

# 新心理主義における音楽性

——伊藤整とエスプリ・ヌーボーとの関係を中心に——

倉 西 聡

詩集『雪明りの路』上梓（大15・12）後、新心理主義の提唱者として活躍を開始する（昭5・6）までの間、言いかえれば詩から散文への移行期の伊藤整の内実については、不明な点が多い。それはひとつには、抒情詩から散文詩、或いは小説へと目まぐるしく変化していく作品の形態に比して、その理論的根拠を語る文章が少ないということによると思われる。本稿では、整が発表した詩論及び文学評論と、雑誌『詩と詩論』を中心とするエスプリ・ヌーボーの運動との関わりを中心に、この目まぐるしい変化の内実と、詩から小説、或いは新心理主義への道すじの解明を図りたいと思う。

昭和三年四月、東京商大入学のため上京した整は、同月下旬父危篤の報で一時北海道へ帰郷、数日後に再上京するも、五月下旬再び帰郷し七月十三日の父の死を看とることとなる。その後、商大の夏期休暇明けまで滞在しているのだが、その間の八月二十四日付瀬沼茂樹あて書簡で、「詩作上の転機」<sup>(1)</sup>にあることを告げている。しかしながら、曾根博義氏によれば、『雪明りの路』風の

抒情詩の行き詰まりはそれ以前に遡り、この昭和三年に発表された詩も多くは旧作であつたらしい。その原因を「整の詩の世界の構造それ自体のうちに、自然崩壊の要素が含まれていた」とする氏の見解は妥当であるとしても、「雪明りの路」を出した時、すでに整はそれを予感していた」とまで断じえるかどうか。

新潮社版伊藤整全集によると、上京前の昭和二年三月から『新心理主義文学』所収評論の第一作「文学領域の移動」の発表される昭和五年六月（『文芸レビュー』）までの間に、九篇の詩論が発表されたことになっている。これらの詩論は整の軌跡を考えるうえで重要ゆえ、既に佐々木冬流氏の詳細な検討があるが、ここで自分なりに問題点を提出していきたい。

詩論第一作の「外在律と内容」（『五更』昭2・3）から、「詩を日本語と社会へ」（第一次『椎の木』昭2・9）、「ルナ」（第二次『椎の木』昭3・11、12）に到る三篇に通底するものは、詩における口語（会話語）の必要性の宣言であり、後二篇ではそれが萩原朔太郎に対するオマージュと結びつけられて論じられている。

『雪明りの路』の抒情詩において、朔太郎の語法上の影響が強いことは既に論じられているが、例えば「詩を日本語と社会へ」では整は次のように述べている。

朔太郎が「日本詩人」に書き出してから彼の活動に驚いた人々は彼の魔力の在り処をその感覚的又は思想的、更にそれを生かしている新語（單語的の）にありとした様であるが、私には、朔太郎の魔力は何より先に自由な、暢々した詠歎を可能ならしめるその口語にある様に思われていた。普通の会話に出て来るべき、口の先まで登っていて、さて表わされない感情や思念を思い切って自由に出来るこの人に驚いたものである。

整は朔太郎の詩語を「自由な、暢々した詠歎を可能ならしめるその口語」としているのだが、このとらえ方の背後には、口語詩における韻律の問題がある。彼はこの時点で、口語詩を詩として成り立たしめるための必須条件として韻律を数えていたのであり、それは例えば、次の「ルナ」では、「生きている現在の日本語がどんなに偉大だろう。それを生かして捕えて使駆せよ。／波濤のような会話口語の韻律の力を。」或いは「今の詩の成立要素を二個に分割したことは確かに萩原朔太郎の卓見である。／印象的な言葉と韻律とである。」（斜線改行、傍点原文、以下同じ）などのことばによって明らかに示される。この詩論「ルナ」は終始高揚したことで貫かれ、そこに『雪明りの路』における口語自由詩の成功による自信を見ることも可能であろう。昭和三年に発表された詩の多くが旧作であったとしても、少なくともこの時点での

