

# ジェイムズ・ジョイスの手法について(Ⅱ)

——我国におけるジョイス評価の推移——

茂 呂 公 一

1. はじめに
2. 言語観と方法意識の変質
3. 我国における受容期のジョイス観
  - a. 英文学界からの見解
  - b. 文壇における反響
4. ジョイス解釈の争点(1), (2) (昭和10年まで)

## 4. ジョイス解釈の争点(1)

前稿で述べたように、我国における最初の本格的ジョイス論は、土居光知の「ジョイスのユリシーズ」である。そこでの土居氏の見解を再度要約すれば、「未来派、実感派、行動主義、表現派、ダダ主義、内的写象主義、精神分析派等の名でよばれている文学の新傾向」が「ユリシーズ」一作に統合されていること、そして、それは小説の形式、文体様式の無限性を暗示するものの、「未完成な一つの試み」であるから、やがて忘れられるべき運命をもつこと、しかし以後の文学に影響を与えるべき要素を内包していること、などであった<sup>1)</sup>。

土居氏が第一次大戦後のヨーロッパ文学に現れた上記のさまざまな芸術上の思潮との関連において「ユリシーズ」を解釈したのは、昭和4年(1929)当時としては、やむをえないことであつたし、むしろそれは土居氏の博学を示す証左となるべきものだとも言えよう。しかし、それはまた、宗教、民族性、文学的伝統、風土、就中、言語形態そのものを異にする我国のジョイス論の限界を示すものでもあろう。

一例をあげれば、ヘルマン・ブロッホは、土居光知と同じく『ユリシーズ』に「全く表現主義的と言っていいようないくつかの部分」,「批評家がダダイズムと呼べばなるほどと思うような仕方」,さらに未来派的諸要素などを認めながらも、『ユリシーズ』におけるさまざまな文体の集積を単なる折衷主義の結果とみるのではなく、それらの諸要素が「礎石として一つの全体芸術作品のなかで役立てられる時には、何か全く違ったもの」<sup>2)</sup>になり、一見単なる文体の集積とみられる手法は、対象をさまざまな文体によって照明することによって、総体としてとらえ、その实在性を獲得するためのものであるという点にまで踏み込むのである。

ここで問題にされているダダイズムは、第一次大戦を遁れてチューリッヒに移住した芸術家たちの中の一人、ルーマニヤ人トリスタン・ツァラによって1916年に提唱された芸術運動で、そのテーゼは「芸術に対し、道徳に対し、社会に対する個人の永続的な反抗」<sup>3)</sup>であった。

このチューリッヒのダダイズムの周辺には小説家、詩人、画家だけではなく、思想家もいれば、政治家もいた。レーニンもその一人である。従って、ダダ的傾向は文学上の形式、言語形態の破壊、人間的価値観の否定といった観念的な面にだけではなく、ブルジョア社会的価値を破壊しようとする社会革命への志向、つまり政治の世界にまで及んだのである。それらの熱狂はただちにパリに飛び火し、未来主義、立体主義、表現主義などのイズムとからみ合い、やがてダダそのものは終焉し、シュルレアリスムを生む。

ちなみに、ツァラによるダダイズム提唱が1916年であり、『ダダの七つの宣言』が1918年から1920年にわたり、ブルトンの『シュルレアリスム宣言』が1924年である。そして、ジョイスが大戦を避けてトリエステから、ダダ発祥の地チューリッヒに移住したのが1915年、パリ移住が1920年である。『ユリシーズの創作』ノートは1913年から、とされているが、翌年に執筆が開始され、15年6月には第3挿話に入り、18挿話まで完成するのが1921年、出版は翌年の1922年であった。

このように、前記の前衛運動と、時と場所を同じくしながら、ジョイスとそ

れらとの間に直接的な接触はない。しかし、チューリッヒという小都市にあって、ダダ的動向がジョイスの耳にとどかないはずはないだろうし、大戦後という特異な時代の中で、ブロッホも言うように、ジョイスにその「時代の適合性を演繹すること」もできるだろう。『ユリシーズ』出版わずか数年後に、我国の英文学界が、ダダイズムを中心とする過度期的な前衛運動の延長として『ユリシーズ』を紹介し、ダダが消えたと同様に『ユリシーズ』の忘れ去られる運命を予言したとしても、責められるべきではないかもしれない。

