



横光利一論

——ナシヨナリズム、アヴァンギャルド、機械——

中島晴矢

横光利一論 — ナショナリズム、アヴァンギャルド、機械 — 目次

はじめに 本稿の主旨と構成…………… 8

第一章 後期横光の位相

- 第一節 「地震」とトリスタン・ツァラ…………… 14
- 第二節 「旅愁」——「つ」の崩壊…………… 16
- 第三節 「旅愁」——《日本》の捏造…………… 23
- 第四節 「底辺」の「日本」の「現実」…………… 29

第二章 前期横光の位相

- 第一節 アヴァンギャルドとしての横光利一…………… 38
- 第二節 初期横光の変遷…………… 40
- 第三節 新感覚派とアヴァンギャルド…………… 47
- 第四節 〈行動主義〉アクティビズム——未来派と「頭ならびに腹」…………… 49
- 第五節 〈敵対主義〉アンタゴニズム——「三派鼎立」と「形式主義文学論争」…………… 54
- 第六節 〈ニヒリズム〉——死と「春は馬車に乗つて」…………… 60

第七節 〈闘争主義〉——「花園の思想」と「上海」……………63

第八節 アヴァンギャルドのおわり……………76

第三章「機械」論——自壊する「機械」——

第一節 特異点としての「機械」……………86

第二節 「機械」の背景……………87

第三節 プロット スタイル
物語内容と語り／文体……………91

第四節 一度目の「格闘」——「身体」と「心理」——……………96

第五節 二度目の「格闘」——《関係性》の「メカニズム」——……………103

第六節 隠喩としての「機械」……………109

第七節 自壊する「機械」……………115

第八節 他作品との比較……………120

終章 晚期横光の位相——「夜の靴」と「微笑」——……………130

おわりに 東日本大震災から関東大震災へ……………136

誰も機械から逃れることはできない。
機械だけが、人間を宿命から逃れさせてくれるのだから。

トリストラン・ツアラ

はじめに 本稿の主旨と構成

本稿は横光利一の作品を読み解くことを主眼としている。それゆえ、横光作品のほとんど全てを網羅的に論じている。何故、横光利一という作家を論じるにあたって、代表作のひとつを精緻に読解するだけでは不十分なのか。

それは、横光が、極めて分裂的な作家だったからだ。

なるほど、作品ひとつひとつの質・完成度は、高い次元にある。言うまでもなく、「春は馬車に乗つて」や「機械」は、日本の近代における文学的達成の最たるものだろう。しかし、いま、横光の文学を読み返す必然性は、別のところにあると私は考える。重要なのは、横光は一貫して旺盛な創作を続けていたが、時代時代によってそのスタイルはかなり変転していた、という点だ。つまり、横光文学の本質は、その文脈横断的なあり方そのものにあるのではないだろうか。

具体的には、横光の作品群は少なくとも五つのコンテクストを有している。第一に正当な日本近代文学史の流れ。私小説への傾倒と模倣。そしてそれにアンチテーゼを打ち立てるといふ、弁証法的な発展史としての側面がある。第二に、世界的な芸術運動の流れ。二〇世紀初頭の最重要なムーブメントであるダダやシュールといった所謂「前衛」の日本的なあらわれという面を持つ。第三に、ポストモダンのな言語論の流れ。ソシュールやシクロフスキーの言語学の日本文学における先駆という側面がある。また第四に、戦前・戦中の思想の流れ。知識人の言論のナショナルリズム的方向性の典型という面は免れがたい。最後に、敗戦後の思想の流れ。敗戦を経た反応や意識の変化もまた、その個人史において刻印されている。

このように、横光利一という一人の作家の文学的軌跡は、大正末期から昭和初年代、そして第二次世界大戦と敗戦に至るまでの日本の時代の変転と、密接に聯関している。ゆえに、ある一つの作品から横光利一の全体像を描くのは、不可能に近い。その分裂性、文脈横断性こそが、横光文学それ自体と言って過言ではないからだ。よって、本稿は横光の文学的生涯を、初期、前期、昭和五年前後、後期、晩期の五期に区分して総括的に論じることを試みる。

第一章では、後期横光のナシヨナリズムを検討する。ヨーロッパ渡航をきっかけにした三作品「旅愁」、「厨房日記」、「歐州紀行」を中心に、後期に行きついてしまった横光の思想の内実を捉えなおすことで、彼を語ろうとする際に避けて通れない戦争協力的側面にひとまずの決着をつける。はじめに後期の仕事を持ってきたのは、上記の理由で他作品が語りにくくなってしまうのを防ぐ為である。

第二章では初期と前期の作品を概観する。習作期からデビューまでを初期とし、それ以降の新感覚派時代を前期と見做す。特に前期においては、アヴァンギャルドイスムを大きな理論的補助線として引きながら、新感覚派作品の分析を行う。また、ソシユールの言語論を援用して横光の形式論を明らかにする一方、関東大震災をはじめとする時代背景にも触れていく。

第三章では昭和五年の作品「機械」とその周辺作を論じる。この章は主に「機械」のテキスト精読に費やされており、「機械」を横光文学の頂点であるとする一般的な理解を踏襲しつつも、より構造的な深い読みを目指す。また、当時の芸術思潮であった「機械主義」などの文化的背景も詳細に取り上げている。

終章では晩期の二作品「夜の靴」と「微笑」を扱い、敗戦後の横光がどのような意識下で創作を行っていたのかを確認する。

以上によって本稿は横光利一の主要な作品をあまねく概観することとなる。一つ一つの作品論や、他領域にまたがった文化的コンテキストを横断的に見ることによって、横光利一の作家像を媒介に、大きな歴史の渦や、現代の文学・芸術にもアクチュアルな視座を与え得る、芸術表現の普遍的な構造が浮かび上がるに至れば幸いである。

横光作品のテキストはすべて、河出書房版『横光利一全集』（昭三二・二―六）を底本としている。

また、引用元はその都度○で括って明記している。引用文は「」、引用文中の筆者の補は□、引用文献で◇だったものはそのまま◇で、筆者が強調したい語は◎で表している。引用文中の中略は（…）である。本の発行・発表年に関して、

大正は「大」、昭和は「昭」と省略し、年と月の字は省いている。なお、底本や引用元の旧字は、基本的に新字に改めて使用している。それぞれの章ごとに注釈をつけ、本稿全体の末尾には参考文献を列挙しておいた。

はじめに

第一章 後期横光の位相

第一節 「地震」とトリスタン・ツアラ

横光利一は昭和十一年六月十一日、パリのモンマルトルでトリスタン・ツアラの家を訪ねた。

ツアラが仲間たちとフランスの大罷業に関する議論を交わす中、日本についていくつかの質問を受けた横光は、「義理人情」や「自然力」といった言葉を用いて一通り応答する。その後、友人を挟んで差し向かいになったツアラと横光によって行われた、以下のようなやりとりがある。

「シュールリアリズムは日本では成功していますか。」とまた暫くしてツアラアは訊ねた。

「日本ではシュールリアリズムは地震だけで結構ですから、繁盛しません。」

かう梶は云ひたかった。しかし、彼はただ駄目だと云っただけでその夜は友人と一緒に家へ帰つて来た。

（※傍点部引用者 「厨房日記」昭二一・二一）

「歐洲紀行」（昭二一・二一八）と照らし合わせてみれば、同行した友人とは岡本太郎であり、ツアラの仲間たちはジャコモッテイやロジエ・カイヨワといった芸術家たちであることが分かる。

それら錚々たる顔ぶれの集うサロンで、横光自身と目してよい主人公・梶^①は、地震があるからシニールリズムが栄えない(一)などという、あまりに陳腐な回答しか持ち得なかった。しかも、それを意見すらできない程に、極めて消極的で、ナイーブだった。

大勢の招待客の前に主賓側が誰一人として現れなかったという「シニールリアリストの発会式」について、「知性が最も非合理的な行動をとらざるを得ぬ現今ヨーロッパの見本のやう」だと考える梶は、独自の日本論を展開している。

日本には地震が何より国家の外敵だといふことです。(…)一回の大地震でそれまで宮々と築いて来た文化は一朝にして潰れてしまふのです。すると、直ちに国民は次ぎの文化の建設を行はねばならぬのですが、その度に日本は他の文化国の最も良い所を取り入れます。一世代の民衆の一度は誰でもこの自然の暴力に打ち負かされ他国の文化を継ぎたす訓練から生ずる国民の重層性は、他のどの国にもない自然を何より重要視する秩序を心理の間に成長させて来たのです。

「もう良識は左翼以外にはない」と言い切っていたツアラ^②に対し、「自然に反する」がゆえに日本の左翼は負けるのだ、と梶は右記引用部に続けているが、最早その理屈が非常に苦しいロジックでしか成り立っていないのは言っまでもあるまい。

この「知性を抹殺する知性の遊戯」（中条百合子「『迷いの末』——『厨房日記』について——」『文芸』昭二二・二二）に淫した梶に、「くすぶつていた民族の問題に空気を送り、一種異様な炎を立てはじめた」（中島健蔵「文学と民族性について」『改造』昭二二・三）と民族主義の台頭を見るのは当然だろう。

何故、横光は「自然」や「義理人情」を「ヨーロッパの知性」に対置させねばならなかったのだろうか。

何故、かつてヨーロッパ的前衛を標榜し、「未来派、立体派、表現派、ダダイズム、象徴派、構成派、如実派のある一部、これらは総て自分は新感覺派に属するものとして認めている」（『新感覺論』大一四・二）と宣言した横光が、「ダダイズムの始祖」に実際に邂逅したにもかかわらず、「血眼になつて騒いで来たヨーロッパの文化があれだったのか」と落胆してしまふような、「真正真銘の悲劇喜劇」を演じねばならなかったのか——。

この大転換を解明するには、「旅愁」（昭三年刊『横光利一全集』改造社版底本）を紐とかねばならないだろう。

第二節「旅愁」——二つの崩壊

「旅愁」は、昭和十一年一月から八月まで「東京日々新聞」と「大阪毎日新聞」の特派員としてヨーロッパへ渡航した横光が、その体験を元に自身の死まで書き続けた未完の長編だ。

ヨーロッパで抑鬱化し日本的なるものを追求した挙げ句、帰国後ある種の神秘主義へと傾斜してゆく主人公・矢代を筆頭に、常に矢代と対立するヨーロッパ主義者の久慈や、俳句を嗜む伝統主義者の東野、パリの社交界に入り入りする鹽野といった登場人物たちが行う議論を軸に、千鶴子や真紀子といった女性たちとのロマンスな恋愛模様も絡まりながら物語は進んでゆく。

主に矢代によって表象される国粹主義的・日本主義的傾向ゆえに、特に戦後において「旅愁」は徹底的に批判された。代表的なものに「旅愁」が日本を「狂乱の戦争へ戦争へと狩り立てるのに役立つた」、「痴呆の書」であるとした杉浦明平の「横光利一論——『旅愁』をめぐる——」（『文芸』昭二二・一一）が挙げられる。戦後ばかりでなく同時代においても、たとえば福田恆存は、「旅愁」が「俗物性」と「偽装」とに充ち満ちていると悪罵していた（『横光利一』『行動文学』昭二二・一）。

何故、矢代は所謂ナショナリズムへと導かれていったのか。そしてそのナショナリズムの内実とは何だったのだろうか。それは、二つの崩壊と《日本》の捏造によって説明し得ると私は考えるが、まずは「旅愁」の物語を追ってゆこう。

長い船旅を経て遂にフランスへと降り立った矢代は、現実のヨーロッパと直面することによって、二つのイメージの崩壊に晒されることになる。第一に近代ヨーロッパイメージの崩壊、第二に近代日本イメージの崩壊である。

まず近代ヨーロッパイメージはどのような形で崩れていくのだろうか。

マルセイユに着いてすぐ、足が痛み硬直するという象徴的な病に見舞われてしまう矢代は、引き返した日本船で、ヨーロッパ初日にして千鶴子にこう漏らす。

僕は今日でもう少しやられましたよ。僕なんか考へていたのと、やはりヨーロッパは少し違ふな。

ここで矢代は「考へていた」ヨーロッパと現実のヨーロッパの差異に、文字通り立ち尽くしている。はじめこそ自信を持ち、ノートルダムで見た「キリストの血の彫像」からヨーロッパの「野蛮さ」を読み取った挙げ句、「一つヨーロッパの秘密の端つぽを覗いてやつたぞ」などと嘯いていたにもかかわらず、既にして矢代は弱々しい。そしてこの病弱さは、パリに至つて極点に達することになる。

当座の間はからからに乾いたこの黒い石の街に馴染むことが出来なかつた。(…)パリの乾ききつた空気にあふと、毛孔の塞がった思ひで感覚が日に日に衰へ風邪をひきつづけた。眼の醒めるばかりの彫刻や絵や建物を見て歩いても、人の騒ぐほどの美しさに見えず憂鬱に沈み込んだ。

セーヌ川を「隅田川を小さくしたやうな河」と形容してしまう時、パリという巨大な幻想も手伝つて、矢代は、そのイメージと現実との間に生じたあまりの「断層」の深さに絶望する。パリに象徴されるヨーロッパそのものに疑念が湧いてくるのだ。

このパリでの「神経衰弱」的心情は、「旅愁」のメタテキスト^③である「歐洲紀行」にも克明に描かれている。

巴里の憂鬱といふ言葉がある。私もこの年まで、度度憂鬱は経験したが、こんな憂鬱な思ひに迫られたことは、またなかつた。身が粉な粉なに碎けたやうに思はれ、ふと取りすがつたものを見ると、いづれも壊れた碎片だ。(…)うんとも声の出ない憂鬱さが腰かけている椅子の下から這ひ上がつて来る。(四月七日)

現実の巴里への失意を隠せない横光は、「巴里にはリリシズムといふものが、どこにもない」などと口走りながら、この憂鬱の原因をこう分析している。

パリと云ふ所はどここの国のものでもなく、パリと名附けられた特別の国だと思ふ。(…)感情のある真似をしたくてならぬ悩み——(六月三日)

「ここで横光は、「どこの国のものでもな」というパリの無国籍性と、であるがゆえの固有性への憧憬に、「憂鬱」の根拠を見出す。これを抽象化して考えてみれば、いわば、ヨーロッパ近代という成熟した社会の入れ替え可能性に耐えられず、「感情」―前近代的要素を求めてしまう「悩み」こそが、少なくとも横光における「巴里の憂鬱」であると言えないだろうか。つまり思い描いていたモダニズムが、ヨーロッパの現実の近代とは全く別様のものだったことに気づいてしまったがゆえの「憂鬱」なのだ。

「旅愁」において、パリの憂鬱を経た矢代は、久慈に対し「君の誇っているヨーロッパ的な考へだつて、それは日本人の考へるヨーロッパ的なものだよ」と語る。そして「人の一番望んでいるものを見てしまった空虚さ」に襲われ、「ここには僕らの求めるものが、何もない」と断言するのだ。これらの崩壊感覚をまとめて言い表しているのは東野の台詞である。

僕も君も、僕らの見てしまったものと、頭で考へ出した言葉と、一致させて表現することが出来なくなつてしまつているのですよ。こちらへ来ない間は、外国のことを読み聞きしても、また実物を見ない有難さで、それぞれ勝手に描いた幻想に意味をつけて、それを公式のやうに正当だと感じることが出来たけれども、もう僕らはその幻想も壊れたし、壊れたことに意味もつけやうがなくなつた。ざま見やがれと笑はれているやうなものだ。(※傍点部引用者)

ことほど左様に、矢代らの近代ヨーロッパ「幻想」イメージは崩壊するのである。そして同時に、それは近代日本という自画像の崩壊とコインの裏表の関係であった。

河上徹太郎の言うように、矢代と久慈が「作者の一人格の中にある二分身のやうに割り振られている」（河出書房版『横光利一全集』第八卷「解説」昭三〇・一一）のであるならば、日本という立脚地の動揺は、久慈にも表れている。

合理的・科学的なヨーロッパ主義を金科玉条とする久慈は、そもそも母が「方角」や「方位」といった東洋的「運命学」を妄信していることに反動的な嫌悪感を有していたが、矢代同様に近代ヨーロッパイメージが歪んでいくに従ってこう考えるようになる。

問題は土だ。それも農村問題や政治問題ぢやない。もつとその奥の奥にあるのだ。（…）自分は故郷の日本の土の質さへまだよく知つてゐるとは云へないのだ。西洋も知らなければ、東洋も知らぬ心といふものは、これはいつたい何んといふものだ。

「パリのみいら」になりつつあることを自覚する久慈は、「日本の土の質」などという曖昧模糊とした言葉を用いて、今まで依拠してきた故郷・日本の自明性が揺さぶられていることを感得するのだ。なるほど、「ヒューマニズム」に基づく普遍的

な「万国共通の論理」への志向性こそ失わないものの、地盤があやうくなった彼は「頭がばらばらになつていく」ような不安に苛まれることになる。

一方で矢代においては、この事態は帰国後に父との比較を通して明瞭に物語られる。福沢諭吉に師事し、歐洲主義を通して「西洋も知らず、山間にトンネルを穿つことに従事」してきた父の世代の「洋行」観と、「いつとは知れず心魂さへ洋式に変わり、落ち着く土もない、漂ふ人の旅の愁ひの増すばかり」の「若者の時代」を生きる自身の「渡行」観との差異から、近代日本イメージの齟齬を見るのである。このシーンを踏まえて福田和也は以下のように結論する。

文明開化は、日本人を西欧人に限りなく近づけることであり、日本と西欧を同等の文明のなかに表現する約束のはずだった。横光の世代が確認しつつあったのは、たしかに彼らは文明開化によつて新しい国家を築いたが、その国は現実のヨーロッパとは似ても似つかない国であり、彼らは何を成し遂げて今どこにいるのか、これからどこに赴くのかまったく解らない、ということである。

(『日本の家郷』新潮社、一九九三・二)

文明開化によって築いたはずの近代日本というイメージは、現実の近代ヨーロッパに逆照射されることによって、完膚なきまでに崩壊してしまう。岡本太郎が「旅愁の人」（『文芸読本 横光利一』収）で書いているように、「日本で成熟し一つの完成を見た」「日本の知性の尖端」であったがゆえにこそ、横光は「それが跳ね返つて来て」「まともにぶつかつて絶望した」のである。

このような近代日本・ヨーロッパの二つのイメージの崩壊によって、「自分の顔」（『歐洲紀行』四月四日）が全くもって分からなくなつてしまつた横光は、その容貌の回復のためにナシヨナリズムへと雪崩れ込んでゆくことになる。ただそのナシヨナリズムの本体は、捏造された日本——鍵括弧付きの『日本』——でしかなかった。

第三節 「旅愁」——《日本》の捏造

そもそも横光は外遊を機に突如として右傾化したわけではない。その因子は既に「上海」（昭三・四〇四・六）にも見られていたし（第二章第七節参照）、「名聞の産」である「紋章」（昭九・一〇八）の主人公・雁金は「祖先から貫き流れて来たその家系独特な紋章の背光のために、行動も自然に独自の姿となつて来る」人物として設定され、語り手の「私」によって「今ほどヨーロッパ精神が日本精神を軽蔑している時代はないであらう」とも語られていた。特に渡欧前年に発表された「純粹小説論」（昭一〇・四）の一節においてそれは顕著である。

いままであまりに考へられなかつた民族について考へる時機も、いよいよ来たのだと思ふ。

「純粹小説論」にはこの他にも「亜細亜の感情」や「国粹主義」といった単語が散見される。何より、デビュー当時から常に（時に滑稽なまでに）同時代の社会性に対し真摯なコミットメントを続けてきた横光が、出航数日後に起きた二・二六事件に象徴される国家レヴェルの右傾化の空気に鈍感でいられたはずはない。こういった個人史的・社会的な流れの延長線上に「旅愁」は位置しているのだ。

二つの崩壊を経てアイデンティティ・クライシスのような状態に陥つた矢代は、いきおい、日本的なるものを求め始める。それはたとえば、「信じることの出来るものは、先ず今は自分の中の日本人よりない」、「「久慈は」日本の伝統まで認めようとしなない」、「それらの欠点は日本人の美点から生まれて来た（…）矢代は、それらのいかなる悪点よりも、自然を喜ぶ日本の文明の中には悪人が少いと云ふ美点を何より喜ぶのであつた」、などの文言に端的にあらわれている。特に、パリのクールの中を「見れば見るほど歌舞伎座の大玄関である」と看做すシーンなどは、その白眉と言えらるろう。

「歌舞伎」に言及している箇所は、「歐洲紀行」にも存在している。

さア、耳は聞え出したが、もう世は遅い。日が暮れかかっている。今から走つても追いつかぬ。そこで声の楽しさを忘れかね、無我夢中に東洋的なものにしがみつくと、救ひはこれだ。歌舞伎と能の美しさほど、人を小馬鹿にしたものは、恐らくあるまい。(六月一日※傍点部引用者)

ここには「東洋的なもの」に対する奇妙にねじれた愛情がある。横光は決して素朴に「東洋的なもの」を求めていたわけではない。「歌舞伎」や「能」の美を、「人を小馬鹿にしたもの」として諧謔しつつ、しかしそれでもなお、その「美しさ」に「しがみつ」き「救ひ」を見出さずにはいられないという、非常にアイロニカルな態度を自覚的に選択していたのである。この敢えてする再起的なコミットメントを、佐藤昭夫は明晰に説明している。

文化的後進性の不幸自覚が、後進性そのものに(救ひ)を求めるにいたるところに主題があり、この奇怪な心理のメカニズムと、情念のアイロニーについて、横光が明確に認識を持っていたことは注目に値するのである。

(「『旅愁』論への序——『旅愁』の構造——」『国文学』昭四一・八)

否か応でも自画像と向き合わざるを得なかつた横光は、自らの、ひいては日本の「文化的後進性」を突きつけられた。しかしその痛ましさを直視することに耐えられなかつた彼は、無理矢理「後進性」そのものの中に価値を見出すという、倒錯した振る舞いに奔走することになる。つまり、ヨーロッパ的先進性に代替し得るような、現実の日本ならざる観念上の《日本》の捏造を、工作し始めるのだ。

