であると『悲劇の誕生』(Die Geburt der Tragödie, 1871) で述べている。

ディオニソスの本領はアポロンが表象する節度と秩序を重んじる「個性化の原理」の破壊にある。ディオニソス的陶醉と戦慄のもとではあらゆる障壁が取り除かれ、人と人とのあいだの紐帯がふたたびつなぎ合わされる。そればかりでなく、「疎隔されていた、敵対的な、あるいは屈服されていた自然が、ふたたびその家出息子である人間と和解の宴を祝うのである」。そこでは人間はもはや芸術家ではない、芸術品になっている。全自然の芸術力が陶醉と戦慄のもとで啓示されて、根源的一者に最高の歓喜の充足を与えるのである。芸術家は個性を脱ぎ棄て、芸術は虚構にではなく、真理に捧げられる。

……この世界が仮象と節度を目指して建てられ、人工的に堤防を築いているところへ、ディオニソス祭の恍惚忘我の音調が、いかにして魔法の調べをますます誘惑的にひびかせながら入りこんできたか？……この魔に憑かれたような民衆の歌にくらべて、アポロンの芸術家が幽霊めいたハーブの音に合わせ吟誦するとき、それは何を意味することができたか考えてみよう……**過度**は仮面をぬいで**真実**として現われ、苦痛から生まれた**歓喜**である矛盾は、自然の心から自身について語った。(阿部賀隆訳)

このようにして、ニーチェは大胆にも芸術は自然を模倣せず、かえって自然に対して人間存在の不条理性の凱歌を高らかに歌いあげる歓喜に満ちた力強い遊戯であると叫んだ。

ディオニソスは死と再生の植物神と多くの共通点をもっている。彼は人間の母から生まれ、死して蘇り、神の化身である生贄の肉を食み血を啜る神秘的教団に祭られた、ギリシャの神々のなかでもユニークな存在であった。これらのキリストとの類似点はフレーザー郷 (Sir James G. Frazer, 1854-1941) の『金枝篇』 (*The Golden Bough*, 1890) で詳細に比較検討されている。彼は神話と魔術の重要性と遍在性を広範囲に例証し、これらが人間の無意識に共通する神話類型と関連があることを示す資料を提供した。そのあとをうけてユング (Carl G. Jung, 1875-1961) がこの関係を解明する心理学的研究に着手した。しかしこのような無意識のディオニソス的要素、より正確に言えば、意識の閾の外にあって理性の監督を受けない精神のこのような領域の地勢を『夢判断』 (*The Interpretation of Dream*, 1899) ではじめて明らかにしたのはフロイド (Sigmund Freud, 1856-1939) である。彼は、ニーチェが文化の歴史的批判を武器にえぐりだした自己欺瞞の現象を、個別的な心理分析の手続で解釈した。意識の背後にはわれわれの態度や行動の真の源動力である無意識がひそみ、あらゆる意識的な思惟は、無意識の内容である衝動を隠す大なり小なり透明な衣裳にすぎない。そこから生じる不安、つまり意識的思惟と無意識の衝動との不確かで危険な平衡から生まれる感情の原

因を、彼は本能的な生命、とくに性衝動に加えられた損傷にまでさぐっていった。ニーチェ、フレーザー、フロイドがそれぞれの理論を展開していたとき、カール・マルクス (Karl Marx, 1818-1883) を知っていたかどうかは別にして、彼らは唯物史観にもちいられていたと同じ分析的手法をそれぞれの分野で追随していたのである。マルクスも人間の意識は歪められ、墮落しており、世界を誤った角度からしか見れなくなっていると力説している。心理分析の「合理化」の概念は、マルクスとエンゲルス (Friedrich Engels, 1820-1895) がイデオロギーと「虚偽の意識」と理解しているものとまったく照応する。

期せずして文化史、民族学、心理学そして経済社会学は同じ方向に進んでいたのである。おそらく誰が誰の影響を受けたというよりも、ひとしなみに現代がおかれている一般的な危機を肌で感じていたのであろう。彼らは、それぞれ独自に、精神の自己決定は虚構にすぎず、われわれはわれわれの内部にあってしばしばわれわれと敵対する衝動の奴隷であることを発見したのである。

現代文学は、意識と理性の圧制から解き放たれたこのようなディオニソスの源始的衝動を除いては考えられない。それは D.H. ロレンスに「暗黒の神」といわれ、『インドへの道』 (*A Passage to India*, 1924) でマラバー洞窟の錯乱をもたらしたものであり、『フィンネガンズ・ウェイク』 (*Finnegans Wake*, 1940) の巨人の夢であり、ドストエーフスキイやトーマス・マンの小説、W.B. イェイツやウォレス・スティヴンズ (Wallace Stevens, 1879-1955) の詩の先入主である。このような現代文学の無意識と源始的なるものへの先入主は、コンラド (Joseph Conrad, 1857-1924) の小説『闇の奥』 (*Heart of Darkness*, 1899) で軍艦が暗黒の大陸へ撃ちこむ大砲の空なひびきより、黒人のボーイがまるで噛んで吐き出すように「クルツさァ——はァ死んだだよ」という言葉に真実味を感じる歴史の経緯なのである。混血のフランス人、混血の英国人をそれぞれ父母にもつ「いわばヨーロッパ全体が聚って彼を作り上げたといつてよい」この「憐み深い人間」クルツは、啓蒙

の使徒、「進歩の前哨」たるべき理想をもって中部アフリカの奥地に分けいる。しかしいつの間にかいかなる残酷も敢て辞さない熱狂的な象牙商人となり、結局ある蛮人部落の生神としてその蛮人部落の生活、儀式のとりこになる。最後に不思議な病気にかかって故国へ還送される船中で、「地獄だ！ 地獄だ！」と叫びながらかつと両眼を見開いたまま死んでいく。クルツの最後の絶叫が文明に対する詛呪なのか、未開の暗黒の神の恐怖なのか、死を前にしての叫びであったのか、誰にも分らないが、現代文学は文明が崩壊する戦慄と古い神が蘇える陶醉にひたりながら、ディオニソス的なものを白日に晒すのである。

D. H. ロレンスは現代の英文学でもっともディオニソス的な小説家である。彼は人間の生命的肉体的な機能や側面を根源的とみなし、理性的精神的なそれらをむしろ生命の充実とその燃焼を防げるものとみた。彼は「知性よりも賢明なものとして血と肉を信じ」、「血が感じ信じいうことは常に真実である」といって、本能や生命的衝動や熱情をあるいは感覚や直観を絶対視した。彼の作品には自然の生命と人間の生命が呼応して、宇宙的な生命に和す美しい汎神論的な描写がいたるところにみられる。『チャタレイ夫人の恋人』(Lady Chatterley's Lover, 1928) でコニイはメラーズにはじめて会った翌日森へ行く……

