

表現集 3

～ 1994 . 4 ～

目次

序文

1

ハイネ論に関する註

2

ハイネにおける幻想の生起と崩壊

3

表現主義論に関する註

16

ゴットフリート・ベンと

ベルトール・ブレヒト

における表現主義

18

あとがき

45

序文

一般的に連続する数字の番号をつけられた刊行表現の内容は、発表時間順に配列されていることが多いが、表現集に関しては、かなり異なる様相を呈している。

1は「へあんかるわ深夜版」(71年1月)を基礎としつつ、そのコピーを仮装するへ版として88年8月に刊行し、2は直後の88年12月に1に収録されていなかった表現(a)と、1の刊行以降に出現した表現(b)を対象化する方向で刊行した。従って2の(a)の中には、1の刊行以前の表現も含まれている。

3においては、この方向を更に持続し展開しようとしてきたのであるが、量的な条件から、60年をはさむ表現(a)の二つを収録するだけになってしまった。ただし、量的な条件は大きいとはいえ、本質的には、前記1と2でおこなった方法を、より徹底して、他のパンフレット系列の総体との関連において展開したい、という意図の具体化であり、この意味では3が例外的ないし偏差を帯びているというよりは1と2の方向からの必然である。また、内容的にも、3に収録したものは今後の私(たち)の表現や刊行の活動のために、現在の時点での刊行が最もふさわしいことに3を一読する読者が気付いていただけるであろうと希望をこめて予測している。

一九九四年四月

刊行委 気付 松下 昇

ハイネ論に関する註

この表現は一九五八年夏から冬にかけて卒業論文として作成し、東京大学文学部独語独文学科の教授(たち)はざっと眼を通したであろうが、それ以外の読者には出会わないまま引き出しの奥にしまい忘れていた。93年暮から94年初めの住居問題の切迫の中で、最低限の持ち出し資料を整理している過程で他の資料(このパンフレットに同時掲載する表現主義論など)と共に再発見し、どうしようかと迷っていたところ、不思議な機縁で出会った人の一人が、廃棄するのは惜しいから自分が読みながらパソコンに打ち込んで見たいと申し出てくれた。プリントされたものを初めての視線でたどってみたのであるが、今の段階からは未熟であると思われる叙述が多いとしても、何かへ向かう初心は三十五年を経て連続しているのが感じられるし、私たちの刊行プランの総体の意図からも表現集3に収録してみる価値があると判断した。手書き原稿から活字化するに際して、数箇所の記事を読みやすく変更したが、内容はそのままである。読者は通読されて、その後の私のハイネ論(表現集1、2に収録したいくつかのもの)だけでなく、より広い表現に流れている特性のいくつか、萌芽的にはあれ、すでに出現しているのを見て微笑されるかも知れない。また、できれば日本の外国文学、特にハイネについての紹介・理解の限界を突破しようとする姿勢から何かを汲み取り、自分の作業に役立てて下さればうれしい。

このハイネ論を構想している時期の私もひどく貧しかった。何冊もあるハイネの原書を買う余裕など全くなく、研究室にはハイネ全集があるらしいが、準専門家としての大学院生しか借りることができない慣例があり、素人扱いの学部学生も申し出れば借りることはできたのであるが、滅多に行かない中世の僧院風の研究室へ行くのも、高圧的な助手に頭を下げるのも気がすまなかった。アルバイトの帰り、古本屋でハイネの全集ではなく、一冊にまとめたドイツ語の撰集を発見したが、それでも一箇月分の部屋代に相当し、私の体力は、これ以上のアルバイトを拒否している。そこで、店主の了解を得て、少しずつ必要な部分を何度か筆写して帰った。便利なコピー機などなかった時代であるが、立派な古書業者の多い時代でもあった。筆写は大変であったが、しかし逆に、その作業によって、眼で読むだけでは得られなかった発見や着想を得ることもできた。

情況的には、私がこの論文を書いていた58年後半は、日本共産党の穩健路線を批判してより過激な共産主義者同盟(プリント)の結成が世界革命を視野に入れつつすすめられていた。私は指導的な位置にいなかったが、それでも、いや、それだからこそ、この飛躍に共鳴して参加している充実感だけが論文作成を持続させた原動力であった。勿論、この論文の中に、その意味を内容として十分に生かしているとはいえないのではあるけれども、しかし、これを読んだ教授の一人に、「ハイネを卒論のテーマに選ぶだけでも異端なのに、君のハイネ論は、これまでのハイネ論の流れからも異端であるから、とても研究者としてはやっていけないよ」と苦々し気につぶやかせるほどの何かは秘めていた、といってもよいであろう。

一九九四年四月

松下昇

ハイネにおける幻想の生起と崩壊

ハインリヒ・ハイネ（一七九七—一八五六）は、ロマン主義の強い影響の下に詩作を開始した。ハイネの世界文学における重要性は、反動的なロマン主義から、進歩的なロマン主義への橋をなしている点にある。彼は、ロマン主義時代におけるドイツの発展に批判的に結びついた。「ロマン派」（一八三三）の中で彼はこの国民的遺産の擁護をしている。彼の文学的実践はドイツ民謡のロマン主義的な伝統から生まれて来ている。青年時代に彼はロマン主義的抒情詩のテーマを有機的に使用した。ブレンターノ、ミュラーなどは彼の詩の原型である。彼はボン大学で、A・W・シュレーゲルから詩作の理論と技法を学んだ。しかしハイネによって、初めてロマン主義の反動的な側面との意識的な断絶が行われる。このロマン主義の遺産を超えて、ロマン主義の立場を更に進展させる仕事はハイネの「歌の本」（一八二七）によって開始された。彼の生涯における政治的意識の発展にもかかわらず、彼はロマン主義の基盤に立っている。彼は「告白」（一八五四）で述べている。「ロマン主義に対する攻撃をしたにもかかわらず、私自身はいつもロマン主義者であった。しかも私自身が予想したよりもっと高い程度で。……私は（自分の歌が）ロマン派の最後の自由な森の歌であることを知っている。私はロマン派の最後の詩人なのだ。ドイツの古い抒情詩は私をもって終り、同時に近代ドイツ抒情詩という新しい流派が私によって開かれた。」

ハイネの文学的な発展は、政治的状況の関数である。勿論、後者は彼の詩的原型を通じて作用するのではあるが。

私はハイネの作品の中に、三つの文学的要素・方法を見出す。

α 転換する機智（惨めな現実への回帰）

β 幻想（空想的な形象）

γ 政治的な傾向（批判的リアリズムへの萌芽）

各々の要素・方法はいくつかの段階を持っており、各々の時期と制約に対して、高い文学的可能性を示している。私はそれらの文学史的な意義を明らかにしようとして試みた。

『歌の本』において、ハイネは空想的、夢幻的な世界を描いている。これはロマン主義文学の主要な特徴である。同時に、彼の詩の最後の部分において幻想が破壊され、場面が惨めな現実へ復帰するということを見逃してはならない。現実のロマン的な変形と、自らによる破壊は鋭い不協和音のように響いている。

「ふと穴の中をのぞきこんだ瞬間に

冷たい戦慄が身内を走り

私は真暗な墓の闇の中へ

落ちこみ——目がさめた」

（『若き悩み』・「まぼろし」2から）

「いよいよきつく女は私を抱きしめた
胸苦しいばかりに——」

その時、鶏が暁を告げると同時に――
音もなく薄れて

蒼白い大理石の乙女は消えてしまった」

(「まぼろし」9から)

「ざわざわと風が木の葉を鳴らし

縦の木が私に話しかけた

どうしようというのだ、馬鹿な騎士さん

ばかばかしい夢なんか見て？」

(「抒情的間奏曲」58から)

「とたんに傷口が破れ

荒々しい勢で血の泉が

頭から、胸からほとばしった

あっ！と思うと目がさめた」

(「抒情的間奏曲」64から)

いくつかの彼の不幸な恋は、このような幻想と嘲笑を含む詩を作らせた。

『歌の本・北海』におけるハイネは、ドイツにおける画期的な海の詩の創造者である。

彼は常に自然の新鮮で偉大な要素を発見する。

「とうとうと潮は、波を打ち

波立ち、ざわめいている

太陽が矢のように降り注いでいる

戯れるようなバラ色の光を

追い立てられたようにカモメの群が

ひらひらと飛び立ち、甲高く叫ぶ

馬が足掻く、楯が鳴る

ひろびろと遠く、勝利の叫び声があがる

タラッタ！ タラッタ！」

(「海よ」から)

しかし、同時にハイネは、偽りのロマン的調和、人間と自然の幻想的統一を強力に破壊する。

「波は永遠の眩きをつぶやき

風は流れ、雲は走り去る

キラキラと星は光り、一様に冷たく

馬鹿者が、ひとり答えを待っている」

(「問い」から)

現実のロマン的変形とその破壊、私はこれを文学的方法 α と名付ける。文学的方法 α は作品における主体的意識の転換と関連している。

一方、我々は「歌の本」の中に幻想的形象を見出す。これをハイネは後期の詩において、

より高度に、有機的に用いている。それは作品における形象の表現形式と関係を持っている。私はこれを文学的方法 β と名付ける。
次のような例がある。

「皇帝はおれの墓の上を必ず通る

剣が火花を散らし、丁々と鳴ったら

おれは飛び起きる、武装したまま、墓場の中から――

皇帝を、おれの皇帝を守護するために」(『歌の本・物語詩』6「二人の擲弾兵」から)

「空高く、太陽がかかり

そのまわりに白雲が、さざなみのように

海は凪いでいる。

私は船の舵のそばに横になっていた

夢見るような想いに浸り――なかばうつつに

なかばまどろみ、私はキリストを見た」

(『北海』第一連12「平和」から)

「満々と輝く月よ！お前の光をうけて

流れる金のように、海が光っている。

……

私は目をみはり、目のくらむ思いで

影のようなパンテオンを眺めつくした

厳粛におし黙り、激しく怖しい程変って

行く、巨人の姿を」

(『北海』第二連6「ギリシャの神々」から)

ハイネは恋愛詩人として有名である。そして彼の恋愛詩は、ドイツとヨーロッパの境界線を越えて読者を見出した。しかし、ハルツ紀行(一八二四)は批判的リアリズムへの萌芽を持っている。ハイネはロマン的な散文の中に破壊的な機智を示している。

私は政治的な傾向と闘争精神を文学的方法 γ と名付ける。「ハルツ紀行」は、魂を失ったドイツの俗物共への嘲笑と戦いである。この作品において、文学的方法 α 、 β 、 γ は互いにまじり合っている。殊に γ は明確な政治的方向を持っていない。けれども、皮肉で批判的な文学的方法は、ドイツ文学における新しい要素であった。

ハイネに批判的、散文的傾向を与えた歴史的状况はどんなものであったか。ハイネは、ユダヤ人として、一七九七年十二月十三日、ライン河のほとりにあるデュッセルドルフで生まれた。彼が少年の頃、ライン地方は、フランス革命の結果、ナポレオンの軍隊によって支配された。ナポレオンは、民主的な政治を行い、ユダヤ人を封建的な桎梏から解放した。しかし、一八一四年の反ナポレオン戦争は王政復古の支配によって終りを告げた。ヨーロッパの権力所有者たちは歴史の齒車を逆転させようと試みる。ハイネの青年時代は、封建的絶対主義の息づまるような空気の中で過された。

ハイネは、「イタリア紀行」(一八二八)の中で敢然と宣言した。

「私は詩人の名声に大きい価値を置かなかった。世人が私の詩を称賛しようと非難しよう

と私はさして意に介しない。しかし、諸君は私の棺の上に剣を置かなければならない。何とならば私は人類解放戦の勇敢な兵士だったからだ。」

これはハイネの輝かしい政治宣言である。しかし彼の理念の中で、文学と政治は二つの対立した世界であった。歴史の現実においてはドイツはヨーロッパの政治的変動の同時代者である。だがその経済的、社会的発展段階と大衆の意識の高さは、ドイツを新しい進歩的な国にすることを許さなかった。この状態からインテリゲンチアの前衛における社会的、精神的孤立が生ずる。

一八三〇年夏、ハイネは傷ついた心を抱いて、北海のヘルゴランド島へ逃避した。

「八月一日 ヘルゴランドにて

……私はまた、海と親しくなった。……そうだ、私は政治と哲学を捨てて、自然の観察と芸術に身をゆだねよう。」

しかし、ハイネの心を百八十度転換させたものは七月革命であった。

「八月六日 ヘルゴランドにて

……その時、かさばった新聞の束が熱い灼熱の事件を運んで大陸から到着した。それは、印刷した紙にまきこまれた太陽の光だった。」

「八月十日 ヘルゴランドにて

……安静に対する憧憬は去った。今また、何を欲し、何をなすべきか、何をなさねばならぬかがわかった。……私は革命の子だ。剣をまた手にとるのだ。……花を！花を！死の戦いのために私の頭を花で飾りたい。そして竖琴、竖琴を渡してくれ。私が戦いの歌をうたうために。」

(「ヘルゴランド便り」から)

これは政治的変換が文学的変換をもたらした典型的な例である。ハイネの中で対立していた政治と文学は統一を見出した。

一八三一年春、ハイネはドイツを去った。パリの生活は彼の政治的意識を高揚させた。彼はサン・シモン主義に共鳴した。サン・シモン主義者は、まずある一定の階級を解放しようとはしないで、直ちに全人類を解放しようとした。かれらの空想的欲求は、プロレタリアートが未発達で、従ってかれら自身が自分たちの位置を空想的にしかつかめない時代に発生したものである。ハイネの政治的意識の発展に際して、サン・シモン主義と共にヘーゲル哲学が大きな役割を演じている。かつてベルリン大学でヘーゲルに学んでいたハイネは、ヘーゲル哲学に自由で広い理解を持っていた。彼はその革命的側面を知っていた。ヘーゲル哲学とサン・シモン主義、これらの思想の本質をハイネは自らの領域に十分に活用した。「ロマン派」(一八三三)と、「ドイツ宗教哲学史」(一八三四)において、それは急進的な姿を示している。彼はロマン主義の歴史的、社会的内容を見抜いていたし、ドイツ革命を予見していた。

「歌の本」における、幻想と嘲笑を含む詩はすぐれた効果を持っていた。しかしながらハイネは、彼の深い抒情的感情が方法論化された感傷主義に変動されるといふ危険にさらされている。この危険を克服するために、他の要素が結合されねばならない。一八三一年、すでにハイネはこう書いている。

「ゲーテの揺籃にはじまり、彼の柩で終わるであろう芸術時代の終りに関する私の古い予

言は、まさに実現に近づいているように見える。今の芸術は滅びなければならない。……しかし新しい時代は新しい芸術を生むであろう。その芸術は新しい時代に感激的に共鳴し、色あせた過去から自己の象徴をかりる必要もなく、今までとは異なった新しい技法を創造さえもするであろう。その時までには、自己に酔い痴れた主観性、世界の中にたずなを放たれた個性、神の如く自由な人格は、全ての生の悦びを持って、音と色で、思うがままにふるまうがよい。それでもとにかく古い芸術の死んだ偽物よりは役に立つ。」

ハイネは芸術の真に偉大な時代というものは、深く掘り下げる客観的リアリズムの時代でなければならぬことをよく知っていた。しかし同時に彼の時代のドイツからはこれを期待しえないことも知っていた。それゆえ彼は主観的・批判的な詩を生み出す。

「ドイツのうたびとよ

ドイツの自由を歌いたたえよ

……

ロッテ一人に熱中していたヴェルテルの如く

詠嘆するを止めよ――

鐘を打ちならしたものは何か

汝はそれを民衆に告げねばならぬ

七首を語れ 剣を語れ」

(『新詩集・時事詩』「傾向」から)

