

横光利一の時代——文壇登場の前後

保 昌 正 夫

横光利一は大正十二年（一九二三年）五月号の『新小説』に「日輪」、『文藝春秋』に「蠅」を同時に発表したこと^①で文壇に登場した。この二作が合わせて、当時、文壇での評価の場として認められ始めた『新潮』の「創作合評」第四回（十二年六月号、「五月の創作」）に取り上げられたのである。もっとも、前年、『人間』（二月号）に「南北」を出しており、これを「初期の作品のなかではもつとも注目すべき性格をおびてゐた」とする評もある^②。

しかし、大正十一年は横光が富ノ澤麟太郎、中山議秀（のち義秀）、小島勗^{つとむ}らと同人誌『塔』を創めた年でもあり、まだ文壇登場には至っていない。この『塔』創刊号（同年八月）に発表した「面」を「笑はれた子」と改題して、横光は『文藝時代』の「同人処女作号」（昭和二年二月号）に載せており、「私は此の作を恐らく五回ほど書き直してやつと仕上げた」、「年月で計算すると、此の十枚足らずの作に、三年ほどかかった」と付記している（「処女作時代を顧る」の一項、「笑はれた子と新感覚」）。さらに後年の記述によれば、「筆を持つ態度にのみ極度に厳格になつてゐた一時期」（昭和十六年十月、河出書房刊『三代名作全集・横光利一集』、「解説に代へて」）の作である。「面」は短く

はなかった習作時代の終わりに近い時期に仕上げられた「処女作」であった。

『人間』に載せた「南北」も横光は「処女作」としていたりする（大正十四年『文章倶楽部』九月号、「処女作を發表するまで」の一項、「古メリヤスを着せられた話」）。これは菊池寛に原稿をみせたところ、「發表したらいいだろうと云つてくれて、『人間』に紹介」してくれ、「發表されたのは、それから半年程してからのこと」というから、この「処女作」は大正九年には出来ていたのだろう。

そのころから横光は菊池寛の家に出入りしていたようで、翌十年、菊池の家（小石川区中富坂）で川端康成と会っている。川端の回想（昭和九年『新潮』五月号、「文学的自叙伝」）には、

横光氏に初めて紹介されたのも、菊池氏の中富坂の家であった。夕方三人で家を出て、本郷弓町の江知勝で牛鍋を御馳走になったのを覚えてゐる。横光氏はどういふわけか殆んど箸を持たなかった。また、小説の構想を話しながら声高に熱して来て、つかつかと道端のシヨウ・ウインドオに歩み寄ると、そのガラスが病院の部屋の壁であるかのやうに、病人が壁添ひに倒れ落ちる身真似をした。この二つは第一印象である。さういふ横光氏の話し振りには、激しく強い、純潔な凄気があつた。横光氏が先きへ帰ると、あれはえらい男だから友達になれと、^③菊池氏が云つた。

とある。大正九年、横光は菊池寛を識り、翌十年、菊池の許で川端康成と出会つたのである。終生の師友である。菊池は「真珠夫人」を『大阪毎日』・『東京日日』両紙に連載、刊行して世評を高めた時期、川端は『新思潮』（第六次、同人は石浜金作、今東光ら）を継承する諒解を得るため菊池を訪れていたのである。

大正十年では、なお一つ、触れておかねばならぬことがある。この年一月、『時事新報』の懸賞短篇小説（審査Ⅱ里見淳、久米正雄）に応募した「踊見」（のち、「父」と改題）が選外二等となつたことである。このときの一等は藤

村（宇野）千代、二等は尾崎泗作（士郎）、三等は八木東作であったが、横光の場合、これが機縁となって菊池から里見、久米らが編集に係わっていた『人間』への「南北」紹介につながって行ったのだろう。

「踊見」は『時事新報』紙上にも掲載されており、「十九になる子」が父と母と一緒に京都へ都踊りを観にゆく話である。「子は父の前では拗ねる気がしなかった」が、どこかにこたわるものがある。「下駄を引摺るやうにして黙つて親等の後に従い」て「歩き乍ら」、「恋人を抱いた時の自分の姿を思ひ泛べた」りする。文房具屋で子のために万年筆を買ってやろうと、店に入り、それを「手にとつてゐる父を見ると、（子は）急に父が恐ろしくなつて来た」で、この短篇は閉じられるが、この恐ろしい父には志賀直哉の作品からの作用がないだろうか。

