

日本文藝論稿 第二十三・二十四合併号  
平成九年二月

# 形式主義論争の争点

山崎義光

## 形式主義論争の争点

山崎義光

はじめに

大正末から昭和初期にかけては文芸観をめぐる相克の時代である。関東大震災後、前年に雑誌『白樺』が終刊を迎えた大正十三年には、プロレタリア文学派の雑誌『文芸戦線』、新感覺派の雑誌『文芸時代』が発刊された。また、大衆文学・探偵小説の興隆もこの時期である。そして、「私小説」という概念が登場し、論争を惹起したのもこの頃である。臼井吉見は、久米正雄による「心境小説」の主張を、「一方には、プロレタリア文学の急激な進出があり、他方には、これに対抗する新感覺派の動きがあつて」「これら兩種の新文学の挾撃に対抗すべく身がまたえたとくに現れた傾向」であると述べている。小笠原克の指摘したように、「〈私小説〉という名の文学は、大正末期文壇の危機を表現し」たものであるといえよう。したがつて、しばしば「私小説」なるものの系譜が明治時代にまで溯つて迎られるが、しかしそもそも「私小説」(「心境小説」)なる概念は大正末にプロレタリア文学・新感覺派文学の登場と時を同じくして、それらとの立場の相違によって露頭した概念である点を押さえ

ておかなければならない。以下では、あれこれの具体的作品を想定してではなく、「私小説」なる概念が前提する一種の文芸観(「私小説」的文芸観)を他の文芸観との対比を通して把える。それゆえ、本論ではいわゆる『三派鼎立』は、「私小説」的文芸観、「プロレタリア文学」的文芸観、「新感覺派」的文芸観とも呼ぶべき、「文学」を何ものとして把えるかという「文芸観」上の相克として把え直すことになる。中村三春は、一九二〇〜一九三〇年代の「文芸における虚構理念」の「文芸史上の決定的な断層」を「敢えて図式化」していえば、「文芸を作者の現実や主体の〈代行〉表象」(representation)のための媒介手段とする文芸観から、これを疑問視し、読者によって実現される自立した言語構築体としての文芸と、それを可能にする虚構の技術の模索へ、という転回」であると述べている。この図式に照らして言えば、作者の「心境」の表現として小説を把える「私小説」的文芸観と、作者をもそこに含む社会階級の生活を反映させつつ、〈大衆〉の意識変革の武器として文学を把える「プロレタリア文学」的文芸観に対して、「読者によって実現される」という契機をその前提として含んだ「自立した言語的構築体」として把

える「新感覺派」的文芸観が対置されることになる。以下本稿では、まずいわゆる〈近代読者〉の登場を踏まえながら、プロレタリア文学派が文学を論じる際の概念としての〈読者〉を見出す理路を示し、その上で昭和三年末から昭和四年にかけて交わされた「形式主義論争」における文芸観の相克の様相を中河與一の諸論を軸に辿る。そして、形式主義論の論脈の一つの帰結としての、中河の「偶然論」(昭10)への理路についても触れてみたい。

## 一 〈読者〉概念の登場

「私小説」「心境小説」という概念が主張されたとき、久米正雄は、「自己の中なる「私」を真に認識し、それを再び文字を以て如実に表現し得るもののみ」が、「芸術家」と称せられ、「私小説」を書き得るのだとし、続けて次のように述べていた。

その「如実に」とは、併し決して写実的な意味で、其假の形で、との謂ではない。歪みなく、過不及なき形ではあるが、素材そのまゝで、との謂ではない。

其処には必ず一つの、あるコンデンサーを要する。「私」をコンデンスし、——融和し、濾過し、集中し、攪拌し、そして渾然と再生せしめて、しかも誤りなき心境を要する。是が私の第二段の「心境小説」の主張である。

茲に於て、真の意味の「私小説」は、同時に「心境小説」でなければならぬ。

久米は、このような「私小説」(「心境小説」)こそが、「此処から出て行つて、遂には又此処へ帰る小説のふるさとである」と述べた。

「心境小説」は、〈作者〉のたんなる生活記録ではないとしているが、しかしいずれにせよ「小説」を、〈作者〉の「心境」の「如実な表現」としての〈作品〉という、〈作者〉—〈作品〉二項のみの枠組みで把えていることに変わりはない。

ところで、このような「私小説」(「心境小説」という概念が現れた大正時代後半から昭和初期にかけては、日本社会全般の経済的高景気にも支えられて、婦人・子供・労働者といった〈大衆〉が、政治的経済的に見出される時期である。政治的文脈においては、大正デモクラシーの運動、プロレタリア運動や婦人運動が盛んになり、また、教育においては女子教育・児童教育の拡充がみられる。そして、前田愛が論じたように、こうした〈大衆〉を対象とした出版業の規模拡大はめざましく、その経済的な文脈の中で、出版されたものを読む消費者としての〈読者〉が見出されていくようになる。ここに、セシル・サカイが指摘するように、受容者に重点の置かれた「大衆文学」が登場する。そうして、受容者の立場から「文学」を把える視点が現れるとともに、これまでの「文学」に対する暗黙の了解も問い直されることになったといえよう。

