

筑波大学博士（文学）学位請求論文

花田清輝における批評原理の成立

『復興期の精神』への条件

渡邊 史郎

## 目次

目次

凡例

## 序論

はじめに

第一章、『復興期の精神』出版による文壇デビュー

第二章、「花田・吉本論争」の影響

第三章、論争以後の小説に対する評価

第四章、「ポストモダニズム」による花田の再評価

## 本論

第一部

第一章、「反省の反省」・「無数の焦点」 白光『時代からの転回の意味』

はじめに

第一節、「アプリオリズムスと宗教の本質に就いて」における西田幾多郎と山邊習学

第二節、「反省の反省」と「全体の肯定」

第三節、「ひとつの習作とそのはかないひとりことの話」の構造

第四節、「窓」

第五節、「旗」、「コツペルニクスの転向」における西田哲学批判

おわりに 「無数の焦点」

第二章、「貨幣」のような知、読者のような「私」 小説「七」の同時代性

はじめに

第一節、「大衆文芸」としての性格

第二節、読者の「興味」と区別されたペーテルの悲劇

第三節、「貨幣」のような知

第四節、「人に食はせる」ための「大衆文芸」

おわりに

### 第三章、「東亜協同体論と国家主義」の政治性

はじめに

第一節、「東亜協同体論」の「理想」と「現実」

第二節、「帝国主義者」への批判

第三節、「日本」・「日本民族」から、単なる「国家主義」へ

第四節、「国家干渉主義」

第五節、「新しい国家主義」としての社会主義の提唱

おわりに 「恋八思案ノ帆カケ船」

## 第 部

### 第一章、「弁証法」と「デペイズマン」

「弁証法的低物価政策」と「赤づきん

杉山平助の肖像画」

はじめに

第一節、「人間の屑」としての「私」

第二節、「私を信じなさい」の意味

第三節、「私」の駆使する「弁証法」

第四節、「赤づきん」をかぶった「杉山平助」

第五節、「僕」の駆使する「デペイズマン」

第六節、「弁証法」としての「デペイズマン」

おわりに

## 第二章、「弁証法」と修辞」、あるいは「弁証法」としての「修辞」

『自明の理』の思索

はじめに 「弁証法」とともにある諸問題

第一節、「芸術」における「論理」の駆使

第二節、「形式論理」の評価と「弁証法」という言葉の削除

第三節、「論理」の価値の相対性

第四節、「性格」を持った「論理」としての「修辞」

第五節、「弁証法」の使用という当為、「一」の中心

おわりに

## 第三章、「超現実主義」からの出発

『童話考』、『悲劇』について

はじめに

第一節、「心的」な「超現実主義」から「社会機構」の批判へ

第二節、「オブジェ」と「デペイズマン」

第三節、「社会崇拜のトートミズム」

第四節、「影像」としての「僕」の記憶、「象徴機能の物体」としての「帽子」

第五節、「僕」の語りへの批判、「目的論的見地」を持った語りの要請

おわりに

## 結論

参考文献目録

論文初出一覧

## 凡例

本文中で用いた記号は次の通りである。

「」 引用および作品名

『 』 雑誌・新聞・書籍名

〔 〕 渡邊註

\* 渡邊の註が長い場合は、「……………」、渡邊註」と記す。

〔 … 〕 中略

/ 原文改行

# 序論



## はじめに

花田清輝（明治四十二年三月二十九日～昭和四十八年九月二十三日）は、小林秀雄や吉本隆明と並ぶ戦後の批評家として知られているが、彼に対する評価は転変の激しいものであったように見える。一九六〇年代のはじめ、戦後の政治的スタンスについて「転向ファシスト」などと批判された結果、ややいかげしい文学者とみられていた花田が、一九八〇年代の所謂「ポスト・モダニズム」の風潮以降、一転して多くの賛美者を持つに至ったように見えるからである。しかし、再評価された花田像の方も「転向ファシスト」に負けず劣らず大げさなものであることにまず注意すべきである。それまで近代を支えてきたとみなされたところの、自我やリアリズムや表現といった理念に、花田が反逆していたかのように捉えられているからだ。

たとえば、平成五年に出版された『花田清輝評論集』<sup>(1)</sup>の編者である粉川哲夫の「解説」は、花田清輝の文章の「レトリック」を彼の思想そのものとして捉えるべきだと主張し、また、エッセイの選択にあたっては「花田清輝の文体の多様さや思考の飛躍のあざやかさが端的に表れているものを優先し」、「花田清輝の世界の魅力に接するには、「内容」からよりも文体から入る方がこの作者の流儀にならなければならない」と断言する。この本については坪内祐三も、粉川の認識を敷衍するがごとく、「オープン攻撃のように広がり転がる批評スタイル 粉川哲夫編『花田清輝評論集』」<sup>(2)</sup>で次のように評している。

花田清輝と小林秀雄を対比して考えることは、まさしくポスト・モダンだと言われる今だからこそとても重要なのである。「…」大学に入って、「イイタイコト」を探す作業から解放された私は、花田の文章を発見し、その文体に引き込まれた。小林「秀雄」の文章にはないリアリティーを感じた。しかし、まあ、そんなこと

はどうでもいい、というのが花田の口癖で「……」その言葉通り、彼は一つの主題について語りながら、ふいに話が別の方向に移り、サッカーやラクビーのオープン攻撃のように、次々と話題が広がり転がって行く。その文体、言葉の流れそのものが彼の批評だった。

彼は一元的なリアリティーを信じない。なぜなら彼の信じるリアルとは、「対立物を対立のまま統一する状態」「砂漠について」(1)のことであり、「……」おのれの主体性は、おのれの徹底的な客体化とともに、確立する。「物体主義」、その上に立脚するリアル、つまりポスト・モダニズム的リアリティーなのだから。

坪内が花田の「文体」を、「ポスト・モダニズム」のイメージによって評価しようとしているのは明らかであるが、ここまで単純なものではないにせよ、かかる評価は八〇年代以降、枚挙にいとまがない。川本三郎「愛すべき町人型批評家」(3)は、「花田清輝の文章は、いつも陽気で、機敏でまるで祭りか雑踏のような活気があります、風刺精神とユーモアにあふれています」とし、「花田清輝は、ひとつの価値に安住することになく、ダブル・スパイのような複眼を持って、対立しあう価値を両方視野におさめようとしていました。」「……」ああいえばこういふ。その思考のダイナミズム、つむじまがりこそが、花田清輝のアヴァンギャルド精神といていいでしょう」と言っている。小沢信男「花田清輝のバトン」(4)も、「文体が、そのまま精神の自由術にほかならず、複眼的思考も、多角的展開も、緩急自在の趣があります」とする。また、前掲の粉川哲夫「解説」では次の如き評価がなされている。彼の文章には「書かれた文章」を越えるしなやかな口承文芸的なものが深く流れ込んでいるのであって、エッセーと「小説」の間には断絶はない。

いずれの場合にも、花田清輝の言説は、読者に自由な創造と介入をかぎりなく許すのであり、読者が読むテキストの意味は、作者の向こう側の一点に隠れている「作者」によってあらかじめ決定されているという

のではなく、読者とともにつねに拡大し縮小する。

ここでおそらく粉川は、戦後の花田が柳田民俗学を研究して提唱した「口承文芸的なもの」の重視を念頭に置いているのだが、読者によってその意味が決定されるという「テキスト」の概念の革新性をも、花田の文章に見出してしまふ。

以上のような論には、論者自身が花田の「複眼」や「自由」に共感しているらしいことから、ある種の奔放さを感じさせるものが多いのだが、逆に、ある強固なイデオロギーに支えられている感が否めない。それは、花田の文章（レトリック）の背後に、ひとつの考え方に縛られぬ「二つの焦点」をもつ「楳円的思考」（「複眼的思考」）、あるいは「対立物を対立のまま統一」するという思考原理の存在を想定し、それが近代的な主体・二元的なものへの反逆的な主体形成であるとみなすイデオロギーである。確かに、『復興期の精神』の冒頭におかれた「女の論理　ダンテ」において、花田は「修辞」の重視を提唱しており、同じ『復興期の精神』の「楳円幻想　ヴィヨン」においては、「私」（花田）にとって、「信じながら疑ひ、疑ひながら信じる」ような、矛盾する「二つの焦点」を無視しない誠実な姿勢、「楳円を描く」こと（）が必要なのだ、と述べていた。つまり、「ポスト・モダニズム」風潮下の論は、まず第一に何故か「女の論理　ダンテ」と「楳円幻想　ヴィヨン」という二つの作品に特別に拠っているのであり、第二に、「修辞」を花田の文章に、「楳円」を彼の思考に、と言つ具合に勝手に振り分けているのである。

かかる事態に注目した上で研究史を見渡してみると、意匠に身をまとつた「ポスト・モダニズム」以降の論も、花田の文壇デビュー以来つくられてきた評価の延長上にあり特に新しいものでないことが知れるのだが、その事情は後に詳しく述べることにしよう。何故なら研究史上に意味づけなくとも、「ポスト・モダニズム」に見合うも

のを花田に見出してしまふ論調には、そもそも単純に次の如き批判が有効であるからだ。鈴木雅雄「解放と変形 シュルレアリスム研究の現在」<sup>(5)</sup>は、次のように言っている。

私たちはかつてシュルレアリスムを語るためのディスコースを所有してはいなかった。シュルレアリスムを擁護したり、批判したり、模倣したり、遠ざけたりすることはできた。しかしそれについて語ることは出来なかつたのである。シュルレアリスムについて語り、判断し、一定の結論を引き出すこと自体が、裏切りであるように思えた。「…」対象化することで壊れてしまふような、純粹で美しく、しかも暴力的な体験がそこには確かに存在する。だがそこにはまた、なんらかの「作業」があつたのではないか。「…」彼らの働きかけの一つ一つとその成果とを対象化しなくてはならない。私たちはシュルレアリスムを語らなくてはならないのである。(傍点、鈴木)

右の「研究の現在」は花田に関する研究の現在にもあてはまる。花田を「対象化」しようとする論者が、現在に至るまでほとんどみられず、彼を如何に評価するかがあまりにも性急に問題になつてきたからである。いま必要なのは、花田の「作業」を「語る」といった研究姿勢であるように思われる。とはいえ、戦中・戦後が遠い過去になつた現在ならア prioriに客観的な立場が可能かといえはそんなことはないだろう。今田剛士「協同の倫理とナシヨナリズム アナーキズムと農本主義」(『批評空間』平14・7)の次のようにいつている。

一個の思想や運動が、何かの「異端」のものであるかのように語られるときには、常に一定の忘却があることに留意すべきである。

思想史や文学史が、対象に粗雑な類型化をほどこすとき、思想の内容と共にその思想を成り立たせた条件が忘れ去られていく。そうして名称のみが一般に流布してゆくなかで、外貌の不気味さから幾つかの思想、

運動は、単に「異端」として扱われてゆく。

花田清輝は昭和四十八年まで生きていた人物である。したがって一般論としては、同時代を生きた批評家や研究者にとって花田という対象は、あまりに自らに近い対象であった為に、冷静に裁くことは難しかったとも考えられようが、単に同時代人としての論じにくさが研究を遅らせ研究対象に類型化をほどこすとは限らない。研究を遅らせたのは逆に、花田を異端者として遠ざけたからなのだ。例えば、中川成美は、花田の文章を賞賛しながら「圧倒的に日本文学の異端であったのは、「日本」から離れずにそれを対象化しきったところにあった」と断定しており、<sup>(6)</sup>「ポスト・モダニズム」以降、花田の再評価がなされたとしても彼が孤立した存在であることは疑われない。中川のいう「日本文学」や「日本」という概念が花田の「異端」性を自動的に導き出しているように、花田のイメージの固定化は、今田の言う「思想史や文学史」などの囲い込みによってなされた。「一定の忘却」によってこそ形成されていると考えるべきだ。「一定の忘却」は、単なる忘却ではなく、「思想史や文学史」といった我々の思考の枠組みに関わっている。したがって、花田の「作業」を「語る」ことは、そういった枠組みを見直してゆく作業 すなわち「その思想を成り立たせた条件」を再現していく手続きとともになされる必要があるのである。本論文が貫こうとしている方法はこれである。

かかる方法のために、まずは「一定の忘却」の在処を、研究史を概観することによって追求しておく必要がある。

花田の戦前の活動を大まかに辿ってゆくと次のようになる。

存在が確認されている花田の作品の最初のは、昭和二年七月、旧制第七高等学校在学中に寮誌『白光』に発表した「樹下石上」である。そして昭和三年から五年にかけては、同じ『白光』に、「アプリアリズムと宗教の本質に就いて」、「ひとつの習作とそのはかないひとりごとの話」、「窓」、「無構成の哲学」エドガア・ポオ瞥見」が掲載されている。

花田は昭和五年には京都帝国大学英文科（選科）に入学している。その後、大衆文芸誌『サンデー毎日』に、昭和六年五月、小説「七」を発表している。

その後東京に移った花田は、主として雑誌『東大陸』の時局論文の書き手としてある。『東大陸』は、日本でも指折りのファシズム指導者と目されていた中野正剛を党首とする、農民運動の組織化を全国的に展開しつつあった「東方会」の機関誌である。この雑誌に時局論文を寄稿していたのは、昭和十年から十四年にかけてであるが、この時期には、同時に、文芸誌『世代』に、「心理と論理」（昭12）や「旗」、「詩学」（昭13）といったエッセイ、小説を寄稿していた。

昭和十五年には、「東方会」の資金援助を得て、中野正剛の弟である中野秀人とともに「文化再出発の会」を設立し、機関誌『文化組織』を創刊する。そこで、後に『自明の理』（文化再出発の会、昭16・7）、『復興期の精神』（我観社、昭21・10）に収録される文章を連載することになる。

昭和十八年十月、戦時下の用紙統制による雑誌の整理統合のため、『文化組織』は終刊を余儀なくされる。その後、第二次世界大戦終結までの花田は、坂口安吾や大井廣介などが主催する『現代文学』に、「文壇時評」（昭

18・9)や、小林秀雄批判である「太刀先の見切り」(昭19・1)を書いている。(「新聞について」<sup>7)</sup>や「ノーチラス号反応あり」<sup>8)</sup>によれば、当時花田は軍事工業新聞社の『軍事工業新聞』に論説を幾つか発表しているらしいが、現在のところ見出されていない。)

しかしながら、以上の戦前期の執筆活動は、文壇ではほとんど注目されていない。花田の読者は、『東大陸』や、『文化組織』を読む少数の人々であったと考えられよう。『東大陸』は右翼的政治結社の機関誌という特殊性から自ずと読者は限定されていたろうし、『文化組織』も今でこそ文学史に名をとどめてはいるが、当時は数ある同人誌の一つにすぎなかったのである。

一般読者にとつての彼の実質的なデビューは、昭和二十一年の『復興期の精神』の出版によって印象づけられたと思われる。現在見出すことが出来る、『復興期の精神』に対する最初の評言は、次の如くである。

転換期における彼等の生き方を随筆風に語り、これによつて、日本の現実に道を示さうとする。著者はなかくの勉強家であり、なかくの修辞家である。それだけにこの書を理解するには可成りの努力を必要とする。

(「書評」、『朝日新聞』昭21・11/18)

「修辞家」であり「理解」に「可成りの努力を必要とする」という花田清輝のイメージがここで早くも見出される。もっとも、この「修辞家」という規定は、『復興期の精神』の「跋」で花田自身によって与えられていたものである。

戦争中、私は少々しゃれた仕事をしてみたいと思つた。そこで率直な良心派のなかにまぢつて、たくみにレトリックを使ひながら、この一連のエッセイを書いた。良心派は捕縛されたが、私は完全に無視された。

いまとなつては、殉教者面ができないのが残念でたまらない。思ふに、いささかたくみにレトリックを使ひすぎたのである。「…」主題といふのは、ひと口にいへば、転形期にいかにも生きるか、といふことだ。したがつて、ここではルネッサンスについて語られてはゐるが、私の眼は、つねに二十世紀の現実に、…さうして、今日の日本の現実にそがれてゐた。

また、前掲書評の「転換期における彼等の生き方を随筆風に語り」という箇所は、「跋」の「主題といふのは、ひと口にいえば、転形期にいかにも生きるか、といふことだ」に拠っており、「これによつて、日本の現実に道を示そう」という箇所も、「ここではルネッサンスについて語られてはいるが、私の眼は「…」今日の日本の現実にそがれていた」に拠つていよう。つまり、『朝日新聞』の書評は、ほぼ花田の「跋」に拠つて書かれていたということが出来る。

右の「跋」で花田は、自らの「戦争中」の「仕事」を「レトリック」であつたと明言しており、またそれが、『復興期の精神』の冒頭におかれた「女の論理　ダンテ」で提唱された「修辞」を意識したものであることも確かだろう。「女の論理　ダンテ」で、「修辞」は、「抑圧されたもの」の「武器」として、「現実の変革のために果敢な闘争を試みる」ものとして提唱された。したがつて「跋」は、花田自身が、戦後、『復興期の精神』をその実践として認識していたことを示すものとも考えられる。が、「殉教者面ができないのが残念」といい、「レトリック」によつて戦時下を生き延びてしまつたといつてゐるのは、戦時下の「殉教者」として自己実現をはかりはじめた旧来左翼への皮肉という側面が強いと考えられ、花田の率直な告白であるともみなすのは危険だつたはずである。しかしこの書評のみならず、現在に至るまでこの点には注意が払われていない。

続いて戦前の『自明の理』所収の諸作品を含む『錯乱の論理』（真善美社、昭22・9）が出版されるが、今度は



匿名の書評「錯乱の論理」(『東京新聞』昭22・9/27)が、「『復興期の精神』の著者が、この評論集ではレトリックよりもロジックに執着をもって、戦後の心理的な錯乱を突いている」といつている。同じように、匿名の「錯乱の論理」(花田清輝著)(『毎日新聞』昭22・10/6)も、「戦時中話術の中に身をくらました著者が全然扮装をあらため論理を前面に押し立てて戦後インテリの精神分析論を書いた」といつている。ところが、実はこのように「レトリック」と「ロジック」の対比も、花田自身の「跋」(『錯乱の論理』真善美社、昭22・9)における『復興期の精神』の読者は、そこではレトリックを大いにふりまわしている私が、ここではレトリックを排撃し、ばかにロジックに執着しているのをみて、不思議に思われるかもしれせん」といつ評言に依拠していた。

このように花田は彼自身の言葉に依拠した「レトリック」、または「レトリック」と「ロジック」といつ対比によつて語られ始めたようにみえる。とはいえ、その後、花田「レトリシャン」といつ語られ方のみが広く流通し、レトリックばかりを問題にすることを批判する針生一郎のような意見<sup>(6)</sup>は少数となったようだ。その理由としては、まず、『復興期の精神』を花田の代表作と扱ふ際に、前掲『朝日新聞』の書評の如く「跋」を以て、彼が戦時下の抵抗者であったことを語る論じ方が定着したことがあげられよう。現在に至るまで花田を語る際に、この「跋」を引用することは常套手段と化している。何故そうなったかは第三章で検討するが、『復興期の精神』の内容の要約しがたさに比して、戦時下をレトリックで生きた、といふコンセプトが戦後の読者にとつてそれ自体で興味をそそられるものではあつたことも確かであろう。

加えて、『復興期の精神』＝「レトリック」といつ観点での注目が大きいのは、それが処女作として扱われたことが大きく作用していると考えられよう。続く『錯乱の論理』が、『復興期の精神』以前の『自明の理』収録作品を含んだかたちで、『復興期の精神』の後に出版されたために、『自明の理』から『復興期の精神』への過程は見

えなくなってしまうた。『錯乱の論理』の「跋」での「ロジック」への言及は、先の『東京新聞』・『毎日新聞』の書評のように、まるで「レトリック」がまず先にあつたような書きぶりを生み出したにすぎなかつたし、埴谷雄高「錯乱の論理」(『時事新聞』昭22・10/13)においては、「錯乱の論理」についても「彼のレトリックはなんと変わった相貌をしていることだろう」と、「レトリック」に拘ってしまつ。「ロジックよりもレトリック」あるいは「レトリックよりもロジック」ではなく、いわば「ロジックとしてのレトリック」という観点を見出す過程が、『自明の理』の花田には確かに存在している(この点は本論第 部で述べる。)のだが、それが『復興期の精神』の出版が『錯乱の論理』の出版に先行した事情によつて見えにくくなつてしまつたといえよう。

しかしこうした事情だけでなく、花田の文章への「レトリック」という評価は、「シッポをつかませない書き方」<sup>(10)</sup>であり、韜晦あるいは何かを隠蔽するものであるという、負のイメージに転換することでより強固になつたと考えられる。その経緯を次章で述べることにする。

## 第二章、「花田・吉本論争」の影響

『復興期の精神』の出版の後、花田をジャーナリスティックな現場に押し出したのは、雑誌『近代文学』同人所謂「近代文学」派の文学者を中心とした人々である。しかし、そこには、埴谷雄高や平田次三郎、佐々木基一の他に、坂口安吾も含まれている。坂口を含めた彼らは、戦前、雑誌『現代文学』の同人に属していたからである。

坂口は「花田清輝論」(『新小説』昭22・1)で『復興期の精神』に注目した。坂口は、花田清輝は殆ど知られていないけれども「思想自体を生きてゐる作家精神」において高く評価すべき評論家であると紹介した<sup>11)</sup>。確かに、花田は当時一般には無名に近かったが、坂口の先見性を過大に評価することは出来ない。『現代文学』同人の佐々木基一、大井廣介、同誌に多くの評論を書いた岩上順一らが、同時期に花田に言及しているからである。佐々木基一「『復興期の精神』」(『東京新聞』昭21・12/7)、大井廣介「文芸時評」(『風雪』昭22・6)、岩上順一「不二・民草について」(『八雲』昭22・9)などである。佐々木は、『復興期の精神』について「生の真実から遠ざかる」という方法 花田がルネッサンスという歴史を扱いながらあくまで虚構性に重点を置く方法を持っていることを示唆しようとする。一方坂口の見方は佐々木とは逆である。

読者の多くは、ここに花田清輝のファンタジイを見るのみで、彼の傑れた生き方を見落としてしまふのではないかと恐れる。彼の思想が、その誠実な生き方に裏書きされてゐることを読みおとすのではないかと想像する。

そこで、「傑れた生き方」に、具体的なイメージを付与する如く紹介されているのが、花田が「文壇時評」(『現代文学』昭18・9)で三浦義一という右翼をからかい、三浦主宰の「大東塾」の塾生に殴打された事件である。実は坂口、大井、岩上は、三人ともこの事件を前掲の文章で紹介している。彼らが『現代文学』同人であったことを考えるとこの一致は偶然とは思えない。

とはいえ坂口は、「思想自体を生きてゐる」と言うことで、花田の現実の行動と虚構の関係を表現しており、その点、大井や岩上とは異なっていた。杉山平助「『復興期の精神』(書評) 大きな未知数がある」(『真善美』昭21・11・12月合併号)も、花田の「精神の自画像」を作品の中に見出している。しかし、後に、花田の「東方会」

との関わりが思想的右翼へのコミットとして言い立てられた結果、『復興期の精神』に関して、作者のなんらかの政治的な意図を想定しなければ言及できぬ空気が濃厚になることを考えると、彼らの読解は、作者花田に関する情報が少なかったことが幸いしていたようにみえる。また、坂口が、花田の真価を見たいと思えば「文芸時評とか、谷崎潤一郎論だとか、さういふ愚にもつかない仕事をやらせ」よ、と言つのは、戦後の「革命」に対する花田の「傍観」を批判する、岩上順一「新人批評家論 花田清輝の論理」(『東京新聞』昭22・10/6)とも共通していた。いずれも、花田の批評家としての転換、つまり戦中の高踏的抵抗から戦後社会での現実的なコミットへの転換の不可避性を見ているからである。坂口は花田と太宰治との共通性をも指摘しているが、当時の花田は、新日本文学会員・共産党員として捉えられてはならず、また彼自身も坂口や太宰についての評論を多く書いている時期であるから当然のことである。

花田はその後、『自明の理』に収録された作品を含む『錯乱の論理』や、『二つの世界』(月曜書房、昭24・3)、カフカの翻訳『カフカ小品集』(世紀の会、昭25・10)などを出版し、また、前衛芸術運動である「夜の会」の組織者として活動を開始する。しかし、花田が旧左翼系文学者(中野重治、蔵原惟人、宮本百合子等)の「新日本文学会」の編集に関わったり(昭和二十七年から二十九年まで)、共産党に入党したりといった出来事は、前衛芸術運動の組織者というイメージに、旧左翼系、共産党系の文学者としてのイメージを加えることになった。

戦時下での前衛芸術論『自明の理』を発展させた『アヴァンギャルド芸術』は、昭和二十九年に出版される。この書は、昭和二〇年代の花田の前衛芸術運動の集大成といえるものでもあったが、そのすぐ後に、昭和三二年から約二年間、花田と吉本隆明との論争、いわゆる「花田・吉本論争」が起こっている。この論争が、花田と「近代文学派」との論争「モラリスト論争」の延長線上にあり、更に、花田が吉本を意図的に挑発しようとしていた

こと等、論争の詳しい経緯については、好村富士彦『真昼の決闘 花田・吉本論争』（晶文社、昭61・5）という分析がある。好村論は、論争が決定的に花田の敗北に終わったという見方を転倒しようとし、「負けるが勝ち」という戦法をとった花田が、吉本を増長させることで彼の自滅を待ったのだと解した。以降の花田研究においても、例えば、秀実『花田清輝 砂のベルソナ』（講談社、昭62・2）は、当時の吉本の批判の一部が花田の文章の誤読に基づいていることを証明している。彼らは花田の「敗北」が論争の印象に過ぎないことを証明しようとする論者とみなしてよい。ただ一つ確認しておきたいのは、例えば小熊英二のように、この論争を戦争責任の論争、世代間の論争、あるいは思想家の対立としてのみ見る<sup>(1)</sup>ことは危険であるということである。この論争は確かに、花田が戦前のプロレタリア運動や共産党を擁護したことで、決定的に彼の、そして当時の共産党の歴史的限界を露呈させた意味を担ったように見えるが、それは当時から行われていた、花田を敗北者として見る見方そのものであって、今一度歴史的な意味を考えてみるべきである。現在から振り返って重大に思えるのは、政治的な対立より、むしろ花田の行っていた前衛芸術運動が吉本によって批判されたことではなからうか。論争の端緒は、花田が安部公房や長谷川四郎らと組織していた「記録芸術の会」に村松剛を入会させようとした際に、吉本や武井昭夫や奥野健男がそれに反対して、会の総会を退場したことであった。しかし「論争の予定」<sup>(2)</sup>『群像』昭33・1）で花田は、「武井のマルクス主義、吉本隆明のアヴァンギャルド芸術と対決できたなら、いくらかおもしろい」（傍点、渡邊）と述べていたわけで、論争は、少なくとも花田においては、政治と文学の前衛性をめぐる論争として考えられていたと思われる。しかし、最終的に吉本が強調したのは、花田が「転向ファシスト」である。現在は共産党員でありながら戦前は右翼団体に属していた というイメージである。吉本が、戦争に迎合しながら戦後一転して共産党員として復活した昭和初期のプロレタリア派のイメージを花田に重ねていたことは

言うまでもない。つまり、花田の意図した芸術上の論争は、実際は、政治的対立、戦争責任論の論争になり、そして彼が結果的に、吉本の示す話題に沿う形で論争したのは好村論の示すとおりである。好村論によれば、『アヴァンギャルド芸術』における「アヴァンギャルドを否定的媒介にして、社会主義リアリズムへ」という花田の主張は、当時の左翼文学青年の一部には、「自然主義リアリズムから社会主義リアリズムへ」という共産党系のリアリズム理論に対抗しうるものと理解されていた。例えば論争中においても、「S」「前衛芸術家間の論争 吉本花田はどこへいく」、『共産主義』昭34・2）は、「政治論争が、彼ら二人のところからはじまり、かれらがそこから出発せねばならない状況」が、彼らの芸術観の対立を隠蔽してしまっていると述べていた。しかし、吉本は、花田の芸術運動を共産党と同一視することで意図的に政治運動として切り捨てたのである。

そして、この論争に終止符をつつたと言われる埴谷雄高の発言があらわれる。埴谷は、花田が「予言者への幻影（前衛の可能性）を持つている」のに対し、吉本は持っていないといい、花田の政治的前衛（共産党と）への幻想を指摘する。そして花田・埴谷の世代は「彼と彼の年代のものに死体を清掃されるのであり」、「何物かを正面に隠蔽して横から思いがけぬものを取り出す」ような埴谷・花田の「方式」は、「彼のあけっぴろげの不気味さについて及ばない」（吉本隆明『芸術的抵抗と挫折』、『日本読書新聞』昭34・3/1）と言うのである。そして更に埴谷雄高は、

吉本隆明の書物を読んで私が不覚にもはじめて知ったのは、花田清輝を含めてわたし達の世代の全面的敗北という現事態であった。抵抗と協力という二つの主調音を巧みにフーガふうにつないで前進的意味をあたえても、死の国から帰ってきた吉本隆明の世代をついに克服し得ないという思想的な転換期についてであった。

（「決定的な転換期」、『群像』昭34・6）

抵抗と協力をないあわせにながめる花田清輝君とか真面目と不真面目を積極的に共存させる私などの世代、いわば非合法時代に仮面と素顔の二つの相貌を共に付けてしまった私たちの世代がその死骸をあなたに清掃されることになる理由でしょう。

「自立と選挙 吉本隆明への回答」（『週刊読書人』昭37・5/28）

といった発言を行っている。埴谷は、花田の方法が戦時下での「協力」や「仮面」といった強いられた姿勢の延長であると主張し、花田と吉本の対立に世代間の対立を見ているのだが、続いて本多秋五も、花田が常に「本音を隠す方法を戦前に身につけてしまった」と指摘する（『物語戦後文学史』新潮社、昭35・12/5）。花田の文章は「隠蔽」を志向し「本音を隠すものだ」という言い方をする彼らの論が、彼らが花田と対立した「モラリスト論争」、花田が批判された「花田・吉本論争」の後に行われていることに注意すべきである。「錯乱の論理（花田清輝著）」（『毎日新聞』昭22・10/6）の如く、花田のレトリックに対して「話術の中に身をくらま」す戦術を見る観点は早くからあったわけだが、それが特に「韜晦」や「仮面」といった否定的な意味合いで把握され始めるのは、花田が「近代文学」派と決裂し、更に吉本によって、花田の「東方会」との関係が問題にされてからなのである。花田に対する次のとき批判は、「花田・吉本論争」以降の埴谷や本多の発言を敷衍したもののように見える。

古林 敗戦というのは日本人にとって大事件だった「…」そういう激動期に直面して、そこで文化・文学の世界に新しいものを生みださねばならぬというような意気込みというか使命感が、作家の側に出てこなかったとは信じられないんですが……。

花田 ぼくも、ぼくなりになっちゃダメになっていたんです。

「…」

古林 それは花田さんお得意の韜晦でしょう。たとえば戦争下の「…」『復興期の精神』と『二つの世界』「…」とのあいだには「…」ほとんど断絶が見あたらぬ。これは花田さんと、ほかの作家を峻別するきわめて大きな特徴でしょうが、「…」しかし『戦後』という現実、もちろん花田さんなりに重い意味を持ったに違いないでしょうから、そこらへんの心理的屈折などを正直にうかがいたいものですね。

花田 ぼくには断絶はないかもしれないけれども、ぼくとほかの人の断絶があるので、だめなんです。もう絶望してます。

古林 どうも正直じゃないようですね（笑）。「…」すくなくともお書きになったものには、敗戦イコール解放という実感がほとんどあらわれていませんね。

花田 そうですか。

古林 ええ。

花田 そつかなあ。いや、ぼくも解放感はもちろんありましたよ。しかし、同時に、なんか非常にベシミスティックだったね。それはいつもそうなんだ。

古林 どうも話を抽象的な言葉の遊びでごまかされてしまつてうまく逃げられているような気分がします。



また、無署名の「快刀乱麻の切れ味」(『サンデー毎日』昭47・2/20)は、『冒険と日和見』(創樹社、昭46・12)を評して「逆説、饒舌、おとぼけ、戯作者風の文体は読者に評論のおもしろさを堪能させる」と、花田の文章を評価する方向性を持つが、突然「著者の正体の一端を知る手がかりになる魅力に富んだ本」(傍点原文)と言ってしまふ。花田の評価とは関係なく、作者は彼の文章からは読み取りがたいものとして想定されると解されよう。

### 第三章、論争以後の小説に対する評価

「花田・吉本論争」は、花田と吉本が思想的に対立しているというイメージを振りまき、大衆に密着する吉本隆明(小林秀雄)と花田が対立して孤立したという印象は、花田の大衆からの乖離(柄谷行人<sup>14</sup>)をみる論の根拠の一端を担うことになる。また、小林秀雄・吉本と花田の対立に、感傷と理知、ひいては日本と西洋、さらには先の埴谷の言を模倣する<sup>15</sup>とく、「まじめとふまじめ」などという対立する観念を見いだしてみせる川本三郎<sup>15</sup>や、小林秀雄<sup>16</sup>「村落」(ムラ)に対する拒絶を花田に見る磯田光一<sup>16</sup>が現れる。彼らは論争自体の分析は抜きにして、それを普遍的な観念の対立に一気に解消して見せた。最近の花田論にまで残る、彼が孤立した思想家であるというイメージは、「花田・吉本論争」をわかりやすい普遍的な観念に置き換えた結果もたらされたのである。このような解消の方法は、日本と西洋の具体的で錯綜した問題を「ポスト・モダン」という観念(日本による西

洋的知の超克)によって解消した「ポスト・モダニズム」と同型の操作であって、花田が「ポスト・モダニズム」風潮下で評価され始めるのも納得できる。とはいえ、論争がもたらした評価の方向性はこれだけではなかった。

花田は、「花田・吉本論争」以降、実際に現実的な芸術運動から撤退し、歴史に題材を採ったエッセイや戯曲や小説にむかった<sup>(17)</sup>。もう一つの修羅<sup>(18)</sup>(筑摩書房、昭36・10)、『鳥獣戯話』(講談社、昭36・2)、『小説平家』(講談社、昭42・5)、『日本のルネッサンス人』(朝日新聞社、昭49・5)等である。<sup>(19)</sup>これらの著作は、発表当時から、新聞、雑誌の書評で好意的に受けとめられていた。もっとも、この現象は、当時の、花田のマルクス主義者としての政治的な敗北とあいつたものであり、風刺の得意なレトリシャン花田清輝というイメージが拡大されていく過程でもある。

本多秋五・中村光夫・山本健吉・平野謙の「文壇・1962年(5)」(『東京新聞』昭37・12/29)には、『鳥獣戯話』にふれて、次の発言がある。

山本：砂の女「安部公房作」より面白い。寓意、中身を感じる。

中村：花田の話術だけが頭に残る。

平野：小林勝の小説が河上徹太郎に拠って褒められ、花田が中村によって褒められる。「新日本文学」系統が支持されて大いにめでたい(笑)

この座談会に対して『アカハタ』の(D)は、「雑記帳」(昭37・12/22)で、「『革命的思想』はもてあそばが、現実の革命運動に対しては「いいかげんだ」と「当てこす」る花田の立場を、本多や山本のような文壇評論家が指摘しているわけである」と述べている。このとき、花田は、「近代文学派」の平野にも共産党にも批判されている。平野が「大いにめでたい」といっているのは、反文壇的な位置を占めようとしている『新日本文学』所載の

文章が文壇に受け入れられてしまった事態に対する皮肉である。確かに、花田は、江藤淳や中村光夫、河上徹太郎といった、いわゆる文壇的な批評家と目されていた論者から「風刺」を目的とした小説を書く人物として、評価されてゆくことになる。おそらく、この「風刺」には、花田の小説が歴史に題材を採っていることと、彼の政治的な現場からの撤退による傍観というイメージが重ねられている。例えば、河上徹太郎は「文芸時評（下）

多彩だが道楽が多い 花田の四幕喜劇「爆裂弾記」（『読売新聞（夕刊）』昭37・21/1）で「要するに全編の意図は、自由民権運動の思想に酔った壮士たちが、政府の要人を暗殺する爆弾を造つたり、資金調達のために集団強盗を働いたりするのだが、事志と違い、次第に虚無的な気持ちになってゆくと共に、その存在自体が無意味な、影が薄いものになってゆく諷刺であって、その主旨は一応はつきりしているが、壮士のニヒルが余りちやかされ過ぎている印象が強くて、作品自体薄っぺらな感があるのを否定できないのである」という。また江藤淳は「文芸時評」（『毎日新聞』昭37・12/1）において、「主筆」は、鉄腸に似ているのと同程度以上に作者自身に似ているのであり、この歴史的枠組は花田氏一流の、まことの皮で嘘をくるむというやり口のあらわれである。「…」ここで花田氏が企てていることは、もちろん諷刺である」といつている。また、匿名の「風刺の効いた歴史小説 『俳優修業』花田清輝著」（『歴史読本』昭39・12）は、「当時の社会への鋭い批評となり、同時にその批評の槍先は現代の胸もとにも突きつけられていることに気づくのである。普通の歴史小説と異なり、歴史の内側から巧妙に組み立てられた風刺小説といえる」といつている。

そして、「論理のお伽噺」の楽屋裏 花田清輝著『古典と現代』（『週刊言論』昭42・11/15）の評言は、「はじめに」で紹介した「ポスト・モダニズム」の風潮下での花田のイメージが出来上がりつつあることを示している。この匿名の書評は、『古典と現代』を読んで、「晦渋」とか「術学的」とか「幻惑的なレトリック」とか、断

片的な言葉は出てきても、その間隙が少しも埋まらない」と述べ、「アクロバットのよつな修辞、比喩……」が特徴だといい、「難解かにみえる議論の中に一貫しているきわめて単純明晰な論理を発見する楽しさ、それは即物的に、つまり文章の流れに即して読んでいける読者のみ味わせるものである」という。この論者はまた、古典に題材を得る方法が『復興期の精神』の延長であると捉えた。すなわち、

西欧ルネッサンスの人々を語りながら、現代を風刺し、皮肉ったように「……」この著者の文体は、スタイルは、いうまでもなく、戦争中の「抵抗」を通して身につけた仮面である。かれはこの仮面をかむってファシズム政権を嘲笑し、皮肉り、罵倒したのである。「……」抵抗の対象が潰え去った今日もなお、その時身につけたスタイルから脱出できぬということは、一種の喜劇でもあろう。

という訳である。花田・吉本論争以降の歴史小説や歴史に関するエッセイに対して、「文体」の特異さを指摘し、現代に対する「風刺」を見る評言は、その方法的起源としての『復興期の精神』を見出すに至った。このような方向性は、花田の修辞を賛美する笠原伸夫「時代の本質を射抜く 練達の域に達した独特の修辞法 花田清輝著『室町小説集』(『週刊読書人』昭49・3/4)だけでなく、花田を「真の現実主義者」として評価する磯田光一「風刺的知性の歴史認識 花田清輝著『東洋的回帰』(『週刊言論』昭46・9/17)や「逆説の『参加の文学』」花田清輝著「日本のルネッサンス人」(『サンケイ新聞』昭49・6/17)においても共有されている。また、野口武彦「『転形期』の思想と文化 花田清輝著「日本のルネッサンス人」(『週刊読書人』昭49・8/19)、「非風土的文学者の疲れ 捨て身の風刺」ルネッサンス人への執心」(同昭49・10/14)においては、花田の嘗為が「個我への執着」＝「ルネッサンス人への執着」として一貫しているとみなすための根拠にもなっているのである。

かくして、評価の如何に関わらず花田の方法的起源を『復興期の精神』に見出す評価の方向性が固定化されていったと見られる。

#### 第四章、「ポストモダニズム」による花田の再評価

第二、三章で分析した評価の変遷から判断するに、「ポスト・モダニズム」風潮下の花田のイメージが生成された原因は次のように考えられる。第一に、『復興期の精神』が処女作として扱われることによって、それ以前の作品が顧みられなかったこと。この傾向は、前衛芸術論である『自明の理』から『アヴァンギャルド芸術』にいたる、花田の前衛芸術論者としての側面が、花田・吉本論争によって、一般的には葬り去られてしまったことで強くなったと考えられる。第二に、論争後の歴史小説・エッセイが、レトリックによる「風刺」として捉えられ、西欧ルネッサンスをえがくことで、戦時下の「日本の現実」(花田の「跋」の言葉)を風刺した『復興期の精神』がその起源として見出されたことである。すなわち、「ポスト・モダニズム」以降、『復興期の精神』の「女の論理」ダンテ」に注目して、彼の文章そのものに注目すること、あるいは「楳円幻想」ヴィヨン」に注目して、彼の批評原理を「楳円の思考」に求めることは、以上みてきた戦後つくられたレールの延長線上にあつたことがわかる。そして「はじめに」で引用した今田論のいう「一定の忘却」とは、『アヴァンギャルド芸術』に代表される、また「花田・吉本論争」によって批判されていたところの、マルクス主義とアヴァンギャルド芸術の結合と

いう思想・観念的な営為の側面であるとみなすことができる。端的に言えば、「ポスト・モダニズム」との共通性を指摘する論者は花田のスタイルに驚いているだけであって、実は思想を等閑視していると云ってよいのだ。花田の思想の先見性を「現代の記号論理学」との類似点に求めた中沢新一「逸脱の論理」(『天象儀』昭50・2/25)は、「ポスト・モダニズム」徒の関連で花田を論じる先駆といえる。中沢は「論理学者の想像力が提示する全体世界の中で、すべての陳述を一たん破壊し、日常言語の中でうまく適合しなかったり不明晰な部分は容赦なく切り落とした後に、再びそれを論理的な言語の形に作り上げ、世界を再組織するしようとする」ことを、ポーヤ・アインシュタインの合理主義を賞賛する側面を持つ「球面三角」(『復興期の精神』)にみ、ヴァレリーを引き合いに出しながら論じようとしていた。中沢は少なくとも花田の思想を問題にしようとしていたのだが、八〇年代以降の多くの論者はスタイルの指摘をするだけだ。

しかし、「ポスト・モダニズム」以降のすべての花田論が、「はじめに」で紹介したような単純化されたイメージだけを反復していたわけではない。マルクス主義というイデオロギーとの関係も論者によっては執拗に問い直された事柄である。それらの論については本論で具体的に検討を加えるが、ここでは幾つかの論の方向性そのものについて批判を加えておくことにする。

八〇年代に日本で流行した「ポスト・モダニズム」とは、極言すれば、西欧中心主義への批判であり、イデオリズムや、「自我」・「主体」・「人間」といった概念の相対化が現代社会において可能性を持つと信じられたと見なすことが出来る。かかる可能性を花田に見出す評価がある。その際、きまって引き合いに出されるのが、「群論組織の条件について」(『文化組織』昭17・5、以下「群論」と略記)である。花田はこの文章で、「組織がなりたつばあひ、人間といふ概念は、すでに実体概念から函数概念へと置き換えられてゐる」とし、「もはや、「私」

といふ「人間」はみないのである」と述べているが、これを中谷いずみや中村三春は、近代小説を支えてきた実体的な「私」という概念を、「関数概念」に置き換えたことの先駆性として評価する。<sup>(19)</sup> 土井淑平『尾崎翠と花田清輝 ユーモアの精神とパロディの論理』(北斗出版、平14・7)も、「いかなる主観も実体も他者関係の網の目や差延の連鎖から逃れられない、とするポスト構造主義のデリダのデイコンストラクションを先取りするような見解の表明だった」と評価している。逆に花田の「私」を否定的に評価する者もいる。井口時男「花田清輝 偽金使用の倫理と非倫理」(『群像』平11・7)は、「群論」を引きながら、「花田清輝は、「私」というものの実体化を拒んで関係概念としての「私」を生きた」といつている。しかしながら、花田は「群論」で、そもそもあくまで「組織の条件」として「私」を実体化することを批判している、つまりそれがマルクス主義の「組織論」としての議論であることを無視することは出来ない<sup>(20)</sup>のであって、彼自身が「関係概念としての「私」を生きた」などということにはならない。井口論は、花田が小林秀雄のいうような「対象化しきれない「私」というものの他者性」への認識を欠落させており、「花田のいう社会性とは、たんに役割意識や関係意識の複数性に過ぎない」として批判しているが、井口論が指摘するまでもなく、「群論」の「私」は、役割意識や関係意識のそれなのである。

井口論は、小林秀雄や吉本隆明のような、「自然」や「私」に対して「畏怖する」批評家に対して、「私」を単に仮象として斥けた花田を相対的に批判する柄谷行人の花田評価を受け継ぐものである。ただし柄谷は、「魂は関係それ自身になり、肉体はものそれ自身になり、心臓は大にくれてやつたわたしではないか」(『群論』)という箇所については、この言い方にこそ、関係性としての私などではなくかえってデカルトのいう「コギト」があるのだという趣旨の発言を行って<sup>(21)</sup>もいた。この点は井口論は受け継いでいない。そして注目すべきはこの柄谷の発

言には花田自身による反論があったことである。彼は柄谷を「半可通」であると批判し、戦時中、『文化組織』の編集や時局月報社での編集者としての勤めが忙しかったため、「わたしのまわりの「良心的」なヒューマニストたちを、激しく憎んでいたのであり、「わたしは怨みつらみをいっただけだ」と言っている）、『古書寸言』、『展望』昭49・2）。花田は「半可通」と言っているのだから、柄谷の言う「コギト」は認めていたということなのだが、それでもなお花田が言いたかったのは、「函数概念」とは編集や運動に忙しかった単なる彼の実感でもあったということなのである。すなわち、柄谷のデカルト的という指摘が一面を言い当てていながら「半可通」とみなされるのであれば、「函数概念」としての「私」といったものを反近代的な概念としてとりたてて評価するのは、なおさら危険というべきなのである。

そもそも花田が近代的自我としての「私」の相対化、関係としての「私」を主張していたという把握自体、それほど新しい見方とはいえない。例えば、白川正芳「花田清輝 七のからくり」<sup>(2)</sup>のように、花田を「転形期をいかに生きるか」という課題を持っており、それは「一つの倫理の追求であることをまぬかれない」にもかかわらず、彼の「批評及び芸術の方法は、一に、いかに生きるか、といった実生活上の諸問題をいったん切りすてた地点から出発している」ことを矛盾とみるような把握とそれほど違ってはいない。「ポスト・モダン」の環境下においては、白川が拘る「一つの倫理」に言及しなくてもよかっただけではないか。日本の「ポスト・モダニズム」の議論においては、ソ連<sup>(2)</sup>型のマルクス主義のイデオロギーとしての失墜はもはや議題にさえならない前提事項であったようにみえる。したがって「ポスト・モダニズム」は花田のマルクス主義者としての性格を無視しうる条件となってしまうたのであろう。ちなみに先の柄谷（井口）の見解はおそらく、秋山駿「文芸時評 下 歴史に対し確実な私」(『東京新聞(夕刊)』昭46・12/24)あたりの花田評価を受け継ぐものだが、秋山の持つて



いた批評を欠落させるものでもある。秋山は「作者」(花田)が小説を書くことで何を見出したのか不明だとい、「人間の複雑さはそこに単純な形を見出そうとする眼の前にあらわれるのに、ここにあるのは、自分の眼のからくりによって、人間にからくりの部分を見ようとする態度だ」と「伊勢氏家訓」(『群像』昭47・1)を批判していた。秋山の見解の当否は今も問われない。が、本論はすくなくとも秋山のように花田がいかに書いたかをまず問題にするべきと考え、直截に存在論的な問題にふれることは慎重でありたいと思う。

また「ポスト・モダニズム」は、ダダやシュルレアリスム運動の延長としての「脱構築」や、ソ連の成立とともに次第に潰されてしまったロシア・アヴァンギャルドやバフチンといったモダン・マルクス主義の可能性を見出した。この可能性と、花田がマルクス主義者であり前衛芸術家であったことを重ねて評価する方向性がある。

例えば、綾目広治「花田清輝の弁証法」バフチンの可能性をも越えて<sup>(24)</sup>は、花田の「対立物を対立のまま統一する」という「弁証法」を、ヘーゲルの自己絶対化に陥る「弁証法」と対比して評価する。綾目はヘーゲルの「弁証法」を「本来の弁証法」としてあげているが、それ自体恣意的に見える。例えばプラトンやアリストテレスの「弁証法」やキリスト教の弁証法神学と花田の「弁証法」を比較しないのは、論の意図が、西欧の「ヘーゲル＝マルクス」流の権力的なイデオロギーに対してバフチンを対比的に優位に立たせることにこそあるからであろう。菅本康之『フェミニスト花田清輝』(武蔵野書房、平8・7)は、「女の論理」ダンテの「レトリック」提唱に注目しつつ、西欧のフェミニズム運動とマルクス主義の結合を日本で行った人物として、花田を高く評価している。また、菅本論と内容においてきわめて似ているものに、前掲の土井淑平『尾崎翠と花田清輝

ユーモアの精神とパロディの論理<sup>(25)</sup>がある

秀実『花田清輝 砂のペルソナ』(講談社、昭57・2)は、現在のところ、花田の小説、評論のジャンルの差

異を考慮に入れながら表現のレベルにまで検討を加えたものとして最も精緻なものであり、海外思潮をやや容易に花田の文章の解釈に用いている綾目・菅本・土井論とは一線を画している。こは、「風刺」や寓話の書き手としての花田、またそれと同じことを示しているに過ぎないレトリシャンとしての花田、というイメージが、結局、彼のマルクス主義思想の存在を曖昧に前提にしている、と批判した。そして、花田が目指しているのは、そのような「思想」の「表現」ではない、というのである。また、花田が言う「対立を対立のまま統一」する「弁証法」とは、まったく「統一」(＝真実)を志向しないものである以上、「弁証法」と見なすのは間違いであるとみなした。つまり、論の花田は、自らが持つマルクス主義という観念の「抽象性」を最終的には相対化して、「具体性」をひたすら目指す文学者である。こは、花田の文章とは「書くことが読むこと」であり、「読むことが書くこと」であるような、「模倣と反復の運動」としてあるのだと言う。しかし、論はマルクス主義のイデオロギーを持った花田を相対化しすぎているのではなからうか。戦前の花田が、当時のマルクス主義のイデオロギーから多くを得ていることは確かなのである。

花田が「二つの焦点」をもつ「楕円」という表現で、ひとつのものの見方に拘束されようとする姿勢を批判しようとしたことや、「対立物を対立のまま統一」する「弁証法」を、ただひたすら「弁証法的唯物論」を言い立てるソ連型マルクス主義者に対して批判的に提議したことは確かだろう。また、こ論が言う、「思想」の「表現」といった観念を否定して、思考をそのままぞつたような文章を、そしておびただしい引用の織物としての(こ)論の言う、読むことと書くことが一体となったような(文章を書いたことも確かであろう。しかしながら、そのようなことを指摘することで、花田がマルクス主義者を自認していたことを否定はできないし、彼が『復興期の精神』や戦後の歴史小説において、当時の政治状況や文壇を「風刺」をしていないことにはならない。「ポスト・モ

「ダニズム」の風潮下における、前掲のいくつかの論は、「花田・吉本論争」での花田の敗北という事実を転倒することに目的があったために、日本のマルクス主義者としての側面をなるべく斥けようとする傾向にある。この点、西欧のマルクス主義との比較によって花田を評価する、綾目・菅本・土井論においても同様であって、日本のマルクス主義の現実が軽視されている。確かに、柄谷行人「近代日本の批評 昭和前期」<sup>1)</sup>のように、花田の戦時下の営為が、中井正一や戸坂潤や林達夫と理論的に同時代性を持つてていることを強調する指摘もある。柄谷は、中井、戸坂、林との共通性から、花田の「京都学派」としての側面を浮かび上がらせるのだが、マルクス主義者としての側面については、「彼はたぶんレーニンの「帝国主義戦争より革命へ」というテーゼを教条的に実践した」のだといい、林達夫と比べて花田は「非人間的」だと言つて留まる。花田が周囲の文学者や思想家と似ているか、違っているかという観点で、花田自体を分析することよりも結局は優先されているのである。総じて、従来の花田論においては、彼を批判する際には、彼が前衛芸術論者・「京都学派」・「ポスト・モダニスト」でありながら、マルクス主義者であることを矛盾として捉え、一方彼を賞賛する際には、それらの総合として捉えることになってしまっており、花田に対する評価を決定しているのは比較の対象なのである。本論文が、花田の「作業」を「語る」といったスタンスをとり、彼の文章を「成り立たせた条件」を探ろうとする企図は、かかる研究の現状からも必然的に導かれることになる。

以上のような認識に基づき、本論文は、花田が同時代の文献を如何に使用したかという点に注目して、彼が行った具体的な思索に近づくことを試みるものである。その際、第一に、『復興期の精神』の「女の論理 ダンテ」の「修辞」(レトリック)や、「楳田幻想 ヴィヨンの「楳田」を、批評原理として先験的に想定するのをやめる必要がある。だからといって本論文は、「修辞」(レトリック)や「対立物を対立のまま統一」する「弁

証法」といった、彼の批評の原理とみなされてきた用語の存在を否認するわけではない。「くおおざっぱに言えば花田自身がそれらを重視すると言っていることは確かであり、これまでの研究もその点読み違えてはいない。しかし、それらが彼の営為の中で持った実践的な意味は捉えられていないのである。そして第二に、『アヴァンギャルド芸術』に代表される観念的な側面を切り捨ててしまわないことが重要である。『アヴァンギャルド芸術』の理論的原型は、『自明の理』に見られる。この本は、『復興期の精神』に先だって執筆されており、『自明の理』から『復興期の精神』という過程に注目する必要がある。

なお、花田の作品及び周辺資料の引用本文は可能な限り初出誌に拠り、旧字を新字に直した。また、初出年月日について未確認のものは、『花田清輝全集別巻』(講談社、昭55・3)の「著作年譜」及び「書誌」に拠った。

#### 【註】

- (1) 粉川哲夫編、岩波書店、平5・10。
- (2) 『週刊朝日』(平5・11/19)。
- (3) 花田清輝『近代の超克』(講談社、平5・2)の「解説」。
- (4) 花田清輝『箱の話／ここだけの話』(講談社、平6・4)の「解説」。
- (5) 鈴木雅雄編『シュルレアリスムの射程 言語・無意識・複数性』(せりか書房、平10・10)。
- (6) 「文学的意味を明らかに 二人の作家が持った「視覚性」に注目 土井淑平著『尾崎翠と花田清輝 ユーモアの精神とパロディの精神』(『週刊読書人』平14・10/4)。

- (7) 『都新聞』(昭29・10/2)。
- (8) 『季刊現代芸術』(昭34・6)。花田はこのエッセイで、『軍事工業新聞』に書いたという「責任の科学性」と題する論説文を紹介している。
- (9) 「未来の芸術の見取り図 整いすぎた処方箋にひそむ危険な傾向 花田清輝著『アヴァンギャルド芸術』」(『日本読書新聞』昭29・11/2)。
- (10) 柄谷行人編『近代日本の批評(昭和篇上)』(福武書店、平2・12)二二五頁における蓮實重彦の発言。蓮實は、花田の文体は結局のところ、戦時下に於いて、読者に文意を分からせないという目的のために成立した側面があると言っている。
- (11) 花田清輝に関する坂口の言及は、「花田清輝論」に先だつて「読書民論(葉書解答)」(『東京新聞』昭21・12/5)があり、「読むことを血肉化し、生活している思想家」として評価していた。
- (12) 「公」の解体」(『民主と愛国 戦後日本のナシヨナリズムと公共性』新曜社、平14・10)。
- (13) 『図書新聞』(昭46・5/15)。
- (14) 「二冊の本 『歴史と文学』と『復興期の精神』」(『日本読書新聞』昭50・11/5)。
- (15) 「花田清輝のふまじめ」(『展望』昭48・6)、「好みの問題 花田清輝と吉本隆明」(『天象儀』昭50・2/25)等。
- (16) 「村落拒絶の志 『花田清輝と小林秀雄』」(『天象儀』昭50・2/25)。磯田は、花田の「ソ連」支持は、「ナシヨナリズムと特攻精神」より、「ソ連の軍事力の方が唯物論的ですから」と見なしたからだとい

っている。

(17) もっとも、花田が新日本文学会の主要な論客でありつづけていたことには変わりはない。平野謙は、「雑感・戦後文学運動」(『文学芸術への道』3) 未来社、昭45・2)で、花田を「戦後の文学運動・革命運動」の「黒幕的存在」と見なしている。この「黒幕」という言い方は、前章でみた本多・埴谷の把握に類似するものである。

(18) この転換の理由については諸説ある。堀切直人「連戦連敗の技芸 花田清輝の中世小説」(『幻想文学』平5・6/15)は、戦後の文学論争で連戦連勝してきた花田が、吉本との論争において敗戦したことで、戦時下に確立した芸術家にとって必要なのは「栄光ではなく、屈辱」(晩年の思想)である、という思想を、再度自覚するに至った、としている。また、菅本康之「花田清輝 唯物論の復権」(関井光男編『坂口安吾と日本文化』「解釈と鑑賞」別冊、至文堂、平11・9)は、坂口安吾の歴史小説からの影響を推定している。

(19) 中谷いずみ「回避するテクスト 「悲劇について」考」(『語文』平8・12)、中村三春「反リアリズムの方法」(『時代別日本文学史辞典 現代編』東京堂出版、平9・5/20)。

(20) この点は、湯浅朝雄『復興期の精神』私註(『芸術運動』昭50・4)が指摘している。

(21) 柄谷行人・秋山駿・磯田光一・川村二郎・上田三四一「戦後文学を再検討する」(『群像』昭49・1)。

(22) 『黙示の時代 埴谷雄高と現代の文学』(河出書房新社、昭38・2)。

(23) 現時点では「旧ソ連」と言うべきところであるが、ソ連解体以前の花田を論じる本論であり、「ソ連」の語を用いる。

(24) 『ノートルダム清心女子大学紀要 国語・国文学編』(平元・3)。

(25) 確かに大衆文化に迎合したとする吉本隆明や硬直した旧来の唯物史観に比して、花田がパロディとユー

モアのセンスを持っている点で格段に評価できるとしている点が菅本論と異なるように見える。しかしそれは、土井論が菅本論に比して、ソ連型マルクス主義の硬直性に対する反省が過剰であるからに過ぎない。

(26) 『季刊思潮』(平元・10)。「群論 組織の条件について」と中井正一の「委員会の論理 一つの草稿として」、『世界文化』昭11・1〜3(の類似性については、関根弘『花田清輝 二十世紀の孤独者』)リプロポーター、昭62・10(にも指摘がある。

# 本論



# 第 部

## 第一章、「反省の反省」・「無数の焦点」

『白光』時代からの転回の意味

## はじめに

花田清輝が、西田幾多郎の哲学への心酔から転向してマルクス主義者になったことは定説となっている。しかし、それは本当であろうか。

花田と西田哲学の關係に言及した最初の論は、本多秋五の「花開いた特異な資質」(『物語戦後文学史』新潮社、昭35・12)である。本多は、『自明の理』に収録された「旗」(『世代』昭13・8)における「モーペルチユイヤディドロ」は原子の裏面にも意識があると考え(1)という西田幾多郎の言葉の引用(2)に注目し、「この一句だけを抜き出してくる彼の頭のカラクリ」に疑念を抱いている。この本の中で本多は一貫して花田の文章に不信感を抱いており、この部分はその一例に過ぎない。

