

# 『Der Sturm』の「言語芸術理論」

宇 京 早 苗

## 項 目

- I. はしがき——『Der Sturm』誌と「言語芸術理論」
- II. 「言語芸術理論」の内容と展開
  - 1. Herwarth Walden の理論
  - 2. Lothar Schreyer の理論
  - 3. Rudolf Blümner の理論
  - 4. Kurt Schwitters の理論
  - 5. Otto Nebel の理論
- III. 「言語芸術理論」の成立的背景
  - 1. Arno Holz の理論
  - 2. イタリア未来派の文学理論
- VI. む す び

## I. はしがき——『Der Sturm』誌と「言語芸術理論」

『Die Aktion』誌と並んでドイツ表現主義運動を代表する『Der Sturm』誌は、新しい芸術を目指していた Herwarth Walden を中心とする前衛的な詩人たちの集まりから生まれた。その誌名が、「嵐はあらゆるものを根刮ぎに破壊するが、それと共に、聖なる精神として世界を吹き渡る<sup>1)</sup>」と説明されているように、それは従来の因襲・形骸化した伝統を打破し、新しい芸術を生み出すことを自らの使命としていた。

この雑誌は1910年から1932年までと、かなり長く刊行された。無論、その間には同人たちの移動もあり、その内容も多様に変化した。まず最初、それは主として当時の前衛的な造形美術の宣伝に努めた。Oskar Kokoschka の絵が載せられたり、「Die Brücke」の画家たちの作品が発表されて、Walden の周囲には多くの野心的な画家が集まって来た。そして、更に1912年にはこの事務所で「Sturm-展」が開催され、「Der blaue Reiter」の画家たちも招かれた。また、その翌年には国際美術展「第一回ドイツ秋季展」も開かれ、『Der Sturm』

の美術面での活動は頂点に達した。

丁度此の頃、あの衝撃的な『未来派宣言』が『Der Sturm』誌に訳出され大きな反響を呼んだ。これを契機に『Der Sturm』は文学面での活動も再開する。そして、1914年にはAugust Strammの詩や戯曲が掲載されるのである。かつてこの雑誌の中心的誌人であったKarl Kraus, A. Döblin, R. DehmelそしてWaldenと離婚したElse Laskar=Schülerらが去り、代わってStrammが熱狂的に迎え入れられたことで、この雑誌は新しい様相を得ることになる。つまり、Strammの登場と共に『Der Sturm』誌は「言語芸術理論」を唱える抽象主義的な詩人たちに主導権が握られる。この雑誌に及ぼしたStrammの影響は大きく、彼はこれに登場して後わずか一年余りで戦死したのであるが、彼の詩はその後も『Der Sturm』誌に掲載された。

そして、第一次大戦が始まると同時に、『Der Sturm』の同人たちは「言語芸術理論」を発表し、その確立に没頭する。しかし、その戦争によりこの雑誌は紙不足と資金不足とから月刊に切り替えられ、その上Strammを初め同人に戦死する者も出てかなりの打撃を受けた。こうした困難な状況下でありながらも、『Der Sturm』誌はL. Schreyerに編集を引き継がれ、細々と前衛芸術の推進活動を続けて行った。しかし、やがて同人の間にW. Gropiusの「バウハウス」運動に傾倒する者が増え、Schreyerも1928年には編集長を辞した。その後、『Der Sturm』誌は編集長の交替を繰り返しつつ1932年まで刊行されはしたものの、内容的に以前のような活気は見られず、一応1928年でこの雑誌の芸術的使命は終わったと言える。

以上の『Der Sturm』の歩みからも明らかであるが、「言語芸術理論」は新しい芸術を熱狂的に求めたこのグループが伝統的芸術への反抗として打ち立てたものである。そして、「言語芸術理論」こそは、『Der Sturm』が表現主義の文学に与えることのできた個有の貢献である。従って、本稿では、この理論の内容と展開を把握し、更にその成立的背景をも考察してみたい。

「言語芸術」を説く論文としては、1913年から1925年までの『Der Sturm』誌に次のものが掲載された。

- 1913年 Herwarth Walden : Arno Holz  
 1916年 Herwarth Walden : Einblick in die Kunst  
 1916年 Lothar Schreyer : Das Drama  
 1918年 Herwarth Walden : Das Begriffliche in der Dichtung  
 1918年 Lothar Schreyer : Expressionistische Dichtung  
 1919年 Kurt Schwitters : Selbstbestimmungsrecht der Künstler  
 1920年 Herwarth Walden : Kritik der vorexpressionistischen Dichtung  
 1921年 Rudolf Blümner : Die absolute Dichtung  
 1921年 Rudolf Blümner : Die Dichtung als Wortkunst  
 1921年 Kurt Liebmann : August Stramm  
 ○ 1922年 Lothar Schreyer : Das Wort  
 1924年 Otto Nebel : Vorworte zur Dichtung UNFEIG  
 1924年 Otto Nebel : Geleit- und Begleit-Erscheinungen zur absoluten  
 Dichtung  
 1925年 Rudolf Blümner : August Stramm

これらの論文は、丸印を付したものを除いてすべて Paul Pörtner 編：『Literatur-Revolution 1910-1925』の第七章「Wortkunst」に収められている。本稿でもこれを使用した。

## II. 「言語芸術理論」の内容と展開

### 1. Herwarth Walden の理論

今日、音楽のことを「音の芸術」(Tonkunst)、文学のことを「詩作の芸術」(Dichtkunst)と言っている。しかし、「Dichtkunst」という名称では殆ど何も明らかにならず、適切な名称としては「言語芸術」(Wortkunst)である。一般に、芸術の創造的行為は全く根源的なものであり、無意識なものから生まれる。芸術には法則も思想もない。言語芸術は「芸術的に論理的な形象」という一つの補助手段を必要とする。この点、音とか色の直接の感情手段をもつ音楽や絵画とは反対である。そして、この「芸術的な論理」は思考の論理とは関係が

