

横光利一「日輪」・「悲しみの代価」

——未来の文学に向けて——

石田 仁志

(一)

横光利一の文学的生涯は一言で言えば、常に「新しき文学」を追い求めたものであったと私は考える。新感覺派と呼ばれた時代は言うに及ばず、「純粹小説論（昭10・4）の發表で日本の近代小説のあり方に一石を投じ、更には日中戦争・太平洋戦争から敗戦へと社会が動乱の時代を駆け抜けていく中で『旅愁』を書き続けた、後半期から晩年に於てもその姿勢は変らなかつたと言える。

大正十二年一月創刊の『文藝春秋』創刊号と三月号とに横光利一は「時代は放蕩する（階級文学者諸卿へ）」、「新らしき三つの焦点（批評家へ質問五つ）」という二つの文章を發表している。

そこでは五月に「蠅」「日輪」を以て文壇に登場する直前の横光が、新人作家としての自己のスタンスを多少気負いに満ちた文辞で語っている。「時代は放蕩する」の中でまず彼は文学を「階級打破の武器」とする階級文学を否定する。「時代」はそれ「自体から発した無数の文学と命名せられたる供物」を「漁つて」選択し、捨て、移り、そして「進化」すると横光は捉える。それが「放蕩する」ということである。そして「文学なる供物」は「常に時代の黙した諫言者であり、優しき慰樂者であり、何ものよりも真を貴ぶもの」として、「不斷に放蕩する時代にとりてはより美となり善となつて光りを放つ」と横光は述べる。一種の芸術派宣言である。その点では大正十一年からの階級文学論争の中で平林初之助や青野季吉らのプロレタリア文学に対して、芸術派擁護の論陣を張つた菊池寛（「芸術本態」^{プロバ}に階級なし）

（大11・5）らの延長線上にある。しかしまた、未来の文学は「新らしき感覺」「刻々停滞を救さぬ新鮮な火華を散らして進む時代感覺」を持って「時代」とともに進化しなければならぬ、とも記しているように、既存の文学を守るといふのではなく、これは自己の未来を賭した挑戦状でもあった。「新らしき三つの焦点」でも横光は同様に階級文学論を攻撃し、批評家への質問という形で自らの考える「未来の文学」について触れている。

（一）省略。

（二）然らば、人類の不幸は階級意識を壊滅し得た共產主義の治下に於て、不完全なりとも全滅すべきものであらうかいか？

（三）然らば社会から階級意識の全滅と同時に、必然的に来る可き美醜意識の階級争闘的闘争の勃興が、より以上人類を不幸に導かないか？

（四）然らば時代精神に順応することよりも、時代精神の胎んだ悪質から生ずる人類の不幸を未然に防がんと努力すること、より以上の文学の使命を感じてはならないか（以下略）

（五）然らば未来の文学の突進すべき方向は、時代精神を支配した潑刺たる道徳と美の世界に拓がる必要は断じてないか。ここでは横光は、政治的な階級争闘よりも美醜をめぐる人間の闘争のほうに根源的な問題であり、「反動的に流動する性質」を持って「人類の歴史を創造する」ところの「時代精神」を買ぬく「道徳と美」の問題こそが未来の文学の「使命」だと主張しているわけである。プロレタリア文学と既成作家とに対する

自己のスタンスを取る中で、彼は自らの目指す文学が人間の「美醜意識」といった「道徳と美」の問題に触れつつ「新らしき感覺」を通して「新しき」「道徳と美」を築いて行かんとするものであることを宣言しているのである。更にもう一つ、横光は文学上の「新らしき一点」とは「文学作品に於て用ひ古されたる在来の素材に打つた焦点を、いかに破りいかに生かしたか」という点にこそ現われるべきだと述べており、「新しき表現」を求めんとする姿勢もそこに出ている。

この二つの初期評論の中には、横光利一の文学的生涯を貫く基本姿勢が読み取れると言ってよからう。例えばそのことは、「解説に代へて（一）」（昭和十六年十月『三代名作全集——横光利一集』）という一文の中で自身の文学を回顧しつつも「新時代の道徳と美の建設」という言葉を吐いていることなどを見るとよく分かる。横光利一の文学は変貌の文学だとも言われる反面、彼が求めた「新しき文学」の根底に流れる変わらぬ倫理性がここにはある。

そして、まさにそうした文学意識を抱いて横光利一は「日輪」（『新小説』大正十二年五月）を発表しているのである。とするならば、この「日輪」に彼が込めた「新らしきもの」とは単に文体上の実験的側面だけにあつたのではなく、邪馬台国という古代王国の歴史を、卑弥呼を中心にした「美」をめぐる闘争へと読み換えたことの中にもあつたわけで、表現構造と作品主題とが絡まり合ったところに「日輪」が提示する問題があると言える。横光が目指した「新しき文学」は「日輪」の中にどう結実し得たのだろうか。本稿で最初に考察するのはその点である。

だが、その先を見通すと、「日輪」は決してストレートに横光文学の方向を決めはしなかつたのも事実であろう。大正十三年に入つて雑誌『文藝時代』を創刊し、「頭ならびに腹」(大13・10)を発表して「新感覺派」として一躍文壇の注目を集めることになるが、彼はそれでもその間を顧みて、「二年程頭を病んでゐたので、「日輪」を雑誌へ出してからは殆ど旧作ばかりを出してゐた。(中略)新しいものは書けさうにも思へないが新らしく書いた物だけは出したいと思つてゐる。」「(新しい生活と文学と所有)大13・12」と、苦渋の言葉を口にしてゐる。ここには「日輪」が残した問題が隠されてゐるのではなからうか。私は「日輪」の背後に彼のもう一つの幻の初期長篇小説「悲しみの代価」を置くことで、彼が「日輪」から「新感覺派」時代へと踏み込んでいく過程で我々に見せてくれる「新しきもの」の姿を捉えることが出来ると思う。それが本稿の第二の目的である。

(二)

「日輪」の表現構造と作品主題がどう絡まるのかを考える上で、まず「日輪」の表現上の最大の特徴たる地の文の修辭性について押える必要がある。

A①卑弥呼のめでたきまでに玲瓏とした顔は、暫く大兄を睥んで黙つてゐた。

②長羅の細まつた憂鬱な眼は、踊りを外れて森の方を眺めてゐた。

③「あ、兄よ。」と香取は云ふと、彼女の悲歎の額は重く数本の忍竹へ傾きかかり、さうして、再び地の上へ崩れ伏した。

④反繪の指は垂下つた両手の先で、頭を擡げる十正の蚕の様に動き出すと、彼の身体は胸毛に荒々しい呼吸を示しながら次第に卑弥呼の方へ傾いていつた。

⑤細く眼を見開いて彼の後姿を眺めてゐた卑弥呼の脛は、再び眠りのさまを装つた。

⑥忽ち彼の下顎は狂暴な嫉妬のために戦慄した。

⑦彼の片眼は、暫時の焦燥に揺られながらも次第に獸的な決意を閃かせて卑弥呼の顔を覗き始めると……

Aの用例で着目すべきは傍線部の主語の置き方である。例えば①「顔は……睥んで黙つてゐた」、②「眼は……眺めてゐた」、⑤「脛は……装つた」、⑥「下顎は……戦慄した」、⑦「片眼は……揺られながらも……覗き始めると」といったように、述語との関係にどこかしら少々異和感がある。それは①「卑弥呼は」、②「長羅は」、⑥⑦「彼は」というように人称(代名詞)に置き換えてみれば、よりはっきりと感じられる。大兄を「睥んで黙つて」ゐるのは卑弥呼その人であり、森を「眺めて」ゐるのは長羅その人であつて、「顔」や「眼」はその人間の身体部位にすぎない。「顔」や「眼」そのものが「睥ん」だり、「黙つ」たり、「装つた」り「覗」いたりしてゐるわけではない。いや、言い方を換えたほうがよいだろう。これらは別に日本語として誤りではないし、意味が通じないわけではない。例えば「私の右手は

