

岩波
講座

日本文学史 第十五卷 近代

新感覺派及びそれ以後

佐々木基一

岩波書店

新感覺派及びそれ以後

佐々木基一

目次

一 新感覚派伝説	三
二 新感覚派の意味	一四
参考文献	四〇

一 新感覺派伝説

いわゆる新感覺の運動については、今日、ほぼ一致した評價が与えられている。新感覺派から新興芸術派へと一路末すばまりの解体に向って進んだこのいわゆるモダニズムの運動は、今日まで、その解体の結果から逆にたどって、運動そのものの不毛性、根無草性を指摘するならわしになっている。明治・大正の旧來文学に反抗したプロレタリア文学も、モダニズム文学も、ともに積極的な文学思潮として、自己を社会に定着することは出来なかった。たしかに新しい運動はあった。けれども、それは旧來文学に完全にとつてかわる積極的な文学思潮を定立するまでにはいたらなかった。そこに昭和文学の発足点にたつこれら二つの文学運動の社会からの遊離、現実からの遊離、大衆からの遊離があった。——これが、今日までほぼ万人に承認される文学史的定説になっている。

いま、プロレタリア文学運動を一応別にしていえば(プロレタリア文学に関しては、今日なお否定、肯定、批判的肯定、批判的否定などいろいろの評價が行われているが、昭和文学の流れと未来を決定する新たな文芸思潮の確立という点において、成功をみたという評價はない。事実としてもそれはありえなかったからだ)、新感覺派にはじまるいわゆるモダニズムの運動については、もっぱら否定的評價が行われてきた。これは、プロレタリア文学に対立する芸術派の内部からさえ、これに対して否定的な批判を行う人々が多いことによつて、一そう決定的になった。横光利一(明治三二年—昭和三年)を盟主とする新文学運動の流れの中に出発しながら、「世の若く新しい人々へ」向つて、一見唐突とも見える「志賀直哉」を書き、「様々なる意匠」を書き、「所謂『新感覺派文学運動』なるものは、觀念の崩壊によつて現はれたものであつて、崩壊を捕へた事によつて現はれたのではない。故に、それは何等積極的な文学運動ではない。文学の衰弱として世に現はれたに過ぎぬ。」とこれに批判を加えた小林秀雄が、昭和十年前後のいわゆる

「文芸復興」の主導的理論家となったことは、非常に象徴的な出来ごとといわねばならない。小林秀雄はその後、横光利一の「機械」発表に際して、感動をこめた批評を書いたが、そこに小林の読みとったものが、横光利一の意識の流れを描いた心理主義的方法でなく、もっぱらその作品の裏にかくされている横光利一の倫理であったことも、また注意をひく。続いて「私小説論」の中で小林秀雄はふたたび横光利一の「純粹小説論」に触れつつ、「様々な意匠」以来もち続けた彼の新感覺派に対する批判的見解を繰返している。

それからまた、この新文学の運動に直接間接に関与し、相互に影響し合いながら大正末、昭和初頭に文学的発足をなした作家のうち、一時の流行をこえて、よく自らの文学を日本の国土に定着させた作家の多くは、運動の中心部に位置した作家でなく、いわば文壇的にはその周辺において、独自の文学的方法と自己の資格を統一的に完成しえた作家であった。川端康成、井伏鱒二、堀辰雄（明治三二年—昭和八年）、梶井基次郎（明治三四年—昭和七年）、あるいは石川淳や坂口安吾（明治三九年—昭和三〇年）のような作家の歩みと、その作品の質を考えてみれば、このことはほぼ明瞭であろう。わたしはかつて、わたしの著書「堀辰雄」（谷田昌平と共著、昭和三十年、青木書店）の中で、この周辺作家の問題にふれて、昭和期の新文学の質的充実が、主としてこれら周辺作家の手によって実現されたゆえんを指摘したことがある。これに反して、運動の矢面に立った作家は、横光利一の如く、たえまない変貌を通して、文学的野望を新しい方法の発見において満たしてゆくほかはないか、伊藤整のように、満身、そう、いになりながら悪戦苦闘を続けるほかになかった。そして文壇の表面からは、数知れぬ作家の名が、数年ならずして消えて行つた。

