

新感覚派作家への条件

— 横光利一論 II —

佐藤 昭夫

1 習作時代 その二

横光における新感覚派時代の成立を、先に『日輪』の発表された大正十二年以降と定めた。△新感覚派Vなる名称は、周知のように千葉亀雄の命名になるものであるが(註1)『日輪』発表当時はまだ用いられてはいない。またそういうエコールも事実上存在しなかった。これが文壇用語として一般化されたのは、いわゆる新感覚派論争を闘してのち、つまり「文芸時代」の作家達が自派を規定する名辞として熾んに使用してからのことである。故にこの名称とエコールの結成される以前の時期に遡って新感覚派時代というのは、あくまでエコール結成後にもたらされたものの胚芽を系譜を辿ってたずねることを意味するわけである。すなわち『日輪』には、のちに「新感覚的経営」(註2)として定形化されてゆく試みの自覚された適用があり、またその試みをラヂカルに押し

進めていった独自の作家主体の確立があったと考えるからである。「国語との不逞極る血戦」(註3)「墓標的常識を突破した喜ばしき奔騰」(註4)といった荒々しい口吻で語られたそれら「不逞」な試みを要請させ、必然づける横光の内面の特質が、この作品に、あるいは作品の発想された事情のうちに読みとることができると思うからである。

『日輪』のあまりに人工的な姿体は、初期の作品系列にあって異彩を放ち、忽然とたちあらわれたような観をあたえる。「悲しめる顔」や『御身』を書き綴っていた横光が、短時日の間にこれほど鮮かに作家的自己を變貌させた事實は、たしかに瞠目に値しよう。しかし、愛の苦悶と創作への野望に燃えていたこの時期に「サラムボオ」G. Flaubertへの接近を見せ、『日輪』を殺意以外の感情を拒んだ非情な飾画として描かねばならない切迫した事情は、その時充分に整えられていたのである。変貌を強いたものは何か、それを可能に

し、かつ「玻璃」の肢体にまで煮つめさせたものは何であったのか。横光文学に転向軸を挿入したのは井上良雄であったが(註5)、この間に答えることが、新感覺派作家横光の出発点を理解する第一の段階であろう。

ところで、『日輪』が拭払し去った蔭りの世界は、生活する人間の体験的な現実の領域であった。とすれば、その拭かれた領域はそのまま『悲しみの代価』の濃密な現実感でなければならぬ。この意味でも両者は表裏の關係に立つものといえる。また『悲しみの代価』はこの時期の横光文学を、いわば汎世界的に包括する位置にある重要な作品であるが、善意の主人公木谷の愛の觀念と現実をめぐる生なましい煩悶を描いたこの作品の直線の延長として、『日輪』を考へることには適當でない。それは対置される両面であつて、その間に鮮やかなメタモルフォーゼを可能にさせた何らかのものを媒介させる必要があるし、事実それはあつた。一つは『火』や『父』の写実的世界に胚胎して「写生」の限界をつき出ていくものの存在であり、より直接には、文壇の処女作『南北』を成立させたものの存在であつたと考へられる。

(註1) 「新感覺派の誕生」大正十三・十一 「世紀」

(註2) 利一「内面と外面について」大正十五・一 「文芸時代」

(註3) 利一「書方草紙」序 昭和六・十一 白水社

(註4) 利一「新感覺論」大正十四・二 「文芸春秋」

(註5) 井上良雄「横光利一の転向」昭和六・二 「詩と散文」

a. 「火」と「父」

——「写生」の限界と「主観」への転換——

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。
——「姉弟」——

これは横光が文学的出発に際して綴ったことばであり、彼の文学の地平遠く歌い継がれた歌である。ここには幾度かの危機と変貌を閲してなお見失われることのなかつた横光の基本的な主題が、緊張した簡潔な形ちでうたいこまれていてと思う。

習作の最初期から『御身』や『火』を通して『悲しみの代価』に到る道程は、「同じ牧笛に踊る」ことの幸せを願う小羊ならぬ人間達の群から、「一つ唄を聞き違へ」た人間が、不安と孤独の影をひきずりながら誕生してくる過程であつた。人々を踊りに誘う共同と普遍の韻律は失われ、喉をからして歌われる歌は、意外にも人々に共感されることのない異邦のメロディに似てしまつてゐる。人間は断絶した深淵のかたわらで、閉された幸福を誇張した陽気さで味つてゐるにすぎないのである。

こうした不毛な広場の発見にやがて到達する横光文学の出発は、ゲマインシャフト的な日常の家族關係を描くところにあつた。わけても無償の形をおのずから結ぶ肉親の愛情の機微を表現することであつた。最初期の作品はこの意味で私小説と近縁にあつたといつてよい。そこに「自己と肉親を率

直に描いた初期白樺派の影響」(註1)を認めることもできよう。純潔な青春が瑞々しく描きこまれた作品、『姉弟』『悲しめる顔』『御身』がそれである。

同様に、家族と肉親愛を素材にした作品であっても、『火』や『父』になると全く様相を異にしてくる。青春の甘味なロマンチズムは暗い蔭りを帯び、深淵の相を顕わにする。肉親のいわば風土的結合から生れた素朴な感情は、そこで明らかな危機にのぞんでいるのである。