「私小説」(「心境小説」)論議に関し、生田長江は「日常生活を偏重する悪傾向」(大13・7)において、「作者の直接経験をその仮に描いたものとして吹聴され、或は受け取られるところの心境小説」は、モデルに対する「読者の芸術的ならぬ、実際の興味を刺激する」ことで面白みを引き出すものだと批判した。そして末尾では「これらの事が今日、世界の隅々にまで吹き及んでゐる間違つたデモクラシーの、一の影響でもあらう」と嘆く。また、生田は

「一般群衆と文壇的群衆」(大14・9)において、「書く人」と「読む人」の間には優劣が存在しているかのように思われており、そのことから名声を求めて文壇に認められた「書く人」になろうとする「文壇的群衆」が多いが、しかし「書く人」と一般の読者(「一般群衆」)との間にはそもそもなら「勝劣の差」のあるべきはずはないと論じた。生田の諸説は、「作者の直接体験」であると「吹聴」することによって一般人と変わらない平凡人の「心境」を提示するとともに、しかし他方その「心境」を「書く人」に固有のものとして提示するがゆえに作者の存在を特権化することになるという「私小説」(「心境小説」)的文芸観の両義的な性格を浮き彫りにしている。言い換えれば、平凡人⇨大衆⇨の出現と「書く人」⇨作者⇨の特権化の傾向との交点に「私小説」(「心境小説」)が擁護された所以をみている。そして、この観点からすれば、「私小説」というカテゴリーの出現と、プロレタリア文学派の論者によって「読者」としての「大衆」が見出されて論議的となったことは、表裏一体の關係にあるといえよう。

プロレタリア文学派の青野季吉は「女性の文学的要求」(大14・9)において、婦人読者層の拡大の様相を分析した。また、片上伸は「作者と読者」(大15・3『新潮』)、「文学の読者の問題」(大15・4『改造』)を発表するが、特に後者では「文学が社会現象であることを認めるかぎり、作者の問題と併せて、読者の問題が考えられなければならない」と論じた。また同年には、大宅壮一「文壇ギルドの解体期——大正十五年における我が国ジャーナリズムの一断面——」(大15・12『新潮』)が発表され、特にジャーナリズムが文学に果

していることである。それに対して、横光利一の諸論が見直されたものの、論争の経緯を形式主義派の側から積極的に把え直したものは少ない。以下では、これまで顧みられることの少なかった中河與一の諸論を中心に論争の経緯を辿ってみたい。

『形式主義論争』の発端となった横光利一の「文芸時評」(昭3・11『文芸春秋』)が批判したのは、蔵原惟人「芸術運動の緊急問題」(昭3・8『戦旗』)、フ・ルナチャルスキー(蔵原訳)「マルクス主義文芸批評の任務に関するテーゼ」(昭3・9『戦旗』)、平林初之輔「文芸批評家の任務について——ルナチャルスキーの所論を讀みて」(昭3・10『戦旗』)で、これらはいわゆるプロ派内で取り交わされた『芸術大衆化論争』の諸論である。『芸術大衆化論争』の問題点は、林淑美がいうように「芸術は大衆化されねばならない」という命題と、しかしすぐれた芸術が必ずしも大衆に受け入れられるとは限らないという現実との間をどう埋めるかという点にあった<sup>19)</sup>といえよう。ここで注目しておきたいのは、プロ派の「文学」観である。それは、(1)「プロレタリア階級の生活」を小説の「形式」に反映させるという基本的な理解方式であり、これは「内容が形式を決定する」と言われる。しかもそうして前衛的指導者が小説に「プロレタリア階級の生活」を反映させつつ、他方(2)プロレタリアートの自覚を大衆に教化するための「武器」として「文学」を把える文芸観である。そして横光利一がまず批判したのは、(1)の点であった。横光は「文芸時評」において、まず平林たい子の小説「殴る」を取り上げ、「平林初之輔氏や、蔵原惟人氏の云ふやうに、内容が形式を決定すると云ふ理論は、此の作で見事に転覆されねばならぬ。

たす役割がクローズアップされた。以上のような青野・片上・大宅らの読者論は、文芸作品を作者の側からのみ把えた「私小説」(「心境小説」)的文芸観を相対化する視点を留意したと言えよう。すなわち、彼らが「文学」を一つの社会現象として語ったとき、作者—作品關係を基底として把える「文学」認知の枠組みに対して、作品—読者關係を基底として把える「文学」認知の枠組みが対置されたのである。だが、彼らは作品「内在的」な視点に対して、「社会現象」という「外在的」視点から「文学」を把えたのであった。そして、その後のプロレタリア文学派の社会運動としての『芸術大衆化』論では、「作者」個人の表現という枠組みを相対化しながらも、今度では作家をも含む「社会階級」の生活の「内容」の表現としての「文学」という反映論が回帰してくることになった。それは、「私小説」(「心境小説」)的文芸観と、個人の表現が、集団的社会階級の表現かという違いこそあれ、言語⇨形式⇨内容を「媒介手段」としてのみ把える点で変わりが無い。ここにおいて、言語という「形式」⇨注目した形式主義派との論争を惹起したといえよう。