ペンを握つて、原稿を書いている」とは、書き言葉としては普通に使う日本語文であろう。しかし、この時の「右手」とは、私が眠っているのに右手が勝手に原稿を書いているというような（有り得ることではないが）、物体そのものとしての「右手」のことではなく、その行動をつかさどる「私」という主体の換喩である。Aの用例もこれと同じ換喩である。

ただ、そこに孕まれている修辭性（意味のズレ）は今の例よりも大きく、ここには地の文の「語り手」の明確な修辭的感性の存在が読みとれる。それは、人間の行動を描写する上に於て、それを人間主体の視座から描くのではなく、その身体部位といった「モノ」の視座から表現しようとする感性である。

④の例は他と比較すると、「指は……動き出す」「身体は……傾いていつた」というように、主語／述語の対応関係自体からは左程の修辭性が感じられず、「指」や「身体」の動きを写實的に描き出したもののように読める。けれども④もやはり換喩であつて、表現の意図は人間の行動の写實的な再現ではなく、それを「モノ」の次元に移し変えることにあると言える。A群の用例は作中の同様の例の内でも修辭性の強く感じられる例であるが、作品全体を通して④のレベルの表現が非常に多く見られ、これが「日輪」の地の文の基調をなしている。

B⑧兵士達の銅鉾を叩いて馳せ寄る響が、武器庫の方へ押し寄せ、更に賛殿へ向つて雪崩れて来た。

⑨若者の呼び声は、長羅の部屋の前を通り越して、八尋殿へ突きあたり、さうして、再び彼の方へ戻つて来た。

⑩その冷い死体の触感は、纏て卑狗の大兄の頬となつて彼女の頬に伝はつた。

⑪反絵のとり残された媚の微笑は、ひとりだんだんと淋しい影の中へ消えていつた。

⑧⑨の用例は身体部位ではなく、人間の行動が発する現象（音）を主語に置いた換喩であつて、A群と同様に人間主体（兵士達若者）の行動（ここでは場所の移動）の様子が「音」という「モノ」の次元で表現されているわけである。それが更に⑩⑪の用例では、死体に触れた感覚、表情の変化を「触感は……伝はつた」「微笑は……消えていつた」という形で、「触感」や「微笑」の「動き」として表わしている。仮に⑩を人間主体の表現に翻訳してみるなら、「彼女はそんな冷たい死体の頬に自分の頬をつけると、それが死んだ卑狗の大兄の頬であるかのように感じた」とでもなるだろうか。伝えんとしている感覚は同じでも表現から受けるイメージは全く違う。⑩ではその感覚そのものが「触感」という名詞で明確に対象化され、それを中心にして文章が構成されている。つまり、人間がいかに感じたかではなく、何が感じられたかという次元から表現されているわけで、これも換喩であると言つてしまつては問題があるだろうが、それでもA群や⑧⑨で見られる「モノ」的視座からの表現と同じ指向性を持つていえると言える。

C⑫忽ち、兵士達の鉾尖は、勾玉の垂れた若者の胸へ向つて押し寄せた。

⑬君長は女を放して剣を抜いた。太夫の首は地に落ちた。続いて胴が高縁に倒れると、杉菜の中に静まつてゐる自分の首を覗いて動かなかった。

⑭の表現はA④、B⑧の例と類似しているが、④⑧はもともと人間という総体を構成する部分としての身体部位であったり、人間が引き起こす音だったりしたのに対して、「鈍尖」と人間との間には主体／属性、全体／部分といった本質的な関係はない。だが、鈍尖——銅鈍（武器）——兵士（人間）という関係性を通して、やはり人間の動きをへモノの次元で表わした換喩である。こうした表現は「日輪」の中の群衆描写や戦闘・殺戮場面などに見られる。そして⑬はその殺戮場面の一典型で、人間が殺されるのを、「首」「胴」といったへモノの視座から描くことで印象的に捉えている。

A、B、Cと用例にあたりながら「日輪」の地の文の修辭性を見て来ると、そこに一貫して言えるのは、人間主体をへモノの視座から捉え、「○○は……××した」という構文を非常に多用することで、人間の行動や情動をへモノの運動として表現するといった感性指向の存在である。平野謙が「日輪」から「人間をその実体においてとらえず、その外表において定著しようとするこの作者独特の発想」「人間観」を読み、更に踏み込んで、それを「人間性自立の否定を主題とする」新感覚派時代の作品群へと結びつけたのは、こうした感性指向を持った「日輪」の表現の修辭性を捉えたからに他ならない。しかし、今見てきた修辭的感性の指向性は「人間性自立の否定」へとそう単純に

繋がるものであろうか。

確かにこの感性指向は「日輪」の〈物語〉を基本的に動かし、ている指向性である。この小説は非常に構図的に理解され易い性格を持つており、例えば菊池寛が「神代の男女の性の闘争」と言い、小林秀雄が「極度に圧搾された絵模様」と言ったのも、「日輪」に於ける〈物語〉的な構図性の指摘である。最近の研究でも、栗坪良樹氏が「美と欲望」の結合が生み出す「破滅の構図」を指摘している。つまり、〈物語〉としての構造的な単純さをこの小説は持っているのである。しかも、その点は横光利一自身がかかなり意図的にそう作ったことを語っている。

時には、その題材に埋没されたる概念的伏線の驚激する端的な熱情の方向に時にはその伏線の特質たるべき力線の音楽に、時にはそれらの産むべき莊重な童話的伝説的終結の一点に、さうしてそれら様々な概念的線條の隆起曲折する内面波動と外面リズムの誇張した調和の中に、作者の精神活動を洞察し得べき方法のあるのを発見したとき、私は喜んでこの愚な物語を音楽と名付けて書き続けたと云ふ傲慢さを申上げねばなりません。

（大13・1「最も感謝した批評」）

かなり難解な文章ではあるが、傍線部分の言葉が喚起するイメージと「音楽と名付けて書き続けた」という点を重ね合わせると、横光が、線条的な運動によって表現された一つの構造体として「日輪」全体をイメージしていることが窺える。「○○は……××した」という構文によって行動や情動をへモノの運動として表現することと、〈物語〉を音楽的な線条的運動として捉え

ることとは、横光の中で同じ感性指向によって支えられていたわけである。

しかし、文学テクストはまさに読まれることに於て作品たり得ることを考えると、必ずしも地の文の〈語り手〉の感性指向がその小説のすべてであるわけではないと言える。

大正十四年一月の『文藝時代』の中で齋藤龍太郎が横光文学の表現方法に対して「共感性の乏しい、感情移入されないいやうな表現」が多いと批判していることに見られるように、〈読者〉がその感性指向とどう向き合うかという問題を抱えざるを得ない。それは、〈語り手〉——〈作中人物〉——〈読者〉といった三者の関係として問われるべきものである。「感情移入」の拒絶とはこの関係がうまく機能していないということ、ここでは地の文を支配する〈語り手〉の感性指向の突出が起因していると言えよう。それは、〈物語〉を構造化する上で十分に有効であった感性指向が〈作中人物〉の造型に於て、何らかの問題を残したことを意味してはいないだろうか。従つて、「人間性自立の否定」か否かの問いは〈物語〉の基調をなす表現の感性指向が〈作中人物〉の「人間性」を否定するものであるかどうかという問題としても考えなければならぬことである。

