



Title	ポエジーの飛躍：太宰治と「純粹小説論」についての試論
Author(s)	野口, 尚志
Citation	太宰治スタディーズ. 2023, 7, p. 92-110
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/92823
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ポエジーの飛躍

——太宰治と「純粹小説論」についての試論

野 口 尚 志

キーワード… 太宰治 横光利一 象徴主義 詩と詩論

ヴァレリー

はじめに

太宰治と横光利一は、象徴主義の詩論を小説表現に導入しようとした点でかなり近いところにいた作家である。しかし、両者の関係性の解明は難しい。位田将司が指摘するように、「強いつながり」を見出すためには「実証的な材料が不足している」のである^①。本論は、太宰からは横光の「純粹小説論」^②『改造』一九三五・四^③がどのように見えた可能性があるかを考える。その起点となるのは、太宰の「めくら草紙」^④『新潮』一九三六・

一^⑤中の一文にすぎないのだが、そこには「純粹小説論」への反発といえるものがみられる。その理由について、象徴主義にまつわる当時の詩論や詩人論から「純粹小説論」を読むことで推測しようとする試みである。

太宰は横光に触れた文章を「めくら草紙」と同じ頃に発表している。そこには「In a word という小題で、世人、(中略)横光利一を驚馬の二字で片づけ、」(「もの思ふ草」(三))^⑥、『日本浪漫派』一九三五・一^⑦とあり、神谷忠孝によれば、これは「純粹小説論争で、批判側に立った人が多く、「驚馬」すなわち鈍重な馬、才能の鈍い人という形で一方的にきめつけた論調を太宰が批判している」という^⑧。栗原敦もこの文章から「純粹小説論」の横光への好意^⑨を読み取っている^⑩。しかし、この言葉が横光の「純粹小説論」を特に指して述べられていることを示す

ものは、発表時期の近さ以外に見当たらないことにも注意すべきだろう。また、神谷は「横光利一が『純粹小説論』に先立つて『紋章』『改造』昭9・1〜9)でみせた『四人称』という方法が、太宰治の『道化の華』に影響を与え」たという意味で、「純粹小説論」の問題提起を太宰治が内部で受けとめていた」というが、「道化の華」(『日本浪漫派』一九三五・五)の方法が横光の「四人称」と通い合うか否かは、改めて慎重な検討を要すると思われる。本論は、横光と太宰の違いに注目するという点で、これらの論とは立場を異にする。象徴主義の小説表現への導入という試みが、横光の「純粹小説論」では独自の論理を経て物語性の回復へと向かい、太宰はおそらくそちらには向かわなかったという、その分岐の理由も、詩論や詩人論から照らし出せるのではないかというのが本論の見立てである。

太宰治の「玩具」(『作品』一九三五・七)などに断片の配列という形で顕著にみられる散文の詩的構成について、その方法的根拠がどこにあったのか、作者自身による具体的な説明を見出すことはできない。わずかに、「サンボリズム」(象徴主義)の影響を認める文章が残るだけである。

「玩具」から「めくら草紙」に到る五篇は、私の第一創作集「晩年」から選び出した作品である。サンボリズムのほひが強いやうに思はれる。巻頭の「玩具」などは、散文詩とでもいふべきもののやうに思はれる。(あとがき、『玩具』

一九四六・八、あづみ書房

同様に、『晩年』(一九三六・六、砂子屋書房)収録の「葉」(『鷗』一九三四・四)も三六の断片によって構成された作品であり、「サンボリズム」「散文詩」の系列を代表する作品とみてよいであろう。こうした形式的な特徴は詩(ポエジー)の表現を小説の中に実現するために必要とされたと考えられる。

自身の「スタイル」について問われた太宰は、象徴主義に関わるものとして、「辰野隆の『ポオドレエル研究序説』と『ポオドレエルの覚え書』^⑤」を挙げている。フランス文学者・辰野隆の『ポオドレエル研究序説 詩人の態度』(一九一九・一二、第一書房)は作品をもとにポオドレエルの詩人としての態度を解説した評伝的な研究書であり、『ポオドレエル感想私録』(堀口大學訳、一九三三・七、第一書房)所収の「覚え書」はポオドレエルの随想集である。いずれもポオドレエルの思想と作品との関係を教示する書といえる。これらの書名を挙げながら、「私は正月号に「めくら草紙」といふ短篇を書きましたが、それをも合せ読まれると、こんどは、ほんたうにわかるかも知れない」と、「スタイル」の問題について自作の短編をもって答えようとしている^⑥。

「めくら草紙」は『晩年』の末尾に置かれているが、ポオドレールに倣ったとみられる作家の〈空虚〉を志向する態度がポエジーを呼び寄せ、言葉として掬い取っていく現場を小説に仮構

した作品である。まさに辰野の著書の副題の通り、ここで問題にされているのは表現主体の態度であり、太宰におけるポエジーとは表現主体の在り方そのものに密接に結びついたものとして認識されていたことも窺える。この点についてはすでに拙稿で明らかにしたつもりだが、ほかにも触れておきたい問題がある。この作品が、おそらく横光利一「純粹小説論」への反発を含んだ応答としても書かれているという点である。

太宰の「葉」や「玩具」は、安藤宏も指摘するように、「ポードレルの散文詩によって「純粹詩」と「純粹小説」という、およそ正反対のベクトルを持った文学理念を日本語によって一つにつなぐとする試み」であり、そこには「言葉が言語の日常的な伝達機能を否定してみせる時、そこにいかなる現象が立ち現れるのか、という問題意識」⁸があった。あくまで伝達的手段に過ぎない言語を、実用性を解かれた詩的言語（ポエジー）へと彫琢する、そうした系列のなかに「めくら草紙」も入るだろう。もちろん、太宰のすべての作品が詩的な方法論をもとに書かれているわけではないだろうし、「めくら草紙」一作に「純粹小説論」への反発がみられるからといって、太宰が横光の作家的営為全体を否定的に捉えていたということにもならないだろう。あくまで問題は太宰の詩的な方法論と「純粹小説論」の関係である。

中村三春は「細部の独立」と「断片性の強調」に関して太宰とともに横光利一を挙げ、両者の文芸様式は「近代の小説的アヴ

アンギャルドにおいて双璧」であるという⁹。横光が作家生活の初期から象徴主義に関心を持ってきたことや、同時代人でもあるヴァレリーに親炙したことはよく知られている。その横光が、「純粹小説論」では物語性の回復を提唱することになる。まるでポエジーへの志向を諦めたかのようにも見える。

