

# 創造する／される「作家」

——坂口安吾「意欲的創作文章の形式と方法」論

大 西 洋 平

(一)

敗戦後の一九四八年八月、坂口安吾は小林秀雄と対談する。「伝統と反逆」(『作品』、一九四八・八)と題されたその対談の中で、彼ら二人は自分たちの出発期を次のように語る。

小林 「…」僕らは現実をどういう角度からどういう形式でもって眺めたらいいか判らなかつた。そういう青年期を過して来た。僕なんか小説が書けなくなつた、その根本理由は、人生観の形式を喪つたということだつたらしい。例えば恋愛をすると、滅茶々々になつちやつたんだよ。こんな滅茶滅茶な恋愛は小説にならねえから「…」諦めてね、もつとやさしい道を進んだ——「…」もつと抽象的な批評的な道を選んだのだよ。抽象的批評的言辞が具体的描写的言辞よりリアリティが果して劣るものかどうか。そういう実験にとりかかつたんだよ。これは僕らの世代からですよ。

「形式を持たないで生れた僕ら不幸なる二十世紀文学者」——両者が自認するこの世代を、思想史の上に接続してみると、ステファヌ・マラルメ以降の所謂「言語危機」に行きつく。

この「言語危機」を「様々なる意匠」(『改造』、一九二九・九)の中

のマラルメ論から捉えておこう。その中で小林秀雄は、人類が言葉を発明したことを「神の叡智」と讃える一方、個的な「内面論理」を放棄したという自害の比喩を以て語る。「人々は、その各自の内面論理を捨てて、言葉本来のすばらしい社会的実践の海に投身してつた。人々はこの報酬として生き生きとした社会関係を獲得したが、又、罰として、言葉は様々なる意匠として、彼等の法則をもつて人々を支配するに至つたのである」。人間が言葉とその「法則」の裡に包摂されることで、「各自の内面論理」が放棄されるというこの「投身」の比喩は、「雑多な国語」では「思想の真実」を「語として」「…」打ち出すことは、人間の口には不可能になる」という、マラルメが「詩の危機」(原著…一八九七)で提出した問題機制を忠実に受け継いでいる。こうした、認識を伝達すべき言語への不信は、作家という言葉を扱う者たちに特有な職業病という常套句に留まらない。河中正彦「言語危機序説」(モダニズム研究会編『モダニズム研究』所収、一九九四・三)によれば、一九二〇年代末に惹起したこの危機は、文学において、実存の危機にまで深化される事態だとした。F・ソシュールの講義録が既に一九二八年に邦訳されているこの時代、国内の先鋭的な作家たちはまさに言語論的転回の渦中で、自己同一性の危機に対峙せざるえなくなつたのである。

徳本善彦は、安吾初の文学論「FARCEに就いて」(『青い馬』、一九

三二・三)には、芭蕉への評価と「象徴」という発想を中継して、マラルメ的な視野があると指摘する<sup>(2)</sup>。

同人誌に発表されたこの文学論は中世フランスの滑稽劇 Farce に材を取るといふ奇矯なかたちで進行する。演劇のみならず、日本古典文学、能、ドビュッシー、果てはトーカーに至るまで、多彩な芸術形式に言及するこの随筆のなかで、とりわけ重要なのが、言語に対する省察だ。安吾は「自然主義」以降の「写実」を否定しながら、「代用とは別な、もつと純粹な、絶対的な領域」を言葉に求める。

代用の具として言葉、即ち、単なる写実、説明としての言葉は、文学とは称し難い。なぜなら写実よりは実物の方が本物だからである。単なる写実は実物の前では意味を成さない。単なる写実、単なる説明を文学と呼ぶならば、文学は宜しく音を説明するためには言葉を省いて音譜を挿み、風景の説明には又言葉を省いて写真を挿み「…」そして宜しく文学は、トーカーの出現と共に消えてなくなる。「…」言葉には言葉の、音には音の、そして又色には色の、各々代用とは別な、もつと純粹な、絶対的な領域がある筈である。

