

横光利一の新感覚派小説における 「書き出し」の表現戦略

金 楨 薫*

目 次

1. はじめに
 2. 横光利一における「書く」こと
 3. 新感覚派小説における「書き出し」の意味
 4. 表現戦略としての「構図の象徴性」
 5. むすび
-

1. はじめに

小説において、「書き出し」¹⁾がどれだけ重要な役割を果たすかについて、ここで敢えて強調するまでもないであろう。小説を書くどんな作家でも、程度の差こそあれ、この「書き出し」の問題にある程度は意識的にならざるをえない筈だが、特に新感覚派の代表作家である横光利一(1898～1947)は、小説における「書き出し」の問題について非常に自覚的だった小説家の一人である。

* 仁荷大学校 人文科学研究所 専任研究員

1) ここでの「書き出し」とは、広義では「冒頭」とも言えるが、特に文章(作品)の出だしの部分に焦点が当てられる点、本稿において「書き出し」という用語を使う理由である。なお、横光自身、冒頭という用語を使ったことは一度もなく、「書き出し」という言葉及びその重要性を強く自覚していたこともその理由の一つである。以下、特別な意味付け上の必要がない限り、冒頭という包括的な意味をも含めて「書き出し」という用語で統一する。

ちなみに、時枝誠記は、文章表現における冒頭と書き出しとの違いについて次のように説明している。「文章における冒頭は、文章の「書き出し」とは別である。どのやうな文章も、書き出しの無い文章は無いが、冒頭の無い文章といふものはあり得ることである。人間に譬えて云へば、書き出しを頭とするのであれば、冒頭は帽子或は冠に比すべきものである。帽子や冠が、その人の身分や品位を表現するものであるならば、それはその人にとつて絶対に必要なものとはいひ難いけれど、頭の無い人間は既に人間とはいひ難い。」時枝誠記『文章研究序説』明治書院、1977年、63頁。

横光の小説を通読するなかで感じることは、その表現世界が非常に戦略的だという点である。特に新感覚派時代の初期に書かれた短篇小説には、この「書き出し」の重要性をめぐる彼の表現態度がよく現れている作品が多い。横光は小説の「書き出し」の重要性になぜそれほど敏感に自覚していたのか、そしてその自覚は、小説を「書く」ことをめぐる彼の考え方と一体どのような関係にあるのか、さらに「書く」ことをめぐる「書き出し」の重要性を強く意識していた彼自身の表現観は、実作のなかにどのような形で反映されているのだろうか。本稿では、新感覚派時代における横光の表現観を探りつつ、その時代に書かれた小説のうち、代表作と言われる『蠅』と『日輪』そして『頭ならびに腹』という三つの小説を主な分析テキストにして、その中に見られる「書き出し」（及び小説全体との構図的關係）の特徴について探ってみたい。それをめぐる議論及び分析のプロセスを通して、横光の「新感覚派」的表現戦略の一側面が明らかになるだろうと考えられる。

2. 横光利一における「書く」こと

本格的な議論に入る前に、本章においては、横光が自分の新感覚派時代をどのように認識していたのかについて、「書く」ことをめぐる問題を中心に考えてみることにする。まず、新感覚派文学が、自然主義文学に対する反抗から興ったことは周知の事実だが、その事情について、横光は次のように言及している。いくつかの文章を通して確認してみよう。以下、その引用である。

①われわれは卿ら〔田山花袋、正宗白鳥を中心とする自然主義作家たち：引用者注〕の握つた真実を否定せんがために傀儡を造る。われわれの傀儡こそは、どんづまつた卿らからの飛躍である。われわれは虚偽を造る。われわれはわれわれの虚偽を真実ならしめんがためかく傀儡師たらんことを欲す。卿らが故に、敢てわれわれは卿らの認識を否定する。1)

②新感覚派の運動がわが国の文学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、その頃までわが国の文芸界の上に氣息奄々たる指導権を垂れてゐたかの自然主義的リアリズムの文学に対する反抗として、その最初の華やかな狼火を挙げた。2)

③自然主義的リアリズムの作家達が、われわれをあのやうにも退屈させるのは、彼等がその表現の旧さ、その表現の非科学的方法のために、文字に対するその致命的鈍感さのた

1) 横光利一「絶望を与へたる者」(『新潮』、1924年7月)、『定本横光利一全集』、河出書房新社、第13巻、65頁。以下、本稿で取り上げる横光利一の作品や文章は、すべて『定本横光利一全集』から引用し、[『全集』、巻数、頁数]のように略記する。

2) 横光利一「新感覚派文学の研究」(文芸春秋社発行『文芸創作講座』、1928年12月)[『全集』、第14巻、312頁]

めに、さうした面白さから彼等自身を必然に甚だ遠距離に置いてゐるからである。読者を飽かせないためには、文字に対し極度に敏感であらねばならない。³⁾

上記の三つの引用文はすべて横光の新感覚派時代に書かれたものであるが、まず、その共通する論旨として、自然主義作家たちに対する否定や反抗の精神が強く露呈されていることが確認できる。横光は自分の新感覚派時代を「国語との不逞極る血戦時代」というふうに説明しているが、それは即ち、自然主義作家たちにおける「国語」の運用の仕方に対する一つのアンチテーゼ的現われとして理解すべきではないかと考えられる⁴⁾。引用文①からは、自然主義作家たちの標榜する「真実」への認識を否定するために、意識的に「傀儡」や「虚偽」を作ることを通して自分たちの新しい真実を創り出そうとする意気込みが見て取れる。引用文②では、新感覚派文学が「自然主義的リアリズムの文学に対する反抗」の意味として文壇に登場したことを公言しており、引用文③では、より具体的な表現上の論点を挙げて自然主義作家たちの問題点を指摘している。つまり横光の考え方によれば、自然主義作家たちの一番の問題点は、「表現の旧さ」＝「文字」に対する「致命的鈍感さ」にある。横光の新感覚派時代は、この「文字」の使い方をめぐる工夫の時代だったとも言えるのだが⁵⁾、そのような問題意識の延長線で、おそらく彼自身のなかで、小説における「書き出し」の重要性が大きく自覚されていたのではないかと考えられる。

時枝誠記によれば、文章表現は「時間的・継時的・線条的」な特性を必然的に持っているので、特に「冒頭」や「書き出し」の意味は見逃せないものとして理解される⁶⁾。文学が成り立つための前提条件として「文字の表現」を自覚した横光の考え方

3) 横光利一「新感覚派文学の研究」(文芸春秋社発行『文芸創作講座』、1928年12月)〔『全集』、第14巻、347頁〕

4) 横光は、新感覚派時代の成立以前から新心理主義時代以降に至るまでの文学的行跡について次のように説明している。「此の集の中には大正七年から昭和元年にいたる十年間の、主として国語との不逞極る血戦時代から、マルキシズムとの格闘時代を経て、国語への服従時代の今にいたるまで、およそ十五年間の紆余曲折した脱皮生活の断片的記録を集めた。」横光利一「書方草紙」序(白水社発行『書方草紙』、1931年11月)〔『全集』、第16巻、369頁〕

ここで、横光の言う「国語」への「血戦」や「服従」の意味をめぐっては様々な角度から解釈できると思うが、「マルキシズムとの格闘時代」がプロレタリア文学との戦いの時代であることから考え合わせると、「国語との不逞極る血戦時代」が自然主義文学に反抗した新感覚派時代を指していることはすぐ読み取れる。