前年（大正九年）、横光は早稻田での級友であった佐藤一英に宛てた書簡に「俺は余り志賀氏にかぶれすぎてゐた。それを知つた今は何を書いても食べかたの好くない鰻頭のやうだ」と書く。「踊見」にも、その「食べかたの好くない」ところが出ていることになるかもしれない。志賀直哉への「かぶれすぎ」を横光は漸次意識しつつあったのではあるが、なかなかもって、その「かぶれ」は治癒しなかったようだ。

「かぶれ」という以上に、この時期の横光にわづらいとして抱えこまれたのが、小島勗の妹キミとの恋愛であった。小島が横光との友人であっただけに、その妹に対する恋愛が文字どおり悪戦苦闘を強いたことは河出書房新社版『定本横光利一全集』（第十六巻）に収まる小島勗宛書簡に当たれば一目瞭然である。大正十一年九月に書いたと推定されている一通には、「この四年間の苦痛」といった言葉もみえるから、キミへの横光のわづらいは相当期間にわたるものであったことが知られる。

キミの死期直前に書かれたとみられる小説「春は馬車に乗つて」（大正十五年『女性』八月号）の一節に、「妻を貰うまでの四、五年に渡る彼女の家庭との長い争闘」とあるのは、おそらく作者の体験と実感の要約だろう。横光自身

は大正十年の作としている「御身」（大正十三年五月、金星堂刊『御身』初収）に「愛と云ふ曲者にとりつかれたが最後、実にみじめだ」とあるのも、おそらく小島キミ体験を宿した言葉ではないだろうか。

「愛と云ふ曲者にとりつかれた」、「みじめ」は未発表原稿のままに残されていた「悲しみの代価」（昭和三十五年五月、『文藝』臨時増刊『横光利一読本』）にも表わされている。これの発表に当たって書かれた川端康成の一文（『悲しみの代価』その他）にも、

横光君は結婚までの年月が長く、しかもその少女（キミ）との交通を兄の小島君やその一家によってさへぎられることに、異常な焦慮と不安と苦痛を感じ通して、被害妄想的な嫉妬に悩んだ。それを小島君に長文の手紙で訴へてゐる。その手紙の調子は『悲しみの代価』の文章と同じである。

とある。小島キミと「結婚」するまでの「異常な焦慮と不安と苦痛」、「被害妄想的な嫉妬」が「みじめ」な愛の認識を横光に植えつけたのである。^④

「悲しみの代価」は「多分横光君が数へ年二十五歳前のもの」と『悲しみの代価』その他にはあるが、それは大正十年、十一年のころに当たるだろうか。そのころ横光は小石川区初音町の初音館に下宿しており、早稲田での友人であった吉田一穂は、横光がそこで書き継いでいた「日輪」をキミを「めぐる仮装敵」を意識した「嫉妬文学」だ、とみている（昭和二十三年十一月、改造社版『横光利一全集月報』第八号、「横光左馬のこと」）。「日輪」の卑弥呼はキミ子だ、とも読めるのである。^⑤

小島キミはその死にいたるまで横光に、さらにその作品にからまり、まつわっている。「春は馬車に乗つて」にも「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」という言葉が書きこまれている。大正十三年五月（横光の最初の作品集『日輪』／＼『文藝春秋叢書』、春陽堂刊）、『御身』／＼金星堂刊が同時に出た月である）、佐藤一英に

宛てた書簡には、「君子は僕の所にゐる。が、小島の方とは、とてもまだまだ駄目だ」とある。むしろ、横光が世に出たことで小島勗との間が、いっそう「駄目」になったとも考えられる^⑥。

『横光利一全集』はこれまでに都合四回刊行されているが、その最も新しい河出書房新社版『定本横光利一全集』（全十六巻、昭和五十五年六月～六十一年十二月）で文壇登場作にあたる「日輪」、「蠅」以前の作を拾うと、前記した「父」、「南北」、「面」、「悲しみの代価」のほかには、

