

## 横光利一「春は馬車に乗って」

——作品と新感覚的表徴の融和——

中 村 梨 恵 子

はじめに

横光利一の作品「春は馬車に乗って」は、大正一五年八月に雑誌「女性」第一〇巻第二号に発表、昭和二年に『春は馬車に乗って』（昭2・1・12、改造社）に収録された。ここでは妻と「彼」の闘病生活が描かれ、「蛾はどこにでもいる」（大15・10）、「花園の思想」（昭2・2）などの作品と共に、「病妻もの」として知られる。

横光の妻キミは大正一五年六月に、結核のため二三歳の若さで亡くなっている。本稿で扱う「春は馬車に乗って」は「病妻もの」の中でも特に評価が高く、「発表当時、作品全体を貫く哀愁に彩られたヒューマニズムが読者の感動を呼び、名作と騒がれた」<sup>①</sup>。伊藤整は、「横光利一の中には、新感覚派のものと融和し得ない自然感情的なものが生きてゐた。（中略）その自然感情的なものが、新感覚派

的手法と融和して頂点となつたのは、彼が妻の死といふ問題に直面した時に書いた「春は馬車に乗って」であつた。」<sup>②</sup>と評価している。

「春は馬車に乗って」は何故このような高い評価を得たのだろうか。また、横光が論じ主張した「新感覚」は、この作品においてどう実践されたのだろうか。本稿では横光の理論、姿勢、文壇における評価を踏まえながら、「春は馬車に乗って」を読み解いていく。

### 一 文壇状況と横光の文学意識

「春は馬車に乗って」は先行研究において、「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かった」<sup>③</sup>という。

本章では、雑誌「文藝時代」の発行から「春は馬車に乗って」発表までの、文壇内の「新感覚」の認識、横光の作品への評価、そし

て横光自身の文学への姿勢について確認し、「春は馬車に乗って」の位置づけを明らかにする。

まず、「新感覺派」と、彼等の「新感覺」の理論を確認する。大正一三年一〇月、自然主義の伝統に従う既成文壇に対し「局面打開」<sup>④</sup>をしようという気概を持ち集った、横光利一、川端康成を初めとする新進作家たちが雑誌「文藝時代」を創刊した。

「新感覺派」という名称は、千葉竜雄が「文藝時代」の一部の作家達の作品の傾向を捉えて命名したものである。しかし、同人の一人であった岸田国士などは、「自分で俺は新感覺派なのかどうだろうかと考へてゐたものもゐたかも知らぬ」<sup>⑤</sup>と述べており、名称そのものについても、同人内では異論が多くあった。このように、「新感覺派」という括りも、「新感覺派」に対する認識も、曖昧なものであった。「新感覺」の理論に関して、川端康成は「併し理論は一向徹底する所までは行かなかつた。」<sup>⑥</sup>という。

次に、「春は馬車に乗って」発表以前、大正一三年から一五年にかけての、横光作品に対する文壇内の評価を確認しておきたい。

横光の作品が「新感覺」的であるのか「私小説」的であるのかという疑問は、大正一三年頃から既に存在していた。川端康成はこうした議論に対し、次のように述べている。

ある人々は、横光氏の作風を自然主義的であると云ひ、その表

現を客観的であると云ふ。これは明らかに誤解である。若し客観主義なら、新しい客観主義である。新主観主義的な、主格一如的な客観主義なのである。<sup>⑦</sup>

「主客一如的な客観主義」という表現で「新感覺」の実態を説明している。

横光自身も目にしていたであろう「文藝時代」からの評価としては、大正一四年一月、斉藤龍太郎が「共感性の乏しい、感情移入されないやうな表現が、動もすれば作品のうちに点出され易い懼れがある」<sup>⑧</sup>と批判。また、同年四月には武野藤介が、横光の表現が「不可解であるところの頃頻りに聞く」と述べつつ、こちらは「主観で描く表現に絶対性のあらう筈がない」<sup>⑨</sup>と、横光を擁護する。二人は、横光の表現が「主観的」であるが故に、共感性が乏しく理解しがたいという評価が生まれるのだと指摘している。同年三月には、赤木健介が横光の「主観の象徴化」を評価し、「併し、氏にしてさらに大を望むならば短編「御身」に現れたヒュマニチイの緩和剤をもつと多く必要とするのであらう。」<sup>⑩</sup>と加えている。