「旅愁」も中盤にさしかかると、矢代によるその工作もいよいよ激しくなる。パリから日本を想像すると、「はつきり、伊勢神宮だけが見えてくる」。日本の「歌」を愛でる。「民衆の底の義理人情といふ国粹が、も早や国粹の域を脱したたならば精神の訓練の美しさのやうに」見え始める。カフェで西洋人が東洋人を追い出そうとしたというエピソードを聞けば「涙が両眼からこぼれ落ち」、ドウムで話し込んでいる白人の男と黒人の女を見れば「涙がにじみ上がつて来る」。

これらはいかに脆弱でナイーブな自意識である。福田恆存の言うように、あくまでそれは近代的「自我」ではなく「自意識」から来る凡俗な感傷に過ぎない。パーソナルな「自意識」の「空虚」^{から}を、「小説の神様」とまで称された矜持ゆえか、はたまた「世俗的な虚栄と野望」に満ちた「自己崇拜」ゆえか、日本や国家や東洋といった「大きな物語」（リオータル）へと短絡して結びつけてしまうところに、晩年の三島由紀夫にも通じる、⁴横光の痛々しさがある。

矢代の言う「愛国心」の性質を見ればその無根拠さは浮き彫りになろう。

愛国心に古いも新しいもあるものか。あるからあるのだ。(…)愛国心に理屈はない。※傍点部引用者

ここには最早、論理は存在していない。A=Aとどうトートロジーがあるのみだ。「理屈」の無い《日本》への憧憬とその捏造こそが、横光が「まったく何のことを言っているのかわけのわからぬ感想をしたためた」(吉本隆明『悲劇の解読』筑摩書

房 一九七九・一二) ゆえんであった。

たしかに横光の内部意識は、西洋と東洋の間で「揺れ」^⑤ ているのかもしれない。矢代と久慈が絶えず反発し合うのはそのためだろうし、「歐洲紀行」でもマチスの展覧会を鑑賞して「日本には文学にも絵画にもまた本格がないのだ」(五月十一日)と書いたり、コンコルド広場に「人口の美の極」を見て「真の感傷」を感じたりしている(五月十三日)。そもそも、西洋観・東洋観の崩壊から喪失した自画像を埋め合わせるために、敢えて《日本》を持ち出して来たのだから「揺れ」は当然と言えよう。

しかし、「旅愁」も後半に至り、ヨーロッパを離れ日本への帰路につく段になると、矢代はそのアイロニーを忘却して急速に右旋回してゆくのだ。

見て来たヨーロッパのことも、出来れば頭の中から悉く消したかった。それはどういふわけか彼自身にもよく分らなかつ

だが、考へて見ると、それは日本があまり小さい島に見え始めて来たことが原因のやうだつた。日本のことを思ふ度びにそんなに小さく見えて来ると、矢代は、誰からも聞かれぬやうに胸の奥でそつと「祖国」とかう小声でひとり呟いてみた。すると、胸のあたりから慄へるやうな興奮がかすかに背を走つた。

日本へ戻つてからの矢代にはもう、西洋と東洋の相克もたらしていた緊張感を伴つた平衡はない。一方のヨーロッパの記憶に眼を瞑ることでバランスは失われる。日本へのメタ的視座を手放した矢代は、より強烈に《日本》という（偽の）物語の捏造に心血を注いでゆくことになるのだ。「早発性痴呆」（杉浦前掲論）はここに極まれる。

自然に眼に浮かぶ「伊勢の大島居」、銀座で口にする「寿司」の重み、清く感じられる「水」、おでん屋の前に円錐形に置かれた「盛り塩」に見出す「祈りの姿」——これら「ただならぬ国」の要素として挙げられている事物は《日本》の最たるものである。矢代にとって《日本》という偽史をつくりあげるためならば、既に素材は何でもよくなっているのだ。

やがて千鶴子との結婚問題に物語は移行してゆくが、そこでも矢代はほとんど病的なまでに自分たちの祖先を遡り、千鶴子のカソリックに対抗するかのごとく「古神道」にのめり込んでゆき、「幣帛」や「言霊」や「みそぎ」といった神秘主義的なものを求めていく。「音波」も「日本刀」も「茶室」も「着物」も、身の回りのものすべてを《日本》のために積み上げていった矢代は、やがて「樺」の樹と談笑するほどの気狂いになってしまうのである。

矢代が、もとい横光が捏造した《日本》とは、斯様にチープで空虚なものだった。このでつち上げられた《日本》とは、佐藤昭夫の言葉で言えば「震われた日本」であり、福田和也の言葉で言えば「虚妄の日本」であり、田口律夫の言葉で言えば「シニフィエなきシニフィアンの戯れによつて惹き起こされる」「非実体であり、不在である」「日本」（『横光利一』『旅愁』序論——記号の帝国——）『解釈と鑑賞』一九九四・四）ということになるだろう。千鶴子に「真の日本人」となることを願う矢代が、その実、ほんとうになろうとしていたのは、「真の日本人」という偽の《日本》人であり、その偽装され、捏造された《日本》こそが、横光のナシヨナリズムの実なき内実だったのである。

第四節 「底辺」の「日本」の「現実」

ここまで来て私たちはようやく、この章の一番はじめの問いに立ち返ることができる。

何故横光はツアラ邸で陳腐な議論しかできなかったのだろうか。

それは、近代ヨーロッパと近代日本の「幻想」^{イマジ}が、ヨーロッパの現実を見聞したことによつて崩壊し、その空洞を埋め合わせるために新たな幻想として、《日本》という物語の捏造を試みていた、正にその渦中での出来事だったためである。であるがゆえに、梶は「自然」の力の象徴である「地震」——「伊勢神宮」や「古神道」とさして変わらぬ小道具^{ギミック}——を「シユールリアリズム」や「左翼」といった西洋近代的な知性の最たるものと対峙させて論じたのだ。その風貌は一見ナシヨナリス

トのようであつたかもしれないが、それは所謂ナシヨナリズムとは単なる、ねじれ、ゆがめられた、横光独特の理念としか言
いようの無い、曰く言い難いものであつた。この奇形的ナシヨナリズムが素朴なパトリオティズムへと変質し、「アジア的な
村落の奥深くまで一挙に駆け抜け」(吉本前掲論)るまでに至るのは、第二次世界大戦を跨いで、「夜の靴」や「微笑」を待
たねばならない(終章参照)。

以上詳述してきたように、後期横光が演じたのは、なるほど「真正真銘の悲劇喜劇」には違いなかつた。脆弱な自意識にま
みれた、滑稽で悲惨な、憐憫すら催させる痛ましさに溢れたものであつた。しかし、否、であるがゆえにこそ、ロジックの破
綻した、わけのわからない現実、端的で生々しい当時の日本の現実が、私たちの眼前にたちあらわれるとは言えないだろうか。

江藤淳は『決定版 夏目漱石』(新潮社、昭四九・一一)においてこう述べる。

日本に近代市民社会などというものはなく、したがつてこのような場所には、近代意識を持った芸術家などという種類の
人間は、ほとんど生息不可能であるということ、ぼくらは物の見事に失念している。(…)近代のな意匠と前近代的な
周囲の現実との間に生ずる炎症(…)「この」炎症現象が、恐らく唯一の書くに足る日本の現実である。

(※傍点部引用者)

「旅愁」を包み込む「愁ひ」の原因とは、正にこの「炎症現象」が間断なく喚起させる疼きに他ならない。漱石や鷗外とは異なる形でその疼きを察知していた横光は、やはり最後まで鋭敏だったのである。

「旅愁」の終わり近く、久慈宛の手紙の中で矢代はこう書いている。

僕も君も、どちらも野蠻人といふやうな高級な感性的なものにもなれず、知性人といふやうな、これまた同様に透明な抽象的なものでもない。それなら僕らはお互に最も底辺にいるべき人物同士であり、この底辺という富み籤を引き当てた健康なものこそ、それなればこそここに最も真理が豊かにあることを自覚すべきである。何せなら所詮この底辺の僕らが人の世を運ぶのだからだ。

(※傍点部引用者)

「野蠻人」|| 「前近代」人でも、「知性人」|| 「近代」人でもなく、その間に生ずる「炎症」に疼きながら、「底辺」人|| 「日本」人として生きること——むろんそれを「真理」と書いてしまう思考回路に瑕瑾はあるが、矢代はしかし、東洋とも西洋とも、前近代とも近代とも異なる、「底辺」の「日本」の「現実」を、掴み取ろうとしていたのである。その意味で横光はオルタナティブな日本をはじめて模索した「先駆者」(吉田健)「先駆者横光利一——横光外遊の意義——」『文芸説本横光利一』収 だったのだ。

では、外遊で崩壊するまでの横光を支えていた自画像——「近代意識を持った芸術家」——とは、一体どのようなものだったのだろうか。それは初期横光のアヴァンギャルデイズムを見なければならぬだろう。

注釈

(1)

主人公に「梶」という名が付された作品は、『厨房日記』以前に「皮膚」、「担ぎ屋の心理」の二編、以後に「終点の上で」、「嬰粟の中」、「微笑」の三編、計七編がある。神谷忠孝は「横光利一の転換——『厨房日記』試論——」（『国語と国文学』昭五三・九）において、「梶」シリーズが「主人公イクオール作者」と読まれることに対し「私小説に反逆するところから出発した横光が、安易に私小説や心境小説の方法を踏襲しているとは思われない」とした上で、梶を用いることで「作者が故意に自分を道化にしたてて書いた作品と読めないこともない」としているが、後期、特に外遊以降の横光はある種の私小説へと回帰していると言えるのではないか。吉本隆明が「じじつ後期になって『彼』が作品の書き手横光利一と公致したとき風景と慰藉と融和の世界を見つけたはず自然詩人に転化した」（『悲劇の解説』）と書いているように、本稿では書き手（横光）と語り手（梶）をあくまで重なり合うものとして捉える。

(2)

『ムツシユー・アンチピリンの宣言——ダダ宣言集』（著・ツアラ、訳・塚原史、光文社、二〇一〇・八）の「解説」と「年譜」によると、横光がツアラ邸を訪問した一九三六年の五月に「総選挙で勝利した左翼連合は社会党のブルムを首班とする人民戦線内閣を成立」させるなど、左翼が飛躍的な前進を遂げていたことが分かる。それ以後のツアラは「フランス共産党を中心とする議会内左翼の側に傾き」、スペイン内戦においても「共和政府を支持しスペイン文化擁護協会の書記として活動」していた。つまり当時のフランス社会とツアラの左傾化には目覚ましいものがあったのだった。

(3) 中村三春「幻想のポストモダン——『旅愁』とメタテキストとしての『歐洲紀行』——」（『横光利一と歐洲との出会い』『歐洲紀行』から『旅愁』へ）井上謙 掛野剛史、井上明芳編、おうふう、二〇〇九・七）において、「多義的で含義が深く、その意味で極めて文芸的な文章」である『歐洲紀行』は、「フラグメントの集合」した「アフォーリズム集」であり、「『旅愁』のメタテキスト」であるとされている。

たとえば横光が『伊勢神宮』を『日本』的なるものとして崇めたように、周知の如く晩年の三島由紀夫もまた、『文化防衛論』などで『伊勢神宮』を日本性の象徴として挙げていたことから分かるが、二者の一致点は多数あげられよう。

(4) 日置俊次は『横光利一』『旅愁』論』（『国語と国文学』一九九二・二）において『旅愁』の本質を「揺れ」に見出し、「『旅愁』の救いは、作中の世界感覚が揺れ続けるところにあ」り、「自身の『生理』を拠りどころとして異質な外界と融け合おうとする意志が『旅愁』の表現意識なのである」とする読みを展開している。

救いは、作中の世界感覚が揺れ続けるところにあ」り、「自身の『生理』を拠りどころとして異質な外界と融け合おうとする意志が『旅愁』の表現意識なのである」とする読みを展開している。

第一章 後期横光の位相

第二章 前期横光の位相

第一節 アヴァンギャルドとしての横光利一

横光利一は前期においてアヴァンギャルティストだった。そして新感覚派とは、アヴァンギャルディスムの一形態であった。

西暦一九一八年に第一次世界大戦が終結し、所謂「世界的同時性」（平野謙『昭和文学史』筑摩書房 昭三八・二二）と呼ばれる状況が訪れた。日本中が対戦曇気に沸き立つ中、ヨーロッパの最新思潮が流れ込んでくる。地下鉄が開通し、モダンなデパートが現れた。そして、横光が文壇に登場してわずか四ヶ月後の大正十二年九月一日、関東大震災が日本を襲った。

初震は、ガタガタドーンという感じで、この時間は三、四秒から長くも六秒と思われた。そして、その後いったん鎮まると二十秒後に本震が襲ってきた。（…）だれも立っていることは出来ず、まして歩くことなどは不可能であった。家屋は、ほとんど倒れた。（…）震動は、上下動と水平動のまじり合ったもので、それらはきわめて激烈なものであった……。

（吉村昭『関東大震災』文芸春秋 一九七七・八）

マグニチュード七・九、二〇万人の死者をもたらしたこの列震は、「東京の大地を波打たせ、地上にあるものをなぎ倒した」。後年、横光はこう振り返っている。

今から考へてみると、大正十二年の関東の大震災は日本の国民にとつては、世界の大戦と匹敵したほどの大きな影響を与へている。

(「覚書」昭九)

「[日輪]」が処女作となると同時に、大正十二年の大震災が私に襲つて来た。そして、私の信じた美に対する信仰は、この不幸のため忽ちにして破壊された。新感覺派と人々の私の名づけた時期がこの時から始まった。

(「解説に代へて」昭一五・三)

第一次世界大戦の惨禍のなから、ダイズムがたちあらわれた^②ように、「新感覺派」は関東大震災の破壊と荒廃から生まれた。大戦は西暦を区分するエポックであり、震災は和暦を切断する大断層だったので。つまり、西暦と元号が併置される「世界的同時性」のもと、ヨーロッパのアヴァンギャルディスムに相当するものとして、新感覺派は出現したのである。

では、何故横光はアヴァンギャルドへと駆られていったのか。そしてそのアヴァンギャルディスムはどういったものであり、どのような形で作品に表れていたのだろうか。第二章ではこの問いをもつて前期横光の仕事を概観してゆく。

第二節 初期横光の変遷

アヴァンギャルド的作風へと移行する以前の初期作品にあたる「笑はれた子」（六一〇）について、新感覚派運動の直中にいた横光はこう振り返っている。

此の作には内面的な光りが、私の作中最も出ている作だとは、私は思っている。しかし、今は私は外面的な光の方を愛するときはだ。（…）此の「笑はれた子」一遍には新感覚的な経営が少しもない。此の故に、私は此の作品を過去の芸術だと主張する。

（「内面と外面について」六一五・一）

「内面」より「外面」の「光り」、要するに物語内容より文体や構造を重視する「新感覚的な経営」に邁進していた横光は、「笑はれた子」を「過去の芸術」として一蹴したのだった。その「過去」として斥けられたものとは何だったのかと言えば、志賀直哉の影響である。

初期横光における「田園的、写真的、象徴的」（川端康成「解説」『機械 他九篇』岩波書店、昭二七・一〇）な作風をもつ習作群は、志賀直哉の文学の影響下にあった。伊藤整や平野謙が度々指摘し^③、あるいは丸谷才一が「志賀直哉から横光利

一へといふ図式が最も正統的なものになるにちがひない」（『松尾芭蕉の末裔』『文芸読本 横光利一』収）とまで言うこの影響関係は、横光自身「俺は余り志賀氏にかぶれすぎていた」（佐藤一英宛書簡、大正九年五月二五日付）と書いていることから明らかだ。

たとえば「笑はれた子」と、その下敷きとされる④志賀の「清兵衛と瓢箪」（『読売新聞』大正二一）を比較してみよう。前者は主人公の少年・吉が、「口が耳まで裂けた大きな顔に笑はれ」という夢をきっかけに「假面」をこさ^めえ、家族の勧めで下駄屋になる、というプロットである。一方後者は主人公の少年・清兵衛が、屋台で手に入れた瓢箪に心酔し磨き上げて百円にもなる傑作に仕上げるが、父の理解を得られず断念し、その後は絵に熱中している、というプロットだ。両者の類似性は、少年の主人公像、創作への目覚め、家族関係、果ては創作物を割る／割られるというデイトールに至るまで広範に認められる。また、文体のレベルでも、例証するまでもなく、「ワンセンテンスが短くなり、たしめが頻出する」（宮越勉「志賀直哉の影響圏——横光利一の場合——」『文芸研究』昭六〇・三）点が共通しており、「『志賀の文体の』筋骨性が横光の『蠅』や『火』などに受けつがれていることは明らか」（伊藤整、現代日本文学全集の『横光利一集』「解説 筑摩書房 昭二九・三）であろう。

しかしもちろん、相違点もある。「笑はれた子」の重要なモチーフは「清兵衛と瓢箪」と異なり「夢が運命を支配した話」（横光利一「夢もろもろ」大正三・一二）という点にあったし、最も大きな違いは少年と父との関係だろう。清兵衛が父と激

しくぶつかり、自らの美意識、言うなれば芸術を曲げないのと裏腹に、吉はあくまで受け身であり、父が振る采配のままに家族の配慮に飲まれる形で、貧しい職人風情の下駄屋となってしまうのだ。つまりここには主体意識の差異が横たわっている。

たとえば菅野昭正は『横光利一』（福武書店、一九九一・一）において、志賀が「家族に対するときでも、こちら側の主体的な感情や神経の動きに立てこもり、いま周囲に起こっている事態を主観性で整序しようとする」のに対し、横光は物事を「関係の関数」でとらえ、「その関係のもつて受動的にふるまおうとする」ような「関係の心理学」を描いているとする。いわば、志賀に主体性や主観性を、横光に受動性や関係性を見て取るのだ。

このような横光の性質は「笑はれた子」以外にもあらわれている。関係性フオビアとも言い得る強い猜疑を伴った病的な受動的身振りは、その後の横光作品を一貫して覆っているが、初期作品においては特に、性愛と密に絡まりながら顕現していると言える。

たとえば「御身」（大二三・五）では、主人公・末雄は姉に赤子ができたと知ると、姉の身体を心配し病的なまでに気づかう。姪の幸子が生まれると今度は彼女の健康と成長に絶えず苛まれる。遂には幸子が病で片腕を失ったと勘違いすると、「俺の妻にしてやらう」と考える。そして未だ女兒の幸子に「恋」とも「愛」ともつかない感情を抱いていくようになるのだ。ここには、「姉への近親相姦願望が幼い姪への童姦症的な愛に転移され、その感情は姪が傷つけられたときに（結婚しよう）という自体愛に転化される」（吉本前掲本）という歪んだ性愛への拘泥と、「敏感性の関係意識に呪縛された」（同上）関係性

フオビアが明瞭にあらわれている。これらの要素は、腹に子供を宿した姉とその夫との間で感傷的に右往左往する主人公・敏を描いた「姉弟」（六七・三）や、主人公・金六が「恋」に憧れ様々な娘に好意を寄せるも、姉夫婦の娘・三重子が盲目になったと思ひ込むことで「妻にしよう」と考えるに至る「悲しめる顔」（六七）といった作品にも色濃く反映されている。またこれは「火」（大九・六）にも「父」（大二〇・一）にも見られるのだ。

関係性フオビア、性愛への拘泥が特に生々しく力強いのは、「悲しみの代価」であろう。川端康成により『文藝』臨時増刊『横光利一讀本』（昭三〇・五）に初掲載された未定稿であるこの作品は、改作とされる「負けた夫」（大二三・一一）が新感覺派的文脈によって主題を薄められているのと対照的に、むき出しにされた自意識の肉感を有している。

主人公・木山は「小心」で「臆病」で「自尊心」が強いがゆえに、「媚コケティカル 奔な性格」の妻・辰子に対し激しい嫉妬と疑念を抱いている。やがて木山は辰子が他の男を愛しているのではないかという恐怖と妄執に駆られ、居候させていた親友の三島を家に残したまま帰郷する。その間に辰子と三島が姦通を犯していたことを知った木山は、妻への愛と、道端の無垢な少女や近所の本屋の主婦や幼馴染みのかん子らへの愛とを秤にかけながら、本当の貞節や完全な愛、真の幸福を求めて彷徨する。最終的に木山は辰子と一緒にいるが、それは喜ばしいものではなく、淋しさと苦痛を伴うものだった。……

このような物語を持つ「悲しみの代価」は、恋愛における三角関係的な煩悶が描かれている点で夏目漱石の系譜に属すると
言えよう。決して到達し得ない観念上の完全や本当を求めて、絶えず妻や親友や女たちとの関係に惑い逡巡する木山のペシミ
ステイックな絶望には、初期横光の主題が畳み込まれているのだ。

さらに、初期の作品に見られる要素として、横光自身の所謂「構図の象徴性」（「解説に代へて」昭一六・一〇）なるもの
が挙げられる。「構図の象徴性」とは、物事や人物を鳥瞰的視点から象徴的に構図化して描くことである。「いはは文学を
彫刻と等しい藝術と空想したロマンチズム」（同上）であるこの要素は、いくつかの作品に既に胚胎されていた。たとえば、
老人の乞食・五兵衛に視点を定めて多数の人物の様子を描いた「村の活動」（大六）や、病气持ちで身の置き所がない安治を
媒介に、村の南に住む勘次と北に住む秋三の対立を描いた「南北」（大二〇・二）、あるいはガルタン市民の滅亡の様を巨視
的に描いた「碑文」（大一一・六）などは、すべからず「構図の象徴性」によってかたちづくられている。

これを最も緊密に結実させた作品が「蠅」と「日輪」だ。大正十二年五月、『文藝春秋』と『新小説』にそれぞれ発表され
たこの二作によって、横光は実質的に文壇へと登場する。このデビューは、菊池寛に知られることで、『文藝春秋』誌の同人と
なったためでもあった。

そもそも横光はこの時期、象徴主義に大きく傾いていた。それは伊藤整によれば、フロベールの「サランボオ」（生田長江
訳）に代表される、大正十年頃から現れた外国文学の紹介の所産である（「解説」）。だから「寓意も作品の知的な構成も何

もかもその頃の作者「横光」にはすべて象徴の一語で片づけられていたようなところがあった」（片岡良一）『日輪』について『文藝誌本 横光利一』収、昭四〇・二）のだ。またそれは、自然主義的私小説を乗り越えるためでもあった。象徴主義とは「自然主義ふうの私小説に対する反抗」であり、「リアリズム叛逆」（平野謙「横光利一」『現代の作家』青木書店、昭三二・五）のために選択された方法だったのである。つまり、志賀直哉の影響からの脱却を自覚した横光は、象徴主義に基づいた「構図の象徴性」によって、「蠅」と「日輪」を書いたのだ。

