

《ナンセンス文学》の様相

—— 中村正常を中心に ——

はじめに

昭和四年から六年頃にかけて、中村正常等の新興芸術派の作家たちを主要な担い手として、《ナンセンス文学》と呼ばれる文学が一大隆盛を見せたことがあった。

《ナンセンス文学》についてはこれまでにまとまった研究はなく、周辺に位置した作家に対する研究の中で論及が見られるのみだった。また、そうした論及にしてみても、例えば坂口安吾の〈ノンセンスは、同時代の「エロ・グロ・ナンセンス」の風潮とは無関係である〉（柄谷行人氏「近代日本の批評・昭和前期Ⅱ」、『季刊思潮』平元・一〇）といい、また〈中村正常などと一緒に井伏鱒二がナンセンス文学の書き手と思われていたのと、井伏の初期の作品がナンセンスを執拗に主題にしているのでは、大きな違いがある〉（松本鶴雄氏「初期井伏文学のユーモア構造」、『月刊国語教育』昭六一・五）といった際に、たとえ論旨自体は首肯できるにせよ、論者が《ナンセンス文学》をどのように捉えているのかは甚だ不鮮明となってしまう。本稿では、従来ほとんど顧みられることのなかった《ナンセンス文学》の様相とこれをめぐる同時代の言説に照明を当てることで、昭和初期の《笑い》の表現のありようと《笑い》観の一端を詳らかにしてみたい。

小林 真 二

なお、《ナンセンス文学》の代表作家中村正常については、これまでに古俣裕介氏「中村正常の文学について」〔中央大学国文〕昭五三・三）や、大森盛和氏「中村正常―反解釈としての風俗文学の誕生」〔芸術至上主義文芸〕昭五六・一一）によって再評価の試みがなされている。両氏の論考の基底には、共に《ナンセンス文学》としてのレットテルを負わされている〈不当な処遇〉（大森氏）への抗議という姿勢が見受けられ、古俣氏は《世間の常識家たちの、仮面舞踏会》を通じて《赤裸々な人間性の断面》を描いた作家として、大森氏は《あわただしい時代の中で、天真爛漫にして狡猾、質朴にして強欲な庶民の姿を凝視しつづけた》作家としてそれぞれ見直しを図った。こうしたいわばレットテル剥がしによる再評価は、正常文学の《ナンセンス文学》以外の側面を明らかにし得た点では成果を収めたと言えよう。だがその一方で、《ナンセンス文学》というレットテル自体に対する検討はきわめて不十分なままに、性急に不名誉な（と決めつけたままの）レットテル剥がしに向かったという感はない。レットテルの役割が、本来事物の持つ特質を端的に表示することにあるとすれば、レットテルを剥がしたためにその事物の最も特徴的な一面を見えにくくしてしまうという場合もあるはずだ。《ナンセンス文学》を取り上げることは、正常研究のそうした状況への補完にもつながるものと思われる。

1

《ナンセンス文学》流行当時、《典型的なナンセンス文学》と定評¹のあつた作品に、植崎勤「ヅロオスを穿き忘れたお嬢さんの話」〔文学時代〕昭四・一〇）がある。

——飛んでもないことを饒舌つちやつた。

——飛んでもないことを聴いちやつた。

——ほんたうに、みんなに饒舌らないでね。（中略）云はないつて、固く、固く約束してくれるんだつたら、

接吻くらゐしてあげるわよ。

—— お前、接吻の仕方しつてゐるかい。

—— 活動でやつてゐるやうにすればいいんでせう。

—— 止めた、止めた！ ゴロオスを穿き忘れたお嬢さんと、接吻したなんて云ふことが、みんなに知れ渡つたら
みつともないからね。

『ゴロオスを穿き忘れたお嬢さんの話』は、このように『ゴロオス』を穿き忘れて学校へ行つたという少女の打ち明け話をめぐり、盛んにかう従兄弟の青年と少しも悪びれずに応酬する少女とのコミカルな対話からなる。一般的に『ナンセンス文学』は、このようにモダン・ガールやモダン・ボーイたちの軽妙な対話を中心に構成されるが多かつた。

こうした傾向の文学が『喜ばれる』（大宅壮一「多元的文壇相」、『東京朝日新聞』昭四・三・二五）機運を見せ始めたのは昭和四年に入つた頃であつたが、四年後半期からは急激な隆盛を見せ、年末の文芸界回顧記事等には早くもその〈台頭〉（S・O・S「文芸手帖」、『新潮』昭四・一二）が特記された。この頃新居格と大宅壮一はその更なる流行を予告した（大宅「文学界」、『東京朝日新聞』昭四・一二・二一、新居「昭和五年の文芸動向」、『近代生活』昭五・一）が、時代の趨勢を捉えるに敏な彼らの予見通り、『ナンセンス文学』は四年から五年にかけて大變な隆盛を誇つた。試みに主立った雑誌の『ナンセンス』と名の付いた特集に限つてみても、『ナンセンス小品』（『文学時代』昭四・九）、『エロチック・ナンセンス』（『近代生活』昭四・一〇）、『事実ナンセンス』（『近代生活』昭四・一二）、『夏のナンセンス』（『近代生活』昭五・八）、『貧乏ナンセンス物語』（『中央公論』昭五・九）、『ナンセンスとエロチシズムに対する社会的考察』（『新潮』昭五・一〇）、『都会ナンセンス』（『近代生活』昭五・一二）と列挙することができる。なお、特集を組まなかつた『改造』や『文芸春秋』とて、決して『ナンセンス文学』に門戸を閉ざしてゐたわけではないことは、正常の文壇登場が『改造』の懸賞当選を契機と

したことや、井伏と正常が〈なんせんす物語〉を連載した『婦人サロン』が文芸春秋社の発行誌であることから、端的にうかがわれよう。〈今の「文壇」を三分野している集団勢力は、一にプロレタリア文学、二に大衆通俗文学、三にモダン・ナンセンス文学〉（日夏耿之介「文壇の内部及外圍」、『新潮』昭五・二）といった、あるいはまた、〈ブルジョア文学〉は〈古典派と、商品派と、ナンセンス派の三つに分けることができる〉（大宅「文学界」前出）といった勢力分布図が描かれるのもっともなほどに、《ナンセンス文学》は文壇に溢れたのである。

2

《ナンセンス文学》の氾濫の中で、ある程度コンスタントな《ナンセンス文学》の書き手として認知されていたのは、正常、井伏、榎崎の三人であった。

ただし、このうち榎崎については〈最近一つ二つそんな作品を書いただけで、ナンセンス文学者と云へるかどうか〉（加藤武雄）、〈一つや二つ書くことは誰の場合でもある〉（尾崎士郎）といった反駁が早くから見られた（座談会「後継文壇に就て語る」、『新潮』昭五・一）。また榎崎自身も、「ゾロオスを穿き忘れたお嬢さんの話」（『唯あれ一つで』〈ナンセンス作家〉と呼ばれるが、他には一作も《ナンセンス文学》を書いていないと言明していた（座談会「モダーニズム文学及び生活の批判」、『新潮』昭五・二）。事実、榎崎は「ゾロオスを穿き忘れたお嬢さんの話」以外の作品においては具体的な作品評で《ナンセンス文学》と評されることがほとんどなく、ために《ナンセンス文学》作家と見なされた期間はあまり長くなかった。

一方、正常と井伏は比較的長きにわたって《ナンセンス文学》作家の好一對と見なされ続けた。その主因は、正常と井伏が〈合作なんせんす物語〉ユマ吉ペソコシリーズを連載（『婦人サロン』昭四・一〇〜五・三）して好評を博したことにあったと考えられる。