「日輪」の〈作中人物〉造型を考える上でまず注意を引くのは、会話文の特異さである。この作品の会話文は擬古文的な非口語文体であつて、生田長江が「男女老若貴賤等の差別を表はさないいやうな」言葉だと指摘したように、話し言葉特有の性差や個別性といったものは捨象されている。その点で〈作中人物〉は個有の感性を持つことを妨げられていると言えらる。〈作中人物〉

自体が没個性的な〈モノ〉としての次元へ押し込められようとしているのである。そして地の文に於ては、先の②③⑩の「憂鬱な眼」「悲歎の額」「死体の触感」のように〈作中人物〉の情動が〈モノ〉の次元で対象化されて表現されていく。そうした傾向が〈物語〉の線条的な構造化に寄与するものであることは見易いことである。

しかし、「日輪」は後半になつて卑弥呼が卑狗の大兄の復讐のために自身の「類い稀なる美しさ」を利用することを思い立つた時、彼女の内なる復讐心という〈情〉の世界を作中に抱え込むことになる。彼女は長羅を討つために反耶と反絵を利用しようとするが、それが訶和郎の死をもたらす。そのことから彼女の復讐心は一挙に一つの頂点に達する。それが第十七節である。

数日の間に第一の良人を刺され、第二の良人を撃たれた彼女の悲しみは、最早や彼女の涙を誘はなかつた。(中略)彼女はただ茫然として輝く空にだん／＼と溶け込む霧の世界を見詰めてゐた。すると、今迄彼女の胸に溢れてゐた悲しみは、突然憤怒となつて爆発した。それは地上の特権であつた暴虐な男性の腕力に刃向ふ彼女の反逆であり怨恨であつた。(中略)石甍の格子の隙から現れた卑弥呼の微笑の中には、最早や、卑狗も訶和郎も消えてゐた。さうして、彼等に代つてその微笑の中に潜んだものは、たゞ怨恨を含めた残忍な征服慾の光りであつた。

この部分の修辞性については今更説明するまでもない。傍線部を追えば分かるように、悲しみ→憤怒→反逆・怨恨→残忍な征服慾というように卑弥呼の内面の〈情〉の変容を地の文

が抜き差し難い事実として叙事的に記述している。《作中人物》の《情》は地の文の《語り手》の感性指向によって切り出され、図式的に極限化できる程に《モノ》化されていると言えらる。そして長羅や反絵への個別的な憎悪を「暴虐な男性」全体への怨恨へと転化し「日輪の如く輝く」ことを望む卑弥呼とは、そうした《語り手》の感性指向に後押しされた、まさしく強者としての像であり、小説の表題の意味をそこに具現するものである。

ところがそうした強い卑弥呼のもう一方の極に、泣き惑う弱
弱しい卑弥呼がいる。

「あ、大兄よ。爾は爾の腕の中に我を雌雉子の如く抱き
しめた。爾は吾が爾を愛することく愛してゐた。あ、大兄
爾は何処へ行つた。返れ。」

(中略)

彼女はよろめきながら部屋の中を歩き出した。脱ぎ捨て
た古い衣は彼女の片足に纏りついた。さうして、彼女の足
が厚い御席の継ぎ目に入ると、彼女は足をとられてどつと
倒れた。

右に引用の会話文中に「あ、」という嘆息表現が見られるが、
この表現は非口語的な会話文に於て唯一《作中人物》の《情》
を直接に表出する口語的な表現である。この場面、「脱ぎ捨てた
古い衣」に纏わりつかれて倒れる彼女の姿は第十七節で「憤怒」
へと転化させた筈の「悲しみ」を切り捨てられずにたゆたう弱
者としての卑弥呼の像を表わしている。憎悪と悲嘆という《作
中人物》の内面に触れざるを得ない時、前者に於て《情》を

《モノ》的に表現し得た《語り手》の感性指向は後者に於て、《作
中人物》の感性とも言うべきもう一つの指向性と向き合わざる
を得なくなつたわけである。「あ、」という嘆息、そして卑弥呼
の涙する場面は後半になって急増する。そしてそれは地の文で
の内面描写という形で表現そのものを揺らす。

卑弥呼は再び床の上へ俯伏せに身を崩した。彼女は彼女自
身の身の穢れを思ひ浮べると、彼女を取巻く卑狗の大兄の
靈魂が今は次第に彼女の身辺から遠のいて行くのを感じて
来た。

復讐のために自らの美貌を武器とし男たちの欲情を煽り利用
しようとする自己に、彼女は「身の穢れ」を自覚し、強者たら
んとする自己が弱者たる自己を置き去りにして行こうとするか
のような自己分裂の不安にとらわれる。そうした《作中人物》
の《情》がここでは傍線部のような非常に平易な表現でしかと
らえられていない。「思う」「感じる」といった表現はこの小説
中では少なく、多くは「反絵の欲情に燃えた片眼は、忽ち恐怖
の光を発して拡がった。」といったA群に分類したような表現で表
わされる。ところが右の部分ではそれが人間主体の視座から捉え
られている。この場面は卑弥呼の人物造型の面からすれば、非常
に重要な分岐点であり、強者としての卑弥呼と弱者としての卑
弥呼との葛藤・分裂といった《作中人物》の内面の《物語》を
読むことができる部分であるが故に、この平易さは表現として
の古さ・新しさという問題を超えて、作品を動かしてきた感性
指向の大きな揺れの契機であるように思える。人間を《モノ》
の視座から捉える感性指向では表現し得ない人間の内面的な

〈情〉の部分で「日輪」の表現構造は抱えることになるのである。けれども「日輪」は結局、長羅にまで救いを請わざるを得ないところまで追いつめられた卑弥呼を残して進軍していく耶馬台国軍の姿を語ることで終る。ここで泣き崩れる彼女に、片岡良一は「人間的点晴」を見、栗坪氏は「狂気」から「我に帰った純情な卑弥呼」の「贖罪」を読み取るが、いずれにせよ、それは耶馬台国の女王として立つ強者たる卑弥呼像に置き去りにされた弱者たる卑弥呼像であって、前者を非人間的虚像、後者を人間的実像として置くことで〈作中人物〉の内面を離れて、この二極分極の悲劇は決定的なものとして形象化される。それによって線条的な〈物語〉としての「童話的伝説的終結」というのは確かに形成される。しかし、それは、その悲劇が〈作中人物〉自身の中で意味付けられたかどうかとは別である。

長羅の悲劇は卑弥呼という〈美〉に魅せられてしまったことにあるが、卑弥呼の悲劇とは自らの〈美〉が巻き起こした闘争に運命的に巻き込まれたことにある以上に、その〈美〉を武器として自らの復讐心を征服欲へと自己増殖させたことで自らの内に自己分裂をひき起こしてしまったことにある。長羅とは別の意味で彼女も自らの〈美〉に捉われてしまったわけで、栗坪氏は卑弥呼の悲しみの意味は「一回限りの生」の「破局」を見てもしまった悲しみであると論じたが、私は彼女が見たのは、人間をどうしようもなく惹きつけてしまう〈美〉の恐しさではなかったかと思う。そう考える時、「爾は我のために殺された」という卑弥呼の言葉が如何に彼女自身にとつて、重い意味を持つものであるかが理解できるのではないだろうか。横光が言う「道

