

## 保田與重郎「当麻曼荼羅」——初期文芸批評の到達点

渡 辺 和 靖

Kazuyasu WATANABE

(哲学教室)

### 第一章 流布本と原本

谷崎昭男氏は、『保田與重郎全集』——以下『全集』——第五巻(講談社, 昭和61年3月)の「解題」で、『戴冠詩人の御一人者』(昭和13年)に関連して、「時局の推移が、いわば著者に強いた一箇の決意というもの」を見るのは「おそらく的外れの論ではない」と、この時期保田が時局との関連で大きく思想を巡回させたという議論のあることを容認しつつ、同書に収録された「当麻曼荼羅」が昭和八年の執筆になることに注意を促し、「時代をことさらに云うことは、ここで反って保田與重郎論を誤らせる」と述べ、さらに、「中島栄次郎に」(『コギト』昭和9年1月)における「『当麻曼荼羅』みたいなのは今後かきたいと思つてゐる」という保田の発言を引き、同じ文章中に「曼荼羅には信頼すべき読者があつたのでうれしく思つた」とあるのが折口信夫を指していると推定したうえで、『戴冠詩人の御一人者』が「当麻曼荼羅」の延長線上に成立したと指摘している。(417~8頁)

「当麻曼荼羅」と『戴冠詩人の御一人者』の関係については、はやく大久保典夫氏の「転向と日本浪漫派——保田與重郎をめぐる」に、「『戴冠詩人の御一人者』(昭一三・九刊)所収のエッセイ「当麻曼荼羅」が、昭和八年十一月『コギト』誌上に発表されている事実をどう解釈するだろうか」という提起があり(『日本浪漫派研究』昭和41年11月, 57頁)、白石喜彦氏は「初期保田與重郎の文学軌跡」で、「古典論の出発点とする自己評価が「当麻曼荼羅」を、五年後の評論集『戴冠詩人の御一人者』(昭一三・九刊)に収録した理由だと考えられる」と指摘している。(『国語と国文学』昭和52年6月, 32頁)

しかし、それは直ちに、谷崎氏の指摘するように『戴冠詩人の御一人者』の構想が昭和八年に成立したことを意味するものではない。その間には多くの曲折があり、その軌跡を跡づけることこそが保田の初期思想研究のもっとも重要な課題であるともいえるのである。

また、折口に関する谷崎氏の指摘にも疑問が残る。氏は「中島栄次郎に」で言及された「信頼すべき読者」が折口信夫である根拠として、保田の「その文学」(『短

歌』昭和29年1月)という文章を挙げている。谷崎氏の示唆するのは、以下のような一節である。

私が「当麻曼荼羅」や恵心僧都のことをかいたのはもう十数年以前ですが、そののち新宿の駅で偶然先生にお眼にかゝつた時の立話に、拙稿をお読み下され、そのきつかけで御自身の御心にあつた小説をかきましたと笑つて申されたのが、かの「死者の書」で、この小説も靈妙な御作ですが、二上の麓から当麻の地帯も、大和でも一種不思議にも奇妙な土地柄です。(『全集』第10巻, 414頁)

これと同様の記述は、保田の戦後の回想のうちにもいくつか見いだすことができる。たとえば「『月夜の美観』について」(『現代崎人伝』昭和39年)に、

私が当麻曼荼羅のことを書き、わが国びとの来迎観の原因を云々したのは、三十年も前のことで、当時私は帝国大学の学生であつた。和辻哲郎博士の「古寺巡礼」を批判する目的だつたのである。私のその文章に折口信夫博士が興味をもたれ、自分にも云ひたいことがあつたのだと申されてゐたが、その直後に例の「死者の書」を著された。(『全集』第30巻, 16頁)

とあり、また『日本浪漫派の時代』(昭和44年)にも、折口信夫博士が「死者の書」をかゝれてゐて、まだ発表にならなかつた時、「当麻曼荼羅」の影響をうけまして、と冗談をおつしやつた。「影響」とおつしやつたので、私は非常におそれ畏んだ。(中略)私のかいた「当麻曼荼羅」は、文学よりも美術の史論に似たものだが、「コギト」の初めにかいたもので、雑誌に出た時、中河與一氏が手紙を下さつた。氏の感懐を美しくかゝれてゐたのが、うれしかつた。(『全集』第36巻, 274頁)

とある。いずれの場合も、出会いの時期が明記されていないが、『死者の書』の刊行が昭和二十二年であり、その直前であるから、戦後すぐの時期、昭和二十一年前後ということになる。とすれば、「中島栄次郎に」で言及された「信頼すべき読者」が折口信夫でありえないことは明白である。

さきの『日本浪漫派の時代』に「雑誌に出た時、中

河與一氏が手紙を下さつた」とあるのを見れば、その「信頼すべき読者」が中河與一であることはように推測されよう。

保田と中河の交友が「当麻曼荼羅」を契機として開始されたことは、以下のような事実から見て間違いないところである。保田は『コギト』昭和九年七月号に掲載された小文「『秘帖』・その他」の冒頭で、中河與一の歌集『秘帖』（昭和9年5月、書物展望社）を取り上げ、「古雅にして華麗、華麗にして古雅ともいふべき粧ひのもとに、読書家の机上に送られたことを嬉ぶ」と激賞している。(151頁)この時期に保田と中河の交友関係が生まれたことを示唆する一文である。保田はまた、『コギト』昭和十一年十一月号所載の「佐美島に建つ柿本人麻呂歌碑」の冒頭部分で、「小説愛恋無限は美しいものを追求して止まない詩人の小説である。巷間紅葉山系中の一峰でなくして、近代にふさはしいものである」と中河與一の作品を紹介し、「この小説を機縁として、今茲晩秋初冬のころ内海の佐美島に碑文として立つといふことを深い喜びから語りたい」と記している。(48～9頁)

さらに『コギト』昭和十二年一月号の巻尾に置かれた、保田の「僕の本」と題する自著紹介記事の一節に、「『英雄と詩人』といふ本が出来るについては中河與一の世話になった。去年来ごろから云はれてゐたのをいつまでたつても僕は原稿を集めないで、大へん失礼した」とある。(107頁)その後、二人の交友がさらに深まり、中河が保田の著書の出版に便宜をはかったことがわかる。

「当麻曼荼羅」は、『コギト』昭和八年十一月号に掲載された。保田の作品の中で、単行本に収録されたものとしては執筆時期の最も早いものであり、小説と評論のあいだで揺れ動いていたこの時期、保田は、この作品において自らの進むべき方向を見定めたのである。白石喜彦氏は先に引いた「初期保田与重郎の文学軌跡」で、「当麻曼荼羅」は、小林秀雄が『改造』昭和八年八月号の文芸時評で保田の「『批評』の問題」(『思想』昭和8年7月)を取りあげ「君の野心を実行してみせてくれ給へ、すべては実行にかかつてゐる」と激励したのに応えたものであると論じている。(前掲、30頁)

白石氏の指摘は必ずしも首肯しがたい。「当麻曼荼羅」は、後に指摘するように、第一に、大阪高校時代に執筆された習作のモチーフを受け継ぐものであること、第二に、そのスタイルも、「印象批評」(『コギト』創刊号)以来保田がしばしば試みた、日本の古美術を論拠として現代文学を批評するという方法をさらに発展させたものであることを考慮すれば、小林秀雄の忠告に従ったというものではなく、保田の初期の文芸評論の展開のなかから必然的に選択された方向性であったと評価することができる<sup>(1)</sup>。

「当麻曼荼羅」の直接的なモチーフは、むしろ、さ

きに引いた「『月夜的美観』について」の中で保田自身が述べているように、「和辻哲郎博士の『古寺巡礼』を批判する」ところにあったと考えるべきであろう。これまで、「問答師の憂鬱」(『コギト』昭和7年6月)、「蝸牛の角」(同、昭和8年1月)と、小説という形式で和辻批判を敢行した保田が、ここで初めて、評論の形式において真正面から和辻批判を展開したのが「当麻曼荼羅」であった<sup>(2)</sup>。この点は、神谷忠孝氏が『保田與重郎論』(昭和54年、雁書館)で「和辻哲郎に代表される近代主義的古美術解釈への懐疑」(81頁)と簡単に触れているところであるが、具体的な分析は一切なされていない。

「この夏一日、私は当麻寺で当麻曼荼羅原本と称される天平連絲曼荼羅を始めてみた」と、保田は論を起す<sup>(3)</sup>。つづいて、保田は、これは一般に「文亀曼荼羅」という「流布本」によって知られてきたものの「原本」であると紹介し、

従つてこの原本曼荼羅を想像してみた私の興味は所謂天平連絲曼荼羅が天平の原作であるか、といふことと、文亀曼荼羅の精神がどんな形で天平曼荼羅に現れてゐるかを想ひ浮べること、との二つであつた。(『全集』第5巻、98頁)

と、その問題意識を明らかにする<sup>(4)</sup>。

「断爛朽廃が激しい上後世の補正も甚しく、果して天平原作の伝説を信すべきか」判断は困難を極めた。むしろ「鎌倉に近いものの多いのを幻の如く感じ」たり、周囲の補正は「足利時代の補正でなからうか、といつか一人想ひをめぐらせてゐた」。しかし、保田の思いが到り着くところは、結局、そうした考証の問題ではなくて時代精神の問題であった。

この原本当麻曼荼羅が、刺繍であるか、織物であるか、或ひは絵画であるかといったことが美術史家から問題とされてゐるさうで、現に私の見たときにも博物館の人々などさうしたことをさかんに語つてゐたが、私には拡大鏡と懐中電灯によつて断爛剥落して織物の如く或ひは刺繍の如く見える絵画を仔細に点検するより、さきにこの絵の精神の歴史に於ける地位といったものを考へてゐたのである。(99頁)