「俺が稲妻を走らせるのがうまいものだから

雷は鳴らせないとでも思っているのか

とんでもない見当ちがいだ、というのは

俺は雷の方にもすばらしい腕を持っているから

いつかその日がやって来たら

身の毛のよだつ程思い知らせてやろう

その時こそ俺の声をきかせてやる

雷のことばを、霹靂の轟きを」

(『新詩集』「まあ待て」から)

「ドイツ・冬物語」(一八四四)はハイネの詩的、ジャーナリスト的活動の頂点である。彼の筆は巧みさを増し、彼の政治的、批判的精神は、はっきりした方向を獲得した。この作品において文学的方法(α、β、γ)は止揚されて用いられている。

この諷刺的な散文詩は彼が一八四三年にドイツへ帰った時の旅行記である。「冬物語」の冒頭は祖国の印象である。真の愛国者であるが故に十三年間もドイツを去らねばならなかったハイネの感慨はいかばかりであったろう。

「ドイツの土地をふんでから

私の全身を魔液が流れる――

巨人は再び母に触れた

そして彼には新しく力が生まれた」

けれども、ハイネの前にプロシヤの軍隊が現われて彼の嘲笑を買う。(文学的方法α)

「 そうだ、そうだ、兜は私の気に入った

それは至高の機智を証明する

王者らしい思いつきだった！

ねらいも落ち(シュビッツェ)も欠けていない！

ただ心配なのは 雷雨の時

こんな尖端部分(シュビッツェ)は引きやすい

君たちのロマンチックな頭の上に

天の最新式の電光を！」

ハイネはしばしば、幻想的な世界の中にすべり込む。

「 おおドイツの魂よ、何とおまえの飛翔の誇らかであることか

おまえの夜の夢の中で

…

そして私が寝入った時、夢を見た

私はまた明るい月光の中を

古風なケルンの町の

通りをぶらついていた

そして後にはまた

私の黒い覆面の従者がついて来ていた

…

『私はあなたのリクトール(首切り役人)

ぎらぎら光る首切り用の斧をもって

たえずあなたの後に行く―

私はあなたの思想の行為です』」

ハイネは幻影的形象(文学的方法β)を有機的、政治的に用いている。そして、礼拝堂の中の三聖王を攻撃する。

「 去れ去れ、ここから―深い墓穴に

お前たちにふさわしい場所がある

…

お前たちが自分で出て行かぬなら
俺はお前たちを打ちのめさせてやる！

…
…
…
こう言って、私は後をふりむいた

打撃のこだまがあらゆる円天井から
鳴りとどろいた、恐ろしく！
血の流れが私の胸から噴き出した
そして突然私は目がさめた」

この時代のドイツにおける反動性を指摘する場合、彼は決して宗教の批判のみに止まっ
ていない。彼はバルパロッサ大王、ドイツ統一の伝統的、ロマン主義的、国民的聖者をも
皮肉に攻撃している。(αとγ)

「中世は、ともかく
昔どおりの本ものであれば
我慢します——ただ
あの混合物だけはかんべんして下さい

あのニセの騎士道だけは
あれはゴートの狂気と現代の欺瞞との
へどが出るような混ぜもので
あれは肉でも魚でもない

河原乞食どもを追っばらって下さい
そして前代を茶化している
芝居小屋を閉めて下さい——
早く来て下さい、おお皇帝さま！」

ハイネはドイツの未来について描いている。女神が彼に秘密を見せるといふ形式で。

「それは魔法の釜で
魔法の力で沸き立っています
そしてその穴に頭を入れると
あなたは未来を見るでしょう

波立つ幻像のような
ドイツの未来がそこに見られます

…

そのあとから立ち昇ってきた臭いは
ああ！全く身ぶるいが出る程だった
それは三十六の肥溜の
糞をかきまわしたようだった——」

一つの幻想的世界の中の、もう一つの幻想的世界。この過程は、二重に用いられた文学的方法 β である。

偉大なドイツ人、ハイネでさえも、ドイツの未来に絶望しなければならなかった。何と
いう恐るべきドイツの惨めさであろう。この作品の最後の部分で、ハイネの筆は激しい、
鋭い調子を帯びて来て、彼の精神は、未来をその手に握っている階級に結びつく。そして
反動的な階級に挑戦的なことばを投げつけている。(文学的方法 γ の爆発)

「生きている詩人を辱しめるな

彼等は炎と武器を持つ

それは他ならぬ詩人がつくった

あのジュピターの電光より恐しい

いかなる神も、いかなる救世主も

遂にこの歌う炎から救い得ない！

気をつけるがいい！我々がお前を

こんな地獄に呪い落さぬように！」

文学的方法 α 、 β 、 γ を止揚している「冬物語」は、同時にハイネの限界をも示している。
ハイネはサン・シモン主義のヘーゲルの克服によって、思想的ヨーロッパの頂点に立
っていた。そして、彼は政治的、宗教的批判(γ)を空想的幻影(β)と変換する機智
(α)によって遂行している。

この作品において、内容は革命的精神に貫かれているにもかかわらず、形式はロマン的
である。ハイネの内容は形式を突破することができなかった。彼はドイツにおける矛盾を、
現実の中ではなく、幻想の中で解決しようとした。このことによって、ハイネの作品の中
では理想と現実の関係は濁らされた。

ハイネの文学的方法の意義は極めて重大である。彼のロマン的イロニーはロマン主義に
その根源を持っている。けれども、それはハイネによって、かろうじて調和を保っている
現実に対するブルジョアの幻想を打ちこわす原理となった。彼によって市民の退廃はわざ
と誇張される。それ故に、市民は他の詩人の遊戯的な諷刺が彼らを慰め、その幻想を強め
るにもかかわらず、ハイネの作品によって激昂するのである。

ハイネは読者を幻想的な世界に誘い込んでから現実の矛盾に対する批判を遂行する。こ
の際、文学的方法 β において用いられている幻想は、歴史におけるヨーロッパ的な幻想と
本質的なつながりを持っていることに注目すべきである。

ハイネにとって幻想の生起と崩壊は歴史的な必然性を持っている。それはドイツの革命
的な階級がその実現に努めた理念自身の無意味さを示しているのだ。ドイツの遅れた歴史

的發展は幻想の絶えざる崩壊と同様に、その絶えざる發生をも必然たらしめた。ハイネの中で、「崩壊」はしばしば「主体的破壊」として作用する。彼は自らの發展の途上で、一層この二重性の方向を進んで行った。即ち、ロマン的な詩的形成と、その諷刺的克服の方向を。

前述のようにハイネは直前の未来を一つの過渡期と見なしていた。抒情的で皮肉な主観的芸術、これがドイツの發展における全ての矛盾を全社会的に把握するブルジョア的な、最後の形式であった。彼の文学は、バルザック、スタンダール、或いは十九世紀中葉のロシアにおける社会批判的リアリズムの文学と著しい対照をなしている。ハイネの作品は、現実の幻想的な反映である。彼はドイツの時代錯誤的な状態によって偉大なリアリズムを不可能にされた。従って、ハイネが「冬物語」その他で抒情的、諷刺的な詩的形式をえらんだとしても、それは彼の気まぐれではない。彼は、当時可能な唯一のドイツ的表現形式をえらんだのである。

病気のため身動きもできない「墓としてのベット」の中で、ハイネは「ロマンツェーロ」(一八五一)に含まれる多くの詩を書いた。この作品には政治的後退が認められる。彼は文学的方法 α 、 β 、 γ を止揚されないまま用いている。「ロマンツェーロ」は異国情緒に満ちており、現実からのロマン的な逃避の兆候を示している。一八四六年以来の病状の悪化と、一八四八年以来の思想的敗北が彼に現実への肉迫を許さなかった。多くの詩には、冗長なおしゃべりや機智があるにもかかわらず、同時に何かうつろな響きを持っている。

「ロマンツェーロ・後記」で、ハイネはルーヴルの美の女神・ミロのヴィーナスとの別れを書いている。

「それは一八四八年の五月、私が最後に外出した日のことであった。……私は長い間この女の許に身を横たえ、石も哭けとばかりさめざめと泣いた。すると女神もあわれを催し、私を見下したが、同時に、自分には腕がないんですもの、あたしはどうすることもできないですといわんばかり、情けなさそうな様子だった。」

この一節ほど晩年のハイネにとって象徴的な場面はない。

ところで彼は「ロマン派」(一八三三)の中でも、ルーヴルにあるギリシャの神々の彫像についてかいている。

「そこに古代の神々の彫像は、無言の白い眼をして、大理石の微笑の中に不思議な憂鬱を浮かべて立っていた。――彼らは彼らに生を返してくれる言葉を待ちこがれている様に見えた。……不思議なことだ！これらの古代彫刻は私にゲーテの言葉を思い出させた。」

ハイネはゲーテの言葉の不妊性を非難している。その時期において、彼は詩の剣をふるって歴史の前面に進み出た。けれども今、彼は歴史の前面から、ギリシャの女神を見ながら後退して行くのである。そしてミロのヴィーナスは永遠の美しさを保ち続けている。何という意味深い対照であろうか。

このような絶望の中にあつて、詩人の魂は驚く程強く燃え上がった。

「もしひと汝を裏切れば
かえって真実をつくせ

汝が魂の悲しく死ぬるばかりなる時は
立琴をとるべし。」

(第一巻・冒頭の詩から)

ハイネが「ロマンツェーロー」をかいた時の政治的局面的分析は、この作品の文学的エネルギーを知る上に重要である。

鋭い階級闘争の性格を持っていた二月革命は、七月革命よりも、はるかに大きい影響をヨーロッパの諸国に与えた。三月十八日、ベルリンにも革命が起こった。自由な、統一されたドイツを建設することが可能に見えた。しかしドイツの反動的階級は尚強固で、若い、進歩的なドイツの芽を圧殺した。この革命についてのハイネの叙述は、色あせた文字の羅列である。

パリにおける六月蜂起の失敗以来、ブルジョアジーは覇権を奪い、ヨーロッパの革命運動は衰滅の一途をたどった。

ハイネは革命運動の発展に思想という抽象的活動によって随伴したにすぎないとはいえ、他方、ハイネはその発展と苦しみを共にした。しかしながら彼は具体的・歴史的過程としての共産主義革命については何らの概念も持っていない。これは彼にあっては、突然の新時代の出現としてとらえられている。

政治的運動とイデオロギーが二月革命に向って上昇して行く間は、それはハイネの詩的、政治的幻想に飛躍を与えた。けれども、二月革命が、ハイネの幻想とは異なった経過をたどった時、彼がかつて文学的方法として用いることの出来た幻想は、絶望的な世界観の性格をもっておおいかぶさって来た。それは意識的に、詩的に克服される前に内的に破壊されているのである。(流産した幻想)

一八四八年以前に統一していたハイネの世界観は崩壊を開始し、二つの世界観、神とコミュニズムが彼の前に現れる。

「私は長い間ヘーゲル学派と一緒に豚の番をして来たあげく、放蕩息子のように神のもとに戻って来た。(「ロマンツェーロー」後記)」

「未来がコミュニストたちに属するというこの告白を、私は極度の不安と憂慮の調子でなした。……そして、ああ！私の『歌の本』は、香料品屋が未来の老婆たちのために、コーヒーか嗅煙草を入れてやる紙袋を作るのに役立つだろう。(「ルテーツィア」序文)」

「苦しみを止めるという点で、宗教と阿片は同じようなものです。……もし私が杖なしで外出できたら教会へなど行かずに、楽し気な並木道へ散歩に行ったことでしょう。」

又、「ルテーツィア」序文の後半にはこう書いている。

「それにもかかわらず私は告白する。私の利益と趣味にそんなに反するコミュニズムが打ち克ちがたく私の心を魅すると。二つの声||論理の声と憎悪の声がそれを擁護する。……私は全生涯を通じて彼等||ドイツの反動的な党派と戦った。そして今、死に行く私の手から剣が離れ落ちようとする時、コミュニズムが彼らの途上に現れた最初のものとして、彼らに止めを刺すであろうことを確信して慰めを感じるのだ。」

ハイネの政治的、思想的勝利は、客観的、健康的な思考方向が、主観的、病的な思考方向を否定するという代償を払って得られたものである。何というイロニッシユな、悲劇的な勝利であろう。

けれどもハイネの理念における政治と文学はきびしい分裂を示している。従って今まで止揚され、統一されていた文学的方法 α 、 β 、 γ は明確な文学的機能を減ずる。同時に、彼の最も深みのある詩は、幻想の歴史的に必然な生起と崩壊という弁証法の地盤から生れているのである。幻想の内面的克服という過程は、この時期のハイネの詩に独自の模倣しがたい調子を与えた。

文学的方法 α は惨めな現実に対する批判的高揚として再現される。

「嵐はおさまった

国内は再び平穩になった

大きな赤ん坊、ゲルマニアは

再び彼のクリスマス・ツリーを祝っている

君は敗れた、だが君はまだよかった、マジヤール人よ

我々は、もっとひどい目にあわされて来たんだ

とにかく君は本物の獣と

正々堂々戦って敗れたのだ

ところが我々は、狼とか豚とか犬畜生どもに

首をひねられてしまったのだ

こいつめ呻くわ、吼えるわ、唸るわ、――

この勝利者たちの臭いだけでも我慢ならない

だが静かに、詩人よ、昂奮しては毒だ

君は病身だ、黙っていた方が利口だろう。」

(『ロマンツェーロー』「一八四九年十月」から)

文学的方法 β は「冬物語」のように有機的に用いられていない。幻想の克服は、幻想自身
の形成の悲し気な不確定な音の抑揚の中に、内在的に含まれているのである。

「森の中の炭焼小舎に

ただ一人憂わし気に王は座っている

炭焼の子の揺りかご近くすわり

彼は揺すり 歌うたう 単調に

ねんねんよ――炭焼の子よ

私は知ってる お前は私の死刑執行人だ

私の死の歌はお前の揺籃の歌だ――

ねんねんよ――お前は白毛の捲毛を切りすて

私の首に鉄鎌を巻く

ねんねんよ、わらの中の水は何？

羊が小舎で鳴く音か

小猫は死んだ、小鼠は逃げた

眠れ、私の小さな死刑執行人よ、眠れ！」

(『ロマンツェーロー』「チャールズ一世」から)

文学的方法。二月革命以後、政治問題についてのハイネの発言に、暗い絶望的な調子が現われて来る。けれども、それは絵の色、唄の調子が変わったのであって、社会的内容が変わったのではない。

「自由戦争における最前哨を

おれは三十年以上も忠実にがんばり抜いて来た

おれはいま勝算もなく戦っている

おれは知っていた、とても無事には家に帰って来られまいと

おれは昼夜まんじりともせず見張りをしている――

……

そしておれは諷刺詩の不敵な韻律を鳴らした

勿論、そのうちには相手も

射撃にかけては豪の者というようなことがないではない

――あゝ、こいつは否定することのできない事実だ

傷口が開く――おれの血が流れる

歩哨は空っぽだ！――傷口が開く――

だが倒れても倒れても、後から後から敵は進んで来る――

おれは倒れても屈しない、おれの武器は

駄目になっていない――ただおれの心臓の方がもう駄目なのだ」

(『ロマンツェーロー』「Enfant Perdu」から)

一八五六年二月十七日、異国で、ハイネは孤独に死んだ。彼の全ての作品において、ロマン主義、空想社会主義、ヘーゲル哲学の限界提示としての性格が明白に表現されている。ハイネはこれらの思想的武器の巨大な可能性を駆使することができたという歴史的な幸運を持っていた。同時に、過渡期の歴史が与える深い悲劇も持っていた。