ここから、物語性の復活を説く「純粹小説論」に対し、断片性／ポエジーの表現を旨とする詩的方法に新たな小説の可能性を追求する太宰の作品系列が対立するという、いわば小説とポエジーの衝突の構図を描けばわかりやすい。だが、そう単純なものとも言い切れないのだ。「純粹小説論」もまた、詩的な方法や詩人の態度をきわめて特異な形で小説表現や作家の認識に導入しようとするものであり、とりわけヴァレリーにまつわる言説から発想された小説技術論として読めるのである。つまり、太宰と「純粹小説論」の間にあるのはポエジーをめぐる齟齬であるということになる。

本論は、太宰の「めくら草紙」を起点として、「純粹小説論」が象徴主義やヴァレリーの詩論／詩人論を応用している可能性を示し、詩論の側から見た意義を確認する。太宰及び象徴主義の側から読むことで、「純粹小説論」のポエジーからの飛躍の姿も見えてくるだろう。この飛躍は、太宰からするとポエジー追求とは異なる方向性を有するものに見えたはずなのである。

1. 太宰と「純粹小説論」——「めくら草紙」から

「純粹小説論」と「めくら草紙」の関連を確認するにあたり、まずは「めくら草紙」という作品の持つ特質と評価とをまとめておこう。この作品は、山崎正純が「自身の存在の奥から流れ出した言葉の浮遊する『場』を、そのまま『作品』へと一気に反転」させているとの確に述べたように⁽¹⁰⁾、小説家である「私」を語り手に、「私」自身が小説のあるべき姿を模索する様子が書かれ、その模索から「私」が実作した言葉（主に短句）が作中に挿入されるという体裁をとっている。荻久保泰幸は、「めくら草紙」は、当時の太宰が試みている、さまざまなイメージの断章をモンタージュし、そして照応させながら一個の小宇宙を作り上げてゆく形の実験小説である⁽¹¹⁾として、この作品の特徴に断片性を挙げている。東郷克美は、「仕組まれた『竜頭蛇尾』、意図された『未完』という、どんでん返しや自己放棄」といった、「形式的完成」の否定をこの作品に見る⁽¹²⁾。川崎和啓が「ストーリーの展開などはじめから放擲されている」というのも⁽¹³⁾、大國眞希が「主観によるドラマ化」をしない点を取り上げるのも⁽¹⁴⁾、断片的なイメージの連続によって仕立てられたこの作品の特徴を捉えたものであると言える。なお、神谷忠孝はこの作品にボードレールの散文詩の影響を指摘している⁽¹⁵⁾。

作中では「蝶」に擬されるポエジーを掴もうと作家が刻苦する姿が寸断された物語として語られつつ、そうして紡ぎ出され

たポエジーの原石ともいえる言葉の断片が挿入されるという、これも小説と詩の融合あるいは交錯をはかった作品である。その点で「葉」や「玩具」の系列上にあることは疑いない。作品の序盤では、「ゆるぎなき首尾」をそなえた小説、「小説らしい小説」＝「傑作」への拒否が語られる。ここにはボードレール『巴里の憂鬱』の序である「アルセーヌ・ウーセイに与ふ」⁽¹⁶⁾中で述べられた、「首尾の備はらざる」言葉の連なりが「たやすく形を整へ、あるいは『断片』が『別々に離れて存在しうる』という『詩的散文の奇蹟』の主張の反映が色濃くみられる⁽¹⁷⁾。この『小説らしい小説』の拒否こそ、この作品が「純粹小説論」への応答と考えられる理由である。

鋭い眼をした主人公が、銀座へ出て片手あげて円タクを呼びとめるところから話が始まり、しかもその主人公は高まいる理想を持ち、その理想ゆゑに艱難辛苦をつづさに嘗め、その恥ぢるところなき阿修羅のすがたが、百千の読者の心に迫るのだ。さうして、その小説にはゆるぎなき首尾が完備してあつて、——私もまた、そのやうな、小説らしい小説を書かうとしてゐた。私の中学時代からの一友人が、このごろ、洋装の細君をもらつたのであるが、それは、狐なのである。（中略）私は、そしらぬふりして首尾のまつたく一貫した小説に仕立ててやり、その友人にそれとなく知らせてやつたはうがよいのかもしれない。（中略）

けれども、もう、いやだ。(中略) 百篇の傑作を書いたところで、それが、私に於いて、なんだといふのだ。(傍線引用者、以下同)

「小説らしい小説」について、これまで「十九世紀の世界の名著や島崎藤村の『夜明け前』、志賀直哉の『暗夜行路』」などが想定されているのはたしか⁽¹⁹⁾と、⁽²⁰⁾「既成の小説概念や方法の枠内から一歩も出ない、いかにも典型的な小説」などと言われてきた。だが、同時代を見渡すと、この語は横光利一の提唱した「純粋小説」を言い換えたものとして多用されているのである。

・横光氏の「純粋小説論」における純粋小説を一言で要約すれば、ほんとの小説といふことに私には思へる。(中略) 純粋小説とは、もつとも小説らしき小説であるかぎり、それは構成された小説であり、あくまで創造的小説でなければならぬ⁽²¹⁾。

・一般に横光氏の所論は現在の通俗小説と純文学とを融合調和させて、そこにドストエフスキイやバルザック風の巨大なロマンの世界を構成しようといふのであつて、従来の狭隘固陋な日記的告白文学から、一步十九世紀文学が残したやうな小説らしい小説⁽²²⁾、虚構があつて、しかもそれが文学的なリアリティに貫かれてゐる、芸術的創造の高い純粋小説を創造しようではないかといふのである。

(21)。
る。

これらは、いずれも横光の「純粋小説論」が巻き起こした反響の一部である。さらに、次の発言も見ておこう。

純粋小説は冒険小説、家庭小説等との様な小説中の一種属ではない。純粋小説といふ言葉、だけとつて見ればただ「小説らしい小説」とか「夾雑物を含まない小説」とでもいふほか説明しようのない、ごく消極的な意味なのである。(中略) 今度横光利一氏の「純粋小説論」を読んで、純粋小説といふ言葉がジイドとは多少違つた意味に使はれてゐるのを見ても大して驚かなかつた。ジイドよりは遥かに實際的で、非美学的な氏にとつて、純粋小説は小説の純化の達成された結果、としてではなく、小説固有の方則を極度に利用して人生の描写に成功した傑作のことである⁽²³⁾。

「小説らしい小説」は「傑作」と言い換え可能であることがここからわかる。横光自身が「純粋小説論」の前にほぼ同趣旨の「純粋文学にして通俗小説、この中に一番小説として困難な道が潜んでゐるのではないであらうか」と述べた文章の表題は「傑作行路難」であつた『読売新聞』一九三五・一・一〇。要するに、「小説らしい小説」、つまり「傑作」の拒否とは、横光の提唱した「純粋小説」の拒否と捉えていいだろう。たしかに、