「共感性が乏しい」という認識が生じたのには、横光の「新感覺的」とされる表現が作品全体に対し融和することなく独立して見えただことに一因があったものと思われる。横光には、表現と人間的感情との融和、表現と作品全体との融和が求められていたのである。

当時の横光自身の文学的姿勢としては、「春は馬車に乗って」の前月に掲載された随筆「寝足らぬ日記——湘南サナトリウムの病院にて」（大15・7）に妻との闘病生活が綴られており、「瘦せた花嫁は貰つてはならぬ。自然主義はどこまでも花婿を追つ駈ける」とある。横光が超えんとした自然主義が、妻の病氣と死という現実の中で、さらに意識せざるを得ない、相對せざるを得ないものとして迫っていたのである。

また、看病生活を記した「朝から晩まで」（大15・2）には、「文学は生活的でなければならぬ。これは分かつたことである。だが、文学はいかなるときに於ても生活的なものではない。」とある。

横光は、妻の病氣という現実が迫る中で、「生活的」でありながら「生活的なものではない」文学というものに向き合わねばならぬ状況にあつた。

## 二 横光の「新感覺」

では、横光の「新感覺」とはどのようなものであつたのか。本章では、横光の「新感覺」に関する中心の評論とされる「新感覺論——感覺活動と感覺的作物に対する非難への逆説——」（文藝時代）大14・2、原題は「感覺活動——感覺活動と感覺的作物に対する非難への逆説」を検討する。本稿では以降、「新感覺論」と略す。

「新感覺論」は玉村周氏をはじめ既に研究が進められているが、本稿の一章で確認した当時の横光の問題意識に照らし合わせ、また、横光の理論への影響が認められる川端康成と片岡鉄兵の論文も、補完的に参照していく。

横光は、「分らないものには絶対に分らない」としながらも「自分の指標とした感覺なるものについて今一度感覺入門的な独断論を課題として」解説する。本稿一章で横光の表現には共感性が乏しいとの評価があつたと指摘したが、そのような非難は横光も承知していたのだろう。

横光は「新感覺」を次のようにまとめる。

感覺とは純粹客觀から觸発された感性的認識の質料の表徴であつた。そこで、感覺と新感覺との相違であるが、新感覺は、その觸発体としての客觀が純粹客觀のみならず、一切の形式的假象をも含み意識一般の孰れの表象内容をも含む統一体としての主觀的客觀から觸発された感性的認識の質料の表徴であり、してその觸発された感性的認識の質料は、感覺の場合に於けるよりも新感覺的表徴にあつては、より強く悟性活動が力学的形式をとつて活動してゐる。即ち感覺觸発上に於ける二者の相違は、客觀形式の相違と主觀形式の活動相違にあると云はねばならぬ。横光によると「新感覺派の感覺的表徴とは、一言で云ふと自然の