文学的幻想の軸としての政治的幻想、ハイネのこのような弱点は指摘されねばならない。彼の苦しみや限界を乗り越える地点に我々は到達している。プロレタリア的意識にとつて、不透明な歴史的、社会的、人間的現実が存在しない。しかしそれ故に我々は彼の文学的闘争を軽視することはできない。ハイネ自身、すでに「イタリー紀行」(一八二八)の中で次のようにのべていた。

「後世の読者よ、微笑するなかれ、各々の時代は自らの戦いこそ、どの時代の戦いにも

増して偉大な戦いであると信じ、その確信の下に生き、かつ死ぬのである。我々も又、自由の宗教の中に生き、そして死のうと欲している。この戦いは、かつて地上に起こった中で最も重大な戦いである。我々の子孫はこれを軽視するかも知れない。けれども、それと同じ感情で、我々は祖先の戦いを見ている。我々の祖先、最初の間人も、貪欲的な怪物、龍、巨人などと戦わねばならなかったのだ。」

このような意味において、ハイネは自らいうように、ロマン主義の最後の詩人であり、同時に最初の現代詩人である。彼は、七月革命と二月革命を包括する人類の一大過渡期を深く体験し、それを類いしない文学的方法で芸術の中へ形象させた。

我々はハインリヒ・ハイネの文学的エネルギーと歴史的状况を正しく評価し、未来における我々の文学的闘争に応用しなければならない。

— 以上 —
(一九五八年十二月)

註

ドイツ語原文は次のものによった。

Heinrich Heine Werke in einem Band (Hoffmann und Campe Verlag 1956)

詩や散文の訳は次のものを参照した。

土井義信「ルテツィア」および「告白・回想」(改造文庫一九三九年)

井汲越次「歌の本」、「冬物語」(河出書房・世界文学全集ハイネ篇一九五〇年)

同「ロマンツェーロー」(岩波文庫一九五一年)

論述の方向については次のものに大きい示唆を受けた。

メーリング「ハイネ伝」とルカーチ「国民詩人としてのハインリヒ・ハイネ」
(双方の訳||佐藤静夫・青木文庫一九五五年)

この表現を収録する理由や経過は、ハイネ論に関する註に記したのと同じである。ハイネ論との対比でのべると、ハイネ論は58年夏から冬にかけて卒業論文として書き、表現主義論は62年夏から冬にかけて人文科学研究科大学院の研究論文として書いた。その間に60年の安保闘争がはさまれている意味が最も大きく、どちらも卒業ないし研究のためにというよりは、それらを逆用して、それらの根源にある制度や発想を打ち砕いていく媒介にしたい、という気持の方が強かった。審査する教授たちへの配慮などは全くなく、むしろ、挑戦状のつもりであった。かれらは、それを受けるほどの力量をもっていないことは既に自覚していたらしく、評価(批評)しないまま、その頃、例外的に公募制度をとっていた。「民主的な」神戸大学教養課程の語学教師に応募してはどうか、とだけ助言してくれた。他の大学院生は将棋のコマのように全国の大学へ配置しておいて、私にだけは自力でやってみろと示唆したわけである。私は概念集1の〈文学〉に記したような気分で神戸へやって来たが、それが後に神戸大学の命とりになるとは誰も予想していなかった。一番多くの成果を得ているのは私であるから、その意味では私の表現主義論を評価(批評)しないまま突き放した「恩師」に感謝している。

こういう過程を経て、63年初めに、この論文は神戸大学のドイツ語科教官の人事委員会のメンバーを讀者として持つことになったのであるが、私の他に数名の公募に応じた人との関係で読まれた。つまり、それぞれの論文の内容についての専門的見地からではなく、学内の派閥的利害から内容について言及する形で読まれたのである。派閥拡大の見地からは、私の論文を支持し、採用を主張する人はドイツ語科には皆無であった。他の数人の論文については一人ずつの(派閥的利害からの)支持者があったために、授業開始時期の四月になっても採用についての結論が出ず、この状態を批判した他の学科の提案により、文科系の教授会(Ⅰ類と呼ばれていた。)の全メンバーに各論文を回覧して参考意見を人事委員会へ提出することになり、その段階では私の論文だけが「未知数の可能性」をもっているという批評を獲得し、私を採用することになった。その段階の神戸大学は、この程度の弾力性と先進性もっていたのである。しかし、メンツをつぶされた「専門家」集団としてのドイツ語科教官の私に対する反発は根強く残り、70年処分策動の心理的基盤は、すでにこの段階に形成され始めたといえる。以上の経過は、数年後に少しずつ判ってきたことで、採用された当時は知るはずは無論なかった。

論文内容への註からほとんど離れていくが、離れついでに忘れ難い光景を書きとめておきたい。教授会での採用決定は5月4日で、「スグニキョウヨウブジムシツデキョウカシヨトジカンワリヲウケトリ、6ヒカラジュギョウヲカイシサレタシ」の電報を5日に受け取った私は、わずかな本などを売り払って旅費を作り、東京発の夜行列車に乗って(新幹線はなかった。)翌朝に神戸へ到着したが、この都市で私は完全な異邦人であり、この春に六甲山系の一つ(鶴甲山)つるかぶとやま(を山ごと削り取った跡に建てられた教養部

校舎（神戸大学闘争史・別冊2の写真参照）への道は地図にも載っていない、地元の人も知らない（僻地）にあった。今でこそ六甲山頂行の車のメインストリートであるが、当時は車が入る舗装道路がなく、バス停から10分以上も坂道を登らなければならなかった。やっとの思いで事務室に辿り着いた私は、せきたてられるままに昼食も取れずに教室へ向かったが語学が好きではなく、教えた経験もないため不安で一杯であった。教室へ入った途端に、一人の学生が立ち上がり、授業開始が今日まで遅れ、このクラスだけ語学の力が遅れているが、その責任をどうとるのか、と糾弾された。思いがけない展開に蒼白になった私は、採用の遅れや学内の情勢に責任を転化する知恵も浮かばず、ひたすら謝罪するしかなかったが、語学や授業への嫌悪とドイツ語科の先輩教官への疑問は、この時に私の中で決定的になった。数年後には、おつりが来るほどに嫌悪や疑問を爆発させ、かれらを思いがけない展開に蒼白にさせていくことになるのであるが。その一人（自称・ハイデッガー研究者で、ゲートと音楽愛好者）は、70年初めの教授会で、「だから私は、かれの採用に反対し続けたのだ。」と発言し、「かれ（松下）がいい気になって暴れているのは、せいぜい今年一杯だ。もし、かれが5年後、10年後も闘争していたら、私は広い神戸大学の全学部の敷地をサカダチして歩いて見せる。」とミエを切ったそうである。80年代初めに再開された（70年処分に關する）人事院審理の場で出会った人たちに、この話をふと思い出したところ、当時はまだ辛うじてラディカルなユーモアを失っていなかった代理人の池田浩士氏が大変喜んで、ぜひ前記の発言者に実行してもらい、皆で見物しましょう、と提案したが、私は、この場合には、かれほどラディカルになれなかった。

最後に、この論文の註へ戻っておこう。この表現の構成や内容については、今の私から見ても未熟なところは勿論多いが、〈他者〉の表現として読んでみるとハッとさせられる点もいくつかある。三十年も読み返さないまま忘却してきているテーマもある一方、三十年も読み返さないままでいたのに持続して追求してきているテーマもあることにも。かりに私が今後の作業の過程で応用できると考えるものを挙げると、

①一人の表現主体の生涯を圧縮して通り過ぎる複数の潮流・波動。ハイネ論との関連（21ページ）、②〈間奏曲〉という発想により論文の進行経路から一たん距離をとる構成（28ページ）、③〈バロック〉概念の規定（30ページ）、④ドイツの思想的波動の発生が中心部からと周辺部からの交互・交代性を示している特性（31ページ）、⑤文学運動における主張と方法の区分（31ページ）、⑥表現主義批判の批判（32ページ）、⑦創造主体の選ぶ二つの対極的回路（34ページ）、⑧身体の内外部の宇宙論的転倒（38ページ）、⑨比喩としての登場人物を登場させる情況性（40ページ）、⑩予感的宣言（42ページ）などである。その他にもありうるし、テーマとしてではなく、態度と方法として把握すれば更に増加していくであろうが、これらの総体の深化と応用は私を含む読者に委託したい。私は永遠に未熟であるが、それ故に、絶えず未踏の領域へ歩み続けることができるのではないかと自分を激励している。

— 目次 —

I	序論	18
II	表現主義とは何か	18
III 1	運動および作品に対する追求の方法	19
III 2	表現主義の分析	20
III 3	ベンとブレヒトの表現主義への見解	22
III 4	ベンとの分析	23
III 5	ブレヒトの分析	26
IV 1	研究の間奏曲	28
IV 2	表現主義の要因	29
IV 3	表現主義の変化、その可能性	31
IV 4	表現主義批判の批判	32
V 1	ベンとブレヒトの独自性	34
V 2	ベンのご思想と表現	35
V 3	ブレヒトのご思想と表現	38
VI	結語	41

Ⅰ 序論

我々の一九六〇年代においては、表現主義の時代と同じく芸術上の方法論や評価の基準の再検討が要求されている。私は文学運動や創作理論における混乱が、ドイツ表現主義の達成した問題、残した問題を追求によって解決の突破口へ導かれるのではないかと考えた。表現主義運動やその作品をめぐって多彩な見解が提出されてきているが、その見解がこれほど広い範囲に分裂したことは文学史上まれなことである。これは同時に、批評自体への批評を展開すべき絶好の契機であるといえよう。更に、私が論文のテーマに選んだベンとブレヒトは、彼らの文学的活動の初期において表現主義に属していたと一般にみなされているにもかかわらず、彼らの活動の体系は一貫して正反対の思想と方法の軌跡を示しているという点で私の関心をよび起こした。表現主義を出発点とするこの二人の創作理論およびその成果の排反。この根元にある問題を追求するために私はこの論文を書いた。

Ⅱ 表現主義とは何か

表現主義は一般に一九一〇年から一九二五年にわたってドイツを中心起こった芸術運動を指している。その場合、ヨーロッパにおける他の前衛芸術運動（アヴァンギャルド）——キュビズム（フランス）、ダダイズム（スイス、フランス）、未来主義（イタリア・ロシア）、シュールレアリスム（フランス）——との意識的、方法論における国際的な関連性を考慮に入れる必要がある。又、ドイツにおいて表現主義の後に起った新即物主義は、前者との反対性を呼号したものの、その境界はあいまいな点があり、内容において一致する場合もある。これについては後で論ずる。

表現主義 *Expressionismus* の語源については、マルティニーによれば、一九一一年にヴェーリンガーが雑誌「嵐」において、すでにフランスの画家エルヴェによって用いられたこの言葉をセザンヌ、ゴッホ、マチス等の芸術を定式化するためにとりあげた。（*1）しかし、フェヒターは、この概念は一九〇四年ドレスデンにつくられた「橋」（ブリュッケ）の画家たち（キルヒナー、ヘッケル）によって用いられたとしている。（*2）いずれにせよ、この新語が絵画の領域から文学の領域へもちこまれたことは、この二〇世紀における二つの芸術ジャンルの交流という意味で注目すべきである。なお、ミュラーによれば、*Neue Sachlichkeit* という新語も建築、絵画の領域からもたらされたものである。（*3）文学における *Expressionismus* は *Ausdruckskunst* と称される場合もあるが、*Ex* も *Aus* も共に、外へ、という意味をもっており、この運動の方向を暗示している。

表現主義が芸術上の流行となったのは第一次大戦直後からであり、一つの体系としてよりは戦後ドイツの時代意識を多彩に反映した芸術的な試みの総体であった。ドイツ文学において表現主義の最初の理論を提起したのはヘルマン・バルドで、彼は一九一四年に発表された同名の書において次のように主張している。「現代は人間を単なる器具にする。人間は自分自身の道具になってしまった。歓喜がこれ程遠ざかり、自由がこれ程失われたことはなかった。そこで今や救助を求める叫び声が上がられるのだ。人間は彼の魂を求めて叫ぶ。時代全体が救助を求める叫び声になる。芸術もまた深い暗黒に向って叫ぶ。芸術は救助を求めて叫び、精神を求めて叫ぶ。これこそ表現主義である。」（*4）

この主張は表現主義運動における典型的なものであるが、これに対立、矛盾する主張も存在した。たとえば、表現主義の中心ベルリンにおいて一九一〇年以来出されていた雑誌

「行動（アクティオン）」創刊号には、プフェムフェルトの次のような宣言がある。「『行動』は、偉大なドイツ左翼の理念の側につく。『行動』は、『インテリゲンツィアの組織化』という思想をおしすすめる。久しく禁じられていた言葉である文化闘争（単なる教会政策的な意味ではない）に役立とうとする。『行動』の演壇からは、およそいうに値することをいわんとする人は何のさまたげもなく語ることができる。」（*5）この雑誌は、主として詩や政治動向に頁をさき、先にのべた「嵐」は、カンディンスキーなどの画家を擁して文学のみならず造形芸術の先駆をめざし、共に表現主義運動の拠点となった。

表現主義の理論家たち——レオンハルト、ルービネル、エトシュミット、ピカルト、ピントゥスなど——の見解は統一点が乏しく、政治、文化の諸問題に関して正反対の主張がおこなわれることもしばしばであった。（*6）しかし批評家、創作者を問わず、一種の混沌たる危機感、主観的神秘主義、非合理主義が中心軸として共通していた。

表現主義の思想的系譜をたどってみると、バロック、シュトゥルム・ウント・ドラングを経て次のような線が導かれるであろう。フロイトの精神分析学、フッサールの現象学、ベルグソンの生の哲学、表現の面にまで影響を及ぼしているニーチェ、ドストエフスキー、ビュヒナー、ストリンドベルク、ヴェデキント、メイエルホリドなどを指摘することができる。表現主義が生起した史的要因としては、資本主義のドイツにおける急速な発展と不均衡な社会構造の間に起こった矛盾や社会的不安、更に第一次大戦やそれに続く革命運動という現実の大きな変換が根底にある。

表現主義に属する文学者たちを文学史によって概観すると、代表的な人たちとしては次のような名前が上げられている。（*7）トラークル、シュタートラー、ハイム、ヴェルフェル、ゾルゲ、ハーゼンクレーファー、カイザー、シュテルンハイム、トラー、ブレヒト、ベッヒャー、バルラハ、デープリン、ベン、H・マンなど。表現主義時代の前半には抒情詩、後半にはドラマが潮流の中心となった。しかし、一九五七年に出されたカール・オツテンの「予感と出発」（*8）には、表現主義の五十人あまりの文学者たちの散文が集められていて、抒情詩、ドラマ以外のジャンルからの表現主義再検討の道を開いている。又、これによって表現主義文学者たちのほぼ最大限領域を知ることができる。この中には、カフカ、ムジール、A・ツヴァイクも包括されている。

III-1 運動および作品に対する追求の方法

文学史における表現主義の叙述をよむ時にいくつかの疑問につきあたる。表現主義的作品は、表現主義のプログラムの指導の下に創造されたのか。表現主義は一九二五年以後は消えてしまうのか。表現主義の特質は共通した概念なのか。

私がとり上げるベンとブレヒトにおいては、これらの疑問が一層つよく関連してくる。ベンは表現主義のプログラムが提起される前の一九二二年に「屍体公示所（モルグ）」をかいており、イエンスによって、その生涯において一貫して「表現主義は怪物ではなく当然の芸術様式である」と力説し、自らも出発点の存在論的な問題提起を中止しなかったと評価されている。（*9）

