

横 光 利 一 論

——新心理主義への変転と相対的人間観の諸問題——

山 崎 国 紀

(一)

横光の新感覚派文学から新心理主義文学への移行は、従来からかなり急激なる変質と捉えられていた節がある。その代表的なのは伊藤整氏の「横光利一は昭和五年突然変化した。それは『改造』の九月号にのった『機械』である。」^{注2}ということばに端的にあらわされており、平野謙氏も「『上海』から『機械』への急激な文学上の転向をもたらし」といい、更に「ポール・モランふうの印象の飛躍をダイナミックに追求した手法が、突然高速度撮影のような心理主義的な方法に変わった『機械』の出現は、当時おおくの人の眼をみはらせた」と同じような見解を述べている。この二者の言説に「機械」発表に接した当時の大方の印象が要約されているようであるが、保昌^{注3}正夫氏は、こうした見解に対し、疑問を提出し、次のように述べている。「新感覚派から新心理主

義に判然と変わったとする解釈、この作家の新感覚派としての在りかたと新心理主義を踏まえた姿勢とをまったく別個のものであるかのように扱う方法態度には、なにぶんの検討、是正を必要としまいか。」そして、その「検討、是正」の方法として「『機械』の周辺に前後してある類似作品を同時的に読み交わし、照合せねばならぬだろう」と提言する。さきの二者の解釈が、「新心理主義」への移行に際し、いくぶん感覚的に捕捉されたいがあるだけに、この保昌氏の見解は、正統な研究ルートに沿う妥当な説といえよう。

確かに、さきの二者にみられた「急激な変化」説は印象批評にすぎているようだ。作家主体の内部における方法上の変質は、なにぶんにも微細に分析されることが必要であり、単に「急激」というような感覚的用語で、そのルートが概括されることは危険なことである。この際、新感覚派文学の末端に位置するとされる「上海」と心理主義的作品「機械」及び、その周辺の作品との微

妙な触れ合いを周到に搜り出す作業がなされねばならない。その意味において、如上の保昌氏の説を肯定すると同時に、さらに氏が『上海』と『機械』とはまるっきりかわりかかろわぬ作ではない」といわれていることにも異論はない。

しかし、この保昌氏が自己の見解を裏付けるために、あげられた「上海」の心理描写と「機械」のそれとの結びつけにはいささか疑問が残る。すなわち「上海」(「足と正義」)の一部を捉え、こうした「筆致による心理描写はいくらも見あたるであろう」として、暗に「機械」の心理描写と等質のものとして結びつけようとしておられることである。むしろ、作品の精神構造において、「上海」と「機械」及び周辺作とを、その連関性の中に捉えることは無理がない。その意味において、保昌氏が「上海」にある「自意識」を「新心理主義の発現」とされたことは肯ずける。しかし、「上海」の心理描写と「機械」のそれとは明らかに異質なものなのだ。心理主義文学と言えるものには一つの条件がある。奥野健男氏は二十世紀西欧心理主義文学者(ブルースト・ジョイス・ロレンス・ジイド等)の方法を次のように述べている。「彼らは表面にあらわれた人間の姿と無自覚に、資質や勦に頼って描写しているのではない。また人間の心理を勝手に想像によってつくりあげているのではない。人間の隠された内奥の心理や動機を自覚的な方法によって意識的に把らえようとしているのだ。その態度はむしろ科学的と言ってよい。」心理主義の条件が、心理分析の方法を意識的に適用することにあることは明白である。その点「機

械」には、それをとり入れようとする実験的企図が明瞭であった。

そこには意欲的な新方法論への関心が顕在していた。だが「上海」には、そうした意識的方法撰取はみられず、むしろ後述するように(「写実」)の方向が目されていたことを知らねばならぬ。

たとえ、この二つの作品に類同の心理叙述があつたとしても、「上海」はむしろ既成の写実的心理描写であり、「機械」は新しい心理主義的手法を科学的態度をもって操作しようとしたものだったので。

こうしてみてみると、「上海」と「機械」の文学的手法は最初から作者内部において、異質なものが目されていたことが理解できるのである。

(二)

これに関連して、もう一つ、明らかにしておかなければならぬことがある。

それは、従来から「上海」を新感覚派の手法に属する作品として捕捉されてきたことである。これは文学史上においても、ほとんど定説化されていた。しかし、これにも疑問がある。

「上海」の第一編「風呂と銀行」(十一月号『改造』)を書いた昭和三年の二月に、横光は次のようなエッセイを書いている。「私は一番最初は詩を書いた。次には戯曲を書いた。次には象徴的な小説を書き出した。次には小説を純正な写生で押してみた。その

次には写実的に高める工夫をやってみた。それから再び象徴へ舞ひ戻った。此の頃が私の新感覺派時代である。その次には再び写実へ戻つて来た。私はここで暫く落ちつきたいと思つてゐる。」

(「まず長さを」(傍点山崎) これは重要な意味をもつた文であろうかと思う。横光は昭和三年の時限で、「それから再び象徴へ舞ひ戻った。此の頃が私の新感覺派時代である」と、明らかに「新感覺派時代」を過去のものとして認識しており、しかも、更に重要なことは「その次には再び写実へ戻つて来た。私はここで暫く落ちつきたいと思つてゐる」といつていることである。つまり、「上海」の書かれた昭和三年という時限は、横光にとつては〈写実〉が目された時であり、「ここで暫く落ちつきたい」と、認識されていた時期なのである。

そうなると、『上海』は新感覺派の卒業制作であるとする。従來の定説は、やや、正確を失つていたと言えはしまいか。この横光の言に従えば、新感覺派時代と新心理主義とを直截に結びつけてはならず、この兩時代の間、ささやかながら〈写実〉時代が介在していたことになる。これでも解るように平野謙氏が「ポール・モランふうの印象の飛躍をダイナミックに追求した手法」(新感覺派)が「突然高速度撮影のような心理主義的な方法」(新感覺派)といわれたことは、やはり概括に過ぎたと言えよう。

