

散文芸術論争の社会性

渡邊 拓

I 散文芸術論争以前

散文芸術論争のきっかけとなる広津和郎の「散文芸術の位置」(大正十三年九月『新潮』)はその内容からも知れるように、菊池寛の内容的価値論、有島武郎の「宣言一つ」からの刺激によって成立している。したがって、散文芸術論争について考えるための準備として、まず有島の「宣言一つ」に触れておかななくてはならない。

「宣言一つ」は大正十一年一月号の『改造』に発表された。平野謙によれば⁽¹⁾、この論文は大正期の後半に盛んになる小説をめぐる議論の発端となる重要なものである。散文芸術論争との関係で言えば、広津和郎が「有島武郎氏の窮屈な考へ方」(大正十一年一月一日『時事新報』)で論争的にかかわることになる。

この「宣言一つ」の特徴は、主体の階級的位置に注目している点にあると考えることができる。「第四階級以外の生活と思想とによつて育ち上がつた私達は、要するに第四階級以外の人々に対してのみ交渉を持つことができるのだ。」⁽²⁾「クロポトキンが労働者そのものでない以上、彼は労働者を活き、労働者を考え、労働者を働くことができ」ないというのである。そこから、マルクスやクロポトキンといった第四階級以外の人間に主導された革命は決して第四階級のためにはならず「却つて悪

い」と言う。そして芸術(文学)についても「従つて私の仕事は第四階級者以外の人々に訴へる仕事として始終する外あるまい」ということになる。

論の眼目は個をその社会的な固有の位置において認識すること、また芸術(文学)作品もその創作者(書き手)の社会的な位置に拘束される社会的なものであることの主張にある。広津和郎はこれを「窮屈な考へ方」と言うわけである。あるいは、広津からは「白井吉見にいたつては、平野謙は有島のこの評論について「インテリゲンツィアとしての文学者が、労働者運動を中心とする社会の動きに全然無関心であり得ず、しかし、そこに巻き込まれてしまうこともできない微妙な立場」の表明である」といい⁽³⁾、白井吉見にいたつては「インテリゲンツィア」の「敗北の宣言」⁽⁴⁾だという。

概ね否定的な評言が多いようである。

しかし、これは有島の「宣言一つ」の一面でしかない。広津のいう「窮屈な考へ方」を別な角度から見れば、それぞれの書き手主体固有の社会的な位置への自覚というものが見えてくる。有島は安易な抽象化・普遍化に走らない。こうした態度は積極的に見ていくべきであると思う。よく言われるように大正期にはとかく(生命)や(宇宙)といった単語を並べた抽象的・神秘的な議論が横行する。今日見ると有島の議論はその具体性・現実性において注目すべきものがあると思われるのである。

有島はまた、芸術についても、それが決して超階級的・普遍的なものでなく、具体的な現実の場において社会的に規定されたものであることを指摘するわけだが、それに対して広津は「有島武郎氏の窮屈な考へ方」で反論する⁽⁵⁾。彼は「一体文学なんて云ふものはブルジョアにもプロ

レタリアにも専属するものではない。「我々の心の感受性は古今東西、貴族平民のいづれを問はず、種々さまざまな文学の中に、這入つて行く事ができる」「純粹な芸術についての人間の感受性は、我々が思つていくよりもずっと広く、ずっと微妙なものだ」と、芸術の普遍性、超階級性を唱える。

ただ、この議論は有島のそれに比べればやはり抽象的で、有島には「お座なりの概念論」（「広津氏に答ふ」大正十一年一月十八〜二十一日『朝日新聞』）と見えたのも致し方ないかと思われる。

数年後広津は「散文芸術の位置」で散文芸術（小説）の特殊性を論じ、それに対して生田長江が、芸術一般の美的性質をもって反論することに。有島との論争が繰り返されている、と言つていいような議論であるが、広津の立ち位置は逆になっている。宣言一つ論争の時点から、散文芸術論争に至つて広津の位置がほとんど反対のところに来ているのは注目される。

散文芸術論争について考える前にもう一つ、菊池寛の内容的価値論を簡単に見ておきたい。

菊池は「文芸作品の内容的価値」⁶（大正十一年七月『新潮』）で文芸作品には「芸術的価値」以外の「内容的価値」があることを言う。彼は「（略）どんな芸術でも芸術だけでは満足しないのである」「芸術自身に対する不満を感じだした」というのである。