伊藤整氏が「その描出の老成ぶりには驚くべきものがある」(註2)と述べ、平野謙氏が「見事に完成された作風に敬服するものだ」(註3)と語る秀作『火』(大正八年「文章世界」投稿)は、子供の無垢な心に描かれた△母▽なる人への愛のイメージが、母の乱脈な生活によって、そのつづらな眸の裡でひきさかれてゆく過程が鮮やかに描かれている。リアルな筆致を固持しておりながら、印象的手法のもたらす爽やかな感覚と暗示的な効果は、主題の暗鬱さを洗い落した不思議に透明な像を結ばせる。「老成」という言葉は、この作品の達成の高さをいうのであろう。『父』(「踊見」大正十・一「時事新報」投稿)では、父母の間の信頼は失われつつある。子はその責任を父の側に見るところから、父の示す故意の好意に隠された魂胆を読み、恐怖を感じるのである。

あの文房具店の前まで来たとき、父は黙ってその中へ這入っていった。子は万年筆を手にとってゐる父を見ると、急に父が恐ろしくなつて来た。

これは終末の一節であるが、恐怖を感じさせるものの所在は明らかにされていない。だが「子は父の笑顔からある底意を感じたので……」といった敘述や、「踊見」の誘いを母子で斥けようとする冒頭の複雑な心理、また表面に描かれることの少ない父を後に標題としたことなどから推して、父の不倫が隠された主題となって据えられているように思う。父の底意と、他方踊子に触発された青年らしい空想の明暗が、外形の単純さにも拘らず錯綜した複雑な心理を描き出している。留意すべきは、主題をエピソードの記述の背後に隠し、暗示に委ねる思い切った手法がとられていることである。

これらの作品は、自覚以前の自我によって形造られた肉親感情の倫理的な危機が主題を成し、そこに、安定した日常性を奪われつつある孤独な人間が誕生している。『火』でいえば、ランプをこぼれた△火▽は、生命力豊かなその母を倫理的反省に導く偶然的所与として働く。それはいかにも、主題を肯定的な領域へ「高める工夫」(註4)として道具立ての役割を担っていた。しかしこの作品の達成の高さは、皮肉にも作者の意図した超脱の心象にはない。火は、作者が創作の意図に対して合目的の態度を貫こうとする「道具立」であることを明瞭に感じさせるものであって、ほのぼのとした「恢復」の快感を運びはする。だが作者の達成は母のイメージが、母によって碎かれていく子供の孤独と寂寥を、よく無垢のままに捉ええた作家的感受性の冴えであり巧みな表現にあるというべきである。先に『笑はれた子』における意図の挫

折を見たのであるが（註5）、同様のことがここでも言えるのではないがと思う。「高める工夫」という言葉の作為性を指摘するまでもあるまい。再び母に抱かれた幼児の鋭敏な肌がその時感じとるものは、もはや、以前の母親その人であったぬくもりではありえない。母親の甦った情熱が伝える高まつた体温は、眠りから醒めきらない子供である故に、いっそう直接に、自らの体内ですでに拡がってしまった不在の愛の孤独な冷たさを、呼び覚まさずにはいないだろう。そうして、幼児の無垢な内面にそって殉じてゆくような若い横光の柔軟なヒューマニティとストイックな感受性は、瑞々しい老成と形容したい高い達成を見せているのである。

「純正な写生」（註6）は、ここで当然大きな動揺を来たさずにはいかなかった。あくまで「写生」の内側に踏み留まろうとする作者の努力は、かえって鮮やかに写生の限界を抉りだす結果となっている。写生の限界が突破された時、そこに展がる領域は「主観」の世界であり、自らの孤影に縁どられた人間生存の深淵であった。

この作者は細緻な客観的作風から、よほど主観的な作風に転回しようとして悶へてゐるらしい。（傍点筆者）

中村屋湖が『火』を選評した折の右の言葉は、おそらくこの間の事情を洞察しえた適切な評言であったように思われる。こうした「主観的作風への転回」は、横光文学を考察す

る場合、きわめて重要な意味をもっている。

主題を構成する必要条件をほとんど隠しこんでしまった『父』の大胆な手法と、『火』のラムプが担う役割のうちに端的に示されているように、横光における写実は印象又は暗示という想像への訴えを目的とし、イメージの完結が作品の論理の枠を超えて、読者の側に委ねられていた。これは近代文学の伝統的な「写生」の觀念とはかなり異なったものであり、写生を逸軌しているか、写生でないかのいずれかというべきであろう。従来、写生ないし写実は、散文の基本をなす性格を形造る知的な客観的な表現手法として許容されてきた。それは、△あるがまま▽の現実や事物が示す明白な限界と確実さを写しとることに依りて、その自律した世界を表現することを目的としていた。詩的な陰影を排し、想像の余剰を切除し、現実のあらゆる事実性を隠蔽する一切のものを遠ざけること、すなわち、あるがままの現実を主観による歪曲から救出し、それ自身を自らの論理と必然において確立することであった。換言すれば、自然が自然を、現実が現実そのものを、自己の完結した存在のあらわさにおいて語り出し、自律を妨げ、事実性を曇らせる主観の制肘を排除しようとする目論見である。この意図の実現に向う写實的散文の言語が高度に抽象されているのは、それが論理性を中核として構成されている故であるが、論理は常に、事実ないしは事実と匹敵する明証性を根拠にしていた。ここで作家は、対象を支配している内面の論理と必然を、対象の事実性にそってたぐり

出す過程で自己を対決させてゆく、いわゆるリアリズムを主体的方法としたのである。

こうした現実と存在の客観性自律性を尊重するリアリズムは、いうまでもなく近代科学の実証思想の一分脈として生れたものであったが、我が国においても写実的散文が文壇を制覇する過程は、科学上の成果が蓄積される過程とほぼ軌を一にしている。写実は科学と同様、事実の重視が理性の尊重を意味し、可知論と合理主義を認識の基礎としていた。