「純粹小説」は物語性の回復と長編主義を趣旨とする「構成」された「ロマン」なのであり、「首尾」のない小説とは相容れない。

しかし、ここで起きているのが、そうした単純な対立であるとは考え難いものがある。なぜなら、横光利一こそ大正期から象徴主義に関心を持ち続けた作家だったからである。このことは、「横光と象徴主義の問題は、初期横光文学の重要な評価点とされるように、これまでも指摘されてきた。重要なのは、横光が新感覺派と呼ばれた時代から既に、「それまで詩壇でのみ興っていた象徴主義の運動を、散文の世界で実現すること」を目論んでいた点である。象徴主義の詩人の中でも特にヴァレリーに関して、井上謙はこう述べる。

横光が（ヘスブリ・ヌウボオ）の中で、最も興味をもった詩人はヴァレリーであった。『詩と詩論』がヴァレリーをとりあげたのは第四冊（昭和4年6月）からで、以後しばしばその特集を編んでいたのですその影響があつたろう。また、彼はヴァレリーの「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説」（河上徹太郎訳、『白痴群』昭和4年）にひどく感激し、その興奮を藤沢桓夫に宛てて次のように書いている。（中略）このヴァレリー理解は、かつて小林秀雄氏が貶めたように、西欧のサンボリズムの理解からはかなり距つたものである。しかし、この書簡は、ヴァレリーの賛美以外

に、この時期が横光にとって後の〈新心理主義〉時代につながる重要なエポックになっていることを暗示している。⁽²⁵⁾

太宰による小説へのポエジーの導入という、ジャンル攪乱的な試みは横光らに後続するものであり、太宰もそのことに無自覚ではなかったはずだ。⁽²⁶⁾では、横光がポエジーを放擲したかに見える「純粹小説論」での物語性の回復への転回はどう理解すればいいのだろうか。この内実を探っていきたい。

2. 「純粹小説論」のなかのヴァレリー

「純粹小説論」についての議論は多岐にわたり、近年では量子力学との関係や新カント派の認識論からハイデガー・三木清の存在論への軌跡を見る論⁽²⁸⁾なども登場し、横光の関心領域の広さを物語っている。本論はあくまでヴァレリーを中心としたフランス象徴主義の詩論とそれに関わる言説から「純粹小説論」を読んでいきたいが、ここでその概要を磯貝英夫・中村三春両氏の整理⁽²⁹⁾に従って改めて確認しておきたい。

①「偶然性」と「感傷性」の要素を持つ「通俗小説」から「感傷性」を取り除き、その「通俗小説」と「純文学」とを一つにしたものを「純粹小説」と呼び、私小説や自然主義が否定してきた物語性の回復と長編主義を説く。②同時代のトピックである自意識過剰論に触れ、知識人が支配されている自意識を捉える

方法として「四人称」の設定を提唱する。③さらには「民族の問題」で、「日本人としての純粹小説」があらわれなければならない、という課題意識。

本論は作家の表現行為の問題である①と②に触れる。①の「偶然」概念については、同じ頃、石原純、戸坂潤、九鬼周造らの「偶然」論が発表されている。中でも、「偶然の毛毬」『東京朝日新聞』一九三五・二・九（一）を皮切りに、「偶然文学論」『新潮』一九三五・七）等を発表した中河与一は、関連する他の論考と合わせて『偶然と文学』（一九三五・一一、岩波書店）を上梓するなど、「偶然」論の中心的存在となる。その中河も、ヴァレリーに言及している点は注目すべきだろう。

ポール・ヴァレリーは云つてゐる。／「僕はただあらゆる精神の根柢をなすあの偶然を頼るのみだ。」／又彼は詩を説明して云つてゐる。／「詩は言語の運の純粹な体系である。」（『偶然文学論』）³⁰

中河の二つの引用のうち、後者はやはり当時「偶然」を問題にしていた九鬼周造の「日本詩の押韻」『岩波講座日本文学』一九三六・一〇）及び『偶然性の問題』（一九三五・一二、岩波書店）にも引かれている。当時、ヴァレリーは「偶然」問題とも関連する存在だったのである。

中河は、自説の「必然化されない偶然」³¹を補強するものとし

て引用しているわけだが、しかし、こればヴァレリーの説を正確に伝えるものとは言えない。中河による引用部分を、前後を含めて『文学雑考』（堀口大學訳、一九三五・六、第二書房）と『ヴァリエテ』（中島健蔵・佐藤正彰訳、一九三二・一一、白水社）から確認しよう。

・詩人を目して天与の感興を讀者に伝達するの具に過ぎずとなす考へ方は正に侮辱である。／僕自身としてはこんな考へ方は不承知だ。僕は唯あらゆる精神の根柢を成すあの偶然を頼るのみだ。その上では、この偶然自身に反抗する一徹な労作あるのみだ。『文学雑考』 圈点原文

・詩の世界が、言葉の裝飾と機会との純粹な体系であるから、本質的にそれ自体の裡に鎖され、完全であるに反し、小説の宇宙は、幻想的なものでさへも、宛も実物のやうに見せかける画が見物人の往来してゐる附近の触れ得る事物に接続するやうに、現実の世界に連接するのである。『ヴァリエテ』

前者からわかるように、ヴァレリーは詩人の創作は偶然に反抗するものだとしていたのである。そもそも、象徴派の詩作の態度は、その祖であるポーが「この詩（『大鴉』——引用者注）の創作に於いて偶然または直観に帰せられる点は一つもない」と述べているように、またヴァレリーの師であるマラルメがポ

ーに心酔して「偶然」の排除に生涯注力したように、⁽³³⁾「偶然」の忌避を旨とするものであった。もちろん、右引用部のヴァレリーの微妙な言い回しからわかるように、完全に「偶然」を排除することは不可能ではある。むしろ、だからこそ、「偶然」は「反抗」すべき対象だったのである。

後者について言えば、「偶然」「運」について強調した箇所ですらないことがわかる。これはブルースト論である「頌」の一節だが（「運」^{シヤス}がここでは「機会」と訳されている）、詩と小説を対比しつつ、それぞれの表現の自立性に言及した部分である。詩が言葉と言葉の連繫によって自立した「完全」な世界をつくるのに対し、小説は現実の模倣として成り立つと述べている。中河よりも九鬼が詳細に論じたように、⁽³⁴⁾ここでの「運」^{シヤス}とは言葉の組み合わせの絶妙さをもたらし偶然のことを指している。はからずもこれら二つの引用は、ヴァレリー受容における横光と中河との差を示している。先取りして言ってしまうと、中河と対照的に、横光はヴァレリーに「偶然」を排除しようとする詩人の姿勢を見ていた。と同時に、ヴァレリーに親炙することで詩作と小説執筆の異質性を改めて意識することになっていたに違いない。「純粹小説論」で横光が「偶然」の導入を唱えることになるのも、「偶然」を排除しようとするヴァレリーの態度を辿ること得た逆説的な結論だったはずである。横光はヴァレリーの理論を小説の実作者にとってより平易で、技術論として具体的かつ実践可能なものへと変換しようとしていたと考え