整は、『雪明りの路』の抒情詩を支えていた朔太郎流の韻律については、疑問や否定の意識は抱いてはいなかったことは確実だと思われる。そしてこのような意識は単に自己の抒情詩のみではなく、当時の詩壇についての「詩壇の大勢はどっちかと言うと音楽的なものに移動しつつある」（『詩集「発足」に就ての小感』『信天翁』、3昭3・5）という状況認識にも裏打ちされていた。そしてまた、同文章では彼自身の立場を、「僕は会話からの日本語の音楽へ入ろうとし」とも説明している。勿論、前にも述べたようにこの年の八月には「詩作上の転機」を語ったりもしているのだが、以上のことを考えれば、それは詩法上の問題というよりも例えば「ルナ」で「詩人は、現実の物の見方をもっともっと勉強しなければならぬ。今の詩に必要な最大の要素は語彙と鍍金と飾付と楽天思想とでは決してない。欠けているものは実に圧力への感応性と明確な批判とである。」と述べているような、詩の描く内容についての転機の意識だったと考えられる。

以上に述べた朔太郎へのオマージュ、或いは親近感は翌四年一月に発表された「一九二八年の詩壇」（『一橋文芸』4）にも引き継がれ、朔太郎の詩論集『詩論と感想』（昭3・2、素人社書屋刊）について、「僕が最も重要視している著作」とあるとし、「あれ程明快に日本の詩を説明し解決したものはない」としているのだが、しかしこの昭和四年という年は、前年九月に創刊された『詩と詩論』が活発な活動を展開し、就中同人の春山行夫が朔太郎と自由詩のポエジイをめぐって論争を展開した年でもあったのである。整と『詩と詩論』同人たちとの出会いは上京直後の昭和

三年四、五月に過ることができ、また『詩と詩論』の創刊についても、既にその頃北川冬彦から聞いていたらしいのだが、この四年一月の時点ではその影響を見出だすことはできない。というのは、『詩と詩論』の中心を成していた超現実主義及びフォルマリズムの詩に対して、この時点までの整が、従来のタイプの抒情詩を発表し続けていたということに明らかなのだが、何よりもその創刊号及び第二号（昭2・12）に掲載された春山行夫の朔太郎批判の論文について、整は一言も語っていないのである。

春山の批判は、朔太郎が自己のポエジイについての歴史的認識をなさぬまま、「ポエジイの発展のない象徴を歴史的批判を超へて直ちに現在に移さうとするやうに見える時間的錯誤を敢てしてゐた」（『日本近代象徴主義詩の終焉』『詩と詩論』1、昭3・9）ことにあり、それを春山は朔太郎の「狂信的信念」（『同』）と断じていた。それに対して整はこの時点では、あえて『詩と詩論』風のモダニズムから距離をとり、自己の詩についての方法論とは一線を画していたといえるのだが、それが、翌月の四年二月発表の詩「Aの語つた話」（第二次『椎の木』）から一八〇度転換してしまう。突如散文詩を発表しはじめ、北川冬彦から「新散文詩運動」の上に立つてはつきりした歩みを歩んでゐる詩人、歩まうとしてゐる詩人」（『新散文詩への道——新しい詩と詩人——』『詩と詩論』3、昭4・3）のひとりとして数えられるに到るのである。

この散文詩への転換において問題となることは、それが詩における韻律、或いは音楽性の否定の上に成り立っていたということ

である。『詩と詩論』における視覚性の偏重及び音楽性の排除については、既に高橋世織氏も論じているが、例えば北川は、前の「新散文詩への道」の中で次のように述べている。

だが、「新散文詩運動」を「詩の散文化」と見るのは当たらない。それは、あまりにも言葉の「音楽」を尊重しすぎた過去詩人の考へ方である。旧韻文学に毒された旧サンボリスムの見方に過ぎない。そもそも日本の詩に「音楽」を要求するのは無意義である。日本語といふものは、フランス語のやうな音楽的な言葉ではないからだ。日本の詩はすみやかに言葉には諦めをつけ、言葉の結合の生む「メカニスム」の力に、その本然の姿を見なければならぬ。