シリーズの第一の特質は、井伏が〈地の文章で場面の説明をすると〉、正常が〈会話体で男女の動きを書く〉

という〈掛合みたいな形式〉（井伏「雞肋集」、『早稲田文学』昭二一・五（一二）にあった。

正札に書き込まれた数字といふものは、〇・一の些細なる数字であつても、そこには浮世の物々しい駆け引きがたゞき込まれてゐるらしいのである。貧困な家庭の主婦達のみが、その〇・一の数字の前で嚴肅な顔つきになる——貧しき家の主婦達について、彼女等の懷中の具合に想像をめぐらし大粒な涙をそぐことは、私の惡趣味の一つである。そして万一にも諸君が、私のこの惡趣味に対して失笑されるならば、私のノンセンス物語はようやく目的を達したといふべきである。

（ユマ吉ペソコ秋のピクニック」、『婦人サロン』昭四・一一）

例えば右の、銀座のデパートというきわめてモダンな都市空間を舞台とした場面においてさえ、語り手は庶民の金錢感覚に共感の視線を注ぐことで読者の〈失笑〉を喚起しようと試みているように、井伏が執筆した〈文章〉部は、シリーズに顯著だったモダニティとは無縁に朴訥なユーモアを滲ませるのを常とした。

これに対し、正常が執筆した〈會話〉部は、モダン・ガールとモダン・ボーイによる機知に溢れたハイテンポな對話を特徴とした。

ペソコ 僕、赤い方の靴をはいてくればよかつた、さう思はないい。

ユマ吉 思へつていふんなら、なんでもさう思つてやる。

ペソコ ついでに、ぢあ、もう少し思つてよ。

ユマ吉 どんな風に思ふんだ。

ペソコ ペソコに新しい赤い靴を買つてやらうかな、つて——かういふ具合に。（略）

ユマ吉 ものごとは先の方も考へた方がいゝ、古い方の靴は、さげて歩かうつていふのか。

ペソコ 私がぢあないわよ。

ユマ吉 二人しかゐないんだぜ、君と僕と。

ペソコ 二から一ひくとなにがのこる。

ユマ吉 算術のついでだ、まづ始めに、二人の財布をたしてみろ。それがすんだら靴の正札を引いてみる。

ペソコ やつとわかつたわよ。さういふわけなら、手あげて円タク止めちあはうかしら。

ユマ吉 やつてみる。止めるのはやさしいが、だまして追ひ返すのはむづかしい。

〔Miss & MR 1930 のナンセンスな散歩〕『婦人サロン』昭四・一〇

織田正吉氏『笑いとユーモア』（昭五四・一、筑摩書房）の定義にしたがえば、〈文章〉部が生む笑いは、〈人間を弱いものと見、弱さへの共感と同情、それをいたわりの目で見るやさしさ〉からなる〈ハートからにじみ出る笑い〉＝〈ユーモア〉に相当するのに対し、〈会話〉部が生む笑いは、〈頭の回転が生み出す意外性〉からなる〈知的な笑い〉＝〈ウイット〉に相当すると言えるだろう。とすれば、そこには〈ユーモア〉と〈ウイット〉の〈掛合〉という、他に類例を見ない《笑い》のコントラストが現出していたことになる。

ただし、世評の注目は明らかに正常の〈会話〉部に偏りを見せた。ことにそれは、〈ちよいとオ、いまのみなかつて、ほオらあつち歩いてく兵隊よ、勲章を一つぶらさげてたわ、中尉よ、あいつ——あいつねえ、私の方を、そりあア懂れてみて通つたわよ、——澄ましちやほう、僕〉と語る〈ボイツシユバブ〉のモダン・ガールペソコの口調に集まつたようである。際立った特徴としては、語尾の引き延ばしや一人称〈僕〉の使用、機知に富む饒舌、男性に対する積極性等を挙げることができるが、そこには当時のモダン・ガールの口調が非常によく写し出されていたようだ。石川欣一「言葉づかひから観た現代女性」（『婦人公論』昭五・二）には、〈邦楽座あたりへ、兄さん乃至は兄さんの友達と来てゐる、洋装断髪の美少女たち〉が、連れの男性に対して、〈事実〉ペソコがユマ吉に対する〈やうな口のき、方をする〉現象の目撃談が好意的に記されている。いわく〈彼女等の会話は、澁

刺としてゐる、ブイヤンシーに富んでゐる、アクセントと、ボウズとが交錯して、一種の魅力をさへ持つてゐる、
 〈とにかく一九二九年から三〇年への服装の流行の如く、颯爽として気持がい、〉と。石川はペソコとモダン・
 ガールの口調が一致を見せる要因について、〈彼女等が中村氏の女性を真似たのか、中村氏の周囲に彼女等のや
 うな言葉使用をする娘たちが多いのか、それは判らぬ〉と一応判断を留保してはいる。が、ペソコの口調を〈使
 いこなせる娘さんは、極めて僅かである〉として、無理にペソコ調を〈真似て〉〈甚だ変なもの〉に堕した例を
 紹介しているのを見ると、モダン・ガールの方がペソコを模倣したとの判断の方に傾いているようだ。また、武
 田麟太郎「嘘と真実―新進作家総批評―」〔改造〕昭五・六）にも、正常の〈珍妙な会話が省線の中で、へんに
 モダンな、不良大学予科生と不良女学生らしいのによつて、まねられて使用されてゐるのをきいたことがある〉
 という目撃談が記されている。そうしてみると、ペソコは、先端的な時代風俗の象徴であつたモダン・ガールの
 様態を鋭敏に反映したのみならず、時には自らが時代風俗をリードするほどの先端的存在たりえていたといふこ
 とになる。

さらに、ペソコたちが会話を交わす状況にも目を配つておきたい。シリーズ第一作「Miss & MR」1930
 のナンセンスな散歩」を例にとれば、彼女らはまず新宿のカフェを訪れて〈女給〉との会話を楽しみ、次いで銀
 座の舗道で〈マネキン娘〉に悪戯をしかけたりするが、見知らぬ男に〈ステッキ・ガール〉と間違われると腹立
 ち紛れに男に〈円タク・ガール〉を紹介する。『新潮』昭和四年七月号の特集〈モダン移動風景〉に林房雄「エ
 ンタク・ガール」、浅原六朗「マネキン・ガールの誘惑」、川端康成「ステッキ娘繁盛記」が並んでいたことを参
 照してみればわかるように、彼女らの会話は、モダンな都市空間を舞台にきわめて先端的な存在をめぐつて展開
 されているのである。以上のことから、ユマ吉・ペソコシリーズは、〈新時代の女性のため〉に発刊された『婦
 人サロン』の、〈明朗と、理智と、健康なユーモア〉によつて〈若い女性の輝く海へ、今、最もモダンな装ひ
 をこらして、ダイビングしやう〉（菊池寛「発刊に際して」、『婦人サロン』昭四・九）という編集意図に非常に
 よく応えた作品群だつたと見なすことができる。

シリーズの同時代評を追ってみると、まずは〈大辻司郎の低級漫文〉や〈佐々木邦の古臭さ〉とは異なる〈ナンセンス〉（無署名「大衆文芸壇」、『文芸春秋』昭四・一二）をもたらしたと注目され、次いで〈中村正常氏、井伏鱒二氏等に、ナンセンス派ともいふ可き一派の台頭を見た〉（加藤武雄「昭和四年の文壇」『文学時代』昭四・一二）との認知を得る。昭和五年に入ると、正常と井伏は（一九三〇年を輝かす二人のナンセンス組）（「新入訪問記」『文学時代』昭五・一二）、あるいは〈芸術派の旗印を押し立て軽快なユーモアとナンセンスで、小さいながらも店開きをしたわれ等の中村正常と井伏鱒二〉（無署名「文壇虚々実々」『文芸春秋』昭五・六）と称され、さらに脚光を浴びるようになる。その好評ぶりは、シリーズが日本キネマの第二回作品の原作に選ばれた（無署名「映画欄」、『文芸春秋』昭五・三、ただしその後の経過については未詳）ことからうかがい知られる。

