

## 志賀直哉の影響圏-横光利一の場合-

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2009-02-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 宮越, 勉 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10291/1166">http://hdl.handle.net/10291/1166</a>

# 志賀直哉の影響圏

——横光利一の場合——

(一)

横光利一（明31・3生）の文学出発期は、志賀直哉（明16・2生）の強い影響下にあったと言われている。横光自身、大正九年五月二十五日付の佐藤一英宛書簡で、「俺は余り志賀氏にかぶれすぎてゐた。それを知つた今は何を書いても食べかたのよくない饅頭のやうだ。」と述べ、志賀の影響を素直に認めている。がここには、志賀の亜流（エビネイキョウ）になることをおそれ、その影響下を脱却すべく焦燥感さえ窺えよう。また、同時代人の証言として、小島徳弥は、習作期の横光が志賀作品（「老人」や「或る朝」）にすっかり惚れ込み、「こんな作品を一つ書けば死んでもいい」などと言つたことを伝えているし、<sup>(1)</sup>犬養健は、「横光の師は菊池寛だが、横光の初期の作品はむ

宮越勉

しろ志賀直哉風のものだつた。」<sup>(2)</sup>としてその作風の類縁性を指摘している。その後も伊藤整や河上徹太郎らによつて横光における志賀の影響問題は触れられてきた。

だが、初期横光文学が具体的に志賀のどのような作品にいかなる影響を受けていたのかというその内実の究明となると、ごく一部の研究者の仕事を除けばほとんどなされていぬ現状にある。今日、初期横光作品群で志賀作品との類似が認められているのは主に次の三作である。

第一に挙げられるのが「御身」（大13・5第一創作集『御身』に初収）。この作には志賀文学の持つ雰囲気<sup>(3)</sup>を我が物にしよとする構えが随所に見受けられる。第二に「笑はれた子」（原題は「面」、大11・5「塔」）。これは志賀の「清兵衛と瓢箪」（大2・1「読売新聞」）を下敷きにして

いる。第三に「マルクスの審判」(大12・8「新潮」)が志賀の「范の犯罪」(大2・10「白樺」)を換骨奪胎したものだと指摘し得る。

右に挙げた横光の三作は、彼が「志賀氏にかぶれすぎた」時期の産物と言ってよい。というのは、新感覚派横光には関連が極めて希薄とみなされるからである。

ともあれ上記三作を中心に、初期横光文学の形成過程で志賀文学はいかなる関わりを持っていたのか、私なりの追究を試みてみたい。

本稿第二の論点は、横光がいつ頃志賀の影響下を逃れ、その独自性を打ち立てたかという問題の究明である。

先にも述べた通り、一般に横光の習作期は志賀の影響下にあったとされている。しかしその習作期の期間設定が容易なことではない。文学史的通説に従えば、横光が文壇にデビューを飾った「日輪」と「蠅」の発表時点、大正十二年五月以前ということになる。ところが大正十二年五月以降にも、いわゆる旧作とおぼしき発表作が幾つも存在する。だから横光習作期の割りつけは一筋縄ではないのだ。

横光は「頭ならびに腹」(大13・10「文芸時代」創刊号)によって新感覚派の代表的存在としてクロースアップさ

れた。千葉亀雄による新感覚派命名の契機となったのはまさしくこの作で、これ以降、横光の文学活動は明確な方向付けがなされたのである。そこで私は、大正十三年半ばあたりまでを横光習作期の下限と捉え、「頭ならびに腹」以降は志賀影響下をおおむね抜け出したものと判断したい。

では横光がその比較的長い習作期において志賀脱却の契機をつかんだ記念碑的作とも呼べるものは何か。私はそういう作が必ず存在したと考える。こういう問題を設定することで本稿第二の問題点に対応したい。

新感覚派時代以降の横光は志賀に言及することが極めて少ない。志賀を卒業しているのだからむしろ当然ともいえる。がそういう中でわずかに「新感覚論」(大14・2「文芸時代」)の「より深き認識への感覚」という章で志賀を評価しているのが見られ注目し値する。

より深き認識へわれわれの主観を追跡さす作物は、その追跡の深さに従つてまた濃厚な感覚を触発さす。それはわれわれの主観をして既知なる経験的認識から未知なる認識活動を誘導さすことによつて触発された感覚である。此のより深き認識への追従感覚を所有した作品をまた自分は尊敬する。例へば最も平凡なる例をもつてすれば、ストリンドベルヒの「インフェル

「ノ」「ブリュエールブック」及び芭蕉の諸作や志賀直哉氏の一二の作に於けるが如く、またニイチェの「ツアラツストラ」に於けるが如し。……(以下省略)……

多分に難解な右の文章を解読するのがひと仕事なのが、ひとつ気になるのは志賀の「一二の作」の具体名を何故明記しなかったのかということである。芭蕉の諸作はともかく、「インフェルノ」や「ツアラツストラ」を挙げ、志賀作品を「一二の作」とぼかした所に釈然としないものが残る。横光には志賀の「一二の作」の具体名を明記しにくい何らかの事情があったのであろうか。私はここにこだわりたい。先走っていえば、ここに横光における志賀影響下脱出の問題を解く重要な鍵が隠されているように思うのだ。

思い切った推断を行えば、横光は志賀の「一二の作」をスプリングボードとして他ならぬ志賀脱却を果たしていたのではなからうか。またそれに付随して独自の文学を形成する端緒をつかんだのではなからうか。

「新感覚論」で横光はわれわれ(新感覚派作家)に「濃厚な感覚」を触発させる作品、さらには「未知なる認識活動」を誘導させるような作品を尊敬すると言っている。これはあくまで横光側の主観的把握、享受の問題であって、志賀作品の中に新感覚派的な要素の濃いもの

を捜し「一二の作」を想定しても多分に筋違いであろう。「一二の作」は志賀リアリズムを刻印したものであって構わない。とはいえそれが新感覚派時代の横光に深く関わらねばならぬことも言うまでもない。

栗坪良樹氏は志賀の「一二の作」の一つを「<sup>3</sup>范の犯罪」と想定された。しかし私は全く別な作品であると考える。志賀の「一二の作」とは何か、さらにまたそれが横光のいかなる作品に関連し、志賀影響下脱出の問題とどうからむのか、私見を披瀝したいと思う次第である。

## (二)

初期横光作品群には、「御身」につながるいわゆる身辺もの、肉親ものの系譜がある。それらと志賀文学がどう関連するの考察してみたい。

平野謙は、「御身」について「ここにはあきらかに志賀直哉の影響——というよりも自己と肉親を率直に描いた初期白樺派の影響がある。」と指摘された。<sup>4</sup> おおむね首肯できる見解だが、いまここで、「姉弟」(大6・3・31執筆)、「悲しめる顔」(原題は「顔を斬る男」、大10・6「街」)、「御身」という具合に肉親ものの三作を並べてみると、次第に志賀文学の影響の度合いを増していることに気づくのだ。

利一には四つ年上の姉しずこがいた。この交流を中心に「姉弟」を執筆している。利一自身と思われる主人公私（敏と呼ばれている。利一はとしかずと読める）は、学校（東京の早稲田大学か）を休んでいる。そしていま琵琶湖付近にある姉の家へやって来ている。主人公は、「恋」や「死」、また「淋寂」といった内面的な苦悩を抱えているのだが、臨月の姉を気づかう心の優しさを持っていた。作品は、姉と初めて会った時の回想シーンなどを経て、お役人の義兄に学校へ行くよう促され、復学を思うようになる所で終わっている。これは横光の大正六年頃の実生活を題材にしていると思われるが、肉親、殊に姉との交流に着目すれば「悲しめる顔」「御身」につながる。だが、この作には志賀ばりの筋骨の強い文体はまだ形成されていない。淡い筆致で繊細な主人公像が捉えられ、志賀に「かぶれ」る以前のものと考えられるのである。

