

改稿過程からみた「花園の思想」の成立

——〈病人〉から〈思想〉へ——

十重田 裕 一

横光利一の「花園の思想」〔改造〕一九二七・二が、多くの削除、挿入を繰り返す中で成立していることは既に拙稿⁽¹⁾における翻刻で明らかにした。それは、「花園の思想」の成立が決してストリートではなく、紆余曲折を経た結果であったことを端的に物語っている。また、そこには横光の言葉に対する並々ならぬ拘り、小説完成に向けられた意志が感得された。

そこで、本稿では、改稿の諸相に照明を当てることによって、〈病人〉から〈思想〉への展開を、すなわち「花園の思想」がどのようにして成立したかを検討し、併せて、小説成立の背景にある横光の表現認識についても考察することとした。

一

「花園の思想」成立の問題を探るうえでまず注目しなければならぬ点は、題名が初め「花園の病人」であったという事実である。どの時点での題名修正であるかを特定することは困難であるが、この事実と言うまでもなく、横光が「花園の病人」という題

名に基づいて小説を進行させた、あるいは進行させようとしていたことを物語っており、当初、題名をなぜ「花園の病人」としたか、そこに込められたモチーフは何であったかを、周辺作品との関連から、あるいは改稿の痕跡から考察していく必要を思わせる。

「花園の病人」という題名に示された〈病人〉とは、作中人物の、結核で死んでゆく〈妻〉（君坊・キヨボ）を直接に指示している。そして、その名前からすぐさま、葉山のサナトリウムで死去（一九二六・六・二四）した横光の妻キミが連想される。さらに、「花園の」という修飾に、亡き妻を花々で飾り、甲おうとする構想がストリートに表わされていると考えられる。もっとも、こうした発想はこの小説に限られたものではなく、キミの死後書かれた妻を題材とした小説、あるいは妻が登場する場面で既にみられていたものであった。例えば、「春は馬車に乗つて」〔女性〕一九二六・八）では、小説の末尾にそれが窺われる。

妻は彼から花束を受けとると両手で胸いつばいに抱きしめた。さうして、彼女はそれ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。

この他にも、「計算した女」(新潮)一九二七・二)の中に、「彼は亡くなつた妻に大きな花を買つてやりたくなつた。彼は門の前に立つたまま暫く花籠の登つて来るのを待つてゐた。」という一節がみられ、また、かつてキミとともに郊外の新居で過した、短くも幸福な生活を描いた掌篇「美しい家」(東京日日新聞)一九二七・一・二七)においても、最後の場面に「私は家へ歸つて来た。家の小路の両側は桃色の花で埋まつてゐた。この棚びく花の中に病人がゐるやうとは、何と新鮮な美しさではないか。と私はつぶやいた。」とある。このように、亡き妻を花々で飾るといふモチーフが、「花園の思想」より以前の小説に既に現れていたことが明らかとなる。

また、「花園の思想」より以前の小説では、妻が衰弱していくところ(春は馬車に乗つて)、亡き妻とのかつての生活(美しい家)、妻の死後の出来事(蛾はどこにでもゐる)「計算した女」などは描かれているものの、妻が死んでゆくところは直接には描かれていないことも注視しておく必要がある。すなわち、「花園の思想」で初めて妻の死を直接に描くのであるが、「花園の病人」においても、題名が端的に示唆しているように、横光が亡き妻キミの死を直接の対象に据え、描こうとしたことにまず間違いはない。そして、亡き妻を花々で飾ることによって、その死を弔い、昇華させようとしたことは充分に推察できる。もっとも、妻の死を花々で飾るといふ側面は、「花園の思想」へと変成してからも消失するわけではなく、むしろ色濃く残っていると考えられる。しかし、こ

のような側面を残しながらも、一方で小説の題名が「花園の病人」から「花園の思想」へと変えられている以上、そこに窺われるモチーフの変容を考えていく必要がある。〈病人〉を「思想」へと題名を変えた、モチーフの変容にこそ「花園の思想」独自の主題を見出すべきだからである。

まず、主人公が最初〈彼〉ではなく〈梶〉であつたという点についてだが、〈梶〉は一章の途中まで用いられている。また、横光の作品史にあって、〈梶〉という人物はかなり登場しているが、「花園の思想」より以前の小説では僅か一作、『大阪毎日新聞』に連載(一九二四・一〇・八―二六)された「セレナード」の主人公として登場してくるだけである。この小説は、主人公の〈梶〉と〈町子〉の恋愛が、〈花園〉を舞台に繰り広げられるといういささか通俗味がかつた小説であるが、主人公名が〈梶〉であること、〈花園〉が小説の舞台となつてゐることを含めて、「花園の思想」へのイメージの継承がかなりストレートなかたちで行われている。そのことは、次に示す一節からも明らかとなる。