ここには、顔料とか素材など、物質的な問題にかかわるよりも、その精神的な理解を重視するという保田の方法の基本線が提示されている。保田は、そのような観点から、当麻曼荼羅にかかわる、当麻寺の中将姫の物語へと連想をくりひろげてゆく。

淳仁天皇の時、横佩の大臣の女、中将姫が、当麻寺に入つて生身の阿弥陀を仰ぎその脇侍の観音が連絲で織つてくれたものといはれてゐるのがこの原本である。(中略)古今著聞集の著者はこの女性の主人公を最も美しく描いてゐる。それは信仰に燃える一人の古王朝の有髪尼の姿であつた。「……天平宝字七年六月十五日蒼美をおとしていよいよ往

生浄土のつとめ念ごろなり」と著聞集は伝へてゐるのである。有信の女のまへに生身の弥陀はつひに現れる。蓮絲の曼荼羅は一夜でなる。(99~100頁)さらに、保田の連想の糸は、中将姫の物語を離れて、「天平的」という概念を媒介として、光明皇后へとたどられていく。

光明皇后こそ最も天平といふ時代を象徴する日本の女人かもしれない。日本の皇室史は前後を通じても光明皇后ほどに肉身の香芬と美麗の匂ひの高い人間の姿の豊かな女人をもつてゐない。まことにこの皇后をもつたことは天平の有難さに他ならないと思はれる。(100頁)

つづいて、保田は、光明皇后にかかわる「実忠法師物語」に言及し、つぎのように叙述する。

実忠法師の出てくるのは奈良の施浴である。あのやうな羅馬の浴場をさへ思はせる如き官能享樂の機関がこの時代に考案されたことが一つのめづらしい状態であらう。この元亨釈書卷九の説話によると、光明皇后の施浴は深い慈悲とわきまへない狂信に近い当代の心と考へられる。(中略)皇后の気持はそんな生温いものでない。宗教的興奮といふなら、それはさらに強い救世の熱狂さへ含んでゐたであらう。(100頁)

ここで、保田は、方向を転じて、「だがこれを一種の官能享樂の側から考察された方がある。それは倫理学の和辻哲郎博士であつた」として、一転、和辻批判をくりひろげていく。ここに、当麻曼荼羅について論じる保田の関心が、じつは、和辻批判にあることが明らかにされるのである<sup>(6)</sup>。「この立場から氏に於いては元亨釈書の実忠法師の話が活気を帯びて伝へられてゐる」として、保田は、光明皇后をめぐる伝説へと話題を展開させる。

伝説によると皇后は初め地藏の一尊像を見る、そしてその美しい肌に瞠目される。こんなにも美しい生身の法師はこの世にゐないであらうか、さうした憧れから皇后は宮女をしてひそかに美僧をさぐらせられたのである。実忠といふ法師があつた。その尊像にも優れて美しい容貌をもつてゐた。召賜浴、その体を見ようとせられたのである。そこで透間から法師の姿をのぞいてゐられたが、いつかその美しい肌にひきつけられると、忽然、仮寐、夢と忠交。ところが眼ざめると、実忠は十一面観音であつた。——この話は天平の話であらねばならないのである。ここに天平といふ時代の一つの面貌がある。(100~1頁)

保田が指摘する和辻の光明皇后についての「考察」とは、『古寺巡礼』の中の、法華寺境内の浴室にかかわるつぎのような記述を指している。和辻は、「光明皇后施浴の伝説」について、つぎのように述べている。

伝説のやうなことが、かなり文字通りに行はれ得

たかも知れぬ。しかしさうなると、生理的・心理的にも或特殊な事情を許してかゝる必要がある。例へば蒸気浴から来る一種の陶醉とか、慈悲のために或肉体の苦痛を堪へることの満足とか、宗教的な法悦と官能的な陶醉との融合とか、総てディオニュソス的と名づけることの出来るやうな、精神と感覚との昂揚状態である。天平時代はこの種の現象と親しみの多い時代であるから、必ずしもこれは無理な条件ではない。——かういふ想像を許せばこの浴槽も別種の意義を持つて来るだろう。(大正13年版、135~6頁)

和辻は、つづいて、保田も触れている「元亨釈書卷九に伝へる実忠法師の伝説」(136頁)に論及し、結局「自分でこの蒸風呂を試みて、その温まり工合や、肌の心持や、体のグツタリとする様子や、またありたけの汗を絞り出したあとのいゝ心持などを経験して見たら、一層その感じがあるだらうと思ふ」としめくくっている。(138頁)

保田は、和辻が『古寺巡礼』において展開した、光明皇后にかかわる天平時代の一面をなぞり、それを「天平といふ時代の一つの面貌」として肯定した上で、「かうした天平のものとして原本当麻の思想をもその現実の享樂欣求の姿に於てとすることは、和辻氏の奔放な立場からの考察であつた」(101頁)として、和辻の考察の背景にあるものが、じつは、原本曼荼羅ではなく、流布本曼荼羅であることに注意を促す。

しかし此の考察の根本にあるものは文亀曼をもとしたものであり、流布本の思想にあつて、天平曼荼羅の復原に迄は進んでゐない。和辻氏の考察の当否はしばらくおいて、此が原本曼荼羅のあらはす芸術内容ひいては生活的内容、ここでは氏により享樂主義と呼ばれるもの——を、此の想像のよりどころとされなかつたことはいささか私には不信である。(101頁)

## 第二章 天平のデカダンス

和辻が、『古寺巡礼』の中で、当麻曼荼羅とそれにまつわる中将姫の伝説について語っているのは、再び奈良博物館をゆっくりと見学した後、汽車に揺られて当麻寺へ向かう場面においてである。

あたりの山々の、いかにも大和の山らしく朗かで優しい姿に比べると、この黒く茂つた険しい山ばかりは、何かしら特別の生気を帯びて、秘密の国土をでも蔵してゐるやうに見えた。当麻の寺が役ノ行者と結びつき、中将姫奇蹟の伝説を育て、行つたのは、恐らくこの種の印象の結果であらう。(271頁)

「寺へついてからも僕の気分を支配してゐるのはこの美しい尼の伝説であつた。」(274頁)当麻寺に所蔵される「曼陀羅」は、この伝説にかかわるものであった。

「それは夢みる心の幻想である。現存曼陀羅の切地を調べて、それが植物質ではなくて動物質であることを明かにしたところで、この幻想の力は失せない。」

天平時代の阿弥陀浄土変といふものが、かういふ構図から出来てゐたとすると<sup>(9)</sup>、中将姫に代表せられる彼岸生活の憧憬は、極めて素朴な形に現はれた、完全な享樂生活への憧憬ではないか。(274~5頁)

詳細にその曼荼羅の絵柄を描写した後、和辻は、つぎのようにそれを評価する。

さてこの極樂の風致は、徹頭徹尾人工的である。支那の暴王がその享樂のために造つた樓閣や庭園は、まづこんなものだつたらうといふ氣もする。そこに釈尊の解脱を思はせる特殊なものは一つも存しない。すべての裝飾がデカダンスを思はせるほどあくどく、すべての悦樂が官能の範囲を出でない。(中略)このやうな幻想を彼岸生活として持つものの永生の願望は、必竟現世を完全にして無限に延長しようとするに異ならない。しかもその現世の完成が、暴王の企てたところと方向を同じくする。物質的であつて精神的でない。(277~8頁)

保田は、和辻のこうした叙述を引用したうえで、その理解が原本曼荼羅ではなく流布本にもとづくものであることを指摘する。これを突破口として、保田は『古寺巡礼』全体を批判しようと試みる。

保田は言葉をつづける。「もともと天平の享樂的な精神は、和辻氏のあげてゐない材料、例えば日本靈異記などによつても、むしろその時代さながらの姿でみとめられる」。しかし、それは「和辻氏の示した如く肉体的に腐爛に近く旺んなものであらうか」。(101頁)

靈異記は正しく奈良末期或ひは弘仁期の説話である。そこで示されてゐる民間の信仰対象は、精神生活の安住でなく、一人の好女であり、財宝白米であつた。とはいへ、その爛漫の形式さへどこか狩猟により得た猪をさしみにして食らはれた帝王の時代を思はすに近く素樸である。(101~2頁)

保田は、ここで「和辻があげてゐない」としているが、『古寺巡礼』には以下のような指摘がある。和辻は、光明皇后により触発された「天平の女」についての考察のなかで、

弘仁期の僧尼の氣風を知るには日本靈異記に越すものはない。その物語るところは多く天平の異聞であるが、文学としては弘仁の特性を現はしてゐる。僕はそのなかから天平を透見するのにかなりの困難を感じる。しかし岡本寺の尼が観音を愛慕する情や、行基に追隨した鯛女（富の尼寺上座の尼の娘）が蝦を助けるためにその童貞を犠牲にしようとした慈悲心などには、天平の尼の一面が現はれてゐるのではないかと思ふ。弘仁期の気分には素朴ながらも強いデカダンの香気がある。天

平のそれはもつと朗らかに、もつと純粹である。

(171~2頁)

と述べており、また、薬師寺の吉祥天女像に関連して、それが靈異記に現はれたやうな、素朴ながらも病的な、官能追求の氣分から、誇張して感ぜられた女の美しさであることは覆ひ難い。従つてこの画は天平の女の一面を示しはしても全般を現はしてはゐまい。(中略)／もし天平末のデカダンスがこの画によつて代表せられるとすれば、それは繊細と耽美とに於て、藤原盛期に劣らない。しかもその力強さと自由と清朗の氣とに於て遙かに優つてゐることを思はせる。(260~1頁)

と語り、さらに、

特に天平時代は金光明經が国民全体に強要せられた時代で、吉祥天女の崇拜もまた盛んであつた。天平末に政府が吉祥天女画像を国分寺に頒つた如きは、その一端に過ぎまい。(中略)さてこの吉祥天女が、——仏前に演説して、金光明經の受持者に飲食衣服臥具医薬及び余の一切の物質的要求の充足を約してくれた吉祥天女が、——また主としては五穀豊穰を祈るためにまつられた吉祥天女が、——どうしてあのやうな女の姿に現はされたか。

