

横光利一「街の底」論

—新感覚派文学の内実と意味—

田 口 律 男

はじめに

「街の底」は、同人雑誌「文芸時代」(第二巻第八号、大14・8)に掲載された横光の新感覚派文学作品の一つである。

新感覚派文学についての微視的な研究が比較的進んだ今日においても、この作品を正面に据えた論考は、まだ見いだせない。四百字詰め原稿用紙にせずか十四五枚という作品の短さと、新感覚派文学作品一般の性格でもある完成度の未熟さ、及び、戸惑いを感じさせずにはおかない特異な文体などが、これまでの等閑視の直接の原因になってきたと考えられる。

しかし、これまでの新感覚派文学論議が、概して作品研究不在のうちに終わってきたことも忘れてはなるまい。たとえば、横光のこの時期の作品で、例外的によく取りあげられるのは、「頭ならばに腹」「春は馬車に乗つて」「花園の思想」「上海」等と、ほんの数える程度のものであった。確かにこれらは、注目に値する完成度の高い作品群ではあるが、これら突出部分だけをもって横光の新感覚派時代を論じ尽

くすることは不可能であるように思われる。

こういうことが言えないだろうか。最近、特に論議が集中し、新感覚派文学の総決算と目されるようになった長篇小説「上海」を例にとつても、それが生みだされる経緯には、一見不毛にみえる、しかしどうしても避けては通れなかつた長い文学実践が積み重ねられていたのであつて、それらの一つ一つを無視することは、「上海」作品世界がおのずから持つ重層性を見落とすことになり、ひいては、新感覚派文学総体の評価にも歪が生じてくるのではないかと。

本稿で、私が作品「街の底」を取りあげようとする理由も、そうした問題と深い関係を持つ。一つには、いま述べたような作品研究不在の新感覚派文学論議に対して、あるあきたりなさを感じるからであり、二つめには、作品「街の底」が、長篇小説「上海」の作品世界と通底するような暗い時代認識を十分かねそなえており、その意味を我々は問わねばならないと考えるからである。こうした目立たない作品の意味を、地道に洗い出していく作業から新感覚派文学の実質が明らかにされていくのではないだろうか。

ところで、横光の新感覚派文学作品の中には、いわゆる〈街〉(都

会)を舞台にした系譜^[1]を見いだすことができる。具体的には、「無礼な街」、「表現派の役者」、「街の底」、「朦朧とした風」、「七階の運動」、「上海」等の作品である。これら「街」もの²に特徴的な性格は、関東大震災後に急激に様変りした東京という「街」(作品「上海」は、いちおう例外となる。)の底辺で、確乎たる生活信条や行動原理を見いだせないまま、浮遊し漂泊する現代人の存在様式が描出されているということである。そして、そうした根無し草的な人間存在の描かれ方が、いくぶん享楽的性質を帯びているのも事実で、その点が、いわば新感覺派文学の負の側面として拡大されて論じられてきたという事情がある。

確かに、新感覺派文学には、そうした享楽的、利根的な都会文学としての側面も否定できず、たとえば、「文芸時代」同人の片岡鉄兵や中河与一らの作品には、色濃くその傾向が滲みでている。しかし、横光の「街」もの³には、単にその側面だけでは割りきれない暗い時代認識が滲みでていて、前者とは、一線を画しておかねばならないと思われるのである。

これら「街」もの⁴が、やがては都市小説「上海」へ接続していくことは言うまでもなく、「上海」をとらえるためにも、これら「街」もの⁵をすくいあげる視点が重要になってくるところである。

以下、まず、新感覺派文学を積極的に推し進めていた頃の横光文学のありようを概観するところから始めて、具体的に「街の底」の作品世界の持つ内実と意味とを探ってゆくことにする。そこには、これまで見落とされていた新感覺派文学の積極的な側面が、いくつも見いだされるはずである。

「街の底」が載った「文芸時代」(第二巻第八号)は、創刊からすでに十一号を数え、雑誌自体は、安定した軌道に乗りかけていた時期であった。しかし、同人内部は、統一のとれぬまま個人レベルで様々な変化を見せ始めていた時期でもあった。

そもそも、同人達が「新感覺派」なる共通の理念にもとに集結したのではなかったことや、千葉竜雄による命名以後、片岡鉄兵、川端康成、横光利一らによる新感覺派への自己定位が必ずしも同人全体に浸透するものではなかったことは、すでに周知の事実となっている。そうしたなかで、「文芸時代」のリーダーシップをとろうとした片岡、川端、横光らの動向にも少しずつ変化が現れていた。まず、創刊号以来華々しい活躍を見せていた川端康成は、第二巻第三号(大14・3)あたりで次のような態度をほのめかしている。

新感覺主義の表現は、例えば、小さい時から洋装で成長した姿形である。そして、新感覺主義以前の表現は、例えば、和服で成長した日本娘の姿形である。これだけでも大したちがひだ。しかし、少女時代に洋装してゐたからと云つて、大人になつてから、まで洋装するかどうかは、今後の問題だ。(番外波動調)、「文芸時代」、大14・3、傍点引用者。

比喩的な言い回しだが、ここでは、すでに新感覺派狂熱からは冷めて、新感覺派文学そのもののありかたを客観視している川端の姿がうかがい知れる。また、同号の「同人寄せ書」では、(来年は新東洋主

