

ブルームズベリ・グループと芥川龍之介 の「筋のない小説」論に関するノート

石 井 康 一

△われわれの文明とはもつと異質な文明がつくりだしたロマ
ン（日本の「源氏物語」、タミール族の「シラパディカラム」
ヴェトナムの「金雲翹」など）を体系的に研究することによ
って、おそらく一方では、小説というジャンルの不変要素、
それがなければ小説もないというような要素が、そして他方
では多少とも任意的に歴史の偶然的成りゆきに由来する同
ジャンルの構成要素が、明らかにされ、証明されるのではな
かろうか。ジャンル研究が歴史的次元での「事実上の連関」
にもとづかずになされる場合の一つが、これである。こ
のような研究が正当でないなどといえようか⁽¹⁾

——エチアンブル

伝説学者は海彼岸の伝説の中に多数の日本の伝説のプロトタイプを発見している。
——芥川龍之介

芥川龍之介がいわゆる「筋のない小説」論を唱え出したのは、彼の死を前にした昭和二年（1927年）の四月から

七月にわたる雑誌「改造」に連載されたエッセイ「文芸的な、余りに文芸的な」においてである⁽²⁾。この直接的動機は芥川が同じ年の雑誌「新潮」二月号の「創作合評」において、谷崎潤一郎の小説に関して

——話の筋と云ふものが芸術的なものかどうかと云ふ問題、純芸術的なものかどうかと云ふことが、非常に疑問だと思ふ。……

——谷崎氏のは往々にして面白いと云ふ小説と云ふものに、其筋の面白さで作者自身も惑はされることがありやしないか。

と批評したことから、これに対し谷崎が「改造」誌上に連載中のエッセイ「饒舌録」において

——筋の面白さを除外するのは、小説と云ふ形式が持つ特権を捨ててしまふものである。さうして日本の小説に最も缺けてゐるところは、此の構成する力、いろいろ入り組んだ話の筋を幾何学的に組み立てる才能、に在ると

思ふ。

と答えたことにある。これに芥川が再反駁したのが前記「文芸的な、余りに文芸的な」の冒頭の「『話』らしい話のない小説」の諸篇であり、これらは取りもなおさず芥川のいわゆる「筋のない小説」論を成すものである。⁽³⁾

先ず芥川の論を要約してみると——なるほど谷崎の言うように「全然筋（芥川は「話」という語を用いる）のない所には」「デッサンのない画は成り立たない」ように「如何なる小説も成り立たないであろう」と小説の大前提を認めている。そしてまた事実「第一僕の小説も大抵は『話』を持つてゐる」のである。（ここで芥川の「『話』らしい話のない小説」という言葉を解釈してみるに、芥川は「僕の『話』と云ふ意味は単に「物語」と云ふ意味ではない。」と断っていることから、「物語」をプロットと解釈して、「単に「物語」と云ふ意味ではない」とすれば「話」とはプロットをも内包するストウリイという外延を予想できる。つまり広い意味の話とか筋と解釈できるであろう。尤も芥川自身世評に順じたものかこのエッセイの後の方では「筋のない小説」という言葉を用いている。（三十四 解嘲）「『話』らしい話のない小説」とは先ず「筋のない小説」と見て差支えないであろう。）

しかし「或小説の価値を高めるものは決して『話』の長短ではない。況や「話」の奇抜であるか奇抜でないかと

云ふことは評価の埒外にある筈である……更に進んで考へれば『話』らしい話の有無さへもかう云ふ問題には没交渉である。」と言う所は小説の大前提である筋なり話なりを一応認めるにしても、「しかしかう云ふ小説も存在し得ると思ふのである。」あるいはまた、「デッサンのない画は成り立たない」にしても「デッサンよりも色彩に生命を託した画は成り立ってゐる」ように「僕はかう云ふ画に近い小説に興味を持っているのである。」という曖昧な定義の上で且つかかなり消極的な態度で「筋のない小説」が肯定される。その証拠には「僕は三度繰返せば、この「話」のない小説を最上のものとは思つてゐない」のである。

続いてこの小説の内包としては、話の無いとはいへ「勿論（私小説にあるような——筆者）唯身辺雑事を描いただけの小説ではない。それはあらゆる小説中、最も詩に近い小説である。しかも散文詩などと呼ばれるものよりも遙かに小説に近いものである。」またこれは「純粹な小説」である、というのは「通俗的興味の無いと云ふ点」からである。さらに「通俗的興味の無い」と云うのは「事件そのものに対する興味」の無いということである。しかしこの点でも定義は消極的で、「通俗的興味の無い」が後では「乏しい」に変えられ、ジュウル・ルナアルの書いた「フィリップ一家の家風」のフィリップのように「詩人の目と心とを透して来た一凡人」の通俗性は認められている。

