

連続・越境・創出する横光利一

——「御身」「笑われた子」「蠅」「蛾はどこにでもゐる」「機械」から——

文学部文学科文芸メディア専攻

明珍 みょうちん
さつき

はじめに

横光利一は既成文学に対して挑戦的な作家である。たとえば『横光利一事典』の「まえがき」には、「大正末期、あたかも表現の革命家のような姿で華々しい文学的出発を遂げた」¹と書いてある。また、井上謙が「横光は文体の定着を意識的に拒否しつづけた稀有の作家である」²と評し、川端康成が横光の弔辞で「君は終始頭を上げて正面に立ち、鋭角を進んだ」と述べたように、横光は新感覚派や形式主義文学論争、さらには純粹小説論の先頭に立って、その主義主張に基づき実験的な作品を次々に発表してきた。だが、話題を呼ぶ作品が多い分、特徴的なくつかの主張と作品によってのみ評価されることの多い作家でもある。

たとえば、横光の新しい文学実践への評価によって、彼の文学活動を前半と後半で二分する見方がある。磯田光一は「横光利一の復活、評価の揺れ幅が語る可能性」という文章で次のように述べる。

昭和初年に新文学の旗手として、なかば神格化されていた横光利一は、小林秀雄、井上良雄らの秀れた同時代評をもつことができたが、戦後の横光利一への評価は、まことに揺れ幅の大きなものとなった。³

ここにいう「評価の揺れ幅」とは、同時代における評価のことを指しており、後年には後半期への評価も見られる⁴が、新しい文学を希求し、新理論提唱者として働いた横光に対する同時代人からの評

価は前半期と後半期で異なっている。ここで気になるのが、前半期と後半期がどこで分けられるのかということだが、『改造』昭和五年九月号の『機械』発表によって区切られるとあってよいだろう。なぜなら「大抵の文学史や横光論に引かれている」「大変有名な文章」⁵として、伊藤整が「機械」について論じた、同時代評としてかなり好意的な次の文章があるからである。

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。

(中略) 率直に言えば、堀も私もやろうとしてまだ力が足りなかつたうちに、この強引な先輩作家は、少くとも日本で可能な一つの型を作ってしまった、という感じである。文壇は驚き、傑作だという評価が行われ、川端康成と小林秀雄は興奮した批評を書いた。⁶

「興奮した批評」とあるが、具体的には川端康成は「作者の異常な努力に対して、啞然とするばかりである」⁷と賛辞の言葉を書き、小林秀雄は「『機械』は世人の語彙にはない言葉で書かれた倫理書だ」⁸と称揚している。一方「紋章」からの横光は、登場人物雁金八郎の活力の源を「先祖の血」で説明しようとしたり、「純粹小説論」に「民族について考へる時機もいよいよ来たのだと思ふ」⁹と書いていたり、「日本主義」「国粹主義」的であるとして、今までのように革新的な作家であるとの評価はあまり得られていない。むしろ敗戦後は厳しい批判の対象となってきた¹⁰。

では、横光が評価されていた時代は具体的にどのような論を展開

し、作品を発表していたのか。評価だけでなく具体的な横光の主張や作品による区分として、小林國男が「横光利一の文体」¹¹において述べた、横光の文学活動を四つに分ける見方もある。①習作期 大正十年～十一年、②新感覚派時代 大正十二年～昭和四年、③「機械」と「紋章」の時代 昭和五年～九年、④「純粹小説論」から「旅愁」への時代である。これはおおむね横光がその時期ごとに主張していた論と作品に則った区分となっている。

だがこの四区分も、やや不十分である。なぜならほかにも横光が参戦した主要な論争として、形式主義文学論争などがあるからだ。形式主義文学論争は昭和三年十一月に『文芸春秋』の「文芸時評」において、プロレタリア文学に対抗する立場をとって独自の形式論を展開したのを契機とする。よって小林が切り分けた年代的には第二期「新感覚派時代」に当たると補足する必要があるだろう。また第三期については横光の主義主張ではなく作品名を以て区分されているが、これは「横光は関東大震災直後の機械文明の発達に刺激を受け、文体革命を起こそうとしたという」¹²背景によって、作品を通して問題提起を行ったと考えられるため、こうした区分がなされているようである。しかしそれでは、大きな転換点となった「機械」が新心理主義文学であること¹³、「紋章」が「純粹小説論」の実践作であるとされていることが抜け落ちてしまう。したがって、改めて横光利一の文学活動を彼の主義主張やその実践作に基づいて区分すると、次のようになるといえる。

一、習作期 大正十年～十一年

二、新感覚派と形式主義の時代 大正十二年～昭和四年

- 三、新心理主義の時代（「機械」） 昭和五年～昭和八年
- 四、純粹小説論の時代（「紋章」） 昭和九年～昭和十年
- 五、純粹小説論から「旅愁」への時代

ここで再び、冒頭の「既成文学に対して挑戦的な」作家としての横光を考えてみたい。確かに横光は、右に示したようにその文学活動を区切っていくと、常に新しい文学理論を提唱し、それを実践した作品を発表しているようだ。あるいは順序を逆にして、実践的な作品を発表し、それを理論化した文章を書いているように見える。たとえば新心理主義と「機械」のように、ある理論と作品の組み合わせを中心に横光を評価すると、前述のとおり「表現の革命家」としての横光像が生まれるのである。そしてそのような作家像は同時代人から激賞され、前述のとおり横光は「なかば神格化されていた」。つまり、横光に対する高評価は、細切れに分断して評価することによって成り立っているといえるのではないか。本論では、横光を挑戦者や改革者として評価するときに話題に上る作品と、その間に発表された作品の具体的な内容を検討することで、横光利一のそれぞれの作品・理論が決して分断されたものではないことを明らかにしたい。そのためにまず、横光の提唱した理論自体が前のものをすべて棄却しようとする細切れのものではなく、ある程度の連続性を保っていることを指摘しておく。

前掲の区分による第一期から第三期、同時代人から好評を得ていた時期の横光は、物事を対立的に切り分けることによって自分の主張の正しさを表明しているように思われる。この前半期に展開されたのは、新感覚派論争と形式主義文学論争、そして新心理主義の主

に三つである。はじめに新感覚派論争についてだが、これは旧来の自然主義リアリズムに対抗する形で提唱された。「新感覚派」という名称は千葉亀雄が大正十三年十月に創刊された『文芸時代』とその同人を「新感覚派の誕生」（『世紀』大十三・十）と評したことから生まれ、いわゆる新感覚派論争¹⁴の発端となった。横光は自分から名乗ったわけでもない「新感覚派」を引き受けることに葛藤もあつた¹⁵ようだが、当の『文芸時代』の中心的存在であつたこともあり、結局は自身として初めての本格的な文芸理論を「感覚活動——感覚活動と感覚的作物に対する非難への逆説」（『文芸時代』大十四・二、のちに「新感覚論」と改題）と題して主張したのである。この理論は論争を通じて発展していき、横光は「自分の云ふ感覚と云ふ概念、即ち新感覚派の感覚的表徴とは、一言で云ふと自然の外相を剝奪し、物自体に躍り込む主観の直観的触発物を云ふ」と述べるに至る。難解な書きぶりだが、現実をありのままに、見えたまま描写しようという立場をとつた自然主義に対抗して登場した理論であることを踏まえると、「物自体」に「外相」と「躍り込む」ことのできる内側や中身のような何かという二つの側面があるものと規定して、表面的な「外相」でないものを描写することを試みたといえるだろう。「外相」である外側と、内側との二項対立である。このような二項対立の構図は、まさに「形式」と「内容」のどちらがより重要かで争つた形式主義文学論争にもそのまま受け継がれる。横光はプロレタリア文学の理論に対抗して、形式主義文学論争に参加し、「内容」が作品の価値を決定するというプロレタリア文学の内容形式論を否定した。たとえば平林初之輔は、「形式の独自性についての主張は、内容の独自性が必然に、形式の独自性を要求

するのであるからこゝで論ずる必要もない程自明の理である」と「形式」よりも「内容」を重視し、むしろ「それと同時に、わざ／＼形式の新奇をてらつた言はゞ形式が内容に先走りすることも警戒しなければならぬ。」¹⁶と主張した。これに対して横光は次のように批判したと、本人の「文芸時評」（『文芸春秋』昭和三年十一月号）での発言を引用しつつ、白井吉見によってまとめられている。

横光によれば、形式とは、「リズムを持った意味の通じる文字の羅列」にほかならない。文字の羅列たる形式なくして、内容のありうるはずはなく、したがって、「形式が内容に先走る」などは、まったく無意味だといふのである。すなわち、平林のいう内容とは、何を書こうとしたかであつて、何が書かれてあるかではない。「何が書かれてあるかは、形式を通じて見たる読者の幻想であり、さうして、それこそ、真の内容と云はるべきものである」。¹⁷

さらにその後の新心理主義ともなると外部と内部との区別はより鮮明である。新心理主義を提唱した主体は横光利一ではなく伊藤整だが、先に引用したとおり横光の「機械」は伊藤にとつて、自分の成し遂げたかったことを先取りされたような形となつた。伊藤は「方法としての『意識の流れ』」¹⁸の冒頭で、「必然に新しい文学の眞の一步は、内部（現実）と外部（現実）の明瞭な区別から始まる。」と主張している。また、『新潮』では「文学における新（文学について）」と題して次のように語つてもいる。

(前略) 我々が真の新しい文学に期待するのは、現実をわざわざ錯覚といふ化粧を施して描き直すことではない。現実の細かい壁に何処まで深く入って行き、意識される現実を、如何に緻密に、如何に正するかといふこと、換言すれば現実の正確な追及過程の、秩序としての確に表現方法と技術であり、結果としての作品に外ならない。¹⁹

つまり内部現実と外部現実とを区別して、それによって「意識される現実」を正確に描写しようと試みるのが新心理主義だといえるだろう。

二項対立のうち自分が賛成する方に理由をつけて優位に位置づけ相手方を否定するという手法自体は、議論の方法として珍しいものではないが、後半期に入ってから横光が「純粹小説論」で提唱した要旨と比べてみると、性質が大きく異なっていることがわかる。中村三春のまとめによれば、新感覚派論争と形式主義文学論争では自分と敵対する相手を見つけて反論する形で行っていたのとは異なって、そもそも「横光の「純粹小説論」は孤立した評論ではない」。むしろそれまでの議論を踏まえており、「横光「純粹小説論」はそれらの議論の集約としての性格をも持つ」ものであった。そのうえ肝心の内容も「通俗小説」から「感傷性」を取り除き「偶然性」の要素を取り上げ、それと「純文学」とを「一つにしたもの」としての「純粹小説」を推奨するものとなっており、異なるものを対立させるどころかかえって融合させようとする方向性である。²⁰したがって、とにかく文芸の各要素を二項対立的に切り分け、理論を展開していくのは前半期に共通して見られる特徴といえるだろう。