外相を剥奪し、物自体に躍り込む主観の直感的触発物を云ふ。「主

観」とはその物自体なる客体を認識する活動能力を指して云い、

「物自体へ躍り込む」瞬間、「主観」という「認識能力」が働く。その「認識」とは「悟性と感性との総合体」である。「新感覚」の

「主観」は「感性」よりも「悟性」がより強く働くため、「感覚」と

「新感覚」では、「認識」の対象となる「客観」に、相違が生じる（この「客観」とは「その物自体」である「客体」のことではない）。

「感覚」の場合は「純粹客観」であるが、「新感覚」の場合の「客観」は、「純粹客観」に加え、「一切の形式的仮象をも含み意識一般

の孰れの表象内容」をも含んでいる。このような「統一体としての主観的客観」に触発された結果の「感性的認識の質料の表徴」は、

「感覚」の場合に比べ、やはりより「悟性」が働いている。以上が、横光の「新感覚」の根本理論である。

横光は特に、「新感覚的表徴」が「象徴せられた複合的総合的統

一体なる表徴能力を所有する」ことを再三強調する。ストリンドベ

ルヒ、松尾芭蕉等を挙げ、彼等は「深き洞察と認識とを以つてわれわれを教養する」「批評」を生んだとする。これらの「批評」は

「批評それ自身作物となつて高貴な感覚を放散し出すにちがひなく、ここでの「批評」は「新感覚」を触発する「客体」であるばかりでなく、「新感覚的表徴」そのものとしての一面も持つこととな

る。

ここで、「悟性」という用語について確認したい。

横光が、「悟性」と「理性」を意識的に使い分けていたことを示す記述がある。大正一四年二月の「文藝時代」で、川端と横光が、

横光の作品中の「自転車」が「自動車」と誤植されたことについて、誌面上でやり取りをしている。川端は、作品を読んだ際に、「自動車」と誤植されているにも拘わらず「自転車」と正しく読めたと

述べ、「これは新感覚派で云ふと、どう云ふことになりますかな。」と横光に問う。これに対し横光は「君は感覚で読んだのだ。感覚で

読むと云ふことは珍重すべき近代的特質だ。但し、君の新感覚には悟性活動が理性活動の範囲に迄踏み込んだ恐れあり。」と回答する。

「新感覚」は「悟性活動が理性活動の範囲に」踏み込んではいけないのだという。これはどういう意味だろうか。

片岡鉄兵は大正一三年二月の「若き読者に訴ふ」において、横光の「頭ならびに腹」の冒頭の一節について評価、擁護している。

物質のうちに作者の生命が生き、状態のうちに作者の生命が生きるための交渉の、最も直接にして現実的な電源は感覚である。

その他の何物でもない。心の交渉ではない。もし人間の魂や心が此の場合の急行列車に交渉したら、それは感覚の後に来る第

二番目の生活である。然し、彼新進作家は、その第二番目の生

活は食る必要を認めなかつた。(中略) 私は敢て云ふが、対象を感覚が捉えて、次に始まる第二の生活と最初の感覚との間に詩が閃くのだ!<sup>12)</sup>

横光曰く、「新感覚」は「悟性活動」の範囲内で行われるものであり、「理性活動」の範囲まで踏み込んではいならない。片岡曰く、対象を捉えた「最初の感覚」の後、「第二の生活」の前に閃く詩こそが、「感覚的な成功」である。用いる言葉は違えども、これらは「新感覚」に関して同じことを指摘しているのではないだろうか。

片岡は大正一四年七月の「新感覚派は斯く主張す」で、再び「新感覚」について解説する。

勿論、新感覚派とても、客観的眞実を認めるものではある。けれども、その客観的眞実は瞬間の眞実である。さうして、その眞実から出発しないだけである。その眞実から出発してその眞実に戻らないだけである。出発した瞬間の客観的眞実と、戻つた瞬間の客観的眞実とは別の内容を持つのである。<sup>13)</sup>

横光の「新感覚論」で瞬間性は明記されないが、横光が幾度も強調する「悟性」は、この瞬間性を前提とした用語であるといえよう。

対象を捉え、「感覚」が「理性」におおわれる直前の、一瞬の「感性」と「悟性」による感得。これこそが、横光の目指した「新感覚」なのではないだろうか。

横光は「新感覚論」において、「新感覚派」は、「生活の理性化へ転開」することによって、「新しき生活の創造へわれわれを展開させ得た」のだと主張する。そして横光が「智的感覚を初めて高く光耀させ得た」人物として挙げるのが、松尾芭蕉である。