一方、文壇におけるジョイス紹介者たちは、より積極的にジョイスを評価し、前稿で述べたように、その手法を模倣し新心理主義を提唱した。伊藤整を中心とするこのグループの提言と実践が、新感覚派の川端康成、横光利一等に影響を与え、いくつかの習作を書かしめるに至った経緯も前述した通りである。ところで、当時の英文学界におけると同様、また別の意味で、伊藤らのジョイス受容にも限界があったことは事実である。昭和初期の日本文学に与えたジョイスの影響をテーマとする論文の多くは、伊藤をはじめとするジョイス紹介者が、ジョイスの本質を理解していたとは思えず、従って真の意味で影響を受けたとは言い得ないとする見解をとる。たしかに、新心理主義がジョイスの本質とは似て非なるものだとして批判するのは容易であろう。しかし外国文学の影響を云々する場合、その意義の認識いかんによって評価が分れるという点も留意すべきであろう。つまり、言語、民族、宗教、風土の異なるところに、本質が移し換えられることなどあり得ないという事実を、その論旨に至るプロセスにどこまで許容するか、という問題である。文学上の影響とは、しよせん作家がある傾向を彼の個性と才能とによって、外延的に摂取することであるとわざるをえない。従って、特に作家とその作品を論ずる場合は、理解の正当性ではなく、いかに理解したかを問題にすべきなのである。

ここで、ジョイスが新心理主義という形で、我国に受け入れられる以前の文壇の一趨勢を一瞥しておきたい。ツァラの「ダダ宣言」の2年後の1922年(大正11年)には、僅か16才の吉行エイスケが雑誌「ダダイズム」を創刊し、大正末期から昭和初頭にかけて、いわゆる新興芸術派がたい頭した。ところが、

左翼思想をもつ評論家、小宮山明敏の「反動思想としてのダダイズム運動批判」(大正15年「戦車」創刊号)にみられるように、その発生に革命への志向をもつダダイズムが、我が国においては、奇好なことに、左翼側から反動とみなされていたのである。

一方、ダダを名のる側も、ポール・モランやピカビア風の表現の華麗さと、感覚の斬新さを追求し、ダダ本来のテーゼとは異なるものになった。そうした混乱にもかかわらず、彼らの感覚と表現の新しさは、一時期にせよ文壇の注目をあびたのである。

新心理主義を唱える若い詩人たちが、「ユリシーズ」にみられる一つの手法である「意識の流れ」を喧伝したのは、この新興芸術派の全盛期から衰微期にあたる、昭和5年から8年頃であった。これらの文学運動は、それぞれの主張こそ異なるものの、従来からの自然主義小説を一方に置けば、別の枠内に入る新しい運動であることは明らかであり、旧来の叙述形式にはおさまりきれない衝動から必然的に生れたもので、表現の斬新さが、実質から遊離して背のびした部分から腐っていったという事実を認めた上でも、日本文学における小説形式の転換を示す一つの現象であったことは否定できないだろう。つまり、ヨーロッパに比して極めて小規模であれ、日本の近代小説にも反写実的傾向が醸成される土壌が生れつつあったということである。

ところが、問題なのは、このような現象には、過渡期特有の極端に走る危険が内在するものであるし、またそれが文学的衝動として正当であるにしても、技術的な未熟さから、または土壌の貧しさから、成熟した作品を生むことができず、その萌芽を立ち腐れにさせるか、あるいは、その成果を後代にゆずらざるを得ない悲劇性を持つことである。ダダイズムやジュールレアリスムに比して、ジョイスの手法として紹介された「意識の流れ」は、それなりの根拠と理論をたずさえて提唱されたにもかかわらず、それが十分咀嚼されたものではなかったために、単なる形式の模倣として、批評家の一部から反論を蒙ったのである。