春山と北川とを安易に同一視できぬのは勿論としても、韻律或いは音楽性の否定という点では両者は一致する。ただ、整が春山風のフォルマリズム詩ではなく北川風の散文詩を中心に詩作をしていたことに、後に北川を中心とする一派が『詩と詩論』から別れて『詩・現実』を創刊（昭5・6）した時に、整が『詩・現実』にも積極的に関わっていたという道すじを見ることができるとも思えないが、しかしこの四年の時点では、彼は例えば「青函丸」（『文芸都市』昭4・5）のような「視覚的構成をねらった詩」を発表してもいて、彼が特に北川の「新散文詩」理論を信奉したのだとも思えない。結局、整のモダニズム詩への転換の原因は、彼の詩壇に対する状況認識の変化によると考えるのが妥当であろう。整自身、それについては同時期の文章においても後年の回想においても全く語っていない（それゆえに、その急激な転換

には驚かされる)のだが、ただひとつそこに想定することができるとすれば、それはエスプリ・ヌーボーの運動に対する詩人百田宗治の接近の姿勢であると考えられる。

そもそも百田宗治は、整が詩壇に出るための謂わば手引きをしてくれた人物であった。整はまだ北海道にいる大正十五年九月に、『日本詩人』誌上で百田の『椎の木』(第一次)同人募集の一文を見て参加を申し込んだのであり、また詩集『雪明りの路』も発行所として椎の木社の名前を借りている。百田自身も整の詩を高く評価し、『椎の木』誌上(大15・12)で『雪明りの路』の推薦文を書いたりもしているのである。つまり百田は整の恩人とも言えるのだが、その百田は昭和四年の初め頃から、急速に『詩と詩論』グループに接近する。そして民衆詩派の中心人物という自己像を消し去ろうとするかのごとく、春山の詩論の粗述のような文章を発表しはじめるのである。前に少し触れた春山と朔太郎との『オルフェオン』誌上での論争も、その直接のきっかけは、同誌第三号(昭4・6)に発表された百田の「詩の散文展開再説」という一文にあった。

この文章の主旨は、「今日の *poésie* に於ける知性(Intelligence)の解放」の主張ということにあったのだが、その裏付けとされる「感性それ自身への過度な溺没が産んだ一切のデカダンチスムの傾向」への否定も、「言語の知的な方面即ち意味の重視」ということも、春山が『詩と詩論』の創刊時から、朔太郎及び大正期の自由詩派の詩人達(その中には、百田宗治も含まれていたのだが)を否定するために駆使したことばの言い換えにすぎない。この文

章に対して朔太郎が春山を挑発する形で反論し(「百田君に反問し併せて詩論の概要を説く」『オルフェオン』4、昭4・7)、それによって論争が始まったのだが、その争点の一端は、やはり自由詩における音楽性の是非へと展開されている。

朔太郎は次のように述べている。

あらゆる思考の迷路の中で、遂ひにその本質を発見した僕の原理は、詩が詩であるために要求される音楽への精神を見たからである。音楽なき或る表現——僕の所謂印象的散文——も、詩の一種として認めることができるだらう。しかしながらそれは、すくなくとも詩の正しい行き道ではないのである。詩の正しい形式は、詩的精神の情熱する内容からのみ生れてくる。そして「詩的精神そのもの」は、始から小説精神と区別される。それは美術への如く、対象を描写する小説風の精神でなく、実に音楽への如く、主観を訴へる意志にとづくのである。それ故に僕の所謂印象的散文は、それ自体として小説の形式——小説のより芸術化した形式——であつて、真の本質観に於ける詩の形式ではないのである。(百田君に反問し併せて詩論の概要を説く)

つまり朔太郎は、「詩」と「印象的散文(小説のより芸術化した形式)」とを区別しなければならないとして、「音楽への精神」を主張しているのだが、この論理構造は『詩論と感想』所収の「印象的散文は詩に非ず」(初出、『近代風景』昭2・2)の論旨と変わらない。それに対し春山は、「小説もまた *poésie* であり得なければならない」(「萩原朔太郎氏の「詩論」について」『オ

ルフェオン』5、昭4・8)としたうえで、ポエジイにおける「理智」を主張して、次のように反論する。

韻律法則を破壊する詩は、即ち散文の詩は、さういふ感情に訴へる詩とは根柢的に異なるところの出發を持つ詩である。従つて感情に訴へることをしないが故に、韻律を必要としないのであり、その代り理智に迫るが故に意味の洗煉が必要となるのである。散文の Style が韻文の rhythm に代つて重視されるに至つた原因はここにあるのである。これを目して僕等は(現実的感情を再現しまたは表現する原始的な快楽は単に一隅の存在である)ことを宣言する新しい Poésie の發生と考へる。(詩人の著席 萩原朔太郎氏の「詩論」の再批判)『オルフェオン』7、昭4・10)