しかし、わたしは今日、もっぱら孤立した個々の周辺作家に昭和の芸術派文学の成熟を認め、たとえば新感覺派の運動と、それに続くさまざまな形に分化してモダニズムの運動自体にたいしては否定的評価を行うことが、はたして正しい文学史的評価をもたらさうかどうかに疑問を懐くようになった。それは、この運動によってきりひらかれた現代文学の方法を、実践的に今日に生かす（もし生かすものがあるとするれば）道を遮断し、文学史を個々の完成した

傑作の連鎖に還元してしまい、傑作を残したのはいつの時代においても個性的な作家だった、だから文学の質を決定するものはつねに作家の個性的成熟にあるという、それ自体不毛な教科書的定義の繰返し、一種の超歴史の文学観につながってゆく危険を感じさせる。

これはプロレタリア文学についても同じことであって、プロレタリア文学運動が挫折し、モダーニズムの文学運動もまた挫折を余儀なくされた後に、完成された個性的作品に対して、わたしたちは無条件にそれを作家的完成とか成熟としてたたえることが出来るかどうか、大いに疑問とせざるをえない。それは、それぞれの作品のもつ芸術的価値とは一応別個の問題であるが、しかし、必ずしも無縁な問題ではない。いいかえれば、それらの作品の完成は、非常に多くの可能性を犠牲として切り捨てた上に成就されたものではないか。そのことを考慮に入れる必要があるだろうということである。いわゆる「文芸復興」期前後に生まれた昭和文学を、大正末・昭和初期のそれと対比していかに評価するかという問題にそれは結びついている。わたしたちは今日、昭和十年前後になって一応の安定をみせはじめた文学観の規準に立って、その直前の時代の文学運動を評価する習慣に馴染んでいる。しかし、その頃、志賀直哉や徳田秋声(明治四年—昭和八年)や永井荷風(明治二年—昭和三年)や谷崎潤一郎が、あたかも凱旋將軍の如く文壇に迎えられたこと、いや凱旋將軍というより、革命に際して他国に亡命していた旧体制側の人々が、王政復古とともに再び本国に還ってきたかの如く迎えられたこともまた事実である。志賀直哉が「暗夜行路」を十余年の時をへだてて漸く完成し、徳田秋声が「仮装人物」や「縮図」など生涯の頂点に位する作品をのこし、永井荷風が「墨東綺譚」を書き、谷崎潤一郎が「春琴抄」「細雪」を書き、島崎藤村が「夜明け前」を完成したことは、それぞれの作家についてみればたしかに慶賀すべきことだった。しかし、昭和文学全体の歩みからみれば、これはそう簡単に慶賀すべき事柄ではなかつたろう。明治・大正文学とは明らかに異質な、昭和文学をまさに昭和文学として明確に輪郭づける可能性の萌芽をもって登場したプロレタリア文学とモダーニズムの文学が、ますます単純な対立過程を辿ったこと、そして両者がと

もに挫折して、ついにいわゆる大家の軍門に降ったことは、それぞれの側に挫折を必然たらしめる弱点が含まれていたとしても、そしてそれらの文学を支える客観的条件の未成熟の故であるとしても、たしかに昭和文学の一大不幸であった。わたしたちが、今日にいたるもなお、前代文学から確然と区別される、たとえば十九世紀文学に対する二十世紀文学というような、昭和文学の統一的イメージを持ちえないゆえんがそこにある。

