

死を迂回する語り

—横光利一「春は馬車に乗つて」における断絶—

井上 研二

はじめに

これまで横光利一「春は馬車に乗つて」(「女性」一九二六・八)を分析するにあつて、多くの場合テクストを物語る「語り手」の存在は黙殺されてきた。というのも、病んだ妻を看取るこの物語の「語り手」は、発表の約二ヶ月前に妻を亡くした、作者横光自身と容易に重ね合わされてきたからである(1)。そのため、「語り」について文学研究の場で改めて論じられることはこれまでほとんどされてこなかった。

初期の研究史における位置づけは、伊藤整によ

る「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」という評言に集約的に現われている(2)。すなわち、伊藤の言う「自然感情的なもの」を、横光自身の実生活に求めるものや、「新感覚派手法」を横光の同時代的な文学論に求めるもののような、作家と結び付けて考える研究が中心に行われてきた。

九〇年代に入つて、テクストの意味を作者の実生活や思想に求める研究だけでなく、テクスト自体の分析を試みるものが増えてきた。石田仁志の論考は、その嚆矢の一つであり、また数少ない「語り手」の存在を前提とした論である(3)。しかし、

その副題に「対話」という語が掲げられているように、論点の中心は、「物語られた存在」である主人公「彼」とその妻であり、その射程は「語り」自体の分析にまでは届いてはいない。加えて、石田の着眼点である、「対話」を軸とする視座は、後年のテクスト分析においても積極的に援用され、同様に「対話」に着目する形で追隨されている。同時代の横光の戯曲に対する姿勢から、テクストの「戯曲的」なる部分を炙り出した十重田裕一の論などを、その一例として挙げる事ができる(4)。ここまでの流れを概略すると、初期にはまず作家との関連について論じられ、九〇年頃からは「彼」と妻との対話に焦点が当てられてきた、ということになる。

そして現在、「春は馬車に乗って」に対する研究は、より多面的に拡大しつつある。女性表象や死といった様々なテーマについて言及される中、「語り」についても芳賀祥子による指摘がある(5)。芳賀はテクストにおける夫と妻の関係を、「書く夫」と「病む妻」のような一方的なものではなく、「ケアする夫」と「ケアされる当事者としての妻」という相互的な関係性に捉え直す論を展開している。その中で芳賀は、夫を「彼」として距離を置くこ

とで、状況を俯瞰的に描き出ししていると指摘する。しかし、果して「語り手」の役割は、夫と妻という二者を俯瞰的に描くことだけなのだろうか。「語り手」が夫を「彼」と三人称で語るこの意味を、より精緻に分析することで、テクスト全体の構造や、「語り手」の意図を解読する必要があるはいだろうか。

或は、敢えてここで横光の言を持ち出して、作家と結びつけた視座を設けるならば、一九二四年七月に「新潮」に発表された、反自然主義の意志表明とも言える「絶望を與へたる者」に目を向けるべきだろう(6)。

願はくば、われわれをして卿等の昨日の糞を食らはしめるな。絶望を与へたるものは卿等である。われわれは人生のごとく絶望を嫌ふ。われわれは卿らの握った真実を否定せんがために傀儡を造る。われわれの傀儡こそは、どんづまつた卿らからの飛躍である。

ここで批判の対象にされているのは田山花袋、正宗白鳥ら自然主義の大家とされた面々である。彼ら「どんづまつた卿ら」から「飛躍」するため

に必要なのは、「傀儡」なのだ。ここで主張される「傀儡」とは、新感覚派的な文章の彩色と取ることもできるかもしれないが、「彼」という客体化された視点人物や、そのテクストを語る「語り手」を指すのだとも考えられよう。このごく短い評論文に根拠を置いて、テクストの構造を判じるべきだとは到底言えない。しかし、作者である横光自身の意図する、反自然主義表現としての「傀儡」を、単純に表現の技巧のみではなく、客体化された対象である「彼」や、客体化している主体である「語り手」という構造に求めてみることは決して無為ではあるまい。

