



中河與一「氷る舞踏場」論：機械時代における詩的精神

梁，馨蓉

(Citation)

國文論叢, 61:45-59

(Issue Date)

2024-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100491567>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100491567>



中河與一「氷る舞踏場」論

——機械時代における詩的精神——

梁 馨 蓉

1 一九二〇年代の文学界における「機械」

近代社会に機械が登場したことは、芸術の諸相を様々に変容させた。「機械的環境は、極めて複雑な関係の下にそれ自身を藝術化し、また他の藝術の中に攝取される」とは、一九二九年における板垣鷹穂の言葉である。この美術史家は、「機械の影響は、單に視覚的な藝術の領域内に止まらない。文學はそのテンポを変えなければならぬ」と付け加え、文學を含めた近代芸術の表現形式が機械から影響を被りつつあることを指摘した。¹⁾

周知のように、機械への芸術的関心は、まず二〇世紀初頭のマリネッティをリーダーとするイタリアの前衛芸術家グループ「未来派」にはじまるとされる。一九〇九年二月二〇日にフランスの新聞紙『フィガロ』に掲載された「未来派宣言」は、機械の力強さを称賛した最初のマニフェストであると言われている。「サモトラケのニケ」に対比される、爆走する自動車に見出された「速度の美」は、過去を振り返ることなく時代の先端を駆け抜けようとする未来派の立場を表明した。この文章はまもなく森鷗外によつ

て『スバル』で抄訳され、日本に紹介された。²⁾ その影響を受け、日本における未来派受容を先導した神原泰は、詩作品「自動車の力動」(『新潮』一九一七・一〇)において自動車という機械が可能にしたダイナミックな視覚的イメージの言語化を試みている。³⁾

一九一〇年代半ば、革命後のロシアに現れた「構成派」は、イタリア未来派を受け継いだ芸術運動のひとつに数えられる。ロシア構成派はプロレタリア階級の思想を現実的客観的に表現することを目指し、社会思想と不可分な機械美論を提出した。この動向を日本にいち早く紹介したのは村山知義である。ベルリンに渡って構成派の美術や演劇の影響を受けた村山は、一九二三年に帰国後、前衛美術集団「MAVO(マヴォ)」を結成し、その機関誌として『マヴォ』を創刊した。本誌は、一九二〇年代初期の日本で勃興し、機械美を強く意識した前衛芸術の拠点となった。

村山知義は「機械の要素の芸術への導入」(『みづゑ』一九二四・一)において、「機械的要素の持つ魅力」、すなわち「形式の持つてゐる魅力」が発見されたことこそ、当時の芸術界で最も立つ現象であると指摘した。さらに同年の「構成派批判」(『みづゑ』一

九二四、七)においては、「構成」の現代的意味を、「物質を材料として空間的なるものを組み立てること」、あるいは「實際的な工業的な材料のオルガニゼーション」として定義している。⁴⁾つまり、構成派が求めている芸術作品の「新しい形式」は、秩序立った空間的形体を不可欠な条件としていた。村山は、機械の美を、単に視覚的なものとどまらず、それに内在する構造上のメカニズムをも視野に収める仕方では芸術に迎え入れようとしたのである。

このような前衛芸術家の動向は、同時代のモダニズム文学者に大きな影響を与えた。その代表的なグループが、一九二四年に『文芸時代』の創刊をきっかけに登場した「新感覺派」である。新感覺派の手法について、瀬沼茂樹は「名詞の羅列や体言止め」を多用することで「情緒的表現を抑制した即物的描写」に徹し、「機械美」の持つ「スピード感と視覚的な効果を活字で再現しようとした」と述べている。新感覺派文学の内容的あるいは表現的手法は、機械美が盛んになった時代の潮流の中で形成されたものである。わけでもその旗手はやはり、横光利一であろう。小説「機械」(一九三〇・九)は言うまでもなく、横光は文芸論でも積極的に機械なるものに言及している。例えば、一九二八年から一九二九年にプロレタリア派の蔵原惟人らとの間に行われた形式主義文学論争では、横光は人間をより完全にするために芸術家は機械にならねばならないという「人間の機械」という発想を提起した⁶⁾。さらにその発想から生まれた「メカニズム」すなわち「力学主義」、あるいは「厳密なる科学的方法是敍され得ざる状態にまで近か(ママ)づけて、観測する」という認知形式⁷⁾を横光は小説に導入しようとした。

しかし、「メカニズム」と「形式主義」を結びつける横光のこうした発想が、実際には、横光と同じく新感覺派の一翼を担った中河與一から多分に示唆を得たものであることに、より注目すべきである。中河は「形式主義理論の発展」(『文芸春秋』一九二九・二)⁸⁾において「形式」＝「メカニズム」という等式を捻出している。その後「メカニズム」に関する自然科学の知識と認識を巡って、横光と中河の間に興味深い交渉が行われた。いわゆる「形式主義文学論争」の一角を占める「メカニズム論争」である。キーワードとしての「メカニズム」はそれぞれの文脈において独特の意味を付与されているが、中河の「メカニズム」とは何だったのだろうか。山本亮介は、横光・中河の「メカニズム」に対する認識の差異に目を向け、科学の観点から新感覺派陣営の「形式主義論」を検討している。また、黒田俊太郎は中河の「メカニズム」＝「形式」という発想を獲得する経緯を詳述し、「メカニズム」＝「必然的に厳密な因果関係」が形式主義文学から要請されたものであると指摘している。¹¹⁾

だが従来の研究は、中河與一のいわゆる「メカニズム」を理論的言説として解釈するにとどまり、実作と結び付けた分析はいまだ十分には行われていない。そこで本稿では、「メカニズム」＝「形式」という発想について、中河與一の理論と実作との相関を視野に入れつつ検討し、この発想を触発した外的文脈と内的要素を明らかにしたい。

