

横光利一における芸術と文學そして小説

金 楨 薫*

目 次

- はじめに
- 〈芸術〉概念の受容——新感覚派成立の背景
- 〈芸術〉から〈文學〉へ——新心理主義への変容
- 新しい〈小説〉のために——「純粹小説論」の史的意義
- むすび

1. はじめに

横光利一(1898~1947年)の文學的生涯は、大まかに初期の新感覚派文學時代、中期の新心理主義文學時代、そして「純粹小説論」時代の三つに分けて考えることができる¹⁾。どの作家の

* 仁荷大學校 人文科學研究所 専任研究員

- 本稿において、横光利一の新感覚派時代は、彼の文壇デビュー作「蠅」や「日輪」が発表された1923年から新心理主義文學の代表作「鳥」や「機械」が発表された1930年まで、新心理主義時代は、「鳥」や「機械」が発表された1930年から「純粹小説論」が発表された1935年まで、そして「純粹小説論」時代は、「純粹小説論」の発表以降というふうに分けて考えることにする。どの時期区分もそうであるように本稿での分け方も便宜的ではあるが、このような分け方はおそらく横光利一の研究史の中で一般的な見方として通用できると思われる。但し、當然のことではあるが、新感覚派時代から新心理主義時代への移行期や新心理主義時代から「純粹小説論」時代への移行期は、それぞれ前後の文學がはっきりと線を引くように断絶した形で現われるわけではなく、それぞれの移行期にその前後をつなぐような過渡期的文學の形態が混在して現われるということをご留意しておく。例えば、神谷忠孝は横光利一の新感覚派時代について、「横光利一の新感覚派時代は、大ざっぱに、「日輪」にとりかかった大正十年から、「上海」を書き終わる昭和六年までとする考え方が一般的である。」(神谷忠孝『横光利一論』、双文社出版、1978年、26頁。)としているが、この分け方を基準にして考えると横光の新感覚派時代は1931年までとなり、新心理主義文學の代表作である「鳥」や「機械」が発表された1930年と考え合わせると、一年間の時期が重なることになる。しかも実際の作品分析のレベルからしても、新感覚派時代の最終作と言われる「上海」の中には横光の新心理主義文學の特徴が様々な形で現われており、また、新心理主義の出発作である「鳥」の中にも横光の新感覚派的文體の特徴がまだ残されており、新感覚派時代から新心理主義時代への移行期に過渡的文學の混在形態が現われていることは十分に確認することができる。

場合もそうであろうが、横光利一の文學的生涯も、それぞれの時期ごとにそれぞれの時期を特徴づける文學的内容が展開することは勿論だが、それと同時に、それぞれの轉換期の間をつなぐような文學的特徴が混在した形で現われることは言うまでもない。しかしそれにもかかわらず、ある作家における文學的生涯の全体像やその特徴をより効果的に捉えておくためには、その作家の文學的生涯全般を分離、解体し、また、統合させる一連の作業を行っていかなければならない。

本論で改めて議論するが、横光利一は自分の新感覺派文學時代から新心理主義文學時代への轉換期を、〈芸術〉から離れて〈文學〉を目指した時期であると規定する。また、新心理主義文學時代から「純粹小説論」時代への移行期に、芸術や文學とは異なる〈小説〉の意味について語り始める。それでは、横光の作家的態度は、それぞれの時期ごとに完全に変わっていったのだろうか、それとも、單に術語を変えて自分の文學世界の特徴を説明し直したに過ぎないのだろうか。その答えがどちらに歸結するにせよ、横光が自分の文學的生涯の轉換期をそれぞれ〈芸術〉から〈文學〉、また〈文學〉から〈小説〉を目指した時期として説明していることは事實であり、その意味について議論することは、彼の作家的活動の本領を明らかにする上でも、また、その當時の文壇史的状況を明らかにする上でも、非常に重要な手がかりになるだろうと考えられる。

本稿では、大正末から昭和初期にかけて日本の小説文壇の流れを主導してきた横光利一の文學的軌跡及びその言説の流れを辿りながら、彼自身がそれぞれの時期に主張する〈芸術〉と〈文學〉そして〈小説〉とは一体どのような意味をもつのかについて探り、そのことを通して横光自身が目指したものは一体何だったのかについて考えてみることにする。但し、本稿において〈芸術〉と〈文學〉そして〈小説〉といった用語に触れるのは、その一般論としての概念定義を試みるためではなく、あくまでも横光利一の文學的言説の中に出てくる意味を通して、彼自身の文學的生涯に見られる様々な特徴を探るための意図であることをことうわておく。

2. 〈芸術〉概念の受容——新感覺派成立の背景

横光利一の文學的生涯は公式的に新感覺派時代に始まる。日本近代文學史の中で新感覺派時代は、一般にモダニズム文學の出発点としても説明されている²⁾。つまり横光利一の新感覺派時代は、その新感覺派文學運動自体を誕生せしめた横光個人の文學的生涯においても³⁾、

2) 「日本近代文學史で一般にモダニズムと規定しているものは、新感覺派・新興芸術派・新心理主義文學等の名で呼ばれているものを總括して指している。」伊藤整「新興芸術派と新心理主義文學」(1950年8月)、『伊藤整全集』第十六卷、新潮社、1973年、632頁。

3) 「新感覺派」という文學史の用語は、當時、横光と川端を中心とした新進作家たちの機關誌『文芸時代』の

また、日本近代文學史の全体的な流れの中でも様々な意味において新しい出発点としての史的意義をもつ。それでは、當時において新感覺派文學は一体どのような特徴をもってモダニズム文學と呼ばれたのだろうか。ここでは横光の言う〈芸術〉概念の意味について考えるためのヒントとして、まず當時の時代的背景、特に新感覺派の成立背景について検討してみることにする。

まず國外的背景についてである。當時の日本文壇における時代的背景を探るために世界文學の動向及びその受容の流れは非常に重要な参考事項となる。そして日本の新感覺派文學の成立背景を探るには、何よりも第一次世界大戦の余波に触れなければならない。西歐におけるあらゆるモダニズム芸術の流れ(特にアバンギャルドと呼ばれる前衛芸術のたぐい)は、この第一次世界大戦をきっかけにして一気に擴散し始めているからである。勿論、日本にも多大な影響を与えているが、ここではその状況を新感覺派文學成立の背景に焦点をあてて考えてみることにする。横光は自分の主張する「新感覺派」の範囲について次のように説明している。

未來派、立体派、表現派、ダダイズム、象徴派、構成派、如實派のある一部、これらは總て自分は新感覺派に屬するものとして認めてゐる。これら新感覺派なるものの感覺を觸發する對象は、勿論、行文の語彙と詩とリズムとからであるは云ふまでもない。が、そればかりからでは勿論ない。時にはテーマの屈折角度から、時には黙然たる行と行との飛躍の度から、時には筋の進行推移の逆送、反復、速度から、その他様々な觸發状態の姿がある。これら様々な感覺表徴はその根本に於て象徴化されたものなるが故に、感覺的作物は既に一つの象徴派文學として見れば見られる。4)

上記の文章からも分かるように、横光が「新感覺派」の範囲について挙げている「未來派、立体派、表現派、ダダイズム、象徴派、構成派、如實派」は、第一次世界大戦を中心にして世界的に擴散した前衛芸術運動のたぐいである。特に、未來派や立体派或いは表現派などは、文學の領域に始まったというよりは、美術や建築或いは演劇など、あらゆる芸術分野に始まり、やがて文學の領域にまで擴がった〈芸術〉のジャンルである。このように横光は自分の新感覺派時代の成立事情を、基本的に西歐のあらゆる芸術運動の受容という状況のなかで捉えていることが分かる。