嘗ては彼があれほど徹した生活の感覚化への陶醉が、彼にあつては終に自身の高き悟性故に自縛の鋼となつた。それが彼の残した大いなる苦悶であつた。此の潜める生來の彼の高貴な稟性は、終に彼の文学から我が文学史上に於て嘗て何者も現し得なかつた智的感覚を初めて高く光耀させ得た事實をわれわれが発見する。(中略) それは彼が自己の生活を完全に感覚化し得たるが故ではない。それは彼が常にその完全な生活の感覚化から、他の何者よりもより高き生活を憧憬してやまなかつた心境から現れたものに他ならない。

「高き悟性」を有する芭蕉は「より高き生活を憧憬」することによって「智的感覚を初めて高く光耀」せしめ、横光の目指す「生活の理性化」を為し得たというのである。横光は「強き主観」こそが「新感覚」を生み出すのだとも主張する。では、「悟性」を働かせるための「生活の理性化」とは、どのようなものなのであろうか。

横光は、この「新感覚論」で自身の「新感覚」を理論的には確立した。「春は馬車に乗って」発表の約一年前のことである。この理

論を踏まえた上で、次章からは作品「春は馬車に乗って」を読み解いていきたい。

### 三 「春は馬車に乗って」における「新感覚」

本章では、前章で確認した横光の「新感覚」を踏まえながら、「春は馬車に乗って」本文について考察していく。

まず、作品の「語り」について確認したい。

神谷忠孝氏は、「新感覚派時代の作品のうち、意識的な文章技巧を含む作品」の「ほとんどが三人称で書かれている」ことを指摘している。「春は馬車に乗って」もその一つである。

横光の新感覚派時代初期の代表作とされる「蠅」(大12・5)と「頭ならびに腹」(大13・10)の「語り」について、山本亮介氏は「いわゆる〈語り手〉の存在が強く印象づけられる箇所がいくつもある」と指摘し、次の場面を挙げている。作品「蠅」の、「馬車は何時になつたら出るであらう。」という問いかけ、そしてこれに對して「もし知り得ることの出来るものがあつたとすれば、それは饅頭屋の籠の中で、漸く脹れ始めた饅頭であつた。」という答えを提示する記述。また、「頭ならびに腹」の「さて、切符を出すものは？」と「意味作用の方向性を指示していく語りのあり方」<sup>⑮</sup>。これらの「語り」は独自の超越した立場を有し、時にその存在を現わし

ている。

しかしこのような従来の作品に對し、「春は馬車に乗って」の「語り」は、登場人物である「彼」に「内的焦点化」され、彼の内面や心理に寄り添った形<sup>⑯</sup>をとっている。

これを受け、「春は馬車に乗って」を読み解いていく上で、「語り」と「彼」の関係についても注目していく。

「春は馬車に乗って」は、行間を空けて五つの場面に分かれているのであるが、それら各場面の初めに、次のような描写が見られる。一つ目の場面は「海辺の松が風に鳴り始めた。庭の片隅で一叢の小さなダリヤが縮んでいった。二つ目の場面は「ダリヤの茎が干枯びた繩のやうに地の上でむすばれ出した」。三つ目の場面は「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」。四つ目の場面は「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った」。五つ目の場面は「彼と妻とは、もう萎れた一對の茎のやうに、日日黙つて並んでゐた」。

これらの描写について、小田桐弘子氏は「季節の変化」だけでなく「実は一人の女(妻)の病氣、死への進行が仮託されている」と指摘する。また、大橋毅彦氏は、「私達がそれを手に取り「これはダリヤだ」と呼ぶところのものよりも、ずっと拡大された像となつ

て迫ってくる」と述べる。各場面の初めに「彼」に縛られない視点からの描写が置かれることで、ダリヤの示唆する季節と妻の病状とが、妻と「彼」の世界を包むのである。

それでは、一つ目の場面から見えていきたい。

「あの松の葉が此の頃それは綺麗に光るのよ。」という妻の言葉に対し、「彼」は「綺麗」という単純な形容を許さず、「一生の仕事に、松の葉がどんなに美しく光るかつて云ふ形容詞を、たつた一つ考へ出すのだね。」と言う。これは、むしろ「彼」自身の問題意識であると考えられる。「彼」は文筆家であり、如何に表現するか、如何に「形容」するか、ということが常に「彼」の念頭にあったのである。