5) 横光の「文字」観は、例えば次のような考え方によって支えられている。

「新しい形式なくして、新しい文学内容が生れ得ると思ひ得るものは、文字なくして、文学が存在し得ると思ひ得る狂人以外にないであらう。」横光利一「感覚のある作家達」(『文芸春秋』、1928年8月)〔『全集』、第14巻、130頁〕

「われわれの文学に対する共通の問題は、一体いかなる所にあるのであろうか。それは、文学が絶対に文字を使用しなければならぬと云ふ、此の犯すべからざる宿命によつて、「文字の表現」の一語で良い。これは、いかなるものと雖も認めるであらう。」横光利一「新感覚派とコミニズム文学」(『新潮』、1928年1月)〔『全集』、第13巻、95頁〕

は、時枝の言う、文章の「時間的・継時的・線条的」特性をめぐる考え方と相通ずるものがある。なぜなら、横光のなかでは、自然主義作家たちが読者を退屈させるのは「文字に対する致命的鈍感さ」ゆえだったのであり、従って「読者を飽かせないためには、文字に対し極度に敏感であらねばなら」ず、「文字の表現」を自覚するためには、まず文章表現の本質的要素である「時間的・継時的・線条的」特性を自覚することから始めなければならないからである。横光にとって「書く」という行為は、ある意味で、「文字の表現」のもつ「時間的・継時的・線条的」特性を自覚しつつ、常に新しい表現の可能性を創り出すための工夫の過程として意味付けられていたと言えよう。

自然主義作家たちの表現観に対する反抗の態度や「文字」に対する横光の考え方は、「話すやうに書く」ことに対する「書くやうに書く」ことの主張を通してより具体的に展開していく。次の引用には、それをめぐる横光の考え方がよく現われている。

「話すやうに書く」と云ふ描写の仕方は、硯友社に代つて台頭した自然主義の作風であり、……しかしながら、文芸時代派の表現的態度は、此の「話すやうに書く」ではなくて、「書くやうに書く」を練習し始めた。人々は此の現象を称して、資本主義末期の文学と云ひ、地震文学とさへ悪罵した。だが、「話すやうに書く」作風は、最早や殆どその伸び得る限りの発展圏内に氾濫した。これ以上の氾濫の仕方は、われわれは想像することさへ出来ないのだ。そこで新しきものの氾濫の仕方は、「話すやうに書く」のではなくて、「書くやうに書く」努力に移らねばならぬ。……「話すやうに書く」作風に食傷した民族の生理作用は、フォルマリズムとなつて、文字の上に残れねばおかぬであらう。従つて、以後文壇に現れる新人にして、何らかの文学的力を所有してゐるものは、必ず、「書くやうに書いた」作風のものにちがひない。文学が文字を使用しなければならぬ以上は、「話すやうに書く」ことよりも、「書くやうに書く」かねばならぬ。それでなければ、文字の真価が出て来ないのは当然である。7)

上記の文章で、横光は自然主義の特徴を「話すやうに書く」として、それに対する新感覚派の特徴(「文芸時代派の表現的態度」)を「書くやうに書く」として説明している。

「話すやうに書く」とは、いわば言文一致運動以来の表現伝統とも言えるべきもので8)、横光の新感覚派時代は、まさにこのような表現的伝統に対するアンチテーゼとして成り立っている。横光の考え方によれば、話し言葉と書き言葉との間には根本的な断絶の要素が介

6) 「文章の表現形式の特異性は、言語表現が、根本的に、時間的・継時的・線条的性格を持つてゐることに規定されたもので、これは、語・文・文章に通ずる根本的性格である。」時枝誠記、前掲書、49頁。

7) 横光利一「文芸時評 三」(『文芸春秋』、1928年12月) [『全集』、第13巻、159-161頁]

8) 日本における言文一致理論の主唱者とも言える物集高見は、『言文一致』という著述の冒頭を、「文章ハ、話しやうに、書かねばならぬ、わけ。」という前提で書き始めている。このような表現観が、言文一致運動を経て自然主義文学の表現伝統を支えてきたことは言うまでもない。物集高見『言文一致』(十一堂、1886年3月)、山本正秀編著『近代文体史料集成 発生編』(桜楓社、1978年)、267-268頁。

在しているのであり、その二つを「一致」の関係のみで片付けようとする自然主義作家たちの限界を問題にしているわけである。「文字の表現」に対する強い自覚は、そのような自然主義作家たちの限界に対する突破口を開くための第一の前提条件となる。なぜなら「文学が文字を使用しなければならぬ以上」「文字に対し極度に敏感であらねばならない」という宿命をもつからである。

以上の引用文を通して確認できるように、「文字の表現」に対する強い自覚をもつ横光が、自分の小説を書ききに、「書き出し」の部分を非常に自覚的な態度で気にしていたであろうことは想像に難くない。以下では、新感覚派時代の横光が、小説における「書き出し」の問題を一体どのような形で自分の問題意識の中に取り組んでおり、また、そのような考え方が実際の作品のなかには一体どのような形で反映されているのかについて具体的に検討してみることにする。

3. 新感覚派小説における「書き出し」の意味

まず、「書き出し」をめぐる横光の考え方がどんなものだったのかについて確認してみることにする。次のいくつかの引用を見よう。

①書き出しに良い句が来なければ、その作は大抵の場合失敗してゐると見てもさう大きな間違ひではない。何ぜなら最初の一行のとき、もう忽ちその作の形式が決定されるのだからである。形式も決定せずしてその内容の生かされよう筈がない。だから優れた作者は題材が腹に浮んでゐても、その題材を生かす形式がはつきりと心に忍んでこなければ、いつまでたつても筆を持たないに違ひない。⁹⁾

②ここに一人の作家があるとする。彼は今原稿紙の上へ、一人の男が風に帽子を取られる情景を書かうとしてゐる。この場合、作家に取つて何が一番肝心であるか？ その男が風に帽子を取られることでもなければ、作家がそれを書かうとしてゐることでもない。一番肝心なのは、それをどんな風に書き現はすか、即ち、如何にそれを表現するか、にあるのだ。問題は表現にあるのだ。これは何も一人の作家、一つの情景に限られたことではない。あらゆる作家に取つて、殊に小説作家に取つては、問題は、いつも、紙の上に、活字に依つて、如何に表現するか、にあるのだ。……構成とは、作品の組み立てである。作品を組み立てることである。即ち、作家に取つては、如何に組み立てるか？ である。……例へば書き出し一つにしてもさうだ。どこから、どんな風に、書き出すか？ を決定することは作家に取つて決して容易なことではない。何故なら書き出しは、それ自身一つの独立した機能を持つものでは決してあり得ないまたあつてはならないからである。それは飽くまでもその作品全体の効果——その作品全体の組み立てに従属し、その作品全体の効果その作品全体の組み立てにむかつて、しかもその組み立ての一部として、役立つものではなければなら

9) 横光利一「書き出しについて」(『創作時代』、1927年8月)[『全集』、第13巻、65頁]