「写実よりは実物の方が本物である」。ややもすれば当然であるこの記述には、言葉による完全な現実の再現⇨表象は成しえないという不可能性が宣告されている。そのため再現を旨とする「写実」は「実物の前では意味を成さない」のだ。

しかし、それでもなお安吾は限界を抱えた「言葉」に一縷の可能性を賭ける。安吾は「代用とは別な領域、もつと純粹な、絶対的な領域」を言葉によって表現しえるという。こうした「写実」とは別様の領域を求める言語のことを、安吾は「純粹な言葉」と名づける。

拙稿「感じる」ことの再編(『坂口安吾研究』、二〇二二・三)では、この「純粹な言葉」なる戦略を論究し、また蔵原惟人の所謂「主題の積極性」および横光利一の文学理論を比較することで、「FARCE」に宿る批評性を論じた。内容のみ摘記しておけば、「純粹な言葉」とは、表象不可能な「感銘」をそれでもなお語り続ける行為⇨探究の名であり、語り続けることによって主体は変容する。そうした主体変容とは、「前衛の眼」から捉えられたものが真のリアルであると固定化する蔵原惟人の理論とは異なる光景を創造する戦略であり、また表現をシステム化することで創作主体の位置を疎外した横光利一の表現論とも大きく異なるものであると述べた。

そして安吾は「FARCE」以降、「新らしき文学」(『時事新報』、一九三三・五・四〇六)、「座談会 文学の新精神を語る」(『桜』、一九三三・五)を経由して、「ドストエフスキーとバルザック」(『行動』、一九三三・七)、「谷丹三の静かな小説」(『三田文学』、一九三四・三)、「文章その他」(『鶴』、一九三四・四)、「意欲的創作文章の形式と方法」(前本一男編『日本現代文章講座』所収、一九三四・一〇)、「文章の一形式」(『作品』、一九三五・九)といった創作方法について語った随筆を発表し始めるようになる。

発表の時系列から見ると「FARCE」と創作論群は連続しているものの、内容の点から見ると、この両者の繋がりは明白とは言い難い。たとえば、座談会「文学の新精神を語る」(前掲)にて安吾は現今の文学を「フォルマリステイック」と論難して、新たな文学とは「意志」を問題化し「言葉は後だ(後回しだ)」と発言している。これは一見すると、表現の副次化を表明する内容主義的な発言のように受け取り得てしまう。また、花田俊典「ファルスの可能性と限界」(『坂口安吾生成』所収、白地社、二〇〇五・六)は、「途方もない矛盾」を

「グイと呑みほ」し「矛盾を解決することにはならない」という「FARCE」の件に注目し、矛盾を解決しえない静態性ゆえに、「彼〔安吾〕にとつて血路を開くものたりえなかつた」（花田前掲論）と、「ファルスの限界」を提起している。

安吾の限界を見定めようとする花田の視点それ自体はきわめて興味深いのだが、一方で、創作論群を再読してみると、「FARCE」の理念はたしかに受け継がれているように思われてならない。そこで、本稿はこれら創作論のうち、「意慾的創作文章の形式と方法」（前掲、以下「意慾的創作文章」と略記）を讀解し、ファルスの継承性とその批評性を析出してみたい。

「意慾的創作文章」は全七章で構成され、先行する創作論の論理を集約し、且つ後発の創作論へも引き継がれる見解を打ち出したものといつていい。そこで強調されるのは、小説創作に潜在的なレヴェルで存在する「作家の意慾」と、文章表現へと現勢化されるにあたって、各文章は「小説全体」を計算して創作されねばならない、という構成への意識である。こうした主題は一見、文筆家の精神論ないしは技術論のようにも見受けられるだろう。だが、安吾が創作論において語るのは、そうした技術論的な議論以上に、作家という創作主体を容れしめる力動的な装置として創作を捉える発想である。

結論を一部先取りしたが、次章では「意慾的創作文章」の論理を追跡して、安吾が創作という場をどのように考えたかを明らかにする。また三章では、「意慾的創作文章」で唱えられる表現論を前後の創作論と接続し、安吾の創作論群に一つの基軸を設計してみたい。