花田と西田の思想的な繋がりを示唆する論もある。河中正彦「カフカと花田清輝」(3)である。河中論は「花田体系の根幹を支えるいくつかのテーゼ群のひとつである「対立物を、対立のまま、統一する」というテーゼ」を、「彼が七高在学中に浴びるほどの影響を受けた西田哲学の「絶対矛盾的自己同一」という発想」が「ヘーゲル＝マルクスの変奏」されたものだともなした。しかし逆に、綾目広治「花田清輝の弁証法」バフチンの可能性をも超えて「(4)は、「対立物を、対立のまま、統一する」という「弁証法」を、明確に西田幾多郎の「弁証法」とは異なったものであるとみなす。花田は、『復興期の精神』に収録された「コツペルニクスの転向」(『文化組織』昭16・7)で、「詩人であり数学者でもある人間の、精神の世界における詩と数学とのむすびつきを、俗流的な弁証法論者なら、かならず直観による弁証法的統一に求め、一色の直観によつて塗りつぶしてしまふ筈だ」と述べている。また、「芸術家の制服」(『みずゑ』昭24・5)では、「統一や調和を性急に求める」弁証法論者を批判し

ている。綾目論はこの二つの文章に注目し、「花田の弁証法においては対立の契機が重視されている」とみなして、そこに「花田の弁証法」の異端性を見る。

河中論と綾目論は、結論においては逆であるけれども、花田の「対立物を、対立のまま、統一する」という「弁証法」が西田哲学の弁証法と関係を持っているという前提においては共通している。しかしこの前提をまず疑ってみる必要がある。河中論が、弁証法のかたちの類似性 対立を対立のまま（花田）≡絶対矛盾（西田）を見出しているのは、花田が「Book reviews」『新日本文学』昭28・9）で、佐々木基一の批評態度を「テーゼとアンチ・テーゼがぜつたいに統一されることのない状態」とみなして批判したことを重視しているからだが、しかし一方で綾目論が指摘するように、花田は西田の弁証法における性急な統一への志向を批判している事も事実である。つまり花田は、弁証法において対立を重視する論者に対しては、統一の契機を重視せよと言い、統一を重視する論者には、対立を重視せよと言っていることになる。したがって花田は「弁証法」について統一・対立どちらの契機も重視していたとみなすべきなのである。河中論と綾目論の対立はむしろ、花田に対する把握ではなく、西田哲学に対する把握の差異 「絶対矛盾的自己同一」（河中論）と、「統一への契機」を重要視する弁証法（綾目論） によって生じたものに過ぎないのではなからうか。

柄谷行人も花田と西田哲学の關係に注目した一人である。特別インタビュー 久野収氏に聞く 京都学派と三〇年代の思想」『批評空間』平7・1）で柄谷は、「京都学派と言うと、例の「近代の超克」の一派ということになってしまふけれど、実はそれに抵抗したのも京都学派である」といい、西田幾多郎や田邊元の弟子達の戸坂潤、中井正一、梯明秀らに、弟子ではない花田清輝を「京都学派」に加えている。また、別の評論でも、花田や戸坂潤らのマルクス主義は、「まさに西田の核心的なものへの批判にあった」のであり、それ故に「通俗的なマルクス

主義ではあり得なかつた」と述べている<sup>(5)</sup>。この発言当時の柄谷は、一九八〇年代のポスト・モダニズムを西田哲学に似たものとして批判しようとしており<sup>(6)</sup>、花田を含めた京都学派批判者を検討することで、その批判のありかたを超越しようとしていたと思われる。前掲のインタビュー記事の中で、久野収は、「京都学派」が、認識論としての模写論と、環境や人間を操作する実践論を結合させようとして苦勞していたと述べた。しかし当時の共産党正統派については、「革命が第一で、革命をやって帝国主義戦争をなくすんだ」と。万一戦争になった場合には、それを革命のための内乱に転化するんだ」と考えていたのであり、「実際に戦争になってみると、そんなこと全然通用するはずがな」かつたと評価した。この発言に対して、柄谷は「花田はそういう考えだつたんじゃないですか。」といっており、花田が「帝国主義戦争から革命へ」(レーニン)というテーゼを教条的に実践したと見なし<sup>(7)</sup>、戦時下に於いてやや展望を欠いていたマルクス主義者として処理したと思われる。柄谷は、これ以降、京都学派と花田に対する発言を行つておらず、「西田の核心的なものへの批判」が具体的に如何なるもので、それがなぜ彼のマルクス主義と関係しているのかという問題は追究されていないようにみえる。

しかし、以上のような論の最も大きな欠陥は、花田が西田哲学に熱中していたことが、どの文章に如何に見出されるかという検討をしておらず、西田を批判した文章(「旗」、「コツペルニクスの転向」)から西田哲学への熱中を推測してしまつてゐることである。これでは花田が西田哲学から転回した事実さえ本当は明らかにし得ないはずである。従来、さほど違和感なく西田哲学からの転向が信じられてきたのは、論者が花田の西田哲学批判に、彼が西田哲学をマルクス主義によつて否定したというストーリーを見出し、またそれを一転、西田哲学と花田の思想の差異という思想的観点によつて意味づけようとしてきたからである。まずは、花田が西田哲学をいかに扱つたかという観点を徹底するべきなのだ。

本章は、旧制第七高等学校時代から京都帝国大学在学中にかけて雑誌『白光』に発表された文章 西田の文章が多く引用されている を検討するところからはじめ、後の「旗」や「コツペルニクスの転向」における西田哲学批判の意味を捉えなおしてみたいのである。

#### 第一節、「アプリオリズム」と宗教の本質に就いて」における西田幾多郎と山邊習学

平野栄久「短歌的抒情と批評性」(『同時代文芸』昭57・6)は、『白光』時代の文章について、その文学としての性格を検討し、「短歌的抒情の時代」と一括した。平野論の結論では、花田のマルクス主義への転回がいわば、「思想」の獲得としての「歌のわかれ」(中野重治)とみなされていることになる。しかし、『白光』時代の文章には、明らかに西田幾多郎の著作が少なからず引用、敷衍されており、すでに「思想」に対する執着が顕著であったことは看過し難い。「アプリオリズム」と宗教の本質に就いて」(『白光』昭3・1)は、その傾向が明らかである。もっとも、平野論も、後の『復興期の精神』でしきりに引用されるカント、ゲーテ、ライプニッツ、スピノザ等が引用されている事を指摘した上で、その主題を「超越的なものと有限的な主体との関係を問う」ものであるとみなしている。平野が根拠としてあげる箇所は、次の傍線部、である。

極言すれば、宗教の本質を客観性で解釈しやうとする事は一種の主観に墮した考であると思ひます。宗教はもとより主観に左右せられるものでもないが又客観に終わるものでもないのです。ただ私達は 思惟我の立場から何処までも能動我そのもの内容を対象化することは出来ぬの知らねばなりません。階級的な

立場から眞の宗教の本質を見得るものでもありません。段々宗教がそれ等の立場を超越してゐる事が判つて貰へれば幸です。即ち私はものが眞であるといふためにはそれが客観的なるためではなく主客の二を越ゆる点にあると考へます。究竟なものは分たれた主観客観の二相に於ては量ることは出来ないのです。眞実は常に流転するの概念と言語とは是を固定してしまひます。ヘルグソンの所謂純粹持續の緊張の状態に於てのみ、ホルン・ウイタール(生命の飛躍)の尖端に於てこそ、宗教は理解され得るものと考へます。そこには反省もなく意識もなく只あるものは「法の進行のみです。」

(傍線、波線、　、渡邊。以下同様。)

平野論は、傍線部に見られる「主観と客観」の問題への執着に注目し、傍線部の記述を念頭に置いて「観念論から唯物論への過渡期」であつたとみなしている。確かに当該論は、宗教を意義を論じるのにカントの「ア priori 主義」の検討から始め、また新カント派のヴィンデルバンドを盛んに引用しており、仮にこれらの思想家を「観念論」と一括できれば、平野論の見方はもつともであるようにみえる。しかし、平野論は次のような点を見落としている。

まず、右の引用の波線部やが、西田幾多郎の著作中の言葉で出来上がっている点である。そしてそこに、山邊習学「空」の立場から『般若経』のこころ「( )」『大調和』昭2・10( )を接続して( )、宗教の本質に話題を移行させている点である。そして、そのように論じられて行く宗教への認識を文学の方法として提出しようとするのが、当該論の最終的な目的であるという点である。つまり、当該論で問題になっているのは「主観と客観」などという問題ではなく、文学とそれを創作する作者の自我の関係なのであり、西田哲学その他の引用は、それを説明するために為されていると見なされる。

当該論は、 からの部分と「附録」によって構成されている。前掲引用は の後半部分であるが、 で、花田は端的に自らの立場を述べている。「宗教の本質を形而上学の形で思想の内容を表現したものの理論的肯定をば、諸君の中に活きた本當の宗教であるかの様に考へられる人があつたら、それは大きな誤謬なのです。さう仮に考へてゐる人達は啓蒙時代の通弊の中に再び落ち入つてゐるのです。即ち生と思想とを混同しつつ」。つまりところ、花田は宗教とは「生」であり「思想」ではない、といっているのである。そして、宗教＝生の把握には至らない「思想」として、カントの「アプリアリ主義」を持ち出してくる。

アプリアリは「…」論理的認識論的には先驗的と訳されてゐます。「…」経験に先立ち経験より派生されないといふのですが、只それは時間発生上の事ではなく知識の性質上価値上のことでもあります。カントはかくの如きアプリアリの根柢であり同時に一切の認識の価値的形相的要素、一般の認識論の立場より言つたらアプリアリの総合判断」以上の意味を持つ一般認識の構成要素も同じ名前で呼びました。

花田は で、「認識の構成要素」に遡つて世界を理解しようとするこのようなやり方を否定して、その理由を、「宗教の持つ規範」は、「自覚に於て経験我が本質に於て絶対我に触れるときに始めて生ずる」ので、「思惟の対象」にはなりえないからである、と説明している。そして唐突に「これらの言葉の価値を認めることは、宗教の特異性を無視するもの」(傍点、花田)であり、「反省を反省しなすことは出来ません」という。また、「一切無差別の宗教に差別の相を附さうと言ふのは、「…」不当な事であると思ひます」ともいう。

「ここまでみてくれば、花田が「アプリアリズム」(認識論)＝「言葉」＝「差別の相」という等号を結び、それらを「宗教」と明確に対置させていることは明らかである。そしてかかる手続きの直後に、先の引用部分) (が続いている。つまり、そこでの「主観に墮した考へ」とは、右のような等号関係に追加されるものである。



そしてこの等号関係が、西田幾多郎の著作にある文言と、山邊習学の「空」の立場から『般若経』の「  
る」を結びつけた結果であることは明らかである。まず波線の「思惟我」が「能動我」を「対象化」でき  
ないとする認識は、次のような西田の文を念頭に置いていよう。「真の我は単に見るの我ではない。かかる我は考  
へられた我である。思惟的我を離れ、我を忘れて見る我は行為と結合した我でなければならぬ」(『働くものから  
見るものへ』岩波書店、昭2・10)。「能動我が真に自己自身に返り、自己に十全なる対象界を見るのは、直ちに  
作用そのものをみる主客合一の立場でなければならぬ」(同書)。「能動的自我は、到底我々の意識の対象となるこ  
とは出来ぬ」(『自覚に於ける直観と反省』岩波書店、大6・10)。よって、花田が、傍線部 の後で、ものを「真」  
であると言つたためには「主客の二を越ゆる」ことが必要といっているのもうなずける。また、傍線部 における、  
ベルグソンの「純粹持続」を「宗教」につなげる認識も、ベルグソンの著作そのものよりも西田の『自覚に於け  
る直観と反省』の次のような文章を念頭に置いてみると見なすべきだろう。

我々の背後に何時でも一種の無意識が影の如く随つて居る。「∴」それは先験的な感覚、感情、無意識である。  
否寧ろ具体的な感覚、感情、無意識といった方がよい、要するに一種の宗教的感情である。正しく云へば未  
だ感情とも感覚とも名付くべからざるものである。此処に、我々の知識と実在との接触点がある。ベルグソ  
ンのエラン・ヴィタールの尖端がある。我々の知識が実在に接触して行くのはこの点から進んでいくのであ  
る。「∴」具体的にはただ一つの生きた意識があるのみである。

ただし、右の文章において、「宗教的感情」は、「宗教」そのものとされているわけではない。西田が言いたい  
のは、人が認識行為を行う以前には先験的にある存在を想定するしかないということ、つまり「ただ一つの生き  
た感情」の単なる実在性であるようにみえる。確かに、花田が、主客の観点を排しそれをベルグソンの「エラン

・ヴィタール」につなげている点は、西田の認識を敷衍していると言える。しかし、「主観」「客観」や「思惟我」「能動我」といった用語で構成されるこの認識論は、右の西田の文章とは違って、傍線部、の、のような宗教色のつよい科臼とともにあり、それらは山邊習字の文章に基づいている。はから、はから、はからそれぞれとられたものである。

「眞實は常に流動し進轉しつゝあるに係らず、概念と言語は、常に固定化し型化する。」…「眞實の修道者は、徒に概念化することを避け、只沈々として深く体験の領野に入り浸る。画家が画筆を振ふ時、その神来の境に入れれば、いかに画かつかといふ思念なく、描く我なく手なく画筆なく、絵絹なく、只是等が渾然として全一となりたる芸術そのものが、活躍しつゝあるを見るであらう。眞智の体得はたゞかくあらねばならぬ。

そこには反省を離れ、意識を越え、只「法」の進行がある。」…「眞人の出現によりてのみ、人は道義を知り、芸術（天の道）を知り、宗教を知るのである。そして又衣食住、財宝（経済）も初めてその意義と価値があるのである。然るに是を逆説して、衣食財貨の必要を基本として、世界、人生の意義と価値を決定し、それから出発したる社会を建設し行かんとする物質主義的の、各種の社会主義は、この意味においてまったく思想の転倒であらねばならぬ。

右の見解に、花田がどの程度思想的に賛同していたのかは判らない。むしろ注目すべきは、山邊の文章の敷衍が、当該論に次のような観点を導入した点である。まず第一には、傍線部のような「言語」の問題を持ち込み、ひいてはその後の部分で画家の例が引かれる如く、宗教的な境地と芸術の表現を同一視する観点（波線部）である。そして第二に、その小乗仏教に対して大乘仏教の「空観」を顕彰する観点である。この二つの観点が如何に展開されているか次節で示す。

## 第二節、「反省の反省」と「全体の肯定」

、の内容が、宗教の定義付けだったとすれば、、は、宗教的な境地に至るための意識のあり方が問題になっている。

は「我々平俗な人間はすべて自分の直観に生きてゐる者であります。」と始まっている。そして、花田はこの「直観」を「責任のない哲学」と換言し、その「哲学」を個々の人間によって異なるものとして、ゲーテを、一般の哲学を嫌い「彼の人格から出てゐた」ところの「私的形而上学」で満足した人物としてとりあげる。そして「彼の哲学は個物其者を罪悪視する一種の普遍主義であります。即ち個体を全体に没入させる事に彼の主義はあつた」と述べ、「一言して言へばゲーテは「…」スピノザのすべての個体の価値を否定して宇宙に神の慈愛の姿を見たといふ立場に同感したのだと思ひます」と述べている。しかるに、ゲーテに関する以上の記述は、ヴィンデルバンドの「ゲーテの哲学から」(『プレルデーエン(序曲)上』河東涓訳、岩波書店、昭元・6)の祖述にすぎず、花田のねらいは次の疑念を提出することにあつたようである。

だが我々には、是と全く反対の価値感情と、個体化の問題の解決に対する疑念とが尚残されて居ることを考へて見る必要があります。ライプニッツのモナドロジイについてもよく考へてみるべきでせう。個体主

義も亦大きな意味を持つてゐます。「…」即ち個体の価値を否定する。ひいては具体的一般者が自己を対象として定立しないとする。是によりてあらゆる作用はここに消滅し、この作用に依つて生じる無限の対象

も霧の如くなくなります。然し考へて見るのに、物は二つの方面から見られます。具体的「一般者が活動すること」は内容から見ればより高次の内容への充実に向つて進むのであるが、意識の方から考へますと、ヘーゲルの言つた様に、意識の本質は具体的「一般者の無限の自己分裂より生じる矛盾とも考へられます。ゲーテはこの後の立場を厭ひ是を脱することに努力したのでせう。

だが、内容を<sup>ス</sup>得て具体的なるに従ひ意識は内容のうち自己を没してしまふのではありますまいか。主観と客観が同一作用の両面である如く純なる作用に於ては、主観化することは同時に客観化することになるのではないでせうか。「…」イエスの「求めよ然らば与へられん」の語も生きて来ます。それで純なる作用は求めることと与へられていることの間<sup>ス</sup>にひらめくものでなければなりません。此の作用によつて始めて真の解脱に入るのではないでせうか。

ゲーテの悟道は、彼自身もよく自覚してゐた様に、主観的で形成的な芸術にのみあてはまるものであつて意欲的行為的な生活に対してはあてはまらないことをゲーテはよく知つておました。(プレルディエン「ゲーテの哲学から」)

けれど我々のすべては、意欲的意志的であり論理が直ちに実行の世界に移され、可能的なものが直に現実的にあり得ぬでせうか。私は是を具体的「一般者の求むるものと与へられるものとの間にはたらく純なる作用に求めたいと思ひます。」「…」

だが、かくの如き境地に対して体系的に完成された哲学、宗教はないものでせうか。

我々はここに眼を東洋に移ませう。印度に於ける哲学であり同時に宗教でもある「空」の哲学は燦然と輝いてゐます。

花田は、ゲーテが考えたように世界「全体」に個体を没入させてしまえば個体自体の意味がなくなると見なし（て）ている（）。花田はそこで傍線部のように、「全体」に対する「個体」という次元ではなく、「意識」を持ちだしてくる。しかもその「意識」は、「意識」の「内容」と対立することはない。「内容を得て具体的となるに従ひ意識は内容のうちに自己を没してしまふ」（）からである。更に、「この「意識」については、「求むるものと与へられるものとの間にはたらく純なる作用」とされたり、「論理が直ちに実行の世界に移され、可能的なものが直に現実的にあ」（）るものだ、とされたりする。以上の如き論理展開は、西田幾多郎の語彙と山邊習学の語彙とが組合わさってできあがっている（）<sup>(1)</sup> 為に非常に哲学的なものに見えるが、花田のねらいは、かかる哲学を開陳すること自体にもなかつたと思われる。何故なら、当該論は続いて、山邊論を変形しながら次のように展開してゆくからである。

花田は で、山邊習学の論文に拠りながら、「言語」が世界の流動性をとらえられないと述べていた。しかし山邊論は宗教の本質を体現する修行者は世界を捉える際の際の概念化を避けると同時に芸術をも生み出すことができるとも主張していた。そして同じように花田も、ヴィンデルバンドのゲーテ論を引用しながら、芸術と宗教と繋げようとしたといえる。山邊論が、「色即是空」すなわち「常識の世界、型の世界を超越する」ことから、「空即是色」すなわち「真実世界への風光」への転回を、「その人の常識の殻が破れて、可<sub>マ</sub>型性の持ち主となる」といい、世界を「自らの妄念」の為にではなく「あるべき自然態」に置くために努力すべし、と言つに過ぎないのに対して、花田は次のように言う。

言葉は思惟進行の最後の発展としての表現の形式なのに既に是は思惟の限界を超越して居るとしたらどうしませう。形式に泥まず只<sub>レ</sub>体験さる可きものなのです。

花田は、言語を世界を固定化するものではなく、思惟の限界を超越するものであるとしているわけだが、ここで注目すべきは、「思惟」の結果としての言葉という観点が、言葉の「体験」という観点に一転していることである。そして、この二つの観点は、次の引用のように、「反省」という用語で統一されることになる。花田は龍樹の『中論』から「八不」を引用している。

「生ぜず又滅せず

常ならず又断ならず

一ならず又異ならず

来らず

又去らず

の境地に至りたいと思ひます。

是は即ち 無限の発展であると共に無限の反省であります。どうして此の矛盾が成立するかは反省する自己と反省される自己とが結局同一であることに起因するのではないでせうか。

「八不」に於て「生ぜず」と言ふ事が反省された時に「滅せず」となるのではない。本質は同じであると思ひます。 本質とは一つの作用から他の作用に移る結合点であります。かかる故に肯定の意志は否定となります。肯定と否定の統一であり、形式と内容の統一であり、すなわち 人格的統一なのです。「…」今我々の対象としてある立場は 否定の否定即ち 全体の肯定の立場であります。

先述のように、主観・客観の立場を越えるために「純なる作用」という「本質」が設定されており、そのために、人間の意識は作用の「結合点」( ) の連続ととらえられる。故に、先に述べた「思惟」の結果としての「言

葉「主観」と、「言葉」を「体験」する（客観）という二つの観点は対立するものではない。また、「無限の反省」  
（「や」否定の否定）（「という主観的な営みも、「人格的統一」）（「全体の肯定」）（「という客体と同  
一であるということができるのである」<sup>138</sup>）そして花田は、「八不」を引用して述べたこの論理を次のようにホー  
フマンスタールの詩や聖書の一説を引きながら具体的に説明しようとしている。

まず、花田はホーフマンスタールの詩を引用する。

真昼も夜に似てさびしく

夜も昼の様に蒼白めてはゐない

そこに在るものは天福と生命の光明ばかりだ

影から日没へと私は恍惚として歩む

しかも吹きくる微風は決して

「すべては虚し」とは囁かない。

暗くなると谿間の家々に灯が輝く

さうして闇が私を押しつける

けれど夜風は絶えて死を語らない。

私は墓場をさまよふ、さうして

花がおぼろな名残の光に揺らいでゐるのを見る  
けれどそこには私に迫るその他の影は無い。

ほの暗い様の枝かけをゆくせせらぎに

私は子供のやうに耳傾ける

けれど「空なり」と言ふ声は聞えない。

この翻訳の引用は、先の「否定の否定」の論法が試みられているとみなされる。右の詩は「Das alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer」（「夏に憧れる老人」）の一部（第六連から第十連）である<sup>(14)</sup>が、この詩の訳は当時出版されておらず、花田自身が訳したものと思われる。第一連の「夜も昼の様に蒼白めてはゐない」をはじめとして、各連の三行目がすべて「くなく」（「無い」）で終わっており、先の「八不」の「くず」の反復に似たかたちになっているとみることが出来る。ここに花田は「八不」と同じく「無限の反省」、「否定の否定」をみているのである。そして花田は、この翻訳の引用の直後に、「個々のものが無限なる精神作用の Symbol（象徴）であります」というコメントを付け加えている。このコメントは、詩に描かれている昼や夜、光や闇といった矛盾（「個々のもの」）を、「全体の肯定」として統一するために付け加えられたと解されよう。

続いて花田は、次のような聖書の一節を引用しコメントを加えている。

然れど我汝に告げん。凡そ婦を見て色情を起こす者は中心すでに姦淫したるなり。もし右の眼汝を罪に陥さば抜出して之を棄よ。蓋五体の一を失ふは全身を地獄に投入れらるるよりは勝れり。もし右の手なんぢを罪に陥さば之を断りすてよ。蓋五体の一を失ふは全身を地獄に投入れらるるよりは勝れり。（『馬太伝』第五章



の境地でありませう。ここに無限なる可能の世界、想像の世界が開けます。夢や空想も一々事実です。

花田は、禁欲に関する倫理を問題にしているのではない。「夢も空想も一切事実」とは、心のなかで姦淫することと現実に姦淫することを同一視することや、現実には「五体の一を失ふ」と「全身を地獄に投げ入れらるる」ことを同一視することを指していよう。つまり、事実と空想を区別なく描く記述を「無限なる可能の世界、想像の世界」としたとみなす他ない。

要するに、当該論で最終的に花田が顕彰するに至ったのは、文学において描かれる対象が、夜と昼、光と闇（ホーフマンスタール）、夢と現実（聖書）といった矛盾を含みつつ、それらが作者の意識の事象として統一されているような作品である。しかも、花田はこの「全体の肯定」の表現を次のように思い描いている。

反省することによつて自我が立せられ、その反省の反省が純なる作用なれば是によつて自我の外に他我を見出され同時に両者の統合が成り立ちます。かくして出来た象徴の世界に於て自己を完成してゆくと共にそれが又此の瞬間にも世界に溢れてゐる生命に役立つことを思ひ、人間を愛し自然と万物を愛してゆく。

(傍点、花田)

「全体の肯定」は、「全体」であるところのものを単に示すといつかたちでは表現することは出来ず、繰り返して「反省の反省」が示される必要があるのである。「反省」に次ぐ「反省の反省」が「自我の外」の「他我」にまで及び、自我の外の世界を自我の中に次々に取り込んでいくことで「自己を完成」させるといふプロセスが、ここで思い描かれている。花田は「純なる作用」という唯一の哲学的な「本質」の存在を主張したいわけではなく、彼にとっては「反省の反省」による「象徴の世界」の成立が問題なのである。そしてその「象徴の世界」の成立

は、ホーフマンスタイルの詩に「無限の精神作用の Symbol (象徴)」をみたように、文学作品上に見出されているのであり、すなわち、花田の目指す先には哲学ではなく明らかに文学があったと言えるのだ。

### 第三節、「ひとつの習作とそのはかないひとり」との話」の構造

「アプリオリズムと宗教の本質に就いて」で思い描かれていた、「反省の反省」による「全体の肯定」というプロセスは「ひとつの習作とそのはかないひとり」との話(『白光』昭3・12)で実践されていると考えられる。

この作品には、多くの文学者、宗教者の名や作品名が引用されている。浄瑠璃の『三十三間堂』、『三十三間堂棟木由来』のこと(『宇治拾遺物語』、『今昔物語』、『トルストイ、ハイネ、チエーホフの「かもめ」、佐藤春夫『田園の憂鬱』、『聖フランチェスコ、ウィリアム・ブレイク、ヘラクレイトス、等である。また、「ひとつの習作」に当たる「物活論階梯(The story of Aoyagi)」の部分は、ラファディオ・ハーンの『Kwai dan』中の「The story of Aoyagi」のリライトである。そこでは、固有名詞に英語やドイツ語を用いたり、日本の踊りを「Jazz of Blues」と形容している部分もある。かかる書きぶりは、西洋と東洋の文献を自由に引用して文章を構成して行く、『自明の理』以降の花田の文章の性格が早くもあらわれているとみなすことができる。巖谷國士「十枚書評 破壊と創造の論理」「花田清輝全集」の刊行に寄せて<sup>(15)</sup>は、『自明の理』の「赤づきん 杉山平助の肖像画」に、『復興期の精神』に全面的に展開される「コラーージュ」引用」という方法の萌芽をみるが、「引用」

そのものは「アプリアリズムと宗教の本質に就いて」や「ひとつの習作とそのはかないひとりことの話」で既に過剰なのだ。問題は文献の引用のされ方であり、構成のされ方なのである。

作品全体は次のように構成されている。(便宜的に、の番号を付すことにする。)冒頭には「深田寿君に」とあり、つづいて「私」が、ラフカディオ・ハーン『Kai dan』中の「The story of Aoyagi」をもとに、「物活論階梯 (The story of Aoyagi)」という物語を書くに至る経緯がえがかれる( )。そして、続く「物活論階梯 (The story of Aoyagi)」全二十七章( )の後、「私」が物語を書き終えた心境が語られる( )。まず、で、「私」は、佐藤春夫の『田園の憂鬱』について、次のように言っている。

私は一時大変是を好んでゐて何遍読み返したか知りません。今だつて本当は好きかも知れません。しかし私はある理由のために此の書物が嫌ひになつてゐるのです。私の親爺が読んで大変感心したからです。私は一体反対屋で、天の邪鬼ですから人が是はいいと言ふどうも嫌ひになつてしまひます。特別に私は親爺とは恰度聖フランチェスコの様にたいい意見が合ひません。それで私は此の書物を読んで御覧なさい、と言つて親爺に推奨した時からいつもの様に「こんなものはつまらない」と言つてくれることを期待してゐました。ところが今度に限つて親爺が褒めたのです。だから私は嫌でもその欠点を数えねばなりません。大体此の書物は大変技巧的で例えば「おお薔薇は病めり」と言ふ主人公の最後の口をついて出る言葉だつて既に William Blake の詩の一句だし、Buttery Ceats の Drama の冒頭にも引用されてゐる古くさい物だといふ事やそれから其の憂鬱と言ふものだがそれが又玩具の様なもので大變誇張してゐてしかもそれを意識しながら書いてゐると言ふことや自然描写だつて徒らに華やかで……等々口からでまかせに言つたのです。それ以来嫌ひと言ふことにしてゐるのです。その上、私はS氏はチエホフの『かもめ』のなかのト

リゴリンだと言ひました。さう言つた時私はコンスタンチンである自分を感じたので大変不愉快になつたのです。「…」そして又一冊の書物を引っぱり出したのです。「…」それは英語の書物でしたが読んでいる中に何か大変興味をおぼえました。そこにはこんな事が書いてありました。「Tonetada は彼の頭を刺つた、仏法の誓をした。さうして遍歴する僧侶になつた。彼は帝国のあらゆる地方を旅行した途中彼が訪問したすべての神聖なるが処に於て彼は *Aoyagi* の靈魂のために祈つた。」……

私は、ハイネリッヒ・ハイネが言ふところの “*Dankbar*” の一人なので 即ちものを有り難がる人間なので、此の「Tonetada は彼の頭を刺つた」云々と言ふ文句が大変有り難く思はれたのです。「…」それで本の題を見たら *Laf cadi o Hearn* の “*Kwai dan*” でありました。

長々と引用したのは、この部分が「私」の意識をそのままぞつたかのように書かれていることを確認するためである。「私」の意識は、佐藤春夫や「親爺」の発言、チエーホフの「かもめ」、を次々に連想しながら、ただちにそれらに対する自分の意識に反発してゆく。つまり、ここでえがかれているのは、前節で触れた「否定の否定」、「反省の反省」なのである。「私」は、『田園の憂鬱』を批判しながら、本気でない、と言うのは「私は一体反対屋で、天インフ・オプ・バアバアスの邪鬼」という自覚からである。佐藤春夫を「かもめ」のなかに登場する有名作家「トリゴリン」になぞらえるが、それは直ちに「私」が、有名な作家に嫉妬する「コンスタンチン」だ、という反省をもたらす。「私」の「不愉快」とは、有名作家へのやつかみというありふれた感情であり、そしてそれは、ハイネの言葉によって引き出される「物を有り難がる」感情と表裏一体のものである、ということとはできるであろう。しかし、かかるコンプレックスを表現することが目指されているわけではない。『田園の憂鬱』が「*Bake*」の詩を引用していることを批判する「私」は、ハーンの「*Kwai dan*」の文句を引用してしまい、更に、

その時『病める薔薇』ではないが何時も私の口を就いて出て来る言葉が又出てまいりました。「モーベルチ  
コイヤデイドローは原子の裏面にも意識があると考へる」成程、是は書ける。一つ書いて見やうと筆を取つ  
たのです。F君に断つて置きますが、是はたいへんまずかったところで私を叱つてはいけないのです。何故  
といふのに私はマチスが画く時の様に此のヘルンの書物から強迫されて書いたのですから。

題は何とつけやうか、さうだ、何か面白い題はないかなあ、私は新しい罫紙に火をつけてふと思ひついた  
題といふのは

#### 物活論階梯

(The story of Aoyagi)

と言ふのでした。でそれから一気に筆を運ばせて朝の六時頃までに次のやうなものを書き上げました。  
と言つに至る。すなわち、あくまで「私」の「天インフ・オブ・パリアスの邪鬼」という意識の運動、「反省の反省」それ自体をえが  
くことが第一に目指されているのである。「反省」の対象のなかには、「他我」(ここでは「親爺」)も含まれてい  
る。

続いて「物活論階梯 (The story of Aoyagi)」が開始される。物語は、僧である「Tomotada」の現在をえがく  
ところからはじめ(1〜3)、彼の過去の回想に移り、僧になった由縁が語られてゆく。彼は旅の途中、吹雪の中  
で、ある小屋に立ち寄り、両親と共に居た娘(「Aoyagi」)を妻にする。主人の許しを得ずに結婚した為に、一時  
二人は引き離されてしまつたが、「Tomotada」が妻のために詠んだ詩が主人を感動させ一緒にすることが出来た。し  
かし、ある日「Aoyagi」は突然死んでしまふ。四年後、「Tomotada」は小屋のあつた場所に行き、三本の柳が、  
実は両親と「Aoyagi」であつたといふ「天啓」を受ける(4〜25)。そして「26」で、話者が次のように言つた。

万象の奥には精霊が充ちてゐます。ただよつてゐます。舞つてゐます。人の目に見ゆる一切のものは等心霊の一つの symbol なのです。俗論は是を晒ふでせう。嘲るでせう。さうして人々はその小さい眼を得意げに輝かすでせう。だが凡て過ぎゆくものはただ肖<sup>クマ</sup>だけであると言ふ事を彼等は知らないのでせうか。是等幾千の素霊こそ流転する現象と言ふ幻燈の内部に烈々と燃えてゐる火です。生命の焰であります。これ等霊達は把握す可き実在の上に見えるものではありません。

かく言ひ話者は、明らかに「The story of Aoyagi」を「物活論」として意味づけている。「物活論階梯 (The story of Aoyagi)」の部分では、の部分で語っていた「私」という話者は文章中に姿を表さないが、こゝで語つてゐるのはやはり「私」なのだ。花田はの末尾で、「思ひついた題といふのは、「物活論階梯」／ (The story of Aoyagi) と言ふのでした。でそれから一気に筆を運ばせて朝の六時頃までに次のやうなものを書き上げました」(前掲引用部)と書き、一行空けた後、フォントのサイズを変えて再度「物活論階梯」／ (The story of Aoyagi)」と書いて物語を始めており、とを明確に分けてゐる。かかる構成は、前掲平野論が言つた「『物活論階梯 (The story of Aoyagi)』という本文を中に、前後にこれが書かれた経緯と解題ともいうべき感想を置いた」のではなく、の二つの部分が「私」の意識の二つの局面であることを示すためとみなされよう。

の場面では、を書き終わった「私」が、自分で書いた物語を貶し始める、つまりを「反省」し始める。何と言ふ稚拙な何と言ふ粗雑な文章なのだらう。考へてみれば、其の物語だつてヘルンを踎つまでもなく既に古人が書き古しているものではないか。何遍も試みられた物語ではないか、「…」だが前にそんなものがあつたつてそれはちつとも差し支へない。『宇治拾遺』や『今昔』から取つて書いた佳作もある、と私のなか

に住んでゐる独りのものが言ふのですが、それが苦しいはかない弁解に過ぎない事はもう一人の私が余りによく知り過ぎてゐるのでした。それでは又新しい稿を超マして今晚から取りかからねばならないのか。俺はこんなに疲れてゐるのに、と弁護しやうとした私はつぶやくのでした。するとあのシニカルな意地悪い私がかう忠告しました。

「書かでもの事を書きしかも其書いたものに捕らとられてゐる君よ。私は君が君のペンペンをばもつてか salted Pen にやれんことを望むな。何故と言ふのに君のペンはあまりにあまいではないか」……

しかし、を記した花田は、「私」によつてを相対化させているのではない。何故なら、次のようなことが考えられるからである。

右の引用の最後の括弧内は、の前半の次の部分をもじつたものであった。「salted tongue」といつ狂言を書きつとしていた「私」は次のようにいつ。

私は大詰めでフランチェスコをしてあの有名な言葉 「トウヘロ・ベルナルドーネは今日迄私の父であつたが、是からは神が我が父である」と云ふ言葉とともに「言はでもの事を言ひしかも其の言葉に捕らはれてゐる君よ。私は君達が自分の舌を salted tongue、口を食くはれた事を語せ」と言はつていふ Theatrical な効果を収めやうと考へたのです。

聖フランチェスコの言葉・傍線部の、父から神へという転回は、実はからで、父への「天の邪鬼」的な反発から、「万象の精霊」を礼讃する「物活論」へという転回として書かれてゐる。加えてでをもじつた言葉（前掲引用の波線部）がある。つまり、「私」が「F君」に執筆を約束した「salted tongue」といふ題の狂言の計画は、の「私」の意識過程において、ハーンの「Kwai dan」のタイトルに変更されて頓挫したことになつて

いるのだが、しかし、この作品全体としては実現していると思わなければならない。友人の「深田寿君」という献辞とは異なる「F君」が使われていることも、献辞以外の部分の全体（ ）が、「F君」の友人である「私」の書いた作品として提出されていることを示していよう。

そもそも「モーペルチユイやデイドローは原子の裏面にも意識があると考へる」という言葉に導かれて、「私」は「物活論階梯」(The story of Aoyagi)を書くことを思いついたと書いている。前者の言葉と「物活論」とハーンの物語との繋がりには、飛躍があるようにみえるものの、そうではない。まず「モーペルチユイ」云々の言葉は、西田幾多郎の『自覚に於ける直観と反省』の次の部分(「十七」)からの引用(傍線部)である。

意識現象は脳の皮質に於ける生理的刺激に伴ふ附属物に過ぎないといふ考から見れば、我々の意識は単に脳細胞の物質的痕跡として保存されるもので、無意識と意識との関係は唯物論者の云ふ様に物体とその現象との関係の如く考へられるであらう、併しかゝる考の認識論上許すことの出来ないのは言ふまでもない。又意識現象と物体現象とを区別し後者から前者が起ることが出来ないといふれば、モーペルチユイやデイドローなどの考へた様に原子の裏面にも意識があつて我々の意識も此の如き意識から成り立つものと考へるか、或はライブニツツなどの考の様に我々の意識は「極知知覚」patices perceptions といふ如き低度のモナドの意識から発展したものと考へねばならぬであらう、即ち意識と無意識との関係は発展上に於ける程度の差異といふ如きものとなるであらう。

また、「物活論階梯」(The story of Aoyagi)を「ハーンの「Kwai dan」からのリライトとしてみると、花田が、ハーンの怪奇譚を「Tonot ada」が「彼の頭を剃り」、「仏法の誓」をするに至る意識過程の話にしているのがわかる。ハーンは物語を出来事の起つた順に構成しているが、「私」は「Tonot ada」の回想にしている(回想部



が、アステリスクで区切られている。ハーンの物語が、なんらかの理由によって切られた株が、柳の精である妻だった、という怪奇を話者が説明するかたちになっているのに対し、「私」の創った物語は、「Tomt ada」が長い放浪の末に、柳が妻であったことを覚る（自然が精霊で充ちていることを覚る）話である。ハーンと「物活論」の結びつきは、西田幾多郎の「小泉八雲伝」の序（『思索と体験』大8・5）において、「ハーンは万象の背後に心霊を見るといふ神秘思想」の持ち主で、彼の考えは「物活論に近い」と言っていることを踏まえているだろう。そこで得られたハーンと「物活論」の結びつきに対して花田は、「全体の肯定」を「反省の反省」というプロセスとして考える如く、「Tomt ada」が「物活論」を得る「階梯」の話を創作しているとみることが出来よう。そして、「物活論」の思想を持つ「私」とは、西田哲学に拠る「アプリオリズムと宗教の本質に就いて」を書いた花田の分身の如き人物として書かれていることになるだろう。

見てきたように、からの部分は、「反省」を反復する「私」の意識が描かれ、花田はその過程全体をひとつの作品として提出している。またそれが、本章第二節で見た「全体の肯定」の実践でもあったことは間違いないと思われる。

#### 第四節、「窓」

戯曲「窓」（『白光』昭4・10）は、吹雪の中で小屋に閉じこめられている二人（姉と妹）の対話が大部分を占めている。しかし小屋の「窓」が割れることで突然断ち切れ、舞台は暗転する。そして「再び舞台が段々明る

くなる時、「昼寝から起きたばかりの青年が登場し、姉と妹の場面が彼の夢であったこと、さらには、彼が「窓」の破れた音で起きてしまったことが明かされるのである。

しかし、この展開が単なる夢落ちではないことを確認するために、以下、作品の流れを追ってみることにする。

妹は姉に「あの街……お姉さまがいつも言つてらした、あの南の海辺の街」を話してほしいとせがむ。姉は「よろこんで御話しますよ。／＼だがそれはもうずっと以前のそれこそ昔のことなのよ」と言う。姉は「たとへば、お月さまの光に照らされてびかりと光つた壇の破片が歩くと共にもう二度と眼に触れないやうに、又は闇の夜ばつと閃いた花火のやうに、あの街は私の家に鮮やかに生きてある」といいながら語ろうとする。しかし、丸括弧で記される卜書き（窓の外の風の様子）によって、中断される。すると姉は「このすさまじい風の音を聞いてみると……研ぎ澄ましたナイフで……挟られるやうな……」「……蛇が、扶<sup>マ</sup>られた蛇が……蠢いてゐる断末魔を思ひ出すわ。山はのた打つてゐる……白い気味の悪い……大きな蟒蛇よ」などと、「あの街」とは関係ないことを口走つてしまう。しかし思い返して「ちやうど大気が光の変化とともに色を変へるやうに、わたし達もあの街の空気の中でわたし達の心を変化させて青さで充ち亘らせるのだわ。するとわたし達の頭の中で白い花が枝もたわわに咲き、蜂の唸り声が響き、急な坂道の向かうに開けてゐる青空の夏雲の影もみえやうといふものよ」と言い、「あの街では何もかもがみな青くて天鰲絨のやうに輝いてゐるのです、生きてゐるのです」と語り始める。姉は、時々聞こえてくる雪崩の音（卜書きに記されている）に中断されながら、「あの街」にいる白い鳩や古風な塔などのことを話す。しかし次第に「声力無く弱くなる」。それでも「非常な努力を以て低く話し続ける」。しかし妹と二人で海に入っていくところまで語つた後、少しの間をおいて突然、次のように言う。

姉 だが、だが、そんな事よりも、わたし食べてみたいわ！ たつぷり堪能するほど。無我夢中に貪り食つて

みたいわ。ロースト・ビーフでもいい。ポーク・カツレツでもいい。軟かい肉や充分薬味を利かせたおいしいお料理や汁の多い果物や。…

妹（切なく姉の話を遮るやうに）お姉さま……

姉（酷薄に）明日、二切れの麵麩を　あの愉快なすばらしい石のやうに固いひからびた麵麩を一片ずつ

二人で食べちやつたら後は、雪、雪、雪ばかりだと言ひなのかへ。さうよ！

わたしもう気休めなんか言はないわ（立ち上がりじつと空を見つめながら鋭く）二人とも餓死だわ！

街の話が、つまらない貧者な空想が、なんだつて人を救ふものか。本当のことを言つてやりませうか。

わたしはあの街へなんか一遍も行つた事はないのよ。

それでも、姉は「それは……ようく……お前にも……わかつてゐることだつた」と言つ。そして部屋を薪で暖めた後に、「はつきり覚えてゐないけれどこんな夢を見たのよ。ひとつ御話してみませうか。つまらないかも知れないが」と言い、男が太陽を丸飲みする話をする。しかし、妹に「男は山じゃないでせうか」と言われ、「山がわたしにそんな夢を見せたと言ふの。山のために私がそんな夢を見たと言ふの。いいえ、そんなことがあるもんか、そんな事があるもんか。……だが矢つ張りさうかも知れないわねえ」と言つ。

姉はつづいて、「古典研究の權威で非常な学者」の真似をして「古典はわれわれにしづかな、甘い、柔らかな世界の量かし絵を提供し、無限の慰安と啓示をばあたへるのであります」と言い、妹と共に笑つ。姉は「その方にはそれはそれは気紛れな二人の娘さんがいらつしやいます。娘さん達に取つてはお父さまは裏返した手袋同然。

「……」のみならずお父さまのお言附けとたいていあべこべの事を致します。」といい再び二人で笑つ。しかし、突然の激しい風が聞こえ、姉は「お父様。おかわいさうなお父様。あなたはどんなにつらかつたでせうねえ。」とい

い、今度は二人して泣く。そして、自分たちがその父親に反発して、夏であるにもかかわらず雪山にやってきてしまったことを語る。そして、いつのまにか微動だにしない妹に対して姉は次のように言う。

それともお前はもう死んでゐるのかい。生きるつて事と死ぬ事は、所詮一錢銅貨の裏表にすぎないのさ。

……裏と表を硝子のやうに透き通らせる事を考へやうじやあないか。新しい眼で物をながめやうよ。

そして、薪をくべようとする自分に対して、

わたしは部屋を暖めやうとしてゐる。……この薄つべらな殻の中に閉じこもつてゐたいのだらうか。…

…（ふと窓をながめて）

ああ、此の薄い戸外とのへだてを！

と叫んで、薪を力一杯窓硝子に投げつける。すると窓が破れ、舞台は暗転し「炉の余燼のみかすかに赤い」状態になる。そして、

舞台次第に暗くなり真つ暗になる。やがて再び段々明るくなる時、其処に姉妹の姿はなく一人の青年が卓子に寄りかかつてぐつすり眠つてゐる。

部屋の中には真昼の光が一杯溢れてゐる。壊れた窓硝子から見える生き生きした緑の色である。暫く

してその若い人は目を醒ます。

「うして、「青年」が登場して次のように言う。

あああ、腹が減つたな。眠つてゐる間だけは御飯の事は忘れるんだがな。やけに腹が減つた。さう言へば何か食べたがつてゐるやうな夢を見たな。浅ましいよ。夢の中まで。なんだつたつけ。雪の山の中だつたよ。

思ひ出してみやうかな。ゲートルは夢の中から、詩を作つたさうだから、おれにもできないかな。……出来た

つて金にならないや。……

そして窓の外で遊んでいた兄妹が窓を壊したことを確認すると、女の子を散歩に誘い、「つまらない詩を書くより散歩だ。散歩だ。」という科白と共に幕となる。

物語は以上の流れになっているわけだが、いくつかの対立的な二項関係が重層的に仕掛けられて成り立っている。まず、妹と姉という関係。姉は妹にせがまれて話をするが、妹に「その男は山」であると突っ込まれたり、笑ったり泣いたりする。そして、窓の外という現実と姉の「夢」「空想」の関係。姉の言葉は、外の嵐の状況によつて、変化する。姉の詩的な空想は、やがて現実の空腹によつて破られる。そして、父と娘達という関係。娘達は父とは「あべこべ」のことをする。すなわち父に反発して「夏」なのに「雪山」に来てしまう。そして、姉の言葉にみられる死と生の関係。そして、戯曲の最後に、「青年」の「夢」と「現実」の関係があらわれる。

これらの二項関係は、姉が父と姉妹について言うように、「裏表」の関係だといふべきである。姉が「裏表」の関係にある「死と生」を「透き通らせやう」とするように、「青年」の「夢」にみられる、詩と空腹の対立は、「青年」の現実にもあらわれる。姉妹の対話の場面から、青年が夢から覚める場面までは断絶していない。つまり「窓」が割れることで、「夢」と現実の「へだて」に通路が出来、舞台の明るさの「段々」変化することによつて夢から現実へ移行する。夢と現実が姉の言うように「裏表」の関係にあり「透き通」っているのである。

つまり、ここにえがかれているのは、さまざまな二項関係が繋がりがあつて同じ舞台という場所で共存している様子である。夢と現実との関係も、第二節で触れた「アプリアリズム」と宗教の本質に就いて「の言葉をかりれば」「夢や空想も一々事実です」というわけである。すなわちここでも、前章で触れた「ひとつの習作とそのほかないひとり」の話と同様に、「全体の肯定」が戯曲の創作において実践されていると見なすことが出来よう。

あるいは、夢と現実を透き通らせる事態が「窓」が割れることによって可能になるという物語には、抽象的なイメージが想定されているのかもしれない。「アプリアリズムと宗教の本質に就いて」で、花田はライプニッツの「モノドロジイ」を「個体主義」として紹介し、そして「個体」＝自我を単に否定するのではなく、自我の空想も現実も肯定する「創造世界に入る」境地を顕彰していた。花田は「モノドロジイ」についてこれ以上語っていないが、ライプニッツの『单子論』における「单子には物が出たり入ったりするやうな窓がない」（河野與一訳、岩波書店、昭3・5）という定義を知らなかったとは考えられない。世界を構成している最小単位である「モノドロ」つまり「個体」が、「窓」を持つことによって、「個体」どうしがお互いにつながっているようなイメージが、この戯曲の背後にあるとみてもよいかもしれない。

#### 第五節、「旗」、「コツペルニクスの転向」における西田哲学批判

以上の作品群から、花田は、文学作品が作者そのもののあらわれであるべきと考えていたと推察される。ただ、その作品は、作者の実生活が写されていることが表向きは要件となる「私小説」とは違い、作者自身の反省や夢や空想や行為等を書き並べ、その「全体の肯定」を構成する方法によって実現されるべきものであった。この「全体の肯定」の実現の根拠は、第一、二章でみたように、西田幾多郎の文章から多くが得られていると見なされるのだが、それはあくまで文学制作の根拠としてとられている。花田が『白光』掲載作品において重視していたのは、西田哲学の具体的な問題よりは、文学作品の作り方なのである。西田や山邊習學やヴェンデルヴァンド、ベ

ルグソンの引用を以て、花田の観念論時代と一括するよりは、複数の作品が明らかに同一の方法によって作られていることの方が重要だ。あるいは、西田哲学の影響という観点に立つてみても、花田が西田哲学の用語を借りて作品を構成する方法を得ていた可能性を指摘できるだけであり、思想的な心酔を確認することはできないのである。

むしろ、本章の「はじめに」で触れたいくつかの論が前提にしていた、西田哲学からの転回というマルクス主義的な物語は、花田自身によって「旗」(昭13)や「コツペルスニクスの転向」(昭16)で描かれているに過ぎないということが出来る。「旗」は、次のような作品である。

「私」はデパートの「女売り子」娘に恋しているのだが、そのときデパートの「旗」を彼女として眺めている。「それは少女の心であり、また私自身の心の動きでもあるべきであった」。「私」は彼女を「アナベル・リー」と名付け、相手の為にポーの詩(「Anabel Lee」)の翻訳を試みたという。

むかし、むかし、そのむかし海辺の王様御領地に、ひとりの女が住んでゐた。その子の名前は御承知のアナベル・リーと申します。その子なんにも考へぬ、私を愛して愛される。ことよりなんにも考へぬ……

この訳文は、当時出版されていたポーの訳詩集にはみられず、花田自身によるものである。花田は「And this maiden she lived with no other thought. / Than to love and be love by me.」の部分を「その子なんにも考へぬ、私を愛して愛される。ことよりなんにも考へぬ」と、「なんにも考へぬ」を反復して訳している。この訳文が本当に花田が過去に訳したものであるかどうかは問題ではない。「私」が勝手に「アナベル・リー」と名付けた恋愛では、「旗」としての「少女の心の動き」は、「私」の心の動きになってしまっているため、彼女は「なんにも考へぬ」というわけで、この訳文は、恋愛が「私」の中でしか起こっていないことを表すために引き合いに出されている

のである。しかし、「私」は続いて次のように言う。

しかし、私は苦しかった。同じ位置からながめていても、旗のかたちはいつも変化してゐた。或時はばかに身近に、クローズ・アップされて旗は私に親しげにほゞ笑みかけたが、また或時には私の視線を冷たくはね返しながら、遠くの方で、よそよそしく揺れてゐるのであつた。「…」それにもまして、死んだやうに、旗竿にダラリと垂れ下がつてゐる旗を見ることは憂鬱のきわみであつた。なんといふ無気力、なんといふ退屈……私は思つた、すべては恋愛のためである、と。

「私」は、続いて、この恋愛は「恋愛のポーズ」にすぎなかつたと言っている。そしてこの「恋愛のポーズ」への熱中の原因を「私」は、西田幾多郎の『自覚に於ける直観と反省』に歸している。

それはわが国における最初の独創的な哲学の本といはれてゐた。独創的？いかにもそれは独創的にちがひなかつた。著者はヨーロッパのいろいろなブルジョア哲学を「批判」しながら、たくみにわが国の封建的イデオロギーを生かしてゐたからである。それは、半封建的支配政権みづからが、あたらしいブルジョアの発展に順応してゆく過程にその反映としてあらはれた、モニユメンタルな労作であつた。さうして、わが国の資本主義が独創的であるやうに、正しく独創的であつたのだ。

しかし、「私」は、西田哲学をマルクス主義的に意味づけることで、過去の彼自身の「恋愛のポーズ」を全面的に批判しきるのではない。何故なら次のように述べるからである。

とはいへ、当時の私には、むろんそんな事情はわからなかつた。いや、むしろ わかりすぎてゐて面白くなかつた。 眞実のもつかかる単純さが面白くなるためには、その後私の味はねばならなかつた、ながい、やるせない飢餓の経験が必要であつた。 したがつて、私は難解なその本に 難解なもののもつ魅力に、完



全にとらへられてしまったのだ。私はそらんじることが出来るほどに、繰返しその本を読んだものである。今でもどうかすると、ふと次のやうな文句が、口をついてでることがある。モーペルチユイやディドロは、原子の裏面にも意識があると考へる……

「私」は、西田哲学に拘束されている事情がわからなかつたのではなく、傍線部 のように、「わかりすぎていたことに」「恋愛のポーズ」の原因を求めている。「モーペルチユイやディドロは、原子の裏面にも意識があると考へる……」は、「ひとつの習作とそのはかないひとりごとの話」で引用された『自覚に於ける直観と反省』のなかの言葉である。すなわち、ここに表現されているのが、本論で述べてきた文学の表現ひとつひとつが作者の意識であり、それが「反省の反省」によって構成されるという、『白光』時代の方法であることはあきらかであろう。この方法の中にある限り、自分が何故そうなつたか分かつているのにその状態を脱出出来ないとは花田はみなしている。これは、人間の意識は言語によって成り立っているというような単純な認識ではなく、自らの意識を構成しようとする表現方法の呪縛に対する認識である。また、「私」は傍線部 のように、「ながい、やるせない飢餓の経験」が「真実」の「面白さ」を開眼させたとも言っているが、ここで花田は、自らの体験を意味づけようとする意識は意識自身によって破られることはなく、経験によるしかなかったといっているようにみえる。この言葉からは、「窓」に描かれていた「飢餓」が、「反省の反省」を破ろうとしていたのかもしれない、と考えることも出来るが、この「飢餓」は、「窓」におけるように青年の夢＝現実としてえがかれてしまうものではなく、単なる経験としての「飢餓」として強調されている。そして、「私」がいう「真実のもつかかる単純さ」という言葉は、西田哲学を傍線部 のように、「たくみにわが国の封建的イデオロギーを生かし」「…」半封建的支配政権みづからが、あたらしいブルジョアの発展に順応してゆく過程にその反映としてあらはれた、モニユメンタルな労作」

と規定してしまうことで、それを「分かりすぎ」ないこと、つまりそれ以上「反省」しないことの有効性を示唆しているだろう。花田にとってのマルクス主義の有効性は、マルクス主義の理論を知ることにあるのではなく、単なる事実としての「飢餓」と同じ様な機能を果たす、「反省の反省」を中止すべき楔のような超越性として示されているのである。しかしだからといって、花田にそのような劇的な転回が実際に起こったと断定することは出来ない。ただ、この作品で花田が、高等学校時代に用いていた方法に対して、マルクス主義の有効性を以上のように対置していたことが確認されるのみである。<sup>166</sup>

一方、昭和一六年の「コツペルニクスの転向」では、次のようなことが述べられている。

対立を激化しながら対立物相互の均衡を維持し、次第にこれを克服するといふ闘争の仕方、行動の領域においてと同様に、精神の領域においても試みられていたのであり、「普遍人」が「普遍人」になり得たのは、かゝる闘争を心得てゐたゆゑだ。「…」たとへば、彼が詩人であり、数学者であつたとする。かれは詩と数学の対立と矛盾とを、かれの精神の世界のなかで、直ちに「止揚」することによつて、調和させよトとはせず、一ぱうが他ほうに負けないやうに、両者の対立を深めてゆき、「この対立を対立のまま調和させるのだ。」「…」パスカル風にいふならば、数学における直観は「自然なる光」であり、詩における直観は「繊細の心」であり、前者が知的であるのに反し、後者は情意的なものだ。この両者の相違こそ問題なのであり、「二つの異質の直観が火花を散らしながら、均衡状態において共存してゐるところに、真の数学者の偉大さがある。詩人であり数学者でもある人間の、精神の世界における詩と数学とのむすびつきを、俗流的な弁証法論者なら、かならず直観による弁証法的統一に求め、一色の直観によつて塗りつぶしてしまふ筈だ。

花田は「アプリオリズムと宗教の本質に就いて」で、「我々平凡なものは直観に生きてゐる」ことを強調して

いた。また、傍線部「直観による弁証法的統一」をなす「俗流的な弁証法論者」とは、確かに西田への批判を思わせる。とすれば、花田が自身を「俗流的」とみなして自己批判しているようにも思われる。しかし、ここであくまで西田が「弁証法」論者として扱われていること自体が注目されるべきである。ここでの批判は、ヘーゲルやマルクスの弁証法が理論的に摂取されている「弁証法的色彩が強い」(188)、『無の自覚的限定』(岩波書店、昭和7・12)以降の西田への批判と見た方がよい。つまり自己批判ではなく、端的に他人への批判である。西田が「絶対矛盾的自己同一」を言い始めるのはこの書以降であって、花田が第七高等学校時代に「絶対矛盾的自己同一」という発想」に影響を受け、それをやがて「ヘーゲル」マルクス的に変奏」したという河中論(1)はじめに「参照」の見解は間違っている。第一節でみたように、『白光』時代の作品は、『善の研究』、『思索と体験』、『自覚に於ける直観と反省』、『働くものから見るものへ』といった大正期の西田の著作に多くを負っていた。そして、「旗」でとりあげられているのも『自覚に於ける直観と反省』である。対象になっっている西田の著作の違いという点で、「旗」と「コツペルニクスの転向」は性格の異なったものとみなさなければならぬ。また、傍線部「この観点は、花田が「弁証法」を思考としても、表現方法の原理としても自ら納得して使用しはじめた後のものであり(188)、「コツペルニクスの転向」の批判は、明らかに、自らの「弁証法」を西田の「弁証法」に対置するために提出されたものだ。その点で、「旗」にえがかれたような、西田哲学からの転向の物語とも大きく異なるのである。

おわりに 「無数の焦点」

花田は「アプリアリズムと宗教の本質に就いて」で、「八不」に「無限の反省」を見出したり、ホーフマンスタールの詩に対して「個々のものが無限なる精神作用の symbol（象徴）である」としたり、聖書に対して「ここに無限なる可能の世界、想像の世界が開けます。夢も空想も一々事実です」と述べたりしていた。花田は、「八不」、ホーフマンスタールの詩、聖書に対して、いずれも「無限」と形容されるものを見出している訳である。しかしこの「無限」は哲学的な概念ではなく、文章上に実現されるべき複雑で多様なもののイメージとしてあつたと考えられる。例えば、「ひとつの習作とそのはかないひとりごとの話」では、ハーンの原作にはない次の記述を付け加えている。そこでは「書物」の文字の「Mosaic」と多くの自然の事物が重ねられている。