「蠅」は、馬車の宿場に集まってきた種々の人々が馬車に乗って街へ向かう途中、馭者の居眠りによって馬車が崖から墜落してしまうという短編である。乗客の一人でもあった蠅が、落ちてゆく人馬と対照的に悠々と空を飛んでゆくラストには、「対比的な構成」（片岡前掲論）が見て取れる。このある種の不条理劇は、由良君美の言うように「カメラ・アイ」（「蠅」のカメラ・アイ）『横光利一の文学と生涯』桜楓社、一九七七・一二）によって映画的に構成されており、モンタージュ技法さながら、断章ごとにシークエンスはガラリと移り変わるのだ。対象と距離をもつて俯瞰的に描かれるその手法は非常に映像的で、たとえば「緑色の森は、漸く溜つた馬の額の汗に映つて逆さまに揺らめいていた」などの表現が散見される。そもそも蠅に適用された擬人化は、最初機作品「神馬」（大六・七）でも主人公の馬に用いられていた。また、蒸したての饅頭に初手をつけることを独身の慰めとしている馭者の振る舞いは、横光によれば「彼の性欲なのであり、それがすべての禍根なのだ」

〔片岡前掲論〕ということになるようだが、ここにも濃密に性欲への拘泥が込められ、さらにそれが饅頭に象徴化されて表現されている。

一方、「日輪」は古代を舞台とし、奴国の王子をはじめとする三国の王子が卑弥呼をめぐって争い、最終的に一人生き残った卑弥呼が復讐を果たすという、絵巻物的叙事詩である。物語レヴェルでは戦争と恋愛関係が駆動力となっているが、その表出を絢爛たる文体と過剰に装飾的な語群がおさえつけている。この高踏派の様式は卑弥呼が「傀儡的」であり「ただのべたらに美しいだけの絵巻物になってしまつて」〔片岡前掲論〕いるという批判を免れ得ないが、横光が「われわれの傀儡こそは、

バルナサン

どんづまつた卿ら」「田山花袋、正宗白鳥、諸氏」からの飛躍である」（「絶望を与へる者」大二三・七）などと私小説批判の文脈で「傀儡」や「虚偽」を肯定的に打ち出していることから顕著なように、「活字の世界」（「初期の作」）を創造せんがために戦略的に選択したスタイルだったと言えるだろう。また、「蠅」の「カメラ・アイ」と同様、小林秀雄の所謂「玻璃の眼」乃至「擬眼」（「横光利一」『文藝春秋』昭五・二）が用いられており、人工的・映像的・「彫刻」的な視点は「日輪」においても際立っていたのだ。

このように初期横光は、志賀直哉の圧倒的な影響を受けながらも、関係性フォビアや恋愛への拘泥といった独自の資質を内包した作品を書き継ぐうちに、大正後期の空気も手伝い、自然主義的私小説に反旗を翻すべく、象徴主義的に構成された作風

へと傾倒していったのだった。この文学的変遷の軌道の延長線上に、「過去」ならぬ未来の芸術を求めて、横光は新感覺派へと突き進んでゆくことになる。

第三節 新感覺派とアヴァンギャルド

既に見たように、新感覺派は第一次大戦と関東大震災を経て立ち上がった。

そもそもその名称の由来は、文藝評論家の千葉亀雄が、横光、川端を筆頭に、中河与一、池谷信三郎、片岡鉄兵などを同人とする『文芸時代』（大二三・一〇創刊）を指して「新感覺派の誕生」（『世紀』大二三・一一）と告げたことから来ている。

外様の命名ゆえ当人たちの「新感覺派」定義は曖昧であり、たとえば横光の定義では「自然の外相を剥奪し、物自体に躍り込む主観の直感的触発物」（「新感覺論」）である、といった具合に難解で分かりにくい。が、要するに「新感覺派文学」とは、擬人法を効果的に用いた「比喩・構図などの象徴表現」（茂木雅夫『横光利一の表現世界』勉誠社、一九九五・一〇）を駆使して、「外の世界の印象を飛躍的な記述と観念との織りませ」（伊藤整「解説」）で描写するものであった。むろん、その定義の曖昧さゆえに「文学の衰弱として世に現れたに過ぎぬ」（小林秀雄「様々な意匠」『改造』昭四・九）などといった多くの批判に晒されたが、たとえば高見順が高校時代にはじめて『文芸時代』を手にした時のことを「感激」（『昭和文学盛衰史』文藝春秋、昭三三・三）をもって語っているように、それが若々しく新しい運動だったのは確かだ。そして何より肝要な

のは、「新感覺派の主張なり、方法なりの由つてきたるところは第一次世界大戦後、ヨーロッパ、アメリカに興つたアヴァン
||ギヤルド(前衛) 芸術に出てい」(保昌正夫「新感覺派文学入門」講談社刊日本現代文学全集7『新感覺派文学集』) 収 昭
四三・一〇) たという点である。

一体アヴァンギヤルドとは何なのか。レナート・ポッジョーリの『アヴァンギヤルドの理論』(篠田綾子訳 晶文社、一九
九八・九)に基づいて検討してみよう。

「アヴァンギヤルド」という語の起源は十九世紀中頃のバリに遡ることができる。はじめこの語は「社会的政治的前衛」「政
治的急進主義」として、「革命的過激分子の旗印」を意味した。つまり、左翼イデオロギーに属していた。しかし、一八七〇
年代から「文化・芸術的前衛」を含意するようになる。やがて「《世紀末》文学・美術運動」などを経て後者の意味が分離し、
「《アヴァンギヤルド》が、限定ぬきで芸術的前衛の同義語」となり、「アヴァンギヤルド芸術」という概念が生まれたので
ある。

まず、アヴァンギヤルドとは「グループの宣言」だ。ロマン主義を境に、それまで一般的だった《流派》^{スクール}という伝統的な概
念が《運動》^{ムーヴメント}に変わったのである。《流派》^{スクール}が静的、古典的、啓蒙主義的で、ある理想を持って超越的な目的のために奉
仕するのに対し、《運動》^{ムーヴメント}は動的、活動的、ロマン主義的で、エネルギーに溢れ、運動自体に目的が内在している。

さらに、アヴァンギャルドは大きく言つて四つの局面を有している。第一に〈行動主義〉^{アクティビズム}、第二に〈敵対主義〉^{アンタゴニズム}、第三に〈ニヒリズム〉^{アゴニズム}、第四に〈闘争主義〉^{アクティビズム}だ。〈行動主義〉とは、運動がそれ自体を目的として形成され、昂揚すること。〈敵対主義〉とは、「何かあるいは誰か」に対抗して行動すること。〈ニヒリズム〉とは、道に立ちふさがる壁や生涯はすべてぶちこわす、「一種の超敵対主義」^{アゴニズム}。そして、〈闘争主義〉^{アゴニズム}とは、他者ばかりでなく自らの破局、破滅さえ受け入れる「積極的敗北主義」である。

このように定義される「アヴァンギャルドの理論」を、新感覺派運動及び前期横光の作品群の読解に援用することは可能ではないだろうか。なるほどその美学的読みはややアクロバティックかもしれないが、前期横光を解剖するための一つの視座、補助線を与えてくれると言つて言い過ぎではないだろう。

第四節 〈行動主義〉——未来派と「頭ならびに腹」——

第一に、新感覺派及び前期横光とは、〈行動主義〉^{アクティビズム}を有していた。

まず、新感覺派は『文芸時代』同人たちによる「グループの宣言」である。一見〈流派〉を想起させる新感覺派という名称は、しかし前述したように年配の批評家によつて後から付けられたに過ぎず、文学的師匠がいたわけでもない（あくまで菊池寛は人間的・文壇的師だろう）。中河与一が「格別の思想的根拠もな」い「熱烈な芸術至上主義の運動」であり「二種の表現

上の革命運動」（『新感覺派の運動』『近代文学』昭二五・八）だったと振り返るように、新感覺派の目的とは静的な理論の構築ではなく、運動（ムウメント）それ自体にあつたのだ。伝統や権威を古いものと否定した新感覺派は、要するに一つの《運動》（ムウメント）だったのである。

次に横光の作品を見ていこう。ポツジヨリーが（アクティビズム）行行動主義の最も顕著な例として挙げているのが、イタリア未来派である。未来派とは、フィリッポトシマゾ・マリネッティが先導した二〇世紀初頭のイタリアのグループで、最も早いアヴァンギャルド《運動》だった。なかでもその宣言は広く知られていよう。

世界の華麗さが新しい美（ベューティフル）によつてゆたかになつたことをわれわれは宣言する。それは速度の美だ。爆發音をとどろかせる蛇のような太い管で飾られたボディをもつレーシングカー……咆哮をあげて、機銃掃射のうえを走りぬけるような自動車は「サモトラケのニケ」の像より美しい

（マリネッティ「未来派創立宣言」『ル・フィガロ』紙、一九〇九・二）（※傍点部引用者）

未来派はこの宣言で、「サモトラケのニケ」よりも美しい「自動車」に象徴される「速度の美」を、「新しい美」として高らかに謳い上げた。それは秩序に対する冒険の志向であり、進歩と速度に基づいた肉体的・機械的ダイナミズムの信仰であった。このような美学は横光作品において言えば次の起句に端的にあらわれているだろう。

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

（「頭ならびに腹 大二三・一〇）

「頭ならびに腹」の冒頭のセンテンスは、小僧と全満家の対照的なコント風の物語はともかく、「自動車」と「列車」という相違（そのあれ）^⑥、「速度」に表現の基点を置くことにおいて未来派的ではなからうか。

この冒頭句は新感覺派表現の雛形として様々な議論が為されてきた。たとえば片岡鉄兵は「若き読者に訴ふ」（『文芸時代』大二三・一二）で「正当なる常識方法から遙かに飛躍した新しい感覺的方法である」と熱烈な支持を寄せ、野間宏は「日常性を破つて運動をつづける異常な事物と日常性のなかにある事物との関係が、感覺にふれるものとして示される」（『新感覺派の言葉』『文学』昭三三・九）と評している。が、つまるところこの句の効果とは、渡部直己が「日本小説技術史 第九回」（『新潮』二〇一一・一二）で正しく指摘するように、「異化」（シクロフスキー）にあるだろう。「異化」とは「知覚をむ

ずかしくし、長びかせる難渋な形式の手法」である。なるほど、それゆえ先の起句は「その抵抗感において、たとえば、『新感覚派』一方の切り札たる文章の速度とそのつど著しく抵触してしまう」（同上）のかもしれない。また磯貝英夫が言うように「読者の意識をことばのおもしろさそのものの上にひきとめてしま」い、「誇示せられた速度のイメージは作品全体と別に」という内的な関連もな「く」冒頭部はいよいよ孤立して、性格を失う」（『新感覚派の発生とその意味』『国文学』昭四〇・二）のも事実だろう。

しかし、「異化」作用がある種のおそきをもたらせようと、横光が「速度」を文学的狙上にあげ、言語的実験に腐心していたのは明らかである。所謂「国語との不逞極る血戦時代」において、横光は自ら描くべき当時の時代相を「速力と分裂」（『感覚のある作家達』昭三・八）と定規してもいたのだ。横光を「速度におけるモダーニスト」と看做す菅野昭正は、前掲『横光利一』でこう述べている。

「『頭ならびに腹』冒頭句には」速度が幅をきかせはじめた現実への言及が隠されている。（…）つまり、平板な標準語法を侵犯する表現は、速度に侵略されつつある新しい「文化期層」の、またはつきり捉えられない現実の様相を開示する形式であった。

ここで言われている「文化期層」とは、東京の新しい現実を意味している。関東大震災を経て急速に都市化・工業化した東京の現実の変化は、具体的には以下のようなものだった。

帝都復興とは単に、東京が震災前の姿に戻ることを意味するではなかった。一九三三年九月―一九三〇年三月の六年半の間に、都市は新たなモダンテイを身につけていく。一九二四年五月には同潤会が設立され鉄筋コンクリートのアパート建設に着手する。二五年七月にはラジオの本放送が始まる。二六年一月にはダイヤル式の自動電話制が導入される。二七年二月には浅草―上野間で地下鉄が開通する。二八年五月には日本航空輸送研究所が旅客輸送を開始する。モダンガールやモダンボーイが闊歩したのは、震災前には存在しなかった都市空間である。

（和田博文「関東大震災とモダン都市」『関東大震災』ゆまに書房、二〇〇七・六）

自ら「焼野原にかかる近代化学の先端が陸続と形となって頭れた青年期の人間の感覚は、何らかの意味で変らざるを得ない」（「解説に代へて」）と書いているように、この「速度」に満ちた都市空間の進歩が横光の内部にも大きな変化を与えたのは言を俟たない。つまり新しい都市のモダンテイを、横光は「異化」された文体によつてとらまえようとしたのだ。その意味で新感覚派の代表作「頭ならびに腹」は、「速度」を言語化しようとして試みた未来派的なものだったのである。

このように、新感覺派及び横光の出発は、アクティビズム（行動主義）において共にアヴァンギャルドのムーヴメント（運動）であつた。

第五節 〈敵対主義〉——「三派鼎立」と「形式主義文学論争」——

第一に、新感覺派とはアンタゴニズム（敵対主義）である。

アンタゴニズム（敵対主義）とは、公衆や伝統に対し敵対する態度だ。この「体制非順応主義」は、アヴァンギャルドのエチケツトとすら言える。そして「美的ラディカリズム」は「旧世代、父親たちの世代に対立することによって自己表現を行う」。しばしば

「小児性」とも指摘される、父対子という構図は、若者の「前衛信仰」と相まつて見られるのだ。さらに、私的なジャーゴンバルザンの使用やその独立性は、やがて「党派性」や貴族趣味へと結びつく。

では新感覺派が〈敵対〉していたものとは何か。それは自然主義的私小説でありプロレタリア文学であつた。すなわち、「三派鼎立」（平野謙『昭和文学史』）である。

まず、既成文壇であり、体制、旧世代、父である自然主義的私小説への対峙はあまりに自明であろう。既に触れたようにデビュー頃から見られた私小説リアリズムへの批判は、新感覺派運動をもつてより強くなる。「明日」（大一一・三）や「新しい馬鹿」（大一二・一二）などのテクストに見られるその批判は、たとえば「絶望を与へる者」では、田山花袋や正宗白鳥ら「既成作家」を「われわれの母」と看做した上で——父ではなく母と形容してしまうところに「小児性」を感じつつも——「子」

の立場から「概念的」として「卿らの認識を否定」している。その敵対心は『文芸時代』同人に共有されており、殊に片岡鉄兵は「新感覺派は斯く主張す」（『文芸時代』大14・7）などで「新感覺派の運動は、従来の日本の（…）文学会の主流として認められるリアリズムの価値判断への、叛逆である」「彼ら「既成作家」は恐しく民衆的であり、通俗的である」と鼻息荒く論じている。畢竟、未來派が「過去との切斷」（塚原史『言葉のアヴァンギャルド——ダダと未來派の二〇世紀』講談社、一九九四・八）を担ったように、新感覺派もまた「過去」＝自然主義的私小説との「切斷」を目したのだ。その反逆は、主に「言語表現の独立性」の強調と「小説の仮構性の恢復」（中村光夫『風俗小説論』）によつて為されたが、新感覺派の文学的方法論は《母→子》の敵対よりもむしろ、多分に同じ目的を持つて産まれた双生児との《子→子》としての対立から深められることになる。その双子の片方とはむしろ、「形式主義文学論争」の論敵・プロレタリア文学陣営である。

そもそもプロレタリア文学の牙城『文芸戦線』は『文芸時代』と同年に創刊され、両誌は「昭和期の新文学の二つの大きな源流」（伊藤前掲論）となった。平野謙が前者を「革命芸術」、後者を「芸術革命」と呼ぶように、それらはコインの裏表だったと言えよう。

もともと横光はマルキシズムへの違和感を作品で描いてきた。「悲しみの代価」には既に「社会主義」乃至「共産主義」への不信感が露わにされていたし、踏切の番人と判事との裁判における問答を描いた「マルクスの審判」は、判事の心理的な透

巡を経つつも、最終的に社会主義思想の恐怖を克服することと両者とも救済されるという構造を有していた（「こりや俺の罪ぢやないぞ。マルクスの罪だ！」）。

しかし昭和二年には『文芸時代』は廢刊され、片岡や今東光らは左翼へと「転向」する。そんな新感覚派再興も視野に入れ、横光は「新感覚派とコンミニズム文学」（昭三・一）「唯物論的文学論について」（昭三・二）「愛嬌とマルキシズムについて」（昭三・四）といったアンチ・マルキシズムの評論を発表していた。そんな「マルキシズムとの格闘時代」に起きたのが、

「形式主義文学論争」だ。蔵原惟人と横光を中心に、「形式」と「内容」の如何をめぐって交わされたこの論争は、むろん

アンタゴニズム

〈敵対主義〉的に重要である。が、ここではその論争の詳細は省くとして、より注視しなければならないのは、横光の形式論である。何故ならそこには横光の言語に対するアヴァンギャルディスムが見え隠れしているからだ。

「ソツシユール」（「感覚のある作家達」）や「シクロフスキー」（「文芸時評（二）」昭三・一一）の名が論中に見られるように、横光は言語学やフォルマリズムを参照した独自の形式主義の設計を試みていた。なるほど谷川徹三が指摘するように（「文学形式問答」『改造』昭四・三）その用語は無規定で曖昧だったが、言語の本質を突いていたのには相違ない。横光の「メタ言語」（ヤコブソン）的評論のなかで最もまとまっている「文字について——形式とメカニズムについて——」の論旨は以下のようなものであった。

まず、文字は物体である。そして、内容を持つている。私たちは感覚と知覚によって、物体である文字から内容を読みとる。

次に、文学作品とは文字の羅列である。ゆえに作品は作者からも読者からも完全に独立している。文字と内容は必ずしも一致せず、各々の感覚と知覚によって受けとる幻想のエネルギーは異なってくるからだ。

だから、文学作品の価値は第一に、文字と物体の形式によって決まる（外面形式）。読者により大きな幻想を与える形式が良い。第二に、内容と素材・材料も重視されなければならない（内面形式）。この外面形式と内面形式をうまく速度で調和させたものが、素晴らしい作品となる。……

この議論の要素はかなりの部分ソシユールの『一般言語学講義』と通じるのではないだろうか。ソシユール言語学の深部まで立ち入ることは私の手に余るので、概略のみ記しておこう。

ソシユールによれば、言葉は「概念」と「聴覚映像」を結びつけた「記号」である。特に「概念」は「記号内容」、^{シニファイエ}「聴覚映像」は「記号表現」と呼ぶ。

そのような「記号」である言語の「第一原理」とは、「恣意性」である。「恣意性」とは、「記号内容」と「記号表現」が無関係であり、それらの結びつきに何らの必然性もない、という意味だ。

言語の「第二原理」は「線状性」である。「線状性」とは、単語が一行に並ぶ性質のことだ。つまり、人間は言葉によって、一度に一つのことしか言えないということである。

これらソシユールの概念と横光の形式論を比較してみれば、大枠において一致していることが分かる。

横光の言う物体としての文字とは、言語の「記号表現」^{シニフィアン}を指す。また素材・材料から成る内容とは「記号内容」^{シニフィエ}に相当しよ

う。あるいは文学作品の独立性とは言語の「恣意性」への自覚であり、文字の羅列とは「線状性」に他ならない。

私がここでわざわざ横光とソシュールの表現を検討したのは、ソシュールの言語論が、アヴァンギャルド運動、特にダダイズムと密接な関係を持っているからである。塚原前掲本によれば、アヴァンギャルドが重要なのは「意味との切断」を成し遂げた点にあると言う。「意味との切断」はソシュールの言う「恣意性」に関わる問題だ。そもそも「DADA」という語が何の意味しないように（あるいは全てを意味するように？）、ダダイズムは「意味との切断」から始まった。つまり、「シニフィアンがシニフィエから解放されて浮遊しはじめる可能性がひらかれた」のである。

たとえばツアラと仲間たちによって行われたパフォーマンスのひとつに同時進行詩の朗読がある。大太鼓や口笛の鳴る中でドイツ語、英語、フランス語によって二人が各々の詩を同時に読み上げるこのパフォーマンスは、混沌としてポリフォニックであり、明確に「記号内容」^{シニフィエ}から「記号表現」^{シニフィアン}が遊離している。また、同時進行という方法によって言語の「線状性」をも揺さぶつていると言えよう。このようにダダイズムとは、ソシュールの問題を具現化して扱った点において、とりわけアヴァンギャルド的だったのだ。

そして言うまでもなく、新感覚派の横光がダダイズムの影響を受けていたことは自明だ。神谷忠孝の『日本のダダ』（響文社、一九八七・九）に詳しいが、特に『文芸時代』において「新感覚派とダダとの関係」は色濃い。たとえば川端康成は「ダ

ダ主義的発想」を説き、赤木健介や金子洋文は新感覺派とダダとの類似点を述べている。また横光はむろん「新感覺論」でダダイズムに言及していたし、先述した「頭ならびに腹」が依拠していたのはダダイズム系の作家、ポール・モランの『夜ひらく』（堀口大學訳）であることは定説である⁸⁾。

もちろん、新感覺派とダダイズムには相違もある。『文芸時代』では、たとえば手塚富雄が指摘するように、ダダイズムがダイナミックで自棄的なのに対し新感覺派は理智的で冷静であるし、日本のダダイズムの第一人者・高橋新吉はダダとの訣別を表明していた。何より、ダダイズムが「DADAは何も意味しない」、「破壊と否定の大仕事をなすとげるのだ」（『ダダ宣言集1918』ツアラ前掲論）というように、無意味と破壊と否定のラディカリズムへと突き進んでいったのと対照的に、横光らは内面形式と外面形式の調和という安定的方向へその文学の舵を切つていったのだった。