次に、新感覺派成立の國內的背景も上記の國外的背景の延長線上にある。周知のように、日本の近代文學史の中で新感覺派時代は公式的に1924年10月の『文芸時代』創刊から始まると

創刊号(1924年10月号)に載った横光の「頭ならびに腹」という小説を讀んだ感想を、千葉龜雄という評論家が『世紀』(1924年11月号)という雑誌に「新感覺派の誕生」というタイトルの評論を書いたことに始まる。

- 4) 横光利一「新感覺論—感覺活動と感覺的作物に對する非難への逆説—」(1925年2月、『文芸時代』)、『定本横光利一全集』第十三卷、河出書房新社、1982年、79-80頁。以下、横光の書いた文章の引用は、すべて『定本横光利一全集』から引用し、[『全集』、卷數、頁數]のように略記する。

されている⁵⁾。ここで注目しなければならないのは、その前年の1923年9月に日本には関東大震災という大きな災害が発生したという事実である。横光にとって当時の関東大震災は次のように印象づけられている。

- ①今から考へてみると、大正十二年の関東の大震災は日本の國民にとっては、世界の對戦と匹敵したほどの大きな影響を与へてゐた。これは誰もさう思ふであらうと思ふ。⁶⁾
- ②初期の作品の中で一番初めに書いたものは「蠅」である。次ぎに「笑はれた子」「御身」「赤い色」「落された恩人」「碑文」「芋と指輪」といふ順序であるが、これらは皆、私の二十歳から二十五歳までの作で、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密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、寫眞よりもむしろはるかに構図の象徴性に美があると信じてゐた。いはば文學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處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。最後の作が處女作となると同時に、大正十二年の大震災が私に襲つて來た。そして、私の信じた美に對する信仰は、この不幸のため忽ちにして破壊された。新感覺派と人人の私に名づけた時期がこの時から始つた。⁷⁾

上記の文章の内容を本稿の意図に即して改めて要約するならば、横光は関東大震災という不幸によってそれまで自分の信じていた美に對する信仰を破壊されており、この時期は何よりも芸術の象徴性を重んじ、文學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り、この時期から彼自身の新感覺派時代が始まった、ということになる。その内容をさらに図式的に整理してみると、芸術の象徴性を重んじた時期＝文學を彫刻と等しい芸術と空想したロマンチズムの開花期＝関東大震災の時期＝新感覺派時代、ということになる。このような事情を参照にして考えると、横光が自分の新感覺派時代に、あらゆる<芸術>たる領域にいささか關心を高めていたであろう精神的背景を読み取ることができる。特に横光の言う「芸術の象徴性」という言葉と関連して、「文學を彫刻と等しい芸術と空想したロマンチズムの開花期」と説明しているところからは、横光のなかで<文學>と<芸術>という領域がそれぞれ異った範疇のものとして捉えられていることを確認することができる。上記の文章でもう一つ注目したいのは、「大正十二年の大震災が私に襲つて來た。そして、私の信じた美に對する信仰は、この不幸のため忽ちにして破壊された。」といった言及の部分である。関東大震災はそれまで横光の持っていた<美>的価値觀をも変化させた一大事件として位置づけられており⁸⁾、そのことから考え

5) 注3の内容を参照。

6) 横光利一「雜感—異変・文學と生命」(1934年1月4日、『讀賣新聞』)、『全集』、第十四卷、173頁。

7) 横光利一「解説に代へて」(1941年10月、河出書房發行『三代名作全集—横光利一集』)、『全集』、第十三卷、584頁。

ると彼の新感覚派時代は、そのような彼自身の<美>的価値観たるものの変化を、自分の文學世界の中に何らかの形で具体化して實現させるための一連の作家的プロセスとして理解することができる。横光の新感覚派時代には、このような<美>的価値観に基づく精神世界の分裂、解体の現われとともに、<芸術>という概念が交錯した形で受け入れられたのではないかと考えられる。

もう一つ、横光の言う<芸術>の意味についてももう少し具体的に迫ってみるために、彼自身の言及した<芸術の象徴性>という言葉に注目しつつ、彼の<芸術>観と<象徴>観の相互関係について検討してみることにする。次の引用を見よう。

- ③大いなる精神、そんなものは、この地上には有り得ない。ただ有るものは、芸術の象徴性だけに限られる。技巧だ。ここでのみ精神は不可思議な光りを發して來る。技巧の拙劣な所に、何故に高貴な芸術的人格が働き得るか。(中略)しかしながら、われわれは、一つの優れた象徴に出逢ふと、われわれ自身の心情に向けられた批評心を紛失する。ここに象徴の有り難さがある。(中略)それなら、象徴とは何か。象徴とは、批評及び説明能力の以外に遠くあるものだ。曾て、象徴を説明し得たものは、誰もない。ここに、不可思議な芸術獨特の世界がある。凡そ世の美學は、此の象徴を説明せんがために、「無限の美の段階」を与えたのみで沈黙した。(中略)もし人々にして、自己が天才であるかないかを反問したければ、自己が象徴を感じ得られるか否かを試みてみれば良い。象徴を感じ得られれば、その人は天才にちがひない。9)
- ④芸術學と云ふものがある。これは内容と形式がいかにすれば合致するものであろうかを洞察する學である。(中略) 芸術學と云ふものは學校や他人から教へられて分るものでは決してない。その人自身の天才からだ。だから素質と云ふものは藝術家にとっては最も恐るべきものである。10)

まず引用文②と同じように引用文③にも<芸術の象徴性>という概念が強調されていることが分かる。特にここで横光が言おうとするのは<芸術的人格>の問題である。横光によれば、<芸

8) 上記の横光の言及にもあるように、關東大震災の影響は當時のすべての作家に及ぶ精神上的の衝撃として受け入れられた。長谷川泉は、當時における文壇的背景を次のように説明している。

「關東大震災は、まさしく、菊池寛が認識したごとく、結果において一つの社會革命であった。(中略)永井荷風が實感したごとく、江戸文化の名残を烟とし、明治の文化を灰としてしまったのである。後に、横光利一が回想したごとく、日本國民にとって第一次世界大戰に匹敵する大きな影響を与えたのであり、中野重治が指摘したごとく、これを境に日本人の精神世界が變動し、文芸というものを、どこまで信じるか? と云ふ問題を、文學者は突きつけられたのである。また、當時十四歳であった、大岡昇平の世代にとっても、人生と大人に對する考えを一変させられた運命的な体験であった。」長谷川泉編『日本文學新史(現代)』、至文堂、1991年、29頁。

9) 横光利一「天才と象徴」(1927年8月、『文芸公論』)、『全集』、第十三卷、46-47頁。

10) 横光利一「書き出しについて」(1927年8月、『創作時代』)、『全集』、第十三卷、65-66頁。

術的人格>たるものは、<象徴を感じ得られるか否か>によって、ただの<人々>と<天才>とに分けられる。要するに、<象徴>は<人々>の領域ではなく<天才>の領域に属するということになる。ここで、<芸術>—<象徴>—<天才>へとつながる論理の相互関連性を捉える横光の視線は、明らかに外なる他者を捉える眼差しである。何よりも横光は自分自身を<天才>ではなく<人々>の範疇に入れて考えており、したがって彼にとっての<芸術>や<象徴>そして<天才>といった問題領域は、そこを乗り越えなければ何も始まらない恐るべき他者の姿として認識されていることになる。引用文④にも確認できるように、新感覚派時代の横光は、<象徴>性や<天才>性をめぐる<芸術家>としての<芸術學>といった問題領域に非常に大きな関心をもって取り組んでいる。第一次世界大戦の影響のもとで受容された西歐のあらゆる<芸術>領域に敏感に反応しつつ、その一方で、關東大震災をきっかけにしてそれまでの<美>的価値観をも破壊されてしまう状況のなかで、横光が「新感覚派」という新しい文學運動の主導者になったことは、当時の日本近代文學史の流れからすると、ある意味で必然的な出来事の一つとして考えることができる。と同時に、そのような文壇的背景及び状況のなかに立っている横光利一にとって、「新感覚派」という文學運動を成立させた直接的な背景であり動機でもある<芸術>という領域の意味に迫っていくことは、おそらく避けて通ることのできない必然の道程だったのではないかと考えられる。