義に鞍換へする。(康成)と書きつけていたりもする。(洋装)(新感覺主義)をといて(新東洋主義)に(鞍換へ)するといふ變質には、翌年の新年創作号、及び二月号に掲載されることになる「伊豆の踊子」、「続伊豆の踊子」の萌芽を見ることも可能であろう。

次に、新感覺派のオピニオンリーダーたるうとした片岡鉄兵も、(予は時代の雰囲気から、不安なる影を感覺する)といい、(我らは靴の底に砂利を感ずる如く、不断の歯痛の如く、数学的の不合理を我らの世界に感覺するのに、その歯痛への治療を意企せずして何の新しき時代を期待したら好いのか。)(「新感覺派は斯く主張す」、「文芸時代」大14・7)と言いつつ、次第に時代の深部に降り立とうとしながらも、その(治療)法を見いだしあぐねて四苦八苦している状態であった。やがて片岡は、全く突然に(宇宙の正しい意志を信頼する……)(「道徳と感覺」、「文芸時代」大14・9)云々と口にし始めるが、論理的脈落は希薄で、その意志をつきつめていくことはすぐに放棄する。

新感覺派そのものに対しての批判が、「文芸時代」誌上に表面化して来たものこの頃で、まず、「文芸戦線」同人で「文芸時代」の同志格でもあった金子洋文が、(文芸時代は新感覺派とよばれたことによつて悲劇をかもしてゐる。なぜなら、同人のうちには新感覺派ではない人々がむしろ多いからだ。)(「新感覺「派」の解剖」、「文芸時代」大14・7)と指摘し、新感覺派なるエコールの曖昧さを喝破した。次いで、新感覺派の名付け親である千葉亀雄が、(新感覺派の存在意義いかんを、改めて批判するほどの興味を自分は持ち合せない。)と論議から身を引こうとし、(新感覺派が新感覺を強調しやうと、しまいと、彼等の感覺するやうな感覺は、活字にされずとも、どんな範囲で

か、現代人の感覺に内在する……)(「名は所詮一つの概念」、「文芸時代」大14・7)とやや冷淡につき放したりした。また、文壇内部には、「文芸時代」に対抗して、自然主義リアリズムを踏襲しようとする同人雑誌「不同調」が創刊されたりもした(大14・7、創刊)。

このように、「文芸時代」が、一時のセンセーショナルな流行児ではいられなくなり、やがてその実質部分が問われる時期にさしかかった時に、作品「街の底」は、(特輯同人創刊号)の一つとして発表されたのだった。このあたりに、この作品の位置の重要さがあると見てよいだろう。

ところで、横光自身の動向について眺めておくならば、横光は、周知のように、「感覺活動(感覺活動と感覺的作物に対する非難への逆説)」、「文芸時代」大14・3)なる論文において、まず、新感覺派文学の原理を構築しようとして試みていた。この論文は、磯貝英夫氏の簡潔な要約のとおり、(カントの認識論を読みかじった、生硬詰屈な用語と理論が駆使されていて、わかりやすすくないが、一口に言えば、感覺活動における悟性のはたらきを強調したところに特色を持った理論)と云うことができる。

横光理論の最大の特徴は、川端が(主観)に比重を置いたのに対し、(悟性)の重視を説いた点にあった。横光は、はじめに(新感覺派の感覺的表徴とは、一言で云ふと自然の外相を剝奪し、物自体に躍り込む主観の直感的觸発物を云ふ。)という有名な前提的定義を下し、更にその(主観)(客体を認識する認識能力)を構成する(悟性と感性)のうち、(より強く悟性活動が力学的形式をとつて活動してゐる)のをこそ(新感覺的表徴)と云うとした。

つまり、横光の想定している〈新感覚的表徴〉とは、〈悟性〉と〈直観〉との複合的総合的統一のことであって、それに基づいて、横光は、〈生活〉〈芸術〉〈認識活動〉のそれぞれの局面における〈新感覚〉の機能に言及しようとした。〈生活〉の局面では、〈悟性〉を介することによって、単なるあるがままの〈生活〉の感覚化ではなく、〈より高遠な、より健康な生活〉を導くものとして、〈芸術〉の局面においては、たとえば〈構成派〉の如き〈知的感覚〉（〈パート〉の〈知的〉な〈構成〉）により、感情の表白ではなく〈感覚〉の〈爆発〉を狙うもの。を導くものとして、そして〈認識活動〉の局面では、〈直観〉によって、〈既知なる経験的認識から未知なる認識活動を誘導〉するものとして、それぞれ機能するというのであった。

こうした論理自体は、おおむね整合性のあるものだったが、いまの簡単な祖述からもうかがい知れるように、論理が錯綜し、表現が曖昧だったために、同人達にはほとんど受けいれられず、宙に浮いてしまいかたちになってしまった。

しかし、横光自身にとっては、それまでの実作を通して培ってきた認識と方法を理論化する一つの野心的な試みであったと見てまちがいないわけで、〈悟性〉と〈直観〉とを駆使することによって、〈物自体〉、換言すれば眼前からは隠された物事の本質をつかみ取るうとする姿勢を、みずからの文学する行為の核に据えようとするものであった。