里見弴との論争（「菊池寛氏の「文芸作品の内容的価値」を駁す」大正十一年八月『改造』）で一層明らかになったことだが、ここでの「内容的価値」とは文芸作品の形式と内容といったような分類の内容ではな

い。「芸術の真諦が二元に帰することや、内容即表現であり、内容は表現されている限りに於て、芸術品の内容であり、表現とは内容の形式的存在化であり、従つて、一つの内容に対しては、二つの形式なく一つの形式に対しては、二つの内容なく、ある内容は必然的に、そのただ一つの必然的な形式を自発的に醸成する。さう云つたやうな、内容即表現論は、近世美学の常識である。里見君などに今更らしく教へられるものでもない。」（再論「文芸作品の内容的価値」大正十一年九月『新潮』）というように菊池の「内容」は「芸術的価値」≡「内容的価値＋表現的価値」の二元論における「内容的価値」ではなく、菊池自身の言葉によれば「芸術的価値」の外にある「生活的価値」「道德的価値」「思想的価値」「功利的価値」「外在的価値」である。

彼はまたそれを言い直して、「私の所謂芸術的表現が依て以て起つて来る、素材について云つてゐるのである」といい、「材料やモデルの価値」「題材的価値」であるという。「私は、芸術的活動の機縁となる題材、思想、題目、事件が既にある生活的価値、道德的価値を持つてゐると云ふのである。」

菊池の言つていることはいささか難解である。

まず、文学作品を内容と表現の二元論で論じた場合には、その外に「道德的価値」といったようなものを措定することは不可能になってしまう。とくに菊池の先の言のように内容と形式を完全に一致した全一団と見る場合はそうである。

また、「道德的価値」を素材のみの問題としても難解さは同じである。作品を通じて、その元の素材そのものを知ることが不可能だからである。そもそも作品以前の生の素材というものの存在がはなはだ疑わし

い。表現しようとする眼を通してのみしか素材は素材たり得ないからである。つまり素材はそう感じられたときにすでに表現的な構成の視線のもとにはいつているはずである。

菊池の言うことを芸術とは関係のない「素材」だといえは分からなくもないが、それではもちろん文芸とつながりのある問題にはならない。ただし、廣津への反論で生田長江も作品中に芸術以外の「道徳」性の要素を見ているところからすると、あるいは当時の思想では、文芸の内容（観念）的要素と純粋に美的な要素を分けるような発想が基本であったのかも知れない。この点についてはまだまだ考察の余地がある。が、とにかく菊池の言う「内容的価値」は当時の言説の環境を再現しないとすんなりとは理解できないような言葉であるとは言える。

廣津の「散文芸術の位置」ではこうした問題が文芸の問題の中で解決されることになる。それは文芸作品（小説）の社会的要素そのものをその美的性質の要素と見做す論理である。菊池が芸術の外としている文芸作品の「生活的」「道徳的価値」、そうした観念的要素を散文芸術作品の美に必須の要素とする論理である。文芸の観念的要素と美的な要素を分けて考えるのが当時の一般的な傾向であったとすると、この理論はかなり革新的なものであったはずである。

ここではとりあえず、当時、文芸の持つ観念的な側面が強調されてきた時代の傾向を見ておいてよさそうである。

II 廣津和郎の「散文芸術の位置」

有島は芸術家のタイプを二つに分けていた。「自己の芸術に没頭し切

つてゐる芸術家」と「自己の生活とその周囲とに関心なくして生きられない芸術家」と、である。そして、自分は後者でしかありえないことを悲観的に述べていた。「散文芸術の位置」（大正十三年九月『新潮』）で、廣津は有島武郎の芸術家の分類だけを引き継いで次のように言う。「近代の散文芸術と云ふものは、自己の生活とその周囲に関心を持たずに生きられないところから生まれたものであり、それ故に我々に呼びかけるところの価値を持つてゐるものである」。廣津は散文芸術（小説）のこの性質を他の芸術「音楽、美術、詩」に対するジャンルのな特色と見做し、そのジャンルの「一つ一つが各々の特色を持つてゐて、その間に価値の高下」はないとする。