曇った静かな午後であった。……すべての樹が静かに芽を開こうと努めていた。巨大な榊の樹のものすごい樹液の高まりを、今彼女は自分の身内に感じる事ができた。それは上へ向って、上へ上へと芽の尖端までのぼり、そこで血の様な銅色の、小さな炎の様な葉となって吹き出しようとするのであった。それは上へ向ってふくれあがり、空に拡がる潮のようであった。

このようにロレンスにとって若々しい樹は、どくどくと溢れ流れる樹の生命の奔流であり、それがコニイの体内に今やみなぎり音を立て流れはじめた生

命と一つになって、やがて宇宙の潮流に融け込むのである。コニイがバッカスの巫子でなくてなんであろうか。

ロレンスの生命の礼賛にはもちろん現代資本主義社会の機械文明がもたらす人間疎外に対する抗議がこめられていた。炭礦主で知性の遊戯のような詩を書くクリフォードは下半身不随意なのである。しかしロレンスはそこにとどまらなかった。更に彼は人間の内部に暗黒の生命の根源である無意識の世界、無意識の自我を想定し、これを人間の実在とみなし、各個人の結合の場とした。性はこうして特別な意味をもってくる。性は、ロレンスにとって、この暗黒の無意識の世界への「出入口」なのである。それは「物質的意識ともいうべきものに一番近い」「血の意識」であり「もっとも根源的な接触」といわれている。彼は性交と性器を神秘的に崇拜し、よく性器を花にたとへ、当時禁じられていた言葉をつかいながら性交の場を抒情的に描くが、ヘンリー・ミラー (Henry Miller, 1891-) のように性を性として描写しているのではなく、それはロレンスのいう暗黒の無意識への入信の儀式なのである。ロレンスは性を手段化しているというつもりはないが、彼の芸術の形式の欠如、しばしば歪められた社会的個人的要素の統一をもたない人間像は、無意識の暗い炸裂と歓喜によるのではなく、彼の主観的な観念のはみ出しと歪みなのである。自然や生きもののもつ生き生きとした把握はロレンスの独壇場であるが、彼の小説は結局観念の小説ではなかったのか。「もっとも根源的な接触」が場末の安ホテルでの「暖い心でする交り」であるのを知るとき、ロレンスの思想があまりにも高邁であっただけに、「現代とは本質的に悲劇的な時代」であるのを、彼の放浪の生涯とともに思わずにいられない。

一切の因襲的な表現手段の否定、それにとともなう十九世紀の芸術伝統の組織的破壊は、1916年ダダイスムの運動によってはじめられた。ダダイスムは壮大なディオニソス的茶番劇にすぎなかったが、ダダを行なったものの真の戦いは表現の自発性をとりもどすこと、あらゆるロマン的反抗の基底にある経験の形式による欺瞞をあばくことにあった。ダダイスムはまだ、文明に

絶望し、芸術の破壊と混沌への回帰、謂わばもっとも極端な意味でのルソオイズムを求めることにとどまっていたが、「オートマティスム (自動記述)」と「デペイズマン (違和効果)」の技法で、ダダイスムの方法を補ったシュールレアリスムはそれにより新たな認識、新たな真理、新たな芸術は混沌から、無意識と不合理から、夢となにもものにも抑制されない精神の領域から生まれるという信念をすでに表明していた。シュールレアリスムは、アンドレ・ブルトン (André Breton, 1896-1966) がいっているように、最初はまったく言語の問題をめぐるものであり、理解の手段を排除した場所で理解されることを求めているが、あらゆる形式のパラドックスとあらゆる人間存在の不条理を未来の創造の基礎におく芸術に発展したのである。

シュールレアリスムの基本体験は第二の現実の発見にある。それは通常の経験的現実と深く滲透してはいるが、これとは完全に異なり否定的にしか語るができず、その存在の証明としてわれわれの経験の歪みやギャップを指摘しうるにすぎないものである。この二元性はカフカとジョイスの作品にもっとも明瞭にあらわされている。二人とも理論の上ではシュールレアリスムとなんの関わりもないが、今世紀の進歩的芸術家の多くのように広い意味でシュールリアリストである。二つの別々の領域にすまう、実在の二元性の経験が、シュールリアリストに夢の特異性を意識せしめ、夢の混乱した現実、に、彼ら独特の様式上の理想を認めようとさせたのである。夢は現実と非現実、論理と幻想、実在の陳腐と昇華が解けがたく、名状しがたい統一をつくりだす世界の模範となった。つまらない事物の細密描写、それらの関係の夢を反映する専断的結合は、われわれが二つの層、二つの領域にすまっている感じを与えるだけでなく、これらの領域が完全に滲透しあい、一が他に従属するのでもなく、その反定立として対置しているのでもないことを感じさせる。

シュールレアリスムの技法のうち、デペイズマンは「ミシンと 蝙蝠傘が解剖台で偶然出会ったように……」というロートレアモン (Comte de Lautréamont, 1846-1870) の有名な一句でよく説明されるが、いかに絵画史に劃

期的なものであっても、のちにみるように本質的に詩的效果であり、それを意識的に追求したにすぎない。オートマティスムは、精神分析医が用いる自動連想法と同じように「理性によるいかなる監督も受けずに」、また美的判断や倫理的判断を介入させることなく、ただ純粹に心の動きをそのまま記述するやり方で、ブルトンによれば「これこそ思考の真の働きを表現しうるもの」と礼礼しく定義されている。しかし、つまるところそれは、電話をかけながら紙に鉛筆で丸や三角をなぞらえるとき誰もがやっていることだ。このような方法に彼らが固執するのは、そこに古きよきロマンチックな靈感を回復する秘訣を発見したと信じているからなのである。つまり結局シュールレアリスムとは不合理の合理化と無意識の方法論的再現なのである。不合理や直感を美的判断や趣味、あるいは批判によって矯正し、無差別ではなく熟慮を指導原理とする創作方法に比べ、彼らの方法が比較にならないほどペダンチックでドグマ的で融通がきかないところに唯一の相違がある。無意識は、少くとも明るみに出された限りでは、意識的な精神よりはるかに貧しく単純でつまらない。シュールレアリスムの奥義よりはるかに実り多いのはプルースト (Marcel Proust, 1875-1922) の手順である。彼も同じように一種の夢遊病的な状態を誘起したり、催眠状態の受動性を助けにして記憶と連想の流れに身をゆだねたが、同時に彼は最後まで厳密な思索者で、もっとも高度に意識的な創造者であった。シュールレアリストの教祖であるフロイドがサルバドル・ダリ (Salvador Dali, 1904-) にいった言葉がすべてを語ってしよう。「あなたの芸術で私に興味があるのは無意識ではなく意識です」。ダダイスムとシュールレアリスムの歴史的意義は、これらの運動の公けの代表者たちの作品にあるのではなく、文学が象徴主義の末期におちこんでいた袋小路に、もはや実際の人生となんの関連ももたなくなった文学上の慣習の不毛に注目を集めたことにある。