では「悲しめる顔」はどうか。主人公は金六といい、「姉弟」の敏の後身のようにまたも姉の所に来ている。が、「姉弟」と違って、文体面に変化がみられるし、主人公像にも力強さが感じられる。

まず文体に注目すると、ワンセンテンスが短くなり、たしめが頻出する。志賀直哉は、若き日懇意にしていた

吉原のお職女郎（峯）から、「第一、たが多すぎますよ」、「何々した。何々した。と無暗とたの字のあるのがイケませんネ」と指摘されるほど、たしめの多い文章を書く小説家である。次に「悲しめる顔」の一節を引用してみたい。いかにたしめが多いか納得がいくはずだ。

ふと眼を庭のぎぼしの芽に移した。芽は刺さつたやうに筒形をして黒い土の上から二寸程延びてゐた。東京から此処へ来て初めて庭の隅でその生々とした芽を捜しあてたとき、毎日これを見ようと思つた。それに三日も忘れてゐる。彼は三日分のを取り戻さうと云ふ氣になると立ち上つた。すると身体の奥底で何か融けてずる／＼崩れ出すやうに感じた。毎年春さきになると彼はこんなのを感ずる。それが近頃殊にひどかつた。危険になつてゐるなと彼は思つた。……（中略）……

「これやをかしい。どうしても妻が欲しいんだ。」  
そんなことを思ふと、彼は妻でなくとも好いせめて恋人なり一人欲しいと思つた。彼はまだ恋を知らな

い。しかし、こんなものだらう位は知つてゐた。  
長い引用となつたが、実は右の部分がこの作の基調を形作っている。つまり、主人公の異性への関心と自意識を描いたのが「悲しめる顔」と言い得るのだ。そして私見によれば、このような内容は志賀の「大津順吉」（大

1・9「中央公論」に通じているように思われるのである。

金六は、ひと昔前に手紙を寄こしたというお絹さん、銭湯の番台の娘、活動写真を見に行った折の観客の中に見た美しい町娘、といった具合に次から次へと話題にのぼる女性、傍らで目を引く女性に関心を向けている。と同時に自分の顔(杓子顔)を非常に気にかける。恋へのあこがれは自意識と不可分に結びついているものらしい。

「大津順吉」の場合も、主人公順吉は抑圧された性欲に苦しみながら、K・W(お絹さん)、そして自家の女中千代へと思いを寄せていく。先に引用した「悲しめる顔」の「身体の奥底で何か融けてずる／＼崩れ出すやうに感じた。毎年春さきになると彼はこんなを感じる。」という表現は、「大津順吉」後半の冒頭部の一節、「春の末から初夏へかけて私は毎年少しづつ頭を悪くする。」という表現に照応している。順吉が多分に盲目的、恣意的に異性へ関心を寄せているのと同様、金六もまた性欲の圧迫に苦しみ、恋を求めさすらっている感じを与えているのである。

ところで「悲しめる顔」のクライマックスは次のようなものであった。それは姪の三重子の眼が潰れたと姉から知らせを受けた主人公が、すぐさま幼い姪を妻にしよ

う、二十年待とう、自分も包丁で顔を斬ろうなど思うシーンである。こうした場面は、「御身」の十一節、姪が丹毒で片腕一本となった(のち間違いと判明する)と姉から知らせを受けた主人公が、そういう姪を「俺の妻にしてやらう。」と思う所に大変よく似ている。いささか無謀な考えなのだが、金六の「妻が欲しい」という願いへの執着と一貫性からいえば妻まじい。がこれも、「大津順吉」の主人公が父をはじめとする家人の反対にあって千代と別れさせられた際、自室で吐き所のない怒りを持って余し荒れ狂うシーンに相通ずるものがあるだろう。あふれるやり場のない若いエネルギーをどうしているのか分からないのだ。また、同じ志賀作品の「児を盗む話」(大3・4「白樺」)で、主人公が孤独感から幼女誘拐を思いつき、目的の美しい女の児を逃がしたのち手近かな按摩の娘を誘拐し、その児にあきてもなおかつ執着するという妻まじさにもつながるものがあるように思う。「悲しめる顔」の主人公は「姉弟」の主人公より数段力強く、いわば志賀直哉的になった印象を受けるのだ。

なお「悲しめる顔」には「杓子顔」という前身作があるので、おそらく発表時の大正十年以前から書きつがれてきたものと推定される。ちょうど横光が志賀に「かぶ

れすぎてゐた」と反省する大正九年前後のものかもしれない。

以上のように「悲しめる顔」になると文体面、さらに作の基調、雰囲気の点で志賀文学への接近、類似が感じられるのである。

この傾向は「御身」になると一層強くなるようだ。発表時は大正十三年と遅いが、おそらくそれ以前の執筆にかかわるであろう。まずはその冒頭部を引用してみたい。

末雄が本を見てゐると母が尺を持つて上つて来た。

「お前その着物をまだ着るかね。」

「まだ着られるでせう。」

彼は自分の胸のあたりを見て、

「何ぜ？」と訊き返すと、母は矢張り彼の着物を眺めながら、

「赤子のお襦袢あかこにしようかと思つて。」と答へた。

「赤子つて誰の？」

「姉さんに赤子が出来るのや。」母は何ぜだか普通の顔をして云つた。

「姉さんにそんなことがあるのかと思ふと、何ぜか顔が赤らんだ。しかし、全く嬉しくなつた。」

「ほんたうか？」

「もうその着物いらんやろ。代りのを作らへてあげるで解ほどかうな。」

「ほんたうに出来るのか。」

母は答へずにそのまま下へ降りて了つた。彼は一寸腹が立つた。が、その腹立たしさの中から微笑がはみ出るやうに浮んで来た。いくら顔をひき締めてみても駄目だつた。

彼と姉とは二人姉弟で、姉は六年前に人妻になつてゐた。それにまだ子供は一人もなかつた。

(傍線は筆者)

この冒頭部をいみじくも引用し、「家庭小説的な設定と言ひ、簡素な線による心理のとらへ方と言ひ、無駄のない文体と言ひ、ここにはまさしく志賀直哉の弟子がある。」としたのは丸谷才一であった。まさにその通りである。が、私はさらにこの冒頭部が「或る朝」(大7・3「中央文学」)の雰囲気きふきを盗もうとしたものであることを指摘したい。

「或る朝」は、祖父三回忌の法要が行われる日の朝のこと、寝坊の主人公信太郎が再三再四起床を促す祖母と喧嘩をし、ついには和解に至る、という直哉の日常生活のひとつま(明治41年1月13日のこと)を描いたものであった。そういう「或る朝」のラストに近いシーンが

「御身」冒頭部に実によく似た雰囲気を持っているのである。

「さうか」祖母は素直にもどつて来た。そして叮嚀にそれを又元の所に仕舞つて出て行つた。

信太郎は急に可笑しくなつた。旅行もやめだと思つた。彼は笑ひながら、其処に苦茶々々にしてあつた小夜着を取り上げてたんだ。敷蒲団も。それから祖母のもたたんであると彼には可笑しい中に何だか泣きたいやうな気持が起つて来た。涙が自然に出て来た。物が見えなくなつた。それがポロ／＼頬へ落ちて来た。

(傍線は筆者)

右のシーンは、卒都婆に使う筆の件で妙に素直になつた祖母に接し、それまでいら立っていた信太郎の心が和らぎ、何気ない和解の喜びから涙を流すところである。

「御身」では主人公の母が、彼に姉の懐妊を淡々とした調子で告げ、その態度に主人公が少し腹を立てるもの、姉に子が出来る喜びから微笑を禁じえないさまを描いている。涙こそ流していないが、祖母との和解を嬉しく思う信太郎とよく似た状況にあるだろう。末雄は信太郎の弟分、後身とさえ言えそうなのだ。