それは「動物園の麒麟に驚嘆の声を吝しむものではないが、僕等の家にゐる猫にもやはり愛着を感じる」ようなものである。

「ではかう云ふ小説」の実例としては「独逸の初期自然主義の作家たち」と近代ではジュウル・ルナルであり、「筋のない小説」の内包としての「純粋な」作家としては志賀直哉があると芥川は記している。そして彼が繰返し述べている所から察せられることは、「筋のない小説」とは先ず形式的には『話』らしい話が、極端な場合は無くてもよいが、重視されないで、内容としては「純粋で」「詩的精神」の有無がシネ・クワ・ノンとなっていると言える。したがって、

「僕が僕自身を鞭つと共に谷崎潤一郎氏をも鞭ちたいのは……その材料を生かす為の詩的精神の如何である。或は又詩的精神の深淺である。」

として表明される。この「詩的精神」とは谷崎に答えているように「最も広い意味の抒情詩」である、だから「ガリヴァアの旅行記」も……詩的精神の産物」であり、「どう云ふ思想も文芸上の作品の中に盛られる以上、必ずこの詩的精神の浄火を通して来なければならぬ。」したがって「短篇などは二、三日のうちに書いてしまふものである」と断言するウェルズなどは詩的精神の持合せがないので「碌な短篇を書かない」のである。一方、形式としての「話」ら

しい話がない点についての一つの解明と見えるものに「侏儒の言葉」の中で「小説」と題して

——本当らしい小説とは単に事件の発展に偶然性の少いばかりではない。恐らくは人生に於けるよりも偶然性の少い小説である。

というのがあるが、これはまた『話』の「奇抜であるか奇抜でないか」と云ふことは評価の埒外にある」ことの説明にもなっている。

以上の論はまさしく日本における反小説としての「筋のない小説」論の嚆矢として注目される所であるが、イギリスにおける反小説論はこれより早いとは言えない。むしろ驚くべきことは芥川がこの「筋のない小説」論を発表した昭和二年(1927年)と時を全く同じくして同年の春にブルームズベリー・グループの一人であるE・M・フォースターによってその口火が切られていることである。

一九二七年の春、ケムブリジはトリニティ学寮の主催による「クラーク講座」において英文壇の巨匠E・M・フォースターは「小説の諸相」(*Aspects of the Novel*)と題する講演を行っている。これは「ストウリイ」、「人物」、「プロット」、「ファンタジイ」、「予言」、「パターン」とリズム」と小説の諸相を列挙しているが、その最

初の「ストウリイ」において、芥川とは異って積極的に、いわゆる「筋のない小説」を提唱したことは衆知のとおりである。

フォースターもまた「小説の基礎的アスペクトは『話』をすることである」ことを充分に認めるが、「話」の小説における必須な、専横とも云える不可缺性に激しい反撥を覚えるのである、「話」に代るべき小説のバックボーンがあるならばそれを希求しようというのである。

…… the novel tells a story. That is the fundamental aspect without which it could not exist. That is the highest factor common to all novels, and I wish that it was not so, that it could be something different — melody, or perception of the truth, not this low atavistic form.

つまり小説のバックボーンである「話」なり筋なりに代るものとして、他のもの、たとえば音楽のメロディとか真理の認識とかであってくればよいのだがと考えて、「筋のない小説」への悲願を示す。小説の筋は不可欠というのは悪しき隔世遺伝である。このフォースターの悲願に答えてか翌1928年にかのオルダス・ハクスレイが小説「対位法」(Point Counter Point)において小説の運びを筋に置かず、音楽における対位法(counterpoint)に基いて一種のエクスペリメントを行ったことは興味深い。芥川の場合は