ないのである。即ち、書き出し一つにしても、作者の意企したところのものを最も効果的に表現するため、その作品に触れる者の全身にそのやうな感覚的影響——感覚活動を最も熾烈に起すため、そのためにその作品全体が醸し出す一つの有機的な統一を目指して、決定されねばならないものである。書き出されねばならないものである。¹⁰⁾

③雑誌や新聞から頼まれると、先づ最初に幾枚に書かうかと長さを定める。何を書かうかではなく、長さである。三十枚なら、三十枚の中で、それなら、どう云ふことを書けば、最も適当であらうかを決定する。それが定まると、それでは次に、その材料を、どう云ふ形式に書かうかと考へる。それには、材料の關係と、その材料を盛り得る枚数即ち長さを考へて、それからその形式を考へなければ、その作は必ず失敗するに定まつてゐるからである。／次には、私はいつもその全体の色調と、書き出しの一行との關係について考へる。此の書き出しが悪ければ、また、此の書き出しが気に入らなければ、筆は幾日たつても進まないのが癖である。それにまた、此の書き出しの一行が、その日の天候と、その日の時間とに非常に関係を保つて有機的に働いて来るのが常である。／私はかうして最初の先づ五枚を書けば、後はどんどん運んで行く。此の五枚で、私は、その作が失敗したかしないか大体の見当がついて来る。それ故、私には最初の五枚を書く間がまた一番その作を仕上げる全体の時間の中の、大部分の時間である。一ヶ月かかるものなら、二十日間は此の五枚に費やして了ふ場合がいつもである。¹¹⁾

上記の引用文を通して、まず横光が「書き出し」の問題について非常に自覚的だったことを確認することができる。その考え方は、引用文①での、「書き出しに良い句が来なければ、その作は大抵の場合失敗してゐる」とする言及、また、引用文③での、「書き出しが悪ければ、また、此の書き出しが気に入らなければ、筆は幾日たつても進まない」とする説明に的確に現われている。横光が小説における書き出しの重要性をどれだけ強く意識していたのかが見て取れる文章の例である。特に注目すべきは、引用文②で、「如何にそれを表現するか」を意識しつつ「問題は表現にある」とし、さらに「如何に表現するか、にある」と、繰り返し強調している部分である。横光は同じ文章のなかで、「常に最も意識的計画的に表現しなければならぬ」¹²⁾とも繰り返し述べているが、この観点からすると、彼の新感覚派的表現世界の特徴は、「常に最も意識的計画的に」「如何に表現するか」という問題を自覚するところに見いだすことができる。「書き出し」をめぐる横光の自覚は、おそらくそのような表現観の延長線で、自然と生まれきたものではないかと考えられる。

さて、本稿で問題にしたいのは「書き出し」の特徴をめぐる議論のみではない。「書き出し」と作品全体の「構図」との間における必然的な相関關係を探るために、まずその前

10) 横光利一「新感覚派文学の研究」(文芸春秋社発行『文芸創作講座』、1928年12月)〔『全集』、第14巻、318-335頁〕

11) 横光利一「先づ長さを」(『文章倶楽部』、1929年2月)〔『全集』、第13巻、23頁〕

12) 「われわれは常に最も意識的計画的に表現しなければならぬ。無数の文字の中から、最も鋭い、最も適切な言葉を選び出して来るのだ。われわれは一切の無駄な字句を極端なまで銚み去つてしまふ。最も力強い表現、読者の内部に最も熾烈な感覚活動を喚起する所の表現こそがわれわれの表現なのだ。」横光利一「新感覚派文学の研究」(文芸春秋社発行『文芸創作講座』、1928年12月)〔『全集』、第14巻、379頁〕

提として「書き出し」の意味を問わなければならないわけで、究極的には、作品全体における表現世界の特徴を探ることが目的なのである。上記の引用文を見ても分かるように、横光自身、「書き出し」と「作品全体の組み立て」を視野に入れた「有機的な統一」(引用文②)、即ち「全体の色調と、書き出しの一行との関係」(引用文③)について自覚している。横光は、新感覚派時代における自分の表現(形式-内容)観について、「われわれの形式論は先づ第一に文字を物体だとす。さうして、形式とは此の物体であるところの文字となし、内容とは、此の形式である物体の運動から起るエネルギーであるとす」¹³⁾と規定しているが、このような彼の考え方に従えば、読者たちは、小説の「書き出し」の部分から既に作品全体のエネルギーを読み得ることになる。先ほど引用した時枝の文章を引くまでもなく、どんな文章であれ、線条性の法則によって読み出されていくわけで、「書き出し」は必然的に読者のエネルギーの始まる出発点になる筈だからである¹⁴⁾。

こうしてみると、新感覚派作品のなかに短編小説が多いのは偶然のことではない。「文字の表現」を「意識的計画的に」工夫し、そこに「書き出し」と「作品全体の組み立て」を視野に入れた「有機的統一」を図るには、長編では少し無理があるからである。実際のところ、新感覚派時代に書かれた横光の小説のうち、九割以上が短編小説である¹⁵⁾。次章では、実際の作品分析を通して、横光の新感覚派小説に見られる「書き出

13) 横光利一「文芸時評(一)」(初出未詳) [『全集』、第13巻、144頁]

14) 英米文学評論家であるデイヴィッド・ロッジは、小説における「書き出し」の意味について次のように説明している。「小説はどの時点から始まるものなのか? これは、胎児がいつ人間になるのかという問題に匹敵する難問である。たしかに小説の創作は、最初の数語を書き出したとき、あるいはタイプしたときに始まるという類のものではない。ほとんどの作家は、たとえ頭の中だけの構想という形であれ、何らかの準備的な作業を行なっているものだ。…ミュリエル・スパークは、筆者の知るかぎり、頭の中でじっくりと新作の構想を練るタイプの作家で、うまい書き出しが閃かないかぎりペンを執らないということである…しかしながら、読者にとってみれば小説は必ず最初の一文(もちろん、小説家がはじめてペンを執ったときの書き出しとは違う場合もあるだろうが)から始まる。最初の段落の終わりか、数ページ後か、それとも第一章の終わりか。どのように定義するにせよ、小説の冒頭は、われわれが住む現実世界と、小説家の想像力によって産み出された世界とを分ける敷居に他ならない。したがって、まさに作家がわれわれを中に「ひきずり込む」場所であると言ってもいい。デイヴィッド・ロッジ著/柴田元幸ほか訳『小説の技巧』白水社、1997年、15頁。

15) 「書き出し」の問題は、理性的、論理的受容を読者に求める文章よりは感性的、情緒的受容を求める文章のほうで、また、長編より短編の方で、もっと問題にされ得る。それについて言及した二つの論考を引用しておく。

「一般に、文章はその受容の面から考えて、理性的、論理的受容を読者に求めるものと、感性的、情緒的受容を求めるものとに別かれると思われるが、理性的受容を求める文章の場合は、その展開の型が社会的に定まっています、筆者の工夫の余地のあまりないものも多い。法律、規則、記事の文章がそのたぐいである。……一方、主として感性的な受容を求める小説、随筆、短評の類では、書き出しに対する配慮が求められることが多い。これらの文章は、多く、展開や叙述に一定の型の制約を受けず、筆者の工夫や努力によって表現効果が左右される。そのために書き出しに配慮することも必要になるであろう。そのような事情を反映して、文章表現、文章作法に関する著書も、書き出し、冒頭の重要性を説く場合には、そのほとんどが随筆、小説の類を対象にしている。……こうして見ると、文章の冒頭、書き出しが問題にされているのは、文芸的な文章に限られるようである。」相原林司『文

