

## 中河與一の〈初期偶然論〉における必然論的側面

——小説「数式の這入った恋愛詩」の分析を通して——

黒田 俊太郎

(キーワード…中河與一、形式主義、建築論、相対性理論)

### 一

昭和二三(一九四七)年八月、中河與一は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た。昭和一二年末頃からの自らの発言を纏めた『全体主義の構想』(作品社、昭和一四・二)上梓後の中河は、自らが編集主幹した雑誌『文芸世紀』(昭和一四・八―昭和二一・一)内外において全体主義を鼓吹する活動に邁進した。追放はこのことが直接の原因だったと推測されるが、この事態を受け、中河の小説「天の夕顔」(『日本評論』昭一三・一)が翌二三年に高峰三枝子主演で映画化(製作新東宝、監督阿部豊)される際、原作者名がクレジットから削除されたことは、中河の固有名が言論界から封殺されていくその後の道程を暗示したかのようである。だが、戦中から追放前後にかけての中河を巡る状況は、決してネガティブなものではなかった。戦前の段階で「天の夕顔」は出版四社から単行本化されており、中河の証言に依ると「作品は本にすると、幾らでも売れ、一カ月に三度も増刷するといふ有様で、その普及度は驚くばかりであった。紙の制限が始まった頃で、本屋はくやしがつて悲鳴をあげた」<sup>①</sup>といい、紙を中心とした出版資材の統制という逆風を受けながらも、「天の夕顔」は多くの人々の心を掴むことに成功していた。戦後も先の映画化に加え、五年間(昭二〇―二五)で出版七社(計八冊)から単行本化されており、戦前から戦後にかけて「天の夕顔」ブームともいえる現象の渦中にある

たのである。

これらの事態が浮かび上がらせるのは、〈中河與一〉という固有名が喚起する戦中の全体主義・民族主義のイメージを可能な限り消去しながら、「天の夕顔」という物語に大衆が熱狂するという、両義的な受容形態の歴史性である。こうした受容形態は、直ちに竹内好の「近代主義」批判を想起させるだろう。中河も同人だった『日本浪漫派』(昭一〇・三―昭一三・八)が執着した「民族の問題」を黙殺し、「民族主義との対決」を回避することで出発した戦後言論界の本質を、竹内は「近代主義」として批判したが(「近代主義と民族の問題」『文学』昭二六・九)、「天の夕顔」は戦後、それがいかなる思想的背景をもって執筆されたかということが意識的に忘れ去られ、「恋愛文学の最高峰」(ロマンス社版『天の夕顔』帯、昭二三・三)などと、通俗的な意味でのロマンスとして喧伝されたのである。

もちろん、初出時の評が同様に、「愛する者のため全身全霊を捧げた献身と犠牲」(清水文雄)<sup>②</sup>の物語として理解し、「ギョーテのウエルテル、ミュッセの世紀の児の告白、この二篇に匹敵すべき名篇」(永井荷風)<sup>③</sup>と評定していたことも事実である。だがそれと同時に初出時の評は、物語には直接的には描かれない「祖国への愛」(倉田百三)<sup>④</sup>の表現を看取している。それは、万葉の時代には存在したが今日では失われてしまった〈犠牲〉の精神を言語によって想像的に再生することが、民族(精神)の回復に繋がるといって、『全体主義の構想』以降反復再生産されてきた中河の浪漫主義Ⅱ全体主義のコードが、「天の夕顔」解釈に影響していたことを意味するだろう。中河は恋愛小説という人々の心性に訴えかける

（非政治的）言説が、それを共有する集団に民族という仮想された同一性意識を胚胎させる装置であることに自覚的だった。そして、そうした民族精神が日本を救うと信じ、懸命に「犠牲的な愛」を描いたのである。

このように「天の夕顔」の受容形態は、戦中／戦後とで明らかに異なる様相を呈する。ゆえに、「天の夕顔」の受容層・影響圏を調査し、人々の「期待の地平」（ヤウス）の変容を測定することで見えてくる、戦前／戦後の思想状況、あるいは当時の人々の心性の様態があるだろう。

稿者はそうした問題意識に基づき、既に中河の浪漫主義Ⅱ全体主義の萌芽、すなわち（新科学的）という発想が兆した瞬間へと遡り、その思考を跡付ける作業を行ってきたが（拙稿「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』平成二八・三三、本稿が取り上げるのは、中河が後年提唱することとなる芸術理論である偶然論へと繋がる〈新科学的〉という発想（Ⅱ〈初期偶然論〉）が獲得された直後に発表された小説「数式の這入った恋愛詩」（『科学画報』昭和五・九。以下、小説「数式」である。小説「数式」には、中河が当時提唱していた形式主義論の到達点と限界点とが寓意的に示されていると考えられ、ここでは理論の実践としての小説を分析することで〈初期偶然論〉という思考について再考したい。次節ではまず、小説「数式」発表に至るまでの思想状況について、前掲した拙稿に沿って確認しておきたい。

## 二

世界各地で一斉に花開いた二〇世紀の形式主義は、しばしばカント『純粹理性批判』（一七八一）で展開された認識論との関わりで論じられる。カントは、人間は「時間空間」という「感性の形式」と「カテゴリー」という「悟性の形式」とをア・プリオリに持ち、対象すなわち「物自体」ではなく、それに対する二重の形式化によって有意な認識を獲得するとした。これを敷衍した芸術表現としての形式主義は、ゆえに対象の模写ではなくモデル化（抽象化）の試みである。写実主義を斥け、芸術に意味性を要求する認識の布置からの脱出を試みたモダニズム芸術にとって、形式主義は「公式の美学」となった。

