

横光利一論 (I)

——世界とその変貌——

佐藤昭夫

1. 習作時代

——『日輪』以前——

横光利一が、プロレタリア文学と並び興った新文学の一方の旗手として、「文学の神様」となれば畏敬され、なれば擲されたのは、新感覚派時代以降のことである。ユニークな作品空間を結晶させることに成功したのは、この時期であった。そこに結像されるべき種々のファクターが、それ以前の習作時代にあつたことは当然のこととして、この特異な晦澁さを本質とする作家を究明する場合、習作時代のカオスは、とりわけ重要な意味を帯びてくるであろう。いわゆる「横光文学」を特色づける知的な構図と、抽象観念と、感性的文体と、したがってそれらを支える独自の人間認識の原型が、ことごとくそこに胚胎していると考えられるからである。ことに、人間横光利一の生活者としての誠実さ潔癖さと、その作

風の一見決定的ともみえる乖離に架橋するためには、習作時代への凝視は不可欠なものと思われる。

ここでは、実質的な文壇登場を果たした『日輪』発表の年、すなわち大正十二年以前の作品を習作とみる。習作とは必ずしも未熟な作品を意味するものではなく、「横光文学」という統一的なイメージが結ばれる過程の所産、あるいは、作家主体が定着する過程の所産を言うのである。その間にも優れた完成度を示す作品が含まれているのはむろんのことである。通常、新感覚派時代は、「文芸時代」の創刊（大正十三年十月）をもって始まるとみるのが定説であるが、『日輪』にはすでに独自の作風の確立が在ったとみるからである。習作期の作品として注目すべきものは、次の諸作である。

『神馬』
名で掲載

大正六年七月「文章世界」、横光白歩の

『村の活動』 大正六年「文章世界」

『姉弟』 同 七年三月稿

『悲しめる顔』 同 七年稿、同十年発表、原題「顔を切る男」

『火』 同 九年六月稿

『父』 同 十年一月「時事新報」に投稿入選、

原題「踊見」

『南北』 同十年二月「人間」

『笑はれた子』 同十年「衝」、原題「面」

『御身』 同十年稿、同十三年五月单行本所収

『悲しみの代価』 大正十年以前の稿と推定。昭和三十年五月

月「文芸・臨時増刊・横光利一読本」

(註) 川端康成氏の考定による。本稿六十三頁の引用文を参照されたい。

従来この期の代表作として、『御身』が挙げられるのが普通である。それはいかにもこの習作時代を代表するにふさわしい、若い情感に満ちた佳作であった。が、昭和三十年五月「文芸・横光利一読本」に初めて収録された『悲しみの代価』は、作品としての結晶度においては『御身』に及ばぬにしても、この期の唯一の中篇小説として、特筆されねばならないであろう。

横光は初期の自作に関して、後年次のように述べている。

初期の作品の中で一番初めに書いたものは「踊」である。次ぎ

に「笑はれた子」「御身」「赤い色」「落された恩人」「碑文」「芋と指環」といふ順序であるが、これらは皆、私の二十才から二十五才までの作で、表現とはいかなるものかを厳密にまだ知らず、筆を持つ態度にのみ極度に厳格になつてゐた一時期の作である。この時期には、私は何よりも芸術の象徴性を重んじ写真よりもむしろはるかに構図の象徴性に美があると信じてゐた、いはば文学を彫刻と等しい芸術と空想したロマンチズムの開花期であつたが、この時期の最後の作が「日輪」であり、これが文壇といふ市場の雑誌に掲載された処女作となつたことは、我ながら不思議なことだと思つてゐる。……………

私は古い情緒の纏綿する自然主義といふ間延びのした旧スタイルには、も早や忍耐することが出来なくなつて反抗を始めた。

——三代名作全集「横光利一集」『解説にかへて』昭和十六・

三——

また別のところで、次のように記している。

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。その次には写實的に高める工夫をやつてみた。それから、再び象徴へ舞ひ戻つた。此の頃が私の新感覚派時代である。その次には再び写真へ戻つてきた……………此の間に、物の見方にまた自ら変化があつた。最初は幻想的に物を眺めたかつた。それが普通一般的な平凡な見方をしたいと心掛けた。それがだんだんいやになり、物を個性的に、自己本位に眺めようと思つた。しかし、それもいやになると、感覚的に見てみようと思ひ

出した。

——『まづ長さを』昭和三・二——

書かれた時期は前後するが、後者は前者の解説を、さらに区分けして解説したものである。

横光はまた、次のようにも述べている。煩瑣をいとわず引用しよう。

芸術はすべて実人生から一度は遊離して後初めてそこに新しい現実を形造らるべきでそれでこそ小説の小説たるべき虚構といふ可能の世界が展かれ、さうして、これこそ真実といふべき美の世界であると私は思ひ、ひたすら人々の排斥する虚構の世界を創造せんことを願つてやまなかつた。生まの現実を日記のやうに追つ駆け廻し、これこそ真実だと云ひふらすなら、書かぬ前に現実で起つてゐる事実の方がはるかに真実なのである。つまり、小説を随筆のやうに書く私小説といふものこそ大嘘つきだと思つた怒つた青年が、私の若い時代の心中に棲んでゐたので、随つてそのころの私の作には、その大嘘つきへの反抗が何となく諷刺となつて出てしまふ結果になつたと見られれば見られようか。

このやうに現実放棄を企て、活字の世界は活字の世界としてまた自ら別個の世界に属するものだと思ふにいたつてからは、私は象徴主義に這入つて来たといふべきであるが、青年期の諷刺物の世界にもその姿は幼稚ながら頭れてゐるやうに思はれる。

——『初期の作』昭和十一年——

これは自作の解説であるが、そのまま横光文学の特徴的世界の諸相を語っている。

「文芸時代」（大正十三年十月創刊）に拠る新感覚派と、前衛芸術詩派とのいわゆるモダニズム文学が、「文芸戦線」（大正十三年一月創刊）に拠るプロレタリア派と共に登場した大正末期は、文学的梗塞の時期であつた。「自家の現状を直視」し、その告白の赤裸々な苦悶と哀感に文学的リアリティを求めた自然主義文学は、やがて「無理想・無解決」のスタティックなニヒリズムに自らを封じ込める道行きを辿り、そして、この閉ざされた「天窓を放つ」ものとして、白樺派文学が出現したのであつた。その間、近代小説の骨法であるリアリズムは、いわば日常生活の瑣末な事実の点綴と、実在する外界の「写真」に極限された私小説的リアリズムへと、変貌の途を歩ゆんだのである。

こうした自然主義、白樺派などの旧派文学を否定的媒介として成立した新感覚派と横光利一の文学は、大正文学のさしかかった夜を明るく照し出したといえよう。だがその耀きはかなり異様な相貌を呈していた。たとえ「日輪」——そこに象徴された「玻璃の眼」は、芥川の「人工の翼」が開示した文学的可能性の多様なメルヘンに対比しても、或る断絶した独自のミクロ・コスモスを映し取つてゐるといえる。見つめる眼としては、あまりに華麗であり、耽美というには、荒らしい。志賀と芥川との間にわだかまる違和感とも異なつた一種本質的な距離をはらんだものであつた。それは一口に言

えば、文学の機能改変への情熱によってもたらされたものといふことができる。横光は、人生主義的な見地から「実人生」に直結的に奉仕することを指標とした旧派文学のイデオロギに對し、いわばその外側に文学を定位しようとしたのであった。自己の文学を「彫刻と等しい芸術」とみる造型的構成的立場を標榜することによって、文学の非功利的価値の創造に、その自律の世界を見据えようとした。「構図の象徴性に美がある」とか、「小説たるべき虚構という可能の世界」、「現実放棄を企て、活字の世界は活字の世界としてまた自ら別個の世界に属する」とかいった、小説の虚構性に対する信念は文学の機能改変を意図したことばとして、受けとることができるとして、受けたことばとして、横光文学が内蔵する旧派文学との絶縁の契機が胚胎していると考えられるのである。

(註) 小林秀雄氏「機械論」

もとより、習作時代の横光に、このような小説の虚構性に対する確固たる信念把握があったかどうかは、疑問の余地もあろう。だが習作時代の早い時期から、「随筆のやうに書く私小説といふもの」に對して、ともかくも強い反撥を感じていたこと、小説が「眞実といふべき美」を目的とすべきであること——以上の点に關しては、意外に明確な態度を示していたことが確認される。

a 『村』の活動

先の自作解説によれば、小説の最初の試みは「象徴的」な作風であった。初期の作と目される『神馬』、『村の活動』には、早くも虚構への志向を認めることができる。数え年二十才の作品である。

『神馬』は神社に奉納された馬に自己を仮託して、青春の旺盛な生命力を、食性而欲の面から描いたものである。而欲といつても、すでに仮託という形式が示すように、それは体験の表白とはかなりの距りがあるが、象徴的といえるようなものではない。

『村の活動』では、この傾向がより深められている。仮構が生まれ、構成そのものが作品を支えている。この作品は作者が幼時に過した母の郷里での体験を素材にしていることはほぼ明らかであるが、構成のフィクショナルな結晶に示された作者の造型的な手腕に特に注目すべきものがある。それは横光の資質における知的なものの存在を思わせるに充分である。

この作品でまず指摘しなければならないのは、きわめて明瞭に提示されている人間観である。

寺の床下に住みついた乞食が一篇の主人公であるが、彼は乞食という現実の条件が直接に要求する筈のない茶碗の蒐集という行為に身を委ねている。常識的な視点からすれば最も効用の高いはずの食物よりも、それを入れる茶碗という外器に、彼の生活上の最大の関心が置かれている。こうした設定の仕方自体に、ヒューマニティの特殊な定着方式をみることに