現在においても、ジョイスの影響を否定的にみる論文の多くは、新心理主義

派の提唱と実践には思想性がみられないという点で一致しており、その際きま  
って援用されるのが小林秀雄の見解である。当時の小林の批評活動にみられる  
主な特徴は、極く大まかに言うなら、近代の西欧の苦悩を背景にして起ったさ  
まざまな文学上の現象に、自己の苦悩を照応させ、そこからひるがえって、日  
本文学に内在する非近代性を指摘することにあった。即ち、自然主義的私小説  
の閉鎖性、社会性の欠如、プロレタリア文学の偏狭さ、近代芸術派の外国文学  
の安易な模倣、それらのいずれに対しても、彼は批判の矢を向けた。前稿で述  
べた伊藤の提唱に対して、まっさきに反論を加えたのが小林であった。

伊藤らのジョイス紹介に対する反論として、昭和6年に書かれた小林の「心  
理小説」及び「再び心理小説について」は現在でも瞠目に価する文学の本質を  
ついていながら、あくまでジョイス受容の方法に対する反論であって、ジョイ  
スそのものについての言及は極めて少ない。前書の論旨を要約すれば、ほぼ次  
のようになるだろう。

まず第一に、伊藤の言うように、従来のナレティヴな手法がはたして行き  
詰っているのか、ということである。意識の複雑化が、ただちに描写の複雑化  
を招来することになるとは思えないし、「ギリシャのアトム説より今日の量子  
説の方が遙かに自然を忠実に記録すると文芸上で叫ぶ」ことはあまりに事が重  
大すぎる。

たしかにジョイスのブルウムは細密に描かれ、現実に肉迫しているが、だか  
らといって「ラシヌのネロンより遙かに生きた絵」であるということにはな  
らない。つまり作家は「図形化や単純化」によって複雑な現実を語りたいの  
だ。

第二に、日本の文学界は形式の背後にある「作家知性の悪闘については宿命  
的に冷淡」であり、「意識の流れ」もダダイズムやシュルレアリスムの場合と  
同様、単なる手法上の模倣にすぎないのではないか。はたしてジョイスの独特  
な形に「飛びつく程せっぱつまった心持で」いるのか。

第三に、心理的手法という提示の仕方そのものに問題がある。心理学は「思  
惟や言葉による哲学的認識論を不満とし」他の自然科学と同様な方法で、心を

物質とみなし、心を実験対称とするが、文学的にみれば、そこには一種のパラドックスがあり、作家が心理学に学ぶのではなく、その逆でなければならない。作家の複雑な想像力が、自然発生的に心理的手法なるものを生むのである。それ故、心理的手法はあくまで結果であり、発生源になりうるものではない、というものである<sup>4)</sup>。

同年に書かれた「再び心理小説について」は、「思想」誌の特輯号「新しい芸術の諸問題」掲載の瀬沼茂樹及び伊藤整の論文中のジョイス関連箇所反論する形で、前記の論旨を発展、加筆したものである。

当時、左翼的心情から批評活動をしていた瀬沼が、ジョイスやプルーストに自我の解体をみて、「没落階級の衰弱的文学」と規定したのに対し、小林はその批評の安易さに反論する。瀬沼が、そこに自我の解体をみてとった、「自我の多種、複雑、混沌、矛盾」などというものは、今にはじまったものではなく、自我とは本来そうしたものなのだ。心理学は形而上学的考察を捨て、自我の混沌と矛盾をそのまま容認して「生理的全過程の系列を、力学的場」としてあつかっているが、またジョイスやプルーストの方法もまさにその方向にあるのだが、「問題は方法の実践にある。」と小林は言う。彼等が選択原理を放棄しているという瀬沼の見解は、作家の制作という実践行為を理解していないもので、流動は現実そのものだが、けして表現ではない。プルーストにしる、ジョイスにしる、それを混合するような愚を演ずるはずがないのだ。