事実、「上海」をみると、その冒頭部においては、飛躍の多い感覺的表現が散在しないではないが、ページを追うに従つて、その表現は緊密な写実手法で点綴されている。そして、会話文が

小説構成の主軸となつて、文章の飛躍が抑制されている。ここには横光自身が言う「再び写実に戻つた」という、リアリズム手法への意識的回帰が、かなりみられるのである。それが典型的に顕在するのが新心理主義期直前に書かれたと目される「高架線」である。この作品は横光の習作期に書かれた「村の活動」(大正七年)あたりにみられる平明な写実的手法で書かれており、その次に発表された心理小説「鳥」とは明らかに異質な作品となっているのである。

このように新感覺派から「再び写実に戻つた」横光文学は、またもやここで新たな文学手法に直面したのである。それが心理主義文学の方法に外ならなかつた。

新感覺派から新心理主義文学へと突然の変質はなかつた代わりに、その間に〈写実〉期が介在し、その写実期に書かれた代わり「上海」の手法と新心理主義期のそれとは、やはり異質なものであつたと言えよう。ただ、「上海」の終わりの部分は「機械」あたりと平行して書かれたものもあつたが、「鳥」「機械」「鞭」等にかがわれる心理主義の実験的姿勢はみられず、執筆当初の作品構想の均衡を考へて、「上海」は既成の方法のまま書き継がれていったようである。

(三)

伊藤整氏が、新感覺派から新心理主義への移行に際し〈本質的

に言つて横光利一の作風には変化はなかつた」と言われているが、この「作風」というあいまいな語句には、こだわりを感じるとして、私も異なつた意味において、本質的に変化はなかつたかと思ふ。というのは新感覺派から新心理主義への發展段階の基底部を貫流していたのは「科学主義」ともよめる基本的理念であつたと思ふ。

横光は大正十四年九月の「芸芸時代」に「客体としての自然への科学の浸蝕」というエッセイを書いた。これは新感覺派の理論を一種「科学主義」の側面から説いたものと言えよう。横光は、この中で「われわれの時代は、あまりにその根本の意識の發生と同時にわれわれが科学のために洗はれてゐる」と科学の人間生活への深層的浸潤をあげ、それにともなつて「芸術の究極の殿堂が風流にあると云ふ美学者」は時代認識に即応しないと否定され、新しい事象抽出の方法として「時間と空間の觀念量を数学化する」という新しい造型美学が文学手法に適用されることになつた。その結果、「科学的風流が人工の美となつて文学的效果を強めなければならぬ」という新感覺派の方法が導き出されたのである。これは言うまでもなく、科学時代という新世紀の到来に即応した尖鋭的な美学の樹立にあつた。当然、伝統的リアリズムに支えられた「風流の美学」は拒否され、「人工の美」によつて「文学的效果」を強めなければならないという表現革命が目ざされたのである。実際には、語彙と詩とリズムの感覺をメカニクに駆使して「文学的效果」を強めようとする技法がとられたことは言うまでもない。こうしてみると、新感覺派の企図したものは、

科学のもつ諸原則を適用しようとした《世界觀の抽象化》であり、《文体の人工美化》としての文学技法の革命にあつたと言える。その際、その基幹として貫ぬかれていたのが近代生活の母胎となり、新しい文化における重要な要素となつた科学的氣質にあつたことを知らなければならぬ。

この一種、科学主義なるものは横光の内部に絶えずあつたやうで、後の新心理主義への指向にも、重要な役割を担つたのである。前掲のエッセイ「客体としての自然への科学の浸蝕」が書かれてから約九年余の期間を經過した昭和五年三月に横光は「芸術派の眞理主義について」という文を書いた。

この文の中で、メカニズムの文学を「眞理を探る文学」と規定し、自然主義もマルキシズム文学も、ともにメカニズム文学であるが、前者が本能に、後者が階級にそれぞれ重心をおきすぎたので、芸術派の眞理主義者たちは、その「眞理を探る方法」に於て「方法、そのものに重心を置き始めなければならなくなつた」（傍点山崎）といつている。ここに言う「方法」とは、新感覺派で言う「文学的效果」を強める「人工美」としての表現技法を指すのではない。それは科学者の眞実探求の姿勢そのものを、文学者の創作姿勢そのものに合一しようとする本質的な面から考えられたものだった。それは「科学者を彼ら自身の中へ産み出し始めた」（同文）ということばにも明示されていよう。横光は更に言う。「作家は科学者よりも正しく眞実を探らねばならぬと私は前に書いた。科学者よりも正しいといふことは、芸術家にも許されねばならぬこ

とであり、特に作家において可能なことである。何ぞなら、科学はその科学的なことに於て科学的になり得られるが、非科学なことに於てまで科学的な正しさを保つことは出来ない。譬へば、われわれ人間の心理の進行することを時間と見る場合、その時間内に於ける充実した心理や、心理の交錯する運命を表現し計算することの出来得られる科学は、芸術特に文学において他にはない。此の他の科学の領域の遠く及ばざる非科学的な実体の部分を科学的な正しさに表現し計算し得る方法の発見及びその応用、それが真理主義者の新しい芸術的目的とならねばならない。」(同文)

ここで示されているように「真理を探る方法」として、「非科学的な実体の部分を科学的な正しさに表現し計算し得る方法の発見及びその応用」(傍点山崎)が提出される。この「非科学的な実体の部分を科学的な正しさに表現し計算し得る方法」こそ、新しい心理主義の方法に外ならなかった。新感覺派の方法が単に、科学のもつ諸性質(特に機械など)を表現美学として応用しようとしたのに対し、ここでは文学者が「真理を探る」に「科学的な正しさ」をもって掘り下げなければならぬとする本質的在り方にまで言及しているところに決定的な差異があるのだ。そこで横光は作家を科学者よりも科学者たらしめる方法として、心理主義の方法を承認し、それを意欲的に主張するに至る。それは同文の「純粹文学について」の項で更に詳説される。即ち「文学の科学性といふのはその純粹文学独特の必然性をさして云はなければならぬ。それは真理主義文学の必須の要件である。それにはどうしても心