ができる。ものへの執着が、生活の一部ではなく、生活意識のほとんどすべてなのである。これは、茶碗のもつ「美」への志向に由来するものではない。美的価値は、美意識による厳しい選択によって支えられるのであるが、彼はそれが茶碗であればどんなかけらでもよいという無選択の嗜好においてものに支配されている。この誇張されたヒューマニティのあり方は、何を意味するのであろうか。乞食の現実への執着が最も現実的であるべき食物ではなく、その不在の渴きを熾烈に呼び醒ますまいには、いらない外器に向けられているのは、乞食が、もはや渴きを生活、している人間ではなく、渴きそのものとして存在していることを物語っている。渴きという裸形の觀念といつてもよい。茶碗は食の渴きの或る絶対状況を象徴するメルクマールなのである。この乞食が、モンタージュ風の短いショットを構成した知的な構図の中で、村人たちの尋常な生活意識のうち克つユーモラスな劇を通して、作品はヒューマン・コメディとしての諷刺を獲得している。この作品に結ばれた仮構は、素材を日常的な生活感情のデテイルからつき離れた、あくまで知的な手捌きによって実現されたものである。作者の自我は、幼い明るさをたたえながらも、冷静な「眼」として、作品の向うに機能化されて据えられている。

ここに示されたヒューマニティの特殊な定着方式は、横光の全作品に一貫してみられる、きわめて重要な人間認識上の一傾向を物語っている。この方法は、次の写実的な作品を通

って、「日輪」において確定され、新感覚派時代に縦横の開花を見たものであった。それは、時には人間のアノミックな状況反映として、時には危機に耐える態度として様々な意味が与えられた。こうした、いわば一つの感受性の流れに對する固執がもたらす一貫性が、いわゆる人格的統一にとつて替る地点、ここに横光文学の一つの特異な場があるといえる。この作品についてももう一つ指摘しなければならぬことがある。それは作者の知性と美意識が、登場人物からきびしく遮断されることによって、作品の構成と、文体に注ぎこまれていることである。

とある朝早く、一羽の雛雀は、本堂の裏にかかつた椽にとまつてゐた。彼女は下の水溜りの上に枝を拡げてゐる栗の老木を睥睨して、時時尾を高く反らせては身体を前にのめらせた。が、その度毎に翼を擦り合せて立ち直ると、樋の露はいたづらに小雀の足を濡らして碎けていった。

これは冒頭の一節であるが、この欧文脈を思わせる視覚的な文体、知的な分析的な視覚追究は、一方対象の鞏固な実体を破壊する性向を示している。

客は周章でて帰つて行つた。水車屋の主婦は客の帯を、チラツと眺めて親切な微笑の名残りを再び板硝子の上へ投げ出した。すると、彼女は思はず一寸片頬を掻いたので、漸く消えかか

た微笑の上に、二本の作業の痕が真白くついた。

この部分などは、ほとんど新感覚派的表現にまでつき進んでいると言えるであろう。ここには、日常の生活意識が感受する対象の牢固な存在感はない。そこに在るものは、分析的な感覚によって造り替えられ、切り拓かれた新たな現実の次元である。同時にそれは、作者の美意識がつかみとった新たな美の次元でもある。少くとも、従来の生活意識に過不足なくはめこまれた人情や自然感情からは、かなり遠いものである。

以上のような内質を含んだ『村の活動』は、その文学史的先蹤を、あるいは芥川龍之介に求められるかもしれない。因みに芥川は大正四年に『羅生門』、同五年に『鼻』『芋粥』『手巾』、同六年には『或る日の大石内蔵助』『戯作三昧』などを発表している。作られた小説の礎石は、すでに投じられていた。『鼻』には、人間の悲喜の感情を顔面の末端に結集させる、かなり極端な人間ヴィジョンが据えられている。しかし、禅智内供の試みは結果的に失敗だったのであり、そこに注がれる周囲の目を無視することはできなかった。『村の活動』の乞食は、巡查の殴打にも耐え、村人の視線にも克つて、自己を勝利へと導く。この意図の挫折と完徹との差異は人間観——ヒューマニティの結集形態としては、やはり異質なものを含むといわねばならない。

『村の活動』は、以上のような視点に立つと、かなり重要

な作品であることがわかる。二十才にして、或る完成された作風をみせた作家は文学史上少なくとも、横光のように、素材を自己の生活体験の表白から断絶された知的な構図と觀念に求め、そこに計算された仮構像を結ばせた作家は、他にほとんど類例をみないのではないだろうか。この作品にあふれる明るく透明な空気は、そのことを物語っている。これはまた、裸形の觀念の定着を可能にする場として、横光が仮構の場を選ぶ必要があったということの意味してもいたはずである。それは、現実に対する虚像の關係の表示である。そして重要なことは、横光の現実把握が、全生涯にわたって、觀念を中核とするこのような批判形式に拠ったことであり、その原型が不徹底ながら、ここに、あるということである。青年期には、多く觀念によって現実をつかみとり、位置の確認をするのが一般的な態度であろうが、仮構の要請にまで進むことはやはり特殊な場合と考えられる。この作品においても觀念に対する作者の強引な手つきは、記憶される必要がある。

とまれ、横光の最初期に位置する『村の活動』は、この特異な作家の門出にふさわしい作品であった。小さいショットの連続による構成的な方法を象徴的と呼び得るかどうかは別として、また構成自体が觀念化されているとは言えぬとしても、明らかに作られた作品がこの時期に存在することは、後年の横光を彷彿するに足るユニークな才能を証しするものである。分析的な知性と、明爽な美的感覚と、觀念への飛翔と

は、横光の生得の才能であったとみる一つの有力な根拠がここに見られてよいであろう。しかしこの作品からは、観念への強靱な志向と虚構の意識をもたらした、横光のもっとも根源的な内部事情をさぐることはできない。それは、横光が「写真」と名づけた作品群の検討を通して明らかにされなければならぬ。△自分で取り上げた思想といふものはなんでも最後まで身につけてゐなくてはならぬものだ……▽とは、『パリュウド』のことばであるが、ここで身につけた思想が「写真」の試練をどのように受け止め、それによってどのように再生産されたかということは、きわめて興味ある問題である。

b 『姉弟』・『悲しめる顔』

先の自作解説によれば、「象徴的・幻想的」作風の次に、「純正な写生で押し」た作品が位置することになる。『村の活動』の後、『日輪』（大正十二年五月「新小説」）や『蠅』（大正十二年五月「文芸春秋」）に至るまでは、すべて写実的な作風を示している。その次に位置すべき「写実的に高める工夫」のこらしてある作品と、この期の作品とを分つ根拠をどこに求めるかは、かなりむづかしい問題である。だが、『姉弟』『悲しめる顔』の二作と、『火』『父』『南北』などとの間には、「写真」という点で一貫した態度が認められてもそのテーマを扱う視点に、かなりの開きを認めることができ

る。前者にあふれる青春の心象は、不安をはらみながらも大胆に肯定されている。後者では、ネガティヴな主題と愛情とが特徴的である。たとえば、同一の素材によってなる『御身』にしても、ほぼ等質の心象を描いているが、主人公の示した姪への愛は、拒絶されることで醇化されている。『火』は、子供の目を通してみた不倫の書であり、この主題はおそらく『父』にも隠されている。前者の二作と、後者とが分たれる一つの根拠を、こうした作者の心象に落されている愛とモラルへの深い蔭りのなかに求めることができるのである。いやこの両者は、明確に分たれなければなるまい。そうした心象変化の鍵を秘めた作品は、『悲しみの代価』であろう。この未発表草稿は、そればかりでなく、『村の活動』にすでに明瞭に現象している、横光の特異な世界の原型をも解きあかす重要な作品であると考えられる。このことは後にくわしく述べるつもりである。

横光文学の特色のひとつとして、おそらく作者自身の資性ふかく根ざした、素朴で優和な感情領域を挙げることができる。新感覚派の一時期を除いて、それは心理主義時代から戦後の作品にいたるまで貫流している。その優和な資性が、最も赤裸々な感情の波に乗って押し出されているのが、『姉弟』『悲しめる顔』の二作と『御身』とである。この二作は、横光が早稲田大学在学時代（大正五年〜同十年）休暇を利用して帰省した折の体験を素材にしている。

春が近寄つて来ると、湖は水面から日毎に藍色を抜いて白色に静やかに疲れて行く。死んで逝くやうである。或ひはさうかもしれぬ。

こうした叙述をもつて始まる『姉弟』は、ここに現われてゐる沈痛なりリシズムを、隠された底流として持つ、豊かな姉弟愛の物語りである。路傍でたまたま見かけた乞食の醜惡な肉体と、むしろ狂暴に対比されることによつて掘り下げられ、伸びあがる姉に対する情愛は、意志された倫理感情というべきものに高まつてゐる。言いかえれば、「純正な写生」を基本の手法とし、対比のきわだつた作図をふまえて、感情のはげしい波立ちのうえに若々しい「愛」の觀念をもりあげた、一種モラリッシュな觀念小説としての片鱗をみせているのである。対蹠の作図は『姉弟』では、姉の幸福な生活と、乞食の腐蝕しかけた肢体にみる不幸という關係であるが、『悲しめる顔』にあつては、自分の「悲しき」面貌と、幼い姪に注ぎこまれる無垢な愛感というふうに置き換えられている。前者が觀念的な構成を示しているのに較べ、後者は、その相方が自らの身内に宿るものであるだけに、ナイーヴである。母に寄せる人懐つこい心情も美しい。

こうした構図の二元的な明確さが、リアルな作品では不自然さをまぬがれそうにない、拡大された愛感の結実を成功させてゐる。鋭敏な感受性を持つ作者は、溢れ出るような生々ましい感情の「写生」が、そのままでは充分なりアリティを

具しえないことを、嗅ぎつけていたのである。またこうした旺盛な感情内容は、横光の文学的歩みに示された野心の大きさをうかがわしめるに充分である。その一つの結実である新しい觀念小説の確立者として、横光は文学史に位置づけられるべき作家であるが、写実的な世界にあつても、その傾向は否定すべくもない。「觀念のドン・キホーテ」と名指される所以でもあろう。しかしそれは「觀念癖」として片づけられる性格のものでは決してない。横光の不安定なまでに溢れ出る純朴な感情の流露を造型し、作品空間に彫りこむためには、強力な觀念による選揚が必要であつた。ないしは、その無限定な愛の奔流は、作者の抱いた純一なる「愛」の觀念のかなり強引な定着作業であることを意味しているというべきであらう。横光にとつて、私小説的リアリズムの淡白な実体整合性は、人間感情の貧困と映つたのではないだらうか。

