

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

(キーワード…中河與一、形式主義、メカニズム、飛躍、新科学的)

黒田 俊太郎

恋愛小説「天の夕顔」(『日本評論』昭和一三「一九三三」・一)で知られる浪漫主義作家・中河與一は、昭和二年八月、G項(『その他の軍国主義者および超国家主義者』)に該当するとして公職追放の通知を受けている。これは、日中戦争開戦とともにそれを〈聖戦〉として肯定し、『全体主義の構想』(作品社、昭和一四・二)、『日本と全体主義』(文芸世紀社、昭和一六・七)などを上梓することで「全体主義」を鼓吹したことによると考えられる。

中河における「全体主義」とは、功利主義・個人主義に對置される、「愛において人間同士を考へようとするところの思想」(『全体主義と世界の日本的回帰』「日本と全体主義」)であり、恋人から「民族」迄をも含みこむ〈他者〉のために自己を「犠牲」にする精神のことにはならず、万葉の時代には確かに存在したそれを欠如として表象しながら言語による想像的蘇生を試みる地点に、中河の「浪漫主義」の核心があるとひとまずいえる。中河もその同人であった雑誌『日本浪漫派』の中心的人物である保田與重郎はかつて、中河が「戦争中も恋愛小説だけしか書」かなかつたことを「みんなに記憶してもらいたい」と強調した³。その言葉の真意は定かではないが、中河が「浪漫主義」の精神に立脚した恋愛小説という〈非政治的〉言説によって同時代の全体主義運動に、強力な正当性を附与しようとしたという事実は、その影響力と圏域とともに、批判的に再検討する必要があるだろう。本稿は、そうした問題意識に基づき、中河の「浪漫主義」の源流、すなわち「全体主義」の萌芽が兆した瞬間へと遡ってみたい。

中河が初めて〈浪漫〉ということに言及したのは「科学とロマン」(『読売新聞』

昭七・一・一二)であり、中河が昭和五年に創刊した雑誌『新科学的文芸』の昭和七年二月号は〈科学的ロマンチズム研究号〉とされた。この科学的ロマンチズムは、『新科学的文芸』の後継誌『翰林』の創刊(昭八・七)以降、同誌上で堰を切ったように展開される偶然論に連続する思考を既に胚胎していた。中河における「浪漫主義」の発露としての偶然論は、周知のように昭和一〇年前後に文壇を二分して争われた偶然文学論争の引き金となる。ここで論争中に中河が自身の思考の系譜について言及した次の文章を参照したい。

私は数年前「形式主義」といふ小論を発表し、そこでは芸術を一つの切り離れた客観としてのみ提出した。だがその中で「飛躍」といふ言葉を無解決に残した。今あの一文を回顧して、あの時代の「飛躍」を埋める部分こそ、今日の偶然論であることに思ひ至つてゐる。(『偶然文芸論』『偶然と文学』第一書房、昭一〇・一〇)

中河は、「形式主義文学の一端」(『東京朝日新聞』昭三・一一・二二)発表から『形式主義芸術論』(新潮社、昭五・一)、『フォルマリズム芸術論』(天人社、昭五・五)の二著を上梓する迄の間、主にマルクス主義文学者を相手に所謂形式主義論争を展開した。同論争は中河が「新興芸術派の勝利と危機」(『新潮』昭五・七)で一方向的に勝利宣言し終結するが、その二年後に「実際の自分の姿は其処に無つた」(『左手神聖』の序)『新科学的文芸』(昭七・七)と回顧したように、論争過程で自らの理論上の欠陥が自覚され、急遽火消しが行われたというのが実情だった。先の二著上梓後の六月初頭、中河は〈新科学的〉なる発想を得て七月に

は『新科学的文芸』創刊に至るが、創刊理由に「唯物論的な文学論（注、形式主義論）の完成」（『編集後記』昭六・四）が挙げられたのも、そうした事情を背景としている。むしろこの時目指されたのは、論争当初から中河の形式主義論の鍵語であった「飛躍」に、意味を充填するという作業であり、中河の思考は形式主義論から（新科学的）という発想を經由し偶然論へと編成されたと考えられる。ゆえに「偶然文芸論」の先の引用に於ける「飛躍」に関する発言は、先行研究では両文学論の連続性を示唆する文脈で引用されてきた⁴。その事は、「飛躍」が両文学論の鍵語であり、また中河自身が両者を架橋する概念として位置付けていることから正当な根拠を持つ。ただし、共通する鍵語の存在は、中河の形式主義論の（必然思想）としての性格を覆い隠し、思考の不連続性への注目を遅延させてきた。だが「飛躍」は論争過程で一義的には運用されておらず、寧ろ概念変更の必要性が生じた事で「飛躍」は意味を充填すべき空虚として画定され、論争は中断を余儀なくされるのである。

そこで本稿は、中河の（必然思想から偶然思想へ）という思考の転換を媒介した（新科学的）なる発想が獲得された経路を析出する。それは言うまでもなく、中河の「浪漫主義」「全体主義」の萌芽が兆した瞬間を問うことでもある。分析の範囲は、中河が初めて科学に言及した「科学と神経」（『読売新聞』大正一三「一九二四」・四・三〇）執筆の頃から（新科学的）なる発想を獲得することとなる形式主義論争終了直後までとする。

一

〈文学／科学〉的言説の境界を意識的に取り払い、互いの領野を横断し合う事で時代の科学主義的領土化に抗うような動向は、次のような雑誌が創刊された大正中期頃より顕著になる。文学者加藤一夫と医学博士大石誠之助の甥で後に文化学院を創立させる西村伊作とが創刊した『科学と文芸』（大五・九〜大七・七）は、〈科学／文学〉の「調和」を標榜した最初の雑誌であり、この時期の言説編成の一端を象徴している。同じ頃漱石門下の文学者中村古峯が創設した日本精神医学会の機関誌『変態心理』が創刊されたが（大六・一〇〜大一一・一〇）、こちらは寧ろ「常態」ではない人間心理全般に関する〈科学〉的言説が誌面の大部分を占めるも、大正九年に設置された「文芸欄」では「科学と芸術の提携」（大