3. <芸術>から<文學>へ——新心理主義への変容

以上で確認したように、新感覚派時代における横光は、<天才>と<象徴>の関係をめぐる<芸術>の意味を探し求めることになるのだが、しかし新感覚派時代が終わり新心理主義時代に入ると、横光の<芸術>観は変化を見せ始める。新感覚派時代から新心理主義時代を経るなかで常に文壇の中心作家として新しい動きを主導してきた横光利一にとって¹¹⁾、そのような

11) 川端康成が述べているように、「新感覚派」という文學運動自体、横光利一という作家の存在と作品によって発生したものであり、また、伊藤整が指摘しているように、横光利一の「機械」などの作品が當時の日本文壇に「新心理主義」という文學形式上の新風を巻き起したことは有名である。同じく新感覚派の作家である川端康成、また、同じく新心理主義派の作家である伊藤整の發言によれば、横光文學の史的意義なしに、そもそも「新感覚派」や「新心理主義」という文壇上の革新運動は存在し得なかったということになる。以下、川端康成と伊藤整の言及をそれぞれ引用しておく。

「新感覚派の時代は横光利一の時代であった。(中略) 横光の存在と作品とがなければ、新感覚派といふ名称も、新感覚派といふ文學運動もなかつただらうと思はれる。横光がその派の爆心、中核であつたより、なほ強い原泉であつた。」川端康成「新感覚派」、『川端康成全集』第三十二卷、新潮社、1982年、631頁。
「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。(中略) 私は牛込の電車を歩きながら買ったばかりの雑誌で「機械」を読み出した時、息がつまるような強い印象を受けた。(中略) 率直に言えば、堀〔堀辰雄：引用者注〕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、少なくとも日本語で可能な一つの型を作ってしまった、という感じであつた。」

文壇の動きに積極的に反応しつつさらに主導的な態度で對處していくためには、この時期、<芸術>という概念だけでは解決できない何らかの新しい問題領域が見えてきたのではないかと考えられる。まず次の文章を見よう。

⑤ 人間學の歴史に従へば、われわれの祖先は「人間」を知るために、人間そのものから人間を考へた。しかし、彼らは彼ら自身が人間であつたが故に、人間については彼らの分つたこと以外には分ることが出来なかつた。さうして彼らは次に社會から人間を考へた。しかし、彼らはあくまでも人間であつたが故に、人間から離れた社會を考へることが出来なかつた。かうして、われわれ人間はいまだに人間を完全に知ることが出来ないばかりではなく、社會をさへも完全に知ることが出来ないのだ。(中略) その方法を、即ちいかにすれば人間が、人間であるわれわれの前へ、人間と社會とを明瞭にすることができるであらうかと努力する方法の一つを、われわれは文學と云ふのである。それ故文學はあくまで人間を基本とした方法論である。さうしてそれは決してマルキシズムそのものではない。(中略) しかし、文學のイデオロギーとはそれはマルキシズムそのもののイデオロギーではない。文學のイデオロギーとは人間にとつて不可知なものをより明瞭に文學がすると同時に、それが人間にとつて眞理であることをわれわれに示さうとする意志である。だが、マルキシズムのイデオロギーとは、マルキシズムが己れのイデオロギーのみを眞理としてわれわれにそのことにおいてのみ闘争を強ひる意志である。¹²⁾

⑥ しかし、私は古い情緒の纏綿する自然主義といふ間延びのした旧スタイルには、も早や忍耐することが出来なくなつて反抗を始めた。それと同時に、來つ々ある新時代の道德と美の建設に余儀なくとりかからねばならない状態となつたが、この時、早くも唯物史觀がわが國に顯れた最初の實証主義となつて、精神の世界に襲つて來てゐたのであつた。この思想の襲來のさまは日日夜夜激しくなり、天日ために暗澹となるかと思はれたほど一世を風靡した。われわれ芸術派は自然主義の堅壘と闘ふ銚を、この思はざる強敵に向け闘はねばならぬ運命となつて來た。私らの武器とする精神主義の幼さも、まだ育ち始め芽を出し初めたときのこととて、根據はいつとはなく、無我夢中の自我に需め、外敵の包圍を突き抜けんとしてこれの調整を希う旁ら、自らのスタイルの建設をも忘れることが出来なかつた。私はこのときより芸術を放棄し、もつぱら文學の世界に侵入したのを思ひ出す。私一個人にとつては、芸術と文學とは違つた範疇となり、以後私の中で擴がりつづけて來たかの觀があるが、この最も苦中の時期に出來た作が「鳥」と「機械」である。またこのときから私は短篇を次第に放れて長篇に意慾が動き始めたのを思ひ出す。¹³⁾

た。文壇は驚き、傑作だという評價が行われ、川端康成と小林秀雄は興奮した批評を書いた。」伊藤整「新興芸術派と新心理主義文學」(1951年11月)、『伊藤整全集』第十六卷、新潮社、1973年、518頁。

12) 横光利一「人間學的芸論」(1930年6月、『改造』、『全集』、第十三卷、131-132頁。

13) 横光利一「解説に代へて」(1941年10月、河出書房發行『三代名作全集—横光利一集』、『全集』、第十三卷、584-585頁。

まず引用文⑤のタイトルが「人間學的芸論」であることに注目してみよう。そのタイトル通り、ここには〈人間〉についての深い関心が語られている。前節で引用した④の文章と對比して言うならば、〈芸術學〉についての関心から〈人間學〉についての関心への変化として捉えることができる。特にそのような〈人間〉についての関心が〈文學〉についての関心と同じ文脈のなかで考えられ始めているところに、新感覺派時代とは比肩される横光利一の思考の変化過程をはっきりと読み取ることができる。そのような考え方は、下線部分の文章、「いかにすれば人間が、人間であるわれわれの前へ、人間と社會とを明瞭にすることができるであらうかと努力する方法の一つを、われわれは文學と云ふ」とする〈文學〉觀と、「それ故文學はあくまで人間を基本とした方法論」であるとする説明の仕方によく現われている。それでは、横光が〈芸術〉についての関心から〈文學〉についての関心へと移っていった背景は何なのか。その背景の一つはおそらくつづく下線部分の文章に現われているのではないかと考えられる。その文章で横光は、〈人間學〉としての〈文學〉について述べるさいに、「文學のイデオロギーとはそれはマルキシズムそのもののイデオロギーではない。」と述べている。つまりこの当時における横光の〈文學〉觀は、マルクス主義のイデオロギーに對立するための手段として立てられているということである。それでは、横光の〈芸術〉觀ではどうだったのだろうか。その答えは引用文⑥の内容から確認することができる。

まず引用文⑥の内容が、引用文②の續きであることを確認しておこう。つまり引用文②から引用文⑥へとつながる論理の流れを辿ってみると、横光の〈芸術〉觀が自然主義文學の伝統に對するアンチテーゼという意味として立てられていることを確認することができる。そのような状況は引用文⑥の冒頭、「しかし、私は古い情緒の纏綿する自然主義といふ間延びのした旧スタイルには、も早や忍耐することが出来なくなつて反抗を始めた。」という文章によく現われている。このように見てくると、横光の新感覺派時代が、自然主義の伝統に對する反抗から起こっているという事情が自然と明らかになってくる¹⁴⁾。つまり横光は自分の新感覺派時代から新心理主義への移行期に、既成の自然主義文學伝統に反抗していこうとする状況のなかで〈芸術〉という概念の必要性を自覺し、同時代のマルクス主義文學陣營に對立していこうとする状況のなかで〈文學〉という領域の必要性を認識し始めているのである。

