

# 『日輪』 小論

— 横光利一論 III —

佐藤昭夫

## 2 新感覚派時代 前期(一)

新感覚派と当時の横光については、今日ほぼ一定した評価が与えられているようである。

それは、一口にいえば、志賀直哉を頂点とする伝統的リアリズム文学に対し、否定的媒介としてそれらを撰取することなく、全面的に否定あるいは放棄し去ったところから発想された「裝飾主義、作為主義」の文学であり(註1)、その積極性も、「描写の方法的な独自性を主張」した文体上、発想上の革命にある(註2)、というように要約できるであろう。したがって文学史的にも、在来の文学に添加するものを殆んどもちえず、文学革新運動としての積極的な意義を認め難い、一つの文学流派に過ぎなかったという評価が(註3)ほぼ一般であるように思われる。

当時から新感覚派は、「震災文学」「震後派」という、歴史の一时的波乱を反映した命脈短かい文学運動として、蔑視

的に見られてきた。それは大震災後、急激に輸入されたアメリカニズムを風俗的な意匠としてまとった、浮薄な都会心理のアラバスクを描くことを専らとしたという理解に基いていた。

たしかに「震後派」なる規定は、時代と社会の今日的要請に直接答えることをモチーフとした彼らにとつて、その蔑視的な含みを除けば決して不当な位置づけではなかったし、△新らしい時代感覚△を標榜した所以もそこにあつたわけである。しかしこうした若々しい情熱の要請から歩み出された彼らの道程は、事実困難をきわめたものであつた。△新らしい時代感覚△という概念の媒介によつてイメージされた彼らの文学理想は、自然主義と私小説、大正文学特有の抒情主義や心境主義、さらにはプロレタリア・リアリズム等々への反措定という、微妙に複雑な位置関係のなかで結ばねばならなかつた。彼らは、自然主義における平面描写や、私小説の日常の実体適応的な技法がもたらす即実的表現を否定する一

方、プロレタリア派の政治による文学の他律化、思想の図式性による内部世界の類型化を嫌った。この困難な立場を支えたものは、時代の前衛としての意欲であり、純粹表現の世界を牢固に築くことで文学の自律性を確保しようとする芸術派としての自覚であった。その結果、自己の文学の完結を、ものの具体的な存在様態から距てられた仮構的世界、横光の言葉でいえば、「小説の小説たるべき虚構といふ可能の世界」―「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」(註4)文学の自律が保証される仮構の領域で実現させようとしたのであった。

このような新感覚派と横光の主張は、彼らの微妙に複雑な位置を考慮した時、充分の必然性をもちうるものであり、彼らの自己実現が、強度の主観主義と感覚表現への途をたどったのも、また当然の傾斜であったかもしれない。そして発生期プロレタリア派の内実と、当時の旧派文学につながる作家主体の思想的荒廃を合せ考えれば、その反措定としての新感覚派が、文学理想の高さにもかかわらず、おおむね、描写手法、表現技法上の改革者として自己結晶し、「震災文学」なる位置に甘んじなければならなかったことも亦、やむをえぬ道行きであつたらう。

新感覚派文学は、こうして結果的には、奔放な感覚を盛りあげたラジカルな文体や視覚的な表象、総じてその表現技法上の斬新な営為を、見やすい特質としたのであった。したがって、横光文学へのアプローチが、おもに文体と表現技法、

語彙とレトリックの面にむかって試みられたのも不思議ではない。いわゆる新感覚的表現が、文章のはしはしに探索され、今日その分析の方法も定式化された感さえる。けれども、技法に向けられた関心にひきかえ、その技法を要請した思考と体験の事実への追究は、積極さを欠くうらみがあつたことは否定できないように思う。理解のための試みが不十分なままに評価され、先の方法の定式化と相俟って定説化される方向にあるのではないだろうか(註5)。私見によればこの事實は、彼の文学の見やすい特色自体がそうさせるといふ事情の故でもあるが、新感覚派即ち描写手法上の改革者という視点そのものの内部に、表現(文体)イコール技法という硬化した観念が介在していることも否定できぬであろう。このことは、たとえば久米正雄の『純文学余技説』や『私小説と心境小説』に収斂されていく大正期の文学理念の閉塞化と無縁ではない。それは私小説作法の自覚の深化と敷衍が、もっぱらアルチザンの技法の発達として結果し変質する過程にあつて、暗黙のうちに形成されてきた堅固な観念であり、評家自身その影響をまぬがれえなかつた事情を物語っているといえないだろうか。

長年にわたつて横光に親炙した中山義秀の次のような提言は、その故に今日新鮮さを失つてはいない(註6)。

難解なのは横光氏の文学上の表現ではなくてそれ等を創り出した、一個の人間精神である。

ここには、これまでの横光文学に対する理解が多く表現技法上の側面に傾き、それらを創り出した「一個の人間精神」それ自体として、精神の全的な拡がり、具体的な文学内容が指ししめず人間存在の直接性ととらえることの少なかつた事実が指摘されていると思う。この傾向は殊に新感覺派時代に關して著るしいのであるが、これは先に述べたように、旧派の文学理念の閉塞的な固定化が生んだ技法偏重の傾向に符合して、いると考えられるであらう。横光の新感覺派時代は、まさしくそういう時代でもあった。横光の生活をつぶさに識る機会をも合せもつた中山氏には、表現上の改革者という把握だけでは掬いきれぬものの存在を、横光文学の深部に感得していたに相違ない。