なお「御身」にはこのあと何か所かに志賀作品からの部分的摂取、あるいは志賀直哉という強烈な個性に強く

ひかれていくことの証しが発見できる。

末雄は、東京から帰省するたびに姪の辛子（赤子である）のもとに足繁く通う。まず、五節の次のような叙述部に注目したい。

「アツハ、アツハ、アツハ、アーツ。」

さう云ふ泣き方だ。彼は前に読んだ名高い作家の写生的な小説の中で、赤子の死ぬ前にそれと同じ泣き方をする描写があつたのを思ひ出した。……（以下省略）

ここで「名高い作家の写生的な小説」とあるのは、いうまでもなく志賀の「和解」（大6・10「黒潮」）を指している。ここに横光が志賀に傾倒していること明らかである。

しかるに別の箇所、八節では志賀作からの盗用をこまかしている。近所で或る母親が赤子を過失死させたというのを主人公は耳にする。それは「母親が赤子に添ひ寝をしてゐて乳房で鼻孔を閉塞させた」のだという。さらに「そんな殺し方は彼には初耳だつた。」という一節が続く。だが志賀の「范の犯罪」にはまさにそういう赤子の殺し方が書いてあった。范の妻はその不義によって生まれた赤子を乳房でもって窒息死させたのである。横光の分身である末雄が「范の犯罪」を読んでいなかった

とは到底考えられない。「初耳」というのはおかしい。思うに、「先に示した高名な作家のある短篇にそんなことが書いてあつた」とは書きづらかつたのであろう。このエピソード自体、横光の帰省中に実際あつたことなのかそれとも虚構なのか定かではないが、ともかくこうした些細な箇所ですら志賀作品の影響の跡が窺われるのである。

もう一カ所、六節に「或る朝」の一シーンと似通つた場面が発見できる。末雄は、姪のへその緒からの出血を気にしている。そういう折、母がそのことに無頓着の様子で、主人公に髪をときつけるよう口出してくる。すると上り框で足を洗い終えた主人公は、「『くそッ死ぬね!』と云つて一度背後へひつくり返つてから勢よく立ち上つた。」のであつた。これは「或る朝」で主人公が祖母と和解した後、弟が妹たちの前でおどけながらでんぐり返しをするのを眺めるシーンを思わせる。でんぐり返しという行為の継承が認められるのだ。

以上のように「御身」の随所には志賀文学の影響の跡が窺える。むろん作品全体をみれば、主人公が姪に寄せられるかなり偏頗な愛情を中心に描いていて、若き日の横光の素朴さ、一途さがにじみでた横光流の家庭小説、自伝的作品といえるだろう。しかし文学修業中の横光の脳裏

にあつた先輩作家は紛れもなく志賀直哉であつた。「御身」はそれを証してくれる作品であることを銘記しておくべきなのである。

### (三)

「笑はれた子」につき横光は、エッセイ「笑はれた子と新感覚——内面と外面について」(昭2・2「文芸時代」)で次のように述べている。「私の父の弟(私の叔父)のこと」から題材を得、「二十か二十一の頃」書き、その後五回ほど書き直してやっと仕上げたものだという。特に「最後の所」にはかなり苦労したとも述べている。だから「かなり懐しみを感じさせる」作品ということになつたと思うのだが、「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。」ときっぱり言い切る。それは「言葉に光りがない」、「光りのない言葉は嫌ひである」という理由によるものだった。

このエッセイが発表された昭和二年は、横光が新感覚派作家としてかなり油が乗っていた時期に当たつた。「笑はれた子」のように「新感覚的な経営が少しもない」作品は斥けられねばならなかつたのである。

しかし、横光自ら「過去の芸術」とした「笑はれた子」は、ちょうど彼が志賀に「かぶれ」ていた時期の執

筆にかかわり、志賀の「清兵衛と瓢箪」の強い影響が指摘できるのだ。

はじめに「笑はれた子」の粗筋を記してみる。

主人公の少年吉は、ある夜、「野の中」で「口が耳まで裂けた大きな顔」に笑われる夢を見た。吉はこの夢の中の顔が気になり、その日はぼんやりとしていて学校で教師に三度も叱られた。が家に帰ると、ころあいの板片を用意し、剃刀と鉛筆を持って屋根裏へ行く。それからしばらくの期間、仮面作りが続くのだ。これはむろん創造の営みである。吉は小学校を卒業したが家の者たちは吉を何にさせるかまだ決めかねていた。そういう折、姉に例の仮面を見つつけられてしまう。父はそれを見てよく出来ていると言いい、吉を下駄屋にすることにしたのである。が、この作には後日談として、二十五年後のことが書かれている。吉は下駄屋になって貧乏し続けた。ある日、吉は思い出の面を取り出し、「貴様のお蔭で俺は下駄屋になつたのだ！」と腹を立て、また悲しくも思い、その面を鈍で二つに割ってしまう。しかし、二つに割られた木片を見、立派な下駄が出来そうに思いその顔は和らぐのであった。

以上のようなストーリーリイにあって「清兵衛と瓢箪」の影響はもはや明白であろう。がここではその類似点と相

違点とを明確にすることで両作の特徴に触れてみることにする。

まず、両作の相違点として主人公の少年像が挙げられる。

清兵衛はどんな少年か。彼の芸術タレントは甚大なものである。それは、後日談として語られる清兵衛の作った瓢箪が五円から五十円、さらには六百円というふうにな法外な値がついたことで証明される。むろんこのことを清兵衛は知らない。いま彼は瓢箪作りに代って絵画に凝り出しているのだ。が我々読者は彼が絵画面でも素晴らしい才能を発揮するだろうと信じていることができる。このように清兵衛は芸術の天分に恵まれた少年だと印象づけられているのである。「清兵衛と瓢箪」執筆時の直哉は、人類全体の幸福につながる仕事を、天才でなければ出来ない仕事を、といった高遠な目標のもとに文学に携わっていた。しかし父直温はそういう直哉の実利につながらない生き方を理解してくれない。また二人に感情的な対立も高揚していた。そういう状況で直哉は父へのプロテストの意味を込めこの作品を執筆したのであった。だから清兵衛像には当時の熱っぽくしたたかな直哉が投影されることとなったのである。

しかるに一方の吉はどうか。吉にむろん仮面作りとい

う創造の営みはあった。がそれは天分の芸術タレントによるものというより、夢の暗示を受けて開花した職人としての才能によるものであったといえよう。だからこの作品は、夢というちょっとした事柄が契機となつて一つの人生が決定されてしまうという悲喜劇を描いたものといえそうだ。こうしたモチーフについては、横光自身、「夢もろもろ」(大13・11「婦人公論」)というエッセイで、この作は「夢が運命を支配した話」としていることから明らかである。成人した吉は、面を割ったあとその木片を見てよい下駄が出来そうだと思ひ自足する。もう吉は下駄作りの職人氣質で凝り固まつているのだ。さらにまた、清兵衛には瓢箪作りがいけないのなら絵画をやるという意志的な生の姿勢があつたが、吉はこれとは対照的に父への反抗心も持たずその運命に従順であつた。そこで「笑はれた子」は、横光がその叔父をモデルに、平凡な一市井人の運命と人生とのかかわりを見事な短篇として仕上げたものといえるのである。

以上のように、「清兵衛と瓢箪」および「笑はれた子」の両作は、それぞれ執筆モチーフを異にし、その結果、微妙な主人公像の相違と別個の主題とを引き出せることとなつたのである。

では類似点の方はどうか。即座に文体面での類似が指

摘できるのだが、一応ここではその具体例を省かせてもらう。内容面、および構成面でのそれについて触れたい。

吉は、夢の中で自分をあざ笑つた大きな顔が気になり、ぼんやりしていて学校で教師から叱られた。これは清兵衛が瓢箪作りで熱中する余り授業中に内職していて教師に叱られたのと全く同じ趣向となつている。次に物を割るというシーンの共通項がみつかる。清兵衛が瓢箪作りで励むのに不満なその父は怒りのあまり部屋に提げてあつた瓢を片っ端しから女能で割って行つた。二十五年後の成人した吉も自分の来し方に不満を覚え、この職業に入る契機となつた面を割つた。割るといふ行為の踏襲がみられる。さらにこれは言うまでもないが、清兵衛は瓢箪作りで熱中し、吉は仮面作りで励む、そういういづれも子供の無償なる創造の営みという点で一致する。構成面でいえば、後日談を設けたことが似ている。短篇作法上の一つの手法として後日談でしめくくるところまで横光は真似ていたのである。