(3)

ニーチェは彼が復活したディオニソスの原理をおしみなく賛美したが、同

時にアポロンのなるものも保持されねばならないことを強調するのを忘れなかった。芸術の永続的発展は、ディオニソスの陶醉と過剰とアポロンの秩序と節度との葛藤と緊張によってもたらされる。実にギリシャ悲劇はこれらの結婚により誕生したのである。フロイドも精神のディオニソス的領域、不条理の力や無意識の神秘的衝動を暴露する一方で、アポロンの原理を守り強化することの重要性を述べている。トーマス・マンは、「フロイドと未来」(“Freud and the Future”, 1936) で、この点でニーチェとフロイドが非常に似ていることを指摘している。彼はナチス第三政府を「無意識の崇拜、原始的にして不合理なるものの組織的賛美によってもたらされた道徳的荒廃」と激しく批難して、これはフロイドの理想からはるかに遠いという。現代の偉大な作家はほとんどすべてディオニソスの暗い霊的交渉と関りあいをもったが、彼等のなかにもアポロンの秩序の観念を絶対に手ばなさなかった芸術家がいた。彼らは、D. H. ロレンスやシュールレアリストのロマン主義に対し、古典主義の立場に立ち、秩序と人間の限界を説き、非個性的芸術を主張した。このような立場に立つ芸術家が、現代文学のなかでも一見もっとも混乱しもっとも散漫たる作品に見える『荒地』や『ユリシーズ』を書いたエリオットでありジョイスであるのを知るとき、彼らの芸術がいかにかディオニソスとアポロン、陶醉と秩序、過剰と節度との緊張から生まれたものであるかが分る。

エリオットは一般に考えられているほど T. E. ヒュームの影響をうけてはいなかったが、彼の思想の多くはヒュームのなかにすでにあつた。T. E. ヒュームは人間は永遠に進歩し完全になりうると信ずるルネッサンス以来のヒューマニズムやルソオ的自然主義に反対して、宗教的な世界観を正しいものと考えた。したがって伝統や秩序によってのみ、人間はなにか見ぐるしくないものになりうるといい、文学の上では無限の可能性を信ずるロマン主義に反対して古典主義をとり、美術の上では生命的な自然主義に反対して、幾何学的で非生命的な抽象芸術を支持する側に立った。「嘆いたり、悲しんだりしなければ詩でない」とする古い考え方を棄て、しめぼくない詩、「正確で

精密で明解な記述」にもとづく「乾いた、硬い古典的な詩」を推賞した。イマジズム (imagism) という言葉を最初に使ったのはパウンドであろうが、ヒュームのなかにも「詩におけるイメージは、単なる装飾でなく、直観的な言語の本質そのものである」という一句がある。しかし、彼の主張をおしすすめて「主題はなんでもよい」、主要なのは「情緒のスケールではなく、正確で明確な記述である」というところまでいくと主観主義の危機が口を開けて待っている。

ヒュームの古典主義を徹底させ、伝統の概念に新しい意味を加え、詩における「非個性論」を説いたのは、T. S. エリオットであった。

伝統とは過去から現在へと継承された精神的遺産である。それは「現在」に継承され、その内容をなしている「過去」だといえる。このように、一つの精神が、過去の産物でありながら現在に活着していることを認識せしめるのが、「歴史的感覚」であるとエリオットは「伝統と個々の才能」(“Tradition and the Individual Talent”, 1919) でいう。

歴史的感覚とは過去が過去としてあるばかりでなく、それが現前にあることを認識させ、また、自分の世代を骨髄の中にもつとともに、ホーマ以来のヨーロッパ文学の全体を、その中にある自国の文学全体が、同時に存在し、同時的な秩序を構成しているという感覚である。

このような「歴史的感覚」の実例ならば、エリオット自身の詩にいくらかもある。例へば、有名な『荒地』第二部冒頭の二行「女の坐ってたあの椅子が、磨かれた玉座にまがい／冷い大理石の面に燃ていた……」(The Chair she sat in, like a burnished throne, / Glowed on the marble...) には、シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の『アントニーとクレオパトラ』(Antony and Cleopatra, ca. 1607) 第二幕二場に出てくる「女王が坐っていた御座船は磨かれた玉座のように／水の上で燃えていた」(The barge she sat in, like a furnish'd throne, / Burn'd on the water.) の連

想がある。クレオパトラの豪華な船遊びと現代のはなやかな、しかし頹廢した女の部屋の光景、この二つの時を同時存在的に把握するしなやかな感覚が「歴史的感覚」なのである。

伝統は過去の意識なしでは成立しないのである。この意味では、伝統主義者は保守的な一面をもたざるをえない。しかし、もし彼が、過去の意識にのみ捉えられて、それ以上一步も出ず、いたずらに過去を反復するのであれば、その営為は因襲主義に墮してしまふ。眞の伝統主義者は過去を現在に活かす者のことである。現在を通して過去に生きることともいえる。しかし、現在と過去とはもとより同一ではない。伝統に生きながら、しかも内に自由を感じ、自らも活動の余地があることを感じるのは、彼が現在を内に感じるからである。純粹な因襲主義者は過去に捉えられた人、眞の現在を所有しない人をいうのである。伝統がこのような人の手に落るとき、それはまったく発展性を失なう。たんな「型」を作る。眞の伝統とはこのようなものではなく、現在によってたえず更新され成長するものである。そこには発展性がある。エリオットはこのことを、「途上に何物も棄てることなき発展」といつている。

このように過去の精神に発展性を認めるならば、過去から絶縁されたところで、伝統と無関係に新しい作品が現われることはなくなる。伝統をはなれた独創や個性に価値があると考えるロマン主義文学観は誤謬である、とエリオットはいうのである。個性よりも、ヨーロッパの精神や自国の精神の方が、はるかに重要なのである。詩人は自分より価値の高いものに身をまかせべきである。「芸術家の進化というのは、たえず自己を犠牲にしてゆくこと、たえず個性を減却してゆくことである」。