られる。

そのヴァレリーに関して、次の文章を引いておこう。生涯の友人でもあったジッドが、ヴァレリーからの書簡を引きつつ、その人物像を語った「ボオル・ヴァレリー」という文章である（渡辺一夫訳、『詩と詩論』一九二九・九）。

・芸術家が、偶然に倚つて創作するを、彼（ヴァレリー——引用者注）は許すべからざることと考へた。（中略）『幾度も氣付くことであるが、雋邁の才と最も卑賤な迷信とが共存し得、為に、「文学落伍者」を作り上げることがある。多くの詩人達は、賤民と同様に、僥倖を恃むものであるから』と。（圈点原文）

・彼の期待してゐた詩歌が、最も淳佳な感受性を包摂し得たにしても、最も拙悪な詩句の助言者たる感傷性は、排除されてゐた。『感傷性』と淫文学とは、雙生の姉妹だ。私は、是等を嫌悪する⁽³⁵⁾』

ここに、「純粹小説論」が「通俗小説」の要素として挙げた「偶然」と「感傷性」が双方とも出てくることに注目しよう。「純粹小説論」はヴァレリーが忌避したものとどう対峙するかという点から書き起こされていることになる。

ジッドによれば、「文学上に於ける、浮遊的な不確実な努力」といった「放漫に流れ易い総てのもの」への「侮蔑」がヴァレリ

ーをしてこうした態度を取らせているという。横光がヴァレリーに傾倒するきっかけとなった「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説 ノート及雑説」『白痴群』一九二九・七。以後、「ノート及雑説」にも、ヴァレリー自身による同様の言及がある。

一度び厳正さが定まると積極的自由さが可能になる。之に對して、表面的自由さは、偶然のもつあらゆる衝動に服従する能力に過ぎず、此の自由さを玩べば玩ぶ程我々は同一の中心点の周囲に引きづられてゐる。それは恰も海の上に漂ふコルク栓の如く、何物にも附着せず、しかも万物の作用の支配の下にあり、宇宙のあらゆる力がその上で相争ひつゝ消え行くのみである。⁽³⁶⁾

ヴァレリーはダ・ヴィンチという芸術家の創作態度を論じて、彼が「厳正さ」を旨として理想的な秩序を自らのうちに持ち、「賭」や「偶然」といった無秩序からどれだけ無縁な状態で芸術を生み出したかを執拗に語ろうとしている。このように、「偶然」に流されることは不自由さを意味する。なぜなら、「偶然」は実は見えない自然の作用の顕現にすぎないからというわけである。それゆえに、ヴァレリーは「偶然」すら包摂するものとしての法則や体系を求める。横光がこの点を理解していたのは明らかである。「ヴァレリーは心の汚さも美しさも狙はない。彼の恐るべき資質は美しさと汚さを計る秤を狙ふのだ。つまり彼は

法則の権化である」と述べている通りである。⁽³⁷⁾

こうしたヴァレリーの「偶然」への態度は、「ノート及雑説」以降も出版物上でしばしば取り沙汰されている。たとえば、横光が「最近書かれた中島健蔵氏のヴァレリーについてといふ小著」⁽³⁸⁾として触れている中島「ヴァレリー」『岩波講座世界文学』一九三三・一二、岩波書店)の中にも、「ノート及雑説」の前掲部分が引かれている。なお、横光は、同文章が収録された中島の単著『懷疑と象徴』(一九三四・九、作品社)の「跋」を執筆している。中島のヴァレリー論は「純粹小説論」の論理を形成するうえで直接的な示唆を及ぼしていると思われるが、そこに触れる前に、横光がヴァレリーの論理を自己の論理として改変しながら用いている様を見ておこう。

3. ヴアレリーからの飛躍

既に述べたように、ヴァレリーは「偶然」を忌避し、横光はそれを取り入れることを提案する。これは詩人と小説家の分かれ目でもあるに違いない。たとえば安藤宏はこう述べている。

意味を説明、表白によつてではなく、暗示によつて表現してゆく点に散文のポエジーがあるとする春山(行夫——引用者注)の主張『詩の研究』「散文の発生」の項、厚生閣書店 昭6)からもあきらかなように、ポエジーをいかにし

て「語り」の組上に乗せるか——プロットに基づいて表現することは可能であるのか否か——という問題意識は、その「散文詩」の主張において、当初から埒外に置かれていたのである。(中略)たとえば横光が「純粹小説論」(改造 昭10・4)において問うていたのは、「大衆文学」の説話性をも射程に入れた上で、いかに視点の相対性を表現してゆかかという、その意味ではあくまでも小説のプロットを前提とした改革論議にほかならぬのであった。⁽¹⁰⁾

小説にポエジーを導入することを試みた際に、プロットとの衝突という問題が生じざるを得ないのは氏の指摘の通りであろう。これは『詩と詩論』誌上に見られるポエジー至上主義とでもいふべき議論の問題点とも接している。『詩と詩論』誌上で闘わされていた「小説の詩化」議論は、だいたいにおいて次のようなものであった。

文学の唯一の表現は？という問に対して最も簡明正確なるは、詩だ！の答よりない。(中略)実にわれわれが小説の中に文学を求めるものはかゝる詩(堀辰雄「無器用な天使」を指す——引用者注)の発見に外ならないからである。しかして文学として小説にわれわれが満足するのは、かゝる詩が小説の中に割られることではなくして、かゝる詩を以て充満されることである。(中略)在来の小説はあまりに詩

から遠ざかつてゐた。小説は詩と同じ位置におかれねばならない。小説は詩のシノニムでなければならぬ。(佐藤一英「現代小説の詩化を論ず」、『詩と詩論』一九二九・六)

このように、ポエジーという文学の本質の存在を自明視し、詩や小説の価値をポエジーの有無によつて判定することに終始していた。いかにして「詩化された小説」が可能かについての言及はなく、指し示されるのはその完成形だけであつた。(小説の「詩化」にこだわる限り、ポエジーとは何か、それをプロット上に表現する方法はあるのか、という問題も浮上してしまうのである。