つまり春山の言うポエジイとは「意味の洗煉」を求めるものであるがゆえに「韻律」を必要としないし、またそれゆえに、従來の詩と散文という枠組みをも必要としないのである。このような論理に立つて彼は、散文詩という曖昧な概念をも批判しているのであるが、以上のような詩と散文という区別の無化は、この論争において既に百田が、「單にそれのみでなく更にそれ(引用者注・ポエジイ)がエッセイに、または複合形式をつつた小説戯曲の形式の上に延びてゆくことに少しの不自然もないのである」(「詩の散文展開再説」)として語っていたことでもあった。

一方、整はこの論争のうちに「形式のこと」(『詩神』昭4・8)という詩論を發表している。これは、整のモダニズム詩の時期の唯一の詩論なのだが、そこで彼はそれまでのように詩における

「会話調」の必要性に言及しながら、それを散文と結びつけて、「此の僕にして、僕は自分の詩を、散文作家たちと同じ軌道へ乗せてしまった。僕は詩と散文を区別する必要を認めなくなった」と語るのである。勿論この詩論には、韻律或いは音楽性ということとは全く見られない。それと共に散文への志向が明瞭にうかがえるのだが、ここには、春山や北川だけではなく先輩であり恩人でもある百田の姿勢の反響も聴きとれるのではないだろうか。即ち整にとつて、春山や北川よりもっと實質的に近い筈の百田にまで遅れをとることはできなかったのであり、それが彼に散文(小説)への移行を強かうながすこととなったのだと考えられるのである。

もっともこの詩論が發表された時点で既に整は、小説にも筆を染めていた。習作としての「狐の話」(『五更』昭3・12)、「睡り羊」(第二次『椎の木』昭4・1、初出題は「眠り羊」)のほか、實質上の処女作の「飛躍の型」(『文芸レビュー』昭4・6)、「鸚鵡」(『一橋文芸』6、昭4・7)、「パルナス座」(『文芸レビュー』昭4・8)が發表されていた。しかしこの時点まではまだ詩作の發表も統いていたのであり、それがこの後急速に影をひそめることとなる。彼の散文詩の最後は「椽の葉と昆虫」(『今日の詩』10、昭6・9)をもつてであるが、昭和四年八月以降この詩までの間には、「緑の循環路」(『文芸レビュー』昭5・7)と「忘却に就いて」(『詩・現実』2、昭5・9)の二篇があるにすぎない。

だが彼の小説への転換は、順調に進んだわけではない。春山にしても百田にしても、ポエジイの小説への展開について言及しな

がらも、自らがその範を示したわけではない。この時点までに書かれた整の小説も、都会風俗を前面に押し出しながらその実試行錯誤を繰り返しているものだったが、謂わゆるフロイトの影響が明瞭に表われる「夢のクロニク」(『詩と詩論』7、昭5・3)まで、まだその試行錯誤の状態は続くのである。

この頃の整の動きについて、越前谷宏氏の論じるように堀辰雄の影響を考える必要もあると思われるが、それと同時にやはり、後に新心理主義文学理論に発展するに到るジョイスの影響についても考える必要がある。というのは戦後整自身が語っているように(『新興芸術派と新心理主義文学』『近代文学』昭25・8)、彼が土居光知の「ジョイスのユリシイズ」(『改造』昭4・2)を読んではじめてジョイスの存在を知って、三省堂か丸善かで『ユリシイズ』の原書を購入し読みはじめたのがこの時期であったのだとすれば、彼が詩から小説への転換においてひとつのありうべき範としてジョイスの存在を想定したと考えることができるからである。事実土居の文章では、ジョイスが初め詩人を志して詩集『室楽』を発表したことが述べられており、また、前記の「新興芸術派と新心理主義文学」においても、整がジョイスに興味を抱いた理由として、北海道時代に愛読し自己の抒情詩に影響を受けたイエーツなどのアイルランド詩人の後輩にあたることが挙げられている。