(註1・2) 寺田透氏「作家私論」

さて、振幅の広い不安定な感情は、その愛と善意の大胆な表現故に、明るい心象風景を描き出しているが、それにしてもそこに底流する悲しみは大きい。作者の優和な資性の深さと同等に大きい。即實的体験から觀念へと向わせる知性発動のエネルギーが、悲しみ自体の内部から掬い取られているようである。これは横光の幼少年時代の變転きわまりなかつた生活環境のせいでもある。特徴的なのは、この習作時代に母、姉、姪といった肉親以外の異性に対する、充實した肯定の愛の物語りが無いことである。『悲しみの代価』の

妻は「不貞」である。肉親なる素材に触発されることで、はじめ大胆に語られる愛の思慕は、彼らと共同で味った或る苦悶の大きさを物語っていると考えられるのである。父に関するものもほとんど見られない。「父」という作品はあるが、稲晦に口ごもったところがある。

もう一つ特色ある点は、新感覚派的完成を示すまでの体験に根ざしたリアルな作品群には、素朴な人間感情が盛りこまれているにかかわらず、土着の風土性というものがほとんど欠除していることである。先の観念性と表裏をなす問題である。ローカルな風土性を消しさせることは、「文学を彫刻と等しい芸術」とみ、知的な観念と美とを意図する、最初期からの横光の文学的態度でもあった。しかしそれは、その意図を必然たらしめる現実的な条件なくしては、不可能なことである。福島県の東山温泉で生れてから、鉄道技師という移動する父の職業は、横光を幼少年時代、一定の土地に長く留ることを許さなかった。少年時は母の郷里柘植、上野に住み、そこでの体験を原素材としたのが『村の活動』『神馬』『南北』などである。それらが素材のローカルな現実性の拒絶に立つことは、先にみた通りである。だが、そうした知的作風を尙早に結実させた事由の一端と、またそれを必然ならしめた内なる理由の一半が、幼少時の環境にあったと考えられよう。おそらく横光は、生活の側面から、父親にも風土にも、深い愛着を抱けるような環境にはなかつたのである。それにも拘らず、横光が「田舎者」であることを否定する者は

ない。^(註2)「悲しめる顔」や「御身」と、都会的なサロンを舞台にした「寝園」などとの距離にわだかまる困難は、こんなところにもひそんでいる。

しかしながら、こうした不幸自体は、孤独と不幸を出発点としない作家が稀有であるように、横光個有のものではない。またその不幸を受け止め、克服しようとした方法と過程のうちに、作者の資質と才能のかたちが彫り出されていることは言うまでもない。そして、人間横光の非風土的な生い立ち、近代日本の文明の根無し草的性格に、偶然の照応を示しているとも考えられ、そこに、封建的呪縛から逃れられない旧派文学を「蹂躪」して立った、横光文学の自由な結晶の可能的地盤があったと見ることもできるであろう。後年『旅愁』において執拗に追究された、ヨーロッパ的精神と伝統的それとの断絶、相剋、混淆、調和といった主題、換言すれば知的なエトランゼとして運命づけられたハイテンテリゲンツィアVのはらむさまざまな内面の劇に寄せた情熱は、少年横光の孤独と不幸のうちに用意されていたといえよう。

(註1) こうした境遇にあった少年横光の「孤独・寂寥の心と母のなつかしき、一般に人の恋しき」が作品の内部に美しく結晶する過程については、高田瑞穂氏「横光利一」にくわしい。

(註2) たとえば「文学界・横光利一追悼号」(昭和二十三・四)

座談会。

実生活の直接的な体験を素材にし、「純正なる写生」によって描かれた作品が、作者の言う「象徴的」な作品以後に書

かれたという事実は、見逃されてはならないだろう。それが日常生活の底ひだから流露する生活感情、愛と善意の自然な定着——その意味でのリアリズムではない、或る意志されたリアリズムであるということである。こうした実験的な創作態度を導いたものとして、どんな事情を引き当てるかは、問題のあるところである。

考えられる理由の一つとして、志賀直哉からの影響を指摘することができよう。「純正な写生」による作品が生れるのは大正七年からであり、その前年における志賀は、最も旺盛な作家活動を示した一時期でもあった。『城の崎にて』（五月）、『佐々木の場合』（六月）、『天津順吉』（単行本・六月）、『好人物の夫婦』（八月）、『赤西蛸太の恋』（九月）、『和解』（十月）、『荒絹』（十一月）と、矚目すべき作品が書かれ当時の文壇に賑やかな話題を提供した年である。その他、白樺派や、自然主義系の作家たちの活動も活潑であり、近代リアリズム文学が私小説へと向う一転期にあつてゐた。横光にあつて、「象徴的」作風から、「純正な写生」へと移行がなされたとしても不自然ではない。若冠二十一才の作者が、文壇の趨勢に動かされたとみることは自然である。

『笑はれた子』は、志賀の『清兵衛と瓢箪』（大正二年一月）に類似した素材が用いられていることは、明白なところである。作者は、この作品について後年次のように述懐している。

「笑はれた子」は最初發表したとき、「面」と云ふ題にした。確か書いたのは二十か二十一の頃だつたやうに記憶してゐる。……しかし、私は此の作を恐らく五回ほど書き直してやつと仕上げた。最後の所にひつかかつて、一年ほどほつておいた。一年ほど過ぎてまたとり出して最後の所を讀むと、またそこが不快になつて書き直した。だから、年月で計算すると、此の十枚足らずの作に、三年ほどかかつたわけだ。……ひよつとすると此の作が私の作中で一番いいものになるのではないか、と時々思ふことがある。しかし、今は私はかう云ふものをもう一度書きたいとは思はない。言葉に実感かかなりの程度に出てはゐるが、しかし言葉に光りがない。私は光りのない言葉は嫌ひである。此の作には内面的な光りが、私の作中最も出てゐる作だとは、私は思つてゐる。……此の「笑はれた子」一篇には新感覺的な經營が少しもない。此の故に、私は此の作品を過去の芸術だと主張する。——『内面と外面について』大正十五・一、文芸時代——

右の引用から、『笑はれた子』が、『姉弟』『悲しめる顔』などのリアリズム小説の一環として、同じ年の大正七年に、その第一回の草稿がものされたことがわかる。この時期に志賀直哉への接近が意図されたことは明白であろう。

c 『笑はれた子』その他

先の引用によれば、小説を「写實的に高める工夫をやつてみた」一時期の作品である。大正九・十年にわたる期間に書

かれ、或は發表されている。作者二十三・四才である。

この時期の文学に、志賀直哉との影響關係を大きく覗くことは、ほぼ定説となつてゐる。伊藤整氏は、この点について次のように述べてゐる。

横光利一は、このやうな文体を作り出す前に、彼は志賀直哉の影響をかなり強く受けてゐて、極く初期の作品「御身」、「火」「蠅」などには、その文脈をたどることが出来る。横光がいわゆる「如実派」文体から受けついだものが、特に志賀系だといふことは、当時の彼の僚友中河与一が、その頃彼等の尊敬した先輩作家として志賀直哉を特に挙げてゐることからも分るし、またその頃横光が、志賀直哉と佐藤春夫とを乗り越すことは不可能だ、と言つたといふ文壇伝説も残つてゐる。志賀の文体は大正前期の作家のうち最も強い筋骨を持つてゐるものであつて、その筋肉性が横光の「蠅」や「火」などに受けつがれてゐることは明らかである。——筑摩版・現代日本文学全集「横光利一集」解説——

この時期の横光の文脈に、志賀直哉の文体の跡を辿ることが困難ではない。たとへば、次のような描写を挙げることが出来る。

鶏小舎の繩を巻きつけた丸梯子の中段を雌鶏が一羽静に昇つてゆく。そのとき敷石の上に二つ三つ斑点が急に浮んだ。雨だなどとは思つた。母は元氣の良い声で、「せうら降つて来た。」と

云つて笑つた。父も笑つた。

母が奥から出て来たとき、

「何処で寝るの。」
と米は訊いた。

「アさうそ、お前ももう眠な。」

母はさう云ふと直ぐ奥へ引き返して行つた。そして奥の間で「些と失礼します。」と云つて蒲団を米の横へ持つて出て来てから、楕円形の提灯に火を点けた。蠟燭は四寸程もあつた。

——「火」——

しかしながら横光が、事実どこまで影響を受け、その「筋肉」を移植することに成功したかは、速断を許さぬところである。志賀の鞏固な、実體整合を意図した文体は、主觀の表白、とりわけ悟性的領域に対するストイシズムが底流している。觀念への思考と、思想への情熱と、したがって他者の拒絶、ないしは自己の肉體圈を逸脱する全意識の抑制という操作によつてもたらされたものであることは、志賀自らの語るところでもある。生活者の感覺に自らを委ねることによつて、換言すれば、自然人としてのアニミクな初発性感覺を唯一つの価値基準として、自己と文学とを幅狭く築きあげたのであり、文学は、その自然人としての肉體のうちに溶解する性格を示している。一方、ものを離れ、肉體を離れた觀念の構築によつてそれらを所有し、精神の自律的現実をそこに据えようとした横光は、志賀の文学的世界像にとっては、む

しろネガティブな対質の世界を描き出している。作家的資性において、まったく対蹠的な存在であるといえよう。横光のこうした性格は、写実的な作品においても、きわめて明瞭な痕跡を留めていることは、先に述べた通りである。『姉弟』『悲しめる顔』『御身』にみなざる情愛は、横光その人の資性に求められる。しかしそれらを一篇の短篇小説に彫りあげたものは、その体験と、そこに生れる感情の片々を、常に或る普遍化された抽象観念にまで押し揚げようとする、旺盛な知的意欲であった。