## (一)

本作の「一」と「二」では、まず文章以前の「意慾」が先に在り、そののちに「表現が問題となる」というルートが示されながら、小説という芸術形式の定義が規定される。

順にその主張を辿っておこう。本作冒頭から述べられるのは、小説記述における対象選択の必要性である（「一」）。たとえば「雨が降つた」という一文を書くにあたって、「小説全体の効果を考へて雨が降つたことを書く必要があつたか」が厳しく検討されねばならない。ここに「小説の文章の第一の鍵」が求められる。小説記述を他の記述から区別するのは特別な語彙、措辞に求められるのではなく、「必要以外のことを書いてはならないこと」にあるという。この前提に拠れば、「二のことを十の紙数を費す」些末化はおろか、「文章の調子をまとめるために、右と書くべきを左と書くような」（「七」）筆の滑りすらも許されるものではない、と述べられる。

このように小説記述において筆致は必然性を持たねばならないと主張されるわけだが、この「必要」性を見定めるものを安吾は「作家の意慾」と呼ぶ。「作家の意慾」は「観察」「角度」を産み出し、「表面の文章に働く前に、その取捨選択に働く」。それゆえに、小説の「特殊性」は、「表現された文章」そのものにあるのではなく、「その文章を操る作家の意慾」、つまり「ある角度を通して眺め、表はす」ところに求められる（「二」）。なぜなら、小説は「事体をありのままに説明」することではなく、「それ自体が創造された実体」だからであるという。

右記のように創作主体の世界観（「角度」）のうえに小説が存在するのだとすれば、それは「現実をありのままに説明する」リアリズムの

文学論とは当然差異化される(三三)。「作家が全てを語ることは不可能である」と安吾はいう。「我々の生活を満している無数のつまらぬ出来事を一々列挙するとせば、毎日少くも一巻を要するであらう」という諧謔的な記述は、事実をいくら集積したとしても「全き真実」を描き出し得ず、言葉は「現実そのもの前では全く意味をなさない死物と化する他はない」という哲理、すなわち言語危機的な知見を含んでいる。「全てを語ることは不可能」である以上、言葉は何を描き出せばよいのか。この命題を前に、安吾が述べるのは「代用の具」すなわちリアリズムの外部を、言葉によって志向することであった。

芸術は描かれたものの他に別の実物があつてはならない。芸術は創造だから。／単に現実をありのままに描くことなら、風景の描写には一葉の写真をはさみ、音の描写には音譜をはさむことが適切であらうが、それにせよ現実そのもの前では全く意味をなさない死物と化する他ない。芸術の上では、写真といへども決して現実をありのままに写すことではないのである。(三三)

「芸術は描かれたものの他に別の実物があつてはならない」という虚構性を宣言しつつ、それに伴う非「代用」的な言語の使用、すなわち「純粹な言葉」が改めて「四」にて展開される。

このように、「意欲的創作文章」と「FARCE」は共に、現実の「写実」表象不可能性という問題機制を共有し、且つ言葉の運用によってその閉域を内破しようという戦略においても軌を同一にする。まぎれなく「FARCE」において発揮された批評性は創作方法論の問題へと継承されているのだ。

しかし、こうした創作方法に対して疑念がないわけではない。それ

は「作家の精神」「作家の意欲」という語に付く、「作家」という位相の権力性だ。ここには客観的な「写実」に対して「作家」の主観を打ち出すという短絡以上に厄介な問題を呼び込むことになる。

具体的な箇所を挙げておこう。「写実」(「説明」)ではない文章とは、難解な語や「ひねくれた美辞麗句」を用いることではなく、むしろ「我々の日常の語彙」を「芸術にまで高める」言語運用こそが問題とされることは既に述べた。すると問題になるのは、そうした「純粹な」言語運用はどのように可能であるのか、ということだ。しかし、この問いについて、筆者は「職業の秘密」として韜晦させており、論理的に失速してしまう。

然らば同一の語彙の一を芸術にまで高めるものは何か。併しこのことを理解するには、やや超理的な理解力が必要である。なぜならこのことは職業の秘密ともいふべき超理的な要素を含んであるからである。／けれども敢えて言へば、恐らく言葉を使駆するところの作家の精神の高さによるものであらう。そして作品を底流する作家の精神は、作品の角度となつて表面に現れる。(四)

