

昭和初期の文壇とヨーロッパのモダニズム文学 ——新感覚派から新心理主義文学へ——

齋藤 襄治・鏡味 國彦

本稿の目的は、ヨーロッパのモダニズムが昭和初期の日本にどのように紹介され、受容されたかを明らかにすることである。

モダニズムとは、一般的には、十九世紀的なリアリズムへの反抗として、第一次大戦前後のヨーロッパに起こった未来派、立体派、表現主義、ダダイズム、シュール・リアリズム、構成派、イマジズム、主知主義、「意識の流れ」派、などの前衛的な文芸・芸術の諸傾向を指す。この言葉は、日本文学史上では、ヨーロッパのものと多少の見解の相違はあるが、大正末期から昭和初頭にかけてのマルクス主義の抬頭と、自然主義系列のリアリズムに対抗した新感覚派、およびその後の新興芸術派、新社会派、主知主義、新心理主義などをさす。後の文学に大きな影響を与えた点から言えば新感覚派と主知主義、新心理主義が特に重要であろう。また、『詩と詩論』（昭和3・9～6・12）をはじめとする季刊誌が二十世紀ヨーロッパの正統な文学を紹介、翻訳して日本のモダニズムを形成する上で重要な役割を果たしたことも注目すべきである。

さて、日本のモダニズム文学は大正十三年十月に発行された『文藝時代』に集まった新感覚派と呼ばれる作家たちによってスタートする。

『文藝時代』の同人は、当初は伊藤貴麿、石浜金作、川端康成、加宮貴一、片岡鉄兵、横光利一、中河與一、今東光、佐々木茂索、佐々木味津三、十一谷義三郎、菅忠雄、諏訪三郎、鈴木彦次郎の十四人で、三号から岸田國士、南幸夫、酒井眞人が加わり、十四年に今東光が脱退、十五年に稲垣足穂、三宅幾三郎が参加、誌友には金子洋文、牧野信一、犬養健がいた。なお、「新感覚派」という名称は、批評家千葉亀雄が『文藝時代』の創刊号を読んで『世紀』（大正13・11）に時評「新感覚派の誕生」を掲げたことに由来する。そこでまず命名者である千葉の時評の論旨を辿ってみよう。

千葉によれば、現前の文壇が、現実主義（リアリズム）を主流としているのは争えない事実であるが、この五、六年前から技巧に主力を集めた作家のグループが出て来

たことも注意を払うべき事実である。単なる人生の幽研りを、ばいとそこへ投げ出すだけでは承知されない。それが最も力強く人に訴えるがために、いかに微妙にそれを表現させるべきであろうかは必然に技巧に敏感な作家の問題とならねばならない。また一方に人生における官能の直接的な働きを、ことに鋭く重視する作家があった。室生犀星の創作が、一時文壇に一種の悚動を与えたのがそれである。が、いわゆる新技巧派と云われた芸術家の芸術も、ありようは要するに、「表現する場合の語彙の清新や、観照の様式の潑瀾さに主力が集められて、その技巧を、脚色や態度までに延長されるには不十分であった。」⁽¹⁾ また室生犀星の創作は「官能の享受においては異常な敏感があつたが、それを感覚として発表するには、まだ醇化しきらない混濁と古さがあつた」と云われるが、『文藝時代』に現われた傾向は、その二つの未成長に終わったものをさらに發育させて、「一つの合成の域までに達したものであるといへる。われ等は假りにそれを名づけて、＜新感覚時代＞だといひたい。」⁽²⁾

このように論じた千葉は、さらに「現實を、單なる現實として表現する一面に、さゝやかな暗示と象徴によつて、内部人生全面的の存在と意義をわざと小さな穴からのぞかせるやうな態度の藝術が発生するのも自然の約束なのである」⁽³⁾ と言う。そして、なぜ『文藝時代』の同人たちが、人生を表現するのにわざわざ「小さな穴」を選ばねばならなかったか、と問い、「彼等が大きな内部人生を象徴させるために使つた、その小さな外形は、有りやうは、彼等が端的に刺激された、刹那の感覚の點出に過ぎないからである。そうして彼等が、そうした藝術の傾向に、特殊な悦びを感じるのは、彼等の心理機能が何よりも、気分や、情調や、神経や、情緒やに最も強い感受性を持つからであり、そしてそれは、文化の藝術が、當然そこまで導かるべき内部生命を持つからである」⁽⁴⁾ と答えている。ついで千葉は、『文藝時代』の同人の「感覚の新らしさは、そして生々した飛躍さは、當然新しい文化人にそれを觀賞する悦びを感じしめる」、と述べ、彼等の持つ「感覚が、今日まで現はれたところの、どん

なわが感覚藝術家よりも、ずっと新しい、語彙と詩とリズムの感覚に生きて居るものであることはもう議論がない⁽⁵⁾』としている。さらに千葉は新感覚派の作品には神経感覚が病的に敏感で頹廢性があるが、知的要素がそれを救っていること、新感覚派に暗示を与えたポール・モーラン (Paul Morand, 1889 ~ 1976) の『夜ひらく』 (Ouvrert la Nuit, 1922) などに較べても日本のものが劣っていないことを指摘して時評を結んでいる。

これが千葉の時評のおおよその論旨である。もちろん、すでに多くの評者によって指摘されているように、『文藝時代』に集まった同人たちのすべてが千葉の言うような特色を当初から意識していたわけではなかった。同人のうちで新感覚派と呼ばれうるような傾向が顕著なのは横光、川端、片岡、中河、今、十一谷ら数名のものにすぎない。しかしながら、『文藝時代』の同人たちに深い理解を示し、新感覚派誕生の意義を広く世に知らせた千葉の功績は大きい。

当時横光、川端と並ぶ新感覚派の理論家であった片岡鉄兵が千葉の時評に鼓舞されるかたちで、「若き讀者に訴ふ」(『文藝時代』、大正13・12)を書き、『文藝時代』創刊号にのった横光利一の「頭ならびに腹」の冒頭の一節、

眞晝である。特別急行列車は満員のまま全速力で馳
けてゐた。沿線の小驛は石のやうに黙殺された。⁽⁶⁾

の最後の一句をとりあげ、「徒らに奇を衒ふ表現」だと酷評した宇野浩二に抗して、新感覚派的表現の意義を明らかにした。片岡はまず、

或る新進作家(横光)が、急行列車の轟進して行く
状態を表はすに「沿線の小驛は石のやうに黙殺された。」
と云ふ表現法を用ゐた。それは急行列車の轟進する状
態である。

沿線の小驛は石のやうに黙殺された。

ところで、此の一句が、或る既成作家(宇野)の意見に依れば、非常に悪いのだと云ふ。徒らに奇を衒ふ表現であつて、さういふ奇抜な表現法を以て新時代と稱し、感覺的なりと主張するのは不可い——恐らく内容に何の新しさもない癖に、と云ふ譯であらうが——要するにさういふ表現法は認めない、又、敢て新しいとも思へない。そんな所で新時代呼ばはりも、しやら臭いと云ふのが、上述の既成作家の云ひ分なのであらう。⁽⁷⁾

と書き起こし、ついで「彼は、單なる事實の報告ばかりで満足する事は出来なかつた。彼は、急行列車と、小驛と、作者自身の感覚との關係を、十數字のうちに、効果強く、潑刺と描寫せんと意思したのであつた。／効果強く潑刺と！ 爾り、汽車といふ物質の状態を表はすに、感覺的表現の他の何物が能く潑刺と効果強き表現と成り得よう。物質のうちに作者の生命が生き、状態のうちに作者の生命が生きるための交渉の、最も直接にして現實的な電源は感覺である。他の何物でもない。心の交渉ではない⁽⁸⁾、と横光の表現の新しい性格を説明する。片岡によれば、「小驛には停らずに、全速力で疾走した」とか「小驛には停車せずに、激しい勢いで轟進した」とかというような常識的文章は既成作家の慣用文章であるけれども、新しく出発した新進作家たる彼(横光)は、そうした常識的表現では満足できなかった。満足できなかったという事實は、新しく出発した者の方向を暗示し、その志と方向との關係の消息を語るに十分なものである。彼(横光)は、一般的共通的な物よりも彼自身の感じ方を、潑刺と効果強く表現しなければならなかつた。彼自身の感じ方こそ、彼自身の生活を約束する。「彼自身の感覺を、所謂一般常識的な感覺の外に際立たしめる事こそ、物にぶつ付かつて火花の如く内面に散るボエムを、外面的に光躍せしめる手段であつたのだ。果然、<石のやうに黙殺された。> と書いたのは彼の必然の方法であつた。⁽⁹⁾」このように論じた片岡は、さらに「<黙殺する>と見るのは、正當なる常識方法から遙かに飛躍した新しい感覺的方法である。そして斯る感覺方法は、更らにつづいて來る生活の新しさを暗示する。何故なら、生活の方向は感じ方の方向によつて定まるのだから——斯る感じ方、生活の方向の新しさは、とりもなほさず、新時代に新しき認識論を樹立する前提となるのである⁽¹⁰⁾、」と言って横光の新しい感覺的方法の意義を高く評価すべきであると説いた。

「若き讀者に訴ふ」につづいて片岡は「新文學を論ず」(『時事新報』、大正13・12)や「新感覺派はかく主張す」(『文藝時代』、大正14・7)を、川端康成は「新進作家の新傾向解説」(『文藝時代』、大正14・1)を、横光は「感覺活動」(『文藝時代』、大正14・2)などを書き、さらには伊藤永之介、赤木健介らの若い批評家も加わつて、新感覺派の運動を盛りあげた。

こうして新感覺派は、生田長江(「文壇の新時代に與ふ——『文藝時代』『新感覺派』ポオル・モオランの『夜ひらく』、淫蕩者の感覺鈍麻と強烈なる刺戟への憧憬、バセドウ氏病的機能亢進、新しきデカダンの舊さ等——」、

『新潮』、大正14・4。「序にもう少し新しく——ただ背後をのみ見ることに慣れたる『新時代』の蛙等よ、聴け、より新しき聲は君達に先きだつて行っている——」、『新潮』、大正14・5）や廣津和郎（「新感覺主義に就て」、『時事新報』、大正13・12）らをはじめとする多くの評者に批判され、罵倒されながらも、『種蒔く人』（大正10・2～4）、『文藝戦線』（大正13・6～昭和7・7）以来のプロレタリア文学と大正末期から昭和初頭の文壇を二分する勢力となった。

ここで注目すべきは、新感覺派が関東大震災（大正12・9）という惨事のあとで成立したということである。この大震災は、ヨーロッパにおける第一次大戦ときわめて近似した状況を生み出した。

周知のように、第一次大戦という空前の大規模な戦争は、すでに世紀末にみられた不安と絶望感にいつそうの拍車をかけ、精神の荒廃、古い価値観の崩壊、反伝統意識を急速にうながすことになった。その結果、ヨーロッパを中心とした世界は、突然革命的変動期に入った。それは政治経済の領域だけにとどまらず、芸術の分野にも及び、伝統的な古い芸術形式を破壊し、二十世紀的な新しい表現を確立しようという運動、いわゆる前衛的な芸術運動が各国に相ついで火を吐いた。もちろん、すべての新しい芸術運動が戦争の結果として芽をふいたわけではなく、大戦前に発生したものもある。

まず、一九〇九年にイタリアのミラノでマリネッティ（Filippo Tommaso Marinetti, 1876～1944）が「未来派宣言」（“Manifeste du futurisme”）を発表し、あらゆる伝統を否定し、現代文明にふさわしい動的感覚を表現せよと主張し、世界的反響を巻き起こした。

同じ頃、フランスを中心に、自然から直接得た印象を重視する印象派に対して、理知的な態度で物体のきびしい構成に主眼点を置き、新しい美の追求を目指し、自由で個性的な表現を意図する絵画運動キュビズム（立体派）が起こった。ピカソ（Pablo Picasso, 1881～1973）、ブラック（Georges Braque, 1882～1963）らがこの派を代表した。

ついで第一次大戦のころ、文学における自然主義、絵画における印象主義に対して、主観主義の立場から個人の内部生命の直接の表出を目的とする表現主義がドイツで発生する。その主力は演劇であり、カイザー（Georg Kaiser, 1878～1945）、トラー（Ernst Toller, 1893～1939）、ゲーリング（Reinhard Goering, 1887～1936）らが時代の不安で虚無的な感情を強烈に吐露することによって、伝統と権威に対して挑戦した。この運

動は第一次大戦後のほぼ十年間ドイツを風靡し、ナチス抬頭とともに消滅したが、その影響力は大きかった。

さらに一九一六年スイスのチューリッヒを本拠に、ルーマニア生まれのツァラ（Tristan Tzara, 1896～1963）、アルザス生まれのアルプ（Hans Arp, 1887～1966）、ドイツ生まれのバル（Hugo Ball, 1886～1927）、ヒュルゼンベック（Richard Huelsenbeck, 1892～1974）ら前衛的な亡命芸術家たちが破壊的な芸術運動ダダイズムを起こす。彼らはいっさいの語法の束縛からの解放を唱え、さらに個人をドグマ、形式、掟の外に解放せんとした。一九一九年に運動の拠点はパリに移り、ブルトン（André Breton, 1896～1966）、アラゴン（Louis Aragon, 1897～1982）、エリュアール（Paul Éluard, 1895～1952）、スーポー（Philippe Soupault, 1897～）らフランスの文学者も参加したが、やがて分裂、消滅した。一九二四年、ブルトンが「シュール・リアリズム宣言」（“Manifestes du surréalisme”）を出して超現実主義運動を起こし、アラゴン、エリュアール、スーポーらがこれに参加した。

また、一九二〇年頃には幾何学的・抽象的形態の構成による美を追求せんとする芸術運動、構成派がロシアに発生し、ドイツ、オランダにも波及した。

これらのヨーロッパ前衛芸術・文芸は時をおかずわが国に紹介され、若い作家たちに大きな感化を与える。そこで、新感覺派成立以前に紹介された主な文献をあげておこう。（なお、以後人名、作品名の仮名書はすべて原文のままとする。）

未来派関係のものとしては森鷗外訳「未来主義の宣言」（『スバル』、明治42・5）、木村荘八訳「未来派の宣言第一」（『藝術の革命』、洛陽堂、大正3・5）、中山薗一訳「未来主義第一宣言書」（『新潮』、大正11・5）、神原泰訳「未来派宣言書」（『藝術の理解』、イデア書院、大正13・4）などがある。なお、平戸廉吉がマリネッティの「未来派宣言」に倣って、「日本未来主義宣言運動」というビラを日比谷の街頭で撒布したのは大正十年十二月のことである。立体派の文献としては、木村荘八の『未来派及立体派の藝術』（天弦堂、大正4・4）、蘇武緑郎訳、A・グレース、J・メッチンガー『キュビズム』（向陵社、大正4・3）、篠崎初太郎訳、M・ウエバア『立体派の詩』（異端社、大正13・8）などがあげられる。表現派では、大正十年七月に『新潮』が表現主義を特集したのをはじめとして、佐久間政一『表現派の藝術』（日本藝術學院、大正11・7）、羽田鋭治訳、K・エートシュミット『獨逸表現派小説・瑠璃珠』（聚英閣、大正13・

6)、北村喜八『表現主義の戯曲』(新詩壇社、大正13・10)とつづく。また、ドイツの表現派の映画『カリガリ博士』(大正10)、『朝から夜中まで』(大正13)が上映されたこと、戯曲ではカイザーの『カレーの市民』(大正10・6)、ゲーリングの『海戦』(大正13・6)、カール・チャペックの『人造人間』(大正13・7)、カイザーの『瓦斯』(大正13・9)などが次々と上演されて観衆をわかせたことも注目される。なお、これらの戯曲の翻訳は新感覚派の『文藝時代』の発行元である金星堂から『先驅藝術叢書』として刊行され、前衛芸術運動を助長する役割を果たした。ちなみに横光利一が諷刺小説「表現派の役者」(『新潮』、大正14・1)を書くほど当時表現派の芝居がもてはやされた。また、ダダイズム関係の文献では、高橋新吉「ダダ詩三つ」(『改造』、大正11・10)、同『ダダイスト新吉の詩』(中央美術社、大正12・2)、堀口大學訳、ポール・モーラン『夜ひらく』(新潮社、大正13・7)、辻潤『ですべら』(新作社、大正13・7)などが注目される。構成派では、「日本のカンディンスキー」と呼ばれた村山知義が、大正十二年一月にドイツから構成主義理論をたずさえて帰国し、柳瀬正夢、萩原恭次郎らと前衛芸術団体『マヴォ』を結成し、翌十三年七月に雑誌『マヴォ』(大正13・7~14・8)を創刊し、その紹介に努めたことが特筆される。

このようにヨーロッパの前衛芸術・文芸が次々と紹介されだした頃、突然襲ったのが関東大震災である。死者・行方不明者十四万人を出したといわれるこの大震災によって旧生活体系は急激に崩壊し、それにとまって従来の伝統的な文学に対する反撥が生まれる。

ちなみに、川端康成は「餘燼文藝の作品」(『時事新報』、大正12・10)の中で「……地震が既成文藝の終点であり、新文藝の起点となることは確であらう。地震前派、地震後派と云つた風の言葉が、生きた意味を持つやうになるかもしれない。そして我々はこれを機会に一層露骨に大膽に既成文藝に対する不満を述べ、新文藝の要求を明かな形で提唱すべきであると思ふ」⁽¹¹⁾と記した。また、横光も新感覚派成立の頃を回顧しながら次のように記している。

……大正十二年の大震災が私を襲つて來た。そして、私の信じた美に対する信仰は、この不幸のため忽ちにして破壊された。新感覚派と人人の私に名づけた時期がこの時から始つた。眼にする大都會が茫茫とした信ずべからざる焼野原となつて周圍に擴つてゐる中を、自動車といふ速力の變化物が初めて世の中をうろうろ

し始め、直ちにラヂオといふ聲音の奇形物が顯れ、飛行機といふ鳥類の模型が實用物として空中を飛び始めた。これらはすべて震災直後わが國に初めて生じた近代科學の具象物である。焼野原にかかる近代科學の先端が陸續と形となつて顯れた青年期の人間の感覺は、何らかの意味で變らざるを得ない。……私は古い情緒の纏綿する自然主義といふ間延びのした舊スタイルには、も早や忍耐することが出来なくなつて反抗を始めた。⁽¹²⁾

第一次大戦と同じような精神状況をつくりだした関東大震災をきっかけとして、「露骨に大膽に既成文藝に対する不満を述べ、新文藝の要求を明かな形で提唱すべきである」と考え、「古い情緒の纏綿する自然主義といふ間延びのした舊スタイルには、も早や忍耐することが出来なくなつて反抗を始め」ようとしていたわが國の新進作家たちが、ヨーロッパの前衛的な文芸思潮に共感をだき、それを積極的に摂取しようとしたのも必然的な現象であつた。

たとえば、瀬沼茂樹は『近代日本の文学』の中で新感覚派の成立に触れ、「日本文学者は東京に集中しており、第一次大戦では濡れ手で粟をつかむような漁夫の利を得たから、ヨーロッパの戦争による破壊と世紀末的頹廢とから生まれた前衛芸術は、対岸の奇妙な芸術としてしか受けとられていなかった。それが、関東地方を襲った大震災火災の結果として、戦争による災害と同じ災害を、日本人の精神状況につくりだしたといつてよい。しかも、戦争を対岸の火災視する好況は震災恐慌となって潰えてしまった。……この震災後に、ヨーロッパの前衛芸術を自己の方向とする文学が生まれた。それが、横光利一、川端康成、中河与一、片岡鉄兵、今東光らのいわゆる新感覚派文学である」⁽¹³⁾と記している。同じように、高見順も『昭和文學盛衰史』(一)の中で「新感覚派と言うと直ぐポール・モーランの『夜ひらく』(堀口大學譯。大正十三年七月)を持ち出すのが、從來の評家のならわしのようだが、そしてその影響を否定するのではないけれど、『夜ひらく』が翻譯される以前に、すでに日本に紹介されていたヨーロッパの先驅藝術(すなわち第一次世界大戦後におこつた前衛藝術)、そしてそれに觸發された日本の前衛藝術運動の、新感覚派文學へ與えた影響というものも否定できない」と言い、さらに「関東大震災後の精神的混迷期に、急激に盛んになつた前衛藝術運動は、造形美術や劇(築地小劇場がその一例)や詩の分野に逸早く展開されて、未來派の繪畫とか表現主義の芝居

とかダダ主義の詩とかいったものが、しきりに現われた。それらを私は『文藝時代』の誕生を^{もつ}つる藝術的環境、あるいは「新感覚派運動の抬頭を促した藝術的雰囲気」⁽¹⁴⁾とする、と述べている。

新感覚派がヨーロッパの前衛芸術といかに関連しているかは、その派を代表する作家川端康成の「新進作家の新傾向解説」と横光利一の「感覚活動」を繙いてみれば明らかである。

文藝に興味を持つてゐる總ての人々が、今日注目しなければならない第一の目標は、今日の新進作家である。新進作家が持つてゐる「新しさ」である。この新しさを理解すると云ふことばかりが、新しい文藝の王國へ入國を許されるために必要な、唯一の旅行券である。これがない人々は、明日の文藝界に於て、創作家であることも観賞家であることも、拒まれるにちがひない。⁽¹⁵⁾