だが、こうした「小説の詩化」の限界の認識こそが、横光に「偶然」を持ち出させたはずである。「純粹小説論」中の「偶然」について、真銅正宏は「人間認識にかかわる「偶然」と「小説作法上の「偶然」の「区別」があるという指摘をしている。この区別は、ポエジーとプロットの区別とも言ひ得るものだ。まずは「純粹小説論」の「人間認識にかかわる「偶然」についての言及を見てみよう。

このとき、人間にリアリティを与へる最も強力なものは、人間の行為と思考の中間の何ものであらうかと思ひ煩ふ技術精神に、作者は決定を与へなければならぬ。(中略)感情をもこめた一切の人間の日常性といふこの思考と行為との

中間を繋ぐところの、行為でもなく思考でもない聯態は、すべて偶然によつて支配せられるものと見なければならぬ。

「行為」（外部）と「思考」（内部）との接続が「偶然」によつて支配されていると横光は言う。法則も体系もなく、ただ「偶然」としか言えないその「聯態」に「決定」を与えるのが作家だというわけだが、これに関しても、ヴァレリーの次のような言及を挙げることができる。

行為と思考との名状すべからざる無差別は、唯、神にのみある状態だ。併し我々は苦しまなければならぬ、行為と思考との差異を苦々しく識らなければならぬ。我々は必ずしも存在するとは限らぬ語と、架空の暗合とを追求しなければならぬ。（『アドニス』に就きて、『ヴァリエテ』前掲）

思考と行為とは、この場合はポエジーを言語化することに他ならないが、そのイメージと一致する語を、「追求しなければならぬ」、つまり、偶然に頼らずに発見しなくてはならないのである。ヴァレリーにとつてポエジーは、やはり表現主体の態度から生まれ得るものののだ。一方で横光は、そうした表現主体の態度の問題から「小説作法上の「偶然」という、小説の技術論を導き出している。『純粹小説論』の次の言及である。

すでにのべたやうに、人間の外部に現れた行為だけでは、人間ではなく、内部の思考のみにも人間でないなら、その外部と内部との中間に、最も重心を置かねばならぬのは、これは作家必然の態度であらう。けれども、その中間の重心に、自意識という介在物があつて、人間の外部と内部を引き裂いてゐるかのごとく働きをなしつつ、恰も人間の活動をしてそれが全く偶然的に、突発的に起つて来るかのごとく観を呈せしめている近代人といふものは、まことに通俗小説内に於ける偶然の頻発と同様に、われわれにとつて興味溢れたもののなのである。

単純化して言えば、詩人は詩を構成する言葉を生み出すことに苦心する存在である。その際に、ヴァレリーですら「偶然」の支配を意識せざるを得ず、それゆえに「偶然」と闘う姿勢を打ち出さねばならない。この事態を考慮すれば、却つて人間存在の本質は「偶然」と不可分であることが浮かび上がったはずなのだ。こうしたヴァレリーを見た横光は、ヴァレリーですら向き合ねばならない「偶然」に支配される人間を、「興味溢れたもの」として俯瞰して描く技術を作家に要求しているのだ。人間認識（ポエジーの追求）から小説作法（プロットの革新）へ。ここに、横光とヴァレリーとの決定的な違いがある。

また、ヴァレリーが「偶然」に反抗するために必要とする「法則」に関しても、横光は既に距離を置いている。「現実界限」（『改

造』一九三二・五)では、「ヴァレリーのやうに思案投げ首で、腕を組んだまま法則ばかり見てゐたのでは、いつまでたつても現実の温度は分るためのしがない」といい、「文字と一緒にせつせと踊らねばならぬ作家の気苦労」をヴァレリーは理解しないであろうことを述べている。加えて、「人が現実^に法則を与へたり、法則を現実から発見したりすることを、われわれは科学といつた。しかし、文学は現実から法則や体系を拭き消すことだ」という。ヴァレリーは「偶然」をも包摂するものとして「法則や体系」を探したが、横光は「法則や体系を拭き消^し」し、描かれる事件としての「偶然」、つまりプロットへと舵を切つたのである^(セ)。ヴァレリーに寄り添いながら、同時にそこから飛躍しようとする論理が「純粹小説論」には流れている。横光にこうした思考を可能にしたものは何だつたのだろうか。

4. 中島健蔵のヴァレリー論

以上のように、ヴァレリーと横光が「純粹小説論」で用いた論理とは、「偶然」概念を介して接しつゝも質を異にしている。横光にこのような飛躍を可能にしたものはなかつたであろうか。これに関しては、フランス文学者・中島健蔵のヴァレリー論がその役割を果たしたのではないかと思われる。

中島は、昭和初年代にフランス象徵主義への関心を惹起する契機をつくつた帝大仏文科の辰野隆の弟子でもあり、当時、日

本でヴァレリーの翻訳や解説を最も活発に行つていた人物と言えよう。ヴァレリーとの直接の会見も果たしている。ヴァレリーにまつわる既発表の文章をまとめ、親交のあつた横光の「跋」を添えて出版したのが前掲の『懷疑と象徵』である。

これに収められた中島のヴァレリー論は、「純粹小説論」にも参照された形跡がある。「自意識という不安な精神」について論じるに至る次の部分を見ておこう。

今までの日本の純文学に現れた小説といふものは、作者が、おのれひとり物事を考へてゐると思つて生活してゐる小説である。少くとも、もしそれが作者でなければ、その作中に現れたある一人物ばかりが、自分こそ物事を考へてゐると人々に思はず小説であつて、多くの人々がめいめい勝手に物事を考へてゐるといふ世間の事実には、盲目同然であつた。(中略) このとき、作者は、万難を切りぬけて、ともかく一応は幾人もの人間と顔を合せ、さうして、それらの人物の思ふところをある関聯に於てとらへ、これを作者の思想と均衡させつゝ、中心に向つて集中して行かねばならぬ。(中略) けれども、ここに、近代小説にとつては、ただそればかりでは赦されぬ面倒な怪物が、新しく発見せられて来たのである。その怪物は現実^に於て、着々有力な事実となり、今までの心理を崩し、道徳^をを崩し、理智を破り、感情を歪め、しかもそれらの混乱が新しい現実となつて世間

を動かして来た。それは自意識といふ不安な精神だ。

横光は「われわれの眼は、理智と道德の前まで来ると、何ぜふらつくのであらう」といい、「このふらつく眼の、どこを眼ざしてふらつくか、何が故にふらつくかを索る」とを可能にする「第四人称」の設定を提唱することになる。これに関して、中島健蔵「ヴァレリイとジイド」『懷疑と象徴』⁽⁴³⁾の次の部分を見ておこう。