ここでつけ加えなければならぬのは、あるがままの現実や事実を尊重する態度が、背後に現実肯定のオブティミズムを隠しもっていたということである。

事実や科学への信頼は、科学する人間とそこにひろがる現実の自己充足の原理を認容していったといつてよい。自然主義の標榜した「無理想・無解決」のストイシズムには、だからこの種の自己充足のオブティミズムによる救済が秘められており、さらには、現実がおのずからの継起のうちに内在させている合目的性と、自然の究極の調和に対する信仰というメタフィジックを擁していたのである。また、リアリズムのコンテキストに現われる事実、現実、自然なる概念は、日常生活の秩序や慣習を、当然それに準ずるものとして包含している。何故なら日常生活にあつて、感受性の末端で反復される思考や行動は、習慣化されることで実体化され、現実と日常のもっとも確実な部分を形造っているからである。現実の時間的堆積の向うに望まれる合目的性と調和のメタフィジック

は、故に汎時代的な規模において共有され、現実としての実性を保障された生活上の秩序と慣習に依存していたといえるのである。

以上のように、近代の伝統的なリアリズムは、「現状の直視」といい、「告白」という、事実の提示に意義を見出した地点から発想されたものであった。事実が、事実としての限界を逸脱することなく、客観的な確実性を失わず、他のいかなるものをも隠蔽しない限り、それはそれ自体としての価値をもつという思想がそこにはある。この伝統的な写生と、『父』や『火』など、言葉のもたらす効果をねらった写生との間には明らかな乖離があるといわねばならない。『父』が見せている主題の大胆な隠蔽とその暗示、あるいは偶然の所与として働く火の暗示的な役割などは、伝統的な写実の域を逸脱し、写生を突破する結果となっている。つまり、明白な事実や現実が「直視」された姿のまままで表現しようと考えられていた写生は、横光にとって逆にその隠蔽性の故に採用されたのであった。たとえば、「楕円形の提灯に火を点けた。蠟燭は四寸程もあつた」(『火』)というように、事物や心事の輪郭を際立たせることは、それらが地上に這わせる影の存在を、明らかな不在として暗示する効果をもっていた。影の存在を想像裡にひきあて喚起することは、作品を完結したコスモスとして、読者の内部に存在させることになる。『父』や『火』の場合、影は主人公の内部で陰微に、しかし確実に拡がる危機であり、愛にきざまれる亀裂の深さであった。こ

うした隠蔽的リアリズムと称されてよい横光の写生は、リアリズムの中に位置づけられるとしても、かなり特殊な位置に据えられなければならないだろう。横光自身の言葉でいえば「写実的象徴」(註7)がそれに当ると思われるが、この写生の転換を可能にし、リアリズムに隠蔽的性格を与えたのは、^ハ構成^{シヨウ}なるもう一つの技法の媒介があったからであると考えられる。従来、リアリズムにおいて、写生は描写手法であると同時に、対象を追究し、対象を存在させているものの原因と構造とをたぐりだす方法であり、描写は主題の展開と密着したものであった。これに対し横光においては、写生をデテイルの記述に限定し、それはさらに図形的な構成なるもう一つの方法によって他の部分と対比され照合されて、はじめて作品の主題を提出する仕組をもつのである。そこで写生は相對化され、間接化されたものとなる。この時期の文体は、説明部分を有効に消略し、事物の形態的な描写におし留められたストイックな文体であるが、構成がもたらすドラマを内に秘めることで、決意された冷静ともいふべき緊張した美しさをもっているといえる。

横光は初期を回顧して、「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た」(註8)と言う。この「象徴」なる言葉は、横光の思考の内部で独自の意味を与えられていたことは、『新感覚論』やその他多くの個所で使用され、終生語り継がれた事実からも推察されるところである。象徴の意味を理解することは横

光文学を説明する一つの要点と思われる。だが横光の象徴という場合、言葉の一般的な概念や伝統的な文脈でとらえることが不適當であることは、すでに評家の指摘する点であり、それは「暗示」とする方がより適切であろう。けれども、右の言葉は、「写生」とする方がより適切であろう。けれども、右の理由は、蔭りのない現実でありながら、あるいはむしろ顕わな現実であると信じられている故に、その背後に隠蔽することのできたハ奥行^キの故だったのであり、言語の客観的な意味よりも想像上の効果にあったといえるであろう。象徴化された存在は、生活上の意味と関係のうちに生きていないものではない。日常生活の秩序や慣習から切り離された仮構と主観の領域で、想像の状況において生きうるものであろう。横光が、リアリズムの師を西鶴ではなく、芭蕉に仰いだことは一応納得されてよい所以である。

横光はまた同じところで、「私一個人にとっては、芸術と文学とは違った範疇となり、以後私の中で拡がりつづけて来たかの観がある」と述べている。そしてその「苦中の時期に出来た作が『鳥』と『機械』である」と語る。さし当って問題にしたいのは、後の敘述ではなく、先の引用に關してであり、「芸術と文学とが違った範疇」と考えられるようになった時期と事情についてである。この文章ではその点には触れられていないが、「彫刻と等しい芸術と空想したロマンチズムの開花期」すなわち習作時代に、すでにこの範疇の違和が自覚されていたことは、容易に推察されるところである