## 二 形式主義論争の争点

従来、形式主義論争については、プロレタリア文学派(以下では「プロ派」と略す)の『芸術大衆化論争』と『芸術的価値論争』の間の「中間的派生物」として整理され、形式主義派の主張は「思いつきの、突飛な論理というより、むしろ反論理」<sup>20)</sup>、「実りのない論争」と評されてきた。そして、論争の経緯について評者の「致するのは、谷川徹三が論点を整理し「論争に事実上の終止符を打」ったと見た

それほど、此の作の形式はフォルマリズムの好箇の典型となつて表れてゐる。即ち、内容が形式を決定するには非ずして、形式が内容を決定すると云ふフォルマリズムの適例として。」と述べた。続けて、「平林初之輔氏の形式論」を批判して、「形式が内容に先走る」などということはありえないのであって、「形式とは、リズムを持つた意味の通じる文字の羅列に他ならず、この「文字の羅列」なしに「内容」はありえないと述べ、「平林初之輔氏の云はるる内容とは、作品の内容ではなくして、作者の材料の意味にちがひない。即ち平林氏の云ふ内容とは、何を書かうとしたかであり、何が書かれてあるかではない。何が書かれてあるかは、形式を通じて見たる読者の幻想であり、さうして、これこそ、真の内容と云はるべきものである」と述べた。さらに同様の視点から、「蔵原惟人氏の形式論」においては、「内容が形式を決定すると云ふ理論が、いかに非マルキシズム的文芸理論であるか」を指摘する。マルキシズムが「客観があつて主観が発動する」という原則に従うならば、「形式」⇨「文学の羅列」(客観)が、「内容」⇨「読者の幻想」(主観)を与えるはずであると述べた。まず、横光と蔵原らとでは、「形式」⇨「内容」の語の使用法において異なっている。横光や中河へ反論した蔵原「理論的な三四の問題 三 形式の問題」(昭3・12/28『東京朝日新聞』)において、蔵原は、「芸術はいふまでもなく自然発生的に生まれるものではなくて、人間によつて作られたものである。しかして人間をして芸術を作らしめるものは人間の生活そのものである。そしてその芸術の内容をなすものは人間の生活そのものである」と述べる。蔵原の言う芸術の「内容」とは、「芸術を作らしめる」と

ころの「人間の生活の必要」なのである。すなわち、蔵原が芸術を「作る人間」を基点とし、「作る人間」の属する社会的諸活動を「内容」としたのに対して、横光・中河らは芸術を享受する「読者」を基点としてその受け取ることが「内容」としたのである。

蔵原の反論に先立って同紙上に発表されていた中河與一「形式主義文学の一端」(昭3・11/22)24『東京朝日新聞』は、既にこの「内容」をめぐる混乱を回避する方向を示していたと言える。中河は、「素材」「形式」「内容」の三項を区別しながら次のように述べていた。

ここで私は、小説を例として言葉の概念を決定しておきたい。

——(一)まづ素材がある。(二)作者がそれに形式を付与する。(三)内容とは、形式と素材とを通して第三者に触れてくるものである。——素材の選択は作者の方向と興味を示し、形式化は作者の能力・技術を示し、内容は作者から切り離されて形式自身を持つてゐる力によつて一般に訴へる。

ここでいう「第三者」「一般」と呼ばれている者は、さしあつて横光のいう「読者」と同等のものであるといえよう。プロ派の「内容が形式を決定する」を「内容↓形式」図式、形式主義派の「形式が内容を決定する」を「形式↓内容」図式と呼んでおくとなれば、この両図式には、「内容」の概念に述べたようなズレがある。そして、中河の提示した「素材」——「形式」——「内容」の三項の図式は、「作者」が作品を創る過程と「読者」が作品を読む段階とが「切り離されて」いるとする点で、このズレを踏まえたものと見なしよう。

中河・蔵原の後、形式主義派の大養健「形式主義文学論の修正」

ある。大養は、「形式」の「内面形式」／「外面形式」の区別を基軸として、一方で形式主義派の「形式↓内容」図式を肯定し、作品(外面形式)——読者(内容)としながらも、作者(内面形式)——作品(外面形式)関係を強調し、結果としては後者の「作者」を基点とした「文学論」(内容主義者たれ)としてまとめるのである。

形式主義論争における第一の争点で、形式↓内容の二項関係における、特に「内容」概念をめぐるズレであったとすれば、ここにおいて今度は作者—作品—読者関係を座標系にして第二の争点が目に見える化しと言へる。すでに第一の争点において潜在していたが、横光・中河が「読者」を基点とした作品(形式)——読者(内容)関係を軸にした形式論であったのに対し、内面形式／外面形式の区別を導入する大養の強調する点は、作者(内面形式)が作品(外面形式)を作りあげるに至る過程である。このことはさらに、「内面形式の問題」(昭4・1/11、12『東京朝日新聞』)で、大養が「内容」を二重の意味で用いているところに現れている。大養は一方で「文字の羅列——外面形式のはたらきを」として読者の起すところの心理作用によつて生ずる連想である」としつつ、他方、より一層強調するのは「われわれが生活のなかに持つところの生活的内容、社会人としての人間的内容」の方である。そして、「作者」がこの「生活的内容」「社会的内容」に対してある角度をもつて「外面形式」

