



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

朴 一 昊 教授指導

碩士學位 請求論文

横光利一<病妻小説>における新感覺的表象

—「死」の認識を中心として—

2013

誠信女子大學校 大學院

日語日文學科

金 俄 英

横光利一<病妻小説>における新感覚的表象

—「死」の認識を中心として—

朴 一 昊 教授指導

이 論文을 碩士學位論文으로 提出함

2013年 5月

誠信女子大學校 大學院

日語日文學科

金 俄 英

認 准 書

金俄英의 碩士學位論文으로 認准함.

審査委員 _____ ㉠

審査委員 _____ ㉠

審査委員 _____ ㉠

誠信女子大學校 大學院

論文概要

요코미쓰 리이치 <병처소설(病妻小説)>의 신감각적 표상

- <죽음>의 인식을 중심으로 -

일본 신감각파를 대표하는 작가 요코미쓰 리이치(橫光利一)는 사실을 있는 그대로 묘사하는 자연주의적 리얼리즘이 지배하던 1920년대에 기성문단을 비판하며 새로운 시대, 새로운 표현을 주장하며 문단에 등장하였다. 요코미쓰의 신감각파 시대는 1923년 처녀작 ‘파리(蠅)’와 ‘일륜(日輪)’부터 1932년 ‘상해(上海)’까지로 약 10년 정도에 불과하지만, 그의 비약적이고 감각적인 표현이 당시 젊은 세대에 끼친 영향은 지대했다.

이 시기 요코미쓰는 앞서 추구해 온 신감각적 작품과 함께 자연주의적 리얼리즘이 애용하던 소재인 아내의 <죽음>에 관한 일련의 <병처소설>을 발표했다. 이 작품들은 요코미쓰의 첫 번째 아내 고지마 기미(小島キミ)가 1926년 6월 폐결핵으로 사망한 것을 테마로 하고 있다. 따라서 요코미쓰가 실제로 겪은 신변의 사건을 작품화한 일련의 <병처소설>을 두고 이 작품이 과연 신감각적 작품인지, 사소설적 작품인지에 대한 논란이 지금까지도 이어지고 있다.

따라서, 본 연구는 요코미쓰의 언설을 통하여 요코미쓰의 신감각파 시대의 태도와 <병처소설>의 관계에 대해 먼저 살펴본 후, 일련의 <병처소설>에 있어서 <죽음>의 문제를 요코미쓰가 어떻게 인식하고 표현하였는지를 살펴봄으로써 이 작품군이 그 성격상 요코미쓰의 신감각파시대에 해당하는 작품임을 확인하고자 하였다.

일련의 <병처소설> 중, 아내의 병상생활, 죽음, 사후의 사건을 그린 ‘봄은

마차를 타고(春は馬車に乗つて), ‘화원의 사상(花園の思想)’, ‘나방은 어디에나 있다(蛾はどこにでもゐる)’를 중심으로 살펴보는 것으로 하였다.

요코미쓰의 신감각과 시대의 특징으로는 자연주의적 리얼리즘에 대한 반역과 그에 따른 허구 세계의 창조, 그리고 표현의 문제를 들 수 있는데, 요코미쓰는 작품 안에 미적세계 창조라는 태도를 통하여 <병처소설>을 하나의 새로운 재창조물로 조형하였고, 신감각과 시대에 자주 사용한 상징화, 비유, 감각적 표현을 활용하여 창작에 임하고 있음을 확인하였다. 또한 아내의 <죽음>에 대한 남편의 태도인 ‘플라스코 이론(フラスコ理論)’은 요코미쓰의 평론 ‘신감각론(新感覺論)’의 태도와도 일치하고 있음을 알 수 있었다.

이렇듯 요코미쓰의 신감각과 시대의 태도가 일련의 <병처소설> 안에서도 드러나고 있음을 확인하였다. 나아가 ‘외면(外面)’을 넘어 ‘내면(内面)’의 문제로서 아내의 <죽음>이라는 사건을 겪은 요코미쓰가 그 <죽음>을 어떻게 인식하고 표현했는지에 대한 문제를 고찰하였다.

일련의 <병처소설>은 아내의 <죽음>이 작품 전체에 걸쳐 상징적으로 드러나고 있음을 알 수 있다. 따라서 본 연구를 통해 요코미쓰가 <병처소설>에서 <죽음>을 크게 네 가지로 인식하고 표현하고 있음을 확인하였다. 그것은 <단절로서의 죽음>, <편재하는 죽음>, <시각화된 죽음>, <환상으로서의 죽음>이다.

<죽음>이란, <삶>과의 단절을 의미한다. 요코미쓰는 <삶> 쪽의 존재물과 <죽음> 쪽의 존재물을 대치시켜 두 존재가 다투도록 함으로써 이러한 단절의 양상을 형상화하고, 단절의 결과로 이루어지는 등장인물들의 침묵, 차단, 거부 등의 태도를 통하여 <죽음>이 가지는 단절의 의미를 그려내고 있다.

또한, 아내의 <죽음>은 요코미쓰의 삶에 있어 연속적으로 일어나는 여러 <죽음> 중의 하나였다. 아버지와 어머니의 <죽음>, 관동대지진으로 인한 수많은 사람들의 <죽음> 등을 목격한 요코미쓰에게 아내의 <죽음>은 무수한 <죽음> 중 하나이기도 했다. 그래서 그는 <병처소설>에 있어서 <죽

음>을 상징하는 ‘바다’와 ‘나방’ 등을 등장인물 주변에 배치함으로써 <죽음>이 항상 동행하고 있음을 보여주면서 그 <죽음>의 편재성을 표현하고 있다.

‘오성과 감성(悟性と感性)’을 통해서 대상을 인식하고, 감각을 매개로 독자에게 전달하려는 요코미쓰의 신감각과 시대의 태도는 <죽음>을 시각적으로 파악하고 묘사하려는 태도로 이어진다. <병처소설>에서 <죽음>은 눈에 보이는 시각적 대상으로서 그려지고, 작중인물들은 그것을 바라보는 시각적 행위자로서 자리매김되고 있다. 아내의 임종 순간만을 그러한 태도로 그리지는 것이 아니라 <병처소설>의 전체에 걸쳐 이러한 시각화는 <죽음>의 의미를 표현함에 있어 매우 중요한 기능을 하고 있다.

한편 요코미쓰는 <죽음>을 환상으로서 그리고 있다. 이는 그의 허구세계의 창조와 관련되는 것으로, <죽음>의 요소가 등장할 때마다 ‘황홀’, ‘환상’, ‘기괴’ 등과 같은 언어표현을 구사하며 환상적으로 그려내고 있다.

이상과 같이 요코미쓰는 아내의 <죽음>이라는 소재를 사용함에 있어서 사실을 있는 그대로 묘사하고 설명하는 대신에 비유와 상징을 통하여 <죽음>의 의미를 재해석하고 있음을 알 수 있다. 그것은 요코미쓰가 주장하는 바와 같이 ‘보다 많은 내면을 울리게 하는(より多く内面を響かせる)’ ‘외면(外面)’의 추구에 전력을 기울인 신감각과 시대의 요코미쓰의 문예적 위상과 달성을 보여주는 것이라 할 수 있다.

目 次

論文概要

1. 序論	1
2. 横光利一<病妻小説>の成立過程と評価	7
2.1 <病妻小説>の成立背景	7
2.2 各作品の構成と評価	12
2.2.1 「春は馬車に乗つて」	12
2.2.2 「蛾はどこにでもゐる」	13
2.2.3 「花園の思想」	14
3. 横光利一の新感覚的態度	16
3.1 自然主義的リアリズムへの反抗	16
3.2 新感覚的立場の表明	21
3.3 表現への意志	24
3.3.1 象徴化について	25
3.3.2 比喩について	27
3.3.3 感覚的表現について	28
4. 横光利一の<死>の認識	31
4.1 断絶としての<死>	34
4.2 遍在する<死>	46
4.3 視覚化された<死>	52
4.4 幻想としての<死>	63

5. 結論 73

参考文献

ABSTRACT

1. 序論

横光利一（1898～1947、以下「横光」と称する）は、大正末期と昭和初期を代表する作家として、川端康成と共に新感覚派を代表する驍将と呼ばれている。ありのままに表現する明治の自然主義的リアリズムが支配していた当時の文壇で、新しい時代、新しい表現をめざした横光は、感覚的で飛躍的な表現によって、当時既成作家たちに対抗しながら、文壇に登場した。

横光の新感覚派時代は、1923年（大正12）5月、「日輪」¹⁾と「蠅」²⁾を発表しながら始まり、1932年（昭和7）の新感覚派時代の代表作とも呼ばれる「上海」³⁾までである。わずか10年間の時期であった。新感覚派という名称は、川端康成・片岡鉄兵らの新進作家達と共に創刊した同人誌『文藝時代』を指し、千葉亀雄がその評論「新感覚派の誕生」⁴⁾で、初めて命名した。千葉亀雄は新感覚派の誕生を知らせながら、「いわゆる『文藝時代』派の人々の持つ感覚が、今日まで現はれたところの、どんなわが感覚芸術家よりも、ずっと新しい、語彙と詩とリズムの感覚に生きて居るものであることはもう議論がない」と述べている。新感覚派の特徴を的確に指摘しているといえよう。

横光の新感覚派時代の特色について、西尾宣明は次のように述べている。

1) 横光利一(1923・5)「日輪」『新小説』第28巻第5号（『定本横光利一全集』一卷、pp.98～186、所収）

本研究の横光のテキストは、『定本横光利一全集』（河書出版社、1981）を使用する。略して『全集』と表記する。最初の引用の時、脚注で初出と年度と『全集』の巻数を明記するが、再び引用する時は、脚注は省略し、引用句の終りに[作品題(章数)、ページ]だけを表記することにする。

また、引用文の下線は、すべて筆者による。

2) 横光利一(1923・5)「蠅」『文藝春秋』第1巻第5号（『定本横光利一全集』一卷、pp.187～195、所収）

3) 横光利一(1932・7)『上海』、改造社（『定本横光利一全集』三巻、pp.3～246、所収）

4) 千葉亀雄(1924・11)「新感覚派の誕生」『世紀』（本多伊平編『近代日本の文学と文体』、笠間書院、1981、所収）

所謂「新感覚派」時代の横光利一は、(中略)表現論的には象徴性・映像性を重視する所謂モダニズム文芸の方法を積極的に取り入れていること、意味内容的には機能性・効用性を重視する時代情況に敏感に対応していること、又その根底に既成の文芸・文壇に対する様々な意味での対抗意識が複雑巧妙に伏在させられていること等である。⁵⁾

当時既成の文壇に対する「対抗意識」と共に、関東大震災の以後の都市化・機械化の影響、ヨーロッパのモダニズム文芸の受容に対して言及した内容である。また、伊藤整は初期横光の特質を「思考と描写の遊離」であると認め、これが自然主義的文章から自由にしていると述べている。

横光の初期から現はれた特質は思考と描写の遊離であつて、これが自然主義系統の写生的文章から彼を自由にしたのである。またこのことは観念の自由な飛躍をも可能にさせたし、形容詞や形容句の思ひ切つた新しい試みをさせる可能性をも生じることになった。⁶⁾

また保昌正夫は、新感覚派の理論が集約された論文「新感覚論—感覺活動と感覺的作物に對する非難への逆説」⁷⁾を挙げ、新感覚派時代の特色について述べている。

この「新感覚論」には古い「日常」の文学、つまり明治の自然主義いらいの平板なりアリズムに対する批判が打ち出されている。たとえ「拵えもの」といわれようと、新しい時代の文学は「生活」本位の文学から「表現」本位の文学への転換が必要だと強調されている。「新感覚派」の文学運動は既成の文学に挑戦した表現運動であつたといえる

5) 西尾宣明(1989・1)「横光文芸に於ける「新感覚派」時代の一位相—「病妻小説」論—」『日本文芸研究』40(4)、関西学院大学日本文学会、p.52。

6) 伊藤整(1955・9)「横光利一文学入門」『現代日本文学全集36横光利一集』、筑摩書房(『文芸読本 横光利一』、河出書房新社、1981、p.22、所収)

7) 横光利一(1925・2)「新感覚論—感覺活動と感覺的作物に對する非難への逆説」『文藝春秋』第2巻第2号(『定本横光利一全集』十三巻、pp.75~82、所収)

だろう。後年、横光はこの時期を「国語との不逞きわまる血戦時代」と呼んでいる。⁸⁾

それぞれの論に共通する横光の新感覚派時代の特色は、表現中心的な立場と自然主義的リアリズムに対する反逆の態度である。しかし、このような初期横光の作品のなか、異物のような作品群が登場する。自然主義的リアリズムにふさわしい素材である妻の〈死〉に関する一連の作品群がそれである。

横光の新感覚派時代は、表面的には自然主義的リアリズムと対抗しながら新感覚派として活躍した時期であったが、その裏面においては妻の小島キミの病気との戦いの時期であった。

それで、妻キミの死後に書かれた一連の〈病妻小説〉の中に滲み出る横光の体験のため、この作品は、新感覚的小説であるのかという論難の中心にあった⁹⁾。更には、この小説が私小説であると評価されていることもある。

神谷忠孝は「『春は馬車に乗つて』は、横光文学の中で、事実をふまえているという意味では唯一と言ってもよい作品である」¹⁰⁾といい、ほかの論文で、「春は馬車に乗つて」には「新感覚的的技巧はみられない」¹¹⁾と断言している。また玉村周も神谷の言葉を引用して「無理矢理〈新感覚派〉時代の作品とする必然はないのではないか」¹²⁾と論じている。栗坪良樹はこれらの作品群について、「様々な実験的な作品を次々と生み出していた横光が、愛妻の死に直面して、読み方によってはまったく私小

8) 保昌正夫(1986)「横光利一・人と作品」『昭和文学全集 第五巻』、小学館、p.1116。

9) 八木泉は、〈病妻小説〉を合わせて、「執筆された年代が横光利一の所謂「新感覚派の時代」の中間あたりに位置することから、その作風が新感覚派的であるのか、あるいは私小説的であるのか、という論点から問題にされることが多い」ことを指摘し[八木泉(2002)「春は馬車に乗つて」『横光利一事典』、おうふう、p.172]、柚谷英紀も「横光が病妻との交渉を素材とした私小説的な要素の強い小説であると評される一方で、ちりばめられた新感覚派的な表現によって、その見事な融合が評価されている作品」であると指摘している[柚谷英紀(2001・6)「横光利一の「唯物論」と表現—『春は馬車に乗つて』における「形容詞」—』『日本文芸研究』53(1)、関西学院大学日本文学会、p.70]。

10) 神谷忠孝(1972)「補注」『日本近代文学大系42川端康成・横光利一集』、角川書店、p.464。

11) 神谷忠孝(2010・6)「横光利一「春は馬車に乗つて」—むきだしの魂がぶつかり合う」『解釈と鑑賞』75(6)、至文堂、p.61。

12) 玉村周(1980・7)「「春は馬車に乗つて」と「花園の思想」—〈花園の思想〉の崩壊—」『土浦文学』(『横光利一—瞞された者—』、明治書院、2006、p.89、所収)

説とも読めてしまう作品を、工夫を凝らしながら一気に書き上げている」し、「横光の妻の死への深い哀悼から生み出された作品の数々であって、その根底には言い難い悲しみがあ」り、「死にゆく妻を眼前に据えた夫の心の乱れと諦めとが、まさしく真率に描き出されていて、この時代の作品としては読者の意表をついている」¹³⁾と評言している。西尾は、新感覚派時代の一連の〈病妻小説〉の意味について考察した結果、「構成の美・反リアリズム等のこの時期の横光が文芸に於いて追求した方法が生かしきれているとは言えず、『私』的心境を中心素材としている」作品群で、「『病妻小説』は『新感覚派』時代の横光文芸の特異な位相を呈示している」¹⁴⁾という結論を出した。この小説群が新感覚派時代の横光の作品と認め難いという評価である。

それに反して、清田文武は、「『春は馬車に乗つて』は、こうした私小説的題材にもなる事柄を排除した形で書かれた作品」であると評価し¹⁵⁾、保昌は、「『春は馬車に乗つて』はキミ子の死をとむらった挽歌として抒情性の濃い歌のように受けとられがちである」ことを認めているが、「横光の新感覚派の先鋭としての意欲、抱負が背骨に徹っている作品」であると、新感覚派時代の横光の作品として評価している¹⁶⁾。小林和子も横光を含む日本近代文学の〈病妻物〉を検討して、横光の〈病妻小説〉について「横光の例外的な私小説の試みと見るむきもあるが、自然主義の方法論として登場した従来の私小説とは全く違った、やはり横光らしい作品と捉えるべき」であると指摘している¹⁷⁾。

このように、横光の〈病妻小説〉は自然主義的小説と新感覚派時代の小説との二つの評価に分けられる作品群であるが、重要なものは評価の基準である。内容的な面でこの作品群を考えると、横光の実生活を素材として「虚構を排し真実を描くこと」¹⁸⁾と

13) 粟坪良樹編(1981)『鑑賞日本現代文学14横光利一』、角川書店、pp.128～129。

14) 西尾宣明(1989・1)前掲論、pp.61～62。

15) 清田文武(2009)「『春は馬車に乗つて』とその表現史的位相」『近代作家の構想と表現一漱石・未明から安吾・茨木のり子まで』、翰林書院、p.173。

16) 保昌正夫(1980)「春は馬車に乗つて」『横光利一抄』、笠間書院、p.75。

17) 小林和子(1996・3)「〈病妻物〉の系譜」『茨女国文』8号、茨城女子短期大学国文科、p.31。

18) 小笠原克(1977)「私小説(心境小説)の評価」『近代文学4大正文学の諸相』、有斐閣、p.195。

いった点からは、自然主義的小説として評価できると思われる。作中の夫の職業が作家であることと、随所で二人の経験的事実が見られるのは確かである。それなら、作品の素材になる妻の〈死〉という要素の真偽可否を以てこの作品群を自然主義的リアリズムとして評価すべきことか。新感覚派の一人である『文藝時代』の同人作家の片岡鉄兵は、『文藝時代』の創刊号に発表した横光の「頭ならばに腹」¹⁹⁾を例として、新感覚派の特質について説明しながら、内容に関する部分を次のように述べている。

新時代だからとて、汽車が天に昇つたり、魂が人造されたりするのを予想する彼らは馬鹿である。驚くべき材料の新しさ、事件の奇抜さを、彼らの所謂『新しき内容』として求める者は馬鹿である。

作品の内容とは、その作品の材料となつた事件ではない。この作者が材料の上に呼吸するその生活の方法である。その生活の方向である。²⁰⁾

横光の新感覚派時代を判断する時、「作品の材料」ではなく、その材料に対する接近法、つまり横光の妻の〈死〉への認識と表現について考察すべきである。横光も自分の言説の中で、新感覚派時代の自分の作品が内容中心ではなく表現中心にあることを主張している²¹⁾。小田桐弘子は、「春は馬車に乗つて」が「単純な鎮魂歌や、病妻物語とはさせていない」ことを説明するため、妻の病状の推移と「自然の生命現象」の「二重性」の構造をなしていることを挙げ²²⁾、安川定男は「演劇的な表現

19) 横光利一(1924・10)「頭ならばに腹」『文藝時代』第1巻第1号(『全集』一卷、pp.396~403、所収)

20) 片岡鉄兵(1924・12)「若き読者に訴ふ」『文藝時代』(日本文学研究資料刊行会『横光利一と新感覚派』、有精堂、1980、p.226、所収)