う。文壇常識に抗して、文学を事実あるいは現実との関係におかずに、美と名ざしているのはこのことを証左している。

〔苦中の時期〕とは、習作期から新感覺派へと受け継がれた「芸術」の理想が、或る転換を余儀なくされていた時期であり、芸術と文学の関係が再び新たな角度から検討されたその折の苦衷をいうのである。

さて、常識的にいって、芸術と文学とを異なった範疇の所産と見る視点は、いささか奇異に映るのが普通ではないだろうか。芸術はむしろ文学だけではないが、文学は芸術の中心ジャンルの一つである。だが、こうした奇異を感じさせる文脈から、習作期の横光の文学に対する認識と、作家的営為に賭けた情熱の意味を知ることができるように思う。横光の言う文学は、おそらく当時の私小説を中心とした伝統文学の偏狭な「文学」概念のことであり、芸術とは文壇文学が捨象した、多くの文学上の可能性の残された分野をいうのである。横光の出発が、伝統文学の狭隘さからの脱出（後にはマルキシズム文学をも含む）にあったことはすでに述べたが、その脱出が、小説を「彫刻とひとしい芸術」と見、美の造型とその効果を生み出す方向に向けられたのであった。『村の活動』（大正七年「骨董師」別稿）のコムポジションには、すでに小説を構成とみた強い造型意識があった。また写実的作品にあっても、写生は間接化され、構成なるもう一つの方法を媒介させている。横光は文学の方法論を、旧派文学のいわゆる実人生の写実論から、美学的な構成主義に転換させた

といてよい。だがその転換の客観的評価は、自己の文学を旧派リアリズム文学の実体膠着と心境の狭隘な世界から救出し、それが時代の現実に生きる人間をより普遍的な相においてとらえるための至当な方法であったか否かが問われてはじめて評定されるはずである。それは、『日輪』から『上海』にいたる横光の美学的方法Vの実験を検討したうえで結論される性質のものであって、ここでこの問題にふれることはできない。が少なくとも横光の方法上の転換は、初期の横光文学を特色あるものとしている。小説をあくまで「彫刻とひとしい芸術」であると理解し、それが美の造型を意味していたとすれば、作品はカントのいわゆる「美の無関心性」を獲得しなければならぬであろう。作品は客観的な対象性をもつために、明白な記述によって形造られ、主題は記述された個々の事実を支配している原理とは異なる作者の主体のヴィジョンによって構成される必要がある。『村の活動』や『蠅』など、コムポジションを強調した作品は、短い記述のショットを積みかさねた図形的な構図を生命としていた。また写実に力点をおいた作品にあっては、事物や心事の記述を形態的な明晰さととどめ、心理の蔭りを拭払し、それら個々の形態を構成的に配置することによって、暗示的な効果のうちに主題の定着と作品の芸術的完結を委ねたのであった。いわば、対象に物としての限界をあたえる一方、それらが拭拭し、あるいは隠蔽する影の暗示において、作者の「主観」の世界を表現しようと意図されていたのである。このような独自の

方法に自らの作家的可能を賭けた横光は、そこに旧派文学の偏狭な世界をつき破る開かれた大地のあることを確信したからであつたらう。

さて、横光の隠蔽的リアリズムを、決意された冷静と書いたが、冷静な人間とは、苦悩のない人間の謂ではなく、苦悩を冷静において耐える者をいうのであらう。とすれば、横光の手さばきの老成と、説明を回避し、感情の高まりを抑制したりアリズムの冷静な姿態のうちに、ストイックな決意を強いた苦悩の所在を見失うことはできない。そうした「悶え」こそ写生を変形させ、それをつき出していくもう一つの直接の事由であつたはずだからである。

写生が近代小説の伝統を逸脱することではじめて横光の方法となりえたという事実、またそれが印象と暗示による主観の表現を意味していたということは、また一方横光の内部で、調和と肯定のメタフィジックが喪われていたことを物語っている。

『悲しみの代価』を考察した折、主人公木谷にとつて、現実のメルクマールは矛盾と背理、そして不安な孤立感であつたと書いた。人間は対者と自然との必然的な調和を失つて不条理な関係のもとに個別に自らを生きていくにすぎないのであつた。そして、自然の事実や日常生活の秩序を信頼しうる調和した世界と做すメタフィジックが崩折れる時、同時に不可知と非合理の意識が目醒め、調和と肯定は根拠を失くして、それ自身仮構の存在であつたことを露呈するのである。

事実や現実はその自体としては何ごとをも明確になしえず、自然は死を媒介して、単に自らを反趨するにすぎない、一切は自己の内であり、外にはない——と。

『父』や『火』を書き、『悲しみの代価』をほぼ同じ時期に書いた横光の内部には、共同の和唱を夢みる故に、いっそう深い愛の亀裂に臨んだ「一つ唄を聞き違へた」人間が誕生していた。自我の社会的拡充への試みに挫折した私小説作家にとつて、戦いの傷痕を癒し、また文学と生存の牢固な理由を提供した「家」や自然感情や現実肯定のメタフィジックは、初期の横光においてすでに危機の様相を示していた。さらにいえば、時代の支配的な思考と文学上の常識、また信ずべき家族的結合と自然との調和のもとに営まれる生活など、近代日本の生活風土で伝統化されていた価値の多くが、横光のあの善意の裡で崩壊の危機に置かれていたのである。与えられた秩序や慣習は、彼のエトランゼを慰藉しその苦悩から救出するに足る信頼の根拠を失ってしまった。彼にとつて信頼に足る世界とは、自ら支配し、又支配されることがその結果であるような世界でなければならぬ。支配することが、常に支配されることでしかない不条理を生きているからである。そうしてこの孤独と不安にひきさかれた者の運命を見定めようとする激しい眼差しが、ここですでに横光の中に用意されていたのである。以後、横光の文学は「一つ唄を聞き違へた」エトランゼの運命を離れては存在しえなかつたといつても過言ではない。横光が主観的作風への転回をみせ、写生