「文字の羅列」を作るに至る過程のものが「内面形式の原型」といわれる。大養の「内容」をめぐるこのような揺れは、一方で作品—読者関係に形式—内容の概念枠を重ねながら、他方で作者—作品関係にも内容(内面形式)——形式(外面形式)という概念枠を重ね

(昭3・12/16)20『東京朝日新聞』が連載された。この大養の「修正」案は、後に同じ形式主義派の中河から批判されることとなる微妙な問題を惹起する。大養は、横光が「形式と思想」(昭3・11/27、28『読売新聞』)において用いた「外面形式」「内面形式」の区別を下敷きにしながら形式主義派の主張を明確にしようとした。大養は、形式主義派のいうところの「形式」とは「文字の羅列」であり、「外面形式」だという。だが、注意したいのは大養のいう「内容」の概念の方である。大養は、次のように述べた。

文芸作品の「内容」とは決して独立して存在するものではない。それは実は「形式」をとほしてのみうかゞひ得るものである。それは形式——即ち一つ一つの文字の組立ての連続、緩急、変化によつて、読者の心理作用から生ずる連想のいひである。

つまり作者自身が「形式」をとほして予想したところの「内容」を、読者はその同じ「形式」をとほして想像し返すのだ。しかしながら人生にはおのおの、想像作用を一律にすべき法律といふものはない以上この場合客観性を持つのは「形式」のみである。

たしかに大養は「内容」を横光・中河と同様に「読者」の「想像作用」としてはいる。しかし「形式」をとほして」とされながらも、「作者自身が」「予想したところの」といささか限定されている。大養はさらに結論として、「作家活動」においては「形式主義者」、「人間活動」においては「内容主義者」たれ、と述べるに至るが、それはいわば作家の創作態度についてという視点からの結論で

て、後者を強調しようとしているためだと言えよう。

昭和4年2月号『新潮』には、プロ派の三人の論者による反論が掲載された。平林初之輔「文学に於ける新形式の要望——附、形式主義文学論の検討——」、勝本清一郎「形式主義文学説を排す」、小宮山明敏「形式主義文学の史的位相——ブルジョア文学に於ける最尖端的反動現象としての形式主義文学——」である。

勝本清一郎の批判は、「内容」の所在をめぐって、主に中河が提示した「素材」と「内容」との区別に向けられた。

成程、作品の実際効果が、最初の作者の意図を裏切る場合もある。しかしこの場合は、作者の側か、読者の側か、どちらかに必要な、あらかじめ約束させられなければならない条件——社会的客観的規約が、五十パーセント以下にしか果されていなかったための失敗なのである。我々の表象に於ける「内容」を読者の観念中に百パーセントに伝え得ないような表現形式があった場合、我々はもつと完全な表現形式へと向って努力して行けばよいので、その為におびけて「予定的内容」を無かった事にして一人で安心しようとしても、「予定的内容」が適当な表現を見出さなかったと言ふ事実からは逃げられない。

ここで勝本はあくまで「内容」を、創作する段階で作家が予想した「予定的内容」としている。勝本は、翌月の「内容と形式の関係——その弁証法的統一について——」(昭4・3『創作月刊』)においても、同趣旨のことを更に詳細な例を挙げながら論じている。このような勝本の見解は、「作品」を「作者の意図」の実現としてのみ扱えようとする「表現」図式に加えて、「作者」が予想した「予

定的内容」とはほ同じ「内容」を(へ)作品を介して(へ)読者(へ)がうけとると考える素朴な《伝達》図式を前提としている。

小宮山明敏は、「文学の内容と形式との相互関係による時代の分類」を、(1)「内容過重時代」、(2)「内容形式調和時代」、(3)「形式過重時代」とし、形式主義文学の出現は、ブルジョア社会の(3)段階にあたり、それに対して新たなプロレタリア社会の(1)段階が新しく出現しつつあるとする。小宮山の提示する形式と内容の関係は、「言語の諸特質」が階級によって異なり、それが「文学の形式を制限すること」を前提としながら、「これら文学の形式を制限すべき言語の諸特質は、実に、そのおのおのの階級集团的社會内容によつて決定されるものであるから、従来、文学作品にあつた(へ)得る作者(個人)の唯一の特権であるかの如くに豪語し、誇大してきた文学の形式さへもが、かくの如く、集團社會内容によつて決定されるものなのである」と述べる。ここには先に述べたように、「私小説」的文芸観と通底する「内容」の反映としての「文学」という前提がある。このような前提は、小宮山明敏「形式論出版の決定的分析——横光利一—中河與一兩氏へ——」(昭4・5『創作月刊』)、平林初之輔「形式主義理論の自滅その他」(昭4・5『近代生活』)で述べた、彼らの言語観をみればさらに明らかとなる。これらに先立って横光利一は「文字とメカニズム」(昭4・3『創作月刊』)において、「内容とは、読者と文字の形式との間に起るエネルギー」であり、「それ故、同一物体である形式から発する内容と云ふものは、その同一物体を見る読者の数に従つて、変化してゐる。譬えば、海と云ふ文字がある。だが、われわれは此の海と云ふ文字から、同様に一定の