中河は作家としてデビューする以前から、絵画とくに前衛芸術に強い関心を抱き、実作者らとも交渉を持っていた。中河の本格的な文学活動が、大正後期の前衛芸術的な雰囲気や土壌として展

開されたことはこれまでも指摘されている。¹² 次節では、機械に魅了された前衛芸術の動向を踏まえて、中河の彼の機械認識がどのような特質を持つか、またその認識が彼の文学観に如何に影響を及ぼしたのかについて考察する。

2 「機械」から「メカニズム」へ

黒田俊太郎が指摘するように、中河が初めて「機械」なるものに言及したのは、一九二四年四月に発表された「科学と神経」(『読売新聞』一九二四・四・三〇)においてであると見られる。¹³ そこで中河は、「桃の花がけに箴の音」、すなわち布を織る機物の音を聴き慣れた日本人が現代の「怪獣のあばれ狂ふ機械」に襲撃されているという現状を描き、科学の進歩に無神経な日本人はその中に「美を見付けることをまだ知つてゐない」と、当時の日本人の科学意識と美意識の遅れを指摘した。中河の理解によれば、機械なるものは科学の進歩のシンボルとして受容されたが、非日常的で破壊的であるため、既成文壇はそれを拒否する傾向を持っていた。こうした時代認識の下で、中河は機械文明の誕生を契機に新しい文学的な思考を捻出しようとする。すなわち、文学者には、「大規模な恐ろしい機械を運転せしめ得る」こと、言い換えれば、新時代の科学に相応しい敏感かつ繊細な神経を備えることが求められているという主張である。さらに中河はこの評論に、「自分は今或る小説の醗酵で興奮してゐる」という一文を記している。ここと言う「或る小説」とは、私見では「清めの布と希望」(『新小説』一九二四・九)を指している可能性が高い。中河自身が患っていた潔癖症を素材とする作品である。中河は、この小説は「必ず嘲

笑を以てこれを屠り去らうとする」人達がいるに違いないと予見し、その人達を「神経の尖端を缺いた」読者にすぎないと先回りして揶揄している。「清めの布と希望」が発表された後、「ややこしい小説だ」、「讀者の多くは、作者の變妙な小説道のカムフラージュを解する事は出来まい」と評価されていたことも、実は中河が予見したとおりだった。旧文壇の頑迷さへの批判意識を中河は早い時期から抱いていたのである。

その後、『文芸時代』創刊号(一九二四・一〇)には、「創刊の辞に代へて」として「新しき生活と文芸」の題の下に、川端康成、今東光、中河與一、石浜金作、加宮實一、横光利一、片岡鉄兵が、「新しい文学」に関して意見をそれぞれ表明している。中河がここに寄せた評論は「新らしい病氣と文学」と題されている。「新らしい病氣」とは、機械という「異常なる存在」に対峙した際に生じる神経の病である。それは人間に恐怖を与える一方で、それに対する反発こそが「新らしい健康」を創造する契機にもなりうる。「病氣が深ければ深いだけ、吾々のすがり付かうとする熱情は、楫をさへ誇張して美しいものとしなければおかないだらう」と中河は語り、機械の新しい発展への憧憬を暗示している。このように中河は、機械という要素を媒介することによって、破壊から創造へと向かうことを宣言した。

中河はその具体的な方法論を、作品の内容と表現方法の二つの角度から説明している。内容的には、まず新しい文学は「人生に希望的な光を投げ與へるものでなければならぬ」。すなわち「新らしい病氣」によって一つの個性が「病み、疲れ、狂氣」に陥つたとしても、それを乗り越える合理的な「或る生の一つの根據」

を発見することが、新しい文学の發生の鍵となる。こう論じた中河は、時代の要求に応じ、文学に「病氣の時代」への処方箋を求めようとした。一方、中河は時代に相応しいものとして「鐵のやうな強さと微風のやうな親しさ」とを持ち又極端に恐怖にみち、極端に歡喜にみちた作品」を希求し、「平板である事と冷膽である事とはこれからの文學に於ける禁體とせられねばならない」と述べている。中河は感覺描寫の「尖鋭さ」を強調し、「勿論寫實以上に作者の希望的な理想を孕んだ創造」の必要性を説く。自然主義リアリズム、私小説リアリズムといった既成權威の文學を否定しつつ、新しい文學を打ち立てようとするという中河の志向はこうして「科学と神經」を経て、『文芸時代』創刊号にいつそう明示されたのである。

中河に代表される新感覺派陣營は、リアリズムを主潮とした既成文壇を否定する一方で、文學の獨自性を守ろうとする立場から、社会主義運動に従属するプロレタリア派陣營との論戰をも展開した。『文芸時代』の創刊からおよそ四年後、新感覺派側が提起した「形式主義文學論」は、プロレタリア文學に対抗する理論武裝の一環をなしている。藏原惟人は「藝術作品の形式は、新しき内容に決定されたる過去の形式の發展としてのみ發生する」(「芸術運動当面の緊急問題」『戦旗』一九二八・八)と述べ、内容が形式を決定すると主張した。対して、中河は「形式主義文學の一端」(『東京朝日新聞』一九二八・一一・二三)において、ロシアマルクス主義の父と称されるプレハーノフの「存在が意識を決定する」というテーゼを応用しつつ「形式が内容を決定する」と力説し、芸術の本質をあくまでも「形式」に求めた。それでは「形式」とは

何か。中河は「形式主義理論の發展」(前掲)において以下のように説明している。

形式とはFORMである。(様式ではない)形を持ったものである。存在である。物質的なものである。経過を持った頂点である。構成である。具體である。

形式とは素材の飛躍である。飛躍であるが故に新鮮である。創造である。緊密さである。アプリオリではない。メカニズムである。最も能率的な美である。

形式主義文學論争の中で、最初に「メカニズム」という言葉を「形式」に關与させたのは、右の引用である。「メカニズム」と「形式」とを等号で結ぶ中河の真意を理解するには、彼が心理學的視点からの説明を試みていることに目を向ける必要があるだろう。⁽¹⁵⁾

