

## 「意識の流れ」に關する一考察

——ロザモンド・レーマンの二つの小説をめぐつて——

楠 井 洋 子

### 一 「意識の流れ」に關する一考察

文學をめぐつて現代ほど技法の問題がクローズ・アップされたことはかつてなかつた。實驗小説とよばれる小説が次々と書かれ、小説の構造や手法を對象とした研究が數多く著された。十九世紀にゾラが行つたのは人間を環境という試験管の中へ放りこんでみての實驗であつたが、ジイドは、小説とそれを書いている小説家の物語、「贖金づくり」を書き、同時にそれらを書きつつある自分自身の記録を記すことによつて、創作の過程を示した。彼は創るものであると同時に批評するものであつたのだ。英國でもハックスレイは彼に倣い、またジョイスやウルフの作品の殆んど總てが實驗小説とよばれて以來、この名のつく小説の數は實におびただしい。そして、この實驗という言葉自體が取りも直さず小説の表現形式に對する現代作家のきわめて知的な態度を物語つていたのである。

小説の目的や價值は相對的なもので、形式や技法もこれといつて定義できるものではない。が、ある小説が藝術として秀れているというのは、そこに盛られた思想・内容が秀れているという他のに、その内容が表現形式と調和しているという所にあるのではないかと思われる。ポオの「構成の哲學」に主張されたような表現の極端な重視はフ

ランスの象徴詩につながるものであろうけど、一つにはここに近代的なものの芽生えがみられるのである。一方、E・M・フォースターは「あらかじめ仕組まれたものは皆まやかした」ときめつけて、生き生きとした生命感を與えるかどうか小説の價値を決定するのだと云い、ヘンリー・ジェイムズのような所謂技巧派に對しては否定的だつた。この小論でやがて取り上げるロザモンド・レーマンも技巧的な奢立を嫌っているが、彼女の殊に最近の心理的な小説は手法的な苦心の跡の伺われる、極めて手のこんだものである。「あらかじめ仕組まれた」構想を全くもたない小説があるなどは考えられない。要はその程度なのである。實驗的な小説家と銘うたれたヴァジニア・ウルフがパーシー・ラボックの技法論に反發を感じて、言葉は半ば無意識に自己の内部から溢れてくるものなのだという意味のことを云っているのはまさに正しいのである。單に技法のみに氣をとられすぎた文學は藝術的な價値をついには失つてしまふに違ひない、ということも今更取り立てて論じるまでもないのである。

同じようなことが文學の形式を研究する立場にあるものについても云えないであらうか。第一次大戦後、小説の構造や手法は實にしばしば研究の對象とされてきた。ラボックの「小説の技法」(Percy Lubbock: *The Craft of Fiction* 1921)、エドウィン・ミアの「小説の構造」(Edwin Muir: *The Structure of the Novel* 1928)、J・W・ムーチの「二十世紀文學におけるテクニクの研究」(J. W. Beach: *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique* 1932)等とつている研究方法は大ざっぱに云つて、小説の形式や手法を分析しそれぞれの型に順を追つて種分けしていくといつたものである。藝術創作の手段である形式や手法を論じることによつて、我々は勿論この場合小説を書くための手引を作つてゐるわけではない。たとすれば、このような研究の意義はどこにあるのだろうか、ということが改めて考えられてもよいと思ふのである。手法の研究は文學研究の一部分であり、殊に現代のような時代にあつては文學作品そのものの價値を認識する上の極めて重要な手助けとなるものであることは明らかである。文學自體を捕えその本質そのものを明らかにするといつた二十年代のラボックやミアの態度は確かにニュー・クリティシズムの先驅けとな

るものであろうけれども、手法という表現の手段、構造という小説の骨組が特別に切離されて研究の対象とされ理論づけられている現在、このような研究方法そのものに對して検討の餘地があるように思われるのである。形式や手法は文學作品それ自體の本質を認識するために分析されねばならない。しかし作品の認識自體のための手法の分析はしばしば手法の分析のための分析に終つてしまふ危険がないと云えるだろうか。その結果は人生の「輝く後光」の反影である文學の世界を餘りにも空疎なもののようにしてしまふ。