「作品の角度」こそが小説の存在の基礎を成し、小説の価値を決定する。しかし、その肝心な「角度」は、「作家の精神」に求められ、「職業の秘密」として「超理」化される。「角度」を産み出す「作家の精神」・「作家の意欲」が「超理」化されることで、その論究が阻まれる。つまり、「作家」という位相はその特権性が保存されることとなるのだ。特権的な「作家」の「精神」から、「角度」が産み出され、その「角度」に従って各種の表象・記述が配置されるのだとすれば、その表象体制は極めてドグマティックな構造に陥っていると云わざる

得ない。それはかつて安吾自身が批判した一時期のプロレタリア文学の創作方法、つまり、「文学の唯一の領域たる個体を、血と肉に縁のない概念の中へと拉し去り曖昧化」(「新らしき文学」、前掲)する論理と奇妙に合流してしまうだろう。

だが注意しておきたいのは、本作で特権化される「作家」なる位相は、表現以前の段階で安定的に存在するのではなく、むしろ記述の最中において奇妙に揺れ動いているという事態である。

先述の通り、「現実」が再現不可能であるとするれば、「不変の現実というものはなく」「我々はめいめい自分の幻像を持つてゐる」(「三」)。そこで「芸術家」と呼ばれる生き物は「彼が学んだそして自由に使駆することのできる芸術上のあらゆる手法をもつて、この幻影を再現する人である」。ここでの「芸術家」を「作家」と言い換えてみれば、たしかに「幻影」は「作家」の掌中に在り、一見するとそこに外部はない。しかし、その続きには次のような言葉が寄せられる。

芸術家をして創作にからしめる彼の幻影といえども幻影として実在するものではなくて、描かれてのち、描かれたものとしてはじめて実在することができるのである(「三」、傍点引用者)。

すなわち、「作家」という位置は、小説記述において事前的に、且つ安定的に設定されているものではない。それはあくまで「幻影」として曖昧模倣なイメージに留まる。この「幻影」を「実在」せしめる実践、それこそが記述という場である。要するに、安吾の創作論においては、「作家」＝創作主体とは記述の渦中において動的に生成されるのである。

本作の「四」「五」では、「作家の精神」と「作家の意慾」の関係性

が改めて整理される。注目したいのは、既に「一」「二」にて提起されていた「作家の意慾」が、これら章では新たな意味が充填されることで定義が更新されていることだ。

作家の精神はありのままに事物を写さうとする白紙ではないのである。複雑——むしろ一生の歴史と、それを以てして尚解きえなかつた幾多の迷路さへ含んでゐる。そしてこの龐大な複雑が、いはば一つの意力となつて凝縮したところに漸く作家の出発があるのである。

(「四」)

作品の角度とは即ち作家の意慾に他ならない。／単なる観察(如何に辛辣であらうとも)、単なる思想(如何に深遠であらうとも)、それは芸術にとつて素材であり、写真の如きものにすぎない。かかる観察、思想に通路を与へ方法を与へるものが作家の意慾である。

(「五」)

「角度」を産み出す「作家の精神」とは、小説を事前的に規定する青写真のようなものではなく、むしろ種々雑多なノイズを孕む「迷路」の比喩を以て語られる。この「迷路」化した「精神」が「一つの意力」として「凝縮」されたときに、「漸く作家の出発」がある。このように、表現以前の「迷路」的なイメージ群に「通路」と「方法」を与えるものが「作家の意慾」なのである。

だとすれば「作家の意慾」とは、「一」「二」に前述されたような、記述対象の「必要」性を見定めて「取捨選択」に働く基準以上のものといえるだろう。すなわち「意慾」とは、「迷路」的な「精神」に

「通路」と「方法」を与え、「表現」という実践を架橋する中間的な領域として捉えられている。

「作家」と「表現」を結びつけ、且つまた論述・表現の渦中において揺れ動き変容する「意欲」の存在。「意欲的創作文章」とは、このタイトルが示す通り「小説の文章は創作にも批判にも先づ第一に此の隠れた意欲に目を据えなければならない」（一）と「意欲」を焦点化する。本作の企図は、「作家の精神」と「表現」を繋ぐ中間領域を語ることで、言葉（創作）が、創作主体を編成・変容する現場を捉え理論化することにあった。