ない。言語芸術の形象は写実的なこともある。即ち、それは視覚的な経験世界から来ているかもしれないが、視覚的経験世界についての報告に使われるのではなく、或る感情の表現・その感情に対する芸術家の譬喩である。譬喩は決して直喩であってはならない。従って「僕は秋のように悲しい」と言うべきではなく、「僕は秋だ」と言わねばならぬ。詩の形成とは感情をこれ以上にはあり得ぬ程明確に表現し、その感情の表現となる必然性をもった形象を更にリズムを考慮して完全に「芸術的に論理的」な関連にもたらしことである。言語芸術の表現主義的な形象は経験世界に関係のない譬喩をもたらし。時には、経験世界を全く無視した譬喩のこともあり得る。この方がより高度の形式である。しかし、だからと言ってそれは経験世界の形象よりも恣意的なものではない。芸術の法則は正に芸術的でなければならず、自然的であってはならない。実生活の中では屢々可能なものが不可能にみえることがある。しかし、芸術では不可能なことが可能になる。芸術の源泉であり無意識なものである感情は、どんな稲妻の速さよりも速く、経験世界の生における一目惚れという最も速い感情よりもっと速い。従って、思考では役立たず、感じなければ間に合わない。例として、**Stramm** の詩『**Traum**』が挙げられる。そこではどの語にもどの語の位置にも芸術的必然性がある。その詩行はどれも経験世界の陳述を表わさず、正に見られたものがリズムの上で合致している。その詩は夢が形象となって読む者の眼前に出現する。それに比べ、**Heine** の詩 (**Lyrische Intermezzo 55**) は夢についての陳述にすぎない。

言語芸術としての文学の材料は語であり、文学の形式はリズムである。芸術は一つ一つの語を新たに獲得せねばならない。すべての芸術の可視性は形式である。形式とは内的生の表現としての幻視が外的に形象化されたものである。そして、どの幻視も各々個有独得の形式を有している。芸術作品の創作とは、幻視の視覚化である。しかし、それは何も幻視について了解を求めることではない。芸術を理解するということは了解ではなく感ずるということである。芸術には理解し難いことは含まれていても、概念的なものは含まれていない。しかし、**Goethe** にせよ **Heine**、**George** にせよ彼らの詩は概念的なものの助けを借

りて感覚的なものを非感覚的に捉えている。彼らの詩に比べて『**Des Knaben Wunderhorn**』の中の一民謡の方がはるかに芸術的だと言える。その民謡では幻視が可視的になっている。

真の芸術とはどんな前提ももたぬものである。外的なものにせよ内的なものにせよ、ただ目に見えるものだけが可視的である。従って対象的文学は感じ取られるべきものが事実に論理的な対象性によって可視的に把握できるものになる時、それは芸術作品となる。つまり、対象的文学は間接的であり、非対象的文学は直接的である。しかし、どちらの文学も非論理的である。芸術作品としての文学は、感覚経験又は事実経験に由来する論理とは何の関係ももたない。

以上の **Walden** の芸術理論は、**Stramm** の詩において実践されている。しかし、**Walden** の場合文学の材料としての語、文学の形式としてのリズムに関する技術的説明は為されていない。根本的に **Walden** と同様の芸術観を抱き、更に語とリズムを技術的に説明するのは **L. Schreyer** である。

## 2. **Lothar Schreyer** の理論

文法的で論理的な語結合は、精神と自然の間を仲介し日常語を作る。しかし、言語芸術の言葉は日常的ではない。芸術作品は精神と自然の間を仲介しないし、その関係を知らない。文学において言葉の関係形式は文法的関係がなくても孤立した価値であり、その関係の力は一定方向にではなく、あらゆる方向に作用する。一つの言葉の作用と他の言葉の作用とは相互に交叉し、またそれらの言葉は決して文法的関係を与えない。それらは互いの中に流れ込まず、相互に切断し合う。有機的である芸術作品は精神的世界を告知する。

言語芸術作品は自然的現象を完全性へ移すことを求めない。それは調和あるものではなく、現在の他のどの芸術作品とも同様にリズムカルである。自由な言葉のみが精神を作り、言語芸術作品を作る。リズムの非拘束性のみが精神的体験を告知する。現代の唯一の形成原理はリズムであり、現在の芸術作品はあらゆる尺度を排除し、非調和的でありリズムカルである。

表現主義の詩人にとって形象こそが現実、つまり精神的現実であり、詩作す

るといふことはこの精神的現実を濃密化することである。即ち、それは集中化すること、最も凝集化された最も単純な形式にもたらずことに他ならない。ところで、形象化する原理は「組織」と「リズム」である。組織とは有限なもの力の形式であり、リズムとは無限なもの力の形式である。両者は文学の言葉の「音声形姿」(Sprachtongestalt)の中で結ばれ合うが、しかも組織はリズムに従属している。

リズムの形象化の手段としては「集中」と「分散」がある。「集中」は内容と形姿の集中であり、出来る限り少くない音手段をもって概念を形象化することが目的である。語の短縮はその集中の結果であり、次のものが挙げられる。

- ① 幹語に遡り得る。(例 gebären の代わりに bären)
- ② 名詞や動詞の変化語尾は付けなくてもよい。
- ③ 冠詞は不可欠の場合以外付けない。
- ④ 語の短縮から語の変化が生じ、そこから新造語が形成される。つまり動詞から名詞が、逆に名詞から動詞が作られる。

語文章における集中は語の転置又は文章の短縮によって生ずる。文章の短縮は語の短縮の拡大である。単純な文章短縮としては、前置詞やコプラの省略、自動詞の他動詞的使用そして陳述にとって余分な部分の省略である。しかし、これらはまだ真の集中とは言えない。単純な短縮から内容と形姿の集中がどのように発展するかを示そう。

- ① Die Bäume und die Blumen blühen (単純な陳述)
- ② Die Bäume, die Blumen blühen (コプラの脱落による単純な短縮)
- ③ Bäume und Blumen blühen (冠詞の脱落による単純な短縮)
- ④ Baum und Blume blüht (単純な短縮ではなく、集中が行なわれており、概念はより深く把握される)
- ⑤ Blühender Baum, blühende Blume (Baum, Blume, Blühen の概念がより集中して形象化された)
- ⑥ Baum blüht Blume (⑤の場合 Blühen の統一しか行なわれておらず、Baum と Blume は対立物として捉えられていた)

が、⊙では三つの概念が一つの統一概念に接合されて、一つの語文章になっている)