それでは、前述の心理学的方法によってではなく、またシュルレアリスムが採用した単なるオートマティスムによってでもなく、瞬間の印象によって生じた内的真実を忠実に表現するもは何か。「意識の現在性に拘束されない、意識事実の没時間的知的把握、不在の現在の追認識は必然の方法」である、と小林は言う。このレトリックは見事であるが、ここまでは、前稿で述べたジョイスの手法に関する伊藤の見解とほぼ同じことを言っているに過ぎない。さらに、「この追認識のために、言語的隠喩の自在な馳駆が許されなければ」と彼は続ける。結局、「心理学者に転身」せざるを得ないのだが、その分岐点を左右する「表現の天啓」なるものは、「作家的理智以外」のなにものでもない、とい

うのである。言うまでもなく、これはプルーストに対して言及したもののだが、前述した作家の想像力に相当するものとして、「作家的理智」という概念をプルーストに付与している<sup>5)</sup>。

作家的想像力にせよ、作家的理智にせよ、それは作家が馳駆する言語の選択原理の必須の前提であり、彼も言うように、その選択原理なるものは、けしてあからさまなものではなく、個々の作家特有の原理を容易に抽象できるものではないにしても、「意識の流れ」という目あたらしい手法をめぐって、意識の流動性が注目されていた時期にあっては、小林の言及は創作という行為の本質をついたものであったといわざるを得ない。しかし残念ながら、それ以上の発言はないのである。

ちなみに、ハーバート・ゴールマンの「James Joyce, His First Forty Years」が、「ジョイスの文学」のタイトルで、永松定により翻訳出版されたのは、上記、伊藤及び小林の発言のあった翌年の1932年(昭和7年)であった。

なお、付記すれば、小林の初期の批評活動の尺度でもあり、ジョイス、プルースト受容に際しても前面におし出された、崩壊の結果なのか、崩壊をとらえたものなのか、という命題に関連して、明確な考察をもってジョイスを論じたのは、T.S. エリオットと H. ブロッホであった。即ち、エリオットは、現代の混乱に秩序と型と意義を与え、現代の世界像を表現可能にしたのが、ジョイスの神話的方法であるとし、ブロッホは、価値崩壊と統一性の破砕が、芸術的消費と近より難い複雑化を強要するなかで、敢えて「総体芸術」に挑戦したジョイスの意義と、その語学的天才とを強調しているが<sup>6)</sup>、統一原理という観点からの、最も新しい論文には、ジョイスの“artist-hero”にニイチェ的な“overman”(Übermensch)を重ねて見る考察も現われている<sup>7)</sup>。言うまでもなく、新しい文学的世界の認識と創造におけるメシア的存在としてである。

ところで、本題にもどると、小林はプルーストとジョイスの根本的な相違は、ジョイスがプルーストにはみられない「傲然たる、虚無的な面貌」をもつことだという。彼が伊藤のジョイス観に対して持つ不満は、そうしたジョイスの「人間的自覚」を伊藤が「作品の統一原理として擱まずに」、単に作品のフ

アクターとしてとらえている点に要約される。つまり、ジョイスをその手法の面からのみとらえていることに対する不満であって、ボードレー、ランボオから生長した小林の心理を忖度すれば、一文学青年の「意識の流れ」論など、簡単には認めるわけにはいかないのである。事実、彼は次のように言っている。「『ユリシーズ』で私を最も驚かせるものは、心理影像の豊富や、奇怪ともみえる裁断や連続ではない、そんなものならフランス象徴派等の長い悪戦がふんだんに残して置いてくれた処だ。私が無類だと思うのは、その全く独特な苦さである。苛烈な、虚無的な而も肉感的な無類の味ひである。」<sup>89</sup>

ここには少なくとも彼の本音がある。そして、これは上述した彼の完璧とも思える論旨に、突然現れた彼の肉声であり、彼自身が足をすくわれた落とし穴でもあった。筆者自身の感想として、前稿で述べたように、現在のような詳細なジョイス究明が進む以前の時点においては、ジョイスの苛烈なニヒリズムは、我々東洋人のいつわらざるジョイス観でもあり、我々をジョイスに引きつける原動力になるものではあるが、もしその点だけをとらえるなら、単なる印象批評の域を出ていないことも事実であろう。