海を感じるであらうか。或るものは曾て見た瀬戸内海を幻想するであらう。また或る者は逗子の内海を幻想するであらう。即ち、その読者の頭に従つて、文字から受けるエネルギーの量が個々別々に独立して違ふのだ」と述べていた。これに対して、小宮山は「人類は、内容Aをもたずして、文字Aを創造することはできなかつたのである。即ち、例へば、人類は、まづ内容A—me(雨)をもたずして、その符号(文字)A—meを創造することはできなかつたのである」とし、「文字Aは事物の内容Aを表現せしむるための符号として作られたものである。即ち内容Aの存在によつてはじめて決定されたものである」という。そして、このような「内容」の反映した「符号」という言語認識が、「あらゆる現象における内容および形式の関係にあてはまる」とし、「文学においても、まづ形式を要求せる内容を、形式が内容をつたへる役目をはたしてゐるの故をもつて、逆に、形式が内容を発生したのであるといふのは、——文字の場合におけると同様に一つの潜越的逆説である」と述べる。平林も同様の見解を述べている。このようにみると、以上のプロレタリアの反映論には、「内容」の反映としての「形式」、すなわち《表現》《伝達》図式の前提があるといえるが、それらは総じて言語を第二義的な手段(道具)と見なす言語観に立脚しているといえよう。

が意味を持つてゐるとすれば、その意味を便宜的に内容的なものと呼ぶが、しかし「私は「内面形式」とも「作品の原型」とも名づけない」と付け加える。というのも「多くの内容主義者の誤謬は、生活の内容(作品以前の内容)と小説の内容(作品以後の内容)とを混同するところから始まつてゐる」からである。また、「引用者注——勝本のいう「予定内容」などといふ変なものは持たない」と述べるが、それは勝本の「予定的内容」という概念が、先にみたように(へ)作者(へ)の予定した内容が《表現》されたうえ、それがまた(へ)読者(へ)に《伝達》されたりすることを前提とした「作品以前にある」ものをさす概念だからである。そして、同じ形式主義派の犬養健の「修正」説をも、「吾々は「外面形式」と「内面形式」とに分類する唯心的方法を捨てなければならぬ」として拒絶・批判する。ここでいわれる「唯心的」とは、《表現》《伝達》図式をこそ採らないうが創作態度論へ収斂させてしまふ犬養の論旨に向けられたものと見なせよう。そして、中河は以上の批判を踏まえて先のエッセイから発展した次のような「動的発展性の図式」を提示している。

(第一段の形式活動) 素材+形態↓内容

(第二段の形式活動) 素材+形態↓内容

(第三段の形式活動) 素材+形態↓内容

無限の発展

この絶えざる「形式活動」によって人間の諸活動が営まれるがゆえに「文化とは形式の絶えざる発展、積み重ねの意義」なのだと思

れる。中河の形式論で特に注目される特徴は——後に言及する偶然論とも関連して重要な点であるが——「形式」概念が「文字」にとどまらず、表情・身振り・映画・ポスター・飛行機等あらゆるものに対して適用され、「文学」に限定されない大風呂敷な文化論的視野から記号論的に論じられていることである。その意味からは中河の形式論は文学論とは言い難いといふべきかもしれない。それゆえに、「形式活動」は「作品」を挟んだ固定的な作者—作品—読者という三項の概念によつてではなく、素材—形態(形式)—内容の三項の概念で語られる。先の引用箇所でも「読者」の語は用いておらず、「第三者」「一般」の語で論じていたのもその一端であらう。横光と中河との違いもここにある。先に「さしあたって」と述べたゆえんである。そして、このような「無限の発展」を鳥瞰する位置から理論構築するがゆえに、犬養が内面/外面という(へ)作者(へ)を基点とした区別にこだわったのに対して、中河は(へ)作者(へ)といった中心的固定点を取り払い、したがって内面/外面の区別をも退けるのである。

さて、以上のようなプロレタリア・形式主義派の論争に対して、谷川徹三「文学形式問答」(昭4・3『改造』)は、「形式」概念を三種にわけて論じている。そこで谷川が採用する第三の「形式」概念は、「内面形式inere Form」と呼ばれる。それは「素材に適合した形式」、「内容を最も生かす形式」であり、「形式と内容(素材)とが完全に融合してゐるといふだけでは実際は未だ不十分なんだ。内面形式は内面的充溢を、内面から湧き上がる力を、内面的緊張を重視する。さういふ充溢から、さういふ力からつくられた形式でそ