し」の特徴、及び「書き出し」と作品全体との構図的相関関係をめぐる問題について、より具体的に検討してみることにする。

4. 表現戦略としての「構図の象徴性」

時枝誠記は、文章における冒頭をその機能の点から、1)全体の輪郭、枠の設定であつて、時、処、登場人物が提示される。2)作者の口上、執筆の態度を述べたもので、本文に述べられる事柄とは明かに次元を異にしてゐる。3)全体の要旨、筋書、概要を述べる。前項の冒頭が、表現に対して異次元のものであるのに対して、この冒頭は、本文と同一次元のものである。4)作品展開の種子或は前提となる事柄の提示。5)作者の主題の表白、というふうな五つの形態で分類している¹⁶⁾。時枝の分類の仕方がどんな文章にも当てはまる完璧な説だとは思わないが、冒頭や書き出しをめぐる大体の輪郭を特徴的に提示してくれている点で非常に参考になる。以下で分析する三つの作品¹⁷⁾がそれぞれどのような意図のもとで計画され構成されているのかについて、時枝の分類を視野に入れつつ、特に横光自身の言う「構図の象徴性」¹⁸⁾をめぐる考え方と関連づけて検討してみることにする。

章表現の基礎的研究』明治書院、1984年、142-143頁。

「短篇小説の目的は（中略）最高の強調法に適う程度における最大の経済的手段を用いて、単一の物語的效果を生ぜしめる点にある。（中略）書き出しと終結の重要なことは短篇において特に著しい。概して完全に結構せられた作の書き出しというものは、理知的と情緒的と、二面の目的を充たしているものである。すなわち理知的には書き出しにおいて、これから展開していく物語は、事件的要素と、性格的要素と、背景的要素と三者の中、いずれを本幹とするものであるか——換言すれば以上三種のnarrative effectの中、その作が拠つて立とうとするのは何れであるかを、明白に暗示すべきである。情緒的には全体の作品の調子を暗示し、基調に注意すべきである。木村毅『小説研究十六講』恒文社、1980年、358-359頁。

16) 時枝誠記、前掲書、58-62頁。

17) 『蠅』は1923年5月号の『文芸春秋』、『日輪』は1923年5月号の『新小説』、『頭ならびに腹』は1924年10月号の『文芸時代』に発表された作品である。

小説の「書き出し」をめぐる横光の考え方は、三つの作品だけでなく彼自身の文学全生涯にかけて意識されていると思われるが、本稿では、新感覚派時代における、より自覚された「書き出し」観について探ってみるために、彼の新感覚派時代を存在せしめた三作を主な分析対象にして議論することにする。

例えば、松寿敬は、『旅愁』の冒頭と小説全体との関連について、作品の冒頭部分を引用しながら次のように述べている。「描写の主体はひとつの現実を五感のあらゆる能力を総動員して立体的・感覚的に描き切ろうとしている。この作品の世界はおおむねそのようなものとしてある。さらにその作中世界の描写の仕方でのこの小説全体を貫いているひとつの特色が流れるものの描写である。小説の冒頭に具体的に提示されている〈流れ〉はセーヌ河の流れである。〈流れ〉で織りあげられてゆく長い小説のはじめにおかれる河の流れは最も象徴的であり物語のかたりだしを飾るのにふさわしい。壮大な規模をもつこの小説の主題はまさしくこの冒頭に銘記されている。」松寿敬「横光利一素描——「旅愁」の冒頭と「文字について」のエスキス」（阿部正路博士還暦記念論文集刊行会編『日本文学の伝統と創造』教育出版センター、1993年）、396-397頁。

18) 新感覚派時代の横光は、作品をめぐる「構図の象徴性」や「芸術の象徴性」という概念を非常に

1) 『蠅』の場合

横光は『蠅』の執筆動機について次のように述べている。

「蠅」は最初風刺のつもりで書いたのですが、真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、それに変つて遽に一疋の蠅が生々と新鮮に活動し出す、と云ふ状態が風刺を突破したある不可思議な感覚を放射し始め、その感覚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覚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己惚れたのです。19)

横光は『蠅』という作品を「風刺のつもりで書いた」と述べているが、これは、先ほど引用した「構図の象徴性」という問題とどのように関わるのだろうか。まず、作品の書き出しの部分から引用してみることにする。便宜上、書き出しの部分を①にして、続く内容の引用には一連番号を付けることにする(以下、同じ)。

①真夏の宿場は空虚であつた。ただ眼の大きな一疋の蠅だけは、薄暗い厩の隅の蜘蛛の巣にひつかゝると、後肢で網を跳ねつゝ暫くぶらぶらと揺れてゐた。と、豆のやうにぼたりと落ちた。さうして、馬糞の重みに斜めに突き立つてゐる藁の端から、裸体にされた馬の背中まで這ひ上つた。(一)

『蠅』は十段落で構成されている作品であるが、上記の引用はその一段落目の書き出しの部分である。まず、書き出しの「真夏の宿場は空虚であつた」という文に注目していただきたい。小説の構成要素に応じて分析するならば、「真夏」は時間設定、「宿場」は空間設定、そして「空虚」は状況設定というふうにそれぞれ解釈できる。が、より厳密に分析してみると、『蠅』という作品の冒頭にある「真夏」の「宿場」が「空虚」であるという設定は、すでに作品全体の主題を暗示しているように見える。三つの言葉をすべて出す必要もなく、既に「真夏」という書き出しの言葉だけで、作品全体のトーンが決まっているのではないかと考えられる。以下、二段落以降の内容が、どのような表現形式及び内容を通して展開していくのかについて確認してみよう。

自覚的に述べている。例えば次のような文章である。

「大いなる精神、そんなものは、この地上にはあり得ない。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発して来る。」横光利一「天才と象徴」(『文芸公論』1927年8月)[『全集』、第13巻、46頁]

「初期の作品の中で一番初めに書いたものは「蠅」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。」横光利一「解説に代へて」(河出書房発行『三代名作全集——横光利一集』、1941年10月)[『全集』、第13巻、584頁]

19) 横光利一「最も感謝した批評」(『新潮』、1924年1月)[『全集』、第14巻、14頁]

- ②馬は一条の枯草を奥歯にひつ掛けたまゝ、猫背の老いた馭者の姿を探してゐる。……すると、廂を脱れた日の光は、彼の腰から、円い荷物のやうな猫背の上へ乗りかゝつて来た。(二)
- ③宿場の空虚な場庭へ一人の農婦が馳けつけた。(三)
- ④野末の陽炎の中から、種蓮華を叩く音が聞えて来る。若者と娘は宿場の方へ急いで行つた。娘は若者の肩の荷物へ手をかけた。(四)
- ⑤宿場の場庭へ、母親に手を曳かれた男の子が指を銜へて這入つて来た。(五)
- ⑥田舎紳士は宿場へ着いた。(六)
- ⑦馬車は何時になつたら出るのであらう。宿場を集つた人々の汗は乾いた。併し、馬車は何時になつたら出るのであらう。(七)
- ⑧宿場の柱時計が十時を打つた。饅頭屋の竈は湯気を立てゝ鳴り出した。(八)
- ⑨馬は馬車の車体に結ばれた。……喇叭が鳴つた。鞭が鳴つた。……眼の大きなかの一疋の蠅は馬の腰の余肉の匂ひの中から飛び立つた。……馬車は炎天の下を走り出した。(九)
- ⑩さ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了つた馭者は、一層猫背を張らせて居眠り出した。その居眠りは、馬車の上から、かの眼の大きな蠅が押し黙つた数段の梨畑を眺め、真夏の太陽の光りを受けて真赤に栄えた赤土の断崖を仰ぎ、突然に現れた激流を見下して、さうして、馬車が高い崖路の高低でかたかたときしみ出す音を聞いてもまだ続いた。併し、乗客の中で、その馭者の居眠りを知つてゐた者は、僅かにたゞ蠅一疋であるらしかつた。(改行)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、押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つた。(十)