漂白の哲学者に取つては自然は一冊の書物なのです。言はばカロ口大帝時代に大変流行したあの宝玉の装のある豪華なしかも智慧に充ちた書物とでも言ひませうか。それは微妙な意識の力で組み立てられた複雑な優美な Mosaic であります。多用な直線と曲線の交錯でなつた文字であります。其処には暢美な楕円形の肉の厚い草の葉があり、幻怪な丸く肥つた木の枝があり、鋭く屈折した山の岩壁がめり、無形の眼に見えぬ微風があり、特異な魚腹の様な雲翳があり、雲母の様に光る河海があり、跳躍し又匍匐するあらゆる動物や虫類があります。けれども彼等は此の絢爛で荘重な書物の何頁かを占めてゐるに過ぎませんで僧侶が歩いて行く事は取りも直さず此の書物の頁を繰ることなのです。

また、「無構成の哲学 エドガア・ポオ瞥見」、『白光』昭5・6）は、詩人においては、「言葉を見る」ことと「自我を見る」ことは「銀貨の両面の如く密着してゐる」として、詩作過程を「純粹意識の表象作用」と呼んでいる。そして散文においては、ポーがいうように「統一を必要とせざる種類」が必要だとし、その理由を次

のように述べている。

かくのごとき如き無数の焦点を有する　むしろ一つの焦点を有しない「統一を必要とせざる散文」を、ポオの如き天稟が取り上げたと言ふ只其のことである。かかる散文にたいする詩人らしい眼の注目である。／僕は若いすぐれたこのやうな態度を持つ散文家の出ることを望んでゐる。彼の散文の中には聊かの浪漫主義も有頂天になることもないかも知れぬ。しかしながら人はその中に、所謂構成に煩はされない「見る」ことと「言葉を見る」こととの融合した晴れやかで、自由で、純粋な美を見出して喜ぶだらう。(傍線、渡邊)

「言葉を見る」ことと「自我を見る」ことが不即不離であり、それが作者の「純粹意識」とも呼ばれることは、「反省の反省」が作者の「人格」に統一されているという論理と形式的に同一である。そしてその「純粹意識の表象作用」として、「統一」のない「無数の焦点」が考えられている。それは、さきの「無限」や「Mosaic」が言い換えられたものと理解することが出来よう。そして、傍線部のように、花田はそういった表現に「自由」を感じていたのである。

このような「無限」、「Mosaic」、「無数の焦点」といった『白光』時代の表現を確認してみると、花田がマルクス主義に拠りながら創作した『復興期の精神』の「楕円幻想　ヴィヨン」(『文化組織』昭18・10、以下「楕円幻想」と略記)での「楕円」という表現の意味を再考できる。

その形がいかに変化しようとも、依然として、楕円が楕円である限り、それは、醒めながら眠り、眠りながら醒め、泣きながら笑ひ、笑ひながら泣き、信じながら疑ひ、疑ひながら信ずることを意味する。「…」焦点こそ二つあるが、楕円は、円とおなじく、一つの中心と、明確な輪郭をもつ堂々たる図形であり、円は、むしろ、楕円のなかのきはめて特殊なばあひ、すなはち、その短径と長径とがひとしいばあひにすぎず、

楳円のはうが、円よりも、はるかに一般的であるともいえる。」「……」「フランク・ヴォーンの」「遺言詩集」は、白と黒、天使と悪魔、犬と猫、その他、地上においてみとめられる、さまざまな対立物を、見事、一つの構図のなかに纏めあげてをり、転形期における分裂した魂の哀歓を、かつてないほどの力づよさで、なまなましく表現してゐるやうに思はれる。

「二つの焦点」を持つ「楳円」を「思索の方法としての統一しない弁証法」<sup>(19)</sup>と捉えたり、迷宮性<sup>(20)</sup>や、一つの中心に対する他者性を意味する「二つの中心」<sup>(21)</sup>や「多中心主義」<sup>(22)</sup>と換言した上で、花田の批評の象徴的なイメージとして論じられてきた。つまり近代を支えてきたとされる自我やテーマの単一性からの解放を花田の「楳円」に見て、自由で放埒な批評精神を感じてきたわけである。かかる解釈は、「楳円幻想」での「楳円」という表現そのものから可能だとしても、花田の思索の帰結として考える際には危険である。花田は「楳円幻想」の他の箇所でも、「二つの焦点」を「二つの中心」とみることとを、「狐疑逡巡」する「煮えきらないまま」の態度として批判し、「何故に楳円を描かないのであろうか」と言うのであり、「楳円」をえがくことはあくまで当為として主張されているのである。つまり、「無数」の事物たちを「楳円」の集合としてえがくこととは、花田にとって、「統一を必要とせざる」「無数」な事物たち それらが作者にとって「狐疑逡巡」の結果であるような状態に対して、「対立物」として統一する「一つの中心」を意図的に導入することなのだ。そして「対立物」を統一する「一つの中心」とは、無論「弁証法」の存在を表象するものであり、「旗」でマルクス主義が「反省の反省」を中止すべき超越性として扱われていたように、「楳円」＝「弁証法」も、「無数の焦点」を「二つの焦点」の集合に変形させるべき超越性であったと見なされる。その意味では、「楳円」は「無数の焦点」の「自由」さを抑制するような働きを表現したものであったといえるだろう。だから野口武彦<sup>(23)</sup>のように、戸坂潤の科学的唯物論の至上主

義(「車輪」)に対して、花田の「楢円」に自在で文学的であることの批評的な意味を見出すのは片手落ちであり、「一つの中心」を捨象してしまうことである。

しかしながら、だからといって湯地朝雄<sup>(24)</sup>のように、花田に於ける「多中心主義」を見出す論者に対して、彼の主張は「楢円」をえがくことでありマルクス主義者としての実践であるということを強調するだけでよいかといえそうでもない。なぜなら、「一つの焦点」を持つ「楢円」とは、「楢円幻想」に描かれた世界の中でたった一つの存在ではないからである。傍線部のように、「一つの焦点」は「さまざま」に存在している。つまり、ここにも「無構成の哲学 エドガア・ポオ警見」の「無数」という美的イメージは生きていると見なすべきなのである。「無数」への志向に、「弁証法」による「統一」への志向を対置することは非常に美的・抽象的な操作と見るべきであり<sup>(25)</sup>、高橋英夫<sup>(26)</sup>がいうようにここにはナルシズムをも見ることができなのだ。花田が後年、『復興期の精神』を「メロドラマ調」と自己批判した<sup>(27)</sup>のもかかる点に関係していると推察されるが、この点については別稿を期すことにしよう。

また、むしろ、「楢円幻想」は「多くの焦点」への批判のみを目的としてはいない。「旗」では、西田哲学が日本の近代化過程そのもののように見なされていたが、「楢円幻想」で、「狐疑逡巡」する人物の例としてあげられているのは二葉亭四迷「其面影」の主人公である。花田は「我々の魂の分裂は、もはや我々の父の時代からのこと」と言っており、そこには日本の近代文学の起源への眼差しがあるのである。花田が問っているのは、もはや自らの青春時代のことではない。『復興期の精神』は、近代化論＝資本主義論として構築されており、「楢円幻想」という作品全体は、そのなかでの意味づけによって解される必要がある。ただし花田は『復興期の精神』を歴史物語として書きながら、それを戦時下に生きる人間の営為のプランとしても提出しようとしていたのであり、

「楳円幻想」で「楳円」を描けと同時代人を叱咤する「私」は、単なる語り手以上の、花田自身に近い存在として振る舞っている。花田自身に近いかたちで描かれた「私」が闊歩する『白光』時代の作品と対照させる形で、「楳円幻想」の「私」の発言の中にマルクス主義という当為の存在を見出しでもよいと思われる所以である。

【註】

- (1) 太字ゴチックは、初出のまま。以下同様。
- (2) 『自覚に於ける直観と反省』(岩波書店、大6・10)。本章第三節を参照。
- (3) 有村隆広編『カフカと現代日本文学』(同学社、昭60・10)。
- (4) 『ノートルダム清心女子大学紀要 国語・国文学編』(平元・3)。
- (5) 『近代日本の批評・昭和前期』(『季刊思潮』平元・10)。
- (6) 『超越論的主体性 ド・マン、ハイデガー、西田』(『現代思想』昭63・3)、「ライプニッツ症候群 吉本隆明と西田幾多郎」(『季刊思潮』昭63・10、昭64・1)。
- (7) 註(5)に同じ。
- (8) 平野は、花田は当時、フオイエルバッハの『将来の哲学の根本問題』やエンゲルスの『フオイエルバッハ論』を未読であったが故に「感性的に自在」であったと断定する。しかしその理由は述べていない。
- (9) 久野収は、前掲「特別インタビュー 久野収氏に聞く 京都学派と三〇年代の思想」で、花田は高等学校時代に西田を読んでいたのか、という柄谷行人の問に、花田はむしろ京都帝国大学時代に西田に熱中したのだと



言っている。しかし、花田が第七高等学校時代に西田を読んでいたことだけは確かである。(本章第一節参照)

(10) 花田は、「アプリオリズムスと宗教の本質に就いて」の末尾の「附記」で、「空観に就ては『大調和』十月号参照されたい」と、読者に山邊の論文を併読することを促している。

(11) この論文でヴィンデルバンドはゲーテについて次のように言っている。これらの記述を花田は敷衍したと考えられる。

「彼は「…」概念を以て立証し得ると考へる学問から、何事も知らうと欲しなかつたかもしれなかつた「…」彼にとつては直接にして根源的な直観即ち抽象的な彼の私的形而上学即ち彼の「責任のない哲学」(philosophie irresponsible)で十分であつた。」(二四八頁)。

「具体的且つ直観的精神なる彼 其の彼は、哲学なる抽象的な概念存在物に対する嫌悪を屢々、そして明白に表しはしなかつたであらうか。偉大なる素朴人である彼、その彼はあらゆる力を以て、反省さるゝことに対しまた自己に就て省察することに対し、反抗しなかつたであらうか。」(二四五頁)

「彼はスピノーザに於て認識より自己解放をなす道徳理想がすばらしく簡単に叙述されてゐるのを見出した。「…」この「限りなき無私」この没我がゲーテをしてスピノーザに感嘆せしめた。すべてを理解すること、それはすべてを赦すことである。」(二五九頁)

(12) 傍線部 は、「全ての具体的意識は見方によつては客観的存在と見られ、また主観的当為の発展作用とも見られるので、此等の区別は実在の異なる方面に過ぎない」(『自覚に於ける直観と反省』)という西田幾多郎の認識からきたものであろう。また、ヘーゲルに関する部分も同書に「我々の判断作用とは、ヘーゲルの考へた様に一般的或る者が己れ自身を發展する作用である。『…』判断とはヘーゲルの言つた様に一般者が己自身を分化発

展することである」とある。傍線部も、西田の「すべて習慣によつて現れ来る者は、一つの客観世界であり、意識我はその中に没せられる」、『働くものから見るものへ』といった認識からとられたものだろう。

傍線部の「純なる作用」とは、西田の「省みられた自己は真の自己ではない、純なる作用となることが永遠にして不変なる者を見ると言ふことである」という風に、『働くものから見るものへ』に頻繁に現れる語句である。花田は、その「純なる作用」が、「求めるものと与えられたもの間」に生ずると書いている。『働くものから見るものへ』前編の「直接に与へられるもの」という章で、西田は次のように言っている。花田の言はこのような部分を念頭に置いていよう。

内容ある知識の成立は単に論弁的悟性 *diskursiver Verstand* によるのではなく、直覚的悟性 *intuitiver Verstand* によらねばならぬ。外に自然界を構成する力や生命は、自己の中に於て直観せられたものである。与へられたものは求められたものであるといふが、一つのアプリアリはそれ自身に於て全きものであつて、他を求める必要はない。[...]「意識現象はそれが如何に小なるものであつてもその中に無限の発展を含み、その本質に於て創造的である。構成的思惟に対して客観的に与へられるといふものが、芸術的内容と同性質と考へるには、多くの異論があるかも知らぬが、構成的思惟が客観的経験界を構成するには、その根柢に主客合一の立場、事行の立場がなければならぬ。此立場に於て与へられるものは、芸術的直観の如き形に於て与へられるのである。

また、花田が「論理が直ちに実行の世界に移され」と言っているのは、山邊習学前掲論の般若経に対する、「その理論と批判が明徹俊敏にして、ちやうど名手が名剣をもつて一閃の下に足首処を異にする底の風光をもつが為に、論理は直ちに実行の世界を開展し来る」という評言を念頭に置いていよう。

(13) ここでも花田は西田幾多郎の言葉を用いていると考えられる。「本質」や「結合点」がそれである。

ブレントナーノでは表象がすべての精神現象の基礎として考へられて居る、我々が表象したものを考へ又は欲するのであると云つて居る。斯く考へれば表象といふものが種々の精神作用の結合点となる。併しフッサールは之に反対し、全ての精神作用は質料と性質に分れ、表象作用にも此両面があり、思惟作用にも此両面がある、ブレントナーノのいふ如く表象が思惟の質料となるのではなく、表象の思惟と同じくするものであると論じて居る。「…」フッサールの様に考へて見れば、種々の精神作用を結合するものは同一の質料であることになる、即ち同一の質料を中心として種々の作用が結合して居るのである。それではこの質料とは如何なるものであつたか。「…」質料の同一とは意味の同一といふことである、即ち同一の対象に關係するといふことである。永遠に不変なる本質 *Wessen* がその基である。(『自覚に於ける直観と反省』「二十七」)

(14) 次の傍線部が訳されている。

*Wenn endlich Juli wurde anstatt März,*

*Nichts hielt mich, ich nahm einen Rand,*

*Zu Pferd, zu Wagen oder mit der Bahn*

*Kam ich hinaus ins schöne Hügelland.*

*Da stunden Gruppen grüner Baune nah,*

*Platanen, Ruster, Ahorn oder Eiche:*

We l a n g i s t s, d a s i c h k e i n e s o l c h e n s a h l

D a s t i e g e i c h v o m P f e r d e o d e r r i e f e

D e m K u t s c h e r : H a l t ! U n d g i n g e o h n e Z i e l

N a c h v o r w a r t s i n d e s S o m m e r l a n d e s T i e f e.

U n d u n t e r s o l c h e n B a u e n e n r u h t i c h a u s ;

I n d e r e n W i p f e l w a r e T a g u n d N a c h t

Z u g l e i c h, u n d n i c h t s o w i e i n d i e s e m H a u s,

W e T a g e m a n c h m a l o d s i n d w i e d i e N a c h t

U n d N a c h t e f a h l u n d l a u e r n d w i e d e r T a g.

D o r t w a r e A l l e s L e b e n, G a n z u n d P r a c h t.

U n d a u s d e m S c h a t t e n i n d e s A b e n d l i c h t s

B e g l u c k u n g t r e t i c h, u n d e i n H a u c h w e h t h i n,

D o c h n i r g e n d f l u s t e r t s : A l l e s d i e s i s t n i c h t s. h

Das Tal wird dunkel, und wo Häuser sind,

Sind Lichter, und das Dunkel weht mich an,

Doch nicht vom Sterben spricht der nachti ge Wind.

Ich gehe u bern Friedhof hin und sehe

Nur Blumen sich im letzten Scheine w egen,

Von gar nichts anderm fühl ich ei ne Nähe.

Und zwischen Haselsträucher n, die schon d u stern,

Fi est Wasser hin, und wie ein Kind, so l ausch ich

Und hore kein g l u es ist vergeblich h f l u stern!

Da ziehe ich mich hurtig aus und springe

Hinein, und wie ich dann den Kopf erhebe,

Ist Mond, indes ich mit dem Bachlein ringe.

Halb heb ich mich aus der eis kalten Wölle,

Und einen glatten Kesselstein ins Land

Weit schauernd, steht ich in der Mondeshelle.

Und auf das nordbeglänzte Sommerland

Fällt weit ein Schatten: dieser, der so traurig

Her nicht, hier hinterm Kissen an der Wand?

So trüb und traurig, der halb aufrecht kauert

Vor Tag und böse in das Frühlicht starrt

Und weis, das auf uns beide etwas lauert?

Er, den der böse Wind in diesem März

So qualt, das er die Nichte nie sich legt,

Gekämpft die schwarzen Hände auf sein Herz?

Ach, wo ist Juli und das Sommerland!

(Hugo von Hofmannsthal 『Gedichte』 Leipzig: Insel, 1922)

(15) 『週刊読書人』(昭52・11/28)°

(16) 『花田清輝全集別巻』の「年譜」は、「旗」が哲学者・坂田徳男などの『世代』グループ内の西田派に

対する批判を含蓄したものであると断定している。その根拠は明記されていないが榎島兼次「花田清輝との四十年」(『未来』昭50・2)である。榎島は「旗」について言及し、花田が『世代』同人に対して「あいつら、あんまりいい気になつてるから困らせてやろうとおもつて西田哲学をからかつてやったんだ」と言っていた、と証言している。しかし、本章の分析で示したように、しかし、「旗」が花田自身らしき人物の思考への言及を伴っている限り、単に当時の西田派への批判を読むだけでは不十分であろう。

(17) 小坂国継『西田幾多郎 その思想と現代』(ミネルヴァ出版、平7・11)二八頁、及び第一章を参照。  
(18) 本論第 部第二章を参照。

(19) 鶴見俊輔「花田清輝論 花田清輝の戦後」(花田清輝『復興期の精神』解説、講談社、昭49・6)。

(20) 後藤明生『カフカの迷宮 悪夢の方法』(岩波書店、昭62・10)。

(21) 佐々木基一「花田さんさようなら」(『群像』昭49・11)、後藤明生『円と楕円の世界』(河出書房新社、昭47・11)等。

(22) 佐々木基一注(21)論。

(23) 「車輪と糸巻 『日本イデオロギー論』をめぐって」(『批評空間』平7・1)。

(24) 「花田清輝追悼者の反花田的思想」(『思想運動』昭50・1)。

(25) 「無構成の哲学 エドガア・ポオ警見」では「無数の焦点」が、カンディンスキーの絵画やモザイクを重ねることで具体的な表現として提出されようとしている。ただし、「楕円幻想」の「楕円」は、数学的な図形である、この差異は看過できない。この差異の意味づけは、『自明の理』での、知識人に於ける理性と感性の統一と

いう観点の導入の検討を待たなければならない（本論第 部参照）。

(26) 『花田清輝』(岩波書店、昭60・10)。

(27) 『古書寸言』、『展望』昭49・2)。



第二章、「貨幣」のような知、読者のような「私」

小説「七」の同時代性

## はじめに

昭和六年五月二十四日号の『サンデー毎日』に、「第八回「大衆文芸賞入選作」」として、小杉雄二の小説「七」が載った。この小説は、「私」という話者が、彼がいうところの「物語」を語っている。そして「1」から「7」の部分からなるその「物語」には、世界が「七」という数を原理として成立していると唱えるペーテル・ペーテルゼンというドイツの学者が登場し、珍しい「エトルリヤの壺」の所有をめぐって財界の大物マックス・シユルツと決闘する。マックスは十三丁のピストルを用意し、どれでもすすきなものをとって自らを撃ち先に倒れた方が負けだ、という決闘のルールを提示する。ペーテルは彼の信念そのままに十三丁（左から数えても右から数えても七となる）あるうちの七丁目のピストルの引き金を引き死ぬ。

この小説が花田清輝の作であることが明らかになったのは、『泥棒論語』（未来社、昭34・2）に、戦後の戯曲「泥棒論語」「土佐日記」によるファンタジー（以下「泥棒論語」と略記）と共に収録されたときである。このとき花田は、本の「あとがき」で、「当時、私が大衆化ということを、どんなふうに考えていたかを示すために「七」を「いれてみた。」…「もっとも、かならずしも『泥棒論語』とまったく無関係ではあるまい」と述べ、『泥棒論語』で登場する藤原純友の「勸学院時代のおもかげ」がいくらかとらえられている、といっている。

「泥棒論語」の物語上の現在では、藤原純友は徹底的に「合理主義」的であったとされる「勸学院時代」とは違い、現実的な革命実践者になっている。一方の「七」のペーテルは、世界全体がすべて「七」という数を原理として成立していると考えている。すなわち花田は、ペーテルの姿勢を「合理主義」とみなして、彼を藤原純友の「勸学院時代」になぞらえていることになるだろう。そして、マルクスの「フョイエルバッハ・テーゼ」の図

式 世界を様々に解釈するだけの観念論から世界を変革しようとする唯物論への道 を辿った人物として藤原純友を意味づけ、対して「七」のペーテルを、観念論の持ち主として相対化していると思ふことができる。

また「泥棒論語」は、革命実践者藤原純友や、「土佐日記」を書きながら筆の力で革命実践者達を綜合していこうとする紀貫之らの様々な争いの果てに、彼らを否定するかのようになり、様々な楽器をかき鳴らす傀儡達が登場して幕を閉じる。花田は、歴史や古典を素材にした作品をつくることで、抑圧されてしまっている大衆のエネルギーを現代に蘇らせようとする企図を持っていたと思われる。つまり「あとがき」で「七」を収録した理由として述べられている「大衆化」とは、少なくとも「泥棒論語」の主題ではあるのだ<sup>(1)</sup>。しかし、果たして一方の「七」においても「大衆化」に対するなんらかの考えが示されているといえるだろうか。その真偽を確かめようと思えば、小説「七」を、当時の「大衆化」をめぐる状況に差し戻した上で考えてみる必要があると思われる。

例えば、ペーテルの「七」という数によって死んだことを一種の殉教と見なし、昭和初期のマルクス主義運動の帰趨の隠喩とみなす論がある。磯田光一「戦後批評家論 花田清輝論 反心情主義の人間学」(『文芸』昭和43・1)がそうであり、小説全体をロマンチックな理想主義的心情左翼性への批判とみなした<sup>(2)</sup>。また、針生一郎「瀧口修造と花田清輝」<sup>(3)</sup>は、J・P＝サルトルの戦後の小説「汚れた手」に通じる主題を昭和初期において早くも扱った、と見なして評価している。針生が、「汚れた手」の、若い理想主義者と冷徹な現実主義者との対立を揚棄する「第三の道」への困難という主題を、ペーテルの死を理想主義故の挫折とみることによつて想定していることは明らかであろう。しかるに、このような論が思い描いている、昭和初期のマルクス主義者の理想主義的な観念性とは、昭和七、八年以降の転向現象を現実から乖離した理想主義的な心情に求める考えに基づいており、それ自体さしあたり否定できないとしても、「七」の発表された昭和六年はマルクス主義陣営の転向以前の時

代なのだ。殉教とみなされているペーテルの死は、「大衆文芸賞」の撰にあたった千葉亀雄が「選評」(『サンデー毎日』昭6・4/5)で「最後になつての解決が意想外に出た巧さ」と評するように、読者にとっては、「七」の数による探偵小説的なトリックの意味合いを持つものである。要するに、この小説があくまで「大衆文芸賞」に投稿されたものであることを軽視することはできないのである(4)。

### 第一節、「大衆文芸」としての性格

尾崎秀樹「千葉亀雄と大衆文学」(5)や、曾根博義「吉川英治と井上靖」(6)によれば、昭和に入ってから『サンデー毎日』の「大衆文芸賞」は、千葉亀雄一人が応募作すべてに目を通し選にあたっていたという。千葉は、前掲「選評」のなかで、「七」を、上津虞生「南郷工口探偵社長」や小島泰介「逃亡」と共に、「探偵物、もしくは怪奇物」とみなしており、そして、「七」は、このごろの文壇には、一寸見当たらない程度のクラシックな、クラシックらしい端正と凝りに凝つたしつとりとした重苦しさを備へてゐる。どこか、ドイツの怪奇小説でも読む感触だ」と言っている。「七」が、「怪奇」や「探偵」趣味に沿つてみえていたことが、まず注意されてよいのではないか(7)。

当時の探偵小説は一般に、「大衆文芸」のなかに含まれていたと考えられる(8)。「七」が当選した「大衆文芸賞」の「第八回募集要項」(昭和六年一月十二日号)には、「大衆文壇の登竜門」……「時代物、探偵物、新小説等取材、構想は随意なるも、主として興味本位であつてほしい」とある。ここでは、「大衆小説」の要件として「興味本位」

が重視されており、「時代物、探偵物、新小説」といった小説ジャンルの区別は、その「興味本位」を成り立たせるための素材として意味を持っていたようにみえる。千葉亀雄は「十五回選評」（昭和九年十月七日）で、「大衆文芸」発展の為には多くの「素材」が用いられることが必要であり、「大衆文芸賞」は「大衆文壇の新傾向を代表する指標のやうにいつもみられてゐる」た、と言っている。千葉亀雄の実際の選考基準が如何なるものであつたかは知る由もないが、実際に選ばれている作品に対する評言をみると、「大衆文芸賞」の目指したものが素材の多様性だつたように思われてくる<sup>(10)</sup>。その多様性の中には、いわゆる「無産小説」（千葉）も含まれており（第七回受賞作、南海口出子「女工失業時代」等）、確かに荒俣宏が言つるように、当時のプロレタリア小説と探偵小説は、素材の差異という点で競合していたにすぎないようにみえる<sup>(11)</sup>。したがつて、探偵小説を書くこととする作者のなかに、素材の結合を讀者に「興味」を喚起させるための手段と考える者が出現しているのも頷ける。たとえば、木村哲二は「御符について」（第二回之種受賞作、昭和二年一月六日）の「作者のことば」で、江戸時代の岡っ引きを一種の「探偵」として描いたのだといひ、「科学的の探偵小説の流行するときに、かうしたものも読物文芸として興味がありはしないか」といふ。千葉亀雄も「探偵小説と神秘小説」（『新青年』大15・2）で、「神秘的」なもの「探偵小説」の結合を待望している<sup>(12)</sup>。彼はまた、「選び終へて」<sup>(13)</sup>で、「探偵小説から、怪奇小説へ線を引いた作物」が増えていることに注目してみせ、第六回「選評」<sup>(14)</sup>では、「神秘的探偵小説」として多々羅四郎「口火は燃える」を賞賛しているのだ。

「七」の話者「私」は日本の哲学教師で、「貨幣のやうに」世の中に「通用」する「オーソリチイ」ではない、「独創的」な知識人を見出そうとする、大学の図書館でひたすら読書に励む人物として登場する。そして彼が見出したのが、ペーテル・ペーテルゼンというドイツの若き哲学者である。「私」は、彼に会うために渡独し、偶然、

彼のアパートの隣の部屋に下宿することになる。ペーテルは、そのとき「七」という数が世界の構成原理であるという説（以下「七」構成説、と呼ぶ）にとりつかれていた。

僕は思ふ。人生の調和ハルモニアも、釣合シンメトリアも、かかつて七といふ一つの数字に尽きる、と。「∴」 アルカディア人、カルデラ人、エジプト人が、彼等の寺院やピラミッドをまだ作らない前に、七といふ数は早や神聖だった。それはマルタ島にある、珍しい石器時代の寺院を見れば分かる。彼等の一つには（僕は実際見てきたのだが）七人の石に刻まれた女像が安置されてゐる。「∴」 「数は万物の本体だ」といふのはピタゴラス学徒のテーゼだが、しかしピタゴラス以前に、アルカディア人の間にあつて、数は、特に七といふ数は、神秘的であり、かつ魔術的だつた。

ペーテルはつぎつぎと「七」構成説の具体例を「私」に開陳してみせる。すなわち、エジプト人の七つ階級、バビロニアの魔術師の七への信仰、風の七つの種類、エジプトやバビロニア人の作った蛇が七つの頸と頭を持つこと、地球の回転の地軸が七年に一度同じ位置に来ること、脳髓の物質には七つの層があることなどを、次々に語る。花田が千葉の「選り終へて」や第六回「選評」を読んでいたかどうかはわからないが、以上の記述は、読者を「独創的」な神秘的且つ合理的な「七」という素材に「興味」を持たすべく導いていると見なすことができよう。

「私」は、そんなペーテルの「七」構成説が、「中世のあの難解な哲学者、ヤコブ・ベーメに対する彼の深い研究と愛」からきたものだと言っている。当時、ベーメに関しては『哲学名著叢書 ベーメ 黎明（アウロラ）』（征矢野晃雄訳、大村書店、大10・10）という翻訳があり、花田が高等学校時代から読んでいた西田幾多郎の『善の研究』（弘道館、明44・1）や『自覚に於ける直観と反省』（岩波書店、大6・10）の中にもベーメの名が見える。

ベームは確かに『黎明』のなかで、「七つの本源霊」を想定し、それが世界を生成させてゆく（『黎明』が起こる）様を記述しようとしている。花田が「七」構成説をこの書から持ち出すにあたり、かかる記述を参照したことは確かだろう。しかし、「私」が、ペーテルが語ったと言っている「七」構成説の具体例は、ベームの本の中には存在していない。ペーテル・ペーテルゼンという学者も実在していないが、のみならず、「七」の具体例も、典拠が確認できないものが多いのである。花田が後年この小説を「むろん、神秘主義に心をひかれていたわけではない」（『読書的自叙伝』<sup>(14)</sup>）と振り返るのは、過去の事実の隠蔽ではなからう。ベームの名は当時それほど一般に知られていたとは思えないのであって、彼の名は話者がいう「難解さ」と珍しい哲学者としてのイメージを以て、「七」構成説の珍奇さ、特異さを補強するためにこそ用いられていると見なすことが出来る。

以上のように、小説「七」は、ペーテルの説く「七」構成説やベームの名を以て、『サンデー毎日』の要求する「大衆文学」の「興味本位」という条件を満たそうとしている、とまずは考えておく<sup>(15)</sup>ことにしよう。

## 第二節、読者の「興味」と区別されたペーテルの悲劇

もつとも、ペーテルの説く「七」構成説は、単に読者に「興味」を喚起させるために持ち出されているのではないようだ。というのは、話者「私」自身が、「七」構成説が読者のための「興味」として語られていることを自覚しながら語っているからである。「3」、「4」は、「私」が妹に宛てた手紙の紹介であり、「七」の構成説の具体例が大量に紹介されている部分であるが、この手紙について「私」は「5」で次のように言っている。

以上、二通の手紙は当時私が妹にやったものの一部であるが、必ずしもわれわれは七についてのみ話したのではなかった。私の妹は聖テレジアの伝記等を好んで読み、七についての話などにもあるひは興味を持つかも知れないと、私が思ったからであつた。しかしながら、七といふ数が、彼の心の中で特別の位置を占め、さうして彼が七について一番多く話したことも事実である。「……何もわれわれは七についての歴史的な、また科学的な事実だけを、口にする話し合つてゐたわけではない。もちろんのことであるが。／＼しかしながら、（後略）

ペーテルは「七といふ数の持つ力は、僕がいくら捨てやうとしても、また僕が、そんなたわけたことがあるものか、いくら自分自身を説得しやうと思つても、いつかな僕から離れやうとはしない」といつている。つまり彼は自ら「七」構成説に対して半信半疑であるにもかかわらず、それに憑かれています。そして一方の「私」の語る内容も「七」のことばかりだ。話者「私」が「物語」を「7」章で構成していることは、<sup>(1)</sup>「七」構成説に憑かれてしまつてゐることを表示したものと見なすことができる。しかし「私」も、全面的に「七」にのめり込んではいないことを付け加える程度には冷静なのだ。「（後略）」の部分は再度「七」（「エトルリヤの壺」の話）へのペーテルの執着が語られている部分だが、「私」は、「七」構成説を妹の「興味」の為に語つてゐると自覚しており、ペーテルと自分は「七」のことばかり話してゐたのではないといつてゐる（傍線部）からである。このような語りが何故なされかといえ、その理由は実は既に「1」で明らかにされている。「私」は次のように言つてゐる。

私は私の子供らしい望みを満足させることが出来た。私はペーテル・ペーテルセンと友達になることが出来た。私は彼について 今迄死んでしまつた私の友達について、ただ一人の友達のその不幸な死について語りたのである。／＼「……私はペーテルを思ふ度にそれ「悲しみ」を感じる。「……」読者に私の感傷を許して



ただかねばならない。また私はいささかも読者の好奇心に訴へるものでもない。それも知っていたかねばならない。私はただ、私の亡友について断片的に物語るにすぎないだらう。／＼それにしても人々はペーテル・ペーテルゼンの死に私とともに悲しんでくれるだらうか。いやいや、ある人々にとつては、この話はその存在すら信じられない架空な人物としか思はれまい。さうして、この話もまた、荒唐無稽な一篇のロマンスとしか思はれまい。のみならず、この話は数について語られる。それは私の友達の生涯を支配したものであつた。しかしこのことはこの話の興味をある意味において殺ぐでもあらう。が、私は物語作者ではない。その故に事實は曲げられない。繰り返していふ。私はただありのままを物語るにすぎなからう。私には小説的才能がないのである。私はたかが一介の哲学教師に過ぎない。それもカントによつて罵倒された哲学史そのものが自分の哲学である、なんの独創力もない平凡な哲学教師に過ぎない。

第一節で述べた如く「大衆文芸」としてこの小説が読まれる際には、話者が語る「七」構成説は読者に「興味」を喚起させる素材として機能する。しかし「私」はわざわざ、傍線部のように、自分は「物語作者」ではなく「平凡な哲学教師」であり、語る内容も架空としか思われなかつてもよいが、むしろ「事実」・「ありのまま」を語るのだといい、「読者の好奇心に訴へるものではない」「この話は数について語られる」「それは私の友達の生涯を支配したもので」「このことはこの話の興味をある意味において殺ぐ」といつているのである。すなわち、ペーテルが「七」説に「生涯を支配」されてしまった 最後に死んだことが、「この話の興味」と区別されようとして見なすことが出来る。

もっとも、読者の「興味」を喚起させる為語っていることを自覚するよつな話者のあり方はこの小説特有のものと考えべきではなく、まずは同時代性に帰すべきものである。それを以下のように整理することが出来る。

る。

第一に、当時のプロレタリア文学陣営の文学者が創ったものの中には、大衆の「興味」に添う為に「大衆文芸」(大衆文化)を模倣しようとするものがあつた。例えば、小林多喜二「不在地主」(『中央公論』昭4・11)「序」は、「荒木又右衛門や「鳴門秘帖」「吉川英治作」を読むやうな積もりで仕事の合間々に寝こるびながら読んでほしい」といつている。貴司山治「プロレタリア大衆小説 ゴー・ストップ」(『東京毎夕新聞』昭3・8)昭4・4)では超人的な左翼闘士・鳥羽の活躍を、登場人物の品子に「まるでチャンバラだわね」と言わせ、活動家沢田に「活動写真の剣豪以上だよ」と返させる。平林たい子「スパイ事件」(『新青年』大15・5)では、登場するスパイの手口を「探偵小説」のようだと語る。同じ平林の「刺青事件の真相」(同昭2・3)は、アナキスト集団が資本家を倒す物語だが、伊藤銀海というスパイが暗躍していたことが明かされる探偵小説仕立てである。平林初之輔の探偵小説「予審判事」(『新青年』大15・1)、「山吹町の殺人」(同昭2・1)、「誰が何故彼を殺したか」(同昭2・4)、「人造人間」(同昭3・4)は、事件の謎を解く知性が社会の理不尽さを告発したり、人物の秘めた愛情を明かす役目を負っている<sup>(17)</sup>。以上のような物語は、作者のイデオロギーを、「大衆文芸」の趣向を模倣し、読者の「興味」に沿うことによって表明しているといえよう。

第二に、たとえば羽志主水「監獄部屋」(『新青年』大15・3)が「殺人公認の世界には、探偵小説が生じ得ない」と述べるように、「大衆文芸」の閉鎖性を批判するレトリックで「現実」の存在を示そうとするものがある。なかでも、前田川広一郎が探偵小説を「無思想」と批判した<sup>(18)</sup>ように、「大衆文芸」の趣向をブルジョアの遊戯性とみなして、マルクス主義的の「思想」||「現実」を話者の語りによって導入しようとする試みがある。平林初之輔「仮面の男」(『新青年』昭4・3)では、成金がパーティー会場で強盗を模倣して話題づくりをしようとし

たところ、本当の強盗が会場に乱入してしまう。つまり探偵小説を楽しもうとするブルジョアに対して、現実としての強盗を対置するのだ。平林の「私はかうして死んだ」(同昭4・6)は、「私の話は事実である」と話者が語り、無産党員が選挙に立候補し右翼団体から勝手に戸籍上死亡させられた顛末を語る。

第三に、プロレタリア文学系の文学者が創った探偵小説のなかには、話者自身が、語りが現実の一部を捉えているに過ぎないと告白することで、外部の現実の悲惨さを示そうとするものもある。平林初之輔「或る探訪記者の話」(同昭4・12)の話者は、自らが取材した記事によって婦人を死に追い込んだ顛末を語りつつ、「あたりさまりのない事件の方」だ、と付言することで、社会の必要上存在している諸職業、ひいては社会の仕組みそのものに読者の目を向けさせようとする。同じ平林の「犠牲者」(同大15・5)の話者は、自らの語る内容を「人間の社会にさらに行はれてゐる平凡な現象の一つの要約と言へば言へる位のもの」という。林房雄「初夏の晴着」(同昭2・8)の話者は、「これは探偵小説だ。だから大人の童話だ」：「探偵小説の形式を借りた大人の童話」と語り始める。主人公の貧乏な水野巨は、資産家の娘と結婚するといった夢を持っていたのだが、ある日突然夢の現実化が起こる。しかし、それは「小市民的な夢におぼれてどうしても心理の前に頭を下げやうとしない」彼に「真実」を自覚させようとした組合員に仕組まれたものであった。話者は「探偵小説」＝「童話」から「真実」へ読者の眼差しを移動させようとしているのである。岩藤雪夫「貯金をしたボーイ」(同昭6・1)は、「海の世界と怪奇と冒険ばかりではない」とことわった上で、貧乏な船員の不幸をえがいてゆく。

探偵小説の様式を借りながら読者がおぼえるであろう「興味」とは区別するかたちで(マルクス主義の観念に支えられた)「現実」を示そうする同時代の以上のような試みと、先に見た「私」の身振りは似ているようにみえる。しかし、このようなプロレタリア文学陣営の探偵小説と同じように、話者「私」がペーテルの悲劇を、彼の

言の如く「ありのまま」の「事実」として読者に提出しようとしていると見なすことが出来るであろうか。次節で示すように、「私」の語りの機能はもう少し複雑なのである。

### 第三節、「貨幣」のような知

小説「七」は、資本家との対決という結末を持っている。しかしそれ自体はありふれた　たとえば、資本家という敵役を登場させる菊池寛「火華」<sup>(1)</sup>のような　趣向であると見た方がよいだろう。つまり、この結末の付け方は、プロレタリア文学を思わせるものというより、「大衆文芸」としても通用したと推測すべきだ。また当時、「貨幣」に重要な意味合いを負わせている小説も存在している。黒島伝治「二銭銅貨」<sup>(2)</sup>「文芸戦線」大15・1)では、ある母親が十銭の独楽の緒ではなく少し短い八銭の緒を息子に買い与えたところ、息子は短い緒を牛に引かせて伸ばそうとして牛に振り回されて死んでしまう。前掲の平林初之輔「仮面の男」は、金持ちの娘に結婚を断られた男が、復讐のために成金から金銭以外をひたすら盗む話である。また、同じ平林の「動物園の一夜」<sup>(3)</sup>「新青年」昭3・10)は、失業した男が、ある「目的意識」をもったように感じながら動物園に迷い込み、偶然社会主義者の逃亡を助けることになり、彼から謝礼金までもらってしまう話である。江戸川乱歩「二銭銅貨」<sup>(4)</sup>「新青年」大12・4)は、「團」と書かれているはずの紙幣が実は「團」と書いてある「玩具の札」だったという結末を持つ。この結末を荒俣宏(註10)は、「日本銀行券も実のところ「おもちゃの貨幣」でしかない」という思想の無意識的な表明と見なしている。以上のような小説においては、貨幣を資本主義社会の元凶と捉えるにせよ(黒島)、

貨幣が資本家に奪われていることを批判しプロレタリアートがそれを奪還すべきと主張するにせよ（平林）、日本銀行券への不信感の表明（江戸川）であるにせよ、貨幣は、資本主義社会の隠喩として使われ、貨幣に支配されない人間や社会を秘かに夢想していると考えられる。

「七」の「私」も、小説の冒頭で、大学書庫の膨大な書物たちの運命を「貨幣」に喩えて次のように語っている。

これ等の書物の多くは、ほとんど例外なく、あまりに平凡であるか、あまりにも独創的であるかであつた。この国の教授達も学生達も、外国の批評家を信頼するに躊躇するものは少ない。人々は読まない前から、その書物の内容も価値も、ことごとく知つてゐるのである。しかし彼等は読む。それは彼等のいはゆるオーソリチイの批評を、少し違つた言葉で述べるためである。さうして、それはこの国の学者達の意見として、貨幣のやうに通用し、また尊重されるのであらう。「…」すべて独創的なものは、着物や居間の装飾におけるがごとく、しばしば地味で平凡な様子をしてゐるものだし、のみならず、真の独創とは、学者達にとつて、海の向う側でも、こちら側でも、遂に一種の不具を意味するに過ぎない

「七」が、ペーテルと資本家マックスとの対決で終わらなければならないのは、右の箇所です既に読者に予告されていたのだ。小説の後半で、ペーテルが大事にしている壺を金で買おうとする資本家マックスが登場するのは偶然ではない。「私」にとって、ペーテルの知は「貨幣のやうに通用」する知とは区別される「真の独創」なのであり、したがって、「貨幣」的なものとの対決も必然的なものとして語られているのである。日高昭二「二つの「中心」 花田清輝の戦後」<sup>(20)</sup>は、ペーテルが資本家マックスと対決して、自らの「七」構成説に殉ずる行為を、「紙幣とは到底交換不可能なもの」、「一種不可侵な領分」への「自由」を示したものととらえた。「貨幣」的なも

のと「七」構成説が対立するものとして書かれていればそう言えるであろう。しかし、小説の最初に述べられる「貨幣」的なものへの「私」の反発と、ペーテルの資本家マックスとの対決が相即的であることの意味を考えてみる必要があるだろう。「私」は小説の前半で、図書館で「独創的」な知を見出そうとしながら一方で「多少ロマンチックでないこともない夢を抱」いていたと言っており、ペーテルの書物を見つけた後は、「ペーテルと共に研究したいと思」い、そして実際にペーテルに会えたことを「私の子供らしい望みを満足させることができた」とも言っている。しかしこの部分は「私」の回想なのであり、自らの姿勢に対する「ロマンチック」、「子供らしい」という形容は、ペーテルの死を経験することによってもたらされていると見なすべきなのである。おそらく、小説の冒頭で「私」が「貨幣」的なものに対する反発を語っているのは、自らがあこがれていたペーテルの「七」構成説という知が、資本家マックスによって簡単に利用されてしまうという事件　マックスに代表される「貨幣」の側と、疎外される知に憧れる側とは、知性の程度において変わりが無いという転倒を語るための戦略なのである。むしろ「貨幣」が支配するこの世には、それと関係ない「一種不可侵な領分」（日高論）など存在していないことが示されていると見なすべきではないか。その意味では、先に掲げた「貨幣」に支配されないことを夢想する小説とは趣を異にしているのである。

そしてかかる認識は、この小説が探偵小説の構造を持つことによって読者に強いられている。「私」は小説の前半で、自分の「友人の死」について語るのだといい、「この話は数について語られる。それは私の友達の生涯を支配したものであった」といっている。探偵小説は、話者が謎の真実を最後まで伏せることによって、読者を騙そうとする基本的な規則を持っているが、「私」もこの規則に一応忠実であるようにみえる。しかし、「私」は、「友人の死」が「数」と関係あることをはじめから明かしているので、ペーテルの「七」構成説が語られ始めた時点

で、読者はそれをペーテルの死と結びつけざるを得ない。そして、最後に資本家マックスが、ペーテルの「数」「七」への偏執を利用してペーテルを死に追い込む顛末を読んだ読者は、自らがマックスのまなざしを共有していたことに気が付くという仕組みなのだ。通常探偵小説は、探偵が、殺人の動機を特定の個人と結びつけて物語を終結させるが、この小説では、殺人の理由を解説する「私」も、殺されるペーテルも、殺人を犯すマックスも、読者も「七」という数への「興味」「動機を共有してしまうのだ。とすれば、「私」が徹底的に読むことしかない人物として設定されていることにも意味があるだろう。つまり「私」もマックスも、ペーテルに対しては、この小説を読むものと同じように読者なのだ。その意味で彼らは分身である。この小説が読者にもたらそうとしているのは、「私」もペーテルもマックスも、そして読者も同じ知を共有してしまうという事態であり、「貨幣」に背を向けた「七」構成説も結局は「貨幣のやうに」扱われてしまうことを、「七」構成説に「興味」をひかれる読者も承知させられてしまうのである。花田はだからこそ、「私」に「この話は数について語られる。それは私の友達の生涯を支配したものであった。しかしこのことはこの話の興味をある意味において殺ぐ」と語らせていたのではなからうか。

こうみてくると、花田の企図が、この小説を「大衆文芸」として読む読者に対して、その「興味本位」の読み方自体を確認させることにあつたように思えてくる。この小説は、本章第二節でみたプロレタリア文学陣営の探偵小説のように、大衆文芸性を斥けてそこから疎外された厳しい「現実」を突きつけようとするのではない。いつてみれば、疎外された者など「大衆文芸」の読書においてはあり得ないことが示されようとしていると見なすことができるのではないだろうか。

#### 第四節、「人に食はせる」ための「大衆文芸」

小説「七」と同時掲載の「作者のことば」は次のように言っている。

人が思ふやうに、大衆文芸とは人を食つたものではなく、人に食はれた 寧ろ筆者からいへば人に食はせるためのものである。われらはたかが料理人に過ぎない。のみならず、下手な料理人は自分の料理にへどを催すものである。哀れではないか。しかし 召し上がつてくれますか。

「大衆文芸」は「人に食はせるためのもの」で、作者は「料理人に過ぎない」が、作品がすぐれているためには、作者もやはりそれを食えなければならぬ、と言うのである。この発言が同時代においてどのような批評性を持つたかを考えてみたいが、そのためにはまず、当時の「大衆文芸」の議論に於ける、作者や読者といった観念のありようを概観してみる必要がある。

例えば、菊池寛は大正十一年に、「当代の読書階級が求めてゐるものは、実に生活的価値である。道德的価値であり、「生活第一、芸術第二」である、<sup>(21)</sup>と述べている。菊池の考えは、読者の生活や風俗に密着することで、作品にリアリティを持たせようとする考え方であり、読者の興味に沿つ素材を提供する方向に向かう<sup>(22)</sup>。もっとも菊池のいう「生活的価値」は、まずもって作者の「生活と学問」の豊かさから導出されるべきものとされている<sup>(23)</sup>。なのであつて、菊池にとつて、読者を重視することは、単に読者の興味に従うことを意味していたのではなく、作者自身を重視することと同義である。菊池にとつて読者の問題は、いわば 作者にとつての読者 という観念であつたと考えられる。しかるに、いわゆる「大衆文芸」や「大衆化」の議論が、大正末期から昭和初期に



かけて横溢する原因を、菊池のようなかたちの読者重視の意識が高まっていったことに求めることは出来ない。

前田愛「読者論小史」(『近代読者の成立』有精堂、昭48・11)は、蔵原惟人や中野重治、貴司山治等によって行われた、プロレタリア文学陣営における「芸術大衆化論争」に触れている。前田論はその論争が「通俗小説のとりこになっている一般大衆を、如何にしてプロレタリア芸術の側に引き寄せざるべきかという課題」をめぐって行われたにもかかわらず、「《大衆》の読者論的性格」の議論を欠落させていたため、「芸術大衆化に関する決議」(『戦旗』昭5・7)での「我々の芸術の対象はプロレタリアートが組織しなければならぬ広範な労働者農民といふことができる」という政治運動としての定義に収斂したと批判する。そして吉本隆明「芸術大衆化論の否定」<sup>(24)</sup>の次の指摘を肯定する。

プロレタリア文学運動は、大量に登場した読者(享受者)としての大衆の芸術意識を対象として、大衆化論を提起すべきであって、興隆しつつある大衆運動のなかの大衆の社会意識や政治意識を対象として芸術の大衆化論を提起すべきでないことを、何人も気付かなかつた。かれらの大衆化論のイメージのなかには、とりそこなつた二重うつしの写真と同じように、この二つの《大衆》のイメージが混同されていたのである。

しかし、プロレタリア文学陣営が「芸術大衆化」に政治的な概念を持ち込まざるをえないのは、吉本の言うように「大量に登場した読者の芸術意識」と「政治意識」を混同したためではなく、前者を肯定しているが為にかえつて前者を「政治意識」として強引に意味づけなければならなかつたからではないか。片上伸「文学の読者の問題」(『改造』大15・4)は、文学が成立する為には「作者と読者との双方」がなければならず、「文学を社会的現象として考へる限り、この意味での読者の問題を閉却することは許されぬ」といっている。片上の目的は、「玄人批評が幅を利かす閉鎖的な既成文壇への批判」(前田論)にあつたわけだが、片上が「社会現象」としての

「読者」を考えていることが注目されるべきである。つまり片上のいう「社会現象」というレベルでは、先の菊池の言っていたような、読者と作者の観念は消滅してしまっている。大宅壮一「文壇ギルドの解体期 大正十五年におけるわが国ジャーナリズムの一断面」(『新潮』大15・12)は、大正期の文壇を徒弟制度になぞらえて、商業主義の発達とともにそれが崩壊しつつあると予測した。前田論は大宅を、「読者と作者の関係を文壇対ジャーナリズムの関係に置換」して、読者と作者の間にある媒介の問題に注目したとして片上と区別して評価するが、大宅においても作者と読者の観念が消滅していることに変わりはない。

木村毅は「大衆文学談義」(『東京朝日新聞』昭3・4/14)で、「大衆文学」という名称を問題にし、真に「大衆文学」たるためには「無産大衆の意向を反映」する必要があるといいながら、「大衆の嗜好を集大成する態度」があれば大衆文学の第一資格はありとし、純文学に対抗するものとしてプロレタリア文学も大衆文学も同様であるという。また、所謂二七年テーゼ「コミンテルンに於ける日本無産階級運動の批判 コミンテルン執行委員会の決議について」(『文芸戦線』昭2・10)は「大衆に近づけ くれこそ」…「日本に要求されるスローガンである」という。しかし当時「大衆小説」は、プロレタリア派にとつて、円本出版等の状況によつてブルジョア的な読者が実体的に存在すると感じられていたものの名称であるために、「プロレタリア大衆小説」という名称が提唱される。このズレンマは、貴司山治「新興文学の大衆化」(『朝日新聞』昭4・10/12)をして、「プロレタリア大衆小説」という名称ついて、もともとプロレタリア文学は大衆化されずして存在するわけではない、といわせてしまう。貴司はそのために、プロレタリア文学の「大衆化」は「根底的手段」として「プロレタリア・リアリズム」を強調することになる。小林多喜二「プロレタリア文学の大衆化とプロレタリア・リアリズムに就いて」(『25』)で述べられているように、「プロレタリア・リアリズム」は、「唯物弁証法」すなわち「この社会が如何なる方向

へ、決定的に進んで行くものであるか、即ちこの社会を一定の「動き」の中に具体的に把握する、という作者の側の方法論ではあった。しかし小林も一方では「その作品を直接に労働者と農民層に持ち込むための組織活動」を認めなくてはならなかった。

こうした議論は一見複雑に見えるが、その根底にあるのは、文学が「社会」や「大衆」の反映である筈であるという観念である。しかし、かかる状況の中で、作者にとっての読者の観念を提出しようという試みが噴出する。例えば、中野重治は「いはゆる大衆化論の誤りについて」（『戦旗』昭3・5）で、大衆にとっての「面白さ」に添おうとする大衆化論に対して、「政治的プログラム」と「芸術的プログラム」はまったく別問題であり、「芸術につてその面白さは芸術的価値そのもの、中にあり、その価値は「芸術の人間生活への喰ひ込みの深浅」によつて決定されるのだ、と喝破した。この発言は所謂「芸術大衆化論争」の口火を切った訳だが、中野が蔵原性人に反駁されて「政治的プログラム」を肯定してゆくのは、プロレタリア文学の「大衆化論」が、大衆小説の読者を奪還するというジャーナリズムの問題としてあることに抵抗できなかった為他に他ならない。前田愛や吉本隆明のいうように、大衆という概念を読者論的ではなく政治的に解釈したのがプロレタリア文学陣営の「大衆化論」の欠陥だったのでなく、むしろ、作者にとつての読者という観念をジャーナリズムの問題として把握したのが欠陥であったというべきである。プロレタリア文学陣営で、「大衆化」という、作者（前衛）が如何に読者（大衆）にイデオロギーを伝えうるかという問題が生じるときに、作者にとつての読者という問題が再登場するにすぎないのだ。

一方、小林秀雄は、「様々なる意匠」（『改造』昭4・9）で、マルクス主義文芸批評家に対して「諸君の脳中に於いてマルクス観念学なるものは、理論に貫かれた実践でもなく、実践に貫かれた理論でもなくなつてゐるでは

ないか。正に商品の一形態となつて商品の魔術をふるつてゐるではないか」といふらだち、「芸術家にとつて芸術とは感動の対象でもなければ思索の対象でもない、実践である」という。小林は単に文壇を俯瞰して「様々なる意匠」といつているわけではない。「たゞ一つの意匠を信用し過ぎない為に、寧ろあらゆる意匠を信用しやうと努めた」というように、もはや「意匠」が横行するしかない状況を肯定しようとする上、作者（実践）の問題を再導入しようとしているのである。ちなみに小林は先の中野の「いはゆる大衆化論の誤りについて」に共感して書いた<sup>268</sup>。

花田の「作者のことば」における、「大衆文芸」が「人に食はれた 寧ろ筆者からいへば人に食はせるためのもの」であるという箇所は、小林「様々なる意匠」のなかの「大衆文芸」とは人間の娯樂を取り扱ふ文学ではない、人間の娯樂として取り扱はれる文学である」という言い方に近い。が、一方で「人が思ふやうに、大衆文芸とは人を食つたものではなく」という箇所は、小林の「批評家失格」(『改造』昭6・2)の「すぐれた作品はみな人を食つてゐる、どんなおとなしく見える作品でもちゃんと食つてゐる。そこには人世から一歩すさつた眼がある」という文章への批判と見なすことが出来る。「作者のことば」と発表時期が近いことと、「食ふ」という比喩を用いていることから、花田がこの小林の言い方を意識していた可能性は十分ある。

まず前提として、「作者のことば」は作者の実践を「読者」の動向(ジャーナリスティックな動向)の反映として理解することを否定している。作者が読者に作品を読ませることと、作者が読ませる作品をつくることとの關係を問題にしているだけだからである。すなわち菊池寛以来の 作者にとつての読者 を問題にしているといえよう。しかしその上で、小林秀雄の言う「人間の娯樂として取り扱はれる」「大衆文芸」という認識は認めている。更にしかし、作者を「料理人に過ぎない」と言い切ることで作者の実践を重視し、「人を食ふ」といい方で読者に

対する距離をはかろうとする小林のような姿勢は否定する。花田の「作者のことは」は、以上のようないくつかの否定を重層的にはらんだ発言だったのである。

前掲の磯田光一「戦後批評家論」 花田清輝論 反心情主義の人間学」は、花田の「作者のことは」と小林の「批評家失格」の文言との類似を指摘している。磯田論は、花田が「すべての告白が「近代」の生んだ感傷であるなら、「芸術家」は「人に食わせる」作品を作る「料理人」であってどうして悪いことがあるだろうか」という認識を持っていたと見なす。そして磯田論は、ペーテルの悲劇を理想主義的な殉教と見る（本章「はじめに」参照）。つまりペーテルの理想主義に対して、花田が単に「料理人」であることを選択していると見なしているのである。しかし、花田が「われらはたかが料理人に過ぎない。のみならず、下手な料理人は自分の料理にへどを催すものである。哀れではないか。しかし 召し上がつてくれますか」といっていることは無視できない。「たかが料理人」と言い、「下手な料理人」が「自分の料理にへどを催す」と言う花田は、「料理人」であってどうして悪いことがあるだろうか（磯田）という批判的意識より、作者が自分のつくる作品（料理）に対して読者と同じように巧さや下手さを共有してしまうという事態を、冷笑せずに肯定しようとする姿勢を見た方がよいだろう。とすればこの「作者のことは」も、知が作者にも読者にも同じように共有されてしまうことをえがいた「七」と同様の認識を以て書かれていたということになる。

おわりに

当時のプロレタリア文学陣営は、本章第二節で触れたように、大衆文化状況の反映たらしめているにもかかわらず、マルクス主義のイデオロギーを示すことに固執している。対して小林秀雄は、マルクス主義自体が「商品の一形態となつて」「いるに過ぎないと批判すると共に、作者の「実践」を重視する。花田の「作者のことば」が、基本的に小林のような姿勢をとりつつも、作品を讀者に「食はせる」ことを志向していることは既にみてきたとおりである。この志向は、第一節で示したように、「七」という「興味」で「大衆文芸」たらしめていることと繋がっている。しかし花田は、第二節でみたように、そういった「興味」と、資本家マックスとの決闘に敗れるペーテルの悲劇を区別させる如く「私」に語らせている。それは、当時のプロレタリア派の探偵小説と似たやり口ではある。しかし最終的に示されるのは、ペーテルに対する共感や、資本家に対する義憤ではなく、そうした対立を越えて知が共有されてしまうという事態である。このようにみなした場合、小林秀雄がいう「様々な意匠」を、つまり知が「私」のいう如く「貨幣のやうに通用」していることを肯定し自覚することが、執筆当時の企図であつたように思われてくる。花田がマルクス主義に対して、いかなる気持ちを抱いていたのかは、この小説からも「作者のことば」からも読みとることは出来ない。しかし当時のプロレタリア文学陣営の大衆化論が、大衆化現象に対して、政治的前衛の優位性をなんとか付加しようとしていたとすれば、ペーテルの知の優位性があつさり共有されてしまう事態をえがいた花田は、その優位性を認めていかなかった可能性が高いと思われる。しかるに、こうした作者と讀者に対する認識は、以後の花田において存続していたのだろうか。このことを考える為には、『自明の理』に収録された「探偵小説論」(『文化組織』昭15・8)が参考になる。

探偵小説の讀者は、かくべつ殺人そのものに大きな興味を示しはしない。陶醉を求め、刺激に飢えた讀者が、かかる小説を選ぶのは、それが血塗れの事件を描いてゐるからではなく、作者のあやつる論理の魔術につつ

とりとして、論理的な興味を味わいたいからに他ならない。「…」かかる作品を読んで、今日のインテリゲンチヤが論理的な興奮を感ずるとすれば、それはおそるべきかれらのナルシズムによるのであらう。今日の探偵小説の論理的構造は今日のインテリゲンチヤの知性の構造と、二つの卵のやうに似てゐるからである。

探偵小説の論理的構造と読者の知性が似ているという認識は、探偵小説が「興味本位」によつて構成され、読まれること 「七」構成説が話者や読者によつて共有されてしまう事態 を描いた「七」の時点の花田においてもある程度存したと見なさなければならぬ。しかし「探偵小説論」が「七」と大きく異なるのは、次のような探偵小説が、「インテリゲンチヤ」の好む論理的な探偵小説に対抗して積極的に提唱されていることにある。