を著るしく改変した形でしか受け継がなかった事情は、一つには自己の文学史的役割りに対する自負と作家的野望にあったが、他方こうした方法を主体化しえた必然は、横光の最も直接的な体験現実の中にあつたと考えられる。中村星湖が見た「悶え」は、客観的作風から主観的作風へと転回する作家横光の表現技法上の悶えであつたが、この方法上の冒険を敢てしなければならぬ人間横光の悶えは、方法に托した美の夢のまさしく裏側にあつた、裏側に広がる生なましい感受性の葛藤と人間現実の危機的な認識にあつたのである。

ここで、横光の危機克服の方向をたずねるまえに、もうしばらく、彼の感受性が違和としてとらえた現実と世界を、どのような形に定着させたか、その認識された世界の特質を問う必要があるように思う。横光の認識の基本をなすパターンは、すでに『悲しみの代価』について述べた際、その遠心点ぎりぎりまで触れたのであつたが、新感覚派時代の横光が文学に賭けた意味と、そこで結実された文学の形を規定したものととして、さらに『南北』の独自の達成について質することが当面の課題であろう。

(註1) 平野謙「横光利一」『現代の作家』所収

(註2) 伊藤整「横光利一文学入門」『文芸臨時増刊・横光利一

読本』所収

(註3) 平野謙 前掲書

(註4) 利一「まづ長さを」昭和四・二「文章俱樂部」

(註5) 拙稿「横光利一論」昭和三五・三「成城文芸」21号

(註6) 利一「まづ長さを」前掲

(註7) 利一「解説に代へて」三代名作全集「横光利一集」

(註8) 利一「解説に代へて」前掲

b. 『南北』

—— 現実の相対認識と抽象図形化 ——

大正十一年二月「人間」誌上に掲載された『南北』は、横光が作家として公の場に登場したいわば文壇的処女作であつた。この作品は、新感覚派作家としての横光の出発点を理解するうえで、重要な位置にあるものと思われる。その意味から『南北』についてのやや立ち入った考察を加えてみたい。

横光文学にあつて、愛は単に自然な感情の要求であるばかりではなく、明確な観念として内在するものであり、イメージであつた。だから愛と連帯との実現は、内在的に体験された観念を追体験する過程であつて、この原体験と追体験との間にわだかまる矛盾ないし背理の意識が、愛の体験現実を形造っているものであつた。こうした愛の観念と現実との不条理な関係は、しかし決して特殊な体験ではなく、人間の生の現実そのものといつてよい根源的なものであろう。根源的であるということは、人がその悲劇から予め免がれていることを約束するものではない。むしろそれは愛の悲劇が、いかに比類のない深さで人間の生存にからみついているかを物語っているのである。したがって背理に傷つくことを知らない純粹に無償である愛は、現実のものではないのであろう。神の

観念の稀薄な日本の精神風土にあっては、悲劇が絶対の相をおびることも稀なかわりに、無償の愛の実現も困難であるかもしれない。純粹な人間にエゴイズムがないというのが、多く世俗の伝説であるように、愛することは愛されることにおいて、自己実現を確かめる。少なくとも、それが対象によって受け容れられるものであることを願う。与えると同時に求めるものである故に、愛は人間的な感情であり、求めることのない愛は充分に神的である点で人間的なのである。

習作初期の横光にあって、愛はゲマインシャフトの内部で結ばれるものであった。それは日常生活の举措のうちに現われる素朴な献身の感情（『姉弟』）、打算のない自己犠牲（『御身』）、血液に溶けこんだ同化として、空固な形を結ばせていた。だが亀裂をみせはじめた愛の不安（『火』）と、孤独におびえる人間の自我は、自らの内部にきざす感情の自然を、そのナイーヴな形のまままで対象にとり結ぼうとしない（『父』）。危機に臨んだ苛酷な体験は、拒絶された愛が受けねばならない傷の深さの絶望的な予見から、何らかの償いの保障を、行為に先立って求めることを強いる。ひき裂かれた愛は、確実な有形の代価と装われた充足によって絶望を回避し、幸福を演技しようとするのである。横光の人間のもう一つのタイプの誕生が、ここにある。

こうして前自覚的な緊密な人間関係は、引き裂かれた現実の場に投げ込まれることで、鋭く意識化されていく。朝、はじめて見開かれた眼に映るあたりの景物とひとしく、与えら

れていた感情は、自らの抛ってくる内奥の場所と理由とを意識の俎上で質されることになる。

『火』や『父』は、親子の血縁の中に生まれた悲劇が描かれ、『悲しみの代価』は友情と夫婦間の愛の可能が問われていたのであるが、『南北』では、本家と分家の親族関係の間に生まれた葛藤が主題となっている。分家の勘次の母お霜と本家の秋三の母お留とは姉妹であるが、両家の過去の複雑ないきさつは、若い勘次と秋三との間に深い反目を生み、争いの絶えることがない。親戚筋の安次が、たまたま病を得、乞食同然の姿となつて村にころがりこんでくる。一髪触発の両家は、この男の処置をめぐる利害の対立から争いが起り、互いに日頃の鬱積した気持を晴らそうとするエゴイズムは、事態を混乱に追いやるばかりであった。そんな或る時、分家の勘次は次のように思いめぐらす。