まず引用②で、「廂を脱れた日の光」という表現は、書き出しの文章における「真夏」というイメージの延長線上で引き出されており、時間の経過や事件の動きを間接的に示唆している。③から⑥までは宿場に集まってくる登場人物たち(最後に死を迎える運命にある人たちの姿が描写されているが、ここでも「宿場の空虚な場庭」とか「野末の陽炎の中」というような表現は、書き出しの表現によって誘導された「真夏の宿場は空虚」であると設定の影響圏内で動かされている。⑧と⑨において「打つた」り「鳴り出した」りする聴覚的効果も、作品全体の構図からすれば、書き出しにおける「宿場の空虚」というイメージを引き立てるための表現として解釈できる。なお「炎天の下」を走り出すことになる馬車も、作品全体の主題である「空虚」と共鳴している。やがて馬車は「真夏の太陽の光り」(⑩)を受けながら登場人物たちを死の運命へと導いていくのであり、この作品は、「人馬の悲鳴」と「沈黙」とが交錯するなか、「眼の大きな蠅」だけが「たゞひとり、悠々と青空の中を飛んでいつた」ことで終わっている。

作品の全体構図から見ると、その書き出しである「真夏の宿場は空虚であつた」という表現と、結末の表現である「たゞひとり、悠々と青空の中を飛んでいつた」という表現は、非常に緊密な呼応関係で結ばれていると言わなければならない。書き出しと結末の表現と

の間における呼応関係だけではない。今まで引用した表現(引用文の下線部分)は、そのほとんどが作品の書き出しによって引き出された「真夏」の「宿場」の「空虚」と関わるような象徴的な意味合いを含んでいる。そのような意味からして、『蠅』という作品は、横光自身の言う「構図の象徴性」という構想が、創作のレベルで風刺的かつ暗示的にもっともよく実現されている作品ではないかと考えられる。

2) 『日輪』の場合

『日輪』は序章を含めて全部で二十八章からなっており、短編であるよりは中編に近い作品だが、短編小説の構成に劣らぬ表現上の工夫が非常に意識的計画的に試みられている作品である。まず、作品の書き出しに当たる序章の部分を引用してみることにする。

①乙女達の一団は水甕を頭に載せて、小丘の中腹にある泉の傍から、唄ひながら合歓木の林の中に隠れて行つた。後の泉を包んだ岩の上には、まだ凋れぬ太藺の花が、水甕の破片とともに踏みにじられて残つてゐた。さうして西に傾きかゝつた太陽は、この小丘の裾遠く拡つた有明の入江の上に、長く曲折しつゝ遙か水平線の両端に消え入る白い砂丘の上に今は力なくその光を投げてゐた。(序98頁)

ここで特に注目したいのは、「西に傾きかゝつた太陽」が「今は力なくその光を投げてゐた」という表現である。より厳密に言うならば、その中にある「光」の動きをめぐる表現である。この「光」をめぐる表現は、単に作品の書き出しの文章を飾る装飾としてだけでなく、作品全体の流れや主題ともかかわる重要なキーワードとして機能しているように見える。何よりも『日輪』という題名自体、太陽を表す言葉である²⁰⁾。以下、「光」をめぐる表現に注目しつつ作品の全体的な流れを辿ってみることにする。

②太陽は入江の水平線へ朱の一点となつて没していつた。(一)

③月は青い光りを二人の上に投げながら、彼方の森からだんだん高く昇つていつた。(二)

④さうして、彼を戸外の月の光りの下へ引き出すと、若者は彼らを突き伏せて再び贅殿の中へ馳け込んだ。(三)

⑤さうして、彼は数人の兵士に守られつゝ、月の光りに静まつた萩と紫苑の花壇を通り、紫竹の茂つた玉垣の間を白州へぬけて、磯まで来ると、兵士達の嘲笑とともにどッと浜藻

20) 『日輪』のなかで、「日輪」という言葉は三回でている。作品全体の主題ともかかわる象徴的な部分なのでここに挙げておく。

「あゝ無窮なる天上の神々よ、吾らの祖先よ、二人を守れ。あゝ廣大なる海の神々よ、地の神々よ、二人を守れ、あゝ爾ら忠良なる不弥の宮は、爾らの守護の下に、明日の日輪のごとく栄えるであらう。(八)

「あゝ、大神は吾の手に触れた。吾は大空に昇るであらう。地上の王よ。我れを見よ。我は爾らの上に日輪の如く輝くであらう。(十七)

「あゝ、地上の王よ、我を見よ。我は爾らの上に日輪の如く輝くであらう。(二十二)

の上へ投げ出された。(三)

⑥彼女の肩からこり落ちた一束の黒髪は、差し延べた白い片腕に絡まりながら、太陽の光を受けた明るい泉の水面へ拮つた。(六)

⑦それに続いて、血に塗られた奴国の兵の鋒尖が、最初の朝日の光を受けてきらめきながら、森の方へ揺れて来た。(八)

⑧さうして、彼が眼醒めたときは、耶馬台の宮は、朝日を含んだ金色の霧の底に沈んでゐた。(十六)

⑨しかし、彼の片眼に映つたものは、茂みの隙間から射し込んだ朝日の縞を切つて飛び立つ雉子と、霧の底でうごめく野牛の臍ろに黒い背であつた。(十六)

⑩霧はだんだんと薄らいで来た。さうして、森や草叢の木立の姿が、朝日の底から鮮かに浮き出して来るに従つて、煙の立ち昇る篠屋からは木を打つ音やさざめく人声が聞えて来た。(十七)

⑪反耶の大きく開かれた二つの眼には、童男の捧げた衣の方へ、静かに動く円い彼女の腰の曲線が、霧を透した朝日の光りを区切つたために、七色の虹となつて浮き立ち乍ら花壇の上で羽叩く鶴の胸毛をだんだんにその横から現してゆくのが映つてゐた。(十九)

⑫訶和郎の死体は、眼下に潜んだ縹緲とした森林の波頭の上で、数回の大円を描きながら、太陽の光りにきらきらと輝きつゝ沈黙した緑の中へ落下した。(二十)

⑬反絵の顔は、太陽の光りを受けた童顔のやうに柔ぐと、彼は酒盃から酒を滴らしながら勢ひよく飲み干した。(二十二)

⑭彼は高縁に差し込んだ太陽の光りを浴びて眠つてゐる童男の傍を通り乍ら、王宮の奥深くへだんだんと這入つていつた。(二十五)