このような統一的イメージを形成しえない点に、良くも悪くも、日本における昭和文学の特質があるのであって、そのようなイメージの形成を可能にする客観的条件の存在しない現実の上に、強いて統一的イメージを要望するのは、たんなる無いものねだりにすぎない、という非難が当然起るだろう。しかし、文学史および文学批評の任務は、たんに存在する事実を事実として、靜的に把握し、それを冷靜に記録することに止まるものではないだろう。昭和文学が、私小説を中心軸とする既成の伝統的リアリズム文学と、それに対して技法上の革新を試みた新感覺派以後のいわゆるモダニズム文学と、イデオロギー的革新を旨としたプロレタリア文学との「三派鼎立」によって特徴づけられるとは、つとに平野謙の発明にかかる定式であるが、平野謙もまた、昭和文学が「三派鼎立」のまま、ついに新旧の完全な交替をみることなく、戦後の現代文学の流れにそっくりもちこされた点に、昭和文学の不幸の一つを眺めていることは疑いない。たとえば、平野謙は、いわゆる「文芸復興」一期に、プロレタリア派と芸術派の歩み寄りと、相互滲透を期待し、そこに文字通り既成リアリズム文学を圧伏するに足る昭和文学成立の可能性を、一瞬かいま見ているが、このような見はてぬ夢は、ひとり平野謙の胸中を去来しているものではない。しかも、現代文学史家の大きなジャンルは、たとえばそのような新興文学の文学的制覇を翹望する平野謙が、新感覺派文学の系統をひくもっとも有力な同人雑誌の一つだった『辻馬車』の大正十四年五月号にのった藤沢桓夫の「首」の斬新な表現と、同じ頃、同人雑誌『新潮』(大正十四年四月)に掲載された尾崎一雄の「二月の蜜蜂」という作品を対比して、今日、後者は「志賀直哉系のリアリズムをシッカリ踏みしめていて、今日読みかえしてみても色あせていない。」(筑摩書房版「現代日本文学全集」別巻

「現代日本文学史」と評せざるをえない点にある。

わたしは、たまたま平野謙の言葉の一つの例としてあげたまでであって、それと同じ評価の観点は、同時に、新感覺派にはじまるモダーニズムの文学運動に対する批判の基盤ともなっているのである。

しかし、或る作品が今日読むに堪えるかどうかということを唯一の規準にして、或る文学運動の意味をはかることは出来ないと思う。田山花袋(明治四年—昭和五年)の「蒲団」を、たとえば泉鏡花(明治六年—昭和四年)の「高野聖」と比較すれば、前者は今日ほとんど読むに堪えないかも知れない。といって、「蒲団」の文学史的意義がまったく消滅することはないだろう。そのみならず、さらに、現代のわたしたちが、泉鏡花と田山花袋のどちらに強い関心をもつか、あるいはどちらにも関心をもたないかは、いうまでもなく、わたしたち自身の問題意識にかかわっている。問題意識という言葉をわたしはとくに強調したい。というのは、たんにわたしたちのもっている既存の美意識とか、生活意識だけでなく、それらをのりこえて前進しようとするわたしたち自身の意志がここでは問題なのだから。

わたしは、尾崎一雄の小説が今日なおいかに色香を保つていようと、いかに読むに堪えようと、またそれにくらべて、藤沢桓夫の「首」はともかくとして、横光利一の初期作品が今日読んでみていかにわたしたちをがっかりさせるものであると、なおかつわたしの関心は横光の上にあるだろう。川端康成の「雪国」における成熟、完成よりも、横光利一の「紋章」における破綻の中に、かえって今日の文学にたいするアクチュアリティと、可能性が宿されていると考えるのである。

これはいうまでもなく、わたしの個人的な関心である。しかし、わたしは、わたしの関心を抜きにして、新感覺派にはじまる日本のモダーニズム文学運動を論ずるための支点をもちえない。新感覺派の運動に対する文学史的評価の定説に、今日、わたしがいささか嫌いなものを感じる心持のなかには、「昭和文学の死滅したものと生きてゐるもの」(『文学』昭和二十八年六月)という小文の中で次のように書いた伊藤整氏の意見の、とくに後半の部分にやや同感す