これには生田長江の批判（「認識不足の美学者二人」（大正十三年十二月『新潮』）と、それに対する廣津の再論（「再び散文芸術の位置について」（大正十四年二月『新潮』））があるのだが、これらを見ることによって、廣津の論をより明瞭に知ることができる。

廣津はすべてを「芸術意識」、一般的芸術論で片付けてしまう生田に対して散文に特殊な美のあり方を考えている。そしてその美についてたとえば彼は「道徳的（ほんたうは人間的と云つた方がいいのだが）だからこそ益々芸術的な」美、道徳的要素が「むしろ一層強く作物全体を生かし、その感銘を一層深くしてゐる」状態、「道徳的乃至人間的であればあるだけ、或は又広く人生諸活動との交渉が深ければ深いだけ、それだけ益々芸術的感銘の強い一種の芸術」と言っている。つまり、道徳的・人生的要素を長江のように「不純」「非芸術」として芸術から排除するのでなく、それ自体を芸術的美とするところを、散文芸術のジャンルの特色と考えているのである。有名な「散文芸術は、直ぐ人生の隣にゐる

ものである」という言葉はそういう意味合いのものである。

散文芸術（小説）について、その観念的要素そのものをそのまま美的要素にしようとする広津の認識は当時においてかなり革新的なものではなかったかと思われる。

散文芸術論争以前の広津を見てみると、たとえば「怒れるトルストイ」（大正六年二―三月『トルストイ研究』）で彼は、トルストイがキリストの五誡の中の「悪に依つて悪に抗する勿れ」を最も重要な戒律としたのに反対して「怒る勿れ」を第一に置いている。広津によれば、前者が他者との関係性を重く見るのに対して、後者は「自己と自己の内的生活との関係」を重視するものである。つまりこの時点での広津は強烈な自我主義者であり、その内的生活を最も重視し、社会的な他者との関係性にはあまり頓着しなかったようである。

有島の「宣言一つ」に最初に抗議したときの彼の芸術一般についての論理的立ち位置もそれと関連性のあるものであろう。それが、宣言一つ論争を経て、散文芸術論争の時点になると、彼は散文芸術（小説）の社会性という、一般性・抽象性よりもやや特殊性・具体性の勝った問題を提出することになる。有島との関わりの中で広津がある変化を示していることが考えられる。

ただ、これは勿論、有島が明瞭にもっていた他者への視点——それは端的にブルジョアジーに対するプロレタリアートという形でまず意識されている——をここで広津が獲得したというわけではない。

抽象的なものが多い大正期の評論のなかでは有島の論はその社会的な個の固有の位置への着目、個の存在する社会的環境と芸術作品との不可

分という観点で突出していることは先に述べた。しかし、広津にはそこまでの認識はない。

広津の論では、有島にあった個の社会的位置の固有性に対する認識はなくなり、有島の芸術家の分類が、芸術ジャンルの分類にシフトされている。有島との関係で文芸の社会的要素、観念的要素の重視という姿勢は生まれるが、創作者主体の個の位置の問題は捨て去られ、やはり、抽象的・普遍的芸術論となる。

ちなみに、これは後に述べることになるが、佐藤春夫には文芸の社会的、観念的要素という観点もなく、この一連の論争のなかでは最も抽象的である。あるいは彼は最も大正期的と言えるかも知れない。

広津はその社会的観点を有島から触発されて持つようになったかも知れないが、論としては彼のものは有島よりも菊池の方にはるかに近い。

たとえば菊池は「私が「芸術の」と云はずは「文芸作品の」と云つてゐるのが、里見君には分からないのか」（「再論「文芸作品の内容的価値」」（大正十一年九月『新潮』））と言っている。つまり彼は芸術一般の問題ではなく、文芸作品という芸術の一ジャンル（挙げられている例から言うと小説）に特殊の問題として「内容的価値」（生活的・道徳的・思想的、等々の価値）について述べているのである。この点は広津のジャンル論と近い。また菊池は「私は、芸術家を二分したいと思ふ。ただ芸術的表現を念とする作家と、それ丈では満足し得ない作家との二種類である」（「文芸作品の内容的価値」（大正十一年七月『新潮』））とも言っている。こうした分類は有島も行なっていた。しかしその価値の高下が有島と菊池とは逆である。有島では社会的環境による規定という問