九・一）などの記事が見られ、その後も変態心理学の見地から谷崎潤一郎・菊池寛らの小説が分析された。その一方、大正一〇年からは文学者で後に「変態十二史」シリーズ第二巻『変態作家史』（大一一・一二）、第四巻『変態人情史』（大一一・九）を執筆する井東憲が、変態心理記者として〈文学〉を様々に論じ始める。このように人々の関心が〈文学／科学〉の境界的領域に向けられる状況下で、小説にも意識的に〈科学〉が摂取されていくが、山本芳明はそれに関し次のように指摘する。大正中期の鈴木善太郎や芥川龍之介の小説には「ロンブローゾの生来性犯罪者説」といった〈科学〉的言説が導入されるが、「こうした文学と科学との流通と相互関係こそ、やがて来るモダニズムの時代の科学受容の地ならしにな」った（『モダニズム前夜、文学と科学が出会うとき―イデオロギー分析の試み』『日本近代文学』平成九「一九九七」・一〇）。この「モダニズム」の範疇には、同論が『文芸時代』や、横光利一の「機械」（『改造』昭五・九）、川端康成「水晶幻想」（『改造』昭六・一、七）に言及する事から、同誌の同人だった新感覺派の文学者の動向が想定されているが、同誌の創刊に参加した中河も、新感覺派の〈科学〉観を牽引した一人だった。

文学者としての活動の最初期、中河は小説「悩ましき妄想」（『新公論』大一一〇・六）を発表、「空想の病氣」への感染恐怖を抱く潔癖症の男を描いたが、同主題はその後何度か形象化された（『清めの布と希望』『新公論』大一一三・九、「彼の憂鬱」『新潮』大一一四・一、「女禮」『文芸春秋』昭三・七）。ただし、これらの小説に内在する〈科学〉性は、「私は消毒する時、何時も自分が多少科学的に生きてゐることに道徳を感じてゐた」（『女禮』）とあるように、登場人物の心理を精神病理的な観点から克明に描いた事にだけでなく、「消毒」という衛生思想に貫通された「科学的」行為への陶醉という自意識の方にこそ刻印されていた。更にこうした〈科学〉と病理との関係性は、日本の近代化の問題として当初から認識されてもいた。『文芸時代』創刊の半年前、先の「科学と神経」で、「科学だけの進歩」を欧米よりも遙かに急激に体験している「日本人」が、その「進歩」に追従出来ない「遅れ」た「神経」が原因で「病者」と成り果てているとする。故に一連の小説の男達の姿は、「科学だけの進歩」の犠牲者のそれであるばかりか、「科学だけの進歩」によって齎された病理を「科学的」行為によって治癒しようとする倒錯的な「日本人」のそれでもあった。この「科学と神経」は、形式主義論争中の前掲「科学上のテクニクと形式主義」で言及される他、短篇集『午前

の殺人」(新潮社、大・四・六)、『隨筆集左手神聖』(第一書房、昭七・一〇)に再録されるように里程標となる文章だったようだが、『文芸時代』創刊号に掲載された「新しい病氣と文学」でも言及される事で、同人達の〈文学/科学〉観に少なからぬ影響を及ぼすだろう。同文章で「科学」は「異常なる存在」と措定され、「新しい病氣」の発生の契機として〈新しい科学〉が想定される。〈新しい科学〉は「人間神経」を疲弊させ、「恐怖」へと人間を追い込むが、未知の「恐怖」の追跡こそが、「新しい文学」の確立を準備するとすれば、その意味で〈新しい科学〉は「誘惑」となり得るといふ。

このような、〈科学〉により疲弊した「神経」で／「神経」について書く事を重視する立場は、大正中期より流行し始めた〈文学〉に〈科学〉的言説を意識的に摂取しようとする態度とは異質だ。『文芸時代』同人達を「新感覚派」と呼称した嚆矢である千葉亀雄「新感覚派の誕生」(『世紀』大・三・一)は、「新感覚」の根拠を書き手の「神経や感覚のみが、異常に病的に敏感になつて居るところ」に置いたが、「新時代は既に來てゐる。新感覚派だ。神経派だ。」(『新しい時代の為に』『文芸時代』大・四・七)という中河の新感覚派理解も、そうした発想に由来していた。

そして、このような〈科学〉の「進歩」という外的環境の変化によって齎された人間の内面への注視という思考は、『文芸時代』同人にも分有されていく。大正一四年九月の『文芸時代』は〈科学的要素の新文芸に於ける地位〉と題する特集を組んだ。非同人の執筆者がいずれも〈科学〉的知識、〈機械〉といった新奇な「素材」への注目に終始した一方、同人の横光「客体への科学の浸蝕」や加宮貴一「科学の浸潤」は、共に「主観」の変容に注視する新感覚派の〈科学〉観を説明した。横光は第一に、「客体」の「物理」「法則」を「会得」する、即ち「真理の安全な面貌」を「客観」的に観察する事を「文学」の目的に据える。第二に、観察の対象である「客体」が時代の進展と共に「科学そのもの乃至は科学的な現象」＝「人工」へと変化するとすれば、「われわれの時代の主観」が「人工」的なものに「美」を見出す「新感覚」へと変質する事は不可避である、とすれば「新感覚派の命題」は「客観」的に観察した「客体」を「人工」的に再構成する事となる。言うまでもなくこのような〈科学〉の「主観」への介入という事を歴史的な問題として積極的に受容するという言説構造は、中河のそれと通底する。同様に「科学の主観的浸潤は、近代人の神経を益々敏感繊細精確にする」とした加宮