もとより、作家の精神とその表現とは密着したもので、というより一体のものであつて、作家の精神の生命は、思想家におけるような抽象化の操作に耐えない、感受と表現の具体的な体験領域にあつて生き続けるものである。中山氏には表現と精神とを対比的に見たための誇張があると思われるが、表現を修辭上の表現とみれば、氏のいうように、横光のそれはさほど難解という性格のものではない。必ずしも簡明ではないが、『新感覺論』『感覺活動』大正十四・二二 一篇をもつてすれば、こと足りるのではないだろうか。難解さは表現技法や描写手法におけるよりも、それらを必然のものとした横光の内部のぬきさしならない事情を了解することにあり、表

現事実それ自体である横光の精神の生きた体験内容をとらえることであるといえよう。「人生修業」や「心境の練磨」は、広く深い人生の趣相の探索などが、結果的にアルチザンの技法の練達と同義でありえたような時期は、技法を問うことが即ち文学を質すことであり、それで批評や研究の責は一応果すことができた。そこには思想的対立項をひとしなみに包みこんだ共有された認識世界や人生觀、文学上の常識がなお存在し、それらが文学外的な規模において保障されていた幸運を物語っているのである。世界の狀態と文学的感受性との結びつきは深く、そして固い。

こうした恵まれた状況にあつては、一個の人間を文学的行動にかりたて、かつその行為の自己正当性と社会的妥当性を保障するいわば創作のプリンシプルが、文学実践上の現実の課題として切実な相を帯び、一作家の存立そのものにかかわる本質的な問題となつて迫ってくることはない。人間が作家となり、作家が表現行為をおこなうことは、自明のことがらに屬するのである。しかしひとたび、既成の安定した世界がゆらぎはじめるとき、作家はその創作のプリンシプルが、あるべき自己の確認を要請し、自らの座の絶対性を主張せずにはいないような危機的狀況に直面するのである。そこで危機は人間と文学の存在理由をメタフィジカルな根拠において匡す苦悩と孤独を強いてくるのであつて、その時かつての幸運からは、すでに遠く距てられていることを思い知らねばならない。現代作家の多くが想像的時間の中に安住し才能をほしい

ままにすることの充足に安んじることができず、進んで批評的言辞をつらね、論理的な自己追究を不可欠の作業と課していることは、おそらくこのことを証すものであろう。横光においても例外ではなく、理論的思索を得意とせぬ自己の資質に鞭うって、理論の実践化という形で創作を進めた事實は、見逃されてはならない点である。『新感覺論』『純粹小説論』は、こうした横光の作家的苦悩の所産であり、あえて悲劇というなら、横光の悲劇はこの二つの論理的世界に象徴的に読みとられるのである。

明治三十九年頃から大正八年頃、或いは明治四十二年頃から大正十二年頃の時期は、中野重治の指摘するところでは、近代文学（文化）において、時代と芸術家とが調和した均衡関係の中で共に成長することが許された「青春期」だったのであり、その意味での充実期であった。大正八年頃から（これは横光が初期の秀作『火』を発表した年である）或は大正十二年頃から（『日輪』発表の年である）この調和と充実は崩れはじめ、不協和と拡散の時期を迎えた。文学が修業や練磨や、「全体的な人生の味わい」を噛みしめる沈潜的心境的な思索活動であることから、意識的な実験や政治行動や仮構の營為で充鎮されねばならない転換期にさしかかったのである。この時代様式の変動と、文学的転換の動因を探ねることは、文学研究にとって重要な課題であり、同時に文学研究の範囲をこえ出る問題でもあるが、そうした追究はここでは措くとしても、転換期の文学が、一般に、時代の現実が開示す

る危機感の表現にむかい、危機を逆エネルギーとする克服への試みを中心的なシエーマとしていることは、いうまでもない。そこを支配的に彩るものは、熱を帯びた混迷であり、同時代の周辺がその複雑な相貌を十分に理解しえないとしても、やむをえないところであろう。横光の文学においても、狂熱と混迷をとおしてこのシエーマは明瞭に浮かび出ているのであって、そこに歴史の激動と人間の危機的状況を、そのまま自らのかけがえない土壌として包懐しなければならなかった昭和期文学の先駆的位置を認めることは、決して不当な評価ではあるまい。

昭和文学、現代文学の基本的な諸条件が、横光文学の中に一種典型的な形で観取される事実については、これまで指摘されることがなかったわけではない。しかし『御身』の誠実、『機械』の無垢をいわれて人間の徳性を慕われる一方、自我の深みに関わることの少ない才能の遊戯、傀儡師、観念癖、神秘主義、「人間喪失時代の代表」的作家（註7）、さらにはフアシストと名指され、両者は分裂したまま論者の一面的捨象を甘受させられるのが通例であったように思う。事実横光文学には相對峙する契機が顕著であり、矛盾な構造を内部深く包懐している。作品の成熟度、完成度においても疑問がないとはいえないし、視点によってさまざまな立論が許される所以もそこにある。この点、横光文学の評価には多くの障害がわだかまっているといえる。わけても作品の感覚的な構造と相俟って、その展開の非論理的な外装をロジカル

