

## 韓国モダニストの日本文学受容

—李箱詩と横光利—をめぐって—

THE RECEPTION OF JAPANESE LITERATURE  
AMONG KOREAN MODERNISTS  
THE CASE OF YI SANG AND YOKOMITSU RIICHI

佐野正人\*

Yi sang was a korean modernist who wrote poetry and fiction during the period of Japanese colonization of Korea. Yi sang's relation to Japan is unique: because he believed in the idea of universal modernity he was able to escape from the ambivalence, the aspiration and enmity, that other Korean intellectuals felt toward Japan. It seems, in fact, that through this idea of modernity he forcibly tore into and transformed the modernist literature of Tokyo and of Japan. As a language cut off, as it were, from its nationality, the Japanese that Yi Sang wrote in was a counterpart to the universality of modernity.

Yi Sang's association with the literature of Yokomitsu can be narrowed down to three points: the department store poems, the poems about problems with a lover and the series of prose poems.

---

\*SANO Masato 東北大学大学院博士課程。全南大学校講師。京都大学卒業。論文に「『松浦宮物語』論—新古今時代の唐土をめぐって—」「韓国モダニズムの位相—李箱詩と安西冬衛をめぐって—」などがある。

Through the motif of the revolution in the sense of sight, Yi Sang's love poems are in sympathy with the characteristics of the drama of the gaze and the psyche as landscape seen in the new sensualist style of Yokomitsu Riichi. In his prose poem series, Yi Sang is in sympathy with the movement toward a revolution in prose style emblemized by Yokomitsu's work, "Kikai" ("Machine.") Yi Sang's poems bring to light the essence of the idea of the differentiation of sight that is considered difficult to see in Yokomitsu.

Due to the very fact that in his modernist poems he accepted Japanese literature directly and indeed to excess, Yi Sang clearly points out the possibilities of Japanese modernist literature and the way that it should be.

## 1 李箱の近代

本論では李箱（イサン 1910-1937）という日本植民地時代の韓国に生きた一モダニズム詩人・小説家について取り上げたい。李箱については川村湊氏の紹介（『酔いどれ船の青春』<sup>(1)</sup>）があるが、その二十七年という短い生涯にかかわらず韓国モダニズムの一大山脈をなしている存在である。彼の慧星のような一生は韓国における特異なく近代>という問題、そしてそれと深く関わる<日本>という問題を我々に投げかけてくれている。

李箱の独特なく日本>との関わり方はその略歴を見てみただけでも分る。<sup>(2)</sup> いわゆる「日韓併合」の年に生まれた彼は、高等工業学校卒業後、朝鮮総督府に技手として勤め、日本語詩を発表したりし、数年後咯血により職を退いた後、幾つかの茶房を経営するが失敗し脱出口を求めて渡日、そこで健康を害し二十八歳の短い生涯を終えている。

彼の<日本>への関係が独特なのは、他の韓国の近代文学者が多く日本で学

生を送り、現実的な分裂の体験を経ているのと較べてみればはっきりする。李箱にとっての〈日本〉はより多く観念的であり、ほとんど〈近代〉の同義語でもあった。その間の事情をある韓国の研究者は次のように述べている。

東京は19世紀末から韓国知識人の知的なメッカだった。韓国留学生にとって東京はいつも自意識を強いる所だった。知的な渴きを癒しうる、形容しがたい恋しい場所であり、仇の国の首都として呪われた場所であって、その中に置かれた韓国知識人は多かれ少なかれ人格分裂症にかからずにはいられない場所だった。だから東京は地名であるよりも心理的名称に近いものだ。<sup>(3)</sup>

〈東京〉とはまさにそのような意味で一種の隠喩であったのである。日本近代文学にとっても〈東京〉が同様の隠喩的役割を担っていたことは事実だが、韓国近代文学の場合、事情はより深刻だったと言いうる。このような憧憬と怨恨という〈東京〉の持つ両義性は言うまでもなく日本が韓国に押しつけた強制的な〈近代〉の両義性に発していることを、我々日本人は忘れてはならないと思われる。