雑誌『文芸時代』同人だった頃の中河は、同じく同人の横光利一などとともに入派と称されるモダニズム文学者であった。中河は、「文学」を「楷をさえ

誇張して美しいものと」<sup>⑥</sup>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」<sup>⑦</sup>と定義し、「吾々（注、新感覚派）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誇りを感じてい、」<sup>⑧</sup>として新感覚派の意義を（形式的発見）と早くから定位していた。もつとも、彼らには特定の主義主張があつたわけではなく、これらの主張も散発的に為されたに過ぎない。ところが、ソ連教育人民委員としてマルクス主義芸術の方向性に絶大な影響力を持っていたルナチャルスキイの（内容（イデオロギー）が形式に優先される）との主張<sup>⑨</sup>が翻訳紹介されるや、一斉に駁論を展開し（横光「文芸時評」『文芸春秋』昭和三・一、中河「一人一語形式第一主義」『創作時代』昭和三・一一）、蔵原惟人や平林初之輔らプロレタリア文学者との論争に発展していく<sup>⑩</sup>。ただし、形式主義論争は、「メカニズム」という概念を巡る横光・中河の二度の内部抗争（昭和四・四・第一次メカニズム論争、昭和五・三・第二次メカニズム論争）を内蔵していた。中河は、第二次メカニズム論争の前後に『形式主義芸術論』（新潮社、昭和五・一）、『フォルマリズム芸術論』（天人社、昭和五・五）の二著を上梓するが、この辺りで形式主義論争は収束する。

〈芸術には「飛躍」が不可欠である〉—中河の形式主義論とはこのような言明である。「大衆文芸」が隆盛する一方で、「純粹文芸」が停滞し読者を失っているのは、「純粹文芸」が「飛躍」を描いていない、すなわち読者に何の（疑問）も（驚き）も抱かせない身辺雑記に陥っているからだ。通常の「生活」の中にも「飛躍」は潜んでおり、物語作家はそうした「飛躍」を素材として物語を創作する（Ⅱ形式を与える）必要がある。こうした主張は、中河が昭和八年頃から偶然論という形で自らの依拠する芸術理論の名称を変更して以降も継受されていくように、その後の中河の思考の中軸をなす。

ただし、「生活」（あるいは物語）の中で「飛躍」が発生するプロセスについての考えは、第二次メカニズム論争後に大きな転回を見せる。すなわち、〈必然論から偶然論へ〉（決定論から非決定論へ）という転回である。

中河は論争当初、「飛躍」の重要性をプロレタリア文学者に強調するために、ブレハノフ『マルクス主義の根本問題』（原著一九一三）の一節を援用している。中河は「吾々が思想的な方面（内容ではない）に於て社会主義理論に多く教えられるところを感じながら、プロレタリア文学理論に教えられるところが少ない」<sup>⑪</sup>としているように、マルクス主義のイデオロギー（内容）、及びそのイデオ

ロギー（内容）喧伝のために小説というメディアを利用することを肯定するプロレタリア文学理論を批判しながらも、社会主義建築論（以下、構成主義）といったマルクス主義科学を自身の理論に落とし込んでいたのであり、プレハノフの唯物論的弁証法もまた、中河の考える「生活」の中に「飛躍」が生じるプロセスを代弁するものだった。同書でプレハノフは、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〕が因果律的に起こる「必然性」「合理性」を主張したが、中河が物語に要求した「飛躍」もまた、物語内のプロットを逸脱するような「不合理」な出来事が突如起こることを意味しない。それは、「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」<sup>12</sup>などと、中河がしばしば物語と「飛行機」とを隠喩的に結びつけて語ったことと無縁ではない。

飛行機を飛躍させるためにメカニクスはまず、鉄という素材に形式を与え（飛躍させ）、徹底的に軽量化した無駄のない一個のパーツ（内容）を作る。さらに、そのようにしてできた無数のパーツを素材として、全てが効率的に連動するよう組み上げ（形式の付与）、飛行機（内容）へと飛躍させるのである。同様に物語作家は、無駄な言葉を排除し、要素同士が厳密なプロットを構成するような世界を創造しなければならぬ。別な言い方をすれば、出来事間で発生する複数の飛躍（「読者に〈疑問〉や〈驚き〉を抱かせる事象）を飛躍として放置するのではなく、それらの要素を厳密な因果関係で統合させて一つの物語へと飛躍させる必要がある。中河が自身の形式主義論を「メカニズム」という〈機械〉の隠喩で表象するのはそのためであり、「不合理」を駆逐する作業を繰り返すことで完成した「飛行機」が〈機械美〉を備えているのと同様に、「飛躍」を内包しつつもそれらが厳格な因果律に支配された様を描いた物語こそ「能率的な美」<sup>13</sup>がある」と主張したのである。ところで昭和四年は、美術の世界でも〈機械美〉の発見の動きとしての〈メカニズム〉が隆起していたことを付言しておく。雑誌『アトリエ』は昭和四年五月号を〈新形態美断面号〉としたが、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」<sup>14</sup>が寄稿している。また『機械と芸術との交流』（岩波書店、昭和四・一二）に纏められる板垣鷹穂の一連の機械芸術論が発

表されたのもこの年である。

さて、このように中河の当初の形式主義論は、マルクス主義科学を援用しながら必然性・合理性を追求する機械論的世界観に立脚するものだった。これは「一つの比喩として、科学上のテクニクを用ひる事」<sup>15</sup>「文学における新しい科学化」<sup>16</sup>の試みに他ならなかったが、最新の〈科学知〉を真理として崇め、それを常に自身の芸術理論の基盤に据えようとした中河は、物理学者・石原純によつて紹介されたアインシュタインの「新学説」<sup>16</sup>に依拠して、横光が主張する「メカニズム」の後進性を叩いた（機械主義と科学上のテクニク）「形式主義芸術論」昭和五・一）。これを契機に「メカニズム」を巡る二度目の論争に発展するが、この論争の際に量子力学と邂逅することで中河は自身の主張をやすやすと翻すこととなる。すなわち、「（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」<sup>17</sup>と、これまでの必然思想を一転させ、「生活」の中で「飛躍」が発生するプロセスは偶然的であり、厳格な因果律で支配された事象とみなすことはできないとしたのである。