という言葉で始まる川端の「新進作家の新傾向解説」は、新感覚的表現の理論的・心理的根拠を明らかにしようとした論文である。

川端はまず、新進作家（新感覚派）の新感覚主義の目的は「感覚の発見」ではなく、「人間の生活に於て感覚が占めてゐる位置に對して、從來とはちがつた考へ方をし」、「人生のその新しい感じ方を文藝の世界に應用」⁽¹⁶⁾することだとし、その「新しい感じ方」を実例をあげて次のように説明している。

……例へば、砂糖は甘い。從來の文藝では、この甘いと云ふことは、舌から一度頭に持つて行つて頭で「甘い。」と書いた。ところが、今は舌で「甘い。」と書く。またこれまでは、眼と薔薇とを二つのものとして「私の眼は赤い薔薇を見た。」と書いたとすれば、新進作家は眼と薔薇とを一つにして、「私の眼が赤い薔薇だ。」と書く。理論的に説明しないと分らないかもしれないが、まあこんな風な表現の氣持が、物の感じ方となり、生活のし方となるのである。⁽¹⁷⁾

ついで川端は、野に咲く一輪の百合を例にとっておおよそ次のように論じている。

百合を認めた時の氣持は、「百合の内に私があるのか」、「私の内に百合があるのか」、「百合と私とが別々にあるのか」の三通しかない。これは認識論の問題である。

「百合と私とが別々にある」と考えて百合を描くのは、

自然主義的な書き方であり、古い客観主義である。從來の文芸の表現は、すべてこれだった。ところが、主観の力はそれでは満足できなくなった。「百合の内に私がある」あるいは「私の内に百合がある」という氣持で物を書き表わそうとするところに、新主観主義的表現の根拠がある。その最も著しいのがドイツ表現主義である。

「自分があるので天地萬物がある」⁽¹⁸⁾という氣持で物を見るのは主観の力を強調することであり、主観の絶対性を信仰することである。ここに新しい喜びがある。また、「天地萬物の内に自分の主観がある」と云う氣持で物を見るのは「主観の擴大であり、主観を自由に流動させることである」⁽¹⁹⁾そして、この考え方を進展させると、「自他一如」、「萬物一如」となって、「天地萬物は全ての境界を失つて一つの精神に融和した一元の世界」、すなわち「主客一如主義」⁽¹⁹⁾となる。こういう氣持で物を書き表わそうとするのが、今日の新進作家の表現の態度である。

このように論じた川端は、さらにドイツの表現主義の人々が認識論にその理論的根拠を置いたと同じように、今日の新進作家の新感覚的表現もまた認識論を味方にすることができると思う、と述べて、新感覚派的表現の理論的根拠を表現主義的認識論のうちに見出している。

ついで川端は精神分析学の自由連想に言及し、ダダイストはそこに新しい発想法を見出した、と言う。川端によれば、文章には文法があり、語法や文章法がある。これは、お互いの思想感情を言葉で了解するための規約である。規約は没個性的であり、非主観的である。文芸が言葉を表現する媒介としていることは、「文藝が契約藝術の悲しみ」⁽²⁰⁾を持つ所以である。そして、われわれの頭の中の想念は、この規約通りに浮かびはしない。もっと直観的に、雑然と無秩序に、豊饒に浮かぶものである。自由連想に近いものである。われわれが他人に話し、文章に書き表わす時には、頭の中に浮かぶとりとめのない想念や物の姿や、連絡のない心象を、選択し、整理し、秩序立て、順序をつけて、言葉や文字に移す。この選択、整理、秩序、順序などが「発想法」である。ダダイストはこの発想法において、從來の表現に反抗して立った。ダダイストの詩は時によると単語の無意味な連続に近く、きれぎれの心象の羅列に過ぎない。これは、詩人の頭の中の自由連想の表出であるから、他人には分らないのである。それは、最も主観的であり、直観的であり、同時に感覚的である。同じく分らないという点では象徴主義の詩を連想させる。しかし強いて言えば、象徴主義は理智的であり、ダダイズムは感覚的である。

このように説いた川端は、さらに、新進作家（新感覚派）はダダイズムから「主観的な、直観的な、感覚的な新しい表現が導き出さるべき暗示を見出」した、と明言し、その発想法を「ダダ主義的発想法」⁽²¹⁾と名づけ、新感覚的表現の発想法の心理的根拠をダダ主義的発想法に置いた。そして川端は、この「ダダ主義的発想法」によって新進作家は言語の不自由な束縛から解放され、その表現を「心象の豊かな花園とし、みづみづしい感覚が直観と抱合つて踊る世界と化した」⁽²²⁾としている。

このように川端は、新感覚派が表現主義やダダイズムから大いに暗示を得たことを認めている。新感覚派がヨーロッパの前衛芸術からいかに強い感化を受けたかを川端論文以上に端的に立証しているのが横光の「感覚活動」である。

この論文で横光は、「新感覚派の感覚的表徴とは、一言で云ふと自然の外相を剥奪し、物自体に躍り込む主観の直感的觸發物を云ふ」と定め、ついで従来感覚とは「純粹客観から觸發された感性的認識の質料の表徴であつた」⁽²³⁾と言ひ、感覚と新感覚の相違について、

……感覚と新感覚との相違であるが、新感覚は、その觸發體としての客観が純粹客観のみならず、一切の形式的假象をも含み意識一般の熟れの表象内容をも含む統一體としての主観的客観から觸發された感性的認識の質料の表徴であり、してその觸發された感性的認識の質料は、感覚の場合に於けるよりも新感覚的表徴にあつては、より強く悟性活動が力學的形式をとつて活動してゐる。即ち感覚觸發上に於ける二者の相違は客観形式の相違と主観形式の活動相違にあると云はねばならぬ。⁽²⁴⁾

と、説いている。そして横光は、未来派、立体派、表現派、ダダイズム、象徴派、一部の如実派などの前衛芸術をすべて新感覚派だと認めた上で、「これら新感覚派なるものの感覚を觸發する対象は、勿論、行文の語彙と詩とリズムとからであるは云ふまでもない。が、そればかりからでは勿論ない。時にはテーマの屈折角度から、時には黙黙たる行と行との飛躍の度から、時には筋の進行推移の逆送、反覆、速力から、その他様々な觸發状態の姿がある」⁽²⁵⁾としている。ついで横光は、ヨーロッパの文学・芸術の諸派と新感覚派の個々の作家たちとの関係について詳説している。この箇所は、新感覚派の人々が当時おこなった活動をうかがい知る上で非常に便宜なので、長くなるのを厭わず全文引用しておく。

未来派は心象のテンポに同時性を與へる苦心に於て立體的な感覚を觸發させ、従つて立體派の要素を多分に含み、立體派は例へば川端康成氏の「短篇集」に於けるが如く、プロットの進行に時間觀念を忘却させ、より自我の核心を把握して構成派的力學形式をとることに於て、表現派とダダイズムは、例へば今東光氏の諸作に於けるが如く、石濱金作氏の近作に於けるが如く、時間空間の觀念無視のみならず一切の形式破壊に心象の交互作用を端的に投擲することに於て、また如實派の或る一部、例へば犬養健氏の諸作に於けるが如く、官能の快朗な音樂的トーンに現れた立體性に、中河與一氏の諸作に於けるが如く、繊細な神經作用の戰慄情緒の醗酵にわれわれは屢々複雑した感覚を觸發される。これら様々な感覚表徴はその根本に於て象徴化されたものなるが故に、感覚的作物は既に一つの象徴文學として見れば見られる。それは内容それ自体が、例へば十一谷義三郎氏の諸作に於けるがごとく象徴としての智的感覚を所有したものと同一に見ることが不可能であるとしても。これら様々な感覚派文學中でも自分は今構成派の智的感覚に興味を動き出してゐる。芥川龍之介氏の作には構成派として優れたもののあるのを発見する、例へば「藪の中」のごときがその一例だ。片岡鐵兵氏及び金子洋文氏の作もまた構成派として優れて來た。構成派にあつては感覚はその行文から閃くことが最も少いのを通例とする。ここではパートの崩壊、積重、綜合の排列情調の動揺若くはその突感の差異分裂の顛動度合の對立的要素から感覚が閃き出し、主観は語られずに感覚となつて整頓せられ爆發する。⁽²⁶⁾

このように横光は、新感覚派がヨーロッパの前衛芸術を體現するものとして生まれたことを告白している。そして横光は、新感覚派の作品を「拵へもの」と貶称した自然主義系列の「古き頭腦の評者」に答えて、「＜拵へもの＞は何故に＜拵へもの＞とならなければならないか。それは一つの強き主観の所有者が古き審美と習性とを蹂躪し、より端的に世界觀念へ飛躍せんとした現象の結果であり、効果である」と言い、さらに「此の勇敢なる結果としての効果は、より主観的に対象を個性化せんと努力した藝術的創造として、新しき藝術活動を開始する者にとつては、絶えずその進化を捉縛される古きかの＜必然＞なる基標的常識を突破した、喜ばしき奔騰者の祝賀である」⁽²⁷⁾と声高らかに主張した。

以上、新感覚派成立の経緯について述べ、ついでこの派がヨーロッパの前衛芸術の諸潮流と決して無縁でなか

ったこと、いや無縁どころかそこから強い影響を受け、多くのものを摂取したことを川端や横光の論文にもとづいて見てきた。

前にも触れたように、ヨーロッパの前衛芸術の諸潮流は、いずれも伝統への反逆と破壊との運動であった。この文化、芸術の伝統を転倒させるような運動は、旧来の古典的文体を無視した、破壊的な表現法で物を書く作家たちを輩出させた。そこから多くの示唆を得た新感覚派の作家たちも、「古い情緒の纏綿する自然主義といふ間延びのした舊スタイル」の大胆な改革、横光の云う「國語との不逞極る血戦」にいっせいにとりかかり、自然主義系統のリアリズムの「話すように書く」文章を「書くように書く」文章へと変貌させた。ちなみに、横光は昭和四年の「文藝時評」で次のように主張している。

「話すやうに書く」と云ふ描写の仕方は、硯友社に代つて抬頭した自然主義の作風であり、佐佐木茂索、室生犀星、瀧井孝作諸氏にまで來つてゐる。しかしながら、文藝時代派の表現的態度は、此の「話すやうに書く」ではなくして、「書くやうに書く」を練習し始めた。人々は此の現象を稱して、資本主義末期の文學と云ひ、地震文學とさへ惡罵した。だが、「話すやうに書く」作風は、最早や殆どその伸び得る限りの發展圈内に氾濫した。これ以上の氾濫の仕方は、われわれは想像することさへ出來ないのだ。そこで、新しきものの氾濫の仕方は、「話すやうに書く」のではなくして、「書くやうに書く」努力に移らねばならぬ。即ち、新しき硯友社時代に逆行することはこれは當然の法則である。「話すやうに書く」作風に食傷した民族の生理作用は、フォルマリズムとなつて、文字の上に現れねばおかぬであらう。従つて、以後文壇に現れる新人にして、何らかの文學的力を所有してゐるものは、必ず、「書くやうに書いた」作風のものにちがひない。文學が文字を使用しなければならぬ以上は、「話すやうに書く」ことよりも、「書くやうに書く」かれねばならぬ。それでなければ、文字の眞價が出來ないのは、當然である。⁽²⁸⁾

川端康成は『小説入門』（弘文堂書房、昭和45・4）の中で、「＜書くやうに書く＞文章人の主張は、まったく口語体に墮し終えて、飛躍とか、はなばなしとか、修飾とかいうことを殺してしまった自然主義文學の傾向を打破し、ダダリスト系統のフランスの作家モオランなどの影響を受けて、文体の上での新しい地歩を要求した

ものである」⁽²⁹⁾と記しているが、ヨーロッパの前衛作家の中で、当時のわが国の新進作家たちにもてはやされ、彼らに強い感化を与えたのはポール・モオランであった。そして新感覚派の文章のお手本とまで言われたのが、堀口大學によって訳された彼の短編集『夜ひらく』であった。

訳者堀口は「譯者の言葉」の中でモオランの文章の新しさについて次のように述べている。

ポール・モオランの文章は人を驚かせる。何故であるか？ 理由は至極簡単である。それは鋭敏な感受性と觀察力を持つたこの文章家が、事物を在來の文章の中には嘗て試みられなかつた、新しい關係によつて結びつけるからである。在來の文章の中にあつては、事物の關係はすべて「^{ロジック}理性の論理」で結びつけられてゐたのである。然るにポール・モオランは「理性の論理」に代へるに「^{フィーリング}感覺の論理」を以てした。爲めに、不慣れた讀者は、モオランの一句の、前半と後半との微妙な關係を察し兼ねて、「この文章は人を疲れさせる、この文章は出鱈目である。この文章は解し難い。」と云ふであらう。然し、それはこの文章の罪ではない、讀者の心性の遲鈍なるが罪である。それが出鱈目に見えるのは、モオランの文章が讀者の腦の働きよりももつと快速であり、鋭利であり、細微だからである。⁽³⁰⁾

ここで、堀口の言う「感覺の論理」によって書かれた『夜ひらく』の特徵的文章の実例を二、三引いてみよう。

すると群集が二つに割れた、さうしてその割れ目から一つの紫いろの星がふくらみ出した、それに續いて底力のない爆音と煙とが起つた、分秒の猶豫もなくこの煙の中で、フィルムがあわただしく自分の義務を回轉させた。

汽車が、一つづつ、握手の結び目を切りはなした。これが、汽車を今まで、プラットフォームに繋いでゐた、^{ともづな}縄なのである、汽車はやうやく身輕になつて、翔ぶやうに走り出した。⁽³¹⁾（「カタロオニユの夜」）

巴里は、溶けるやうなその十一月がふらした雨で濡れてゐた、街のアスファルトの上には、兩側の家々の影が、屋根まではつきりと映つてゐた。街燈の灯を周る霧の中には、桃色の微粉末が踊つてゐた。水を呑み飽きた歩道に沿うて、不具者の並木が風に吹き曝されてゐた。⁽³²⁾（「カタロオニユの夜」）

もう一人の方の女は、痩せた筋肉を着て、静脈を襟

巻にして、腕環の関節を持つた、骨の影が目立つ、神秘的^{けだもの}獣物のやうな顔をした女である。

この女を選ぶことによつて、夢のやうな心易い優越を私は感じた。さうして夢の中のやうに、私は子供らしくいい氣持になつて云つた、

「僕には、この麒麟と驢馬との混血兒のやうな女が氣に入るのだ。」

私の開いた口の中へ、咽喉の奥まで、ダリアの花が一輪とびこんだ。花合戦。花園が空中に浮んで消えた。⁽³³⁾
(「匈牙利の夜」)

これは明らかに、旧来の自然主義系統の客観的觀察による描写とは全く異つた、特異な主観的表現である。文章は簡潔であると同時に華麗であり、作者の觀察は唐突で、しかも現実的である。また、イメージはかつてみられなかったほど新しい。ポール・モーランらに触発されたわが国の新感覚派の作家たちも、主観的な、感覺的構成の特殊な表現に妍を競い合った。そして、比喻、直喩、隱喩、擬人法、連想的暗示などの技法を駆使して、「わが国に特異な〈行為〉と〈心理〉の交錯したテンポのある」、いわゆる「新感覚派的表現」⁽³⁴⁾をつくりだした。彼らの作品の中から典型的な新感覚派的な文章をいくつか引いておく。

彼が外へ出ると外はもう暗くなつてゐた。彼は直ぐ本屋の方へ歩いていった。健全な足の女の兒が跛足^{びつこ}の眞似をして走つていった。その後から貨物自動車が警官の一隊を満載して馳けていった。警官の山は車上で黒い雄蕊^{しゅうずい}のやうに突き立て黙つてゐた。後からまた一臺の自動車が馳けて來た。中では若い女が疲れてゐた。木橋は自動車が通ると慄へてゐた。彼は電車通りへ出ると右へ曲つた。數臺の電車は後ろに人間の房を揺がせて飛んでゐた。四角いその車内の中では詰つた肉體が彈動してゐた。芳烈な肉體の渦巻が次ぎ次ぎ飛んで行つた。⁽³⁵⁾ (横光利一「負けた良人」)

今日は昨日の續きである。エレベーターは吐寫を續けた。チョコレートの中へ飛び込む女。靴の下へ潜つた女。ロープモントにオペラバック。パラソルの垣の中から顔を出したのは能子である。コンパクトの中の懷中鏡。石鹼の土手に續いた帽子の柱。ステッキの林をとり巻いた羽根枕、香水の山の中で競子は朝から放蕩した。人波は財布とナイフの中を奥へ奥へと流れて行く。鐘詰の谷と靴の崖。リボンとレースが花の中へ登つてゐる。⁽³⁶⁾ (横光利一「七階の運動」)

やがて、片足を失つたやうな顔で、義足の彼は妻に助けられて自動車に乗つた。自動車の車輪の響きはびつこを曳いて、やはり彼女の魂の病氣を彼に訴へた。その道々には電燈が新しい季節の花を振り撒いてゐた。⁽³⁷⁾ (川端康成「人間の足音」)

……とにかく私は、熱い砂が背中^{うしろ}の皮膚に馴染んで來るのを感じながら、主人のゐない部屋の硝子戸のやうな眼で、海の景色を眺めてゐました。ところが、私の眼に一本の線を引いてゐるものがありました。

一枚の蘆の葉です。

その線がだんだんはつきりしてきました。せつかく近づいた島が、そのために、だんだん遠退いて行きました。蘆の葉が私の眼の中一ぱいに擴つて來ました。私の眼は一枚の蘆の葉になつて行きました。やがて、私は一枚の蘆の葉でした。蘆の葉はおごそかに揺れてゐました。⁽³⁸⁾ (川端康成「青い海黒い海」)

あかあかと灯を点けた電車は、あめや白粉の香と繪^え団扇^{うちわ}とを満載して走って通つた。打ち水^{うちずみ}が涼風を起し、軽い裾^{すそ}を吹きまくって、みずみずしい脛^{すね}を紅いものの間から見せた。

水菓子屋の店頭には大人の頭ほど大きい水瓜^{すいか}がころがって、それらは一々に深い、こまやかな陰影を造つていた。その隣りの小間物屋には、銀の平打^{ひらうち}だの、香油^{ぼたんばけ}だの、牡丹^{ぼたん}刷毛^{はけ}だの、水クリームだの、赤い手絡^{てがら}だのが雜然と飾窓にならべてあつた。それらの一つ一つが悉く一種の不可思議な夢を吐いている。……

人力車はバナナの皮にすべり、子供は父母の眞似をして遊んでいる。犬は真夏の夜の夢に遺精^{しつくい}し、漆喰^{しつくい}のこわれた溝から蚯蚓^{みず}が吸り泣いていた。⁽³⁹⁾ (今東光「瘦せた花嫁」)

町のすぐ前の、古風な波除堤^{なみよけどて}の松の間を、毎日、潮に洗はれた大きな朝日がのぼる。うしろは、低い山波で、それを喰み出た若い女親の乳房の形をした小山が、月にいつべんづ、満月を吐く。白絹^{しろ絹}の帯のやうな三間道路が、その太陽と月の光に染まりながら、この小さな港町を「都大路」式に、格子を刻んでゐる。……

さうして、そんな、美景と明るい空とに囲まれて、八百軒ばかりの家が長方形に蹲まり、持前のピクチャレスな生活を呼吸してゐるが——それが、どの家もみんな、その戸外^{そと}の朗らかさに無関心で、むしろ白眼視すると云つた風な、或は変に慄えた相貌^{あはひ}を呈してゐる。⁽⁴⁰⁾ (十一谷義三郎「唐人お吉」)

これらの文章は、旧来の自然主義ふうのリアリズムの

ものと並べてみると断然新しいものであり、当時の青年たちの心をゆさぶった。

しかし、主として文学的技法による文学革命を志向した新感覚派の運動は、一時は旋風のような勢いで文学界を席捲したが、横光の『御身』（金星堂、大正13・5）、『春は馬車に乗つて』（改造社、昭和2・1）、今東光の『瘦せた花嫁』（金星堂、大正14・10）、川端の『感情装飾』（金星堂、大正15・6）、中河の『氷る舞踊會』（金星堂、大正15・6）、十一谷の『唐人お吉』（『中央公論』、昭和3・11、12）などの記念碑的な作品を残して、比較的短命のうちに退潮していった。片岡や今、さらには若い世代が左翼に走り、『文藝時代』は昭和二年五月号をもって廃刊となった。そして、分裂、合同、清算をくり返しながらますます勢力を伸ばしてきたプロレタリア文学派との「形式主義文学論争」⁽⁴¹⁾を境に解体し、やがて横光、川端らは新心理主義に傾斜していった。

新感覚派の盛りは短期間ではあったが、その歴史的意義はきわめて大きい。ちなみに、伊藤整は「今日の文学と新感學派運動」（『近代生活』、昭和6・3）の中で、新感覚派運動の史的限界を解明するとともに、その意義を高く評価している。そこでこの論文の論旨を辿ってみよう。