以上のように「笑はれた子」は「清兵衛と瓢箪」をかなり意識して書かれている。初期の横光にとっていかに志賀の存在が大きかったかの一つの例証となるのである。

「マルクスの審判」は、裁判形式、およびそのプロットの面で志賀の「范の犯罪」を連想させる。

「マルクスの審判」の発端となる事件は、遊廓街への入口に当たたる鉄道踏切で一人の酔漢が轢死したことにある。がそれは被告人である踏切番人の「故殺」によるものなのか、それとも「偶然的死」にすぎないのかははっきりしない。目撃者も存在せず、予審判事の尋問によって真相が探られる仕組みになっている。

「范の犯罪」はどうであつたらう。范という奇術師がそのナイフ投げの演芸中に板に立たされた妻を殺害してしまうという事件が起こつた。目撃者は大勢いたにもかかわらず、それが「故意の業か、過ちの出来事か」、全く分からない。まさしくこの点が作品展開上の発端部となつていて、「マルクスの審判」の模倣はまぬかれないのである。

「マルクスの審判」では判事の審問によって番人の生活と人柄とが次に引き出されている。彼はこれまで三度妻を変えたが、皆病いで失い、今は独身である。

職務には慎重であるが、仕事自体に喜びは感じていない。遊廓へ行つてもつまらない。等々。

ここに轢死したのが資産家の蕩児であること、事故の直前に二人に小ぜり合いがあつたことを考え合わせるなら、勢い判事は「故殺」の線で被告を追及することとなる。すなわち、番人の、酔漢(遊廓へ行こうとしていた)に対する性的嫉妬、もしくは階級的反感から「故殺」に及んだとするのである。こうして判事の巧みな追及により番人は「もうどうなりとして下さい。」と言ひ、ついには「私が殺しました。」という自由に至つてしまふのであつた。

だが、作品の後半部は、その日の審問を終え、夜一人で自分自身の心理に向かつて問いかける判事にスポットを当てている。十数万円の家産を持つ判事は、「マルクスの思想と評伝」という書物を読み、マルクスの理論、いや一切の社会思想に「反感と恐怖と敵意」とを抱いていた。彼はそれが先の審問に大きく関与していたと気づく。そして正しい判決のためには、公平でなければいけない、被害者の富貴もあまり問題にすべきではないと思ふようになる。さらに判事は、「被告を敵の立場に置いてかかつた」のは彼自身の「恐怖心」によるのだ、その「ただ一片の不純な恐怖」がいけないと思うようになり、「無罪にしよう。無罪だ。」と決意する。マルクスの罪だともいふ。ここに判事はマルクス主義から解放さ

れ、晴れ晴れとした気持ちになるのであった。

以上のように「マルクスの審判」では被告の番人より判事の方に力点が置かれている。判事には作者横光の投影がなされているとみるべきだろう。つまり、マルクス主義、社会主義の台頭（「種時く人」（第一次）創刊は大正十年二月。日本共産党の結成は大正十一年七月である。）を目の当たりにして、思想的にそれと関わるまいとする横光の姿勢が打ち出されてはいなかったろうか。大正十二年八月の発表時点で横光は「文芸春秋」の同人、菊池寛の門下にいたのである。

「マルクスの審判」は一篇の心理ドラマとして書かれたリアリズム小説である。彼の「新感覚論」には関連が希薄なものといえるだろう。「頭ならびに腹」以下の新感覚派時代の諸作に連なる要素もさして見あたらないのである。

ところで「范の犯罪」はどのような展開をみせていたか。

裁判官は、座長、助手の支那人を呼び質問する。ここで范の生活と人柄がある程度浮き彫りにされる。范は、旅芸人にしては珍しく賭博も女遊びも飲酒もしない素行の正しい男だという。が、妻の出産の頃から夫婦仲は険悪になっていたらしい。そこで裁判官は「故意の業」の

疑いを強めることとなる。つまり、妻との不和、妻に対する何らかの憎悪から殺害に及んだのだ、と。「マルクスの審判」は被告人への尋問のみで「故殺」の疑いが強くなるのだが、行き着く所は同じなのである。

裁判官は范を呼び出した。范が神経衰弱にかかっていたことは一目でわかった。ここで番人も神経衰弱であったことを思えば、これも小さいながら驚くべき模倣と言わざるを得まい。范の口からは、妻がその従兄と不義を犯し、産まれた赤子を乳房で窒息死させたらしいということが告白された。やはり妻を「故殺」する理由があったのだ。しかし作品は范の比較的長いモノログへと進展する。裁判官に力点はすでになく范の熱のこもった言葉が中心を占めるのである。そしてやはり、范は作者志賀とイコールとなっている。かつて私は、志賀の実生活面を作品に重ね合わせ、范の妻を父直温に置き換えて読むことさえ可能だと述べたことがある。<sup>(6)</sup>「范の犯罪」執筆時の直哉は、父との不和に苦しみなながらも、父すなわち自家につながっている自身の生活を「誤りのない行為」としていた。しかしそれは間違いで「本統の生活」に踏み込まねばならないと思うようになる。「本統の生活」とは当時の直哉にとって父のいる家を離れること、自活にあったのだ。がそれはともかく、「マルクスの審

判」も判事の考え事に中心が移り、ここに横光の内なる声が托されたのである。

「范の犯罪」と「マルクスの審判」はそのプロットの中で結末部が軌を一にしている。范は自己に正直になつて「無罪」になろうとする。その自己忠誠の妻まじさに興奮を覚えた裁判官は「無罪」と断を下すのであった。

一方「マルクスの審判」は、判事の自問自答の結果、マルクス主義におびえていた自分が事件を階級的反感からみるのは誤りだと思ひ直し、「無罪」とするのであった。改めて考えてみても、最初の妻を思うことが多く、遊廓へは行きたくもないという番人に「性的嫉妬」からの動機は薄い。また、酔漢を敵のように思わなかつたという番人に「階級的反感」からの動機も弱い。後者はまさしく判事自身のこだわりから生じたものなのだ。こうして両作とも「無罪」というカタルシスを形成し、そこに作者の実人生上での願望や決意（「范の犯罪」には志賀の自家離れ、父殺しの願ひすら認められる。「マルクスの審判」ではその作品に巧みに「社会性」を盛り込み、横光の反社会主義文学への方向性を示す。）を窺えたのである。

(五)

横光がその初期を回想したもので必ずと言っていいほ

ど引き合いにされるのは次の文章である。

初期の作品の中で一番最初に書いたものは「蠅」である。次に「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。……〔解説に代へて〕、『三代

名作全集 横光利一集」所収、昭16・10）

初期作品群で「蠅」が一番最初に書かれたとは到底信じられないが、ここでは初期作品の制作順序を検討するのではなく、「構図の象徴性」にねらいを置いたという諸作について考えてみたい。

「構図の象徴性」に重点を置いた作とはいかなるものか。それは、例えていうなら絵画（平面）的ではなく彫刻（立体）的であつて、しかもその構成法に「美」が感

じられるような作品をいうのである。だとすれば、「南北」(大11・2「人間」)、「碑文」(大12・7「新思潮」)、「赤い着物」(原題は「赤い色」、大13・6「文芸春秋」)などはそれに最もふさわしい作だと思ふ。さらに私見によれば、上記三作の成立にこれまた志賀文学の関与があったと考えられるのである。