後に述べるように当時の自然主義文芸の流れを汲む私小説や、直接には「話の奇抜さ」をもって鳴る谷崎に対する疑問から「話」に対する不満を発しているかのようなのであるのに、フォースターのそれは他のヨーロッパの作家と同じく「話」というものにつながる時間に対する固執観念に対する反撥と見受けられる。筋を時計の時間の順序に配列して行かなければならぬということはデリケートな芸術家にとって如何に堪え難いものであるか。ここで駆使できる技巧はまことに原始的な、これこそ「話の奇抜さ」などに頼るサスペンスでしかない。われわれは話が「こんどはどう発展するか」を知りたがる「シェヘラザードの夫」的なものを隔世遺伝的に持ち続けねばならないものであろうか。ここでフォースターは筋や話の基となっている時計的時間を検討する。われわれの日常生活は「時間のなかの生活」(life in time)ばかりでなく「価値による生活」(life by value)からも成立っている。とすれば小説も「時間のなかの生活」ばかりを写す必要はない。だからこそ時間の強制を禁忌する作家もいようなものである。「嵐が丘」のエミリー・ブロンテは何とかして彼女の時計をかくしておこうとしているし、「トリストラム・シャンデイ」のスターンは時計をさかさにし、マルセル・プルウストは、さらに手がこんでいて、時計の両針を入れかえているので、主人公が同時に、一方では恋人を晚餐にもてなして居るか

と思うと他方ではばあやと公園でボール遊びをしているということになる。フォースターはこれらの筋にしたがつて時間に従順でない作家たちに共感を持つことができて、「話」をする、たとえばウォルター・スコットは嫌いなのである。あるいはアーノルド・ベネットの「老妻物語」(*The Old Wives' Tale*)は主人公たちが時計的時間によって老いて行くという必然から来る悲劇である。が、

..... Of course we grow old. But a great book must rest on something more than an 'of course', and *The Old Wives' Tale* is strong, sincere, sad, it misses greatness.⁽⁶⁾

と述べて、すぐれた悲劇であるが故にもっと重大なものの欠如を嘆ずる、まさに芥川の言う「詩的精神」の欠如である。フォースターは 'and then.....and then' と迫ってくる「話」や筋から逃れることはまだ出来ないが、すでに「価値による生活」(life by value)が「人物」「プロット」「ファンタジー」(宇宙観)の形をとって従来の彼をめぐる小説にあらゆる側から押寄せてくるのを見ているのである。

この種の反小説の旗手としてはさらに、ロンドンブルームズベリに居を構えて、むしろこのグループの本拠となつたヴァージニア・ウルフをあげねばならない。彼女の場合は芥川やフォースターの宣言よりさらに八年も古く1919年

にさかのぼり、同年の四月十日「タイムズ文芸付録」誌上に「近代小説論」(*Modern Novel*)のちに *Modern Fiction* と改題して *The Common Reader* 1 ser. に収められる)としてあらわれたものがそれである。

Look within and life, it seems, is very far from being "Like this".....The mind receives a myriad impressions

で始るかの有名な宣言は、前記の二人のように筋とか話という小説の部分だけを捉えて言うのではなくて、それをも含めて反撥しようとした反小説論である。彼女がとりつかれていた世界は、むしろ「意識の流れ」のそれであった。それでも筋や時間を追うような一切の因襲的な型の小説の方法は排除される。たとえば

.....let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take it for granted that life exists more fully in what is commonly thought big than in what is commonly thought small.⁽⁸⁾

など、因襲的に受継がれてきたものは、「話」でも「時間」でも「当然のこと」と定めてかかつてはならないのである。事実彼女はこの後相ついで発表される小説「ジェイコブの部屋」(1922年)、「ダラウェイ夫人」(1925年)、

「燈台へ」(1927年)等においてまさしく「筋のない小説」を示したのである。彼女の言うように

“The proper stuff of fiction” does not exist; every thing is the proper stuff of fiction.

である。さらに先にあげた同じブルームズベリ・グループの僚友フォースターの「小説の諸相」が1927年出版されるやウルフは同年の十月十六日付の「ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン」誌上にその書評を寄稿し、「小説は芸術か？」の題の下に彼女らしいウィットで大いに賛意を表して、ストウリイについては

…… But then the story might wobble; the plot might crumble…… The novel, in short, might become a work of art.