よって本稿では、これまで深く追求されてこなかった、テクストにおける「語り」「語り手」に目を向ける。テクストの「語り」の構造を解析し、テクストを物語る「語り手」を措定した上で、改めて視点人物として中心的に語られる「彼」の「語られ方」に着目する。これによって、「語り手」はどのような物語としてテクストを編んでいるのかを明らかにし、「語り手」がこのテクストを語る意味について考察したい(7)。

一、語りの位相

テクストの「語り」を考えたとき、まず目に留まるのは主人公に対する人称だろう。告白文体の私小説の場合、通常は視点人物と「語り手」は同一であり、このときテクストは多くの場合一人称「私」を用いて語られる。先述の通り、「春は馬車に乗つて」は、作者である横光が、最初の妻・キミを亡くした経験と結び付けて論じられることが少なくない。つまり、私小説的な読みを与えられているのに反して、テクストの「語り手」と視点人物に当たる「彼」とは、同一の存在でない事を、用いられた三人称は示している。

また、テクストは場面を問わず一貫して、過去形を用いた文体によって記述されている。したがって、「語り手」は語られている「彼」と妻よりも未来の時間に存在していることがこれによって明らかとなる。この過去形による叙述はテクストの結末部においても変化はなく、「語り手」は少なくとも妻が「恍惚として眼を閉」じた瞬間よりも未来の時間から、過去を振り返る形式となる。

テクストの語りは、これまでの研究で中心的に分析されてきたことから分かる通り、「彼」に焦

点を当てられた形で叙述されている。このことは、ジェラルド・ジュネットが指摘するように、人称代名詞を「私」に翻訳することでも明白となる(8)。

「彼」と「私」には互換性があり、「彼」以外の人物を「私」に置き換えることはできない。引き続きジュネットの定義により分類を試みるなら、テキストは「彼」の視点・思考を通してのみ語られる「内的焦点化」によって全体が構成されている。ジュネットによれば、焦点化される人物は、単一のテキスト中においても絶えず移り変わる可能性を持っているはずだが、「春は馬車に乗って」で内的な心情が表されるのは、唯一「彼」のみである。これを踏まえて分類すれば、特定人物だけが常に焦点化される「内的固定焦点化」と定義でき、「語り手」は「彼」についてのみ語っていると言い換えることもできる(9)。

さらに、「語り」は「彼」に内的焦点化した視点を持つというだけの存在ではなく、地の文において、実質的に「彼」と融和しているような部分も見受けられる。

——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

与えるものは与えて了った。今は残っているものは何物もない。(二九四頁)

この部分の地の文においては、「彼」の心情は一人称「俺」で示されるように、完全な内的焦点化によって描き出され、これを「語り手」が叙述する「と、彼は考えた」などの体裁は存在しない。「——それなら俺は、どうすれば良いのか」などの文に先例が見られる文頭のダッシュによって、それが特定の人物の思考を表現していることが示されるのみだ。そしてここで用いられている、「閉められる」「今は」「ない」などの現在形の表現は、「彼」が身を置く現在時制でもあり、かつ「語り手」の叙述における現在時制としても理解できる。つまり、テキストを記述する「語り手」にとつて、「もう直ぐ」語られる事実として、「二人の間の扉は閉められる」ということだ。ここにおいて「彼」と「語り手」は、一部分とはいえほぼ完全に融け合った形となり、実質的に過去を振り返る未来の「彼」||「語り手」という構図を示している。

二、「彼」の自己規定

右の分析によつて、「語り手」は未来時間から過去を振り返る「彼」自身Ⅱ（彼）と措定できる。また、テクストを記す「語り」の時間に関しては、精密に確定させることはできないが、前項で言及した「もう直ぐ」「扉は閉められる」という妻の死を示唆する記述が、「語り手」の現在時制における「もう直ぐ」であるならば、語られるべき事実として妻の死を振り返っていると考えられる。その時期を把握している以上、「語り手」の位相は「扉」が「閉められ」た後に位置すると考えても問題はないだろう。よつて本稿では「語り手」を、妻の死後、過去を振り返る「彼」自身であると仮定し、以降（彼）と表記し、テクストの登場人物であるところの「彼」とは区別して扱うこととする。