⑮彼らはその日、まだ太陽の輝いてゐる中から河原の芒の中で夜営の準備にとりかゝつた。……朝日は奴国の陣地の後方から昇り初めた。耶馬台の国の国境から立ち昇る噴火の柱は再び煙の柱に變つて来た。さうして、両軍の間には、血の染んだ砂の上に、矢の刺つた屍や牛の死骸が朝日を受けて点々として横たはつてゐた。(二十七)

第一章から二十七章まで、「光」とかかわる表現を辿ってみたが²¹⁾、論旨を明らかにするために、下線部分だけを改めて書いてみると、——「太陽は入江の水平線へ朱の一点となつて」「月は青い光りを二人の上に投げながら」「月の光りの下へ引き出すと」「月の光りに静まつた萩と紫苑の花壇」「太陽の光りを受けた明るい泉の水面」「最初の朝日の光りを受けてきらめきながら」「朝日を含んだ金色の霧の底」「茂みの隙間から射し込んだ朝日の縞」「朝日の底から鮮かに浮き出して来るに従つて」「霧を透した朝日の光り」「太陽の光りにきらきらと輝きつゝ沈黙した緑の中」「太陽の光りを受けた童顔のやうに柔ぐ」「高縁に差し込んだ太陽の光りを浴びて眠つてゐる童男」「太陽の輝いてゐる中」「朝日は奴国の陣地の後方から昇り初めた」「矢の刺つた屍や牛の死骸が朝日を受けて点々として横たはつてゐた」——「光」とかかわるような表現を辿るだけでも作品

21) ここでは、議論の便宜上、太陽の光と月の光に注目して例をとつたが、勿論この作品の中に出てくる「光」は、太陽の光や月の光だけではない。「松明の光」や「眼の光」のほか、「恐怖の光」や「激情の光」など、象徴的な意味の光も多く出てくる。これら「光」をめぐる表現のすべてが『日輪』という作品全体の主題に直接、間接的にかかわっていることは言うまでもない。

全体の雰囲気を感じられることが分かる。特に書き出しの部分で注目した「西に傾きかゝつた太陽」が「今は力なくその光を投げてゐた」という表現は、作品の結末における「矢の刺つた屍や牛の死骸が朝日を受けて点々として横たはつてゐた」という表現と密接に呼応している。単に作品の表現形式のレベルにおいてのみでなく、内容や主題のレベルに至るまで、書き出しと作品全体との「構図の象徴性」は意識されているのであり、このように作品全体にわたる「意識的計画的」な表現の工夫は、新感覚派時代における横光の表現世界を支える主な伝動装置の一つとして機能している。

3) 『頭ならびに腹』の場合

横光の書いた全作品のなかで、特に書き出しの特徴をさぐるためによく引用されるのが、この『頭ならびに腹』である。昭和初期の有名な文学論争として知られる形式主義文学論争の発端となったのも、厳密に言えば、横光の『頭ならびに腹』における書き出しの文章が果たして表現史的意味を持つのか否かという是非をめぐる論戦だったと言える。この小説は、発表当時、流行語にもなるほど人々に受け入れられたが²²⁾、その反面、既成の作家たちからは罵倒に近い評価も受けている。このように『頭ならびに腹』の評価をめぐる揺れがいわゆる形式主義文学論争へとつながるわけだが、いずれにしても、横光利一の『頭ならびに腹』をはじめ、この作品が載った『文芸時代』の創刊号は、当時の文人たちに良くも悪くも引用され続けたのである²³⁾。作品分析に入る前に、まず『頭ならびに腹』の冒頭(書き出し)を問題にしたいくつかの論考を確認してみよう。

①横光利一の「頭ならびに腹」ほど、最近まで、話題にされることが多くて、しかも、まともにとりあげられることのほとんどなかった作品は、珍しいと言ってよいだろう。(中略)「頭ならびに腹」といえば、すなわちその三文といったことになり、作品の全体はどこかへ吹き飛んでしまったような気配がある。人は、この作品において、その表現を問題にしても、その内容を問うことはまずないのである。²⁴⁾

22) 「新感覚」という言葉だけでなく、横光利一の「頭ならびに腹」の冒頭も流行語として広まった。その当時の状況について工藤は次のように述懐している。「横光さんは、「文芸時代」の創刊号に「頭ならびに腹」を掲げた。この題名が、まず非凡を感じさせた。(中略)この「石のように黙殺——」は、大いにもてはやされ、全国的に流行語になった。」工藤恒治『横光利一とやまがた』東北出版企画、1978年、30頁。

23) 当時、高等学生だった高見順は、当時の状況をこのように回想している。「私はその大正十三年の春、高等学校に入った。私たち文学青年、いや、いくら旧制の高等学校でもその一年生は文学少年と言うべきか、ともあれ、私たちは、あの『文芸時代』の創刊号をどんなに眼を輝かして手にしたことか。本屋は大学前の郁文堂だつたと思う。四十銭であつた。私は『文芸時代』を買つて本屋を出るとすぐ開いて、歩きながら読んだ。ここに、私たち若い世代のかねて求めていた、渴えていた文学が、初めて現われた。そんな気持ちで『文芸時代』の創刊号を向えた。こうした感激を、私と同年輩の文学愛好者はひとしくその頃、味わつたのではなからうか。創刊号の創作欄には五篇の小説が並んでいた。横光利一『頭ならびに腹』…」高見順『昭和文学盛衰史(一)』文芸春秋新社、1958年、17頁。

24) 磯貝英夫「一つの分水嶺 ——横光利一『頭ならびに腹』をめぐって」(『日本文学』Vol.22、

②書きだしの文章をめぐる賛否の議論は数多く羅列されてきたが、それと奇妙な対照をなすように、「頭ならびに腹」が短編小説としてまともに論じられた例は、当時からはほとんど数えられなかったようである。²⁵⁾

③冒頭の表現が、テキスト全体から切り離されて、<新感覚派>の指標として扱われていったこと自体は、今後も考えるべき重要な問題であろう。だがそのことと、テキスト全体の構造を図式的なものとしてしりぞけ、冒頭の表現だけに論じる意味を見出すことは、イコールではない。²⁶⁾

④横光利一の「頭ならびに腹」は、大正十三年十月、「文芸時代」の創刊号に発表され、文学の新時代を告げる作品として、良くも悪くも脚光を浴びた。ただ、片岡鉄兵の若き読者に訴ふ」（「文芸時代」大正十三年十二月号）以来、この作品は、「真昼である。特別急行列車は満員のまま全速力で馳けてみた。沿線の小駅は石のやうに黙殺された。」という冒頭の文章だけが、単独で問題にされることが多く、そのことが新感覚派というものを、その精神ではなく、表現の目新しさだけで考える傾向を助長した。²⁷⁾

上記の論考のうちどれがより妥当なものなのかはともかくとして、『頭ならびに腹』という作品について論ずる場合、必ずその書き出し(冒頭)の部分の問題視することから議論を始めているという事実だけは確認することができる。しかもそのほとんどは書き出しの部分とそれ以降の内容とが断絶しているという解釈なのである。²⁸⁾

さて横光は自分の作品についてどのように考えていたのだろうか。横光は、『頭ならびに腹』の執筆意図について次のように述べている。

自分は此の「頭ならびに腹」を写實的に書かうとは最初から決して考へはしなかつた。自分は汽車と子僧との大きさを人々の頭の中へ対立的に全然同じ大きさに感じさせたかつたのである。²⁹⁾