① **Blüte** (⊙の語文章は更に個別的な語にまで圧縮される。この**Blüte**という語の複合表象は**blühen**している**Baum**と**Blume**を包括している)

次に、「分散」の重要な手段は語形姿である。そのような語形姿とは直接の繰り返し、行間の繰り返し、語文章の平行である。そして語順の転倒は転倒された概念の統一を作る。概念の転倒のみならず、下位概念と上位概念による概念の変化も重要な分散の手段である。部分概念もまた変化され、その変化は(同一語根から出た)語群における語の位置によって表わされる。分散の手段はとり分け語形式から語形式への連想である。連想は一つの複合的表象である。語内容の連想が語形姿の連想に一致する場合、連想は芸術手段である。

以上に述べた「集中」・「分散」は言葉の概念形姿を言葉の芸術形姿に変化させる手段である。そしてリズムは個々の語形姿を統一へと結びつける帯紐である。リズムの鎖は言語芸術作品の統一を形成し、論理の鎖は日常語の統一を作る。従って、言語芸術の美学とは次のようになる。

- 言語芸術作品は思想とか感情の伝達ではなく啓示の告知である。それは思想や感情を喚起することもあるが、しかし、どんな思想や感情も啓示の状態を与えはしない。非思想的・非感情的なものの中で初めて人と芸術作品は一体化する。

- この一体化は芸術の力によって作られる。芸術の力は芸術手段の作用である。

- 言語芸術の芸術手段は音とリズムである。

- 言葉である音声形象はリズム的な音形象である。

- 言語芸術作品の論理はリズムである。日常語の文法は文学にとって重要なものではない。

- 言語芸術作品は語音声の作品である。

しかし、これらの項目も決して芸術法則ではない。どの作品も自分の中にそ

の法則を包蔵している。芸術に法則というものはない。しかし、それがなくては芸術作品が可能でないような不変の前提はある。この前提を誤認したり知らない時代は芸術的時代とは言えず、精神的世界ももたず、ただ芸術代用品とされる非芸術や反芸術を作り出す。こうした時代を最近数世紀のヨーロッパは経て来た。表現主義の現在になって、ようやくそうした時代は終り、今日、芸術の前提を知るに至ったのである。「唯一の形象原理をリズム」とするSchreyerの文学論は、語の感覚的価値・音価値に芸術の本質の意味を見出す。「言語芸術作品は語音声の作品である」という主張には、早くも Blümner の「絶対言語芸術論」の出現が予感される。言葉はその音による形姿において心的緊張の極大値を含む絶対的表現に至るのである。

### 3. Rudolf Blümner の理論

文学が芸術であり芸術が抽象であるならば、文学は写実的な言葉の表現に達しようと努めてはならない。写実的な言葉は話している人間の生活・心臓の鼓動から生ずる。芸術作品はこうした写実的な心臓の鼓動をもたない。昔の詩人は語の関連から感情を抽象化する代わりに感情そのものを直接与えた。それ故に、それらの詩は思考可能なものであった。語の関連は——たとえ、それが哲学的意味において思考可能であろうと——ただ感情としてのみ受け取られるべきである。各々の言葉はそれの外にあるものとの連関を得ることにより一つの意義をもつ。こういう見解が困難なのは、言葉が写実的連想なしに使用できる様を想像できない点にある。大抵の人は語がその因襲の意味から解放されることにより、原音にまで還元され得ることを予測できない。文学とは相互に芸術的関連にある語の関連である。つまり、文学は語のコンポジションである。それは論理や文法と一致できるが、しかしそうなつてはいけな。ただリズムを作り出す芸術的関係のみが必要である。

文学は耳で聞き取ることのできる形姿をもっている。しかし、昔の詩人は語を聞かず、その概念だけを理解していた。彼らにとって語は一つ概念に過ぎなかった。しかも、それはそれ自身では生きてゆけない概念であったから他の



語の支援を必要とした。そして、活用形や母音混和・語自体を改造するシラブルの脱臼、意味を歪める延長、短縮などの手を使って無差別主義的な因襲を作り出した。こうして概念がすべてを支配し、概念と概念の結合が思考の歩みとなり、韻律がその歩みの拍子をとった。かつて音響以外の何ものでもなかったものが才気走って論理的なものになった。文学は耳に聞える語だけがその造形的材料（文学的形象化の素材）であることを忘れていた。今や語は因襲的な意味から解放され、その原意味を奪還せねばならない。語の根源的価値は耳で聞かれ得るということである。

語の実質は字母から成る文字であるが、この字母は元をただせば絵図であり、現在ではすべての人間により同様に形成され感受される音声のための記号である。勿論、ここに誤差がある。一般に語の文字は人間の発声・発音の多彩性を指示するまでには至らない。しかし、律動化された話声旋律・音響リズムを表現することは可能である。自己の表現を律動化された話声旋律により見出したある感情内容が音響・音色の多様性による豊潤化を要求したからである。ここにおいて、表現主義的な詩作はそのリズムによって話声旋律の律動化を可能ならしめ、その律動化がある統一を導くのである。しかし、その表現主義的な作品でさえ所与の語とその母音子音とがある程度の限界線を引いている。画家が色彩形状を随意に、つまり意味に囚われることなく形態へと合成したり、また作曲家が音を律動的に完全な自由の下で並置するように、母音や子音を芸術上の法則に従って接合して詩を作ることができる。このような詩において、あらゆる音声及び造語のより深い連関が認識されるのみならず、活用された音響・音声及びこれを形成する音節や語の配列から或る生氣に満ちた心象が形成される。

Blümler は朗読家として語の全的意味を音に置き、語のメロディアスなリズム化こそ文学の本質とした。そして、この理論を実践するため「音声化された時のみ完璧な受容をみる」絶対詩『Ango Iainu』を書いた。

Oiaí laéla oia ssiáialu  
ensúdio tréasa súdio mischnumi

ja lon stuáz  
 brorr schjatt  
 oiázo tsuígulu  
 us sésa masuó tülü  
 ua sésa maschiató toró  
 oi séngu gádse ándola  
 oi ándo séngu  
 …… (以下省略)