「話」というバックボーンはよろめくことによってこそ小説は芸術作品となると結んだのは当然のことであろう。

芥川といい、フォースター、ウルフのブルームズベリ・グループといい、以上においてそれぞれ名目上の内包は異なるにもせよ、「筋のない小説」というジャンルの外延を形成しているかのようである。次にそれぞれの名目上異なる内包を産み出した環境なり歴史的次元における動機を見ることにしよう。

芥川の「文芸的な余りに文芸的な」の発表された昭和の初期は日本の小説ジャンルである「私(わたくし)小説」の隆盛をきわめた時代である。私小説は明治以来の自然主義文学の系譜の中にあって栄えてきたが、その作家は現実世界の中で自己のシンセリテイを貫くことができず伊藤整の解説によれば、⁽⁹⁾邪悪な現実世界の、あるいは世俗の「奴隷」たらんよりはと、現実や世俗から「逃亡」した「逃亡奴隷」である。つまり一種の「世捨て人」である。「世捨て人」は世俗の束縛がないのでそれなりのシンセリテイを保つことができる。それは、しかし、自己否定のシンセリテイである。私小説はここに芽生え、消極的な無拘束世界で劣等生的告白に身をゆだねたのである。しかし告白はつねに自己否定の美德⁽¹⁰⁾を強制する。私小説の作家は自己否定の告白にあぐらをかいていたかの感がある。いかにも芥川は前に記したように「直接的には」谷崎の「話の奇抜さ」に反撥して「筋のない小説」論を展開したであろうが、直の動機は私小説のいたずらに告白を事としていることにあるのではないかと思う。

——第一に僕はもの見高い諸君に僕の暮しの奥底をお目にかけるのは不快である。第二にさう云ふ告白を種に必要以上の金と名とを着服するのも不快である。……(「澄

江堂雜記・十六 告白」)

告白にあぐらをかくことは、あるいは造型もしないで、つ

まり「詩的精神」も持合せないで作品をものすることは芥川の作家としてのテムパラメントになかったのである。これは勿論ひいては反自然主義文学のエスプリである。

——わたしは不幸にも「人間らしさ」に礼拝する勇氣は持つていない。いや屢々「人間らしさ」に輕蔑を感じることは事実である……（『侏儒の言葉』の「人間らしさ」）——人間的な、余りに人間的なものは大抵は確かに動物的である。（同上、「人間的な、余りに人間的な」）

これらの引用はみな私小説作家の告白の美德に対する反撥ではあるまいか。こう見てくると頭に掲げた「文芸的な、余りに文芸的な」という標題も「唯文芸上の問題ばかりを論ずるために漫然とつけたばかり……」（三十二「批評時代」）ではなくて、ニイチエのかの高名な標題をもじって「余りに人間的な」私小説の告白に対抗してのものであらうと思われる。

こう見てくると「筋のない小説」というのも芥川にとっては瑣末な形式上の問題であって、要は「『話』らしい話」の身辺雑事的セミ・アウトバイオグラフィの告白（それはそのままで行きつまってしまふ文学である）に嫌きたりず、「詩的精神」による形象化・造型を主張したものであらう。形象化は当然告白的コピーではない、比喩という諷の表現力を必要とする。

——わたしも亦あらゆる芸術家のやうに寧ろ諷には巧みだつた。……

——わたしは不幸にも知っている。時には諷による外は語られぬ眞実もあることを。（『侏儒の言葉』、「虚偽」の「又」「又」）

——ヒステリイを起しているシェイクスピアやゲーテを想像するのは滑稽である。……彼等の大を成すものはこのヒステリイの外にある彼等の表現力そのものである。（『文芸的な、余りに文芸的な』三十五 ヒステリイ）

福田恒存が芥川の文学を評して、「近代らしきものがその実体を持たぬ日本において、リアリストイックな表現は、表現の世界の自律性を獲得しえない。芥川龍之介が比喩的方法をとらねばならなかったゆえん……」である⁽⁴⁰⁾と説いているのはここにある。芥川の「筋のない小説」論は「詩的精神」をとおしてここにつながっているであらう。

ひるがえって「海彼岸」の「筋のない小説」論の周辺である一九二〇年代のイギリスをながめてみよう。フランス風のリアリズムを身につけたアノルド・ベネット、法律を学んで社会悪に抗しようとしたゴオルズワアズイ、人間の進歩に託するH・G・ウェルズの栄えたエドワード王の時代は過去のものとなり、ジョージ王朝に入り、第一次