再び上記の引用文⑥に戻ると、横光は自然主義文學やプロレタリア文學を「強敵」或いは「外敵」と見なしつつ、自分の〈芸術〉〈文學〉觀に触れていることが分かる。横光自身、「このときより芸術を放棄し、もつぱら文學の世界に侵入した」とか「私一個人にとっては、芸術と文學

14) 横光は自分の新感覺派時代が自然主義文學の伝統に對する反抗から起こったことをはっきり主張している。例えば次のような文章である。「新感覺派の運動がわが國の文學史上にそれ自らの鮮やかな姿を現はしはじめたのは一九二四年(大正十三年)の中頃のことだ。この運動は、その頃までわが國の文芸界の上に氣息奄々たる指導權を垂れてゐたかの自然主義的リアリズムの文學に對する反抗として、その最初の華やかな狼火を擧げた。」横光利一「新感覺派文學の研究」(1928年2月、文芸春秋社發行『文芸創作講座』、『全集』、第十四卷、312頁。

とは違った範疇』であると明言していることから、横光利一にとって新感覚派時代から新心理主義への移行期、即ち<芸術>から<文學>への移行期は、<強敵>や<外敵>たちの勢力と對抗しつつ自分の文芸観を定立させるための孤軍奮闘の時期として存在したであろうことが推測できる。

上記の引用文(特に②と⑥)からも分かるように、自然主義文學やマルクス主義文學に對抗する態度及びその言及は横光の書いた文章の隨所に確認することができる。そしてその内容は自分の屬する「新感覚派＝芸術派」との對比という観点から捉えたものが多い¹⁵⁾。例えば次のような文章である。

自然主義の文學はメカニズムの文學であつた。それは眞理を探る方法に於て本能に重心を置きすぎた。マルキシズムの文學もメカニズムの文學であつた。しかし、マルキシズム文學は眞理を探る方法に於て、階級に重心を置きすぎた。さうして、新しい發生を余儀なくせしめられた芸術派の眞理主義者たちは、當然、その眞理を探る方法に於て、方法そのものに重心を置き始めなければならなくなつた。(中略)そこで、新しい芸術派の眞理主義者達の一団は、彼ら自身を、出來得る限り科學者に近づけなければならなくなつたのだ。(中略)作家は科學者よりも正しく眞實を探らねばならぬ、と私は前に書いた。(中略)われわれ人間の心理を、その心理の進行することを時間と見る場合、その時間内に於ける充實した心理や、心理の交錯する運命を表現し計算することの出來得られる科學は、芸術特に文學において他にはない。¹⁶⁾

ここで横光は、「自然主義の文學はメカニズムの文學」であり、「マルキシズムの文學もメカニズムの文學」であると規定し、自分の屬する「芸術派の眞理主義者たち」も基本的にはそれらの一派と「眞理を探る」という目的を同じくしているのだが、その「方法」を異にしているところに

15) このような三つ巴の文壇の状況を平野謙は「三派鼎立」という言葉で要約、説明している。横光文學の正しい理解者でもある平野謙の「三派鼎立」説は、おそらく横光自身の思考の軌跡をそのまま受け継いだものとして立てられているのではないかと考えられる。平野謙は基本的に横光利一を次のように捉えている。「昭和文學史あるいは現代文學史を私なりに讀みなおすとなれば、やはり最初に私の前にすわる人は横光利一だ。現在、若い讀者にどの程度横光利一が讀まれているか、一向不案内だが、昭和文學史の劈頭を飾る人は横光利一以外にない、というのがむかしからの私の固定觀念である。」平野謙『昭和文學私論』、毎日新聞社、1977年、11頁。

ちなみに、長谷川泉は、平野謙の「三派鼎立」説をめぐる昭和文學の特徴について次のように説明している。「昭和文學の特徴は、平野謙(1908-)によれば「三派鼎立」として捉えられる。すなわち、私小説によって代表される既成リアリズム文學と、それに對決し既成文學を變革しようとした二つの新しい文學的エネルギーをさすのである。世界觀の變革に力点がおかれた革命の文學は、すなわちプロレタリア文學であり、文學技法の變革に力点がおかれた文學の革命は、すなわち新感覚派文學である。」長谷川泉『近代日本文學評論史』、有精堂、1958年、66-67頁。

16) 横光利一「芸術派の眞理主義について」(1930年3月16、18、19日、『讀賣新聞』)、『全集』、第十三卷、141-142頁。

それぞれの断絶的特徴を見出している。上記の文章に出てくる言葉をもってより具体的に言うならば、「本能」上の眞理を探る「自然主義の文學」と、「階級」上の眞理を探る「マルキシズムの文學」に對し、「方法」上の眞理を探る「芸術派の眞理主義者たち」という對立構図で捉えることができる。このような論理の中にもいわゆる三派鼎立の構図がはっきりと読み取れるのだが、ここで注目したいのは、そのような對立或いは鼎立の論理それ自体ではなく、そのような論理的構図の中に横光の〈芸術〉觀や〈文學〉觀が立てられているという点である。特に最後の下線部分「芸術特に文學をおいて他にはない」という言及から、横光が「自然主義の文學」と「マルキシズムの文學」の「方法」を否定するために、〈芸術〉と〈文學〉という概念を一つの枠組みとして同時に取り入れていることが確認できる。そして以上の引用文に見られる論理のつながりからも、〈芸術〉という概念が「自然主義の文學」に反抗するために、また、〈文學〉という概念が「マルキシズムの文學」に對抗するために、それぞれ横光の文芸觀の核心を言い表すためのキーワードとして使われていることを改めて確認することができる。横光は〈強敵〉や〈外敵〉に立ち向かうための手段として〈芸術〉や〈文學〉という概念を取り入れつつ、新しい〈小説〉作りの道に進んでいくことになるのである。

4. 新しい〈小説〉のために——「純粹小説論」の史的意義

今まで見てきたように、新感覺派時代から新心理主義時代にかけての横光の思考の軌跡には、自然主義の文學やマルキシズムの文學、即ち横光の言葉で言えば「強敵」や「外敵」たちへの對抗意識が強く反映していた。しかし1930年代の中頃(新心理主義時代が終わる頃)に入ると、文壇のなかでそのような「強敵」や「外敵」たちの動きは主軸ではなくなってしまう。當然のことながら、横光は「強敵」や「外敵」たちに對する對抗意識から自由になったわけだが、しかし一方で、常に新しさを求め續けてきた横光にとっては、〈芸術〉觀や〈文學〉觀に代わる第三の文芸觀を立てざるを得ない狀況を迎えたわけである。自分の新感覺派時代を〈芸術〉の時代、新心理主義時代を〈文學〉の時代と規定した横光であるが、新心理主義時代以降「純粹小説論」(1935年4月)を發表する頃になると、意識的に〈芸術〉や〈文學〉とは異なる〈小説〉という領域の獨立性を主張し始めるのである。次の文章にはそのような考え方がよく現われている。

⑦それに小説と云ふものは、文學だとか芸術だとか今でも現にさう思つてゐる人が多いけれども、さう思つてゐると云ふことが既に非常な間違ひぢやないかと思ふ。僕は小説といふものは文學でも芸術でもない小説だと云ふこととはつきり思つてゐます。小説を批判する場合に芸術だとか文學だとか思つて批判するのは間違ひで、小説はもつと異つた、文學とか云ふものと對立した小説と云ふものだと云ふ氣がしますね。小説を文學だとか芸術だと思つてゐるとろくな小