伊藤はまず、「最近の日本の文学上の諸運動を省るとき、私はいつも新感覚派の運動に最も興味を感じる」と述べ、そして「最も興味を感じる」理由を「今日に於て、それ（新感覚派運動）は完全なデッド・ムーヴメントであって、ほぼ完全な批判の対象たり得ると共に、然もなお今日の文学の表現上に動かすことの出来ない影響を残しているから」⁽⁴²⁾だ、とした。伊藤によれば、「新感覚派運動ほど、大きな技術上の変化を文学にもたらしたものはなかった。」⁽⁴³⁾なぜならば、この運動は伝統的な文字の並べかたの否定から始まり、「日本口語文体の持っていたく話すように書く」という観念を⁽⁴⁴⁾破壊したからである。もっと正確に言えば、会話の中に現われる素材だけを記述した日本口語に、会話の中に決して現われないことまでも新感覚派が初めて表現させたと言うべきだ。その持っていた精神の側面から見れば、この運動は逐次的な表現の合理性への反抗であった。あるいは「内部現実と外部現実とを話し得る形式に翻訳して理解させた伝統日本語の、間のびた秩序を棄て、非秩序的な性急な内外現実の交錯を行い、錯覚的眩惑の光を心境文学の暗さにかわらしめたものであった。」⁽⁴⁵⁾

このように論じた伊藤はついで、

それは破壊の運動であった。それは、それ自身がひとつの方法論的な建設であると言うよりは、むしろ「今迄表現されなかったように表現すること」そのみを目的とした運動であった。それ故新感覚派の文学運動がやや進んで、新しい文学は「今までのような」表現方法ではあり得ないことを、一般に理解させる所まで来、漸く世人の注意が、文学に於けるこの異常なる新しさに集中され出した時に、新感覚派運動は、それ自身の次の発展をすることが出来なかった。それは旧文学の否定の中に存在していて、それ自身の理論的な発展を企図することをしなかった。⁽⁴⁶⁾

と、新感覚派運動の史的限界を指摘した上、「私がかくの如く断言することは、その中に包含された作家の文学活動を指すのではない」⁽⁴⁷⁾とし、更につぎのように説いている。新感覚派の運動が全体としての発展性を持たなかったのに反して、その運動に属していた作家たちは、団体としての方法論を持ち得なかったために、あるいは持つことを欲しなかったがために、おのおの個人的に作品を発展させるという結果を持った。これは重要なことである。このグループに属した三、四人の優れた作家たちは自己の視野を見出して出発した。横光は「日本語の、より曲線的な連鎖力によって自己の観察眼と思考の合致点を発見し、その合致点を中心とせる文学作品に執心し」、川端は「生来の抒情的感情の、より高い完成のために、モノロオグ・アンテリウルの実験者として出発し」、中河は「形式主義文学理論を作品と並置せしめて精力的なる自己の建設に向かった。」⁽⁴⁸⁾したがって、新感覚派それ自身は破壊的なものでしかあり得なかったとしても、それはこれらの作家を各別の途へ送り出したことで、ほとんど直接的に今日の文学に関係している。なぜならば、これらの作家は、伝統的文学方法を破壊することによって出発したために、「自己の旧き部分を一度失い、その後に秩序ある組みたてを行っているからだ。」⁽⁴⁹⁾

こう論じた伊藤は、

……新感覚派以前の作家又は、以前の経歴の作家は、常に文章で話そうという安易さによって躓く。然し、話すという安易さを否定する、始から終まで書くという意志が新しい文学には必要なのだ。新感覚派の運動が、その多くの害悪と共に、尊敬されるべきことは、文章は、話すべきものではなく、書くべきものである、という根本観念を、この重要な初歩的な観念を、文学に持参した点である。

然しながら、これはそのみでは新感覚派の運動とともに意義がないと言わねばなるまい。その運動に参加した上記の作家が、独自の文学的方法を獲得したのに、それ以後の新しい作家は殆んど何等かの意味でその影響下にある。⁽⁵⁰⁾

という言葉で「今日の文学と新感覚派運動」を結んでいる。

このような伊藤の視点をさらに具体化したのが『昭和の文学』（河出書房、昭和29・11）における瀬沼茂樹の史観である。彼は新感覚派とその後のモダニズム文学諸流派との関係を次のように要約している。

(一)新感覚派の感覚描写が、その根源的な内面性を失い、単に感覚主義・装飾主義に陥没したときには、その整然たる文体は自壊して、現代の社会相の新奇な男女の風俗を描写するモデルニスム文学の発生となり、文壇的にはいわゆる新興芸術派を通じて新社会派文学を派生させた。

(二)新感覚派の感覚描写が、その知性的機構において整理され、主知的傾向を強めた場合に、主知主義文学・機械主義文学を生み出した。

(三)新感覚派の感覚描写の内面であって、その外面性を裏づけていた心理描写を一步おしすすめ、人間をその全生活意識から切りはなして、心理的存在とし、生理的存在として、その解体・分裂において、個別的に、克明に追求して行くとき、「意識の流れ」「内的独白」などの方法にもとづく新心理主義文学を発生させた。⁽⁵¹⁾

このように、伊藤の見解も瀬沼の見解も新感覚派の運動を後続のモダニズム文学の源泉としている点で一致している。新感覚派が昭和文学あるいはモダニズム文学の起点と見做される所以である。

さて、文学史の通説に従えば、新感覚派の後を継ぐモダニズムは、昭和五年四月に総勢三十二名によって結成された新興芸術派ということになるが、筆者はこの説をとらない。新興芸術派なるものは、当時全盛を誇っていたプロレタリア文学に脅威を感じたところの、主義も作風も異なる作家たちが大同団結したものであり、その主流は、エロ・グロ・ナンセンス文学という呼称で代表される、竜胆寺雄、吉行エイスケ、浅原六朗、岡田三郎らの内実の乏しい都会的・消費的文学であった。そして、この派の作家の多くは、次第に商業的色彩を強めてきた

ジャーナリズムと結託して、通俗文学の書き手となっていった。その点で新興芸術派は、新感覚派の俗化だ、と言える。この派の中で、後年まで活躍したのは、その通俗性に反抗する気骨なり、思想なりを持った堀辰雄、阿部知二、井伏鱒二、小林秀雄らの純文学者だけであった。これらの作家はつとに新興芸術派から遠のいていった。

新興芸術派なるものの実体はこのように初めから連帯感の乏しいものであり、昭和六年末には自然消滅したと言える。その後久野豊彦、浅原六朗らが新興芸術派の行き詰りを打開すべく、新社会派を標榜して新社会派文学を提唱するが、理論面でも作品面でも見るべきものはなかった。したがって、新感覚派によって切り開かれたモダニズム文学の主流は、瀬沼の分類した(一)と(二)の方向、すなわち主知主義と新心理主義の方向である。そしてこの両文学運動を促進する上で大きな役割を果たしたのが、当時続々と発刊された季刊誌や同人誌であった。これらの雑誌は、新感覚派が影響を受けた次の世代の欧米の新文学を盛んに紹介し、その影響は若い作家たちばかりでなく、さかのぼって川端康成や横光利一らにも及んだ。そこで、主な季刊誌や同人誌にしばって、その果たした役割について若干触れておく。

先ず筆頭にあげなければならないのが、季刊誌『詩と詩論』である。これは、春山行夫を編集者、安西冬衛、飯島正、上田敏雄、神原泰、北川冬彦、近藤東、瀧口武士、竹中郁、外山卯三郎、三好達治を編集同人として、昭和三年九月に厚生閣書店から創刊された。創刊号の編集後記で春山が「われわれにとつて、何よりも大切なことは、われわれのことはわれわれ自身が、これを為さねばならない、といふことである。われわれの詩壇に對する凡て、その主張も批判も第一歩はこの點から出發しなければならない。／この冊子『詩と詩論』刊行の目的は、われわれが詩壇に對してかくあらねばならぬと信じてころの凡てのものを、實踐するにある、のである。われわれが、いまこゝに舊詩壇の無詩學的獨裁を打破して、今日のポエジーを正當に示し得る機會を得たことは、何といふ喜びであらう」⁽⁵²⁾と述べているように、『詩と詩論』の当初の目的は、旧詩壇を弾劾し、わが国の詩壇に詩的新精神（エスプリ・ヌーボー）を導入することであった。第五冊から同人制を寄稿者制に改め、西脇順三郎、堀辰雄、横光利一、大野俊一、瀧口修造、佐藤一英、佐藤朔、吉田一穂らが参加した。

『詩と詩論』は北川、安西、瀧口武士らの新散文詩、春山、北園らのフォルマリズム、西脇、上田らのシュール・リアリズムなどの詩運動を展開する一方、欧米の新

文学運動を摂取するのにも忙しかった。このため伊藤整、阿部知二、安藤一郎、中野好夫、淀野隆三、渡辺一夫、中島健蔵、佐藤正彰、織田正信、辻野久憲、神西清ら若手の外国文学者がそれら欧米の新しい文学の理論や、作品を鋭意紹介した。最初は、ジャン・コクトー (Jean Cocteau, 1889～1963)、マックス・ジェイコブ (Max Jacob, 1876～1944)、アポリネール、スーポー、アラゴン、ブルトンらのシュール・リアリズムや、T・S・エリオット (Thomas Stearns Eliot, 1888～1965)、ハーバート・リード (Herbert Read, 1893～1968) らの主知主義系統の詩や詩論を主に紹介していたが、やがてその紹介は広く文学全般に及ぶようになり、ポール・ヴァレリー (Paul Valéry, 1871～1945)、アンドレ・ジッド (André Gide, 1869～1951)、レイモン・ラディゲ (Raymond Radiguet, 1903～1923)、マルセル・プルースト (Marcel Proust, 1871～1922)、オルダス・ハックリレー (Aldous Huxley, 1894～1963)、D・H・ロレンス (D・H・Lawrence, 1885～1930)、ジェームズ・ジョイス (James Joyce, 1882～1941)、ヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf, 1882～1941) など、高見順の言うところの「英佛における二十世紀文学のいわばほんものの」⁽⁵³⁾ 導入をするようになる。また、『詩と詩論』は第四冊の特集「世界現代詩人レヴィウ」を皮切りに、「ホオル・ヴァレリーの研究」(第六冊)、「ヴァレリーの作品」(第七冊)、「現代アメリカ短編抄」(第八冊)、「小説の研究」(第十二冊)、「新文学の精神」(第十三冊)、「小説の諸問題」(第十四冊)と次々と特集を出して大きな反響を呼んだ。こうして『詩と詩論』は、詩という局部的な領域に留まり得なくなり、十四冊を以って『文学』と改題される。そして『文学』は全六冊(昭和7・3～8・12)で廃刊された。『文学』で特に注目されるのは第二冊(昭和7・6)の特集「ジョイスの研究」である。ここには西脇順三郎「デオイスの自然主義に対する態度」、阿部知二「デオイスの短編小説——*Dubliners*を中心として——」、伊藤整「The strange necessity」、春山行夫「ジョイスのスタイル」の他、外国のジョイス文献の翻訳が十二編収められといる。また、堀辰雄が第三冊(昭和7・9)にプルースト論(「マルセル・プルースト——神西清への手紙」)を書いているのも注目される。なお、『詩と詩論』の編集責任者であった春山行夫は、それと平行して、『現代の藝術と批評叢書』(厚生閣書店、昭和4・7～7・7)全二十三冊も編んでいる。その中には堀辰雄訳「コクトオ抄」(昭和4・9)、西脇順三郎「超現実主義詩論」(昭和4・

11)、阿部知二『主知的文学論』(昭和5・12)、春山行夫『詩の研究』(昭和6・2)、伊藤整『新心理主義文学』(昭和7・4)、永松定訳、H・ゴーマン『ジョイスの文学』(昭和7・6)などが入ってをり、『詩と詩論』とともにその後の文壇に大きな刺激を与えた。

高見順は、『詩と詩論』の歴史的意義を、「その詩的新精神の導入は、ただに日本の新しい詩人たちに瞠目や開眼を、あるいは聳動や影響を與えただけでなく、新しい作家たちにも同様の作用を及ぼした。それは雑誌そのものに反映して、『詩と詩論』は、新しい詩の運動展開のための雑誌にとどまらず、文学的くエスプリ・ヌーボー運動の場となつたのである」⁽⁵⁴⁾と述べ、ついで阿部知二と伊藤整が『詩と詩論』を通じて果たした役割を次のように高く評価した。

阿部知二と伊藤整とはともに英文学者であるからして、その面で『詩と詩論』と結びついたということも考えられるし、それもひとつの事実であろうが、彼らは英米における新文学の紹介者としてだけ『詩と詩論』で働いていたのではなかつた。英米の二十世紀文学を紹介するとともに、十九世紀文学の殻を破れない日本文学、その小説概念の變革を志したのである。そうして、日本における二十世紀文学の確立ということを考えたのである。

こうして、二十世紀文学というものが、日本で眞に初めて考えられ出したのはこの時期である。新感覚派運動のときも、「世界的同時性というべき意識」(平田次三郎)で、日本的二十世紀文学の模索が行われたが、英佛における二十世紀文学のいわばほんものの導入によつて、日本の二十世紀文学というものを考え出すには、この時まで待たねばならなかつたのである。阿部知二の『主知的文学論』は……厚生閣発行だが、伊藤整の二十世紀文学論を集めた『新心理主義文学』も昭和七年四月、同じ厚生閣から同じ『現代藝術と批評叢書』の一冊として発行された。そのなかに『プルーストとジョイスの文学方法について』というのがあつて、私の言う二十世紀文学のほんものがここに紹介されている。⁽⁵⁵⁾

『詩と詩論』について重要な季刊誌は『詩・現實』と『新文学研究』とであろう。

『詩・現實』(武蔵野書院、昭和5・6～6・6、全5冊)は、『詩と詩論』の同人であった北川、三好、飯島、神原らが春山のフォルマリズム、シュール・リアリズム

ム偏重の編集方法を現実遊離だと批判、脱退し、「我々は現実に観なければならぬ。藝術のみが現実よりの遊離に於いて存在し得るといふのは、一つの幻想に過ぎない。現実に観よ、そして創造せよ。——これが、我々現代の藝術に關與する者のスローガンであらねばならない。……また、現代は一國の文化の獨立を不可能にする。國文學は世界文學の一領域としてますます倍加する。世界文學への我々の不斷の展望と検討とは愈閑却してはならない」⁽⁵⁶⁾と主張して創刊したものである。注目すべき作品としては、伊藤整、辻野久憲、永松定共訳によるジェイムズ・ジョイスの『ユリシーズ』(Ulysses, 1922)の連載(第二冊～第五冊)、堀辰雄訳、ジャン・コクトー「グランテカル断章」(第一冊)、梶井基次郎の短編「愛撫」(第一冊)、「闇の繪巻」(第二冊)、伊藤整「ジェイムズ・ジョイスのメトオド＜意識の流れ＞に就いて」(第一冊)、永松定「最近のジェイムズ・ジョイス」(第二冊)、堀口大學訳、フィリップ・スウポオ「ロオトレアモン」(第三冊)、中島健蔵・佐藤正彰共訳、ポオル・ヴァレリー「アドニス」(第三冊)、井上究一郎訳、ピエル・アブラハム「プルウストについて」(第四冊)、堀口大學訳「コクトオ二章」(第五冊)、田邊耕一郎「プロレタリア詩當面の諸問題」(第一、二冊)などがある。とりわけ、『ユリシーズ』の連載と伊藤のジョイス紹介は文壇に大きな影響を与えることとなった。

『詩と詩論』、『詩・現實』の投稿者であった伊藤整は、昭和六年一月に金星堂から自らの編集で『新文學研究』(昭和6・1～7・5、全六輯)を出して、ヨーロッパの新しい文学の移入に積極的な役割を果たした。題名が示すように、文学研究の評論や外国人によって書かれた論文の翻訳も数多くのせた。そして『詩と詩論』に倣って、「ジェイムズ・ジョイス研究」(第三輯)、「新文學の展望」(第四輯)、「新フランス文學」(第五輯)、「新英米短編小説集」(第六輯)といったように特集を組んだ。作品の翻訳で主だったものをあげれば、オルダス・ハックスレー、ジェイムズ・ジョイス、ドロシー・リチャードソン(Dorothy Richardson, 1882～1957)、ヴァージニア・ウルフ、ガートルード・スタイン、ジュリアン・グリーン(Julian Green, 1900～)、ヴァレリー・ラルポー(Valéry Larbaud, 1881～1957)、ジャン・ジロド(Jean Giraudoux, 1882～1944)、マルセル・プルーストなどの作品である。なお、『新文學研究』には別冊として『プルウスト研究』(昭和7・9)があることも付記しておく。

上記の季刊誌の他、特に注目すべき雑誌には、横光利

一、堀辰雄、川端康成らの同人誌『文學』(第一書房、昭和4・10～5・3、全6巻)である。これは詩、評論、小説、翻訳の各ジャンルにわたる高踏的な雑誌である。特に現代フランス文学の翻訳、紹介に見るべきものが多い。淀野隆三・佐藤正彰訳のプルーストの「スワン家の方へ」(第一～四号)、佐藤正彰訳、ヴァレリーの「テスト氏の序」(第三号)、小林秀雄訳、ランボーの「地獄の季節」(第一号～六号)などはその貴重な業績である。特にプルーストの翻訳は、『詩・現實』にのった『ユリシーズ』の訳とともに二大翻訳と言われた。

以上のような季刊誌や同人誌の地道な欧米新文学の移入とその受容によって抬動してきたのが主知主義や新心理主義であった。

主知主義は第一次大戦後のヨーロッパに起こった文芸思潮の一つで、イギリスのヒューム(Thomas Ernest Hulme, 1883～1917)、ハーバート・リード、オルダス・ハックスレー、T・S・エリオット、リチャーズ(Ivor Armstrong Richards, 1893～1979)、フランスのポール・ヴァレリー、ジュリアン・バンダ(Julien Benda, 1867～1956)らがその主唱者であった。彼らの主張に共通することは、対人生的には戦後の幻滅と懐疑の世代にあって一切の感傷を排し、知性に最後の信頼を置こうとしたことであり、文学にあってはロマン主義の主観的傾向、情念偏重の態度に反対して知性・理性の完全な活動を要求したことなどである。わが国への移植は『詩と詩論』によって本格的なものとなった。そしてこの派のわが国の代表者は、伊藤整によって「阿部知二は、新興藝術派の中にありながらも、英文學の影響を取り入れた別個の立場を持つてゐて、＜主知主義文學＞を初めから論じ、一異色をなしてゐた」と高く評価された阿部知二である。

大学でエドモンド・ブランデン(Edmund Blunden, 1896～1974)の指導の下に英文学を専攻した阿部は卒業後、『詩と詩論』などの雑誌にイギリスを中心とした主知的・新古典主義的傾向の文学を紹介しはじめる。英米の新しい詩人を紹介した「現代英米詩に於けるモダニスト」(『詩と詩論』第三冊、昭和4・3)、リードの紹介文「ハアバート・リイド」(同第四冊、昭和4・6)、ポー(Edgar Allan Poe, 1809～49)とコールリッジ(Samuel Taylor Coleridge, 1772～1834)が主知的・分析的な点でT・S・エリオットやI・A・リチャーズらにつながることを指摘した「ColeridgeとPoe」(『詩と詩論』第六冊、昭和4・12)、ハーバート・リードの『理性とロマンティズム』(Reason and Roman-

ticism, 1926) を紹介した「文藝批評と科学・精神分析」(『新科学的文藝』、昭和5・7)、リチャーズの『実践的批評』(Practical Criticism, 1929) を紹介した「實證的批評」(同、昭和5・12)、ヒュームの『省察集』(Speculations, 1924) 中の“Cinders”を訳した「灰燼」(『詩・現實』第二冊、昭和5・9) などがそれである。これらの紹介文と平行して阿部は、ヒューム、エリオット、リード、ハックスレー、リチャーズらの主張を取り入れながら「主知的文學論」(『詩と詩論』第五冊、昭和4・9)、「方法論的斷片」(同第七冊、昭和5・3)、「文明と文學及その方法」(同第八冊、昭和5・6)、「深淵の前に」(同第九冊、昭和5・10)、「新文學の精神」(同第十冊、昭和6・1)などの論文をつぎつぎと発表し、盛んに主知的文學論を展開した。そして阿部はこれらの紹介文や論文を一本にまとめて昭和五年十二月、『詩と詩論』の発売元である厚生閣書店から『主知的文學論』を刊行した。阿部がいかにヒュームらの影響を受けているかは、『主知的文學論』の中の随所に彼らの文章が引用されていることから明らかである。

それでは阿部の主知的文學論とはどのようなものであろうか。その核心はおおよそ次のようなものである。

……文學は(主として)感情エモーションの表現と伝達であるとしても、われわれが、このことに文學を使用するといふことは、われわれが、知性を以てその感情エモーションを取扱ふことになるのであるといふ考へ方を出発点にすることが必要になるのである。このことを、製作を中心にしていへば、文學とは、知性を方法としてわれわれの感情エモーションの前後左右にひろがる未知の世界を探索し、これに秩序をあたへて再現する、といふやうなことになる。又、このことを、觀照、批評の方面からいへば、この感情の世界を知的に認識することによつて、われわれの經驗を秩序ある豊富さを持つものとするようになる。⁽⁵⁷⁾ (『主知的文學論の略図』)