21) 横光は、「内面と外面について」において、「外面あつて内面は存在」することを挙げ、「外面」、つまり表現の重要性について述べ[横光利一(1927・2)「内面と外面について」『文藝時代』第4巻第2号(『全集』十三巻、p.85、所収)]、「新感覚派文学の研究」においても「作家は構成を対象としなければならぬ」と述べていることから[横光利一(1928・12~1929・9)「新感覚派文学の研究」『文芸創作講座』第1号~第10号(『全集』、十四巻、p.334、所収)]、新感覚派時代の横光が大切にしたのが表現と構成であることが分かる。

22) 小田桐弘子(1975・10)「横光利一「春は馬車に乗つて」—その重層構造の意味—」『比較文学』通号18、日本比較文学会、p.30。

形式」によって「春は馬車に乗つて」が「他の作家たちの病妻物語や私小説の大多数とは次元を異にした特色を発揮している」ことを指摘している²³⁾。横光の表現と構造に焦点を当てた評価である。

従って、本研究では横光の諸言説を通して新感覚派時代における横光の表現の特質を考察した後、横光の新感覚派時代の態度が一連の〈病妻小説〉にどのように投影されているのかを確認する。また、作品の共通する材料である妻の〈死〉の問題に着目して、横光が妻の〈死〉をどのように認識し、どのような形で表現しているのかについて考察することから、この作品群が新感覚派時代の横光の作品であることを確認したいと思う。

横光の作品のなか、最初の妻キミの〈病気〉と〈死〉に関する内容を込めた作品群としては、「妻」²⁴⁾、「春は馬車に乗つて」²⁵⁾、「蛾はどこにでもゐる」²⁶⁾、「計算した女」²⁷⁾、「美しい家」²⁸⁾、「花園の思想」²⁹⁾などがある。そのなか、「春は馬車に乗つて」、「蛾はどこにでもゐる」、「花園の思想」は、通称〈病妻三部作〉と呼ばれ、「春は馬車に乗つて」は、横光利一の新感覚派時代の最大傑作と評価されている。本研究は妻の〈死〉に直接に関連する〈病妻三部作〉を取り上げ、論考を進めることにする。また便宜上、この三部作を〈病妻小説〉と称する。

23) 安川定男(2000・1) 「『春は馬車に乗つて』」『解釈と鑑賞』65(6)、至文堂、p.76。

24) 横光利一(1925・10) 「妻」『文藝春秋』第3年第10号(『全集』二巻、pp.202～207、所収)

25) 横光利一(1926・8) 「春は馬車に乗つて」『女性』第10巻第2号(『全集』二巻、pp.279～297、所収)

26) 横光利一(1926・10) 「蛾はどこにでもゐる」『文藝春秋』第4年第10号(『全集』二巻、pp.298～311、所収)

27) 横光利一(1927・1) 「計算した女」『新潮』第24年第1号(『全集』二巻、pp.312～334、所収)

28) 横光利一(1927・1・17) 「美しい家」『東京日日新聞』(『全集』二巻、pp.350～355、所収)

29) 横光利一(1927・1) 「花園の思想」『改造』第9巻第2号(『全集』二巻、pp.356～380、所収)

2. 横光利一〈病妻小説〉の成立過程と評価

2.1 〈病妻小説〉の成立背景

横光の初妻である小島キミの病状生活と死に至るまでの過程、そして死後の出来事を素材として記したのが一連の〈病妻小説〉である。まず、小島キミの死について年譜³⁰⁾には、次のように記されている。

1919年：小島勗の妹キミとの交際がはじまる。

1925年：一〇月、キミの結核療養のため神奈川県葉山町森戸の鈴木三蔵方に移転。

1926年：六月二四日、神奈川県三浦郡逗子町小坪で、キミ死去。享年二三歳。戸籍簿では、婚姻届出がキミ死後の七月八日になっている。

キミの兄、小島勗との関係は除籍された早稲田大学高等予科文科に編入した1918年からである。キミとの出会いもこの1918年と推定される。そして年譜にも記されているように、1919年から二人の交際は始まっている。

二人の結婚については、その時期は確実ではないが、神谷によると1923年6月ごろだと推測されている³¹⁾。「春は馬車に乗つて」の中、「妻と結婚してから、母と妻との間に挟まれた二年間の苦痛な時間」の部分からも推測されるように、横光の母ごきくの死亡が1925年1月27日であるため、二人の結婚はその二年前の1923年の前半期になることが分かる。そして、母の死去の直後、妻キミが肺結核を発病したのである。「美しい家」では、そのことについて、「母が、『アツ』といつたまま死んでしまった。すると、妻が母に代つて床についた」と記されている。横光の人生で「大きな悲劇」が始まった

30) 栗坪良樹(1981)「年譜」前掲書、pp.383～410参照。以後の年譜参照も同様である。

31) 神谷忠孝(1972)前掲書、p.464。

のである。その後、横光はキミの療養のため、同年10月、神奈川県葉山森戸の鈴木三蔵方に移転したが、翌年1926年6月24日、神奈川県逗子町小坪で、享年23歳でキミは死亡してしまう。二人にとっては数え3年も足りなかった結婚生活であった。

キミの病状記録は、多くはないが横光の随筆「海の草」³²⁾、「朝から晩まで」³³⁾、「寝たらぬ日記—湘南サナトリウムの病室にて」³⁴⁾がそれである。これらの随筆は、〈病妻小説〉の下書きのようなもので、〈病妻小説〉の文章と類似している部分も指摘されている³⁵⁾。

十二月二十八日—女中十五日みて逃亡す。妻女高熱にして、朝から晩まで氷嚢の口ばかり開けたり閉めたり。余の口のは飯も這入らず。

(中略)

医師、來診。—「言葉を云はせてもいけません。」と云ふ。

前日來た若き医師は頗る呑氣な調子にて、「人間は癒るやうに出來てるんですからな。病人の氣に向くやうにしておくんですね。」と云つただけ。

此の二人の医師の間に挟まつて、ただ氷嚢を開けたり閉めたりしながら二人の言葉を別々に呟くのみ。

十二月三十一日—義母が來る。彼女に病人の看護を負せ、八疊の部屋で「うん」と

32) 横光利一(1926・5)「海の草」『女性』第9巻第5号(『全集』十三巻、pp.4~5、所収)

33) 横光利一(1926・2)「朝から晩まで」『文芸時代』第3巻第2号(『全集』十四巻、pp.97~99、所収)

34) 横光利一(1926・7)「寝たらぬ日記—湘南サナトリウムの病院にて」『文芸時代』第3巻第7号(『全集』十四巻、pp.109~110、所収)

35) 小田桐弘子は、「海の草」と「鮫鱈は踊り疲れた海のピエロ、海老は甲冑をつけて倒れた海の武者。鮫は海から吹き上げられた木葉である」という文章と「春は馬車に乗つて」の「これは鮫鱈で踊り疲れた海のピエロ、これは海老で車海老、海老は甲冑をつけて倒れた海の武者。この鮫は暴風で吹き上げられた木の葉である」との類似点を挙げており[小田桐弘子(1975・10)前掲論、p.31]、館下徹志は「寝たらぬ日記—湘南サナトリウムの病院にて」と「花園の思想」の数文章を比べている[館下徹志(1994)「横光利一『花園の思想』論」『釧路工業高等専門学校紀要』(『日本文学研究論文集成38横光利一』、若草書房、1999、p.60、所収)]。

神谷忠孝も「朝から晩まで」の「朝から晩まで氷嚢の口ばかり開けたり閉めたり」と「春は馬車に乗つて」の「氷嚢の口を、開けたり閉めたり」との関連性について論じている。しかし、神谷は、内容的な類似点は認めているが、「朝から晩まで」の「女中がたことや、医者のかみ、義母の見舞いなどの事実があるが、作品の上では日常性をとりぎり、感覚を綴ることによって緊迫感をもちあげようとしている」ことを指摘している[神谷忠孝(1972)前掲書、p.383、465]。

寝そべる。 [「朝から晩まで」、pp.97～98]

昨夜はベランダで寝た。眼を開く度に、月が鼻のさきにぶら下つてゐて邪魔になつた。

(中略)

此所の山には蠅が多い。病人は一日、天井にとまつてゐる蠅の数を算へてゐた。

(中略)

今日の花は薔薇と菊と雛罌粟と、名も知らぬ弱き花と。

食欲のない病人は、ひたすらに花にすがつて瘦せて行く。

[「寝たらぬ日記—湘南サナトリウムの病室にて」、pp.109～110]

妻の〈死〉を直接に述べている随筆はないが、横光の看病生活を窺えるものである。

妻の死後、横光は東京に戻り、しばらく妻キミの実家に留まったが、以後菊池寛を頼って文藝春秋社の一室を借りて、そこで生活をしながら一連の〈病妻小説〉を書いたのである。

すでに述べたように、この時期は横光において、いわゆる新感覚派時代の頂点に当たる時期でもあった。新感覚派の驍将として活躍した華やかな作家生活の裏面には、妻キミの闘病生活と死という悲しい生活が横光にあったのである。この時期の創作活動について、年譜から確認すると、次のようである。

1923年：五月、「蠅」を『文芸春秋』に、「日輪」を『新小説』に発表して新進作家としての地歩を固めた。

1924年：一〇月、川端康成、片岡鉄兵、今東光ら新進作家十四人を同人として、『文芸時代』を創刊。「頭ならびに腹」「文芸時代と誤解」を創刊号に発表。これが新感覚派の文学運動のきっかけとなる。

1925年：二月、「感覚活動」（後に「新感覚論」と改題）を『文芸時代』に発表。

1926年：八月、「春は馬車に乗つて」を『女性』に発表。一〇月、「蛾はどこにで

もゐる」を『文芸春秋』に発表。

1927年：二月、「花園の思想」を『改造』に発表。五月、『文芸時代』廃刊。

1932年：七月、『上海』を改造社から刊行。

横光の新感覚派時代は、処女作の「蠅」「日輪」を発表した1923年から、新感覚派時代の力作である長篇「上海」を完成した1932年までである。新感覚派の結成とその拠点となった同人誌『文芸時代』の創刊もこの中間に位置している。神谷は、初期横光作品の特徴について「自己の抒情的資質への反逆」と「激しい虚構への意志」が彼の作品に一貫していることを挙げている³⁶⁾。この時期、横光は、神谷のいう通り、自然主義的リアリズムに対する反抗と虚構の創造への意志をもって作品活動を進めていたのである。その中に位置する一連の〈病妻小説〉は横光の作品活動のなか、別の道を歩いているように見える。

横光の〈病妻小説〉は、書かれた時期順にみると、「春は馬車に乗つて」、「蛾はどこにでもゐる」、「花園の思想」となっているが、内容的な時間流れからみると、「春は馬車に乗つて」「花園の思想」「蛾はどこにでもゐる」といった順になる。それぞれ病状生活、病状生活と妻の死、妻の死後の出来事を内容としている。妻の〈死〉を直接に作品の中で描いているのは、最後に書かれた「花園の思想」だけである。

妻の〈死〉の二ヶ月後に書かれた「春は馬車に乗つて」と違って、「花園の思想」において、横光は妻の〈死〉を冷静にまた客観的に見ることができたのではないかと考えられる。山崎國紀のいう「作者横光と、病妻を看病する夫との間に、更に分離化がみられる」³⁷⁾のである。つまり、妻の死の八ヶ月後に書かれた「花園の思想」は妻キミの〈死〉という衝撃から離れて、妻の〈死〉を正面から向き合うことができたのである。その結果、「花園の思想」は、「春は馬車に乗つて」よりも虚構性の強い作品

36) 神谷忠孝(1972)「注釈者あとがき」前掲書、p.513。

37) 山崎國紀(1977・3)「横光利一〈病妻小説〉論—燃焼と美化—」『立命館文学』通号379～381、立命館文学人文学会、p.249。

となっていることが確認できる。

それでは、各作品の成立過程を詳細に分析することにする。

2.2 各作品の構成と評価

2.2.1 「春は馬車に乗つて」

「春は馬車に乗つて」は、妻キミの死の二ヶ月後の1926年8月、『女性』に発表された。伊藤整は、その題名の類似点を挙げ、ノルウェーの作家キーランド (Alexander Lange Kielland) の小説「希望は四月緑の衣を着て」(Haabet er lysegrønt、前田晁訳) の影響関係を指摘している。また伊藤はキーランドの作品を評価して、「風景描写と観念とが美しい綾をなしてゐるやうな特殊な文体を持つた小説家であつて、新感覚派的文章に近い形のものである」と述べている³⁸⁾。それに進んで、小田桐は、内容的な影響関係を分析して、訳されたキーランドの作品「枯葉」と「牧師館」などの作品を取り上げ、その構造的特徴と表現とが横光の作品と近似していることを比較論的に論じている³⁹⁾。

その外国文学との影響関係もあるが、「春は馬車に乗つて」は横光の新感覚時代の代表作と評価され⁴⁰⁾、＜病妻小説＞のなか、最多の研究資料を持っている作品である。この作品は、キミの病気がまだ悪化される前の時期を背景として描いている。晩秋から冬、初春へ移る季節の推移と人事のことが調和と象徴として描かれていて、主人公の彼と妻の対話を中心となっている。柚谷英紀は、作品の対話を「物語展開の主

38) 伊藤整(1981) 前掲論、p.23。

39) 小田桐は、キーランドの「枯葉」の中、「ダリヤ」を使った部分の「ダリヤは折れた茎の上に無恰好な縮れ頭を曲げてみた」と「春は馬車に乗つて」の「庭の片隅で一叢の小さなダリヤが縮んでいつた」の部分と、「牧師館」の中では、馬車の訪れる場面である「馬車の後へ馬車が續いて、日の照ってゐる中へ、楽しさうな顔付と生き生きした色彩とを一ぱいに載せて現はれて来た時には美しい眺めであった」と「春は馬車に乗つて」の最後の場面の、「此の花は馬車に乗って、海の岸を真っ先きに春を撒き撒きやって来たのさ」の部分と比べながら、更に、内容的に人事と自然の推移を重ね合つたことを挙げ、二人の作品の類似点を比較分析している[小田桐弘子(1975・10) 前掲論、pp.25～34参照]。また小田桐は「悲劇的プロットを描きつつ、しかも新感覚的ともいふべき、自然を客観的対象として、表現している作者の点が働いて、アウエルバッハのいう表現上の即物的リアリズムが文体上に表れている」と「牧師館」を評価している[小田桐弘子(1980) 『横光利一*比較文学的研究』、南窓社、pp.88～115参照]。

40) 山本洋(1989・11) 「『春は馬車に乗つて』と『花園の思想』の背景」『竜谷大学論集』通号434・435、竜谷学会、p.703。

要素因」として認めており⁴¹⁾、十重田裕一は、大正末期の戯曲ブームの中で創刊された「春は馬車に乗つて」の対話と沈黙の関係について考察している⁴²⁾。

「春は馬車に乗つて」の章は特別に分けてはいないが、行置きが四回されていて、全部で五章の構造を持っていることが分かる⁴³⁾。各章の冒頭には時間の推移を把握できる自然描写、特に妻の象徴である「ダリヤ」の縮んで腐ってゆく姿を描いている。小田桐が指摘している通り、季節の推移と妻の病気の悪化の様子が重なっており、また二人の葛藤と沈黙の対比という装置で、「春は馬車に乗つて」は、単なる病妻物語ではなく、極度の象徴性と巧みな構造をもっているものと考えられる。

キミの死の二ヶ月後に発表されたこの作品の執筆時期は、死後一ヶ月ごろだと推察される⁴⁴⁾。妻を失った悲しみの中で書いた作品であるが、横光は自分の新感覚的意志や態度を忘れることなく、客観的に〈死〉を凝視しながら、作品全体を虚構的に構成しているのである。

2.2.2 「蛾はどこにでもゐる」

「蛾はどこにでもゐる」は、1926年10月、『文藝春秋』に発表された。妻の死後の出来事を書いたこの小説は、部屋のなかに飛んできた「一疋の白い蛾」を亡妻として思ったが、最後には「いや、夏だ。蛾はどこにだつてゐるにちがひない」という言葉と刺身を食べる行為で作品は終わる。

この作品を書いた当時の横光は、小里文子という女性と恋愛関係にあったと推測される。横光が留まっていた菊池寛の所へ出入りしていた女性で、この恋愛はわずか二ヶ月

41) 柚谷英紀(2001・6) 前掲論、p.76。

42) 十重田裕一(1997・10) 「「春は馬車に乗つて」のドラマツルギー」『日本近代文学』通号50、日本近代文学会、p.39。

43) 本研究では「春は馬車に乗つて」の引用の際、この行置きに基づき、任意的に5章と分けて章を表記する。

44) 山崎國紀(1977・3) 前掲論、p.249。

で終わってしまう⁴⁵⁾。「蛾はどこにでもゐる」の中でも、主人公の彼に訪れた「女」が登場する。それで、山崎はその史的状況も含めて、「どこかで亡妻の面影を偲ぶ意識も甦り、また一面、新しい情況に身をまかせようとする意志もある。その齟齬の中で揺れ動く残された夫の心の襞を、現実と越現実とのはざまの中に捉えようとした」のが「蛾はどこにでもゐる」であると評価している⁴⁶⁾。しかし、「蛾はどこにでもゐる」は、主人公の彼の内部で起る「現実と越現実」、つまり実在的世界と幻想的世界との混在により、虚構性の強い作品である。このような主人公の内面が新感覚的表現により外部的に現れているのは注目すべきである。

2.2.3 「花園の思想」

一連の〈病妻小説〉の最後の作品である「花園の思想」は『改造』に1926年2月、発表された。そして横光は、同月、二番目の妻である日向千代と再婚する。キミの〈死〉から半年後の事である。

「花園の思想」は、妻キミの病勢がますます悪くなって、湘南サナトリウムに移ってから、1926年6月24日〈死〉に至るまでの過程を素材として描かれている。全部で十三章の構造を持っているこの作品は、丘の上に位置している花園の中で、妻の〈死〉を目前にした夫の〈死〉に対する態度と内面の動揺を書いたもので、かなり象徴に満ちている小説である。

45) 山崎國紀(1977・3) 前掲論、p.254。

菊池寛は小里文子について、「まもなく、僕の所へ出入してみた小里さんと云ふ女性と恋愛した。この女性は、女子大の出身で文章も上手で近代的な女性であつたが、異常な性格で、恋愛してからすぐ、横光の寝てゐる蚊帳の中へ（わたし、そこへは入つてもいい）と行つて、一しよに寝た位奔放であつたが、横光君と同棲しながら、つひに身体をゆるさないと云ふ女であつた。こういふ女にかかつては、性愛技巧などは全然知らない横光は、どうにもならず相当悩まされたらしく、間もなく別れてしまつた。」と記している[菊池寛(1948・2)「横光君のこと」『文藝春秋』（『文芸読本 横光利一』、河出書房新社、1981、pp.132~133、所収）]。

46) 山崎國紀(1977・3) 上掲論、p.255。

この作品は「春は馬車に乗つて」の続編ともいわれるが、「春は馬車に乗つて」とは違って、作中の二人の関係以外に肺療院の看護婦たちと麓の海村の「その村全体の生活を支えている大きな漁場」という外部の存在が登場して新しい葛藤を作り出している。それでこの作品は、概して二つの評価に分かれている。山本洋は、「花園の思想」は「春は馬車に乗つて」より「作品全体の構成のまとまりはいささか均衡を失っているともいえる」と評価しているが⁴⁷⁾、由良君美は、この作品を「横光の後年の東洋的無への回帰の必然と、『新感覚派』と呼ばれる彼の描写法の特質とが、緊密な構造の下で、満足な抱合にまで達した稀な作品として、むしろ、『横光的なるもの』の、精髓と称することができよう」と評価して⁴⁸⁾。十重田は、「花園の病人」から「花園の思想」への改稿過程を通して、妻の〈死〉をそのまま描くのではなく、「〈言葉〉と〈言葉〉相互に響きあうなかで、イメージの連想を限りなく生成していく〈象徴〉的言語『芸術』へと昇華させていくかたちで、横光は『花園の思想』を形成していこうとした」のだと分析し⁴⁹⁾、また木村反彦も、「ある〈言葉〉と別の〈言葉〉の相互間の共振作用も加わるという、複合的な象徴作用により、『花園の思想』は、〈病妻もの〉という通俗的なドラマを素材とした小説でありながら、散文詩とでも呼べるような風貌をも併せ持つことになったのである」と、一種の詩的な散文にまで昇華していると評価している⁵⁰⁾。「花園の思想」における外部の存在が作品の構造とは深く関わっていないように見えるが、作品の象徴的な構造といった点から見ると、それらの存在は全体の構造と緊密に関わっていると思われる。この問題については、本第4章で詳述する。