題が悲観的に語られていたのに対して、菊池では価値を見いだされている。発想の前後関係はしばらく問わず、広津の論はこの菊池の見方と同じである。

つまり単純に言うると広津の論は、菊池が芸術外としたものを散文の特徴として芸術の内に取り込む形になっているのである。

広津の論は社会的観点を確かに有島の論から受け継いでいる。しかし、有島の論で最も重要であった個の社会的に固有な位置という書き手主体の問題を欠落している点で有島の関心からは非常に遠い。それは抽象的一般論と、具体的行為者の論という形で対立してさえいる。また有島にはジャンルによる差異という視点はなく、この観点はむしろ菊池にあった。つまり、広津は菊池の観点に近いものをよりよく理論化しているのである。広津の論は菊池の論との親近性の方が強く感じられる。有島との関係も重要であるが、より多く菊池の観点と近いと見るべきである。有島はここでも孤立している。

広津の散文芸術論は昭和十年代、プロレタリア文学敗退後にその立場を守ろうとした文学者が集まった雑誌『人民文庫』に注目され、再び広津は「散文精神について」（昭和十一年十月『東京日日新聞』）、「散文芸術諸問題」（昭和十四年十月『中央公論』）等で発言をする。そして戦後には、伊藤整「散文芸術の性格」（昭和二十三年八月『群像』）、平野謙「散文芸術の一齣」（昭和二十三年十月『知識人の文学』近代文庫社）等で取り上げられることになる。それは恐らく、広津の論が社会的な視点を持っていたことによるのであろう。

広津の散文芸術論が有島・菊池と同様、当時のプロレタリア文学の興

隆、あるいは大衆小説、通俗小説の興隆といった大正後期という時代の文学的環境、そしてそれと関連する社会的環境への敏感な反応として出て来たものであったことは想像に難くない。有島が持っていた問題をジャンル論という抽象性でしか受けとめていないが、広津には社会的な視点というものが生じているのである。

繰り返しになるが、ここから、有島の視点、また時代の社会的な動きを視野に入れることによる広津の変化が想像される。こうした時代の文学的・社会的状況との関係が広津の論を後の時代でも、社会的関心が高まる度に復活させて来たのであろう。広津の論は戦後、平野謙などの言う芸術の持つ社会的アクチュアリティを重く見る観点と直接につながり得る要素も確かに持っている。

Ⅲ 佐藤春夫の「散文精神の発生」

しかし、これから述べるように、散文芸術論争のなかで佐藤だけは相変わらず抽象的な自我主義（恐らく明治末期に出て来た）の中にあるように見える。彼だけが議論の中で社会的・時代的関心を持っておらず、この点から見ると、彼だけが断絶しているように見えるのである。

この最も抽象的な佐藤の論は、したがってその後ほとんど問題にされることがない。

「散文精神の発生」⁷⁾（大正十三年十一月『新潮』）において佐藤は、広津が散文ジャンルの特殊性を述べるために「音楽、美術、詩、散文」と共時的に並列したことから、詩と散文のみを取り出し、それを通時的に並べ変えてみせている。同時に作品のジャンル論を、創作する「精神」

の問題に置き換える。

佐藤は「詩的精神」を「秩序ある均衡、調和、統一」によって「混沌の世界」を「支配」「浄化」するものとし、「散文精神」をそれに対立する「無秩序、無統一、無調和」「混沌の美」と捉える。そしてこれらを通時的に並べかえる。まず「詩的精神」を「古典主義」と結び付け、そこから「散文精神」に向かう中間段階として「浪漫主義」を置く。これは「きまり切った調和統一」への「反逆」、「古典的な調和統一」に対して別の新奇なものを創造しようとするものである。その後「即ち主観に即した統一や調和から解放されて」「観察が混沌たる実生活を混沌のままで認めたものが即ち自然主義精神であり、自然主義の勃興はやがて散文精神の全盛になつた」という。この「散文精神」は「近代主義の精神」であるということになる。これは『近代日本文学の展望』（昭和二十五年七月）において佐藤が展開した「古典主義」から「ロマン主義」「自然主義」への流れと考え方としては同じものである。