は、「中河與一氏が既に「午前の殺人」の序「科学と神経」の項に於て力説してゐる通りである。」として、新感覚派の〈科学〉を巡る発想のプライオリティの所在を明示した。同論で加宮は続けて「科学と神経」を積極的に意識するが、その仕方が興味深いのは、「科学」により研ぎ澄まされた「病的」な迄に正確無比の「神経」＝「新感覚」が、最終的に「科学的表現形式」を生成するとした事だ。この事は横光の「新感覚派の命題」とも重なるが、事実中河は先の「新しい病氣と文学」でも「仕組み」という語を用いつつ、「文学」を「楷をさえ誇張して美しいもの」とするような「写実以上に作者の希望的な理想を孕んだ創造」と定義し、その後も「吾々はどんなに謙遜に云つても一つの芸術上の形式を発見した事だけには誇りを感じていゝ、」(『これからのために』『文芸時代』大・四・一)として新感覚派の意義を〈形式の発見〉と定位していた。即ち中河は、〈科学〉によつて研ぎ澄まされた「神経」で全対象を〈科学〉的に観察し、それを〈科学的〉に「誇張」する事で「美」へと変換する事を「芸術」の至上命題としたのであり、そうした方向へ「芸術」が向かう事は歴史的必然だと考えていた。むしろ、こうした思考が体系的纏まりを持たなかつた事は、位相の異なる〈科学〉概念が浮遊している事からも明らかだが、言う迄もなく、このような「作品」を〈科学的〉に把握し得る構造体と見做す発想は後の形式主義論へと継受されていく。

二

ソ連初代教育人民委員ルナチャルスキー「マルクス主義文芸批評の任務に関するテーゼ」(『戦旗』藏原惟人訳、昭三・九)に於ける、「内容」が「形式」に優先されるとのテーゼは、ナップ(全日本無産者芸術連盟)内部の所謂芸術大衆化論争を鎮静化させるかに見えた。實際論争は少なくとも表面上年内に収束するが、平林初之輔の「形式の新奇をてらつて言はゞ形式が内容に先走りすることも警戒しなければならぬ」(『文芸批評家の任務について』『新潮』昭三・一〇)との発言は、その後一年半にも及ぶ形式主義論争の新たな火種となる。これを新感覚派への挑発と解した横光・中河は翌月、一斉に反論を開始する(順に「文芸時評」『文芸春秋』、「一人一語形式第一主義」『創作時代』)。論争の焦点は「形式が内容を決定するか、内容が形式を決定するか」(三好行雄「形式主義文学論争」『国文学解釈と鑑賞』昭三六・七)にあったといえるが、こうした視点から再度検

証する意味はない。実際その後の文学史記述は「反論理を弄している」（白井吉見『近代文学論争上』筑摩書房、昭三二・一〇）などと一蹴して来た。こうした状況を変えたのは小森陽一「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、昭六三・四）だった。小森は、横光や中河が昭和四年のインシュタインによる統一場理論を正確に理解し、それを「理論的基盤」として論争する中で新たな「言語表現のあり方」を模索したとしたのだ。これに対し山本亮介は「絶好の理論的基盤」にするのみで、「世界認識の方法を巡る大きな転換」を実質的な問題として議論しなかった（し得なかった）（『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』平一一・五）と異論を提出するのだが、山本が横光・中河の差異に目を向けた事で、形式主義論を〈科学〉の観点から再検討する事の重要性が改めて示された。形式主義論争は二度に亘る横光・中河間の「メカニズム」という概念を巡って行われたメカニズム論争を入れ子式に内蔵しているが、ここでは論争過程で起こった中河の認識上の転換を跡付けたい。まずは、「飛躍」の文字も見られる、次の「形式主義理論の発展」（『文芸春秋』昭四・二）を見てみよう。

形式とはFORMである。（様式ではない）形を持ったものである。物質である。存在である。経過を持った頂点である。機構である。人間の附与するものである。／形式とは能力である。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。アプリアリではない。メカニズムである。

最も能率的な美である。（中略）吾々が不合理なことに疑問を起すのは、そして科学が発するものは、又飛行機を發明しやうと欲望するのは―有用性の為めではない。何れそれは有用性に一致するかも知れないが、それ以上に未知の世界に対する大きい欲望である。飛躍である／そして形式が付与された時、それは或ひは天高く、地上の匂ひをつけて飛翔したのである。（注、太字は原文のママ。）

「メカニズム」という語はこれ以前の論争過程で誰にも使用されていない。これは、「形式」乃至それを重視する「形式主義」と同義であり、正確に理解しておく必要がある。ここで一つの補助線として美術界のメカニズムを参照したい。五十殿利治『日本のアヴァンギャルド芸術（マヴォ）とその時代』（青土社、平一三・八）によれば、パリから帰国したばかりの歯科医師中原実が大正一三年一月の首都美術展に「先端的な科学認識」を題材とする《アトミック》連作を発