説は出来ない。(中略)僕は小説を書いて居だして、人から教へられたのでなくて、やつてゐるうちにだんだん小説と云ふものは一寸これは違ふと云ふことが頭に這入つて來たですね。スタンダールなんかの小説を見てみると、文學だとか芸術だとか思つて書いてゐないやうですね。バルザックにはやはり芸術とか云ふことを考へて引懸つてゐるやうに見えるけれども……(後略)¹⁷⁾

⑧小説といふものは文學や芸術ではなくなつて來たのだ。小説は小説の領域を持ち始めて、のこの虎のやうに勝手に歩き出したのである。¹⁸⁾

上記の二つの引用文、特に下線部分——「小説と云ふものは、文學だとか芸術だとか今でも現にさう思つてゐる人が多いけれども、さう思つてゐると云ふことが既に非常な間違ひ」「小説といふものは文學でも芸術でもない小説」「小説を批判する場合に芸術だとか文學だとか思つて批判するのは間違ひ」「小説を文學だとか芸術だと思つてゐるとろくな小説は出来ない」「小説といふものは文學や芸術ではなくなつて來た」——には、〈小説〉という領域を〈芸術〉や〈文學〉の領域とはっきり區別して捉えようとする横光の意図がよく現われている¹⁹⁾。特に引用文⑦で、スタンダールやバルザックなどの名を擧げて論じていることから、〈芸術〉や〈文學〉或いは〈小説〉といった分け方をしたことが單なる言葉のあやではなく、自分なりの確實な基準にもとづく判断であろうことが推察される。そしてその事實から、横光が〈芸術〉や〈文學〉ではない〈小説〉に関心を持ち始めたのは、西歐の〈小説〉家たちについての関心と深い關連があるであろうことが分かつてくる。横光はデビュー當時から西歐の作家や思想家たちを積極的に引用しつつ自分の文學的言説を立てているが²⁰⁾、その中でここで特に引き合いに出して議論したいのは、アンドレ・ジイドの提示した「Roman pure ロマン・ピュール」という概念との關連である。日本語譯では「純粹小説」となる筈のこの用語は、アンドレ・ジイドの小説論の核心をなすキーワードの一つでもある²¹⁾。

この「ロマン・ピュール」という用語は、横光利一にとってのみでなく、1930年代の日本文壇

17) 横光利一ほか對談「横光利一文學談」(1935年9月、『行動』、『全集』、第十五卷、238頁。

18) 横光利一「覺書」(1936年3月、『文學界』、『全集』、第十四卷、207頁。

19) 他に、横光利一は詩と小説の違いについても触れている。「詩と小説の相違はそこにある。だから小説家といふものは、芸術家であるよりはなない方がよい。」横光利一「詩と小説」(1931年2月、『作品』、『全集』、第十三卷、171頁。

20) 横光利一と西歐の文人(作家・思想家たちを含む)たちとの受容・影響關係については、小田桐弘子による詳しい調査研究がある。小田桐弘子「横光利一と外國作家」『國文學 解釋と鑑賞』624(「特集＝横光利一の再検討」、至文堂、1983年10月)を参照。より詳しくは、同著者の『横光利一 —比較文學的研究』(南窓社、1980年)と、『横光利一 —比較文化的的研究』(南窓社、2000年)を参照。

21) 1930年代の日本文壇にアンドレ・ジイドの提示した「ロマン・ピュール」という概念は、ほぼ「純粹小説」という用語で定着していた。ちなみに、ジイドの小説『贖金づくり』の中で、エドゥワールという登場人物(小説家)の小説論として出てくる「Roman pure ロマン・ピュール」という概念は、「小説から、特に小説に屬してゐないやうなあらゆる要素を除き去つてしまふこと」を意味する。アンドレ・ジイド『贖金づくり』、『アンドレ・ジイド全集』、第四卷、建設社、1934年、103頁。

全般にわたって重要な文芸理論の一つとして受容されているか²²⁾、勿論その用語を文壇上の大きな話題にさせた決定的なきっかけを作ったのが横光利一の「純粹小説論」であることは言うまでもない²³⁾。先ほども述べたが、デビュー當時から常に文壇の新しい動向を主導し、その中で〈芸術〉や〈文學〉そして〈小説〉という概念に敏感に反応しつつ文壇全体に向って自分なりの文芸観を積極的に発信し続けてきた横光利一にとって、この当時、ジイドの提示した「ロマン・ピュール」という用語はとても興味深い意味の廣がりをもって受け入れられたのではないかと考えられる。

ここで、横光がこの時期、〈文學〉から〈小説〉への關心を表明したことと関連して、ジイドの「ロマン・ピュール」という概念を横光自身がどのように捉えていたのかということについて考えてみることにする。まず次の引用文を見よう。

作中展開される運命が適確な認識のもとに、當然さうならなければならない組み立てをもつてがっちりとは必然性のままに進行する。その眞實性のある文學をアンドレ・ジイドは純粹文學と云つた。心理主義といふことがやかましくなつて來たので、實は心理主義そのものが大切ではなく、心理主義をそんなにも必要とする文學としての科學主義が、重大な文學上の問題である。文學の科學主義が、他の科學である自然科學や精神科學や社會科學や歴史科學から離れて獨立した嚴密科學となるためには、とにかく他の科學の持ち得ない文學の特質である心理描寫、及び、それを使用しなければどうしやうもない人間生活の運命の計算といふことが、何よりも武器である。²⁴⁾

22) アンドレ・ジイドの日本受容については、大場恒明の「日本におけるジイド文獻(一)」(『比較文學』第九卷、日本比較文學會、1966年)と「日本におけるジイド文獻(二)」(『比較文學』第十卷、日本比較文學會、1967年)に詳しい。横光への受容関連については、小田桐弘子による調査、研究(注20を参照)がある。なお、中村三春は『フィクションの機構』(ひつじ書房、1994年)の中で、大場と小田桐の研究を踏まえつつ「純粹文芸」の略年譜を作っている。

23) 当時、横光利一の「純粹小説論」(1935年4月、『改造』)に對する文壇の反響は非常に大きかった。發表された翌月(1935年5月)から既にあらゆる雑誌で多くの評價が出されている。横光利一の「純粹小説論」の余波をめぐって、1935年5月号の諸雑誌に載った論考だけを簡略に整理してみると次のようである。中村光夫「純粹小説論」について(『文學界』)、谷崎精二「純粹小説の問題」(『早稻田文學』)、保田与重郎「純粹小説論讀後」(『行動』)、片岡鐵兵「偶然・日常性・美の問題」(『三田文學』)、尾崎士郎「純粹小説論について」(『三田文學』)、井汲清治「通俗小説と純粹小説」(『三田文學』)、平松幹夫「純粹小説論と屬性及び自意識の問題」(『三田文學』)、丸岡明「純粹小説論について」(『三田文學』)、勝本清一郎「純粹小説とは？」(『三田文學』)、森山啓「小説論における必然と偶然」(『文芸』)、中島健藏「長編小説と短編小説」(『文芸』)、中島健藏「解說的に？」(『文芸通信』)、古谷綱武「横光氏の『純粹小説論』」(『文芸通信』)、庄野誠一「純粹小説論その他」(『文芸通信』)、大岡昇平「ジイドと横光利一」(『文芸通信』)、杉山平助「小説の面白さ漫語」(『新潮』)、伊藤整「純粹小説の問題その他」(『時代』)、谷川徹三「現實の豊富と文學の豊富」(『改造』)、佐藤春夫「横光利一先生の純粹小説論を讀みて」(『文芸春秋』)、上記の論考以外にも、『作品』誌の1935年6月号には、「『純粹小説』を語る」という座談會(參加者は、横光利一を含め、豊島与志雄、深田久弥、三木清、河上徹太郎、谷川徹三、中島健藏、中山義秀、川端康成、小野松二の十人)が特集号で載せられている。