理の描写が重大なる要素になるから、心理主義といふことがやましくなつて来たので、実は心理主義そのものが大切なのではなく、心理主義をそんなにも必要とする文学としての科学主義が重大な文学上の問題である。文学の科学主義が、他の科学である自然科学や精神科学や社会科学や歴史科学から離れて独立した嚴密科学となるためには、とにかく他の科学の持ち得ない文学の特質である心理描写、及び、それを使用しなければどうしようもない人間生活の運命の計算といふことが、何よりも武器となる。」(傍点山崎)ここでも「文学としての科学主義」をあげ、「嚴密科学」となるためには「人間生活の運命の計算」に、心理描写を「武器」とする新しい方法論が主張されているのである。

こうしてみてみると、新感覺派から新心理主義へと方法論の移動はあつたが、その基底部で、絶えず糸を操っていた中枢理念は「文学としての科学主義」であつたことが理解できるのである。この科学主義は新時代における科学と芸術との関涉にとりわけ深い関心を示していた証左であり、従つて、横光の鋭角的な時代洞察を示していたといえよう。

とまれ、如上の結果、伊藤整氏のいわれる「本質的に言つて横光利一の作風には変化はなかつた」という説に、この限りにおいては賛同しなければならぬ。新感覺派における科学性の未梢的適用が、心理主義に至つては、科学の本質を踏んだ作家の基本的態度にまで介入した發展的方法論に高められたものであつた。

しかし、ここで注目すべきことは、横光の心理主義の方法が、横光の内部で説明したような明確な形で理論化されていたにもかかわらず、この理論の自覚的操作は、「上海」にはなかった。それは既述した通りである。文学上における科学主義の適用として心理主義を主張したさきの「芸術派の真理主義について」が書かれた昭和五年には、「鳥」(二月「中央公論」)「鞭」(九月「中央公論」)「機械」(九月「改造」)「寢園」(十一月「朝日新聞」)などが発表されている。

これらの諸作が、この科学主義に立脚した新しい心理主義の意識的適用であったことは言うまでもない。つまり、早くから横光に内在していた科学への関心に、当時移入された西欧文学のフロイディズムに裏うちされた心理主義の方法が結合されて、ここに「新しい芸術的目的」が確立されたのである。

しかし、この「非科学的な実体の部分」を「表現し計算し得る方法」の「応用」は容易には出来得ない。横光が、その「応用」の第一作として実験的に書いたのが「鳥」であったと思う。その点、この作品は過渡期としての難点を免れられなかった。その人物形象も図式的にすぎ、奥行きのない生硬な出来ばえとなっている。人物の構造も三角関係という心理小説には恰好の枠組みを設定し、心理叙述の効果を十分計算に入れたものである。だが心

理叙述の面に捉われすぎて全体の構成の上に破綻を露呈している。例えば、終末部に「私」とリカ子とが「過去に向って手袋を投げつきたい」ために、飛行機に乗って地上を離れるという筋が設定されているが、これなどは確かに荒唐無稽と言わねばなるまい。それまで、三者間の心理の綾において一種の緊張が持続されていたのが、ここで一瞬にして瓦解し、この作品を軽薄なものにしてしまった。また、この終末の部分においては、横光が前掲のエッセイ(「まず長さを」)で過去のものとした新感覚派の表現を使っていることである。

「車輪が空間で廻り停った。見る間に森が縮み出した。家が落ち込んだ。畑が波のやうに足の裏で浮き始めた。(中略)乾いた街が皮膚病のやうに竦み出す」

がそれである。飛躍の多い文章表現は、新感覚派的手法にとどまらず横光の体質にマッチしたものではあったが、それでも、この「鳥」の中には、実験段階にみられるあの混交の未完成な相が露呈されたようである。こうした一種の破綻と混乱は、新しい心理主義の方法の「応用」に気負いだちながらも迷っていた横光の姿勢を示していたに外ならぬ。その点「鞭」も実験的性格を具備しているから「鞭」は「機械」と同月に発表されているが後述するように恐らく「鞭」の方が早く執筆されたものと推察される。

この作品は、満州へ航行する船の中で、自殺の恐れのある男と、その監視をたのまれた事務長の「私」との心理葛藤を綴ったものであるが、これもまた「非科学的な実体の部分」を「表現し計算す

るには恰好の構図であったと言えよう。絶えず相手の意識を計算し、分析するという方法には多分にフロイディズムの影響がある。最後には自殺者に裏をかかれるというおち、までついており「鳥」に比して筋は緊密である。しかし、自殺者と監視者のソーゲームの心理叙述は、図式的、実験的であり、文学的完成度から言えば、やはり精練が足りなかったと言えよう。

実験的意図という意味においては「機械」も、その例外ではなかったにしても「機械」は、さきの二作の経験を踏まえて、「柔軟な、谷川徹三のいう所謂『唐草模様』的な連想方法を使い、文体も切れ目なく続いて改行のほとんどない」(伊藤整) 個性的な作品となつて結果されたのである。

その意味に於て、科学主義に立脚した心理主義の方法が、効果的に応用されて横光の言う「新しい芸術的目的」が「機械」において事実上の開花をみたと言えよう。

(五)

前章では、新感覚派から心理主義への転回の問題を考察してみたが、次に心理主義期の作品を中心として、横光文学の内的世界を論究してみようと思う。

心理主義文学期にあらわれた横光文学の特質を図式的に抽出すると「人格を中心とする永続的實在の否定」にあつたと思う。

それは伊藤整氏がいわれるように、既存の文学の方法が「人間の

人格的安定を常に目標にして、それに接近する戦ひ、その開れる戦ひを、人間性の中にある悪徳や社会を固定したものとみて、それに対する意志薄弱による失敗や自己の欲望の抑制による心境安定を描くにあつたとしたら、心理主義期における横光文学の人間把握は明らかに、既存の方法を拒否するものであつた。