徳と美の世界」のうちの「道徳」の問題がその中であつた筈である。「美醜意識」が人間の本源的な闘争を惹起するものであるとしたら、人間自身はそれをどう捉えるべきか、それこそが卑弥呼の悲劇が問い返してくる「道徳」であり、そして「日輪」が突きつけてくる「人間性」への問いではなからうか。悲しみは単なる悲しみで終らない。

しかし、「日輪」はその問題を修辭的な表現の下に押しつぶしてしまった。卑弥呼の抱えた内部分裂は一瞬、表現を動揺させたが、結局は構造的な二極分極へと押し切られたのである。先に引用したように、横光は「日輪」の表現を通して、〈読者〉の内に喚起される「内面波動」と、表現そのものが生み出す「外面リズム」との「調和」の中に「作者の精神活動」が洞察されることを願っていたようである。けれども本来、〈語り手〉——〈作中人物〉——〈読者〉の關係として捉えられる表現構造の「調和」の上に、それをメタ・レベルで統括し得る〈作者〉としての位相が見えてくるのであってみれば、結果として「日輪」は「外面リズム」（つまりは〈語り手〉の感性指向）ばかりが突出した形で終ってしまった。その「調和」の実現への歩みはまさに「日輪」から始まったばかりである。

(三)

「日輪」発表後、横光は大正十三年五月に第一創作集「御身」を、同年八月に「新進作家叢書」の一つとして作品集「幸福の散布」を刊行している。この二冊を以て「文藝時代」創刊前の

横光利一の作品は殆んど通観できる。その中には、過剰な関係意識や自意識に苦しむ青年の内面を描いた「御身」「悲しめる顔」やそれと共通した内面意識の有様を捉えた「南北」や「落された恩人」「敵」など、人間の内面感情にスポットを当てた作品群も含まれており、「蠅」「日輪」「碑文」といった構図性の強い作品群だけではない初期横光文学の全体像が窺える。ただ、横光自身が「米塩の資を得んがため」に出した「旧作」であると語っていること（実際に「日輪」発表以前の作品も含まれている）や、後の新感覚派時代の横光文学を視野に入れて、「御身」等の作品群は此迄の研究史上では、所謂、横光自身が切り捨てた世界として位置付けられている。

しかし、「日輪」以後も根強く残る、そうした人間の内面意識を描く作品系列の存在は必ずしも「日輪」だけが横光文学の方向を決定したのではないことを示していないだろうか。むしろ「日輪」が残した「道德」の問題はそうした「旧作」群の延長線上に置くことが出来ると私は思う。「悲しみの代価」の意義もそこにある。

私が「悲しみの代価」を「日輪」の背後に存在した⁹双生児ではないかと考える根拠の一つには、「悲しみの代価」の描く世界が「御身」「悲しめる顔」の妄想的な意識世界と共通することにあるが、更には次の記述が作中の後半に存在することが挙げられる。

いかに社会制度がよくなり、完全な共產主義が行はれるやうになつたとしても、人間に男女と美醜の区別のある以上、階級争闘に代つて美醜の闘争が一層激しくなり、醜が美よ

りも多数で醜が一躍して美にならない限り人間の醜美を平均する運動が盛んになつて、数万年の歴史を経て漸く形造つた適当な人間の肉体美を破壊しなければならぬやうに思はれる。（中略）とにかく彼はもう人間全体が気の毒な感じがした。全然天上の世界に入ること出来ず、それかと云つて全然動物にもなりきれない人間は永久に捨子のやうに彷徨しながら地の上で泣き続けてゐなければならぬやうな気がした。

これは「新らしき三つの焦点」で言われているのと全く同じ「道德と美」の問題である。

「悲しみの代価」は「愛巻」（大正十三年十一月「改造」昭和三年十月に更に「負けた良人」と改稿、改題）の草稿として昭和三十年五月に川端康成の手で公表された作品だが、正確な執筆時期は不明である。現在、異説はあるが、大正十年頃の執筆だと考えられている（「日輪」と同時期）。また、神谷忠孝氏は、横光が「今、二百枚位の長篇も手元にある。発表したいと思ふが、雑誌としては一寸困るだろうし、自分で持ち廻るのもいやだからその儘になつてゐる」（「自己紹介」大13・1）と書いている点を挙げて、この長篇が「悲しみの代価」ではないかと指摘した。「悲しみの代価」は清書すると四百字詰原稿用紙で百六十二枚、一部分が紛失しているのでは該当する枚数である¹⁰。

それに、「愛巻」を発表した後に「発表した部分を書いてあつた三分の一だけである。全部出しては雑誌社の方で紙数の都合上弱るのは分つてゐたので、こちらから気をきかした」（「編集中心」大14・1「文藝時代」）と横光が述べていることを考え合せ

ると、執筆時期は特定し得なくとも、「日輪」発表後、発表した別の長篇小説として「悲しみの代価」（あるいはそれに近い作品）を持ち続けていたことは確かであろう。そして、先の記述の対応を読む限り、横光が「悲しみの代価」の中にも「未来の文学」の進むべき「道徳と美の世界」を見ていたことが考えられる。

では、「悲しみの代価」の中でその「道徳と美」はどう現われているのだろうか。この小説は美しくもコケティッシュな（と主人公が考える）妻を愛しながらも、妄想的な嫉妬から自ら妻の貞操を汚すような状況に彼女を追ひ込み、そして苦惱する男の話である。つまりは「穢れた肉体」を持った（あるいは持たされた）妻を、そう仕向けた夫が「美醜意識」を超えて愛することができるか——〈美〉を破壊したところに残る〈道徳〉とは何かという主題を負わされた作品であると言える。

彼は主人の気持ちがり窟なしに間違つてゐると思つた。しかし、主人は妻に疑ひを向けてゐるのではなく、自分に向けてゐるのかもしれないと思つた。「馬鹿な」と彼はひとり云つた。が、余り行きすぎた自分を考へてみると妻を愛してゐればゐるほど疑ひを持つ主人の方が正しく思はれて来た。が、また、自分のゐない時、主人の前で主婦が自分に好意のあるらしい気持ちを現したのかも分らないと思つてみた。さう思うと彼は急に今迄と打つて変つた喜びを感じて来た。（中略）が、突然妻の辰子が、今自分の感じてゐるのと同じ喜びをいやそれよりもつと強い自信を多くの男達に感じさせて来続けたのだと彼は思つた。彼は遽に又一

