

横光利一研究 (二〇〇五年三月)
第27号 抜刷
四

久野豊彦における一九三〇年前後

——「ナタアシア夫人の銀煙管」と「人生特急」——

山崎義光

久野豊彦における一九三〇年前後 ——「ナタアジア夫人の銀煙管」と「人生特急」——

山崎 義光

一 久野豊彦の一九二〇年代

一九二三（大12）年頃から創作活動を開始し一九三三（昭和8）年には離れていった久野豊彦は、これまで思い出されることの少なかった作家である。近年、久野を再評価してきた数少ない論者である嶋田厚の編集による『プロッケン山の妖魔 久野豊彦傑作選』（工作舎2003）が出版されたことで、ようやくそのテクストとも接しやすくなった。

「文芸時代」同人だった川端や中河との接点はあるが、久野と横光との関係はほとんどなかったものと思われる。しかし、その文学活動の短い期間は、ちょうど横光の「国語との不逞極まる血戦時代」から純粹小説へと転回する時期と重なり、その間の創作手法に関する問題意識には通底する点がある。本稿では、まず、書誌的な調査も十分ではないこの作家の文学的な営為を整理しつつ、一九三〇年前後の作品、「ナタアジア夫人の銀煙管」（1926）と「人生特急」（1932）を

主にとりあげながら、久野における一九三〇年前後の連続と断絶について論じたい。

久野は慶応大学経済学部で学んだ。文学活動は、同人回覧冊子を経て、関東大震災の起きた一九二四（大正13）年九月に創刊した雑誌「葡萄園」において本格化した。「文芸時代」創刊以前の「葡萄園」に久野が発表していた作品群について論じた嶋田厚は、川端が「新進作家の新傾向解説」（「文芸時代」1924.12）で同人雑誌だった「葡萄園」の諸作に注目していたこと、堀口大学訳、ポオル・モオラン「夜ひらく」よりも早く、コスモポリタンな舞台設定を素材的な特質とした斬新な表現の作品群を発表し「モーラン以前に、モーラン的実験を久野は独自に日本語で行なっていた」ことなどを指摘して、新感覚派に先駆けて同様の傾向をもって登場したと論じた。掌編小説「一九二〇年代の人間紛失」（1925.9）、モーランについてのエッセイ「西遠人の敬礼に對して」（1925.11）を「文芸時代」にも載せている。当時とくに、新感覚派の作

家」として認知されていたわけではなく、従来の文学史的な記述において、その位置づけられてきたわけでもない。だが、その詩や小説における表現の質は、横光ら新感覚派やダグイストを標榜した吉行エイスケ等と近接し、前衛芸術的な作家として登場した。

嶋田厚は、久野の前衛的手法が神原泰による未来派等の前衛芸術の翻訳・紹介や村山知義に刺激を受けている可能性を示唆している。一九二六年の「小説構成の断想」(「虚無思想」1926.6)や翌年の「文学の必然的推移」(「文芸公論」1927.1)には未来派を思わせる用語が見られる。一九三四年にも「文学とテンポ」(「現代文章講座組織篇」厚生閣1934)のなかで未来派の前衛的な表現に言及している。神原泰は、一九一七(大6)年にはキュビズム(後期立体詩)的手法の詩を発表し、マリネッティとのつながりももち、一九二三(大12)年に「新しき時代の精神における」(イデア書院1923.7)、一九二五年に「未来派研究」(イデア書院1925.3)を出版して、未来派の理念と表現、政治的な実践活動との関わりを含めた紹介や立体派を紹介していた。池田誠によれば、「後期立体詩」の副題をもつ「自動車の力動」には助詞や助動詞を抜いた名詞の断片を反復しつつ連ねていく表現法が見られる。こうした表現はこの作品以前にはほとんど見られないが、大正末から昭和初期にかけて高橋新吉や萩原恭次郎らの詩をはじめ

め、流行をみるという。久野が神原經由の未来派にのみ影響を受けたとは言えない。未来派、キュビズム、ダダ、表現派等の前衛芸術が、日本の諸作家に影響を及ぼしたことは知られているが、久野もその一人といえる。ダダにインスパイアされた吉行エイスケと久野は新興芸術派として親交をもつ。