（欧米のような「神」を持たない——引用者注）我々に取っては、はじめから超絶的な殆ど暴力的な力で、而も精妙に組み上げられた倫理体系を武器として迫つて来るやうな常識の圧力を感じることが少ないのです。（中略）色々迷つてゐるうちに、意識から「自」の字を追ひ払ふ手を見つて出す。此の藪の最難所は、物を考へたり感じたりする中心が自分一人ではないといふことです。もつと碎いて云へば、他人も何か考へてゐるには相違ないのだが、それが自分には直接には分らないといふことだ。その難所に引つかからない為には、自意識から「自」の字を消すほかない。言葉をかへて云へば、自分といふものを、ばつと拵げて自分でなくなし、総てを包み込めるやうなものにするほかない。「認識論的主観」などといふものがかういふわけで幅をきかすのでせう。すると其処に歴然とした体系のやうなものが見

えて来て、義理とかに人情とかいふものが一段下に下り、一種凜然たる非倫理性^{アモラルリテ}の世界が現出する……。〔中略〕ヴァレリイは殆ど自分の生涯を使ひつくして、非倫理性^{アモラルリテ}の山頂に登りつめたのだと思ひます。（傍点原文）

ここでは、①作家／詩人が、他者の考えていることをも捉えようとするとともに困難（万難、最難所）がある、②自他を包含する思考を得ようとした際に「自意識」が障害となる、③理智や道德の前でふらつく「われわれの眼」そのものを探る「第四人称」という超越的視点／「自分といふものを、ばつと拵げて自分でなくなし、総てを包み込めるやうなものにする」ヴァレリイの「非倫理性^{アモラルリテ}」の超越性、といった、極めて近似した問題意識と解決法とが述べられているのである。

中島はヴァレリイの「非倫理性^{アモラルリテ}」を、「ノート及雑説」中のヴァレリイの言葉を用いつつ、「他にも理智があり得ること」、「個体の数多性」、「互いに独立する持続の矛盾する共存」などのうちに存する問題を切り抜けやうとすることだとする。横光の言う「第四人称」は、この「非倫理性^{アモラルリテ}」の高みからの視点とかなり近いものと言えるのではないだろうか。中島がこれを、西欧人のやうな「神」を持たない日本人に対して、自然から超越した存在であり、創造主である一神教的「神」の視点の代替物として示している点も注目される。

この高みは常人が登れるものではなく、ジツドすら「モラリ

テの葛藤中に正直に闘つてゐる人」だという。そこで中島は、より實際的な理智の在り方を提案する。そのために持ち出されるのが「偶然」なのである。

我々は一般的に、象徴派の「純粹」が、極めて特別なものではなかったかと疑つてゐる。もつと位相を異にする「純粹」を夢見てゐる。又、我々は、「存在の実体」のかはりに、「存在の表面」を置いて見る。そして、「偶発事に満ちた表面」こそ存在の本体ではないかと疑つてゐる⁽⁴⁵⁾。

中島は、「純粹」を求めて「非倫理性」の高みに登り、「存在の実体」に接近しようとするヴァレリーが否定的に言及したものを取り上げ、あえて存在の本質を「表面」で起こる「偶発事」に見よといひ、これをこう詳述する。

人間といふ鏡面は、本来変幻無比な凸凹を持つてゐると同時に、その反射角に影響を与へ得るやうな力を内部に持つてゐる。従つて此の鏡面は、あらゆる投射に対して独特な反射をする。ところが此の鏡面の反射は、全く予測出来ないものです。(中略) 科学者は方則に合わない例外を発見乃至展開の切つかけにしますが、ヴァレリーを散々に辿つて著いたところは、我々もやはり積極的に此の偶然に頼らなければ動きが取れないといふことです。(中略)

一種の反転だが、ヴァレリーの名によつて我々の辿り得る道は正に其処で尽きてゐます。(傍点原文)

存在の「実体」に迫ろうとするヴァレリーら象徴派の「純粹」は到達不能だが、ヴァレリーを辿つたことで、象徴派とは異なる「純粹」を見出すことができると中島は言う。「表面」(外部)に見える「偶然」の集積こそが人間存在の「純粹」な姿であるといふのである。

さきほど確認したように、「純粹小説論」では「思考」の「行為」としての発現の偶然性という「人間認識にかかわる「偶然」」を、事件の偶然性として書く「小説作法上の「偶然」」に移行させていた。横光は、人間の内的な事象を外的な事象に置き換えているわけである。これは中島のヴァレリー論とも通じる論理ではないだろうか。「純粹小説論」における「偶然」の導入とは、ヴァレリーの追ひ求めた「実体」を内蔵した人間の「表面」の姿を描くという目論見だったということになろう。

「偶然」の突発こそが小説の必然であるとする中で、いかに「偶然」を導入するかという地点から人間を捉え、描いていくという、作家への具体的な小説技術の指南ともなり得るのである。ヴァレリーの抽象性の強い議論が、こうして具体性を備えた小説技術論へと架橋されたと言える。

象徴主義の詩論／詩人論の側から「純粹小説論」を読むと、以上のように解釈することができる。その物語性回復の議論に

は、ポエジーとプロットの融合が企図されているのである。それはヴァレリーら象徴主義の詩人が目指す究極の「純粹」への道から逸れるものではあった。しかし、「小説の詩化」の限界を見据えた横光の思考は、ヴァレリーを経由し、そこから飛躍することで、その詩論／詩人論に比してはるかに実践的な小説技術論である「純粹小説論」を結晶させたのである。

おわりに

中河与一は「純粹小説論」について、「それは小説の技術論にとどまつて、人生觀的に發展することを欲しないもののやうである」と批判するが、その小説技術論とはヴァレリーを辿ることと得た「人生觀」あるいは実存を捉える視点を内蔵したものである。その上で、横光は具体的な技術論をこそ提示したかったと考えられる。

なぜなら、『詩と詩論』を中心とする象徴主義の影響を色濃く受けた詩の理論に、小説への応用に際しての具体的な技術論が乏しく、横光ら一部の先鋭的な作家にはあるいは試行錯誤が可能でも、それ以上に広がるのが困難なのは明らかであったからである。同時にそうした作風では商業的な成功をもたらすものには到底なり得ないという判断もなされたであろう。

本論とも問題意識を共有する姜惠彬は、横光の「純粹小説論」においてそれ以前から別個に議論されていた「偶然」と「象徴」

の諸問題が統合され、プロットを放棄せずにポエジーを表現する方法論が提示されたと論じる。⁽⁴⁸⁾ 本論は、「偶然」と「象徴」・ポエジーの問題はそもそも象徴派の詩人が抱えていたものであり、とりわけヴァレリーが両者の結節点として昭和十年前後にも機能していたこと、そのヴァレリーに親しんだ横光は中島健蔵の言説などを介してより小説技術論的な「偶然」の導入へと踏み切ることができたことを示した。横光は小説におけるポエジーの表現を諦めたわけではなかったのである。たとえば、次の一文である。