層妻が妻だと思へなくなつて来た。

「悲しみの代価」の表現特性（告白性）を端的に示している部分であると同時に、主人公の「彼」の妄想的な思考のあり方も明確に窺える。傍線部分に示したように「〜と思つた」「〜と思つてみた」等の文末表現と「しかし」「が」等の接続語とによつて「彼」の思考の連鎖的展開が形成されていく。「彼」が古本屋の「主人」に対して怒りを覚えたり、正しいと思つたり、あるいは喜びを感じたりする、そうした感情の変化を根拠づける客観的な要素はこの中にはない。「主人」は自分を疑っているのではないか、古本屋の「主婦」は自分に好意を持っていないのではないか、そういった「彼」の想像がいつの間にか正当化されて感情を生み出していく。「彼」にとって感情とは自己の内なる現実である。怒りが、喜びが感じられたという現実を「彼」は受け入れる。その瞬間に想像は「事実」へと変貌し、更に感情の「現実」性を補充していく。「彼」にとっては、その感情の現実性こそが事実と等しい重みを持っているのである。だからこそ、「彼」は自分の感じていた「喜び」が、妻が他の男達に与えたかもしれない感情と同質のものであると気づいた途端に、妻の不貞を思はずにはいられないのである。自身の「喜び」の感情の現実性を根拠として「彼」は自分の妻の不貞の事実性（無論、それは「彼」の内面で作り上げられた虚構的な「事実」にすぎないが）を受け入れざるを得ないわけで、ここに感情の現実性と状況の事実性とが歪んだまま「彼」という一人の人間の自閉的な思考の連鎖の上で結びあわされてしまう。その自閉的な連鎖性が強いほど病的な妄想性を高めることにならう。しかし、

それが病的であるか否かが重要なのではない。そのように自己自身の意識そのものがいかにも不安定で、しかもその不安定さを生み出しているのが自己自身の思考の連鎖性であるといった構造性こそが重大である。これと非常に類似した意識のあり方を我々は後の「機械」(昭5・9)の中に見るようになる。「機械」に描かれた不安な自意識の淵源が既にここに見られると言っているいかもしれない。ただ、「機械」の「私」と「悲しみの代価」の「彼」とがすべて同じであるわけではなく、殊に人称の相違に見られる両者の差異というのは大きな問題であろう。

それは「作中人物」を「彼」として対象化する「語り手」が「悲しみの代価」には居るということである。しかし、だからと言って「主観など信じえない地点にいた横光は、感傷に満ちた主観的抒情を排除すべく、「私」を「彼」に置き換え、客観小説化を図ろうとした」(吉田司雄、傍点引用者)と考えるのは根本的に誤りである。今見たように、この小説の表現が狙っているのは「作中人物」の内面意識の連鎖的な構造性を捉えることである。主観を信じず排除すべく「彼」としたのではなく、人間の主観の運動そのものを描かんがために「彼」として客体的に対象化しようとしたと考えるべきであろう。「彼」という人称によって置かれる「語り手」と「作中人物」との距離が「悲しみの代価」の表現構造の基底である。だが、その距離はすぐに「作中人物」の内面意識の自閉性に飲み込まれるようにして消失していく。内面意識そのものを捉えんとした時、「悲しみの代価」の「語り手」は「作中人物」の思考のリズム(自閉的な連鎖性)をそのまま構造化していった。その結果、確かに「彼」の妄想

的な「私」性というのは捉えられたが、「語り手」の在存感希望薄化し、「彼」は限りなく「私」に近づかざるを得なかったわけである。ちようどこれは「日輪」の場合の「語り手」の感性の突出と逆で、「悲しみの代価」には良い意味でも悪い意味でも「彼」という一人の「作中人物」しか居ない、「作中人物」の感性指向しかないのである。けれども、「彼」は常に自分の内面に求心的、自省的に向き合っており(それが「彼」の感性の基本的な指向性)、その点で「語り手」が消失しても、内面意識への対象化指向は「作中人物」の感性そのものの中に入れ子型に組み込まれていると言える。そして「彼」の中で一つの自己認識が形成された時、「彼」自身が「彼」自身を一個の対象化された「作中人物」として語り得る、新たな「語り手」の位置に立つのである。ただ、それは作品の展開を追いつつ後述する中で見ていくこととする。

「彼」は自分自身の意識の構造性に根ざした妄想的な嫉妬から脱け出せず、「辰子を中心にしてぐるぐる廻り流れてゐる日」を続けて「いる自分を「決断心の乏しい」「臆病」で「小心」な性格と考へ、そうした面を「自分の病」だとして自己嫌悪する。そしてその苦痛から逃れるためにはその「病」を取り除くこと、つまりは自己改造することだと考へ始め、自制的な「道義心」や「反省心」を放棄し、自虐的ではあっても行動を起こさなければならぬと思うようになっていく。しかし、「彼」が「病」と考へていることは自身の意識の構造性そのものであり、いわば「彼」の「私」性そのものであってみれば、その自己改造はそれ迄の自己を否定することであり、そこには強い不安感

が当然つき纏うことになる。「彼」は俊巡し、そして更に自己嫌悪を深めてしまう。「彼」が自分を滅ぼすようなつもりで「俺は郷里へ帰ろう」―妻から離れようと行動を起こさんとした時、「彼」は自己解体の最初の危機を迎えることになるが、その時一つの「思想」を発見する。

すると、不意に一切のことがらが実に馬鹿らしくなつて来た。自分の物は自分の身体だけなのだ！ さう云ふ思想が、一つの強い感じになつて彼を打つた。彼は身体の中では遽に眠つてゐた何かの力が濺刺として動き始めるのを感じた。「彼」が発見したのは自己の「身体」であつた。但し、ここで「身体」とは精神性の対極として分離された剥き出しの物質性（肉体）を指している。「彼」はそれ迄も「自分の肉体も妻も総ての者を軽蔑し去つた自分の心」を清く保持しようとしたり、「自分の身体が、ただ情欲の詰つた穢れた壺のやうに思はれ」て苦しんで来ており、自分を惹きつける「妻」の〈美〉というものを、そうした性的な「肉体」の側面で「彼」自身捉えて来ていた。だが、精神的苦痛に追い詰められた結果、自己存在の物質性をそうした負の符号から正の符号へと逆転させることで精神性を止揚して行動を自己正当化しようとしている。そのことで「彼」は弱い自己から強い自己への変貌を為し遂げようとしたのである。しかし無論、その変貌がそれで完了したわけではなく、一度帰郷したが暫くして三島からの手紙を手にすると、再び妻への愛着を感じて「彼」は上京する。

そこに待っていたのは三島と一つ夜具の中で眠っている妻の姿であつた。自己解体の波は以前より遙かに大きくなつて「彼」

を襲つた。「彼」はその時初めて真に状況の事実性に向き合わざるを得なくなつたのである。先に「身体」の物質性を発見した時には「彼」は自己存在の事実性を物的な次元で凝視しようとしていた。結果は妻の姦通という状況の事実性となつて戻つてきた。そのために「彼」の苦痛は妄想的次元から現実的次元へと押し出されてしまう。それを前にして「彼」は身を貫く「怒り」を三島や辰子ではなく「かく自分を存在させ、かく自分を愚弄したある不可思議なもの」にぶつける。この「ある不可思議なもの」の仮構とは、一種超越的な存在者の仮構であるが、同時にそれによつて「彼」自体は「存在させ」られ、「愚弄」される者として受苦的な次元へと狭小化される。そして、本来「彼」自身が自ら招いたこととして感じなければならぬ苦痛を自身自身の内から分離し、自己存在を透明化すると同時に解体の危機を回避していく。