梶と町子は広間を抜けて、ベランダから、庭園の方へ降りて行つた。棕櫚の樹の間の瓦斯燈の光りに半身を青白く染めながら。泉水の銅の女神の口から噴水が。泉石は濡て黙つて光つてゐた。池を中心に放散形に拡がった芝生の外には花園が静まつてゐた。

素材といい、イメージといい、ほとんどそのまま「花園の思想」へ連続しているようにみえるが、一方で、この連続性を断とうとし、作品の独自性を確立しようとする痕跡が窺われる。それは、

主人公名を「梶」から「彼」に変えたことに端的に現れている。また、「花園の思想」の七章にある「セロのガボットが華やかに日光室から聞えて来た。」という一文にみられる「ガボット」を、「セレナーデ」と最初書き込みながらも修正したという細部にも見出すことができる。この点に関しては、五章で「月光曲」を「ミヌエツト」と修正していることも、夜曲から舞曲へのイメージの転換ということで呼応し、「花園の思想」形象化において横光が、かつて自分が書いた作品とは別の、独自性を追究していることとしていたとともに、イメージの統一を図ろうとしていたことがわかる。しかし、それよりも重要な点は、「梶」から「彼」への転換が「病人」から「思想」へのそれと明らかに呼応していることに求められるのである。「梶」から「彼」への推移は、具体的人名を与えた三人称から抽象的三人称への転換と位置づけられる。いわば、具体から抽象への推移として主人公の人称の問題を整理することができるが、題名についても同様のことが言える。既に述べたように「花園の病人」の「病人」とは、作中の「妻」（「君坊×キボ」）を指示し、さらにそこからは、横光の亡き妻キミが自ずと連想される。つまり、「花園の病人」という題名では、「病人」という言葉があまりにも直接的、具体的に、死んでゆく妻を描くというモチーフを示してしまうことになる。それを、観念的、抽象的な言葉である「思想」を用い、題名を「花園の思想」に変えているのであり、その意味において「梶」を「彼」に変えたことと同様の意識が働いていたと考えられるのである。

また、一章において、「妻の顔を新しく見るのが好きであった。」

（傍線引用者）という一文の傍線箇所を「見に戻った。」と変え、また、「彼は感じた」と二度書き込んだところを削っている。ここでは、地の文における作中人物の心情解説を削除していく方向がみてとれる。これは、「恐らく、妻は死ぬだらう。」という一文が冒頭部分で二度も書き込まれていながら、二度とも削除された後、次に示すように、一章の後半部分で「——」（ダッシュ）が付され、「彼」の内言として再び書き込まれることもかかわっている。

彼は妻の病室のドアを開けた。妻の顔は、花卉に纏はっていた空気のやうに、哀れな朗かさをたたへて静まつてゐた。
——恐らく、妻は死ぬだらう。

彼は妻の顔を寝台の横から透かしてみた。罪と罰とは何もなかった。彼女は処女を彼に与へた満足な結婚の夜の美しさを回想してゐるかのやうに、端整な青い線をその横顔の上に浮べてゐた。

地の文であるか、「彼」の内言であるかの差異は大きい。地の文、それも小説の冒頭で「恐らく、妻は死ぬだらう。」と、妻の死を予兆させる一文を書き込むことが、結末に訪れる死と呼応する作用をなすことは想像に難くないが、いささか妻の死を描くというモチーフが前面に出てき過ぎる嫌いがある。それを、地の文で二度も書き込んでいることから、横光が妻の死を書こうと先走るさまが看取できる。このことは、やはり一章で、「梶を覗くやうに」という言い回しを二度書き込みながら削除（その後八章で「梶のやうに」というかたちで用いられる）していることとも呼応し

ている。

では、「——」(ダッシュ)を付し、〈彼〉の内言へと転換したこ

とはどのようなことを意味するのだろうか。おそらくそれは、横光が主人公との距離をとり、客観化、対象化しようとするともに、地の文における作者自身の、直接的な叙情の流出を回避しようとするためである。さらにこのことは、前述した「好きであった」「感じた」という感情表現を削除している点とも呼応している。また、このような傾向を示す一章以降、地の文が詩情を溝えつつも、〈た〉止めを基調とし、外在的狀況が淡々と語られていくようになることも無縁ではない。これは、〈妻〉を「一疋の怪物」「一個の美事な静物」、〈彼〉を「一個の機械」「一枚の紙」というように、モノと見立てて人物を対象化していく発想ともかわっている。