う。新理論として述べている内容は新しいものに見えても、実際はある程度の連続性がある。

以上のような特徴を踏まえて、理論とそれに対照される特定の作品にのみ注目するのではなく、その間に発表された作品にも焦点を当て、これまでの横光利一評価の空白を埋めることが本論の目的である。具体的には、理論に合わせて区切られ、横光の文学活動における前半期の高評価を形作ってきたともいえる作品をとらえなおすために、第一期に当たる「御身」と、第二期の中から「新感覚派」作品の代表格であるとされてきた²¹「蠅」、そして第三期で「新心理主義」の「機械」を取り上げる。そしてそれぞれの間に発表されながら、本人によって「新感覚派的な経営が少しもない」「過去の芸術」²²だと評されたために、評価史の中で切り離されやすい「笑われた子」、また理論との接続はほとんど意識されず、内容をもつてのみ「病妻三部作」または「病妻もの」に括られている「蛾はどこにでもある」も扱う。これらの作品から、横光の理論の面での目論見や、切り分けることで成り立ってきた評価とは反して、融合や接続、つまりは境界線の希薄さを意識させる作品となっていることを指摘する。そうすることで、理論や評価と連動して分断されてきた横光の作品に新たな共通点を見出すことができる。そのうえで、「越境」という言葉を軸に、横光の挑戦的で革新的な部分は、作品内に非安定的な場を創出することによっても支えられていたと主張してみたい。

第一章 身近な他者へ越境すること／されること

一 はじめに

「御身」と「笑われた子」は、どちらも横光の習作期に当たる作品である。川端康成の「解説」²³によれば「若い横光は「御身」という言葉を好んで」おり、横光最初の単行本に同名を付けたため、最初期としては作品に比較的知名度があるが、「小説「御身」そのものを対象にした研究論文はそれほど多くない」²⁴。そのなかで「ほとんどの論文に共通する指摘は、末雄のさまざまな意味での幼児性、姉や姪に対する理想主義的な愛情、初期習作「姉弟」との関係であろう」と柳沢孝子によってまとめられている²⁵。一方「笑われた子」は第一に志賀直哉「清兵衛と瓢箪」との類似により、横光一が志賀直哉からの影響を強く受けて出発したことを裏付ける作品として研究史では扱われてきた。それを前提として、柚谷秀紀が「同時に横光の志賀直哉からの離脱の弧線をも示唆した」作品だと位置付け、「たとえば、「瓢箪」と「仮面」（筆者注…「笑われた子」は仮面製作を軸とする物語である）とは、二人の作家の個性の相違を徴憑する」²⁶と書いているが、主眼はやはり志賀作品との関係にあり、ほかの横光作品との関連は特に指摘されていないようである。この二作品に共通点を見出すとすれば、川端が「明らかに新感覚派となる前、横光の初期の短篇は、田園的、写實的、象徴的で、多少図様風な構成によるものはあっても、素朴な愛情が流れている」²⁷と記しているのを援用するほかない程度には、つながりが薄い。しかし、両作品の主人公が持つ自分の領域の境界線が非常に

脆いという点で、この二作品を結び付けられるのではないか。

二 「御身」

「御身」は大正十三年五月に、横光最初の単行本である創作集『御身』に初めて発表された短編小説である。執筆時期は大正十年と推定されている。帰省中の大学生末雄は、姉のおりかに初めての子供ができることを知る。末雄にとって姪に当たる幸子である。それまで身近に赤子がいなかった末雄は、喜ぶと同時に誕生前から幸子が死んでしまうのではないかと不安に駆られる。妊娠中の姉が屈んで躓躓を引き抜こうとすると、「肱で子供が潰されていそうに思えてならなかった」ので「よせ」と止め、無事に生まれてからも泣き声に不安を覚えて過剰に心配し、臍の形が悪いからといっては「死にやせぬかしら」、近所の赤子が添い寝中に窒息死したと聞いては姉に知らせに行く。その心配ぶりは常軌を逸していて、東京に戻った後、姉から「幸子は種痘から丹毒になりましたが、片腕一本で生命が助かりました」と連絡を受けた時には、「壊れ人形」のように片腕を失った姪を想像して涙が止まらず、「俺の妻にしてやろう」と真剣に決意する。結局片腕を切断したというのは末雄の誤解であったのだが、その後も休暇のたびに幸子に会いに行き、「休暇中の彼の仕事は殆ど幸子の見張りのために費やされた」。それにもかかわらず幸子は全く末雄に懐かず、「愛という曲者にとりつかれたが最後、実にみじめだ」と末雄は友人に書き送るのである。本節では特に主人公の末雄に注目し、その曖昧な境界を二点に分けて指摘する。

① 自他境界の曖昧さ

末雄はなぜこれほど幸子に囚われるのだろうか。おそらく末っ子の末雄にとって初めての赤子だから、という理由だけでは説明できそうにない心配ぶり、依存ぶりである。これは、末雄にとっての幸子が十分に他者性を持たず、末雄は幸子に起こることを自分に起こることのように感じているからだと考えられる。幸子との初対面は次のように描写される。

(いるいる。小っぽけな奴だ。)

彼はにたりと笑いながら姪の上へ蚊帳のように被さった。

(待て、こりゃ俺に似とるぞ。)

彼は姪の唇を接吻した。つるつる滑る乳臭い唇だ。姪は叔父を見ながら蝸牛のような拳を銜えようとして、ぎこちなく鼻の横へ擦りつけた。

(こ奴、俺そっくりじゃないか。)

彼は不思議な気がすると、笑いながら俺の子じゃないぞと思った。

(よし、一人増した！)

彼は何かしらを賞めてやりたかった。これこそ俺の味方だ、嘘ではないぞ、と思った。

小さな姪に「被さっ」て、「接吻」し、「よし、一人増した」、「これこそ俺の味方だ」と考える叔父である。この時点でのちの幸子が末雄に懐かないのも納得してしまうが、このとき末雄は無条件に「俺の味方」、つまり自分の境界線の中へ幸子に「被さっ」て引き入れ

たのである。

その後も幸子を自分と混同するような末雄の言動はしばしばみられる。幸子が些細なことで死ぬのではないかと心配して「気が沈みそうにな」ったり、「気が重苦しくなってしまった」りするのは無論のこと、母が自分よりも孫のことを優先するのを見て、「一日彼は塞いでい」る。母が父のもとへ行くことになって、孫と離れることを嫌がりながらも汽車に乗るのを見送る場面だ。

汽車が動き出した。

「バーゆうちゃん、バーア、行つて来るえ。バーア。」

彼の母は孫の顔ばかりを見ていた。彼はもう母が自分の方を向くか向くかと待っていた。(中略) 遂遂母は彼の方を一度も見なかった。汽車が見えなくなると、彼は姉夫婦から離れて前に急いで改札口から外へ出た。子よりも孫の方が可愛いらしい、そう思うと、その日一日彼は塞いでいた。

すでに実家を出て下宿する年齢の末雄だが、自分も姪と同じように母から扱われたいと願っていたのがよくわかる場面である。このような欲求は最後まで変わらず、作中で幸子が三歳になり、本格的に末雄を拒むようになると、「せめてもの望み」として次のように語られる。

彼のせめてもの望みは、幸子を一度、ただの一度でいいからしっかりと抱いてやる、そして彼女はびったりと彼に抱かれることだった。更にそれ以上の慾をいえば、いつでも彼の欲する

時に彼女が彼に抱かれることだった。

末雄に言わせればこの感情は「俺は恋をしているんだ」とのことだが、出会いの場面やその後の言動、さらには「恋」の対象が三歳児であることを考えると、その説明は適当でないと言わざるを得ない。初めての赤子に対して自他の境界線が緩み、無条件に自分の味方だと設定して自分と相手を混同したことにより、赤子に自我が芽生えて向こうから境界線を引かれるようになってしまい苦しむ末雄、という方が妥当なように思われる。他者性に対する認識が希薄で、他人の領域へ容易に越境してしまう主人公像である。

②「形式」と「内容」の不可分

「御身」の発表時期は横光が形式主義文学論争に参加して「内容」よりも「形式」の重視を主張するよりも前のことであるが、のちに「内容」は「形式」を通じてみた「幻想」に過ぎないというほど「形式」の重要性を主張し始める横光が描いた末雄は、確かに「形式」すなわち外見が変わってしまうことに大きな衝撃を受ける。

前述のとおり、幸子は種痘したあとの高熱に悩まされ、姉から「幸子は種痘から丹毒になり、漸く片腕一本で生命が助かりました」という手紙が来る。これを受けた末雄の衝撃は相当なものだった。

彼は片腕を切断された幸子が、壊れた玩具のように畳の上でごろごろ転っている容子を頭に浮かべると、対象の解らない怒りが込み上げてきた。彼はペンをとって葉書へ、

「幸子を姉さんのような不注意者に与けて置いたと云うことが、こんな罪悪を造って了ったのだ」

と書いた。書いている中に涙が出て来て、インクをつぐ時壺の中へうまくペンのさきが嵌らなかつた。

直後に末雄は「俺の妻にしてやろう」とおよそ常識的とは思えない決意を固め、幸子との年の差や自分の能力について考えを巡らせるものの、やはり涙が出てくる。片腕を失った幸子は「壊れ人形」かつ「罪悪」扱いである。

が、壊れ人形のような姪の姿がちらちらするとまた涙が出て来た。「罪悪だ、実に馬鹿にしている、罪悪だ！」

実際のところの幸子は片腕に毒が回っただけで、身体まで至らなかつたので命に別状はないという話であり、片腕は失っていないかつたのだが、幸子の外見的变化、つまり「形式」の変化がどれほどの恐慌をもたらすのかがよくわかる。のちの横光が提唱する理論によれば「形式」が「内容」を決定するのであるから、「形式」の変化は重大なことだというのはうなずける。片腕を失った幸子は中身も変わってしまうのだろう。

しかし、実際には片腕を失わなかつた幸子も、変わってしまったのである。①で述べたように、幸子は自分から境界線を引き、それまでおとなしく抱かれていた末雄を拒否するようになった。無論それは彼女が成長したからであって、成長に伴って外見的变化が描写されてよいはずだが、特にそのような記述は見られない。「大きゆ

うなったね。」と末雄が言ったのは、まだ自分におとなしく可愛がられていたころの幸子に対してであり、末雄を拒否するという決定的な変化を遂げた幸子の「形式」が変化したとは書かれないのである。横光は「形式」と「内容」を区分して、「形式」の重要性を説くようになるが、少なくともこの時点では「形式」の変化を伴わずに「内容」が変わるため、のちの彼が狙ったようには「形式」と「内容」を分離できていないといえるだろう。ただし、横光が「形式」と「内容」について語るようになるのは文学にのみ限ったことなのではないか、という指摘があるかもしれない。しかしそれについてはのちの横光本人が、自らの論を補強するための一例として、平林初之輔の「平」を「山」に置き換えると、「山林初之輔」になり、「さうして、最早や、此の山林初之輔は、決して優れた批評家、平林初之輔ではないのである」と人物と名前を用いて述べている。そしてこれをもって「即ち、一字の文字がかくのごとく内容を變形したと云ふことは、全く形式が内容を決定したと云ふ現実上の事実である」と言い切っている²⁸。ため、「形式」が「内容」を決めるといえる考えは、必ずしも文学に限定して適用されたわけではないといえるだろう。理論上では「形式」と「内容」を分離できても、作品の中ではできていない。両者は曖昧に融合しているのである。