このように後の偶然論に繋がる〈新科学的〉なる発想を得た中河は、昭和五年七月、「新興芸術派の勝利と危機」（『新潮』）で一方的に勝利宣言し形式主義論争を収束させようとすると同時に、「唯物論的な文学論の完成」<sup>18</sup>を目的とした雑誌『新科学的文芸』を創刊している。だがそれから五年後に堰を切ったように偶然論を提唱するまで、中河は理論に関する発言をほとんど行つておらず、「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。」<sup>19</sup>と回顧したように、必然思想としての形式主義論を偶然論へと反転させることは容易なことではなかったと考えられる。しかし、その間に中河は、アインシュタインの「新学説」やハイゼンベルクの不確定性原理に代表される量子力学を学習し、得られた知見を「比喩」として文芸理論に落とし込むという作業に取り組んだはずである。次節以降では、そうした作業の端緒を、小説「数式」の分析を通して見ていきたい。

## 三

小説「数式」は昭和五年九月の『科学画報』に、稲垣足穂・伊藤整・龍胆寺雄の小説と共に「傑作科学小説」として掲載された。中河は、気に入った作品には幾度も筆を入れ刊行し続けたが、同小説は『ホテルQ』（赤畑閣書房、昭和六・三）に収録されたのみで、中河の生前に刊行された全集にも収録されておらず、先行研究も管見の限りでは存在しない。以下は梗概である。

海辺の土地を買った資産家の男性は、妻の優理子と住むための家を建築することを計画していた。「コルビジエ」風の家を建築するよう依頼された建築師は指示通りに設計するが、実は「社会主義建築」論（構成主義）を信条としていた。一方、シャトラー侯爵夫人に憧れる優理子は、「空間時間連続体の問題」を考察するという「生活」を送る。建築師は次第に優理子を愛し始めるが、実らぬ恋であると悟ると絶望的な気持ちでホルテールがシャトラー侯爵夫人に贈った数式の這入った恋愛詩を真似、愛情を図面に「数理」で表現する。完成した家は装飾美を誇り、これにより建築師は「同志」から糾弾されるが、建築を見て回る優理子は、建築師の愛情と苦悩の全てを理解する。互いに愛を確かめ合うも、家の完成は別れを意味していた。

ここには、「天の夕顔」に代表される中河の「恋愛小説」の幾つかに通底する構造、すなわち、視点人物である男性の、多くは既成道徳上結ばれ得ない既婚女性への犠牲的でプラトニックな愛とその挫折という話型が見られ、しかもそれがそれまでの新感覚派時代には全く見られなかったものだとすれば、そのことは中河文学の「浪漫主義」的転回がこの時期なされたことを裏付ける証左となるかもしれない。

ただしここで注目したいのは、そうした小説の構造やその系譜性そのものよりも、この小説が建築の構造の問題にしていることについてである。つまり、form という語が単に物の「形」を意味するだけでなく、建築や機械の「骨組」「構造」を意味するとすれば、この小説が、小説を含む全ての芸術表現に関わる form「構造」「形式」の問題を寓意的に取り上げていると見ることができ、同様に、この小説において建築は、中河の形式主義論のあり方の隠喩として機能していると考えられるのである。

その一方で、中河の形式主義論において建築論は、単に隠喩として引き合いに出されたわけではなく、より直接的に影響を与えたものだった。日本の建築・芸術界へのパウハウスの紹介者で知られる美術評論家・仲田定之助が「コルビジエは時代の寵児となりました。その明快な理論は新しい建築、新しい形成芸術を説くに当つて必須のものとなりました。」<sup>20</sup>と述べているように、昭和四年は建築家・コルビジエの思想が一大ブームとなっていたが、中河が「コルビジエの建築が毅然として新しい景観を供へてゐるのは、彼が鉄の性質を最も合理的に理解してゐるからである。木材や石材の建築形式を捨て、軍艦や汽船や、飛行機と同じやうな方向を住宅に与へたからである。素材と形式との密接さを理解したからである。彼は極端に無駄を避ける。」<sup>21</sup>と書いた昭和五年一月の時点において、中河の形式主義論とル・コルビジエの合理性を主眼とした建築論との距離は徹視的なまでに近接していたといえる。ただし、先述したように中河に必然性・合理性を追求する機械論的世界観をまず提供したのはマルクス主義科学だったのであり、むしろ、プロレタリア文学者との論争が始まった当初の中河の形式主義論は、ルナチャルスキの芸術論や芸術・建築論上のマルクス主義といえる構成主義を、一部修正したものだったという言い方さえ可能である。島村輝は、これまで対立の構図で捉えられることの多かったプロレタリア文学とモダニズム文学との「表現の類似・相似」<sup>22</sup>に注目したが、本稿が析出するのまさしくそうした風景なのである。例えば、次のルナチャルスキの「芸術」や「建築」に関わる発言は、中河の形式主義論と多くの共通部分を有していることがわかる。

一般に、人間が労働する時、彼は形式を創造する。／労働は、諸君の知る如く、その中において人間が周囲の環境のそれ或は他の要素を空間に於て置き換へるところの合目的々な人間活動である。（「芸術の社会的基礎」<sup>23</sup>）

文芸は直接的に現実に相応してゐるのではなく、どんなかの嘗てあつたことを写真のやうに表現するのではなくして、人間によつて考へ付かれ、彼が現実と考へるところのものを表現するところの形式化である。（「芸術の社会的基礎」<sup>24</sup>）

合理的建築術に基いて建設された新しい工場や、新しい建築物―たとへそれは巨人めいた鋼鉄づくめのものであるといへ―美しくないとはいふのは真実であらうか？（「産業と芸術」<sup>25</sup>）