同じ牧笛の韻律に踊らねばならぬ小羊よ、お前は一つ唄を聞き違へてはならぬ。

これは『姉弟』の一節であるが、この詩的表現を支えるものは、強い孤独感と共同意識である。一つ唄を聞き違えた小羊が、それでもなお群をなして生活する時、そこで起る悲劇に寄せた抒情である。横光の文学は、それが愛と倫理を中核とすることで明らかのように、自己と他者との関わり合いという、個人の社会性に対する深い関心から生じたものである。『機械』に代表される、いわば三者鼎立の人生観である。他者のない自己の姿などというものは、横光にとって、もはや一片の眩暈にしかすぎない。いや、眩暈として強く思い描かれていたのである。

志賀との間に確認される近親性は、素材の類似を一、二の

作品に、文体の相似をさらに幾つかの作品について見出すことができる。けれどもその世界は、その後の横光の文学に、ほとんど根づいてはいない。横光が志賀に学んだものが、世界認識の構造と、その一次的体験現実を形造る意味での文体ではなく、主として短篇小説の構成技法ではなかったかと思える所以である。このことは、志賀の影響下に出発した滝井孝作や網野菊らの文学が、世界像そのものにおいて、志賀文学を映し取っており、それぞれ独自の領域を拓いてからも、その痕跡は抜きがたく烙印されている。横光においては、写実的な一時期を除くと、まったく異質な断絶を示しているのである。

筋骨的部分のみを書いて他を棄て去ることによつて文章の力を作り出す、といふ志賀の方法が横光に受けつがれた時、それは変化して、観念を中核とするものになった。……志賀直哉においては文章の筋肉的なものは、観察とか描写から遊離せず、ものの姿のあり方の中に不可分に包含されてゐたが、横光においては、「御身」の頃から、観念そのものが抽出され、純粹化して、描写過程から切り離されて存在し得るやうになつてゐる。即ち横光の初期から現はれた特質は思考と描写の遊離であつて、これが自然主義系統の写実的文章から彼を自由にしたのである。またこの事は観念の自由な飛躍をも可能にさせたし、形容詞や形容句の思ひ切つた新しい試みをさせる可能性をも生じることになつた。——筑摩版「横光利一集」解説——

伊藤整氏は、横光文学の肯定的な理解者であり、自らの創作において、横光の影響を顕著に受けた作家の一人であることは言うまでもない。伊藤氏の解釈は、いかにも明快である。その主張にもほほ賛意を表したい。しかし、「志賀の方法が横光に受けつがれた時、それは変化して、観念を中核とするものになった。」という判断は、にわかには承服しかねるものを感じる。ことに、「それは変化して」という表現は素直に受けとりにくい。志賀直哉の文体の開示するアニミックな即実的世界像と、「観念を中核」とする横光文学の仮構的なそれとの間にわだかまる乖離が、方法、上の変化によってもたらされたとみることは、あまりに方法的な観察に過ぎはしまいか。

両者の技法をこえた世界の相違は、またこの期の作品主題からも読みとることが出来る。

志賀との素材の類似を見せている『笑はれた子』は、いわば『清兵衛と瓢箪』の後日譚である。清兵衛が長じて下駄屋になったと想定してよい。その結末は、次のように描かれている。

或る日、吉は久し振りでその仮面を仰いで見た。すると仮面は鴨居の上から馬鹿にしたやうな顔をしてにやりと笑った。吉は腹が立つた。次には悲しくなった。が、又腹が立つて来た。

「貴様のお蔭で、俺は下駄屋になったのだ！」

吉は仮面を引きずり降ろすと、鉈を振るつてその場で仮面を

二つに割った。暫くして、彼は持ち馴れた下駄の台木を眺めるやうに割れた仮面を手にとつて眺めてゐた。(が、ふと、何んだかそれは立派な下駄が出来さうな気がして来た。すると間もなく、吉の顔はまたものとやうにぼんやり柔ぎだした。)

傍点と()は筆者

ここで()に入れたところは、志賀の肯定的な世界に近づけている思想の語られている部分である。だがこの思想はいかにも牽強附会であり、唐突の感をまぬがれないように思う。「何んだかそれは」という理由づけは、そこに充当されるべきリアリティを呼びこまない。志賀はここに自らの肉体を横たえることによつて、この谷合いを大胆に踏みこえてゆく。理由づけを、むしろ固く拒絶するところに、その「傍点跨ぎ」は果され、志賀独自の実体的な重量感が呼びこまれるのである。「貴様のお蔭で！」という吐きすてられた語氣にこもる自ら自身の拓いた運命に翻弄された男の怒りの方に、この作品の主題の実質的な定着を感じるのには、不自然ではない。志賀の強靱な実感に由来する大胆な人間肯定の思想が、この分析的な知性を持った作者にとっては、やはり他山の石であることを物語ってはいないであろうか。

(註) 本多秋五氏「白樺派の文学」

横光は先の解説で「最後のところにひっかかった」ことを繰返し述べている。これは、ここに語られた思想が、必ずしも作者の内部発展の必然に根ざした思想ではない、いわば作

為的なのは、からいが介在していることを証しするものであろう。こうした形をとるに至るまでの数度の草稿を検討することができないので、なお不確かであるが、発表された決定稿においても、この点は克服されてはいないと考えるのである。素材と文体に意志された類似を示しながら、その「筋肉」と世界とは、やはり横光のものとはならなかったと思われる。

このことは、ほぼ同じ時期に発表された『火』や『父』や『南北』などの主題構成をみればいっそう明らかとなろう。

「写実を高める工夫」をしたこの時期の作品群のテーマは、前項でも触れたように、「純正な写生」による『姉弟』や『悲しめる顔』には見ることでできない、悲劇的な愛情が色濃く、『笑はれた子』も、末尾の二行を除けば、一篇ののっぴきならない悲劇を構成する。この期のテーマは、倫理的な危機を軸とするペシミズムと、暗い孤独感と、メカニツクな心理——総じて、人間現実の相対的な認識に由来する暗鬱な感情に、その底辺が据えられている。『火』における不倫と『父』にみなぎる不穏な空気が、『南北』にみるエゴイズムの無機的な運動にまで昂まる葛藤など、すべての主題は暗く、『御身』にもこの影はさしている。横光が大正十年という時点で覗いていた現実が、暗澹としたものであったと推察する所以である。そして、それらの陰湿な主題を技法的に「高める工夫」をほどこし、緊張した造型意識によって直接的な流露を防ぎ、かつその距離においての克服を意図したのでは

なかったらうか。先の末尾の一節も、作者の並々ならぬ苦悶の表明と受けとることができる。

こうした自然主義的「劣情」吐露に傾斜しやすい素材を、かつて象徴と幻想美とを意図した横光は、きわめて注意深く処理したと考えてよいであろう。この場合、横光が必要としたものは、志賀の世界ではなく、対象の輪郭によって、自己の感性を整合する志賀の冷静な手さばきと、きびしい観察眼であった筈である。

もとより不安な倫理感情は、志賀にあっても、かなり根深いものであった。しかし志賀は、肯定的な人間像の内部にそれをからめとり、健固な肉体をそこに打ち樹てたのである。横光には、そうした実体的な肉体を支えるに足る内部現実が、すでに喪われていたのである。先に、横光が必要としたのは、志賀の世界ではない、と書いた。が、したがってこれは正確ではない。あるいは、真実横光の求めたものが技法ではなく、志賀の持つ強靱な肉体そのものであったと言うべきかもしれない。『笑はれた子』を、「生涯の一番いい作品」と想像する時、そこに肉体と現実——「私」なる統一的実在——の実現を信じていた、ないしは信じようとしていたことが裏書きされているように思われる。だが、「過去の芸術」と断定した作品を、「生涯の一番いい作品」になるかもしれないと言って憚らない横光の自己把握の曖昧な一面は、彼の文学造型上の大きな脆弱さにつながっている。不幸にもそれは、文学的結実の未完という、作家にとって最も大きな悲哀

を招いており、他方、横光文学否定の有力な根拠を提供している。新感覺の自己否定のように受けとれるからである。少なくとも、横光文学評価の座標軸の設定を著るしく困難にしているし、誤解を招き易くしていることは事実である。だがそれは横光自身の観測であって、その評価を寡少にするよう作用しているとしても、文学史の上に残した実質的役割に直接関わるものではない。遠いものは喪われたものである。志賀の肉体は、所詮志賀のものでしかない。横光もまた自らの文学で、自己以外の何ものも語ってはいないのである。

d. 『悲しみの代価』

『悲しみの代価』は、この時期に書かれたと推定される未発表草稿の中篇である。妻の「不貞」を怖れ、怖れることにかえって不貞を招いた、いわばコキューの心象記録である。

『悲しみの代価』の周辺には、多くの問題がからんでいる。それについては後に考察の機会を持つこととし、ここで作品の内部世界に立ち入ることにしたい。

主な登場人物は、主人公木谷、妻辰子、友人三島、木谷がかねてから好意を抱いている郷里のかん子の四人である。

木谷が三島に書き送った書簡から問題の発端を尋ねると、

俺は辰子を愛してゐた。愛が強くなればなる程、俺は辰子の心の対照を全部俺自身に向けねばをれなくなつた。が、それは結

局無駄であつた。辰子の心は絶えず半分は俺に向けられてゐた。が、後の半分は俺や辰子が絶えず接する俺の多くの友達に向けられていた。……俺はそれを常に感じ、それに応ずることを悦んでゐる辰子を見て来た俺は、苦痛のためにだんだん俺の知人から放れていつた。俺の社会を造つてゐる者は結局俺の知人である。その知人から一人放れた俺は俺の社会から滅びたのも同じなわけだ。

別のところで木谷は、また次のように言う。

妻としては辰子は無節操で、放縦で、我儘で淫奔で、彼のやうな臆病な小心な良人を纏て自滅さす種類の女であつたが、普通の女としてみたとき彼女は、善良で快活で子供のやうに無邪氣であつた。それが最も彼を牽きつけてゐた。