一方、ブレヒトは、その晩年に、あるインタヴューで彼と表現主義とのかつての関係をしつこく何度も質問された時に、まるで一つのリフレインをくりかえすように素気なくあしらった。「そんなもの——表現主義——は、当時アウグスブルグ——彼の生地——には

なかった」(マイヤー)(*10)

ベンとブレヒトにおいては、文学的活動の軌跡のみならず、表現主義の評価も極めて対照的である。

私は、表現主義運動、ベンやブレヒトの作品を同時に分析するために、三つの軸・視点を設定した。

a | 表現主体の意識・表現に対する態度

b | 時間的変化・現実に対する態度

c | 創造理論・方法

Ⅲ-2 表現主義の分析

この三つの軸によって、まず文学運動としての表現主義を分析してみる。

a | 表現主義者たちは、「表現」を自我の爆発的な叫びとしてとらえていた。その場合、精神の優位と自由が不可欠の前提となる。パールは、「表現主義」において次のようにその理論を展開した。

「肉眼の態度は受動的である。肉眼は刺激を受け入れる。外界の刺激によって肉眼に作用するものは、肉眼自身の活動よりも強い。しかし『精神の眼』の態度は受動的であり、現実の残像を自己の力の素材としてのみ用いる」(*11)

主観的な「表現」のとらえ方は、人間の概念が無限大にまで拡大される道へ通じる。エトシュミットの主張を聞いてみよう。

「偉大な感情のみが人間を導くのであって、偽りの思想ではない。こうして人間は高まり感激に至り、自らの魂から偉大なエクスタシーを飛躍させるのだ。人間は、未だかつてみなかった精神のエクスタシーによってのみ至ることのできる、偉大な感情の尖端としての神にまで到達するのだ」(*12)

文学作品においても、上記の陶酔が殆ど全ての表現主義者たちにみられるが、それは突然、絶望に転化しうる性質をもっている。ニヒリズム、存在の非合理性の強調がこれらの世界観の根底にあるからだ。自我の主張も、世界の生理学的解釈と紙一重をなしている。ここから、世代、老化、死への意識が強まり、表現の題材としても、性愛、父子葛藤、死や苦痛などがとり上げられる。

彼らが表現に立ちむかう場合に、事物の根元に達しようとする志向 *An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen* と現実から切り離された抽象 *Weg-anstrahieren* が共通してゐる。一例をビカルトの理論に求めてみよう。

「バトスだけでは、事物をカオスからとり出し固定するには不十分である。その事物がカオスの他のものによってはもはや認められず、他のものにはもはや何の反応も及ぼすことができないように、この事物とカオスの他のものがつながりなどかかってなかったように、その事物を変えてしまわなければならない。」(*13)

表現は、かれらにとって、客観的矛盾からではなく、自己と現実の矛盾から生まれてくるものとしてとらえられたのであった。

b | 現実への嫌悪は、第一次世界大戦と共に一層激しくなり、救済や平和への願望が作品の上にも現れてくる。しかし、人間の自己疎外からの回復や現実への参加に関して明確な展望は開けていない。非歴史性と直接的な政治性という相反する要素が存在し、

人間を歪めるのは近代文明そのものだという倒錯した認識がなされた。かれらは、本質的には現実の変化に反動的な反応を示したにすぎなかった。従って、表現主義者たちの現実把握、それに伴う表現様式には急激で断続的な変化が示される。近代ドイツ文学史の潮流をみると、自然主義以後、表現主義をへて新即物主義へと中心が移動し、その間隙に、新ロマン主義、新古典主義、各種のリアリズムが並んでいる。この発展傾向は個々の作家においてくりかえされるのであって、その変化の著しきは目をみはるばかりである。世界観において相反する極に達した表現主義者を何人か上げてみると、ヴェルフエル、デープリン、コロンフェルトはカトリックへ、カイザー、プレヒト、ベツヒャーはコミュニズムへ吸引されて行く。このような現象は、ロマン主義時代の末期にもみられた。たとえば、F・シュレーゲルとハイネを想起すればよい。

嵐のような興奮がさめて、現実から身を引く時、一九世紀と二〇世紀のそれぞれ二〇年代に吐かれた溜め息には、奇妙な同一性がみられる。

「もう戦争だの、革命だの、世界救済などはやめだ！謙虚になって、ほかのもっと小さなことに心を向けよう——少し遊び、少し眺め、もしできるとなら、少しばかり微笑しよう」(シュレーゲル)(*14)

「私はまた、海と親しくなった——そうだ、私は政治と哲学を捨てて、自然の観察と芸術に身をゆだねよう。どんなに苦しんで努力しても仕方のないことだ。」(ハイネ)(*15)

表現主義者たちの現実把握は、未分化の混沌としたものであったので、その後、さまざまな方向へ流れ落ちて行き、特にファシズムの時代に、その思想的なもろさを暴露することになった。

C—表現主義運動における創作理論は体系化されたものではない。又、創作主体は理論とは別の次元で活動することを考慮に入れなければならない。しかし、その基本的な特質を概観することはできよう。

表現主義者にとって、芸術の生成過程は外部への具体化であった。従ってその基準は律動感・パトスであり、既成の表現方法は無視された。詩においては韻律は不原則なり、反文法的な配語、？や！などの符号が多用されている。表現の対象領域も在来の死角を追求する態度が強い。みかけの美しさに対する内実のみにくさという比較が全てのジャンルにおいておこなわれている。

一方、魂の中にある非時間的なものの意識化が試みられた。これは散文形式が有効な働きをもち、微視的な外部描写と、幻想的・意識下の対象を同時に追求することによって、シュール・レアリズムの先駆となった。表現主義運動には無関係であったカフカは、この方法を独自に展開した。又、表現主義から新即物主義に移行したデープリンは、モニタージュを応用した作品をつくり上げた。一般にイメージの断片化という方法は共通した傾向があり、これは表現主義者の思想と関連をもつけれども、精神分析学や映画などの影響も見のがすことはできない。

ドラマにおいては、俳優、舞台装置、観客という媒介条件があるので実験的な試みは更に著しい。音楽の導入、合唱、シユプレヒコール、一転してパントマイム、彫像の如き群衆が舞台を獲得する。筋も反自然主義的な展開をなし、それまでの劇作法は破壊された。登場人物が名前をもたなかったり、切れ切れの電報文体で叫んだりした。

モノローグが頻繁に用いられ、その時間が非常に長いことは、この時代の人間の意識が、いかに孤立したものであったかを如実に示している。

Ⅲ-3 ベンとブレヒトの表現主義への見解

この二人を上記の三つの視点から分析する前に、かれらが表現主義に与えた評価を検討してみよう。

ベン——かれの見解は「表現主義」（一九三三年）と「表現主義時代の抒情詩」（一九五五年）にまとまった形で現れているが、その生涯において一貫した態度を保持したことは注目すべきである。

かれによれば、表現主義は、他の諸国の芸術様式、キュービズム、未来主義、ダダイズム、シュールレアリズムと名称こそ異なっているが、内的な根本の態度は、現実の崩壊という統一した立脚点をもっている。（*16）また、ドイツの表現主義は、何ら特別な様式ではなく、一九世紀にも部分的に現れていた。ベンは、その例として、ゲーテの「ファウスト・第2部」における内部衝動や魔術的な言語構成力、ヘルダーリンの断片的な抒情詩における緊迫した言葉、クライストの「ペンテジレア」における激烈な筋の展開、更にハウプトマンの内的現実の追求力などに言及している。（*17）

「全ての芸術における一つの要素として表現主義的な表現を含んでおり」（*18）内的現実の力を言語によって最高度に形象しようとする試みが、かつての表現主義時代に創作者たちの頭脳を占拠したのだ、とベンはいう。（*19）しかし、かれらは破壊的衝動の果てに規律を、形式を必要とするようになり、「デュオニッスと訣別して、明澄なデルフイの神の足元に想うこと」を望んだ。（*20）それゆえ、ベンの結論は次のようなものとなる。「表現主義は、ヨーロッパの最後の芸術であり、その最後の光芒である。」（*21）

ベンは、このように表現主義の内面的、ヨーロッパ的根元について語っているが、一方、その史的構造に関して極めて興味あるテーゼを提起している。即ち、表現主義は、「近代物理学、及びその抽象的な世界解釈の、美の領域における完全な対応であり、過去二千年来の古典的空間の世界は誤っているとみなす非ユークリッド幾何学と平行関係にあるもの」なのである。（*22）

ブレヒト——先にのべたように、かれは初期における表現主義との関係を否定している。しかし、ブレヒトは、表現主義のスローガンからは遠かったとはいふものの、一般にアヴァンギャルド芸術運動の傾向や理論とは決して無関係ではなかった。

次の事実は、この意味からも重要である。一九五八年、かれの死後に始めて公表されたかれの論文「大衆性とリアリズム」（*23）は、すでに亡命中の一九三八年にかかれていたのである。一九三八年には、表現主義の評価をめぐって激しい論争が、ルカーチとプロツホの間に行われている。表現主義の擁護者プロツホに対するルカーチの論文「リアリズムをめぐって」（*24）は、その実質的な攻撃目標をブレヒトに向けていた。従って、ブレヒトの上記の論文は、正統派マルクス主義理論家に対する応戦であり、亡命中という政治的制約のため公表をはばかったものだとみることが出来る。ノートの形式でかかれたこの論文は、次のような論を提起している。

「我々は試験ずみの叙述法則とか、文学史上の尊敬すべき先例とか、永遠の美学原理とかにしがみついているのではない。我々は、あらゆる手段を生かして、新しい手段、古い手段、

試験ずみの手段、試験ずみでない手段、芸術に由来する手段、芸術以外の何かから由来する手段、を生かして、生きているリアリティーを生きて役立つものに仕上げ、生きている人々に手渡すだろう」(*25)

かれは、文学形式を政策や世界観を結合させる官僚主義や、評価基準における固定された形式主義に反論したのであったが、同時にここには、創作者としてのブレヒトが、表現主義を含めて全ての芸術運動から方法を、その有効性をとり入れようとする努力をみるることができる。

ブレヒトと表現主義の関係については見解が分裂しており、たとえば、イェンスは全面的に肯定し、(*26)マイヤーは全面的に否定している。(*27)

Ⅲ・4 ベンの分析

ここで上記の三つの視点から二人の文学的活動を分析してみたい。まずベンから。

a-表現主義の問題提起を深くうけとめたベンの、表現に対する態度は、まず自画像的なレンネ系列の散文に明確に示されている。

表現の主人公レンネは、自我と個性のリズミカルな解放と閉鎖の交代だけしか知らない。(*28)レンネの、また創作者ベンの意識は、表現主義の潮の真中に位置するものであった。

ベンにおける「抒情的自我」は、つねに二つの形において体験された。一つは爆発する形、一つは集積する形であり、両者は共に陶酔という同一の方法を知っている。彼が「屍体公示」の最初からの数篇の詩を一気に書いたのは、陶酔が彼を襲ったある夜のことであった。(*29)表現を現実からの唯一の脱出過程とみなすベンの内部には、二つの要素が対立し、一九三三年の「アカデミー講演」以後統一の契機をとらえるまで激しく葛藤する。この二つの要素は、幻覚的なもの(陶酔、形姿からの解放)と構成的なもの(脳髓、概念)である。(*30)かれは、この極点の間をさまよひ、空間的、時間的な脱出を表現の上で試みた。その時期には、又、表現主義運動が、その対極としての新即物主義への模索を始めていたのであったが、ベンは、運動とは別の地点で独自の追求を続けた。

かれにとって、生と認識を統一することが芸術であるという立場が確認された。その場合に、統一の中核となるのが形式、言葉である。「言葉と時の力から、さまざまな映像が、形式を要求する虚無の力の下でひしめきあつて湧いてくる。」(*31)この言葉を形式に導く場合、それは閉ざされた空間でのみ成立する。

「ダイナミックなもの、限界を破るものは、芸術とは別なさまざまな存在領域に属するものであり、それはただ前提なのである。——芸術とは、静力学的なものである」

(*32)
ここには、表現主義運動の衝動的なスローガンから自らを切断したベンの姿をみることができる。

b-ベンは、二〇世紀を貫いている三つの主題というものを我々につきつける。それは、現実とフォルムと精神である。(*33)フォルムについては前項でのべたが、ベンにとつて現実には存在しない。それは資本主義的概念であつて、「精神をもたない」から。

(*34)「存在するのは人間の意識であり、その意識が、創造力によって、不断にさ

さまざまな世界を形成する」(*35) ベンは、存在が意識を規定するという唯物史観の現実把握に挑戦しているのである。現実の世界ばかりでなく、芸術における内容としての現実にもかかれは反発する。「内容とは、すべて灰汁をぬかれたもの、洗い出されたもの、おそえものである。」(*36)

現実の発展にもベンは関与しようとはしない。次の詩句は、かれの思想を象徴的に示している。

「進化に絶縁することが賢者の深みだ」(*37)

かれにとって現実の変革とか、革命のための文学とかは唾棄すべきものとなる。ベンの批判は、極めて正当な一面をもつと同時に、それゆえの現実認識の無力さ、ファシズムへの無抵抗ないし賛同をもたらしたのであった。ベンは、ナチスの時代には、「亡命の貴族的形式としての軍隊」に入った。(*38) これは、ブレヒトをはじめとする多数の作家が国外亡命したのと対照的である。しかし、ベンにおいては、この現実対処は、より高次の段階で定式化される。これが「二重生活」である。

「私が理論的に主張し、実践的に遂行した意味での二重生活とは、人格を意識的に分割することであり、人格の計画的、傾向的な分割である。」(*39)

全てを創造意欲の軸を中心に回転させるベンに対して、戦争と革命の世紀は、自らの位置と意味を遂に認めさせることができなかった。

C | 初期の詩には、表現主義の共通の方法が用いられている。「屍体公示所」における題材の拡大、医学用語の使用、激烈な構成員は、画期的なものであったが、この詩集にある方法について特筆すべきことは、対比的イメージである。

「……」

私は、カンナ屑の間にある

男の胸？が、縫い合わされるとき、

えぞ菊をその中に押し込んだ。

自分の花びんで飽きる程飲むがいい！

安らかに憩え、

小さなえぞ菊よ！」(小さなえぞ菊)(*40)

「芦の中に長く横たわっていた少女の口は、

ひどく欠け損じていた。

胸を切り開くと、食道は穴だらけで、

横隔膜の下まで切ったとき、

仔鼠の巣がみつかった。」(美しい少女)(*41)

「……」

ニグロは白人の女の横にある。

馬の蹄に蹴られたので

かれの目と額ははずたずたに裂けている。

汚い足指を二本

白い耳に突っこんでいる。

しかし彼女は花嫁のように

横たわって眠っている。

∴∴∴ 「(ニグロの花嫁) (*42)

人間の形をした死のみがある。それを際立たせるのが、胸？とえぞ菊、少女と仔鼠の巢、ニグロと白人女という対比的なイメージの衝突である。

詩の展開においても韻律は重視されず、同じく「屍体公示所」に含まれる「肉」(*43)のように、詩句の配置において当時の表現主義者たちの実験的な傾向を著しく共有しているものがある。