また、パーシー・ラボックの小説理論はニュー・クリティシズム一派のように「統一」、首尾一貫性をその理想とした。小説の世界の印象を統一するのは作者のとる「視點」の如何に歸するといふ結論に達した彼は、ヘンリー・ジエームズの小説に見られるような作者の視點の小説内の人物のそれへの没入といふことによつて緊密な心的ドラマが織り上げられるのだと考へた。彼の「戯曲化」の理論はヘンリー・ジエームズを元祖とする現代心理小説理論の秀れた先驅となつてゐるのだが、「統一」を理想とし、その具現をジエームズに見出した所に、彼の限界があつたようである。小説形式とはもつと把え難く廣範なもの、定義し難いものであることを忘れてはならない。しかしラボックの功績の一つは、ヘンリー・ジエームズの小説のような心理小説が生れるに至る過程を「視點」の在り方という方向から見事に跡づけたことにある。ラボックを讀むと、小説の歴史とはある意味で表現形式の變遷の歴史であるように思えてくるのである。根本的な人間性に、時が非常な變化を齎したとは誰も考へない。風俗や嗜好の變化の他に知性的な進歩が、いかに表現するかといふ問題に常に何らかの新しさを加えて來たのだと思われる。

このような變遷を跡づけ把握することが文學の手法を研究するもの心すべきことなのである。出發點は個々の作品の分析と理解にある。しかしそれがある作品の、或は作品群の内部でなされるのみの孤立した理論づけに終れば結果は誠に空疎なものであろう。こうした分析や理論づけの底には、文學全體との關係、そして範圍が擴がるため困難ではあつても、その母胎である時代や社會とのつながりが常に意識されるべきだと思ふのである。

こうしたことは技法を論じた幾つかの研究に接して私が深く感じたことであつた。J・W・ビーチは現代文學の技法を克明に跡づけたその著書の巻頭で、何故ある特殊な技法がある時代に著しいのであるか、ということが問題なのだと云つた。しかし結局彼は技法の變遷の歴史を記したのみでそれを他の要素、思潮史や社會史との關係において考察してはいないのである。又最近ではロバート・ハンフリーの「現代文學における意識の流れ」(Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* 1954) が出て、ジョイス、ウルフ、リチャードソン、そしてフォークナーの手法が意識の流れの典型的なものとして明晰に分析、定義されたが、ここでも技法、形式という點に専ら力が注がれている。しかも尙ここに寫し出されているのは粉れもなく、ある現代的な様相である。現代文學の研究に携わるものにとつて、文學の凡ゆる面が表現しているものを、我々自身の經驗との關わりにおいて觀ることにこそ意義があるのである。そしてこのことは決して思想的な面に關してのみではない。ある思想を表わすためには、現代的な考えからすれば、ある殆んど必然的な表現手段が求められねばならない。このような形式・手法はどのような意味や感覺を表現するために生れたのか、ということが問われねばならないと思ふのである。

小説を意識の藝術とするのは現代的な考え方であり、文體の重要さが教えられたのもこの故だといつてよい。「意識の流れの手法」は現代英文學を學ぶものの先ずくぐらねばならない關門である。この手法が必ずしも二十世紀獨特のものでないことは既に幾度も指摘されてきた。サミュエル・リチャードソンやスターンは英國心理小説の元祖である。そしてアイザックがその名著「二十世紀文學の評價」(J. Isaacs: *An Assessment of Twentieth-century Literature* 1951) で實に興味深く示してくれるようにディッケンズやオースティンにも用いられていたのである。人間の内的な生活が、現實をみつめる小説家の眼から見落される筈もないわけなのである。だが現代の小説は内面性をその對象として改めて認識したのであつた。問題はまさにここにある。アイザックの云うように「意識の流れは時代の必要」に答え、「時代そのもの、時代の肉體、時代の姿と壓力」を示すものだからである。このような手法・形式と時代・社

會との關係、表面おもてに表われた姿とその底にあるものとの關係については、いずれ改めて考察してみようである。

ロバート・ハンフリーは四人の作家の作品を分析した後、結論として意識の流れのその後について概観を試みているが、そうした意識の流れの系譜を辿ることが、前に述べたような研究態度からしても、現在我々の重要な課題の一つだと思ふのである。というのは、一つには、手法の面からも思潮の面からも二十世紀初頭に行われた意識の流れの手法に關する實驗の極端な内面への傾きは、ウイングム・リュニスなどの強い否定を受けたように、たとえ藝術的價値はそれなりに高いにせよ、餘り健全なもの、小説の正道をゆくものとは云えなかつたからである。「エリシブ」の極地を越えて「フイニガンス・ウエイク」が書かれたけれども、このような小説の行方は危ぶまれた。最も純粹な意識の流れの小説だと云われるドロシ・リチャードソンの「長き旅路」(Pilgrimage 4 vols. 1938)は讀書界からは殆んど姿を消さねばならない運命にあつた。ピーチはその著書の最後に最も新しかつたフォークナーの手法の優秀さを認めながらも、意識の流れの未來については疑いを持つていた。これはアブノーマルな人間を描くには絶好の手法だが普通の性格を描寫するためにはどうかと考へたのである。しかしこの疑いはとうに全く解消した。今では意識の流れは大して特殊なものではない。大ていの作品に多かれ少なかれ見られる手法である。