(中略)諸の快樂は、要するに美しい女から出た。

この想念を度外してはあの美人像が吉祥天像であるといふことは理解し難い。(262~3頁)

などと論じている。

保田の天平の時代精神についての記述が、和辻の「平安末のデカダンス」の記述とほぼ重なることは明白である。おそらく保田は、『古寺巡礼』について、該当部分を参照しつつも、その全体を詳細に検討することなく、少年時代に熟読した記憶に頼つて議論を展開しているのであらう<sup>(10)</sup>。従つて保田が提起する和辻への疑問も、天平期の「爛漫の形式」を追認したうえで、それは「帝王の時代を思はすに近く素樸である」というやうな、いささか齒切れの悪いかたちになっている。そして、それとても、和辻の「天平のそれはもつと朗らかに、もつと純粹である」「その力強さと自由と清朗の氣とに於て遙かに優つてゐる」といった評価の延長上にあることは明かである。

保田は疑いもなく、自らの天平時代觀が和辻のそれときわめて接近しているということを自覺していた。保田の古美術に対する理解は、もともと和辻の『古寺巡礼』によって養われたものであつた。同時に保田は、それ故に批評家として自立するためには、どうしても和辻を批判しなければならないと感じていた。そうしたアンヴィバレンツな心の葛藤が、当麻曼荼羅の原本と流布本にかんする疑念を根拠として、光明皇后施浴の伝説をめぐる和辻の議論を批判するという、一見アクロバティックな構成を採らせることになったのである。

「かかる和辻氏の空想の根拠を問うてみたいと考へる」と、保田は筆を進める。

つまり原本曼荼羅が私らに示す芸術的世界が何であるか。それから、その内容は流布本曼荼羅の示すと同一のものであらうか。もつとも私はこの損欠本のまへに立ちつなほ不可能をおし進んで原本曼荼羅の精神にふれようとするのでない。しかし芸術が示す世界といふものは単に素材ないし構成の論理主義によつて分析されるものではないと考へられる。例へば同じ浄土變の思想を示す絵画に於ても、ある時代の作品と、次の時代の作品とは、異つた世界を示した。さうしたものが芸術に於けるモラリテであり、そこに作品のもつ関係や、或ひは具体性があると考へられる。単に素材の意味が芸術の示す世界でない。私は学究の論理がつまづくところから芸術の論理が始まると考へてゐる。(102頁)

保田は、たんなる考証の立場ではない芸術の論理に依拠することを宣言したうえで論を続ける。

文亀当蔓と天平当蔓の二つのあらはす芸術は確かに異なるのである。天平当蔓のポエジーが、文亀当蔓のポエジーと同一精神生活史をもつのではない。文亀当蔓のポエジーが享樂的であつても、天平当蔓からうける観照が同一に、和辻氏の想像をかく迄かり立てる程に低劣な享樂的であるかとは、一概に文亀当蔓の観照からはとび上つて推論し得ないわけである。(102頁)

保田は、和辻の天平時代観が、鎌倉以降に成立したと推定される、流布本曼荼羅に基づくものであることを前提としつつ、精神史の立場においても、流布本の表現する精神的境位は、天平期に成立したと推定される原本曼荼羅と明白に区別されることを指摘する。

保田の議論は、ここで、実証的方法と精神史的方法の間を、奇妙に揺れ動いているように見える。流布本によって天平の精神を把握したことを根拠として和辻を批判するのであれば、保田は、あくまで実証的な検討を推し進めるべきであつた。原本が天平期に成立し流布本が鎌倉以降に成立したということは純粹に考証の問題であるからである。しかるに、保田は、考証の問題を徹底することなく、精神史的方法へと議論を展開させてゆく。

和辻も決して考証の問題をないがしろにしていたわけではない。「それは東山時代の模写であつて、画としては優れてゐない」と、その資料的価値に疑問を呈しつつ慎重に議論を展開している。しかし、和辻の基本的な立場はそこにはない。「金堂の気味悪い薄暗がりのなかで、僕は金網越しにつく／＼と曼陀羅を眺めた。」

しかしその図様は、僕の興味を捕へて離さなかつた。他の人たちが須彌壇の金具などに鎌倉時代の巧妙な工芸を味つてゐた間も、僕は金網に双眼鏡

を押しつけてゐた。(前掲、275頁)

当麻曼荼羅を前にして、和辻は、素材の材質や技巧の巧拙といった問題よりも、それが表現する時代精神の問題へと惹きつけられている。ここで、和辻と保田の態度が奇妙に重なりあうことに気づく。まさしく、『古寺巡礼』こそは、素材や技巧の考証に多く傾きがちであつた従来の古美術研究に対して、伝承や口承を大胆に採り入れ、近代的な解釈学の方法に基礎づけられた、独自の精神史的方法を提起した最初の試みであつた<sup>(8)</sup>。

保田は、「この原本曼荼羅が所謂天平の当蔓であるか否かは、私のここで考証したいところではない」が「この作品からは勿論文亀当蔓からうけるあのあくどい戦国時代の一面を示す日常性などは寸毫も感受し得ない」と精神史的考察を展開する一方、「原本曼荼羅をさらに原始に復原して、天平の原図は現存九品往生のみしかなかつたのではないかといふ説を小野氏などは称へてゐる」と考証的研究の成果を紹介する。(103頁)しかし、最終的に保田は、「当蔓の考証については私はふれたくないのである。さやうに先進美術史家の諸説が既に複雑であり、いづれも究竟印象判断にすぎないのである」として、原本曼荼羅についての煩瑣な考証問題から身をかわし、「この原本当蔓をいつの時代におくかは一つの論者の冒険である」と論決する。(104頁)

考証のレベルで問題を決着させることができないことは、保田も充分自覚していた。なによりも、それは保田の本意ではなかつた。保田がこの評論でめざしていたものは、「不安の文学」という文壇のテーマへのアプローチであり、単なる古美術の鑑賞ではなかつたからである<sup>(9)</sup>。しかし、考証の問題を離れれば、残るのは解釈の問題である。

けだしそれが、天平のものであるか、鎌倉のものであるか、といふ課題は、ただ私一箇の印象批評にすぎない。原本曼荼羅の部分々々に於て示された建物衣裳に於ても、私に仔細なことはわかりかねるが、やはり天平的なものをもつと考へられた。だが一面私は鎌倉時代に於けるすさまじい一般仏教施設上の天平復古の精神に広くふれてゐる。この一事を以てしても天平的な部分を少なからず感ぜしめる原本曼荼羅を、有無なく天平と断定できないのである。ただこの場合の方向に忠実なるため、私は一そう深く一つの作品のもつ芸術にふれねばならない。(中略)従つて私は方法として、当曼原本と文亀流布本に対し示された一つの流動的な芸術批評、即ち芸術に知識や思想をまづむといふ芸術学の方法を不信する態度から発足しようと考へる。(105頁)

保田は、ここで、はっきりと考証の問題を離れ、芸術の享受の問題へと論を収斂させる。そして、保田が持ち出すのは、「レアル」という観念である。

一体芸術のあらはすレアールとは何であらうか。それは時代の精神とか、時代の生活とか、時代の雰囲気とか、時代の心情とか、或ひは時代の苦悩悲劇等々の言辞でつらねられる。思ふに一つの切々と心うつ何ものかではなくてはならない。如何に今日の人間と生活の外相を描いても、そこで文学として示されたものは全然今日から遠いものであるかもしれない。そして私はかかる心に響いて切々たるものそのものに時代の文学の示した関心があると考へる。(105~6頁)

保田は、「レアール」を説明して、「一つの切々と心うつ何ものか」「心に響いて切々たるもの」という<sup>(10)</sup>。さらに、保田は、それを、「過去の文学理論のいふイズムでも世界観」でもなく、「文学の自体」であり「リアリズムの意識」であると述べる。そして、それは「素樸な古典精神への還元」であると付け加える<sup>(11)</sup>。(106頁)

保田が、「文学のレアール」の問題を「素樸な古典精神」と結びつけることには理由がある。

かかる文学のレアールこそ、作品そのものと周囲世界との一つの関係である。(中略)芸術のもつ世界はこのものの世界である。ここでは既に作家と作品との関係以上に出てしまふ。作品と世界との密接関係となる。けだし批評の根源の思想はこの関係に於て始めて発足するものである。今日の私と古代の芸術との関係であり、古代の作品がこの関係に於て私の中に私の芸術となる。しかもそれは古き時代に於て、その作品の成立の日に於ては作家と世界との関係であつた。現代の芸術品を対象とする批評の問題が担ふ困難な一つの中心の問題は、この二つの関連する関係があらはに顕著に全体の前面に押し出される故であらう。従つて批評体系が一まづ古典作品によりかかることにいはれなくもない理論人の安心の道が見出される。

(106~7頁)

現代芸術においては常につきまとう「困難」な「問題」が、古典を対象とする場合には回避され「安心」が確保されると、保田はあからさまに語る。保田が古典を論拠として現代文学を考察する意図は、まさしくここにある。未来へ流出する時間のなかで、現代文学の批評はつねに相対化されざるをえない。しかし、固定された時間のうちに事実と化した古典作品においては、もはや主観の介入する余地はない。古典は、個人の主観性を超えた「文学のレアール」=時代の精神の表現として解読されるほかはない。そこには、主観の相対性を超えた、絶対的な批評の基準が存在する。保田の後の一連の古典論が、こうした発想の延長上に位置していることはいふまでもあるまい。