ただ、この「ある不可思議なもの」が「神」と名付け得るような絶対的存在者でないとしたなら（後半のほうで「もし神が人間を創造したものとすれば、確に神はその創造の際賭博をやつてゐたのだ」という記述があるが、「彼」が宗教的な「神」を信じているとは言えない）、それは自己を見つめるもう一人の虚構的な自己である。つまりは自己対象化意識である。「彼」の思考の自閉性というのと同じように、自己自身を見つめ受容していくことから生まれていたのであるが、ここで「彼」の存在は意識（見つめる自己）と身体（見つめられる自己）とに分離される。苦痛の現実性を捨象せんとした時、その自己存在の基盤をなす「身体」は物質的次元での事実性から、更に高次の抽象

的な空間性へと変換されていく。それは透明な「地平」としての身体空間への読み換えと言えよう。「彼はこのまま坐つてゐると、又苦痛が舞ひ戻り、さうに思はれたので、立つて表の方へ出て行つた。」と記されるように、「苦痛」とは「舞ひ戻る」意識であり、「身体」とはそれが降り立つ地平なのである。

「彼」はそれが舞ひ戻るのを避けるように朝の通りへと出て行く。

通りは次第に活気づいて来てゐた。白い大根を積んだ荷馬車が幾台も賑やかな街の方へ動いていつた。

「はい、よう、はい、よう。」数人の若者達はさう云ふかけ声と一緒に白い息を吐き乍ら空車を輓いて勇しく彼の前を馳けて行つた。雀は朝日のあたつてゐる緑色のペンキ塗りの建物の上をけたたましく叫びながら追つ馳け合つた。

「一切が済んだのだ！俺は自由になつたのだ！」

彼は急に病的な快活な気持ちになると朝日を眺めて「素敵だ！素敵だ！」と云つた。

「彼」の感情の昂りは通りの光景に誘発されるように起きてゐる。ところが通りを抜け、牧場へ、そして森へと入つていくと、すると彼は再び寒さを感じ始めた。そして彼の心を刺戟してゐた生々した外界が枯れた森や土の多い菜園や地平線の上の衰へた山波に変つて来ると、今迄張り詰めてゐた彼の昂奮も醒めて来た。それと同時に内部から押し上げて来る暗い気持ちが増して揺り返して来た。

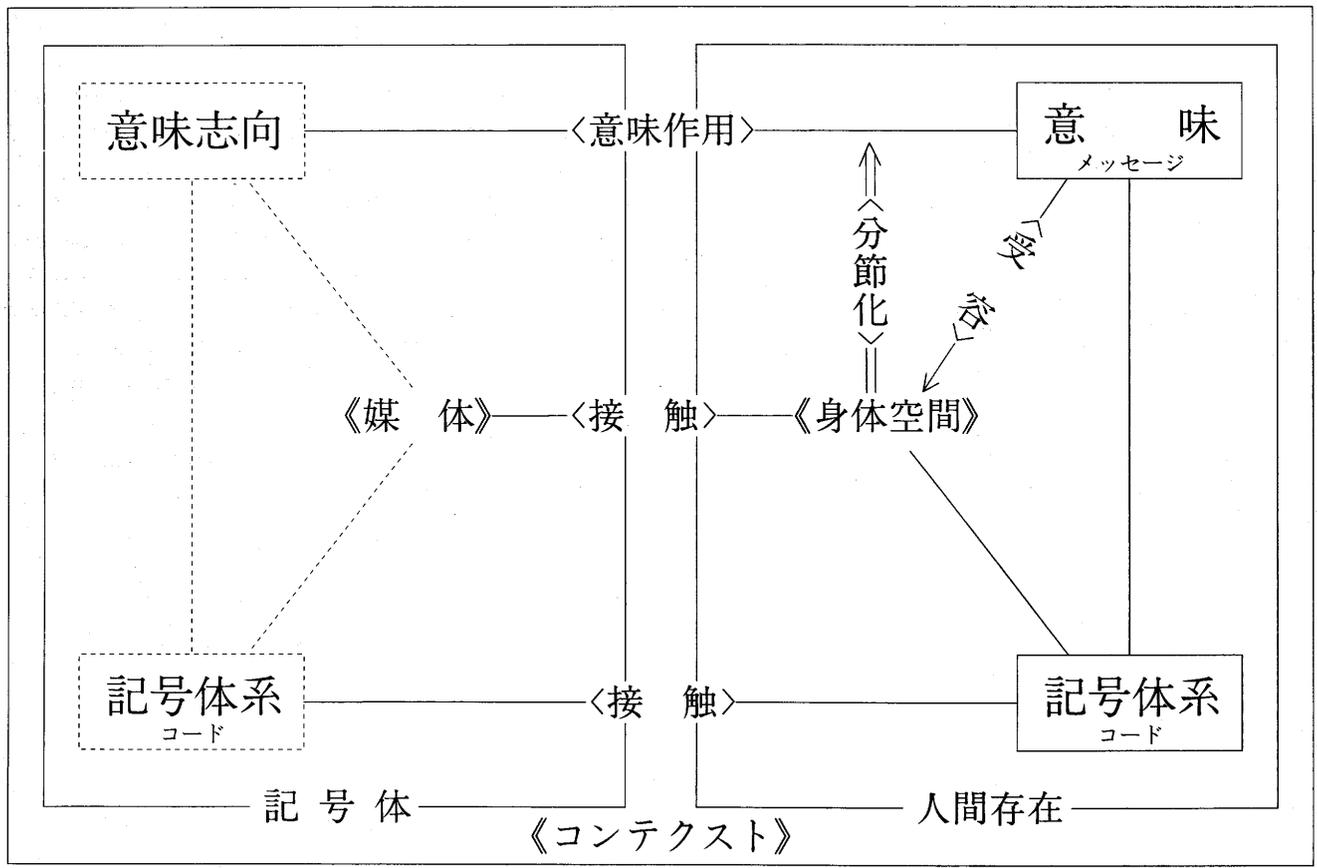
というように変化する。感情と「外界」の光景とは明らかに連動するものとして理解されている。この時「彼」の中には内

的な「感情」と呼べるものが確かに分節化されている。それは「病的な快活な気持ち」であり、「暗い気持ち」である。だが、それは同時に「彼」の眼に映じた光景の「活気」、「賑やか」さ、「勇」さであり、「枯れ」「衰へ」でもある。ここでは人間の内面感情と外界の光景とが同質のものとして、「彼」という一個の存在の上に分節化され、対象化されている。

この時、「彼」にとつて外界の空間(表通りや森)は単に物理的な空間ではなく、「明るさ」「暗さ」といった「意味」を内包した空間としてある。それに接することで「彼」はその空間からその「意味」を分節化し、更に自己の内面感情と同次元で受容し、苦痛→快活→暗い気持ちというように内面感情そのものを変換していく。そこには外界の空間と人間存在との間の「意味」的な相互関係があると言える。その時、外界の空間は「意味を貯蔵しているもの、人間との意味的相互作用を媒介するもの、人間における意味産出・増殖作用をうながすもの」として、「媒体」空間であると捉えることができる。但し、M・マクルーハンが「人間拡張の原理」(一九六四年)の中で「メディアはメッセージである。」「メディア即メッセージ」と主張したように、「媒体」とは単に情報内容(意味)を媒介する道具ではなく、「媒体」とは「意味志向」(「意味」)を分節化される以前のカオスとしての志向性)を内包する一種の記号体である。

その「媒体」としての外界の空間と、自己対象化意識によつて捉えられた身体空間とのコミュニケーションを図示すれば(図1)のようになる。人間存在として困い込んだ身体空間が意識