これが純粹小説の思想であり、さうして、最高の美しきものの創造である。

「最高の美しきものの創造」という表現は、象徴主義の祖であるポーの「詩の原理」中の言葉を引用したものであろう。通常、「天上の美の創造」と訳される部分だが、阿部知二が「文学における純粹性」『新潮』一九三・七で「純粹詩」に言及しながら、「最高の美の創造」という訳で引用している。ヴァレリーに学びながら、それとは異なる経路で「最高の美」へと登ろうとする思考が、「純粹小説論」には底流している。

ただし、太宰が試みていた詩的散文の側からしてみれば、これはポエジーとは何かという追求を度外視するものに他ならなかった。「めくら草紙」に「百篇の傑作を書いたところで、それ

が、私に於いて、なんだといふのだ」とあつたように、先に立つのは「私」の問題であり、「私」を〈空虚〉へと彫琢することによってエジンを掴み得ると信じる表現主体の姿は、やはりボードレールやヴァレリーへの行き方を辿ろうとするものであつたろう。そのためには、従来の小説の形式をいったん壊し、組み立て直すこと、すなわち物語性やプロットを相対化しながら小説を成り立たせるという試みが必要となつたはずである。

中島健蔵の『懐疑と象徴』には太宰も縁がある。井伏鱒二の代筆として書評を書いているのである（飾らぬ生水晶 中島健蔵氏著『懐疑と象徴』、『帝国大学新聞』一九三四・一〇・八）⁵⁰。このように近いところにいた横光と太宰だが、両者の象徴主義・ポエジーが小説の実験にどのように寄与していたかについては、さらなる論点が見出し得ると思われる。今後も比較が必要となろう。

注 (1) 位田将司「太宰治と横光利一の「シ」——「詩と散文」の問題——」（『横光利一研究15』二〇一七・三）

(2) 神谷忠孝「太宰治と横光利二」（『解釈と鑑賞』一九九九・九）

(3) 栗原敦「太宰治の方法」考——「純粋小説論」・「私小説論」の影——（『金沢大学法文学部論集 文学篇』一九七八・二）

(4) 神谷忠孝「太宰治と新感覺派」（『解釈と鑑賞』一九七七・一二）。これに同意する論として、木村友彦「太宰治と新感覺派

——横光利一を中心に——」（『解釈と鑑賞』二〇〇一・四）がある。

(5) 「作者の言分（その十二月創作評に应へて）」（『時事新報』一九三五・一二・四）。

(6) 同右。太宰にはもう一つ、「ポオドレエルに就て」という文章があり、「いま、日本に、二十七八歳のポオドレエルが生きてゐたら」／私をして生き残させて居るただ一つの言葉である。／なお、深く知らむと欲せば、読者、まづ、私の作品の全部を読まなければいけない」などと述べて、ボードレールの傾倒ぶりを窺わせる（『碧眼托鉢』、『日本浪漫派』一九三六・一）。これをふまえて長谷川吉弘は、『晩年』全体にボードレールの影響があるとするが（『太宰治とボードレール——その邂逅と受容——』、『解釈』一九七一・八）、太宰が自身の作品名を挙げているのは「めくら草紙」のみである。太宰とボードレールに関しては、同氏の『太宰治と外国文学——ボードレールとのかかわり——』（『解釈と鑑賞』一九九六・六）、渡部芳紀『太宰治におけるダンディズム』（『太宰治 心の王者』一九八四・五、洋々社）、関井光男『太宰治と外国文学あるいは引用の修辞学』（『解釈と鑑賞』一九八五・一二）も参照。

なお、矢崎弾「象徴主義再生論（三）」（『東京朝日新聞』一九三六・九・一五）は「詩といふ形式を果立つてさまよへる詩的精神が散文に生動するためにシンボリズムの手法にたよらざるをえない」といい、「散文形式の革命にいくらかでも参加したと見られるのは僅かに島木健作と太宰治である」として、当時の太宰の方法が象徴主義的なものとして受容され得たことを示している。太宰は「多頭蛇哲学」（『あらくれ』一九三八・五）で「象徴と譬喩」の違いがわからない人がい

- て「骨が折れる」などと述べ、象徴主義への造詣を窺わせる。
- (7) 「太宰治「めくら草紙」論——空虚な〈私〉とポードレル、象徴主義」『稿本近代文学』二〇二・一二
- (8) 安藤宏「詩と小説のあいだ——「玩具」論」『太宰治論』二〇二・一二、東京大学出版会 なお、「玩具」とポードレルの関連については、松本和也「太宰治「玩具」材源考——ポードレル受容と詩への志向」『太宰治研究25』二〇一七・六 参照。
- (9) 中村三春「小説的アヴァンギャルドの帰趨——概説・横光利一と太宰治の軌跡——」『横光利一研究15』前掲
- (10) 山崎正純「小説の小説——「めくら草紙」」『転形期の太宰治』一九九八・一、洋々社
- (11) 获久保泰幸「「めくら草紙」の周辺」『解釈と鑑賞』一九八三・六
- (12) 東郷克美「太宰治という物語——「作中人物作家」の方法——」『太宰治という物語』二〇〇一・三、筑摩書房
- (13) 川崎和啓「太宰治・実験小説のもつ意味——『晩年』論への一視点——」『国語と国文学』一九九〇・四
- (14) 大國眞希「太宰治「めくら草紙」論——内在するドラマ性と「秘め」に秘めたる、むなしきもの」『無頼の文学』一九九四・一二。同氏の「めくら草紙」『虹と水平線——太宰文学における透視図法と色彩——』二〇〇九・一二、おうふう 中の「言葉の物象化」という指摘もこれと近いと思われる。
- (15) 神谷忠孝「「めくら草紙」論」『太宰治研究1』一九九四・六
- (16) 「アルセーヌ・ウーセイに与ふ」(三好達治訳『巴里の憂鬱』一九二九・一二、厚生閣書店)。
- (17) この点について詳しくは拙稿(注7)を参照。
- (18) 注15に同じ。
- (19) 木村小夜「めくら草紙」評釈」『太宰治研究8』二〇〇〇・六
- (20) 古谷綱武「横光利一の「純粹小説論」」『文藝通信』一九三五・五
- (21) 寺岡峰夫「純粹小説論の非通俗性」『早稲田文学』一九三五・六
- (22) 大岡昇平「ジツドと横光利一」『文藝通信』一九三五・五、傍点原文
- (23) 栗坪良樹「千葉亀雄と横光利一——“新感覚”理論の意味と内実——」『日本近代文学』一九六七・五。
- (24) 高橋幸平「“新感覚”理論と象徴主義——横光利一「感覚活動」——」『国語国文』二〇〇七・九。また日置俊次は、「昭和初年代の利一における韻文・散文を輻輳させる意識」に注目し、「機械」「改造」一九三〇・九)も「あえてジャンルを規定せず、例えば散文詩を意識しつつ文章をかきついでいった側面があるのではないか」という(横光利一と「地獄」——昭和初年代における韻文と散文の混沌、「青山語文」二〇〇七・三)。横光と象徴主義については、神谷忠孝「横光利一における象徴意識の変遷」『帯広大谷短期大学紀要』一九九三・三、玉村周「横光利一に於ける“新感覚”理論——“感覚活動”の解釈を中心として——」『国語と国文学』一九七八・九、掛野剛史「横光利一「文章世界」投書時代の検討——「象徴」という「旗印」を掲げた投書家」『論樹』一九九九・一二)、高橋幸平「象徴主義のすがた——横光利一の出現と大正文壇——」『国語国文』二〇〇九・一二)などにも言及がある。