一つ目の場面の最後には、「彼」の決意が示される。

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尽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。と、彼は考へた。

先行研究では、この「フラスコ」という表現の「透明さ」にはばかり注目されてきた感がある。「透明」というと「彼」が「苦痛」をありのままに受け止め客観視するかのようだが、では何故、ただの

ガラスの容器ではいけなかったのか。何故「フラスコ」であったのか。「フラスコ」という実験器具である時点で、それはありのままの受容ではない。「フラスコ」であるという「彼」自身の関与があるからこそ、「苦痛」は「吟味」され、「舐め尽」くされるのである。では何故、「吟味しながら舐め尽」くす能動的な行為の前提として「先づ透明でなければなら」ないのか。

「認識能力を構成した悟性と感性が、物自体へ躍り込む主観なるものの展覧に際し」、「感性」よりも「悟性」がより働くのが「新感覚」であった。しかし、「吟味し」「舐め尽」くそうとばかり意識するのでは、「理性」まで働いてしまい、「悟性」の働く一瞬を収められない。「先づ透明で」あることで「感性」が働き、「舐め尽」くするという意識も持つことで「悟性」が働く。これを体現するのが「フラスコ」であり、「フラスコ」であろうとする姿勢こそ、「新感覚論」で言及された「生活の理性化」であるのではないだろうか。

二つ目の場面、「彼」は新鮮な鳥の臓物に対し独特の形容を行う。

「この曲玉のやうなのは鳩の腎臓だ。この光沢のある肝臓は、これは家鴨の生肝だ。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。」

この「彼」の「饒舌に煽動させられた」妻は、「華やかに床の中

で食欲のために身悶え」する。「彼」は「檻のやうな寢室の格子の中から、微笑しながら絶えず湧き立つ鍋の中を眺め」る妻を「臍物を食べたがつてゐる檻の中の奥さん」で、「いつの場合に於ても、どこか、ほかに惨忍性を湛へてゐる。」と言う。そして、「それはあなたよ。あなたは理智的で、惨忍性をもつてゐて、いつでも私の傍から放れたがらうとばかり考へていらしつて。」と反論する妻に対し、「それは、檻の中の理論である。」と返す。

「彼」の看病の姿勢を咎め苦痛を訴える妻の「檻の中の理論」は、彼女の病状が悪化する程に「彼」を攻め立てる。すると「彼」は、「檻の中の理論」に対抗するべく自身の理論を明瞭にしなければならぬ。時に「彼」は、「一本の理論を鮮明にした」ために、妻を泣かせ、その病状を悪化させてしまふ。それでもなお、「彼」は自身を守り看病を続けるために「此の懲りるべき理由の整理を、殆ど日渡し続けなければならなかつた。」

瘦せ細つた妻に、「彼」は再び説明する。

「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。この鱈は暴風で吹きあげられた木の葉である。」

「あたし、それより聖書を読んでほしい。」と彼女は云つた。

もはや妻は「彼」の言葉に食欲を煽られない。また、「踊り疲れた」

「倒れた」という言葉は、「彼」の、さらには「彼」の理論の疲弊を窺わせる。

妻の病状がさらに悪化する中、「彼」は、新しい解釈を手に入れる。

しかし、彼は此の苦痛な頂点に於てさへ、妻の健康な時に彼女から与へられた自分の嫉妬の苦しみよりも、寧ろ数段の柔かさがあると思つた。してみると彼は、妻の健康な肉体よりも、此の腐つた肺臓を持ち出した彼女の病体の方が、自分にとつてはより幸福を与へられてゐると云ふことに気がついた。