伝統論はもちろんロマン主義批判であるが、エリオットがつぎのようにいうとき彼の立場をおどろくほどはっきりさせている。

詩人が表現しなければならないのはその個性ではなく、ある種類の媒介の作用であり、それは媒介の作用であって個性ではないので、この作用によ

って各種の印象や経験が特異な、思いがけない形で組み合されるのだ。人間としての詩人にとって重要な印象や経験は詩には出て来ないかも知れないし、詩で重要なのは、その人間、あるいはその人間の個性にとっては大して意味をもたないこともある。

このような芸術の「非個人的」概念はほとんど挑戦的といってよいほど反ロマン的である。詩人の精神とは、エリオットによれば、無数の感情、形象、語句を把握貯蓄する受容器にすぎない。詩人が円熟するにつれて詩人の精神はそれらの多様な感情を結合する媒介として完成されていく、詩の価値は作家の個性の価値ではなく、芸術方法の強烈度、つまりエリオットがプラチナの譬喩をもって説明したようにこの化合の現象をひきおこす圧縮の強烈度にある。詩人の個性や自我から独立した詩は、一個の自律的な生命をもつものと考えられている。こうして批評の中心は詩人から詩へ、詩人の伝記や思想や人生観から、詩を構成する諸部分の関係へ移された。

エリオットの「非個性論」は、彼の詩作の体験から生まれた謂わば実験的理論であり、他の詩論にない、乾燥した説得力をそなえているが、詩人を感情や情緒の媒介にすぎないというのは、詩人を無意識と没我の状態で詩を内分泌する自動装置とみなすことであり、極端なロマン主義におちいつているとの非難を招くことになった。しかし、エリオットの詩論でくりかえし強調されているのは、創造は批評だということである。「芸術家として完全であればあるほど、経験する人間と創造する精神は、芸術家の内部でいっそう完全に分離している」という方程式は逆は真ではないのであって、「経験する人間」を「意識自我」、「創造する精神」を「無意識自我」と二分するのは、詩人の無意識に特別な創造性を認めるものであり、このような意見には賛成できない。これら二つを覆うものとして芸術家の完成が前提として述べられているのである。また、「詩は情緒の解放でなく、情緒からの逃避であり、個性の表現ではなく、個性からの逃避である」という有名な一句は、いかにして个性的情緒を詩の上で非個性化するかが問題なのであり、個性や情緒を逃

避したところに詩が成立するというのではない。エリオットはポール・ヴァレリーの『蛇』(*Le Serpent*, 1922)の英訳本の小序で、「この作品は、ヴァレリーの他の作品と同様に、個人的情緒、個人的な体験が拡大されて非個人的なものになりきっているという意味において非個人的なので、個人的な経験や感情から絶縁されているという意味で非個人的なのではない。立派な詩とはそのようなものではない」と述べている。偉大な詩人がその詩的自我を見出すのは、個性を滅却する過程においてでも、また没我の境においてでもなく、真に存在するところのものを視る醒めた冷静な洞察によるのだ。

エリオットの詩論は、彼の詩がそうであるように、すでにみたフランス象徴主義の影響を多分に受けている。ハーバート時代の青年 T. S. エリオットに、この派の詩人を教えたのは、アーサー・シモンズ (Arthur Symons, 1865-1945) の『文学における象徴派の運動』(*The Symbolist Movement in Literature*, 1899)であった。個性滅却と「詩人の発声上の消滅」とは変るところがないのではないか。しかし彼は象徴派のすべての理論の根底にあるプラトニズムには無縁である。エリオットは現実を超絶的な観念の仮像であるとは思っていない。また詩はその観念の再現であるとも考えていない。エリオットの文学論が文芸批評史に果たした貢献はヴィクトリア朝の文学がおちいていた印象主義と教訓に反対し文学を思想、倫理、宗教の代償としてではなく、詩を詩としてみる立場を確立したことにあろう。同じような態度が、ジェイムズ・ジョイスの芸術が与える感動は「静的」なもので、教訓や春本が与える「動的」感動とはちがう、という意見にみられる。現代文学の詩と散文の双壁をなすこれら二人がまったく別々に同じ文学観を懐いていたのは興味深い。

ジョイスの『若き日の芸術家の肖像』(*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916)の主人公スティーヴン・ディーダラスは芸術家の経験と彼の芸術との関係を抒情的、叙事的、戯曲的の三つの様態に分けている。

戯曲の様式は、それぞれの人物の周囲に渦巻き漂っていた生命力が、すべ

ての人物に強い活力を漲らせ、彼または彼女が固有の触知しがたい美的生命をもつに及んではじめて形成される。芸術家の個性は、最初一つの叫びが抑揚か気分でしかないものが、やがてほのぼのと流れる叙述に転じ、ますます浄化してついに存在から消え失せて、いはば、自らを非個性化してしまうのである。戯曲的形式で表現される美的心像は、人間の想像力の中で浄化されそこから再投影された生命だ。美の神秘の完成は、宇宙創造のそれに似ている。芸術家は、創造の神と同じく、おのれの創造物の内部か背後か彼方か上空かに、姿をかくし、存在から消え失せ、無関心に、指の爪を磨いているのだ。

こうして作家の私から離脱した芸術は、それがそれ以外のすべてから独立した一つの存在であることを示す「全一性」をもち、その諸部分はそれを一つの有機的なものたらしめる「調和」のとれた関係を保ち、かつこれらの関係の合目性を自発的に啓示する「光輝」という三要件をそなえていなければならない、とスティーヴンは考えている。

これほど極端に今世紀初頭の審美的形式主義をあらわしているものはほかにないであろう。文学は精巧なパズルではないのである。文学は形式であるばかりでなく形式化された意味である。形式は意味であり、意味は形式かも知れない。しかし、文学に価いするものにおいては、一をとって他をすてるわけにも、両者を別々に語ることも出来ないのである。「芸術家は、創造の神」と同じように「無関心に、指の爪を磨いている」スティーヴンの「戯曲的様式」はフロベール (Gustave Flaubert, 1821-1880) の科学的客観主義のパロディーともいうべきものである。スティーヴンは非個性的で自由な芸術と、芸術家の自由、社会からの超然たる離脱あるいは逃避とを混同するロマンチックな若い青年である。芸術作品は、たんに客観的現実をその中に反映するばかりでなく、作家の意識を同時に反映するものである。そうでなければ、作品は冷たい乾からびた報告になり、生命をもつものとはならない。