- (25) 井上謙「横光利一——「機械」執筆の背景——」(『日本大
学理工学部一般教育教室叢報』一九七二・二三)。また、山本亮
介「ポール・ヴァレリーとの邂逅」(『横光利一と小説の論理』
二〇〇八・二、笠間書院)は、ヴァレリーの「レオナルド・ダ・
ヴィンチ方法論序説」が、小林秀雄をはじめとして、横光以外
にも当時の文学者に広く衝撃を与えたことに触れている。
- (26) 大正期から太宰、「純粹小説論」に至るこうした流れに関し
ては注8の安藤論を参照。
- (27) 山本亮介「純粹小説論」(『横光利一と小説の論理』前掲注
25)。
- (28) 位田将司「転回——「認識論」と「存在論」との対決——
「『感覚』と『存在』——横光利一をめぐる「根拠」への
問い——」(二〇一四・四、明治書院)。
- (29) 磯貝英夫「文芸復興期の文学」(成瀬正勝編『昭和文学十四
講』一九六六・一、右文書院、中村三春「横光利一の『純粹
小説』」(『フィクションの機構』一九九四・五、ひつじ書房
引用は『偶然と文学』(一九三五・一一、岩波書店)に拠つ
た。
- (30) 中村三春「量子力学の文芸学——中河与一の偶然文学論」
(佐々木昭夫編『日本近代文学と西欧 比較文学の諸相』一九
九七・七、翰林書房)
- (32) ポー「創作の哲学」(矢戸儀一訳、『新詩論』第二輯、一九
三三・二、アトリエ社)
- (33) マラルメと「偶然」の排除については、たとえば、柏倉康
夫『生成するマラルメ』(二〇〇五・一一、青土社)に言及が
ある。
- (34) 「日本詩の押韻」(前掲)は、自身も詩人であった九鬼が自
作も踏まえながら論じたものである。
- (35) これらの書簡は、それぞれ一八九三年三月二十二日、一八
九一年十二月五日のもの(「宮正之訳『ジッドルヴァレリー往
復書簡1880-1886』一九八六・八、筑摩書房)。
- (36) 『白痴群』所載の本文には誤植が目立つため、『河上徹太郎
全集第七巻』(一九七〇・一一、勁草書房)によって訂正した。
- (37) 「詩と小説」(『作品』一九三二・二)
- (38) 「覚書」(『文藝』一九三四・四)
- (39) 翻訳は中島による。全文の翻訳は「レオナルド・ダ・ヴィ
ンチの方法序説」として『ヴァリエテ』(前掲)に収録。
- (40) 安藤宏「エスプリ・ヌーボーと純粹小説」(野山嘉正編『詩
う作家たち』一九九七・四、至文堂)
- (41) 真銅正宏「偶然という問題圏——昭和一〇年前後の自然科
学および哲学と文学——」(『偶然的日本文学 小説の面白さ
の復権』二〇一四・九、勉誠出版)
- (42) ただし、横光は「虚無」のみが体系と対立するとも述べる
(『覚書』、『文学界』一九三三・一〇)。「自意識」に汚されな
い自我の源泉ともいうべき「虚無」は太宰が「めくら草紙」の
語り手に追求させているものでもあるが、この点は別に議論
する必要がある。
- (43) 初出は「ヴァレリーのこと——Xへの手紙——」(『文藝』
一九三四・七)だが、ここでは『懷疑と象徴』(前掲)から引
用した。
- (44) この点は、「四人称」とは、(道徳と理智との抗争問題の起
点となるべき、自意識の整理)「純粹小説論」を促す認識次
元の「眼」ということになるだろう(田口律男「横光利一「紋
章」論——「純粹小説論」を光源として——」、『山口国文』一

九八三・三)、という指摘、及び「純粋小説」とは対立し矛盾し相関するすべての要素を抱え込み、かつまたそれを生成する「場所」そのもの(石田仁志「横光利一「純粋小説論」への過程——ポスト近代への模索——」、『国語と国文学』一九九七・五)という見解とも接すると思われる。

- (45) 中島は、『ヴァレリー「序言」』『ヴァリエテ』前掲)の「彼等は又、我々が一層存在の実態に近似しようとして閉ぢた眼を、存在の偶発事の上に再び見開いた……。」という一文中の表現をふまえながら論じている。

- (46) 中河与一「小説に於ける偶然と人生に於ける偶然——三枝博音氏に——」『偶然と文学』前掲

- (47) 「はじめに」に示したように、太宰は作家としての横光には敬意も払っていたと思われる。また、文学を市場価値のある商品として流通させるという「純粋小説論」的な大衆消費社会の論理と太宰が関わらないはずもない。この観点からの論に、平浩一「市場の芸術家の「復讐」——「道化の華」と消費社会」、『文芸復興』の系譜学 志賀直哉から太宰治へ』二〇一五・三、笠間書院)がある。

- (48) 姜惠彬「偶然」とボエジの探究——横光利一「純粋小説論」を視座として——『日本近代文学』二〇一九・一一)

- (49) たこは、吉田秀和訳『新詩論』第二輯、前掲注32)

- (50) 井伏の代筆であることについては山内祥史「解題」、『太宰治全集第十巻』一九九〇・一二、筑摩書房)を参照。

※太宰治作品は『太宰治全集』(一九八九～一九九二、筑摩書房)、「純粋小説論」をはじめとする横光利一の著作は『横光利一全集第十三巻』(一九八二・七、河出書房新社)による。旧字は新字に改め

てある。なお、本稿は『太宰治・初期作品の展開』(筑波大学学位請求論文・二〇一三年)に収録した「めぐら草紙」論(二)——横光利一「純粋小説論」との対立——を大幅に改稿・増補したものである。