当麻曼茶羅がどんな精神的位位置をもつかを考へることも、一つにこの文学(芸術)のレアールか

らでなくてはならない。それは単に流布する内容とか意味といった見地からではない。その一つの作品が筋がきかれて、それによつてなほのべ得る見解でない。文亀曼茶羅によつて、天平原本のレアールをのべることは、一つの小説の筋がきによつてその小説の世界を語るに類する。さらに悪いことには、ここでは天平原本の素材にさへふれてゐるとは断言できないのである。当曼の成立——といふのは文亀当曼形式の成立を鎌倉時代にとると私は早急に断言するのではない。(中略)私の主題は一体芸術のレアールはどうした方向に於てとらへらるべきか、といふ問題にある。それは今日わが国で述べられてゐる不安の文学の問題へ一つの考察を私の信じるところから考へるといふ意味に過ぎない。私はこの方向をのべるために、鎌倉といふ時代を選ぼうとした。(107頁)

保田は、原本と流布本との考証の問題を一度放棄したように見えながら、「レアール」という観念を手にしてもどってくるのは、やはり、和辻が流布本によつて天平を論じたという最初の論点である。保田は、「断言できないのである」「早急に断言するのではない」などの言辞を連ねて、考証にかかわる問題を極力回避するように見えて、「芸術のレアール」という立場から和辻が流布本曼茶羅によつて天平の時代精神を論じたことの非をならす。

### 第三章 天平文化論

以上の議論につづいて保田が、鎌倉文化論を展開するのは、流布本曼茶羅を精神的に位置づけるための基礎作業と見なすことができる。しかし、それ以上にそこには、強い戦略的な意図が込められている。

少くとも近年までは天平がこの国の芸術史を独歩し、一般的関心を集中してゐた。あらゆる芸術批評の尺度は天平を標準とし、天平から一步も出でず一步も退かうとしなかつた事は事実である。そのことは中年以上の芸術愛好者、のみならず芸術史家に於てさへも未だに天平が彼らの芸術批判方法のアルファでありオメガであつて決してそこから去らない。それらは天平のもつ美の参与するところでも、その美の意義の高さからでもない。彼らの生と教養をうけた時代の批評精神の原理が、未だに彼らをとらへてゐるのである。(108頁)

保田は、美術史研究における天平至上主義とでもいふべき傾向を指摘し、それが一定の時代的制約のもとに成立したものとして批判する。ここで批判されているのは、あきらかに『古寺巡礼』の基調をなす立場である<sup>(12)</sup>。そうした「天平絶対の精神」にたいするアンチテーゼとして持ち出されるのが、鎌倉時代というわけである。

天平絶対の精神の崩壊は、一つに時代の変遷であ

る。(中略)けだし白鳳への関心がまづよびさまされる。いまや天平以外の時代が私らの精神によびかけてくる。体系は攪乱者に進入された、状態の批評であつたものは変革の批評となるまへに、批評が変革に向ひつつあるのである。この事実のまへには何人も安心の場を天平にもたせかけておけない。つまり市民社会隆盛期の芸術批評理論がぐらつき、精神が間隙を意識して彷徨を開始した。現状維持の安住を失つた魂は、自ら間隙を満す対象を求めようとする。すでに人々は天平に見倦いた感じである。芸術を歴史への関係として見、ただ天平の形態感を抽象して一つの何か絶対的なものに措定してゐたわが国の市民社会の芸術概念は、立場の根柢から動揺を感じ出した。(108~9頁)

つまり、天平を絶対化する立場は市民社会全盛期の芸術理論であり、いまや時代は変革を志向しつつある、というのが保田の立場である。考証の問題を度外視するのであれば、「天平絶対の精神」であろうと「鎌倉芸術」であろうと、要はいわば解釈の問題である。どちらがアプリオリに優位にあるというわけのものではない。このような相対的な状況を断ち切るように、保田が持ち出すのは、当時のプロレタリア文学論に学んだと思われる、イデオロギー暴露の方法である。天平を絶対化するのには「市民社会隆盛期の芸術批評理論」であり、そのような評価はいまや動揺しつつある——ここからは、かの福本和夫の口吻さえ聞こえてくるではないか<sup>(13)</sup>。

保田は、天平文化について素描したのち、「かかる時代の後に鎌倉の作家はあらはれる」(112頁)として鎌倉文化を対置する。しかし、そこで展開される鎌倉文化論は、「天平以降の芸術の表現を破壊することであつた」「天平仏師の形態観は分解せられねばならない」「不安の精神が生れ出たのであつた」(113頁)など、抽象的で具体性に欠ける憾みが残る。「来迎寺十界図」「知恩院の来迎の図」などの作品が取り上げられるものの、「深刻なりアリズム」(115頁)「精神の不安の時代に於ける文学芸術」(117頁)など抽象的で空疎な観念が提示されるだけで、具体的に流布本曼荼羅との精神的な類縁性はなにも分析されないのである。

それと比べると、保田の叙述は、批判される天平文化において、むしろ、具体的でいきいきしているといえる。

古代の信仰精神が素樸な感動とひたぶるな狂信の魂から、専ら直線と絶対的な平面の表現によつてゐたのが、天平の理想の表現が初めて造型に於ける球面と弧の使用を発見した。弘仁の復古主義は厳密な政治精神、国家主義に統制せられた一つの絶対主義である。次いで王朝の爛熟文化の精神は完成への道を歩んだ。天平に於けるギリシア的な理想の球面の緊張性はそこで肉感的な感情に変移

する。しかもその感性は天平のもつ文化へのはげしい追求の心や豊かな生命のあふれたものではなく、女性的な繊細さの表現の方向を歩むのである。理智による感性の表現が王朝作家の創作を主導した。(中略)驚異から充実をへて爛熟と頹廢へ、それが推古から白鳳をへて天平に及ぶ姿であるなら、王朝の精神はかかる精神史を、むしろ生活の実相の上で抽象し、選び出した現実の美観として一つの情緒の美を作らうとしたものであらう。ただそこに純なる日本の美意識があるのでなく、その王朝といふ国家統一の成立し文化の成熟した時代の美意識がある。純日本的な美はけだし王朝にも天平にもあつた。天平は文化への時代、王朝は文化の時代と云へるだけである。王朝の美観は、天平の絵画の線の示す世界の如く、純粹に理想をめざすものではない。緊張した精神の充実を一つの弧に描く事が、正直な天平作家の芸術であつたなら、静なる瞬間の連続の中にある精神を誰より深く自覚した王朝作家は、静なるために感性に深い線を以て世界を構成した。静止と安寧の時代の芸術観である。感性を以てふれることも一つの理智主義の技巧によつてである。静なる感性は、この時代に初めて可能になつた色彩の豊富な使用をも決して鎌倉の大奔乱にまで導かない。例へば天平の色彩は王朝の色彩よりはるかに少い。曇錦の使用に於ては、奈良の作者は二つ以上の使用を知らなかつたが、平等院の壁画作家は既に七つのそれを使用してゐるのである。(110~2頁)

ここで保田は、明らかに、大阪高校時代に執筆した「上代芸術の理念の完成 付 石仏の時代的意義」(大阪高等学校『校友会雑誌』昭和5年2月)及び「室生寺の弥勒菩薩像」(同、同年6月)という二つの習作を参照している。これらの叙述がきわめて具体的で生彩に富んでいる理由はそこにある。

推古から天平への展開について述べた部分は、「室生寺の弥勒菩薩像」の、

天平の持つ線は「弧」であり、その面がギリシア的理想の「球面」であるに反し、推古は古代民に一般的な「平面」と「直線」であつた。信仰と生活にひたぶるなる古代の素朴純粹な表現は常に絶対で、何らの遲疑も間隙も認められない。(『全集』第40巻、49頁)

という記述を踏まえたものである。推古期を形容する「ひたぶるな」という言葉が共通しているほか、推古を「直線」と「平面」、天平を「弧」と「球面」として把握する図式が踏襲されている。「球面」を「ギリシア的」とする理解も受け継がれている<sup>(14)</sup>。

また、弘仁期を「復古主義」「国家主義」と総括する部分は、「上代芸術理念の完成」の、

しかるに天平に次ぐ弘仁時代に於ては政治上の純

日本運動と宗教の改新のため二度純日本主義な形式主義技巧の作を残してゐる。がもしその折に叫ばれたスローガンがあつたとせばそれは「天平にかへれ」ではなく、「白鳳に帰れ」か「推古にかへれ」であつたであらう。(同、35頁)

という記述が踏まえられている。つづく王朝文化についての叙述は、「室生寺の弥勒菩薩像」の、

天平の統一の弊の一層明瞭なのが弘仁の大部分の作品であり、次の藤原時代に於てもかくあつた。藤原時代になると各部の手法で秀れた美しさを見せたが、構成を忘れて装飾に走つたため全体としての姿に於ては全く破壊されてしまった。(55頁)

といった記述をさらに展開したものと考えられる<sup>(15)</sup>。

保田が「中島栄次郎に」で、将来の方向性として「『当麻曼荼羅』みたいなものは今後かきたいと思つてゐる」と語っていることは冒頭で触れたが、同じ文章のすぐ後の部分で、

なるべく理論はザツハリツヒである方がいい。勝手な論理的要請と結論など仕方ないこと、思ふ。

(中略)僕らの時代の人々は多く芸術作品の名があるひはそれをにほはせる気持の少しもにじまぬ文章の方を、原理的な美学芸術論と考へてゐるらしい。しかし数年まへにかいたやうな「室生寺の弥勒菩薩像」はかけさうにもない。もやもやした形而上学的語彙の羅列など僕にはできない。同じ頃S——誌上にいた社会史的精神史的なものの方に近づくだらうかもしれない。(『全集』第2巻、226頁)

と、「室生寺の弥勒菩薩像」に言及しているのは、決して偶然ではない<sup>(16)</sup>。この時期、保田は、高校時代に執筆した習作のモチーフを再び取り上げることを決意したのである。