しかしながら同じ文章で「李箱にとって東京が強いる自意識は、以外にもモダニズム一辺倒に過ぎなかった」と述べられているように、李箱の場合〈東京〉の持つ深刻な両義性から免れていたことにその特異さが現われている。言葉を変えて言えば、彼は〈近代〉の持つ両義性から免れている。このことは留学体験の有無という現実的次元の問題ではなく本質的に〈近代〉に対する態度の違いによっているもののように思われる。

李箱の活躍した1930年代の韓国が、まがりなりにも〈近代〉を獲得していたことは次の章で詳述するが、そのことと李箱の態度とは関連していることだろう。李箱は日本の統治機関である総督府に勤務することにも日本語で詩を発表することにもさしたる心理的分裂や抵抗を感じていないようである。言わば彼は日本人のように行動しているのである。その言い方が適切でないとするれば、彼は日本・韓国という国籍の違いが無意味であるような場所で考え、行動した

と言ってもよい。彼の幻影した〈近代〉とはそのようなものであった。

彼の〈東京〉に対する態度、また日本近代文学に対する態度には、言わば国籍を超越した普遍的な〈近代〉という理念が底流しているように見える。しかしながらその理念は現実基礎を置いたものではなく、過剰に夢見られたものとしての〈近代〉だったため、実際に死の前年、逃亡のようにして東京に渡った時彼の味わったものは一種の失望感・幻滅感であった。彼の「東京」というエッセイ<sup>(4)</sup>を引いてみよう。

私が考えていた「丸の内ビルディング」—俗称「丸ビル」—は、少なくともこの「丸ビル」の四倍はある広大なものだった。ニューヨーク「ブロードウェイ」に行っても私は同じ幻滅を味わうのか—ともかくこの都市はひどく「ガソリン」の臭いがするなあ！というのが東京の第一印象だった。このようにむしろ過剰な思い入れのために現実の東京の猥雑さをこまじさが強く認識されることになった。この「東京」というエッセイでは新宿、築地小劇場、銀座、三越などの百貨店の情景が描かれているのだが、「鬼火のような」、「虚栄読本」とその印象が語られ、築地小劇場は「下手な設計の喫茶店のよう」と述べられていた。そのように李箱に夢見られた〈東京〉は、現実の東京の彼岸にある理念のようなものだったと言いうる。そして李箱はその理念としての〈東京〉によって現実の東京を凌駕し、食い破っていると見ることができる。李箱の日本近代文学（モダニズム文学）との関係のしかたもまた同様のものであった。理念として幻影された〈近代〉性によって現実の日本近代文学（モダニズム文学）は強引に食い破られ、遠くまで引っぱられて行ったと言いうる。日本近代文学の言わば「過剰な受容」という事態がそこで起こっていたのである。

## 2 国籍を離脱した「日本語」

韓国のモダニズムも日本や西欧と同様に、1920年代末からの急激な都市化と生活の近代化を背景として生れて来ている。植民地体制下ではあってもそこに

一応の〈近代〉が成立していたのである。

20年代末のソウルの状況についてはある韓国の研究者によって素描がなされている。<sup>(5)</sup> それによれば「当局は、日本人居留地であるソウル南山および忠武路チンコゲー帯（本町通り）に大規模な新市街地を造成」し、そこをメインストリートとして各種行政機関や百貨店、商店が進出、夜になれば多くの人波が集まったと言う。特に本町通りは夜には「不夜城の別天地」と化し「そこに入れば朝鮮を離れ日本に旅行に来た感じ」がする程であったと言う。

このような風景は日本の震災後のものとほぼ類似したものだったろうと想像される。李箱の国境を越えた普遍的な〈近代〉の根拠もこのような風景にあったと思われるのだが、しかしソウルと東京とで決定的に違う点の一つだけあった。それはこの風景が「日本人居留地」に日本の大資本によって作られた、いや持ちこまれたものだったという点である。外来の新風景だということが「そこに入れば朝鮮を離れ日本に旅行に来た」ような感受性の断絶感を与えていたのである。