るものがあるからである。

そして昭和十年頃からあと、時代が逆行すると共に、この左と右の振幅が小さくなり、芸術評価は安定した。しかし、それは同時に、芸術意識においては大正末期への逆もどりであり、技巧的に進歩して小細工のみの多い作品が、高い評価を受けることになつたのである。昭和文学の不幸は、本当はこの時に始まつたと言ひ得るのではあるまいか。善の意識や正義の意識を技法が追ひこしたのである。うまい小説、と考へられる小説のタイプが出来た。そして、昭和十年からあと、作家たちは、うまい小説を書くことに熱中した。だから、かへつて、正義の意識が大正末期型で技法もまた大正末期型であることによつて調和してゐた少数の私小説作家また私小説型の旧左翼作家たちが、その真実さによつて人をうつやうになつたのである。

新感覺派に対する否定的評価は、この運動の分解、分化の結果である新興芸術派の中心に位した一部の浮薄な都会派的作家によつて代表される、もっとも皮相な形でのモダーニズムを通して生まれ、さらに、昭和十年頃からあとの芸術意識の復古現象を通して生まれたものと思われる。新感覺派に属する作家の書くものは、たんに表現の奇を衒うだけで、内容は皆無だとか、内容は少しも新しくないという批判は、運動発足のそもそのはじめからあつたし、その後もあつたし、現在もまたある。そして、はじめは、主として、既成文壇人の側からする反撥であつたものが、その後の過程を通して、左翼文学の側からする否定となり、さらに一般的否定へと拡がって行つたのである。

新感覺派にたいする定義と解釈は、今日ほぼ固定し、常識と化しているが、そこにわたしは或る種の危険を感じるものだ。新感覺派という名称が、当時の批評家千葉亀雄(明治二十二年—昭和二〇年)によつて命名されたとき、すでに新感覺派伝説の種がまかれたと見ていいが、これはこの運動にとつて少くとも非常に幸せなことだつたとはいへなかつた。

新感覺派は大正十三年十月に創刊された月刊雑誌『文芸時代』に拠つた一群の新進作家によつてはじめられた文学運動である。同人は横光利一、川端康成、中河与一、片岡鉄兵、今東光、十一谷義三郎、佐々木茂索、石浜金作、伊

藤貴麿、加宮貴一、佐々木味津三、菅忠雄、諏訪三郎、鈴木彦次郎の十四人であり、別に金子洋文、牧野信一、犬養健の三人が準同人的地位にあって寄稿を約束していた。これら同人たちの多くは、それよりまえ、大正十二年一月に菊池寛（明治二十二年—昭和三年）の手によって創刊された『文芸春秋』に編集同人として加っていた。すでに「日輪」などの作を発表して、その独自のスタイルにより、新進作家として将来を囑望されていた横光利一が、その派の中心であり、この運動がきりひらいた新文学の困苦にみちた道を、最後まで一貫して歩み通したのはほとんど横光利一ただ一人であつたといつてもいいほどである。

それはともかくとして、『文芸時代』が創刊された翌月の『世紀』十一月号に、千葉亀雄は「新感覺派の誕生」と題する時評を書いた。『文芸時代』に結集した作家たちは、創刊に當つて必ずしも明確なイデーやプログラムをもつてはいなかつた。のみならず、文学運動としての自覚さえ、どの程度にもたれていたか疑問だつた。このことは、千葉亀雄の命名になる「新感覺派」という名称を、彼らが敢てこばまなかつたばかりか、この名称を手がかりとしてのちに自らの理論を展開するような無理を敢ておかしたことによつても察しられる。千葉亀雄は前記時評の中で、次のように書いている。