に捉えかえす際の困難には、格別のものがあることを予想しなければならぬ。だが重要なことは、横光文学のはらんだ背理や混迷が、近代日本の転換期の現実を誠実に生きた作家の思索と行動の軌跡であり、内部体験の集積の結果にほかならないという与えられた事実である。そうした事実を前にした時、矛盾であっても断絶ではなく、背反しても分裂ではない、実験であっても自我の存在の外に出るものではない、いわば不協音を声高に発しながら、なお苦悶し夢見る全体として一個の人間存存を探り出すことが、要請されていいはずである。新感覚派時代の人工的作爲的な作品群のもつ意味を規定する場合、このことはとりわけ強調される必要がある。

ここで「新感覚派時代」という概念について、一言ふれておきたい。『日輪』の発表に、新感覚派時代の成立をみることにについては前稿に述べたが、その下限は通説にしたがって『上海』の完成（昭和四年）におくのが妥当であると思う。理由は追って述べるが、『上海』のアクチュアルな主題の内に組み入れられた時、横光のいわゆる「新感覚的経営」の特質はいつそう明瞭に観取され、その技法的な可能と限界を探ることが、この作品の重要なモチーフでもあったからである。他方『上海』には、次の心理主義時代の出現を予兆させる幾つかの要素が含まれており、以上二つの点から『日輪』——『上海』にいたる時期を新感覚派時代と規定したい。

ところで、この期の作品群を検討すると、文学的内実において、或る明らかな屈折発展を示していることに気づく。即

ち大正十二年から十四年に至る約三年間の創作活動をおし進めた指導的理論の総体的な整理として『感覚活動』が書かれ、又彼の世界観を解説した『客体としての自然への科学の浸蝕』が書かれるまでの時期。創作の面では一つの新感覚的達成を示すとみられる『静かなる羅列』が書かれて独自な作家主体が完成された時期、この時期を新感覚派時代前期とし、以後『上海』までの期間と区分けするのが適切であると考ええる。この時期は、横光が自ら築いた想像的ヴィジョンと論理に従って、自己の外界を変形させようとする意欲に満ちていた時期であり、『感覚活動』と『静かなる羅列』以後は、理論と外界との均衡調和をはかりながら自己のヴィジョンを深化させようとした時期と考えられるからである。

(註1) 片岡良一『近代派文学の輪郭』白揚社刊

(註2) 矢崎弾『転形期文芸の羽搏き』大沢築地書店

(註3) 平野謙『昭和文学入門』河出新書

平野氏は、新感覚派にはじまる芸術派の系譜を「自意識上の文学流派」とし、マルクス主義文学の系譜を「社会意識的な文学運動」と規定している。

(註4) 利一『初期の作』昭和十一年

(註5) 佐々木基一氏は、岩波講座「日本文学史」『新感覚派及びそれ以後』の冒頭に「新感覚派伝説」なる一項をもうけ、新感覚派の評価に関する定説が一種伝説化されている実情を論難している。

(註6) 中山義秀『横光利一の文学的生涯』臨時増刊「文芸・横

(註7) 片岡良一、前掲書。

## a. 『日輪』

——「我は爾を欲す」と「我を赦せ」——

大正十二年五月、「新小説」誌上に掲載された『日輪』は、横光文学の展開のなかで新たな一時期を画したモニュメンタルな作品であった。習作期において横光はしばしばその日常的即実的なリアリズムの世界から逸脱する傾きを示しながらも、おおむね写実的な文学風土の伝統のなかで、青春期の心象を描いてきたといつてよい(註1)。けれども『日輪』にいたって、与えられた文学環境への順応を断念し、その枠を踏み破ることを決意しなければならなかった。それまで横光の内部で緩慢に、しかし確実に成長し続けたものの存在が、一気にリアリズムの牢固な結構を打ち破り、仮構の世界をみはるかす独自の想像の視像を拓いたのである。

こうした変身は、しかし一人横光に限られた現象ではない。それぞれの必然において、幾度かの変貌を闊した著名な作家は少くない。むしろ変身を経験しない作家の作品は、いかに恵まれた才能をもち優れた技巧を駆使しようとして、芸術としての純度と、生命のヴァイタリティを欠いた空疎な物語りにすぎない場合が多い。作家にとって、変身は未知なる自己との邂逅であり、新鮮なエネルギーの発掘の場であり、

したがって思想の深化過程として不可避なものであろう。しかも文学史の上でそれはしばしば急激に遂行されてきたし、その必然性を論理的にたどりかえすことが困難である場合も少なくはない。たとえば漱石の「則天去私」は、今日ではほとんど伝説的な意味を与えられ、鷗外の「レヂニヤシヨ」も神秘の翳りを帯びている。それは喩えていえば、近代芸術という人間存在のあらわな祭儀にあって、なおプリミティブな秘儀を留めているとでもいったらよいのかもしれない。横光の変貌も芸術家通有の内的発展を意味していることはいうまでもなく、本稿でもこれまで「悲しみの代価」「火」「父」「南北」などの諸作を考察するにあたって、『日輪』と新感覚派時代への展開を予兆しているとみられる幾つかのフアクターを探ってきた。しかしなお『日輪』の出現には、読者を瞠目させるような何ものかが含まれていたように思われる。