では（彼）が何を企図してテクストを語るのか。このことを照らし出すためには、（彼）に語られた「彼」がどのような人物として描かれているのか、或はどのような人物として語られているのかを、語られたテクストの記述から解読する必要がある。従来の研究で行われてきたテクスト分析では、「春は馬車に乗つて」は「彼」と妻との対話の物

語であるとする読解が主流にあつた。それは石田の「春は馬車に乗つて」は死を前にした人間の一種の「対話劇」である」とする指摘の影響も強く働いていると考えられる⁽¹⁰⁾。確かに、テクストは「彼」と妻を除けば、僅か数行、台詞にして三回の登場となる医者しか描かれていない。そしてこの「彼」と妻との言葉のやり取りがテクストの多くの部分を占めている。その意味では「春は馬車に乗つて」は間違いなく「彼」と妻の対話劇であるとと言える。しかし、石田に続く「対話を軸」とした論の多くには、「彼」と妻の間に交わされる言葉を、相互の愛情に基づく能動的な意思を前提としていきなりがある点は指摘しておかなければならない。テクストを読み解く前提として、「彼の愛情を疑いなく受け入れてよいのかは疑問が残る。「彼」の言動の根底において、妻への愛情が働いているという前提を、一度取り除いて考えてみる必要があるのではないだろうか。

「彼」の妻に対する愛情に疑いの眼を持つてテクストの記述を追っていくと、二人の会話の特徴として、一方の投げ掛けた言葉に対する返答が成立していないことが浮かび上がる。冒頭の「彼の発言を取り上げて、「相手の発言を取り込んで次

の発話を導くといった会話の形態からほど遠く、会話の破綻をきたす性質のもの」であり、「ここに会話の成立をみるのは困難」だとする武下智子の指摘も首肯できる(11)。

先述の語りの構造上、テクストの地の文において、「彼」の心情はしばしば描写される。彼の自己認識の一端を示すものとして極めて有名な、「俺の身体は一本のフラスコだ」という一文も無論これに当てはまる。そしてこれらの「彼」の内心の吐露を一つずつ見ていくと、その多くが「彼」自身の身の振り方、看病に取り組む姿勢を規定するものばかりであることが分かる。つまり、「彼」は妻にかける言葉だけでなく、その心の裡においてさえも、妻を気遣う感情は一切なく、冒頭からすでに「もうこの女は助からない、と彼は思つてさえているのだ。

そして「彼」の心情が内的焦点化によつて細かく描かれるのに対して、妻の心情は一切書かれないことはない。「妻はまだ何か彼に斬りつけたくならないように」「別に悲しそうな顔もせず」といった具合に、徹底して「彼」の眼を通して見えることしか書かれていない。このことから「彼」は「語り手」であるという仮定は強固となるのだが、

同時に示唆しているのは、妻の思考を推量する能動的な姿勢の不在なのだ。

つまり、テクストは「彼」と妻との対話で大部分が成立しているながら、しかし彼等はお互いの言葉を無視し、また「彼」は妻の感情さえも無視している。テクストに語られているのはただ、「彼」がどう考えてどう振る舞うかのみには他ならないのである。「彼」と妻との対話は実質的には交わされておらず、彼らはお互いに断絶した関係にあると言つても良いだろう。

以上のように、「彼」が妻の言葉から、あるいは妻に言葉をかけることによつて思考していることは、妻が目的語に来るものではない。「彼」は常に、自身のために妻を看病し、妻と言葉を交わしていると考えることはできないだろうか。この論理は、「彼」が「隠喩」によつて「自分がどういう人間か、どういう状況にあるのか、どういった自身があり方を」「捉えようとしている」、とする杣谷英紀の論に概ね賛同するものである(12)。しかし杣谷の「横光作品において、「春は馬車に乗つて」は、はじめて他者と向き合うことが描かれた作品なのではないだろうか」とする見解には疑問を呈する。