これまでみてきたように、横光は一章において〈梶〉から〈彼〉へと主人公名を抽象化し、さらにその内面描写を削除しつつ、人物の対象化を図ることで作品を形成していきうとしていたのであった。以降、このような方向で小説は書き進められることになるのだが、おそらくここに、横光が〈病人〉を〈思想〉に変えた作品創作上の、〈思想〉の一端を見いだすことが可能である。そして、主人公の改名および地の文における内面描写の削除といった、小説の方向を決定づける重要な転換が一章に集中している以上、「花園の病人」から「花園の思想」へとこの構想の変容は、一章を書いていく彷徨と逡巡のなかで、既に起っていたのではないだろうかと私は推察する。

二

横光がどのような〈思想〉に基づいて「花園の病人」から「花園の思想」への形象化の過程を辿ったかを説明していくうえで重視しておきたいのは、次に示す「花園の思想」と同じ一九二七(昭二)年二月に発表された「笑はれた子と新感覚——内面と外面について——」(『文藝時代』)というエッセイに表明されている〈象徴〉という〈思想〉である。

言葉と云ふ言葉がある。言葉とは外面である。より多く内面を響かせる外面は、より多く光つた言葉である。此の故に私は言葉を受する。より多く光つた外面を。さうして、光つた言葉をわれわれは象徴と呼ぶではないか。此の故に私は象徴を受する。象徴とは、内面を光らせる外面である。此の故に私はより多く光つた象徴を受する。より多く光つた象徴を計画してゐるものを、私は新感覚流と呼んで来た。

(傍点——引用者、以下同様)

横光がここで述べている〈象徴〉の意味するところをより正確に理解していくうえで、「笑はれた子と新感覚」から半年後の一九二七(昭二)年八月に『文藝公論』に発表された「嫁支度・天才と象徴」というエッセイが時期的にみても近く、参考となる。

大いなる精神、そんなものは、この地上には有り得ない。ただ有るものは、芸術の象徴性だけに限られる。技巧だ。ここでのみ精神は不可思議な光りを発して来る。技巧の拙劣な所に、何故に高貴な芸術の人格が働き得るか。

前者の方が比喩的で、このエッセイが具体的であるという相違があるものの、「笑はれた子と新感覺」と「嫁支度・天才と象徴」との言説における意味内容はほぼ一致すると考えていいだろう。

横光のいう「外面」は、後者のエッセイでは、芸術の象徴性あるいは「技巧」と言い換られ、それが優れたものであることによつて「内面」は、つまり後者でいう「精神」は「不可思議な光りを発して来る」と言っているのである。すなわち、横光はここで、「言葉」(外面)によつて構築され、自立した言語空間である作品こそが、芸術家にとっての個人的な思いや悲しみ、あるいは情熱や意志といった「内面」の総てであることを述べているのである。また、横光は後者のエッセイで、「象徴」を「批評及び説明能力の以外に遠くにあるもの」と解釈し、「理論以外の詩」であり、「主客合一の神」であるとも述べている。

しかし、それにしても、なぜ横光は「笑はれた子と新感覺」にみられるように、かくも過剰なまでに「言葉」(外面)への執着を示さねばならなかったのだろうか。このような疑問を抱かざるを得ないのは、同時代の文学的状况に視線を投じ、それまで横光に寄せられていた批評の数々を整理してみると、そのほとんどが「言葉」(外面)に、即ち装飾の文体、擬人法、比喩などを用いた奇抜な表現に集中していたからである。

たとえば、伊藤永之介は「新作家論(一)」(『文藝戦線』一九二四・七)において、「大部分の作品に於て、作者は内面的若しくは精神的方面を欠如してゐる」、「それは單なる欠乏ではなく、作者によつて殺されてゐる」とし、堀木克三は「横光利一氏の描写——