しかし、ここまで見てきたように、新感覺派がその根幹においてアヴァンギャルド的であったのは間違いない。「三派鼎立」を軸として、自然主義的私小説に「敵対」することで「過去との切断」を果たし、「形式主義文学論争」を通じてプロレタリア文学と「敵対」しながら、ソシユールからダダイズムを貫く「意味との切断」を実践したのだ。横光の所謂「書くように書く」（『文藝時評（二）』昭三・一二）その形式論は、言語の「恣意性」の自覚であり、象徴性や「異化」といった新感覺派的文体を駆使することで言語の「線状性」を脱しようとした、極めてアヴァンギャルド的な言語的実験だったのである。

第六節 〈ニヒリズム〉―死と「春は馬車に乗って」―

第三に、前期横光の作品における〈ニヒリズム〉のあらわれを検討していこう。

〈ニヒリズム〉とは、一種の「超敵対主義」だ。その本質は「行動によって非行動の状態に達すること」にある。シュールレアリスムの「法皇」アンドレ・ブルトンの言うように、「あらゆるものが芝居がかったつまらない無駄だ」という感覚だ。

新感覚派における〈ニヒリズム〉の発露は、『文芸時代』の大正十四年十一月号に載った橋爪健の以下の文章から汲み取る
ことが出来る。

虚無思想の瀰漫も今に始まったことではない。しかも最近になって、共産主義乃至無政府主義から転化した虚無思想と、
ダダイズムから来たそれとが一緒になって、すばらしい勢ひを持つてきた。
(「十四年文壇の大観」)

つまり、大正十四年頃の文壇では、マルクス主義やダダイズムが「超敵対主義」的に入り混じった〈虚無思想〉小説が多く
生み出されていたのだ。じじつ、この時期の横光の作品からはそれらが匂い立っている。

まず「超敵対主義」的傾向を見れば、プロレタリア文学の要素が浸透した作品に、「静かなる羅列」(天一四・九)や
「ナポレオンと田蟲」(天一五・二)などがある。Q川とS川の地理的な水域の伸縮とそれぞれの河口に住まう市民の勢力闘

争とをつなぎあわせた「静かなる羅列」は、権力関係が構図化・象徴化・抽象化されて巨視的に描かれ、最終的に「財力」を媒介にした「資本家達」と「無産者達」による階級闘争へ発展していくという物語構造を有している。また、「ナポレオンと田蟲」は英雄ナポレオンが他国を征服して権力図を拡大させていけばいくほど、腹に果食う田蟲が反比例するように広がっていき、内部から彼を侵略してしまうという話だ。これらの作品からは唯物論的な対立構造への近接が明瞭に見て取れる。

もちろん、それらには階級対立を革命によって転覆させようとするプロレタリア文学的「目的」（青木季吉「自然生長と目的意識」『文芸戦線』大一一・九）は稀薄である。あくまで対象を俯瞰する方法が認められるに過ぎず、それは正しくニヒリズム『虚無思想』であろうが、大きく見れば、「三派鼎立」状態を超えて、新感覚派がプロレタリア文学的要素の影響を被っていたのは間違いない。

次に自然主義的私小説の要素が含まれる作品を挙げる事ができる。前述したように私小説の踏襲から出発した横光は、新感覚派的特性を残しながらそこへ回帰するのだ。さらに、それらは死を背景に湛えた暗いニヒリズム『虚無思想』に満ちていた。

大正十一年に父、十四年に母、十五年に妻を続けざまに喪った横光は、この経験を小説に結晶化させている。父の死は「青い石を拾つてから」（大一一・二）に、妻の死は「慄へる薺」（大一一・二）、「妻」（大一一・四）、「春は馬車に乗つて」（大一一・八）、「蛾はどこにでもゐる」（大一一・九）といった所謂「病妻物語」に刻印されているのだ。

「青い石を捨ててから」は、父の死の報せを受けた「私」が朝鮮へと渡り、父が周囲に貸した金を「債鬼者」として取り立ててから帰国する物語だ。冒頭で「私」がつまり「青い石」が不幸へのきつかけとして象徴的に機能している。「私」はあまりに多くの死に直面する。朝鮮で父は骨粉と化し、隣家の主人は赤痢で死にかけていて、家の前では乞食が死んでいる。日本に帰ったら帰ったで、姉の娘が病に倒れ、母が寝込む。死という「悲劇」に囲繞された「私」は、「私の身体は死を振り撒いてゐる生物のやう」だと感じ、次第に追いつめられてゆく。

すると「私」の頭に異変が表れる。文字が読めなくなり、音が聞こえなくなり、何も書けなくなり、考えられなくなってしまうのだ。終いに、自殺を免れるため、「私は私自身に努めて冷淡にならうとし」、「私はもう何事にもだんだん悲しまなくなつて来」るのである。ここには、現実の「悲劇」から自身を防衛して生き延びるために（無意識的に選択された、強烈な）ニヒリズム《虚無思想》がある。

この思考停止状態は、「街の底」（天一四・八）に据えられた主人公「彼」にも引き継がれている。「彼」はただぼんやりと街を彷徨して「風景の断片」（吉本前掲本）を受容するだけの、ニヒリズム《虚無》的な存在なのである。

そしてニヒリズム《虚無思想》的な世界の受容は、「春は馬車に乗つて」において明確に宣言されるに至る。

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。（…）彼は苦痛を、譬へば砂糖を舐

める古のやうにあらゆる感覚の眼を光らせて吟味しながら舐め尽くしてやらうと決心した。(…)俺の身体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。
(※傍点部引用者)

この名高い「青春の歌」(小林秀雄「横光利一」)は、「彼」と死に至る病妻との生活を描いた傑作だ。悲劇的な素材が、しかし句やかに美しく私たちの眼に映り得るのは、「スキトピ」をはじめとする花々によるのみではあるまい。それは、「彼の《虚無思想》的な態度、すなわち『透明』な「フラスコ」としての世界の享受法によると言っても、あながち間違つてはいないのである。この《虚無》的なスタンスは、他の「病妻物語」にはもちろん、マルキストである「彼」の妹の死によつて物語が結ばれる小品「園」(大一四・四)などにも顕著なのだ。

以上のように、親類の死を契機として、横光は「三派鼎立」の境界線を行き来するような、「超敵対主義」的で《虚無思想》に染め上げられた作品を描いたのだった。

第七節 〈闘争主義〉—「花園の思想」と「上海」—

第四に、横光作品における「闘争主義」^{アゴニズム}のあらわれを、「花園の思想」(昭二・二)と「上海」(昭三・四〜四・六)を媒介に検証していく。

闘争主義」とは、「悲劇的というより悲哀的な意味」であり、破局そのものを奇跡に変えようとする悲愴感だ。そして後衛のために全滅の運命を担う「前衛」の「マゾヒスティック」な衝動であり、ある種の積極的敗北主義である。

「花園の思想」は「春は馬車に乗つて」のスピントフと言える作品で、内容においては「病妻物語」に属する。

海辺の丘の頂に位置する肺療院で、「彼」の妻は「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」いる。「彼」は「虚無」の中で妻の病室を「花」で埋め尽くそうと、病舎の前方に広がる「花園」から花を摘んでくるが、丘の麓の海村と対立しており、村民は腐った魚を積み上げて蠅を群生させたり、麦藁を焚いて煙を送つたりしてくる。そのせいもあつて妻の病状は悪化していき、やがて駆けつけてきた妻の母と「彼」とに看取られて、妻は死ぬ。……

この作品において注視すべきはまずその喩法と形式であろう。テキスト全体は絶えず「花」のイメージと結びつけて語られ、また〈肺療院→漁村〉という対立構図が用いられているのだ。

「花」のイメージに関して言えば、たとえば病舎は「花園」と見做され、そこで働く看護婦たちは「輪の花のやうに」戯れる。「花園」では恋愛は禁止であり、「もしも恋慕が花に交つて花開くなら、やがてそのものは花のやうに散る」とされる。また、妻の顔は「花瓣に纏はりついた空気のやうに」静まったり、あるいは「水々しい水密のやうな爽かさを加へ」たりする。死が近づけば妻の肉体は「花束」のやうに軽くなつてしまふ。死の間際には妻の握力は「木のやうに」弛んで来る。そんな妻の傍で「彼」は常に「萎れて」いる。このやうに、「花」にまつわる「記号表現」はそれこそ咲き乱れており、小説全体が「花」

のイメージへと象徴化せしめられているのだ。^{シニフィエ}「記号内容」から遊離したそれらの花々のイメージは「自然」ではなく「人工的」（上林暁）『春は馬車に乗つて』への郷愁）『文芸読本 横光利一』収、一九四八・七）で、造化の様相を呈しているのだ。

また対立構図に関しては、頂の「花園」の「腐敗した肺臓」に対して、麓の海村の「怒れる心臓」となっており、「花」には「魚」が対置されている。この図式は初期に「南北」などに見られた「構図の象徴性」や、「静かなる羅列」などのマルキシズムの影響を彷彿とさせよう。

文体はむろん、新感覺派的手法がふんだんに酷使されており、たとえば「月は（…）蒼然として海の方へ渡つていった」、「太陽はぶるぶる慄へながら水平線に食はれていった。海面は（…）真赤な声を潜めて静まつてゐた」など、擬人法の使用例は枚挙にいとまがない。

斯様な「外面」をまとった「花園の思想」だが、「内面」に重要な点がないかと言えはそうではない。^{アゴニズム}《闘争主義》を抱えているのだ。

はじめ「彼」は、都合五回記されている「虚無」にのまれている。これは^{ニヒリズム}《虚無思想》的な世界の享受法を前提にしていると言えよう。しかし「彼」は「真空のやうな虚無」を埋め合わせようと「花」を集める。そして副院長から妻の死期が近いこ

とを知らされると、「全ての自分の感覚を錯覚だと考へ」、「一切の現象を仮象だと考へ」て、突如「新しい意志」を創り出すのである。

彼は一個の意志で、全ゆる心の暗さを明るさに感覚しようと努力し始めた。もう彼にとつて、長い間の虚無は、一睡の夢のやうに吹き飛んだ。

(※傍点部引用者)

ここで「彼」は^{ニヒリズム}《虚無思想》から^{アゴニズム}《闘争主義》へと意志的な転換を遂げているのではなからうか。

「事実は常に事実であらうか」という自問に「嘘だ」と自答することで、妻の死という目前に迫った「事実」を受け入れるのではなく、「感覚」によつて死を乗り越えようと「努力」する。つまり「悲劇」は、イロニーを孕んだ「悲哀」へと変質するのである。

なるほどその「悲哀」は滑稽だ。何故なら「彼」の繰り出す死の超克の論理は破綻しているからである。「何を云つてるのか彼にも分らなかつた」、「妻は冷淡な眼で彼を見詰めたまま黙つてゐた」とあるように、二人はその破綻を自覚している。

このシーンを由良君美が「《新感覚派の苦衷》（『虚構と様式言語』(上)——横光利一の場合——）『文学』昭四六・六）としたのを受けて、館下徹志は「『虚無』の二様態」（『横光利一』『花園の思想』論『釧路工業高等専門学校紀要』一九九

四・一二)であると書いているが、あくまで「虚無」とは異なっているのではないか。むしろそれは滑稽さを引き受ける、「マゾヒスティック」な敗北主義だ。たとえば「彼」はこれ以降、妻の敵が「漁場の魚」なのか「花園の花」なのか迷いだしてしまう。さらに、「神よ、彼女を救ひ給へ」と唱え超越的存在に哀訴するようになる。何より物語の終局において、いよいよ訪れてしまった妻の死を、「彼」はこう「感覚」するのだ。

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がった。

——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、恍然として突き立つてゐた。

(※傍点部引用者)

「鮮麗な曙」のような「死の美しさ」に「恍然」とすること——ここにアゴニスティックな「感覚」の「努力」は極まっている。日没ではなく、「曙」の比喻を付与された死は、「忽然として(…)浮き上」という擬人化すら伴って、まさしく逆説的に、あたかも妻と入れ違いで交代するかのようにならわれる。最早「彼」の「感覚」のレヴェルにおいて、死は、妻と同等かそれ以上の価値を帯びてしまっていたのだ。つまり、生と死が逆転している。あまりに「悲哀」なこのラストは、破局(死)を奇跡(生)と読み替えようとする悲憤感に充ち満ちていると言えよう。

「花」のイメージが乱舞する喩法や、「花園」と「海村」の対立構図が用いられた「花園の思想」とは、このように『虚無僧相』ニヒリズムを経てビビットなアゴニズム闘争主義に至るといふ物語を有していたのである。

次に「上海」を見よう。新感覚派の集大成的作品であるこの作は、ここまで通覧してきた初期からアヴァンギャルディスムに及ぶあらゆる局面が織り込まれた長編小説だ。

芥川龍之介に「上海を見て来い」（「静安寺の碑文」昭二・二〇）と言われた横光は、昭和三年に約一ヶ月ほど上海に遊び、「五・三〇事件」をモチーフにこの作を書いた⁹。

「上海」はポリフォニックな小説である。主人公・参木を中心に、その幼馴染の甲谷、甲谷の妹・競子と兄・高重、トルコ風呂の店主・お柳、その愛人の銭石山、湯女のお杉、踊子の宮子、「アジア主義者」の山口、その妻であるロシア人・オルガ、インド国民運動の活動家・アムリ、そして共産党員の中国婦人・芳秋蘭など、多様で国際色豊かな面々が登場する。彼、彼女らが、各々の民族、思想、利害を錯綜させながら、上海という「東洋の塵埃溜」（改造社宛書簡、昭和三年六月十五日付）で蠢くのだ。

この小説が新感覚派の総決算だというのは、冒頭の起句に端的にあらわれている。

満潮になると河は膨れて逆流した。測候所のシグナルが平和な風速を示して塔の上へ昇っていった。海關の尖塔が夜霧の

中で煙り始めた。突堤に積み上げられた樽の上で、苦力達が湿つて来た。鈍重な波のまにまに、破れた黒い帆が傾いてきしぎし動き出した。(一)

「河」が「膨れ」、 「シグナル」が「昇つて」いくという擬人化、あるいは「苦力」が「湿」という擬物化を伴って、この句は「濁つた底知れぬ虚無の街」上海の情景を構図化している。たとえ、この一節に物語全体を貫く「革命の火」によって沸点に達していく集団の流れの「暗示」(篠田浩一郎『小説はいかに書かれたか——「破戒」から「死霊」まで——』岩波書店、昭五七・五)まで見てしまつのが深読みに通ぎるとしても、「上海」を象徴のレヴェルで包んでいることは認められよう。

「構図の象徴性」を施された上海という「魔都」がこの小説の骨子なのだ。それはあたかも生命を持っているかのように、有機的に蠢動している。

そもそも横光は「花園の思想」から「上海」を描くまでの間に、「朦朧とした風」(昭一・七)や「七階の運動」(昭一・九)といった都市小説を書いていた。「アパートメント」や「デパートメント」を舞台に、震災後のモダンな都市空間を闊歩する男女を描いたのだ。たしかにこれら都市小説における都市はあくまでも新風俗の小道具のひとつであり、書き割りのなもだったが、横光の都市に対する眼差しが「上海」へと引き継がれているのは疑い得ない。それは前田愛的に言えば「三極構

造——「革命都市」「スラム都市」「植民地都市」——を持つ「地」としての上海といふことにならう（「SHANGHAI 1925」）

『都市空間のなかの文学』筑摩書房、昭五七・二二）。

ワシバウツ

そのような上海の胎内では、車や船がダイナミックに跳梁している。「黄包车」は「速力」を湛え、「モーターボート」は「縦横に駆け」、「装甲車」は「こつて」、「自動車」は「疾走」するのだ。また、「ただ臆臆とした豪快なニヒリズムだけが機関車なんだ」（二三）という台詞に見られるように、「ニヒリズム」という思想もまた「機関車」と結びつけて語られ、速度のイメージを付与される。「頭ならびに腹」で顕著だった未来派的な「速度の美」は、「上海」にも横溢しているのである。

またその喩法に目を移してみれば、「『上海』を読むとは、何よりもまず、この「水」とこれに親しい数々のイメージが（よ）り多くは）比喩として氾濫するその夥しさに「一種茫然と目を奪われる体験に近い」（渡部前掲論）とされ、あるいは「上海ほど『身体』という文字が、またその各部分を指示し、それらの運動をあらわす文字が氾濫している小説はない」（小森陽一）「文字・身体・象徴交換——横光利一『上海』の方法・序論——」（『昭和文学研究』昭五九・二）と言われるように、水のイメージと身体イメージが「上海」を覆っているのだ。

水のイメージは物語の冒頭から最後まで「氾濫」する。「海」「湯気」「蒸気」「波」「河」「泥溝」「潮」「渦」「魚」「池」「谷」などの言語群によってあらゆる事物は形容され、それらは述語において「流れ」「淀み」「浸り」「湿り」「泡

立ち」「霧み」「沈み」、そして「浮き上」るのだ。たとえばさ^んずい^いの多さに表れているように、これらの「記号表現」の奔流によって「上海」は「象形文字」としての日本語による独自の言語空間を、象徴的につくりあげている。

身体イメージは、たとえば性愛をめぐるシーンにおいて際立っている。愛欲に囚われた参木の視線を通して、オルガの「身体」は「筋肉のうねり」へと還元され(二三)、あるいは宮子の「肉体」は「動く膝」「うねうねる疲れた脛」「張つた乳」そして「足」へと分節化される(二二)。また、売春婦へと墮したお杉は、性的な身体として他者に晒されてしまう。露地を彷徨うお杉を襲うのは、「裸体の背中」や「突角つた肩」、「黙々とした顔」、そして「鼻の穴」といった身体パーツの部位である(二五)。物語のラストでは、「闇の中」で参木と二人きりになったお杉は、「喜びに満ち溢れた身体」で、自分を買った客たちの舌、髪、爪、歯、肌、鼻、息などの身体の部位のイメージ群に飲まれながら、「参木の身体のこころかしこを(…)指頭で抑へ」るのだ(四四)。こころではお杉は最早、性的な身体そのものとなってしまうている。

一方、参木における身体は民族主義的なるものと結びついている。物語前半から、「俺の身体は領土なんだ」(九)と考えているように、「日本」とつながった参木の身体は、物語後半、罷業によって食物が手に入らなくなり空腹に苦しめられたすと、いよいよ前景化してゆく。

彼は再び彼自身が日本人であることを意識した(…)彼は母国を肉体として現してゐる(…)彼の身体は外界が彼を日本

人だと強ひることに反対することは出来ない。(二二五)

「外界」に照射されることで浮き彫りになったのは、参木のナシヨナリズム的な身体性であった。その後も「僕は愛国主義者だから」などと言ってしまうように(二二九)、参木は危うい愛国心へと傾斜してゆく。これらは「旅愁」へと連なるモチーフであろうが、参木の「身体」と「日本」が、シンボリックな飛躍によって無媒介に連結し、一体化してしまっているのは注視に値しよう。

このように水や身体イメージで満たされた「上海」の、では物語内容において、やはり軸となってくるのは参木である。そもそも参木とは「一切のことをあきらめて」おり「死の魅力に牽かれて」て、「一日に一度、冗談にせよ、必ず死の方法を考へ」るような人間だ(二一)。「ただ競子をひそかに秘めた愛人であつたと思つていたばかりのために、絶えず押し寄せて来る女の群れを跳ねのけて進んであるドン・キホーテ」(二二三)なのである。つまり、競子を「真空の一点」(丸山るり子『『上海』の構造』『芸術三重』昭五九・九)として設定することで、眼前の女たちや物事に対してディタッチメントであるのである。これは言うまでもなく、〈ニヒリズム〉的だと言えよう。

ただ、参木の曖昧で優柔不断な〈ニヒリズム〉は、競子を決して手の届かない位置に祀ることで成り立っていた。「ただ彼女『競子』の良人の死ぬことを待つ」(二二六)というストーリーを生きることで自身を保っていたのだ。よって、競子の良人

が実際に死んでしまい、競子が抽象化された存在から（地理的に離れていようと意味的に）手の届き得る現実の「女の群れ」の一人と化せば、参木の精神は変化せざるを得ない。つまり、〈ニヒリズム〉はアゴニズム「闘争主義」へと移行するのだ。

「競子の婿が死んだんだ。」

参木は急に廻転を停めた心を感じた。と、輝き出した巨大な勢力が、彼の胸の中を駆け廻った。彼は喜びの感動とは反対に、頭を垂れた。（…）彼は嫁いだ競子をひそかに愛してゐた空虚な時間に、今こそ決然と別れを告げねばならぬと決

心した。（二二）

ここでは明らかに、参木は精神の桎梏から解放たれている。ただ、あまりに「ふはふはした男」（三九）ゆえすくうじうじと〈ニヒリズム〉へと舞い戻るのだが、これ以降、「不可解なドン・キホーテ」（二一）は、ほんとうのドン・キホーテへと変質を遂げてゆくのだ。

たとえば参木は〈ニヒリズム〉を脱却するための矛先を、芳秋蘭に定める。高重の工場での暴動から芳秋蘭を救い出すと、過去の「悲劇」（二四）を忘れるため、「掃溜の倫理」なるものをもつて彼女と議論を交わすのだ。この議論の中で、参木は「ただ僕はマルキストのやうに、自分を世界の一員だと思ふやうなことが出来ない」などと、おそらく書き手・横光の意も含

めた、マルキシズムに対する〈敵対主義〉的態度を示しているが、その前提において、「ただ此の中華街の風景の中を、中国婦人と共に漫步する楽しみに放心すればそれでいいのだ」と敢えて「超敵対主義」的に歩み寄ろうとする態度も見せていた。

また参木は何度も「憂鬱」に襲われ、〈ニヒリズム〉へと退却する。しかし再び群衆の暴動に巻き込まれ、今度は芳秋蘭に救われると、「冷たさの極北へ移動していき自分を感じ」つつも、一瞬だけ、「彼は今は秋蘭の猛々しい激情に感染することを願」うのである（三四）。

このように、〈ニヒリズム〉と〈闘争主義〉^{アゴニズム}の双方を掠めながら、その境界線上を往還していた参木は、しかし突如、前述

した奇妙な右翼的身体性の高まりとともに、〈闘争主義〉^{アゴニズム}へと大きく舵を切るのである。

彼は周囲を見廻すと、排泄物の描いた柔軟なうす黄色い平面が首まで自分の身体を浸してゐた。（…）彼はそのまま排泄

物の上へ仰向きに倒れて眼を閉ぢると、頭が再び自由に動き出すのを感じ始めた。（…）すると、彼は自分の身体が、ま

るで自分の比重を計るかのやうにすつぽりと排泄物の中に倒れてゐるのに気がついて、にやりにやりと笑ひ出した。

中国人に「排泄物」の沼へ突き落とされながらも、そこに安居し、「自由」すら覚えて笑みを漏らす参木は、最早、真の道化になりさがっている。マゾヒスティックとすら言えるひどく無様なその振る舞いは、哀切極まりない。