初期の「葡萄園」以降、「一九二〇年代の人間紛失」「ナタアシア夫人の銀煙管」「化粧学校のファスリスト」をはじめ、作中に「未来派」の言葉がみえ、「化粧学校のファスリスト」にはアポリネールやマリネッティの詩の引用も見られる。未来派への興味(親近と戯画化)がうかがえる。タイポグラフィを駆使し、斬新な隠喩や意外な言葉を組み合わせることで、内面や心理の深み、超越論的な意味の表象を峻拒し、科学や機械主義的嗜好の表層的なイメージをもつなどの点に親近をみることが出来る。また、ダグラスイズムを主張した際にはそれが「工学的」な技術主義である点で捉えている。未来派が現実の社会に対する働きかけをその主要な活動の特色としていることなどにおいても一脈を思わせる。後で触れるように、一九三〇年前後における作品傾向の変質に、それまでの文学「技術」に価値をみる文学論との矛盾をとらえる見方はすでにあるが、未来派などの前衛芸術が実社会への働きかけをその主要な特質として持っていた点においては、その姿勢のあり方として連続性を持つと捉えうる側面がある。と

もあれ、久野自身がしばしば述べているモーランやコクトオにとどまらない、前衛芸術からの影響がうかがえる。

一九二六(大15)年には、休刊から復活した雑誌「三田文学」へ作品を発表するとともに、雑誌「手帖」同人となり、「近代風景」「文芸公論」などにもエッセイや詩・小説を発表する。そして、中河與一の推薦により、この年十月の「新潮」に「桃色の象牙の塔」を発表して文壇デビューする。一九二七(昭2)年一月には「新潮」の合評会へ参加し村山知義とも同席している(「第四十二回新潮合評会 新人の観たる既成文壇及既成作家」)。すでにプロレタリア芸術への親近をみせ、前衛的手法への反省に立つ村山は「久野さんは余り形式に執り過ぎて居ると思ふ」と述べるが、久野は「僕もあなたを好きです」と答えながらも、「形式は内容から必然的に出て来るでせう」という村山には賛同していない。ここには後の形式主義文学論争の論点と近接するやりとりが見られる。翌年以降は同誌に小説やエッセイを発表するようになる。この時期の主な小説には次のようなものがある。一九二六年には、四月「ある転形期の労働者」(三田文学)、五月「物質の門」(三田文学)、五月「第二のレニン!」(辻馬車)、七月「ナタアシア夫人の銀煙管」(三田文学)、九月「化粧学校のファスリスト」(新小説)、十月「桃色の象牙の塔」(「新潮」)。一九二七年には、一月「運河の夜景」(三田文学)

四月「ソヴェート・ロシアの老政治家」(三田文学)、八月「ポール紙の皇帝万歳」(「文芸公論」)、九月「彼女と盗人」(「近代風景」)。十二月には、最初の作品集「第二のレニン」(春陽堂)を出版する。

これら作品の題名にも表れているが、久野は作品にしばしば同時代のロシアやヨーロッパを素材としてとりこみ、それを前衛的手法によって表象している。とくにロシアの動向への関心と、マルキシズム、プロレタリア文学への批判や対抗は久野の文学的な営為のモチーフとなっている。

二 「ナタアシア夫人」の作品構造

一九二〇年代の久野の前衛的な作品として、ここでは「ナタアシア夫人の銀煙管」をとりあげてみたい。同号の「編集後記」には、後にその文学観において袂を別つこととなる勝本清一郎が、この作品の構成読解を簡潔かつ的確に記している。

本号の久野氏の作品は、新形式のテクニクがすばらしいものです。水夫が銀行をぶち破つてゐる現在の場面と、過去の二場面——水夫とナタアシア夫人との対話、ナタアシア夫人の踊り——が先づ、縋ひ混ぜになつてゐます。やがて雪の街上に於ける救世軍の集会。撞球場に於ける「私」——そこへナタアシア夫人からの電話。そ