大正六年に『文章世界』に投稿、掲載された「神馬」、『萬朝報』の懸賞小説に投稿、掲載された「犯罪」、

大正九年、『サンエス』に発表の「宝」（同七年、『文章世界』への投稿作、「骨董師」の手入れ作）、

翌十年、富ノ澤麟太郎らとの同人誌『街』に発表した「顔を斬る男」（のち、「悲しめる顔」）、「月夜」、

それに「悲しみの代価」と同様に原稿のままに残されて没後に発表された「姉弟」、「火」などである。

つまりこれらが横光の習作期、——投稿、懸賞応募、同人雑誌の時期の作とみられるだろう。この間、約六年ほどにわたるから、その習作期は短いものではなかった。

しかも、「蠅」が掲載された号の『文藝春秋』の編輯後記には、「横光の長編『日輪』が五月の新小説に載る。二三年も掛った労作である。『蠅』を読んで彼の才分を認めた人はぜひ読んで貰ひたい」と菊池寛が書いている。「二三年も掛った」という「日輪」も、したがって習作期に書き継がれたものであって、その時期から横光の「才分を認めた」のは菊池寛であった。横光の第一作品集とみられる『御身』の初めに「菊池師に捧ぐ」とあるのは、それだけの事由があったのである。菊池は横光の「才分」の発見者であった。

大正十二年三月、菊池から「横光君」宛で出された書簡が永井龍男の文集『花十日』（昭和五十二年四月、講談社

刊)に紹介されているが、それは、

例の「日輪」出来たか。なるべく八〇枚位がいゝ。新小説は約束済だ。ナルベク早く上げてくれ。

君の蠅は、のせる。君のだけが小説だ。

というものだ。簡明きわまる一文だが、『文藝春秋』に掲載の「蠅」は、すでに菊池の許に行っていて、それを「君のだけが小説だ」と言っているのである。「日輪」の『新小説』掲載についても面倒をみているのは菊池である。この一通をみると、あるいは菊池は「日輪」と「蠅」の同時発表までお膳だてしたのではないか、と想像されてくる。

大正十二年一月創刊号の『文藝春秋』に菊池寛が書いている「創刊の辞」は左のようなものである(その全文)。

私は頼まれて物を云ふことに飽いた。自分で、考へてゐることを、読者や編輯者に気兼ねなしに、自由な心持で云つて見たい。友人にも私と同感の人々が多いだらう。又、私が知つてゐる若い人達には、物が云ひたくて、ウヅくしてゐる人が多い。一には、自分のため、一には他のため、この小雑誌を出すことにした。

このとき、菊池は数え年三十六(横光は二十六)であるが、この「私が知つてゐる若い人達」には横光も数えられていたに相違ない。横光が『文藝春秋』創刊号に書いた「時代は放蕩する(階級文学者諸卿へ)」は、その「ウヅくしてゐる」ものを吐き出した趣の一文であった。

「階級文学の提称は、最早や文学の世界にあつては時代錯誤である」という書き出しに始まる「階級文学」、プロレタリア文学の真つこうからする否定であつて、そこには「文学とは階級打破の武器であると定義した」、「階級文学」を「文学に盲目」であり、「文学の糟粕を舐め」るものときめつけている。見方によっては、こうしたきめつけ、(独

断と偏見)こそ、「時代錯誤」とみられなくはない。

しかし、ここで横光が強調するのは「不断に放蕩する時代」に応ずる文学、「新らしき時代感覚」を所有する文学であって、あくまで「文学の世界」にあつての「新らしき時代感覚」の要請であつた。ここには横光の反プロレタリア文学の姿勢が決然と打ち出され、同時に翌大正十三年に始まる「新らしき時代感覚の文学」、——「新感覚派」の文学の予約的宣言がなされていることになる。いくぶん大きく文学史の上でみるならば、いちはやい「芸術派」モダニズム宣言」である。

しかも横光はここで「新らしき時代感覚の現れてゐる最も近代的な作家」と「此の時代感覚を忘却し、益々自ら古典のなかに滅亡せんとして骨苦する」作家とを分別して列挙している。前者には菊池寛、広津和郎、佐佐木茂索、一谷義三郎、牧野信一、芥川龍之介、志賀直哉ら、後者には里見弴、小島政二郎、久保田万太郎、葛西善蔵らが挙げられている。後者を列記したあとの、この文の結びには、「諸氏の後を追つてはならぬ。何ぜなら、時代は最早やその触角を転換した。滅亡の日は近かついた。墓標の立つた古き塔は、諸氏の前へ刻々にその淋しき道を拓げてゐる」とあるのだから、その「ウツ／＼」も相当なものだ。横光利一の名はこの檄文によってかなりに伝わつたろう。