連載そのものは昭和五年三月に終わったものの、シリーズが正常と井伏の作家イメージの形成に及ぼした影響は決して小さくはなかった。同年七月の座談会「新興芸術派の人々とその作品に就いて」（『文学時代』）で依然として〈ナンセンス派〉の〈二人〉として扱われているのをはじめ、ゴシップ的記事（檜崎勤・吉行エイスケ「文壇人種族展覧会」、『近代生活』昭六・三、X・Y・Z「その後の新興芸術派」同前、「文壇ユウモア」、『文芸春秋』昭六・一〇附録）においては、翌六年に至ってもなお〈ナンセンス組〉としての扱いが続いた。そうした評価には、むしろ両者のその後の作品の性質や、『文芸春秋』の名士訪問企画への交互の参加等も関与しただろうが、二人揃って肩を並べていないと、変に物足りないやうな気のこともある（久野豊彦「文壇時評」、『近代生活』昭五・五）、〈揃ってやればもつと華々しい曲芸をやる〉（「文壇ユウモア」、『文芸春秋』昭六・九附録）といった発言がくり返し行われたことを思えば、シリーズの影響によるところが相当に大きかったもの³と考えるべきだろう。

周囲のそうした評価をよそに、〈ナンセンス組〉を離れた後の井伏は、「ジョゼフと女子大学生」（『新潮』昭五・一）を除いては、具体的な作品評において〈ナンセンス文学〉と指摘される作品をほとんど書かなかった。そればかりか、そもそも井伏は、ユマ吉ベソコシリーズの中で既に、語り手を通じてユマ吉とベソコがふりまくモダ

ニティや《ナンセンス》への違和感を表明してさえた。語り手は、銀座松坂屋デパートの場面では、《ユマ吉とペソコとの案内役として、こゝでは私は適当な饒舌家ではない。こんなジャズの空気に私は物馴れない人間である》と、永代橋の場面では《ユマ吉達は、あまりこのやうなボロ船を眺めることを好まないであらうが、私はモダン青年やボーイッシュユバブ少女がこの時代おくれの風景を眺めて如何なる会話を交すかに興味がある》と語り《ユマ吉ペソコ秋のピクニック》、《ナンセンス好み》の生活を改善しようと決心する主人公たちについては、《満腔の歓喜をもつて》《祝福したい》と語っていた《ユマ吉ペソコの生活改善》昭五・一二。当時の井伏について、正常が次のように回想していることも顧慮すると、井伏が自己の文学との違和を感じつつも生計のためにやむなく《ナンセンス組》に加わっていた可能性も充分に検討してみる必要があるだろう。

考えてみれば井伏君なんか別に新興芸術派っていうのにはちょっとおかしい。モダニズムっていうものとはちよつと無縁なんだね。

その頃井伏君は作家になりたてで、奥さんをもらったばかりで、まあ生活的には辛かったですよね。それで、当時僕のところには小さな仕事がたくさん来るでしょ。僕ひとりじゃとてもこなしきれない。そこで井伏君が、片っ端からもつていく。

あのころ文芸春秋で永井竜男が「婦人サロン」っていう雑誌の編集長やっていて、まあ使いやすい作家を集めたわけです。その時にも井伏と僕が二人いっしょになっていろんな仕事をやっただけです。連作みたいなのをやったり、しょつ中二人で仕事をしてたんです。

〔中村正常・聞き書『ナンセンス文学とは弱者の文学』、『芸術至上主義文芸』昭和五六・一一〕

その後井伏は、小林秀雄による擁護（『井伏鱒二の作品について』、『都新聞』昭六・二・二四（二六）等）にも与かり、次第にナンセンス文学作家の呼称を免れていくこととなる。

一方、正常はユマ吉・ペソコシリーズに愛着を見せ、続編「水着をきたジャンヌ・ダルク」(『婦人サロン』昭五・八)、「ユマ吉とペソコと二人の愛」(『サンデー毎日』昭五・八)を書き継いだ。また、名士訪問記「堀切善次郎氏と正宗白鳥氏と」(『文芸春秋』昭五・三)にペソコを、「鷹の子―ジョゼフと女子大学生―」(『作品』昭五・一二)にマユ吉・ソペコ(ユマ吉・ペソコそれぞれの上一二文字を入れ替えている)を登場させた。さらに、船橋聖一、池谷信三郎、今日出海等と共に参加した蝙蝠座でも、第一回(ヴライエテイ)(昭五・一)に「ユマ吉ペソコ銀座の巻」を選んだ他、「鷹の子―ジョゼフと女子大学生―」の公演も行った(昭五・一二)。こうしたことから、ユマ吉・ペソコは正常が(努力なく慣れた科白を使ふことが出来)、(読者はこの人物の登場によつて、科白を想像することが出来る)ほどの、正常文学の(定型的存在)⁽⁵⁾(今日出海「演劇時評」、『三田文学』昭六・一)と見なされるまでに至った。

正常はユマ吉・ペソコシリーズを離れても、シリーズと同様に、モダン・ガールを主軸に軽妙なウィットを振りまく類の《ナンセンス文学》を量産していった。一つの典型的な例として、ここではモダン・ガールニコとモダン・ボーイカア吉のカップルが純朴な青年士官との間で繰り広げる対話からなる、「赤い綬の勲章」(『文学時代』昭五・二)の一節を引用しておく。カア吉との散歩中、ニコは通りすがりの青年士官が自慢げに胸に下げている勲章をひどく気に入る、ちよつと貸してみてくれと取り上げたきり返そうとしない。

士官。なぜ、かへして下さらんか。

ニコ。ぢや、新しい勲章、別なのあげましょか。とつかへつこしない。(紅棒で口を直してゐる)

士官。軍司令官に上申いたしますぞ。

カア吉。陸軍大臣と、参謀総長とどつちがえらいんだい。

士官。参謀総長にも上申しますぞ。

ニコ。おどろかないわよ。私の方ちあ、警視総監にたのむわよ。

カア吉。参謀総長と警視總監とどつちがえらいんだい。

ニニコ。私の方が先よ。総理大臣に頼んぢやふ、つと。

士官。冗談ぢかないですぞ。

ニニコ。おこるもんぢやないわよ。私が別の勲章あげるわよ。(士官の頬に唇をおしつける赤い口のあとがつく) さあもう黙つちやいなさい。

ニニコは柔軟な機転を操りカア吉や士官の一步先へと発想を飛躍させてみせ、ついに士官が怒りをあらわにすると、咄嗟にキスを与えて黙らせ、引用に続く場面では呆氣にとられる士官に向かってその勲章の方が似合うなどとからかいつつ、士官の勲章を持つて立ち去ってしまう。全く物怖じせず軽やかに思考し大胆に言動に移すモダン・ガールにより、男性二人が成す術もなく煙に巻かれてしまう体が可笑し味を誘う。