ところで、伊藤のジョイス論の欠点は、ジョイスやプルーストの方法が従来のナレティブな描写の行き詰りの結果として現れたものだという極めて安易な視点をとっているところにある。そして小林の反論が手法の問題を作家の人間的資質と不可分なものとしてとらえるべきだとする観点からなされているのは全く正しいし、またあまりにも当然の事実であるが、彼の反論は紹介者たちの姿勢に対して力点が置かれ、ジョイス自体に対する積極的な言及がなされていない。彼のほとんど血肉ともなっている、フローベルからフランス象徴派、さらにはポール・バレリーの線に腰を据え、表現の改革を試みた、ジョイス、プルーストに対しては積極的な肯定も否定も表明せず、中村光夫の表現を借りれば<sup>90</sup>、それを「接木しよう」とした日本文学の前近代的な土台そのものと、接木の方法とを否定したのである。



## (2)

ヨーロッパ的近代の概念から言うなら、前近代的であった日本文学を総括的に批判したのが小林の『私小説論』であるが、同書を貫く論旨の基線となるものは、言うまでもなく「私」の概念の彼我の認識の相違である。ここで小林は純粋小説を標榜した新感覚派の横光利一を、ジイドの純粋小説との対比において批判し、前記のジョイス摂取の姿勢に対してと同じ角度から論を張っている。彼の明晰な論旨の中にみられる、ジョイスへの言及の不透明さの原因が、彼のジイド観を概観することによってより明らかになるだろう。

昭和7、8年は、サンボリズムを捨てた小林が恐らく最もジイドに傾倒していた時期であった。彼の「私」が傷つき、そのはてに獲得した「社会化された私」の意識が、ジイドの中に「新しい土俵」をみたのである。彼は後年、この言葉をきらったが、日本的私小説の閉鎖的「私」への対立概念として、彼自身の文学論の発想源とし、それをジイドに照射していたともいえる。

「ただ自意識という抽象的世界だけが仕事の中心になるような文学」、そういう空虚な手法を信じて、文学的リアリティを得ようとするジイドの築いた「新しい土俵」、と小林は言う。この「新しい土俵」を日本の文学者は理解することも、設定することもできなかった。つまり、不安の中から自我の問題を、個人と社会との関連において抽出する能力を欠いた。日本の私小説は、身内の中に肉体化するまでに強固に入り込んでいる生活の場が崩れると、発想の場を失なうか、ますます狭い隘路に入りこむばかりだ。このようなデッド・ロックから逃れるために「新しい技巧と斬新な感覚」によって装飾して現れたのが、新感覚派や新興芸術派の文学運動である。従って、これらは新しい文学運動という名に値いしない、単なる「私小説の最後の変種だ」<sup>10)</sup> というのが小林の要旨である。

「ただ自意識という抽象的世界」を信じる文学とは、まさにバレリーの世界でもあるが、バレリーの難解さは、抽象の世界を抽象的なままに提出したことによるともいえる。この場合、小林のいうジイドの世界はどうなのであろう

か。ジイドは意識の拡散にたえて、現実の呈する相を多形態のまま定着しようとした。その結果が「贗金造り」の有名なあのエドゥアルの鏡である。ジイド自身は鏡の裏側に消え、「日記」だけが残る。複数の鏡に映る多形態の現実。現実の切り口は決して一つではない。無数にあるべき切り口を決して自分一人の鏡に写そうとはしない、そうした純粹さを求める、または求めざるを得ないジイドの「精神の型」を小林は買うのである。私对他者、個人对社会、の相対性の中で、ジイドが第二の「私」をみつけたこの「変換式」を発見するまでに、彼は三十年を要した、と小林はいう。

新感覚派がリアリティの曖昧さを、感覚と装飾でカムフラジーするものであるとみる以上、技法を生命とした新心理主義という伊藤らの提唱に対して、あらためて別の刀を用意する必要もなかった。彼は言う。「ジイドをはじめ、プルウスト、ジョイスの新しい文学が輸入された時、最も問題に富んでいたが、技法的には貧しかったジイドが捨てられ、プルウストやジョイスの豊饒な心理的手法が歓迎されたのも当然だったし、この技法の背後にあった彼らの絶望的な自我の問題を究明しようとした冒険家も出なかった。」<sup>11)</sup>