大戦の苦しみを味わう人間不信の幻滅の時代である。しかるに、残存しているこれらエドワディアン作家たちは相変らずのリアリズムの亜流等に安住していたのである。なるほど日本の場合と異って、リアリズムは表現の自律性を有していたであろう、しかし世界大戦はその近代性をも不信においた。アーノルドの「老妻」は前述の通り人間より外なる「時間」に拱手するのみであり、ゴオルズワアズイの「フォサイト家」は自らの置かれた上層中流階級の束縛を如何ともし難く、ウエルズの地球人は科学のみを信頼して安んじていたと言えよう。ウルフがさきの「近代小説論」においてこれらのひとたちをさして、スピリットのことに関心を持たない「マテリアリスト」と呼んだことは衆知のとおりである。まさに人間疎外の文学である。しかし彼らは小説のエキスパートで、その描写はすぐれた技巧であった、それだけに彼らにおける人間不在は罪が深い。ウルフは若い頃同じグループのフォースター、そこに出入りしていたD・H・ロオレンスらと共に彼らを師と仰いで小説の修業をしたが、彼らの手法を学んだばかりに初期作品に失敗したことを語っている。⁽⁴⁾つまり彼らは人間を描くべき小説において、人間のは入るべき家にばかり力を入れて肝心の人間、人間の魂のことが忘れられていたのである。ここにフォースターが、先に記したように「時間の中の人生」だけの不満をあげたと言える。彼らには芥川のように比喩

をもって語るしか途がない悲劇はない代りに、疎外された人間を見なければならなかったのである。この頃すでにリアリズムに見切りをつけて、深層心理学によって拓かれた「意識の流れ」の方法をとり入れて「若き芸術家の肖像」(1916年)を書いていたのがジェイムズ・ジョイスである。(芥川は大正九年—1920年の八月二十日頃これを読んで子供の描写に感心している—「雑草—子供」—が、これは「事実の連関」とはなっていない。) ウルフはこの「筋のない小説」をとりあげて「スピリチュアル」とであると高く評価している(前掲の論)。「スピリチュアル」と言えば、ウルフはさらにこの論文において、われわれはロシアの作家を取上げねばならぬとして、彼らの関心がつねに「哀れなるもの」にあって、聖者的であるとし、「果てしないもの」(inconclusiveness) という語を用いて、人間の悲哀の追求をあげて参考としている。ここでは人間が疎外されていないからである。しかしイギリス文学の伝統はこのように苦しむことよりも、エンジョイし、闘い抜くことにあるからロシアの作家に対する抵抗感を致し方ないと結び、結局は人間を描くためには人間の他なるものの制約——それは形式的にはフォースターの反撥する「時間」につながる「話」や筋、内容的にはゴオルズワアズイの「階級」など——をはなれて人間らしさを謳いあげてきたロオレンス・スターンやエミリー・ブロンテなどのイギリス小

説の伝統に帰らねばならないとしている。

さて一九二四年五月十八日ウルフはケムブリジの「異教徒協会」(the Heretics)のために読んだペーパー⁽⁴⁾の中で……問題ではあるうが

——一九一〇年の十二月の頃、人間性は変化した。

と謎めいた言葉をのこしている。これはブルームズベリ・グループに属する画家であったロウジャー・フライとデズモンド・マッカーシイらがロンドンで、フランス近代絵画(印象派)の展覧会を開いたことを指すとされている。

殊に印象派の絵画があらゆる面に与えた影響は強烈であった。これは芥川の言う「デッサンのない画」であり、また「デッサンよりも色彩に生命を託した画」が「成り立っている」のである。当時ヨーロッパにおいてはこの印象派の画が、音楽におけるドビュッシイに与えたそのように、大きな影響であったことはよく知られている所である。リアリズムは絶頂に達していてこのままではコピーにつきる写真家に終るか、アクロバットとなるかを迫られた芸術家たちにとって印象派の手法は一つの救いであった。印象派が絵画におけるリアリズムに対する反抗であったとすれば、文学においてもその手法が取入れられてリアリズムの絶壁を打破らないとは言えない。ここからウルフの「流動性」の文学が始っている。⁽⁴⁾

芥川において「筋のない小説」論が実は背景として自

然主義文学の系譜に対抗する「詩的精神」の比喩の文学を持ったように、ここ「海彼岸」のそれにもまた、西欧のリアリズム打開のために取られた一つのレジスタンスが見られる。また狭くはイギリスのエドワード・ディアン⁽⁵⁾の作家たちの「家」ばかり作って、中に入るべき「人間」を忘れた小説の手法に対抗するものとしてこの小説論を位置づけることができよう。

前節において、東と西における「筋のない小説」のジャンルが、それぞれ環境(milieu)は一見異りながら、文学の伝統を誤るまいという努力において同一のものであり、小説の大前提であるストウリイを、全然無視することの不可能なことを悟りつつ、その型をサスペンスの状態におくことによって固定したパターンを設けないものであることを見たつもりである。最後に蛇足かも知れないが、両者の「筋のない小説」論を生み出した審美感の同一性を記してみよう。