物語の最後、お杉の部屋へと転がり込んだ参木は、「お杉の客」のようになることを「下劣」かもしれないと躊躇しつつ、しかし手を出す。

参木はお杉の方へ手を延ばした。すると、お杉の身体は、ぼつてりと重々しく彼の両手の上へ倒れて来た。しかし、それ

と同時に、水色の皮襖ビオーを着た秋蘭が、早くも参木の腕の中でもう水々しくいつばいに膨れて来た。(四四)

お杉の「身体」を抱き寄せると同時に、水のイメージを施された芳秋蘭が「膨れて」きてしまつこのラストは、あまりに悲哀な倒錯を抱えている。精神が沈み、むき出しの身体が浮上したことで、性愛へと疎外された参木は、「闇の中」で上海の最下層へと墮してゆく。つかの間の安逸を覚える二人の閉鎖的な醜がいかに強固であろうとも、齟齬にまみれて食い違つその関係性は、あわれな悲愴さに充ち満ちているのだ。つまり、「上海 終幕において参木は、無惨にも自滅したのであり、自ら積極的に、敗北していったのであった。それは決して「元のもくあみ」(小田切秀雄「『上海』」昭三〇・五)へと回帰していったのではなく、「ヒリズム」という防護服を脱いだ参木の、アゴニスム「闘争主義」的な破局だったのである。

ことほど左様に、「上海」とは、前期横光の総仕上げの仕事であった。構図性、象徴性、性愛の絡まる関係性、都市的モダニズム、速度の美学、形式論的喩法、「三派鼎立」を軸とした〈敵対主義〉と「超敵対主義」、〈三ヒリズム〉、そして〈闘争主義〉アンゴニズム これらすべてが畳み込まれていたのである。アンゴニズム

しかし同時に「上海」は、前期横光文学の限界を露呈させてもいた。たとえばこの作品のハイライトたるべき群衆の暴動シーンにおいて、「労働者のストライキを物体のメカニク的な運動としてしか描きえないという面があり、五・三〇の描写にも中国民衆はともすればモツプふうの描き方がされていた」(同上) という指摘にある通り、物語世界は平板化された点景に陥り、心理は絶えず横滑りして表層をなぞるに終始していた。新感覚派の文体も後半に至ってなりをひそめ、リアリズム回帰ともとれる様相を呈してくる。たとえば「自分は自分の考へることが、自分で考へてゐるのではなく、自分が母国のために考へさせられている自身を感じる。最早や俺は自身で考へたい。それは何も考へないことだ。俺が俺を殺すこと。いや、総ては何人でもない」(三五) という参木の独白にあるように、後の「四人称」的要素すら孕んで変化しつつあったのだ。むしろ、それは長期に渡る加筆修正の所産でもあるが、横光が新感覚派の内破を試みていた例証ともなろう。

新感覚派の完成と、それゆえの限界——初の長編執筆で横光が遭遇したのは、斯様な課題だったのである。

第八節 アヴァンギャルドのおわり

二章を通して概観して来たように、前期横光とは、自然主義の影響を息づかせながら、関東大震災と第一次世界大戦という時代のエポックを経験することで、新感覺派というアヴァンギャルド運動の旗手として出発し、創作と理論を積み重ねていく中で、一つの到達点に達したのだった。そしてその到達点とは、『運動』と作品の、ある種のおわりでもあったのである。

そもそも「前衛」とは、おわりを運命づけられている。再びボンジョーリを引けば、アヴァンギャルド芸術とは、自らを新しいと宣言し、「前時代の美」を「醜」にカテゴライズするがゆえに、常に自分たちが「後衛」に退く可能性を持っている。その新しさがヘゲモニーを握ったとたんに、「体制」となり、いつ〈月並み〉ボンシフになっても限らないからだ。

文字通り新しい感覚を掲げた新感覺派も、そのような運命を辿った。「悲惨な腐食の歴史」（高見前掲本）を歩み、「不毛に終」（中村前掲本）らねばならなかったのである。

後年、新感覺派について、片岡鉄兵は「理論はなかった」「勘で行っただけ」（『文芸時代』座談会）『文藝』昭一〇・七」と語り、今東光は「宣言」「モットー」「用意」の何らも有していなかった（『童話的表現による新感覺派の印象』『不調』大ニ・七）と書いている。であったがゆえに、新感覺派は、「軽浮なアメリカニズム的風潮に容易に迎合してゆくようになった」（市川為雄「新感覺派の文学運動批判」『行動』昭一〇・四）のだし、「都会的状况をあさく一般化したにとどまっ」（磯貝英夫「新感覺派の発生とその意味」『国文学』昭四〇・二）なのだ。要するに、新感覺派はおわりを迎え、旧感覺に過ぎない、「様々なる意匠」（小林秀雄）の一つとなってしまうたのである。

しかし、だからといって、アヴァンギャルドデイズは無意味ではない。「一つのクリシエから次のクリシエまでの短い喘ぎ」(エズラ・パウンド)として、その「喘ぎ」の痛切な革新性において、歴史を塗り替えてゆく役目を、常に担っているのだ。アヴァンギャルド芸術とは、織ってはほどかれる「ペネローペの織物」のようなものである。

つまり、新感覚派及び前期横光とは、一時代の「短い喘ぎ」として、その影響関係や方法論ばかりでなく、おわりが訪れたことそれ自体も含めて、ことごとくアヴァンギャルド芸術だったのだ。

では、それ以後、横光利一はおわってしまうのだろうか。才能が枯れ、文壇の後衛へと退いてしまうのか――。

むろん、答えは「否」である。

横光は再び喘ぎだす。

ほどかれた物語は改めて紡ぎだされ、昭和文学の突端にたちあらわれる。

その織物こそが、すなわち、「機械」であった。

注釈

(1)

震災後すぐに横光は「震災」（『文藝春秋』大正二・一二）という小文を発表してもいる。そこで横光は、大地震が周期的に訪れることを知っていたながら、地震に遭つてようやくそのことを思い出すものの、再び次ぎに来るであろう大地震を忘却し、「何に、我々は最早やそのときは死んでゐる」と宣つてしまふ、日本民族の国民性を批判している（「我らの民族の永久に繰り返して行く言葉は、此の恐るべき功利の言葉に相違ない。（…）吾々を負かすものは地震ではない。それは功利から産れた文化である。我々の敵は国外にはない。恐る可き敵は本能寺に潜んでゐる。」）（32）を繰返した私たちにとつては耳が痛い限りであり、百年近く前から、日本の忘却と反復の歴史が、「功利」（原発！）によつて繰り返されてきたとは驚くばかりである。しかし、第一章で検証したように、横光は後期に至つて真逆の見解を持つていたことに注意すべきであろう。もちろん、「震災」においても「科学」的功利主義を批判してはいるが、「旅愁」その他で横光は、『日本』的なるものと「科学」的なるものを奇妙な神秘主義で接続し、「地震」を脅威としてではなく、日本の民族性を形成させた「自然力」として、一種崇高化して捉えてしまつていた。そこには最早、日本の民族性に対する批評性は存在しておらず、盲目的なナショナリズムしか残つてはいない。「震災」の結びの句を書き換えれば、「我々の敵は国内にはない。恐る可き敵はヨオロッパに潜んでゐる。」¹⁾とでも言える思考になりさがつていたのだ。が、横光の個人史の重要な場面にいつも、「地震」が頭を擡げているということは、非常に興味深い事実である。

(2) 塚原史は『言葉のアヴァンギャルド——ダダと未来派の二〇世紀』において、「戦争がなければダダは存在しなかった」と書いてい

る。トリスタン・ツアラは一九二五年、「戦争から逃れるために」チューリヒへ赴いたのだ。当時のチューリヒは「不思議な街」であり、中立都市であるがゆえにヨーロッパ中の有象無象が集まってきた。そんなチューリヒで、ドイツの詩人、フーゴー・バルが開いた「ギヤバレー・ヴォルテール」において、ツアラは数人の仲間たちと共に「DADA」という語を発見したのだった。

(3) 伊藤整は「解説」で、「彼は志賀直哉の影響をかなり強く受けてゐる」とし、平野謙は「あきらかに志賀直哉の影響——というよりも自己と肉親を率直に描いた初期白樺派の影響がある」（『横光利一』『現代の作家』青木書店、昭三二・五）としている。

(4) 宮越勉「志賀直哉の影響圏——横光利一の場合——」で詳細に検討されている。宮越は「笑はれた子」と志賀「清兵衛と瓢箪」を、「御身」と「或る朝」・「和解」を、「マルクスの審判」と「范の犯罪」を、「南北」・「赤い着物」と「ある一頂」を、「碑文」と「老人」を、関係付けて論じている。また、横光が「新感覚論」で尊敬すべき作品として芭蕉やストリンダベリーやニーチェと共に挙げている「志賀直哉氏の二二の作」を「出来事」と「城の崎にて」であると特定している。

(5) この「未来派創立宣言」は、塚原史『言葉のアヴァンギャルド』における「資料」に依る。引用したのは一九〇九年二月二〇日「ル・フィガロ」紙上に掲載された宣言本文、マリネット「未来派創立宣言」の二二項の「四」である。

(6) むろん、マリネット「未来派創立宣言」の「二二」では、「群衆」や「工場」や「汽船」や「飛行機」と並んで、「蒸気機関車」や「鉄道の駅」もまた、「歌う」べきものとして取り上げられているが、「未来派創立宣言」の全文がドライブでの失敗談から始ま

っていることからも分かるようにマリネットイラにとって「自動車」が重要なモチーフだったのに対し、「日置俊次」「横光利一」とシベリア鉄道」（『横光利一 歐洲との出会い』）で詳述されているように、利一の父・梅次郎は鉄道技師であり、「鉄道とはただの交通機関にとどまらず、トンネルや線路を含めて『作る』という視点を忘れることのできない建造物であった」ことから考えても横光にとって重要なモチーフだったのは「列車」であるだろう。ちなみに梅次郎は「小説の神様」ならぬ「トンネルの神様」（嶋田厚『横光利一の復権』『歴史と人物』昭四七・九）と称せられていた。

(7) 以下、『一般言語学講義』を軸としたソシュールの概念や用語は、町田健『ソシュールと言語学——コトバはなぜ通じるのか』（講談社、二〇〇四・一二）を参照している。

(8) もちろん、未来派とダダイズムは根本的に異なっている。第一次大戦以前／以後という時代的差異ゆえ、澁澤龍彦の言を借りれば、前者が「スピードや機械を、そのあるがままの姿において讚美し」たのに対して、後者は「機械からその使用目的を奪い、機械を無目的な、無償なものと化さしめ」たのである（「ピカピアと機械崇拜——あるダダイスト——」『幻想の画廊から』美術出版、一九六七）。あるいは針生一郎によれば、前者が「機械文明の進歩と都市生活の変化にたいする、オプティミスティックな行程がつきまとうのに対し、後者には「近代的なものすべてにたいする、懐疑と反撥が底流している」のだ（『ダダと現代』『本の手帖』昭四一・一〇）要するに、未来派はモダニズム礼讃、ダダイズムはアンチ・モダニズムということだろう。しかし、横光らアヴァンギャルドイスム流入の第一世代において、それらは大きな違いなく、一緒くたに入ってきたのではないか。「新感覚論」でそれらにま

とめて言及していることから目明なように、西欧アヴァンギャルドは新しいムーヴメントとして一塊で押し寄せてきたと言えよう。だから新感覚派は反近代主義とモダニズムが混淆していたのだ。

(9)

そもそも「上海」はそのテキストの成り立ちに紆余曲折がある。昭和三年から『改造』誌上に掲載された「初出」にはじまり、昭和七年の「初刊本」(改造社)を経て、昭和十年の「決定版」(書物展望社)に至まで、様々な加筆修正が行われており、都合七年間もの月日が費やされているのだ。これを踏まえて栗坪良樹は「上海」を「動く小説」(『横光利一論』永田書房 一九九〇・二)であるとし、田口律男は「脱構築的なテキスト」(『都市テキスト論序説』『九大日文』二〇〇六・一〇)とするが、本稿ではテキスト成立の詳細まで立ち入ることは控え、河出書房版全集に依ることとする。

第二章 前期横光の位相

第三章 「機械」論——自壞する「機械」——

第一節 特異点としての「機械」

ニューヨークはウォール街での株価の大暴落が世界的な金融恐慌を巻き起こした昭和四年から、昭和六年九月十八日夜半に勃発した満州事変に至までの広く時代的に見ればエア・ポケットとでも言い得る間隙——そしてその間隙は前期から後

エア・ポケット

期へと移行する横光利一の創作上の落ち窪みともリンクして、昭和初年代の文学史に一つの稀有な達成を孕ませることになる。

横光利一は昭和五年突然変化した。それは『改造』の九月号にのつた『機械』である。(…)あの新感覚派流の印象を眺ね飛びながら追ふ『上海』までの手法を突然彼はやめ、柔軟な、谷川徹三の所謂「唐草模様」的な連想的方法を使い、文体も切れ目なく続いて改行のほとんど無い、活字のぎつしりつまつた形によつてゐた。

(伊藤整「新興芸術派と新心理主義」『近代文学』昭三五・八)

既に書かれていた「高架線」(昭五・二)や「鳥」(同上)を「機械」の前身として指摘できるとはいえ、(…)ではひとまず「突然変化する」の一語には首肯しよう。一章でアヴァンギャルドとしての前期横光について「上海」を終着点として辿ってきた向きからすれば、なるほどそれは「突然変化する」である。しかし、その語以外の伊藤整の定説——「機械」がジョイスやプルースト、果ては谷崎潤一郎らの影響の下に書かれた「心理主義文学」であるという鑄型——には、抗わねばなるまい。仮に「機

械」が「心理」を克明に描いた文学たとして、それを「世界的同時性」に基づく海外文学の亜流として、「心理主義」でまとめ上げて片付けてしまえる程に、事は単純ではないのである。

横光自身が『ユリシイズ』や『失ひし時を求めて』の企ては甚だ簡単なものである（…）一度は必ず誰かがしなければならなかつたであらう徒勞な疲労——それをしてくれたものはブルーストとジョイスである』『現実界限』昭七・五）と書いていることは論拠にはなり得なからうが、たとえば濱川勝彦の言うように、「機械」における肉体の削除された「実験室」中の心理を追う「抽象性」や、「小さな人間関係のなかで」「一つのプロットに従つて」表現された心理変化は、「ブルーストやジョイスの世界との異質を物語っている」（『論攷 横光利一』和泉書院 二〇〇一・三）のではないだろうか。「機械」の叙述は「意識の流れ」なるマジック・ワードで括ることのできない異質性を内包し、物語内容も含めて、「鳥」や「時間」（昭六・四）、あるいは「鞭」（昭五・九）や「悪魔」（昭六・四）や「母」（昭七・九）といった「心理主義文学」として束ねられる作品群とも一線を画す、昭和初年代の文学と横光の創作、双方における特異点として屹立していたのではないか。

そしてその特異性とは、結論から言つてしまえば、「機械」の自壊作用から来る徹底した解体に担保されていると私は考えるが、しかし（…）では先を急がず、順を追つて解説してゆくこととしよう。

第二節 「機械」の道具

まず「機械」執筆前後の横光はどのような状態にあり、何を思考していたのであろうか。

前章で見てきたように、「上海」の執筆に行き詰まっていた横光は、昭和五年七月に山形の由良海岸へ赴き「機械」を脱稿した。昭和四年末から「機械」発表までの期間に「高架線」「鳥」の二編しか小説を書き上げてないことから鑑みても、この時期の横光は新感覚派的文学からの脱皮を目指す試行錯誤の状態にあつたと言える。このような過渡期において、しかし横光は論考に精を出しており、それらの緒論が「機械」の礎となっていることは疑い得ない。

たとえば「文学的実体について」（昭四・一二）では、「飛行機上の観察記を構成した文章」に注意を向ける。これは「鳥」のラストシーン——「私」とリカ子が結婚を誓い飛行機で飛び立つ——に繋がるのかもしれないが、関東大震災で報道に力を発揮したのが「実は始まって間もない航空写真というモダンな媒体だった」（和田前掲論）という史実にある通り、新感覚派の要の一つである未来派的な感性に支えられたモチーフであろうから、ここではさして重要ではない。肝要なのは、そこから文章中の形容詞量に話がおよび、それらが「騒音」であり、「現実とは騒音そのもの」であるから、芸術派は「不明快」な「騒音」を尊ぶべきだ、と矢継ぎ早に論じてからだ。「形式主義文学論争」の名残りゆえ、マルキシズム文学と〈敵対主義〉アンタゴニズムの対比させながら、論理的に飛躍しつつ「科学」の一語を持ち出した横光はこう述べる。

科学そのものの明快さが、明快なるに従ひ文学的騒音を造つていく。（…）文学的騒音は（…）常により深き認識へと

邁進する科学的騒音でなければならぬ。(※傍点部引用者)

「科学」と「文学」を対置させるのではなく、「科学」における「明快さ」を突きつめることで、逆説的に、「文学」における「不明快」な「騒音」を生み出すこと——このロジックがそのまま「機械」においてアフォーリズム的に機能しさえすることは後々明らかになる。そしてこの科学と文学の《騒音》^{ノイズ}への眼差しを経て、はじめて横光は「メカニズム」に言及可能であるとす。

「メカニズムの文学」に関しては「芸術派の真理主義について」（昭五・三）で考察を加えられる。横光は「メカニズム」に、「機械主義」や「力学主義」という訳出を否定した上で、「真理」という訳をあてている。つまり、《真理主義文学》^{メカニズム}とということだ。そして「真理主義者」は「方法」に注意を払うべきであり、「科学者」にならねばならないとした後、「心理」についてこう論じる。

われわれ人間の心理を（…）表現し計算することの出来得られる科学は、芸術特に文学において他にない。（…）心理主義そのものが大切なのではなく、心理主義をそんなにも必要とする文学としての科学主義が、重大な文学上の問題である。

メカニズム

「ここから読み取れるように、横光が意図していたのは「心理主義」ではなく、「科学」＝「文学」としてとりわけ「心理」を描くという《真理主義文学》であった。あくまで次なる創作に対する希望的観測を語っているに過ぎないとはいえ、横光が「心理」ならぬ「真理」を志向し、その主眼が「科学」や「メカニズム」へと向いていたらしいことは、「機械」＝「心理主義」と規定することの瑕瑾にさらなる根拠を与えもしよう（ただ、「心理」を描くことがそのメインとされていることは事実であり、「機械」においてもむろん「心理」が重要な位置を占めてくることになるのは言うまでもないが）。

ノイズ

メカニズム

斯様に昭和五年前後の横光の言説からは、《騒音》、「科学」、《真理主義》、「心理」といった「機械」の読解におけるキータームが汲み取り得たのだった。次に私たちは「機械」に対する同時代評を参照する必要があるだろう。

アレゴリー

河上徹太郎が「心理小説といつてもいいけど、心理の現実ではなくて心理の比喩です」（『『機械』私評』『作品』昭六・六）と語り、瀬沼茂樹が「自然科学的方法のアナロジイ」（「心理文学の発展とその帰趨」『思想』昭五・一〇）と書いているのは、「心理」を語るという「真理」や、「科学」といった横光の主題が共有されていたことを示している。ここでは描くとして、やはり小林秀雄の「機械」論が検討されねばなるまい。

「『機械』は世人の語彙にはない言葉で書かれた倫理書だ」と絶賛した小林の評論「横光利一」は文学史的にあまりに有名であろうが、「作家横光の『深い憂ひ顔』へと収斂してゆく独特の構造」（根岸泰子「小林秀雄の『機械』論——陰画化された小説像——」『日本近代文学』昭六〇・一〇）を持つこのテキストが掲げる「倫理」や「誠実」や「無垢」なる概念は

第三節 プロット・スタイル
物語内容と語り／文体

さして注視に値しない。瞩目すべきは、主人公「私」が「無抵抗が唯一の積極的な反抗」であるような「自意識」を有しており、それが周囲の人々を己の「鏡」として写し出すことで成り立っている、とする点だ。周囲からの逆照射によってしか保たれない自己——むしろこれは、「機械」が「自意識」の混迷と、それゆえ顕在化する《関係性》を描いていることを示唆する。

「機械」の主題に「自意識」と《関係性》を見い出す読みは、それこそ伊藤整が「人間存在の相対的不安定性」と「人間の組み合わせの問題」（『解説』）を見て取り、あるいは玉村周が「《関係性》」（『横光利一 瞞された者』明治書院、二〇〇六・六）を主軸に「機械」を論じていることから明瞭なように、様々な論者の一致するところである。また「自我」ならぬ「自意識」の受動的なあり方や、関係性フォビアと呼び得る《関係性》への病的な眼差しは、初期から一貫して描かれてきた（第一章第一節参照）。

ひとまずこれら「機械」の背景とそれを巡る言説を整理すれば、「機械」とは、「科学」Ⅱ「文学」とする《真理主義》を土台として、「心理」を中心に「私」の「自意識」や作中人物間の《関係性》を描くことで、最終的に「不明快」な《騒音》を生み出す試みであるとも言い得るかもしれない。

では、この前提をもって、作品世界へと入り込んでゆこう。

「ネームプレート製造所」を舞台に、その工場の主人を軸として、職人として働く「私」、軽部 中途から参入してくる屋敷らが、「心理」の絡まりを通して「格闘」に至る——いわば非常にシンプルな「プロット」を持つ「機械」であるが、しかしその「スタイル」に言及せねば仕方ない。何故なら、

心理についてわれわれが何事かを新しく考へようとするなら、スタイルについて考へねばなるまい。(…)心理とスタイルについて考へたら、難儀なことには、また必然的にプロットについても考へざるを得なくなる。スタイルとプロット、——実につるさきことだが、この二つは離して考へることは出来ぬ。

(「現実界限」)

と、横光自身が述べているように、「スタイルとプロット」が不即不離の関係にあるからだが、殊に「機械」においてその「スタイル」なるものは語りと文体の二種に及んでいる。