れから「私」とナタリアシア夫人とが雪の天神様の境内へ行く。日本租界の色街へと歩く。「私」が銀煙管を握つて銀行へ行く。此処で今迄の総てが現在の一場面にまとまります。それから、色街の青楼に於ける銀行家と愛妓との一情景を挿挟みつゝ、すべて銀行で事件が現在の儘進行します。最後は「私」の頭にひらめいた雑然たる観念のフラッシュバックです。口から吐いたタバコの煙の形になつてゐます。時間と場所を異にした幾つかの場面が、交響楽風に継目なしに一構成にまとめ上がつてゐるのです。以上は私の私解ですから、作者から故障が来たら次号で訂正します。

まず、素材の次元においては、外地の日本租界を舞台としたコスモポリタンな世界である。「ナタリアシア夫人」に示唆されて銀行の金庫をねらう「水夫」と銀行の「当直番」。撞球場で「女」と遊んでいるところをナタリアシア夫人から電話を受けて水夫の盗み出す金をよこどりするよう唆される「私」。私と水夫が銀行内で争い、私が金庫を鋸で開けようとしている一方で、すでに銀行の金貨を横領していた「男」と色街の青楼の「女」の情景が挿入される。ナタリアシア夫人を除いた他の登場人物は属性で表れ、外地の偶有的で猥雑な人間関係が点描される。銀行の金貨が登場人物たちの行動を駆動し、複数の場面の要の位置にある点に、後の経済学説と文

スム的と評したくなる斬新なテクスト構成である。未来派やキュビズムを思わせるのは、テクストに読解作法を示唆する言葉が挿入されるためでもある。ナタリアシア夫人の「未来派踊」。「未来派模様の踊！ 力走する。手が！ 手だ。ちん、ちん。胴の廻転」、「同存。工作のラッパ！ 太鼓！ タンバリン！ ガラスに響く。」といった表現は、断片化した言葉が、擬態語的な効果を持ちつつ、「未来派」や未来派・立体派的用語である「同存」と結びつけられる。あるいは、遠近法をもちいた現実の再表象を峻拒し平面に立体形の組み合わせを基調として表象するキュビズム的手法を参照せよといつかのごとき「愛の平面公園」といった言葉や、水夫が盗みだそうとする銀行の金貨を「私」に横取りさせようとするナタリアシア夫人がふいに渡す、円筒形と円錐形的な形状の組み合わせともみなせる「煙管」。また、最終ページには未来派の自由語的なタイポグラフィも掲載されている。

ラストで「私」は、実は空っぽの金庫を鋸でこじあげようとしながら眠気におそわれる。「銀の煙管だ！ 私が投げつける。煙、吐き出した。煙！ 煙！ 煙！」。その現実的な意味が空無化する虚しさをイメーჯさせる、「煙管」とそれから吐き出される「煙」で締めくくられる。

先に言及した「小説構成の断想」では、短編小説について、「現代のあらゆる現象は、すべて力動し力走し、瞬間的に変

学を接合する主張への萌芽がみられる。

表現の次元においては、冒頭「降りしきる。雪片を浴びながら水夫だ。右手に、ピストル、ふりあげてゐる。」に見られるように、短く切りつめられた表現が句読点で切断され、「徒然草一巻」(「葡萄園」1924.10)で試みられているほど過剰ではないが、しばしば助詞の省略された表現もみられる。「求心的に雪だ」「数学的雪片」といった意外な言葉の接続。「OEOEOE/PNPNPN」といった書記言語の分解により言葉の視覚性を利用してオブジェに近づいた表現は、小川直美が「なかなか開けられない扉に対する水夫の苛立ち」と指摘した共示的な意味以上に過剰な、言語の物質性を露呈している。人物もその固有性よりも関係の外面的描写によつて表象される。これらは総じて、言葉の指示する事物の外示性よりも、言葉の既存の意味を破壊しながら共示の意味作用を引き出す表現法といえる。構成の次元においても、複数の登場人物をめぐる挿話が断続する構成により物語の接続が脱臼される。一人称の「私」が登場しても、この「私」はテクストの語りを統括する「語る私」としては機能しておらず、他の登場人物とほとんど同列で、機能としては三人称と変わりが無い。こうした細部における意外な言葉の組み合わせと切断、言語そのものの露呈と共示作用、時間や場所の異なる複数場面が短くきりかわる「同時同存」的な構成などから、キュビ