ところで、このように小林に逆手を取られた前衛運動の推進者たちにとって気のどくだった点は、彼らの文学理論を支えるべき習作が、いかにも若書きであったことであろう。

「狭き門」と対比された横光の「花花」、ジョイス研究者によってきまって取り上げられる川端の「水晶幻想」、伊藤の「M百貨店」、「幽鬼の町」等々、それらの習作レベルを俎上にのせて、外国文学の影響を云々するのは、どだい無理なのである。横光は志なかばにして夭逝したが、川端は極めて日本的世界観のなかで特自の手法を完成させ、ジョイスを「わが芸道の師」とする伊藤も、彼なりの文学理論と、その実践である諸作品を文学史上に残している事実が、そのなによりの証左である。

繰り返すことになるが、小林は、技法が意識の拡大と深化とに不可分であるという当然の前提に立ち、日本の外国文学紹介者が意識の苦闘を回避して、技法の面にのみ踊る安易さと、その危険を指摘したのだが、そしてそれはまさし

く正鵠を得たものなのだが、彼らの技法への傾斜の裏には本当に何もなかったのか、という点では極めて冷淡であった。

なぜシンタックスが乱れるのか、なぜ感覚と幻想が作品を支配するのか、こうした問題はもちろん容易に解明できるものではない。だが、前述した H. ブロッホの言うように、技法が実在性を獲得する、という言語機能上の問題はここではさておくとしても、また反対に「私」の消滅が文体に及ぼす心理的形態についての見解<sup>12)</sup>をも考慮外においても、リアリティーの曖昧さを感覚と装飾で代償するとみる見解は、否定にのみ急でありすぎはしないだろうか。

小林の横光評は、彼の文体の晦渋さと用語の混乱、さらに「新しい外来の意匠に対」する貧乏さは、いわゆる「新しい土俵」の設定の曖昧さからくるものであるというものだが、少なくとも、否定的に分析したこの状況は、そのまま裏を返せば、作品成立の素地となり得るものでもあろう。

現に50年後のいま、昭和初頭に現れた日本文学の前衛性に対する再評価は決して少なくないのである。いま、この二、三カ月の間に発表された一、二の例を挙げても、専修大学の柘植光彦が日本の現代小説に現れた幻想性の問題を論じている中で、幻想は他者または事物とのかかわりのなかで、先験的に把握されていた意味づけを根本的に問いなおさざるを得ない瞬間に現れる原則をもつ、という極めて示唆に富む見解を述べ、その方法意識の源流を20世紀の欧米文学に求めている。更に彼は、本稿で問題にしている1930年前後(昭和初期)の、無意識概念と関連したこの方法論が、日本において市民権を得られなかった理由の一つとして、当時の日本の純文学が、社会とのかかわりにおいての個の確立という19世紀的發展段階にあった点をあげ、個の確立という至上命令が魔女狩り的な役割をはたしたという意味の見解を述べている<sup>13)</sup>。

また、外国文学系からは、中村真一郎が「日本における前衛小説」というエッセイを本年12月の毎日新聞紙上に寄せ、横光らの新感覚派の文体が、「その詩的イメージによって、個と個とを交感的に結びつけることによって、ひとつの集団なり社会なりの表現を可能とする」ものであるという新しい評価を与えた上で、最近のある中堅作家の作品を論じて、そこに横光の前衛性を認め、

「文学史的逆転のドラマが演じられ」ているとまで言っている。

ダブリンを追われたジョイス，ロシアからのがれたナボコフ，この英語で作品を書いた二人の作家に，言語的コスモポリタンを認めているのは丸谷才一だが，中村はこのエッセイで，大江健三郎の最近作の文体の晦渋さを『ユリシーズ』や『アーダ』のそれと同じ視点からとらえようとしている。つまり，幼時の言語体験と標準語のそれとのギャップに照点を当てているのだが，そこから生れる作品が，必然的に前衛的にならざるを得ないのは，「生れた環境の共同体から追放され，その共同体を自分だけの言葉で，自分のなかの想像空間に孤立して再建しようとする」ため，「二つの異質の遭遇が，非日常的な形式を要求するから」だとみている。前記，柘植の，対称との関係における意味喪失と，その間いなおしが幻想を生むという解釈に対し，中村は別の観点から，再現しようとする内容と，表現手段としての形式とのギャップが作家を孤独にし，その結果として作品の幻想性も強まるというユニークな見解を示している<sup>14)</sup>。