更に、この作品は一連の〈病妻小説〉の中、妻の〈死〉の場面を描写している唯一の作品でもある。それで、本研究の主題である〈死〉に対する横光の認識と表現を知るためにも、重要なテキストになると思う。

47) 山本洋(1989・11) 前掲論、p.710。

48) 由良君美(1965・6) 「横光利一の「花園の思想」分析」『解釈と鑑賞』30(7)、至文堂、p.86。

49) 十重田裕一(1991・3) 「改稿過程からみた「花園の思想」の成立—〈病人〉から〈思想〉へ」『国文学研究』通号103、早稲田大学国文学会、p.76。

50) 木村反彦(2000・6) 「花園の思想—逆説的美学による〈賭け〉」『解釈と鑑賞』65(6)、至文堂、p.80。

3. 横光利一の新感覚的態度

横光は自分の新感覚派時代の態度について、多くの評論と論文のなかで紹介している。その横光自身の言説に基づき、〈病妻小説〉の中にその態度が現れていることが確認できれば、〈病妻小説〉が新感覚派的小説であることを立証する点において、有効な手がかりになるのではないかと思う。

それで本章では、横光の〈病妻小説〉をもって、新感覚的表象として〈死〉の問題を取り上げる前に、まず、横光自身が語る新感覚派時代の横光文学の特徴とその内容について考察し、そのような態度が一連の〈病妻小説〉の中で、どのような形で表されているかを検討する。

3.1 自然主義的リアリズムへの反抗

すでに述べたように、横光の作品活動は自然主義的リアリズムへの反抗から出発する。事実をありのままに描くことについて批判した彼は、新感覚派の文学運動の発生と内容について論じた論文「新感覚派文學の研究」で、明確にその立場を表明している。横光が自然主義的リアリズムについて批判したのは、「あらゆる事物を、人間を、少しも歪めずに、偽らずに描かうとする」方法による創造的意義の喪失と、「何らの感動のなしに身邊の家常茶飯的な記録を綴つて行くことをひたすらその使命」とする彼らの文学的態度であった。それで横光は彼らの表現について、

最も平凡な、使ひ古されて新鮮な角^{かど}を失つた、最も抑揚のない、われわれの最もぼんやりとを感じる表現で、われわれに訴へて来る。これが彼等に共通の表現の仕方だ。

と語っている。何の感動もなく、何の感覚的表現もない彼らの表現の仕方を批判している。また「初期の作」⁵¹⁾でも、自分の初期作品の態度を述べながら、自然主義的リアリズム、即ち私小説について語っている。

内容主義にもまた賛成しかねたのである。どのやうなものにも内容のないものはないので、今さら内容主義などいふ構へはをこがまく滑稽に感じられた。藝術はすべて實人生から一度は遊離して後初めてそこに新しい現實を形造らるべきでそれでこそ小説たるべき虚構といふ可能の世界が展かれ、さうして、これこそ眞實といふべき美の世界であるを創造せんことを願つてやまなかつた。生まの現實を日記のやうに追う駈け廻し、これこそ眞實だと云ひふらすなら、書かぬ前に現實で起つてゐる事實の方がはるかに眞實なのである。つまり、小説を隨筆のやうに書く私小説といふものこそ大嘘つきだと思つた怒つた青年が、私の若い時代の心中に棲んでゐたので、随つてそのころの私の作には、その大嘘つきへの反抗が何となく諷刺となつて出てしまふ結果になつたと見られれば見られようか。

[「初期の作」、pp.560~561]

と、横光は繰り返して、「小説を隨筆のやうに書く私小説」への反抗の立場を語りながら、作品の中の人生から遊離した虚構の世界への意志を示している。

以上のように、新感覚派時代の横光は自然主義的リアリズムの非虚構性を批判して、作品のなかに、虚構の創造をその目標としていた。由良も、横光の文学活動が自然主義的リアリズムに対する「<方法的懷疑>」として「文学を<虚構>として自覚し、その自覚を言語によって構造化するための、あたらしい<様式言語>の確立を旨とした運動」だと述べている⁵²⁾。この虚構への意志を横光は「嘘」という言葉を通して表現している。「嘘の原稿」⁵³⁾という言説である。

51) 横光利一「初期の作」初出未詳（『全集』十三卷、pp.560~561、所収）

52) 由良君美(1971・4)「虚構と様式言語（上）—横光利一の場合—」『文学』、岩波書店（『日本文学研究大成 横光利一』、国書刊行会、1991、p.114、所収）

嘘は時代に苦痛を飲ませて毒害する。此の故に時代は嘘より逃れんがために進歩する。時代を進歩さすものもまた嘘である。古きものより新しきものへ。新しきものは絶えず眞にして嘘。 [「嘘の原稿」 pp.21～22)]

初期横光の作である〈病妻小説〉にも、その虚構への意志が反映されていることは明確であると思う。そのような虚構への意志は横光の〈病妻小説〉の中で、美的世界の創造として現れている。妻の〈死〉という醜い現実を美しく飾ることによる美的世界の創造は、横光の虚構への意志を見せる端的な手がかりなのである。

或る日、彼の所へ、知人から思はぬスキートピーの花束が岬を廻つて届けられた。長らく寒風にさびれ續けた彼の家の中に、初めて早春が匂やかに訪れて來たのである。彼は花粉にまみれた手で花束を捧げるやうに持ちながら、妻の部屋へ這入つていつた。

「たうとう、春がやつて來た。」

「まア、綺麗だわね。」と妻は云ふと、頬笑みながら瘦せ衰へた手を花の方へ差し出した。

「これは實に綺麗ぢやないか。」

「どこから來たの。」

「此の花は馬車に乗つて、海の岸を眞つ先きに春を撒き撒きやつて來たのさ。」

妻は彼から花束を受けると両手で胸いつぱいに抱きしめた。さうして、彼女はその明るい花束の中へ蒼ざめた顔を埋めると、恍惚として眼を閉ぢた。

[「春は馬車に乗つて」5、 p.297]

上の例は「春は馬車に乗つて」の最後の場面である。寒風にさびれ續けた家の中に、届けられた「スキートピーの花束」は、春の到来を知らせるものである。現実残酷な冬であるが、そこから眼を背けて、春への願望、美的世界の創造を示しているの

53) 横光利一(1924・4)「嘘の原稿」『婦人公論』第9年第4号(『全集』十四卷、pp.20～23、所収)

である。また、「明るい花束の中へ蒼ざめた顔を埋め」て、「恍惚として眼を閉ぢ」る妻の行為は、＜死＞の瞬間の姿を連想させる⁵⁴⁾。しかし、横光は悲しい＜死＞の瞬間さえも、「恍惚」という言葉によって美しく表現している。美的世界の創造であろう。

「花園の思想」では、この美的世界の創造が作品の全体的な主題となっている。

彼は二人の間の空間をかつての生き生きとした愛情のやうに美しくするために、花壇の中からマーガレットや雛罌粟をとつて來た。 [「花園の思想」3、p.359]

彼は自分の疲れを慰めるために、彼の眼に觸れる空間の存在物を盡く美しく見ようと努力し始めた。それは彼の感情のなくなつた虚無の空間へ打ち建てらるべきただ一つの生活として、彼に残されてゐたものだつた。 [「花園の思想」4、p.360]

横光は「花園の思想」の主人公たちを「虚無の中」に位置させている。そして主人公の彼にできることは、二人の中に＜死＞によって作られた「虚無の空間」を「美しくするために」、「美しく見ようと」努力することである。これは、醜い現実をそのまま表現することではなく、花園という環境を調整して、美しく表現しようとする作者の態度に拠るものである。現実をありのままに描く自然主義的リアリズムの反対側に立っている横光の立場が窺われる部分である。西尾も、この一文の中から「虚構の構築・現実の美化という『新感覚派』時代の横光の創作の立場」を指摘している⁵⁵⁾。

また、この美的世界の創造以外に、十重田の「花園の思想」の改稿過程を考察した論文で、「梶」から「彼」へと主人公の名前を「抽象化」し、更に「内面描写を削除」し、「——」に付すことで、「横光が主人公との距離をとり、客観化、対象化しようとする」ことを指摘していることなどからも分かるように⁵⁶⁾、この作品が横光の虚構への意志が表された作品として把握できると思う。

妻の死後の出来事を描いている「蛾はどこにでもゐる」では、幻想的な世界を造型し

54) 神谷は、「花束の中へ蒼ざめた顔を埋め」ている妻の顔を指して、「棺の中で花に飾られている遺体を連想」させることを指摘している[神谷忠孝(2010・6) 前掲論、p.68]。

55) 西尾宣明(1989・1) 前掲論、p.58。

56) 十重田裕一(1991・3) 前掲論、p.69。

ている。横光は主人公にとって妻と思われる数々の存在物を登場させ、それらの存在物と悩んでいる夫の姿を幻想的に描いている。

「まあ、此の部屋はどうしてかう風が吹くんでせう。」と暫くして女は云つた。

風が吹く? ——

「どこに風がふいてゐるんです。」

「あら、こんなに風が吹いてゐるぢやありませんか。」

「風が?」と彼は云ふと、はつと耳を立てるやうに心を立てて部屋の中を見廻した。

しかし、彼には風と云ふ風は部屋のどこの隅にも吹いてゐるとは思へなかつた。ただ香爐から昇る煙りがもの静かな煙りのやうに靡いてゐるにすぎなかつた。

[「蛾はどこにでもゐる」7、p.308]

妻と考えられる「女」との対話の中での一部分である。「風」が吹いていると主張する「女」と、「風」を感じない彼の姿との間に、奇妙な雰囲気漂っていることが分かる。特に「風」を感じる時、触感や聴覚ではなく、「心を立てて」感じようとする彼の態度は、この状況が心から起因したこと、つまり実在ではなく、幻想の世界であることを示していると思う。幻想の世界の想像については本研究の4章で詳述する。

以上のように、ありのままに表現する自然主義的リアリズムを批判した横光は、妻の〈死〉という身近の出来事を素材として用いながらも、虚構への意志を失うことなく、実人生から遊離した新しい現実を作っていることが分かると思う。

3.2 新感覚的立場の表明

それではこの時期、横光の新感覚的立場とはどのようなものだったのか。自然主義的リアリズムを批判し、虚構への意志を表明した横光は、「新感覚論—感覺活動と感覺的作物に對する非難への逆説」で、新感覚派の感覺について次のように定義している。

自分の云ふ感覺と云ふ概念、即ち新感覚派の感覺的表徴とは、一言で云ふと自然の外相を剝奪し、物自體に躍り込む主觀の直感的觸發物と云ふ。これだけでは少し突飛な説明で、まだ何ら新しき感覺のその新しさには觸れ得ない。そこで今一言の必要を認めるが、ここで用ひられた主觀なるものの意味である。主觀とはその物自體なる客體を認識する活動能力をさして云ふ。認識とは悟性と感性との綜合體なるは勿論であるが、その客體を認識する認識能力を構成した悟性と感性が、物自體へ躍り込む主觀なるものの展發に際し、よりいづれが強く感覺觸發としての力學的形式をとるかと云ふことを考へるのが、新感覚の新なる基礎概念を説明するに重大なことである。

[「新感覚論—感覺活動と感覺的作物に對する非難への逆説」、p.76]

感覺とは、「自然の外相を剝奪し、物自體に躍り込む主觀の直感的觸發物」であると述べている。また、主觀つまり認識能力は「悟性と感性との綜合體」であると説明している。従って、「悟性と感性」による対象の認識を横光は新感覚的立場として表明していることが分かる。「新感覚派文學の研究」でも、

われわれの文學はその訴への直接の対象を常に感覺に置くのだ。表現されたものと讀者との接觸の媒介を意識的に感覺に置くのだ。従つて、われわれの構成は感覺的躍動に依る感覺的效果をその主眼とするのだ。 [「新感覚派文學の研究」、pp.320～321]

と、感覺という媒介を通して、対象を把握し、読者に感覺的表現によって伝えるのが新

感覚派時代の横光の態度であった。

このような横光の新感覚的態度は<病妻小説>の中でも、窺うことができる。これは作品の対象、つまり、<病妻小説>では<死>と<病気>に対する作中人物の態度として現れているが、「フラスコ理論」ともいわれる「春は馬車に乗つて」に即して検討してみる。

彼は自分に向つて次ぎ次ぎに来る苦痛の波を避けようと思つたことはまだなかつた。此夫々に質を違へて襲つて来る苦痛の波の原因は、自分の肉體の存在の最初に於て働いてゐたやうに思はれたからである。彼は苦痛を、譬へば砂糖を甜める舌のやうに、あらゆる感覚の眼を光らせて吟味しながら甜め盡してやらうと決心した。さうして最後に、どの味が美味かつたか。——俺の身體は一本のフラスコだ。何ものよりも、先づ透明でなければならぬ。と、彼は考へた。 [「春は馬車に乗つて」1、p.282]

「あらゆる感覚の眼を光らせて吟味」しようとする主人公の彼の態度は、上の横光の新感覚的態度と関連する。彼は自分に襲つて来る苦痛という客体を、自分の「あらゆる感覚」を使用して把握しようとする意志を示している。「病床の妻を見る彼と、妻、また、その彼自身が自らの不幸と、不幸にある自分自身を<悟性>によってみつめている」57)のである。神谷はこの一文と「新感覚論—感覚活動と感覚的作物に對する非難への逆説」との呼応関係を取り上げ、横光の「作家姿勢と一致」することを指摘しており58)、山崎も、この「フラスコ理論」は「春は馬車に乗つて」の「基本的な姿勢」であり、「創作者の精神」でもあると述べている59)。「春は馬車に乗つて」の一文から横光の新感覚的立場を確認する指摘である。

また、苦痛を「砂糖」として表現し、その味が「苦い」ではなく、「美味しい」と表現している。横光はここで対象に対する認識の転換を狙つたのである。横光の新感覚

57) 小田桐弘子(1975・10) 前掲論、p.34。

58) 神谷忠孝(1972) 前掲書、p.380。

59) 山崎國紀(1977・3) 前掲論、p.243。

時代の認識及び観点に通じることであると思う。これについて石橋紀俊は「一般化された感性を彼固有の感性において転倒させている」ことであると述べている⁶⁰⁾。

このように横光は、作中で妻の〈死〉に対応するところにおいて、新感覚的態度で一貫していることが分かる。〈死〉が二人を支配している「花園の思想」では、そのような認識の転換がはっきりと現れている。

彼は、總ての自分の感覺を錯覺だと考へた。一切の現象を假象だと考へた。

——何故にわれわれは、不幸を不幸と感じなければならぬのであらう。

——何故にわれわれは、葬禮を婚禮と感じてはいけぬのであらう。

(中略)

彼はこのときから、突如として新しい意志を創り出した。彼はその一個の意志で、總ゆる心の暗さを明るさに感覺しようと努力し始めた。もう彼にとつて、長い間の虚無は、一睡の夢のやうに吹き飛んだ。 [「花園の思想」7、pp.365～366]

副院長から妻の〈死〉が迫ったことを宣告された直後の場面である。作中の彼は妻の〈死〉という事実の前で、「總ての自分の感覺を錯覺だと考へ」る。この時から彼は「新しい意志を創り出した」のであり、「總ゆる心の暗さを明るさに感覺しようと努力し始めた」のである。この努力は、「春は馬車に乗つて」の「あらゆる感覺の眼を光らせて吟味」しようとする彼の態度と関連する。これは妻の〈死〉を目前にして、〈死〉という対象を感覚的に認識しようとする新感覚的態度であり、〈死〉という苦しみの時間に対する認識の転換の態度である。

横光の語る新感覚的態度とは感覺を通して対象を把握することに他ならないといえよう。それが病妻の〈生〉と〈死〉を対象とした〈病妻小説〉という作品の中でも同様に一貫した形で表されていることを、そのように確認できると思う。

60) 石橋紀俊(1994・6) 「『春は馬車に乗つて』論—作品のテーマ論的全体性とその言葉の響き—」 『都大論究』通号31、東京都立大学国語国文学会、p.46。

3.3 表現への意志

ありのままに描くことに対抗した横光の態度は、自然に表現の問題に繋がる。横光は、自分の言説のなか、「外面」、「構成」、「形式」などの言葉を用いながら、表現の問題について掘り下げ続けている。この表現の問題は、横光の新感覚派的作品を把握するところにおいて重要な要素である。

前掲の「新感覚派文學の研究」の4章「新感覚派文學の理論」で、横光は作者にとって一番肝心なのが、「如何にそれを表現するか」であると述べている。

問題は如何に表現するか、にあるのだ。対象をありのままに模倣することにあるのでは絶対になく、小説に與へられた四つのダイメンション—即ち空間と時間と—を利用して、紙の上に、活字をもつて、最も効果的に、対象を再現することにあるのだ。最も意識的計画的に。

[「新感覚派文學の研究」、p.320]

横光は、内容である対象を読者に効果的に伝えるため、形式という表現の問題に力を注いでいたのである。他の論文「内面と外面について」でも、外面、即ち表現の重要性について論じている。

外面をも見ずして内面が、何故に分るであらう。外面の總てに内面があり、外面あつて内面は存在し、さうして、ただ内面は、外面にのみあるだけだ。内面のみ、外面があるのではない。

[「内面と外面について」、p.85]

内面と外面のなかで、外面を優先的に考えた横光は、新感覚派時代の作品において多様な表現方法を駆使してきたが、ここで取り上げる方法は、横光が愛用した象徴化・比喩・感覺的表現である。象徴化・比喩・感覺的表現は、新感覚派及び横光に限られた専有物ではない。しかし、これらの表現方法は、横光の新感覚派時代の

主な特徴を捉える上で欠かせない手がかりであり、その用い方に特別な重きが置かれていることは注目すべきだと思う。

3.3.1 象徴化について

横光の新感覚派時代は所謂象徴の時代ともいえると思う。「新感覚論—感覺活動と感覺的作物に對する非難への逆説」で横光は、「新感覺的表徴は少くとも悟性によりて内的直感の象徴化シンボライズされたものでなければならぬ」とし、「感覺的作物は既に一つの象徴派文學」であると主張している。象徴化された表現が新感覺的表徴であることだ。また横光は「内面と外面について」で象徴について、また次のように述べている。

言葉と云ふ言葉がある。言葉とは外面である。より多く内面を響かせる外面は、より多く光つた言葉である。此の故に私は言葉を愛する。より多く光つた外面を。さうして、光つた言葉をわれわれは象徴と呼ぶではないか。此の故に私は象徴を愛する。象徴とは内面を光らせる外面である。此の故に私はより多く光つた象徴を愛する。より多く光つた象徴を計量してゐるものを、私は新感覚派と呼んで來た。 [「内面と外面について」、p.85]

横光は、象徴が彼の新感覚派時代のすべてであると説明できるくらい象徴表現を追い求め続けた作家であった。象徴表現は新感覚派時代の横光を特徴付ける核心的要素の一つであるといえよう。後年の横光は自分の新感覚時代を評価する時も、次のように象徴について述べている。

この時期には、私は何よりも藝術の象徴性を重んじ、寫實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。⁶¹⁾