二十世紀初頭に現われた論争や實驗は革命的であつた。革命の正しさと極端さとを同時に俱えていた。一度烈しく揺ぶられた歴史は落ち着きを取り戻し、このような革命もまた傳統へ歸る一つの顯われたことが考へられる。スターンやリチャードソンへ逆上つての研究がなされるべきであるし、それと共に文學の大巾な流れの中に消化されつくしたこの手法が現在どのような姿をとつてゐるかを、外と内とから辿つてみるのが我々の課題なのである。

## 二 ロザモンド・レーマンの二つの小説

意識の流れの手法の用いられている小説は現在枚擧にいとまない位であるが、その一例として、ここではロザモンド・レーマンの中期の二つの傑作、同じオリヴィアという女性をヒロインとする「ワルツへの招待」(Invitation to the Waltz 1932)と「街の照り降り」(The Weather in the Streets 1936)について考えてみたい。彼女は非常に寡作だがエリザベス・ボーエンと肩を並べる現代英國の閨秀作家である。

フレイザーが云うように、レーマンは「強く心を掴んでゆさぶるように」、實にいきいきと物語を語る天性をもつた小説家である。彼女が描くのは、狭い、殆んど閉されたような女の内面の世界だが、理窟にじまない新鮮な生の感覺が、詩的な陰影にとむ散文によつて直かに肌にふれてくるように伝えられるのである。そして、生の素朴さを愛したレーマンであればこそ、E. M. フォースターと同じように小細工を嫌い、ほんのかすかなイメージに誘われて、ある人について何か書いてみたいというつつましい望みをもつて筆をとるといつた創作態度を肯定し、前以つて長さや語られる順序が計畫されているような方法には反對したのであつた。確かに彼女の小説は素直なまでの流暢さを示しているけれども、手法的にみた場合、實驗的に踏んでいつた變遷の跡が辿られるといへば、彼女の小説を鑑賞するためには邪道になるのかもしれない。しかしこの問題についての是非は寧ろ無意味である。文法を知らなくても、言葉は語られる、しかも美しく語られ得るものだからである。

レーマンの處女作「ちりまみれの答」(Dusty Answer 1927)は半ば「私」を「彼女」に置きかえたような自傳的要素の濃い、手法的には如何にも傳統的な作品である。著者の視點の人物のそれへの没入、語り手としての著者の存在の消滅が現代小説の特徴の一つであることはラボックに關してすでにふれたが、この點から考えれば第一作に較べた場合、第三作「ワルツへの招待」においてレーマンが採つた方法は、まさにこの自己の「戯曲化」だと云えるのである。例えば「虚榮の市」などは作家が餘りにも頻繁に小説中に顔を出しすぎる好例である。ここで著者は狂言廻しの役割を果す一種の第三者的存在であるに留らず登場人物に對して意のままな説明を加えすぎる。小説家が、自らの創

つた小説の世界のうちで表立つて、自分の意見を述べることを差し控え、丁度劇作の場合と同様に登場人物に語らせることによつて、その作品が客観性ともいえる方向に位置づけられるのである。作家は本來は自分の主観的な経験であつたものを、一應突き放して客観した後表現する。丁度俳優が與えられた役になりきろうと努力するように、経験と想像力とを合わせて自分が描こうとする人物の内部に視點を移すのである。人物の外に立つていたのでは、嚴密にいえば外面的に把握された現實リアリティという一面からの表現しか許されないだろうからである。だから作者自身は個々の人物のうちに吸いこまれてしまふ。ラボックが「劇化」といい、ピーチが「主観の劇化」といつたのはこうした意味においてである。そして小説の場合、行動的具象的な劇の達し難い人間の内面性をえぐるものとして、この「劇化」が行われるのは當然である。例えば劇における獨白は一人言であるにすぎないが、小説で内的獨白とよばれる手法は意識を流れるまま、非論理的なままに描くのみだから、そこに表現される現實リアリティには劇の場合と根本的に相違があるわけである。(もつとも「セールスマンの死」のように映畫的な手法を大いに用いて時空の制限を破り意識の世界の眞實リアリティに近すこうとする試みもなされていることは見逃せない)。