図 1



(見つめる自己)から分離された、見つめられる自己である。そして、朝の通りや森は分節化以前の漠とした「意味志向」を内包した記号体であり、それが一定のコンテクストの上で接触し、互いが背景とする記号体系の接触を通して、その「意味志向」から意味作用が導かれ、人間存在の中で「意味」として分節化され、受容される。例えば、朝の通りの「白い大根を積んだ荷車」だの、数人の若者の「かけ声」だの、鳴き合う「雀」だのは、いわば分節化以前の、その自体としては無意味な光景である。ところが、それが「彼」の「病的な快活な気持ち」を喚起する時、一つの「意味」がそこから分節化されていることになる。それによって初めて朝の通りは「意味」を担った「媒体」として人間存在(「彼」)に対峙すると言えらる。つまり、「媒体」ととって「意味」とは外から付与されるものではなく、「媒体」は「意味」を産出することに於て初めて「媒体」なのである。こうした「媒体」と「意味」との関係性がそのまま、「彼」の身体空間と内面感情との関係の上に重ねられる。「すべての意識が明瞭すぎるほど明瞭であつた」という「彼」ととって自己の内面感情とは、身体空間の上に凝視できる対象として既に分節化された「意味」である。その「意味」を取り出したのは、まさに「ある不可思議なもの」の次元に仮構される、意識としての「彼」(自意識)であり、混沌とした内面世界のカオス(意味志向)を内包する身体はその「彼」ととっての「媒体」的な空間であると捉えることができる。外界の光景と内面感情との連動はそうした外界の空間と人間存在との「媒体」性を共通項とした「意味的相互作用」なのである。

妻の姦通の事実性から自己解体の危機に追い詰められた「彼」は自己存在を「媒体」空間として分離し、そこに受容する。「快活」「暗い気持ち」といった「意味」の中でその苦痛を相対化してしまふことで危機を回避する。むろん、それを自己欺瞞でしかないと言えはそれまでであるが、自己を見つめることを通じて自己存在を「媒体」化していく点に、自己を「作中人物」化(客体的対象化)する新たな「語り手」としての「彼」の位相と、そして、「彼」の人間認識の変容、「美」を否定するところに残る「道徳」を見てもよいように私は思う。それを最も端的に示しているのが、「悲しみの代価」のラスト近くの運河の場面である。

三島と辰子を残して「彼」は再び郷里に戻つたが、今度は妻の「穢れた肉体」の事実やそう仕向けた自己に苦しみ出す。また、かんととの関係に擬似的な恋愛感情を模索したりもするが、それでも妻を愛していることを自覚せずにはいられなくなる。そして、辰子からの手紙に對して「ただ一つの苦痛をお互に卒業するために、どれ程高価な悲しみの代価を払つたことであるか。お前もそれを感じて欲しい。」と書き送る。

彼は運河に添つて歩いた。彼は妻の手紙を見たときの喜びやそれらに關した種々な迷ひはもう感じなかつた。そしてそれらに代つて静な落ちついた重い悲しみが彼の胸に拡つて来ると、その悲しみは、眼に見えぬ平原の上にも山にも森にも一樣に流れてゐる悲しみのやうに思はれて来た。自分から悲しみが流れて出るのか、眼界から悲しみを感じるのかどちらか彼にも分らなかつた。が、ただ彼の明瞭に感じたのは、その悲しみを忍耐することそれだけだつた。そ

して、それだけが、生きてゐる各自に与へられた特権であるやうに思はれた。

ここでの「悲しみ」は、単なる一己の抒情を超えて、「自分から」も流れ出、「眼界から」も受容し得る相互交流する一つの共通の「意味」として描かれている。そして、「彼」の存在は「眼界」の空間と融合するところまで透明化され、「悲しみ」という「意味」を共有する「媒体」と化している。また、その「悲しみ」は天上界にも入れず動物にもなり切れない人間の、つまりは美醜意識の相剋を結局は超越し得ない人間の、「永久に捨子のやうに彷徨しながら地の上で泣き続けてゐなければならぬ」という存在性の根源的な「意味」としても描かれていると言える。これは大自然との調和的な同一化でもなければ、絶望的なニヒリズムでもない。「彼」が自らの身体空間と外界とから分節化した、存在に対する認識である。だからこそ、「彼」はそれを生きる者の「特権」として「忍耐」しなければならぬと考へるのである。そして、「彼」自身の存在性はその「悲しみ」を「忍耐する」―受容することで生き得る限りに於て、その「悲しみ」を「意味」として纏う「媒体」なのである。それは人間存在を即物的な意味での物体、記号と化すことではない。また、人間の「情」を拒絶することでもない。

辰子と再び生活すべく東京へ向かう「彼」に「壊れた辰子の肉体」は依然として痛みを突きつけて来るし、「もう幸福は俺にはない」との思ひは否定できない。「美」は破壊されたが、決して乗り越えられたわけではない。だが、「最も問題なのは、絶望すべきことにへし折れないこちらの強さにあるだけだ」との決

意を以て「彼」は東京へ戻って行くわけであるから、「彼」が自覚した「静な落ちついた重い悲しみ」はまさに一つの「強さ」であろう。ここに「彼」の自己認識の深まりがある。その自覚こそが人間存在を「媒体」として捉へることの根底にある「情」である。

改めて「日輪」をここに重ね合わせるなら、人間を「モノ」的視座から表現する「語り手」の感性指向の背後には、人間存在を「媒体」として捉へる人間認識があつたと言えるのではなからうか。

例えば卑弥呼が「日輪の如く輝く」ことを決意する場面では彼女にそれを喚起するのは、ふと眼に映じた一つの光景、「渦巻きながら円を開いて stretched 翼のやうにだん／＼と空を領してゐる煙」だった。二人の良人を殺されて茫然自失する彼女の中に外界の光景は入り込み、そしてそこに「怨恨を含めた残忍な征服慾」という「意味」を分節化してしまうのである。強者としての卑弥呼は、人間存在の「媒体」性を通して増殖された「意味」の姿である。だからこそ逆に、泣き惑う弱者としての卑弥呼が担う「悲しみ」の意味が重要だったわけである。「物語」を動かす感性指向の背後にあり得べき「悲しみ」という「情」がそこに込められていたのではなかつたらうか。「媒体」が単なる「道具」としての存在ではないように、「日輪」の表現も人間を「モノ」化するだけで終るものではなかつた筈である。しかし、最後に泣き崩れる卑弥呼の姿には、「悲しみの代価」に描かれていたような自覚が十分に形象化されているとはいひ難い。それが「日輪」の積み残した問題だったわけで、横光がもう一

つの「長篇」にこだわった理由もそこにあつたのだろう。「愛巻」として一部分を発表した時も彼は「全体としての私の思想及び情感のクライマックスまでまだなかなか遠い」ので批評するのを待つて欲しいとコメントしている（前出、「編集集中記」）。

（四）

未来の文学の方向として模索した「道徳と美の世界」から、横光利一は一方に於て「日輪」という特異な〈美〉の表現世界を送り出し、他方に於て「悲しみの代価」という〈道徳〉としての人間認識の変容を潜ませたまま、両方が絡まり合つた地点から更に「新しき文学」を求めて歩き出していくことになる。それこそが、「頭ならびに腹」（大13・8）、「無礼な街」（大13・9）、「街の底」（大14・8）を経て「上海」へと続いていく、都市空間の文学に他ならない。それは、〈媒体〉化する身体空間の向こう側に見えていた外界の光景であり、近代化が進行する都市空間の中で、自己を取り囲む様々な相互的意味作用を背負つて相対化の不安を抱えつつ生き続けなければならない人間存在の姿を問う文学である。