61) 横光利一(1941・10)「解説に代へて」『三代名作全集 横光利一集』、河出書房、p.409。

＜病妻小説＞は、このような象徴的技法を用いた象徴的小説でもある。特に「花園の思想」の花の象徴は多数の論文で論議されてきた問題でもあった。「主題の展開が、深い象徴の輝きを湛えた完成度に達している点」で、「小説というよりもむしろポエジーである」という由良の評価からも⁶²⁾、この作品が象徴的なものであることが分かると思う。

それでは、＜病妻小説＞に現れた象徴化に関する内容を調べることで、＜病妻小説＞が持つ新感覚派時代の特質を確認することにする。

例えば、「春は馬車に乗つて」の各章の書き出しは、作品の全体の推移を象徴する文章として位置付けられる。季節の推移は二人の状態を、そして「ダリヤ」は妻と妻の肺を象徴するものとして用いられている。次は「春は馬車に乗つて」の書き出しである。

海濱の松が凧に鳴り始めた。庭の片隅で一叢の小さなダリヤが縮んでいつた。

[「春は馬車に乗つて」1、p.279]

ダリヤの莖が干枯びた縄のやうに地の上でむすばれ出した。潮風が水平線の上から終日吹きつけて来て冬になつた。

[「春は馬車に乗つて」2、p.282]

庭の芝生が冬の潮風に枯れて来た。硝子戸は終日辻馬車の扉のやうにがたがたと慄へてゐた。もう彼は家の前に、大きな海のひかへてゐるのを長い間忘れてゐた。

[「春は馬車に乗つて」3、p.292]

花壇の石の傍で、ダリヤの球根が掘り出されたまま霜に腐つていつた。龜に代つてどこから来た野の猫が、彼の空いた書齋の中をのびやかに歩き出した。

[「春は馬車に乗つて」4、p.295]

彼と妻とは、もう萎れた一對の莖のやうに、日日黙つて竝んでゐた。

[「春は馬車に乗つて」5、p.296]

62) 由良君美(1965・6) 前掲論、p.86。

縮んでいった「小さなダリヤ」は、漸次的に「莖が干枯びた縄のやうに地の上でむすぼれ出」し、晩秋を過ぎ季節はもう冬になってしまった。硝子戸は「がたがたと慄へてゐ」て、その寒さを感じさせる。それで最後に「ダリヤ」は「球根が掘り出されたまま霜に腐つていつ」てしまったのである。妻の病状の悪化と二人の関係を、作者は「ダリヤ」と季節の推移といった象徴で克明に示している。小田桐はこのよな「ダリヤが縮んだり、干枯びたりする自然の生滅に、実は一人の女（妻）の病氣、死への進行が仮託されている」ことを指摘しており⁶³⁾、書き出しと作品との関係について考察した安川も「肺を病んだ妻の病状が、救いようもなく絶望的狀態に刻々傾斜して行く経路を圧縮的に暗示することに成功している」と述べている⁶⁴⁾。

3.3.2 比喩について

比喩は、横光が多用した表現技法の一つである。新感覚派時代を代表する文章である「頭ならびに腹」の冒頭は、時間と空間の交差と特有の比喩を使って、「新感覚派の典型的な表現」⁶⁵⁾といわれている。＜病妻小説＞の中でも比喩は愛用されており、「～ように」「～よな」などの表現が＜病妻小説＞の随所に見られる。

例えば「春は馬車に乗つて」で、この比喩が用いられているところは、臓物に対する夫の説明部分である。

「この曲玉のやうなのは鳩の腎臓だ。この光澤のある肝臓はこれは家鴨の生膽だ。これはまるで、噛み切つた一片の唇のやうで、此の小さな青い卵は、これは崑崙山の翡翠のやうで。」
[「春は馬車に乗つて」2、p.282]

「これは鮫鱈^{あんこ}で踊り疲れた海のピエロ。これは海老^{まび}で車海老、海老は甲冑をつけて倒れ

63) 小田桐弘子(1980) 前掲書、p.109。

64) 安川定男(2000・1) 前掲論、p.73。

65) 小林國雄(2002) 「横光利一の文体」『横光利一事典』、おうふう、p.23。

た海の武者。この鯨^{あぢ}は暴風で吹きあげられた木の葉である。」

[「春は馬車に乗つて」2、p.287]

病気が悪化する以前における臓物の比喻と、〈死〉の影が二人を支配している時の比喻とが全く違う言葉として表現されている。後者の比喻は、「踊り疲れた」、「甲冑をつけて倒れた」、「暴風で吹きあげられた」という否定的な言葉によって二人の今の状況を暗示している。このように横光の比喻表現は、ただ内容を飾るだけではなく、喩えられた含意を通して作品の世界をもっと広がらせているのである。

「花園の思想」の6章は、「肺臓と心臓との戦ひ」の部分が提示されている。「頂の死に逝く肺臓」「腐敗した肺臓」と表現されている「肺臓」は、花園の肺病院の比喻であり、「麓の活躍した心臓」と表現されている「心臓」は、麓の海村の漁場の比喻である。また、この二つの所の比喻は「肺臓」と「心臓」との関係性を持たせることで、二つの言葉が有機的関係をもって相互作用しているといえよう。横光は直接に両方の対立をそのまま表現するのではなく、比喻を用いて表現しているのである。

3.3.3 感覚的表現について

横光は、象徴、比喻に続き、新感覚への意志を示す方法として感覚的表現を戦略的に用いている。自然主義的リアリズムのように〈説明する態度〉から離れ、横光は対象を感覚的に表現している。即ち、対象をイメージ化して読者に感覚を通して伝えようとする。前節の「新感覚的立場の表明」で確認したように新感覚派の特徴は、感覚を通して対象を認識し、「読者との接触の媒介」も「意識的に感覚に置く」ところにある。

この〈感覚的表現〉は、〈病妻小説〉においても積極的に用いられている。

「春は馬車に乗つて」は、その題目自体が感覚的表現となっている。横光は「春」という時間的要素を「馬車」という物質の中に乗せているのである。眼に見えない時間的要素である「春」を、読者には見えるように感覚化しているのである。

「花園の思想」は、主人公の彼の美的追求の行為から始まる。横光は「彼」の美的追求の目的を「彼女のその歎聲の秘められたやうな美しさを聴くために」と提示している。「美しさ」という抽象的なものを、「聴く」という聴覚的な要素として表現しているのである。更に、妻の〈死〉を象徴する日没の場面は次のように描かれている。

彼は水平線へ半圓を沈めて行く太陽の速力を見詰めてゐた。

——あれが、妻の生命を擦り減らしてゐる速力だ、と彼は思つた。

見る間に、太陽はぶるぶる慄へながら水平線に食はれていつた。海面は血を流した俎のやうに、眞赤な聲を潜めて静まつてゐた。その上で、舟は落された鳥のやうに、動かなかつた。 [「花園の思想」12、p.374]

彼が見詰めていたものは「太陽」ではなく、「太陽の速力」である。「太陽」の運動性を見詰めていたのである。それでその日没の姿を作者は、「眞赤な聲を潜めて静まつてゐる」と表現している。聴覚の「聲」が「眞赤」と視覚的に表現され、更に太陽の「聲」はうるさいものではなく、「潜め」るものであり、夜沈んでいく太陽の姿が感覚的に表現されている。聴覚的視覚的効果を用い、動かない舟と共に、〈死〉の様子を暗示している文章である。

また、妻の臨終の場面を横光は、

彼女の把握力は、刻々落ちていく顎の動きと一緒に、彼の掌の中で木のやうに弛んで來た。彼女は動きとまつた。 [「花園の思想」13、p.380]

と表現している。妻が〈死〉に近寄っていくという瞬間を「掌の中で木のやうに弛んで

來」る触覚として表現し、更に<死>の瞬間を「死んだ」「息が止まった」ではなく、「動きとまつた」という運動的要素として表しているところも感覚的表現である。

4. 横光利一の〈死〉の認識

〈病妻小説〉の共通するテーマは妻の〈死〉である。一連の〈病妻小説〉は〈死〉という要素が作品の全体に遍在している。妻の〈死〉というテーマを横光はどう認識し表現しているのかを探ることは、横光の「材料の上に呼吸するその生活の方法」を知るところにおいて重要であると思う。また日置俊次は、「反私小説的なものと私小説的なものとの融和」の要因として「作品に遍在する『死』の影」を挙げている⁶⁶⁾。

自然主義的リアリズムの「対象をありのままに模倣する」のに対する反発と表現への意志を持っていた横光利一において、この妻の〈死〉を作品化することは、自分の経験的叙述で描くのではなく、「物自體に躍り込」んで〈死〉の本質に近寄ることであり、客観化し象徴的に表現することであったはずである。また、それを探ることは表現の問題を越えて、この作品が真の新感覚派時代の横光の作品であるかを把握する点において重要な手がかりになるといえよう。

まず、自然主義的リアリズムの小説の〈死〉を描写した場面を挙げてみよう。島崎藤村の「ある女の生涯」の部分である。

三年ほど経つて、おげんの容体の危篤なことが病院から直次の家へ伝へられた。おげんの臨終には親戚のものは誰も間に合はなかつた。

養生園以来、蔭ながら直次を通してずつと国から仕送りを続けて居た小山の養生もそれを聞いて上京したが、おげんの臨終には間に合はなかつた。おげんは根岸の病院の別室で、唯一人死んで行つた。

まだ親戚は誰も集まつて来なかつた。三年の間おげんを世話した年とつた看護婦は夜の九時過ぎに、亡くなつたまだ間もないおげんを見に行つて、そこに眠つて居るやうな死顔を抜いてやつた。両手も胸の上に組合せてやつた。その手は、あだかも生前の女のかなし

66) 日置俊次(1997・10)「横光利一試論―『春は馬車に乗つて』における死の象徴化―」『日本近代文学』通号57、日本近代文学会、p.190。

みを淹ふかのやうに見えた。67)

島崎の「ある女の生涯」は、島崎の姉である高瀬園子のことを素材とした小説である。主人公の高瀬園子は、1920年3月13日死亡した。引用された場面は、説明風になっており、作者は、孤独に死んだ「おげん」の姿を淡々として、また記録的に描いている。

田山花袋も同様である。「日本自然主義の代表作」68)ともいわれる田山の「生」は、田山の実母田山てつをモデルにした小説である。田山てつは1899年8月死亡した。

呼吸が絶え絶えになつたと同時にぐつと痰が咽喉にこみ上げて来て、二度三度顔をしゃくつたと思ふと、それきり息は絶えた。

手の脈を取つて居た主人も今が最期であるのを知つた。

最期！死！と思ふと、悲哀の情が溢るやうに人々の胸に漲つた。死は総ての事情を忘れしめ、総ての汚れた思を清浄ならしめる。死に面しては、誰も厳かな悲哀と同情とに撲れぬものはあるまい。

『南無阿弥陀仏南無阿弥陀仏』とお駒は猶唱名の声を止めずに、『銃ちやんも秀ちやんも最期の水を含ませて御遣りなさい。親子の縁もこれが限りですよ』

低頭勝にして居た銃之助の眼からは涙が霞のやうにぼろぼろこぼれた。秀雄は少し離れて覗き加減に死者の顔を見て居たが、この悲しい言葉を聞くと、堪らなくなつたといふやうに平手で無造作に面を掩つた。下唇を噛んで、つとめて押へて居る様子であるが、胸には波を打つて悲哀が押寄せて来ると覚しく、色の浅黒い無邪気な大きい顔を涙が流れた。

主人もお梅もお桂も皆泣いた。69)

67) 島崎藤村(1921)「ある女の生涯」『新潮』（『日本近代文学大系14島崎藤村集II』、角川書店、1972、p.383、所収）

68) 相馬庸郎(1972)「補注」『日本近代文学大系19田山花袋集』、角川書店、p.196。

69) 田山花袋(1908)「生」『読売新聞』（『日本近代文学大系19田山花袋集』、角川書店、1972、pp.349～350、所収）

「ある女の生涯」の〈死〉の部分とは違って、緊迫に状況が進んでいる。しかし、これも同じように、〈死〉の姿を淡々として描いているだけである。田山自身も、ここで使われた手法を「平面的描写」として呼んでいる。「平面的描写」とは「ただみたま聴いたまま触れたままの現象をさながらに描く」ことで、田山が「主眼とした所は、現実
に於ける自分の経験をただ平面的に描く」ことであると述べている⁷⁰⁾。ありのままに描写する自然主義的リアリズムの態度がよく表れた部分であると思う。

一方、横光の〈病妻小説〉は、横光が主張した虚構への意志に満ちた、また感覚を媒介にしたもので、特に中心素材である〈死〉の表現は以上の自然主義リアリズムとは違う表現になっている。

〈病妻小説〉は、〈死〉への自覚から出発する。作中の「彼」の内言であることを表示する「――」のあと、最初の彼の心情は「しかし、もうこの女は助からない」[「春は馬車に乗つて」1、p.281]と「恐らく、妻は死ぬだらう。」[「花園の思想」1、p.357]に表される。「蛾はどこにでもゐる」では、「――」はあまりに使われていないが、小説の最初の文章は「たうとう彼の妻は死んだ」[「蛾はどこにでもゐる」1、p.298]から始まる。〈病妻小説〉の共通するキーワードが〈死〉ということを示しているのである。妻の病状生活と妻の死後の出来事が作品の内容であるが、作者は一貫して意味より表現を優先にして、読者に〈死〉の問題を突き付けている。

それでは、作品の中で作者は妻の〈死〉をどのように認識し表現しているのかについて考察する。

70) 田山花袋(1908・9)「『生』に於ける試み」『早稲田文学』（『日本近代文学大系19田山花袋集』、角川書店、1972、p.435、再引用）

4.1 断絶としての〈死〉

〈死〉の本質は、〈生〉との断絶である。〈生〉と〈死〉は絶対に融和できない存在である。横光は、断絶としての〈死〉を〈病妻小説〉のなかで象徴的に描いている。

「春は馬車に乗つて」で、妻は〈死〉の要素を持っている存在として把握され、彼は〈生〉の側にいる存在として把握される。「死を自らの死として受容しなければならない妻とは決定的なところで断絶」⁷¹⁾されているともいえよう。「春は馬車に乗つて」の二人の口争いは〈生〉と〈死〉の争いでもあった。

「春は馬車に乗つて」は、冒頭の二人の視線の擦れ違いによる断絶から始まる。この視線の擦れ違いは二人の断絶に起因したことである。

「まあね、あなた、あの松の葉が此の頃それは綺麗に光るのよ。」と妻は云つた。

「お前は松の木を見てみたんだな。」

「ええ、」

「俺は龜を見てたんだ。」

二人はまたそのまま黙り出さうとした。

[「春は馬車に乗つて」1、p.279]

作中の彼の位置は、「妻の寝てゐる寝臺の傍」であるが、二人の視線は他の方へ向いていた。妻は永遠を象徴する「松の木」を見ていたが、「彼」の視線は「鈍い龜」に向いていた。そして、二人は二人の対話を通して、二人の視線の擦れ違いを確認した瞬間、沈黙してしまう。二人の〈死〉の意識による断絶が沈黙として現れたのである。また、「二人はまた」からも分かるように、その沈黙は一回的ではなく、以前から続いた持続する沈黙であった。作者は、〈死〉の意識による断絶を沈黙として表現している。沈黙は〈死〉の他の姿に他ならない。作者は意図的に沈黙という装置を使っ

71) 石橋紀俊(1994・6) 前掲論、p.47。

て、〈死〉と〈生〉との衝突を沈黙として描いているのである。自然主義作家達もこの〈死〉を描写する時、沈黙という要素を使ってはいるが、それは〈死〉の威圧感に圧倒された人々の態度で描かれているのである。

病人は微かな呼吸を刻むやうにする。そして一分の中に一度位ハアと深く大きな呼吸を交へた。其時に半開いて締のなくなつた頤ががつくりと外れさうになる。右の手を辛うじて持ち上げて、胸の邊を搔払ふやうな真似をしたが、其度に微かな無気味な形容の出来ない唸声を立てた。

誰も皆沈黙した。障子に移つた夕焼の反照も次第に消えた。

(中略)

蚊帳の中は薄暗くつて蒸暑かつた。それに物の腐る臭が人を圧して、重苦しい呼吸の音が沈黙した一間に際立つて聞えた。⁷²⁾

田山の「生」の一部分である。病人の〈死〉に近寄っていく姿とそれを見詰めている家族の様子であるが、沈黙によって、〈死〉の瞬間が緊迫に描かれているのである。それは横光の表現した断絶としての〈死〉の結果である沈黙とは違うものである。

「春は馬車に乗つて」の中で戯曲の特徴を把握した十重田は、セリフの他の表現としての沈黙の意味を分析しているが、「激しい対話につづく沈黙というパターン」に注目し、それが「死の問題がふたりの対話に浮上してきたときに出現している」と指摘している⁷³⁾。沈黙は、妻の病状の悪化による虚無と諦念の結果とも把握できると思うが、作者は意図的に〈死〉の意識の次に沈黙を配置し、そしてその沈黙の内容の変化によって、沈黙の持つ断絶としての〈死〉の意味を表していると思われる。

病勢の悪化のため、苦しんでいる妻の「傍からますます離れることが出来なくなつた」彼は、自分は「病人とは反対に落ちつかなければならないと考へ」てしまう。しかし、その考えのため、妻は反対に「彼が冷静になればなるほど、その苦悶の最中に咳を続け

72) 田山花袋(1908) 前掲書、pp.344～345。

73) 十重田裕一(1997・10) 前掲論、p.45。

ながら彼を罵つ」たのである。彼の考えは、彼の位置が〈生〉の側にいることを意味する。

しかし、二人の争いは、3章において医者から〈死〉の宣告を受けた後、見られなくなる。それは〈死〉の宣告による彼の敗北、〈生〉の敗北と関連している。彼は〈生〉の側の専有物である仕事と妻の看病とを並行することから次第に疲れていった。それで、「俺もだんだん疲れて来た。もう直ぐ、俺も参るだらう」という彼の言葉のように、逆らうこともできぬ〈死〉の存在が、医者宣告によって、明らかになった時、〈生〉は確実に〈死〉から敗北してしまう。彼の敗北の兆しは「踊り疲れた海のピエロ」「甲冑をつけて倒れた海の武者」「暴風で吹きあげられた木の葉」と描写した臆物からも窺われる。この比喻は彼自身の状態の比喻でもあった⁷⁴⁾。

——もう直ぐ、二人の間の扉は閉められるのだ。

——しかし、彼女も俺も、もうどちらもお互に與へるものは與へて了つた。今は残つてゐるものは何物もない。

その日から、彼は彼女の云ふままに機械のやうに動き出した。さうして、彼は、それが彼女に與える最後の餞別だと思つてゐた。 [「春は馬車に乗つて」3、p.294]

医者から妻の〈死〉を宣告された後、二人に残っていることは、ただ黙って閉められて来る「扉」を待つことだけであつた。〈死〉に負けた彼は妻のいうままに動き出す「機械」になつたのである。「機械」とは生きていない無機物で、〈生〉の側の彼が〈死〉の側へ移動したことを表した部分である。

「春は馬車に乗つて」では、このように断絶を象徴する沈黙の表現が合計9回も出る。間欠的であつた最初の沈黙は、妻の状態と彼が疲れていくことと共に、その長さや深さを加えていく。後半部では、その沈黙の時間が「終日」、最終的には「日日」ということになってしまう。〈死〉による断絶が日常化されたことを示しているのである。

74) 山崎國紀(1977・3) 前掲論、p.246。

花壇の石の傍で、ダリヤの球根が掘り出されたまま霜に腐つていつた。龜に代つてどこからか来た野の猫が、彼の空いた書齋の中をのびやかに歩き出した。妻は殆ど終日苦しきのために何も云はずに黙つてゐた。 [「春は馬車に乗つて」4、p.295]