この詩について、「単なる恣意は何も生み出さない。すべてが必然的な内的  
 関連の中にもたらされている」と Blümner は説明している。そして、彼はこの  
 詩が「単なる恣意の支配する」ダダの詩とは全く異なるものであることを強調  
 する。しかし、彼の「絶対言語芸術論」は Schwitters の「メルツ文学論」、  
 Nebel の「絶対抽象論」の出現を促し、それらを経て結局ダダイズムに繋がっ  
 てゆくのである。

#### 4. Kurt Schwitters の理論

抽象文学は価値に反する価値を評価する。「言葉に反する言葉」を評価する  
 と言ってもよい。それは何の意味も生み出さないが、世界感情を生み出すとい  
 う点が重要である。その抽象的文学として「メルツ文学」(Merz-dichtung) が  
 作られよう。それはメルツ絵画に似て、新聞、プラカード、カタログ、日常会話  
 などからそのまま或いは変更を加えて取り出した既成の文章を所与部分として  
 用いる。これらの部分品は意味に合致する必要はない、意味などというものは  
 もはやないのである。詩は文字・音節・単語・文章という構成要素の相互作用  
 から生まれる。意味は、それがこのような構成要素の一つとして用いられてい  
 る時のみ重要視される。意味より無<sup>ナンセンス</sup>意味の方をより重視しよう。何故なら、無<sup>ナン</sup>  
 意味<sup>センス</sup>が今日まで芸術的に創り出されることは殆どなかったからである。

こうして、Schwitters は無<sup>ナンセンス</sup>意味な抽象詩『Anna Blume』を発表する。

O du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich  
liebe dir! - Du deiner dich dir, ich dir, du mir.

- Wir?

Das gehört (beiläufig) nicht hierher.

Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist  
- bist du? - Die Leute sagen, du wärest - laß  
sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.  
Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst  
auf die Hände, auf den Händen wanderst du.

Hallo, deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt.

Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir! - Du

…… (以下省略)

おお君、27の感覚の僕の恋人よ、僕は

君が好きだ! ——君、君の君を君に、僕は君に、君は僕に。

——僕たちは?

そんなことは(さしあたり)あとまわしにしよう。

君は誰なの? 数えきれぬ感覚の女よ、君はいる、

——君はいるの? ——いることはいる、と人々は言う——言わせてお  
きな

彼らは知らない、教会の塔がどのように建っているかを。

君は足に帽子をかぶせ、逆立ちで歩く

両手をついて、両手で歩く。

おい、白い髪が刻みこまれた君の赤い服。

僕は赤いアンナ・ブルーメ、赤い服の君が好きだ、——君

…… (以下省略)

Schwitters によれば、「グダイスムは無意味を創造するものであり」、その点  
でTzaraと一致する。実際、Tzaraの「グダとは抽象の合い言葉である」とか「各

人は自分の芸術を自分自身の流儀で作る<sup>2)</sup>」という発言は、しばしばSchwittersの芸術理論を思い出させる。

## 5. Otto Nebel の理論

芸術作品はフーガの中に最も純粋な形で表われる。フーガの抽象的構造こそは芸術の法則性の原形そのものである。フーガは従来、絶対音楽及び純粹絵画において使用されて来た。しかし、芸術にとり縁遠い一切の意志活動を排除するこの厳格な形象化形式を、絶対詩に取り入れてならぬ本質的理由はどこにもない。文学の言語、もっと適切に言って言語の文学はその語の原価値を感じ取り、聞き、測り、合成即ち構成することだと認められ、そして又、詩作された言語音声とは鳴り響く生気の内部和音の音響的ヴァリエーションであることが知られているならば、シンフォニー的文学の可能性も認められよう。これと同時に、意味伝達の通話言語は詩の言語ではなくなる。詩作は悟性の意志によるものではなく、原和音の密集化が音声となるのである。つまり、詩は思考の産物ではなく、言語＝魂の音響である。

例えば、 UGT  
EFN  
IRZ

この絶対詩『UNFEIG』は9つのルーネ文学を巡るフーガである。この9つの文字は自我を離れた敬虔の空間の中でシンフォニーを奏で始めた。そして物的なものとならぬ無拘束なもの領域を越える気儘な芸術遊戯の中で、直観的傾聴の証人として無時間的に内部世界に至ったのである。この9つの抽象的要素はそれ単独では芸術的意味はない。これらの要素は作品全体の中で視覚的聴覚的に把握される時、その生命を得るのである。従って、フーガ『UNFEIG』の各語は純粋な構成物であり、絶対的な言語創造であって、詩の各行はこの9つのルーネ文字を主題にした堅固なフーガを構成している。

また、ヨーロッパの全文字はA-Be-Ceの26の読み記号から読み合わされた。これに反し、自然民族の使用する記号はより少くないが、その代わり彼らはそ

れらを巧みに組み合わせる。彼らこそ自然現象そのものである。それに比べ、26の字母の意味を損う濫用の中で徹底的に訓練され博学になったヨーロッパ人は、その非自然さ故に、26の字母を見もせず聞きもせず、更に言語の認識記号とも受け取らぬまでになってしまった。リズム的配列と音響価値は共に絶対芸術を導くものであるが、それらは全く認められていない。A-Be-Ceの大文字も小文字も、小文字のaから大文字のZ、大文字のAから小文字のzに至るまで、抽象的要素の二つの不思議な秩序である。AからZまでの解放されたA-Be-Ceは図式的な手段の秩序化された集合体であり、これにより感覚の運動は音の身振りから見ている眼に明確に表示することが出来るのである。従来の文学は語を一つの有機的な本質として、あらゆる根源つまり大地の地面から創造しなかった。しかし、今やこの根源からあらゆる無意味の記号が拾い上げられるべきであり、人間によってすべての敬虔の中に取り上げられ、大地の精神の中で軽快になり、光や芸術になるべきである。AからZまでのA-Be-Ceこそ、未来の人間において彼の生の生き証人であり、しかも精神的運動を言葉にもたらし、本質的なものを客観的明晰さに伝達するという確信的力を内在させている証人である。更に、A-Be-Ceこそは言葉の固有的生を最も純度の高い濃度と根源的な本源性において無自我的に捉え、保持し形成するところの原初的な可能性である。それ故、それは相互に明るくし豊かにし合う二つの異なる作用領域たる認識と文学に奉仕するものである。絶対文学は言語という手段をもって人間の肉体的潜在意識を解放し、次第に文学のリズムによって意味深い仕方でもって共鳴し出す彼の感覚を動かす。それにより、オルガニズム総体は目立たぬうちに、だが持続的に活気づけ秩序づけられる。ルーネ文字はそれが事実そうあるところの感覚の原記号として受け取られるや否や、つまり自ら芸術的示唆をもった言語に接近した人間によって読まれるや否や、たとえ異様な抽象物に移されていても、絶対文学の全構造を字母また字母と見る能力、それと共に全く芸術作品の意味においてそれを聞く能力を人に与えるのである。