辰子という一人の女性の内部に、妻と普通の女との分離が意識されたところから、主人公の不安が生れたのである。愛と魅力の背理といつてもよい。木谷は、愛は唯一者の選択であり、それは独占欲の充足によって確認されると考えている。愛は本来、その女性的な魅力に触発されて生じるものである。しかし魅力は、普遍的な男に働きかける生得の力であるところから、愛の独占を危機に陥しめる危険を常にはらんでいる。妻への愛は、友人への嫉妬と表裏しなければならぬ。換言すれば、愛に絶対性をみる観念と、愛の存立する現実との間にわだかまる背理の悲劇である。けれども「俺の社

会を造っている者は結局俺の知人」である故に、友との離反もまた耐え難いのである。こうして、妻への愛、その不貞への怖れ、友情、嫉妬、「決断心の乏しい性質」に対する自虐などが、渦をまいて間断なく木谷の心理にからみついでくる。ことに妻の不貞に対する怖れは、その間をぬって大きく拡がり、一種被害妄想を感じさせるほどである。そして、とめどない逡巡からの脱出を求めて、本屋の主婦やかん子や、通りすがりの女性に心を惹かれてゆく。その際木谷は、内部の動揺に耐えるために、抽象的な思惟を通して、知的な観念による現実の定着を試みるのである。だが、それは現実との距離を明白にするに役立つばかりである。また木谷の無限定な善意は、さらに現実をとらえ難いものにする。そうして、大きな善意の間隙から際限なくふくれあがってくる現実からの救出が、もはや知的な現象俯瞰では済まなくなると、肉体の行動によって、外部によって、内部の統一を試みることになる。

とにかく今電車に乗りさへすればよい。次には駅で切符を買ひさへすればよい。それで了すひだ——自分の物は自分の身体だけなのだ！

かつての恋人かん子と、母のいる故里を漠然と思慕しての出発である。しかしその地に辿りついても、この苦悶からは逃れられない。一方、木谷が断りなしに家を空けている間に

これも善良な下宿人の三島は、辰子が訴える愛の不安への同情から、姦通を犯す事態に立つ。妻の不貞に対する怖れが、それを現実のものとしたのである。突然帰京した木谷は、その現場へも立ち会う結果になった。後年の発表作『負けた夫』は、この部分で終わっている。しかし、悲劇がぬきさしならぬ現実のものとはいえ、木谷は自らの非と妻の真情を信じることによって、この悲劇を耐えようと決意する。

今から思つてみると、二人が愛し合つてゐたくせに、ただ一つの苦痛をお互に卒業するために、どれ程高価な悲しみの代価を払つたことであるか。お前もそれを感じてほしい。出来ることなら、俺はその代価をむざむざと捨て去つて了ひたくはない。

一時はこうした心境になつた木谷ではあつたが、

彼はなるだけ妻の善良な顔の表情や、後悔してゐる彼女の心を頭に浮かべるやうに骨折つた。が、しかし、どのやうに考へても、絶えず頭の底から放れないのは、矢張り壊れた辰子の肉体であつた。彼はそれを思ふと急に胸が痛み出し肩が険しく響んで来た。

「もう幸福は決して俺にはない。」

ここで、この一篇の悲劇は終末となる。悲しみの「代価」は、つまるところ、悲しみ以外の何ものでもなかったのである。

以上が『悲しみの代価』のごくおおまかな経過であるが、ここに覗きみる人間内面の位相について、さらに考察を進めてみたい。

先にこの作品を、愛に絶対性をみる観念と、愛の存立する現実との間にわだかまる背理の悲劇であると規定した。この主題は、その規定の限りでは、決して横光独自のものではなく、近代小説個有のテーマでもない。近松の世話物を貫く主題は、多くこの背理の悲劇である。両者が著るしく異なるのは後者では、相愛の男女と、それを取巻く社会という二値関係であり、現実はいわば男女の外側にある。前者においては、愛を形成する人間の内部そのものに、背理が胚胎しているのであって、現実が男女の内側にある。言いかえれば、個人の内部に形ち造られる愛が、いわばその実存的基礎と観念とにおいて、矛盾関係をはらまねばならないのである。魅力のないところに愛はなく、一方魅力のあるところに、信ずべき愛は存立できない。愛という人間至高の理念は、魅力という、その倚って立つ一次的現実にあつてすでに裏切られている。それは、魅力が第三者の存在を呼び寄せるからである。しかし、第三者を含む生活圏が、他ならぬ二人の生棲する社会であり、幸福の条件である故に、その存在を無視することはできない。人間個人の幸福とは、この三者の調和関係の樹立にあると木谷は考えているのである。絶対を志向する愛の観念と、愛を支える現実との背理は、ここでは必然的に、個人と社会との背理へと発展する。先に、横光にとって、他人のな

い自己の姿というものは、一片の眩暈でしかないと言いたのであるが、木谷にとっては二人だけの倅せというものも、ひとしく夢にすぎないのである。

木谷の愛の観念と現実に対する思考は、しかしかなりに観念的であり、「妻の愛」に対する不信としては、必ずしも納得できるものではない。「花園の思想」などの夫婦愛の事実とは、少なからず開きがあろう。しかし横光の文学にあつては、こうした木谷の思想は、相当に根深いものである。ことに重要なのは、愛と幸福の条件が第三者を包含した社会に直結し、その保障が、第三者の存在に大きな比重で依存していると見る視点である。この三者鼎立のもたらす悲劇は、のちに傑作『機械』や『鳥』のモチーフとしてしばしば用いられた心理主義時代を拓く契機として重要な役割を担うに至るが、その原型が、すでに初期の未発表草稿にあつて鮮明にレリーフされていることは、注目する必要がある。

木谷の思考過程に登場する人間関係は、常に三つ巴の形をとっている。木谷——妻——三島、木谷——本屋の主婦——その主人、木谷——かの子——その許婚者と、それぞれのトライアングルの頂点に彼は立つのである。

こうした木谷がつかみとる人間現実、まったく相対的な偶然的なものであった。

私はあなたのお顔ばかりを眺めてゐる幸福者であつた時、丁度あなたは、あの立派な俳優の顔ばかりを眺めてゐられる幸福者

であられたのです。

幸福者は、人間の頭数だけいる。しかし、二人の幸福を生きている者はいないのである。互に意志することなく、相手を「蹴飛ばし」、正面から向き合うことはない。木谷の意識にとつて、現実のメルクマールは、矛盾と哲理、そして不安な孤立感であった。

こうして、木谷の倫理的なカンバスに描かれる愛と幸福のパスペクティヴは、縦横にひき裂かれることになる。色彩は氾濫し、固く握ったモラルの絵筆は自己増殖を重ね、掌にあふれてこぼれ落ちる。

彼は主人の気持ちが理窟なしに間違つてゐると思つた。しかし主人は妻に疑ひを向けてゐるのではなく、自分に向けてゐるのかも知れないと思つた。「馬鹿な。」と彼はひとり言つた。が、余り行きすぎた自分を考へてみると妻を愛してゐればゐるほど疑ひを持つ主人の方が正しく思はれて来た。が、また、自分のゐない時、主人の前で主婦が自分に好意のあるらしい気持ちを現したのかも分らないと思つてみた。さう思ふと彼は急に今迄と打つて變つた喜びを感じて来た。そしてもしそれが事実であるならば、もうそれで自分は沢山だと彼は思つた。彼はその喜びを少しでも失はないやうに、何か壊れ物を抱いてゐる時のやうな気持ちで歩いていつた。が、突然妻の辰子が、今自分の感じてゐるのと同じ喜びをいやそれよりもつと強い自信を絶えず多くの男達に感じさせて来続けたのだと彼は思つた。彼は遠

に又一層妻が妻だと思へなくなつて来た。そして、自分の苦しめてゐる本屋の主人の気持ちがそれだけはつきりと胸に映つて来ると、今さきを感じた自分の喜びは、汚いけしからぬ情の動きのやうに思はれた。

『機械』の濃密な時間を彷彿させる叙述であるが、これは一つのことば、一つの表情、一つの現実が、倫理的な意味把握への過程において、はげしい瓦解作用を惹き起していることにほかならない。かつて外部にあって、自らとの或る秩序立つた調和関係のもとに、必然的に存在していた他者なる現実とは、ここでは鞏固な実体性と、人格的な統一体として実感されてはいない。三者構成の現実とは、それぞれの必然になる倫理単位に分かたれることにより、木谷のめまぐるしい表情変化と正確に同テンポで、任意に入れ替つてしまひ、対者は無制限に個別的な姿をとり具して現われてくるのである。個人の幸福の条件である社会の不欠除性と、ヒューマニティの普遍的な存在を信じてやまない、ロマンティックなモラリスト木谷の無限定な善意は、この単位交換の相對運動に、ほとんど無限の反復を強いる結果となり、現実は変貌を重ねて把みどころのない存在と化している。その善意は、現実よりもはるかに大きな許容量を示しており、その単一なモラルは、現実無比して余りに狹隘であつた。やがて、木谷の善意は、自己の愛とモラルの肉性をこえてのびあがり、自意識は或る裸形の論理となつて、自我を透명한物性にまで環元させること

になる。

このように、木谷というモラルリッシュな男がとらえた現実には、際限なくふくれあがり、なだれかかる現実であった。人間は孤立を拒絶され、肌を触れ合いながらも生命のぬくもりは伝えられず、それぞれ任意の風景に向って眸をこらしているのである。個と個の内部血液のコミュニケーションを真に必然づけ、かつ可能にする根拠と方法とが、同時に混迷しているのである。そこでは三人の幸福はもとより、二人の幸福さえもすでに遠い。重要なことは、倫理的な価値単位の増殖と無機的運動に近づく相対化は、やがてその崩壊を結果させることになるということである。人間の倫理的解体である。