ジョイスの手法と無関係ではあり得ないこれらの問題は稿をあらためなければならぬが，いずれにせよ，20世紀初頭のヨーロッパにおける文学上の方法意識が移植されるには，当時の我国の文学環境はあまりにも前近代的であり，いわゆるプロレタリア文学的発想による思想の追求と，自然主義的個の表現から脱却して，社会的関連のなかで個をとらえなおし，確立していくという近代文学が負うべき古典的命題とが目あたらしい時期であった。

小林自身，ジイドがその土俵を設定するのに三十年を要したというからには，生れて間もない日本の近代文学にそれを要求する性急さに気づかぬはずがない。彼の有名な言葉に従って，批評とは他人の作品をだしにして自己を語ることである，とすれば，まさに彼は創成期の日本文学を踏台にして，フランス文学から生長した自己を語ったのだ，とみるべきだろう。

ヴァレリーから得た明晰な思考による小林の発言が，理論武装のほとんどなかった当時の日本文壇に深刻な衝撃を与えたことは容易に想像できる。ジョイスやプルーストを拠りどころに，同人誌程度の規模から，文壇の中央で喧伝されるにいたった新心理主義を唱える新進作家からの反論はなかった。しかし，

小林にとってはジョイスの問題は、いわば他人事で、その後の彼の多彩な批評活動にもジョイスへの言及はないが、ジョイスから出発した伊藤にとっては、作家としての存在基盤にならざるを得ないもので、昭和15年の『得能』物でジョイスのあらたな解釈が取り入れられた後も、ジョイスへの考察は戦中を通して続けられた。昭和22年に出された『小説の方法』は、その間の彼の文学理論の集大成である。

ところで、小林の初期の批評活動が、岩野泡鳴訳、アーサー・シモンズの『象徴主義の文芸』<sup>15)</sup>に拠るところがいかにか大であったかは江藤淳の指摘によって明らかであるが<sup>16)</sup>、シモンズが同書中の「ゾラ論」において、フローベルを引用してゾラの方法を非難した論旨と、小林がジョイス紹介者に対して論難した、前述の『心理小説』の前半の部分の論旨とが全く同じであり、『マダム・ボヴァリー』の女の死の場面の引用箇所も、シモンズの引用と同一箇所であった。ジョイス紹介者の一人である春山行夫や伊藤はその事実を知っていたが、後年伊藤はあるエッセイで、小林の論旨の方向が「当時の日本文壇の全体の態度であることを私は知っていたから」、「そんなところを言いがかりにするのは気が進まないの、私は沈黙し、一行も反駁を加えなかった」<sup>17)</sup>と述べている。

この回想記は、昭和15年、彼が『得能五郎の生活と意見』を出した際、それがローレンス・スターンの『トリストラム・シャンデーイの生涯と意見』の模倣であるとする小林の指摘に対しての反論として書かれたもので、スターンの時代のイギリス小説には、この種のタイトルが付されているのはそれほどまれなことではなく、小林がスターンを読まずに、表題の類似のみで即断した安易さを指摘し、同時に『得能五郎』が模倣であるとするなら、ジョイスの「ある面」の模倣である旨を述べたものであった。小説というジャンルの「開祖たち」であるフィールディングやスターンは、小説という形態に何んの拘束も受けずに自由に物語りを書いたが、伊藤がここでいうジョイスの「ある面」とは、『ユリシーズ』はもはや物語りではなく、「文学の総合形式のようなもの、詩や物語りや描写や評論やルポルタージュや随筆や、あらゆる文章道の総合された形

式」であるという形態面を指して、小説はその発生時にも、また最先端に位置する『ユリシーズ』にも「守るべき約束」はないのだということであろう。『得能五郎』はそれをねらった一種の実験的作品だという作者自身の解説であった<sup>18)</sup>。ついでながら、表題の類似によって影響云々を推測する危険は、ジョイスの『A Portrait of the Artist as a Young Man』と伊藤の『若い詩人の肖像』との間にも起りうる。両者に言及した論文もあるが、両者は別種の商品であり、それらを比較することは全く無意味であろう。