結局このままでは自分から折れない限り、二人の間でいつまでも安次を送り合はねばならぬと考へついた時には、もう彼の足は鈍つてゐた。そして今逆に先手を打って、安次を秋三から心良く寛大に引き取つてやつたとしたならば、自分の富の權威を一倍敵に感ぜしめもし、彼の背徳を良心に責めしめする良策になりはしないか、と考へ……更に又彼は自分の愛人の姿を思ひ浮べて考へた。もしさうして彼女が自分の博愛を聞き知つたとしたならば？ それは確に幸福な婚姻の日を、早めるに役立つことになるだろう。

こうした狡猾な外塗を装った心理であるが、理由づけをここまで敢てしなければならぬ勘次は、気弱で善良な心根の持主である。勘次に限らず五人の登場人物は、お留の素朴な善良さに具象されているように、エキセントリックな外塗の内、それぞれお留の善良を宿している。善良な人間が困難な自己陥穽の心理作業に没入するところに、『南北』の悲劇があった。

勘次は自己の感情を、その自然な形ちのまままで行動のエネルギーに転嫁できない。それは社会的に衍敷され、共有された倫理観と照し合されて、美德としての効用が確かめられなければならぬ。これが第一段階であって、次に「自分の富の権威を一倍敵に感ぜしめ、」さらに「確に幸福な婚姻の日を、早めるに役立つこと」の実利が確かめられる必要がある。つまりここでは、美德は装われた美德であり、寛大はほとんど演技に近づいている。では何故、勘次にとってせりあげる自然の欲求と、人間らしい判断にしたがって行動するところが困難であるのか。こうした有形の代価を求めなければならぬのか。それは先に記したように、その感情が踏みじられる際を予見しての代価を予め算定することを意味していた。そして憎しみや復讐は、渴いた愛の表現に他ならない。心底からの要求がないところに、憎しみはなく、苦しみの果に代償を求めたりはしまい。渴いた愛のひりつく痛みを繰返しなめた勘次は、愛の充足を求める代りに、それと見合う他の感情の充足を求める。つまり、他の感情や利得の名におい

て、代替的に愛を行為するのである。

こうして「代替の愛」を生きる勘次は、常に憤いとなるべき感情価を計算し、埋め草を用意する不毛の心理を不可避的に生さなければならぬ。勘次は、自らの演技化された寛大を実行に移した。彼はそこで、一瞬、秋三に対する「自分の富の権威」を披瀝したあとの「爽やかな」気持を味わう。けれども、勘次に狡智な計算を強いた愛と他者とに渴いた心は、自身の不幸と、その行為の不純をも知悉していた。

秋三は嘲弄した微笑を勘次に投げた。……勘次は秋三の微笑から冷たい風のやうな寒さを感じた。彼は暫く庭の上を見詰めたまま動けなかった。

勘次の足をつぐませ、内腑深くつきささるものは、熱した苦吟ではなく、「風のやうな寒さ」にひそむ、手の触れようのない瞬間の寂寥である。そして自分の計算を見破られた勘次は、「秋三の冷たい微笑を思い出すと身体が凍んで固まった。」愛と連帯への強い要請は、このように代価計算を綿密にすることでかえって、その挫折を悲劇的なものとしたのである。

彼は秋三に追いついて力限り打ち踏みしてしまひたかつた。……そして、安次を最も残忍な方法で放逐して了つたならば、彼は

秋三の嘲笑を一瞬にして見返すことが出来るやうに思はれた。

この場合勘次にとつて、心理上の一瞬の敗北も、実のところ、耐えがたい屈辱を意味した。何故なら、勘次が自らの拙劣な「良策」のうちに賭けたものは、単なるエゴイズムの断片的な優越感情ではなく、和解と憐憫という、いわば彼の人間性なのであって、それらの感情を決定的な破綻から防ぐための手段だったからである。そして自然な人間感情の流露そのものが、嘲笑と罵倒の具に供される歪められた利害の環境にあって、追いつめられた感情は、「最も残忍な方法」を敢てとつても、自らの人間領域を守ろうとした。いや、最も暴力的であることが、唯一の残された方途と考えられたのである。勘次は勇をふるって、非常手段を決意した。しかし決意はしたものの「自分の小心に腹立たしくなる」勘次の理性は、残忍を行動する自分を許すことができない。血縁のモラルにあくまで殉ずるべきかどうか、なおも逡巡を重ねる彼の脳裡に、まったく奇妙な観念が突然襲ってくる。

「いやそれよりも、一体秋三とは何者か？」秋三と勘次の親密な関係に照して、この問いかけの奇妙さとその感覚の異常は、ことに留意される必要がある。従兄弟という自明な関係は瞬間稀薄となり、意味を失い、少しも自明のものではなくなる。関係は社会的属性を失うことで、その虚構をあらわにし、秋三と勘次は、一個の裸形の存在として向き合う。この社会的規範や習慣が与えた観念が剝落した一瞬の裸形の

存在感覚は強烈であり、勘次にとつて現実、その時もつとも明晰に映つたのである。ここには、秋三との間にはもはや血縁で結ばれた濃密な人間感情の連繫を認め難いという認識、つまり血縁関係から拒まれた自らの不協部分に対する敵しい認識があつた。だからこの問は、田舎のゲマインシャフトの中で生活する勘次にとつて、自己の世界の意味そのものを匡すといつてよい、きわめて本質的な問いかけでもある。

