

横光利一における大正・昭和期メディアと文学の研究

十重田 裕一

目次

2

凡例

9

はじめに——横光利一の時代とメディア

10

- 第一節 新しい時代の小説の言語をめぐる 10
- 第二節 関東大震災の衝撃、復興都市の表現 11
- 第三節 新しい出版メディアの状況のなかで 13
- 第四節 国際開港都市・上海の発見、小説『上海』の方法 14
- 第五節 マルクス主義文学との格闘、文学と映画との芸術交流 16
- 第六節 「読者」との新しい対話の可能性の模索 18
- 第七節 第二次世界大戦後、占領期の検閲のなかで 19

第一部 横光利一の言語観と「国語」政策——大正後期から昭和初期を中心に

21

- 第一章 横光利一にとって「国語」とは何か 22
 - 第一節 横光利一における「国語」の位相 22
 - 第二節 「国語との不逞極る血戦時代」の検証 22
 - 第三節 「国語への服従時代」への転回 26
 - 第四節 「国語への服従時代」以降の展開 29
 - 第五節 「国語との不逞極る血戦時代」の可能性 32
- 第二章 横光利一の言語観——大正期日本の「国語」改革との関連から 36
 - 第一節 書き言葉と話し言葉をめぐる時空 36
 - 第二節 大正期の「国語」改革と新感覚派 38
 - 第三節 「国語」改革をめぐる文学者の反応Ⅰ 40
 - 第四節 「国語」改革をめぐる文学者の反応Ⅱ 42
 - 第五節 横光利一の「国語」観 45

第二部 大正期日本、外国文学の受容——習作期から新感覚派時代へ

49

第一章 大正九年・習作期横光利一の検討

50

——「ドストエフスキー論（メレンヂコフスキー）」をめぐって

第一節 翻訳草稿の特異性とその意義 50

第二節 典拠と執筆時期の考証 51

第三節 翻訳草稿と創作活動との関連について 55

第四節 ドストエフスキー研究の日本受容と翻訳草稿の位相 59

第五節 翻訳文学からの知の吸収 62

第二章 鏡としてのドストエフスキー・ストリンドベリイ

69

——大正期外国文学受容の側面

第一節 横光利一の大正期翻訳文学の受容 69

第二節 「評伝」の時代 69

第三節 響き合うドストエフスキーとストリンドベリイ 71

第四節 自意識の表現方法への共感 73

第五節 鏡に映し出される主題系 75

第三章 典拠の志向性——大正十二年、文壇登場期を中心に

77

第一節 文壇登場期の典拠選択の特色 77

第二節 受容される翻訳の表現 78

第三節 西欧の文豪を鏡として見出される主題 80

第四節 翻訳書を典拠とする文学者の志向性 83

第五節 典拠のメディア横断的な広がり 85

第三部 変革期の出版ジャーナリズムと文学者——『文藝春秋』『改造』を中心に

89

第一章 出発期『文藝春秋』のメディア戦略

90

第一節 草創期の包括的出版戦略について 90

第二節 経営と編集方針をめぐる考察 91

第三節 流通と広報をめぐる考察 96

第四節 新本市場から古書市場へ 100

第五節 文学者にして経営者——菊地寛の雑誌刊行の理念について 104

第二章 広告から見た大正期『文藝春秋』の展開 110

第一節 『文藝春秋』の広告戦略について 110

第二節 大正十四年の誌面広告をめぐって 111

第三節 大正十五年の誌面広告をめぐって 113

第四節 掲載広告の変遷と雑誌の読者 115

第五節 広告の多様化と拡大する読者層 118

第六節 昭和時代への展開について 120

第三章 交錯する『文藝時代』と『文藝春秋』のゆくえ 125

第一節 「円本」時代前夜の文学と出版 125

第二節 文学の市場と文学者 126

第三節 『文藝春秋』から『文藝時代』へ 131

第四節 『文藝時代』同人たちのゆくえ 136

第四章 出版メディアと作家の新時代 145
——大正後期から昭和前期の改造社と横光利一

第一節 横光利一と改造社の軌跡 145

第二節 昭和二年の誌面改革と作家の展開 147

第三節 作家と雑誌をつなぐ編集者 150

第四節 作家と出版社の戦略 153

第五節 相即するメディアと文学者 156

第四部 演劇・映画と文学との芸術交流 165
——一九二〇・三〇年代日本における一側面

第一章 「春は馬車に乗つて」のドラマツルギー 166

第一節 同時代の演劇と横光利一 166

第二節 大正後期から昭和初期の戯曲ブームのなかで 166

第三節 対話の表現をめぐる考察 170

第四節 沈黙の表現をめぐる考察 173

第五節 舞台と構成の視点からの考察 177

第二章 新感覚派映画聯盟と横光利一 181

第一節 「狂った一頁」と横光利一 181

第二節 映画製作に際しての横光の役割 182

第三節 交流する映画と小説 185

第四節 映画製作の理念と形式主義 189

第五節 一九二〇年代日本モダニズムの芸術交流 193

第三章 新感覚派の光と影 196

第一節 「新感覚派」の標語に対する違和と齟齬 196

第二節 横光利一の「新感覚派」観の変遷 197

第三節 補填される「新感覚派」の概念 199

第四節 忘却される「新感覚派」の起源 202

第四章 映画に触発された文体の諸相 208

——昭和初期モダニズム文学への視角

第一節 交流する文学と映画の時代状況 208

第二節 同時代の議論の背景 208

第三節 映画に触発された詩の形式をめぐって 210

第四節 映画に触発された小説の形式をめぐって 213

第五節 新たな文学の形式の模索 216

第五章 「機械」の映画性 220

第一節 一九三〇年前後の横光利一と映画 220

第二節 映画合評会における横光利一の発言をめぐって 220

第三節 「機械」の考察Ⅰ——表現の視点から 224

第四節 「機械」の考察Ⅱ——物語内容の視点から 227

第五節 機械芸術としての映画と「機械」 229

第五部 草稿から活字へ——本文とメディアをめぐる探究

第一章 改稿過程から見た「花園の思想」の成立 236 235

第一節 草稿に見る改稿への照明 236

第二節 「花園の病人」から「花園の思想」への改題をめぐる 236

第三節 本文の改稿過程の考察 240

第四節 改題の思想とその時代的背景 242

第五節 単行本収録時の改稿について 246

第二章 草稿と活字のあいだに映し出される文学の実験 249

——『上海』の草稿を中心に

第一節 横光利一の『改造』掲載草稿の意義 249

第二節 編集者との「共同製作」 250

第三節 『上海』の草稿から明らかとなる伏字 252

第四節 文学者は伏字をどのように埋めるのか 255

第五節 改題が物語るもの——「婦人」「春婦」について 257

第六節 改行に映し出される創作上の葛藤——「鳥」「悪魔」について 260

第七節 草稿に見る創作の紆余曲折——「純粹小説論」の生成 263

第八節 響き合う草稿 265

第三章 編集される本文——「時間」の草稿への書き込みから 268

第一節 本文のつくられるプロセス 268

第二節 「時間」の本文をめぐる 269

第三節 本文を創作する編集者 272

第四節 草稿への書き入れについて 274

第五節 書き換えられた本文の検証 278

第六節 本文の再検討にむけて 281

第六部 「文学の神様」の肖像——文芸復興期から渡欧前後

第一章 メディアがつくる「文学の神様」——文芸復興期前後を中心に 286 285

第一節 文学者の神話作用とそのプロセスについて 286

第二節 文芸復興と神話の形成 286

第三節 混用される「小説の神様」と「文学の神様」 288

第四節 つくられる「文学の神様」の肖像 290

第二章 「文学の神様」の欧州紀行 292

——横光利一の外遊とその報道をめぐって

第一節 昭和十一年、ヨーロッパへの旅立ち 292

第二節 メディアが伝える文学者の肖像 292

第三節 オリニピック報道と横光の文化論 294

第四節 帰朝する「文学の神様」、喚起される芥川龍之介の記憶 297

第五節 紀行文と長篇小説の創作に向けて 298

第七部 占領期の表現とメディア規制 303

——第二次世界大戦後版小説の本文と検閲

第一章 さまよえる「旅愁」の本文 304

——第二次世界大戦後版の成立をめぐって

第一節 「旅愁」を論じるにあたっての前提 304

第二節 戦後版『旅愁』入稿までのプロセス 306

第三節 『旅愁』第一篇の成立の背景 307

第四節 刊行をめぐる様々なトラブル 310

第五節 「旅愁」本文再検討の重要性 312

第二章 第二次世界大戦後版『旅愁』第一篇の検閲と表現 315

第一節 戦後版『旅愁』の成立をめぐって 315

第二節 戦後版『旅愁』とGHQ/SCAPの検閲 316

第三節 『旅愁』第一篇の表現の改変をめぐって 318

第四節 書き換えられた表現の特徴 320

第五節 占領期刊行書物のさらなる調査に向けて 322

第三章 引き裂かれた本文 325

——「微笑」と事後検閲における編集者の自主規制

第一節	「微笑」の成立をめぐる	325
第二節	文芸雑誌『人間』の特色について	326
第三節	『人間』創刊号に見る事前検閲の痕跡	327
第四節	創刊号表紙をめぐる当局との交渉	329
第五節	変容する検閲システム——事前検閲から事後検閲へ	331
第六節	テクストに刻まれた検閲との格闘の痕跡	333
第七節	占領期に漂う二つの本文	336

おわりに

341

参考文献一覧

345

初出一覧

364

凡例

- ・引用文の漢字や変体仮名は、原則として現在通行の字体に改め、仮名遣い・送り仮名は底本のままとした。ただし、固有名詞については旧字体や異体字を残したところもある。草稿からの引用については、資料の性質上、漢字や変体仮名も原典のままを原則とした。
- ・引用文中の漢字は、原則として現行の漢字を使用し、仮名遣いは、原文通りとした。また、ルビ・圏点・返り点などは、必要に応じて省略した。
- ・誤記や一般の表記になじまない場合は適宜ママを付し、脱字の場合は「」で補うようにした。
- ・外国語のアルファベット表記では、綴りの明らかな誤記は正し、特に注記することはしなかった。
- ・外国の人名ならびに作品名の表記は、原則として引用文献のままとした。なお、参考文献の配列は、姓名五十音順を原則としたことから、外国人名もこれにしたがった。
- ・引用者の注記は「」で括って示した。
- ・本文中の年次の記載は、原則として西暦を採用し、適宜（ ）内に元号を補った。
- ・資料の引用に際しては、書名、新聞・雑誌名は『』に、作品名、新聞・雑誌掲載記事のタイトルは「」で統一した。雑誌の巻号については、学術雑誌・紀要などの二次文献にのみ明記した。なお、学術雑誌・紀要などの逐次刊行物の発行所については、参考文献では示し、本論では原則として省略した。

はじめに——横光利一の時代とメディア

第一節 新しい時代の小説の言語をめぐる

横光利一は、一九二三年、菊池寛主宰の『文藝春秋』に川端康成とともに参加、この年発表の「日輪」「蠅」などで文壇に認められ、翌一九二四年には文芸同人誌『文藝時代』を創刊、新感覚派の文学者として活躍を始める。世界的同時性が急速に進む大正時代から昭和時代前期に、横光は新しい文学を目指すべく、時代との格闘を様々なかたちで繰り広げた。それは、『書方草紙』（白水社、一九三二年十一月）の「序」で、この時期の文学的来歴を語るうえで「国語との不逞極る血戦時代」という表現を用いていることにもうかがえる。文学者として活動しはじめていく大正期は、国語・国字問題が議論されていたが、そのような時期を経過し、横光の小説の言語はかたちづくられていったのである。

横光の時代との格闘は、「機械」（一九三〇年）「上海」（一九二八〜三二年）「純粋小説論」（一九三五年）「旅愁」（一九三七〜四六年）など多数の小説・評論などで展開され、彼は日本の昭和前期を代表する文学者となっていく。横光はこの時代に現れた様々な文化的・社会的・政治的問題と真摯な格闘を展開し、それゆえに、この時代の日本を鏡のように映し出す存在でもあった。

本論文では、横光利一と同時代のメディアとの関連に考察を加えることで、この文学者の特色を多角的に提示することを試みるが、ここで想定する主たるメディアは、大正期から昭和期の『改造』『文藝春秋』など有力誌の創刊と「円本」ブームによって印象づけられる出版と、横光が強い関心を示した映画である。方法的には、実証的なアプローチを基軸としながらも、対象とするテキスト、あるいはテーマにあわせて各論ごとに方法を選択し、新資料を活用しながら考察を加える。それを通じて、「文学の神様」と称された多様な文学的活動とこの時代と横光の特色を解明したい。

横光の文学の見取り図を示すにあたって、まず注目することになる現象は、一九二三年九月一日に日本の南関東一円を突如襲った関東震災後とこの未曾有の災害を契機に進展する都市化現象であり、横光の活動に大きな影響を及ぼすマス・メディアである。横光はこうし

た同時代の様々な現象や状況と格闘しながら、大正・昭和期に新しい表現を次々に生み出そうとしていたように思われるからである。

以下では、大正・昭和期における横光の文学者としての展開を、後述する各部でとりあげるそれぞれの問題系と関連づけながら、論の全体の見取図を提示することにした。

第二節 関東大震災の衝撃、復興都市の表現

横光利一の文学に決定的な影響を与えた大事件のひとつに関東大震災がある。横光は後年、「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」(「雑感―異変・文学と生命」、『読売新聞』一九三四年一月四日)と述べたが、この印象は決して大げさなものではなかった。

しかし、彼の文学に大きな影響を与えたのは、この衝撃的な自然災害だけでなく、これを契機に生み出された、あるいは急速に普及した、新しい時代を象徴する様々な物象である。関東大震災と新しい時代の「具象物」をかわらせて書いた、震災から十八年後の横光の回想にそれがうかがえる。

……大正十二年の大震災が私に襲つて来た。そして、私の信じた美に対する信仰は、この不幸のため忽ちにして破壊された。新感覚派と人人の私に名づけた時期がこの時から始つた。眼にする大都会が茫茫とした信ずべからざる焼野原となつて周囲に擴つてゐる中を、自動車といふ速力の変化物が初めて世の中にうろうろとし始め、直ちにラヂオといふ声音の奇形物が頭れ、飛行機といふ鳥類の模型が実用物として空中を飛び始めた。これらはすべて震災直後わが国に初めて生じた近代科学の具象物である。焼野原にかかる近代科学の先端が陸続と形となつて頭れた青年期の人間の感覚は、何らかの意味で変らざるを得ない。

(「解説に代へて(一)」、『三代名作全集―横光利一集』、河出書房、一九四一年十月)
震災によって灰燼となった「大都会」に出現した「近代科学の具象物」が、「青年期の人間の感覚」を変容させたことを横光はここで指摘している。それを指摘する横光自身もこのとき二十五歳の「青年」であり、「感覚」の変容を体験した「青年」のひとりであった。「近代科学の具象物」としてここにあげられている「ラヂオ」は震災後に出現したニュー・メディアであるが(JOAKが愛宕山に開局したのは一九二五年三月)、「自動車」「飛行機」は必ずしも震災後に現れた「具象物」ではない。また、この他にも「感覚」の変容をもたらし

た「近代科学の具象物」はある。

ここで重要なのは、横光の記憶が正確であるかどうかを確認することにあるのではない。大震災によってそれまでの東京の市街が瓦解し、新しい都市が形成されていったという事であり、そこに出現してくる、あるいはそれを契機に発展した「近代科学の具象物」が、その時代を生きる「人間の感覚」を変容させたということである。横光は、変容した「人間の感覚」を表現するためには、それまでとは違う小説の言語が重要と考えたのである。

横光はすでに、一九二三年五月に「蠅」(『文藝春秋』「日輪」(『新小説』)といった小説を発表し文壇に登場はしていたが、本格的な活動を開始するのは震災後のことである。一九二四年十月に『文藝時代』が創刊されるが、この創刊号に、以下の文章からはじまる短篇小説「頭ならびに腹」が掲載された。

真昼である。特別急行列車は満員のまま全速力で馳けてゐた。沿線の小駅は石のやうに黙殺された。

この冒頭の表現が話題を呼び、評論家の千葉亀雄によって「新感覚派」と命名され、この呼称が一般化することになった。横光はこの少し後に、「新感覚派」の理論とも言うべき「感覚活動——感動活動と感覚的作物に対する非難への逆説」(『文藝時代』一九二五年二月、のちに「新感覚論」と改題)を発表。新しい時代感覚による新しい表現を主張し、意欲的に創作を発表していくことになる。

関東大震災を契機に、東京の都市部が急速に復興をとげ、都市への関心は高まりを見せていくが、横光利一は、復興都市とそこに現れた様々な物象を題材とし多くの小説を書いている。「無礼な街」(『新潮』一九二四年九月)、「街の底」(『文藝時代』一九二五年八月)などが、そうした東京の市街を題材にした小説である。また、この時期東京で高架線が多く建設されていく歴史的事実を背景に書かれた「高架線」(『中央公論』一九三〇年二月)という短篇小説もそのひとつである。

「高架線」のように、都市の復興を象徴する物象そのものが題名となっていないなくても、横光は震災後の物象をいくつも題材にし、表現している。たとえば「セメント製アパートメント。丘と丘とを填充した義齒。」(「朦朧とした風」、『改造』一九二七年七月)、「今日は昨日の続きである。エレベーターは吐瀉を続けた。」(「七階の運動」、『文藝春秋』一九二七年九月)にうかがえるように、擬人法などの表現技法を駆使することで、モダン都市の物象を新しい感覚で表現しようとするのである。また、こうしたモダン都市に現れたモダンガールも横光はしばしば描いているが、たとえば戯曲「愛の挨拶」(『文藝春秋』一九二七年六月)で

は、「前髪を切った」モダンガールを登場させている。モダン都市・東京とそこに現れてくる新しい装いの人々を横光は描いているのである。

第三節 新しい出版メディアの状況のなかで

関東大震災後、出版メディアが拡大、多様化、読者数が増加していくなかで、横光の文学もそうしたマス・メディアの状況と少なからずかわることになる。一九二〇年代に横光が密接にかかわるマス・メディアは、まさしくこの時代の新しいメディアの状況を映し出しており、彼の小説の多くは、そうしたメディアを媒介として読者に伝えられていく。メッセージが多数の読者へと伝達される媒体が用意されたことは、当時の文学者たちに大きな影響を及ぼしたと考えられる。それは、ただ単に創作を掲載する媒体の問題に限定されるのではなく、そこで繰り広げられる出版人や編集者との交流、媒体の特性と創作との相関性などが、文学者の創作活動を考えるうえで、以前にもまして重要な要素にひとつになっていくのである。

大正期から昭和初期の横光にとって、この時期に登場した新しい媒体でもっとも重要となるのは、『文藝春秋』（一九二三年創刊）と『改造』（一九一九年創刊）というふたつの総合雑誌である。横光の小説や評論の多くが『文藝春秋』『改造』に掲載されていることにもうかがえるように、両誌の存在がこの時期の彼の創作を支えたと言っても過言ではない。

『文藝春秋』が重要なのは、横光が師と仰ぐ菊池寛が主宰した雑誌で、作家としての出版期にその代表作を掲載したからだけではない。同人としてこの雑誌に集まった仲間たちとの交流が、そしてその仲間たちによって創刊された文芸同人誌『文藝時代』が、彼の作家活動において重要な役割を果たすことになるからである。

『文藝春秋』は廉価・薄利多売を編集方針とし、創刊以降急速に発展、一九二六年には発行部数が十一万部に達し（一月）、高速回転機の導入（四月）によって大量印刷と時間短縮が可能となり、さらに『演劇新潮』（四月）と『映画時代』（七月）を創刊、文学だけでなく、演劇、映画へと事業を拡大していく。さらに、『文藝春秋』は政府に保証金を納入することで政論掲載も可能となり、総合雑誌としてリニューアルする（十一月）。このようにして、『文藝春秋』にとって一九二六年は、画期的と呼ぶにふさわしい一年となったのである。

『文藝春秋』が華々しい展開を示した一九二六年末、その後の歴史的な「円本」ブームの端緒となる『現代日本文学全集』（改造社）が、予約販売形式で一冊一円の全集の刊行を開始

した。廉価・薄利多売を編集方針とし、定期購読を原則とするこの全集の成功は、経営状態の良くなかった改造社の状況を一新した。この成功にともない、改造は『改造』の誌面改革を断行、つづいて、改造社創刊十周年記念の懸賞小説（一九二八年）ならびに懸賞文芸評論（一九二九年）と、改造社は次々に文学事業を展開する。改造社と『改造』は大正から昭和への転換期に文学事業に力を注ぐことで、飛躍的な発展を遂げていくことになるのである。

横光利一は、『改造』ならびに改造社の発展とともに躍進した文学者のひとりであった。『改造』の作家と称されるほどに、昭和時代に入ってから横光と改造社との関係は密接なものとなっていく。自作を掲載する安定した媒体を得たことが、新しい小説に実験を試みることを横光に保証し、その結果、「上海」「機械」など彼の代表作の多くが昭和前期の『改造』に掲載されることになる。横光の死後、彼の全集は改造社から刊行されることになり、横光の作家活動とその評価は改造社ならびに『改造』の趨勢と軌を一にしていたのである。

第四節 国際海港都市・上海の発見、小説『上海』の方法

モダン都市への関心をモチーフとして書かれた小説の集大成は、「風呂と銀行」（『改造』一九二八年十一月）を皮切りに書きつがれ、一九三二年七月に改造社から刊行された長篇小説『上海』である。それまで、東京を舞台とする短篇小説を書いていた横光が、国際海港都市・上海に空間を移し、はじめての長篇小説を試みたのである。

「君は上海を見ておかねばいけない」という芥川龍之介の言葉に促されて、横光は芥川の死の翌年四月に上海に一ヶ月滞在し、帰国後すぐ、はじめての長篇小説の執筆にとりかかった。芥川が紀行文として『支那遊記』（改造社、一九二五年十一月）をまとめたのに対し、横光は芥川之选択しなかった長篇小説という形式を通じて、西欧列強諸国の植民地政策によって分割された一九二〇年代の上海を描こうと試みたのである。

西欧列強諸国の植民地政策によって分割された一九二〇年代の上海の租界を舞台とするこの長篇小説では、銀行を解雇され、異国の地で日々死を考える虚無的な日本人・参木を主人公に、列強諸国のナショナリズム（国粹主義）とコロニアリズム（植民地主義）の、世界的な市場を舞台に資本主義経済における搾取と収奪が描かれている。人間の心と身体までもが物象化され交換されてしまう点に踏み込んで表現したところに特色がある。こうしたテーマゆえに、内務省の検閲を意識した改造社の自主規制によって、雑誌掲載本文、単行本本文には多くの伏字が見られることになる。

横光は『上海』で様々な小説の実験を試みている。横光は、マルクス主義文学者たちを相手に繰り広げた形式主義文学論争で、言語の物質性・唯物性に意識的であることこそが、文学において真に唯物的であるという論理を展開した。横光は、プロレタリア文学者たちを相手に繰り広げられる形式主義文学論争において、言語の唯物性ならびに文学における形式を重視する理論を新感覚派の立場としていたのである。

『上海』においてこの思想は、漢字の表意性（ここでは三水）によって生み出される視覚的效果により、労働者の暴動場面をダイナミックに表現したところに表われている。たとえばそれは、『上海』三十四章の次の引用にうかがえる。一九二五年五月、中国人紡績労働者の死を契機に、反帝国主義運動が絶頂を迎えて発生した五・三十事件の暴動に主人公の参木が巻き込まれていく場面である。

参木は商店の凹んだ入口に押しつめられたまま、水平に高く開いた頭の上の廻転窓より、見えなかった。その窓のガラスには、動乱する群衆が総て逆様に映つてゐた。それは空を失つた海底のやうであつた。無数の頭が肩の下になり、肩が足の下にあつた。彼らは今にも墜落しさうな奇怪な懸垂形の天蓋を描きながら、流れては引き返し、引き返しては廻る海草のやうに、揺れてゐた。参木はそれらの廻りながら垂れ下つた群衆の中から、芳秋蘭の顔を捜し続けてゐたのである。（中略）彼の前を、人波の川が疾走した。川と川との間で、飛沫のやうに跳ね上つた群衆が、衝突した。旗が人波の上へ、倒れかかった。（中略）しかし、忽ち流れる群衆は、参木の視線を妨害した。彼はその波の中を突き抜けると、建物の傍へ駆け寄つた。（中略）——彼は襲いかかった肉塊を蹴りつけると、跳ね起きた。彼は銃の台尻に突き衝つた。が、彼は新しく流れて来た群衆の中へ飛び込むと、再びその人波と一緒に流れていった。——

この暴動を扇動する中国共産党の女性革命闘士・芳秋蘭と参木は、革命の波が高潮すると同時に接近し、退潮していくと同時に別れることになる。両者は出会つたことで、異なる国籍・人種・イデオロギーをもつお互いの存在の隔たりを痛感することになるのである。

また、引用場面にかがえる言語表現の物質性・唯物性は物語内容にも表われている。『上海』の登場人物たちは、すべてが経済的に交換可能な存在として表現されている。人間が骨になってまで商品化され、売買されるという「人骨製造会社」のエピソードに象徴されるように、すべてが金銭化され、流通してしまう資本主義経済の市場性を、横光は見事にとらえていたのである。

横光が当初想定していた書名が、「上海」ではなく、「ある唯物論者」であつたことも決し

て偶然ではない。『上海』の表現形式や物語内容と深くかかわっていた。こうした言語へのこだわりは、近年公開された『上海』の草稿（川内まごころ文学館所蔵）にもうかがうことができる。すなわち、『改造』に「或る長篇」（ある長篇）として連載され、後に『上海』（改造社、一九三二年七月）にまとめられる「掃溜の疑問」「持病と弾丸」「婦人——海港章——」「春婦——海港章」に見られる加筆・修正から、その一端が明らかとなるのである。

第五節 マルクス主義文学との格闘、文学と映画との芸術交流

横光利一は、自己をとりまく同時代の状況のなかに表現すべき対象を見出し、そして格闘することによって表出し続けた作家であった。格闘する対象を次から次へと自己の表現の「場」に招き入れ、その対象と格闘しながら、新しい時代感覚による新しい日本語の表現を志向し続けた。対立する好敵手との応酬のなかで、自己の文学的立場が明確になり、それが自己の表現に反映していくことが表現者の場合々々にしてあるが、横光にとって一九二〇年代におけるもつとも重要な好敵手となったのは、思想的にはマルクス主義文学であり、表現形式的には映画であった。

震災以前から、「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。」という書き出しではじまる評論「時代は放蕩する（階級文学者諸卿へ）」（『文藝春秋』一九二三年一月）や、マルクス主義を題材として取り込んだ短篇小説「マルクスの審判」（『新潮』一九二三年八月）を発表していたが、震災後、一九二四年六月に『文藝戦線』が創刊されるにおよんで、後に横光自身が規定した「マルキシズムとの格闘時代」（前掲『書方草紙』「序」）が本格化していくことになる。

横光はマルクス主義文学者が好む題材・テーマを用い、小説を創作した。そうした小説の、早い時期のものとして「マルクスの審判」がある。また、「或る職工の手記」（『サンデー毎日』一九二八年五月十三日）などは、その題名からマルクス主義文学を想起させるが、実際にプロレタリア文学者・宮地嘉六の同名の小説がある（『改造』一九一九年九月）。他にも、「上海」「機械」（『改造』一九三〇年九月）などの代表作などにもそのような傾向が見られるのである。

しかし、対立が論争に発展するのは、一九二〇年代後半のことである。横光が「新感覚派とコンミニズム文学」（『新潮』一九二八年一月）、「文学的唯物論について」（『創作月刊』一九二八年二月）などの評論を発表するに及んで、マルクス主義文学者たちとのあいだに形式

主義文学論争が繰り広げられていくことになる。横光がそこで繰り返しマルクス主義文学者に対して主張したのは、「文学」の「圈内」においては、文学の表現・形式そのものを問題にするべきであり、文学は言語の様式によって成立する芸術であるということであった。この少し前に書かれた「花園の思想」(『改造』一九二七年二月)は病妻をめぐる名作として著名であるが、論争に先んじて、こうした横光の文学的思想を表した小説も創作されていたのである。

映画——この近代を代表するメディアは、震災以前にもあったが、これも「近代科学の具象物」のひとつに他ならない。震災後飛躍的に普及し、また近代的映画館が多く建設されるに及んで、以前よりもまして数多くの観客を獲得することになる。一九二〇年代日本では、さまざまな芸術間の交流が顕著に見られるようになり、新しい表現の可能性を模索する状況を呈していたが、文学と映画の交流はとりわけ盛んに行われ、モダニズムの文学者を中心に、映画の表現を意識した新しい小説の言語の実験がなされていた。横光もまたそのひとりであった。横光は、映画の表現を自己の表現のなかに導き入れながら、新しい表現を模索していたのである。

「蠅」「日輪」「碑文」(『新思潮』一九二六年七月)、あるいは『文藝時代』創刊号に掲載された「頭ならびに腹」、「ナポレオンと田虫」(『文藝時代』一九二六年一月)などではモンタージュが意識され、ロング・ショット、クローズ・アップなどの映画表現が言語表現に転換されて用いられている。あるいは無声映画の字幕を喚起させる記号化された短い会話にも映画からの影響が認められるだろう。

「日輪」は、衣笠貞之助監督によって映画化され、その縁もあって、一九二六年には新感覚派映画聯盟が結成され、衣笠監督「狂った一頁」(シナリオは川端康成)の製作にもかかわることになる。横光は、映画「狂った一頁」製作の行われた一九二六年三月から六月にかけて、病状(結核)の思わしくない妻の看病で葉山に滞在することがほとんどであったため、京都下加茂で行われた映画製作に直接かかわることはできなかった。しかし、新感覚派映画聯盟の精神的支柱となっていた。映画の題名の決定、無字幕で上映することが前衛芸術としては望ましいなど、一九二〇年代日本を代表する映画の製作にあたって、重要な役割を果たしていたのである。

『文藝年鑑 昭和五年版』(新潮社、一九三〇年三月)に「映画界と文壇との関係交渉は本年度に入つてから一層密接になつたかの観がある」と記されていることから、この時期に「文学と映画」をめぐる問題がひとつのトピックになっていたことがわかるが、横光自身も

こうした動向に意識的であった。「狂つた一頁」以後書かれる、横光の代表作「花園の思想」「上海」「機械」には、「機械文明」「機械芸術」の寵児として当時広くもてはやされていた映画を意識した表現の痕跡が認められる。横光は、映画という異なる表現媒体を言語に翻訳しようと試み、既成の言語・文体を異化することで、新しい表現のヴァリエーションを獲得するために格闘を繰り広げたのである。

第六節 「読者」との新しい対話の可能性の模索

横光の一九二〇年代における創作の中心は短篇小説であったが、前に触れた「上海」から、横光は長篇小説の創作に意欲的に取り組んでいく。発表媒体も、総合雑誌に加えて、多数の読者を有する婦人雑誌、新聞への連載が多く見られるようになってくる。

「純粹小説論」(『改造』一九三五年四月)のなかで横光は、「純文学にして通俗小説」である「純粹小説」なくしては「文芸復興」はあり得えないことを主張し、「純粹小説」は長篇小説でなければ書けないと述べている。「純粹小説論」の草稿「純粹小説について」(川内まごころ文学館所蔵)からは、この評論が文学者と編集者による共同製作の産物であることが明らかとなってくるのである。

横光はこの評論にあげられている長篇小説で様々な試みを行っているが、そのなかのひとつである「盛装」(『婦人公論』一九三五年一〜十一月)ではユニークな創作方法をとっている。「読者と共同製作」していくという方法がそれだが、連載にあたって横光は、不特定多数の読者に向けて次のようなメッセージを送っている。

小説といふのは、読者と共同製作しなければ、良いものは出来ないとデイドは云つてゐる。これはまことに至言である。私の眞の読者は私にのみ編纂を任しきりにせられないことを希望したい。すでに私に以上のやうな決心のある限りは、私は責任の一端を読者にも持つていただくつもりである。私は出来得る限り、今日の小説を書きたく思つてゐるのであるが、運良くば明日の小説としたいのが本願である。進行の途中、あるいは、私は呈出した問題に関して、様々な読者の意見を浴びることがあるやもしれないと思ふ。そのため、突如として私は、作中の人物に向つて、読者の意見を作中の他の人物を代表させて投げつける場合があるかもしれない。とにかく、このやうな形式はまだ最初の企てであるから、どんなものが出来上るか今は分らないが、読者は作品の結果よりも、進行の途中を注意して下されば、私の希望は半ば達したのと同様

である。

〔作者の言葉——『盛装』、『婦人公論』一九三四年十二月〕

横光はこのような読者への呼びかけを、他の長篇小説連載にあたっても行っている。ジャーナリズムが飛躍的に発展し、読者層が多様化しつつ広がっていく震災後の社会現象を想起するならば、このような試みはそうした状況下における横光なりの、コミュニケーションの在り方の実践であった。

すなわち小説というメディアを、作者から読者への一方通行にするのではなく、連載小説の特性を生かして、作者と読者とのコミュニケーションによって創り出される「今日の小説」、さらにはそこから拓けてゆく「明日の小説」を横光は志向したのであった。そしてそこには、横光が「機械」で映してみせたコミュニケーション不在の状況を打開していく、表現上の試みがあったように思われてくるのである。

しかし、一九二〇年代にうかがえた言語の実験は影をひそめ、不特定多数の大衆の読者を対象とすることで、平易な文体によって小説を書くようになっていく。そのような背景には、昭和十年前後の文芸復興期にすでに「文学の神様」と称されるようになった横光への、文学界と同時代の読者から寄せられる期待が見え隠れする。その一つの実現として、ベルリンオリンピック視察を中心とするヨーロッパ外遊と、これにもとづく「旅愁」（一九三七〜四六年）があげられるだろう。

第七節 第二次世界大戦後、占領期の検閲のなかで

敗戦後の横光利一の著した小説は、戦前・戦時中を通じて書きついできた「旅愁」や遺作「微笑」（『人間』一九四八年一月号）などがあるものの、体調が優れないまま一九四七年十二月に死去したこともあり、それまでに比べれば決して多くはない。しかし、戦前すでに「文学の神様」と称されていた横光は、戦後になってなお多くの読者を獲得していた。戦後すぐに改造社が「改造社名作選」として刊行された『旅愁』の「第一篇」（一九四六年一月）、「第二篇」（一九四六年二月）、「第三篇」（一九四六年六月）、「第四篇」（一九四六年七月）がその好例である。新作の発表は限定的であったが、こうした旧作の単行本化は少なくなかったゆえんである。

しかし、そのようにして雑誌ならびに単行本などを通じて発表された横光の新旧作の本文が、アメリカ軍によるメディア規制によって改変を余儀なくされていたことは、これまでほとんど知られておらず、それゆえに重視されてこなかった。それは、占領期日本におけるア

メリカGHQ／SCAPの検閲が、一般市民にその存在を知らせないようにする周到なものであり、このメディア規制が成功を収めたことと少なからずかわっている。したがって、第二次世界大戦後日本の占領下の言説空間について考える際に、GHQ／SCAPの検閲が、いかにメディアを規制していたかを明らかにするとともに、その規制が波及することで生起する個々の状況を探る必要が出てくるのである。

GHQ／SCAPの検閲は、書き手や編集者という個人レベル、あるいは出版社・新聞社などの組織レベルに浸透し、内面化されたときにより効力を発揮する。そのことを考えると、事後検閲においてより多くあったであろう自主規制は、事前検閲の場合と同じように、あるいはそれ以上に、占領期の検閲を考えるうえで重要な問題を提起してくれる。検閲にしたがわなければ、作品が公表できない状況下にあつて、定期刊行物を期日どおりに刊行することを勤めとする編集者の多くは、ときに抵抗や交渉を試みながら、また、ときには意に反して検閲に服従しながら、継続し反復される出版活動のなかで、その時々最良と思われる選択をくりかえし、妥協点を見つけながら定期刊行物を発行していった。こうした、編集者たち、あるいは記者たちが戦後日本の言説空間をいかに維持しようとしたか、その苦闘の軌跡の日常の出来事のひとつひとつを洗い出し、それを再考することが、占領期日本の検閲を考えるうえで重要となってくる。

このような視点から、占領期に発表された横光の文学に再検討を加えるとき、「文学の神様」と称された一人の文学者を見直す契機になるとともに、彼を介して、占領期の表現と検閲との葛藤の様相が浮かび上がってくるのである。

横光は「時代は放蕩する（階級文学者諸卿へ）」（『文藝春秋』一九二三年一月）という評論のなかで、「文学」は「常に時代の黙した諫言者」と、あるいは「時代の供物とならねばならぬ」と述べている。ここからもわかるように、文学者としての出発期から横光には、「時代」という意識が根強くあつた。事実、横光の小説には、これまであげてきたものを含めて、彼が生きた「時代」を描いているものが多い。文学者として活動を展開した、一九二〇年代から第二次世界大戦直後までのおよそ三十年の間、常に「時代」と向き合い、そこに散在する様々な問題と対峙し、それらと真摯な格闘を展開した表現者であつた。だからこそ同時代のなかで、常にアクチュアルな文学者としてありつづけたわけであり、横光の死後も彼が格闘した問題は、後進によって受けつがれてゆくことになるのである。

第一部 横光利一の言語観と「国語」政策

——大正後期から昭和初期を中心に

第一章 横光利一にとって「国語」とは何か

第一節 横光利一における「国語」の位相

横光利一にとって「国語」とは何か。本章で考えたいのはこの問題である。

「日本語」でも「言語」「言葉」でもなく、あえて「国語」とするのは、『書方草紙』（白水社、一九三一年十一月）の「序」で、横光自身が「国語との不逞極る血戦時代」、あるいは「国語への服従時代」という表現を用いているからである。横光はここで、「国語」という言葉を意図的に選択し、自己の文学的格闘の来歴を語っているように見えるが、それに関する詳細な検討はこれまで行われていない。「国語との不逞極る血戦時代」という表現については、大正期・新感覚派時代の言語実験を説明するためにしばしば用いられてきたものの、横光がなぜ「国語」との「血戦」という表現を選択したのか、という点については問題にされてこなかった。また、『書方草紙』より以前にほとんど用いることのなかった「国語」という言葉を使いながら横光が「国語への服従時代」と表現した理由も、『書方草紙』以後の「国語」観との関連についても検討されていないのが現状である。「国語との不逞極る血戦時代」が「国語への服従時代」へと転換してしまった理由も詳らかではない。

こうした問題を説明するべく、本章では、『書方草紙』「序」に表われた「国語との不逞極る血戦時代」及び「国語への服従時代」の吟味からはじめて、横光の「国語」観を探ることにした。

第二節 「国語との不逞極る血戦時代」の検証

横光利一にとって「国語」とは何かを考えるうえで、まず検討しておきたいのは、彼が自己の文学的来歴を述べた、『書方草紙』「序」の次の一節である。ここでの記述が横光の文学的来歴をどこまでの確にとらえているか定かではないが、少なくとも、この文章を書いた一九三一（昭和六）年における横光自身の認識を表わしていることに間違いはないだろう。

此の集の中には大正七年から昭和元年にいたる十年間の、主として国語との不逞極る血

戦時代から、マルキシズムとの格闘時代を経て、国語への服従時代の今にいたるまで、およそ十五年の紆余曲折した脱皮生活の断片的記録を集めた。

この部分から、「国語との不逞極る血戦時代」、「マルキシズムとの格闘時代」を、それぞれいつからいつまでとすべきか、正確に規定することは難しい。「大正七年から昭和元年にいたる十年間の」がどこにかかるのかが不明瞭であり、二つの読み方が可能となるからである。一つは、一九一八年から一九二六年までの約「十年間」を「国語との不逞極る血戦時代」、その後から一九三一年までの五年間を「マルキシズムとの格闘時代」とするものである。もう一つは、一九一八年から一九二六年までの約「十年間」を「国語との不逞極る血戦時代」から、マルキシズムとの格闘時代」とする見方である。この場合、「国語との不逞極る血戦時代」と「マルキシズムとの格闘時代」を弁別する指標はなく、前者と後者をあわせて「十年間」ということになるだろう。

この二つのうちの、どちらをとるのが妥当だろうか。『書方草紙』の刊行された一九三一年を「国語への服従時代の今」としているから、後者のようにとると、一九二六年から一九三二年までが空白になってしまう。したがって、前者をとるのが妥当と考えられる。加えて、横光が本格的にマルクス主義文学に対抗し、論戦を繰り広げるのが形式主義文学論争(一九二八〇九年)においてであり、それを経て、「上海」(一九二八〇三年)「機械」(一九三〇年)が書かれていることを考慮に入れると、一九二六年から一九三一年までの五年間を「マルキシズムとの格闘時代」とする見方は有力となる。横光の代表作とされるこの二作は、ともにマルクス主義文学を意識しつつ創作されたものである。このように考えると、一九二六年から一九三一年までの五年間を「マルキシズムとの格闘時代」とする見方と整合するのである。ただし、それ以前、すなわち一九一八年から一九二七年までの約「十年間」に、横光がマルクス主義文学を意識していなかったわけではない。また、一九二六年から一九三一年までの五年間に「国語」との格闘を繰り広げていなかったというわけでもない。双方の要素を包摂しつつも、より特徴的な側面として、「国語との不逞極る血戦時代」「マルキシズムとの格闘時代」という二つの時期が提示されたと見るべきではないだろうか。

それでは、横光はなぜ「国語」という言葉をあえて用いて、自己の文学的来歴を語ろうとしたのであろうか。

作家として出発して以来、言語の問題に強い関心を示していたにもかかわらず、興味深いことに、横光は『書方草紙』「序」で「国語」について言及するまで、「国語」あるいは「日本語」という言葉をほとんど用いていない。翻って、この『書方草紙』「序」以降、「日本語」

「国語」に言及することが多くなるのだが、「国語」と「日本語」という言葉は、それぞれの局面で注意深く選択されているように見える(注1)。その際、「国語」が使われることは少なく、「日本語」が用いられるケースが多い。それだけに、『書方草紙』「序」における「国語」を用いた表現は際立って見えてくるのである。

おそらく、「国語」を用いた理由は、この言葉をめぐる歴史的コンテキストと関連づけることで明らかとなるだろう。「国語」をめぐる歴史的コンテキストとは、明治三十年代以降、全国的に推進されることになる標準語化政策のことである。

国語政策に関するこれまでの研究を踏まえつつまとめられたイ・ヨンスク(注2)、中山昭彦(注3)、安田敏朗(注4)の仕事が問題を明確にしたように、「国語」(標準語)は、近代国民・国家形成と不可分である。地域によって個別性を持ち、均一であるはずのない言語を、国家の名のもとに整備し、日本全国で流通する「国語」をつくりだそうとする試みが、保科孝一を中心に推進される。保科の著した『言語学大意』(国語伝習所、一九〇〇年二月)に「標準語を創定して、方言を撲滅する」とあるように、各地域特有の言語(方言)は悪しき言葉として排除されることになるのである。

一九〇三年、国定教科書制が公布され、翌一九〇四年には「尋常小学読本」の施行となる。こうした教育を通じての標準語化政策は全国に普及していく。「尋常小学読本編纂趣意書」には「国語ノ標準ヲ知ラシメ其統一ヲ図ル」ことがうたわれている。ここでいう「国語ノ標準」とは、「東京ノ中流社会」の言葉を基準とするものであった。そしてこの政策は、日本の旧植民地でも実践され、第二次大戦前日本の植民地政策の重要な政策の一つになっていくのである。

一八九八年生まれの横光は、こうした「国語」政策のもとで教育を受けた第一世代にあたる。横光は「尋常小学読本」施行の一九〇四年四月に小学校に入学している。このことは重視してよい事実である。生育地で家族や地域社会から習得する地域言語に加えて、国家が制定した「国語」を初等教育から学習するという環境に横光は置かれていたのである。

そうした教育が功を奏したことは、彼が上野中学時代、校友会誌『会報』第十一号(一九一六年三月)に掲載した「夜の翅」「第五学年修学旅行記」が、標準語で書かれていることに端的に表われている。学校教育制度のもとでまとめられたこの二つの文章は、標準語で書かれることをおのずと要求され、模範となるものであったがゆえに、校友会誌に掲載されたと考えられるのである。

このような、「国語」政策及びそれに基づく学校における標準語教育との関連については、

横光だけでなく、同世代の作家、たとえば井伏鱒二や川端康成について考えるうえでも、また、モダニズム文学の問題を検討するうえでも、重要な視点となるだろう。

これまで述べてきたことで確認されたように、『書方草紙』「序」に表われた「国語」との「血戦」及び「国語への服従」という表現には、「国語」政策という歴史的コンテクストが介在してくると思われるのである。「国語」が確立しようとする時期にたまたま学童期を過ぎ、上京して中央の文壇に躍り出た作家が、『書方草紙』という、まさに書記をめぐる評論・随筆集の「序」で「国語」について言及したのは決して偶然ではない。横光は、自分の生育と重なり合う「国語」の生成を充分に意識したうえで、『書方草紙』「序」を書いていたのである。

ところで、「国語との不逞極る血戦時代」で、「決戦」ではなく、「血戦」という言葉を選択していることも、「国語」の歴史的コンテクストを問題にするうえで注視しておきたい事柄である。「血戦」という言葉が、死を賭して、血塗れになって激しく戦うという意味をもつからだけではない。「国語」をめぐる政策と「血」の修辞が強い結びつきをもつからである。

保科孝一の恩師で「国語」創定の必要性を説いた上田萬年が『国語のため』（一八九五年六月）収録の講演「国語と国家と」で、「日本語は日本人の精神的血液なり」「日本の国体は、この精神的血液にて主として維持せられ」と述べていたことを横光が知っていたか否か詳らかではない。

しかし、ヨーロッパ留学からの帰国後、論壇に強い印象を与えたというこの講演で上田が述べた、「血」の比喻を用いた「有機的言語観」（イ・ヨンスク）（注5）が間接的に伝播していたと考えることが一つには可能であろう。あるいはまた、「国語」を「国体」という身体イメージに重ね合わせることで成立する、比較的多くの人々が容易に共有し得る想念であるといえるのかもしれない。

いずれにせよ、ここで重要なのは、横光が上田の講演をふまえて「血戦」という言葉を選択したか否かということではなく、「国語」との格闘を「血」の比喻を用いて語ったことである。「血戦」という言葉からは、横光が「国語」との格闘を、「血」を賭した骨がらみの、身体的イメージのもとに感受していたことがうかがえるのである。ここには、明らかに「有機的言語観」が表われている。国家が創定する「国語」への反逆性を「不逞」という言葉に潜ませながらも、「国語」を「血」の表現によって語ってしまったことに、後年の横光の在り方を透視するのは穿ちすぎだろうか。

しかし、こうした言語観は、横光が形式主義文学論争で主張した、「文字」を作者・読者から自立した「物体」「客観物」ととらえる認識と逆の論理を内包しており、後述するように、「国語との不逞極る血戦時代」がいとも簡単に「国語への服従時代」へと反転してしまう理由と深くかかわっているように思われるのである。

第三節 「国語への服従時代」への転回

では、「国語との不逞極る血戦時代」が、なぜいとも簡単に「国語への服従時代」へと転回してしまったのであろうか。そのことを考えるうえで、一九二八年から翌一九二九年にかけて繰り広げられた形式主義文学論争における横光の発言が恰好の材料となるだろう。

横光は、形式主義文学論争で、「国語」「日本語」という言葉を注意深く回避しているように見える。文学における形式の重要性の問題を主張したこの論争に際して書かれた評論では、用いられてよさそうな「国語」「日本語」という言葉は見られない。

おそらくそれは、横光が論争での議論を、言語の物質性を重視し、抽象的な言語の問題として展開しようとしていたからである。だからこそ、政治性・社会性の関与してくる「国語」「日本語」という言葉を使わず、「文字」のレベルの議論を展開しようとしていたと考えられるのである。それは、「形式とはリズムを持った意味の通じる文字の羅列に他ならない」（『文芸時評』、『文藝春秋』一九二八年十一月）と述べ、「文字」を作者・読者から切り離されたニュートラルな「物体」「客観物」と規定するところに端的に表われている。

しかし、横光の議論が、「象形文字」を有する漢字の表意性に着眼した、「日本独特の形式論」を唱え、それを民族の問題へと接続させてしまうとき、「文字」のレベルに限定されていた議論の基盤は危うくなってくる。

「文字の羅列」について述べた同じ「文芸時評」で横光は、「∴その国にはその国の文学がある以上、その国の形式論が独特な長所を持つて現れなければ、文学は発展しない。日本の文学は象形文字を使用するとすれば、殊に、独特の形式論が発生すべき筈である。」と述べ、「文芸時評」（『読売新聞』一九二九年三月十五日）で「聴覚より視覚を根本とした日本独特の形式論」の必要を説いていた。

そして、横光は、「空気その他」（『読売新聞』一九二八年七月三、四、六日）で、「一つの形式の生れるのは、その民族の中から生れるのだ。もし新感覚派が悪いなら、その責任の一端はその民族が持つべきであらう。もし新感覚派の形式運動が正統なら、その正統さはその

民族の正統さを表現するのだ」と述べ、文学の形式をそれぞれの民族の問題と関連づけ、形式主義文学の正統性を主張していたのである。

この議論が、ソシュールの言語論によって裏づけられたものであろうことは、「感覚のある作家達」(『文藝春秋』一九二八年八月)の「新しい文学の形式は、その時代の民族の生活形式から生れて来ると云つたのは、言語学者の権威ソシュールのみ言葉ではないであらう。」という記述から確認することができる。

そして、横光のこの議論は、形式主義文学論争において、自己の理論の基盤をあくまで「文学圈内」のことに限定していたにもかかわらず、政治的・社会的問題へと接続する契機を生み出し、自己の論理の脆弱さを露呈することになる。『書方草紙』「序」における、「国語への服従」の表明は、その一例であると考えられる。

その後、政治的・社会的問題に関心を示していくことで、時局と呼応しつつその方向は急速に進んでいく。そのとき、形式主義文学論争で言語と民族の結びつきを強調していたことが、その後、政治的・社会的な広がりを示してしまうことになる。

それはすでに、「国語への服従」という言葉に内在していたのかもしれない。この表現は、「国家への服従」という意味をも招来する。すなわち、「国語への服従」と述べたとき、意識的であるか否かは別として、横光は「国語」の、そしてそれを創定する国家の臣下に連なることを宣言してしまっている。そのことを横光が自覚していたか定かではない。しかし、一九三〇年代に顕在化してくる横光のナショナリズムへの傾斜が、この表現にすでに象徴的に表われていたと見ることは充分に可能である。

これ以降、流行作家としての地位を確立した横光の「文学」「国語」に対する認識が同時代の趨勢と即応してしまうのも、当然の道筋であったと言えるだろう。「国語への服従時代」は突如起こったわけではなく、形式主義文学論争の段階ですでに胚胎していたと考えられるのである。

ところで、形式主義文学論争における横光の主張は、一九二二年から一九三一年にかけて、臨時国語調査委員会によって推進された国語・国字改革と少なからずかかわってくるように見える(注6)。詳細については次章で述べるが、論の展開上、本章で必要となる点について以下で確認をおきたい。

この調査会は、漢字節減、振り仮名の仮名遣いを発音式に改めるなど、「書き言葉」の簡略化とそれにもなう「話し言葉」化を志向していた。会長は当初森鷗外であったが、彼の死去にともない、上田萬年が就任した。幹事の一人に、保科孝一も含まれていた。この改革

は、ジャーナリズムの拡大、教育の大衆化、ラジオ放送の開始、電話の普及台数の増加といった社会現象と深くかかわっていたのである。

この動向について多くの文学者たちが発言していたが、新しい言語の実験を果敢に展開していた『文藝時代』の作家たちがこれに応じないわけがなかった。もっとも、積極的に反応したのは、川端康成である。川端は、臨時国語調査会発足の翌年に、「現代作家の文章を論ず」（『文章倶楽部』一九二二年十一月）で「同音異義の多い漢字、漢語の使用は出来るだけ制限すべき」と、この国語改革を肯定している。川端のこの姿勢は一貫しており、「番外波動調」（『文藝時代』一九二五年三月）では、「文壇の人々に対する希望が一つある。臨時国語調査会が発表した『新仮名ずかい』を直ぐ採用し実行することである。」と述べ、「走馬燈的文章論」（『改造』一九三〇年二月）では「進歩を愛する僕は、国語調査会の新仮名遣ひも、実行して差支へないと思ふ。」としている。

新感覚派の盟友である川端康成が、国語・国字問題に対する自己の見解を述べていたにもかかわらず、横光は直接には何も発言していない。言語に対する強いこだわりを示した横光が何も表明していないのは不思議ですらあるが、形式主義文学論争での議論をみると、横光の立場は自ずと明らかになってくる。

すなわち、漢字を大幅に削減し、「書き言葉」の「話し言葉」化を志向するこの改革は、「象形文字」を用いた「日本独特の形式論」を主張する横光の形式主義における立場とは相容れるはずはなく、この改革について直接語らずとも、その立場は明確となる。横光の立場は、漢字を大幅に削減し、「書き言葉」を「話し言葉」に近づけていこうとする臨時国語調査会の改革の方向とは、一線を画するものであったことは明らかである。「国語との不逞極る血戦」という戦闘的な表現には、こうした改革への批評の意味も込められていたのかもしれない。

横光がこのような状況をどこまで意識して『書方草紙』『序』を書いたか詳らかではない。しかし、臨時国語調査会の活動の終結（一九三一年五月）の後、同年十一月刊行の『書方草紙』『序』で「国語への服従時代」を表明したことは注意していい事実である。川端をはじめ、横光の周辺作家たちが積極的に発言していた臨時国語調査会の趨勢に、新しい言語表現の可能性を模索していた横光が無自覚であったとは考えにくく、この国語・国字改革が一応の終息をみせるのに呼応し、横光が「国語への服従時代」を表明したという見方は充分考えうることである。

しかし、改革の終結に呼応して、それまで回避していた「国語」に言及することが、どの

ような意味をもつのかについて、横光はあまり自覚的であったとは言えない。「国語」という言葉を選択しながら、自己の文学的来歴を総括すること自体が「国語への服従」を意味してしまう。それにとどまらず、横光は『書方草紙』発表時の時点（一九三一年）を「国語への服従時代」と規定してもいる。ここでの認識の転回が、横光のその後の展開を決定づけてしまったように見えてくるのである。

第四節 「国語への服従時代」以降の展開

「国語への服従時代」を表明した一九三一年以降、横光は「国語」についてどのような認識をもっていたと考えるべきだろうか。興味深いことに、それまで「国語」という言葉をほとんど用いることなく、また、この問題について言及することのあまりなかった横光の発言が次第に見られるようになる。横光が「国語」について発言をする機会が増えたことにもよるが、そうした発言からは、「国語への服従時代」という自己規定を裏づけるように、次第に浸透する国粹主義に即応しながら、横光は徐々に「国語」を礼賛し、その正統性を主張する姿勢を強化していくように見える。

たとえばそれは、「国語への服従時代」を表明して二年後、「日本の国語の美しさを充分に表現してゐるとお考へになるとやうな作品は？」という問に対する横光の回答「鷗外の「雁」と潤一郎の「蓼喰ふ蟲」（『河北新報』一九三三年六月九日）に表われている。

かつて私は「蓼喰ふ蟲」に感心した一人なのである。さまざまにすぐれた所は今更私などの口にすべきではないが、あれほどまでに感嘆させたものゝ一つは氏が国語を充分使役したところにある。日本の国語といふものは、古来から纏綿として人情を描くために成長し、変り合つて来たものである。たとへば源氏だとか、西鶴の物だとか、ふと直ぐ心に浮ぶ名作で、芸術作品と思はれるものを挙げて見ればよい。「たけくらべ」「雁」「蓼喰ふ蟲」と並べて見てもよい。日本の国語といふものは確かに人情を書くに一番適してゐるのである。

この引用の直後に、「私のやうに国語に対して否定といふよりも不満を持つてゐる者は」と述べた部分があるにしても、ここには「国語」を礼賛しようとする側面が表われていることは否定できない。「日本の国語といふものは、古来から纏綿として人情を描くために成長し、変り合つて来たものである」と、「国語」の自明性に疑いを持つことなく、「古来から」現代に至るまでの「国語」の万世一系の発展論が語られている。

そして、源氏物語から谷崎潤一郎「蓼喰ふ蟲」に至るまで、「国語」を十分に生かした名作を並べ、「日本の国語といふものは確かに人情を書くに一番適してゐる」と、「国語」を「人情」を表わすうえで最適の言語であると特権化する。このように、「不満」を漏らしつつも、「国語」の特性を礼賛する横光に、近代国民・国家形成とともにかたちづくられた「国語」をめぐる認識の反映を容易に読み取れることは十分に可能であろう。ここには、「国語との不逞極る血戦時代」に見られた、「国語」との格闘という姿勢は弱まり、「日本の国語」を巧みに用いながら、名作を生み出してきた作者たちにもみずからも連なろうとする意識が見え隠れする。

こうした横光の態度は、この五年後に行われた、「放送座談会 国語と現代人の言葉」(『放送』一九三九年一月(注7))に至るとより強化されていくように見える。この座談会には、横光の他に、土岐善麿・保科孝一・川路柳虹・谷川徹三が参加している。「国語」政策を推進してきた保科孝一が横光と同席している点が興味深い。司会をつとめる土岐の開会挨拶を受け、乱れた標準語の「統制を厳重に図る」ことを強弁する保科の発言から座談会が始動し、あり得べき「国語」をめぐる様々な角度から議論が展開される。時局を反映して、最後には「日本語と日本精神」をめぐるやりとりが見られるが、横光はそこで次のように発言している。

僕等純粹に日本の言葉で書かうとする者はちつと見てゐて正しい日本語を注ぎ足しながらその混乱の中から何か良いものを取つて行かうといふ努力をして来たわけですが、さういふ努力は吾々今後もして行かなくちやならぬと思つて居るのです。

「純粹」な「日本の言葉」、あるいは「正しい日本語」という言葉を選択しているところに、横光の「国語」観が表われている。横光が「国語」ではなく「日本語」を用いているのは、引用の直前に外国語の問題に言及しているからに他ならない。そこで横光は、ドイツ語・フランス語・英語の優れた使い手にはそれぞれの言語の思考が身につけており、それが「日本語」の「非常の混乱」を引き起こしていると述べる。そして、「僕等純粹に日本語の言葉で……」という、引用の一文がつづくのである。保科のように標準語の統制を強調することはないが、小説家の立場から「正しい日本語」の必要性を認めていることは容易に確認することができる。とすれば、横光の「国語」に対する認識は、保科によって推進されてきた標準語化の趨勢と結局のところ呼応していることになるであろう。この時点での横光の認識は、「国語」をめぐる時の政策に対応してしまっていたのである。

こうした横光のありようは、日本の旧植民地における「国語」政策に対するナイーブな認

識とも呼応している。「純粋に日本の言葉で書かうとする」「僕等」のなかに、日本語を母語としない人々が含まれてしまう状況に対し、横光が自覚的でなかったことが表われている。必ずしも横光だけの問題ではないが、アジアの諸地域で現実に行われた「国語」による同化政策に対する批判や違和感を横光は表明していない。こうした地域の人々と、日本語によって通じ合えるという幻想を抱いていたからである(注8)。

それを象徴する出来事は、横光が「大会宣言」を朗読し、所信表明演説を行った日本文学報国会主催の大東亜文学者会議であった。黒田大河(注9)が指摘するように、日本だけでなく、朝鮮・台湾・満洲国・中華民国の文学者たちが集合したこの会議で当然のように用いられたのは日本語であり、ここでは、日本語への通訳のみが用意された。日本語を中心化する言語的抑圧の構造が明瞭となったセレモニーであったわけだが、横光はこの会議で、第一回目(一九四二年十一月五日)には「大会宣言」を朗読し、第二回目(一九四三年八月二十五日)には所信表明演説を行っているのである。

こうした横光の「国語」への認識は、第二次世界大戦後、GHQ/SCAPの民主化政策のもとでも大きく変わることにはなかったように見える。それがうかがえるのは、「新かなづかい・当用漢字と出版界」というテーマのもとに掲載された「自然のなりゆきにまかせせる」(『日本読書新聞』一九四六年十二月四日)という談話である。

一九四六年十一月十六日、「当用漢字表」と「現代かなづかい」が内閣訓令・告示となり、現代表記が成立する。ここには、「国語・国字問題の歴史において全く画期的」(武部良明)(注10)な出来事に対する横光の戸惑いが表われていて興味深い。横光はこの政策について次のような感想を述べている。

今のところどちらに賛成かははっきりいえない、もともと言葉などというものは一朝一夕に改変することの出来るものではない。新かなづかいも必ず用いなければならぬという性質のものでもないようだし、おそらく早急には実現しないだろう。

しかし日本の言葉も自然と美しく変化してゆくとと思う、わたしとしては正しく美しく変りゆく自然のなりゆきにまかせつつもりである。

ここには、かつて「国語との不逞極る血戦時代」に、新しい言語表現をつくりだすべく闘争を繰り広げ、実験的な小説を次々に創作した横光の姿はない。「もともと言葉などというものは一朝一夕に改変することの出来るものではない」と述べ、時間の経過とともに、日本語が「自然」に「美しく」変化していくことを静観する立場をとっている。「自然のなりゆきにまかせせる」とする、談話における横光の態度は、断絶する戦前・戦後を連続的にとらえ

ようとする『夜の靴』（鎌倉文庫、一九四七年十一月）、「微笑」（『人間』一九四八年一月）に表われた態度と呼応する。敗戦による急速な変化に対する違和感がここにはある。

また、日本の敗戦を契機とする時局の転変が国語改革にも反映していた。この時期、日本語廃止論を唱える者も少なからず現れたことはよく知られている。横光が「日本文の模範」と称えた志賀直哉は、この半年前に、「日本の国語程、不完全で不便なものはないと思ふ」とし、以下のように述べていた。「日本は思ひ切つて世界で一番いい言語、一番美しい言語をとつて、その俣、国語に採用してはどうかと考へてゐる。それにはフランス語が最もいいのではないかと思ふ」（『国語問題』、『改造』一九四六年四月）。志賀と横光の発言が対極にあることは改めて確認するまでもないだろう。ここには、「国語への服従時代」以降、「正しい日本語」の自然な発展と変化を主張する、横光の「国語」に対する態度の一貫性が端的に表われているのである。

第五節 「国語との不逞極る血戦時代」の可能性

このように、「国語」に対する横光の認識の趨勢をたどつてみると、もつとも多様性に満ち、言語に対する野心的な実験を繰り返していた時期が、「国語との不逞極る血戦時代」であつたことが改めて確認されてくる。おそらく、この時代に横光が繰り返したのは、標準語とそれ以外の表現のヴァリエーションを創出するための「血戦」であつた。あるときは、外国語の翻訳あるいはその翻訳文体を意識することで、またあるいは、演劇の言語を導入したり、映画という異なる表現媒体を言語に翻訳しようと試みるなど、既成の言語・文体を異化し、新しい表現を生み出すとすることが「国語」との「血戦」に際しての戦略であつたと考えられてくる。

その時、言語・文体の問題に関して、もつとも意識しなければならなかつたのは、東京の山の手に育ち、標準語を意のままに操作し得ると横光が考えたであろう作家、志賀直哉であつた。それは偶然ではない。横光が習作期に、志賀の文学を目標にし、作家としての自己確立を果たそうとしたことはよく知られているが、おそらくそれは文学だけに留まる問題ではない。文学と同時に、「国語」（標準語）の書き手としても横光は意識していたに違いない。

それがうかがえるのは、改造社版『志賀直哉全集』刊行に際して書かれた、以下に掲げる横光の文章である。「志賀直哉氏の文章は日本文の模範である。ただに文章のみならず文学としても亦模範である」（注11）。志賀の「日本文」を「模範」＝標準とする横光の見方の

基底には、志賀を東京に生育した標準語話者であるとする認識があったと考えられるのである。

この文章の発表は一九三七(昭和十二年)であり、「国語への服従時代」以降の認識ということになる。前節で論じたように、この時期の横光は、「日本の国語」の美しさと正統性を主張しており、その文脈で考えると、この文章は、かつて仮想敵にした志賀に対するアイロニーではなく、賛辞に他ならないことが明らかとなってくる。

「国語との不逞極る血戦」時代において、横光は志賀直哉の文学に反発することで自己確立を果たそうとしていたことはよく知られている。しかし、それは文学にのみ当てはまることではなく、「日本文」においても同様のことがあったと考えられる。おそらく、志賀に対する反発は彼を「模範」に標準としていたことの裏返し表現であり、それは、「国語」に対する横光の心性と呼応しているように見えるのである。

しかし、「国語」との「血戦」が、それを「模範」に標準とする心性に支えられている以上、横光が「国語」に勝利することはなく、敗北し続けるか、戦いの後に「服従」を表明するしか選択はなかったに違いない。「国語」に標準語は観念的、超越的であるがゆえに、いかなる「血戦」が繰り広げられようと、その存在は脅かされることはないからである。「国語」が敗北することは決してなく、戦いを挑んだ者が常に敗北する構造を持っているのである。

ただし、「模範」に標準を強かに異化し続ける表現の可能性が全くないではなかった。その兆しは、横光が習作期に試みたくつかの小説のなかにかがえなくもない。成功したとは必ずしも言えないが、方言を用いた小説にそれを見出すことはできるように思われるのである。

たとえば、方言がもつとも顕著な小説は未発表の習作「野人」である。この小説は、『文章世界』(一九一七年十一月)の「特別募集小説」に「横光白歩」の筆名で応募、「準佳作」となったものである。地の文が標準語的文章であるのに対し、「地方らしさ」を演出すべく、会話文に地域(西日本)方言的要素を取り入れている点がその一つである。これと関連して、会話文の一人称が「わたし」でなく、「わたし」となっており、「私」「私へ」「妾」と表記の揺れが認められる。

このように、横光が中学時代まで過ごした地域で、国定教科書によって学習した標準語とは別に、身体的に獲得した地域言語を活用し、「国語」を異化するような言語的実験は、習作期にその可能性を示しつつも、結局のところ、「国語との不逞極る血戦時代」のなかにお

いても、展開されることはなかったのである。

もちろん、「国語への服従時代」において、方言を活用した小説が全くないわけではない。たとえば、東京と大阪の方言を対比的に用いた「家族会議」(『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』一九三五年八月〜十二月)があるのだが、ここでは、東京・大阪という二つの都市の言語的特徴を二項対立的に示す、ステレオタイプ化した用法に過ぎず、「標準語」と「方言」の葛藤をこの小説に見出すことはできない。

では、なぜ横光は、作家としての出発期に方言を用いた小説を試みながらも、それを発展させることができなかったのだろうか。標準語を獲得し、これを駆使しながら創作をすることによってのみ、中央の文壇において活躍することが可能であったからと考えられる。横光が選択したのは、標準語を前提とした、あるいは標準語のなかでの格闘であった。同じ新感覚派の文学者として大正期にも活動した川端康成も、この点においては共通の志向性を有し、類似的な立場にあったと言えるだろう。その一方で、横光と早稲田大学予科時代の同期生である和田傳が、生育地の厚木に根を下ろし、方言を活用し小説を書いたこと、あるいは、福山から上京し、同じ時代に早稲田大学に入学した井伏鱒二が「在所」の言葉にこだわりのながら小説やエッセイを書きつづけたことと対比的であり、また、少なからずかわってくるのである。

本章では、横光利一をはじめとする新感覚派の言語観を一九二〇年代の共時的な状況との関係から検討を行っていききたい。

注

1 本論で言及しているように、「国語」政策と関連する場合、あるいは、日本内部の問題に限定された話題の場合、横光が「国語」という言葉を選択する傾向がうかがえる。一方、ヨーロッパを主とする諸外国の言語・文学を意識し、それとの相対的な関係から母語について語るとき、「日本語」という言葉が選択されることが多い。

2 イ・ヨンスク『「国語」という思想 近代日本の言語認識』(岩波書店、一九九六年十二月)

3 中山昭彦「文」と「声」の抗争——明治三十年代の〈国語〉と〈文学〉(小森陽一・紅野謙介・高橋修編『メディア・表象・イデオロギー——明治三十年代の文化研究』、小沢書店、一九九七年五月)

4 安田敏朗『帝国日本の言語論制』(世織書房、一九九七年十二月)、同『〈国語〉と〈方

言〉のあいだ 言語構築の政治学』(人文書院、一九九九年五月)

5 注2に同じ。

6 一九二〇年代、大正後期から昭和初期の「国語」問題の詳細については、第一部第二章で論じている。

7 この座談会はラジオで放送されたものと考えられる。雑誌には、「昭和十三年十一月十三日AK愛宕山演奏所より」という記録がある。

8 「国語」による伝達の自明性は、横光利一「作者の言葉——『盛装』」(『婦人公論』一九三四年十二月)、「作者の言葉——『家族会議』」(『東京日日新聞』一九三五年七月二十八日)で、作者と読者との共同製作の必要性をしきりに強調している点にすでにうかがえる。ここでの議論は、情報の受信者の複数性を等閑視し、自己から他者への「国語」の伝達機能を自明化することで成立する。

9 黒田大河「アジアへの旅愁——横光利一の〈外地〉体験——」(『日本近代文学』六十集、一九九九年五月)

10 武部良明「国語・国字問題の由来」(『日本語表記法の課題』、三省堂、一九八一年六月)

11 横光利一「志賀直哉氏」(『志賀直哉全集』内容見本、改造社、一九三七年九月十八日)

第二章 横光利一の言語観

——大正期日本の「国語」改革との関連から

第一節 書き言葉と話し言葉をめぐる時空

小森陽一（注1）は、「エクリチュールの時空——相対性理論と文学——」という論考のなかで、それまであまり評価されていなかった形式主義文学論争での横光の発言を再評価し、ソシユール理論、アインシュタインの相対性理論といった外来理論受容のなかでかたちづくられていった「一九二〇年代後半の同時代的な状況」を描き出しているが、具体的にどのような「時空」の様相を呈していたかについて次のように述べている。

言語における記号表現（シニフィアン）と記号内容（シニフィエ）をそれぞれ独自の構成要素としつつ、それらが不可分に結合したものととして記号体系の意味作用（内容）を考えようとする発想。「文字」記号を「音声」記号とは異質な記号表現として考えようとする発想は、ソシユールを導入した同時代の「言語観」ぬきには考えられない。

小森は、一九二八年にソシユールの『言語学原論』（小林英夫訳）が岡書店から出版されていること、さらには、「ソシユールの言語理論を応用したゲシュタルト心理学とのかかわりで詩論に展開させた」外山卯三郎の『詩の形態学的研究』（厚生閣書店、一九二八年十月）、『詩の形態学序説』（厚生閣書店、一九二八年十月）も上梓されていることに注目し、「横光の『形式』とソシユールとのかかわりはある意味では時代的必然であったともいえる」としている。そして、横光とソシユールとのかかわりを、彼自身が「感覚のある作家達」（『文藝春秋』一九二八年八月）で、以下のように述べていることから、ソシユールとのかかわりが明らかとなっているのである。