高度な機械文明の進展に支えられた昭和の資本主義社会の实体が、既存の世界観を打破し、作家主体に新しい社会的人間観の変革を迫ってきたのは当然であつた。

「上海」について、佐々木基一氏が「個人の善意や倫理は、この腐臭を発する『掃溜』の中で、またはげしく揺れ動く動乱の中で、もみくちゃにされ、おしつぶされてしまう」という相対的認識の視点から抽出したように、また「高架線」(昭和五年二月)においては、町の夜警の高助と踏切番の保市とが、激しい近代化過程の流動の中で、いやおうなく、既存の生活の変更を迫られる点にも、社会という怪物じみた総体の中で自己喪失を強いられる人間の非力化を抽出したものであつた。

この総体と個人という相対観は、そのまま個人と個人という相対観の図式にも適用される。むしろ、この期における横光の関心の中心は個人と個人との組み合わせの中に起る比重の変化にあつたといつた方が、より正確だろう。個人の主体性に支えられて成り立つ「人格を中心とする永続的實在」は、個人の非力化を促す新時代の实体においては、必然的に否定されなければならなく、そこには、個人と個人という相対観が新しい人間観として抽出さ

れてくることになった。

これが、最も典型的に表象されたのが「機械」であった。ネームプレートを産する町工場に「私」という人間が新たに突入して行くことによって、ひき起される力関係の変化、この組み合わせの中で流動を強いられる人間の实体は「上海」や「高架線」と本質的には同質のものであった筈である。「鳥」もその意味において変らない。「私」とは同年で同級で専攻科目さへ同じだった」Qが「同じ食客として、リカ子の家」で「私」とともに同居することにより、この三者間に不安定な関係が生ずる。「寝園」においては、仁羽夫婦の間に介在する梶の存在、「時間」(昭和六年十一月)では、座長に逃げられた座員達の微妙な連帯関係、「悪魔」では牧師の娘に懸想した「私」が教会という枠の中に参入することによって起される人間関係の微妙な動き、「舞踏場」(昭和七年一月)では、或るダンスホールの新人「わたし」を中心として回転するダンサー同士の軋轢、こうしてみると、作品の背景こそ異なれ、総体と個人、個人と個人との組み合わせの中に起る比重の流動的变化という相対的人間観の原構造は、全くといつてよい程、同質なものに貫ぬかれていることがわかる。

ここで確認しておかなければならないことは、このような人間関係の構造は、横光が大正十年に書いたと思われる「悲しみの代価」のそれと均質であるということである。木山夫婦の家に木山の親友三島が同居することにより、遂に三者間の均衡が瓦解するという図式は、新心理主義期の諸作品に内在する相対的人間観の

原点に位置するものだった。「人は二人をればまア無事だが、三人をれば無事でなくなる」(「鳥」というロジックは、約十年前に書かれた「悲しみの代価」のモチーフでもあった。これは後述するように横光の实体験から結果された原質から由来する人間観ではあったが、これに新時代への認識が接合され、現代社会の实体に即応した新しい社会的人間観へと育てられていったものと思う。この横光の社会的人間観の視座は、サルトルの言う「私」についての或る真実を握るためには、私は他者を通じて来なければならない、他者は、私の存在にとつても不可欠である」という「相互主体性」の実存の観念と触れ合うものであり、個人一個ではどうすることもできない人間存在の不安の観念を導き出す。

こうした意識を後に「純粹小説論」(昭和十年四月)の中で「自己意識といふ不安な精神」と規定し、「今までの日本の純文学に現はれた小説というものは、作者が、おのれひとり物を考えてあると思つてゐる小説である」従つて「多くの人々が、めいめい勝手に物事を考えてゐる世間の事実に盲目同然であった」として、従来の文学の在り方を批判し、この「自己意識といふ不安な精神」を表現するに「四人称」の方法を提出するのである。この横光の方法はこうした社会的人間観に裏づけられて、理論化されたものと言つても過言ではない筈だ。

このような自足的人間観すなわちへ人格を中心とする永続的実在の崩壊は、「機械」の中では、人間の主体性喪失という形で明瞭に示される。「私たちの間には一切が明瞭に分つてゐるかの

ごとく、見えざる機械が絶えず私たちを計つてゐて、その計ったままに、また私達を押し進めてくれている。「人間の組み合わせの枠が、丁度、ベルト・コンベアーの働きをして、「私達を押し進めてくれ」る。これ程、人間の尊厳が無視されたことはない。人間は自足し得ないままに流動するのである。不安という観念は、自らの意識下で自らを動かすことが出来なくなつたときに生ずる。

この不安の意識は、その精神組織においては「疑念」と、まるで双面神の如く密着している。横光は、むしろ、人間を捉えるに、「疑念」という心性をもつて、人間の属性を抽出しようとしたのではないかと思われる。

人間を複数として組み合わせた時、その相互間を点綴していくのは「疑念」でしかあり得ない。「機械」をみると、町工場に新しく入つた「私」を職人の軽部は「私が此の家の仕事の秘密を盗みに入つて来たどこかの問者と思ひ込んだ」ことから始まり、この二者の間は「疑念」によつてのみ縫い合わされていく。そして、また新たに入つて来た屋敷に対し、今度は「私」が「これは職人ではなくて、もしかしたら製作者の秘密を盗みに来た廻し者ではないかと思」うことになる。軽部は「私」と屋敷を疑ひ、「私」は軽部と屋敷を疑う、屋敷も「私」と軽部を疑うというように「疑念」だけが人間存在の証しの如く綴られていく。「機械」の終末において、屋敷が重クロム酸アンモニアで不可解な死を遂げたとき、この「疑念」は、この作品の中で決定的な位置を与えられる。「機械」の中に「彼にとつては活動写真が人生最高の教科

書で、従つて探偵劇が彼には現実とどこも変らぬものに見えてゐる」とあるが、この「探偵劇」が「現実とどこも変らぬ」という現実への不信が、人間実存の不安を醸成する根元でもあったのだ。自足的人間観の崩壊をもたらした主体性喪失の中に、唯一の自己主張を可能にしたのが、この「疑念」に外ならなかつた。「鞭」では、これがもっとも典型的な形で表わされた。自殺者を監視するという役割は、全く主体性喪失の中に生きなければならぬ。絶えず相手の挙動に左右され、相手のペースのもとに行動を強いられる。その際この監視者に許された唯一の自己主張は「疑念」でしかあり得ない。疑うという消極的な行為によつて、かろうじて人間であろうとする。既存の自足的人間観の否定を契機として、抽象された主体性喪失という人間の実体の中に、「疑念」こそ唯一の人間存在を確実たらしめるものとして表示されたのである。これは「寢園」「時間」「悪魔」など、この期の作品にすべて共通したものだつた。