表するが、これが日本でのメカニズム提唱の嚆矢だった。メカニズムはその後も大正新興美術運動に於いて一定の「水脈」を保っていたというが、中河が「メカニズム」に言及した昭和四年はメカニズムが大きく盛り上がり、「尖端」の美学として抽出され、た分水嶺となる年だった。むしろそのような美術界に於けるメカニズム運動の高まりに中河の「形式主義理論の発展」は先行しており、かつそうした運動の高まりに中河は逆行して行くようにも見えるのだが、ともかく概観しておこう。昭和四年五月号を〈新形態美断面号〉とした雑誌「アトリエ」は、自動車、飛行機等々の（機械）の図版を多数挿入するという誌面構成がとられ、仲田定之助・村山知義・神原泰・森口多里・中原実・濱田増治・金丸重嶺・今井兼次ら「メカニズムの源流を生み出したといえる作家たち」（五十殿前掲書）が寄稿した。当然それぞれの主張に差異はあるが、ここでの「新形態美」とは（機械美）と換言可能なものである。また「機械文明と現代美術」（『思想』昭四・四）に始まり『機械と芸術との交流』（岩波書店、昭四・一二）に纏められる板垣鷹穂の一連の機械芸術論もまた、（機械美）の発見の動きとしてのメカニズムと言えるだろう。ところで『文芸時代』の表紙絵は、前衛画家グループ・アクション所属の山本行雄・中川紀之・吉田謙吉、前衛芸術家グループ・マヴォを結成した村山知義が担当しており、彼らは『文芸時代』に論文も寄稿している。画家を目指し大正七年に上京、本郷美術研究所に通った中河が、一つの「水脈」を保っていたメカニズムという前衛芸術運動に敏感に反応したとしても不思議ではない。五十殿が「典型的なメカニズムの絵画」と評する昭和四年九月の二科展に出品された古賀春江（アクション所属）の作品《海》には、「図解された潜水艦と機械、工場、飛行機、ブイ、灯台などが付置されて」いたが、この時期の中河の小説にも、飛行機を始めとする多くの（機械）が登場する。福田清人が「作者の当時の姿勢を示してゐる」（『解説』『中河與一全集 第二巻』角川書店、昭四二・七）というように形式主義論の寓話としての性格が強い小説『バルト海の滑走場』（『若草』昭四・五）はその典型だ。バルト海を航行する豪華客船ゼ・エツチ・ランスマン号の雄姿と共に、「テリグラフをスローに入れてからストップを廻した」などの機械操作の描写が続く。寒気でバルト海が凍ると、飛行機が爆音を響かせ飛来し、食料とスケート靴を置いて再び飛翔していく。そこには（機械）の保有する形態美への陶醉と見紛う描写の連続があるのだが、中河らの〈科学〉への関心は（機械）という新奇な「素材」への注目という次元を通過していたはず

だ。

中河の「メカニズム」とは、「人間」がアポステリオリに「附与」するものであり、「形式」そのものである。小説の「作者」が「素材」に「メカニズム」を「附与」するのは、「不合理なこと」に「疑問を起す」からだ。それは飛行機の開発者が、メタリックな「素材」を「飛翔」させる為に「不合理」の駆逐という作業を繰り返した事に類比される。故に中河の考える飛行機が保有する〈機械美〉^①「能率的な美」とは、第一義的には、可視的形態には内在せず、「飛翔」の為に「合理」が追求された、開発という行為段階の「能率的」な時間「経過」の内に存する不可視のものだ。むしろ「形式」が「物質」である以上、可視的形態を無視したのではなかったが、飽く迄も二義的なものだった。その点、小説という芸術形式は、そうした「素材」に「メカニズム」を「附与」する過程を、読者に可視的なものとして露出させるのであり、その意味で小説と飛行機とは異質なのだが、「飛翔」する飛行機のイメージは、「素材」が芸術へと「飛躍」するという現象とやはり親和的だった。

三

では、中河の「メカニズム」という発想は如何にして獲得されたか。中河が初めて〈機械〉に言及するのは前掲「科学と神経」だったが、それが中原実によるメカニズム提唱にも先行するとすれば、これとも異なる経路が想定されねばならない。〈機械美〉の発見という事に関連し先ず想起されるのは未来派だろう。周知のように、マリネッティ「未来派宣言」(『フィガロ』一九〇九・二・二〇)はその発表の三ヶ月後には、「棕鳥通信」(『昴』明治四二・三)に無名氏(森鷗外)の翻訳(「未来主義の宣言十一箇條」)で日本に紹介された。「吾等は世界に一の美なるものの加はりたることを主張す。而してその美なるものの速の美なることを主張す」として、自動車や飛行機といった〈機械の速度〉の「Samotrake」の勝利女神(注、ニケ)より美なる事が宣言される。日本での本格的な動きは第一回未来派美術協会展開催(大九)以降だ。中河の未来派への言及は「或る感覚」(『文芸春秋』大一一・三)に見えるが、未来派を「獸的」とする表層的理解に留まった。その後「科学と神経」で明確に未来派が意識されるが、「我々は機械の中に美を見つけることをまだ知つてゐない」としたように、「日本人」の「遅

れ」た「神経」では未だ知覚し得ぬものとして〈機械美〉は引用されたのであり、「機械」は「神経」を疲弊させる「科学」を代表するという位相に於いて歓迎されたに過ぎない。これ以後先述の「新しい病氣と文学」を除き〈機械〉を含む〈科学〉への言及はない事から、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は重なる。