前史時代の耶馬臺を舞台にした『日輪』の叙事文学的な構想は、かりに歴史小説としてみた場合においても、特異な素材に成るものである。だがそれが、歴史小説の一般的な範疇を逸脱していることも明らかであろう。そこには、すでに完結した歴史事実を、確かな抵抗感としてふまえた叙述もなければ、歴史事実に対する認識の任意性の主張が語られているわけでもない。まして、歴史がはらんだ巨大な時間の運命的な相貌と、自己の実存との対決といったような血みどろの戦いもない。在るものは、人工化された風景と激しい観念の営為である。現実の抵抗が、否応なく精神の内部に染めあげる

生活と日常の汗ばんだ人間臭をことごとく拭いとしてしまつたような、不思議な明度に満ちた想像的な世界なのである。多くの欲望が交され、多量の血が流されるにも拘らず、或る種の昂奮と鮮明な血赤色が感じられるだけで、動物的な肉感はなく、生臭い血糊の匂いもない。想像的な世界を仮構において堅固に築こうとする執拗な欲求によって、イメージのままに塗りがえられた自然が縦横に展げられるばかりである。人物は故意に、自然に対すると同様、その明確な肢体の輪郭において観察される。いわば人間が圧縮され、精神は質化され、視覚化される。内面の心理も、主人公卑弥呼を除いては、筋肉的な表現を伴った部分だけが即物的に叙述され、ほとんど自然物と化してしまつてゐる如くである。

このような印象の羅列のみによつても明らかなように、『日輪』の特異な仮構を支えるものとして、まずその矛盾的な構造をあげなければならないだろう。横光が大胆に試みた人肉の讃歌 $\nabla$ が、その豊醇なエロチシズムとリアルな肉感の欠落において実現されたという、矛盾の様態そのものの中に、この作品が作者に対して持つ意味の所在が潜められているからである。

さて、『日輪』の物語的内容の特色は、大要次の四つの点にあると考えられる。

一、この作品に個有名詞を冠されて登場する人間が、不殺の国の女王卑弥呼一人を除いて、すべて殺害されるか、自殺しているという、徹底した死への物語りであることである。

(奴国の王子長羅は、卑弥呼の許婚者である卑狗の大兄、実父君長、叔父祭司の宿弥、兵部の宿弥、部下の荒甲を次々と殺し、耶馬臺の王子反絵は、兄王の反耶、訶和郎、奴隸を殺害し、長羅とは戦鬪の末に刺し違えて死ぬ。一方、長羅を恋する香取は、他の数名の娘達と共に自殺する)。

二、一国の政治上の権力者が、戦争という最も政治的な行動を開始する動機が、一人の卑弥呼を我がものにしよつとする私的な欲望だけに限定されている点。彼らに社会的支配欲や虚栄、名譽欲は皆無に近い。したがつて素材の歴史的政治的性格にも拘わらず、政治や社会に対する何らの判断も下されることがない。

三、性的な欲望を媒介した過剰な肉体のエネルギーが、作品空間を溢れるばかりに埋めつくしているのだが、それが卑弥呼の大兄に対する失われた愛情の代償として、男達に向けた人復讐 $\nabla$ なる感情の一点に収斂されてしまふ、その心理構成の単一さである。これは、卑弥呼に接近する男達が具体的個性的な感情を生活することがない、いわば一般化された性的欲望の傀儡として登場している、その単一性と見合うものである。

四、卑弥呼の肉体に直接向けられるはずの男達の手が、彼女の演出によつてライバルに仕立てられた他の男へ向けられていく。そこに男達の争いが起るのだが、この反復は、登場人物の間に或る奇妙な循環の軌跡を生み出している。それのみでなく、主たる人物のすべてに死を配る作者の意図が、こ

の軌跡を抽象された形式、幾何学的な運動へと押しあげていく。換言すれば、大兄を媒介とし保証として、自らのうちに純一な愛のイメージを造りあげようとする卑弥呼のひたむきな感情が、男達への復讐と征服を誓わせ、男達の間で反復される殺し合いを誘発することで、彼女の愛自体が奇妙に相対化され渴いてしまう。大兄を愛すれば愛するほど、愛に背き作品は死色を深めるといふ不条理の中に陥むのである。

こうして『日輪』は、一方で自らの内に衝動する欲望に殉じてはばからぬ行動の人間の熾んなエネルギーと肉体への讃歌であり、他方一女性の怨恨復讐が生んだ物語りである。その点、例えばホメーロスを彷彿させる叙事文学的構想をもっている（註2）。又物語の起点において、主人公が不可避にたどる運命に対して、不吉な呪縛の予告がおこなわれ、以後その呪縛の命ずるがままに、真っしぐらに自らの運命をつき進んでいく物語りの展開は、ギリシア或は近松劇などの古典悲劇の形式を踏まえていると見做すこともできなくはない。だがギリシア悲劇におけるアポロン信仰や、近松にみられる宗教的形而上的な側面は、作品の主題がプリミティブであるにもかかわらず、主題との直接の関係において描かれることが殆んどない。が今、主題との直接の関係においてと留保的に記したのは、理由のないことではない。先に指摘した『日輪』の矛盾の様態の意味を理解し、装飾化され仮構化された作品風土が、「一個の人間精神」のうえで占める位置を知ることとは、これが肉体と欲望と視覚的な表象とのあまりにフィ