同系列に連なる代表的作品としては、他に「青年と責任の話」(『新潮』昭四・一一)、「五円のチップの話」(『近代生活』昭四・一二)、「アミコ・テミコ・チミコ」(『新潮』昭五・一一)、「彼女と彼の散歩」(『文学時代』昭五・六)、「チェコとチャコと先生」(『文芸春秋オール読物号』昭五・七)、「チェコ・チャコ株式会社」(『文学時代』昭五・八)、「ナンセンス紀行・チェコとチャコと三人の旅行」(『サンデー毎日』昭五・一一)、「明日は晴天」(『新青年』昭五・一一)等を挙げることができる。このような状況にあつては、正常が『ナンセンス文学』の〈頭目〉(岡田三郎「新興芸術の人々」、『文学時代』昭五・四)、または〈総本山〉(座談会「新興芸術派の人々とその作品に就いて」、『文学時代』昭五・七)と見なされるのは至極当然であつた。

3

遅まきながら、ここでモダン文芸用語《ナンセンス》と《ナンセンス文学》に対する一般的な認識を、同時代

言説の中で確認しておきたい。《ナンセンス》は、当時盛んに出版されたモダン語辞典類にほぼもれなく記載があつて流行振りをうかがわせているが、その一つ鶴沼直編『モダン語辞典』（昭五・一二、誠文堂）を見ると、〈無意味、意味ないことである。馬鹿馬鹿しいことである。併し、普通、ふざけきつた、そのふざけ方の底抜けたのを云つてゐる〉との解説がほどこされている。また、当時《ナンセンス》や《ナンセンス文学》に関して行われたさまざまな論議のうちの代表的なものの一つ、龍膽寺雄「ナンセンス文学論」〔『近代生活』昭五・二二〕によれば、《ナンセンス》の〈近代的な解釈（或ひは感じ）は、著るしく本来の語義から離れ〉、〈無内容性、無内容のつまらなさ、無内容な軽妙さ、他愛もないおしやべり、或ひは雰囲気、莫迦げた駄じやれ、冗談、等々〉を指すようになったと解説されている。当時《ナンセンス》に与えられていた定義を端的に表すとすれば、『馬鹿々々しい話さ』と云ふことを時代的な句をもたせて『ナンセンスさ』と云ふ（時代がもつ一つの流行語）（新居格「ナンセンスに対する考察」、『新潮』昭五・一〇）ということになるようだ。

そうしてみれば、以上に概観してきた《ナンセンス文学》は、『ナンセンス』にモダニティの装飾を施した文学と、ひとまず定義してよさそうである。このことは、『ナンセンス文学』が、〈口笛を吹くやうな、軽快な、シイクなテムポ〉を持つ〈広告電灯のやうに、花やか〉で〈ジャズのやうに賑やか〉な〈遊戯〉（千葉亀雄「芸術派とは何ぞや」、『新潮』昭五・四）、あるいは〈モダアニズムの一部分〉を構成する〈辛辣味の少ない、余り鋭くない〉（『漫画文学』）、〈唯何となくをかしげな意味もない、馬鹿馬鹿しさ、といったやうなところをねらつた文学〉（加藤武雄「文壇現状論」、『文学時代』昭五・六）等と評されたことから裏付けられよう。

そうした文学が隆盛を見せた理由について、評者たちの間にはある一定の共通認識が持たれていた。それは、檜崎の座談会「現下文壇の諸傾向を論ず」〔『近代生活』昭四・一一〕での発言の延長線上に形作られていたようである。檜崎は「ツロオスを穿き忘れたお嬢さんの話」の執筆動機について、〈僕は世の中の見通しが付かなかつたり、マルキシズムならマルキシズムと云ふやうな思想もなく、自分の確固たる考へがないから、却つてあゝ云ふものを書くことに依て、自分の心の頼り所のない慰安を、あすこに求められるやうな気がするのです〉と

語つたのだが、これを〈それに依てナンセンス文学がよく説明される〉(大宅)、〈一番ナンセンスの勃興を語つてゐる〉(加藤)等と支持した論者たちは、その後それぞれの評論活動に取り込んでいく。すなわち、大宅は〈峻鋭に対立してゐる二つの階級の間に介在して、生活的、思想的、従つて又芸術的根拠をも失ひ、しかも絶えず生活の脅威におびえてゐる中間知識階級〉の〈生活必需品〉(『文学界』前出)なのだと、加藤は〈理想を失ひ、希望を失ひ、抱る可きもの執る可きものを失ひ、生活の方向を失つた〉(『昭和四年の文壇』、『文学時代』昭四・一二)人々の要求に応じたのだと説き、これが文壇内の〈ナンセンス文学〉理解の規範を形成していったのである。

このようにして、〈ナンセンス文学〉は少なくとも中間層に慰安を与えるという点においては存在意義を認められた。しかし、〈時代の反映といふ以上にいくばくの芸術的価値をもち得るや〉(加藤前掲論)、〈階級的に没落した資本主義末期のインテリ大衆に与へられた最後の避難所〉として〈阿片的な役割〉を担うに過ぎない(大宅「ニヒリズムとナンセンス」、『新潮』昭五・一〇)等と、芸術的価値については概して否定的評価を被った。そこには、当時の〈ナンセンス文学〉観のありようが大きく関わっていたものと思われる。当時支配的だったのは、(名称とは裏腹に)〈ナンセンス〉をそのまま文学化したものでは不足とし、例えば藤村作編『現代語大辞典』(昭七・三、一新社)で〈馬鹿げた間の抜けた面白味を現はし然かも考へさせられるやうな罪のない滑稽文学〉(傍点引用者)と解説されるように、プロレタリア文学隆盛の時勢にあったことを考えれば当然とも言えようが、何らかの意味性を強く求める〈ナンセンス文学〉観であった。モダンティで飾り付けた〈ナンセンス〉の表現であるにとどまらず、〈生活から必然に滲み出した雰囲気〉(中村武羅夫「新年の創作・評論を見て一九三〇年の文芸界の動向を予断す」、『文学時代』昭五・一二)、近世の戯作や落語が藏しような〈辛辣な皮肉〉や〈諷刺〉(加藤「文壇現狀論」前出)、〈諷刺〉や〈冷嘲〉(大森義太郎「文芸時評」、『改造』昭五・八)、高い〈度合ひ〉の〈皮肉・諷刺〉(岩崎純孝「ユーモア聖典」、『作品』昭六・三三)、〈路傍のベンチに眠つたチャップリンの苦悩の裏づけ〉(杉山平介「文芸春秋」、『文芸春秋』昭五・三三)等を盛り込んでこそ、はじめて芸術的価値を有すと見なされていたのである。

そうした中で、正常の《ナンセンス文学》もまた、《存在意義》はあっても《芸術的》には《無価値の軽文学、否非文学》だ（加藤『新潮』『近代生活』『文学時代』、『新潮』昭五・二）、《文字通りに無意味な人物と言葉の機械的羅列に過ぎない》（大宅『文壇ウルトラ新進論』、『改造』昭五・一〇）といった批判をしばしば浴びた。

しかし、その一方で、《二種の人情を狙つてゐるところもあ》つて《ナンセンス作家だとは言ひ切れない》（川端康成『座談会モダーニズム文学及び生活の批判』、『新潮』昭五・二）、《心の底》に《ペーソスの感情》を潜めており《単なるナンセンス作家だと言ひ切ることができないやうな気がする》（大江良太郎『正月号の戯曲を読む』、『三田文学』昭五・二）といった評価があつたこともまた事実である。評者の顔ぶれを見てもわかるように、評価の相違は必ずしも評者の属する文学党派の相違に起因したわけではない。正常が《ナンセンス》とモダニティを特質とするいわゆる《ナンセンス文学》を書く一方で、以下に述べるような、《人情》や《ペーソス》に富むいわばもう一つの《ナンセンス文学》を書いたことに起因したはずである。同時期に刊行された正常の二冊の著書の広告文に付されたキャッチフレーズは、正常が《むろん截然と二分することは不可能であるにせよ》二様の《ナンセンス文学》を生み出したことを如実にうかがわせている。