もっともジョイスの影響といっても、それがすぐに形になって表われたわけではない。前にも述べたように、まずははっきりと小説の方法としてみられるようになるのはフロイディズムであり、

評論において「意識の流れ」に言及されるのは「ジェイムズ・ジョイスのメトオド『意識の流れ』に就いて」(『詩・現実』1、昭5・6)以降、かつそれが実作に取り入れられるのは「舊の中のキリ子」(『文芸レビュー』昭5・11)以降なのである。『ユリシイズ』の原書を購入したといっても、それを読んで理解できるまでには相当の時間がかかったであらうし、何よりもまず、ジョイスの全体像を知るにも当時は殆んど参照できる文献がなかったのである。

土居の文章の中でエドモンド・ウィルソンの文章が紹介され、そこに「どつしりとした組織をもつ作品であつて、作者は、目的なく些細な印象から次の些細な印象へと漂ひ流れ、記憶や感覚や抑制などによつて、混雑し迷はされる意識情態——かつて明るみに出されたことのない、潜在意識を描き出し、材料の厳密な選択によつて見事に成功している」とあることを考えれば、当初整にとつては『ユリシイズ』が人間の「潜在意識」を描出した作品であり、それがフロイトの理論の小説化だと単純に考えられたとしても不思議ではない(事実、フロイトの影響の明瞭な整の作品のひとつに、「潜在意識の軌道」『科学画報』昭5・9、という題名の小説がある)。越前谷氏によれば、整とフロイトとの出会いは昭和四年の半ば頃、それが明白に文学と結合した形で意識されるようになったのは、四年も終わりの頃と考えられるとのことであるが、いずれにせよ彼におけるジョイス(或いは『ユリシイズ』)の意味を、フロイトの理論との混同という面でのみとらえることは一面的にすぎるように思われる。なぜならば、彼において一旦

消えてしまったかに見えた韻律の問題が、ジョイスによって、小説における音楽性の問題として再び浮上してくるからである。

詩論「形式のこと」発表の翌月、彼はハーバート・リードの詩論の翻訳である「純粹詩」を『詩と詩論』（第五輯、昭4・9）に発表している。この文章は、「祈禱と詩との同一を主張する」アベ・ブルモンの神秘主義的な詩論を批判したものであり、その結論は、詩の音楽性を「神秘、魔術等の語」に結びつけるブルモンの詩論に対する批判となつてはいるものの、この文章を読むかぎり、詩そのものの音楽性については何等否定はされていない。例えば、詩を読むことによって生じる「音楽的喜び」について、「音楽的喜びの知覚は、より高い能力に繋がる」ものであるとはっきりと述べられているのである。

整がどのような経緯でこの文章を翻訳発表したのかは定かではないが、しかしここには彼の韻律（音楽性）への執着が見てとれよう。そもそも彼は、『詩と詩論』グループに接近し、それによってモダニズム詩を書くようになってからも、内心ではなかなか韻律を否定することはできなかったのではないか。詩から小説への転換の要因のひとつにも、視覚性偏重・音楽性否定の詩に対する疑問があったのではないかと考えられるのだが、この詩論「純粹詩」の掲載された『詩と詩論』の同じ号に、スチュアール・ジルベールとジュリアン・グリーンの共作の評論「ユリシイズ」が辻野久憲の訳で掲載されている。この評論では「ユリシイズ」の全般にわたる方法について、それが「この宇宙を統一的な実在として、但し、読者は同時に齊一な画面と、複雑した画面とに接し

得るといふやうに、統一されない外形を以て写し出すこと」であったとして、以下次のように説明が展開されていくのである。

齊一性を持ち来た二方法の中、最良にして、又最も明白な方法は、相関的組織を基礎とした韻律の使用これである。その間から注意深い読者は、漸次に多様性を認知するのであらう。かくしてヴァレリイ・ラルボオの巧みな比喩に従へば、「夜、暫くの間空を見てみると、星の数が増して来るやうだ。」この方法の最も単純な表相の一としては、その著作の区々の部分に於て、同一主題を、読者の心中にて、同一視される限り断片的に表現する方法がある。