中河は「形式主義の理論は動的である」(『東京日日新聞』一九二九・一・二三)⁽¹⁷⁾において、アメリカの心理學者ウィリアム・ジェイムズの主張を引用しつつ形式主義について再説している。中河はここで、「吾々がかしいと思うのは、をかしいという心理があるからではない。をかしい顔の表情、筋肉の運動があるからだ」というジェイムズの言葉を参照している。これは、一九世紀にジェイムズが提唱した情動理論を具体化したものだが、広く知られているのは「ひととは悲しいから泣くのではない、泣くから悲しいのである」という言葉であらう。ジェイムズは、「情動の意識は、身体組織の變化(organic change)、つまりいわゆる情動の「表出」を構成する筋肉と内臓の變化」による効果(effect)として生じるもの

である⁽¹⁸⁾と論じ、「泣く」という身体組織の変化が「悲しい」という情動を引き起こすのであって、その逆ではないと主張した。さらにカール・ランゲは、刺激によってまず血管運動の変化が生じ、そこからの感覚インパルスが情動を引き起こすと主張している。両者の主張は、「ジェームズ・ランゲ説」(James-Lange theory)として呼ばれ、「情動の末梢起源説」(peripheral theory of emotion)と呼ばれる心理学の概念を構成している。中河がみずからの形式主義論を補強するものとして採用したのは、人間心理が「身体組織」に従属しているという科学的言説である。

中河はこのような心理学的学説について、「この心理上の説明は如何にも唯物論的だ。形があるから心理が生れると説明するのだ。私はこの説を採用する。何處まで行つても、私は形が内容を生むといふ率直な説を採用したい」と述べている。中河は「形」なるものを、ジェームズ・ランゲ説にいわゆる「身体組織の変化」と同義であるとし、その変化により情緒が現れるメカニズムを文学表現の問題として捉え直しているのである。中河は「形式」の強力さを繰り返して強調しただけではない。「形式」の介入によって、ある現象と人間心理との相関関係に科学的法則性を見出しうる可能性を示唆したのである。

不思議なことだが、中河は一九二四年十月の『文芸時代』創刊以後、一九二九年二月に「形式主義」を提唱する過程で「メカニズム」＝「形式」という発想を提起するまで、機械を含む科学について言及したことはなかった。このことを指摘する黒田俊太郎は、「中河に於いて、形式主義が成立して行くのと(機械)の「FORM」に(美)が発見されて行くのとは時間的に重なる⁽¹⁹⁾」とい

う見立てを行なっている。たしかにこの約四年間、中河は関連する評論を著してはいない。しかし注目しなければならぬのは、この間、中河が絶えず小説作品を世に問うていたという事実である。これらの作品からは、時代の雰囲気を意識しつつ、それを積極的に創作として実践するという中河の作家としての姿勢が明らかである。以下、中河の新感覚派時代を代表する小説「氷る舞踏場」(「新潮」一九二五・五)について、その方法的な性格を同時代の前衛芸術、とくに詩壇の動向や「新感覚派」文学をめぐる言説とのかわりを踏まえつつ検討してゆく。

3 文字の配置

自分は作品といふものを天來のものとして考へたい癖があるので、ふつと心に浮んでそのまま書いたといふやうなものが大體好きなのである。少々無理があつても、荒けつりでも、つまり何か心の躍動するやうなもの、ひらめきを持つたもの——さういふものが書きたい。さういふ考へ方が文藝作品評價の全部でない事はわかつてゐるが、藝術にとつては、さういふ事が最初にして最大の重要事ではないかと自分は平生から考へてゐる。

右は、角川文庫短篇集『香妃・氷る舞踏場』の「あとがき」⁽²⁰⁾に中河が記した一文である。この作品集には、中河得意の「ひらめき」によって書かれたという短篇が七作収録されている。そのうち最も初期の作品であり、中河本人の新感覚派的代表作としてのみならず、新感覚派運動の代表的な作品として評価されるのが、

「氷る舞踏場」である。⁽²¹⁾

本作は発表直後、従来の小説の表現方法を逸脱したという点で、当時の文壇で注目された。例えば、『文芸時代』同人の川端康成は「四月諸雑誌創作評」(『文芸時代』一九二五・五)において、「氷る舞踏場」は「描き方」が特異な作品だと指摘し、「構成的と云つては當らないとしても、一種の圖案化に依る材料のアレンジメントは、作品の觸感を新しくしてゐる」と称賛した。一方、自然主義の流れを組む加能作次郎は、本作にして「あまり感心はしなかつた」と述べ、「全體として何となく足が地について居ないやうな氣がする」⁽²²⁾と批判している。こうして「氷る舞踏場」は、リアリズムを主導する既成文壇側からは攻撃を浴びながら、新感覺派内部ではその新鮮さゆゑに稱賛された。

作品の舞台は「雪の化粧」に包まれた北国の、ある「富豪達」の「豪奢を極めた」舞踏室に設定されている。まず、「來客を待」つて「煌々と燃え」るランプが視界に入る。このランプが、檯に乗つて登場した「赤肥りのした男爵」、「漁色生活に心をゆだねた貴婦人」など、「高貴な毛皮につつまれた」來客たちにスポットライトを当て、この外界と隔絶された舞踏会の豪奢さ、淫蕩が隠しだてなく暴露される。このような光の効果の下で、舞踏会の参加者の音楽に興奮した躍動のさまが描かれていく。

腋の下から手が覗いて相手の筋肉の中へ割り込んでゐる。輝く白い肩と肩とが摩れさうになつては巧みに離れて行く。

足が出る、みんなが廻る、微笑に汗ばんだ花。渦卷きの連續だ。ダ、ダ、ダ、ダ、ダ、ダ、ダ、ダ。(中略)