事件は肉体と肉体の一騎打 殺人にはじまり、同じく肉体の一騎打 逮捕に終わる。それは悲劇的でも喜劇的でもなく、正に活劇的であるだらう。犯人も探偵も、決して「軽い気持」で行動しはしないであらう。そこにはホーハイたる感情のたかまりがなければならず、また新しい「正義感に基づく義憤」が、全体をつらぬいて、澁刺としてあふれてゐなければならぬ。さうして、何よりも我々のうつかり見すこしてゐる日常生活のいろいろな面が、危機にのぞんで、いかに新鮮な姿態をとつて躍動するかが、作者の鋭い感覚によつて的確にとらへられていなければならない。

それは血なまぐさい戦の叙事詩であり、人間心理のもつとも激越野卑な、悪意ある情念の記録であり、不正なものに対抗して、一歩もひこつとはしない凄烈な気迫の表現であり、あらゆる暴力の火花をちらす、戦慄と不安にみちた世界の物語だ。

「探偵小説論」には、右のような犯人や探偵の生き生きした行動を作者がどう対象化するかという問は存在しない。望まれているのは、単に、作者が現実の新しい側面を発見し、且つ探偵や犯人を生き生きと描くことであ

る。現在の我々からみてアクションやサスペンスに対する紋切り型とも言えそうな右の如き主張が、花田にとって意味を持ったのは、探偵や犯人の行動や心理が「活劇的」に描かれ、「作者の鋭い感覚」のみが要件とされるような物語への志向の強度が、「七」で試みられたような、読者の「興味」に沿おうとしながら尚かつそれを批評しようとするような複雑な操作の必要性を容易に無化しうると考えられたからであろう。

また「七」では、探偵小説の構造への批判が、話者が読者の「興味」を共有していることを示すトリックによってなされていた。小説を生み出す作者と読者は探偵小説を楽しむ「大衆文芸」の読者として一元的に捉えられていた。のに対し、「探偵小説論」においては、探偵小説に論理的遊戯を感じる読者が明確に「インテリゲンチヤ」と呼ばれていることが注目されるべきだろう。「探偵小説論」の叙述においては、「七」でも行われていたような探偵小説の読者への批判が、「インテリゲンチヤ」への批判としてなされたその後、右の「活劇的」な探偵小説が提唱されている。つまりここには読者の概念を変えるマルクス主義の存在が、超越性として書き込まれているとみなすことが出来る。前章でみたような、マルクス主義の超越性としての有効性は、「探偵小説論」においても強く意識されているのである。

#### 【註】

(1) 菅本康之「パロディとしての歴史 『泥棒論語』論」、『フェミニスト花田清輝』武蔵野書房、平8・7)は、「泥棒論語」が「土佐日記」をパロディ化することによって、花田自らのフェミニズム的なマルクス主義をも喜劇的に相対化すると同時に、日本の「伝統」を救済しようとしているとみなしている。この見解は首



肯できる。

(2) 白川正芳「花田清輝 七のからくり」(白川正芳『黙示の時代 埴谷雄高と現代の文学』河出書房新社、昭58・2)は、「七」をマルクス主義の隠喩であると見なしているわけではないが、磯田と同様に、「七」の力に動かされるペーテルに花田が「宿命」のようなものを感じていたと見なしている。

(3) 『花田清輝の世界』(新曜社、昭56・3)所収。

(4) 中学校時代からの知り合いである高宮太郎による「花田清輝君の追憶」(『花田清輝の世界』新評社、昭56・3)は、花田が中学時代、『新青年』の熱心な読者であり、「七」が推理小説として構想されていたと証言している。清原康正「花田清輝の推理小説」(『大衆文学研究』平元・12)は、「七」を後年の「悲劇について」ともに「推理小説」と断定している。清原論は、その理由を具体的に示していないが、その認識自体は間違っていないと思われる。また、推理小説家であり推理小説研究者でもある野崎六助は「方法について2 銀閣寺の大学生」(『北米探偵小説論』河出書房新社、平10・10)で「七」を「探偵小説」と見なしている。また土井淑平「見果てぬ夢 コラージュ・花田清輝(その一)」(『モダンパルス』昭52・12/20)も、「七」を「探偵小説」と見なしている。

(5) 『千葉亀雄著作集第二巻』(ゆまに書房、平4・6)。

(6) 『解釈と鑑賞』(平13・10)。曾根論は「周知のように、『サンデー毎日』の「大衆文芸」は、大正十五年に北尾鏡之助が立案した懸賞小説で、昭和に入ってから学芸部長の千葉亀雄が力を入れて一人で撰に当たり、大衆文芸の興隆に貢献するところがあつた」といつている。

(7) 小説「七」が、決闘で終わるといふ趣向を持つことから考えれば、千葉は、ドイツのエーヴェルスの「殺されたユダヤ人」や「プラーグの大学生」を連想していたのかも知れない。「殺されたユダヤ人」との比較は、野崎六助が前掲論(註4)で既に行っているが、決闘という出来事以外に共通点はみられない。「プラーグの大学生」については、花田自身が「読書的自叙伝」(註14)で、「七」の執筆当時、「プラーグの大学生のように、ひとりぼっちで、貧乏で、自分の影さえ手放さなければならぬような窮地にあった」といつている。「プラーグの大学生」には、自分の分身が決闘の相手を殺し、ついに分身に向けて発砲して死ぬ学生がえがかれている。花田が「七」を、「私」、ペーテル、マックスという三人の分身の物語として考えていたことを完全に否定は出来ないが、「七」は、「プラーグの大学生」のような狭義のドッペルゲンガーの物語として書かれているわけではない。

(8) 当時の探偵小説は、探偵小説専門誌であった『新青年』が、横溝正史編集の時代に探偵小説の専門誌から、エロ・グロ・ナンセンスを中心としたモダン誌へ転換してしまった(中島河太郎「解題」、『新青年傑作選』5) 昭45・6) ように、論理の展開よりも「興味」よって読者を引きつけようとする傾向があった。平林初之輔は「探偵小説家に望む あくまで厳粛な」(『新青年』昭6・2/5)で、探偵小説は「見せ物」ではない、「下司な笑ひ」を斥け「あくまで厳粛」であれ、と叱咤している。

(9) 千葉亀雄は、「選評」で応募作品の分類を示す場合が多い。例えば、第四回「選後の断想」では、「応募作品の分類は、現代物、現代的探偵小説が、四分の一で、残りの四分の三が、時代物としての剣劇と騒物である。時代的大衆小説はまだやはり優勢であるらしい」といつている。また、千葉は屢々、当選作に対して、一々「時代物」、「ユウモア」、「探偵物」と註釈している。

(10) 『プロレタリア文学はものすけい』(平凡社、平12・10)参照。ちなみに、◎秀実『探偵のクリティック』

(思潮社、昭62・1)も、新感覚派もプロレタリア派は、「形式主義論争」で「形式」と「内容」の重要性をめぐつて争ったものの、大衆化状況においては、どちらも「内容」で競いあっていたにすぎないと見なしている。

(11)千葉は、「わが国では、探偵小説だけが独立し居て、なぜ、神秘小説がそれに結びつかぬだらうか」「…」欧米では探偵小説と併行して、或は探偵小説以上にさへも、神秘小説、幽霊小説が愛読されて居るではないか。そして探偵小説は、或る点まで、神秘的傾向を道連れすることにおいて、ますますその境域が広げられ、芸術的傾向が強烈にされるのではないか」といつている。

(12)「第五回大衆文芸賞」の選評。『サンデー毎日』(昭4・9/15)。

(13)『サンデー毎日』(昭5・3/16)。

(14)初出未詳。引用は『花田清輝全集第六巻』(講談社、昭53・1)に拠る。

(15)初出誌の挿画は、岩田専太郎が担当している。彼の挿画は、「七」構成説の具体例である壺の文様や阿修羅像をえがいており、読者に、まず「七」構成説を印象づける結果にもなっている。

(16)野崎前掲論(註4)に既に指摘がある。

(17)「予審判事」は、殺人の容疑がかけられた息子をかばう大学教授と、事件を告発した判事が、結果的に協力して真犯人を見出す物語である。また「人造人間」は、ある科学者が助手との愛を貫くために、人造人間の完成をでっち上げる話である。「誰が何故彼を殺したか」は、ある女性の殺人が、人々の心中に潜在した社会的抑圧に対する復讐を実行したことを明かす物語である。

(18)「文壇展望台」(『新潮』大14・11)。

(19)『大阪毎日新聞』・『東京日日新聞』(大11・3/26)8/23)。

- (20) 『文学テキストの領域 都市・資本・影像』(白地社、平7・5)所収。
- (21) 「文芸作品の内容的価値」、『新潮』大11・7)。
- (22) 前田愛「大正後期通俗小説の展開 婦人雑誌の読者層」、『文学』昭43・6・7)を参照。
- (23) 「小説家になる準備」、『文章倶楽部』大11・7)。
- (24) 『異端と正系』(現代思潮社、昭35・5)。
- (25) 饒平名智太郎編『プロレタリア芸術教程 第二輯』(世界社、昭4・11)所収。
- (26) 「アシルと亀の子」、『文芸春秋』昭5・4)。

第三章、「東亞協同体論と国家主義」の政治性

## はじめに

現在のところ、前章で検討した「七」(『サンデー毎日』昭6・5/24)の後のほぼ四年間において、花田が発表した文章を見出すことは出来ない。その後、昭和十年十一月、中野正剛を党首とする政治結社「東方会」の機関誌『我観』(1)のちに『東大陸』と改題)に「朝鮮民族の史的変遷」を書き、昭和十四年四月の「弁証法的低物価政策」に至るまで、全部で十八篇の時局論文を発表した。時代は、マルクス主義運動の事実上の壊滅(昭和七、八年)以後の世界であるが、花田の時局論文は明らかにマルクス主義に拠っている。そのことを指摘すること自体は容易であり、現に指摘されてきているが、それ以上の考察はなされていない。花田の時局論文群は、『花田清輝全集第一巻』(講談社、昭54・3)の刊行によって容易に読みうる状況が生まれたが、それ以降も、花田の時局論文は、ほとんど具体的に論じられていない。

その理由は、花田論全体の量的な少なさに帰すことが出来る問題ではない。第一に、従来、彼の時局論文や時評的な文章に対する軽視が根強くあったことが注目される。それは花田の代表作と見做された『復興期の精神』所収の諸エッセイに対する読解が齎したものであろう。『復興期の精神』の花田が、時局への批判をルネッサンス人の物語に重ねていたことは、例えば、「ちかごろ我々の周辺にもマキヤベリズムの使徒が大変多くなつたらしい」という皮肉から始まる「政談 マキアベルリ」に明らかであろう。しかし、ほとんどの論者は『復興期の精神』と同時代の時代状況との具体的関係の追求へと赴いていない。大澤真幸は『復興期の精神』について「楢円幻想 資本主義の精神と転形期の精神」(2)で次のように言う。

そこに描かれている挿話や解釈は文字どおり受け取られるべきではなく、それらの具体的内容を捨象した、

諸要素の形式的「論理的な関係のみが、最終的には重要であるはずだ。あるいは、書かれている内容を直接に受け取るべきではなく、それをいったん抽象化し、「現在」を含む他の諸場面に對しても適用可能な一般性において理解することが必要なはずだ。このこと自身は、当時の状況に通暁していれば、さしあたって、難しいことではあるまい。実際、いくつかの文章は、比較的容易に、当時の状況や課題に對応させて理解することを許す。

しかし、われわれを当惑させるのは、高度に状況相関的な文章が、わざわざ、このような間接的な読み方を要求しているということである。

大澤論は、「形式的「論理的な関係」を重視する「間接的な読み方」を徹底させて、『復興期の精神』が「近代の超克」を目的とする資本主義論として論理的に書かれているとみなした<sup>30</sup>。概して、『復興期の精神』は、対立物の対立したままの葛藤（弁証法）という論理の劇として読まれてきたにすぎないので、大澤論のような執拗な論理的読解は希である。とはいえ、『復興期の精神』を論理的なもの展開とみなす点において、大澤論は従来の論とかわりはないとも言える。一方大澤論は『復興期の精神』が、「比較的容易に、当時の状況や課題に對応させて理解することを許」している、と言っているが、しかし、実はそういった「理解」は実際に試みられていないのが現状なのであり、そのために、『復興期の精神』は、戦時下の抵抗といった漠然とした捉え方しかされておらず、時局への批判という側面が存在していることは、事実上等閑視されているといつてよいのである。このような研究状況において、大澤論のいう「高度に状況相関的な」時局論文は、必然的に論じられてこなかったのだと考えられよう。

第二に、時局論文を扱う論者が、「東方会」についてまわった「ファシズム」や「右翼」といったレッテルにか

らめ取られ、具体的な分析に進めなかったことがあげられる。特に吉本隆明との論争以来、戦時下に『復興期の精神』が書かれたことと、花田が「東方会」に属していたこととの関係が、「ファシズム」への「抵抗」と「協力」の関係として考えられ、どちらが花田の本心であるかが決定されようとしてきた。吉本隆明が最終的に花田を「協力」者として批判したのはよく知られている。しかし時局論文発掘後、それらが実は『復興期の精神』と同じく、「おどろくほどオーソドックスなマルクス主義を基底にしている」(中島誠<sup>4</sup>)ことが見出され、やはり花田は「抵抗」していたのだということになった。もっとも、中島も『我観』 『東大陸』の系譜は、中野正剛を中心とする大正・昭和の右翼の足跡であり、「花田は東方会というヴェールにかくれて言いたい放題を言った」と言うのであり、「東方会」を「ファシズム」<sup>5</sup>・「右翼」という言葉で形容して、「マルクス主義」者としての花田との差異をはかろうとするレトリックにおいては、吉本隆明と違ってはいるわけではない。追究されていないのは、『東大陸』が実際どのような論文を掲載しており、花田の論文がそのなかでどのような位置づけになるかという問題である。

総じて戦時下の花田に対する研究の現状は、『復興期の精神』の読解による、論理を読みとる読解と、戦時下の花田が時局にどのような対したかという政治状況的なレベルを結びつけられないでいる。まずは、時局論文をその成立の具体的現場に一旦差し戻して、そこで花田が如何なる姿勢をとろうとしていたか分析することが必要であり、一方で、この時期の花田の営為を、時系列に従って読み解いて行くことも必要となる。花田は、時局論文を発表している期間に、のちに『自明の理』(文化再発の会、昭16・7)に収められることになる前衛芸術論の初稿、「詩学」<sup>6</sup>、『世代』昭13・3(「や」ばとろぎい・です・めるへん」)<sup>7</sup>、『東大陸』(昭13・9)、前章で触れた、西田哲学批判である「旗」(『世代』昭13・8)を発表している。つまりこの時期を仮に「時局論文の時代」など



と名付けることは出来ないのである。かかる事情は、昭和十六年以降の、『復興期の精神』（我觀社、昭21・10）所収の諸作品が書かれていた時代でも同じであり、『総合雑誌評』（『文化組織』昭17・4）、『文芸時評』（『現代文学』昭18・2）、『文壇時評』（『現代文学』昭18・9）などの、時評的な文章が発表されている。果たして花田は、雑誌の要請に従いながら、形態も主張も違う文章を書いていたのだろうか。あるいは、形態を越えてある試みがなされていたのだろうか。

かかる課題を解くために、本章は「東亜協同体論と国家主義」（『東大陸』昭14・3）を分析する。

#### 第一節、「東亜協同体論」の「理想」と「現実」

題名中の「東亜協同体論」とは、当時の首相・近衛文麿の所謂「第二次声明」（昭和十三年十一月三日）と前後して現れたものであり、「支那事変」下の中国と日本を、平和的に戦争状態から政治経済の「協同体」へ移行させることをうたった一連の時局論文である。また、声明の「帝国の冀求する所は、東亜永遠の安定を確保すべき新秩序の建設に在り、今次征戦の目的亦此に存す」という文言にみられるように、「東亜」の「新秩序」という言い方が、「東亜協同体論」と共に流通した。つまり当時は「東亜協同体論」が議論の全ての符帳となっていたわけではない。一つの論の中でも「東亜協同体論」が、「東亜新秩序」、「新東亜建設」と併用されている場合がある<sup>77</sup>。尾崎秀実が『東亜新秩序論』<sup>78</sup>、「東亜協同体論」とした<sup>79</sup>ように、二つを同一視する論者が少なからず存在しているのである。しかし花田は「東亜新秩序」という言い方をしていない。このことに何か意味があるのだろうか

か。考えられるのは、次のようなことである。『東大陸』には「東亜協同体論」を肯定的にうたった論はない。花田が紹介する『東大陸』の論客の一人である小島精一は、「東亜協同体論」を「東亜新秩序」の樹立に藉口<sup>10</sup>するものと見做して批判し<sup>11</sup>、杉浦武雄は「東亜新秩序建設」を賛美する<sup>12</sup>。彼等の論が「国策」として「東亜新秩序」を強く肯定していることを考えると、あるいは「東亜新秩序」と言うことが即ち「国策」の肯定を意味してしまうことを意識していた可能性があるろう。後述のように、花田は「東亜協同体論」を批判しながらも、そこに「国策」としての可能性を見出すことを周到に避けている。つまり「国策」としての「東亜新秩序」という語を最低限避けていることが考えられよう。

当該論は、「東亜協同体論者」の理想主義的な姿勢をからかうところから始まっている。花田は彼らの説を「倫理的な名論卓説」と評し、それが「古来聖賢の国である」支那の民衆の共感を呼び起こすにちがひないと考えてゐる<sup>13</sup>のは「大変な誤算である」という。花田はその理由を、「孔子」の「人気」が「日本と同様支那においても全く地におちている」ことや、「我が東亜協同体論者」がそもそも、「孔子にくらべると、はるかにジャーナリストとして才能貧しき連中である」ところに求め、「東亜協同体論」が「支那の民衆」にアピールする力がないことを断定する。もっとも、問題は花田が次のように「東亜協同体論」への批判を動機付けていることである。

昨年、彼らの主張の道德臭があまりに鼻についたので、筆者は彼らに、東亜建設の理想を説く前に先づ、朝鮮の現実でもしつかり眺めたらどうだ、朝鮮の民衆の生活は果たして幸福といへるか、と書いた。ところが筆者は、忽ち、彼らの手痛い反撃をつけた。東亜協同体の理想を嘲笑する君は国策に反対なのか、と。「…」しかる本誌前号において、小島精一氏がかれらの協同体論者の超国家的傾向に対して、辛辣に風刺された。なるほど、さう指摘されてみると、打算を超越してゐる彼らは、国家的利害のときものにも殆ど拘泥して

ゐないやうである。何故そこに早く気が附かなかつたのであらう。では国策に反するものは筆者ではなく彼らではないか。沈黙を守る手はないのである。筆者は自らの迂愚を嗤ふと共に、彼らの矛盾した言動を、改めて見なほさざるを得なかつた。

人はあまり立派な口を利用していると、ともすれば己の言葉に酔つてしまふものだ。」「……」しかし、協同論者の矛盾は、必ずしもかかる自己陶醉からばかり生じたものではないやうだ。彼らが国家的利害の問題に触れたからないのはそれ相応の理由があるやうである。

( ) ・ ・ ・ 傍線、渡邊。以下同様。( )

花田は当該論の後半で、「帝国主義者と想はれることを極度に恐れながら、実は帝国主義的利害にたいして、意識的にせよ無意識的にせよ、奉仕してゐるのである。これが今日の東亜協同体論者の正体だ」と述べてもいる。当該論の特徴の一つは、「東亜協同体論」への批判が、傍線部 というかたちではなく、傍線部、 というかたちで行われたところにあると考えられる。傍線部 は、『東大陸』の昭和十三年十二月号に掲載された「民族政策の理想と現実」 「内鮮一体化」問題を中心に 「」の引用である。そこで花田は「なぜ諸君は朝鮮の現実を凝視しないのか。なぜ、言葉だけでなく、真に内鮮の一体化をはからうとしないのか。もしもそれが実現されたならば、諸君はさまざまな意匠をこらした理想の案出につとめる必要はなく、ただ朝鮮の現実を見よ、と一言いへばすむのだ」といつていた。これは、「理想」が「現実」に対して乖離していることを指摘するタイプの批判であると見てよい。しかし、当該論は「理想」そのものの矛盾( )、或いは「理想」をうたう人間そのものの現実性( )への批判から始まるのである。

から ・ ・ ・ への移行の背景には、一連の「東亜協同体論」の論壇での動きがあると考えられる。山口浩志「東

亜新秩序論の諸相(1) 東亜協同体論を中心に<sup>(1)</sup>は、三木清、蠟山政道、杉原正己、山崎靖純、尾崎秀実、等によつて唱えられた「東亜協同体論」を「理想主義的」といつている。これらの論が現れたのは、昭和十三年末であり、花田の「民族政策の理想と現実」「内鮮一体化」もその時期に書かれている。つまり、この段階では、「理想」は「現実」との乖離を示すことで批判できたのである。しかし、「東亜協同体論と国家主義」は、その「理想」に対する現実的な具体案が横溢した時期に書かれている。花田が「理想」そのものの矛盾を批判しなければならぬのは、「東亜協同体論」における、「理想」とその具体化という論の姿勢を批判するためであろう。神谷忠孝は「被圧迫民族」に「思いを馳せる」ことに花田の一連の「中国・朝鮮」関係の特色を見出し、「現地を見てきた実感」にその原因を求めている<sup>(2)</sup>。神谷は、「現実」の「理想」に対する優位性(後者の前者への不適合、つまり のような姿勢)による批判を見ているといえる。しかし、そういった類の批判こそが、おそらく「東亜協同体論」の横溢の原因そのものなのである。「東亜協同体論」に関する言説は、昭和十三年末の「理想主義的」な段階よりも、「理想」とその具体策との関係を論ずるものが現れた昭和十四年において、より広がりを持ったようである。前掲山口論は、「東亜協同体論」は概して「理想主義的」であり、「現実的政策に至っていない」<sup>(3)</sup>であった、といっている<sup>(4)</sup>。しかし、「東亜協同体」論者たちはそのことを自覚しており、むしろ、その自覚自体が東亜協同体論が「論争」<sup>(5)</sup>にみえる程の盛況を呈した原因であると考えられる。風早八十二は「長期建設と東亜農業社会」<sup>(6)</sup>で、「有識者」たちが、「自然発生的な成り行きによつて到達した現事態の中に何とかして客観的に正当な歴史的任務を発見」しようとしていると言っている。例えば、杉山平助はそういった「発見」を「觀念的」であると批判した<sup>(7)</sup>が、「理想」そのものは努めて「発見」されようとしていたといふべきである。しかし、山崎靖純の「世界自由主義崩壊による行き詰まりを植民地の帝国主義的搾取によつて補填せんとするが如き

ものでは断じてあつてはならない」といった意見に対して、波多野鼎「東亜協同体経済論」(『エコノミスト』昭14・2)のように、「倫理的要請としては」その通りだとしても、「この要請を具体化するに必要な諸条件は何か、これこそ当面の問題」とするような発言が生まれるのは自然である。田中精一「東亜新経済秩序の目指すもの」(『科学ペン』昭14・2)も、「新東亜秩序論が理想的、空想的視角から問題にされていること殊に多い現在に於いて」は、「我々は理想を語る前に、必然を明らかにしなければならぬ」といつている。また三枝茂智「大東亜主義の提唱」(『外交時報』昭14・3上旬)は、「現在と理念との間に実行の橋を架することができないのは大東亜主義の欠点である」といつている。菱刈四郎も「要するに、支那における日本の成功は実践の程度による」といつ。かかる「当面の問題」、「必然」、「実行」、「実践」といつた言葉が、この時期の「東亜協同体論」の横溢を支えているのである。原勝「東亜協同体と太平洋戦争」(『東亜協同体思想研究』昭14・1)のように、「帝国主義的な方法を採用しないで、もっと道徳的に高い、或いはもっと人道的に高い」ものを目指せという、ひたすら「理想」主義的な論者がいる一方で、杉原正己のように、「理想」と「現実」の二項対立を止揚する構えで、既にその「理想」は「歴史的必然」の「所産」であつて、「政策」として現実に働きかける類のものではないとする論者<sup>(17)</sup>もいた。しかし、多いのは「理想」を具体策として現実化するべきだというかけ声である<sup>(18)</sup>。例えば、金子鷹之助「東亜協同体の経済的地盤」(『国民評論』昭14・2)、永田清「東亜協同体の建設」(『大陸』昭14・2)に対して、加田哲二「東亜協同体論」は、「それを是非實際的政策にまで育て上げるべきである」と賛意を表す<sup>(19)</sup>。森谷克己「東亜新秩序への理論的探究」(『改造』昭14・1)は、「東亜協同体論」と「現地的視角」とは「両立して進み補充しあふ」べきだ、と強調する。また、現地(中国)滞在の論客が「東亜協同体論」を扱っている。例えば、常磐嘉治「東亜経済協同体建設の現地財界の主張」(『経済情報』昭14・1)がそうである。

花田は、以上の如き、現実を志向する「現実と理想」という観念的枠組みを、「東亜協同体論」の横溢の原因の一つと確かに見なしていたと思われる。何故なら、当該論で、「東亜協同体論者」のなかの「帝国主義に反対するインテリゲンチヤ」の論調が、「実証的」である」と述べているからである。すなわち花田は、「かれら」「東亜協同体論者」は我が国家が日本及び東亜の現実において演じてゐる　また演ずるであらう役割の評価に関しては、いささかも実証的でない」と論難する。花田は、彼らの「理想」の「実証」という姿勢が「理想」の非現実性を示しはしても「理想」そのものの現実性（ひいては現実そのもの）の解明には至らないと考えたのである。

## 第二節、「帝国主義者」への批判

花田の「東亜協同体」という「理想」そのものの分析は、おおよそ次の如くである。

「東亜協同体論」は、小島精一がいうように、「超国家主義」である。何故なら「今では帝国主義は恐ろしく評判が悪い」ので、「支那事变」が「日本の帝国主義戦争的侵略戦争」という事実を誰も認めたくないからである。その場合、彼らは「帝国主義」と「国家的利害」を同一視している。よって、「帝国主義」を忌避すると同時に「国家的利害」をも排除してしまうことで、「超国家主義」になってしまうのだ、というのである。

まず、指摘しておかなければならないのは、花田がはっきりと「支那事变」が「日本の帝国主義戦争的侵略戦争」であることを認めていたことである。

三木清らが提唱した「東亜協同体論」は、近衛文麿の「第二宣言」のうち「戦争目的」を明言している部分（「今

時聖戦の究極目的亦此処に存す」を前面に出すことはなく、抗日運動における中国のナショナリズムを理念的に容認する方向をとり、実際に行われている戦争という性格をうち消そうとしているかにみえる。三木清の執筆と見なされる、昭和研究会『新日本の思想原理』（昭和研究会、昭14・1）は、「支那が民族的統一によって独自性を獲得することが東亜協同体の真に成立するために必要」であること強調している。「第一声明」の「国民政府を相手とせず」、国民政府の抹殺という「破壊的」な政策が、「第二声明」に至り、「東亜新秩序」の建設という「建設的」な政策に言い換えられた」（前掲山口論<sup>20</sup>）（ことを考慮したためであろう）。

しかし、田村徳治のようには、前者と後者を対等に考えることで「協和戦争」とする論者もいた<sup>21</sup>。また、杉山平助は「どれが本場の支那か」（『東京朝日新聞』昭14・4/26）で、「戦争がすでに終わつてしまつたような論調に対して、「これほど危険なことはない」といい、「戦争はなほ持続してゐる」と言う。また、郷司浩平は「東亜協同体の建設と新秩序」（『経済情報』昭14・1/1）で、「顧みるに事変が北支事変として所謂不拡大主義を標榜せられてゐた当時、官民の間に、何人が「東亜協同体の建設」と云ふが如きに事変解決の方向を求めたものがあつたであらうか。更に上海、南京の陥落後に於ても、我官民の支那に求める所のもは、軍事的、思想的な防共を除けば、資源と市場の搾取を目的とする植民地政策以上のものであつたであらうか」といつている。つまりかれらは、戦争の情況変化と「東亜協同体論」の登場の意味を探つていたのである。花田もこれらの認識を共有していたということになる。

ただ、花田の論述が特異なのは、「東亜協同体論者」の中に「東亜協同体論」を隠れ蓑にした自覚的な「帝国主義者」が確かに存在していることを指摘していることにある。

我々の聖人たちの仲間にも、たしかに帝国主義者はあるのであるが、一応自己の立場を隠蔽し、欺瞞する必

要があるのである。事実、彼らは内心、事変が日本の帝国主義的侵略戦争であることを、かたく信じ、これを弁護するつもりで日本が無欲恬淡であるみたいなき主張をするのである。「……」しからは、何故に彼らは「帝国主義なるかな、帝国主義なるかな。」と堂々と主張しないのか。

同時代の一連の「東亜協同体論」をめぐる言説は、杉原正己、宮崎正義、三木清、尾崎秀実、蠟山政道、山崎靖純を批判する傾向が強い。つまり「東亜協同体論」の論議は、いわば「東亜協同体論」批判という側面を大きく持っていたと考えられる。よって、露骨な日本主義者や観念右翼の論文は引用されたり批判的に扱われていない。しかし、「支那は今や『被征服』の歴史的運命を負ひ」、「日本は支那を『征服』しつゝある」とする、「大亜細亞協会」所属の鹿子木員信<sup>(2)</sup>や、日本古来の「むすび」を指導理念として提示する土方成美<sup>(3)</sup>や軍人の佐藤賢了<sup>(4)</sup>なども「東亜協同体論」の名で論文を発表している。花田がこれらの論客をどれだけ意識していたかは分からない。しかし、花田の批判が、「東亜協同体論」の横溢を支える「帝国主義者」たちが厳然として存在することを指摘している点を看過してはならないであろう。花田は三木清や山崎靖純等のインテリへの批判を展開しており(本章第三・四節参照)、その点は杉山平助の行ったような観念批判「インテリ批判」のだが、花田の批判が、まず「帝国主義者」たちを論外として斥けていることは確認されてよい。宮川透は「東亜協同体論」(『三木清』東京大学出版会、昭45・7)で、三木清が当時、時事問題に対して発言するようになったのは、「箕田胸喜、三井甲之らをリーダーとする「原理日本社」系のアルトラ・ナシヨナリスト、あるいは「大亜細亞協会」所属の九大哲学科教授鹿子木員信及びその一統の、いわゆる「皇道哲学」派が公然と掲げる大陸への帝国主義的侵略イデオロギーといかにたたかっただけか」という問題意識からであった、と述べている。花田もその意識に限って言えば、三木と違ってないのである。



第三節、「日本」・「日本民族」から、単なる「国家主義」へ

「東亜協同体論」は「国家的利害」を無視するが故にこそ「超国家主義」になっているのだという指摘が、小島精一の「超民族的東亜協同体論を排す」(『東大陸』昭14・2)から採られたものであることは、花田自身が言っている。

本誌前号において、小島精一氏がかれらの協同体論者の超国家的傾向に対して、辛辣に風刺された。なるほど、さう指摘してみると、打算を超越してゐる彼らは、国家的利害のごときものにも殆ど拘泥してゐないやうである。何故そこに早く気が附かなかつたのであらう。では国策に反するものは筆者ではなく彼らではないか。

当該論後半においても、花田は、「全体主義とはあたらしい国家主義でなければならない」、そして「我々の国家主義は、また一種の国家干渉主義である」といい、最終的に「我々は」：「大胆に中外にむかつて国家的利害を主張すべき」であり、「支那事変の最高の統一的意义は、日本の国家的指導の下に、新たな東洋国家を建設するといふ点に見出される」と主張している。日本主導の「東亜経済ブロック」論を主に展開している小島を引用して「国家的利害」を主張する点において、花田は小島を敷衍し、かつ「我々」ということで、「我々」＝「東方会」の主張として述べているようにみえる。

しかし、花田は、小島論の注釈の体裁をとりながら小島の言っていることを全く違う意味合いに変換している。

まず、小島論を、「東亜協同体論」が「超国家的」である、と紹介しているのは「国家＝日本＝日本民族」を単なる「国家」に変換するためであることが指摘されなければならない。小島は論題にあるように「超民族的」といつているのであつて、本文中でも、「東亜協同体論」を、「超民族又は超国家的立場よりする三国経済の完全なる一体化工作を強調する」ものとして批判している。また、「われわれの東亜ブロック論は究極に於ては日本民族中心的なものであ」とし、「彼らの主張は「日本のための東亜」ではなくして、「東亜のための日本」といふことにならざるを得ないが、筆者は断じてかゝる超国家的思想には賛同し能はぬ」といつている。つまり、小島にとつて「国家」とは、「日本」であり、「日本民族」のことなのである。対して、花田は論文中で、一貫して「国家」とのみ言っている。つまり、小島の「国家＝日本＝日本民族」という「国家」から「日本」・「日本民族」を脱色しているのである<sup>(256)</sup>。

また当該論は、「東亜協同体論者」が「国家的利害」に「拘泥」していない、とされているが、これは小島の引用としては正しくない。小島は本文の中で「日本民族の利益」とは言つても「国家的利害」とは一言も言っていない。また、小島は「東亜民族」という言葉を用い、「日本に於けるばかりでなく、支那に於ても」「民族的立場の揚棄を求め」てはならないと言つ。花田は前掲のように「日本の国家的指導の下に、新たな東洋国家を建設する」といつている。小島のいう「民族」の意味合いは消去され、「国家」という言葉が「東洋」にすら適用されていることは明らかであろう。

そして花田は代わりに「支那人」或いは「民衆」という言葉を持ち出す。そして、小島が「東亜協同体論者」が「日本民族」の利益と「支那民族」の利益をひとしなみに扱つのに反対して「日本民族の利益」を優先しているのに対して、花田は日本の利益のことには全く触れていない。花田は「東亜協同体論」の論客の一人であつた

山崎靖純の論文)、「東亜協同経済の方向」<sup>(26)</sup>を引き合いに出し次のように言つ。

いかに東亜協同論者が「実証科学的研究」を無視してゐるかは、山崎氏らの主張する「適地適業」説をとつても分かる。それが日本の業者と現地の業者との間に利害の衝突を惹起することは措いて問はないにしても、はたしてそれによつて現地の民衆の生活は楽になるか。

花田は、山崎の「適地適業」説を「実証科学的研究」を欠いていることを以て批判しているが、小島が、「支那」の産業の発達に日本の産業には脅威になると言つて山崎を批判するのは違つてゐる。却つて、傍線部の如く、「日本の業者」より「現地の民衆」の生活を問題にしているのである。つまり花田の主張は、「日本民族利益」を主張する小島に比して山崎の立場に相対的に近いと言わざるを得ない。

また、花田は「現に支那人は諸君の東亜協同論を、帝国主義の煙幕にすぎないと冷笑してゐるではないか。」といふ。これは決して花田の憶測ではない。例えば、当時、「近衛声明に応ふ」(『改造』昭14・2)という記事で蒋介石の発言が紹介されており、彼が「中国を制圧し、独り東亜の覇者となり」、「世界征服を企図する一種の妄想」を、「東亜新秩序の建立」といつた論調を以て、煙幕となさんと思つてゐる」と言つたと書いてある。また、当該論中で批判されている山崎靖純の論文には、「上海租界華字各紙は筆を揃へてこれを軍事的行動に並用された政治的権幕であると」キおろし」と紹介されている。しかし加田哲二「東亜協同論」(『東京朝日新聞』昭14・3/27)は、「支那のインテリの一部にもこの思想を研究しやうとするものもある」と述べ<sup>(27)</sup>ており、右の蒋介石の文章は「政治の現実を知らない痴人夢」と記者によつて注釈されている。これらに対して花田の引用は、中国の反応に対して非常に好意的である。当該論の前半で、「東亜協同論」の論文に対して、その「冗長を極めた無数の著作にたいしては 哀哉、筆者はむしろ『大英百科事典』読破の忍耐をえらぶ」と、「哀哉」などといつ

ているのもその好意の表徴ととれなくはないであろう。

しかし、そもそも「東亜協同体論」が生み出された原因には、抗日運動によって問題化していた「支那」の「民族主義」の扱いをどうするのか、という問題があった。論者がどう扱おうと中国の「民族主義」に対する強い顧慮が働いていることは否めない。蠡山政道は「東亜協同体論」の発生を「支那に於ける『民族統一』又は『民族主義運動』の存在がいかなる意味に於いても、軽視し無視し得ぬといふ認識」<sup>(28)</sup>に求めている。また、尾崎秀実は、同じように「支那に於ける民族問題の意義に気づき、ひるがへつて自国の再組織にいたつた真剣さ」があつたと述べる<sup>(29)</sup>。おそらく花田もそういった認識と無縁ではあるまい。しかし、「東亜協同体論」が「支那」の問題から日本国内の「国民再組織問題」にまで延長されていったとき、日本を「日本民族」の問題として扱う人々が現れる。船山信一「新東亜に於ける日本民族の使命」(『理想』昭14・1)は、論題が編集者から与えられたといい、「この問題は誰もがまじめに考へねばならぬ」ことを首肯して始まる。「国家」との関係では、意識的に「日本民族と日本国家とは、同一不可分」と断定する清水泰次<sup>(30)</sup>のような人もいた。『東大陸』では、例えば、稲村隆一が「全体主義農民運動方針」(昭13・10)でマルクス主義的な「階級国家論」が揚棄され、「民族問題」が問題なのだと主張する。また、『東大陸』の論客では、杉森孝次郎「東亜民族主義」(昭14・1)が、明治期の国家の民間への「払下げ」を「民族主義」のなせるものとして、「国家」の代わりに日本の「民族主義」の根強さを強調する。そこでは「民族主義」が経済的発達の原因と見なされているのである。

しかし、花田は初めての時局論文である「朝鮮民族の史的変遷」(『我観』昭10・11)で、「民族」が「種族」のように「自然経済」=「自給自足的な経済」の段階に立つのではなく、「資本主義経済を基礎とする」ものであり、「国家」を殊更「必要とする」ものであることを主張し、「民族」と「国家」の関係を相対化していた。花田が、

中国に対する顧慮を持続できたのは「民族」と「国家」の紐帯を相対化し、「国家」民族を先験的とする視点から免れていたことと無関係ではないであろう。

#### 第四節、「国家干渉主義」

花田は、三木清、宮崎正義、山崎靖純等を「積極的に帝国主義に反対する」人々としてとりあげている。

かれらは資本主義にも反対である。また社会主義にも反対である。それでは何かと訊ねると、全体主義であるといふものもある。全体主義とは、単にそのやうな否定的原理にとどまつてゐていいのか。いつたい、かれらのいふ国内の革新とはいかなるものであらうか。帝国主義的でない大陸政策とはいかなるものであらうか。筆者はかれらの主張が超国家的である限り、とうていその主張には実現の可能性がないことを断定してはばからない。

全体主義とは新しい国家主義でなければならない。「…」我々の国家主義は、眼前の在りのままの国家の社会的歴史的な把握から出発する。国家主義は、また一種の国家干渉主義である。

ここでは、「全体主義」という言葉<sup>(3)</sup>を用いて二種類の人々が批判されている。第一には、文字通り三木清ら「東亜協同体論者」である。第二に、直接名指しされていないが、「東方会」の論客である。

まず、第一の「東亜協同体論者」への批判は、前節で触れた山崎への批判と同様、相対的な批判である。前述のように花田は「支那事変」が日本の「帝国主義侵略戦争」であることを認めていた。だから、彼らの反帝国主

義を批判しているのではない。ただ、彼らの主張が「超国家的」である限り「東亜協同体論」の実現はない、と  
いつているに過ぎない。

問題は、第二の「東方会」への批判である。「東方会」は他ならぬ「全体主義」を標榜する政治団体であった。  
花田の当該論が書かれたと思われるのは、『全体主義政策・綱領』<sup>(32)</sup>に収録されることになる論文群<sup>(33)</sup>が、『東  
大陸』の昭和十三年十月号に掲載された後である。中野正剛は「最近全体主義といふ言葉も、随分吾々の主張に  
追隨して世間でも唱へるやうになつた」<sup>(34)</sup>といっている。したがって、かかる昭和十四年の「東方会」の論調の  
中で花田が「全体主義」を口にすること自体、「東方会」の論調に沿うことに自覚的であつたと見なすことが出来  
よう。しかし花田は、「全体主義」を「新しい国家主義」とし、また「国家干渉主義」という具合に言い換えてい  
く。『全体主義政策・綱領』では「国家主義」という語は殆ど使われていない。例外的に岩田潔は、確かに「全体  
主義」としての「国家主義」という言い方をしている。しかしそれは「民族主義的、国家主義的」という使用の  
仕方であり、「民族主義」といわないときは「日本国家主義」(傍点、渡邊)となる。多用されているのは「国家」  
の「経済統制」(杉浦)「公益統制経済」<sup>(35)</sup>、「国家統制」である。つまり、花田が「我々の」と言い、明らかに「東  
方会」の一員として述べる姿勢をとるのは、「全体主義とは新しい国家主義」という言い方で、東方会の「全体主  
義」が意味している「民族主義」と「国家」の「統制」を換骨奪胎するための手続きなのである。そしておそら  
くは、岩田のような「国家主義」を避けるために「新しい国家主義」(傍点、渡邊)といっているのである。振り  
返れば、花田は「本誌前号において、小島精一氏がかれらの協同体論者の超国家的傾向に対して、辛辣に風刺さ  
れた。なるほど、さう指摘されてみると、打算を超越してゐる彼らは、国家的利害のごときものにも殆ど拘泥し  
てゐないやうである。何故そこに早く気が附かなかつたのであらう。では国策に反するものは筆者ではなく彼ら

ではないか」といつていた。すなわち花田は、「国策」と「国家的利害」を等置させつつ、その後、論の後半にいたり、「国家的利害」を「新しい国家主義」、「国家干渉主義」と換言して、「国策」の意味合いを脱色してもいることになるであろう。

#### 第五節、「新しい国家主義」としての社会主義の提唱

花田の「新しい国家主義」である「国家干渉主義」は、加田哲二『日本国家主義の発展』（慶応書房、昭13・6）を批判しながらその内容を与えられている。

「かくの如き国家干渉主義が国粹主義者によつて主張されることは、その思想内容の必然的結果であるとはいへ、現在の独占資本主義に照応するものであり、その限りにおいて 小農的自治主義の主張は別として

時勢に逆行するものではない。それは、一に時勢への順応であるが社会主義又は国家計画経済への発展を主張せざる点において、何処までも独占資本主義の段階にとどまつてゐるものである。」と。

はたして氏のいふやうに、国家干渉主義は、常に独占資本の利益にのみ奉仕するものであらうか。

ここで、花田は加田を批判する身振りで、さりげなく独占資本主義における「社会主義又は国家計画経済への発展」という文脈をつくっている。続いて花田は、「国家は資本と一体になって明治以来、前者は後者の保護育成に、もつぱらつとめてきた」が、「大戦後、資本の蓄積が加速度的に増加し」、「強力な独占資本への生長を示して以来」、「資本がはじめて一本立ち」したという。そして、「国家と資本との紐帯が切れたわけではない」が、しか

し「国家は資本と民衆との上に立って、漸次第三者としての姿を浮かび上がらせつつある」のであって、「国家の干渉が、現段階において、はじめて民衆の利害を反映しながら、独占資本にむかつて加へられようとしてゐるのだ」といつている。

以上から、花田のいう「現段階」が、いわゆる帝国主義段階における「国家資本主義」の段階であることは見易い。このことは、山崎靖純の「支那」に於ける「協同組合の提唱」を批判しつつ、「それは国家機関たる綿花公社が、国家的性質を帯びた協同組合によって行はれなければならない」と述べていることから明瞭である。つまり花田は、レーニンのいう「国家資本主義」の段階における国家的指導の協同組合を想定しているであろう。すなわち、国家的指導のもとで、経済統制によって私的資本の活動を規制する一方で、小生産者に対しては、独占資本の圧迫を協同組合政策による生産の社会化によって救うことで社会主義の物質的準備をなす、というレーニルを想定していたということが出来る。ならば、「支那事変の最高の統一的意义は、日本の国家的指導の下に、新たな東洋国家を建設するといふ点に見出されるのだ」という一節のなかの「東洋国家」とは、「東洋」における「民衆の利益」を反映した「国家的指導」による体制、といった風に読まれる必要がある。

ここからみれば、花田が、「国家」の機能を等閑視する「東亜協同体論」より、まがりなりにも「国家」の「統制」を認めている「東学会」の論客に希望を託していた可能性もある。例えば、岩田潔「全体主義労働政策並に運動方針大綱」(『東大陸』昭13・10)にみられる如く、『東大陸』の論調には「国民」を統制し、「国家」という「全体」への奉仕を是とすることと、農民の生活の改善(これは「反資本主義」のイデオロギーからくる)への主張が結びついていた。花田はその「国家」の評価に一縷の可能性を見ていたのかもしれない。但し、『全体主義的政策・綱領』の論客は徹底して日本国内の農村の利益優先をうたっている。対して、花田は日本国内の対策には全



く触れておらず、先述のように山崎靖純を批判する身振り、「支那」の「民衆の生活」についてのみ語っている。花田は、「東方会」的な「国家」的統制の理念と、山崎のような「東亜協同体論者」の中国の「民衆」への顧慮が背反することなく社会主義的な理想に統一される状態を文章上に仮構してみせているのである。

ただ、花田の「国家主義」＝「国家干渉主義」が、実際その「国家」が「干渉」するのが日本国内であり（花田が「国家」の資本に対する独立を説明しているのは日本の場合である。）、なおかつ「支那」でもあるという問題をどれだけ考えていたのかは、この論文からは全く伝わってこない。つまり、現に行われている「支那」との戦争という現実を、「国家主義」の提唱において否認しているようにみえる。しかし、花田が前述の「帝国主義的利害」を確信していたとしたら、例えば、田中精一のいうような「日本と支那は、依然として相互に外国であり、その経済的連関は貿易である。日支は決して一国乃至一国的なものではなく、その経済は国内経済的なものではない」<sup>(3)</sup>といった認識を、少なくともも持っていなかったはずはない。とすれば、「東亜協同体論者」が「帝国主義者と思はれることを極度に恐れながら実は帝国主義的利害にたいして、意識的にせよ無意識的にせよ、奉仕している」という花田の断言は、「東亜協同体論者」への批判という意味合い以上に、「東亜協同体論者」がなんといおうと現にあるのは「帝国主義的利害」という現実だということを強調している、と読む必要がある。

おわりに 「恋八思案ノ帆力ケ船」

「東亜協同体論と国家主義」に於ける花田の批評は、小島精一や加田哲二を批判的に注釈することで、「東亜協

「同体論」や『東大陸』の文脈を変換し、二者の対立を揚棄した「社会主義」への前段階である「国家資本主義」の構想を提示してしまうことになった。しかしその書きぶりは、引用する言説の文脈や語句をひそかに変更していくという戦略なのであって、論敵を批判することで自らを孤立させようとする戦略なのではない。すなわち、『東大陸』が「全体主義的」で「民族主義的」であったことから身を引き離すものだが、「国家」の重視という点で『東大陸』の文脈に内属する。しかし一方で、「東亜協同体論者」の「国家」を等閑に付す考え方からは身を引き離すものだが、「日本の利益」を不問に付して、「支那の民衆」を利益について語るところは、「東亜協同体論」と共通する。つまり花田の主張は「東亜協同体論」の文脈にも「東方会」の文脈にも内属している印象を与えるのであって、特に「東亜協同体論者」批判の身振りは、「東方会」の論客であることを印象づける。当該論は、雑誌『東亜解放』（昭14・8）による「東亜協同体」の諸論叢の目録に名を連ねているが、そこで「東亜協同体論」に対して「批判的」とされる「諸氏」（小島精一、高木友三郎、杉山平助、秋沢修二、井伊亜夫）の紹介に含まれてはいないし、また、「東亜協同体論者」から反駁されることもなかったようである。そして当該論が「東方会」の方針に寄り添う偽装的な振る舞いでもあることに、花田が無自覚であったとも思えない。しかし、鶴見俊輔「転向論の展望」吉本隆明・花田清輝<sup>(36)</sup>が述べるように、「私的交友ならびに公的勤務においては超国家主義者と見まがうばかりの活動形態をとりながら、文章活動の面に於いては妥協なく国家権力批判の立場をとり続けた」のではない。少なくとも、本章での分析をみる限り、花田は「文章活動」において偽装もし抵抗もしているのではない。「国家批判」どころではなく、「国家」の機能を重要視してもいたのである。

しかし一方で、花田は「帝国主義に反対する」、「東亜協同体論者」の、「資本主義」でもなく、「社会主義」でもない「全体主義」という「否定的原理」を批判しているものの、いわば「民族主義」でもなく、「国策」的にも

ない、もちろん「帝国主義」的でない「国家主義」を構想している点ではやはり、「否定的原理」を主張してしまっていたといえるかもしれない。柄谷行人は、三木清の「協同主義の哲学」（「東亜協同体論」）に対して、「資本主義でもなく社会主義でもない、個人主義（自由主義）でもなく集団主義（全体主義）でもない何かを主張している」といい、しかしそれは「国家独占資本主義とブロック経済（大東亜共栄圏）」という現実の「解釈」を変えただけ」だったのだ<sup>(37)</sup>と批判している。本章第五節で述べたように、花田が自ら主張する「国家主義」の現実性をどれだけ信じていたかは分からない。そして彼が信じていたのが「帝国主義的利益」という現実だけだとすれば、自らの主張が「否定的原理」であることを意識し、せいぜい現実の「解釈」を変え「ることに意義を見出していた可能性を考えなければならぬ。花田は、「東亜協同体論」などという到底実現不可能な理論をきまじめに検討するふりをして、現実の「解釈」を変える」こと、つまりは現実に対する表現を変えることをこそ目指していた可能性がある。当該論は次の如くしめくくられている。

全体主義が好きで、帝国主義の嫌ひなからのために　いささか不謹慎のそしりはまぬがれないだらうが、さうしてまた、あまり美学的価値ありとも考へないが、　当節流行の歌の文句を左に掲げ、以てこの小論の結語としたい。

恋八思案ノ帆カケ船

好キナオ方ニ嫌ハレテ

嫌ヒナオ方ニ惚レラレテ

何処ノ港ニツクジャヤラ

右にみられる「当節流行の歌」<sup>(3)</sup>は、「東亜協同体論」の理論を理論的に批判するという、本章でみてきたような操作ではなく、「東亜協同体論」者を戯画化できる比喩表現として為されている。花田は、『自明の理』に収録された「赤づきん 杉山平助の肖像画」や、「修養」(『文化組織』昭16・7)などで、「超現実主義」のコージユの方法を用いて、評論家や政治家を動物や植物に喩えて批判しているが、右の表現をみると、花田はこの時点で、少なくとも批評における比喩の効果について意識的であったと考えることが出来よう。というのは当該論より以前に、「超現実主義」を論じた「詩学」(昭13・3)や「ばとろぎい・です・めるへん」(同・9)が書かれているからである。かかる見通しに基づき、次章では、花田が時局論文と前衛芸術論の差異に対して、如何に振る舞おうとしていたかを論じることにする。

#### 【註】

(1) 昭和十四年六月号から昭和十五年十月号まで、花田は実質的な編集責任者をつとめている。花田は「手れん手くだ 政治の毒、文学の毒」(『日本プロレタリア文学大系』8 転向と抵抗の時代 中日戦争から敗戦まで)月報 三一書房、昭30・2/28)で次のように言っている。「わたしが、一時、『東方会』の編集責任者だったことは、紛れもない事実なのだ。もともと、わたしの編集方針はしごく簡単だった。ブルジョア・デモクラシーの課題をとりあげ、毎号、特集をつづけていったにすぎない。」

(2) 『資本主義のパラドックス 梶田幻想』(新曜社、平3・11)所収。

(3) 佐々木基一「解説」(花田清輝『復興期の精神』角川書店、昭26・8)は、『復興期の精神』の中心主題と

は、戦時下への抵抗・風刺であったと述べている。花田は、これに対して、『復興期の精神』は、『近代の超克』の試みであり、「ルネッサンス以来のブルジョア・イデオログたちをとりあげて、わたしなりに、かれらのプラ入面とマイナス面を追究した」といい、「正直なところ、わたしは、イデオロギーの領域で、たった一人で、太平洋戦争をたたかっているつもりになっていたのだ」（『モダニストの時代錯誤』、『早稲田大学新聞』昭33・5/20）といっている。

(4) 中島誠「転向論序説」7 花田清輝の非転向性的修辞学 “筆は一本、箸は二本”の悪戦苦闘 「(『季刊世界政経』春季号、昭・5)。高橋敏夫『東大陸』掲載の花田清輝論文」(『はいまあと』昭50・3)も、時局論文もマルクス主義的である点、『復興期の精神』と変わりがないと見なしている。

(5) 井口時男「花田清輝 贖金使用の倫理と非論理」(『群像』平11・7)。井口は「そもそも花田が文章を得るために選んだのは、社会ファシズムの指導者・中野正剛が主催する「東方会」の機関誌「東大陸」だった。彼はいわば「悪」非倫理」のただなかで書きかつ売ることを、あえて選んだのである」と言っている。「社会ファシズム」という概念もさることながら、花田が「あえて」「東方会」で書くことを選んだという断定は無根拠である。

(6) この作品は、改稿されて「帽子について」(『文化組織』昭16・1)の前半部となった。「帽子について」は更に、『自明の理』収録時に「悲劇について」と解題された。

(7) 例えば、石原純「新東亜建設と科学政策」(『改造』昭14・1)。

(8) 「東亜新秩序論の現在及び将来」(『東亜問題』昭14・4)。

(9) 「超民族的東亜協同体論を排す」(『東大陸』昭14・2)。

(10) 「東亜新秩序建設の可能性」(『東大陸』昭14・3)。

(11) 『明治大学大学院紀要』(平元・2)  
(12) 『中野重治と花田清輝 「被圧迫民族」をめぐって』、『昭和文学研究』平10・2。しかし、花田が「朝鮮人のコロニー」に行った事実が確認できる資料は現在のところない。したがって神谷が引き合いに出す、花田の「ものぐさ太郎」(『群像』昭30・9)における「朝鮮人コロニー」の描写も、体験の裏付けを持たぬ虚構である可能性を捨てることはできない。また、実際に「植民地」に行くことが、特別に「現実」に即するための絶対的な条件になるとも思えない。

(13) 註(11)に同じ。

(14) 菱刈四郎「東亜協同体」論争(『文芸春秋』昭14・3)。

(15) 『東大陸』(昭14・2)。風見は「協同体としての経済構成を作り上げねばならぬ」と述べている。

(16) 「発見」された議論(『東京朝日新聞』昭14・2/13)。

(17) 『東亜協同体の原理』(モダン日本社、昭14・2)。

(18) 三枝博音「東亜協同体の論理」(『中央公論』昭14・3)は、「東亜協同体論」は、世界協同体としての「論理」が前提されなければならず、「純粹に哲学的でもなければ、純粹に経済学的でもあり得ぬ」といつている。三枝は、いわば「理想」と「現実」の対立を「論理」で揚棄しようとしているのだが、「東亜協同体論」が「理想」と「現実」という観念によって存続していたことがこのような論からもうかがえる。

また、勿論、この「東亜協同体」の現実化への模索が、「東亜協同体論」が近衛文麿の「第二宣言」(戦争目的が「支那」の打倒ではなく「新秩序の建設」に言い換えられた)によって、国策の性格を帯びたことに因ること  
は言うまでもない。佐藤信衛は「現実と理想」(『文学界』昭14・1)のなかで、「理

想と現実」が「いつかこの二つが同じ線の上に来て同じ向<sup>マ</sup>へ動いてゐる」といったが、この辺の事情を暗示したものだろ。それ故に、尾崎秀実「東亜新秩序論の現在及び将来」、『東亜問題』昭14・3(1)がいうように、「近衛政権から平沼政権への転換(一九三九年一月五日)」によって、「東亜協同体論」は「政治的地位、政策的支持を失つて」、「一頓挫を来さしめた」と感じられたのである。

(19) 『東京朝日新聞』(昭14・3/27)。

(20) 注(11)に同じ。

(21) 「協和戦争の確信とその根拠」、『日本評論』昭13・12。「この戦争によつて東亜に新支那の建設を意図してゐる。今回のこの戦争即ち支那事変は、これをその本質に従つて協和戦争といふ場合に、最も適切な呼称を得るものでなければならない」と述べている。

(22) 「東亜協同体の理念」 『すめら・あじあ』 「(1)すめら あじあ」同文書院、昭14・5。

(23) 「東亜協同体の理想」、『エコノミスト』昭14・1/1。

(24) 佐藤賢了「東亜協同体の結成」、『日本評論』昭13・12。

(25) 何故このような変換が可能だったのか。注目すべきなのは、小島や花田が「超国家的」といった場合の「超」の用法が、丸山眞男の戦後の有名な論文「超国家主義の論理と心理」(『世界』昭21・5)以来一般的な「超国家主義」(ultranationalism)の用法(超=ultra)と違つていたことである。花田は小島の「超民族的」の「超」を「民族」を「超える」という意味で用いた用語法に依拠している。つまり、花田が、小島の「超民族的」を「超国家的」といい変えられるのは、「超」はあくまで「超える」の意味であつて、「超」の意味が揺らがないことが大きな要因ではなかつたか。

中野泰雄「丸山眞男とナジタテツオ」『超国家主義 批判』(『亜細亜大学経済学紀要』昭55・9)は、丸山眞男が、「超国家主義」という言葉に対して、占領軍の使用した「ultranationalism」をもとに「<sup>ウルトラ</sup>超国家主義」とルビを振り、「超」の「sur」、「trans」の意味を切り捨てた、と述べている。また、橋川文三は「超国家主義」という言葉について、「日本軍国主義に対する脅怖と憎悪を含んだいわばマイナスの言語象徴であり、外からしかも後(戦後から)与えられた用語である。したがって当然、いわゆる右翼者において超国家主義者を自認したり自称するものが一人も存在しな」かった(『昭和超国家主義の諸相』、『超国家主義—現代日本思想体系(31)』筑摩書房、昭39・6)と指摘している。また花田も戦後「ウルトラの意味」(『現代日本思想体系31』筑摩書房、昭39・11)で次のように言っている。「ウルトラ・ナショナリズムというのは、第二次大戦後、ドイツや日本のナショナリズムを呼ぶ際に、米英諸国によって発明された言葉でありましょう。それを超国家主義と訳したのは誰だか知りませんが、あんまりうまい訳語だとは思いません。すくなくともわたしには、超現実主義が、現実主義の否定の上に立っているように、超国家主義もまた、国家主義をあざ笑っているような気がしてならないのです。」

ちなみに、渡部政盛「東亜協同体とは何ぞや」(『帝国教育』昭14・2)は、「東亜協同体論」は「東亜ブロックであり一種の超国家的超民族的社会機構」であるべき、といている。また、大串兎代夫「東亜の事態と新しき政治理念 領土の観念」(『理想』昭14・1)は、「東亜協同体論」とは、「超民族的スケール」であるべきであり、「超国家的なる文化経済の世界主義的協同体である」といっている。いずれも、「超」を「越える」の意味で用いている。