川村湊氏が指摘していたように<sup>(6)</sup>、日本のモダニズムは大連という植民都市に持ちこまれた新風景による感受性の断絶感にその基礎を置いたものだった。大連の霞のかかった薄闇に浮かびあがる「キリンビール」の広告灯のように、その土地や風土から切り離された純粋な記号としての日本語——国籍を超越した〈近代〉の表徴としての日本語の位相が、モダニズム的感性の基底をなしていたのだ。言うまでもなく李箱の用いた「日本語」もそのような種類のものだった。そして李箱の場合日本のモダニズム詩人以上にその感受性の断絶感は深かったため、その「日本語」は強引に食い破られ、変容を受けているものと見られる。

李箱にはいわゆる近代的風景を扱った「百貨店詩」と呼びうる詩が幾つかある。例えば次のようなものである<sup>(7)</sup>。

AU MAGASIN DE NOUVEAUTÉS<sup>(8)</sup>

四角の中の四角の中の四角の中の四角の中の四角。

四角な圓運動の四角な圓運動の四角な圓。

石鯨の通過する血管の石鯨の匂を透視する人。

地球に倣つて作られた地球儀に倣つて作られた地球。

去勢された襪子。(彼女のナマへはワアズであつた)

貧血緬纈、アナタノカホイロモスヅメノアシノヨホデス。

平行四邊形對角線方向を推進する莫大な重量。

マルセイユの春を解纜したコテイの香水の迎へた東洋の秋。

快晴の空に鵬遊するZ伯號。蛔蟲良藥と書いてある。

屋上庭園。猿猴を眞似てゐるマドモアゼル。

彎曲された直線を直線に走る落體公式。

文字盤にX IIに下された二個の濡れた黄昏。

ドアの中のドアの中の鳥籠の中のカナリヤの中の嵌殺戸扉の中のアイサツ。

食堂の入口迄來た雌雄の様な朋友が分れる。

黒インクの溢れた角砂糖が三輪車に積荷れる。<sup>(ママ)</sup>

名刺を踏む軍用長靴。街衢を疾驅する造花金蓮。

上から降りて下から昇つて上から降りて下から昇つた人は下から昇らなかつた上から降りなかつた下から昇らなかつた上から降りなかつた人。

あのオンナの下半はあのオトコの上半に似てゐる。(僕は哀しき邂逅に  
哀しむ僕)

四角な箱棚が歩き出す。<sup>(ママ)</sup> (ムキミナコトダ)

ラヂエエタアの近くで昇天するサヨホナラ。

外は雨、發光魚類の群集移動。

この詩が都市風景または百貨店の風景を描いたものであることは、その題名「AU MAGASIN DE NOUVEAUTÈS」すなわち「流行品店で」からもすぐ予想さるだろう。冒頭部の「四角の中の四角の中の四角の中の…」はおそらく都市風景の幾何学的抽象性を暗示しており、以後「コテイの香水」や「Z伯號」

まで都市風景やその中の人間が描き出される。そして「屋上庭園」以下は百貨店の風景が羅列的にスケッチされているものと見られる。そう考えれば「上から降りて下から昇つて…」や「四角な箱棚」がエレベーターまたはエスカレーターと推測しうる。しかしそれが単純な都市風景の讃美でないことは、間に挿入される「去勢」「貧血緋純」「蛔蟲良薬」「嵌殺」等のイメージ群からも分る。そこには反近代というのとも違う、近代の猥雑さへの生理的否定感のようなものが読みとれるだろう。

同時代の日本にやはり「百貨店小説」と呼びうる横光利一や伊藤整、吉行エイスケなどの作品系列が存在していたが<sup>(9)</sup>、例えば横光利一の「七階の運動」の冒頭を見てみれば、