ジカルな限定的な世界として描かれていること、そのこと自体に対するいわばメタフィジカルな意味を問うに他ならぬと思われるからである。逆説的であるが、さらに結論論的になら、横光が人工と想像の牢固な作品世界に形而下の枠を厳しくはめこみ、新しい文体、というよりも文体の破壊といった方が適切であるようなA文体Vを通じて実現しようとした精神的事実、人間の実体は、形而上の領域に属するものであったということなのである。このことは『日輪』の終部にいたって、作品の堅固な統一的结构をつきくずすように描かれる卑弥呼の独白によって充分説明されるであろう。それは、この作品の支配的なトーンに対していかにも不協和であった。

それでは一体『日輪』のモチーフは何であったのか。それは充分に実現されたであろうか。

「朝が来た、爾が我を不弥へ帰へすを約したのは夕べである。馬を与へよ。」

「何故に爾は帰る。」

「爾は何故に我をとめるか。」

「我は爾を欲す。」

卑弥呼の顔は再び生々とした微笑のために輝き出した。さうして、彼女は反耶の肩に両手をかけると彼に云つた。

「あゝ、吾を爾の宮にとどめよ。吾の夫は死体である。」  
「旅の女、吾は爾を欲す。」と反絵は云つて彼女の方へ迫



つて来た。

卑弥呼は反耶に与へた顔の微笑を再び反絵に向けると彼に云つた。

「我は不弥へ帰らず。吾は爾らと共に耶馬臺の宮にとどまるであらう。爾は吾のために、我に眠りを与へよと王に願へ。我は数夜の眠りを馬の上に眠つてゐた。」

「兄よ。此の部屋を去れ。」と反絵は云つた。

これは、反耶、反絵の兄弟をはさんで交わされた会話であるが、ここで二人の悲劇的な運命は決定的なものとなつた。卑弥呼は、「我は爾を欲す」という反耶の直截な自己表白によつて、彼の全てを捉えたことを確信する。が次に彼女が反絵の目前で反耶に与えたあからさまな媚態の言葉は、実は單純で暴虐な若者反絵の嫉妬をかき立てるためのものであつた。すかさず反絵は「旅の女、吾は爾を欲す」と迫るのである。卑弥呼の演出は見事的中し、やがて反絵は兄を殺すことになる。

ここで留意したいのは、二人の男が異口同音に発した「我は爾を欲す。」「吾は爾を欲す。」という告白の意味についてである。反耶においては、前夜卑弥呼に与えた約束を反古にする充分な理由として、他方反絵にあっては、兄に向つた卑弥呼を呼びもどす完全な理由として使われている。重要なのはいずれもが、「我は爾を欲す」という自己の要求を語るだけで、彼女の説得には充分と心得ている、そういう人間の内

面構造である。彼女の存在が彼に対してもつ唯一充分の意味は、「我」が彼女を「欲している」という事実であり、その行動を自らに向つて正当化するうえで他の一切は副次的な根拠でしかない。さらにいえば、反耶にとつても反絵にとつても、自分が欲しているということを確認するだけで、対者との間に一つの世界が完全に成立する。あとは直接行動が世界を実現させ完結させてくれる。つまり自己の行動を合理化する根拠として、肉体と欲望の確認があれば、他は全て不必要なのである。この外的な規範と配慮を一挙にかなぐり捨てた一元的な世界実現の完璧さに比すれば、現実の人間のどのように積極的な行動も不完全であり、不安定である。この「我は欲す」という一語のみで一切が成立し、一切が完成する。△完璧な世界▽を徹底して実現させるところに、横光のモチーフがあつたと考えるのが妥当であろう。いわば純粹行動への憧憬であり、純粹肉体の讃歌であつた。何故ならこの種の純粹な行動も肉体も、現実の人間生活にあつて、「我は欲す」という明晰な意識の下に実現することは不可能だからである。一瞬の幻暈として、あるいは無意識の衝動として可能であるとしても、それが醒めたる人間の現実の行動原理となることはありえない。横光の意図するところは、このような自己が自己として完全な行動の主体たりうる人間の理想型を描くことであつたのである。それは△主体▽へのほげしい渴きであつた。それを自然主義風の見なれた世界から断絶した想像の次元で、純粹に抽象的に描くことであつた。

ここで『悲しみの代価』の主人公木谷の次のような独白を思い返す必要がある。

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。それで了ひだ——自分の物は、自分の身体だけなのだ。

この独白に対して、先に私は「(木谷)の大きな善意の間隙から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」と解説した。この「自分の物は自分の身体だけなのだ」というぎりぎりの極限的な自己意識、即ち肉体に自我の最後の確実性の保障を見る認識から、「我は欲す」の直截な行動によって世界参画を実現し、そこに充実した主体を存在させようと意図する決意との間には殆んど一步の距りしかないことに留意したいのである。木谷の苦悩は、「人と人との理由のない離反がもたらす焦燥と不安、実体的抵抗と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な逡巡」から自らを解放することにあった。総じて自己を外界に向けて力強く実現させていくエネルギー源を見失い、信ずべき価値の崩壊にあえぐ現代人間のアノミイを典型的に生きた人物であった。こうして『悲しみの代価』を媒介させ、横光のリアルな思考の文脈の中に据える時、『日輪』のモチーフのもつ意味は