以上、「言語芸術理論」について、その主唱者たちの見解が詳細に示された。

彼らの主張は、Walden→Schreyer→Blümner→Schwitters→Nebel という段階をなして徐々に徹底化されていった。そして、この「言語芸術理論」の出発点には Stramm の詩があり、彼の根源的言語の探究は Walden や Schreyer の文学理論の基礎になっている。Stramm の場合、まだ語は意味から完全に解放されず、音やリズムのために現実が破壊されるまでには至ってない。Walden や Schreyer の理論においても、抽象形式はまだ意味に結びつけられていた。しかし、Blümner においては語は聞かれる音の記号として、リズムを作り出すコンポジションに従属する。彼の詩『Ango iaina』は言語的に分節された音の表現可能性を純粋にリズムカルな構造の表現可能性と結合させる試みである。それは Brinkmann によれば、「リズムカルに秩序立てられた音における一種の夢<sup>3)</sup>」である。Blümner から Schwitters 及び Nebel までの距離は、それ程遠くはない。Schwitters の詩『Buchstabengedicht』にせよ Nebel の『UNFEIG』にせよ、「鳴り響く生氣の内部和音の音響的ヴァリエーション」に他ならない。そして、これらの音響詩は抽象と無意味ナンセンスのまさに境界線上に立つものである。Schwitters は「抽象芸術の良き古き伝統を固守するダダ」と彼のメルツ芸術との親密な関係を明言している。Blümner 以後の「言語芸術理論」は明らかにダダイズムに近づいている。このように、Walden や Schreyer の理論とその後の Blümner、Schwitters 及び Nebel のそれには段階的相違が見られる。しかし、彼らの見解に共通するのは、語を感覚的価値と概念的価値に二分して捉え、語の感覚的価値、音価値を芸術的要素と見なすことである。そして、彼らは一様に言葉の普遍的な文章論による概念的関連を放棄し、更に言葉の写実性をも拒否する「抽象文学」を求めたのである。

さて、こうした「言語芸術理論」が成立した背景には、表現主義の詩人たち一般に言語変革の意識があったことが認められよう。彼らを襲った「世界喪失」の感情は、世界の伝統的把握の拒否と共に、言語に対する懐疑、延いては言語の崩壊をもたらした。今や、詩人たちは自己の内部世界を確実に外部に投入しうる新しい言語を探究せねばならなかった。そして、彼らの言語の形成に少なからず影響を与えたのは、フランスの象徴主義の詩人たちであろう。例えば、

**Baudelaire** は空想力を創造的能力そのものと規定し、次のように述べている。

「人間のさまざまな能力の女王であるこの空想力は、神の創り給うたこの世界をことごとく解体する。そして、魂の内奥から発する法則に従って、（それにより生じた）無数の破片を掻き集め、組み合わせ、その中から一つの新しい世界を産み出す。<sup>4)</sup> 次いで、**Rimbaud** は「詩人となるには、まず自らを見者たらしめねばならない。詩人はあらゆる感覚の長期にわたる、大掛かりな理由のある錯乱を通じて見者となる。……彼は自分自身を探究し、自分の内部に一切の毒を汲み尽し、その精髓だけを自分のものにする。……そして、彼は未知のものに到達する。……彼が未知のものに到達し、更にその時錯乱して、自分のさまざまなヴィジョンについての知的認識力を失ってしまった時、初めて彼はこれらのヴィジョンを本当に見たのである」と言っている。**Baudelaire** や **Rimbaud** の要求は **Mallarmé** によって更に徹底される。彼は語の論理的な拘束を解体する。つまり、彼は詩を現実的要素から解放し、語に内在する魔力を存分に発揮させる空想力の遊戯そのものである「純粹詩」を提唱するのである。

**R. N. Maier** は表現主義の言語変革に対するフランス象徴主義の影響を指摘して、次のように述べている。「文章構造や意味組織からの語の脱出——この当然期待されてしかるべきことは、既に表現主義者たちのもとに現われた。ロマン派のいう〈絶滅〉、**Baudelaire** のいう〈解体〉、**Rimbaud** のいう〈錯乱〉、**Marc** のいう〈鏡の破壊〉を通過して最後に **Benn** が〈現実破壊〉の対応物と呼んだもの、即ち〈文章構造の破壊〉に至ったのである。<sup>6)</sup> そして、彼によれば、『**Der Sturm**』の「言語芸術理論」も明らかにこの経路に立っており、「**Novalis** の〈叙述のための叙述〉から **Poe** の〈詩のための詩〉、**Baudelaire** の〈アラベスク〉、**Rimbaud** の〈語の錬金術〉、**Mallarmé** の〈絶純詩〉を経て、『**Der Sturm**』の詩人たちの〈絶対言語芸術〉に至るまで一本の道が真っ直ぐに通じている。<sup>7)</sup> 成程、それらにおいては純粹な語、存在的な関連や文法的な関連から解放された語が大いなる解放の保証人となっている。

このように、『**Der Sturm**』の「言語芸術理論」の成立的背景には、まずフランス象徴主義の影響があった。しかし、**Stramm**の詩の誕生を促がし、**Walden**

たちの言語芸術論に直接的刺激を与えたのは、Arno Holz の詩論とイタリア未来派の芸術論であろう。つまり、この二者の影響がなければ、『Der Sturm』の「言語芸術理論」は生まれなかったと言っても過言ではないのである。従って、以下に Holz と Marinetti の文学論を考察してみたい。