新しい文学の形式は、その時代の民族の生活形式から生れて来ると云つたのは、言語学者の権威ソシユールのみ言葉ではないであらう。

また小森は、「横光利一が外山卯三郎の先の二著を読んでいたかどうかは、彼自身の発言によつて確認することはできない」としながらも、「この二著の内容を要約した『詩学の基本問題』と、その理論的布置によつて同時代の海外の前衛的詩運動を分析した『現代の海外詩壇』の掲載された『詩と詩論』の創刊号（一九二八年九月）が横光の目に触れているこ

とを確認している(注2)。さらに小森は、この『詩と詩論』創刊号に掲載された西脇順三郎の「超自然詩学派(雑感の一部)」の(注3)影響を受けて、次に引用する文章を横光が書いたことを明らかにしたうえで、「横光の『文字』への偏執は、『詩と詩論』の論者たちの言語観と、同時代的な関心を共有する形で展開していった」としている。

新感覚派の人々のポエジは、「話すやうに書かれた」ためのポエジではない。それは「書くやうに書かれた」ポエジであって、新しい文語体とも云ふべきポエジである。此の故に新感覚派のポエジは、物象の運動と文字の運動の融合作用をより簡潔にせんがための智的ポエジで、文字の節制から発したポエジである。さうして、此のポエジは、ポエジらしくは見えるが、実はポエジでも何んでもない進歩的な一種の写実である。

(「文芸時評」、『文藝春秋』一九二八年十二月)

この横光の「文芸時評」は、引用部分の前に記されている、『文藝時代』同人の「表現的態度」を『話すやうに書く』でなくして、『書くやうに書く』であるとし、「文学が文字を使用しなければならぬ以上は、『話すやうに書く』ことよりも、『書くやうに書く』かれねばならぬ」と、形式主義論争の最中であって、自己の表現観を披露したことで知られるが、小森はこの「話すやうに書く」と「書くやうに書く」という用語の用い方にソシユール言語理論の反映を見ているのである。

確かに、小森の指摘するように、ソシユールの理論を受容した同時代の「言語観」は一九二〇年代後半に、一部のモダニズムの文学者たちのあいだに共有されていたように見える。しかし、横光があえて括弧とともに用いた「話すやうに書く」「書くやうに書く」、あるいは「話す」言葉、「書く」言葉という表現および二項的発想は、ソシユール理論受容の文脈でなくとも、大正後期から昭和初期に少なからず見出せることを考えると、「話すやうに書く」、「書くやうに書く」という横光の言説に、別の同時代的状況の反映を見る必要があるのではないだろうか。というのも、新しい文学の台頭の気運とともに幕を切って落された大正九年にはじまる一九二〇年代が、文学表現の媒介である「国語」の急進的な改革運動の季節でもあり、そのイデオロギーが「書き言葉」を「話し言葉」に近づけていこうとするものであったからである。

本章では、こうした一九二〇年代の「国語」改革運動の趨勢をたどりながら、小森がソシユールの「言語観」の反映があつたとする、横光の「話すやうに書く」、「書くやうに書く」といった「言語観」を支えていた、同時代的「言語観」の状況を、新感覚派の中心的作家である横光利一に焦点を当てながら検討していきたい。

第二節 大正期の「国語」改革と新感覚派

一九二〇年代の「国語」改革の趨勢とは、具体的には一九二一年、つまり大正十年に発足した臨時国語調査会が実現化させていく様々な国語・国字改革に対する賛否、それに伴う論争のなかでかたちづくられていくわけだが、この調査会の発足のきっかけとなったのは、漢字節減論、仮名遣いを発音式に改変することを大阪毎日新聞社長時代から積極的に主張していた原敬の内閣総理大臣就任による。武部良明(注4)はその経緯について、次のように的確に要約している。

大正七年九月に原敬内閣が成立したことは、国語・国字問題の歴史に一時期を画することとなった。国語審議会の前身ともいうべき臨時国語調査会が、このときに設置されたからである。

原は、国語・国字問題の解決に一見識を持っていたが、そのことは、大阪毎日新聞社長時代に同紙に載せた幾つかの論説にも見ることができる。それらのうち、「教育方針と漢字減少」「漢字減少論」などは漢字節減の必要性を説いたものであり、「振仮名改革論」は振り仮名の仮名遣いを発音式に改める利点について説いたものである。原は、文部大臣に中橋徳五郎、文部次官に南弘を迎えたが、両氏は、文部省の訓令に口語体を用い、口語用例集をまとめるなど、原の理想実現に進んだ。国有鉄道や郵便局など、一般社会と接する部門の掲示が口語体に改められたのもこのころである。そうして、大正一〇年六月に臨時国語調査会が設置されたのも、この面で実行力のある機関が必要だという、原・中橋の考えに基づくものである。

この調査会が、漢字節減、振り仮名の仮名遣いを発音式に改めるなど、「書き言葉」の簡略化とそれに伴う「話し言葉」化を志向していたことが武部の解説から確認することができる。

この臨時国語調査会には、武部の説明にもある通り、政府側からは文部大臣中橋徳五郎、文部次官南弘が携わり、会長(注5)に森林太郎を迎え、幹事に吉植庄一郎、保科孝一、西河龍治の三人が任命されたほか、次にあげる三十四名が委員として選出されている。

上田萬年、芳賀矢一、服部宇之吉、赤司鷹一郎、幣原坦、湯原元一、藤岡勝二、徳富猪一郎、本山彦一、保科孝一、山本犀蔵、厨川辰夫、秋田清、大島正徳、有島武郎、松下専吉、前田捨松、巖谷孝雄、石河幹明、伊原敏郎、長谷川誠也、千葉亀雄、高田知一郎、

筒井喜平、野村宗十郎、倉辻明義、築田 次郎、増田義一、松下勇三郎、阿部次郎、木村政次郎、島崎春樹、斯波貞吉、杉村広太郎

調査会の調査方針は、一九二二年七月七日に催された初めての総会における中橋文相の要望——「今後調査整理を要すると思ふ問題の第一は常用漢字の事」「第二は字音及び国語の仮名遣の事」「第三は口語文の事」——がほぼそのまま反映しており、「一、漢字に関する調査」「二、仮名遣いに関する調査」「三、文体に関する調査」の三つを綱領としていた。この綱領を掲げた調査会は福田恆存が（注6）「調査会と言ふより『実行委員会』」、「名称とは反対に終始改定案の実施に主力を注いだ」とその性質を言い当てておられるとおり、事実、急速に実現化の道を進んでいくことになる。

このような趨勢については、『国語国字教育資料総覧』（国語教育研究会発行、一九六九年一月）所収の「国語問題年表」に詳しい。この書物によれば、一九二三年五月、「常用漢字表」（総数千九百六十二字、内、略字百五十四字）、翌一九二四年十二月、「仮名遣改定案」の発表、そして翌月の一九二五年一月の『国語字音仮名遣改定案』の刊行となる。

一九二六年六月から一九二八年十二月まで、十三回にわたって「漢語整理案」が発表されている。しかし、こうした一連の改革はあまりに急進的であったため、激しい批判を浴び、一九三一年五月には「常用漢字表」と「仮名遣改定案」の修正を余儀なくされることになった。

また、この一連の改革が、大正末期から顕著になってきたジャーナリズムの拡張といった現象と深くかかわっていることを確認しておかねばならない。前述の調査委員は、新聞、雑誌関係者がおよそ半数（注7）を占めているが、ここには漢字節減に積極的であった内閣総理大臣・原敬の政策が直接に反映しており、政策実現のための委員選出であったことが看取される。というのも、当時の新聞社では、漢字の字種を無制限に使用していくことが新聞製作上の時間と費用の多大な浪費となること、難解な漢字使用が一般読者の理解に支障を及ぼすということを難じており、調査会が発足する以前の一九二二年三月二十一日に、東京、大阪の十六大（注8）新聞社の連名により、各紙上において全国の新聞社に対して漢字制限を提唱する記事が掲載されていたからである。そしてその後、「常用漢字表」の発表（一九二三年五月）にもとづいて、一九二五年六月一日には、「漢字制限に関する宣言」を表明する（注9）に至るのである。

こうした趨勢が日本の国際化の進展とパラレルであること、また、一九二五年三月のラジオ（注10）放送の開始、電話普及台数の大幅な増加（注11）といった社会現象と深くかか

わっていることを見逃すことはできない。一九二七年六月一日付の官報の説明文には、「今日の如く講演や演説が社会生活のもつとも重要な要素になり、電話やラヂオが驚くべき発達をなしつゝある時代においては、文章よりもむしろ談話の勢力が強大である」としており、音声言語、つまり「話し言葉」を媒介とする「電話やラヂオ」といったメディアが「驚くべき発達」を遂げていた社会現象を、臨時国語調査会は巧みに利用していたのである。

第三節 「国語」改革をめぐる文学者の反応Ⅰ

さて、次に臨時国語調査会の発足及びその実施案が具体的にどのような反響を呼び、問題となっていたかを、主に当時の文学者たちの言説を中心にみていくことにする。

一九二一年六月に調査会が発足した後、同年の九月号の『新小説』では「国語国字問題及国語調査会所見」という小特集が組まれている。保科孝一は委員で幹事をもつとめ、事実上この調査会の中心人物のひとりであったが、彼は「国語問題と臨時国語調査会」において、「国語問題の経過」とこれまでの「国語調査機関の設置」とその「再興」について言及し、今回の「臨時国語調査会の組織」の概要を説明している。

委員のひとりである芳賀矢一は「漢字整理に就て」で一般国民と児童の負担軽減を目的とする「漢字整理」論を説いている。他に、吉江喬松「国語問題」、高島光峰「漢語を制限せよ」、田中館愛橘「ローマ字のすゝめ」が掲載されているが、吉江は「ローマ字採用を主張したうで「国語の単純化と正確化」を要望し、高島は「日本将来の国語の発達、それは漢語との関係を明確にすると云ふ事、及び国語を写す国字をローマ字にするといふ事、此の二つの理想を実現すると云ふ事によって、最も根本的な解決が付けられる事だと考へる」とし、田中は日本語表記のローマ字化について具体的かつ詳細に論じている。

また、『東京朝日新聞』にはともに文学者で調査会の委員となっていた長谷川誠也(天溪)、島崎春樹(藤村)の談話が掲載されている。天溪は「国語を書きあらはす文字は理想としてはローマ字」であるとし、「なるべく漢字を排斥すれば言葉が創造され、日本人の本性になつた言葉がつけられるに違ひない」(急務は漢字制限◇俗語をもつと生かすこと)一九二一年六月二十三日)と主張し、藤村は「普通に使用する国語といつても、つまり書いて而して読む言葉でなく話す言葉といふ方も相当重く考へて見たいと思つてゐる」(「読む言葉と話す言葉(国語整理の問題)」一九二一年七月八日)と述べ、それぞれ委員としての見解を明らかにしている。

『国学院雑誌』（一九二二年四月）でも、「文芸家より観たる国語」という特集が組まれており、生田葵をはじめ総勢三五人が様々な角度から言及を行っている。おおむね論者は「国語」改良の必要性を認めており、多くは「書き言葉」をより「話し言葉」に近づけていくことを主張しているが、「ローマ字に改むる急務」（上司小剣）、「ローマ字を理想的にせよ」（佐藤緑葉）などローマ字採用論を強く説く者もあった。

これまであげてきた言説からもわかるように、臨時国語調査会はその発足時には新しい「国語」を創り出していくという意味において、好意的に受けとめられる傾向にあったわけだが、それは具体的な改定案が提示されていなかったからであり、このことが明らかにされていくにしたがい、多くの批判を受けるようになる。

「常用漢字表」の発表（一九二三年五月）にともない、坪内逍遙の「所謂漢字節減案の分析的批判」（『早稲田文学』一九二四年一月）（注12）などの漢字節減に対する批判も見られたが、もつとも痛烈に批判を浴びることになったのが、一九二四年十二月二十四日の臨時国語調査会総会で可決された「仮名遣改定案」である。この改定案は、助詞の「は、へ、ほ」を例外とし、他は徹して発音に即して表記するという主旨で実施された。具体的には、国語の拗音、促音は「や、ゆ、よ」及び「つ」を右側下に小さく書くことを原則とし、え列の長音に「い」、お列の長音に「う」を用い、「ゐ、ゑ、を」は「い、え、お」、「ぢ、づ」は「じ、ず」、「せう」は「しょう」にそれぞれ修正し、長音には「う」が用いられる（Ex.「ユー」「キュー」↓「ゆう」「きゅう」というものであった（注13））。

この急進的な改定案に対しては多くの反対意見が見られた。国語学者山田孝雄の「文部省の仮名遣改定案を論ず」（『明星』一九二五年二月）、「文部省の仮名遣改定案を評す」（『国学院雑誌』一九二五年三月）が精緻を極めた反対論としてあげられるが、文学者たちの間からもかなりの批判が展開されている。

たとえば、山田論考の掲載された同じ『明星』誌上においては、木下杢太郎、石井柏亭、竹友藻風、与謝野寛、晶子による「仮名遣改定案抗議」がみられ、『早稲田文学』（一九二五年四月）においても、「国語調査会の新仮名遣案について」という特集が組まれている。この『早稲田文学』の特集では、五十嵐力「遺憾一束」、与謝野寛「抗議余言」、千葉亀雄「当然のこと」、上司小剣「気もちがわるい」、長谷川誠也「議論の余地はあるまい」、本間久雄「おぼえがき」、藤村作「仮名遣改定案に就いて」というように、委員の肯定論とともに、五十嵐をはじめ否定的見解が提示されている。他に、前掲の『明星』に名を連ねていた木下杢太郎「続言はでものこと」（『女性』一九二五年三月）の一節にある「仮名遣の問題」、

芥川龍之介「文部省の仮名遣改定案について」(『改造』一九二五年三月)、佐藤一英「国語文学語問題の方向——新仮名遣問題を圍繞する人々に与へる公開状」(『文藝時代』一九二五年六月)などが「仮名遣改定案」を批判したものととしてあげることができる。

ここにあげた否定的見解の論点はおおよそ三つに要約できる。一つは便利・便宜主義に偏りすぎているという点、二つ目は伝統的精神文化である日本語の非尊重という点、三つ目は改定案が非学問的であるという点である。

特に第三の点は、本間久雄が他の点についても触れつつ、前述の「おぼえがき」で批判している。本間は「例へば濁音でも夕行のぢづを廃してサ行のジズだけにした」点を「杜撰で滑稽」であるとし、次のような解説を加えている。

その結果は、「月々」がつきずきと書かなければならなくなつたり、「常々」がつねずねと書かなければならなかつたりして来る。「月」は「つき」である、それを重ねるから「つきづき」とし「常」を重ねるから「つねづね」としななければならないところに、吾々の文字に対する合理的觀念が形^まられる。「月」が或る場合には「つき」と書き、或る場合には「ずき」と書かなければならないといふのでは、たゞ頭が混乱させられるばかりで、便利どころの段ではない。もし吾々が「月」といふ文字を使はず、「つき」といふ仮名を使はず、全部をローマ字で発音通りにして tsukizuki と書くといふのなら肯けるが、同じ一つの字を一方を「つき」と書き、一方を「ずき」と書くのでは意味をなさない。

本間のこの見解は、「仮名遣改定案」の問題点の正鵠を射ており、すでに述べたように、一九三一年五月に発表される改正案はこの点を修正したものであった。

第四節 「国語」改革をめぐる文学者の反応Ⅱ

横光利一に影響を与えた作家たち、あるいは横光の周辺にいた作家の多くが「国語」改革について見解を表明しているが、そうしたなかで、「話し言葉」と「書き言葉」といった対立概念が繰り返し問題とされていた。

芥川龍之介が「仮名遣改定案」について言表していることは前述したが、さらに次に引用するように、「文芸的な、余りに文芸的な——併せて谷崎潤一郎氏に答ふ——」(『改造』一九二七年四月)の「六 僕等の散文」の項において、「話し言葉」と「書き言葉」という対立概念を用いながら、自己の表現態度を明らかにしている。

近代の散文は恐らくは「しやべるやうに」の道を踏んで来たのであらう。僕はその著しい例に（近くは）武者小路実篤、宇野浩二、佐藤春夫等の諸氏の散文を数へたいものである。志賀直哉氏の散文も亦この例に洩れない。（中略）僕は「しやべるやうに書いたい」願ひも勿論持つてゐないものではない。が、同時に又一面には「書くやうにしやべりたい」とも思ふものである。僕の知つてゐる限りでは夏目先生はどうかとすると、実に「書くやうにしやべる」作家だった。（但し「書くやうにしやべるものは即ちしやべるやうに書いてゐるから」と云ふ循環論法的な意味ではない。）「しやべるやうに書く」作家は前にも言つたやうにゐない訣ではない。が、「書くやうにしやべる」作家はいつこの東海の孤島に現はれるであらう。

この引用した箇所前の部分に、「佐藤春夫氏の説によれば、僕等の散文は口語文であるから、しやべるやうに書けと云ふことである」と紹介されている佐藤春夫も、後に「口語文章論」（『中央公論』一九三五年四月）で、「未定稿」と末尾に記しながらも、「喋るやうに書く説」を展開している。また、「文芸的な余りに文芸的な」を通じて応酬の相手となつていた谷崎潤一郎も「現代口語文の欠点について」（『改造』一九二九年十一月）で、「私は、漢字制限よりもローマ字採用よりも、何よりも先づ用語の矯正と、「新しい言葉の作り方」の改良とが急務であると思ふ。それからでなければ漢字制限もローマ字採用も実行出来る筈がない」と「国語」改革に対する自分の見解を開陳している。

新しい言語表現の創出に意欲的であつた『文藝時代』の同人たちにとつても、「国語」改革は無縁なものであるはずはなかつた。そして、同人の中でもっとも果敢に発言を繰り返していたのが川端康成であつた。川端は、臨時国語調査会発足の翌年に発表された「現代作家の文章を論ず」（『文章倶楽部』一九二二年十一月）で、早くも自分の日本語観を次のように提示している。

文語と口語との差別を絶対に撤廃すると云ふことは、理論的にも實際的にも不可能なことであらうが、現代語に於けるその二者の間の距離をもつともつと短くしなければならぬと、私は考へてゐる。目で文字を読まないでも耳で聞いただけで意味の分る文章、または一音も柔らげずに口オマ字にそのまま書き移すことの出来る文章こそ望ましいものだと思つてゐる。

だから、同音異義の多い漢字、漢語の使用は出来るだけ制限すべきだとする。この漢字と漢語とがあるために、我々は日々の新聞に現れる時事の言葉や、諸学の學術語やに、難解で日常語と縁遠い新語が続々と誕生するのを見るではないか。

この引用部分から、川端が「国語」改革運動に肯定的であることは予想できるが、「文壇の人々に対する希望が一つある。臨時国語調査会が発表した『新仮名ずかい』を直ぐ採用し実行することである。」(「番外波動調」、『文藝時代』一九二五年三月)、「進歩を愛する僕は、国語調査会の新仮名遣ひも、漢字制限も、実行して差支へないと思ふ。」(「走馬燈的文章論」、『改造』一九三〇年二月)という言説によってそれを裏づけることができる。また、川端は引用にある「文語」、「口語」に「リツン・ランゲイジ」、「スポオクン・ランゲイジ」という言葉をそれぞれあてはめながら、各文章で「リツン・ランゲイジ」から「スポオクン・ランゲイジ」へという自論を展開しているのだが、この川端の思想が実際に彼の作品に反映されているかどうかを検証した論考がすでに提出されている。下河部行輝(注14)の「新感覚派の漢字——川端康成の用法——」がそれであるが、下河部は「伊豆の踊子」と「バツタと鈴虫」の漢字の調査を行い、国語学的観点から川端を、「字音によって表現することよりも、訓によって表現する作家」と規定し、「耳で聞いて解る文章」を心がけた、「視覚的にも、その使用する漢字が、基本的なもので難解な漢字がない」と川端の文章表現の特色を明らかにしているのである。

他の『文藝時代』の同人も、この時期の「国語」問題について言及している。たとえば、岸田國士は「語られる言葉」の美(『悲劇喜劇』一九二八年十一月)において、「西洋諸国の国語は、「書かれる言葉」と「語られる言葉」とを区別はしてゐるが、その差は日本のそれほど著しくくない。まして、日本のやうに、所謂口語体さへも、「語られる言葉」としての生命を失つてゐるやうな不合理な状態に置かれてはゐない」と演劇的観点から述べており、日本語における「語られる言葉」、つまり音声言語の「美」の必要性を説いているのである。また、プロレタリア文学者たちのあいだでも「国語」革新運動は問題にされていた。武藤直治は「新しい言文一致へ」(『文藝戦線』一九二五年十一月)において、「我々の使つてゐる言文一致、又は口語体と云つてゐる文章の語法は、嘗ては旧式の謂はゆる文語体を現代語の語法に近づける要求から出発してゐたのですが、現在では、すでに新しい文語体になつてゐます」とし、日本語の「単純化」、「平易化」、「表現する意味の正確さ」の必要をいう。さらに、「妥当な新しい口語体で書くこと話すやうに書くこと、それは、云ふ迄もなく、文章と修辞とのプロレタリア化です」とあるように、読者層を労働者階級に多くもつプロレタリア文学の思想と臨時国語調査会のそれとの根本的な差異こそはあれ、日本語の「話し言葉」化という方向においてはパラレルであったことが明らかとなるのである。

第五節 横光利一の「国語」観

これまで述べてきたように、横光の使用する「話すやうに書く」、「書くやうに書く」という用語は、同時代的コンテキストのなかに明らかに刻印されていたものであった。しかし、『文藝時代』の同人や他の多くの文学者たちが「国語」問題について自分の見解を明らかにしていたにもかかわらず、横光はこのことについて直接には何も発言していない。新しい文学の創出、新しい言語表現を果敢に展開していった横光が、文学表現の媒介である「国語」を政治的に改革していこうとするその政策について、何も言表していないのは不思議にすら思われる。それはなぜであろうか。

確かに、直接に言表してはいないのだが、前述した「文芸時評」(『文藝春秋』一九二八年十二月)において、「話すやうに書く」、「書くやうに書く」といった対立概念から、「書くやうに書く」という立場を自己の文学的立場として強く主張していることよって、横光の立場はおのずとわかってくる。つまり、臨時国語調査会が漢字削減など、「国語」の「話し言葉」化という方向で「国語」改革を推進していたのに対し、「日本の文学は象形文字を使用するとすれば、殊に、独特の形式論が発生すべき筈」(『文芸時評』、『文藝春秋』一九二八年十一月)とし、「聴覚より視覚を根本とした日本独特の形式論」(『文芸時評』、『読売新聞』一九二九年三月十五日)の必要を説く横光の言語認識が、現象的には改革の方向とは逆行するものであった。

いわゆる形式主義文学論争で形式主義を標榜し、「日本独特の形式論」を説く横光が、字面そのものが意味を發する「象形文字」を含む漢字に着目したのはごく必然であった。この横光の、漢字を生かした「日本独特の形式論」は、ちょうどこの時期に連載がつづけられていた『上海』(一九二八〜一九三二年)の表現において実践されている。ここではそのことに関する詳しい言及はしないが、すでに、篠田浩一郎が『小説はいかに書かれたか——『破戒』から『死霊』まで——』(岩波新書、一九八二年五月)で、漢字に着目した小説の分析を試みており、横光の言語認識が実際に作品に反映されていたことがうかがえる。

もとより、本章の最初に言及したソシユール理論との同時代的遭遇という点も見逃すことはできない。しかし、ソシユール理論の移入、受容という段階以前に、これまで論証してきたような「話し言葉」と「書き言葉」という問題が、自国語である「国語」の改革運動を契機にこの時代、かなり広く浸透していたことを考えれば、同時代の「国語」をめぐる議論がソシユール理論との遭遇の基盤にあったことは重視しなければならない。

そのことは、小森が横光のソシユール理解の証左としてあげていた「感覚のある作家達」(『文藝春秋』一九二八年八月)における次の言葉に端的に現われている。

新らしい文学の形式は、その時代の民族の生活形式から生れて来ると云つたのは、言語学の権威ソツシユールのみの言葉ではないであらう。

ここでも「形式」と「民族」を結びつけていることが確認できるが、「言語学の権威ソツシユール」のみの言葉ではない」という部分に注目して読む限り、横光の自負を読み取らないではいられない。つまり、「新らしい文学の形式は、その時代の民族の生活形式から生れて来る」という認識が「言語学者の権威ソツシユール」ならずとも、すでに横光自身の中にも存在していた問題意識であるという自負である。そして横光においては、ここに見られるように、ソシユールの受容ではなく、その思想との共鳴というかたちでとらえていることは明らかとなるが、それが日本語の特色を再確認する契機となったように思われる。実際、「感覚のある作家達」以後発表される、前述した「文芸時評」を見ると、横光が「日本独特の形式論」をより具体化させたかたちで提示していくことが明らかとなる。

横光の使用する「話すやうに書く」、「書くやうに書く」といった用語が、「国語」問題の波及によってかたちづくられた、同時代的コンテキストに組み込まれていたことはこれまで見てきたとおりである。そして、次にあげる、横光の創作理論ともいべき評論・随筆・文芸時評などを集めた『書方草紙』(白水社、一九三二年十一月)の「序」にも、同時代の特色が刻印されているように見える。

此の集の中には大正七年から昭和元年にいたる十年間の、主として国語との不逞極る血戦時代から、マルキシズムとの格闘時代を経て、国語への服従時代の今にいたるまで、およそ十五年間の紆餘曲折した脱皮生活の断片的記録を集めた。

横光の規定する「国語との不逞極る血戦時代」の始まる最初の年にあたる「大正七年」は、臨時国語調査会発足を積極的に推進していく原敬が、内閣総理大臣となった年であり、「国語への服従時代」とする「今」||一九三一年が、改革に対して厳しい批判を受けた調査会が、「常用漢字表」の修正及び「仮名遣改定案」の修正を発表し、この時期の「国語」問題が一応の終熄をみせた年である。横光が、どこまで「国語」改革を意識しながら『書方草紙』の「序」を書いたかは知る術もない。しかし、横光の新しい言語表現の模索期がまさに日本語の動揺の時期と重なりあい、『書方草紙』の「序」に見られた横光の自己規定の基層には、「国語」をめぐる同時代の議論があったことは間違いないだろう。

そして、この時代の「言語観」が、新しい外来の理論との関連という側面を無視すること

はできないにしても、その一方で、受容する側の日本独自の問題として、これまで論じてきたような「国語」問題によってかたちづけられていった「言語観」は、横光が言語との格闘を繰り返した一九二〇年代の言説空間に確実に顕在化していたのである。

注

- 1 小森陽一『構造としての語り』（新曜社、一九八八年四月）
- 2 『文藝春秋』一九二八年十二月号に掲載された横光執筆の「文芸時評」の末尾に「附加——『詩と詩論』（創刊号——引用者）の中で、ただJ・Nと署名してあるだけの評論家の論文『超自然詩学派』は、近來あまりに出ない優れた論文であった。作者は西脇順三郎氏だと聞かされた。」とある。
- 3 横光利一が西脇順三郎の論の以下の部分などを応用していると、小森陽一は指摘している。「永久に渾沌たる無意義なる何等の価値のない脳髓を露出させて永遠に後天的に絶対に価値のない一つの修辞学として、絶対にポエジイでないところの物として永久に見えるものであることを希望する。ポエシイの価値のない永遠にポエジイにあらざるものを祝福する」。
- 4 武部良明「国語・国字問題の由来」（『日本語表記法の課題』三省堂、一九八一年六月）
- 5 森林太郎（鷗外）の死去（一九二二年七月九日）に伴い、上田萬年が会長に就任となった。
- 6 福田恆存『国語問題論争史』（新潮社、一九六二年十二月）
- 7 各新聞社の代表十四名（福田恆存『国語問題論争史』では十三名とあるが、国民新聞代表の徳富猪一郎を数に入れていないためである）、雑誌、出版関係者三名の計十七名。委員の具体的な所属先は、たとえば『東京朝日新聞』の一九二二年六月二十五、六日の記事で確認できる。
- 8 国民新聞社、中央新聞社、二六新聞社、都新聞社、東京毎夕新聞社、やまと新聞社、報知新聞社、大阪毎日新聞社、東京毎日新聞社、読売新聞社、東京朝日新聞社、中外商業新報社、大阪毎日新聞社、東京日日新聞社、東京時事新報社、萬朝報社の十六社。
- 9 たとえば『東京朝日新聞』（一九二五年六月一日）の記事には、「文部省常用漢字を基礎として、協同調査の結果、約六千に及ぶ現代新聞紙の使用漢字を約三分の一に限定することができました」とある。

10 社団法人東京放送局（J O A K）が芝の愛宕山から放送を開始。一九二四年度末の受

信契約数は五千四百五十五。

11 『電信電話事業史』別巻（電気通信協会、日本電信電話公社電信電話事業史編集委員会、一九六〇年七月）によると、「電話加入数」は一九一六年に二十三万七千七百二十四件、一九二一年に三十七万六千六百十三件、一九二六年に五十五万二千五百五十七件、一九三〇年に七十一万五千二十件と鰻登りの様相を呈している。

12 「所謂漢字節減案の分析的批判」（『早稲田文学』一九二三年八月）、「漢字節減案の分析的批判（承前）」（『早稲田文学』一九二三年九月）を合せ加筆したもの。なお、『早稲田文学』（一九二三年七月）では「漢字制限と国字問題」という特集が組まれており、後藤朝太郎「文字問題を超越せる現代の社会」、蒲原有明「漢字制限の是非」、長谷川天溪「漢字制限と国語問題」、五十嵐力「自然に任せん」が掲載されている。

13 詳細は『明治以降国字問題諸案集成』（風間書房、一九六二年七月）所収の「第三部 表記法編」を参照されたい。

14 下河部行輝「新感覚派の漢字——川端康成の用法——」（佐藤喜代治編『漢字講座9 近代文学と漢字』、明治書院、一九八八年六月）。他の下河部の関連論考として「新感覚派の漢語——川端康成と横光利一——」（『岡山大学文学部紀要』七号・通巻四十七号、一九八六年十二月）、「川端康成の手法——掌の小説と『伊豆の踊子』——」（『岡山大学文学部紀要』三号・通巻四十三号、一九八二年十二月）をあげることができる。

第二部 大正期日本、外国文学の受容

——習作期から新感覚派時代へ

第一章 大正九年・習作期横光利一の検討

——「ドストエフスキー論（メレンヂコフスキー）」をめぐる

第一節 翻訳草稿の特異性とその意義

神奈川近代文学館に所蔵されている「ドストエフスキー論（メレンヂコフスキー）」（以下、「ドストエフスキー論」とする）は、縦十九・五センチメートル、横二十六・五センチメートルの四百字詰原稿用紙（注1）（二十字×二十行）三十二枚にわたる横光利一の自筆草稿である。題名のみあり、署名がない。しかし、字体から判断して横光利一の自筆であることに間違いはない。しかも、かなり若い時期の筆跡である。急いで翻訳を行ったためか、誤字や文章の乱れがそのままになっているところが散見され、清書稿であるとは考えにくい。繰り返し出てくる固有名詞表記の揺れからもそれがうかがえる。また、一行二十字のところを一貫して、十九字設定で書き進めているところが横光の他の原稿にあまり見られない特色であるが、原稿用紙のマス目からはみ出して書かれている箇所がかなり見受けられ、必ずしも一行十九字という原則が守られているわけではない。

この草稿は、保昌正夫が「メレジコフスキーの訳なのか、紹介をするための準備の下書きか。さらに点検を要する。」と述べていた資料であるが（注2）、今回さまざまな角度から調査をした結果、小説家、詩人でもあるロシアの文芸批評家、ドミトリー・メレジコフスキーの評論集『永遠の伴侶』（一八九七年）に収録されているドストエフスキー論の翻訳草稿であることが判明した。

ただし、この「ドストエフスキー論」には、途中までしか通し番号がふられていない。また、草稿の順序もかなり乱れて保存されていた。草稿の順序を並べかえ、整理してみると、途中数箇所欠落ページがあり、完全稿でないことが明らかとなった。完結した草稿の一部だけが、現在残っているという見方を全く否定できるわけではないが、後述するように、英単語を一部訳し残していることも考え合わせると、横光が途中で断念した翻訳草稿であるとみてほぼ間違いない。

しかし、そうであるにしても、この「ドストエフスキー論」の存在は非常に興味深い。それは、これまで知られている翻訳のない横光が（注3）、二十歳頃の若き日に、後年に至る

まで影響を受けつづけることになるフォードル・ドストエフスキーについての評論の翻訳を試み、この作家について研究する機会をもったという事実が明らかになるからばかりではない。これまであまり輪郭のはつきりとしなかった一九二〇年前後、横光の習作期の活動に新たな照明を当てることにもなり、さらには、同時代の文学状況との関連においても少なからず意味をもってくるからである。

本章では、この「ドストエフスキー論」の典拠を明らかにし、習作期横光の創作活動との関連について検討したうえで、さらにメレジコフスキー受容という観点からみたこの翻訳の位相を考察していくことにする。

第二節 典拠と執筆時期の考証

ここではまず、横光の「ドストエフスキー論」の翻訳がどのテキストに拠り、いつ頃行われたのかについて考察をしていくことにする。

この翻訳は、その内容からメレジコフスキー『永遠の伴侶』に収録されている、「罪と罰」の鑑賞と分析を中心とする「ドストエフスキー」であることは明らかである。『永遠の伴侶』を日本で最初に原書から完全に近いかたちで翻訳、上梓したのは中山省三郎である。小山書店から上巻（一九四〇年十月）・下巻（一九四一年五月）で出版されている。戦後木馬社から再刊され、また創元文庫にも収録されており、メレジコフスキー『永遠の伴侶』に関していえば、中山の翻訳が人口に膾炙したものであると言えるだろう。

中山翻訳の『永遠の伴侶』上巻は「プウシキン」「ゴンチャロフ」「ツルゲエネフ」「ドストエフスキー」から、下巻は「アクロポリス」「ゲエテ」「フロオベール」「イプセン」「バイロン」及び「露西亜詩の二つの神秘」「露西亜詩と露西亜文化」と題された評論からなる。ただし、ロシア本国で刊行された『永遠の伴侶』には上記以外に、モンテーニュ、カルデロン、セルバンテス、マイコフなどの文学者たちについての評論が収録されている。下巻「訳者覚書」の「附記」に、「主として日本によく知られてゐる作家といふ建前から、ここに収録した各篇を先づ訳した」と記されるゆえんである。

横光の翻訳はこの『永遠の伴侶』のなかのドストエフスキー論であり、最初に述べたように現存する原稿はその途中、Ⅲ章までであるうちのⅡ章半ばまでで、全体のおおよそ半分くらいである。

そこで、横光がロシア語修得者でなかったこと、早稲田大学高等予科文科（英文科）に入

学したこと（一九一六年四月）、翻訳に際して英単語をそのまま引用している箇所が一部見受けられることなどを手がかりに調査を進めたところ、*DOSTOIEVSKI*とどう、ロンドンで刊行された、本文全六十三ページの英訳本をその典拠として特定する「」とができた。

縦十七センチメートル・横十一センチメートルのこの書物の表紙下には、「FROM THE RUSSIAN OF MEREJKOWSKI TRANSLATED BY G.A.MOUNSEY」とある。扉には「*DOSTOIEVSKI*とどう書名の下に」「FROM THE RUSSIAN OF MEREJKOWSKI BY G.A. MOUNSEY」と「ALEXANDER MORNING LTD THE DE LA MORE PRESS 32 GEORGE STREET HANOVER SQUARE LONDON W」とが記されている。奥付には「Printed at The De La More Press Ltd. 32 George Street, Hanover Square, W.」とあるのみで、刊行年月日の記載はない。ただし、*Twentieth-Century Literary Criticism* (Volume 29 Gale Research Inc. 1988) には、一九一二年刊行との記録がある（注4）。また、『永遠の伴侶』所収のドストエフスキー論の英訳本が、この時期他に刊行されているか否かをこの事典で確認したところ、他に該当するものが見出せない。それゆえ、典拠として考えられるのはこの *DOSTOIEVSKI* であるとみてまず間違いない。

Twentieth-Century Literary Criticism (Volume 29) によると、ドストエフスキーの他にも『永遠の伴侶』に収録の作家各論が、この出版社から同じシリーズで刊行されていることがわかる。すなわち、*THE LIFE-WORK OF HENDRIK IBSEN* (1907)´ *THE LIFE-WORK OF MONTAIGNE* (1907)´ *THE LIFE-WORK OF PLINY THE YOUNGER* (1907)´ *THE LIFE-WORK OF CALDERON* (1908)´ *THE LIFE-WORK OF FLAUBERT* (1908)´ *THE ACROPOLIS* (1909)´ *MARCUS AURELIUS* (1909) がそれである。これらの書物は、*DOSTOIEVSKI* と全く同じ判型である。本国ロシアで『永遠の伴侶』としてまとめられていたメリジコフスキーの評論集が、作家ごとに分割されてロンドンで刊行され、それが丸善などを通じて日本に入ってきて、当時の文学者たちに受容されていたと考えられる。

事実、これらの書物の輸入・販売経路のひとつが丸善であったことは、早稲田大学所蔵本に「丸善株式会社」のシールが貼付されていることから確認することができる。また『学鑑』巻末には、丸善が輸入した本のジャンル別リストが掲載されており、これをたどっていくと、確かにこのシリーズの書名の記録がある。*DOSTOIEVSKI* に関していえば、『学鑑』一九一三年一月号「文学史、評論、論説、及雑」の項に「Merejkowski.—Dostoevski. From the Russian by G. A. Mounsey. Pott 8vo, cart. (Postage, 4 sen.)」とあるのがそれである。早

稲田大学所蔵 *DOSTOEVSKI* (請求記号「F H 2 9 4 9」) に「大正元年十一月十一日購求」という印があることから、一九一二年にロンドンで刊行されたこの書物を、輸入先の丸善から、早稲田大学図書館がかなり早い段階で購入したことがわかってくる。一九一六年に早稲田に入学した横光がこれを借りだし、翻訳をすることは十分に可能であったのである。ところで、『永遠の伴侶』の名前は、日本においてもすでに明治期に紹介されていた。二葉亭四迷「露国の象徴派」『早稲田文学』一九〇七年九月)や昇曙夢「メレヂュコフスキー論」『早稲田文学』一九一〇年六月)といった、ロシア語修得者で、ロシア文学に精通する文学者たちの評論などにその名前を見出すことができる。しかし、先の英訳本から受容されるケースが多かったためか、メレヂュコフスキーの評論集『永遠の伴侶』としてよりもむしろ、トルストイ、イブセン、ドストエフスキーといった作家ごとに受容されていたようであり、それがこの時代の受容の特色となっていたのではないだろうか。

実際に、このシリーズで受容した文学者が横光以外にもいる。後で言及する瀬戸義直、葛西又次郎、谷崎精二は、横光と同様に *DOSTOEVSKI* を読み、これを活用し、それぞれ翻訳書や評伝を上梓している。また、『文壇無駄話』(光華書房、一九一〇年三月)の「小山内君へ 函根堂ヶ島より」(一九〇八年九月一日)に近松秋江が記す、「先日正宗君と丸善に寄つて、あつたから買つて来た、メレヂュコフスキーがイブセンを論じた小冊子」とは、*THE LIFE-WORK OF HENDRIK IBSEN* を指し示している(注5)。中山省三郎訳『永遠の伴侶』下巻「訳者覚書」の「附記」にある、「英吉利に於て」刊行された「小さな幾つかの単行本」も、おそらくこのシリーズである。

さて、そのなかの一冊 *DOSTOEVSKI* を手にして横光が翻訳を行ったことは、彼が英単語をそのまま引用した箇所から明らかとなる。すなわち、「次の日、此の農夫は幻象、*hullucination* () であつたと彼に知れた。」(十四(注6)——草稿のページ数、引用者注・以下同様)、「法典の賢明なる愛人なる *porphyry* は此れを完全に実現してゐる。」(二十一)、「単純なる人々は彼に“*daemonic*”の性質を負はす。」(三十四)が、英訳本ではそれぞれ「The next day this peasant seems to him to have been a vision, a *hullucination.*」¹「*Porphyry*, the sage minion of the law, realise this perfectly.」²「Simple people attribute him」³「*daemonic*, qualities.」⁴となっており、下線を付した箇所がそれぞれ対応していることがわかる(注7)。また、以下に引用する、横光訳と原典のそれぞれの冒頭を引き比べてみても、それを確認することができる。

ツルゲネーフ、レオトルストイ、及びドストエフスキーは露西亜小説の三代代表作家で

ある。文句脱ぎに彼らより下級に属するゴンチャロフは分立せられ又、彼自身に依つて一階級に置かれなければならぬ。

(一)

TURGENIEV, Leo Tolstoy and Dostoevski are the three typical exponents of the Russian novel. Goncharov, who is in no sense their inferior, stands somewhat apart, and must be placed in a class by himself.

「Goncharov, who is in no sense their inferior」という箇所を「文句脱ぎに彼らより下級に属するゴンチャロフは」と誤訳をしている点が横光の翻訳には認められるものの、確かに英文と翻訳文とは対応している。他の部分の訳文についても同様に対応し、先の *DOSTOJEVSKI* から横光が翻訳をしていたことが明らかとなる。また、*DOSTOJEVSKI* と横光の翻訳がともに、「二章の表示にローマ数字「II」を用い、一章（「I」）の表示がない細部においても対応しているのである。

では、「ドストエフスキー論」をいつ頃横光は翻訳したのだろうか。現段階では、年代を確定する決定的材料はない。ただ、この草稿とともにひとつのまとまりとして保管され、神奈川近代文学館と一緒に収蔵された他の四つの草稿（「順番」「芋」「殺人者」「無題」）との関連から一九二〇年頃ではないかと推定される。

この四つの草稿のうち、「順番」の草稿末尾には「一九二〇・六・一九」と明記されており、また「芋」については、佐藤一英宛書簡（一九二〇年八月一日消印）の「帰つてから「芋」といふのを一つ書いた」という記述から、その創作時期を一九二〇年とほぼ確定することができる。「マルクスの審判」〔『新潮』一九二三年八月〕の草稿にあたる「殺人者」および「無題」については確証は得られないが、それぞれ書かれている内容から考えて、一九二〇年前後のものと考えられる。これらの草稿とともにまとめられて保管されていたことから、「ドストエフスキー論」も同時期のものとするのが現段階では妥当であると判断される。

また、「悲しみの代価」（日本近代文学館蔵）の草稿との関連から見ても、一九二〇年前後を大きくはずれることはないように思われる。すなわち、一九二〇年から一九二一年にかけて創作されたとされるこの小説草稿と「ドストエフスキー論」とは、執筆者の署名がない点、一行二十字のところを十九字設定にして原稿用紙を用いながらも正確に字数が守られていない点で共通している（注8）。加えて、字体もかなり類似しており、ほぼ同時期の草稿であるように見受けられるのである。

そうであるとすれば、「それからホンヤクの方は殆ど手をまだつけない。とても二十日迄

には徹夜し通してもだめだ。」という、親友の佐藤一英宛書簡（一九二〇年三月十六日消印）のなかにみられる「ホンヤク」が、「ドストエフスキー論」を指示しているという可能性が出てくる。本章の最初に述べたように、横光の翻訳は、「ドストエフスキー論」を措いて他になく、草稿をめぐる状況から想定される一九二〇年頃という執筆時期と呼応するからである。

この仮定に立てば、「二十日迄に」とあるように、「ドストエフスキー論」は締切のある仕事であったとみることが可能となる。かなり急いで翻訳を行った痕跡が原稿からはありありとかがえるが、その理由として「殆ど手をまだつけない」「ホンヤク」を何とか期日までに間に合わせようとしたためのように考えられてくる。ただし、前述したように、一行二十字のところを十九字設定にして原稿用紙を用いながらも、字数が正確に守られていない。加えて、草稿に題名のみ記され、署名もない。これらの点を考慮に入れると、締切のある翻訳の下書き、あるいは下訳の可能性が強いのではないだろうか。

しかし、いずれの場合にしても、この翻訳を試みることで横光は、中学時代から親しんできたドストエフスキーについての理解を深めることになったに違いない。そして、横光がメレジコフスキーによるドストエフスキー研究の翻訳を試みていたことは、彼の創作と少なからずかかわってくるように思われるのである。

第三節 翻訳草稿と創作活動との関連について

それでは、「ドストエフスキー論」と横光の創作活動とをどのように関連づけることができるのだろうか。ここでは、その可能性を提示することにした。

まず、習作期横光がドストエフスキーをどのようにして受容していたかを確認するところからはじめたい。この時期の横光がドストエフスキーの小説をどの程度読んでいたかは詳らかではない。ただ、「最も影響を受けた書籍」『文藝通信』一九三三年十一月）には、「中学卒業間際」に「文学の洗礼を与へた」書物として『死の家の記録』（二八六〇～二二年）があげられており、横光がこの小説を読んでいたと考えていいだろう（注9）。しかし、『死の家の記録』の他に、若き日の横光がドストエフスキーのどのような小説を読んでいたのか、また、二人の間にどのような接点を見出せるのか、判然としないのが現状である。

ドストエフスキーが再び文壇で注目される一九三五（昭和十）年前後についてはこれまで問題にされてきたものの（注10）、習作期については資料的な制約もあって、ほとんど研究

の対象にされてこなかった。しかし、『罪と罰』の分析を中心とする『永遠の伴侶』収録のドストエフスキー論を翻訳しているという事実から、習作期における横光と『罪と罰』の接点ははっきりと浮かび上がる。

だからといって、横光がこの時期に『罪と罰』を読んでいたという確証が得られるわけではない。ただ、『罪と罰』の批評を中心とする「ドストエフスキー論」を翻訳していることから、横光がこの小説を読んでいたとは考えにくい。また、共時的状況をみても、『罪と罰』を容易に読むことのできる環境は十分に整っていた。すなわち、横光が翻訳を行ったと見られる一九二〇年までにすでに、内田魯庵の前編のみの翻訳（一九一三年七月、丸善、一八九二年に上梓されたものの新訳）の他にも、『罪と罰』の翻訳が複数現れていたのである。一九一四年から翌年にかけて新潮文庫として刊行され、後に新潮社版『ドストエフスキー全集』に収録された中村白葉のロシア語原書からの完訳、あるいは、一九一五年刊行の生田長江・生田春月訳（植竹書院）、一九二〇年刊行の江口渙訳（『ドストイェーフスキー全集』第三巻、冬夏社）がそれである。

後年の、「ドストエフスキーの小説は私の廿歳前後に読み飛ばしたものでばかりで、もうそれから十六七年にもなる間、ほとんど読み返してみたこともなくすこして来た。二十歳前後の青年期にドストエフスキーの作品など分らう筈もないと思ふが、それでも荒筋だけはぼんやりと私は覚えてゐる。」という「悪霊について」（『文藝』一九三三年十二月）の言葉を信じれば、精読したかどうかは別にしても、「二十歳前後の青年期」にあたるこの時期に、横光が『罪と罰』を読んでいたと見るのが妥当ではないだろうか。

以上の点を踏まえたうえで、次に横光の創作との接点を探ることにしたい。

『永遠の伴侶』所収のドストエフスキー論のなかで、メレジコフスキーは、ドストエフスキーが『罪と罰』の主人公であるラスコーリニコフの心理を克明に描いている点に繰り返し言及しつつ、これを評価している。そしてその具体例として、ラスコーリニコフが犯罪を終えた直後、まだ嫌疑がかかる前に、警察官に対した時の心理の推移をとりあげている。横光の翻訳で言えば、次の部分がそれに該当する。

ドストエフスキーの作品は劇的なものへと読者を誘導する彼独特の方法の使役に依つて特色附けられる。彼は各々の心理的心象を、あらゆる美妙なる移動を又、どの飛越する心の転換それを見別し難きものであるにもかかはらず彼の英雄の本質的狀態に起る来るそれぞれを極く精密にわたつて描出する。

こころみに、一例を、ラスコオルニコフが罪の執行後直ちに又、彼に降りかかった嫌

疑の前に附近の警察署員らの前に来かかる一場をとれ。作者は、此の英雄の良心が進行するにつれて訊問者に向ふ間の心的苦悩の継続の有様を細目に描く。

(五)

登場人物の心理描写に注目する部分はこの他にも見られる。たとえば、「ドストエフスキーの技巧的手法に関しては、一つは、感情から感情へと彼の心的推移に於て連綿たる心象の凡てを描くに依り……」(九)という部分がそれだが、ここからもわかるように、メレジコフスキーが『罪と罰』の登場人物の「心理」「感情」、そしてその推移に重点を置きつつ、批評を行っていることがわかってくる。そしてそれが、『永遠の伴侶』所収「訳者覚書」で中山省三郎が述べるように、「主観的」「心理的」なるものを重視するメレジコフスキーの批評の特色と考えることができる。

それでは、横光の創作とどのように関連づけることが可能だろうか。安易に結論づけることは慎まなければならぬが、これらの点に注目すると、「ドストエフスキー論」とほぼ同時期に書かれたと推定される「殺人者」との関連が考えられる。「マルクスの審判」(注11)の草稿にあたるこの小説では、殺人を犯した被告とそれを審問する判事の心の動きが、二人の対話を基調としながら描かれており、『罪と罰』との間に多くの共通点が認められることがわかる。

すなわち、小説に漂う陰鬱な雰囲気や、被害者が金を所持し、殺人者が経済的に貧しい神経衰弱の若者であるという人物設定、都市を舞台としている点(注12)、対話を基軸とする場面構成や人間の罪を問題とする点など呼応するところはかなり見られるのだが、とりわけ殺人とその後の「心的苦悩」を問題にしているという点でこの二つのテキストは強く響き合う。

もっとも、「心的苦悩」ということに関しては、必ずしもストレートに「殺人者」に結びつくわけではない。メレジコフスキーの評論では、金貸しの老婆を殺したラスコーリニコフの心理を主に問題にしているのに対して、「殺人者」では、殺人を犯した被告の心理描写が中心となっていないからである。また、被告だけでなく、彼を審問する判事の「心的苦悩」も描き出されているものの、執筆途中であるためか、「殺人者」では双方ともあまり克明ではない。

しかし、「心的苦悩」について言えば、「殺人者」から「マルクスの審判」へと生成していくなかでより強化されていく。「殺人者」から「マルクスの審判」への生成の問題については、それ自体別に検討していく必要があるが、ここで注目しておきたいことは、「マルクスの審判」では登場人物の「心的苦悩」がより克明になり、「殺人者」ではみられなかった後

半のクライマックスにおける判事の心理描写が入念に書き込まれているという点である。すなわち、「被告」に対する審問を終えた「判事」が、「自分自身の心理に向つて審問」するという部分がそれにあたる。被告を有罪にすべきか、無罪にすべきかという判事の「心的苦悩の継続の有様」が、後年の「機械」(『改造』一九三〇年九月)を想起させるような、連綿とした文体で表象されており、これが、メレジコフスキーの評論で繰り返された『罪と罰』の特色と少なからずかかわってくると考えられるのである。

もちろん、『永遠の伴侶』収録のドストエフスキー論を知らなくても、『罪と罰』の心理描写の特色を横光が読み取ったと見る見方を全く否定するわけではない。日本における受容史にあつて、『罪と罰』が誤読を含めてさまざまな読み方のなされてきた難解で長い小説であるにしても、横光がメレジコフスキーと同様にその特色をとらえていた可能性は確かにあるだろう。

しかし、横光が「ドストエフスキー論」を読んでいることを考慮に入れば、この評論で繰り返し問題にされている、登場人物の心理描写の特色に関心が向かなかつたとは考えにくい。ましてや、横光は実際に翻訳を試みているわけであり、それを通じて、『罪と罰』の特色を確認しえたと見ることができるからである。メレジコフスキーのドストエフスキー論を翻訳することで、『罪と罰』の見せ場のひとつである、殺人の後のラスコーリニコフの「心的苦悩の継続の有様」を横光が知り得たことはまぎれもない事実であり、この評論が『罪と罰』の特色をとらえるうえで、先導的な役割を果たしたと考えることができるのである。

なお、物語内容や状況設定という観点からとりあげた「殺人者」「マルクスの審判」とは別に、翻訳行為という観点からもう一点だけ、「ドストエフスキー論」と横光の創作との関連について述べておきたい。一九二〇年頃のものとは推定される「ドストエフスキー論」が、漢語を数多く用いた直訳であるという点に注目すると、「日輪」(『新小説』一九二三年五月)との関連についても指摘しておく必要がある。なぜなら、この小説の文体が「近代西洋文芸叢書」の一冊、ギュスターヴ・フローベル(生田長江訳)『サラムボオ』(博文館、一九一三年六月)の直訳体から強い作用を得て、一九二〇年頃から構想されていたことが、小田桐弘子『横光利一——比較文学的研究』(南窓社、一九八〇年五月)所収「2 『日輪』論」などの研究で明らかにされているからである。これとちょうど同じ時期に行われた「ドストエフスキー論」の翻訳体験が「日輪」の文体の成立にかかわっているのではないかと推測できるのだが、この点についてはさらに検討を要するゆえ、ここでは指摘にとどめておくことにする。

第四節 ドストエフスキー研究の日本受容と翻訳草稿の位相

つづいて、メレジコフスキーのドストエフスキー研究の受容について言及し、そのなかにおける横光の翻訳の位相を考察することにした。

日本におけるメレジコフスキーのドストエフスキー研究の紹介は、大正期に入ってから多く見られるようになる(注13)。それは、この時期にドストエフスキーの作品が数多く翻訳されることと不可分な関係にある。「小説や戯曲の面で、大正期において、最も際立った特色は、十九世紀ロシア文学の代表作が続々と翻訳されたことである」と長谷川泉は指摘しているが(注14)、もつとも活況を呈していたもの一つにドストエフスキーの翻訳がある。

さて、「ドストエフスキー翻訳年表(独仏英米日) 一八八一〜一九四五」(『比較文学年誌』二十四号別冊、一九八八年三月)からは、日本におけるドストエフスキー作品の出版は、一九一三年七月丸善刊行(注15)の内田魯庵『罪と罰』を皮切りに、大正期に入ってから急増していることがわかってくる。全集も、新潮社刊(一九一七〜二二年)及び冬夏社刊(一九二〇〜二二年)が刊行され、大正期ドストエフスキーブームともいえるべき状況が現出する。それと呼応するようにして、森田草平・安倍能成訳『人及芸術家としてのトルストイ並にドストイエフスキー』(玄黄社、一九一四年二月)といったメレジコフスキーの評論の翻訳や、瀬戸義直『ドストエーフスキー』(中興館、一九一四年七月)、新城和一『ドストイエフスキー』(洛陽堂、一九一九年一月)、谷崎精二『ドスト・エーフスキー評伝』(春陽堂、一九一九年二月)といった日本における研究書が刊行されはじめたのである。

こうした気運と呼応するようにして、メレジコフスキー『永遠の伴侶』収録のドストエーフスキー論の翻訳もなされるのだが、この翻訳を日本で最初に試みたのは横光ではない。横光の翻訳を一九二〇年と見た場合、彼以前にすでに複数の翻訳が認められるのである。

『ドストエフスキー文献集成』第二十二巻(大空社、一九九六年七月)所収「ドストエーフスキー研究文献年表(一八九二〜一九五〇年)」(本間暁編)によれば、瀬戸義直訳「ドストエーフスキー論」(『聖盃』一九二二年二月)と葛西又次郎述『ドストイエフスキー論(附モウパッサン論)』(注16)(アカギ叢書第三五編、一九一四年九月)がそれにあたる。やや遅れて、ロシア語からの翻訳とみられる外村完二訳「ドストイエフスキー(メレジコフスキー)——永久の道連れ——」(『生長する星の群』一九二二年十月)がある。

『聖盃』掲載の瀬戸の翻訳は、その末尾に「一九二二・一一・一四」とある。ゆえに、一

九一二年刊行の *DOSTOIEVSKI* を手に入れた瀬戸が、これをいち早く翻訳したものと考えられる。そしてこの翻訳は、前掲の『ドストエーフスキー』第三章に「ドストエーフスキーの芸術」(注17)と題して収録されたものである。この書物の「序」で、瀬戸は『人としてのドストエーフスキー』及び『ドストエーフスキーの芸術』はともに英訳のメレジュコーフスキーから重訳して、仮に適宜の標題を付けたものである。」と述べている。木寺黎二『ドストエーフスキー文献考』(二笠書房、一九三六年三月)の解説では、この「英訳のメレジュコーフスキー」を「Tolstoi as Man and Artist. With an Essay on Dostoevski. Constable, Westminster, 1902.」としているが、実際に照応してみると、「ドストエーフスキーの芸術」の部分に関してはこのテキストではなく、*DOSTOIEVSKI* に拠ることが明らかとなる。

また他に、谷崎精二『ドスト・エーフスキー評伝』のなかの「其の芸術」の部分で、「主としてメレジュコフスキーの其れ」(評伝)——引用者補)に拠つた」と「緒言」に記されているが、この部分も *DOSTOIEVSKI* をほとんどそのまま翻訳したものである。

瀬戸は「ドストエーフスキーの芸術」、谷崎は「其の芸術」と章題をつけていることから明らかのように、*DOSTOIEVSKI* という書物がドストエーフスキーの「芸術」を紹介するうえで活用されていたという共通性をここに見ることができるといえる。メレジュコフスキーのドストエーフスキー論といえはこの時期、森田草平・安倍能成訳『人及芸術家としてのトルストイ並にドストエーフスキー』が重視されてきたように思われるが(注18)、これとともに『永遠の伴侶』の一章にあたる *DOSTOIEVSKI* 及びその翻訳が、大正期ドストエーフスキー研究において重要な役割を果たしていたのである。

また、現在ではあまり顧みられなくなった、これらメレジュコフスキーの評論が、大正期に数多く刊行された評伝に強い影響を与えていたという興味深い事実をあげておきたい。この点については次章で述べることにするが、書名にある「人と芸術」という枠組みが、評伝の恰好のモデルになったと考えられる。そのことは、『人及芸術家としてのトルストイ並にドストエーフスキー』を模したと考えられる評伝叢書、すなわち江馬修『人及び芸術家としての国木田独歩』(一九一七年十二月)を第一巻とする「最近日本文豪評伝叢書」(新潮社)の刊行(注19)、*DOSTOIEVSKI* の翻訳を吸収して成立する、瀬戸『ドストエーフスキー』と谷崎『ドスト・エーフスキー評伝』が、それぞれ「近代評伝叢書」(中興館)第二巻、「泰西文豪評伝叢書」(春陽堂)第一巻にあたるという事実から浮上してくるのである。

さて、これまでに言及した瀬戸、葛西、谷崎の翻訳と横光のそれとを照応してみると、同じ英訳本を用いながらもそれぞれが別々に翻訳されていることが判明する。これにより、「ド

ストエフスキー論」が横光独自の翻訳であることが明らかとなる。そして、ドストエフスキー及びメレジコフスキーの日本における受容という観点から見ても、この翻訳が、嚆矢でないにしてもかなり早い時期のものであることもわかってくる。先に、大正期に入ってからドストエフスキー受容が盛んになり、一九一七年と一九二〇年に相次いでドストエフスキー全集刊行開始となることを述べたが、横光の翻訳はそれと軌を一にするようになされていたのである。

それでは、横光がメレジコフスキーをどのように受容したと見るべきだろうか。そしてそれは、彼以前の受容のありようとどのように異なっているのだろうか。

「ドストエフスキー論」の他に、横光のメレジコフスキー観を知る手がかりは極めて乏しい。ドストエフスキーについては繰り返し言及しているのに対し、メレジコフスキーについては「覚書」(『文藝』一九三四年四月)のなかで、次のように述べているだけである。

ドストエフスキー研究が盛んになるにつれて日本の国にも多くの研究が増して来た。私も前にはメレヂュコフスキーのド翁研究を読み、ヂツドのそれを読み、マルセル・アラランの研究をかじり、シエストフのド翁研究を読んでみた。

大正から昭和期にかけてのドストエフスキー研究受容の変遷をたどるようにして書かれた横光のこの言葉は、彼のメレジコフスキー受容のありようを端的に物語っていると考えられる。

前掲の小田桐弘子『横光利一——比較文学的研究』所収「1 横光利一と西欧作家」にあるように、横光はジツド、ヴァレリー、ドストエフスキーなど関心のある外国文学者については繰り返し言及し、自身の見解を述べている。それに対して、メレジコフスキーについては、「ドストエフスキー研究」について言及する文脈において、この「覚書」でその名前をあげているに過ぎない。実際に翻訳を試みていたにもかかわらず、横光は、この「覚書」以外にメレジコフスキーの文学や思想について述べていない。

もっとも、言及がないからといって、全く関連がないとすることはできない。メレジコフスキーの文業は明治後期から大正期にかけてかなり紹介され、容易に情報を得る環境が整っていたからである。確かに、二葉亭四迷が「露国の象徴派」で示してみせたように、「靈肉一致」の思想家として、また詩、小説、評論の「何れに於ても卓抜」した当代「露西亜文壇で新派の御大将」というように、メレジコフスキーの多面性とロシア文壇での位置づけを把握したうえで、受容した文学者が同時代に数多くいたとは考えにくい。

しかし、二葉亭の「露国の象徴派」が掲載された第二次『早稲田文学』(注20)を中心に、

いくつかのメディアであれば紹介され、単行本も大正時代に入ってから、先の『人及芸術家としてのトルストイ並にドストエフスキー』の他に、桂井当之助訳『人間としてのトルストイ』（南北社、一九一四年一月）、戸川秋骨訳『先覚』（国民文庫刊行会、一九一五年九月）、谷崎精二訳『先駆者』（早稲田大学出版部、一九一六年十二月）などが刊行されており、メレジコフスキーを受容する契機は決して少なくなかったのである。加えて、英訳をはじめ外国語からの受容という方途もあった。

にもかかわらず、すでに述べたように、横光とメレジコフスキーの接点は「ドストエフスキー論」の翻訳と「ドストエフスキー研究」の文脈のもとに語られた「覚書」における言及に限られている。これらから推測するに、横光の場合、メレジコフスキーとその文学及び思想を積極的に受容したとみるよりもむしろ、ドストエフスキーの人と文学を研究するための手段として、メレジコフスキーのドストエフスキー論を受容したと見るのが妥当であると考えられる。

そしてそれは、横光だけに限られる現象ではなく、先に述べた大正期ドストエフスキーブームと確かに強く結びついており、大正期メレジコフスキー受容のひとつの特色でもあった。前掲の瀬戸や谷崎の書物が、メレジコフスキーの評論に大きく拠りながら、その名前を前面に出すことなく、ドストエフスキーの評伝として上梓されている点にもそれがうかがわれる。おそらくこれらの評伝が、大正期に入って数多く作品の翻訳されるドストエフスキーの、人と芸術のイメージを形成するうえで、少なからず貢献していたのである。

第五節 翻訳文学からの知の吸収

以上、「ドストエフスキー論」の典拠と横光の創作活動、そして受容の位相について検討してきたが、最後にこの翻訳が行われたと考えられる、一九二〇年という年が横光にとってどのような年であったか、その特色を示すことで本章のまとめとしたい。

一九二〇年の横光の活動は、『定本 横光利一全集』第十六卷（河出書房新社、一九八七年十二月）所収「年譜」からも確認できるように、あまり明確ではない。実際に発表されている作品も、雑誌『サンエス』掲載の小説「宝」（一月号）と文芸時評「印象」（三月号）のみであり、前年の八月号に「佳作」として題名のみ誌面に記された「火」を最後に『文章世界』への投稿を終えた後の、停滞期であるかの印象がある。翌一九二一、二二年になると、『街』（一九二二年六月、八月）、『塔』（一九二二年五月、八月）といった同人雑誌が発刊される。

一九二一年に『時事新報』への投稿が見られるものの、概略して、『文章世界』『万朝報』への投稿時代と同人雑誌時代との過渡期に位置するのが、横光における一九二〇年という年である。

もつとも、佐藤一英宛書簡（一九二〇年八月一日消印）のなかに記されているように、「盲者」「芋」「疑戯」といった小説を横光は書いている。また、この年に執筆と明記されている前掲の「順番」など、他にもあっただろう。ゆえに、発表こそしなかったものの、横光はこの年にも精力的に小説を書きつづけていたことは明らかである。「日輪」「悲しみの代価」の執筆も、推定ではあるが、この年にかかっているとされている。

また、この年は、横光と外国文学との接点がそれまで以上に認められる。それは、本章で検討の対象とした「ドストエフスキー論」に限られることなく、多岐にわたる。たとえば、一九二〇年九月に引越してきた小石川初音館の下宿で、横光が手元に『サラムボオ』を置きながら「日輪」を書いていたことを、友人の吉田一穂（注21）、中山義秀（注22）は証言している。そしてその際に、吉田は横光が「デクエンシイ」を読んでいたことを、中山は「北欧の作家クヌート・ハムズン」について横光が述べていたことも併せて言及している。

さらに、これまでほとんど問題にされてこなかった点として、横光が親友の佐藤一英とともに、一九二〇年頃に外国文学の無署名記事のアルバイトをしていたことをあげることができる。そのことについては、『佐藤一英詩論随想集』（講談社、一九八八年一月）収録エッセイ「横光利一」（『近代』一九四八年十一月）の以下の証言から明らかとなる。

その頃、私も横光も父から送金される学資では足りなくて、投書家相手の文学雑誌に、泰西の名家の評伝や名作の解説のやうなものを書いてゐた。時にその雑誌にその編輯者の好意で私は詩を発表してゐたが、それは極くまれで、二人とも、名前を出さない仕事を毎月やつてゐた。

ここに述べられている「投書家相手の文学雑誌」は「宝」「印象」の掲載誌『サンエス』であり、「編輯者」とは横光と佐藤の共通の友人、藤森淳三である。ここで問題にしておきたいことは、学資や生活費を得る手段で「稿料」（注23）を得ながら、横光が「泰西の名家の評伝や名作の解説のやうなもの」を「毎月」書いていたという点である。持続的に外国文学の記事を書くことで、横光は外国文学についての情報を広く吸収することができたに違いない。また一方で、無署名であるにしても、外国文学をめぐる情報の発信者にもなっていたのである。前掲の佐藤一英宛書簡のなかで横光が話題にした、「ドストエフスキー論」とおぼしき「ホンヤク」の仕事も、「稿料」とかかわる点でこれらと関連するものと考えられる。

中学時代の終わりから横光が外国文学に親しんでいたことは、先の「最も影響を受けた書籍」や書簡などから知れるが、一九二〇年頃の特徴としてあげられるのは、それが「稿料」に結び付いていたことである。この年が、「文学作品が商品として自立した」、〈文学〉出版の好景気を象徴する年であり、その後から多くの文学者たちが経済的恩恵にあずかるようになったことを山本芳明は証明しているが（注24）、文壇登場以前の無名の横光が「稿料」を得ながら原稿を書くことができたのも、それを背景にしていることである。山本は、「文学書が大きな市場を持っていたことを示す証拠」として「海外文学の翻訳を中心とする全集・叢書類の激増」という現象を指摘している。そのような時期に横光が書いた「泰西の名家の評伝や名作の解説」は、数多く移入される外国文学の、道案内の役割を果たしていたであろうし、そうした要請が状況としてあったからこそ「稿料」に結びつく仕事として成立したと考えられる。

後年横光は、「解説に代へて（一）」『三代名作全集——横光利一集』、河出書房、一九四一年十月）で、一九二〇年頃から書き始めた「日輪」を「文壇といふ市場の雑誌に掲載された処女作」と回顧していた。他でも「文壇」の「市場」について横光は言及しており（注25）、山本が述べたような状況を感知的にとらえていたと考えることができる。一九二〇年の横光は、「文壇といふ市場」に参入する前段階にあったわけだが、〈文学〉出版の好景気を背景とする経済的恩恵が、習作期の彼にも少しではあるがもたらされていた。メレジコフスキーのドストエフスキー論の翻訳を横光が試みることになったのも、おそらくはこうした状況とかわっていたのである。

それでは、「宝」「印象」以外発表することのなかった横光の、一九二〇年の特色をどのような点に見出すことができるだろうか。結論を述べれば、発表することのない小説を書きつづけるのと同時に、外国文学の知を貪欲に吸収し、新たな展開を模索していた年と位置づけることが可能であるように思われる。すなわち、本章でこれまで述べてきたように、外国文学の翻訳が数多く出版され、その研究・評伝も相次いで出てくる状況下において、横光もまたそれと呼応するようにしてさまざまなかたちで外国文学を受容していた。そしてそれは前述のように、〈文学〉出版の好景気を背景としていたということで、一九二〇年であることとの歴史的必然性を帯びている。横光が行ったメレジコフスキーのドストエフスキー論の翻訳も、こうした状況のなかに位置づけ得るものと考えられるのである。

本章では「ドストエフスキー論」の検討を主眼としたために、習作期横光における外国文学の多様な受容についての考察を行うことはしなかった。しかし、大正期の外国文学受容を

めぐる言説空間のなかで、習作期横光の文業を問いなおす試みは、改めてなされる必要がある。共時的な経済状況と強い結びつきをもつ出版メディアの戦略、そしてそれによってかたちづくられる外国文学をめぐる言説空間。その網の目のなかで、「文壇といふ市場」に参入する以前の習作期横光は、自身の文学をどのように模索していたのか。その考察は、次章以降で行っていききたい。

注

- 1 原稿用紙には店名は記されておらず、原稿用紙左下隅に「十ノ廿」とあるのみである。
- 2 保昌正夫「横光利一原稿五編」追記』（『神奈川近代文学館年報 一九九五年度（平成七）』一九九六年六月）。なお、「横光利一 原稿五編』（『神奈川近代文学館』四十六号、一九九四年十月十五日）で、保昌は「メレジコフスキーの訳の写しだろう。なにか紹介のようなことをするための材料だったか、あるいは年若い日から興味を抱いたらしいドストエフスキーの勉強だったか。」とも述べている。

- 3 横光の翻案としては、「美しき裏切（クライスト作）」『女性』一九二五年二月）がある。
- 4 この事典には、*THE LIFE-WORK OF DOSTOEVSKI* という書名で記載されているが、おそらくこれは、他の同じシリーズの多くが *THE LIFE-WORK OF* ……となっているためと考えられる。

- 5 近松秋江はこの「小冊子」のなかから、次の文章を訳出している。「此の詩人は、到る処、地上生存の条件は必ずしも此の地上の境涯の内に制限する事は出来ぬ。多くの人は、最も高き理想主義の美しい瞬間に向つて生き且つ努力する——さうして其の美しい瞬間が、仮し希望なき苦闘の結果であらうとも、はた希望なき狂熱の結果であらうとも、それに関係はない。といふことを表してゐる云々」。そして、つづけて「此の Single beautiful moments of the loftiest idealism を吾等は持ちたいものです。」と述べている。

この訳文が、*THE LIFE-WORK OF HENDRIK IBSEN* の次の部分と対応している
「」から、秋江のいう「小冊子」がこの書物である「」ことが明らかとなる。

“Everywhere the poet shows us that the conditions of earthly existence cannot possibly be confined within the bounds of this earth ; that men live and strive for single beautiful moments of the loftiest idealism-no matter whether they be the outcome of hopeless strife ,or of hopeless enthusiasm, which in Plato’s opinion merge in their extremest limits into one and the same thing.”