かなり客観化され、明瞭な位置を示すことになる。『日輪』はいわば木谷の夢を託された作品であったとみる事ができる。いかにもそこには、夢見られた肉体が描かれていた。

ところで、結果されたものが何であるかはともかく、自己自身によるA私Vの完全なる支配という観念は、A近代的自我Vの概念の中核をなすものである。『日輪』の基本的モチーフである「我は爾を欲す」というテーゼは、この作品の近代性を保証するむしろ唯一の観念であるといつてよい。しかし、たとえば志賀直哉における自我の確立が外界支配を意味し、外界に君臨するA私Vというイメージへの全信的信頼があるのに比べ、『日輪』の自己実現への意志は志賀的イメージを断念し、その断念の苦悩のなから定立されたものである点、両者は異質な意志を形造っているのである。そこに近代と現代との時点の差を認めるだけでは不十分なのであって、それはより本質的な乖離を物語っていると考えなければならぬ。そこには近代への不信という、現代的危機の実体がわだかまっているからである。このことを看過しては『日輪』と新感覚派時代の想像的世界の構築に費されたロマンティックな情熱の意味を理解することが不可能となる。強烈な主観的ヴィジョンの透過によって、与えられ、多くの人々によってすでに生きた自然的世界を「蹂躪」し、そこに自らの内なる力による完全な支配を実現した新たな世界を再生させようとする意欲としてそれは理解されねばならないだろう。言いかえれば「私」が主人公たりえない外的世界、

「私」への無関心に対する復讐であり、文学的仮構において世界を支配しようとするロマンチズムなのである。現代の成熟した時点からは、たとえ幼稚であり胚芽的に映るとしてもこのことを認めないわけにはいかない。そしてこの「私」と「自己」との分離された自我の状況の中から、心理主義時代を拓き、『純粹小説論』において定式化されたいわゆる横光の八意識Vの基本的な姿を読むことができる。

このようにみえてくると、『日輪』の特異な文体のもつ意味が判然としてくるのである。「我は欲す」という単一な直截な自己表現が、そのまま一つの世界の実現につながるためには、作品の内面の論理を適切に体现した文体の確立が必要であることはいうまでもない。『日輪』の文体を代表するものは会話であろう。

長羅は再び兵部の宿弥に出兵を迫って言った。

「宿弥よ、機会は我らの上に来た。爾は最早や口を閉じよ。」

「待て、」

「爾は武器庫の扉を開け。」

「待て、王子よ。」

「宿弥、爾の我に教ふる戦法は？」

「王子よ、狩猟の日は危険である。」

「やめよ。」

「狩猟の日の警戒は数倍する。」

「やめよ。」

「王子よ、爾の必勝の日は他日にある。」

「爾は必勝を敵に与ふることを欲するか。」

「敵に与ふるものは剣。」

「爾は我の敗北を願ふ者。」

「我は爾を愛す。」

自己の欲求が内省されることなく、そのまま行動に転嫁されるこの世界では、心理や感情の委曲をとらえる柔軟な文体は不要なのである。不要というよりそれは作品のモチーフによって必然的に拒否されてしまう。或る欲求が生れ、刻下に行動される。心理的な陰影の介入する余地のない文体である故に、それはこの作品のモチーフを生かすうえで適切な文体であるといえる。

さて、この作品の文体についていう場合、生田長江訳『サラムボオ』（註3）について言及しなければならない。横光が近代小説の写実的伝統の中ではほとんど実現が困難であるようなモチーフを抱いた時、今日みる『日輪』の形にまで徹底し彫琢しえたのは、長江訳『サラムボオ』との出会いを抜きにしては考えられぬかもしれない。

「人間の愛を！……サラムボオは夢みるごとく反覆した。

「彼女はカルタアヂユの魂である」と僧は続けた。「そして彼女は全世界に及ぶとは云へ、彼女の住んでゐるのは此処、神聖なるエエルの下である。」

「嗚呼、父よ」とサラムボオは叫んだ、

「我は彼女を見るであらうか？ 汝は我を彼女へ連れ行くであらう。久しき以前より我は彼女に憧憬してゐる。彼女を見たいと思ふ心が我を食ひ尽す。慈悲よ。我を助けよ。我々をして行かしめよ。」

引用に明らかなように『日輪』との修辭的な類似は否定すべくもないのであるが、長江はその序文で次のように言う。

とりわけ会話の文章などは、日本に於ける特定の時代と、特定の階級とを聯想させることの危険を恐れて、出来得る限りの普遍的なる日本語を用ひることにした。一体に、過去の小日本語に殉ずることを避けて、幾分なりとも将来の大日本語を預定するやうにと注意を払った。