——そして、主知的文學とは何をここにしようとするのであるか。私は又、これを二つに分けて考へる。

1 文學に於て、この(知性と感覺性との)中間層であるところのエモーションの量を少くすること。a ——文學に於ける思想性の重大視、それは文字の表象性の重大視であり、又功利主義文學の發生原因である。ボルシェビズム文學のごときがその好例である。が、これは、最も素朴な意味に於ても主知的文學と稱し得るかが疑はしいと私は考へる。b. 感覺主義的文學。c. 理智性と感覺性との結合 ——しかし、ここに至つ

て、主知的傾向は、一つの飛躍をなして、以上の傾向とは性質を異にするとおのころ、そして眞の意味に於ける主知的文學へ一歩ふみ入れようとする。

2 即ちそれは、単に表象性と感覺性との重視、感情性の排斥といふがごとき常識的計量を離れて一つの「方法」を所有するところの文學たり得る。主知は単なる社会、功利的にのみ使役せられない。又、それはエモーションを排しない。文學内に於けるエモーションの存在を信じ且つその拡張をも希望する。何となれば、それは、エモーションを克服する「方法」を將に把握せんとしてゐるから、従来、無限性と神秘性をその資性と考へられたところのエモーションの深淵を、「主知的方法」によつて探求することが、眞の主知的文學ではなからうか。「Intelligenceは本能的に reality 把握の力を持つ。そしてこの reality を吾々が把握したとき、吾々の最善の能力を以てこれを表現しなければならない。——その非合理性に対して感情的降服をしてはならない。この把握が有するところの感情的状態を正確に表出するためには、吾々は強靱にして勤勉なる努力を以てしなければならない。」⁽⁵⁸⁾ (『主知的文學論』)

要するに、阿部にとって文學とは、知性を方法として「われわれの感情の前後左右にひろがる未知の世界を探索し、これに秩序をあたへて再現する」ものであり、「従来、無限性と神秘性をその資性と考へられたところのエモーションの深淵を、〈主知的方法〉によつて探求する」ものである。なお、引用文中の最後の「Intelligence……」という一節はハーバート・リードの『英詩の諸相』(Phases of English Poetry, 1928) からとられたものである。中村眞一郎は、『主知的文學論』を解説して「ここに、……浪漫主義的な矛盾と混沌との世界に、古典主義的な秩序によって、形式を与えることで、作品を作りあげるといふ、主知主義者としての彼(阿部)の決意が表明せられている。混沌のなかで抒情的な哀歌を歌いたがる、従来の日本の主情主義的文學に対する、彼の勇敢な挑戦の態度が露骨にうかがわれる」⁽⁵⁹⁾と述べているが、まさしく阿部の主知的文學論は、近代日本文學の過度の主情主義的・感情主義的傾向に対する挑戦であった、と言える。ちなみに阿部は、「主知的文學論の略図」の中でフランスの主知主義者ジュリアン・バンダの『ベルフェゴール』(Belphegor, 1919) によりながら、フランス文學に現われた過度の情緒的傾向による病弊を、

今日、文学芸術は、情緒をゆりうごかし、感覚を愛撫し、精神を刺戟する以外に何等の目的をもたないものとして見られてゐる。芸術から知的な快楽を求めることは忘れられてゐる。主観的な感動、神秘的な感傷が尊いものとされてゐる。芸術は精神に休息と秩序をあたへるものではなく、興奮と憤激をあたへるものとして求められる。このことは、将来に於けるわれわれの社会を、更に陰惨で不安なものに醜類させる作用を持つであらう。性的な興奮剤としての文学、さらにこれは暴露的な趣味にも一面をあらはしてゐる。あるひは、無思索性の結果に外ならないところの喜劇の愛好がある。——いづれも、これらは、極度の、女性的な感情性の尊重、批判的精神を欠いた直観主義のあらはれであり、将来の社会とその文明に、痙攣的な醜さを残すのにのみ役立つであらう。⁽⁶⁰⁾

と説明した上、このような傾向はわが国にも見られるものであり、文学がすぐれた作品を産出しないのも、無反省なイズムの目まぐるしい興亡のみが多くて、着実な進歩が見られないのも、みな知性が欠如しているのが原因であると述べ、文学に於ける主知的傾向の必要性を説いている。このように阿部は、パンダの言葉を借りながら、近代日本文学がもっぱら主情的であり、過度の情緒的傾向による病弊を生んでいる傾向を非難しているのである。

周知のように、イギリスの文壇では第一次大戦後の社会状態の沈静化とともに、主知主義という形をとって現われた古典主義への復帰が盛んに問題となった。阿部がイギリスにおけるモダニズムは「現代の機械的詩潮に胎生したといつてもいいであらうが、その傾向は、フォオマリズム的で、主知的である」⁽⁶¹⁾と言っているように、モダニズム文学の本質的な流れの一つは、T・E・ヒュームに始まってエリオット、リード、リチャーズらに伝承された主知主義を実体とするものであった。そして当時の主知主義者たちは、秩序と統一を合言葉としてロマン主義から自然主義へとつづく情緒過多の文学を打破して、主知的傾向を中心として現代文学の特質を帰納しようと試みた。そして若き日の阿部が、十九世紀の殻を破れないわが国の、もっぱら主情主義的な文学に挑戦し、イギリスの新しい文学のエスプリを摂取しつつ書いたのが『主知的文学論』であった。『主知的文学論』が「日本における二十世紀文学の確立ということを考えた文学論として、そういう面から見直す必要があるものと思う」とか、「それは昭和初期の——第一次大戦後の——西欧の文学界の国際主義的傾向に呼応しようとしていた、若

い日本の文学者たちの、一様に感じていた気分の、阿部による論理化であった」⁽⁶²⁾とか、高く評価される所以である。

さて阿部は上記のような主知的文学論を展開する一方、実作面でもその主張を活かして「日獨対抗競技」(『新潮』、昭和5・1)、「戀とアフリカ」(『文学時代』、昭和5・4)、「白い士官」(『新潮』、昭和5・5)、「アフリカのドイル」(『改造』、昭和6・3)などの佳作を発表した。これらの作品で阿部は、感情・情緒・情熱などの混沌とした深淵、すなわち彼の言う「最深の混沌」とした世界を「主知的方法」によってあざやかに描き出した。

「日獨対抗競技」を例にとってみよう。「厳格な家庭と教養」のなかに育ち「厳格な学者の夫人」として十数年もの間、「一日も休むことなしに夫の権勢と財産のために仕事」をしてきた法学博士S教授夫人は、博士の甥の柴田にさそわれて陸上競技を見に行く。そしてスポーツ選手たちの躍動する肉体の美しさに魅せられ「苦痛に似た戦慄を全身に感」じる。これがおよそその筋である。

二百米のピストル。彼女はもはやあらゆるものを忘却した。ただ激しく小刻みな戦慄がその両膝にあつた。——馬のやうな山陰の青年吉岡のスタート・ダッシュ。エルドラヘルの短い胴。純白な長い脚。彼は魚のやうに滑つてテイクを切る。——「砲丸投ですよ。ごらんなさい。」柴田が乳白色に塗られたオペラ・グラスを渡す。高田と斎藤の引緊まつた黒色の肉。だが、白い丘陵のやうに盛上つたヒルシェフェルトの肩の筋肉が蠢動するたびに薄い日光に光つた。だが、それよりも滑かで美しいリズムで波打つワイスの筋肉があつた。彼女は今男性の肉体が何のために存在し、何を意味してゐるかを感じた。鉛色に底光る砲丸が、その長く白い腕の伸びるたびに低くブッシされて飛ぶ。彼女はそれが砂の上に落ちる重圧と音響を彼女の胸の波立ちのうえに感じた。白く細い指がオペラ・グラスにからみついて離れない。⁽⁶³⁾

ここには抑制の下に隠されているS夫人の欲望や衝動の微妙な動きが、スポーツのもつスピード感にみあうテンポのある文体で知的に表現されている。しかし、阿部の代表作は、やはり彼の作家的名声を確固たるものにした長編『冬の宿』(昭和11・12)であろう。

『冬の宿』の主人公であり、語り手である〈私〉は、

ペシスティックで、非行動的な、卒業まぎわの文科学学生である。＜私＞は、「学校にもあまり出ず、快活に友達とつきあふのでもなく、まったく人嫌ひな気持にな」って、「身に近い友達が争って社会運動に入つてゆくのを送りながら、心細い気持で古い外国の文学ばかり読んでゐた」が、止宿先の伯父の家の華美な空気に反撥を感じたり、「友達のたれかれが官憲に逮捕されるといふやうなことがおこつたりしたので」⁽⁶⁴⁾ 一層孤独な気持になり、一人で暮す気になって霧島家に寄寓する。霧島家の主人嘉門は六尺になんなんとする巨漢で、資産家の出身だが、本能のおもむくままの生活に走って没落し、今は東京のある官庁の守衛をしている。妻のまつ子は教養のある旧家の出身だが、親の命令に従って何も知らず嘉門に嫁いで、夫の無能と放埒な生活の犠牲者となった。嘉門の無思慮な行動のために、一家は窮乏の一途を辿っている。まつ子は夫の暴力に耐えながら病弱な身体に鞭うって、内職の編物をしてかろうじて生計を支えている。こうした苦難の生活の中であって彼女はクリスチャンとなり、賛美歌を唱えて心の救いを見出ししている。そして本能的な欲求を押える術を知らない夫を厳しく制御して何とか立ち直らせようとする。嘉門は浪費家で見栄坊で生活能力がなく、しかも小児のように正直で、お人好しのところもある。いわば、まつ子は殉教者的に生きる精神主義の権化であり、嘉門は肉体的本能の権化である。この夫婦はたえず霊と肉との葛藤を演じている。＜私＞は本能的な嘉門が好きになり、まつ子をみると揶揄するような意地悪い気持になる。そして＜私＞と嘉門の間にはいつしか親近感が生まれる。しかしある日、＜私＞はまつ子の白い額に乱れかかった前髪、その痙攣しているようにうごく唇、俯向いている妙にふくらした頬をまじかに見た時、はっきりと情欲的な眼で彼女を見ていることに気づく。この夫婦の間をゆれうごくうちに、＜私＞は本能的な嘉門と霊的なまつ子の演じる葛藤は、実は己れの内部で演じられている肉と霊の葛藤に他ならないことを自覚しなければならなかった。そして＜私＞は、

私が嘉門を愛しまつ子を憎んでゐるとすれば、それは実在の「嘉門」でも「まつ子」でも無いのだ。私の中の「嘉門」と名付くべきもの、「まつ子」と名付くべきもの、なのだ。……私は、私の中の「肉体」の声を愛し憧れ、それが嘉門といふ表徴となり、私の中の禁圧の声を憎み、それがまつ子といふ表徴となつてゐるのだ。……この霧島の家の断面なんて、つまり俺の心の生態の断面図ぢやないか！ 俺は嘉門とまつ子の

間に立ち廻つてゐるつもりで、実は自分の心の中であつて廻つてゐたのに過ぎないぢやないか。……さて、俺は俺の肉体性「嘉門」を愛して、霊性「まつ子」を嫌つてゐるとする。……だが、それは一皮剥ぐと、俺の中では「まつ子」が勝ち誇つてゐる。さうさう、今朝寝床の中でバイブルを読んでゐたといふのはなんといふさまだ。無意識？無意識ならばなほさら惨めぢやないか。俺はもう意識下ではクリスチャンになつてしまつてゐるのか？⁽⁶⁵⁾

と、独白せずにはいられない。＜私＞はかつて従妹の友人で、音楽の好きな少女庵原はま江を恋していたが、彼女がほかの青年と出会つてからは疎遠になっていた。はま江はやがて胸を病んで海岸のサナトリウムで療養する。ある時、＜私＞は気まぐれにはま江を病院に見舞い、衝動的に彼女と結ばれる。その頃からはま江の病状は急激に悪化し、ついに彼女は死ぬ。一方嘉門は＜私＞とまつ子の仲を疑って、＜私＞に対しても乱暴を加える。＜私＞はいたたまれなくなって下宿を出る。しかし、はま江の死亡通知を届けに新しい下宿先を訪ねた嘉門と、＜私＞は再び和解する。嘉門の放蕩と無謀な行動は相変わらずつづき、一家はいよいよどん底に落ち、夫婦はふたりの子供を他家に預け、わずかな家財を荷車に積んで貧民街へと移つてゆく。そして奈落の底へ落ちてゆくこの夫婦のうしろ姿を＜私＞が見送るところで物語は終わる。

これが『冬の宿』の荒筋であるが、霊と肉の相剋という主題を追求したこの作品は、当時の若い知識層の共感を勝ちえて、大きな反響を呼んだ。この作品で阿部は主人公の混沌とした内面世界を知的方法によって見事に掬い上げている。ちなみに野間宏は『冬の宿』を高く評価し、次のように述べている。

阿部知二の文学作品には、『冬の宿』の前にも、＜近代的＞（モダニズム）な才能を示した作品がないわけではないが、『冬の宿』はそれらの作品創造の経験の上に立ちながら、しかもそれらの作品群を一挙に起え、世界文学のなかの日本文学ということのできる作品として、その位置を決定したのである。このことは、今日、世界文学のなかの日本文学という考えが深められようとする時、非常に重要な意味をもっている。

阿部知二のなかには、それ以前の日本文学にたいする深い疑いがあり、その疑いにもとづく、日本文学を世界文学のなかの日本文学ということのできるものと化そうとする野心的な意図があったことはたしかであ

る。それは内心から発する制作衝動のなかをさし貫いている。⁽⁶⁶⁾

以上、『主知的文学論』から『冬の宿』に至る阿部の文学活動を手短かに辿ってみた。彼の『主知的文学論』がヨーロッパ、とりわけイギリスの新しい文学を摂取しつつ、高見順が言うように「十九世紀文学の殻を破れない日本文学の、その小説概念の變革を志し」、「二十世紀文学の確立ということを考え」て書かれた文学論だったとすれば、『冬の宿』はそうした考えを実践に移して成功した作品だったと言える。さらに言えば、阿部知二の主知主義文学論は、中村眞一郎が「感情、情緒、情熱、などの混沌とした深淵に、知性の光を投げ与えて、それを白日のもとに引き出すこと。それを彼（阿部）は＜主知的方法＞と名付ける。／そして、それはおのずから、西欧二十世紀の新しい小説の方法、ジョイスやプルーストを先頭として開発した、人間精神の無意識の領域への探究の方法と、呼応するものである。／それはまた彼の文学的世代に共通した、冒険的方法でもあった。／この世代に横光、川端を先導者として、堀辰雄や伊藤整や高見順らのなかに＜心理主義的方法＞、深層心理の分析や、＜意識の流れ＞の表現やに、次つぎと新しい試みを押し進めていたのである」⁽⁶⁷⁾と指摘しているように、伊藤整らの新心理主義文学論につながるものである。阿部の「芸術には未だ obscurity の多くが残つてゐる。（心理学風にこれを潜在意識と呼ぶことを妨げない。）浪漫詩人たちはこれを神秘としか考へなかつた。主知的方法はこれを意識性にまで明瞭にする事業についての可能性を有すると信ずる」⁽⁶⁸⁾という言葉がこのことを如実に物語っている。つまり、阿部の主知主義は新感覚派から新心理主義への道程に位置するものであり、これをさらに内包化したものが新心理主義であったと言える。

新心理主義文学は、瀬沼茂樹が「擬浪漫主義文学の復帰」（『思想』、昭和6・4）の中で、

……「心理的現実主義文学」という文学は、英・米・仏のプラグマティズム、ベルグソニズム、あるいはまたフロイディズムなどの諸傾向に立つといわれている文学、たとえば、マルセル・プルースト、ジェイムズ・ジョイス、ヴァージニア・ウルフらの現代心理文学の一派である。わが国においてこの傾向をつたえ、その理論的活動だけでなく、文学作品を示している作家・批評家は、伊藤整、堀辰雄、「水晶幻想」におけ

る川端康成、いわゆる真理主義（メカニズム）に立つという横光利一、ことに「鳥」、「高架線」、「機械」、「鞭」などの一連の作品である。⁽⁶⁹⁾

と、述べているように、イギリスのジョイスやウルフらの影響を受けた伊藤整や川端康成、永松定、フランスのプルーストやラディゲの影響を受けた横光利一や堀辰雄らの心理的傾向の文学を指す。

新心理主義文学の理論的支柱は伊藤整であった。伊藤は昭和四年二月号の『改造』にのった土居光知の「ジョイスのユリシーズ」や同年六月号の『詩と詩論』にのった上田保の「James Joyce」などによってジョイスを知った。そしてジョイスの影響の下に「ジェイムズ・ジョイスのメトオド＜意識の流れ＞に就いて」（『詩・現實』、昭和5・6）を皮切りに、「文学領域の移動」（『文藝レビュー』、昭和5・6）、「文学に於ける技術の方向」（『詩と詩論』、昭和5・9）、「文学技術の速度と緻密度」（『文藝レビュー』、昭和5・10）、「新しき小説の心理的方法」（『新文学研究』、昭和6・1）、「今日の文学と新感覚派運動」（『近代生活』、昭和6・3）、「プルーストとジョイスの文学方法について」（『思想』、昭和6・4）、「心理的現實について」（『詩と詩論』、昭和6・6）、「ジョイスのプロットの扱い方」（『詩と詩論』、昭和6・9）、「小説の心理性について」（『新潮』、昭和7・2）、「新心理主義文学」（『改造』、昭和7・3）などの論文を次々と発表して、新心理主義文学を提唱し、これらの論文をまとめて処女評論集『新心理主義文学』（厚生閣書店、昭和7・4）を刊行する。当時、瀬沼茂樹は、『新心理文義文学』を書評して次のように記している。

『新心理主義文学』の一書は、我國の文学史に、忘れ難い、忽にすることのできない重要な刻印を與へた書物である。ひとはこの書を読むことによつて、明日の文学への發足點を見出すであらう。彼も亦ここから新しい發足をすることであらう。

文学を『捏造』することは、さう至難なことがらではない。だが森嚴な内的要求から己の文学を、眞に我物として、『創造』することは、極く限られた人達にのみ爲しうるであらう。伊藤のこの理論の書は、この『創造』の書である。もし眞にその内的要求から文学しようとするならば、しかも先人未踏の境地に突き入らうとするならば、この酷烈なる精神のこの書を理解しなければならない。⁽⁷⁰⁾

伊藤は上記の論文で盛んに新心理主義文学論を展開する一方、ジョイスの『ダブリンの人々』(Dubliners, 1914)の「イヴライン」(『一橋文藝』、昭和5・7)、「若きステイヴン・ディダラス」(『新文学研究』、昭和6・1、*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916の抄訳)を訳し、更に永松定、辻野久憲との共訳『ユリシイズ』を昭和五年七月から六年六月にかけて『詩・現実』に連載し、それを第一書房より二巻に分けて(昭和6・9)刊行し、ジョイスの紹介につとめた。

それでは伊藤の新心理主義文学論とはどのようなものであろうか。当時伊藤が書いた多くの論文の中でも「新しき小説の心理的方法」が彼の主張を最もよく伝えているので、この論文の論旨を辿ってみよう。

伊藤によれば、巧妙な話術系統の記述体が現在までの文学においては無上の理想であった。それは歌謡の形あるいは記録の形においてしか会話を捕捉できなかった不完全なる印刷術が、言葉のいかなる大量をも消化することのできる大規模の印刷術へと解放された言語上のインフレーションの影響であった。そしてそこにあらゆる形態の能弁な自然主義系の文学が十九世紀から二十世紀初頭にかけてあった。自然主義系文学内の話術の氾濫、冗長に、雄弁に話術的技術によって書き記した文学、それは人間の話術の解放であった。印刷術の急激な発展によって、人類は確かに言いえることのすべてを語ってしまった観すらある。最も拙劣な情痴談から最も苦悩を持つ、最も高潔なる人間の精神まで、語ることによって伝えられることのすべては伝えられた。話術を基礎とする小説はドストエフスキー(F・M・Dostoevski, 1821～81)、トルストイ(Leo Tolstoy, 1828～1910)、バルザック(Honoré de Balzac, 1799～1850)、スタンダール(Stendhal, 1783～1842)、ハーディ(Thomas Hardy, 1840～1928)を超える作品を予期しえないかもしれない。したがって、小説は十九世紀の諸作家をもって最高の発展をなしたのであり、それ以後は色々な点から見て衰微しつつあるという説もでていいる。しかしこの説は、十九世紀の自然主義の大家の作を余りに絶対的に見、自然主義的話術中心以外の方法を暗黙の内に否定している立場からの議論にすぎない。今やわれわれは話術系統の文体への盲従を絶たなければならない。なぜなら新しい心理学が今までの話術中心の文学が信じることのできなかった現実の存在、すなわち「外的現実に対立する精神内の現実」⁽⁷¹⁾を発見したからである。