- 6 このページ数は途中欠落の原稿用紙を補ったうえで、通し番号を付したものである。なお、引用本文の誤記はそのままとし、旧漢字は新漢字に改めた。
- 7 他に、固有名詞の部分で日本語訳にできなかった箇所がある。その部分に関しても、以下のようにそれぞれ対応している。「ロベスピエールやカルビンの如き人々を含める此の観念的狂信者の中には、又 Tolquemade ラスコオルニコフも属してゐる」(二十三) — 「To this type of fanaticism of ideas which includes men like Robespierre, Calvin, and Tolquemade, Raskolnikov also belongs」 / 「Vilna に於ては巧みな掛語を（二）」(二十六) — 「…makes a clever pun at Vilna…」 / 「ステンドールの大作物である」 Le Rouge et le Noir. の英雄なるジュレン・ソウレル…」(二十八) — 「Julien Sorel, the hero of that great novel of Stendhal」 Le Rouge et le Noir…」。
- 8 ただし、「悲しみの代価」の場合、最初は二十字設定で書きはじめられ、六枚目から十文字設定となり、最後までそれで統一されている様子が『新潮日本アルバム 横光利一』(新潮社、一九九四年八月)掲載の写真からうかがえる。
- 9 吉田司雄は「横光利一・比較文学的断章——ドストエフスキー、ワイルド、イプセン——」(『媒』六号、一九八九年十二月)で、横光の中学時代を題材とする自伝的小説『雪解』(養徳社、一九四五年二月)のなかに出てくるドストエフスキー「死人の家」を、「近代西洋文芸叢書6」(博文館)として刊行の片上伸訳『死人乃家』(一九〇四年四月)とする。そして、中学時代の横光の『死人乃家』受容について言及している。
- 10 たとえば、小田桐弘子「横光利一とドストエフスキーをめぐる」(佐藤泰正編『異文化との遭遇』笠間書院、一九九七年九月)が対象とするのも、習作期でなく、一九三五年前後である。
- 11 「マルクスの審判」の成立には、志賀直哉「范の犯罪」(『白樺』一九一三年十月)がかかっているとみられるが、本章では「ドストエフスキー論」との関連に焦点をしばっているゆえ、その点についてはあえて言及しなかった。
- 12 「ドストエフスキー論」のなかに、「彼(ドストエフスキー——引用者注)は吾々と共に物憂げな冷たき巷に住んだ。彼は解きがたきもろくの謎に充ちた近代生活の繁雑に面接して、その面をそ向けなかつた。」(二)という部分がある。「市街」での事件を描いた「殺人者」及び「マルクスの審判」以降、「無礼な街」(『新潮』一九二四年九月)や「街の底」(『文藝時代』一九二五年八月)、あるいは『上海』(改造社、一九三二年七月、連載は一九二八〜一九三二年)を発表していくことからわかるように、横光の関心は市街へ

と向けられていく。都市小説としての側面をもつ『罪と罰』との関連についてはさらに考察を要するが、その可能性のみここでは指摘しておきたい。

- 13 清水孝純は「日本におけるドストエフスキー」(『比較文學研究』二十二号、一九七二年九月)で、「ドストエフスキーを露西亜文学の最高峰に持ち上げたものとして著名で、特に明治末期から大正初年にかけて、後年のドストエフスキー時代出現を形成するに役立つ」評論家として、メレジコフスキーとベアリングをあげている。本章では、横光とメレジコフスキーについての検討を主眼としているため、ベアリングについては言及しなかった。しかし、清水の指摘にあるように、この時期のドストエフスキー受容について考えるうえで、ベアリングは欠かすことのできない存在である。なお、柳富子も清水の論を承けながら、「大正期のトルストイ受容(上)——ドストエフスキーとの併称をめぐる——」(『文学』四十九巻四号、一九八一年四月)で、この二人の評論家の重要性について言及している。

- 14 長谷川泉「大正文学史における翻訳文学」(『國文學』四巻五号、一九五九年四月)
- 15 内田魯庵訳の『罪と罰』を出版した丸善は、自社の月刊P R誌『学鑑』にこの書物の広告を出し、ドストエフスキーをはじめロシア文学の特集を行っている。『学鑑』巻末にある丸善輸入本のジャンル別リストをみると明らかとなるように、この時期、ドストエフスキーの小説や彼についての評論・研究書がかなり輸入されている。そこには、本の輸入及び販売・出版、そして月刊P R誌の刊行を行っていた丸善株式会社の戦略が浮かび上がる。

- 16 この書物の題名については、「緒言」に以下のように記されている。「本書は初めモウパッサン論のみを以て一冊とする予定にて其旨予告したのですが之のみにては所定の頁数に充たぬ故後にドストエフスキー論を加へたものであります。併し補充したド氏論が却て前者より頁数も増し内容も充実したものでありますから表題の如く改題しました」。
- 17 柳富子は前掲「大正期のトルストイ受容(上)——ドストエフスキーとの併称をめぐる——」で、この章が『永遠の伴侶』所収のドストエフスキー論によることを指摘している。そして、瀬戸の『ドストエーフスキー』の本文が、ベアリングとメレジコフスキーを「つき混ぜたものを軸に」成立していることを具体的に検証している。

- 18 新谷敬三郎は「概観——日本におけるロシア文学——」(『欧米作家と日本近代文学3 ロシア・北欧・南欧篇』、教育出版センター、一九七六年一月)で、この書物について「文学思想の面で非常に大きな影響を与え、一時期を画したと思われる」としている。

- 19 第二巻が赤木桁平『人及び思想家としての高山樗牛』（一九一八年一月）、第三巻が本間久雄『人及び芸術家としての尾崎紅葉』（一九一八年三月）、第四巻が西宮藤朝『人及び芸術家としての正岡子規』（一九一八年六月）。
- 20 メレジコフスキー関連の文献については、前掲の二葉亭四迷「露国の象徴派」、昇曙夢「メレヂユコフスキー論」の他に、明治後期から大正初期にかけて、岩野泡鳴「メレヂユコフスキーのトルストイ論を読む」（一九〇六年九月）、昇曙夢訳「メレヂユコフスキーの詩」（一九一一年七月）、小杉乃帆流訳「フローベル論」（一九一二年七月）、堀江朔「メレヂコフスキー論」（一九一三年三月）、播磨生訳「メレヂユコフスキー自叙伝」（一九一三年八月）、（無署名）「断想録」（一九一四年十二月）、吉田絃二郎「メレヂユコフスキーの二つの世界」（一九一七年七月）などが『早稲田文学』に掲載されている。
- 21 吉田一穂「横光左馬のこと」（『横光利一全集 月報』八号、一九四八年十一月）
- 22 中山義秀「横光利一の文学的生涯」（『文藝 臨時増刊号 横光利一読本』、河出書房、一九五五年五月）
- 23 一九二〇年の佐藤一英宛書簡のなかで、横光は以下に示すように、度々「稿料」について言及している。「稿料が此処へ来たなら貰っておくことにする。」（六月九日消印）、「俺は稿料の方を先日本郷まで行つてとつて来たのだが（中略）今は殆んど残つてゐない。」（六月二十六日消印）、「稿料は有りがたう。俺はあれでいくらか助かつたか分らなかつた。」（八月一日消印）。
- 24 山本芳明『文学者はつくられる』（ひつじ書房、二〇〇〇年十二月）の「第九章 大正九年、出版ビジネスは〈文学〉を自律させた——「読売新聞」コラム「読書界と出版界」から——」。
- 25 横光は「横光利一氏と大学生の座談会」（『文藝』一九三四年七月）で、同人雑誌をめぐる話題に際して「文壇」の「市場」について以下のように述べている。「文壇といふものは人が作ったものには違ひありませんけれども日本全国から集つて来て文学として一番いいものが現はれる取引所みたいなもんですから、同人雑誌といへどもどんなに田舎でやつてをつてもそれは文壇とは独立してゐるもんでない。そこでいいものが出来て市場に出されると市場で活躍しなければならぬ」。

第二章 鏡としてのドストエフスキー・ストリンドベリイ

——大正期外国文学受容の側面

第一節 横光利一の大正期翻訳文学の受容

大正中中期に伊賀上野から上京した横光利一は、東京で多くの外国文学に接する機会に恵まれた。ちょうどこの時期、日本では外国文学の翻訳が盛んに行われ、横光も自ら翻訳を試みつつそれらに浴していたのである。

作家を目指す横光にとって、次々に紹介される海外の文学は大いに刺激となったに違いない。事実、大正期の横光の評論・随筆などには外国作家の名前が数多く登場し、創作に際して参考にしたものも少なくない。なかでも、フォードル・ドストエフスキーとアウグスト・ストリンドベリイの存在は特に重要となる。この時期翻訳の相次いだこの二人の外国作家に、横光は共通の文学的テーマを見出していたと考えられるからである。

本章では、横光がドストエフスキーとストリンドベリイに注目すると同時に、両者に共通してうかがえる文学的テーマを日本の小説にも見出しつつ、どのように自身の小説を創作していくかを検討したい。

第二節 「評伝」の時代

ドストエフスキーとストリンドベリイを結びつける言説は大正期に少なからず見られた。たとえば、日本における外国文学の窓口となっていた丸善株式会社が、この二人の作家を積極的に紹介しようとしていたが、そのことは、この時期の丸善のPR誌『学燈』を通覧すると明らかとなる。特に大正中中期には、頻繁に二人の翻訳の広告が『学燈』に掲載されたが、それは丸善がドストエフスキーとストリンドベリイを大々的に売り出そうとするための戦略でもあった。

この二人の作家を関連づけた広告の一例として、『学燈』（一九一三年一月十八日）掲載の『罪と罰』（内田魯庵訳）の以下の文章をあげることができる。「瑞のストリンドベルヒや伊のダナンチオや露のゴーリキイやアンドレーフや現時の有力なる偉大の作家は皆ド氏の作

に由て産れたる間接の門弟子也」。ここには、ポスト・ドストエフスキの作家を複数作り出すことで、ドストエフスキの読者を他の作家へとシフトさせていこうとする丸善の戦略がうかがえる。数ある「現時の有力なる偉大の作家」の筆頭にストリンドベリーの名前が掲げられているのは、この文学者が特に重視されていたからに他ならない。

外国文学の翻訳が盛んになるにつれて、いくつかの出版社では作家の伝記と作品の批評をコンパクトにまとめた評伝叢書が多数刊行されたが、そのなかには、ドストエフスキとストリンドベリーのものが少なからず見られる。たとえばそれは、「近代評伝叢書」（中興館）と「泰西文豪評伝叢書」（春陽堂）にうかがうことができる。前者の叢書全二冊は加能作次郎『アーグスト・ストリンドベルヒ』（一九一四年七月）と、瀬戸義直『ドストエーフスキ』（一九一四年七月）であり、後者の叢書全三冊のうち二冊が谷崎精二『ドスト・エーフスキー評伝』（一九一九年二月）と広津和郎『ストリンドベルグ評伝』（一九一九年三月）が占めている。こうした評伝叢書の刊行は、両作家とその文学への関心の高さを物語っているのである。

「近代評伝叢書」（中興館、一九一四年）、「近代文豪評伝」（実業之日本社、一九一四～五年）、「最近 日本文豪評伝叢書」（新潮社、一九一七～八年）、「泰西文豪評伝叢書」（春陽堂、一九一九一年）、「文豪評伝叢書」（新潮社、一九二五～七年）などというように、十余年のあいだに、異なる出版社によって次々に企画され、刊行されていた。国木田独歩・高山樗牛・尾崎紅葉・正岡子規というラインナップの「最近 日本文豪評伝叢書」を除けば、すべて外国の文学者・思想家を対象としているという特色がある。あまた翻訳される外国の文学・思想、あるいは半世紀を経た近代日本の文学・思想を理解するうえで、道しるべの役割を「評伝叢書」は果たしていたと考えられる。

これら「評伝叢書」の多くは、当該作家の年譜的事実をあたうかぎり収集し、書き残されたすべてのテクストをたどることによって構築される重厚な「評伝」ではなく、作家の人生と芸術の概要がコンパクトにまとめられた書物である。そして興味深いのは、明治後期から大正期にかけて、二葉亭四迷や昇曙夢らロシア通の文学者だけでなく、多くの作家・評論家にもてはやされたメレジコフスキーの評論集が、すべてでないにしても、この時代に刊行される「評伝」のモデルとなっていたという点である。

江馬修『人及び芸術家としての国木田独歩』（一九一七年十二月）を嚆矢として刊行された「最近 日本文豪評伝叢書」と森田草平・安倍能成訳のメレジコフスキー『人及び芸術家としてのトルストイ並にドストエーフスキー』（玄黄社、一九一四年二月）とを結びつけてみ

るだけでも容易に想像はつく。もともと、和辻哲郎「夏目先生の『人』及び『芸術』」(『新小説』一九一七年一月)の存在もあり、必ずしも断定できないが、このメレジコフスキーの評論の翻訳が、「最近 日本文豪評伝叢書」の書名のモデルとなっていたことはほぼ間違いないだろう(口絵写真が扉に配置されている点も類似している)。

年譜的、通時的に示される作家の「人生」とその小説・詩(「芸術」)をめぐる批評。併置されたそれらをたどることその作家の真の姿、あるいは「人格」に到達できる。そして、この二つの密接な関係が重要であり、「芸術」よりも「人」の方が上位概念となっていることが、「最近 日本文豪評伝叢書」の書名には如実にあらわれているのである。このことは、出版社を同じくする『仮面』(一九一四年八月)掲載の「近代評伝叢書発刊の辞」における、以下の言説にも示されている。

文芸の作品の背景を知り度いといふ要素、即ち人間の芸術品が出ずる前に、まづ以て有るべき筈の自然の芸術品たる創作家の人格を知り度いといふ要素、之は文芸を一層人生に密接な関係に立たせて考へて見る人の何人も抱く要求である。

「人」と「芸術」というテーマは、「最近 日本文豪評伝叢書」の書名に見られるものではなく、たとえば「其の生涯」「其の芸術」の二章からなる、「泰西文豪評伝叢書」の第一巻、谷崎精二『ドスト・エーフスキー評伝』(春陽堂、一九一九年二月)などの書物構成にも認められ、「評伝」のモードとしてひとつの特色となっていたと考えられる。もちろん、この時期に限定されることなく、「評伝」には自ずとそうした要素が内包されてはいるだろうが、それにしても「人及び芸術」が際やかに浮上していたことが理解されてくるのである。

第三節 響き合うドストエーフスキーとストリンドベリイ

以上のような出版メディアの状況と対応するように、横光利一も、ドストエーフスキーとストリンドベリイの関連については意識していた。たとえばそれは、「文芸時評」(初出未詳、一九二四年推定)の記述から確認することができる。両者をどのように関連させて語っていたかを知るうえで参考となるのは、このなかの、中河与一「木枯の日」についての横光の評言である。

実際作者は異常な神経の嗅覚とも云ふ可きものを持つて、題材を嗅ぎ廻つてゐる。今迄かう云ふ性質の嗅覚の所有者は、あまりなかった。私の見た範囲に於ては僅にドストエーフスキーとストリンドベルヒとホフマンとに見たばかりだ。志賀直哉氏とポーと

アンドレーフとは理智でその一步手前までいつてみたが絶えず、自身の持った根本的な理智的な稟質に邪魔されてゐた。

「木枯の日」を評価するにあたって、作者の中河に「異常な神経の嗅覚」があると述べている点にまず注目しておきたい。AとBという二人の学生による対話劇が中心の「木枯の日」は、「愛の心理」がテーマとなっている。途中から地の文が消失し、戯曲形式になるもの、冒頭と末尾に語り手の心理分析があり、かろうじて小説の体裁を保っている。横光が中河のこの小説を評価したのは、人間心理に深く切り込み、そこにある懷疑や狂気を描写し得た点にある。

これと同様の側面を、ドストエフスキー・ストリンドベリイ・ホフマンにも見出せると横光は考えていた。だからこそ、中河の「木枯の日」を語るのに際し、この三人の作家の名前をあえて掲げたと考えられる。一方、志賀・ポー・アンドレーエフについては「理智的な稟質に邪魔された」と評したが、「理智的」に整理し得ない人間心理にあらわれた狂気・不安・葛藤などを表現しようとするドストエフスキー・ストリンドベリイ・ホフマンの方に横光は関心を示していたのである。横光はここで、この三人にうかがえる文学的テーマを日本で共有する作家として中河を評価している。泰西の文豪たちに関連づけることで、中河に価値を付与しようとするのである。

ホフマンについては置くとして、本論で問題とするドストエフスキーとストリンドベリイのどの著作を横光は想定し、このように述べたのだろうか。

ドストエフスキーの場合は、横光が大正期にメレジコフスキー「永遠の伴侶」（一八九七年）の翻訳を試みていることから、「罪と罰」を一つの可能性として考えることができる（注1）。『永遠の伴侶』所収ドストエフスキー論のなかで、メレジコフスキーはドストエフスキーが「罪と罰」の主人公であるラスコーリニコフの心理を克明に描いている点に繰り返し言及しつつ評価しているからである。そして、その具体例として、ラスコーリニコフが犯罪を終えた直後、まだ嫌疑がかかる前に、警察官に対面した時の心理の推移をとりあげている。横光も翻訳しているこの部分は、ラスコーリニコフの自己懷疑的な心理の推移を表現した部分である。

一方、ストリンドベリイの場合はどうか。横光がストリンドベリイに心酔していたことを証明する材料には事欠かない。前掲「文芸時評」の他にも、この作家と横光の大好物の鰻とを結び付けた題名を持つ評論「ストリンドベルヒと鰻」（『文藝ノ先駆』一九二五年三月）で、『青巻』を「礼讃して読み得た」書物とし、「感覚活動——感覚活動と感覚的作物に対する

非難への逆説」(『文藝時代』一九二五年二月)では、この文学者の「インフェルノ」(『地獄』)「ブリューブック」(『青巻』)を「より深き認識への追従感覚を所有した作品」として評価している。

ストリンドベリイと横光との比較文学的考察は別に行うことにし、ここでは、横光がストリンドベリイを「異常な神経の嗅覚」の所有者であり、深い認識力を備えた稀有な文学者と見ていることに注意しておきたい。ストリンドベリイの文学的傾向を考慮に入れると、人間の心理を洞察し、そこに表われてくる嫉妬・妄想・狂気などを分析的・懐疑的に表現し得た点を横光が評価しているものと考えられる。

さらに、加能作次郎「アーグスト・ストリンドベルヒ」の「彼は常に或ることを疑ひ、且つ何か他のものを信ぜずには居られなかつた。——而して彼は同様の熱情を以て疑ひ且つ信じた。」、広津和郎「ストリンドベルグ評伝」の「彼の生涯に伴随して現れた幾十巻の著作を通じて、彼の中には冷かに解剖する心理学者と熱烈な宗教的自己鞭撻者もしくは苛責者とが、奇異に混り合つて居ることが見られるのである。」という、同時代の評伝叢書を参照すると、ストリンドベリイの懐疑的な心理学者としての側面が浮上するが、横光の関心はまさしくここにあった。ここに、評伝叢書の記述にうかがえるもう一つの主題、救済と信仰の問題が加わるが、これらは、後述するように、横光がこだわり展開した文学的主题だったのである。

第四節 自意識の表現方法への共感

ドストエフスキーとストリンドベリイに見出した問題を、横光は志賀直哉に対しても嗅ぎ取っている。

この点を考える際に、まず押さえておきたいのは、前掲「文芸時評」の「今迄かう云ふ性質の嗅覚の所有者は、あまりなかつた。私の見た範囲に於ては僅にドストエフスキーとストリンドベルヒとホフマンとにみたばかりだ。志賀直哉氏とポーとアンドレーフとは理智でその一歩手前までいつてゐたが絶えず、自身の持った根本的な理智的な稟質に邪魔されてゐた。」と、前掲「感覚活動」の「例へば最も平凡な例をもつてすれば、ストリンドベルヒの「インフェルノ」「ブリューブック」及び芭蕉の諸作や志賀直哉氏の一二の作に於けるが如く」と、志賀に言及した二つの言説である。

ここから、横光がドストエフスキー・ストリンドベリイと志賀を関連づけていたことを確認することができる。「感覚活動」には「一二の作」とあるものの、これだけでは横光が志

賀のどの小説を念頭に置いていたかを特定することはできない。ただ、ドストエフスキーとストリンドベリイに横光が見出した文学的テーマを敷衍すると、「剃刀」『白樺』一九一三年十月)、「范の犯罪」『白樺』一九一三年十月)などが想定されてくる(注2)。

確かに「剃刀」「范の犯罪」など志賀の初期小説には、人間の不安、焦燥、妄想、狂気といった、ストリンドベリイの小説・戯曲で繰り返したテーマとなった問題を見出すことが可能である。横光がストリンドベリイと志賀を結びつけた理由はおそらくそこにある。しかし、横光は両者に同質性を認めつつも、差異を感じ取っている。それは、「理智的稟質に邪魔されてゐた」作家の一人に志賀の名前を掲げていることとかかわる。ストリンドベリイが徹底的に人間の心理を懐疑的・分析的に表現しようとするのに対し、志賀はそうした側面を持ちながらも、最終的には「理智的」にまとめてしまうと、横光は考えていたに違いない。

このように見てくると、横光の重要な小説として浮上してくるのは、「范の犯罪」を意識しながら執筆した「マルクスの審判」(『新潮』一九二三年八月)とその前稿にあたる「殺人者」(一九二〇年推定)である。

「マルクスの審判」では、踏み切りの番人が酔漢を故意に殺したか否かが争点となり、裁判官が真実を究明すべく、彼を尋問する対話劇が中心となる。ポイントとなる点は、セリフのやりとりのなかで、裁判官が被疑者を追いつめ、殺人を犯した動機を説明しようとするプロセスが描かれている点である。ここまでは、「范の犯罪」と類似しているが、「マルクスの審判」ではさらに、他者を懐疑する主体の懐疑性までもが描かれる。すなわち、小説末尾で、被疑者を追いつめながらも、最終的に有罪にすべきか否かで悩む裁判官の心理の葛藤、自己懐疑が、「機械」を彷彿とさせる連綿と続く文体で分析的に描かれている。主体の認識の分裂と葛藤を描いたとしても、志賀の場合、最後は調和的になってしまい、主体の混乱を徹底して描くことはしていない。それに比べて、横光には、主体の分裂・葛藤を徹底して描こうとする志向があった。「マルクスの審判」にもその特色がうかがえるが、おそらく、この小説の延長戦上に書かれた「機械」(『改造』一九三〇年九月)がその点でもっとも成功した小説である。裁判官の自己懐疑の果てに、「マルクス」による救済のある「マルクスの審判」よりも、救済されることのない「機械」における「私」の自意識の方が、ストリンドベリイの文学的テーマを体現している。

「マルクスの審判」の場合、後半の裁判官の心理描写が連綿と描かれており、その点では、志賀の「范の犯罪」を確実に相対化している。「范の犯罪」を引用したことを明示しつつ、志賀が描かなかったことを描くという企みが「マルクスの審判」にあった。その企みは、「マ

ルクスの審判」前稿の「殺人者」からよりはつきりとしてくるのである。

「殺人者」にしても「マルクスの審判」にしても、二人の会話の進行にしたがい、人間心理を深化させる方法がとられている。しかも、興味深いことに、「殺人者」の草稿を見ると、ダイアログが中心となり、そこに地の文を挿入するかたちの書き込みが多い。このスタイルは、横光が評価した、先の中河与一「木枯の日」に類似しているが、会話文に地の文を補強する加筆が行われたと考えることができる。そしてさらに、「殺人者」にはなかった裁判官の心中の苦悩が小説末尾に加えられ、「マルクスの審判」としてまとめられることになる。この点は興味深く、横光が裁判官の心理に踏み込み、表現することを重視していたことが明らかとなるのである。

第五節 鏡に映し出される主題系

これまでの検討から、大正期日本に紹介される外国文学を鏡としながら、共有できる問題を見出し、それを展開しようとしていた横光利一の一面を確認することができた。横光の習作期の場合、ドストエフスキーとストリンドベリイは特に重視された文学者であり、この二人の作家に共通する問題を発見し、横光はそれを自己の文学的主題の参照枠としていたのである。

さらに横光は、志賀直哉にも同様の問題を見出しており、これら三人の作家を合わせ鏡に見ると、横光の文学的モチーフがより明確となって現われてくる。その一面が志賀の「范の犯罪」を意識しつつまとめた「マルクスの審判」にうかがえることをここで述べたが、この小説における問題をさらに展開し、代表作「機械」が書かれたことを考えれば、ドストエフスキー、ストリンドベリイ、そして志賀の文学に、横光が見出した問題は決して小さなものでなかったことがわかってくるのである。

注

- 1 この点についてはすでに、第二部第一章で論じた。
- 2 栗坪良樹は「横光利一と志賀直哉」（由良哲次編『横光利一の文学と生涯——没後三十年記念集』、桜楓社、一九七七年十二月）でこの「一二の作」を「マルクスの審判」と推定し、さらに「剃刀」や「城の崎にて」なども容易に、その線上に上りそうである」とする。一方、宮越勉は『志賀直哉——青春の構図』（武蔵野書房、一九九一年四月）

で「出来事」「城の崎にて」であると想定する。

第三章 典拠の志向性——大正十二年、文壇登場期を中心に

第一節 文壇登場期の典拠選択の特色

近代日本の文学の典拠を考えるに際しては、前近代にくらべて参照する文献が増加し、多様化していることに目を向ける必要が出てくる。日本あるいは中国の古典など、近世期以前にもしばしば典拠とされてきた文献に加え、明治期以降、近代日本の出版文化の進展にともない、それまで以上に多くの書物が出版され、流通する状況が現出していたからである。

さらに、年代がくだるにつれて、増えつづけていく近代日本の文学を典拠とする場合もでてくる。同じ近代でも、明治よりも大正、大正よりも昭和と現代に近づくほど、その傾向はより強くなっていく。とりわけ、メディアの拡大期にあたる一九二〇年代、大正時代中期から昭和時代初期にかけては、日本国内の文献はもとより、欧米を中心に輸入された書物が以前にもまして翻訳、出版されることで、典拠となる文献の数は飛躍的に増加することになった。こうした一九二〇年代のメディア拡大期の典拠の問題を検討するにあたって、横光利一は興味深い対象となるのである。

このようなメディア環境のなかで、横光は同時代に紹介される海外の文学を参照しながら新しい文学のスタイルを模索していたが、習作期から新感覚派の旗手として活躍していた時期の典拠の求め方、その受容のあり方はどのようなものだったのだろうか。この点を明らかにするべく、本章では、彼の習作期から新感覚派の時期にあたる一九二〇年代、特に、文壇登場の一九二三年に焦点をあてて検討していくことにしたい。編集同人として名を連ねる『文藝春秋』創刊（一九二三年一月）にはじまるこの年に、横光は『新小説』『新潮』『新思潮』などの有力な文芸誌にも寄稿をはじめめるが、こうした有力誌に掲載する小説を創作する際に参照した文献に、典拠選択の特色が表れているように見えるのである。

いかなる文献を典拠として選択し、それをどのように参照するかは文学者の嗜好が如実に反映するが、一九二三年に発表された、タイプの異なる横光の小説「日輪」〔『新小説』一九二三年五月〕、「碑文」〔『新思潮』一九二三年七月〕、「マルクスの審判」〔『新潮』一九二三年八月〕を主な対象とすることで、この時期における横光の典拠の志向性が明らかとなるであ

ろう。

第二節 受容される翻訳の表現

まずとりあげるのは、「日輪」である。この小説は、太古の日本を舞台にし、日輪のごとく輝く女性、卑弥呼をめぐって、男性たちが殺戮を繰り返す歴史的スペクタクルを、訳文の表現を巧みに生かしつつ創作した、一九二〇年代の横光の主要作である。「日輪」は、発表の年月を同じくする「蠅」(『文藝春秋』一九二三年五月)とともに、文芸同人誌『文藝時代』創刊(一九二四年一〇月)以前に創作されているものの、すでに新感覚派的な傾向の色濃く表れた小説であった。

すでに多くの指摘があるように(注1)、横光は、「日輪」を創作する際に、ギュスターヴ・フローベルの *Salammbô* (一八六二年)を参照している。しかし、典拠としたのは原書ではなく、一九一三年六月、博文館から「近代西洋文芸叢書」の一冊として刊行された生田長江の翻訳書『サラムボオ』であった。この翻訳は、フランス語からの直訳ではなく、ドイツ語と英語からの重訳である。この『サラムボオ』を、一九二〇年九月に引越した小石川の下宿・初音館で横光が読み、「日輪」の執筆にとりかかっていたことを、友人の詩人、吉田一穂(注2)は証言している。年代の詳細は特定できないものの、吉田のこの証言と、「二三年も掛った労作」とする菊池寛の言及からは(注3)、横光が『サラムボオ』を参照しながら「日輪」を執筆していた中心の時期は、一九二〇年秋から一九二三年春まであたりと考えられる(注4)。

典拠との関連で注目したいのは、長江の訳文の表現である。小田桐弘子(注5)が『サラムボオ』と「日輪」を詳細に比較・検討し明らかにしているように、この小説の物語内容や雰囲気もさることながら、横光が特に関心を寄せて自作に活用したのは、擬人法・直訳体・語句の反復・「た」止め・接続詞の多用など、訳文に表れた特徴的な表現であった。すなわち、横光が典拠となる『サラムボオ』において主に参照しようとしたのは、統辞・語彙・修辞によって構成される訳文の表現と文体だったのである。

典拠とする創作、あるいはその著者に強い関心があれば、原典にさかのぼって典拠を参照することが少なからずあるのだが、横光はそのような原典主義の立場をとろうとしてはいない。フランス語という原典の言語の制約もあるが、それ以上に、横光の関心が翻訳に際して使用されている日本語の表現そのものにあっただからと考えられる。そして、『サラムボオ』

と「日輪」に対応するこのような特徴は、新感覚派時代の表現の特色でもあったのである。

横光が注目した訳文の表現が、長江によって意識的に選択されたものであることは、『サラムボオ』の「序」から明らかとなる。長江はここで、「訳文の用語なり文脈なりは、『死の勝利』の時などよりも、ずつとまた翻訳臭くやつて見た」と述べた後に、「過去の小日本語」ではなく「将来の大日本語」に注意を払って翻訳したと記していた。日本語による新しい表現を模索していた横光が、長江の理念と実践に強く惹きつけられたとしても何ら不思議ではない。なぜならば、横光は「日輪」を創作していた時期に、日本語との格闘を繰り返していたからである。みずからの文学的来歴を『書方草紙』（白水社、一九三一年十一月）の「序」で横光は次のように総括しており、だからこそ、『サラムボオ』の訳文に反応し、これを生かした表現を「日輪」で採用したのである。

此の集の中には大正七年から昭和元年にいたる十年間の、主として国語との不逞極る血戦時代から、マルキシズムとの格闘時代を経て、国語への服従時代の今にいたるまで、およそ十五年の紆余曲折した脱皮生活の断片的記録を集めた。

横光が「国語との不逞極る血戦時代」と規定する、一九一八年から一九二六年までの約「十年間」は、横光の習作期から新感覚派の時期に対応していた。そして、『サラムボオ』の訳文を活用した「日輪」は、まさしくこの「国語」との「血戦時代」に創作されていたのである。

訳文の表現をみずからの創作に生かす特色は、二ヶ月後に発表された小説「碑文」にもうかがえる。この小説は、「雨は降り続いた」という短文からはじまり、止むことのない雨のために奇病がはやり、市街が滅亡する物語内容をもつ。「碑文」を創作するにあたって、横光は旧約聖書を参照すると同時に、エドガー・アラン・ポーの「赤死病の仮面」の原書、*The Masque of the Red Death*（一八四一年）を参照していた。友人の哲学者、由良哲次は

（注6）、学生時代にしばしば赴いて勉強をした横光の小石川の下宿・初音館で、「赤死病の仮面」の原書を輪読し、ポーのこの小説を典拠として「碑文」が創作されたことを証言している。確かに、赤のイメージの象徴的な効果や、「日輪」と同様に訳文の表現を生かしたところなどが、「碑文」と「赤死病の仮面」とのあいだで呼応するように見える（注7）。

このような訳文の表現への注目、横光みずから試みた翻訳の実践とも密接にかかわっている。ポーの原書講読に加え、ほぼ同じ時期に行っていたとみられるドミトリー・メレジコフスキーの評論集「永遠の伴侶」（一八九七年）の翻訳を試みているからである。

DOSTOJEVSKI（一九一二年）（注8）に基づいて翻訳された草稿「ドストエフスキー論（メ

レンヂコフスキー) (一九二〇年推定) には、横光が異言語への翻訳と格闘するさまが映し出されているが、この訳文は「日輪」と同様に、漢語を多数用いた直訳体に特色がある(注9)。ポーの「赤死病の仮面」の原書講読や、「ドストエフスキー論(メレンヂコフスキー)」の翻訳に際して繰り広げられる格闘と葛藤を通じて、横光の言語の表現形式そのものに対する自覚が促されると同時に、同じ時期に構想されていた「日輪」などの小説の言語観に反映することになる。こうした翻訳の体験は、言語を意味や伝達の機能の側面からとらえるのではなく、即物的なものとして強く意識する契機となったに違いない(注10)。そして、このような言語観は、昭和初年代に横光の主張する、文字の唯物性を重視した文学の形式主義の発想へとつながっていくのである。

訳文の表現を引用し創作する特色は、新感覚派の文学者として活躍していた時期の他の小説にもうかがえる。たとえば、「春は馬車に乗つて」(『女性』一九二六年八月)もその一つである。この小説では、結核で闘病する妻とそれを看病する夫とのいさかいが悲しくも滑稽に、また生々しく繰り広げられる(注11)。横光の実生活にもとづくこの病妻小説は、同工異曲の小説「花園の思想」(『改造』一九二七年二月)とともに、横光の代表作のひとつとされる。「春は馬車に乗つて」は、ノルウェーの作家、アレクサンダー・キーランドの小説を参照し創作されているが、横光が実際に典拠としたのは、前田晁訳『キイランド集』(博文館、一九一四年九月)であった(注12)。『キイランド集』と「春は馬車に乗つて」にうかがえる他の主たる共通点も、訳文に表れた表現に関する部分であり、「日輪」と同様に、翻訳に際して生じる紋切り型でない、異言語への翻訳によって発生する新しい日本語の表現に横光が関心を示し、典拠とする文献から引用する傾向が見られたことがわかってくるのである。以上のように、訳文の表現を参照して創作された小説からは、同時代に刊行された翻訳書に、横光が強い関心を寄せていたことがうかがえる。通常の生活で使用される言語では表現しえない領域を、翻訳を通じて発生する独特な訳語の表現や文体を活用することで、横光は新しい世界を提示しようとしていた。同時代の翻訳者たちの訳文からインスピレーションを受けた文献を典拠とし、創作を試みていたのである。

第三節 西欧の文豪を鏡として見出される主題

次にとりあげるのは、「日輪」の三カ月後に発表された「マルクスの審判」である。この小説が興味深いのは、同時代の日本の小説を参照すると同時に、そこに表現された類似的な

テーマを海外文学の翻訳のなかにも見出し、両者を合わせ鏡のようにして創作されている点である。

「マルクスの審判」は、判事が踏切の番人である被告を審問しつつ、物語内容が進行する。冒頭近くで、泥酔者の轢死事件が「自殺」か「偶然の死」であったのかを判断する材料として、判事は「第一に番人は貧しい独身者」で「第二に轢死者は資産家の蕩児」であるという、被疑者と被害者のあいだに横たわる貧富の差と性的嫉妬を重視し、以後、この階級闘争とフロイト的テーマが被疑者の「心理」を分析していくうえで重要な要因となっていく。判事は審問の後に、「最も正しい判決を下す方法」を試みるべく、「自分自身の心理に向って審問」し、それまで被告に向けていた懷疑を、自己の意識・心理に向けることによって、決定不能の状況に追込まれていく構成をとっている。そして、判事は最終的にマルクス主義の理念を想起することで不安に苛まれ、被告を無罪にしてしまう。このように、裁判の審問形式をとり、苦悩する人間の心理を懷疑的・分析的に表現している点が「マルクスの審判」の重要な特色の一つである。それは、この草稿にあたる「殺人者」にはなかった判事の心中における苦悩が小説の後半で加筆されていることから明らかとなる。

裁判の審問形式、これと密接にかかわる事実認定というテーマに注目するとき、典拠として想定されるある小説が浮かび上がってくる。それは、「マルクスの審判」と同じ掲載誌に前年に発表された、芥川龍之介の今昔物語集を典拠とする小説「藪の中」(『新潮』一九二二年一月)である。横光は「感覚活動——感覚活動と感覺的作物に対する非難への逆説」(『文藝時代』一九二五年二月、後に「新感覺論」と改題)のなかで、芥川を「構成派として優れたもののあるのを発見する」と評価し、「藪の中」のごときがその一例」と具体的な小説名をあげていた。事実認定を厳正に行うことよって導き出されるはずの「事実」「真実」によって、人の罪を裁く裁判における審理システムへの懷疑、法という社会秩序を維持するための規範ではとらえることの難しい人間の内面の領域に照明を当てようとする試みにおいて、「藪の中」と「マルクスの審判」は類似するテーマを扱っていたのである。

また他にも、「マルクスの審判」との関連性が指摘されることの多い(注13)、志賀直哉の「范の犯罪」(『白樺』一九一三年十月)も、有力な典拠として想定されてくる。「范の犯罪」には、「マルクスの審判」に見られる人間の不安・焦燥・妄想・狂気といった要素が認められ、また、この時期の横光が志賀を強く意識していたことから、典拠のひとつと考え

ることが可能となる。横光が「マルクスの審判」と同年に発表の「時代は放蕩する（階級文学者諸卿へ）」（『文藝春秋』一九二三年一月）で、志賀と芥川をいずれも「パートの配列に新しき時代感覚を示す努力」を示した文学者として併記し評価しており、その約半年後に発表された「マルクスの審判」が、複数の文献を典拠としていた可能性は十分にありうる。

このように、「マルクスの審判」は日本の同時代の近代小説を典拠として創作されていたが、同時に、そこに表れた文学的テーマを大正時代の日本で翻訳される西欧の文学のなかに見出していた。直接にはなく、同時代の日本文学を介して間接的に、西欧の文学を参照していたことが、「マルクスの審判」からはうかがえる。具体的には、この時期の横光はフォードル・ドストエフスキーとアウグスト・ストリンドベリイに強い関心を示しているのだが、これら西欧の文学者たちに見出したテーマを、横光は志賀直哉の小説のなかにも嗅ぎ取っていた。ドストエフスキーとストリンドベリイを「異常な神経の嗅覚」（『文芸時評』一九二四年推定）をもつ文学者として、横光は高く評価していたが、彼らの文学に共通する問題を発見し、それを自己の文学的テーマを明確にするにあたって参照していたのである。

ドストエフスキーの場合であれば、「罪と罰」（一八六八年）の表題に示されている主題が「范の犯罪」「マルクスの審判」にも看取される。善か悪かを容易に決定することなく、判断の根拠が揺らぐ主体に焦点をあてている点で両者は呼応するが、より強い相関関係はストリンドベリイの方が際立っている。

この時期の横光は、前掲の「文芸時評」「感覚活動」「ストリンドベルヒと鰻」（『文藝ノ先駆』一九二五年三月）などで、深い認識力をもつ文学者としてストリンドベリイに強い関心を示すとともに、その書物を称賛していた（注14）。そして、前掲「感覚活動」のなかで、ストリンドベリイと志賀を結びつけて言及していたが、「范の犯罪」など志賀の初期小説には、ストリンドベリイの小説・戯曲で繰り返し表現された人間の不安・焦燥・妄想・狂気といったテーマを見出すことができる。横光がストリンドベリイと志賀を結びつけた理由はおそらくそこにある。

しかし、横光は両者のあいだに同質性を見出しつつも、同時に差異を認めている。ストリンドベリイが徹底的に人間の心理を懐疑的・分析的に表現しようとしたのに対し、志賀はそうした側面を持ちつつも、最終的には理智的にまとめようと横光は考えていた。そして、両者を参照することで、横光は志賀にはなく、ストリンドベリイにはあると見た心理の懐疑的・分析的な側面を強調し、「マルクスの審判」を創作していた。「マルクスの審判」から

は、同時代の日本の小説のなかに見出した自身の文学的テーマを西欧の文豪たちの小説のなかにも認め、両者を合わせ鏡にしながら、小説を書くスタイルを横光がとっていたことが理解されてくる。さらに、ここでとらえたテーマは、後年、代表作「機械」『改造』一九三〇年九月）において深化し、表現されることになるのである。

第四節 翻訳書を典拠とする文学者の志向性

横光が文壇へと躍り出る一九二三年に発表された小説の多くが、それまでに影響を受けた西欧文学を直接的・間接的な典拠として創作されていたことは偶然ではない。「日輪」「碑文」「マルクスの審判」が同じ年に発表されていることから、横光が同時代の翻訳文学を創作の拠りどころとしながら、みずからの文学的確立を目指していたことが明らかとなってくる。一九一六年、故郷の伊賀上野から上京し、早稲田大学高等予科英文科に進んだ横光が、英語で原典を読んでいたことは、後にメレジコフスキーの「ドストエフスキー論（メレンヂコフスキー）」の翻訳を手がけていたことからもうかがえたが、彼の読書の中心は同時代に翻訳される西欧の文学であった。海外文学の翻訳が多数刊行されるこの時期に、横光は翻訳を試みると同時に、「泰西の名家の評伝や名作の解説」（注15）を執筆し、文学者としての研鑽を重ねていたのである。

なかでも、文学者としての出発期に、横光がフローベル、ポー、ドストエフスキー、ストリンドベリイ、キールランドなど、欧米の文学の翻訳に学びながら小説を創作していたことは、これまで述べてきたとおりである。また、文学に加えて西欧の哲学にまで、この時期の横光の関心は及んでいた。すなわち、横光の前掲の評論「感覚活動」は、イマヌエル・カントの天野貞祐訳『純粹理性批判・上巻』（岩波書店、一九二二年二月）を典拠として書かれていた（注16）。彼の新感覚理論の表明となったこの評論も、同時代に翻訳された西欧の哲学者の書物を典拠としていたのである。

横光が典拠に求めた文献は、新しく紹介される十九世紀から二十世紀の同時代の西欧あるいは日本の比較的新しい文学や哲学が多く、そのこと自体に、既成の文題に反旗を翻して登場してきた新感覚派の作家としての特色が表れている。同時代に新しく紹介される海外の文学の翻訳を中心に典拠の文献を選択するその振る舞いは、一九二〇年代の横光の、みずからの文学的スタイルの確立とも密接にかかわっていた。

このような受容が可能となった背景には、大正期のジャーナリズムが拡大するなかで、翻

訳書が多数刊行される状況があった。海外の文学を紹介する叢書や全集が次々に出版され、流通するなかで、横光は多くの西洋の文学を翻訳によって享受することが可能な環境に身を置いていたのである。

たとえば、『サラムボオ』を含む「近代西洋文芸叢書」の一冊のなかには、横光が伊賀の上野中学時代に感銘を受けた片上伸訳のドストエフスキー『死人の家』（一九一四年四月）も入っており、横光が典拠としていた文献の傾向が浮かび上がってくる。横光が好んで参照した「近代西洋文芸叢書」は、博文館創業二十五周年の記念出版事業の「七大叢書」の一つであり（注17）、他の六つの企画は、近世文芸からなる「文芸叢書」「国文叢書」「漢文叢書」「和歌叢書」「謡曲叢書」「俳諧叢書」であった。和漢洋を網羅的にとりあげた「七大叢書」の比重が日本の古典文学にあることがうかがえるが、そのなかで、横光が特に興味をもって選択したのが、「近代西洋文芸叢書」だったのである。

一九二〇年前後には、「近代西洋文芸叢書」だけではなく、翻訳叢書の類が次々に刊行され、海外文学を受容する基盤が整うことになる。「海外文芸叢書」（海外文芸社）「アカギ叢書」（赤城正蔵）「世界大著物語語叢書」（新潮社）「世界名著物語」（実業之日本社）などが、大正期に入る頃から刊行され、横光が一九二〇年前後に参照することができた叢書である。また、こうした叢書の刊行と前後するようにして、全集も上梓されるようになる。この時期の横光が特に関心をもっていたドストエフスキー、ストリンドベリイに関しても、『ドストエフスキー全集』が新潮社（一九一七～二一年）、冬夏社（一九二〇～二一年）から、『ストリンドベリイ全集』が岩波書店（一九二四～七年）から、それぞれ出版されていた。横光が海外文学の翻訳書を積極的に接していた一九二〇年前後は、山本芳明の指摘するように（注18）、「海外文学の翻訳を中心とする全集・叢書類の激増」にともない、文学書が大きな市場を持つに至った時期であった。

こうした文芸ジャーナリズムの充実によって、参照可能な文献の範囲が広がり、その結果、出版された多数の文献が典拠の対象となりうる状況が現出していた。横光はその恩恵に浴すること、新たな文学を展開することが可能となったのである。

そして、これまで論じてきたように、典拠に選択した文献の特色については、日本ないし中国の古典よりも、西欧の文学に横光が関心を寄せていたことがうかがえた。少なからぬ明治の文学者が、近世期以前の日本ないし中国の古典を典拠として創作していたのとは異なり、また、同時代の芥川龍之介らが、日本の古典文学を明示的な典拠として数々の小説を執筆するのは対照的に、横光は日本文学のカノン（聖典）に拠りながら創作することを文学者と

しての出発期にはほとんどしていなかったことが理解されてくる。

もとよりそれは、横光が日本や中国の古典に関心を示さなかったことを意味するのではなく(注19)、日本の国内外の同時代の文学を典拠とすることによって、新しい文学を生み出すとする志向性の表れに他ならなかった。日本文学に関していえば、同時代の文学者への関心を示しつつ、そこに表れた類似的なテーマを西欧の文学のなかにも見出し、オーソライズすることで小説を執筆していた。それは、西洋近代の世界的文豪の名作を貪欲に吸収し、日本語による新しい表現を模索しつつ創作することで、文壇の前衛の地点に立つことを、横光が期していたからである。

第五節 典拠のメディア横断的な広がり

以上、習作期から新感覚派の文学者として活躍していく一九二〇年代の横光が、みずからの文学的スタイルを確立するうえで典拠とした文献の傾向が明らかとなった。横光の場合、日本の古典文学に典拠をもとめるのではなく、同時代の西欧の翻訳文学のなかから自身の関心に引き寄せて典拠となるテキストを選択していた。その際、ある国の文学や、ある特定の作家を系統立てて学ぶというよりも、大正期に入ってから、以前にもまして次々出版される西欧の翻訳文学に積極的に接しながら創作をするスタイルであった。それは、海外文学の翻訳が多数刊行される出版ジャーナリズムをめぐる環境と、それを享受する、学校や同人雑誌などの仲間たちによって構成される場によって促されていた。

そして、一九二〇年前後から強い関心をもっていた西欧文学から吸収した知を熟成させつつ、創作として結実させていく時期として、横光が文壇へと躍り出ていく一九二三年を位置づけることができる。九月一日の関東大震災体験後には、都市への強い興味を示すことによって作風に変化が見られたが、これ以前に発表された「日輪」「マルクスの審判」「碑文」には、大正期に入ってから多数刊行され、一九二〇年前後に浴すことになった西欧文学の翻訳書の影響が深く刻み込まれていたのである。

しかし、典拠についてここで明らかにしたのは、数ある文献のなかの一部である。複数の引用からなることの多い近代小説の場合、いくつかの典拠をもつことも十分にある。典拠となる文献は、明示的なものから非明示的なものまで、無数にあり得ると想定され、書き手によって意識されたものから無意識のものまで、複数の典拠にあらわれた要素を変形させつつ引用しながら、一つの小説は構成されていくのである。

また、出版点数が多くなればなるほど、参照する文献が増えると同時に錯綜することになり、典拠となる文献を見出すことは難しくなる。世界的同時性が進む一九二〇年代日本においても、ジャーナリズムの拡大により、翻訳を含めた出版の点数が増えたことで、以前にもまして典拠となる文献の裾野が広がっていった。

それと同時に、メディア横断的なケースを視野に入れる必要も出てくる。二十世紀の文学を対象とするに際しては、美術に加え、映画や広告などの視覚文化も典拠となりうるような状況も想定され、新しい芸術を志向する文学者であれば、視覚芸術を参照しながら創作を試みる場合も出てくるからである。

二十世紀に活躍した文学者たちのなかには、一八九五年に誕生した新しい芸術である映画に魅せられ、これを引用しつつ創作されることも少なくない。横光利一の場合、みずからが製作に携わった映画や同時代の前衛映画を参照しつつ小説を創作していた(注20)。映画のような視覚的芸術に、書物あるいは文字で書かれた文献を意味する「典拠」という語彙をあてはめることが妥当であるか否かは検討を要するものの、今後「典拠」について考察を加えるにあたっては、メディア横断的なケースも視野に入れる必要が出てくるであろう。その点については、第四部で検討していくことにしたい。

典拠となりうる文献は経年的に増加をつづけると同時に多様化するため、調査にあたって困難は増していく。しかし、その一方で、近年急速に整備されているインターネットによる語彙やフレーズの検索によって、未知の典拠を発見する可能性は広がっている。検索機能のさらなる整備と発展が、典拠の研究の進展に大きく貢献する可能性を秘めているが、横光利一も例外ではない。

注

- 1 荒正人「横光利一論」『明治大正文学研究』二十五号、一九五八年二月、伊藤整「横光利一文学入門」『文藝 臨時増刊号 横光利一読本』、河出書房、一九五五年五月)、中山義秀「横光利一の文学的生涯」(同上)、河上徹太郎「解説」『横光利一全集 第一巻』、河出書房、一九五六年二月)、保昌正夫『横光利一』(明治書院、一九六六年五月)、瀬沼茂樹「横光利一・その研究小史」『現代日本文学大系 51 横光利一・伊藤整集』、筑摩書房、一九七〇年八月)などに指摘がある。

- 2 吉田一穂「横光左馬のこと」『横光利一全集月報 第八号』、改造社、一九四八年二月)
- 3 菊池寛「編集後記」『文藝春秋』一九二三年五月)

- 4 高田瑞穂『横光利一』(市ヶ谷出版社、一九五一年四月)では、「日輪」の着手の時期を一九一九、二〇〇年と推定している。横光の佐藤一英宛書簡(一九一九年七月十七日付)には、生田長江訳か否かは不明だが、友人に返却すべき「サランボオ」(書簡の表記のママ)を帰省に際して持ち帰った旨が記されている。
- 5 小田桐弘子『横光利一 比較文学的研究』(南窓社、一九八〇年五月)の「2 『日輪』論」。
- 6 由良哲次「横光利一と川端康成」(『横光利一の文学と生涯——没後三十年記念集』、桜楓社、一九七七年一二月)、井上謙『横光利一 評伝と研究』(おうふう、一九九四年一月)などに指摘がある。
- 7 注5の「3 『碑文』論」を参照。また、小田桐弘子『横光利一 比較文化的研究』(南窓社、二〇〇〇年四月)の「第三章 「赤い着物」論——ポーとのかかわりにおいて」では、ポーの「赤死病の仮面」と横光の「赤い着物」(『御身』、金星堂、一九二四年五月)との関連が考察されている。
- 8 この書物は「永遠の伴侶」に基づく英語版であり、G.A.Mounsey によって翻訳され、ロンドンの The De La More Press Ltd. から刊行されている。
- 9 第一部第一章を参照。
- 10 ヴァルター・ベンヤミン 「翻訳者の使命」(浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクシオン2 エッセイの思想』、筑摩書房、一九九六年四月)における、下記の「純粹言語」の発想と横光の言語観とに呼応する部分があるように見える。「純粹言語とは、みずからはもはや何も志向せず、何も表現することなく、表現をもたない創造的な語として、あらゆる言語のもとに志向されるもののだが、この純粹言語においてついに、あらゆる伝達、あらゆる意味、あらゆる志向は、それらがことごとく消滅すべく定められたひとつの層に到達する」。
- 11 『キイランド集』の訳者の前田晁は、「緒言」でキイランドの「上品な諷刺に心を惹かれた」「聡明な眼を以て人生相の両面を看破し、洞察しなければ、逆も書けさうにない題材を捉へてゐた」と記しているが、横光の「春は馬車に乗つて」に表れた悲しくも滑稽な雰囲気と相通じるように見える。
- 12 注5の「4 『春は馬車に乗つて』の構造論」を参照。『キイランド集』に収録の小説「希望は四月緑の衣を着て」は、「春は馬車に乗つて」のタイトルとの類似が認められる。また、同書に収録された小説「枯葉」における「ダリヤは折れた茎の上に無恰好な縮れ頭

を曲げてゐた」の一文は、「春は馬車に乗つて」の冒頭近くの「庭の片隅で一叢の小さなダ
リヤが縮んでいった」を書くにあたって参照されたと考えられる。

- 13 栗坪良樹「横光利一と志賀直哉」(前掲『横光利一の文学と生涯』、宮越勉『志賀直哉
——青春の構図』(武蔵野書房、一九九一年四月)、柳沢孝子『御身』に賭けられたもの
——横光利一の第一創作集をめぐって)、『文学』四巻三号、一九九三年七月)、宮口典之
「横光利一『マルクスの審判』を巡って——志賀直哉との関連を考えるための一考察」、『横
光利一研究』五号、二〇〇七年三月)などで、「マルクスの審判」と「范の犯罪」との関
連が考察されている。

- 14 前掲のエッセイ「ストリンドベルヒと鰻」で「青巻」を「礼讃して読み得た」書物と
して高く評価しているところにも、一九二〇年代の横光がストリンドベリイに強い関心を
示していた一端がうかがえる。この時期にはすでに、柳英彦訳『青巻』(天佑社、一九二
一年十月)が刊行されており、邦訳で読むことが可能であった。なお、「悲しみの代価」
(一九二二年推定)を改稿した横光の小説「愛巻」(『改造』一九二四年十一月)は、スト
リンドベリイ「青巻」とのタイトルの呼応からも、その相互関連性がうかがえる。

- 15 佐藤一英「横光利一」(『近代』二巻十五号、一九四八年十一月)、『佐藤一英詩論随想
集』(講談社、一九八八年一月)に収録。

- 16 玉村周「横光利一に於ける、新感覚、理論——「感覚活動」の解釈を中心として」(『國
語と國文學』五十五巻九号、一九七八年九月)

- 17 アレキサンデル・クープリン著、昇曙夢訳『決闘 生活の河』(博文館、一九一二年十
二月)の巻末に掲載の広告「博文館創業二十五周年記念出版 七大叢書創刊」には、「空
前の美本」「無比の廉価」、「泰西文壇の傑作は、尽く専門名家の手を藉りて翻訳せらる」
などの記載がある。横光が、「日輪」を創作するうえで典拠とした『サラムボオ』は、口
絵・序文・目次・広告を含めて六百頁近くの菊判の大著であるにもかかわらず価格が一円
であることから、広告の内容に違わぬ、豪華で廉価な書物であったと言えるだろう。

- 18 山本芳明『文学者はつくられる』(ひつじ書房、二〇〇〇年十二月)の「第九章 大正
九年、出版ビジネスは〈文学〉を自律させた——「読売新聞」コラム「読書界と出版界」
から」。

- 19 たとえば新感覚派のこの時期でも、横光は前掲「感覚活動」において、西欧の文学と
関連づけながら、松尾芭蕉を高く評価している。

- 20 この点は、第四部で考察した。

第三部 変革期の出版ジャーナリズムと文学者

——『文藝春秋』『改造』を中心に

第一章 出発期『文藝春秋』のメディア戦略

第一節 草創期の包括的出版戦略について

一九二三年一月、三千部(定価十銭)から出発した雑誌『文藝春秋』は、一年後の一九二四年一月には一万七千部、二年後の一九二五年一月には二万六千部、そして三年後の一九二六年一月には十一万部と、驚くほど順調に発行部数を増やしていく。出版メディアの拡大と多様化という同時代の状況があったにしても、これほど急速に発行部数を伸ばし、わずか三年余で総合雑誌に意匠替えることのできた文芸雑誌は絶えてなかった。大手出版社の後盾があったわけではなく、一流行作家であった菊池寛のポケットマネーを資本とし、事実上文芸同人雑誌として出発、少額の資本を巧みに運用しながら、『文藝春秋』は出版事業として成功を収めたのである。

『文藝春秋』だけでなく、この時代は、総合雑誌、文芸雑誌、同人雑誌を問わず、相当数の雑誌が創刊されていたが、そのすべてが成功を収めたわけではない。むしろ、「三号雑誌」という呼称に象徴されるように、数号で消えていく雑誌や、利潤を生み出すことなく刊行すれば赤字という雑誌の方が多かった。文学者個人が雑誌発刊あるいは出版社設立を企てた例もあるが、たいていの場合失敗に終っており(注1)、菊池寛によって創刊され、発展を遂げた『文藝春秋』のようなケースは、日本の出版史において稀有な例であると言えるだろう。そのような『文藝春秋』にとって、飛躍の年となるのは、雑誌創刊から三年を経た一九二五年と翌一九二六年である。『文藝春秋三十五年史稿』(文藝春秋新社、一九五九年四月)に「大正十四、十五の両年は、「文藝春秋」にとって特に記念すべき一時期である。菊池寛のジャーナリストとしての天才が、対社会的に一手応えを感じた、いわば最初の開花期であった。」と記録されているように、大正時代最後の二年が『文藝春秋』にとってメルクマーとなったのである。

「編輯同人」の多くが『文藝時代』(一九二四年十月創刊)に参加したことで、「編輯同人」制を廃止するなど、出発期『文藝春秋』のシステムは変容を遂げ(注2)、これを契機に、雑誌の発行部数増加とともに、『文藝春秋』及び文藝春秋社は体制を整えていく。一九二六年

には、発行部数が十一万部に達し(二月)、高速輪転機の導入(四月)によって大量印刷と時間短縮が可能となり、『演劇新潮』(四月)と『映画時代』(七月)を創刊、文学だけでなく、演劇、映画へと事業を拡大していく。さらに、政府に保証金を納入することで政論掲載も可能となり、総合雑誌としてリニューアルする(十一月)。このようにして、『文藝春秋』にとって一九二六年は、画期的と呼ぶにふさわしい一年となったのである。

本章で検討したいのは、この「最初の開花期」に至る、『文藝春秋』出発期の一九二三年と一九二四年であり、そこにかがえる、生産・流通・消費をめぐる雑誌の市場戦略である。この時期は、『文藝春秋』及び文藝春秋社が体制を整え、「最初の開花期」に向けて事業を拡大していくとする準備段階にあたり、文藝春秋社創業期のメディア戦略とその市場での効果を検討するうえで、恰好の時期となるからである。

第二節 経営と編集方針をめぐる考察

『文藝春秋』は創刊当初、同人誌としての体裁をとっており、また、同人たちのあいだにそうした意識があった。『文藝春秋』創刊号「創刊の辞」には、「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」という、菊池寛による有名な所信表明が掲載される。つづく第二号からは表紙に「菊池寛編輯」と明記、奥付に「編輯同人」として以下のメンバーを列挙することで、「編輯同人」制が発足した。名を連ねているのは、石浜金作・川端康成・酒井真人・鈴木彦二郎・今東光・鈴木氏享・横光利一・斉藤龍太郎・佐々木味津三・小柳博・船田亨二・小山悦郎・小島健三・南幸夫の十四名である。

このようなかたちで創刊された『文藝春秋』は、出発期の段階から、状況に応じて様々な策を講じることになる。経済的基盤が未確立の状況において、徹底したコスト削減を行い、経営・編集に関する具体的情報を「編輯後記」を通じて積極的に読者に開示し(注3)、一方では、読者の意見をつとめて雑誌編集に反映させる戦略をとっていた。菊池寛自らが書くことの多い、出発期『文藝春秋』「編輯後記」では、読者(消費者)の立場に立って、低コストで、誠実な雑誌製作に専心しているという情報を繰り返し発信している。そこには、『文藝春秋』の編集・経営戦略がうかがえる。本章で以下に引用する『文藝春秋』「編輯後記」は、『菊池寛全集』第二四卷(高松市菊池寛記念館、一九九五年八月)に「文藝春秋」編輯記文集」としてまとめて収録されているものの、初出『文藝春秋』では「菊池」署名と無署名

のものがあることから、その区別を明確にするため、引用に際して「菊池」署名のあるものについては（ ）内に示した。

出発期『文藝春秋』が、経済的基盤未確立の解消策として講じた徹底したコスト削減は、誌面上の制約となって表われている。それは、一九二三年三月号から奥付に掲載されることになった「文藝春秋」清規」の以下の条項に如実に現れている。

「一。如何なる大家の原稿と雖も九枚以上絶対お断りのこと。／＼。三枚より六枚半位を最も歓迎すること。それ以上は困ること。また、同号掲載の「編輯後記」（菊池）には、「原稿は、普通の原稿紙で、九ポイントなら三枚と二行で一頁になる。六号なら、四枚弱（二行欠く）で一頁になる。そのつもりでかいて欲しい」とある。

原稿枚数の制限をするだけでなく、その枚数から換算される頁数が、活字のポイントと字数・行数との関連から割り出され、具体的数字とともに提示されている。このような、掲載原稿量の明示化、それと関連するコスト削減の方針は、一厘あたりの字数を割り出し、生産コストを数量化したこともうかがえる（「千字一厘」、一九二三年七月）。

出発期『文藝春秋』は、十三字×二十四行の四段組を一頁のフォーマットとし、活字のポイントは五号ないし六号を採用することが多いのだが、この原則は必ずしも厳密なものではなく、原稿の長短及びジャンルによってある程度弾力性をもたせていた。四段組にしたところで、一頁に入る字数はそれほど変わるはずはないのだが、四段組という形式は、頁数をとめて制限し、経済的節約をするという編集方針を視覚化することにつながる。こうした誌面の制約については、その後も「編輯後記」で繰り返し言及される。それと同時に、誌面の制約は、掲載される作品のジャンルにも反映される。創刊当時から随筆雑誌としての側面が強かったが、それでも、小説や評論を掲載しないわけではなかった。ただし、「文藝春秋」清規」の制約により、創作の掲載は自ずと制限されていたのである。

こうしたコスト削減の戦略と、雑誌に採用された粗悪な紙質とのあいだには、強い関連性がある。前掲の『文藝春秋三十五年史稿』は、「極力低廉な雑誌定価をまもる」ために、「更紙のうちでも、特に斤量の軽いものを選んで使用し」、「昭和初期頃から、王子製紙の頒布した製作見本帳中に、特に「文藝捲取紙」と命名された新更紙一葉が加えられた」ことを伝えている。創刊してまもなく、一九二三年三月号及び一九二三年五月号の「編輯後記」（菊池）で、「紙を悪くする」ことを表明し、これ以後も紙質についてたびたび言及している。紙質の悪さを「低廉な雑誌定価」を維持するために不可欠なものであることをアピールするだけでなく、それ自体雑誌の個性として印象づけようとするのである。後に、「文藝捲取紙」が

一つの商品名となったことは、その個性が印刷・出版業界に広く浸透し、その世界で認知されたことを物語っている。

しかし、『文藝春秋』は、ただ単に紙質が悪いことを公表するだけに留まらない。「紙を悪くする代りに、校正を出来る丈注意する。紙を悪くした償ひを、誤植を少くして埋め合はせると、粗悪な紙質の交換条件として、校正を入念にし、誤植を少なくすることを、一九二三年五月号の「編輯後記」で公言している。校正に対する執拗ともいえる配慮はこれ以降も繰り返し表明され、それが誠実な雑誌づくりを印象づけることになる。交換条件として示される紙質と校正の問題は、一見相反するようだが、読者のことを最優先に考慮するというメッセージを発信している点で共通する。「低廉な雑誌定価」維持のために紙質を落とすことも、校正を入念に行うのも、すべては読者のためであり、ここでもまた、低価格で内容の充実した雑誌を読者に届けるようにする理念が最優先されているのである。菊池は後に、「よしなし事」（『文藝春秋』一九二六年三月）で「廉価と、誠意とを以つて、出版のモットーとしてゐる」と述べたが、その理念は、出発期においてすでに遺憾無く發揮されていたと言えるだろう。

出発期『文藝春秋』にうかがえる、編集に際してのコスト削減の努力は、紙代・表紙紙代・印刷代・製本代といった直接制作費にストレートに反映する。一九二三年八月号に掲載された「文藝春秋損益勘定」によれば、創刊号は三百七十四円九十八銭の総支出に対し、直接制作費は百四十九円七十銭。総支出のうち、直接制作費の占有率は約四十％（小数点以下四捨五入、以下同様）。これと同様に、直接制作費の占有率をそれぞれ計算すると、二月号は四百一十一円六十銭に対し二百六十一円六十銭で約六十四％、三月号は七百四十五円二十銭に対し四百九十五円二十銭で約六十二％、四月号は千二百七十一円四十五銭に対し六百四十一円七十銭で五十％となる（小数点以下四捨五入）。二月号、三月号に顕著なように、少ない費用を直接制作費にあてようとする傾向がはっきり看取される。広告を掲載する経済的余裕がないこともあり、広告費が少ないという特色も見られる。広告費をほとんど使わないことを含め、こうした収支の公開それ自体が、広告としての機能をはたすことになる。この方法は、『文藝春秋』という雑誌のあり方をアピールし、読者の信頼を得ることにもつながる効果的な情報戦略であった。

一方、『文藝春秋』は、直接制作費だけでなく、原稿料・編集費といった人件費にかかわる部分のコスト削減にも力を注いでいた。前掲の「文藝春秋損益勘定」によれば、創刊号（一九二三年一月）は三百七十四円九十八銭の総支出に対し「原稿料編輯費」は百二十円。総支

出のうち、「原稿料編輯費」の占有率は約三十二％。これと同様に、「原稿料編輯費」の占有率をそれぞれ計算すると、二月号は四百一十円六十銭に対し百五十円で約三十六％、三月号は七百四十五円二十銭に対し二百五十円で約三十四％、四月号は千二百七十一円四十五銭に対し四百円で三十一％となる。

このデータからは、『文藝春秋』が総支出の三分の一程度に「原稿料編輯費」を押さえていることが明らかとなる。総支出額に対する原稿料の割合としては適正な値と考えられるが、総支出額が低いことを考慮に入れると、「原稿料編輯費」は極めて少ないと言えるだろう。「原稿料編輯費」をこれだけ切り詰め、販売が好調であっても、収支の差引利益がはじめて出るのは創刊から四ヶ月後である。「文藝春秋損益勘定」によれば、八十九円六十二銭(一月号)、六円七銭(二月号)、百八十一円二十銭(三月号)という差引損失を経て、四月号でようやく七十一円八十三銭の差引利益が出ることになる。しかし、このまま黒字で安定するわけではない。七月号「編輯後記」(菊池)には、「尤も六月号は、計算してみると一万売切れて、百円の損だ」とあり、六月号では再び差引損失に逆戻りする。

このような数字を見る限り、一九二三年五月号の「編輯後記」(菊池)の以下の言葉は、謙遜によるものではなく、『文藝春秋』の原稿料に関する実状を言い当てたものと言えるだろう。「……創作を寄せて下さった方に一言する。創作的なお礼をすることは、とても出来ない。どうか同人雑誌(注4)にでも発表したつもりで勘弁して貰ひたい」。創刊号の後記では、「原稿料は、原則として払ふ。殊に、文筆丈で喰つてゐる人には、屹度払ふ」と公言していたが、創作を執筆した場合でも随筆程度のわずかな原稿料しか支払われなかったのが実状のようである。

しかし、原稿料が支払われるだけまだよく、支払われないケースも少なくない。一九二三年七月号の「編輯後記」(菊池)に「芥川、久米、三上、中戸川、山本と云つたやうな親しい人達には、原稿料を払つてゐないのだ。それから、先月の岡本綺堂氏にも払はなかつた。」、あるいは「投稿は取つても原稿料を払はないのを原則とするから、そのつもりであつてほしい。」とあるように、菊池が懇意にしている作家と投稿原稿に対しては原稿料を支払わないのを原則にしていた。創刊当初、「原稿料編輯費」を切り詰めることができた大きな理由はおそらくここにある。

もつとも、雑誌販売部数が増加し、収入が安定するにつれて、投稿者に原稿料を支払うようになる。一九二四年四月号の「編輯後記」では、「これから、投書も最初の一回は無報酬とし、第二回からはお礼をする」とし、五月号の創作については、「採用した分には原稿料

「一円支払ふ」とある。一九二五年四月号の「編輯後記」（菊池）には、「『文藝春秋』の原稿料は、これから規則的に払ふつもりである。此方から、依頼したものは、一枚二円以上。依頼しないものは、一円以上。」とあるように、原稿料が規則的に支払われるようになるのは翌年の一九二五年のことであり、文芸家協会の取り決めにより、『文藝春秋』の原稿料の最低基準が創作三円、雑文二円となるのはその二年後、一九二七年十二月のことである（注5）。それまでは、明確な基準にしたがって原稿料が支払われていたとは考えにくい。

菊池と懇意であるからとはいえ、当時すでに大家となっていた芥川龍之介や久米正雄たちにも、あるいは、投稿者にも原稿料を支払っていない以上、「編輯同人」たちに支払っていると公言できるはずはない。事実、一九二四年四月号の「編輯後記」に「同人の多くは、原稿はのせる代りに、原稿料は払ってゐないのである」という、「編輯同人」たちへの原稿料不払いに関する言及がある。出発期『文藝春秋』の原稿料の支払については、不明瞭なところが少なくないが、対「編輯同人」についての待遇は、「同人の多く」に「払つてゐない」という言い回しに見え隠れする。原則として支払わないが、しかし、同人の一部には支払っていることを示唆する文面である。たとえば、南幸夫は「悪評十一箇月」（『文藝時代』一九二五年十二月）で『文藝春秋』に雑文を書き、「菊池さんは原稿料を沢山呉れた」と証言、また、川端康成も後年、菊池が「小遣ひを呉れるつもりで」創刊号以来原稿料を支払つてくれていたことを座談会（注6）で披露している。

また、一九二四年四月号の「編輯後記」における、「編輯同人」への原稿料不払いの言及に呼応して、出発期『文藝春秋』の原稿料の支払いについて言及がある。石浜金作・鈴木彦次郎・中河与一・斉藤龍太郎・横光利一・川端康成・今東光・酒井真人・佐々木味津三の名前が連ねられた一九二四年六月号の「同人記雑」の以下の文章がそれである。

先月の後記（注7）を見ると、同人は原稿をのせてやる代りに、稿料は払はないとあるが、あれは大いに怪しからんね。原稿を書いてやる代りに稿料は貰はないんだ。（菊池曰く、そう言ふ口の下で月末駈けつけるな。）

メンバーといい、雑記というスタイルといい、数ヶ月後に創刊される『文藝時代』の同人雑記「文壇波動調」を想起させるこの文章は、原稿料が支払われていないことの、「編輯同人」側からの証言となっている。ただし、括弧内の文章に表われているように、経済的援助を受ける同人がいたことがうかがえる。それが、「同人の多く」に「払つてゐない」という菊池の言に対応するか定かではない。しかし、「編輯同人」に対しては、原稿料という明確な報酬によってではなくとも、たとえば、「小遣ひを呉れるつもりで」経済的困窮に際して