「同一主題を、読者の心中にて、同一視される限り断片的に表現する方法」とは、意識の流れの方法に繋がるものであるが、それが「相関的組織を基礎とした韻律の使用」として位置づけられている。つまり『ユリシイズ』という小説は同時代文学の中で最大の問題作であるだけでなく、その方法を音楽性に負っていることが明白に示されているのである。

後に、評論「ブルウストとジョイスの文学方法について」（『思想』昭6・4）で言及していることから、整がこの翻訳に発表時点で目を通したことは、まちがいない。そしてそれによって、フロイト風の分析心理学的な方法と混同視された「同一主題を、読者の心中にて、同一視される限り断片的に表現する方法」が小説作成の根本的方法として、一度は消し去った韻律を再びすくいあげるものとして、意識されるようになったのであらう。またそれは、この混同視が続くかぎり、「夢のクロニイク」や「感情細

胞の断面（『文芸レビュー』昭5・5）のような精神分析のカルテをそのまま作中に持ちこんだ体裁の小説を書くことと、何等矛盾することではなかったのである。

フロイトの理論とジョイスの方法との混同視は、新心理主義時代直前まで続く。前にも触れた評論「ジェイムズ・ジョイスのメトオド「意識の流れ」に就いて」も、佐藤公一氏の論じるように「新心理主義文学理論形成途上の、フロイトにひきずられた（理論的暴発）であって、正統の理論とはいえない」のである。しかしその後フロイトの影はなくなり、意識の流れの方法が前面に据えられて、新心理主義文学理論が展開されていく。新心理主義文学理論を「ウルトラ・リアリズム」<sup>(1)</sup>と見做すのは妥当だとしても、そこには常にスタイルにおける音楽性への希求があったということを見落としてはならない。

評論集『新心理主義文学』（昭7・4、厚生閣書店）所収の評論には、各所に手法、或いは効果としての音楽性についての言及が見られるが、例えば「方法としての「意識の流れ」（初出題「新しき小説の心理的方法」『新文学研究』1、昭6・1）では、まず文学に対する音楽の優位性を「同時的多様性」にあると定義して、「現実が同時に多彩に展開する場合、文学がその現実を同じような同時的豊富さに於て反映出来ない」ということは「決定的な欠点」である、と述べている。そして彼によれば、「意識の流れ」の方法とは、内部現実へと向かう意識を正確にとらえるリアリズムであるとともに、その「多元的表現」によって「構成上」に於て音楽に比較することが出来ると共に、素材上現実の半分

（引用者注・意識内部の現実）をその絶対的な領域として映画と分つこと」になるのだとしている。また、「小説の心理性について」（『新潮』昭7・2）では「意識の流れ」の方法を「象徴派のスタイルの現実の接しかたの興味から、出発した内面的描写というひとつのファクションに基礎を置いている」として、この方法を詩的手法からの発展であると位置づけながらも、「新しい小説と精神の領域」（『東京日日新聞』昭7・2・20（22））では、「それ」（引用者注・人間精神の世界）を描くために、詩からスタイルが借りられるので、小説が現実を棄てて詩の方に歩み寄ったというよりは、貪慾な小説家は現実と闘うために、あらゆるものを利用しようとしていると見るべきである」と述べている。

つまり整にとつては「意識の流れ」の方法は、十九世紀の象徴主義に源を発する手法であり、その手法が詩的であるゆえに音楽性を帯びるのではあるが、しかしそれによって詩的小説を目指すのではなく、あくまでも目的としては現実の描写にある、ということになる。音楽性を詩への方向ではなく（彼にとって、象徴主義とはあくまでも、過去のものであった）、現実描写の方向へと結びつけたところにこの考え方の新しさはあるが、しかしここにも、その元となった文献が存在する。整自身、「新心理主義文学」（『改造』昭7・3）の中で触れているのだが、エドモンド・ウィルスンの評論『アクセルの城』<sup>(12)</sup>（一九三一）の影響が、彼の理論の背景に見え隠れする。