上記の引用文で、横光は、「汽車と子僧との大きさを人々の頭の中へ対立的に全然同じ大きさに感じさせたかつた」と、作品の意図を明らかにしている。この作品が横光自身

1973年2月)、31頁。

25) 菅野昭正『横光利一』福武書店、1991年、69-70頁。

26) 松村良「「頭ならびに腹」の<時間>」(『昭和文学研究』第47集、2003年9月)、25頁。

27) 羽鳥徹哉「横光利一の「頭ならびに腹」を読む——特別急行列車の意味」(『解釈』、解釈学会、1991年10月)、15頁。

28) 神谷忠孝は、横光の新感覚派的作品の表現的特徴を大きく二つに分け、1)擬人法やモンタージュ的方法や独特の比喩などの特徴ある文章を含む作品と、2)文章の特徴ばかりではなく、独特な思考方法によって、作者の世界認識の図式を抽象化して描いた作品も含める場合とに要約できると説き、そのなかで『頭ならびに腹』は、1)に属する作品として分類している。その分類はある程度譲くとしても、神谷は続けて「さしあたり問題としたいのは(1)の方の特徴のある文章を含む作品の特に文章の方である」としながら、「横光利一の場合、いわゆる新感覚派的的文章は、作品の内容とそれほど密接な関係はないので、あまり抵抗なく文例を抽出できる。」と説明している。神谷忠孝『横光利一論』双文社出版、1978年、26頁。

29) 横光利一「編輯中期」(『文芸時代』、1925年1月)[『全集』、第14巻、66頁]

の意図通り書かれたとすれば、書き出しとそれ以降の間には必然的に連動関係で結ばれなければならない。なぜなら、この作品の書き出しには「汽車」の大きさが強調されており、続く文章には「子僧」の頭の大きさが強調されているからである。勿論、横光の意図通りに書かれなかったとしても、結果は同じである。以下、『頭ならびに腹』という作品の書き出しの部分から引用してみることにする。

真昼である。特別急行列車は満員のまま全速力で馳けてみた。沿線の小駅は石のやうに黙殺された。

この書き出しの部分は、三つの文で構成されている³⁰⁾。それを一文に繋いで改めて書くと、「真昼」の「特別急行列車は満員のまま全速力で」「沿線の小駅」を「石のやうに黙殺」しながら「馳けてみた」という内容になる。

ここで注目すべきは、「真昼である」という書き出しである³¹⁾。『蠅』における「真夏の宿場は空虚であつた」という書き出しとの関連で考えることもできるが、ここでの意味は『蠅』の書き出しの場合とは少し異なった特徴が組み込まれているように見える。「真昼」「特別急行」「満員」「全速力」はいずれも最上級の意味を表すための言葉である。「真昼」というイメージが、以下の言葉における最上級の意味をより引き立てる役割をしているわけである。三つ目の文では、逆転効果によってむしろその最上級のイメージがより強調されている。つまり、「沿線の小駅」が「石のやうに黙殺」されるという表現は、一見「特別急行列車」の「満員のまま」の「全速力」にブレーキをかけているようで、実際にはその「全速力」のイメージをさらに最上級化させる役割を果たしている。このように書き出しの三文による組み合わせの表現効果によって、「汽車」＝「特別急行列車」の大きさは読者たちにうまく伝わっているのであり、そのイメージはつづく内容へと必然的につながっていくわけである。次に、書き出しに続く文章を引用してみる。

とにかく、かう云ふ現象の中で、その詰み込まれた列車の乗客中に一人の横着さうな子僧が混つてみた。彼はいかにも一人前の顔をして一席を占めると、手拭で鉢巻をし始めた。それから、窓枠を両手で叩きながら大声で唄ひ出した。……人々は笑ひ出した。しかし、彼の歌ふ様子には周囲の人々の顔色には少しも頓着せぬ熱心さが大胆不敵に籠つてゐた。……彼は頭を振り出した。声はだんだんと大きくなつた。

「頭」で象徴される子僧の姿が描かれる場面であるが、「周囲の人々の顔色には少し

30) 『頭ならびに腹』の書き出しの文は、『近代作家名文句辞典』（村松定孝編、東京堂出版、1990年、131-132頁）にも収録されている。

31) 野間宏は、「自然主義文学はそれまで決して真昼の空一ぱい光の拡がっている静止のなかでものを見たことはなかった」と、『頭ならびに腹』の書き出しをめぐる新感覚派的表現の史的意義に触れている。野間宏「新感覚派文学の言葉」（『文学』Vol.26、岩波書店、1958年9月）、2頁。

も頓着せぬ熱心さ」や「大胆不敵」さをもつ「横着さうな子僧」の姿は、作品の書き出しにおける「特別急行列車」の「満員のまま」の「全速力」のイメージとそっくりである。ある意味で、この作品の書き出し(三文)は、作品の主人公である子僧の「頭」を強調するための背景作りの効果として書かれていたとも解釈できる。たとえそうでないにしても、「書き出し」の文がそれに続く内容に密接に絡みつつ連動していることだけは十分確認することができるのである。

さて、この作品の内容は、その題名にも明示されている通り、「頭」と「腹」の対立構図をめぐる物語として構成されている。以下、作品の結末までの内容を概略的に要約してみよう。

そのとき、突然列車は停車した。暫く車内の人々は黙つてゐた。と、俄に彼等は騒ぎ立つた。……人々の手から新聞紙が滑り落ちた。無数の頭が位置を乱して動揺めき出した。……動かぬ列車の横腹には、野の中に名も知れぬ寒駅がぼんやりと横たはつてゐた。……ところがかの子僧の歌は、空虚になつた列車の中からまたまた勢ひよく聞え出した。……一人の乗客は切符を持つて卓子の前へ動き出した。駅員はその男の切符に検印を済ますと更に群衆の顔を見た。が、卓子を巻き包んでそれを見守つてゐる群衆の頭は動かなかつた。……

暫くすると、また一人じくじくと動き出した。だが、群衆の頭は依然として動かなかつた。そのとき、彼らの中に全身の感覚を張り詰めさせて今迄の様子を眺めてゐた肥大な一人の紳士が混つてゐた。彼の腹は巨万の富と一世の自信とを抱蔵してゐるかのごとく素晴らしく大きく前に突き出てゐて、一条の金の鎖が腹の下から祭壇の幢幡のやうに光つてゐた。彼はその不可思議な魅力を持つた腹を揺り動かしながら群衆の前へ出た。……すると、今迄静つてゐた群衆の頭は、俄に卓子をめがけて旋風のやうに揺らぎ出した。……尽くの頭は太つた腹に巻き込まれて盛り上つた。

臆て、迂回線へ戻る列車の到着したのはそれからまもなくのことであつた。群衆はその新しい列車の中へ殺到した。満載された人の頭が太つた腹を包んで発車した。……すると、空虚になつて停つてゐる急行列車の窓からひよつこりと鉢巻頭が現れた。それは一人取り残されたかの子僧であつた。彼はいつの間にか静まり返つて閑々としてゐるプラツトを見ると、「おッ。」と云つた。しかし、彼は直ぐまた頭を振り出した。……