部分的に抜き出してみると、

第一連第一行

屍体

第二連第一行

叫び声が起きる

第三連第一行

全ての屍体が叫び出す

∴∴∴

第六連と第七連の間

一人の男が立ち上がる子供の声

第十一連と第十二連の間

子どもの声

第十五連と第十六連の間

男の発言

第十九連と第二十連の間

少女の発言

最終の二行

二十匹の犬が、我々をとりまいている∴∴∴

詩句の配置におけるこのような試みは、その後につくられた詩「一八八六年」(*44)にも別の形で現れている。

△私が生まれた年、——当時、新聞はどんなことをかいていたか。その年はどういう状態であったか▽

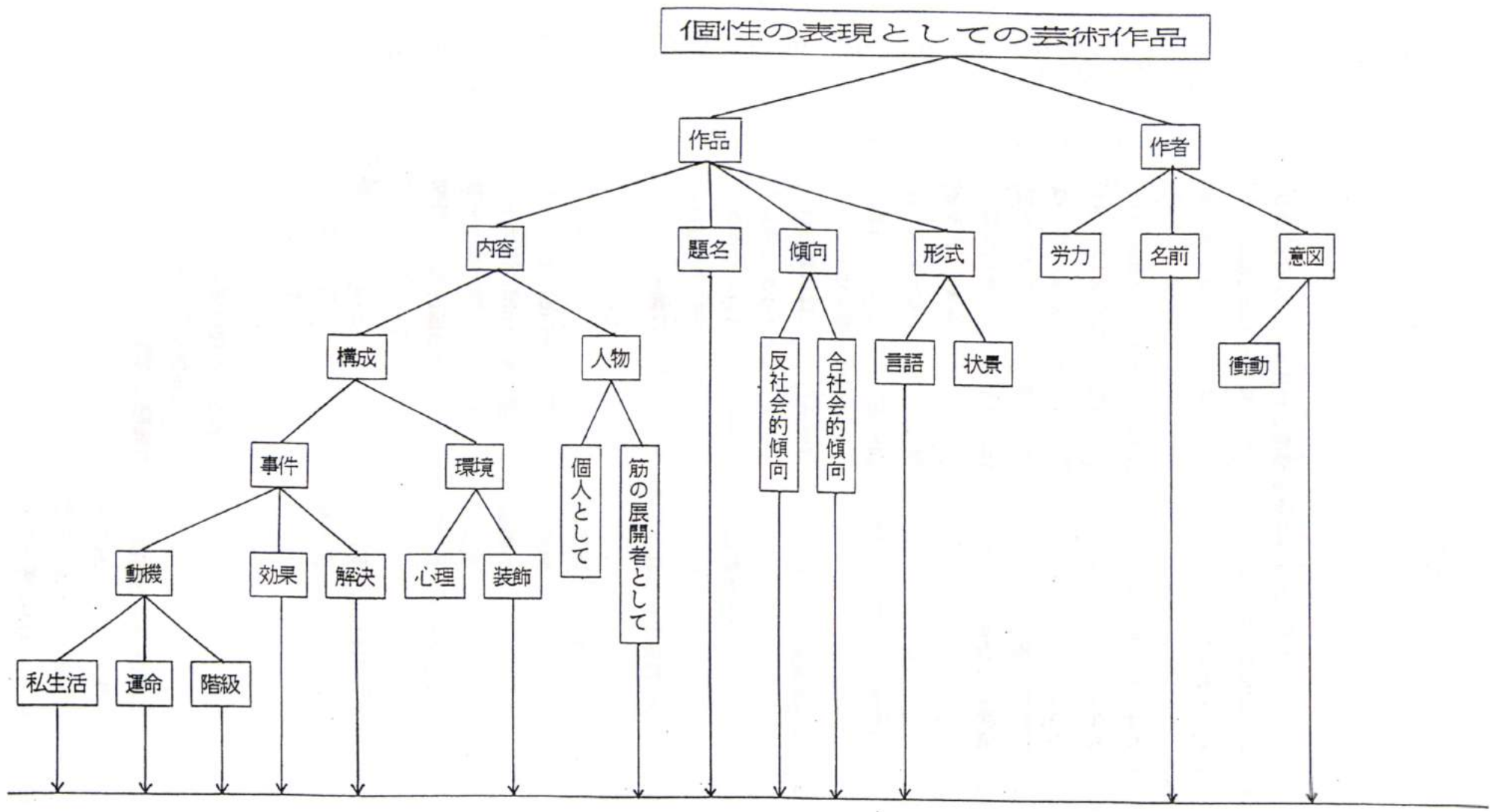
この詩には、ベンの生まれた年の新聞記事を機械的に並べたもので、そこから逆にモニタージュ風の効果を生んでいる。

構成方法において表現主義的特質は散文にも応用されている。一九一六年に書かれた「バメーレン」は、空想的な声と対話する。女と一緒に窓から出て行くピカソの姿もある。(*45)

けれども、ベンが実験的な試みをおこなう度合いは次第に減少し、その創造活動の頂点において「絶対散文」、「絶対詩」という概念に到達する。これらは、空間と時間の外で想像力によって築かれ、瞬間的、平面的なものの中におかれたものである。

(*46)ベンは、この概念の最初の痕跡を、感覚とリズムと抑揚によって美をつくることを語ったバスカルに見出していた。ベン自身は、オレンジの比喩によって説明している。扇形部分の強靱な根部としての現象論的典拠が、もろもろのイメージを言葉の秩序の中に組み入れ、——そして、イメージは永久に現れてくるのだ。(*47)

「言葉、言葉——名詞！それらは、ただ翼を開きさえすればよい。そうすれば、その飛翔から、何世紀もの時間がふりこぼれる」(*48)



大衆への公開

それによって概念と幻覚の統一が完成されているのである。次の詩句は、かれの法自体の芸術化として記念碑的な意味をもっている。

「形成すること、それがお前の充溢だ。

お前の種属に課せられた充溢だ。

殻が深みをことごとく

覆いつくすまでに形成することだ。

そのとき殻は示すだろう

すべての人の前に、ありありと、

形姿と深みは輪舞して、

その中を鷲が飛ぶのだということを」(*49)

(橋のたもとに倚って・川村二郎氏訳)

III-5 プレヒトの分析

a-1 科学の時代の子だと自己規定する(*50) プレヒトが、演劇、一般に芸術において生産的だと考える態度は、批判的であれ、ということである。(*51) かれは同時に、芸術は大衆の娯楽のためにある、といっている。(*52) このことは、芸術を客体・方法として扱おうとするプレヒトの根本的態度を示している。かれの目的とするところは、芸術の創成と大衆の意識変革を統一することであった。この方向は、表現主義時代には明確に意識されていなかったが、その後の創造活動(一九二八年の「三文オペラ」を境界線として)には、多様な展開をみせることになった。

表現に対するプレヒトの態度において特徴的なことは、その言語及び理論が視覚的だということである。それは、一九二九年にかかれた「個性の表現としての芸術作品」(*53) に典型的に現れている。(このページ右参照)

これを見ると、プレヒトが、表現を大衆の意識のために用いていることが判る。形式よりは内容に、内容においては人物よりも構成に、構成においては環境よりも事件に、それぞれ大きい比重を与えている。なお、作者における労力という項は、唯物論者のプレヒトらしいな、と微笑を誘う。

b-1 プレヒトも医師ベンと同様に、陸軍病院で悲惨な人間たちをみた。しかし、かれは、その背後にある現実にも更に強い衝撃を与えられ、第一次大戦後、一九一八年に起ったドイツ革命の際に、病院内に組織された軍事委員会に参加したこともある。

このような状況は、表現主義の狂熱と共に、プレヒトの文学的出発点に、かれが肯定しようとするのと、影を落としているのだ。しかし、「夜鳴る太鼓」(一九一九年)の主人公であるクラウグラがそうであったように、プレヒトも現実から一時離れようと努めた。現実の矛盾をとらえる方法、これがかれの求めていたものである。この側面から、マルクス主義への接近がおこなわれる。反動化が激しくなった一九三〇年に共産党へ入ったプレヒトは、一九三三年に亡命を余儀なくされ、スイス、ソヴェート、アメリカなどを転々とした。一九三七年にマドリッドで開かれた文化擁護国際作家大会において、かれは、次のようにのべている。

「文化は、あまりにも長い間、精神的な武器で擁護されてきたが、文化は本来、物

質的なものであり、それゆえ物質的な武器で擁護されなければならない」(*54)

第二次大戦後、サルトルによって、武器で守られるようなものが文化といえるか、という反論がなされた(*55)が、当時の政治状況におけるブレヒトの文化や現実の把握を上記の言葉はよく示している。

そのような把握の上に立って、かれは「真実をかく場合の五つの困難」(一九三四年)を反ファシズム戦線の非合法新聞に発表した。項目だけ上げておこう。(*56)

- 1 真実を書く勇氣
- 2 真実を認識する賢明さ
- 3 真実を武器と化する技術
- 4 真実を大衆の中で有効に機能させる判断力
- 5 真実を広範囲の大衆に伝える策略

Cーブレヒトの表現方法は、表現主義時代にすでに体系化の萌芽を持っている。

かれは極限的状況の人間を描く。「バール」(一九一八年)の非社会的人間バール、「夜鳴る太鼓」(一九一九年)の帰還兵のクラウグラ、「都会のジャングル」(一九二三年)の闘争するスキニー、ガルガ。

初期作品においては、社会的秩序への挑戦をおこなった非社会的人間は、後記作品においては、大衆の批判的な眼をつくり出すための人間に変化する。ブレヒトの全作品を概観すると、プロレタリアートをほとんど登場させず、社会各層の異常な条件下における人間の姿が多くとり上げられている。これは表現主義的特質に関連しているであろう。

言葉や筋の運びにはビュヒナーの、装置や効果にはビスカトールの影響が強い。ブレヒトは、これら先駆者の試みを自らの作品にとり入れ、独自の応用化をめざした。

「三文オペラ」(一九二八年)では、語り手、タイトルのプラカード、スクリーンなどが使用され、「聖なるヨハンナ」(一九三〇年)では、シュプレヒコールが多用され、「第三帝国の恐怖と貧困」(一九三八年)は、新聞記事や目撃者の報告によって構成され、登場人物は名前を持たない。

ブレヒトは、詩人としての側面をもっていた。初期の作品における詩句の配置や転換は、表現主義的な効果をねらっている。後記の作品になると用語は簡明でプラスチック的なものに変化し、動詞がよく使われ、〈haben, sein, werden〉の人称変化が、リズムカルに躍動する。(*57)

言葉に対するかれの態度は、目的性と切り離して考えることはできない。ブレヒトは言葉に「みぶり」(Gestus)を与えようとした。彼は、聖書の文句を例にして、次のような書きかえを試みている。(*58)

Reihe das Auge aus, das dich ärgert. 1

Wenn dich dein Auge ärgert : reib es aus!

演劇における自己の理論の体系化は、一九二九年の「マハゴニー市の興隆と没落への註」において始められた。ブレヒトは、従来のドラマ形式を戯曲的と名づけ、かれの主張する叙事詩的ドラマとの対照表を作成した。(*59)

その主要な項目は次のようである。

戯曲的形式		叙事詩的形式	
○観客を舞台へ引き入れ		観客を観察者にし	
○暗示		論証	
○人間は既知のもの		人間は究明の対象	
○変りうることのない人間		変りうる人間	
結末への緊張		過程への緊張	
場面はもり上がり		○場面はモンタージュ	
○直線的展開		曲線的展開	
○思考が存在を決定する		存在が意識を規定する	
○感情		理性	

この表で、表現主義的方法に○印を付けてみると、ブレヒトは、それらの多くを従来の戯曲的形式の枠内で批判していることが明らかになる。しかし同時に、過程、モンタージュという表現主義主義（一般にアヴァンギャルド芸術）の方法の有効性をとり入れていることは注目すべきである。

このような叙事詩的形式のドラマを表現する場合に不可欠なのが、ブレヒトのいう「異化効果——V効果」（*60）であり、既知の対象を別の視点から主体的にとらえなおすことを観客に要求する。V効果は、作品の言葉、筋—俳優の演技—舞台装置、音楽など、あらゆる表現の媒介を通じて企図され、観客へその力を及ぼすのであるが、この作用は俳優や創作自身にもはねかえってきて自己変革と研究を迫る。ここには、ブレヒトが表現方法を創作主体・媒介・大衆という三つの領域の関係から見出そうとした努力がうかがえる。

IV-1 研究九の間奏曲

私は、論文のこの時点で、次のことを確認しておきたいと思う。この問題提起は、表現主義、ベン、ブレヒトを三つの視点から分析した結果もたらされた。

1—表現主義の思想、その変化は多くの矛盾と未解決の問題を内包している。ここに従来の文学史における不一致やあいまいさが生じた一つの原因があると考えられる。しかし、もっと根本的な評価の基準はないのであろうか。私は、史的研究と表現論の双方から、その軸を追求してみたい。

2—文学運動から直ちに文学作品を論ずることは危険である。特に表現主義時代においては、それを警戒しなければならない。運動、創作主体、作品を、独自の特性と周期を持つものとして個別的に把握し、その後には統一的な原理と可能性を探るべきであろう。

3—ベンとブレヒトの、表現、現実、方法に対する認識について今まで分析してきたが、

更に、かれらを共に包括しえた表現主義の意味と、かれらが正反対の思想、理論に達した状況を、具体的な作品内容において詳論しなければならない。

IV-2 表現主義の要因

文学史の潮流を振りかえると、表現様式が時代を下るにつれて多くなり、二〇世紀の最初の30年間に頂点に達したことが判かる。この論文で扱っている一九一〇年から一九二五年において多彩な様式上の名称が流通性をもつようになった。しかし、これらの多彩な名称の背後には基本的な二つの表現形式——リアリズムと反リアリズム——が横たわっている。表現主義時代とよばれている時期にも、全ての作家、作品がそれに影響されたのではない。数例を上げても、マン兄弟、カロッサ、ヘッセ、ゲオルゲ、リルケなどの名が浮かんでくる。

本質的に創作主体は、自らの個性と意識に従って表現する。従って多彩な表現様式が生まれるのは当然といえよう。ところで、近似した外的もしくは内的状況が存在した場合、近似した思想や方法による表現がなされるのではなからうか。例えば、一七世紀のバロック詩人グリューフイウスの「祖国への涙」と一八世紀のドイツを批判したヘルダーリンの文章。又、第二次大戦後に現れたボルヒェルトの意識と文体に表現主義的特質が驚くべき豊富さでちりばめられているという事実。

ここで一つの反論を予期すべきであろう。同一の状況は、つねに同一の思想と方法を生むのか。私の結論を先にいえば、同一の状況も異なった思想と方法を生む。ただ、問題別の角度から次のようにとらえなおしてみた方がよい。状況をうけとめるのは創造主体であるが、この主体が状況を極限的にとらえるか、非極限的にとらえるかによって相反する立場がとり出せる。又、思想と方法は、特殊な複合をなしており、両者の衝突の過程で表現がおこなわれるのであるが、同一の思想が異なった表現をとりうるし、逆に同一の表現が異なった思想をとりうる。

従って、私はまず表現主義の思想を起させた史的要因を論じ、次に表現主義の方法に示される問題とその可能性の検討に移りたい。

一九一〇年から一九二五年にかけて、ヨーロッパの現実社会における諸個人の意識は、孤立化し、現実社会の全体性との関係が錯乱を開始していた。表現は、本来、現実と意識の交差から生まれるのであるが、基本的にいえば、社会の生産力と生産段階の矛盾、人間の自己疎外を、意識の回路を通じて想像力と言語によって回復しようとする試みである。

この回復の試みをおこなう場合に、状況を極限的にとらえる創作主体が反リアリズムに導かれる。それゆえ、表現主義運動に関係がなかったカフカ、ムジュール、プロッホの作品にも表現主義的要素が存在するのは偶然ではない。