まず語りについて見てみれば、「機械」の冒頭はこのように始まっていた。

初めの間は私の家の主人が狂人ではないのかときどき思った。(※傍点部引用者)

「初めの間は」「思つた」とあるように、この小説は過去進行形あるいは現在完了のような形で、語り手「私」が現在時から過去の一連のエピソードを回想的に物語る、という「スタイル」をとっている。この語り手は物語の終盤で屋敷の死を目撃した「私」が「私は彼を此の家へ送つた製作所の者達が云々やうに軽部が屋敷を殺したのだとは今でも思はない」（※傍点部引用者）と考える部分まで一貫して流れているのだ。

この語り手がもたらすのは、「私」の二重性とも呼び得る事態だ。つまり、「機械」という一つのテキストの内部で、現時から先行する出来事を物語る語り手としての「私」と、それによって語られる対象としての過去の「私」とが、同じ「私」の人称のもとに同居する状態があらわれるのである。差し当たり本稿では前者を《現在の「私」》、後者を《過去の「私」》として論を進めるが、これを「観測者」「私」と「対象」「私」（山本亮介『横光利一と小説の論理』笠間書院、二〇〇八・二）と言つことも、《語る私」と《語られる私》（渡部前掲論）と表すことも可能だろう。また、この「私」の二重性には、後の「純粹小説論」における概念「四人称」——「登場人物である『私』、この『私』をもみる客観化された『私』の心理」（小田桐弘子『横光利一 比較文学研究』南窓社、昭五五・五）——的なるものの萌芽が胚胎されていた¹⁾と言つこともできよう。

次に文体もまた独特の「スタイル」を有している。例を挙げるまでもなく、句読点が少なく一つ一つが異様に長いセンテンスで饒舌に語られ続け、都合七回をみの改行で構成されているのだ。

たしかにそれは「切れ目なく続いて改行のほとんど無い、活字のぎつしりつまつた形」である。あるいは川端康成の言うように「行が始ど変らず、会話のしるしが一つもなく、文字がぎつしりつまつている」（『九月作畧評』『新潮』昭五・一〇）。これらの指摘に異論は無い。

しかし、「スタイル」と「プロット」が無媒介に結びつけられたとき、彼らの分析は誤謬をきたす。「作者がかういう形式を選んだのは、人間共を息苦しく結晶させるためだつたのであらう」（同上）という読みや、「人間の意識と無意識との結び目のこんがらがりが不思議な^{アラベスク}〈唐卓模様〉を描き一種新鮮なものを感じさせる」（谷川徹三『文芸時評』『新潮』昭五・一〇）という提言は、「スタイル」と「プロット」を混同してしまっているがゆえの判断だ。私たちは語り／^{スタイル}文体をその自律性のもとで捉える必要があるのである。

たとえば井上良雄は「機械」の文体に「消極的な強さ」を見出した上で、こう分析する。

果してこの文体はそのやうに「谷川徹三の言うやうに」煥発な——云はばチグザグな山道のやうに変化に富んだ文体であらうか。（…）私見によれば、この文体ほど方向に変化のない文体というものはないのだ。一語一語は宿命の暗い陰を宿して結末へと流れてゐる。その間、どの言葉もこの宿命の重庄に抗はうとはしてゐないのだ。

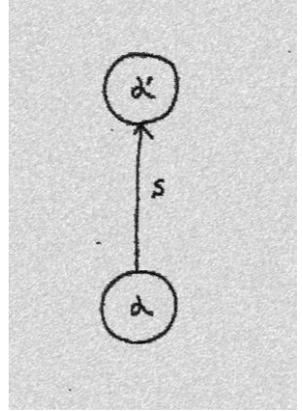
（『横光利一の転向』昭六・一）

「転回」とつくタイトルに自明なように、マルクス主義的な前提から「宗教的諦念」（平野謙『昭和文学史』）へと至る論旨ゆえ、「宿命」なる言葉が用いられているが、その「宿命」とは、語りの時制における不可逆な進行に他ならない。要するに、《現在の「私」》という「結末」へ向けて、文体は「方向に変化」なく一直線に「流れて」いくのだと井上は言うのである。

このことは、すべての会話が間接語法で示されていることや、接続詞において「それで」や「ふと」や「すると」が多用されていることから明らかである。もちろん、《過去の「私」》のさらなる過去や未来のエピソードが挿入されることでいささかの時制的なゆらぎを含みもするが、基本的に「機械」の語り／文体は、物語内容から独立して、端的に叙述そのものとして邁進してゆくのである。

であるがゆえに文体は、物語内容のレヴェルにおける「自意識」や《関係性》の「心理」の綾を相起させる《唐草模様》などという表現よりもむしろ、平野啓一郎が明察したように「モノトーンな文体」（『雷』早稲田文学会、二〇〇六・九）とでも言った方が正鵠を射ているのである。そしてこの「モノトーンな文体」は「意識の流れ」とは異なり、語りの時制的な必然性に基づいて「明快」に駆動する「メカニズム」であると言えらるだろう。だからこそ、アヴァンギャルデイスム的に言葉の「線状性」を脱しようとしていた新感覚派時代（第二章第五節参照）から、言葉のリニアな進行に依拠した語り／文体へと「変化」

図1: 「私」の二重性



α: 《過去の「私」》
 α': 《現在の「私」》
 S: 語り／文体

「転回」したことをもって、横光はこの時期の創作に対し「国語への服従時代」という自解を付したのである。以上を図示すると、図1のようなものになろう。

第四節 一度目の「格闘」―「身体」と「心理」―

ス
 タ
 イ
 ル
 斯様な語り／文体を踏まえた上で、^{プロ}「機械」の物語内容を精査してゆこう。なお、この節から第八節までは《過去の「私」》を「私」と表記して議論を進めていくこととする。

「機械」の物語とは、「私」の「自意識」の不安定性を媒介に、「ネームプレート製造所」／「家」において、作中人物たちが幾度も齟齬を起しながら、《関係性》の「メカニズム」へと至るものであると私は考える。その過程を「私」と軽部による一度目の「格闘」から、屋敷を加えた二度目の「格闘」までの流れを辿っていくことで論じてみよう。

はじめに問題になるのは、「ネームプレート製造所」／「家」の「中心」に関してである。

此の主人はそんなに子供のことばかりにかけてさうかと云ふとさうではなく、凡そ何事にでもそれ程な無邪気さを持つてゐるので自然に細君が此の家の中心になつて来てゐるのだ。家の中の運転が細君を中心にして来ると細君系の人人がそれ

だけのびのびとなつて来るのももつともな事なのだ。従つてどちらかと云ふと主人の方に關係のある私は、此の家の仕事のうちで一番人のいやがることはかりを引き受けねばならぬ結果になつていく。いやな仕事、それは全くいやな仕事で、然もそのいやな部分を誰か一人がいつもしてゐなければ家全体の生活が廻らぬと云ふ中心的な部分に私があるので、実は家の中心が細君にはなく私にあるのだが、そんなことを云つたつていやな仕事をする奴は使ひ道のない奴だからこそとばかり思つてゐる人間の集りだから、黙つてゐるより仕方がないと思つてゐた。(※傍点部引用者)

まさしく「モノトーンな文体」によつて綴られる叙述の中で、「家の中心」ははじめこそ細君にあると認識されるが、それはすぐさま取り下げられ、「私」へと訂正される。右記引用箇所が示すのは、「私」の「心理」の不安定性はもちろん、「家の中心」なる位置の不定形な流動性なのではないだろうか。その流動的な「中心」にはしかし、一人の人物が据えられることになる。

そんな風に考へると此の家の中心は矢張り細君にもなく私や軽部にもない自ら主人にあると云はねばならなくなつて来て私の傭人根性が丸出しになり出すのだが、どこから見たつて主人が私には好きなんだから仕様がなない。(※傍点部引用者)

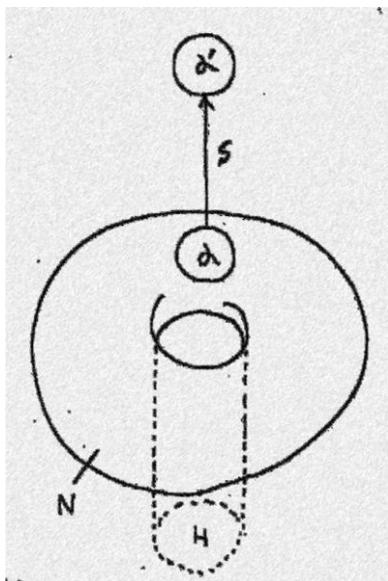
すなわち、「家の中心」は「主人にある」とひとまず結論されるのである。何故なら、主人そのものが不定形な流動性をその本質としているからではないか。

主人は「金銭を持つと殆ど必ず途中で落ちて了ふ」ような「四十男」である。「仙人」のような彼は、「せいぜい五つになった男の子をそのまま四十に持つて来た」「底抜けな馬鹿」であり、要するに「変つてゐる」。だから周囲の者は「絶えずはらはら」していなければならず、主人のために「周囲の者の労力がどれほど無駄に費されてゐるか分ら」ない。そもそもその「狂人」じみた性格ゆえ、「家の中心」が細君や「私」にあるのではないかと思わせていたのだ。しかし一方で、そのような性格であるがゆえに主人は「好人物」と看做されている。得意先などから人気があり、「此の上もない善良さ」を持っているとされるのだ。このように主人とは、悪とも善ともつかない、流動的な「善悪不定」（茂木雅夫『横光利一の表現世界』）の存在なのである。

その「善悪不定」のあやうさゆえ、「私」は「傭人根性」を丸出しにするほど主人を「好き」になり、軽部は「主人を守る」とする。「忠実な下僕」となる。つまり、主人の本質とはあやうい流動性にあり、その性質こそが、「私」や軽部をはじめとする周囲の者たちを引き寄せ、「家の中心」たる磁場を形成しているのだ。

さらに、このような主人の流動的な中心性は、「暗室」の「秘密」によって補強されている。この工場の要は「赤色プレート」の「製法の秘密」もあるのだが、その「製法」は考案者である「主人の頭」の中にある。そしてその「仕事の秘密」は主

図2：「家」のドーナツ的地平



N: 「ネームプレート製造所」 / 「家」
 H: 「中心」 / ドーナツの穴《主人＝暗室》

人以外入ることを許されていない「暗室」の中に隠されている。文字通り暗闇に包まれているのだ。つまり、不定形で「暗く、であるがゆえに不可侵な《主人＝暗室》こそが、「家」の「中心」なのである。

この「中心」は、不在の中心、脱中心化された中心、空虚な中心であり、たとえて言うならばドーナツの穴のようなものである。どういふことかと言うと、ドーナツとはその「中心」に穴が穿たれていればこそドーナツなのであり、穴が無ければ単なるパンに過ぎず、ドーナツはドーナツ足り得ない。ドーナツの穴は決して無意味にないのではなく、

 ないということでありとあるのだ。その意味で《主人＝暗室》とはドーナツの穴であり、その中心を巡って、作中人物たちばかり配されてゆくことになる。これは図2のように書けよう。

次に、「私」と軽部はどのような《関係性》を経て「格闘」に至ってしまうのであろうか。

そもそも「私」と軽部はぎくしゃくとした関係としてあらわされている。特に軽部は「私」を深い猜疑心と敵意でもって迎えるのだ。

「私」を「此の家の仕事の秘密を盗みに這入つて来たどこの間者だと思ひ込ん」でいる軽

部は、金槌や真鍮板の罫を仕掛けたり、安全な混合液を「危険な重クロムサンママの酸液」と入れ替えたりして、「私」の生命までおびやかす。何故それほどまでするのかといえば、「仕事の秘密」を覚えて「やがてはネームプレート製造所を起さうと思つて」いる軽部にとって、「ひとつこの仕事の急所を全部覚え込ドーナツの穴んでやろうと考えている「私」に「仕事の秘密」を「奪はれて了ふこと」は本望ではないにちがひない」からだ。つまり、《主人ドーナツの穴暗室》を巡つて利害が衝突しているのである。ただ、「私」は軽部に対しそれほど敵意はない。「ひやり」としながら警戒はしているものの、「そんな警戒心も暫くすると自分ながら滑稽になつて来て」、「自然に軽部の事などは又私の頭から去つて」いく。この時点では未だ敵意の方向は《軽部ドーナツの穴》の一方通行に過ぎないのだ。

この状態が変化するのは、主人が「私」に「赤色プレートの特許権に関する話」を打ちあけてからだ。主人は「新しい研究の話」まで「私」に持ちかけ、「お前も暇なとき自分と一緒にやつてみてくれないか」と誘う。手の内をあつげらかんと明かした主人に「心底から礼を述べ」て「感謝」し、「暗示にかかつた信徒みたいに主人の肉体から出て来る光りに射抜かれ」、「主人が第一」となつた「私」を、主人の「下僕」たる軽部が認めるはずは無い。軽部は「私の動作に敏感になつて来て仕事場にいるときは殆ど私から眼を放さなく」なる。「信徒」ドーナツの穴「下僕」として隣接し、より《主人ドーナツの穴暗室》へと接近した「私」への反発は極度に強まるのだ。

さらに決定的な事態が起こる。「前まで誰も這入ることを許されなかつた暗室の中へ自由に這入」ることを、「私」が許されるのだ。あくまで主人の「手伝い」とはいえ、「中心」としての《主人Ⅱ暗室》ドーナツの穴へ侵入を果たした「私」に、「私を見る顔色までが変つて来た」軽部は、口論をきっかけに「逆上」し、いよいよ「暴力」を加える事となる。その隣接性において緊張状態にあつた二者の《関係性》は、遂に交錯してぶつかりあうのである。

いきなり軽部は傍にあつたカルシウムの粉末を私の顔に投げつけた。(…) どうもつまらぬ人間ほど相手を怒らすことに骨を折るもので、私も軽部が怒れば怒るほど自分のつまらなさを計つてゐるやうな気がして来て終ひにはどうして良いのか分らなくなつて来た。全く私は此のときほどはつきりと自分を持てあましたことはない。まるで心は肉体と一緒にびつたりとくつついたままの存在とはよくも名付けたと思へる程心がただ黙然と身体の大きさに従つて存在してゐるだけなのだ。(※傍点部引用者)

ドーナツの穴
 《主人Ⅱ暗室》を巡るこの「格闘」シーンにおいて肝要なのは、「心」と「肉体」、つまり「心理」と「身体」のレヴェルが存在しているということである。「私」を「投げ」、「埋め」、「揺り」、「振じ上げ」、「ぶちあて」る軽部は、いままでもなく「身体」のレヴェルで「格闘」を行っている。その「暴力」に晒されるがゆえに「私」もまた「身体」的に「格闘」

していると云えるのだが、むしろ「暴力」を受ければ受けるほど肥大化していくのは「私」の「心理」である。「身体」レヴエルの徹底した受動性に反し、「私」の「心理」はまるでスローモーション映像^②を見てでもいるかのように、軽部の一挙手一投足から膨大な「心理」の流転を読み取ってしまうのである。「どうして良いか分らなく」なり「自分をもてあました」「私」の「自意識」は混濁し、その「自意識」の錯乱と反比例するようにして明晰になった「私」の視点は、あたかも「心理」を映し出す「カメラ・アイ」とでも言える状態へと化するのだ。

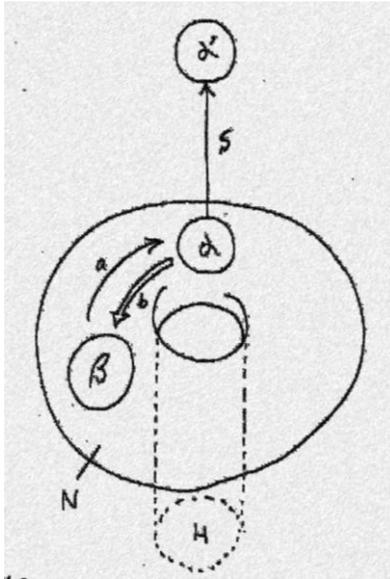
「私」の内部で何故これほどまでに「心理」のレヴェルが強く前景化してしまったのかといえば、「暗室」での実験に原因があった。

私は化合物と元素の有機関係を験べることにまします興味を向けていつたのだが、これは興味を持つほど全く知らなかつた無機物内の微妙な有機的運動の急所を読みとることが出来て来て、いかなる小さなことにも機械のやうな法則が係数となつて実体を計つてゐることに気が出出した私の唯心的な眼醒めの第一歩となつて来た。(※傍線部引用者)

「機械」という比喻に関しては後述する(第五節)が、「化学」(Ⅱ「科学」)について調べるのが、「小さなこと」の一

第五節 二度目の「格闘」——「関係性」のメカニズム——

図3：第一の「格闘」



- β: 軽部
- a: 「身体」のレベル
- b: 「心理」のレベル

このように、「私」と軽部とは、
ドーナツの穴
 《主人∥暗室》からの距離を逸つて《関係性》
 をききませてゆき、「私」が「暗室」へと侵
 入したことで、「身体」（軽部）と「心理」
 （「私」）のレベルにおける「格闘」に至
 ったのであった。（図3）

つである工場内の《関係性》への眼差しにも影響していたことは想像に難くない。この時に気付いた「唯心的な眼醒め」こそが、軽部との「格闘」における「心理」のレベルの際限ない拡張（「唯心」！）をもたらしていたのである。

やがてこの「格闘」は、「私」の「暗室」における仕事道具の「化学方程式を細かく書いたノート」を、「化学方程式さへ読めない」軽部に見せることで、「軽部は初めてそれから私に負け始め」て終息する。要するに、「身体」のレベルで勝負していた軽部は、「心理」∥「頭脳」のレベルにおいて、「私」がより《主人∥暗室》ドーナツの穴に近く、優位に立っているという事実を見せつけられて敗北するのである。

《關係性》は新たな登場人物の介入によってさらに複雑性を増してゆく。市役所から「ネームプレート五万枚」を十日で造れという仕事を受けた主人は、職人の屋敷を雇い入れるのだ。

屋敷とは、「眼光は鋭いがそれが柔くと相手の心を分裂させてしまふ不思議な魅力を持つてゐる」人物である。その「魅力」ゆえに軽部が「製作所の二番目の特長」である仕事のことをべらべら饒舌るのを「ひやひやしなげら」眺めている「私」は、かつて自分が軽部に疑われたように、今度は「もしかしたら製作所の秘密を盗みに来た廻し者ではないか」と屋敷を疑いだす。この猜疑心の連鎖は、「機械」の《關係性》の基盤をより相対化・不安定化させる効果を生んでいると言えよう。たしかに「私」は再び「しまひには私は私で誰がどんな仕事の秘密を知らうと知らせるだけ良いのではないか」と思い出して屋敷への警戒を解いてしまうのだが、ある契機をもつて「一度消えた屋敷への疑ひも反対にまただんだん深く進んで」行くことになる。その契機とは以下の事態だ。

夜中「私」は「暗室」から出て「主婦の部屋」へと入っていく屋敷を自撃する。が、「疲れ」もあつてそれが「夢」か「現実」か判断としない。やがて主人と細君のやりとりから「主婦の部屋」へ入つていったのは主人だったことが分かるが、しかし「暗室」から屋敷が出て来たのは「夢」か「現実」かやはり分からずに「また私は迷ひ出す――」。

この記憶の不確定性とも呼び得る逡巡によって、「私」の「自意識」は混迷を深めるのだ。もちろん、それは「疲れ」に依っているとされるが、「疲労」ばかりでなく、「私」を「自意識」の混迷に陥らせるもう一つの要素は、物語序盤から既に配されていた。それはすなわち、「薬品」である。

此のネームプレート製造所でもいろいろな薬品を使用せねばならぬ仕事の中で私の仕事だけが特に劇薬ばかりで満ちてゐて（…）金属を腐食させる塩化鉄で衣類や皮膚がだんだん役に立たなくなり、臭素の刺激で咽喉を破壊し夜の睡眠がとれなくなるばかりでなく、頭脳の組織が変化して来て視力さへも薄れて来る。

つまり「ネームプレート製造所」とは、「薬品」によってただそこにいるだけで作中人物をじわじわと蝕んでいくように設定されたトボスだったのだ。「ここの仕事は初めは見た目は楽だがだんだん薬品が労働力を根底から奪っていくと云ふことに気がついた」ともあるように、「私」（たち）は知らず知らずのうちに正常な思考能力を、「頭脳の組織」という内部から犯されてしまうのである。この「疲労」と「薬品」の二つが、記憶を朦朧とさせ、「自意識」の混迷へと「私」をいざなう要因なのである。

これらによつて「屋敷を」途に賊のやうに疑つていつてみようと決心した「私」は、屋敷に対し疑いに満ちた「視線」を差し向けるが、しかし「眼」を通じて「私自身の頭の中で黙つて会話を続けているうちに」（一）、「親しみ」を感じだしてしまふ。屋敷の「魅力」が「私」へも次第に乗り移つて来始め「るのだ。化学も政治も社会も、意見がすべて屋敷と一致する「私」は、「ただ今はかう云ふ優れた男と偶然こんな所で出逢つたと云ふことを寧ろ感謝すべきなのであらう」とまで考へるのである。

つまり、ここで屋敷は「私」に代わつて「家の中心」たる《主人Ⅱ暗室》ドーナツの穴へと接近している。その「魅力」が求心力を持つ

て放出されることで、主人と同様「私」や軽部を周囲に引き寄せる磁場を形成し、相対的により「中心」に近い位置を占めることになるのだ。さらに、「夢」か「現実」か判然としないとはいへ、「多分屋敷程の男のことだから他人の家の暗室へ一度這入れれば見る必要のある重要なことはすつかり見て了つたにちがひない」と看做されるように、屋敷が「暗室」へ侵入し、その「秘密」すら既に奪つてしまった可能性は極めて高い。最早、屋敷は「中心」を代替可能な領域にまで及んでいたので。

しかしこうなれば、屋敷に魅かれているとはいへ、あくまで《主人Ⅱ暗室》ドーナツの穴へ自身が這入り込むことを欲望している軽部が黙っているはずはない。言うまでもなく、第二の「格闘」が始まるのである。

或る日軽部は急に屋敷を仕事場の断裁機の下へ捻ぢ伏せてしきりに白状せよ白状せよと迫つてゐるのだ。思ふに屋敷は「

つそり暗室へ這入つたところを軽部に見附けられたのであらうが私の仕事場へ這入つたときは一度軽部が押しつけた屋敷の上へ馬乗りになつて後頭部を殴りつけてゐるところであつた。