途中で音楽は特徴のあるハバネラの急速調に變つた。これはこの享樂者達の心の準備に適當な變りかたであつた。彼等はいり交つて自分の愛する相手を、喜ばしい興奮で探しあつた。男と女との匂ひにみちた亂雑な潮流——囁きが初まつた。或る者は列を離れ、列に加つた。奏樂が一層盛んに大きい音をたてた。

動作に統一がついた。身體を傾け、のし、うつむき、胸と胸とが觸れあひ、抱かれ、廻り、足が足を追つた。ランプが人の熱蒸でかすかに曇つて來た。

注目されるのは、舞踏する人々の姿を描く叙述の手法である。「腋の下」「手」「筋肉」「肩」「足」といった人間の身体部位に焦点が当てられ、踊る人々の姿はそれらの部分対象の連鎖によつて描出される。円舞曲に熱狂している「享樂者」のターンは「渦卷きの連續」に喩えられ、踊つている人間の足音は「ダ、ダ、ダ、ダ、ダ、ダ」という擬音語であらわれる。本作における擬音語の使用については後で詳しく分析するが、右の引用ではそれだけでなく、「体言止め・動詞の連用形の連鎖・読点の多用」⁽²³⁾が認められる。こうした文章上の配置によつて、人間の舞う姿と音楽のけたたましさを表現しようとしている点に留意すべきであろう。

作品の中盤には、二七組からなる会話文が配されている。それぞれの人物の姿に焦点が順次集中され、ランプによつて照らし出された作品の舞台は叙述から捨象されていく。

大きい葉をひろげた棕櫚の蔭へゆくと、男は娘の胸に自分

の胸からとつた薔薇の花をさしてやつた。

「わたしの天使」

その時薔薇の花は男の氣まぐれを思ひだして苦い笑ひ顔をした。——この青年はまあ何と親切な、そして何んと澤山の娘達に花をわけてやるのだらう——

女はうつむいてじっとしてゐた。

リラ、リラ、リラ、リラ——また音楽が初まつた。

「僕のうちですか、すぐわかりますよ。道を左に曲つて、右に折れて裏門のやうな表門のあるうちです」

中河は本作の会場内部の描写に触れ、「若い者同士の恋、人妻の恋、売笑婦の恋、老年者の恋、

爛れた恋、おかしい恋、尼寺

に這入りたいと言ひながら恋

ばかりしている女の恋、肉欲

的な舞踏——等々そんなものを

無数にコント風に沢山書き

並べた」と回想している。「氷

る舞踏場」の大半は、右の引

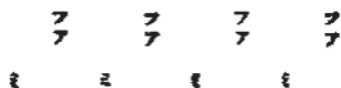
用したような脈絡もなくラン

ダムに羅列されたコント風の

会話文で占められている。

それぞれの部分は一 行空き

によつて区切られ、内容もそ



【図1】『氷る舞踏場 他一三編』金星堂、1926・12

れぞれ独立している。四反田五郎がこれを「詩に属するもの²⁵⁾」と見なすように、本作の形式は既存の小説表現を逸脱し、詩に近い体裁を取っている。会話文の間隙に「ファミ、ファミ、ファミ、ファミ、ファミ」「レ、レ、レ、レ、レ」などの語が挿入されることも興味深い。翌年『氷る舞踏場 他二三編』（金星堂、一九二六・一二）に収録された際には、これらの片仮名は五線譜上で踊っているかのように配置されている（図1）。文字を音符のように配列することで、これらの音声表現は聴覚的效果のみならず、映像的效果を視覚面に与えているのである。

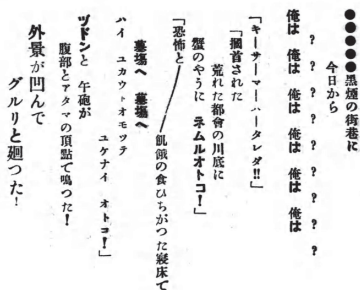
この点において、本作は同時代詩壇で西欧から受容された前衛的な表現形態と響き合っている。一九二〇年代の芸術界について、美術評論家の海野弘は『機械のメトロポリス』（平凡社、一九九一・七）と題したモダニズム文学アンソロジーの解説において「二十年代の特徴は、文学、絵画、音楽、演劇、建築、映画などあらゆるジャンルが交流していたことである」と指摘する。宮坂寛が映像芸術との関わりから「氷る舞踏場」の表現手法を論ずるもの²⁶⁾、海野弘が提示した「二十年代の特徴」についての認識を前提としている。

ダダリスト高橋新吉の詩集『ダダリスト新吉の詩』（中央美術社、一九二三・二）は、海野も同時代の芸術ジャンルの混交状況を代表的するものとして注目する作品である。例えば、「オシ」という詩篇では、「歯」という文字を人間の口の開いた状態を擬するかのように配置し、「一九一一年集」の「49」では、積み上げられた皿を「皿」という文字の連続表記で表している。このような実験的なタイポグラフィは、高橋がみずから後年記事で回想したよ

うに、「内容よりも外形に重きを置いて居る」⁽²⁷⁾という前衛芸術の動向から受容されたものである。つまり、文字から意味を捨て去り、文字の配置による視覚的な効果が追求されているのである。

また、萩原恭次郎の詩集『死刑宣告』（長隆舎書店、一九二五・一〇）にも、こうした特異な技法が散見される。この詩集の所収作には、挿絵として村山知義の写真や岡田龍夫によるリノカットの版画が入っており、擬音語や、矢印などの記号活字が多用され、また大きさが太さが揃いの文字も入り乱れている（図2）。装幀を担当した岡田龍夫があとがき「印刷術の立体的断面」の中で「全體から見た場合の巧果（構成）に重きをおいた」と述べたように、これは視覚的效果に作者が苦心したことの結果である。馬場伸彦は『死刑宣告』の試みについて、二〇年代から三〇年代に起きた都市生活環境の機械化と