ればなければならぬ」と述べている。谷川のいう「内面形式」に対して中河は、「唯物的形式主義の立場——内容主義論並びにプロレタリア藝術論への批評——」（昭4・6『文芸都市』）において、「唯心論的には実にすぎない言ひ方だ」と評しながらも、いわば「内面から」という言説に含意される「内面」なるものがどこかに予め存在するという前提を批判する。すなわち、「何か外面的な形式（出来事、状態）があつたから内面的緊張を感じ」るのであつて、「内面的緊張が初めからあるのではない」のである。そして、中河は前掲の「形式の動的発展性の図式」を掲げる。谷川は、犬養の見解に歩み寄りを見せながら、犬養と同様武者小路実篤に言及して、「武者小路氏の形式がどうして当時新鮮であつたか？ 武者小路氏が当時の文壇の硬化した形式、萎縮した形式に囚はれないで、その独自の個性、人生に対する新しい態度——人類に対する愛、普遍人間性への信頼、を表現の上に生かさうと心がけ（？）たからである」と述べている。このことからすれば、谷川のいう「内面形式」とは、〈作者〉の「内面」（心）が「必然的に内面から湧き上がる力によって形づくられた」「形式」のことである。だとすれば、これも基本的に、内↓外という《表現》図式に則ったものであると見なしうる。この点を突いて、阿部知二は「形式主義文学論」（昭4・5『文芸都市』）において、「内面形式」を二つに区別して論じ、中河ら形式論者のいうような読み取られた「フォルムの意味性」を「内容」とする「内面形式」（述べたように、実際には中河は「内面形式」概念を不要だとしている）と、谷川のいうような感情なり思想なりがあらかじめ無前提に存在しているとする

### 三 形式主義文学論から偶然論へ

ら、偶然論『萬葉の精神』へと至るその後の中河の歩みの出発点があつたといえよう。

金子務が広汎にわたって明らかにし、小森陽一が主に横光の形式論に即して指摘したように、横光・中河の形式論は、当時の「相対性理論のカルチュア・ショック」から潜在的に発し、相対性理論との類比による「同型的な現象」と見なしうる発想であつたといえる。その意味からは文学論の範囲を越えた、物理学における当時の先端的な成果に平行する、同時代のな思考の枠組みの転換の動向とも連なるものであつた。そして、形式主義論争から六年ほど経た昭和十年の『偶然論』は、量子力学の不確定性原理を起爆剤として提起されてきた。従来『偶然論』については、鈴木晴夫が「形式主義論争以後、さまざまに形を変えてあらわれるマルクス主義文学と芸術主義文学の論争の、これも一変形である。物理学説と文学論の恣意的な結びつけ方に攻撃が集中したが、中河の論旨は、日本浪漫派などに呼応するローマン主義文学の提唱にあつた」と評したように受けとめられてきた。だが、このような概括は巨視的には妥当であるものの、なぜ、どのような理路を経て、形式主義論から浪漫主義へ赴くことになつたかについて明らかにしてはいない。それに対して、真銅正宏は、論争の争点について論じ、昭和十年前後における偶然論の文学史的な意義の見直しの必要を指摘している。ここでは中河の形式主義論争との関連について述べておきたい。中河與一の「偶然の毛毯」（昭10・2／9〜11『東京朝日新聞』）の冒頭では、形式

「内面形式」とを区別する。そして、谷川をも含めた「内容主義的思想」は、「芸術に於ける芸術家神権説」であると批判する。

また、谷川と同様第三者的立場から発言した小林秀雄は、中河の形式論に対して、「形式の発展図式によって芸術創造過程といふ運動を計量しようと試みなくては、図式は洒落」に過ぎず、「実践的な方法論をのぞいて芸術理論に就いては一言も語る事は不可能なのである」と述べたが、この批判はプロ派や犬養・谷川らとはまた一線を画すものの、「芸術創造過程」「実践的な方法論」といった〈作者〉を基点とした芸術論以外を認めないとする前提がある。だが、中河が退けようとするのはまさしく〈作者〉を基点とした芸術論をしか認めまいとする立場なのである。

以上のように形式主義論争の経過をたどると、プロ派の論者・形式主義派の大義の形式論・谷川の「内面形式」論の枠組みに対する中河の「動的発展性の図式」による反駁は、〈作者〉↓〈作品〉という《表現》図式や〈作者〉↓〈読者〉間の《伝達》図式（プロ派）、さらには〈作者〉を基点とした内/外の二元的理解図式（犬養・谷川）を退けようとするところにあつたといえよう。また、中河は、作者―作品―読者の三項図式を「動的発展」として鳥瞰的な位置から把握するがゆえに、横光の場合とも異なって〈作者〉のみならず〈読者〉をも中心におかないのであつた。したがって、中河は論争の経緯にあつて、プロ派の論者のみならず、形式主義派の犬養、そして横光とも微妙に異なる見解を示していたといえよう。そして、中河の「動的発展性の図式」は、「無限の発展」の過程全体を呪物化する思想を招き寄せることにもなつた。そこに、『形式主義論争』か