ほんとにナンセンス文学の面白さを味わいたい人は、この作家のこの作品で満喫できるであらう。

（新興芸術派叢書『ボア吉の求婚』昭五・五、新潮社）

チャップリンの持つをかしさかなしさ、淋しさ、面白さ。正にナンセンス文学の極致！

（新鋭文学叢書『隕石の寢床』昭五・七、改造社）

このうち、前者の《面白さ》の一言に集約された《ナンセンス文学》が、既述のユマ吉・ペソコシリーズに連

なる作品群を指すことは見やすいだろう。では、後者の〈面白さ〉や〈をかしさ〉に加えて〈かなしさ、淋しさ〉を併せ持つという《ナンセンス文学》に相当するのは、どのような作品群であるのか。

正常の文学上の師に当たる岸田国士は、正常文学の特質を〈ユウモアとかベエソスとかいふ言葉では現はし難い一種の遺瀨ない可笑味〉(「中村・阪中二君のこと」、『悲劇喜劇』昭三・一〇)に見出し、殊に「赤蟻」(同前)を推奨した(正常「岸田国士先生と僕」、『春陽堂月報』昭五・八)。「赤蟻」には、のちのいわゆる《ナンセンス文学》隆盛の中で脚光を浴びる、テンポよく繰り出される機智や軽快な饒舌がすでに姿を見せている。が、それをふるうのがモダンライフを謳歌する享樂的なモダン・ガールたちではなく、母親に逆らえずに阿五君を捨て裕福な紳士と婚約したチイコと、チイコの不実を責め切れずに自らの不甲斐なさを嘔みしめる阿五君であることが、物語にいわゆる《ナンセンス文学》には見出しがたい深い陰影を与えている。例えば、毎土曜に訪れる婚約者を心待ちにしているのだらうと阿五君に問われて、チイコが「一週に一度づつはどうしたつて自然にくるの土曜日は。来るなつて云つたつて、私のせゐちあない」と答えて見せるように。あるいは、チイコと婚約者が食べるであろうバナナの本数を奇数にしておきたいという阿五君が、「一本だけが二人の間に残るんだ、奇数だとね。その余計な一本のバナナは阿五君が食べる筈のぶんだつたんだ」と呟いて見せるように、機智に富む言葉遊びもここでは単なる遊戯としてではなく、機智に紛らわせてでしか表出しえないそれぞれの複雑な心中を浮かび上げさせるための手法として用いられている。ゆえに読者は、ユマ吉・ペソコシリーズがもたらす軽妙な可笑し味とは異質の、〈遺瀨ない可笑味〉を味わうことになる。

岸田は、正常の作品は〈悉く〉「赤蟻」と同様の「ある青年がある少女を愛してゐるが、その少女は別に許婚なり恋人なりがあり、その青年をそばへ寄せつけておきながら、その青年の悩みを募らせることしか考へず、青年も亦恋の勝利者たることは一向夢見ないで、だが、その少女が時々自分の方を振り向いてくれるといふ不幸な幸福のために、あらゆることを忘れてしまふ」といふ物語」だと評し、その〈世界の狭さ〉と、狭いながらも独特の〈世界をはつきり掴んでいる〉ことへとの驚きを示した。〈悉く〉とまでは言えないにせよ、確かにそうし

た〈物語〉は少なくない。控え目に見積もっても、「たはむれの会話」(『新小説』大一一・五)、「三度婦人の別れの日」(『創作月刊』昭四・一二)、「マカロニ」(『改造』昭四・五)、「ボンチポンチの皿廻し」(『近代生活』昭四・一一)、「女学生気質」(『モダンTOKYO円舞曲』昭五・五春陽堂)が明らかにこれに当たる。

次に、岸田の指摘した類型からはもれる作品に目を転じてみたい。「涼廊」(『文学』昭四・一二)とその続編「長靴をはいた猫」(『新青年』昭五・一)は、次のような筋で展開される。——公使と刀自は三十年前に些細な喧嘩を元に別れたが、年老いた現在でも共に想いを残し、独身を貫いている。そこへ、偶然にも恋仲にあった公使の甥のミミ吉と刀自の姪のメメコが、かつての二人と同じように喧嘩をしてそれぞれのところへ相談に訪れる。これを機に再会を果たした公使と刀自は、自分たちとよく似た二人が容易に仲直りを果たすのを目の当りに深い感慨に耽る。——このように筋のみを書き抜けばメロドラマめいてしまうが、実際にはモダン・ガール(メメコ)やモダン・ボーイ(ミミ吉)が軽妙な会話を差しはさんで物語をメロドラマへの傾斜から救い上げている。

メメコ づつと前に、伯父さまのところで、泣きたいときにはどういふふうにするかつて、話題が出て、三人で代はりばんつ意見を云つたのよ。私なら、レコードをかけて体操をしちやふし、ミミ吉君は、

刀自 ミミ吉さんのなら、いつかき、ましたよ、ここんで鉛筆けずるんですよ、よつぽどおしやべりなんだねお前さんは。

メメコ それでもつて、そんなときいきやいましたわ。伯母さまは、泣きたくないと、いきなり持つてた花をその場でむしつちやふくせがおありになつたつて。

刀自 —昔のことですよ、それは。

メメコ それから伯父様は、わしは泣きたいときには、一と思にヨーロッパに行つてしもうた、つて。

刀自 —西洋に行つてしまへた人はよかつたさ。

メメコ さうね、伯母さまの方はそれ以来つていふものは、生徒をつかまへてやたらに厳格になすつたのね。

伯母さまの学校は教育方針が厳格だつて文部省の評判ね。

刀自 花をむしつてもつまらないからね。

例えば、刀自が公使について唯一批判めいた言葉をもらす右の場面は、彼女の三十年の想いが吐露された愁嘆場となつたとしても全く不思議はない。しかし、彼女の想いはメメコとの遊戯的な掛け合いに紛らわされ、アイロニカルなジョークを通じてようやくほの見えるという形をとっている。〈朗らかに笑ひ、諧謔を弄するモダンズムの英雄〉という〈ベール〉を用いた〈埋憂記〉であり、〈ベール〉を上げればその下には〈諸君自身〉の〈潜然と涙し〉た顔が見えるはずだ（藤木豊「なんせんす文学」、『一橋文芸』昭六・二二）と評され、いわゆる《ナンセンス文学》とは一線を画す評価を得た所以だろう。

この他にも、別れた妻に一目会おうと彼女の勤める女学校へ潜り込んだ男をめぐる悲喜劇「コスモス女学校」（『新潮』昭五・一一）、現実社会にシニカルな眼差しを向ける大道芸人たちの奇妙な世界を描いた「隕石の寢床」（『作品』昭五・六）、エキセントリックな女性写真家リリコと客たちの間に交わされる滑稽かつ哲学的なやり取りをつづつた「リリー写真店」（『新潮』昭五・八）、社会通念への痛烈な批判意識に基づく奇抜な警句に満ちたA先生ものの連作「赤い靴下の詩人」（『作品』昭五・一〇）「A先生と汽車の旅」（『作品』昭五・一一）「A先生の訪問」（『作品』昭六・一）等々、〈をかしさかなしさ、淋しさ、面白さ〉の混交を特質とした《ナンセンス文学》は数多く、実はある程度の分量を持つ作品のほとんどはこれに当たると言っても過言ではないほどである。