芸術とは、単なる現実の模写ではなく、合目的な形式を付与することで現実

を改変することであるとされるルナチャルスキの構成主義的芸術論は、「工場」などそれまで〈美〉とは無縁のものと思われていた構造物が一つの芸術であるという自覚を人々に齎した。『アトリエ』〈新形態美断面号〉に掲載された仲田定之助「新形態美説」がルナチャルスキ「産業と芸術」を自身の主張の基盤に据えていることや、同特集の執筆者である村山知義が構成主義の日本への紹介者であることなどを踏まえると、昭和四年に隆起した美術界の〈メカニズム〉やそうした動きに先行する中河の形式主義論を、構成主義から派生したものとして捉えることが出来るだろう。これらの芸術論に共通する言説構造は以下のようになる。①芸術とは、ある物を別の物に置換するモデル化の試みであり、いずれもその意味における形式主義とすることが出来る。②そのモデル化は合目的になされねばならない。③モデル化はまた合理的になされねばならず、その徹底化の象徴として〈機械〉を礼讃し、芸術を〈機械〉の隠喩で語る。

ただし、構成主義と中河の形式主義論との間には、決して歩み寄ることができない大きな懸隔もあった。そしてそれは、ともに合理性や合目的性を謳った〈構成主義の建築論／コルビュジエの建築論〉の懸隔でもあった。「家屋は住む為の機械である。」<sup>26</sup>というアフォリズムによって知られるコルビュジエの建築論は、そのプラットフォームの大部分を構成主義と分有していたが、コルビュジエは「構成主義の誤謬の如く芸術は単に機械に似せて作る外の何物でもない」と云ふ結論に到達したりする。<sup>27</sup>と、構成主義の建築論と自身のそれとの差異線を強調した。〈機械時代〉の造形芸術は、「原因と結果の純粹な因果関係」という「数学的感覚」に依拠することで、そこに「純粹さ」・「正確さ」・「均衡」といった〈機械〉が保有する性質を湛えることとなるが、そのフォルムは「機械」とは相隔たる事遠い」ものだとコルビュジエはいう。<sup>28</sup>。むしろ結果的に〈機械〉のフォルムに似るといふケースが否定されるものではないが、〈機械〉のフォルムを表層的に模倣するという構成主義の所作は「誤謬」だというのである。

#### 四

一方、構成主義の側でもコルビュジエとの分割線が強調される。ここでは、日本の構成主義的な建築運動を牽引したイデオログである建築家・岡村蚊象の主張を概観しておきたい<sup>29</sup>。岡村は中河の直接の知人でもあることから、小説「数

式」の建築師のモデルとして想定し得る人物である。昭和五年一二月、岡村はドイツに渡り、バウハウスの創立者でドイツにおいて多分に構成主義的な建築運動を展開したワルター・グロピウスに師事しているが、ナチスによる共産主義運動への弾圧が強まるとグロピウスとともに国外追放処分を受け、昭和七年に日本に帰国している。「唯物的建築制作論三部作」<sup>30</sup>などと称される岡村の構成主義的建築論は、全て渡独以前に発表されているが、そこで岡村は「社会科学の見地から今非常に問題になつて居りますコルビュジエの都市計画を研究いたしました、彼の作品が厳密な意味に於てレアリズムであり得るかどうか（中略）結局は科学的なものに姿を籍りたローマンテイイズムそのものではないか」<sup>31</sup>としている。コルビュジエの建築論は、「レアリズム」＝因果律の追求による建築の〈機械化〉を標榜しているが、その〈機械〉は「社会」というやはり因果律に支配された機構とは無関係に自律的に駆動し得るものとしてイメージされている。しかし、そのような社会や階級的観点から遊離した「レアリズム」は、〈科学〉を装ったロマン主義に他ならないというのである。

もともと岡村はグロピウスとコルビュジエとの違いについて「デザインそのものというよりも、建築と社会とか生活とか、そういうものを考えて、なにかやっていくというのがグロピウスの場合で……」<sup>32</sup>と述べているように、その差異を建築のフォルム（形式）という視覚的・構造的な部分に認めていたわけではない。そうではなく、〈構成主義の建築論／コルビュジエの建築論〉の分割線は、「プロレタリアートの為」<sup>33</sup>という具体的かつ特定の目的意識＝イデオロギー（内容）を優先させるか否かにあった。

こうしてみてみると、日本の文壇ジャーナリズムの世界で巻き起こった形式主義論争とは、ともに合理性や合目的性を謳った二つのモダニズム建築論における差異、対立の構図を表象し再演したものと見る事ができる。そして、そのことに意識的だった中河は、小説「数式」における建築師の葛藤としてその対立を構造化してみせたのである。

『吾々は最も近代的な建築をして欲しいんです、あの一家は住む為の機械である――といふやうな。あれはコルビュジエの言葉でしたっけね、奥さん』

夫が半分おどけながら妻に質問した。

『さう。コルビュジエよ。だけどコルビュジエよりも、グロピウスやヒルベルザイメルなんか新らしいんぢやありません』

『まあ、さうです。ですが、ご主人が選ばれたのはコルビジエのビル・ダヴレーの別荘を参考にするといふ事だつたんです』

建築師がいつた。(二)

構成主義建築を研究しているという建築師は、一切の労働に従事せずとも裕福な生活を送る資本家のために、コルビュジエの「別荘」風の家を設計しなければならぬ立場に置かれている。プロレタリアートの視点に立つことを放棄し、資本家の走狗となりながらも、自らの糊口の資を得るといふ目的のために家を建築するのである。一方ここで優理子は、コルビュジエに比肩する「近代」な建築家としてグロピウスらバウハウス系の建築家を挙げているが、これは優理子が構成主義的な立場にあつたことを意味しない。というのも、この会話の直後で優理子はコルビュジエのアフォーリズムをいくつも暗唱するほどにコルビュジエに傾倒していることが示されるのであり、また建築師が構成主義建築を研究していることを優理子に告げると、優理子は「貴方は社会主義者なの」(三)と「嫌なものに出逢つた時のやうな表情」(三)で応じているからである。