志賀直哉を私小説作家、自我の文学を確立した作家とのみ捉えるのは多分に片寄った見方である。志賀は、思ひのほか小説の技巧に優れ、いわば芸術派としての要素も兼ね備えていたのである。志賀に「かぶれ」ていたという初期の横光がそういう側面を看過するはずはない。

「南北」と「赤い着物」は大変よく似た作品構造を持っているのでこの両作からみていきたい。

平野謙は、初期横光作品群で殊に「南北」に注目し、次のように述べ、高く評価している。すなわち、「横光がこの作で描きたかったのは、「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。」と。まさしくその通りで、「南北」で横光は一つの「現実」を「図式化」して捉え、しかもそれを「非情」という態度で描破したのであった。

「南北」は全十六節に区切られている。第一節は、秋の収穫時の済んだ村の消防慰勞会の席上で、従兄弟同士の秋三と勘次とが取っ組み合いの喧嘩をするシーンとなっている。そして安次という病いの乞食が不図この村に舞い戻って来た(第三節)ことから、村の南にある勘次の家と、北にある秋三の家との反目、対立が激しく緑り広げられることとなる。別言すれば、安次が株内とされる勘次(その母はお霜)の所と、母屋とされる秋三(その母はお留でお霜の妹)の所を何度もたらい回しにされた拳句、あえない死に及ぶのであった。最終十六節もまた、安次の葬儀に際し、些細なことから秋三と勘次のなぐり合いの大喧嘩となり、その幕を閉じている。

すでに明らかなように、「南北」では作の頭と尾の部分が見事に照応し、その間に安次の「往復運動」とその停止が配置されている。厄介者にされる安次はまるでキヤッチボールの球のようだ。「南北」の作品構造を例えていうなら、シンメトリカルな彫刻品を思わせるのである。

「赤い着物」はその作品構造自体、「南北」によく似ている。この作ではその冒頭部と結末部において村の点灯夫が登場し、やはり頭尾の呼応を形作っている。そしてそれに挟まれた形での中味(内容)は、田舎宿の息子

灸が、赤い着物を着た小さな女の子（母親に連れられてやってくる客）を笑わせることに熱中する余り、階段からころげ落ちて死ぬという悲惨な話を扱っている。灸の死は家人から単なる事故死としてしか見られない。また客も何事もなかったかのように旅立つ。点灯夫の再度の登場は平凡な日常の繰り返しを語り、灸の死を静かに見送るのである。

以上のように「南北」と「赤い着物」の「構図」には共通の特徴が認められる。頭尾の呼応は平凡な日常の連続（不仲な従兄弟同士の喧嘩、点灯夫の仕事）を示し、その間に哀れな一個の人間（安次、灸）の死を「非情」の眼で捉えているのである。

むろんこれは横光のオリジナリティーといえよう。が、それを編み出す際、有力な一つの手がかりとなったのは他ならぬ志賀作品、具体的にいえば「ある一頁」（明44・6「白樺」）が想定されるのである。

「ある一頁」は、わずか一日二晩で京都での貸間捜しに疲れ果て、東京に舞い戻ったという直哉の若き日（明治42年9月4、5日のことと推定される）の失敗談を綴ったものである。一見走り書き風に書かれたこの作を仔細に読むと、主人公が行きと帰りの汽車に乗り込むシーンに面白いものが発見できる。友人達に見送られ自

活を企てての京都行で主人公は「一番先の列車に乗り込」んでいる（第一節）。また、自己の未熟さを痛感しながらの帰途では「最後の客車へ乗り込んだ。」となっている（最終の第九節）。勢い盛んな出発時は先頭の客車。疲れ果て情けない思いでの帰京時は最後の客車。ここに頭尾の呼応が認められるのだ。また、すいた客車で「狸寝入り」する乗客はどこも同じ、などといった行きの中の様子と帰りのそれとは、一種の対称形をなしているといえそう。さらに、京都での貸間捜しの有様に注目すると、主人公は人力車から幾つか目印をつけた所（貸間ありの広告を掲げた家）を、時間的空間的に後の方から前の方へと訪ね歩くという秩序ある行動をとって、**「南北」**の安次ほど明瞭ではないにしろ、一つの**「往復運動」**が認められるのである。

そういう点で「ある一頁」は構成力のかなりしっかりした一冊のアルバムを見ているような思いのする小説となっている。

「南北」や「赤い着物」は、こうした「ある一頁」の「構図」をより一層洗練させ、横光がいう「構図の象徴性」に「美」が感じられるまでに仕上げることに成功した作品だとすることができそうに思うのだ。

次に「碑文」について考察してみたい。

この作にもその構成のあり方に「南北」「赤衣着物」と同じ趣きの特徴が認められる。ヘルモン山上に雨が降り続くという情景が作品の頭尾に置かれ、呼応している。しかもそれに挟まれた中味(内容)はより一層整然としていて、ガルタン市民の全滅の過程を順を追って描いている。市民は降り続く雨に、皮肉を言ったり、やけ酒を飲んだりして気を紛らす、日々死者は増加していく。執政官は哲学者らを呼び集め、その救済方法について論争させた。が、そこでカンナという醜男の哲学者は絶滅を予言し自殺した。すると市民の間に自殺が流行する。次に殺人、売淫、狂気の果ての暴力、といった具合に市民は次第に荒んでいく。しかしながら最後に残った二人はかろうじて人間らしさを示し抱き合ったまま死んでいくのであった。

作品の構成本力は見事というしかない。これはエドガー・アラン・ポーの小説「赤死病の仮面」(一八四二年)から学んだものとされているが、私はそれに加えて志賀の「老人」(明44・11「白樺」)から学んだものがあつたはずだと主張したい。

ポーの「赤死病の仮面」は、赤死病という恐ろしい疫病が或る国を荒らし回り、ついには全市民の全滅まで描いている。プロスペロウ大公は、感染するとわずか三十

分で死ぬという赤死病の流行に対応すべく、市民から千人を呼び集め、ある僧院に避難させた。ここには食糧は充分にあるし、享樂の手立てもあつた。このあと小説は僧院に引きこもつて五六カ月後の仮面舞踏会の場面に移る(小説の大半を占めている)。外から誰も侵入することができないはずなのに一人の赤死病患者が仮装して紛れ込み、一人一人に感染し、ついには全滅に至るといふさまを描いているのである。

「碑文」と比較してみると、一国の全滅という点では共通しているが、「赤死病の仮面」の基調は怪奇性であり、その全滅の過程は全く異にしている。「碑文」は、作者横光の想像力でもつて、ガルタン市民の絶滅の過程を辿っている。先に私が傍点を付した事項の推移にポイントがあるのだ。そういう点で「老人」の方に似ている。

「老人」は、ある男の後半生(五十四歳から七十五歳までの約二十年間)につき、幾つかのポイントとなる年を置いて、それぞれの時点での出来事を冷静な筆致で描いている。主人公は五十四歳で妻を失い、その四カ月後に後妻をもらった。六十五歳で一切の役職から手を引き、隠居の身となった。六十九歳の時に後妻を失い、孤独を感じる。その後待合に出入りするようになり、若い

芸者を落籍して妾とした。三年契約である。が七十二歳になっても妾と別れるのが寂しく思われ、さらに期限を延ばした。女には情夫がい、その男の子供まで産んでいたのだが。老人は、自身の不調和な性欲に苦しみ哀れを感じるようになった。死にたく思うこともしばしばであった。こうして彼は七十五歳で永眠したのである。

「老人」は、ストリンドベルヒの「フェニックス」の形式にならない(志賀日記、明44・2・10)、「形式上の試みとしては成功した」(創作余談)作とされている。題材は吉原の女郎(八峯)から得ているのだが、それに直哉なりの想像力を働かせ、一老人の生を年代を追って簡潔、明晰に叙述している。その客観的な制作姿勢は三十歳前の若い作者にしてはみるべきものがあった。自然主義作家正宗白鳥がこの作を「酔乎(じゆんこ)として酔なる芸術」、「淡彩の日本画といったやうな趣きがある」とほめた所以はそこにあつたのである。