これは「春は馬車に乗つて」の4章の冒頭の文であるが、妻と象徴される「ダリヤ」は、「球根が掘り出されたまま霜に腐つていつた」と描写される。そして妻は、「終日苦しきのために何も云はずに黙つてゐる」状態である。沈黙する彼女のため、彼にできることは彼女から課せられた聖書を読み上げることであった。

彼と妻とは、もう萎れた一對の莖のやうに、日日黙つて竝んでゐた。しかし、今は、二人は完全に死の準備をしてつた。もう何事が起らうとも恐はがるものはなくなつた。さうして、彼の暗く落ちついた家の中では、山から運ばれて来る水甕の水が、いつも静まつた心のやうに清らかに満ちてゐた。 [「春は馬車に乗つて」5、p.296]

最後の5章で、彼と妻は「完全に死の準備をしてつた」状態である。「日日黙つて竝んでゐる」二人の姿からも分かるように、その二人に沈黙は日常になってしまった。このように、横光は<死>による沈黙を意図的に作品の各章の書き出しに配置し、その長さを延ばすことで、<死>に支配されている二人の姿を描いている。それに、沈黙の姿が「もう萎れた一對の莖のやうに」と直喩表現によって捉えられている。

妻の病状が更に悪化し、肺療院へ移った後の生活を描いた「花園の思想」では、<死>の意識による断絶を意味する沈黙は二人の生活を完全に支配している。最早彼は「春は馬車に乗つて」のように<生>の側に立っている存在ではない。「春は馬車に乗つて」における彼は妻の<死>の宣告によって、<生>の側から<死>の側へ移動したが、「花園の思想」ではもう「醫者から妻の死の宣告を幾度聞かされたか分らない」<死>の状態にあり、すでに彼の位置は<死>の側から動き始める。

「花園の思想」の2章で、二人の状態はもう<死>の中での生活を意味することになる。二人の間には「最早悲しみの時機は過ぎてゐる」で、二人は「二人を引き裂く死の断面」を見ようとしているだけである。彼は「春は馬車に乗つて」のように疲れてしまい、<死>の齎す「虚無の中へ坐り込ん」でいた。「春は馬車に乗つて」のようにあらゆる比喩を使って表される食事時間は失い、二人は沈黙しながら食事する。<死>による沈黙が二人を支配しているのである。更に作者は「妻の腹の中に潜んでゐる死に食物を與へるやうに」と<死>の存在を擬人化し、沈黙の行為を直喩表現に託している。

彼と妻との間には最早悲しみの時機は過ぎてゐた。(中略)彼は萎れて了つた。彼は疲れて了つた。彼は手を放したまま呆然たる藏のやうに、虚無の中へ坐り込んだ。さうして、今は、二人は二人を引き裂く死の断面を見ようとしてただ互に暗い顔を覗き合せてゐるだけである。丁度、二人の眼と眼の間に死が現はれでもするかのやうに。彼は食事の時刻が来ると、黙つて匙にスープを掬い、黙つて妻の口の中へ流し込んだ。丁度、妻の腹の中に潜んでゐる死に食物を與へるやうに。 [「花園の思想」2、pp.357～358]

彼は「黙つて匙にスープを掬い、黙つて妻の口の中へ流し込」む行為を続けるのみである。妻はもう<死>を「腹の中に潜んでゐる」存在として位置づけられている。激烈な生死の争いをした「春は馬車に乗つて」の対話はもうここには現れていない。ただ、彼の内言と状況描写だけで埋められている。

妻は「生死の間を轉つてゐる一疋の怪物」であり、「一個の美事な静物」になっている。彼もまた「感情の擦り切れた一個の機械」として存在する。そして二人がいる花園という空間は、<死>の空間を意味する⁷⁵⁾。その中に閉じ込まれた患者達も<死>を代表する存在である。花園という所は、悲しくて醜い<死>という存在を美しい花で隠すだけであった。彼が妻の病室を花々で飾ることも、花園を病室の中に移す行為に他

75) 玉村は、二人が位置する肺療院が「<花園>によって現実社会から隔離されている」と述べている[玉村周(1980・7)前掲論、p.100]。

ならない。ただ彼は観照者として〈死〉の空間である花園の中にいるだけである。

「春は馬車に乗つて」で〈生〉の側にあった彼に代って、「花園の思想」では新しい〈生〉の側のものが登場する。それは看護婦達と、麓の海村の漁場である。そして、「春は馬車に乗つて」と同じように、融和できない〈生〉と〈死〉は新しい葛藤を生み出す。

まず、看護婦と花園との葛藤を取り上げてみる。5章では「愛」という言葉が出現するが、「愛」とは、〈生〉の側に属する言葉であり、〈死〉の空間である花園とは相応しくない言葉である。

愛は？ 愛は都會の優れた醫院から拔擢された看護婦達の清浄な白衣の中に、五月の微風のやうに流れてゐた。

しかし、愛はいつのときでも曲者である。この花園の中でただ無爲に空と海と花とを眺めながら、傍近く寄るものが、もしも五月の微風のやうに爽かであつたなら、そこに柔かな愛慾の實のなることは明かな物理である。しかし、この花園では愛恋は毒藥であつた。

[「花園の思想」5、pp.361～362]

〈生〉の側に属する「愛」は、〈死〉の空間である花園では「毒藥」であつた。しかし、「愛」と同じく〈生〉の側に属する看護婦達は例外であつた。「愛」は、「看護婦達の清浄な白衣の中に、五月の微風のやうに流れてゐた」のである。横光は執拗ともいえるほど、直喩と隱喩を駆使して〈生〉と〈死〉の葛藤を浮き彫りにしている。

或る夜、彼女らの一人は、夜更けてから愛する男の病室へ忍び込んで發見された。その翌日、彼女は病院から解雇された。 [「花園の思想」5、pp.362～363]

「病舎の燈火が一齊に消え」た瞬間から、看護婦達は「嚴格な白い衣を脱ぎ捨て、化粧をすませ、腰に色づいた帯を巻きつけ、いつの間にかしなやかな寢卷姿の

娘」になる。ある夜、「愛する男の病室へ忍び込んで発見された」一人が花園から追いつかれる場面は<死>の空間である花園の<生>との葛藤を表す出来事であると思う。これは融和できない断絶の姿ではないか。

「花園の思想」の6章では、「村全體の生活を支へてゐる大きな漁場」と花園との対立が提示される。この「漁場」は「春は馬車に乗つて」において<生>の側にあった彼の役割に繋がる。「村全體の生活を支へてゐる大きな漁場」は、妻の薬と食物を買うために仕事をしていた彼の姿と似ている。しかし、彼の仕事は、「春は馬車に乗つて」で「お前の敵は俺の仕事だ。しかし、お前の敵は、實は絶えずお前を助けてゐるんだよ」という彼の言葉のように、妻にとって、ひいては花園に対して敵のようなものである。

花園はここでは「頂の死に逝く肺臓」として、漁場は「麓の活躍した心臓」として表現されている。

間もなく、これらの腐敗した肺臓を恐れる心臓は、頂の花園を苦しめ出した。彼らは花園に接近した地点を撰ぶと、その腐敗した肺臓のために賣れ残つて腐り出しただけの魚の山を、肥料として積み上げた。忽ち蠅は群生して花壇や病舎の中を飛び廻つた。病舎では、一疋の蠅は一挺のピストルに等しく恐怖すべき敵であつた。院内の窓と云ふ窓には盡く金網が張られ出した。金槌の音は三日間患者達の安靜を妨害した。一日の混亂は半ヶ月の静養を破壊する。患者達の體温表は狂ひ出した。

しかし、此の肺臓と心臓との戦いはまだ續いた。（中略）病舎は硝子戸で金網の外から密閉された。部屋には炭酸瓦斯が溜り出した。再び體温表が亂れて來た。患者の食慾が減り始めた。人人はただぼんやりとして硝子戸の中から空を見上げてゐるだけにすぎなかつた。

[「花園の思想」6、pp.363~364]

「肺臓」と「心臓」との戦いは、病舎と外部を密閉させること、つまり断絶によって終る。これもまた、擬人化によって融和できない<生>と<死>の間の断絶を描く場面である。<死>の空間にいる患者達は「ただぼんやりとして硝子戸の中から空を見上げて

るだけにすぎなかつた」のである。

「花園の思想」は、次々と＜死＞による断絶を提示しているが、「百合の花」という存在もその一例である。

その翌日から妻の顔は急に水々しい水蜜のやうな爽かさを加へて來た。妻は絶えず、窓
いつぱいに傾斜してゐる山腹の百合の花を眺めてゐた。彼は部屋の壁々に彼女の母の
代りに新しい花を差し添えた。シクラメンと百合の花。ヘリオトロオプと矢車草。シネリヤと
ヒアシンス。薔薇とマーガレットと雛罌粟と。 [「花園の思想」8、p.368]

ますます病状が悪化し、＜死＞に傾いていった妻が眺めていたのは、「窓いつぱいに傾斜してゐる山腹の百合の花」である。妻が眺めている「百合の花」は、花園の中に飾られている花花とは違って、「傾斜してゐる山腹」に生きている存在として描かれている。妻は＜生＞への願望として「百合の花」を眺めていたのである。それが、妻の病室を花花で装飾していた彼は、数多い花々と一緒に、「百合の花」を病室の中に持ち込む。この百合は「窓外の生ける自然全体を部分として代表するもの」⁷⁶⁾で、花園と同じように＜死＞の空間である病室の中に持ち込んだ時、妻は「あの百合の花を、此の部屋から出して」といってしまう。作品は妻の発言の理由として「百合の匂ひ」が「他の花の匂ひを殺して了ふ」ことを提示している。＜生＞の側の存在物であった「百合の花」を、＜死＞の側に属している妻が拒否したのである。断絶としての＜死＞の様子がよく表れている部分である。

それゆえ、彼は「百合の花」を部屋の外へ持ち出す。花園の縮小版である妻の部屋に＜生＞の側の存在物は入ることができないことを示しているのである。

彼は百合を攫むと部屋の外へ持ち出した。が、さて捨てるとなると、その濡れたやうに生き
生きとした花粉の精悍な色のために、捨て處がなくなつた。彼は小猫を下げるやうに百合

76) 由良君美(1971・4) 前掲論、p.142。

の花束をさげたまま、うろうろ廊下を廻つて空虚の看護婦部屋を覗いてみた。壁に挟まれた柩のやうな部屋の中にはしどけた帯や野蠻なかもじが蒸された空気の中に轉げてゐた。まもなくここで、疲れた身體を横たへるであらう看護婦達に、彼は山野の清冽な幻想を振り撒いてやるために、そつと百合の花束を匂ひ袋のやうに沈めておいて戻つて來た。

[「花園の思想」8、pp.368～369]

しかし、彼は「その濡れたやうに生き生きとした花粉の精悍な色」のため、「百合の花」の「捨て處」を見付けることができなかつた。それで、彼は同じく生>の側の存在である看護婦達の部屋に「百合の花」を持ち込んで行く。そして、「彼は山野の清冽な幻想を振り撒いてやるために、そつと百合の花束を匂ひ袋のやうに沈めておいて戻つて來た」のである。

このように、横光は<死>が支配する花園という空間と新しい<生>の側の存在とを配置し、両側の対立と葛藤の姿を提示しながら、断絶としての<死>を表している。

妻の死後の出来事を扱っている「蛾はどこにでもゐる」は、彼の内的心境の変化がその中心となっている。「たうとう彼の妻は死んだ」という文章から始まるこの作品は、<死>の影が彼を支配することから始まる。旅に出た彼の脳裡には「死とは何だ。死とは？」という質問で一杯であつた。「死を考へねばならぬ」自分の姿であつた。ここでも彼は<死>の側に属している。しかし、他の二作の場合、外部で表出された断絶の姿であるが、この作品では主人公の彼の内部において<生>と<死>とが衝突することとして現れる。

<生>と<死>の断絶された姿を表しているのは、まず「妻の血を蓄へてゐる」蚊が挙げられる。

彼は蚊が腹に妻の血を蓄へてゐるのを見ると、妻の死骸よりも、蚊の腹の中で、まだ生きてゐる妻の血に胸がときめくのを感じた。

[「蛾はどこにでもゐる」2、p.298]

死んだ「妻の血を蓄へてゐる」蚊から「胸がときめくのを感じ」る彼の姿は、彼が<死>の側に属していることを表す部分でもある。しかし、彼の態度は<生>の側の存在である「義妹の身體」を恐がるのである。それは<生>の側に対して彼の内的拒否が生じたことを意味する。

彼はさう呟きながら、またふらふら自動車に乗り歩き、夜遅く妻の家へ疲れた身體で歸つて來た。しかし、さて寝ようとする、いつも義妹の身體がひとり蚊帳の中で青白くぐつたりと眠つてゐた。

彼はだんだん義妹の身體が恐くなつた。或る日、彼は黙つて妻の家から逃げ出した。全く彼の行爲は、彼女の家人にとつて疑はしいことに相違なかつた。しかし、彼としてみればその場合それ以外の方法を考へ出すことは出来なかつた。

[「蛾はどこにでもゐる」2・3、pp.298~299]

彼の状態は他の二作と同じように「疲れた身體」というように疲れきっている。これは<死>が彼を支配している端的な証拠になると思われる。「だんだん義妹の身體が恐くなつた」彼は「黙つて妻の家から逃げ出」す。このような行動はこの方法しか「考へ出すことは出来なかつた」彼の内的拒否の結果である。<死>の側にいる彼において、<生>の側は融和できない存在であつたのである。そして彼は恩師の家に泊まる。

今、彼は妻の<死>の影の下にいる状態である。そのような彼の前に現れた「一疋の白い蛾」から、彼は妻の姿を発見する。この「一疋の白い蛾」は妻、つまり<死>の側に属しているものである。

「これはをかしい。」と彼は思つた。

彼は暫く蛾をじつと見詰めて立つてゐた。

「これは妻だ。」

ふと彼はさう思つた。すると、俄に、前々夜から引き續いて彼の周圍を舞ひ續けて來た蛾の姿が、恋々とした妻の心の迷ひのやうに思はれ出した。

[「蛾はどこにでもゐる」5、pp.301～302]

「一疋の白い蛾」を死んだ妻として思った瞬間、「一疋の白い蛾」は「恋々とした妻の心の迷ひのやうに思はれ出した」のである。〈死〉の側に属した彼の内的反映である。しかし、作者はまた〈生〉の側の存在を登場させ、彼の内部で〈生〉と〈死〉の衝突、つまり断絶の姿を表している。

二番目に表される〈生〉の側のものは、海岸の「裸體の男女の群れ」である。

彼は次の日、友人達の多くゐる海岸町へ行つてみた。その海岸では、裸體の男女の群れが輝く大きな海岸線にまっはりついて華やかに戯れてゐた。そこは全く別世界だ。

「これは生きてゐる。」と彼は思った。 [「蛾はどこにでもゐる」5、p.301]

彼は一週間もするともう華やかな海岸線から倦いて來た。そこで彼に洗はれてゐる裸體の人々の形は、彼にとつて別にあの倦怠極まる空の形を變化さすほど、それほどと魅力のある何物でもないのが分つてくると、彼はまたぼんやりと恩師の家へ歸つて來た。

[「蛾はどこにでもゐる」6、pp.302～303]

「蛾はどこにでもゐる」の5章で、海岸の「裸體の男女の群れ」を見て、「これは生きてゐる」と思った彼は、6章で、「生きてゐる」、つまり〈生〉の側の存在である「裸體の男女の群れ」が「それほどと魅力のある何物でもないのが分つてくると、彼はまたぼんやりと恩師の家へ歸つて來た」のである。この5章と6章の間には、上の「一疋の白い蛾」を死んだ妻だと考える部分が挿入されている。彼は海岸の「裸體の男女の群れ」を生きている存在と思うが、再び現れた蛾をおかしく感じて、妻と考える瞬間、生きていた「裸體の男女の群れ」は、〈死〉の側の彼には魅力のないものになってしまったのである。

このように「蛾はどこにでもゐる」は、〈生〉の側の存在と〈死〉の側の存在とを順次に示し並置させることで、彼の内部で起る葛藤、断絶の姿を表している。作品全体

がこのように彼の内部で生じてくる葛藤の連係であると言っても過言ではないと思う。このような内部の葛藤は、妻に似ている或る「女」の登場まで続く。

しかし、このような彼の内部で起こった〈生〉と〈死〉との葛藤は、最後の8章で「動くものは動くが良い。廻るものは廻るが良い」という彼の〈生〉への肯定によって、彼が〈生〉の側に属していることを改めて確認することで作品は終わる。つまり、「蛾はどこにでもゐる」の最後は、〈死〉の側から〈生〉の側へと転移する彼の姿で終わっているのである。従来の自然主義作家とは違って、横光が、新しい存在物という虚構的な要素を通して、新感覚的にこの作品を造形していたのは見逃してはいけないと思う。

このように妻の死後に書かれた一連の〈病妻小説〉の中で、横光は〈死〉による断絶の姿を、融和できない〈生〉の存在と〈死〉の存在との葛藤として表し、この両者の葛藤を、作中人物の沈黙・遮断・拒否などのような態度で表していることが確認できると思う。

4.2 遍在する〈死〉

新感覚派時代の横光は、〈死〉の連続の中にいた⁷⁷⁾。1922年に父が韓国京城で死亡し、3年後の1925年1月に、母こぎくが死亡する。その間に、新感覚派の起点となる関東大震災が1923年9月発生し、無数の〈死〉を横光は目撃した。ついに1926年6月に妻キミが肺結核で死亡する。これらの経験を経て、彼は〈死〉が自分の廻りにいつも存在しており、日常的な存在であることを認識したはずである。そして、横光自身もこの時期を指して、「無常の風」⁷⁸⁾が吹いた時期であったと述べている。

幼い頃、「無常の風が吹いて来ると人が死ぬ」と母は云つた。それから私は風が吹く度に無常の風ではないかと恐れ出した。私の家からは葬式が長い間出なかつた。それに、近頃になつて無常の風が私の家の中を吹き始めた。先づ、父が吹かれて死んだ。すると、母が死んだ。 [「無常の風」、p.40]

父の〈死〉を素材とした「青い石を拾つてから」⁷⁹⁾でも、自分の周辺に遍在する〈死〉について表現している。この作品は1925年3月、『時流』に発表したもので、1月、母の〈死〉の以後のものである。次々に起つた父と母の〈死〉から、遍在する〈死〉を発見した態度とでもいえよう。

私の行く先々は死ばかりであつた。私の身體は死を振り撒いてゐる生物のやうな感じがした。

(中略)

その部屋の入口からは、物狂ほしい勢ひで容赦なく暴れ廻つてゐる死が黙つて覗き込んでゐた。 [「青い石を拾つてから」 pp.149～150]

77) 日置は、この死の連続の出発点を初恋おかつの病死だと見ている[日置俊次(1997・10) 前掲論、p.191]。

78) 横光利一(1925・9) 「無常の風」『文藝春秋』第3年第9号(『全集』十三巻、pp.48～50、所収)

79) 横光利一(1925・3) 「青い石を拾つてから」『時流』(『全集』二巻、pp.128～157、所収)

自分の「行く先々は死ばかり」であり、自分の身体は「死を振り撒いてゐる生物」のように感じる。日置は、遍在する〈死〉について説明しながら、「キミの死は横光が身近で初めて体験した頓死ではない死、持続する死」であったことを述べており⁸⁰⁾、八木は「悲劇的な死の影がつきまとっていた」時期であると述べている⁸¹⁾。