小説「数式」はこのように、二つのモダニズム建築論を建築師／優理子という結ばれ得ない二人の人物に仮託しながら対立的に描出する。さらに「私の理論は死にました」(四)、「私の建築は奥さんの生活にひきずられてしまひました」(四)と、二人が互いに想いを寄せていく過程で建築師が構成主義建築論を手放すとすれば、コルビュジエの合理主義的建築思想、さらには中河自身の形式主義論の勝利が寓意されるとする解釈行為が妥当にも思える。しかし、建築師の建築は、「素朴から次第に豪華な装飾に移る」(四)、「十七世紀風な大きい金具がつけられた」(五)とあるように、合理的・合目的な建築「機械」への明確な反措定という形で帰結する。そしてこのことは、先に言及した中河における世界観上の認識論的転回と関係しているはずである。

## 五

ここで改めて、アインシュタインの「新学説」・量子力学といった〈科学知〉に中河が邂逅した流れを簡単に整理しておきたい。雑誌『改造』昭和四年三月月号で石原純が「新学説」を紹介すると、横光が「われ／＼の形式主義の理論の根拠も、此のメカニズム（注、「新学説」）の上に立つて、発展しつゝ、あるのである」

（横光「文芸時評（一）」『読売新聞』昭和四・三・一二）と宣言し、その余りの拙速さを中河が論ずることとなる「第一次メカニズム論争」。それから約七ヶ月後の昭和五年一月に刊行された『形式主義芸術論』上で中河が「新学説」に依拠して横光の形式主義論が「内容」を重視する「唯心論」に傾斜していると批判すると、横光が今度はプランクの言説を援用し自説の正当性を主張した（「芸術派の——真理主義について（上）（中）（下）」『読売新聞』昭和五・三・一六、一八、一九）。これを契機に中河はプランクのエネルギー量子仮説やハイゼンベルクの不確定性原理に関する文献に目を走らせ、横光に再反論する（「芸術派の今後」就て——横光利一氏への駁論——（上）（中）（下）」『読売新聞』昭和五・三・二二、二三、二五）「第二次メカニズム論争」。これらの横光との一見不毛な議論を通じて中河は最新の物理学に関する知識に触れ、自身の形式主義論（メカニズム）が理論的基盤としてきた唯物論的弁証法やコルビュジエの建築論の必然思想が（非科学的）であるということに悟ることとなる。

この時の心境をこれより二年後の中河は、「左手神聖」の序」において次のように回想している。

丁度マルクスの説が台頭してきた時代で、自分はその思想と根気よく対立し、これを刺戟し、調伏しようとした。その芸術と関連して述べられたものが「形式主義文学論」である。だが何れにしても自分と対立するものが外界にあると云ふ思考の点では長い間、年少の時代から決して変わりはない。然るにこの考へ方の進行は、次第に純粹になつて、今は外界にも内界にもなく、科学的な世界によつて、自分並びに周囲が全部決定されてある事に気が付きだした。自分を支配するものも又自分さへも、等しく時間と空間でしかない事を思ふ時、自分といふものを漂々として世界の一片にしてしまつた。（中略）自分の文学に対する考へ方は、そんなに变化したわけではないが、今日までに文学論らしい書を前記の書と共にもう一冊出してゐる。だが実際の自分の姿は其処に無つたかも知れない。<sup>34</sup>

「自分の文学に対する考へ方は、そんなに变化したわけではない」とあるように、「形式主義論の根本理論」形式は内容を導きだしたわけではない<sup>35</sup>といった主張、すなわち、芸術とは素材に形式を付与し（飛躍させ）一個の内容を生じさせる行為であるとする考へ自体に揺らぎはなかつた。物語作家であれば、通常の「生活」の中で発生する複数の「飛躍」素材を統合して一つの物語を創造する必要

がある。

問題は、(飛躍が偶然に起こっている)、あるいは(この世界は偶然に支配されている)という物理学上の(真理)をいかなるものとして理解し、それをいかにして創作活動の理論的基盤としてフィードバックさせるかということである。

先の「左手神聖」の序」の引用にある通り、中河は形式主義論争を経て「自分を支配するものも又自分さへも、等しく時間と空間でしかない」という思考に囚われていくこととなる。すなわち、自分を含め全ての存在物に(自由意志)はなく、「時間と空間」という「科学的な世界によつて、自分並びに周囲が全部決定されてゐる」ということとして、(この世界は偶然に支配されている)という状態は理解されていくのである。いうまでもなく、こうした発想は、アインシュタインの相対性理論からの「類推」により成立している。

石原純が昭和四年三月にアインシュタインの「新学説」を紹介した直後、中河は自身の論文「形式主義に関する諸問題―内容主義者への突撃―」(『文藝都市』昭和四・四)を石原純に郵送している。これに対し石原は、短歌雑誌『三角洲』昭和四年六月号に次のような感想を掲載し、相対性理論の立場から形式主義の主張の妥当性を担保した。

形式主義者が感興を抱いた通りに、アインシュタインの新理論に於ける物質と空間時間形式との関係は、上述の意味に於ける芸術の形式と内容との関係に或る程度まで類推する事ができる。時間空間形式の中に内容として物質が存在すると思惟せられた従来の見解は物質が全くその力の場によつて代表せられ、しかもこの力の場が空間及び時間から成立する四次元連続体の計量的性質によつて完全に云ひあらはされる以上は、最早や改められなければならないのであつて、我々は空間時間の或る特定なる状態に於てのみ物質の存在を依存せしめなければならない。云ひ換へれば、この場合に内容は全く形式に依存するのである。<sup>36)</sup>