こうした正常独自の《ナンセンス文学》は、純然たる《ナンセンス》に批判的な風潮にあつては、いわゆる《ナンセンス文学》に比して格段に好意的に迎えられる。例えば今日出海は、〈茶化すのは台詞の表皮の装飾で、舌足らずのやうな男女の会話の中に、見逃すべからざる尖鋭な批判が働いてる〉（「八月の戯曲評」、『三田文学』昭五・九）、〈饒舌〉の〈中に蔽ひつくせない〉〈氏の真実な憂愁〉がにじみ出ている（「十一月の戯曲評」、『三田文学』昭五・一二）等と評し、これらの作品といわゆる《ナンセンス文学》との本質的な差異を強調すること

正常文学の再評価を図った。《ナンセンス組》の盟友井伏の、〈創作によってはげしく純情を求めている〉ことを〈人々に気づかれまいとして、あの風変わりな形式を考へついたに違いない〉（『ボア吉の求婚』の著者中村正常の風貌）、『作品』昭五・七という発言も同様の文脈で捉えてよいだろう。ただし、今や井伏の評価は専ら《ナンセンス》に覆われた内容面に向けられ、《ナンセンス》そのものについては、内容を隠蔽するための文字通りの〈ベール〉と捉えるにとどまっているとも言える。

一方、正常は自らの《ナンセンス文学》について次のように語っている。

僕の信ずるところによれば、ひとがいふその僕のナンセンスとは、僕が新しく僕の文学の表現形式にとりいれた一つの偏奇な技巧について、その技巧ばかりに目をくれて、枝葉の問題についてのみ論じてあるかの如くである。もとより、この新技巧の、文学としての新しき価値発見につきては、僕は内心得意でなくはない。再び僕の信ずるところによれば、ひとのいふ僕のナンセンスは、僕の感情の陰影である。（中略）僕の作品を二三、思ひ出して頂きたい。それらの作品の精神についてまで、何故に一概にナンセンスだと云ひ得るであらうか。

（中略）——技巧とは精神ではないことを、僕はこゝで云はうとするのだ。そして、技巧こそ、文学の時代性であることを云ひたいのだ。文学の精神こそは古今を通じて不変であることを云ひたいのだ。

（「ナンセンスの抗弁」、『文学時代』昭五・五）
ユマ吉とペソコと二人の愛の物語を綴るこの作者のことを、ひとはあれはナンセンス作家だといった。しかし、僕は知つてゐる、ひとのいふあのナンセンスこそ、現代の最もよき抒情の方法であることを。

（「ユマ吉とペソコと二人の愛」、『サンデー毎日』昭五・八）

ここでは次の二点に注目しておきたい。一つは、《ナンセンス文学》において目指すのはあくまでも〈古今を通じて不変〉の〈精神〉、殊に〈感情の陰影〉の表現（＝〈抒情〉）であると述べ、いわゆる《ナンセンス文学》を

本来的には志向していないことを示唆している点である。このことは、自作を振り返るアンケート記事で、〈世人の幾分の認容と多数の批難のうちに、尚ほ作者は多少の自信を失はない〉（九篇の戯曲⁹）として挙げ、〈本年の僕の製作中もつとも好きで、かつ自信のある〉（二作⁹）として挙げた中に、いわゆる《ナンセンス文学》に当たる作品が一作も含まれていないことも符号を見せている。そしてもう一つは、《ナンセンス》は〈抒情〉のための〈最もよき〉〈方法〉である上に、そうした表現に〈時代性〉を与えるための〈新技巧〉であると述べ、《ナンセンス》に単に〈精神〉を覆う〈ベール〉という以上の意義を見出している点である。正常において〈抒情〉とは、つとに瀬沼茂樹『現代文学』（昭八・二、木犀社書院）でも指摘されたように、主としてベーススを意味した。したがって常にセンチメンタリズムやメロドラマへの傾斜の危機を孕んでいたわけであるが、《ナンセンス》は軽快な機知で物語をベーススへの惑溺から救いあげると同時に、結果的に《ナンセンス》と〈抒情〉の混交した清新な表現の現出をもたらした。先に触れた岸田の評言（〈ユウモアとかベエソスとかいふ言葉では現はし難い一種の遣瀨ない可笑味〉）や『隕石の寢床』の広告文（〈チャップリンの持つをかしさかなしさ、淋しさ、面白さ〉）等は、まさにそうした事態を指したものであったに違いない。同様の評価は、〈甘美なベエソスと微笑を誅ふヒウマとキツトの軽妙さ〉の融合を指摘した古澤安二郎（「五月号の創作評」、『文芸都市』昭四・六）や、〈明るい涙の戯れの歌を微笑んだ〉と賛えた川端（「創作界の一年」、『昭和六年新文芸日記』昭五・一一、新潮社）等によっても行われている。もう一方では、〈ハムレットの心を笑ひで処理〉しようとしても〈油で水を処理する様なもの〉（小林秀雄「中村正常君へ——私信——」、『文学風景』昭五・一二）だという指摘があったことも看過できないが、そうした指摘をも含めて、正常文学の再検討においては、〈方法〉としての《ナンセンス》という問題が重要な意味を持つことになるのは間違いないだろう。

5

では、正常が本来の志向とは異なつたはずのいわゆる《ナンセンス文学》を数多く産出した背景には、一体どのような事情があつたと考えられるのか。

新興芸術派の作家たちが〈あしき文壇ジャーナリズムにおどらされた〉（平野謙『昭和文学史』昭三八・一二、筑摩書房）ことは既に定説となつているが、新興芸術派に限らず、当時は作家に対するジャーナリズムの強制力が強まりつつある時期だつたようだ。この問題に意欲的に取り組んだ論者の一人平林初之輔は、一九三〇年の文壇の特徴を一言で表せば〈文学に対するジャーナリズムの決定的勝利、文学に対するジャーナリズムの完全な支配の確立〉であるといい、例証として〈編集者が一定の課題を作者に与へて創作させる〉（課題小説）なるシステムが『経済往来』での導入以来〈殆ど一般現象になつた〉ことを挙げている（『ジャーナリズムの勝利』、『新潮』昭六・一）。そして、このような状況においては、たとえ作家自身は〈長い力強い〉作品を書きたくとも、ジャーナリズムの要請で〈ジャーナリズム的価値のある〉新奇な軽文学を書かざるを得ず、中には〈一度それでデビューした因果で、いつまでも、心にもないナンセンス・ストーリーを書いたり、ゾロース小説を書いたり、しつづけてゆかねばならぬ作家〉もあつたとされる（『日本の文学は何処へ行く』、『新潮』昭六・一二）。実際に作家の側からも、雑誌連載時に〈相当自信のある作品になりかけたが、ジャアナリズムから高級すぎるからもつと通俗に調子をさげる様にと懇請された。さうして、それに応ぜず同じ調子が続けたら掲載を中絶するからと今度は殆ど威嚇〉（龍膽寺雄「文芸時評―新人に」、『近代生活』昭六・六）されたという体験が伝えられており、平林の発言をある程度まで裏付けている。

そのような状況にあつては、発足そのものがジャーナリズムの企図に基づいていた新興芸術派に属する作家たちが、ジャーナリズムの強制力をとりわけ強く受けることになつたのは当然であつたに違いない。中でも《ナンセンス文学》作家の場合には殊に甚だしかつたといわれるが、これもまた、《ナンセンス文学》の隆盛そのもの

が、〈数年前〉に読者の〈明るい、底のない〉〈アハハと笑つて、そして忘れてしまへる〉（『軽文学』への欲求に着目し、作爲的にその〈発達に油をそそいだ〉ジャーナリズムによつてもたされた（広津和郎「文芸雑感」、『改造』昭五・二）のだとすれば当然の趨勢ではあつたに違いない。