『無礼な街』の解剖——」(『新潮』一九二四・二二)において、横光の「無礼な街」(『新潮』一九二四・九)を俎上にあげながら、「この作者が、この外形の表現に於いて見るが如き新奇を真に内にもつてゐるものであるならば、一篇こんな無意味な、如何なる見地から見ても無内容な、只、外形だけの野心に満ちた作をする筈がない」、「この奇も単に外形が奇であると云ふことだけである」としている。また、斎藤龍太郎は「横光利一氏の芸術——特にその表現に就いて——」(『文藝時代』一九二五・一)において、「表現の特異点」を「擬人法的手法によつた描写」に見、そのために「作品に発露されてゐる氏の内生が、調子を弱められ、力を薄められてゐるときへ感ぜられる」、「これは芸術家にとっては、重大な損失である。外衣によつて内実が掩蔽されて失ふ——時としては芸術家の致命的な損失」と指摘する。さらに小宮山明敏が「現代作家の傾向について」(『新潮』一九二六・一一)で、横光の表現を「象徴」に到達していない「比喩」として批判している。「内において外を感ずる——しかも静かなる予感である。その場合、概して表現形式は——比喩である。比喩は——間接である。直接への過渡において許される。直接への過渡とは——苦悶の一つである。苦悶なき比喩は——死である。内にゐて城壁を破らうとする段階において、即ち外自身へ出ようとする段階において、——その最初に比喩が生れる。比喩が比喩として終るとき、即ち『静かなる』比喩は全然無力である。」とするところである。

ここに例示してきた横光に対する評言は、「言葉」(外面)偏重に、逆に言えば作者の「内面」が作品に表れてこないことに対す

る批判ということで共通している。そして、ここにあげた批判の総てを横光は受け止めていたと思われるが、その中で特に「笑はれた子と新感覚」及び「花園の思想」に直接影響を与えたと考えられる言説は、時期的に、また、横光の表現を「象徴」に到達していない、〈内面〉性を欠いた単なる〈比喩〉であると批判している点からみて、小宮山明敏のものであると考えられる。しかし、もっとも強烈に横光の中で刻印されていたのは斎藤龍太郎の評言である。というのも、前掲の斎藤の批判に対して横光は、同じ一九二五（大14）年一月号の『文藝時代』所収「編輯中記」で素早く応酬（横光はこの号の編集に携っていたため、雑誌掲載以前の斎藤論文をいち早く読み、同じ号で応じることができた）しており、また何よりも、「笑はれた子と新感覚」そのものが斎藤の批判に対する解答となっている側面があるからである。このことは、前述した斎藤の批判に対して、「内面を光らせる外面」という前提のもとに〈言葉〉（〈外面〉）を過剰なまでに主張している点にも見受けられるが、斎藤が横光の小説のなかで「面」〔塔〕一九二・五、後に「幸福の散布」所収時に「笑はれた子」と改題を「他の何れの作品よりも、本質的な芸術価値を多量に有してゐると考へられる」と高く評価しているのに対し、横光が「笑はれた子と新感覚」で次のように述べているところから明らかとなる。

ひよつとすると、此の作「笑はれた子」——引用者註）が私の作中で一番いいものになるのではないか、と時々思ふことがある。しかし、今は私はかう云ふものをもう一度書きたいとは思はない。言葉に実感がかなりの程度に出ではゐるが、

しかし言葉に光りがない。私は光りのない言葉は嫌ひである。此の作には内面的な光りがあるが、私の作中で最も出でゐる作だとは、私は思つてゐる。しかし、今は私は外面的な光りの方を愛するときだ。愛する必要があるときだ。ここを一度通らなければ、本当の内面の光りは出て来るものではないと私は思つてゐる。（中略）此の「笑はれた子」一篇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。

横光はここで、「笑はれた子」を「内面的な光りがあるが、私の作中で最も出でゐる作」と評価しながらも、一方で「新感覚的な経営が少しもない」「過去の芸術」と相対化することによって、現在の〈言葉〉（〈外面〉）を尊重する文学的立場を明示しているのだが、それは斎藤が、「他の何れの作品よりも、本質的な芸術価値を多量に有してゐると考へられる」と「面」（「笑はれた子」）を評価する一方で、表現に関して、「外衣によつて内実が掩蔽されて失ふ」ことが「芸術家の致命的な損失」とまで言われたことへの明確な解答となっているのである。もっとも、横光は斎藤の批判だけでなく、前述したように、〈外面〉（〈言葉〉）の偏重、あるいは〈内面〉性の欠如というかたちで寄せられた数々の批判に対しても、「象徴とは、内面を光らせる外面である」と、〈内面〉と〈外面〉との関係を明示しつつ、そのうえで〈外面〉（〈言葉〉）への意志を述べて、応じている。そしてその一方で、「笑はれた子と新感覚」を公表した一九二七（昭二）年二月に、「花園の思想」を『改造』に掲載しているのである。