以上のように、敬意をこめた二人称を題名とする「御身」は、幸子という明確な対象をもちながらも、それを自分自身と十分に分離できず、相手の境界へ踏み込んでいってしまう小説である。また、のちに主張した形式重視につながる要素もすでに見受けられるが、実際には「形式」と「内容」の分離は不十分な様子が読み取れる。では、「御身」よりも前に書かれたと推測されている「笑われた子」

ではどうだろうか。

三 「笑われた子」

「笑われた子」（「面」、「笑はれた子」）は、大正十一年五月に原題「面」として『塔』第一集に初めて発表され、大正十三年八月に新潮社から出版された『新進作家叢書 幸福の散布』に収録された。その後昭和二年二月出版の『文芸時代』同人処女作号に「笑われた子」と改題して再掲されている。文庫本で七ページほどの掌編小説で、執筆時期は大正六、七年頃と推定される²⁹。吉の就職先について、家族は毎晩論議している。しかし吉は議論には全く参加せず、雑炊の泡を「面白そうに眺めていた」り、酒の「瓶の口へ鼻をつけた」りしているような少年である。ある夜、吉は「口が耳まで裂けた大きな顔に笑われた」。その日以来、吉は学校から帰ると、木を削ってその「大きな顔」に似た仮面を作るのに熱中するようになった。学校を卒業してもなお就職先は決まっていなかったが、ある日、仮面が父親の目に触れ、「好く出来とる」から「吉を下駄屋にさそう」と決められる。時は流れて、鴨居の上に仮面を飾って、二十五年間下駄屋として働き貧乏した吉は、この仮面のせいで下駄屋になったのだと突然腹が立ち、仮面を二つに割ってしまう。が、暫くすると、「何だかそれで立派な下駄ができそう」な気がしてきて、またもとのように満足そうな吉となったのである。

前節と同じく、主人公である吉について注目する。

① 自分で決められない吉

吉は、「御身」の末雄とはまた異なったある種の幼児性を持つ人物である。学齢期の少年であるため、末雄に求められるのと同じ程度の成熟を期待することは出来ないが、末雄が他者の中に越境していくとすれば、吉は他者から自分の領域に越境されても許してしまいう幼児性を持っている。「笑われた子」の書き出しは、「吉をどのような人間に仕立てるかということについて、吉の家では毎夜のように論議せられた」で始まる。「大阪へやるほうが好い」「大阪は水が悪いうから駄目駄目」「百姓させば好い」「吉は手工が甲だから信楽へお茶碗造りにやるといいのよ」と好き勝手に話している父、母、兄、姉の傍ら、吉はまるで口を挟まない。それどころか話の途中に「ガラスの酒瓶」が目について「庭へ降りてい」く始末である。就職について当人に危機感がないようではあるものの、学校を卒業してしまっただけでさえ何もせず、仮面製作ばかりして過ごしているのには、末雄の依存の在り方とはまた異なった家族への依存が読み取れる。

暫くして吉は、その丸太を三、四寸も厚味のある幅広い長方形のものにしてから、それと一緒に鉛筆と剃刀とを持って屋根裏へ昇っていった。

次の日もまたその次の日も、そしてそれからずっと吉は同じことをした。

ひと月もたつと四月が来て、吉は学校を卒業した。

しかし、少し顔色の青くなつた彼は、まだ剃刀を研いで屋

根裏へ通い続けた。そしてその間も時々家の者らは晩飯の後の話のついでに吉の職業を選び合った。

一方この同じ場面から、吉にも熱中するものがあり、彼が何に対しても無関心なわけではないこともわかる。屋根裏にこもって仮面づくりに励むのが楽しいことであつたのかはわからないが、屋根裏は吉が熱中して作業する場所であり、吉が守りたかつた領域である。そして吉は仮面を誰にも見られなくなかつた。

「ははア分つた。吉は屋根裏へばかり上つていたから、何かしていたに定つてる。」

と姉は言つて庭へ降りた。

「いやだ。」と吉は鋭く叫んだ。

しかし結局、姉は「屋根裏の奥の方」まで進んで「まアこんな処に仮面が作えてあるわ。」と仮面を発見し、「姉が仮面を持って降りて来るのを待ち構えていて飛びかか」る吉の抵抗をなく、あっさりと仮面が父の手へと渡り、「吉を下駄屋にさそう」と決定されてしまう。吉は自分が情熱を傾けていたものに対してでさえ他者の侵入を許し、それどころか他者による決断の材料にされているといえる。末雄とは反対に、他者の越境を容易に許すという意味で、曖昧な境界線をもつた人物である。

② 笑われた子であり続ける

しかしながら、吉がまだ子どもであったことや、時代柄父親の決定権が強大であったことを踏まえると、成長すればまた違う結果があったのではないかと考えられる。けれども、吉は変わらなかった。

吉は二十五年仮面の下で下駄をいじり続けて貧乏した。無論、父も母も亡くなっていた。

或る日、吉は久しぶりでその仮面を仰いでみた。すると仮面は、鴨居の上から馬鹿にしたような顔をしてにやりと笑った。吉は腹が立った。次には悲しくなった。が、また腹が立ってきた。

「貴様の御蔭で俺は下駄屋になったのだ！」

父も母もすでに亡く、十分に大人になって自分で決められるようになったはずの吉である。仮面に腹を立て、「引きずり降ろすと、鉈を振るってその場で仮面を二つに割った」。これはもちろん、吉が自分の感情に忠実に従って起こした、本人による判断だといえる。この部分について、井上謙は「笑われた子」という作品自体を「その〈父〉と横光が真向から対決した作品」ととらえているため、面を割る行為を「その憤懣とそこから脱皮の意志」を示すものだととして、「その行為は吉が〈新生〉するために必要なもの」だったと指摘している³⁰。確かに、吉が自分の判断で行ったことは事実であり、仮面が父の力を象徴しているという点にも納得できる部分

がある。しかし、この行為によって吉が「〈新生〉」したかどうかには疑問が残るところである。なぜなら吉が仮面を割った後、間を置かずして次のような文章につながるからだ。

が、ふと何んだか、それで立派な下駄が出来そうな気がしてきた。すると間もなく、吉の顔はまたものように満足そうにぼんやりと柔ぎだした。

暫く割れた仮面を手にもって眺めていただけで、吉は「もとのように」戻ってしまうのである。これでは就職先についての議論に参加せず、「口が耳まで裂けた大きな顔に笑われた」ときと変わらないといえるだろう。むしろ、濱川勝彦が述べるように、吉の意識はすっかり他者に決められた下駄屋という「職業意識」に呑み込まれてしまっている。

作品「面」における吉の悲劇は、「貴様のおかげで俺は下駄屋になったのだ！」という吉自身の認識にあるのでもなく、また、仮面を二つに割ったことにあるのでもない。実はそのような認識も、一見反逆に見える行為も、完全に運命のままに下駄屋になりきった吉の職業意識に吸収されてしまい「何んだかそれで立派な下駄が出来さうな気がしてきた」ところにこそ、彼の悲劇は存在する。³¹

仮面を割るといふ「一見反逆に見える行為」をしたものの、吉はすぐに「もとのように」戻ってしまい、それどころか他者に与えられ

た下駄屋という「職業意識」を完全に内面化し、単なる下駄屋の吉以外の存在には「(新生)」できないのである。濱川勝彦は吉が下駄屋になったことを「運命のままに」そう言ったととらえているが、先に述べた通り、それは決定権を他人、特に父親にゆだねた点に原因がある。そうであるならば、吉が下駄屋になったのは純粹な「運命」ではなく、さらに吉の境界線の曖昧さは年齢的なものや、家父長制的なものに起因した訳でもない。よって吉は一貫して越境を許す人物として描かれているといえるだろう。

四 おわりに

本章では、他者の境界線を越えて踏み込んでいってしまう「御身」の末雄と、反対に他者が境界線を踏み越えてくるのを受け入れてしまう「笑われた子」の吉を扱った。両者とも自分自身の境界が曖昧だという点で、共通した主人公像だといえるだろう。どちらも自分と他者を十分に分離していかないからこそ、他者の領域へ踏み込んだり、通常受け入れる必要のない他者の決定を自分の選択として受け入れたりしてしまう。二作品は横光の習作期の作品として「田園的、写實的、象徴的で、多少凶様風な構成によるものはあっても、素朴な愛情が流れている」とされている通り、「両作品とも身近な親子関係や姉弟関係に基づいた内容となっている。身近であるからこそ、存在するべき境界線が希薄になってしまい、不安定で幼稚な人間関係が描き出されているといえるのである。また、形式主義な文学論争よりも前に発表された作品であるにもかかわらず、「御身」にはすでに横光のちに主張した形式重視の特徴がみられた。「形式」と「内容」の分離は不明瞭ではあるが、第二期の作品や理論と

も通じる点は十分にあつたといえるだろう。というよりも、第二期の作品においても、作品内では「形式」と「内容」の混線がみられるため、むしろ明確に共通しているといえる。次章では同じく理論との関係も意識しながら「越境」を中心に作品をとらえ、作品間の連続性を明らかにしつつ、本章で扱った「越境」との違いも検討する。

第二章 無関係な他者へ越境すること／されること

一 はじめに

本章では、横光の文学活動における第二期に当たる作品で、新感覚派と名指される前に発表されているにもかかわらず、新感覚派作品として扱われてきた「蠅」についてまず検討する。次に同じく第二期に当たる作品で、理論との関係はほとんど意識されず、横光の私生活との関わりから「病妻三部作」または「病妻もの」に括される「蛾はどこにでもある」を取り上げ、仕事として高く評価された「蠅」と私生活的側面から語られてきた「蛾はどこにでもいる」の組み合わせを考えてみたい。新感覚派的表現が目されることの多い「蠅」と、妻を失った夫の悲哀の物語として受け止められる「蛾はどこにでもある」はやはり相互関連性が乏しく見えるが、前章と同じように「越境」という言葉を用いることで共通性を見出すことができる。また、前章の二作品がそこに存在する身近な他者との境を越えたり、越えられたりしているのに対して、「蠅」と「蛾はどこにでもある」は偶然集まったにすぎない無関係な他者との境を越

えている／越えられているといえるのではないか。

二 「蠅」

「蠅」は大正十二年五月に『文芸春秋』第一年第五号に発表され、翌年五月に春陽堂から出版された『文芸春秋叢書 日輪』に収録された短編小説である。横光の文学活動としては新感覚派の作家として頭角を現した時期で、「蠅」は代表作の一つとされている。真夏の空虚な宿場で、蠅は蜘蛛の巣からなんとか無事に逃れることができた。場庭には馬車に乗るために、息子の危篤の知らせを受け取って一刻も早く街へ行きたい農婦、駆け落ちをして逃げている途中の若者と娘、母親と小さい男の子、田舎紳士らが続々と集まってくる。しかし、馬車はなかなか出ない。馭者は長年の習慣で、「まだその日、誰も手をつけない蒸したての饅頭に初手をつけ」なければ出発できないからである。ようやく饅頭が蒸し上がり、それをしっかりと腹に収めて馬車は出発するが、腹一杯の馭者は途中で居眠りし、崖下へと馬車は転落してしまう。「押し重なった人と馬と板片との塊りが、沈黙したまま」動かない上を、馬車に止まって休んでいた「眼の大きな蠅」だけが、青空の中悠々と飛んでいくのである。「蠅」は「御身」や「笑われた子」よりも先行研究の厚みがある作品だ。その中で指摘されてきた本作品の特徴として、「蠅」が事件を目撃する「カメラ・アイ」の役割を持つていることが挙げられる。この読みは「蠅」研究においてかなり重要視されてきたため、やはり検討する必要があるが、前章では人間に注目してきたので、まずは蠅ではなく人間から着目してみたい。