### Ⅲ. 「言語芸術理論」の成立的背景

#### 1. Arno Holz の詩論

Blümner は次のように述べている。「一人の変人が現われた。彼は Arno Holz と言ひ、文学の太初に語があったという事実を見出した。しかし、人は彼の言うことに耳を傾けなかった。……それから後、August Stramm が現われた<sup>8)</sup>」  
いわゆる徹底自然主義の元祖とも言うべき Holz は、「芸術は再び自然であろうとする傾向をもつ<sup>9)</sup>」という公式を立て自然を志向した。この自然とは人間の肉体的・心的・精神的生全体を包括し、それ自身の中に到達不可能な超絶を含むものである。彼は外的自然の写真的描写を要求したのではなく、「あらゆる事実の背後」の世界圏の構成、「すべてのうちの最も究極のもの」を求めたのである。そして、彼には言語もまたこうした自然現象として捉えられ、詩人の言葉は人間を自然的事象から排除するものではなく、自然的な語調の再現によって人間の自然的存在を再生産するものと考えられた。

このような見解から、従来の文学は批判され、今や新しい言語芸術が打ち立てられる。「従来の言語芸術形式は、いずれの時代いずれの国においても例外なく恣意性に基ついていた<sup>10)</sup>、そして「……どの言語芸術も太初より現代に至るまで、その最終的根底にある形式原則として韻律に基ついて来た。しかも、その韻律形式たるや、偶然に支配された単純素朴な形式の恣意性であった。今後、韻律は破壊され、その代わりに全く正反対のものが立てられようとする。つまりリズムである。それは絶えず諸物から新たに生み出される極めて複雑で永続的な形式の必然性である<sup>11)</sup>」  
こうして、Holz はいわば従来の言葉の遊戯による「派生的リズム」を棄て、感動さながらの印象そのままをもたらず「必然的リズム」を採用した。このリズムは言葉に内在し、そこから自然に発生す



るものである。これに基づき、彼は「究極の簡潔」と「最可及的自然」を目指す言語芸術を求めたのである。

この Holz の詩論は Walden や Stramm に少なからず影響を及ぼした。Walden は「言葉が常に新しい創造を与え、作品に自ずとリズムを与えるようなそういう新しい言語芸術を作ることでドイツ文学に新しい道を開いたのは Holz ではなく Stramm である<sup>12)</sup>」と述べ、それを否定している。しかし、そもそも「言語芸術」(Wortkunst)なる語を最初に用いたのは Holz である。その上、Holz における伝統的韻律の排除、それに代わる「必然的リズム」の要求、また従来の文学特に Goethe、Heine に対する批判などは、Walden の芸術論とそのまゝ一致する。実際、Holz においても Goethe 及び Heine は「従来のドイツの詩に鳴っていたあの奇妙な手回しオルガンの響きは彼らの自由律からものはっきりと聞き取れる。あの知ったか振り屋さんたちは、いささか難聴だったと言わざるを得ない<sup>13)</sup>」と酷評されている。

また、Holz の Stramm への影響もあの「必然的リズム論」である。H.Schulz は Holz の場合と同じリズムが Stramm の詩にみられることを指摘している<sup>14)</sup>。そして、Brinkmann も Stramm の詩は屢々、技巧的に Holz の「瞬間描写」を思わせると述べている<sup>15)</sup>。勿論、まだ自然主義的な言語の使用を残していた Holz は「世界を言語化する」ことに努め、Stramm は語にその原意義を奪還させることを試みていたなど、両者の創作的立場は明らかに相違する。しかし、リズムに関する両者の見解は一致していると言える。それ故に、「『Der Sturm』の〈言語芸術理論〉も帰するところ Holz の〈瞬間描写〉をより決定的に方式化したものに過ぎず、Stramm の詩はそれを最も明瞭に刻印したものである<sup>16)</sup>」といういささか極端と思える見解が生ずるのである。

## 2. イタリア未来派の文学理論

Benn はイタリア未来派の標語の中にドイツ表現主義の理念と共通するものを認め、「(未来派宣言には)驚くべき事柄、来たるべき波濤の全核心が含まれている。即ち、それは反歴史的なものだ<sup>17)</sup>」と述べている。実際、未来派は表

現主義の芸術家の間で好奇心をもって迎えられ、非常なセンセーションを巻き起した。中でも、それに最も積極的な関心を示したのは『Der Sturm』の同人たちであり、その雑誌には『未来派宣言』の主なるものが、1912年の104号に載った『第一回宣言』を皮切りに訳出された。そして、1912年に開催された「未来派の夕べ」では Marinetti 自身が講演し、Walden を初め『Der Sturm』の同人たちが熱心に聴き入ったという。こうして、彼らはドイツにおける未来派の宣伝と共に、その芸術理論を貪欲に吸収しようと努めた。彼らの桂冠詩人 Stramm が「ドイツ人の徹底さでもって、Marinetti の理論に追従した<sup>18)</sup>」という Muschg の主張、また同様に、「表現主義の諸理論は未来派の構想の焼き直しのように感じられる<sup>19)</sup>」という Maier の言葉は、『Der Sturm』の「言語芸術理論」の成立に未来派の影響が多であったことを表わしている。従って、以下において『未来派文学技術宣言』(Manifesto tecnico della letteratura futurista) をみてみたい。<sup>20)</sup>

「……言葉をラテン語の総合文の牢獄から解放せねばという強烈な必要性を感じた。勿論、ラテン語文は——あらゆる愚か者と同様——大きな頭と脂肪肥りの腹、それに二本の脛と扁平足をもっているが、二つの翼をもつことはない。それは歩き回ったり瞬間的に走ることはできるが、殆どすぐに喘いで止まってしまう」と、ラテン語の合理主義的文法を厳しく批判しそれを打破しようとする未来派の文学論は、将来にあるべき文学の姿として次の綱領を宣言する。

- ① 思いつくままに名詞を並べることにより、文章論を破壊する。
- ② 動詞は弾力的に名詞に順応するため、また、観察し仮構する作者の「自我」の支配に服さぬために不定詞の形で用いられなければならない。不定詞の動詞だけが生の持続感を知覚する直観の弾力性を表わすことができる。
- ③ 裸の形の名詞にその本質的色彩を保たせるために、形容詞は排除されるべきである。明暗や陰影の法則を具えている形容詞は或る種の静止、黙想を前提とするものであり、未来派の力動的なヴィジョンとは結びつかない。
- ④ いくつかの語を結びつける古びた留め金としての副詞は除去しなければならない。副詞は文章に退屈な同じ調子を与えるに過ぎない。