習作期の横光は志賀の「老人」にすっかり惚れ込んでいたという。「碑文」は、「南北」「赤衣着物」と同傾向の構成法をとっているが、その一国の滅びの過程は、一老人の死への過程を冷静に描いた「老人」の印象と合致している。「碑文」成立の背景の何パーセントかに「老人」が関与していたとしても何ら疑いはないのである。

文学修業中の横光は志賀文学にひどく「かぶれ」ていた。その影響の一つに作品の構成法もあつたに相違ない。志賀文学には横光が見習い、またその独自の文学形式を造出する際の契機となる小説形式、構成法の妙味があつたことを我々は確認しておくべきなのである。

#### (六)

横光が「新感覺論」でいう志賀の「一二の作」とは何か、その具体的作品名の推定に移りたい。

先に私は次のような仮説を立てた。すなわち、志賀影響下をなんとか脱却しようと模索する習作期の横光は、他ならぬ志賀その人の「一二の作」をスプリングボードとして、帰納的にみると「頭ならびに腹」につながるような新感覺派的な作品を成立させたことがあり、そういう意識から「新感覺論」ではわざわざ「一二の作」とほかした上でそれを敬意するとしたのではないかと。では「頭ならびに腹」発表の大正十三年十月以前での諸作で最も新感覺派的な作は何といえるか。「笑はれた子」や「マルクスの審判」は旧来のリアリズム文学に近くそれに該当しない。また、「南北」「碑文」「赤衣着物」など象徴的手法の作もいまだ過渡的であつて決定的なものに欠けるように思われる。大正十二年五月同時発表の

「日輪」と「蠅」ならば、その構成手法、内容、文体すべての面からいって「頭ならびに腹」以降の新感覺派時代につながる要素が豊富で、その先蹤として最もふさわしい作であったと言い得る。がここでは「蠅」が問題となる。「蠅」成立に大きく関与したのが志賀の「一二の作」であった。さらにその「一二の作」とは、「出来事」(大2・9「白樺」および「城の崎にて」(大6・5「白樺」)であったと私には考えられるのである。

「蠅」はどんな作品か、横光がこの作に抱いていたモチーフをまずは示しておこう。

「蠅」は最初諷刺のつもりで書いたのですが、直夏の炎天の下で今までの人間の集合体の饒舌がびたりと急に沈黙し、それに變つて遽に一疋の蠅が生々と新鮮に活動し出す、と云ふ状態が諷刺を突破したある不可思議な感覺を放射し始め、その感覺をもし完全に表現することが出来たなら、ただ単にその一つの感覺の中からのみにも生活と運命とを象徴した哲学が湧き出て来るに相違ないと已惚れたのです。……(以下省略)……

(「最も感謝した批評」大13・1「新潮」)  
この文章から、馬車の乗客たちという一つの集合体∨と、∧一疋の蠅∨とを相対化する「構図」のもとに、∧動∨から∧静∨、∧静∨から∧動∨への変転、さ

らには∧生∨と∧死∨の転位によって「生活と運命とを象徴」しようとした意図が窺える。しかもこうした目論見はほほ作品に定着されたとみられることから、「蠅」は「構図の象徴性」に重点を置き、「諷刺を突破したある不可思議な感覺」を表現しようとした新感覺派的な作品として、初期横光作品群では画期的なものだったといえよう。

「蠅」の構成は短いカットの十節から成る。

「一」では、蜘蛛の網にひっかかっていた「眼の大きな一疋の蠅」が辛くもその窮地を脱したさまを描写している。一つ間違えば、蠅は次の瞬間∧死∨に追いやられていたかもしれない。ここにいち早くこの作の中心テーマである∧動∨と∧静∨、∧生∨と∧死∨のコントラストを描く、その前奏としての動騒、生死のあわいがキャッチされたとしてよいだろう。

「三」から「六」までは、乗客たちの登場を語っている。

街に勤務する息子の危篤の報を受けた農婦(「三」)。今彼女は、一刻も早く生死の間をさまよう息子のもとに駆けつけたい。それは馬車の出発を駈者に尋ね、泣き声でもって出発を執拗に懇願する所に表れている。だが、そういう彼女自身に数時間のち∧死∨が到来するとは誰

が知り得たろう。

駆け落ちする若者と娘(四)。この二人にはつらい現下の状況を逃れ、意志で選り取った明日の人生を期待する鼓動が感取できる。

次いで「五」には男の子を連れだした母親が登場している。無邪気な男の子の言葉に何度も相槌を打つおおらかな母親。この親子の睦まじさにはほのぼのとした幸福感が漂っている。

さらに「六」では長年の苦勞がようやく実って今も大金を手にした田舎紳士が登場している。作者は、「彼の胸は未来の画策のために詰つてゐる。」という説明を加えているのだが、皮肉にも現在が彼にとっての人生の絶頂時になるとはこれまた思いも寄らないことなのである。

なお、この省筆の多い四つのカットは、神谷忠孝氏が指摘するように、それぞれ独立した小説となり得る素材を持つている。<sup>(10)</sup>コンバクトにまとめた所に旧来のリアリズムに対する横光の反抗精神が認められるのだ。

「八」から最終の「十」までは、馬車の乗客たちと一匹の蠅という構図のもとに、△動▽と△静▽の対置、変転が繰り広げられている。

馬がたらふく水を飲むことで出発の準備が示された

(八)。馬の旺盛な生命力が描かれたといえよう。馬もまた乗客たちと同様△生▽の只中にいるのだ。

「九」では馬車の出発とともに再び蠅に視点向けられる。蠅は「馬の腰の余肉<sup>おまじし</sup>」から「車体の屋根」へと移動し、その身体を休める。馬車の△動▽と対照的に蠅の休息、△静▽が示されたのだ。

「十」ではその劈頭、「田舎紳士の饒舌が、早くも人々を五年以来の知己にした。」として、馬車の中の雰囲気<sup>(11)</sup>が活気を帯び、△動▽そのものであることを語る。が、男の子だけはやや異質で「その生々した眼」で野の風景を見つけている。この男の子の存在につき栗坪良樹氏は、「頭ならびに腹」の小僧につながるものがあると述べている。その通りと思うが、この作に即してのみの解釈を施せば、大人世界と子供世界とが同次元にあるわけはなく、男の子もまたその子供らしい△生▽の中にひたり切っているとすべきであろう。ともあれ、それぞれの立場の違いはあってもこの時点で六人の乗客たちがおしなべて△生▽、△動▽のうちにあることは確かである。ここには△生▽の対極にある△死▽の臭いは全く漂っていないのだ。

ところで「二」と「七」は、先に示したモチーフとは異質で、「猫背の老いた馭者」をクローズアップさせて

いる。この男こそ馬車転履の大惨事をひき起こす張本人なのだが、彼は例の乗客たち対一匹の蠅という基本的な構図からはどうしてもはみ出てしまう。ここに「蠅」一篇の複雑さがある。そこでこの作にはもう一つ隠れたモチーフがあったとせねばならないだろう。

片岡良一に「蠅」の主題を問われた横光は、「人間より大きな蠅のあることを書きたかったんじゃ」と答えるとともにもう一つ、「こういう人間たちのみじめな運命の背後に性慾があるのだ」と語ったという<sup>(12)</sup>。馭者にかかわるテーマを語っていると思われるのだが、「蠅」の文脈に即してどう捉えればよいのか。

長い間独身生活を続けている老馭者は、「誰も手をつけない」蒸し立ての饅頭に「初手をつける」ことをその日その日の慰めに行っている。これは彼の潔癖性、さらに言えば処女崇拜、もしくは処女性への執着を象徴したものだろう。そういう性向の馭者は、馬車出發後、蒸し立ての饅頭でその空腹を満たす。つまりその性欲が充足されたことで神経の弛緩を呼び、彼に「居眠り」をもたらすことになったのだ。こうした大惨事に至るまでの筋道はそれなりに分かるのだが、何故ことさら馭者の偏執的な性欲が悲劇の因とならねばならぬのか、その背景がうまく把握できないのである。