斎藤龍太郎の言説が横光に及ぼした影響が大きかったことは、これまでの考察から、また、既に栗坪良樹氏が別の観点から論証していることから明らかである。その斎藤は、文藝春秋社から刊行されていた『文藝講座』に「現代文藝用語説明」を連載していたが、その第十三号（一九二五・四）において、横光が自己の文学的立場を明示する際に繰り返し用いている「象徴」について次のように述べている。

寓意若くは擬人、比喩を象徴とする場合もあるが、しかしこれは厳密ではない。説明をせずして、或る特定の意味内容を与へるもので、謂はゞ、形式と意味内容とが各独立した意義を有するにも拘はらず結合して、対者にその意味内容を暗示するのである。芸術的には、形式はそれ自身美的でなければならず、意味内容は深い人間的な意義を包蔵してゐなければならぬ。

ここに示された「象徴」理解は、「笑はれた子と新感覚」と「花園の思想」を置いてみる限り、まさに横光のそれと一致している。斎藤のいう「意味内容は深い人間的な意義を包蔵してゐなければならぬ」としている点は、妻の死を体験した横光の「内面」から表出された小説内容に呼应し、「形式はそれ自身美的でなければ」という点も、「光つた言葉」を鏤めた「花園の思想」に呼应していることは明らかであろう。横光が斎藤と前述したような応酬を繰り広げ、また、彼の言説に注目していたことを念頭におけば、斎藤の「象徴」理解を踏まえていたと考えられる。また、当時かなり売れた創元社版『文藝辞典』（一九二五・六・一

○初版、同年六・二〇三版）にも、「象徴とは形の無い、作者の思想、心地、気分などを、形を具へてゐる客観の事象に由て表現する事」とあるように、「象徴」という概念が同時代的に、「内面」と「外面」の問題として捉えられていたことが確認でき、また、横光における「象徴」もそのコンテクストの中にあることが明らかとなるのである。

なお、同時代のコンテクストを問題にしていこうと、大正後期から昭和初期にかけて数多く刊行された文学論からの作用も見落とすことはできないが、その中で特に注目しておきたいのは、次に示す竹友藻風『文学論』(アルス、一九二六・四)の一節である。

形象 (Image) と形式 (Form) とは内面的にも外面的にも區別して考へらるべきものであると思ふ。(中略) 形象は部分的表現である。形式は経験全体の表現である。或は又、形象は情緒の観念的統一であり、形式はその思想的統一であるといふこともできる。唯その思想的統一は知性或は論理的理性に依つて統一せられるのではなくして芸術的理性に依つて統一せられるのである。論理的理性を超越するところに理性がある。(中略) 今ひとつの実例について考へて見よう。アンドルー・マゼン (Andrew Marvel) の「花園の想」(“Thoughts in a Garden”)といふ美しい詩の中に「心」の姿を描いた一節がある。

(中略)

ここにして吹上げのしたたる下に、
または果をもてる樹の苔むすもとに、

色身しよくのころもをばかいやり捨てて、

わが心、枝の中へとすべり飛ぶなり。

そこに行き、鳥のごと、とまりて歌ひて、

さて、銀の翼つくりひ、羽搏き、さらに

いや長き飛翔のそなへ終るまで、

その翅に七彩の光をふるふ。

これは心の形象を描いた詩の最も典型的なものである。心は小鳥の姿をもつてゐる。マアエルの心眼に映じた心は小鳥の觀念に統一することに依つてひとつの形象をもつことが出来たと考へることが出来る。

横光がこのテキストを読んでいたという確証を得ることはできない。しかし、ここで「笑はれた子と新感覚」と共通する「内面」と「外面」という問題設定がなされていることもさることながら、その具体例としてあげられているイギリスの詩人アンドルウ・マアエル（一六二一七八）の“Thoughts in a Garden”の訳出された題名「花園の想」とそれに関する解説を読むとき、横光の「花園の思想」への影響、あるいは二つの同時代的共鳴、着想の一致を感じずにはいられない。竹友は「形象 (Image)」を「部分的表現」ないし「情緒の觀念的統一」と、「形式 (Form)」を「経験全体の表現」、「情緒の」「思想的統一」とそれぞれ規定し、双方とも「内面的にも外面的にも區別して考へられるべきもの」と見なし、その「実例」としてアンドルウ・マアエルの「花園の想」をあげているが、ここで重要なのは、作者マアエルの「内面」が外在化されて「言葉」（外面）となる際、「小鳥」に「形象」化さ

れ、その「思想的統一」が「花園の想」という一篇の詩になったという点にある。「花園の思想」との題名の酷似もさることながら、それこそ「花園の思想」という作品が、横光における妻の死という体験の心象を「言葉」（外面）に託した、その「思想的統一」であると考えられるからである。