保田の中期の代表作の一つ「日本の橋」(『文学界』昭和11年10月)が、高校時代の習作「裁断橋擬宝珠銘のこと」(『炫火』昭和5年4月)を拡大展開したものであることはよく知られている。また、「戴冠詩人の御一人者」も、同じく高校時代の習作「『好去好来之歌』に於ける言霊についての考察——上代国家成立についてのアウトライン」(『思想』昭和5年8月)の延長線上に成立したことは、桶谷秀昭氏が『昭和精神史』(平成4年、文芸春秋社)において示唆するところである<sup>(17)</sup>。

さらにいえば、同じ『戴冠詩人の御一人者』に収録された、『新潮』昭和十二年七月号所載の「白鳳天平の精神」は、「当麻曼荼羅」を踏まえつつ、その原型をなす高校時代の二つの習作「上代芸術理念の完成」「室生寺の弥勒菩薩像」を敷衍した作品である。そのなかで保田は、

光明皇后を描かうと思つたのは、旧く昭和七年頃であつただらう、私は「当麻曼荼羅」なる一篇の

序を誌して徒らに日をおくり、なすべきこともなさないうちに、求められるままに、ここに天平と白鳳の時代を、僅かの枚数に描く

と「当麻曼荼羅」に言及し、さらに、高校時代の習作を意識して「私が筆をとつて白鳳天平の芸苑の遺品を語るのはこれが最初でもない」と述べている。(『全集』第5巻、84～5頁)

「当麻曼荼羅」がその後の保田の評論の出発点になったとすれば、その理由のひとつは、文壇的な文芸評論から古典や古美術を対象とする日本文化論へという保田の転換が、高校時代の習作への復帰というかたちで現象し、「当麻曼荼羅」はその復帰の最初の試みであつたことに求められよう。

鎌倉文化論を展開した後、保田は、

私は少くとも当流布本の精神はかかる時代の一面を、裏からであるか表からであるかはどちらでもいいことであるが、ともかく代表するものであると考へてみたい。少くともかかるものとして文亀当流の原本の精神史を考へることは、一つの理由なくはないと思ふ。(117頁)

と論じ終わる。「当麻曼荼羅」後半で展開された鎌倉文化論が、流布本曼荼羅を精神的に位置づけようとする試みであることが、ここに明確に語られている。しかし、すでに指摘したように、その試みは必ずしも充分成功したとはいいがたい。

保田は、時代考証が必ずしも時代精神の問題を解決しないことを自覚していた。同時に保田は、精神的立場が解釈という相対性を超えることができないことも知っていた。「レアール」という観念は、桶谷秀昭氏や白石喜彦氏が指摘するように、古典と現代を無媒介に直結させる〈橋〉としての意義をになっていたことは確実である<sup>(18)</sup>。しかし、それ以上に「レアール」の観念は、保田において、実証的な検討に依存することなしに、一定の解釈を排他的独断的に正当化するという機能をもっていたのである。「レアール」の観念のもっとも重要な意味はそこに求められる。しかし、保田は、批評の自立した地平を確保したように見えて、結局、隠微なかたちで歴史的事実に依存している。保田は、原本曼荼羅が天平に流布本曼荼羅が鎌倉以降に成立したという考証的認定を前提しつつ、「レアール」の観念によってそれを追認しているにすぎない。

#### 第四章 レアールの観念

自らの批評の正当性の根拠として日本の古典をもちだすというスタイルは、保田にとって「当麻曼荼羅」が最初ではない。それは、保田の初期の文芸評論の展開のなかでしばしば試みられていたものである。『コギト』創刊号(昭和7年3月)に掲載された、保田の文芸評論の出発点ともいべき作品「印象批評」において、はやくもそうしたスタイルが見られる。



保田は、その中で、平林初之輔の「芸術的価値と政治的価値」(『新潮』昭和4年3月)によって提起された、批評基準の相対性の問題に関連して、以下のように述べている<sup>(19)</sup>。

法隆寺の百済観音は傑作である。さう人は愛してゐた。その後人は黄金分割の美学的価値を知つた。

(Zeisig Lipps) それで好事家はその科学的方法を観音像の全体の形態に割りつけた。不思議にも適合してゐた。殊に右手の位置は的確にもその科学的美学の公式にかなつてゐたのであつた。(こゝまでは理論的に正しい。)しかもその時人は当時奈良博物館の正面でこの像の向つて右に立つてゐた法輪寺虚空蔵菩薩については沈黙してゐた。この崇高な神秘的作品のわり方は黄金分割ではなかつた。こんな美術史家の途方もない科学的批評は批評家の支度の中にはない筈であるが、この二つの作品の価値を発見するには人の観念形態があつた。よつて以て歴史に支配されてゐるのである。

(『全集』第2巻、13頁)

ここで保田は、芸術の価値が時代のものの見方によって支配されていると主張しているように見える。しかし、この評論の力点はそこにはない。保田がここで究極的に主張しているのは、芸術の価値は批評と無関係に厳然として存在しているということである。百済観音の価値が批評家によって称揚される以前も以後もその右どなりにひっそりと佇んでいる虚空蔵菩薩の姿が、象徴的にその論拠をなしている。

つづけて保田は、昨年の夏、斑鳩寺から鶴林寺を廻った体験を語り、「造型美術の観賞では素通りにしてゐながら、よい作品にはすぐに気づく」と述べ、これらは「享受＝批評への一例話である」と展開している。(13～4頁)つまり、作品を深く享受することが批評の第一条件である、と保田はいうのである。

ついで保田は、美術と文学の対比に論を及ぼす。

博物館や絵画展覧会ならば私は見て通るだけで一眼で傑作にひきつけられる。しかも文学は読まねばわからない。芸術史的に云つて文学の歴史と美術の歴史との形式的発展の足跡の違ひ方の生ずるところであり、文学の不活発な進歩の理由である。(16頁)

保田は、文学批評の困難さを「読まねばわからない」という享受の形式に求める。さらに、美術品の場合「よい作品にはすぐに気づく」と語っているのと合わせて、保田が美術作品を論拠の中核として文芸評論を展開する秘密を理解することができる。「レアル」という観念が、こうした発想の延長上に位置していることは疑いあるまい<sup>(20)</sup>。

「レアル」という言葉がはじめて登場するのは、『コギト』昭和七年十月号に掲載された「アンチ・デイレツタンチズム」においてである。「しかし作家にと

つてレアルの精神以上の真実はない。レアルはつねに平凡を媒介とせねばならない。」ここで「レアル」は、「現実の真実の姿」とか「真実はむしろ日常の中に内的に存在してゐる」などと説明されている。(『全集』第2巻、55～6頁)具体的に古典に言及された箇所はないが、終わり近くに「純粹文学は朦朧とした気分の中にあるものではない」「むしろ古典的作家のレアルな小説の精神の土壌の育成物であるといひたい」(61頁)という一節が見える。

『三田文学』昭和七年十二月号に掲載された保田の「作家的ドグマの問題」は、「作家の主観的尖端にある存在」である「作品」が、いかにして「客観的妥当性」をもちうるかという問題について論じたものである。このテーマは、「かういふ作家の精神について僕は既に『コギト』六号「アンチ・デイレツタンチズム」に於て大体のことを記しておいた」(『全集』第2巻、87頁)「かつて僕が『アンチ・デイレツタンチズム』に於て述べたところは作品としての小説をむしろ作家意志の尖端的存在として規定することであつた」(91頁)と、二度にわたって言及しているように、「アンチ・デイレツタンチズム」のモチーフを受けつぐものであつた。

作家は或種の精神病患者の如き幻視や幻聴によつて創作するものではない。真実の作品がこゝろをうつのは決してかやうな点にあるのではない。作品は最も深い真実の響である。それは事実の底にある事実性の世界である。これはなんの傍証もない断定である。明白に多くの僕らのもつ古典作品が卒直に僕らに教へるところなのだ。(88頁)

「レアル」という言葉は見られないが、ここで使用された「真実の響」「事実性の世界」などの語が、さきの「アンチ・デイレツタンチズム」において「レアル」と呼ばれていたものを敷衍したものであることは確実である。古典がその存在を端的に教えてくれると、以下保田は具体例を挙げて論じている。

例へば法輪寺虚空蔵の作者と長岳寺観音の仏師との間にはあきらかに距りがある。それは歴史的の距りでもあるし、個性的の距りでもある。しかも根源的には作家の本質の距りである。(中略)法輪寺のものは推古仏中僕の手で考へるところでは第一位につくべき傑作であり、長岳寺の脇士観音は王朝末期の代表的優麗の作である。／事実として古代彫刻の精神はたしかに生きてゆくのだ。それらは永久に歴史で以て断裁されることのないものといへるのだ。(86～7頁)

また、

こゝに永徳の描いた一つの襖がある、そこで永徳は大きい松樹を紙面にもりあげながら、その周囲にはるかに大きい空間を残しておいた。が彼は僅かにその左の紙面の下部に一叢の草むらを描いてゐる。かゝる場合に於ける考へ方そのまゝの直ぶ

るな表現といはねばならない。(中略)永徳はかゝる彼の芸術が存在する空間さへも既に心の中に蔵してゐたのだ。むしろ問題となるべき永徳の構想力にしても、同様に永徳の芸術する論理の最も潑刺とした純粋な表現に他ならぬ。(89~90頁)

さらに、

推古仏の直線の豊かな深さなど古代人の精神に一般的な純粋にして直ぶるなイデーを現はすものであり、それが天平に於て希臘的理想のもつ曲線から弧へと移ることなど、まさに単なるテクニクの発展でなく精神そのもの、変遷、作家の物の見方考へ方の変遷を直接に現すものといふべきであらう。(90頁)