主義文学論でやり残した問題として「偶然」論を位置づけている。中河のいう「偶然」とは、量子力学におけるハイゼンベルクの「不確定性原理」を強く念頭においたもので、その意味からは「偶然」とは「不確定性」と言い換えられるものである。古典物理学においては粒子の物理状態は一義的に決定され、したがってそこでの因果法則は「必然」性を意味する確定的なものであつた。しかし、微視的粒子を扱う量子力学においては位置と運動量の測定に誤差は避けられず、古典力学的に粒子の運動を予測することは不可能となり、粒子の運動は「確率」にすぎないものとなる。物理学者にして歌人の石原純は、中河の偶然論を支持した「偶然の問題」（昭10・9『新潮』）において「量子力学の関するところは、勿論単なる物理現象であつて、人間の心理現象の如きものとは甚だ縁遠いであらうけれども、併し我々の之に興味を感じるものは、現象を因果的に見ることの不可能を示す点で、それが後者との恰好な類似を見出ださうからである」と述べている。中河の偶然論はこのような意味で量子力学における新しい思考の型に関する知見を類比的に文学論に導入するものであつた。すなわち、物理現象と文学とが直接的に関連すると考えられたのではなく、特に因果性に関する信憑性に疑義を呈し、理解（文学へ論）の枠組みの変更を主張したのである。既に見てきたように、中河は、形式主義文学論において人間の諸活動一般としての文化は一つの「形式活動」から次の「形式活動」が「飛躍」によって継起する非連続な発展であると述べ、「形式活動」の「動的発展性の図式」を提示していた。そして、中河による、偶然論の位置づけは、形式の動的発展性を論じた際に言っていた「飛

躍」を埋める部分こそ、今日の偶然論である<sup>(33)</sup>とするものなのである。この発想は、形式主義論争での論脈に即して把えれば、〈作者〉から〈作品〉への《表現》、あるいは〈作者〉から〈読者〉への《伝達》という必然的因果性の否定であったはずである。ただし、中河の偶然論は、具体的な小説作品の参照もなく、唯物史観の必然論的思考の枠組みの見直しとして放漫に論じられるにとどまるものであり、形式主義論争での論点そのものを積極的に展開したものとは言えない。それゆえ「文学論」としては具体性に欠け、また精密性を欠くというほかない。だが、文学を何ものかとして把える〈論〉の枠組みの変更を迫り、『文芸観』の転換の必要を訴える問題提起であったとはいえる。中河が、「吾々はもう一度吾々の世界に対する思考の形態を改めなければならない」(前掲「偶然の毛毯」といったのも、そのような意味において受け止められよう。だが、作家個人の《表現》(《伝達》)を相対化した視点は、それと同時に、その後の「萬葉の精神」の主張へ、すなわち「飛躍」(「偶然」)を含んだ「形式の絶えざる発展、積み重ねの意義」としての「文化」の全体主義の肯定的論理を用意することになったといえよう。

《注》

- (1) 尾崎秀樹『大衆文学』(紀伊国屋書店 一九六四/復刻版 一九九四・二)、『大衆文学論』(勁草書房 一九六五・六)。江戸川乱歩「一般文壇と探偵小説」(『宝石』一九四七・四、五)
- (2) 白井吉見『大正文学史』第二章 第三節 心境小説と通俗小説(筑摩書房 一九六三/昭三八)・七 198(199頁) ただし、

白井の見解が受け入れられるのはこの点だけであって、続く箇所では「心境小説」という概念の登場の要因を、(1)「大震災が既成作家にもたらした直接の不安・動揺」、(2)「プロレタリア文学の急激な進出に対抗する」という二点を把える白井の見解は、以下論じるような『文芸観』の相克として把える本論の立場とは異なる。

- (3) 小笠原克『昭和文学史論』(八木書店 一九七〇/昭四五)
  - (一)「私小説の成立をめぐる」109頁
  - (二)これに関連して、小笠原克は、「私小説・心境小説論の根本」(『講座日本文学の争点5 近代編』明治書院 一九六九/昭四四)・四)において、大正九年頃からあらわれた「私小説」という語が、大正十三年に中村武羅夫によって「心境小説」と置き換えられながら「本格小説」と対置されて批評用語として用いられ、このときから「私小説的文学は〈心境小説〉論として是非されはじめる」と論じている。また、「私小説」という語の発生の経緯については、『日本近代文学大系58 近代評論集II』(角川書店 一九七二/昭四七)・一)による。
- (4) 前田愛『大正後期通俗小説の展開——婦人雑誌の読者層』(近
- (5) 中村三春『フィクションの機構』(ひつじ書房 一九九四・五) 155頁
- (6) 久米正雄「私小説と心境小説」(大14・1・5 『文芸講座』第一回配本 7・14号) 引用は、『日本近代文学大系58 近代評論集II』(角川書店 一九七二/昭四七)・一)による。
- (7) 前田愛『大正後期通俗小説の展開——婦人雑誌の読者層』(近

代読者の成立」岩波書店 一九九三・六)