表現主義を成立させた史的要因は何であったか。第一次大戦が起きるまでのドイツは、外面的には経済面における嵐のような上昇運動を展開していた。工業・農業生産は飛躍的に増大し、輸出も好調であった。植民地争奪競争における他のヨーロッパ諸国からの立ち遅れもある程度挽回され、軍備は増強の一途をたどった。二〇世紀のはじめ以来、生産は次々に大企業へ集中し、基幹産業においては、銀行資本と産業資本が融合しつつあった。即ち、ドイツは帝国主義の段階に入ったのである。しかし封建的残存物も多く、他の先進国とは異なった形態をとらざるをえなかった。この古い社会的構造と新しい独占資本は、

日本におけると同様に、相互に補充し合いながら支配力を得、ユンカーとブルジョアジーのなれあいの下に政治権力が成立していた。

一方、反体制側についていうと、労働組合は中央主権化し、指導者たちは、自らの地位の安全をはかって、下部からのストライキ活動を抑制していた。反体制の政治的表現であるドイツ社会民主党は、軍隊、官僚に次いで第三番目の強固な「プロシヤ的」組織とよばれるに至った。(*61)

ドイツ社会の不協和な窒息状態は、表現の面にも直接的、間接的に現れてくる。ホフマンスタールは、「何らかの判断を明らかにするためには、どうしてもいわねばならない抽象的な言葉、私の口の中では、朽ちた茸のように、砕けてちりじりになってしまふ」(*62)とかいて、意識と存在の錯乱をいい現す。ハインリヒ・マンは、いくつかの小説で、現実の人間の外面と内面のくいちがいが、みにくさを暴露し、カフカは、自意識の孤立を言語で確認する作業にとり組まねばならなかった。この時期に文学的活動を開始した人々にとって、現実是不可解なものであり、既成の価値基準や方法では、自らを表現することはできないという極限の意識が一般化していた。

そして決定的な事件としての世界大戦が始まる。戦争は、現実の矛盾が集積した果ての雪崩現象であり、その矛盾の様相が最も明確に表面化する。ロシア革命の波はドイツをも覆い、カイゼルは退位し、社会民主党の左派は、スバルタクスプントを組織して闘争の先頭に立った。しかし、敗戦直後一九一八年から一九二三年に至る数度の蜂起も、権力を握った社会民主党と反革命軍によって粉碎された。(*63) この変転とイデオロギー的混乱、経済的窮乏を恐るべきインフレーションは、何一つ明確な展望を許さなかった。戦争をささむ資本主義の危機の時代に、表現主義をはじめとするアヴァンギャルド芸術が成立したことは注目に値する。

一方、ドイツ表現主義成立の史的要因を二〇世紀だけに求めず、文学史の潮流をさかのぼって考察すると、独自な特質に気がつく。それは、バロック、シュトゥルム・ウント・ドラングからの同期性である。

バロック芸術の背後にあったのは、宗教戦争後の荒廃であったが、私の考えでは、バロックとは次のような本質をもっている。

1―総体的ヴィジョンへの志向。

2―判断を主体的なものに求める。

3―過渡期をバネに転化しようとする試みる。

この「不均衡の自覚」が、極美形象への衝動となって現われたのである。

シュトゥルム・ウント・ドラング運動は、封建制から脱出しようとする市民社会の気運を先取したものであり、啓蒙主義思想の固定化を、非合理性を武器とすることによって突破しようとする試みであった。運動の過程で、その代表者たちは古典主義、ロマン主義へ移行したが、それはこの運動の核が二つに分裂したことを意味している。即ち、啓蒙主義の核は古典主義に、非合理性の核はロマン主義に受けつがれ、それぞれ完結した形象を付与されたのである。

表現主義に至るまでの、上記の二つの動きは、その表現面における類似性をかなりの程度持っている。その場合、表現の根元が、つねにドイツ社会の後進性と、それゆえの表現面における先取的な志向にあったことを確認する必要がある。

なお、この三つの表現様式の成立地点をみると、バロックとシュトゥルム・ウント・ドラングは周辺、表現主義は中心部の都市、という違いを示している。ドイツ文学における思想や様式の中心地、及びその移動は、他の諸国にみられない収縮と拡散の交代を示しており、その方程式を追求することは、極めて興味あるテーマであるけれども、この論文では、表現主義と他の二つの様式の空間的・地理的差異を指摘するだけにしておく。

IV-3 表現主義の変化、その可能性

表現主義は、ドイツ文学史における断絶的な発展傾向をみせながら、新即物主義へ移行して行く。表現主義と新即物主義はいかなる関連にあるのか。

新即物主義の様式が確認されたのは、ツックマイヤーの「楽しい葡萄園」(一九二五年)、シュテルンハイムの「ウツナーハ学校」(一九二六年)からであるが、キンダーマンは、表現主義から、この様式への移行を「現実への復帰、自然性への復帰」(*64)と定式化している。

ところで、ここに奇妙な事態が現われる。新即物主義が表現主義の正反対であるという見解がある一方では、ビューナーなどは、「新即物主義は、表現主義の一つの変形である」とのべている(*65)し、フランツ・ローは、「表現主義と後期表現主義」という対照表において次のような項目を書いた。(*66) 数例を上げてみよう。

表現主義	後期表現主義
熱狂的な素材	理智的な素材
リズム化	描写
動力学的	静力学的
包括	通過
重厚な色彩の実態	希薄な色彩の層脈
対角線と鋭角性	平行と直角性

この表における後期表現主義は、明らかに新即物主義をさしている。

更に、一九三〇年代の文学史は、ベンやブレヒトを新即物主義の戦士にかぞえ、映画、スポーツ、アメリカナイゼーションが、この流派の成立に影響を与えたとしている。この文学史は、一〇年前には、ベンやブレヒトを表現主義の戦士にかぞえ、映画、スポーツなどが表現派の成立に影響を与えたとしていたのである。(*67)

このような混乱に対する私の考えは次の通りである。表現主義と新即物主義が混乱した評価の下におかれるのは、文学運動の主張と方法を区分しないからである。方法に関しては二つの流派は、かなりの共通点をもっているけれども、表現主体の意識には大きいずれがある。即ち、現実状況を極限的にとらえる態度から、非極限的にとらえる態度に変化したのである。この変化をもたらした現実的要因は、世界大戦と革命の波が、新しい社会体制の中に規制されていったことにある。その転換点となったのは、一九二三年の革命の敗北と、一九二四年のアメリカからドイツへの巨額の経済援助であった。(*99)

表現方法に関していえば、新即物主義は、自己の非極限的な状況把握を、表現主義の成果を借用することによって形象した。この場合、自らの思想と方法が、なぜ変化するかについての根本的認識は概して乏しかった。従って、表現主義の終焉の後で、新即物主義と超現実主義がヨーロッパ文化圏に起ったけれども、後者がイメージの自己運動という方法を完成したのに対して、前者はせいぜいテーマの移動を試みたことにとどまり、状況把握が客観化したとはいうものの、それは現実への盲目的な反対運動にすぎなかったのである。では、表現主義からの移行は完全に不毛であったのか。私は、移行に際して二つの可能性が含まれていたと考える。

1―あらゆる権力や権威から自立した表現主体の確立。思想的、方法的な状況把握。自らの独自の展開を成立させるものの究明。(例えば、ベンは、それを言語に求め、プレヒトは、大衆に求めた。)

2―表現主義の中に存在する方法の有効性を発展させること。

第一項については、後の章でベン、プレヒトの場合について検討するので、ここでは第二項の問題を表現論として分析したい。

ドイツの表現主義は、ヨーロッパのアヴァンギャルド芸術の創造的モメントの全てを萌芽的に包括していた。たとえば、抽象的な方法と超現実的な方法を取り上げてみることができる。前者は、観念の世界の非具象的・合理的なものの動きを、後者は、無意識の世界の具象的・非合理的なものの動きをとらえようとする。原理的にいえば、「抽象」では、感覚から何段階かの抽象をへて表現の環が完結し、具象への復帰に対する決定的な拒否をもってしている。逆に「超現実」は、このような認識から表現に至る環を切断し、イメージが独立して運動するにまかせる。従って、この相反するモメントをきびしく区分した後に、激しく衝突させるならば、表現における巨大な可能性もたらされるはずであった。この課題は、現代の我々の前にも存在しつづけている。

IV-4 表現主義批判の批判

表現主義運動自体は、上の二つの可能性を殆んど把握しえず、又、実現しえなかった。しかし、問題提起というだけでも文学的運動は後代にまで一定の力を及ぼすものである。

文学運動としての表現主義をめぐって多彩な批判がなされたが、それは大きく二つに分けることができる。私は、これらの批判を批判しよう。

1―まず、現象論的な批判に対して。

私自身も、一般的概念としての「表現主義」という言葉を用いてきたが、文学史の言葉は、その背後にある思想と方法を究明する座標として用いられるべきだと思う。いくつもの表現様式の名称を時代順にモザイク模様のように配列するだけでは文学史は成立しない。例えば、キンダーマンは、「現代文学の様相」(一九三〇年)において次のように書いている。「成長した新しい人々は、青年のもつ容赦ない批評眼をもって時代の精神的闘争を詳細に検討し、表現主義に不利な判決を与えた。表現主義の作家たちは、魂の王国を救うために、技術と文明に挑戦したのではなかったか。しかし技術はそれにもかかわらず、絶えずその勝利の道を歩きつづけたのである」(*68)

そしてかれは結論する。「あらゆる芸術の基礎としての理想を放棄しなければならぬ」(*69) いろいろある思考の型は、方向こそ正反対であるとはいえ、ヘルマン・パールの

思考の型と全く同一である。両者は共に、人間を圧迫するのは技術と文明だ、と叫ぶのである。このような思考の型をこそ打倒しなければならぬ。現実の構成は、表面的な生産力の段階にのみ基づくのではなく、生産力と生産関係の矛盾にみちた過程として存在する。パールの宣言やキンダーマンの批判が、共に虚空を打ったのも当然であろう。

又、表現様式を文学のみに制限して使用するだけでは不充分であり、他の芸術ジャンル、イデオロギー領域、史的要因を含めて広い視点から扱うことが必要である。この視点から、いま表現主義運動の政治性を測定してみると次のことが判る。その運動とドイツ革命の段階は、創作者が意識しようとしまいと、密接な関数関係にあり、両者の生成と崩壊は、平行的な対応をなしているのである。

この論文の目的ではないが、表現形式と政治権力（支配者がブルジョアジーであるとかプロレタリアートであるとかにかかわらず）の間には、一種の反比例方程式とでもいうものがみられる。政治権力が萌芽的な間は表現形式は多様性を示し、政治権力が桎梏化すると表現形式は一律化される。その例として、表現主義から社会主義リアリズムに移行した人々を上げることができよう。

21次に政治的有効性論による批判に対して。
マルクス主義の正統派は、表現主義の思想や方法に意義を認めなかった。一九三〇年代に表現主義批判の急先鋒であったルカーチは次のように書いた。「表現主義が実際にイデオロギー的影響をもっていった間は、表現主義はそれによって影響されたものが革命的に啓蒙される過程を促進するよりも、むしろ妨げた。表現主義のこの作用もまた、独立社会党（註・革命のとき動揺した。）のイデオロギーと同一線上を走っている。ノスケ（註・反革命軍の指揮者）の勝利が表現主義を粉碎したというのは、現実の諸関係を表現主義的に単純化した言葉である」（*70）

かれによれば、文学は客観的事実を反映する一つの形式であり、それを認識する形式はリアリズムであり、リアリズムは社会主義という目的性を持たなければならない。

しかし、かれの誤りは、現実の反映が芸術であるという定式と、芸術は現実を反映するという一つの属性を同一視していることである。芸術の特質は、現実を把握する場合に、常識を通して、想像力と言語によって形象するという回路自体にあるので、現実の直接的把握や変革は目的とならない。それは科学や政治の領域である。従って、スターリン主義者が、文学を政治のために利用するのは思想的次元でのみならず、芸術的次元においても誤っているのである。

ルカーチは更に、表現主義における方法を批判し、モンタージュをその中心的な標的とする。「この形式は、関連からひき離された孤立的な現実の断片を、いかなる展望をも与えずに総括することを特性としているが、これは現実や存在に対する混乱した世界観に由来している」（*71）

ここには表現形式と世界観を直接的に短絡させる危険が潜んでいる。創作主体は、外的もしくは内的現実を描く場合に、対象を極限的に把握するか、非極限的に把握するかによってリアリズム性や反リアリズム性をえらぶのである。また、反リアリズムの方法は独立して機能を開始する。それは映画一つをとり上げてでも明らかなのだ。

創作者は、リアリズムで反動性を示すこともあるし、非リアリズムで進歩性を示すこともある。そもそも、進歩とか反動とかいう政治的概念を表現論で用いるのが誤りであ

ろう。批判者の視点は表現方法そのものに向けられねばならない。従ってモニタージュを論ずる際にも、方法としての有効性をこそ論ずべきである。

Vii ベンとブレヒトの独自性

かれらは二人とも表現主義者として、あるいは少くとも表現主義運動の実践者としての位置があいまいであったのに対して、かれらの視点は明確であり、その運動の終焉後にも、思想・方法において体系的な発展をなし得た。

かれらが提起した問題の本質は何か。その差異はどこにあるか。ベンは、表現主義が提起した問題意識に最後まで忠誠をつくした。ブレヒトは、表現主義に含まれている方法をとり入れた。ここには、創造主体が、一つの状況ないし運動に対してとりうる二通りの典型的な態度がある。表現という概念に対しても、ベンは主體的な関係として、ブレヒトは客体的な対象として対比的なとらえ方をした。これは、かれらの創作活動の中心が、一方は詩、一方はドラマであったというジャンルの違いから説明することもできるけれども、かれらの態度自体は、より深い次元で決定されているのである。

これを論ずる前に、私は二〇世紀の解体に直面した意識が、表現という回路によって疎外を回復しようとする場合の二つの方向を提起しようと思う。

1—外部の具体的な対象を手がかりにして内部を合理的に分析し、そこから概念の運動をとり出す。あるいは、客観的な現実の運動に照らして固定的な自己意識を解体し、そこから集団的で非合理的な内部衝動をとりだす。

2—意識にとって、全ての対象は交換可能な相対性にすぎないという立場から表現する。あるいは、自己意識のぼんやりした輪郭そのものを表現上の対象性としてとらえる。

1は、たとえばストリンダベルクの「ダマスカスへ」、カイザーの「魂の楽屋」に示されている。ブレヒトの初期作品から一貫してとられているのもこの方向である。

2は、比喻を内的現実の追求に用いる全ての場合にあてはまる。ベンの文学的なたたき方は、この方向をめざすものであった。

上記の二項目を媒介することによって、ベンとブレヒトの根本的な対極性を明らかにすることができる。そして同時に、かれらが表現主義の後で独自の発展を遂げる鍵もここに含まれている。

ベンは、自己意識の崩壊を叫びによって拡散するのではなく、仮象としての美をそれに対置せしめた。従って、言語破壊や衝動的な表現から遠くへ歩み去った。一方、自己意識の崩壊を、個々人の意識の集積Ⅱ社会意識全体、の崩壊としてとらえたブレヒトは、その社会意識を崩壊から擁護し変革する手段として表現をおこなった。

この二人は、現代文学が当面している核心的な問題をとらえていた。
生への挑戦と認識への挑戦！

挑戦の軌跡である表現が、両極端の性質をもつ例として、かれらが一つの言葉 *HELV* をどのように用いたかを示しておく。二人とも、この言葉をしばしば表現したが、ベンは自己を意味する場合に、ブレヒトは読者・大衆を意味する場合に、それぞれ最も大きい比率で用いた。