保田が、自らの文芸評論の中で、このように日本の伝統美術についての知見を持ちだすのは、大学で美学美術史を専攻する保田にとって、プルーストやネルヴァルやハイデガーやヴァレリーよりも、はるかにそれがなじみ深いものであったという以上に、「そのままの直ぶるな表現といはねばならない」「直接に現すものといふべきであらう」などに見られるように、美術作品のもつ視覚的明証性が強く保田を捉えていたことを示している。彼が「主観の客観性」(93頁)という言葉によってイメージしていたもの、あるいは「真実の響」「事実性の世界」という表現に託したもの、そして「レアル」という観念が、こうした美術のもつ視覚的明証性を根拠としていたことは明白である。

『コギト』昭和八年五月号に掲載された「蝸居の草房から」において、再び「レアル」という言葉が出現する。「レアリズム」とは何かという文脈において、保田は、以下のように述べている。

天平はたしかに上代芸術の理念の完成時代であつた。そしてその完成のため勢ひ墮落の傾向も見えろ。天平末期の情勢はまさに構成よりも修飾に向つてゐるのを知る。(中略)「天平期即完成期」といふのがつまり美術史的常識であつた。その理由が奈辺にあるか一応考へたい。(中略)伝統的に白鳳期までの作品が技巧の未熟な理念の未完成のものと考へることは正しくない。僕らの再評価は白鳳時代への親近と、その評価を通じて可能になる。そこに於て僕らは天平作品に於て白鳳にない要素を発見した。こゝからして又天平即完成期といふ常識概念の限界が明瞭になる。つまり天平期の特色は一言すれば推古白鳳の充実感が分散したことにある。これは部分が部分として遊離した天平期の遊戯的修飾の芸術世界観である。それに反し推古白鳳の古典芸術に於ては、部分は決して部分として存在せぬ。部分は全体の一部として理解される厳肅古典主義にたつ。まさしく古代的リアリズム意識に他ならぬ。(『全集』第5巻、272~3頁)

ここに論じられているところは、「当麻曼荼羅」にお

ける天平時代論とほぼ共通している。というのは、「当麻曼荼羅」と同じく、この「蝸居の草房から」も、高校時代の二つの習作を下敷きにしているからである。

「直線=平面の現すひたぶるな信仰をもとにする古代芸術の世界観は、天平に於て初めて曲線=球面の専らな効果へ入る」(273頁)という叙述などは、さきに引いた「室生寺の弥勒菩薩像」の引き写しである。その意味で、この断章風のエッセイは、六ヶ月後の「当麻曼荼羅」の腹案とでもいうべき作品である。高校時代の習作を土台として天平時代について論じるという構想は、すでにこの時点で保田のうちにきざしていたことがわかる。

「蝸居の草房から」は、現代文学へと論を転じたのち、「僕は決してレアリズムを個定した文学史上の一イズムと考へるのではない。また考へてきたのでもない」とつづく。

それ故僕は誤解をうけやすいこのレアリズムなることばの代りに、レアルの精神とかレアルの意識とかいつた言葉で呼んだ。この意識はレアルとは何かと定めてからかゝれぬことは当然だ。それより先きレアルの中へ入つてゆく意識である。そこでレアルの規定が要るのではないかと、人は云ふやうである。しかしこの間の微細な区別がわからぬであらうか。レアルへ入つてゆく文学の意識には規定はいらない。そこに文学の実践がかゝつてゐる。レアリズムと社会主義の結びつきを困難といつたのはこの点からである。(281~2頁)

保田は、「レアル」の観念が概念規定不可能な曖昧なものであることを強調し、それ故に、時代をイデオロギーとして解釈するマルクス主義とは区別されると論じる。

由来マルキストの史料の読み方は一面に偏して、イデオロギー部門に深くして、大きい部門を脱してゐる。もしレアリズムを個定させたら、一種の世界観として色づけることによつて社会主義とレアリズムの結合はいと容易である。つまりレアリズムを個定させたと同じ観念的方法によつてこの結合も可能となる。(282頁)

保田は、マルクス主義が批評の相対性を越えるものとして提示するイデオロギー暴露の方法を強く意識しつつ、それに代わるものとして「レアル」の観念を提起する。その背景に、見ればすぐわかるという、美術作品のもつ視覚的明証性が前提されていることは明白である<sup>(21)</sup>。

「当麻曼荼羅」から八ヶ月後、『新潮』昭和九年七月号に掲載され、のち『英雄と詩人』(昭和11年)に収録された「芸術の限界と限界の芸術」においても、日本の伝統美術が重要な役割を果たしている。保田は、「少し以前、博物館に屏風の特別展があつた。その時は大雅

や宗達の作品や浜松屏風のやうな著名なものもあつたが、僕はまづ第一に桃山屏風のまへに立つてしまつた」と書き出し、「一般に桃山のもののもつ異常な迫力」(『全集』第3巻, 90頁)に触れ、すぐれた美術品はなんの「理由」もなく直観されることを、桃山屏風を例として語っている。

その「迫力」の理由について、保田は、「署名といつたものを全く意にせぬ一つの時代の作品は、もつと大きい時代的勢力の感動的表象であり、政治経済の悉くに於ける人間の生活力ののつびきならぬ表現といふに近いものである」と説明し、「かうした造営を思ふ心そのものが、今日の僕らの心の底にも生きてゐる」と述べる。(91頁)

ただ僕らの切実の関心は作品でなく、どちらを描くかを決定させた歴史的意識である。(中略)僕の感動したものは、さうした人間の生活の意識の可能性についてであつた。僕は作品よりもさらに鮮明に愛すべきものを教へられる。偉大な作品さへも死物と見る権利だけが、あらゆる芸術の限界を前後から追求し得た。僕らに必要なものは残された作品でなく、そのうらに生きた精神である。生きた人間に於ける芸術の地位である。(92頁)

ここでも、美術作品のもつ視覚的明証性が、「歴史的意識」の所在と、それが現代にも「生き」ていることの根拠とされるのである。

「当麻曼茶羅」ではまだ「不安の文学」という文壇的テーマへの志向を残しているが、保田の関心は、やがて急速に文壇的テーマから離れていく。昭和十年に入ると、三月に「文芸の大衆化について」(『日本浪漫派』)が、十月に「主題の積極性について」(同)があり、まったく文壇から背を向けたというわけではない。しかし、昭和七、八年段階で保田が、「芸術的価値と政治的価値」論争、新心理主義文学、プロレタリア文学の問題など、文壇的テーマに積極果敢に挑戦していたのとは比べれば、保田の関心の所在は大きく異なってきた。

昭和十年十二月、「日本の橋」の初稿「橋」が『四季』に掲載される。翌昭和十一年三月には、『日本の橋』に収録された最も日付の古い評論「童女征欧の賦」が、四月には「誰ヶ袖屏風」が、七月には「戴冠詩人の御一人者」が、それぞれ『コギト』に掲載される。いずれも、文壇的テーマを離れ、日本の古典などを対象として自在に文化論を繰り広げたものであった。「当麻曼茶羅」が、第一に、日本の古典文学や美術作品を主題とするエッセイ風の評論というスタイルにおいて、第二に、高校時代の習作のモチーフを再び取り上げるという点において、初期の文芸評論からの転換の大きなきっかけになったことは疑いないだろう。「戴冠詩人の御一人者」そして「日本の橋」の成功は、保田の方向転換を決定的なものにした。かくして、保田の思想は、初期から中期へと展開していくことになる<sup>(22)</sup>。

そこには、いかなる言説も相対化されざるをえない、現文壇への保田の苛立ちがあった<sup>(23)</sup>。保田が、日本の古典や美術に強く惹かれたのは、それが大阪高校時代の習作において展開したなじみのテーマであったというばかりでなく、美術品のもつ視覚的明証性と、時間のうちに固定された古典の絶対性が、解釈の相対性を一挙に飛越する可能性と根拠を提供してくれるように見えたからにほかならない。しかし、「当麻曼茶羅」においては、まだ、古典と現代をつなぐ回路は成立していない。考証的方法が隠微なかたちでまとわりつき、自立した批評の領野を開くことを妨げている。

## 註

- (1) 白石氏は、保田が「小林秀雄」(『文芸通信』昭和9年5月)で、「小林氏はかつて僕に「君の野心を実行してみろ」と書かれたことがあります」とその忠告に触れ、「当麻曼茶羅」に関連して、「以前僕は京都の知恩院の早来迎の印象について、これは純粹の線のみを用ひてしかも激しい人間生活の精神の速度を示してゐると書きました。こんな秘密を最近最もはつきり文学上で分析し明示したのは氏以外にありません」(『全集』別巻1, 28~9頁)と書いているのを論拠にしていると思われる。しかし、白石氏は具体的にどの点で保田が小林の忠告に従つたのか明確に指摘していない。もし保田が小林秀雄の忠告に従つたとすれば、フランス文学を中心とする小林秀雄のめざましい業績を前にして、自らの批評対象を現代文学から日本の古典および古美術へと方向転換させたところに認められよう。ちなみに、小林の発言は、保田が「『批評』の問題」で「悉皆の史料的科学的知識の総集からの批評であらねばならぬ」「しかる後に享受主体の分析への方角、その方向に向ふべきものである」(『全集』第2巻, 191頁)と書いたのに向けられている。小林は「強い実行力が方法の困難を征服して大成する立派な批評家の出現を私は切望している」と続けている。(『文芸時評「批評について」』『改造』昭和8年8月, 岩波文庫『小林秀雄初期文芸論集』304~5頁)
- (2) それぞれ、「保田與重郎の思想形成——「蝸牛の角」における詭計」(『愛知教育大学研究報告(人文・社会科学)』平成8年3月)、「保田與重郎の初期思想——「問答師の憂鬱」における狡知」(同, 平成9年3月)において論じた。
- (3) 『コギト』昭和8年10月号の「編輯後記」に、保田は「この夏奈良で見た二三の古代芸術、当麻寺の天平藕糸曼茶羅といふのを始めて見る。これは今後いつ見られるかわからないので印象を濃くした。有名美術史研究者でも何回も見てゐる人は少いと思ふ」と書いている。この体験が「当麻曼茶羅」執筆の直接の契機となった。
- (4) 折口信夫の「女房文学から隠者文学へ 後期王朝文学史」(『隠岐本新古今和歌集』昭和2年9月、『古代研究』(国文学篇)昭和4年4月所収)における隠岐本新古今をめぐる以下のような視座が、「当麻曼茶羅」における原本と流布本に関する保田の議論に影響を与えていると推測される。「隠岐本新古今集の価値は(中略)新古今集の成立に細やかな見方を授けてゐる。」「所謂隠岐本は、正確には「新古今抄」を含んだ「新古今集」の最善本である。後鳥羽院蒙塵前の最終の姿を伝へた、謂はゞ決定版——版ではないが——とも見るべきものに、更に遠島抄(仮りに名づける)を得て書き込んだのである。だから、流布本新古今に対する隠岐本関係と同様、隠岐本の中から、遠島抄を独立させて考へて見る事が、大切である。隠岐本から