援助するなど、原稿料不払いという原則を逸脱した弾力性のある対応がとられていたと考えられるのである（注8）。

原稿料の支払にうかがえる弾力的システムは、掲載規定や寄稿者においても運用されていた。「文藝春秋」清規」に「如何なる大家の原稿と雖も九枚以上絶対お断りのこと」と、明確な規定を掲げていながら、これを遵守する場合もあれば、逆に大きく逸脱する場合もある。また、寄稿者に関しては、菊池寛自身が「本誌の過去と将来」（『文藝春秋』一九二五年十二月）で「編輯同人を擁しながらも普く文壇の諸家に寄稿を求めたことは、新案特許でも取つて置きたい創意である」という言に表われているように、寄稿者を同人内部に限ることなく、外部にも求めるといふ柔軟的な対応をしていた。菊池は、この『文藝春秋』における方法を自画自賛し、「同人雑誌の強味を有しながら、しかも一般雑誌の自由さを持つてゐたことは、最も力強き發展要素であつた」とも述べている。

明確な規範の提示と弾力的運用。この、一見相反する方法を可能としたのは、菊池寛自らが、「編輯人」として、雑誌の経営・編集を掌握、統率していたからである。それゆえに、編集と営業の風通しがよくなり、生産（出版社）レベルと流通（取次・書店）レベルの調整を行うことを可能にしたわけだが、これこそが出版期『文藝春秋』の大きな特色であり、雑誌発展に大きく貢献した要因と考えられるのである。

第三節 流通と広報をめぐる考察

出版期『文藝春秋』では、雑誌の生産面だけでなく、流通面における戦略にも力を注いでいた。岡野他家夫の整理によれば（注9）、明治後期から大正前期にかけては出版企業確立時代であり、出版社・取次・書店という近代出版流通システムが整備されていた時代である。現代に通じる、出版・流通システムの原型ができあがるのは、ちょうどこの時期である。こうした状況を背景に、出版期『文藝春秋』は、雑誌の流通過程に関して、どのような戦略をとっていたのだろうか。

まず指摘しておきたいのは、振替による直接購読及び一年分の前金支払制度である。『文藝春秋』独自の戦略ではないが、誌面を通じて積極的な勧誘を行っており、出版期の特色となっている。数年後に登場する「円本」の予約販売制と発想を同じくするこの制度は、定価販売という規制のもとで、『文藝春秋』が行った重要な戦略の一つであった。

一九二三年二月号の「編輯後記」（菊池）に「創刊一ヶ月に年極めの読者、百五十余名を得

た」と具体的数字を示して以降、一九二三年四月号の「編輯後記」に「前にも云った通り、直接購読者には前の通り十銭、又本社へ直接申込者にも十銭で売る」とあるように、直接購読、年間購読の勧誘を頻繁に行っている。「特別号」として刊行された一九二三年六月号が定価二十銭になると、すかさずこの号の「編輯後記」で、「本月からは特別号は二十銭、普通号は十銭とした。したがっては一年分前金を一円五十銭とし、半年分を八十銭とした。が、今までに払ひ込んだる前金に対しては、前通りの規定に依る」と、直接購読者に不利益にならない旨、説明を行っている。

こうした努力が功を奏して、一九二三年七月号の「編輯後記」(菊池)には、早くも「年極めの読者」が「千人近くなつた」ことが報告され、「年極め読者の払込んでくれる前金が、雑誌経営に非常に役立つてゐる」、「ゼヒ振替を利用して、年極め読者になつてほしい」と、さらに勧誘を継続することになる。このような年間購読者については、誌代を上げても差額分を追加徴収しないことを明言し、優遇措置がとられていた。歴史の浅い創刊されたばかりの雑誌の経済的基盤を形作ったのは、流動性・不確定性のつきまとう書店購読者ではなく、前金を確実に獲得することができ、書店販売に際してかかる流通コスト削減に貢献する年間直接購読者である。

年間直接購読者は、「雑誌経営」の点においてのみ効果的なのわけではない。消費者(読者)が前金を納入してくれるためには、生産者(出版社)と商品(雑誌)に対する信頼が前提となる。文藝春秋社と『文藝春秋』の信用度がなければ購読者となることはない。つまり、この年間購読者数は、出版社と雑誌の信用度のバロメーターでもある。年間購読者が増加すればするほど、発行元である出版社とその雑誌の信用度も高まっていく。それと同時に、経済的基盤は安定することになる。たとえば、直接購読者に対する雑誌発送のトラブルが生じ、「会計発送専門の人を置く」という改善策をすぐさま講じたのも(一九二四年七月号の「編輯後記」(菊池))、読者への信頼回復を重視してのことである。

しかし、この年間直接購読の制度は、『文藝春秋』創刊当初、「発売元」である春陽堂を「発行元」と考える読者が少なからずいたため、一部に混乱を来していたようである。それについて、一九二三年五月号の「編輯後記」の以下の文章にうかがえる。

二十銭に値上げしても、前金払込の人には、十銭で売ると云つたのは、本社への直接購読者に限るのだ。春陽堂宛の購読者には、適用しないのだ。春陽堂は営利本位の本屋だ。

春陽堂がそんなことをすれば、凡ての本屋から苦情が出るのだ。少しこまかい金のことを云ふので、下品だが、本社へ直接の購読者は十銭のものを十銭で買ってくるのだ。本

屋を仲介とする場合は、十銭の物を、七銭にしか買つてくれない訳なのだ。直接購読者を優待するのは、そのためだ。

このような誤解が生じたのは、春陽堂が一八九七年の創業以来、多くの書物・雑誌を刊行した有名な「発行元」であると同時に「発売元」でもあったからである。つまり、「発行元」と「発売元」との区別が読者に明確でなかったことにより生じた混乱と考えられる。この誤解を契機に、文藝春秋社は誌面を通じて、出版の生産・流通・消費のシステムを読者に説明し、あわせて、直接購読の利点を重ねて喧伝することになる。これが功を奏して、年間直接購読者が千人を超え、ようやく軌道に乗り始めた雑誌経営は、数ヶ月後におこった関東大震災により一時危うくなる。

しかし、『文藝春秋』は、以前にもまして年間直接購読を強く推奨し、この危機的状況を回避しようとする。一九二三年十一月号の「編輯後記」(菊池)では、雑誌存続のために、「読者諸氏にお願ひするのは、この際奮つて誌代の前金を払ひ込んでほしいことだ。『文藝春秋』の健全な存続を希望する方に、前金切れと否とに拘はらず、進んで一年分なり二年分なりの前金を払込んでほしい。振替が当分ダメだから、為替で。」と読者に呼びかけ、さらに、一九二四年一月号、四月号の「編輯後記」でも、年間直接購読を推奨している。

この年間直接購読制度は、雑誌刊行の運転資金獲得の手段となるだけでなく、情報の発信者と受信者、生産者と消費者との直接性を印象づけることにもなるだろう。一九二四年四月号「編輯後記」に、「『文藝春秋』は作家と読者との間に仲介業者が居ないのだ。供給と需要とが直接だ。だから雑誌が安くよめるのである。雑誌がもつと発展すれば、一流の作家の小説ものせたいと思ふ。」とあるのは、まさにそのことを指し示している。

直接購読であっても、「作家」のメッセージが「読者」に届くまで、様々な媒体を経ることになる。直接性ということ自体虚構に過ぎないのだが、「作家と読者」「供給と需要」の直接性が強調され、両者の関係を強固にすることこそが雑誌の低価格を保証する。雑誌がさらに発展すれば(発売部数が増加すれば)、「一流作家の小説」を掲載することが可能となり、そうした誌面充実が読者の利益につながる。「仲介業者」(流通)を省略し、「作家」と「読者」とを直接結びつける媒体が『文藝春秋』に他ならないことを、「編輯後記」のこの文章は読者に語りかけている。

しかも、生産者と消費者の直接性には、消費者からの情報を得やすくなるというメリットもある。直接購読者という顧客からの情報を得ることで、消費者の要望を雑誌に反映しやすくなる。実際、出発期『文藝春秋』は、消費者からの情報を誌面に積極的に掲載し、それに

対する回答を「編輯後記」などを通じて行っていくのである。

こうした読者からの情報は、取次からもたらされる情報と働きかけ（注10）とともに、消費者の動向を知るうえで重要なデータとなり、発行部数を決める際にも参照されたに相違ない。特に、供給される雑誌の数が増加、多様化する状況にあつては、生産者は消費者のニーズを知ることが重要となる。受注生産とまではいかないにしても、消費者の動向を踏まえながら雑誌を生産していくことで、全くの見込み生産よりは、リスクをはるかに低くすることが可能となる。読者⇨消費者からもたらされる情報が、市場動向を把握するうえで、少なからぬメリットになったと考えられるゆえんである。

年間直接購読の方が順調になってくると、こんどは、取次・書店を通じての定価販売というシステムおよび書店を通じての購読者への配慮も示すようになる。『文藝春秋』は、出版社と読者を直接結び付ける直接購読の方法と、取次・書店を通じての販売方法の両方を同時に推奨するという、両者のバランスを考慮した戦略がとられることになるのである。

一九二三年七月号の「編輯後記」（菊池）に、「六月号は今迄で第一番の好成績で、神田本郷の主なる書店では、十日頃に大抵売れ切れた。どうも、素破らしい景気だ。一に読者諸氏の本誌に対する好意の然らしむるところ、大に感謝してゐる。」と、東京の主たる学生街の書店で、一九二三年六月号が発売後すぐに売切れた情報を記録している。しかも同じ「編輯後記」で、「売捌所から追注文がある」という、取次から出版社への追加注文の情報を披露することで、『文藝春秋』の人気をさりげなく示しつつ、書店における販売好調もあわせて強調している。

さらに、一九二四年二月号の「編輯後記」では、「直接購読がどんなにありがたいか分らない」としながらも、郵送中紛失などによる雑誌未配達の問題を回避するために、書店での購入を勧めている。ところが、その二ヶ月後の一九二四年四月号の「編輯後記」では、「先々月号で書店で買ってくれるやう書いたので、直接購読者がだん／＼減つて来た。面倒がなくてよいが少し寂しい」と述べ、こんどは、直接購読者への配慮を表明することになる。このように、直接購読と書店販売とのバランスをとりながら、販売部数を着実に伸ばしていくことになるのである。

しかし、発行部数を誇るだけでは、販売状況を正確に伝えることにはならない。発行部数が多くても、実際に雑誌が売れなければ、販売好調であるとは言えないからである。それを計測する手段が、書店からの返本率である。『文藝春秋』は、発行部数とともに、返本率を公表することを忘れてはいない。なぜなら、発行部数の増加とともに、低い返本率を維持す

ることこそが、真の意味で、好調な売行き指標となるからである。

一九二三年四月号の「編輯後記」の「創刊号も二月号も、返品一冊もなく、雑誌界のレコードであるよし」という記事以降、返本率に関する情報が「編輯後記」にしばしば掲載されることになる。この四月号に関しては、二十銭に値上げしたことをはじめ、悪条件が重なったにもかかわらず、返本率が一割五分未満であることが二度にわたって報告されている。すなわち、一九二三年七月号の「編輯後記」(菊池)で「四月号は、二十銭にしたせいで、一番売れなかったが、それでも六月二十日の返品締切日が来て、わづかに千二百部の返品しかない。一割二分の返品は、現在の雑誌界では無類の成績だらう」とし、つづく八月号の「編輯後記」(菊池)でも、「三月号は、六千部刷つてわづか二百部の返品である。四分の返品なんて、五千部以上の雑誌としては、日本無類だと思ふ。」「四月号は、発行が七日になり、定価も二十銭になり、いろ／＼不利な条件が重った。それで居て、わづかに一割四分の返品である。一割五分と云へば、現代の雑誌では、立派な成績である。五月号は、一割以下六月号は五分以下の予定である。」と、三月号の返本率の良さをやや大袈裟に表現した後に、四月号がふるわなかった理由を解説、さらに、五月号、六月号で持ち直す予測を具体的数字とともに示すのである。

これ以降も、一九二四年三月号の「編輯後記」の「売行は例に依つて盛んである。一月号の返品一万七千刷つて、わづかに九百幾部、一割にも達しない。二月は、一月よりもつと景気がいゝ位である。」など、発行部数とともに、返本率についての報告が見られるが、それらはすべて、返本率がいかに低いかを示す情報であり、逐次増加する発行部数との相関性から、実売部数が順調に伸びていることを物語ることになる。中村星湖「今年小説界の回顧(二)」「『万朝報』一九二四年十二月十日」(注11)、書籍・雑誌に限らず、関東大震災後の一九二四年上半期の返本率が六、七割と惨澹たる状況であることを伝えているが、そうした状況にあつてもなお、『文藝春秋』は発行部数を順調に伸ばしつつ、低い返本率を維持していた稀有な文芸雑誌であつたのである。

第四節 新本市場から古書市場へ

出発期『文藝春秋』は、自誌バックナンバーの古書価格を誌面に提示するユニークな戦略もとっていた。定価販売によって支えられる新本市場とは異なる、古書市場の価値体系においても、『文藝春秋』が高い評価を得ているという情報を、誌面を通じて繰り返し発信して

いたのである。

この戦略は、一九一九年の東京古書籍商組合設立を背景に行われている。組合結成にともない、すでに整備されていた新刊書籍・雑誌流通のインフラに加えて、古書流通のインフラが整備されることで、両者が相互作用をおこなながらそれぞれ市場を形成し、雑誌の流通が多層化していく状況を踏まえたものであった。

このような、古書市場での流通に関する情報戦略は、たとえば、『文藝春秋』（一九二三年七月）掲載の記事「□定価□」（閑二廬）にうかがうことができる。

『文藝春秋』の一二三号が、やつと神田丸善横の古本屋で見つかった。その当時から買はうと思つてゐる中に売り切れたので捜して居つたのである。値を聞くと、一冊十銭の三十銭だと云ふ。定価通りかと問ひ返すと、定価通りでも、安いから買手がありますとのこと。

曾て「ほとゝぎす」が出た時、一号千五百部が忽ち売切れ、再版の五百部も売り切れた事がある（虚子「子規居士と予」一二三頁）。また「帝国文学」が出た時、一号三千部が売り切れとなつた事がある（百号記念号、旧委員談）。兎も角、「文藝春秋」が今の処、定価通りに一号が取引されて居るのは、今の雑誌界では珍しい事である。徒らに高級（高価？）ぶつた「明星」の古本が半価以下に商はれて居ると好対照を為して居る。

将来は或は「文藝春秋」創刊号は一円に成るかも知れん。

三千部発行されたにもかかわらず、古書市場になかなか流通しなかつた『文藝春秋』創刊号が、ようやくある古書店で新本時の定価で販売され、安価であるために買手がつくという情報がここに紹介されている。しかしそれは、現在の雑誌界では珍しい現象であるというのである。創刊号が売切れたという点で、『ほとゝぎす』『帝国文学』『明星』といった、明治時代に創刊された名だたる文芸雑誌とともに併記され（注12）、『文藝春秋』の価値を歴史的に意味づけようとしているように見える。なかでも、もつとも強調されるのは、『明星』との対比である。

この記事では、古書市場において、定価で売買されている『文藝春秋』と定価の半値で売買されている『明星』との、流通価格の差異について述べられているが、雑誌のあり方についても、両者は「好対照」をなす。『文藝春秋』は、ザラ紙を用い、十銭という廉価で出発し、随筆やゴシップなど大衆向けの文章によって誌面が構成されており、雑誌の内容、造作、価格など様々な点で、『明星』とは大きく異なっているからである（注13）。

ここで言及されている『明星』が、第一次（一九〇〇年四月～一九〇八年十一月）、第二次

(一九二二年十一月～一九二七年四月)のどの巻号か詳らかではない。しかし、いずれの場合にしても、高級な洋紙を用いた美しい造本で、絵画・写真を数多く掲載した高踏趣味的な雑誌という点では第一次も第二次も大差はなく、『明星』と『文藝春秋』とは「好対照」をなす。たとえ高級・高価であるにしても、古書市場においては、定価の「半値以下に商われている」「徒らに高級(高価?)ぶった」『明星』とのあいだの歴然とした差異を示すことで、古書が定価どおりに販売されている『文藝春秋』の価値をアピールすることになる。

さらに、一九二四年四月号「文藝春秋創刊号」という記事には、以下のように、創刊号が新本販売時よりも高い値段で古書市場において取引されているという噂が伝えられている。「春陽堂の番頭が云ふ話だから、真偽は分らぬが、本誌の創刊号が、古本屋で一冊二円だと云ふ。もし本当だとすると、創刊号以来一円二十銭で月極めの読者は、つまり『文藝春秋』を、一年間只読んだ上に八十銭儲かったことになる。こんな本当にタメになつてしかも、読んで居れば金の儲かる雑誌が世の中にあるかしら」。

この記述が正確だとすれば、定価の二十倍で取引が行われていたことになる。関東大震災により、多くの書籍・雑誌が灰燼に帰したことで生じた「明治初年以來」の「空前の古本ブーム」(反町茂雄 注14)があつたにせよ、定価十銭のザラ紙三十頁程度の雑誌が、わずか一年あまりで、二円で売買されたとすれば、驚くべき高騰と言わざるを得ない。『書物往来』(一九二五年五月)掲載の古書目録「紙上古本屋」によれば、『中央公論』(一九一四年一月～十二月)の販売価格がちょうど二円とある(注15)。両者のあいだには、刊行時期・定価・発行部数などのズレがあるため、厳密な比較対照はできないが、『文藝春秋』創刊号一冊二円という古書価格がいかに高価であつたかがわかつてくる。

この真偽は別として、ここに示されているのは、「出版社―取次―書店―読者」という流通経路で売買されるよりも、「読者―古書店―読者」で売買される価格の方がはるかに高価であるという情報である。すなわち、『文藝春秋』が定価販売における価値以上に、「定価」という規制が解除された古書市場で評価されていることが伝えられている。「将来は或は『文藝春秋』創刊号は一円に成るかも知れん。」という予言が、一年も経たないうちに実現し、予想された二倍の金額に跳ね上がった「噂」が紹介され、『文藝春秋』のバックナンバーがすぐれた投資対象たり得ることが示唆されているのである。

しかもその後、「噂」が現実のものになったことが、寺内嘉子三「文藝春秋蒐集談」(『文藝春秋』一九二六年一月)を通じて読者に報告されている。この文章では、なかなか見つからなかった『文藝春秋』創刊号と第二号が、神田の古書店でそれぞれ一円と五十銭で売られ

ていたというエピソードが紹介される。書生にとっては高額のため、購入を諦めて帰宅したものの、せめて拾い読みだけでもしようと思い返し、再び古書店に行くが、すでに売切れていた。その後、大久保で第二号を見つけ、十銭で購入できたが、創刊号は未だ見つからずじまいである。文章の最後の方で、「自分のこの文を読んだ人は、持つてゐるなら、一層手離すのを惜しがるだらうし、本誌の創刊号の市価は、いよいよ一円と決定することになるかも知れない」とあり、創刊号一円という金額が、需要と供給において適性価格であることが示されることになる。

この文章は、「将来は或は『文藝春秋』創刊号は一円に成るかも知れん」という一九二三年七月号の記事「□定価□」の記述を踏まえることで、過去における情報の予測や「噂」を事後的に正当化し、『文藝春秋』の市場価値を保証している。それと同時に、「この分で行くと、五円になる日も遠くなささうな気がする」ともあるように、『文藝春秋』の市場価値が今後を上昇することを予測しているのである。

定価販売という制約がなく、需要と供給の相互関係から価格が決定される古書の市場価格には、書籍・雑誌の市場価値が直接に反映する。したがって、刊行時の定価と大きく異なることも充分にありうる。定価よりも高価で売買されればその評価額は高く、逆に、定価よりも低値で売買されればその評価額は低いということになる。定価からのプラス・マイナスの度合いがその書籍・雑誌の経済市場における評価となるわけだが、たいていの場合、古書になったとたん、減価となることの方が多い。

古書が刊行時の定価と同じ価格で流通するだけでも、定価の正当性は充分に保証されるに違いないが、『文藝春秋』創刊号は、古書価格が刊行時の定価よりもはるかに高額となったケースである。その雑誌の「起源」を象徴することになる創刊号に高値がつけられ、さらに価格上昇の可能性が示唆されることで、雑誌の現在の評価と将来性が印象づけられることになる。震災による古書価格の高騰や物価上昇率を鑑み、他の雑誌との相対的価値を考慮に入れたとしても、相当な評価額と言えるだろう。古書店の側からすれば、高い収益率の見込める有力な商品ということになるだろうし、読者の側からすれば、購入し所有したとしても、その資産価値が維持されるばかりか、むしろ上昇する可能性をもった有力な投資対象となる。実際、売却に際しての価格は古書価格とは比べ物にならないほど少額であるわけだが、流通し、明示されるのはあくまで古書店での販売価格であり、それが『文藝春秋』の価値の指標となるのである。

他に、このような戦略の変形として、鈴木氏亨の企画による、第四次『新思潮』全冊揃い

のオークションをあげることができるだろう。一九二四年四月号の「編輯後記」の次ページに「雑誌『新思潮』の入札」として広告を掲載、そこには、「第四次新思潮創刊号より終刊号まで全部九冊。二十五組丈。入札下値金五円。」と要項の記載がある。

このオークションの結果は、一九二四年六月号の「編輯後記」（菊池）で紹介されている。十五円の高値のものについては二三割安く販売し、早稲田大学図書館が七円の入札をしたが、「特に敬意を表して無代で贈ることにした」とある（注16）。高値がつき、しかも高等教育機関からの購入希望があったことで、第四次『新思潮』が市場で高く評価されていることが印象づけられる。

この情報は、第四次『新思潮』の市場価値の評価を示すにとどまるものではない。かつて第四次『新思潮』の同人であった菊池寛、久米正雄、芥川龍之介らが、「発行編輯兼印刷人」及び有力な執筆者となっている『文藝春秋』の評価にもつながるからである。第四次『新思潮』のオークションの結果は、文壇市場における『文藝春秋』の価値を読者に、さらに印象づけることになったに相違ない。

このように、新本の定価販売の流通とは別の、古書市場での流通価格をめぐる情報を、具体的数字を折り込みつつ誌面を通じて繰り返し発信することは、コスト削減をはじめとする雑誌経営の情報開示になるだけでなく、『文藝春秋』の信頼度を高めるうえでも、効果的な戦略になったと考えられるのである。

第五節 文学者にして経営者——菊池寛の雑誌刊行の理念について

大正時代に入ると、総合雑誌、文芸雑誌、同人雑誌を問わず、相当数の雑誌が新たに創刊され、なかには、作家個人が雑誌発刊あるいは出版社設立を企てる場合もあったが、『文藝春秋』ほどに発展を遂げた文芸雑誌は稀有であった。

それは、これまで述べてきたように、雑誌主宰者の菊池寛が編集に力を注ぐと同時に、出版市場の状況に応じて、生産・流通・消費のそれぞれの視点からの確な策を講じ、それらが総合的に機能したためと考えられる。だからこそ『文藝春秋』は、関東大震災をはさんで乱高下する出版市場で翻弄されることなく、成功を収めるに至ったのであろう（注17）。

このように見えてくると、出発期『文藝春秋』が収益率を優先する、経済性・商業性重視の雑誌であるかのようなのだが、必ずしもそうではない。確かに、そのような側面は否定しがたくあり、それなくしては、短期間での飛躍はなかったに相違ない。

しかし、講じられる様々な戦略は発表媒体を維持するための手段であり、書き手である菊池の理念は別のところ、すなわち、「創刊の辞」の「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」という思いにあつたと見るべきだろう。それと同時に、文学は経済と切り離されたところで行われる営みであるという、これまで論証してきた経営戦略とは別次元の、書き手としての発想も認められる。

それは、菊池寛「よしなし事」（『文藝春秋』一九二六年十月）の「自分は文芸家が、文芸雑誌に執筆するのは、文芸家の義務だと心得てゐる。従つて、自分は文芸雑誌に対しては、原稿料の注文、苦情、催促、前借など未だ曾てしたことがない」という態度に鮮明に表われている。この姿勢は、文芸同人雑誌としての要素を多分に有する出発期『文藝春秋』に掲げられた、「文藝春秋」清規」の条項「小遣取りを執筆の動機とすること一切お断りのこと。但し結果として小遣ひ取りとなることは、結構なること。」にも反映している。「結果」は別にして、「執筆の動機」はあくまでも経済的報酬と切り離されたところに求められるべきであるという、「文芸家」としての矜持を菊池は重視していたのである。

こうした文学者としての矜持を保ちつつも、雑誌経営者としての菊池寛は、様々な市場戦略を立てざるをえなかつた。有力な出版社の後盾があるわけでもなく、限られた個人の資本で、雑誌を創刊し、「編輯同人」として雑誌に参加した若手作家たちの執筆の場と生活の糧を維持するためには、この方法が必要不可欠であつたからである。

変動する市場に相即する具体的戦略とそれを支える文学者としての理念。雑誌の主宰者である菊池寛がその両方を兼ね備え、その状況に応じて柔軟に対応できたからこそ、『文藝春秋』はその出発期に、様々な困難を乗り越えて発展を遂げることができたのである。

しかし、菊池自身は、「自由な心持」をもって『文藝春秋』を創刊したであろうが、多くの執筆者たちは、果たして、「読者や編輯者に気兼ねなしに」、自由に書きたいことが書けたのであるうか。

『文藝春秋』創刊号「創刊の辞」の「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」という、菊池寛による有名な所信表明が掲載されているが、実際に出発期『文藝春秋』をたどっていくと、「編輯同人」たちにとって、この表明が十全に機能していたとは言えない。創刊から半年も経たないうちに、発行部数が一万部をこえ、雑誌が急速に売れるようになって、「編輯発行人」の菊池寛のたてたメディア戦略がそれを容易にすることはなく、菊池の理想とは裏腹に、出発期の『文藝春秋』はこれまで述べてきた様々な制約のもとで刊行をつづけていたのである。それが主な原因となり、『文藝

春秋』創刊の翌年に、「編輯同人」の多くが参加し、金星堂から『文藝時代』を創刊するに至ったと考えられる。

主宰者を立てず編集を輪番制にし、創刊号において同人各人が主張を述べるといふ、一人の自律性を尊重する雰囲気の漲るこの新しい同人雑誌は、出版社の後盾を得たことで、編集と経営を分割し、同人たちが輪番制による編集と創作に専念することを可能とした。しかも、ジャンルと枚数に応じた規定の原稿料が支払われるという厚遇であったため、同人たちは経済的安定を得ることができたのである。『文藝時代』は『文藝春秋』の流れをくみつつも、独自の雑誌運営の方針を示すことになる。同人たちが『文藝時代』で採用した編集システムは、「文藝春秋」清規」に示された規範とは大きく異なるものであり、そうした同人雑誌の刊行それ自体が、『文藝春秋』からの解放であると同時に菊池寛からの自立であり、「自由な心持」をもつての新たな出発であった。

『文藝春秋』は、この『文藝時代』創刊を契機に、編集スタッフを刷新し、商業雑誌としての諸システムを整えながら、「最初の開花期」とされる新たなステージへと歩みを進めて行くことになるのである。

注

1 たとえば、『文藝春秋』創刊と同じ時期に、広津和郎が出版社を設立するが、詐欺まがいの行為にあい、事業は失敗する。このエピソードは、『年月のあしおと』（講談社、一九六三年九月）に詳しい。

2 『文藝春秋』と『文藝時代』の相関性についての考察は、第三部第三章で行った。

3 たとえば、同人に名を連ねている川端康成が、『文藝春秋』を同人雑誌と認識していたことは、「菊池寛氏の家と文藝春秋社の十年間」(『文藝春秋』一九三二年一月)のなかで、文藝春秋社(菊池寛の邸宅)が金山にあった時代に、「文藝春秋」は目覚しく発展し、もう同人雑誌でもあるまいといふので、同人を解散した」と述べていることがうかがえる。この認識は、川端に限られるものではなく、『文藝春秋』(一九三三年五月)の「編輯後記」(菊池)における以下の文章からも確認できる。「それから創作を寄せて下さった方に一言する。創作的なお礼をすることは、とても出来ない。どうか同人雑誌にでも発表したつもりで勘弁して貰いたい」。「同人雑誌にでも発表したつもりで」という言い方からは、『文藝春秋』が同人雑誌でないことがわかるが、「創作的なお礼」、すなわち、創作に見合うほどの原稿料を支払うことができない点では、同人雑誌としての色合いが強いという

ことを、この後記は物語っているのである。また、「編輯同人」制をとっていることにも、同人雑誌の要素が認められる。

- 4 永嶺重敏『モダン都市の読書空間』（日本エディタースクール出版部、二〇〇二年三月）所収「第二部 活字メディアの大衆化 第三章 初期『文藝春秋』の読者層」は、雑誌の発行部数について詳細な調査を行い、「文藝春秋」の読者の問題を精査に検討する過程で、「社中偶語」や「編集後記」を通じて常に社内の人間模様や経営状況を公開して読者に率直に訴えかけるスタイルは、読者との交流効果を生み、その支持獲得に大きな威力を發揮した」としている。なお、本書掲載の有益なデータ『文藝春秋』の発行部数推移」と『書物往来』（一九二四年七月）に掲載された『文藝春秋』広告「印刷部数一覧」のあいだに、発行部数の齟齬が一九二三年七月号、八月号、九月号、一九二四年二月号の四冊にうかがえる。発行部数は前者（後者）それぞれ、一万部（一万一千五百部）、一万部（一万一千部）、焼失（焼失・一万五千部）、一万七千部（二万五千部）となっている。前者は『文藝春秋』大正14年5月号および各号巻末の部数表示」によって作成され、後者には創刊号から一九二四年五、六月合併号までのデータのみが掲載されている。

- 5 『日本文芸家協会五十年史』（日本文芸家協会、一九七九年四月）の記述による。なお、小林秀雄「文藝春秋と私——二円の稿料から文士劇まで——」（『文藝春秋』一九五五年十一月）には、「私が『文藝春秋』には、はじめて原稿を書いたのは、昭和二年、まだ大学生の頃である。（中略）原稿料は一枚二円だった。」とあり、『文藝春秋』原稿料規定の最低金額と対応している。

- 6 「文藝春秋三十年の思ひ出」（『文藝春秋』一九五二年四月）。この座談会の出席者は、川端の他に、小林秀雄・吉川英治・宇野浩二・永井龍男・佐佐木茂索。

- 7 「先月の後記」とあるが、一九二四年五月号が休刊となったため、先々月の四月号「編輯後記」を指示している。

- 8 菊池寛は、『文藝春秋』「編輯同人」らの経済状況を少しでも改善するためにあるプロジエクトを企画した。それは、一九二四年九月から配本開始となる『文藝講座』（文藝春秋社）である。一万人程度の読者層をターゲットにし、当時の有力な小説家・評論家・研究者を執筆陣に迎え、講義録を次々に刊行していった。高等教育の内容を盛り込んだ『文学講座』では、高級感を出すべく、『文藝春秋』とは正反対に良質の紙を用いている。菊池が一九二四年七月号の「編輯後記」でみずから述べているように、この画を積極的に推進したのは、「時勢に鑑みて、文芸教育の普及を計りたい」からであると同時に、「小説雑文

丈では喰へない同人及び関係者に、仕事を与へたい為もある」。芥川龍之介、久米正雄、山本有三ら、文壇ですでに重きをなしていた作家とともに、執筆者に『文藝春秋』「編輯同人」が積極的に起用されたのはそのためである。

9 岡野他家夫『日本出版文化史』（春歩堂、一九五九年七月）

10 『文藝春秋』の発行部数増加に、取次からの働きかけが大きく作用していたことは、以下の一九二五年十二月号の「編輯後記」（菊池）にうかがえる。「正月号は大売捌との交渉で、八万三千部刷ることにした。ウソではない本当である、各大取次店の引受部数次の如し、東京堂（三万五千部）北隆館（一万五千部）東海堂（二万二千部）大東館（一万二千部）本社（二千五百部）」。

11 中村星湖「今年小説界の回顧（二）」（『万朝報』一九二四年十二月十日）に、関東大震災後の出版界をめぐる、以下のような考察がある。

「……大震災火災後の出版界は意外の好景気で、雑誌も書籍も、字義通りに『羽が生えて飛ぶ』が如き売行きを示して、一時の悲願を後には却つて滑稽に感ずる者もあつたといふ事だが、今年五六月頃から本当の恐慌時代が始まつて、それからは、不景気、不景気が押重なつて今日に及んでゐる、大震災火災直後の出版界の好景気といふ事は、地方の書籍商、殊に大阪方面の書籍商たちが、書物の欠乏を予想しての大買締めをした事と、東京と地方とを問はず、人々が震災火災に関する詳細な記事を読まうとする欲求に満ちてゐた事と、寄席や活動写真の娯楽機関が無くなつた代りに書籍または雑誌を争つて買った事などに原因したらしいが、書籍商の買締めも一時なれば、震災火災記の重要もさう長く続くわけもなく、寄席や活動写真もバラツク建てながら段々もとのやうに打建てられてみると、気違ひ景気に過ぎなかつた出版界が沈滞して来るにきまつてゐるし、中央都市復興の為にあらゆる資金をしばり上げられたために、地方の経済界が逼迫して来るのも自然だし、其他、中央の大問屋が潰れたので、各地方の生産物資は動かず、掛け金は取れずといふ、二進三進も行かぬハメとなるのもまた已むを得ない事だつた。

この出版界（実は経済界）の反動は、今年の春早くから見えてゐたといふ事であるが、数字の上的確に示されるやうになつたのは、六月、上半期の決算に於てあつたらしい、その頃になると、書籍といはず、雑誌と言はず、返本が矢鱈に来て、中に、甚だしいのは六割七割の返本で、昨年下半年に於て出払つた在庫品よりも以上の数量が遠慮会釈もなく戻つて来たといふのだから、出版界の大小書肆引いては売捌店等が狼狽するのはもつともな次第である」。

12 『文藝春秋』（一九二三年七月）掲載の埋草「知るまいぞ」（執筆者は神代種亮）には、『文藝春秋』が発行部数一万部をこえたことと関連して、『国民之友』と『於母影』をめぐる、以下のような言及がある。「国民の友」第一号は幾冊印刷せしか一寸不明に候へども、第十五号にて公表せる所に掛値なしとすれば、平均、東京府二三八冊、京都府六七四冊、大阪府五七九冊を最とし、総計一万八百九十六部に有之候。此は明治二十年の話に御座候。尚ほ、「於母影（水沫集卷末）」のある附録号は再版致居候。然らば「文藝春秋」の特別号も追て再刷如何やと勤め度き所存に御座候（神代生）」。

13 「『文藝春秋』清規」は「明星」の「新詩社清規」のスタイルを模したと想像されるが、「清規」の内容に関しては、両者のあいだに少なからぬ隔たりがみられ、『文藝春秋』が『明星』を意識しつつ差異を強調しようとしたことがうかがえる。この点に関しては、宗像和重氏より貴重なご教示を頂いた。記して謝意を表わしたい。

14 反町茂雄『二古書肆の思い出 1 修業時代』（平凡社、一九八六年一月）は、大正「十二年十、十一月ころから、十三年いっぱい、古本の値段は日に日に値上りしつつ、しかもいくらでも顧客を得られる幸運に恵まれました」とし、この時期を、「明治初年以來」の「空前の古本ブーム」としている。

15 『中央公論』の一九一四年一月号〜十二月号の定価は各二十五銭（ただし、一月号は特別価格の七十五銭）。七月に五十銭の臨時増刊号が刊行され、この年は合計で十三冊刊行されている。十三冊で計算すると四円、臨時増刊号を除いた十二冊で計算すると三円五十銭となる。「紙上古本店」には冊子の記載がないため正確な算定はできないが、いずれの場合にせよ、古書価格の二円は定価の半額程度となる。

16 現在、第四次『新思潮』は早稲田大学図書館には所蔵されていない。

17 都河龍「雑誌の経営に成功する秘訣」（『文藝春秋』一九二六年十二月）は、雑誌の経営には困難がともなうことを強調したうえで、成功の秘訣として以下の三点が重要であると述べていたが、本章で考察対象とした出発期『文藝春秋』はこれら三点を満たしている。「第一は、編輯に重きをおくこと」「第二は、最も有効なる広告をすること」「第三は、営業方針を堅実にして、常に緊張味を失はぬようにすること」。

第二章 広告から見た大正期『文藝春秋』の展開

第一節 『文藝春秋』の広告戦略について

マスメディアの歴史的展開との関連から近現代文学を考えるうえで、逸することのできない雑誌のひとつに『文藝春秋』がある。一九二三年一月、三千部(定価十銭)発行の文芸雑誌から出発した『文藝春秋』は、一年後の一九二四年一月には一万七千部、二年後の一九二五年一月には二万六千部、そして三年後の一九二六年一月には十一万部と、驚くほど順調に発行部数を増やしていく。

その理由の一端は、『文藝春秋』出発期の生産・流通・消費をめぐる雑誌の市場戦略にある。その出発期である一九二三年と一九二四年における戦略については、すでに前章で考察した(注1)。ここではそれをうけて、『文藝春秋』の誌面の特色と変遷を、大正時代最後の二年となる一九二五年と一九二六年にしばって検討していくことにする。

この二年間に焦点を絞るのは、『文藝春秋三十五年史稿』(文藝春秋新社、一九五九年四月)の次の引用に見られるように、大正時代最後の二年が『文藝春秋』にとって飛躍の年となったとあるからである。

大正十四、十五の両年は、「文藝春秋」にとつて特に記念すべき一時期である。菊池寛のジャーナリストとしての天才が、対社会的に一手応えを感じた、いわば最初の開花期であった。

すでに第三部第一章で述べたように、創刊から三年目の一九二六年になると、発行部数が十一万部に達し(二月)、高速輪転機の導入(四月)によって大量印刷と時間短縮が可能となり、『演劇新潮』(四月)と『映画時代』(七月)を創刊、文藝春秋社は文学だけでなく、演劇・映画へと事業を拡大していく。さらに、政府に保証金を納入することで政論掲載も可能となり、総合雑誌としてリニューアルする(十一月)。つまり、一九二六年は『文藝春秋』にとって、画期的と呼ぶにふさわしい一年となったのである。

では、一九二五年から一九二六年にかけて、『文藝春秋』の「最初の開花期」と後に評されるほどに順調な発展を遂げた理由は何か。

『文藝春秋』が順調な発展を遂げた背景には、出版文化にも大きな影響を及ぼすようになっていた広告の存在があった。広告の時代を迎えた一九二〇年代に、『文藝春秋』の主宰者である菊池寛がこれに強い関心を示し、一九二五年に入ってから、出版戦略において積極的に活用していく。一九二五年一月には二万六千部であった『文藝春秋』の発行部数が急速かつ順調に増加し、さらに、一年後の一九二六年一月に十一万部になった重要な要因として、広告戦略が指摘できる。

なお、本章で対象とする広告とは、新聞に掲載された『文藝春秋』の広告と『文藝春秋』に掲載された他社の広告である。『文藝春秋』が一九二五年に入ってから新聞に広告を積極的に掲載しはじめるのと呼応し、『文藝春秋』の誌面にも多くの広告が掲載されるようになる。両者が呼応、連動しながら発行部数を増やしていくことで、『文藝春秋』は「最初の開花期」を迎えることができたと推測されるのである。

以下では、『文藝春秋』創刊の一九二三年から一九二六年に至る雑誌掲載の広告の変遷に注目しながら、一九二五年から一九二六年の雑誌の特色と展開を考察する。発行部数が順調に増加していった一九二五年と一九二六年の『文藝春秋』を対象とするにあたって、誌面構成、編集後記、出版社の社史などの資料を総合することに加え、新たに、収集した広告のデータを用いながら、大正末年の『文藝春秋』の特色を検討していく。それを通じて、飛躍的な発展を遂げた『文藝春秋』と広告との関係を明らかにすると同時に、一九二〇年代の広告と文学の問題について考える端緒にしたい。

第二節 大正十四年の誌面広告をめぐって

菊池寛は、一九二五年に入ってから『文藝春秋』の広告を新聞に積極的に掲載するようになる。永嶺重敏が指摘するように（注2）、「創刊以来ほとんど広告活動を行なっていなかった『文藝春秋』が、本格的な新聞広告に踏み切るのは大正一四年二月からであった」。大正期の文藝春秋社の広告代理業者は博報堂であったが、それは山本武利が指摘するように（注3）、「出版広告主からの掲載希望の多い『大阪朝日新聞』や『東京朝日新聞』などの有力紙と特恵的な出版広告取引を長年行い、他の代理店よりも安い単価で有力紙と取引できた」のが博報堂であったためと考えられる。

創刊から二年経って、『文藝春秋』が積極的に導入した新聞広告の効果は短期間で現れる。前年の一九二四年までの『文藝春秋』の発行部数は、多くとも二万二千部にとどまっていた

が、一九二五年に入ってから飛躍的に発行部数を伸ばし、常時十萬部をこえる雑誌となった。それでは、『文藝春秋』では、広告についてのどのような方針をとっていたのだろうか。それは、一九二五年に入ってから「編集後記」に頻繁に記録されるようになる、広告をめぐる記述から明らかとなる。その記述を見ていくことで、発行部数が二万六千部から十一萬部に至るプロセスをたどることができるだろう。

菊池が一九二五年二月号の「編集後記」で「新聞広告をして見たいと思つてゐる」と述べているように、『文藝春秋』が新聞などに広告を積極的に乗り出していくのは一九二五年二月からであり、文藝春秋社では、この時期に広告の重要性を強く意識しはじめていたことがうかがえる。事実、「編集後記」では、発行部数を増やし新しい読者を獲得するために、広告を活用することを繰り返し明言するのである。

一九二五年三月号では、「二月号は、初て広告を出して見た。然し広告が出たときは、東京市内の本屋は、殆ど売切れてみたので、少し馬鹿馬鹿しかった」と菊池が述べているように、広告を掲載する以前にほぼ売り切れてしまい、はじめて掲載した新聞広告の効果については、編集部でも確認しかねていることがうかがえる。

しかし、この二ヶ月後の一九二五年五月号「編集後記」で、菊池は「四月号は、広告をしたせいもあり、売行は充分好成绩であつたと思ふ」と、広告による成果を確信することになる。「充分好成绩」であつたと菊池が述べる一九二五年四月号の発行部数は二万六千部であり、広告費は八百円であつた。二月号・二万二千部、三月号・二万四千部と二千部ずつ発行部数を増やしたにもかかわらず、「好成绩」をおさめたことで、菊池は広告の威力を実感したのである。

この、広告の成果により売れ行きが好調であつたという、一九二五年四月号の「編集後記」で、菊池は以下のように言及していた。

「文藝春秋」が、広告をすると、あんな大きい広告をしては損をするだらう、五十錢以下の雑誌では広告をすることは出来ぬなど、云つてくれる人がある。しかし、五十錢以下の雑誌で、千円近くの広告をして、損をしないから不思議である。

又「文藝春秋」は売れなくなつたから広告するのだらうと云ふ人があるさうだ。此方は、三萬部以上、四萬部五萬部売りたいために試めてゐるのである。

この記述からは、雑誌の定価に比して広告費が高いにもかかわらず損益がないこと、広告をする理由が、雑誌の売れ行きが悪化したためではなく（注4）、三萬部以上、四萬部五萬

部」と発行部数を増やすためであることが言及されている。事実、五月号からは三万部、九月号からは四万部と増刷され、さらに、十一月号で四万九千部、十二月号で五万一千部と、「編集後記」での言及どおりに、着実に発行部数は増加していくのである。

ただし、菊池は広告の効果を妄信していたわけではない。周囲の助言や読者の声を参考にし、広告の効果を様々な角度から検証しながら活用していた。たとえば、一九二五年七月号「編集後記」の記述からは、広告の掲載・非掲載による成果や、広告費による収入と雑誌製作費とのバランスと収益率を菊池が考慮していたことが明らかとなる。

菊池の広告の効果に対する信頼は、四万部刷って「殆ど売切れの盛況を呈した」九月号について言及した、以下の、一九二五年十月号の「編集後記」の記述にうかがえる。

九月号広告は千四五百円である。ある読者から、広告をしないで「文藝春秋」は誰でも買ふのだから、広告する費用があるなら、定価を十銭か十五銭にしてくれと云つて来た。尤もな提言であるが、広告をしないにしたところが、一部について三四銭しか定価を下げる事が出来ないのである。

その上、広告をすることに依つて部数が増せばもつと、安い雑誌が作れるわけであるから、当分広告はつゞけて行くつもりである。あの広告に依つて、直接の新しい講読申込が六、七部あつた。その十倍が、本屋で買ってくれたとしたら、六七千の新読者を得たわけである。

菊池は、読者からの要望に回答するようにして、広告によつて新しい読者を獲得する方が雑誌の価格を下げるのに効果的であり、現在の読者にもメリットがあることを具体的な数字を提示しながら力説する。雑誌の廉価販売と多数の読者獲得という目標達成を可能にしてくれる手段として、菊池が広告に大きな期待を寄せていることがうかがえる。

このように、一九二五年に入ってから広告を新聞に積極的に掲載しはじめることで、『文藝春秋』は発行部数を着実に伸ばしていく。しかし、発行部数の増加に関しては、十一万部からスタートし、年末には十二万二千部にまで到達する一九二六年になってから、より大きな成果となって現れる。そして、この時期の広告料は、「充分好成績」をあげたという、一九二五年四月号の約五倍の四千円にも及ぶことになるのである（注5）。

第三節 大正十五年の誌面広告をめぐる

一九二六年に入ってから、前年同様に広告についての言及が「編集後記」にしばしば見

られ(注6)、『文藝春秋』が変わらず広告に重きを置いていた。では、この年の『文藝春秋』には、どのような広告が新聞に掲載されていたのであろうか。また、そこにはどのような広告戦略がうかがえるだろうか。たとえば、『国民』(一九二六年三月二十六日)に掲載された『文藝春秋』の広告文には、その特色の一端が表れている。

今や「文藝春秋」は、文芸趣味を中心としながらも、万人の雑誌となった。壮年の智識階級は元より、中学生女学生に欣ばれ、しかも亦老紳士に愛読さる。労働者相場師医師商家、人生到る処本誌の知己が在る。宜なり、銀座街頭の近藤書店は、一軒にして月々八百冊の本誌を、京都駅の小売店は五百冊を、道頓堀森田明文館は同じく五百冊を売りつくす。いかに本誌が澎湃として社会へ氾濫しつゝあるかを知るべきである。

本誌は独り文芸の士のみならず、凡そ一芸一能の士にして、文筆の誉ある人々は、悉く寄稿家として網羅してゐる。而も、本誌に執筆する場合、人々はそのよそゆきを捨て、気取らず教訓せず、常に *tête-à-tête* (膝つき合せて) に胸襟を開く。その意味に於て、本誌は愉しきアット・ホーム(団欒日)であり、寄稿家と読者との一大無礼講である。本誌は年齢を問はず職業を問はずあらゆる読者と対等に交際する。

『文藝春秋』が文芸を中心としつつも文芸に限定せず、多様な読者の要望にかなう内容を有していること、読者の階級・ジェンダー・年齢・職種を限定することなく、知識階級を中心としつつ幅広い読者層にむけて発信された雑誌であることがここではうたわれている。そして、東京・京都・大阪の三都の繁華街や駅で多数売りつくされた情報が紹介され、『文藝春秋』の好調な売れ行きが、「澎湃」として社会に「氾濫」するイメージによって表象されているのである。

さらに、文学に限定することなく、著名な文筆家を執筆者として網羅し、そうした書き手と読み手とのあいだの、家庭的な親密さと対等な関係を『文藝春秋』がつくりだしていることを強調する。書き手と読み手とが、上から下へと啓蒙的ではなく、あくまでも対面的に、対等にかかわろうとすることを主張する。そして、『文藝春秋』を「万人の雑誌」として広告し、読者層を広げていこうとするのである。

『文藝春秋』がそれまで以上に多くの部数を社会に「氾濫」させることができるようになった背景には、高速輪転機の導入(四月)によって大量印刷と時間短縮が可能となったことがあげられる。また、『文藝春秋』が「万人の雑誌となった」と述べ、幅広い読者層をここで想定していたのも、『演劇新潮』(四月)と『映画時代』(七月)を創刊し、文藝春秋社が文学だ

けでなく、演劇・映画へと事業を拡大していくことと呼応するだろう。そして、さらにそのような傾向が推し進められた結果、十一月には文芸雑誌から総合雑誌へとリニューアルすることになるのである。

このように、『文藝春秋』が積極的に広告戦略をとりはじめ、発行部数を伸ばしていく背景には、広告を大々的に活用することで成功を遂げた『キング』（注7）や、華やかな広告を多数掲載することで売り上げを伸ばした『婦人之友』などの女性雑誌の存在があった（注8）。とりわけ、創刊号（一九二五年一月）で四十七万部、その年末発売の一九二六年一月号で百四十万部発売したという『キング』の行った大掛かりな広告戦略とこれによる大きな成果は、意識しないではいられなかったであろう。

また、『文藝春秋』が広告戦略をとりはじめる一九二六年には、『広告界』（誠文堂）が創刊されるなど、広告ジャーナリズムが大きく展開する時期に対応していた（注9）。『文藝春秋』はまさしくこうした状況と呼応し、雑誌販売促進のために広告を積極的に活用しはじめたのである。

このような時代を背景として、『文藝春秋』は広告を新聞等に積極的に掲載していくが、それと呼応して、『文藝春秋』も誌面に広告を積極的に掲載するようになる。つづいて、一九二五年から一九二六年にかけて、『文藝春秋』がどのような広告を掲載したのか、また、そこにはどのような特色が見られるのかを検討していきたい。

第四節 掲載広告の変遷と雑誌の読者

一九二五年から翌年にかけて『文藝春秋』に掲載される広告の数は飛躍的に多くなり、多様化してくる。そうした掲載広告の特色の変遷には、誌面の変容が現れると同時に、『文藝春秋』の読者像も映し出される。

『文藝春秋』の「最初の開花期」とされる一九二五年から一九二六年の検討に入る前に、まず、『文藝春秋』創刊の一九二三年から翌一九二四年にかけて、この雑誌の誌面に広告がどのように掲載されていたか、出発時の特色を整理しておきたい。菊池寛のポケットマネーで創刊された同人誌的な性格もあってか、創刊時の『文藝春秋』に掲載される広告の種類と内容は限定的であった。

たとえば、創刊号では、「創刊の辞」の横には『菊池寛全集』（春陽堂）の、奥付の次頁には芥川龍之介『邪宗門』（春陽堂）の広告がそれぞれ掲載され、主宰者の菊池と、彼の親友

で有力な書き手の芥川が、『文藝春秋』において重要な位置を占めることがうかがえる。そして他にも、若山牧水『短歌作法』（春陽堂）をはじめとする「文藝研究叢書」、エツケルマン著・亀尾英四郎訳『全訳 ゲエテとの対話』（春陽堂）など、『文藝春秋』の発売元である春陽堂から刊行された書籍の広告が掲載されている点に特徴が見出せる。巻末に掲載されている「金星堂出版月報」も、目をひく特徴的な広告のひとつである。菊池は金星堂からすでに多数の書物を刊行しており（注10）、おそらくその縁で巻末に「金星堂出版月報」が掲載されていたと思われる。そして、「金星堂出版月報」は、関東大震災まで継続して掲載されることになる。広告主である春陽堂、金星堂のいずれにしても、菊池と縁のある出版社であり、『文藝春秋』創刊時の広告は、菊池と関係のある出版社に限定されていたのである。

創刊号以降、改造社、新潮社など、春陽堂以外の出版社の書籍の広告も掲載されるようになり、号を追うごとに広告の数も増えていく。それらの多くは、文芸関係の書籍であった。『文藝春秋』が「菊池寛編輯」であったことも少なからずかわるが、とりわけ、菊池寛の著作の広告が多く見られる。ついで、『文藝春秋』の巻頭に「侏儒の言葉」を寄稿していた芥川龍之介の書籍の広告が数多く掲載されることになる。

『文藝春秋』が女性読者を多数有していた菊池主宰の雑誌であるため、「男子読むべからず、処女読まざるべからざる小説」（注11）という広告文とともに、一九二三年十一月号以降何度も広告が掲載された『新珠』（春陽堂）など、女性読者を主たる読者に想定した菊池寛の著作の広告が掲載されている。『文藝春秋』創刊時の読者の多くが「菊池寛、芥川龍之介等のファン層である青年男女を中心とする文学読者」であり、「そのなかでも女性読者の占める重要性」を永嶺重敏は的確に指摘していたが（注12）、この時期掲載された広告の内容もこれとほぼ呼応する。また、出版関係の広告以外に、三越呉服店の広告や化粧品、薬の広告が掲載されていることも、出発期の特色のひとつになっていた。

次第に広告の数は増加していくにせよ、一九二三、四年には大きく変わることはない。しかし、一九二五年になると変化が見られるようになる。それまでは、文藝春秋社と関連の深い出版社を中心とする広告主が中心で、その少なからぬが「情実や義理」によって広告を掲載していたことが、後掲の一九二五年一月号の「編集後記」の記述からうかがえる。そのようなこともあり、『文藝春秋』では広告による収益についてはあまり重視していなかったのが実情のようである。

しかし、一九二五年に入ってから、編集部は『文藝春秋』に広告掲載の有効性を強く意識したことで、そのあり方を合理化すると同時に、広告による収益を重視することになる。

そして、後述するように、しばらくすると広告料を奥付に明記するようになり、掲載料も漸次あげられていくことになる。具体的には、一九二五年から一九二六年にかけて、広告掲載のあり方を段階的に整備していくのだが、それは、発行部数を増やすためには、不可欠なことであった。自誌に掲載された広告料収入が新聞に掲載する広告料支出にストレートに反映してくるからである。また、有力な企業の広告を多く掲載することは、収益に結びつくだけでなく、雑誌の信頼性を高めることにつながるからでもあった。

こうした、広告に対する期待と掲載方法の見直しがいかなるものであったかについては、一九二五年一月号（注13）「編集後記」の、以下の文章にうかがうことができる。

本誌の広告は、絶大な効力がある。神代君の「書物往来」など、本誌の広告で、直接購読者が、忽ちにして何百名出来たとは、神代君が明言してある通りである。そのくせ、今までの広告は、殆ど情実や義理である。もう少し、広告料を払ってくれる広告がほしいと思つてゐる。

この文章は、おそらく、『書物往来』（一九二四年十一月）掲載の編集後記のなかの、「文藝春秋」十月号の広告に依つて、百名以上の購読者を得た」（神代種亮）という記述を踏まえたものである。また、菅忠雄の記したこの「編集後記」の記述からは、『文藝春秋』編集部が広告の「絶大な効力」を確認したことがうかがえる。この翌月から『文藝春秋』の広告が新聞に大々的に掲載されるようになるが、それは、編集部が感じ取った広告の「絶大な効力」と少なからずかかわっている。

すなわち、一九二五年一月号の時点で二万六千部であった『文藝春秋』に広告が掲載されることで、百名以上の新たな直接購読者を得られるほどの効果を發揮したのであれば、発行部数が十六倍以上の新聞に広告を掲載することで、編集部が『書物往来』の場合以上に、大きな効果があげられると考えても不思議ではない。『文藝春秋』が広告を掲載した一九二五年の『東京朝日新聞』の一日の発行部数は約四十二万部であり（注14）、『文藝春秋』に掲載される広告よりも、より大きな効果が期待できただろう。事実、前掲の一九二五年十月号「編集後記」には、広告により新規の直接購読の申込が六、七百部あったという記録が示され、さらに本屋を通じての購読者についても言及されていた。はじめて新聞広告を掲載してから一年も経たないうちに、広告による成果は着実に表れていた。

このように、『文藝春秋』は発行部数を増やすために二月から新聞に広告を掲載するようになり、その一方で、自誌にも多くの広告が掲載されるようになる。両者が呼応、連動することで、収支ともに広告の占める割合は増加し、それとともに発行部数も確実に増加してい

くことになるのである。

第五節 広告の多様化と拡大する読者層

菊池寛は、広告の有効性を様々なかたちで検証しその効果を確認したためか、一九二五年十二月号の「編集後記」のなかで、『文藝春秋』では無料広告の掲載をやめて広告料を必ず徴収すると表明している。

広告は従来、三十円前後で掲載したり、また毎号三四頁は、無料広告をのせてゐたが、五万部以上になると、実費が三十円近くかゝることになるから、今後は無料のもののはせないことにした。また三十円位でのせるのも、バカ／＼しいから、あまり広告はのせないつもりだ。

ここでは、それまで行っていた「情実や義理」を重んじての、広告掲載の方針を見直すことが表明されている。菊池によって示されたこの方針は、翌年の一九二六年から、早速、適用されることになる。

それでは、『文藝春秋』は三十円前後の広告料をどれくらいに改定したのか。また、改定した結果、掲載された広告にどのような変化が生じたのだろうか。『文藝春秋』一九二五年十一月号の奥付に、次のような広告料がはじめて提示されることになる。

普通頁 一頁 五十円
表紙ノ二、三 一頁 百円
表紙ノ四 一頁 百三十円

『文藝春秋』の広告料による収益がそれぞれ、一九二四年一月号・四十五円、二月号・七十円、三月号・四十五円、四月・七十円しかなかったことを考えれば、ここに提示された広告料とそれ以前の格差が容易に理解されるであろう。一九二四年一月から四月までの『文藝春秋』掲載広告費の総収入が、表紙一ページに満たないほどわずかな額であり、「情実や義理」を重んじて広告を掲載していた時期の実情の一端がうかがえる。

広告料が提示されたあとには、「広告掲載希望の方は、一報次第社員参上致させます。」「普通頁の場所指定は二割増の事。六ヶ月以上掲載の場合は割引致します。」という文章が掲載されている。そして、ここに提示された広告料は、すぐに改定され大幅な増額となる。すなわち、一九二六年二月号の奥付で、それぞれ、「普通頁・一頁」が百円、「表紙ノ二、三・一頁」が百五十円、「表紙ノ四・一頁」が二百円に、さらに、その半年後の八月号では、「表紙

ノ二、三・一頁」が三百円に改定されることになるのである。

さらにこの年には、「文藝春秋 よろづ案内」と称する、以前から掲載されていた三行広告の欄でも、広告料が明記されるようになる。広告料を明記しても、この欄の人気は衰えず、個人を中心に掲載希望が増えていった。しかし、編集部にとつて煩瑣であるとともに、広告主からの文句も多いため、頁数の制限、あるいは値上げによる整理が試みられることになる。掲載料は、一九二六年一月号の三十銭からはじまり、六月号で五十銭、九月号で一円と、広告料の値上げが短期間で行われている。収益という点での効果は、通常の広告ほどには期待できないが、読者を広告主として誌面に参加させるこの企画には、読者との対等で親密な関係を重視する『文藝春秋』の特色が表われていて興味深い。

このように、広告料を明示し、短期間にその価格を改定したにもかかわらず、『文藝春秋』掲載広告の数は益々増加する。実際に誌面をたどっていくと、広告の数と頁数は増加し、文芸出版関係以外の広告が多数掲載されるようになり、広告の種類は多様化していく。一九二五年末に見られたそのような兆候は、一九二六年には顕在化する。そして、それと呼応するようにして、ゆるやかではあるが、文字を中心とする広告から絵図を用いた視覚的な広告も掲載されるようになり、総合雑誌へと衣替えするに及んで、その傾向に拍車がかかることになる。

たとえば、『文藝春秋』一九二六年一〜十二月号掲載の、出版関係以外の広告からは、その種類がいかに多様であったかがうかがえる。以下に、掲載広告を示すことにしたい（各広告にある商品あるいは広告主を示し、そのうちでわかりにくいと思われるものについては、丸括弧内に適宜内容を補った。なお、広告は掲載順に列挙し、重複するものについては最初のみ示してある）。

三越呉服店・クラブ練歯磨・報知新聞・東京朝日新聞・東京日日新聞・アスター（皮膚病新薬）・レキス（栄養飲料）・ナイス（しらが赤毛染）・健脳丸（脳病良薬）・ヴィタモーンゲン（栄養食料）・文藝時報・ランゲリン（糖尿病内服治療剤）・ナツシユ号（自動車）・ケゼール（インク消し）・東京癌病院・メヌマポマード・カルピス（滋強飲料）・直治水（眼病良薬）・サロチメール（外用鎮痛薬）・大同洋紙店東京支店・ヘルプ（腸胃カタル特効薬）・アニマザ（動脈硬化症・高血圧症等）・カロット（禁煙法）・バレー（安全自動剃刀）・オノト万年筆。

ここに列挙した掲載広告からは、広告主が想定する『文藝春秋』の読者像がある程度浮かび上がる。健脳丸（脳病良薬）、ヴィタモーンゲン（栄養食料）、バレー（安全自動剃刀）など

男性の絵を用いた広告や、成人病の医薬品の広告からは、主に壮年男性がイメージされてくるだろう。一方、女性がその姿を鏡に映す絵を配したナイス（しらが赤毛染）、三越呉服店などは、女性を主な読者とする広告である。また、中性的な人間の絵と「御婦人方殿方」に向けた広告文によって構成されたメヌマポマードの広告や、子供の絵を用いた、家庭をターゲットとするクラブ練歯磨の広告など、実に様々な広告が掲載されており、これら多くの広告の表象から浮かび上がる読者は多様である。ここには、学生や職業婦人も含まれるだろうが、総じて、サラリーマンを中心とする新中間層とその家族を想定したものが多いように思われる。

このように、多様な広告が掲載されるようになったのは、『文藝春秋』の知名度と発行部数の増大による。衆目の集まるマスメディアとなったこの雑誌が、広告の有力なメディアと見なされるようになったことの現われである。一九二六年二月号には『報知新聞』、三月号には『東京朝日新聞』『東京日日新聞』（注15）と、大手新聞社の広告も掲載されるようになる。『文藝春秋』に自社の広告が掲載されることが、大きな効果をもたらすと考えた企業が、広告料が値上げされても、『文藝春秋』に広告を掲載することに価値を見出していた。そして、「情実や義理」による広告掲載のあり方を、奥付に掲載料を明示し合理化したことが、不特定多数の企業の広告を掲載することを可能とした。だからこそ、この時期の『文藝春秋』には、多くの広告が集まるようになったのである。

第六節 昭和時代への展開について

以上、一九二五年から一九二六年の『文藝春秋』の展開を、広告に焦点をあてながら考察してきた。これまで述べてきたように、一九二五年に入ってから、菊池寛は『文藝春秋』の広告を新聞などのマスメディアに積極的に掲載すると同時に、『文藝春秋』にも他社の広告を掲載するようになる。そして、両者の相乗効果によって、『文藝春秋』は発行部数を伸ばすことになった。

一九二六年に入るとさらに、値上げをした広告費からの収益を増やすことで、広告への資金投入が可能となり、雑誌の発行部数は続伸する。事実、一九二五年四月号では「千円近く」、同年五月号では「八百円」であった広告費が、翌一九二六年に入ると四倍から五倍の四千元もの額になっていたことが、『文藝春秋』の「編集後記」から明らかとなった。また、この年の『文藝春秋』には、サラリーマンを中心とする新中間層やその家族を意識した広告を中

心に、多くの多彩な広告が掲載されるようになり、文芸雑誌から総合雑誌へと衣替えをするに及んで、その傾向により拍車がかかっていくことになるのである。

もつとも、菊池の広告に対するセンスは、一九二五年になって突如開花したわけではなく、『文藝春秋』の出発期から表れていた。たとえば、すでに前章で考察したように(注16)、「編集後記」自体が雑誌の広告の役割を果たしていたこと、また、自誌バックナンバーの古書価格を記事のなかで示すことで、雑誌の価値を広告する戦略をとっていたことなど、『文藝春秋』の出版戦略自体が、広告的とでもいい得るものであった。そのような基盤があったからこそ、一九二〇年代の「広告の時代」を背景に、『文藝春秋』は積極的に広告戦略に乗り出していったと考えられる。そして、その成功が『文藝春秋』に「最初の開花期」をもたらすことになるのである。

しかし、飛躍的な発展を遂げたことで、『文藝春秋』は創刊当時の雑誌のあり方とは様相が大きく異なることになった。『文藝春秋』が創刊当初有していた、文芸同人雑誌的な編集体制と雰囲気は、発行部数が増加し、文藝春秋社が企業としての基盤を整えていくことで、大きく変化していかざるを得なくなったのである。そして、発行部数の増加とともに社会的な認知度が高くなり、雑誌が公共性を持つようになったことで、「創刊の辞」に記されていた「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」という理念は、少なからず拘束されていったことが想像される。

それは、「執筆者の自由」を保障する、同人誌的な文芸雑誌『手帖』が一九二七年三月に(注17)、また、新進作家・無名作家を対象とする文芸雑誌『創作月刊』が一九二八年二月に、文藝春秋社からそれぞれ創刊されたことに逆説的に表れている。なぜなら、かつて新進作家・無名作家が編集同人として参加し、運営の中心を担うと同時に自由に執筆のできた『文藝春秋』が、もはや、かつての編集同人たちにとって自由に執筆できるメディアではなくなってしまうことを、また、新進作家・無名作家にとっては容易に寄稿できるメディアではなくなったことを、『手帖』と『創作月刊』の創刊は意味しているからである。

このように、「最初の開花期」を迎えると同時に大きく変化を遂げた『文藝春秋』は、「円本ブーム」の到来とともに、新たな一步を踏み出していくことになる。『現代日本文学全集』(改造社)をはじめとする、一冊一円の文学全集「円本」は、読者の購買意欲を多数の広告によって刺激することで、かつてないほど大量の文学全集を発売することに成功し、一時代を画すことになるが、そのような状況下にあつて、株式会社となり新たな社屋に移転した文藝春秋社と『文藝春秋』も発展を遂げていくのである。

注

1 第二部第一章では、一九二三年と一九二四年の『文藝春秋』にうかがえる編集と経営の相互関連性ならびに、生産・流通・消費をめぐる市場戦略について、第二部第三章では、『文藝春秋』と『文藝時代』の相関性について、それぞれ考察した。都河龍「雑誌の経営に成功する秘訣」（『文藝春秋』一九二六年十二月）は、雑誌の経営には困難がともなうことを強調したうえで、成功の秘訣として以下の三点が重要であると述べていたが、本章で特に注目したのは第二点目である。「第一は、編輯に重きをおくこと」「第二は、最も有効なる広告をすること」「第三は、営業方針を堅実にして、常に緊張味を失はぬようにすること」。

2 永嶺重敏『モダン都市の読書空間』（日本エディタースクール出版部、二〇〇一年三月）
3 山本武利『広告の社会史』（法政大学出版局、一九八四年十二月）。山本氏は、円本ブームの到来する時期に、電通が改造社や中央公論社に食い込んでくることで、出版社と広告代理業者との関係が変化していったこと、ブームが終息したことが業界に大きな打撃をもたらしたことをも考察している。文藝春秋社は一九二九年に、それまで一手取扱店であった博報堂と解約し、電通と契約を結ぶことになる。

4 『文藝春秋』一九二五年六月号の「編集後記」でも、広告をする理由が、雑誌が売れなくなったためではないことを、斉藤龍太郎が以下のように記している。「文藝春秋が近頃広告するのは売れ行きが減退したからだ、などと流布する小雑誌があるが、そんな訳でないことは、この前にも後記に書いてあつたことだ。減退どころか益々殖える一方である。つまりぬことは云つて貰ひ度くない」。

5 『文藝春秋』（一九二六年二月）の「編集後記」には、正月号（一九二六年一月）の新聞広告費に、通常号より五百円高い四千五百円かかったことが記されている。

6 一九二六年に入ってから、『文藝春秋』の「編集後記」には、以下のように、広告についての言及が継続して見られる。「十一万部刷ることは、多少無理と思ふが、大売捌で折角引き受けてくれるのだから、内容広告その他で努力して、十一万部を維持して行きたいと思ふ。」（一九二六年三月）／「よろづ案内が近頃甚く輻湊するので選択に随分手数を要する。いかがほしい紹介やこつちに都合の悪い広告はドン／＼拒絶する。あの料手で三頁を潰すのは可成の犠牲であるから、有用に利用して貰ひたい。」（一九二六年五月号）／「今月号も二十五銭にした。先月号と云ひ今月号と云ひ二十五銭なれば、日本第一に安い

雑誌である。だが、米国のサタデイ・イヴニング・ポストには敵はない。本誌もどうかして、広告を盛んにとって今位の内容で、十五銭位に売りたいと思つてゐる。」(一九二六年七月)。

7 佐藤卓己『キング』の時代——国民大衆雑誌の公共性』(岩波書店、二〇〇二年九月)では、『東京日日新聞』の一九二四年十一月から十二月のあいだに何度も掲載された『キング』の広告に言及しながら、「宣伝狂時代」を迎えたこの時期の特色を的確に指摘している。

8 北田暁大『広告の誕生——近代メディア文化の歴史社会学』(岩波書店、二〇〇〇年三月)では、『婦人之友』にみられる特色と読者の身体性を、「誌面を遊動化させる印刷テクノロジー」と「読者共同体の創造」という二つの視点から考察している。

9 山本武利・津金澤聰『日本の広告——人・時代・表現』(日本経済新聞社、一九八六年十月)では、『広告界』(誠文堂、一九二六年)など広告関係の雑誌が発刊され、各大学で広告研究会の結成された一九二〇年代に、広告ジャーナリズムという領域が大きく展開していくさまをとらえている。

10 『文藝春秋』創刊号に掲載された「金星堂出版月報」には、『父帰る』『友と友との間』『中傷者』『父母』(金星堂名作叢書)や、『恩讐の彼方に』『忠直卿行状記』『若杉裁判長』『蘭学事始』(ヴェストポケット傑作叢書)など、菊池寛の著作の広告が多数掲載されている。

11 『文藝春秋』掲載の菊池寛『新珠』の広告は、女性を主に読者対象としながらも、「男子読むべからず」と禁止する表現をとることで、男性読者をも惹きつけようとしている。なお、『新珠』の広告は、同じ『文藝春秋』掲載のものであっても、広告文に若干の異同が見られる。

12 永嶺重敏の前掲『モダン都市の読書空間』に指摘がある。

13 山本有三「広告制限」(『文藝春秋』一九二五年一月)は、「どうも近頃の雑誌は広告費を使ひ過る」「雑誌が広告の大きさで競争しないで、もつと内容で競争し読者も誇大の広告に惑はされないやうになつたらどんなにいゝかと思つてゐる」と述べ、広告費を制限し、資本を原稿料・編集費に回すことで雑誌の内容を充実させることを提言している。しかし、山本が「初めの頃ちよつとした広告を出したつきりで、今では一行の広告もしないのに、それで二万も三万も売れてゐる」と評価した『文藝春秋』は、皮肉にも、「広告制限」の掲載号の「編集後記」で、広告を積極的に活用することを表明する。

- 14 山本武利『近代日本の新聞読者層』（法政大学出版局、一九八一年六月）の「別表・新聞発行部数一覧」のデータに基づく。なお、一九二六年になると、『東京朝日新聞』の一日の発行部数は約四十三万部に伸びる。
- 15 『文藝春秋』一九二六年三月号掲載の『東京日日新聞』の広告には、『東京日日新聞』の発行部数が七十五万部であることが記されている。
- 16 第二部第一章を参照。
- 17 寄稿者が各自一ページを使い自由に執筆できる『手帖』は、『文藝春秋』創刊時の編集同人であり、その後『文藝時代』を創刊する、片岡鉄兵、横光利一、川端康成ら新感覚派の作家たちによって刊行された。かつて『文藝春秋』創刊時の編集に携わり、その後この雑誌を離れ、『文藝時代』を創刊したメンバーが中心となり、「自由な心持」で執筆のできる場をつくりだそうとして刊行されたのが『手帖』であった。なお、『文藝春秋』一九二七年三月号には、『手帖』の広告が掲載され、そこには以下のような文章が記されている。「供給された一頁は彼がそれを何に使用しやうと、絶対にその執筆者の自由である」。