次の二つの章で、ベンとブレヒトの限界と可能性を論じてみる。

V.2 ベンの思想と表現

かれの全作品に流れている特徴は、その自立性と完結性である。しかし、この特徴は言語のみから成立しているのではなく、その背後にある思想の機能からも力を与えられている。この思想とはニヒリズムである。ベンは、「ニヒリズム以後」（一九三二年）において、この言葉の最初の具象化であるロシアの政治活動的要素をきびしくしりぞけた。かれは、ニヒリズムの根元をニーチェに見出している。この意味でのニヒリズムは、具体的には人間の画一性、状況の意識に対する優位という一九世紀後半以来の思想を否定する挑戦的な態度となって現われる。ニーチェは、「権力への意志」で、破壊の暴力として、その力を最大限に示す能動的ニヒリズムを、消極的ニヒリズムの反対概念として提起した。自己意識の全能が宣言されたのである。かれは、人間性の最高点としてのツァラトストラの世界を次のように表現している。

「仮象の世界が唯一のものであり、真実の世界は付け加えられた嘘にすぎない」(*72) 我々が歴史的に考察した場合、ニヒリズムが、滅亡しつつある存在のイデオロギーであることは明らかである。ところで、ニヒリズムから出発したベンがとり上げた武器は、仮象としての美をつくり出す言語であった。かれは、この武器を見事に振うのであるが、その代償として、ニヒリズムの反動性を受けとらねばならなかった。大衆の無視、生理学的かつ民族的な世界観は正当化された。従って、ベンがナチスのイデオロギーと紙一重であったことは偶然ではない。

「今日、ヨーロッパにおいて、生に対抗して立ち上がった二つの法則がある。それは、種族と芸術である」(*73)

ここから進歩的イデオロギーや文学への決定的な憎悪も生まれてくる。一九二五年にかかれた、対話形式の論文「詩人は世界を変えることができるか」には、すでにかれの考えが典型的に示されている。時期的にみても、この論文は、表現主義者の革命化を批判したものとみなすことができよう。ベンは、文学は変革の武器ではなく、少くともその本質ではない、と力説する。(*74) この主張は、この限りでは全く正当であるけれども、その論証過程は偏見に満ちている。一例を上げても、階級闘争を闘争本能一般に還元し、プロレタリアートの生活水準を生産力の向上という軸でのみ論じている。(*75) 又、「未来をえがく作家」の一人としてスウィフトを上げているのは、別の意味で興味深い。(*76) これは、社会のユートピアのヴィジョンを奇抜な方法でえがくということに対してベンが抱いていた反感を示している。

かれは、「二重生活・第二部」(一九五〇年)で、ナチスの時代に亡命しなかった理由をのべている。①、ナチスは合法的に権力をにぎった。②、その政府は、政党、新聞、労働組合の自由を許した。③、ナチスの政治綱領をまじめなものとして受けとらなかつた。(*77) この弁解は、権力構造と史的展開に関するベンの無知を暴露している。けれども、私は、かれの政治的責任を追求することによって、かれの芸術的達成を過少評価しようとは思わない。あくまで作品と理論の次元で分析したい。しかし、それゆえ、ベンの次のような予言には反対せざるをえない。

「表現主義はヨーロッパの最後の芸術、その最後の光芒である。芸術の時代は永久に去った。今はじまっているものは、もはや芸術ではなく、芸術以下のものか、芸術以上のものになるだろう」(*78)

ここにあるのは、近代文化Ⅱヨーロッパ文化、資本主義的現実Ⅱ現実一般、とみなす、いびつな認識であり、自らの没落を全存在の没落と同一視する芸術的終末観である。

ベンの思想に対する批判をへて、表現の領域に入ろう。

一九五一年にかかれた「抒情詩の諸問題」、表現主義以来一貫してベンが抱いていた理論の集積として重要な意義をもっている。かれは、現代の詩が時代と同質性を保っていないのを見分ける標識として

- 1 捏造
- 2 wie の多用
- 3 色彩の多用
- 4 崇高な調子 の四つを指摘している。(*79)

私は、この四項目がベンの実際の創作活動に、どのように扱われているかを、色彩と、wieに焦点を当てて検討したい。

△色彩▽ ベンの作品における形容詞、色彩に関する言葉の使用率は極めて少い。これは、ベンが名詞ないしイメージを形容しないことによって、逆に名詞ないしイメージの存在領域を拡大しようと試みたのだとみなすことができる。しかし、ベンが色彩をとり入れる場合に、その中心となるのは△青▽である。代表的な例を上げてみよう。

「引きとめられ

枝やつる草の中に閉じこめられ

大空の青への叫びをもち――

ただ幹だけが――しかし閉鎖の集積

高くふるえている

一つの曲線」(「ポプラ」から)(*80)

「みよ、この夏の、最後の青い呼吸が

えぞ菊の海のはるか遠くに浮ぶ

樹木の色に染められた岸辺を襲うのを

みよ、この最後の幸福と虚偽の時が

われらの南方の時が

高く蒼空へ拡がるのを」(「カリユアティード」から)(*81)

「酩酊の潮は引き――

青の時は死滅しつつある」(「詩集へのエピソード」から)(*82)

ポプラ、岸辺、酩酊の潮という言葉は、ベンの詩の標識ともいうべき言葉である。それにも増して頻出する△青▽の意味は何か。かれ自身は次のようにのべている。

「私が△青▽というのは無意味ではない。これは全く南方的な言葉であり、巨大な情感的価値をもつ言葉である。これは自己発火が始る直前の△さまざまな関係の突破▽へ至る最も有効な手段であり、△死の狼煙▽であり、それをめざして遠い国々が、あの△蒼い(Blau)鬱血▽の秩序の中へ組みこまれるために殺到してくる。」(*83)

ベンにおける△青▽の背後にあるのは、存在的深淵としての虚無であった。かれと同時に代の詩人たちの多くが、この虚無を何かで補充したり、虚無をもたらす苦しさを呼んでい

る時に、ベンは、虚無そのものをバネにして言語による仮象の美を構築しようと試みたのである。その場合に、古典的な空間と、現実的な時間を超克するための色彩が用いられた。海の、空の、ガラスの、人間の、存在の深淵に必ずある△青Vが用いられた。

ところで、表現主義者たちによく読まれたけれども、ベンは殆ど読まなかった(*84)という詩人ランボーも、色彩に関する詩を書いていた。

「Aは黒、Eは白、Iは赤、Uは緑、Oは青」(*85)

この詩句は、サンボリスムの詩人たちが受けとったように色彩と音韻の照応を言語によって統一したものではなかった。これは、ランボーが、錯乱した現実から切断された言葉へたたきつけた絶縁状態だったのである。従って、ベンとランボーにおける色彩の用法は相反する極点を示している。

△青Vを論じる時に、もう一人の現代芸術家ピカソを想起する。一九〇一年から一九〇四年までが、ピカソの△青の時代Vであった。ピカソの△青Vには、救いがたい現実を告発しつつ、無意識の領域に視覚を誘いこむような効果がある。画面の背後は虚無的な拡がりを示しているが、孤独で静止している人物の手の先は、どの絵でも鋭く生きている。(*86)ピカソの△青Vは、虚無の現実形態に対する色彩による批判であった。かれはその後、さなぎのように方法的変換をおこなうが、いずれもアヴァンギャルド芸術の先駆となったのである。現実批判と実験的変換という面で、ピカソとベンは別の道を歩んだ。

△青V(△のように) ベンは古典的な空間と、現実的な時間を超克するために色彩を用いたが、同様の目的のために、喩という武器も用いられた。wieという記述自体は、ベンの詩にもみられるが、その多くが名詞に付着し、静止性を与えているのは特徴的である。

「Eine so kleine Insel, wie ein Vogel über dem Meer.」(Osterinsel) (*87)

喩一般においてベンが提起する問題は何か。初期の作品にはイメージの衝突が多かった(25ページ参照)けれども、後期に入ると喩の使用頻度が高まり、しかも、その多くは名詞の衝突によるものであった。

イメージの衝突から名詞の衝突へ！この移行は、ベンの存在論的追求の深化を示すものといえよう。

「失われた自我、成層圏から飛び散ったもの、イオンの犠牲——ガンマ線の仔羊——微粒子と場——無限という怪異な幻像はノートルダムのお前の灰色をした石の上にある」(失われた自我)(*88)

このように独自の言葉の構築によって、イメージは、あてどもないアレゴリーへとよめき出る。比較という表現基準は放棄され、「のような」は「である」に、名詞に収斂する。上の詩においてみられるような名詞の衝突は、対立する内包イメージをもつ言葉を、激しく組み合わせることによって、全く別の、外包イメージともいうべきものを創造する。この方法は、効果のみをねらったのではなく、虚無そのものへの、形象による挑戦という思想的基盤に裏付けられている。

しかし、この言葉の完結性は、ベンのアキレス腱でもある。言葉を通常の意味から別の意味に転位することができるという事実は、言葉の中に、一般的な意味やイメージの要素と、個人的ないし、一回的な意味やイメージの要素が含まれていることを示している。この意味やイメージは、創造主体が、ある言葉を自己意識の定着としてえらびとったということの中に存在する。ここで、現実と意識を鏡の外と内というように対比させて考えれば、

上のえらび方は、創造主体が、現実世界において一つの関係をえらびとった、ということと同位である。又、一般的な要素を押しつけて、個人的ないし、一回的な要素が出てくるということは、現実における自己疎外を回復しようとする意識的あるいは無意識的な試みと同位である。

これを確認して、ペンの詩にもどろう。「成層圏」、「イオン」、「ガンマ線」は近代科学の用語であり、「自我」、「犠牲」、「仔羊」は古い伝統にささえられた用語である。この対比的な言葉が衝突した場合に、外包イメージともいうべきものが発生するのであるが、ペンにおける個人的ないし一回的な意味の要素は言葉の全領域をほみ出してしまふ。これは、かれが、自らの言葉の複合的な根元を認識していなかったことから生起しており、更に断言すれば、かれが現実における生産力と生産関係の矛盾に目を閉じ、視線をもつぱら生産力の現象にのみ注いだということに由来しているのだ。このことは、ペンが、表現主義を、近代文明の一つの機能としての物理学、非ユークリッド幾何学と対応関係において考えた、という事実からも逆証明される。

ついでにのべておきたいが、上記の詩の第四連に「内臓としての星々」という名詞の衝突がある。私は、この詩句に、相対性理論によって衝撃を受けたペンの姿を想像する。この理論に従って、「裏返しにした宇宙」、あるいは、「裏返しにした人間」といったものを仮定してみればどうなるか。人間の皮膚を境界線として、その内部に太陽や星がきらめき、その外部に脳髓や内臓や血管が、無限の空間へうごめいているのである。(*89)

ペンは、自己の虚無が生産力とのみ関連があるとしたか考えなかった。もし、かれが、近代科学や自己意識の崩壊を必然的に生み出したところの、現実における生産力と生産関係の矛盾を認識していたならば、かれの言語には完結性や外包イメージは存在しなかったであろう。かれの芸術的技巧や論理の展開における独自性も、このような自己の表現の完結性を擁護するための武器に外ならなかった。

しかしながら、ペンが言葉という武器をえらんだということ、むしろ言葉によってしか戦う意味、存在する意味がなかったということにこそ、かれの文学的活動の極限性と悲劇性がある。かれは、表現主義への墓銘として次のように書いていた。「表現主義」を「ペン」とおきかえてもよい。

「汝は、説明することもできず、また、勝利というものが無い国々を擁護している」

V-3 ブレヒトの思想と表現

ブレヒトの思想をペンの思想と比較する場合に、科学の概念把握というリトマス試験紙を入れてみると差異が明らかになる。ペンが科学を主体的に、即ち自分の思想構造との関連においてとらえたのと対照的に、ブレヒトは芸術に対してと同様に科学を客体的な手段としてとらえていた。

ブレヒトの「演劇論」(一九四〇年)には、「科学の時代の子」としてのブレヒトももっていた科学の概念が定式化されている。

「われわれの時代の新しい考え方と感じ方が、大多数の人々にまだ本当に行きわたらない理由は、諸科学が自然を搾取し服従させることには非常な成果をおさめたにもかかわらず、この搾取を主導している階級、ブルジョアジーによって、まだはっきりと分かっていないもう一つの領域、すなわち自然を搾取し服従させる場合の、人間の相互関係を論ずる

ことを阻止されているという点に求めるべきである」(*90)

ここには、科学を生産力の側面からだけでなく、生産関係の側面からもとらえていることが示されている。従ってかれが、「来るべき時代には、芸術は楽しみを新しい生産力からえるであろう」(*91) という時にも、人間の相互関係が意識されているのである。

科学の概念を人間の使命と結合させた作品としての「ガリレイの生涯」(一九三八年)があり、ここでは科学を自己目的としてでなく、新しい人間関係の社会をもたらし武器として研究すべきであるというブレヒトの主張と、科学者ガリレイの悲劇が描かれている。

科学や芸術の概念をこのようにつかんでいたブレヒトは、表現主義の時代にも、運動の意識性よりは、表現方法の有効性を学びとった。そして、表現主義が終焉した時には、マルクス主義へ方法的に接近するのである。他の表現主義文学者、例えばベッヒャーが、具体的政治スローガンの面からマルクス主義へ接近したのと対照的であったといえよう。同時に、この差異によって、ブレヒトの作品は正統派のマルクス主義者たちから、テーマや表現方法の「ブチブル性」を批判されることになった。

しかし、ブレヒトにとっては、弁証法を自らの創造過程に応用することが第一義であって、勿論かれも反ファシズム戦士ではあったけれども、党の政策から一定の自立性を確保していた。亡命の時代にかかれた「亡命者の対話」(一九四二年)の最後近くには、次のような言葉がある。

「祖国愛とか、自由への渴望とか、善意とか、無私とかいった御苦労様な徳性も、また故郷などくそくらえとか、奴隷根性とか、粗暴とか、エゴイズムとかいったものも、どちらも必要としない状況、それが社会主義なのだ」(*92)。

ここでは、ファシズムが支配する世界が攻撃されているばかりではない。共産党官僚が支配する「プロレタリアートの祖国」も批判されているのだ。この作品は、前にのべた「大衆性とリアリズム」と同様に、ブレヒトの死後はじめて公表された。

第二次世界大戦後、東ドイツに帰ったブレヒトは、その死に至るまで十分な創作活動をなしえなかった。文化一般、特に演劇の指導という多忙な生活に加えて、社会主義リアリズムの権威をかりるスタニスラフスキー一派から激しい批判を受けなければならなかった。新生ドイツを資本主義国から擁護すること、「社会主義」権力に対抗することは、ブレヒトの創作意識に二倍の困難を与えたことであろう。

一九五六年に彼が死んでから数ヶ月後に、ハンガリア革命がおきた。幸か不幸か、ブレヒトはそれを知らずに終わったが、もしこの革命後まで生きていたならば、その意義をどの程度みとめることができたであろうか。又どの程度の芸術的前進をなしたであろうか。この疑問を解くためには、再び、表現主義時代からの、かれの表現方法の根底にあるものを検討することが必要となる。

ブレヒトは、その文学的活動の出発点に、表現主義運動にとりかこまれていたが、かれ自身は、その叫びに同調することなく、表現主義的状况を生み出したものへ目をむけ始めた。

「パールは非社会的人間であるが、それは非社会的社会においてそうなのだ」(*93) だから、汚れたベッドの上で、ねずみのように死んで行くパールは、「外は明るいにちがいない。外に出たい」とうめくのである。(*100)

「夜鳴る太鼓」のクラウグラーは外に出たパールである。しかし、この主人公も中途半

端な地点から引き返してくる。第二次大戦後の帰還兵士をえがいたボルヒェルトには、既存の全ての外的、内的な価値基準の崩壊や放棄がみられるが、ブレヒトの主人公は、まだ愛や秩序への信頼感を抱き続けている。