さて、問題の重点は、そうした理論の構築が、実作レベルでどのように活かされていったかという点に当然移ってゆかなければならぬ。次いで、実際に「街の底」の作品内部に分け入り、検証を試みて

みることにしよう。

二

作品「街の底」についての先行する論考は、いまのところ見いだせないが、わずかに次のような同時代評が存在する。

横光利一氏の「街の底」は自分は好きだった。意味を求めたがる人には物足りないのかも知れないが、自分にはこれだけで充分一つの芸術的な詩を感じる。勿論形の上では主人公になってあるあの男の生活とか思想とかを特に書かうとしたのではなくて、この街のこの人の上に一つの交響詩を建てたのだ。この交響詩が多角的で鋭角的であるのが自分は好きだった。（石浜金作「八月諸雑誌創作評」、『文芸時代』大14・9）

「文芸時代」同人の一人でもある石浜の言いぶんによれば、この作品には、〈生活〉的〈思想〉的色彩は希薄で、それは、〈芸術的〉な〈交響詩〉として味わわれるべきだといっているのである。この〈交響詩〉という聞き慣れない成語が、作品のどのあたりから触発され導きだされてきたのであるか、いささか興味のあるところではあるが、作者横光自身の問題意識は、むしろ、石浜のしりぞけた〈生活〉的〈思想〉的側面の方によりウエイトが掛けられていたようにも見えるのである。後年になってだが、横光は、関東大震災に触れながら次のように語っている。

眼にする大都会が茫茫とした信ずべからざる焼野原となつて周囲に拡がつてゐる中を、自動車といふ速力の変化物が初めて世の中

にうろろうとし始め、直ちにラヂオといふ声音の奇形物が頭れ、飛行機といふ鳥類の模型が実用物として空中を飛び始めた。これはすべて震災直後わが国に初めて生じた近代科学の具象物である。焼野原にかかる近代科学の先端が陸続と形となつ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。この時期の茫然たる青年の思ひは「街の底」にその姿を泛べてゐるかと思はれる。「解説に代へて」(一)、「三代名作全集——横光利一集」、昭16・10、河出書房、傍点、引用者。)

もちろん、この自作解説は、かなり時間を経てたものであるから、それをそのままのみにすることは許されないが、少なくとも横光自身の把握するところでは、自作「街の底」に〈震災直後〉の〈茫然たる青年の思ひ〉が泛かびでていると認識されている点に留意しておくたいのである。後段で詳しく見ていくつもりだが、確かに、作品「街の底」には、単に石浜の言うような〈芸術的な詩〉だけでは説明できない当時の暗い不安な時代精神が滲み出ているようだし、何よりも〈彼〉なる中心人物の〈生活〉及び〈思想〉レベルでの行きづまりと苦澁とが、色濃く作品世界を染めあげているようなのである。

*

具体的に作品を眺めてみることにしよう。「街の底」には、特別の物語性はないと言つてよい。中心人物として設定されている〈彼〉なる存在についても、その素性は、かなり省筆されている。ただ、〈彼は働くことが出来なかつた。働くに適した思考力は彼の頭脳を痛めるのだ。〉とあり、また、〈彼は雑誌を三冊売れば十銭の金になることを

知つてゐた。此の法則を知つてゐる限り、彼は生活の恐怖を感じなかつた。〉とあることから、その人物像のおおよその輪郭はつかみだせそうな気がする。すなわち、〈彼は、世間一般人のように〈働く〉ために——つまりは、口を糊するために、あれこれ思考をめぐらすことに不向きなタイプで、むしろ、そうした〈思考力〉が、逆に〈頭脳〉を痛めてしまふような、言つてしまえば、〈生活〉から落伍してしまつたような〈無為〉の人物としてあるようなのである。また、〈雑誌〉(これは、たぶん同人雑誌を意味するのだろう。)を売つて〈金〉を得ていることから判断して、〈彼〉が文学に関わりを持つ若者の一人であることも推測がつく。要するに、〈彼は、労働によつて〈生活〉を営んでいる世間一般人とは少しかけはなれたところで、文学に携わりながら〈無為〉の〈生活〉を送っている一青年とみなしてよいように思われる。

しかし、同時に、そうした把握だけでは説明のつきそうにない、〈彼の不自然な思念や行動も目につく。たとえば、〈彼は十銭の金が欲しいのだ。それさへあれば、彼は一日何事も考へなくて済むのである。考へなければ彼の病は癒るのだ。〉とあつたり、へうすぼんやりと自殺の光景を考へる〉とあつたり、〈彼は何事を考へても頭が痛むのだ。〉(以上、傍点、引用者。)とあつたりして、あきらかに、〈彼〉が、〈頭〉を〈病〉んで、精神的な危機の状況にさらされていることがうかがえる。その直接の原因が何であるかは、判断としないが、やはり、先に見た〈生活〉への不適応や、そこから来る困窮、及び精神的衰弱などが、原因しているように考えられる。(しかし、それとても原因の一斑にすぎぬように思われる。その根本のところは、遂に書かれないか