横光はここで菊池寛の名を「題材を披瀝し摘出する新鮮さに於て」と、「そのリズムの格調から来る時代感覚の新鮮さに於て」の二個処に挙げており、これも例外的取扱ひである。こうしたところからも菊池寛のものと「若い人達」として際だった横光の存在、立場が見て取られたろう。『文藝春秋』には「時代は放蕩する」の続篇のような形で「新らしき三つの焦点(批評家へ質問五つ)」(十二年三月号)も書かれたが、ここでも横光は「最近一年間に於て」、「用ひ古されたる在来の素材に打つた焦点」を「明白に窺ひ得た作品」を提出した作家として佐藤春夫、菊池寛、犬養健を挙げている。^⑦

この間、同年二月号の『文藝春秋』（この号からその表紙に「菊池寛編輯」と刷り込まれた）に「編輯同人」が発表された。横光を含めて石浜金作、川端康成、今東光、佐々木味津三、鈴木彦次郎ら十四人（このうち、約半数が翌年、「新感覚派」の『文藝時代』の旗揚げに加わる）。菊池はこの号の後記に「今度、雑誌を手伝って貰ふ人として別記の人々を同人とした。これは僕の手下でもなければ門下でもない」と書いているが、これは結果的には「手下」、「門下」ともみられる、その傘下の人びとを発表したことになったのである。

初めに記した横光の文壇登場作とみられる「日輪」と「蠅」とについて、『新潮』の「創作合評」に取りあげられたところを見ておきたい。まず、「日輪」から。

久保田（万太郎）。近来の力作でせうね。

中村（武羅夫）。しかし、かういふ性質の力作に若い人が行きなり打つかるといふのはどんなものですかね。もつと自分の生活なり周囲なりを、真正面からいきなり書いた方がいゝんぢやないですか。

久保田。力を入れすぎたかたちがある。作者が苦しんだ割にはえない。もつと、わたしは、ゆとりがほしい。

水守（亀之助）。なか／＼苦心してうまいやうですが唯、リズムが初めつから終ひまで単調になりすぎてゐやしないですか。

こんなふうに「合評」は始まっている。耶馬台国の女王卑弥呼を題材とする絵巻を想わせる長篇（この時期には「長篇」とみられた）が一举掲載されたことで「近来の力作」、「苦心」の作とみられたことは首肯されるが、ここではむしろ「力を入れすぎた」、「苦しんだ割にはえない」ところが指摘されていることになろう。そこで「自分の生活なり周囲なりを、真正面から」書いた方がとする、当時に見れば自然とみられる私小説的、日常的リアリズムへ

の要望が提出されたのだ。

しかし、「若い人」の横光はそうした従来の、既成のリアリズムへの対抗、反抗を「放蕩する時代」を意識することで着意しつつあって、「ゆとり」の文学など眼中にはなかった。久保田万太郎のいう、「力を入れすぎたかたち」の「かたち」、形式こそ横光の狙ったところであった。「若い人」なりの「打つかり」を打ち出したかったのである。水守亀之助のいう「リズム」とは異質の「リズム」を「日輪」では打ち鳴らしていることになる。^⑧

久保田。だが、作者は何を描かうとしたんでせう。

菊池（寛）。それは神代の男女の性の闘争を描かうとしたんでせう。

中村。形式に引つ張られてゐやしませんか。「行け、行け、行け」とか、「去れ、去れ」とか、一度云へばいゝぢやないですか。苦心はしてあるが、割りに無駄な骨を折つてゐると思ふ。

菊池。しかし、それはある効果を狙つたつもりでしたことぢやないかね。

久米（正雄）。力の入れ方といひ、描き方といひ、何となく近藤（経一）君と同じやうに、吾々よりは一時代新らしいが、実質は大して新らしいんぢやないんぢやないかね。

久保田。裸にすれば、いろいろの動きが、書生芝居ですよ。

前の引用に続く、この部分でみると、やはり菊池寛の発言が理解者の弁になっている。「描き方」はこの当時、小説にあっては第一義のものであったろうが、横光は描写よりも表現、当然、「形式」をも含めた表現を描写を越えるものとして意識していたと思われる。「行け、行け」、「去れ、去れ」などの小説のなかの台詞も、まさに「書生芝居」ではあるが、記号的ともいえる会話、「リズム」のある対話を見せようとしたことになろう。そこにも明らかに「ある効果を狙った」ところがあったのである。