そうした中で、正常は評論等での直接的な発言は避けつつも、幾つかの文章で彼自身を投影したとおぼしき『ナンセンス文学』作家の語り手の口を介し、ジャーナリズムとの関与を自嘲的に吐露している。例えば「円タク助手の豆手帳」（『文芸春秋』昭六・六）の〈僕〉（「ナカムラさん」）は、〈食料品並びに飲料〉を得るためには「〈玄関払ひオン・パレード〉をかいたりその他のナンセンス風な文を売らなければならない」のに、周囲は〈僕が芸術を書か〉ないことを〈甚だしく批難した〉と小声でつぶやく。「玄関払ひオン・パレード」（『文芸春秋』昭六・五）は、アポイントメントをとらずに突然名士を訪問して応対ぶりを試すという企画記事だが、正常は『文芸春秋』でこのような雑文に携わることが少なくなかつた。名士訪問記「堀切善次郎氏と正宗白鳥氏と」（昭五・三）、「小泉又次郎氏と島崎藤村氏と」（昭五・五）、円タク助手体験記「円タク助手の豆手帳」、脳病院レポート「癡癡天国繁昌記——狂人病院巡歴レポート」（昭六・八）、夜間動物園レポート「百獸啾夜の譜（深夜の動物園）」（昭六・一〇）等がそれである。さらには、〈家庭の常備品アルボースメンタム〉の広告（昭五・三）を手がけ、ユマ吉・ペソコ調の掛け合いでミミ吉・チロ子に商品を紹介させたことさえもあつた。『文芸春秋』側の意図が〈軽く面白く、書いて戴ける筈〉（『癡癡天国繁昌記』の中の『文芸春秋』編集者の言葉）という期待にあつたとすれば、正常はこれによく応え、それらの〈ナンセンス風な文〉において軽妙な語り口を存分にふるつてゐる。また、「二人用寝台」（『文芸春秋』昭六・一二）に登場する〈岸田先生〉の弟子の小説家〈僕〉も、妻に〈小説は小説だけ〉（〈ナンセンス小説はつかししか書かないぢやないの〉と責められた後、原稿用紙に向かつて「——新年号の、ナンセンス読物、なる可く抱腹絶倒して、よむ者のあこの紐をとくといった式のものゝ十三枚と——こりや、むづかしい注文だ。よろしい、引きうけました、毎度ありがたうござい、と頭をさげて引きうけたんだ、どれ、かき始めよう」とつぶやく。彼らのつぶやきには、自己の文学が自らの信念とは無關係に、専ら軽妙な可笑し味

をもたすための技巧としてのみジャーナリズムに利用されていく事態への、正常のとまどいと自嘲とが表されている。

正常とジャーナリズムとの間にそうした皮肉な関係が結ばれるための契機は、彼の文壇登場を決定付けた『改造』懸賞当選作「マカロニ」(『改造』昭四・五)への文壇の反応の中に見えている。「マカロニ」は、正常を早くより知る古澤が、(気の弱い、懐疑的な、夢見がちな青年と、勝気的女とが遂げられない恋をめぐつてほのぼのと嘆く)という(中村氏独特の世界を裏書きする一例を示した作品)、「五月号の創作評」前出)と評したことから分かるように、実際には正常独特の(抒情)を企図した《ナンセンス文学》の典型であった。だが、〈現代の青年〉らしい(会話の聡明さ)や(理知に富んだすきのないモダーンの味)で〈現代の味と匂ひをよく現はし〉ている(門外外道「二つの小説」、『新潮』昭四・六)、(風のやうに清新で、軽快でナイイヴな表現)を持つ〈オヨソ朗らかな戯曲〉(千葉亀雄「五月の作品評」同前)、(ハイカラ)で(筆触が近代的)(尾崎士郎「五月創作散見」同前)、(近代都市のいつさいの華やかさ)をきわめて(技巧)的に表現している(十一谷義三郎「文芸時評 傾向に面して」、『読売新聞』昭四・五・一五)等の評によく表れているように、文壇の関心は専らモダンで軽妙な表現技巧に、言い換えればいわゆる《ナンセンス文学》に直接連なる性質ばかりに集まったのである。つまり、自身にとっては技巧に過ぎないところの性質ばかりがジャーナリスティックな関心を喚起し、結果的に正常が《ナンセンス文学》をめぐる二重構造を抱え込んでしまうという皮肉な現象は、彼の文壇登場作が世に現れた時点から早くもその萌芽を見せていたことになる。そうしてみれば、正常は平林の言うよりもはるかに深刻な意味において、(一度それでデビューした因果で、いつまでも、心にもないナンセンス・ストーリーを書いた)り(へし)つづけてゆかねばならぬ作家)であったのかも知れない。

おわりに

《ナンセンス》とモダニティからなるいわゆる《ナンセンス文学》は、ジャーナリズムの後押しを受けたにもかかわらず、《ナンセンス》に意味性を求める評者たちから激しい批難を浴びた上に、新興芸術派の衰退とも相俟って、昭和六年に入った頃から文壇の第一線からの退去を余儀なくされていった。そうした中では正常も決して例外たりえず、昭和五年をピークに年々発表の場を狭められていく。同様の傾向は正常独自の《抒情》のため《ナンセンス文学》にも顕著だったが、ただしこちらに関しては、岸田が危惧していた正常の《世界の狭さ》によるところも少なくなかったようである。《マカロニ》に於いて私はたしかに新鮮な「初物」を食べた気がした。「ポンチポンチの皿廻し」に於いて私は新しいピエローの涙を見た。が、「コスモス女学校」は、そして文芸春秋の「ボア吉の求婚」はもうそろそろ鼻につきかけて来た（谷川徹三「文芸時評」、『文芸春秋』昭五・二）といったマンネリ化を批判する声が高まっていくに連れて、発表の機会が失われていったように映るからである。《ナンセンス文学》というジャンルそのものが衰微していく中で、自らの信ずる《ナンセンス文学》によってそれらとは異なる独自性を示すことも困難となった正常は、その後急速に文壇の中心から遠ざかって行く。

こうして《ナンセンス文学》は、めざましい結実を見ることも、また大きな文学的潮流を形作ることもなく終息を迎えていった。だがその一方で、《ナンセンス文学》が大きな話題となったことは、結果としてより本質的な《ナンセンス文学》への関心呼び覚ますことになる。例えば平林は、原義通りの《思想のない文学》であれば、《イデオロギー文学のアンチ・テーゼ》（「思想なき文学」、『大阪毎日新聞』昭五・五・三〇）として、《伝統、権威、一切の上品ぶつたもの、勿体ぶつたもの、形式主義、に対する消極的破壊の文学》または《価値転倒の文学》としての意義を持ち得るはずだと主張した（『昭和四年の文壇の概観』、『新潮』昭四・一二）。また龍膽寺は、《功利性にも無関心であり、量的な大いさ、質的な重さもなく、垣を吹抜ける風の様にあらゆる社会律の間を飄々乎として吹き抜け》るような《ナンセンス文学》であれば、それ自身は《仮りに無内容であるにしても》、結果