いう新しい現象を文学作品が統感的に把握しようとしたことの形跡を読み取り、「その形式は充分に機械的である」と評価している。馬場によれば、「生きた身体」に宿る諸感覚を動員してこそ対峙し得るこの詩作は、都市と機械を体現できるダイナミズムがあり、機械文明が開花した時代にしか生



【図2】『死刑宣告』長隆舎書店、1925・10

まれなかった表現方法である。

このように、一九二〇年代における文学的前衛は、機械化された近代生活からの影響のもとに新しい表現を模作していた。型破りのタイポグラフィをとることで、機械とその感受性への接触を得るという表現方法は、モダニズム文学に共通の課題となっていたと言えよう。「氷る舞踏場」もまた、タイポグラフィに工夫を凝らす点で、同時代のモダニズム詩とその方法を共有している。本作は、一九二〇年代のモダニズム詩がそうであるように、同時代の日本の前衛芸術運動における機械文明あるいはその背景をなす工学的発想の影響という視点から再評価されるべき作品なのである。

4 幾何学命題の挿入

「外国の或る詩人が唄ってゐる、有名な章句を教へてあげませう」
「——戀人よ、三角形の内角の和は二直角ですよ——」

右の引用は、舞踏場で男女が交わす、二七組の会話文のうちのひとつである。ここでは、数学的命題を含めて「外国の或る詩人」の詩のことが語られている。中河與一と数学との接点と言えは、遡って十九歳（一九一六年）の頃、京都市七条平安中学正門前に暮らしていた当時、近所にある夜学校「漢数学館」で数学を担当したという経歴がある。彼が幾何学的概念を文学作品に導入したのも、そのような知識に裏打ちされている。

上牧瀬香は右の引用に触れ、単に「無意味性のみ看取される場

面⁽²⁰⁾」として解説している。しかしこれが、一八八五年七月に出版されたフランス象徴派の詩人ジュール・ラフォルグ (Jules Laforgue) の詩集『悲訴』(Les Complaintes) における「道化師の或悲訴」(Autre Complainte de Lord Pierrot) という詩篇から引用された言葉であることを指摘しておきたい。ラフォルグのこの詩は、岩野泡鳴が翻訳したアーサー・シモンズ『表象派の文学運動』(新潮社、一九一三)にも引用されている。以下、泡鳴訳より引用しよう。

Celle qui doit me mettre au courant de la Femme!

(われを女性の通にくれるかの女よ。)

Nous lui dirons d'abord, de mon air le moins froid.

(われ等は先づそれに云ふだらう、わが最も冷淡な風で、)

"La somme des angles d'un triangle, chère âme,

(「三角形の内角の和は、親しき心よ。)

Est égale à deux droits."

(「二直角に等し。』)

右のようにラフォルグの詩では、想像的空間で作り出された「われを女性の通にくれる」女に対し、「われ等」がユークリッド幾何学の第五公準から論証された「三角形の内角の和は二直角である」という命題をもって応答する。ユークリッドの第五公準によると、二直線が一直線に交わっているとき、もしその同じ側にある内角の和が二直角よりも小さかったならば、二直線は、これをその側に延長していけば必ず交わる。もし同じ側にある内角

の和がちょうど二直角の場合、その二直線は、それらをどちらの側に延長しても決して交わることはない。つまり二直線は平行する。こうした意味で、ユークリッドの第五公準は「平行線の公理」と同値である。そして、この「平行線の公理」が、「三角形の内角の和は二直角である」という事実と内容的には同じであることがさらに発見された。⁽³⁰⁾一篇の皮肉な味わいは、常識といえは常識といえるこの命題によって、女性についての認識が語られているところから来ている。

詩篇「道化師の或悲訴」の最後のスタンザまで続く「われ」と「女」との会話では、女の愛情に執着する発問と、男のアイロニーに満ちた曖昧な回答が交互に繰り返されている。『表象派の文学運動』のシモンズは、ラフォルグの人生体験を踏まえた上で、彼の作品からは「不運な道徳性」が窺われると評し、人生に対する断念が「道化師」の仮装の下に隠されていると評した。

元の詩篇では風刺の語調を強めるために使われた「親しき心よ」という呼びかけが、本作では「戀人よ」という求愛の呼びかけに改められている。すなわち「氷る舞踏場」の場合、ユークリッドの第五公準の前に「戀人よ」という呼びかけを付け加え、舞踏場に生じた不貞の恋愛物語を、数学的理性に沿って組み上げられた幾何学のモデルに従えている。男女が繰り広げる会話のロマンチックな情緒は捨象され、倫理的に禁忌とされるような不貞な感情が幾何学的な秩序を持った世界に組み込まれる。原作と比較してみれば、いずれの場合も数学が象徴的意味を担うものの、数学の命題を皮肉まじりに応用し、それを通して内的情緒を暗示的に表出しようとする象徴詩の曖昧朦朧とは異なり、本作の場合、幾何学

的命題が造形上の志向を示し、「恋愛物語」という抽象的なものに形を与えているのである。

同じ数式が出てくる中河の短編「愉快なる発見——或る偏執病者の手紙」〔文芸時代〕一九二五・八）では、以下のような数式が見られる。

さて僕は戀愛を感じる爲めの能力を L として次のやうな式をたてた。

$$L = f(\text{耳, 目, 鼻, 舌, 皮膚, 知能, 理性})$$

そして耳や目や鼻などの五感及び知能理性に於けるファンクショナルフォームが決定すれば、戀愛能力函數（ L ）が決定すると云ふところまで考へてゐる。

右の引用で、文字を横書きにし、意図的に数式を散文に挿入するのはむしろ形式上の実験だが、内容的には、恋愛能力と「耳や目や鼻などの五感及び知能理性」との対応関係を単純な「函數」の表記に抽象化して現す方法も特徴的である。この方法には、対象を数学の概念と結びつけ、意図的に単純化しようとするという特徴が見られる。このような表現は、恋愛する男女の心理的關係を数式に還元する一方、複雑でありえた男女の内的心理を希薄化している。