今日は昨日の続きである。エレベーターは吐瀉を続けた。チョコレートの中へ飛び込む女。靴下の中へ潜った女。ロープモンタントにオペラパック。……

と李箱のそれと同様の羅列法が見られるが、しかしそこに近代風景への否定感を感じられない。そこにあるのは近代的風景としての各種風俗やその風俗の一部と化した男女間の関係への肯定的視線のみである。そのような日本モダニズム作品の横に李箱の詩を置いてみる時、彼の否定的な視線はやはり注目に値するであろう。同時にそれは李箱における〈近代〉の意味をも暗示していただろう。

### 3 李箱詩と横光文学 (1) 視線の変革をめぐって

李箱が横光利一の作品に接していたことは彼のエッセイ「金裕貞論」の中に友人の言葉として横光利一の「機械」の名が挙げられていること<sup>(10)</sup>から確実である。因みに李箱との影響関係が韓国の研究者によって取り上げられている詩人・小説家には他に春山行夫、北園克衛、菊地寛、芥川龍之介、牧野信一などがある。李箱詩と日本モダニズム文学との関係は単純な一対一で対応する影響関係ではなく集合論的な写像関係と呼びたくなる類のものである。つまり一人

の作家のある作品が影響源になったと言うより、先の「百貨店小説」の場合のように一群の作品系列が李箱の詩のある系列に影響を及ぼしている、といった具合なのである。言わば系列と系列、集合と集合が互いに対応関係をなしているのである。

横光利一の作品との関係も同様に集合論的な様相を見せている。すなわち横光の都市風俗を扱った作品系列、妻との葛藤を描いた作品系列、散文詩的な句読点の少ない文体の作品系列等が集合論的な写像関係をなして李箱詩のそれぞれのグループと対応しているのである。前章で既に都市風俗を扱った「百貨店小説」の系列については触れたので、ここでは「妻との葛藤を描いた作品」の系列について論じたい。

横光利一の初期作品中に妻あるいは姪との心理的葛藤を描いた一連の作品群があることはよく知られている。幼い姪との心理的齟齬を描いたものとして「悲しめる顔」「御身」が、妻との心理的葛藤を描いたものに「負けた良人」があり、またその系列の最終地点として妻の死を描いた「春は馬車に乗って」「花園の思想」等の作品系列が見られる。その題材の切実さから横光の私小説的な作品と読まれやすいが、むしろそれらの作品が幾度も改稿されていることに窺われるように初期横光の思想や表現意識が集中された作品群と見ることができる。

例えば習作「姉弟」を「御身」の一部に吸収するに当たっては具体的な地名や背景などが削られ単純化されているのが見られるし、また「悲しみの代償」を「愛巻」そして「負けた良人」へと改変するに当たっては、より劇的な文体のドラマとも言うべきものが繰り広げられていた。「悲しみの代償」における説明的でかなり長いパラグラフによる地の文が、改変に当たって大胆に削除され、変わって運動感のある短文による風景描写が挿入されている。「負けた良人」の冒頭部を例に挙げてみよう。

風が闇の中で吹きつけてゐた。外では塀の慄へる音がした。巻き上げられた木片が時々カタツと戸を叩いた。それでも妻は實家へ行くと云つてき

かなかつた。もう彼は黙つてゐた。二人は外へ出ると、いきなり妻の遅れ毛が風に吹きつけられて斜めに彼女の顔へ吸ひついた。

「ここへ這入つてもいいぜ。」

彼は和解のつもりで妻にマントを擴げてやつた。

「いいわ。」

「さうか。」

また彼は叩かれた。女の子がひとり溝板の上でひよろけてゐた。高い塀の上からアーク燈の強い光が足元へ斬り込んでゐた。妻はひたひたと打つ髪の毛の下で青白い顔を擧げてゐた。