——これは新鮮だ。俺はもうこの新鮮な解釈によりすがつてゐるより仕方がない。

「彼」が寄り纏うため獲得した「新鮮な解釈」は、「苦痛」を「舐め尽してやらう」という当初の決意とは大きく異なるのである。

「檻の中の理論」に対抗するべく自身の「理論」を研ぎ澄ましていた「彼」は、次第に「理論」とも言えないその時々「解釈」に纏うようになる。そして「理論」や「解釈」が遠ざけていた現実が迫るにつれ、「彼」の感情が語られるようになっていく。

「俺もだんだん疲れて来た。もう直ぐ、俺も参るだらう。さうしたら、二人がここで呑気に寝転んでゐようぢやないか。」

三つ目の場面では、ついに、医者が妻は助からないと告げる。



「死とは何だ。」

ただ見えなくなるだけだ、と彼は思った。暫くして、彼は乱れた心を整へて妻の病室へ這入つていつた。

「死とは何だ。」という命題を考えずにはいられなくなった「彼」の回答は、もはや「解釈」といえるほど主観的なものではない。それでも自身が導いた回答は、「彼」の乱れた心を一時的に整える。

——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与へるものは与へて了つた。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、それが彼女に与へる最後の饒別だと思つてゐた。

神谷忠孝氏が指摘するように、「この時の「彼」は「無私」の境地<sup>20</sup>」であり、囂らずも「透明さ」を手にかけている。しかし、それは「彼」が当初決意した「フラスコ」ではない。

これを機に「彼」は妻の言葉を否定することもなくなり、自らの思考の中でも「事実は悲しむべきことなのだ」と認めるようになる。四つ目の場面で、「彼」は妻の「あたしの骨はどこへ行くんでせう。」という問いに対し、「答へることが出来」ず、「答への代りにまた聖書を急いで読み上げ」る。もはや「彼」は「彼」の言葉で答

えることさえできない。

最後の場面は、次のように始まる。

彼と妻とは、もう萎れた一对の莖のやうに、日日黙つて並んでゐた。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。

この場面では、「語り」の在り方が変化している。

他の場面では、「語り」が場面描写を行つた後「彼」に焦点化する、という切り替えが行われていた。特に作品の後半では、「彼の心情や内面がより直接的に語られた。しかし、最後の場面の「語り」は、俯瞰的な視点からの場面描写を続けるのである。

作品の終わりを引用する。

海面にはだんだん白帆が増していつた。海際の白い道が日増しに賑やかになつて来た。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続けた彼の家の中に、初めて早春が匂やかに訪れて来たのである。

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、春がやつて来た。」

「まあ、綺麗だね。」と妻は云ふと、頬笑みながら痩せ衰へた手を花の方へ差し出した。

「これは実に綺麗ぢやないか。」

「どこから来たの。」

「此の花は馬車に乗つて、海の岸を真つ先に春を撒き撒きやつて来たのさ。」

妻は彼から花束を受けると両手で胸いつばいに抱きしめた。

さうして、彼女はそ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。

作中の「彼」の「新感覚」的とされる表現には、この花束に対するものと、臍物に対するものがあつた。だが、臍物の形容が妻の食欲を煽らなくなつて以来、「彼」は「形容」を口にするのを止め、次第に理論や解釈を生む主体性を、さらには自身の言葉さえ失つていった。ここで突然、再び花束を形容するのは何故なのだろうか。

まず、「スカーレット」の花束「に対し妻は「綺麗」と言う。これは、一つ目の場面において「松の葉」に対して妻が言ったのと同じ言葉である。しかし、それに対する「彼」の反応は変化している。

「松の葉」への妻の感想に対しては「そこで長い間寝てゐて、お前の感想は、たつた松の葉が美しく光ると云ふことだけなのか。」と

言い、「一生の仕事に、松の葉がどんなに美しく光るかつて云ふ形容詞を、たつた一つ考え出すのだね。」と求めた。一方で、スカーレットの花束への「綺麗」という言葉には、「彼」自身も「これは実に綺麗ぢやないか。」と返す。