「日輪」の下敷きには生田長江訳のフロベールの『サラムボオ』（大正二年九月、博文館刊）があったとみられる。^⑨前記した吉田一穂の「横光左馬のこと」にも「日輪」を書き継いだころ、「長江の『サラムボオ』の直訳体が、彼れ（横光）の気風に合つたらしく、第三人称と動詞を二つに折り重ねる語勢の強い独自の文体で、その嫉妬文学をつづける……」とあった。長江訳の『サラムボオ』は長期にわたって横光の愛読書であつたらしく、その「文体」だけでなく、「日輪」に広汎に作用している。

『新潮』の「創作合評」の「日輪」評の部分は、

菊池。小説としての価値はともかく、映画劇としての面白さは日本では、一寸類例のないものだと思ふ。

久保田。この作のねうちは描写にあります。内容としてはそれほどのものではない。

で終わっている。久保田万太郎のいう「描写」は「表現」とあるべきところで、その「表現」も横光には「内容」と不可分のものと考えられていただろう。「描写」万能のリアリズムから「表現」機能への転換、——これを目途して「日輪」の方法、作法が引き出されたのだ。

菊池寛の「映画劇としての面白さ」の指摘こそ、「この作のねうち」を言い当てたもので、横光の「新らしき時代感覚」による「表現」を看て取ったことになろう。実さい、「日輪」は二度にわたって映画化されてもいる。^⑩この時期の横光の小説には他にも「映画劇としての面白さ」、映像性が少なからず認められるものがある。大正十三年、『文藝春秋』（六月号）に発表された「赤い色」（のち、「赤い着物」と改題）なども短編映画化できる作りをもつ。

「日輪」について直接に触れているわけではないが、これの発表された翌月号の『新小説』の「時評」に生田長江が書いている「歴史物の作者等へ」は、この作への大所高所からの批評になっている。横光はこれに応ずるかのよう
に「歴史物にあつては」、「その題材に埋没されたる概念的伏線」、「その伏線の特質たるべき力線の音楽」、「それらの

産むべき荘重な童話的伝説的終結」、「それら様々な概念的線条の隆起曲折する内面波動と外面リズムの誇張した調和の中に、作者の精神活動」が発動するところがあることをいい、自分はこの「物語（『日輪』）を音楽と名付けて書き続けたと云ふ傲慢さ」を持つものだ、と告げている（大正十三年『新潮』一月号、「大正十二年の自作を回顧して」の一項、「最も感謝した批評」）。

ここにいう、「作者の精神活動」とは、やがて「感覚活動」と表されるものであり、「日輪」を「音楽」として「書き続けた」とあるところにも注意を誘われる。「傲慢さ」を充分に自覚、計量しての「物語」であったのだ。その意味から「最も感謝した批評」は「日輪」の自注であって、すでに「感覚活動」（大正十四年『文藝時代』二月号。のち、「新感覚論」と改題）の序説とみられるところがある。

なお、この「大正十二年の自作を回顧して」は「自分では『碑文』（七月、『新思潮』）が一番気に入ってます」と書き出されているが、「碑文」も「力線の音楽」、「誇張した調和」を多分に意図し、「童話的伝説的」作りを備えた「歴史物」で、横光の「聖書物語」といえるだろう。初期の横光には「聖書」からの暗示（象徴）、そこからの意匠（構図）が採り入れられている。同じ年、『新思潮』に掲載された「太古礼讃」（のち、「御身（序文に代えて）」）などは、その典型文章だろう。

つぎに「蠅」について、『新潮』の「創作合評」に言われているところを引いてみる。

久保田。「蠅」の中にわたしは泉鏡花の風格をみ出した。

中村。しかし、行き方が、まともでないやうな気がする。

菊池。「蠅」は作家としては、まともです。スチツチです。

久保田。スケッチではないな。

中村。あれだけの中であら、あゝいふ野心的な内容を盛らない方がよかつたと思ふ。「文藝春秋」の中では中河与一氏の「或る新婚者」が、三四篇読んだ中では一番いゝと思つた。私の所謂作家として「まとも」なものだと思ふ。さう考へて、横光利一氏の「蠅」を考へると、どうもまともでない。十二畳の部屋でなくては盛れないものを、無理に三畳の部屋に盛つたといふやうなところがある。何んだか正当でない。