ここで伊藤が新しい心理学と言っているのはフロイト(Sigmund Freud, 1856～1939)やユング(Carl

G. Jung, 1875～1961)らの精神分析学を指していることは論をまたない。ちなみに、伊藤は「文学に於ける技術の方向」の中でも、「若しフロイドの主張するリビドオが誤りなることが証明されても(科学の世界には絶えざる否定がある)驚嘆に値するのは彼のメトオドである。彼のやうな高度の心理解剖のメトオドを無視して、文学に於て如何なる心理描寫が行はれ得るか。文学に精神の描寫が存在する以上、文学者は彼の學説によらなくても、彼の心理觀察の方法を無視することは出来ない」⁽⁷²⁾と述べている。

さて、伊藤はルネ・ラウルの

一世紀以來一つの疑問が起きた、一つの質問が小説家に提出された。一人の人間、成熟せる意識を持つ、クラシック文学上の人間とは、果して眞に人間を表現するものであろうか。クラシック文学上に現はれた人間といふのは、現實からある種の要素のみをとり、それを智性によつて勝手に構成した人間の圖形的な單純化に過ぎないのではあるまいか。⁽⁷³⁾

という言葉を引き、新しい心理学によって精神内の現実が提出されたこの時を限界として、全能に近かった話術中心の文学における職能は根本的に疑われなければならない、と主張する。伊藤の説くところによれば、話術に基づく文学が現実から選択する要素は、眞の現実を表現するには、余りにも偏りすぎている。話術がいかに円滑である場合にも、否円滑であればあるほど、それは現実を脱落するか歪曲して語るからである。特に心理内の現実、は、会話の中では殆んど全部無視される。すなわち話術の進行する線は現実の進行する線とは独立して、単に現実の進行線の左右を往復するに止まる。心理内部の現実、は話術の円滑さと背馳して、話術系統の手法によっては到底真相を捕えることのできない部分が多いのである。ところが現代日本文学においては「心理内の現実と心理外の現実とを明らかに區別することなく、無秩序にその間を縫つてゐる過渡的な、そしてそれ自らの手法に就て明確な認識を持たぬと共に、その不安定な形式の魅力のみによつて存在してゐる作家(例、ポオル・モオラン、ジャン・ジロウドウ)を唯一の據り所とする數作家が前衛的に存在するのみであつて、それ以外の作家は會話のする選択をしか現實に就てしないのである」⁽⁷⁴⁾と伊藤は説いている。そして伊藤は、「たとへば漠然とではあつても、外部現實に対立する不可知なる精神内部を感知して之を作品に盛らんとする所に彼等の過去の先驅的な

意味と価値があつた」⁽⁷⁵⁾と先駆的な前衛たち、すなわち新感覚派の作家たちに一応の評価を下している。しかしながら、伊藤によれば、彼らは内部現実と外部現実との無秩序の混合による解体性の文体しか持ちえず、ある者は意識的に方法的に文学の解体美を主眼として創作するに至った。結局、彼らは内部現実を触知するのみであって、これを判断し、整理して外部現実と秩序的に区別して表現できなかった。したがって、現実追求力の不足する話術系統の文体とともに、彼らの無秩序な、混沌の文体も今や揚棄されるべきである。必然に新しい文学の真の第一歩は、二十世紀の物質繁栄・人間心理の拡大という当惑に対処して、外部現実と内部現実の明瞭な区別から始めなければならない。この内部と外部を明確に区別して提出したのが、今日以後の新しい文学の古典たることを世界の文壇から容認された『ユリシーズ』を書いたジェイムズ・ジョイスである。ジョイスが方法として採用した「意識の流れ」の価値は決してその外面的な晦渋さと珍奇さとにあるのではなく、作者の重大な現実認識の裏書を持つことによって絶対に位置するのである。

こう論じた伊藤は更に主張する。内部現実と外部現実との区別によってのみ「文学の平面的逐次の叙述方法を、立體的の、多分の同時的展開能力ある叙述に變革し得」⁽⁷⁵⁾るのである。われわれは、この内部と外部の現実をはっきりと識別することによって、ある一片の現実から、その現実中にある外部形態と行動を描写するとともに、その各形態と行動とから連想として発生する記憶、念願、空想、痛恨、歓喜、その他限らない心理内の諸映像を直接に、説話的にではなく発生的に記述し、これを心理的な発生状態から直接に文学に表現し、内部現実と外部現実との精緻で多彩な織物を造り出すことができるのである。この内部現実とは、旧来の文学においてはその大部分を、あるいは一部を話術の形式によって再生産的に記述されたものであるが、この方法による時には嚴重に発生の順序によって、人間の心理が外部形象に集中されている瞬間は外部現実を描き、外部から心理を閉している瞬間は、その心理内の空想、感情などを記録するのである。

伊藤は、心理の動きを主体とする意味から、この方法（意識の流れの方法）を「心理的記録方法」と呼ぶのが妥当である、と言う。そしてこの方法が文学に「同時展開的記述法」を与えたというのは、非常に音楽と似た形式をとることになる。外部現実を作品の主体として進行させるならば、内部現実の記述は伴奏と近接した役割を果たすことになるし、ヴァージニア・ウルフの作品のように内部現実を主要な部分として本格的に進行させるな

らば、外部現実を伴奏風に使用することになる。その行使方法は作者の自由な取捨にまつとしても、「この二つの部分の明確な区別と巧妙な驅使とによつて、文学は韻文的な語の配置上からでなく、素材の配置上に音楽的な効果を發生し得る。」、すなわち「表現の同時的な二元性、または多元性を明確に獲得」⁽⁷⁷⁾しえるのである。

こう論じた伊藤は、ついで映画に眼を向け、「映画の優秀な機械力による目醒ましき發展は、話すことによつて我々が傳へ合ふことの出来ぬ現代文明の神秘ですらある文化形態を限りなく我々の眼に展開した」⁽⁷⁸⁾と言う。とりわけ映画のフラッシュバックの方法は外部現象から心理内部への転換、または心理内における諸映像の転換に用いるには素晴らしい方法である。旧来の話術を基礎とする文学は、音楽の音階の移動にも似た、あの限りない魅力を持った心理映像変換の瞬間の美しさとその現実味を伝ええなかったが、映画はそれをフラッシュバックを利用して容易になした。しかしながら、映画はこの素晴らしい方法を提出しながら、心理描写においてはその職責を放棄するほかなかった。なぜなら、映画は心理内の映像を表現することはできても、それに伴う感情と理性の描写に関しては間接的であるにすぎなかったからである。すなわち、心理内の感情と理性を直接に表現できないということで映画は心理の領域を退却するほかなかったのである。そして新しい文学が、その多元的表現方法を採用し、内部現実をそれ独特の領域として発見したということは、文学が新しい芸術として生存しえるものであることを保証するとともに、映画が提出したフラッシュバック的方法を、さらに完全に感情と理性の記録を伴って内部現実について行うことになった。なぜならば、文学における「意識の流れ」(“stream of consciousness”)の方法は「その本来の目的として心理に沿ふて内部と外部の映像とそれに従ふ意識を記録するものだからである。」文学は「意識の流れ」の方法を採用することによって「最も新しい藝術として再び生れ變つたことを知る」のである。すなわち「今や文学は……最も現實に肉迫する藝術なのである。」⁽⁷⁹⁾これが伊藤の結論である。

このように「意識の流れ」に基づく「心理的記録方法」をもって新しい文学を書けと提唱する伊藤は、実作面でもジョイスの「意識の流れ」の方法もしくは「内的独白」を用いた「蕾の中のキリ子」(『文藝レビュー』、昭和5・11)、「機構の絶對性」(『新科學的』、同)、「M百貨店」(同、昭和6・5)、「プラタナスの脚」(『近代生活』、昭和6・6)などの短編を発表する。

このうちから「M百貨店」をとりあげてみよう。これ

はM百貨店で友人鳴海の妻である女優三輪キリ子に出会った文科大学生草野均と、ふたりの姿を偶然食堂で見かけた俳優鹿山光、それにキリ子の心の動きを描いたものである。

伊藤の書きっぷりは次のようなものである。

キリ子は眼をあげる。前方にリヴェットをうち込むはげしい音を、都市の上空一ぱいに響かせてS銀行の七層ビルディングが増築工事をしてゐる。bririririri rrUrUrUrU rrrrrrrrUU. 起重機が鉄材を釣り上げる。その鉄材の上に青い服を着た男が一人坐つてゐる。

(切れたら、あれを釣つてゐる鉄のロオブが、重さに耐へず切れたら、散亂する肉。多分足か腕かが鉄材の下敷になつて、ちぎれる。) 地下に深く掘られた穴が見える。(地下二層または三層。其處へは何を置くだらうか。ステイムだとか、金庫、でなければ。玉座からの話はもう少し返事を延ばしておく方がいい。條件がスズ子より下。そんなことがあるものか。室だつて妾一人でなければ困る。でもあまり長く舞臺に出ないと、人氣に關係する。結婚してパナスル座をよしたといふことが、あるひはもう人氣に影響してるかも知れない。でも顔や身體のことならば、まだスズ子なんかに負けることはない。子供を産まないようにしなければ、あれで大丈夫かしら。)

草野がキラキラと午後の日の光つてゐる屋根の連続の果てにある、黄色い輕氣球を見つけて、キリ子に指差す。⁽⁸⁰⁾

引用文の括弧は「内的独白」によって意識の内面を描いた部分で、外面描写と区別するために伊藤が附したものである。『ユリシーズ』からの次の一節を読めばジョイスの手法に倣ったものであることは明らかである。引用文は『ユリシーズ』第三エピソードからのもので主要人物のひとりスティーヴン・ディーダラスが浜辺を散歩している場面である。なお、引用文中のイタリック体(訳文の傍点部)は引用者によるもので「内的独白」を示す。

A point, live dog, grew into sight running across the sweep of sand. Lord, is he going to attack me? Respect his liberty. You will not be master of others or their slave. I have my stick. Sit tight. From farther away, walking shoreward across from the crested tide, figures, two. The two maries.

They have tucked it safe among the bulrushes. Peekaboo. I see you. No, the dog. He is running back to them. Who?

Galleys of the Lochlanns ran here to beach, in quest of prey, ...⁽⁸¹⁾

点のように小さく見えた犬が、生きいきと砂原を横切つて来て、視界に入る。畜生、あいつは俺を攻撃しようとするのか？ 奴の自由を尊敬せよ。お前は他人の主人や奴隷にはならないだろう。俺は俺のステッキを持っている。じっと坐っていよう。遥か向こう白波の立つ海水をこいでやってくる二つの姿。さっきの二人の聖女かな。彼女等はあの荷物を蘆の間に安全に隠した。隠れんぼだ。見つけたぞ。いや、大がだ。犬は彼女等の方へ馳せもどる。何者だろう？

ロックランの奴隷船が、獲物を求めて、ここの岸へやって来た、.....⁽⁸²⁾

さて、一般に『ユリシーズ』といえば「意識の流れ」の小説と言われる。しかし、ジェイムズ・ジョイスは『ユリシーズ』を「意識の流れ」の手法だけで書いたわけではない。『ユリシーズ』は十八のエピソードからなり、その各々が内容に応じてそれぞれ異った文体で書かれており、新聞記事の文体、文学講義風の文体、抒情的文体、戯曲体、俗語体、感傷的文体、音楽的文体、映画のモンタージュの手法などが自由自在に用いられ、その中に「意識の流れ」の手法が巧みに使いこなされている。そして外部現実から内部現実への転換、内部現実から外部現実への転換がスムーズに行われている。

ところが、「M百貨店」を始めとする初期の短編は、一編の作品を「意識の流れ」の手法だけで押し通そうとしたために失敗した。伊藤のこれらの短編はジョイスの「意識の流れ」の手法を模倣して新しいものを書こうとする意図だけが強く内容の伴わない、いわば実験的試作の域を出ない作品であった。そのため、この頃の伊藤は主に新心理主義文学の理論家として世間から認められるにとどまった。したがって彼は、理論に実作が伴わないとか、理論を片手によろめいているとかいった様々な非難を浴びるようになり、一時伝統的な自然主義へと後退する。そして皮肉と言えば皮肉なことだが、彼は、かつて自分が打破しようとした自然主義リアリズムの手法で書いた「馬喰の果」(『新潮』、昭和10・10)によって高い世評を得た。そして彼は、この作品の成功をバネとしてもう一度ジョイスに挑戦する。こうして生まれたのが、ジョイスの手法が初めて日本に根を下ろしたと言われる

「幽鬼の街」（『文藝』、昭和12・8）である。

「幽鬼の街」は自伝的要素の濃厚な作品で、そのモチーフはジョイスの『ユリシーズ』第十五エピソード「ワルプルギスの夜」のひそみに倣い、地獄めぐりをする己れの青春時代の罪と、ジョイスのいわゆる「内心の傷」を、自己告発的に描き出すことによって自己回復をはかった作品である。

それにしても、あの便所の羽目板にどしんとぶつかって転がったのは何者だろう。あれは誰かの悪戯かも知れない。だがあれが誰かの亡霊でないとどうして言えるか？ そうだ、あれは昔の女たちの一人にちがいない。では誰だろう？ あれは誰なのだろう？ あんな怖ろしい境遇に私が追い落した女とは誰だろう？ 今はもう頭が悪くなって、思い出すこともできない。ただ良心が深い処で痛くうずくだけだ。⁽⁸³⁾

このように伊藤はジョイスの「意識の流れ」の手法によって自己の「内心の傷」や罪の意識、揺れ動く心理を巧みに表現した。

伊藤が諸々のジャンルを組み合わせ、パロディの適用を駆使してジョイスの『ユリシーズ』に倣う総合小説として構成したのが『鳴海仙吉』（昭25）である。これは、戦前、戦中、戦後と、権力と社会風潮におもねって、風に吹かれるようにゆれる主人公仙吉を含めた知識人たち——戦中は保身のため戦争協力の姿勢をとり、戦後には指導者面をして発言し、巧妙にたちまわる知識人たちを徹底的に批判し、知識人の本質をあばきたてた作品である。

伊藤はこの小説の「あとがき」の中で、「『鳴海仙吉』は対象を自然以上に変化させることで芸を作る作品ではない。作者の側における視点と記述法を自然以上に変化させることによって成立した作品である」⁽⁸⁴⁾ だから対象の自然性は尊重されており、作者の側の態度により、それは諷刺の面、訴えの面等を目立たせ、方法の変化が生が多面性と応じ合うことによって全体として写実的であるべく予定されている、と説明している。そしてさらに、「『鳴海仙吉』はほぼ四重の造型性を予定されている。詩と戯作評論と独白的手法と間接話法とである。全体の基盤をなすものが、間接話法の部分であって、主人公の手記や作品なる第二次的なものとのモザイクでこの作品は出来ている」⁽⁸⁵⁾と記している。しかし、さらに細かく分析すれば、『鳴海仙吉』は、詩、戯作評論、戯作講演、独白の手記、戯曲形式、間接話法の六重の造型性を

もつ作品である。伊藤のこの方法は、多様な技法を駆使したジョイスの『ユリシーズ』に示唆されたものである。さらに伊藤は、ジョイスが『ユリシーズ』で、ホームズの『オデュッセイア』やイギリス古今の名文家のスタイルのパロディをおこなったように、「出家遁世の志」（二章）、「地獄」（十五章）などの章で東西の古典を手玉にとって伊藤流のパロディを生み出した。「意識の流れ」（「内的独白」）についてはすでに見てきたように「M百貨店」など初期の短編や「幽鬼の街」などを通じて試みられてきた。しかし、各種ジャンルの「綜合形式」を適用して、「交響樂的效果」を出そうとした伊藤の大胆な試みが初めて成功したのは『鳴海仙吉』においてである。

伊藤がジョイス流の多様な技術を駆使した理由はなんだろうか。その理由は、伝統的な告白体や自然主義リアリズムの方法で知識人批判を試みれば、所詮は、一元的で、独断的なものになってしまうからであり、ある場合にはこの角度から、またある場合にはあの角度からというように、多様な視点から作中人物や事件を浮き彫りにすれば、読者により現実感を味わわせ、生の多様性を呈示することができるからである。こうして、『鳴海仙吉』は、小説が文芸の諸形式の綜合芸術だという伊藤の考えがいかに発揮され、作者も読者も共に陥っている現代社会の泥沼を描いて、それを読者に自分で考えさせるという意図が見事に果された作品となった。伊藤は新心理主義文学を提唱しはじめてから苦節二十年にしてようやくジョイスの多様な技法を消化して自家薬籠中のものにしたのである。

伊藤整とともに早くからジョイスを紹介したのが永松定である。

永松定が『永松定作品集』（五月書房、昭和44）に附した年譜によれば、彼が在学していた頃の東大英文学科は教師には恵まれていたが（市河三喜、齋藤勇、エドモンド・ブランデンら）、「ただその時代は、フォービズム、シュール・リアリズム、ダダイズム、未来派、立体派、等々、さまざまな芸術上の新思潮が、第一次世界大戦後に澎湃として勃興した、いわゆる狂瀾怒濤の時代であった」⁽⁸⁶⁾にもかかわらず、講義はイギリス文学ではせいぜいロマン派まで、アメリカ文学ではポー（Edgar Allan Poe, 1809～49）、ホーソン（Nathaniel Hawthorne, 1804～64）までで、戦後文学の思潮、新提唱などについては一言半句さえ耳にすることができず、若い学生にとっては物足りなかった、という。そうした渇きを癒すために、永松は上林暁らと語らって同人誌『風車』（昭和2・5、創刊）を発刊して小説を書いたり、フロイト

の著作やヨーロッパの新しい文学を読み漁り、やがてジェイムズ・ジョイスの作品に接し、大きなショックを受けることになった。そして永松は昭和四年一月号の『風車』に『ダブリンの人々』の中の「土くれ」"Clay"を訳載したのを皮切りに、ジョイスの作品の翻訳や、ジョイスに関する研究論文の翻訳、ジョイスについての評論・論文をつぎつぎと発表し、盛んにジョイスを紹介した。ジョイスの作品の翻訳には、『ダブリンの人々』の中の「イヴリン」(『風車』、昭和4・7)、伊藤・辻野共訳の『ユリシイズ』(『詩・現実』第二～第五冊、昭和5・9～6・6、第八エピソードまで)、『若き日の芸術家の肖像』を抄訳した「海のはとり」(『新科学的』、昭和5・9)、『ダブリンの人々』の中の「アラビイ」(『文藝レビュー』、昭和5・10)、伊藤・辻野共訳『ユリシイズ』(第一書房、上巻、昭和6・5、下巻、昭和9・6)などがある。論文の翻訳には、ポール・ジョーダン・スミス作「ジョイスの『ユリシイズ』」(『文学』、第一書房)、ルイ・カザミアン作「近代文学に於ける方法としての『解體』」(『新文学研究』、昭和6・1)、ハーバート・ゴーマン作『ジョイスの文学』(厚生閣書店、昭和7・6)などがある。またジョイスに関する論文には、「James Joyce に就いて」(『風車』、昭和4・10)、「最近のジェムズ・ジョイス」(『詩・現実』、昭和5・9)、「ジェムズ・ジョイスに就いて」(『新科学的』、昭和5・12)、「日本に於ける『意識の流れ』小説」(『新文学研究』、昭和6・4)、「ジョイスの『ユリシイズ』」(『セルバン』、昭和6・5)、「ウィングダム・ルイスのジョイス論」(『新文学研究』、昭和6・7)などがある。これらの論文のうちから「日本に於ける『意識の流れ』小説」をとりあげてみよう。これは、ジョイスが当時の日本の作家に与えた影響を知る上で貴重な文献の一つである。

この論文で永松はまず、ベルグソン(Henri Bergson, 1859～1941)の流動哲学、ウィリアム・ジェイムズ(William James, 1842～1910)、フロイト(Sigmund Freud, 1856～1939)の無意識心理学などによってわれわれが精神について知るところの眼をもって、従来の小説における人間観察を考察する時、それが余りにも明瞭に裁断されているので、われわれはそれをどこちなく感じずにはいられない、すなわち主として話術であった従来の小説技術は、もはや精神内部の現実のリアルな描写にははなはだ不適切であると感じずにはいられない、と言う。そして永松は「そこでさういふ、われわれの見た精神内部の現実をリアルに描き出す一つの方法が探究されなければならぬ」⁽⁸⁷⁾ かった、と文学上の方法として

「意識の流れ」が発生した理由を指摘し、それを大成したのがジョイスである、と説いている。永松によれば、ジョイスは、われわれの精神内の「不安や歓喜や抑圧や過去の堆積や夢想等々を描き出すのに、宛もシンクレア・ルイス等の如き徹底リアリストが外部世界について微細に描寫した如く描寫し、また内部世界がどこで外部世界と切斷され、そしてまた両者がどこで融合するかを、はつきりと見究めて、それを有りのまま描いた。」⁽⁸⁸⁾ そしてジョイスの手法は精神の内部を見究めるがゆえに一層完全なリアリズムである。こう論じた永松は、ついで「意識の流れ」の小説がどのように紹介されたかを、

わたくしの知る限りでは日本に於ける最初のジョイスの紹介者は土居光知氏である。昭和四年二月の『改造』に於て氏は『ユリシイズ』に就いて詳細に亘つて紹介してをられる。次に筆者が『風車』『文藝レビュー』並びに『文学』等にそれぞれ紹介及び翻譯した。