① 一人の欲に全員が巻き込まれること

「蠅」における人間のあり方として、印象的なのは馭者と饅頭の関係である。なぜならほかの人間の事情も描かれてはいるものの、話の本筋には全く影響せず、話の結末に直接的に影響しているのは馭者の事情だけであるからだ。たとえば息子の危篤の知らせを受け取って急いでいる農婦に読者は同情しやすいが、その事情があるからといって馬車が早く出発することはない。また若者と娘が駆け落ちをしていたからといって、駆け落ちを成功させるための動きがあるわけでも、反対に駆け落ちを失敗させるために馬車が事故を起こすわけでもない。一方で馭者のこだわりにより饅頭が蒸しあがるまで馬車は出発できず、そのうえ饅頭をすっかり食べてしまったために、皆を乗せた馬車は崖下へ墜落することになる。

しかし、馬車は何時になつたら出るであろう。これは誰も知らない。だが、もし知り得ることの出来るものがあつたとすれば、それは饅頭屋の竈の中で漸く脹れ始めた饅頭であつた。何ぞかといえ、この宿場の猫背の馭者は、まだその日、誰も手をつけない蒸し立ての饅頭に初手をつけるといふことが、それほどこの潔癖から長い年月の間、独身で暮さねばならなかつた彼のその日その日の、最高の慰めとなつていたのであつたから。

そうして、腹掛けの饅頭を、今や尽く胃の腑の中へ落とし込んでしまった馭者は、一層猫背を張らせて居眠り出した。

そして馭者の不在により、「自分の胴と、車体の幅とを考えると出来なかつた」馬が崖の頂上へさしかかり、馬車は落下するのだ。

「独身」の馭者の「最高の慰め」であつたことから、饅頭を性欲の象徴とする考えもある³²が、単に食欲であつたとしても、どちらにせよ個人的な欲求であり、本来他者には関係のないことである。それに巻き込まれて、偶然場庭に集まり馬車に乗つたにすぎない全員が運命をとにもする。「蠅」についてしばしば指摘される不条理性は、一人の欲が周囲に越境して影響を及ぼしたことによつてもたらされたものである。すでに述べたように、登場人物たちは個々にそれぞれの事情を持つており、それについて描写があるゆえに、読者は農婦に同情したり、駆け落ちした男女の不幸を悲しんだりする。しかしそのような個別の事情は全く無視されて、彼らは等しく死ぬこととなる。②において改めて触れるが、「蠅」は「視座の劇」や「映画」的であるといわれてきており、「劇」や「映画」の登場人物である彼らには、まるであらかじめ決まりきつた役割と結末が用意されていたようである。のちに書かれた役割通りにはか動けない人間像を描き出した「機械」の特徴をここにも見出すことができるといえるだろう。改めてまとめると、「蠅」における人間は、ただ一人の馭者という人間の欲求の影響を受けて死亡するたため、その点で彼らは無関係な他者に越境されたといえる。それと同時に、それぞれの事情は関係なく、その役割を果たすことのほうが重要視されているようにも読み取れるため、のちの「機械」に見られる全体のうちの代替可能な一部としての人間像の片鱗を見せていることを指摘できるのである。

②すべてを見通す「蠅」

次に蠅へ視点を移してみる。由良君美は全体を「徹底して、ヘカメラ・アイ」からする視座の劇³³と評し、そこから発展して小森陽一は「『蠅』の映画性」³⁴を指摘した。「カメラ・アイ」とはすなわち全体を俯瞰して見る第三者的な視点のことであり、蠅を客観的で中立的な存在としてとらえる見方である。この見方は長らく主流を占めており、蠅の視点に対する解釈は様々な研究者によつてなされてきたが、たとえば令和三年にも田口耕平による、男の子と蠅の視線を比較した次のような指摘がある。

「ひとり車体の柱を握つて、その生き生きした目で野の中を見続けた」男の子が、最後に見たものは何であつたか。

「お母ア、梨々」

「ああ、梨々」

田舎紳士の饒舌の中身は一切わからないのに、この母子の会話だけがぼつねんと記述されている訳は何か。それは、「かの目の大きな蠅」が、この男の子の視線を受け継がねばならないからである。人間の視線と蠅の視線が「梨」によつて接続されるのだ。蠅は「押し黙った数段の梨畑を眺め、真夏の太陽の光を受けて真っ赤に映えた赤土の断崖を仰ぎ、突如に現れた激流を見下ろし」と男の子が「生き生きと」見ていた「梨」を「梨畑」として広範囲に「眺め」、「断崖を仰ぎ」、「激流を見下ろす」³⁵。

そして男の子が見ていた範囲よりも蠅が見た景色のほうがより広く描写されることから、「極めて主観的な人間の視点に対する相対化」が蠅の役割だとするのである。近年の研究でも蠅は客観的な目線で全体を見ている存在だと考えられているといえるだろう。

しかし、蠅は決して単なる第三者ではない。確かに蠅は、映画のカメラのように室内でも透徹して観察できるゆえに人々の様々な事情を知っている存在ではあるが、それだけではない。人々の事情どころか内心まで知っているのである。仮に蠅が客観的な「カメラ・アイ」だとして、カメラのように農婦が電報を受け取るところから撮影し、慌てて家を飛び出し場庭へ駆けつけて「馬車はまだかうか?」「出ますかな、街までは三時間もかかりますかな。三時間はたつぷりかかりますやろ。俵が死にかけていますのじゃ、間に合わせておくれかかう?」と言うのを聞けば、事情はすべて呑み込める。実際には電報を受け取る場面は観察されておらず、「彼女はこの朝早く、街に務めている息子から危篤の電報を受け取った」と書いてあるだけだが、農婦は事情を自分で話すので、第三者でも何が起きているか理解することができる。けれども、次のような場面はどうだろうか。

若者と娘は宿場の方へ急いで行った。娘は若者の方の荷物へ手をかけた。

「持とう。」

「何アに。」

「重たかろうが。」

若者は黙っていかにも軽そうな様子を見せた。が、額から流れ

る汗は塩辛かった。

田舎紳士は宿場へ着いた。彼は四十三になる。四十三年貧困と戦い続けた効あつて、昨夜漸く春蚕の仲買で八百円を手に入れた。今彼の胸は未来の画策のために詰っている。けれども、昨夜銭湯へ行ったとき、八百円の札束を鞆に入れて、洗い場まで持って這入って笑われた記憶については忘れていた。

若者が「いかにも軽そうな様子を見せ」というのは、カメラであつても可能である。場合によってはそこから彼の強がりを読み取ることも可能だろう。だが、若者が額から流れる汗に「塩辛」さを感じたかどうかは、彼の主観的な味覚によるものでしかないので、蠅が第三者であるならばわかつているはずのないことである。田舎紳士の場合も同じく、「彼の胸は未来の画策のために詰っている」とどうして外から見ただけでわかるだろうか。まして昨日の記憶が彼の中から消えているかどうかなどは猶更わからない。楽しそうな様子から「未来の画策」を感じることはできたとしても、昨夜の恥ずかしさを切り替えたのか、恥じらいのきつかけごと忘れてしまっているのかはわかるはずがないのである。そもそも忘れてしまっているのだから、本人さえ自覚していないことだ。

以上の点から蠅は、第一章で見た主人公たちのような身近な他者に対して依存的で粘着質なところや幼稚さはないけれど、その分冷徹に他者の領域へ越境する存在だといえる。「カメラ・アイ」の手法によって馬車に乗る彼らの事情はすべて理解されているだけでなく、その内心までも見透かされているのである。この「カメラ・ア

「イ」はこれまで指摘されてきたように第三者として他の登場人物と距離を置くことで他者を描く側面もあるが、さらに一歩踏み込んで本人にしか知りえない、また本人も自覚していないかもしれない部分へ入り込むこともできるのだ。このような機能は従来のカメラには到底搭載されていないため、蠅を「カメラ・アイ」とするのは不適當である。ただし、現状蠅が行っていることに近い技術はまだ発展途上であるため、ほかの名称で置き換えることも難しい。今後への期待として、現在蠅に一番近い存在としては、暫定的に感情分析AIが挙げられるだろう。日永田智絵らによれば、「AIにおけるこれまでの感情研究は、ロボットやエージェントによる感情の表出 [Breazeal 02, Kishi 13] & Affective Computing [Picard 00] に代表される人の感情（表情）認識が主であった」³⁶ため、表情認識だけであれば、カメラを通して人間が見るのとあまり変わらなかつた。しかし、昨今では人間の生体反応も認識し、「心拍数が上昇すれば怒り、心拍数が抑制されれば嫌悪を覚悟する」³⁷ようなことも可能となってきた。したがって、若者や田舎紳士の生体反応を読み取ることで汗の「塩辛」さや、失敗を完全に忘れてしまっていることを認識できるようになるかもしれない。蠅は「感情分析AI的カメラ・アイ」となる。

このように考えると、「蠅」に見られる人間たちは、馭者という偶然身を任せる必要があつただけで、日常的には無関係な人間の欲に巻き込まれ、また蠅という一切の関係を構築してない存在から個人的な事情や内心まで見通されてしまっていると指摘できる。前章で扱った登場人物たちが、身近であるゆえに越境すること／越境されることを許してしまいやすいとは異なつて、非常に関係の薄い

他者との越境／被越境である。同時に、このような希薄な関係によつてもたらされた結果は非常に不条理性を感じさせるため、妥当な展開だとは受け取られにくく、まるであらかじめ決まり切つていた役割と結末であるかのような感覚をもたらす。そのような個別の事情を無視され、全体の一部として動くという人間の在り方はこの「機械」にも通じているのである。次節では、題名に「蛾」を冠しながらも蛾は全くの代替物にすぎず、また主要人物である「彼女」も置き換え可能なものとして扱われている。「蛾はどこにでもゐる」について、形式主義文学論争との関わりにも注目して検討する。

三 「蛾はどこにでもゐる」

「蛾はどこにでもゐる」は大正十五年十月に『文藝春秋』第四年第十號に発表された後、翌年一月に改造社から出版された『春は馬車に乗つて』に収録された。また「蛾はどこにでもゐる」は、結核の妻とそれを看取る、もしくは看取つた夫という内容の共通性から、「春は馬車に乗つて」（大十五・八）、「花園の思想」（昭二・二）とともに「病妻三部作」のうちの一つに数えられる。だが後者二作は妻の闘病から看取りまでの様子が描かれていることから「相互関連性の強い小説である」³⁸が、妻が亡くなつた後から物語が始まる「蛾はどこにでもゐる」を三部作に入れる必然性があるのかどうか疑問が持たれるところである。なお別に「妻」（大十四・十）、「美しい家」（昭二・一）なども含めてより広く「病妻もの」として括る見方もある。妻を亡くした「彼」は、しばらく亡き妻の実家に身を寄せていたが、次第に義妹の横たわつた身体が怖くなり家を出る。その夜、自分の近くに寄つてくる蛾が妻に見えてしまい、それからと