また、言葉（創作）による変容可能性は「意欲的創作文章」のみならず、安吾の創作論全体を貫く発想であったといつてよい。本作に先立つ安吾の創作論「文章その他」（前掲）には、ジイドの言葉を引用してこれを語っている。ジイド・安吾は「小説家が己れを知ろうとすることは甚だ危険なことである」と警告する。なぜなら「もしも小説家が己れを見出したなら、彼は全ての観察に己れを模倣することになってしまう」。そして「自分の通路と限界を知つた以上は、それを越すことができなくなる」のだという。ゆえに「真の芸術家は彼が制作するときには半ば自分自身のことには無意識である。彼はただ作品を通してのみ、作品に依つてのみ、作品の後に於てのみ、己れを知るやうになるのである」（傍点引用者）。

たしかに「FARCE」以降、安吾は「言葉は後だ」（座談会「文学の新精神を語る」、前掲）という発言を残している。ただし、それは決して表現論の副次化を意味する言ではない。むしろ、表現Ⅱ小説執筆を創作主体の「観念」を変容せしめる動的な実践と見なすものに他ならない。

### (三)

言葉を生む「作家」は「描かれたのちに」はじめて実在する。——安吾にとつての創作がそうしたアイロニカルな創造の場であったとすれば、確かに「表現」が重要なものになってくる。

「意欲的創作文章」読解を通じて得た前章の論理は、他の創作論群とどう繋がっているか。本章では他の創作論群に言及しながら、そこにひとつの見取り図を作ってみた。

「FARCE」以降、いち早く創作について語っているのは、「新らしき文学」と座談会「文学の新精神を語る」（共に三三・五、前掲）である。序章で言及したように、座談会にて安吾は現今の文学を「フォルマリステイック」と定義・批判し、対して来るべき文学とは「意欲を問題」にして「言葉は後だ」とした。これらの発言は決して表現の副次化を意味するのではない。

そこで「フォルマリステイック」批判の文脈を、「新らしき文学」から跡づけておこう。この随筆では「言葉や形式の新様式」を開発した形式主義文学に対して「形式を提出することは末梢である」と論断している。なぜ「新様式」の開発は「末梢」であったのか。それは「小説家の観念は言葉の形に於てのみ結晶するが、問題はあくまで「観念」であつて、言葉そのものではない」からだ。本論前章の内容と重ね合わせてこの件を解釈すると、重要なのは「言葉の形」、すなわち表現それ自体ではない。それよりも第一義とされるのは、「言葉の形に於て結晶する」創作主体の「観念」となる。だから、「言葉」それ自体は「単に当然な基本条件」に過ぎず、その開発だけでは「観念そのものの必然性に動かされ」ていない。ゆえに、安吾のいう「言葉は後だ」「意志を問題」にせよ、という発言とは、静態化した前衛

芸術を賦活し、「観念」すらも変容せしめるような「時代創造的」な芸術を志向する声なのである。

そして、この「フォルマリステイック」を乗り越えるために「全体」性が打ち出されるのである。前掲の座談会では次のように述べている。

坂口 「…」単純化された一部分を出しても小説を成さぬ。適当に概念的に部分々々を掴み、それを積み重ねて大きな構成をなす事は非常に具体的な事になるのだ。「…」

河田 坂口の所謂概念的といふのを説明してくれ。

坂口 つまり単純化して物を見る事を言ふのだ。我々の思考や概念上の約束を巧みに捉へて、或点で概念化しなければ、発展といふものはない。大きな構成へと進んでいくことが出来ない。要するに我々に必要なのは部分は完成せずともよいから、大きなホール（全体）として物を言はねばならぬ。「…」何もかも有りのまゝに描かうとしても書き切れるものではない。現実を有りのまゝに書いても芸術にならぬのだ。