これと同じ頃、未来派の芸術観を相対化しながら「形式」への執着と「機械」に対する熱愛(『構成派研究』中央美術社、大一一・二)とを表明した村山知義の思考は確認しておく必要がある。『文芸時代』創刊の前年ドイツ留学から帰国した村山は意識的構成主義を提唱し、日本の新興美術界に「またたく間に浸透した」(滝沢恭司「日本の構成主義とマヴォ」『コレクション・モダン都市文化』第29巻構成主義とマヴォ』ゆまに書房、平一九・六)という。ここでは『構成派研究』に至る迄の村山の〈機械〉に関する思考を跡付けたい。村山が初めて〈機械〉への関心を表明した「機械的要素の芸術への導入」(『みづゑ』大二三・一)は、「機械的要素」^②「形式の持つてゐる魅力」が導入された史的見取図を示した^③。続く「構成派批判」(『みづゑ』大二三・七、九)は単なる史的分類から前進し、「機械」の所有する「形」を導入する事の具体的な効果、即ち「抑圧」されていた「芸術家の自己拡張の意志、力の意欲」を「力と速度」とのある芸術へと昇華させる事について述べ、そうした効果を持つのは「世界に知られた形」^④「構図」ではなく「新しき形」^⑤「構成」だとし、更にタトリン『第三インターナショナル記念塔』(一九二二)の紹介記事を引用する事で、「構成」を「数学的精密さと構造上の論理によって「総合的に結合された」「材料を利用」した物(作品)と定義する。こうした〈構図から構成へ〉という〈新しい形式〉の希求と「作品」を〈機械〉のような構造体に擬していく仕方とに立脚した、村山の実践的芸術理論を〈形式主義〉と名付ければ、中河の形式主義もその範疇に収まる。故に佐藤千登勢の「(注、ロシア)フォルマリズムの芸術理念に対する無理解を(注、中河が)自覚」(『形式主義とフォルマリズム』横光利一と中河與一にみるシクロフスキイの摂取)『比較文学年誌』平一一・三)していないとの指摘は正しいもの、中河にはそもそもシクロフスキイを精密に摂取しようとする態度が見られない。寧ろ注目すべきは、それ自体が〈科学〉を代表した〈機械〉という表象を召喚する複数の〈形式〉の問題がこの時期の欧州を中心とする芸術界を覆っており、そうした言説編成の圏域に中河らを配置するような情報伝達の高速度化を、

他ならぬ〈機械文明〉が可能にしていたという事態だろう。

日本での形式主義論争が上手く咬合する事なくイデオロギー的対立の様相を呈したのも、〈形式〉の問題の多義性への自覚の欠如が一因だったが、逆に村山の日本プロレタリア文芸連盟参加(大―四・一二)に象徴されるイデオロギー的転換は、彼の理論に変更を迫った。『構成派研究』で「機械」は「生産過剰の理想社会」を齎すが故に賞賛され、ブルジョア芸術家による「機械讚美の状態」は「無目的」「個人主義的」として排される。更にアルトマンが「社会的に有用なフォルムの創造」を芸術の主眼とした事を踏まえ、「民衆」に供される「作品」は、「実際の効用のある機械」の「形」で「構成」され、かつそれ自体として「民衆」の「食べ物、飲み物」となるような〈有用性〉が要求される。こうした主張は芸術大衆化論争時のナツプ内部の争点ともなるが、中河「形式主義理論の発展」が「能率的」／「有用性」を峻別し「有用性」を芸術の必須条件としなかった事と対蹠的だ。だが先述したように中河の形式主義は村山の〈形式主義〉に近似的な構造を有しており、そこで理想とされた小説とは〈読む為の機械〉とでも言うべきものだった。中河が論争の全過程で主張し続ける次の「動的発展性の図式」(図1。引用は前掲書『フォルマリズム芸術論』より行った)は、小説が保有すべき最も基本的な〈機械〉的構造を图示したものだ。

(図1)

(第一段の形式活動) 素材+形式↓内容

(第二段の形式活動) 素材+形式↓内容

(第三段の形式活動) 素材+形式↓内容

この発想は「形式主義の理論は動的である」(『東京日日新聞』昭四・一・二三、二四、二五)で初めて示されたが、ここでは「都市」が例に挙げられた。即ち「石材」に「形式」を付与すると「飛躍」し「ビルディング」という「内容」が生じる。また「都市計画」という「形式」の付与により「ビルディング」という「素材」は「飛躍」して「都市」となる。一般的に二対の固定的関係性で捉えられる〈形式／内容〉は、繰り返される「飛躍」の「無限の発展」と把握され、「生活」とはこうした因果律的「メカニズム」に立脚した「形式活動」に他ならない。そ

して芸術的行為が「生活」を「素材」に新しい「高度な形式」を付与する事であれば、「作品」には必然的に厳密なプロット(因果関係)が要求されるだろう。再び「バルト海の滑走場」を参照したい。凍りついた海は「停止といふ形式をこの航海に附与」し、また乗客を遭難者に変え、暇を持て余した彼らを「エロティックな「空想」へと導く。一方、氷という「形式」を与えられた海は飛行機の飛来により滑走場となり、それにより持ち込まれたスケート靴は乗客を遭難者から「華やかな服装のスケーター」へと変え、彼等の頭から「エロティック」を振り払う。「バルト海がスケート場に」という突飛な出来事の実現に向けて、明確な因果関係を持った複数の出来事が継起順に語られる事で、極めて〈機械〉的印象を与える、いわば基本躯体の露出した構造となっている。むしろ中河の小説が常にこれ程直截的な構造を持つ訳ではない。福田の先の感想も、「動的発展性の図式」を引き写したかのような戯画的語りの特殊性への注目に由来しただろう。

だが、中河は小説に「飛躍」を求め、その為に逸脱や「不合理」ではなく、「合理」＝因果律的「メカニズム」を要求し、〈機械〉的である事を常に求めた。

ところで、「バルト海の滑走場」に於ける次の男女の会話は、中河の「メカニズム」という発想のもう一つの典拠を示唆する。「何処へ行つても形式論ですね、此頃は。けどバルト海の上まで聞かうとは思ひがけなかつたわ。／今にロシアへも這入つてゆきますよ。船が動き出したら」。これは形式主義論の本場ソ連に中河のそれが間もなく到達する事が、バルト海とソ連との地理的近接性により暗示されているのだが、中河の形式主義論はロシア・フォルマリズムを思想的台座としていない。だがマルクス主義文学者と対峙したこの論争に於いて、中河らはいずれもマルクス主義思想を援用しており、そうした思想の〈輸出／入〉の構図が小説に於けるソ連への船の入港の構図に符号させられている。他ならぬ「飛躍」もまた次のプレハフ『マルクス主義の根本問題』の一節からの引用である事を前掲「形式主義に関する諸問題」で明かしている。「弁証法は飛躍が思想に於ても、自然に於ても、又歴史に於ても等しく避けがたいものである事を知つてゐる」¹⁰。これは実はヘーゲル『論理学』の一節だが、プレハフはこれを受け、自然・社会科学の発展を絶え間ない量的変化の後に起こる質的变化(飛躍)に依るとし、階級社会に於ける「飛躍」＝「革命」の「悲惨なる必然性」を肯定した。中河が形式主義の一つの根拠を対立する陣営のマルクス主義科学に置いたのは、自身の主張を通し易くするという目先の動機に拠るのではなく、日常の「生活」