要するに、「彼」は終始、自身が妻とどう接する

三、妻の死

か、妻に何をするか、を基準に自己の在り方、座標軸を定めているに過ぎず、最後まで妻と向き合っていないのではないか。「彼」は妻との成立しえない対話によって、妻を「惨忍性を持つ」た「不思議な獣」と誘導し仕立て上げ、その妻を甲斐甲斐しく看病する夫として、他者である妻との相対化によって、彼の自己は規定されている。しかしその行為はいつまでも続きはしない。妻は「もう直ぐ」死んでしまうからだ。

医者の宣告を聞いた「彼」は、妻の死に対して、それを受け容れる自身の精神の在り方を絶えず模索していく。しかし「彼」は自己を規定する物差しとしてしか妻を見ていないのだから、当然そこには、妻自身が死をどう捉えているかという視点には欠落している。「彼」にとって妻の死は、自身の在り方を規定してくれる道標を失うことであり、妻を基準点として構築された自己を失うことに直結している。

医者によって決定的な事実を突き付けられる前

にも「彼」は、「この女はもう助からない」と、妻に迫りくる死の現実を認識してはいるが、それに対して「病気の妻を看病する自分」がどう振る舞うかに意識が向いており、努めて「妻の死」自体には目を向けないようにしている。妻の病勢が進んでもなお、「妻の健康な肉体」よりも、「腐った肺臓」を持つ「彼女の病体」の方が「幸福」を与えてくれる、と自己本位に解釈している。そこでは、この「幸福」を与えてくれる病体の妻が、間もなく死ぬという事実は、捨て置かれている。「彼」は「彼」自身を、「夫」として規定させてくれる妻が死に、「彼」の物語が終わってしまうことを恐れているのだ。

「彼」の「妻の死」に対する恐れは、思考や言葉だけではなく、「彼」の見つめるものにも表れている。「海浜の松が凧に鳴り始めた」という冒頭文にも含まれているように、テクストには海の光景や水の描写がたびたび描かれる。これらの水の描写は、「彼」の視線を伴って書かれることは多くないが、「水面から輝り返された明るい水影」や「水平線を狙って海面に突出してゐる遠くの光った岬」のように、光の表現を含んでいる場合がある。そして「彼」が直接的にこれらの事物に視線を向け

ていなくとも、語られている以上、〈彼〉はそれを視界にとらえているとも言える。伴悦が同テキストを「光」を軸に発想された物語」と指摘するうちに、「光」の形容する単語はテキストの随所に見られ、それは〈生〉の象徴とも読み取れる⁽¹³⁾。この「水」の光景が「光」によって形容されたとき浮かび上がるものを端的に示しているのが、以下の部分である。

晴れ渡つた明るい海が、彼の顔の前で死をかくまつてゐる単調な幕のように、だらりとしてゐた。(二九三頁)

つまり、海に代表される「水」の表象は、「光」を反射する水面こそが、描出されているのだ。その水面下に死が「かくま」われていると知らず、「彼」や妻は、輝く水面ばかりを見ていた。しかし医者の死の宣告を受けた「彼」の眼には、死が常に身近に存在するものと悟ることで、輝いていた海は表面だけの「幕」として映ることになる。この後の展開では、「今は、二人は完全に死の準備をしてしまった。もう何事が起ろうとも恐はがるものはなくなつた」という地の文の語りにより、

「彼」も妻も死の現実を受け入れたかのように見える。しかし最終段落においては、「水壺の水」「海面」「海の岸」といった形で、これまで以上に「水」のモチーフが散りばめられる。先述の「幕」の比喩を踏まえて、海が死を内包しているとすれば、ここで散りばめられているのは、水に象徴された死なのではないか。