△一体秋三とは何者か？▽それは必然的に△一体自分とは何者か？▽を問うにひとしい。「一つ唄を聞き違へた」人間の誕生であり、自己と対者との存在にむけられたメタフィジカルな問いといつてよいだろう。それは勘次が体験した不条理の発した言葉であつた。この奇妙な体験のもつ鮮烈な△現実▽感覚は、やがて横光文学の中で新しい宇宙を拓くのである。

けれども、本来モラルに捧げられた勘次の思念は、この奇妙な感覚を覆いつくして、残忍と悪の行為を禁じてしまう。この善良な青年は、「鮮やかな謀叛の手腕」を夢見ることで「復讐し終つたような快活な気持」を味う以外にない。勘次の行動は多くの場合、想像力の冒険に終るのを常としたのである。だが終部に到つて二人は爆発する。謀叛の想像は追体験されて、腕力の応酬が展げられる。この暴力の応酬は、二人の連帯感情が無限に達し、したがって不協と違和も拡大され、心理の策謀が無効となる限界がおとずれたことを物語っている。殴打の瞬間に、二人の連帯感情が真正の他者を確認し満足されたかどうかは、作品の枠外のことなので、知るこ

とができないが、肉体のエネルギーによる正確な認識にまで発展した事態の意味は、見失ってはならないであろう。そこには、人間と行動への渴望があったからである。

以上のような心理の経緯は、勅次の中で繰返されるだけでなく、この作品の全体で反復されている。秋三にしても、勅次と異なるタイプの人間ではない。本家と分家が血縁関係から利害関係に置き換えられた時、秋三も勅次も、憎しみの持続において、相手に対する近親感を育ててきたのであり、裏返された強い人間感情があった。

さて、『南北』において留意する必要があるのは、第一に、このような素朴な善意と愛が、利害という不毛な現実に立たされた時にまとわねばならない種々の武器についてであり、それらの武器がブーメランのように人間感情のナイフを自ら傷つける結果を招来した、その循環の悲劇であろう。そうして、人間の結合が利害関係に換置された状態は、現代社会の象徴的な構図でもある。内からの感情の発現に際して、実利的に「役立つ」「良策」を常に算量する自己と、他方そうした自己のエゴイズムの狡智に目をそむけ、「冷たい風のやうな寒さ」を感じて慄く自己との分裂が、そこでは必然的に強制されている。いわゆる疎外の悲劇が繰返されるのである。内面の世界にある南と北との明らかな分離であり、『南北』なる標題は事実象徴的である。しかし南北が象徴的なのは、その故だけではない。心臓を病む安次が本家から分家へ、分家から本家へ、村の南北を往復する時、勅次の内部を

領した心理のパターンと秋三との間の心理の交換もひとしく反復され、やがてこの作品自体が奇妙な南北運動をひき起してくるからである。作品は死体を挟んだ二人の男の殴り合いの場面で終るが、その部分に次のような描写がある。

二人の塊りは無言のまま微かな唸りを吐きつつ突き立て、鈍い振子のやうに暫く左右に揺れてゐた。……安次の死骸は二人に蹴りつけられる度毎に、へし折れた両手を振って身を踊らせ

た。

勅次らの生々しい葛藤は、次第にその汗ばんだ人間臭を失い、揺れ動く心理は、精神的な事実を担った心理としての位置を離れて左右に、南北に揺れはじめ。ほとんどそれは「振子」運動のメカニズムを思わせるまでに機能化されてしまふのである。感情の自然と人間回復のための最後の方途となった暴力までが、何故このように乾ききった抽象的な眼差しによってしか見つめられていないのか。その写実的な描写は、死体を滑稽なまでに純物質化し、それはもはや、かつて人間であり、現在なお人間の形骸であることを忘れ去っているようである。ここでも又、死を人生の完成ないしは完結と見、死体を涙すべき人格の延長とみる伝統的リアリズムの思想の裏打ちは、消滅しているといえるであろう。まことに、「かの古き「必然」なる墓標的常識」は消失した感がある。

『南北』に関して、平野謙氏は次のような評言をあたえて

いる(註2)。

横光がこの作で描きたかったのは、相争う従兄弟同士のことす
からい吝嗇でもなければ、死んでゆく男に対する憐憫でもな
い。死にかけた男を南から北へ、北から南へと押し戻しっこす
る往復運動そのものであり、その往復運動をさしはさんで、喧
嘩にはじまって喧嘩におわるひとつのコンポジションにはかな
らない。現実を図式化して、それを外側から非情に描いてゆく
作者の態度は、その後の横光文学の発展を充分予兆している。
それはまさしく横光文学の出発点だった。

『南北』の主題は、血縁者の内在的な結びつきが、表層の
利害関係に変質したことから起る悲劇にあり、そのエゴイス
チックな抗争、吝嗇と卑少さと憎しみとの生々しい表現にあ
ることは明らかである。だがそうした現実の悲劇が、そのま
ま写實的に描かれているのではない。書きたいことが書かれ
たという、それだけの作品ではない。前項で述べたように、
又右の引用で平野氏が指摘しているように、「喧嘩にはじま
って喧嘩におわるひとつのコンポジション」には、明らかな
作為がある。しかしこの程度の作為は、いってみればどの作
家にも、形はともかく認められるものであって、『南北』の
一種異様な印象を説明するのに充分ではない。異様な感想
は、人物の間に交される心理が、メカニク的な運動機能にま
で抽象され、図形化されている点にある。作品の根底にある
のは、すべて相対化された図形である。人物の往復にはじま