(六)

注¹¹ 川端康成氏が「機械」に対して次のように言っている。「この作品は私に幸福を感じさすと同時に、また、一種の深い不幸を感じさせる。この不幸は作者に取り扱はれた人間の担ふべきものであるか、また人間をかういふ風に取り扱はねばならぬ作者の担ふべきであるか」

この川端氏のことばは恐らく、横光が「機械」の中で「疑念」という心性で点綴しなければならなかった人間の対立相に衝き当たつたからではないかと思う。小林秀雄氏は「氏の持つて生まれた着粘ある、肉感的な純潔な心情は『機械』に於て最も逆説的に生に語られた」と書いているが、確かに、横光を「純潔な心情」をもって捉えることは終局的に間違っていない。しかし、「純潔な心情」の所有者であるが故に、逆説的にでなく、そのまま「生」に語られたのである。そこに「人間をかういふ風に取り扱はねばならぬ作者」の悲劇が存在したのである。

村松定孝氏は「機械」のモティーフを「菊池寛をめぐつて横光、川端、今東光等の師弟関係、亀裂の危機、確執を象徴的にえがいた」ものとして、伊藤整氏の見解を全面的に入れ、更に敷衍している。すなわちネームプレート工場で働く職工達は「文芸春秋」の同人であり、菊池寛ににらまれた今東光の失脚を、作中の屋敷の服毒死に似通うものとしてあげ、「当時の同人間のおもわくが、ここにごくめく職工間の心理の混乱をえがく上に発想上の根拠となつてゐる」と説明づける。成程、興味ある一種の語呂合せである。しかし、これ程ナンセンスな推論もない、更に奇妙なことは、小林秀雄氏の「機械論」の一部にある「私は氏の深い愁い顔をよく知つてゐる」という言葉をとらえ、「とうとうやりましたね。まったく、あのときの事情はあの通りでしょうな」という意味を含んだ小林氏から「横光への私信の用」を弁じたものとして解釈していることである。こうした解釈は、科学的根拠をはなはだし

く欠いており、牽強付会と言われても仕方がないだろう。

「機械」は、そうした「私憤」を軸とした通俗的な発想の上に立つて描出されたものでは決してない。「機械」は、言うまでもなく横光固有の原質に根ざした固定観念の文学的営為にあつたのである。その意味において、「機械」だけを作品系列の中から摘みとつてくるのでなく、やはり横光自身の史のプロセスの中で捕捉されなければならないのである。

小林秀雄氏が「横光氏は、今日私が悲劇的といふ言葉を冠し得る唯一の作家である。氏は自身の不幸しか噛んで来なかつた。氏は常に動揺する叙事詩人であつたと共に不幸を計画する叙事詩人であつた。氏の彩色は梢に開いた花に過ぎぬ。氏のもつ逆説家、心理家に至つては散りこぼれた花びらに過ぎぬ。」といつてゐる限りにおいて、同感を禁じ得ないのである。横光の作品にみる〈彩色〉や〈心理〉の方法は大樹の基幹ではない。末梢の花びらにすぎなかつたのである。そうして、横光の本質は〈不幸を計画する叙事詩人〉にあり、その意味において、「機械」は、やはり、内的には倫理の書であり、横光の悲劇の書として読まれるのが至当なのである。とすれば「人間をかういふ風に取り扱はねばならぬ作者の担ふべき」(川端氏)不幸は、どこからくるのであるか。それは横光自身の歴史の中に存在したのである。〈疑念〉を人間関係の中核として捕捉しなければならなかつた横光の歴史は「自身の不幸しか噛んで来なかつた」苦渋が実体験の上に築かれていたのである。

横光の父親、利頭は鉄道、土木工事一般の請負業者であり、職業柄、横光一家は絶えず流動的であった。従って、横光年譜にもあるように「小学校を十数回も変」わることになり、絶えざる孤独と疎外感が横光の幼児体験すべてであった。こうした横光の幼少年期の実体験が、人格形成に多大な影響を与えていったことは想像に難くない。

横光の実姉、^{注15}中村静子は、当時を回想して次のように言っている。「全く幼い時から父の仕事の關係で方々の土地を転々としたものですが(中略)弟(横光利一)が十歳くらいで三年生の時だっただでしょうか。父は朝鮮へ軍事鉄道の敷設で渡り、母は開腹手術で拓植から四日市の羽沢病院に入院して、私たち姉弟ふたりが取り残されました。(中略)私たち子供だけの生活は淋しいものでした。五間くらいある二階家の一間で子供が抱き合ってやすんできました。ちょうど、その頃、トラホームが学校にはやり、二人ともそれに罹りおまけに弟はお多福風邪もひいてしまい、ホウタイを顔中にした弟の手を引いて丘の上にある病院に通ったことを覚えていきます。(中略)そのうち、親戚間で相談したあげく、私だけは病院にも時々行かねばなりませんので残りました、弟はひとまず母のすぐ姉の嫁いでいます江州の岡屋吉祥寺に預けるため、伯父に連れられて行きました。もたらわれた小猫の様にお寺の広い座敷の

隅に黙って座り、帰るのを見ていたという伯父の話をきいて可哀そうで私は泣いたことを覚えています。それから毎日、朝早く起きて大きな鐘をついたり仏前のお供物などは学校に上るまでの仕事だったそうです。」さらに吉祥寺にいた頃の横光については小学校から同級であった由良哲次が次のように書いている。「横光は幼くして、一人田舎のお寺に預けられた。家を去り、肉親より別れ、殊に母より離れた幼き彼は、只管に家を恋ひ、母を恋うた。索漠とした寺院の孤独の生活の中に、彼には唯一の楽しみがあった。それは夕ざれば、鐘楼に登って入相の鐘をつく事であった。夕照の村と野を亘り、母にまでとどくであろう鐘の響きは、彼には唯一の寂しい歓喜であった」。また村松梢風は「横光は小学校だけでなく八度も変ったが、途中から母の生家のある拓植に移った。