先ず芥川とウルフの審美感⁽⁶⁾は視覚的にあらわれるということである。最初にあげたように芥川は小説の中の「話」を語るにあたって

——デッサンのない絵は成り立たない。(カンディンスキイの「即興」などと題する数枚の画は例外である。)

しかしデッサンよりも色彩に生命を託した画は成り立っている。幸ひにも日本へ渡って来た何枚かのセザンヌの画は明かにこの事実を証明するのであらう。（「文芸的な、余りに文芸的な」）

と述べ

——しかし或論者の言ふやうにセザンヌを絵の破壊者とすれば、ルナアル（芥川が「『話』らしい話」の作者と目したジュウル・ルナアルのこと——筆者）も亦小説の破壊者である。（同上）

と言っているところは、小説と絵画の平行においてであり、それは視覚型の思考を示している。さらにこれを証拠づけているのは次の言葉である。

——「西洋」の僕に呼びかけるのはいつも造型美術の中からである。文芸上の作品は——殊に散文は存外この点では痛切ではない。（同上、三十一「西洋の呼び声」）

勿論本題においては「西洋の呼び声」が芥川にこだましたという「事実上の連関」はないと言ってよいが、芥川が視覚的に思考して「筋のない小説」を考えたことは彼の文から明瞭である。ここに興味あることは前にも記したようにヴァジニア・ウルフが印象派の絵画のうちに自己の文学の志向を見出して、「流動性」こそ人生のイメージをとらえるものとした（彼女は「筋のない小説」と明言しないけれども、小説の一切の拘束を捨てたことは、「筋のない小説」

を認めたことになる）ことは、両者の審美感のパターンがほぼ近いものにあることを示していると思う。

さらにもう一つは、形式的には異なるにせよ、先人の開拓した文学の伝統に従うという点である。芥川の文学を比喻に救いを求めたとするならば、それは明治大正時代における夏目漱石、森鷗外の文学につながるものである。芥川は次のような文の中にもそれを示す。

——僕は「しゃべるやうに書きたい」願ひも勿論持っているものではない。が、同時に又一面には「書くやうにしゃべりたい」とも思ふものである。僕の知っている限りでは夏目先生はどうかすると、実に「書くやうにしゃべる」作家だった。（同上、六「僕等の散文」）

ウルフについて見ても、彼女の小説論はきわめて革命的であるが、つねに先人を頭において居り、たとえば十八世紀イギリスの小説家ロオレンス・スターン（彼こそは時間を無視した「筋のない小説」家の嚆矢である）や、時計をつねに隠そうとしているエミリー・ブロンテを引合いに出すのである。

すでに繰返したやうに芥川とブルームズベリ・グループの間に「事実上の連関」(rapports de fait)は見られない。したがって本稿は正統派の比較文学の方法ではない。

しかしエチアンプル氏の言うように、歴史的次元を越えて「筋のない小説」というジャンルの不変要素が在り得るかも知れない。これは、その意味における「筋のない小説」におけるジャンル発見を目ざした一つの試みである。

(1965.1.30)

註 (1) エチアンプル (芳賀徹訳) 「比較文学の危機」 (学燈)

Vol.61, No.11

(2) 芥川龍之介全集 (岩波、昭和三十年版) 第十九卷には二月よりと記してあるが、これは誤植であらう。

(3) 進藤純孝「芥川龍之介」昭和三十九年十一月

(4) ロンドン、ブルームズベリのゴードン・スクエア、後にフィッロイススクエアにウルフの弟妹たちが住んでいて、それを中心に多くの文人たちが集っていたものを一般にかく呼んでいる。

(5) E. M. Forster; *Aspects of the Novel*, 1927, (Pocket Ed.) p. 27

(6) *Ibid.* p. 39

(7) Virginia Woolf; *The Common Reader*, 1 ser. (Modern Fiction), 1925, (Uniform Ed.) p. 189

(8) *Ibid.* p. 190

(9) *Ibid.* p. 194

(10) Virginia Woolf; *The Moment* (The Art of Fiction),

1947, (Uniform Ed.) p. 93

(11) 伊藤整「文学入門」昭和二十九年十月

(12) 福田恒存「芥川龍之介」(岩波、芥川龍之介案内)

(13) Virginia Woolf: *The Captain's Death Bed* (Mr. Bennet and Mrs. Brown), 1950. Hogarth Press, p. 91

(14) 拙稿「V・ウルフの小説における時間と空間」(「文芸思想」) 第二十一号