第三章 交錯する『文藝時代』と『文藝春秋』のゆくえ

第一節 「円本」時代前夜の文学と出版

本章で検討の対象にしたのは、近代日本の出版機構が大きく変容していく一九二〇年代に創刊され、「新感覺派」文学の拠点となった文芸同人雑誌『文藝時代』（一九二四年十月創刊）である。いま、『文藝時代』を「文芸同人雑誌」という、ほとんどの文学事典で採用されているカテゴリーでとらえたが、厳密に言うところの雑誌は、私費を投じて刊行された多くの同人雑誌とは性質を異にする。発行元の金星堂が、営業面に関して全面的にバックアップを行い、しかも、当時決して廉価とは言えない原稿料を支払っていたからである。これらの点を鑑みると、文芸同人雑誌というよりも、むしろ商業雑誌と呼ぶに相応しい側面が浮かび上がってくる。

しかし、企画・編集は、多くの文芸同人雑誌がそうであったように、同人たちに委ねられていた。金星堂の編集部を仰ぎながらも、同人自らが企画を立て、編集をし、原稿を書くという、同人雑誌的システムが採用されていたわけである。『文藝時代』が文芸同人雑誌のカテゴリーでとらえられてきた歴史は、おそらくこの同人雑誌的システムによるものであろう。

『文藝時代』については、これまで「新感覺派」文学における言語表現の前衛性や、同人個々の、あるいは相互の人間関係に重点が置かれ、研究が進められてきた観があるが、近代出版資本主義という観点から同時代の言説の収集をしておし、本章ではその特性の考察を行いたい。もつとも、『文藝時代』を単独にとりあげるのではなく、雑誌『文藝春秋』（一九二三年一月創刊）との相関性に注目し、両雑誌の交錯の力学を考察する。このように問題を絞ることが有効と思われるのは、石浜金作、川端康成、今東光、酒井真人、佐々木味津三、鈴木彦次郎、中河与一、南幸夫、横光利一というように、多くの構成メンバーが重複するからだけではない。『文藝時代』が『文藝春秋』を参照しつつ創刊され、『文藝春秋』も『文藝時代』創刊にともない、同人制を廃止するなど、雑誌の体裁を変えていくからである（注1）。

一方、『文藝時代』廃刊に際しても、『文藝春秋』の動向が少なからずかわっており、『文

藝時代』の特性は、『文藝春秋』を参照することで、より明確に浮び上がってくると考えられる。(注2)

小田光雄が指摘するように(注3)、「円本」は、近代出版流通システムの崩壊に直面している現在の視点からすれば、本の大量生産・大量消費を急速に進展させてしまった、早すぎた消費革命であったわけだが、その「円本」登場の約四年前に創刊された『文藝春秋』こそは、まさしく、雑誌メディアにおける「円本」の役割を果たしたと言える。この時代の出版状況を語る際、『現代日本文学全集』(改造社)の大成功を端緒とする「円本」ブームがしばしば強調されるが、その前史として、「円本」同様に、廉価・薄利多売を編集方針とし、事前に読者を獲得するべく定期購読を推奨し、購読者を獲得した『文藝春秋』の存在は見逃すことはできない。そうした、文学における経済性・市場性に拍車をかけた『文藝春秋』の流れをくみながらも、あくまでも文学の芸術性に比重が置かれ創刊されただけに、『文藝時代』の去就には、かえって、「円本」時代前夜の、文学と出版状況をめぐる様相が如実に表われていると考えられる。なお、本章で問題にするのは、「作家―出版社―取次―書店―読者」によって構成される、近代日本の出版システム及び文学の市場をめぐる問題の、「作家―出版社」に内包される「作家―雑誌」の関係である。

第二節 文学の市場と文学者

いま、「文学」の「市場」と述べたが、これは論者がある歴史的現象を事後的にとらえるべく用いた術語ではなく、『文藝時代』の中心人物であった横光利一が、一九二〇年代の日本の文壇について言及する際に、執拗にこだわった言葉である。メディアが拡大、多様化し、文学をめぐる市場が形成されていく一九二〇年代に、複数の文芸同人雑誌の刊行にかかわり、文芸商業雑誌、総合雑誌、婦人雑誌といった様々な媒体への寄稿の機会が増えつつ「円本」時代を迎えた横光にとって、「市場」という言葉は、この時代の文学をめぐる状況をとらえた、もつとも適切な表現であったに違いない。

たとえば、「文学」における「市場」を問題にする横光の認識は、マルキシズム文学者のあいだに繰り返し広げられた形式主義文学論争に際して書かれた「文芸時評——マルキシズム文学の展開」(『文藝春秋』一九二九年一月)に明確に表われている。横光はここで、マルキシズム文学者たちが明確な文学理論を提示せず、マルキシズム文学以外の文学を、根拠を示さないまま「ブルジョア文学」と規定することだけが「鮮明な理論」であると難じ、以下の

ように述べている。

……此の派の名づけたブルジョア文学が、何が故にブルジョア文学であるのかと云ふ理由に對しては、己れ自身の文学の市場価値を高めんがための手段にすぎないと云ふ理由を濫造した他にはないのである。勿論、優れたる文学作品を造ることに急であるよりも、マルキシズム文学の市場価値を高めることに急であることそれ自体が、目下の文壇に於ては急務であると云ふマルキシズムの文学理論は、およそそれほどマルキシズムにとつて正当なことはないであらう。

自身の文学エコール以外を「ブルジョア文学」と規定することが、「己れ自身の文学の市場価値を高めんがための手段」によるものであり、それこそが「マルキシズムの文学理論」であるとするアイロニカルで挑発的な言い回しは、正鵠を射たものとは必ずしも言うことはできない。

しかし、ここで問題にしたいのは、そうした内容の当否ではなく、横光が「文学の市場価値」について言及し、それを高めようとする「マルキシズムの文学理論」を「正当」なものとなししている点である。横光は、アイロニカルにこのように述べているのではない。形式主義文学論争で、「資本主義の機構の上にある」「文学」（「新感覚派とコンミニズム文学」、『新潮』一九二八年一月）の唯物性について議論をしていた横光にとつて（注4）、文学エコールに関係なく、「文学の市場価値」をめぐる問題こそがもつとも重要な課題であつたからである。だからこそ横光は、マルクス主義文学者たちが自身の文学エコール以外を「ブルジョア文学」と規定することによつてしか、己の文学理論を主張できないことを難しながらも、それによつて結果的に導き出される「文学の市場価値を高める」効果については、「正当」な意見と見なすのである。

この「文芸時評」で問題にした「文学」の「市場」については、横光は別の機会でも言及している。たとえば、東京帝国大学の学生を前に講演をした「横光利一氏と大学生の座談会」（『文藝』一九三四年七月）における以下の発言がそれである。

文壇といふものは人が作つたものには違ひありませんけれども日本全国から集つて来て文学として一番いいものが現はれる取引所みたいなものですから、同人雑誌といへどどんなに田舎でやつてをつてもそれは文壇とは独立してあるものでない。そこでもいいものが出来て市場に出されると市場で活躍しなければならぬ。

ここで注意したいのは、「取引所」という経済的語彙を用いて「文壇」を説明している点と、文芸同人雑誌について言及するうえで、その取引を行う場を「市場」と形容している点

である。文学者を志す学生を主たる聴衆とする講演会という性質上、いきおい、横光の話はかつて自分自身が学生であり、やがて新進作家となっていく一九二〇年代に及ぶことになる。そうした文脈において、このような話題が提出されていることは確認しておく必要がある。この時、早稲田大学予科時代にかかわった文芸同人雑誌『街』（一九二二年）と『塔』（一九二二年）、そして『文藝春秋』（一九二三年）、『文藝時代』（一九二四〜七年）での経験が念頭にあったと考えられる。

横光が一九二〇年代の文壇を語るうえで、「市場」という言葉が重要な術語となっていたことは、前述の引用から明らかであるが、そうした感をより強くするのは、「解説に代へて（一）」（『三代名作全集——横光利一集』、河出書房、一九四一年十月）のなかで、「二十歳から二十五歳まで」（一九二〇年前後）を「いはば文学を彫刻と等しい芸術と空想したロマンチズムの開花期であった」と自己規定し、さらに、具体的な自作とその発表誌と関連づけながら、「市場」について次のように述べているからである。

この時期の最後の作が「日輪」であり、これが文壇といふ市場の雑誌に掲載された処女作となったことは、我ながら不思議なことだと思つてゐる。最後の作が処女作となると同時に、大正十二年の大震災が私に襲つて来た。そして、私の信じた美に対する信仰は、この不幸のため忽ちにして破壊された。新感覚派と人人の私に名づけた時期がこの時から始つた。

ここで「文壇といふ市場の雑誌」と記述されている、横光の中篇小説「日輪」の掲載誌は、春陽堂発行の『新小説』一九二三年五月号である。『文章世界』（一九〇六〜二〇年）、『サンエス』（一九一九〜二〇年）といった、投書家時代の、あるいは習作期に掲載された雑誌はおくとしても、『文藝春秋』一九二三年五月号には「蠅」が、また前年に、『人間』一九二二年二月号に小説「南北」が掲載されていたにもかかわらず、「日輪」を「文壇といふ市場の雑誌に掲載された処女作」と回顧している点は興味深い。問題は、横光が「日輪」をこの時期の自身の代表作と考えていたか否かという点にあるのではない。確かに、この三作のなかで、創作にもっとも力を注ぎ、当時の文壇で評価を得たという点から、あげられるべき小説は「日輪」であったと考えられる。しかし、ここで重要したいのは、あくまで「文壇といふ市場の雑誌」であり、それが、『人間』や『文藝春秋』ではなく、『新小説』であったということである。その点で、この回顧の記述は的確なものと言えるだろう。明治以来の伝統があり、しかも当時の文壇で評価の高かった『新小説』という媒体に掲載されたことに意味があったのである。

横光の「文学」をめぐる「市場」についての言及は、同時代の文献を数多く渉猟しつつ大正時代の文学場の状況分析を行った山本芳明の研究成果に照らしてみると(注5)、かなり正確なものであったことがわかってくる。山本が指摘するように、一九二〇年が「文学作品が商品として自立し」、文学出版がビジネスとして自律するメルクマールとなる年であったことを考慮に入れば、一九二〇年前後から徐々に文壇で活動しはじめた横光の意識に、文学作品が「市場」で売買される商品であるという自覚はあったと考えられる。むしろこれまでの横光の発言を踏まえるならば、『街』『塔』をへて、『文藝春秋』『文藝時代』へと至る彼のなかに、そうした問題意識が根差していったとしても不思議ではない。

横光が、一九二〇年代の文学状況について語る際に、「市場」という言葉に執拗にこだわった理由は、様々に想像される。円本ブームに代表される一九二〇年代の文学出版をめぐる激動の時代を生き抜いたからかもしれないし、また、『文藝市場』(一九二五〜七年)という雑誌が刊行されるほどに、「文学」をめぐる市場が自明なものとなっていたからかもしれない。あるいは、白柳秀湖「商業主義に同化した文壇」(『新潮』一九二六年七月号)、大宅壮一「文壇ギルドの解体期——大正十五年に於ける我国チャーナリズムの一断面——」(『新潮』一九二六年十二月)、大熊信行『文学のための経済学』(春秋社、一九三三年十一月)といった、文学の市場化をめぐる状況を的確にとらえた評論家の言説を想起しながら、「市場」という言葉を横光が選択した可能性も否定できない。しかし、文壇デビュー作と自己規定する「日輪」に触れ、また文芸同人雑誌に言及しつつ文学の「市場」に語っていることを念頭に置くならば、まず何よりも想起すべきは、文学の市場化を牽引した菊池寛であり、彼が中心となつて一九二三年一月に創刊した『文藝春秋』である。

おそらく、横光が『文藝春秋』創刊号に「時代は放蕩する(階級文学者諸卿へ)」を掲載したことは、彼が後年、「文学の市場価値」に繰り返しこだわるようになることと無縁ではない。なぜなら、「時代は放蕩する」が資本主義経済下の「市場」において、商品の「交換価値」が神聖化していく同時代の社会状況を鋭く突いた評論であったからであり(注6)、横光が文壇に登場した一九二〇年代は、まさしく、「文学」が「彫刻と等しい芸術」から「市場価値」を問われる商品へと変貌を遂げた時期であったからである。もちろん、「芸術」がさまざま「商品」に変化したと単純化してとらえるのではなく、「文学」の「市場」の成立が、文学テクストの流通を促し、「文学」の「市場価値」がその内容に先んじて問われる状況が急速に進行していったと見るべきだろう。そうした状況を確実に推し進めた雑誌が『文藝春秋』であったのである(注7)。

一九二二、四年の発期『文藝春秋』は、経済的基盤未確立の状況下で徹底したコスト削減を行い、廉価(創刊号は定価十銭)で薄利多売を旨としていた。そうした営業・編集状況の具体的情報を菊池寛自らが「編輯後記」を通じて積極的に読者に開示し、その一方で、読者の意見をつとめて雑誌の編集に反映させながら、低コストで誠実に雑誌製作に専心している情報を繰り返し発信している。そうした戦略が功を奏して、「読者との交流効果を生み、その支持獲得に大きな威力を発揮した」ことについては、すでに、永嶺重敏(注8)が雑誌の発行部数について詳細な調査を行い、『文藝春秋』の読者の問題を精査に検討する過程で明らかにしている。創刊時に三千部だった発行部数が、一九二五年一月号では二万六千部となる。その後さらに軌道にのって、一九二六年一月号では十一万部、翌一九二七年一月号では十八万五千部と部数が増加となり、『文藝春秋』は日本有数の雑誌に躍進することになる。「編輯後記」や他誌の広告(注9)を通じて報告される右肩上がりの発行部数は、『文藝春秋』の売れ行き好調を印象づけると同時に、人々の購買意欲に働きかけることになる。

「文壇といふ市場」への新規参入ということもあり、『文藝春秋』では雑誌の編集について様々な戦略が試みられていた。菊池寛自身が「本誌の過去と将来」(『文藝春秋』一九二五年十二月)で述べているのは、四段組の誌面、廉価販売、経営費の収支公開、これらに加えて、編集同人制をとりながらも外部に寄稿者を求めていた点などがあげられるだろう。「就中編輯同人を擁しながらも普く文壇の諸家に寄稿を求めたことは、新案特許でも取つて置きたい創意である」と菊池は述べたが、この他にも、原稿掲載規定の弾力的運用は特筆すべき特色である。それは、一九二三年三月号から奥付に掲載されることになった「『文藝春秋』清規」(注10)で枚数の明確な規定を設けながらも、実際にはこれを逸脱したものを少なからず掲載している点にもとめられるだろう。また、原稿料の支払いについても、良く言えば弾力的に、悪く言えば恣意的に運用されていたようだ。それは、『文藝春秋』創刊号「編輯後記」で「原則として払ふ」としながらも、一方で、「親しい人達には」「払つてゐないのだ」(「編輯後記」、一九二三年七月)とする、相反する言説にうかがえる。おそらく、明確な規定を設けることなく、その時々々の雑誌の経済状況と個々の書き手の状況に応じて支払われていたのであろう。

発期『文藝春秋』は、雑誌の編集においてだけでなく、流通における戦略も行っていた。明治後期から大正前期にかけてが、出版企業確立時代であり、出版社・取次・書店という近代出版流通システムが整備されていった時代であるが、雑誌について言えば、一九一四年、東京堂主導により、版元と取次を結ぶ「東京雑誌組合」(一九一八年には「日本雑誌協会」

と改称)、取次と小売を結ぶ「東京雑誌販売業組合」の創設が契機となり、一九一九年には定価販売が実施され、販売制度が買切制から返品自由制、委託制へと変わり、取次主導のカルテルが定着することになる(注11)。そうした状況を背景に、出発期『文藝春秋』は、出版社と読者を直接結びつける、振替による直接購読及び一年分の前金支払制度を推奨する一方で、取次・書店を通じての販売方法をも同時に推奨するという、両者のバランスを考慮する戦略をとっていたのである。

こうした、編集・営業の各々にうかがえる戦略は、それぞれ個々に機能していたのではない。菊池寛という個性が雑誌の経営・編集を掌握、統率することで、生産(出版社)レベルと流通(取次・書店)レベルの調整を行うことを可能とした。これこそが出発期『文藝春秋』の大きな特色であり、雑誌発展に大きく貢献した要因と考えられるのである。

第三節 『文藝春秋』から『文藝時代』へ

『文藝春秋』の「編輯同人」であった新進作家たちは、『文藝時代』へと活動の場を移していくのに際して、『文藝春秋』で蓄積した雑誌編集のノウハウを活用しており、その点において『文藝春秋』からの連続性を確認することは可能である。同人制という雑誌のシステム、あるいは、菊池が自画自賛した、寄稿者を「同人」の外部にも求めるといった編集方針などは、『文藝時代』が『文藝春秋』から継承した特色と言えるだろう。雑誌の流通についても、そのノウハウは継承されており、直接購読者を推奨する『文藝時代』(一九二四年十一月号)の「編輯後記」(川端康成の、次の一節に垣間見ることができ。「我等を声援する意味で可成く直接月極読者になってほしい。雑誌組合の規約でこれ以上の割引は許されていないが、何かの方法で直接読者を優遇し度いと思つてゐる」。

しかし、出発期『文藝春秋』にうかがえた生産・流通をめぐる特色のすべてが、『文藝時代』に接続していくわけではない。むしろ、『文藝時代』は創刊に際して、『文藝春秋』になかった側面に重点を置いて、編集、運営を行つていこうとしていたように見える。それは、『文藝時代』創刊号掲載「新しき生活と新しき文芸——創刊の辞に代へて——」の、同人が等しく今後の抱負を語るスタイルに象徴的に表われている。このスタイルは、「菊池寛編輯」と表紙に冠し、菊池自身が統括していた『文藝春秋』とは雑誌の性質が決定的に異なることを意味する。同人全員による「創刊の辞」というスタイル自体に、また、その巻頭に掲載された川端康成「創刊の辞」の「同人一人々々をそれぞれ一個独立の存在としても見てほしい」

という言葉に端的に表われているように、個々の同人が独立して主張を表明する雰囲気がある。『文藝時代』創刊号には漲っていたのである（注12）。

このような雰囲気は、編集システムにもうかがうことができる。すなわち、出発期『文藝春秋』が「編輯人」菊池寛の下に編集同人が配置される編集システムをとっていたのに対して、『文藝時代』は同人たち自らが三ヶ月ごとに雑誌の企画、編集を担当する輪番制を採用していた。『文藝時代』では、同人相互の対等な関係が前提となり、合議制によって誌面の内容が構成されていたのである。たとえば、創刊号にあたる一九二四年十月号から十二月号までは川端康成と片岡鉄兵、一九二五年一月号から三月号までは横光利一と佐々木味津三がそれぞれ編集を担当。編集担当の同人の構想が担当号の誌面に反映されるシステムとなっていた。

出発期『文藝春秋』の編集・営業の実権を握っていたのは菊池寛であったが、それに対して、『文藝時代』では、輪番担当の同人たちが編集、発行元である金星堂が営業について、それぞれ責任を持つシステムをとっていた。それは、『文藝時代』創刊号（一九二四年十月）「編輯後記」の以下の記述にうかがえる。「▼備考 本誌の編輯に関する一切の用件は金星堂内片岡乃至川端宛のこと。」「▼本誌の出版及び広告の事務はすべて金星堂営業部にて取扱ふ」。雑誌刊行に関する経済的・事務的作業を出版社が引き受けてくれることで、同人たちは、文芸同人雑誌でありながら、雑誌編集と創作に専心できる、恵まれた環境を手に入れることができたのである。

また、『文藝春秋』が「編輯後記」を中心に、編集・営業に関する情報を積極的に開示していたのに対し、『文藝時代』では、編集・営業が切り分けられていたために、同人たちには営業や経営に関する情報はあまり集まらなかったと考えられる。編集に関する情報は必要に応じて、「編輯後記」「文壇波動調」を通じて示されているのに対し、営業や経営に関する情報は、いくつかを除いて、ほとんど誌面に表われない理由はおそらくここにある。営業に関するほとんどを金星堂の営業部に任せていたためでもあろうが、『文藝春秋』の場合とは異なり、特筆すべき販売戦略がなかったことにもよるだろう。『文藝春秋』では、菊池寛が編集と営業についての権限と情報を掌握していたために、明確に規範を示しつつも弾力性をもって運用することができたのだが、『文藝時代』では、出版社における既成の秩序がすでに機能しており、また、編集と営業とが明確に切り分けられていたために、こうした弾力性を発揮することはなかったと考えられる。

雑誌の編集方針も、『文藝時代』は『文藝春秋』とは大きく異なっている。段組一つとつ

てみても、『文藝時代』の方が全般的にゆとりのある組み方になっている。創刊号を例に取ると、巻頭評論と創作は一段組、評論・随筆は二段組、「文壇波動調」「海外文芸近事」は三段組というように、四段組均一を原則としていた出発期『文藝春秋』とは異なり、『文藝時代』ではジャンルによる差異化を段組に反映させている。出発期『文藝春秋』が創作の掲載をあまりしなかったのに対し、創作を積極的に掲載している。事実、創刊号には、横光利一「頭ならびに腹」をはじめ、創作五篇が掲載されており、雑誌総頁数の半分以上、すなわち百八頁のうち五十八頁を占めている。また、一段組みでゆとりがあるため、書き手は誌面を一つのタープローと見なし、その視覚性を意識した創作も可能であった。横光の「頭ならびに腹」がその好例で、小説中に挿入される改行の多い俗謡の部分などは、その効果の現れたところといえるだろう。「頭ならびに腹」同様に視覚性の重視された「蠅」が、四段組の『文藝春秋』に掲載されたのとは対照的である。

金星堂の経済的バックアップを背景に、『文藝時代』は出発期『文藝春秋』にくらべて、物質的にみて良質な雑誌を刊行することが可能となった。『文藝春秋』が十銭から出発し、決して二十銭をこえないことを「編輯後記」で繰り返し読者に向けて約束していたのに対して、『文藝時代』は、菊版百ページ内外、四十銭から出発し、後に五十銭に値上げをしている（一九二七年三月から三十銭に値下げとなる）。五色刷は、『文藝春秋』はもとより他の雑誌に比べても相当優遇されており、また、紙質についても、『文藝春秋』よりもはるかに良質であった。菅忠雄は『文藝時代』座談会（『文藝』一九三五年七月）で「相当よい紙を使つてゐた」と回想している。また、表紙装丁には、若い前衛芸術家を起用し、雑誌全体の美術性も考慮に入れられていたのである。

こうした、『文藝時代』の文芸同人誌としての卓越性は、この雑誌の創刊に参加し、その翌年には決別して、『文芸』（金星堂、一九二五〜六年）を創刊する今東光の後年の回想にかがうことができる。今は「文藝時代」の頃」（『文藝時代』複製版別冊』、日本近代文学館、一九六七年五月）で、創刊時の喜びを次のように回想している。

創刊号が出た感激は忘れられない。まして『文藝時代』は金星堂という歴とした出版社が後盾となって発行されたのだ。凡百の同人雑誌とは同列に非ず、いよいよ文壇相手のテスト・ケースとして記憶さるべきものだという誇りが胸をくすぐった。発表機関もなく、金にもならない文章を書いていた仲間が、これを登竜門として誕生するのだ。感激しない方が不思議だ。

ここには、『文藝時代』という雑誌が、同じ志をもつ人々が私財を投じて刊行する、一般

的な文芸同人雑誌とは性質を異にすることが語られている。重要なのは、すでに多くの文芸関係書籍を刊行していた出版社がバックアップとなって、安定した「発表機関」が確保されるとともに、文芸同人雑誌であるにもかかわらず、原稿料が支払われていたという点である。今のような「発表機関もなく、金にもならない文章」は、『文藝時代』創刊によって、「発表機関もあり、金になる文章」へと変わることを意味している。それこそが「文壇相手のテスト・ケース」であったに違いない。『文藝時代』は、文壇登場以前の、作家志望者によって構成される一般的な文芸同人雑誌とは異なり、経済的にみても卓越化した、半商業雑誌ともいべき文芸同人雑誌だったのである。

こうした事実とは、『文藝時代』を一般的な文芸同人雑誌のカテゴリーでとらえることで見えにくくなる点である。しかし、『文藝時代』の原稿料に関しては、明確な規定をもたないまま弾力性をもって運用されていた出発期『文藝春秋』よりも安定していたと考えられる。その意味では、出発期『文藝春秋』よりも『文藝時代』の方に商業雑誌の色合いが強かったということができるかもしれない。『文藝時代』は、これから文学的展開を期する新進作家にとつて、願ってもない場であつたはずだが、まさしくそれは、自らの文学的主張を自由に発信できると同時に、原稿料による定期的収入の可能性を保証してくれるからである。

実際、かなりの額の原稿料を発行元の金星堂が同人たちに支払っていた。金星堂の店主であつた福岡益雄の回想「創刊の前後」（前掲『「文藝時代」複製版別冊』）によれば、四百字詰原稿用紙一枚につき、小説には三円、評論・随筆には一円である。これが正確な金額であるかどうか定かではない。というのも、川端康成が、「小説二円、その他一円の稿料があつたといふと、今の同人雑誌の人は感心しますよ」（『「文藝時代」座談会』）と発言し、さらに、「独影自命」（一九五〇年二月二十四日）で、次のように述べていたからである。

六月十二日消印の中河与一君の手紙には、「同人会を十日に開きいろいろ決定しました。原稿料は創作二円、巻頭論文一円五十銭、その他一円二十銭の割り。」などとの報告がある。

しかし、決して小額とはいえない原稿料が支払われていたことは複数の証言から確認することができる。また、微妙なズレがあるものの、小説二円か三円、その他、巻頭論文を除く評論・随筆が一円から一円二十銭と、原稿料の金額もほぼ明らかとなる。当初小説三円、評論・随筆一円であつたのを、同人会での話し合いで、両者の落差を縮めて小説二円、その他が一円二十銭になったという推測が一つには成り立つ。あるいは、「原稿料の割当が三百円あつた」（『「文藝時代」座談会』）という片岡鉄兵の証言を参照するならば、各号ごとに割

当てられたという三百円を、原稿枚数及びジャンルに応じて分配していたために、このような金額の相違が生じたのかもしれない。いずれにせよ、婦人雑誌や総合雑誌には及ばないまでも、「金にもならない文章を書いていた」同人たちにとっては、十分に満足できる原稿料だったに違いない。また、「独影自命」には、文芸同人誌としては破格といっても良い五千部を発行し、月千円位の損益を見込み、それを金星堂が補填していたことが記されていたが(注13)、これらの点にも『文藝時代』の卓越性が表われているのである。

もっとも、このような卓越化した文芸同人雑誌に誰でも参加できたわけではなかった。出版メディアの好景気を背景に齎された、ある特殊な環境のもとで、文芸同人雑誌が再編され、すでに『文藝春秋』あるいは文芸同人雑誌で頭角を秀でていた一部の新進作家が集められ創刊されたのが『文藝時代』であったのである。それは、『文藝時代』同人に参加することが可能となった者たちが、川端康成が佐々木味津三宛書簡で「同人列記は一つの看板」と述べていたように、すでに文化資本を蓄積していた、あるいは将来を嘱望された存在であったことを意味していた(注14)。雑誌創刊直後、千葉亀雄によって「新感覚派」という呼称が与えられ、既成文壇との対立が雑誌、新聞などのメディアを通じて繰り返し喧伝されることで、『文藝時代』の同人たちは「新しい文学」の推進者として、「文壇といふ市場」における価値を獲得することになるのである。『文藝時代』ならびに「新感覚派」の市場を支えていた読者層の問題については、改めて検討する必要があるが、「ここに、私たち若い世代のかねて求めていた、渴えていた文学が、初めて現われた。そんな気持で『文藝時代』の創刊号を迎えた。こうした感激を、私と同年輩の文学愛好者はひとしくその頃、味わったのではないかろうか」と『昭和文学盛衰史 一』(文藝春秋社、一九五八年三月)に記した高見順のように、新しい文学を夢見る、リテラシーの高い若い文学愛好者が主たる読者であったと推察される。

ここには出版社の戦略も介在してくる。福岡益雄の前掲の回想「創刊の前後」に表われているように、『文藝時代』創刊は、金星堂が震災後の出版方針を「新興文学の紹介と新人育成」に定めたことと不可分であり、それが可能となったのは、文学出版が好景気であったからである。文学出版がビジネスとして自律する一九二〇年直後から、金星堂は「随筆感想叢書」(一九二二〜五年)、「金星堂名作叢書」(一九二二〜三年)、「先駆芸術叢書」(一九二四〜六年)など、文学関係の叢書刊行に乗り出していく(注15)。おそらく、こうした出版物で得た資本をもとに、「新興文学の紹介と新人育成」を行いつつ文化資本を蓄積し、そのなかから出版物を刊行することで、資本を回収するというサイクルを金星堂が想定していたから

に違いない。出版社の資本の論理からすれば、『文藝時代』同人に選ばれた作家たちは投機の対象でもあったわけである。

第四節 『文藝時代』同人たちのゆくえ

では、『文藝時代』の創刊によって、同人たちにどのような状況の変化が表われたのだろうか。おそらく、それを克明に記しているのは、『三田文学』を経て『文藝時代』に加わった加宮貴一である。

加宮は、「回顧一年」（『文藝時代』一九二四年十二月号）という、一九二四年の文芸界を回顧する文章のなかで、「新進作家」が創作を継続するうえでの困難を以下のように述べていた。

今年の今頃も、亦かうして可成りみじめである。このみじめさから逃れようと思ふと、つい乱作をするやうになる。しかも、その稿料なるものが、一流の大家などと違つて、話にならない程安いのだから、一層乱作をせざるを余儀なくされる。しかし、これも小説を衣食の足しにしようとするところから生じる欠点だと思ふ。現在の新進作家に、一篇を以て優に三四ヶ月の生活をするだけの稿料を与へたなら、可成り力作が出来るであらうと思ふ人々が、いくらでもある。と云つて見ても、稿料が沢山貰へる訳のものでも無いから、僕のやうなものは、稿料で生活をしようとか、生活費の一部を作らうなどと云ふ考へを無くするに限ると思つてゐる。それには、生活安定第一、小説や芸術第二にする事だと思ふ。僕は、一日も早く、稿料や枚数の事を頭に入れないで創作する方法を取りたいと考へてゐる。

加宮は、『新潮』（一九二四年十二月）の「予が本年発表せる創作に就いて——五十一作家の感想——」掲載の回顧「多作の一年」でも、これと同様のことを述べており、生活の安定を得て、少しでも充実した小説を発表したいという、「新進作家」の偽らざる願いが、ちょうど同じ時に発表された二つの回顧展望から浮び上がってくる。

ところが、翌年の『新潮』（一九二五年十二月）に掲載された同様の回顧「私が本年発表した創作に就いて——四十四作家の感想——」の、加宮の「普通の作品ばかり」と題する文章は、生活安定への渴望について繰り返し述べた前年のものとは大きく内容が異なっている。「常に、余りにも力作の少なき事を顧みて胸中に不満絶えず」と自省しつつも、この年に発表した作品について、「少しづつでも僕でなければ表現し得ないものを表現してあると信じ

る」と、創作に対する自信を覗かせている。ここでは、原稿料及び生活について全く言及することなく、自分自身の創作についてのみ言及している。このような心性を獲得することができたのは、『文藝時代』という、自由に創作を寄稿し、原稿料が支払われる稀有な場を得られたからであり、それが彼に、精神的安定(注16)と経済的安定を同時に齎すことになったからと考えられる。

加宮は前年の「回顧一年」のなかで、「僕は、明年から、創作の大部分を、『三田文学』と『文藝時代』とに発表したいと思ふ。特に依頼されれば別として、あまり自信の無い一夜漬けの作品は、公にしない事を誓ひたい。」と述べていたが、一九二五年の年末回顧を見る限り、それは達成されたと言える。出身大学(慶応義塾大学)関係の『三田文学』に加え、有力な「新進作家」の結集し、原稿料の支払われる『文藝時代』という場を得たことで、ひとまず、このような精神的・経済的に安定した執筆生活の送ることが可能となったのである。この恩恵は、加宮だけでなく、同人たちすべてに齎されたものと見るべきであり、少なくとも創刊当時の『文藝時代』は、文壇の市場化が進行する状況下でシエルターとして役割を發揮していたと考えられる。

しかし、精神的・経済的安定を同人に齎した『文藝時代』も、一九二六年後半期から、急速に廃刊へのスパイラルを描いていく。『文藝時代』は経常赤字を抱え、返本率は次第に上昇し(注17)、一九二六年になると特別定価が常態化する。一九二六年一月号は「本号にかぎり特価金六十銭」と限定値上げをうたうが、しかし、実状はこれと異なり、定価四十銭を五十銭あるいは六十銭とする特価販売を行わざるを得ない状況にあったのである。一月号に続いて、三、五、六、七月号と限定値上げをし、とうとう八月号からは五十銭に定価が変更となるが、いきなりこの号で定価より十銭高い特別定価六十銭にしている。この後も、特別定価販売を行っており、雑誌の窮状が容易に想像される。

一九二六年の『文藝時代』「編輯後記」をたどっていくと、二月号「編輯後記」には「正月号は大分売行がよくて仕合せであった」(前田重信)と、その二ヶ月後の四月号「編輯後記」には「文藝時代」が毎月よく売れるので嬉しい。二月号なんか返品一割少しである。三月号もまだよく分らぬが大分売れてゐる」(石浜金作)と、この年の前半には販売好調を伝える言説が見られたが(注18)、後半になると、原稿の集まりが悪くなり、同人雑誌としての求心力を欠くようになる(注19)。編集についても円滑に進んでいたとは考えにくく、この年の七月号からは、それまで輪番編集担当の個人宛になっていた連絡先が、「金星堂内文藝時代編輯係宛」に変更となり、当初の輪番制が十分に機能しなくなったことが察せられる。

また、十一月号「編輯後記」には「無暗に発行が遅れてしまった」、「こんなにごたついて弱ったことはない」と、さらに、一九二六年十二月号「編輯後記」に「今月号は同人の名がタツタ三人しか見当らない。寂しい気がする、ぐらゐで勘弁願へればいゝが、これでは同人雑誌の意味をなさぬ、怪しからん、と云はれたら一言もない。」とあり、雑誌の編集全般に停滞感がうかがえる。

また、これと呼応して、福岡益雄が述べているように（注20）、横光利一や川端康成のように文壇で頭角を表した同人たちは、他誌からの原稿依頼が多くなったために、『文藝時代』に寄稿をしなくなる。すると、雑誌の売れ行きが悪くなり、返本率は上昇し、赤字は膨らみ、それを少しでも補うために特別定価をつけざるを得なくなる。こうした悪循環から抜け出せないまま、「円本」時代の到来となり、さらに形勢は悪化の一途をたどることになるのである。

『文藝時代』は、「円本」の登場に呼応するように、一九二七年三月号以降、五十銭であった定価を三十銭に改定する。これは、「円本」の廉価販売に呼応し、この時期、定価三十銭になっていた『文藝春秋』に歩調を合わせるための定価改定と推察されるが、あまり功を奏さなかったようだ。一九二七年一月号には「年極読者募集」の広告をうつと同時に、石浜金作、片岡鉄兵が再び編集の任に就き、編集にもさらに力を入れようとするのだが、すでに有力な書き手のあまり寄稿しなくなった『文藝時代』は、結局は劣勢を挽回できぬまま、この年の五月にはその役割を終えて廃刊となる。廃刊の「編輯後記」には「締切期日が過ぎても原稿が集らない」「編輯上種々手違ひ」があると編集上の問題点が示されたうえで、横光利一「文芸時評」の重要な箇所脱落があったという事実が紹介されている。このようなミスは、編集システムが機能しなくなったことを象徴する出来事であったと考えられる。

しかし、なぜ、一九二六年前半には好調であった『文藝時代』が、同じ年の後半になると急速に失速をし、翌年には廃刊に追い込まれることになったのだろうか。同人の寄稿が少なくなってきたことについてはすでに述べたが、それと少なからぬ相関性があると考えられるのが、一九二六年の年始から、「めまぐるしいほどの発展段階に入る」（注21）『文藝春秋』の存在である。『文藝春秋六十年の歩み』（文藝春秋、一九八二年一月）によれば、この年の一月号から発行部数が一万余部となり、四月号からは高速回転機による印刷が実現され、六月には、文藝春秋社の規模と組織拡大の結果、旧有島武郎邸を借りて、菊池家と独立した社屋での経営を開始する。また、新潮社が放棄した演劇雑誌『演劇新潮』を再刊（四月）、つづいて『映画時代』を創刊する（七月）など、新しい事業に乗り出していく。『文藝春秋』自体

も、十一月号には、当時の新聞紙法により、政府に保証金を納めて、政治記事の掲載も可能となり、文藝雑誌から総合雑誌への第一歩を踏み出していくことになる。

こうした拡大路線の反映として、九月号からは、目次の表紙掲載をやめ、随筆、雑文を精選のうへに掲載することにし、新規に「特別読物」欄をつくるなど、誌面の拡充を行っていく。九篇もの創作がこの号に掲載されていることに表われているように、リニューアルした『文藝春秋』は、創作にも力を注いでいくのだが、『文藝時代』にとってみれば大きな打撃となつたと考えられる。関東大震災後に値上げされる総合雑誌や婦人雑誌の原稿料(注22)には及ばないにしても、かつて「編輯同人」であった頃の『文藝春秋』とは違い、原稿料の支払も安定し、発行部数が『文藝時代』の二十倍以上の十一万部となり、編集方針の変更にともなつて、創作の誌面も十分に用意されているということになれば、横光のみならず、他の『文藝時代』同人の目にも、『文藝春秋』は魅力的な媒体に映つたに違いない。

福岡益雄が『文藝時代』失速の原因の筆頭に名前をあげた横光利一は、一九二六年に入ると、妻の看病のため全体的に執筆ペースが落ちるなか、『文藝時代』にあまり執筆しなくなる一方で、『文藝春秋』への寄稿ペースは衰えることはなかった。たとえば、横光はこの年、『文藝時代』には創作「ナポレオンと田虫」(二月)と随筆「朝から晩まで——同人日記」(二月号)、「寝たらぬ日記——湘南サナトリウムの病院にて」(七月)の計三点しか寄稿していない。それに対して、『文藝春秋』には創作「現はれた相手」(二月)、「貴族の結婚」(六月)、「蛾はどこにでもゐる」(十月)と「富ノ澤の死の真相」(二月)、「近頃の雑筆」(八月)、そして『演劇新潮』には創作「閉らぬカーテン」(九月)と随筆「新劇協会更生第一回の内外——「記念祭」の監督」(十二月)と、文藝春秋社刊行の雑誌に、計七点も寄稿しているのである。前年の一九二五年には、『文藝時代』に八点(「編輯中記」は除く)、『文藝春秋』に五点、それぞれ寄稿しており、『文藝時代』おける前年との差は歴然としている。

ただし、『文藝時代』失速の原因を考えるうえで、『文藝春秋』の躍進は一因にすぎず、総合雑誌、婦人雑誌、新聞へ寄稿する機会が徐々に増えていったことなども視野に入れる必要がある。横光の場合、一九二六年にはじめて総合雑誌『中央公論』(七月号)に小説を掲載し、また、婦人雑誌では、『女性』に掲載された「春は馬車に乗つて」(八月号)が話題を呼び、以前にも増して婦人雑誌に寄稿する機会が多くなっていく。横光だけでなく、『文藝春秋』など他誌に執筆する機会の増えた同人も少なからずおり、それが雑誌の求心力を急速に衰えさせていったと考えられる。利益の再生産を考えにくい『文藝時代』にとっては、文化資本の再生産が唯一の望みであったが、有力同人が執筆しなくなることで文化資本の蓄積も困難

となり、雑誌の市場価値が失われていくと同時に、その存在意義が危うくなるのは必然の趨勢であった。

それを裏づけるように、川端康成は「十月雑誌連評」（『読売新聞』一九二六年十月十日）で次のように、『文藝時代』が転換期に直面していることを的確に指摘していた。

「文藝時代」はこの十月で二周年である。二年経てば、どんな同人雑誌だつて、創刊当時の澁刺とした気持に一段落がついてしまふ。で今「文藝時代」が雑誌として新鮮な存在を続けて行くためには、何とか一転換しなければならぬと云ふ時に際会してゐる。

「新潮」の様な広い範囲の文藝雑誌とするか、または今度文藝春秋社から出ると云ふ若い無名作家のための雑誌とするかの、二つに一つである。今更同人が意気を新に糾合したり、結束して一雑誌に閉ぢ籠つたりする必要はあるまいし、また出来なからうと思ふ。

「文壇といふ市場」の論理と価値基準に即応しながら広く書き手を求めていくのか、あるいは、創刊時の『文藝時代』に立ち返って、「新人育成」を目的とするのか、『文藝時代』のありうべき二つの可能性と、そのどちらでもない現状をとらえた分析は、この雑誌の置かれていた状況を鋭く突いたものと考えられる。しかし、すでに『新潮』の成功を遂げた新潮社と、『演劇新潮』『映画時代』に加えて『創作月刊』（一九二八〜九年）刊行に乗り出していく文藝春秋社の挟み撃ちにあつており（注23）、『文藝時代』はいずれの方向に進んでいくことも困難であつたに違いなく、実際にはこのどちらをも選択し得なかつたのである。

金星堂のバックアップにより、商業雑誌に書くときと同様に原稿料を得られ、文芸同人雑誌と同様に文学的・芸術的主張を議論・共有し、発信する「場」としても機能していたことで、『文藝時代』は同人たちにとっては魅力的な表現媒体であつたに違いない。だからこそ、『文藝春秋』を離れて創刊する意義があつたわけだが、皮肉にも、『文藝春秋』が「めまぐるしいほどの発展段階に入る」と呼応し、さらに「円本」時代を迎えるに及んで、『文藝時代』ならびに「新感覚派」は、その市場性を急速に低下させ、役割を終えることになる。一方、創刊以来発展を続け、創刊からわずか四年ほどで、文芸雑誌から総合雑誌となった『文藝春秋』は、さらに誌面を充実させていくことになる。

『文藝時代』という場を失つた同人たちを待ち構えていたのは、「円本」ブームに象徴される、本の大量生産・大量消費を急速に進展させてしまった早すぎた消費革命の時代であり、「円本」全集の列に加われるか否かという、文壇的∥経済的序列化がさらに進化した状況であつた（注24）。そこは、『文藝時代』同人の列に加わったときよりもはるかに厳しく作家としての価値を問われるドラステイックな市場社会であつたのである。

注

- 1 『文藝春秋』は、『文藝時代』創刊と前後して、同人制をとらなくなるだけでなく、「文藝春秋」清規」をとりやめ、一九二四年七月号以降、創作欄を二段組にするなど、『文藝春秋』の誌面とシステムは徐々に変化していく。こうした出発期『文藝春秋』のありようは、近代日本の出版機構の問題を考えるうえで重要である。
- 2 紅野敏郎「『文藝時代』前史——『文藝春秋叢書』について」(『新感覚派の文学世界——『文藝時代』を中心に』、一九八二年十一月)は、「文藝春秋叢書」に注目し、『文藝春秋』と『文藝時代』の相関性に照明を当てている。
- 3 小田光雄『ブックオフと出版業界——ブックオフ・ビジネスの実像』(ぱる出版、二〇〇〇年六月)
- 4 磯田光一『近代の感情革命——作家論集』(新潮社、一九八七年六月)「横光利一の時代感覚——『唯物論』の可能性について」は、「資本主義社会のメカニズムを直視し、マルクス主義の世界観をも一つの観念とみる自分の立場を、横光はあえて『唯物論』と呼ぶのである」と、横光の唯物論についての確にまとめている。
- 5 塩田勉『文学の深層と地平——文体論の可能性を拓く——』(早稲田大学語学教育研究所、一九九一年十一月)「三 横光利一「蠅」——「構図の象徴性」とは何か」は、「時代は放蕩する(階級文学者卿へ)」にうかがえる「交換価値」と「使用価値」をめぐる問題性を、ルカーチ、ヴァルター・ベンヤミンの理論を参照しながら、的確に批評している。
- 6 山本芳明『文学者はつくられる』(ひつじ書房、二〇〇〇年十二月)「第九章 大正九年、出版ビジネスは〈文学〉を自律させた——『読売新聞』コラム「読書界と出版界」から——」における指摘。
- 7 出発期『文藝春秋』は、作家に関するゴシップを掲載し、番付などで作家を格付けするなどして、作家の商品性の価値評価をしばしば行っていた。おそらくその最たるものは、『文藝春秋』企画の「文壇諸家価値調査表」(一九二四年十一月)である。この企画は、「学殖」「天分」「修養」「人気」など十一の観点からそれぞれ百点満点で作家に点数を付けることで、作家の価値を数量化する試みであり、一九二〇年代における文学の市場化を象徴する一つの出来事と言えるだろう。
- 8 永嶺重敏『モダン都市の読書空間』(日本エディタースクール出版部、二〇〇二年三月)「第二部 活字メディアの大衆化 第三章 初期『文藝春秋』の読者層」における指摘。

- 9 『書物往来』（一九二四年七月）に、『文藝春秋』の創刊号から一九二四年五月号に至る「印刷部数一覧」の広告が掲載されている。
- 10 「文藝春秋」清規」には、掲載枚数について、次のような規定を設けていた。「一。如何なる大家の原稿と雖も九枚以上絶対お断りのこと。／＼。三枚より六枚半位を最も歓迎すること。それ以上は困ること」。
- 11 橋本求『日本出版販売史』（講談社、一九六四年一月）、岡野他家夫『日本出版文化史』（春歩堂、一九五九年七月）、東京堂『東京堂百年の歩み』（東京堂、一九九〇年五月）などを参照した。
- 12 『文藝時代』は周囲から新進作家としての「大同団結」と見なされながらも、すべての同人たちに「新感覺派」としての共通理念があったわけではなく、また、同人個々の創作方針も一致していない。そのことに関しては、小田切進『昭和文学の成立』（勁草書房、一九六五年七月）『文藝時代』とその周辺」、保昌正夫『横光利一』（明治書院、一九六六年五月）『文藝時代』の性格」にすでに明らかである。
- 13 伊藤整「解説」『『文藝時代』複製版別冊』、日本近代文学館、一九六七年五月）
- 14 佐々木味津三（一九二四年八月十日付）と川端康成（一九二四年八月十五日付）の書簡のやりとりには、川端が、金星堂の提案した「投書雑誌」に強く反対し、あくまで「同人雑誌」にこだわっていたこと、そして、『新思潮』『文藝春秋』のメンバーが多くなることに十分に注意していたことがうかがえる。その一方で、新進作家すべてを結集させる考えに消極的であるという考えを表明している。高見順『対談 現代文壇史』（筑摩書房、一九七六年六月）収録の、川端康成と高見順の対談「新感覺派」でもこれと同様の発言がある。また、高見は『文藝時代』を一般の文芸同人雑誌とは異なる、「同人雑誌の中から優秀なものを集め」た、卓越化した雑誌に感じられたからこそ、同人雑誌にもかかわらず、あえて購入したことを発言している。
- 15 紅野敏郎『大正期の文芸叢書』（雄松堂出版、一九九八年十一月）に、金星堂刊行の文芸叢書の紹介があり、その意義についての言及がある。
- 16 『文藝時代』創刊が精神的安定を齎したことについては、川端康成「文藝時代」（『文藝時代』一九二四年十二月号）の次の文章にも表われている。「後半期は「文藝時代」の仕事をしてゐたので、絶えず気持に活気があつた。この仕事は自分のためにも文壇のためにもなかなか有意義であつたと思つてゐる。（中略）今年私一個としても自信が出来たし、「文藝時代」が出たために団体的な自信も強くなつた。自分の価値と云ふものが少しづつ

私に明らかになり始めた。従来とは異つた目標がおぼろげながら見え初めて来た」。

17 『文藝時代』の返品率については、川端康成が「金星堂の主人」である福岡益雄から聞いたという以下の回想がある。「今日金星堂の主人に会つて私が聞いて来たところでは、創刊号は五千部で、三割の返品だつたさうである。終りには七割の返品になった。金星堂は月々千円ほど損をしてゐてくれたさうである」(「独影自命」一九五〇年二月二十四日)。

創刊号が五千部で三割の返本であるから、実質販売部数は三千五百部となる。廃刊時の部数についての記録がないので詳らかではないが、とうてい創刊時の部数が維持できたとは考えられない。かりに、五千部、返本率七割で計算すると、実質販売部数は千五百部。雑誌廃刊近くになるにつれて、販売部数が相当落ち込んでいったことになる。

18 前年からそうした状況が続いていたことがうかがえる。たとえばそれは、『文藝時代』一九二五年九月号「編輯後記」の「八月号はすばらしい成功を収めた。三省堂の如きでは八月の九日に既に売切れてしまった。文藝時代がかくの如く外実共に益々発展してゆくのは誠に喜びに堪えない。」という、売行好調を伝える記事に表われている。

19 『文藝時代』一九二六年四月号「文壇波動調」には、「文藝時代同人はこの頃文藝時代を愛することを忘れてるぞ」(編輯当番)とあり、一九二七年一月号「編輯後記」には、前年に「沈滞してゐたといはれてゐる」ことを認め、「十五年度は丁度その呼吸抜き時代であつたかも知れぬ」という記述がうかがえる。

20 福岡益雄は前掲「創刊の前後」で以下のように述べている。「：横光さんをトップに、川端さんなどがつづいて大雑誌に進出するようになって、既成、新進の差別がなくなり『文藝時代』の同人達は、小説に評論に作家としての基盤を次第にかためて来たのである。流行作家の仲間に入って忙しくなった同人達は、大雑誌や、新聞等の原稿に追われて、『文藝時代』の原稿が遅れたり、又は書かなくなったりして、誌面の精彩はだんだん褪せてくるようになった。創刊当時の意気は失われてしまったようであつた。赤松月船「一九二六年文藝時代」(『文藝時代』一九二六年十二月)にも、横光、川端が寄稿しなくなったこととの指摘がある。

21 『文藝春秋六十年の歩み』(文藝春秋、一九八二年一月)

22 木佐木勝『木佐木日記 第一巻』(現代史出版会、一九七六年四月)に『中央公論』『改造』両誌とも大正十二年の震災前には作家の稿料は五円ぐらゐまで引き上げ、大正十三、四年ごろには六円乃至八円を支払っている。但し婦人雑誌の稿料は別格で、大体総合雑誌の稿料の三、四倍に当たっている」という、原稿料に関する「注」がある。おそらくこの

記述は、広津和郎『年月のあしおと』（講談社、一九六三年八月）を参照したものである。前田愛『近代読者の成立』（有精堂、一九七三年十一月）「大正後期通俗小説の展開——婦人雑誌の読者層——」によれば、「大正末年の婦人雑誌の稿料は総合雑誌の四〜五倍ということになる」。

23 文藝春秋社から『手帖』（一九二七年三月十一月）が創刊されたことも、執筆者の共通する『文藝時代』の存在意義を少なからず脅かしたに違いない。この雑誌は、『文藝春秋』と『文藝時代』の中間の性質をもつ雑誌であったと考えられる。エッセイをはじめ、短い文章を掲載する点で、『文藝春秋』の編集方法を継承するが、『文藝時代』の編集方針の方がより強く反映されているからである。紙質・段組など誌面構成は『文藝時代』と同様にかなり贅沢であり、また、一人一頁に自由に書くという発想は、『文藝時代』創刊に際しての同人個々の尊重という思想と呼応する。発行部数も、『文藝時代』とほぼ同数の五、六千部。

24 山本芳明は前掲『文学者はつくられる』第十一章 円本ブームを解説する——「早魃時」の新進作家たち——で、「文藝時代」終刊後の、中河与一、諏訪三郎ら同人たちの苦境を的確にとらえている。また、木佐木勝『木佐木日記 第二卷』（現代史出版会、一九七五年八月）の一九二七年六月二日には、次のような記録がある。「諏訪君たち、新進作家の拠点だった『文藝時代』がこんど廃刊になったので、仕事の目標を失ったと言っていたが、諏訪君としては心理的打撃が大きかったのではないのかと思つた」。

第四章 出版メディアと作家の新時代

——大正後期から昭和前期の改造社と横光利一

第一節 横光利一と改造社の軌跡

一九二〇年代、昭和文学の出版期に大きく変貌を遂げる出版メディアが作家とどのようにかわりあいながら、相互に展開していくのだろうか。出版メディアが拡大、多様化していくこの時期、とりわけ「文学」あるいは「作家」について考察するうえで、この視点はとりわけ不可欠なものとなるだろう。しかし、一九二〇年代の出版メディアと作家との関連性については（注1）、これまで必ずしも十全な検討がなされてきたとはいえない。

したがって本章では、この時代に飛躍的に発展を遂げていく出版メディアと、それと強い関係を有しながら大きく展開していく作家とを抽出し、両者の相互関連性を考察する。一九二〇年代日本におけるマスメディアと文学との関連性をめぐる研究の一環として（注2）、個別の出版社とそこから刊行された雑誌の変化が作家の変容に不可避的に関与することを検討し、その視点から昭和文学出版期の特性をとらえなおすことを目的としている。

具体的にとりあげる出版メディアは、東京毎日新聞社社長であった山本実彦の設立した改造社とその刊行物、総合雑誌『改造』（一九一九年四月〜五五年二月）である。改造社ならびに『改造』を対象とする理由は、第一次世界大戦後に相次いで創刊された総合雑誌『我等』（一九一九年二月創刊）、『解放』（一九一九年六月創刊）などがほとんど廃刊するなかで、昭和改元とともに大きく飛躍し、昭和文学の出版期を象徴し、この時代を代表する出版社、総合雑誌となっていくからである。

第一次世界大戦後の新時代と変革の時代を象徴する（注3）『改造』は、創刊当初は継続すら危ぶまれるが、第四号（一九一九年七月）〈労働問題・社会主義批判号〉で編集方針転換を打ち出してからは、次第に頭角を現していく。大戦後のいわゆる世界的同時性の潮流にあつて、アインシュタイン博士招来と相対性理論ブーム（一九二二年）を演出。アインシュタインの他にも、バートランド・ラッセル（一九二二年）、マーガレット・サンガー（一九二二年）らを招聘するとともに、世界的な著名人に積極的に原稿を依頼した。また『改造』の他に、『女性改造』（一九二二〜四年、戦後復刊）、『演劇改造』（一九二六〜八年）といっ

た関連雑誌を刊行するなど事業を拡大、展開していく。

なかでも特筆すべきは、文学事業の展開であった。『改造』発刊直前の一九一九年二月二十七日に開催された改造社主催「文星招待会」で、山本は「大戦後の日本は、武的方面の努力から転じて、財的又は文的方面に開展を策し、所謂新文化運動をなすべき時期に入りました」(注4)と述べたというが、この「新文化運動」のなかで彼がとくに重視したのが「文学」だったのである。

『改造』創刊の翌年に、賀川豊彦「死線を越えて」を『改造』に連載(一九二〇年)、これが好評を博したことで連載終了を待たず、単行本化される(同年十月)。改造社初の単行本『死線を越えて』は二十万部をこえるベストセラーとなり、出発期改造社の経済的基盤が確立する。その後、山本は『改造』の創作欄の充実をはかるため、『中央公論』と原稿料の値上げ合戦を繰り広げ、社長自ら作家を訪問するなどして、執筆者の獲得へ乗り出していく。中堅、大家だけでなく、若手作家の起用にも積極的であった。しかし、大正後期には経営的に難しい局面を迎え、社の存続が危ぶまれていたのである。

そうした状況を一新するのが、一九二六年以降逐次刊行され、「円本」ブームの火付け役となった『現代日本文学全集』の成功である。この成功と『改造』の誌面改革断行につづいて、改造社創刊十周年記念(注5)の懸賞小説(一九二八年)ならびに懸賞文芸評論(一九二九年)と、改造社は次々に文学事業を展開する。まさしく大正から昭和への転換期に、改造社と『改造』は文学事業に力を注ぐことで、飛躍的な発展を遂げていく。同業者の新潮社社長・佐藤義亮に「投機的な出版」(注6)と言わしめた山本実彦社長の経営・編集戦略がひとまず成功を収めたのである。

このような改造社と『改造』の発展期に両者と関係する多くの作家のなかで、特に焦点をあてたいのが横光利一である。この作家をとりあげる最大の理由は、これまで述べてきた改造社と『改造』の展開と呼応するように活動を繰り広げ、作家としての評価を獲得していくからである。昭和時代に入ってから、横光と改造社との関係は次第に密接なものとなり、後年、『改造』の作家と称されることになる。「上海」「機械」「紋章」「純粋小説論」といった横光の代表作の多くは一九二〇年代から一九三〇年代の『改造』に掲載され、第二次世界大戦後の彼の死(一九四七年)、没後の全集刊行を経て、『改造』の終刊と改造社の解散(一九五五年)までつづく。横光利一の作家活動とその評価は、改造社ならびに『改造』という出版メディアの趨勢と軌を一にし、両者の軌跡は見事に呼応するように見えてくるであろう。

第二節 昭和二年の誌面改革と作家の展開

改造社は一九二七年二月号の『改造』で、何を目的にどのような誌面改革を行ったのだろうか。まず、それを検証するところからはじめたい。出版文化史あるいは改造社における『現代日本文学全集』の重要性はすでに多くの論者によって言及されてきたが、この全集刊行と誌面改革も、改造社と横光利一について考察していくうえで重要なポイントとなる。興味深いことに、『現代日本文学全集』刊行開始とそれにもなう『改造』の誌面改革を契機に、改造社と横光の関係は次第に密接なものになっていくからである。

起業当初から誇大な広告をうち（注7）、『現代日本文学全集』創刊時には広告会社（電報通信社）に依頼、派手な広告戦略を展開する改造社の方針は、一九二七年二月号の「編輯だより」にも充分にうかがえる。その記述は、毎号「編輯後記」で具体的数値を示しながら編集・経営状況を読者にアピールする『文藝春秋』のスタイルと類似するが、『改造』の場合、これよりも誇大的であるのを特徴としていた。

一九二七年二月号の「編輯だより」に、「そして此の機会に編輯上にも大革新を行ふが、現在までは本誌は綜合雑誌として聊か偏していたやうなところもあつたが、今後は総ての新しい方面を開拓して百万読者の総てに必要な機関としたい」「かゝる急激の革新をすべての方面に断行したが、しかしその質に於ては論文でも、創作でもこれ迄よりは一層力作を登載する、片々たる駄作は従来の如く登載しない」と誌面刷新のねらいについて語られると同時に、誌面改革について具体的数字を示しながら、読者にアピールしようとしている。『現代日本文学全集』に倣いながら、思い切ったコストダウンをはかり、廉価で大量な情報を流通させることを主眼とする誌面改革の戦略のポイントは、以下の四点に整理できるであろう。

一点目は、八十銭から五十銭への価格改定。このような思い切った値下げ断行については、『文藝春秋』が一九二三年の創刊以来、売上げ部数を急速に伸ばし、一九二六年に総合雑誌に衣替えしたことが念頭にあったにしても、もっとも意識されていたのは、原稿料値上げでしのぎを削った同じ定価八十銭のライバル誌『中央公論』である。この時期、『中央公論』の編集者であった木佐木勝は、『改造』値下げ断行に際しての中央公論社側の動揺を日記に克明に記録している（注8）。値下げ断行は質の低下をイメージさせかねないが、『改造』はそれを回避するべく、コンテンツの質を更に向上させることを以下のように述べている。「本月号の雑誌は従来のそれより遙に内容が秀れて分量が多く、それで五十銭で読めることになった」。さらに、発行部数が百万部に達したならば、「二十銭か三十銭の価格」にすると述

べていた。

二点目は、編集上の改革。具体的には、活字のポイントを九ポイントから八ポイントに、段組を二段組もしくは三段組に、行組を十七行組二十行組から二十三行組二十五行組に、それぞれ変更するというものである。そうすることで、一頁に収まる字数を増加させ、頁数を大幅に減少させる。「従来三百五十頁位の分量の内容が今回は二百十頁位」に、すなわち頁数を四十%削減することが可能となるのである。この削減率は、八十銭から五十銭へとというプライス・ダウン率約四割とほぼ呼応する。ページ数と定価の相関関係という点に限って言えば、この数字はほぼ妥当なものであると言えるだろう。また本文の文字については、「急激の改革のため八ポイント活字が全部揃はず、ルビつきとそうでないもの」があり、次号以降は「一定した活字」を使用し、不統一を是正することが報告されている。

三点目は、読者数増加と読者層の拡大。目標として「百万」と具体的な数字が繰り返し掲げられているが、この数字は『現代日本文学全集』の倍以上にあたる。『現代日本文学全集』同様、廉価販売にして、ルビを付すのを原則としたのも、購読者を増やすための戦略に他ならない。左翼的雑誌として出発した『改造』が、「現在までは本誌は総合雑誌として聊か偏っていたやうなところもあつたが、今後は総ての新しい方面を開拓して百万読者の総てに必要な機関としたい」とし、さらに多くの読者を獲得するべく、イデオロギーの軌道修正についても言及するのである。

しかし、「円本」の読者数をはるかにしのぐ「百万読者」とは画一的で抽象的な「大衆」の読者に他ならず、『改造』の限定的な読者層（若い読者や労働者層）（注9）を拡大するのは現実には不可能に近かった。また、後述するように、『改造』が日本国内のみならず、東アジアの旧植民地を市場に想定していたことを考慮に入れると、この「百万」という数字には、その地域の読者も含まれていたことが理解されてくる。

四点目は、三点目と関連する発行部数の増加。「平常の二倍以上の増刷を断行」とあるが、客観的データがないため正確な部数を確認することはできない。しかし、発行部数の増加については、以下に示す、翌月の『改造』（一九二七年三月）の「編輯だより」が参考になる。

「従来高級な総合雑誌は、その部数もあまりたいしたことはなかつた。しかるに本誌が一度び革命的に三十銭の値下を断行するや僅々二ヶ月にして十一万部の増加を示したことは実に我国文化史上の一大奇蹟である。この増刷部数には一冊半冊の懸値もない。本年内には五十万部を突破するかも知れない」。いかにも誇大な表現であるが、もしこの記述にしたがうならば、この編集・経営はひとまず功を奏したと言えるのかもしれない。

しかし現実には、社の期待に反して発売部数が伸びず、一時は二十万部に達した発行部数を逐次減少させていくことになる。一九二七年中に「五十万部を突破する」どころか、リニユーアルから一年後には発行部数は十万部に減少、それでも返品率が五割もあったという。『現代日本文学全集』刊行以後の、いわゆる高級雑誌全般の売れ行きは、現実には厳しい状況を呈していた（注10）。『改造』も例外ではなかったのである。

ところで、一九二七年二月号の誌面改革は、雑誌単独によるものではなく、『現代日本文学全集』あるいは「改造社文学月報」と連携し行われていた。すなわち、『現代日本文学全集』の読者呼び込むべく、『改造』では『現代日本文学全集』配本と呼応する特集を組む。さらにそれを補足するため、『改造社文学月報』を『現代日本文学全集』の購入者に配布する戦略に出た。雑誌『改造』では、毎号「編輯だより」で『現代日本文学全集』配本について言及、一方、『改造社文学月報』でも、『改造』に関連する記事あるいは広告を掲載していたのである（注11）。

たとえば、一九二七年二月号「編輯だより」に呼応するものとしては、『改造社文学月報』第二号（一九二七年二月十五日）掲載「本全集の会員は必ず毎月の『改造』を」と題する以下の文章がある。

雑誌『改造』には毎月「明治大正の文学」に関する興味と実益ある記事がその途の權威ある人に依つて書かれます。本全集の読者は必らず御一読の上、明治大正の文学に就いて的確なる知識を備へて置くことが必要です。それに雑誌『改造』は二月号より三十銭値下を断行して僅々五十銭で手に入ることになりました。是非御一読願ひます。

また、『改造社文学月報』第四号（一九二七年四月一日）掲載「雑誌『改造』と本全集」でも両者の連携を保つことが確認される。改造社は『現代日本文学全集』と『改造』との双方向的連携をとることで、双方ともにさらに多くの読者を獲得しようと試みるのである。

しかし、すでに述べたように、『現代日本文学全集』の経営・編集方針を参考に行われた『改造』の誌面改革は、必ずしも芳しい結果を得られたわけではなかった。ただしそれは、「百万」の読者を獲得するべく発行部数ならびに発売部数を増加しようとする改革が成功しなかったためであり、『中央公論』のライバルである『改造』の位置が脅かされたわけではない。むしろ、大躍進を期した改革は、変革を志向する『改造』のイメージをアピールすることになったと言えるだろう。

『現代日本文学全集』の刊行とそれに呼応して行われた『改造』の誌面改革と呼応し、『改造』一九二七年六月号の巻頭言「出版革命時代と本社の立場」では、改造社の立場が次のよ

うに述べられていた。「出版業者はいつでも社会の先覚者であり、預言者たり得る識見を先要条件とする」。次々に新しい小説の実験を試み、若い読者の支持を集め、前衛の旗手としてすでに定評を得ていた横光は、「出版革命時代」の「先覚者」たろうとし、変革を志向する『改造』のイメージに合致するとともに、このメディアが期する新時代の読者獲得のために格好の作家であったに違いない。だからこそ、改造社は新しい執筆者の横光利一を積極的に起用し、両者の関係は次第に密接なものとなっていくのである。

第三節 作家と雑誌をつなぐ編集者

作家や作品を検討するうえで編集者の証言が活用されることは少なくなかったが、出版社と作家のあいだで両者を架橋する存在として編集者を重視することは、これまであまりなされてこなかった。しかし、出版社と作家の相関性という論点から検討していく際に、両者のあいだにあつて、作家の創作をプロデュースし、サポートする編集者との関係を重視する必要がある。出版社と作家との関係の多くを占めるのが編集者と作家との交流であり、それは、出版社と作家との相関性を考えるうえで不可欠なものとなるからである。

改造社と横光利一においてこの重要な役割を果たした編集者は、一九二七年四月に改造社に入社し、退職する一九三八年九月までのあいだ横光の担当だった水島治男である。作家・横光利一と『改造』編集者・水島治男との関係を重視することで、出版メディアと作家の間に働く力学がより立体的に浮かび上がってくると考えられる。リニューアルした『改造』（一九二七年二月）の「編輯だより」には、横光利一のこととともに、これから彼との関係について述べていく水島治男にも関連する記事が出ている。はからずも、横光と水島と横光の両者にとつてもかかわりのある号となっていたのである。

横光については、「本月号の創作欄は力作が集まった」という小説のうち、「横光氏四十三枚」として紹介された「花園の思想」についての言及がある。『改造』と横光の関係の端緒は、四百字原稿用紙換算約百枚もの小説「愛巻」（一九二四年十一月号）を山本実彦の好意により一挙掲載したときに遡るが、その後継続的に執筆していたわけではない。短編集『春は馬車に乗つて』を改造社から一九二七年一月を刊行、同年二月号『改造』に「花園の思想」を掲載したのを契機に、以後、『改造』に常連として寄稿するようになる。「花園の思想」は、翌年マルクス主義文学者とのあいだに戦わされる論争（形式主義文学論争）において主張する形式主義の思想を背後に潜めつつ書かれており、横光の新たな展開を象徴する小説でもあ

った。その「花園の思想」原稿（注12）の一枚目に朱で記された「改造二月号原稿二段二十三行八ポイント」と鉛筆書きによる「ルビ付」という割付は、先の「編輯だより」の記述と呼応している。『改造』リニューアルの歴史的コマを、この原稿は刻印していたのである。

一九二七年には、短編集『春は馬車に乗つて』出版と「花園の思想」掲載に続き、水島が最初に原稿をもらいに行ったという「朦朧とした風」（一九二七年七月号）と「皮膚」（一九二七年十一月号）が『改造』に、また、「主観主義と菊池寛氏」（一九二七年四月一日）と「これにまさる全集はない」（一九二七年六月五日）が『改造文学月報』に掲載されている。単行本の出版部と『改造』『改造文学月報』とが連携しながら、横光を売り出していこうとする様子がかがえる。また、神戸、東京などで開催された『現代日本文学全集』刊行記念講演会（一九二七年五月）に講師として参加するなど（注13）、改造社の宣伝活動にも協力している。このように、この年から、改造社と横光がともに発展を遂げていく時代がはじまるのである。

一方、水島治男が一九二七年二月号「編輯だより」と関連すると述べたのは、ここに掲載された求人広告に応募し入社した新入社員の一人だったからである。この時期、日本社会全体は不景気であったが、改造社は『現代日本文学全集』刊行開始ならびに雑誌『改造』の新たな展開に際して新規採用者を必要としていた。多数の応募者のなかから営業部で採用された水島は、『現代日本文学全集』の販売活動に従事したのち、すぐに『改造』編集部に移籍、五月からすぐに横光利一、葉山嘉樹の担当になった。以後、一九三八年に退社するまで、「改造」誌上に掲載されたふたりの作品すべてを担当することになる。横光と葉山の作品は、『現代日本文学全集 第五十篇 新興文学集』（一九二九年七月）に早くも収録されることになり、改造社が両者に期待をかけていたことがうかがえる（この集には他に、前田河広一郎・岸田國士・片岡鉄兵の作品を収録）。

水島は「横光さんのこと」（『日本近代文学館』六号、一九七二年三月十五日）で、入社してすぐに両者の担当編集者となった時の思いを以下のように述べている。「共に将来を嘱望された新人旗手である。新しい年号と共に、日本の文学界に曙光がさしてきたと私は感ずるのだ。発想もスタイルも全く異なる両者の前途に思をいたして、自分自身の前途を賭するのであった」。横光に関していえば、彼が『春は馬車に乗つて』と「花園の思想」を公にし、新たな展開を示そうとする時期に水島は担当編集者となり、この「将来を嘱望された新人旗手」に編集者としての未来を託そうとするのである。

では、水島と横光の相互関係はどのようなものであっただろうか。水島は、改造社時代の回想記『改造社の時代 戦前編』（図書出版社、一九七六年五月）のなかで、原稿の依頼ならびに催促の方法、横光の執筆状況など、編集の舞台裏を次のように披露している。

横光さんもまた、『改造』には、とくに好意を寄せていたようであった。その後依頼した原稿は一ヶ月ぐらいズレができて、必ず書いてくれた。そこで私は、年四回は必ず横光さんに書いてもらおうと、編集会議に持ちだして承認を得ておき、そのことは横光さんには言わずに、二ヶ月ぐらい前から、何月号にお願いします、と依頼に行く。その間、べ切りが迫ると催促に行ったり、あるいは原稿をもらいに行く。結局、月に二、三回は顔出しをするようにしていた。二、三年たつうちに横光家の玄関は、若い新進作家や、作家志望の青年や、評論家たちの履物でいっぱいになっていた。横光利一の黄金時代がはじまったのである。