- ⑤ 接続詞を用いず、<sup>アナロギー</sup>類推によって結ばれた重複名詞（例、男——水雷艇、群衆——怒濤、広場——漏斗等々）を使用しなければならない。つまり、飛行の速度により、世界に関する知識は幾倍にもなった。従って、<sup>アナロギー</sup>類推を通しての認識は人間にとって次第に自然なものとなりつつある。「～のように」、「～の如き」、「～と同じ」、「～に似た」等の言い回わしは抑制しなければならない。
- ⑥ 句読点はもはや不必要である。そして、ある種の運動を高揚し方向を与えるために、数学記号や音楽記号が使用されるようになる。
- ⑦ 従来は動物を人間と、また人間を動物と比較する直接の<sup>アナロギー</sup>類推を使用して来たが、これでは写実と何ら変わるところがない。<sup>アナロギー</sup>類推こそ、外見的に異種で敵対し掛け離れている事物を結びつける深い愛である。広大な<sup>アナロギー</sup>類推を用いてこそ、多形多声多音を同時にもつオーケストラ風の文体が物質の生命を包括することができる。形象こそは詩作に血液を与えるものとさえ言える。詩作とは新しいいくつもの形象の途絶えることない連続でなければならない。形象が広大な関連をもつようになれば、それは一層長く威力を保持する。それ故、言語においては紋切り型の形象、色のない譬喩を破壊しなければならない。
- ⑧ 上品とか下品な形象、高貴とか貧弱な形象、極端とか自然な形象という範疇は存在しない。形象を知覚する直観は斟酌や党派性など知りはしない。従って、比較様式はあらゆる物質とその強力な生命に対する専制君主なのである。
- ⑨ 物体の連続運動を描出するためには、一つの特徴的な言葉に圧縮する<sup>アナロギー</sup>密集した類推の連鎖を作り上げねばならない。
- ⑩ あらゆる秩序はある種の慎重な判断力の産物であるから、極度に無秩序な尺度に従って形象をオーケストラ化する必要がある。
- ⑪ 文学において、自我つまり一切の心理は破壊せねばならない。人間は図書館や美術館によって愚鈍化され、恐るべき論理や理知に屈服している。このような人間はもはや興味を引かず、文学から除去されねばならない。

物質をもって人間と取り替えるべきであり、物質の本質は直観によって捉えねばならない。物質に決して人間の感情を仮托せぬよう注意し、むしろ物質のさまざま能動的衝動とその過程が表現せねばならない。その物体のエネルギー及びその過程として、重力、匂いなどが文学に取り入れられるべきである。犬が知覚する匂いにおいて風景を描き、発動機に耳を傾むけその言葉を再現せねばならない。……因襲的文章論から離れ、解放された語を使用する非文法的な詩人だけが物質の生の中へ入りこむことができる。……生の奥深い直観は、語と語をその非理論的な生成に従って結合させる。

「熱烈な形象の構築者であり、大胆な類推<sup>アナロギ</sup>の探究者」と自らを規定する Marinetti にとって、「文法は大衆に色彩・音楽・彫刻・建築を教え込むために詩人が用いる抽象的暗号の一種であり、それは所謂通訳兼外人ガイド」に過ぎない。従って、文学が直接万有に到達し万有と一体化するためには、この仲介を排除しなければならない。こうした見解から文法は破壊され、「語の解放、想像力の翼、類推の総合」により世界を把握しようとする。

この未来派の綱領の①、②、③、④、⑥は Stramm の詩においても屢々実行されている。しかし、⑤以降の項目で強調されている「類推<sup>アナロギ</sup>」の技法は Stramm の詩にも Walden たちの「言語芸術理論」にも採用されていない。「戦闘を造形しようとして文章論に攻撃を加える偏執狂」と、Marinetti を批判する A. Döblin も「広大な類推<sup>アナロギ</sup>」について、「頭——フットボール、腹——如露などは、たとえ比喩、観念連合、婉曲法がいかに完全であろうと、御都合主義で浅薄極まりない」と述べている。未来派の唱えた急進的な言語変革は無論、表現主義の詩人たちの間に賛否ごうごうの議論を起した。しかし、一般に表現主義の文学は、未来派の提唱した「運動」、「力動」、「速度」、「リズム」を取り入れた。そして、『Der Sturm』の詩人たちは更に未来派から「文法破壊」の必然性を学び知ったのである。

#### IV. む す び

「言語芸術理論」は表現主義の詩人たちが深刻な世界喪失感に襲われていたという事実から生まれた。つまり、抽象文学は現実に対する懐疑の上に立つものである。表現主義の言語変革について、「破壊は未来を信じ、それを切り開くという建設的、人道主義的意味をもつ<sup>22)</sup>」と述べたのは **Karl Otten** である。同様に、**Kurt Pinthus** も **Stramm** について「純粋無垢の感情を雷鳴のような一語、暴風雨のような一撃にこめた。現実に対する真の闘争が世界を破壊すると同時に人間の内部から一つの新しい世界を作り出すはずの恐ろしいまでの爆発力をもって始まっている<sup>23)</sup>」と評している。**Stramm** の詩、**Walden** 及び **Schreyer** の理論は語に根源的な表現価値を甦がえらせることを目的とした。そして、彼らはそれにより「因襲に踏みにじられ陳腐になった言葉を救った<sup>24)</sup>」のである。事実、彼らの主張する詩のリズムには、あの **Kandinsky** の「内面の響き」、「純粋な音響」が確認されうる。つまり、**Kandinsky** によれば、「一つの語を巧みに用いると……それは、単に内面の響きを目覚めさせるだけでなく、そのもつ予感もされなかった別の精神的特性を表わすこともある。そして最後には、その語の純粋な音響のみがあらわれ、この音響は魂に直接の刺激を与える<sup>25)</sup>」のである。