いもの出会う蛾すべてが妻の変化した姿のように思えてくる。蛾はどこにでもいるのだからと自制を利かせつつも、これは妻だから蛾を殺さないでくれと友人に懇願するほどに思い詰めてしまう「彼」だが、事態は急展開を迎える。「彼」のもとに、妻と同じ病気で同じ年齢の女が訪ねてくるのだ。当然の流れとして、「彼」はこの女こそ本物の妻の化身ではないかと考えだす。しかし「彼」はいたって早い段階でその考えを否定し、女がまた現れた蛾を怖がるのを放置して、なかば追い出すような形で女と別れる。そのあと「彼」は再度蛾に出会うものの、「いや、夏だ、蛾はどこにだつてゐるにちがひない。」と一応妄想から解き放たれるのである。

① 「物の形」と「内容」

「彼」は妻が何かに変化しているという妄想にとらわれているわけだが、その変化に対する感覚は矛盾しているように思える。「彼は物を見るとき、なるだけその物の形だけを見るやうにと心掛け」ている人物で、「さう云ふ彼の物の見方に一番多く見られてゐたのは、彼の亡くなつた妻であつた」。すなわち「彼」は何かを見るときにその対象の中身ではなく、形だけを見たいという志向性を持っているのだ。この姿勢は形式主義文学論争における横光の在り方と一致しているので、「彼」は横光の思想を反映していると考えて無理はないだろう。八木泉が同じく病妻をモチーフとした「春は馬車に乗って」の「作品鑑賞」において、「この作品を含む〈病妻もの〉については、執筆された年代が横光利一の所謂「新感覚派の時代」の中間あたりに位置することから、その作風が新感覚派であるの

か、あるいは私小説的であるのか、という論点から問題にされることが多かった」³⁹と述べているが、自分の体を「一本のフラスコ」と喩える「春は馬車に乗って」や、「山上の煉瓦の中から、不意に一群の看護婦たちが崩れ出した」といった描写のある「花園の思想」とは異なつて、「蛾はどこにでもゐる」にはそもそも新感覚派的な表現があまり見られない。したがつて、「蛾はどこにでもゐる」はモチーフとしては「病妻もの」に間違いはないが、理論としては形式主義的であり、そのうえ妻の死後から作品が始まるという「病妻小説三部作」のほか二作と相容れない特徴を持つているため、これまであまり評価に組み込まれてこなかったのだろうと考える。

とはいえ、形式主義文学論争で徹底的に「形式」と「内容」の二項対立にこだわつた横光ではあるものの、理論ではない作品の中では、「御身」についても指摘したとおり、やはり「形式」と「内容」の混線がみられる。もし本当に「形式」だけを見ているのであれば、形が似た女に妻を見出すことはあつても、全く異なる蛾にとらわれているのは不自然ではないか。「内容」が「形式」を通じてみた「幻想」にすぎないのなら、妻の「内容」を感じるためには、妻らしき「形式」が必要なはずである。これは作中でも疑問が呈されている事柄で、「全く彼が一疋の蛾を妻だと思ふことが出来たなら、あの蛾よりもはるかに完全に妻に似てゐる形の女を妻だと思ひ得られない筈がない」とあるのだが、一方でなぜか「彼」は「此の女を妻の亡霊だと考へることは、蛾を彼が妻だと思つたことより餘りに奇怪を好みすぎた勝手な考へ方だと氣がつ」くのである。妻と訪ねてきた女は形式的には非常に似ている。「全く彼女は妻と似た形ではない」とあるため、完全に外見が妻と瓜二つだということではな

いようだが、先に引用したように、「蛾よりもはるかに完全に妻に似てゐる形」ではあり、ほかの面でも似通っている。妻と「彼女」は同じ二十一歳であり、同じ肺の病気を患っていて、青ざめた顔をしているのである。妻らしき「形式」を満たすには十分な「彼女」であるにもかかわらず、「彼」は早々に「彼女」を追い出してしまふのだ。

したがって「彼」は本当は外見ではなく、妻の「内容」に近い、何かしらの「妻的なもの」を感じる対象に魅せられていて、それが蛾であったといえるだろう。では「妻的なもの」とはいったい何であるのかということが問題になるが、それはおそらく「彼」自身に寄り添ってくれているように「彼」が感じる「内容」的な部分であるといえる。妻はすでに死んでいて「彼」が勝手にその「内容」を決めることができるうえに、蛾はただ飛んでくるだけの存在なので、自由に「内容」を想像することができる。そのために、自律的に動いて話す、すなわち「彼」の予想外の言動をする可能性もある「彼女」ではなく、何度も自分の方へ飛んでくる蛾のほうに、自分に寄り添ってくれているという「内容」「妻的なもの」を見出し惹かれていたのではないか。つまり「彼」は「形式」だけを見ようとしつつも、実際には「内容」を重視しているのである。

ここで「彼」の態度と前節での蠅のあり方を比較してみたい。「彼」と蠅はどちらも対象となる存在の「形式」だけでなく内面にまで踏み込んでいるため、共通している部分がある。ただし蠅は他者の本人しか知りえない情報を知っていることで、登場人物の個別の事情を本人に代わって紹介する役目を担っていたといえるが、この「彼」は対象となる存在の個別の事情が全く眼中にないのであ

る。蛾は単に妻を代替する記号としてのみ扱われており、何度も現れる蛾が、毎回同一の個体であるかどうかさえわからない。また、「彼女」は「彼」に事情を話したことで、拒絶され距離を取られることとなる。

彼は彼の想像力が、次第に眼前の女を妻だと強ひても思ひ得られるに完全な答へを女の舉動と言葉とから得たくなつた。全く彼が一疋の蛾を妻だと思ふことが出来たなら、あの蛾よりもはるかに完全に妻に似てゐる形の女を妻だと思ひ得られない筈がない。「あなたは僕の家内の死んだことをどうして御存知になつたんです?」「私、あなたのお書きになつたものを拜見しましたの。」「ああ、」と彼は頷いた。

これでは女がだんだんと彼の喜ばしき幻覺の中の妻の亡靈から遠のいて行くのは間もなくであつた。

「彼」は妻らしき「内容」を求めているだけであり、蛾や「彼女」の本来の「内容」、すなわちなぜ「彼」に向かつて飛んでくるのか、「彼」を訪ねてくるのかといった事情には全く関心を持っていないのだ。「蠅」における登場人物たちが決まりきった役割をもっているようでありながらも、第三者に徹しきらない／きれない蠅と同化することで個別の事情を描かれていたのに対して、蛾や「彼女」は全くの代替物ではないのである。このような態度は「蠅」よりもさらに、人間たちが「機械」の一部として動き、いくらでも代替可能なように描かれる「機械」に通じているといえるだろう。では、蛾や「彼女」を妻の代替物以上の存在とはみなさない「彼」自身は

どのような人物であるといえるのか。

② 自我境界と妄想

本作品の「彼」は死んだ妻が蛾に変身しているという幻覚に囚われている点で、身内に対して依存的な「御身」の末雄や「笑われた子」の吉よりもよほどわかりやすく自他の境界が曖昧な人物である。人が幻覚や幻聴に悩まされるとき、その人は自他の区別がつかなくなっているとされる。それゆえに本当は自分の脳内で作り出された言葉、たとえば「お前は馬鹿だ」というような声が自分から出ているとは考えられず、他人から罵倒されていると感じてしまうのだ。「頭の中に穴が開いている感じがするから、それを塞ぐために、(筆者注・イメージ上の)石をつくっている」という統合失調症患者者の「ハエバルくん」について臨床心理学者の東畑開人は著書『居るのはつらいよ』⁴⁰で次のように書いている。

彼は自分の頭には穴が開いていて、それを塞がないといけないと言っていた。もちろん、現実には彼の頭には穴なんて存在していない。頭蓋骨と頭皮、そして髪の毛によってしっかり覆われている。それでも、彼は穴にこだわっていた。それは彼に「自分は閉じられていない」という感覚があったからだ。

そして精神分析家のフェダーンが提唱した「自我境界」という概念を「自分と外界、あるいは自分と他者、そして自分の意識と無意識の間につくられる境界膜のこと」だと説明し、このように続ける。

自我境界がきちんとしているから、自分の考えと人の考えを混濁しない。現実と空想を混濁しない。逆に言うと、自我境界が揺らいでしまうと、いろいろな面倒なことになる。たとえば、幻聴。そのとき内なる声と外の声が混線してしまっている。

自我境界があることで、僕は誰かと一緒にいても自分でいられるのだ。それは「自分」を区切り、自分を包み込み、自分を自分として保っておくための境界線だからだ。

ハエバルくんの穴は、頭ではなく、この自我境界に空いていたのだろう。

なお当然ながら、この「穴」が空くのは精神病者に限ったことではない。東畑は一例として、「会社を休んでしまった次の日」に本当に迷惑に思われているかわからないのに「みんなの視線が痛い」と感じることを挙げている。軽重はともあれ、人間が精神的な負担を抱えると、自我境界が緩み、通常なら無視できる、または意識にも上らない声や妄想が現実のものと感じられることがある。「ハエバルくん」は、頭に穴が開いていると周囲に訴えたが、本作品の「彼」も友人に次のように訴えている。

彼より先に床の上へ寝転んで彼の様子を見てゐた友人のIは、急に起き上った。「何んだ、蛾か。」「蛾だ。」「よし。」「とIは云ふと、いきなり蛾をひつ攫んだ。「どうするんだ?」「殺すんだ。」「よししてくれ。」「と彼は強く云つた。

Iは蛾を握つたまま暫く彼の嶮しい顔を眺めてゐた。彼は此の不意に起つて来た自分の氣持ちを勿論知らう筈もないIの不

思議さうな顔に好意を感じた。「此奴は俺の死んだ家内なんだよ。紙で包んでそつと捨ててやつてくれないか。」「よしよし」とIは笑ひながら穏やかに云ふと、蛾を窓の外へ捨てて了つた。

「彼」は単に頭の中だけで妄想しているのではなく、実際に友人へ言葉に出して訴えてしまうほど、妄想と現実を混同しているのである。このような意味で本作品の「彼」から、「形式」と「内容」を混同し、妻らしき「内容」を重視するあまり周囲の存在が妻の代替物に感じられ、全く意識のない他者や人間ですらない蛾に対してまで、無意識に越境することもされることも起こっている人物像を見出せる。

四 おわりに

本章では、相互に関連性の薄いとされてきた「蠅」と「蛾はどこにでもゐる」を取り上げ、作品の内容に注目することで、ほとんど無関係な他者への越境／被越境が起こっているという共通点を明らかにした。また前章で扱った作品とも関連して、前章では身近な他者との境界線が曖昧であったところから、本章の二作品では無関係な他者との境界線も薄れたことよって、物語として不条理性を強く感じさせるものとなり、読み応えのある作品へと発展しているといえる。横光利一は新感覚派の作家として地位を確立したことで、新感覚派の表現が以前の作品にもみられるかどうかという観点から読まれることも多いが、内容そのものに着目しても連続性を指摘できるのである。さらに形式主義で主張した「形式」と「内容」の分