24) 横光利一「心理主義文學と科學」(1931年6月、『文學時代』、『全集』、第十四卷、156-157頁)。

この引用文を見ると、横光はジイドの「ロマン・ピュール」という概念を「純粹文學」という用語で捉えていることが分かる。横光はなぜ「ロマン・ピュール」という概念を「純粹小説」ではなく「純粹文學」という用語で捉えているのか。この問題は、彼が〈文學〉という用語にこだわらなければならなかった理由の一つになると同時に、〈文學〉から〈小説〉へと移っていった経緯を考えるための一つのヒントをも与えてくれる。そのヒントを解く鍵は、おそらく上記の引用文に繰り返されているように「科學(文學としての科學主義、文學の科學主義)」についての關心に隠されているのではないかと考えられる。まず、前節で引用した文章で、横光が「作家は科學者よりも正しく眞實を探らねばならぬ」(注16)と述べたところに注目してみよう。つまり横光はこの時期に作家と科學者とを對比しつつ、科學としての文學という概念を持ち出しながら〈芸術〉及び〈文學〉についての見解を述べている。科學が眞理や眞實を目指すことは言うまでもないが、横光は「作家は科學者よりも正しく眞實を探らねばならぬ」という論理をもって「科學」に對する學問としての「文學」という概念を設定している。「科學」という概念に對峙させるために、「芸術」という概念はあまりにも曖昧すぎて適切でなかったのかもしれない。そのような状況を踏まえながら上記の引用文を改めて読んでみると、「文學(として)の科學主義」について議論する横光の論理的背景がある程度領けてくる。文學は「他の科學である自然科学や精神科學や社會科學や歴史科學から離れて獨立した嚴密科學となるため」の獨特の道を歩まなければならないと横光は言う。ここで、他の諸科學から獨立した「嚴密科學」としての「文學」について主張する部分は、ジイドの「ロマン・ピュール」という概念を「純粹文學」という用語で捉えていることと密接な關連があるように思われる。つまり「純粹小説」ということばに譯されるべき「ロマン・ピュール」という言葉を、敢えて「純粹文學」という用語で説明しているところに、他の諸科學とは區別される「嚴密科學」としての「文學」という領域或いはその用語にこだわりたい気持ちを垣間見ることができるのである。「純粹小説論」というタイトルからも分かるように、「純粹文學」という用語はこの時期のみ(上記の引用文のみ)に限定されており、この時期を過ぎると(すなわち〈文學〉から〈小説〉への移行期に入ると)、「純粹小説」という用語で定着する。そして上記の引用文にもあるように、「文學」が「嚴密科學」として成り立つための弁別の特徴として、「人間」が注目されているところも見逃せない。この時期の横光利一にとって、「文學」というのは「人間學と共に進まねばならない」ものとして、また、「あくまで人間を基本とした方法論」として成り立っており²⁵⁾、これは彼が新感覺派時代に〈芸術家〉の〈天才〉性に注目しているのと明らかに對比される。

このような過程を経て、横光は、〈芸術〉や〈文學〉といった概念とは區別される〈小説〉

25) 横光利一「人間學的文芸論」(1930年6月、『改造』、『全集』、第十三卷、129頁と131頁を参照。なお、同じ文章の中に次のように述べられている。「文學とは、これら人間のありとあらゆる眞理を科學そのものと等しい嚴密さを以つて、また時には科學以上の科學である人間學の基本として整理し、(中略)それは眞理主義としての文學が人間の運命と共に永久に持たねばならぬ光榮ある宿命である。」132-133頁。

純粋小説>の必要性を力説していく。横光にとって「純粋小説」とは、それまで注目してきた<芸術>や<文學>といった概念をさらに乗り越えていくための突破口としての意味をもつわけである。以下、「純粋小説論」の概略である。

今の文學の種類には、純文學と、芸術文學と、純粋小説と大衆文學と、通俗小説と、およそ五つの概念が巴となつて亂れてゐるが、最も高級な文學は、純文學でもなければ、芸術文學でもない。それは純粋小説である。しかし、日本の文壇には、その一番高級な純粋小説といふものは、諸家の言のごとく、殆ど一つも現れてゐないと思ふ。純粋小説の一つも現れてゐない純文學や芸術文學が、いかに盛んにならうと、衰滅しようとして、實はどうでも良いのであつて、激しく云ふなら、純粋小説が現れないやうな純文學や芸術文學なら、むしろ減んでしまふ方が良いでしょうと云はれても、何とも返答に困る方が、眞實のことである。(中略)前にもものべたやうに、人々が、めいめい勝手に物事を考へてゐることが事實であり、作中に現れた幾人かの人物も、同様に自分一人のやうには物事を思ふものでないと作者が氣附いたとき、それなら、ただ一人よりゐない作者は、いつたいいかなるリアリズムを用ひたら良いのであろうか。このとき、作者は、万難を切りぬけて、ともかく一応は幾人もの人間と顔を合せ、さうして、それらの人物の思ふところのある關聯においてとらへ、これを作者の思想と均衡させつつ、中心に向つて集中して行かねばならぬ。このやうな小説構造の最困難な中で、一番作者に役立つものは、それは觀察でもなければ、靈感でもなく、想像力でもない。スタイルといふ音符ばかりのものである。しかし、この音符を連ねる力は、ただ一つ作者の思想である。(中略)けれども、ここに、近代小説にとつては、ただそればかりでは赦されぬ面倒な怪物が、新しく発見せられて來たのである。(中略)それは自意識といふ不安な精神だ。この「自分を見る自分」といふ新しい存在物としての人称が生じてからは、すでに役に立たなくなつた古いリアリズムでは、一層役に立たなくなつて來たのは、云ふまでもないことだが、不便はそれのみにはあらずして、この人々の内面を支配してゐる強力な自意識の表現の場合に、幾らかでも眞實に近づけてリアリティを与へやうとするなら、作家はも早や、いかなる方法かで、自身の操作に適合した四人称の發明工夫をしない限り、表現の方法はないのである。もうこのやうになれば、どんな風に藻掻かうと、短篇では作家はただ死ぬばかりだ。(中略)けれども、ここに作家の楽しみが新しく生まれて來たのである。それはわれわれには、四人称の設定の自由が赦されてゐるといふことだ。純粋小説はこの四人称を設定して、新しく人物を動かし進める可能の世界を實現していくことだ。また何人も企てぬ自由の天地にリアリティを与へることだ。(中略)日本文學の伝統とは、フランス文學であり、ロシア文學だ。もうこの上、日本から日本人としての純粋小説が現れなければ、むしろ作家は筆を折るに如くはあるまい。26)

ここに主張されている横光の論理に従えば、「純粋小説」は、基本的に「純文學」や「芸術文學」

26) 横光利一「純粋小説論」(1935年4月、『改造』)、『全集』、第十三卷、233-245頁。

とは異なった概念である。ここには他のジャンルとは區別される「小説」の「純粹」な特徴を見出そうとする横光の意図がはっきり現われている。特にここでは「純粹小説論」の史的意義とも関連した核心的用語としての「四人称」の意味について考えてみることにする。「純粹小説論」の中に提示された「四人称」という概念は、横光自身の〈小説〉觀の核心を説明するための重要なポイントになると考えるからである。

上記の引用文にもあるように、「純粹小説論」の中には、純粹小説の條件として、「長篇」であることと「四人称」の發明工夫がされていることが強調されている。まず純粹小説が「長篇」であることの必然性は、おそらくジイドの「ロマン・ピュール」の中の「ロマンRoman」という概念が基本的に長篇小説のことを指すのと関連があるだろうと考えられる。それでは、短篇では純粹小説にはならないのだろうか。また、短篇では四人称の小説にはなれないのだろうか。横光の全作品を分析、考察した筆者の見解によれば、「長篇」であることは「純粹小説」及び「四人称」の小説を作るための必要條件ではあるが決して十分條件とは言えない。「短篇」よりは「長篇」の方が「四人称」の「純粹小説」を書くのに適合しているとは言えるだろう。何よりも「純粹小説」と「四人称」は全く同じレベルの概念ではない。「純粹小説論」の發表を前後にして多くの長篇小説が書かれていることは事実だが²⁷⁾、一方で短篇小説が書かれていないわけではなく、その短篇小説の中にも四人称の要素は十分見出せるのである(「機械」は四人称の發明工夫によって書かれた代表的な短篇小説ではないかと考えられる)。