この「全体」への意志にしたがつて、「意慾的創作文章」では、次のような表現論が展開される。

即ち、作家はAなる一文章を表現するに当つて、Aを表現する意慾と同時に、小説全体の表現に就ての意慾に動かされてゐる。Aに働く意慾は当面の意慾には違ひないが、実は小説全体に働く意慾の支流のやうなものである。従而、Aなる文章はAとして存在すると同時に、小説全体のための効果からAとして存在する必要にせま

られる。つまりAとして直接の効果をねらうと共に、Aとして間接の効果をねらつてゐる。のみならず、単に間接の効果のためにのみ書かれる文章もあるのである。／＼そのために、文章を故意に歪めること、重複すること、略すこと、誇張すること、さらには、ある意図のもとに故意に無駄をすることさへ必要なのである。(二二)

長い引用となつたが、ここには「直接」と「間接」、言い換えれば、部分と全体を巡る問題が述べられている。小説作中の「一文章」は、それ自体が「A」として表現されると同時に、「小説全体」という異なるレヴェルにおいても「Aとして存在」することが相応しい。換言すると、「小説全体の配分に沿ふて現象を配分すること、取りあはずこと、分離すること、総合すること」(六)が求められる。

ただし、前章の「作家」の特権性と同様、「小説全体」は部分としての「一文章」に対して優位にあるわけではない。この点をのちの創作論「文章の一形式」(前掲)で補足しておこう。この創作論の冒頭には、文章執筆の際に「断定的な言ひ方」をするのが気がかりで仕方がないと述べられる。なぜなら、「断定的に言ひきつてしまふと、忽ち眞実を掴み損ねたやうな疑ひに落ち込んでしまふ」からだという。

意識内容の歪み、襲、からみ、さういふものは断定の数をどれほど重ねても言ひきれないやうに思はれる。又、私の目指す文学は、それを言ひきることが直接の目的でもないのである。小説の部分々々は、それ自らが停止点、飽和点であるべきではなく、接続点であり、常に止揚の一過程であり、小説の最後に至るまで燃焼をつづけてゐなければならぬと思ふ。燃焼しうるものは寧ろ方便的なものであつて、誠に言ひたいところのものとは不燃性の「あるもの」

である。斯様なものは我々の知能が意味を利用して暗示しうることどまるもので、正確に指摘しやうとすると却つて正体を失ふばかりでなく、真実らしきをも失つてしまふ。

ここでは、「文章の真実らしき」は「時の神経」に応じた「流動的」なものであると語られる。「歪み、襞、からみ」を伴つて減少する「時の神経」は「断定」することなど出来はしない。

そのため、文章は「真実」を断定して留め置く「停止点、飽和点」ではなく、語り続けることによつて常に「接続点」として「燃焼」し続けねばならない。このように、各部分たる文章は「常に止揚の一過程」として力動性を帯びて綴られていく。

「二つの作を書いて、更に気持が深まれば、自分は次の作を書く気にならない」とは「FARCE」の言葉だが、繰り返して強調しておけば、安吾が創作論に賭けたものは創作主体と表現の相互関係にほかならない。本章は創作論群を通覧することによつて、そうした相互性のために要請される文章とは如何なるものであつたかを明らかにした。

小説において各部分は常に「燃焼」し続け「止揚の一過程」として力動性を帯びていなければならない。他方で、そうした止揚の軌跡は「全体」という異なるレヴェルにおいても思考されることで「大きなホール」（「文学の新精神を語る」、前掲）としても構築されることが求められる。安吾において小説創作とは、創作主体の「観念そのものの必然性」（「新らしき文学」、前掲）を具象・変革せしめる思考装置であつたのだ。

#### (四)

言語秩序の危機において、安吾が一縷の可能性を見たのは、ほかならぬ言葉であつた。「FARCE」以降の創作論各種に説かれたのは、創作主体の思惟を变容させ続ける動的な場として、言葉を、そして創作を見出すのである。それは序章で参照したような言語論的転回、つまり、言語の牢獄性を前に沈黙せざるえないアポリアに対して、むしろ言語表現を累積することで言葉の外部を創造しようとする、ひとつの応答であつたといえるだろう。