化して、忽ちにして、曲線化し、一切の現象は痙攣的跳躍をして同時同存」するように構成されるべきだと述べる。「制作されたる、芸術品は分割したる climax の力学的総和であり、即ち同時同存する climax は幾何学的に、ないしは代数学的に組織化せられ、ここに、全き作品の結構をなすのである」と述べられている。「ナタリアシア夫人の銀煙管」について述べたような、切りつめられ、断片化されて、外示的な意味よりもテクストが創出する共示的な意味を前景化する手法は、「力動し力走し、瞬間的に変化」する表現だと言え、複数の場面が断続しながら連接される構成は、「同時同存」する「分割したる climax の力学的総和」と評することができよう。先の勝本による解析では「交響楽風に継目なしに一構成にまとめ上がつてゐる」と評されているが、「小説構成の断想」で「力動的なる点描の描写」は「rhythmic な音楽化を設計せんとする」と述べられていることと通じており、神原の紹介した未来派の特質と重なる。蔵原伸二郎は「驚異・久野豊彦の表現」(「三田文学」1928.3)で、「葡萄園」創刊時の久野が自らの手法について語っていたと記しているが、勝本もまたこうした久野の小説構成の狙いを理解していたのでもあろう。

精力的に作品を発表した一九二七年までとは一転して、一九二八(昭三)年には、小説「シヤッポで男をふせた女の話——大用現前不存軌則」(「新潮」1928)を発表した他は目立った作品が少ない。十二月「三田文学」の「回顧一年」に寄せた記事に次のように記している。「今年は殆どこれと云ふ程の仕事ができませんでした。僅かに、「シヤッポで男をふせた女の話」とその他未発表の中篇物二つ程に過ぎません。全く憂鬱です。ただしかし、ダグラスの経済学説に興味を感じだした事だけは、一寸愉快な気がします。すでに、一九二四(大13)年の「徒然草一卷」には「土田杏村先生に捧ぐ」との献辞があり、嶋田が指摘したように、日本における紹介者であった土田を経由してダグラス経済学に接していたものと思われる。一九二九(昭四)年二月の「新潮」に「芸術派と新経済学説」を発表して以降、ダグラスの信用経済論を理論的支柱として、マルキシズム、プロレタリア文学派に対する対抗言説を展開する。「新潮」同号には、これと並んで「三田文学」時代の友人である勝本清一郎の「形式主義文学説を排す」が掲載されているが、この時期には、ちょうど横光の「文芸時評」(「文藝春秋」1928.1)に端を発し、横光・中河與一らが物理学における相対性理論や量子力学のバ

ラダイムチェンジにインスパイアされながら、プロレタリア文学派と形式主義文学論争を交わっていた。この論争がプロレタリア文学派における「大衆化」論争に触発されて起こっていた点には注意しておきたい。横光らの形式論もまたその論旨の向かうところ、作品とその読者との関係が浮かび上がる趣旨のものだったからである。久野のダグラスイズムは形式主義に近い内容を含み、与するものであった。ただし、久野の用語で言えば「形式」よりも「技術」である。文学における「技術」の優位については、こののち一九三〇年五月「新芸術派は何故に擡頭したか」(「新潮」)、同年八月「文学技術その他」(「新潮」)などの諸説において論じられ、新経済学説と文学に関する主なエッセイは、「新芸術とダグラスイズム」(天人社1930)に収められる。曾根博義が指摘するように、マルキシズムを批判する視点としてのダグラス派経済学については土田杏村や岩村忍による紹介・翻訳などがすでに存在していたが、久野は自らの創作実践の理論的支柱としてこれを取り入れようとした。久野がこうした視点を取り入れた背景には、一九二七年の金融恐慌がある。そして、一九二九年十月にはじまるアメリカの金融恐慌が日本へ波及し昭和恐慌が起こった時期に先立ち、これと重なることになった。一九三〇年一月の金輸出解禁による金本位制への復帰から一九三一年末の再禁止にいたる社会的な背景が、こうし