また、「横光さんは苦勞人」（『横光利一全集月報』十号、改造社、一九四九年一月）には「べ切を厳守され、編輯の予定が安心して遂行できた」とあるが、水島宛横光書簡には（注14）、原稿の遅延を謝する文面が認められており、横光が必ずしも「べ切を厳守」していたわけではないことがわかる。しかし、水島が担当編集者のあいだは、一部例外を除いて、横光は年に二回から四回は『改造』に、しかも一九三一年から一九三七年までは、一九三五年を除いて新年号に寄稿している。そして後述するように、一九二〇年代末から一九三〇年代にかけて書かれることになる代表作の多くが、雑誌『改造』に掲載されることになるのである。

出版社と作家を、あるいは雑誌と作家をつなぐ編集者は、作家の創作行為に少なからず関与することになる。横光利一において、そのような重要な役割を果たすことになる『改造』の編集者は、水島治男であった。彼の場合、作家とのコミュニケーションを重視し、足繁く家に通い、執筆の励ましをし、創作しやすい環境を整えるなど、編集者としての職務に徹し、間接的に創作行為に関与しようとしていように見える。

水島が前掲「横光さんは苦勞人」で「横光さんと私との関係は、純然たる作家と編輯者との間柄である」と述べたのは、おそらくそこに起因する。この一文は、作家と編集者としての立場と役割をそれぞれ尊重し、水島が一編集者としての矜持を保ちながら横光という作家に接し続けたことを伝えている。水島がこのように横光に接することができたのは、「総合雑誌の編集」は「常に編集者と執筆者の協力を基礎に成り立つもの」であり、「商業的立場」よりも「編集者の意図が先行する」という理念が『改造』編集部にあったからに違いない（注

すべての作家がそうであるとはいえないが、横光のように、信頼を寄せる編集者との関係大切にするとともに（注16）、最初の読者でもある「編集者に向けて書く」タイプの作家の場合（注17）、その存在は特に重要なものとなる。水島の存在があったからこそ、横光は『改造』に好意を寄せ、この雑誌に代表作を次々に掲載し、その結果、「黄金時代」を築くことができたのである。

第四節 作家と出版社の戦略

編集者がいかに担当する作家の意を汲み、創作に専念する環境を整えたとしても、現実の出版に際しては、政治的・経済的制約が常につきまとい、情報の発信者たる書き手の意向が裏切られることが少なからずある。改造社と横光の関係においては、『改造』リニューアルの翌一九二八年から一九三一年まで『改造』に七回掲載され、その後刊行された『上海』（改造社、一九三二年七月）成立にうかがうことができる。

「君は上海を見ておかねばいけない」という芥川龍之介の言葉に誘われるように（注18）、横光は芥川の死の翌年四月上旬から五月下旬にかけて上海に渡航、約一ヶ月滞在する。帰国後、この時点での実質的全集『新選 横光利一集』を改造社から上梓（一九二八年十月）、「風呂と銀行」（『改造』一九二八年十一月）を皮切りに、最初の長篇小説『上海』の連載を開始する。当初、改造社からは上海紀行として依頼されていたが、横光はそれを断り、長篇小説執筆を願いだしたのである。直訴状のおもむきのある、以下の山本実彦書簡（一九二八年六月十五日消印）にその経緯が記されている。

今日水島君が来られまして上海紀行を書けとの事でしたが、紀行に書いて了りますと材料が盛り上つて来ませんし、たいていの人がそれで失敗して了つてゐます。それで私は上海のいろいろの面白さを上海ともどこともせず、ぼつかり東洋の塵埃溜にして、了つて一つさう云ふ不思議な都会を書いてみたいのです。それには紀行でも、短篇でも書いて了つたら、もう駄目ですから、ぢくぢくかかつて長篇にしたいと思つてゐるのですが、私の希望を容れ下すつて今度の紀行文はお赦しを願ひたいと思ひます。

芥川が紀行文という形式を選び、『支那游記』（改造社 一九二五年十一月）をまとめたのに対し、紀行文ではなく長篇小説をといて強い希望を持っていた。この時、『支那游記』を意識しなかったはずはなく、横光は芥川が選択しなかった長篇小説という形式を通じて、西歐

列強諸国の植民地政策によって分割された一九二〇年代の海港都市・上海を描こうと試みるのである。

このような横光利一の上海渡航と『上海』執筆に深く関与していたのが、他ならぬ改造社である。芥川と横光の中国、上海への関心は、もちろん、自発的な部分を有していたに違いないが、一方で、マス・メディアとのかかわりのもとにかたちづくられた側面もある。芥川なき後、期待をかける作家の一人横光利一を上海に渡航させ、この都市に関する文章の執筆を依頼しており、『上海』刊行には、改造社の方針、すなわち社長の山本の意向が強く反映していたのである。

水島治男は前掲『改造社の時代 戦前編』で、菊池寛の「純文学しか書けない男だからくれぐれも横光を頼むよ」という言葉に忠実にしたが、山本実彦が横光に非常に期待をかけていたことを、山本自身から直接聞いたと証言しているが、上海渡航と『上海』刊行は、こうした山本の期待の具体的な表われでもあった。

また、上海渡航には、社長の山本実彦が中国問題に強い関心を示し、好んで中国問題を取りあげていたことも深くかかわっている（注19）。芥川の『支那遊記』刊行の翌年、「改造」では「夏季増刊」として〈現代支那号〉（一九二六年七月）の特集が組まれる。この頃から、山本は上海の内山書店主・内山完造と親しく付き合うようになり、この延長線上に横光の上海行きが実現する。中国に強い関心を持つと同時に、そこに人脈のある山本の存在なくしては、横光の上海での滞在、調査は円滑には進まなかっただろう。

上海での見聞を、紀行文としてではなく小説で表現したいとする横光の意向は汲み取られたが、しかし、単行本にまとめる際に、再び改造社の商業主義が発動する。こんどは、出版社の要求が通り、横光としては自分の意に沿わない「上海」という書名が付けられ、単行本化されるに際して加筆・修正する十分な時間的ゆとりもなく刊行されるのである。おそらくこのこともあり、横光は書物展望社版『上海』（一九三五年三月）刊行に際して、大幅な加筆・修正をすることになる。

この『上海』出版の経緯については、横光の担当編集者だった水島治男が、前掲『改造社の時代 戦前編』のなかで、以下のように証言をしている。

横光は『上海』と名づけられた長編の題をきらっていた。雑誌掲載が終わるや否や数日うちに電光石火のごとく本になってしまったのだ。彼の腹中にもっていた題名は「ある唯物論者」というものであったことを聞かされた。私は愕然とした。いずれは単行本になるとは思っていたが、一本になるにあたってなぜ著者と打ちあわせをしなかつ

たのか、出版部と山本は何をしていたのか、横光さんの苦渋を見るに耐え得なかった。「ある（或る？）唯物論者」が本書の題名としていかなる含みをもつかなどはよけいな詮索である。中味の作品の各々の題が奇妙であること、そしてそれが文学書としてふさわしくないのが、俗耳に入りやすい「上海」にしたのでは安っぽい商業主義である。横光としては作品の性格から適応した題名を考えていたのである。儲け主義の裏を行つた方が奇効を奏することだつてあるのだ。上海をテーマにしたのだから「上海」と名づけた本にしたのでは味気ない、次元の低い題であつた。それよりも著者に対して冒瀆である。

改造社の商業主義が介在し、著者とのあいだに十分な相談がなされず書名が決定してしまい、そのために、横光の想定していた書名（「ある唯物論者」）が生かされなかったことを水島は証言したうえで、改造社出版部ならびに山本社長への不満を書き記している。水島のこの証言は、従来、横光の創作意図を検討する際に重視されてきたが（注20）、改造社の商業主義とそれに対する編集者・水島の態度について考えるうえでも重要な資料となるであろう。後年の回想であるにせよ、水島は、担当する横光の意向を確認することをせず、強引に書名を決めてしまった社の対応に強い不満を表明せずにはいらなかった。「風呂と銀行」以降『改造』に連載される一連の小説の編集を担当し、その性質ならびにこれを執筆する作者の立場を改造社のなかでもっともよく理解していたのが他ならぬ水島だったからである。ここには、横光の意に沿うよう書名を考えるべきとする水島と、商業主義を前提に書名を決定した山本の、社会的立場と個人的性質の差異が明確に表れている。それと同時に、あくまで編集者に徹する水島と、出版社の社長であり、かつ執筆者でもあろうとした山本実彦と見解の差異が対照的に浮かび上がってくるのである。

当の横光は山本への不満を直接には述べることはせず、刊行された『上海』の「序」において、以下のような説明をするのみである。

全篇を纏めるにあつて、突然上海事変が起つて来たので題名には困つたが、上海といふ題は前から山本氏との約束もあり、どうしたものか自然に人々もそのやうに呼び、またその題以外に素材と一致したものが見当たらないので、そのまま上海とすることにした。

この引用からは、「上海」という書名が、横光みずから望んでつけたものではなく、山本との約束と歴史的・社会的状況による、他律的な命名であることが理解されてくる。

中国に強い関心を持ち、東アジアを市場とする経営路線を雑誌『改造』ならびに単行本出

版で打ち出していた改造社社長の山本は、「上海」という書名の方が市場で流通しやすく、商業主義にかなっていると考えたに違いない。また、刊行の時期は、第一次上海事変（一九三二年一月）勃発を契機としていた。横光とすれば、「突然上海事変が起つて来たので題名には困った」と困惑をあらわにするが、改造社にとっては、題名も刊行スケジュールも時機を得たものであったのである。この五年後には、日中事変に呼応するようにして、改造社からは、木村毅『上海通信』（一九三七年十一月）、内山完造『上海漫語』（一九三八年七月）、同『上海風語』（一九四一年八月）など、上海関係の図書が数多く上梓されている。改造社は歴史的事件に応じて、中国とくに上海関係の書物を積極的に刊行していくことになるのである。

しかし、それだけではない。山本実彦が一九三二年十月に紀行文集『満鮮』を改造社から出版（定価一円五十銭）、大々的に売出そうとしたことが、横光の『上海』出版にも影を落としていた。『改造』では、満洲事変勃発（一九三一年九月）ならびに満洲国建国宣言（一九三二年三月）に対応した特別付録「最新満洲辞典」（二百三十頁）を一九三二年七月号に掲載した後、『満鮮』刊行前後に継続的に広告をうち（注21）、十二月号ではついに、裏表紙に二色刷りの広告とともに、山本の著作への礼状あるいは他紙での書評によって構成される十四頁もの特集広告を組んでいる。

他方、『満鮮』刊行の六ヶ月前には、朝鮮の日本語作家・張赫宙の懸賞小説入選作「餓鬼道」が『改造』一九三二年四月号に掲載され、「編輯だより」に以下のようなコメントが記されていた。

今回本誌の懸賞募集一千二百のうちから、張赫宙氏が当選したことはいろ／＼の意味において記念すべき事である。

『改造』が日本国内だけでなく、中国、朝鮮など東アジアの地域を市場とし、そこでの情報を積極的に誌面に反映する編集方針をとり、社長自らもその路線と呼応する書物『満鮮』を刊行、派手な広告をうち、社をあげて売出そうとしていた。横光に上海の紀行文を書かせ、連載終了後、第一次上海事変に対応に應じるようにして、著者の目論見とは異なる書名で刊行させようとした理由は明らかである。横光の『上海』刊行には、東アジアの地域への侵攻を背景に企図された、改造社の市場戦略の側面がうかがえるのである。

第五節 相即するメディアと作家

関忠果・小林英三郎・松浦総三・大悟法進編著『雑誌『改造』の四十年 付・改造目次総覧』（光和堂、一九七七年五月）は、『改造』編集部歴史について以下のように述べている。

「昭和のはじめから昭和十二、三年の頃にいたる十年間は、戦前戦後を通じ、『改造』編集部が最も充実した時代ということが出来よう。水島治男が横光の担当として編集部に在籍し、「上海」「機械」「紋章」「純粹小説論」など彼の代表作の多くが『改造』に掲載された時期に重なる。『上海』刊行に際して改造社の商業主義が顕在化する出来事があったにせよ、『改造』編集部に関しては編集の自律性が維持された時期である。それゆえに、水島は横光とのあいだに編集者―作家としての信頼関係を築くことができ、彼の代表的な小説、評論を継続的に雑誌に掲載することができたに違いない。

すでに述べたように、『上海』としてまとめられる連作小説が一九二八年から一九三一年にかけて七回掲載されている。この連載と前後して、横光の新たな展開を印象づけた「鳥」（一九三〇年二月）、「機械」（一九三〇年九月）、「悪魔」（一九三一年四月）といった、意識の流れを表象する短篇小説も『改造』に発表されている。水島の言にもあったように、横光は『改造』に好意を寄せており、また、革新性を志向する『改造』のメディアの性質を意識していたこともあり、最新の実験的小説を掲載する媒体として『改造』を横光が選んでいるように見える。

「鳥」「機械」「悪魔」と並行するようにして、『改造』のライバル誌『中央公論』に「高架線」（一九三〇年二月）、「鞭」（一九三〇年九月）、「時間」（一九三一年四月）が掲載されており、『中央公論』が『改造』と競って横光の原稿を掲載しようとするさまがうかがえる。雨宮庸蔵『偲ぶ草——ジャーナリスト六十年』（中央公論社、一九八八年十一月）は、一九三一年頃は、『改造』よりも優位にたつたという自信と余裕とがでていた」と述べたが、まさしくこの時期に、『中央公論』は『改造』に対抗して横光の原稿を継続的に獲得しようとしていた。また、『改造』『中央公論』といった総合雑誌だけでなく、『大阪毎日新聞』『東京日日新聞』に小説「寝園」も連載しており（一九三〇年九月～十二月）、一九三〇年前後には、複数のマスメディアがこぞって横光の小説を掲載しようとしていたことがうかがえる。

しかし、改造社と横光がもつとも密接にかかわった年は、おそらく一九三四年であろう。横光はこの年、「紋章」を一月号から九月号まで『改造』に連載、その直後に単行本として刊行された（九月）。他にも、「直木三十五」（四月）と「紋章について」（十一月）を「改造」に掲載、十月号では『紋章』批評「小特集が組まれた。単行本も、『紋章』と文藝復興叢書『花花』が刊行されている（四月）。また、改造社から一九三三年十一月に創刊された『文

藝』にも「宮澤賢治氏について」（四月）と「横光利一氏と大学生の座談会」（七月）が掲載され、改造社とかかわりの深い一年となったのである。

『改造』と横光との関係はこの時期ひとつのピークを迎え、欧州旅行（一九三六年）の時期を除いて、水島が担当編集者であった一九三八年までは寄稿のペースはほぼ保たれることになる。まさに、水島が横光の担当編集者として在籍し、「改造」編集部が最も充実した時代」に、横光の代表作が次々に『改造』に掲載されていたのである。

以上、『改造』と横光の相互関連性を一九二〇年代から三〇年代にかけて検討してきたが、最後に、第二次世界大戦後の改造社と横光との関係について触れておきたい。両者の相関性が水島とは別の編集者を媒介として、本章で検討した「改造」編集部が最も充実した時代」と対照的に浮び上がってくるからである。

別の編集者とは、中央公論社から改造社へ移った木佐木勝である。『改造』編集部の全盛期に横光の担当だった水島の言説と、戦中に解散を余儀なくされ、態勢が整わないまま戦後再出版をした改造社で横光の担当になった木佐木とでは、置かれた状況は大きく異なっており、それゆえ両者の言説を対照するとき、そこには改造社と横光の光と影が明瞭に映し出されるだろう。

木佐木勝は、一九四五年の年末から一九四八年の年始にかけて、『旅愁』編集と『横光利一全集』刊行の権利交渉を担当したため、この時期の改造社と横光のことを日記に詳細に記録している。そこには、横光に対するに際して、一編集者としての面と一社員としての面とが同時に意識され、両者のあいだで葛藤するさまが見え隠れする。一個人、一編集者として横光の状況を理解し、同情を寄せながらも、企業の一社員としては会社の利害を担わなければならず、そのあいだで苦悩するさまが日記には生々しく綴られている。

木佐木は社長の山本の指示にしたがい、横光に『改造』戦後復刊号（一九四六年一月）に小説を寄稿するよう要請するとともに、横光『旅愁』再刊の計画をたてる。「戦前の改造社の大ヒット版であった」（注22）横光『旅愁』、林芙美子『放浪記』、石坂洋次郎『若い人』の三作が改造社の戦後復刊の対象となったが、最初に手がけられたのが他ならぬ『旅愁』であった。「改造社名作選」として第一篇（一九四六年一月）、第二篇（一九四六年二月）、第三篇（一九四六年六月）、第四篇（一九四六年七月）と次々に刊行されることになる。戦中に解散を余儀なくされた改造社は、戦前に『改造』で活躍した横光利一の名前と彼の小説を文化資本に、戦後再出版を果たそうとし、横光『旅愁』を改造社の戦後最初の出版物としたのである。

『旅愁』再刊は、改造社の再建計画の第一弾であり、改造社の再出発を賭した企画であった。それゆえ、横光とのやりとりはもちろんのこと、GHQ/SCAPによる検閲、紙の購入、表紙装丁を依頼した画家・佐野繁次郎との交渉、社長の山本との駆け引きなど、『旅愁』再刊にかかわる様々な編集作業が克明に記載されている。かつて大成功をおさめた『現代日本文学全集』の再来をイメージしてのことか、日記には「七十万部の夢」という言葉が繰り返し書かれている。しかし、改造社再建を期した『旅愁』再刊「七十万部の夢」は、印刷所の違約により、水泡に帰したのである。

これにつづいて、山本社長が推進しようとした企画が『横光利一全集』であった。しかし、この企画では改造社の商業主義が露骨に表われることになる。木佐木の日記には、山本が体調のすぐれない横光にこの企画を持ちかけたことが記録され、そしてそれを批判するように次のように述べられていた。「社長は現在の横光利一の心境に全く無関心らしく、いまでも戦前の、「小説の神様」横光利一の人気を信じているらしいが、それを知ったら作者も迷惑するだろう」（注23）。この後、山本は横光の訃報（一九四七年十二月三十日）を聞くとすぐに木佐木を呼び出し、全集刊行の具体的な交渉を命じる。そして、改造社は新潮社との激しい争奪戦のすえ、横光の没後二ヶ月たった一九四八年二月二日、『横光利一全集』の権利を獲得することになる。

当時、改造社の最大の企画であった全集は一九四八年四月から刊行開始となり、翌一九四九年にはこれと呼応して横光利一賞が設定され、大岡昇平「俘虜記」が第一回受賞作となった。しかし、山本の公職追放（一九四八〜五一年）と死去（一九五二年）、社の経営不振により、賞は第二回（一九五〇年）で中止、全集は一九五一年三月、二十三巻で中絶となる。雑誌『改造』も一九五五年二月号をもって終刊となり、改造社は三十六年の歴史を閉じることになるのである。

第二次世界大戦後の横光利一の評価が下落したことについては、『新日本文学』における戦争責任追及とそのイメージがマスメディアを介して流通したことが主要因にあげられることが少なくない。しかし、評価の転変の理由はおそらくそれだけではない。一九五〇年代の日本文学ブームとそれに呼応する文学全集ブームの最中に、改造社最大の企画であった『横光利一全集』が社の衰退にともない、頓挫したことを重要な要因として考える必要がある。

第二次世界大戦前から横光と並称されつづけてきた川端康成が戦後も旺盛な創作活動を続け、彼の全集・選集が一九四八年から十余年のあいだに新潮社から三度刊行されたことを

考え合わせれば、出版メディアの波及力が横光と川端の両者の評価に深く関与し、影を落とされていたことが理解されてくる。両者の文壇的・社会的評価は、作家あるいは作品のそれによるとともに、マスメディアとそこから発信される情報の質量とそれによって作り出されるイメージによるところが少なくない。戦前の「横光と川端」が、戦後に「川端と横光」と逆転する理由もこれとかわる。

マスメディアの新たな時代を昭和の文学の旗手として活動した横光利一は、改造社という出版社の繁栄と衰退、そしてその終焉とともに、戦後のジャーナリズムとアカデミズムのなかで、再評価の苦難の道をたどり始めることになるのである。

注

1 永嶺重敏「円本ブームと読者」(『近代日本文化論7 大衆文化とマスメディア』、岩波書店、一九九九年十二月)、同『モダン都市の読書空間』(日本エディタースクール出版部、二〇〇一年三月)の「第二部 活字メディアの大衆化 第三章 初期『文藝春秋』の読者層」が、一九二〇年代の「円本」、総合雑誌と読者との相関性に関する近年の研究成果としてあげられる。

2 第二部第一章、第二章などで考察した。

3 関忠果・小林英三郎・松浦総三・大悟法進編著の前掲『雑誌『改造』の四十年 付・改造目次総覧』によれば、「改造」の他に、誌名の候補として「第一線」「社会政策」「新国家」「新社会」「社会評論」「新思想」「新時代」があったという。他に、改造社と山本実彦に関する文献としては、栗田書店創業五十周年記念出版『出版人の遺文 改造社 山本実彦』(栗田書店、一九六八年六月)、松原一枝『改造社と山本実彦』(南方新社、二〇〇〇年四月)がある。

4 淀江漁郎「改造社の文星招待会」(『改造』一九一九年四月)のなかで紹介された山本実彦の言葉による。

5 一九二九年四月二十四日午後六時から赤坂山王・星ヶ岡茶寮で、文学者の有志が「文芸家主催の改造社十年祝賀会」を開催したことを伝える記事が『改造』一九二九年六月号に掲載されている。この時期の改造社と作家との関係を表す一つの指標となるだろう。その出席者が以下のように順不同で掲載されているが、そのなかに横光の名前も見える。泉鏡花・小島政二郎・徳田秋声・近松秋江・上司小剣・久保田万太郎・長与善郎・室生犀星・岸田國士・犬養健・川端康成・片岡鉄兵・里見弴・佐々木茂索・横光利一・池谷信三郎・

中河与一・三宅やす子・佐藤春夫・菅忠雄・菊池寛・関口次郎・豊島与志雄・宇野千代・山本有三。

6 佐藤春夫「知遇に感謝して」（『佐藤義亮伝』、新潮社、一九五三年八月）は、「あのやうな投機的な出版を見ると小さな自分などは人ごとながら危つかしい気がする」という、佐藤義亮の言葉を紹介している。

7 日高昭二「解説 一九二二（大正十一）年の文学」（『編年体 大正文学全集』第十一巻、ゆまに書房、二〇〇二年七月）は、「風俗壊乱」のため発禁となった武林無想庵の改訂版『結婚礼讃』（一九二二年十月）と、上演禁止となった谷崎潤一郎『愛すればこそ』（改造社、一九二二年六月）を例示しながら、改造社の強かな広告戦略について言及している。

8 『木佐木勝日記』二巻（一九七五年八月、現代史出版会）の一九二七年二月七日、十日、三月二日、十四日、二十二日などの記録にうかがえる。

9 前掲『木佐木勝日記』二巻の一九二七年二月七日には、「8ポイント活字の利用によって、原稿の収載量も増え、値下げ断行と相俟って『改造』宣伝材料になったろうが、『改造』の比較的限られた読者層——若い読者や労働者層に通じるかどうかが疑問である」と、「改造」の方針に対する疑義を日記に書き記している。

10 山本芳明『文学者はつくられる』（ひつじ書房、二〇〇〇年十二月）「第十一章 円本ブームを解説する——「早贓時」の新進作家たち——」は、内山鑄之吉「円本に押された雑誌」（『東京朝日新聞』一九二八年四月二十七日）の「思想、政治、文芸等の高級雑誌は総てその発行部数を減らして来て居る。名前をあげるのは憚るが都下有力の某誌の如きは、廿万の発行部数を十六万にさげ、最近更に十方に低下し然も返品が五割もあるといふ状態ださうである」という記事と、木佐木勝の日記（一九二八年四月二十七日）とを照合しながら、「円本」刊行以後の、『改造』をはじめとする高級雑誌の厳しい状況を指摘している。

11 『改造社文学月報』に加え、この二年後に刊行される改造文庫も視野に入れる必要がある。たとえば、岩波文庫に遅れること二年して刊行されたこの文庫について、『改造』（一九二九年四月）の「編輯だより」で以下のような記述が見られる。「改造文庫」は読書界を通じての第一の人氣ものとなつた。数十万の書冊が旬日にして姿を全国の店頭から消すといふすさまじい塩梅だ」。

12 早稲田大学図書館蔵。井上謙編『新潮日本文学アルバム 横光利一』（新潮社、一九九四年八月）に掲載された、「花園の思想」原稿の写真でも確認することができる。

13 山岸郁子「フィルムの中の作家たち——宣伝ツールとしての『現代日本文学巡礼』——

—「『文学』三卷六号、二〇〇二年十一月」が、『現代日本文学全集』の宣伝映画ならびに講演会について考察している。

14 横光利一と水島治男宛書簡には以下のものをはじめ、原稿遅延の許しを請う書簡が少なくない。「此の月は中央公論へひどくつまらんものを書きましたので、またこの次の月にもつまらんものを書くのはあまり大胆すぎると思ひます。(中略)もちろん、今日から書くやうに極力つとめてみますけれども、全く自信はありませんから、右、お赦し願ひます」(一九三二年六月二日消印)、「毎度のことで甚だ恐縮ですがもう一ヶ月お延し願ひませんか。(中略)続きものさへ殆ど出来かねてゐる次第なんです、たいさう恐縮しますが、もう少し勘弁して下さいませんか」(一九三二年七月二日消印)。

15 前掲『雑誌『改造』の四十年 付・改造目次総覧』における指摘がある。

16 横光利一は「書けない原稿」(『文章倶楽部』一九二七年八月)で、以下のように編集者観を披露している。「私は頼まれたものは一応その人の親切さに対しても、引き受けるべきだと思つてゐる。が、引き受けた原稿は引き受けたが故に、必ず書くべきものだとは思つてゐない。何せかと云へば、書けないときに書かすと云ふことはその執筆者を殺すことだ。執筆者を殺してまでも原稿をとると云ふことは、最早やその人の最初の親切さを利欲に変化させて了つてゐる。(中略)気質の高邁な記者に逢ふと、例へ書けなくて不義理をかけても、必ずいつか気に入つたものの書けたときこちらから送らねばすまなくなる。かう云ふ意味でもいい原稿の集まつてゐる雑誌には、必ずどこかに清朗な人格がひそんでゐるにちがひないのだ。人格者のゐない所に、いい雑誌の生れる筈はない」。

高橋輝次『著者と編集者の間——出版史の森を歩く』(武蔵野書房、一九九六年五月)は、このエッセイに登場する匿名の「記者」を水島治男と推定している。ただし、横光は「書けない原稿」のなかで、その「記者」に「毎月三度ほど足を運ばせ、一年ほど書けないことがあつた」「たうとう一年間原稿を出さなかつた」と述べており、「記者」を水島と見なすならば、「一年」を横光の虚構ないし事実誤認と考える必要がでてくる。水島の改造社入社が一九二七年四月で、このエッセイの掲載年月が同年八月号であり、「一年」という時間がどうみても適合しないからである。しかし、横光が水島を「気質の高邁な記者」と考えただろことは、両者の関係と「改造」への寄稿状況から自ずと理解されてくる。

17 高見順は「座談会 私小説の本質と問題点」(『国文学 解釈と鑑賞』二十七卷十四号、一九六二年十二月)で以下の発言をしている(他の出席者は平野謙、中村光夫、吉田精一)。「横光さんがぼくに、小説というものは編集者に向けて書くものですな、と言つたけれど

も、これはいいことだと思う。読者なんてものじゃないですよ。やはり横光さんを愛している編集者がついているわけだからね。それで、今度の仕事はよかつただとか、この間はどうか、見ているわけでしょう。しかもそれが読者を背後に全部持つて、代表してきている。だから、その人にあてて書くものだ、と。あれは至言でしたね。なお、この文献については、山本芳明氏のご教示による。記して謝意を表わしたい。

18 横光利一「静安寺の碑文——上海の思ひ出」(『改造』一九三七年十月)の以下の部分に言及がある。「私に上海を見て来いと云つた人は芥川龍之介氏である。氏は亡くなられた年、君は上海を見ておかねばいけないと云はれたのでその翌年に上海へ渡つてみた」。この他にも、「早春」(『東京朝日新聞』一九三三年三月十一日、十二日、十三日)には「私に一番はじめ上海へ行けと教へた人は、芥川氏である」とあり、また、「仮説を作つて物自体に当れ」(『東京帝国大学新聞』一九三四年五月二十一日)にも「芥川さんが自殺の二ヶ月程前遺言のやうに「上海へ行け」と言はれた」とある。芥川が上海行きを薦めたことを、横光はたびたび反芻していたのである。

19 上海を含め、東アジアをめぐる横光の文章の多くは雑誌『改造』に掲載されることが多いのだが、それは雑誌の特色と密接にかかわっていた。前掲「静安寺の碑文——上海の思ひ出」の他にも、たとえば、ハルピンにおける移民史を題材とする小説「歴史(はるぴん記)」(一九三二年十月)、東洋と西洋の比較文化論を展開した「北京と巴里」(一九三九年二月)もやはり『改造』に掲載されている。

20 栗坪良樹『鑑賞日本現代文学④ 横光利一』(角川書店、一九八一年九月)、同『横光利一論』(永田書房、一九九〇年二月)には、「上海」の創作意図を検討する際に、「ある唯物論者」に言及した水島治男の証言の重要性に注目している。

21 『改造』一九三二年八月号、十月号には三頁分の折込広告が、十一月号には裏表紙に二色刷りの重版広告がそれぞれ掲載されている。

22 『木佐木勝日記』第四卷(一九七五年十月、現代史出版会)の一九四五年十一月十六日の記述による。

23 前掲『木佐木勝日記』第四卷の一九四六年二月二十七日の記述による。

第四部 演劇・映画と文学との芸術交流

——一九二〇・三〇年代日本における一側面

第一章 「春は馬車に乗つて」のドラマツルギー

第一節 同時代の演劇と横光利一

都市化現象やジャーナリズムの拡大にともない、文学・映画・戯曲・演劇・絵画・写真・建築・機械などさまざまなジャンル間の交流が、一九二〇年代から三〇年代を中心に日本においても行われていた（注1）。こうした異なるジャンルの芸術が互いに刺激しあい、ときにはその領域を超え、交流することにより、新しい表現の可能性を模索する状況を呈していたのである。

隣接性が強いこともあり、文学と戯曲・演劇および映画はとりわけ交流が盛んに行われ、モダニズムの表現者を中心に、それぞれ新しい表現の実験がなされていた。ここで検討の対象とする横光利一もまた、その表現者のひとりであった。

当時まだニューメディアとして扱われていた映画と横光利一に関しては、次章以降で論じることとし（注2）、本章では、横光利一における文学と戯曲・演劇の交流に焦点を当てたい。そして、その一側面を明らかにするために、大正後期の戯曲ブームの状況下に創作され、その特色をもっともよく示していると思われる横光の小説「春は馬車に乗つて」（『女性』一九二六年八月）について検討を行つていくことにする。戯曲・演劇に強い関心もちながら、新しい表現をさまざまなかたちで模索しつづけた横光のケースを問題にしていくことは、彼の文学者としての展開を考えていくことになると同時に、日本のモダニズム時代を特徴づける文学と戯曲・演劇の交流の問題を照射することにもなるだろう。

第二節 大正後期から昭和初期の戯曲ブームのなかで

横光利一の文学の端緒を考えるうえでも、戯曲・演劇は重要であるが、ここでは最初に述べた問題設定から、横光において小説との交流が特に盛んとなる一九二〇年代中頃の戯曲に焦点をしばることにする。大正後期から昭和初期にかけてのこの時期は、多くの小説家が戯曲創作を行い、戯曲時代ともいふべき様相を呈していた。横光もまた多くの戯曲を創作し、

そのなかのいくつかは実際に上演もされ、さらには舞台演出を手がけていた。

『定本 横光利一全集』第十六卷（河出書房新社、一九八七年十二月）所収「年譜」からは、戯曲創作の集中する時期が、一九二四年から一九二八年の五年間であることが明らかになってくる。この間に発表された戯曲は、「食はされたもの」（『演劇新潮』一九二四年二月）から「笑つた皇后」（『中央公論』一九二八年八月）まで、現在判明しているもので十四作にも及ぶ（注3）。すなわち、「日曜日」（『中央公論』一九三二年六月）を除くすべてがこの期間に発表されているのである。

保昌正夫は、横光の戯曲「恐ろしき花」（『新小説』一九二五年七月）について、「田園的作風から都会的なるものへと意識の転換が計られている」ことを指摘している（注4）。この指摘は、『御身』（金星堂、一九二四年五月）収録の三作「食はされたもの」、「男と女と男」（『我観』一九二四年二月）、「淫月」（初出未詳）といった、「恐ろしき花」以前との作風の相違を念頭に置いたものであった。他に、保昌の指摘する「都会的なるもの」の系列に、「恐ろしき花」以前に発表された、後に「帆の見える部屋」の一幕目となる「港」（『婦女界』一九二四年八月）を加えることもできるだろう。横光の戯曲が多数発表されている一九二四年は、第一次「演劇新潮」をはじめとする演劇雑誌の相次ぐ創刊、築地小劇場の開場、岸田國士の帰朝と活動開始、既成作家による多数の戯曲創作などの現象の認められる、新しい戯曲・演劇を考えるうえで重要な年であった（注5）。

「港」以降の戯曲に共通して見られる「都会的」な作風は、作中で用いられるピアノ・コーヒー・ラジオ・ピストル・自動車などの小道具や、洋装・断髪で登場する女性たちのファッションによって構成されるが、そればかりでなく、モダンな男女たちの対話にも重要な要素となっていた。

この時期の横光戯曲の特色は、そうした男女のあいだで繰りひろげられる対話劇にあったといっても過言ではない。ト書による状況説明をつとめて少なくし、人物たちの対話中心に場をつくりだし、展開させる。また、スピード化の時代にあつて、短いセリフによってテンポを早く、スピーディーに物語を進行させる側面をもつ戯曲もあった。

片岡鉄兵が「戯曲八月々評」（『演劇新潮』一九二四年九月）で、横光の戯曲「港」の「才気潑瀾たる対話の運び」があると評し、また、関口次郎と三宅周太郎が座談会「九月の戯曲」合評（『演劇新潮』一九二六年十月 注6）で「閉らぬカーテン」（『演劇新潮』一九二六年九月）の対話を高く評価していることから明らかに、横光の戯曲における対話部分を評価する向きは同時代においても見られた。ただし、ここにあげた評言は、舞台

上演を観てのものではなく、雑誌掲載戯曲を読むことによってなされたものである。

しかし、横光の戯曲における対話の特色は、レーゼ・ドラマ(読む戯曲)としてではなく、上演によってもその特性を失うことはなかったと考えられる。舞台上演に実際にかかわった山下悟(演劇集団・円)が(注7)、横光の戯曲について次のように述べていることからうかがえよう。

今回の短編二本(「幸福を計る機械」「閉らぬカーテン」——引用者補)の稽古を通して、あらためて私が横光氏の戯曲に魅力を感じるのには、そうした登場人物たちで交される会話そのものであると思えてきました。「帆の見える部屋」においても、私がもつとも惹かれたのは、二幕の夫婦の間で交される会話でした。

「幸福を計る機械」は「幸福を計る機械」(『若草』一九二七年二月)に加筆し、「喧しき幸福」(『演劇芸術』一九二七年六月)として発表され、単行本『愛の挨拶』(金星堂、一九二七年六月)収録に際して原題に戻された一幕物。「閉らぬカーテン」も同様に一幕物である。「帆の見える部屋」は「港」(前掲)と「帆の見える部屋」(『婦女界』一九二七年六月)からなる二幕物。山下が「もつとも惹かれた」とするのは、二幕目の後者における夫婦の対話であり、それは横光の戯曲の特色として指摘されていたものであった。

今村忠純は、東京を中心に急増する近代都市生活者たちによる生活様式の変容と関連づけながら、そこに浮上する「夫(男)と妻(女)との対等の対話」を岸田國士戯曲の特色のひとつとし、「現代戯曲」の成立の要因とした(注8)。現在の視点からでは必ずしも「対等」と言えない部分をもつが、それ以前の抑圧された女性の描かれようとの相対から、今村は「対等の対話」としている。「岸田國士の会話にいたっては、僕はいつも満点をつけたい。だが、彼は何事も会話で計算し得ると心得てゐるかのやうに見えて仕方がない」(「知人への不満」、『辻馬車』一九二六年五月)という、岸田に対する横光の羨望は、そのような男女の対話に向けられていたに違いない(注9)。本格的に演劇について学んだフランスから帰国し、戯曲・演劇におけるセリフの重要性を、『我等の劇場』(新潮社、一九二六年四月)などで岸田は説いたが、横光もまたセリフを、そしてそれによって織りなされる新しい時代の男女の対話を重視していたのである。

このような特色は、戯曲だけでなく、「春は馬車に乗つて」をはじめ、これとほぼ同時期に書かれた夫婦の対話を特色とする小説、たとえば「慄へる薔薇」(『新小説』一九二五年一月)や「鼻を賭けた夫婦」(『週刊朝日』一九二六年二月)などにも見られるものであった。「その作風が戯曲的速度を持つてゐる」という、横光に対する中河与一「彼の一面」(『新潮』

一九二六年六月)の評言は、こうした小説を対象になされたものであった。

そのことは、「春は馬車に乗つて」の少し前に書かれた「寝たらぬ日記 湘南サナトリウムの病院にて」(注10)、『文藝時代』一九二六年七月)に「僕は独樂のやうに廻つてゐながら、後三四日の間に、戯曲を二つと、小説を一つと、雑文を四つ書かねばならぬ」と記されていることから明らかとなるだろう。この時期の横光は看病を続けつつ、小説と戯曲の創作を平行して行っている。結核を患うキミの転地療養のため、一九二五年十月から一九二六年六月まで葉山森戸の知人宅および逗子の湘南サナトリウムで生活するが、この間にも、「活を入れる男」(『文藝春秋』一九二五年十一月)、「現はれた相手」(『文藝春秋』一九二六年一月)、「貴族の結婚」(『文藝春秋』一九二六年六月)を発表している。

しかも、横光の戯曲は当時、実際に上演もされていた。最初に上演された戯曲「食はされたもの」(一九二五年一〜二月、築地同志館)は転地療養以前のものだが、これにつづく「恐ろしき花」(一九二五年十一月、万世橋アーケード演芸場)、「現はれた相手」(一九二六年二月、帝国ホテル演芸場)、「男と女と男」(一九二六年三月、帝国ホテル演芸場)がそれである。創作とほぼ同時に、自身の戯曲の舞台化に際しての効果を、横光は体感することができたというわけである。

また、横光は「近頃の雑筆」(『文藝春秋』一九二六年八月)の「戯曲」の項で、次のように、小説家が書く戯曲について自身の見解を表明している。

小説家が戯曲を書く、小説的だと云ふ説が多い。(中略)小説家が戯曲を書いた場合は、世人が云ふのとは全く別に、寧ろ私はそのあまりに戯曲的であり過ぎる欠点を発見する場合の方が多過ぎる。

このエッセイは、「寝たらぬ日記」にある「雑文」「四つ」のうちのひとつと考えられ、「春は馬車に乗つて」と同じ年月に発表されている。横光の戯曲を見る限り、セリフとト書めぐる問題を示唆しているという推測はできるものの、彼が何をもって「小説的」「戯曲的」としていたかをここから断定することはできない。ただ少なくとも、「春は馬車に乗つて」を創作している時期に、横光が小説と戯曲をめぐる問題に関心をもっていたことをこのエッセイから確認することは可能である。

「春は馬車に乗つて」の創作・発表された一九二六年は、「全くの戯曲時代」(能島武文「大正十五年の戯曲界」、『文章倶楽部』一九二六年十二月)、「戯曲全盛時代」(長田秀雄「今年の戯曲界」、『女性』一九二六年十二月)とされる大正後期戯曲ブームのピークの年にあたる。これを背景に、先の横光のエッセイだけでなく、隣接する表現の小説と戯曲を関連づけつつ

言及する評論・エッセイが数多く発表されていた。豊島与志雄「小説と戯曲——隨筆と似て非なる雜文」(『文藝時報』一九二六年一月二十日)、小川未明「階級感を背景にした小説と戯曲」(『都新聞』一九二六年二月一日)、中村吉蔵「小説家と戯曲」(『読売新聞』一九二六年五月十八日、十九日)、中村武羅夫「戯曲全盛と心境小説の行詰り」(『東京日日新聞』一九二六年六月六日)、武藤直治「戯曲的会話と小説」(『都新聞』一九二六年六月十一日)、中村星湖「戯曲流行の傾向」(『女性』一九二六年八月)、小山内薫「戯曲と小説と」(『文藝春秋』一九二六年十二月)などがそれぞれであり、また『新潮』一九二六年七月号には、巻頭の生田長江「小説家が劇を書き出したのは」につづいて、「戯曲を書く私の心持」というテーマに関して七人の小説家たちが文章を寄せる特集が組まれている(注11)。

「春は馬車に乗つて」は、まさにこうした同時代の言説状況を背景に創作、発表されていたのである。

第三節 対話の表現をめぐる考察

「春は馬車に乗つて」という小説を戯曲・演劇と関連づける指摘は、これまでに全くないわけではない。保昌正夫(注12)は「対話だけで成り立っている部分が目につく」この小説を「戯曲と紙一重」とし、関谷一郎(注13)は「全篇を通して会話が多いという点では戯曲的」とする。また、石田仁志(注14)は「小説」よりも「戯曲」に近く、死を前にした人間の「対話劇」と述べているのである。

他にも、演出家・伊藤祥子(注15)(青の会)は戯曲を舞台化するに際して、「稽古」(『帆の見える部屋』の——引用者補)をしながら、大正十五年に書かれた短篇小説『春は馬車に乗つて』が頭から離れなかった。死を目前にした妻と看病する夫、人間の本能がほとぼしるような鮮烈なイメージが、この芝居の別室のようで、時には振り払うのに苦労した」と、その印象を述べている。今村忠純(注16)は、「いわゆる病妻ものでこそないが」、「ぶらんこ」(『演劇新潮』一九二五年四月)、「紙風船」(『文藝春秋』一九二五年五月)など、岸田國士の一幕物が「春は馬車に乗つて」と「花園の思想」(『改造』一九二七年二月)を連想させると指摘していた。

「春は馬車に乗つて」は戯曲として書かれているわけでもないにもかかわらず、戯曲と結びつけられるのはなぜだろうか。それは、「春は馬車に乗つて」の表現形式と密接なかわりがあるからと考えられる。以下では、実際に「春は馬車に乗つて」の表現に即して検討を

行っていくことにする。

海辺の松が凧に鳴り始めた。庭の片隅で一叢の小さなダリヤが縮んでいった。

彼は妻の寝てゐる寝台の傍から、泉水の中の鈍い亀の姿を眺めていた。亀が泳ぐと、水面から輝り返された明るい水影が、乾いた石の上で揺れてゐた。

「まあね、あなた、あの松の葉が此の頃それは綺麗に光るのよ。」と妻は云つた。

「お前は松の木を見てゐたんだな。」

「ええ、」

「俺は亀を見てたんだ。」

二人はまたそのまま黙り出さうとした。

遠景の「凧に鳴り始めた」「海辺の松」と、近景の「庭の片隅」で縮みゆく「一叢の小さなダリヤ」、そしてそこにある「泉水の中の鈍い亀の姿」。これら聴覚と視覚を巧みに配した風景のうち、「妻」の視線は遠景の「松」を、夫である「彼」の視線は近景の「亀の姿」をとらえていた。ふたりの発語によってはじめて浮かび上がるこの視線の差異は、「寝台」に体を横たえる「妻」とその「傍」で体を起こしている「彼」の、各々置かれた物理的・身体的位置の差異により生じてくると考えられる（注17）。

背景として配置された遠景と近景、それぞれ別の方向をまなざすふたりの視線、それらを示すふたりのセリフによって、この場面は立体的な空間として浮かび上がってくる。この立体的な空間は、「視覚」を意識した装置として構築されている。

「私は前から自分の貧しい能力の中で、特に演出能力に最も信用を置いてゐた。（中略）私は自分の感覚の中、空間に対する感覚が最も敏感であるやうに思はれた」（「あんなチエホフ——「記念祭」演出について——」、『演劇新潮』一九二七年一月）、あるいは「ボクは、演出家として、向いとるのぢやないかと、思ふですよ、ボクは、非常に、立体的に、ものが見えるです」（注18）という横光の言葉を想起させるような、舞台さながらに空間的・立体的（注19）に構築された場面からこの小説ははじまるのである。

ここで確認しておきたいことは、立体的な空間構築の巧みさが、「春は馬車に乗つて」の冒頭場面の特性として指摘できるといふ点であつて、演劇的／映像的を弁別する性質のものではないということである（注20）。しかし、セリフと相俟つて立体的な空間のかたちづくられるこの冒頭場面に、演出について語る文脈のもとに横光が自負した「空間に対する感覚」の一端がうかがえる演劇的な場面と見ることは可能であろう。

はできるだろう。

この冒頭場面にみられる視線の差異は、「松の葉」と発語する「妻」と、その全体を示す「松の木」という言葉で応じる「彼」の、セリフの微妙な差異にも表れている。そしてそれは、ふたりの感情のすれ違いを暗示し、のちに展開されるよるいさかいの端緒ともなっているのである。

戯曲における卜書に比べ、詳しく背景が示された地の文のあとに繰りひろげられる夫婦の対話。この夫婦の対話を軸に物語は進行していくが、前掲の先行研究の指摘にもあるように、「春は馬車に乗つて」が戯曲と関連づけられる最たる理由は、おそらくこの対話にある。

対話は小説にも用いられる表現であり、戯曲のみに用いられる表現方法ではない。しかし、小説と比べた場合、戯曲においてより重要な機能を果たすことは否定できず、その意味で対話は戯曲の主要な成立要因であると言える。まして、新しい演劇運動が展開され、とくにセリフと対話の問題が重視されている時代であったことを考慮に加えると、対話の戯曲的側面はより際立ってくるのである。

「春は馬車に乗つて」では、「妻」の死を告げるべく登場する「医師」を除けば、登場人物は「彼」と「妻」のみである。実生活ではおそらくあったであろう、見舞客や近隣とのやりとりが小説空間から排除されることにより（注21）、ふたりだけの空間が形成されるように設定されている。そのことによって、横光が戯曲でも得意とした男女ふたりの対話のパターンが成立するのである。

今村忠純が「現代戯曲の成立」の要因として「夫（男）と妻（女）」との対等の対話」を指摘し、横光もまたこれを自身の戯曲で得意としていたことを前節で述べたが、対話の部分に限っていえば、「春は馬車に乗つて」にもほぼ共通する特色であると言えるだろう。「対等」とする部分を対話に限定したのは、地の文で夫の内面のみが叙述されることにより生じる「彼」の視点の優位性がこの小説には認められるからである。そのことが特徴的に表れているのが「――」（ダッシュ）による「彼」の内言であり、たとえば「――俺の身体はフランスコダ。何ものよりも、先づ透明でなければならぬ」というように、「彼」の考えや感情、あるいは決意などを表明するとき用いられている。一方、「妻」の内面の叙述は、地の文において一切なされていない。

「春は馬車に乗つて」冒頭に見られる、人物たちのすれ違いを演出する発話パターンは、横光が戯曲で好んで活用していた方法であった。しかも「春は馬車に乗つて」の翌月に発表され、同じように夫婦の対話を基調とする「閉らぬカーテン」の冒頭でも、横光はこれを用

いている。

「閉らぬカーテン」は、「椅子に寄り、爪を剪つてゐる」「良人」が「馬鹿に腹がふくれたもんだ」とつぶやくのに対し、「何かに引つかかつて、半分締つたまま引き切れない」「窓のカーテンを閉めようとしてゐる」「細君」が「ああ、いやだ、此のカーテン」と発話するところからはじまる。自分の「爪」を見ながら、晩に食べたものを思い出そうとする「良人」と、カーテンを閉めることに躍起になる「細君」とのすれ違いからこの戯曲ははじまる。「春は馬車に乗つて」「冒頭にみられる、夫婦がそれぞれ別の対象をまなざし、あるいは思いうかべ、発話することによって両者のすれ違いを表現する方法が、ここではとられている。「喜劇」として発表されている「閉らぬカーテン」に対して、物語内容から見て明らかに悲劇である「春は馬車に乗つて」の冒頭の対話が、「悲しくも滑稽な様相」（高橋世織（注22））を呈しているとすれば、こうした喜劇で用いられた表現方法によるものといえるかもしれない。このすれ違いの特色は、「幸福を計る機械」の冒頭場面にも認められる。新婚旅行の車中を舞台に、「さあ、いよいよだ」と新しい旅立ちの決意を表明する「男」に対して、「女」は「何が」と答える最初のセリフに、それが表れていたのである。

なお、武野藤介は「春は馬車に乗つて」における夫婦の対話が、「不自然な会話」であることを「春は馬車に乗つて 横光氏の近著」（『東京日日新聞』一九二七年四月四日）で指摘していた。しかし、岸田國士が前掲の『我等の劇場』で述べていたように、戯曲や演劇がめざしていた対話のセリフは、「自然な会話」とは異なる、非日常的な「劇的対話」であった。そのことを想起すれば、「春は馬車に乗つて」の会話が「不自然」であることは当然であり、むしろ「劇的対話」を実践したものと考えられるのである。

第四節 沈黙の表現をめぐる考察

戯曲における重要な要素は、人物たちのあいだで交わされるセリフだけではない。セリフとセリフのあいだに時折挿入される沈黙もまた重要な要素となる。対話と沈黙。このふたつは相補的關係にあり、効果的に用いることにより、相互に引き立てあうことになる。沈黙は決して、何も意味しないのではない。沈黙によって生じる空白は、ときにはセリフのやりとりよりも、劇的效果を生み出すこともある。

表現としての沈黙の重要性は、戯曲全般についていえることであるが、横光もまた、この表現方法を戯曲で用いていた。すべての戯曲で多用されているとは言えないが、前掲の「恐

ろしき花」「活を入れる男」「現はれた相手」「貴族の結婚」からなる四幕劇「恐ろしき花」において沈黙の表現は顕著に見られる。たとえば、それは次のように表現されている。

B. どうぞ僕に出来ないか。頼むよ君。

A、 黙る。

B. もう長い間なんだ。だが、もう黙つてゐるわけにいかなくなつたんだ。

A、 黙り続ける。

A. さうですか、ぢや、どうも失礼しました。

(間)

A. 九時半と。困つたな。

(間)

引用に見られるように戯曲の場合は、沈黙の場面をト書で「黙る」と表現する。他に「間」、あるいは「…」と示されることが多い。また、舞台上演に際しては、演出家の指示によってさらにつけ加えられることもある。それに対して小説の場合は、地の文において人物たちの沈黙が示されることになる。

沈黙は、戯曲・演劇において重要な表現であるにしても、必ずしもそれ固有の表現ではない。しかし、主に対話に際して用いられる点で、戯曲・演劇の特徴を示す表現であるとは言えるだろう。そして、それまで、必ずしも多用されていたわけではないこの表現が、四幕劇「恐ろしき花」で頻繁に使われ、その少し後に創作された「春は馬車に乗つて」でも効果的に用いられていることを考え合わせると、横光においては戯曲創作の方法と深く結びついていることがうかがえる。

佐々木健一は『せりふの構造』（講談社学術文庫、一九九四年三月）の「第五章 沈黙とパロール」で、「沈黙というパロールの欠如態を研究することによって、パロールの表現機能の実態が際立ってくる」と沈黙を表現の特色について述べている。この観点は、修辞でいう黙説法のそれに近く、小説における対話と沈黙の場合にも応用が可能である。

すでに述べたように、「春は馬車に乗つて」における対話の重要性についてはこれまでも言及されることはあったが、沈黙についてはあまり問題になさてこなかった。しかし、この沈黙の表現は対話と相俟って、「春は馬車に乗つて」でも確実に機能している。事実このテキストでは、沈黙を演出するかのよう語り手がたびたび、夫婦の「沈黙」について言及し、劇的效果を演出している。この「沈黙」がどのように配置、構成されているかを考察し

ていくことで、「春は馬車に乗つて」の表現の特色を照射することが可能となるだろう。

「春は馬車に乗つて」が、「妻」と「彼」の対話によって幕をあけることについてはすでに言及したが、ふたりの対話のすれ違いのあと、「二人はまたそのまま黙り出さうとした」とあった。その後も繰り返される沈黙を印象づける、象徴的な幕開けである。

ここでふたりは、実際に「沈黙した」のではなく、「黙り出さうとした」という点が重要である。この直後に対話が再開され、ふたりの間に長い沈黙があつたわけではない。しかし、「またそのまま黙り出さうとした」とあるように、それまでも対話の後に、沈黙することがたびたびあつたことをこの一文は示しているのである。

そして、直後に再開されたこの対話の終結は、やはり沈黙であつた。第一節終わり近く、「まア、じつとしてるんだ。それから、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」と語りかける「彼」のセリフに、「妻は黙つて了」うことになる。

これ以降も、語り手によつて繰り返し沈黙が演出されることになる。小説前半に多くみられるケースとして、ふたりの激しい対話につづく沈黙というパターンを指摘できる。そしてその多くは、死の問題がふたりの対話に浮上してきたときに出現している。とくに「彼」ひとりの沈黙は、次の引用から明らかのように、すべてその形式をとっているのである。

「あたし、あなたがそんなに冷淡になる位なら、死んだ方がいいの。」

すると、彼は黙つて庭へ飛び降りて深呼吸をした。

「あたしね、もう遺言も何も書いてあるの。だけど、今は見せないわ。あたしの床の下にあるから、死んだら見て頂戴。」

彼は黙つて了つた。—— 事実は悲しむべきことなのだ。それに、まだ悲しむべきことを云ふのは、やめて貰ひたいと彼は思つた。

「妻」の沈黙が全くの沈黙として表象されるのに対して、夫である「彼」の沈黙の場合、後者に見られるように、「彼」の言表行為の中断とはならない。「——」（ダッシュ）によつてその内言が示されることにより、「彼」の沈黙の部分を補足することになる。あるいは「——」（ダッシュ）を用いることなく、「妻は黙つて了つた。しかし、妻はまだ何か彼に斬りつけたくてならないやうに、黙つて必死に頭を研ぎ澄してゐるのを彼は感じた」というやうに、表現されることもある。

小説後半になると、場面の最初に沈黙が示される。それは、小説前半で「檻の中の理論」

を果敢に振りかざし、夫との激しい舌戦を繰り広げた「妻」の衰弱を端的に物語ることになる(注23)。医師により死を宣告される第三節以降、「妻は黙って彼の顔を見詰めてゐた」、「妻はさうひとり定めてかかると、別に悲しさうな顔もせず黙って天井を眺め出した」というように、妻の沈黙はすべて誰(何)かを見つめる、あるいは眺めるという身体的行為とともに記述されているが、それは、次に引用する第四節冒頭近くにも示されている。

妻は殆ど終日苦しさのために何も云はずに黙つてゐた。彼女は絶えず、水平線を狙つて海面に突出してゐる遠くの光つた岬ばかりを眺めてゐた。

ここでは「妻」が「終日」、「何も云はずに黙つて」とあるが、つづく第五節冒頭では「彼と妻とは、もう萎れた一对の茎のやうに、日日黙つて並んでゐた」とある。すなわち、「終日」から「日日」へと推移することによって、沈黙の継続時間が長くなり、沈黙の日常化が表現されることになる。しかも、「彼と妻」のふたりの沈黙として提示される。それまでは差し向かい、顔をあわせながら言葉を交わすことの多かつたふたりであつたが、ここではふたりの沈黙が「黙つて並ぶ」という身体的配置によつても印象づけられることになるのである。

そして、小説前半の、激しい言葉のやりとりのあとに現出する沈黙というパターンから、後半の穏やかで持続的な沈黙への展開は、死を目前にしたふたりの間に対話が失われ、沈黙が日常化していることを印象的なものとする効果を示していたのである。

「春は馬車に乗つて」冒頭に示され、その後も頻繁に繰り返された沈黙の演出は、小説末尾の場面においても用いられている。

妻は彼から花束を受けると両手で胸いつぱいに抱きしめた。さうして、彼女はその明るい花束の中へ蒼ざめた顔を埋めると、恍惚として眼を閉ぢた。

ここでは、地の文に「黙る」とは示されていないものの、言葉は交わされておらず、事実上ふたりの沈黙の場面となっている。この直前に、ふたりの穏やかな対話が示されており、いさかいを経たのちの静謐で調和的な雰囲気がかたちづくられている。それは、知人から届けられた「花束」について「まあ、綺麗だね」という「妻」と「これは実に綺麗ぢやないか」と答える「彼」の、「綺麗」という言葉をめぐるセリフの一致にも表れていた(注24)。これは、小説冒頭で「松の葉」を「綺麗」とする「妻」に、同じ言葉をもつて共感を示すことを「彼」がしなかつた場面と呼応し、すれ違いからはじまり、いさかいを経て、共感・理解へと収束したふたりの対話の趨勢を明確に表していた。それゆえ、これにつづく、死期を悟つたのちに示される最後の場面の沈黙は、ふたりの間の心の理解を、相互の無言の了解を

読み取り得るように表現されていたのである。

第五節 舞台と構成の視点からの考察

これまで、対話と沈黙の問題を中心に分析を進めてきたが、「春は馬車に乗って」の舞台と構成についても触れておきたい。

舞台は、第四節で「彼」が「医師」のところへ行く場面を例外とすれば、「妻」の病臥する「寝台」の周辺に限定されている。多くの一幕物がそうであるように、「春は馬車に乗って」もほぼひとつの空間を舞台としている。そしてこの場面設定は、物語内容とも不可分である。病臥する「妻」とそれを看病する「彼」の物語ゆえ、必然的に空間が「寝台」周辺に限定されてくるのである。

この「寝台」とその周辺を舞台とし、「春は馬車に乗って」は五つの場面から構成されている。場面転換に際して一行あきになっていることから、場面の分節は容易に行うことができる。舞台さながらに場面転換が行われる各場面の冒頭は、第五節を除くすべてが季節の推移を印象づける背景を明示することによってはじめられている。そして、これにつづいてふたりの対話が始まるといふ言説のパターンがとられていたが、ここに、ト書による背景の提示につづく対話というパターンをとることの多い戯曲との呼応を認めることができるのである。

以上、大正後期の戯曲ブームを背景に、「春は馬車に乗って」が、横光自身も同時期に創作を試みていた戯曲の要素をとり入れつつ織りあげられたテクストであることを論証してきた。これにより、異なるジャンルの表現形式に刺激されつつ横光が、新しい小説の表現形式をどのように模索していたかの一端が明らかとなった。

習作期から新感覚派の時期の横光は、翻訳を含む同時代の戯曲から多くの刺激を得ている。たとえば「イブセンの戯曲」(『文章倶楽部』一九二五年一月)に、本格的に文学に取り組みきつかけになったのが、中学五年のときに読んだイブセンの戯曲との出会いであることが示されているように、横光の戯曲・演劇体験は、彼の文学的端緒から重要な意味をもつものがあった。そしてそれは、「春は馬車に乗って」の少し後に体験する舞台監督・演出を経て(注25)、国際都市上海をステージとする『上海』(改造社、一九三二年七月)をはじめとする長篇小説創作に際しても、大きな刺激となっていくたと考えられるのである。

注

- 1 大石紀一郎は『モダニズム研究』（思潮社、一九九四年三月）収録「第四部 シンポジウム」で、「自らの表現手段の限界に対する意識、あるいは不可能性についての深刻な反省」にともない、「芸術表現の技法や形式、表現の意図と内容との不一致が意識され、写真・映画などの新しい表現メディアの拡大による実験が促されて、ジャンルを超えた表現手段の多様性が追求され」、「従来の芸術ジャンルを相対化し、芸術のあり方を全体的に再検討するきっかけが出てくる」と述べている。大石のこの発言は主にドイツ文学を対象としたものであるが、歴史的・社会的な差異を内包しつつもこのような状況は、日本のモダニズム文学についても見られた現象である。
- 2 第五部第二〜五章で論じた。
- 3 ただし、「幸福を計る機械」と、これに加筆して発表された「喧しき幸福」は、内容がほとんど重複することから、ここでは同一戯曲と考え計算した。なお、後にひとつにまとめられたものを同一の戯曲とみなすと十篇になる。
- 4 保昌正夫『横光利一抄』（笠間書院、一九八〇年三月）所収の「戯曲作者としての横光利一」で考察されている。
- 5 石川巧は「方法としてのレーゼ・ドラマ」（『日本近代文学』五十一集、一九九四年十月）で、「レーゼ・ドラマ」の観点から、一九二四年が「重要なターニングポイント」であるとする。
- 6 他の出席者は、宇野浩二・北村小松・久保田万太郎・北村喜八・高田保・広津和郎。
- 7 山下悟「横光戯曲に惹かれて」（『悲劇喜劇』四十二巻九号、一九八九年九月）
- 8 今村忠純「セリフの論理」（『國語と國文學』七十巻九号、一九九三年九月）。同「岸田国土論・前提」（『大妻国文』二十四号、一九九三年三月）でもほぼ同様の指摘がある。
- 9 二瓶浩明は「横光利一の喜劇——『閉らぬカーテン』『幸福を計る機械』『霧の中』——」（『山形女子短期大学紀要』十四集、一九八二年三月）で、「九月の戯曲「合評」における宇野浩二の「岸田氏のものとはよく似てみます」という「閉らぬカーテン」評を引用しつつ、横光の戯曲「閉らぬカーテン」「幸福を計る機械」と岸田國土戯曲「ぶらんこ」「紙風船」との類似を指摘し、「新劇協会の同僚、そして『文藝時代』の同人たる岸田に、彼は強く影響されることがあったのではないか」とする。
- 10 「湘南サナトリウムの病院にて」とあることから、この日記的エッセイの執筆時期は、逗子湘南サナトリウムに移った一九二六年五月三十日以降、キミの亡くなる六月二十四日

までということになる。

- 11 掲載されている文章は、正宗白鳥「他人の目と自分の目と」、豊島与志雄「イメージ尊重」、藤森成吉「大衆へ呼びかける」、室生犀星「戯曲私見」、吉田絃二郎「好きな役者を頭に置く」、近松秋江「歴史の趣味から」、広津和郎「書かうと思つてゐる」の七篇。
- 12 保昌正夫「横光利一の戯曲時代」(『悲劇喜劇』四十二卷九号、一九八九年九月)
- 13 関谷一郎「初期横光利一小考」(『國語と國文學』六十六卷五号、一九八五年五月)
- 14 石田仁志「横光利一「春は馬車に乗つて」論——対話を軸として——」(『芸術至上主義文芸』十七号、一九九一年十一月)
- 15 伊藤祥子「帆の見える部屋」(『悲劇喜劇』第四十二卷第九号、一九八九年九月)
- 16 今村忠純「岸田国士と横光利一」(『評言と構想』二十二輯、一九八二年一月)
- 17 獅子文六が「演出者横光利一」(『文学界』一九五一年一月)のなかで、横光が語ったこととしてこの発言を紹介している。
- 18 こうした空間的構成は、「春は馬車に乗つて」との関連が深いとされているキイランドとも響きあう。戯曲も書いたこの作家の創作について、日本における積極的な紹介者である前田晃は、『キイランド集』(博文館、一九一四年八月)の「緒言」で「時間を空間に翻訳した芸術家である」と述べている。なお、「春は馬車に乗つて」とキイランドとの比較検討は、小田桐弘子『横光利一——比較文学的研究』(南窓社、一九八〇年五月)の所収「4 『春は馬車に乗つて』の構造論」で行われている。
- 19 武下智子は「視線の変容——「春は馬車に乗つて」を中心に」(『名古屋自由学院短期大学研究紀要』二十五号、一九九三年二月)で、「〈寝台の傍〉にいる夫がそこに横たわる妻とは物理的に一つの視線を共有できないこと」を指摘している。
- 20 大橋毅彦は「横光利一の新時代感覚——「春は馬車に乗つて」の構造因子——」(紅野敏郎編『新感覚派の文学世界』、名著刊行会、一九八二年十一月)で、対話の部分を除く、冒頭の遠景と近景が「高速度映写機のレンズがキャッチした情景描写」であるとする。
- 21 神谷忠孝は『日本近代文学大系 42 川端康成・横光利一集』(角川書店、一九七二年七月)所収「春は馬車に乗つて」の「補注」で、横光の看病記「朝から晩まで」(『文藝時代』一九二六年二月)に「女中がいたことや、医師の来診、義母の見舞いなど」が記されていることに注目し、これら日常的事象がテキストから排除されていることを指摘している。

22 高橋世織「初発期の横光利一——発語としての『御身』——」(前掲『新感覚派の文学

世界』による指摘。

23 日置俊次「横光利一試論——「春は馬車に乗って」における死の象徴化——」(『日本近代文学』五十五集、一九九六年十月)で、「妻はあたかもそれが生の証でもあるかのように「檻の中の理論」を展開したが、いよいよ死が近づくとき黙つてしまふ」としている。

24 館下徹志『春は馬車に乗って』——「新感覚」の被撃性を超えて——(『クレド』三号、一九九四年十二月)で、この点に関して以下のように述べている。「「スキートピー」という志向の対象を共有し、二人はともにそれを、「綺麗」と表現している。これは、作品序盤の会話で、松の葉を「綺麗」ととらえた妻をたしなめるように、「一生の仕事」を求めた、「彼」の表現思想に背反する。だが、対話を志向する主体は今や、「綺麗」なる日常的な言表にこそ価値を見付けるのである。冒頭に見られた眼差し(志向・意識)の齟齬を乗り越え、ともに世界に臨み、共通の価値を抱き合う、間主体的な関係がここに成り立っている」。

25 横光はチエーホフ「記念祭」の舞台監督(一九二六年十一月、帝国ホテル演芸場)と菊池寛「真似」(一九二七年五月、帝国劇場)の演出を行っている。なお、関井光男は「演出家としての横光利一」(『國文學』三十五卷十二号、一九九〇年十一月)で、『真似』の演出について「『帝劇』一九二七年六月)を紹介しつつ、横光の演出家としての一面に照明を当てている。

第二章 新感覚派映画聯盟と横光利一

第一節 「狂った一頁」と横光利一

新感覚派映画聯盟の第一回作品「狂った一頁」と横光利一。一見密接であるかのように見えるこの二つのかかりについて、本格的に検討されたことはこれまでなかった。

新感覚派映画聯盟が結成され、映画「狂った一頁」製作の行われた一九二六年三月から六月にかけて、横光は、病状（結核）の思わしくない小島キミの看病で葉山に滞在することがほとんどで、京都下加茂で行われた映画製作に深くかかわることはできなかった。したがって、「狂った一頁」と横光との接点を見出すことは必ずしも容易なことではない。シナリオを書き、映画製作の現場にも赴いた川端康成が、「狂った一頁」について多くの証言を残し、これを題材とする小説を書いているのとは対照的に、横光自身の言及がないことも、これまで検討の行われてこなかった理由としてあげられる。「狂った一頁」制作への横光の関係は濃くない、と思う。（中略）この経過から横光の映画への関心の度合いを探ることはむずかしい。（千葉伸夫（注1））という見解が出てくるのも故なことではない。

しかし、これから述べていくように、「狂った一頁」の映画及びシナリオにみられるモチーフや表現の痕跡は、この時期の横光の小説に確かに認められる。それだけでなく、新感覚派映画聯盟という芸術交流の「場」において共有された芸術上の理念は、横光の創作理念、とりわけ、昭和初年代に標榜された形式主義と深くかかわっていたと考えられる。そしてそれは、横光という作家に限定されるものではなく、一九二〇年代に現れた芸術思潮の一面を形成する問題でもあったのである。

本章では、「狂った一頁」の成立と横光との接点を浮上させたいうえで、このシナリオ及び映画が横光の創作とどのように関連づけられるかを検討する。それは、ただ単にこの作家の研究において看過されてきた問題に照明を当てるに留まるものではない。「狂った一頁」製作・上映をめぐるイベントと横光の表現者としての営為とを関連づけて検討することは、世界映画史のなかでも重要な位置を占める「狂った一頁」と一九二〇年代日本文学との芸術交流の、具体的・個別的局面の提示となるであろう。

第二節 映画製作に際しての横光の役割

横光が「狂った一頁」にどのようにかかわっていたか、その事実関係についてまとまった整理がこれまで行われていないことから、その要点を確認することからはじめることにしたい。

さしあたって確認しておきたい事柄は二点ある。ひとつは、「狂った一頁」製作の端緒に横光が果たした役割についてであり、もうひとつは、撮影・編集終了後、横光が衣笠に無字幕映画にするべきことを提言、それが採用された点である。「狂った一頁」製作の最初と最後の段階で、横光は重要な役割を果たしていたわけである。

まず、最初の点について述べていくことにする。妻キミの看病のために葉山に滞在していた横光のもとを、映画製作の相談をもちかけるべく衣笠が訪れたのは、一九二六年三月のことである。川端康成「入京日記」(『文藝時代』一九二六年五月)の記録によれば、横光から「映画のことにて是非話したし直ぐ来い」という電報が東京の川端のもとに届いたのが四月二日。翌三日、早速、葉山の横光のもとを訪ねたところ、二、三日前から滞在していた衣笠から、「営利を度外視してよき芸術映画を製作せんとする企て」を聞かされることになる。

川端の他には、片岡鉄兵・岸田國士・池谷信三郎ら『文藝時代』同人に声がかけられた。

ここで確認しておきたいのは、衣笠が最初に横光のもとを訪ね、新しい映画製作の相談をしたことであり、それにすぐさま応じた横光が、『文藝時代』の同人たちを集めた点である。

横光が「積極的にこの映画の計画にのつてくれることになった」とする、衣笠貞之助『わが映画の青春——日本映画史の一側面』(中公新書、一九七七年十二月)における回想と川端「入京日記」の記録とが呼応することから、この企画に横光がかなり積極的であったことはまず間違いないだろう。

衣笠が誰よりも先に横光に相談をもちかけたのは、二年前に横光の「日輪」(『新小説』一九二三年五月)を映画化したからばかりではない。「狂った一頁」試写会の後に開かれた合評会、「狂った一頁」合評会速記録」(『映画時代』一九二六年八月)における衣笠自身の言に現われているように、彼は横光の小説を以前から読んでおり、芸術的共感をもっていたからでもある。この合評会では具体的に示されていないが、衣笠の別の文章(注2)に書名が掲げられていることから、衣笠が読んでいたのは、単行本『御身』(金星堂、一九二四年五月)、『日輪』(春陽堂、一九二四年五月)であることがわかる。これら書物の収録作品で、

映像的表現を特色とする小説「蠅」(『文藝春秋』一九二三年五月)、「碑文」(『新思潮』一九二三年七月)あたりが想定される。

衣笠から相談をもちかけられた横光が、『文藝時代』の他のメンバーに声をかけることで、新感覚派映画聯盟は成立するのだが、折しも、妻キミの病気が悪化していく時期に映画製作が行われたため、横光はこれに直接かわることはできなかった。しかし、新感覚派映画聯盟の精神的支柱となっていたであろうことは、いま述べた新感覚派映画聯盟の結成の経緯から理解できるだろう。

また、映画の撮影・編集を終えた衣笠がわざわざポータブル映写機を携え、妻の看病のため詰めていた病院に横光を訪ねたという、前掲の衣笠『わが映画の青春』に示されたエピソードは、そうした感をより一層強くさせる。他の患者たちのことを考慮して、結局、病院内で上映はせず、上映終了後の映画常設館を借りて深夜に試写を行い、衣笠と横光が映画完成の喜びを共有したという衣笠の証言はこの他にも残されている(注3)。