(26)『日本評論』(昭14・1)。



(27) 山崎靖純の「東亜協同経済の方向」にも同様の指摘がある。

(28) 『東亜と世界 新秩序への論策』(改造社、昭16・6)。

(29) 『東亜協同体論』の理念とその成立の客観的基礎』(『中央公論』昭14・1)。

(30) 「東洋文化の将来」(『理想』昭14・1)。

(31) この時期の「全体主義」という言葉は、政治体制そのものというより、漠然とした指導理念として流通していたと考えられる。昭和研究会「新日本の思想原理」(三木清の執筆、昭和研究会、昭14・1)が「全体主義」を以て資本主義・社会主義を超越できると考えたのもその理念性を重要視していたためである。務臺理作は「全体主義の論理」(『改造』昭14・2)で「全体主義」を「特殊と全体」という概念の「相即的關係」に求めているが、具体的な政治体制の問題を捨象しても、哲学的な観念操作が可能である言葉であったことを逆に示していないだろうか。河田嗣郎「東亜新秩序を如何に建設するか」(『公民講座』昭14・12)や、小島精一「全体主義・経済政策綱領」(『東大陸』昭13・10)も「建前として」の「全体主義」という言い方をしていた。花田が、右の如く「全体主義とは新しい国家主義でなければならない」といえたのは、「全体主義」の定義が不明瞭であったことにも原因を求めることができよう。

(32) 中野正剛・杉森孝次郎編著、育生社、昭14・2。

(33) 杉森孝次郎「東亜臣民族主義」

小島精一「全体主義・経済政策綱領」

由谷義治「全体主義財政政策」

杉浦武雄「全体主義」

稲村隆一「全体主義農民運動方針」

岩田潔「全体主義労働政策並に運動方針大綱」

中野正剛「日本外交の指導原理」

(34)「日本外交の指導原理」(『東大陸』昭13・10)

(35)「東亜新経済秩序の目指すもの」(『科学ペン』昭14・2)。

(36) 思想の科学研究会編『共同研究「転向」 下』(平凡社、昭37・6)。

(37)「差異の絶対性」(『Maillage 坂口安吾全集第一巻月報』筑摩書房、平7・5)。柄谷は、「戦前の花

田清輝の政治思想 戦前の『東大陸』掲載論文を読んで」(『映画芸術』昭50・2・3合併号)で、「東亜協同体

論と国家主義」に触れて、「花田清輝の論文もある意味では、中野正剛の線を、たとえば統制経済という方向において問題を解決しようという線を共有しているようにみえる」と述べている。本章の分析によれば、この見方は正しい。また、柄谷は、花田が「自然史的な考え方」をしていたと言、「どうにもならないという現実の事態がみえてきたとき、そういうときにマルクスのいう自然必然性という言葉がはじめて実感され」、「その際には非常に自然史的な眼でものをみている。願望が入っていない」と述べている。しかし、花田が柄谷の言う「自然史的なもの」の見方を持っていたとしても、本章で見えてきたような、引用する文献を自分の主張に添った形に言い換えてゆく操作においては、現実の解釈を変えようという三木清のような志向があったことは否めないと思われる。また、花田が自らのマルクス主義の理念に対して、柄谷の言う「どうにもならないという現実の事態」をどのように自覚していたかはかかるとは難しい課題である。酒井哲哉「東亜新秩序の政治経済学」(『国際政治』平3・5)は、当時「発展」(development)に対する持続的で強い関心が共有されている」と言っている。花田も「東亜協

同体論者「も」発展「への期待」という点においては似たようなものであると見なすこともできるからである。  
(38)この「当節流行の歌」が実際の流行歌であったかは現在のところ確認できない。

# 第 部

## 第二章「弁証法」と「デペイズマン」

「弁証法的低物価政策」と「赤づきん

杉山平助の肖像画」

## はじめに

柄谷行人は、いわゆる「花田・吉本論争」において、吉本隆明が花田の「戦争責任」をひたすら追及したのは「花田氏がどういふふうの有効にふるまったと（自身）考えているかではなく、結果としてどのように機能し、関係づけられて存在したかという点においてである」といつている<sup>(1)</sup>。しかし、吉本は実際のところ、花田が戦時中「どういふふうの有効にふるまったと（自身）考えたか」すら明らかにすることなく、彼が「東方会」に所属していたことがひたすら強調しているように思われる。我々に必要なのは、花田が現実に如何なる政治的行動をとったのかという問題と、彼が「政治」と「文学」の関係を、文章で如何に処理したのかという問題をさしあたり分けることであり、その上で、戦時中の花田の営為について総合的に判断されるべきであろう。また、現在、「戦争責任」とはそもそも何かという問題があやふやなものになる以上、まずは、花田の文章の企図を把握するという課題が優先されるべきだとも思われる。

かかる課題に対して、<sup>(2)</sup>秀実『花田清輝 砂のペルソナ』（講談社、昭57・2）は注目すべき観点を提出した。<sup>(3)</sup>が重視するのは、『自明の理』<sup>(4)</sup>に収録された「笑の仮面」<sup>(5)</sup>「文化組織」<sup>(6)</sup>である。花田は、戦時下という環境においては、政治的な「宣伝」と「文学」も、それが虚構である点においてはなんら変わりはないと見なしている。<sup>(7)</sup>は、この作品においては「政治の芸術化、芸術の政治化」という事態が踏まえられており、花田は、プロレタリア文学運動以来の「政治と文学」といった議論を廃棄しようとしていた、とみなしている。すなわち、花田が、文学の言葉も政治的であるし、政治の言葉も文学であり得る、という境地に達していたというわけである。しかし、<sup>(8)</sup>によれば、花田はかかる認識にもかかわらず、マルクス主義思想を容易に表明できる弛緩

した戦後という環境において、やすやすと「マルクス主義という」「一つの抽象」に自己を規定してしま「う」とい  
う「挫折」を経験した、というのである。

花田は「笑の仮面」において、我々は「真」と「偽」が見分けのつかない、芸術の言葉も政治の言葉もすべて  
「宣伝」である他ない「紋切り型の世界」に住んでおり、結局は「紋切り型をもつて紋切り型を殺す」以外にな  
いのだと述べている。したがって確かに花田は「政治と文学」などという構えは廃棄してしまっているようにみ  
える。かかる地点から「マルクス主義という」「一つの抽象」に自己規定「する地点」「文学」の「政治」的支  
配への眼差しの獲得 への移行があつたとしたら、それは〴〵氏の言うように「挫折」なのかもしれない。

しかし、本論第 部で検討して行くように、『自明の理』には「弁証法」の問題という、マルクス主義的問題へ  
の強いこだわりが一貫してある。少なくとも、〴〵論が注目した、「笑の仮面」の、「紋切り型」のみがあるのだと  
いう姿勢と、マルクス主義の政治性とともにある「弁証法」の問題への姿勢という二者の関係が複雑に絡まりあ  
つてると見なした方がよいと思われるのである。また、『東大陸』（『東方会』の機関誌）所載の時局論文群でのマ  
ルクス主義の扱いと、その後の前衛芸術を扱った『自明の理』における、「弁証法」に対する考察の関係が追究さ  
れる必要がある<sup>(3)</sup>。〴〵氏の指摘するように、花田が「政治と文学」の二項対立を「宣伝」という次元で揚棄して  
いたとしても、論じる対象である時局と芸術という具体的差異に対していかに振る舞ったのかは一応別問題であ  
り、検討を要する。

そこで本章では、一連の時局論文の最後のものである「弁証法的低物価政策」（『東大陸』昭14・4）と、花田  
が中野秀人と共に「文化再出発の会」を設立後、機関誌として刊行した『文化組織』の創刊号（昭15・1）に載  
った「赤づきん 杉山平助の肖像画」に注目する。前者は「時局論文」という枠で括られ、後者は花田がシユ

「ルリアリズムの「コラージュ」の技法を散文に適用した前衛的な作品とみなして済ませるのが一般的である」<sup>48</sup>。このような二分法は戦時中の花田を偽装転向者と見なし、彼の営為を迷彩を目的とした時局論文と本心である芸術論とに分割する考え方<sup>49</sup>を証するように見える。また、二つの文章の違いを、単に掲載誌の違い、つまり政治結社の機関誌である『東大陸』と、文芸誌的な色合いが濃い総合雑誌『文化組織』の違いとして捉えてしまえば、殊更それが、花田に於ける「政治」と「文学」の差異として見えてきてしまうことにもなる。しかし、この二つの作品を、時局論文と前衛作品といった風にすっきりと分類することは本当に可能であろうか。

### 第一節、「人間の屑」としての「私」

「弁証法的低物価政策」は次のように始まっている。

編集者によつて与へられた課題は、物価をどうして下げるか、といふのであるが、どうもこれについて意見を述べやうとしてペンをとりあげてはみたものの、私はいささか気がすすまないみみである。それは課題がむづかしいためであるよりは、むしろ私が、かかる課題への解答者として、あまりに適任すぎるためであらう。私は今日の物価騰貴を身にしみて感じてゐる。したがつて、物価をどうして下げるか、といふことは私にとつて甚だ真剣な問題である筈だが、それなればこそまた、物価引き下げ論を書いたところで（編集者が原稿料でも上げてくれない限り）たつてい暮らしの足しにならないことには思ひおよび、トタンに憂鬱になつてしまふのである。できれば評論のペンを折つて、当時流行の鉄屑の闇取引などコロロミてみたいの



であるが、あたりを見まはしてみても、遺憾ながら屑といへば、原稿用紙の屑があるばかりである。いや、まだ屑はある。忘れてゐた。かくいふ私もまた屑ではないか。人間の屑ではないか。まことに鉄屑のもてはやされる世の中に、稼ぎのない人間の屑はあはれである……

以上の愚痴は、必ずしも編集者への私のハツタリではないのであつて、生活の苦しさのあまり、物価をどうして下げるか、といふ問題に絶えず関心を持ちながら、敢入てこれを検討してみやうともせず、やるせない毎日をおくつてゐる国民一般の心情であらうと思ふ。

右のように「私」の自己言及から当該論が始まつているわけだが、まず、この「私」が如何に意味づけられているか考えてみたい。

当該論に先立つ「東亜協同体論と国家主義」(『東大陸』昭14・3)で、花田は当時の「支那」の「民衆」に対する顧慮を、「東亜協同体論」の非現実性に対して批判的に対置するかたちでうち出していた<sup>(6)</sup>。しかし、当該論で問題にされているのは、物価騰貴に苦しむ日本の「国民」である。花田は、右の引用以降に述べられる「低物価政策」への批判を述べるためにその犠牲者たる「国民一般」の「心情」を「私」の情況を示すことで説明し、執筆を動機付けている(以上、傍線)。

「東亜協同体論と国家主義」では、論者自身が日本人であり、中国の「民衆」に対して勢い距離がとれることで、「私」を問題にする必要がない、或いは、日本の「帝国主義的侵略」を断言する花田としては、「支那」の「民衆」への顧慮の逆説性を強調するためにもあくまで、日本人を代表して語る必要があつたと考えられる。しかし、当該論での「私」は、自らを評論家としてえがき出す。「物価をどうして下げるか、といふことは私にとって甚だ

真剣な問題である筈」のだが、「私」にとつての真に切実な問題は「原稿料」を「あげて」もらうことにほかならない（以上、傍線）。花田はここで、「国民一般」と「私」という差異を書き込んでいるのである。これは続いて批判的に述べられていく「低物価政策」が、「生活者の「暮らしの足し」という小景を犠牲にした問題であることを暴くためのレトリックである、とさしあたり言つておける。しかし、以下のように、「低物価政策」それ自体の批判を可能にしたマルクス主義的な思想に支えられていると見なすことが出来る。

花田は、物価の騰貴に対して、「生産コストを引き下げずに製品価格だけを引き下げるのはどうしても無理だ。故に今後は原材料、運賃、賃銀等を委員会で積極的に取り上げ、これが低下を図ると共に一般的物価水準を下げ、個々の商品価格の間に不均衡のことならしめるやうにせねばならぬ」という当時の中央物価委員会会長の池田成彬の言を批判して、「今日製品価格の引下げを阻止してゐる事情は、同様にその価値の構成部分であるそれぞれの価格の引下げにも作用して、結局これを不可能にすることは明らか」であり、「原材料、運賃、賃銀の引下げができる位なら、製品価格の引下げだって出来るはずだ」とした上で、「池田はただ価格のまほりを堂々めぐりしてゐるにすぎない」と断定する。そして、次のように述べる。

これは何も池田のみではない。今日低物価政策を説く大部分の論者に共通の傾向だ。いふまでもなく、価格形成の問題を、価格の内部的基礎である価値問題と切り離して取り扱つたのでは、見たところ理路整然としてゐても、つまりどこも何かなんだか分からなくなつてしまふのは当然である。しかし、かくいへばとて、私は今から価値論を一席やらうといふわけではないのだ。そんな暇もなければ、紙数も与へられてゐない。単に私は、価格と価値の関係について、いかに価格が騰貴しやうと下落しやうと、その価値は増加もしなければ減少もしないといふこと、および価格の変動過程は、何人かを犠牲として行れる総価値の分配

替への過程にすぎないといふこと　この二つの事実を、読者の注意を喚起するに止めて置く。

花田は、需要と供給の問題に価格の本質を求めずに、<sup>(8)</sup>の如く、価格を決定するのは価値であるという見解を示している。マルクス主義者であるセレブリアーコフの『独占資本と物価』<sup>(9)</sup>を、花田はこの後の叙述で、すべてを「独占資本」の「物価つり上げ」のせいにして、「偏執狂」と批判しているが、「独占価格」の検討の重要性を指摘するために引き合いに出していることは確かである。セレブリアーコフは、「価格　これは本質を表現しはするが、しかしそれと共にそれを隠蔽し、歪曲するところの外見でもある。それは本質の適正な顕現ではなく、物神崇拜的な顕現である。価格形成の諸過程を内部的な経済法則から導き出すことは、資本主義的現実の最も具体的な、それ故に最も複雑な諸現象の説明に近づくことを意味する」と述べている。花田が価格を論ずるのに価値問題を引き合いに出していることは、かかる見解に立脚している証拠であろう。そして勿論、価格問題は価値問題と切り離してはならない<sup>(10)</sup>とわざわざ強調するのは、問題は価格そのものにあるのではなく、何が価値付けられて生産されているかという、当時の生産力拡充政策の問題性を示唆するためである。したがって、傍線の「暇もなければ、紙数も与へられてゐない」という言い訳は嘘であつて、マルクス経済学で重要視されるところの「価値論」自体は、ここでは花田の言葉通りに必要でなかつたと考えた方がよい。

また傍線部も、「価格の独占的騰貴」が「独占者たちに有利な価値総額の分配替へを意味する。」<sup>(11)</sup>（セレブリアーコフ同書）という見解を引き写したものと見える。花田にとって、例えば、「資本主義の諸矛盾を基礎として、生産の集積から成長した資本主義的独占の支配は、独占商品の価値（従つて　生産価格）水準以上に高め、さつすることによつて価値の一部を労働者階級や小商品生産者特に植民地の小商品生産者たちや他の資本家たちから奪ひ取ることによつて独占超過利潤を獲得する傾向をもっているのである」<sup>(12)</sup>（セレブリアーコフ同書）といった

見解は、前提として受け入れられていよう。だからこそ花田は、「生産コストの引き下げ」を、「賃銀の釘付け」によって「ブーム」(需要が増えて価格が上がること)を押さえることで実行しようとする河野密の見解を批判し、「生産コストの引下げを論じながら、資本家の利潤制限には全く触れず、賃銀の天引きばかり主張する河野密も、大へんオモシロイヒト」だ、と揶揄し得ているのである。そして、花田は「彼ら」プロレタリア諸君」は血色の悪いことにかけては、決して私に劣らなかつた。度々けがをして繻帯の足を引きずつてゐた。労働強化の結果、澁刺とした面影はさらになかつた。「∴」かれらの儲けなどタカが知れたものではないか。少しばかりのオコボレを彼らに与へることによつて、資本家は比較にならないほど莫大な利益を上げてゐるのである」ともいつている。つまり、「低物価政策」という問題がその目的・価値を隠蔽していることを指摘すること、はじめに引用したような、疎外された「国民一般」の実状を描くことは、セレブリアーコフのような理論から同様に導き出されたと考えられるのである。

しかしながら、このように、剰余労働が疎外されたまま資本家の利潤になつていくといつた、疎外論的な発想がとられていたとしても、その被疎外者と「私」が一致するかたちで描かれているかといえは、そうではない。前掲の引用で「国民一般の心情」を導き出すために描かれた「私」は、自らが「評論家」であるということと、「評論のペンを折つて、当時流行の鉄屑の闇取引など」コロミてみたいのであるが、あたりを見まはしてみても、遺憾ながら肩といへば、原稿用紙の肩があるばかりである」と述べているし、また、「去年の夏まで私のゐた大井のアパートには職工連が多く、成程かれらの大部分は非常に景気がよさそうだった。私のごときは管理人のぞんざいな取扱ひをつける点ではじりから二番目の位置にあり、(幸ひにも、もう一人私のほかに評論家が住んでゐた。)屢々、かれらプロレタリア諸君の金払ひのいいのを羨望の念をもつて眺めてゐた」とも言っている。つまり、「私」

「プロレタリア諸君」とは区別されて描かれている。つまり、「弁証法的低物価政策」で冒頭から登場した「私」は、被疎外者から更に疎外されていることを意識した人物。権力者とプロレタリアートという二項対立からずれているインテリゲンチヤという存在。として意味づけられており、単なる書き手の明示ではないのである。しかし、「私」の持つ意味は以上にとどまっていない。

## 第二節、「私を信じなさい」の意味

花田の時局論文において、「私」はこの「弁証法的低物価政策」において、はじめて登場したものである。その意味で、当該論はそれ以前の論文とは一線を画しているといえる。のみならず、この「私」の登場は、単に批評の語りの様式の問題ではなく、批評のある根本的な転換と相俟ったものと考えられる。花田は、『編集後記』（『東大陸』昭15・10）で、「筆者は理論が好きであつた。いや、ヨリ正確にいふならば理論を否定する理論が好きであつた。あまりにもインチキな理論が、世のなかを横行してゐると思つたからだ」と述べ、『東大陸』の編集方針もそんな姿勢に拠っていたと述べている。確かに、花田のそれまでの時局論文は、マルクス主義的な観点で、植民地問題や産業国営化の問題を、一言にしていえば「批判」することが主たる目的であつたように見える。例えば、「農業統制と協同組合」（『東大陸』昭13・10）は、時局に対して批判的ではあるが、建設的な議論は何もしていない。「独立生産者の生産組合」に対して、「非独立者の消費組合」の重要性を言い、半封建的な土地所有関係が揚棄されない限り「生産を目的とする単一組合に編成替へ」は無理だと言っているに過ぎない。花田は「それが

今日の我が国の実状だ」と締めくくる。話者は自らを「私」と明示せず、「筆者」あるいは「我々」と自らを呼んでいた。そこにあるのはマルクス主義を体現する超越的な話者である。

しかし、第 部第三章で見た如く、「東亞協同体論と国家主義」では、「我々」が、「我々」であるはずの「東学会」の見解を巧妙に書き換えて引用した上で、「我々」ではない自らの見解、社会主義的な国家主義への構想を示そうとしていた。つまり、ここでは批判を主眼としつつも積極的な何かを提示しようとする方向性が見られる。そこには「私」はないが、実は「我々」と差異化されている批評主体が存在する。マルクス主義理論を後ろ盾にした客観的な身振りの批判に比して、話者が「私」と名乗って論を展開することが、仮に、筆者の意見を全面的に前景化するためのものであれば、「弁証法的低物価政策」での「私」も、先立つ「東亞協同体論と国家主義」の積極的な批評主体を浮上させてしまおうという試みととらえてもよい。しかし「私」の明示は、「私」がイデオロギーを持った存在であることそれ自体に対する記述を伴うものであった。

私は物価を引上げるためには、カルテルをつぶすのではなく、反対にどんどんカルテルをこさえて行き、既存のカルテルを更に高級化して、これをシンジケートの形にまで一歩前進せしめ、物価統制の中央当局が、そのフトコロの中に飛び込んで、利潤の統制や生産の合理化（生産の技術的過程の集中集積）をやらなければ、とつてい駄目だと主張したい。「……資本家は何もコワガルことはない。要するに独占資本の強化を主張してゐるのである。資本は集中されるだらう。さうしてその結果、低物価政策の実行が、遙かに現在よりも容易なものになるだらう。もちろん、セレブリアーコフの徒は、それは矛盾してゐると抗議するにちがひない。しかし、かれらは日本の現実を無視するから、そんな綺麗事がいへるのである。私を信じなさい。

（傍線、渡邊。）

傍線部の「私を信じなさい」という語りは、まるで伝道者か何かのようだが、しかし、このような「私」は、当該論の前半で「人間の屑」と呼ばれてもいたのであって、このイメージのギャップが戯画的な効果を生みだしている。また、「私」は、「国家」の「独占資本」に対する支配力を称賛する「東亞協同体論と国家主義」と同様の結論に辿り着く（この過程は、次節で検証する）のだが、次のように言ってしまう。そこでは「私」の信用は相対化され、「低物価施策」をまじめに論議することそのものをも相対化してしまっている。

以上で低物価政策の一般方針は決まった。しかし、いつさう確実な手段が、まだこのほかにもないではない。これから私は、更に立ちいつて、これをモチいさえすれば、明日からでも直ぐに物価が下がるといふ。これまで誰も考へついたことのないメイ案を公開しやう。とはいへ……。

とはいへ、読者にたいして甚だ相済まぬ次第であるが、いささか饒舌を弄しすぎた結果、もはやこのトラの巻を伝授するには、余白がないやうである。残念ながら いや、必ずしも残念ではない。このネタは、また他の機会のために取つて置かう。この位のテを使わないことにはどうして今日の高物価に原稿を書きながら対抗することが出来やうか。

しかし、「私」の「人間の屑」というすがたは、前節で見たように、マルクス主義のイデオロギーを切り離して考えることは出来ない。マルクス主義のイデオロギーによって、労働からも疎外されてしまっている「私」は、「人間の屑」の姿が現れる。つまり「私」の信用を相対化してしまうような戯画化が行われていたとしても、マルクス主義というイデオロギーは相対化されていない。「私」は、「人間の屑」であることを反省してマルクス主義者たらんとしているのでもなければ、マルクス主義者たることを反省して「人間の屑」になっっているのでもない。つまり、当該論でえがかれた「私」においては、「人間の屑」であり且つマルクス主義者であるという二重の姿が

同時に成立している。かかる「私」の姿は、本論第 部第一章で見たような、あらゆるイデオロギーを相対化して「私」の語りの中にそれらを包摂していくようなものではないし、「反省」を反復する人物ではない。すなわち、ここで、花田が『白光』時代の自らを否定するような地点にたどり着いていることが確認できるであろう。

### 第三節、「私」の駆使する「弁証法」

さて、当該論の題名の「弁証法的」を如何に解したらよいだろうか。そもそも本文中には「弁証法」という言葉自体が用いられていない。「私」が推奨する、国家が独占体へ介入する「低物価政策」を、社会主義国家へ向かう国家資本主義的政策というマルクス主義的なものであるという理由で、比喩的にそれを「弁証法的」と呼ぶことはまずあり得ないだろう。考えられるのは、かかる政策を導き出す「私」の思考過程を「弁証法的」と呼んでいる可能性であろう。

「私」は、まず、「巷には物価引下げ論が氾濫してゐる」という状況 生産コストを引き下げればよいという池田成彬の見解と「殆ど似たり寄つたりの意見ばかり」があるという。大勢を占めるかかる意見は、生産コストの引下げが、製品価格の引き下げと同様の困難に陥るのみだという理由で、否定される。ついで、河野密の賃銀の釘付けによるブーム対策がとりあげられ、「いかにも具体的で、あらゆる低物価政策の中でもその点抜群」と評価されるが、他方、「資本家の利益制限」に触れていない点で相対的な評価になる。しかし、次にあげられるセレブリヤーコフは、すべてが「独占資本の魔の手」に操られているとみなしており、それはあまりに行き過ぎ



であるとされる。何故なら物価騰貴の原因が、「賃銀が上がりすぎてゐる」ためであるかもしれないからだ、と花田は言う。ところが、セレブリアーコフのいうことにも一理あるとされて、「低物価政策の貫徹のためには賃銀の天引きよりカルテルを問題にした方が遙かに賢明」とされる。ところが、「カルテル」には「プラス面とマイナス面」（生産合理化機能と価格つり上げ）があるので、そのプラス面を十分發揮させるために、「逆説的にひびくかも知れないが」、「シンジケート」まで高級化した「カルテル」に国家が介入して、「生産合理化」と「利潤の統制」を行うしかない、という結論に達する。

この論述過程は、のちの『復興期の精神』以降に多用される「対立物を対立のまま統一」というテーゼに拠っているのではなからう。花田は「イプセンの『幽霊』」（『東大陸』昭12・4）で、イプセンがこの世の「法律や秩序」すべてを否定的なものとみなしていたとし、彼の「現実の否定」という「一種ストイックな生活態度」を批判して次のように言う。

彼の現実の否定が如何に非妥協的なものであるにしても、それはあくまで否定のための否定であつて、現実の弁証法的な止揚を意味するものではない。「……弁証法において特徴的本質的なものは、赤裸々の否定でも、むやみな否定でも、懐疑論的な否定でも、動揺でも、疑惑でもない。うたがひもなく弁証法は、否定の要素を、最も重要な要素として含んでゐる。しかし、それは積極的なものを保持した、連関の契機としての、発展の契機としての否定なのだ。

実はこの箇所は、レーニンの『哲学ノート』<sup>(2)</sup>からの引用である。

疑ひもなく、弁証法は否定の要素を、しかも最主要的な要素として含んではゐるが、弁証法における特徴的なもの、本質的なものは、単なる否定でも、矢鱈な否定でも、懐疑的な否定でも惑ひでも、疑惑でなくて、

肯定的なものを蔵した、即ちあらゆる惑ひも、あらゆる折衷もない、聯結のモメント、発展のモメントとしての否定である。

花田は「イブセンの幽霊」において、ブレハーンフ「ヘンリック・イブセン」の次の部分を引用する<sup>(10)</sup>。「イブセン自身は、あらゆる法律が、空なるそして有害なる条件性に過ぎないと考へてゐることによつて、無残に誤つてゐる。すなはち、たとへば、資本による雇傭労働を制限する法律は有害ではなく非常に有益である。」つまり、花田は、ブレハーンフが行つた、「法律や秩序」を「有益」と「有害」に二分した方法を、更にレーニンの「弁証法」(「積極的なものを保持した、連関の契機としての、発展の契機としての否定」)の定義で補強しているわけである。

当該論の「私」が行つてゐる「プラス面」、「マイナス面」の腑分けとは、それが「低物価政策」という、現実の制度に関するものであることから、「イブセンの『幽霊』」における「弁証法」の觀念に基づいてゐるといえるだろう<sup>(11)</sup>。「この「弁証法」は、また、エンゲルスの「反デューリング論」における「否定の否定」の定義を参照に考えられるべきでもあらう。

弁証法に於ける否定の否定とは決して単純に否と言ふことではない。或はある事物を存在せぬと言ひ若しくは任意にそれを破壊することではない。更に否定の様態は、第一には過程の一般的な性質に依つて、第二にはその特殊な性質に依つて、特定されてゐる。私は単に否定する許りでなく、否定を再び止揚しなければならぬ。「…」されば各種の事物は、否定の際に発展が生ずるやうに否定さるべき、各々独自の方法を持つてゐ

る<sup>(12)</sup>

この「否定の否定」の「否定」は、「発展が生ずるやうに」行われるのであり、この「弁証法」は純粹に形式的

なものではない。三浦つとむは「否定の否定」について、「解釈ではなく実践的な立場に立って、わたしたちが第一の否定を行ってちがったかたちで発展させ、更に第二の否定を行うとき、どんな成果が上げられるかをとりあげるのではなく、理解も評価もできません」と述べ、毛沢東の中国解放運動の「後退戦」(「前進するための後退」)を例としてあげている<sup>(13)</sup>。要するに、「否定の否定」の「弁証法」は、それを使う者の目的や価値を前提にして表現される。当該論もそうである<sup>(14)</sup>。当該論の「私」が行っている論述過程は、国家主導の「低物価政策」を目的とした「弁証法」、つまり各言説の「積極的なもの」(「プラス面」と「否定」(「マイナス面」)の分析として為されている。したがって、この「弁証法」の実践は、先立つ「東亜協同体論と国家主義」に於ても、当時の「東亜協同体論」を批判することを主眼としながら、当時の論壇に存在した様々な言説を社会主義的な国家主義という言説に変形してゆく。いわば「マイナス面」を「プラス面」として示す。かたちで既になされていたといえるであろう。

しかし、「イプセンの『幽霊』」が、レーニンの「弁証法」の定義に依拠し、イプセンを断罪しているだけなのに対し、花田は当該論においては、前節でみたように、「弁証法」を用いる「私」の置かれている状況そのものを描き出して戯画化している。すなわち「私」の行う「弁証法」による「低物価政策」論も相対化されているとみなすことが出来る。そもそも仰々しく「弁証法的低物価政策」と言っていること自体にそれが示されているように。したがって、当該論で、自らの用いる論理を「弁証法」と名指すことと、書き手を「私」と明示してしまうこととは、実は同様の事態ではないのか。つまり思考主体そのものを対象化してえがくことこそが目指されていると考えられるのである。

#### 第四節、「赤づきん」をかぶった「杉山平助」

「赤づきん 杉山平助の肖像画」は、まず、ベズイミヨンスキーの『帽子について』という詩がエピグラムとして掲げられている。その後の「」印以降は、「僕」という人物が「杉山平助論」を書く過程をたどった物語になっている。物語は、「」印によって区切られた断片から構成されている。内容の上から強いて二つに分けるとするならば、「僕」が、「杉山平助論」を書くに当たって、マックス・エルンストの「コラーージュ」を「散文の領域で、試みてみやう」と決心するまでの五つの断片を前半と捉えることが出来る。

そして、続く後半が「杉山平助論」の試みと思われる断片群である。「リトルレッドライディンググライド」にはじまり、大英和事典の「赤づきん」の項の引用、グリム童話「赤づきん」の引用、杉山平助の『女性面会日』の引用が続く。そして「女カウボーイ(?)」という言葉に続いて、杉山の『愛国心と猫』、『ひとつの告白』、『新しい日本人の道』の引用断片。続いて、ティボーデ『批評の生理学』、画家ドランの『時間ノ計算以外ニ柔軟な帽子ガアル』という言葉、ラディゲの『ドルジェル伯の舞踏会』が並ぶ。そして最後に、「僕」の言葉と思しき「かくて、それ以来、僕の杉山平助の肖像は、悲惨なことに、いつもかれの頭上に赤い円錐形の帽子をいただいでゐる。」が記されている。すなわち「僕」の言葉は、「杉山平助論」の部分の前後を囲い込んでいるわけである。

この「杉山平助論」の断片は、意味無くばらばらに並べられているのではない。これらの断片は、以下のよう

に相互に関わり合って文脈をつくりあげている。

まず、「リトルレッドライディンググライド」に続いて、赤帽ノ少女病メル祖母ヲ訪問スル途中ニテ狼ニ逢ヒ、「コレニ

ソノ由ヲ語ル<sup>レ</sup>及ビ、狼少女ニ花シ、祖母ノ家ニ至リテ、コレヲ喰殺ス。コノ譚ハ大陸諸国ニ行ハレ、筋ニ多少ノ異同アリ<sup>テ</sup>英和辞典<sup>ニ</sup>とある。「筋ニ多少ノ異同アリ」は、次のグリム童話「赤づきん」の引用断片についての注釈をなす。すなわち、「赤づきん」は、「赤づきん」が狼に出会い、彼女が「まだ早いんだから」と「花を探して駆けつり廻つてゐるうちに、既におばあさんを呑んだ狼に待ち伏せされて喰われてしまつ、という部分までが引用されているのである<sup>（一五〇）</sup>。つまり、前の大英和事典は、グリム童話の切り取り方に意味があるのだということを示すために引用されたと考えられるのだが、ここまで読んだ時点ではその意味するところは不明である。

続いて、杉山平助『女性面会日』の引用が続く。杉山は「この冬は洋装の女が、エスキモーみたいな、円錐型の帽子をしきりにかぶつたが、どこから来たものであらう。」といい、「ロンドン発行の新聞で見ると、あれは「リトル・レッド・ライディング・フード」と云ふ映画か小説かの影響であるやうに思はれた。私は、それがどんな内容のものか知らないが、標題から想像すると、女カウボーイみたいな野性味いつぱいのものを、主人公にした物語ではないのかと想像された」という。杉山の「リトル・レッド・ライディング・フード」の解釈は勿論彼の勘違いで、したがって「僕」は、「女カウボーイ？」という科白を続けて書き付ける。

続く杉山平助『愛国心と猫』の引用には、「もちろん、私どもは愛国心と猫を同一レベルのものとは思つておらぬ。愛国心は愛国心であり、猫は猫である。」「…」しかしながら、私どもが物事を観察し、分析し、総合し、これを表現するところの態度においては、愛国心に対してといへど、猫に対していへど、全く同一レベルの冷静さでありたいと念願するのが現代に生きるインテリゲンチヤの最も正しい道であらう」とある。しかし杉山は、続く『ひとつの告白』で「私は、クルランボオの墓に花束を捧げることが辞さないものである。」と述べていたにもかかわらず、次のように言ってしまう。

私は、たしかに反戦論者クルランボオの墓に花を捧げることを辞さないと言ったことがある。

私がいつもものを云ふ時は、理知と感情が矛盾すれば、叩きつけるやうに表現することは、私の一つの特質と考へてもらつていゝのである。

その中のたつた一言をおさへて、鬼の首でもとつたやうに、仰山な口吻で、世間の前に私の変色を云ひ触らすものがあれば、それはいくぶんはしたなくもあり、決して成熟した人間のやることゝは思はれない。

( 杉山平助「新しい日本人の道」 )

ここで、杉山平助は明らかに、過去の「反戦論者クルランボオの墓に花を捧げることを辞さない」という発言が「理知と感情」の「矛盾」であつた、と言ひ訳をしている。つまり杉山平助が、『愛国心と猫』に書いていたよ  
うには、「愛国心」に対して「冷静」ではいられずに「変色」したことがここで示唆されているのである<sup>(166)</sup>。そ  
して、かかる杉山の「変色」は、続くティボーデの「読まるべき批評家、しかし、読みかへさるべきでない批評  
家、ジャーナリスト」という言葉によつて、先の『リトル・レッド・ライディング・フード』を「女カウボーイ」  
と勘違いした失策と共に「読み返す」ことを読者に要求するのである。

続く「時間ノ計算以外「柔軟ナ帽子ガアル」というドランの言葉は、何故、先の「赤づきん」の引用が「赤づき  
ん」が喰われるところで中断されたのかを明らかにする。つまり、「時間の計算」をする帽子とは、「おばあさん」  
の家には「まだ大丈夫十五分はかかるわ」と言い、「まだ早いんだから、大丈夫遅れずに向うへ行かれるわ」、な  
どと時間の計算ばかりしていながら、肝心なところで狼に騙されて喰われてしまった「赤づきん」のことであり、  
それは「柔軟」でないといつてるのである。むしろ、ずきんをかぶつて「柔軟」だったのは狼の方であり、し  
たがつて「赤づきん」の話は、狼が勝利した時点で終わらなければならなかつたのである。

更に、続くラディゲの引用、「悲劇といふものは、思ひがけないほど下らない物のまはりに好んで起こつたりしたがるものである。さて、その場合、何と悲劇が一個の帽子でしかないものに力強い意味を好んで与へることか！」という部分は、「赤づきん」を「帽子」をめぐる悲劇と置き換えることで、杉山平助の『リトル・レッド・ライディング・フード』に関する失策を再び召還する役目を果たす。したがって、「僕」は最後に「(かくて、それ以来、僕の杉山平助の肖像は、悲惨なことに、いつもかれの頭上に赤い円錐型の帽子をいただいてゐる。)」と云うことになる。「赤い円錐形の帽子」とは、「赤づきん」の「赤」と、杉山が「女カウボーイ」のものと言ってしまった「円錐形の帽子」の結合である。こうして、のんびりしてどこかぬけていたために喰われた「赤づきん」と杉山平助の勘違い、「反戦論者クルランボオ」の支持から愛国者へ「変色」した様とが重ねられる。最終的に、戦争下の逼迫した情況(狼)にわけもなく吞まれてしまった杉山平助が批判されていると見なせよう。

「僕」が書いた「杉山平助論」という「カラージュ」からは、以上のような意味づけが可能である。しかし、かかる「カラージュ」が、ただの切り貼りではない性格を持たせられているのは何故だったのであるうか。

#### 第五節、「僕」の駆使する「デペイズマン」

巖谷國士「10枚書評 破壊と創造の論理」 「花田清輝全集」刊行に寄せて<sup>(1)</sup>は、「赤づきん」のエレンストについての記述を、花田が「エレンスト固有のカラージュの思想」 エレンストが第一次世界大戦において破壊と創造の方法として行った「カラージュ」 を掴んでいた証拠であるとみなす。しかし、「破壊と創造」とい

った一般的な観念をみることができるかどうかは、当時のエレンストに関する情報の具体性と「赤づきん」の記述を慎重に検討する必要がある。「僕」は「コラージュ」について、「画家」の「マックス・エルンスト」が「人類学、物理学、博物学等の書物から挿し絵を切り取り、糊で貼り合はせ」たもの、と説明しているが、続いて「僕」が「もつとも、これだけではわからない。「コラージュ」制作における「デペイズマン」(置換法)について、いつさう立ちいつた説明を試みなければ無意味であらう」と述べている。「しかし、説明したつてはじまらない」と、「僕」は説明を省いているのだが、「僕」が「コラージュ」の本質を「デペイズマン」と見ていることは確かである。花田は、「一九一九年、ドイツ人マックス・エルンストはライン河のほとりの或る町にゐた。そこでかれは「コラージュ」を発見した」と「僕」に語らせる。

この記述は明らかに当時の「超現実主義」受容の刻印を帯びている。すなわちエルンストの「コラージュ」に対して、「デペイズマン」という方法との関係を重要視する当時の日本の文献は少ない。すなわち「超現実主義」(シュルリアリズム)関係の言説において、「自動記述」や「オブジェ」やフロイト理論との関係についての言及は多くても「デペイズマン」に関する記述は少ない<sup>(1)</sup>。しかしかかる状況の中で「一九一九年」のエレンストの「コラージュ」発見のエピソードと、「デペイズマン」に関する記述の両方を含む文献として、福澤一郎『西洋美術文庫第二十三巻 エルンスト』(アトリエ社、昭14・7)が存在していた。福澤は「コラージュ」について次のように述べている。

或は又お伽噺の世界であるか。人間や動物が混交して、人魚や噴火獣や人馬の様に、新種の怪物を形づくつてゐる。

超現実主義の最初の方法論は、デペイズマンであった。(depaysement)



デペイズマンとは、国を去らせる事、即ち物の位置を変へる事である。「∴」手は腕から切離されてもやはり一つの地位を得る事。頭は所を異にしても、頭の役割を發揮するばかりでなく、反つてそれが象徴具體の新しい意味を獲得する事を示してゐる。

物質と非物質との二律背反も、かくして消滅し、二つのものは一つに化合する。即ち突然「重性は解け難い合一」を遂げる。

そこで物の価値基準はひつくりかへらざるを得ない。「∴」すべての専制が放棄され、全ての差異が姿を消す。人間は多分同時に雲であり、扉であり、また千の脚肢を持った動物であるだらう。

エルンストが後にバトンをダリに引き渡すまで、超現実主義の主流を支配したデペイズマンは、エレンストのカラーージュやフロッターージュと、連関なしに説明されない。

デペイズマンは、結局客体の秩序や組織の破壊であるからして、再組織されるものは、異常な対比や釣り合ひから出発せねばなるまい。

「∴」エルンストのカラーージュは、人類学、物理学、博物学等の説明図を切取つて、それ等を糊で貼り合わせる事であつた。(既に一九一九年に、彼はこれをライン河畔の或る町で思ひついた、と記してゐる。)

花田は、「デペイズマン」に、「カラーージュ」の断片のなかの表象が、お互いに「解け難く」「合一」することで「価値基準をひつくりかへし」、「新しい意味」を生み出す機能を見出していたと思われる。引用断片の配列が、最後に「帽子」が「赤づきん」や「杉山平助」の「悲劇」を意味するように為されているのも、「象徴具體の新しい意味」の創出と解せば納得がゆく。

しかし「デペイズマン」もまた、引用断片を用いて自らの見解を構成していることに変わりはない。その意味

では、「赤づきん 杉山平助の肖像画」は、「東亜協同体論と国家主義」の延長線上にあるといえよう。また、「帽子」に「象徴具体の新しい意味」を見たとしても、それは杉山平助の転向への批判という「意味」であって、「弁証法的低物価政策」で、現実政策への批判が行われるのと変わりがないのである。

また、「僕」が実行した「コラージュ」は、先述したエピソードによって、最終的には相対化されている。「何時かはかういふ日は来るであらう／帽子にたいするのではなく 世界にたいする／訓令を／僕らの発する日が。」この革命詩人ペズイミョンスキーの詩は、「コラージュ」によって「帽子」（杉山平助）に対する批判を構成してみせた。「僕」に、「帽子」（杉山平助）に対してではなく、「世界に対する／訓令を」という言葉を投げかけている。つまり、「僕」は、革命詩人の詩によって、「弁証法的低物価政策」の「私」と同じく、プロレタリアートとは区別されているインテリゲンチヤとしてとらえられているのである。つまり、「弁証法的低物価政策」と同様、えがかれているのは思考主体の物語だったのである。

では、この「弁証法的低物価政策」と「赤づきん 杉山平助の肖像画」との違いは、結局如何なる点にあったのだろうか。

#### 第六節、「弁証法」としての「デペイズマン」

「弁証法的低物価政策」の「私」が、自らの批評方法に関して自ら語ることはなかったのに対し、「赤づきん 杉山平助の肖像画」の「僕」は、自らの方法を「コラージュ」であると自ら宣言する。「コラージュ」は、本章

第五節で述べた如く、「杉山平助」の転向への批判を構成する訳だが、一方で、「コラージュ」を行う「僕」の物語と、引用された「杉山平助」の発言を貫いて提出されているのは、「錯乱の論理」(『文化組織』昭15・3)以降中心的な課題となる、「芸術家」が使用する「形式論理」と「弁証法」の問題である。「錯乱の論理」で花田は、「ものは何らかの仕方でもAでもあり、非Aでもある。あらゆるものは矛盾にみちており、不断に変化しつつある」という現実に対して、「現代の知識人は形式論理的思惟の虚妄を痛感させられている」と述べている。しかし花田は次のように言う。

とはいへ、表現するといふことは別のことだ。心理的变化とそのすべての動揺にたいして、できるだけ完全な表現を与へるためには、これをひとまず、その相対的安定性と普遍性において認識しなければならぬ。

差別性を抽象して、対象をそれ自身と同一のものとして捉へなければならぬ。ここにおいて形式論理が再び登場する。

しかしその結果、「形式論理は、いたづらに現実の細部に浸透するにとどまり、ますます明瞭な輪郭をもつて事物を表現するが、単に独立の印象を独立に描き出すにすぎず、芸術家を袋小路に追ひ詰め、底知れぬ孤独地獄に追ひ落とす」してしまうのだという。このジレンマによつて、「表現」における「Aでもあり、非Aでもある」の実現は実現困難なものとして認識されているのである。しかし、唯一「童話考」(『文化組織』昭15・12)において、「超現実主義」の作品に託して、その実現への期待が述べられる。

かれらは、先験的な形而上学から、単純な形式論理の因果律から、芸術を解放するのである。かくて「馬が馬であり、草が草でありながら」しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」のだ。そこにあるものは、もはや童話の現実性ではなく、現実の童話性なのだ。「……」僕らは見るだらう。すでに手垢にまみれた文句だ

が、ロートレアモンのいふやつに「ミシンと蝙蝠傘とが、解剖台の上で遭遇したやつにうつくしい」風景を。すなわち、本章第五節で述べた、「二重性の合」<sup>1</sup>としての「デペイズマン」を、「形式論理」から解放された「Aでもあり、非Aでもある」という弁証法と重ねようとしているのは明らかであろう。

「赤づきん 杉山平助の肖像画」では、「変色」(転向)する「杉山平助」の言葉として、「愛国心と猫を同一レベルのものとは思っておらぬ。愛国心は愛国心であり、猫は猫である。」が引用されている。言つまでもなくここで「愛国心=愛国心」、「猫=猫」という、「自同律」(A=A)的な思考が見出されているわけである。そして一方「僕」は、「デペイズマン」によって、「僕の杉山平助の肖像は、悲惨なことに、いつもかれの頭上に赤い円錐型の帽子をいただいてゐる」と、いわば「杉山平助」が「杉山平助」でありながら「赤い円錐型の帽子をいただ」く「杉山平助」でもあるという「Aでもあり、非Aでもある」式の表現を獲得する。

本章第三節で述べた如く、「弁証法的低物価政策」での「弁証法」が、レーニンの「弁証法」、つまり「積極的なものを保持した、連関の契機としての、発展の契機としての否定」であるのに対し、「ここでの「弁証法」が「Aでもあり、非Aでもある」であるという表現の違いは重要である。注意すべきは、「弁証法」の止揚・統一が、前者に於いては、政策や法律制度に実現されるべきものであるのに対し、後者は芸術家の表現の上に実現されるものであることである。「赤づきん 杉山平助の肖像画」の「僕」は「評論家」ではなく、「コラージュ」を散文に適用しようという芸術家として設定されている。花田は「錯乱の論理」で、現実が弁証法的であるのは分かってきているものの「表現するといふことは別のことだ」と述べており、少なくとも、芸術家における「弁証法」を、「表現するといふこと」の「特異性」において検討しようとしていたと考えられる。

おわりに

「弁証法的低物価政策」と「赤づきん 杉山平助の肖像画」の違いは、以上論じてきたように、時局論文と文芸作品といった大枠では説明し切れない込み入ったものであった。確かに、前者は『東大陸』という政治結社の論説であり、「東方会」の論者として時局に即応することを求められていようし、対して後者は『文化組織』という同人誌における、内輪の読者に向けた実験という性格を持っていよう。にもかかわらず、この二つに共通した問題意識があることが、両者の比較を複雑にするのである。

時局問題に即応し、批判することが主たる目的であった時局論文は、「弁証法的低物価政策」に至り、書き手が「私」と明示されて、自らの姿をえがくことになった。その点、「赤づきん 杉山平助の肖像画」の「僕」の物語と共通しており、この時期の花田が思考主体そのものをえがくという問題に取り組んでいたと考えられよう。また、引用断片を用いて文章を構成していくあり方も、二つの作品において変わりがない。これ以降の『自明の理』収録作品では引用断片を構成して自らの見解をつくりあげる方法はとられず、むしろ、「論理」の使い方のものが原理的に問題にされることを考えると、「赤づきん 杉山平助の肖像画」は、時局（杉山平助の「変色」）を批判するという時局論文の性質の方をより濃く持っていたとも言えそうである。

しかし何より、少なくともこの二つの作品で、花田が政策・現実制度と芸術の両方の差異を超えて、「弁証法」を批評の有効手段として考えていたことが注目されるべきである。この基本姿勢においては、花田にとって、政策・現実制度と芸術という差異は相対的であり、「弁証法」という論理のもとに、いわば「政治」と「芸術（文学）」

を統一しようとする方向性を見ることが出来る。

しかし花田は、その「弁証法」の使用に関して「政治」と「芸術」の差異を考慮しなかったわけではない。「弁証法的低物価政策」で「低物価政策」の諸言説に対して用いられた「弁証法」とは、現実に存在している政策・制度の「積極的なものを保持した連関の契機」を捉えて、よりよい形での「止揚」をめざすものとしてある。既に見たようにそれは、レーニンの「哲学ノート」からとられた「弁証法」に基づくと考えられる。一方で「赤づきん 杉山平助の肖像画」は、引用断片を構成する方法として「デペイズマン」が使われている。それは、引用断片の組み合わせによって批評的意味を生じさせる方法である。同時に、「円錐形の帽子」や「赤づきん」といった異なる表象を結合させることには、「形式論理」(AはAである)、「自同律」(Aに対するAでもあり、非Aでもある)という「弁証法」が重ねられようとしていたことが明らかだろう。石井伸男は、花田の「対立物を対立のまま統一する」という「弁証法」には、「対立する双方を最終まで戦わせ、またその結末を最後まで見届けるといふ、ドイツ的徹底性にも比すべき徹底性の精神」が込められている(10)が、氏の把握は抽象的すぎる。本章の分析を見る限り、花田の「対立物を対立のまま統一する」という「弁証法」が、絵画と弁証法論理学を重ね合わせることで為されていることを看過してはならない。その「弁証法」は、いわば、美的であり論理学的であるという二重の性格を持たせられているといふべきなのである。

もつともこの「デペイズマン」としての「弁証法」は、「赤づきん 杉山平助の肖像画」で突然発明されたものではないだろう。「弁証法的低物価政策」の「私」は、自らが「低物価政策」を「弁証法的」にきまじめに論じるのは対照的に、当時もてはやされる「鉄屑」から「原稿の屑」を連想し、自らを「人間の屑」と呼んで戯画化するようなスタンスをとっている。それは、杉山平助に「円錐型の帽子」をかぶせるような「デペイズマン」

の操作と似ている。すなわち、「積極的なものを保持した連関の契機」というレーニンの「弁証法」ではなく、「デペイズマン」的な戯画化の効果に注目しつつあるターニング・ポイントを、昭和十四年三月の「弁証法的低物価政策」にみることは可能なのだ。とすれば、昭和十四年七月の福澤一郎の「デペイズマン」の紹介は、花田に戯画化の方法としての「デペイズマン」を明確に意識させる役割を果たし、昭和十五年一月の「赤づきん 杉山平助の肖像画」を書かせることになったと考えられるだろう。この作品は、同人誌『文化組織』に掲載されているのであるから、執筆の動機は時局論文に比べて自発的であった可能性は高いであろう。

その後の「錯乱の論理」(昭15・3)では、本章第六節で述べたように、「デペイズマン」が「表現するといふこと」という原理的な次元で検討されようとしていた。この検討が具体的にどのように行われたかは次章で論ずることにするが、「Aでもあり、非Aでもある」という「弁証法」が、『自明の理』の中で、無条件に特権的に扱われたわけではない。『復興期の精神』の冒頭に置かれた「女の論理 ダンテ」(『文化組織』昭16・4)において「修辞」の提唱がなされるまで、花田は、『自明の理』において、芸術家が「論理」を如何にして使うことが出来るのか、という課題を解く迂遠な道を辿ることになる。

#### 【註】

(1) 『実践』について(『日本読書新聞』昭45・6/23)。

(2) 文化再出発の会、昭16・7。収録された作品を、収録順に記しておく。「旗」、「錯乱の論理」、「欠乏の美学」、「赤づきん 杉山平助の肖像画」、「笑の仮面」、「童話考」、「探偵小説論」、「黄金分割」、「悲劇について」。

- (3) 『自明の理』で、「論理」がいかに考えられているかは、本論第 部第二章で詳述する。
- (4) 例外として、磯田光一「戦後批評家論 花田清輝論 反心情主義の人間学」(『文芸』昭43・1)がある。磯田は、グリム童話「赤ずきん」の引用について、「赤ずきん」を「アカ」「マルクス主義運動の隠喩となして、それが「狼」に食われた、つまりファシズムに敗れたという「風刺」として理解している。更に「花田清輝と吉本隆明」(『映画芸術』昭44・6)では、「アカ」という帽子をかぶる、つまりマルクス主義的「観念」に憑かれる「心情左翼」のロマンティックな姿勢に対して、「観念」を捨て去って狼を利用することの方が、真の意味で「政治的抵抗」であるという見解を花田が持っていたと見なした。しかし、磯田は、「マルクス主義」の「観念」をも相対化した、リアル・ポリティシャンとしての花田というイメージを、そのまま作品に当てはめていると考えられる。磯田の読みは、文章の書き手として記されている「僕」が「杉山平助論」をコラージュで構成していることを看過したものである。(本章第四節を参照。)
- (5) 本論第 部第三章「はじめに」を参照。
- (6) 本論第 部第三章第三節を参照。
- (7) 『花田清輝全集第一巻』(講談社、昭54・3)では、ここは「価値」となっている。初出では「価格」である。
- (8) 堀江邑一・團迫政夫共訳、清和書店、昭12・10。
- (9) 引用は、『原文 全訳レーニン哲学ノート 第一冊』(アドラツキー・モトロフ其他編輯、廣島定吉・直井武夫共訳、白揚社、昭7・6)の「第三章 理念」を使用した。
- (10) 花田が引用しているのは、外村史郎訳「ヘンリック・イブセン」(プレハーフ『マルクス主義芸術理論 叢書10 文学論』叢文閣、昭5・5)。



(11) 花田が、「プラス面」、「マイナス面」という言葉を使っていることを如何に考えたらいのか。マルクス・エンゲルス『神聖家族』(河野密訳「神聖家族」第四章、第四節「批判的註釈第二」)、『マルクスエンゲルス全集 第一巻』改造社、昭3・6)の次のような記述は参考になろう。

私有財産は私有財産として、富として、自分自身を、従つて彼の対立者たる無産階級を存立せしめなければならぬやうに強制せられる。これは対立の積極的な方面、自分自身に満足した私有財産である。

これに反して無産者階級は無産者階級として、自分自身を、従つて自分を制約する対立者、無産者階級を無産者階級とする対立者 私有財産を止揚するやうに強制せられる。それは対立関係の消極的な方面、それ自身に宿された不安、解体せられた、又解体して行く私有財産である。

ここでは、「私有財産」が「積極的な方面」と「消極的な方面」の二つの側面から見られている。この記述は、例えば、「弁証法は現存する事物 例へば私有財産制 の肯定的理解の中に同時にその否定的理解、その変革の理解を含めてある。歴史上の事物は絶対的の善や悪であるのではない。それは同時に肯定と否定の両反対の性質を含んである」(「弁証法」、田所輝明編『社会運動辞典』白揚社、昭3・2)といったように、弁証法の具体例として取り上げられていた。花田は、このような理解を踏まえていたと考えられる。

(12) 引用は、河野密・林要共訳「反デューリング論」(『マルクスエンゲルス全集第十二巻』改造社、昭3・8)。

(13) 『弁証法はどつう科学か』(講談社、昭43・9)。

(14) この点に注目して、花田を批判したのが、柄谷行人「追悼・花田清輝 風変わりな異物」(『日本読書新聞』昭和49・10/7)である。「アドルノーは、既知の全体性を前提にしている限り「否定の否定」は揚棄にな

るが、そうでなければ否定の徹底化を意味するにすぎないといっている。つまり『復興期の精神』において驚くべき明晰を誇りえた花田氏は、現在及び将来について語るときおよそ恣意的な空想に耽っているにすぎないのである。」

(15) 花田は、金田鬼一訳の『全訳グリム童話集 1』(岩波書店、昭4・1)を用いている。

(16)「愛国心と猫」に続いて、「私は、クルランボオの墓に花束を捧げることとを辞さないものである。」(1)ひとつの告白(2)という引用があり、更に「新しい日本人の道」が引用されていることから、杉山平助が「反戦」から「愛国心」の尊重へ「変色」したことが批判されていることがわかる。つまり、杉山の「変色」を引用断片の配列で示唆できているのだが、花田は、「ひとつの告白」と「新しい日本人の道」の間に「日中戦争」開始があったことや、杉山が明らかに反マルクス主義としての立場にあることを批判したかった可能性もあると思われる。

花田が引用した「ひとつの告白」と「新しい日本人の道」の文は、「地獄に生きる マルクス残党に与ふ」(『新しい日本人の道』第一出版社、昭13・7)という文章に共に記されているものであり、またその文章は、昭和十二年の「日中戦争」以来、自らの「民族本能」に目覚めたことを告白するものだからである。「僕」は、「コラージュ」について考えながら、「欧州戦争のニュース映画」を見たといい、「考えてみれば、今は容易ならん時勢である。うかうかしては駄目だ。こんなことでは皆さんに叱られる。」と述べる。「僕」がいれば「戦時体制」下にいることが示されており、このことで、杉山平助の「変色」の理由が示唆されていると見られる。しかし、このような意味の繋がりには、「ひとつの告白」と「新しい日本人の道」の間に「日中戦争」の勃発があったことが読者に分かっている場合にしか成立しない。すなわちこの作品は時局との相関に於いて読まれることを期待されているのであり、その意味で時局論的な性格を持っていると言える。

(17) 『週刊読書人』(昭52・11/28)。

(18) 花田が「コラーージュ」を「デペイズマン」として捉えたことの批評性については、本論第 部第三章第一節で詳述する。

(19) 「運動する楢円 花田式弁証法」(『転形期における知識人の闘い方 甦る花田清輝』窓社、平8・2)。

第二章、「弁証法」と「修辞」、あるいは「弁証法」としての「修辞」

『自明の理』の思索

はじめに 「弁証法」とともにある諸問題

生前から花田清輝は、文章の「レトリック」と思想としての「弁証法」を以て語られてきた。

まず「レトリック」だが、彼の文章の特徴を分析することで語られてきたとは言いがたい。『復興期の精神』（我観社、昭21・10）の「跋」で花田は、戦時中「捕縛されなかった」のは「たくみにレトリックを使ひすぎた」ためだ、と言っている。そして『復興期の精神』に言及する多くの論者は、本の冒頭に置かれた「女の論理」ダント（『文化組織』昭16・4）で主張された「修辞」が、実際に『復興期の精神』の諸作品の中で実践されており、戦時下において、マルクス主義者としての花田の真意を官憲につかませなかったのだとみてきた。つまり花田の「レトリック」は、彼の政治的でありようをあらわすものとして語られてきたといえる。

一方の「弁証法」が花田の思想と見なされてきた理由は、「対立物を対立のまま統一する」という「弁証法」を思わせる科白が戦後の作品の中で頻発されていることからきていると考えられる。確かに花田は、この「弁証法」を重視していたようにみえるし、「闘争と統一」（『知性』昭29・12）で次のように述べてもいた。

戦後、わたしは、対立物を、対立のまま、統一する、という主張をした。「∴」わたしは弁証法的な発展過程で、対立物の闘争よりも統一のほうを重くみる連中を、一挙に粉碎しようとして待機していたのだ。

この箇所は、花田が「対立物を、対立のまま、統一する」を、「弁証法的な発展過程」の内実として考えていたことを示すものである。また花田は自らを「弁証法的唯物論者」と呼んだこともあり（『外柔内剛』、『群像』昭30・1）、その点では、自らをマルクス主義の思想家と見なしていたようにみえる。