ところが、中河がこの文章に「この科学的説明は百万の声援者を得たよりも私にはうれしかつた。博士の賛同を得た事は、吾々をして益々旺盛にするだらう。」<sup>37)</sup>と最大の歓喜をもつて応じるのは、昭和五年五月に刊行された『フォルマリズム芸術論』に至つてであり、昭和五年一月刊行の『形式主義芸術論』にも石原の論文「物質と空間時間との必然的關係」(『思想』昭和四・四)への言及はあるものの、右の感想に対する言及はない。また昭和五年三月の第二次メカニズ

ム論争の際にも相対性理論への言及はないことから、中河が右の感想に接し、相対性理論を自身の形式主義論の理論的基盤の中核に据えていくのは、石原の感想が発表されてから一〇ヶ月以上も経過した昭和五年四月頃であると推測される。

ただしこの時期は、直前に必然思想の(非科学性)に直面していたこともあり、相対性理論という理論的基盤に(偶然)という因子を独自に掛け合わせたものとして、中河の偶然論の初期モデルが形成されたと考えられる。しかし、この(初期偶然論)はその後約五年をかけて修正される必要があつた。これは「飛躍を埋める」と後に表現される作業であつたが、それは(初期偶然論)から相対性理論の要素を除き、改めて量子力学の発想を「比喩」として落とし込んでいくという作業に他ならない。量子力学はアインシュタインが提唱した光子仮説を基礎として成立したものの、アインシュタインは量子が確率論的に振舞うとする量子力学の偶然論と対立し、世界は因果律に支配されていると主張したのである。中河は未だそうした事実には自覚的ではなく、いわばコルビュジエ的決定論からアインシュタインの決定論へと、決定論的世界像の内部で逡巡していたことになる。

## 六

とはいえここでは、(初期偶然論)が小説「数式」においてどのように機能しているのか、そのフィードバックの様相をもう少し見ていきたい。

と云つて、そのために彼女は決して憂鬱になるほど古風な女性ではなかつた。彼女自身の生活をもつてゐたからである。彼女自身の生活―それはシャトレ侯爵夫人のやうに、科学を最も尊重し、科学書の中に彼女の熱情をうち込む事であつた。彼女は一人で数式の多い専門学校の理科報告を読んだり、空間時間連続体の問題も哲学的に考察する事に興味を持つてゐた。勿論シャトレ侯爵夫人の伝記は彼女の愛読書の一つであつた。(一)

優理子は親達による強制婚を主たる要因とする憂鬱を霧散させるため、「空間時間連続体の問題」等に関する科学書に没頭することで精神的解放を獲得している。「空間時間連続体」とは相対性理論の提起した概念であり、先の石原の文章では「時間空間形式」「四次元連続体」と称されていたものである。相対性理論は、いわゆる(運動する時計の遅れ)と呼ばれる現象、すなわち運動(空間移動)する物体の時間は静止している物体の時間よりも遅くなることを明らかにし、分

離されたものとして考えられてきた時間と空間とを「連続体」として捉える思考の枠組みを提示したのである。石原の文章に即して言えば、「時間空間形式」の中に「物質」(内容)があるとする従来の考えは誤謬であり、「物質」(内容)とは「空間時間の或る特定なる状態」(形式)それ自体であるといっているのである。

優理子は、自分自身が置かれている〈不幸〉な状況を、「空間時間連続体」により決定された運命として引き受けることで、憂鬱を解消しようとしていたのか。あるいは、夫所有の別荘シレー城で愛人だった啓蒙思想家ボルテールと生活しながら物理学を研究したフランスの貴族・シャトレー夫人に自らを重ね、「気に入らぬ相手」(一)である夫を忘却しようとしたのか。シャトレー夫人は、物体の運動エネルギー＝質量×速度の二乗 ( $E=mv^2$ ) というライブニッツの主張がニエートンの  $E=mc^2$  よりも正しい事を証明し、この証明がアインシュタインらに「エネルギーを示す便利な指標」を与えたとされるが<sup>(38)</sup>、だとすれば、「空間時間連続体の問題も哲学的に考察する」という行為自体、シャトレー夫人と自らをオーバーラップさせるための意識的な選択だったのか。

いずれにせよここで注目したいのは、語り手が「彼女自身の生活」という言葉を繰り返していることである。というのもこの時期、中河において「生活」という語の意味内容は「形式」と等価なものにまで高められていったからである。

吾々は嘗て理想主義全盛の時代に於ては、吾々をひきずつてゆくものが、理想への目的的心力であると考へてゐた。然し今吾々は、吾々をひきずつてゆくものは生活的遠心力であると考へだした。<sup>(39)</sup>

科学、哲学、芸術、総ては生活から生れて、夫々の方向と価値の問題を持つのである。／＼ただ根本に於て其等がその目的以上に生活的根柢にひきずられてゐる事を、吾々は常に知らなければならぬ。<sup>(40)</sup>

吾々が緊張するのは何か外面的な出来事、その時の状態、即ち外界の形式があつたからであると説明する。この外面的な出来事、状態をもつと別な言葉で言へば「生活形式」と言つてもよるしい。またこの「生活形式」といふ言葉を精しく「その人の廃してゐる一定の社会構造。一定の生活様式」と言つてもいい。更にこの「社会構造と生活様式」をもつと物理的に説明して、それは「(注、時間)空間連続体」の特定の形式によつて決定せられてゐると言つてもいい。<sup>(41)</sup>

「生活」は(一)で、「生活的遠心力」「生活形式」「社会構造」「時間空間連続体」

などと様々に換言されているが、それは「緊張」といった人間の個人的な感覚と思われてきた〈内面〉までも規定してしまうエネルギーとしての「外面的出来事」の総称である。「私の建築は奥さんの生活にひきずられてしまひました」(四)と完成した優理子達夫婦の家を前に告白することとなる建築師は、建築理論(内容)に従つて家(形式)を建てたのではなかった。優理子の「生活」(形式)という外的要因が〈内面〉(内容)に及ぼす抗し難い力を自覚し、今度はその〈内面〉という素材に形式を付与することで、夫婦の家を完成させていったのである。