これまで論証してきたように、「内面」と「外面」との密接な関係のなかで、同時代的にも、横光においても「象徴」という概念が理解されていたが、同時代的なコンテキストの中に「笑はれた子と新感覚」の言説を置いてみると、いささか「外面」偏重にみえてくる。前述したような数々の批判を受けながらも（あるいは多くの批判を受けていたからこそ）、横光は「笑はれた子と新感覚」で、それまでになくはつきりと「言葉」（外面）への意志を示すのだが、それをできたのは「花園の思想」という、「笑はれた子と新感覚」で示した「思想」に基づく具体的な小説を一方で書いていたからである。そして、由良若美氏が正しく指摘しているように、「病妻の死という経験を、その内面的な意味において把握し」ていたからこそ、「笑はれた子と新感覚」であれほどまでに「言葉」（外面）への意志を語り、実際に「花園の思想」でその「思想」を実践できたのである。「春は馬車に乗つて」などの、それまでの病妻小説、あるいは「花園の病人」の段階では、「笑はれた子と新感覚」にみられるような「芸術」への意志は語られようもない。妻の死を、「花園の病人」の死をそのまま対象として描くのではなく、「内面的な意味において把握」したうえで、「花園の思想」という「象徴」的言語空間へと形成していく中に、「笑

はれた子と新感覚」における言説が生まれてくる契機があった。その意味で、「笑はれた子と新感覚」における言説は、「花園の病人」から「花園の思想」への、改稿における横光の「思想」となっていたのである。

三

前節で横光自身の言説に基づいて、さらには、同時代の表現認識の水準から照明をあてつつ明らかにした「象徴」という「思想」は、「花園の病人」から「花園の思想」への趨勢の中で確実に作用している。ここでは、テクスト全般に亘る改稿の傾向を示しながら、そのことを論証していくことにする。

まず、もっとも目をひくのは色彩語の挿入である。たとえば、「端整な青い線」(一)、「微風に赤々と揺らめくと」(三)、「青ざめた花屋」(三)、「ほの白い円陣」(四)、「黒い腕」(四)、「三色の緑の色素」(五)、「白い看護婦達」(五)、「黒々と沈黙してゐるやうに見えて」(九)、「赤い笑声」(十一)、「真赤な声」(十二)（傍線部分は改稿における挿入箇所——引用者註、以下同様）など、かなり多くの挿入がみられる。全体を見渡すと、「白」を基調としながら、「青」「赤」「黒」などの視覚に強く訴えかけてくる原色を主に用いながら、小説に華やかな彩りを与え、また、色と色とが響きあうようにして、絵画的イメージを創り出そうと腐心していることがわかる。そしてそれは、「華やかな花屋のやうな部屋」(「華やかな」は初め「貧しい」と記されていた)(三)、「華やかな色彩で」(五)、「華やかに」(七)など、文字通り「華やか」という語を挿入してい

くことと呼応しているのである。

この色彩を鮮やかに映し出すのは「光」である。色彩ほどではないが、多くの挿入箇所がみられる（前述した笑はれた子と新感覚」で横光が自己の表現観を示す際に用いていた「光った言葉」に、即物的な側面があったことがわかる）。「退院者の後を追つて、彼女達は陽に輝いた坂道を白いマントのやうに馳けて来た」(一)、「あるいは「月は絶えず彼の鼻の上にぶらさがつたまま皎々として」(四)などにみられるように、「光」と関連する「言葉」を挿入することも改稿過程の特色のひとつとしてあげられる。そして、これは「透明な日光室」(一)、「硝子の両面から覗き合つてゐる顔のやうに」(二)、「斬りつけた刃のやうな鱗光」(九)、「日光室のガラスの中で」(十一)といった「光」に反射する素材（「言葉」）の挿入と呼応しあい、より一層作品全体に輝きを与えている。さらに、「光」だけでなく「影」を書き込むことによつて、明暗のコントラストが創り出されていることも、「お前の明るいお下の頭が、あの梯子を登つた暗い穴の所へ、ひよつこり花車のやうに現はれるのさ」(十)における「明るい」と「暗い」の挿入、あるいは、「彼は妻の影が、ヘリオトロオプの花の上で、蠟燭の光りそのままに細かく揺れてゐるのを眺めていた」(十)における（「蠟燭の光」）によつて浮び上がる「妻の影」の挿入から、さらには、「月出の前」の「白んでゐる空に「夜鶉」が「鋭い影のやうに」飛び去つていくところ(十)にもそれを見い出せる。そして、こうした「光」と「影」に関して小説全体を通じてみえるならば、「光」に漸次「影」が忍び寄るかたちで、「妻」の死に近づいて