『文学』には創刊號以來淀野隆三氏等のプルウストの日本語譯が掲載された。それと同じ頃『詩と詩論』第五冊にスチュアート・ギルバートとジュリアン・グリーンの『ユリシイズ論』を辻野久憲氏が譯載された。

昭和五年六月『詩・現実』創刊號に於て伊藤整氏が『ジェイムズ・ジョイスのメトウド「意識の流れ」に就いて』なるエッセイを發表した。『詩・現実』では第二號以下、辻野久憲、伊藤整、永松定共譯の『ユリシイズ』が掲載されつつある。『詩と詩論別冊』、現代英文學評論に、伊藤整氏のジェムズ・ジョイス抄、葛川篤氏譯、ヴァージニア・ウルフの『時は流れゆく』が載せられた。『新科学的』に永松定がジョイスの『若き芸術家の肖像』の抄譯を發表した。わたくしは昭和六年一月の『新文学研究』の發刊のことは何も言ふまい。……しかしわたくしの考へではこれでもつて大體第一期の活動は終つた。そして伊藤整が「文學技術の速度と緻密度」(五年十月、文藝レビュー)及び『新しき小説の心理的方法』(新文学研究創刊號)を書いた時から第二期の活動が初まつたかに思へる。なぜならこれらの二つの論文は單なる紹介ではなくして、一つの新しき出發であるからである。⁽⁸⁹⁾

と概観している。永松が述べているように、昭和四年二月に發表された土居光知の論文を契機に、昭和八年頃まで、いわゆるジョイス・ブームが巻き起こる。しかし最初のジョイス紹介者は永松のいう土居光知ではない。ジョイスが日本に紹介されたのは意外に早く、最初のジョ

イス文献は、詩人ヨネ・ノグチが大正七年三月に『學鏡』に掲載した「画家の肖像」である。これはジョイスの『若き日の芸術家の肖像』を紹介し、その文体の特徴を指摘したものである。ついでジョイスに注目したのは芥川龍之介である。彼は『雑筆』の中の「小供」という項（大正九年八月二十日付）で『肖像』の心理描写、とりわけ幼少時代の主人公スティーヴンの心理描写を賞賛している。ついで堀口大祐が大正十四年、『新潮』に「小説の新形式としての『内心獨白』」を書いてわが国に初めて『ユリシーズ』を紹介し、さらに大正十五年には佐藤春夫が『佐藤春夫詩集』（第一書房）に『室内楽』（*Chamber Music*, 1907）の五番目の詩を「金髪のとよ」というタイトルで訳載している。

さて、永松は先の引用文につづいて、日本の作家によって書かれた「意識の流れ」もしくはそれに類似した手法による作品のリストをのせている。そのリストを紹介しておく。

佐藤春夫氏、『更生記』（新潮社長編文庫）——これは「意識の流れ」小説とは言へない、フロイド流の精神分析を取り入れた小説とは言へるだらう。

伊藤整氏、『感情細胞の断面』（文藝レビュー、五年七月）。『アカシアの匂に就て』（同七月）。『皮膚の勝利』（新科學的文藝、五年七月）。『潜在意識の軌道』（科學畫報、五年九月）——以上の諸作も純粹の『意識の流れ』とは言ひにくい。

伊藤整氏『機構の絶対性』（新科學的、五年十一月）。『蕾の中のキリ子』（文藝レビュー、五年十一月）。『ブノアの發見』（新科學的、六年一月）——これらは完全に『意識の流れ』のメトオドをマスタアしたものである。

川端康成氏『水晶幻想』（改造、六年一月）——右に同じ。

永松定『La Femme de Trente Ans』（風車、六年一月）——モノログ・アンテリユウル。

『マドモアゼル・マコの肖像畫』（今日の文學、六年二月）——『意識の流れ』の完全なエギザンプルとは言ひ難い。

阿部知二氏『香料と悪魔』（新潮、六月一月）——右に同じ。⁽⁹⁰⁾

永松は、さらに同様な手法で書かれた作品に北園克衛「種子と球根」、川端康成の「針と硝子と霧」などがあ

「舊來の文學と截然と分れた一つの新しい文學の出發をここに見るのである。それはわれわれの時代が現實に對してそのやうな見方をしなければならなくなつた必然の動きである」と述べ、自分がなぜ「意識の流れ」的手法で書いたかと問われるならば、「それはわたくし自身のところもち、氣質、觀察眼、すべてがそれの方に傾いたからである」⁽⁹¹⁾ と言って「日本に於ける『意識の流れ』小説」を結んでいる。

では、つぎに永松が「意識の流れ」的手法で書いた「La Femme de Trente Ans」（『風車』、昭和6・1）と「マドモアゼル・マコの肖像畫」（『今日の文學』、昭和6・2）を見てみよう。

「La Femme de Trente Ans」は大学生によって初めて女の喜びを教えられ、やがて彼に捨てられた三十三歳の人妻くわしのある日の心の動き——愛人との出会い、彼と博物館に行った思い出、そこで見た絵から連想される故郷での少女時代と結婚生活の回想、さまざまな男の誘惑、愛人との肉体関係、良人を裏切ったことへの良心の苛責、自分を捨てた愛人への愛憎の念——を「意識の流れ」（「内的獨白」）の手法で描き出したものである。

また「マドモアゼル・マコの肖像畫」は“Shortest time, utmost enjoyment”をモットーとして男から男へと遍歴をつづけてきたくわしという女が初めて愛の苦しみを教えてくれた男との対話を回想しているところから始まり、ふたりで入った映画館の情景、それによって連想される彼女の過去の生活などを、やはり「内的獨白」を用いて映しだした作品である。

永松の作品は、伊藤整が初期の「意識の流れ」の手法を用いた「M百貨店」などの作品で括弧を用いて内部世界（内部現実）と外部世界（外部現実）とを区別して描いたのに対して、もっぱら内部世界のみを映し出している。

永松の書きっぷりは次のようなものである。

あの人がわたしの前に立ち現われた時、八角金盤の花が白く咲いていた。残暑のやや厳しい秋の初めの午後四時頃の翳った日差しの中の庭先で。微笑した悪魔。その時どうして悪魔だと気がつこう。ただ可愛らしい未経験者、果実のような大学生、純心な若者、弟か甥にでも持ちたいような少年、わたしの心の天使——いやいや、今でこそそのような雑多な名で呼ぶけれども、その時はただ通りすがりの、通常の何の特長もない、一個の学生に過ぎなかった。それでもやっぱりそ

れは一つの怪しい因縁、避くべからざる運命であるような気がする。不思議だ、このようなことになるうとは。一つの運命と一つの運命との突然の交錯。それまでお互がお互に就いても何も知らない。それなのに、或る日、生活の路上で、二つの未知なライフ・ラインが交錯する。そしてお互はお互を認め合う。どこかで一度あったような気がする。多分別の世界で？ そして二つの線は忽ち一つになり、まっしぐらに突進する。どこへ？ それは誰にもわからない。おお、彼を知ったよろこび、彼のすべてを。そして私自身の中の女を驚めて識った驚愕と歓喜。生のよろこび。そしてわたしの良人は一度もわたしをよろこばなかった。⁽⁹²⁾

……（「La Femme de Trente Ans」）

……しかし一人の男を識ることは確かにひとを豊富にする。それは百冊の本を読むに勝る。そして一人一人の男が別々の性格を、香りを、味わいを、持っているということは奇妙なことだ。そして各々の男がそれぞれの異った愛撫の仕方を知っている。そしてわたしは恋愛を語る前にすでに身をまかして来た。それがずっと習慣になっていた。それなのに、彼だけは恋愛よりも、恋愛を語ることの方が好きのように思われる。何という彼の控え目。彼はタクシーに乗る時、いつもクッションの隅に坐ってしまうのだ。で、わたしは真中に坐っても彼とはいくらかの距離が出来る。夜晩くまで話している時、わたしは彼の眼が輝くのを見た。或る時、例えばお別れの時、いきなりキスするのではないかとわたしは思った。そのような身振りをほめめかす。わたしがそれに応えようとする。それなのに決してそうではないのだ。あっけなく去ってしまう彼。わたしの愛して来た——愛したと言えるかしら——わたしが肉体を許したすべての男との彼の相異。わたしは初め彼をちょっとばかり古風だと思った。このようなすべてのことが、そしてもの足らなくも思った。彼はわたしを愛しているのだろうか。わたしにただ興味を感じているのだろうか。苦しめることの彼の無限の能力。⁽⁹³⁾（「マドモアゼル・マコの肖像畫」）

引用文からも察せられるように、永松の作品は、一行の改行もない形式で書かれており、意識の中心線を次々と追って手繰られる糸のようにつづいてゆく手法である。これはジョイスの「意識の流れ」の手法、とりわけ『ユリシーズ』最終エピソードの、あの有名なパンクチュエーションを一切省いたモリー・ブルームの独白を意識したものであることは明白である。ジョイスは内部世界も

しくは無意識の領域を鋭敏な理性によって分析し、それを効果的な言葉で再講成して成功を収めたが、永松の作品ではそうした試みが十分になされているとは言い難い。そのため彼の心理的独白体は、内容を伴わない、ただ新奇をてらった話術にすぎないと言わざるをえない。ちなみに、川端康成は、永松の上記の作品が発表された当時、「＜La Femme de Trente Ans＞（風車、一月號）、＜マドモアゼル・マコの肖像畫＞（今日の文學、二月號）などの、やや心理的獨白體も、もつと心理の新しい領域への探求がなければ、それはただ新しげな話術に止まる」⁽⁹⁴⁾と述べている。このように作家としての永松はすぐれた作品を残していない。したがって永松の功績は作家としてではなく、ジョイスを中心としたイギリスのモダニズム文学の紹介者、評論家としての彼にあると言えよう。

川端康成は、新感覚派の運動がプロレタリア文学の隆盛に押されて終息するや、伊藤や永松らのジョイス紹介に触発されて、一時、新心理主義に傾き、ジョイスの「意識の流れ」の手法に関心を示す。

事実、川端は戦後になって次のように告白している。

ジョイスなども、一時原書を買って来て、原文と比較してみたり、ちょっと真似してみたようなことがある⁽⁹⁵⁾……

引用文中の「一時原書を買って来て原文と比較してみた」のは『詩・現實』に連載された伊藤、永松、辻野共訳の『ユリシーズ』であり、「ちょっと真似してみた」のは「意識の流れ」（「内的独白」）の手法で書かれた「針と硝子と霧」（『文學時代』、昭和5・11）及び「水晶幻想」（前半は『改造』、昭和6・1、後半は『改造』、昭和6・7）である。

「針と硝子と霧」は、多くの「意識の流れ」の小説がそうであるように、複雑な構造をもち、その解説も容易ではないが、おおよその筋を記しておく。

主人公の朝子は、偶然、夫の整理筆筒のひき出しの中から、夫の愛人らしい女の写真を見つけ、嫉妬を感じるようになる。ある日、郵便箱に封筒が投げ込まれる。封筒の中には針屋の押し売りの針が入っており、のちほど店員をうかがわせまずから不要の場合はその折に、としたためである。朝子は油紙に並べられた針を見て、激しい恐怖におそわれる。数日前に夫の羽織りを縫い上げた時、二本の針をさしておいたからだ。この行為は朝子の嫉妬の現われである。一方、同居している朝子の弟は、

幼い頃から記憶力が優れている。そのため、朝子は弟にコンプレックスを感じている。彼女は写真の美しい女と弟を結婚させたいと思う。それは夫から女を引き離そうとする計画であるとともに、弟に対するコンプレックスの現われである。朝子は嫉妬とコンプレックスから、次第に奇妙な言動をとるようになり、この世にいない母に手紙を書いたり、幻覚にとらわれたり、針や錐、釘、ガラスのかけらなどを見ると胸騒ぎを感じるようになる。そして作者は、朝子の「不潔恐怖症」、「接触恐怖症」、「尖形恐怖症」、「恐怖恐怖症」の徴候がだんだん激しくなっていて、彼女がほんとうの気持ちがいらしくなったことを記して物語を結んでいる。

川端は、当時盛んに紹介されたフロイトの精神分析学の知識を援用しながら、だんだんと精神に異常をきたしてゆく朝子の心理の経過を、伝統的な客観描写と、朝子の「内的独白」とを並記して描き出した。これは「内的独白」の手法と客観描写とを交錯させ、『ユリシイズ』を内部世界と外部世界との二重構造によって構成したジョイスに倣ったものであることは言うまでもない。

例えば次の引用文を見よ。

夫も弟も留守に、朝子は弟の机の抽斗をかきまはしながらである。(小學生の頃の男の友達の顔が思ひ出される。いつになく、男の子の顔が、あまりに生き生きと浮かんで来るので、恐ろしくなる。小學校のガラスの窓。縄飛びの縄。その縄が新しい縫針のやうに白く光る金属なので、飛びそこなつたら足が切れてしまふ。蛇。とかげ。いくら百姓村だつて、子供の私は、どうしてあんなにきたない足をしてゐたのだらう。春の草原の日向。日向の長椅子。その長椅子に葉々と長まつて、小鳥の歌ふやうに、誰にも分らない言葉で、心のうちに歌つたら。鼓動が高くなる。小學校の高い窓に乗つて、窓ガラスを拭いてゐる。郵便箱の暗いガラス。私は弟に來た女の手紙を見たいのではない。弟は女から手紙をもらつたことなんかない。夫の机や整理筆筒の中を捜したいと思ひながら、私は弟の机を捜してゐる。それくらゐの氣持は自分にもよく分つてゐる。弟はもう歸つて來る。歸つたらさう言はう、私は夫へ來た女の手紙を見たいと思ひながら、お前のところへ來た女の手紙、ありもしない手紙を、見ようとあせつてゐるのです。夫の整理筆筒の中の女の寫眞。ああ、私は病氣になつてしまはう。新しい蓄音機。海のホテルの舞踏會。タイプ。港。弟はあの女を連れて外國へ行く。悲しい燕よ。海。燕は紙のタイプをくはへ

て、海を渡つて行く。……)

弟が歸つて來るまで朝子は「悲しい燕、悲しい燕」と、同じことを幾つも幾つも書いてゐた。弟を見てあわててその紙を裏返さうとした時に、彼女ははじめて自分の字に氣がついた。彼女は裏返したつもりであつたけれども、實をいへば、その紙の白は裏であつた。表は女の寫眞であつた。⁽⁹⁶⁾

引用文の括弧は川端によるもので朝子の心理の展開を描いた部分である。川端は、小學校の男の友達→小學校のガラス窓→小學校で使った縄飛びの縄→蛇→とかげ→きたない足、あるいは小學校のガラス窓→郵便箱のガラス→夫の愛人らしい女から來るかもしれない手紙→女の寫眞といったように一連の連想によって朝子の「意識の流れ」を描いている。また括弧の部分は、意識の踏み石を表現する単語、句、未完文など切れ切れの語法が用いられている。こうした方法はまさにジョイスもどきである。

ちなみに、『ユリシイズ』第四エピソードからの一節を引いておこう。場面は主人公のハンガリア系ユダヤ人のブルームが肉屋への道すがら、照りつける太陽から遙かなる祖先たちの夢の國を連想するくだりである。

He crossed to the bright side, avoiding the loose cellarflap of number seventyfive. The sun was nearing the steeple of George's church. *Be a warm day I fancy. Specially in these black clothes feel it more. Black conducts, reflects (refracts is it?), the heat. But I couldn't go in that light suit. Make a picnic of it. His eyelids sank quietly often as he walked in happy warmth.... Turbaned faces going by. Dark caves of carpet shops, big man, Turko the terrible, seated cross-legged smoking a coiled pipe. Cries of sellers in the streets. Drink water scented with fennel, sherbet. Wander along all day. Might meet a robber or two. Well, meet him. Getting on to sundown. The shadows of the mosques along the pillars: priest with a scroll rolled up. A shiver of the trees, signal, the evening wind. I pass on. Fading gold sky. A mother watches from her door-*

way. She calls her children home in their dark language. High wall: beyond strings twanged. Night sky moon, violet, colour of Molly's new garters. Strings. Listen. A girl playing one of these instruments what do you call them: dulcimers. I pass.

He approached Larry O'Rourke's. From the cellar. grating floated up the flabby gush of porter⁽⁹⁷⁾

彼は日の照っている側に渡った。七十五番地のゆるんだ地下室の刎ね戸をよけながら。太陽は聖ジョージ教会堂の尖端に近づくところであった。今日は暑くなりそうだな。特にこんな黒い服では余計に暑いな。黒は熱を伝導し反射（屈折だったかな？）する。しかしあの明るい色の服を着て出かけることもできない。それはまるでピクニックだ。彼が幸福な温かさの中を歩いて行くとき、彼の眼瞼は何度も静かに下りた。……ターバンを巻いた顔が行き過ぎる。絨毯店の暗い洞窟、大きな男、怪傑ターコオが、曲がりくねった煙管で煙草を吸いながら、胡坐をかいて坐っている。通りには物売りの叫び。茴香の香りを入れた水、シャーベットを飲む。一日じゅうさ迷い歩く。一人二人の盗賊に出逢うかもしれない。よろしい、出逢ってもいい。日没が近づく。円柱に沿って回教寺院の影、巻き上げた巻き物を持った僧侶。樹木が身ぶるいをする。それが合図だ。信号、夕風だ。俺は通り過ぎる。色褪せる金色の空。一人の母親が戸口から眺めている。彼女は、子供等をわけの分らない言葉で家へ呼ぶ。高い壁、その向こうで弦楽器が鳴った。夜空の月、重色、モリイの新しい靴下留めの色だ。弦楽。聞け。一人の娘がその楽器の一つを弾いている、君はああいうものを何と言うかね？ ダルシマアかな？ おれは通り過ぎる。

彼はラリィ・オーラクの店に近づいた。地下室の格子から黒ビールの気の抜けた匂いが漂って来た。⁽⁹⁸⁾

原文のイタリック（訳文の傍点部）は引用者によるものでブルームの「内的独白」を示す。この例文を前に引いた川端の文と比較してみれば、川端がジョイスの、観念連合にもとづく「内的独白」の手法を模倣していることは明らかである。ただ、川端が独白の部分を地の文と区別するために括弧でくくっているのがジョイスと違っている点である。これは恐らく読者の理解に資するよう配

慮したためであろう。

もっとも、括弧を用いて意識の内と外を区別するという方法は伊藤整の初期の短編「M百貨店」、「蕾の中のキリ子」などに先例がある。さらには、土居光知が「ジョイスのユリシーズ」（『改造』、昭和4・2）の中で『ユリシーズ』を抄訳するに際して「かっこは訳者がブルームが心内で思ふことを区別せんために附したもので原書にはない」⁽⁹⁹⁾と註記して、ブルームの独白を括弧でくくった先例がある。川端はこうした例に倣ったのかもしれない。いずれにせよ「針と硝子と霧」は『ユリシーズ』を「ちょっと真似してみた」程度ではなく、大いに真似したものである。

川端康成は「針と硝子と霧」で「意識の流れ」の手法を実験した上で、「水晶幻想」に取り組んだ。「水晶幻想」も「針と硝子と霧」と同じように、客観描写による外部世界と「内部独白」による内部世界との二重構造で成り立っている。客観描写で描かれた外部世界は、産婦人科医を父に持つ、発生学者の子供のうめない夫人の一日——三面鏡の由来とプレイ・ボーイという名の犬を飼ったいきさつを回想し、令嬢の連れて来た牝犬とプレイ・ボーイとの交配に立会い、夜おそく帰宅した夫と会話を交わす夫人の一日の生活である。一方括弧でくくられた「内的独白」の部分は、回想と連想によって夫人の現在と過去が描かれ、彼女の複雑な潜在意識を映し出している。これは『ユリシーズ』においてレオポルド・ブルーム、その妻モリー、およびスティーヴンという三人の登場人物の一日の行動と、彼らの内面風景とを描いたジョイスに倣ったものであろうが、「水晶幻想」の場合にはもっぱら発生学者の夫人の行動と心理の動きに焦点がしぼられている。

川端は、昭和十三年に出た改訂版『川端康成選集』第四巻の「あとがき」で次のように記している。

「水晶幻想」は實は未完であつて、構想は半ばで切れてゐる。しかし、今となつて稿をつぐことは不可能だし、またこれだけでもう行手も見えてゐるから、一先ず纏つたものとしておきたい。この作に用ゐた手法は、當時の流行に倣つたにちがひないが、さう無考へであつたわけではなく、今後とも長編などで、この手法を生かしてみるつもりである。⁽¹⁰⁰⁾