優理子が「シャトレー侯爵夫人の伝記」を愛読していることを知っていた建築師は、ボルテールが夫人に送った詩を真似て、「われは図面に人を描き／数理の中に人を算み」(二)と優理子への叶わぬ恋の気持ちをもつて綴っていたが、あたかもそれを実践するかのようにならぬ建築師は製図板に向かい、まるで恋愛詩でも書くように優理子への愛情を数式と直線・曲線で表現した図面を引いていく。そうしてできた図面をもつて完成したのは、合理主義的建築とは無縁の「迷路のやうな複雑さ」を誇る家だった。

これは、コルビュジエを含む合理主義的建築論の敗北のみならず、プロレタリア文学者を意識した「イデオロギーから芸術は出来ない」<sup>(42)</sup>という中河の形式主義論の一つの帰結を寓意している。建築師が「イデオロギー」に依拠せず、優理子の「生活」(形式)とそれに決定された感情(内容)とを素材とし、それらを「数理」(形式)化した事で独創的な家を生んだのと同じ工程を、芸術は辿らねばならない。そして、その「数理」化とは、これまでのような因果律の追求による〈機械化〉ではなく、「新しい現象の飛行機」<sup>(43)</sup>を飛翔させるといふ〈新科学的〉行為であり、それは「偶然と飛躍」<sup>(44)</sup>とを大切な要素として取り入れる<sup>(45)</sup>ことであると主張される。もつとも、この段階の中河に、いかにして芸術に「偶然と飛躍」を取り入れるかということに関する具体的な方法論がイメージされているわけではなかったのだが、小説「数式」には、中河も意識しなかったであろう一つの偶然が包含されていた。

建築師の愛が「数理」化され、それ自体を恋愛詩とすることも可能な家の内部を見て回る優理子の感情は、建築師を「愛しだ」(四)すという方向へと決定されていくが、家の完成は、建築師との別れと「優理子を愛する夫と、優理子との生活」(四)が始まることを意味していた。物語は優理子がボルテールの「数式の這入った恋愛詩」を想起しながら、「又あしたから数学を初めやう」(四)と



決意するところで幕を閉じる。小説「数式」にはボルテールがシャトレー夫人に送った「数式の這入った恋愛詩」が引かれていないため、ここで引用しておこう。

Sans doute vous serez célèbre / Par les grands calculs de l'algèbre / Où votre esprit est absorbé : / J'oserais m'y livrer moi-même ; / Mais, hélas ! A+D-B / N'est pas = à je vous aime. [おそらく君は有名になる／偉大な代数計算によつて、／君はそれに夢中だから。／私もそれに集中したいが、／悲しいかなー A+D-B = 「君を愛する」／とはならない。]<sup>(46)</sup>

小説「数式」発表の直前に刊行された『新科学的文芸』昭和五年八月号の「新科学的トピック」欄には、「シャトレー公爵夫人」と題する文章が掲載されている。無署名であるため中河の筆によるものかは定かではないが、「彼女を愛したヴォルテールは数式入りの詩を贈つたといふ。」<sup>(46)</sup>とあることから、当時の日本社会においては、ボルテールがシャトレー夫人に「数式入りの詩を贈つた」ということ自体が、真偽不明の事柄であつたことがわかる。そのため、中河はボルテールの「数式の這入った恋愛詩」の内容を知らなかつたと考えられるのだが、ボルテールの詩を見ると、そこには既存の数理を用いた「代数計算」という合理的な方法で「愛」を換算することの不可能性が謳われていたのである。すなわち、既存の「数理」化である合理的建築の方法を捨て、新しい「数理」化の方法で優理子への愛を表現した建築師の思考とボルテールの思考とが一致しているわけだが、そのことは物語の内部にあつては当然のことであつたとしても、中河にとつては正に偶然であつたことになる。そう考えると、ボルテールの「数式の這入った恋愛詩」を想起しながら、再び「数学」の世界へと回帰するとした優理子の決意とは、新しい「数理」化の方法によつて「家」という構造物に表現された建築師の「愛」を正しく読解しようという意思の表れであると解釈することもできるだろう。

## 注

- (1) 中河與一『天の夕顔前後』古川書房、昭和六一・六、八九一九〇頁
- (2) 清水文雄「日本の発想」(『国文学 解釈と鑑賞』)。引用は『天の夕顔』(報国社、昭和一五・一〇)付録「天の夕顔批評集」(二四頁)より行つた。
- (3) 中河宛永井荷風書簡(昭和二三・一・二七付)。引用は前掲「天の夕顔批評集」(二頁)より行つた。

- (4) 倉田百三「魂の掟を持つ文芸」(『やまと新聞』昭和一四・一〇・五)。引用は前掲「天の夕顔批評集」(九頁)より行つた。
- (5) 石田圭子「美学から政治へ—モダニズムの詩人とファシズム」慶應義塾大学出版会、平成二五・九、一七頁
- (6) 中河與一「新しい病氣と文学」『文芸時代』大正一三・一〇、一三頁
- (7) 同前
- (8) 中河與一「これからのために」『文芸時代』大正一四・一、四一頁
- (9) 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、昭和三・九
- (10) この新感覚派による形式主義論はしかし、その後の文学史記述において長らく、「反論理を弄している」(臼井吉見『近代文学論争 上』筑摩書房、昭和三一・一〇)などと一蹴されて来たが、ソシュール言語学の撰取の動向や(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、昭和六三・四)、ロシア・フォルマリズムとの連関に関する研究が進められ(千重田裕一「一九三〇年前後の横光利一と映画」『年刊日本の文学』平成四・一二、佐藤千登勢「形式主義とフォルマリズム—横光利一と中河與一—」『比較文学年誌』平成一一・三)、芸術論としての再評価が進んでいる。
- (11) 中河與一「形式主義理論の発展」『文芸春秋』昭和四・二、八二頁
- (12) 同前、九〇頁
- (13) 前掲、中河「形式主義理論の発展」八四頁
- (14) 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、三三四頁
- (15) 中河與一「科学上のテクニクと形式主義」『創作月刊』昭和四・四、六七頁
- (16) 石原純「アインシュタインの新学説に就いて」『改造』昭和四・三
- (17) 中河與一「芸術派の今後に就て—横光利一氏への駁論」『読売新聞』昭和五・三・二二、四四頁
- (18) 中河與一「編集後記」『新科学的文芸』昭六・四、九九頁
- (19) 中河與一「偶然文学論」『偶然と文学』第一書房、昭一〇・一〇、六九頁