ら確言できないが、かなり漠然とした不安が〈彼〉を襲っているらしい。たとえば、梶井のいわゆる〈不吉な塊〉や芥川のいわゆる〈ほんやりした不安〉なども共通する精神風土とみなしてよいだろう。) 中心人物にまつわるそうした点を、いちおう押えておいた上で、まず、作品の冒頭部分から眺めてみることにしよう、そこには、〈街〉の様相が雑然と描きだされている。

その街角には靴屋があつた。家の中は壁から床まで黒靴で詰つてゐた。その重い扉のやうな黒靴の壁の中では娘がいつも萎れてゐた。その横は時計屋で、時計が模様のやうに繋つてゐた。またその横の卵屋では、無数の卵の泡の中で兀げた老爺が頭に手拭を乗せて坐つてゐた。その横は瀬戸物屋だ。冷胆つたな医院のやうな白さの中でこれは又若々しい主婦が生き生きと皿の柱を蹴飛ばしさうだ。

こうした描写は、更に、〈花屋〉〈洋服屋〉〈本屋〉〈呉服屋〉〈女学校〉〈風呂屋〉〈果物屋〉〈外科医〉と続いていく。引用文に見られるやうな大胆な直喩や隠喩、更には擬人法(は、(體)のやうな本屋が口を開けてゐた。)、生硬な語句の使用法などは、新感覺派文学特有の文体として、当時、大いに流行していたものである。横光自身は、「蠅」
「日輪」(ともに大正12年)あたりですでに自覚的に使用していたが、更に遡ると、大正五年(横光十八歳)あたりの文章にも、そうした傾向を見いだすことができる。

もういちいち引用することはしないが、こうした文体そのものは、いわば横光の固癖とも言うべき代物で、自然主義文学に見られた平板な客観描写を避けるために、いささか力んで細工を施したものであつ

た。今日から見ると、それらは、むしろ作意が目立ち、断片的な印象に終つてしまつて、散文の文体としては不適合と評価せざるを得ない。新感覺派を担う人々のうちの幾人かが、こうした文体の側面でのみ反応を示し、いわば模倣するかたちで運動に参加していった点に、新感覺派文学の不幸はあつたと考えられる。

しかし、いまはさしあたり、そのことは問わないでおく。いま一度、冒頭に描かれた〈街〉の様相を分析的に観察してみよう。そこには、あきらかに、明・暗二つのイメージャリー世界が錯綜して展開していることに気づかされる。すなわち、〈重い扉〉〈黒靴の壁〉〈冷胆な医院〉〈首のない人間〉〈貪血の指先〉〈暗い海底〉〈瘠せた妊婦〉〈腫れ上つた首〉といった言葉が喚起する無機質で病的なイメージと、〈萎れる〉〈穢れる〉、〈沈む〉、〈氣墮る〉い、といった言葉のもつ退廃的、下降的イメージとによつて、暗のイメージャリーが形成され、その一方で、〈若々しい主婦〉〈花屋の娘〉〈彩色された処女〉〈新鮮な裸体〉〈逞しい片足〉、さらには、〈生き生きと〉〈蹴飛ばし〉〈溢れ出し〉〈成熟してゐる〉などといった言葉が、生命的な充溢のイメージを喚起し、華やかな明のイメージャリーを形成している。

重要なのは、こうした明・暗二つの対立するイメージャリー世界が、互いに交錯し合い、混濁して、この〈街〉の基本構造を形成し、〈彼の眼前に佇んでいるという〉ことである。この〈街〉の呈する矛盾の構造を、ここでは確認しておこう。

次に、その〈街〉と〈彼〉との関係を照射してみるならば、〈彼は、先にも見たやうに、みずからの〈生活〉を持たない、いわゆる〈無為〉の人で、〈街〉の内部に溶け込むことができず、その傍観者たる

位置に立たされていることがわかる。

《彼》の居場所は、次のような所である。

彼はこれらの店々の前を黙つて通り、毎日その裏の青い丘の上へ登つていつた。丘は街の三條の直線に押し込まれた円錐形の濃密な草原で、気流に従つて草は柔らかに曲つてゐた。彼はこの草の中で光に打たれ、街々の望色から希望を吸ひ込まうとして動かなくなつた。(傍点、引用者)

《彼》が居場所とする《青い丘》は、街々の様相を眺望することのできる小高い円錐形の頂点部分に位置していることがわかる。《彼》は、そこに《保護色を求める虫のやうに》一日中坐り続け、街々の景観を眺め、そこから《希望》を吸ひ込もうとしている。つまり、ここであきらかになるのは、《彼》という人物が、みずからの額に汗して働く《生活》の当事者ではなく、己れの《無為》と病める《頭脳》とに慰安を与えようとしている存在であるということである。

この、高みから人間の《生活》を視る、鳥瞰するという構図は、特異な《眼》の機能として、作品「蠅」(大12)あたりから、種々の作品に採られてきており、格別目新しいものではない。⁵⁾しかし、ここで留意しておねばならないのは、作品「街の底」においては、その《眼》の機能に動揺の兆しがあるということである。たとえば、あの《眼の大きな蠅》は、一瞬のうちに飛翔し、鳥瞰することによって、人間の《生活と運命》との関係図を《象徴》の域にまで押し上げる機能を果たしていた。しかしここでは、その《眼》の機能を果たす位置にいる《彼》が、《生活》から疎外され、おろおろと《保護色》を求めてさまよい歩いているといった状態なのである。その差は、大きい