何故、このような変化が生じたのか。そして、「此の花は馬車に乗つて……」という表現は「彼」が目指した形容たりえたのだろうか。

横光の「新感覚論」と「春は馬車に乗つて」の「フラスコ」の決意の言葉を借りれば、「綺麗」と素直に述べた「彼」には、まさしく純粹な「感性」が働いていたはずである。主体性を失ひ言葉を弄することを止めた「彼」は、意図せず「透明」さを手にした。「綺麗」と言う「彼」は、「何ものよりも、先ず透明」であつたのである。

そして妻の「どこから来たの。」という問いかけにより、この花束が今、岬を廻つてここへ届けられたのだということに思いが至り、「彼」は「此の花は馬車に乗つて……」という「新感覚的表徴」を生み出す。「感性」に直結した「悟性」が働き、ついに「彼」は、「一本のフラスコ」になることが出来たのである。

そして、この「新感覚的表徴」に含まれる「形式的仮象」と「意識一般の孰れの表象内容」は、その表現を行った「彼」のみが理解できる主観的なばかりのものではない。ダリヤに仮託された季節の

移り変わり、それに伴う海の変化、妻の病状の変化、春の訪れ、岬を廻ってきたスカートピー。花束の表現が含有し、表象するこれらを、読者が「彼」と共に共有してきたからである。

「此の花は馬車に乗って……」という「新感覺的表徴」に觸発された読者は、ここでようやくもう一つ、作品全体を表象する「新感覺的表徴」に気付くこととなる。即ち、「春は馬車に乗って」である。

最後の場面において「語り」の俯瞰的な視点が維持される。その結果、「此の花は馬車に乗って……」という表現は「彼」の一発言に留まらず、場面を包み、更に「春は馬車に乗って」という作品そのもののタイトル、「新感覺的表徴」として、物語全体をも「表象」し、その鮮やかな美しさで包み込むのである。

おわりに

本稿では、一章で、文壇状況、横光の作品に対する評価、横光の文学観を確認した後、第二章で、「新感覺論」を中心に彼の「新感覺」を確認した。「新感覺」とは、「自然の外相を剥奪し、物自体に躍り込む主観の直感的觸発物」であった。

横光は「智的感覚を初めて高く光耀させ得た」人物として松尾芭蕉を挙げたが、芭蕉は決して初めから横光の言う「生活の理性化」を志した訳ではなかった。彼は「生活の感覺化」に徹しながらも、

「自身の高き悟性故に」それは叶わなかった。そして彼は「より高き生活を憧憬」した末に、「新感覺」へ辿り着いたというのである。では、「春は馬車に乗って」の「彼」はどうであっただろうか。

本稿では、「生活の理性化」を志す表現する者としての「彼」について論じた。「彼」は「一本のフラスコ」となることを志しながらも叶わず、皮肉なことに、理論も解釈も自身の言葉をも失い、透明になったその後で、「此の花は馬車に乗って、海の岸を真つ先に春を撒き撒きやつて来たのさ。」という、「新感覺的表徴」を生むことができたのである。

「新感覺」を得、「新感覺的表徴」を手にするためには、「感性」と「悟性」が働く瞬間、「理性」におおわれる前の一瞬を捉え、言語化しなければならぬ。これが、「新感覺」を求め「生活の理性化」を志すことの難しさであった。横光の作品内の表現に対する、主観に過ぎ共感性が乏しいという評価は、「悟性」を働かせんと欲するあまりに「感性」を疎かにした、あるいは「理性」までが働いてしまったが為に生じた反応であったのではないだろうか。

本稿では、「春は馬車に乗って」に対する、伊藤整の「自然感情的なもの、新感覺派的手法と融和」<sup>24)</sup>している、に代表される評価を踏まえ、何故このような高い評価が与えられたのかを考察した。表現と人間の感情との融和、表現と作品全体との融和が課題であっ