もし一生かん子の胸の中に自分の姿が映つてゐるとすれば、彼女の良人は一生不幸に浸つて死ぬだらう、さう思ふと殊に彼はすまなくなつた。がいくらわびても、かん子の心を処女でなくして良人に渡すのは自分であると思ふと新しく罪を犯したやうな気持ちをした。彼はかん子が早く自分を忘れてくれることを願つた。愛すると云ふ言葉や、愛すると事ふ態度は、余程考へて真剣にならない限りどこでどんなに人を苦しめるものとも分らないと思つた。

罪もまた、愛そのものの内質に還元され、そこで、償われねばならない。愛することと罪を犯すことを峻別し、自裁する権威は、しかしどこにも見当らないのである。三者は、互に相手の反世界に立つことによって、自らの愛の倅せと、

罪の重圧を感じていたとしても、倅せには悦びがなく、罪の重圧には、身を嘔む苦渋はない。愛とモラルの抽象觀念だけが、肉体の現実を離れ、蜃気楼のように夜空にかかる砂漠地帯に住んでいるのである。固定された薄明、明かるい夜であり、人間の倫理的解体の果される世界である。

この理由のない離反がもたらす焦燥と不安、実体的抵抗を与える現実の消失による怯え、また留まるところを知らない心理的逡巡から逃れるために、木谷は幾つかの手段を選んだ。

一つは、自然との調和関係を回復することであつた。

今迄、彼が本屋の主婦や、かん子や、路土で逢ふ美しい女性に心を向けてゐたのは、病苦に憫む病人が医者から医者へと転々として移り歩くと同じであつたとして最後に死を宣告されて床の上に横つてゐる者にとつては最早医者も薬も必要でなくなるやうに、彼の望むものも、自分とは全くかけ放れてをりそして自分や自分と同じ穢れた肉体を軽蔑することに力を与へる空や、星や、山や森の美しさのやうに思はれる。

しかしこの自然も、つまるところ、木谷の心象を映し出すにすぎない。

彼は森と、親しくなるためにマツチを、擦つて煙草に火を点けて、腰を下ろして柔い気持ちで森の中を見廻した。すると、森の顔は初めて柔和になり、また彼は静な落ちついた気持ちに

なつた。

ここでは、人間は、自然とのおのづからなる調和関係を絶たれたエトランゼである。「森と親しくなるため」にはまず意志し、意志を媒介することによってはじめて調和的な「落ちついた気持」になることができたのである。自然が人間の内面を模倣したのである。こうした木谷にとって、白樺派の命題である自然との「大調和」を果した『暗夜行路』の結末は、もはや神話的な迂遠なる世界でしかないであろう。

妻の不貞な性格をあれこれと出来る限り記憶の中から掘り起して無理に妻を不貞な女に仕上げることに努めてみた。すると再び、妻が不愉快な妻になつて来た。

対人圏にあつても、自分の思いのままに意味のすげ替えがきく。自然も人事もこのように相対化され、理由もなく離反している地帯では、確実な生の意識は生まな感覚に集約されまた意図的に選びとられた彼の、現実として、主観的に再構成された内部現実の相を担って立つより他にないのである。ここでは一切が不確定である故に、一切がまた可能である。次に掲げることばは、おおむね木谷のこの心象風景に通うものである。

宇宙は石鹸だ。石鹸はスポンだ。一切は可能だ。

凡てのものは穿き替へられ得る。変化は価値だ。価値はダダイストだ。——「ダダイスト新吉の詩」(大正十二・二)「断言はダダイスト」より——

(註) 横光文学と、アヴァン・ギャルド詩派との問題は、項を改めて考察するつもりなので、ここでは指摘に留めておく。

『花園の思想』や『蛾はどこにでもゐる』、また『日輪』や『上海』などにおける自然と、登場人物の心象との関係、一般に新感覚派のもの、と心との関係は、牢固な客体的実在としての自然の解体を前提していると考えなければならぬ。『花園の思想』における花園や漁場と、死につく妻との内部連繋の問題も、こうした認識形態それ自身の根本的変革を抜きにしては、理解しかねるものを含んでいるのである。

このように、「凡てのものは穿き替へられ得」、価値は均質化し、モラルは相対的結構の内部深くのめりこむ道行きにあつては、自己を、人格ないしは本然的に統一された一つの世界とみ、「私」をコスモスの中心に位置する単一な実体存在とみる白樺派のヒューマニズムと、自然主義的人間観とは、共に崩壊の過程におかれていると言えるであろう。私小説的リアリズムもまた、従来のように生棲することはできない。科学的リアリズムに定位された人間ヴィジョンは、そこで瓦解してしまふからである。

与えられた現実とは、こうして選びとられた彼の、現実へと転位を余儀なくされる。内部感覚と観念上のダイメーションが

主体定立の積極的な次元として呼び醒まされるのはここにおいてである。そこでは、知的に内化した感覚と観念と思想とは、内からの熱した生意識によって、人間化され、肉体化されて、新たな彼の現実として、彼の内部に組み入れられる可能が拓かれるということである。

その頃精神的の苦悶は勿論肉体の苦痛も、夫妻は同様に共感しなくてはならないと云ふ思想から、よく辰子を膝の上へ乗せ乍ら、自分と自分の顎を掴つてみて、「お前の顎が痛かないか。」と妻に訊ねた。「痛かない。」と妻が答へると「まだ駄目だ。」と言つて彼は妻を膝から下した。

これは、まことに純粹な心象である。青年期には誰しもが夢み、次第に色褪せてゆく種類のものではあろう。けれども横光の場合、この純粹な心象（モラルではない）は、微笑のうちに見過されてはならないものを含んでいる。またこの純潔なモラルは、常に肉体という現実の次元では裏切られる。そして、こうした「思想」は、おそらく現実の永遠の裏切りに逢つて、永遠の理想であることを保障されている。故に、至高のモラルである。ただし文学ではない。この無垢の幼なさ、積極的な意味を持つのは、非肉性的な理想を信じているということよりも、不可能の保障になる自らのイメージを常に現実のものとして可能におき換えようとする、その留るところを知らない能動性にあるといえる。現実の険しい裂け目を通して浮び上るイメージを、再び現実の上に織ろうとす

る激しい意欲であり、いわば観念を現実とみ、現実を、一種可変体とみるヴィジョンである。この戦いでは、現実が勝利者となることは自明である。しかしこの戦いが重要なのは、自明の敗北だけがイメージを純化させ得るからであり、そこに、精神と文学の自律の証しを樹てる可能を内蔵しているといえるからである。不可能を呼び込まない文学は、本質的に不毛の文学であらう。

木谷が、解体した現実を、彼の現実として定着するためを選んでものは、モラルを純化する試みであり、観念による実体整合であつた。モラルは、アンチ・モラル——不貞——という観念に対置されることによって、不安定な動揺を示し、その不安と焦燥とが、より純化されたモラルへの情熱を紅潮させ、かつ肥らせるのである。妻は、普通の女の平面に引き戻され、愛は魅力という肉体のダイメーションにまで押し戻されて、より純潔な「妻」の観念による整合がなされた妻であることを要求される。木谷のモラルは大きく肥り、妻の肉体は萎える。志賀直哉の世界が、実体整合を本質とする認識構造を持つとすれば、横光のそれは観念整合を本質としているといえるであらう。両者の対現実の姿勢は、この意味できわめて対照的である。

しかしながら、この種のモラルは、すでに泥まみれの状態に置かれ、肉性を喪つた善意は凍てつこうとしている。倫理的に解体した人間を、その倫理内容の変革を意図することなく、より純潔なそれによって統一づけようとすることは、つ

まるところ、あくなき逡巡を強いることに他ならない。木谷の意識が即事的にとらえる人間現実とは、こうした倫理内容が人と人との調和関係をもたらすものではなく、行動の指標としての実践的価値を喪失しているのである。彼は全く新たな倫理感覚と、人間認識の眼と、そして何よりも彼の、現実を、解体した人間そのものの断片集積の内部からつかみとらなければならぬ。木谷の意識が即事的にとらえた人間は、すでに内在的な統一であることを止め、人間的な相互連繫を奪われて、いわば単一の物性として存在のプリミティヴに還元されつつあったのである。一切が穿き替えられ得、可能である地点、そこで人間は、形而上的な不決定性を問われ、「人間」という観念は、きびしい試練に立たされねばならぬ。

『蠅』の出現は、こうした人間存在の形而上的な不安の表明であり、横光が、この作品を通して自己の根源的な存在性の確認を意図したと考えられてよいであろう。

ついでにもう一步先走って言えば、『無礼な街』などには、この種の不安な状況に裸立する人間の、自ら発見した新たな生存の原理が、ほのかな芽生えをみせている。木谷の観念主体となった「礼」の反指定として立つ「無礼」な人間領域の発見に、それが内蔵されているように思う。

さて、現実と観念の背理と、倫理の相対化によってならばに碎かれた木谷の内面が、やがてその循環運動に耐えられなくなり、観念純化への試みも不成功に終る時点にさしかか

ると、その大きな善意と、人間を倫理的に観察する方法とを放棄する場面が生じてくる。どこまでもふくれあがり、稀薄化した存在感覚を回復するために、いわば肉体からの現実参画を企てるのである。

彼は歩き出すと一步毎に不思議な力を感じて来た。それはいつもの静かな臆病な彼とは全く別人な荒々しい彼であった。そしてそれは、時折、彼が物事に行詰ったとき、勃然として起つて来る遺伝的な狂暴性を持つた彼であった。幼い時からこの彼が起り出すと、彼は事態の危険を識りながらも、その危険に身を投げつける癖があつた。

「よしッ、俺を迫害するならしてみろ。俺はどこまでも貴様に対向してみせる。」

とにかく今電車に乗りさへすればよい。次には駅で切符を買ひさへすればよい。それで済んだノ——自分の物は自分の身体だけなのだ！

木谷は、しばしば自我の鬱積した梗塞状態からの脱出を、力の発現に求める。善意とモラルへの全的な順応と同様に、それはほとんど無限定に木谷を動かしている。このような「勃然として起ってくる遺伝的な狂暴性」は、そのまま『日輪』の緊迫した空間を埋めつくしているだけでなく、外面による内面支配という観念に高められ、横光文学の一特色を形