横光は〈病妻小説〉の中、象徴的手法を用いて遍在する〈死〉を緻密に構成している。「春は馬車に乗つて」では、遍在する〈死〉の象徴として「海」が登場するが、各章の冒頭では、妻を象徴する「タリヤ」以外に、「海」が提示される。その「海」は、作品の舞台になる家の前に位置し、妻のための臍物を生み出す所でもあった。

「春は馬車に乗つて」の「海」について、石橋は「海」は「彼と妻との困難を共示」し、「作品世界の中で荒ぶる〈海〉が静かなく海〉に変貌することは、彼が妻の死に抗うことを止めたことと対応」と論じている。更に結末の「海」は、「〈新しい陸地〉を生み出す再生の母体として語られている」ことを挙げている⁸²⁾。

二人の「困難を共示」する「海」の他の役割は、〈死〉がいつも自分のもとにあることを知らせる存在であると思う。「春は馬車に乗つて」の下書きである「海の草」は、妻キミの〈死〉の以前に書かれた作品で、「春は馬車に乗つて」の背景になる海辺のスケッチである。この作品の最後の部分は「永久に歸つて來ない」漁夫を待っている妻の姿を描いているが⁸³⁾、「海」に出た夫が歸つて來ないことは、「春は馬車に乗つて」での「海」が〈死〉を意味するものとして用いられていることと関連すると思う。

「春は馬車に乗つて」の2章の冒頭は、冬の到来を象徴している。それは二人の人

80) 日置俊次(1997・10) 前掲論、p.199。

81) 八木泉(2002) 前掲論、p.170。

82) 石橋紀俊(1994・6) 前掲論、p.49。

83) 「或る夜、一艘の舟は沖へ出たまま、永久に歸つて來なかつた。その漁夫の妻は、渚に篝火を焚いて泣きながら、いつまでも沖の方を向いて立つてゐた。三日目の朝、彼女が岩の根に海草のやうに倒れてゐるのを人々は見た。」
[「海の草」、p.5]

生の冬が到来していることを意味するものでもある。それを作者は、

ダリヤの莖が干枯びた縄のやうに地の上でむすばれ出した。潮風が水平線の上から終日吹きつけて来て冬になつた。 [「春は馬車に乗つて」 2、p.282]

として表現している。冬の到来を、「水平線の上」、つまり「海」の上から「潮風」が「終日吹きつけて来て冬になつた」と語る。石橋の論と共通しているところであるが、二人の「困難」は妻の〈死〉から由来しているのだとすれば、「海」が〈死〉を象徴しているということが理解できよう。〈死〉の意味を持っている「海」は、3章でその意味を更に明確にしている。3章の医者による〈死〉の宣告の場面である。

庭の芝生が冬の潮風に枯れて来た。硝子戸は終日辻馬車の扉のやうにがたがたと慄へてゐた。もう彼は家の前に、大きな海のひかへてゐるのを長い間忘れてゐた。

(中略)

彼は海濱に添つて、車に揺られながら荷物のやうに歸つて来た。晴れ渡つた明るい海が、彼の顔の前で死をかくまつてゐる單調な幕のやうに、だらしとしてゐた。

[「春は馬車に乗つて」 3、pp.292~293]

彼は「大きな海のひかへてゐるのを長い間忘れてゐ」た。彼が忘れていた「海」は、「死をかくまつてゐる單調な幕」のようであった。〈死〉をかくまっている「海」の存在がいつも自分の家の前に控えていたのである。「忘れてゐた」という言葉は、読者にとって「海」がいつもその場に存在していたことを喚起させる。このように作者は「海」という装置を通して、作中の彼の前に遍在する〈死〉の要素を読者に示そうとしているのではないかと思われる。

この「忘れてゐた」という言葉は、「花園の思想」では、妻の〈死〉の宣告の以後、「忘れてゐた悲しみ」と繋がる。「花園の思想」の2章で、もう二人の「悲しみの

時機は過ぎてゐた」と断言していたが、彼には<死>の齎す「悲しみ」がいつもそこにあったのである。

「花園の思想」でも、「海」は<死>を象徴する。

彼は水平線へ半圓を沈めて行く太陽の速力を見詰めてゐた。

——あれが、妻の生命を擦り減らしてゐる速力だ、と彼は思つた。

見る間に、太陽はぶるぶる慄へながら水平線に食はれていつた。海面は血を流した俎のやうに、眞赤な聲を潜めて静まつてゐた。その上で、舟は落された鳥のやうに、動かなかつた。 [「花園の思想」12、p.374]

彼にできることは、ただ妻の<死>を待つことであつたが、上の引用は、彼が「海」を「見降しながら考へ」る場面である。生命を象徴する「太陽」が「海」に食われていく日没の姿を見て、妻の生命が消えていくことと重ねて考える彼の態度は、「海」の持つ<死>という要素を表している。

なお、遍在する<死>を、明確に示している作品は「蛾はどこにでもゐる」である。この作品は、題目からも分かるように、<死>がどこにでもあることを知らせている。「蛾」は、妻の象徴でもあるが、妻の属性である<死>の象徴でもある。「蛾はどこにでもゐる」は、妻の死後の出来事と彼の心理変化を描く作品である。彼は「彼の周囲を舞ひ續けて來た蛾の姿」を亡くなった妻と考え、悩む。

「どんな不思議なことがあらうとも、どんな奇怪なことがあらうとも、それは一體自分にとつてどうしたことだ。動くものは動くが良い。廻るものは廻るが良い。」

彼は眼を瞑つて何事も考へまいとしてゐると、女中が夜の膳を運んで來た。彼は起き上つて箸をとつた。

「とにかく、俺は腹が空いて仕方がない。これだけは事實だ。」彼は膳に箸をつけようとして、ふと膳を見ると、また、一疋の蛾がじつと膳の縁にとまつたまま彼を見てゐた。彼は寒さを感じた。彼は暫く箸を持つたまま動けなかつた。

「いや、夏だ。蛾はどこにだつてゐるにちがひない。」

彼は敢然として刺身を口に投げ込んだ。 [「蛾はどこにでもゐる」8、pp.310～311]

「春は馬車に乗つて」「花園の思想」で、＜死＞の側に属していた彼は、「蛾はどこにでもゐる」でも＜死＞の側に属した状態から始まることは、前節で確認した。しかし、妻の死後の事を描いているこの作品は、最後の8章で「動くものは動くが良い。廻るものは廻るが良い」という＜生＞の肯定を通して、また＜生＞の側に復帰している彼の姿を描いている。作品の全体は彼の＜生＞と＜死＞の間で徘徊する彼の内的動揺が描かれているが、最後の8章は、この作品の主題とも思われる彼の＜生＞の側への復帰を宣言することになっている。そして、また現れた蛾を見て、彼は最初は動揺するが、作品の題目と同一文章の「いや、夏だ。蛾はどこにだつてゐるにちがひない」という言葉を通して、＜生＞の側への復帰を確言することで作品は終わる。日置は、この部分について、「遍在する大きな『死』に身をゆだねることで自分の生を肯定しようとする意志が見える」と論じている⁸⁴⁾。

このように、「蛾はどこにでもゐる」は題目からも、＜死＞の日常性、つまり遍在する＜死＞の姿を表現している。それは逆らうこともできない＜死＞に対する自己諦念でもあるが、一方では＜生＞への肯定を通じて得られた＜死＞からの克服でもある。作者は作品のなかで、作中人物の意志の発言を通して、遍在する＜死＞の姿を表そうとしたのではないかと思われる。

横光は妻の＜死＞を含む一連の＜死＞の経験を通して、＜病妻小説＞の中で、自分が認識した＜死＞の遍在性を「海」と「蛾」という象徴的手法と虚構的造型によって新しく再構成しようとしたと考えられる。勿論、＜死＞とは、人間の生活と密接したものであり、遍在性を持っていることは確かである。しかし、横光はその＜死＞に、作品の中で独自の位相を与え、更に、それを＜事＞として直接に表すのではなく、言葉で構築される象徴の手法を使って＜表現＞として描いている、といった点において特別な意

84) 日置俊次(1997・10) 前掲論、p.200。

義が認められると思う。

4.3 視覚化された〈死〉

横光は「悟性と感性」を用いて対象を認識し、感覚を媒介として読者に内容を伝えようとする。そのような横光は、〈死〉という対象を一つの事件として把握するのではなく、それを感覚的に認識し、また感覚的に読者に伝えようと工夫したはずである。それが〈病妻小説〉の中に視覚化という形で現れている。

プロレタリア作家である武田麟太郎は、横光の新感覚派的なものについて次のように定義している。

外面と云ひ、言葉と云ひ、象徴と云ふのは、私は一切の現実を物質とその運動に還元して表現しようとする意と解する。確かに氏の所謂「新感覚派」なるものは、視覚的要素による現実の再構成であつた。⁸⁵⁾

武田は、横光の「内面と外面について」を引用して、「視覚的要素による現実の再構成」が横光の新感覚派時代の特色であることを認めていた。

また、西尾は、「『私』的心境を中心素材」である〈病妻小説〉について、当時の横光の手法が現れてはいないが、「映像的視覚的な『新感覚派』的意匠」は認められると確認している。

横光文芸に於ける所謂「病妻小説」は、構成の美・反リアリズム等のこの時期の横光が文芸に於いて追求した方法が生かしきれているとは言えず、「私」の心境を中心素材としている。(中略)しかし、事物描写に端的な映像的視覚的な「新感覚派」的意匠もその中に認められる。⁸⁶⁾

85) 武田麟太郎(1935・3)「横光利一論」『改造』(日本文学研究資料刊行会『横光利一と新感覚派』、有精堂、1980、p.22、所収)

86) 西尾宣明(1989・1)前掲論、pp.61～62。

このように横光は、新感覚派時代から視覚的要素を積極的に用いようとしたことが分かるが、〈病妻小説〉においても、この視覚的要素を取り入れようと努力した。〈病妻小説〉の中で、この視覚化は作中人物が何かを見詰めるといった視覚的態度に関わるが、〈死〉という眼に見えない客体を眼に見える〈形〉として表すことで、作中人物が〈死〉を見詰めるという態度へ深化される。それは作中人物の態度でもあり、更に進んで読者が作品を通して〈死〉を見詰めるように構成されていることでもある。

特に〈病妻小説〉で視覚的行為は美的追求と共に示されるが、〈死〉は美しいものとして表現される。漸次的に近づいてくる〈死〉を眺める彼は、逆転の眼を通して〈死〉を美しく見ようとする。しかしその〈死〉が形として、確実に現れた時、〈死〉は真の美しいものとして変貌する。

「春は馬車に乗つて」の冒頭は妻を象徴する「ダリヤ」が登場し、その衰滅は、妻が〈死〉に至る過程を見せる装置となる。その「ダリヤ」も、眼に見えない〈死〉を眼に見える存在として捉えたものである⁸⁷⁾。

また、前節の「断絶としての〈死〉」で確認したように、「春は馬車に乗つて」は二人の視線の擦れ違いから出発する。視覚がこの作品の全体を導く力になることを示しているといえよう。前掲の十重田の論文は、「春は馬車に乗つて」の戯曲性について考察したものであるが、「春は馬車に乗つて」の冒頭の二人の視線の擦れ違いについて「背景として配置された遠景と近景、それぞれ別の方向をまなざすふたりの視線、それらを示すふたりのセリフ」によって、「立体的な空間」となり、また「この立体的な空間は、『視覚』を意識した装置として構築」されていると確認している⁸⁸⁾。横光は、作品の舞台の構造でも視覚的装置を考えたのである。

二人の視線の擦れ違いは〈死〉の持つ本質である断絶を意味し、それは沈黙として現れるが、この場面をもう一度確認すると、次のようである。

87) 杣谷英紀(2001・6) 前掲論、p.75。

88) 十重田裕一(1997・10) 前掲論、pp.41～42。

妻は黙つて彼の顔を見詰めてゐた。 [「春は馬車に乗つて」 3、 p.293]

妻はさうひとり定めてかかると、別に悲しさうな顔もせず黙つて天井を眺め出した。

[「春は馬車に乗つて」 3、 p.294]

妻は殆ど終日苦しさのために何も云はず黙つてゐた。彼女は絶えず、水平線を狙つて海面に突出している遠くの光つた岬ばかりを眺めていた。

[「春は馬車に乗つて」 4、 p.295]

断絶として<死>の結果である沈黙は、<何かを見詰める／眺める>という視線の行為と一緒に行われていることが分かる。十重田も、小説の後半部にいくと「妻の沈黙はすべて誰（何）かを見つめる、あるいは眺めるという身体的行為と共に記述されている」⁸⁹⁾といている。

まず、「春は馬車に乗つて」を取り上げて視覚的表現と<死>の関係について検討してみたいと思う。<死>の意味が視線と結合して説明されているが、次は3章の医者から妻の<死>の宣告を受けた後の夫の姿である。

彼は海濱に添つて、車に揺られながら荷物のやうに歸つて來た。晴れ渡つた明るい海が、彼の顔の前で死をかくまつてゐる單調な幕のやうに、だらりとしてゐた。彼はもうこのまま、いつまでも妻を見たくないと思つた。もし見なければ、いつまでも妻が生きてゐるのを感じてゐられるにちがひないのだ。

彼は歸ると直ぐ自分の部屋へ這入つた。そこで彼は、どうすれば妻の顔を見なくて済まされるかを考へた。彼はそれから庭へ出ると芝生の上へ寝轉んだ。身體が重くぐつたりと疲れてゐた。涙が力なく流れて來ると彼は枯れた芝生の葉を丹念にむしつてゐた。

「死とは何だ。」

ただ見えなくなるだけだ、と彼は思つた。暫くして、彼は亂れた心を整えて妻の病室へ這入つていつた。

[「春は馬車に乗つて」 3、 p.293]

89) 十重田裕一(1997・10) 上掲論、p.45。

妻の〈死〉が確実にされた時、彼は「いつまでも妻を見たくないと思」う。彼において〈死〉の意味とは、「ただ見えなくなるだけ」であり、見えることは、生きている根拠になったのである。「眼に見える身体にこそ生命の根源がある」⁹⁰⁾と考えた結果であろうと思う。父の〈死〉を素材とする「青い石を拾つてから」でも〈死〉を視覚的に認識しようとする彼の視覚的態度は一貫している。

実際、生と云ふことは五官で見なければあるものでないごとく、死と云ふものも五官で直接見ない限り存するものではなかつた。 [「青い石を拾つてから」、p.145]

「五官」によって認識されなければならないということは横光の新感覚的立場とも繋がる。〈死〉という客体を、「五官」によって把握しようとする態度である。

なお、妻の〈死〉の瞬間を象徴する「春は馬車に乗って」の最後の場面は、次のように描写されている。

妻は彼から花束を受けると両手で胸いつぱいに抱きしめた。さうして、彼女はその明るい花束の中へ蒼ざめた顔を埋めると、恍惚として眼を閉じた。

[「春は馬車に乗つて」5、p.297]

妻が「恍惚として眼を閉じ」る行為は、視線の遮断を意味する。何かを見詰めていた妻の行為の結果は、眼を閉じることで作品は終る。ところで、これは〈死〉を扱う他の作品とは違う意味を持っていると思う。今まで視覚的行為者として一貫してきた妻において「眼を閉じた」という言葉は、視覚的行為の終焉を意味する。二人の視線の擦れ違いから始まり、妻の「眼を閉じ」ることで、作品は一貫して視覚との関わりの中で妻の〈死〉を取り扱っていると思う。

以上のように「春は馬車に乗つて」で何かを見詰めるという〈視覚化〉は、「花園

90) 柚谷英紀(2001・6) 前掲論、p.80。

の思想」では、〈死〉を形として表すことで作品の核心的表現になる。十重田は、横光が色彩を通して作品の中に、「絵画的イメージを作り出そうと腐心している」ことを挙げている⁹¹⁾。由良は、この作品が「眼による救済の物語」であることを指摘している⁹²⁾。

「花園の思想」の最初の場面は、丘の上にある肺療院の方へ帰って来る彼の姿である。

彼は海から登る坂道を肺療院の方へ歸つて來た。彼はかうして時々妻の傍から離れると外を歩き、また、妻の顔を新しく見に歸つた。見る度に妻の顔は、明確なテンポをとつて段階を描きながら、克明に死線の方へ近寄つてゐた。 [「花園の思想」1、p.356]

彼は明確に〈死〉の方へ傾いていく「妻の顔を新しく見に」歸つた。冒頭における彼の視線の行きは、この作品における〈死〉が視線の動きと関わって表されていることで前もって示している。彼が見ているのは「妻の顔」であった。〈死〉の側に属して、もう〈生〉の側には戻れない「妻の顔」を見ていたのである。

また、〈死〉の空間である花園の肺療院は、視覚的行為に満ちた空間である。そこにいる患者達は「長い廊下に添つた部屋部屋の窓から、絶望に光つた一列の眼光」として表現している。〈死〉に向かっている患者達の姿も、視覚的行為によって描かれていることが分かる。

そして、妻と彼の現在の状態である。

彼と妻との間には最早悲しみの時機は過ぎてゐた。(中略)彼は手を放したまま呆然たる藏のやうに、虚無の中へ坐り込んだ。さうして、今は、二人は二人を引き裂く死の断面を見ようとしてただ互に暗い顔を覗き合せてゐるだけである。丁度、二人の眼と眼の間に死が現はれでもするかやうに。 [「花園の思想」2、pp.357～358]

91) 十重田裕一(1991・3) 前掲論、p.74。

92) 由良君美(1971・4) 前掲論、p.123。

妻の病状は深刻になり、妻の〈死〉はもう確実なことになっている。「彼は今まで医者から妻の〈死〉の宣告を幾度聞かされたか分らな」くなるまで、〈死〉と戦ってきたが、今は、ただ二人は「手を放したまま呆然たる藏のやうに、虚無の中へ坐り込ん」でいるだけであった。全力を尽くした二人は、ただ、「二人を引き裂く死の断面を見ようとしてただ互に暗い顔を覗き合せてゐるだけ」であった。これは上で確認した「妻の顔を新しく見に歸」る彼の行為と重なる。「死の断面を見よう」とすることと「互に暗い顔を覗き合せてゐる」ことは、「妻の顔」から「死の断面」を探し出す行為でもあったのである。更にこれは「二人を結びつける」ことが「眼差し」⁹³⁾であることをも意味する。

二人の眼と眼を経だててゐる空間の距離には、ただ透明な空気だけが柔順に伸縮してゐるだけである。その二人の間の空気は死が現はれて妻の眼を奪ふまで、恐らく陽が輝けば明るくなり、陽が没すれば暗くなるに相違ない。二人にとつて、時間は最早愛情では伸縮せず、ただ二人の眼と眼の空間に明暗を與へる太陽の光線の變化となつて、露骨に現はれてゐるだけにすぎなかつた。それは静かな真空のやうな虚無であつた。彼には横たはつてゐる妻の顔が、その傍の藥臺や盆のやうに、一個の美事な静物に見え始めた。

[「花園の思想」3、p.359]

「死の断面を見ようとして」いた二人の眼と眼の間の空間は、「静かな真空のやうな虚無」であった。もう二人は、「長い時間の苦痛のために、もう夫婦でもなければ人間でもな」い存在である。妻は「ただ生死の間を轉つてゐる一疋の怪物」であり、彼は「感情の擦り切れた一個の機械」に過ぎなかつた。今二人はただ「虚無の中へ坐り込ん」で、「死が現はれて妻の眼を奪ふまで」、待っているだけであった。妻の〈死〉を「妻の眼を奪ふ」として表現したことも視覚化としての〈死〉を表している部分である。

すでに述べたように、彼は、〈死〉による「虚無の空間」を、美しく変えようと努力す

93) 由良君美(1965・6) 前掲論、p.88。

る。それは<死>という醜い客体を美化することで、この美化の過程を通して、彼なりに<死>を克服しようとしたのである。このような彼の行為は、「美事な静物に見え始め」る妻の顔の回りを、花々で飾ることにより、一枚の静物画を作ることもあった。