『若き日の芸術家の肖像』は、ジョイスが「若き日」の自分をアイロニーをまじえて描いた作品で、スティーヴンの理論も、この作品を書いている円

熟した作家の文学観を代弁しているのではなく、作中人物の性格を暴露するための劇的論理なのである。ジョイスの芸術上の信念は、むしろ、決定稿の主人公の性格を一貫させるために草稿『スティーブン・ヒーロー』（*Stephen Hero*, 1944）から削除した部分に述べられている。そこでジョイスは、彼の原体験ともいべきものを「エピファニー」と呼んでいる。「エピファニーとは、卑俗な言葉や身振の中たると、精神自体の記憶さるべき相の中におけるとを問わない、突然の精神的顕現をいうのだ」。このような原体験をもつとき、スティーヴンの「戯曲の様式」や芸術の三要件ははじめて文学の理論になるのだ。スティーヴンには鋭い知性がある、感受性も豊かだ。芸術家の基本的条件である言語に対する繊細な感覚ももっているが、自分を客観視できるだけの経験は、すべての若者と同じように、欠けている。鋭い知性と繊細な感受性は現実のいたるところに不満を見出し、彼を内向的にする。内心に構築する実体のない美の純粹性が現実を一層醜悪に空虚にする。ついにスティーヴンは彼の精神が描いた美神の祭壇を守る聖職者になるべく国家と宗教と家庭を棄る。これは十九世紀末のデカダンスの姿である。自分の過去を描くジョイスの万感の思いは、標題の“as a Young Man”という四文字にこめられているのだ。

ジョイスは、スティーヴンにみられるような気質を、草稿で、「不安定で、充足を知らない、焦燥な」ロマン的気質と呼んでしりぞけ、「安定と充足と忍耐を旨とする古典的精神」の必要を説いている。ここにみられる対比は、エリオットが古典主義とロマン主義の区別の標準を成熟と未熟、完結と断片、秩序と混乱の対比にみたものとほとんど同類である。ジョイスは更に、「古典的気質」とは「常に限界を意識し、現実の事物につき、それらに働きかけ、伶俐な知性がこれらを超えていまだ表現されざる意味をとらえるように形成するのである」という。また芸術家は経験の世界と夢の世界の仲介者であり、その役割は、心像の絶妙な魂を現実の「宿命的な環境」の網の目から解きほぐし、それを「芸術的環境」の中にもっとも適切に再現することだともいう。これほどずぶといしかも実り多い芸術家態度はほかにないであろう。

ヒュームは宗教を盾に人間の思い上りをいましめ、エリオットは伝統と詩の技術によりあてにならない個性や情緒からの撤退を企だて、ジョイスはあくまでも“ここといま”に帰着して飛躍を引きとめた。ヒュームはわずか数篇の詩を残して夭折したが、ジョイスとエリオットは1922年に、モダニズムの主流になった作品を同時に発表した。彼らの文学に対する知的アプローチと秩序への強い意志が、夢と無意識の奔流にのみこまれるのをあやうく救っている。次節以後彼らを中心にモダニズム文学の表現上の特徴と神話に対する先入主を述べていく。

(4)

過去との断絶は、根底において、詩のシンタックスに対する態度の変化なのである。こういう観点からみると、他の点で非常に異っている現代詩も一つにみえてくる。あらゆる現代詩に共通の主張あるいは仮説（後者の場合が多いが）は、詩のシンタックスは論理学者や文法家が考えているのとは、まったく違うということである。これはフランス象徴派詩人が開拓した他の多くの技術上の実験の基礎にそえるべき、一つのきわめて斬新な象徴詩の技法であるのは、疑問の余地がない。

とダーノルド・デイヴィ (Danold Davie) が『英詩の文体』 (*Articulate Anergy*, 1955) でいうとき、現代詩の特徴をその根底においてとらえ、その直接の起源を示していた。詩はもともと、散文に比べるとき、非連続な構造をもち、散文の論理を超えているか、あるいは散文の論理とは異なる論理によって支配されている。エリオットの『荒地』やパウンドの『カントス』、あるいはペールス (St.-John Perse, 1887-1955) の『遠征』 (*Anabase*, 1924) といった現代詩では、散文にしがらみのようにまといついて離れない結合辞や遷転辞を排除して省略的で、イメージが説明や注釈なしに並置され論理を絶した配列をうけている。同じことがジョイス、カフカ、フォークナー (William Faulkner, 1897-1962) の小説にもいえる。このような傾向はまた

シュールレアリスムにも無調律音楽にもみられる。現代芸術は、バラバラに解体した現実を反映して、一義的解釈をかたくなに拒み、あいまいで、アイロニーに満ちている。

このような現代詩の傾向はデイヴィが強く主張するようにその直接の起源はフランス象徴主義にあった。しかしエリオットがその源流を英国十七世紀の形而上派の詩に求めるとき、別の意図がこめられていたように思える。彼は英詩の「感性」(sensibility)は十七世紀以後「分裂」し、ブラウニング (Robert Browning, 1812-1889) とテニソン (Alfred Tennyson, 1809-1892) の時代には内省と感傷になってしまい、現代もまだその影響の下にある、という。感傷とは合理主義からはみだした脆弱な人間感情だとすると、内省とは情緒がその感覚的相関物を発見することに失敗した場合に精神が内に向って自らのほらわたを噛む状態であろう。これこそ近代の理性と合理主義の英詩にあらわれたゆきづまりにほかならない。エリオットの「形而上派の詩人たち」("The Metaphysical Poets", 1921) という論文は、危機打開のかかんな試みなのである。

エリオットは、ジョン・ダン (John Donne, 1573-1631) や形而上派の詩人たちの時代では、「思考を直接的に感覚で受けとめ、あるいは思考を感情に再創造」することができた、彼らの詩が大胆でしばしば凝ったメタフォアをもちいるのは異質な素材を強烈に対比させて新しい統一体をつくるために必然的にとらねばならない手段であった、という。

ダンにとって一つの思想は一つの経験であった。それは彼の感性を改変する。一人の詩人の精神がその仕事に向って完全に準備されているとき、その精神は絶えず異質の経験を合金しつつあるのである。普通の人間の経験は、混沌として不規律で、断片的である。後者は恋におちるか、しからずば、スピノザを読む。そしてこれら二つの経験は互になんのかかわりもない。あるいはタイプライターの騒音とも、料理の匂いとも関係しない。詩人の精神においてはこれらの経験はいつも新しい統一体を形成してゆく。