「蠅」の成立時期については諸説があつて明確にされていないが、今日の横光研究段階では、先に引用した横光の証言（「解説に代へて」昭16・10）通りに「蠅」が習作期の最初の創作でないことはほぼ定説化していて、改竄、推敲を幾度も重ね、ようやく大正十二年の発表に漕ぎつけた、と推定するのが常識的な見方だとされている。メインとなる主題や構想が熟成されるのに長い時日を費やしたのか、文章の彫琢に苦心したのか、「蠅」の草稿の類がないので断定的なことは言えないが、馭者の造型と性欲に関わるテーマの追求は、根源的な「蠅」の段階からあつたものと私は推測したい。というのは、「蠅」のメインとなっている「構図の象徴性」の美をねらうモチーフに馭者の存在が多分にそぐわないこと、また性欲の充足が破滅の契機となるその筋道自体、たび重なる改稿のうち省略事項をふやし難解なものにさせたこととみるからである。

しかしながら「蠅」における性欲のテーマは二次的なものに過ぎない。本筋に戻ろう。

「蠅」は馭者の居眠りを語る一方、蠅が馬車の「屋根の上」から「馭者の垂れ下つた半白の頭」へ、そして「濡れた馬の背中」へと移動することでそのクライマックスを迎える。ラストシーンもまた△静▽と△動▽の対

照が捉えられていることに留意したい。

一つの車輪が路から外れた。突然、馬は車体に引かれて突き立った。瞬間、蠅は飛び上った。と、車体と一緒に崖の下へ墜落して行く放埒な馬の腹が眼について。さうして、人馬の悲鳴が高く一声発せられると、河原の上では、圧し重なつた人と馬と板片との塊りが、沈黙したまゝ動かなかつた。が、眼の大きな蠅は、今や完全に休まつたその羽根に力を籠めて、たゞひとり、悠々と青空の中を飛んでいった。

右のような結末部において、生あるものの生命が、偶然によって栄えたり滅んだりするという「蠅」一篇の中心テーマが浮かび上がってくる。さらには小説の方法上、蜘蛛の網から命からがら逃れ出た弱々しい一匹の蠅と、生氣ある乗客たちの集合体との対比からその逆転という構図の中で、そのテーマが樹立されたことも確認できる。偶然は重なり、「蠅」発表の四カ月後、関東大震災が起こっていることも忘れてはなるまい。

このような斬新な「蠅」の構想、および主題は横光の全くのオリジナリティーによるものだったのか。いやさうではなく、実は「蠅」の着想は横光が「かぶれ」ていた志賀文学から得たものだったと次に論証したいのだが、その前に「蠅」の文学史的な意味合いについて若干

触れておかねばならない。

それは蠅の眼に集約できる。結末部で大空高く飛翔し下界を見下ろす蠅の眼には作者横光の眼が仮託されている。旧来のリアリズムを打破し、大局を見るために「非情」となる眼である。こうして「蠅」一篇は横光が志賀を卒業する記念碑的な作となったのである。大正文学の代表志賀直哉が△絶対△に力点を置く自己文学を追求したとすれば、昭和文学の代表者となる横光利一は△相對△の認識に立つ世界観の文学を推進させたのであった。

「蠅」成立の基盤は先にも書いたように志賀の「出来事」および「城の崎にて」にあった。

「出来事」の成立過程について「創作余談」および「城の崎にて」の草稿「いのち」などを参照しまとめてみると次のようになる。

直哉が、芝の広町で「三つばかりになる男の児」が電車にひかれかかって助かった出来事を目撃したのは、大正二年七月二十六日のことであった。その時の喜びは乗客たちの一人一人にわき上がり、直哉は「その善良さに好意を感じ、此小説を書く気になつた。」のである。「出来事」の執筆は、その出来事の翌々日（七月二十八日）から着手され、八月十五日に仕上っている。が、その八

月十五日の夜、直哉は里見淳と芝浦方面に散歩に出かけ、その帰途、山の手線の電車に跳ね飛ばされるという大事故にみまわれたのであった。これはまさしく九死に一生を得た体験だった。がその後しばらく直哉は自分が助かった原因を心理的なものに置く。草稿「いのち」（大正三年の執筆か）では、「子供の助かった事を書いて置いたが故に自分も助かったやうに思はれてならなかつた。」として、奇妙な暗合の一致さえみているのである。

ともあれ、「出来事」は大正二年七月二十六日の、子供が電車にひかれそうになって助かった話を素材にしている。が重要なのはその題材をいかに扱ったかである。

「出来事」は単なるスケッチの作として処理すべきではない。そこには作者志賀の描写のうま味、構成力の確かさ、巧妙な小説技法を感得せしめるものがあるのだ。

冒頭部は猛暑炎天下の午後のダルな街並を描写している。△私を含めた電車の乗客たちは皆、ぼんやりぐったりしている。手前の停留所から乗り込んだ「肥つた四十位の女」は、「汗ばんだ赤い顔」をしている。「二人連れの書生」は、二人ともよく眠入っていた。「電気局の章しやうのついた大黒帽子をかぶつた法衣ほつ着の若者」は、不機嫌な顔をしている。「洋服を着た五十以上の小役人らし

い大きな男」は、「気のない顔」をし、「目は開いて居るが視線に焦点がな」かった。そういう車内の状況下に、車窓から不意に一匹の△白い蝶▽が舞い込んでくる。この△白い蝶▽は、周囲のダルな乗客たちと明らかな対照を作り、元気にはしゃぎふざけまわるのであった。

「蠅」における馬車出発直後の乗客たち（動）と蠅の様子（静）との対比を逆にしたような様相がすでにここに存在していたと言えるだろう。

が、「出来事」における対照の妙はそれだけではない。激しく動き回った「へうきん者」の蝶が車内の広告に止まることでもう一つのコントラストを形成するのである。

蝶は不意に二三度続けさまに天井にぶつかつた。併し止りそこなつた。そして下の芝居の広告へ行つて止つた。真黒い木版ずりで別誂玄治店とある、そのかんでい流の太い字から、厚化粧の、深い光を持った真白い羽根の浮上つて居るのが美しく見えた。蝶はさんざんはしやいだ後の息でもついて居るやうに急に擬つとしてしまつた。

（傍点は筆者）

ここに△白▽と△黒▽との色彩の対照が浮き彫りにされていく。横光の初期作品を仔細に読むなら、対照の妙味にアクセントを置いたものが多いことに気づく。△南

北、「敵」大13・1、「村の活動」大13・5など。色彩のコントラストでいえば、例えば保昌正夫氏がすでに指摘しているように、「赤い着物」では梨の花が「白々」と咲いている場所へ「真赤」な着物を着た女の子が入って来るといふ仕組みになっていたのである<sup>13</sup>。

さて「出来事」は、蝶の静止と相変わらざる乗客たちの半睡状態でその世界は停止したかに見えた。がそれは小休止にすぎなかった。数分後、「運転手の妙な叫び声」で場面は大きく変転する。往來に駆け出した「小さい男の子」が電車にひかれそうになったのを問一髪、救助網でうまくすくいあげたのであった。乗客たちはこのことに喜びを隠せない。子供が助かったという事を契機に乗客たちの様相は一変するのである。

再び電車が動き出した後の乗客たちの様子は次のように叙述されている。出来事以前の様相からの変化に注目してほしい。

「法衣着の若者」からは、「先刻<sup>さっき</sup>の気の立つたやうな恐ろしい表情は全く消えて」いた。今や「善良な気持ちのいい、生き／＼とした顔つきになつて居た」のである。眠っていた「二人連れの書生」は何か話し始めている。汗まみれだった中年女は、先刻「気のない顔」をしていた小役人風の五十男と、今や「何か話してゐる」のであ