改めて「氷る舞踏場」に戻れば、注目すべきは、舞踏場で展開される男女の会話を書き取ってゆく語り手が、彼らの心理描写を

ほとんど行なっていないことである。その結果、登場する男女の内的世界は不可視となり、彼らに起こった恋愛劇がただ傍観的に描かれることになる。例えば、以下の叙述を見てみよう。

「ショーはね、かう云つてゐる、初恋といふものは、僅かばかりの愚かさとか好奇心とを、より多く要するばかりだつて、僕も全くその通りだつたと此頃になつてつくづく思ひだした」
「そして私が嫌ひになつたとおつしやるんでせう」

「さうぢやないよ。案外馬鹿らしいものだと思ひだしたと云ふのや」

「貴方はもう私を愛してはいらつしやらないのね」

「さう單純に云ふものではないよ。けれど偽つてる氣持は嫌だからな」

「けどそんな事は初恋をしてゐる人達の言へる言葉だとは思はれませんが、貴方は私と初めてだとおつしやつておきながら」
「なるほど、それはさうだ。初めて——と然し貴方の中にいろいろな女を見たからな」

「ぢや私の中の別の女と次の戀を初めて下さらないこと？」

右の引用は、男が女に対して抱く倦怠感を露わにする会話文である。この倦怠感は、男が内的情緒をそのまま告白するのではなく、「貴方の中の別の女と次の戀を始められない」という言い方で遠回しに表現されている。つまりここには、「倦怠感」という主觀的感情を触発する人間の内的世界を構造的に捉えた上で、その感情の發生に合理的な理由を付与しようとするという男の意図が垣

間見られる。これは「形があるから心理が生まれる」という主張を提起した中河形式論の実作での前触れと言える表現であろう。

このように、本作の会話文は舞踏会で演じられた恋愛関係を映し出すものの、語り手は感情表現を抑制し、人間関係を数理にもとづき冷酷に捉えようとしている。中河作品では、登場人物の内的世界はそのまま語られるのではなく、幾何学的命題や数理的構造により形あるものとして可視化されているのである。

5 「詩的精神」の復活

その間、温度が頂点に達してゆく舞踏場において、「ローマ人のやうに舞踏の神聖を穢した男女は次第に氣が遠くなつて無神経になつて行つた」。外では「北國の晴れ渡つた空には飛沫のやうな星がチカチカと冴えており」、「つないである馬が寒さに嘶き、絶えず蹄で土間を蹴り」、「時々犬の吠えるのが聞えて来る」。そのとき一人の青年士官が、腐つた室の中に外氣をいれるために、「拳をふりあげざま力をこめて」窓ガラスに一撃を加える。すると「寒夜の星をゆるがし窓ガラスは碎けて四方に飛び散つた」。

とやがて室の水蒸氣は極度の寒氣の爲めに冷されて、露となつて高い天井の飾りを曇らした。

思ひがげず、白い雪片がヒラヒラと天井から舞ひおりて来た。急激な温度の變化の爲めに人々のいきれと水蒸氣とが室内の上層で凍つたのに違ひない。

白く輝きながらランプの前を時ならぬ牡丹雪がこの歡樂の大ホールの中だけで美しく降りだした。サラサラと柱にあた

り壁を摩り、かすかな空氣の流れをつくつて、まぎれながら舞ひおりた。外は晴れた月夜である。

人々が発する水蒸氣は、冷たい外氣の殺到のために天井で露となり、さらに雪となつて、歡樂の舞踏室の内に牡丹雪を降らす。その不思議な光景を照らしているのは、「ランプ」である。外の世界は相変わらず「晴れた月夜」のままであるが、室内の舞踏会は混乱のちついに終焉を迎える。

逃げ出さうとする者、助けに這入つて来る者、雪の底のはげしい渦巻。やがてランプの火屋は冷えてくると、いちいち鋭い音をたてて罅裂け飛んだ。そして明るい灯はひとつひとつ消えて行き、ホールの中には雪の降りつむ音のみがかすかにこもつて暫くの間續いた。

かくて春の饗宴は、冷酷な刑罰のやうな寒さの爲めにまたたく間に氷らされ、月光は暗黒の部屋に流れて、時の移りに従つて、靜かにその照明の場所を變へて行つた。

其處には斷末魔を豫想した狂人が、最も醜惡でそして美しい姿となつて雪につつまれてゐた。わけてもの淋しく、女の顔にぬつた綠色の白粉がほのかに雪を染めて、誇りにみちてゐたその顔の存在を、わづかに示してゐた。

右の引用は本作のラストシーンである。ホールの中に雪が降り続き、ランプの炸裂に伴つて舞踏場がにわかに靜寂の暗夜と一体となつていく。「北國の一隅」で行われた「春の饗宴」が「またた

く間に氷らされ」ということは、淫蕩、頹廢、贅沢な舞踏会への「冷酷な刑罰」であるとされている。これは作者による「貴族人」、「男爵」、「富豪達」といったブルジョア層へのモラリティ上の批判であると読み取られる。だが最後に焦点を当てるのは「醜惡」で「美しい」狂人の姿、「綠色」の「白粉」、「もの淋しく」て「誇りにみちていた」女の顔であり、舞踏場の床板の上に倒れた人間たちの様子を、あえて対立した意味をもつ形容詞を用いて描いているのは興味深い。