って、なぐり合いの反復、一人の人間の心理パターンの繰返
し、そして交換される心理のメカニク的な振り運動と、全て
が相対化されている。作品の進行につれてそれは昂まり、作
者の感受性はますます抽象への硬化を示し、死体のあのメカ
ニク的な描写において頂点に達するのである。こうした感受
性の硬直と、観念というにはあまりに裸形な抽象への到達
は、自我の本質が、あくまで観念にあることを信じ、観念整
合を思考と創作の方法とした横光の資質の偏向としてとら
えられるべきであると思う。同時にそれは、自然と無垢の、
信じられた世界のうちで育まれた人間感情の危機に直面した
横光が、その対人間体験の直接の感受において得た一つの帰
結であり、彼の感受性がとらえた現実認識の結果であったと
いえよう。「南北」がこの作品にとって象徴的であったよう
に、あの反問は、危機の現実を感覚的に表徴するものである
う。感受性の窓を透してみる作家の宇宙は、多様な眺めを展
望させるものだ。一筋の運河も、同じ色、同じ舟を浮べては
おらず、夢はほとんど謎めいている。ことに現代の作家の場
合、この傾向は著しい。綴られた思想のことばは似通ってい
るが、感受性の領域にふみこむと、少しも似てはいないこと
に驚く。

『南北』には複数の人間の現実の構造を、相対あるいは相
対運動と見た「現実の図式化」が、極端なまでに押し進めら
れている。しかし全く図式化され対象化されない現実が、作
品の現実とはなりえない。重要なのは、横光の感受性がとら

え、そして図式化した現実が、勘次を中心とする人物たちの体験したあのような現実であったことであり、その図式が循環関係として相対化されている一種の抽象図形であったということなのである。やがて横光の感受性が、現実を機械としてとらえるように展開していくのも不思議ではあるまい。現実をこのような抽象図形にまで変換しなければやまない横光の資質が「抽象癖」と名づけられるのは避けがたいことであるが、相対的な結構になる人間の現実をそこまで純化させずにはいられなかった追究の衝動には、やはり、純潔な横光の精神の投影が見られてよいように思う。相対の不毛に深く傷つく感受性は、純粹な観念と統一的な価値を求める精神を形造りもするからである。

ところで、横光が、現実を無機運動のような図形にまで抽象させ煮つめさせたことと、作品の展開をリアリズムの自然的時間によってではなく、心理的時間のうちに実現させたこととは無関係ではないであろう。『機械』の時間をその代表的なものとしれば、それはすでに『悲しみの代価』における木谷の思考のうちに見出すことができる。この時間軸の転換が媒介となつて、『南北』の図形が完成されたと見るのが正しいだろう。心理的時間は、また意識された緊密な時間である。そこでは、いわゆる忘我の倅せは拒まれてゐる。意識は絶えず他を意識し、私は他によってからめとられているからである。向き合う相手方に合意への志向が欠除しているならば、それは当然悲劇的な緊張の時間となり、外形の緊密とは

対蹠に、孤独が深まる。したがって心理的な空間は、相対化された世界でもある。交換が可能であるということだ。心理、ことに人自己への価値Vにのみ向けられる閉されたエゴイズムの次元では、利害算量によって、心理の策術によって、或は認識対象の転換によって、常に自らの帳尻をプラスに保とうとすることも可能である。可能というよりも、資本主義社会が必然的に、個人の内部にそのパラレルな交換関係を強要するものであるとすれば、おそらくこうした計量と先に述べた疎外の分離を強制された人間を生み出す他にあるまい。

この意味から、横光文学とマルキシズム文学との接点に「疎外」のヴィジョンを据えることは不可能ではない。だが、今詳しくそのことに触れる場所にはいない。ただ、疎外の論理の必然として、共産革命のヴィジョンを包摂すべきであったといった問題提起の仕方と、疎外のヴィジョンを挿入することとが、必ずしも同断でないことをつけ加えるに留めたい。

人間を緊張した対立関係にしぼりつけている世界は、現実的であり、その限りでは人間的であるといえるのではないだろうか。分業化することによって四週との結合の必要を深めている現代の社会状況は、一方政治的状況であるが、ここでは全ての価値は交換されなければならず、その意味でも又、きわめて相対的である。一切が相対化された領域で、人間がいかに価値的な人間でありうるかという課題は、この時代の文学にとって重要な課題であることはいうまでもない。

相対の不毛と孤独に耐える精神を養い、失われた絶対と統一

と実体のメタフィジックの恢復を願うことなく、現代の混沌から人間を救出する方途を発見すること、それは不可能であるか。『悲しみの代価』や『南北』を考察してきて、横光のエトランゼは、自らの孤影のうちに、こうした課題を宿命的に背負わされていることに気づくのである。横光が、その純潔な精神の故に自らの内に胚胎させることとなったこの不協部分をどのように育て、飼い馴らしたか、それは当然われわれの興味をひかずにはいないであろう。

横光の現実認識がこうした段階に到達し、一方作家としての方法意識が、コムポジションを媒体とする美的造型に定着した時、新感覚派の驍將横光利一の作家主体は定着され、『日輪』が用意されたのであった。

(註1) 拙稿「成城文芸」21号「横光利一論I」d.『悲しみの代

価』の項を参照されたい。

(註2) 平野謙 前掲書