これが「蠅」評の全部であるが、久保田万太郎のいう「泉鏡花の風格」は鏡花の作にみられる劇的な、あるいは戦慄的な趣向を「蠅」にみたのだろうか。中村武羅夫がしきりと「まともでない」を連発し、「正当でない」(「正統でない」)とするのも、うなずけなくはない。たしかにこれまでの日常的なリアリズム本位に読めば、「十二畳の部屋でなくては盛れないものを、無理に三畳の部屋に盛つた」ところがあるのである。

しかし、そこがこの作に「盛られた」、つまり造作され、表現された世界(形式)であつて、むしろ見どころ、見せどころである。従来の「まとも」、「正当」の解体、再構成を意図したのである。構図があり、象徴があり、「新らしき時代感覚」の文学が意匠されている。「蠅」はほとんど一直線に「新感覚派」の『文藝時代』創刊号(大正十三年十月号)の「頭ならびに腹」に飛んでゆく。

「大正十二年の自作を回顧して」には、

「蠅」は最初諷刺のつもりで書いたのですが、真夏の炎天の下で今までの人間の集合体の饒舌がびたりと急に沈黙し、それに変つて一疋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覚を放射し始め、その感覚をもし完全に表現することが出来たなら、ただ単にその一つの感覚の中からのみにても生活と運命とを象徴した哲学が湧き出て来るに相違ないと己惚れたのです。

とある。ここには「一疋の蠅」の活動が「放射」する「不可思議な感覚」が着意されていたのだ。「集合体」としての「人間」のみじめな「生活と運命とを象徴」して、これが書かれたともみられる。そのみじめな「人間」に対応して作中に配役されたのが「一疋の蠅」である。この「眼の大きな一疋の蠅」の、その「眼」がカメラアイのようにはたらいて撮影的效果を産み出している。「一疋の蠅」の「活動」は活動写真の「活動」である。^⑪「日輪」の「傲慢」も、「蠅」の「^⑫惚れ」も菊池寛の言葉を借りれば「作家としては、まとも」であったのだ。^⑬

菊池には「若い者を甘やかせる」(川端康成)^⑭とこころがあったようだが、横光の「蠅」に対して、「君のだけが小説だ」と書いたのは「甘やかし」だけではなかったろう。川端康成に告げたように「えらい男」という認識があったのだろう。横光への「まとも」な評価があったのである。

しかし、「菊池寛編輯」の『文藝春秋』は毎号、着々と発刊部数を増してはいたが、雑筆雑誌(ゴシップ雑誌)の域を充分に脱しきれないでいた。その創作欄はもっぱら短篇の陳列場で川端康成のいう「文藝春秋の作家」(大正十二年『文藝春秋』八月号)の舞台であった。中村武羅夫の評言を用うれば、まさに「三畳の部屋」であって、そこで「ウツ／＼してゐる」連中の短篇競作道場でもあったろうか。「蠅」はその短篇競演の舞台でショートショート形式の小説作法を余すところなく発揮したのである。^⑮

大正十二年の横光利一を見わたすとき、逸してはならないのは九月一日の関東大震災である。しかし、この災害は横光らには禍よりも福をもたらしたものとなった。その翌年に始まる「新感覚派」の文学は「震後文学」ともみられたのであるが、もしも震災が無かったならば、果たしてそれだけの活動、評価をもちえたか、どうか。

横光の身辺でみても、菊池寛が「落ちざるを耻づ」(大正十五年六月、改造社刊『文藝当座帳』所収、「震災文章」

の一項)などで、焼野原となった東京から「都落ち」しないことを「耻づ」といった悲観を述べているのに対して、横光らにはこの震災を機に文壇に飛び出でいった印象すらある。¹⁵横光自身、後年、「今から考へてみると、大正十二年の関東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ゐる」(昭和九年一月四日、『読売新聞』、「雑感——異変・文学と生命」と述懐しているが、前後五年にわたった第一次世界大戦に「匹敵」するものを関東大震災から受けた、——享けたとも見て取れるのである。大正十二年九月から五年を数えると、横光利一にあっては『文藝時代』の時期を経て、芥川龍之介の自裁(昭和二年七月)を迎えた時期に当たり、それはあたかも昭和のモダニズム文学の萌芽期と大正文学の終焉期に重なっている。横光利一は「新感覚派」の時期にさしかかる。