(中略)この時分には父の運勢も下り坂で妻子への仕送りも杜絶え、親子は生活に窮した。拓植というところは非常に霧の深い土地で霧が掛ると一寸先もみえぬようになる。姉と弟は手を繋いで町をさすらい霧の中で抱き合って泣いたこともある。(中略)そんな事の結果、九ツの時寺へやられた」と記している。これら三者の言辞から、横光の幼児体験が想像以上に苦渋であったことが察せられる。

^{注18}心理学者、詫摩武俊氏が、人間は「出生時の状態」が「無力であるからこそ、いつ、だれに、どのように育てられたかによって、ほかの動物にみることでできない幅の広い個体差がつくられていくのである」と《性格形成の環境的要因》の中で述べているよう

に、この横光の幼児体験は、横光の性格形成に決定的な素因を作
つていたことは疑い得ない。小学校入学以前の重要な時期に、
両親から疎隔され、幼い二人だけが取り残された生活、深い霧の
中をさすらい、抱き合つて泣いた姉弟、幼い利一が、一人田舎の
寺に預けられ、夕照の村に、母を恋うてついた鐘の響き、この困
窮と絶えざる寂寥の中で、幼くして、植えつけられたのは、他者
への極度の警戒心であつたに違いない。庇護者のいない幼児は、
早くから自己防禦の姿勢を強いられねばならない。通常安定した
両親の間に育てられた幼児は、緊密な信頼感を揺籃として育つ。
従つて、見知らぬ人をも容易に信頼するのが幼児期の特性でもあ
らう。横光の場合、先ず、疑うことが、自己保全の武器として、存
在しなければならなかつたのである。お寺という地域社会での特
殊で、寂漠とした場、しかも他者の圍繞の中で、内面の葛藤をも
たなければならなかつた幼い横光にとつて、調和のある性格形成
はできなかつた筈である。ここに偏寄つた資質が宿つたとしても
不思議ではない。幼児としての純真な意志表示も、なるべく抑制
され、早くから忍耐が強いられた。〈忍耐〉と〈疑念〉とは、絶
えず、からまりながら彼の自己保全の道具に供されたのである。
このように悲惨な幼児体験に培ちかわれた〈他者への警戒心〉が、
〈疑心〉へと育成、定着しその人間観への視座を方向づけたと言
つてよい。こうした人間不信は、横光の早大時代、自分に想いを
燃やしていた女中里枝が、友人に寝取られた事実を目撃して、一
層強固になつていった。後に、それは親友中山義秀に「僕はそれ

以来、女性も友人も信じなくなつた」と告白している事実が、
それを物語っている。この事件は横光に多大な衝激を与えたらし
く、神経衰弱となり、故里の天津に戻っている。この憂悶の時期
に書かれたのが、処女作「姉弟」であつたと思う。この作品の
中にある「私は此の姉に皆んな話してはうか、恋を、死を、そ
して淋寂を。」という謎の言葉は、この事件に衝激した横光の悲
痛な叫びであつたのである。横光の処女作が奇しくも、こうし
た人間への不信を背景に漂わせた悲劇的な憂悶の譜であつたこと
は、横光文学にとつて決して偶然ではなかつた。これは厳密な意
味において、横光文学の原点たり得る実質をもち得ていたのであ
る。この里枝事件の梗概は、後に君子との懐槍なまなまでの恋愛体験
とからませながら「悲しみの代価」に、生々しく刻み込まれたの
である。里枝事件から「悲しみの代価」執筆まで、約三年足らず
の歳月を閲みしているが、この間、横光の内部では孤独と被害者
意識とが、その原質から徐々に育てられていき、君子との懐絶な
恋愛体験を契機として「悲しみの代価」という唯一の読者である
自己に向つて発表されざる一種の告白小説が書かれたのである。
この發通の書たる「悲しみの代価」は、いろんな意味において、
横光文学の原点に位置すべき作品であることは既に触れた通りで
ある。特に、この三角関係という人的構図をつき動かしていたの
は〈疑念〉であつた。コキューである木山は、妻と友人三島の間
を疑うことにより、この不倫の劇は点綴されていく。そして、被
害妄想という自虐を生み出す弱性の資質を暴き出した。この「悲

しみの代価」の全編に漂うものは、あの横光の幼少期から植えつけられた痛ましいまでの心の傷痕であった。この時期に書かれた書簡の中に「一人の敵が自分の愛人の前に現はれると直ちに総ての世界が暗黒になって自分を襲ふ。しかし、誰が敵であるのかと君は反問するであらう。僕には、もう総ての者が敵に見えてくる。」
 「君の所へ行つてゐるときの俺は決して人間ではない。病者だ。不思議な狂人だ」という文面があるが、こうした心性は、決して均衡ある幼児体験者からは生まれえない。なにか性格形成過程で、蝕ばまれ、歪められた資質の病形を感じるのである。「悲しみの代価」は、そうした原質の上にこそ生まれた作品なのである。と同時に、この「悲しみの代価」が、後の横光文学の特質を規定する出発点となったのである。大正十三年に發表された初期作「碑文」では、仮想ガルトン国を舞台に「賢者の言葉はエルサレムの卜者のやうに嘘言である」という徹底した人間不信が語られる。「日輪」（大正十三年五月）では、「悲しみの代価」の弱性な被害妄想の意識が逆に奔放性への憧憬へと形象され卑弥呼をめぐる野性的男性達の興亡の相図が後の心理主義文学にみられるへ人間と人間との組み合わせによって人間関係の比重が流動する」という観念の原型として措定されたのである。

(A)