この場面について、川端康成は「舞踏場が凍つてしまふ」のは、「作者の幻想の病める美しさ」と、「疲れながらも鋭い神經の嘆き」によるところであると指摘し、「病める」と「美しい」、「疲れ」と「鋭い神經」といった対義語をもつて本作を評価した。笹淵友一も本作の芸術的意図はこの「視覚的対照」にあると論じている。そうした「美しさ」は「視覚的」なもののみならず、作品の構造的に支えられている。窒息に瀕し「逃げ出さうとする者」と「助けに這入つて来る者」とによって形づくられた混乱のラストシーンは「雪の底のはげしい渦巻」と表現され、冒頭に描かれた踊りの「渦巻きの連續」と呼応する。絶えず目まぐるしく動く渦巻が符牒を合わせ、作品に構造的美観を与えることが目論まれているのである。要するに、ここで「舞踏場」が「氷る」という現象を描き、モラリティを目的としているが、モラリティの解釈に終始するのではない。中河が目指しているのはモラリティの投影によって歪められた現実——幻想世界の美しさを引き立てることである。その意味において、「舞踏場」が「氷る」という現象は「浄化」を機能しており、結末に「斷末魔を豫想した狂人」の

姿にクローズアップして「わづかに示してゐた」のは「浄化」の結果を意味していると考えられる。

「幻想の美しさ」に関し、本作の背景としていまひとつ注目すべきは、「詩的精神」の復活要請を喚起していた当時の文壇の動向である。前節で確認したように、本作の形式、とくに会話文における特異な文字の配置や数学式の導入などの表現意識においては、同時代詩壇の前衛詩の動向と響き合っている。モダニズム文学は、旧文壇の自然主義や平面描写に反発し、主観や感覚を強調する新しい「詩的精神」の必要性を訴えていた。

例えば、ダダイズム詩人の橋爪健は「陣痛期の文芸」(『文芸日本』一九二五・六)において、「墮落した散文精神の常識文藝ないし平面文學に對する主観の強調であり表現の高揚であり感覚の革命である」と「詩的精神」を規定し、小説創作において「主観」「表現」「感覚」を強調している。目に止まるのは、橋爪が「雑誌『文藝時代』に據る三四の新作家はその『新感覚派』なる所以をむしろ其の「詩的精神の強調」に於て見出すべきである」と述べているところである。このように一部の前衛詩人たちは、新感覚派の小説家に「詩的精神」の担い手であることを期待していた。

同様の期待を寄せていたのは前衛詩人ばかりではない。佐藤春夫門下の中川省三は、「新感覚派の要点」(『現代文芸』一九二五・九)において、「過去の散文精神」に囚われた「現文壇の固定意識」から脱した、「生活現実の高潮に到らんとする」運動として新感覚派を捉え、その「詩的精神」に期待を寄せている。このような状況を、一九二五年版の『文芸年鑑』は「新感覚派の出現は大いに詩的精神の復活を試み、散文的表現に依る文壇にはその新し

い傾向としての色彩が濃厚になった」と要言する。⁽³⁴⁾「文芸時代」の創刊により登場した新感覚派は、「散文精神の墮落による既成文壇の限局に対して」現れてきた「革命者」であり、「詩的精神」の復活という文壇の要請に応えようとしていた。

このような文脈を踏まえれば、中河が「氷る舞踏場」のラストシーンで駆使した表現方法は、「主観」「表現」「感覚」を強調する「詩的精神」を形象化したものであると見ることができる。川路柳虹は「新文学の方向」(『新潮』一九二五・三)のなかで新しい時代の「詩的精神」に触れ、「觀念の上から、道義の上から、常凡な感情の上からのみ眺めていた觀方を」廢し、「生な、單に事物そのものに即した、非感情的な、非觀念的な、非道德的な觀方から觀直してそこに新たな存在を知覚する」必要があると述べている。類魔的な淫蕩という現実世界と対峙する本作の結末は、その現象が道德的に処罰されるべき現実を超えた世界——「幻想」の世界を描く。降りかかる「雪」にもある種の神秘的な装いが仮託されている。本作の「詩的精神」はこうして、読者を神秘の世界あるいは形而上の世界に導こうとしたのである。

中河與一「氷る舞踏場」はこのように、機械時代における前衛芸術の思潮の影響下にある作品である。本作では機械的なものは内容を構成するというより、擬音語や数学的記号の導入、また文字の配置上の工夫として現れている。まもなく中河が形式主義論「メカニズム」＝「形式」という等式を捻出したことについてはすでに述べたが、本作に採用された表現方法、すなわち恋愛に関わる内的情緒を幾何学の命題やタイポグラフィを通して形にす

るという方法には、「メカニズム」と「形式」の接合を見て取ることができよう。換言すれば、中河が形式論において展開した「形式＝メカニズム」という発想は、理論的言説に先んじて小説の中に現れていた。本作は、中河の形式主義論が、機械文明の発展に対する直接的な対応であることを示唆するのである。

速度と機械の文明を賛美した未来派の絵画について、アーサー・シエローム・エツデイ『立体派と後期印象派』(久米正雄訳、美術叢書、一九一六・九)の第六章「未来派」では次のように述べられている。

藝術創作に於ける心の状態の同時併發。これが吾々の藝術の狂醉するところの目的である。(中略)

吾々はかくして外部の(具體的な)光景を内部の(抽象的な)感情との間に存在する同情と連鎖とを直覺によつて求めつ、一種の感動を表はす包圍を創造する。一見非論理で無意味である如きこれらの色の線、點、帶は吾々の繪畫を開く神秘の鍵である。

右で語られているように、未来派は、外部と内部との連鎖関係に注目し、「色の線、點、帶」の表現を通して「心の状態の同時併發」を創作しようとした。幾何学的要素を通して内的なものと外的なものとの対応関係を現すという点に、中河の文学的方法との共通性を認めることができる。また、習慣的な遠近法によって物事を觀察することを排除する点、つまり創作における独自の主観によつて対象を捉える点は、前節で述べた同時代のいわゆる「詩

的精神」とも通じている。

中河與一の「氷る舞踏場」が新感覚派の前衛的代表作と評価されてきた所以は、既成文壇が失った「詩的精神」を回復するため、逆説的にも抒情性を排した、機械的なものと類比されるような表現形式を駆使した点に求められよう。中河の形式主義論は、機械文化の発展と詩的精神の復活要請という一九二〇年代日本における前衛芸術の土壌に深くつながっているのである。