- (8) セシル・サカイ『日本の大衆文学』(朝比奈弘治訳 平凡社 一九九七・二)
- (9) 生田長江「日常生活を偏重する悪傾向」(大13・7 『新潮』) / 『超近代派宣言』至上社 大14・12) ただし引用は、復刻版『近代文芸評論叢書2 超近代派宣言』(日本図書センター 一九九〇・一〇)による。
- (10) 生田長江「一般群衆と文壇の群衆」(大14・9 『新潮』) / 『超近代派宣言』ただし引用は、生田前掲(9)に同じ。
- (11) これは、青野季吉『転換期の文学』(春秋社 昭2・2) 所収の題で、初出は「女性の文学的要求と社会的要求」(大14・9 『婦人公論』)。
- (12) この時期の読者意識の問題については、前田愛「読者論小史——国民文学論まで」(前掲『近代読者の成立』)と、「昭和初頭の読者意識——芸術大衆化論の周辺」(同前)があり、これを参考にした。
- (13) 片上は、「内在批評以上のもの」(大15・1 『新潮』)において、「文学個々の作品の形式や技巧や主題の性質やに関する批評」である「内在批評」に対し「内在批評以上のもの」の必要を述べており、青野季吉は「文芸批評の一発展型」(大正14・10 『文芸戦線』)の中に「外在批評論」と改題)において、「与へられた芸術作品を、一個の社会現象として、与へられた芸術家を、一個の社会的存在として、その現象、その存在の社会的意義を決定する批評」である「外在的批評」を

- (14) 三好行雄「形式主義論争」(『近代文学論争事典』至文堂 一九六二/昭三七)・七)
- (15) 白井吉見『近代文学論争 上』(筑摩書房 一九七五・一〇)「十四 形式主義論争」269頁
- (16) 玉村周「言語における〈形式〉と〈内容〉」(『講座昭和文学史』第一巻 都市と記号 〈昭和初年代の文学〉)有精堂 一九八八・二)
- (17) 三好行雄前掲(14)
- (18) 小森陽一「エクリチュールの時空——相対性理論と文学——」(『構造としての語り』新曜社 一九八八・四)
- (19) 林淑美「芸術大衆化論争における大衆」(前掲『講座昭和文学史 第一巻』)
- (20) 引用は、河出書房新社版『横光利一全集』第十三巻による。
- (21) 引用は、河出書房新社版『横光利一全集』第十三巻による。
- (22) この大衆批判による形式主義派の分裂を危惧した横光利一が、中河へ宛てた書翰「四月一日消印 中河與一宛書翰」(『横光全集』第十六巻 101~104頁)がある。
- (23) ただし、阿部は中河の図式の「発展」の仕方を循環型(「サイクル」としたような新たな図を提示し、創作もまた形式を媒介にした形式の循環的発展の過程に繰り込まれるのだから。

ら、最終的には二つの「内面形式」は背反するものではないとしている。

- (24) 小林秀雄「アシルと亀の子I」(昭5・4『文芸春秋』)ただし、引用は新潮社版『小林秀雄全集』第一巻による。
- (25) 金子務『アインシュタイン・ショック』第一部、第二部(河出書房新社二冊ともに新装版一九九一・四)
- (26) 小森陽一前掲論文(18)
- (27) 金子務前掲書(25)「第二部 第6章」の題。
- (28) 金子務前掲書(25)「第二部」11頁
- (29) 鈴木晴夫「偶然文学論争」(長谷川泉編『近代文学論争事典』至文堂一九六二〈昭三七〉・一二)。また、磯貝英夫「偶然文学論」(日本近代文学館編『日本近代文学大事典』第四巻講談社一九七七〈昭五二〉・一一)も同様の概括をしている。
- (30) 真銅正宏「昭和十年前後の「偶然」論——中河与一「偶然文学論」を中心に——」(『同志社国文学』一九九六・一)
- (31) 初出誌より引用。以下一連の偶然論については、角川書店版『中河與一全集』第十巻を参照した。なお、この全集では「偶然の毛毬」の初出について、本文末尾と、巻末に付せられた「偶然論に関する文献目録」で、初出年月日を「昭和九年二月二十八日」と記載しているが、これは誤りである。
- (32) ただしこの点については、真銅が前掲論文(30)の中で、中河が石原の好意的な批判を受け入れながら改定をくわえて自らの主張の論旨を整えていったことを指摘している。
- (33) 中河與一「偶然文学論」(昭10・7『新潮』)ただし、初出末尾には「昭和十年五月卅日」とある。
- (34) 中河の「偶然の毛毬」に続いて発表された横光利一の「純粹小説論」(昭10・4『改造』)は、中河の偶然論に論及こそしていないものの、小説の「可能の世界の創造」の必須要件として「偶然性」をあげている。中河の偶然論と横光の「純粹小説論」に繋がりがあろうとの指摘は、すでに笹淵友一「偶然文学論」とその文学史的意義」(『中河與一研究』右文書院一九七〇〈昭四五〉・五)と真銅前掲論文(30)にある。これは横光流の形式主義論争からの文学論的な発展的展開と見做しうる。ただし、横光の場合はまた中河とは異なる問題を含んでおり、更に検討が必要であってにわかには同列に論じられない。
- (35) 中河與一『萬葉の精神』(昭12・7 千倉書房)