と言わねばならない。

作品の後半で、《彼》が高みからやがて《街の底》へと舞いおりていくのは、鳥瞰する《眼》を持続できなくなったことの暗示であるはずだが、もう少し、《彼》の動向を詳しく追跡しておこう。《彼》は、あの《円錐形》の頂点からいったい何を視ているのか。

ここでは街々の客観物は彼の二つの視野の中で競争した。／北方の高台には広々とした貴族の邸宅が並んでゐた。そこでは最も風と光が自由に出入りを赦された。時には頭官や淑女が……(中略)……自動車を馳け込ませた。時には華やかな踊子達が花束のやうに詰め込まれて贈られた。(中略)しかし、彼は何事も考へはしなかつた。／彼は南方の狭い谷底のやうな街を見下ろした。そこでは吐き出された炭酸瓦斯が気圧を造り、塵埃を吹き込む東風と、チブスと工廠の煙ばかりが自由であつた。そこには植物がなかつた。集るものは瓦と黴菌と空塵と、市場の売れ残つた品物と労働者と売春婦と鼠とだ。／「俺は何を考へねばならぬのか。」と彼は考へた。(傍点、引用者。)

視る人としての《彼》が、眼下にひろがる街々のなかに、あきらかに異なる二つの世界を見いだしている点には、興味をそそられる。それは、先程、指摘しておいた明・暗二つの錯綜するイメージャリー世界が、より鮮明なカタチで、対立的に現前したもので、《彼》の《眼》は、富者としての《貴族》《頭官》《淑女》ら(明のイメージャリー世界)と、貧者としての《労働者》《売春婦》ら(暗のイメージャリー世界)とを対比的に映しだしている。当然、その《眼》は、つきつめていけば、階級的な問題意識にも直結する性質のものであつた。

また、さらに興味深いのは、〈谷底のやうな街〉についての描写の仕方である。〈彼〉の〈眼〉は、そこに、〈炭酸瓦斯〉〈塵埃〉〈チプス〉〈工廠の煙〉を見いだし、〈植物〉の枯死してしまっているのまでも見抜いている。これは、今日の言葉で言うならば、大気汚染、環境破壊などの都市公害の実態であって、私の管見に入ったところでは、文学作品に現れた都市公害描写のかなり早い例ではないかと思う。

こうしてみると、〈彼〉の〈眼〉は、〈街〉が含み込んでいる現代社会の矛盾と欠陥とを、細部にわたって、かなりの程度的確に映し出していることになる。これは、注目すべきことと言ってよく、片岡鉄兵が書いていた〈時代〉の〈不安な影〉〔「新感覚派は斯く主張す」、前出〕を、観念ではなく、現実のものとして現代社会の内部に見いだしていることになるのである。

しかしながら、〈彼〉の〈思考力〉は、その現実をどう受けとめなければならぬか、については、判断しかねているようでもある。〈彼〉は何事も考へはしなかつた。〔「俺は何事を考へねばならぬのか。」と彼は考へた。〕と繰り返されるのは、〈彼〉の〈思考力〉の拒否反応、或いは、空回り、判断の停止をものがたるもので、〈頭脳〉を病む原因も、ここからほんやりとながら理解される仕組みになっている。

少し前に、「街の底」における〈眼〉の機能には、動搖の兆しがあるか、と書きつけたが、ここで少し付言するならば、横光の〈眼〉は、「感覚活動」(前出)なる論文で理論化したように、〈悟性〉と〈直観〉とのフル回転によって、〈物自体〉(眼前からは隠された物事の本質)、ここでは、現代社会の病根を能動的に映し出すところまで来ていた。それは、現代都市のかなり深部にまで到達する鋭角的な切りこみ

であった。しかしながら、そこで切開した病根が、あまりに凄惨なものであったために、その〈眼〉は、そこから一步も進みだすことができず、同心円内をぐるぐる回り続けているといった按配なのである。〈彼〉の病む〈頭脳〉は、この出口のなさや認識の重さとのために異常をきたしたとも見てとれるところである。

*

こうして見てくると、作品「街の底」に定着した時代認識は、軽佻浮薄な都会文学と目されてきた新感覚派文学評価とは、全く反立する性質のものと行ってよく、かなり暗く重いものであったことがわかりかけてくる。

では、そうした閉塞の状況のなかであって、〈生活〉からはじき出された〈彼〉なる存在は、いかなる心的動向をたどろうとしていたのであるか。作品は、この点についても有機的な深まりを見せていて、評価すべきいくつかの点を包含しているように思われる。以下、急いでその動態を追ってみることにしよう。

まず、視る人としての〈彼〉は、居場所としての〈青い丘〉をいったん去り、〈街の底〉へと足を踏み入れ、そこで、〈職工達の群れ〉に交わりながら、〈肉飯屋〉に入り、飢えを満たそうとする。〈彼〉は、〈職工達〉との接触の機会を得るわけだが、結局、その行為は、現実的には何の意味も生まず、両者は、何ひとつ切りむすぶことなく分離してゆく。経済的には、あきらかに〈職工達〉の階層に属する〈彼〉が、接近の機会をもちながらも、遂にそこに同化できなかったのは、労働者としての〈生活〉を持たない〈彼〉にとつ