は、新古今集選者個人の態度・標準・鑑識などが大体、窺はれる。其処から、或選者の批評家としての態度の由来する所なる、作者としての傾向・内生活を、もつとよく知ることが出来る。今一つ、時代全体の理想・主義・傾向が見られる様なこともある。」(『折口信夫全集』第1巻、318頁) 保田の「戴冠詩人の御一人者」に対する折口の影響については、水上勲氏の「保田與重郎の初期古典論をめぐって」(『日本近代文学』昭和60年5月)に指摘があるが、保田はすでに昭和八年の段階で折口への関心を深めていたものと推測される。

- (5) 保田の和辻批判が、大正思想へのトータルな批判を意図したものであることは「他界の観念」(『作品』昭和10年9月、『詩人と英雄』)の以下の一節から知られる。「この時から僕は観経曼荼羅の世界を一つのイデオロギーとして考へたいと思つてゐた。古いころにかいた「当麻曼荼羅」はむしろ、光明皇后の時代と鎌倉の「早来迎」を結んだだけで、観経曼荼羅を語るとは僕の宿題のやうな気がしてゐた。極楽弥陀の浄土に対する考へ方はときどき変化した。たとへば大正期の作家たちは、極楽を退屈なものとしてみた。さうすることに彼らの智性の世界があり、新しい人文精神があると考へてゐた。彼らは多神教の神の樂園といふものを非常に軽蔑した。おそらくこれは希臘人の快樂世界を軽蔑するやうなものである。」(『全集』第3巻、80頁) また、「当麻曼荼羅」本文ではしきりに自らの方法とマルクス主義の方法との違いを強調している保田ではあるが、ここに「イデオロギー」の語があるのをみれば、マルクス主義の影響があったことは確実である。
- (6) この部分は、戦後改版では「天平時代の阿弥陀浄土變というものがある」と改められている。(『和辻哲郎全集』第2巻、154頁) ここには、明らかに保田の批判に対する反応が認められる。
- (7) 山口基編『保田與重郎年譜』(昭和41年、南北社)の、昭和五年十二月の条に「和辻哲郎著『古寺巡礼』は少年時よりの愛読書なるも」という保田自身の言葉が引かれている。
- (8) 白石喜彦氏は、「当麻曼荼羅」に関連して、保田の「発見の意味は表現者としてより批評者としての方にある。その意味は、伝統的な線で描かれた早来迎図に不安の意識を読みとり得たように、書かれている言葉をととしてそれぞれの時代精神を、より微細にそれぞれの作品における作家の意識を読みとることが可能だという信念を得たことである」と論じている。(前掲「初期保田與重郎の文学軌跡」31頁) しかし、それは保田の発見というより、岡倉天心に始まり、高山樗牛を経て、和辻哲郎へと至る、日本美術史とりわけ古代仏像研究における精神史的方法の継承であったというべきであろう。これについては、拙稿「和辻哲郎の構想——世界のなかの日本」(『日本思想史——その普遍と特殊』平成9年、ベリカン社)を参照されたい。
- (9) この時期、保田は、「日本国現報善惡靈異記——芸術とその不安の問題」(『文芸汎論』昭和8年12月)という、「当麻曼荼羅」と同じスタイルの作品をもう一篇書いている。副題に示されているように、この時期の保田の直接の関心は、「不安の文学」という文壇的なテーマにあった。「その説話成立の時代を既に概観した。一種の流転の時代であり、内に暗黒を蔵した時代であつた。」「全人格の建設と、体験の文学を追求する精神が大戦後の現代不安の文学のもつ形態であることが、でも心もちあくどく自省せられる。」(『全集』第5巻、297頁) このように、古典によって現代の文学的状況を照射するというのがそのモチーフであった。この二つは、古典をととして現代の「不安」に切り込むという全体の構図以外に、多くの問題意識

- を共有している。第一に、すでに拙稿「東大寺の広目天——保田與重郎の『全集』未収録論文」(『文芸研究』平成9年1月)で論じたところであるが、高校時代の二つの習作を踏まえて書かれたものであること。第二に、「私は理論の整合よりレアールを愛してゐる」(289頁)と「レアール」の語が見え、それが「一度は靈異記をも心にわだかまりなく読みたまへ。と共に人文精神を歴史的に反省したまへ」(296頁)というように、古典に対して素直に耳を傾けることを意味するものであること。第三に、和辻批判。同論文で保田が「そして例へばこの意味の仏教的教説が、万葉の恋愛歌の純情さに劣るといふなら大へんな歪曲である。一体万葉の相聞を礼讃する心は個性尊重の人文思想の一つの形態に過ぎない」(296頁)と述べているのは名指しはされていないが、和辻への批判である。「古寺巡礼」に以下のようにある。「万葉の恋歌は、一々の歌の内容は単純であつても、その詠まれた境位が必ずしも単純でなかつたことを思はせるものがある。(中略)彼らが新来の文化に対してどれほどの理解を持つてゐたにせよ、とにかく彼らの生活の中心は恋愛であつた。恋愛は彼らの心を精練させないでは措かない。特に当時の恋愛が身と心とを同時に燃焼せしめる純粋にして強烈なるものであつたに於てさうである。」(158頁)「例へば光明后宮の維摩講に唱はれた仏前唱歌、「しぐれの雨間無くな降りそ紅にはへる山の散らまく惜しも」といふ如きは、仏に対する感情欠乏の証拠として挙げられるだらう。」「一つの時代にかくの如き二つの世界があるといふことは、現在目前に多くの世界の分立を見る事の出来る我々には、少しも驚くに当らない。」(163頁)ここで和辻は、万葉に現れた天平の女人の純情の激しさを指摘し、光明皇后の歌に表現された仏教理解の概念性とは対比させている。保田は、それを取りあげて、近代的な「人文思想」からの評価に過ぎないとして批判しているのである。
- (10) 「レアール」の観念が、「蝸牛の角」において和辻批判の根拠として使用された、「器用」「知識の遊戲」の反対概念となる「止みがたい」「情熱」といった言葉と対応していることは明白である。前掲拙稿参照。
  - (11) 「素樸」の語は、中野重治の「素樸ということ」(『新潮』昭和3年10月、『芸術に関する走り書覚え書』昭和4年9月)に由来すると思われる。冒頭中野は「だいたい僕は世のなかで素樸というものが一番いいものだと思つている。こいつは一番美しくて一番立派だ。こいつは僕を感動させる」(『中野重治全集』第9巻、169頁)と述べ、末尾で「僕は僕なりに、どんな自然描写も「大風起り雲飛揚す」の一句に及ばないことを知り、[土佐日記]が「十六夜日記」に及ばないことを知り、万葉の歌人でさえ皇帝を褒めたたえた歌は存外くだらなかつたことを知つている」と、日本の古典に触れて語っている。(179頁) 大久保典夫氏は、前掲「転向と日本浪漫派」で、保田の「芸術の限界と限界の芸術」と中野の「素樸といふこと」との類似性を指摘しているが、中野の影響がはやく高校時代から始まっていることは、拙稿「保田與重郎の習作「芭蕉襟祖」——引用と模倣のアラベスク」(『愛知教育大学研究報告(人文・社会科学)』平成10年2月)で論じた。
  - (12) 芸術的観点からいえば、むしろ天平より白鳳が優れているという観点は、保田が、土田杏村の影響のもとに習作「上代芸術の理念の完成——世界のなかの日本」において展開したものである。前掲拙稿「東大寺の広目天」——保田與重郎の全集未収録論文」参照。
  - (13) 福本が北条一雄名義で「マルクス主義」昭和一年一月号に掲載した「労働政党と労働組合」の一節を引く。「我が無産者階級は、其の発展の必然により、今や其の運動の「方向転換」し

つゝある。」(15頁)「しかも、我が資本主義は、今や世界資本主義と共に現実に没落の過程にある。」「資本主義最後の段階としての帝国主義は今や我が国に於ても亦強烈に没落の過程を辿りつゝある。」(17～8頁)「今や……ある」という言い回しは福本のものであり、それが保田の行文のうちにも刻印されている。

- (14) 桶谷秀昭氏は「保田與重郎——昭和批評の一軌跡」(『新潮』昭和57年5月)において、保田のこうした解釈について「ヴォリンガーの影響がかなり顕著にみられる」(158頁)と指摘しているが、習作「室生寺の弥勒菩薩像」において参照したのがヴェルフリンであり、「当麻曼荼羅」はそれを受け継いでいる。拙稿「和辻哲郎の構想」及び「『東大寺の広目天』——保田與重郎の『全集』未収録論文」(ともに前掲)参照。