『アクセルの城』は、象徴主義の流れという観点から、イエーツ、ヴァレリー、エリオット、ブルースト、ジョイスなどの作品



を取りあげ、全体としてはかなり辛辣な批判を加えた書物ではあるが、その中でブルーストについては、その小説構成の音楽性について言及し、またジョイスの『ユリシイズ』については「自然主義」と「象徴主義」の結合した「偉大な文学作品」として、高い評価を与えている。この書物においては「意識の流れ」の方法については細かな言及はなされていないものの、自然主義（リアリズム、現実描写）と象徴主義の結合という「ユリシイズ」評は、整の新心理主義文学理論構築において、大きな方向性を与えたにちがいない。

しかしながら、ここで問題になるのは、ウィルソンの言う「自然主義」を整がどの程度まで正確にとらえていたのか、ということである。ウィルソンは『ユリシイズ』を高く評価しているものの、それはその「象徴主義」の面での評価ではない。『アクセルの城』の主旨は、二十世紀文学を象徴主義の末裔であるとして、その「人間生活のいかなる希望の動力に推されるのでも、いかなる創造的想像力に導かれるのでもない純粹知性の実践」である所以を批判している。『ユリシイズ』の評価は、それ故に、象徴主義の流れにありながらも大きくリアリズムの方にふみだしているということにあったのであり、それを語るウィルソンの筆には作者の乾いた目と共に、文学を越えた広い社会的視野が見てとれる。

謂わば整は、『アクセルの城』から作者の思想や社会観を全く汲み取らず、その文学史的構造の型のみを取り出して、自己の理論の補強をしたのだ、と言えるのである。勿論、整がウィルソンの思想的立場を自らのものとしなければならない必然性は全くな

いのであるが、しかしウィルソンがかくあるべきものとして想定した文学の未来像と同じくらい堅固な文学観を整が持ちえたのかどうか。

新心理主義文学理論は技術論としての側面を多大に持った理論であったことは、前記の佐藤氏の「ウルトラ・リアリズム」ということばからもうかがえるところである。しかしそこにはリアリズムだけではなく、象徴主義からの音楽性の概念が導入されることによって、単なる技術論としての範囲を越えて、歴史的発展形としての正当性を、その理論に付与することとなった。それは整自身の歴史としては、抒情詩人としての自己の過去を否定することなく（それはまた、自己の内心の音楽性への希求を正当化することにも繋がった）、当時のヨーロッパの最新の文学に自己を結びつけることでもあり、また当時の日本文学の状態から言えば、時代の新精神たるエスプリ・ヌーボーと文学作品における韻律（音楽性）との相剋を、小説形式への音楽性の発展という形で解決することでもあった。それによって彼は、朔太郎の理論も春山の理論も越えたところに自己を位置づけ小説家として出発することができたのであるが、しかし彼の理論を実作化することにおいての足場は、決して堅固なものであったとは言えないのである。

新心理主義文学理論がテクスト構成においての根本的な理論的欠陥を有しており、そのため整は実作化にあたってさまざまな試行錯誤を技術面においてなさねばならぬことになるのだが、<sup>(14)</sup>そもその問題点は、整が自己の文学理論の行き着くところに何を考えていたのか、ということである。『ユリシイズ』を賞揚すると

しても、単なる方法上のコピーを達成すればそれでよしとしていたのであろうか。

新心理主義文学運動が実質的に終熄した後の昭和八年、整は「新心理主義運動前後」(『新文芸思想講座第二巻』昭8・11、文芸春秋社刊、所収)という文章で、新心理主義の文学史的的位置づけを行なった後に、「形式論」としての新心理主義が自己を一旦清算したうえで、文学における「モラリティ」の問題へと発展していかねばならないことを述べている。この「モラリティ」の問題は、D・H・ロレンスの文学の研究を媒介として後に中篇小説『街と村』(昭14・5、第一書房刊)に至って結実するものであるのだが、逆に言えば、新心理主義文学運動の時点では彼は、その技術面においてのみならず文学観においても構築すべきものを試行錯誤していたのだと言えよう。そして、その過程の息苦しさから逃がれるように、「生物祭」(『新文芸時代』昭7・1)などの自己の体験をもにした詩的小説が書かれるのであるが、整自身が後になって語るように、この作品は「自分のやりやすい場所まで退却」(『新興芸術派と新心理主義文学』)したものであり、彼のかかえていた問題の解決には繋がらなかったのである。