いずれにせよ、ヨーロッパからの摂取に急であった当時の日本文壇にあっては、日本的自然主義小説の行き詰りと、またその反動として、いわゆるヨーロッパ的観点に立った「思想」にのみ敏感に反応し、芸術を成立させている他の要因については軽視される傾向があったことはたしかである。小林のジョイスに関する言及は、彼の多彩な批評活動のほんの一部に過ぎないにもかかわらず、彼のその後の批評界における教祖的地位もあずかって、日本のジョイス関連論文に、その影がかなり長期にわたり尾をひくのである。

日本文学の閉鎖性に対する批判の形をとって提出された、ヨーロッパ文学の思想性、観念性の問題も、また同種の閉鎖性に根ざすものとして批判されながらも、表現の改革への志向をもって登場した前衛グループの提唱も、それらが消化される前に、日本には急激な右傾化が起り、日本文学の近代化は終焉する。

戦前における伊藤等のジョイス紹介の意味は、単に小説の表現の可能性の面で一つの波紋を起したにすぎない、とも言えようが、好意的に評価すれば、その成果はともかくとして、自然主義的私小説に希薄であった、対象への客観視の契機を生んだことはたしかである。いずれにせよ、受容期のジョイスの影響をテーマとするいくつかの論文にみられるように、ジョイス解釈の未熟さと、実作の若書きのゆえに、そこに指向されているものを一概に否定しざることはできないはずである。

(未完)

## 〔註〕

- 1) 土居光知, 「ジョイスのユリシーズ」, 「改造」第9巻第2号(昭和4年2月)。
- 2) H. Broch, “James Joyce und die Gegenwart; Rede zu Joyce’s 50 Geburtstag”, Vienna, Herbert Reichner, 1936. “Joyce and the Present Age”として英訳, また川村二郎外訳「ジェイムズ・ジョイスと現代」として現代作家論「ジェイムズ・ジョイス」(早川書房)所収。
- 3) G. リブモン・デセーニュ, 岡田弘訳, 「ダダの歴史」, 吉行淳之介, 「詩とダダと私と」(作品社)所収, pp. 183~4。
- 4)~5) 小林秀雄, 「心理小説」, 及び「再び心理小説について」, 全集第一巻(新潮社)。
- 6) 前掲 H. Broch からの要旨, また T. S. Eliot については, W. Y. Tindall, “James Joyce: His Way of Interpreting The Modern World”, pp. 105~6 参照。
- 7) Suzette A. Henke, “Joyce’s Moraculous Sindbook”, Ohio State Univ. Press, pp. 6~7。
- 8) 小林秀雄, 「再び心理小説について」, p. 144。
- 9) 中村光夫, 小林秀雄全集第一巻の解説, p. 341。
- 10) 小林秀雄, 「私小説論」, 全集第三巻, pp. 143~4 (新潮社)。
- 11) Ibid.
- 12) 宮本忠雄, 「言語と妄想」, (平凡社) 参照。
- 13) 柘植光彦, 「吉行淳之介—関係性のなかの幻想」, 国文学1979年9月号(至文堂), p. 61。
- 14) 中村真一郎, 「日本における前衛小説」, 毎日新聞(夕刊)1979年12月11日。
- 15) アーサー・シモンズ「象徴主義の文学運動」は現在, 樋口覚訳で国文社より出版されている。
- 16) 江藤 淳, 「小林秀雄」, (講談社文庫) pp. 118—9。
- 17) 伊藤 整, 「『トリストラム・シャンディイ』と『得能五郎』」, 「我が文学生活」(講談社)所収, pp. 68—9。
- 18) Ibid., p. 72。

※なお, 前稿(本誌 No. 6)において, 筆者の手書き資料から引用した伊藤, 永松の部分の掲載誌「詩・現実」は創刊号より全5冊, 750組限定で, 教育出版センターより1979年10月に復刻出版される予定である。