的に生活の重圧・因果律からの人間解放を果たす点では芸術的価値を持つはずだと説いた（「ナンセンス文学論」前出）。この他、〈僅少の理知的分子、教訓的分子、常識的分子〉も持たずに〈リアルを倒錯せしめる〉ための〈読んで字の如くセンスのない文学〉を提起した杉山平介「ナンセンス文学検討」（『三田文学』昭五・六）や、《ナンセンス文学》の意義の一つとして〈これまで極めて（因襲的に）重大だと考へてゐたところの莊重なもの、既成価値を根柢的に覆滅して、なんでも無いもの、莫迦々々しきもの即ちナンセンスに転化させてしまふやうな企て〉を挙げた新居格「ナンセンスに対する考察」（『新潮』昭五・一〇）にも、より本質的な《ナンセンス文学》への強い関心を看取できる。彼らは、〈抒情〉を目標とした正常の《ナンセンス文学》にはもちろんのこと、《ナンセンス》の原義からは程遠く、むしろウィットの範疇に入るはずのいわゆる《ナンセンス文学》にも到底満足できようはずがなかった。平林は、〈所謂ナンセンスは好きだが〉正常独自の《ナンセンス文学》は〈よろよろした腐りか、つたナンセンス〉で〈不愉快だ〉と酷評（「文芸時評 両極的な二作品」、『読売新聞』昭五・八・九）した上に、〈実をいふと、日本にまだナンセンス文学はない〉（「思想なき文学」前出）と断じ、龍膽寺も、〈百パアセント〉の《ナンセンス文学》はいまだ〈ない〉（座談会「モダーニズム文学及び生活の批判」前出）と見ていたのである。また、杉山と新居の発言は、現状の《ナンセンス文学》を対象としない理想論であることを言明した上で展開されていた。

とすれば、規模はどうあれ、そこに本質的な《ナンセンス文学》への〈正当な発展〉（龍膽寺「モダーニズム文学論」、『近代生活』昭六・一）を待望する機運が形成されていったであろうことは想像に難くない。例えば、《ナンセンス文学》を〈正しい見方からすれば、あれはナンセンスではない〉と批判すると共に、〈日本のナンセンス文学は、涙を飛躍しなければならない。「莫迦々々しさ」を歌ひ初めてもいい時期だ〉（「ピエロ傳道者」、『青い馬』昭六・五）と述べた安吾が、その主張を具現化した「風博士」（『青い馬』昭六・六）によって一躍文壇の注目を集めたことは、そうした機運とも決して無関係ではなかったはずだ。

冒頭にも記したように、《ナンセンス文学》はこれまではほとんど研究対象として顧みられることがなく、仮に

取り上げられたとしても、〈新興芸術派をスケープゴートにして大方が救われる〉（竹内清己氏「堀辰雄からの視界―昭和文学史の生成の場に向けて―」、『國學院雜誌』平三・一）という枠組みをそのまま《ナンセンス文学》にスライドさせたかのような方向性を免れていなかった。しかし、昭和文学の中で《ナンセンス》がどのように理解され表現されていたかという〈昭和の文芸史の大きな問題〉（鈴木貞美氏「昭和モダンイズムと『新青年』」、『ユリイカ』昭六二・九）を考えるためにはもとより、昭和初期の《笑い》観とその表現の特質を捉えていくためには、《ナンセンス文学》の検討が重要な意味を持つことは疑いを入れない。文壇に華々しい一時代を築き上げた《ナンセンス文学》を基点に、大正末の文壇に大流行し昭和四年に〈再燃期〉¹²を迎えたというコントや、『新青年』等を通じて盛んに紹介されていた海外のユーモア小説・ナンセンスコントとの連関を捉え、佐々木邦・辰野九紫らのいわゆる《ユーモア文学》や、昭和六年から安吾が提唱していく《ファルス》等との差異を測ると共に、同時代の《ナンセンス》をめぐる諸状況（映画・演劇・軽演劇・漫談・落語等）との関わりを捉えていくならば、昭和初期の《笑い》や《ナンセンス》をめぐる文化状況の輪郭が浮かび上がってくるものと思われるからである。今回の考察は、いまだ《ナンセンス文学》をめぐる現象の発掘と概観の段階にとどまった憾みがあるが、今後こうした見通しのもとで研究を積み重ねていく中でさらに発展を図っていきたいと考えている。

補注

- (1) 座談会「現下文壇の諸傾向を論ず」（『近代生活』昭四・一一）での中村武羅夫の発言。また、平林初之輔「文芸時評：二：新作家二十五人（一）」（『東京朝日新聞』昭四・一〇・三）でも「いはゆるナンセンスもの」と評されている。
- (2) 井伏「丸山警視總監と久米正雄氏を訪ねる——カフエ・女・賭博について——」（昭五・一二）、正常「堀切善次郎氏と正宗白鳥氏と」（同三）、井伏「安達内相と里見惇氏を訪ねる」（同四）、正常「小泉又次郎氏と島崎藤村氏と」（同五）

- (3) 井伏が《ナンセンス文学》作家との評価を得た理由については、これまであまり明確にされていなかった。例えば最新の研究成果の一つである『国文学解釈と鑑賞』別冊『井伏鱒二の風貌姿勢』（平一〇・一二）においても、その理

由を「うまく把握できない」（小森陽一氏）との発言が見えてくる。

- (4) 布上芳介「新演劇と蝙蝠座」(1930) 昭五・二の記述による。なお、「ユマジとペソコ」が日本キネマの第二回作品として契約されたのは、この興業が契機であったという(西村晋一「演劇欄」、『文芸春秋』昭五・三)
- (5) このほか、小林秀雄「新興芸術派作家のカリカチュア」(『近代生活』昭五・六)が、正常を(ユマジ)の呼称のもとに戯画化していることも、正常の作家イメージとユマジ・ペソコシリーズとの強い結びつきを示す一例だろう。
- (6) 広津和郎(『文芸雑感』、『改造』昭五・二)や大森義太郎(『文芸時評』、『改造』昭五・八)等にも同旨の発言が見られる。これに対して、『ナンセンス文学』は(現実生活そのものの中に動いて居る因果律)がもたらす(窒息)感を(くつろげ)るべくして生じたとする龍膽寺「ナンセンス文学論」や、『必然』に抑制された現代社会に対する(反感)に応えて生じたとする赤神良譲「ナンセンスの社会学」(『改造』昭五・九)等によって異論も唱えられたが、全く支持を得られなかった。
- (7) こうした状況を、『ナンセンス文学』の熱心な擁護者であった龍膽寺は(煙草から栄養を求める)に等しいと強く批難した(『モダアニズム文学論』、『近代生活』昭六・二)が、『煙草』が芸術的価値を有す理由を充分に示しえず、逆に批判を浴びることとなった。
- (8) 「コスモス女学校」、「ボア吉の求婚」、「長靴をはいた猫」、「涼廊」、「隕石の寢床」、「ボクボク小父さん」、「リリー写真店」、「赤い靴下の詩人」、「A先生と汽車の旅」(昭和五年に発表せる創作・評論に就て)、『新潮』昭五・一二)
- (9) 「隕石の寢床」、「リリー写真店」(今年発表した一ばん好きな自作について)、『作品』昭五・一二)
- (10) 現在までに確認できた範囲では、昭和五年に正常が発表した作品数は四五に上ったのに対し、以下、三三(昭和六年、一二(七年)と減少していつている。しかも七年発表作のうち一〇作は縁故のあった『モダン日本』に偏っている。
- (11) 門外外道「二つの小説」(前出)、室生犀星「新興芸術派について」(『新潮』昭五・九)、蒔田廉「昭和六年春の芸術派」(『新文学研究』昭六・四)等
- (12) 金井景子氏「川端康成『掌の小説』論序説——出版期の文学状況をめぐって——」(『新感覚派の文学世界』昭五七・一一、名著刊行会)

本稿は、昭和文学会第一五回研究集会(一九九五年四月二三日、於昭和女子大学)での口頭発表に基づくものである。

(元 本学系助手、現 北海道教育大学函館校助教授)