レーマンの場合、この劇化ということを具象的には掴みにくい内的な世界を描くに當つてだけでなく、從來の意味での劇としても用いている。というのは對話の巧みな驅使である。ウルフのある作品のような典型的な意識の流れの小説では、時として、いま對話として語られた相手の「音聲」までもが、それを受けとつた側の意識の流れのうちに、かつこにも括られぬままとけこんでくるのである。このように視點が主人公の内部に留つたきりになると人物の内的なドラマはよく寫し出されるが、一方餘り度重なると、外との關係という點で具象性がぼやけ、従つて全體の印象が、餘程注意力を集中しない限り、とりとめのないものになつてしまふ恐れがないとは云えない。二十世紀初頭に生れた文學に特に著るしいこのような内面性への凝視は、灰燼の世界の只中にあつた人々の悲劇を物語つてゐる。このような作品の藝術性は事實疑うべくもないが、それは一步誤れば奈落へ落ちこんでしまひそんな境界線に築かれた試みである。

レーマンにあつても不安や人間同志の間の分離感は烈しく、救うべくもないが、同時に何かしら寄り所を求めようとする意志、若い少女が民謡の遠い起源に我知らず心惹かれるような氣持が彼女の世界には秘められているのである。

レーマンには「樂の調々」(A Note in Music 1930)という脚本もあるが、小説をみても、日常的なふとした會話を操ることに彼女は一種の天才をもっているようである。省略された俗語の多い短い會話が凡ゆる場面でせわしく取り交わされる。少女達や青年の群のお喋りに充ちた最初の舞踏會は、いかにも輕やかな樂しげな雰圍氣を直かに傳えるのであり、このことが彼女の小説全體に生きた現實の感覺を與えているのである。云うまでもないが會話というものは間接的に語られた言葉より新鮮な力をもっている。いわば「現在」を生身のまま與えるもので、時の流れに洗われて色あせてはいない。

そしてこのような對話の此處彼處に、言葉で語られなかつたこと、感じ思つたことがはさまれることによつてレーマンの世界は一そう深みを帯びるのである。いま詳しく分析する餘裕はないが、文章を一瞥するだけでも一人稱や三人稱、現在、過去が入り亂れて全體にニュアンスを與えている。この結果、物語自體は過去の形で提出されているにも拘らず、我々が受けるのは、丁度映畫を見ている時のように、絶えず現在の流れを直かに經驗しているといつた生々ましい印象である。意識の流れの手法はここでは自由自在に使われているのである。例えば、ある場面で、我々はオリヴィアと盲目の青年との話し聲に耳を傾け、彼女が立ち止りふと黙るのを見る。次の瞬間には我々は彼女の意識の流れの中にいて、彼女と共に、戦争や舞い下りる飛行機や眼を押えて倒れかかる青年の姿を眼のあたり見る。と思うと今度は言葉には出さず青年に語りかけている、彼女の同情に充ちた獨白を聞いている。急に音楽が止み、彼が話し、再び外界へ我々はいかえるのである。讀者は時間の流れるままにオリヴィアについてゆく。丁度映畫のスクリーンをみつめている時のように我々は常に「現在」の「此處」を示される。しかも第三者としてオリヴィアの姿や聲に接するだけではなく、彼女の内に入りこんで彼女の目や耳で感じ、考えるのである。



内容から云えばこの淡々としたタッチで書かれた中篇は、誕生日の一日、舞踏會の夕方と夜の三つの部分に分れてゐる。十七歳になつたばかりのオリヴィアの心はただ現在に浸りきり、おどおどし勝ちな彼女に一夜の舞踏會はさまざまな人間をみせてくれる。そして夜が明けて、まだ子供のままな自分を残して先に大人の世界へ出ていこうとしてゐる姉のケイトに氣づいた時、未來が彼女の眼前にも開けかかるのである。