このようにエリオットがいうとき、「非個性論」における情緒やイメージの媒体としての詩人の精神という考えがくり返えされているのに気づく。いま思想を「バラの香のように身近かに感ずる」伶俐な知性が現実の物につき、「これらを越えていまだ表現されざる意味」を再創造しているのである。詩人の誕生とは主客の分裂によって失われんとする物心の相関関係の恢復という意味を負っている。詩の誕生は自然の秩序にはない新しい意味の新しいパターンが織り出されることであるから「再創造」ということに通ずる。「再創造」は単一の詩語においては、メタフォアを唯一の武器として行なわれる。それは「風」でもあり、「息」でもあり「精神」でもある未分化的実体としての言語の意味を、言語の形はもとの形にしておいて、意味の上で「精神」の方向に曲げることである、と深瀬基寛氏が『エリオットの詩学』（昭和32年）でこれ以上望みえないほど見事な説明を行なっている。

エリオットは、ある程度異質的な要素が詩人の精神の働きによって一つの統一体にまとめあげられるということは、詩の場合にはいつもあることだといって、形而上派の詩が「もっとも異質的ないくつもの観念が暴力によって縛り合されている」と非難されるのは、この派の詩人にも諸観念が縛り合されるだけで統一体を形成しない場合もあるということにすぎないという。詩人の最大の問題は統一を拒む要素を統一することで、優れた詩人とは題材に個有の反撥的要素を対比、衝突させて積極的効果に代えることができる詩人である。ダンの「白骨にまつわる金髪の腕環」という一句の異状な効果は簡潔な単語の意表外の連想対比から生まれている。このような対比はシュールレアリスムの「違和効果」と同じものである。それは言葉と言葉との間ばかりでなく、スタンザ相互の間にも起りうる。マーヴェル (Andrew Marvell, 1621-1678) の「内気な愛人に」(“To His Coy Mistress”, 1650) にあるような恋愛と情熱と死の虚無との対比は「奇襲」ともいえるものだと述べられている。

「形而上派の詩人たち」という論文は、形而上派の詩が「形而上的」であるとか「機知に富む」という言葉でよばれるのはまちがいで、知性と感情の

統合としての形而上詩（およびフランス象徴派の詩）こそ正統の詩であり、つぎのようなジュール・ラフォルグ（Jules Laforgue, 1860-1887）の詩で感性を鍛え、現代詩は内省と感傷をすてて英語の本来の姿へもどるべきであり、著者自身その道を歩んでいるのだ、という自負に貫かれている。

おお透明なるジェラニウムよ、妖術の好戦者よ、

偏執狂の瀆神者よ、

包装，破廉恥，注水器，

おお偉大な夜の葡萄の压榨器よ、

窮地にある産衣

森の奥なる密錐花，

輸血，復讐，

産後祝聖式，罨法と永遠の水薬

御告の鐘！

婚礼の瓦解

婚礼の顛覆はもうとても出来ない。（矢野峰人訳）

しかし、このような詩は人生の不条理の再現としか読むことができないのではなからうか。その衝撃と驚きは、幻想全体をなしている要素がリアルであるだけにおおきい。対立するものや時間差のあるものが圧縮されているこのような並置的、同時的な構文は、われわれが住むバラバラに分解した世界に、きわめて逆説的であることは確かであるが、統一と首尾一貫性をもたらしたいという願望のあらわれである。すべてを表現したいという偏執的な願望が芸術を絞りあげているのだ。あらゆるものが他のすべてと関係をもつのが可能であり、あらゆるものがそれ自体で全体の鍵をにぎっているようにみえる。人間軽視、いわゆる芸術の「没人間化」はとりわけてこの感情と結びついている。あらゆるものに意義があり、しかも同等の意義がある世界の中で、人間はその卓越性を失い、心理はその権威を失う。

このような感情がアイバー・ウインタース (Ivor Winters) に現代詩を拒否させることになったのであろう。彼は、詩はいかに難解であっても、ひとつのいい換え可能なステートメントをもたねばならない、エリオットやジョイスの作品は混乱をもって混乱を表現する「模倣形式の誤謬」におちいつている、作品にアイロニーが許されるとしても、それは作家の倫理的立場がはっきりしている古典的アイロニーでなければならない、というのである。幸いにして、『理性の弁護』(In Defense of Reason, 1947) はウインタース自身の詩学を展開しているのであって、ジョイスやエリオットの作品はそれに答える義務は免かれている。しかし、それは彼らの現代詩に可能なことと不可能なことを逆光線でとらえてもいる。

ジョイスの『ユリシーズ』やエリオットの『荒地』がいかに混沌としてみえようとも、それらはシュールレアリスムの作品のように、無意識の法則にしたがっているのではなく、シンタックスの法則にしたがっているのである。エリオットによれば新しい統一体は、素材相互の結合の可能性を限定したり、通常の散文にみられる方向づけられた結合に順応したりすることを遺棄していた。それは無言の対比や並置を好む、方向づけられたシンタックスのエネルギーは暗示的な並置のエネルギーに換えられ、散文のシンタックスの連続性は、バラバラに並置された言語集団にひそむ関係を、瞬間的に把握することにすべてをかけた構文にその場をゆずる。『ユリシーズ』の「意識の流れ」もこれと同類である。そこでは作中人物によって並置された経験の要素の間に最大限の遊びを認め、われわれがその経験を観察する方法の可能性を拡大している。つまり方向づけられたシンタックスを欠く、これらの作品は読者の参加によってはじめて意味が与えられる言語のドラマなのである。ジョイスもエリオットもドラマを最高の様式と考え、もっとも素朴な抒情詩でもドラマ的要素がなければならないといっている。ドラマにおいては、われわれに与えられているのは最終的な態度に達するまでの過程なのであって、前もって抽象された作家の思想あるいはステートメントといったものはどこにも存在しない。

もし詩にドラマ的な性格を認めるならば、古典的アイロニーとはまったく異なるアイロニーの概念に余地を残すことになる、とウィリアム・ウイムサット (William Wimsatt) とクレイアンス・ブルクス (Cleanth Brooks) は『文芸批評小史』 (*Literary Criticism: A Short History*, 1957) でいっている。劇的な詩の構成的アイロニーに詩人の態度の指票があるのを認めれば、「その態度というものはかならずしも不注意やシニズムや倫理的に怠惰な態度とはいえなくなる。このようなアイロニーは、作家の謙遜、つまり人間精神の限界と経験の複雑さの感慨を強調する。このような詩人はより総括的な一般論をよろこんで加減し、より激しい熱狂をよろこんでひかえるものだ」。