加えて、ここで記されている「死の準備」とは、どのような精神状態を指すのか、具体的には示されていない。「彼」は、妻の「骨の行き場がない」という嘆きに応えることもできず、二人は結局のところ「黙つて並んで」「萎れ」ているだけなので。しかも妻は、「いつ死んだつていい」「死ぬことなんか一寸も恐くない」と言いながらも、絶えず「海面に突出してゐる遠くの光つた岬ばかり眺めてゐる。死を受容しているような言葉を口にしながらも、〈生〉を感じさせる「光つた岬」を見つめ、「明るい花束」に顔を埋める。生き残る者として死を受け容れようとする「彼」に対して、妻は死にゆく者として内心では死を依然拒んでいるのかもしれない。光を見つめる妻は同時に、その対称となる影をも視線の先に捉えているのだ。

そしてこの死を受け容れようとする「彼」と、

死を拒む妻とのすれ違いは、「彼」に焦点化された語りの構造とも関連している。語り手である〈彼〉は、死を恐れる前半部の「彼」の精神状態と呼応し、テクストの叙述からも死が忌避される。しかし「彼」はそれを乗り越えようと試行し、結果的に、死を受け容れたかのように見える形でテクストは進行する。だが後半部に入っても当然ながら妻の内心は描写されず（できず）、妻はただ彼女自身言葉と、その振る舞いによつてのみ描かれることになるのだ。それによつてテクストは一見して、「彼」と妻の両者が死を受け容れ、安らかな心で春を迎えたように終わっているが、妻と接している「彼」も、またテクストを語る〈彼〉さえも、妻の心の裡に潜む死への恐怖に気づけないままであるのだ。

おわりに

以上のことから、テクストの語りの構造は、夫である「彼」に焦点化されており、それを語る「語り手」はテクスト内時間よりも未来に位置する「彼」自身であると位置づけた。そして、テクストの中で語られる「彼」は、「彼」自身の心の安寧

を模索し続ける人物として描写されており、妻の心情に目を向けず、独りその精神の裡に自己の物語を育んでいた。しかしその物語は妻を基準に編まれたものであり、避けられない妻の死は「彼」にとつて、物語を終わらせてしまふ、忌避すべきものだった。だがテクスト後半部に入ったところで、医者という他者から死を宣告されたことで、改めて「彼」は妻の死と向き合い、受け容れようとしていく。一見してその試みは成功を収め、二者はそれぞれが「死の準備」を整えたように見えたが、テクストに直接描かれない妻の内心には、依然として生の裏側に潜む死を見つめる視線が残されたままだった。

この二者の間の隔絶した関係は、無論一方は死にゆく者であり、他方は生き残る者であるというお互いの立場の違いによつても引き起こされる。だがそれとともに、妻の心情を「彼」が知り得ない以上、〈彼〉が語ることもできないという、テクストの構造に起因するものでもある。

そして「彼」にとつて、自身を規定する物差しであり、かつ決定的に理解できない他者であり続けた妻は、〈彼〉の語りによつて正当化される。〈彼〉に語られた妻の「檻の中の理論」は、「彼の額に煙

り出す片影のやうな皺さへも、敏感に見逃さず、「彼の急所を突き通して旋廻する」のだ。ここには、妻の感情を一切考慮しない「彼」に對置される形で、「彼」の内心を探り当てる妻の感覚の鋭さが描かれている。この部分だけでなく、テクストの妻は、たびたび「彼」の思考を見抜いているよ
うな節がある。また、「あなたに済まないと思ふのよ」のような、直接的に「彼」を氣遣う言葉も妻は発している。つまり、一貫して自身のことしか考えられていない「彼」と、その「彼」を理解し、氣遣おうと努める妻とが、対比的に描かれている
と言えよう。