まづ現前のわが文壇が、現実主義を主潮として居るのは争へないが、この五六年前から、技巧に主力を集めた作家の一グループが出たことも注意された事実である。単なる人生の齒斫りを、ぼいとそこへ投げ出すだけでは承知されない。それが最も力強く人に訴へるが爲に、いかに微妙にそれを表現させるべきであらうかは必然に技巧に敏感な作家の問題とならねばならない。

続いて、千葉は、この新しいグループは、雑誌『人間』に属する新技巧派といわれた芸術家と、室生犀星のように官能の直接的働きを重く視る作家の努力してまだ達しえられなかつたものを、さらに発展させて「一つの合成の域にまで達したものであるといへる」といい次のような定義をこのグループの文学に与えている。

われ等は仮りにそれを名づけて、「新感覺時代」だといひたい。それは、いかに好んで特殊な視界の絶巔に立つて、その視野の中から、いかに隠れた人生の大全面を透射し、展望し、具象的に表現しようとするか、だから人生の全面を正面から真正直に押して行かうとする純現実派から見て、それがケレンであり、あまりに態度の技巧に享樂するといふ非難をうけることは免がれまい。けれども、これはまた立派にこれによいのである。現実を、単なる現実として表現する一面に、さゝやかな暗示と象徴によつて、内部人生全面の存在と意義をわざと小さな穴からのぞかせるやうな、微妙な態度の芸術が発生するのも自然の約束なのである。さらば、なぜ、彼等が人生を表現するに、わざわざ「小さな穴」を抉ばねばならぬとならば、彼等が大きな内部人生を象徴させるために使つた、その小さな外形は、有りやうは、彼等が端的に刺激された、刹那の感覺の点出に過ぎないからである。さうして彼等が、さうした芸術の傾向に、特殊な悦びを感じるのは、彼等の心理機能が、何よりも、気分や、情調や、神経や、情緒やに最も強い感受性を持つからであり、そしてそれは、文化の芸術が、当然そこまで導かるべき内部生命を持つからである。で、彼等の感覺の新しさは、そして生々した飛躍さは、当然新らしい文化人にそれを觀賞する悦びを感じしめる。その点においてこの「新感覺派」はもつと早くから当然に起るべき筈のもので、り、またたとへ多少それが遅れたにしても、いはゆる「文芸時代」派の人々の持つ感覺が、今日まで現はれたところの、どんなわが感覺芸術家よりも、ずつと新らしい、語彙と詩とリズムの感覺に生きて居るものであることはもう議論がない。

千葉亀雄はそのように、もっぱら新しい感覺の出現に拍手を送つたのち、

感覺も人間機能の一つに過ぎないが、ややもすると感覺の陶酔が全体の生命力を離れた一つの遊戯になり了るやうな危険がある。面白くはある。けれども与えられない芸術だと呼ばれる危険がそこから起る。新らしい感覺派がそれをどう飽和して行くかも一つの興味ある展望でなければならぬ。

と警告を発している。このような千葉亀雄の定義は、新感覺派の技法に即して、いわば現象的に解説を加えたものであるが、ここに新感覺派という名称とともに、ほぼ運動の内容が規定され、それが、その後一種の常識となって、新感覺派伝説を形成するに至ったのである。

もちろん、新感覺派運動の発足当時には、新人作家自体も、また千葉亀雄のようなこの運動に対する理解者も、まだその運動の起るべき社会的背景、および運動の必然性と意味について、明確な意識を持つてはいなかった。既成文壇に対する反抗とか、技巧派の延長とか、新しい外国文学の影響とか、とにかくそういう要因だけが大きくクローズアップされていた。そして、そのために、たとえば中河与一のような、新感覺派生えぬきの作家でさえ、後年、この運動をたんなる「表現上の革命運動であつた」と回顧しているくらいである。彼は「新感覺派の運動」『近代文学』昭和二十五年八月」という小文の中に書いている。