「人間不信」「疑念」の心性が、相対的人間観と密接している

ことは必然である。横光作品の内的構図が相対的人間観に貫らぬかかれてゐるのは、その意味において、決して不思議なことではない。それは「南北」（大正十一年）にみた宿命的な秋三と勘次の争いに始まり、「敵」（大正十三年一月）の万次と五市の確執と敵愾心も「南北」のそれと一致している。しかも「敵」の中にある「人生とは恰も敵と味方を造るためのものであるかのように」という言辭は、〈疑念〉の心性とともに、横光の内部に、常にからまりながら、流れてゐた固定観念の一種であつたとみてよいだろう。さき程の書簡に「僕には、もう総ての者が敵に見えてくる」ということばは、それを端的にあらわしてゐると思つて、「鳥」でも「私はQより、はるかに劣つてゐる自分を考え、そのQよりもはるかに優れたAを考へ、そのAと自分との比較すべきもなき素質を考へる」という発想には、強固な相対的人間観が頭在しており、「私」は競争相手たるべきQを「敵」として把握する。「何が悲しいと云つたとて自分の敵が頭の上で自分との距離をますます延ばしていくことほど、口惜しいことはない」にそれは明確に表示される。「機械」にある「人間は敵でもないのに人から敵だと思はれることは、その期間相手を馬鹿にしてゐられるだけ何となく楽しみなもの」というのは一種の逆説でありこれもまた相対的人間観からの発想であることには違ひはない。事実、横光作品の中から〈敵〉〈勝つ〉〈負ける〉の言辭を捜そうと思えば枚挙にいとまがない程である。

横光は、「悪魔」の中で「我が好むものこそ勝利ではなくして

闘争り」というパスカルの言葉を引用しているが、この「闘争」は、いやが上でも相手を打ち砕いてしまおうという物理的闘争を意味しない。これは、あくまでも横光の内部葛藤である筈だ。その際、横光は「忍耐」という武器を用いて、自己聖化を計り、結果的に克つことを意志した。人間が敵対した時、必ず「勝負」への拘泥が発生する。これは、横光の心性にすれば耐えられないことであつた。「私」はQに対して「今の小さい忍耐をもって対立させねばならなかつた」（「鳥」）にあるように、幼児体験から培われた「忍耐」という消極的、非行動的な武器を擁して、この人間間の宿命的な葛藤の相をのり超えようとしたのである。「機械」の善良な主人も、「寝園」の仁羽も、そうした人間の葛藤の圏内から超越し得た横光の理想の像であつたのである。「私の家の主人はせいぜい五つになつた男の子を、そのまま四十に持つて来た」ような「仙人」的人間を「軽蔑出来ぬと云ふのも、つまりは、あんまり自分のいつの間だが成長して来た年令の醜さが逆に鮮かに浮かんで来て、その自身の姿に打たれるからだ」（「機械」）にしても「だんだん仁羽に接していく度に、安心しきつて交際出来る人物として、これほどの人はあはないといふことだけが確かになつて、まだ自ら全く前とは違つた豪さ、美しさ、を仁羽から発見し出して来るのであつた」（「寝園」）（傍点山崎）というような超脱的人間を、むしろ自己の理想像として考えていることに着目しなければならぬ。

闘いのもつ「勝負」への拘泥、これを自己内部で調整するため

に、ここに《後退者の哲学》とでも名付けられるものが生み出される。その思弁の原点は、やはり、「悲しみの代価」の木山に見出せる。^{注22} 姦通の当事者たる妻辰子と三島を糾弾、憎悪もせず、只管ら自己呵責する姿、これを一見「善意性」と見誤れるが、むしろ「忍耐」という非行動的な武器を適用した自己保全の方策に外ならなかつた。

「私は一個人が他個に敗北することは、それは敗北することではなくして、神への奉仕に思えてならないのだ。もしそれが敗北なら、勝つたものは必ず誰かに負けねばならぬ」（「鳥」）この言辞こそ、横光の《後退者の哲学》の中核を語るものではないだろうか。敗北を「神への奉仕」に結びつけたところに、煩雑で、尽きることのない人間関係の渦を超越する自己聖化があつたのだ。

「人に勝つことを心がけ、負けると人の急所を眺めて心を沈め、あらゆる凡人の長所を持ち、心静かに悟得し、澄ましたやうな顔を続けてひそかに歎く」（「鳥」）ところの闘争人間である横光にとつて、自己聖化の方法が、どうしても必要であつた訳だ。そこにこそ倫理家横光の特性があつたのである。「機械」の中で、疑いのために暴力をもって打擲されても「私」は恐しいほど冷静に無抵抗のままに生きる。数回の暴力の果てに、「私」は軽部を納得させ、結局、軽部は初めて、それから私に負け始めた」という敗北の勝利を得るのである。「人間は敵でもないのに、人から敵だと思はれることは、その期間相手を馬鹿にしてゐられるだけ、なんとなく楽しみなもの」という非行動的、消極的後退者の姿勢が、横光の

対人間の基本的態度でもあったようだ。この横光の考え方は、実生活においては、幼児期から、その基底部に絶えず流れていたものだが、異常なまでに相対的人間観の際立っていた横光にとって、その抑制は自己にとつて過酷であつたに違いない。そうした、妻絶な内部葛藤の営為を「悲しみの代価」から「機械」周辺の作品にみるわけである。

亀井勝一郎氏が、横光の人柄を称して「作品を通して、私は精悍で瀟洒な人を想像した。後に考えたことだが、横光さんの瀟洒は後天的なもので、精悍が生まれつきのもではなからうかということである。(中略)それは、すばしこいとか、喧嘩早いということではなく、原始林の奥に黙つてうずくまり、眼を光らせているような意味での精悍さだ。精悍な沈黙と云つたらなお正確だろう。傷ついた豹といった感じだ。横光さんの作品には、何となく野獣の香りがある。」といっている。「精悍な沈黙」「傷ついた豹」「野獣の香り」といった言辞ぐらゐ横光の個性を言い得たものはない。特に「悲しみの代価」や「機械」を中心とした、その周辺の作品に、その言葉の響きを感じるのである。「傷ついた豹」や「精悍な沈黙」が感ぜられるのは、われわれが横光の実体験の悽愴な「闘い」の傷痕をみるからである。つまり、この「機械」の背面には、蓄積された不幸の陰翳を身に纏つた横光自身の「傷ついた豹」がじいと蹲っていることは否定できない。「自身の不幸しか噛んで来なかつた」(小林)横光は、その実体験の中で、行動力をとられた「傷ついた豹のように〈忍耐〉」することを修得したので