一見して分かるとおおり、ここではもともとの発想として、文学の歴史がそれを取り囲む社会的要因とは切り離されており、尚且つその文学の歴史は、個々の具体的な作品の歴史でなく、作品を生み出した「精神」の歴史として捉えられる。作品を社会的な存在とする立場から見ると、二重の抽象化が行われていることになる。

佐藤は作品を生み出す「精神」を自明の前提、最終的な確固たる存在としているので、「精神」が何によってどう作られているのかということへの問題意識はない。これは必ずしも現代の我々からそのように見えるのではなく、有島の論と対置すれば、佐藤の論の特性はこのように捉えることが可能なのである。佐藤の論は恐らく大正期に通有の自我主義

のなかにある。「精神」「自己」を自明の前提としてそれがいかに作品に表れているかを作品評価の基準とするのが佐藤の批評の特徴であると谷沢永一は言う（『大正期の文芸評論』昭和三十七年一月）。佐藤のこのでのロマン主義評価もそれと関わっている。

物質的・社会的要因と人間の観念的・精神的要因との先後関係を考えても、容易に結論の出るものではなからうが、物質的・社会的要因を全く捨て去って、観念・精神のみによって歴史を解き明かすことには無理があるように思われる。佐藤においてはこの「精神」が一種の説明原理となり、疑われることがない。「秋風一夕話」などで「精神」の「流露」というようなことが言えるのも佐藤がこうした傾向をかなり徹底した形で持っているからである。作品の形式に極度なこだわりを見せた芥川龍之介に対して、佐藤には「しゃべるように書く」という有名な提言があるが、この言葉も彼の「精神」への信頼と無縁ではない。

佐藤が目指しているのは、あくまで普遍的・抽象的な理解であり、彼の考察の対象は普遍的現象である。

これまでの考察を簡単にまとめると、有島から広津・菊池そして佐藤へと次第に議論が抽象化して行っているということになる。佐藤では、広津・菊池にはあった、同時代への社会的な関心さえもが抜け落ちてしまふ。彼は時代の流れとは無関係な大正的言説を紡ぎ続けている。おそらくはそのため、後の時代にも注目されないであろう。

IV その後の評価

伊藤整に「散文芸術の性格」（昭和二十三年八月『群像』）という評論

がある⁸⁰。この論は散文芸術論争以降の広津の「散文精神」に関する論も視野に入れてのものであるが、今はとりあえず、「散文芸術」に関すると思われる記述からその判断を推測してみたい。

伊藤は「散文芸術は詩や音楽と違って芸術そのものよりも現実への縁が強い、と言った」広津の「散文芸術」論は、散文の表現手段である「言葉の本質」が「功利的な「意味」を持つことにあるという点に関わりと見る。伊藤によれば「その因子が言葉だと言ふことは、言葉によつて現はされる生の功利性が散文芸術の真の因子だといふことであ」り、そのため「真面目な生の思考は、現実の場を処理し、判断し、報告し、告白することだと考へられてゐる」ということになる。それは功利的価値、つまり道徳・思想・欲求を直接表すという文学観であり、「現実生活そのものが芸術」であるとす「生活即芸術」という「伝統」に立つ論であるという。

つまり伊藤は広津の論を「伝統」的な私小説の精神を表現したものと見るのである。そこから伊藤は、この「伝統」につながつてしまつて私小説的になつてしまつたとプロレタリア文学を批判し、「功利的価値」を直接表現するのではなく、それそのものをも「手段」とする、より造型性の高い小説を目指すということになる。

さてそれに対して平野謙はこの広津の論をどう見ているか。

たとえば『現代日本文学論争史 上』の「解説」（昭和三十一年七月）では広津の論を、「心境小説」に対して「本格小説」を称揚しようとする中村武羅夫の立場（「本格小説と心境小説と」（大正十三年一月『新小説』）に近いとし、また、「有島武郎のいかにして階級社会に対処すべきか」という問題提起から出発して、菊池・中村・広津らの問題提起