それでは「小説」という条件と「四人称」という方法との関係についてはどうなのだろうか。この両者の関係を考えるための鍵は、〈芸術〉から〈文學〉へ、そして〈文學〉から〈小説〉への移行を主張した横光の文學的軌跡の中に見出せるのではないかと考えられる。そしてその観点から考えるとき、横光の新感覺派時代には主として三人称の小説が多く書かれていること²⁸⁾、それに對し、新心理主義時代には主として一人称の小説が多く書かれていること²⁹⁾は非常に参考になる。このような全体的な流れから大まかに言えば、横光の新感覺派時代から「純粹小説論」時代へと至るまでの文學的變貌の過程は、三人称の時代から一人称の時代へ、そして、一

27) 横光利一自身、「純粹小説論」の中で、「ここでは、私は、自分の試みた作品、上海、寢園、紋章、時計、花花、盛裝、天使、これらの長篇制作に關するノートを書きつけたやうな結果になった」というふう書いている。

28) 新感覺派時代の初期作「蠅」「日輪」「頭ならびに腹」をはじめ、最終作とされる「上海」に至るまでそのほとんどの作品が三人称で書かれている。この特徴について神谷忠孝は次のように述べている。「横光利一の新感覺派時代の作品のうち、意識的な文章技巧を含む作品をとりあげてみて気がついたことは、それらのほとんどが三人称で書かれているということである。」神谷忠孝『横光利一論』、双文社出版、1978年、33頁。

29) 「鳥」、「鞭」、「機械」、「時間」など、新心理主義時代に書かれた作品のほとんどは一人称で書かれている。横光利一は、1935年3月創元社發行の單行本『機械』の「序」で、その収録作品の選定基準について、「ここに入れたものは昭和六年から九年末までの短篇の中、主として同一の形式の作ばかりを集めた。」と述べている。ちなみに収録作品は、「機械」「時間」「惡魔」「鳥」「馬車」「歴史」「薔薇」「書翰」「鞭」「榛名」の十作品である。横光の言う「主として同一の形式の作」という基準におそらく「一人称」という特徴も挙げられると考えられる。

人称の時代から「四人称の發明工夫」を目指す時代への移行過程としても捉えるができる。そのような文學的展開の過程が、彼自身の主張する<芸術>から<文學>へ、<文學>から<小説>へのプロセスと密接に重なり合っていることは言うまでもない。

このような横光の文學的展開過程と関連してもう一つ注目したいのは、「純粹小説論」の中で「四人称」という概念を説明するために提示された「自分を見る自分」(「自意識といふ不安な精神」)という概念である。横光が「四人称」を説明するために用いた「自分を見る自分」という概念は、單なる「自我」のことを言うのではない。敢えて「自我」の問題に関連させて言うならば、「自分」の中に存在しながら「自分」の分からない複数の「自我」のことである。それについて横光は「純粹小説論」の中で、「現代のやうに、一人の人間が人としての眼と、個人としての眼と、その個人を見る眼と、三様の眼を持つて出現し始め、さうしてなほ且つ作者としての眼さへ持つた上に、しかもただ一途に頼んだ道德や理智までが再び分解せられた今になつて、何が美しきものであろうか。」と反問する。ここで横光の言う「人としての眼と、個人としての眼と、その個人を見る眼と、……作者としての眼」とは、「自分を見る自分」としての「四人称」を構成する複数の<小説>的自我的創造可能性を言い表すための概念であろう。そして横光が新感覺派時代に<芸術>と<天才>の關係について注目したこと、また、新心理主義時代に<文學>と<人間>の關係について注目したこととの関連で言えば、「純粹小説論」時代には<小説>と<自分＝「自分を見る自分」>の關係について注目した一連のプロセスとして理解することができる。その連続点に、<三人称>から<一人称>へ、また、<一人称>から<四人称>の發明工夫へと移行したプロセスがさらに介在してくることは言うまでもない。

最後に注目したいのは、「純粹小説論」の結末を飾る文章の意味である。上記の引用文にもあるように、横光は「純粹小説論」の結末部分に、「日本文學の傳統とは、フランス文學であり、ロシア文學だ。もうこの上、日本から日本人としての純粹小説が現れなければ、むしろ作家は筆を折るに如くはあるまい。」と書いている。この文章は二つの觀點に分けて考えることができる。まず一つは、「日本文學の傳統とは、フランス文學であり、ロシア文學だ。」と述べ、日本近代文學の源流が西洋文學の受容史の中で成り立っていることを認めている点、そしてもう一つは、「もうこの上、日本から日本人としての純粹小説が現れなければ、むしろ作家は筆を折るに如くはあるまい。」と述べ、西洋文學の傳統に對する新しい日本文學創造の必要性を唱えている点である。要するに、その新しい日本文學的傳統の在り方を「純粹小説」の中に求めているわけである。横光の新感覺派時代が西洋文學の流れを積極的に受容することによって成り立っていたとすれば、新心理主義時代は西洋文學の流れを変容していこうとするところに成り立っていたと言える³⁰⁾。その延長線上で言えば、彼が「純粹小説論」の中で「日本から日本人と

30) 横光の新感覺派時代が西洋文學及び文芸思潮の積極的受容のもとで成立していることは横光の書いた文章の隨所で確認することができる(本稿での議論でも取り扱った)が、新心理主義時代には積極的な受容というよりは変容への特徴が多く見られる。例えば、伊藤整が『新心理主義文學』(1932年4月)の中で述

しての「純粋小説」を目指さなければならないと主張したことは、日本近代文學の成立に及ぼした西洋文學的伝統の影響を認めつつ、そのような西洋文學の流れを乗り越えた新しい日本文學の伝統を成立せしめようとした横光の作家的志向の極点として捉えることができる。先ほども述べたように、文壇へのデビュー當時から常に何らかの新鮮さを求め続けてきた横光利一にとって、「純粋小説論」時代に注目されたあらゆる〈小説〉関連の言説は、〈芸術〉から〈文學〉への關心につながるプロセスを経るなかで見つけられた〈小説家〉的使命にもとづく必然的意志表明の一つとして意味付けることができる³¹⁾。

5. むすび

芸術は英語でArtであり、文學はLiteratureである。それでは、小説は何であろうか。辭書を参照にすると、小説という言葉に當る英語は大抵NovelとStoryそしてFictionの三つが出てくる。實際に、横光が「純粋小説論」の發表を前後にして意識し始めた〈小説〉観は、おそらくその三つ(Novel・Story・Fiction)の要素をすべて含む概念ではないかと考えられる。そしてその観点から考えると、彼の新感覺派時代と新心理主義時代において注目された〈芸術〉と〈文學〉というのはFiction的要素がより強調された概念であるのに對し、「純粋小説論」時代に意識し始めた〈小説〉というのは、Novel的要素とStory的要素を前提にしたFictionの可能性をさす總体的概念として説明できる。このように、芸術から文學へ、そして文學から小説へと展開していく横光の文學的生涯は、それぞれの時期ごとに一見大きな斷絶のようだが、しかしその内容をよく見ると、常に新しいFiction=新しいRealismを創り出すための孤軍奮闘の過