た主張へのリアリティと理論への確信の動機を与えたといえるだろう。資本対労働という「生産」の視点に立つた階級社会論的な枠組みに対して、超階級的に関わる金融制度と不換紙幣の一般化といった経済制度的変化に見合った、信用関係の統制という近代経済学的視点である。こうした経済機構の変容と類比的な視点から新しい芸術理論を構築することが久野の目指したところとみられる。

その第一の視点は、文学を不換紙幣への移行との類比で把握する視点である。ここでは、「連想の暴風」(「文学時代」1930.5)から引用してみたい。

凡そ、今日、芸術形態の発展に甚だ類似するものは、貨幣形態のそれであるが、貨幣の実体である貴金属自らに対する価値は、実体価値でなく官能価値にある。従つて実体価値は、物それ自体の固着の性質にあらずして、その官能に対する関係に外ならないのだ。芸術に於ても同然である。内容それ自体の固着の性質にあらずして、芸術価値は、その官能に対する関係に於て発見さるべきである。然して、官能に対する関係とは、云ふまでもなく、貴金属がその実体価値を持つのは、何かの技術によつて、その官能を充たすことの可能なと同様に、芸術に於ても、その内容を何等かの技法に依つて、その芸術の官能を充たすことを得るところにあると断じなければ

ならない。

つまり、官能を充たすことが、先に云つた現実を新鮮に意識させることに外ならないのだが、貨幣形態の進化は、漸く、実体価値を唯一の必然的要因と見なくなつてきてゐる。而して、次第に、貨幣の理想態へ進展しつゝ、あるのだ。即ち Zeichengeld への傾向をとらんとしてゐるのだが、この——Zeichengeld への飛躍は、何を意味するか。云ふまでもなく、貨幣の内容価値が大なるに従つて、理想貨幣に遠ざかること愈々大なることを物語るものだ。

このエッセイが書かれた当時は、金解禁が実施され金本位制に復帰していた時期にあたるが、ここには金本位制から管理通貨制度への「貨幣形態の進化」を見越した視点がある。金との兌換可能性を担保にした貨幣価値は「実体価値」をもつものとされ、現実の再表象と類比的に把握されて、兌換可能な貨幣は経験可能な現実的「内容」に重点がおかれた文学に比される。それに対して、素材よりも言語表象の「技術」によつて意味論的に内容が創出される文学は「官能価値」をもつとされ、「貨幣の理想形態」たる不換紙幣に比されているのだといえるだろう。「文学とダグラスイズム」(「新芸術とダグラスイズム」)では、大宅壮一の文学「宣伝」説を批判する文脈で、プロレタリア文学が「何を」表現しているか

に重点をおき「如何にして」の次元においては自然主義の延長上にある「不純文学」であるのに対して、超現実派シュルレアリスムのような「純粹文学」は「如何にして」表現するかに重点がおかれるとする。「ナタアシア夫人の銀煙管」の手法は後者の文学観と見合っている。

この視点は、資本と労働という生産関係と、生産物と購買力の関係とが、いずれも金融機構の枠組みのなかに位置づけられる、信用と流通を軸においたもう一つの視点とつながる。すなわち、「官能価値」が貨幣を使用し購買する者において発現し、社会に流通するという視点からも文学の表象の問題と類比的にとらえようとした。「ようとした」と付すのは、久野の緒論の端々に表れるように、久野自身、類比を直観しているながら、十分な理論化も、そうした視点の創作への還元方法も認識しきれていなかったことがうかがわれるからである。「文学とダグラスイズム」では、「ダグラスイズム文学は、ダグラスイズム文学の理論を確立するまへに、まづ、ダグラスイズムによつて批判された現代の社会経済生活の線上で、苦悶しつ、ある人類と、購買力の分配を独占してゐる少数の特権者の暴戻とを描出することと、且つこれに対応する改造方策を展開することによつて、幾らかは文学的任務を果し得ると見るべきだ」と述べるにとどまる。後で言及するように、その是非や当否および理論的な射程はにおいても、ここに久野