は、それぞれ現実と小説芸術との関連の在りかたをさぐ」つたが「久米の心境小説論にいたつて、はじめて論の志向がいわばうしろむきになつた」という。

つまり伊藤整とは逆に広津の散文芸術論を私小説に対立するものと見ているのである。

伊藤、平野両者の論は扱っている問題のレベルがかなり違つており、単純に並列するわけには行かないのだが、部分的に先のようにまとめられると思う。つまり私小説、あるいは心境小説に対して広津の散文芸術論の持つ意味を、ほぼ正反対に見ているのである。尚且つどちらにもそれなりの説得力がありそうに見える。

ここから次のように考えて見ることは無駄ではないように思われる。つまり、広津の散文芸術論は私小説にも反私小説にも加担するものでなく、いわばその両者をも含んだより広い提言であつたとしてみることである。

平野と伊藤の論は、文学の社会的アクチュアリティを重く見るといふ戦後の立場に立っているようである。この立場からは私小説はまず敵視される。そして戦後から戦前の文学史を否定するときに大正の後期から続く（日本に伝統的なものとも言われる）私小説史観が作られる。ここでは私小説が文壇の中心に置かれ、非社会的なもの、社会的アクチュアリティを欠落したものととしてそれは否定され、戦後の社会的アクチュアリティ論を補強する材料とされる。と、このようなことが起こっているかも知れない。つまりここで大正文壇に想定されている私小説対反私小説という図式は、戦後に創造され、大正に投影されたもので、大正期にはそれほどはっきりした図式はなかつたかも知れないので

ある。この転倒はこれらの戦後の論が私小説を日本の古代からの文学的伝統であるといひだす辺りからも感じられる。⁽⁹⁾

私小説に関する議論は、中村のものは早い、その後は大正十四年頃に多いようであり、議論が多いということは、広津の論の頃にはまだ「私小説」という概念が成熟していなかったかもしれない。まして、私小説を文学の中心に置くような発想があったかどうか疑問である。そうであればそれに敵対も賛成もしようがないことになる。実は戦後の私小説史観、近代的自我史観、それに連続する純文学史観によるジャンル区分によって、散文芸術論の問題の広さが見えなくなってしまうのではないだろうか。

実は平野謙の三派鼎立論もかなり怪しいように思われる。平野は当時の文壇状況を既成文学（私小説がその中心と考えられている）とプロレタリア文学、新感覚派文学の三派鼎立として捉え、広津の散文芸術論を、既成文壇内で私小説に反対しつつ小説をプロレタリア文学等の社会的な方向へのシフトと新感覚派などの芸術的な方向へのシフトから守ろうとした、ととらえるが、しかし大正期のプロレタリア文学は決して非芸術と規定できず、また新感覚派も決して非社会的ではない、それらの間には論争はありつつも、人の移動も、作品上の共通性もあった。恐らく、昭和に入っても平野の言うような三派鼎立は確立されておらず、プロレタリア文学は民衆芸術論で大衆小説と近く、新感覚派の横光も「純粋芸術論」で通俗的要素を気にしていた。またプロレタリア文学、新感覚派の相互交流もあり、プロレタリア作家の私小説的作品もある。雑誌においても相互交流の状態であった。

図式自体が問い直されるべきであり、広津の散文論もそうした既存の図式のなかで見るとは危険である。

【注】

- (1) 『近代文学評論大系5』「総説」（昭和四十八年四月）
- (2) 以下、有島武郎からの引用はすべて『有島武郎全集』（昭和四十九～六十三年）による。尚、漢字は新字体に改めた。
- (3) 平野謙『現代日本文学論争史 上』「解説」（昭和三十一年七月）
- (4) 白井吉見『近代文学論争 上巻』（昭和三十一年十月）
- (5) 以下、広津和郎からの引用はすべて『広津和郎全集』（昭和六十三～六十四年）による。尚、漢字は新字体に改めた。
- (6) 以下、菊池寛からの引用はすべて『菊池寛全集』（平成五～十五年）による。尚、漢字は新字体に改めた。
- (7) 以下、佐藤春夫からの引用はすべて『定本佐藤春夫全集』（平成十～十三年）による。尚、漢字は新字体に改めた。
- (8) 以下、伊藤整からの引用はすべて『伊藤整全集』（昭和四十七～四十九年）による。尚、漢字は新字体に改めた。
- (9) この辺りの議論は、鈴木貞美『日本の「文学」を考える』（平成六年十一月）に負うところが大きい。

（わたなべ たく・本学語学教育センター助教）