現代文学に芸術の全体から抽象される一義的なステートメントを求めても無駄である。そこに与えられているのは謂ば「現実の感覚」ともいうべきものである。並置的構文は、まさに作家の参与が欠けているという理由から、「いまとここ」に反応し吟味する芸術、「現実の感覚」の芸術の構造上の方法である。それは表現される人生のいつわらざる自発性を保つと同時に、その内部でもっとも繊細であたうる限りの表現上の工夫を芸術家に許す。このことが『ユリシーズ』や『荒地』のような象徴主義的な作品が蒙っている、あまりにも微にいり細をうがった解釈を必然的に招くことにもなったのである。しかし、これらすべての根底には、並置はある特別の人生観の表現であり、その媒体であるということがあるのである。もっとも広い意味で、並置のわれわれ (読者と作家) の望み次第で広くも狭くも意味しうる包容力、その千変万化する多原価性、それが生むエネルギーの強い浸透力とあいまいさは、あいまいな現実に対する深刻なアイロニーにみちた反応を反映しているのである。

(5)

ウィルヘルム・ヴォリンガー (Wilhelm Worringer, 1881-1965) の『抽象と感情移入』 (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) ははじめて抽象芸術に精神的意義を与えた名著である。彼は、テオドル・リップス (Theodor Lipps,

1851-1914) の「感情移入」説に反対して、人類の歴史には自然主義的様式の時代と非自然主義的様式の時代の交代がみられるとして、原始、エジプト、ビザンチンといった非自然主義の時代では、現実世界の無秩序と混乱、うつろいやすい気まぐれに直面して「空間恐怖」を感じ、そこから、永続的、恒久的なものとしての抽象的幾何学的形態を創造したいという願望が生じる、と論じる。

彼の著書は現代芸術についてはなにも触れられていないが、多くの人々にあらゆるものがバラバラに解体した現代における芸術を予告し、それに妥当性を与えるものと受けとられた。T. E. ヒュームは、はやくもこの著書に注目し、すでにみたように、ルネッサンスの「生命的」形式に対し、幾何学的抽象的形式の「生命的なものがもちえない厳粛さ、完全さ、硬さの追求」は強い宗教的感情のあらわれであると考え、このような幾何学的性格への傾向が、現代芸術、とくにエプスタイン (Jacob Epstein, 1880-1945) の彫刻や、ウィンダム・ルイス (Percy Wyndham Lewis, 1880-1957) の絵画にみられると主張するのである。このような美術観は彼の古典的文学観に相い通じるものである。現代抽象美術にもっとも造詣深かったハーヴァット・リード (Herbert Read, 1893-1968) はより技術的な観点からこれを見ているが、われわれをとりまく世界に感情を移入し親和的に捉えるには、われわれはあまりにも現実から疎外されていることも否めない。

ジョゼフ・フランク (Joseph Frank) はヴォリンガーの体系をふまえて、ヒュームが古典主義と呼んでいるものは、「空間的形式」といい換えた方がより正確であろうと主張している。ヴォリンガーによれば、対象に時間的価値を与えるものは空間と奥行である。時間は変化と流動の条件であるから、人間と世界との関係が不均衡で親和感に欠けるとき、極力これからのがれようとする。非自然主義的様式の時代では、造型美術に内在する空間性が、時間的価値をできるだけ排除しようとする努力によって、とくに強調される。フランクは現代文学で空間性が強調されるのは、造型美術のこのような傾向に並ぶものだ、とする。ヒュームの「硬く乾いた」イメージとか、パウンド

の「知性と感情の複合体を一瞬に呈示する」詩といった概念は、説明をさけ瞬間的に衝撃を与える「空間的形式」をあらわす。詩の中にいくつものイメージを盛りこもうとすると、必然的に、「言語に内在する連続性を犠牲にして、一貫性に対する読者の期待を裏切り、詩の要素が時間につれてくり広げられているのではなく、空間的に並置されているのを、否応なしに理解せざるをえなくなる」。このようにフランクは、われわれがすでに考察したエリオットやパウンドやジョイスの作品が「空間的形式」に属するといつて、別の角度から照明を与えるのである。

さらに彼は「空間的形式」を現代文学に特徴的な神話に対する先人主と関連させてつぎのようにいう。「造型美術の領域から奥行の次元が失われたように、現代文学の主要な作品の内容から歴史的奥行の次元も失われた。過去と現在は空間的に捉えられ、時間を超えた統一体〔神話〕の中にとじこめられてしまったのである。そこでは表面上の相異は一層強調されるであろうが、並置行為そのものによって歴史の連続感が抹殺されている」。この論理を敷衍すると、エリオットのヨーロッパ文学すくなくとも自国の文学伝統の現存性を強く感じる「歴史的感覚」は、歴史の連続性に対する恐怖にたえられず時間を超えた神話的な統一体へ逃避する感覚になる。過去と現在を同一平面に並べることにより、過去の栄光が現在の没落を批判すると同時に、現在の混沌たる活力が過去の形骸化した因習を嘲笑し、複雑なアイロニーを生むこともありえるのは、例へば『ユリシーズ』がしめている。しかし、文学の「空間的形式」、あるいは前節の用語である並置が、歴史という時間的世界のもつ限界と可能性を保持しながら、時間を超えた神話的世界を呼びこむ現代に特徴的な美的表現構造であることは認めなければならない。

すでにわれわれは神話について重要な発言を行なっているフレーザー、ユング、フロイドの名をあげた。神話は、フロイドと彼の一派にとって、種族の夢であり、夢は個人の神話であった。ユングにとって、それは集合的無意識の「類型」であるといわれ、マリノフキー（Bronis Kasper Malinowski, 1884-1942）等の人類学者は、神話を植物の賛美、あるいは社会的習慣の聖

別とみなした。また、カシーラ (Ernst Cassirer, 1874-1945) によると、それは象徴といいかえ可能なものと考えられている。これらに共通しているのは、神話は認識の武器である主客の分裂によって荒されていない物心の一致、太古の知恵であるという思想である。西欧の記録に残っている神話は、個人の内奥の関心が、社会と時代と宇宙とに結合する夢に似た叙述である。個を表現しながら多を統一し賛美する神話は、事実と想像、意識と無意識、現在と過去、人間と自然、個人と集団を結合し、経験を秩序づける。神話は現実に価値を与え、人間に安らぎをもたらすものである。ここにあらゆるものが解体する現代に神話が求められる理由がある。