「ぢや、入れてよ。」と暫くしてから妻は云つた。

愛はもう彼に蹴飛ばさてゐた。しかし、彼はまた黙つてマントを擴げてやつた。不意に自轉車が無燈のまま棒のやうに飛んで來た。

このような「印象を跳ね飛びながら追う」(伊藤整)<sup>(11)</sup> 新感覚派的な速度感のある文体は普通「映画的手法」や「カメラアイ」<sup>(12)</sup> と呼ばれ、近代的風景を描く視線の変革として捉えられている。しかしこのような視線の変革が映画や近代的都市生活の成立によつてもたらされたとする「説明」は言わば前提条件にしかすぎず、その内密な動機をむしろ見えなくさせているのではないかと考えられる。横光の新感覚派的な文体が妻の不倫や嫉妬妄想、そして妻の死という切実な個人的体験と踵を接して現われたのは何故か。そして生活の安定とともに「純粹小説」的文体へと移行していったのは何故か。そこには時代状況とは別個の動因が働いていたと考えるべきである。そこには言わば視線の変革によつて現実そのものを変革したいという、現実が悲惨であればそれだけ切実さを増すモチーフが隠されていたと思われる。平面的な現実世界での自他の視線や関係意識が錯綜する場所を逃れて超越的な視線そのものと化したいという欲望である。それによつて自己の心理や事件そのものまでをも風景化してしまいたい内密な希いがあったものと思われる。

このような推測が可能になるのは、李箱の「愛人詩」と呼ぶ一連の愛人

との葛藤をモチーフとした作品群を通してなのである。そこでは愛人が▽印で表示され、葛藤する心情を風景化したいという願望が現われている。

破片の景色

△ハ俺のAMOUREUSE デアル<sup>13</sup>

俺ハ仕方ナク泣イタ

電灯ガ煙草ヲフカシタ

▽ハ1/Wデアル

×

▽ヨ！ 俺ハ苦シイ

俺ハ遊ブ

▽ノすりつぱーハ菓子ト同ジデナイ

如何ニ俺ハ泣ケバヨイノカ

×

淋シイ野原ヲ懐ヒ

淋シイ雪ノ日ヲ懐ヒ

俺ノ皮膚ヲ思ハナイ

記憶ニ對シテ俺ハ剛體デアル

ホントウニ

「一緒に歌ひなさいませ」

ト云ツテ俺ノ膝ヲ叩イタ筈ノコトニ對シテ

▽ハ俺ノ夢デアル。

すてつき！君ハ淋シク有名デアル

ドウシヤウ

×

遂ニ▽ヲ埋葬シタ雪景デアツタ。

この詩では嫉妬の心情がかなり直接に現われているが、題名（破片の景色）や最終行（遂ニ▽を埋葬シタ雪景デアツタ）に示されるようにその心情を風景化したい願望が読み取れる。

李箱の「愛人詩」は5篇ほどあるのだが<sup>(14)</sup>、その中で注目されるのは愛人が「光のモチーフ」<sup>(15)</sup>と連結しながら、視覚の変更と関連づけられていることである。

線に関する覺書 7<sup>(16)</sup>

空氣構造の速度—音波に依る—速度らしく三百三十メートルを模倣する  
(何んと光に比しての甚だしき劣り方だらう)

光を楽しめよ、光を悲しめよ、光を笑へよ、光を泣けよ。

光が人であると人は鏡である。

光を持てよ。

—

視覺のナマエを持つことは計劃の嚆矢である。視覺のナマエを發表せよ。

□ オレのナマエ。

△ オレの妻のナマエ（既に古い過去においてオレのAMOUREUSE  
は斯くの如く聰明である）

視覺のナマエの通路は設けよ、そしてそれに最大の速度を與へよ。

（前半部のみ）

ここで「光を楽しめよ、光を悲しめよ」という「光のモチーフ」は現実を離脱し、時間空間を自在に横断する視覚を意味していた。それゆえ「光を持てよ」というフレーズは時間空間的に限定された視覚を変更させよという意味を含蓄