新感覺派運動といふものを今から顧みて、何がその特長であつたかといふと、格別の思想的根拠もなかつたと思ふし、それが今日の時代にどんな影響を残してゐるかと思へると、格別のものは無かつたやうな気がする。一口に云へば、それは熱烈な芸術至上主義の運動であつて、一種の表現上の革命運動であつたといふのが適當かもしれない。……それは思想の運動といふよりも新しい文体の運動であつたと云つた方がいゝかと思はれる。

新感覺派伝説の第一は、それが感覺を中心とする文学であるという点にあり、第二は、思想の運動でなく新しい文体の運動であるという点にある。そして第三は、それが深化した資本主義の危機の中から生まれた、独占資本主義時代の芸術、つまりもっぱら、近代的個人主義の解体過程を反映する芸術だという点にある。昭和八年一月に刊行された瀬沼茂樹の「現代文学」(新版「昭和の文学」)は、いち早く新感覺派の歴史的な位置づけを行ったものであり、伊藤整によれば「新感覺派文学を、昭和文学の起点とするという今の文学史の常識は、この本のこの章(第一章)にはじまったもの」として今日なお注目に値する評論であるが、そこではプロレタリア文学運動と対比しながら次のようにこの運動

が規定されている。

新感覚派が、「時代の進化」による自己の時代の「文化」として見たものは、第一次大戦後において目だってきた金融資本制覇下の「新現実」、すなわち近代機械文明にほかならなかった。ことに関東大震災後において急速に復興し、帝都の面貌を変えている都市生活において、時間的にも、空間的にも、生活が圧縮され、豊富にされたウルバニズムとコスモポリタニズムを体験し、そこから「新しい生活の本質」を求めようとした。この近代機械文明における個性の奪略の意識こそが個性および個性的なるものの価値を疑わしめたが、しかしながら、プロレタリア文学におけるように、それを積極的に社会意識にまで止揚しようとしたのではなく、ただ自我のイデオロギアを否定したにとどまり、いわば解体・分裂においてそれを受けとった、したがって近代文学の基本的配色たる個人主義の解体過程におけるその継承にほかならなかった。それゆえに、自然主義文学、ことに「内面的価値」を重んずる前代の個人心理探求の文学を「墓標的常識」として排斥こそしたが、それを克服し去ったわけではなく、単に豊富なる「感覺生活」の内容をたどりながら、そこに近代機械文明と都市生活との性格を極度に反映したにとどまる。

プロレタリア文学と新感覚派の文学は、ともに近代文学の解体期の産物であり、前者が、個人意識から社会意識への転換によってこの解体を促進すると同時にそれを克服しようとしたのに反し、後者は「前代の文学に『反抗』しながらも、次第に『社会』から退却して、昔ながらの個人意識の殻内に固くとじこもり、そこから何らかの逃げ道を見出そうとするようになった。」傾向を代表するものとする瀬沼茂樹の規定は、多かれ少なかれ、その後の昭和文学史論のゆるぎない底流となつて、最近にまで至つたのである。

伝説の第四は、新感覚派の運動は、未来派、表現派、立体派、構成派、ダダイズム、イマジズム等、一九二〇年代の西欧に起つた「前衛芸術」の影響下に生まれたものであつて、日本の現実と大衆の生活感情から大きく遊離した、移

植観念的傾向を多分にもつ運動だという点になる。最近になってこの伝説は、プロレタリア文学運動をもまた移植観念的運動であったとする国民文学論の提唱とともに、ますます大きく拡がってゆく傾きを示している。

わたしは、これらの伝説が、新感覺派の運動に関して、まるきり根も葉もない非難を行っているとは考えない。このような伝説を生む素地はたしかに新感覺派の運動とそこから生まれた作品のうちにあった。