もので、「連作」とは異質である。「共同制作について」(『新文学研究』1931)には、次のようにこの試みの意図が記されている。「代作は、決して、共同制作とは云はれない。共同制作は、各人の個性を総合的に統制して、調和ある作品を構成するところに、意識があると思ふべきだ」、「だが、共同制作に於いて、最も必要な問題は、各人の傑れたる個性をいかに社会的に統制するかである。われわれが、いま、共同制作するにあつて、(これまで、日本には、殆んど、真の共同制作は見られなかつた。連作のごときは、漠然たる意味に於いては、共同制作とも云はるべきであらうが、僕は、連作をもつて、純然たる共同制作とは認められない) 切実に感ずることは、個性の統制なのだ」。複数の作家の言葉を「統制」しながら「共同制作」しようという発想には、先の二点目に相当する、言葉を社会に流通する貨幣と類比的に把える発想が介在していたと把えうる。「1930年」は、同時代の日本の都市や若者風俗を題材として作品を書いた龍胆寺雄や浅原六朗との共同制作で、経済の動きと社会風俗を題材として盛り込み、同時代の社会を総合的に表象しようと目論んだ作品であつたといえる。この共同制作の試みにおいてすなわち、うかがえるように、これ以降、同時代の日本社会への、主として経済現象への関心が前景化してくる。ここから新社会派の標榜にいたつて久野の創作姿勢は転回していく。

における一九三〇年前後の、横光と対照的な分岐点があつたとみることが出来る。

一方、一九二九年には、この年創刊された「近代生活」「文学時代」や「新潮」を主な発表の場として小説やエッセイを発表している。主なものを挙げると、一九二九年三月「薔薇の花のついた寝台」(『新潮』)、九月「ザンバー!」(『近代生活』)、一九三〇年一月「新潮」の「新進作家十一人集」に掲載された「月で鶏が釣れたなら」、四月「虎に化ける」(『文学時代』)、五月「ブロッケン山の妖魔」(『近代生活』)などである。一九二九年末には新興芸術派の結集に参加し、新興芸術作家として合評会・座談会にもしばしば参加している。この時期までの作品は、一九三〇年四月刊行の「連想の暴風」(新潮社)、同年七月の『ボール紙の皇帝万歳』(改造社)に収められる。横光が「純粹小説」としての「上海」や「寝園」を発表し、この年九月に「機械」を発表した時期と重なる。この二つの創作集を刊行するまでの仕事を一つの画期として見る事が出来る。

一九三〇年十月「中央公論」に、龍胆寺雄・浅原六朗との実験的な共同制作小説「1930年」を、翌年には吉行エイスケ・榎崎勤と「恋の予算帳―共同製作―」(『近代生活』1931)を発表する。共同制作は各作家がどこまで書いたかが明示されず、一つの作品を三人の協力によつて書いた

一九三〇年は久野にとつて多くの成果が世に出た年であつたはずだが、この年十二月「作品」のアンケート「今年発表した一ばん好きな自作について」には、「別段これと云つて好きな自作はありません。何れも可なり書いた方でしたが、どの作にも愛着がもてません。来年はどつしりとした仕事をしようと思ふことでも思つて自慰してゐます」と答えている。ダグラスイズムに見合った新たな表現「技術」への模索と迷いがあつたと思われる。

四 「ナタアシア夫人」と「人生特急」

翌一九三二年に、久野は「新社会派」を標榜する。ダグラスの経済論を文学と接合しようとする模索は、日本社会の経済機構を社会の諸相と関連させて表象しようとする主張となつて展開された。理論的には、浅原六朗との共著「新社会派文学」(厚生閣書店1932)として世に問われる。小説としての試みは、「現代の社会経済生活の線上で、苦悶しつ、ある人類と、購買力の分配を独占してゐる少数の特権者の暴戻とを描出する」作品となつて表れる。失業した銀行員がルンペンに身を落とす「不景気と失業」(『新潮』1932.6)、「時局経済小説」と銘打たれ、唯一の長編でもある新聞小説「人生特急」(『時事新報』1932.6.10-10.7)を発表する。ここでは「人生特急」をとりあげて、「ナタアシア夫人の銀煙管」と対