することになる。「視覚のナマエを持つことは計画の嚆矢である」と述べられる「計画」もまたそのような視覚の変更に関わっていただろう。

そして視覚変更の第一の実践として「□ オレのナマエ」と「△ オレの妻のナマエ」が対象にされているのは示唆的である。横光と同様に最も私的で内密な領域である夫婦の関係が、第一の対象に選ばれているのであった。「視覚のナマエの通路は設けよ、そしてそれに最大の速度を與へよ」とは云うまでもなく視覚変更の実践としての作品行為を意味していた。「最大の速度」を視覚に与えるということ、それもまた横光の新感覚派的文体の速度感の暗喩でありえている。

李箱においてこのような「計画」の実践は詩によってではなく少し後の小説において果されることになる。「翼（ナルゲ）」などの私生活を扱った作品群である。李箱の詩においてはたとえ十分な展開は見られなかったにしろその視覚変更の「計画」は遠くから横光利一の視線のドラマと共鳴し、その新感覚派的文体の動因や可能性のありかを逆に照射するものたりえていた。

#### 4 李箱詩と横光文学 (2) 散文詩系列をめぐって

李箱詩における最も特徴的な様式的徴表は行替えや句読点をほとんど全く用いない、颯々とセンテンスの続く散文詩的スタイルである。そのような作品系列をここでは「散文詩系列」と呼ぶことにしたい。この散文詩系列の詩は彼の初期日本語詩においては2篇と決して多いとは言えないが<sup>17)</sup>、後の韓国語詩に至って決定的に重要な役割を果たすようになる。「朝鮮中央日報」に載せられ傲々たるセンセーションをまき起こした「オガムド鳥瞰圖」連作中<sup>18)</sup>からそういった詩を2篇私訳してみれば、次のようである。

わたしの父がわたしの横でうとうとする時にわたしはわたしの父になり  
またわたしはわたしの父の父になりそれでもわたしの父はわたしの父のまま  
わたしの父なのはどうしてまたわたしはしきりにわたしの父の父の父の……  
父になるのだろうかわたしはどうしてわたしの父をぴよんととびこえなけれ

ばならないのかわたしはどうして遂にわたしとわたしの父とわたしの父の父とわたしの父の父の父のやくをいちどにしながら生きていかなければならないのか  
(「詩第二號」)

けんかする人はすなわちけんかしなかった人でありまたけんかする人はけんかしないひとでもあったからけんかする人がけんかする見物をしたがるならけんかしなかった人がけんかするのを見物しようがけんかしない人がけんかする見物をしようがけんかしなかった人とかけんかしない人がけんかしないのを見物しようがすればおしまいだ。  
(「詩第三號」)

このような文体が韓国語詩のスタイルとしていかに破格のものであるかは、現代韓国語の分ち書き（文節と文節の間を一マス空ける表記法）の表記を念頭に置けば用意に理解できよう。近代的表記法の確立しなかった以前においてはこのような表記も存在したが、やはり近代詩としての異例さは変わらない。

このような破格の散文詩表記の源流はおそらく日本語とその表記法に求めることができるように思われる。特に昭和初年代の谷崎潤一郎や横光利一による散文文体の変革がすぐ思い出されるが、李箱の日本モダニズム文学との関連の深さから見てやはり横光の「機械」を中心とした新たな散文文体模索の動きと呼応していたものと推測される。

横光利一の新感覚派の文体から「機械」の文体への突然の転換は世人に驚異の眼をもって迎えられた。それは当時の若い文学者—小林秀雄や伊藤整、谷川徹三、井上良雄らの興奮を見ればよく分る。有名な文章だが伊藤整の「横光利一は昭和五年突然変化した」という一文で始まる「新興芸術派と新心理主義文学」では当時の興奮を回想して「息がつまるような強い印象を受けた」と述べ、「率直に言えば、堀も私もやろうとしてまだ力が足りなかつたうちに、この強引な先輩作家は、少くとも日本文で可能な一つの型を作ってしまった」とその衝撃の深さを伝えている。この衝撃が韓国にまで波及したことは、先に触