- (15) これら二つの習作に、土田杏村からの強い影響があることは前掲拙稿「『東大寺の広目天』——保田與重郎の『全集』未収録論文」で論じた。これらは、高校時代の保田が、土田杏村を援用することによって和辻の強い影響からの脱却を志向したことを示している。「当麻曼荼羅」における和辻批判は、そのモチーフを受け継いでいる。

- (16) ちなみに文中に見える「S誌上にかいた社会史的精神史的なもの」とは「『好去好来の歌』に於ける言霊についての考察」のことである。

- (17) ここで、「戴冠詩人の御一人者」が、「『好去好来の歌』に於ける言霊についての考察」とは別に、「日本の橋」と同じく、「裁断橋擬宝珠銘について」から発展してきた側面をもつことを指摘しておきたい。『コギト』昭和十一年七月号に掲載された初出稿「戴冠詩人の御一人者」は、日本武尊の事跡とその死を叙し去ったのち、「天皇聞しめして、寝ますこと<sup>みまし</sup>安からず、食たてまつること味甘からず、昼夜<sup>ひよ</sup>喉咽びて泣<sup>なみ</sup>悲<sup>かな</sup>び<sup>なみ</sup>標<sup>め</sup>辭<sup>せ</sup>ちたまふ。」「愛を忍び以て賊の境に入らしむ、一日も願<sup>いの</sup>ばざる無し。是を以て朝夕進退ひて還らむ日を<sup>つぎ</sup>待ち待つ。何の禍<sup>わざ</sup>ども、何の罪<sup>つみ</sup>ども、不意<sup>ふいき</sup>之間、我子を<sup>あから</sup>倏<sup>し</sup>亡<sup>な</sup>さすこと」云々という、日本武尊の死を聴いた父景行天皇の「御嘆きのさま」を記した『日本書紀』の記述をもって結尾としている。(28頁)これと対応するように、『コギト』翌月号に掲載された「日本武尊再説」も、また、その結尾として、『日本書紀』に見える、「今城なる<sup>むら</sup>小岳<sup>たけ</sup>が上に／雲だにも<sup>しる</sup>著くし立たば／何か歎かむ其の一。／射<sup>いし</sup>ゆ鹿<sup>か</sup>を<sup>も</sup>繋ぐ川辺の／若草の<sup>も</sup>若くありきと／我が思はなくに<sup>おも</sup>其の二。／飛鳥川<sup>みなづる</sup>水漲ひつつ／行く水の<sup>あひだ</sup>間も無くも／思はゆるかも<sup>おも</sup>其の三」など、齊明天皇の我が子を失ったときの、悲しみの歌を掲げ、「この歌を伝えて云々は哀傷の傑作をさらに美しく彩るものである」と述べて終わっている。(18～9頁)ここに、「戴冠詩人の御一人者」の前後篇をなす両者の明確な対応関係を指摘することができるが、それを結節しているのは、なき子を思う父天皇の嘆きである。「戴冠詩人の御一人者」は、なき子を思う母の情を歌う「裁断橋擬宝珠銘について」から、「日本の橋」とは異なったカーブを描いて増殖していった作品であることがわかる。このことは、従来あまり注意されてこなかったが、ほぼ同時期に執筆された、「日本の橋」と「戴冠詩人の御一人者」とを結ぶ、重要な要素である。この点については、稿を改めて論じたい。

- (18) 桶谷秀昭氏は前掲「保田與重郎」で、「当麻曼荼羅」に出現する「レアル」について「この文章は『芸術のレアル』について何ら理論的説明をおこなってゐない。理論的説明など芸術の根源衝動に触れることはできないし、また必要でもない。さう云ひただけである。要するにここで保田與重郎は『モラリテ』とか『リアリズムの意識』といふことで素樸な古典精神こそ自分の文学の態度であることを主張してゐることを知れ

ばいい」と論じている。(159頁)また、白石喜彦氏は先に引いた論文で「『レアル』とは、『時代の精神とか、時代の生活とか、時代の雰囲気とか、時代の心情とか、或いは時代の苦悩悲劇等々の言辞でつらねられる』ものである。」「ここには、作家をとらえた時代精神が芸術を芸術たらしめるものであり、自分と古典とがつながりをもつのはその時代精神を読みとることによってである、という考えが示されている。」「保田のいおうとするところは明らかである。批評者の意識がそれと等質の作者の意識をとらえ得るのだということである。いいかえれば、古典にある感動をおぼえるのは、自己の内なる意識と古典作者の『レアル』とが重なったときだ、ということである」と論じている。(30～1頁)

- (19) これが、『古寺巡礼』のなかの奈良博物館の正面の場面で、和辻が聖林寺十一面観音や法隆寺百済観音については言葉を連ねて称賛しながら「その右に立つてゐる法輪寺の虚空蔵は、百済観音と同じく左手に澡瓶を把り、右の脇を曲げ、掌を上に向けて開いてゐる」(74頁)と簡単に触れてすましていることを指しているかどうかは確言しがたい。

- (20) 保田が「レアル」という観念を提起するのには、この時期の三木清の評論の影響があると推測される。たとえば、三木清の「文学の真について文芸時評」(『改造』昭和7年7月)に「文学に於ける真実もしくは現実とは何かといふ問題は、最近の中心問題であると思われることが出来る。この問題は、小林秀雄氏の語を借れば、『現代文学の不安』(改造、文芸時評)を現はすのであろうか。(中略)いはゆる芸術的価値と政治的価値に関する問題は、その出発点に於て既に、なほ古い美学の範疇に囚はれてゐたとも云はれよう。古い美学の根本概念が「美」であつたとすれば、新しい美学のそれは「真実」である。美は真実に比してはなほ浅薄で、皮相的であると思はれる。少くとも現代人の意識にとつてはさうである。我々は美よりも深く真実を求める。我々の問題はもはやかの「美的仮象」ではなくて、却つて芸術に於ける真実である」とある。(『三木清全集』第12巻、3～4頁)同じく三木清の「現象学と文学」(『セルバン』昭和7年11月)に「最近の文学は新心理主義と云はれ、しかもそれは新しいリアリズムであると主張されるが、そのリアリズムは、現象学的に云はれ、レアリテートの立場(文学上の自然主義がこれにあたるであらう)でなく、却つてレアリテートから区別されるザツへの立場(現実主義といふよりも事象主義)であり、従つて心理主義的といふよりも現象学的といはれるのが一層適切ではないであらうか。(中略)これまで仮象と云はれたり、想像の世界と云はれたりしてゐた芸術の世界は、現象学の意味で現象と見るることによつて、新しいリアリティを与へられるであらう。」とある(同前、76頁)。文学の根本概念が「美」から「真実」へ変化したという指摘、芸術におけるリアリズムが「心理」や「仮象」と結びつくものではなく「事象」であるという指摘など、保田が参照したと考えられる。逆に、三木清「ディレクタントイズムに就いて」(『読売新聞』昭和7年12月27、28、29日)は、保田の「アンチ・ディレクタントイズム」に触発されたものと考えられる。「いつたいディレクタントイズムの地盤は何であらうか。私はその主なるものが社交乃至交際社会であると考へる。このやうな交際社会の成立はさほど古いことではない。(中略)文芸上の、学問上の、政治上のディレクタントイズムはかやうな社交と結び付いて生れた。」(同前、81頁)「ディレクタントにあつては、懷疑の心も驚異の心も真実の意味では失はれてゐる。文学においても彼が喜ぶのは美、趣味、感情であつて、真実、認識、自然ではない。」(86頁)さらに、「レアル」の観念に関連して、保田が購読していた『アララギ』昭和五年三月号に掲載さ

れた、大田水穂との論争のなかで執筆された、斎藤茂吉の「自作『病雁の歌』の弁」につぎのような一節がある。「『感傷遂に詩を成す』と韓退之は謂つてゐるが、その『感傷』の根源たるべき、実相の奈何、Realitaetの奈何に就いて、水穂は寸毫の批評眼さへ持つてゐぬ。」(38頁) 保田の「レアル」の観念と、『アララギ』の「実相観入」の思想の関連性については、後に保田がそれを強く批判するに至るにしても、今後充分注意する必要がある。

②1) 『文芸』昭和9年2月号所載の「土地を失つた文学」にも「レアル」の語が見える。「自己から出発する作家にとつて、前代のどんな作品も規範とならない。レアリズムはこの点で現実と結びつく。それは思想に反映され、概念で整列された別個の世界ではない。経済の学の世界でなく、経済の生きて動いてゐる世界である。美の学の世界でなく、美の世界である。(中略) これが現実だと規定された世界を発足点とするのでなく——レアルとはそのまゝの世界である。」(『全集』第2巻、234頁)

②2) これについては、水上勲氏の前掲「保田与重郎の初期古典論をめぐって」に指摘がある。しかし、「折からの“日本的なるもの”の抬頭の氣運に刺激されるところが大きかったと思われる」(50頁)という指摘は、保田における内在的なモチーフ

の展開を充分考慮したものとはいえない。

②3) 保田の思想の根源的なモチーフは、時代情況に対する苛立ちであつたと思われる。和辻哲郎への度重なる批判も、強い影響を受けたものへの自立の要求とともに、帝国大学教官という権威への偶像破壊的な攻撃という意味を担っていた。高校時代に受容したマルクス主義も、保田にとって、土田杏村や芥川龍之介など、影響を受けたものを一挙に批判する根拠としての意味を担っていたことは、前掲拙稿「保田与重郎の習作『芭蕉裸組』——模倣と引用のアラベスク」において論じた。(追記) 本誌第46輯(平成9年3月)所載の拙稿「保田与重郎の初期思想——「問答師の憂鬱」における狡知」の註①①の冒頭の引用文を大久保典夫「転向と日本浪漫派——保田与重郎をめぐって」『日本浪漫派研究』昭和41年11月と訂正する。(1998/12/17・初校時追記)

〔付記〕引用文中で新字体のある漢字は固有を除きそれに改めた。

(平成10年9月9日受理)