この作品に明らかのように、ブレヒトは、個人意識の究明ではなく、ブルジョアの劇場形態への挑戦的效果をねらう道を行んだわけである。クラウグラーは観客にむかって叫ぶ。

「そんなロマンティックな目付で眺めるな！」(*101)

この方向は、「都会のジャングル」で一層深められる。その前書きには、次のような文章がある。

「諸君は、この闘争のモチーフに頭を悩まさずに、二人が戦うフォームを判断して、興味を結末にむけていただきたい」(*94)

結末、という言葉がでてくる。これは、ブレヒト自身が叙事詩的演劇の主張で否定した概念である。かれの実作は理論から抜け出すこともあるが、ブレヒトの皮肉で柔軟性をもつ個性を示している。ところで、上記の作品では、二人の人物の架空の闘争をボクシングのようにみなして、その無意味さを弁証法的に展開するのである。これは 34 ページの方法（外部を手がかりにして観念の運動をとりだす）の具体例である。

ブレヒトは目的性を重視するあまりに人間を軽視したという批判がある。この批判は正当であろう。ただ次のことを考慮しなければならぬ。ベンの方法が虚無に対する言語の喩による戦いであったように、ブレヒトの方法は現実に対する人間の喩による戦いなのであった。

△寓話▽ ブレヒトは、この喩を寓話という形で展開した。寓話は、アリストテレスによって排斥され、レッシングによって支持された形式である。ここにも形式とドイツ的特質の関連をみることが出来る。ブレヒトは、この形式に、表現主義から得た有効性を媒介として現代的な意義を与えようとした。

「屠殺場の聖なるヨハンナ」（一九三〇年）では、資本家と救世軍の相互利用を描き、「三文オペラ」（一九二八年）では、ブルジョア社会の構造を諷刺し、「第三帝国の恐怖と貧困」（一九三八年）では、ナチス・ドイツの現状を集団心理の複雑な交錯を通じて報告的に表現した。従ってブレヒトが、プロレタリアートだけでなく、社会の全階層から登場人物をえらんだということは当然であった。

△リズム▽ ブレヒトが表現主義時代に見つけたもう一つの方法はリズムであった。しかし、かれは表現主義者たちのように、主体の叫びの中に自己目的として現われるリズムではなく、現実の運動の中にあるリズムを作品の言語の中へ導入しようと試みた。その契機となったのは、次の体験である。

戦争と革命の名残りがまだ感じられる年のクリスマス前夜に、ブレヒトはベルリン西部を歩いていたが、そこで労働者のデモにぶつかった。かれらは、「我々は飢えている！」というシュプレヒコールをくりかえしていた。そのリズムは、

Wir ha ben Hun ber! だった。(*95) この時以来、不規則の韻律がブレヒトの方法になったのである。

「肝っ玉おっ母あ」（一九三九年）には、太鼓の響きが用いられる。「夜鳴る太鼓」においては、革命の雰囲気をもし出す舞台裏の道具にすぎなかった太鼓は、この作品では、唾の女カトリンの手によって、警告の乱打を、射殺されるまで続けるのである。乱打のリ

ズム、断続性は、人間の強さと弱さを意識内部から表現するのに成功した一例である。

(刊行委の註—この個所に関連するへ身ぶり)論のメモもあり、回覧可能である。)

ここでは 39 ページの疑問にもどらう。目的性を追求したブレヒトは、その目的性ゆえのマイナス面を引き受けなければならなかった。ファシズムに対する大衆の意識変化を指した試みにおける有効性は、社会主義建設あるいは逆にスターリン主義体制批判には、そのままの有効性を示すことができなかったのである。

勿論、ブレヒトは、マルクス主義の政治スローガンから一定の距離を保とうとし、マルクス主義の方法によって自立性を確立しようとした。しかしながら、彼が自立の根拠とした表現方法そのものが、スターリン主義を十分には越えていなかった。スターリンは、言語を、人間意識の交換手段と定式化した(*96)けれども、マルクスは次のようにのべていた。

「言語は、 \wedge 他の人々に存在することによって、はじめて自分にも実際に存在する \vee ところの現実的意識である」(*97)

ブレヒトは、言語を方法として応用し成果を収めたが、逆に言語が意識の交換手段という機能の他に、個人的ないし一回的な意識の表現という機能をもっていることを十分には作品化できなかった。 \wedge 寓話 \vee や \wedge リズム \vee を目的性のために重点をおいて用いることは、言語—現実意識—生産力と生産関係の矛盾の暴露としては、たしかに「革命」前には有効である。しかし、ブレヒトの批判の対象が、ブルジョアジーからスターリン主義者に変化したとき、かれの創造的活動の変化を契機づけるべき根源の場所で個人的ないし一回的な意識を、大衆の意識と統一することが不可能になったのである。

そして悲劇的なことには、政策から距離をおいていたことによって逆に、現実の変化、大衆の苦しみからも遠ざかる結果になった。ブレヒトは、一切の目的性を再検討し、その創作活動を白紙状況(タブララサ)でおこなうべきであったろう。しかし、すでにかれも晩年に入り、又、その当時の社会主義圏内には、かれの思想と方法を変革させるだけの現実的可能性はなかった。反ファシズム闘争の過程における「真実をかく場合の五つの困難」は、まだまだ有効性をもっていた。もし、ブレヒトが、かつてファシズムに注いでいた視線を、スターリニズムに注いでいたならば!

歴史における認識者の運命について、ブレヒトは、「ガリレイの生涯への付記」で語っているが、この運命は、かれ自身のものでもあったのだ。

「自分の理想に失望させられた人間が、新しい時代、偉大な革命の時代にまで生きのびる場合もあり得る。しかし、かれは、新しい時代については、もはや何も知らないのだ」(*98)

VI 社和論

私の小論において獲得されたもの、乏しいながらも私の未来の活動を照らす光を書きとめておきたい。

文学運動の力学、創造理論の方程式が、現代において未だ混沌状態にあるとき、ドイツ表現主義を主体的に追体験し、ペンとブレヒトの方法を統一することによって新しい道が開けるであろう。

△表現主義的状况▽は、現実の仮象の根底に集積しており、今後、当分の間は模索の戦いが続くと思われる。この状況は、社会体制の固定化、人間意識の錯乱によって特徴づけられ、革命運動、芸術理論の墮落に随伴されているからだ。

私は、あらゆる時と場において、この状況の突破を試みたい。この論文の後で更にこのテーマの追求を展開する場合の決意を、反省の意味もこめて箇条書きにしてみる。

1—表現をおこない、おこなわざるを得ない人間存在の意味について、あらゆる領域から検討する。

2—表現論を科学的に、創造過程と密接な関連を持たせつつ展開する。

3—美の極北は、情熱を静めてしまう。その前には敬虔であれ。

4—自ら表現者となる場合には、形式を虚しいとみなす程の思想と、思想を不要とする程の形式の双方を、激しく自口の中に把握していきたい。

—以上— (一九六二年十二月)

—社—

- (1) F. Martini 》 Deutsche Literaturgeschichte 《 S. 365
- (2) P. Fechte 》 Deutsche Dichtung der Gegenwart 《 (Versuch einer Übersicht) Leipzig 1929, S. 182
- (3) G. Müller 》 Schweizerische Rundschau 《 Nov. 1929. 》 Neue Sachlichkeit der Dichtung 《 S. 59
- (4) H. Bahr 》 Expressionismus 《 1914, S. 110
- (5) F. Pfemfert, Zeitschrift 》 Die Aktion 《 Heft 1, 1910, Berlin, S. 3
- (6) Halbmmonschrift für Kultur u. die Künste, Heft 7—11, Berlin
- (7) 日本独文学会編、ドイツ文学辞典、河出書房一九五六年、58—66頁
「ドイツ文学史」東大出版会、一九五五年、182—191頁
- (8) K. Otten: 》 Ahnung u. Aufbruch 《 Luchterhand Verlag, 1957, S. 7—9
- (9) W. Jens 》 Statt einer Literaturgeschichte, 《 Neske Verlag, S. 85
- (10) H. Mayer 》 Bertolt Brecht u. Tradition 《 1961, Neske Verlag, S. 21
- (11) H. Bahr 》 Expressionismus 《 1914, S. 72
- (12) K. Edschmid 》 Der Sturm 《 Heft 23, 1913, S. 19
- (13) M. Picard 》 Probleme der Gegenwart 《 1919, S. 37
- (14) P. Kornfeld 》 Mein Leben 《 1925, Wien, S. 102
- (15) 》 Heine Werke 《 Hoffmann u. Campe Verlag 1956, S. 230
- (16) G. Benn 》 Gesammelte Werke 《 Limes Verlag 1959, Bd. I, S. 243
Bd. IV, S. 382
- (17) Bd. I, S. 243—244
Bd. IV, S. 383—384
- (18) Bd. I, S. 245
Bd. IV, S. 384

- (199) ibid.
- (200) Bd. I, S. 252
- (201) ibid. S. 252
- (202) ibid. S. 250~251
- (203) B. Brecht: Nachlass. 》 Volkstümlichkeit u. Realismus 《 Neske Verlag 1958.
S. 27
- (204) G. Lukács 》 Essays über Realismus 《 Aufbau Verlag, 1948. Berlin
(205) ibid.
- (206) W. Jens 》 Statt einer Literaturgeschichte 《 Neske Verlag, 1960. S. 169
- (207) H. Mayer 》 B. Brecht u. die Tradition 《 Neske Verlag, 1961. S. 67
- (208) G. Benn 》 Gesammelte Werke 《 Bd. IV. S. 30
- (209) ibid. S. 45
- (210) Bd. I, S. 159, III, S. 71
- (211) Bd. IV, S. 48
- (212) ibid. S. 156
- (213) ibid. S. 50
- (214) Bd. I, S. 245
- (215) Bd. IV, S. 68
- (216) Bd. II, S. 135
- (217) G. Benn 》 Gedichte 《 Limes Verlag, 1956. S. 250
- (218) G. Benn, Bd. IV, S. 94
- (219) ibid. S. 138
- (220) G. Benn 》 Gedichte 《 S. 17
- (221) ibid. S. 18
- (222) ibid. S. 19
- (223) ibid. S. 43
- (224) Bd. IV, S. 150
- (225) ibid. S. 44
- (226) ibid. S. 132
- (227) ibid. S. 132~135
- (228) ibid. S. 48
- (229) G. Benn 》 Gedichte 《 S. 175
- (230) B. Brecht 》 Kleines Organon für das Theater 《 Suhrkamp Texte 4, 1960,
S. 16
- (231) ibid. S. 16
- (232) ibid. S. 9
- (233) Brecht 》 Versuche 《 Heft 3, Suhrkamp Verlag, 1959. S. 276~277
- (234) 》 Versuche 《 Heft 15, S. 144
- (235) 「現代批評」一九六一年三月号' 16頁
- (236) 》 Versuche 《 Heft 9, S. 87

- (158) 》Versuche 《 Heft 12. S. 144
- (159) *ibid.* Heft 2. S. 103~104
- (160) 》Kleines Organon für das Theater 《 S. 25
- (161) 「文学思想史・Ⅲ」三一書房、一九五七年、203頁
- (162) 「現代文学」紀伊国屋書店、179頁
- (163) 青木文庫「ドイツ革命運動史」、5~200頁
- (164) H. Kindermann 》Das literarische Antlitz der Gegenwart 《 Halle, 1930, S. 71
- (165) K. H. Bühner 》Das Vermächtnis des dichterischen Expressionismus 《 in 》Die Literatur 《 Mai, 1929
- (166) F. Roh 》Nach-Expressionismus 《 Leipzig 1925. S. 63
- (167) 》Zeitschrift für Deutschkunde 《 Jedes Heft
- (168) H. Kindermann 》Das literarische Antlitz der Gegenwart 《 Halle, 1930, S. 66
- (169) *ibid.*
- (170) G. Lukács 》Essays über Realismus 《 S. 160
- (171) *ibid.* S. 135
- (172) Lukács 》Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur 《 Aufbau Verlag 1953. S. 110
- (173) Benn. Bd. IV. S. 56
- (174) *ibid.* S. 213~222
- (175) *ibid.*
- (176) *ibid.* S. 213
- (177) *ibid.* S. 69~73
- (178) Bd. I, S. 252
- (179) *ibid.* S. 498~503
- (180) G. Benn 》Gedichte 《 S. 52
- (181) *ibid.* S. 55
- (182) *ibid.* S. 359
- (183) Bd. IV. S. 47
- (184) *ibid.* S. 380
- (185) 「ランボー詩集」新潮社、82頁
- (186) 「世界名画全集」第12巻、平凡社
- (187) G. Benn 》Gedichte 《S. 82
- (188) *ibid.* S. 229
- (189) 「ガキソ全集」第6巻、白楊社、96頁
- (190) B. Brecht 》Kleines Organon 《 S. 15~16
- (191) *ibid.* S. 18
- (192) 「白夜評論」一九六二年十二月号 S・70
- (193) 》Versuche 《 Heft 9. S. 117
- (194) *ibid.* S. 194
- (195) 》Versuche 《 Heft 12. S. 145
- (196) 国民文庫「言語学におけるマルクス主義」、102頁
- (197) 「マイン・イデオロギー」ナウカ社、301頁
- (198) Reclam 》Leben des Galilei 《 S. 123
- (199) 「ドイツ現代史」村瀬興雄・東大出版会、一九五九年、213頁
- (100) B. Brecht 》Erste Stücke 《 S. 108
- (101) *ibid.* S. 188

あとがき

刊行作業の軌跡に重点をおいて把握するのは、刊行委にとっても読者にとっても重要であるのは勿論であるけれども、本当は次のことこそが核心にあるのだと、あらためて自分にいいかせるようにしてのべると、

表現集3に限らず、これまでのパンフレットの総体についていえるのであるが、一つの表現が出現する場合、それが文字として具体化されているとしても、必ずしも他者に届けられる位相にはない。この表現集3に収録した論文でさえ。確かに論文である以上、審査する人を意識してはいるから他者に届けているのは事実であるとはいえ、私のいいたいのは、この場合には不可避的な手続きとして提出している要素が大きく、自分と読者の対等で自由な関係の媒介としていくには遠い表現である、ということである。結果的に、いくらでも自分と読者の対等で自由な関係の媒介としていくことができるとしても、この遠さの感覚を失ってはならないと考えている。いいかえると、私がこれまで提出してきた表現は、可能な限り自分と読者の対等で自由な関係の媒介としていくことができるものを目指してきた。不可避的な手続きをしいられる場合には、そのしいられ方を必ずどこかで転倒しようとしてつづ。

もう一つは、論文とか、小説とか、詩とか、ビラというようなジャンル区分を突破しようとしてきた。とりわけ69年の闘争以降そうであるが、この姿勢は、それ以前から確立されていたし、時間と共に姿勢の必然性を確信してきた。ジャンル区分への異議は、この世界の全ての制度へ概念への異議や再検討の姿勢と連関しているのは勿論である。その場合に次のことに深く自覚的でありたい。すなわち、自分がジャンル区分を超えようとして表現しているものが形式として例えば論文に類似してきたり、ある誤りとみえるものの批判の仕方の中に批判対象と無縁でない誤りの傾向に気付くことに。また、このような試みの総体が、私たち総体にとっての言語へ意識へ存在の制約と、どこでどのように衝突しており、それとどのように格闘したり逆用していくかということにも。

……まだまだ、いいたりないとは思いますが、あとがきというジャンルからはみだしつつ以上を記しておきたい。

一九九四年四月

刊行委 気付

松下 昇

表現集 3 刊行委員会

連絡先 〓 〒657

神戸市灘区赤松町一―一松下方
TEL・ファックス

078・821・4984