れたように李箱の「金裕貞論」で友人が横光の「機械」の名を口にしてることからも推測される。

この「機械」の文体模索についても、むしろ日本のモダニストたちよりも李箱の方がより本質的な次元で受けとめ、その可能性を展開させたのではなかったかという印象を禁じえない。先の伊藤整の文章が新文体への驚きに終始しているのに比べ、李箱の散文詩系列での受けとめ方はより直接的でなまな形で「機械」の本質がどこにあったのかを提示していると思われる。

結論的にその要点だけを挙げれば、重畳する人間関係や意識の運動、物体の運動などを決して超越的な視点に離脱して見透すのではなく、むしろ微細な視線というべきものによって微分化する文体のことである。集団内の人間おしの力学や事物間の因果関係などを再構成し（解釈し）見透せるようにするのはなく、運動自体としての意識の流れや事物間の相互関係を禁欲的に描き続けることで決定不能のパラドックスに追いこむのである。そこには一見、以前の新感覚派の文体とは正反対の態度が見てとれるようだが、そこには李箱の「光のモチーフ」に見られるように光（視線）を超越的に偏在するものと見なすか、物質の分子運動を観察するような量子論的な視線と化すかの違いで、それはむしろ隣接した態度と見なされるべきなのである。

李箱の「光のモチーフ」についてはここで詳述できないのは残念だが、いずれにせよアインシュタインの相対性理論から着想を得たと思われるその「光のモチーフ」を彼は散文詩系列で事物の微細な運動、意識の微細な運動を記述する量子論的な視線として変容させていると考えられる。日本語詩から一つ取り上げてみよう。

### 運 動<sup>(19)</sup>

一階の上の二階の上の三階の上の屋上庭園に上つて南を見ても何もないし北を見ても何もないから屋上庭園の下の三階の下の二階の下の二階へ下りて行つたら東から昇つた太陽が西へ沈んで東から昇つて西へ沈んで東から昇つて西へ沈んで東から昇つて空の真中に來ているから時計を出して見

たらとまつてはいるが時間は合つているけれども時計はおれよりも若いじやないかと云ふよりはおれは時計よりも老つているじやないかどうしても思はれるのはきつとさうであるに違ひないからおれは時計をすて、しまつた。

一見無意味な文章のようにも見えるし、論理学の文章のようにも見えるが、これは意識の運動を忠実に記述しようとするための論理形式の自己崩壊のようなものと考えることができる。ここで描かれているのはむしろ単純な生活意識の表層であるのだが、その表層に固執することによってかえって一種超現実的なフォルムが獲得されていると言いうるだろう。横光の「機械」においても同様の生活意識への固執が見てとれた。そして横光は生活意識の微分化とパラドックスの果てに「機械」という見えざるメカニズムを幻想したのである。それは横光の形而上的な信念のようなものだった。

李箱の詩においてはかえってそのような形而上的な蔽いがとられ、形式的な面が露出しているため、横光の新文体の本質がどこにあったかを指し示すことになった。

舌足らずな論ではあるが、李箱という韓国の一モダニストの日本モダニズム受容が、むしろ日本文学という枠組の中で見えなくされてしまっているその本質的な部分を逆に照射しうる位置を持つことを示せたならばと思う。李箱詩が日本近代文学を強引に食い破り「過剰な受容」を見せたと述べた所以である。

#### 注

(1) 川村湊『酔いどれ船の青春』（講談社、1986.12）所収「東京で死んだ男—モダニスト李箱<sup>イサン</sup>の詩」

#### (2) 李箱略歴

- 1910年（1才） 京城府社稷洞にて出生。本名、金海卿。
- 1926年（17才） 京城高等工業学校建築科に入学。この前後、絵画にこる。
- 1929年（20才） 卒業。朝鮮総督府内務技手として勤務。
- 1931年（22才） 「朝鮮と建築」誌に最初の詩作を発表。
- 1933年（24才） 咯血により建築課技手の職を辞める。  
黄海道白川温泉に療養行。帰京後、ソウルで茶房を開業。