いく趨勢が印象的に描かれているのである。なお、このような一連の視覚的な表現の挿入と相俟って、人物たちの「眼光」「眼」(これも反射する素材である)「見る」といった視覚を入念に描き込んでいる点もあげておきたい。それは、「花園」の病人たちの「絶望に光つた」列の眼光「へ」から始まってかなり見出せるが、改稿箇所では、例えば「妻の身体を奪ふまで」を「妻の眼を奪ふまで」(三三)と、「日光室の多角な面が、夕日を映して、鋭い光錠を放つてゐた。」を「日光室の多角な面が、夕日に輝きながら鋭い光錠を眼のやうに放つてゐた。」(八九)と、あるいは「面前」を「眼前」(八十三)と書き換えたところなどをあげることができる。

前述した斎藤龍太郎の〈象徴〉に対する「寓意若くは擬人、比喩を象徴とする場合もある」という言説から、あるいはこれとほぼ同時期に刊行された、前述の創元社版『文藝辞典』における〈象徴〉の項目で、〈象徴〉とは「比喩の最も進んだもの」「比喩から一步を進めて、喩へるものと、喩へられるものの区別がなくなり、有機的に混合されたもの」とあるところから、逆に〈象徴〉化において、「比喩」が重要な役割を果たすことがわかる。実際、「花園の思想」の形象化の中で、比喩は大きく作用している。直喩、隠喩、換喩、提喩といった様々な比喩が作用しているが、改稿過程という観点からいえば、特に直喩の多用が顕著である。たとえば、前述した「斬りつけた刃のやうな」「華やかな花屋のやうな」「花車のやうに」、あるいは「羊のやうな」(四四)「高価な家畜のやうな」(四四)など、挿入部分に限ってみてもかなり見出すことができる。そしてそれが、使用されているその場限りで、

個別的に対象を何かに喩えるということだけで作用しているのではなく、喩える語と喩えられる語の間に意味論的な位相差を取り去り、同列の〈言葉〉と〈言葉〉の交響のなかで、イメージの連想が限りなく行われていくようにして用いられている。つまり、「華やかな花屋のやうな」「花車のやうに」という直喩における

「花屋」「花車」は、「花」を主要モチーフとするこの小説では全体に広がり、喩える語と喩えられる語に関係なく、他の多くの花々と、あるいはそれに関連する〈言葉〉とも響きあっているのである。なお、「花園の花々は絶えず群生した蛾のやうに、ほの白い円陣を造つてゐた。」(四四)という一文の、傍点を付した「蛾のやうに」という直喩は特に注視しておきたい。それは、「亡き妻を題材とした横光の小説のひとつに前述した「蛾はどこにでもゐる」という、亡き妻を「蛾」に見立てている(喩えている)小説があり、これとの比較で、「花園の思想」の置かれている位置が明確になるからである。この小説に、「花園の思想」からのイメージの連続があることは明らかだが、逆にその差異を考えたとき、「蛾はどこにでもゐる」は妻を「蛾」に見立てる(喩える)という、いわば比喩的世界の形象であったのに対し、「花園の思想」の例示した箇所では「花園の花々」と「群生した蛾」とのイメージの連想がおこっているだけでなく、それは、「花園」の女性たちへと、あるいは鱗粉を撒き散らす「蛾」は「孢子を無数に撒き」散らす「黒い菌」へと、さらに、他の箇所へとイメージの連想が限りなく広がっていき、〈象徴〉的言語空間を形成していると考えられるのである。このような〈言葉〉と〈言葉〉の響きあいは比喩表

現だけに限らず、挿入された各所でもみられることは、前に光彩について例証してきた箇所などからも明らかとなるのである。

これまで考察してきたように、〈言葉〉が現実の事象を指標するのでなく、〈言葉〉と〈言葉〉が相互に響きあうなかで、イメージの連想を限りなく生成していく〈象徴〉的言語「芸術」へと昇華させていくかたちで、横光は「花園の思想」を形成していくとしたのである。すなわち、妻の死を、「花園の病人」の死を描くモチーフに、さらに、これまで考察してきた〈思想〉に基づいた「芸術」へと昇華させていくという、自己の「芸術」的意志が重なりあうことによって、初めて「花園の思想」は成立したのであった。