しかし、乗客の頭はただ一つ鉢巻の頭であつた。しかし、急行列車は烏合の乗合馬車のやうに停車してゐることは出来なかつた。車掌の笛は鳴り響いた。列車は目的地へ向つて空虚のまま全速力で駆け出した。

上記の引用を通して分かるように、この作品に登場する「頭」は「子僧」だけではない。「特別急行列車」の中には「子僧」以外にも、「無数の頭」＝「群衆の頭」が同乗している。しかも、結果的にその「群衆の頭」を動かすことになる「不可思議な魅力を持つた腹」＝「紳士」は、「子僧」の存在感より大きい力を持っている。しかし、故障した「特別急行列車」から迂回線の列車を選択した「腹＝紳士」や「群衆の頭」の動きに全く動じず、「子僧」はただひたすら歌いながら「頭を振り出し」しているだけである。

結局、故障から復帰した「特別急行列車」に残ったのは「子僧」ただ一人である。最終的な勝利者になるわけだが、それを見てくれる「群衆の頭」はすでに一人も残っていない。そこにこの作品の澁刺さと空虚さの一面が同時に漂っているわけである。作品の書き出しで「真昼」のイメージとともに提示された「特別急行列車」の「満員のまゝ」の「全速力」が、作品の結末に至って「空虚のまま」の「全速力」になってしまうのは、表面的には「頭」と「腹」という対立構図を描きつつ、より深い作者の意図としては、この作品全体の「構図の象徴性」それ自体を物語るための新感覚派的表現世界の一特徴として解釈できる。

5. むすび

本論での議論を通して確認できたように、新感覚派時代における横光利一の表現的態度は、「最も意識的計画的に」というところに求めることができる。勿論どんな作家でも「意識的計画的に」書かない作家はいないだろうが、しかし、横光が他の作家と区別されるのは、その「意識的計画的に」という表現的態度を、もっと前面に出しつつ自分の創作活動を展開し続けた点にある。彼の言う「芸術の象徴性」とか「構図の象徴性」とは、即ち「意識的計画的に」書かれた表現形式から得られる表現内容の広がりという意味にほかならない。

特に新感覚派時代の横光は、小説の全体的な構図を組み立てるさいに、作品における「書き出し」の「形式」という問題に非常に「意識的計画的」であった。要するに、「書き出し」の「形式(及びその内容)」を、小説の全体的構図と密接に関わらせることによって、作品における「構図の象徴性」という表現効果を高めようとしていたわけである。

本稿では、横光の新感覚派時代の代表作と言われる『蠅』と『日輪』そして『頭ならびに腹』の「書き出し」を取り上げ、それが作品全体の構図の中で一体どのような形式的かつ内容的広がりを見せているのかについて、横光の表現戦略の一特徴を探るといふ観点から考えてみた。このような観点に立って横光の全作品を通読してみると、「書き出し」(及びそれとかかわる作品全体の「構図の象徴性」)をめぐる彼の表現意識が、単に彼自身の新感覚派時代に限らず、『機械』に代表される新心理主義時代を経て、『旅愁』に代表される思想文学の時代に至るまで、少しずつ形を変えながら彼自身の主な表現戦略の一つとして貫かれているという事実を発見することができる。この「書き出し」の重要性をめぐる横光の表現戦略が、新感覚派時代以降、一体どのような展開を見せてつ創作世界の中に生かされていくのかについては、今後議論の場を改めて詳述してみたい。

【参考文献】

<テキスト>

『定本横光利一全集』(1982-1999)、河出書房新社

* 横光の作品や文章についての典拠は脚注を参照。

<単行本>

相原林司(1984)『文章表現の基礎的研究』明治書院、142-143頁

神谷忠孝(1978)『横光利一論』双文社出版、26頁

菅野昭正(1991)『横光利一』福武書店、69-70頁

木村毅(1980)『小説研究十六講』恒文社、358-359頁

工藤恒治(1978)『横光利一とやまがた』東北出版企画、30頁

高見順(1958)『昭和文学盛衰史(一)』文芸春秋新社、17頁

デイヴィッド・ロッジ著/柴田元幸ほか訳(1997)『小説の技巧』白水社、15頁

時枝誠記(1977)『文章研究序説』明治書院、49、58-62、63頁

村松定孝編(1990)『近代作家名文句辞典』東京堂出版、131-132頁

<雑誌、単行本所収論文>

磯貝英夫(1973年2月)「一つの分水嶺 ——横光利一『頭ならびに腹』をめぐって」(『日本文学』Vol.22)、31頁

松寿敬(1993年)「横光利一素描——「旅愁」の冒頭と「文字について」のエスキス」(阿部正路博士還暦記念論文集刊行会編『日本文学の伝統と創造』教育出版センター)、396-397頁

野間宏(1958年9月)「新感覚派文学の言葉」(『文学』Vol.26、岩波書店)、2頁

羽鳥徹哉(1991年10月)「横光利一の「頭ならびに腹」を読む——特別急行列車の意味」(『解釈』、解釈学会)、15頁

松村良(2003年9月)「「頭ならびに腹」の<時間>」(『昭和文学研究』第47集、昭和文学学会)、25頁

物集高見(1886年3月)『言文一致』(十一堂、1886年3月)、山本正秀編著『近代文
体史料集成 発生編』(桜楓社、1978年所収)、267-268頁

要 旨

本稿では、横光利一(1898-1947)の新感覚派小説に見られる表現世界の特徴を、作品の「書き出し」と、それと連動する作品全体の「構図の象徴性」との呼応関係という観点から探った。新感覚派時代の横光は、小説を「書く」ことに対して非常に自覚的だった作家の一人であり、その態度は、「話すやうに書く」こと(自然主義文学の表現伝統)に対し、「書くやうに書く」こと(新感覚派文学=横光利一の表現戦略)を主張した文学的態度に的確に現われている。つまり横光が「書く」ことに対する強い自覚のもと、作品の「書き出し」について工夫し続けた背景には、自然主義文学の表現伝統(「表現」の「形式」という側面に無自覚な態度)に対する反抗の意味が非常に大きかったわけである。

小説を書くどんな作家であれ、程度の差こそあれ、自分の書く作品の書き出しに全く気をつけない作家はいないだろうが、横光ほど自覚的だった作家もいないのではないかと考えられる。彼は自分の作品の「書き出し」が決まらなければそれ以上筆が進まない作家だったのであり、その状況について対外的に強い語調で言明もしている。その点、本稿において「書き出し」をめぐる横光の表現戦略という視座から論を進めてきた根拠の一つである。新感覚派時代の横光利一は、皮相的に表現の形式だけを追求した作家であると、既成の作家たちによく批難されたが、本稿の結果を通して、新感覚派時代における横光の作品世界が、皮相的な表現の形式だけを追求したのではなく、作品全体の「構図の象徴性」をめぐる内容的な側面にまで非常に意識的計画的に工夫し続けた試みの痕跡を読み取ることができた。

キーワード：新感覚派・書き出し・書くやうに書く・
構図の象徴性・文字・表現・形式

투 고 : 2008. 2. 29
1차 심사 : 2008. 3. 15
2차 심사 : 2008. 3. 29

住 所 : 407-710 인천시 계양구 용종동 초정마을 동아아파트 321동 1806호
電 話 : 010-5555-1284
e-mail : jhkef@hanmail.net