これは川端がジョイスの手法、すなわち「意識の流れ」の手法に倣ったことを卒直に認めた言葉であるが、同時に彼は「さう無考へで」使ったわけではないとも言つて

いる。そこで川端が「水晶幻想」を書くに際して、この手法にいかなる工夫をこらし、その結果、それがどんな効果を発揮したかを考えてみよう。

太田三郎は『近代作家と西欧』の中でこの点にふれ、括弧の中味を二つに分け、次のように論じている。すなわち一つは主人公である夫人の意識にふとのぼったもので、連想によって生まれたものではなく、「従来のリアリズムの手法であれば地の文の中に組みこまれているか、時に『 』の中に入れられていたもの」⁽¹⁰¹⁾である。そして「もう一つは、いわゆる内的独白にあたり」、この種の用法には「特殊な工夫が見られる」⁽¹⁰²⁾その工夫は「地の文の一部として内的独白を括弧内に写している」ことであり、こういう工夫をとると「内的独白が地の文と別個に、いわば切り離されて用いられているのと同じが、客観的描写の中に自然な形でさまじく」⁽¹⁰³⁾

こう論じた太田は、川端が工夫をこらした箇所をいくつか引用した上、「その頃の同人雑誌などにふんだんに見られる意識の流れ小説が、ジョイスの形式をそのまま真似ているため、筆ののびがみられず、舌たらずの、意味を十分に伝え得ないものになっていたのとは相違している」⁽¹⁰⁴⁾と結論づけている。太田にならって川端が工夫した例を引用しておこう。

(Ⅰ)「それは失禮いたしました。」(お嬢さんの衣裳はいい趣味だわ。寒さうな睨。)と、ガス・ストウヴに火をつけながら、(紅茶がさめてるわ。お嬢さんはどうして黙ってるのかしら。困ったわ。犬屋に庭へ犬をつれて行かせようかしら。庭の洗濯物はなんだつけ？ お菓子は？ 金は拂つたのだから、つんとしてゐてもいいと思つてゐるのかしら、お嬢さんは。寒いんぢやないわ。きつと挨拶のしやうがないのね。あんまりいい犬ぢやないけれど、はてな、どこをほめよう。さうさう、ずるぶん長いことガスのつかひ方のことを言はなかつたわ、女中に。)⁽¹⁰⁵⁾

(Ⅱ) プレイ・ボーイの首輪の銀の鈴がけたたましく鳴った。令嬢の犬がモウニングをつづけた。

夫人は肩をすくめてうつ向きながら、(わざとぢやないわ。私はわざとこんな顔をしてやしないわ。でも、さうよ、いけないわ、反つて。なにげなくしてなくちや。お嬢さん。どんな話をすればいいの。マニキュア。自分の爪に戀人の寫眞を寫すフランスの女。なんて黙りの犬屋なんだろう。商賣ぢやないの。……)⁽¹⁰⁶⁾

(Ⅰ)は愛犬をプレイ・ボーイと交配させるために犬屋

を伴って夫人を訪れた令嬢と夫人が対面する場面、(Ⅱ)は、犬の交配が今まさに始まろうとする場面である。傍点を附した部分は太田が「地の文の一部として内的独白を括弧内に写している」と言うところの地の文である。確かに、この方が「針と硝子と霧」のように「内的独白」が地の文と切り離されているより流動感があり、客観描写と独白体とに調和がある。恐らく川端は、「針と硝子と霧」がジョイスのぎこちない模倣にとどまって、調和に欠けた作品になってしまったことを反省して、自分なりの工夫をこらしたのであろう。

以上、「水晶幻想」の手法について若干考察してきたが、夫人の内面世界を覗いてみると、性の意識がこの作品の根底におかれていることがわかる。次に引用する箇所は夫人が鏡に映る己れの顔の少女らしい表情を見て、少女時代へ、さらには結婚と性生活へと連想を展開してゆく場面である。

夫人は正面の鏡のなかに、彼女の頬の美しい薔薇色を見た。(清潔に白い廣々とした理髪店。そののマニキュア・テェブル。動物の光る歯のやうな皮膚の娘に爪を磨かせてゐる婦人科醫。)を思ひ浮かべて、夫人は頬の温かいしあはせに浮き浮きして來た。(透き通る水のなかに浮かんだ、美しい少年のバタックス。少年は蛙のやうに泳いでゐる。)……夫人は鏡のなかの彼女が少女のやうにはにかむのを見た。彼女は少女であつた。その少女は思つた。(先生を微笑ませた少年は、ほんたうにいい子だわ。婦人科醫であつた、彼女の父の診察室。手術臺の白いエナメル。腹を上にした、大きな大きな蛙。白いエナメルの把手のついた扉の部屋の中には、祕密がある。今でも私はさう感じる。エナメルの洗面器。白いエナメルの把手に手を觸れようとして、彼女がふとためらつてゐる、幾つもの、そしてあちらこちらの部屋の扉。白いカアテン。女學校の修學旅行の朝、白いエナメルの洗面器で顔を洗ふ同級生を見た時に、ふと私は男のやうにその人を愛したくなつたのだわ。……ナプシヤル・フライト。ナプシヤル・セレモニー——華燭の典。ナプシヤル・ソング——洞房詩。ナプシヤル・ベッド。彼女の素足が踏みつづした、夫の近眼鏡。ナプシヤル・ベッド——新枕。ナプシヤル・フライト——求婚飛翔。天女の羽衣。天使の純潔。……魚の口や唇のやうにものの味のなかつた、ナプシヤル・ベッドの日。ナプシヤル・フライト。さうだつたわ。イタリアのネイブルス灣に似てゐるといふ海岸線の丘の上を、新婚の日にあふたうつつな寂

しさに歩いてゐた私は、蜜蜂の羽音に眼を覺ましたのだつたわ。ナプシヤル・フライト。うららかな春の空へ、女王蜂が結婚を求めて飛ぶ。雄蜂の群がお伴をする。群のなかのただ一匹の雄蜂が、ただ一度女王蜂に愛される。女王蜂の受精囊。彼女は雌を産むことも、雄を産むことも、思ひのままである。雄と雌とは彼女の産室によつてちがふ。女王室と働き蜂室とへは受精卵を産んで、雌。雄蜂室へは不受精卵を産んで、雄。受精囊の精子を輸卵管へ送らなければ處女生殖。……) …… (ヒベット、ヒベット。それから注ぎこまれる液体の、なんであるかを知つてゐるのは、夫だけなのだわ。もしやほかの動物の、おお？ こんな辱しめにあつた女が、昔からこの世に二人とあらうか)。温室風なガラス屋根の寫つてゐる左の袖鏡を、夫人は氷のやうにぴたりと閉じた。⁽¹⁰⁷⁾

『ユリシーズ』十八エピソードのモリーの独白を思わせる、括弧内の長い独白は性及び生殖のイメージにみちている。引用文中の「透き通る水のなかに浮かんだ、美しい少年のバタックス」への感動は夫人の性への開眼を表わし、「女学校の修學旅行の朝、白いエナメルの洗面器で顔を洗ふ同級生を見た時に、ふと私は男のやうにその人を愛したくなつたのだわ」という言葉は夫人の同性愛志向を表わしている。また、「ナプシヤル・ベッド——新枕。ナプシヤル・フライト——求婚飛翔。」の中の「彼女の素足が踏みつぶした、夫の近眼鏡」は、その後もたびたび繰り返されるが、新婚そうそうに生じた夫婦間の溝を暗示している。さらに「ピベット、ピベット。それから注ぎこまれる液体の、なんであるかを知つてゐるのは夫だけなのだわ」の中のピベットは、別の箇所でも「夫人は鏡のなかに彼女の色を失つた頬を見て、(人工妊娠の器械のピベット。フレンチ・レタア。寝臺に垂れ下つた、捕蟲網のやうな白蚊帳。……)」⁽¹⁰⁸⁾とあるように、かつて夫に人工妊娠術(夫人の不妊の原因は夫にある)を受けさせられたことを暗示している。人工妊娠術は夫人の夫への不信感を助長させ、夫人に獣婚を連想させ、無意識のうちに彼女を復讐心へとかりたてる。

(……ハイメンが人間の象徴であると、レエデレルが言つてゐる。イテルメエネル人種の愛の様式。鼠のめぐり。ストラスマンの實驗。犬。人間はどこ一つ動物とちがつてゐないといふ生物學説が、なぜ私一人に

だけ悲劇的なのか。犬。ボンベイの廢墟ぢやない。十八世紀だつたわ。スパルランツアニが牝犬人工受精を試みたのは。ピベット。ソドミイ。人造人間といふ機械をなぜ人間の姿に作らねばならないかと、夫が言つたわ、つまりは、それも人間の感傷さ。八犬傳とクラフト・エビング。女のソドミイ。畜生、私は、きつと夫に復讐して見せるわ。)と、そこで夫人は急に生き生きと、そして女らしい禮儀を忘れたかのやうに、しやべり出したのであつた。⁽¹⁰⁹⁾

復讐心はさらに彼女の空想を姦通へと発展させる。そのきっかけとなるのが犬をつれて来た令嬢が夫人にわたす兄の名刺である。令嬢は兄のかわりに犬を交配させに来たのである。帰りぎわに彼女は兄の名刺と交配料を夫人にわたす。夜、夫が帰宅し、寢室で夫人が帯を解いている時、名刺が落ちる。

紙幣と名刺とが足もとに落ちた。とつさに、うしろ向きに坐ると帯をたたんで、彼女は彼女に驚きながら(悪い女。)と呟いたが、自分を悪い女と思ふことによつて、遠くに強い風の音が聞えるのに身のまはり静まりかへつてゐる時のやうな、生き生きしい喜びの前ぶれを感じるのであつた。(ほんたうに夫の間抜けた姿。コキユウの顔つて、あんなものかもしれないわ。……) …… (……ああ、私はもう夫を賣つたのだわ。ユダ。ユダの子を産んだタマル。ユダの子エルの妻タマル。……)⁽¹¹⁰⁾

夫人は令嬢の兄に会ったことはないが、引用文でもわかるように、この兄が夫人の意識の中では情人のシンボルとなっていることは明らかであろう。

このように川端は、夫人の潜在意識下にひそむ性意識をジョイスばりの「内的独白」の手法によって巧みに描き出している。川端は「文學的自叙傳」の中で自分の作風について「聯想の流れに従ひがちな私の作風」⁽¹¹¹⁾と述べているが、彼が觀念連合にもとづく「意識の流れ」もしくは「内的独白」の手法を用いたのは、この方法によれば人間の潜在意識の世界をより効果的に描きうると考えたからであろう。

さて、川端は一般に「水晶幻想」をあとに「意識の流れ」から離れ、次第に中世以来の抒情的伝統に向かつたと言われる。そしてそれもまた事実である。しかし川端は、自ら「水晶幻想」に「用ゐた手法は當時の流行に倣つたにちがひなひが、さう無考へであつたわけではなく、

今後も長篇などで、この手法を生かしてみるつもりである」と予告したように、「水晶幻想」から二十三年たって、再び「意識の流れ」的な手法を用いて長編『みづうみ』（昭和29）を書いた。『みづうみ』で川端は、醜い足を持ち、女の跡をつける奇妙なくせのある独身者、桃井銀平の内面を連想と回想によって見事に描き、夢のような世界を構築した。

新感覚派の驍将だった横光利一も昭和五年二月の「鳥」（『改造』）においてそれまでの印象を跳ね飛びながら追う新感覚派の手法を一変して、新心理主義的な手法を採用する。そして同年九月、新心理主義文学の代表作のひとつと言われる「機械」を発表して文壇に大きなセンセーションを巻き起こした。批評家は、横光を「新感覚派」から「新心理主義」へ転向したと評した。この作によって横光は、モダニズムに関心を持つ人々から「文学の神様」と呼ばれるようになった。

「機械」に登場するのは、ネームプレート工場に勤める語り手〈私〉と、子供のように無邪気で、善良な主人、それに〈私〉より前からここに勤めている職人軽部と、大量の注文が来たときに新しく雇われた屋敷の四人である。

横光は〈私〉と軽部、屋敷との唐草模様にも似た心理的葛藤を小工場内にシチュエーションを限定することによって描き出している。主人第一の忠義漢、軽部は、〈私〉がネームプレートの製法の秘密を盗みに来たのではないかと疑っている。一方、〈私〉は、人当りのいい屋敷に親しみを感じるが、彼が秘密を盗みにもぐり込んで来たのではないかと疑う。ある夜、屋敷が秘密を納めてある暗室から出てくるのを見た〈私〉は、彼に対する疑いをいっそう深める。おこった軽部は屋敷を殴り、割って入った〈私〉にも乱暴を働く。翌日、注文の品を届けた主人は、受けとった金を帰りに落としてしまい、給料も払えなくなる。軽部、屋敷、〈私〉の三人はその夜、仕事場で酒を飲むが、眼が覚めると屋敷が死んでいる。酒と間違えて重クロム酸アンモニアを飲んだためだ。〈私〉は軽部のしわざだと疑う。しかしアンモニアを調査してその場所に置いたのは〈私〉で、あるいは酔いにまぎれて屋敷にそれを飲ませたのは〈私〉かもしれない。

物語は、「私は酔ひの廻らぬまでは屋敷が明日からどこへいつてどんなことをするのか彼の自由になつてからの行動ばかりが氣になつてならなかつたのである。しかも彼を生かしておいて損をするのは軽部より私ではなかつたか。いや、もう私の頭もいつの間にか主人の頭のやうに早や鹽化鐵に侵されて了つてゐるのではなからうか？

私はもう私が分らなくなつて來た。私はただ近づいて來る機械の鋭い先尖がじりじり私を狙つてゐるのを感じるだけだ。誰かもう私に代つて私を審いてくれ。私が何をして來たかそんなことを私に聞いたつて私が知つてゐよう筈がないのだから」⁽¹¹²⁾ という独白で終わっている。

この作品の主題は、「いかなる小さなことにも機械のやうな法則が係數となつて實體を計つている」⁽¹¹³⁾ とか、「私たちの間には一切が明瞭に分つてゐるかのごとき見えざる機械が絶えず私たちを計つてゐるその計つたままにまた私たちを押し進めてくれてゐるのである」⁽¹¹⁴⁾ という人間関係の認識である。言い換えれば、個人の意志と関係なく見えない機械の作用によって人間の運命が決定されるとする認識である。

「機械」が発表された翌々月、小林秀雄は「人々は、この作に新しい試みを見た筈だ。これは一目瞭然の事である。この作品の手法は新しい。それは全然新しい。類例などは日本にも外國にもありはしない」⁽¹¹⁵⁾（『横光利一』、『文藝春秋』、昭和5・11）と書いたが、この作品の切れめのない、活字のぎっしりつまつた、殆んど改行もないスタイルは海外文学の影響を強く受けたものであった。ちなみに、伊藤整は「機械」から受けた印象を「新興藝術派と新心理主義文學」（『近代文學』、昭和25・8）の中で、

横光利一は昭和五年突然變化した。それは『改造』の九月号にのつた「機械」である。「ユリシイズ」の翻訳が現れると同時にあり、それは明かに『文学』にのつたプルーストの影響であつた。私は牛込の電車道を歩きながら買ったばかりの雑誌で「機械」を読み出した時、息がつまるような強い印象を受けた。あの新感覚派の印象を跳ね飛びながら追う「上海」までの手法を突然彼はやめ、柔軟な、谷川徹三の所謂「唐草模様」的な連想的方法を使い、文体も切れ目なく続いて改行もほとんど無い、活字のぎっしりつまつた形になつてゐた。率直に言えば、堀も私もやろうとしてまだ力が足りなかつたうちに、この強引な先輩作家は、少くとも日本文で可能な一つの型を作つてしまつた、という感じであつた。文壇は驚き、傑作だという評価が行われ、川端康成と小林秀雄は興奮して批評を書いた。しかしそれが『詩と詩論』が二年前から執拗に紹介してゐたフランスやイギリスの新文学の影響を受けているとする批評は、不思議な位見られなかつた。正確に言えば横光は新しい方法を採用して、それを充実させる円熟した思想を育ててゐた。方法を自己のものとして駆使する実力を持つてゐた。新しい心理主義の傾

向は『文学』と『詩と詩論』と『詩・現実』による西
欧文学のスタイルの影響である。⁽¹¹⁶⁾

と述懐している。また伊藤は、筑摩版『現代日本文学全集』第六十五巻『横光利一集』の「解説」(昭和42・11)の中でも「機械」が受けた影響について次のように記している。

……彼(横光)は、昭和五年の夏、山形県の海岸に一ヶ月滞在して、その間に新しい方法による短篇小说「機械」を書いた。この作品の傾向は、この年の三月(二月の誤り)に発表した「鳥」の頃からきざしてゐたものであつたが「機械」において頂點に達した。それまで彼の書き方が、外の世界の印象の飛躍的な記述と観念との織りまぜにあつたとすれば、「機械」においては獨白的な心理描寫を中心として、外形の描寫は、その心理的なリアリズムに觸れて来るものだけを取り入れるやうになつてゐた。この書き方が成立するについて彼に直接影響を及ぼしたものとしては、次のやうなものが考へられる。

一、谷崎潤一郎が「改造」に連載してゐた「卍」の大坂辯の獨白體。そして谷崎の文體がまたプルーストの影響下にあつたことも推定される。

二、プルーストの小説の淀野等の譯。

三、ラディゲの「ドルジェル伯の舞踏會」の堀口譯。

この時、最も文壇の先頭に立つてゐた谷崎と横光の二人ともが心理的手法で書きはじめ、しかも二人とも一人稱の物語體を使つたことは注目し得る。一人稱によることが心理的小説を書きやすくすることは事實であつたからだ。また「機械」が書かれた時はまだ「ユリシイズ」の翻譯は出てゐなかつたので、直接の影響はなかつたが、その類の手法については、大正末年に堀口大學の「内部獨白論」といふ紹介があり、その後、昭和初年には土居光知や永松定の紹介があり、またこの年六月に伊藤整が「ジェームズ・ジョイスのメトオド意識の流れについて」といふエッセイを『詩・現実』第一號に書いてゐた。それらのものの綜合的影響が、外國文學を積極的に消化しつつあつた横光に及んでゐたことは推定するに難くない。

それ等のものの綜合的影響を受けたこの作品は、この當時の新作家たちや若い批評家の間で、待望の新しい文學が出現したやうな驚異をもつて迎へられた。⁽¹¹⁷⁾

長い引用になつてしまつたが、ここには「機械」とそ

れに影響を及ぼしたフランス及びイギリス文学などの關係が具体的に記述されている。しかし、伊藤説には若干修正すべき点も含まれている。伊藤は、横光の「機械」の文體に直接影響を与えたものとして第一に谷崎の『改造』に記載された「卍」(昭和3・3~5・4)の獨白體を挙げている。横光が「卍」を読み、そこから暗示を得たことは事實であろう。しかし、谷崎の文體が「プルーストの影響下にあつた」とするのには疑問がある。なぜなら淀野らによるプルーストの訳の連載が『文學』誌上で始まつたのは昭和四年十月であり、この時谷崎の「卍」の連載はかなり進んでゐたからである。谷崎が「卍」を書くに際して示唆を受けた作家をあげるとすれば、むしろジョージ・ムーア(George Moore, 1852~1933)とジョイスであろう。ちなみに、谷崎は「現代口語文の缺點について」(『改造』、昭和4・11)の中で「ジョウヂ・ムーアの此の頃の物も、會話に行を改めず、クオーテーション・マークを施さず、地の文の中へ、一つセンテンスに書き込んでゐるところは昔の日本の小説と同じである。殊に近來はジェームズ・ジョイスなど、云ふ奇抜な作家が飛び出して來る世の中だから、今に西洋の方が一と足お先に失敬して、主格のない文章なんかを書くやうなことになるかもしれない」⁽¹¹⁸⁾と、ジョージ・ムーアやジョイスに関心を示し、「饒舌録」(『改造』、昭和2・2~2・12)の中でも盛んにムーアの文體を賛美している。また、中村眞一郎は、「谷崎は、文章と語彙そのものに、生活的な肉感性を取り戻そうという野心を抱いてゐた。いわば制服を着た文章から、肉体の曲線や肌の暖かみを直接に読者に伝える、裸の文體を發明しようとした」と言い、「その暗示となつたのが、まさに個人生活に密着した自分自身に向つて語る、『ユリシーズ』のブルーム夫人の獨白であつたに相違ない。「卍」はその実験の第一歩であつた」⁽¹¹⁹⁾と断じている。このようなことから、「卍」はプルーストというよりも、ジョイスやムーアの文體の影響下にあつたと考える方が妥当であろう。また、ラディゲの『ドルジェル伯の舞踏會』の堀口大學の訳本が「機械」に直接影響を与えたとする伊藤説にも問題がある。なぜなら、堀口訳が白水社から刊行されたのは昭和六年一月のことであり、「機械」はそれより四ヶ月前に発表されているからである。横光がラディゲに関する知識を得たのは堀口からではなく、『文學』(第一書房)の同人だった堀辰雄や小林秀雄からである。堀は昭和四年六月号の『詩と詩論』に「レエモン・ラジィゲ」を、また五年二月号の『文學』にも「レエモン・ラジィゲ」を発表しているし、小林も五年二月号の『文

學』に『ドルジェル伯の舞踏会』を評論「からくり」の中で激賞している。したがって横光はこの二人からラディゲのことを聞き、その人物描写の方法を「機械」に採り入れたものと思われる。これらの点を除けば、伊藤が先の引用文の中で述べている見解、すなわち「機械」の心理的な手法がプルーストやラディゲ、ジョイス、とりわけプルーストの影響の下に成立したとする見解は妥当なものだ、と言えよう。そのことは次にかかげる「機械」の独白体の文章をみれば明らかである。