しかし、花田死後の再評価の機運の中では、彼の「レトリック」と「弁証法」をより先鋭的な思想的なあらわ

れとして統一的に評価しようとする論があらわれた。池内紀は、「レトリシアン・花田清輝とは、理性でなく、むしろ「彼の」氣質がもたらした誤解」<sup>(1)</sup>であるとして、花田の文体を、花田という書き手の「氣質」として理解した。池内はまた、花田の「弁証法」と「レトリック」を、起こりうる反論を自らの文章に先走って書いてしまうような「両義的」な精神のあらわれとして理解している。したがって、池内論に於いては、花田の「弁証法」と彼の文章は不即不離のものである。また、秀実は、「真理」という仮象を前提にしまうリアリズムを拒否することが花田の根本志向であるとして、「弁証法」や「レトリック」を副次的なものとして処理しようだ<sup>(2)</sup>。一方、綾目広治は、「弁証法」をあくまで思想的に評価する。すなわち「花田清輝の弁証法」というものを想定し、そこにヘーゲルの観念弁証法が人を一義的な意味に拘束することへの批判を見る。そして、「レトリック」を「女」や「キリスト」の如き被抑圧者の側に立つ宣言とみなして、「弁証法」と「レトリック」の両者をバフチンをも超える「変革思想」の表現とみた<sup>(3)</sup>。また、菅本康之は「レトリック」「女」の擁護を、マルクス主義とフェミニズムの思想的結合とみなす<sup>(4)</sup>。

以上のような論に於いては、「花田・吉本論争」以来、否定的評価がされてきた花田を救い出すのに急なあまり、「弁証法」と「レトリック」との関係を、「弁証法」というマルクス主義的な観念から切り離す（池内論、<sup>(5)</sup>論）か、西欧のマルクス主義によって注釈することで価値付けるか（綾目論、菅本論）、になっている。最も問題だと思つのはこれらの論では、花田が「弁証法」や「レトリック」（「修辞」）に何故こだわっていたのが事実上等閑視されてしまっていることであろう。本章では、この点に拘ってみたい。

まず、花田の「弁証法」の濫觴を示すと見なされてきた箇所をみてみたい。

対立を激化しながら対立物相互の均衡を維持し、次第にこれを克服するといふ闘争の仕方は、行動の領

域においてと同様に、精神の領域においても試みられていたのであり、「普遍人」が「普遍人」になり得たのは、かゝる闘争を心得てゐたゆゑだ。「…」たとへば、彼が詩人であり、数学者であつたとする。かれは詩と数学の対立と矛盾とを、かれの精神の世界のなかで、直ちに「止揚」することによつて、調和させようとはせず、一歩うが他ほうに負けないやうに、両者の対立を深めてゆき、この対立を対立のままに調和させるのだ。「…」パスカル風にいふならば、数学における直観は「自然なる光」であり、詩における直観は「繊細の心」であり、前者が知的であるのに反し、後者は情意的なものだ。この両者の相違こそ問題なのであり、「二つの異質の直観が火花を散らしながら、均衡状態において共存してゐるところに、真の数学者の偉大さがある。詩人であり数学者でもある人間の、精神の世界における詩と数学とのむすびつきを、俗流的な弁証法論者なら、かならず直観による弁証法的統一に求め、一色の直観によつて塗りつぶしてしまふ筈だ。」

( )、傍線・波線全て渡邊。以下同様。) 右は「コツベルニクスの転向」(『文化組織』昭16・7)<sup>(5)</sup>の一部である。従来、がと対比されているとされ、「弁証法」における対立の契機が強調されていると見なされてきた。この解釈自体は間違っていない。しかし、右の箇所が「弁証法」に還元できることを以て、対立の契機を強調している優れた「弁証法」と評価することは危険である。何故なら、それは、レーニンの弁証法に対する把握(「弁証法の問題に寄せて」)と形式的には同一であるといふべきだからである。<sup>(6)</sup>

対立物の統一(合一、同一、作用の均等)は、条件つき、一時的、過渡的、相対的である。互ひに相排除する対立物の闘争は、発展と、運動とがそのようであるように、絶対的である。

(山川均・大森義太郎訳『唯物論と経験論批判 下巻』改造社、昭6・2)

「対立物を対立のまま統一」するという抽象を、対立と統一の強調の仕方という観点でみる限り、対立、統一のどちらに重きを置くかは「弁証法」の形式自体からは決定不可能である。例えば、<sup>1)</sup>で批判されていると見なされうる西田幾多郎の「弁証法」は、よく言われるごとく、それを「主客合一」や無としての天皇の肯定として理解すれば全体性や統一重視の表現となるかもしれない。しかし、形式に注目する限りでは、西田の「絶対的矛盾的自己同一」を、「矛盾は矛盾のままに、また対立は対立のまま」の「自己同一」と解するのは可能なのである<sup>2)</sup>。むしろ花田は、<sup>3)</sup>のように、西田の弁証法を統一・調和を性急に志向するものとして対置しているからこそ、対立の契機を強調し得ているというべきなのだ。

マルクスが『資本論』の「第二版への跋文」(1873・4)で、ヘーゲルの「弁証法」自体は肯定しながら、その「神秘化」<sup>4)</sup>、「逆立ち」を「転倒しなければならぬ」<sup>5)</sup>とするのは、世界が「弁証法」によって説明しうることを否定しようとしたのではない。「弁証法」がヘーゲルのように精神の自己展開としてのみ考えられているか、社会・自然を含めた人間存在のあり方として考えられているか、という差異が重要だと考えたためであり、つまり「弁証法」という抽象の扱い方こそが問題だったからである。また本章第三節で示す如く、花田も「論理」が抽象に過ぎないことに相当意識的であった。したがって、抽象にすぎない「弁証法」がどんな問題として扱われているか、また、同時代の「弁証法」への対し方が如何になされているかを検討することこそが、花田が「弁証法」を用いて目指したものに接近する道であると思われる。

では「コツペルニクスの転向」の前掲引用において、「弁証法」をめぐって如何なる問題が提出されているであろうか。<sup>6)</sup>は先に述べた如く、「対立物の闘争」(レーニン)としての「弁証法」という抽象を背後に想定しなければ考えられないのだが、<sup>7)</sup>で「均衡」、「均衡状態」という言葉を伴っているのが注目される。この「均



「均衡」は、例えばブハーリン『唯物史観』（廣島定吉、白揚社、昭6・3）の「第三章、弁証法的唯物論」に次のようにある。「自然並びに社会に観察される均衡なるものは、絶対的な均衡、非動的な均衡ではなくて、一の可動的均衡であるといふことである。「…」ヘーゲルは運動のかういふ性質を認めて、それを次のやうに表現した。彼は最初の均衡状態を定立「Thesis」と呼び、均衡の攪乱を反定立「Antithese」即ち対立と云ひ、新たな基礎における均衡の回復を綜合「Synthese」（矛盾を和解する総括的状态）と呼んだ。この三段の形式（三段法「Triade」）に符合する一切の存在物のかういふ運動の性質を、ヘーゲルは弁証法的と呼んだのである。「このような所謂「均衡論」は当時よく知られていた。ブハーリンにおいて「均衡状態」とは、「反定立「Antithese」即ち対立」の状態では「攪乱」されているのに対し、花田の場合、「均衡状態」で対立が存在することになるのである。しかし、花田が単に、ブハーリンの「均衡」の「弁証法」を、その用語を残しつつ、それをレーニンの「対立」の「弁証法」風に、「対立」を強調したかたちに変形した（<sup>10</sup>）ということと済むわけではない。「コツペルニクスの転向」の先の引用箇所は、史料からとられたコペルニクスの挿話であり、そもそも「弁証法」という言葉が示されていない。これが注目すべき第一点目である。

第二には、「弁証法」のなかの「対立」が、の如く「行動の領域」だけでなく「精神の領域」にもあるとされている点が注目される。

第三に、「弁証法」の「対立」が、の如く「知・情」という内容を与えられている点が注目される。

以上の三点は、花田が「コツペルニクスの転向」に至る過程で、「弁証法」と共にあるべき問題として意図的に導入されていると考えられる。次節以降、その過程を示してゆくことにしたい。

## 第一節、「芸術」における「論理」の駆使

昭和十年から十四年にかけて、花田は雑誌『我観』・『東大陸』に十八篇の時局論文を発表している。その最初のものである「朝鮮民族の史的変遷」(『我観』昭10・11)で花田は、「今や朝鮮民族が単に即自の状態にあるものではなく、少なくとも民族的発展のためには、よかれ悪しかれ、日本民族との関係に於いて対自の状態にあり、普通選挙実施等によって「即自対自」の状態に至るのが「歴史的必然」だと述べている。「即自」、「対自」、「即自対自」の三段階の発展とは、言うまでもなく、「弁証法」を物事の発展の法則としてみられる際に使われる常套的な論法である。また花田は、時局論文の最後のものとなった「弁証法的低物価政策」(昭14・4)で「弁証法」を意識的に使用している。題名の「弁証法」とは、文章中に登場する書き手「私」が駆使する論理である。しかし、その論理自体は、「イプセンの「幽霊」」(『東大陸』昭13・4)での、「弁証法的止揚に至らない「否定のための否定」と異なる、「積極的なものを保持した、連関の契機としての、発展の契機としての否定」としての「弁証法」レーニン『哲学ノート』の定義に基づく(前章第三節参照)。この「弁証法」は、「朝鮮民族の史的発展」で使用された歴史的発展を説明する「弁証法」と、現実の「発展」の内実を説明するという点では変わりのないものである。曾原祥隆が指摘するように、かかる「弁証法」は、花田の一連の時局論文において疑われていないと考えられる(12)。つまり「弁証法的低物価政策」とそれまでの時局論文との違いは、「弁証法」の内実にはなく、「評論家」を論理の使い手であることを意識した「私」が、「大衆」と区別されてえがかれていることにあり、「弁証法」の論理を説く主体に対する問題意識が表現されていることであつた(13)。そ



go mad; but chess-players do. Mathematicians go mad, and cashiers; but creative artists very seldom I am not, as will be seen, in any sense attacking logic: only say that this danger does lie in logic, not in imagination. Moreover, it is worthy of remark that when a poet really was morbid it was commonly because he had some weak spot of rationality on his brain. Poe, for instance, really was morbid; not because he was poetical, but because he was specially analytical. (4)

チェスタトンは、狂気を生むのは想像ではなく理性であり( )、例えばポーは異常に論理的であったが故に「少々おかしかった」(5)のである( )と述べている。かかる考え方を、花田が「錯乱の論理」で敷衍したことは確実だと思われる(6)。もっとも石井論は、チェスタトンが花田にもたらしたのは「世間的常識の転倒」、「逆説的発想」であると指摘する過ぎない。しかし右のようなチェスタトンの文章が花田に与えたのは、もっとも具体的な問題だろう、つまり、「論理」の駆使を「評論家」にのみ見るのではなく、「芸術家」の創作も「論理」が使用されたものとして捉える観点(これを【観点1】とする)を与えたこととみなすべきだろう。「錯乱の論理」は前掲引用箇所の後、「芸術家」の「弁証法」使用に関する議論が展開されていくが、時局論文における「評論家」、つまりは「知識人」や「インテリゲンチヤ」と「芸術家」をひとしなみに扱える条件を獲得することで可能だったはずだからである。

また、波線部に於けるマルクス主義者メーリングへの批判は、マルクス主義運動における懸案であった「芸術家」と「大衆」の対立図式を揚棄しようとしたものである。花田はここで、「美的判断力」に支配されているのが「芸術家」で、「論理」(認識能力)は「大衆」を支配しているとしている。要するに「美的能力」と「認識能

力」という精神の位階が、「芸術家」と「大衆」の位階に対応してしまっている事態を指摘しているのである。花田は「論理」（認識能力）・「道徳」<sup>(17)</sup>の強化が、「美的判断力」の低下に繋がるという見解に対し、両者が共に強化されなければならないという。しかし花田のこの見解を、単に、「論理」と「感性」の重視というかたちでとらえてしまうと、彼のねらいを取り損なうことになる。例えば、昭和初期のマルクス主義運動においても、徳永直・渡邊順三共著『唯物弁証法読本』（ナウカ社、昭8・10）が、カントを「悟性」<sup>アプリア</sup>「絶対主義とみなして」、「感性」的認識の必要性、ひいては両者の統一を提唱している。しかし彼らの「悟性」（論理）と「感性」の統一とは、「感性的認識から論理的認識へ」という経路のことであって、「弁証法」の必要性ということと同義である。芸術を論理（弁証法）　マルクス主義のもとに置くこと、つまり「芸術」に対する「政治」の絶対的優位性、あるいは「大衆」に対する「前衛」の優位性を意味している。花田の見解も、芸術を「論理」に関係付けようとする点においては、彼らの試みと同じである。しかし、徳永らが「感性」を「論理」の支配のもとに置くこととするのに対し、花田の試みは、「芸術家」が論理的かつ感性的である状態になる（これを【観点2】とすること）、「芸術家」と「大衆」の隔絶した関係を崩してしまおうという試みなのである。そのためには、「問題の提起の仕方」を転倒させ、「芸術」がそもそも「論理」に貫かれていることの自覚【観点1】が必要というわけである。花田は、カントの影響を受けているとしてメーリングを批判しているけれども、カントそのものを批判しているわけではない。「芸術家」と「大衆」の隔絶した関係が、カントの「美的判断力」と「認識能力」の両立を阻害していることを批判しているだけであって、むしろ、その二者の両立を導入しようと思なすべきだ。あるいは、ここで花田がカント＝メーリングを批判する身振りで行った操作は、徳永らの議論によって観念論として斥けられるカントのマルクス主義の芸術論への導入であったということが出来るかもしれない。

「こうした【観点1】と【観点2】の提示に際して行われた批評的な操作が、「はじめに」で引用した「コッペルニクスの転向」における、「コペルニクスの精神のうちにえがかれた「知」と「情」の質的対立と統一の図式には込められているといつてよい」<sup>100</sup>。そして更に、「【観点1】と【観点2】の結合の理想的なありようは、作品末尾近くで次の如く記され、「コッペルニクスの転向」へ飛躍を可能にしたようにみえる。

ラディゲの心理小説が、その主題の古めかしさに拘らず、なほ我々を感動させる所以は、文学の最「前衛」の中に育てられしかも誰よりも古典的であつたこの天才が、沈着な手つきで、整然とあやつる論理の素昧らじにある。かれは悠々と人間的な言葉をもつて語る。そこには神秘化の影すらなく、健康なかれの知性の輝きと、繊細なかれの感性のひらめきと、稀有な統一がつかがはれる。

波線部は【観点1】、傍線部は【観点2】にあたる。もっとも、傍線部は「コッペルニクスの転向」の、「知的」であることと「情意的」であることとの「両者の相違こそ問題」で、「二つの異質の直観が火花を散らしながら、均衡状態において共存」する、という表現とは異なる。前者は「統一」に重きがあるが、後者は対立的な「均衡」に重きがあり、後者の「弁証法」との距離はまだ存在しているのである。一方の波線部は、ラディゲの小説における「沈着な手つきで、整然とあやつる論理のすばらしさ」としか語られていないわけだが、その「論理」の内実は、「錯乱の論理」の末尾の次の部分に語られていると見なされる。

知識人は「かれらが自身のうちに発見したと信じてゐるもの」と「かれらのうちに実際にあつてゐること」との深刻な相違を仮借することなく認識する技術の修得を、社会的・歴史的な意味において強いられてゐるのだ。そのためには、眼は内部にたいしてのみならず、つねに外部にむかつて放たれていなければならぬ。ラディゲの論理とは何か。筆者は故意に弁証法については一言も触れなかつた。

花田はここで、知識人が自己自身を「社会的・歴史的な意味において」認識できるかどうかというマルクス主義における大きな課題まで問おうとしている（のだが、そのことと傍線部がどのような関係にあるのかは、この部分だけでは読みとりたい。さしあたり、傍線部の「筆者は故意に弁証法については一言も触れなかった」とする言葉が述べられていることの理由から考えてみたい。

## 第二節、「形式論理」の評価と「弁証法」という言葉の削除

「芸術家」の創作における「論理」の使用という【観点1】の追究は、まず、ヘーゲルの『小論理学』を引用しながら、「自同律」（AはAである）に対して、「弁証法」（Aでもあり、非Aでもある）の正しさをとりあえず示すところからはじまっている。

「すなはち、いかなる意識もこの法則「自同律」にしたがつて、思惟したり、表象を構成したり、語つたりするものはなく、ひとつの存在といへども、それがいかなる種類のものであれ、この法則にしたがつて存在しているものはない。この規範的な真理法則に従がふ表現（遊星は遊星である、磁気は磁気である、精神は精神である）を愚かなものとみなすことは正しい。普遍的経験がさうなのだから。」

なるほど、ものはつねに何らかの仕方でもあり、非Aでもある。あらゆるものは矛盾にみちてをり、  
不斷に変化しつつある。心理主義的な芸術家はそれを知らないではない。否、かれらはそれを知りすぎるほど知つてゐるのだ。「…」とはいへ、表現するといふことは別のことだ。心理的変化とそのすべての動揺に

たいして、できるだけ完全な表現を与へるためには、これをひとまず、その相対的安定性と普遍性において認識しなければならぬ。差別性を抽象して、対象をそれ自身と同一のものとして捉へなければならぬ。ここににおいて形式論理が再び登場する。

傍線部の表現が、「弁証法」を指していることは明らかである。しかし、花田は傍線部のように、表現のためにはさしあたり「形式論理」が必要なのだと説く。「弁証法」と「形式論理」のこのような把握は、当時一般的ではない。そのことを確認するために、まず、昭和初期のマルクス主義運動において「弁証法」とは如何なる観念であつたかを概観してみたい。

昭和初期の「唯物史観」とは、社会変革の理論である。蔵原惟人の提唱した「プロレタリア・リアリズム」は、実際のところ、貴司山治「プロレタリア芸術教程」<sup>(19)</sup>がいうように「唯物弁証法」の別名である。社会の「弁証法的な動きを作品に反映させるための「プロレタリア・リアリズム」は、「この社会が如何なる方向に向つて進んでゆくか、この社会においては何が本質的であり何が偶然的であるかを我々に教へる」ところの「唯物弁証法」が、世界観としても文学の方法としても把握されたところに成立する。しかしこの「唯物弁証法」それ自体が、「自然主義的リアリズム」や「大衆文学」や観念論としての「福本イズム」を揚棄するものとされていて<sup>(20)</sup>、政治的前衛の価値を保證するものである。ここでは革命の担い手であるプロレタリアートの歴史的地位が芸術に反映するということは自明視されているため、「プロレタリア芸術」は、インテリゲンチヤにとつて「闘争を通じて生成され」るもので、「反プロレタリアの感覚を精算」することによればよいことになる（青野季吉「プロレタリア芸術概論」<sup>(21)</sup>）。あるいは、小林多喜二のように「社会が如何なる方向へ、決定的に進んで行くものであるか」を把握し、「客観的に、形象の言葉をもつて描き出」<sup>(22)</sup>せばよいことになる。しかし、川口浩「芸術理論と弁証法的



唯物論』、『唯物論研究』昭8・5)は、次のように言っている。

一般に現実と認識、客体と主体との弁証法的統一が、人間の社会的実践の歴史的過程のなかに実現されるといふこと、人間の認識が多面的な社会的実践の中に一つのモメントとしてふくまれる能動的な過程であるといふこと 弁証法的唯物論のをしへるところの認識のこれらの一般的諸命題に関してはもはや問題は存在しない。問題はまさにこれらの一般的諸命題を芸術といふ特殊な領域に具体化することにあるのだ。

川口は、実践によって人間の認識と外部の現実が統一されることが「弁証法」だという。しかし、一方で川口は、蔵原惟人が「芸術的認識における実践の役割の問題を突込んで明にしてはあない」と述べ、「このことは彼自身も認めてゐるところだ」と述べてもいる。彼らは実践によって政治と文学の「弁証法」的統一がなされると主張していたにもかかわらず、「芸術的認識」という範疇と階級闘争に於ける実践との関係の問題を先送りしていたことになる。川口は同じく前掲論で、その「実践」が「単なる道義的希求以上のものではなくなる」ことを危惧してゐたのである。

そして『唯物論研究』誌上では、永田広志「運動の論理としての弁証法の特徴付けについて」(昭7・11)を契機に「認識論としての弁証法」に関する論争が起こる。永田は、レーニンの『哲学ノート』にある「弁証法・論理学・認識論」(三つの言葉は必要ない) これは同一物である<sup>(2)</sup><sup>(3)</sup> という認識を重視して、「弁証法」について、「形式論理学」をも含めた「思维様式」(認識論)とみなした。この論争の特徴は、弁証法の範疇が何処にあるかが再審されたことにあり、レーニンの「三つの言葉は必要ない」という言葉は却って、弁証法・論理学・認識論が「同一」であることを説明しようとする方向性を与えた。そして、秋田徹「哲学の真理性と党派性」(『唯物論研究』昭8・8)や船山信一「弁証法・認識論・論理学の同一性に就いて 前進のための批判的試論」

『唯物論研究』昭8・9)のようだ。レーニンが強調しているのは「認識論として弁証法」だという認識が生じた。更には、論争中に書かれた岡邦雄「自然弁証法と形式論理学」、『唯物論研究』昭9・8)は、それまで「弁証法」によって揚棄されてしまっているとされてきた「形式論理」を、相対的に評価する方向を打ち出すことになる。そして花田の前掲引用の傍線部の認識は、実はこの岡論から導かれた認識であった。岡、花田の順で引用してみる。

従来及び現在の科学研究の方法は、すべて複雑なものに一旦単純なものに、変化(運動)を一旦静止に抽象することによって具体化するのである。[…:] 複雑を複雑そのまま変化を变化そのままに「具体的」にして置いたのでは、その具体性はつひに把握せられないのである。[…:] シイミアンスキーは云ふ、「事物の変化の過程を認識する弁証法的論理学は、事物をその相対的安定性と不変性とに於て認識する自同律をも含めて、形式論理をそのモメントとして含んでゐる。[…:] 形式的な自同律が弁証法のモメントとして有効であるのは、それが差別性を抽象して、対象をそれ自身と同一のものとして捉へる限りに於てである。かくして形式論理学がある制限の下に、弁証法の契機とされたのである。[…:] 形式論理学は[…:] 本来具體的なる弁証法的過程を、更にその細部に於て具体化し、認識論としての弁証法の目的を遂行せしめるといふ意味で、「契機を成すと云ひ得るであらう。[…:] 生産技術の未発達なギリシアに於ては、形式論理学が支配的な地位を占めてゐた。十九世紀に入つて資本主義的生産技術の発達と共に弁証法的思惟がこれに代つてその支配的な地位を占め、[…:] 形式論理はそれが形而上学的である限りに於て徹底的に否定し去られなければならない。だが、その形而上学から淨められたものは、弁証法的方法の「契機として、その全体性に包摂せられ、それに缺の如き認識力を付与する。

芸術家は、現実の全体的内的関連が傷つけられるにせよ、とにかくこの現実を解体し、分析し、これから抽出することによつて、その変幻つねなき姿を定着しようとする。これは芸術自身の持つ形象性可塑性の要求に忠実であらうとする結果であつて、現実の全体性を全体のままにして置いたのでは、その全体性はつひに表現されぬからである。かかる方法が、形式論理的方法であることはいふまでもないが、ここに形式論理の芸術とつながり得る連結点、芸術的方法として、そのもつ積極的役割を見出すことができる。「…」「「絵画的思考」とは「…」「形式論理学的思考」の異名であり、形而上学から浄められた、そのもつ実証性の強調とみられる時はじめて意味がある。」「…」「論理的なものがつねに歴史的なものであり、生産技術の未発達な時代において形式論理が栄え、十九世紀にはいり、資本主義的産業技術が発展するとともに、もはやそれが昨日の王座から追はれてしまったものであるといふ事実に間違ひのないかぎり、いやでも現代の知識人は形式論理的思惟の虚妄を痛感させられてゐる。」「…」「といへ、表現するといふことは別なことだ。心理的变化と、その動揺にたいして、できるだけ完全な表現をあたへるためには、これをひとまつその相対的安定性と普遍性において認識しなければならぬ。差別性を抽象して、対象をそれ自身と同一のものとして捉へなければならぬ。

二人の文章を比べてみれば、花田の文章が岡のそれに基づいていることが明らかである。永田広志は『唯物弁証法講話』（白揚社、昭8・11）で「弁証法と形式論理学の並用」を誤謬とみなすに至るが、科学史家の岡は自然科学において「弁証法」を「認識論」と考える為には「形式論理」の契機を無視出来ないと考えた<sup>(246)</sup>。そして岡は、「形式論理」を、「対象」の「差別性の抽象」と「同一」性の獲得として相対的に評価する）。・（。花田は

これを芸術の「表現」( )に適用した( )のである(259)

もつとも、このような「形式論理」の再評価は、下部構造の弁証法的構造が上部構造に反映されるという所謂「反映論」から、世界は人間の主観によって構成されるという「構成説」への移行のあらわれ(前掲曾原論)と  
いうわけではない。傍線 の如く「形式論理」が「弁証法」への過程的産物であるという認識は、岡の から  
継承されており、花田はただ「弁証法」という文字を書いていないだけだ。曾原論が構成説と見たものは、「弁証  
法」の契機たる「形式論理」(自同律)の「芸術家」の創作過程への適用という側面というべきであり、一方で資  
本主義の発達の反映としての「弁証法」への理念は疑われないことは無視されるべきではないだろう。確か  
に、「イプセンの「幽霊」」、「弁証法的低物価政策」でのレーニン『哲学ノート』の「弁証法」の適用対象が法律、  
経済政策であった(前章及び本章第一節を参照)のに対し、「コッペルニクスの転向」のような「精神の領域」で  
の「弁証法」の使用があり得たのは、もつとも、社会変革の理論としての唯物史観から相対的に「認識論」を  
切り離れたような永田広志や岡の認識が存在していたからである。もつとも、彼らの議論もレーニンの『哲学  
ノート』の一節の検討から始まっていたわけであり、その意味で、岡論を敷衍した花田の「錯乱の論理」もレ  
ーニンのものともみなしてよい。例えば、前掲の船山信一「弁証法・認識論・論理学の同一性に就いて 前進  
のための批判的試論」(『唯物論研究』昭8・9)には、花田が「イプセンの幽霊」で引用した、「積極的なも  
のを保持した、連関の契機としての、発展の契機としての否定」という弁証法の定義が引用され、なおかつ、「認  
識論としての弁証法」が論じられているのである。また、この節の最初に引用した「錯乱の論理」の部分がヘー  
ゲルの引用であることも、『哲学ノート』がヘーゲルの『論理学』の註釈であり唯物論研究会の論客たちも勢いへ  
ーゲルの哲学とマルクス主義との関係を再考していたことを考えると偶然とは思えない。唯物論研究会も花田も、

この時期、「マルクス＝エンゲルス」ならぬ、哲学を志向するいわば「レーニン＝ヘーゲル」という観念の支配を受けていると見なすべきなのである<sup>(268)</sup>

しかし花田は、岡論とは違い、芸術の「表現」において、「形式論理」の基礎を為す「自同律」(A=A)の効果を強調する方向に論を進めている。前掲引用の後で、「自同律」の「奇妙な力」が、芸術家の心理的發展を麻痺させ「論理は心理の上に君臨し」て、「表現する心理は、表現された心理に、おそろしく似てくる」結果、彼は「錯乱」する、と花田はいう。そこでは「弁証法」の実践は見出されない。かかる認識は、「欠乏の美学」(『文化組織』昭15・7)では、戸弘阿三「わが国では何故弁証法が発達しなかったのか？」(『近代日本哲学史』ナウカ社、昭10・8)に依拠しながら、当時の知識人一般に対しても適用され、マルクス主義者については、「弁証法」とは「殆ど無縁」だったと批判し、「国粹主義者達」に対しては、その「弁証法的な口吻」を揶揄している。更に花田はあたかも自己批判するかのように「心理と論理」(『世代』昭12・12)から「錯乱の論理」への改稿で、岡の「敷衍した」「資本主義的生産技術の発達するとともに、弁証法が支配的地位についた」という箇所を、後半「資本主義的産業技術が発展するとともに、もはやそれ「形式論理」が昨日の王座から追はれてしまった」という表現に変更してもいるのである<sup>(269)</sup>。したがって花田の志向は、芸術家が「弁証法」を使用することの難しさを自覚し「形式論理」しか使えないことを確認することであったとさしあたりみなされよう。しかし、本章第一節で引用した「沈着な手つきで、整然とあやつる論理の素晴らしさ」と「健康なかれの知性の輝きと、繊細なかれの感性のひらめきとの、稀有な統一」というラディゲを顕彰した部分は、「心理と論理」にはなく、「錯乱の論理」執筆の段階で付加されたものだ。つまり、「弁証法的な口吻」の拒否＝「形式論理」の評価と、「錯乱の論理」の段階で「弁証法」を「知性」と「感性」との統一という観点で考えようとしていたことは、同時に行われた試みと

してとらえられる必要がある。したがって、「ラディゲの論理とは何か。筆者は故意に弁証法については一言も触れなかった」とは、ラディゲの「論理」を「弁証法」とみているにも拘わらず、現に「形式論理的思考」しかない現状では、容易に「弁証法」という言葉を口にせぬ潔癖さを選択した結果、「弁証法」と名指せないことが示唆されているとみなすことができる。

### 第三節、「論理」の価値の相対性

つまり、「錯乱の論理」では、「芸術家」の創作の「論理」として「形式論理」（自同律）が考えられ、現時点での「弁証法」使用の困難な状況を説明するとともに、「弁証法」という言葉を自ら禁じつつラディゲの作品（虚構）の中にその実現を見る（第一節を参照）という二重の姿勢がとられていたことになる。後者は、本章「はじめに」で指摘した、「弁証法」がそれと名指されずに虚構のなかに実現される「コッペルニクスの転向」に直接繋がるものである。しかし『自明の理』全体は前者の事態を検討することが主眼であり、「形式論理」（自同律）がいわば主人公である。小説『悲劇について』（昭16・1）の話者「僕」は、「錯乱の論理」で述べられた「自同律」による「錯乱」を、「おれたちをいつも混乱させるのは、言葉、言葉、言葉だ！草は草、動物は動物だ。人生は言葉ではなく一つの事実なのだ」と表現する。題名の『自明の理』は「自同律」（例えば右の「草は草」）の言い換えであり、「自同律」の呪縛は芸術家の心理の「論理」的説明にとどまらず、「言葉」の本質として把握されてもいた。その点を重視する論者もある。前掲石井論は、花田の「自同律」への注目を、言葉の神秘化への批判 ルカー

手流物象化論 とみなす<sup>(28)</sup>。また、中谷いずみは、物事の一面を切離する他ない言葉を言葉自身で裁く悪循環への批判であるとする<sup>(29)</sup>。秀実は、デマゴグが横行する現代に於いては、言葉はそれ自体では真実か虚偽かを示しはしない、つまり「自明の理」(「紋切り型」)しかあり得ないという認識が花田に存したという<sup>(30)</sup>。それを「言語の表象」代行の不可能性」の自覚とみなしており<sup>(31)</sup>、中谷論はそれが「レトリック」提唱に繋がると示唆している。もっとも、このような論は、その「言語の表象」代行の不可能性」の自覚を花田に即して説明してはいない。論は、花田がフローベルの『紋切り型辞典』を意識していた可能性を示唆するのみであるし、中谷論は「J・デリダの『エクリチュールと差異』の一節を参照してしまう。かかる説明が、花田に即したものでないのは、次のような「論理」への執着を無視しているからであろう。

中世紀には中世紀としてのさまざまなプラス面とマイナス面とがあり、形式論理についてもまた同様のことがいへる。なにも絶対的にそれらを肯定したり、否定したりする気は毛頭ないのだ。この絶対的といふのが曲者だ。絶対の探求は探求ではない。相対の探求こそ、探求の名に値する探求であらう。筆者と雖も絶対のしつぽを追っかけまはしたことがなかつたわけではない。しかし、絶対には最初からしつぽなどありはしないのだから、これはつかまへようとする方が無理だ。絶対的にいい人間もあないし、絶対的に悪い人間もあない。形式論理の場合だつて人間のばあひと少しも変わりはない。これまで筆者は「AはAである」といふやうな自明の理が、一見、きわめて単純な印象をあたへるにも拘らず、こちらの見る角度を変へるにしたがつて、次々に複雑な相貌を呈しながら、変化してゆくさまを描いてきた。「∴」要するに筆者は、自明の理に相当に惚れこんでゐたらしい。今でこそ形式論理を簡単に片づけてはゐるが、たしかにそれに、かなりの程度まいつてゐたことは事実だ。奇態な青春の発作だ。奇態な！ いやそれは少しも奇態ではない。論理その

ものが抒情の対象になるといふやうなことは、我々の世代にあつては、むしろきわめてあたりまへの状態ではなからうか。[…]

我々の恋人がどんなに神に似たものとして我々の眼にうつらうと、かれが動物的な一面をもつてゐることはいはずと知れたことだ。それこそ自明の理だ。しかし、恋人が恋人であるかぎり、我々はかの女の蒼白い容貌の魅力の原因を、かの女の貧血症や消化器官の障害に、まづ求めることはあるまい。いかに形式論理に首つたけになつてゐたにせよ、所詮、形式論理が形式論理にすぎない一面をもつてゐることを、筆者は片時も忘れたことはなかつた。

右は「黄金分割」(昭15・8)からの引用である。「論理そのものが抒情の対象になる」という花田は、評論の論理展開が叙情的であるべきだと言っているのではない。ここで花田が言っているのは、「論理」が彼の頭の中にある思惟ではなく、「中世期」や「女」と同じ様に思惟の対象なのだということである。故に「形式論理は形式論理にすぎ」ず、「見る角度」次第で違つたものになるとされ、「絶対の探求」ではなく「相対の探求こそが探求の名に値する」とも言っている。「中世期」や「形式論理」には「プラス面とマイナス面」があるという言い方からは、本論第一部第一章第三節で述べた「積極的なものを保持した否定」というレーニンの「弁証法」を想起すべきである<sup>(1)</sup>。花田は、岡邦雄の形式論理の相対的な評価を認めている一方で、レーニンの「弁証法」の定義は否定せずに保持していたことにならう。

しかし、「論理」も思惟の対象であるが故にその価値も相対的であるという右の見解は、単にレーニンの「弁証法」の反復として見出されるべきではなく、それが『自明の理』の作品配列において実践されていることが注目されるべきである。すなわち、初出順<sup>(2)</sup>を無視して、1「旗」、2「錯乱の論理」、3「欠乏の美学」、4「赤づ



きん 杉山平助の肖像画」(以下「赤づきん」と略記)、5「笑の仮面」、6「童話考」、7「探偵小説論」、8「黄金分割」、9「悲劇について」(初出題「帽子について」)の順で配列され、「論理」の価値の相対性を表現するのである。まず、「旗」から「欠乏の美学」(1)〜3(まで一通り「形式論理」(自同律)の心理的な呪縛について語られた後、その「自同律」は、5「笑の仮面」で笑いを生む「紋切り型」と換言され、7「探偵小説論」では「錯乱の論理」で心理的逼迫を生ずる「自同律」による「神秘化」が、「力強い行動を伴つて」、「オーソドックスの権威に反対する」結果として描かれる。「形式論理」の「プラス面」の提示である。対して、4「赤づきん」、6「童話考」は、「自同律」(A=A)に対する「弁証法」(A=A、A→A)の試みである。「童話考」では、「ラージュ制作を主とするシュルレアリストを「かれらの制作は、因果律を避けて通る事によつてではなく、まず因果律を徹底的に検討し、それに喰ひさがり、それと戦ふことによつてはじめられる。さうして、やがてかれらは、先験的な形而上学から、単純な形式論理の因果律から芸術を解放するのである。かくて「馬が馬であり、草が草でありながら「しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」のだ」と評価する。「形式論理」をつきつめることで「弁証法」に至る道 「形式論理」が「弁証法」の範疇だという岡邦雄の認識の実現でもある を見出しているのだが、傍線部は「赤づきん」で触れられた、シュルレアリスムの「ラーージュの方法論「デペイズマン」を意識したものである<sup>(3)(4)(6)</sup>。つまり、1から3まで「形式論理」(自同律)による芸術家の意識の逼塞状況が確認された後に、「デペイズマン」(弁証法)の顕彰(4、6)と「形式論理」の顕彰(5、7)が交互に現れ、4から7までを交互に配した種明かしとして、8「黄金分割」で「論理」の価値の相対性が確認される(前掲引用の箇所)という意図的な構成なのだ。

残る問題は、唯一の小説「悲劇について」が『自明の理』の最後を締めくくる理由である。「悲劇について」は

話者「僕」の「記憶」が彼自身によって語られる形式をとる。「僕」は、画家として成功をおさめるブルジョアの友人「メエ・オン」へのコンプレックスから、彼を発狂させようとするがはじめは成功しない。が、突然「メエ・オン」が本当に発狂し、「僕」にとつて「メエ・オン」から貰った「ベレ帽」が、「メエ・オン」の発狂を意味し始める。しかし発狂する危険を感じながらも「ベレ帽」をかぶり、それを棄てられない。

そこにはたくさんメエ・オンの「貢物」があつた「…」ベレ帽が あつたメエ・オンの黒いベレ帽が、僕にはいちばん恐ろしかつた「…」僕のメエ・オンに主張した言葉「僕」は「メエ・オン」のいう「AはAである」に対して「AはAであるとともに、同時にAではない。これが弁証法的論理なんだ」と主張した。渡邊註」を、時々、思ひ出した。そのベレ帽が、平凡なベレ帽であるために、いつさう僕には薄気味悪かつた。しかし、それはまた僕にとつて、たしかにベレ帽ではなかつた。何かベレ帽とはちがつたものだつた。帽子が帽子であつて、しかも同時に帽子ではないといふことが、つねに僕をのつびきならぬ不安の中へ追ひこんだ。

「赤づきん」や「童話考」で「形式論理」からの解放をなした「A $\parallel$ A、A $\rightarrow$ A」（弁証法）が、ここでは「僕」を不安に陥れる。すなわち、「黄金分割」で述べられた「論理」の価値の相対性は、「A $\parallel$ A、A $\rightarrow$ A」（弁証法）にも適用されているのである。

では、何故、「僕」は、「弁証法」を解放の論理として用いることができないのだろうか。このことについては以下の解釈が可能である。

話者「僕」は、友人を「メエ・オン」（非存在）と名付けた。この命名は西田幾多郎『自覚に於ける直観と反省』（岩波書店、大6・10）からきている。<sup>(1)</sup>この書での「自同律」は、単に「論理的形式」のことではなく思惟対象と意識との同一性（「自覚」）を意味し、「我がある」といふことは即ち「我を知ること」であり、「オン即メ

「オ・オン」(存在即非存在)とも換言されている(二十九章)。話者「僕」が右の引用の如く「自同律」を「弁証法」で破ろうとして、逆に「メエ・オン」からの貢物「ベレ帽」を、「弁証法」(A=A、A→A)に基づいて「狂気」として感じてしまうのは、西田の「自同律」の如く、言葉を単に「論理的形式」ではなく「存在」とみなしてしまうからに他ならない。「僕」は自身の「記憶」に「存在」の重みを感じている。つまり話者「僕」の設定は、「僕」に彼の「記憶」(意識)を相対化させたいのではなく、逆に、「僕」と彼の「記憶」の不即不離な関係を表示する為になされたと思なされよう。「僕」は、ブルジョア「メエ・オン」へ、自分が寄生しているということを知っている。発狂を促す「ベレ帽」は本当は単なる贈り物なのに、「僕」はそれを「貢物」と言っている(36)からだ。「僕」は自分のコンプレックスを知っているものであり、ひどく自分に自覚的な人物なのである。かかる「僕」意識のありようは、第一部第一章で検討した「一つの習作とそれはかないひとりことの話」や「窓」で実行されていたところの、話者と語られる内容との関係と同一であって、花田はここで明らかに過去の自らの作品の構造を反復させてみせているのであり、西田哲学の用語が選択されているのもその意味で当然なのである。ということとはつまり、「赤づきん」や「童話考」で顕彰された「デペイズマン」(「弁証法」)が、前衛芸術家を目指す「僕」を解放に導かない事態は結局、彼の西田哲学流の「自覚」(意識)に求められている、ということなのである。

「ここに至って最終的に提示されているのは、「論理」の価値は単に相対的なのではなくて、使用者の意識によって決定されるということだ。「黄金分割」で言われていた「論理」が「見る角度によって」「異なった姿を見せるといふ主張が、反復されている」と見なせよう。

とはいえ、「論理」の価値が相対的ならば、「芸術家」は、彼の意識を、例えば西田哲学ではなく、マルクス主

義のイデオロギーで満たせばよいことになるのだろうか。『自明の理』収録時に初出題「帽子について」は、「悲劇について」と改題された。そこで、5「笑の仮面」で述べられた「喜劇」志向と対比的になり、「僕」のあり方（「悲劇」）が否定的に読まれるべきことを、表現しようとしたと考えられる。しかし、「芸術家」と「論理」の結びつきは、「デペイズマン」すら絶対的でない以上、あり得ないことになるのか。この疑問は依然として残っていた筈である。

#### 第四節、「性格」を持った「論理」としての「修辞」

花田は、「女の論理」ダンテ（『文化組織』昭16・4）で、次のように言っている。

男が男であり、女が女であるといふやうな形式論理的な考へ方は、今日においては、もはや捨て去られるべきではあるまいか。いや、古いといへば女のほんたうの顔、男のほんたうの顔、総じて人間のほんたうの顔を描きださうとつとめることそれ自体が、すでに古いではならうか。「…」

とはいへ、それはいささか性急な結論であるかにみえる。人間のほんたうの顔にたいする探求が古くなつたわけではなく、それはそれとして相ひ変らず興味があるが、ただその描きだし方に問題があるのであり、現在ではバルザック風の具体的な定着の仕方が、それとは反対の抽象的な定着の仕方に、次第に席を譲りつつあるにとどまるとみるはうが、いつさう穏当なのではあるまいか。「…」ここで私の問題にしたいことは、ベアトリーチェよりもいつさう抽象的な、女の本當の顔についてであつた。



むかつて自己の刻印を打つ」もの、また「性格」に即応した思考（「だ」という主張に注目すべきである。菅本康之は、この箇所を、男性「論理」に女の「個性」を打ち込む「ユートピア的なビジョン」の「無意識」の露出と見なしている<sup>100</sup>。しかし、人の見方によって価値が変わってしまうとされていた「論理」「自明の理」で相対化されてしまっていた無「性格」な「論理」ではなく、「性格」がある「論理」（「修辞」）によって「論理を支配」することが可能であると見なされているのであり、まさに、「論理」の使用に対する考え方の意識的な転換であると思われる。

そしてこの転換が、三木清「レトリックの精神」(『行動』昭9・1)の次の箇所を用いて可能になったことが注目される。

レトリックは特殊な思考の仕方であり、相手を説得することに、その信(ピステイス)を得ることに関係してゐる。かやうなものとしてレトリックも特殊な証明を含まなければならぬ。レトリックにはレトリック固有の論理がある。レトリック的な証明はエンティメマと称せられる。それは論理学的な証明即ち、シユロギスモスとは性質の異なるものであるが、一種の論証であつて、アリストテレスによるとレトリック的なシユロギスモス(推論)と看做され得るものである。」「…」レトリック的に思考する場合、我々は相手が如何なる状態にあるか、彼の感情とか気分を考慮に入れ、思考の仕方はそれによつて規定されてゐる。」「…」かやうなレトリック的思考はつねに話し手自身のパトスに結び付き、これによつて規定されてゐる。それは各人のエートス(性格)に従つてそれぞれ異なるところの性格的な思考である。

花田の「三木の」を、はをそれぞれ敷衍している。三木の「ロゴス」と「パトス」の統一は、文学の社会性を「パトス的」なものに求めることで、プロレタリア文学のイデオロギー中心主義から「人間性」を救済す

ることあり<sup>(3)</sup>。「ロゴス」の基底に「パトス」を置くことである。が、「論理」を問題にする花田にとって重要だったのは、三木が「レトリック」を単なる文彩でない「エートス」(性格)による「論理」としたこと( )だつたはずである。また、「錯乱の論理」で課題となっていた、インテリゲンチャとしての「芸術家」に必要とされたの「知」と「情」の統一も、「修辞」=「論理」が、「相手」の「気分や感情によつて規定」( )されることで成就する。「知」と「情」の統一というインテリゲンチャの内的論理の構成は、プロレタリアートという他者を自らに取り込むかたちになる<sup>(406)</sup>。本章第一節でみたように、「大衆」と「芸術家」という位階が、「認識能力」と「美的能力」という位階が対応してしまっている事態に対して、チェスタトンの思想を導入することによつて「芸術家」の表現が「論理」に支えられていると価値転倒をなしたものの、それによつて「芸術家」と「大衆」の対立というマルクス主義的な課題が消えた訳ではなかった。「修辞」の提唱は、その課題をも観念的に解決する決定的な事件だったのであり、花田にとって「論理」は、ついにマルクス主義者の「論理」となったといえるのである。

三木論は、観念論的な論理の神秘化を「ロゴスの言語的象面」に注目して批判する速水敬二「語る」と「聴く」(『思想』昭8・2)や、「レトリック」を「対話」(弁証論)とする中井正一「言語」(『哲学研究』昭2・9、同3・4)や「委員会の論理」一つの草稿として(『世界文化』昭11・1〜3)といった一連の観念論批判と繋がりを持つものである<sup>(41)</sup>から、思想的には花田もその流れに加わったことになる。しかし、花田は、三木論にはない「暗喩や直喩」( )としての「修辞」という定義を付加している。その所以は、「女の論理」ダントエ」の直前に「果物・家畜・恋愛」(『文化組織』昭16・3)が書かれていることを考えると明らかになる。

## 家畜

近頃、いつぱんに人間の家畜化が進行しつつあることはいふまでもないが、殊に芸術家の家畜化は、顕著な事実だ。滑稽なのは、自分を狼であると考えてみるやうな、正真正銘の犬があるといふことである。「…」しかしニイチエのやうに、家畜を非難したところで無駄なことだ。同感した家畜共が、自分を「金髪獣」だと思ひこむだけのことである。

家畜の歴史を読んだが、蚕もまた家畜として取扱はれてゐることを知つて興味をおぼえた。家畜のなかには、虫みたいなやつもゐるのだ。

#### 恋愛

「…」いつたい、女性の論理といふものがあるものだらうか。論理が抽象的なものである以上、性別などはるか昔に超越してゐる筈ではないか。／＼しかし、古来、男性は女性の論理を愛した。女性は男性の論理を愛した。さうしてかれらは、そろつて、論理を嫌悪した。これが恋愛といふものであつた。私はちがふ。私は抽象を愛する。私は論理を愛する。それ故にこそ、私は女性を愛するのである。

「家畜」での傍線部は、「馬が馬であり、草が草でありながら」しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」「童話考」(という「A=A、A→A」)「デペイズマン」(の実践であるう)<sup>(426)</sup>。対して「恋愛」の部分は、「女の論理 ダンテ」の原型といつべき記述である。つまり「女の論理 ダンテ」で提唱された「修辞」とは、「家畜」と「恋愛」、すなわち比喩表現(「デペイズマン」)と「論理」への愛といつ二つの観点を、「レトリック」が「論理」であるという三木論を媒介に結合させたものなのである。従つて、「修辞」の提唱は、前述の如くマルクス主義者の「論理」としてだけでなく、「デペイズマン」という「芸術家」の技法として再定義することが秘かに目指されたものであつたことになる。そもそも花田は、本節の冒頭で掲げた引用で、「人間のほんたうの顔」を



「バルザック風の具体的な定着の仕方」ではなく、「抽象的な定着の仕方」を評価して、その延長で「女の論理」を説いている。その「抽象的な定着の仕方」が、「超現実主義」をはじめとする前衛芸術を意識した言い方であることは明らかだろう。

また、「デベイズマン」が「弁証法」とされている（註33）限り、「暗喩や直喩」としての「修辞」を「弁証法」として考えたと思わなくても無理はないと思われる。「ここに至り、花田は「弁証法」を単なる抽象から、芸術家の技法に変形することに観念的には成功したといえる。更に花田は、「女の論理　ダンテ」の別の箇所、欺瞞のために使用される「修辞」とは異なる、「大衆」のために語ったイエス・キリストの「修辞」について、「その話のなかにさかんに譬喩を使用する」ともいつている。花田が見出した「修辞」の有効性とは、「暗喩や直喩」、「譬喩」の使用ということであつたと思われる。それは、「女の論理　ダンテ」以降の『復興期の精神』収録作品の性格を決定するものであつた。「女の論理　ダンテ」の次作「鏡の中の言葉」（『文化組織』昭16・5）で、花田は、レオナルド・ダ・ヴィンチが作った「自動人形」の挿話から、彼が資本主義勃興期に「数学的機械論的世界観」の持ち主であつたことを説く。この作品に限らず、『復興期の精神』の諸作品は、すべて史料のなかの幾つかのルネッサンス人に関するエピソードをとりあげ、そこからルネッサンスにおける資本主義の発展を説くという構造を持つ。「コッセルニクスの転向」で、コッセルニクスの挿話が語られ、そこに彼の「精神」に「弁証法」がえがかれているのも、「女の論理　ダンテ」で得られた譬喩話の有効性抜きには考えられない。

かかる「修辞」に、戦時下における迷彩といった戦略は含まれていない。このような定義付けを与えられた「修辞」に対して、「伯父ワーニャ」が言う女の「修辞」の否定的な属性　迷彩や欺瞞を意味する　としての「修辞」には、「修辞」という表記がなされている。したがって、本章の「はじめに」で注目しておいた、「たくみに

レトリックを使いすぎた」(『復興期の精神』「跋」というの発言は、自らの定義した「修辞」が、それを「使いすぎた」(傍点、論者)結果、戦時下という環境に於いて、はからずも「修辞」<sup>レトリック</sup>として機能してしまった、と言っていると思ふことが出来るのではないだろうか。

#### 第五節、「弁証法」の使用という当為、「一つ」の中心

「コツペルニクスの転向」の「弁証法」(本章「はじめに」を参照)は、第一・二節で述べた如く「錯乱の論理」で成立要件がほぼ揃っていた。しかし「感性」と「知性」が「調和」という表現と、「直観」における「知」と「情」が「火花を散らしながら均衡状態において共存」という表現の差異は無視できないともやはり第一節で述べておいた。

しかるに、後者は、二つの表象の対立する表現であり、「果物・家畜・恋愛」のような「デペイズマン」の実験を思わせ、また、「デペイズマン」が「形式論理」を突き詰めて生じるとされていた(「童話考」)ことを考えると、「形式論理」の「差別性」の「抽象」・「分析」という観点(本章第二節参照)が、「直観」の分析として実行されていると思ふことができる。

ところが、「コツペルニクスの転向」は「女の論理」ダンテより後に書かれている。つまり「弁証法」は「修辞」に解消されたものではなかった。「弁証法」という抽象を容易に口にすることを自ら禁じ、「デペイズマン」、「修辞」で「弁証法」を単なる抽象から解放しようとした花田は、依然として抽象としての「弁証法」を保持してい

るとみなされる。つまり、昭和初期のプロレタリア文学運動におけるように「弁証法」という抽象をただ言い立てるのではなく、「弁証法」を「修辞」として実践できることが花田の発見であったものの、それはやはり「弁証法」の使用を当為として自覚することから離れたわけではないのだ。

「錯乱の論理」における、ラディゲの小説から「コツペルニクスの転向」へ受け継がれた「精神」における対立物は「感性」と「知性」であったが、『復興期の精神』では、「コツペルニクスの転向」以降、ルネッサンス人の「精神」のうちに、様々な対立物の対立が存在したように書かれている。「死」と「創造」、「球面三角」ポオ、「文化組織」昭16・12、「魂」と「心臓」と「肉体」(「群論」組織の条件について、同17・5)、スウィフトにおける「量的把握」と「質的把握」、「本能」と「知性」(「極大・極小」スウィフト、同17・8)、「キリスト教」と「人文主義」(「ルッテルの肖像画」、同17・9)、「職分精神」と「営利精神」(「素朴と純粹」カルヴァン、同18・1)、「老年の智慧」と「青年のエネルギー」(「晩年の思想」ソフォクレス、同18・6)等である。『復興期の精神』に収録されている作品のうち、戦前に書かれたものの最後のものにあたる「楳田幻想」ヴィヨン「文化組織」昭18・10)は、次のように言っている。

その形がいかに変化しやうとも、依然として、楳田が楳田である限り、それは、醒めながら眠り、眠りながら醒め、泣きながら笑ひ、笑ひながら泣き、信じながら疑ひ、疑ひながら信ずることを意味する。「…」焦点こそ二つあるが、楳田は、円と同じく、一つの中心と、明確な輪郭をもつ堂々たる図形であり、円は、むしろ、楳田のなかのきわめて特殊な場合 すなはち、その短径と長径とがひとしいばあひに過ぎず、楳田のはづが、円よりも、はるかに一般的であるといへる。「…」[「フランソワ・ヴィヨンの『遺言詩集』は、白と黒、天使と悪魔、犬と猫」その他、地上においてみとめられる、さまざまな対立物を、見事、一つの構図

のなかに纏めあげており、転形期における分裂した魂の哀歎を、かつてないほどの力づよさで、なまなましく表現してあるやうに思はれる。

この箇所は、本論第一部第一章で引用し、この「楕円」という表現の成立には、様々な事物に対してそれぞれを対立する事物へと変形させる、「一つを中心」の導入が必要であったと述べておいた。本章の分析から、「弁証法」という抽象の存在こそが、「無数の焦点」を、「二つの焦点」として「統一」するという、「一つを中心」であることがより明らかであろう<sup>(43)</sup>。もっとも『復興期の精神』は、このようにルネッサンス人の「精神」のうちに、「弁証法」をつぎつぎに見出していったわけだが、そのさまざまな対立物は、大衆と前衛芸術家の対立を揚棄すると思われた、カント的な「感性」と「知性」の対立の「統一」という問題を越えてしまっていることは注意されるべきである。すなわちより「弁証法」の形式そのものに添うかたちで「対立物を対立のまま統一」するという論理が、あらゆるルネッサンス人に対して幅広く適用されているようにみえる。「楕円幻想 ヴィヨンの「楕円」の成立は、その「弁証法」が特別視されるに至ったことを物語っているようである。何故だろうか。

本章第一節の末尾で、「錯乱の論理」の「知識人は「かれらが自身のうちに発見したと信じているもの」と「かれらのうちに実際におこつてゐること」との深刻な相違を仮借することなく認識する技術の修得を、社会的・歴史的な意味において強いられる。そのためには、眼は内部にたいしてのみならず、つねに外部にむかつて放たれていなければならぬ」という部分を引用しておいた。この部分は、「感性」と「知性」が「統一」されているラディゲへの顕彰の直後に書かれていた(本章第一節の末尾の引用参照)。そして、「楕円幻想 ヴィヨンの花田は、「我々の周囲には、二点の間を彷徨し、無為に毎日を過してゐる連中か、二点のうち一点だけはみないふりをし、相変わらず円ばかり描いてゐる、厚かましい連中かが、みあたるにすぎない」と言っている。「楕円

をえがくこととは、つまり、みたくないものをみることの比喻でもあるわけである。したがって、花田にとっての「弁証法」は、そもそも「錯乱の論理」での「内部にたいしてのみならず、外部にむかって放たれて」いる精神の状態を意味するものとして目指されていたとも考えられる<sup>446</sup>。つまり、『復興期の精神』において、ルネッサンス人の精神に様々な対立物がえがかれてるのは、「弁証法」が、「錯乱の論理」の時点で、「内部」と「外部」への眼差しの両立といったレベルで、相当抽象的なものとして考えられていたことに原因があるとも考えられるだろう。

おわりに

花田が批判的に摂取した岡、西田、三木らの顔ぶれをみれば、彼の強い「弁証法」志向は、当時の京都学派、マルクス主義者が理論的中核として「弁証法」を持つと見なされた結果、彼らを超越する為に不可避的にとられた方向性だったと推測することは出来よう（註18を参照）。また同時に、「弁証法」という言葉は、花田が同時代の日本主義の論客を批判したように、紋切り型の科白として横溢してもいた。その意味でも花田は容易に自らを「弁証法」論者と名のるわけにはいかなかったように見える。しかしそのような、状況に対する花田の超越的な意識そのものを推測しても仕方がない。花田が、時局への批判を先鋭化させながら、前章から論じてきたような、時局論文と前衛芸術論、或いは「評論家」と「芸術家」の違い（本論第一部第一章及び本章第一節を参照）を「弁証法」の変形で乗り越えようとするような志向を貫いたことが重要である。<sup>447</sup>統一そのものへの志向も希薄

(前掲綾目論)という抽象自体の印象とは逆に、「弁証法」は、「政治」と「芸術」の「統一」の媒介として意図的に導入されているのだ。

本論第 部第二章の「はじめに」で、『自明の理』の花田には、「弁証法」や「形式論理」といったマルクス主義的な「抽象」への強いこだわりが存しており、「笑の仮面」におけるような、「紋切り型」のみがあるのだ、という姿勢と、マルクス主義の政治性とともにある「弁証法」という「抽象」への姿勢という、二者の関係が考えられなければならない」と、問題提起をしておいた。「紋切り型」とは、「論理」がそれ自体では政治性を持たないことの自覚であり、本章の呼び方に従えば「論理」の価値の相対性への自覚である。この自覚は、「性格」を持つ「論理」としての「修辞」(これは「弁証法」でもある)の提唱に至って、マルクス主義的のイデオロギーに添う形で解消されたといえる。つまり、『自明の理』から「女の論理」ダンテに至る過程は、右の「二者の関係」を「弁証法」という抽象のもとに矛盾なく結合させたのだと言つ他はない。

とまれ、花田は、『自明の理』から「女の論理」ダンテへの思索過程において、唯物史観の議論から「論理」を一旦切り離し、「形式論理」、「弁証法」両方の可能性を探りつつ、マルクス主義者≠芸術家の「論理」としての「弁証法」(「デペイズマン」)を導き、更にそれを「修辞」(譬え話の有効性)として敷衍するに至ったと見なすことができる。権田萬治は「花田清輝論 逆説的論理の悲劇」で、「女の論理」の内容を、被支配階級の自己主張が修辞的にみえても論理が潜んでいることを指摘したと見なして、その論理を、三木清「解釈学と修辞学」(『』)の「修辞学とは弁証法を根底とする形の論理」という部分を参照して、「弁証法」と見なしている。しかし、権田は花田の志向を半分しかとらえていないのである。花田は三木や中井におけるレトリック≠弁証法という認識を、先験的に述べたわけでもなく、哲学的に証明してみせたわけでもないのだ。芸術家における「論理」の使用の可

能性を『自明の理』収録作品全てをにかけて辿る迂遠さ、多様さを看過してはならない。「女の論理」ダンテ「以来、一ヶ月毎のペースで書き飛ばされる『復興期の精神』各篇の具体的で多様な物語が創出されるためには、「弁証法」が単なる抽象ではなく、書き手の積極的な「論理」であり得ることの確信が必要だったと考えられるのだが、花田はその根拠を様々な側面から何回も考え直していたと考えられる。

『復興期の精神』では、「死」と「生」の「弁証法」が導入され、「ルネッサンス」の「再生」の契機が語られる<sup>(4)(6)</sup>。更に戦後では、「前近代を否定的媒介にして近代を越える」という、「近代の超克」の課題にそったかたの「弁証法」が語られたりする。「弁証法」に対する執着は、戦後に至るまで続いてゆく訳だ。本章が『自明の理』にみたのは、その前提となる、「弁証法」使用の是非そのものを問う過程、と総括することが出来よう。