大人になつたオリヴィアの物語が四年後に出版された「街の照り降り」である。十年の歳月はケイトを平凡で幸福な、四人の子供の母と變えた。オリヴィア自身は結婚に破れて、藝術寫眞を撮る女友達の手助けをしながら、氣儘だが貧しいボヘミアン生活を送つてゐる。姉とは反對に家とは疎遠になりがちだし、煙突みたいに煙草をふかしてすつかりやせてゐる。二つの小説はよく似通つた場面、ある朝睡くてたまらないオリヴィアがうながされてしぶしぶ起き上る所から始まるが、すべては昔と違つてゐるのである。このような、いわば人生の日蔭を歩きがちな彼女と、幼い彼女にとつておとぎ話の王子様のような存在だつたスペンサー家のプロロとの再會と戀愛がこの小説のテーマである。

この小説での内面への傾向は極めて著しい。「ワルツへの招待」では、我々は彼女の内的ドラマを彼女と接する幾人も的人物との關係において見る。彼女の心は健康な好奇心に充ちて外に向つて開いていて、自尊心が傷つけられても大して意に解しない。人々が彼女の心に燒きつけてゆく印象は薄れはしないが、身體の内部に喰ひこむ程烈しく痛いものではない。だからこの小説の生き生きとしたお喋りの合間に流れるオリヴィアの意識は新鮮な視覚に充ちてゐるのである。だが十年間の経験を重ねた彼女は當然違つてゐる。彼女の心は以前のように開かれず、ひたすら自分のからの中に閉じてもあり、一面的には幸福だが恐ろしい不安を底に秘めた日蔭の戀を看取る。トルストイは幸福や喜びは共に分かちあえるが、悲しみや苦痛は自分一人のものだという意味のことを云つてゐるが、外界と絶縁したようなオリヴィアの孤獨な経験を表現するためにレーマンがここでしばしば用いたのが内的獨白乃至意識の流れの手法なのである。例えば英國を離れてヨーロッパに遊んだ幾日かを記した一章では、他の部分の大體において第三人稱を基調と

した表現が、ハンフリーの所謂「傳達できるレベルでの表面的な獨白」に全く切りかえられている。この部分は夢のようだった思い出をかなり順序立てて止めどもなく語る調子で始まるが、話が、語られつつある現在に近づくにつれてだんだん崩れ出し、「ユリシーズ」の終章のモリーの意識程非論理的に亂れはしないが、純然たる意識の流れとなつてくる。ヨーロッパから歸りの寢臺車にただ一人横たわり、オリヴィアは楽しかつた記憶を反すうし、疲れ、やがて言葉は切れ切れになつて眠りの世界へとけこんでゆくのである。

「街の照り降り」の基調は精神的にも肉體的にも確かな居所をもたず、絶えず不安におびやかされているもの不幸さなのである。十年前、スペンサー家の舞踏會の翌日オリヴィアの前にほのかに開けかかつていた未知の未來、青春は終りを告げ、結末にのぞかれる未來は暗い。一旦破局が來たかにみえたロロとの戀愛はするする續いていきそうである。新たな未來は開ける筈もなく、彼女はくじけはしないけれども、先には繰り返しがあるのみだ。「セールスマンの死」の舞臺に表現されたあのような意識の流れは、閉された發展性のない社會機權の齒車の間に追いつまされた人間を描いて誠に効果的である。哀れなセールスマンにはいわば未來というものが存在せず、苦しい現在の刻々のすまきから意識はただ過去へ押しやられるのみである。しかも記憶の再現はただ彼の過去が誤りであつたことを改めて證明するのみである。オリヴィアの世界にも未來はない。それは現在の自己のからの中に閉された世界である。彼女の苦惱の底に英國社會に嚴存する階級的な差別が横わつてゐることは明らかである。社會的な地位と富と妻と確固たる家庭とをもつた男に比べて女の方は頼り所とする家もなく餘りにも貧しい。しかも決して圍われ者にはなろうとしない天性の獨立心をもつてゐる。レーマンが後「木魂の森」(The Echoing Graves 1953) で取り上げたのも同じシチュエーションであるが、このような殆んど救い難く孤立した魂の物語を描くためには内面からの描寫が必然的に要求されるのではないだろうか。