成するに至るのである。

新感覺派時代に横光は次のように述べている。

私は「外面的」と云ふことをかなりな程度で重大に考へる。何ぞかと云へば外面はもつとも明瞭なものであるからだ。もつとも明瞭なものを度外視する癖のあるものは、もつと不明瞭な内面を、一層不明瞭にするだけの功績以外に、よほど優れたものでない限り内面を外面ほど人に感じさせる力を持たないにちがいない。

——『内面と外面について』大正十五・一「文芸時代」——

これは人間の問題を、その内部からの人間的な視点にすぎって詮索することに対する疑義の表明である。こうした外面への志向が、観念整合の方法意識とない合わされることによって、外面による内部照射を意図した象徴の論理から、形式主義へと展開されてゆく。たとえば『蠅』における世界観の転位は、この象徴的な構図によって、人間存在の宇宙的条件を提示していると言えるであろう。人間は人間的である以前に、一つのもの的な存在であるという前提への回帰である。人間が、この宇宙において占める位置は、一匹の蠅より大きくもなければ小さくもない。まして、「私」は、世界の中心ではありえない。ありえないから「自己」はそうあらねばならぬ。

このような「象徴」を外面的と呼ぶことが適當であるかど

うかは、なお問題の残る点であるが、ともかくも人間の倫理的解体による不安からの救出を、こうした肉体的なエネルギーを軸とする外への行動に求めていることは、横光文学を解明する重要な契機として記憶される必要がある。これはまた、旧派文学に封建意識と表裏して根深く底流するセンチメンタルな抒情の拒絶にもつながっている。こうした肉体による現実参画と外面への志向を、蹂躪の論理、と便宜上名づけておきたい。

(註) 『新感覺論』および『青い石を拾つてから』による。

次に、不安定な動揺を続ける木谷を、或る確実な慰安に導いたものに、その純一な庶民的感情がある。

ふとたまらなく母に逢ひたくなつて来た。自分を慰めてくれる者はもうただ母一人のように思はれる。そして今迄母のことを少しも思はなかつたのが急にすまないやうな氣持がして来ると、彼は急いで家の方へ引き返した。彼はもう一度子供になつて、心から母にあまへてみたかつた。

この母なる人の存在は、『悲しめる顔』や『姉弟』『御身』などにおける姉や姪とひとしく、彼の直接的な利害をこえて拡がる善意を過不足なく受け入れ、相応の報酬を与えてくれるむしろ唯一の存在であった。裏返して言えば、肉親はこの意味でいわば彼の一部であり、社会を形成する他者として独立した地位を与えられてはいないのである。妻や友人などのよ

うに、彼の外部現実として、意志されたコミュニケーションを必要としない人達である。

母に寄せる愛感、おそらくその愛の肉性に媒介されることで、肉体労働の積極的な讃歌にまで進んでいる。

「お前は荒つぼうて困る、硝子が割れるやないの。」と小言を言った。しかし彼はいろいろのことを注意して割るのは嫌だつた。一斧ごとに、周囲の坂塀や立木に跳ね渡る薪の凄じい音が彼を無性に愉快にした。薪の長さの丸太を十本も割りつづける。と彼はすつかり疲れて了つて、後かたづけもせずそのまま上り框へ仰向きに寝た。彼は気持ち、が晴々としてゐた。もうそれだけの仕事で今日一日潰して了つても別に惜しくはないやうに思はれた。

庶民的な感情は、横光の文学に、一つの地柄として広く底流するものであるが、この素朴な庶民的感情は、より充実した形で横光の文学する態度のなかに結果していると考えられる。文壇の各時点における問題に大胆にとり組んだ旺盛な野心と、「誠実」をモットーとした努力の作家的態度である。こうした姿から浮び上る部厚い彼の掌は、いかにも庶民の常識的な健康さを象徴しているといえよう。こうした横光文学の一側面を先にならうと、庶民の論理と名づけておきた。

以上俯瞰してきたように「悲しみの代価」は、横光文学の

倚つて立つ内部地盤の諸相を、そのナイーヴな形のままにはらんだ重要な作品であるといえる。

観念整合という、積極的に評価されてよい横光文学の特異な内質が、最も現実的な人間認識と結びついた、そのリアルな相のまま摘出することを可能にしているからである。横光の観念への志向には、たしかにすさまじいまでの情熱が込められてゐる。しかしそれも、明治、大正文学において、いわば前自覚のものとして、個人意識の底辺で共有されていた「人間」の倫理的解体と、実感的存在感覚の稀薄化がもたらす不安を母胎として要請された、一つの必然的な道行きであった。こうしたアノミクな人間状況は、芥川龍之介を襲つた「漠然とした不安」と末期意識に直結し、さらにそれがはげしく瓦解していく過程が、大胆に描き出されているのである。このことは、横光文学が、文学的造型の最底辺においてまさしく昭和文学としての先駆的な位置に据えられるべき資格を担う証しでもある。詩壇における前衛芸術派との内部的同位性も、そこに内含されている。この人間の内部機能の変革は、旧派文学やマルキシズム文学の立場からみれば、不可思議な頹廢現象と映るかもしれない。前衛芸術派も新感覚派も、そのような評価を受けてきた。しかし、あの、大正末期の芸術界を席捲したモダニズム運動を支えていた現実的条件は、評価如何に拘らず、正しく認識されねばならない。

文学は、その時代が開示する人間の現実を、素足でふまえたところに立たねばならない。その意味で、文学の基本的姿

勢は全てリアリズムである。観念整合とは、したがってそうした状況把握、自己認識のうえに選びとられた、一つの作家的行動の可能性であり、かつ文学的方法であった。従来の人間観・人生観に定位された倫理観念は、しかしこうした状況の赤裸々な認識が、必然的に、直接的に結像した肉性的イメージであると言ひ難い。それは、そうした倫理観自体の無効を語っていた筈だからである。即事的な体験と、その事実の抽象化の過程との間にある乖離は、横光文学を不鮮明なものとし、その評価軸の設定を困難にしている大きな原因であると思われる。このことは横光文学が、文学史の過渡的位置に据えられるべき内実を含んだ文学であることを物語るであろう。

昭和三十年五月「文芸・横光利一読本」に初収録をみた『悲しみの代価』は、文学的内実ばかりでなく、その成立事情においても、複雑な問題を秘めた作品である。初収録に際して、その任に当った川端康成氏は次のように述べている。

発表を私ためらふ理由はいろいろある。第一に、横光君自身が死後の発表を患つて遺したやうな草稿でないのは明らかである。第二に、横光君の死後にまで保存されてゐた原稿にはちがひないが、これは早く（多分、大正十五年ごろ）横光君の手もとを離れてしまつて、横光君の手もとにあれば、後年自ら破棄したかもしれないのだ。等三に、この『悲しみの代価』は草稿あるいは未定稿である。

第四に、この『悲しみの代価』は事実に近い小説、あるひは横

光君の私小説と読まれる危険がある。私はそれを最もおそれない。横光君がなぜこのやうな小説を書いたか、私もよくは分らない。全篇を貫く真率沈痛な調子は異様である。そこにこの遺作を今発表する価値もあるのだが、私の躊躇もある。しかし、いろんな点から『悲しみの代価』は横光君の結婚前の作品と考定される。

おそらく大正十年以前の執筆であろう。年令にすれば数年二十三四才のころかもしれない。『悲しみの代価』の作風、文体また原稿の書体、漢字の誤り癖、使用の原稿用紙などから、私はさう推定したが、まちがつてゐまい。

因みに横光の結婚は、大正十二年十月、数え年二十六才の折であつた。『悲しみの代価』は、『負けた夫』（大正十三年十月「改造」、発表当時は「愛巻」と題す）の草稿であるが、氏は『負けた夫』がその第三稿であることを明らかにしている。

第二稿は『蹴合ふもの』と題して、四百字詰め七十五枚が、やはり保存されてゐる。しかし、第二稿の『蹴合ふもの』も第三稿の『負けた夫』も共に第一稿の『悲しみの代価』の前半で切つて、後半はない。さういふ風に後に改稿が発表された草稿、発表の作では後半の省かれた草稿を、作者の死後に発表していいものであらうか。

とりわけ重要と目されるのは、この作品の書かれた時期で

あるが、生涯の知己川端氏の周当な考察は、充分の信憑性をもつと考えてよいであろう。このことは、第三稿（発表稿）『負けた夫』と比較判読しても、そこには、決して短時日のうちには果すことのできそうにない差異を認めることができる。『負けた夫』は、新感覚派時代に特徴的な、心理のメカニックなアラベスクが目立っているが、第一稿では、それはもっぱら善良な心のまどいとして描かれている。

ここに同一シーンを両稿から引用し、対比してみよう。
第一稿では、

「稲妻はまだ出ませんか。」

彼は主人を見ながら数日前に頼んでいた本のことを聞いた。主人は彼には答へずに表の方を眺めていた。

「まだでございますの。」と代りに主婦は答へた。

「出ないのですね。なかなか。」

さう云つて彼は主婦を見た。主婦は俯向いて彼の眼をさけた。

第三稿では、

「まだ『稲妻』は出ないのですね。」

主人は火箸をしつかり握つて聞えぬやうに表の方を眺めてゐた。

「ええ、まだでございますの。」と主婦は云つた。

表の硝子戸に風が突き衝つた。主人の火箸が慄へてゐた。

「『稲妻』はいつ出るんですか？」

主婦は彼の眼を避けて一寸口を動かさうとしたが黙つた。
「もう出るんでせうか？」

「ええ。」と主婦は低く答へた。あの主人が恐いのだ。

この両者の相違は、一読して明らかであろう。後者には心理空間の鋭利な裁断と、悲劇的な緊張感が濃厚である。大正十三年を時点として、かなり以前の作品であることは明らかである。