次に、横光の提言によって映画を無字幕にした点についてだが、これには、衣笠及び加納竜一(香野雄吉)の「衣笠貞之助とその周辺」(『講座 日本映画2 無声映画の完成』、岩波書店、一九八六年一月)における証言がある。試写のために横光のもとを訪れた時の詳細については、二人の間に微妙な食い違いがみられるものの、横光の主張によって「狂った一頁」が無字幕になった点は共通している。衣笠自身の言葉を借りれば、「いずれともきめかね、ともかくプリントを試写してみせたところ」、横光は無字幕を主張したということである。加納は、この試写会の時点で、「父」「病める母」「ある日——」などの「タイトル」(字幕)があったことも述べている。これらを一切削除することで、「狂った一頁」は無字幕映画として、六月には一般試写会で、九月には武蔵野館で一週間にわたり、それぞれ上映されることになった。横光がこの試写を観た日を確定することは現段階では難しいが、衣笠が上京した六月六日から朝日新聞社本社で行われた十七日の試写会のあいだと推察される。

横光がなぜ無字幕を主張したか、彼自身の証言は残っておらず、その理由は詳らかでない。しかし、同時代の無声映画の字幕をとりまく言説状況を視野に入れた時、その理由は推測できるように思われる。

結論を先に述べれば、字幕が入ることで、映像だけで構成される映像の純粋性がそこなわれると横光が判断したからである。後述するように、横光は「絶対映画」に言及しており、また、『文藝時代』同人のあいだでも映像の純粋性を追究する前衛映画の方向性を擁護する風潮がみられた。同時代の「絶対映画」「純粹映画」の理論をめぐる動向を、横光や新感覚

派映画聯盟のメンバーが察知していたと考えることができる。

同時代における「狂った一頁」をめぐる反響は、この映画の非物語的な芸術的実験性を賞賛するものと、物語性の有無を問題にするものとの一応大別することができる。このような共時的言説状況は事後的には見えにくくなるが、アーロン・ジェロー（注4）が、多くの同時代評にあたりながらすでに検討しているように、この二者間の闘争が「狂った一頁」の受容をめぐる言説空間を支えていたのである。

『映画時代』創刊号（一九二六年七月）に、「狂った一頁」のシナリオとともに掲載されていたのが、その物語内容への興味により多くの読者を獲得した菊池寛「受難華」のシナリオであったことも、そうした状況のひとつの表れとみることができる。また、『文藝時代』特輯映画号（一九二六年十月）誌上でも「狂った一頁」をめぐる二方向の言説が確認できることから、こうした動向を横光がとらえていなかったとは考えにくい。

横光の主張もあって成立した、「狂った一頁」の無字幕上映は、芸術理念を同じくする同時代の評論家たちに賞賛をもって迎え入れられた。たとえば、「日本で生れた、最初の映画らしい映画だ」とその「映画的の美的価値」を高く評価した岩崎秋良（昶）の映画評、「主要日本映画批評」（『キネマ旬報』一九二六年十月二十一日）はその一例である。佐相勉の指摘（注5）にあるように、「『狂った一頁』は絶対映画ではないが、映像のみで語ろうとする純粹映画的な側面が岩崎を喜ばせた」のである。

しかし、無字幕にすべきという横光の意見は映画の純粹性の追究という理念からすれば当然の判断であるにしても、実際の上映に際しては、物語の展開が不明確になるなどのデメリットも担わざるを得なくなる。また、字幕を排したとしても、上映に際して説明者（弁士）による説明が入る以上、映像の純粹性を保持することはできない。事実、同時代においてそのような意見が少なからずあった。たとえば、前掲「狂った一頁」合評会速記録¹で、内田岐三雄、古川緑波がその点を指摘している。加宮貴一「生きてゐるタイトル」（『文藝時代』一九二六年十月）のなかの、「狂った一頁」が無字幕である事から、人々の間に、果してタイトルと云ふものが映画に必要なものであるか、無いかと云ふ事が問題になつたさうである」という見解も、こうした状況を受けて発せられたものと考えられる。

また、この評論の別の箇所では加宮が述べた、無字幕の、さらには説明者（弁士）不在の上映方法は、この時代にあつて、多くの観客の関心を集めるには困難な「理想論」であつた。すでにいくつもの映画を手がけてきた衣笠が「いずれともきめかね」ていたのは、こうしたリスクを察知していたからであろう。そうした迷いを断ち切つたのが、「無字幕にすべき」

という横光の言葉であった。新感覚派映画聯盟の目指す映画の方向性を横光が提示し、監督の衣笠がそれを受け入れたことになる。横光のこの発言は、新感覚派映画聯盟の映画のあり方を決定づける重要なものとなったのである。

もっとも、横光の示したこのようなヴィジョンは、必ずしも彼独自のものではない。新感覚派映画聯盟の「場」において、ある程度共有されていた理念であったという点を確認しておく必要がある。「狂った一頁」が無字幕映画としての上映されるに及び、『文藝時代』同人たちの意見として顕在化し、いわゆる新感覚派のひとつの思潮を形成していくに至るのである。

それは、先の加宮以外に、『文藝時代』同人たちが同様の立場を表明していることから容易に確認することができる。たとえば、新感覚派映画聯盟は「映画的な映画」を指向すると述べた川端康成「新感覚派映画聯盟に就て」(『読売新聞』一九二六年四月二十七、二十八、三十日)や、「今度の狂った一頁にも、なるべく字幕は入れない事になつて居る」「映画は、飽くまでも動く絵と、それを見る感覚との間にのみ作られる相互理解の進行でなければならぬ」とする片岡鉄兵「狂^{マヤ}つた一頁」に就て(『演劇・映画』一九二六年七月)の発言がそれである。そして、同じく片岡の「川端康成の「狂った一頁」を衣笠貞之助撮影監督の下に我らの新感覚派映画聯盟第一回作品として世に出した。我らは芸術品としての映画を提示したのである。物語の「筋」を求める人々には無縁である」とする「文壇波動調」(『文藝時代』一九二六年七月)の言には、そうした思潮が集約的に示されていたのである。

第三節 交流する映画と小説

では、「狂った一頁」の痕跡は、具体的に横光のどの小説に見いだし得るだろうか。ドイツ表現主義映画「カリガリ博士」(ロベルト・ヴィーネ監督)と、これに強い刺激を受けたとされる「狂った一頁」に共通する狂気のテーマと这件事情で言えば、「機械」(『改造』一九三〇年九月)、「微笑」(『人間』一九四八年一月)へとつながっていく主題系を指摘できるだろう。

しかし、ここで特に問題にしたいのは、「狂った一頁」試写の後ほどなく書かれた「春は馬車に乗つて」(『女性』一九二六年八月)、そしてその延長線上に創作された「花園の思想」(『改造』一九二七年二月)である。

これらの小説と「狂った一頁」とは、横光の映画製作へのかかわり方が詳らかでないこと

もあり、これまで結びつけて検討されることはなかった。しかし、細部の設定や表現のレベルから創作理念に至るまで、そのかわりは決して小さくはない。そこには、映像と言語という、異なる表現のあいだの関連性を見出すことができる。

たとえば、朝日新聞社における「狂った一頁」試写の時期とその創作時期が近い「春は馬車に乗って」のなかで繰り返し出てくる「檻の中」、あるいは「檻の中の理論」は、「狂った一頁」の主要イメージである、「妻」と「夫」を隔絶する「牢格子」を喚起させずにはおかない。

「狂った一頁」において、夫婦を隔てる「牢格子」は終始重要なイメージとして用いられている。そしてそこには、「牢格子」の内／外の境界が現れ、二つの間に葛藤が生成する。「夫」が「牢格子」の外へ「妻」を連れだそうとする後半部分は、シナリオ、映画のいずれにおいても「狂った一頁」のクライマックスにあたるが、ここでは「外の闇」を恐れて後ずさりする「妻」と、彼女をなんとかしても「外」に連れだそうとする「夫」との間で激しい対立・葛藤が展開される。「妻」が「外の闇」の記憶を恐れるのは、それがかつて赤子を誤って死なせてしまった「闇の池」と強い結びつきをもつからである。

この後、「小使の幻想」のなかで、「妻」を含む「狂人」たちに「面」をかけて、「小使」が自分自身にもつける場面がある。ここで、「面」をつけることにより、内／外の対立は解消されることになる。そしてそのことが、「脳病院」の「牢格子」のなかにいる「狂った」「妻」にも固有の世界があることを、日々めぐる「頁」があることを「夫」が受け入れたことを暗示することになる。

「狂った一頁」にみられる、このような「牢格子」の内／外の対立・葛藤は、おそらく「春は馬車に乗って」における「檻のやうな寝台の格子」の内にいる「妻」とその「外」にいる「彼」とのあいだで繰り広げられる対立・葛藤と呼応するように見える。

「狂った一頁」と同様に、「春は馬車に乗って」でもやはり、「寝台」という「檻」の内／外との対立は解消されていく。こうした夫婦のやりとりが横光の看護体験に基づくものとする可能性は全く否定し得ないものの、いかに表現されているかという表現のレベルを問題にする必要がある。「春は馬車に乗って」において唐突な感を否めない「檻の中」のイメージは、この創作の直前に横光が観た映画「狂った一頁」、あるいは「春は馬車に乗って」発表の一ヶ月前に発表された「狂った一頁」のシナリオと関連するものと推測される。しかし、「春は馬車に乗って」にもまして、「狂った一頁」とのあいだに強い相関性があるのは、「狂った一頁」の製作時期と物語内の時間とがほぼ重なり合い、同様に「病院」の内部を舞台と

している「花園の思想」であるように思われる。

まず、注目しておきたい点は、「花園の思想」に象徴的に用いられている「明」と「暗」、「光」と「影」の効果についてである。この表現の特色は、「春は馬車に乗つて」においても、全く見られないわけではないが、「花園の思想」に至って多く用いられるようになり、よりその効果を發揮している。たとえば、「医師が去ると、彼は電燈を消して燭台に火を点けた。(中略)彼は妻の影が、ヘリオトロオプの花の上で、蠟燭の光のままに細かく揺れてゐるのを眺めてゐた」場面、あるいは「月出の前」の「白んでゐる空に「夜鴉」が「鋭い影のやうに」飛び去っていく部分などにそれがうかがえる。

「花園の思想」の草稿をみると、これらは「光」と「影」のコントラストをつくるべく加筆された部分であることがわかってくる。「花園の思想」の改稿問題についてはすでに検討したので(注6)、ここで改めて言及することはしないが、言葉と言葉の相互作用によって、「光」と「影」、「明」と「暗」を際立たせようとする加筆を横光が行っていることは確認しておきたい。妻の死を題材とする小説であるがゆえに、テキストの外延にある事象(妻キミの死とそれをめぐる現実の出来事)を指示してしまふ宿命を担いながらも、「花園の思想」は、自律した言語空間を指向するように、改稿が行われているのである。

「明」と「暗」、「光」と「影」が織りなすコントラストは、映画「狂った一頁」において見事に表現されていた。特に印象的なのは、「脳病院」の廊下の場面である。遠近法によって廊下の奥行きが示され、加えて「牢格子」に当たる光によって生成する「光」と「影」の陰影が鮮明に浮かび上がる。それだけでなく、「小使」や「妻」の「影」も効果的に用いられている。

川端康成によってまとめられたシナリオでも、冒頭の「夜」の「闇」に光る「稲妻」、「病院内の長い廊下。小使の影が写る」と表現されている。『映画時代』創刊号のシナリオが映画撮影終了後まとめられたことを考慮に入れれば(注7)、この表現は「狂った一頁」のイメージの言語化と見るができるだろう。

「カリガリ博士」や、衣笠が気に入って何度も観たという(注8)、「最後の人」(フリードリッヒ・ヴィルヘルム・ムルナウ監督)をはじめとする表現主義映画で特長的な表現効果であるためか、「明」と「暗」、「光」と「影」のコントラストについては同時代でも指摘されていた。六月開催の朝日新聞社における試写会を観てすぐに書かれたと思われる、田中純一郎「表現主義の映画——『狂った一頁』を観る——」(『報知新聞』一九二六年六月二三日)の以下の評言を「光」に注目したものとしてみることができる(注9)。

監督が「物」を撮さうとする映画の古い概念から離れて「光」を接種しやうといふことに気がついたのだ。光の遊戯、光りの調子光りの速度、映画はかくして作られて行く。如何に映画が物象を対象とすればとて、フィルムに結ばれた影像は光りの記念である。結局は光だ。光なるが故にそはあらゆる時間空間を征服する。光は凡てにわずらはされぬ。

いささか興奮した田中の物言いは、「光」を「接種」し、「光」と「影」のコントラストを強調する、ドイツ表現主義映画の特色を、同時代の日本映画に発見し得た喜びに満ちているように見える。そして、映画「狂った一頁」の特色をも確実に言い当てていたのである。

映画「狂った一頁」のなかで印象的な「脳病院」と「廊下」の場面のイメージは、次に引用する「花園の思想」における「肺病院」と「廊下」の場面と呼応している。

彼は患者達の幻想の中を柔かく廊下へ来た。長い廊下に添った部屋部屋の窓から、絶望に光った一列の眼光が冷たく彼に迫つて来た。

「長い廊下」、そしてそれに添った「部屋部屋の窓から」投げかけられる「患者達」の「絶望に光った一列の眼光」。この表現は、映画「狂った一頁」のなかの、遠近法によってとらえられた「脳病院」の長い廊下の場面を想起させる。この、「患者たちの幻想の中」を歩いてくる「彼」の姿は、「鉄の立格子」のなかにいる病人たちの眼差しを浴びながら歩いてくる「夫」（「小使」）のイメージとほぼそのまま重なってくる。映画「狂った一頁」のなかでも、患者たちの「幻想」は映像化されていたが、「幻想」のイメージが共通して用いられていることで、二つのテキストの関連性はさらに強固なものとなるだろう。

他にも、二つのテキストのあいだの関連を印象づける部分が見られる。「——何故にわれわれは、葬礼を婚礼と感じてはいけないのだろうか」という「花園の思想」における「彼」の心理表現に注目してみよう。これは、「生」と「死」、「事実」と「虚」、「幸福」と「不幸」という二項対立を反転させることで、迫り来る妻の死に対し、認識の転換を試みようとする「彼」の心の在り方を示している。「春は馬車に乗つて」にもうかがえるこの特色は、「花園の思想」に至ってより鮮明になっており、このテキストの主題をかたちづくっている。

「花園の思想」の特色を印象づける、このような「葬礼」と「婚礼」のイメージ及び思考の転倒の発想は、「狂った一頁」のクライマックスにも見られる。すなわち、「狂った一頁」後半の、「夫」（「小使」）の「幻想」のなかに現れてくる「婚礼」と「葬礼」、あるいは「婚礼の自動車」と「霊柩車」のイメージがそれにあたる。この場面は映画では、「婚礼の自動車」と「霊柩車」の二重写しによる印象的な映像となっており、「狂った一頁」の「夫」の

「幻想」は、「花園の思想」において、「葬礼」を「婚礼」と感じようとする「彼」の心理と重なり合うのである。

映画撮影直後、川端がこのモチーフをもとにし、「婚礼と葬礼」(『新小説』一九二六年七月)を発表していることにもうかがえるように、この場面は「狂った一頁」のなかでも印象的で重要な箇所である。横光がこの小説を参照していた可能性は少なくない。しかし、参照していたとしても、それは、いま述べた「狂った一頁」と「花園の思想」との関連性を否定するものではなく、映画「狂った一頁」の主要イメージが再生産され、横光のテキストに顕在化した可能性を示唆している。

「狂った一頁」と「春は馬車に乗つて」「花園の思想」との関連性は、これまでの例証から明らかとなったが、とりわけ「花園の思想」の方に、「狂った一頁」のイメージがより多く取り込まれており、二つのテキストのあいだにより強い結びつきがあると考えられる。もともと、「狂った一頁」を最初に観た時の衝撃と死を目前とする妻の記憶とが横光のなかで重なり合い、「花園の思想」を創作する際に「狂った一頁」のイメージを潜ませたという、作家個人のモチーフのレベルに還元するだけでは、その理由を説明することはできない。確かに、衣笠が葉山を訪れて「狂った一頁」の試写会を行った時、すなわち横光がはじめてこの映画を観た時と、「花園の思想」のテキスト内時間とがほぼ重複する。しかし、次に述べていくように、同時代の言説状況のなかで、横光が表現者としてどのような理念を掲げたかという問題との結びつきを等閑視することはできない。

第四節 映画製作の理念と形式主義

さて、「狂った一頁」を無字幕にすべきであるとする横光の主張が、直接的にはないにしても、「絶対映画」「純粹映画」につながることはすでに繰り返し述べた。そして、これは、この後に横光が主張することになる形式主義の発想と不可分な問題である。新感覚派映画聯盟という場に身を置いたことが、横光が自身の文学的立場を確認する契機になったと考えられる。以下では、横光の形式主義と同時代の映画をめぐる言説との関連性について考察を加えていく。

「花園の思想」を発表した翌年、横光は形式主義文学論争を展開することになる。横光は「文芸時評」(『文藝春秋』一九二八年十一月)で、「形式とは、リズムを持った意味の通じる文字の羅列に他ならない」「文学の形式とは文字の羅列である。文字の羅列とは、文字そ

のものが容積を持った物体であるが故に、客観物の羅列である」「形式とは、文学に於ては作品の構成を整頓するリズムを持った言葉の羅列である」と、自分自身の文学的立場を主張するが、これは「花園の思想」における方法の延長線上にある。すなわち、言葉と言葉の相互作用によってかたちづくられる「場」、「文字の羅列」のありようこそが「文学の形式」であることを、横光はこの論争において一貫して主張するのである。

そして興味深いことに、「文字の羅列」を術語として文学における形式主義を標榜した横光は、映画についても類似する表現で同じ理念を述べていた。それが現れているのが、「各人各題漫談会 第七十回新潮合評会」(『新潮』一九二九年五月)における横光の以下の言である。遅刻して合評会には出席できなかったにもかかわらず、関心のあるテーマについてのみ、校正の時点で「後記」としてあえて書き加えている。ここで提示される見解は、片岡鉄兵によって提出された「映画のストーリーに就いて」というテーマについての解答にあたる。

映画はレンズを透して見た物体の運動の羅列である。だから、全く新しい感性の羅列だと見るべきだ。だから、絶対映画批評と云ふことは当然現れるべきものだ。人の眼で見た物体の運動ではなくしてレンズの見た感性だからである。片岡の云ふストーリーは勿論大切以上に必要にちがひないのであるが。

横光は、先の「文芸時評」で、「文学」については「文字の羅列」とし、ここでは「映画」について「レンズを透して見た物体の運動の羅列」とする。注目しておきたいのは、言語と映像がそれぞれ別の表象体系をもつにもかかわらず、「羅列」という語を共通に用いている点である。すなわち、言語と映像は、異なるメディアでありつつも、各表象を成立させるのはともに「羅列」、すなわち言語の場合には文字の連なりによって形成される「場」であり、映像の場合はスクリーンに映写されるカットの連なりによって形成される「場」であることと横光は言い表そうとしている。しかも、「運動」という語が示すように、ここには映画と文学の時間芸術としての共通性が前提とされている。したがって、「絶対映画批評と云ふことは当然現れるべきもの」という横光の言は、当然文芸批評にも適応されるのである。すなわち、文学においては、思想や観念を批評対象とするのではなく、言葉と言葉との配列や構成によって生成する「外面」そのものの様態をこそ、批評対象とすべきであるという主張に結びついていく。横光の形式主義においてキー・ワードとなる「羅列」という用語を用いるならば、「文字の羅列」そのものの様態を批評対象にすべきであるという主張になるわけである。

言葉と言葉の相互作用によって形成される「外面」形式に腐心する横光の文学的理念は、

「花園の思想」と同じ一九二七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』)においてすでに表明されていた。ここで注意しておきたいことは、翌年から本格的に展開される「形式主義」へと接続していくこの評論のなかで、横光が、「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」「より多く光つた外面を」というように、過剰なまでに「光」の喩を用いながら、自身の文学的理念を表明している点である。

その理由を断定的に述べることはできないが、先に言及した「狂った一頁」と「花園の思想」との関連性と、「狂った一頁」の特色を述べた田中純一郎の評言を念頭に置くと、自己の文学的理念を表明するにあたって、横光が「光」の喩を過剰なまでに用いたことが、決して偶然ではないように思われてくるのである。

田中の評言に限らず、衣笠の映画の前衛性を賞賛するものに、「リズム」や「音楽(性)」とともに「光」がキー・ワードとして用いられていた(注10)。これは、同時代日本の映画批評でも話題となっていた「フォトジェニー」について語る時の術語であったが、これらは、「笑はれた子と新感覚」における表明を経て、横光が形式主義の理論を展開する際に繰り返し用いた用語でもあったのである。

注目しておきたいもうひとつの点は、「絶対映画批評」というかたちであるが、横光が「絶対映画」に言及していることである。「絶対映画」と「純粹映画」の差異を理解したうえで、用いているかどうか定かではない。ただ、「映画のストーリー」を話題とする場において、反措定の意味あいを含ませつつ、強い語調で自己の立場をあえて表明する際に、この語を用いていたことは見逃すことはできない。しかも、言及箇所は、座談会に出席しなかったにもかかわらず、校正時にあえて書き込んだものであった。この言は、先に述べた「狂った一頁」評価をめぐる批評の布置とほぼそのまま重なってくるのである。

横光の主張は、いまあげた「文芸時評」と「合評会」のあいだに発表された「形式とメカニズムについて」(『創作月刊』一九二九年三月)の以下の一節から明確となる。

……作品価値の決定の方法が形式主義の最大の目的である。それ故、形式主義にはあらゆる主義思想のものが合致することが出来得るのだ。それは譬へば小説であらうと戯曲であらうと、短歌であらうと、詩であらうと、活動写真であらうと、少くとも形式を有する芸術圈内に於ける、総ての芸術家は、目下一斉に、着々として形式主義運動を起しつつあるのではないか。

「総ての芸術家は、目下一斉に、着々として形式主義運動を起しつつある」とあるように、

横光は「形式主義」の射程のなかに、文学だけでなく映画も含めていた。すなわち、書き記された言語が、書き手からも読み手からも切り放された「文字の羅列」である「文学」と、機械（レンズ・映写機）を通じて撮影され、スクリーンに映写された「物体の運動の羅列」である「映画」とのあいだに、横光は共通性を見ているのである。

したがって、横光が自身の形式論で強く主張した、「文字」を「物体」とみなす発想は、「文字」の部分を「フィルム」と変えただけで、映画の場合でも通用するはずである。むしろ、媒体である「フィルム」を「物体」（物質）とする映画を念頭に置くことで、文学において「文字」という媒体の物質性が明確化すると考えることもできるだろう。

もちろん、映像そのものの特性をこそ批評すべきとする「絶対映画批評」を口にして横光は、映像表現と言語表現の差異性・特異性を意識していたに違いない。しかし、それを前提としつつも、それぞれの表現メディアにおいて同時に起こるべき主張として、横光は形式主義をとらえていたのである。

そのような横光であるから、衣笠監督によって映画化された「日輪」について、「映画となつてみるとその機械と技術と、光と影との交錯によつて、もう全く作家とは独立した存在といふ意識がハッキリする」（『日輪挿話』、『若草』一九二七年八月）というように、「作家とは独立した存在」と「映画」をとらえたのは、ごく当然のことだったのである。しかも、ここでは、「光と影との交錯」というように、表現主義映画の特色を示す「光」と「影」という語を用いつつそれを説明しているのである。

このように見てくると、昭和初年代の横光が主張した「形式主義」という理念に、映画という新しいメディアにおける問題が強く作用していたことは明らかだろう。この問題をより具体的にいえば、「新潮」の合評会でも横光が口にした「絶対映画」の発想であるが、それは、横光が「狂つた一頁」の試写を観て、無字幕にすべきと述べたことと見事に重なってくる。岩崎秋良（昶）の同時代評をとりあげつつすでに述べたように、「狂つた一頁」を無字幕にすべきという主張は、直接的でないにしても、「絶対映画」の理念につながっていく発想とみることが可能だからである。「狂つた一頁」、そしてそれをめぐる批評に接することなしに、横光があれほどまで確信をもつて形式主義を主張することはなかったに違いない。同時代の前衛映画とその批評の発想が文学の問題としてとらえ返されて、「文学の形式」を「文字の羅列」とする形式主義の理念が、横光のなかで確信的なものになったと見ることができるのである。

第五節 一九二〇年代日本モダニズムの芸術交流

横光が「形式主義」の議論を本格的に展開するのが、「花園の思想」を発表した翌年の一九二八年であり、横光の主張が明確なかたちとなっていく過程に、新感覚派映画聯盟というイベントが、決して小さくない意味をもっていったことはこれまで論証してきたとおりである。「狂った一頁」以前にも横光は、「蠅」など映画的手法を用いた小説を創作しており、「狂った一頁」の製作が映画への関心の端緒ではもちろんないが、映像と言語、それぞれの特性を考える重要な契機になったことはまぎれもない事実であり、これを経た後、先にみた「形式主義」の主張、そして別に検討する(注11)一九三〇年前後の横光と映画へつながっていく。そして、本章で論じてきた問題は、一九二〇年代日本モダニズム文学を検討するうえでも広がりをもつと考えられる。どのような広がりをもつのか、最後に、そのことに言及しておきたい。

小森陽一(注12)は、横光の「形式主義」を同時代の言説空間のなかに置きつつ検討、再評価し、「彼(横光利一——引用者注)の論理を構成する一つ一つの術語には、あきらかに一九二〇年代後半の「文学」や「言語」をめぐる諸テクストの濃密な相互関連性の網の目が内包されているのである」と述べたが、本章における試みはこの問題意識を共有しつつ、「一九二〇年代後半の「文学」や「言語」をめぐる諸テクスト」とこの時代の映画とそれをめぐる言説とをリンクさせることで、これまで看過されてきた横光と新感覚派映画聯盟と「狂った一頁」との接点に現れてくる、文学と映画をめぐる共時的芸術理念を浮上させることにもあった。映画をめぐる言説と文学をめぐる言説。これらは画面と区別されていたものでは決してなく、少なくとも一九二〇年代においては密接に相互関連しつつ形成されていたと見るべきである。そしてそれは、横光利一という一作家に限定して適用されるものではなく、共時的な広がりをもつ問題である。

たとえば、谷崎潤一郎と芥川龍之介とのあいだで戦わされていた、いわゆる「小説の筋」論争(一九二七年)にしても、一九二〇年代日本の映画をめぐる言説と不可分な問題であるという見通しが出てくる。谷崎は、大正活映株式会社脚本部顧問に招聘され、栗原トーマスとともに「アマチュア倶楽部」を撮影し(一九二〇年)、映画への深い理解を示していた。一方、芥川も論争とほぼ並行するかたちで、共に「或るシナリオ」という副題をもつ「誘惑」(『改造』一九二七年四月)、「浅草公園」(『文藝春秋』一九二七年四月)を書いていた。この論争は、本章でも一部言及した、一九二〇年代日本に現われた前衛映画の実験性を追究す

る方向と、映画の物語性にあくまで重きを置く方向の、二つの言説によってかたちづけられる同時代の映画をめぐる言説状況と深くかかわっていた。こうした、映画をめぐる同時代の言説状況との関連の分析を行うことで、この論争の重要な側面が見えてくると同時に、一九二〇年代日本モダニズム文学に現われた文学と映画との芸術交流の様相が浮かび上がってくると思われるのである。

注

- 1 千葉伸夫「映画と言語の前衛——ユナニスムから一如へ」『國文學』三十五卷十二号、一九九〇年十一月)
- 2 衣笠貞之助「映画『日輪』その他のこと」『文藝 臨時増刊号 横光利一』、河出書房、一九五五年五月)
- 3 衣笠貞之助『『狂った一頁』始末』(『エキブ・ド・シネマ 狂った一頁／十字路 8』岩波ホール、一九七五年十月)など。ただ、衣笠「回想の日本映画・昭和初期——ある歴史の断面」(『キネマ旬報別冊 日本映画作品大鑑④』、キネマ旬報社、一九六〇年一月)には、「東京での試写の結果、横光、岸田氏の意見で無字幕で通すことにした」とあり、横光だけでなく、岸田國士も同様の見解を述べたことが明かされている。
- 4 アーロン・ジェロー「映画の他の可能性——『狂った一頁』の受容と映像のコード化」(『言語文化』十五号、一九九八年三月)
- 5 佐相勉『1923溝口健二『血と霊』』(筑摩書房、一九九一年十二月)
- 6 第三部第一章を参照。
- 7 この点については、十重田裕一「川端康成と映画」(『川端文学の世界 4 その背景』、勉強出版、一九九九年四月)で検討を行った。
- 8 衣笠貞之助「わが理想とする映画(アンケート)」(『文藝時代』一九二六年十月)に対する解答で、以下のように述べている。「最後の人」を神戸の太陽商行の試写室で見ながら、大阪、京都の松竹座、東京では葵館と帝国館、都合五回観てますから、まあ、この映画が、好きだったのでせう」。
- 9 他にもたとえば、藤森成吉「『狂った一頁』を観る」(『映画時代』一九二六年九月)が「最も成功してゐるのは撮影だ。実にいい感じの明暗だ。技術の点では、欧米の第一流映画に較べて何の遜色もないとまで思はれた」と、「明」と「暗」のコントラストの効果を指摘し、この映画を高く評価している。

- 10 この点については、岡田晋『映画と映像の理論』（ダヴィッド社、一九七五年六月）、山本喜久男『日本映画における外国映画の影響——比較映画史研究』（早稲田大学出版部、一九八三年三月）に詳しい。
- 11 第四部第四章、第五章などを参照。
- 12 小森陽一『構造としての語り』（新曜社、一九八八年四月）の「エクリチュールの時空——相対性理論と文学——」に指摘がある。

第三章 新感覺派の光と影

第一節 「新感覺派」の標語に対する違和と齟齬

一九二〇年代日本にあらわれた新感覺派という呼称は、ジャーナリスティックなひとりの評論家が文芸同人雑誌『文藝時代』（一九二四年十月創刊）に結集した若い文学者たちと与えたことを契機に発生し、マス・メディアを介してたちどころに流通する。新しい文学を志向する同人たちの雰囲気をとらえたこの言葉は、関東大震災後に現出した日本の文学状況を説明する際に、プロレタリア文学、大衆文学などととも欠かせない標語として今日まで用いられてきた。

周囲から新進作家として的大同団結と見なされながらも、新感覺派としての共通理念があったわけではなく（注1）、『文藝時代』同人の多くはこの標語を戸惑いながら受けとめていた。とくに横光利一は、新感覺派の中心作家と見なされたため、批判の矢面に立たされ、いわゆる新感覺派論争における応酬を含め、周囲への対応をせざるを得ない状況に置かれることになる。他者によるレッテルに他ならない「新感覺派」への違和や齟齬の感覚を表明するとともに、内実のともなわない曖昧で不明瞭なこの標語の説明を試みるという葛藤を引き受けなければなくなるのである。

ところが、ある時期を契機にそのような葛藤は影を潜め、みずからの依拠する立場を表明するべく、横光はこの標語を積極的に利用していく。これから見て行くように、横光の言説を時系列にたどっていくと、その分水嶺が一九二七年であることがわかってくる。そして、翌一九二八年末には、言語の唯物性ならびに文学における表現形式の重視性を新感覺派の主張とし、マルクス主義文学者を相手に形式主義文学論争を繰り広げる。横光が『文藝時代』創刊と同時に新感覺派の文学運動を推進していくという文学史における歴史化された言説とは逆に、雑誌終刊（一九二七年）後に、新感覺派の立場が明確化されていく。新感覺派の発生時には、この標語に対する違和や齟齬の感覚を表していた横光が、形式主義を新感覺派の立場として積極的に主張していくプロセスにおいて、重要な要因として浮かび上がってくるのが、論争相手のマルクス主義文学者の思想と、映画なのである。

第二節 横光利一の「新感覺派」観の変遷

千葉亀雄「新感覺派の誕生」(『世紀』一九二四年十一月)以降、新感覺派という標語は、同人たちの意思とはかかわりなく、新聞・雑誌などのマス・メディアを介して流通するとともに、喧しい議論にさらされることになる。新感覺派の中心作家と目された横光利一は、議論の矢面に立たされることになるのだが、向けられる批判に対して必ずしも積極的に応じてはいない。しかし、新感覺派をめぐる周囲の批評に応じるかたちではあるが、横光はこの標語について少なからぬ言及をすることになっていく。

たとえば、横光の新感覺派の宣言としてしばしば言及される「感覺活動——感覺活動と感覺的作物に対する非難への逆説」(『文藝時代』一九二五年二月)では、イマニュエル・カントの理論(注2)を援用しながら、「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蝕発物を云ふ」と新感覺派の定義を試みようとし、「新感覺派について」(注3)(『東京日日新聞』一九二五年四月二十二日)では、「新感覺派とは主義の名ではなく手段の名前である」と、「主義の名」として流通するこの標語とは差異化しつつ、新感覺派について説明をしようとするのである。

しかし、『書方草紙』(白水社、一九三一年十一月)収録時に「新感覺論」と題名が変更される「感覺活動」では、新感覺派について説明をする際に、「新感覺」と「感覺」という言葉を明確に使い分けようとしてはいるが、必ずしもそれが徹底されず、両者の差異が曖昧となっている。おそらくそれは、新感覺派の概念を説明する際に、マス・メディアを介して流通する「新感覺」という言葉に即して語ろうとする一方で、「新感覺派の誕生」以前から用いている「感覺」という言葉に即して語ろうとするために引き起こされる事態のように見える。それは、新感覺派をめぐるゴシップに対する嫌悪感を顕わにし、マス・メディアがとりあげる「新感覺」ではなく、「感覺」という言葉を意識的に選択した、横光執筆の同人雑記「文壇波動調」(『文藝時代』一九二五年一月)の以下の記述に明確に表れている。「感覺派の最も重んずべき信条は、精神の投擲力だ。その投擲された精神の爆発力の形容を感覺と云ふ」「感覺は世界を斬る。ゴシップは人を斬る」。同号の「編輯中記」においてもこのような態度は一貫している。ここには、評論家によって名づけられ、マスメディアを介して流通する言葉とみずからがこれまで用いてきた言葉とを差別化しようとする横光の態度がうかがえるのである。

「感覚」という言葉については、横光自身「感覚活動」のなかで「自分は文藝春秋の創刊当時から屢々感覚と云ふ言葉を口にして来た」と述べていた。それを裏づけるように、この言葉は、「時代の感覚が不断に新鮮であつた事実の存続する限り、文学も亦新鮮な感覚を必要とする」と「時代は放蕩する（階級文学者諸卿へ）」（『文藝春秋』一九二三年一月）ですでに用いられていたキーワードに他ならず、横光がこの評論からの連続性を意識していたことがうかがわれる。つまり、横光は「感覚活動」で、「新感覚」と「感覚」という言葉を慎重に使い分けようとするが、千葉の「新感覚派の誕生」以前から使用していた「感覚」という言葉とのあいだに不整合が生じ、新感覚派の理論を説明するという矛盾を抱え込むことになるのである。

また、あまり注目されることはないが、レットテルである新感覚派を自明なこととして受け入れることなく、この標語に対する違和や齟齬の感覚を示そうともしていた。横光のそのような振舞は、『新感覚派』といふ名称に就て」という特集に寄せた、横光の「ただ名称のみについて」（『文藝時代』一九二五年七月）の「文藝時代の同人中、自分は新感覚派なりと云つて出たものは、まだ一人もない。まして、自称新感覚派の作品などはあるべき筈はない」と明言していることからもうかがえる。『文藝時代』同人で、新感覚派を自発的に標榜した者はだれ一人なく、まして、新感覚派と自称した作品などないという言説と、新感覚派について説明しようとする態度の間には整合性はなく、横光内部における齟齬が露呈している。『文藝時代』が創刊され、新感覚派と命名されて間もない一九二四年から一九二五年に表明された、横光の標語をめぐる言説には、このような矛盾が付きまといっているように見える。

『文藝時代』同人で、新感覚派を自発的に標榜した者はだれ一人なく、まして、新感覚派と自称した作品などないという言説と、新感覚派について説明しようとする態度の間には整合性はなく、横光内部における齟齬が露呈している。『文藝時代』が創刊され、新感覚派と命名されて間もない一九二四年から一九二五年に表明された、横光の標語をめぐる言説には、このような矛盾が付きまといっているように見える。

ところが、一九二七年頃を境に、新感覚派という標語への対し方に変化の兆候が見られるようになる。この頃から、文学における表現形式の問題に焦点が絞られると同時に、それを新感覚派の立場として積極的に主張していくことになる。それが明確に表れるのが、「笑はれた子」と新感覚——内面と外面について——」（『文藝時代』一九二七年二月）というエッセイにおいてである。

横光はこのエッセイで、「光」をキーワードとしながら、「今は私は外面的な光りの方を愛

するときだ」「より多く内面を響かせる外面は、より多く光った言葉である」「より多く光った象徴を計画してゐるものを、私は新感覚派と呼んで来た」と述べる。かつて違和や齟齬の感覚を表明していたことは忘れ去られ、新感覚派を承認し、遡及的に過去の立場までも現在の視点から更新する。そしてこの標語を、みずからの依拠する立場を表明するうえで積極的に利用していくことになるのである。

横光はここで、志賀直哉の小説「清兵衛と瓢箪」(『読売新聞』一九一三年一月一日)を参照して創作された旧作「笑はれた子」(『塔』一九二二年五月、原題「面」)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」と自作を批評する。この批評は自作にのみ限定されたものではなく、心境や実生活を信仰する作家とその小説に向けられた批評でもあった。この表明と同じときに、「花園の思想」(『改造』一九二七年二月)が発表されたのは、おそらく偶然ではない。心境や実生活が反映しやすく、また、メロドラマにもなる可能性のある妻の死を題材としながらも、それらを回避しつつ表現形式に意を注いでまとめられたこの小説を、「新感覚的な経営」に即した、「より多く光った象徴を計画してゐる」と横光が考えていたに違いないからである。新感覚派の発生時にうかがえた葛藤が見られなくなるとともに、翌年末から繰り広げられる形式主義文学論争で明示される形式主義の思想がこのときすでに熟しつつあったと考えられる。

そして、この「花園の思想」「笑はれた子」と新感覚」と関連してくるのが、新感覚派映画聯盟とその第一回映画作品「狂った一頁」である。

第三節 補填される「新感覚派」の概念

新感覚派映画聯盟は、一九二六年四月、妻の転地療養のため葉山に滞在していた横光利一を衣笠貞之助が訪ね、新しい映画製作を持ちかけたことに端を発し、その後もたれた会合が『報知新聞』(市内第二版、一九二六年四月十一日)で報じられ、発足することになる。新感覚派映画聯盟は、「新感覚派」の場合と同様に、他者によって与えられた呼称であった。衣笠が横光の創作集『日輪』(春陽堂、一九二四年五月)を読んで芸術上の共感を持ち、前年の聯合映画芸術家協会による「日輪」映画化(一九二五年)の翌年のことである。横光の他に、川端康成、片岡鉄兵、岸田國士らが『文藝時代』同人から加わった。京都下加茂での撮影後、仲間内での試写会、六月の東京朝日新聞社での試写会などをへて、九月には武蔵野館などで一般上映される。この九月興行にあわせて、『文藝時代』では特輯映画号(一九二

六年十月）が企画されている（注4）。

サイレント末期の無字幕映画「狂った一頁」は、興行成績はともかくも、ロベルト・ヴィーネ監督「カリガリ博士」（一九二〇年）や、衣笠が気に入って何度も観たというフリードリッヒ・ウイルヘルム・ムルナウ監督「最後の人」（一九二四年）などドイツ表現主義の流れをくむ、交錯する光と影（注5）のコントラストを強調した画面構成を特長とする本格的な前衛映画として、同時代評でも（注6）高い評価を得ることになる。表現主義、光と影のコントラスト、映画的映画、映像の純粋性などの用語によりこの映画の特性が示されている。

シナリオの執筆者のひとりであり、京都での撮影にも随行した川端康成は、映画聯盟が結成された直後に、「新感覚派映画聯盟に就て」（『読売新聞』一九二六年四月二十七日、二十八日、三十日）で新感覚派映画聯盟の志向性を「文学的映画」ではなく、「映画的な映画」と規定していた。また、『文藝時代』同人のなかでもっとも果敢に新感覚派をめぐる論陣を張っていた片岡鉄兵は、「狂^{マヤ}った一頁」に就て（『演劇・映画』一九二六年七月）で、映像の純粋性を妨げる字幕とそれが生み出す物語性を否定した後に、「映画は、飽くまでも動く絵と、それを見る感覚との間にのみ作られる相互理解の進行でなければならない」と述べた。さらに片岡は、『文壇波動調』（『文藝時代』一九二六年七月）においても、「川端康成の「狂った一頁」を衣笠貞之助撮影監督の下に我らの新感覚派映画聯盟第一回作品として世に出した。我らは芸術品としての映画を提供したのである。物語の「筋」を求める人々には無縁である。真面目なファンの厳正なる批判を切に待つ次第である」と、物語を中心とする受容コード（注7）を否定し、芸術映画「狂った一頁」の映画的特性を強調していた。新感覚派映画聯盟は、横光が形式主義としての新感覚派を明確化していく契機になっただけではなく、これにかかわった『文藝時代』同人の間にある種の芸術観が共有されるようになるのである。

横光利一は、妻の転地療養先の葉山にすることが多く、映画製作の過程に積極的にかかわることができなかったためか、この映画について言及することはあまりない。しかし、映画聯盟発足に際してフィクサーとなり、撮影終了直後内々に開かれた試写上映において、映像の純粋性を考慮して無字幕での上映を衣笠に主張するなど、新感覚派映画聯盟の志向性を充分に理解したうえで助言をしている。また、一般上映後数ヶ月後に書かれることになる小説「花園の思想」とその創作理念を表明したエッセイ「笑はれた子」と新感覚」における主張に、『文藝時代』同人たちに重なる横光の芸術観がうかがえる。

詳細は前章で論じたが、「狂った一頁」におけるイメージの断片は、「病院」を舞台とする

点で共通する「花園の思想」に転用されている。川端康成が新感覚派映画聯盟についてしばしば言及し、「狂った一頁」の物語内容の一部をもとに短篇小説「婚礼と葬礼」(『新小説』一九二六年七月)をまとめたのとは対照的に、「狂った一頁」における場面のイメージから自作への、映像表現から言語表現への表現形式レベルの交流に横光がこだわったことがうかがえるのである。

明と暗、光と影のコントラストを際立たせる表象、「狂った一頁」の「婚礼の自動車」と「霊柩車」の二重写しによる印象的な映像と「花園の思想」の「葬礼」と「婚礼」のイメージ、二つの思考を転倒させる発想など、少なからず表象レベルでの相関性が見られる。特に印象的なのは、遠近法によって廊下の奥行きが示され、加えて左右にある「牢格子」に当たる光によって生成する光と影の陰影が鮮明に浮かび上がる「狂った一頁」の「脳病院」「廊下」の場面のイメージと、「花園の思想」における「肺病院」「廊下」の以下の場面との呼応である。

彼は患者達の幻想の中を柔かく廊下へ来た。長い廊下に添った部屋部屋の窓から、絶望に光った一列の眼光が冷たく彼に迫つて来た。

「長い廊下」、そしてそれに添った「部屋部屋の窓から」投げかけられる「患者達」の「絶望に光った一列の眼光」。この表現は、川端康成の名のもとに発表されたシナリオ「狂った一頁」(『映画時代』一九二六年七月)の「病院内の長い廊下。小使の影が写る」に呼応し、映画「狂った一頁」の、遠近法によってとらえられた「脳病院」の長い廊下の場面と、「患者達の幻想の中」を歩いてくる「彼」の姿は、「鉄の立格子」のなかにいる病人たちの眼差しを浴びながら歩いてくる「夫」(「小使」)のイメージと重なり合う。また、映画「狂った一頁」のなかでも、患者たちの「幻想」は映像化されていたが、「幻想」のイメージが共通して用いられることで、二つのテクストの相関性はさらに強固なものとなるだろう。このとき、映像表現と言語表現の差異は問われることなく、同じ「芸術圏内」の表象というところで映画における場面のイメージは小説の表現として転用されているのである。

横光は「花園の思想」以前に、「蠅」(『文藝春秋』一九二三年五月)、「碑文」(『新思潮』一九二三年七月)、「頭ならばに腹」(『文藝時代』一九二四年一〇月)などで、映画の文法を、視点・修辭・統辭を考慮しながら言語表現に置換することを試みている。したがって新感覚派映画聯盟を契機に映画の文法を学んだわけではなく、また、「花園の思想」ではじめてそれを応用したのでもない。「花園の思想」という小説が「狂った一頁」との関連で興味深いとすれば、それは、私小説として読まれかねない近親者の死という物語内容をもちながらも、

主題や物語内容に回収されることなく、言語の表現形式として純化しようとする小説の志向性が、物語に回収されることのない「映画的な映画」、映像の純粹性を志向する映画と、異なるジャンルでありながらも呼応するからである。そして、次に見ていくように、これら一連のイベントを経過して明確になっていく形式主義の理念を、新感覚派の標語に重ねながら提示することになるのである。

第四節 忘却される「新感覚派」の起源

新感覚派映画聯盟というイベントの翌年、新感覚派の機関誌とされる『文藝時代』終刊後に、横光が「形式主義の新感覚派」の輪郭を明確にしていく。その際に、複数の言説や出来事が関与していたに違いないが（注8）、なかでもより重要な要因として考えられるのがマルクス主義文学の思想であり、芸術としての映画である。

「新感覚派とコンミニズム文学」『新潮』一九二八年一月で「コンミニズム文学のみが、ひとり唯物論的文学では決してない。それなら、他にいかなる唯物論的文学が存在するか。それは、新感覚派文学、これ以外には、一つもなかった」と述べ、さらに、「空気その他」『読売新聞』一九二八年七月三、四、六日）では、新感覚派の歴史的系列化を行いながら、「形式主義の新感覚派」をみずからの立場として明示する。「新感覚派とコンミニズム文学」という表題に端的に表れているように、横光はここで新感覚派をマルクス主義文学に対置させ、マルクス主義文学者たちが繰り返し主張する唯物論を、言語的唯物論に転倒させてこれを新感覚派の立場とした。そして、形式主義文学論争のきっかけとなる「文芸時評」『文藝春秋』一九二八年十一月）では「文学の形式」について以下のように説明している。

形式とは、リズムを持った意味の通じる文字の羅列に他ならない。（中略）文学の形式とは文字の羅列である。文字の羅列とは、文字そのものが容積を持った物体であるが故に、客観物の羅列である。

横光は、マルクス主義という創作を支える思想や信仰といった内面性ではなく、あくまでも文学の表現形式にあたる「文字の羅列」を重視した後に、「文字」を「容積を持った物体」と見立てることで、文字の物質性について述べるのである。

ここでは、「文字」をめぐる議論に終始し、主に文学の形式の固有性について議論が展開されているが、横光は文学だけに限定した議論をしているわけではなく、文学以外のジャンルの芸術が参照されている。芸術にはそれぞれ個々の形式の特性があり、その個別性を認め

ながらも、「芸術圏内」においては形式主義をとる点で共通し、それぞれの芸術が相互を保証しあうと横光が考えていたことがうかがえる。つまり、文学が文学であることの存在証明を、マルクス主義といった思想ではなく、文学であるならば「文字の羅列」からなる表現形式にもとめた後に、表現形式を重視する芸術が参照されるのである。そして、一九二六年の新感覚派映画聯盟をへて、ヴィクトル・シクロフスキー（八住利雄訳）『文学と映画』（原始社、一九二八年二月）を参照することで、横光のなかで改めて意識化されていく芸術は映画であった。

横光が「芸術圏内」に存在する様々な芸術のなかから映画を見出していたことは、「形式とメカニズムについて」（『創作月刊』一九二九年三月）で「文字の羅列なる文学作品は、われわれ作者からも全く独立したものであり、また同時にわれわれ読者からも全く独立した形式のみの物休となつて横はるのだ」「形式主義運動の第一の目的は、読者に向つて、読者の思想を中心にせず、その作物の形式を中心にして価値を決定すべきである」とした後に、「作物の形式」として、小説、戯曲、短歌、詩といった文学ジャンルとともに「活動写真」を例示し、「少くとも形式を有する芸術圏内に於ける、総ての芸術家は、目下一斉に、着々と此の形式主義運動を起しつつある」と述べているところがうかがえる。

また、「形式主義の新感覚派」を主張するうえで、新しい感覚の表象たる映画が参照されるべき恰好の芸術であったことは、横光が映画を「新しい感性の羅列」と見なしていたことにも明確に表れている。それは、「各人各題漫談会 第七十回新潮合評会」（『新潮』一九二九年五月）で、文学における形式主義について語るときに横光が用いた「文字の羅列」という言い回しを下敷にした、「映画はレンズを透して見た物体の運動の羅列である。だから、全く新しい感性の羅列だと見るべきだ」という発言からも確認できるだろう。横光は、文学Ⅱ「文字の羅列」、映画Ⅱ「物体の運動の羅列」と、それぞれを「文字」や「物体」というモノとして扱って、同じ「芸術圏内」の表象としてカテゴライズしている。その括りのなかから、両者のあいだに、作者からも読者からも切り離された「物体」としての類似性を見出すのである。

これまでたどってきた、形式主義に関する評論と並行し、あるいはその後ほどなくして書かれる小説には、映画の表現形式を参照として創作されたものが少なからず見られる。たとえば、「風呂と銀行」（『改造』一九二八年十一月）から連載開始となる「上海」（一九二八―三二年、単行本は一九三二年七月、改造社刊）では、海港都市の物象や革命の群衆の動態が表象され、「鳥」（『改造』一九三〇年二月）、「機械」（『改造』一九三〇年九月）では、視点

人物の意識の連続性を、改行を皆無あるいは僅少にすることで表現する。対象を断片的、羅列的に表現するのか、あるいは逆に、対象を見る人物の目に映ずる外部の世界を感情の動きとともに、連続性を際立たせた文章によって表現していくのかに相違がある。前者は映画におけるカットの断片性の、後者は連続性のイメージとして表象され、両者とも同時代のシネ・ポエムや映画シナリオの形式が参照されている。特に、マルクス主義文学の主題系を物語内容とする「上海」と「機械」は、マルクス主義文学の思想と映画の表現形式との葛藤と緊張関係のなから生み出された特性がうかがえる小説である。

しかし、新感覚派映画聯盟あたりを契機に、一九二〇年代の日本の言説空間において、文学と映画の類似性、隣接性が決して少なくはない表現者たちによって共有され、映画の表現形式を参照して創作される小説が現れてくるとともに、言語表現と映像表現の互換性が議論されるようになってくる。両者間に無数の差異があるにもかかわらず、その隣接性や交換性について言及がなされ、文学と映画それぞれを単純化させることで接点をつくりだし、その了解可能な領域において相互を交通させていく。なかには、文学と映画という異なる表象を比較し、対象の形態を映し出すためには、文字による表現より、映像による表現の方が優れており、文学表現は対象を映写するよりも、それをとらえる人間の心理を表現する方に適しているという議論がなされ、また、写実性・描写性のすぐれた新しい芸術として理想化され、文学が不用になるなどというような過剰な抑圧を感じる者まで現れてくるのである(注9)。

そのような言説が、折から拡大していく雑誌、新聞などのマスメディアを通じて流通し消費されることで、時代のひとつの潮流となり、『文藝年鑑』(新潮社)に「映画が逐年文壇的にも深い交渉を持つて来たこと、そして今では文壇と可なり密接な関係を持つやうになつて来た」(昭和三年版、一九二九年一月)、「映画界と文壇との関係交渉は本年度に入つてから一層密接になつたかの観がある」(昭和四年版、一九三〇年三月)と書かれるほどに凡庸化していくのである。

谷崎潤一郎が大正活動映画株式会社での活動を終え、映画からすでに遠ざかった時期に、遅れて映画への接近を試みた横光利一は、マルクス主義文学という思想と映画という表現との遭遇、そしてそれらとの思想的、表現論的葛藤のなから新しい文学を生み出そうと模索していった。そのようなプロセスをへて、新感覚派という標語に対して違和と齟齬の感覚を示していた横光が、両者との緊張関係のうちに、形式主義としての新感覚派が明確に意識化されていたことはこれまで論じてきたとおりである。

このようなプロセスをたどり、ようやくにして新感覚派を自認する時期には、横光の作家

としての文壇的・市場的評価が上昇するとともに、この標語はひとつの商標として機能することになる。大ベストセラーとなったいわゆる「円本」の収録巻、現代日本文学全集第五十篇『新興文学集』（改造社、一九二九年七月）の「総序」には「横光氏はその特彩ある着想と技巧、特質なる近代感覚の触手を以て、「新感覚派」なる一派を産んだ」と、「年譜」には『文藝時代』創刊が「新感覚派の文学運動」の起源であると、それぞれ明記される。また、これとほぼ同時期に、「新感覚派文学の研究」が「新感覚派の文学運動」の「理論的根拠及び文学史上に於ける意義を闡明する」ことを目的として、実際の執筆者とは考えにくい横光の名を冠して『文藝創作講座』（文藝春秋社、一九二八年十二月〜二九年九月）で連載されることになる。

「文学運動」の主体と起源の明示された新感覚派という標語は、参考とされるべき創作として研究の対象となり、発生時にうかがえた差異や齟齬が忘却され、誕生から五年も経ないうちに早くも歴史として記述される。そして、現実の対象を単純化させるこの標語は、一九二〇年代日本文学の特徴を説明する不可欠な記号として流通・浸透し、歴史化していくことになるのである。

注

- 1 小田切進『昭和文学の成立』（勁草書房、一九六五年七月）、保昌正夫『横光利一』（明治書院、一九六六年五月）などがこの点を指摘している。なお、栗坪良樹編『横光利一と新感覚派』（有精堂、一九八〇年五月）が、新感覚派に関する基礎文献を整理、収録している。
- 2 玉村周「横光利一に於ける“新感覚”理論——「感覚活動」の解釈を中心として——」（『國語と國文學』五五巻九号、一九七八年九月）が、「感覚活動」とカント（天野貞祐訳）『純粹理性批判・上巻』（岩波書店、一九二二年二月）との相关性について考察している。
- 3 掛野剛史「資料紹介」横光利一全集未収録文章——「新感覚派について」ほか三篇（『論樹』十四号、二〇〇〇年十二月）がこの文献の紹介ならび解説を行っている。
- 4 『文藝時代』特輯映画号では、シナリオの特集が生まれ、稲垣足穂、酒井真人、南幸夫、富田常雄、飯田豊二、鈴木彦次郎、片岡鉄兵のシナリオ七篇が掲載されている。映画シナリオの文学的価値を検討すると同時に、文学の新しいジャンルに位置づけようとする試みとしてこの特集が組まれている。このような特集の狙いは、「シナリオは文芸たり得るや」という文学者を対象とするアンケート企画にもうかがえる。

5 横光は、「日輪挿話」(『若草』一九二七年八月)で自作の映画化「日輪」について、「映画となつてみるとその機械と技術と、光と影との交錯によつて、もう全く作家とは独立した存在といふ意識がハツキリする」と述べている。このエッセイの前年に製作された「狂つた一頁」のイメージが反映されたためもあつてか、表現主義映画を語る際にしばしば用いられる「光と影」という語彙を用い、その交錯と「機械と技術と」によつて映画が「独立した存在」であるという意識を持ったことを、原作者の立場から回想している。横光は、「このエッセイを発表した翌年末から、作者からも、読者からも切り離され「独立した存在」としての「文字」に注目し、言語の物質性・唯物性に基づく文学の形式主義を主張することになる。

6 たとえば、田中純一郎「表現主義の映画——『狂つた一頁』を観る——」(『報知新聞』一九二六年六月二十三日)は、「光」という言葉を過度に反復しながら、無字幕で光と影のコントラストによつて奏でられるシンフォニックな画面構成に、絶対映画、純粹映画といった同時代のドイツ、フランスをはじめとするヨーロッパ前衛映画の実験になぞらえる。また、岩崎秋良(昶)「主要日本映画批評——『狂つた一頁』」(『キネマ旬報』一九二六年十月二十一日)は、「日本で生れた、最初の映画らしい映画」「日本で作られた、最初の世界的映画だ」と述べ、その前衛性を称揚する。新感覺派の作家たちのこの映画に対する評価と、同時代の映画評論家による評価とは大きく変わるものではない。

7 アーロン・ジェロー「映画の他の可能性——『狂つた一頁』の受容と映像のコード化」(『言語文化』十五号、一九九八年三月)が同時代の言説を収集し、この点について分析を試みている。なお、菊池寛はこの時期、同時代の日本映画は物語に力点を置くべきであるという主張を、文藝春秋社刊の雑誌『映画時代』『演劇新潮』などのメディアを通じて展開し、「狂つた一頁」についても、以下のような批判を加える。「映画界時事」(『映画時代』一九二六年八月)「狂つた一頁」は、気持よく見た。(中略)ストオリイの微弱な映画が、一つ二つはいゝとして、それ以上は余り望ましくない。「映画雑感」(『映画時代』一九二六年十一月)「狂つた一頁」を試写で見たが、更に武蔵野館で見た。やはり好感はもてたが、しかしなぜもつとストオリイを面白くしなかつたか。もつと、ストオリイを面白くして、しかもあの手法でやれないことはないと思つた」。

8 北田暁大「メディア論」の季節——形式主義者たちの一九二〇・三〇年代・日本——」(『東京大学社会情報研究所紀要』五十九号、二〇〇〇年三月)は、一九二〇、三〇年代日本の形式主義者の言説をメディア論の観点から分析し、横光と形式主義について、「マ

ルクス主義という《思想》の到来に直面し、当時移入されつつあったソビエトの映画理論（モニタージュ理論）やフランスの文学論、未来主義の言語論など様々な言説を含み込みながら、ある程度自生的に「形式主義」を発見したというべきであろう」と述べる。

9 たとえば、平林初之輔は「芸術の形式としての小説と映画（『新潮』一九三〇年七月）で「心理描写」では「概念をあらはす文字」が有利であるため、「小説は断然映画にまさつてゐる」とし、「運動や動作の表現に於いては、その逆であるとする。伊藤整は川端康成宛書簡（一九三〇年六月十八日消印）で「一年ばかり前に、映画の力があまり大きく考へられ、文学は到底映画に及ばないのではないか」という「悲観的」な考えを持っていたと書き記している。

第四章 映画に触発された文体の諸相

——昭和初期のモダニズム文学への視角

第一節 交流する文学と映画の時代状況

大正後期から昭和初期にかけて日本で一時代を画した、いわゆる新感覚派をはじめとするモダニズム文学に、映画というメディアは大きく作用していた。半世紀以上を経た現在からでは見えにくくなっている側面も多いが、映画表現に触発されたモダニズム文学者たちはこの時期に、様々なかたちで新しい表現を模索していたのである。

しかしながら、これまでモダニズム文学における映画の重要性は当然のごとく指摘されてはいたが、具体的にどのようなかたちで映画芸術が言語芸術に作用したかについての説明は十全にはなされてはいない。むしろその説明は、緒に付いたばかりと言えらるう(注1)。当時の映画雑誌の踏査が必ずしも容易でないという現状、映像芸術、言語芸術という異なるジャンル間の影響関係を測定することの困難などはあるが、日本におけるモダニズム文学の特色を考えるうえで〈文学と映画〉とのかかわりは重要であり、それを考察する必要があると思われる。

したがって本章では、映画というメディアに触発されてどのような文体の実験を同時代のモダニズム文学者たちが試みたか、映画表現がこの時期の詩や小説の文体にいかん作用したかを、横光利一を中心に検討していくこととする。

第二節 同時代の議論の背景

大正後期から昭和初年代にかけての新旧交代の風潮のなかで、新しい文学の形式を要望する気運、文学形式の変革ということが文学者の間で問題となってきた。たとえば、黒田礼二・新居格・片岡鉄兵・勝本清一郎・大宅壮一・浅原六郎・横光利一・平林初之輔・中村武羅夫「当来の文学と要望する文学 第六十六回新潮合評会」『新潮』一九二九年一月)という座談会が開催されることに象徴されるように、時代の変容に即応する新しい文学を、プロレタリア文学系の文学者、モダニズム系の文学者たちの別なく考えていく気運がこの時期見られた

のである。

そして、「新しい文学」「新しい芸術」を題名にうたったこの時期の評論も、蔵原惟人「新芸術形式の探究へ——プロレタリア芸術当面の問題について——」、『改造』一九二九年十二月）、阪本越郎「新しい形式」、『詩と詩論』一九三〇年三月）、宍戸儀一「新しい芸術の形式に就て——その方法論序説——」、『思想』一九三〇年五月）、今井達夫「新しき文学の方向——反映の現実に就いて——」、『三田文学』一九三〇年六月）、雅川滉「再び新しき文学の基礎について」、『三田文学』一九三〇年七月）、伊藤整「新しい小説に於ける心理的方法」、『新文学研究』一九三二年一月）、宍戸儀一「新文学に於ける形式の問題」、『思想』一九三一年四月）などかなり見られ、これらの評論からも新しい文学の形式を要望する気運を容易に読みとることができる。

この一部の事例からも明らかとなるように、特に一九三〇年前後にその傾向がうかがえる。そして、そうした気運のなかで異なる芸術ジャンルが交流していた。そのことはたとえば、東郷青児・板垣鷹穂・古賀春江・飯島正・阿部金剛・川端康成・村山知義・久野豊彦・新居格・中村武羅夫「文学・美術・建築・機械の交流に就いて語る 第八十回新潮合評会」といった座談会が雑誌『新潮』（一九三〇年四月号）で行われているところからも明らかとなるであろう。

事実この時期には、異なる芸術の交流がしばしば問題となっていた（注2）。そのなかで、焦点を当てられていたのが〈文学と映画〉との交流である。そしてそれは、新しいメディアである映画の躍進によって、文学者が危機意識をもったことによって生じた現象であるが、新しい表現にこだわっていたモダニズム系の文学者たちが特にこの問題に関心を寄せていたのである。

一九三〇年前後——「新しい文学」「新しい文学の形式」の要請が議論されたこの時期、これまであまり注目されてこなかったが、〈文学と映画〉というモチーフ、そしてその交流といった問題が大きなトピックとなっていた。たとえばそれは、文藝家協会編『文藝年鑑 昭和五年版』（新潮社、一九三〇年三月）における「映画界と文壇との関係交渉は本年度に入つてから一層密接になつたかの観がある」という記録から確認することができる。そして、板垣鷹穂が「文学と機械文明」、『新潮』一九三〇年六月）で述べているように、この時期映画は「文学の芸術的形式にまで影響を与へ」ていたのである。

では、映画は文学の表現や形式にどのように作用したのだろうか。この時期、映画表現が触発された言語表現の特色に、文章を「断截」するか「連続」させるかという方向がみられ

たが、このふたつの考え方に検討を加えていく必要がある。なぜなら、この「断截」と「連続」は、映画が文学に与えた影響のなかで根本的なものと考えられるからだ。

「断截」という言葉がこの時期、「新しい文学」の形式として、文学と映画について問題にするにあたってひとつのキー・ワードになっていたが、このことは、前掲の板垣鷹穂「機械文明と文学」で「映画編輯に於けるカッティングの様式は、文学に於ける「断截調」として、新しい文体形式を創造し得るであらう」：「…文学の表現形式からも亦、過剰なる装飾を「断截」して、簡明さそのものの中に「新しい形式」を見出さうとする。そこで、記録的な描写が尊重されて来る」と述べられていることからわかる。ここでいう「断截調」は映画におけるカッティングの発想からきたものである。つまり、撮影したフィルムのカッティングを行い、そしてカットしたフィルムを繋ぎあわせていくこと（モンタージュ）を通じて映画製作が行われる。そのような発想が文学表現においても導入されていたのである。

そしてこの「断截調」が「新しい文体形式」のひとつであり、それが合理的で簡明なものであると板垣は考えていた。板垣のいう「簡明直截なりリズム」は、小説の表現において装飾を極力取り払うことが、より客観的に現実を映し出すというこの時期の現実認識ともつながっていたのである。文学の場合で言えば、短文で合理的、簡潔に表現することを指示するのだろうが、そうあることが「美」として感じられた同時代の美意識、感受性と即応していたことも指摘しておきたい。そしてこの発想が、板垣が注目するような報告文学（「報告文学の主導形式——その芸術史的考察——」、「『東京帝国大学新聞記念号』一九三〇年十一月二十四日、のちに前掲『藝術的現代の諸相』に所収）ともかかわってくるのである。

第三節 映画に触発された詩の形式をめぐって

板垣の述べたような「断截」調は事実この時期、『詩と詩論』に集まるモダニズムの詩人たちが好んで創作した映像詩などで、すでに採用されていた。たとえば近藤東「ポエム・イン・シナリオ」のなかのひとつ「軍艦」（『詩と詩論』一九二八年九月）、竹中郁「百貨店」
M Man Ray（『詩と詩論』一九二九年六月）や「ラグビー」（『詩と詩論』一九二九年十二月）などをその一例としてあげることができる。事実、文章表現の特色としては一文を短く「断截」していく方法がとられている。これは、一文をワンカットと見なしながら、それを羅列していく方法である。その際に装飾はつとめて排除され、名詞が多用されることになる。また、たとえば「ラグビー」の場合でいえば、次の引用のように、ワン・シーンごとに

一行あきにし、その文頭に「1」「2」「3」とシーン・ナンバーを付けた映像詩となっている。

ラグビー cinépoème

アルチュール・オネガ作曲

1 寄せてくる波と泡とその美しい反射と。

2 帽子の海。

3 Kick off! 開始だ。靴の裏には鉾がある。

(以下略)

こうした表現は、映画のシナリオの表現を参考に行っている。つまり、映画のシナリオの形式を用いることによって、映画的・映像的に文章を構成しようとする表現者側の表出意識がここにかがえるのである。

大正後期から昭和初期にかけて、映画雑誌、文芸雑誌に映画シナリオが掲載されるようになり、読者も映画シナリオの形態を比較的容易に知ることが可能となったこともあって、例示したシネ・ポエムに見られる表現形式が、このような時期に出てくるようになったと考えられる。

たとえば、『文藝時代』〈特輯映画号〉(一九二六年十月)には映画のシナリオが掲載されている。また、文藝春秋社から刊行された、文学者の寄稿の多い雑誌『映画時代』などにもやはり映画のシナリオが掲載されており、読者も映画のシナリオの形態を容易に知ることができた。こうしたシネ・ポエムの表現様式はすでに、大正後期から昭和初期にかけて見られるものでもあった。この『文藝時代』〈特輯映画号〉に掲載されたシナリオ小説は、当時のモダニズム系の作家たちがこの時点で、映画をどのように言語によって表現しようとしたのかを知るうえで興味深い。

この特集には、稲垣足穂「習作 佐藤春夫氏「海辺の望楼にて」の一部分」、酒井真人「喜劇 暑中休暇(五巻)」、南幸夫「毒をもつ真紅」、富田常雄「獣の叫び声」、飯田豊二「御名算也」、鈴木彦次郎「転身」、片岡鉄兵「睡蓮」が掲載されている。もちろん、シナリオの形式といっても、それぞれ異なった形式を採用している。たとえば「12345…」とシーン・ナンバーをワンシーンを構成する文章の頭に付すスタイル(詩の場合でいえば、前掲の竹中

郁「ラグビー」がこれに近い）、あるいはそこにシーン・ナンバーでなく○印をつけたもの、さらには無声映画の字幕の部分をゴシックにする形式、字幕の部分をゴシックで「字幕」と明記するもの、小説の章立てのようにシックエンスごとに番号を付すもの、などのように様々な形式が見られる。もちろんこれらは、シナリオ形式をほとんどそのまま踏襲したものである。

映画シナリオの形式を生かした小説には、この特集に先んじて、同じ『文藝時代』同人の横光利一によって創作された「蠅」(『文藝春秋』一九二三年五月)がある。あるいはまた、この特集の後にも芥川龍之介の小説「誘惑——或シナリオ——」(『改造』一九二七年四月)、「浅草公園——或シナリオ——」(『文藝春秋』一九二七年四月)が発表されている。この小説はシーンごとに章番号をふり、短文が連ねられていて、文末表現も前述のシナリオの特色と相通じる。

しかし、ここにかがえる形式は、映画シナリオの形式をほとんどそのまま採用したものであり、映画シナリオの表現を用いることで映画的存在であるという発想が根底にはあった。つまり、このようなシナリオ形式を採用することが、そのことによってすでに「映画的」であるという規範をかたちづくっているのである。言語表現自体が、映画的・映像的かということよりも、こうした形式そのものが「映画的」であるというコードを、形式の選択によっておのずと提示している。前掲のシネ・ポエムについても同様のことが言えるわけであり、映画が映写され、時間の進行にしたがって、連続していくダイナミズムはこうした表現には見られない。

折戸彫夫が「シネポエムの詩学的建築(上)——断片として——」(『旗魚』一九三三年四月)という評論のなかで、「シネポエムはスクリーンの画面の連続性にその規範を発見する」「スクリーンに於ける画面の連続の直接を、言語それ自らの意味の時間的構成に於て発見しやうとする」とシネ・ポエムの特色を述べているが、「スクリーンの画面の連続性」ということにこだわるならば、前掲のシネ・ポエムはこれだけでは「連続」しているとはいえず、読者が読む行為を通じて、言語からイメージされる場面(シーン)をモニタージュすることによって「スクリーンの画面の連続性」を構成していかなければならない。いま例示したシネ・ポエムの形態だけでは「連続性」は希薄である。

これまで述べてきた、映画のシナリオ形式から触発された文体が見られる一方で、「スクリーンの画面の連続性」を意識した映像詩もこの時期に数多く創作されていた。たとえばそれは、春山行夫「庭園」(『詩と詩論』一九二八年十二月)、北川冬彦「空腹について」(『詩

と詩論』一九二八年九月)にうかがえるような改行を全く行わない詩である。こうした詩は改行を行わないことよって、「連続性」を表出しようとした詩と見ることが出来る。ここにみられる映像が一つの連続のなかでかたちづくられている。たとえば、次に引用する春山の詩がその一例である。

庭園は美しい。山梔、梓、桂、椎が青い。園丁はサラダ、胡瓜、アスパラガスを植える。秋になると美事な果物が実る。午後、棘のなかのテラスで、お父さんやお母さんや子供たちが、カフェを飲む。木馬のうへの日傘は小馬のやうに快活である。園丁は美しい花を咲かせたり、美事な果物を実らせるために勤勉でなければならない。土壘が日溜りで膨れる。石の噴水に鶺鴒がきてとまる。

「庭園」の「美しい」情景を「山梔、梓、桂、椎」の「青」さ、「園丁」に植えられる「サラダ、胡瓜、アスパラガス」、そして「午後」に時間が推移し、家族がのどかにくつろぐ風景等が、改行を行わないで、一つの連続のなかで表現されている。横光利一は「文芸時評」『読売新聞』一九二九年三月十五日)で、こうしたモダニズムの詩人たちの実験を「此頃詩と詩論に集まる北川冬彦春山行夫氏一派の新形式の詩人達が今迄の行を変へて書く詩を、全く行を変へずにべたべたと連ねて了ふ運動を起してゐる」とし、これを「小説壇の最も新しい形式として注目すべき素質を持つ」と評価していた。詩人の実験をこのように評価する横光をはじめとする同時代の小説家たちもまた、「新しい形式」の実験を小説において試みていたのである。