「将来の大日本語を預定する」というようなことばには長江らしい気負が伺えるのであるが、横光が後年、いわゆる新感覺派論争において長江の論難の矢面に立たされたことは、いかにも皮肉な成行きであった。が、それはともかく、横光の受けた影響が近代小説『サラムボオ』そのものの思想であるより先に、長江の「大日本語」からのものであったということに留意する必要がある。フロオベルは『サラムボオ』において、「近代小説の方法を古代的題材に適用」(註4)したのであったが、中村光夫氏の理解によれば(註5)、その時フ

ロオベルは、「すでに自意識上のもっとも困難な戦いを終り、「人間性についての明瞭な觀念を確然と把んでいた」のであった。一方、横光が『日輪』の筆を執った大正十一年の時期は、自意識上の困難な戦いのさなかにあり、「人間性についての観点」が根底から動揺し、この作品のモチーフの実現を通してその不安と焦燥と苦惱からの解放を文学的に果そうとしていたからである(註6)。影響を考へる場合、修辭的な類似を見てこうした作家主体の状況の著しい懸隔を見逃すことは許されまいだろう、文体が単なる技法でないならば。横光は長江の「大日本語」を通じてヴィジョンを鮮明にし、作品化する直接の端緒をつかんだと見ることはおそらく正しい。しかし「我は欲す」のモチーフは、横光の秘められた自我の深みにかかわる觀念であり、「自分の物は自分の身体だけなのだ」というあの危機の認識から生まれ出たものであった。『日輪』は文学的内質において『サラムボオ』とは似ても似つかないものなのである。フロオベルの影響というのは明らかに誤りであり、長江の「大日本語」の影響と規定するのが正しいのである。

さて作品に帰る。卑弥呼の術策はやがて完成に近づいた。

ああ、大神は吾の手に触れた。吾は大空に昇るであらう。地上の王よ、我れを見よ。我は爾らの上に日輪の如く輝くであらう。

卑弥呼の微笑の中に浮んだ「怨恨を含めた惨忍な征服慾の光」が、地上をくまなく焼き尽くかにみえた。しかし地上の王となるべき一瞬、卑弥呼自身の内部で何者かが裏切りの叫びをあげるのである。

長羅の蒼ざめた額は地に垂れた。

「卑弥呼、卑弥呼。」

彼は恰も砂に吹くごとく彼女を呼ぶと、彼の臉は閉じられた、卑弥呼の身体は顫へて来た。彼女の劍は地に落ちた。

「大兄よ、大兄よ、我を赦せ。彼を刺せと爾は云ふな。」

卑弥呼は頭をかゝると劍の上へ泣き崩れた。

「大兄よ、大兄よ、我を赦せ、我は長羅を撃つた。我は爾のために復讐した。ああ長羅よ、長羅よ、我を赦せ。爾は我のために殺された。」

ここで当然卑弥呼は、全ての復讐が果されたことで、自ら描いた愛と征服のイメージが完成されるはずであった。が、不意に口をついて出たのは、征服者の歓喜のことばとはほど遠い罪を犯した者の悔恨のことばだったのである。何者かが彼女の内部の奥深いところから、瞬間に彼女の意図した一切の意味を転倒させてしまったのである。

久保田。……わたしはこの作を読んだことを後悔しなかつた。しかし、終ひの「大兄よ、大兄よ、我を赦せ。」と

いふかんどころは分らない。

菊地。さうだ、終ひの氣持がわからない。

久保田。この中で、うまいのは、反絵です。反絵はうまく描けてゐると思ひます。

これは『日輪』発表当時「新潮」(註7)に掲載された創作合評の一部である。久保田、菊地の両者が卑弥呼の独白を「分らない」という。また代表的な横光研究家の片岡良一氏も印象の違和を認めて次のように記している(註8)。

残忍な征服慾からやがて地上に日輪の如く君臨するようになつた女性を描こうとしたはずの物語が、そういうものにはなりきらず、末段ではかえつて美しいが故に常に悲劇をまき起こさねばならぬ人間の悲しみを描こうとしたものであるかの印象をさえ、持たせるようなものになつてしまつた。

「我は欲す」の一語によって実現されてきた「完全な世界」は、この言葉によって一気に危機的な様相を帯びる。それはたとえば夜を支配していた月が、夜明けの最初の瞬間をむかえた時のように、人間の内側から昇りはじめたもう一つの光源によって色褪せ、相対化される。この作品を貫く唯一の論理の危機である。それまで「我」のみで完全であつたはずの世界が、内部に潜めていた他者の目醒めによって、あら

わになつた自らの不完全さに突如怯えを感じたからである。

「我」は一つの完結した存在でありながら、完全な世界を形造つてはいない。彼女の本質的な部分で、何かが決定的に欠除している。それはいかにも不条理なことである。大兄を殺し、卑弥呼の愛をつき崩したのは長羅であり、それは他人であった。その他人を征服したはずの彼女は、もう一人の内なる他者によつて実は征服されていたことになる。大兄の赦しをこう、それは彼女の愛であろう。だがその愛のそもそもの敵対者に対してまで赦しをこねねばならぬということ、これはこの上もなく不条理なことであろう。