屋敷が「暗室」へ這入つたことをきつかけに起こつたこの「格闘」において、第一のそれと同じく、やはり「私」はただ状況を眺めるのみだ。「心理」を映す「カメラ・アイ」でもつて、「日頃尊敬してゐた」屋敷の顔に「好奇心」を抱き、「馬鹿しく」なつたり「不快」になつたり、しまいに屋敷を「軽蔑」すらするようになると、しかし第一の「格闘」とは異なる事態が発生する。「もう殴るのだけはやめるが良い」と発言し「者間に介入すること」で、「私」は「身体」の次元で「格闘」に巻き込まれるのである。

そもそもこの「格闘」の原因には「五万枚のネームプレートを短時日の間に仕上げた疲労」と、「人間の理性をさへ混乱させて」「本能だけはますます身体の中で明瞭に性質を表」させる「塩化鉄」が関係していた。要するに、「疲労」と「薬品」によつて「自意識」が混濁し、「心理」をつかさどる「理性」が後退したことによつて、「本能」がせり上がり、「私」は「身体」レヴェルの「格闘」に否応なく突入してしまうのである。

軽部は急に私の方を振り返つて、それでは二人が共謀かと云ふ。だいたい共謀かどうかかう云ふことは考へれば分るでは

ないかと私は云はうとしてふと考へると、なるほどこれは共謀だと思はれないことはないばかりではなくひよつとすると
事實は共謀でなくとも共謀と同じ行為であることに気がついた。(※傍点部引用者)

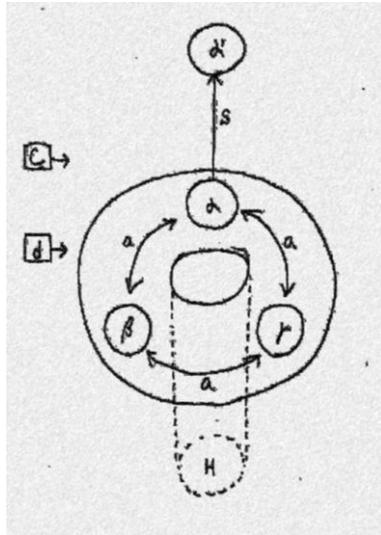
この思考回路はなるほど「唯心的」であるが、しかし最早しつかりとした「自意識」から来る論理ではない。それは混迷した「自意識」がもたらす、非論理的な妄念だ。

「身体」を媒介として同一平面上に放り出された三者は、わけもわからず殴り合う。混迷し尽くした「自意識」のもと、「殴る→殴られる」(後藤明生「『機械』の方法」『文芸』昭五六・一〇)という力学へと還元されたその《関係性》は、打ち当たり跳ね返る「メカニズム」と化するのだ。

ふと屋敷の方を見ると彼は殴られたものが二人であることに満足したもろらしく急に元気になつて、君、殴れ、と云ふと同時に軽部の背後から彼の頭を続けさまに殴りだした。すると、私も別に腹は立ててはゐないのだが今迄殴られてゐた痛さのために殴り返す運動が愉快になつてほかほかと軽部の頭を殴つてみた。(※傍線部引用者)

第六節 隠喩としての「機械」

図4：《関係性》の「メカニズム」



γ：屋敷 c：「疲労」 d：「薬品」

《軽部↓屋敷》へと働いていた「暴力」の軌道は、《軽部↓「私」》、《「私」・屋敷↓軽部》、《軽部↓屋敷》、《軽部↓「私」》、そして《軽部・屋敷↓「私」》へと変化しながら流れてゆく。この「格闘」において三者を駆動させているのは複雑な「心理」などではなく、ただひとえに「身体」の「運動」だ。あたかも磁石をぐるぐると回しているかの如き、引き合い反発し合う「科学」なのだ。いわばそれは、ドーナツの環における《関係性》の「メカニズム」なのである。（図4）

やがて「格闘」は「いつ終つたとも分らずに終」る。まとめよう。屋敷が《主人⇨暗室》ドーナツの穴へと侵入したことをきっかけにして「格闘」に至った「私」、軽部、屋敷は、「疲労」と「薬品」がもたらす「自意識」の混迷と、それゆえの「心理」（「理性」）の後景化／「身体」（「本能」）の前景化を経て、殴り殴られる「運動」を行う《関係性》の「メカニズム」へと至つたのである。

「こ」まで作品「機械」を読み進めてきたが、ひとまず物語論から脱線して、「機械」という語が何の隠喩であるのかを考えておきたい。

まず、冒頭近くで「家の中の運転」と書かれていたことから自明なように、「機械」とは「家」／「ネームプレート製造所」の隠喩である。

次に「私」が「暗室」で「唯心的な眼醒め」に至るシーンにおいて、「いかなる小さなことにも機械のやうな法則が係数となつて実体を計つてゐる」とあつたように、「化学」（「科学」）＝「機械」であり、さらには《関係性》＝「機械」であることを示唆する。

また、第二の「格闘」を終えた「私」が、「私たちの間には一切が明瞭に分つてゐるかのごとき見えざる機械が絶えず私たちを計つてゐてその計つたままにまた私たちを押し進めてくれてゐるのである」（※傍線部引用者）と感得することから、「機械」は人智を超えた《超越》的なるものの隠喩とでも言えるかもしれない。これを小林秀雄は「この世」や「裸形の現実」と、井上良雄は「天国」や「宿命の鬼」と表現した。

もっと言つてしまえば、工場の「歯車」^③としての単純労働は——「機械」と同年に公開された映画「メトロポリス」^④リッツ・ラング監督のモブ・シーンをイメージするまでもなく——それ自体「機械」的だろう。

このように「機械」というテキストにおいては、ほぼあらゆる次元の事象のことにとくに隠喩としての「機械」が張り付いているとすら言うことができるのではないだろうか。

そもそも、当時の文化的コンテクストで、「機械」は重要なタームだった。一九三〇年前後、「機械」とは、以下のような意味合いを孕んでいたのである。

人間の身体や生命を一種の機械そのものへ同化させてゆくとする方向（…）は一九一〇年代から一九三〇年代にかけての前衛芸術運動のなかで大胆に展開されていた。そしてこの〈身体⇨機械〉というテーマを研究し、体験し、思考するために選ばれた場所の多くが、新しい劇場空間であったという事実には注意したい。

（伊藤俊治『機械美術論——もうひとつの20世紀美術史』岩波書店 一九九一・一〇）

ロボットという機械が、人間の形姿、人間の思考、人間の感情といったものを、何らかのかたちで写しもつてであろうものだとすれば（…）その源泉はやはり一九一〇～二〇年代のヨーロッパ各地のアヴァンギャルドたちである。とくに、人間⇨機械というテーマを研究し、実験し、思考するために選ばれた実験室というのは劇場だった。（…）そこに登場する人間のパフォーマンスそのものも、一種の機械化という問題にさらされていたのである。

つまり、主にアヴァンギャルド運動によって担われた〈身体⇨機械〉、「人間⇨機械」という想像力は当時、普遍性を持ち、多くは「劇場」(「機械⇨空間」)で表現されていたのだ。

そのような状況で「新芸術論システム」の一環として出版された『機械芸術論』(天人社、昭五・五)④の巻頭言は、こうだった。

機械と芸術との関係を考察することは、現代の芸術を理解する上に、是非とも必要な条件である。

昭和五年、「機械」は芸術理解の必要条件だったのである。さらにそこに収められた美字者・板垣鷹穂の「機械美の誕生」では、こう述べられている。

機械的環境は、社会人の感覚を新たにし、新しい形態美の存在を教へる。そして同時に、機械は自己の形態を純化しながら、新鮮な糧を芸術に供給する。「機械と芸術との交流」がかくて始まる。

要するに、二章で詳述したように、関東大震災を経て起こった社会環境の機械化やモダンな都市空間の出現、さらには西洋アヴァンギャルディスムの流入などが積み重なって、昭和五年の日本文化において、「機械と芸術」は大きなムーヴメントとなっていたのだ。未来派やダダイズムの影響を受けたアヴァンギャルド運動としての新感覚派が終焉を迎えたのは既に論じた通りだが、横光が時代の空気を鋭敏に察知し、「機械」という新たなモチーフを選びとったであろうことは想像に難くない。作品『機械』は明らかに斯様な文化的コンテクストの中で生まれたのである。

この文脈を持つて再び作品を見てみよう。パウハウスの建築家であるル・コルビジェが「家は住むための機械である」と言ったことに象徴的に表されているように、「ネームプレート製造所」／「家」は「運動」される「機械」に他ならない。もつと云ってしまえば「劇場」⑤である。吉田健一が「或る状況を設定してそこに数人の人間を置いた時にそれが人間であること」からどういふ反応を呈するか見極める」（『横光利一』）試みと評していたように、「機械」とは「二種の状況小説」（栗坪良樹『横光利一論』）だからだ。

そのような「劇場」^家の舞台で、役者^{作中人物}たちは「人間⇨機械」として「運動」する。そう考えると、彼らの「格闘」は〈身体⇨機械〉によつて為された「パフォーマンス」ですらあったのではないか。《関係性》の「メカニズム」に駆動されて殴り殴られる「格闘」——工場の「歯車」としての「私」、軽部、屋敷は「三つの傀儡」（小林秀雄）であり、あたかも「ロボッ

ト」のようだ。「運動の機械化」が「情緒を連繋する一切の『動き』を捨て」（光吉寛弥「機械と舞踊」『機械芸術論』）ることによって成されるのであれば、「情緒」なき「動き」で「格闘」を行う二つの「傀儡」は、「舞踊」を踊っていたも同然である。

さらに、物語内容ばかりでなく文体／語りもまた、「機械の影響は、単に視覚的な芸術の領域内に止まらない。文学はそのテンポを変へねばならぬ」（板垣前掲論）と言われていたように、「機械」の隠喩が施されていると言えよう。

このように作品「機械」には、「機械主義」的なコンテクストに依拠した想像力を背景にして、隠喩としての「機械」が余すところなく張り巡らされていたのである。

最後に付け加えておけば、作品「機械」が工場を舞台としていることからプロレタリア文学との類縁性を指摘する向きもあるが、マルキシズムは〈闘争主義〉的に（あるいはその裏返しとしての「超敵対主義」的に）横光の意中にあつたに過ぎないだろう。工場での事故という物語が「一九二〇年代から三〇年代にかけてのプロレタリア文学を中心とした小説群の一つの特徴」だったと分析する野中潤の言うように、「機械」という作品は「メタ・プロレタリア文学」なのである（『横光利一と戦後文学』笠間書店、二〇〇五・三）。何故なら、なにせ「ネームプレート製造所」とは、「劇場」のようなものだったのだから。

第七節 自慢する「機械」

ドーナツの穴

ドーナツの眼

パフォーマンス

ロボツト

《主人⇨暗室》を巡り、《家⇨劇場》の中で《関係性》の「メカニズム」に基づく「格闘」を終えた三つの「傀儡」は、「互ひに疑ひ合ひながらも」仕事を仕上げたことで、「賃金を貰ふことの楽しみ」に胸を膨らませて明るく目を待つ。しかし翌日に、ある出来事が起こる。「主人が私たちの仕上げた製作品とひき換えに受け取つて来た金額全部を帰り途に落してしまつた」のだ。いうなれば、この事件は起こるべくして起こっている。何故なら、ドーナツの穴という空虚な「中心」に依拠する主人とは、必^レ謬的な存在であり、「金銭を持つたら落す」のは論理的に必然だからである。じじつ、「一つの欠陥が是も確実な機械のやうに働いてゐた」と、これも「機械」の比喩をもつて認識されている。この出来事によつて、「格闘」が収まることであんなにか安定した日常的地平に着地できたかに見えた「私」たちは、さらなる不安定性の境域へと突き落とされるのである。

気づけば「私」の「自意識」は混乱を通り越して無機物のように透明になつてしまふ。小林秀雄に倣えば、周囲の人々という鏡を通してしか自己を把握できない「機械の自意識」だ。「私は別ににやにやしてゐたと思はないのだがそれがそんなに軽部に見えたのなら或ひは笑つてゐたのかしれない」とあるように、「私」にとつて最早ほんとうの現実は何も存在していない。あるのはただ他者の主観によつて捉えられた極度に相対的な括弧付きの現実のみだ。相対主義の極北に立ち尽くした「私」の眼差しは工場内の《関係性》そのものへと向けられる。「これは何と云ふ珍奇な構造の廻り方なのであらう」と省察し、物語の

「構造」それ自体に心内で言及してしまふ。「私」は、既に作中人物であることからやや遊離しはじめている。つまり、純粹な客觀そのものとなった「私」は、語られていた《過去の「私」》としての同一性を保てなくなり出すのだ。

絶望した三者は軽部の掛け声によって仕事場での酒盛りを行う。そして次の朝、「眼が醒めると三人の中の屋敷が重クロム酸アンモニアの残つた溶液を水と間違へて土瓶の口から飲んで死んでいた」。この事件によつてまず、三者の拮抗するバランスで緊密にかたちづくられていたメカニカルな《関係性》にズレが生じる。かろうじて嘔み合つていた「歯車」の一つが欠落すること、**「家」の《関係性》** || **「機械」**が故障し始めるのだ。さらに、「私」の**「自意識」**もまた誤作動を引き起こす。

「私」は「軽部が全然屋敷を殺したのではないと断言するのではない」。しかし同時に「全く私とて彼を殺さなかつたとどうして断言することができるのであらう」と考える。屋敷を殺したのは軽部かあるいは「私」か——すべてが不明瞭な「自意識」の混沌の中で真実は無限後退を繰り返し、あらゆる自明性がメルトダウンしたその時、悲鳴にも似た叫びとともにこの作品はクライマックスを迎えるのだ。

もう私の頭もいつの間にか主人の頭のやうに早や塩化鉄に侵されて了つてゐるのではなからうか。私はもう私が分らなくなつて来た。私はただ近づいて来る機械の鋭い先尖がじりじり私を狙つてゐるのを感じるだけだ。誰かもう私に代わつて私を審いてくれ。私が何をして来たかそんなことを私に聞いたつて私の知つてゐよう筈がないのだから。

「機械」はこのラストを持って解体され尽くす。第一に「私」の「自意識」が解体している。物語の基底において常に作用し続けてきた「塩化鉄」（「薬品」）の「毒」に「私」の「頭脳の組織」は遂に「侵されて」い、「私」を「私」たらしめていた同一性・主体性はいよいよもって崩壊するのだ。「私はもう私に分らなくなつて来た」という解体された「自意識」は、「機械の鋭い先尖」を感じ取っている。ここで言われる「機械」とは、まさしく《超越》的なるものの隠喩である。『世界』そのものとも「裸形の現実」とも、そして「下界」に対する「天国」の「宿命の鬼」とも言える、《超越》点なのだ。そしてその《超越》的極点に狙われている「私」は、一転、「誰か」「私を審いてくれ」と救いを求めて何かに縋り付こうとする。しかしむろん救われることはない。「下界」の《現実》的地平に存在している「私」が、《超越》的次元に到達することは不可能だからである。同時に、足元の「家」における《関係性》の「メカニズム」も、しまいに完全に故障してしまっている。《現実》と《超越》の狭間で「私」は宙づりになってしまうのだ。

そして最後の一節において、「私」の二重性が解体される。これまでこの物語を語ってきたのは《現在の「私」》であったはずだ。しかし、語られてきた《過去の「私」》は、この結末において《現在の「私」》と一致することができない。不可逆性のもとりニアに流れてきた語りにズレが生じ、噛み合うことなく空中に放り出される。「私」の二重性は統一されることなく二重性をそのままに引き裂かれ、分裂した「機械」の「私」と化する。《過去の「私」》とも《現在の「私」》とも

つかない物語の時空の亀裂に、《分裂した「私」》がたちあらわれるのだ。「塩化鉄」に侵され、「自意識」が解体し、ほとんど気の狂った《分裂した「私」》——この「私」が「機械」の物語を語ってきたのだとすれば、それは桂秀美が「語り自体を崩壊に追い込んでいる、パラドキシカルな小説」（書く「機械」）『探偵のクリティック―昭和文学の臨海』思潮社、一九八八・七）と結論しているように、書きながら狂った（一）としか言えない、あるフィクショナルな事態なのである。〔図〕

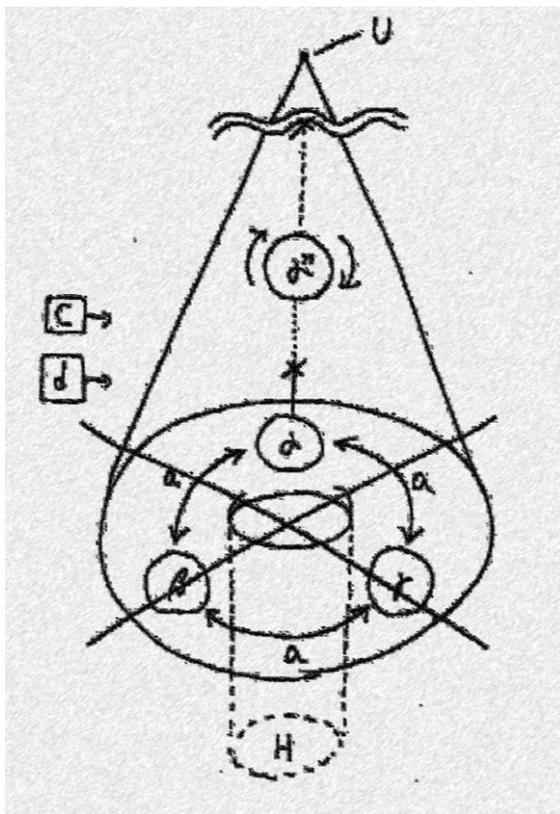
5)

再び横光の言を招き寄せよう。「科学そのものの明快さが、明快なるに従ひ文学的騒音を造つていく」。つまり、「明快さ」を突き詰めることで、「不明快」な《騒音ノイズ》を生み出すという「文学」的逆説。この逆説こそ、「機械」そのものだ。

たしかに「機械」は「明快」だったはずである。語りは時制に従つて流れ、「科学」の比喩そのままに、メカニカルな「構造」を有して描かれてきた。しかし、「塩化鉄」の作用さながら、物語が徹底して「明快」に進めば進むほど、その進展とともに「不明快」さを増してゆき、最終的に「私」、そして作品そのものの崩落が奏でる《騒音ノイズ》が鳴り響くこととなる。その逆説は自壊と呼びうる作用だ。

自壊とは完遂不可能である。たとえば切腹のように、自らが自らを破壊してゆけば、必然的に、最後の最後、目的を果たす直前に、その運動は停止せざるを得ない。物語の終幕が劇的な解体をもってしかおろされ得なかったことから自明なように、

図5：自壊する「機械」



U：《超越》的極点／「宿命の鬼」

α：《分裂した「私」》

「機械」とは、まさに、自壊する機械だったのである。この作用こそが「機械」という作品に本質的に内蔵されたラディカルなシステムであろう。

そして、《騒音》^{ノイズ}をさしませる《分裂した「私」》の叫びは、一種の崇高さを帯びていた。それは自壊する機械が、その停止のまぎわにおいて目的を遂行しようとして動き続け、しかしそれでも停止が訪れてしまう瞬間のけなげさに似て、徹底して機械

的であることがむしろ、決定的に人間的な表情を顕在化させるのだ。

つまり、物語も、叙述も、《関係性》も「自意識」も人称性も何もかも——すべてが自壊し、解体された果てに立ち昇ったこの奇跡的な崇高さこそが、横光利一の到達した人間の《真理》であり、極限の「文学」だったのである。

第八節 他作品との比較

以上のような作品であった「機械」は、ではいかにして横光の特異点であったのか、他作品との比較を通して確認してゆく。

「機械」の直前の昭和五年二月に発表された「高架線」と「鳥」は、共に「機械」への助走としてある。

高架線の作業場にあり浮浪者の集う「鉄の洞穴」を舞台に、町の夜警の高助を主人公とする「高架線」は、まずその舞台設定に「ネームプレート製造所」と同種の、「メタ・プロレタリア文学」的要素を見て取れる。また、「しやくり上げる度」に、咳に代わつて血が咽喉から噴き出て来た高助が、穴の底から浮き出てくる「巨大な赤貝」の幻想をみるという物語のラストは、意識が混迷して《超越》的なものがたちあらわれる点で「機械」に類似していると言えよう。

リカ子を巡つて「私」とQの《関係性》が描かれる「鳥」も、「機械」との著しい近似を示している。そもそも文体が新感覺派から完全に遊離し、「機械」でみられた文体がスタイルこの作品でほぼ確立している。リカ子を《奪う→奪われる》が繰り返されるその「メカニズム」的な「運動」も、大きな共通性である。

ただ、どちらも解体あるいは自壊には至っていない。「私」の人称性はブレることなく同一性を保ち、物語は語られきって完遂される。「鳥」の結句が「私とリカ子はまた再び結婚をしたのである。」であるように、そこにカオティックな狂気はなく、ある種の統合への意思を読み取れる。

「機械」と同年同月発表の「鞭」でも同様だ。船上という「状況」で〈騙す→騙される〉猜疑心に満ちたコミュニケーションに淫する「私」と「乙竹」の「心理」や、酒の酔いや船上ゆえの「量い」で「理性」が失われていく「私」の「(自)意識」の混迷はなるほど共通していよう。が、あくまで二者間の心理劇に終始し、何らの混沌も生まないこの小品もまた、解体なる境地へと少しも至らないのである。

それらの統合性は「時間」(昭六・四)で象徴的にあらわれている。「時間」は「機械」と極めて似た構造を有す。切れ目のない件の文体によつて綴られるのは、男女十二人の役者一座の《関係性》であり、ハイライトとなるのは作中人物たちがほぼ全員で滅茶苦茶に殴り合う「格闘」だ。「疲労」と、そして「薬品」に代わって「空腹」が、「理性」の後景化と「本能」の前景化に寄与しており、「機械」という語に代わって「時間」が、空っぽの「胃袋」や快楽を伴う「死」の隠喩として機能している。