ここで取り上げた二つの小説のどちらにおいても焦點はオリヴィアにしばられ、彼女の内的經驗が寫し出されるの

であるが、受ける印象はかなり異つてゐる。「フルツへの招待」で我々は外に向つて開かれたオリヴィアの眼と心とを窓として彼女と共に経験するのだが、同時に我々の彼女に對する位置は不思議と第三者的である。彼女の世界は結局未熟な子供の世界なので、レーマンが著者としての大人の説明を少しも加えず淡々とあるがままを描いていることが、却つてこの作品の世界から我々を一步退いた立場におくのである。しかし「街の照り降り」では、我々は彼女の心をのぞきこみしばしばその暗がりにひきずりこまれるのを感じる。物語が女主人公の内部に全く移動すると我々もそこに閉ざされ外界から庶断されてしまう。「街の照り降り」はどちらかと云えば一人稱で語られてもよいような體裁の物語であるが、レーマンは前にあげたような一部分のみを一人稱で語らせることによつてその部分の密度を濃くし、内的ドラマを「そう如實に描くことに成功している。生活の表面と内面を見事に描きわけ、その繪を素直に提出している所に彼女の小説の價値がある。

かつてフロオベルが目指した内容と形式の一致ということが近代文學の、全體ではないがあるものの、重要な課題となつた。形式の重視という點で音樂に藝術の理想をみるという考え方が生れた。詩の場合、リズムや抑揚を考えあわせれば音樂との關係は非常に近いといえる。散文についてはどうなのだろうか。ヴァジニア・ウルフの實驗的なスケッチや、「波」のような詩的散文については詩の場合と同じ類似が見出される。しかし文章の結構という點を出て、小説全體の構造という面で音樂的構成だとしてソナタ形式が云々されたりするときはかなり意味が異つてくる。ウルフの「燈台へ」がその好例だが、このような小説の試みは明らかに象徴主義的なものである。というのは彼女は人生や時や愛に關しての彼女の考えを論理的に説明するのではなく、ある形式のうちに象徴的に表現するのである。先ずあるテーマが提示され、それが發展し、いくらか異つた形で反復するというソナタ的な形式のうちに、時の経過、反復する姿、そして永遠性が表現された。形式と内容とはこの種の小説では切り離すべくもない。

ここで取り上げたレーマンの小説はそれ程の形式的な整いはない。彼女の小説に見られるのはいわばも

と巧まざる技巧である。「街の照り降り」のような小説から我々が受けるのはもっと強烈な、生そのものである。そこから形式を選びわけて分析することの空疎さを感じさせるような小説である。だからといって兩者の優劣をこのために評價しようというのではない。ただウルフやジョイスの小説にみられるあのように秩序立てられた形式がそれ以後の同じ傾向をもつ小説において徐々に崩れ出しているという一般的傾向の一端について考えてみたかったのである。かつて意識という現實の極端な無秩序に行き當つた作家たちは、無秩序を鎮める手だてとして整然たる形式を求めた。彼らが直面したのは人間の意識或いは無意識の世界の無秩序だつたと同時に、現實世界の混亂、そしてそのような世界の中にあつて自己の内面へ閉ざされざるを得ない魂の孤獨さであつた。大ざつぱな云い方ではあるが、このような現實の表現手段として意識の流れの手法が認識され、形式が重んじられるに至つたのであつた。しかし一方手法は手法として存在し、それ自身の變遷を辿つた。例えばレーマンは意識の流れの手法を愛用するが、それを理論立てて批判したりしたわけではない。歴史がいつのまにかこの手法を消化していたのである。そして社會そのものを積極的に描こうとしないレーマンの小説が、時代の氛圍氣を最も濃厚に傳えるものとしてしばしば稱讚される理由はやはり彼女の手法的な巧みさによると云わねばならない。「街の照り降り」のある意味で遠長であるような「木魂の森」では戰爭下のロンドンという社會的な混亂と孤獨、肉親の姉の夫との道ならぬ戀という個人的な不安と苦しみの中に生きる女の閉ざされた生活が息苦しいまでに描かれている。意識の流れの作家としてのレーマンはこの小説をめぐつて大いに論じられねばならないが、ここにおいても、イデオロギイの表示もなく、誠に限られた個性の世界のみを描きながら尙彼女が時代を見事に表現しているということが考えられるべきである。

この小論は文學の形式、手法というものを時代、社會と思潮との關係において考察しようという試みの一端である。勿論問題のごく一部分にしかふれていない極めて不完全なものである。しかし最近著るしく問題にされるように

なっている形式や手法の研究に對する方法論について考えてみたかつたし、又、藝術の孤立ということに對する私の疑問を、ここでは技法という點に關して述べてみたかつたのである。

——關西學院大學文學部助手——