ては、必然的なことからであつたようだ。《彼》は、《職工達》との間に、何ひとつ心理的紐帯を持っていないと言つてよく、そのことは、《彼》の《眼》によつてとらえられた《職工達》の姿にもはっきりとあらわれている。

職工達は狭い机の前にずらりと連んで黙つてゐた。だが、盛り飯の廻りが遅れると彼らは箸で茶碗を叩き出した。湯気が満ちると、彼らの顔は赤くなつて伸縮した。

こうした描写には、《職工達》の生きて動く姿形が、何ひとつ表象されていない。それらは、いわば非人間的な機械、或いは傀儡でしかないのであつて、そのようにしか把握できない《彼》の《眼》は、あきらかに虚無の翳りを帯びていることになるだろう。

そういうば、《彼》が、自分の借間でへうすほんやりと自殺の光景を考へるのも、虚無の産物なのであつて、「街の底」の作品世界は、こうした虚無の感情によつて黒々と染めあげられているといった按配なのである。

次いで、虚無の淵に沈み込んだ《彼》は、裏扉のすきまからわずかに見える隣人の《脹れた乳房》に、《肉親》的なものを嗅ぎつけようとする。しかし、母性的イメージで生命力を喚起するその《乳房》も、実は、《青ざめた病人の乳房》であつて、《崩れた砲塔》の《影像》へと変質してゆく。つまりは、母性的イメージも、ここではすでに病人だものとして把握され、《彼》には還帰することのできない場所となつてしまつていようなのである。

安住する場所を見いだせない《彼》は、夜になると、再び家を出て、彷徨を始め、露店に《溢れて光つてゐる》《軽い玩具や金物》に見入

つたり、《アセチリンの光を吸ひながら青々と街底の道路の上で開いてゐる》《青菜》に心惹かれたりする。これらは、幼少時の郷愁を誘起する性質のもので、《彼》が心理的にいくぶん退化の傾向にあることが察せられる。しかし、《彼》がより多くの慰安を感じとつてゐるのは、後者の《青菜》に象徴される天然自然のものの方で、それは、周囲の雑多な喧噪を吸収し、それを浄化するものとして把握されてゐる。

こうして、《漸く浮き上つた心》を、《彼》は、《静に愛しながら》、次に、奇妙な《幻想》を想ひ描こうとする。

彼は漸く浮き上つた心を静に愛しながら、筵の上に積つてゐる銅貨の山を親しげに覗くのだ。そのべたべたと押し重なつた鈍重な銅色の体積から奇怪な塔のやうな気品を感じた。またその市街の底で静つてゐる銅貨の力学的な体積は、それを中心に拡がつてゐる街々の壮大な円錐の傾斜線を一心に支へてゐる釘のやうに見える始めた。／「さうだ。その釘を引き抜いて！」／彼はばらばらに砕けて横たはつてゐる市街の幻想を感じると満足して、また人々の肩の中へ這入つていつた。(傍点、引用者。)

《彼》は、あらゆるものを圍繞し、生動する《街》の根源に、《銅貨》の存在を見だし、それを引き抜くことで一気に崩壊してゆく《街》のありようを《幻想》し、《満足》を覚えるのである。こうした破壊的な《幻想》は、いままで見てきたやうな深く閉ざされてしまつた《彼》の内面界を、一気に突破しようとする一種の精神的衝迫、あるいはカタルシスであつたと解釈してよいだろう。横光の言葉を借りて言うならば、《精神の投擲力》或いは《精神の爆発力》ということになる。

こうした精神のありようは、この当時、敏感な感受性を持った若い世代の一部に次第に顕現してきたもので、たとえば、「街の底」の書かれた七ヶ月前に発表された梶井基次郎の「檸檬」(「青空」大14・1)にも、そうした精神のありようが精緻に描かれている。(へたいの知れない不吉な塊が私の心を始終圧へつけてゐた。)という書きだしで始まる作品「檸檬」は、主人公(私)が言いようのない(憂鬱)・閉塞感にとらわれている点や、また、追いたてられるように(街を浮浪し続けてゐる)点において、作品「街の底」とほとんど共通の精神風土を見いだすことができる。それにまた、作品の最後において、主人公の(私)が、(檸檬)を(爆弾)に見たてる場面などは、先に引用した「街の底」の破壊的な(幻想)とほとんど全く同質の発想である。このように、時代の強いる見えない圧迫は、次第に若い作家達を共通の精神状況に追い込んでいたとも考えられる。

しかし、かといって、「檸檬」と「街の底」とが、何から何まで同質だというわけではもちろんない。梶井の場合は、あの(カーンと冴えかへ)る(檸檬)のなかに、(不吉な塊)と対峙し得るみずからの美的感性を確信し得たようだが、横光の場合は、そのような純粹感性でなく、資本主義市場の根底を支えるものとしての(銅貨)を認識しているのであって、ここには、横光流新感覺主義としての(悟性)の重視が具体的にあらわれているように思われる。