照してみたい。

大阪の資本とともに銀座へ流れてきたカフェの女給蘭子とあかぢ銀行頭取の伊駒は愛人関係にあるが、蘭子は株屋の金吾とも恋仲である。蘭子は造幣局に勤めていた父と、父のあとにやはり造幣局に勤めている兄春信がある、サラリーマン家庭の子女であったが「家にちいっと閉籠つて青春を空しくするのが堪へられなくつて、両親や兄弟の反対を押しつけて赤玉へ飛び込んだのだ」った「赤玉」は実在もしたカフェの店名。伊駒は銀行の資産を株に投資しており、儲かれば自分の懐に、損失は銀行にと資金を流用する。あかぢ銀行の支店長である加能は、恋仲だった芸者の清香を伊駒に横取りされても、出世・金儲けのために伊駒の腰巾着となっている。結末では、あかぢ銀行への取り付け騒ぎが生じ、伊駒はいち早く身をひいて逃げるが、加能は横領罪で入獄し、改心するにいたる。当時銀座に進出していた大阪資本のカフェといったネタ（石濱金作「大阪カフェの東京侵略」「改造」1930.12）と、資本の流れと株価の変動といった「経済」の動きが人事を動かす動機付けとなつているところが「時局経済小説」と銘打たれた所以である。

銀行の財貨が人事を動かす要となつている点で、「ナタアシア夫人」との近接をみる事ができるが、「人生特急」においては、株取引が加わり、金融機構が物語を駆動している

【艶文蒐集】（第一書房）を出版する。が、翌一九三三年に、四月、ソ連の恐怖政治を題材とする「射撃魚」（「新潮」、九月「金の鯨」（「人物評論」）、十二月「植物の心臓について」（「新潮」）等を発表して以降、文壇の表舞台からは遠ざかる。

五 もう一つの視点の行方

先にみたように、久野がダグラス経済学との類比から新たな文学論を構想するにあたっては、不換紙幣を芸術作品に類比する視点とともに、生産と購買力・消費の関係を包括的に捉える金融と流通の視点があった。したがって、読者と結びつけながら、社会に流通し、社会を構成する言葉にはたらきかける新たな文学「技術」論とその実践を構想する視点もありえた。しかし、ダグラスイズムと文学論の接合という久野の狙いは、「人生特急」以降の発言を見ても、マルキシズムに変わる新たな経済学的枠組みを小説の素材として取り込み、これをリアルに表象しようとするところにあったといえる。一九三二年の「文学の表現原理について」（「最近の文学文章研究と国語教育」厚生閣書店1932.10）、一九三四年の「文学とテンポ」（前掲）、「現代芸術派文学」（日本現代文章講座7研究篇）厚生閣1934）などの文学論においては一九二〇年代以来の芸術派としての観点から文学表現の可能性について論及しているが、他方では、時局的な社会的現実のり

点に違いをみる事ができる。表現の次元をみても、助詞抜き表現や撞着的な言葉の接続もほとんどみられず、理解しやすい、読みやすい表現がとられ、総じて、共示性を引き出すよりも外示的な意味作用が優位なテキストである。構成の次元でも、複数の登場人物たちの挿話が点綴される点では類似する。ただし、「人生特急」においては、物語世界に外在する地点から焦点化される安定した語りで、「ナタアシア夫人の銀煙管」では複数場面が短く切りかわり断続しながら構成され、ストーリーの阻害される構成だったとは異なる。もっとも端的な違いは、「ナタアシア夫人の銀煙管」がそうであったように、一九三〇年前に顕著だったコスモポリタンな世界を舞台とした前衛的な表象とは異なり、同時代の日本社会を表象する「時局」的な素材である点である。こうした性質ゆえに連載終了後すぐに単行本として出版される（千倉書房1932.11）が、時事的な内容を含んだためか出版後すぐに発禁処分となる。

「人生特急」連載中、久野は浅原六朗とともに新社会派としての実践的活動として「R・B・C」（レッド・アンド・ブルー・クラブ）を旗揚げして株取引の事務所を開く（「新社会派の相場師」「読売新聞」1932.7.27）が、失敗し新聞では揶揄されている（「春のヴァリエテ 第二景 久野・浅原の巻」『読売新聞』1933.3.9）。一九三二年十月にエッセイ集