*「氷る舞踏場」の引用は初出（『新潮』一九二五・五）に拠る。

注

- (1) 板垣鷹穂「機械美の誕生」（『思想』一九二九・九↓「機械芸術論」天人社、一九三〇・五、一三―一四頁）
- (2) 無名氏「未来主義の宣言十一箇條」（『スバル』一九〇九・五）
- (3) この作品は高見順が『昭和文学盛衰史』（文芸春秋新社、一九五八・三）のなかで紹介している。池田誠は「機械の運動を抽象的表現で捉えた先駆的な」作品であるとこれを評価し、その表現に見られる詩語の断片化の意義を論じている（『神原泰の詩と思想』『昭和文学研究』二〇〇・三）。
- (4) 以上村山の両篇は『現在の芸術と未来の芸術』一名、意識的構成主義への道程（長隆舎書店、一九二四、一一）に収録されている。
- (5) 瀬沼茂樹『完本・昭和の文学』（冬樹社、一九七六・七、七四頁）
- (6) 横光利一「愛嬌とマルキシズムについて」（『創作月刊』一九二八・四）

(7) 横光利一「形式とメカニズムに就いて」（『創作月刊』一九二九・三）

(8) 「形式主義芸術論」（新潮社、一九三〇・一）収録時に「鼻歌による形式主義理論の発展」と改題。本文の引用は『形式主義芸術論』に拠る。

(9) 山本亮介は「横光利一と自然科学——形式主義文学論争」前後を中心に（『文芸と批評』一九九・五↓「横光利一と小説の論理」笠間書院、二〇一八・二、六五頁）で横光・中河の認識のずれを「小論争」と呼び、黒田俊太郎は「メカニズムからの飛躍——中河與一の〈新科学的〉という発想について」（『鳴門教育大学研究紀要』二〇一六・三）で両者のこの小論争を「メカニズム論争」と称している。

(10) 山本亮介「横光利一と自然科学——形式主義文学論争」前後を中心に、前掲

(11) 黒田俊太郎「メカニズムからの飛躍」、前掲

(12) このことに関して、小田桐弘子は「前衛芸術と中河」（『中河與一研究』南窓社、一九七九・三、二二三―二九九頁）において詳述している。

(13) 黒田俊太郎「メカニズムからの飛躍」、前掲。「科学と神経」は短編集『午前の殺人』（新潮社、一九二五・六）の前序として掲げられており、随筆集『左手神聖』（第一書房、一九三二・一〇）に再録されている。

(14) 中河は青年時代に重篤な潔癖症に悩まされていた。「科学と神経」の中でも、中河は「汽車や郵便はあらゆる病菌の波をあふりたて、その恐るべき種子を散布しやうとしてゐる。嘗て想像だもしなかつた病氣が、如何にして傳染し、突發する事か？如何なる病氣傳染をし、接觸感染をするか？人々はそれを知らない」と述

べ、当時の人々が身近な細菌感染に無知であり、科学の進歩に鈍感であることを批判している。

- (15) 中央公論(無署名)「新秋の創作(五)」(『やまと新聞』一九二四・九・一〇)

- (16) 荒木優太はこの部分に目を向け、「身体」と「心理」の関係を論じながら、それを中河の初期作品における「無意識」のモチーフと結びつけている(『仮説的偶然文学論——「触れ—合うこと」の主題系』月曜社、二〇一八・五)。

- (17) 『形式主義芸術論』(前掲)収録時「形式主義理論の基礎」と改題。ここで『形式主義芸術論』に拠る。

- (18) ウィリアム・ジェームズ『情動の身体的基礎』(宇津木成介訳、『近代』二〇〇七・一〇)

- (19) 黒田俊太郎「メカニズムからの飛躍」、前掲。

- (20) 中河與一「あとがき」(『香妃・氷る舞踏場…他五篇』角川文庫、一九五一・一〇)

- (21) 福田清人「解説」『中河與一全集 第一巻』(角川書店、一九六七・五、三八四頁)

- (22) 「四月の創作から(十一)」(『読売新聞』一九二五・四・一一)
- (23) 上牧瀬香「(文学)と(科学)のレゾナンス 中河与一考(二)——新感覚派文学運動期のテキストにおける絵画的性」(『文学

1910年代』西早稲田近代文学の会、二〇〇六・四)

- (24) 中河與一「過去には何もない」(『左手神聖』一九三二・一〇↓『中河與一全集 第十一巻』角川書店、一九六七・八、一〇一頁)

- (25) 四反田五郎「氷る舞踏場」その他(『中河與一研究』右文書院、一九七〇・五)

- (26) 宮坂寛「氷る舞踏場」論——中河与一文学へのアプローチ」(『香椎潟』一九七五・一〇)

- (27) 高橋新吉「日本のダダイズム運動」(『詩学』一九六三・五)

- (28) 馬場伸彦「機械と芸術」(『コレクション・モダン都市文化45 機械と芸術』ゆまに書房、二〇〇九・一一、六一〇頁)

- (29) 上牧瀬香「(文学)と(科学)のレゾナンス 中河与一考(二)——新感覚派文学運動期のテキストにおける絵画的性」、前掲

- (30) 矢野健太郎「幾何学の歴史」(日本放送出版協会、一九七二・一二)を参照

- (31) 「香妃・氷る舞踏場…他五篇」(前掲)に収録された際に「北國の一隅」が「北國の植民地の一隅」へと直されている。こうした改稿を通して、作者が批判する対象には支配層も含まれている。

- (32) 川端康成「四月諸雑誌創作評」、前掲

- (33) 笹淵友一「中河文学の本質」(『中河與一研究』南窓社、一九七九・三、二三頁)

- (34) 『文芸年鑑 一九二六年版』(文泉堂書店、一九二六・二↓(復刻版)一九七四・一〇、一二二頁)

(りよう けいよう／神戸大学大学院博士課程後期課程)