離が作品内ではできていないことも共通していた。また、人間やその他の対象が代替可能な一部のように扱われるという特徴は「突然変化した」と評された、のちの「機械」にも通じる部分がある。次章では、「機械」から、越境の相手が身近な存在から無関係な他者へというところからさらに離れて、無機物との越境／被越境関係が生じているさまを見出してみたい。

第三章 無機物へ越境すること／されること

一 はじめに

「機械」は昭和五年九月に『改造』第十二巻第九号に掲載された、横光の文学活動を二分した場合に前半期の最後に当たる、第三期に発表された短編小説である。昭和六年四月に白水社が出版した『機械』に初めて収められている。改行が少ないうえに一つの段落が非常に長いために、紙面いっぱい活字が並んでいるという圧迫感のある独特の形式で、「方法的な作品として画期の成功を収めた名作」⁴¹であり、同時代人からの激賞はすでに確認したとおりだ。繰り返しになるが、新心理主義への転換点となった作品で、「唯物」から「唯心」への契機でもある。しかし、本論で一貫して述べてきたように、文体といった形式や主義によって切り分けるのではなく、作品の内容に注目して、これまで検討してきた作品との関連性を指摘したい。第一章が身近な他者、第二章が関係の薄い他者であるならば、「機械」は機械という無機物、社会的な仕組みに対して越境している／されている人間像を読み取れるのではないか。

二 「機械」

九州の造船所を辞めて上京してきた「私」は、ふとした縁からネームプレート製造所で働くようになる。「私」の主な仕事は劇薬を扱うもので、特に金属を溶かす塩化鉄は「頭脳の組織」まで変化させる危険な役割である。その家の主人はまるで狂人のようにも仙人のようにも思える人間で、家の中の実権は細君が握っているようにも、やはり主人が握っているようにも思われる。この職場で同僚として働く軽部は、突然同僚となったうえに主人の信頼を得て新しい研究まで任された「私」を「スパイ」と見なし、監視する。そのような折、ネームプレート五万枚の大口注文が舞い込み、応援として別の製造所から屋敷という職人が送り込まれてきた。すると今度は「私」が屋敷を仕事の秘密を盗みに来た「スパイ」なのではないかと疑いだす。しかし屋敷は一向に超然としており、何の話をしても知識が豊富な屋敷を次第に「私」は尊敬し始めた。一方やはり屋敷が暗室に入るのを目撃した軽部は、屋敷に対する疑いを強め、暴力をふるう。「私」はそれを仲裁しようとしたにもかかわらず、逆に軽部に殴られ、智謀を働かせた屋敷にも殴られ、三者入り乱れての殴り合いとなり、事態は混迷を極めた。翌日どうにか仕事は終わったが、そこで主人が報酬をすべて落として帰ってくるという結末が待っており、自棄になった三人は車座になって酒を飲み始める。翌朝目を覚ますと、屋敷が重クロム酸アンモニウムの溶液を飲んで死んでいた。警察からは軽部が犯人として疑われていたが、「私」は自分に自信が持てず、屋敷を殺したのは自分かもしれないと考える。「私」は「私」がわからなくなり、ただ機械の鋭い先尖

が自分を狙っていることのみを感じ、「私が何をしてきたかそんなことを私に聞いたって私の知っていようはずがないのだから。」と絶句して話が終わる。

古典的な「機械」の読みとしては、伊藤整の「解説」⁴²が大きな位置を占めている。伊藤整は「機械」から「人格を中心とする永続的実在の否定」を読み取り、「生命はそれの外にある条件の必然の動きによって意思や努力と関係なく栄え、かつほろびるといふ考」を示していると述べた。また、この「解説」は「機械」の発表直後に小林秀雄や井上良雄が直感的に述べていた事柄を、初めてわかりやすく、きめ細かく言い尽くした点で意味深いものだった⁴³と評価されているとおり、小林秀雄や井上良雄が「機械」について述べた内容も、のちの読みに大きな影響を与えている。具体的には、小林秀雄は「機械」は世人の語彙にはない言葉で書かれた倫理書だ。「『機械』は信仰の歌ではないとしても、誠実の歌である。」⁴⁴などとし、井上良雄は「諦観」により「眼に見えぬ宿命の鬼」に打ち勝つ「宗教的な勝利」だと述べている⁴⁵。いずれも今なお説得力を持つている「機械」理解のあり方だが、これらが範型となってきたために、「機械」は倫理的な側面、特に「宗教」や思想的な方向からの理解をもとに読まれてきたといえる。つまり「機械」は思想的な問題提起の役割を強く意識して、評価されてきたのである。しかし本節では「私」に注目し「越境」を軸に考えることで、今まで述べてきたように、越境するだけではなく越境されることもあるという双方向性を踏まえ、「機械」の問題提起に新しい読み方を付け加えてみたい。

① あなたの気持ちは〈わたし〉と一緒に

「機械」における「私」の境界線の曖昧さは、越境と呼ぶ範囲を超えて、もはや同一視と言ったほうが良いだろう。「機械」は全編を通して「私」が疑い、「軽部」が疑い、「屋敷」が疑い、最終的には「私はもう私がわからなく」なって来てしまう小説であるが、なぜ疑うかといえば、自分の心の中に生じた疑念や心情をそのまま相手が思っていることとして投射するからである。「私」と屋敷の関係性に注目するとわかりやすい。「私」が屋敷を疑いだしてから、「屋敷は屋敷で私の眼が光り出したときづいたのであろうか」、「それから殆ど私と視線を合さなく」なったにもかかわらず、「眼だけ」で完璧に会話ができていると「私」が思っている印象的な場面がある。

(前略)だが眼というものは不思議なもので、同じ認識の高さでうつろっている視線というものは、一度合すると底まで同時に貫き合うのだ。そこで私はアモアピカルで真鍮を磨きながらよもやまの話を進め、眼だけで彼にもう方程式は盗んだかと言ってみると向うは向うでまだまだと応えるかのように光って来る。それでは早く盗めば良いではないかというとお前にそれを知られては時間がかかってしょうがないという。ところが俺の方程式は今の所まだ間違いだらけで、盗ったって何の役にも立たぬぞという、それなら俺が見直してやろうという。

この時点ではまだ、「私」に「私自身の頭の中で黙って会話を続け

ている」という自覚があるため、屋敷の応答は「私」が考え出した答えにすぎないという認識があったといえる。ところが、そうして黙って会話をしているうちに、「一家のうちの誰よりも屋敷に親しみを感じ出し」てからは、もう止められないのである。

「私」は屋敷が「私」に対してどのように応じて、「彼がそういえば私は驚いてしまつて彼を忽ち尊敬するにちがいないと思つて」そうしているのではないかと考えだす。現実の屋敷がどのように話し、行動しようと、屋敷に「不気味さ」を感じるであろうと、「私」が投影した好ましい屋敷像に合わせて、「私」のほうが修正を迫られている有様だ。「暗示にかかった信徒みたいに主人の肉体から出てくる光りに射抜かれて」主人への忠誠を誓い、その収入源となる秘密は絶対に守らなければならぬと考えていたはずの「私」が、屋敷を美化するあまり、方針を変え諦めている。

それから私はもう屋敷が何を謀んでいようと捨てておいた。多分屋敷ほどの男のことだから他人の家の暗室に一度這入れば見る必要のある重要なことはすっかり見てしまったにちがいないのだし、見てしまった以上は殺害することもできない限り見られ損になるだけでどうしようもなく追つてくものではないのである。

このように自分と相手を同一視し、自分の考えを相手に投射することによって、彼らはますますお互いに対する疑念を強めていくことになる。結果的に傍から見ても自分たち自身でも誰がどのような動機で暴力を振るっているのかわからず、三つ巴にも二対一の構図

にもならない三人の殴り合いが発生し、より場面が進むと屋敷という死者まで出たのにもかかわらず、「私」にも軽部が殺したのか「私」が殺したのかわからないという混乱へと落ち込んでいくのである。

② 機械の一部にすぎないこと

「機械」はその題のとおり、機械的な人間を描出しようとした作品でもある。それゆえに、このような人間のあり方に対する問題提起ととらえられ、「信仰の歌ではないとしても、誠実の歌」や「宿命の鬼」を超越する「宗教的な勝利」というような評価が生まれてきたといえる。つまり「私」自身が主体性を失い、機械の一部になること、「私」のほうが無機物へ越境していくことに基づいた問題の考え方である。

「機械」では、「初めの間は私は私の家の主人が狂人ではないのかとときどき思った」という書き出しにつながって、そのため「家中の運転が細君を中心にしてくる」と冒頭部分に書いてある。これに対して桂秀実の「書く「機械」」⁴⁶という論文では「この部分で、読む全ての人間が注目する「家」＝機械という等式が、「家の中の運転」という言葉によってまず含意されると言えるだろう」と言い切られている。「私」はひとまずこの機械の中心は細君であるとするのだが、その後にはやはり必要不可欠な「いやな仕事」を請け負っているのだから中心は「私」だと言ったり、それも違つてやはり憎めない無邪気さを持った主人が中心だと言いつたりする。

この主人はそんなに子供のことばかりにかけてそうかというところではなく、凡そ何事にでもそれほど無邪気さを持っているので、自然に細君がこの家の中心となつて来ているのだ。

いやな仕事、それは全くいやな仕事でしかもその嫌な部分をだれか一人いつもしていなければ、家全体の生活が廻らぬという中心的な部分に私がいるので実は家の中心が細君にはなく私にあるのだが（後略）

そんな風に考えると、この家の中心はやはり細君にもなく私や軽部にもない自ら主人にあるといわねばならなくなつて来て私の傭人根性が丸出しになり出すのだが、どこから見たつて主人が私には好きなんだから仕様がなない。

機械という仕組み自体は存在するが、中心が常に変わる程度には誰がどの部分を請け負うかということについて明確でない。「私」を含め、登場人物はみな機械の一部分として動いているにすぎず、自分の言動の意図がわからなかったり、責任が持てなかったりする人物たちである。屋敷を殺したのは軽部だろうと思いつつ、屋敷を殺して得るのは「私」ではなかったかなどと考え、自分について自信が持てない「私」が描かれる結末部分は次のように書かれている。

私はもう私に分らなくなつて来た。私はただ近づいて来る機械の鋭い先尖がじりじり私を狙っているのを感じるだけだ。誰

かもう私に代って私を審いてくれ。私が何をしてきたかそんなことを私に聞いたって私の知ってはいようはずがないのだから。

「私が何をしてきたか」は個人として独立した人間であれば一番知っているはずのことである。そうではなく機械の一部として主体性を失ってきたから、「私」には「私」がわからない。いくらでも代替可能な部分のひとつにすぎないのである。言い換えると、「私」はだれであつてもよく、個人としての境界線などともから存在しない人間が描かれているといえるのである。