しかし、**Blümler** の「音詩」などはもはや「内面の響き」を伝えず、音楽と対比してもしっかりした構造法則を欠如していることは争えない。そして、**Schwitters** の「メルツ詩」はもはや意味を語るものでなく、敢えて無意味を語っている。先に、この「言語芸術理論」の発展段階とその内容は、**Blümler** あたりから大きく変化するのを見たが、この理論のいわゆる確立期に在った **Schwitters** や **Nebel** はダダイスムに接近していったのである。「言語芸術理論」の成立の根底にあった現実への批判的精神は、いつしか否定の情熱、破壊の陶醉のみを独走させてしまった。それ故に、その理論と運動の形態とは、後半において「無意味<sup>ナンセンス</sup>」を取って創造するに至ってしまった。

この理論は、そもそも語を感覚的価値と概念的価値とに二分して、前者にそ

の本質的意味を認めるという出発点において、太初の時に帰る逆向きの歩みを示していた。正に、それ故に、この理論が単なるユートピア的理想に変化する運命があった。つまり、Blümner から Schwitters、Nebel へと進むにつれて、彼らの「言語芸術論」は急速にダダの「語の遊戯」(Wortspiel)を暗示するようになったのである。R. N. Maier は「絶対言語芸術が挫折したのは、1920年である。……そもそもの初めから世界に関係づけられたものである言語を用いて、ポジティブに考えられる世界喪失を語ろうとする問題は、解決不可能に思われた<sup>26)</sup>と述べている。無論、この1920年とは、Blümner や Schwitters が彼らの芸術理論を発表した時である。

『Der Sturm』の「言語芸術理論」は「文学史の困惑の種」ではなく、明らかに「文学史の批判の種」となっている。そして、批判はダダに接近するこの運動の後半期の形態に集中している。例えば、Brinkmann は Blümner 以降の抽象的音響詩が Stramm の詩と全く根本的に相違することを指摘した上で、前者について「人間との結びつきを放棄している<sup>27)</sup>と批判する。また、Hans Kaufmann も大掛りな文法破壊、また言語での発表を明らかに文法規則に適合しないある種の零囲気表現に還元する意図を批判し、次のように述べている。

「単語にせよ単語の羅列にせよ、言語はやはり何らかの客観的なものを意味している。従って、〈言語芸術〉ではなく、言語をもたぬ芸術が〈最終的帰結〉となる<sup>28)</sup>」同様に、Walter Muschg も「あの〈絶対言語〉は必然的にシンタクスの退化を招き、それはむしろ対象の形態を幾何学的に単純化して、これらの要素をもとに抽象的な文章コンポジションを構成する点で立体派<sup>キュービズム</sup>に近づく。しかし、言語芸術と造形美術とは異なる。文章を部分的に打ち砕き、言語を反文法的に虐待することから新しい言語が生まれることはない<sup>29)</sup>と述べている。

以上の批判に明らかなように、語の概念的価値が音価値によって排除された当然の結果として、「言語芸術」は言語の遊戯化に墮し、やがて言語そのものを断念せざるを得なくなったのである。詩の現実は言葉であり、言葉の現実は人間の可能性である。「メルツ詩」や「絶対抽象詩」に一体如何なる人間の可能性が見い出せるであろうか。敢えて「無意味」を作り出す「言語芸術」の中

に、果して如何なる世界感情が抱かれるのであろうか。

注

- 1) Expressionismus — Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, hrsg. v. Paul Raabe, S.204.
- 2) Tristan Tzara (小海・鈴木訳) : タダ宣言 (竹内書店) 10頁以下参照
- 3) Richard Brinkmann : <Abstrakte> Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit symbolischer Aussage, in : Der deutsche Expressionismus, S. 107
- 4) Hugo Friedrich : Die Struktur der modernen Lyrik, S. 56.
- 5) A. Rimbaud (平井啓之訳) : 『ランボー全集』 (人文書院) 第二巻、203頁
- 6) R. N. Maier : Paradies der Weltlosigkeit, S. 108
- 7) ibid. S. 111.
- 8) R. Blümner : August Stramm, in : Literatur-Revolution, S. 451.
- 9) Arno Holz : Kunsttheoretische Schriften, in : Arno Holz Werke, 5Bd, S. 16
- 10) ibid. S.79
- 11) ibid, S. 87. .
- 12) H. Walden : Arno Holz, in : Litertur-Revolution, S. 395.
- 13) Arno Holz : a, a. O. S. 71.
- 14) Hartwig Schulz : Vom Rhythmus der modernen Lyrik, S. 127.
- 15) R. Brinkmann : a, a. O. S. 102.
- 16) Glaser, Lehman, Lubos : Wege der deutschen Literatur, S. 264.
- 17) G. Benn : Einleitune zur <Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts > , S. 7
- 18) W. Muschg : Von Trakl bis Brecht, S. 64.
- 19) R. N. Maier : a. a. O. S. 109.
- 20) F. T. Marinetti : Der technischen Manifest der futuristischen Literatur, in : Literatur-Revolution, Bd. II. S. 47 ff.
- 21) A. Döblin : Futuristische Worttechnik, in : Aufsätze zur Literatur, S. 9 ff.
- 22) K. Otten : Expressionismus-Grotesk, S. 13 f.
- 23) K. Pinthus : Menschheitsdämmerung, S. 27.
- 24) Armin Arnold : Die Literatur des Expressionismus, S. 56.
- 25) W. Kandinsky : Über das Geistige in der Kunst, S. 28.
- 26) R. N. Maier : a. a. O. S. 116.
- 27) R. Brinkmann : a. a. O. S. 109.
- 28) H. Kaufmann : Krisen und Wandelungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger, S. 179.
- 29) W. Muschg : a. a. O. S. 66.

主要参考文献

- \* Paul Pörtner : Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme.  
Bd. I und II. Neuwied, 1960 und 1961.
- \* R. N. Maier : Paradies der Weltlosigkeit. Stuttgart 1964.
- \* Richard Brinkmann : 〈Abstrakte〉 Lyrik im Expressionismus und die Möglichkeit  
symbolischer Aussage. in : Der deutsche Expressionismus,  
hrsg. v. Hans Steffen, Göttingen 1965.
- \* Walter Muschg : Von Trakl bis Brecht, München 1961.
- \* Arno Holz : Werke, hrsg. v. W. Emrich und A. Holz. Bd. V, Neuwied 1961.
- \* Paul Raabe : Expressionismus — Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen,  
Olten 1965.
- \* Hugo Friedrich : Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956.