しかし、最近における日本文学全体の行き詰りと崩落、また大正十二年の関東大震災後にとくに顕著になりはじめた一種の大衆社会的現象が、最近さらに大きな規模で社会の全面を蔽う形勢を示していることなどに誘発されて、最近では、新感覺派に対する再評価の気運もまた起る萌しをみせている。筑摩書房版「現代日本文学全集」の第三十六巻「横光利一集」に附された伊藤整の解説はもつとも典型的なものだが、同じく別巻の「現代日本文学史」の中で、大正時代を担当した白井吉見は、かつて新感覺派の感覺を、ポオル・モオランの「単なる借り物」であり「文芸上の表現手段として装われただけのもの」とした生田長江（明治三十五年—昭和三年）の論に触れながら、書いている。

だが、新感覺派の感覺にしても、「装われただけ」の「単なる借り物」と断じ去ることのできないものがある。装われた、借り物めいたところが、決してなくはなかったが、同時に、かれら「自身の生活から出て来た實際の感覺」でもあったことを見のがすわけにはいかない。新感覺派は、揶揄的に「震災文学」とも呼ばれたが、まさしく「震災文学」としての歴史的意義を担うものである。大震災による破壊は、かれらに、旧時代に挑戦し、既成文学を根柢から否定する勇氣と自信を抱かしたものであった。

これまでみてきた新感覺派伝説は、いまや漸く崩れはじめる気配をみせている。新感覺派の歴史的意義と必然性は再び認められはじめた。次の問題は、伝説をはなれて、それが、今日および将来の文学にとって、どのような意義と価値をもつかを探ることである。

二 新感覺派の意味

たとえば、横光利一の初期作品のうち「火」(大正九年六月作)とか「南北」(『人間』大正十年二月)とか、あるいはその時期の文学的結実であり、作者の文壇的出世作となった「日輪」(『新小説』大正十二年五月)をとってみても、自然主義的リアリズムに反逆して「写真よりもむしろ構図の象徴性に美があると信じてゐた」(横光利一)というその発想の新しさ、そのスタイルの特異さが、いったいどのような根拠と動機にもとづいて生まれたものであるかを、はっきり説明することは困難である。大正末になって、プロレタリア文学が擡頭し、多くの文壇人がその趨勢に無関心ではいられなかつた事情は、社会的、歴史的にほぼ説明がつく。しかし、横光利一のような作家がわが文壇に登場してくる必然性については、容易に説明しがたいものがあるように思われる。

もちろん、横光利一を中心とする新感覺派の運動は、何か偶然的契機によって、現実の中にポツと浮び出たものではない。その出現には、出現を促すだけの理由があつた筈である。しかし、それはプロレタリア文学運動のように、社会的、歴史的状況と即自的に結合した運動としてはあらわれなかつたので、いいかえれば、社会的、歴史的状況は新感覺派の人々の文学意識とスタイルの上の間接的に反映してゐるだけなので、四十年近い歳月を経過した今日からふりかえるとき、彼らの文学が当時世人の眼に、どんなに新鮮な驚くべきものとして映つたかを、そのままの形で追体験することは困難である。しかし、問題はそんなところにあるよりも、むしろ、今日からふりかえてみて、たとえば横光利一という特異な作家の出現にたいして働いた力は、はたして内発的なものだったか、それともたんに外発的なものだったかといふことであろう。言葉をかえていえば、有島武郎(明治二一年—大正二三年)が「宣言一つ」をのこして輕井沢に情死し、大震災にあつて菊池寛が芸術なんか駄目だ、いっそ髪床屋になつた方がいいと考え、そして

2 新感覺派の意味

ついに技巧派の驍將芥川竜之介(明治三十五年—昭和二年)までが、「話らしい話のない」小説、つまり心境小説に屈服してゆく傾きを示し、悪戦苦闘のはてに将来に漠然とした不安を感じて自裁しはてた——まさにそのような時期に、新しい時代の新しい感覚を誇示する樂天的な芸術至上の文学運動が起つたのは何故か——という疑問がたえずつきまとうのである。これを、若い世代の既成文学にたいする反抗とのみいうのでは、何ものも説明しないだろう。第一次大戦前後に起つた、西欧の前衛芸術運動の影響とのみいつてしまつては、実も蓋もないことになるだろう。影響を受けるためには、受け入れる側にそれだけの下地が出来ていなければならぬ。その下地が、どのようにして形成され、どのような雰囲気をもつて当時の社会を、あるいはもっと限定していえば、当時の文壇社会を蔽つていたかを追体験し再構成することなしには、あの新興文学運動のもつ意味について、はつきりとした理解に達することはできないだろう。たとえば、高見順は「昭和文学盛衰史」のはじめに書いている。