に「飛躍」が潜在している事を実証したその〈科学〉性への信頼によった。中河「形式主義理論の発展」の主眼は、実は「大衆文芸が何故に今日の盛大を致したか」という命題に答える事だったが、それは「生活」を写すだけの「身辺雑記」に陥った「純粹文芸」に欠落した「筋」＝構造を持っている事に帰される。むろん〈大衆／純粹文芸〉は「有用性」(面白い)を必須条件とするかで分割されるが、「純粹文芸」は「有用性」を要求されない代わりに「生活」に潜む「飛躍」を写す義務を課せられ、その「飛躍」は「緊密」な「必然」性に裏打ちされた「筋」に内蔵されていなければならなかった。

四

中河が「形式主義理論の発展」で「メカニズム」に言及した翌月、横光は「形式とメカニズムについて」(『創作月刊』昭四・三)を発表する。中河に触発された同文章には、より精緻な「メカニズム」概念構築の為、〈科学〉知識が科学書から直接的に引用された(典拠は片山正夫『化学本論』内田老鶴圃、大四・二。同書は宮澤賢治の机上に常に置かれていた事でも知られる)。同論は「メカニズム」の起原をボルツマン創設の「最も進歩した思想」＝原子論説とするが、仮説に過ぎない「電子原子」を理論の根幹とする原子論説に不満を抱き、実際に測定される「エネルギー」に注目したオストヴァルトら「勢力学」(以下、勢力学)の一派が新たに「メカニズム」を牽引したとする。この一派は「エネルギー」が「形式」運動の結果であるという理由で「形式」を重視したといい、この勢力学の文学への現れを「形式主義」と位置付けた。「電子原子」に当るのは「文字」であり、「文字」という「形式」から放射された「エネルギー」が「読者」の「頭脳」で変化を来した結果が「内容」である。横光は「読者」に「より良い内容」を伝える事を重視する故、自身の立場を「内容主義」と表象する事も厭わないが、作者が出来る事は、「より良い内容」が「読者」に伝達される「形式」を創出する事だけだとすれば、標榜すべきは「形式主義」だという。

ところで、同論発表の月に発表された石原純「アインシュタインの新学説に就いて」(『改造』)は、論争の流れを大きく変えて行く事になるだろう。特殊・一般相対性理論によりエネルギーと質量とを統一 ($E=mc^2$) したアインシュタインの来日(大一一)を契機に、日本でも「相対論ブーム」(金子務『アインシュタ

イン・ショック』河出書房新社、昭五六・七)が起こったが、新学説は重力と電磁気力とを統一するとした統一場理論の構想だった。これを受け横光は直ちに「われわれの形式主義の理論の根拠も、此のメカニズムの上に立って、発展しつつある」(『文芸時評』『読売新聞』昭四・三・一二)とするのだが、アインシュタイン当人も完成し得なかった理論に形式主義を接木するのは余りに拙速だった。山本前掲論文は一連の曖昧な〈科学〉知識に基づいた横光の立論の仕方(寧ろ「科学」への微妙で複雑な思考)を読み取るが、中河の批判(前掲「科学上のテクニツクと形式主義」が惹起されるのも必定だった。「一つの比喩」として「科学上のテクニツクを用ひる事」を奨励しながら、「それには多少の科学上の知識を持つてゐなければならぬ」というのだ。だが、こうした批判は中河本人にも跳ね返ってくる。同文章は、横光が「最も進歩した思想」としたボルツマンの「メカニズム」はドールトンらの「原子説」により転覆されたとするが、「原子説」の提唱はボルツマンの活躍した二〇世紀初頭前後より百年程早い。確かにドールトンの原子論はニュートン力学的原子論では説明し切れない「熱素と元素の種類に対応する多種原子を基本実体として体系化」(菅野礼司「原子論的自然観」『物理教育』平九・二)するなどしたが、熱素は一八二〇年代にその存在を否定される。ボルツマン、オストヴァルトが繰り広げたのは科学史上著名なリューベックの論争(一八九五)だ。横光がオストヴァルトも「電子原子を疑つたのではない」としたのは、「形式主義」を擁護する為に捏造した事実であり、「電子原子」(注、『化学本論』では「分子原子」)をオストヴァルトは「便利だけれども抽象的な説明装置」(D・リンドリー『ボルツマンの原子理論物理学の夜明け』松浦俊輔訳、青土社、平一五・三)として否定した。論争後もボルツマンの熱統計力学はマツハラの実証主義的なエネルギー論の執拗な批判に晒され、そうした最中ボルツマンは自殺する(一九〇六)。それは分子・原子の存在が、アインシュタインの博士論文「分子の大きさの新しい決定法」(一九〇五)・ペランのブラウン運動の研究(一九〇九)によって実証される寸前だった。「プランクが放射の式を導くために初めてボルツマンの方法を用い、今度はアインシュタインが、その式の本当の意味を示すために、ボルツマンの研究の別の要素を用いた」(リンドリー前掲書)とされるように、ボルツマンの「メカニズム」は量子力学誕生を準備したとしてその意義を確立していたが、参照項とした科学書にその事実が書かれていない以上、二人はその事を知る由もなかった。中河は百年程前に否定された(と