一方同じ箇所から、「私」や「家」の人間は機械の一部として描写されているにもかかわらず、「私はただ近づいて来る機械の鋭い先尖がじりじり私を狙っているのを感じるだけだ。」と機械から「私」が攻撃されていることも読みとれる。このような描写があるということは、「私」は自分を機械の一部と思ってきたが、少なくともこの部分において機械側からはそのように思われていないのではないかという疑問が生じるだろう。これについては、野中潤が「私」の他者理解やネームプレート製造所に対する認識のあり方を、単なる「私」の「〈思いこみ〉」だと書いているのが参考になる。

要するに語り手「私」は、ネームプレート製造所内の人物を（自分も含めて）、製造所に所属している限り、交換可能な単位として扱おうとしているのだ。そしてそうした態度を支えているのは、「私」のネームプレート製造所という空間に対するある種の〈思いこみ〉である。⁴⁷

野中によれば、「私」にとって製造所内にいる人間は「その構成員として、交換可能で均質な存在」に見えており、かなり「抽象化」されて「語られる世界に組み入れられている」。それゆえに「私」は「私」の考えを投射することで、屋敷を理解しようとしていたといえるだろう。しかし野中は、それは「私」の〈思いこみ〉であり、製造所の外から来た屋敷や、その死の原因について語ろうとすると、「私」の世界観は破綻するというのである。

語っている「私」が世界をこのように認識しており、したがって「屋敷」の死の真相もこのような機制の中で言い当てられるしかない以上、語りの対象がネームプレート製造所に限定されるのは当然の帰結だろう。（中略）しかし「屋敷」の「不気味さ」に言及する部分で「私」の世界認識はすでに綻びを見せており、語りを放棄する最後の部分にいたっては、その限界がはっきりと露呈してしまっている。⁴⁸

つまり「私」や「家」の人間、すなわち製造所内にいる人間はすべて代替可能な、機械という全体の一部分だと考えていたのは「私」だけであり、したがって「私」は結末部分において語りうることを持たず、絶句するほかないということである。

ただし野中は、屋敷との関係性から「私」の〈思いこみ〉が明らかになると指摘し、「私」が限界を迎えたから語りは放棄されるとのみ述べているが、先ほど引用した通り、同じ箇所において機械のほうから「私」が「狙われている」こともまた重要だろう。機械は「私」の世界認識が破綻しつつあるのを認識していて、自分は機

械の一部であるという「〈思いこみ〉」から「私」が自由になることを許さないものである。「私」が機械の一部になろうとして、他者との境界線や無機物である機械との境界線を曖昧に、均質にしていくなかでなく、機械のほうからも均質で代替可能な一部であることを求められているといえる。

三 おわりに

本章では「私」に軸足を置いて、「機械」における無機物との越境／被越境関係について明らかにしてきた。「蠅」や「蛾はどこにでもゐる」では他者を代替可能なものとして扱っていたが、「機械」はそれが自分自身にまで適用されてしまう人間のあり方である。また、「機械」では「私」がそれを進んで受け入れているようであり、そのような受動的で機械的な人間に対する問題提起として読まれてきた。しかし、これまで述べてきたように越境と同時に被越境が起こっていることも踏まえると、「機械」は「私」が機械へ越境しているようでありながら、「私」が限界を迎えて脱出しようとしても叶わないことから、機械のほうからも「私」の領域に越境されているといえる。「私」が機械の一部分となり、代替可能な存在となろうとしているのと同時に、またはそれ以前に、機械はすでに「私」を機械自身の一部分とみなしているのだ。そう考えると、「機械」はこれまで評価されてきた「私」を中心にして、「私」の問題点を考えるという思想的な役割だけでなく、「私」はすでに機械すなわち社会的な仕組みや構造のほうに呑み込まれていて、たとえそれに気づいても、すでに機械のほうからも越境されているため、逃げ出すことはできないということをも明らかにしている小説だといえる

のである。

おわりに

本論では、革新的な理論と特徴的な作品によって切り分けられてきた横光利一の評価に注目し、作品や理論との関係そのものに焦点を当てること、実際にはある程度の連続性を持っていることを明らかにしてきた。特徴的な作品や理論が多いゆえに、転換点となつたそれらを基に切り分けて評価されることの多い横光だが、その方法では取り残す部分も多くあるといえるだろう。また、新感覚派の表現がいつ頃の作品からみられるのかといった、後から名指された横光利一の特徴を起点とし遡って評価するのではなく、発表された順を追って内容そのものに注目し、共通点を見つけ出すことを目的とした。

特に「越境」という言葉を用いることで、一見関連性のない作品同士でも共通点を見つけ出すことができる。振り返ると、第一章は身近な、そこに確かに存在する他者への越境であり、第二章はほとんど無関係な他者、関係性の薄い他者への越境だった。ここから、関係性が希薄な相手との越境が理不尽に感じられることにより、初期作品に比べて物語が厚みを増していることと、他者を代替可能な存在として扱っている様子を読み取ることができ、次に取り上げる「機械」との関連を確認した。第三章では人間ではなく無機物である機械、さらには社会的な仕組みや構造のようなものへの越境である。機械へ「私」が越境していくだけでなく、機械側からすなわち

無機物からも越境されているために、「私」はたとえ脱出しようとしても単なる代替物以上の存在にはなれず、より境界線が曖昧で周囲との差が見出せない人間像となっていた。同じ「越境／被越境」でありながら、その対象は身近な存在から社会全体にまで拡大していったことで作品中の人間像は大きく変わったように見えるが、初期から通底しているものは確かに見出すことができるのである。たとえば「笑われた子」の吉が家族に依存し、主体性を失ったとすれば、「機械」の「私」は機械や社会構造に依存したことで主体性を失っている。

しかし、「越境」とは何だろうか。これまで改めて定義することなく、境界線の曖昧さを指摘するためにのみ用いてきた「越境」だが、意味としてはもちろん境界を越えることである。それでは、そもそも境界とはどのような性質のものなのか。岩本知恵によれば、次のように説明される。

境界は、無秩序な領域（自然ではなく、あくまで文化の中にある「反規律的で無秩序な領域」）を秩序立てて認識するために行われる包摂と排除によって、結果的に打ち立てられるものである。⁴⁹

つまり境界とは自然に発生するものではなく、文化の中にある領域を理解するために、包摂と排除を行うことで作り上げられるものとわかる。そのうえで、境界を作り出すために不可欠な包摂と排除は、次のような性質を持つ。

先に述べた通り、事物の認識や経験や表象が境界産出による包摂の排除なくして困難であるならば、排除され他者化される対象は、「ではない」という形で放逐される。ここには根本的に「である」か「ではない」という二者択一でしか事物を認識できないという問題が横たわっている。⁵⁰

すなわち境界とは、包摂と排除、「である」と「ではない」という二項対立的な見方によって作り出され、支えられるものである。これは本論で扱った横光利一が評価されていた前半期に、彼が発表した理論や立場、すなわちはじめに確認した新感覚派、形式主義、新心理主義の三つでの立場を支えているものでもある。

だが実際の作品に注目すると、むしろ境界は揺らいでいて、「越境」が起こっている。あるべきはずの境界を曖昧にし、踏み越えていくこと、また踏み越えられることは、二項対立的な把握で安定した場所を揺るがすことである。作品内での境界線の曖昧さと越境／被越境についてはこれまで確認してきたとおりであり、安定は揺るがされてきた。一例として、「機械」の「私」は、「家」の「内／外」という二項対立の判断基準によって世界を認識していたが、「外」から来たにもかかわらず「内」に入った屋敷によりその認識を揺るがされ、自分は機械の一部であるのか、代替可能な存在であるのかという自己の存在に対する本質的な問いを考えざるを得なくなっていた。横光は、理論の上では、岩本が述べているように「である」か「ではない」という二者択一でしか事物を認識できない状況にあったように見えるものの、作品内では全く違うのである。

そう考えると、確かに横光は既存の文学や文学理論に対して挑戦的であり、それが評価されてきたが、その評価の源となるのは二項対立的に「旧／新」に切り分けたときに「新」のほうに属していたからというだけではない。作品内で境界を希薄化し、越境を生じさせることで、そこに非安定的な場を創出し、既存の概念を揺るがしたことにも、その挑戦的な姿勢があったのである。理論と作品との組み合わせによって読むのではなく、作品自体に注目していくことで、今までの横光利一評価とは少し異なる評価が可能になるはずだ。

では、横光自身が二項対立的な考え方を止め、常に新しさを評価されてきた彼が「私の文章は以上の人々の尻馬に乗ったままで、何ら独創的な見解があったわけではない。」⁵¹と述べたように、それまで論じられてきた事柄を融合させたものとして発表した「純粹小説論」と、「紋章」はどのようなものだったのか。また、さらにその後の、彼の文学活動後半期における作品はどのような性質をもつものなのか。本論では触れることができなかったが、今回提示した評価軸を用いることで、批判の多い「紋章」以後も新たに評価しなおせるのではないか。次回は検討してみたい。

【註】

- 1 井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月
- 2 井上謙「横光利一―その創造の生涯」由良哲次編『横光利一の文学と生涯』桜楓社、昭和五十二、年十二月
- 3 磯田光一「横光利一の復活、評価の揺れ幅が語る可能性」『毎日新聞』昭和五十四年九月二十四日

4 栗坪良樹は「(シンポジウム)横光利一―その評価をめぐって」において、磯田光一の記述を引用し、それに対して「ここで注意したいことは、揺れ幅がすなわち可能性であるというふうに論じ、横光の再評価を刺激的に促そうとしているところがあります。」「横光研究を考えると、磯田さんのいう評価の揺れ幅ということは、もっぱら同時代評の揺れ幅であるということに注意がいます。」と述べている。(『文芸読本 横光利一』河出書房新社、昭和五十六年三月)

5 註3に同じ

6 伊藤整「横光利一」『作家論』昭和三十六年十二月、筑摩書房

7 川端康成「文芸時評」『新潮』昭和五年十一月

8 小林秀雄「横光利一」『文芸春秋』昭和五年十一月

9 横光利一「純粹小説論」『改造』昭和十年四月

10 たとえば杉浦明平は「旅愁」について、「これは正に痴呆の書といふべきだ。彼の心酔するドストイェフスキーに次いで、かつ「ゴミのよな作家」坂口安吾に先だつて「白痴」とでも題すれば、最もふさわしかった本である」などと述べている。もはや批判というより罵倒ともいえる。(杉浦明平「横光利一論―旅愁をめぐって」『文学』昭和二十二年十一月)