勿論この場合、大兄や長羅は実在する特定の個人を意味するにとどまるものではない。それは彼らの名に仮托された、人間を超越した或る絶対者の存在を指している。彼女は、地上の王となつた時、我以外の誰かによつて赦されていなければならぬ我であったことを知つたのである。地上の偉大な支配者としての巨大な不安を選ばずに、「我を赦せ」と超越者を呼び寄せることによつて、赦免と庇護による被支配者の安逸を選ぼうというのだろうか。

ここで反絵の存在が問われてくる。反絵は明らかに前者であらうとした人物である。否、「我は欲す」の原理を忠実に生きたことで、たちどころに死に追いやられた人間であつた。したがつて、モチーフと文体にふさわしい人物は、実は卑弥呼よりも反絵なのである。久保田万太郎の「反絵はうまく描けてゐる」という印象は適切であるが、それは上手下手

の技巧の問題などではない。『日輪』の思想的生命の死活の問題であり、それ故に、自我の危機に臨む作者横光の内面の現実にかかわる深刻な問題である。事実「悲しみの代価」の木谷が経験した内部危機からの脱出を意図して発想され夢見られた世界、即ち主観的な欲求の情熱を行動の唯一の拠点とし、外的な規範を一蹴した一元的な世界は、内側からその持統を断たれてしまつたのである。肉体は彼の行動の正当さを保証し、自己を世界に結びつけていた最後のな根拠としての意味を失つたのである。反絵は死に、卑弥呼の世界支配の意図は蹉跌する。その相対的な不定と曖昧さの故に、厳しく閉め出したはずの心理空間が、神的仮構を装つてにわかによみがえつてくる。夢見られたA肉体Vは破れ、作者の意図は挫折したのだろうか。反絵は、そのモチーフをあまりに直接的に生きたために死なねばならなかつた。だが「我は欲す」が「我は死を欲す」という方向に無媒介にのめりこむことは、自らの文学的志向の前提を否定することになる。「我は爾を欲す」は、即ち「我は我を欲す」であり「我は生を欲す」にひとしい。同様、「我は神を欲す」の信仰的方向へ飛躍するために「自分の物は自分の身体だけなのだ」という極限的な現実体験をもたらした横光の内部の近代的なりアリストを充分説得するに足る神的体験が蓄積されて、A超越Vが実在の地殻をつき破るだけの濃密な現実感を獲得しなければならぬ。事実横光がこの超越的体験を噛みしめたのは、妻の死という出来事を通してであつた。しかし横光が作家として現

実を生きるためには、さしあたって何かを選択しなければならぬ。この時点から『上海』にいたる新感覚派時代の作品群は、全てこの混迷のなかを歩んだ足跡して書かれたものである。この作品群を貫くものは反絵のイメージであり、ここから、『日輪』を脱稿するに際して選択を強いられた横光が選びとつたものは反絵であったことが判然する。反絵の存在を呼びこみ、肉体の行動「外面」の領域がそれだけで一つの世界を形造りうるような文体を確立したことで解放された横光のエネルギーは、相当に多大なものであり、卑劣呼の地上的征服の成功によって、半ばの目的を達せられたことへの魅力には深いものがあつたに相違ない。結果的に反絵の存在が解放したエネルギーに魅せられた横光が、以後この世界と文体との研鑽に励んだとしても不思議ではあるまい。その結果、人間の本質的な欠除部分はいっそう鮮明になり、横光の再度の変身が準備されていくのである。その間、神話的な非合理な世界が再生され、近代が近代の合理的認識によつてではなく、前近代的な論理によつて否定される危険のあることも看過できない。

以上、「我は爾を欲す」と「我を赦せ」という矛盾的な関係に立つ二つのことばの間に展げた世界として『日輪』を考察してきた。その肉体と行動との力感で満されたきわめてフジカルな領域は、そのまま形而上的に不定な人間が、自ら倚つて立つ根拠とその全世界的な保証を求める自己救済の物語りに他ならない。「一つ唄を聞き違へた」人間がたどる宿

命的な道行きでもある。『日輪』が『悲しみの代価』のいわば裏返された世界であるのも、その理由による。従つて『日輪』が独自の文体の美学によつて成立しているとしても、横光は高踏派作家ではなく、モラリストなのである。

(註1) 拙稿、本誌21号、26号を参照されたい。

(註2) 因みにホメーロスの翻訳は当時すでに三冊刊行されている。

イ、明治三十六年 正宗白鳥訳『イリアッド物語』富山房刊、通俗世界文学<sup>3</sup>

ロ、大正四年 馬場孤蝶訳『イリアード』国民文庫刊行会、泰西名著文庫

ハ、大正十一年 生田長江訳『オデッセイ』東京堂刊、世界名著叢書第1編

(註3) 大正二年六月、博文館 近代西洋文芸叢書第二冊『サラムボオ』序で、生田長江は「『サラムボオ』は作者自身の言葉にも見える通り、『近代小説の方法を古代的題材に適用して一の盛気楼を永続せしめむ』とする企てであつた。」と記している。

(註5) 『中村光夫作家論集1』「横光利一」ミリオンプックス 講談社

(註6) 拙稿 本誌21号、26号にくわしく述べた。

(註7) 「新潮」大正十二年六月号、第四回創作合評——五月の創作——

(註8) 岩波文庫『日輪——解説』

(未完)