ある。そこに在るのは、ただ、〈疑念〉をアンテナとした「精悍な沈黙」しかあり得なかつた。こうした情況の中で〈後退者の哲学〉が生み出されるのは必然なのである。

このような横光の原質が、芸術的な美学へと抽出、接合されて、しかも、心理主義の方法の意識的適用を通して、文学の中に措定されたとき、横光個有の文学が創出されることになつたのである。そして、個人中心の自足的人間観念の崩壊を促す、二十世紀芸術の本質に横光は、その原質にある相対的人間観をもつて、自然に参入できたのである。

(九)

伊藤整氏の「横光の社会観・人間観は初めは人間存在の不安定の意識から発して、後にマルキシズムによつて社会的なものに拡大され、増殖したものであつた」という考えの基本構造には賛成である。しかし、その説明内容において「火」(大正八年)にみる人間存在の危機感をもつて、その出発点にしていることには疑問が残る。やはり、この横光文学の系譜は、横光の幼児体験から探つていかなければならないし、文学的創作としては、その処女作「姉弟」から捕捉されなければならないだろう。「姉弟」の中にある「恋を、死を、そして淋寂を。」という人間存在の不安な危機感が、苦渋な学生生活と、君子との恋愛事件をからませながら「犯罪」(大正六年)「火」へと増幅され、「悲しみの代価」で以

後の横光作品の原構造を規定する重要な役割を担ったのである。小林秀雄氏が「氏の青春の歌は『花園の思想』と一緒に死んだのだ。以来、氏の作は私には色褪せて見える」（「機械」論）と暗に新感覚派文学を横光文学の不毛層として捉えていることを適用すれば、「悲しみの代価」は新感覚派文学をとり超えて、新心理主義文学期の諸作品、特に「機械」に直結していると言っても過言ではないだろう。むしろ、その間、伊藤氏が言われるように、マルキシズムとの触れ合いによって、横光の社会観、人間観が増殖拡大されたことは言うまでもないことである。

その意味において、もっとも横光らしい特性を潤じませた文学作品は、「悲しみの代価」にみる原構造を核とした、その敷衍の作品にあると考えるのである。換言すれば、「悲しみの代価」と「機械」の間を介在する作品群は「機械」とその周辺の作品を横光文学の頂点たらしめる習作であったとも言えよう。それ程、この新心理主義の作品は、横光の原質が、もっとも文学的に高められたものとなったのである。

しかし、横光が「文学の神様」としての名声と安定を得た時、その厳しい苦渋な実体験から結果された文学的緊張が次第に下降をたどり、弛緩していくことになる。それは、あの「精悍な沈黙」を強いられた横光個有の構えの欠落でもあった。闘わざる横光は、最早や、文学的エネルギーに乏しかった。横光は真に闘う人であったのである。「我が好むものこそ勝利ではなくして闘争なり」（「パスカル」と「悪魔」の中で述べた、この「闘争」の姿勢に

こそ横光文学の原動力があったのだ。絶えず、癒やされない、不安な情況の中に置かれ、終始、闘うべき対象を意識したときに横光の文学は質的に凝結したのである。横光は、その意味において、絶えず「傷ついた豹」であることが必要であったのだ。

私小説は、それが書かれる時は、作家の生活がほろび、作者の生活が調和して、落ちつく時は、書けなくなるといふ、この二律背反の理論は平野謙氏の提出したものであるが、まさしく横光にも、この理論が適用できるのである。昭和十年前後から、横光には、そういう衝迫の姿勢が失われてくる。横光の、こうした安定した実生活が表白されたのが、「比叡」（昭和十年一月）「榛名」（昭和十年一月）など一連の作品であった。以後、横光個有の追求姿勢が影を薄め、ジャ・ナリズムの波の上で、華やかで軽い作品が営まれるようになっていくのである。そして、横光は最後の力をふりしぼって「旅愁」に立ち向っていったが、もはや、自己の文学的主張を完遂させることができなかつた。

注1 伊藤整「横光利一」（筑摩書房「作家論」所収）

注2 平野謙「昭和初年代」（筑摩書房・現代日本文学全集・「現代日本文学史」所収）

注3 保昌正夫「IV流行作家の行程」——「上海」と「機械」と——（明治書院・近代作家叢書「横光利一」所収）

注4 奥野健男「芸術理論と現代の課題」——Ⅱ心理主義——（勁草書房・講座現代芸術「第六卷現代芸術の理論」所収）

注5 注6 注7 注1に同じ。

注8 佐々木基一「新感覚派の意味」（岩波書店、日本文学史第十五卷

「新感覺派及びそれ以後」所収)

注9 拙稿「横光利一」『悲しみの代価』試論——文学的変質への一視点

——(論究日本文学第二十九号所収) 参照。

注10 「実存主義とは何か」(人文書院・サルトル全集第十三卷、伊吹

武彦訳)

注11 小林秀雄「機械論」(河出書房、文芸横光利一読本、昭和三十

五年五月発行・所収)

注12 右同じ)

注13 村松定孝「横光利一と川端康成」(至文堂・日本文学新書「作家

の家系と環境」所収)

注14 注11に同じ。

注15 中村静子「弟横光利一」(河出書房・文芸横光利一読本、昭和三十

十五年五月発行・所収)

注16 由良哲次「横光利一の芸術思想」(沙羅書店)

注17 村松梢風「横光利一」(近代作家伝上巻所収)

注18 詫摩武俊「性格形成の環境的要因」(岩波新書「性格はいかにし

てつくられるか」所収)

注19 中山義秀「台上の月」(新潮社版)

注20 注9に同じ。

注21 大正十一年九月(推定) 小石川から小島勲氏宛書簡。

注22 注9に同じ。

注23 亀井勝一郎「横光さんの印象」(改造社横光利一全集月報第二十

一号所収)