ところで、視る人として設定されていた(彼)が、唯一、他人と実際のコインタクトをとる場面がある。それは、作品もほぼ収束部に近い、(老婆)との接触の場面である。(盲目)で(汚)く(素足で立つてゐる)というその(老婆)は、(手にタワシを下げて)、(彼)に向か

つて、ほぼ次のように哀願する。

自分は、齢七十で、連れ合いにも一人息子にも先立たれてしまった。葬式で大金を費やし、一文なしになつてしまつたが、乞食は警察が赦してくれず、宿料に一晚だけで三十八銭もとられてしまう。だから、何としてもこのタワシを買つてもらわなければ、自分は、どうすることもできない——と。

では、その落魄の(老婆)に対して、(彼)はどう振舞つたかという(雑誌)を売つて得たなげなしの十銭を(これは、(彼)の全生活費でもある)、(老婆)の乾いた手に握らせて外へ出て行くのである。そもそも、(雑誌)を切り売りしさえすれば、(生活の恐怖)からは免れることのできた(彼)にとつて、この(老婆)の極限の窮迫は、どのように映つたのであるか。それは、以下に続く、(生活とは、)——(彼は何事を考へても頭が痛むのだ。彼は黙つて了つた。)という絶句の表現に、明瞭にものがたられているように思われる。人生の終焉に近づいた(老婆)が、残り少ない孤独な日々を生きるために、なおも街頭に立つて、物を売り歩かねばならないという(生活)の苛酷さと理不尽さに、ほとんど(彼)は、言葉を喪失している。当然、(彼)は、(雑誌)を切り売りするみずからの(生活)の不安定さ・曖昧さ加減についても、いやというほど思いしらされたはずである。(彼)は、十銭の金を投げ出すことによつて、そうした(生活)に離別を告げるべく、いくぶん投げやりな形ではあるが、みずからを極限の状況に追い込もうとっていると云つてよいだろう。しかし、かといつて、すがりつくべき新しい(生活)理念を見いだせているわけでもなく、言つてみれば、(彼)は、(老婆)の極限の状況を、ほとんど生

まな形で引き継ぎ、さらに彷徨を続けねばならない破目に陥ったわけである。〈生活とは、――〉という絶句の重さは、そう生まやさしいものではないはずである。

こうして、実は、どこにも出口を見いだせぬまま、次の場面で、作品世界だけは、早々と終結を迎えてしまう。

彼は晴れた通りへ立つた。街は彼を中心に展開した。(中略)彼は女学校の前で立ち停った。華やかな処女の波が校門から彼を眼がけて溢れ出した。彼は急流に洗はれた杭のやうに突き立つて眺めてゐた。処女の波は彼の胸の前で二つに割れると、揺らめく花園のやうに駈蕩として流れていった。

ここには、可能な限りの明のイメージ群がかり集められ、一見すると、かなり〈華やかな〉情景が繰りひろげられていることになる。しかし、ここまで読み進めてきた読者は、〈彼〉の追い込まれた窮迫の状況と、ここに展開された〈華やかな〉情景との間のどうしようもない大きな落差を味わわねばならないことになる。当時では、どちらかと言えば上流階級に属する多勢の〈華やかな〉女学生の波のなかで、〈杭〉のように一人立ちつくす〈彼〉の姿は、みじめなほどみすばらしい。ここで、再度、明・暗二つの激しく対立するイメージャリー世界が強調して繰り返されることになるわけである。

三

以上、大まかに作品世界を概観し、その内実と意味とを分析してみた。もう縷述は避けるが、これで、私が「街」ものを重視する理

由も、だいたい明らかになったことと思う。最後に、横光の新感覚派文学作品における「街」もの「の」の系譜を概括し、作品「街の底」の位相を測定して、本稿の結びとしたい。

冒頭で指摘した如く、横光の新感覚派文学作品における「街」もの「の」には、一般的に言われ続けてきた新感覚派文学の軽佻浮薄さというものは見当たらず、関東大震災以後に拡大した都市社会の矛盾と、時代閉塞の憂鬱に沈む青年の心情とが、リアルに描出されていたのだ。「街の底」は、その一典型だったわけであるが、さらに細かく言えば、その「街」もの「の」の系譜にも、おのずから成熟の過程を見いだすことが可能である。たとえば、「表現派の役者」(「新潮」大14・1)では、まだ、都会生活を営む男女の姿が、半ば絶望的に半ば享乐的に描きだされていたにすぎなかったが、「街の底」を経て、「朦朧とした風」(「改造」昭2・7)に至ると、〈大都会の底のもつとも暗流の淀み場〉にうごめく、主体性を喪失した困窮する人間像が執拗に追及されることになっていく。そして、それは、ほぼそのままに、場を〈上海〉へと変え、更にスケールの大きな構図の中へと吸収されていく道程でもあった。

横光が、認識的には左翼の人々とはほとんど同じ場所にながら、安易にマルクシズム思想に走らなかつたのは、みずからの目指す新感覚派文学に対する粘液質的な追及の覚悟があつたからではあるが、さらに加えて言えば、作品「街の底」にも如実にあらわれていたように、「街」の内部や〈労働者〉の集団とは異次元の生活を送っている視る人としての自己の存在をリアルに認識していたからではなかつたらうか。〈労働者〉との間にある確実なギャップを安易に跳びこえるので