注

- (1) 『文藝春秋』は創作を初めて載せた号である。
- (2) 昭和二十八年十二月、河出書房刊『現代文豪名作全集20横光利一集』所収、平野謙「解説」。ここには「横光利一のやうな作風の場合、作品のすじがきは全く無意味である」としながらも、村の「南から北へ、北から南へ」、厄介者の「死にかけた男」が親戚間を「運搬」される「あらずじ」が紹介され、『南北』こそ『日輪』以前の代表作ではないかと評価する。
- (3) この回想に触れられている横光の「小説の構想」は、一九九〇年(平成二年)八月、『文藝』に「未発表小説」として掲載された「愛人の部屋」についてだろうか。
- (4) しかし、「悲しみの代価」を横光の小島キミ体験だけで読み切ることには疑問が残る。中山義秀の『台上の月』(昭和三十八年四月、新潮社刊)は「物語は必ずしも事実ではない」という断り書で始まる横光利一「物語」であるが、そこには小島キミを通じてとは別個の「事実」も踏まえられているようだ。
- (5) 「日輪」を小島キミをめぐる作と読んでいるものには那珂考平の「横光利一氏の恋」(昭和五年『文学時代』七月号)があ

る。これは「文壇実話小説」として掲載されているが、その「実話」性は見どころとされる。

- (6) 小島キミの横光利一との戸籍面への結婚届出は、その没後。入籍はその死まで認知されなかったのか。「春は馬車に乗つて」の死期を迎えた妻の言葉に「あたしの骨はどこへ行くんでせう」とあるのは、実際にあったものか。

- (7) 佐藤春夫は「時代は放蕩する」では「新らしき時代感能を漂出さす作家」として挙げられてはいたが、「しかし、氏の感能はただ漸くそのリズムを持った味覚に於てのみである」と但し書が添えられていた。犬養健は後年、横光と親交を結ぶ。

- (8) 「日輪」をオペラ化したいという話があったことを中学（三重県立第三中学校。現在、県立上野高等学校）のころからの友人であった音楽家広岡淑生が改造社版『横光利一全集月報』第十六号（昭和二十四年七月）に書いている。なお、水守亀之介については「敵——水守氏へ」（大正十三年十月十四日、『時事新報』、『定本横光利一全集』第十六巻収録）がある。この「創作合評」にも水守は中村武羅夫とともに『新潮』編集部として出席している形。

- (9) その引き合わせを『日輪』抄（昭和三十五年十一月、『文学・語学』）に紹介した。

- (10) 昭和五十四年二月、岩波ホール刊、『映画でみる日本文学史』所収、『『家族会議』の映画化』。

- (11) 小林秀雄が『日輪』の眼は玻璃の眼だ（昭和五年『文藝春秋』十一月号、『横光利一』）と評したことは知られているが、「蠅」にこそ「擬眼発見の歓喜」が読み取れるのではないか。

- (12) 「蠅」については山崎甲一「蠅」の虚構——対話なき人々の群れ（平成二年三月、『鶴見大学紀要』第二十七号）もあり、ここにもみじめな「人間」が指摘されている。

- (13) 大正十三年『新潮』四月号、「人間随筆（其五）最近の菊池寛氏」の一項の標題。横光はこの小特集に「客観描写」を書いており、この標題も、そして内容のスタイルも、きわめて意識的であえて「客観描写」を試みた菊池寛像とみられる。

- (14) 川端康成の「文藝春秋の作家」には横光の「日輪」、「蠅」、「碑文」に関しての評があり、『新潮』の「創作合評」で「蠅」と対置されていた中河与一の「ある新婚者」などについても触れられている。同時代評、同世代評としても貴重である。

- (15) 関東大震災に遭つての川端康成、中河与一、今東光ら、翌年、『文藝時代』に結集した同人の行動、記録は一括、検討に値いするだろう。