最後に再び「解説に代へて（一）」から引用する。

眼にする大都會が茫茫とした信ずべからざる焼野原となつて周囲に抜つてゐる中を、自動車といふ速力の変化物が初めて世の中にうろつろとし始め、直ちにラヂオといふ声音の奇形物が顕れ、飛行機といふ鳥類の模型が実用物として空中を飛び始めた。（中略）焼野原にかかる近代科学の先端

が陸続と形となつて顕れた青年期の人間の感覚は、何らかの意味で変らざるを得ない。この時期の茫然たる青年の思ひは「街の底」にその姿を泛べてゐるかと思はれる。

M・マクルーハンが、メディアの変革は人間の感覚そのものを変える、それこそがメディアの本性であると言つたのは、横光利一が「街の底」を書いてから39年後のことである。そして更に24年を経た現代の日本の中で、今の我々が眼にしている人間の姿は、高度情報化社会と言われ、溢れ返る〈意味〉の世界の中にあつて多様な〈意味〉を身に纏い、〈意味〉の増殖作用の渦中に組み込まれ、自己存在が限りなく記号化していくことを拒むことのできないところまで来ている。そう考へる時、〈媒体〉としての自己存在の底辺に「悲しみ」を抱きつつ東京へと再び戻つてくる「彼」が展開しようとする「生」——都市空間と人間存在——の文学の「新しさ」がまさにどうしようもなく新しいものであつたのではなかつたかと思えてしまう。

「悲しみの代価」から「愛巻」への改稿過程で挿入されて来る〈街〉の光景は「悲しみの代価」の人間認識を踏まえて読む時、果して「意味のないことだ」（吉本隆明）、「意味が空っぽにされる」（デニス・キーン）と言ひ得ることなのだろうか。それは横光文学のモタニズム性に関わる問題であり、また、彼が外面と内面、形式と内容という形でこだわり続ける「新しき表現」の問題であろう。「日輪」と「悲しみの代価」とが絡まるどころからの横光利一の文学については改めて考へる必要がある。

（本文テキストはすべて「定本横光利一全集」へ河出書房新社）による。傍線、傍点はすべて引用者が付した。漢字表記

についてはなるべく新字体に改めた。)

注

〈1〉ここで言う〈語り手〉とは決して実体的な存在者のことではない。例えば「日輪」の中でそれを端的に示しているのが冒頭部の、「眼界の風物、何一つとして動くものも見えなかつた」と語り得る判断主体のあり方であろう。

「見る」ことに於ては場面内で透明化した一種の機能的な〈眼〉であり、情景や人物を「語る」ことに於ては表現を支配する存在として想定し得る。

ならばそれは〈作者〉とどう違うのかということになるが、〈作者〉とは〈読者〉の側から見た時に作品全体の向こう側に見える一種の人間の像であるのに対して、〈語り手〉とは表現構造上の概念である。従つて〈語り手〉の修辭的感性と言う時、それは一方で確かに〈作者〉・横光利一の感性でもある。しかし、それが〈作者〉としての位相のすべて、横光利一のすべてを語っているわけでもない。主題や手法に対する作家の自己言及や私生活上の問題を取り上げる点では〈作者〉とは実体的であると言えるが、基本的には〈作者〉存在もまた、作品に対してメタフィジカルな位相(そう考える限りに於ては極めて危うい存在)にあると言える。〈語り手〉といった概念を想定することで作品を伝記的な次元での作家から切り離し得るのとはまた別に、新たに〈作者〉とは何か、作品と〈作者〉との動態的な関係を捉えることができるのではなからうか。

〈2〉ここで私が〈モノ〉と言うのは単に即物的な物体の意ではない。後述するように「響」「呼び声」といった音や

「触感」「微笑」をも含めて〈モノ〉と言うように、それは表現として分節化されて対象化される客体である。人間存在を〈モノ〉化すると言つたところで、それはあくまで人間を物体的なものとして対象化するということであつて、いかなる意味に於ても物体化・物質化することではない。すべての存在は〈言葉〉によつて分節化されることで〈コト〉化された〈モノ〉であつて、「日輪」で言う〈モノ〉も常に人間主体の喩であるように、それは「表現」である。そこにある〈意味〉作用については「悲しみの代価」を論ずる過程で見に行く。

〈3〉平野謙「横光利一」(「平野謙全集」第七卷「新潮社」、昭28・10初出)但、平野謙はこの感性指向を単純に「作者」の「人間観」にまで引き伸している。その点には私は疑問を感じる。

〈4〉菊池寛「創作合評」(「新潮」大12・6)

〈5〉小林秀雄「文芸時評——横光利一「機械」」(「文藝春秋」昭5・11)

〈6〉栗坪良樹「横光利一・「蠅」と「日輪」の方法」(「文学」昭59・1)

〈7〉齋藤龍太郎「横光利一氏の芸術」

〈8〉生田長江「五月の創作(一)」(「報知新聞」大12・5)

〈9〉片岡良一「日輪」について(「岩波文庫「日輪」昭31・1「解説」)

〈10〉「文藝・横光利一読本」(昭30・5臨時増刊、河出書房)

〈11〉川端康成は大正十年以前と言ひ(「悲しみの代価」その他)〈右「文藝」所収〉、千勝重次氏は大正十一年九月以降と推定(「横光利一覚え書——「悲しみの代価」について——」(「國學院雜誌」昭39・8)、定本横光利一全

集」第十六卷（昭62・12）の「年譜」では保昌正夫氏は大正十年の欄に「このころの執筆か」と記して収めている。〈12〉神谷忠孝「横光利一の表現意識——文体論の可能性」（『帯広大谷短期大学紀要』昭43・7）

〈13〉「悲しみの代価」の枚数は『定本横光利一全集』第二巻の「編集ノート」（栗坪良樹）による。しかし、同第十六巻所収（三二頁）の『中央公論』編集長瀧田樗陰宛の書簡（大正十一年五月二十日消印）に、「突破」という表題の小説を投稿したことが記されている。そこには「突破」は百九十五枚になりましたが上下に別けてをきました。御掲載不可能の際は何卒御返送をお願いします。」とある。この作品も「二百枚位の長篇」に該当する。「突破」が

「悲しみの代価」と同じ小説を指すのであれば問題はないが、そのところは私の調査不足もあって今は何とも言えない。横光の作品が『中央公論』に初めて掲載されるのは「街へ出るトンネル」（大15・7）である。果して、「突破」とはどんな小説だったのか。

〈14〉吉田司雄「横光利一における「語り」の変換」（紅野敏郎編『新感覚派の文学世界』名著刊行会、昭57・11）

〈15〉中野収「メディアと人間——コミュニケーション論からメディア論へ」（有信堂高文社、昭61・3）一七頁

〈16〉M・マクルーハン「人間拡張の原理」（後藤和彦・高儀進共訳、竹内書店新社）

〈17〉吉本隆明「横光利一」（『悲劇の解統』筑摩書房、昭54・12、一一〇頁）

〈18〉デニス・キーン『モタニスト横光利一』（河出書房新社、昭57・12）八一頁

（東京都立大学大学院修士課程修了）