彼は二人の間の空間をかつての生き生きとした愛情のやうに美しくするために、花壇の中からマーガレットや雛罌粟をとつて來た。その白いマーガレットは虚無の中で、ほのかに妻の動かぬ表情に笑を與へた。またあの柔かな雛罌粟が壺にささつて微風に赤々と揺らめくと、妻はかすかな歎聲を洩して眺めてゐた。此の四角な部屋に竝べられた壺や寢臺や壁や横顔^{プロフィール}や花々の静まつた静物の線の中から、かすかな一條の歎聲が洩れるとは。

彼は彼女のその歎聲の秘められたやうな美しさを聴くために、戸外から手に入る花と云ふ花を部屋の中へ集め出した。 [「花園の思想」3、p.359]

彼は自分の疲れを慰めるために、彼の眼に觸れる空間の存在物を盡く美しく見ようと努力し始めた。それは彼の感情のなくなつた虚無の空間へ打ち建てらるべきただ一つの生活として、彼に残されてゐたものだつた。 [「花園の思想」4、p.360]

<死>の空間である花園の中で彼にできることは、「彼の眼に觸れる空間の存在物を盡く美しく見ようと努力」することであつた。彼は自分の「疲れを慰めるために」、妻から「歎聲の秘められたやうな美しさを聴くために」、妻の病室を美しく装飾する。美的追求による慰めの過程である。西尾もこの美的追求について、「認識転換による運命からの救済への意志」と認めており⁹⁴⁾、由良も「『虚無の空間』を超克する道」が「強烈な芸術意志」にあつたことを認めている⁹⁵⁾。

薔薇は朝毎に水に濡れたまま揺れて來た。紫陽花と矢車草と野茨と芍薬と菊と、カンナは絶えず三方の壁の上で咲いてゐた。それは華やかな花屋のやうな部屋であつた。彼は夜毎に燭臺に火を附けると、もしかしたらこつそり此の青ざめた花屋の中へ、死の客人が

94) 西尾宣明(1989・1) 前掲論、p.58。

95) 由良君美(1971・4) 前掲論、p.129。

訪れてみはしまいかと妻の寝顔を覗き込んだ。

[「花園の思想」3、p.359]

しかし、彼の美的行為にも拘らず、二人の間にはまだ「虚無の空間」が存在していた。花で飾られた妻の病室は＜死＞の空間である花園と違いがなかったからである。病室も＜死＞の空間であったのである。それで、彼は「死の客人が訪れてみはしまいかと妻の寝顔を覗き込ん」でいるだけであった。視覚的行為である。それが、副院長から妻の＜死＞が切迫したことを聞いた後、「死の断面を見ようとして」いた二人の前に、＜死＞が現実として現れたのである。それは見えていなかった＜死＞が一部分視覚的に現れたことを意味する。これから、彼は視覚的行為と共に＜死＞に対する認識の逆転によって、彼は空間を超え、＜死＞自体を美しく感知しようと努力する。彼の態度の変化によって、＜死＞は美的に昇華する。

彼はこのときから、突如として新しい意志を創り出した。彼はその一個の意志で、總ゆる心の暗さを明るさに感覚しようと努力し始めた。もう彼にとって、長い間の虚無は、一睡の夢のやうに吹き飛んだ。

[「花園の思想」7、p.366]

いくら努力しても消えなかった虚無は、＜死＞が形として現れ、彼に新しい意志が出来た瞬間から、その「長い間の虚無は、一睡の夢のやうに吹き飛ん」でしまう。そして、その翌日から妻の顔に変化が始まる。それは視覚の行為としての彼の存在が現れる部分である。

その翌日から妻の顔は急に水々しい水蜜のやうな爽かさを加へて来た。

[「花園の思想」8、p.368]

「克明に死線の方へ近寄つてみた」妻の顔は、＜死＞が形として表れてから、「急に水々しい水蜜のやうな爽かさを加へて来た」のである。それで、最終的に妻が

死んで、〈死〉が妻の顔に現れた時、つまり、形としての〈死〉が確実に現れた時、作者は、〈死〉を美しいものと表現している。それは、ありのままに書く自然主義的リアリズムとは違う態度であるといえよう。

「キーボ、キーボ。」と母は呼んだ。

しかし、彼女はもう答へなかつた。彼女の呼吸は、ただ大きく吐き出す息ばかりになつて来た。彼女の把握力は、刻々落ちていく顎の動きと一緒に、彼の掌の中で木のやうに弛んで来た。彼女は動きとまつた。さうして、終に、死は、鮮麗な曙のやうに、忽然として彼女の面上に浮き上つた。

——これだ。

彼は暫く、その眼前に姿を現はした死の美しさに、見とれながら、恍惚として突き立つてみた。と、やがて彼は一枚の紙のやうにふらふらしながら、花園の中へ降りていつた。

[「花園の思想」13、p.380]

妻の臨終の直前まで、「聲を上げて泣き出した」彼の態度は、妻の〈死〉が「眼前に姿を現はした」瞬間、一変する。作品全体の視覚的行為は〈死〉を形として表すことであり、形として表された〈死〉を美しいものとして表現することは、由良のいうようにこの作品が「眼による救済の物語」であることを意味する。これは妻の〈死〉という悲痛な現実を逆転的に眺める新感覚派時代の横光の態度でもあるといえる。

一方、妻の死後の事を描いた「蛾はどこにでもゐる」では、妻と感じられる「蛾」が登場する。彼はこの存在を一貫して視覚的行為として捉える。そしてその視覚的行為は死んだ妻に帰結する。次は彼の視覚的態度が現れる部分である。

その夜彼は寝ようとして寝巻を着替へにかかると、不意に一疋の白い蛾が粉を飛ばせて彼の頬へ突きあたつた。

(中略)

「此奴、何者だツ。」と彼は思つた。彼は直ぐまた蛾を掌で打ち降ろすと、部屋の隅に

突き立つたまま暫く蛾の姿を眺めてゐた。 [「蛾はどこにでもゐる」3、pp.299～300]

「これはをかしい。」と彼は思つた。

彼は暫く蛾をじつと見詰めて立つてゐた。

「これは妻だ。」

[「蛾はどこにでもゐる」5、p.301]

「一疋の白い蛾」を眺める彼の視覚的行為の結果が死んだ妻であることを示している。作者は「蛾」を「一疋の白い蛾」として描写している。ここで「白い」という言葉は、この作品の最初に死んだ「妻の顔にかかつてゐる白い布」と重なる。作品は彼が「妻の顔にかかつてゐる白い布を眺め」る態度から出発して、同じ「白い蛾」を見詰める行為に続く。視覚的行為者としての彼の態度を表しているのである。

また、作者は、「蛾」を妻として考えるに至る理由を作品の中で示している。次は、彼の視覚的態度に関する内容である。

彼は物を見るとき、なるだけその物の形だけを見るやうにと心掛けた。形だけを見てみると、いかに些細な物體にもそれ相應の品位と性格とがあつた。さう云ふ彼の物の見方に一番多く見られてゐたのは、彼の亡くなつた妻であつた。凡そいかなる物の觀じ方があらうとも、死は形が亡くなると云ふことにちがひなかつた。彼の常に一番眼に觸れてゐた形である空と妻との二つのうち、最も美妙に動き續けて茫々たる空の倦怠を破つてゐた妻の形が、俄に彼の眼界から無くなつたと云ふことは、とにかくこれから空漠たる空のみ絶えず彼の相對として眼に觸れると云ふ予想からばかりでも、彼にとつて此の生活と云ふ風景は全く色褪せた代物しろものであつた。 [「蛾はどこにでもゐる」4、p.300]

「蛾はどこにでもゐる」の彼は、「物を見るとき、なるだけその物の形だけを見るやうにと心掛けた」と語っている。視覚的行為者としての自分を示しているのである。この部分について栗坪良樹は、「横光の〈目〉への信頼が語られている」と述べている⁹⁶⁾。

96) 栗坪良樹(1975・4)「横光利一の虚構と体験—妻の死をめぐる諸作其他」『評言と言語』（『横光利一論』、p.19、所収）

そのような「彼の物の見方に一番多く見られてゐたのは、彼の亡くなつた妻」である。彼の視覚的態度の結果が、亡くなった妻であることである。このように、横光は「蛾はどこにでもゐる」でも、視覚的行為者としての彼に、視覚的行為の対象としての〈死〉を関わらせている。

以上のように、横光は〈病妻小説〉においても、眼に見えない〈死〉を視覚の形として表し、作中人物の視覚的行為により、物事を感覚で捉え言語化する〈新感覚的態度〉を堅持していたと考えられる。

4.4 幻想としての〈死〉

〈生〉の側にいた夫の挫折と〈死〉の側へ移動、そして〈生〉の側への復帰というプロセスは前節で確認した通りであるが、このように、彼は〈生〉と〈死〉の境界を移動しながら存在するものと位置づけられる。作者は、このようなく生〉の側を実在として、〈死〉の側を幻想として表現している。これは横光の虚構への意志の結果でもある。

「春は馬車に乗つて」で幻想としての〈死〉が現れている部分は、この作品のクライマックスでもある最後の5章である。この5章は妻の〈死〉の瞬間を象徴する場面でもある。

4章までに〈生〉と〈死〉の戦いのように戦い続けてきた二人は、〈死〉の宣告と彼の疲労により、〈死〉が逆らうことのできない存在であることを自覚する。その瞬間から、二人の間の戦いはもう現れていない。その代りに理想世界を描いている聖書の言葉で埋め合わせられる。この聖書は、二人の空間がもう現実的な空間ではなく、理想の空間、幻想の空間へ移動したことを意味する。二人の状態は、「完全に死の準備をしてしま」い、「何事が起らうとも恐はがるものはなくなつた」のである。〈死〉の絶対性によって、「花園の思想」でいう「虚無の中へ坐り込んだ」状態になってしまったのである。

最後の5章をもう一度確認してみよう。

或る日、彼の所へ、知人から思はぬスキートピーの花束が岬を廻つて届けられた。

長らく寒風にさびれ續けた彼の家の中に、初めて早春が匂やかに訪れて來たのである。

彼は花粉にまみれた手で花束を捧げるやうに持ちながら、妻の部屋へ這入つていつた。

「たうとう、春がやつて來た。」

「まア、綺麗だわね。」と妻は云ふと、頬笑みながら瘦せ衰へた手を花の方へ差し出した。

「これは實に綺麗ぢやないか。」

「どこから來たの。」

「此の花は馬車に乗つて、海の岸を眞つ先きに春を撒き撒きやつて來たのさ。」

妻は彼から花束を受けると両手で胸いつぱいに抱きしめた。さうして、彼女はその明るい花束の中へ蒼ざめた顔を埋めると、恍惚として眼を閉ぢた。

[「春は馬車に乗つて」5、 p.297]

「完全に死の準備をしてつた」二人に「スキートピーの花束」が届けられる。二人の対話は以前のような現実の対話ではない。二人の対話は極めて理想的で幻想的である。この二人の対話と共に、「花束の中へ蒼ざめた顔を埋め」て、「恍惚として眼を閉ぢ」る妻の姿は非常に異質的に感じられる。

この場面は、妻の<死>の瞬間の象徴である。しかし作者は妻の<死>の瞬間を「恍惚」として表現している。また作者は平凡な花束ではなく、敢えて「スキートピーの花束」を選んで、幻想的に作品を展開させている。これは「完全に死の準備をしてつた」二人に届けられた幻想の世界への招待とも思われる。

彼の存在が<死>の側に移動してからのことを描いている「花園の思想」は、作品全体にわたる出来事が幻想の中で行われている。花園は<死>の空間として象徴され、作者はこの花園を幻想の世界として造型している。「春は馬車に乗つて」で届けられた幻想の世界への招待に応じた彼らは花園へ移ったのである。「花園の思想」の主な行為が視覚的行為であることは前節で検討した通りであるが、その部分をもう一度確認してみよう。花園の中の患者達の様子である。

芝生の上では、日光浴をしてゐる白い新鮮な患者達が坂に成つた果實のやうに累累として横たわつてゐた。

彼は患者達の幻想の中を柔かく廊下へ來た。長い廊下に添つた部屋部屋の窓から、絶望に光つた一列の眼光が冷たく彼に迫つて來た。

彼は妻の病室のドアを開けた。妻の顔は、花瓣に纏はりついた空氣のやうに、哀れな

朗かさをたたへて静まつてゐた。

[「花園の思想」1、p.357]

「日光浴をしてゐる」患者達の姿が「果實のやうに累累として横たわつてゐる」と描かれている。ふと見ると、平和で日常的な様子のものであるが、由良は、患者達が「果實の群れに喩えること」と「『累累と』形容されること」を取り上げ、「生命の半ば喪失された状態を暗示する」と述べ、「明らかな死の暗示」であると論じている⁹⁷⁾。この花園が〈死〉の空間であることをもう一度確認させる部分である。そして、彼はその「絶望に光つた一列の眼光」の存在として表現される「患者達の幻想の中」に入っていく。そして、この幻想の空間で彼の妻は、幻想の中のすべてに愛される女王のように描かれている⁹⁸⁾。

また、この花園は非現実的な空間である。デニス・キーンは、横光の実経験である「間借りの生活のなかで女中は逃げ出し、夫は顔の面疔でしみながら金のために小説を書く」という「現実生活の世界とは全く別の世界」であり、従って「花園の思想」は「現実生活の記録ではなく、現実生活の中で実際に起きたことの意味を理解しようとする試み」であると述べている⁹⁹⁾。

ここの花園の中では、新鮮な空気と日光と愛と豊富な食物と安眠とが最も必要とされてゐた。ここでは夜と雲とが現はれない限り、病舎に影を投げかけるものは屋根だけだつた。食物は海と山との調味豊かな品々が時に従つて華やかな色彩で食慾を増進させた。空気は晴れ渡つた空と海と山との三色の緑の色素の中から湧き上つた。物音としてはしんと耳の痛む静けさと、時には娯楽室からかすかに上るミヌエットと、患者の咳と、花壇の中で花瓣の上に降りかかる忍びやかな噴水の音ぐらゐにすぎなかつた。

[「花園の思想」5、p.361]

97) 由良君美(1971・4) 前掲論、p.125。

98) 「花園の思想」の6章は、麓の海村の漁場との対立の部分で、「彼の妻はその死期の前を、花園の人々に愛されただけ、眼下の漁場に苦しめられた」[p.364]と記されており、沖野も「美しい花々に取り囲まれた、病室における妻の姿は、確かに「花園」の女主人にふさわしく思われる」と述べている[沖野厚太郎(1990・3)「「花園の思想」の詩学」『日文学研究』通号100、早稲田大学国文学会、p.227]。

99) デニス・キーン、伊藤悟・井上謙訳(1982)『モダニスト横光利一』、河出書房新社、p.198。

この花園に「影を投げかけるものは屋根だけ」であり、花園は〈死〉の持つ暗さとは正反対の要素を持っている空間である。しかし、この美しい色彩を持つ花園の中には、「腐敗した肺臓」がある。作者は〈死〉という一番悲しくて悲惨な状況さえ、美しい花園を装置することで、理想の世界、つまり幻想の世界を造型している。

〈死〉が妻の顔に現れた臨終場面で、そのような幻想としての〈死〉を表現する作者の態度は明らかに現れている。

彼女は動きとまつた。さうして、終に、死は、鮮麗な曙のやうに、忽然として彼女の面上に浮き上つた。

——これだ。

彼は暫く、その眼前に姿を現はした死の美しさに、見とれながら、恍惚として突き立つてみた。と、やがて彼は一枚の紙のやうにふらふらしながら、花園の中へ降りていつた。

[「花園の思想」13、p.380]

作者は妻の〈死〉を「鮮麗な曙」と描写している。また、〈死〉と対面した彼の姿を「見とれる」「恍惚」と表現する。「春は馬車に乗つて」と同じように、〈死〉は「恍惚」なものであった。横光は意図的に「恍惚」という言葉を選ぶことで、実在する〈死〉の感情ではなく、幻想として〈死〉の感情を読者に伝えているのである。

また、妻の臨終の後、彼が「ふらふらしながら、花園の中へ降りてい」く。花園を「ふらふら」しながら花園の中を歩いている場面も、幻想的イメージを読者に伝えているといえよう。このように、幻想の中での療院生活を描いた「花園の思想」は、幻想の中で作品が終わる。作中の彼が〈死〉の側から出発し、〈死〉の側で終わっていることと同様である。

なお、「蛾はどこにでもゐる」では、幻想と実在の境界で徘徊する彼の内的変化を表している。妻は作品の中にもう登場しないが、彼は妻の影によって幻想としての〈死〉

と実在する現実との混在を経験する。「蛾はどこにでもゐる」は、＜病妻小説＞の中で幻想的な趣きの一番濃い作品であるといえよう。

前節の「断絶としての＜死＞」において確認したように、作者は＜死＞の側と＜生＞の側との対立を彼の内的葛藤の姿として描いている。＜死＞の影がいつも彼を支配しており、そのように彼は妻の死の後にも、幻想と実在との混在の中に置かれているのである。

妻の死の前で「ぼんやりとして」立っている彼の姿から始まる「蛾はどこにでもゐる」は「妻の血を吸った」蚊から幻想の物語が始まり、妻と感じられる蛾と、妻に似ている女の登場で漸次的に深化していく。まず、蛾の登場部分を挙げてみよう。

その夜彼は寝ようとして寝巻を着替へにかかると、不意に一疋の白い蛾が粉を飛ばせて彼の頬へ突きあたつた。彼は、はつしと掌で蛾を打つた。蛾は彼に打ち落とされたまま、暫く苦しうにばたばた重厚な羽根で畳の上を叩いてゐた。と、どこに力があつたのか、突如として蛾はまた彼を目がけて奇怪な速さで突きかかつて来た。彼はひらりと身を低くめた。蛾は障子の棧にあたると再びそこから彼の腰を睨つて飛びかかつた。

「此奴、何者だツ。」と彼は思つた。彼は直ぐまた蛾を掌で打ち降ろすと、部屋の隅に突き立つたまま暫く蛾の姿を眺めてゐた。 [「蛾はどこにでもゐる」3、pp.299～300]

＜生＞の側である「義妹の身體」が恐くなって「妻の家から逃げ出した」彼は、恩師の家で自分の「頬へ突きあたつた」蛾を発見する。彼の今の状態は「＜義妹＞の肉感という現実性と、蚊の中に生きている＜妻の血＞という幻想性のきわどい境界線上に立たされて、まさしく危機をはらんでいる」¹⁰⁰⁾のであった。彼の前に現れた蛾は「彼に打ち落とされ」ても、「奇怪な速さ」で自分に突きかかつて来るのである。

その夜、彼は生れて初めての夏の多彩な海岸に眩惑されたまま、久し振りに生々としてゐ

100) 栗坪良樹(1990) 前掲論、p.12。

た。が、さて寝ようとする、また一疋の大きな白い蛾が彼の肩さきにとまつてゐた。

「これはをかしい。」と彼は思つた。

彼は暫く蛾をじつと見詰めて立つてゐた。

「これは妻だ。」

[「蛾はどこにでもゐる」5、p.301]

そして、蛾の二つ目の登場である。旅に出たホテルで、自分の「肩さきにとまつてゐる」蛾を発見した彼は、おかしいと思うが、それに蛾を妻として考えるのである。蛾を自分の妻だと思ふ「自分の氣持が彼には奇怪なことに思はれてならなかつた」が、結局彼は蛾を妻と考えることを事実として受けとめてしまう。

彼はここでも、夜いよいよ寝ようとするとき習慣的に蛾が身の周囲にゐないかを見廻した。すると、いつの夜でもどこかに必ず定つてゐるやうに、また白い一疋の蛾がちやんと彼の頭の横で待つてゐた。