#### 【註】

- (1) 「両面性の顔」(花田清輝)七 錯乱の論理 二つの世界』講談社、昭63・10)。
- (2) 『花田清輝 砂のペルソナ』(講談社、昭57・2)。
- (3) 「花田清輝の弁証法 バフチンの可能性をも超えて」(『ノートルダム清心女子大学紀要 国語・国文学編』平元・3)。
- (4) 『フェミニスト花田清輝』(武蔵野書房、平8・7)。
- (5) 『復興期の精神』収録時に「天体図 コツペルニクス」と改題された。
- (6) 石井信男「運動する楕円 花田式弁証法」(『転形期における知識人の闘い方 甦る花田清輝』窓社、平8

・2)に既に指摘がある。

(7)小坂国継『西田幾多郎 その思想と現代』(ミネルヴァ出版、平7・11)一九四頁参照。「西田は、再三、彼のいう「即」は「矛盾的自己同一」ということだと言っている。「即というのは合一ということではなく、矛盾的自己同一を意味する。」「…」すると、例えば個物即限定即一般的限定・一般的限定即個物的限定とは、個物的限定は矛盾的自己同一に一般的限定であり、また一般的限定は矛盾的自己同一的に個物的限定であるという意味であることになる。」「…」無論、それは個物的限定が一般的限定と同等である という意味でもなければ、個物的限定と一般的限定が 包摂される という意味でもない。そうではなくて、個物的限定と一般的限定はお互いに方向が反対であり、相互に対しつつする働きであるが、その相反する方向の二つのもの、あるいは相対立する二つの働きが、そのように相互に矛盾・対立しあいながら、しかも同時に自己同一性を保持していると言っていることである。」「…」矛盾や対立が解消され、克服され、止揚されて、両者が総合的に一となる(合一する)というのではない。むしろ矛盾は矛盾のままに、また対立は対立のままに存在しつつ、個物的限定と一般的限定は同時に、また相互に同一であるというのである。「柄谷行人「超越論的主体性 ド・マン、ハイデガー、西田」(『現代思想』昭63・3)は、小坂が言う「一般者」と「個物」の「矛盾的自己同一」について、「西田は一貫して「個」というものを一般性から切り離してものとして見て「おり、「個物はお互いに他者であって決して内在化されない。あくまでもお互いに外部である」と言っている。そして「個が個であるのは全体によってであり、しかも全体の中で個自体がまた独自の存在であり云々」といった西田解釈を否定している。

花田が西田の弁証法を「統一」の性急さで否定しているからといって、ふたりの弁証法を思想的に対立させることは出来ないことは、小坂や柄谷の西田解釈によっても明らかであろうと思われる。



(8) マルクス『資本論【第一卷第一分冊】』(河上肇・宮川實訳、岩波書店、昭2・10)。

(9) 森宏一「日本における唯物論の形成と発展」、『講座 マルクス主義 第5巻』青木書店、昭48・6)の「日本マルクス主義哲学の成立」を参照。

(10) 乾口達司「小野十三郎と「抵抗の科学」 人民戦線／風景／短歌批判との関連において(2)」、『縦覧』平11・6)。また、花田自身も戦後、「闘争と統一」(『知性』昭29・12)のなかで「どうもわたしには、日本の共産主義者のなかには、ブハーリンやデボーリンから弁証法を学んだものが多いせいか、ともすれば統一が対立物の闘争の過程において一時的にしかうまれてこないものだ」という自明の事実を忘れ闘争の面よりも統一や均衡の面を、いやに大事がるような傾向がないでもないような気がしてならないのだ」と書いている。

(11) 『自明の理』の周辺 戦前の花田清輝をめぐって(『早稲田大学大学院教育学研究科紀要 別冊』平8・3)。

(12) 本論第 部第三章、および第二部第一章を参照。

(13) この契機については註(44)を参照。

(14) 『Orthodoxy』 by Gilbert K Chesterton. -- 5th ed. New York : John Lane, 1915

(15) 当時の『Orthodoxy』の日本語訳は見出されない。戦前の翻訳としては、『正統思想』(「現代カトリック文芸叢書 4」山之内一郎訳、甲鳥書房、昭18・3)があるが、花田の「錯乱の論理」より後のものである。以下を参照。

想像は狂気を生みはしない。狂気を生むのは実は理性なのである。詩人は気違いになりはしない。気ちがいになるのはチエスの名人だ。数学者は気違いになる。それに出納係。だが、創造的芸術家はめったになら

い。私は別に論理を攻撃しているのでは毛頭ない。そのことはいずれ分かる。ただ、気のふれる危険は論理にあつて想像にはないと言っただけだ。詩を生むことは子を産むことと同様健康の印である。さらにもう一つ注目に値する事実がある。実際に少々おかしい詩人も今までなかったわけではないが、そういう場合をよく観察してみると、大抵は異常に合理性を好む人であつたことが思い当たるのだ。たとえばE・A・ポウは実際に少々おかしかったが、別に詩的であつたからではない。異常に理知的、論理的であつたからである。

(福田恆存訳『G・K・チェスタトン著作集1 正統とは何か』春秋社、昭48・5)

(16)石井論は、「童話考」(『文化組織』昭15・12)で、「The Ethics of Dfi and」(『Orthodoxy』1908)が引用されていることを指摘している。

また、心理を論理的なものとして捉える見方については次のような証言もある。植手通有「解題」(『丸山眞男集 第三巻』岩波書店、平7・9)は、丸山の「超国家主義の論理と心理」について、「論理と心理」というその当時としてはかなり珍しい言葉を付けて題名とした」としている。しかし、「錯乱の論理」の初稿が「心理と論理」(『世代』昭12・12)という題名を持っていた。また、花田の「錯乱の論理」の発表された後に、高見順は「心情の論理」(『文芸春秋』昭15・10)を発表している。高見は、「心理の描写ではなく、心情の論理の追及」が必要だとし、次のように言つ。

理性と感情といふ言葉がある。理性は論理的、感情は非論理的とされている。かういふ人間解釈には、今日もはや承服できないのだ。人間の二見不可解な行動を、理性が感情に負けたとし、非論理的な感情の作用と概念的に片づけるのではすまされない。そのやうな概念に立つた所謂心理描写は、虚構をまことしやかに弁解するこまかしくしか感じられない。非論理的な感情の論理、それを小説に求めてゐる。

この見方は、「錯乱の論理」における「心理」と「論理」の捉え方に近い。

(17) 認識能力に「道徳」がむすびつけられている。花田は、「無構成の哲学 エドガア・ポオ警見」(『白光』昭5・6)で、マルクス主義を「モウラル」(倫理)の導入としてとらえており、「錯乱の論理」の「道徳」もその延長と捉えられる。

(18) 本論第一部第一章で述べたように、『白光』時代に花田はカントの「アプリオリズム」を、「宗教」・「芸術」(直観)とは無関係として批判していたわけで、その意味でも認識の転回である。花田が、前掲「コツペルニクスの転向」で、カントの言葉を引用しながら、「俗流的弁証法論者」が「直観」で全てを塗りつぶすことを批判しているのは、花田のかつての西田哲学の把握への反省という側面を持っていたことを示す。

柄谷行人「探究 (第3回)」(『群像』平5・5)は、花田の「コツペルニクスの転向」について次のように言っている。

ハイネは、カントが『純粹理性批判』で形而上学を粉碎したのに対し、続く『実践理性批判』以後で、宗教的勢力と妥協したと述べている。(『ドイツ古典哲学の本質』)。花田清輝がコペルニクスを讃えるとき、「学校で教わった」カントを揶揄的に引き合いに出すのは、大正時代以後支配的なカント主義的な「学校」哲学への嘲笑もあるが、他方で、ハイネ以来、カントのあいまいさを糾弾するマルクス主義者の慣習に従っている。しかしこのような理解から見ても、カントが、颯爽としていない。ことだけは明らかである。／花田清輝は、コペルニクスに「対立の激化を促しながら対立物相互の均衡を維持し、次第にこれを克服するという闘争の仕方」を見出している。しかし、コペルニクスにそういう戦略などあったはずはないし、それならカントを例に取ったほうがましである。というのも、花田の言い方は、ヘーゲルの「弁証法」よりも、カントの「弁

証論」のやり方に類似するからである。のみならず、マルクスのヘーゲル主義からの「転回」は、カント的なものである（むろん、それは新カント派のようにカントに回帰することではない。）：「カントはそれ認  
「認識能力、欲求能力、快不快の感情」真・善・美、論者註」が根底的かといっているのではない。それらが属する「領域」以上に拡張することを制限しただけである。そして、「批判」そのものは領域をもたない。大切なのは、これら三つの能力がある関係に置かれているということである。（傍線、渡邊）

柄谷の傍線部の把握は、花田が「弁証法」に「知」と「情」という内容を与えたという点でも正しいと思われる。しかし、花田がコツペルニクスに「対立の激化を促しながら対立物相互の均衡を維持し、次第にこれを克服するという闘争の仕方」という戦略を見出すのは、「知」と「情」の闘争が、颯爽とした行動に結びつくこと、「しだいに克服する」ことが目指されているのであり、「ここに弁証法の「止揚」（「揚棄」）の観念が前提されている」とは否めない。

弁証法を「知」と「情」、や「論理」と「感性」の並立という観点でとらえるのは、京都学派の田邊元「カントからヘーゲルへの論理」（石原謙編『哲学及び宗教と其歴史 波多野精一先生献呈論文集』岩波書店、昭13・9）がある。後述のように、花田は、「女の論理 ダンテ」で、三木清の「レトリックの精神」を援用して「修辞」を定義付ける。ここで重視されているのも、レトリックが「ロゴス」と「パトス」の統一であるという論点である。花田は『白光』時代に、西田哲学の強い影響下にあった。すなわち、『自明の理』における西田哲学への批判（「旗」や「悲劇について」に顕著である）ともなされた、芸術家を「弁証法」の使い手として考えようとする試みは、マルクス主義と京都学派の理論的な統一という意味合いもあつたと考えられよう。

（19） 饒平名智太郎編『プロレタリア芸術教程 第二輯』（世界社、昭4・11）。

(20) 杉浦晋「蔵原惟人論 芸術大衆化論争の前史に関する一考察」(『稿本近代文学』平4・11)を参照。

(21) 註(19)に同じ。

(22)「プロレタリア文学の大衆化とプロレタリア・リアリズム」(註15に同じ)。同様に小宮山明敏「プロレタリア・リアリズムの現段階 そしてそれは如何なる方向へ進むべきであるか」(『プロレタリア科学』昭5・8)は、「文学に於けるプロレタリア・リアリズムは、現実の動きの中にその唯物弁証法的発展の姿をその内容として発見把握し、それをそれに適応せる芸術的形象の中に表現することを、その基調とする」と述べている。

(23) 引用は、『原文全訳レーニン哲学ノート 第一冊』(アドラツキー・モトロフ其他編輯、廣島定吉・直井武夫共訳、白揚社、昭7・6)を使用した。

(24) 岩崎允胤『日本マルクス主義哲学史序説』(未来社、昭46・1)は、「唯物論研究会の主流も、何らかの限界内でも形式論理学は使用されることはなく弁証法的論理学のみがあると考えていた」と述べ、そのため岡論は当時孤立していたと分析している。しかし岡論は誤謬として一蹴されていたわけではない。たとえば、岡邦雄は、「自然弁証法と形式論理学」とほぼ同内容の見解を、岡邦雄・吉田敏・石原辰郎『自然弁証法』(唯物論全書、三笠書房、昭10・9)の「第一章 自然弁証法とは何か」でも述べているが、この書は、三人の意見が統一できない点については、A・B・Cの討論、対話を併記するかたちになっており、岡の「形式論理」と「弁証法」の関係についての見解に対しては、ほかの二人による反論が為されている。この書の「序」は、「討論が反駁や批判のかたちになつてゐても、それを文字通りに受け取らず、本文を捕捉したものと読んで頂き度い」とし、「多くの問題提起の機縁にもなるかと思ふ」と述べている。

(25) 例えば、田中憲一「芸術と科学」(『プロレタリア芸術教程第一輯』世界社、昭4・7)がある。田中は「弁証法科学」は総合性に特徴があり、その点で、芸術の特質に近いとしている。田中は、科学と芸術を人間の表現行為として同一視してしまっている。花田も岡論を敷衍する段階でその同一視を行っていると思なすことが出来る。戸坂潤「反動期における哲学と文学 文学主義の錯覚について」(『日本イデオロギー論』白揚社、昭10・7)は、文芸時評のみが批評と見なされ「単に文学としての『文芸』でしかない」、「文芸復興」を批判し、「科学」だけが取り残されたと思なした。花田の「錯乱の論理」が戸坂のような認識を持っていたとすれば、意図的に科学と芸術を同一視したみなすことができる。しかし、岡論に戸坂のような問題意識を見ることはできない。また花田がおこなった岡論の敷衍の仕方、文学と科学の差異に対する意識が働いているとはいえず、認識論という哲学的なレベルでの同一していると思なした方がよい。

(26) このことは、田中吉六に次のような印象を与えた。「概して、わが旧唯物論陣営においては、レーニンの「認識の弁証法」だけが問題となり、むしろその基礎であるところの「存在の弁証法」「労働・実践の弁証法」はまったく問題とされなかった。」(『史的唯物論の成立』季節社、昭50・8)。

(27) 曾原論(註11)に既に指摘がある。同様の削除は「日本の人間」(『世代』昭12・12)から「欠乏の美学」(『自明の理』所収)への改稿でも行われている。

(28) 「悲劇について」の「僕」への批判(本章第四節参照)からは、例えば高木弘「言語の呪物性」(『唯物論研究』昭10・1)の、ブルジョア言語学が言語を「物それ自体」だと考え「てしまふ」といった認識があったと考えることも出来よう。高木は、現代人が言語の「呪物化」||「言語の被使用者」になっっていることを批判し、言語の「意識的使用者」への転回を促しているが、「修辞」の提唱へ向かう花田も、この方向性を共有していたと

みられる。しかし、このような方向性をルカーチ的な「物象化論」として把握してよいかは疑問が残る。昭和初年代に左翼陣営において、ルカーチに依拠していた福本和夫が批判されて以来、ルカーチの評価は失墜していた。

(池田浩士編『論争・歴史と階級意識』(河出書房新社、昭52・10)を参照。)花田の「聖アウガスチンの感傷

伝記記者・小林秀雄」(『旗』昭13・10)においては、「社会」からの人間への反映というモメントを重視したルカーチに対して、「自然」から人間への反映というモメントを重視したウィットフォーゲルによって乗り越えられた、と捉えられていた。また、前掲綾目論では、『自明の理』が「形式論理の行う自己同一的な実体化、あるいは、物神化への批判にまで及んでいる」とし、「童話考」における「社会機構」への「呪物崇拜の傾向」への批判をあげる。しかし、本論第 部第三章で示すように、この「呪物崇拜」への批判は、花田が、弁証法の論理と「超現実主義」のオブジェの観念を接合して提出されたというべきであろう。

(29)「回避するテクスト 花田清輝「悲劇について」考」(『語文』平8・12)。

(30)註(2)に同じ。

(31)竹田青嗣・笠井潔・◎秀実・島弘之、「ロマン主義批判の帰趨」(『季刊思潮』平2・3)での◎の発言。

(32)「論理」に対して、「プラス面」と「マイナス面」の二面性を指摘したものに、中井正一「委員会の論理

一つの草稿として」(『世界文化』昭11・1〜3)がある。

(33)「旗」(昭13・8)、「赤づきん 杉山平助の肖像画」(昭15・1)、「錯乱の論理」(昭15・3)、「笑の仮

面」(昭15・6)、「欠乏の美学」(昭15・7)、「探偵小説論」(昭15・8)、「黄金分割」(昭15・11)、「童話考」(昭

15・12)、「帽子について」(昭16・1)。

(34)花田は「赤づきん」で、マックス・エルンストの「ラージュ」の方法を「depaysement」(「ヒプノイズマン」)

ある対象を二つの異なる表象で表現する（つまり「 $A \equiv A$ 、 $A \rightarrow A$ 」）ことで価値転倒（批判）を試みるものとし、杉山平助を揶揄する為に用いた。「錯乱の論理」、「悲劇について」で「 $A \equiv A$ 、 $A \rightarrow A$ 」は「弁証法」とみなされており、「デペイズマン」はその実現と見なされる。（第 部第三章、および第二部第一章を参照。）花田の「対立物を対立のまま統一」するという「弁証法」が、弁証法的発展という時間性を欠いたものに見えるのも、コラージュという絵画の方法から発想されているからであろう。

（35）野崎六助「方法について」 銀閣寺の大学生（『北米探偵小説論』河出書房新社、平6・10）は、友人の「メエ・オン」（非存在）という名について、「存在を疑うほどに自分自身の思惟に欠けている、と主人公の目に映っている」からであると述べている。野崎は、花田の作品には、「七」以来、いわゆる「ドッペルゲンガー」の主題が存在しているとみなしている。従ってまた、「悲劇について」の「メエ・オン」を、「思惟」＝「自我」と対極にある「影」＝「分身」のイメージと見なしていると思われ、この小説の主題を「自我の二重の浮遊性に関する一つの回答」とみなすにとどまっている。しかし、「僕」は「メエ・オン」の名を、はじめは「たぶん彼の存在が、僕にとつて、あれどもなきがごときものである、といふほどの意味」から付けられたものと述べているのであって、「メエ・オン」の思惟の是非などはじめから問われてない。そして一転して「僕」は、「メエ・オン」の画家としての成功に嫉妬し、彼を強く意識するようになり、「僕」の「記憶」の中心を占めるに至る。いわば「非存在」が強固な「存在」に変化したのである。「僕」の「記憶」は、「メエ・オン」に対する記憶が「存在」として認識されている為に成立しているといつてよい。「メエ・オン」（非存在）とは、そのような「僕」の意識のありようを表し批判するための記号として機能させられているといえよう。

もっとも、「メエ・オン」を西田哲学の用語と見なすことで明瞭になるものである。「メエ・オン」という名が、



西田の『自覚に於ける直観と反省』からとられたことは、第七高等学校での同級生である小嶋信之による「若き日の花田清輝 第七高等学校・京都大学・上京まで」(『花田清輝の世界』新評社、昭56・3)に指摘がある。西田の『自覚に於ける直観と反省』は、「旗」でも引用されている。そこで西田哲学は、「わが国の封建的イデオロギーを生かし」「…」半封建的支配政権自らが、あたらしい市民的發展に順応してゆく過程」の「反映」とされた。第七高等学校時代の「アプリオリズム」と宗教の本質に就いて「(『白光』昭3・2)にみられる仏教的な西田哲学という把握とは違い、「ブルジョア哲学」(戸坂潤『無の論理』は論理であるか?、『唯物論研究』昭8・4)や「封建的哲学」(山崎謙「西田哲学への批判」、同)といった見方が摂取されていよう。「悲劇について」が、唯物史観や弁証法を知つてもいる「僕」が自同律に呪縛される話だとすれば、西田哲学を唯物史観によって批判することの困難を書き込んだものと見なすことができる。したがって、第一部第一章で検討したような、自らの西田哲学への沈潜を批判したのが、『自明の理』での「旗」や「悲劇について」であろう。

(36)「僕」は、「ベレ帽」を「メエ・オン」との関係の「象徴」と認識している。第一部第一章でみたような文学作品にえがかれるすべての事象を、作者の「精神の象徴」としてしまつような「象徴」が含意されていよう。また、「僕」が過去の体験をすべて現在の「記憶」に封じ込めていることは、「アプリオリズム」と宗教の本質に就いて「でのべられていた、「真の自我」に達することで見れる「永遠の今」という概念を表したものではないか。(37)例えば、このような把握は、花田のフェミニズム思想とレトリックの提唱が直接的に結びつく根拠となっている。湯地朝雄『復興期の精神』の思想とその背景」(『社会評論』平5・7)や前掲菅本論は、そのような見方をしている。

(38)註(4)に同じ。

(39) 久米博「いま、レトリックとは何か」(『国文学』昭61・1)参照。

(40) 曾原論(註11)は、『アヴァンギャルド芸術』の花田が、プロレタリアートの感情をインテリゲンチヤの論理によって指導するという杜撰な図式に拠っており、『自明の理』のカント的な性格と比較して批判しているが、事態はそう単純ではないだろう。曾原のいう杜撰さは「錯乱の論理」で提出された課題を「女の論理」で三木論によって解く際に孕まれていたと言うべきであろう。そして、戦後の吉本隆明との論争において、吉本の花田の批判の核心にあったと思われる「大衆」把握の抽象性はこのあたりで定着していたと思われる。

(41) 久野収「三木清におけるレトリックの論理について」(『思想』昭42・7)は、次のように述べている。

レトリックを使う論理を問うという問題意識は、いままで三木さんの仲間の中では、林達夫さんがずっと問題にしてきたし、花田清輝君も、レトリックをタクティック「戦術」として評論を書いてきたわけでありますから、芽は各所にあったのだといえましょう。しかし三木さんの問題提出にさきだつレトリックの論理の自覚的指摘は、やはり三木さんの同志であった中井正一が、京大哲学科の機関誌『哲学研究』に連載した論文「言語」(昭和二年九月、同三年四月)にはじまると見るのが正しいと思います。「∴」社会の中で生きて働くロゴスは、話す人と主題や対象と聴く人という三項によって条件づけられた全体構造であり、単なる認識の論理よりもっと具体的な、いわば論理と真理の統一された高次の論理になるといっわけです。三木さん流に言えば、ロゴスとパトスが統一した姿で働く論理であります。「∴」ヘーゲルの言えば、客観的真理と主観的真理の根元的分裂こそ、現在の「不幸な意識」の特色であります。けれどもこの分裂を越える一つの道が三木さんや中井さんのレトリックの論理の中に発見されはしないかと考えても、私は大きな見当違いではないと思います。

(42)「赤づきん 杉山平助の肖像画」以来の「デイズマン」の散文への適用の実験は、「修養」(『文化組織』昭16・7)においてもなされている。

この頃、私は人間をみながら、なるべく、かれまたは彼女と、植物との類似性を発見しやうとつとめてゐる。チューリップのような女子がある。サボテンのような男の子がある。みんな可愛らしい。時々、天心にむかつて、すすくと伸びてゆく、巨木のやうな人間をみたいとねがふのだが、残念なことに、可愛らしいのばかりで、さういふ圧倒的なやつは殆ど見あたらない。

(43)しかし、「楢円」が、弁証法の比喩として特別されるべきなのではない。同時代に高坂正顕『歴史的世界』(岩波書店、昭12・10)に「文化と国家といふ二つの中心をもつた楢円」がある。すなわち、弁証法に於ける対立物の存在を「楢円」と表現する程度のことを特に花田の弁証法の特徴と見なすべきではない。

(44)花田が、チエスタトン『Orthodoxy』(註14)の認識を念頭に置いていたと考えることが出来る。チエスタンは、「狂人」の精神が一つの論理に縛られている状態を、「彼の精神は、完全な円を描いている」とし、正気を保つ「平凡な人間」について次のように言っている。

「平凡な人間にとって」大事なものは真実であつて、論理の首尾一貫性は二の次だったのである。かりに真実が二つ存在し、お互いに矛盾するように思えた場合でも、矛盾もひっくりくるめて二つの真実をそのまま受け入れてきたのである。人間には目が二つある。二つの目で見る時はじめて物が立体的に見える。それと同じことで、平常人の視覚は立体的なのだ。

しかし、「楢円幻想 ヴィヨンの」「円」と区別される「楢円」といつ表現そのものは、『復興期の精神』の「球面三角 ポー」(『文化組織』昭16・5)において「円」が、ポーやアインシュタインなどの西洋合理主義

をあらわす表現としてあったのを受けている。

ルネッサンス以来、音高く流れてゐる合理主義的伝統の背後に、私は死の觀念の粘り強い組織力を見るのだ。

死は 球状をした死は、結末から発端にむかつて、円を描きながら、絶えず運動してゐる。

ここで花田は、「円」があらわす西洋合理主義をとりたてて否定的に見ているわけではない。これが「楕円幻想 ヴィヨン」で、「分裂した魂」をあらわす「楕円」という表現に至る過程については、今後の検討課題である。

(45) 波多野精一先生献呈論文集『哲学及び宗教と其歴史』(岩波書店、昭13・9)

(46) 芸術家の創作を「論理」で説明する試み(本章第二節参照)は、Poe「The Philosophy of Composition」を論じた「無構成の哲学 エドガア・ポオ瞥見」(『白光』昭5・6)の延長でもある。このポオ論は、ポオの創作過程の解説を読者への韜晦とみなしていたが、「球面三角」や「終末観」(『復興期の精神』)で、それが自己批判される。花田はこの二つの作品で、中世からの「再生<sup>ルネッサンス</sup>」、即ち「死」からの「生」という歴史の法則(弁証法)に、既成の作品の生成過程をどう描く(再生する)かという、ポオやヴァレリーの創作過程論を重ねている。『自明の理』におけるような、芸術家の創作の「論理」の説明に比して、『復興期の精神』におけるような、人間の歴史的発展の叙述は困難であり、虚構の生成過程の説明を利用せざるを得なかったのではないか。この点については、今後の検討課題である。

## 第三章、「超現実主義」からの出発

「童話考」、「悲劇について」

## はじめに

沼野充義は、花田清輝をマルクス主義的な政治性や芸術理論そのもので評価するべきではない、そして花田が、自らの「文章そのものの形」を以て「芸術的な実践」となることを目指したことを重視すべきだと言っている<sup>1)</sup>。確かに花田は、例えば『アヴァンギャルド芸術』(未来社、昭29・10)の「あとがき」で、アヴァンギャルド芸術の方法を「方法であると同時に、方法の適用の結果である芸術そのものとして」「示そうとしたと言っている。しかし、沼野に限らず、花田を論じようとするものは、右のような彼の言葉を掲げるばかりで、「方法」とその「適用の結果」が具体的に如何なる関係にあるのかを分析しようとはしてこなかった。そのために総じて花田に関する研究は、マルクス主義という彼の「思想」の抽出に傾いている。また、宮内豊のように、花田にとって「マルクス主義とアヴァンギャルド芸術のいずれが本源的であったのか」は「答えが出ないであろう」<sup>2)</sup>とあきらめてしまっているのが現状であろうと思われる。

本章は、『アヴァンギャルド芸術』に先だって書かれたアヴァンギャルド芸術論のうち、『自明の理』(文化再出発の会、昭16・7)に収録された「童話考」と「悲劇について」に注目してみたい。『自明の理』は、「形式論理」的思考への批判が主に見出され、それが次作『復興期の精神』(我観社、昭21・10)での弁証法的思惟への展開を用意していたと見なされてきた、つまりはマルクス主義哲学の確立が見出されてきた訳である。本論文の前章でも、主に「弁証法」という抽象をめぐって花田がいかに思索したかを考えてきた。しかし、当時の「超現実主義」(シュルレアリスム)の言説との関わりが更に追究される必要がある。

その関わりは、本論第 部第一、二章で述べてきた、「コラージユの」「デペイズマン」の受容に限られるもので

はない。花田は屢々、評論家であると共に小説家・戯曲家でもあったと言われてきた。例えば、時局論文執筆の時期に、時局論文を「花田清輝」、小説「七」や芸術に関する論文を「小杉雄二」の筆名を用いたことが指摘され<sup>(3)</sup>、花田が批評家と小説家という二つの顔をはじめから持っていたと見なされてきた。戦後の花田の小説と評論との関係については、佐々木基一の所謂「エッセイ的小説と小説的エッセイ」という評言がある<sup>(4)</sup>。またそれが評論と小説の越境として「もともと彼にとって批評も創造の一形式であり、両者のあいだに何の境界もなかった」(針生一郎「瀧口修造と花田清輝」<sup>(5)</sup>)と意味づけられたり、評論の方法が小説のなかで具体的に如何に実践されているのか示そうとした論<sup>(6)</sup>もある。一方、小田実「文芸時評 エッセイと小説の間で 問題意識つすれた花田作品」<sup>(7)</sup>のように、花田の小説が「小説のかたちを借りたエッセイ」に過ぎないという批判も多くある。

もっとも、花田は小説と評論の違いを無視しようとしていたのではないだろう。「小説平家」という題名を付された歴史小説の存在を考えると、花田はむしろ、彼なりに新たな小説とエッセイの区別をつけようとしていたかに見える。戦後の花田の歴史小説については別に論じたいが、本章で扱うのは明らかに評論の体裁をとった『自明の理』と、ルネッサンス人の伝記風の体裁をとった『復興期の精神』との関係である。戦後、花田を論ずるものが、花田の小説と評論に対して類似性を感じてきたのは、両方に花田を思わせる「私」が登場し、「私」が文献に対してコメントを加えていると見なしてきたからである。したがって、戦後のさまざまな論者はその「私」を花田自身と見なしていたわけで、小説と評論は、花田のマルクス主義思想が表明されている点で区別はないと見なすことになったのであろう。しかし、花田は、小説と評論における「私」という話者を、単純に書き手の思想の表明を容易にするために導入したわけではないと思われる。少なくとも『自明の理』において、話者の問題は理論的に根拠付けが為されていると考えられる。そしてその根拠付けの一端を「超現実主義」の受容が担ってい

たと見なすことが出来る。

### 第一節、「心的」な「超現実主義」を「社会機構」の批判へ

乾口達司は、花田の「サンチョー・パンザ論」(『東大陸』昭13・5)に注目し、独自のコミュニズムの理想が主張されているとみた。そこで花田は、因習的な人間関係を否定した「相互に人間として各々必要とし合ひ、すくすくと自分を伸ばす」す「家庭」を出発点にした社会、という理想を語っている。乾口はこの箇所について、他者を単に手段として扱うのではなく同時に目的自体として扱わなければならないという倫理的な要請、つまりカントの「目的の国」(『道徳形而上学原論』)が想定されていると言い、花田の所謂「対立物を対立のまま統一する」という弁証法は、カントの「目的」と「手段」の両立という倫理的な意味に於いても把握される必要があるという<sup>8)</sup>。しかし、花田の倫理観をカントのそれになぞらえる乾口の指摘は、むしろ「童話考」(『文化組織』昭14・12)にあてはまる。カントに言及しつつ、現代社会における「目的論的見地」と「因果論的見地」(「手段」の検討)の二者択一的な乖離を批判し、その「統一」の必要性が説かれているからである。しかしながら、その「統一」の実現が「童話の世界」の上に求められていることは看過できない。花田は、次の引用のように、傍線部からの「超現実主義」の観点に、<sup>9)</sup>から「社会機構への批判を接続することで「童話の世界」の成立条件を語っている。

かれら「超現実主義」者たち「は何故童話の世界を自分達の手でつくり出したのだろうか。／「…」かれら



がこれまでのいろいろな芸術品に、あらゆる現実主義的な作品に、脆弱でもあり、陳腐でもある、童話の現実性を見たからだ。一言にしていへば、物質からの逃避を。したがって、現実への肉薄によつて作りだされたかれらの童話の世界と、現実からの遁走によつて生み出されたロマンチック時代の童話の世界とは、明瞭に区別されなければならない。かれらの 童話風景はシュジュの領域においてではなく、オブジェの領域において見出される。 追ひつめられると、ひとは否応なしに物質にむかつて接近して行くものだ。 彼等の制作は、因果律を避けて通る事によつてではなく、まず因果律を徹底的に検討し、それに食ひ下がり、それと戦ふことによつてはじめられる。 さうして、やがてかれらは、先験的な形而上学から 単純な形式論理の因果律から、芸術を解放するのである。 かくて、「馬が馬であり、草が草でありながら」「しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」のだ。そこにあるものは、もはや童話の現実性ではなく、現実の童話性なのだ。」「…」「しかし翻つて考へるならば、それは 今日の現実が、一面あまりに童話的であるためである。」「…」「かれらがかれらの作品を現実的にしようとするほど、逆に作品自体は、ますます童話的になつて行くのだ。」「…」「率直にいはう。僕は 現実の童話的である理由を現存の社会機構の童話性に求める。 機構が童話的になつてゐる以上、一切がそれに規定されて童話的であるのは、まことに当然ではあるまいか。

(傍線 〳、渡邊。以下同様。)

「童話考」「は、ぼとろぎい・です・めるへん」(『東大陸』昭13・9)。( )が改稿されたものである。右の引用部分について言えば、より前の部分と からは「ぼとろぎい・です・めるへん」に既にあり、傍線 から までが「童話考」で付加されている。

「ぼとろぎい・です・めるへん」と「童話考」の切断面を明確にする為に、まず、 から に至る箇所について

て考えてみたい。傍線は、「超現実主義」者たちが「作品」を「現実的」にしようとするれば、それは「童話的なもの」にならざるを得ないという認識である。花田は、チェスタトン「The Ethics of Orthodoxy」(『The Body Head, 1908』)を要約・翻訳して、「童話」が空想的にみえても実際は「平和や人間の幸福といふものが、ただ条件づきでしか存在し得ない、という観念」に拠っていると云っている(100)。「童話」は、作者の空想力の産物としてではなく、作者のモラルや社会に対する観念の反映と見なされている。「ぱとろぎい・です・めるへん」では、チェスタトンの言葉につづいて、「しかし、これは史的唯物論の初歩を心得てゐるほどのものにとつては、何もことあたらしく説くまでもないことだ」と述べられている。傍線の「社会構造の童話性」からの規定も、同様に史的唯物論的な認識だとみてよい。

同時に、花田のこだわる「現実」という観念と、それを「超現実主義」を結びつけようという方向性は当時の「超現実主義」関連の言説の特徴でもあつた。当時の「超現実主義」関係の文献をみると、その政治運動としての性格についてはなく、それが如何に「現実」の表現たりうるかが主として問題になっているようにみえる。尾川多計「超現実主義の現実的批判」(『アトリエ』昭12・1)は、「超現実主義」を現代社会の生んだ「一種のヒステリー」(フロイド)にすぎないとみなし、政治的、思想的な意義には懐疑的である。一方福澤一郎「前衛絵画論」(『アトリエ』昭12・6)は、前衛的表現にひかれる若い芸術家たちを擁護して、彼らの「レアリテ実在把握の精神」を重視し「絵画は世界認識の一方方法であると、若い戦士たちは観じてゐる。それ故変転する文化諸現象に対して敏感且つ批判的」であると述べる。また「最も非難的である超現実ですら、レアリテレアリテを否定してはゐない。たゞ常套的慣習的レアリテレアリテの仮面を剥いで、その下にあるものを赤裸々に白日下に見るものに他ならない」と述べている。同誌同号では、須田國太郎「超現実主義の史的意義」が、「心的そのまゝの表現」で、「外象を模倣せん

とする写実絵画に対抗する」のが前衛絵画であると述べてもいる。対して同号の「前衛絵画批判」というアンケート回答の特集で、相良徳三は、「超現実主義」が「現実を直視する事を拒み、「心的生活の特殊の機能の中に、逃避」しているとし、中井宗太郎は「主観的な恣意」、「自己陶醉」と断じ、中井正一すらも、「只現実を拒否だけしてゐる」と批判する。昭和十三年六月の『科学ペン』の特集「シュルレアリスムの再検討」では、近藤東「超現実主義の過去・将来」が、「ダダ」から「超現実主義」への移行を「現実に潜行することであつたと評価し、田中雅夫「写真とシュルレアリスム」は、「シュルレアリスム」は「現実の否定ではなく、現実の内面にあるものを見出す」のだと擁護している。

つまり当時、「超現実主義」が心的な現実性を志向する、あるいは現実の病的な現れ（尾川多計）であるという把握は疑われておらず、議論の焦点は、その有効性を認めるか否かにかかつていたのである。花田がQuestionを用いて批判しようとしたのはかかる状況であり、「超現実主義」の反映する「現実」を、心的なものではなく「社会機構」に置換しようとしたと見なされる。とはいえ、「ぱとろぎい・です・めるへん」の末尾では、ピカソやエールンストをただ礼讃するだけの美術学生の発言（「美術学生ばかりの座談会」、「アトリエ」昭13・3）を批判し、すぐれた作家、批評家を待望するという一般論を述べるとどまっていた。

「童話考」の前掲引用の傍線「は、「ぱとろぎい・です・めるへん」執筆後に摂取されたと思われる見地が導入されたことで成立したものであつた。具体的には、瀧口修造の『近代芸術』（三笠書房、昭13・9）、福澤一郎の『西洋美術文庫第二十三巻 エールンスト』（アトリエ社、昭14・7）、ハーバード・リードの「芸術と社会」（瀧口修造訳、『アトリエ』昭13・3）等の「超現実主義」に対する批評の文言を批判的に接合して、「社会機構の童話性」を具体的に描き得る根拠を示そうとしたと考えられる。

## 第二節、「オブジェ」と「デペイズマン」

まず、瀧口修造『近代芸術』からとられた見地の敷衍のされ方を見てみたい。瀧口は「物体の位置」という章で、後期印象派以降の絵画の特徴を「subject」(「主題」)の局限された「object」への執拗な注目として一括する。「シジエ」ではなく「オブジェ」への注目を促す前掲引用の傍線部は、ひとまずかかる認識を敷衍している<sup>(1)</sup>とみなされよう。もつとも、瀧口は「超現実主義」を、そうした「反主題性」に対する反動とみなしていた。特にダリの所謂「象徴機能の物体」を、「言語の無意識的な合成」による「新しい詩的言語」とみなし、「主題」への回帰を見出す。そしてミロの絵画についても、その「マジック」な生命観を、クレーの「夜の神秘主義」に対する「白昼の狂暴な神秘」と形容する。すなわち瀧口は「オブジェ」への注目が単に「物」への注目としてではなく、神秘的で詩的な意味作用をもたらすと見なしていた訳である。花田は「錯乱の論理」(『文化組織』昭15・3)で、今日の芸術にとって「夜の神秘はもはや問題ではなく」<sup>(2)</sup>「解きたいのは真昼の神秘」である、という言い方をしており、右の瀧口の認識を敷衍していたようにみえる。しかし、「錯乱の論理」は、そういった「神秘」が却って、芸術家に社会からの疎外感、心理的な逼迫をもたらしているとも言っており、花田のもくるみは、「超現実主義」を「社会」との関わりという論点に移行させることにあつたとみなされる。

「童話考」では、の指摘を からの論点に移行させる為に を導入するという手続きがとられ、芸術家の「オブジェ」への注目が、「社会機構の童話性」の認識にまで至ることが目指される。まず傍線部「馬が

馬であり、草が草でありながら「しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」という言い方は、本論第 二部第二章で既に指摘しておいたように、福澤一郎『西洋美術文庫第二十三巻 エルンスト』の次の如き「コラージュ」の定義付けからきたものであろう。

或は又お伽噺の世界であるか。人間や動物が混交して、人魚や噴火獣や人馬の様に、新種の怪物を形づくつてゐる。ノ超現実主義の最初の方法論は、デペイズマンであつた。(deplacement)ノデペイズマンとは、国を去らせる事、即ち物の位置を変える事である。「…」手は腕から切離されてもやはり一つの地位を得る事。頭は所を異にしても、頭の役割を發揮するばかりでなく、反つてそれが象徴具体の新しい意味を獲得する事を示してゐる。ノ物質と非物質との二律背反も、かくして消滅し、二つのものは一つに化合する。即ち突然二重性は解け難い合一を遂げる。ノそこで物の価値基準はひっくりかへらざるを得ない。「…」すべての専制が放棄され、全ての差異が姿を消す。人間は多分同時に雲であり、扉であり、また千の脚肢を持った動物であるだらう。「…」デペイズマンは、結局客体の秩序や組織の破壊であるからして、再組織されるものは、異常な対比や釣り合ひから出発せねばなるまい。

「コラージュ」の根拠を「デペイズマン」に求める福澤の評価は、瀧口の評価とは違つている。瀧口は、エルンストの「コラージュ」を、立体派のタブローに新聞紙や楽譜その他を張り付ける「パピエ・コレ」と區別し、「幻想的」な「見える詩」とみなす。そして、「苛立たしき initiation の心的状態」や「幻覚」を描く「絵画的言語」(「摩擦画」)を紹介する。つまり、瀧口にとって「パピエ・コレ」や「摩擦画」は、「オブジェ」の「物体そのものに内在する精神との交流」、「精神と物体との境界を打破する」性格の異なつたあらわれなのである<sup>(136)</sup>。しかし、花田は「童話考」の別の箇所<sup>(136)</sup>で、瀧口とは違い「立体派時代のピカソやブラックが、新聞の切れつ

ばしや、布やレエスを画面に張り付けた、「パピエ・コレ」を「過去の芸術家の使用した現実主義」に対する「徹底的」な「侮蔑」として評価している。一方、福澤の「コラージュ」＝「デペイズマン」は、人と動物が混交して「お伽話」のような効果を持っているのであり、ここから「超現実主義」を「童話」として意味づけようとする花田の試みが導き出されたと思われる。そして「デペイズマン」の「異常な対比や釣り合ひ」がもたらす「客体の秩序や組織の破壊」が、「赤づきん 杉山平助の肖像画」(『文化組織』昭15・1)で、杉山平助を奇妙な三角帽子をかぶった「赤づきん」として描き出すことで試されていることは本論第一部第一章で述べたとおりである。

そして花田は、更に、かかる「コラージュ」を、傍線「彼等の制作は、因果律を避けて通る事によつてではなく、まず因果律を徹底的に検討し、それに食ひ下がり、それと戦ふことによつてはじめられる。さうして、やがてかれらは先験的な形而上学から 単純な形式論理の因果律から、芸術を解放する」結果として意義付ける。つまり「因果律」(「馬が馬であり、草が草であり」)の追究の徹底が、「オブジェ」への眼差しの徹底化とされて、それこそが、「コラージュ」(「馬が馬でなく、草が草でなくなる」)への解放をもたらすものと見なされているのである。星野守之は「超現実主義」の「オブジェ」の問題系<sup>1)</sup>には、「主体から客体(＝オブジェ)へと向かうベクトルと、モノ(＝オブジェ)のコンテクスト変更によつて主体に驚きや違和感を与える客体から主体へと向かうベクトルという、二つの極」<sup>2)</sup>(後者のベクトルは「デペイズマン」)があったと言っているが、花田はこの二極の差異に意識的であったことなるう。そして前者のベクトルを神秘化をもたらずものとして批判しつつも、後者の「デペイズマン」を前者のベクトルによつて補強するという、前者と後者のベクトルを統一した形を考えたのである。しかし、その統一のための根拠は、瀧口や福澤の言説には見出すことは出来ない。とすれば、花田

にとって、傍線部に見られる、「形而上学」や「形式論理」というマルクス主義哲学の弁証法論理学の用語の導入が重大な意味を持ったはずなのである。本論第一部第二章でも触れたが、花田にとって、芸術家は「論理」を用いる存在でなければならなかった。

心理の神秘化は、芸術の領域において、特に氾濫してゐる。「我々の眼前には、さまざまな前衛的」  
作品が山と積まれてゐる。それは「…」「一言にしていへば狂気じみてゐるのだ。論理的でもなければ道徳的でもない。否、論理や道徳を殊に侮蔑してゐるかのごとくである。」「…」「すでにそれは当初から、問題の提起の仕方においてあやまつてゐた」「…」「神秘化には、論理の貧困どころが、精妙な論理の駆使がみられる。」「…」「芸術家は、現実の全体的内的関連が傷つけられるにせよ、とにかくこの現実を解体し、分析し、これから抽出することによつて、その変幻つねなき姿を定着しようとして試みる。」「…」「かかる方法が、形式論理的方法であることはいふまでもないが、ここに形式論理の芸術とつながり得る連結点、芸術的方法として、それのもつ積極的役割を見出すことができる。」「…」「…」「絵画的思考」「は」「…」「形式論理学的思考」「の異名」  
あり、形而上学から浄められた、そのもつ実証性の強調とみられる時はしめての意味がある。」「…」「論理的なものがつねに歴史的なものであり、生産技術の未発達な時代において形式論理が栄え、十九世紀にはいり、資本主義的産業技術が発展するとともに、もはやそれが昨日の王座から追はれてしまったものであるといふ事実に関違ひのないかぎり、いやでも現代の知識人は形式論理的思惟の虚妄を痛感させられてゐる。

( ) 「錯乱の論理」「文化組織」昭15・3

この箇所では花田は、岡邦雄「自然弁証法と形式論理学」(『唯物論研究』昭9・8)の「形式論理」の相対的評価という認識を利用して、「弁証法」を唯一の原理とする当時の思潮を批判した(本論第一部第二章参照)。しか

し、「心理の神秘化」に「論理」が存在するという右の波線部　・　は、瀧口の言つような、端的に心的なもの  
反映としての「超現実主義」という把握を前提にし、更にそれを転倒させるという操作であったことを無視でき  
ないだろう。また、「形式論理」に関しても、それが単に論理学的範疇ではなく、前掲瀧口『近代芸術』で、「コ  
ラージュ」が「絵画的言語」とされている箇所を受け継ぐ如く、「絵画的思考」と呼ばれ（波線部）ていること  
は重要である。つまり、「形式論理」が一種のタブローの形成と同一視されたからこそ、絵画表現である筈の「コ  
ラージュ」「デペイズマン」が、「ものはつねに何らかの形でAでもあり、非Aでもある」という「弁証法」と  
して、「馬が馬であり、草が草でありながら」「しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」という言となり得た  
のである。

### 第三節、「社会崇拜のトートেমイズム」

花田は「童話考」の前掲引用での傍線部、つまり「現実」の「童話性」を「社会機構の童話性」に求める論  
点を貫徹するために、続く箇所、論理学用語の「因果律」を、「社会機構」の問題と結びつけている。

そこには目的はあるが手段がない。手段に対する検討はない。したがって、目的を実現するための手段を選  
ぶことができない。そこで自分の無能力をみとめる代りに、目的のためには手段を選ばない、といふやう  
な合理化が盛んに行はれる。すでに観念的には目的の王国が実現されてゐるのだが、現実的には目的は実現  
されはしない。魔物の出現が待望される。[...]」



事実上、因果律にしたがつて目的は実現されるのであらうが、把握されてゐる因果律は、旧態依然たる形式論的なものに過ぎない。これは目的の系列への執着が、因果の系列への嫌悪を　ひいては恐怖を生んでゐる以上、致し方もない次第であらう。「…」

そこでは目的は手段のための目的となる。つまり、目的の手段化だ。それは必然に目的の喪失となり、ひいては手段の目的化となる。ここから呪物崇拜の傾向が生まれ、古い童話の世界で見たやうに、タブーが僕らの世界に君臨しはじめるのだ。「…」

それがタブーであるといふので、僕らは理由も知らないでそれに服従する。そこで現在の習慣や制度を、そのまま維持してゆくことに利益を感じる連中は、現実のタブー化に拍車をかける。かくて、社会の志度や習慣や組織が、ことごとくタブー化される。それらは手を触れてはならない神聖なものであり、それと同時に、フロイトのいふやうに　或ひはまた、今日、社会の下積みになつてゐる連中のいふやうに汚穢なものでもあらう。「…」ダダリストなら簡潔に叫ぶだらう、「自殺か、奇跡か」と。

それは因果律の復讐のためだつた。社会崇拜のトーテミズムは、無視された自然が、社会を透して、自己への屈従を人びとに要求していることに他ならない。

右のように花田は、「観念的には目的の王国が実現されてゐる」が、「因果律」への偏執によつて現実的には決して実現されない状態を「目的の手段化」（「タブー」の発生）と呼び、更にそれを「社会崇拜のトーテミズム」と呼んでゐる。

この「トーテミズム」という観念の導入は、戦後の「仮面の表情」（『アヴァンギャルド芸術』）で引かれるレイ・ブリュール『原始神話学』（古野清人他訳、創元社、昭21・9）からの影響を考えると分かりやすい。しかし、

フロイトの『トータルテムとタブー』（『精神分析大系』11、関栄吉訳、アルス、昭5・出版月不明）や、ブリュールの引用を含むハーバード・リード「芸術と社会」の瀧口修造による翻訳（『アトリブ』昭13・3・5・6）の存在によって、戦前の花田にとって可能な認識であった、と考えられる。

リードは、芸術を「社会の発展の副産物ではなくて、社会を形成せんとする固有な諸要素の一つ」、すなわち「一種の言語」と捉える。そして、原始社会の芸術の「魔術性」を、実際の呪術が大きな役割を持つ社会機能に求められている。瀧口がリードの翻訳を行ったのは、「今日のシュルレアリスムのオブジェにもつとも近い観念」であるとされる「未開人のオブジェ」や「原始人のオブジェ」（『近代芸術』「物体の位置」）への関心と関係がある。そして花田は、「オブジェ」を単に個人的無意識の問題ではなく、芸術の社会的意味の問題と不即不離であるという観点で、瀧口やリードによって紹介されていることに意識的だったと考えられる。だからこそ、第一節で引用したような、「オブジェの領域」への注目と、フロイトの言う「トータルテムズム」が、「因果律」への注目として結びつけられるのである。

しかし「童話考」は、社会機構の批判それ自体を企図してはいたわけではない。花田の企図は、次の引用のように、近代小説（ゾラなど）の陥穽を指摘して「新しい童話」の方法を考えることであつた。第一節で触れた乾口論のように、カント的な「目的」と「手段」の「統一」の理想を「ここから読みとるだけでは不十分であり、「超現実主義」の導入は、近代小説超克の試みの契機にこそ利用されているというべきである。

コントは実証科学から出発して人間教に達し、ゾラは自然主義から出発して愛の讚美歌に終る。まことにだらしなやかぎりである。それは因果論的見地と目論論的見地の統一ではなく、前者から後者への単なる逃避に過ぎず、つねに両者は、形式論理的に、別々に切り離されてゐるのだ。この対立のうちに統一を見失わな



された、「目的論的見地への逃避」でない「新しい童話」である。かかる「童話」は、「黄金分割」や「探偵小説論」(『文化組織』昭15・8)で、近代の「小説」に対して、明確に「物語」と名指されることになる。花田は「目的論的見地」と「因果論的見地」の統一を説くが、近代の「小説」批判という論の方向からすれば、前者の導入の必要性を説くことが強調されているといつてよい。勿論、その「近代」批判と「超現実主義」の結びつきは、灌口『近代芸術』が、「超現実主義」を「近代芸術」の最前衛として扱っていたことからくるものである。これから検討する「悲劇について」(『文化組織』昭15・1)は小説である。この作品では、小説における「超現実主義」の方法の困難、「目的論的見地」と「因果論的見地」の関係、更に小説を構成する話者の問題が、実作において再検討されていると考えられる。

「悲劇について」は、一貫して「僕」という「画学生」が話者であり、彼が語るのは彼の「記憶」だけである。「僕」が語るのは、八年前の「あの事件」(彼の友人「メエ・オン」の発狂という事件)である。彼はその事件を「一箇の帽子の影像」の「記憶」から語り出す。そしてその「記憶」によって、「僕の意識の状態」は彼の故郷の「水族館」の「情景」に「非常に酷似して」しまう、と言う。そして「とにかく黒いベレ帽をみると、さまざまな周囲の事物が、僕の意識の薄あかりのなかで奇態な変貌を遂げ、僕は僕で、突然まるで水底にでもあるかのやうに、自分の動作が不自由になつたのを感じ」、「ありふれた椅子やテーブルや、日ごろ気にもかけない家具置物の類までが、じりじりと僕を圧倒し」、「それらの静物どもは、あまりにすさまじい、目にもとまらない速度で回転してゐるために、逆に寂然としずまり返つて身じろぎもしない」と感じるのである。一方彼は、過去の自分を「新しい視覚の理論を発展」させたいと願っていた、と言い、また、自らの周囲や友人をインメルマン「ミュンヒハウゼン」、ローダンバック「死都ブリュージュ」、ハイネの詩句、カンディンスキーやキリコの絵画などにな

ぞらえて語る。

自らが想起する「影像」から心理的圧迫を覚えてしまう「僕」の状況が示すのは、例えば、埴谷雄高の「自律の不快」(『不合理ゆえに吾信ず』月曜書房、昭35・1)といった抽象的な問題や、中谷いずみが言うような「表されるはずのものとずれを絶えず生じる」言葉の性質という問題が直接的に提示されている(16)のではない。野崎六助は、「僕」の「分身」である「メエ・オン」という設定(つまり、「ドッペルゲンガー」の設定)を「帽子」のイメージに置き換えたために、「創作としての空転を結果」と述べている(16)。野崎の指摘は、「メエ・オン」という存在論の問題(この点は前章を参照)と、「帽子」というイメージの導入のちぐはぐさを指摘したものとして評価できる。実は「悲劇について」の「影像」とは、「僕」をめぐる抽象的な問題の比喻ではなくて、文字どおりの「影像」「超現実主義」の「影像」を意味するからである。瀧口修造『近代芸術』は、次のように言う。

言語影像の詩法は、ブルトンをして「眠つてゐるとき、言葉と言葉とが恋をした」とまで言はしめてゐる。彼の「物体詩」のこのころみは、言語と物体の合成による詩である。「∴」影像imageといふことは、近代詩におほきな役割をしめてゐるが、シウルレアリストにとってその意義はさらに増大してゐるのである。彼らがあらゆる矛盾と驚異と火花とを感じるのには影像の生命を通じてである。またシウルレアリスムに於いて詩と絵画とが合流するのもこの影像の力を通じてである。

「僕」の語りのありようは、瀧口のいう「影像」そのままである。瀧口は、ダリの「象徴機能の物体」を「日常、現実の用途や概念から全く離れて、人間の欲望と幻想の機能に一致せしめよ」とする「ものだと言っている。実は「僕」にとって「帽子の影像」とは友人「メエ・オン」の「発狂」を意味している訳であるが、彼自身それ

を「象徴的意義」だと自覚している。まさに「帽子」は「象徴機能の物体」である(17)。「僕」の語る内容によれば、「僕」が望んだことは全て実現している。例えば、「僕」が「超現実主義」の作品をつくらうとすれば、友人「メエ・オン」が次々にそれを実現するし、それにコンプレックスを抱いて、彼を発狂させようとすれば、実際発狂してしまう。そしてこれらの出来事は、「僕」の「記憶」、「意識」の内容に過ぎない。つまり瀧口のいう「人間の欲望と幻想の機能に一致」したものである。

「メエ・オン」の「発狂」後、「僕」自身も「発狂」への危機に怯えるようになるのだが、この事態も「僕」の述べた言葉が原因である。すなわち、「メエ・オン」の「坂は坂である」という主張に対して、「坂は坂である筈はない。AはAであるとともに、同時にAではない。これが弁証法的論理なんだ」という。「僕」はこの論理を時々思いだすことによって、発狂した「メエ・オン」の「ベレ帽」を「帽子が帽子であって、しかも同時に帽子でない」と思い、「ベレ帽」の存在がそれを被る「僕の頭」を「メエ・オンの頭のやうにしてしまふ」と思ってしまふ。「童話考」で述べられた「デペイズマン」(馬が馬であり、草が草でありながら「しかも「馬が馬でなく、草が草でなくなる」ともみえる彼の「弁証法的論理」が、桎梏と化してしまう。「僕」が自身の言葉に一致してしまつたからである。

「僕」は自分自身について批判的で意識的な人物でもあつた。例えば、「僕」は自身の「天才」「狂気」への憧れについて、「才能の有無に関する身を噛むやうな懷疑」が「尊大な才能への過信」を生じさせたためであると解釈し、しかもそれを「小市民である僕の必然」であるとも言つてゐる。また「僕」は、生活が豊かな「メエ・オン」に「寄生」しているわけだが、それを恥じてゐる。この小説は「悲劇について」という題名を持つが、この「悲劇」もまた、「僕」が「メエ・オン」と共にお互いを発狂させようとした共同作業のことを「僕」自身が名指

したものである。「これはあくまで僕らの世界の悲劇でなければならなかった。僕はよその世界から女の子など呼び込まず、どこまでも僕自身の力で、メエ・オンを倒さなければならぬ」と。しかし、ここで排除されているかに見える「女の子」、「喫茶店「アポロ」のマダム」も、実は「悲劇」に関わっている。つまりここで話者が念頭に置いているのは、理知的な「アポロ」と「ディオニソス」的陶醉という対立を提出した、ニーチェの『悲劇の誕生』である<sup>(18)</sup>。すなわち「僕」は「コニヤック」を飲みながら自らの「悲劇」の計画に陶醉することになる。「僕」の語りのなかでは、「僕」の予期せぬ事件も起こった如く書かれている。例えば、僕の「メエ・オン」に対するコンプレックスは、「僕」が彼を発狂させる(「悲劇」を成立させる)、「心理的」犯罪によってではなく、「僕」が「メエ・オン」を殴り倒すという行為によって解消する。しかし、「僕」が「発狂」に怯えるようになる事態を防ぐことは出来ない。そしてこれらのことは、全て話者「僕」の自己確認なのである。

#### 第五節、「僕」の語りへの批判、「目的論的見地」を持った語りの要請

花田が、「僕」の語りを「超現実主義」の「影像」としてえがいたことは、花田自身がどこまで意識的であったかとはともかく、小説の話者を如何なるものとして考えるかという、当時の文学者が頭を悩ました問題に繋がっていたといえよう。例えば、横光利一「純粋小説論」(『文芸春秋』昭10・4)や坂口安吾「文学の一形式」(『作品』昭10・9)が、「四人称」という用語を提唱した。横光は、「四人称」を「自意識といふ不安な精神」のことであり、「自分を見る自分」といふ新しい存在物としての人称」といつている。坂口は、更に「無形の説話者」と換

言している。坂口に於ける「無形の説話者」は、大原祐治の言つように、登場人物として物語世界に関わることなく、「書き手」構成主体は、いくつもの物語が輻輳するテクスト全体を統制的に把握し、その全体に批評を加えることが出来る「もの」として、少なくとも理念としては想定されている<sup>190</sup>。しかし、横光にしても坂口にしても、秀実が言つように「自分を見る自分」という「自意識」の図式を保存し続けているのではないか<sup>200</sup>。「悲劇について」の「僕」は、どれだけ自らを反省しても、その心理的逼迫から逃れられなかった。「僕」は、逆にその反省をすべて自らの頭のなかの「影像」として一元化してしまう。ここに、「自分を見る自分」（横光）という図式によって自意識の相対化をなそうとするはたらきが表現されているのは確かである。かかるはたらきが、いわば「主観」の外部に絶えず「客観」を置くという図式に拠っているとすれば、花田はそれを、「僕」の語りを、話者の「意識」が全て語られる内容として実現してしまう。「超現実主義」の「影像」の観念を以て意味付けることで、無意味に追い込もうとしたのではなからうか。

しかし、花田は「自分を見る自分」という自意識、という観念を否定することによって、一人称語りを否定してしまつたのではない。『復興期の精神』以降、花田は書き手としての「私」を常に明示しながら語る作品をつくり続けているからである。このことをどのように考えたらよいだろうか。

まず、「影像」からの圧迫を防ぐことは出来なかった、反省的な「僕」の意識を次のような三点に整理してみることが出来る。第一に「僕」は、「超現実主義」の実現を目指し、自同律に対する「デペイズマン」（弁証法）を知っている。第二に自らを「小市民」と規定しそれを批判的に考えている。第三に、自らの行為を名指す（「悲劇」）ことが出来、「女」や予期せぬ行為が、自らの意識の外部であることを自覚している。しかし、第一の点は「童話考」で、第二の点は「現代のアポロ」（『文化組織』昭15・9）で、第三の点は「探偵小説論」でそれぞれ