しかしその差異もまた明白だ。まず「中心」のあり方が異なっている。「機械」の「中心」はドーナツの穴として無いことでありありと有る主人だった。一方、「時間」では起句でいきなり「私達を養つてゐてくれた座長」が「私達を残して逃げていった」ことが判明する。つまり座長という秩序の「中心」を喪失するのだ。これは断じてドーナツの穴ではなく、「中心」の欠落してしまつた円に過ぎない。ゆえに、動けない病人の波子がその穴に嵌め込まれることになる。「自然にその病人を中

心にした一団の法則が竹林の中で出来始めた」とあるように、波子で「中心」の空洞を埋め合わせることで、秩序の回復が図られるのである。

また、「格闘」の意味合いも違う。「機械」の「格闘」が《関係性》の「メカニズム」に駆動された無目的な力学「運動」としてあったのだとすれば、「時間」の「水車小屋」における「格闘」は「人を死なすまいと努力すること」というあまりに根源的な目的がある。「愛」か「救ひ」かと語られているように、倫理的なるものに突き動かされ、生きるためにこそ十二人は殴り合うのだ。

さらに、「私」の「自意識」も「時間」では一貫して安定している。周囲の状況の観察者に徹している「私」は、最後まで分裂することなく語り手としての位置を確保し続けるのだ。田口律男の言うように、「機械」の「私」が「主体の解体」を体現していたとすれば、「時間」の「私」は「主体の回復」をイメージさせるのである（「横光利一『時間』論」「機械」からの変質―『山口国文』昭五九・三）。

何より物語の終幕において二作は決定的に隔たっている。「時間」では、湧き水を見つけて「助かったと同様」になった一同が「生氣」を漲らせ、小屋で寝ている波子のために十一人で「リレー」をし、「病人の口の中へその水の滴を落して」やる。このラストは「機械」の悲鳴、あらゆるレヴェルの解体・自壊とは真逆であり、人間性と秩序の再生を感じさせる統合・構築なのである。

この統合・構築のモチーフは「時間」以外の作品にも顕著であり、「悪魔」（昭六・四）や「馬車」（昭七・二）にかろうじてあった「機械」的なるものの残滓は、「花花」（昭六・四）や「雅歌」（昭八・七）では完全に脱臭されて、作中人物たちがイタチごっこをしているような安全な「関係性」しか描かれない。「機械」のすぐ後に連載された「寢園」（昭五・一）も、たしかに完成度が高く面白いが、「『機械』の（私）をなんとか立ち上げさせようとした」（玉村龍掲論）にもかかわらず、「かなり内輪の完成をみただけに終った」（中村真一郎）『純粹小説論』再読（昭三七・一一）のであった。

そしてこのような統合・構築への意欲は、「純粹小説論」において宣言された「純文学にして通俗小説」としての「純粹小説」なる概念の提示に至って極まることになる。論中の奇怪なターム「四人称」とは、「機械」において名状し難く、まただからこそ真に迫って来た「私」の解体され尽くした危機的なありように、それこそ名前を与えて無害化させるだけのレッテルであったのではないか。じじつ、「四人称」の実践と目される「紋章」の「私」は、単に作中人物の一人としての語り手に終始していたのだ。だからこそ「機械」を絶賛した小林秀雄は「紋章」を「空虚なる饒舌」（「『紋章』と『風雨強かるべし』とを讀む」『改造』昭九・一〇）と否定したのであり、また「純粹小説論」を批判的媒介として「私小説論」（『経済往来』昭一〇・五一八）を書いたのである。

つまり、「機械」以外の作品は、統合・構築が少なからず意図されており、結局横光は「機械」の「私」を再び出現させることは出来なかった。その意味で「機械」とは徹底的に救いようのない解体・自壊が一瞬間のみ出現した作品であり、横光の作品群における、そして昭和文学史における、一つの決定的な特異点だったのである。

「機械」の解体・自壊に耐えられなかったのか、横光はやがて、その失われた「中心」的主体性を代替するものとしての主人——国家を、欲望していくことになる。「純粋小説論」や「紋章」で表面化したナシヨナリズム的な統合・構築は、やがて「旅愁」における《日本》の捏造へと変質してゆくのだ。

注釈

- (1) むろん横光の「四人称」なる意図が作品に自覚的にあらわれたのは「紋章」の語り手においてであるが、たとえば田口律男は「機械」で「(私)は諸現象を全て引き込みそれらを多様に含み持つ存在という意味において、すでにあるどの人称にも属さず、後にいうところの(四人称)を予感させている」(「『自意識の構造』『上海』から『寢園』へ」『評言と構想』昭五二・四)としている。
- (2) 「スローモーション」なる一語については、渡部直己が「日本小説技術史 第九回」で引用しているように、梶井基次郎が北川冬彦に宛てた書簡の中で、「横光氏の最近の機械のなかの格闘はスローモーションだ」(昭和五年九月二十七日付)と書いていることを挙げられよう。
- (3) 日比嘉高は「機械主義と横光利一『機械』」(『日本語と日本文学』一九九七・三)の中で、昭和五年当時の想像力の一つに「支配する機械」を見いだした上で、「この時代、機械を表す象徴的な地平にあった『歯車』というメタファーは現在でも『運命』を示すことが出来る生きた隠喩であるし、それはまた『支配される人間』を共示する(これも可能である)と述べている。
- (4) 『機械芸術論』は一九九一年に牧野守の監修でゆまに書房から再版されており、これに依った。
- (5) 『機械芸術論』に収められた村山知義の「機械と演劇」において「築地小劇場の建築は一つの革命だった」と喝破されているように、「築地小劇場」とは近代演劇史の重要なトポスであった。ここに出演している俳優は「表現派」と呼ばれていたが、すると横光が「表

現派の役者」という新感覺的表現の著しい短編で描いたのは「築地小劇場」の役者ということになる。こゝういつた部分からも横光の「機械芸術」乃至近代演劇への関心の高さが伺えよう。

第三章 「機械」論

終章 晩期横光の位相

「夜の靴」と「微笑」

駆けて来る下駄の音が庭石に躓いて一度よろけた。すると、柿の木の下へ頭れた義弟が真つ赤な顔で、「休戦休戦。」といふ。借り物らしき足駄でまたそこで躓いた。躓きながら、「ボツダム宣言全部承認。」といふ。

「ほんとかな。」

「ほんと。今ラヂオがさう云つた。」

私はどつと倒れたやうに片手を畳につき、庭の斜面を見てゐた。(…)敗けた。——いや、見なければ分らない。しかし、何処を見るのだ。この村はむかしの古戦場の跡でそれだけだ。

一九四五年八月十五日、横光は疎開先の山形県で終戦の日を迎えた。右の引用はその日から十二月六日までの農村での出来事を日記形式で綴つた「夜の靴」(昭三・一二)の冒頭部である。敗戦を知つた横光は「しよんほりと」して脱力感に飲まれながら、しかし周囲に広がる田園風景を、ありのままに美しく描き出したのだった。

「旅愁」に端的に表れていた滑稽なナシヨナリズムは、その暗い襞を引きずりながらも、「夜の靴」において変容している。素朴なパトリオティズムとでも言えるものになっているのだ。

橋川文三の『ナシヨナリズム』（紀伊国屋書店、一九七八・二）によれば、ナシヨナリズムとは「一定の歴史的段階においてはじめて登場した新しい理念」であり、「『世論の力や、教育や、文学作品や新聞雑誌や、唱歌や、史跡や』を通して教え込まれる『政治的教義』である。一方、パトリオティズムとは『歴史の時代をとわず、すべての人種・民族に認められる普遍的な感情』で、『人間の成長そのものとともに自然に形成される』根源的な『郷土愛』だ。

もちろん、「たとへそれは間違つたものに祈つたとしても、そこに間違ひなどといふ不潔なものなど、も早や介在なし得ない心でしたのである」と自己正当化を図つてしまうように、横光はナシヨナリズムの「教義」に対し、未だ或る部分盲目的だ。

たまたま出会つた青年に、彼の書体の正しさゆゑ荷物を託し、「私は東洋を信じる。日本を信じる。人みな美し」と考えてしまふその思考は、国家への「愛情」や「一体感」と深く結びついて離れない。

しかしその眼差しが「自然」な「郷土愛」に貫かれていたこともまた事実である。たとえば戦時中に見た「ミレーの晩鐘の版画」に、「若い夫婦の農衣姿の慎しやかな美しさに、突然われを忘れた感動を覚えた」と告白している。アヴァンギャルドを掲げたモダニストとして都会的な作風に淫してきた横光が、「バルビゾン派の書画には一度も感動を覚えたことがなかつたにも拘らず」、素朴で田園的なリアリズム絵画（私小説的！）に、いたく心を奪われるのだ。その回想は眼前の風景にすぐさま照らし合わされる。

健康に赤らんだ円い顔で、黙つて立つて礼をする夕暮れどきの透明さ。私も思はずミミレーになつたやうな清浄な気持ちを覚え、彼女の幸福ならんことを願つて礼をした。やはり晩鐘の美しさは誰にも一日に一度は来てゐるのだ。

横光の「夜の靴」におけるバトリオイズムは、斯様に「透明」で「清浄」な「美しさ」を孕んでいたのである。

「微笑」（昭二二・一二）は、敗戦後の「唯一の本格的な小説」（井上謙『横光利一 評伝と研究』おうふう、一九九四・一二）であり、横光の実質的な最後の作だ。「厨房日記」と同名の主人公・梶が、「線局は全面的に日本の配色に傾いてゐる空襲直前」の戦時下を、敗戦後から物語る。中心人物となるのは、二十一歳の天才数学者・栖方だ。「アインシュタインの相対性原理の間違ひを指摘」した論文で既に博士となり、戦争に勝利をもたらす「殺人光線」の開発に取り組んでゐるらしいこの微笑の美しい青年は、しかし「狂人」かもしれない。憲兵からは「栖方は発狂してゐるから彼の云ひふらして歩くこと一切を信用しないでくれ」と伝えられるが、梶は「自分が栖方を狂人と思つて話してゐるのかどうか、それがどうにも分らない」。物語の終わり、新聞で栖方の「発狂死亡」を知つた梶は、「みな零になつた」と思い、自身にも栖方に伝染した「発狂のきざしがあつたのかもしれない」と考えながら、「栖方の微笑」の美しさに「明晰判断に似た希望」を見出して物語は終る。

小説内で「旅愁」の作者とされていることから自明のように、「梶と名づけられた語り手をいわば押しつけて、作者自身が割りこんでくる」（菅野昭正『横光利一』）。ゆえに、敗戦後、横光が自身をどういう立ち位置に置こうとしたのかが垣間見えているのだ。

印象的に繰り返される「排中律」なる概念——相互に矛盾する二命題のうちのいずれかに真理があり、第二のものはないという問題——が示すように、この作品で横光はアンビバレンスを抱えている。「冷笑するがごとく世界はますます二つに分れて押しあふ排中律のさ中にあつて漂ひゆくばかりである。」という箇所が顕著であるが、敗戦後の「世界」を分節した上で、横光は引き裂かれているのだ。「科学」や「数学」の天才（狂人）でありながら、「俳句」に救いを求める栖方に表象されているように、乱暴を承知でまとめれば、それは西洋近代的なるものと日本的なるものから成る「排中律」だろう。これは栖方の父Ⅱ「左翼」（西洋的）と母Ⅱ「勤皇」（日本的）にも体現されており、また正気と狂気の境界の問題も本作には畳まれている。

だから、「旅愁」で見られたような《日本》や東洋へのナショナルな傾倒は、幾分か弱まっている。結びの句は栖方の台詞、「ほら、羽根から視線を脱した瞬間、廻つてゐることが分るでせう。僕もいま飛び出したばかりですよ。ほら。」である。この言葉にメタファーとしたあらわされているように、戦後の横光は、高速回転していた時勢の「羽根」からようやく「飛び出し」て、「世界」をその「排中律」の中で見つめ直そうとしていたのだった。

しかし、この作が最期となつてしまつたがゆえに、戦後、横光の名譽挽回は計られなかつた。むろん戦争讀辭の事實は消えないとはいへ、「微笑」のアンビバレントな視座を見る限り、盟友・川端のようにもっと長く生きていられば、少なからず評価は今とは違つたものになつていたのかもしれない。

終戦から二年後の昭和二十二年十二月三十日、横光利一は病勢が悪化し、この世を去る。

横光の文学的生涯は、あたかも特別急行列車が全速力で馳けていつたようなものだった。

ただし、沿線の時代や思潮は黙殺できなかった。いちいち急停車と急発進を繰り返す、いくぶんガタピシヤした列車——大正末期から昭和、そして敗戦までを駆け抜けたそれは、苦悩と輝きに充ち満ちていた。

真昼はいつしか夜になり、毀譽褒貶にさらされながら、しかし横光の文学は、次なる駅、次なる時代、次なる未来へと運ばれていく。

さて、「夜の靴」の結びを引いて、この論を終えよう。

夜汽車が木枯の中を通つて行く

おわりに 東日本大震災から関東大震災へ

この本は、私が「法政大学文学部日本文学科二〇二一年度卒業論文」として書いた原稿をまとめたものだ。

大学側の規定枚数は「五十枚以上」だったが、勢い余って約二〇〇枚を原稿用紙に手書きで書き殴った。そんな馬鹿なことをしたのは、ちよんぞ卒業論を書き始めようかという時期にノートパソコンを紛失した、というどうしようもなく実利的な理由からだ。私は勝手に、文学の神（紙？）か何かに「四年間まがりなりにも日本近代文学を学んだなんて大口を叩くなら、原稿用紙に鉛筆でガリガリと文章書けや、お前が読んでる時代の作家達はパソコンなんていう利便性に優れた、しかしそれゆえに脳を鈍麻させる機械を持っておらず、紙にペン一本でたちむかって、無数の傑作を産み出していたんだぜ」とでも言われた気がして、自分の不注意が招いた単なる過失にもかかわらず一人深く納得し、妙にハイなままこの原稿を書き上げたのだった。健闘炎に苛まれながら。

そもそも横光利一はとても好きな作家の一人だった。

鬱屈ばかりを募らせてただブラブラしていた浪人生の頃、お茶の水の予備校にとりあえず籍を置いていた私は、その生ぬるい湿気と暗い灰色の壁と、そしてなにより受験勉強に耐えられず、授業にもほとんど出席せずに、不安と失意にまみれながらひたすら神保町の古本屋街を彷徨していた。そんなあるとき、あれはたしか靖国通り沿いの小宮山書店だったろうか、たままぼろぼろに煤けた『横光利一集』を手にしたのだ。そこに収められた「機械」に、私は完全にやられてしまった。カオテ

イックで、暴力的で、破滅的で……行間からふつふつと立ち昇る狂気に、わけがわからないながらも、とにかく虜になった。当時の暗澹たる心境にびったりと嵌まったのだろう、縋りつくようにして、のめり込んで読んだ。大袈裟でなく、当時の私にとって、それは大きな《救い》だった。

それ以来ずっと心の底部に、「機械」と、それを書いたらしい横光利一という作家が住み着いていて、やがて、気づけば奇跡的に大学へ進学し、どうにかこうにか進級して、卒論を書かねばならないという運びになった折、ひとつ自分の中で横光利一という人間と決着をつけたくなったのだった。

なにも、はじめから横光の作品ほとんど全てを論じようと考えていたわけではない。「機械」を一本、しっかりと精読できればそれでいいと、そんなことを思っていた。しかし、大学三年から四年に上がるまでの春休みに、考えは一変した。東日本大震災が日本を襲ったからだ。

この未曾有の震災は、福島原発の崩壊と放射能の漏洩も含めて、私（たち）の価値観を根底から覆した。津波で押し流される東北の街々を、パソコンのディスプレイ越しに流れて来るニュースの映像で見ながら、私の脳内には、横光のある言葉が張り付いて離れなかった。

「日本ではシュールリアリズムは地震だけで結構ですから、繁盛しません。」——

私の中で、三・一一以前には陳腐にしか響かなかつたこの文言は、メディアを通じて被災地の映像や写真を見るにつけ、不穏な響きを伴って肥大化し、切迫した現実味を帯びた。

一面瓦礫と化した街、ひっくり返って散乱する自動車、ビルの上に乗り上った船舶……。

確かに、現実には、シュールリアリズムよりはるかにシュールリアルな光景が、眼前の日本には、広がっていたのだ。

それから私はこの言葉の真意を確かめたくて「旅愁」をむさぼり読んだ。また、横光が文壇に登場したきつかけが一九三三年（大正二二年）の関東大震災であつたことにも思い至つた。横光は、崩壊した瓦礫の中から、新しい文学を立ち上げたのだ。

これらが一本の線でつながつた時、私は横光利一の生涯と作品、その全体を取り上げることを決めた。

私たちも、「いま・ここ」に広がる、汚染され、荒地と化した日本の底から、新しく、未来に連なるような「文化」を立ち上げることができないのではないか。あたかも約百年前に横光利一がそうしたように、それがどんなに困難で不可能に思えるとしても――。

このかすかな希望のようなものが、私がこの論文を書いた、一番強い動機である。

最後に、私に小説の読み方から文学研究の方法に至るまで全てを教えてください、言葉少なながら、常にこの論文に最良のアドバイスをしてください、ゼミの先生であり文学者である堀江拓充先生（筆名：立石伯）に最大の感謝を表して、筆を置く。

平成二四年五月三日 中島晴夫

おわりに

参考文献

- 河出書房版『横光利一全集』第一卷～十二卷、昭和三十一年一月～六月
- 日本文学研究大成10 『横光利一』神谷忠孝編、国書刊行会、一九九一年八月
- 日本文学研究論文集成38 『横光利一』田口律男編、若草書房、一九九九年三月
- 『文芸読本 横光利一』河出書房新社、昭和五十六年三月
- 『機械 他九篇』横光利一、岩波書店、昭和二十七年十月
- 現代日本文学全集36 『横光利一集』筑摩書房、昭和二十九年三月
- 『横光利一』菅野昭正、福武書店、一九九一年一月
- 『横光利一論』栗坪良樹、永田書房、一九九〇年二月
- 日本文学研究資料叢書『横光利一と新感覺派』有精堂、昭和五十五年五月
- 『横光利一の文学と生涯』由良君美、桜楓社、一九七七年十二月
- 『横光利一の表現世界』茂木雅夫、勉誠社、一九九五年十月
- 『横光利一の軌跡』梶木剛、国文社、一九七九年八月
- 『横光利一抄』保昌止夫、笠間書院、一九八〇年三月

- 『横光利一見聞録』保昌正夫、勉誠社、一九九四年十一月
- 『横光利一と歐洲との出会い』『歐洲紀行』から『旅愁』へ』井上謙、掛野剛史、井上明芳編、おうふう、二〇〇九年七月
- 『横光利一と小説の論理』山本亮介、笠間書院、二〇〇八年二月
- 『横光利一と敗戦後文学』野中潤、笠間書店、二〇〇五年三月
- 『論攷 横光利一』和泉書院、二〇〇一年三月
- 『横光利一 瞞された者』玉村周、明治書院、二〇〇六年六月
- 『国文学 特集・川端康成と横光利一』学燈社、昭和四十一年八月
- 『福田恆存全集』第一卷、文藝春秋、一九八七年一月
- 『志賀直哉全集』第二卷、岩波書店、一九九九年一月
- 『小林秀雄初期文芸論集』岩波書店、一九八〇年四月
- 『日本の家郷』福田和也、新潮社、一九九三年二月
- 『悲劇の解説』吉本隆明、筑摩書房、一九七九年十二月
- 『風俗小説論』中村光夫、河出書房、昭和二十六年三月
- 『小説は何処から来たか——二〇世紀小説の方法』後藤明生、白地社、一九九五年七月

- 『探偵のクリティック——昭和文学の臨海』 桂秀美、思潮社、一九八八年七月
- 『機械美術論——もうひとつの20世紀美術史』 伊藤俊治、岩波書店、一九九一年十月
- 『ロボット・アヴァンギャルド 20世紀美術と機械』 山口勝弘、PARCO出版、一九八五年三月
- 新芸術論システム(6) 『機械芸術論』 牧野守監修、ゆまに書房、一九九一年七月
- コレクション・モダン都市文化26 『関東大震災』 和田博文編、ゆまに書房、二〇〇七年六月
- 『ソシユールと言語学——コトバはなぜ通じるのか』 町田健、講談社、二〇〇四年十二月
- 『日本のダダ』 神谷忠孝、響文社、一九八七年九月
- 『決定版 夏目漱石』 江藤淳、新潮社、昭四十九年十一月
- 『ムツシュュー・アンチピリンの宣言——ダダ宣言集』 著・ツアラ、訳・塚原史、光文社、二〇一〇年八月
- 『昭和文学史』 平野謙、筑摩書房、昭三十八年十二月
- 『関東大震災』 吉村昭、文芸春秋、一九七七年八月
- 『アヴァンギャルドの理論』 著・レナート・ポツジョーリ、訳・篠田綾子、晶文社、一九九八年九月
- 『言葉のアヴァンギャルド——ダダと未来派の二〇世紀』 塚原史、講談社、一九九四年八月
- 『幻想の画廊から』 濹澤龍彦、美術出版、一九六七年

『小説はいかに書かれたか——「破戒」から「死霊」まで——』篠田浩一郎、岩波書店、昭五十七年五月

『都市空間のなかの文学』前田愛、筑摩書房、昭五十七年十二月

『文化防衛論』三島由紀夫、筑摩書房、二〇〇六年十一月

『現代の作家』平野謙、青木書店、昭和三十一年五月

『昭和文学盛衰史』高見順、文藝春秋、昭和三十三年三月

中島晴矢 なかしま・はるや

現代美術家。一九八九年一月七日(昭和最後の日)、神奈川県生まれ。

麻布学園、法政大学文学部日本文学科、美学校卒業。主な個展に

「REACH MODERN」(ギャラリー・アジト)、「BAD ROMANC

E」(棚ガレリ)、グループ展に「Village Project HOUSE 100」(Th

e Container)、「鬼盛り☆ブート・キャンプ」(シンワアートミニ

シアム)、「洪家トリエンナーレ 2010」(洪家等がある)。

よこみつりいちろん

横光利一論

——ナショナルリズム、
アヴァンギャルド、
機械きかい——

二〇二二年八月四日 第一刷発行

著者・編集 中島晴実

連絡先 haruyanakajima@mail.goo.ne.jp

Twitter @haruya02

製本・印刷 株式会社ポプルス

© HARUYANAKAJIMA.2012