最後に、この応答がもつ射程について一考しておこう。言語危機は、実存の危機へと深化され、そして一九三五年以後において政治的危機と合流することになる。

一般に「昭和一〇年代」と問題設定されるこの時期は、一九三三―三四年にかけて起こる共産党からの大量転向とナツプの解散による運動が壊滅する時期に当たる。そして同時に、国際主義から自由主義までのあらゆる思潮を「挙国一致」の精神に統合させようとする『国民の本義と其強化の提唱』（通称『陸軍パンフレット』、一九三四・一〇）の発表や美濃部達吉の天皇機関説事件、陸軍青年将校による二・二六事件の勃発など、ファシズムが興隆する時期でもある。共産党幹部の佐野学・鍋山貞親が転向声明において「日本民族」を讚美したことが象徴するように、時代はまさしく転換期を迎えることになる。

こうした政治の季節が退潮したあとに惹起するものこそが、創作論の季節なのであつた。吉武好孝『文体論序説』（不老閣、一九三七・七）は「現代」を「文章論横行氾濫の時代」と捉えて、この氾濫の源にプロレタリア文学の興亡を挙げている。「プロレタリア文学の勃興から、その異状な発達を経て最近における衰頽に至るまで」を「この国に

未だ嘗て見なかつたはげしい文学語彙容の時代」と見る吉武は、「理論」導入によって「内容主義」が強調され、「文章の發揮する力が如何に大きいものであるかを一般的に自覚せしめた」と評する。それが衰頹した今日に横溢する「文体論」は「プロ文学」「プロレタリア文学」が嘗て提起したものはかなり違つた意味の形式主義に向かはしめられていると述べる。もつとも吉武自身はこの「今日」的傾向について、作家は「十九世紀の芸術至上主義者」へ、また批評家は「借物かの理論を提出して所謂科学的文章論や文体論にも一廉の見識を銜はう」としていると厳しい評価を与えているものの、「人々は今日、文章を単に技術だとも考へないし、手先の業とは考へてゐない。それが如何に深く作者個人の内部と必然的に結びつき、いかに錯雑したその人の生活感情やイデオロギーと連関したものであるかを知」っているという水準に達したことを看取している。

こうした創作論の流行に賭けられていたものは、修辞学や小説作法的な技術論の範囲に留まらない。野口武彦によれば、この時代の「精神の危機」は「言語の危機」として現象する<sup>4</sup>。野口は昭和初年代を階級上の倫理が叫ばれた「革命運動の十年間」、その後の十年代を国家倫理が響き渡る「戦争の十年間」という図式に基づきながら、作家の個我が二つの倫理に挟撃され、「自分に安心して言葉に託すことのできる自己同一性があることを信じられない精神状況」を指摘する。

野口の史観は太宰治・石川淳を論じた件に記されたものだが、同様の自己同一性の揺らぎを、ここでは亀井勝一郎の『転形期の文学』（ナウカ社、一九三四・九）から見えていきたい。元ナルプ中央常任委員・教育部長を務めた亀井は、三四年のナルプ解散前後から運動への疑念を深め、第一評論集となるこの書に運動についての批判と考察を

綴っている。

資本主義の安定の時代——階級闘争の比較的平和に行はれてゐた時代には、なんといふ華やかな街頭演説が、公然の社交が、売文が、それらすべてが抑圧らしい抑圧もなく行はれてゐたことだらう。「…」いま顧みて、かういふ時期においてこそ呪ふべき「イデオロギイ」が、その人間の實質的肉体を離れて飛翔をほし、にされたのであつた。自己の生活的眞実を無視した虚妄の作品はやがて滅亡する。そしてこの虚妄の生活の上に、自己の實體があるといふ錯覚が崩れ去るとき、作家はたゞ茫然として空しい自我の實體をみつめるのみであらう。私達は一時にせよ敗北し、うちひしがれた。リアリズムの探求が、こゝに身を処した自我の粉飾に終わらなければ幸ひである。