時代はまだ大正だが、『文芸戦線』『文芸時代』の創刊は昭和文学史に属するものと考えられる。私はその大正十三年の春、高等学校に入った。私たち文学青年、いや、いくら旧制の高等学校でもその一年生は文学少年と云うべきか、ともあれ、私たちは、あの『文芸時代』の創刊号をどんなに眼を輝かして手にしたことか。本屋は大学前の郁文堂だつたと思う。四十銭であつた。私は『文芸時代』を買つて本屋を出るとすぐ開いて、歩きながら読んだ。ここに、私たち若い世代のかねて求めていた文学が、初めて現われた。そんな気持で『文芸時代』の創刊号を迎えた。こうした感激を、私と同輩の文学愛好者はひとしくその頃、味わつたのではなからうか。

この「かねて求めていた、渴えていた文学」という言葉が、わたしには、高見順の叙述を全部読んでも、はつきり納得ゆかないのである。実感をもつて納得できないのである。これはおそらく、高見順とわたしの世代のちがいに因来するにちがいない。しかし、そういいきつてしまふことのできない何か、まだ残っているように思われる。何故なら、もしも新感覺派の文学を、近代社会と近代の人間の解体過程に発生した頽廢芸術であるとするならば、このよ

うな若い世代の感激は決して単純なものではなかった筈だからである。そこには絶望と表裏一体となった期待と希望が、矛盾の形において存在しなければならぬのだが、たとえば「日輪」の中に、美貌という偶然の肉体的所与が、人間の世界にまきおこすさまじいドラマを、一種メカニク的な物理的構成の中に布置した作者の方法の秘密、すなわち、その実験的な構図と文体の奥深くかくされた作者の人間認識の方法にまで洞察の眼を向けた文学者は、当時一人も見出されなかった。それ故、新感覺派文学の出現をむかえて、これに拍手を送った若い世代の感激が、いわば人間誰でもが一度はかかる、ハシカのようなものに見えてくることをまぬがれないのである。そして、それがいつの世にも共通した、若い世代の一時的発疹にすぎないならば、新感覺派の示した新しさもまた、一時的な流行として、文学史の波間に埋没してゆくほかはないだろう。

わたしたちは、当時、高見順をはじめとする若い世代の、新感覺派文学にたいする故しらぬ感激、そしてその後、年月の経過とともに醒めていったその感激の裏に、どのような潜在的意識が働いていたかを明らかにし、それを意識化することによって、新感覺派出現の意味と、その文学が今日の文学にたいしてもつ意義を明らかにすることなしには、新感覺運動そのものにさえ接近する手がかりを得られないだろう。

横光利一や川端康成の青年期における思考と認識が、どのような過程をへて徐々に形成されたか、また、彼らに独自の発想を促した動機は何であるかを、今日、はっきりと指摘することはできない。とくに、彼らの作品は、実人生とのつながりを一度切断して、その上に、新しい現実を創造しようとしたものであるから、作者の精神的生長と作品の発展とを互に照応させながら、彼らの文学と現実との関連を直接に辿ることは容易でない。彼らが、自らの文学を前代文学から断絶したまったく新しい文学として、はっきり自覚するようになるのは、『文芸時代』創刊以後であって、それ以前には、なるほど既成リアリズム文学への漠然とした反抗の気分は存在したにちがいないが、自己の方法についても、新しい方法を必然たらしめる現実的根拠についても、それほど明確な意識はもたれていなかったと思われる。