誤認した)ボルツマンの「メカニズム」の上にはなく、「吾々の文学論」を「最も新しい学説の上に築くべく、「物理学に於ては、原子は電子とプロトン(注、プロトン)の数的離合集散によつて生ずる(中略)最近の理論物理学は、総ての仕事を根本に於て、悉く電磁力に帰せしめやうとする壮大なる試みに到達してゐる」と、物理学書片手に原子核構造に関する知識を述べるのだ。むろん「メカニズム」を古典物理学として横光の後進性を叩いたところで、その前月発表の「形式主義理論の発展」に於ける「メカニズム」概念は、明らかに横光と同じ「合理性・必然」性の追求を旨とした力学的世界観に立脚していた。だが横光との一見不毛な議論は中河を新学説に邂逅させ、中河の「唯物論」は認識論的転回に向けて舵を切り始める。

横光が沈黙する事で収束したかに見えた二人のメカニズム論争は、約一年後横光の「芸術派の真理主義について」(『読売新聞』昭五・三・一六、一八、一九)が突如「メカニズム」を再論するに及んで再燃する。だがこれには理由があった。中河は『形式主義芸術論』出版(昭五・一)に際し、「科学上のテクニクと形式主義」を大幅に加筆修正し掲載したが(『機械主義と科学上のテクニク』と改題)、ここで横光を「進歩せる汽車を捨てた」「草鞋派」と暗に侮蔑し、更に先の引用に際し稿者が傍線を付した「電磁力」の部分「空間、時間連続体そのもの」にすり替え、石原純「物質と空間時間との必然的關係」(『思想』昭四・四)を大きく引用するなどの操作により、新学説の立場から横光の後進性を強調したのだ。同様の操作が散りばめられる事で、『形式主義芸術論』に掲載された過去の論文は(『最新の科学知』)に立脚したように適及的に意味を改変するだろう。これに対し横光もプランク『物理学的世界像の統一』(田辺元訳、岩波書店、昭三・一一)を根拠に、「メカニズム即ち中河與一氏の攻撃してゐる物質力学が氏の尊敬している電気力学をも統一しやうとしてゐる」と主張し、量子力学的世界観に力学的世界観が包含されたとして一年前の自身の主張に正当性を与えようとした。だが同書は物質力学に電気力学をも包含する事が出来るとしたものの世界観を問題にしておらず、力学を「運動するものの概念を必要とする」と考えれば両者の差異はなくなるとしただけだった。

重要なのは、中河が横光の主張を修正する為に再び物理学書を目を走らせる過程で、新たな知との邂逅を果たす事だ。中河の眼に飛び込んで来たのは、「飛躍」の一語だった。「(注、プランクの)エネルギー量子説とは、「自然が飛躍する」

事を認めるものであつて、即ち、自然の現象が、不連続的に飛躍的に、推移するものである(中略)アイゼンベルグの「波動力学」に於ても、又「偶然」が大切な特徴となつてゐて、機械観的力学の必然的理論を明かに一蹴してゐる」(中河「芸術派の今後に就て」横光利一氏への駁論)『読売新聞』昭五・三・二二)。プランクが導出した法則 $E=h\nu$ に依れば、 ν (振動数)は整数値しかとらないので、 E (光のエネルギー)は粒子性を持ち非連続的に変化する(「自然が飛躍する」)。「科学と文学」とに於ける不思議なる一致を絶えず探りながら来た中河は、持論である「飛躍」が量子レベルで起こっている事実を知り、歓喜したはずだ。宇宙全体を覆い尽くす普遍的真理を「飛躍」に見出し、その事を全ての「自然の現象」に容易に演繹するだろう。最早弁証法に依拠する必要がなくなった「動的発展性の図式」は、外形すら変わる事はなく、エネルギー量子説に基づくそれへと一瞬に再組織化された。中河「新しい文学と物理学」(『文学風景』昭五・六)に「デボーリンが、如何にアインシュタインの言葉を気に病んで、弁証法を弁護してみても」などの記述が見えるが、中河が参照したデボーリン「唯物弁証法と自然科学」(大山一郎訳、弘文堂書房、昭二・五)に依ればエンゲルスの遺稿を所有していた弟子のベルシュタインが、当時未発表の『自然弁証法』草稿をアインシュタインに見せると、「物理学の立場から見ても、物理学史の立場から見ても、何ら特殊な興味を与へるものではない」と答えたという。「見よ。自然科学の発展に於いて、吾々は嘗て弁証法的発展を見たらうか」(『新しい文学と物理学』)と悪怖れもせず述べる中河に、マルクス主義科学への敬意は見られない。このように(『最新の科学知』)を真理に隣接するものとして崇め、知の体系が更新されれば容易に思想を転換させる姿勢の危うさについては多言を要しない。ただしこの危険性を、「科学」を知のヒエラルキーの頂点とし、「文学/科学」の間に強固な壁を設定しようとする科学主義のそれと同列化する事は早計だろう。真銅正宏は中河の偶然文学論に「文学が、自然科学や哲学の界域に及ぶべく、その範疇を踏み出たこと自体の意義」(『偶然』という問題)と昭和一〇年前後の自然科学および哲学と文学『日本近代文学』平一〇・一〇)を歴史的観点から指摘したが、中河や横光の形式主義論にはそうした、クワインの「全体論」的(『科学』観¹¹)にも通底するような認識の萌芽が観察されるのである。