さて、川端氏は、この作品を評して「全篇を貫く真率沈痛な調子は異様である」と述べているが、同じ文章でこの時期の横光の私生活との関連について、次のように指摘している。

横光君は結婚までの年月が長く、しかもその少女（第一の妻君子夫人）との交通を兄の小島君やその一家によつてさへぎられることに、異常な焦慮と不安と苦痛を感じ通して、被害妄想的な嫉妬に悩んだ。それを小島君に長文の手紙で訴えている。その手紙の調子は『悲しみの代価』の文章と同じである。苦痛の感情も似通つている。

（註1） 早稲田時代に親交のあつた小島勲氏。少教の戯曲を残して若くして逝つた。

（註2） 小島勲氏宛のこの恋愛事件からむ書簡は、河出書房版全集第十二巻に収録されている。情意あふれる手紙であるが収められた三通がその全てであるかどうかつまびらかでない。

大正十一年九月と推定されている小島氏宛書簡は、いずれも『悲しみの代価』のモチーフとみられるような内容であり、わけても主題を構成する心理上の諸相と倫理感情は、近質な様相を示している。愛人が親しい友の妹であり、友がその恋愛を必ずしも快く思っていない、しかもその友をも深く愛している横光の苦悶はまことに悲壯である。

一体誰れが、自分の友人から、その妹をむりに取るやうにして奪はうとするものか。しかし、誰が、他家の女性を愛し取らうとする場合、むしり取るやうにしないものがあるだろうか。

そうして、モラリスト横光の心象は、過度なまでの純潔を要求されている。だが、純一な愛情の奔流を堰き止められた横光は、「泥棒のやうにぬき足さし足で、愛人と愛情を感じなければならなくなった」というような状態にまで追いこまれたのである。兄や周囲の反対の理由は、当初経済問題が主であったようだが、やがて、こうした「泥棒のやうに」会いに行く横光の態度にも向けられたようである。しかし横光の心象を最も傷つけたのは、こうした状況が愛人を「我がもの」とさせてくれぬ焦りであった。愛人の不貞に対する怖れと、愛人の周囲に集まる友人への嫉妬が生れ、閉塞状態の長期化は、これを一種被害妄想にまで追い込んでいく。

何だか絶えず、俺はおびやかされてゐるやうなのだ。街をさま

うてゐるときにでも、少しも知らない男が、何か、物色してゐるやうな顔をして歩いてゐると、妙にそいつが、君ちゃんを奪はうとして、きよろついでゐるやうに見えて来る。不思議だ。夜眼を醒ますと時計の音がする。すると、それが、また君ちゃんをとらうとして、忍び寄つてゐる男の足音のやうな気のあるときがある。……俺には世界は大きな一つの恐怖の塊だ。

一方横光は、

俺は自殺をするか狂人になるか、放蕩するか、この三つのいづれかに落ち込んで行くときがあるかもしれない。しかし俺の理智が、もしあくまで強ければ、俺はこれらの三つを征服するべきがあるだろう。そのときは俺は勝つたのだ。

と、勝利への決意のほども語っているが、支配的なのは、愛人をいかなる者にも奪われまいとする要求阻止が惹起する、恐怖感情である。こうした横光の心象は、作品『悲しみの代価』のモチーフにきわめて近似しているといえる。横光の恋愛は数年続いたのであるが、大正九年頃から、この梗塞状態が生れ、十・十一年には、その頂点にあつたことが、文面から推察される。

また、この時期は、横光が広くリアリズムへの関心を示した時期である。この時点で、彼の生活意識の主力を支配していたものが、実生活に起因する問題、ことに愛情問題でありそうしたなまの現実に至らの頭を強く打ちつけていたことが

わかる。しかもその現実、彼にとつては「恐怖の塊り」と言わしめるほどに暗澹たるものであった。そして愛の独占とそれをおびやかすものとの斗いは、愛人そのものに対する不倫の疑惑へと向けられている。外在的な問題は、そこで内在的なそれへと発展している。「悲しみの代価」に則して言え、愛と魅力の背理という宿命的な内部地点に環元される。一方、それは自身の内部にも確認されているのである。

俺は相手が誰であらうと憎悪を感じる。俺は石のやうに黙つて了ふ。……却つて、俺はその者に石を投げつける。……さうして俺は、いつか、このため、大きな悲しみを感じる時が来ると思ふ。俺の運命の前途に大きな陥穽の潜んでゐるのは、ここだ。俺はこれをきりぬけなくてはならない。俺は必死に理智を磨き続けなければならない。

書簡にみられるこうした言葉は、「遺伝的な狂暴性」という木谷のことばに繋がっているであろう。

また、小島氏宛の書簡では、自らを襲っている苦悶の作品化について、次のように述べている。

何もかも総てのことからを書かうとすれば恐らく千枚の長篇になるにちがいない……。

あの手紙の部分だけでさへ、創作にすればかなり長い長篇になる。いつれ、発表してもいい時期がくれば、心理経過を少し

ももらさず細密に書いてみるつもりもある。^(註)

(註) 岩上順一氏「横光利一」(東京ライフ社) 卷末年表の大正十一年(一九二二)二十五才の項には「同年に『悲しみの代価』が書かれたが未発表のまま三十四年を経て……」と記されている。氏の考定が、どんな根拠に基づいているか不明であるが、川端氏ならつて、同十年以前の稿とみるのが妥当であろう。

大正十一年九月と推定される時期に、その作品化が考えられていたことが、ここから判然する。この時『悲しみの代価』はすでに書かれており、「長い長篇」は別の構想を意味していたはずである。だがそれは書かれず、「発表してもいい時期」に発表した作品は『負けた夫』であった。これは『悲しみの代価』の第三回草稿である故に、作者が結婚していても私小説であるとは言えぬ。同様『悲しみの代価』も未婚時代の作品であり、私生活の写生ではない。そこには既婚者、即ち妻と夫という倫理的な位置づけによって、不倫のモチーフをさらに観念的に高める工夫がほどこされている。自らの私生活に派生したテーマをそのままの設定に置くことを敢てせず、あくまで観念的主題に構成する方法意識を創作態度の中軸に据えていたことは、この作家の面目を語るものである。私生活との同次性は、ここでは一次的なモチーフに限定され、作品は仮構の中で、一種典型化された不倫への恐怖の虚像を結ぶからである。『悲しみの代価』が、倫理的解体にからむ近代の人間像のアノミイを大胆に表現しえ

た所以である。しかし作者の若い故の未熟さも、この作品には至るところに露呈している。妻としての辰子が稀薄であり木谷のあまりに観念的な苦悶は、いささか度外れている。後年妻を主題にした作品をみればこのことは明らかであり、そこに『悲しみの代価』が未婚時代の作なる証しをみることもできるであろう。

『悲しみの代価』は、作者の手によって発表される機会を持たなかった草稿であった。書かれた当時、これを発表することなく人手に渡した理由については、むしろ正確には知る由もない。が、一つにはそのモチーフが私生活に接近し、かつ愛の不安を主題にしているため、恋愛中の横光が、周囲への影響を慮かったことが考えられてよいであろう。愛人を獲得することは、その時、刻下の急務であったからである。他の理由として、横光の創作理論に必ずしも合致した作品ではなかったことが挙げられてよい。「文学を彫刻とひとしい芸術と空想」した時代であったし、他の同期の作品の造型的彫琢に比して、それは著るしく生なかなタブローを描き出しているからである。しかしそれは、文体、作品構成などの技法について言えることであり、主題に対処する作者の態度は、すでに述べたところである。

この恋愛事件が横光文学に落した影は、かなり深いものがあったと考えられる。リアリズムの色调濃厚な作品に、不倫と暗い宿命観とのモチーフが隠されているのは、先に述べた通りである。また、女性のはらむ不倫な内質は、さらにの

ちの『鳥』や『寝園』にもみられ、その他心理主義時代の多くの作品にまで受け継がれている。

大正十二、三年頃と推定されている君子夫人への書簡にはまた次のようなことが記されている。

好きな女、と云ふよりも好意を持つてゐた女、さう云ふ程度なら、自分に親切にしてくれたもので二人ほど覚えてゐる。しかし、それとて、僕が好きではなかつたのだ。愛するなんて、そんなに深い程度になんか行けるものか。しかし、そんな好きさなら君にだつて幾らだつてあるだらう。あつただらう。僕の知つてゐる限りだつて三四人はあるではないか。僕に怒れた義理ではなからう。それも、僕は君を知らないときである。君のはちがふ。僕と愛に落ちてからだ。だから、君の方は、不貞な行為なんだ。怒るなら僕からである。……僕はそんな女など思ひ出したこともないのだ。……君は溜息までつてゐるではないか。それに僕は、君に感謝して、どうかして、なほ幸福に二人がならうとしてゐるのだ。……君を妻に持つたと云ふことでどれ程僕は絶えず感謝してゐるか。

横光の過去の異性関係が、夫人の胸に投げかけた疑惑に対して、答えたものようである。ここには、二人の幸福を求める真情が脈搏つているのだが、妻をなじるような態度のほの見えるのも否定できない。「愛に落ちてから」を理由に、妻が他の男達にとつた態度を「不貞な行為」ときめつけているところは、恋愛時代の苦悶の跡と考えられよう。それはエ

ゴイズムや自意識の問題とからんで、横光の潔癖な倫理感情の底部に沈澱し、女性観の一端として彼の文学のなかにも揺曳していると考えられるのである。『春は馬車に乗って』などの美しい夫婦愛の物語りにあってさえ、この影は動いてゐる。しばしばこの作品の優和な内部風土を傷つけるものと

して指摘される「檻の中の理論」ということは、むしろ、そうした知的操作を通して、夫婦の宿命的な結びつきが内含する暗い問題をそこに封じ込める役割を果しているというべきかもしれない。そうすることで、この夫婦愛は、純一な讃歌へと飛翔できたのではなかったらうか。

(未完)