「實に不思議だ。これは、しかし、全く不思議な奴だ。おい。」と彼は云つた。

彼は蛾に近ちかと頭を寄せて彼女の意志を讀みとるやうに蛾を見詰めた。だが、彼はあの愛すべき妻が、事もあらうに此の憐れな蛾の姿になつてゐると思ふと、それはいかに愚かな彼自身の空想だと考へたとしても涙を流さずにはをれなかつた。

[「蛾はどこにでもゐる」6、p.303]

海岸の「裸體の男女の群れ」に魅力を感じなかつた彼は、戻つてきた恩師の家で習慣的に蛾を探しているのである。これを「愚かな彼自身の空想」だと考えるが、彼は蛾の姿から死んだ妻の姿を消すことはできなかつた。このように「蛾はどこにでもゐる」で作者は、登場する蛾の姿を幻想的に描くことで、彼が幻想としての<死>の中で蛾を妻だと考へてしまうことを示している。

蛾が幻想の中にあるものと理解できるのは、蛾が登場する4回の場面のすべてが、深夜、即ち彼が寝ようとした直前の時間であつて、いつも同一の時間に登場することである。更に作者は「不意に」「奇怪な速さ」「ぼんやり」「俄に」「不思議」など

の言葉を使いながら、この蛾の登場が実在する事実ではなく、幻想、幻視であることを示している。

次は妻に似ている女の登場である。

その次の夜、夜が深まるにつれて彼は蛾のことが氣になり出した。

(中略)

不意に彼の描いてゐた廊下の長さを渡つて来る時間よりも奇怪に早く、トントンと軽い足音が聞えて来た。実際それは意外の早さで、彼が一と數へてゐるときもう事實は二の終りまで進んでゐると云つた行動で、全くこれも不意に襖がさつと開かれた。

しかし、これは何と美しく青ざめた女だらう。――これは妻の亡霊ではないかとまた彼は思ひ出した。全く彼女は妻と似た形ではないとしても、蛾に變り得る妻ならいづれ彼女に變り得られる筈ではないか。 [「蛾はどこにでもゐる」7、pp.304～306]

この女も蛾と同じように幻想的存在である。この女も夜が深まった時間に登場し、彼の部屋に近づいて来る速度も「意外の早さ」を有していた。これは横光が蛾と女という二つの存在を同じ存在として描いていることを示していると思われる。またこの女は、「妻の亡霊ではないか」と考えられるくらい「妻と似てゐる形の女」であつた。女は妻と同じ年であり、妻と同じ病気を持っている女性として描かれているのは、この女が実在的ではない存在であることを確認させる。

此の夜の深まつた一室に閉じ籠つてゐる男の前に、不意に鋭い輝きをもつて現れた敏捷な女の静けさはいづれ奇怪な事實にちがひないのだ。 [「蛾はどこにでもゐる」7、p.308]

彼において不意に登場した女は「奇怪な事實にちがひな」かつた。〈死〉の影による幻想の世界で彼は、この女と蛾とが「奇怪な事實」としてあるものと捉えているのである。しかし、これは最後の「とにかく、俺は腹が空いて仕方がない。これだけは事實だ。」という彼の発言によって、以前に事実として信じていた「奇怪な事實」が、幻想

の事実であることを示しているのである。

「まあ、此の部屋はどうしてかう風が吹くんでせう。」と暫くして女は云つた。

風が吹く? ——

(中略)

彼は自分の感覺を疑ふべきか女の感覺を輕蔑すべきかに迷ひ出した。事實は明らかに怪談ではない。それにも拘らず、此の風の有無について此のやうに驚きを感じるとは、これは何たる事であらう。果して事實は怪談であるのかないか。彼はこの區別に朦朧としてゐると、

「あッ」と女は悲鳴を上げて立ち上つた。

見ると、一疋の蛾が彼女の片手に拂はれてばたばたと疊の上で藻掻いてゐた。

「妻が來た。」と彼は思つた。

[「蛾はどこにでもゐる」7、pp.308～309]

作中の彼は女が登場する前、「周圍の襖や障子を閉めておい」た。それなのに、女は「風が吹く」と言っているのである。彼の部屋が幻想の世界になってしまったことを示しているのであろう。彼の内部では実在と幻想との混在が続いていた。「事實は怪談であるのかないか」と彼は「區別に朦朧」としてこの場面を眺めているのである。その時、妻と思われる「一疋の白い蛾」がまた現れる。これは幻想と幻想との衝突を意味する。彼の幻想の中で、妻として据えられている二つの存在が同時に出現し、彼の前で衝突する姿は、彼において<生>の側への復歸を可能にしている要素であると思われる¹⁰¹⁾。二つの幻想の衝突は、女が「襖を開けて部屋の外へ飛び出」すことで終わる。

以後、この幻想の存在である蛾と女との衝突を経験した後、彼は8章で<生>の側への復歸を宣言することになり、作品は終わる。8章には、幻想の世界を否定し、実在の世界を認める彼の態度が表されている。

101) 栗坪は、この蛾と女の衝突が「男の混迷」を「次第に晴れてゆく」ものになり、この衝突が「男にとって極めて真新しい現実の開始」であったと述べている[栗坪良樹(1990) 前掲論、p.13]。

「どんな不思議なことがあろうとも、どんな奇怪なことがあろうとも、それは一體自分にとってどうしたことだ。動くものは動くが良い。廻るものは廻るが良い。」

彼は眼を瞑つて何事も考へまいとしてみると、女中が夜の膳を運んで来た。彼は起き上つて箸をとつた。

「とにかく、俺は腹が空いて仕方がない。これだけは事實だ。」彼は膳に箸をつけようとして、ふと膳を見ると、また、一疋の蛾がじつと膳の縁にとまつたまま彼を見てゐた。彼は寒さを感じた。彼は暫く箸を持つたまま動けなかつた。

「いや、夏だ。蛾はどこにだつてゐるにちがひない。」

彼は敢然として刺身を口に投げ込んだ。 [「蛾はどこにでもゐる」8、pp.310～311]

彼の最後の言葉は、「どんな不思議なことがあろうとも、どんな奇怪なことがあろうとも、それは一體自分にとってどうしたことだ」という、〈死〉の影から逃れていく彼の態度を示している。彼において「事實」は、周囲の存在物を、妻の幻影として認めることではなく、自分の「腹が空いて仕方がない」ということである。そして、蛾がまた現れるが、現在において「腹が空いて」いることが「事實」であるがゆえに、「刺身を口に投げ込」むことで作品は終るのである。自分の位置が幻想ではなく、「事實」にあることを意味し、これは〈死〉の側から〈生〉の側への移動、つまり幻想の世界から実在の世界への移動を意味する。

以上のように、横光は〈死〉の支配している空間を幻想として、〈生〉の側を実在として描いて、〈病妻小説〉の中に幻想の世界を造型し、その中で徘徊する彼の姿を積極的に描いているのである。

横光は以上のように、〈死〉の持つ要素である断絶としての〈死〉と遍在する〈死〉とを象徴的に作品の中に造型し、そのような〈死〉を形として把握して視覚化しようとしている。それに虚構的な幻想の要素を加味して〈死〉を立体化している。これは〈死〉をありのままに表現する自然主義的リアリズムとは正反対の態度であり、新しい虚

構の構築であると考えられる。

5. 結論

横光の〈病妻小説〉は、横光の妻小島キミの死後に書かれた作品群として、その内容から新感覚派時代の横光の作品として見るべきか否かという評価の問題がいつも付きまとっていた。しかし、横光の新感覚派時代の作品を評価する時、作品の内容の真偽ではなく、内容を構成している形式と表現に注目すべきである。従って、本研究は横光の新感覚派時代の特質と〈病妻小説〉との関係、特に作品のテーマである妻の〈死〉の問題に焦点を当てて、一連の〈病妻小説〉が新感覚派時代の横光の作品であることを立証してみた。

横光の新感覚派時代の特質は、自然主義的リアリズムへの反抗とそれによる虚構の世界の創造、そして内容より表現を優先する態度が挙げられよう。本研究は、この特質と照らし合わせて〈病妻小説〉の構成と特性を考察した。横光は〈病妻小説〉において美的世界を創造し、〈病妻小説〉を一つの虚構に満ちた再創造物として造型した。また、新感覚派時代によく使われている象徴的表現、比喩、感覚的表現を一連の〈病妻小説〉に戦略的に用いた。更に妻の〈死〉に対する主人公の態度と横光自身の新感覚派時代の態度が一致しており、妻の〈死〉という出来事を「あらゆる感覚の眼を光らせて吟味」し、横光は妻の〈死〉を悲しく感じるのではなく、認識の転換を通して美しいものとして受け取っている。以上のように、〈病妻小説〉においても新感覚派時代の態度を失うことなく、事柄を感覚によって緻密に構成し表現しているのである。

続いて、〈病妻小説〉の共通するテーマである〈死〉の問題について考察した。横光は、既存の自然主義的リアリズムのように身の経験をありのままに描く経験的叙述・説明的叙述ではなく、作者自身が認識した〈死〉の〈断絶性〉、〈遍在性〉、〈視覚性〉、〈幻想性〉といった要素を通して、〈死〉を象徴的に、そして虚構的に造型し表現している。

＜病妻小説＞において、妻の＜死＞は作品の全体を導く力となっているが、横光が独自に認識し感覚的に表現した四つの＜死＞のあり方をまとめると、次のようである。

一、＜死＞とは＜生＞との断絶を意味し、横光は象徴的な手法により、＜生＞の側の存在と＜死＞の側の存在を対置させ、融和できない＜生＞と＜死＞との争いを描いた。その争いの結果として＜沈黙＞、＜遮断＞、＜拒否＞などの形態を、＜病妻小説＞の中に造形していた。

二、横光において、妻キミの＜死＞は、父と母の＜死＞、関東大震災の無数の＜死＞を経験した後の出来事であった。横光の心中に据えられていた＜死＞の遍在性は、＜死＞を象徴する「海」や「蛾」という存在物を主人公の周囲に常に配置し、主人公がそれを認識するものとして、表現しようとした。つまり、横光は＜死＞の遍在性を直接的に表現するのではなく、象徴的存在物を利用したのである。

三、横光は、妻の＜死＞という客体を、視覚的な装置を通して、眼に見える形として表現し、作中人物はそれを＜見詰める／眺める＞といった視覚的行為で一貫している。＜死＞を一つの事件として表現するのではなく、感覚により認識できる形態として造成したのである。＜病妻小説＞の視覚的行為の結果が＜死＞だということも、これを支える根拠になると思う。それは、横光が身の＜死＞を、自分の感覚を通して把握し、そのあり方を感覚を媒介として読者に伝えようとする新感覚派時代の態度と一致するところである。

四、横光は、＜死＞の影が支配している所を幻想として表現しているが、これは虚構の世界の創造につながる。＜病妻小説＞の主人公の彼は、＜生＞の側と＜死＞の側を徘徊している人物として描かれ、＜死＞の影が濃くなるにつれ、その幻想の領域も広くなり、横光はそれを「恍惚」、「幻想」、「奇怪」などの言葉を通して表現している。

以上、横光が一連の＜病妻小説＞の中で、＜死＞のあり方について、象徴と比喩などの表現技法を駆使しながら表していることを確認した。これは、横光が、妻の＜死＞という出来事を記録的に描写して、作者の感情を投影させる態度ではなく、

＜死＞を客観的に眺め、＜死＞の内容を感覚的で象徴的に表現する態度によって、新しい虚構世界の創造に成功したことを意味する。

勿論、一連の＜病妻小説＞は、妻キミの＜死＞を描いた小説群であることは確かである。しかし、「外面」とは「より多く内面を響かせる」ものであるという横光の言葉通り、＜病妻小説＞は妻の＜死＞という一つの事件を「外面」である表現的手法により、＜死＞の「内面」を響かせた新感覚派時代の作品であるといえよう。

参考文献

[テキスト]

横光利一(1981)『定本横光利一全集』 河書出版社

島崎藤村(1972)『日本近代文学大系14島崎藤村集II』 角川書店

田山花袋(1972)『日本近代文学大系19田山花袋集』 角川書店

[単行本]

井上謙・神谷忠孝・羽鳥徹哉編(2002)『横光利一事典』 おうふう

小田桐弘子(1980)『横光利一*比較文学的研究』 南窓社

神谷忠孝編(1991)『日本文学研究大成 横光利一』 国書刊行会

河出書房新社編(1981)『文芸読本 横光利一』 河出書房新社

栗坪良樹編(1981)『鑑賞日本現代文学14横光利一』 角川書店

清田文武(2009)『近代作家の構想と表現一漱石・未明から安吾・茨木のり子まで』

翰林書院

田口律男編(1999)『日本文学研究論文集成38横光利一』 若草書房

玉村周(2006)『横光利一一瞞された者一』 明治書院

デニス・キーン、伊藤悟・井上謙訳(1982)『モダニスト横光利一』 河出書房新社

日本文学研究資料刊行会(1980)『横光利一と新感覚派』 有精堂

長谷川泉・神谷忠孝注(1972)『日本近代文学大系42川端康成・横光利一

集』 角川書店

保昌正夫(1980)『横光利一抄』 笠間書院

- 本多伊平編(1981)『近代日本の文学と文体』 笠間書院
- 三好行雄・竹盛天雄(1977)『近代文学4大正文学の諸相』 有斐閣
- 横光利一(1986)『昭和文学全集 第五巻』 小学館
- 吉田精一(1981)『自然主義研究 抱月・抱鳴』 桜楓社

[論文類]

- 石橋紀俊(1994・6)「『春は馬車に乗つて』論—作品のテーマ論的全体性とその言葉の響き—」 『都大論究』通号31、東京都立大学国語国文学会
- 沖野厚太郎(1990・3)「『花園の思想』の詩学」 『日文学研究』通号100、早稲田大学国文学会
- 小田桐弘子(1975・10)「横光利一『春は馬車に乗つて』—その重層構造の意味—」 『比較文学』通号18、日本比較文学会
- 神谷忠孝(2010・6)「横光利一『春は馬車に乗つて』—むきだしの魂がぶつかり合う—」 『解釈と鑑賞』75(6)、至文堂
- 木村反彦(2000・6)「花園の思想—逆説的美学による〈賭け〉—」 『解釈と鑑賞』65(6)、至文堂
- 栗坪良樹(1990)「横光利一の虚構と体験—妻の死をめぐる諸作其他—」 『横光利一論』、永田書房
- 小林和子(1996・3)「〈病妻物〉の系譜」 『茨女国文』8号、茨城女子短期大学国文科
- 杉谷英紀(2001・6)「横光利一の『唯物論』と表現—『春は馬車に乗つて』における『形容詞』—」 『日本文芸研究』53(1)、関西学院大学日本文学会

- 十重田裕一(1991・3)「改稿過程からみた「花園の思想」の成立—<病人>から
＜思想＞へ」 『国文学研究』通号103、早稲田大学国文学
会
- _____ (1997・10)「「春は馬車に乗つて」のドラマツルギー」 『日本近代文
学』通号50、日本近代文学会
- 西尾宣明(1989・1)「横光文芸に於ける「新感覚派」時代の一位相—「病妻小
説」論—」 『日本文芸研究』40(4)、関西学院大学日本文
学会
- 日置俊次(1997・10)「横光利一試論—『春は馬車に乗つて』における死の象徴
化—」 『日本近代文学』通号57、日本近代文学会
- 安川定男(2000・1)「『春は馬車に乗つて』」 『解釈と鑑賞』65(6)、至文堂
- 山崎國紀(1977・3)「横光利一<病妻小説>論—燃焼と美化—」 『立命館文
学』通号379~381、立命館大学人文学会
- 山本洋(1989・11)「『春は馬車に乗つて』と『花園の思想』の背景」 『竜谷大学
論集』通号434・435、竜谷学会
- 由良君美(1965・6)「横光利一の「花園の思想」分析」 『解釈と鑑賞』30(7)、
至文堂

ABSTRACT

Representation of New Sensationalism in Yokomitsu Riichi's “Novels on the Bedridden Wife” - Focused on the Perception of ‘Death’-

Kim Ayoung
Department of Japanese
Language & Literature
Graduate School of
Sungshin Women's University

Yokomitsu Riichi, a representative writer of Japanese New Sensationalism, appeared in literary world criticizing existing literary circles and suggesting new era and new expressions. His era of New Sensationalism sustained only for about 10 years, from “HAE”(1923) until “SYANHAI”(1932), but his sensational expressions had a great influence to the young generation in that period.

However, Yokomitsu published “Novels on the Bedridden Wife”, a series on the death of his wife, which was one of the favorite materials in Naturalistic Realism and in New Sensationalism. The theme of this work is his first wife Kozima Kimi who died of tuberculosis in June 1926. Thus there is still a lot of controversy about whether the series of

“Novels on the Bedridden Wife”, dealing with Yokomitsu’s private affairs, is a work of New Sensationalism or an autobiographical novel.

Therefore, this study first examines the attitude of New Sensationalism through Yokomitsu’s speech. Next, I will see how he recognized and expressed the subject of “death”, which leads us to verify this work being a work of New Sensationalism by Yokomitsu.

This study handles mainly “HARUWABASYANINOTTE”, “HANAZ ONONOSISOU”, and “GAWADOKONIDEMOIRU”, which described the episodes in the period of his wife’s illness and death, and after her death.

The features of New Sensationalism by Yokomitsu are rebellion against Naturalistic Realism, attitude of New Sensationalistic stance, and his will of expression. Yokomitsu endeavored to shape “Novels on the Bedridden Wife” as a new reinvention through the attitude of creating an aesthetic world. And he wrote using symbolization, analogy, and sensational expression, which are the representative expressive techniques of his New Sensationalism. In addition, we can see that “Flasco theory”, the attitude of the main character in “HARUWABASYANINOTTE”, corresponds with Yokomitsu’s New Sensationalistic attitude.

In this way it was confirmed that his New Sensationalistic attitude is found in the series of “Novels on the Bedridden Wife”. If so, how Yokomitsu perceived and described “death” through the event of his wife’s “death” is to be discussed.

This study verifies that Yokomitsu perceives and describes death in four definitions, which are “death as severance”, “omnipresent death”,

“visualized death”, and “death as illusion”.

Yokomitsu puts an existence in “life” and an existence in “death” in counterposition, putting these two existences in conflict, figurating this shape of separation, and illustrating the separative notion of “death” through the characters’ attitudes such as silence, blocking, and rejection.

Furthermore, the “death” of his wife was one of the continual “deaths” taking place in Yokomitsu’s life. To him who had witnessed the “deaths” of his parents and those of the people in Kanto Earthquake, his wife’s “death” was one of the countless “deaths”. Therefore in writing “Novels on the Bedridden Wife”, he arranges the “sea” and the “moth”, the symbols of “death”, around the character. He shows that “death” always accompanies with them, and expresses the omnipresence of “death”.

Yokomitsu’s attitude, which perceives the subject through “understanding and sensitivity” and transmits it to readers through sensitivity, leads to his attitude to figure out and describe the “death”. In his “Novels on the Bedridden Wife”, “death” is illustrated as visible objects. And this visualization of death doesn’t occur only at the moment of his wife’s death, but throughout his entire “Novels on the Bedridden Wife”, which has a significant function in expressing the meaning of “death”.

Meanwhile, Yokomitsu describes “death” as a fantasy. It is related to his creating fictional world, and whenever the factors of “death” appears, he depicts it fantastically with expressions such as “ecstasy”, “fantasy”, and “mystery”.

In this way we can see that Yokomitsu uses his wife’s “death” as a material, not by simply describing and explaining the facts, but by

analogy and symbolization. As he argues, by throwing all his energy into pursuing “outside” that “echoes more inner sides”, this shows his literary status and achievement in the era of New Sensationalism.