謂わば整は、新心理主義文学理論を創りあげることによって、小説家としての苦難の道を歩み出すことになるのだが、しかし彼は詩の持つ音楽性と小説との融合という形式に、その後も執着をしつづけていく。具体的には「生物祭」のほか、『街と村』、戦後の『鳴海仙吉』(昭25・3、細川書店刊)においても自作詩の小説テキストへの引用という形が繰り返されるのである。

モダニストとして、或いは新文学理論の紹介者としての整の背後には、常に抒情詩人としての自己を生かしつつ時代の最先端を体現しようという意識があったのであり、エスプリ・ヌーボーとの出会いは、彼にそのような自己の資質を自覚させる働きをなしたのだと考えられる。(一九九〇・一・二二)

注(1) 曾根博義『伝記 伊藤整』(昭52・4、六興出版刊)より「第七章 上京と父の死」。

(2) 佐々木冬流「伊藤整の詩論——詩から小説へ」(『茨城キリスト教短期大学研究紀要』27、昭63・3)。

(3) 曾根博義『伝記 伊藤整』より「第五章 詩集『雪明り』の路」。

(4) (1)に同じ。

(5) 高橋世織「『詩と詩論』の実験」(『講座 昭和文学史第一巻』昭63・2、有精堂刊、所収)。

(6) 越前谷宏「伊藤整に関する一つの疑問——昭和四年前後——」(『文脈』4、昭60・12)。

(7) 新潮社版『伊藤整全集第一巻』ではこの作品の後に「赤い吃水線」(『文学』1、昭7・3)が収録されているが、この作品は散文詩ではなく、ジャンルとしては随想に入るものである、ここでは省くことにした。

(8) (6)に同じ。

(9) (6)に同じ。

(10) 佐藤公一「伊藤整の新心理主義文学理論——制度としてのレンヘの近代主義的反逆——」(『昭和文学研究』11、昭60・7)。

(11) (10)に同じ。

(12) 現在入手できる邦訳は土岐恒二訳で昭和47・1、筑摩書房刊。本稿では、この土岐氏の訳によった。

(13) この時期のウィルソンは自らをマルキストとして宣言しており、『アクセルの城』刊行後の一九三〇年代半ば、リポーターとして建設途上のソビエト連邦に渡ることとなる。

(14) 林和仁「伊藤整と意識の流れ」(『神戸女学院大学論集』)

32・2、昭60・12)、及び倉西聡「新心理主義時代の伊藤整——その理論終熄への軌跡——」(『国文学研究』97、平1・3)参照。

※ テキストは、伊藤整の作品については新潮社版『伊藤整全集』により、他は初出誌によった。

## 新刊紹介

中野幸一編

### 『源氏物語資料影印集成』

本集は、編者の所蔵する源氏物語に関する諸資料の中から、古注・梗概・俗訳・評論など、十二点を選択し、十二巻にまとめてオフセット印刷により影印刊行したものであり、巻末には編者による解説が付されている。平成元年十二月より毎月一冊ずつ

刊行されており、現在第5巻まで刊行済み、全巻完結は平成二年十一月の予定。

第1巻には、新資料『源氏一部抜書』を収める。これはその著作は知られながら半世紀以上にわたり伝本不明とされていた室町中期の猪苗代兼載の自筆本で、『源氏物語と平安文学(第1集)』(早稲田大学出版部、昭63)に編者により紹介されたが、本書でその全容が初めて公開された。第2巻には『紫塵愚抄』と『一葉抄』を収録。前者は室町中期の現存最古本と思われるもの、後者は室町末期、細川幽斎筆の楨柱巻のみ

の零本である。第3巻『源氏小鏡』は、室町末期の大型写本と寛永頃の十二行古活字本の二種を収め、第4巻『光源氏一部歌并詞』は源氏大鏡の一本。第5巻からは『明星抄』(青鉛書屋旧蔵本)が四巻にわたって収められる予定。

文献資料が入手困難の現状にあって、この資料集成は将来の源氏物語研究の有益な資料的基盤となるであろう。

(平1・12) 早稲田大学出版部 A5判  
平均六〇〇頁 各巻一五四五〇円

〔小山清文〕