韓国語で詩を発表。

1934年（25才） 九人会に入会。

「烏瞰図」を朝鮮中央日報に発表。難解詩としてセンセーションをひき起こす。  
十回連載で中断。

1935年（26才） 経営難で茶房を廃業。

1936年（27才） 東京に脱出。東京市神田区神保町3丁目101の4、石川方。

1937年（28才） 思想嫌疑で神田警察署に拘禁。極度に健康を悪化させ保釈。4月17日、永眠。

- (3) 金允植『李箱研究』（文學思想社、1987.12）「ソウルと東京の間」
- (4) 1939年5月（李箱の死後）『文章』誌に発表
- (5) 徐俊燮『韓国モダニズム文学研究』（一志社 1988.9）P.23
- (6) (1)と同書。P.152～154
- (7) その他「眞晝」が代表的なものである。
- (8) 『朝鮮と建築』1932年7月号に発表。なお李箱の初期日本語詩はすべて同誌に四回にわたり28篇が発表されており、その他未発表の草稿がかなり多量にあったらしい。
- (9) 「百貨店小説」に関しては、中村三春「《百貨店小説》のモダニティ—伊藤整「M百貨店」論—」（山形大学紀要第11巻第4号 1989.1）を参照した。
- (10) 「金欲貞論」では、李箱の友人たちのけんかの模様を聞いた朴泰遠が「そりゃ横光利一の機械みたいだな」と言っている。
- (11) 伊藤整「新興芸術派と新心理主義文学」
- (12) 由良君美「『蠅』のカメラ・アイ」『横光利一の文学と生活』（桜楓社 1977.12）所収。
- (13) 『朝鮮と建築』1931年7月号
- (14) 「神經質に肥満した三角形」「破片の景色」「▽の遊戯」「BOITEUX BOITEUSE」「線に関する覺書7」
- (15) 「光のモチーフ」についてはここで詳述できないが、別稿を予定している。
- (16) 『朝鮮と建築』1931年10月号
- (17) 「顔」「運動」
- (18) 1934年7月24日～8月8日
- (19) 『朝鮮と建築』1931年8月号

## 討議要旨

湯沼誠二氏「三点ほどお聞きしたいことがあります。まず一点は、日本から外国に出たものについては、取り上げられることが多いのですが、逆に、外国から日本に来たものについては、取り上げられることが少なく、そういう点についても、近代全体を通して考え直さなければならぬのではないかという点が一つ。それから、『横光におけるヨーロッパ』と『李箱における日本』を対比させてみた場合、そこから何が見えてくるのかについて、お考えをお教え頂きたい。第三番目に、この李箱の韓国文学上における位置付け、又、このような日本のモダニズム受容について、韓国においては、どのように考えられているのか。何か、韓国文学史上に影響を与えているのかどうかについてお

教え願いたい。」

発表者「まず第一については、全く、同感です。日本文学が外国から受けた影響だけでなく、逆に、日本から流れ出していった、与えていった点については、ほとんど研究はないように思われます。特に戦前の場合、日本文学というのは、ある意味ではインターナショナルなものであった。少なくとも、韓国、台湾においては、直接的な影響があったわけで、その与えた影響については、再検討、再評価されるべきであると思います。二番目の、『李箱における日本』と『横光におけるヨーロッパ』とが、どのような関係にあるのかについてですが、李箱における「日本」とは、近代と関わるもので、普遍的、観念的なものであり、横光における「ヨーロッパ」とは、ヨーロッパをある種の異質性のようなものとしてとらえたのではないかと思われ、そこに、微妙なずれがあるのではないかと思われます。三番目の韓国文学史上の李箱の位置付けですが、1930年代に、モダニスト文学の系列があり、一方にプロレタリア文学の系列がある。このような状況の中におけるモダニズム文学の先頭に立っていたのが、李箱である。その後の韓国文学における李箱の影響は、直接的には見受けられないが、第二次大戦後、及び朝鮮戦争後に、実存主義、不条理文学流行の風潮の中で、李箱も再評価がなされてきています。」