このように、横光との二度に亘るメカニズム論争は、中河と量子力学における「飛躍」という概念とを邂逅させることで、中河をメカニズム（力学的世界観・マルクス主義的必然思想）から飛躍し脱却させ、新しい「唯物論的な文学論の完成」に向けた六年にも亘る「飛躍」を埋める「作業、すなわち、量子力学における「飛躍」の概念を学習し、文学論へと落とし込むという作業へと向かわせることとなる。ただし、中河がこの時獲得した〈新科学的〉という発想は、〈必然思想から偶然思想へ〉という思考の転換を媒介するものであるとしても、アインシュタインの新学説と量子力学との差異を自覚し得ていないことよって、未だメカニズム（必然思想）的側面を払拭仕切れていなかったといえる。

周知のように、光に粒子性を認める光量子仮説によりアインシュタインは量子力学の礎を築いたが、自身は「神はサイコロを振らない」と量子が確率的（偶然）に振舞うとする量子力学の主張と真っ向から対立したのだ。即ち中河の認識は唯物論的決定論からアインシュタイン的決定論へと、実は〈必然思想〉の内部で歩みを進めたに過ぎない。中河がアインシュタインを「古典物理学者」（「サイコロ必然」「万葉の精神」昭一二・七）と位置付けて行くのはまだ先の事である。

*本研究はJSPS科研費15K16682の助成を受けたものです。

注

- 1 年号は元号を主とし、○内に記す場合、「大正→大」などと省略した。
- 2 北村透谷と応召する兵士とを共に自己を「犠牲」にする者として、中河が同列化したことについて論じた拙稿「盗まれた〈透谷〉という問題―透谷文学賞の設立とその理念」（『北村透谷研究』平二一・六）、及び、中河の「犠牲」の精神Ⅱ〈永遠思想〉が生成された経路について論じた拙稿「戦時下日本浪漫派言説の横顔―中河與一の〈永遠思想〉、変奏される〈リアリズム〉」（『三田國文』平二一・一二）を併せて参照されたい。
- 3 中河與一・保田與重郎『日本のこころ 日本浪漫派の美意識』（ペリかん社、昭五七・一二）。同書は昭和四三年五月に行われた対談を元に行っている。保田の「恋愛小説だけ」とは小説ジャンルについての見解であり、中河は自ら編集主幹した雑誌『文芸世紀』内外で旺盛な全体主義的言論活動を行っている

る。

- 4 山崎義光は両文学論の差異を意識しつつ「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」とするものである。」とした（『形式主義論争の争点』『日本文芸論稿』平九・一二）。中村三春も同箇所を引用し両者を「地続きのもの」とした（『量子力学の文芸学―中河與一の偶然文学論』『日本近代文学と西欧比較文学の諸相』翰林書房、平九・七）。
- 5 やや時代が下っても、新感覚派の手法に対する批判の多くは「中河與一氏は歪んだ犯罪者にすぎない。そして明らかに氏は病氣と神経と科学とを誇示しすぎてゐる。」（岩永胖『既成文壇批判評と新理想主義への展開』『文芸時代』大一一・二）などのように、中河個人に向けられた。
- 6 鈴木貴宇はこの時期に〈機械美〉に注目が集まった理由を、「〈機械〉の日常化」と、そのような目新しくなくなった〈機械〉を「カメラのレンズを通してその部分（中略）を大胆なクローズアップで切り取るような非日常化という二つの側面から説明している（『板垣鷹穂と〈機械〉―『機械のリアリズム』と『プチ・ブルジョワ・インテリゲンチヤ』『日本近代文学』平一四・一〇）。
- 7 第一期「機械そのものを描いてダイナミックな感じを出す」（初期未来派）、第二期「機械と殆ど、或ひは全く関係のない形と色との組み合わせによつて、ダイナミックな、或ひは機械的な精神を暗示する」（レジエーやプランポリニラ「現在」の未来派）、第三期「A、機械そのものの形によつて機械的ならざる精神を暗示する。B、なんら精神的なるものと関係なく、単的に機械そのものの形を感覚的に楽しむ」。
- 8 中河はウエキトル・シクロフスキー『文学と映画』（八住利雄訳、原始社、昭三・二）を誤読に基づき批判しており、殆ど何の知見も同書から得ていない。
- 9 〈読む為の機械〉とは、ル・コルビュジエの「家は住む為の機械である」を擬えている。『形式主義芸術論』にも複数回コルビュジエへの言及がある。
- 10 中河は出典を明らかにしていないが次の二著のいずれかだろう。恒藤恭訳『マルクス主義の根本問題』（増補版、岩波書店、大二三・一）、木村春海訳『マルクス主義の根本問題』（共生閣、昭三・六）。ただし、省略などに拠ると推

11 測されるが中河の引用とは多少の異同があった。本稿は後者に依った。

「経験主義のふたつのドグマ」『論理的観点から—論理と哲学をめぐる九章』
(飯田隆訳、勁草書房、平四・一〇。原著一九五一)。クワインは、自然・
人文の諸（科学）に於ける世界観上の変容が相互に影響を及ぼすと主張して
いる。

附記 言説の引用に際し、旧字は適宜新字に改め、圈点・ルビ等は一部省略した。
引用文に付した傍線等は全て引用者による。

Making a “Quantum Jump”: About the “New Scientific” Idea of Nakagawa Yoichi

KURODA Shuntaro

Nakagawa Yoichi, a novelist, proposed two literary theories in the Showa period. Both literary theories (Keishikishugiron or “formalism” and Guzenron or “accidentalism”), strongly influenced by scientific thought, have its core in the concept of “Quantum Jump”. Due to this overlap, previous research has not focused on qualitative difference of these two literary theories. However, the difference is important because the latter contains an early sign of Nakagawa’s totalitarianism. This paper tries to reveal how the concept of “mechanism”, which Nakagawa introduced into his own formalism, was generated, by comparing it with the concept of mechanism in the art world. In addition to this, this paper observes the manner in which Nakagawa’s causal theoretic formalism was forced to transform into accidentalism through the controversy over the mechanism with Yokomitu Riichi.