った。

猛暑炎天下であるということを忘れ去つたように乗客たちには活気が訪れている。「出来事」のさわやかな結びを引用しておこう。

暑さにめげて半睡の状態に居た乗客は皆生き／＼した顔付きに變つて居た。

私の心も今は快い興奮を楽しんで居る。

ふと気が付くと、芝居の広告に止まつて居た無邪気なへうきん者はいつか飛び去つて、もう其処には居なかつた。

以上のように、「出来事」では炎天下の乗客たちの様相が事故をきっかけとして一八〇度の転回をみせた。さらに見逃せないのは、暑さにめげず一人（いや一匹）、はしやぎまくっていた△白い蝶▽が最後にはその姿を消していることである。コントラストの劇にふさわしいしくくりである。

このような「出来事」から横光が「蠅」の構想を胚胎させていったとすることは十分可能だと思ふ。小説の舞台は都会から田舎に移されたものの、真夏の炎天下に乗り物（電車から馬車へ）を配するという「構図」自体、そっくり受け継がれている。また、乗客の人数、「出来事」は「八九人」（しかし主に描写されたのは△私▽を

除くと前記の五名)で、「蠅」の六名に近似している。むろん乗客たちの△動▽△静▽と見事な対照を形作った△白い蝶▽は、△一疋の蠅▽の設定につながっていったと容易に想像できる。こうした人間集団と微小な一匹の昆虫との対置こそ、「蠅」が「出来事」から換骨奪胎した最大のものともみていいだろう。

ただ先にも述べたように、△蠅▽の眼には横光の独創が加わっている。「出来事」では作者自身である△私▽があくまで主体で、その眼を通して小説世界が形成されるが、「蠅」では人間、馬、日光、饅頭までを主格とする文が駆使され、最後には蠅のその大きな眼がクローズアップされたのである。ここに新しい文学の創始があった。

横光が志賀の「出来事」にいかにも魅了されていたかは、彼が「幸福の散布」(大13・8『幸福の散布』に初収)という小品を書いていることで一層の証左が得られると思う。

この作品は都会が舞台で、電車に△私▽が乗り合わせている所から始まる。その点「出来事」の状況に近い。電車は△私▽一人だけが立っているくらいにすいている。不図、車内を見回すと大男が一人いて、△私▽を驚かす。かつて想像してみることもなかったほどの大男な

のだ。乗客たちはこの大男をはばかりか皆「嚴肅な顔」を装っている。車内には沈黙が流れているのだ。やがて大男はその巨体を横にしながら下車して行った。すると車内の人々に微笑とささやきが訪れてくる。車内には「不思議な友情が水のやうに流れ出し交り出した。」として、「美妙的な幸福が大都会の一隅に花開いたのだ。」と結んでいる。

「幸福の散布」は横光の見聞によるものか全くの想像によるものか定かでないが、作のねらいが電車内の雰囲気の一八〇度転換にあったことは疑いがないように思う。沈黙、嚴肅という状況から一変して愉快な団樂、幸福に転位した。むろんそれをもたらしたのは幸福を売り歩くとも言うべき大男の存在である。が、このような筋道と対照の妙味は、まさに「出来事」が持っていたもので、「幸福の散布」はそのアレンジに過ぎないと言えるのだ。

「蠅」のテーマは、偶然によって生き物の生死が一瞬のうちに峻別されることがある、という一つの運命を捉えたものであった。

このテーマ獲得に関しては「出来事」からの暗示は少ないようだ。「出来事」は主に「蠅」の構成面にかかわる。だが、同じく志賀作品の「城の崎にて」を持ち出せ

ば、「蠅」のテーマの先蹤を見る思いがするのだ。

「城の崎にて」は、大正二年十一月、直哉が城の崎温泉で過ごした体験をもとに、約三年半の発酵期を置いて形成されたいわゆる心境小説である。この作は先に触れた大正二年八月十五日の交通事故体験と密接な関連を持ち、それを度外視しては論じられないのだが、以前私なりの見解は述べたことがあるので今は詳細に渡らない。ここではこの作が横光の「蠅」のテーマ獲得に関与したらしいことを主張したいだけである。

では「城の崎にて」のどこが問題となるのか。この作品には三つの小動物の死が扱われている。蜂、鼠、蠅（いもり）であるが、その蠅のシーンが問題となる。

散歩の道すがら△自分▽は、小川の水面から「半畳敷程の石」が出てゐる所に一匹の蠅がゐるのを発見する。そして「蠅を驚かして水へ入れよう」という思いから何気なく「小鞠程の石」を投げてやった。が、その石は計らずも蠅に当たり蠅は即死する。蠅にとつては「偶然」がもたらした「全く不意な死」であったと△自分▽は考える。翻って△自分▽は、電車事故で「偶然に死ななかつた」だけだと考え、「生き物の淋しさを一緒に感じ」るのであった。

蠅も人間も等しく生あるものであって、その生死を

決するのは「偶然」に過ぎないのではないか、という一つの考えが「城の崎にて」の主人公、すなわち直哉にこの時よぎったことは確かである。そういう考えこそまさしく「蠅」のテーマの根底を成すものではなかつたか。

数刻前まで生々として楽しく語らっていた乗客たちは、馬車もろとも谷底に転落していき、不意の死を遂げた。一方、数時間前、蜘蛛の網から命からがら逃れた一匹の蠅は、結末部ではその生々とした姿で大空を飛翔する。このコントラストはともに一瞬一瞬の「偶然」がもたらしたものだといえよう。そういう「蠅」のテーマの案出は志賀の「城の崎にて」、殊に蠅の死のシーンに負うところ大であったと私には思えてならないのである。

以上のように、「新感覚論」でいう志賀の「二二の作」を「出来事」および「城の崎にて」と想定し、それが実はかの斬新な「蠅」の成立に多大な影響を与えていたのではないか、という私見を述べてきた。多くの横光研究者の御批正を乞いたい次第である。

(七)

初期の横光利一は志賀直哉の強い影響下にあった。その自伝的な作、リアリズム風の短篇、構成美に力点を置

いた象徴的な作など、多種多様の諸作には志賀文学が持っているものを幾つも発見できた。と同時に、志賀文学の奥行きの高さと意外にも間口が広がった側面も再確認されたかと思う。だが、横光は志賀エピソードに墮つしなかった。△相對▽の認識に立ち、新しい文体を駆使し、新感覚派の代表的小説家としてはばたいていったのである。

注

- (1) 小島徳弥「印象と批判」(『文芸春秋』、大13・4)
- (2) 大養健「わが『横光利一論』」(『改造』、昭4・2)
- (3) 栗坪良樹「横光利一と志賀直哉」(由良哲次編『横光利一の文学と生涯』桜楓社所収、昭52・12)
- (4) 平野謙「横光利一」(『現代の作家』青木書店所収、昭31・5)
- (5) 丸谷才一「松尾芭蕉の末裔」(『文芸読本 横光利一』河出書房新社所収、昭56・4)
- (6) 拙稿「志賀直哉——尾道行前後の生活と文学——」(明治大学文学部紀要「文芸研究」第四十三号、昭55・3)
- (7) 注(4)に同。
- (8) 拙稿「初期志賀文学の一断面——「剃刀」「彼と六つ上の女」「老人」の背景——」(『明大「日本文学」』第9号、昭54・9)
- (9) 正宗白鳥「志賀直哉と葛西善蔵」(『中央公論』、昭31・10)

- (10) 神谷忠孝「横光利一の『蠅』について」(『朱果』創刊号、昭53・6)
- (11) 栗坪良樹「横光利一・『蠅』と『日輪』の方法——表現者の行程——」(『文学』、昭59・1)
- (12) 片岡良一「『日輪』について」(岩波文庫『日輪』、昭31・1)
- (13) 保昌正夫「横光利一抄」(笠間書院、昭55・3)