こうして（彼）の語りは、「彼」を常に自分本位に描き、妻をその対極に配置することで、醜い生者と、美しい死者という対比構造のもとに、「妻の死」という忌むべき事実を美化しようとする。（彼）は過去の自身が、妻の死を受け容れていく姿勢の変化を描き出し、お互いが歩み寄った形で実現される円満な結末を描こうとしたが、死という決定的な断絶によってそれは果たされなかつた。それ
に對して（彼）に出来る對処は、自身を貶めることで、死者である妻を相対的に美化することだ
つたが、この対比が当てはめられたが故に、妻の

死に對する恐怖は見過ごされてしまったのだ。

さらに、テクストのこのよ
うな語りの構造は、先述の「絶望を與へたる者」に照らし合わせて考
えるのならば、「私」という一人称を排することで、主観的な私小説性を拒絶し、客体化された「彼」の虚構の物語としてテクストを仕立て上げること
に作用する。これに加えて、その「彼」を客体化する主体として、テクストと実作者の間に置かれた間接項である（彼）こそが、私小説から「飛躍」
するための「傀儡」なのである。

付け加えれば、（彼）は結果的に妻の死を完全に受け容れられていないがため、テクストは妻の死を描くことなく終わっているとも考えられる。しかしこの事実は間接的に、テクストの先にある、妻の死を直接的に描いた「花園の思想」（一九二七・二、「改造」）や「蛾はどこにでもゐる」（一九二六・十、「文藝春秋」）を統編として捉えた場合の、それぞれの読みにも影響を及ぼすものであるだろう。本稿はその一端を担うものだが、これら一連の「病妻物」作品群に對する包括的な分析については稿を改めて論じたい。

註

- (1) 井上謙・神谷忠孝・羽鳥徹哉編『横光利一事典』(二〇〇二・一〇、おうふう)には「大正一五年六月二四日午前五時、横光利一の最初の妻キミは、神奈川県葉山の新宿海岸に近い小坪の病院で、結核を悪化させて死去した」とあり、テキストについて「その作風が新感覺派であるのか、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」としている。
- (2) 「解説」、『現代日本文学全集36 横光利一集』(一九五四・二、筑摩書房)所収。
- (3) 「横光利一「春は馬車に乗って」論—対話を軸として」(一九九一・七、「芸術至上主義文芸」一一)
- (4) 「春は馬車に乗って」のドラマツルギー」(一九九七・一〇、「日本近代文学」五七)
- (5) 「(ケア)の苦闘—「春は馬車に乗って」における「病まう妻」と「看取る夫」—」(二〇一四・三、「横光利一研究」一一)
- (6) 「絶望を與へたる者」(一九二四・七、「新潮」四一巻一号)。なお引用は『横光利一全集』第十三巻(一九八二・七、河出書房新社)により、旧漢字は新漢字に改め、仮名遣いはそのままとした。
- (7) テクストの本文引用は『横光利一全集』第二巻(一九八一・八、河出書房新社)により、旧漢字は新漢字に改め、仮名遣いはそのままとした。頁数は論者による。
- (8) ジェラール・ジュネット『物語のディスクール』(花輪光・和泉涼一訳、一九八五・八、水声社)。
- (9) 小森陽一『『蠅』の映画性』(原題・「横光利一『蠅』」(一九八三・九、「国語通信」九)、「構造としての語り」(一九八八・四、新曜社)所収)などで指摘されるように、横光の作品「蠅」には、俯瞰的な「広角のロング・ショット」が用いられているが、「春は馬車に乗って」では全く用いられず、一定以上の広さの視野が設けられずに進行していく点も、同様のことを示していると言えよう。
- (10) (3)と同。
- (11) 「視線の変容—「春は馬車に乗って」を中心に」(一九九三・二、「名古屋自由学院短期

- 大学研究紀要」二五)
- (12) 「春は馬車に乗つて」論—隠喩の変容—」(二〇一四・三、「横光利一研究」一二二)
- (13) 「春は馬車に乗つて」論」(一九九一・一〇、「人文学会紀要」二四)