- (20) 仲田定之助「アドルフ・ブエーネの建築観」『国際建築』昭和四・一一、一頁
- (21) 中河與一「コルビュジェの横柄」『形式主義芸術論』新潮社、昭和五・一、八五頁
- (22) 島村輝「新感覚派」は「感覚」的だったのか？—同時代の表現思想と関連して—『立命館言語文化研究』平成二三・三、一〇九頁
- (23) ルナチャルスキー「芸術の社会的基礎」『芸術の社会的基礎』外村史郎訳、叢文閣、昭和三・一一、三頁
- (24) 同前、三七頁
- (25) ルナチャルスキー「産業と芸術」『新芸術論』茂森唯士訳、至上社、大正一四・七、二四五頁
- (26) ル・コルビュジェ『建築芸術へ』宮崎謙三訳、構成社書房、昭和四・九、八頁
- (27) ル・コルビュジェ『今日の裝飾芸術』前川國男訳、構成社書房、昭和五・一〇、一四二頁
- (28) 同前、一四〇—一四二頁
- (29) 岡村蚊象の構成主義的な建築論の詳細については、拙稿「プロレタリア建築理論構築に向けた岡村蚊象の言論活動—創宇社結成から渡欧直前まで」(『語文と教育』平成二六・八)を参照されたい。
- (30) 「新建築に於ける唯物史観」(「アトリエ」昭和三・九)、創宇社主催第一回「新建築思潮講演会」における講演録「合理主義反省の要望」(『国際建築』昭和四・一一)、創宇社主催第二回「新建築思潮講演会」における講演録「新興建築家の実践とは(合理主義反省の要望のつゞき)」(『国際建築』昭和五・一一)を指す。「唯物的建築制作論三部作」という呼称は、伊達美徳(『新編山口文象人と作品』伊達美徳編著、アール・アイ・エー、平成一五・九、三五頁)による。
- (31) 岡村蚊象「合理主義反省の要望」『国際建築』昭和四・一一、二二二頁
- (32) 対談・山口文象(岡村蚊象)・曾根幸一「戦前に集合住宅に取り組み」『新建築』昭和五二・六、一一〇頁
- (33) 前掲、岡村「合理主義反省の要望」一七頁
- (34) 中河與一「左手神聖」の序『新科学的文芸』昭和七・七、六一—六二頁
- (35) 中河與一「形式主義芸術論の摘要」『フォルマリズム芸術論』天人社、昭和五・五、八頁
- (36) 原典所在不明のため、中河與一「形式主義と石原浦本両氏の言葉」(『フォルマリズム芸術論』天人社、昭和五・五、九〇頁)より引用した。なお、和田耕作「石原純 科学と短歌の人生」(ナテック、平成一五・八)所収の「石原純自筆年譜」よれば、短歌雑誌『三角洲』は、昭和三年八月に短歌雑誌と思われる二誌(『渦状星雲』『異端』)が統合して創刊している。昭和五年に休刊。
- (37) 前掲、中河「形式主義と石原浦本両氏の言葉」九〇頁
- (38) D・ボダニス「(二乗)『E=mc<sup>2</sup>』」伊藤文英他訳、早川書房、平二二・九、八五—一〇四頁
- (39) 中河與一「物質的遠心力と精神的求心力」『フォルマリズム芸術論』天人社、昭和五・五、一五〇頁
- (40) 同前、一五四頁
- (41) 中河與一「新しい顕微鏡—形式主義の為に—」『新潮』昭五・八、一二八頁
- (42) 中河與一「イデオロギーから芸術は出来ない」『文芸レビュー』昭和五・二
- (43) 中河與一「新芸術派の勝利と危機」『新潮』昭和五・七、四八頁
- (44) 同前四七頁
- (45) 稿者訳。Ouvres complètes de Voltaire, Paris, Librairie Hachette, 1866, t. 7
- (46) 「シヤトレー公爵夫人」『新科学的文芸』昭和五・八、三三三頁

附記 本研究はJSPS科研費15K16682の助成を受けたものである。言説の引用に際し、旧字は適宜新字に改め、圈点・ルビ等は省略した。本稿は、第二八回鳴門教育大学国語教育学会(於鳴門教育大学、平成二五・八・二四)での特別研究発表「中河與一と〈科学〉」に一部依拠している。会場で貴重なご教示を賜ったことに感謝申し上げます。

# Necessitarian Aspects in the Prototype of Nakagawa Yoichi's Accidentalism : An Analysis of His Novel *Sushiki-no-Haitta-Ren'aishi*

KURODA Shuntaro

Novelist Nakagawa Yoichi (1897–1994) had a series of debates known as *Keishikishugi-Bungaku-Ronsou* (Formalist Literary Debates) with Marxist critics between 1929 and 1930. The issue at stake was whether or not art is an ideological device for class struggle. With this debate in mind, one of the main characters' setback and restart in Nakagawa's novel *Sushiki-no Haitta-Ren'aishi* (*A Love Poem that Contains a Numerical Formula*) seem to allegorically show the possibilities and limitations of his art theory. In this paper, through an analysis of this novel, I examine the prototype of the art theory that Nakagawa would later call *Guzenron* (accidentalism). This paper also looks at how Nakagawa's knowledge of Einstein's theory of relativity and principles of quantum mechanics, such as Heisenberg's uncertainty principle, affected his art theory.