改稿過程という観点から「花園の思想」の成立について考える場合、『定本横光利一全集』第二巻（河出書房新社 一九八一・八）所収「解題」でもふれられておらず、また、これまで全く問題にされなかった『新選横光利一集』（改造社 一九二八・一〇）所収時の改稿に注目する必要がある。全般的に修正箇所は多くはないが、次に示す、作品末尾にみられる大幅な削除は視野にいれなければならない。

——キーボ、

——キーボ、

彼は垣を越すと丘へ出た。

——キーボ

——キーボ、

彼は置き忘れられた子のやうに、どつかと草の上へ尻を落

とすと、空しい霊を求めて泣き始めた。

ここには、〈妻〉の死を目のあたりにした〈彼〉の感傷が堰を切ったように溢れでている。しかし、これまで述べてきたようなかたちで、作品を成立させていこうとする横光の意志とは相反する場面である。したがって、横光が「花園の思想」を本当の意味で完結させるためにはこの最後の場面を削除し、〈彼〉が「一枚の紙のやうに」「花園の中へ降りて」「行く場面で終らせる必要があった。なぜなら、〈彼〉を「一枚の紙」と見立て、あくまでも主人公を客体化したまま描ききる必要があったからだ。

このようにして、「花園の思想」に終止符が打たれるのだが、横光にとってこの小説を書くことはどのような意味を持っていたのだろうか。前述したように、他の病妻を扱った小説では妻の死ぬ場面は直接には描かれていない。しかし、「花園の思想」では、それまで回避していた妻の死そのものを横光は描いている。また、横光がこの時期幾篇も病妻小説を書きながら、「花園の思想」のみに妻キミの名前を用いていることも注目に値する。すなわち、「花園の思想」だけが、妻キミの名前を唯一〈君坊〉、〈キーボ〉というかたちで記号化したつも、固有名で作中に登場させているのである。それまでの病妻小説で、決して用いることのなかったキミの名を敢えて「花園の思想」で採用していることの意味は大きい。おそらく横光は亡き妻の記憶を「花園の思想」に刻印しようとしたものと思われる。

以上のように妻の死を直接に描き、キミの名前を記号化しつつも、敢えて作中人物に用いている点を考えるなら、横光にとって

みればどんなに表現技法を尽くし、自己の体験を「芸術」に昇華していかうとしたところで、妻が死んでゆくさまを描くことはそれを自己のなかで再現することであり、いやがうえにもそれを確認する作用をなしたはずである。そうであるなら、横光にとって「花園の思想」を描くことはこれまで論証してきたように妻の死を永遠なる「芸術」へと昇華することであるとともに、亡き妻キミとの永遠なる別れを確認することでもあったはずだ。だからこそ横光は、「花園の思想」を最後に妻キミを描くことをしなかつたのであり、また、この作品が前述した『新選横光利一集』以降、彼の生前には、全集（非凡閣版）を除くどの単行本にも収められることはなかったのである。

注(1) 『花園の思想』の原稿——紹介と翻刻——(『国文学研究』一九九〇・六)。なお、本稿では「翻刻」から引用する際に、旧漢字は新漢字に改め、表記は初出に従った。

(2) 『文藝春秋』(一九二六・一〇)

(3) この点に関しては、山崎国紀氏が「横光利一論——飢餓者の文学」(和泉書院 一九八三・一〇)所収「燃焼と美化——〈病妻小説〉論」

で、既に言及している。

(4) 「セレナード」以外には、「担ぎ屋の心理」(『大調和』一九二七・八)、「皮膚」(『改造』一九二七・一一)などがある。

(5) 一九二四(大13)年八月に新潮社から刊行。

(6) 「川端康成と斎藤龍太郎——『文藝時代』を読む(2)」(『評言と構想』一九八〇・一〇)

(7) ここに連載したものを纏めて、菊池寛校閲、斎藤龍太郎編著として、『文藝大辞典』(文藝春秋社出版部、一九二八・六)を上梓している。

(8) 大正後期から昭和初期にかけて、文学論の類が数多く刊行されており、いわばこの時期は文学論の季節であった。竹友のもの他、「花園の思想」が発表される前年の一九二六(大15)年末刊行のものに限ってみても、片上伸「文学評論」(新潮社 11月)本間久雄「文学概論」(東京堂書店 11月)土田杏村「文学論」(第一書房 12月)などがある。

(9) 「横光利一の『花園の思想』分析」(『解釈と鑑賞』一九六五・六)。

(10) この点に関しては、沖野厚太郎「『花園の思想』の詩学」(『国文学研究』一九九〇・三)がある。

(11) 全十卷(一九三六・一一・一二)