11 小林國男「横光利一の文体」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月

12 註3に同じ

13 横光利一の新心理主義への転向が『機械』に端を発することについては、たとえば伊藤整が「横光利一は昭和五年突然変化した。それは『改造』の九月号にのつた『機械』である。」と述べている(伊藤整「横光利一」『作家論』昭和三十六年十二月、筑摩書房)。また平野謙も「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」と同様の見解を示している（平野謙「昭和初年代」中村光夫、白井吉見、平野謙『現代日本文学史』〔『現代日本文学全集』別巻二〕筑摩書房、昭和三十四年四月）
- 14 この「論争」は『頭ならびに腹』の冒頭文「真昼である。特別急行列車は満員のまま全速力で馳けてゐた。沿線の小駅は小石のやうに黙殺された」という表現をめぐって、主に片岡鉄兵と広津和郎との間でかわされたものであるが、「新感覚」的表現の是非をめぐっての闘いになってしまい、本来話し合うべき「新感覚」的表現で何を目指しているのかといったことは問題にならずに終わった。したがって「論争」と呼べるかどうかには疑問が残るところである。
- 15 十重田裕一は、千葉亀雄が『文藝時代』に結集した若い文学者たちに与えた「新感覚派」という呼称が「マス・メディアを介してたちどころに流通」した当時、当の作家たちは「周囲から新進作家として大同団結と見なされながらも、新感覚派としての共通理念があったわけではなく」、「同人の多くはこの標語を戸惑いながら受け止めていた」と指摘する。特に横光利一は「新感覚派の中心作家と見なされたため」、「内実のともなわれない曖昧で不明瞭なこの標語の説明を試みるという葛藤を引き受けなければならぬ」かった。しかし、「ある時期を契機にそのような葛藤は影を潜め、みずからの依拠する立場を表明するべく、横光はこの標語を積極的に利用していく」ようになったという転換がある。（十重田裕一『横光利一と近代メディア——震災から占領まで』岩波書店、令和三年九月）
- 16 平林初之輔『改造』三月号『朝日新聞』昭和三年三月六日朝刊
- 17 白井吉見『近代文学論争 上』筑摩書房、昭和五十年十月
- 18 伊藤整「方法としての『意識の流れ』」『新文学研究』第一輯、金星堂、昭和六年一月
- 19 伊藤整「文学について」『新潮』第二十八年三月号
- 20 中村三春「横光利一の文芸理論」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月
- 21 「蠅」の発表は「新感覚派」の命名よりも前のことであるが、宮口典之によれば「横光利一は『時代は放蕩する（階級文学者諸卿へ）』（大12・1）において「新らしき時代感覚」（中略）の文学における必要性を主張し、その実践として『日輪』（『新小説』大12・5）及び『蠅』（『文芸春秋』大12・5）以下の諸作品を発表した。」とされる。その後「『頭並びに腹』が発表されると、その発表を契機として生じた議論の中で、横光の説く「新しき時代感覚」に対して、新感覚という名称が与えられ」、「新しき時代感覚」≡「新感覚」ということになり、「蠅」も新感覚派作品として扱われるようになったといえる。（宮口典之「横光利一の新感覚派時代一側面」『名古屋大学国語国文学』巻75、名古屋大学国語国文学会、平成六年十二月）
- 22 横光利一「——内面と外面について——笑はれた子と新感覚」『文芸時代』同人処女作号、昭和二年二月（のちに「内面と外面について」に改題し、昭和六年十一月に白水社から出版された『書方草紙』に収録された。）
- 23 川端康成「解説」横光利一『機械 他九篇』岩波文庫、昭和二十七年十月（引用は平成十四年四月版『日輪・春は馬車に乗って 他八篇』岩波書店、初版昭和五十六年八月によった）
- 24 柳沢孝子「作品鑑賞 御身」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月
- 25 註24に同じ
- 26 柚谷秀紀「作品鑑賞 笑われた子」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月
- 27 註23に同じ
- 28 横光利一「文芸時評」『文芸春秋』昭和三年十一月号

- 29 濱川勝彦『近代文学研究叢刊24 論攷 横光利一』和泉書院、平成十三年一月、二十七頁
- 30 井上謙『評伝・横光利一』桜楓社、昭和五十年十月
- 31 濱川勝彦『近代文学研究叢刊24 論攷 横光利一』和泉書院、平成十三年一月
- 32 「蠅」と性欲との関係については、たとえば片岡良一が『日輪』（岩波文庫、昭和三十一年一月）の「解説」で、作品内にみられる人間像を「一匹の蠅よりもみじめな人間の存在。然もそれが隠微なところで性欲の問題と結びつけられていたのである。」と書いている。またこの指摘を受けて井上謙も「蠅が生命の不安を象徴するならば、饅頭もまた性欲の象徴といっても過言ではあるまい。」と述べている。（井上謙『横光利一 評伝と研究』おうふう、平成六年一月）
- 33 由良君美『横光利一の文学と生涯』桜楓社、昭和五十二年十二月
- 34 小森陽一『構造としての語り』新曜社、昭和六十三年四月
- 35 田口耕平「横光利一「蠅」論——制度としての同化読みと人間中心主義・批判」『国語論集18』北海道教育大学釧路校国語科教育研究室、令和三年三月、閲覧日：令和六年十一月二十六日、CV_20241126、kokuGORONsYU_18_149-154.pdf
- 36 日永田智絵、堀井隆斗、長井隆行「感情とAI」『人工知能』34巻6号、人工知能学会、令和元年十一月、閲覧日：令和七年一月、www.stage.jst.go.jp/article/jjsai/34/6/34_881/_pdf-char/ja
- 37 註36に同じ
- 38 十重田裕一「作品鑑賞 花園の思想」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月
- 39 八木泉「作品鑑賞 春は馬車に乗って」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月
- 40 東畑開人『居るのはつらいよ——ケアとセラピーについての覚書』
- 41 医学書院、平成三十一年二月
- 42 高橋英夫「横光利一をどう読むか」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月
- 43 伊藤整「解説」『現代日本文学全集36・横光利一集』筑摩書房、昭和二十九年三月
- 44 野中潤『横光利一と敗戦後文学』笠間書院、平成十六年三月、二十八頁 註8に同じ
- 45 井上良雄「横光利一の転向」『詩と散文』昭和六年二月
- 46 桂秀実「書く「機械」」田口律男編『日本文学研究論文集38 横光利一』若草書房、平成十一年三月
- 47 野中潤『横光利一と敗戦後文学』笠間書院、平成十六年三月 註47に同じ
- 48 岩本知恵『安部公房と境界——未だ／既に存在しない他者たちへ』春風社、令和六年三月
- 49 註49に同じ
- 50 註9に同じ
- 51 註9に同じ
- 【付記】
テクスト本文の引用は、「御身」・「笑われた子」・「蠅」・「機械」の四作品は『日輪・春は馬車に乗って 他八篇』（岩波書店、昭和五十六年八月）により、「蛾はごくにでもゐる」のみ「定本 横光利一全集 第二卷」（河出書房新社、昭和五十六年八月）によった。
- 【参考文献一覽】
・磯田光一「横光利一の復活、評価の揺れ幅が語る可能性」『毎日新聞』昭和五十四年九月二十四日
・伊藤整「方法としての『意識の流れ』」『新文学研究』第一輯、金星堂、

昭和六年一月

・伊藤整「文学について」『新潮』第二十八年三月号

・伊藤整「解説」『現代日本文学全集36・横光利一集』筑摩書房、昭和二十九年三月

・伊藤整「横光利一」『作家論』昭和三十六年十二月、筑摩書房

・井上謙『評伝・横光利一』桜楓社、昭和五十年十月

・井上謙「横光利一——その創造の生涯」由良哲次編『横光利一の文学と生涯』桜楓社、昭和五十二年十二月

・井上謙『横光利一 評伝と研究』おうふう、平成六年一月

・井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月

・井上良雄「横光利一の転向」『詩と散文』昭和六年二月

・岩本知恵『安部公房と境界——未だ／既に存在しない他者たちへ』春風社、令和六年三月

・白井吉見『近代文学論争 上』、筑摩書房、昭和五十年十月

・神谷忠孝『横光利一論』双文社出版、昭和五十三年十月

・片岡良一「解説」『日輪』岩波文庫、昭和三十一年一月

・川端康成「文芸時評」『新潮』昭和五年十一月

・川端康成「解説」横光利一『機械 他九篇』岩波文庫、昭和二十七年十月

・小林國男「横光利一の文体」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月

・栗坪良樹「(シンポジウム)横光利一——その評価をめぐって」『文芸読本 横光利一』河出書房新社、昭和五十六年三月

・小林秀雄「横光利一」『文芸春秋』昭和五年十一月

・小森陽一「構造としての語り」新曜社、昭和六十三年四月

・桂秀実「書く「機械」」田口律男編『日本文学研究論文集成38 横光利一』若草書房、平成十一年三月

・杉浦明平「横光利一論——旅愁をめぐって」『文学』昭和二十二年十一月
・諏訪部浩一「薄れゆく境界線 現代アメリカ小説探訪」講談社、令和四年十一月

・柚谷秀紀「作品鑑賞 笑われた子」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月

・高橋英夫「横光利一をどう読むか」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月

・田口耕平「横光利一「蠅」論——制度としての同化読みと人間中心主義・批判」『国語論集18』北海道教育大学釧路校国語科教育研究室、令和三年三月

・田口律男「作品鑑賞 機械」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月

・谷川徹三「横光氏の『機械』と『鞭』に於ける文体について」『新潮』、昭和五年十月

・千田実「形式主義文学論争について——横光利一の内容形式論——、明治大学大学院、文学研究論集第38号13、平成二十六年三月四日

・東畑開人「居るのはつらいよ——ケアとセラピーについての覚書」医学書院、平成三十一年二月

・友添大貴「各論 横光利一と平林初之輔——「科学」の視点から——」横光利一文学会運営委員会編『横光利一研究』第十六号、平成三十年三月

・十重田裕一「作品鑑賞 花園の思想」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月

・十重田裕一「横光利一と近代メディア——震災から占領まで」岩波書店、令和三年九月

・濱川勝彦『近代文学研究叢刊24 論攷 横光利一』和泉書院、平成三十三年一月

・平林初之輔「改造」三月号『朝日新聞』昭和三年三月六日朝刊

- ・中井久夫『徴候・記憶・外傷』みすず書房、平成十六年四月
- ・中村光夫、白井吉見、平野謙『現代日本文学史』（『現代日本文学全集』別巻一）筑摩書房、昭和三十四年四月
- ・中村三春「横光利一の文芸理論」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月
- ・野中潤『横光利一と敗戦後文学』笠間書院、平成十六年三月
- ・日永田智絵、堀井隆斗、長井隆行「感情とAI」『人工知能』34巻6号、人工知能学会、令和元年十一月
- ・保昌正夫「作品に即して」『日輪・春は馬車に乗って』岩波文庫、昭和五十六年八月
- ・保昌正夫『横光利一見聞録』勉誠社、平成六年十一月
- ・宮口典之「横光利一の新感覚派時代一側面」『名古屋大学国語国文学』巻75、名古屋大学国語国文学会、平成六年十二月
- ・八木泉「作品鑑賞 春は馬車に乗って」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月
- ・柳沢孝子「作品鑑賞 御身」井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』おうふう、平成十四年十月
- ・山本芳明『文学者はつくられる』ひつじ書房、平成十二年十二月
- ・由良君美『横光利一の文学と生涯』桜楓社、昭和五十二年十二月
- ・横光利一「時代は放蕩する」『文芸春秋』大正十二年一月
- ・横光利一「日輪」『新小説』大正十二年五月
- ・横光利一「春は馬車に乗って」『女性』大正十五年八月
- ・横光利一「花園の思想」『改造』昭和二年二月
- ・横光利一「——内面と外面について——笑はれた子と新感覚」『文芸時代』同人処女作号、昭和二年二月
- ・横光利一「文芸時評」『文芸春秋』昭和三年十一月号
- ・横光利一「純粹小説論」『改造』昭和十年四月