近代芸術を越えるための方策として、有意義に語られた事柄であった。花田はおそらく、「僕」が語るどの事象もそれぞれは最早自明の理なのであり、それを語る主体こそが問題である、と考えたと思われる。

本論第 部第二章第四節で検討したように、「帽子」＝「象徴機能の物体」には、西田哲学の「象徴」の意味が重ねられており、花田の『白光』時代に対する自己批判の意味を持たされていたことも確認されなくてはならない。先に引用した「ありふれた椅子やテーブルや、日ごろ気にもかけない家具置物の類までが、じりじりと僕を圧倒し」、「それらの静物どもは、あまりにすさまじい、目にもとまらない速度で回転してゐるために、逆に寂然としづまり返つて身じろぎもしない」という部分は、実は第 部第一章でみた「窓」の「姉」の科白からの引用である。「窓」のこの科白は、「アプリオリズムと宗教の本質に就いて」での「静は動を含むものであり、すべての動は静を含むものである」という観念を表現したものであろう。「僕」が、「メエ・オン」の「帽子」を彼の狂気の「象徴」だと思ひこむように、かかる観念は彼の「影像」の原因である。しかも彼は、それを「弁証法」と考えている。このような「弁証法」と、「超現実主義」の「デペイズマン」(A=A、A→A)が論理のかたちとして同じであることに花田は意識的だったと思われる。「僕」は、「超現実主義」の作者を志していたわけだが、彼の思考は、西田哲学的なのである。

他方、「童話考」では、「デペイズマン」への解放は「因果律を徹底的に検討し、それに食ひ下がり、それと戦ふ」(傍線部、渡邊)「ことによるとされていた。しかし、そもそも、「因果律」の検討から「デペイズマン」への転換は、「形式論理」から「弁証法」へというマルクス主義の図式がなければあり得ず、傍線部の修辞はその図式を補強するものである。本論第 部第二章で見たように、次作『復興期の精神』(我観社、昭21・10)の冒頭に置かれた「女の論理 ダンテ」(『文化組織』昭16・4)では、「デペイズマン」が「修辞」(＝「比喩」)と言ひ換

えられ、同時に、マルクス主義者という「性格」に対応した、説得の技術としての「論理」として、定義付けられている。このような「修辞」の重要性に対して、「悲劇について」の時点の花田がある程度自覚的だった、と思われるのは、この小説が傍線部のような修辞をついに体現し得なかった「僕」の物語だからである。つまり、傍線部のような修辞がなければ、「超現実主義」も「弁証法」も無意味であることを、花田は「悲劇について」で証明しようとしたのではないだろうか。「超現実主義」や「弁証法」の有効性は、話者のイデオロギーの導きにこそかかっていることになろう。

一方、この小説は、花田の、マルクス主義の思想的な反映として考えることも可能である。「旗」『世代』昭13・8)では、意識の「自同律」的な呪縛を破ったのが「飢餓の体験」に求められる。しかし同時に日本の下部構造の反映としての西田哲学の影響(本論第 部第一章第五節参照)にも求められている。つまり、意識の逼塞を破る「体験」という問題と唯物史観を接合しようとする企図がある。ところが、後の「錯乱の論理」では、知識人が「自身のうちに発見した」ものと「実際に起こつてゐること」との相違を認識すること、すなわち「眼は内部に対してのみならず、つねに外部にむかつて放たれ」る必要があるとして、いわば「内部/外部」の図式を示す。しかも、それは「社会的」歴史的な意味において強いられてゐる「ことでもある、という言い方になる。この「社会的」歴史的な意味」とは、当時のマルクス主義の使命の意義を説明しようとする時の常套的な言葉ではある。しかし、この「内部/外部」という図式と「社会的」歴史的意味」の要請は、あくまでラディゲの小説の「技法上」の問題として述べられている。そのために、「悲劇について」で、一人称話者の設定は、話者が自らを語るといふ「内部」であり、その「内部」を「外部」と隔絶した閉域とする為に、話者をブルジョアに寄生するインテリゲンチヤに設定(「社会的」歴史的な意味」を付与)するという、操作がなされていると見なすことが

できよう。

花田は、この「内部」という閉域を、西田哲学の自意識に支えられた「超現実主義」の「影像」をつみだす語りとしてえがき、そこに灌口によって与えられた「超現実主義」の「近代」性という歴史的意義を付与して批判しようとしたと見なすことが出来る。またそれは、作品のなかで文献を引用することの意味を再検討することでもあった。「悲劇について」の「僕」は、本章第三節でみたように、自らの主観を意味付けするために、様々な文献を引用する。『復興期の精神』の話者「私」は、「悲劇について」の話者「僕」のように自らの意味づけのためにはなく、西欧ルネッサンスの歴史的な意義づけのために文献を引用する。花田が目指したのは、語りが語りの内容を自動的に「反省」し始めることを理論的に否定してしまうことで、唯物史観の歴史的、社会的意義という事柄をストレートに語りうる根拠を確保することにあつたといえよう。そのことによって、単に花田自身

「私」が、自らの「目的論的見地」(イデオロギー)のために文献を引用し意味づけするような作品を生み出すことが保証される。もっとも、かかる機能を持つ「私」は、第一部第一章で述べたように、「弁証法的低物価政策」で(あるいは、「私」が登場しない「東亜協同体論と国家主義」においても)既に登場していた。したがって、尚更、「悲劇について」は、「僕」のような語りを否定するための理論的な根拠付けの為にこそ書かれたと考えられよう。

かくして「私」という話者は、花田の文章において消えるどころか、批評の話者としてだけでなく、『復興期の精神』以降、彼が「小説」と呼んだ『鳥獣戯話』(講談社、昭37・2)や『小説平家』(講談社、昭42・5)にも登場する。ここでは、花田を思わせる「私」が、物語の人物や事件に関する文献に批評的なコメントを加え、物語の進行をも支配することになるのである。

とまれ、『復興期の精神』は、話者「私」が、明確な「目的論的見地」（マルクス主義的見地）を持った作品である。とすれば、従来、戦時下の「抵抗」、あるいは当時の「近代の超克」という歴史哲学への反発、と漠然と与えられてきた『復興期の精神』は、「超現実主義」の評価の延長線上に、「目的論的見地」を持った「童話的」な物語を創作することを目的とした、小説革新の試みであったとみることが可能であろう<sup>216</sup>。「悲劇については」、そのために話者がどうあるべきか、という問題を追求したものとみなすことが出来る。この作品は『復興期の精神』の連載の二ヶ月前に発表されている。つまり、『復興期の精神』にあたっての否定的なサンプルの意味を持っていたのではなからうか。『自明の理』のなかで唯一「悲劇について」だけが小説であることの理由もそこに存する。

#### おわりに

「花田・吉本論争」以来、花田清輝のマルクス主義者としての性格を否定的に評価する一方で、彼のレトリックを評価すること自体はありふれている。それは例えば、本章で検討した「童話考」における、「童話的な」「現実」といった逆説の面白さを評価するやりかたである。しかし一方で、戦後の『アヴァンギャルド芸術』では「理性」や「本能」といった概念そのものが全く疑われていないとする批判<sup>217</sup>もある。しかし「デペイズマン」を評価した「超現実主義」の受容からすれば、不可避的なものといえよう。花田は、対立する概念の内実をえがこうとしているのではなく、批判的に概念を対置することで、その対立そのものを揺るがそうとしているのである。

だからこそ花田の批評は、由良君美がいう「ペダントリーの力」、つまり対立する概念の多用さ、組み合わせの複雑さによって支えられる<sup>(2)</sup>ことにもなったと考えられよう。

柄谷行人は、花田の政治的なプログラムが、彼の「ユニークなレトリックや文体においてのみ活力を持っている」<sup>(2)(4)</sup>と批評した。「童話考」で、花田は「現実」が「童話」として描き出されるほかない事情を、「超現実主義」の「デペイズマン」や「トーテムズム」を弁証法論理学と接合させながら説明しようとしていた。つまり、戦時下の「現実」が「童話」のようにみえるということ、花田が戦時下の非現実性を批判しようとしている一方で、芸術家が「現実」を描く方策を重点的に論じているのであって、問題は虚構の創出にあったのである。柄谷の批判する「レトリックや文体において」の活力は、花田自身が努めて目指したものであるだろう。

とはいえ、弁証法論理学が、「デペイズマン」や「トーテムズム」を結びつける媒介の役割をしていたことは別に評価される必要がある。柄谷行人『隠喩としての建築』（講談社、平2・10）は、二十世紀の芸術（抽象絵画や十二音階の音楽）の変化が互いに並行し、物理学や数学の変化にも対応している為、総じてそれを「形式化」と呼びうる、と述べる。「超現実主義」を論理学用語で解釈した花田の操作は、芸術を論理の問題としてとらえているという意味では、柄谷の認識を共有していた証拠ともみえる。しかし柄谷は、「形式化」とはもはや「知」が対象に対して超越的ではありえない事態を示しているのだと述べる。花田の行った操作は柄谷の認識とは根本的に違い、むしろ「お互いに並行し関連しあうものを見出し、是が非でも統一しようとする段階にあったといふべきであろう。」『山の鴉』（『文学』昭45・12）で、「戦争中、「……」騒々しいジャーナリズムを、いっさい、黙殺して、政治上のアバンギャルドと芸術上のアバンギャルドを統一する方法について考えた」と述べているのは、本章の分析からいって嘘ではないと思われる。

しかし、おなじ「山の鴉」で花田は戦時下の自身について次のように言っている。

わたしは、一九二〇年代のソ連におけるアバンギャルド芸術に注目したのである。ルナチャルスキー、カンジンスキー、メイエルホルド 周知のように、かれらは、スターリン治下にあつて、無惨にも弾圧されていったが、まがりなりにもかれらの実現しようとした政治上のアバンギャルドと芸術上のアバンギャルドとの統一が、そのまま雲散霧消してしまはずがあるうか。

彼の言葉をまともに受け取るならば、戦時下に於いて、「政治上のアバンギャルドと芸術上のアバンギャルドとの統一」が試された所謂ロシア・アヴァンギャルドというモデルが花田の前にあり、彼はそれを意識していたことになる。しかしながら、少なくとも『自明の理』収録作品において、ロシア・アバンギャルドの知見を利用した形跡は、見出されなかった。むしろ花田は、政治的な方向性を失っている日本の同時代の「超現実主義」の知見に対して、政治性を付加する為に弁証法論理学を導入したとみなした方がよいと思われる。花田は、瀧口や福澤の「超現実主義」を、弁証法論理学で変形している。すなわち、「政治上のアバンギャルドと芸術上のアバンギャルドとの統一」は、「政治上のアヴァンギャルド」の優位によって行われていたと見なすことが出来る。

#### 【註】

(1)「解説 転形期の前衛 花田清輝とアヴァンギャルド芸術の理論」(花田清輝『アヴァンギャルド芸術』講談社、平6・10)。

(2)「作家案内 花田清輝」(花田清輝『俳優修業』講談社文芸文庫、平3・6)。

- (3) 中島誠「花田清輝の非転向性的修辞学」 “筆は一本、箸は二本”の悪戦苦闘」、『季刊世界政経』春季号、昭54・5(5)、平野栄久「短歌的抒情と批評性」、『同時代文芸』昭57・6(6)等。
- (4) 佐々木基一「エッセイの小説と小説的エッセイ」、『群像』昭35・11(11)。
- (5) 『花田清輝の世界』(新評社、昭56・3)。
- (6) 野口武彦「箱と玉の虚実」 『室町小説集』と小説言語としてのレトリック 「『カイエ』昭54・11(11)。
- (7) 『東京大学新聞』(昭36・5/31)。
- (8) 「四分の一をめぐって(三)」 吉本隆明と花田清輝」、『縦覧』平11・6(6)。
- (9) ドイツ語で「pathology des Märchen」。「童話の病理学」という意味である。
- (10) この点については、石井伸男『転形期における知識人の闘い方 甦る花田清輝』(窓社、平8・2)のなかの「正統と異端 花田清輝とチェスタトン」に既に指摘がある。
- (11) 花田が、この号(昭13年3月号)を読んだことは、同号の前掲座談会を引用、批判していることから明らかである。
- (12) 『近代芸術』の「シュルレアリスム論」において、ブルトン『超現実主義宣言』の「シュルレアリスムとは、口頭、記述、その他あらゆる手段で思想の真の過程を表現せんとする純粋な心的自動法 *automatisme psychiques*」という訳文がある。これがそのまま「童話考」で引用されていることから、花田がこの書を参照したのは明らかである。「超現実主義宣言」の翻訳には、『詩と詩論』(昭4・6・9、昭5・3)所載のものもあるがこの箇所は訳されていない。針生一郎は「瀧口修造と花田清輝」(註5)で、瀧口と花田の、経歴と精神的な有りように類似点を見出しているが、戦前の花田には明らかに瀧口の文章、翻訳に依拠する部分があった。一方、

瀧口には、戦後、花田の『アヴァンギャルド芸術』に対する批判がある。(花田清輝著『アヴァンギャルド芸術』、『図書新聞』昭29・12/11)二人の関係は、戦後のアヴァンギャルド運動との関係において詳細に検討される必要がある。

(13) 瀧口修造「福澤一郎氏の絵画」(『福澤一郎画集』美術工芸会、昭8・11)においても、「福澤氏とキリコとは、性質は全く異なつたにしても、非現実に達するためのレアリズムの遺産を正確に持ちつゞけて行つた。」「彼は多くのシュルレアリズムの追随者達の抽象的様式主義には無関心なのである。彼はレアリズムの描法をもつて、現実を通して、容赦なく非現実の世界に飛び込んでいった」とあり、瀧口の一貫した姿勢と考えられる。註11で触れた花田への批判も、「現実」への追究を花田が軽視しているという点に向けられている。

(14) 「野蛮の品々」と「オブジェ」の三〇年代を巡つて(鈴木雅雄／真島一郎編『文化解体の想像力 シュルリアリズムと人類学的思考の近代』、人文書院 平12・7)。

(15) 「回避するテキスト 花田清輝「悲劇について」考」(『語文』平8・12)。

(16) 「方法について2 銀閣寺の大学生」(『北米探偵小説論』河出書房新社、平6・10)。

(17) この「象徴機能の物体」に「帽子」が選ばれたのは、アンドレ・ブルトン『超現実主義と絵画』(瀧口修造訳、ゆまに書房、昭5・6)をふまえたものとみなされる。

「悲劇について」は「詩学」(『世代』昭13・3)が改稿されたものである。冒頭は「時計の計算以外に柔軟な帽子がある」とはドランの絵画についての秘教であるが、この有名な画家の意味ありげな言葉さながらに、あの事件以来すでに八年の安全な透視図をもつてしても、なお一箇の帽子の影像が僕の記憶になまなましく残り、ともすれば僕を不安にする。」である。(傍線は削除され、は「たつが」となった。(ドランの言葉は、『超



現実主義と絵画』五七頁からの引用とみられる。)、赤づきん 杉山平助の肖像画」でも引用されている。(また、ドランの引用に続いて「私等をこのやうなアフォーリズムの餌食となしたもの、そして私等が多少それに身を任している呪詛と呪詛解除との奇妙な企図の途中において、現存する事物等との過度なそして過剰な接触の一思想、他の事物等との避けることの出来ない接触の一思想の上に休んでゐたものと平行して、私等は殆ど全てを検証した、宛も夢の内で眠つてゐるか否かを確かめるために自分を抓つてみるやうに。柔軟な帽子はそのことを本当に言ひたい程それほど柔軟ではないのだ、また厳格に言つてそれは一箇の帽子に他ならないのだ。一箇の帽子は決して頭部の決定的な包被ではない」とある。「僕」が「帽子」を「メエ・オン」の狂つた「頭」と同一視し、「記憶」のなかで苦しむ物語もこの記述から導き出されたと考えられる。

(18) 花田は「欠乏の美学」(『文化組織』昭15・7)で、パルメニデスが「A=A」という同語反復によつて神秘主義に陥つた事情を、ニーチェの『物質と悲劇…希臘族悲劇時代の哲学』(阿部六郎訳、芝書店、昭9・6)を引いて説明していた。ニーチェは、「非存在」と「存在」といつた觀念について拘泥することが、結局言葉について拘泥することであり決して人を「真実」へは導かない、と言つ。「おれたちを混乱させるのは、言葉、言葉、言葉だ!」とのべる「悲劇について」の「僕」は、このようなニーチェの認識をふまえていた。花田は、「笑の仮面」(『文化組織』昭15・6)で自同律(A=A)を、アリストテレス『詩学』の「悲劇」の定義(「偉大な」人物の模倣」と言い換える。従つて「メエ・オン」が「僕」の「模倣」をする事態は「悲劇」と呼ばれることになる。花田は「悲劇について」の「僕」の認識の欠陥を、「悲劇」を「模倣」と見なしていることにも求めていたと考えられる。花田は「笑の仮面」で、アリストテレスの行つた悲劇の定義「ミイメシス・プラクセオス」に対する「行動の模倣」という訳に疑問を呈している。そして、それを「Mimicry」(「擬態」と訳し直して、「悲劇と

は擬態である」と再定義することで、悲劇にまつわる感傷性を、喜劇(笑い)へと解放しようとしていたからである。

(19) 大原祐治「小説家の墓 坂口安吾『吹雪物語』論」(『昭和文学研究』平13・3)。

(20) 〃秀実「『自意識』のゆくえ 純粋小説論」とその周辺」(『海燕』昭58・12)。

(21) このことは花田自身も自覚していたように思われる。花田は「新聞紙について」(『都新聞』昭29・10/2)で、彼が『軍事工業新聞』に書いた匿名の記事の方が、『復興期の精神』などの文章より「世の中のために立っていたような気がする」と述べている。花田・吉本論争の契機のひとつとなった吉本隆明・岡本潤との座談会「芸術運動の今日的課題」(『現代詩』昭31・8)では、『復興期の精神』について、「それはレジスタンスではない。芸術的にはレジスタンスかもしれないが、それは気休めみたいなもの」と述べている。また、「山の鴉」(『文学』昭45・12)で、「戦争中、わたしは、小林秀雄などとはちがって「無私精神」ではなく、「無視精神」をまなんだ。そして騒々しいジャーナリズムを、いつさい、黙殺して、政治上のアヴァンギャルドと芸術上のアヴァンギャルドを統一する方法について考えた」と述べてもいる。そもそも花田は「錯乱の論理」で、「我々の眼前には、さまざまな「前衛的」作品が山と積まれてゐる」という前提から出発している。つまり、日本画や日本精神の実現としての美術といった記事 当時美術雑誌に溢れていた問題 から自らを疎外していたことは確かである。

福澤や瀧口の文献が刊行され、雑誌に「超現実主義」特集が複数あったのは昭和十二、十三年である(『VOU』(昭13・1)、『三田文学』(同・5)、『科学ペン』(同・6) )。一方、花田が「童話考」(『悲劇について』)を書いたのは昭和十五年である。この二年の違いには注目すべきかもしれない。つまり、花田の「超現実主義」への注

目それ自体が、昭和十五年の神戸のシユルレアリスト検挙や十六年の瀧口、福澤の検挙等の逼迫状況に対する批判的な行為であった可能性があると思われる。

(22) 曾原祥高『自明の理』の周辺 戦前の花田清輝をめぐって(『早稲田大学大学院教育学研究科紀要別冊』平8・3)。

(23) 由良君美「惨虐性と偽計 花田清輝の修辞」(『花田清輝の世界』新評社、昭56・3)。

(24) 「追悼・花田清輝 風変わりな異物」(『日本読書新聞』昭49・10/7)。

## 結論

本論文では、花田清輝の『白光』時代の作品の分析からはじめ、「七」を経て、時局論文・『自明の理』から、『復興期の精神』の「女の論理 ダンテ」や「コツペルニクスの転向」までの展開を辿った。本論で浮かび上がったのは、まず、同時代人の議論に意識的な文学者であり、決して「異端」とはいいがたい花田の姿である。また、彼が諸問題を解いて行く過程は、「ポスト・モダニズム」における思考の自由や奔放さという印象からは遠くきわめて観念的である印象さえうける。最後に、考察されてきた事柄を整理して、『復興期の精神』を成立させた批評原理の内実についてまとめてみたい。

『白光』所載の「アプリアリズムと宗教の本質に就いて」(昭3)で、花田は、カントの「アプリアリズム」を批判して、一方、宗教を、西田哲学と山部習学の文章を接合して説明しようとする。しかしこの宗教とは、実は文学表現の哲学的な姿勢のことである。ここで花田は、えがかれる事象がすべて作者の精神の「象徴」であるような作品を理想とした。そして、そのような作品は、作者の無限の「反省」の過程をそのままえがきだすことで実現する、と考えたと思われる。この方法は、「ひとつの習作とはかないひとり」との話「や」窓」という作品で、話者の「反省」の過程がえがかれることで実践されている。

昭和六年の小説「七」は、同時代の「大衆文芸」の方向性にそった作であり、「大衆文芸」の要件とされた読者に対する「興味本位」を守っている。この小説では、貨幣によって支配された世界から疎外される知識人が、資本家と対決する。しかし、話者の語りと探偵小説の構造によって読者に提示されるのは、知が読者や資本家にさえ共有されてしまうという事態である。花田は、当時のプロレタリア文学大衆化論における、「前衛」と「大衆読者」という二分法を認めていないといえる。

しかし、マルクス主義運動が壊滅した後に書かれた、昭和十年からの彼の時局論文は、明確にマルクス主義の

観点から執筆されることになる。例えば、昭和十四年の「東亜協同体論と国家主義」では、国家主義的な「東方会」と、民衆への善意が強い空想的な「東亜協同体」論者の見解を折衷して、国家主義的な社会主義の構想を導き出す。また、このとき既に、単に政治・経済的な言説を、マルクス主義の正当性によって理論的に撃つだけでなく、政治的状况を戯画化しうる比喩表現への志向がみられる。『自明の理』に収録された「旗」、「悲劇について」、「童話考」の初稿は、時局論文群の発表期に執筆されている。『自明の理』で展開される戯画化の方法が、この時期既に模索されていたとみなすべきだろう。

そして『自明の理』から『復興期の精神』前半部にかけての思索（主として昭和十五年から十六年にかけて）は、時局論文における下部構造への注目が、上部構造における「弁証法」のあり方の検討に移行し、『白光』時代の彼の文学的方法が反省されつつ、『復興期の精神』への展開を可能にしたものと一括しうる。

第一に、花田が『復興期の精神』でえがくことになる、ルネッサンス人の弁証法的な「精神」の理想的なありようを導き出してくる過程がある。まず、最後の時局論文「弁証法的低物価政策」（昭14）と、『自明の理』収録の「赤づきん 杉山平助の肖像画」（昭15）を貫くのは、批評家のみならず、芸術家が「弁証法」を使用することが出来るかという課題であると見なしうる。つまり、花田は「弁証法」という抽象を以て、「政治」と「芸術」を統一しようとしたのであり、『自明の理』収録の「錯乱の論理」（昭15）でその根拠付けが行われている。ここで花田は、以前の「七」の場合とは違い、「前衛」（芸術家）と「大衆」読者」の二分法を前提にしている。そしてその二分法が、初期プロレタリア文学運動では感情と論理（道徳）の二分法に対応して理解されていたとみなした。そしてチエスタソンの思想を援用して、芸術家の用いているのが結局は論理であるとみなして、論理の使用という観点で評論家と芸術家を同等なものとして扱おうとした。この方向性は、弁証法が階級闘争と同一視さ

れていた昭和初期の蔵原惟人の「プロレタリア・リアリズム」とは違い、弁証法が認識論として可能であるという、同時代の議論（例えば、岡邦雄の自然弁証法に関する論文）に促された結果でもあった。したがって花田は、「錯乱の論理」で、まず、その論理（弁証法）を、感情と論理の二つを含むものとして、カント的な「感性」と「知性」の統一として考えた。しかし、この「統一」は、前衛芸術の議論には適用されずに、『復興期の精神』の「コツペルニクスの転向」において、ルネッサンス期の知識人の「精神」のうちにえがかれた。更に、「コツペルニクスの転向」以降の『復興期の精神』の作品では、「感性」と「知性」という対立だけでなく、その他の多くの対立概念がルネッサンス人の「精神」のうちにえがかれることになった。この「精神」の「弁証法」は、後に、「楳円幻想 ヴィヨン」（昭18）において「楳円」という比喻表現に結晶するに至る。

第二に、『復興期の精神』における「修辞」（比喻、譬え話）を重視する方法を導き出す過程がある。「弁証法的低物価政策」では、「私」という話者が、「低物価政策」の「プラス面とマイナス面」を追求する。「弁証法的」な思考を展開する一方で、その「私」が「人間の屑」としてえがかれている。この「私」に対する「人間の屑」という戯画化は、「私」を、プロレタリアート以下の暮らしをするインテリゲンチヤとして、マルクス主義的に意味づけすることで成立し得たものである。また、「旗」（昭13）は、花田自身が『白光』時代に熱中していた西田哲学を、日本の資本主義発展過程の反映として意味づけ、その意味づけを「真実のもつ……」「単純さ」の「面白さ」といつている。この「面白さ」の発見と、「弁証法的低物価政策」の「私」に対する戯画化とを考え合わせるとき、花田にとってのマルクス主義は、「反省」を無限に繰り返す「私」を一気に意味づけ且つ戯画化して、「反省の反省」を中止させてしまう超越性として考えていたと思われる。

このようにして得られた戯画化への志向は、「前衛」芸術家の用いる論理（弁証法）の具体として、昭和十五年

七月に出版された福澤一郎の著作からとられた概念「超現実主義」の「コラージュ」の方法である「デペイズマン」(例えば批評対象の人物を動物や植物に喩えて批評する方法)として見出されることになった。「錯乱の論理」(昭15)では、岡邦雄の論文に拠りながら、当時の弁証法観を批判し、形式論理(自同律(A=A))を芸術家の創作過程のうちの、ものをものとして捉える契機として重要視していた。「A=A、A→A」という「弁証法」の表現としての「デペイズマン」は、この「形式論理」の重視をも取り込んだものであった。

一方、この「弁証法」としての「デペイズマン」は、『復興期の精神』の冒頭に置かれた「女の論理 ダンテ」(昭16)で、三木清のレトリック論を利用しつつ、「修辞」(比喻)という概念にまで拡大される。この「修辞」は、三木論によって、先に述べたカント的な「感性」と「知性」との統一という性格も与えられており、また、芸術家の方法である「デペイズマン」の政治的使用(読者「大衆に強く訴えること」の可能性をも持つものである。そして、花田の見出した「修辞」の有効性とは、なにより譬え話をするこの有効性である。したがって、『復興期の精神』は、ルネッサンス人のあるエピソードを、ルネッサンスの資本主義的発展の譬え話として展開するという構造を持つことになったと考えられる。かかる「修辞」には、従来の研究において漠然と前提にされてきたような、戦時下での「抵抗」や「迷彩」といった戦略は含まれていなかった。

第三に、『復興期の精神』における、「私」という話者が、マルクス主義のイデオロギーにしたがって、文献を自由に引用していく方法を導き出す過程がある。花田は「童話考」(昭15)で、「デペイズマン」を社会機構を批判的にえがきだす方法として考えた。この作品では、「A=A」(形式論理)は「因果律」と換言されている。そして、カントの「目的の王国」という言葉に導かれて「目的論的見地」が「因果律」に対立する概念として提出されて、花田が考える近代リアリズム小説を否定する新しい「童話」を生み出すための要件とされた。更に、花



田は、「悲劇について」(昭16)を、話者「僕」が、自分の記憶を「超現実主義」の「影像」風に語り、しかも西田哲学の思想に抛りながら語ることで苦しむ物語として構成した。花田は、話者の思想がマルクス主義の「目的論的見地」を欠いている作品を自ら実践してみせることで、『復興期の精神』のような、話者がストレートにマルクス主義の「目的」のために語る作品を生み出すための準備をした。

本論における分析の結果、時局論文から『自明の理』の過程で、花田が自らの批評原理として考えていたと思われるのは、自らの作品を「弁証法」の実践として創造しようとする方向性である。従来の研究のように、花田の「対立物を対立のまま統一」する「弁証法」が特別視されるのは間違いである。むしろ、花田においては「弁証法」の実践が強く当為として自覚されていたことが強調されるだけでよい。花田は、対立物の統一としての「弁証法」を、時局論文においては、政治・経済の言説をその「プラス面」と「マイナス面」に腑分けしていく方法(レーニンの「弁証法」)として実践し、自らを含めた人間への風刺、戯画化の方法としては「デペイズマン」として実践し、文章の方法としては「修辞」として実践し、芸術家の精神のあり方としては「感性」と「知性」の統一として考え、小説の革新の方法としては「目的論的見地」と「因果論的見地」の統一として考える。つまり、諸問題に対応すべく、「弁証法」の実践のあり方のバリエーションを増やしていくことが、花田が目指したものである。

従来の研究においては、花田の批評のイメージをあらわすものとして、「修辞」(レトリック)や「対立物を対立のまま統一」する「弁証法」が作品から引用されてきた。それらは、前衛と大衆の対立の問題や、時局論文と芸術論(政治と文学)の対立等の諸問題を統一的に解決しようとした戦前の花田が、「弁証法」の実践として生み出したものの一部にすぎないのである。

参考文献目錄

- ・アイヒェンドルフ 「のらくら者日記」
- (『世界文学全集』9 アイヒェンドルフ フリードリヒの遍歴他) (川村二郎訳、集英社、昭45・7)
- ・赤間啓之 『分裂する現実 ヴァーチャル時代の思想』 日本放送協会、平9・10)
- ・秋田徹 『哲学の真理性と党派性』 (『唯物論研究』 昭8・8)
- ・浅田彰・柄谷行人・岩井克人 『貨幣・信用・国家』 (『現代思想』 昭62・8)
- ・浅田彰・柄谷行人・久野収 『特別インタビュー 久野収氏に聞く 京都学派と三〇年代の思想』
- (『批評空間』 平7・1)
- ・遊部久藏 『価値論争史 「資本論」 第一巻第一章第一、二節の研究』 (青木書店、昭24・3)
- ・安部博純 『日本ファシズム論の系譜』 (『日本ファシズム研究序説』 未来社、昭50・12)
- ・綾目広治 『花田清輝の弁証法 バフチンの可能性をも越えて』
- (『ノートルダム清心女子大学紀要 国語・国文学編』 平元・3)
- ・荒俣宏 『プロレタリア文学はものすごい』 (平凡社 平12・10)
- ・池田浩士編 『論争・歴史と階級意識』 (河出書房新社、昭52・10)
- ・飯島耕一 『日本のシュールレアリスム』 (思潮社、昭38・12)
- ・井口時男 『花田清輝 贋金使用の倫理と非論理』 (『群像』 平11・7)
- ・池内紀 『両面性の顔』 (花田清輝『七 錯乱の論理 二つの世界』 講談社、昭63・10)
- ・石井伸男 『転形期における知識人の闘い方 甦る花田清輝』 (容社、平8・2)
- ・伊豆公夫 『探偵小説および大衆文芸の思想』 (『唯物論研究』 昭12・8)

- ・磯田光一「戦後批評家論 花田清輝論 反心情主義の人間学」(『文芸』昭43・1)
- ・磯田光一「風刺的知性の歴史認識 花田清輝著『東洋的回帰』」(『週刊言論』昭46・9/17)
- ・伊藤隆「新体制運動とは何か」(『中央公論 歴史と人物』昭50・4)
- ・伊藤友信他編『近代日本哲学思想家辞典』(東京書籍、昭57・9)
- ・絲屋寿雄「三三三年テーゼ」と路線をめぐる論争」
  - (『叢書/現代の社会科学 日本社会主義運動思想史』法政大学出版局、昭57・2)
- ・今田剛士「協同の倫理とナショナリズム アナーキズムと農本主義」(『批評空間』平14・7)。
- ・今村仁司『貨幣とは何だろうか』(筑摩書房、平6・9)
- ・乾口達司「小野十三郎と「抵抗の科学」 人民戦線/風景/短歌批判との関連において(2)」
  - (『縦覧』平11・6)
- ・乾口達司「四分の一 をめぐって(三) 吉本隆明と花田清輝」(『縦覧』平11・6)
- ・岩佐茂・島崎隆・高田純編『ヘーゲル用語事典』(未来社、平3・11)
- ・岩崎允胤『日本マルクス主義哲学史序説』(未来社、昭46・1)
- ・岩崎允胤「日本における唯物弁証法の発展」・「弁証法の基本法則とカテゴリー」
  - (岩崎允胤/フランク・フィドラー/ジークフリート・ベーニツシュ編
  - 『弁証法と現代』法律文化社、平元・5)
- ・岩崎稔「三木清における「技術」「動員」「空間」 東亜協同体論と構想力の論理」
  - (『批評空間』平7・1)

- ・巖谷國士『シウルレアリスムとは何か…超現実的講義』（メタローグ、平8・6）
- ・ウィットフォーゲル『ブルジョア社会の科学 マルクス主義的考察』（北村奎之介訳、叢文閣、昭3・3）
- ・ウィットフォーゲル『地理学批判』（川西正鑑訳、有恒社、昭8・6）
- ・ヴィンデルバンド『ゲーテの哲学から』（『プルーディエン（序曲）上』河東涓訳、岩波書店、昭元・6）
- ・植手通有「解題」（『丸山眞男集 第三巻』岩波書店、平7・9）
- ・上野俊哉・毛利嘉孝『カルチュラル・スタディーズの現在』  
（『カルチュラル・スタディーズ入門』筑摩書房、平12・9）
- ・内田義彦『日本思想史におけるウエーバー的問題』（『日本資本主義の思想像』岩波書店、昭42・10）
- ・栄沢幸二『大東亜共栄圏の思想』（講談社、平7・12）
- ・エーヴェルス『エーヴェルス短編集 蜘蛛・ミイラの花嫁他』（前川道介訳、昭51・10）
- ・エーヴェルス『プラアグの大学生』  
（秦豊吉訳『世界大衆文学全集 獅子狩の人 他二篇』改造社、昭6・10）
- ・江口渙・壺井繁治・山田清三郎編著『名作案内 日本のプロレタリア文学』（青木書店、昭43・8）
- ・エンゲルス（リヤザノフ編輯）『自然弁証法』（加藤正・加古裕二郎訳、岩波書店、昭4・12）
- ・エンゲルス『反デューリング論』（河野密・林要共訳『マルクスエンゲルス全集第十二巻』改造社、昭3・8）
- ・大澤真幸『貨幣の可能性と愛の不可能性』（『性愛と資本主義』青土社、平8・7）
- ・大澤真幸『楳田幻想 資本主義の精神と転形期の精神』  
（『資本主義のパラドックス 楳田幻想』新曜社、平3・11）

- ・大原祐治「小説家の墓 坂口安吾『吹雪物語』論」(『昭和文学研究』平13・3)
- ・岡邦雄・吉田斂・石原辰郎『自然弁証法』(唯物論全書、三笠書房、昭10・9)
- ・五十殿利治編『コレクション・日本シュールレアリスム シュールレアリスムの美術と批評』  
(本の友社、平13・7)
- ・笠井潔『探偵小説論』(東京創元社、平10・12)
- ・笠井潔『模倣における逸脱』(彩流社、平8・7)
- ・加藤尚武「弁証法の成立根拠 ヘーゲルを中心にして」  
(R・ハイス『弁証法の本質と諸形態』加藤尚武訳、未来社、昭45・6)
- ・神谷忠孝「一九三〇年代の「日本学」 その主張と批判についての考察」  
(『文学・社会へ 地球へ』三一書房、平8・9)
- ・神谷忠孝「中野重治と花田清輝」(『昭和文学研究』平10・2)
- ・神谷忠孝「花田清輝」(『国文学』昭44・9)
- ・柄谷行人『隠喩としての建築』(講談社、平2・10)
- ・柄谷行人「埴谷雄高とカント」(『群像』平9・4)
- ・柄谷行人「ライブニッツ症候群 吉本隆明と西田幾多郎」  
(『ヒューモアとしての唯物論』筑摩書房、平5・8)
- ・柄谷行人「差異の絶対性」(『Nai ange 坂口安吾全集第一巻月報』筑摩書房、平7・5)
- ・柄谷行人「戦前の花田清輝の政治思想 戦前の『東大陸』掲載論文を読んで」

(『映画芸術』昭50・2・3合併号)

- ・柄谷行人「超越論的主体性 ド・マン、ハイデガー、西田」(『現代思想』昭63・3)
- ・柄谷行人「探究 (第3回)」(『群像』平5・5)
- ・柄谷行人編『近代日本の批評(昭和篇上)』(福武書店、平2・12)
- ・柄谷行人・秋山駿・磯田光一・川村二郎・上田三四二「戦後文学を再検討する」(『群像』昭49・1)
- ・柄谷行人・高澤秀次・鎌田哲哉「飛躍と転回」(『文学界』平13・2)
- ・河中正彦「カフカと花田清輝」(有村隆広編『カフカと現代日本文学』同友社、昭60・10)
- ・菊池寛『菊池寛全集 第五卷』(文芸春秋、平6・3)
- ・貴司山治『プロレタリア大衆小説 ゴー・ストップ』(中央公論社、昭5・4)
- ・木島俊介「シュルリアリスムの絵画 形而上絵画から弁証法絵画へ」(『アトリエ』昭55・2)
- ・清原康正「花田清輝の推理小説」(『大衆文学研究』平元・12)
- ・権錫永「崇高性 の物語 三木清の「ヒューマニズム」・「行為の哲学」」(『国語国文研究』平10・3)
- ・久野収「三木哲学におけるレトリックの論理について」(『思想』昭42・10)
- ・久米博「いま、レトリックとは何か」(『国文学』昭61・1)
- ・クラカウアー『カリガリからヒトラーへ』(丸尾正訳、みすず書房、昭45・11)
- ・蔵本博史「探偵小説の成立へ」(『成城国文学』平12・3)
- ・甲賀三郎「正月の探偵雑誌から」(『読売新聞』大14・12/15)
- ・甲賀三郎「探偵小説の将来」(『大阪朝日新聞』昭4・5/17)

- ・高坂正顕『歴史的世界』（岩波書店、昭12・10）
- ・紅野敏郎『エクリバン』『東大陸』『文化組織』（『文学』昭52・1）
- ・好村富士彦『真昼の決闘』花田・吉本論争（晶文社、昭61・5）
- ・小坂国継『西田幾多郎 その思想と現代』（ミネルヴァ出版、平7・11）
- ・後藤明生『カフカの迷宮 悪夢の方法』（岩波書店、昭62・10）
- ・後藤明生『円と楕円の世界』（河出書房新社、昭47・11）
- ・小林英夫『大東亜共栄圏』の形成と崩壊（お茶の水書房、昭50・12）
- ・小林秀雄『小林秀雄全集 第一巻』（新潮社、昭53・7）
- ・小森陽一『起源の言説 「日本近代文学研究」という装置』  
（栗原彬・小森陽一・佐藤学・吉見俊哉『内破する知 身体・言葉・権力を編み直す』  
東京大学出版会、平12・5）
- ・コーンフォース『弁証法的唯物論 第 巻・唯物論と弁証法』（小松撰郎訳、理論社、昭29・10）
- ・酒井三郎『昭和研究会』の悲劇（『文芸春秋』昭39・10）
- ・酒井三郎『昭和研究会の人々』（『中央公論 歴史と人物』昭50・4）
- ・酒井三郎『昭和研究会』（中央公論社、平5・7）
- ・櫻本陽一『福本和夫における方法の問題』（『社会思想史研究』平10・9）
- ・セシル・サカイ『日本の大衆文学』（朝比奈弘治訳、平凡社、平9・2）
- ・佐藤広美『東亜協同体論と教育科学』（『人文学報』、平元・3）



- ・ 佐々木基一「解説」(花田清輝『復興期の精神』角川書店、昭26・8)
  - ・ 佐々木基一「エッセイの小説と小説的エッセイ」(『群像』昭35・11)
  - ・ 佐藤泉「三島以後」(『ユリイカ』平12・11)
  - ・ サルトル「汚れた手」
- (『河出世界文学大系95 サルトル・アラゴン』阿部知二訳、河出書房新社、昭55・11)
- ・ 澤正宏・和田博文編『日本のシュールレアリスム』(世界思想社、平7・10)
  - ・ 澤正宏編『コレクション・日本シュールレアリスム 瀧口修造・ブルトンとの交通』(本の友社、平12・6)
  - ・ 思想の科学研究会編『共同研究「転向」 下』(平凡社、昭37・6)
  - ・ 清水幾太郎「三木清と昭和研究会」(『中央公論 歴史と人物』昭50・4)
  - ・ ジヤンドロン『シュールレアリスム』(星柊守之・鈴木雅雄訳、人文書院、平9・3)
  - ・ 昭和研究会『新日本の思想原理・協同主義の哲学的基礎・協同主義の経済倫理』(生活社、昭16・5)
  - ・ 白川正芳「少年期のニヒリズムと無限感」(『犀』昭39・11)
  - ・ 白川正芳「花田清輝 七のからくり」
- (白川正芳『黙示の時代 埴谷雄高と現代の文学』河出書房新社、昭58・2)
- ・ 秀実「革命的な、あまりに革命的な 「一九六八年」史論
- 「実存的ロマンティズム」と「ニューレフト」(『早稲田文学』平13・3)
- (講談社、昭62・2)
- ・ 秀実『花田清輝 砂のペルソナ』(講談社、昭62・2)
  - ・ 秀実『自意識のゆくえ 純粋小説論とその周辺』(『海燕』昭58・12)

- ・ 〓秀実『探偵のクリティック』(思潮社、昭62・1)
- ・ 菅本康之『フェミニニスト花田清輝』(武蔵野書房、平8・7)
- ・ 菅本康之「花田清輝 唯物論の復権」  
(関井光男編『坂口安吾と日本文化』「解釈と鑑賞」別冊、至文堂、平成11・9)
- ・ 杉浦晋「福本イズムの転向観念と中野重治」(『東京聖徳短期大学紀要』平4・3)
- ・ 杉浦晋「蔵原惟人論 芸術大衆化論争の前史に関する一考察」(『稿本近代文学』平4・11)
- ・ 杉浦晋「文章の「形式」の同時代性」  
(坂口安吾研究会『坂口安吾論集 越境する安吾』ゆまに書房、平14・10)
- ・ 杉山平助『女性面会日』(第一出版社、昭13・10)
- ・ 杉山平助『新しい日本人の道』(第一出版社、昭13・10)
- ・ 鈴木雅雄「解放と変形 シュルレアリスム研究の現在」  
(『シュルレアリスムの射程 言語・無意識・複数性』せりか書房、平10・10)
- ・ 関根弘『花田清輝 二十世紀の孤独者』(リプロポート、昭62・10)
- ・ セブリアーコフ『独占資本と物価』(堀江邑一・團迫政夫訳、清和書店、昭12・10)
- ・ 曾根博義「吉川英治と井上靖」(『解釈と鑑賞』平13・10)
- ・ 曾原祥隆「『自明の理』の周辺 戦前の花田清輝をめぐる」  
(『早稲田大学大学院教育学研究科紀要別冊』平8・3)
- ・ 祖父江昭二「『民衆芸術論議』とその周辺 本間・安成・大杉・加藤・白鳥」

- ・祖父江昭二「平林の文学評論」(一)～(二) 主として『種蒔く人』時代の「」
- (『二〇世紀文学の黎明期 「種蒔く人」前後』新日本出版社、平5・2)
- ・高橋久志「東亜新秩序」 蟬山政道、尾崎秀実、加田哲二の場合「」
- (三輪公忠編『日本の一九三〇年代』創流社、昭55・5)
- ・高橋敏夫「東大陸」掲載の花田清輝論文「はいまあと」昭50・3)
- ・高見順「心情の論理」(『文芸春秋』昭15・10)
- ・高畠素之『マルクス学解説(上)』(改造社、昭6・1)
- ・瀧口修造「福澤一郎氏の絵画」(『福澤一郎画集』美術工芸会、昭8・11)
- ・瀧口修造『近代芸術』(三笠書房、昭13・9)
- ・竹田青嗣・笠井潔・秀実・島弘之「ロマン主義批判の帰趨」(『季刊思潮』平2・3)
- ・田所輝明編『社会運動辞典』(白揚社、昭3・2)
- ・田中吉六『史的唯物論の成立』(季節社、昭50・8)
- ・田邊元「カントからヘーゲルへの論理」
- (石原謙編『哲学及び宗教と其歴史 波多野精一先生献呈論文集』岩波書店、昭13・9)
- ・チエスタトン『正統思想』(『現代カトリック文芸叢書 4』山之内一郎訳、甲鳥書房、昭18・3)
- ・チエスタトン『G・K・チエスタトン著作集1 正統とは何か』春秋社、昭48・5)
- ・千葉亀雄『千葉亀雄著作集 第二巻』(ゆまに書房、平4・6)
- ・塚原史『シュルレアリズムを読む』(白水社、平10・5)

- ・辻部政太郎「解説」(久野収編『中井正一全集 1 哲学と美学の接点』美術出版社、昭56・4)
- ・都築久義『戦時下の文学』(和泉書院、昭60・9)
- ・鶴見俊輔「花田清輝論 花田清輝の戦後」(花田清輝『復興期の精神』解説、講談社、昭49・6)
- ・土井淑平『尾崎翠と花田清輝 ユーモアの精神とパロディの論理』(北斗出版、平14・7)
- ・「東亜協同体」の諸論叢」(『東亜解放』(昭14・8)
- ・徳永直・渡邊順三共著『唯物弁証法読本』(ナウカ社、昭8・出版月不明)
- ・戸坂潤「社会に於ける自然科学の役割」(『唯物論研究』昭7・11)
- ・戸坂潤「『無の論理』は論理であるか?」(『唯物論研究』昭8・4)
- ・戸坂潤「和辻博士・風土・日本」(『世』昭7・5)
- ・戸弘阿三『近代日本哲学史』(ナウカ社、昭10・8)
- ・豊田四郎編『マルクス経済学辞典』(青木書店、昭31・7)
- ・中井正一「委員会の論理 一つの草稿として」(『世界文化』昭11・1~3)
- ・中井正一「言語」(『哲学研究』昭2・9、昭3・4)
- ・中岡成文「西田哲学と弁証法」(大峯顕編『西田哲学を学ぶ人のために』世界思想社、平8・2)
- ・中島河太郎編『新青年傑作選』1~5(立風書房、昭44・12~昭45・6)
- ・中島誠「転向論序説 7 花田清輝の非転向性的修辞学 “筆は一本、箸は二本”の悪戦苦闘」  
(『季刊世界政経』春季号、昭14・5)
- ・永田広志『唯物弁証法講話』(白揚社、昭8・11)

- ・中野重治・小田切秀雄編『日本プロレタリア文学発達史資料 ナップ時代・上』(八雲書店、昭23・11)
- ・中野泰雄「丸山眞男とナジタテツオ」『超国家主義』批判「(『亜細亜大学経済学紀要』昭55・9)
- ・中村隆英「笠信太郎と経済統制」(『中央公論 歴史と人物』昭50・4)
- ・中村三春「反リアリズムの方法」(『時代別日本文学史辞典 現代編』東京堂出版、平9・5)
- ・中村三春「主題のない小説・アウラの不在芸術」『贖金づくり』から 純粹文芸 論争へ」  
(中村三春『フィクションの機構』ひつじ書房、平6・5)
- ・中谷いずみ「回避するテキスト 悲劇について」考」(『語文』平8・12)
- ・ニーチェ『物質と悲劇：希臘族悲劇時代の哲学』(阿部六郎訳、芝書店、昭9・6)
- ・波瀾剛「砂としての大衆、砂漠としての植民地」花田清輝の「満州」」  
(筑波大学文化批評研究会編『植民地主義とアジアの表象』平11・3)
- ・西田幾多郎『善の研究』(弘道館、明44・1)
- ・西田幾多郎『自覚に於ける直観と反省』(岩波書店、大6・10)
- ・西部邁「墜ちた偶像 丸山眞男」(『批評する精神』PHP研究所、平元・8)
- ・沼田真季「坂口安吾のファルスについて」西脇順三郎の受容をめぐって」  
(『岐阜女子大学国文学会誌』平11・3)
- ・沼野充義「解説 転形期の前衛 花田清輝とアヴァンギャルド芸術の理論」  
(花田清輝『アヴァンギャルド芸術』講談社、平6・10)
- ・野口武彦「箱と玉の虚実」『室町小説集』と小説言語としてのレトリック」(『カイエ』昭54・11)

- ・野崎六助『北米探偵小説論』（河出書房新社、平10・10）
- ・G・バーガー「近衛文麿論」（渡辺昭夫訳）（『中央公論 歴史と人物』昭50・4）
- ・ハーン「怪談 不思議なことの物語と研究」（平井呈一訳、岩波書店、昭15・10）
- ・橋川文三「昭和超国家主義の諸相」（『超国家主義―現代日本思想体系（31）』筑摩書房、昭39・6）
- ・波多野澄雄「東亜新秩序」と地政学」（三輪公忠編『日本の一九三〇年代』創流社、昭55・5）
- ・『花田清輝全集』第一―十五巻・別巻 （講談社、昭52・9）昭和55・3）
- ・『花田清輝の世界』（新曜社、昭56・3）
- ・埴谷雄高「錯乱の論理」（『時事新聞』昭22・10/13）
- ・埴谷雄高「吉本隆明『芸術的抵抗と挫折』（『読書新聞』昭34・3/1）
- ・埴谷雄高「決定的な転換期」（『群像』昭34・6）
- ・埴谷雄高「自立と選挙 吉本隆明への回答」（『週刊読書人』昭37・5/28）
- ・日高昭二「二つの「中心」 花田清輝の戦後」  
（『文学テクストの領域 都市・資本・影像』（白地社、平7・5）
- ・平野栄久「短歌的抒情と批評性」（『同時代文芸』昭57・6）
- ・藤原耕作「貨幣としての「私」 太宰治「断崖の錯覚」を中心に」（『日本文学』平11・12）
- ・ベツイミヨンスキー『サウエート詩人選集第1巻 ベツイミヨンスキー詩集』  
（尾瀬敬止訳、素人社書屋、昭4・11）
- ・福澤一郎『西洋美術文庫第二十三巻 エルンスト』（アトリエ社、昭14・7）

- ・船山信一「弁証法・認識論・論理学の同一性に就いて 前進のための批判的試論」  
（『唯物論研究』昭8・9）
- ・船山信一『昭和唯物論史』（上・下）（福村出版社、昭43・6）
- ・ブハーリン『唯物史観』（廣島定吉訳、白揚社、昭5・9）
- ・ブリュール『原始神話学』（古野清人他訳、創元社、昭21・9）
- ・ブルトン『超現実主義と絵画』（瀧口修造訳、ゆまに書房、昭5・6）
- ・プレハーノフ『文学論』（マルクス主義芸術理論叢書10、外村史郎訳、叢文閣、昭5・5）
- ・プレハーノフ「弁証法と論理学」（木村春海訳『マルクス主義の根本問題』共生閣、昭3・6）
- ・フロイト『トテムとタブー』（『精神分析大系』11、関栄吉訳、アルス、昭5・出版月不明）
- ・フロイト「ユーマ」（高橋義孝訳『フロイド選集』7 芸術論』日本教文社、昭45・6）
- ・文化再出発の会『文化組織』（昭15・1）昭18・10）
- ・ベーメ『哲学名著叢書 ベーメ 黎明（アウロラ）』（征矢野晃雄訳、大村書店、大10・10）
- ・星野守之「野蛮の品々」と「オブジェ」の三〇年代を巡って  
（鈴木雅雄・真島一郎編『文化解体の想像力 シュルレアリスムと人類学的思考の近代』  
人文書院、平12・7）
- ・ホーフマンスタール『詩集・拾遺詩集』（富士川英郎訳、平凡社、平6・4）
- ・堀幸雄『戦前の国家主義運動』（三嶺書房、平9・12）
- ・堀切直人「連戦連敗の技芸 花田清輝の中世小説」（『幻想文学』平5・6／15）

- ・許萬元『認識論としての弁証法』（青木書店、昭53・6）
- ・本多秋五『物語戦後文学史』（新潮社、昭35・12/5）
- ・前田愛「読者論小史」、昭和初期の読者意識」（『近代読者の成立』有精堂、昭48・11）
- ・柘田啓三郎「後記」（三木清『三木清全集 第十九卷』岩波書店、昭43・2）
- ・松浦正孝『日中戦争期における経済と政治 近衛文麿と池田成彬』（東京大学出版会、平7・7）
- ・松田利彦「東亜連盟論における朝鮮認識 東亜連盟運動と朝鮮・朝鮮人（一）」  
（『研究紀要』（世界人権問題研究センター「編集」）平8・3）
- ・松村一人『弁証法とはどういうものか』（岩波書店、昭25・11）
- ・マルクス『資本論【第一巻第一分冊】』（河上肇・宮川實訳、岩波書店、昭2・10）
- ・マルクス「神聖家族」（河野密訳『マルクスエンゲルス全集第一巻』改造社、昭3・6）
- ・丸山眞男「超国家主義の論理と心理」（『世界』昭21・5）
- ・三浦つとむ『弁証法はどういう科学か』（講談社、昭43・9）
- ・三浦つとむ『マルクス主義の復原』（勁草書房、昭50・6）
- ・三木清「解釈学と修辞学」（『波多野精一博士還暦記念論文集』昭13・9）
- ・三木清編『現代哲学辞典』（日本評論社、昭16・6）
- ・三嶋潤子「谷崎文学と探偵小説 『私』を中心に」（『國語國文』平14・10）
- ・三谷太一郎『大正デモクラシー論』（中央公論社、昭50・6）
- ・宮川透「東亜協同体」論」（『三木清』東京大学出版会、昭45・7）



- ・宮内豊『ある殉死』 花田清輝論（講談社、昭54・4）
- ・宮内豊『作家案内』 花田清輝（花田清輝『俳優修業』講談社、平3・6）
- ・室潔『中野正剛のナチス観』（『学術研究』地理学・歴史学・社会科学編）早稲田大学教育学部、平5・2）
- ・室潔『中野正剛のナチス観（承前）』
- （『学術研究』地理学・歴史学・社会科学編）早稲田大学教育学部、平6・2）
- ・森宏一『日本における唯物論の形成と発展』（『講座』マルクス主義 第5巻）青木書店、昭48・6）
- ・盛岡卓司『谷崎潤一郎「小さな王国」の論理』（『文芸研究』平13・3）
- ・矢崎弾『杉山平助』主として彼の批評の性格について（『新潮』昭9・3）
- ・柳瀬善治『私小説という美学イデオロギー』 中村光夫『風俗小説論』の戦略（『三重大学日本語学文学』平10・6）
- ・柳瀬善治『昭和十年代における「浪漫主義的言明」の諸相』
- （文学・思想懇話会編『近代の夢と知性』文学・思想の昭和一〇年前後』平12・10）
- ・山口浩志『東亜新秩序論の諸相（1）』 東亜協同体論を中心に（『明治大学大学院紀要』平2・2）
- ・山崎謙『西田哲学への批判』（『唯物論研究』昭8・4）
- ・山城むつみ『生産協同組合と価値形態』（『批評空間』平11・10）
- ・山田直樹『江戸川乱歩』二銭銅貨』 「言葉」と「現実」の間（『岡大文論稿』平14・3）
- ・山之内靖『参加と動員』 戦時期知識人のプロフィール』
- （『地域紛争（コンフリクト）と相互依存（3）』東京外語大学海外事情研究所、平5・3）

- ・山之内靖「戦時動員体制の比較史的考察」(『世界』昭63・4)
- ・山本明「コピーの辺境 紙幣と郵便切手」
- (「グラフィケーション別冊」『続・複製時代の思想』富士ゼロックス株式会社、昭48・10)
- ・湯地朝雄『復興期の精神』の思想とその背景 連続講座「花田清輝 その芸術と思想」第一回「  
    (『社会評論』平9・7)
- ・由良君美「惨虐性と偽計 花田清輝の修辞」(『花田清輝の世界』新評社、昭56・3)
- ・吉田司雄「暗号」文学論」(『日本文学』平13・4)
- ・吉本隆明「芸術大衆化論の否定」(『異端と正系』現代思潮社、昭35・5)
- ・吉本隆明「日本ファシストの原像」(橋川文三編『現代の発見第三巻 戦争責任』昭35・2)
- ・吉本隆明・奈良美智「世界の窓を開く 表現」(『ユリイカ』平13・10)
- ・米林豊「戦線の痕跡 瀧口修造・戸坂潤・春山行夫」(『国文学研究』平12・10)
- ・米谷匡史「三木哲学とマルクス 内在論からの超脱」(『現代思想』平5・1)
- ・米谷匡史「世界史の哲学」の帰結 戦中から戦後へ」(『現代思想』平7・1)
- ・米谷匡史「戦時期日本の社会思想 現代化と戦時変革」(『思想』平9・12)
- ・饒平名智太郎編『プロレタリア芸術教程』1〜4(世界社、昭4・6)昭5・10)
- ・ライプニッツ『单子論』(河野與一訳、岩波書店、昭3・5)
- ・リード「芸術と社会」(瀧口修造訳、『アトリマ』昭13・3・5・6)
- ・レーニン『レーニン全集第38巻 哲学ノート』

(マルクス・レーニン主義研究所レーニン全集刊行委員会訳、昭36・4)

・ローデンバック『死都プリュージユ』(窪田般彌訳、冥草舎、昭51・9)

・蟬山政道『東亞と世界 新秩序への論策』(改造社、昭16・6)

・ロンプロオゾ『天才論』(辻潤訳、改造社、昭15・2)

# 論文初出一覽

本論文は、以下の論文をもとに執筆した。

## 序論

- ・「花田清輝論」(荻久保泰幸・島田昭男・矢島道広編『坂口安吾事典「作品編」』、  
「国文学解釈と鑑賞」別冊、至文堂、平13・9)
- ・「表象される「花田清輝」 「ブリダンの驢馬」をめぐる言説」  
(筑波大学日本文学会近代部会『稿本近代文学』第二十集、平7・11)

## 本論

### 第一部

#### 第一章

- ・「反省の反省」・「無数の焦点」  
花田清輝の『白光』時代  
(筑波大学日本文学会近代部会『稿本近代文学』第二十七集、平14・12)。

#### 第二章

・「貨幣」のような知、読者のような「私」 花田清輝「七」の同時代性」

(都留文科大学国語国文学会『国文学論考』第三十九号、平15・3) 掲載予定。

### 第三章

・「花田清輝「東亜協同体論と国家主義」のポリテイク」

(筑波大学日本文学会近代部会『稿本近代文学』第二十四集、平11・12)

## 第 部

### 第一章

・「弁証法」と「デペイズマン」

花田清輝「弁証法的低物価政策」と「赤ずきん 杉山平助の肖像画」

(筑波大学日本文学会近代部会『稿本近代文学』第二十五集、平12・12)

### 第二章

・「弁証法」と「修辞」、あるいは「弁証法」としての「修辞」 花田清輝『自明の理』の思索」

(日本近代文学会『日本近代文学』第六十六集、平14・5)

### 第三章

・「超現実主義」からの出発

花田清輝「童話考」、「悲劇について」

(筑波大学国語国文学会『日本語と日本文学』第三十五号、平14・9)

### 結論