エリオットは形式の上ばかりでなく、内容の点でも現代文学における神話の重要性を時あるごとに強調していた。彼は 1923 年に『ユリシーズ』の書評を行ない、ジョイスが「現代に芸術を可能ならしめる第一歩」ともいうべき「神話的方法」(mythical method) を創案した、と賛辞をおくっている。平々凡々たるダブリン市の一日とホメロスの『オデュセー』との不断の平行関係を暗示することにより、ジョイスは「不毛と混乱という現代史の老大なパノラマを処置し、秩序づけ、それに形式と意味を与える方法」を発明した、これは科学の領域におけるアインシュタインの業績にも比敵する、とエリオットは誉めちぎるのである。エリオットは『ユリシーズ』における『オデュセー』の関係を、作中人物の思惟と物質的印象が不断に断絶し飛躍する混沌たる奔流のようにみえる意識の流れに付加された枠組とみている。その意味とは正統による現代の批判と不毛の剔抉ということになるろう。このような解釈は当時(『ユリシーズ』決定版が出た翌年)にあっては一つの達見であったが、エリオットのいうような「神話的方法」は、畢竟、神話に意味の外在的な典拠を求める「古典主義的」努力を方法化したものにすぎない。『ユリシーズ』は、トーマス・マンの用語を借りれば、「生きられた神話」——「確固たる神話的一体感、他者の足跡を踏む行進、聖なる反復」としての生活なのである。“いまここ”に生きる生自身がその生活に神話的なパースペクティブを与えるのである。このような意味において、レオポルド・ブルーム

はオデュッセなのである。

現代の芸術家が製作する神話は、しかし、太古の神話とは異なる。現代の芸術家はより意識的でより個性的である。彼らの神話には過去の神話にみられない技巧と推敲のあとがうかがわれる。現代の芸術家が新しい叙述のために古い神話を用いるのは一つにはこの欠陥を補うためであった。さらに、多くの人々が熟知精通している神話は、ある共通のレベルを保証している。ユングならばこれを集合的無意識への訴えというであろう。現代の神話がこのような公的水準をもつならば、それは古代の神話がわれわれの祖先になしえたことをわれわれにもなしうるはずである。『ユリシーズ』あるいは『フィンガンズ・ウェイク』といった作品には社会的機能がある。現代人はその人間性に確証を与えるものを必要としているのである。

ジョイスは新しい神話を作るために古い神話を蘇えらせた多くの芸術家の一人にすぎない。イエイツは歴史の巨大な車輪の造作をレイダと白鳥と聖霊と聖母にたより、あらゆる死と再生の神々をその回転に立ち会わせた。D. H. ロレンスは創世記、ワーグナー (Richard Wagner, 1813-1883) の幻想、古代メキシコの神話を彼の小説に用いた。エリオットは『荒地』で聖杯伝説とフレーザーの神々の復活を現代のロンドンの暗示的な叙述に結合させた。ダンテ (Dante Alighieri, 1265-1321) とキリスト教神話の倍音は、『四つの四重奏曲』 (*Four Quartets*, 1943) に、間接的ではあるが、力強い表現を見出ししている。そこでは時間の反覆がわれわれを永遠の一点へと導びく。トーマス・マンやカフカの作品に神話を指摘するのは容易であろう。現代の優れた文学がすべて神話であるとはいえないが、多くはそれを志向している。

エリオットの『ユリシーズ』論は、現代が芸術にとってほとんど不可能な時代になっていることを暗示していた。それはわれわれが事実と感覚の要件を現実のすべてと認めてきたからである。事実をわれわれの感覚に与えられたものと認めることにより、われわれはほかにも現実があり、それを把握する手段は一つに限らないことを忘れてしまった。ベーコン (Francis Bacon,

1561-1626) は事実の独立を宣言し、ホッブス (Thomas Hobbes, 1588-1679) はその言語を定義した。彼らの時代以後、他のすべての現実と言語は無用のものになり、われわれの世界は散文的なものになった。メタフォアやその他の想像に訴える手段は装飾の地位におとしめられた。シェイクスピアの言語が想像の世界と事実の世界とを統合していたのに対し、十八世紀の言語は二種類に分裂してしまった。中心の事実を表現する言語はますます不毛になり、装飾的言語は事実から遊離して実体を失った。いずれの言語も人間の全体像とその現実を表現できなかった。現実と言語に依存しているのだから、言語がこのような状態にあるとき、宗教あるいは芸術のはいりこむ余地はなかった。

事実と価値の分離を歎いて、エリオットはそれを「感性の分裂」と呼び、彼の詩および評論で分裂した世界の統合を訴えた。エリオットに先きがけ、イエイツは想像力が安住の場としていた秘術的世界を探索して、枯渇したメタフォアを蘇えらせようとしていた。実にブレイク (William Blake, 1757-1827) 以後、詩人は、事実の無味乾燥な世界に反抗しながら、真理を把握する想像的な手段を主張して、事実の社会からの亡命に専心していたのである。ホワイトヘッド (Alfred North Whitehead, 1861-1947) はロマン派の運動は価値擁護のための抵抗であったとみている。この現実の二つの世界を統合するためにはらわれた長い努力の過程で、神話の重要性はメタフォアのそれに劣らない。神話はその本質からいって統合の能因なのである。現代に神話が求められるのは懐古趣味でも装飾のためでもない。それは理性と合理精神が究極するところあらゆる価値が崩壊する時代の倫理的要請であった。現代の文学は神話を通して過去との連続性を回復し、人間と自然、人と人との連帯を強め、われわれの直接的関心に個人を超越した次元と豊かさを与え、社会に意義と価値をふたたびとりもどそうとするのである。

「二十世紀はいまだ十九世紀だ」という述懐は、十九世紀の英国文学のすべてを激しく批判したもっとも真摯なモダニストの一人である T. S. エリオットの言葉だけに、感慨深いものがある。『ユリシーズ』のステイヴン・

ディーダラスは「歴史とはぼくが自由になりたいと願っている夢魔です」という。それは、否定しようとする者の無意識にしのびより、彼の思考と行動をがんじがらめにする。歴史的断絶感とはモダニストの共通の認識であった。ある者にとってそれは形骸化した宗教、倫理、文化といった過去の死手からの自由と解放であり、またある者にとって過去の遺産の喪失と剝奪を意味した。前者は一層過激なロマン主義に回帰することに現代の窮状を打開する道が拓かれると信じた。後者は現代を個人主義のゆきづまりとみて、古典主義的な限定を尊重し、伝統に生きぶきを与えようとした。表現の上では、両者とも破壊的であった。しかし、それは破壊がそのまま創造につながる破壊なのである。今日、モダニズムの後に育ったより若い世代はモダニストのいくつかの試みに反対し、芸術の自足的世界に対し「開かれた」芸術が、無言のシンタックスに対し告白的文体が、過去に対する先入主に“now”が叫ばれているが、モダニズムが投じたダイスの丁半はいずれは歴史という貸元がきめてくれるであろう。