さてその日主人と私は地金を買ひにいつて戻つて来るとその途中主人は私に今日はかう云ふ話があつたと云つて云ふには自分の家の赤色プレート製の五萬圓で賣つてくれと云ふのだが賣つて良いものかどうかと訊くので、私もそれには答へられずに黙つてゐると赤色プレートもいつまでも誰れにも考案されないものならともかくもう仲間達が必死にこつそり研究してゐるので製法を賣るなら今の中だと云ふ。それもそうだろうと思つて主人の長い苦心の結果の研究を私がとやかく云ふ権利もなくさうかと云つて主人ひとりに任しておいては主人はいつの間にか細君の云ふままになりさうだし、細君と云ふものはまた目さきのことだけより考へないに決つてゐるのを思ふと私もどうかして主人のためになるやうにとそればかりがそれからの不思議に私の興味を中心になつて来た。家にゐても家の中の動きや物品が盡く私の整理を待たねばならぬかのやうに映り出して来て輕部までがまるで私の家來のやうに見えて来たのは良いとしても、暇さへあれば覺えて来た辯士の聲色ばかり唸つてゐる彼の様子までがうるさくなつた。しかし、それから間もなく反對に輕部の眼がまた激しく私の動作に敏感になつて来て仕事場にゐるとき殆ど私から眼を放さなくなつたのを感じ出した。思ふに輕部は主人の仕事の最近の経過や赤色プレートの特許權に關する話を主婦から聞かされたにちがひないのだが、主婦までが輕部に監視せよと云ひつけたのかどうかは私には分らなかつた。⁽¹²⁰⁾

こうした曲線的な長い文章と、切れ目なくつづく、改行のない独白体は、プルーストらの文体を自己独自の方法で消化したものである。なお、「機械」のほか、同じような手法で書かれた横光の作品には「鞭」(『中央公論』、昭和5・9)、「時間」(『中央公論』、昭和6・1)、「悪魔」(『改造』、昭和6・4)などがある。

「機械」の二ヶ月後、堀辰雄がラディゲ風の心理小説

「聖家族」(『改造』、昭和5・11)を書いて、文壇に颯爽と登場する。

堀は大正十五年四月、中野重治らと同人誌『驢馬』を創刊し、この雑誌に、詩作やエッセー、さらにはアポリネール、コクトー、ジェイコブらの翻訳を続々と発表し、昭和四年四月には厚生閣書店から翻訳『コクトオ抄』を刊行する。ついで、昭和四年十月川端らと『文學』(第一書房)を創刊し、この頃から本格的な文学活動を始めた。そして昭和五年七月に最初の小説集『不器用な天使』(改造社)を刊行し、同年十一月に「聖家族」を発表した。これが堀の実質的な出世作となった。

「聖家族」は、「死があたかも一つの季節を開いたかのやうだつた」⁽¹²¹⁾という有名な、象徴的な文章で始まる。小説家九鬼の告別式に細木という未亡人が現われる。この貴婦人は告別式の騒ぎに半ば失心したようになるが、一人の青年に助けられて群衆の外に出た。この青年河野扁理は、九鬼が生前可愛がっていた青年である。夫人は、数年前、輕井沢で九鬼に会った時、彼がこの青年を連れていたのを思い出す。夫人は九鬼と扁理の類似点を発見する。そして夫人は「彼等が偶然出會ひ、そして彼等自身すら思ひもよらない速さで相手を互に理解し合つたのは、その見えない媒介者が或は死であつたかも知れない」⁽¹²²⁾と思ふ。数日後、扁理は、九鬼の蔵書を整理していて、メリメの書簡集の間から古い女文字の手紙を発見する。それは細木夫人の手紙で「どちらが相手をより多く苦しますことが出来るか、私たちを試して見ませう」⁽¹²³⁾と書かれていた。細木家を訪ねた扁理は、娘の絹子に會う。絹子は十七歳の娘ざかりだが、彼は母親の方が美しいと思う。夫人は、娘が古本屋でラファエロの画集を手にとったところ九鬼の蔵書印が押してあつたと話す。扁理は九鬼にもらった本を金に困って自分が売ったのだと告白する。ある晩、扁理は夢の中で、九鬼が大きな画集を彼に手渡し、一枚の絵を指さして、「この畫を知つてゐるか?」と聞くのを見る。扁理は気まり悪そうに「ラファエロの聖家族でせう」と答える。「もう一度、よく見たまへ」と九鬼が言う。画集を見直した扁理は、その絵の中の聖母の顔が細木夫人であり、幼児のそれが絹子であることに気づく。目をさました扁理は、枕もとに夫人からの封筒があり、ラファエロの画集を買戻しなさいという手紙と為替とが入っている。その日の午後、ラファエロの画集をかかえて扁理は細木家を訪れる。一方扁理に會っている間に、絹子の心は少しずつ動揺し始める。母が九鬼の死を余りにも悲しんでいるのを見ているうちに、絹子は母の女らしい感情によって、自

分の中に「眠つてゐた或る層」に目ざめたのである。そして絹子はいつしか母の眼を通して扁理を見つめだした。「もつと正確に言ふならば、彼の中に、母が見てゐるやうに、裏がへしにした九鬼を」⁽¹²⁴⁾ 見るようになった。そういう愛の徴候は扁理にも現われるが、彼は「ダイヤモンドは硝子を傷つける」⁽¹²⁵⁾ という原理を思い出して、「自分もまた九鬼のやうに傷つけられ」ないように彼女たちから遠ざかってしまった方がいいと考える。そして扁理はカジノの踊り子と近づきになる。扁理のそんな乱雑な生活を知って絹子は、自分への扁理の愛を感じるが、扁理への自分の愛は認めようとしなない。ある日扁理が突然訪ねて来て旅に出る、と告げる。その言葉どおり、扁理は旅に出、小さな海辺の町に着く。彼は疲れ、傷つき、絶望していた。そして町中に不吉なものがみなぎっているのを感じ、やがてそれを死の印、九鬼の死の影であるのを感じる。そうして「扁理はやうやく理解し出した、死んだ九鬼が自分の裏側にたえず生きてゐて、いまだに自分を力強く支配してゐることを、そしてそれに気づかなかつたことが自分の生の亂雑さの原因であつたことを」⁽¹²⁶⁾ こう気づいた扁理は「次第にいきいきと自分の心臓の鼓動するのを感じ出す。一方扁理が旅に出たあと、絹子は病気になる。そして或る日、彼女ははじめて扁理への愛を自白した。

以上が「聖家族」のおおよその筋であるが、この小説は堀が当時愛読していたレイモン・ラディゲの『ドルジェル伯の舞踏会』の影響から生まれた作品である。堀がラディゲから学んだものはその精緻な心理主義的方法であった。堀は小論「レイモン・ラディゲ」(『文學』、昭和5・2)の中で、

「憑かれて」にしろ、「舞踏會」にしろ、僕がラディゲの小説を読んで最も深く感動したところは、それが純粹の小説であることにある。即ち、その中で作者は少しも告白してゐないのだ。さういふ少しの告白もない、すべてが虚構に屬する小説こそ、純粹の小説であると言ひたい。そして僕は近頃さういふ小説にだけしか興味を持つてゐないことを告白する。そこでラディゲの小説だが、ことに「舞踏會」のごときはその有する純粹な、そして露骨なくらゐるの心理解剖によつて、實に僕を感動させたのである。それと同時に、僕はさういふ純粹な小説を書いたラディゲの製作心理に考へを及ぼして行つたのであるが、そこで圖らずもラディゲの偉大な「羞恥」に觸れた。そして「羞恥」といふものがいかに貴重であるかを僕は始めて知つたの

である。⁽¹²⁷⁾

と、ラディゲの心理分析の方法を激賞している。

周知のように、「聖家族」は芥川龍之介の死と作者自身の恋愛体験(当時堀は宗瑛に恋していた)を素材にした小説である。登場人物のモデルは九鬼が芥川、細木夫人が松村みね子(愛蘭文学の翻訳者)、絹子が宗瑛、扁理が作者自身である。したがって、書きようによっては、私小説風の告白小説になりかねない。しかし、堀は、ラディゲにならって「聖家族」を「少しの告白もない、すべてが虚構に屬する小説」、すなわち「純粹の小説」にしたようと試みた。彼は「小説のことなど」の中で「聖家族」に触れて次のように記している。

「聖家族」の中では、……私は諸人物に頭上から何處からともなく、云はば一種のレムブラント光線のやうなものを投げようと試みた。そうしてその光と影の中でさまざまな人物を出来るだけ巧妙に動かさうとした。が、それらの人物は私には将棋の駒のやうなものだつた。あらかじめ駒の動き方が定つてゐて、その上私の手のままにどうにでも動いてくれたのだ。⁽¹²⁸⁾

これは、ティボーデがラディゲの『ドルジェル伯の舞踏会』を評した「ラディゲはつまり、……心理の将棋をさしているのだ。彼はそのゲームをそれ自体には存在しないが、彼のやっている遊戲のなかにのみ存在する駒の運動と考へて、その駒の紛糾を楽しんでいるのである。各ページに、将棋の駒の塔や道化の動きと少しも変わらぬといつていい、女もしくは男の心の動きがある。作者の確實にして冷酷な操作に、象牙と象牙のかち合うセックな音が感じられる」⁽¹²⁹⁾ という言葉と一致する。ラディゲの『ドルジェル伯の舞踏会』では、作者の位置は、三人の主要人物、ドルジェル伯とその妻マオー、マオーに恋する青年フランソワのどれとも一致しない。それは常に登場人物の外にある。つまり、それは人物の心の動きとは別の幾何学の軌跡のような線を描いているのである。堀は、登場人物から距離を置く方法をラディゲから学び、扁理、細木夫人、絹子の三人を高所から眺めて彼らの心理の交錯を綿密に計算し、将棋の駒のように巧妙に繰っている。その結果、登場人物たちの愛の心理のアラベスクを鮮やかに描き上げた作品が生まれたのである。堀は「聖家族」を書いたあとも、プルスートや、モーリャック(François Mauriac, 1885 ~ 1970)、リルケ(Rainer Maria Rilke, 1875 ~ 1926)などの純粹に

ヨーロッパ的な文学を摂取しつつ、文学的成長をとげ、『美しい村』(昭和9・4)、『風たちね』(昭和13・4)、『菜穂子』(昭和16・12)など瀟洒な心理小説を次々と生み出して行った。

以上、新心理主義文学運動について述べてきたが、この運動の運動としての継続は決して永いものではなかった。しかし、わが国の小説の流れの上から見れば新感覚派と同じように重要な意義を持つと言えよう。なぜなら新心理主義の潜流が第二次大戦後、福永武彦、野間宏、中村眞一郎らの出発点となり、その他の現代の作家にもつらなっているからである。

[註]

- (1) 千葉亀雄「新感覚派の誕生」、平野謙・小田切秀雄・山本健吉編『現代日本文学論争史』上巻(未来社、昭和三十六年七月)、一九四頁。
- (2)、(3)同上。
- (4) 同上、一九四～五頁。
- (5) 同上、一九五頁。
- (6) 横光利一「頭ならびに腹」、『横光利一全集』第一巻(河出書房新社、昭和五十六年六月)、三九六頁。
- (7) 片岡鉄兵「若き讀者に訴ふ」、平野謙・小田切秀雄・山本健吉編『現代日本文学論争史』上巻、一九七頁。
- (8) 同上、一九八頁。
- (9) 同上、一九九頁。
- (10) 同上、二〇一頁。
- (11) 川端康成「餘燼文藝の作品」、『川端康成全集』第三十巻(新潮社、昭和五十七年六月)、六〇頁。
- (12) 横光利一「解説に代へて」(一)、『横光利一全集』第十三巻(昭和五十七年七月)、五八四頁。
- (13) 瀬沼茂樹『近代日本の文学』(社会思想社、昭和三十四年十月)、八三～四頁。
- (14) 高見順『昭和文学盛衰史』(一)(文藝春秋社、昭和三十三年三月)、二七頁。
- (15) 川端康成「新進作家の新傾向解説」、『川端康成全集』、第三十巻、一七二頁。
- (16)、(17)同上、一七五頁。
- (18)、(19)同上、一七七頁。
- (20) 同上、一八〇頁。
- (21) 同上、一八一頁。
- (22) 同上、一八二頁。
- (23) 横光利一「感覚活動」(後に「新感覚論」)、『横光利一全集』第十三巻、七六～七頁。
- (24) 同上、七七頁。
- (25) 同上、八〇頁。
- (26) 同上。
- (27) 同上、八〇～八一頁。
- (28) 横光利一「文藝時評」(三)、『横光利一全集』第十三巻、一五九～六〇頁。
- (29) 川端康成『小説入門』(弘文堂書房、昭和四十五年四月)、二三〇頁。
- (30) 堀口大學譯、ホオル・モオラン『夜ひらく』(新潮社、昭和八年五月)、十一頁。
- (31) 同上、十三～四頁。
- (32) 同上、五一頁。
- (33) 同上、一四八頁。
- (34) 瀬沼茂樹『昭和の文学』(河出書房、昭和二十九年十一月)、五五頁。
- (35) 横光利一「負けた良人」、『横光利一全集』第二巻(昭和五十六年八月)、三三頁。
- (36) 横光利一「七階の運動」、同上、四四七頁。
- (37) 川端康成「人間の足音」、『川端康成全集』第一巻(昭和五十六年十月)、七〇頁。
- (38) 川端康成「青い海黒い海」、同上第二巻(昭和五十五年十月)、二〇七頁。
- (39) 今東光「瘦せた花嫁」、『現代日本文学大系』第六十二巻(筑摩書房、昭和四十八年四月)、三四九頁。
- (40) 十一谷義三郎「唐人お吉」、同上、一九六頁。
- (41) 昭和三年から五年頃にかけてプロレタリア陣営と芸術派との間に起きた論争。蔵原惟人や平林初之輔が内容が形式を決定すると主張したのに対し、横光、池谷信三郎、中河與一らが論陣を張り、形式が内容を決定すると主張した。中河は『形式主義芸術論』(昭和5)を刊行した。
- (42) 伊藤整「今日の文学と新感覚派運動」、『伊藤整全集』第十三巻(新潮社、昭和四十八年十二月)、九三頁。
- (43) 同上。
- (44) 同上、九三～四頁。
- (45)、(46)、(47)、(48)同上、九四頁。
- (49) 同上、九五頁。
- (50) 同上、傍点引用者。
- (51) 瀬沼茂樹『昭和の文学』、二〇頁。傍点瀬沼。
- (52) 春山行夫『詩と詩論』第一冊、「編集後記」(厚生閣書店、昭和三年九月)、二一三頁。
- (53) 高見順『昭和文学盛衰史』(一)、二二六頁。
- (54) 同上、二二一頁。
- (55) 同上、二二五～六頁。
- (56) 『詩・現實』第一冊、「編集後記」(武蔵野書院、

- 昭和五年六月)、二三五頁。
- 57) 阿部知二『主知的文学論』、『阿部知二全集』第十卷(河出書房新社、昭和四十九年十月)、一三頁。
- 58) 同上、二七～八頁。
- 59) 中村眞一郎『阿部知二全集』第十卷「解説」、三二九頁。
- 60) 阿部知二『主知的文学論』、『阿部知二全集』第十卷、十五頁。
- 61) 同上、九三頁。
- 62) 中村眞一郎『阿部知二全集』第十卷「解説」、三二八頁。
- 63) 阿部知二「日独対抗競技」、『阿部知二全集』第一卷(昭和四十九年七月)、六六頁。
- 64) 阿部知二『冬の宿』、『阿部知二全集』第二卷(昭和四十九年六月)、七頁。
- 65) 同上、五九頁。
- 66) 野間宏『阿部知二全集』第二卷「解説」、三九一～二頁。
- 67) 中村眞一郎『阿部知二全集』第十卷「解説」、三二六頁。
- 68) 阿部知二『主知的文学論』、『阿部知二全集』第十卷、二四頁。
- 69) 瀬沼茂樹『昭和の文学』、一四五～六頁。
- 70) 瀬沼茂樹「新刊二種」、『新文学研究』第六輯(金星堂、昭和七年五月)、四一五頁。
- 71) 伊藤整「新しき小説の心理的方法」、『新文学研究』第一輯(昭和六年一月)、三四頁。
- 72) 伊藤整「文学に於ける技術の方向」、『詩と詩論』第九冊(昭和五年九月)、二六頁。
- 73) 伊藤整「新しき小説の心理的方法」、『新文学研究』第一輯、三二～三頁。
- 74) 同上、三三～四頁。
- 75) 同上、三五～六頁。
- 76) 同上、三六～七頁。
- 77)、78) 同上、三八頁。
- 79) 同上、三九～四〇頁。
- 80) 伊藤整「M百貨店」、年刊『小説』(厚生閣書店、昭和七年一月)、二四頁。
- 81) James Joyce, *Ulysses*, (London: The Bodley Head, 1964), p.56. Italics は筆者。
- 82) 伊藤整・永松定訳、ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』1(新潮社、昭和三十八年十一月)、六〇頁。傍点引用者。
- 83) 伊藤整「幽鬼の街」、『伊藤整全集』第三卷(昭和四十八年一月)、二五頁。
- 84) 伊藤整『伊藤整全集』第五卷「あとがき」(昭和四十七年十一月)、二六九頁。
- 85) 同上、二七〇頁。
- 86) 永松定『永松定作品集』「年譜」(五月書房、昭和四十五年三月)、五二五頁。
- 87) 永松定「日本に於ける『意識の流れ』小説」、『新文学研究』第二輯(昭和六年四月)、二六一頁。
- 88) 同上、二六二頁。
- 89) 同上、二六二～三頁。
- 90) 同上、二六三～四頁。
- 91) 同上、二六四頁。
- 92) 永松定「La Femme de Trente Ans」、『永松定作品集』、四七九頁。
- 93) 永松定「マドモアゼル・マコの肖像画」、同上、四七三～四頁。
- 94) 川端康成「藝術派・明日の作家」、『川端康成全集』第三十卷、四九〇頁。
- 95) 中野好夫編『現代の作家』(岩波新書、昭和三十年九月)、三三〇頁。
- 96) 川端康成「針と硝子と霧」、『川端康成全集』第三卷(昭和五十五年七月)、二八一～二頁。
- 97) James Joyce, *Ulysses*, pp. 67 ~ 9. Italics は筆者。
- 98) 伊藤整・永松定訳、ジェイムズ・ジョイス『ユリシーズ』I、七三～四頁。傍点引用者。
- 99) 土居光知「ジョイスのユリシーズ」、『土居光知著作集』第一卷(岩波書店、昭和五十二年三月)、三一五頁。
- 100) 川端康成「自著序跋」、『川端康成全集』第三十三卷(昭和五十七年五月)、五七二頁。
- 101) 太田三郎『近代作家と西欧』(清水弘文堂、昭和五十二年四月)、二一五頁。
- 102) 同上。
- 103) 同上、二一八～九頁。
- 104) 同上、二一九頁。
- 105) 川端康成「水晶幻想」、『川端康成全集』第三卷、三五七頁。傍点引用者。
- 106) 同上、三五九頁。
- 107) 同上、三五〇～三頁。
- 108) 同上、三四八頁。
- 109) 同上、三六四～五頁。
- 110) 同上、三七二～三頁。
- 111) 川端康成「文学的自叙傳」、『川端康成全集』第三十三卷、九一頁。
- 112) 横光利一「機械」、『横光利一全集』第三卷(昭和五

十六年九月)、三七八頁。

(113) 同上、三五八頁。

(114) 同上、三七五頁。

(115) 小林秀雄「横光利一」、『小林秀雄全集』第一卷(新潮社、昭和五十三年五月)、七八頁。

(116) 伊藤整「新興芸術派と新心理主義文学」、『伊藤整全集』第十六卷(昭和四十八年六月)、五一八～九頁。

(117) 伊藤整『現代日本文學全集』第六十五卷、『横光利一全集』「解説」(筑摩書房、昭和四十二年十一月)、四二九頁。

(118) 谷崎潤一郎「現代口語文の缺點について」、『谷崎潤一郎全集』第二十卷(中央公論社、昭和四十三年六月)、二〇九頁。

(119) 中村眞一郎『この百年の小説』(新潮社、昭和四十

九年二月)、一三八頁。

(120) 横光利一「機械」、『横光利一全集』第三卷、三五六～七頁。

(121) 堀辰雄「聖家族」、『堀辰雄全集』第一卷(筑摩書房、昭和五十二年五月)、一二五頁。

(122) 同上、一三〇頁。

(123) 同上、一三二頁。

(124)、(125) 同上、一三八頁。

(126) 同上、一四九頁。

(127) 堀辰雄「レエモン・ラジイゲ」、『堀辰雄全集』第三卷(昭和五十二年十一月)、二一三～三頁。傍点引用者。

(128) 堀辰雄「小説のことなど」、同上、二二八～九頁。

(129) 生島遼一訳、アルベール・ティボーデ『小説の美学』(人文書院、昭和四十二年十月)、一三一頁。