「イデオロギイ」が「人間」を疎外するというこの主張は、のちの日本浪漫派へ、そして、「説教と宣伝とスローガンによつて思想戦をやつてゐると思ひ込んでいた自分」が実は「近代」の「傀儡」であつた、すなわち、本来「神秘と深淵」を秘める「言葉」が「スローガン」として流布・理解されることで一切を「俗化」「平均化」する「近代」的な言語観に「精神にとつて恐るべき危機」を見る『近代の超克』の議論<sup>5</sup>に繋がっていくことは明白であらう。差し当たつて、亀井は右記の時点では、「イデオロギイ」という「虚妄の生活」を脱した「自我の實體をみつめる」、要するに「リアリズム」の探求に、新時代のモラルを賭けている。

亀井の語つた「イデオロギイ」への呪詛を、小林秀雄は文体の問題として提起し直す。小林は、転向以降、前世代とは異なる「思想」や

「モラリティ」の「混乱」が起きていると現状観察し、この「混乱」は「批評家が頼らざるを得ない言語の観念性」（「言語の問題」、『文藝』、一九三六・九）に原因を求める。そして、この「混乱」は同時に、「文  
体論再興の萌し」（同前）を意味するという。

小林はかつてのプロレタリア文学が行った闘争方法を「リアリズムの科学的統制」に求めている。そして、この「抽象的方法論」を推し進めたプロレタリア文学が衰退した今日を次のように語っている。<sup>6)</sup>

所謂転向小説といふものは沢山書かれたが、転向という観念を明確に表現しているような作品はまことに少い。大部分は混乱した文化をそのまま反映した無統制な、リアリズム文学であり、頹廢した心理主義小説である。言葉を代えれば、文体の危機というものに對して作家たる創造の力を失い、ただリアリズムという、在来の技法を越くがままに、作家が引き摺られた文学を見るのだ。

かつて文壇を席捲したプロレタリア芸術運動が壊滅したあとに惹起したのは創作論の季節であった。それは運動を主導する「前衛の眼」から捉えられたリアルから解放され、運動壊滅後の現今を見つめ、新たな倫理・理念を設計する模索として現象する。しかし、所謂「文藝復興期」を彩るそれらの模索は、「作家たる創造の力」を失い、ただリアルを追跡するしかないという批評性の不燃現象ともいえるのだ。

安吾の創作論とは、こうした創作論の季節と共振しながら産出されたものといえる。そして「作家たる創造の力」を失い、内面へと沈潜していくその同時代の状況は安吾の仮想敵たりえた。

語りうることしか言葉にできない、という言語の危機は、一九三五年以後、政治的な危機と重合されることでその沈黙を深めていく。「創造の力」が枯渇した作家たちは素朴な現実を追認し、現実に対する力動性を欠いたリアルの描出、内面への沈潜を深めていく。安吾の創作論はその根本たる言語の危機の渦中において立案され、政治的危機と踵を接しておきながらもしかし、創作における力動性を語り続けているのだ。

**付記** 資料の副題、傍線、ルビは適宜省略した。また引用文中の傍線、「…」(省略)、「」(注記)、/ (改行) は引用者に拠る。

### 注記

- (1) 『言語学原論』（小林英夫訳、岡書院、一九二八）。
- (2) 徳本善彦「坂口安吾「MORCE」に就て」の言語観（『松蔭大学紀要』、二〇一七・三）。また安藤宏「4. リアリズムの変容」（『時代別日本文学史事典 現代篇』所収、東京堂出版、一九九七・五）もまた二〇世紀における知の枠組みの変動として言語論的転回という背景を敷き、それに関わる作家として安吾に言及している。
- (3) 渡邊史郎「ドストエフスキーとバルザック」（萩久保泰幸ほか編『坂口安吾事典（作品篇）』所収、至文堂、二〇〇一・九）は登場人物の無意識などの小説を織りなす他の要素が悉く「全体」構成の問題へと収斂する論調を指摘している。
- (4) 野口武彦『小説の日本語』（大野晋ほか編『日本語の世界13』、中央公論社、一九八〇・一二）。
- (5) 亀井勝一郎「現代精神に関する覚書」（『文学界』、一九四二・九）。
- (6) 小林秀雄「文化と文体」（『自由』、一九三七・五）。