た横光だが、これらの課題を「春は馬車に乗って」は一つ達成し得たのではないだろうか。

作中の「彼」による表現には、いくつか「新感覺的」とされるものが見られた。しかし、人間的な自然感情と融和していると感じられる表現は、作品最後の「此の花は馬車に乗って……」という表現のみであると言える。それは、前者の形容が「理性」による創られたものであったのに対し、花束の形容は「感性」と「悟性」が共になめらかに働いて生まれたものであったからではないだろうか。

本稿では、「語り」の視点に着目しながら「春は馬車に乗って」を読み解いた。読者は焦点化された「彼」と共に妻の病状の変化を見つめ、冬を越えて春の訪れを感じ、岬を廻ってきたスキートビーに想いを馳せることで、花束の形容という「複合的総合的統一体」たる「新感覺的表徴」に表象されるものを感得できる。そして最後の場面で、花束の形容は「春は馬車に乗って」というタイトルと共に、作品全体を「表象」する「新感覺的表徴」となるのである。

#### 注

- ① 井上謙、神谷忠孝、羽鳥徹哉編『横光利一事典』、八木泉「春は馬車に乗って」の項、一七一頁、(平14・10・10、おうふう)
- ② 伊藤整「解説」〔横光利一』現代日本文学全集36 横光利一集』所収、四二八頁、昭29・3・5、筑摩書房)

横光利一「春は馬車に乗って」

- ③ 注①に同じ、一七二頁
- ④ 川端康成「創刊の辞」〔文藝時代』第一卷第一号、大13・10)
- ⑤ 菅忠雄、片岡鉄兵、川端康成、横光利一、中河与一、岸田国士、山本実彦「『文藝時代』座談会」〔文藝』第三卷第七号、昭10・7)
- ⑥ 注⑤に同じ。
- ⑦ 川端康成「新進作家の新傾向解説」〔文藝時代』第二卷第一号、大14・1)
- ⑧ 齊藤龍太郎「横光利一氏の芸術——特にその表現について——」〔文藝時代』第二卷第一号、大14・1)
- ⑨ 武野藤介「四人の友だちを集めて」〔文藝時代』第二卷第四号、大14・4)
- ⑩ 赤木健介「新象徴主義の基調に就いて」〔文藝時代』第二卷第一号、大14・3)
- ⑪ 川端康成、横光利一、中河与一「文壇派動詞」〔文藝時代』第二卷第二号、大14・2)
- ⑫ 片岡鉄兵「若き読者に訴ふ」〔文藝時代』第一卷第三号、大13・12)
- ⑬ 片岡鉄兵「新感覺派は斯く主張す」〔文藝時代』第二卷第七号、大14・7)
- ⑭ 神谷忠孝「横光利一論」I第二章・国語との不逞極る決戦時代——理論と実践——、三三頁、(昭53・10・20、双文社)
- ⑮ 山本亮介「横光利一と小説の論理」序章第三節・作者の(場所)、三五頁、(平20・2・28、笠間書院)
- ⑯ 注⑮に同じ。
- ⑰ 羽原卓也「対峙する横光利一「春は馬車に乗って」」〔国語と國文学』第九一巻第二二号、平26・12)
- ⑱ 小田桐弘子「横光利一 比較文学研究」第四章・「春は馬車に乗って」

横光利一「春は馬車に乗って」

の構造論、一〇九頁（昭55・5・15、南総社）

①⑨ 大橋毅彦「横光利一の新時代感覚——「春は馬車に乗って」の構造因子——」（紅野敏郎編『新感覚派の文学世界』所収、七五頁、昭57・11・23、名著刊行会）

②⑩ 神谷忠孝「横光利一「春は馬車に乗って」——むきだしの魂がぶつかり合う」（『国文学 解釈と鑑賞』第七五巻第六号、平22・6）

②⑪ 注②に同じ。

〔付記〕 本稿で引用した横光利一の文章は『定本横光利一全集』全一六巻

（昭和五十六年六月三〇日、昭和六十二年二月二〇日、河出書房新社）を底本とした。引用に際しては、ルビを簡略化し、漢字は原則として新字体に改めた。