はなく、文学を通して、喪失した主体を回復すべく、新しい〈生活〉理念を構築しようとする試みは、実は、非常に地道に辿られていたのだと言ってよいように思う。横光が新感覺派文学において追求した問題の根源は、実は、ここにあったのであり、それは、作品「街の底」の中にポジティブなかたちで鮮明に浮かびでているのだった。

〔註〕

(1) 横光の新感覺派文学作品には、この「街」もの「の系譜の他に、最初の妻であるキミの発病とその死とを扱った「病妻もの」(「春は馬車に乗って」)「花園の思想」、「蛾はどこにでもいる」等」と、数は少ないが、「翻案もの」(「ナポレオンと田虫」)とがある。従来は、「病妻もの」への言及がとくに多く、「街」もの「は、問題にされていなかった。

(2) 磯貝英夫「モダニズム文学論の基盤——新感覺派を中心に——」(『日本近代文学』昭42・11)。「文芸時代」全体を眺めれば、三系統の理論が見いだされることも、すでに磯貝氏の指摘にある。その一つは、川端の「新進作家の新傾向解説」(『文芸時代』大14・1)で説かれたもので、簡略化して述べれば、「新感覺主義」とは、「生活」或いは「人生」における「感覺」の位置づけそのものを変革することによって、「自然人生の新しい感じ方」を体得しようとする立場のことである。そして具体的には、まず表現レベルで「自然主義的」な「古い客観主義」を捨て去り、「自分の主観の内に天地万物」を見、「天地万物の内に自分の主観」を見らうという「主観一如主義」を採らうというものであった。この川端理論は、川端の資質に即して無理がなく、同人の一部にも柔軟に受け入れられ、一つの主軸となった。二つめは、「文学時代」の活動も終盤になっての赤木健介、伊藤永之介の所論で、マルクシズム・唯物史観との結合を目指す方向で新感覺的方法を理論化しようとしたもの。そして三つめが、横光理論ということになる。また、これ

らとは別に、赤木健介の「新象徴主義」の立場も、川端理論と横光理論との融合を試みようとしたものとして興味深い。

(3) しかし、断片のつきはぎというのとも違っている。作品内時間は、朝→夕方→夜→翌日ときちんと流れており、その途中に、そこには属さない別の日常の時間が組み込まれている。一見、羅列的な印象を与えがちだが、実は、二日間の動静をかなり知的に構成していると言える。

(4) 「明日の我々の文学は、明らかに表現の誇張へ向って進展するに相違ない。(中略)今や最も時代の要求すべきものは、誇張である。脅迫である。熱情である、嘘である。何故なら、これらは分裂を統率する最も壮大な音律であるからだ。」(「黙示のページ」、『読売新聞』大13・1・21)。横光のこうした姿勢が、引用した石浜金作の同時代評を触発したとも考えられる。両者には通底するものがあると思えてよい。

(5) 高みから人間の運命を視るという構図は、「蠅」の他に、「日輪」、「碑文」、「静かなる羅列」等の作品に採られている。その、そもそも契機は、未定稿「悲しみの代価」の次のような場面にあらわれている、横光の「空」志向にあったのではないかと思われる。詳しくは、拙稿「横光利一「日輪」論—悲劇とパトス—」(『国文学』昭60・6、発表予定)で論じたので、参照して頂ければ幸いである。

彼は空を見た。これは彼の癖である。(中略)／＼今も彼は空を見てみると自分の心だけが清く天上へ抜つてゆくやうな気持ちがあった。さうして彼のこの癖は彼が妻から苦痛を受けたときに限つていつのまにか自然と用いられる療法の一つになつて来てゐた。

(6) 「最も感謝した批評」(『新潮』、大13・1)。この中で横光は、次のように自作解説している。

「蠅」は最初諷刺のもりで書いたのですが、真夏の炎天の下で今までの人間の集合体の饒舌がびたりと急に沈黙し、それに變つて遽に一匹の蠅が生々と新鮮に活動し出す、と云ふ状態が諷刺を突破したある不可思議な感覺を放射し始め、……(中略)……その、一つの

感覚の中からのみにて、生活と運命とを象徴した哲学が湧き出て来るに相違ないと已惚れたのです。(傍点、引用者。)

(7)「文壇波動調」(「文芸時代」大14・1)の一節。(感覚派の最も重んずべき信条は、精神の投擲力だ。その投擲された精神の爆発力の形容を感覚と云ふ。)とある。

(8)〈丸善の棚へ黄金色に輝く恐ろしい爆弾を仕掛けて来た奇怪な悪漢が私で、もう十分後にはあの丸善が美術の棚を中心として大爆発をするのだつたらどんなに面白いだらう。／私はこの想像を熱心に追求した。』さうしたらあの気詰りな丸善も粉葉みじんだらう』とある。(引用は、「梶井基次郎全集第一巻」、昭41・4、筑摩書房に拠った。)

(一九八四年八月三〇日稿了)

附記

本稿は、昭和五十九年度広島大学国語国文学会春季研究集会(昭59・6・17)に同じ題目で発表したものに加筆したものである。

なお、横光利一の作品等の引用は、河出書房新社版『定本・横光利一全集』に拠った。仮名遣いは原文のまま、漢字は現行の字体に改めている。