アルな表象という視点をとるようになる。たとえば「武器と文学」（『読売新聞』1934.8.21.23.24）において「社会現象の反映せぬ私小説」を批判し、翌年にも「社会小説出よ 現代作家取材の欠陥」（『読売新聞』1935.12.20.22）で、「社会の動向に関心を持ち時代の良心によつて書かれた作品は皆無」だと批判する。とくに後者には、横光の名もあげられているが、「家族会議」などの作品が念頭にあったか。ちなみに、このエッセイでは片岡鉄兵らの作品が批判されている一方で、和田日出吉の「人絹」「製鉄株」が「進歩的なもの」として評価されているが、晩年のエッセイには、「人絹」（第一書房1935.8）が和田日出吉との共同制作であったとの言及もある。一九三五年以降、ピトキン「青年の計画」（第一書房1935.6）、W・A・ホワイト「人は何故に失敗するか」（偕成社1936.12）の翻訳、「人生の注意書き」（教材社1937.1）を出版するなど、経済社会現象とそのなかでいかに生きるかの処世にかかわる啓蒙的著作を出すのが、小説などの創作には向かわなくなる。

あたかも、大衆化がさまざまな形で論議され、文学の社会的な位置づけ意義付けもそれと無縁ではありえない時代へ急速に移行した時代であった。実際、「商品としての文学」という視点から文学論を展開した大熊信行「文学のための経済学」（春秋社1933.11）のような著作も現れる。先に形式主

義文学論争がプロレタリア文学派の大衆化論争に口を挟む形ではじまったことを指摘しておいたが、その後の横光の純粹小説論は、読者との共同制作であることを小説手法のうち組み込もうとしたところに構想され、実践されていた。これらは、久野の文学論とも接続しえた発想であったといえるだろう。

昭和十年代には労働者や都市中間層といった多様な「大衆」は「国民」化に向かうことで一元化され、金融機構もまた国家に集中化されて統制されることとなる。久野がマルキシズムを批判した論点の一つは、「軍隊」に比される、特定イデオロギーへの隷属化を強要する「強制主義と集中主義」批判にあった（「強制主義と集中主義を排す」〔新潮〕1931）。「射撃魚」（前掲）や「ソ連は今後どう動くか」（実業之日本社1938）では、ソ連の強制主義、権力の一元化による恐怖政治の様相を書いてもいる。その意味においてもっとも危惧していた事態がおとずれることになる。久野の一九三〇年前後における断絶と見えるものは、こうした社会変動に対する啓蒙的活動の必要性の自覚がもたらしたものだといえるだろう。

【注】

(1) 嶋田厚「久野豊彦と新感覺派」〔文学〕42頁 一九七四・

(1)

- (2) 日高昭二「解説」〔編年体大正文学全集 第十一卷 大正十一年〕ゆまに書房 二〇〇二・七
- (3) 池田誠「神原泰の詩と思想」〔昭和文学研究〕40 二〇〇〇・三
- (4) 古俣裕介「前衛詩」の時代―日本の一九二〇年代（創成社 一九九二・五）、「久野豊彦と吉行エイスケ」〔昭和文学研究〕3 一九八一・六
- (5) 中河與一「久野豊彦の記憶」〔名古屋商科大学論集 久野豊彦教授古稀記念論文集〕12 一九六七・九
- (6) 小川直美「久野豊彦の文学理論」〔同志社国文学〕35 一九九一・三
- (7) 嶋田厚「久野豊彦ノート」〔文学〕39頁 一九七二・八
- (8) 拙稿「形式主義論争の争点」〔日本文芸論稿〕第23・24合併号 一九九七・二
- (9) 曾根博義「解説」〔復刻版「新芸術とダグラスイズム」ゆまに書房 一九九一・五〕
- (10) 神谷忠孝「吉行エイスケ作品集Ⅱ」〔冬樹社〕一九七七・十二「解説」によれば、この時期の吉行も久野らの新社会派の主張に同調しており、とくに小説「阿片工場」を、その「数少ない収穫のひとつとして再評価されてよい作品」として位置づけている。
- (11) 「私の履歴書」〔前掲「名古屋商科大学論集」12〕ただし、「人絹」の著者名は和田日出吉のみ。