べているように、日本の新心理主義文學は、ジョイスやブルーストによる「意識の流れ」小説からの直接的な影響のもとで成立している(と言われている)が、しかし横光はジョイスやブルーストの方法にそれほど感心していない。次の文章にはその態度がよく現われている。「『ユリシイズ』や『失ひし時を求めて』の企ては甚だ簡単なものである。ただあれほどの馬鹿なことを誰もする氣が起らなかつただけなのだ。一日中の人間の行動を一日かかつて撮影することは、鳩の音を出さんとするとき本物の鳩を使ふ擬音の脱法行爲とどこが違ふのであろう。ジョイスもブルーストも明らかにこの点にかけては脱法者だ。(中略)現實の暗面——なるほど、現實には暗面はあるであらう。しかし、暗面といふものは、文字では絶対に表現することは出来ない。ユリシイズの成功は、人間心理の暗面を描いたことではなく、暗面とは凡そ文字から逃げていく余白そのものに等しいといふことを誰よりも明瞭に身をもつて調査したことにある。(中略)一度は必ず誰かがしなければならなかつたであらう徒勞な疲勞——それをしてくれたものは、ブルーストとジョイスである。」横光利一「覺書(現實界限)」(1932年5月、『改造』、『全集』、第十三卷、203頁。

- 31) 川端康成は、横光の「純粋小説論」の意義について、「要するに、現代小説はいかに書くべきかに就ての、一つの答案、または一つの試案」であるとし、「一層はつきり云へば、現代作家であらうと努め、現代作家であるべき運命に迫はれてゐる、横光利一氏が、いかに小説を書いて來たか、また書かうと志してゐるかの、告白である。」と説明している。川端康成「『純粋小説論』の反響」、『川端康成全集』第三十一卷、新潮社、1982年、304頁。

程として捉えることができる。しかしここで見逃してはならないことは、たとえ新感覚派時代と新心理主義時代に芸術や文学という用語を使ったとは言え、実際に横光が書き続けたのはあくまでも〈小説〉だったという事実である。結局、横光の文学的変貌の過程は、小説を芸術としての見るか、文学としての見るか、或いは、小説それ自体として見るかという、それぞれの時期における観点の違いとしても解釈できる。その観点から言えば、横光の文学的生涯及びそのプロセスの特徴は、芸術的小説から文学的小説へ、そして文学的小説から小説的小説への志向というところに見出すこともできよう。横光利一にとって、新感覚派時代や新心理主義時代があったからこそ「純粹小説論」時代が成立できたように、彼にとって芸術や文学という概念への自覚は、常に新しい〈小説〉造りのための必然的な過程として存在していたと認識すべきであろう。

ただし、本稿ではテーマ(論旨)の一貫性をたもつために、横光利一の文学的言説に見られる〈芸術〉や〈文学〉そして〈小説〉という用語の意味に限定して議論したが、本稿のテーマをより幅広い視野から議論するためには、〈芸術〉とは何か、〈文学〉とは何か、或いは、〈小説〉とは何か、といった文芸一般論との相互関連のなかで問題化する必要がある。そのことを含めた論点の擴がりについては、今後議論の場を改めて詳論していくことにする。

最後に、本論で議論した内容の要約を含め、新感覚派時代から新心理主義時代を経て「純粹小説論」時代へとつながる横光の文学的展開過程及びその特徴を簡略に表でまとめてみると次のようである。

時代区分 特徴的要素	新感覚派時代	新心理主義時代	「純粹小説論」時代
概略の期間	1923-1930	1930-1935	1935-1947
表面的な立脚点	芸術	文学	小説
視点の工夫	三人称	一人称	四人称
作品の長さ	主に短篇	短篇から長篇へ	主に長篇
「人間」観	「天才」への観点	「人間」への観点	「自分」への観点
西歐文学に對する態度	西歐文学の受容	西歐文学の変容	新しい日本文学の創造

【参考文献】

『定本横光利一全集』(1982-1999)、河出書房新社

* 横光の文章についての典拠は脚注を参照。

『アンドレ ジイド全集』(1934) 第四巻、建設社、103頁

『伊藤整全集』(1973) 第十六巻、新潮社、518、632頁

『川端康成全集』(1982) 第三十一巻、新潮社、304頁

『川端康成全集』(1982) 第三十二巻、新潮社、631頁

小田桐弘子(1980)『横光利一 — 比較文學的研究』、南窓社

小田桐弘子(2000)『横光利一 — 比較文化的的研究』、南窓社

神谷忠孝(1978)『横光利一論』、双文社出版、26、33頁

中村三春(1994)『フィクションの機構』、ひつじ書房

長谷川泉(1958)『近代日本文學評論史』、有精堂、66-67頁

長谷川泉編(1991)『日本文學新史(現代)』、至文堂、29頁

平野謙(1977)『昭和文學私論』、毎日新聞社、11頁

大場恒明「日本におけるジッド文獻(一)」(1966)、『比較文學』第九巻、日本比較文學會

大場恒明「日本におけるジッド文獻(二)」(1967)、『比較文學』第十巻、日本比較文學會

小田桐弘子「横光利一と外國作家」(1983)『國文學 解釋と鑑賞』624(特集=横光利一の再検討)、至文堂

要 旨

横光利一(1898~1947年)の文學的生涯は、大まかに初期の新感覺派時代(1923~1930年)、中期の新心理主義時代(1930~1935年)、そして「純粹小説論」時代(1935年~)以降の三つに分けて考えることができる。横光は、自分の新感覺派時代から新心理主義時代への轉換期を、<芸術>から<文學>を目指した時期だったと述べている。そして、新心理主義時代から「純粹小説論」時代へと至る時期に、芸術や文學とは異なる<小説>の意味について主張し始める。このような作家的態度のプロセスを明らかにすることは、おそらく彼自身の作家的本領を明らかにする上でも、また、その当時の文壇史的狀況を明らかにする上でも、非常に重要なポイントになると考えられる。そこで本稿では、大正末から昭和初頭にかけて日本の小説文壇の流れを主導してきた横光利一の文學的軌跡を辿りながら、彼自身がそれぞれの時期に主張する<芸術>と<文學>そして<小説>とは一体何だったのかを探り、そのことを通して横光利一という作家が目指したものが一体何だったのかについて議論した。本稿で議論した内容を簡略に要約してみると次のようである。

- 1) 横光の新感覺派時代は、國外的に第一次世界大戦をきっかけにして發生したあらゆるモダニズム芸術(アヴァンギャルドと呼ばれる前衛芸術のたぐい)からの影響と、國內的に關東大震災の衝撃によるあらゆる<美>的価値觀の破壊による精神史的危機の中で成立している。
- 2) 横光は、新感覺派時代に<芸術>と<象徴>或いは<芸術家>と<天才>の關係について、新心理主義時代に<文學>と<人間>の關係について、また、「純粹小説論」時代に<小説>と<自分=「自分を見る自分」>の關係について注目しており、これは、彼が新感覺派時代に主に三人称の作品を、新心理主義時代に主に一人称の作品を、また、「純粹小説論」時代に四人称の發明工夫を通して新しい「純粹小説」の創造を目指したことと深い關連がある。
- 3) 彼の宣言した<芸術>から<文學>への轉換、及び<文學>から<小説>への移行は、西洋文學を積極的に受容しようとする態度から西洋文學を自覺的に変容していこうとする過程、そしてその受容と変容の段階を乗り越えた新しい日本文學の建設を目指すための一連の作家的態度表明のプロセスとして讀むことができる。

キーワード：芸術・文學・小説・象徴、天才、人間、自分、四人称

투 고 : 2005. 8. 31
1차 심사 : 2005. 9. 10
2차 심사 : 2005. 10. 1

住 所 : (420-020) 경기도 부천시 원미구 중동 1144-2 디아뜨갤러리3차 B동805호
電 話 : 010-5555-1284
e-mail : jhkef@hanmail.net