第四節 映画に触発された小説の形式をめぐって

一九三〇年前後には、「スクリーンの画面の連続性」を意識し、それを表現するものが、詩だけでなく、小説にも見られるようになった。映画評論家の飯島正の「圭子」『文藝都市』一九二九年七月)、のちに小津安二郎監督の助監督を経て映画監督となる原研吉の「高貴な水族館」『文学』一九二九年十二月)、横光利一「鳥」『改造』一九三〇年二月)(注3)などが全く改行のない小説である。一例として「高貴な水族館」の一部を次に引用する。

そしてまた 1793 の (ナポレオン) が帆前船 LE HASARD に乗つてコルシカを逃れたことについては僕たちは一度に三つの映像を追求するシネマの騎手アベル ガンスの宗教的精神に敬意を表さねばならない。

この小説は「水族館」のイメージを最初から最後まで改行を行わず、連鎖させていくこと

るに特色がある。ここには一貫したストーリーはなく、イメージの連想が連なっていく映像的な小説となっている。その際に、アベル・ガンス監督の実験的な映画「ナポレオン」（一九二七年）への賞賛が書き込まれており、同時代の前衛映画のイメージを引用しようとした痕跡が認められる。このように、同時代を刻印する固有名詞を用いることによって、当時の共時的なコードが浮かび上がってくるのである。

横光利一は、北川、春山らの、映画の影響のもとに書かれた改行のない散文詩に触発されたことを前掲の「文芸時評（四）」で述べている。横光の短篇小説「鳥」は、つづいて創作された「機械」（『改造』一九三〇年九月）とともに、プルーストなどの心理小説の文体の影響を受けたものとこれまで文学史的に言われてきたが、映画における連続性とも密接にかかわっていたのである。

堀口大学が「小説の新形式としての「内心独白」（『新潮』一九二五年八月）で、「内心独白」と映画とのアナロジーを指摘していることからわかるように、「内心独白」が映画的・映像的であるという意見はすでに大正後期にあったわけだが、横光の「鳥」「機械」などは明らかにそうした性質を帯びている。むしろ、人間の心理を表現するうえで、映画を意識していたといえるだろう。横光の場合で言えば、一文を長くすることによってさらに連続性を際立たせる方法をとっていた。

「鳥」につづいて書かれた「機械」もほとんど改行がなく、映画の連続性を連想させる（注4）。「彼にとつては活動写真が人生最高の教科書で従つて探偵劇が彼には現実とどこも変らぬものに見えてゐるので、此のふらりと這入つて来た私がさう云ふ彼にまた好箇の探偵物の材料になつて迫つてゐるのも事実なのだ」、あるいは「暇さへあれば覚えて来た弁士の声色ばかり唸つてゐる」とあるように、作中における設定においても映画が影を落としているのである。

ここでは、前述のように映画の固有名を示すのではなく、ただ「活動写真」とするだけで具体的映画を指標することなく、抽象的に「活動写真」（映画）との関連を示唆するかたちをとっている。もちろん、そうした指標を示すことなく、文体だけで映画の連続性を表徴する「圭子」「鳥」などのような小説も、この時期に発表されていたのである。

しばしば横光と併称される川端康成のこの時期の小説にも、映画・映像の連続性を意識した表現が見られた。たとえば、「水晶幻想」（注5）（『改造』一九三一年一月）がその一例である。横光の「鳥」のように、全く改行がないというわけではないが、イメージの連想を表現しているところなどは、次の引用から明らかとなるように映画の連続性を意識した表現と

なっている。

近眼の魚の眼の水晶体。水晶の玉。ガラス。大きい水晶の玉を見つめてゐる、インド
なのか、トルコなのか、エジプトなのか、東方の予言者。水晶の玉のなかに小さい模型
のやうに過去と未来との姿が浮び上つた、活動写真の画面。水晶幻想。玻璃幻想。秋風。
空。海。鏡。

「活動写真の画面」という表現からも映画を意識していることが明らかであるが、この短
い引用のなかに、「眼」「水晶」「ガラス」「玻璃」「鏡」と、反射物のイメージ、カメラのレ
ンズを想起させる表現が多用されている。また、「水晶幻想。玻璃幻想。秋風。空。海。鏡。」
という表現に顕著なように、名詞一語の短文によって構成されている点も特色の一つとなつ
ているのである。

こうした表現はすでに、「浅草紅団」（注6）（一九二九〜三〇年）で浅草の都市や風俗を
羅列し、活写する際に用いられていた。「浅草紅団」は、浅草という当時東京でもっとも活
気のある繁華街を、そこに出没する不良少女の活躍とともに描いた実験的な小説である。こ
の小説では、都市の景観を描くにあたって、随所に映画に学んだ表現が用いられている。た
とえば、浅草の街を俯瞰のロング・ショットでとらえた、次の場面がその一例である。

東の窓は——目の前に神谷酒場。その左下の東武鉄道浅草駅建設所は、板囲ひの空地。
大川。吾妻橋——仮橋と銭高組の架橋工事。東武鉄道鉄橋工事。隅田公園——浅草河岸
は工事中。その岸に石工場と小船の群、言問橋。向う岸——サッポロ・ビル会社。錦
糸堀駅。大島ガス・タンク。押上駅。隅田公園、小学校、工場地帯。三囲神社。大倉別
荘。荒川放水路。筑波山は冬曇りにつまれてゐる。

この場面は、「円いコンクリートの塔」の東西南北にある「見晴し窓」の一つ、「東の窓」
から浅草の街並を眺める場面である。これにつづいて、「西窓」「北窓」からの眺望が同じ形
式で表現されている。「東の窓」から見える風景が、「目の前」の近景から隅田川の「向う岸」
を経て、遠景の「筑波山」へと視点を移動しつつ描き出されこの場面は、主に名詞一語の短
文によって構成され、段落の締めくくりには、現在形が用いられている。この文体の特色が、
次から次へと早いテンポで次のカットに転換し、視覚的效果を生み出すことになる。東京の
東部、隅田川周辺の景観を指表する固有名詞が羅列されるこの場面に、工事中の建造物が選
択されることで、関東大震災後、急速に復興を遂げていく「帝都東京」の状況が映し出され
ている。復興する東京のランドマークを、カメラを左右に動かしながら、ロング・ショット
によって撮影するように、街並みが俯瞰的に表現されているのである。

そして、「浅草紅団」「水晶幻想」に共通して見られる、名詞止め、あるいは名詞一語の短文によって構成される表現方法は、二つの小説に先立って発表された「狂った一頁」のシナリオ『映画時代』一九二六年七月)の冒頭「○夜。脳病院の屋根。避雷針。豪雨。稲妻。」を想起させる。川端が、名詞一語の短文を羅列することで映像的な効果を狙っていたことが明らかとなってくる。「浅草紅団」「水晶幻想」には、「狂った一頁」のシナリオとの類似が認められ、シナリオ執筆の経験が、川端の代表作の表現に生かされていたことが充分にうかがえるのである。

また、「水晶幻想」に特徴的に表れているように、漢字の表意性、図象性が映像とのアナロジーであると考えられ、意識的に取り入れられていったことも重要な点である。事実この時期、映画監督のエイゼンシュテインが、表意文字である漢字を優れて視覚的、映像的であると述べた評論が翻訳されている。そして、こうした発想は横光が、前掲の「文芸時評」で述べている「聴覚より視覚を根本とした日本独特の形式論」、漢字の表意性・視覚性を主張する立場ともかかわってくる問題である。実際に横光は、漢字の表意性を意識した表現を「上海」(注7)(一九二八〜三二年)などの小説で実践している。もちろん、こうした発想は横光だけに限定されるものでなく、同時代の問題でもあったのである。

第五節 新たな文学の形式の模索

前節では、横光と川端が、映画の表現に触発されながら、いかなる文学の実験を試みていたかを述べてきたが、両者のケースを比較・対照すると、どのような特色が浮かび上がってくるだろうか。

まず、第一に明確となるのは、映画の表現に即発されて執筆された小説が、ひとつには都市小説であり、もうひとつが人間の意識の流れを表象した小説であり、その点において、横光と川端の場合で共通していることである。横光が国際都市・上海を舞台とする長編小説を雑誌『改造』を中心に連載すれば、川端は復興する東京の最大の繁華街・浅草を舞台とする長編小説を『東京朝日新聞』に連載をし、その後両者は、人間の意識の流れを表象する小説を、それぞれ創作することになる。横光が先行し、川端がそれに呼応するようにして類似するタイプの実験的な小説を競うようにして発表していたのである。

二つの都市小説——「上海」と「浅草紅団」の対照性に注目するならば、横光が国際都市・上海を、川端は日本最大の都市・東京の繁華街・浅草を、それぞれ小説の舞台としてお

り、両者が異なる都市を対象に小説の実験を試みていたことが鮮明に浮かび上がってくる。表現方法については、横光が「上海」において暴動に飲み込まれる人物の動きを動的なモブシーンとして表現したのに対して、川端は「浅草紅団」において、浅草のパノラマを静的な風景として表現しており、同じように都市を小説の舞台とし、映画の表現を意識しながらも、異なった表現の特色をもつことが明らかとなってくるのである。

一方、「機械」と「水晶幻想」については、人間の意識の流れを表象した小説という点で共通するものの、それぞれ異なる表現の特色をもっていた。横光の「機械」の場合、男性の一人称の視点から、改行をほとんどせず、連綿とつづく長い一文によって連続性を際立たせているのに対し、川端の「水晶幻想」では、女性の一人称の視点から、短文を織り交ぜながら、イメージの連想を特色とする文体によって構成されていた。ここからは、横光と川端の映画に対する認識の違いがうかがえる。映画の特色どの部分に注目するかによって、この映画からの表現の摂取のあり方に相違が見られ、文体の実験も異なってくるのである。

また、「狂った一頁」との関連という視点から、横光と川端の小説の表現を対比してみると、川端の「浅草紅団」「水晶幻想」の方にその特色がより明示的となる。すでに考察したように、「浅草紅団」のビルの屋上からのパノラマの場面や、「水晶幻想」における人間心理のイメージの連想には、断片化した言葉を再構成しながら、新しい表現形式を試みようとする様子がうかがえる。加えて、「水晶幻想」では、断片的なイメージを連鎖させ、連綿とした文体を用いることによって、連続性が強調されることになる。そして、「浅草紅団」「水晶幻想」の表現の一部が、「狂った一頁」のシナリオの表現と見事に対応していることは、すでに述べたとおりである。そして、ここには、映画に対する同時代の認識がかかわっている。すなわち、これらの小説では、映画の断片性と連続性に注目した表現の摂取が行われており、それが、映画の特性の一部をとらえた「断裁」と「連続」をめぐる同時代の議論と対応していたのである。

大正後期に現れた映画から触発された小説の形式は、映画のシナリオ形式をほぼそのまま採用した表現形式であったのに対し、数年後の一九三〇年前後になるとそうした表現形式を受けつぎながら、新たにスクリーンにおける連続性を意識した表現形式も見られるようになってくる。そしてそれは、当時モダニズム系の小説家によって創作された、いわゆる「内的独白」の心理小説と結びついてくる。そして、こうした連続性を意識した表現のなかでも、川端康成の「水晶幻想」における表現のように一文を短くし「断裁」しているもの、横光利一の「機械」のように長い一文を連ねているものなど、一元化し得ない多様な表現の試みが

この時期になされていた。そしてそれは、新しい文学の形式を要請する時代のひとつの表れであったのだ。

映画が、詩や小説など文学の表現に作用していたこと、そして映画が文学に対して大きな影響力を持ち、「断截」と「連続」を基調としながら様々なかたちで文体に作用していたことは、これまで論じてきた通りである。ここでは、その一面を示したが、大正後期から昭和初年代に映画が文学に対して大きな影響力を持ち、その形式に大きく作用していたのである。

ヴィクトル・シクロフスキーは、『文学と映画』（八住利雄訳、原始社、一九二八年二月）という名著のなかで、「活動写真の文学に対する影響には二通あり得る」とし、「特別熱心に、文学に於て、活動写真の様式の真似が始まる」点、「文学は、純粹の言語的な領域へ進み去り、主題から自らを拒絶する」点をあげているが、これは映画から作用された、この時期の文学の在り方を正確に予言している。映画表現を積極的に自己の文学に取り入れる表現者がいる一方、映画のすぐれた点に圧倒され創作を停滞させる、あるいは断念する表現者が出てきたのだ。

たとえば、横光、川端らと同様に、この時期映画に影響を受けながら「蕾の中のキリ子」（『文藝レビュー』一九三〇年十一月）などの小説を創作した伊藤整は「文学は到底映画に及ばない」と「悲観」をし、そのなかから文学の独自性を「確信」したことを川端康成宛書簡のなかで記している（川端康成宛書簡、一九三〇年六月十八日）。横光利一は、映画から触発され意欲的に創作を展開していった表現者と、停滞してしまった表現者がこの時期にいたことを堀辰雄宛書簡で述べている（堀辰雄宛書簡、一九三二年三月二日）。映画に刺激を受けつつ小説を創作し、その後、文学表現が映画表現に及ばないという悲観的考え方から、文学表現の独自性を見出すに至るという軌跡はまさにこの時代の表現者の在り方のひとつであった。その一方で、この時期文学者として創作を行いながらも、映画に魅せられ、以後映画評論家、映画監督になっていく、前述した飯島正（注8）、原研吉のような表現者もいた。文学と映画という異なるジャンルの芸術の出会いが、それぞれの表現の独自性を見出す重要な契機になったのである。

注

1 曾根博義「文学と映画——モダニズム文学への一視点——」（『現代文学 研究と批評』一 号、一九八八年十月）がある。

2 映画のみならず、機械とともに当時、時代の寵児であった建築とも呼応してくる。この

時代、視覚的芸術がもてはやされ、文学・映画・建築・美術が交流する時代的背景が見られた。

3 横光の「鳥」が、新しい文学形式のひとつの試みとして、同時代で話題となっていたことは、渡部佐次馬「文学形式の変革はいかにして可能であるか（横光利一作品「鳥」の貧困）」『思想』一九三〇年七月）といった同時代の評言があることからわかる。

4 「機械」に関する分析については、第五部第五章を参照。

5 後半の「鏡」（『改造』一九三一年七月）を後半に加えて、単行本『水晶幻想』が、一九三四年四月に改造社から刊行された。

6 「浅草紅団」は『東京朝日新聞』（一九二九年十二月十二日〜一九三〇年二月十六日）、『改造』（一九三〇年九月）に連載され、一九三〇年十二月に先進社から単行本として刊行された。

7 「上海」は『改造』の連載（一九二八年十一月、一九二九年三月、六月、九月、十二月、一九三一年一月、十一月）に、「午前」（『文学クオタリイ』一九三二年六月）を加えて、一九三二年七月に改造社から単行本として刊行された。

8 十重田裕一「飯島正——交通する表現者」（澤正宏・和田博文編『都市モダニズムの奔流——「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー』、翰林書房、一九九六年三月）で、飯島正については論じた。

第五章 「機械」の映画性

第一節 一九三〇年前後の横光利一と映画

横光利一の小説と映画とのかわりについては、これまで大正後期の小説、たとえば「蠅」(『文藝春秋』一九二三年五月)、「日輪」(『新小説』一九二三年五月)などを中心にして研究が進められてきたが、「機械」(『改造』一九三〇年九月)、あるいはこの小説が書かれた時期の考察はほとんど行われていない。しかし、本章で検討するように、「機械」では、表現技法、または人物の造形を含めた小説の設定においても、映画が深く影を落としている。また、具体的な映画との関連についても、これまで全く問題にされなかった前衛映画の傑作「裁かるゝジャンヌ」(「ジャンヌ・ダルクの受難」(注1))とのかかわりが注目されてくる。後に触れる「カアル・ドレイエル監督作品「ジャンヌ・ダルクの受難」合評記録」(『映画往来』一九二九年十一月)におけるものなどがあるが、そこでの横光の発言を手がかりとしながら、「機械」と映画との関連を照射することができる。そしてそれが、「機械」の新たな側面を映し出すことにもなるのだ。

「機械」が発表された一九三〇年前後は、共時的に文学と映画という問題がクロース・アップされていた時期であり、そうした時期にあつて横光もまた映画に強く関心を寄せ、さまざまなかたちで発言していたことは前章で述べた。これを承けながら本章では、「機械」に焦点を絞り、その映画性を考察することとする。

第二節 映画合評会における横光利一の発言をめぐって

まず、横光が映画「裁かるゝジャンヌ」をどのように見ていたかを、「カアル・ドレイエル監督作品「ジャンヌ・ダルクの受難」合評記録」(以下「合評記録」とする)、あるいは書簡、エッセイの言説を通じて明らかにすることからはじめたい。

「合評記録」は、デンマーク生まれの映画監督カール・テオドル・ドライヤー (Carl Theodor Dreyer、一八八九〜一九六八年)(注2)の、前衛無声映画「裁かるゝジャンヌ」

(La passion de Jeanne d'Arc) (注³) の、試写会後開かれた座談会である。「合評記録」では「ジャンヌ・ダルクの受難」と訳されているが、本論では以下、一般的な邦題の「裁かるジャンヌ」で統一することとする。出席者は横光と、飯田心美、岩崎昶、矢野目源一、磯野茂、阿部知二、堀辰雄（名前はあるが、発言は一つもない）、岸松雄、神原泰、北川冬彦の十人。特に司会は設けていないが、雑誌発行人の北川が会の進行役をつとめるかたちをとっている。

この映画が同時代の日本においてかなり話題となっていたことは、『映画往来』掲載の「合評記録」の他にも多くの座談会および評論、エッセイが見られることから明らかとなる（注4）。また、この映画の最大の特色が大胆なクロース・アップ（大写し）の連続にあることも、こうした当時の日本における評価から容易に知ることができる。そして、この特色は映画史的評価においても変わらない。たとえばそれは、飯島正が『前衛映画理論と前衛芸術』（白水社、一九七〇年九月）のなかで、この映画を「…クロウス・アップを極度に利用した。ほとんどクロウス・アップばかりで映画がなりたっているくらいである」（注5）と評していることから明らかとなるだろう。なお、クロース・アップが映画において、モニタージュとともに本質的で重要な表現方法であることについては、ベラ・バラージュ（佐々木基一・高村宏訳）によって『視覚的人間——映画のドラマツルギー』（新装版 創樹社、一九八三年六月）、同（佐々木基一・高村宏訳）『映画の精神』（創樹社、一九八四年二月）、同（佐々木基一訳）『映画の理論』（學藝書林、一九九二年三月）などで論じられている。そして、ここで引合いに出されている映画が、他ならぬ「裁かるジャンヌ」なのである。

では、「合評記録」で横光は、「裁かるジャンヌ」についてどのように述べているだろうか。対談中のすべての発言をあげることができないが、重要と思われる、かつ本論と関連してくるものを次に引用することにする（番号は「合評記録」における発言順）。

(1) 今まで——僕はさう沢山に映画を見てはゐないんですけれども、今まで見たうちでは、特に今度のものは例へば対象が局部を狙つて居る——対象を局部的に狙つた作品として、今度のものが一番極端ぢやないんですか。

(2) 心理の転換を映さうと心がけてゐるかう云ふ場合、顔から顔へゆくより仕方がないが、我々はあれを見てゐて見ながらもつと全体を見たいと思ふ心が絶えず働く、それをさせまいと努める監督の圧迫と、われわれ観衆との闘争が非常にわれわれを疲れすのだ。

(3) それから平凡ではあるが心理を表現するには顔に限ると思ひ込むだ所と技巧に対

する大胆さが成功したんだな、此の写真は大胆さが一番良い。見てみるうちに大胆と云ふものはこれほど人をびつくりさすものかと思つた。

(4) 僕ひとりとしては見てゝどういふ心理が自分の中に起つて来るかといふのを見たのですから、時にあゝいふものが出なくては困るんです。

以上の発言から、横光の関心をおおよそ二点に絞ることができるように思われる。

まず第一点は、(3) で述べられているように、人物の「心理」を表現するうえで「顔」に徹底的に注目する、その「技巧の」「大胆さ」が「成功」しているということ。言い換えれば映像的に人物の心理を表現するには、「顔」のクロス・アップが効果的であるということである。トーキーの場合とは異なり、心理叙述が字幕で表現される無声映画では、この技法はより一層効果的である。横光は「合評記録」のための試写会でこの映画を見ており、映画館で享受する場合は異なり(当時映画館で上映した場合、弁士がついた)、弁士の言説に気をとられることなく、無声映画の表現を純粋に鑑賞することができたと考えられる。この点は前にあげた同時代の評価、あるいは映画史的评价とほぼ変わらない。横光がこの映画の最大の特質(注6)を正確にとらえていたことがわかるが、さらに(1)で「対象を局部的に狙つた作として、今度のものが一番極端」と述べていることから明らかとなるように、この映画における大胆なクロス・アップの映画史的画期性をも言い当てていたのである。

第二点は、(4)の「どういふ心理が自分の中に起つて来るかといふのを見たい」とあるように、映画を見ることによつて観客のひとりである「自分」の中に生じる心理を観察しようとしている点である。あるいは、映画館内の暗闇のなかで、スクリーンとの対話から生じる自己の感情を見つめることと言ひ換えることができるかもしれない。この点に関しては、「裁かるゝジャンヌ」だけでなく、横光が映画を見るとき態度として一般化できる問題でもある。しかし、「…見たいのですから、時にあゝいふものが出なくては困るんです」という言い回しから、前衛的、実験的映画における技巧が、観客の心理にどのような効果を及ぼすかということについて、横光が関心を持っていたことがわかってくる。その意味では、特に技巧的な映画にあてはまる問題と言えるだろう。事実、(2)にはこの映画を見ているときの横光自身の心理のありようの一端が示されている。ただし、映画の内容に対する感想を抱くというレベルにとどまることなく、「監督」の方法と、それが「観衆」に与える効果に横光が自覚的であることもわかる。いずれにせよ、横光の映画への対し方が鮮明に現れていて興味深い発言であり、次節で考察するように、この問題意識も「機械」とかかわりを持つてくるのである。

横光がこの映画について強く関心を示している点は、「技巧」上のこと、つまりクロース・アップについてであることは「合評記録」ですでに述べられていたが、次に引用する、座談会后、数日して藤澤桓夫に宛てた書簡（一九二九年九月十一日消印）のなかでもそのことが書き記されている。

二三日前、「ジャンヌダルク」と言ふ活動の試写を見た。此の映画は世界四大傑作品の一つに数へられてゐるさうだが、確にわれわれに奇怪な運動を起させた。今までになり、無数の問題を頭の中に殺到させる。とにかく、現実と言ふ奴ほど手に負へぬ奴はまたとない。ジャンヌダルクの裁判所に於ける心理描写を顔面筋肉だけで八巻に渡つてやつてのけた映画だ。題だけでジャンヌダルクを出してあるのだ。カントクは、「あるじ」（注7）のカントク。とにかく、技巧に対する認識力は豪いものだ。生活に対しての深さには、疑ひを持たせるが、しかし、映画を退化させたのか進歩させたのかと迷はせた。此の男は、その点だけでも豪い。

以上のように横光は述べているが、対談時における発言よりも的確に、「裁かるゝジャンヌ」の特色をまとめているように思われる。すなわち、この映画の最大の特色である、ファルコネッティ演じるジャンヌ・ダルクの「顔」のクロース・アップの連続は、一見ただ「顔」を映し続けているだけで「映画を退化させた」ように見えるのだが、一方でそれが徹底的に行われているために、「顔」の表情が人物の心理を雄弁に物語るといふ効果を生み出し、表現主義的に成功をおさめることになった。横光はそのことを的確にとらえているのである。そして、この映画から感得した「無数の問題」のなかから横光は、とくに「心理描写」を「顔面筋肉だけで」行った、監督の「技巧に対する認識力」を高く評価していた。「機械」が書かれる数ヶ月前に発表された「芸術派の真理主義について」（『読売新聞』一九三〇年三月十六、十八、十九日）という評論のなかで横光は、「ただ方法そのことが新しければ」「目的よりも方法へ」と、新しい文学を創出するうえで、対象を表現する新しい「方法」こそが重要であると述べており、彼の関心が技法に向くことは当然のなりゆきといえる。

また、この映画の印象が横光のなかで持続的なものであったことは、エッセイ「趣味生活」（『文体』一九三三年七月）で「ほとんど人の顔ばかり映した」「無音映画の傑作」と、「顔」のクロース・アップにポイントを置いて記憶し、かつ「傑作」であると高く評価していることからも明らかとなるだろう。併せてこのエッセイが、「裁かるゝジャンヌ」を見てから約四年を経た一九三三年のものであることを考えれば、この映画の印象が横光のなかでかなり強いものであったことがわかるのである。

第三節 「機械」の考察Ⅰ——表現の視点から

「機械」と当時の具体的な映画との関連についていえば、たとえば「私」の狂気のモチーフに、横光が実際に大正後期に見た表現主義的映画「カリガリ博士」（一九二〇年（注8））、あるいは川端康成とともに製作に携った、新感覚派映画聯盟の第一作「狂った二頁」（一九二六年）とのかわりを指摘することができるかもしれない。しかし、「機械」とのあいだにより強いかわりが見られる映画は、前節で言及してきたカール・ドライヤー監督の「裁かるゝジャンヌ」である。では、この映画、あるいは「合評記録」や藤澤宛書簡における横光の発言と「機械」とは具体的にどのようにかかわってくるのだろうか。

まず、横光が「合評記録」で「心理を表現するには顔に限る」とし、心理描写と結びつけて強い関心を示した「顔」のクロス・アップの手法は、「機械」で明らかに応用されている。この他にも「裁かるゝジャンヌ」における裁判所の閉鎖性・密室性と「機械」における「ネームプレート製作所」のそれである。さらにそれは、映画館の閉鎖性・密室性にも通じる。あるいはキリスト教、背信のイメージ、「裁かれる」というモチーフなどに相通じる部分を見出すことができるかもしれない。しかし、前節で例示したように、横光が繰り返して強調している「技法」のこと、すなわちクロス・アップの連続がとりわけ重要であると考えられるのである。

「機械」では「顔」の描写が多く、また「裁かるゝジャンヌ」で見られたように連続して用いられている。すなわち、「私」の眼（カメラ・アイ）によってとらえられた人物の「顔」が格闘の場面などでクロス・アップされているのだ。「私」が軽部の「顔色」や「眼の色」を気づかうところや、屋敷への疑いから彼の「表情」や「鋭い眼つき」「眼光」を追うところにもそれが見られる。そして「私」は、彼らの「顔」を観察することによって相手が何を考えているかを判断しようとする。「私」が軽部や屋敷へ疑いの眼を向け、彼らの「表情」を追うとき、何度も「顔」という言葉が書き込まれ、そこにクロス・アップの効果が出てくるのだが、たとえば、屋敷が軽部に暴力をふるわれているところに遭遇した「私」が、「冷淡にじつと歪む屋敷の顔を眺め」る次の場面に、それが顕著に現れているのである。

屋敷は床の上へ流れ出したニスの中へ片頬を浸したまま起き上らうとして慄へてゐるのだが、軽部の膝骨が屋敷の背中を突き伏せる度毎にまた直ぐべたべたと崩れてしまつて着物の捲れあがつた太つた赤裸の両足を不恰好に床の上で藻掻かせてゐるだけな

のだ。私は屋敷が軽部に少なからず抵抗してゐるのを見ると馬鹿馬鹿しくなったがそれより尊敬してゐる男が苦痛のために醜い顔をしてゐるのは心の醜さを表してゐると同様なやうに思はれて不快になつて困り出した。私が軽部の暴力を腹立たしく感じたのもつまりはわざわざ他人にそんな醜い顔をさせる無礼さに対してなので、実は軽部の腕力に対してではない。しかし、軽部は相手が醜い顔をしやうがしまいがそんなことに頓着してゐるものではなくますます上から首を締めつけて殴り続けるのである。(中略) それにしてもあれほど醜い顔をし続けながらまだ白状しない屋敷を思ふといつたい屋敷は暗室から何か確実に盗みとつたのであらうかどうかと思はれて、今度は屋敷の混乱してゐる顔面の皺から彼の秘密を読みとることに苦心し始めた。

(傍線——引用者、以下同様)

まず、「歪む屋敷の顔」——「片頬」と「顔」の描写が続いたあと、軽部の「膝骨」——「屋敷の背中」——屋敷の「赤裸の両足」と格闘する人物たちの身体のクローズアップがある。そして屋敷の「醜い顔」——「醜い顔」——「醜い顔」——「顔面の皺」と「顔」のクロース・アップがつづく。この場面で「私」の眼(カメラ・アイ)が屋敷の表情をクロース・アップで追う理由は、彼が「製作所」の「暗室」から、ほんとうに「秘密」を盗んだかどうかを知りたいという心理作用が「私」のなかで働いたからである。

この部分以外にも、たとえば、次の引用でも、屋敷の「顔」に焦点が当てられている。「ニームの角が揺れる度に顔面の皺や窪んだ骨に刺さつてちくちくするだけではない。乾いたばかりの漆が顔にへばりついたまま放れないのだからやがて顔も膨れ上るにちがひないのだ」。ただしこの部分は、軽部に暴力を振われたかつての自分自身の表情を、「機械」における出来事を語る「私」が回想(注9)しているところである。つまり、軽部との格闘を回想するなかで「私」は、過去の自分自身の表情をこのように、映像的・視覚的にとらえているのである。

なお、クロース・アップと関連して横光は興味深いことを述べている。それは、前に引用したエッセイ「趣味生活」で、「裁かるゝジャンヌ」について言及する直前に「あまりじつと見つづけてみると、自分がその人の顔の鼻を見、眼を見、口を見ていく刹那々の視線の走り具合をはつきりと意識してしまふ」と述べていることである。つまり、人の顔(対象)を見ると、自分自身の眼(カメラ・アイ)の動きを「意識」するという横光の関心がここには語られており、「機械」におけるクロース・アップの方法との関連を思わせるのである。

これまで例証してきた「顔」のクロース・アップの連続は「裁かるゝジャンヌ」から触発

されたものと判断されるが、映画におけるクロース・アップがそのまま用いられているわけではない。なぜなら、横光は「顔」の表情に着目し、それを連続して描写してはいるが、「顔」の表情の細部やその推移を描いていないからである。「機械」では「顔」の形や「顔」の部位（眉・口等）の特色はほとんど描写されてはいない。つまり、「顔」の形態描写がなされるのではなく、相手の「顔」を見、相手の表情を読み取ることによって生じる「私」の心理・感情が中心に書き込まれている。そして、「私」は相手の表情を見ることによって、その人物の背後にある内面を透視しようとするのだが、それを読み取ろうとするとかえって不可解になってしまうのである。

たとえば、前に引用した（注10）軽部と屋敷の格闘場面における、屋敷の「顔」を見る「私」の感情の推移をたどるならば、以下の通りになる。最初「冷淡」であった「私」の感情は、屋敷の「顔」を見つづけるうちに「馬鹿馬鹿しく」、屋敷の「顔」の「醜さ」から彼の「心の醜さ」を読み取って「不快」に、今度は「醜い顔」を生み出す軽部の暴力に対して「腹立たしく」なり、ついには屋敷が「秘密」を握ったのではという疑義に至るというように、屋敷の表情を見ることによって生じる「私」の感情の動きが刻明に描写されている。そして、改めて述べるまでもなく、クロース・アップされた屋敷の「醜い顔」を見る「私」の感情にはどれ一つとして同じものはない。

このように「私」が屋敷の（あるいは軽部の）「顔」の表情から、相手の心理を読みとろうとするところは、無声映画（注11）において観客が、登場人物の表情を読み取る構図と呼応し、まさに横光が「合評記録」で述べていた映画を見るうえでの関心事、つまり「どういふ心理が自分の中に起つて来るのかといふのを見たい」という点とモチーフにおいて一致する。「裁かるゝジャンヌ」に即して言えば、クロース・アップの連続する主人公ジャンヌ・ダルクの表情を読み取ることから生じる自分自身の心理の動きに横光は関心を示しているのだが、「機械」ではそれが「私」の回想のなかに映し出され、クローズアップされてくる人物たちと、それを見る「私」の心理の動きという構図に置き換えられている。このように考えてくると「機械」では、横光が映画を見るときメカニズム、つまり対象を見ること、そしてそれを見ることによって生じる自己の心理作用のダイナミズムが応用されていることがわかる（注12）。なお、クロース・アップの際に心理描写が介在してくるために、人物の動きがスロー・モーシヨンのように感じられるのだが、その点についてはいち早く梶井基次郎が的確に指摘しているところである（注13）。

第四節 「機械」の考察Ⅱ——物語内容の視点から

「機械」には、前節で考察してきたクロス・アップの連続といった技法以外にも、映画に関するモチーフが見られる。たとえば、登場人物である軽部の性格づけがそのひとつである。

彼（軽部——引用者注）にとつては活動写真が人生最高の教科書で従つて探偵劇が彼には現実とどこも変らぬものに見えてゐるので、此のふらりと這入つて来た私がさう云ふ彼にまた好箇の探偵物の材料になつて迫つてゐるのも事実なのだ。

引用部分に「探偵劇」「探偵物」とあるが、これは探偵趣味の映画が一九二九年頃から再び多く見られるようになったことを横光が的確にとらえて題材にしたものと思われる。この時期に探偵映画が流行していたことは、たとえば村山知義「探偵趣味の映画に就て」（『文学時代』一九二九年五月）など（注14）から容易に確認することができる。

しかし、横光が具体的にどの映画を想定していたかはこの部分からは明らかにすることはできない。ただここで重要なのは、どの映画を具体的に指示しているかというよりも、この部分が登場人物である軽部の現実認識の在り方を端的に示唆しているという点にある。この引用箇所は小説のごく前半部分であるが、軽部は「活動写真」、それも「探偵劇」を見るようにして、自分の目の前で起こっている「現実」を認識する人物であることがここで示されている。つまり、軽部は現実と虚構の境界線を喪失し、現実において「活動写真」における「探偵劇」を織りあげてしまう人物として、「私」に規定されているのである。

また、そのあとに出てくる次の引用は、「活動写真」に専心する軽部の性質をよりいっそう印象づけることになる。

家におても家の中の動きや物品が尽く私の整理を待たねばならぬかのやうに映り出して来て軽部までがまるで私の家来のやうに見えて来たのは良いとしても、暇さへあれば覚えて来た弁士の声色ばかり唸つてゐる彼の様子までがうるさくなつた。

「暇さへあれば覚えて来た弁士の声色ばかり唸つてゐる」という部分は、「活動写真が人生最高の教科書」である軽部の性質をさらに強調することになる。また、「映り出して」という表現からわかるように、「私」は「家の中の動き」を映像的にとらえているのである。

「私」は「ネームプレート製作所」の秘密を盗みにきた「間者」ではないかと、それこそ「探偵劇」の被疑者として、軽部に「監視」されることになる。そして作中では実際に、軽部と「私」との間に「探偵劇」が繰り広げられているのだ。はたして、軽部が本当にそのよ

うに考えていたかどうかは、「機械」が「私」の視点に限られた小説であるため判断がつかない。にもかかわらず「私」は、自分が疑われていることを「事実」と断定している。このような「私」の性質は「機械」全般にわたって見られる特色であり、たとえば、「だ」「ちがひない」などという断定が「私」の語りによく用いられているのである。

「ネームプレート製作所」に入ってきた当初、軽部によって「活動写真」の「探偵劇」の被疑者のごとく、「監視」され懷疑されていた「私」は、今度は新たに「製作所」に入ってきた屋敷を「廻し者」として、あるいは「賊のやうに」疑い始める。そして興味深いことに、次の引用部分の「初めの間は」が「初めの間は私は私の家の主人が狂人ではないのかときどき思った」という「機械」の冒頭部分と呼応し、それ以降の文章は軽部の「私」に向けていた（注15）懷疑の眼を、今度は「私」が屋敷に対して向けるという転換・反転を印象づけることになる。

初めの間は私たちは何の気もなくただ仕事の量に圧倒されてしまつて働いてみたのだが、そのうちに新しく這入つて来た職人の屋敷と云ふ男の様子が何となく私の注意をひき始めた。無器用な手つきといひ人を見るときの鋭い眼つきといひ職人らしくはしてゐるがこれは職人ではなくてももしかしたら製作所の秘密を盗みに来た廻し者ではないかと思つたのだ。しかし、そんなことを口にも出して饒舌つたら軽部は屋敷をどんな目に逢はすかしれないので暫く黙つて彼の様子を見てゐることにしてゐると、屋敷の注意はいつも軽部の槽の揺り方にそがれてゐるのを私は発見した。

この引用からうかがえるように、軽部の「無器用な手つき」「鋭い眼つき」から「私」は、彼を「廻し物」（スパイ）ではないかと疑う。「屋敷の注意はいつも軽部の槽の揺り方にそがれてゐるのを」「発見」したとき「私」は、さらにその感を強めることになる。屋敷が「製作所」に入ってきてからの「私」は、明らかに彼を「探偵物」の犯人として疑っている。引用部分に見られる「私」の、屋敷への懷疑的な眼差しその他、この引用の少し後で「私」は、屋敷を「製作所の秘密を盗みに来た廻し者」と思い、「一途に賊のやうに疑つていつてみよう」と決心する。そして、「前には私は私は軽部からそのやうに疑はれたのだが今度は自分が他人を疑ふ番になつたのを感じる」と述べていることから明らかとなるように、「私」は屋敷を疑うことを自覚しているのである。

「私」は、まさに軽部にされていたことと同じことを、屋敷にすることになる。すなわちそれは、「活動写真」の「探偵物」のごとくに、屋敷を被疑者として「観察」することである。そして、「活動写真が人生最高の教科書で従つて探偵劇が彼には現実とどこも変らぬも

の「見えてゐる」という「私」の軽部評価の、「従つて」という言葉に注目するならば、軽部の「活動写真」好きを「探偵劇」好きに即結させていたのは「機械」における出来事を語る「私」であり、「私」こそが「探偵劇」が「現実とどこも変らぬものに見えてゐる」人物ではなかったかとすら思われてくるのだ。事実「私」は、小説の冒頭から「主人」のことを「観察」し、さらには「主人」の「家の活動」を見つめ、軽部のことも注視していた。屋敷が「製作所」に入ってきてからは、彼に懐疑の眼を向け、犯人に仕立てて「探偵劇」を演じてしまっているのである。

このように考えてみると、「現実」における軽部の死をめぐる事件を「私」が、無声映画の「弁士」のように特権的に語っているという、「機械」の性質が明らかになってくる。つまり、「機械」に示されている出来事は、すべて「私」によつて語られたことであり、果たしてそれが事実であるかどうかすら定かではないのである。これまで、「私」の言説から読み取れる意味作用を横光の思想と考える研究も見られたが、「機械」の言説は横光の言説そのものではなく、虚構化された「私」の言説であり、一度その言説の質を問いなおし、また相対化してみることも必要となつてくるのではないだろうか。

第五節 機械芸術としての映画と「機械」

以上、映画と関連づけながら「機械」を考察してきたが、「機械」という題名自体が、映画を意識した命名であったことを最後に確認しておきたい。現代では「機械」という言葉からすぐさま映画を連想することはあまりないが、「機械」が創作された前後の時代に戻ってみると、この言葉からおのずと映画が連想されていたことが明らかとなる。

そのことはたとえば、板垣鷹穂「機械文明と現代美術」(『思想』一九二九年四月)に「機械文明時代の社会的環境を最も性格的に描写し得る芸術は映画であらう」と、また清水光「映画と機械」(『新興芸術』一九二九年十月)に「近代的な社会を通じて機械に影響されること多い現代の諸芸術のうちで、最も顕著な作用を機械から受けつゝあるのは映画と建築とであらう」とあることから容易に理解される。この他にも、瀬沼茂樹「機械主義文学論考」(『文藝レビュー』一九二九年十一月)、板垣鷹穂「文学と機械文明」(『新潮』一九三〇年六月)など、この時期の評論やエッセイで、機械と映画を結びつけながら現状分析を行っているものが数多く見られるのである。

このような一部の例示からも、映画が当時クロス・アップされていた機械芸術のなかの

代表的なメディアとして認定され、「機械」という、まさに時代を象徴する言葉が〈映画〉という言葉と強い結びつきをもっていたことが明らかとなる。そして、いま例証した同時代の状況だけでなく、横光もまた、この時期映画に強い関心を示し、映画を反映させるかたちで「機械」を創作したことは本章で考察してきたとおりである。そのように考えると、同時代の状況を反映させるかたちで横光が「機械」と命名した側面があることが、ごく自然に導き出されてくる。文学と機械、文学と映画といった、異なるジャンルがさかんに交錯する時期にあつて、「機械」とは、まさにその時代を反映した題名であつたのである。

注

1 この点に関しては第四部第四章で考察した。

2 『外国映画監督・スタッフ全集』（キネマ旬報社、一九八九年五月）収録の「カール・テオドル・ドレイエル」の項には、「一八八九年二月三日、デンマークのコペンハーゲン生まれ。厳格なルーテル派の家で育つ。カフェのピアニスト、調簿係を経てジャーナリストとなる。（中略）フランスで撮った「裁かるゝジャンヌ」は（二八）ジャンヌ・ダークの最後の日を描いたもので、そのヴィジュアル構成、クロス・アップの多用、ジャンヌに扮したレネ・ファルコネッティの演技が賞賛された。」（引用中のアラビア数字は漢数字に改めた）とある。

3 この映画は、『東京国立近代美術館 フィルムセンター所蔵映画目録Ⅱ 外国映画』（東京国立近代美術館、一九八〇年十二月）の記録によれば、一九二九年十月二十五日に武蔵野館に於て日本公開とある。上映時間は七三分。なお、多くの文学者がこの映画について言及している。たとえば、大岡昇平が『成城だよりⅡ』（文藝春秋社、一九八三年四月）で、あるいは花田清輝が『新編映画的思考』（未来社、一九六二年七月）で、それぞれ興味深い言及をしている。また、埴谷雄高十小川国夫『闇のなかの夢想「映画学講義」』（朝日出版社、一九八二年十二月）でもこの映画について触れられている。

4 この映画に関する、当時の評論、対談などは左記にあげたとおりかなり見られる。もとより、この他にもあるだろうことから、当時かなり話題になった映画であることが知れる。

飯島正「カール・ドレイエル」『映画評論』一九二八年八月／ロバート・ヘリング（飯田心美訳）『ジャンヌ・ダルクの情熱』その他『キネマ旬報』一九二九年四月十一日／杉本彰「ジャンヌ・ダルクの受難」『映画知識』一九二九年六月／星野宏「カール・ドレイエルと『ジャンヌ・ダルク』」『映画評論』一九二九年九月／飯島正「カール・

ドレイエルー「ジャンヌ・ダルク」を見て——」(『映画評論』一九二九年九月)／ジャン・アロア(北川冬彦訳)「カール・ドライエル」(『キネマ旬報』一九二九年九月一日)／中村武羅夫・新関良三・能島武文・細田民樹・酒井真人・矢野目源一・村山知義「座談「ジャンヌ・ダルク」」(『東京日日新聞』一九二九年九月十六日)／飯島正・杉本彰・袋一平・五所平之助・三浦光男・古川緑波「ジャン・ダーク合評会」(『映画時代』一九二九年十月)／飯島正「ジャンヌ・ダルクの獨創性」(『映画と演藝』一九二九年十月)／武田忠哉「ジャンヌ・ダルクの受難」(『キネマ旬報』一九二九年十月一日)／阿部知二「ジャンヌ・ダルクについて」(『文藝レビュー』一九二九年十一月)／ジョセフ・デルテイ(原研吉訳)「ジアヌ ダルク」(『映画往来』一九二九年十一月)／神原泰・堀口大学「ジャンヌ・ダルク合評余録」(『映画往来』一九二九年十一月)

5 前掲『東京国立近代美術館 フィルムセンター所蔵映画目録Ⅱ 外国映画』には、「裁かるゝジャンヌ」について、以下のような解説がある。「フランス史上を彩る女傑ジャンヌ・ダルクの華々しい活躍でなく、宗教裁判にかけられた彼女の受難の姿を、史実の裁判記録をもとに、人間的な角度から描きだしたもので、大胆なクロース・アップの連続と正確な構図とモンタージュによる統一されたスタイルによって映画史上の話題作として注目を集めている」。

6 しかし横光は、この映画を必ずしも一方的に賞賛しているわけではない。「監督のあらゆる努力はこの主人公のジャンダークの名優の顔の存在そのものより貧弱だ」「あらゆる技巧は実体そのものにはとても及ばぬといふことを感じる」と、この映画の表現技巧を難じ、また「この映画を見て、映画は文学より進んで居ると思つてみたんだが(中略)やっぱり文学の方が進んで居ると思つた」と、否定的な見解を「合評記録」で述べていることも確認しておかなければならない。

7 「あるじ」はカール・ドライヤーの一九二五年の映画作品。『キネマ旬報別冊 日本映画作品大鑑 4』(キネマ旬報社、一九六〇年十一月)によれば、一九二六年十二月三日、武蔵野館で封切り、とある。

8 沖野厚太郎「メタ小説・反探偵小説・「機械」」(『文藝と批評』六卷十号、一九八九年九月)では、「夜に屋敷が暗室から出て主婦の部屋へ入って行ったのは、「私」の見た現実なのか夢なのか「分らない」というのは、横光も覗いた「カリガリ博士」をその代表作とする、ドイツ表現主義映画の話法構造にも酷似して」いるという指摘がある。

9 鈴木勇「ある『機械』論——崩壊した「私」像について——」(『異徒』五号、一九八

三年四月)では、「機械」における語る「私」と語られる「私」の二重性についての考察がある。

10 この論証部分は、大正後期、一九三〇年前後における横光と映画の関係を対比的に論じた、十重田裕一「横光利一と映画」(『學燈』一九九二年十一月)と一部重複していることを断わりおく。

11 ポール・シュレイダー(山本喜久男訳)『聖なる映画 小津・ブレッソン・ドライバー』(株式会社フィルムアート社、一九八一年二月)に、『裁かるるジャンヌ』では、主題の選択、構図、カメラの動き、演出法などに表現主義的細部の強調が明らかに認められる。(中略)ドライバーにとって、彼らのゆがんだ顔は、表現主義にとってと同様に、ジャンヌに対して観客の感情移入—あわれみと恐怖—を起こさせる機能を持つ。「これらのクロ—ス—アップのおかげで、観客は尋問され、苦しめられるジャンヌと同じようなショックを受けたのだ。そして、それが私の意図だった。」とある。

12 曾根博義は、「文学と映画——モダニズム文学への一視点——」(『現代文学 研究と批評』一号、一九八八年十月)で、伊藤整「蕾の中のキリ子」、川端康成「水晶幻想」で例証しながら、「新心理主義」の「映画性」について、「映画館のスクリーン上に映し出される映画だけでなく、それを観ている観客の反応を含んだ、映画館の内部全体を描いた点にある」とその特色を述べているが、この点はほぼ横光の「機械」にもあてはまってくるように思われる。

13 梶井基次郎の北川冬彦宛書簡(一九三〇年九月二十七日)で、「スローモーションと云へば 横光氏の最近の機械のなかの格闘はスローモーションだ、あれはしかし間へ心理が挟つて来てさうなる。しかし君の(北川の詩「汗」、『詩・現実』一九三〇年九月——引用者注)はさうではなくてさうだ。(中略)僕は格闘ライターとして横光氏を面白く思つてゐる。以前ガードの下の小説(横光の小説「高架線」、『中央公論』一九三〇年二月——引用者注)にあつた格闘からだ。大衆小説のチャンバラ書きはみな格闘ライターである筈だが、ちつとも格闘ライターといふやうなことを考へないところを見れば 実に下らないのちがひない。」と述べている。また、小森陽一は「価値観の変換とナンセンス文学」(『國文學』三十二巻十号、一九八七年八月)で、この格闘の場面を「スラップスティック」と評している。

14 江戸川乱歩・藤原義江・上山草人「われらの三人探偵映画座談会」(『新青年』一九三〇年三月)からも確認できる。

「私」は視覚的人間と呼びうるほどに、見ることによつて相手を懷疑し、判断する人物として造型されている。そして視覚的人間である「私」が、「視力さへも薄れて来る」「ネームプレート製作所」で働き、「私たちの間には一切が明瞭に分つてゐるかのごとき見えざる機械が絶えず私たちを計つてゐてその計つたままにまた私たちを押し進めてくれてゐる」(傍点——引用者) 世界のメカニズムに気づくという、アイロニーが「機械」には仕込まれている。また、作中に視覚に関する多くの語彙が用いられていることが指摘できる。これと呼応して、聴覚・嗅覚など、視覚以外の感覚表現は「機械」ではほとんど用いられていない。

第五部 草稿から活字へ

——本文とメディアをめぐる探究

第一章 改稿過程から見た「花園の思想」の成立

第一節 草稿に見る改稿への照明

横光利一の「花園の思想」(『改造』一九二七年二月)は、「春は馬車に乗つて」(『女性』一九二六年八月)とともに、「病妻もの」の一つとして重要されてきたが、この小説を草稿にさかのぼって考察することが本章の目的となる。松屋製の原稿用紙四十二枚からなる「花園の思想」の草稿からは、小説のタイトルが最初「花園の病人」であったこと、主人公の改名、章立ての変更など、加筆・修正の跡が多数見られ、この小説の生成過程、横光の表現意識を分析することが可能となる。

「花園の思想」が加筆・修正を繰り返すなかで成立していることはすでに別稿における翻刻で明らかにした(注1)。そこからは、「花園の思想」の成立が紆余曲折を経た結果であったこと、横光の言葉に対する並々ならぬこだわり、小説完成に向けられた意志がうかがえた。そこで、本章では、草稿の加筆・修正に照明を当てることによって、「花園の思想」の成立を検討し、あわせて、小説成立の背景にある横光の表現認識についても考察したい。

第二節 「花園の病人」から「花園の思想」への改題をめぐって

「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ない点は、起筆にあたって題名が「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難しいが、ここからは、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がうかがえる。当初、横光が題名をなぜ「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がある。

「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」「キーボ」)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(一九二六年六月二十四日)した横光の妻キミが連想されてくる。さらに、

「花園の」という修飾に、亡き妻を花々で飾り、弔おうとする構想がストレートに表われている。もつとも、こうした発想は「花園の思想」に限られるものではなく、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すで見られるものであった。たとえば、以下の「春は馬車に乗って」(『女性』一九二六年八月)の末尾からもそれがうかがえる。

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』一九二七年一月)のなかに、「彼は亡くなった妻に大きな花を買ってやりたくなつた。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』一九二七年一月十七日)においても、最後の場面に「私は家へ帰つて来た。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うモチーフが、「花園の思想」より以前の小説にすでに現れていたことが明らかとなるのである。

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」(注2)「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猫かかれていない。すなわち、「花園の思想」で初めて妻の死を直接に描くことになったのである。

横光が亡き妻キミを花々で飾ることによって(注3)、その死を弔い、昇華させようとしたことは十分に推察できる。もつとも、妻の死を花々で飾るといふ側面は、「花園の病人」から「花園の思想」へと生成していく過程で消失するわけではない。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、改稿過程にうかがえるモチーフの変容を考えていく必要が出てくる。(「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ことができるからである。

まず、主人公の名前が当初「彼」ではなく、「梶」(注4)であったという点に注目したい。「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わずか一作、『大阪毎日新聞』に連載(一九二四年十月八日〜二十六日)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あった小説であるが、主人公名が「梶」であること、「花園」が小説の舞台となっていることを含めて、「花園の思想」へのつながりがうかがえる。それは、次に示す一節からも明らかとなる。

梶と町子は広間^{ホール}を抜けて、ベランダから、庭園の方へ降りて行った。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。泉石は濡れ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。

「花園の思想」との強い結びつきが使用語彙やイメージからうかがえる一方で、差異も見られる。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するという細部にも見出すことができる。この点に関しては、「花園の思想」の第五節で「月光曲」を「ミヌエット」と修正していることとも、夜曲から舞曲へのイメージの転換というところで呼応している。「花園の思想」形象化において横光が、かつて自分が書いた小説とは別の、独自性を追究しているようにしていたとともに、イメージの統一を図ろうとしていたことがわかつてくるのである。

しかし、それよりもより重要な点は、「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。「梶」から「彼」への推移は、具体的人名を与えられた具体的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。すでに述べたように「花園の病人」の〈病人〉とは、作中の「妻」（「君坊」「キーボ」）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に、死んでゆく妻を描くという個人的かつ具体的な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」から「彼」への主人公の変更と同様の意識が働いていたと考えられるのである。

また、「花園の思想」の第一節において、「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「見に帰った。」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。ここには、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看取される。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、第一節の後半部分で「――(ダッシュユ)が付され、「彼」の内言として再び書き込まれること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、花卉に纏はりついた空気のやうに、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でてゐた。

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、それでは、妻の死を描くというモチーフが前面に出すぎる嫌いがある。しかも、それを地の文で二度も書き込んでいることから、横光が妻の死をめぐる主題を直接的に書こうとするさまが看取できる。このことは、やはり第一節で、「柩を覗くやうに」という言い回しを二度書き込みながら削除していることとも呼応している。「柩」と類似する表現は、その後、第八節で「棺のやうに」というかたちで用いられることになる。

それでは、「――(ダッシュユ)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同時に、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したからである。さらにこのことは、前述した「好きであつた」「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。そのような傾向を示す第一節以降、地の文が詩情を湛えつつも、「た」止めを基調とし、外在的状况が淡々と語られていくようになることとも無縁ではない。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客観化、対象化していく発想ともかかわっているのである。

これまで見てきたように、横光は第一節において「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、人物の対象化を図りながら、小説を創作しようとしていたことがかわってくる。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〉に変えた創作上の、〈思想〉の一端を見出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小説の第一節に集中している以上、「花園の病人」から「花園の思想」へという構想の変容は、第一節を書いていく彷徨と逡巡のなかで、すでに起っていたと考えられるのである。

それでは、その後の改稿の過程にはどのような特色が見られるのだろうか。

第三節 本文の改稿過程の考察

「花園の思想」の改稿に際しての特色で、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見られる。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、「華やか」という語を挿入していくこととも呼応しているのである。

この色彩を鮮やかに映し出す際に有効となる「光」についての加筆も特徴的である。色彩ほどではないが、多くの挿入箇所がみられる。「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)などから明らかとなるように、「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燐光」(九)、「日光室のガラスの中で」(十一)といった「光」に反射する語彙の挿入と呼応しあい、小説全般により一層に輝きを与えているのである。

さらに、「光」だけでなく「影」を書き込むことによって、横光は明暗のコントラストをつくりだそうとしている。それは、「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、へりオトロオプの花の上で、蠟燭の光りのままに細かく揺れて

みるのを眺めていた」(十)における「妻の影」の挿入、「月出の前」の「白んでゐる空に「夜鴉」が「鋭い影のやうに」飛び去っていくところ(十)などにも、そのような傾向が認められる。

こうした「光」と「影」については、小説全体を通じて、「光」に漸次「影」が忍び寄るようにして、「妻」の死に近づいていく過程が印象的に描かれていると言えるだろう。このような一連の視覚的な表現の挿入とあいまって、人物たちの「眼光」「眼」「見る」といった視覚に関する表現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「絶望に光った」列の眼光」(一)からはじまって、随所にうかがえる。たとえば、改稿箇所では、「妻の身体を奪ふまで」を「妻の眼を奪ふまで」(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」(九)と、「面前」を「眼前」(十三)と書き換えたところなどがあげられる。

改稿過程において、比喻の多用は特色のひとつとなっている。直喩・隱喩・喚喩(注5)・提喩といった様々な比喻が作用しているが、とく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)、「高価な家畜のやうな」(四)など、草稿における加筆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い。他の部分の表現と響きあいながら、イメージの連想が限りなくつづくようになっていく。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語彙とも響きあうのである。

「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)という一文の、傍線を付した「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」に見立てている小説があり、その比較から、「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」に見立てるといふ、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起こっているだけではない。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「胞子を無数に撒き」散らす「黒い菌」へと、さらに、他の表現へとイメージの連想が限りなく広がっていき、象徴的な言語空間を形成していると考えられるのである。このような語彙と語彙の響きあいには比喩表現だけに限らず、挿入された各所でも見られることは、前に光彩の表現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。

第四節 改題の思想とその時代的背景

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」へと書き換えられていったかを解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た〈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愛する。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愛する。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愛する。より多く光つた象徴を計画してゐるものを、私は新感覚派と呼んで来た。

（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見ても近く、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、何故に高貴な芸術的人格が働き得るか。

表現の違いこそあれ、「笑はれた子と新感覚」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」。すなわち、横光はここで、「言葉」（「外面」）によつて構築され、自立した象徴的な言語空間である作品こそが文学では重要であり、芸術家にとつ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」のすべ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「笑はれた子と新感覚」に見られるように、かくも過剰なまでに「言葉」（「外面」）に執着しなけれ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げ、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」）の技巧、より具体的にいえば、装飾的文体、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』一九二四年七月）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」、「それは単なる欠乏ではなく、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』一九二四年十二月）において、横光の「無礼な街」（『新潮』一九二四年九月）を組上にあげながら、「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』一九二五年一月）において、「表現の特異点」を「擬人法的手法によつた描写」に認め、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さへ感ぜられる」、「これは芸術家にとつては、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。さらに小宮山明敏は「現代作家の傾向について」（『新潮』一九二六年十一月）で、横光の表現を「象徴」に到達していない「比喩」として次のように批判している。

内において外を感じる——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階段において、即ち外自身へ出ようとする階段において、——その最切に比喩が生まれる。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。

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と共通している。そして、ここにあげた批判のすべてを横光は受け止めていたと思われる。そして、そのなかでとくに「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のは、時期的にみて、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「比喻」と批判している点からみて、小宮山明敏のものであったと考えられる。

また、斎藤龍太郎の批評も横光が強く意識したもののひとつであった。というのも、前掲の斎藤の批判に対して横光は、同じ掲載誌である『文藝時代』（一九二五年一月）の「編輯中記」で素早く応酬（横光はこの号の編集に携わ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、さらに、「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』一九二二年五月（注6）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。

ひよっとすると、此の作（「笑はれた子」——引用者注）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、今は私が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てはゐるか、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、私の作中で最も出てゐる作だとは、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「笑はれたる子」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、私の作中で最も出てゐる作」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」と自作を相対化していた。そうすることによって、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、「外衣によっ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。

もともと、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」との関係を示しつつ、そのうえで「外面」（「言葉」）に対する強い意志を述べて、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、すでに栗坪良樹（注7）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』（注8）に「現代文藝用語説明」を連載していたが、その第十三号（一九二五年四月）において、横光が自己の文学的立場を表明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、比喻を象徴とする場合もあるが、しかしこれは厳密でない。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、対象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重なりあうように見えてくる。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応し、「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」に呼応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」をめぐるこのような批評を意識したことは十分に考えられるのである。

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、同時代的なコンテクストの中に「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、それまでになく明確に「言葉」（「外面」）への意志を示すのだが、それができたのは「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たからである。そして、由良君美（注9）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。「春は馬車に乗って」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」に見られるような「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なかに、「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。

第五節 単行本収録時の改稿について

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はなく、「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な言語芸術へと昇華させていくように改稿しながら、横光は「花園思想」を創作していた。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。

なお、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、一九八一年八月）所収「解題」でも触れられておらず、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、一九二八年十月）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重要である。

——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、小説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。しかし、横光が「花園の思想」を本来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。前述のように、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た。

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つつも、固有名で作中に登場させているからである。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あえて「花園の思想」で採用していることの意味は大きい。横光はそうにして、亡き妻の記憶を「花園の思想」に刻印しようとしたのである。

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、あ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」に昇華していこうとしたところで、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となったはずである。そうであるなら、横光にとって「花園の思想」を書くことは、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、亡き妻キミとの時間を小説として形式のなかに封印する行為であったことが理解されてくるのである。

注

1 十重田裕一『花園の思想』の原稿——紹介と翻刻——（『国文学研究』百一集、一九九〇年六月）。なお、本章では「花園の思想」の「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。「花園の思想」の草稿と初出掲載本文とのあいだには若干の異同があるが、これは、ゲラ刷段階における著者校正、編集者による送り仮名の修正、植字段階に発生した誤植などによるものと推察される。

2 『文藝春秋』（一九二六年十月）

3 山崎国紀が『横光利一論——飢餓者の文学』（和泉書院、一九八三年十月）の「燃焼と美化——〈病妻小説〉論」に、この点に関する指摘がある。

- 4 「セレナーデ」以外には、「担ぎ屋の心理」(『大調和』一九二七年八月)、「皮膚」(『改造』一九二七年十一月)などがある。
- 5 沖野厚太郎『花園の思想』の詩学」(『国文学研究』百集、一九九〇年三月)
- 6 『幸福の散布』(一九二四年八月、新潮社)所収時に「笑はれた子」と改題。
- 7 栗坪良樹「川端康或と斎藤龍太郎——『文藝時代』を読む(2)」(『評言と構想』十九輯、一九八〇年十月)
- 8 ここに連載したものをまとめて、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、一九二八年六月)が上梓されている。
- 9 由良君美「横光利一の「花園の思想」分析」(『国文学 解釈と鑑賞』三十卷七号、一九六五年六月)

第二章 草稿と活字のあいだに映し出される文学の実験

——『上海』の草稿を中心に

第一節 横光利一の『改造』掲載草稿の意義

薩摩川内まごころ文学館には、横光利一の草稿が十四点所蔵されている。その多くは、横光が総合雑誌『改造』を舞台に新しい文学の実験を展開していた時期のものである。横光は革新性を志向する『改造』のメディアの性質を意識し、最新の実験的小説をこの媒体に掲載することが多かった。

「青葉のころ」を例外として、第二次世界大戦前、昭和に入ってから約十年間のものが比較的多くまとまって保管されていることが、年代順にならべた以下の草稿一覧から明らかとなる。横光が『改造』に本格的に執筆するようになる一九二七年から一九三六年まで、一九三二年を除いて毎年の草稿がそろっているのが特長である。

一九二七年（昭和二）	十一月	「皮膚」
一九二八年（昭和三）	四月	「花婿の感想——一名、流行を追ふ男」
一九二九年（昭和四）	六月	「掃溜の疑問」
	九月	「持病と弾丸」
一九三〇年（昭和五）	二月	「鳥」
	六月	「文藝時評」
一九三一年（昭和六）	一月	「婦人——海港章——」
	四月	「悪魔」
	十一月	「春婦——海港章」
一九三三年（昭和八）	九月	「浪漫派」
一九三四年（昭和九）	四月	「直木三十五」
一九三五年（昭和十）	四月	「純粹小説について」
一九三六年（昭和十一）	一月	「青春」
一九四六年（昭和二十一）	一月	「青葉のころ」

もちろん、ここに掲載された草稿は、横光が『改造』に掲載した作品のすべてではない。

多くの重要な草稿があることは確かであるが、その一方で、『上海』連載の第一回「風呂と銀行」（一九二八年十一月）、「機械」（一九三〇年九月）、「紋章」（一九三四年一〜九月）などをはじめ、横光利一の文学を考えるうえで重要な『改造』掲載の草稿がないことも事実である。

しかし、これら文学館所蔵の十四点は、これまでその存在が確認されている横光の草稿の質量をはるかにしのぐものである。それと同時に、大正時代後期から昭和時代前期に飛躍的に発展を遂げていった改造社と、この出版社と強い関係を有しながら大きく展開していく作家との相関性を探るうえでも重要な位置を占めることになるだろう。同一雑誌に掲載された同一作家の草稿がこれほどまとまって存在している例はあまりなく、そのことの意義は大きい。これら草稿には、横光の創作の苦闘とともに、その創作を編集者がどのように読者に届けようとしていたかが映し出されており、今後の文学・出版研究に資することは間違いない。

そこで本章では、横光利一の草稿の特色を、その発表誌『改造』あるいは改造社との相関関係に留意しながら検討していく。ここで対象とする横光の草稿がすべて『改造』に掲載されたものであることから、発表誌ならびに出版社との相関関係を重視することが不可欠であり、有効な視点となるからである。

まず、雑誌『改造』に掲載された横光利一草稿の全体にわたる特色を編集部との関連から明らかにした後に、特に重要と思われる『上海』（改造社、一九三二年七月）としてまとめられる一連の草稿（「掃溜の疑問」「持病と弾丸」「婦人——海港章——」「春婦——海港章」——以下、原則として副題を省略）について考察を進めることにする。さらに、『上海』の連載と並行するように発表された、新心理主義的作風に展開した時期の草稿（「鳥」「悪魔」）、『上海』にも言及のある「純粹小説論」の草稿「純粹小説について」についても、あわせてその特色を検討していくことにしたい。

第二節 編集者との「共同製作」

横光利一の作家活動は、改造社ならびに『改造』というメディアの趨勢と少なからず呼応するように見える。横光の代表作の多くは一九二〇年代から一九三〇年代の『改造』に掲載され、第二次世界大戦後の彼の死（一九四七年）を経て、全集刊行まで続く。改造社と『改造』の展開と呼応するように活動を繰り広げた結果、横光は『改造』の作家と称されることになるのである。

『改造』と横光との関係の端緒は、四百字原稿用紙換算約百枚の小説「愛巻」（一九二四年十一月号）を一挙掲載したときに遡る。しかし横光は、その後『改造』に作品を継続的に掲載していたわけではない。横光と改造社との関係は、昭和時代に入ってから次第に密接なものとなっていく。短編集『春は馬車に乗つて』を改造社から一九二七年一月に刊行し、同年二月号『改造』に「花園の思想」を掲載したのを契機に、以後、横光は常連として『改造』に寄稿するようになる。

『上海』としてまとめられる連作小説が一九二八年から一九三二年にかけて『改造』に七回掲載され、この連載と前後して、横光の新たな展開を印象つけた「鳥」「機械」「悪魔」といった、人間の意識の流れを表象する短篇小説も『改造』に発表される。その後も、横光は「紋章」を一九三四年一月号から九月号まで『改造』に連載している。欧州旅行（一九三六年）の時期を除いて、一九三八年までは寄稿のペースはほぼ一定に保たれ、「改造」編集部が最も充実した時代」（注1）に、横光の代表作が次々に『改造』に掲載されることになるのである。

ちようどのこの時期に、横光の担当になった編集者が水島治男であった。水島は、一九二七年に改造社に入社し一九三八年に退職するまで、およそ十年間にわたって横光の編集担当をつとめている。その水島の以下の証言にしたがえば（注2）、「青葉の頃」を除く、前掲の草稿のすべては彼が担当したものと考えられる。「私の「改造」時代は昭和二年から、昭和十三年九月までで、その間「改造」にのつた横光さんの一切の原稿は私の取扱つたものである」。そして、水島が一九三八年に改造社を退社して以降、『改造』に作品を掲載することが少なくなる。一九二七年から一九三六年の草稿がまとまって存在するのは、このような事情による。一人の作家の創作が同じ媒体に継続的に発表される際に、作家と編集者との関係がいかに重要であるかが、横光と水島との関係においても確認できるのである。

横光の創作を継続的に『改造』に掲載できたのは、水島の働きによるところが少なくない。水島の証言によれば、年に四回原稿を書いてもらうべく、『改造』の編集会議で前もって承認を得ておき、二ヶ月前に横光に依頼し、締切が迫ると、催促のために横光の自宅に足を運び、脱稿後には原稿を受け取りにいくことを続けていたという（注3）。多忙となった横光がぎりぎりまで執筆に集中することができたゆえんであるが、それは草稿に記された編集部指示などから明らかとなる。

「持病と弾丸」「鳥」「文藝時評」「婦人」「悪魔」「春婦」の、それぞれ一枚目の草稿に押された「急」の朱印からは、編集部が掲載可能となる締切のぎりぎりまで横光の原稿を待つ

のが多かったことがうかがえる。さらに、「春婦」には、「急」の朱印に加えて、さらに「大急」という指示が朱ペンで書き込まれている。執筆に多忙を極めていたと思われる、『上海』「機械」などが創作された一九二九年から一九三一年に、そのような草稿が集中しているのである。

余裕をもってまとめた清書原稿ではなく、改稿に改稿を重ね悪戦苦闘しながら執筆した横光の草稿群。そこからは、横光が、締切りギリギリに、あるいは締切を過ぎて、原稿を編集者に手渡すケースが多かったことも明らかとなる。一気呵成に書かれたように見える「青春」の場合でも、草稿には加筆・修正の跡が少なからずある。また、原稿と雑誌掲載本文とのあいだに多くの異同があることから、横光が校正時にかなり加筆・修正を施していたと考えられるのである。

改稿に改稿を重ねる執筆方法をとっていたため、最初に想定していた表題が変更されることも少なくなかった。たとえば、「皮膚」は「表情術」から、「婦人」は「風の中」から、「春婦」は「暗面中」からそれぞれ草稿の段階で改題されている。また、「浪漫派」と「純粹小説」についてに関しては、雑誌掲載時に「時機を待つ間」と「純粹小説論」にそれぞれ題名が変えられているのである。

「時機を待つ間」と「純粹小説論」は、脱稿後、校正の段階で題名を変更したケースである。題名の変更は、横光自身が自発的に行ったものだけではない。編集部からの提案による変更もある。後述する「純粹小説について」から「純粹小説論」への改題は、まさしくそのようなケースにあたる。最初の読者である編集者に向けて書くこと述べていた横光であったが（注4）、「純粹小説論」は編集者との「共同製作」「共同編輯」（注5）によって生まれた評論であったのである。

また、横光の『改造』掲載草稿の特色について考える際に、伏字は重要な要素のひとつとなる。『改造』は伏字が多い雑誌として知られていたが、横光の創作の場合も決して少なくはなかった。「皮膚」「掃溜の疑問」「持病と弾丸」「婦人」「浪漫派」に伏字が認められる。

総じて、性的な表現と政治的な表現がその対象となっているが、これから検討を加えていく『上海』には特に伏字が多く見られるのである。

第三節 『上海』の草稿から明らかとなる伏字

『上海』の草稿の特色を検討するにあたって、まず、重要となる横光の執筆動機について

確認しておきたい。上海からの帰国後まもなく、改造社から上海の紀行文の依頼があったが、横光はそれを断り、長篇小説執筆を山本実彦に願い出ている。その経緯については、『上海』執筆の経緯を語る際にしばしば言及される、以下の山本宛書簡（一九二八年六月十五日消印）に詳しく記されている。

今日水島君が来られまして上海紀行を書けとの事でしたが、紀行に書いて了ひますと材料が盛り上つて来ませんし、たいていの人がそれで失敗して了つてゐます。それで私は上海のいろいろの面白さを上海ともどもとせせずに、ぼつかり東洋の塵埃溜にして了つて一つさう云ふ不思議な都会を書いてみたいのです。それには紀行でも、短篇でも書いて了つたら、もう駄目ですから、ぢくぢくかかつて長篇にしたいと思つてゐるのですが、私の希望をお容れ下さつて今度の紀行文はお赦しを願ひたいと思ひます。

「君は上海を見ておかねばいけない」（注6）という芥川龍之介の言葉に促されて、横光は芥川の死の翌年、一九二八年四月から五月にかけて一ヶ月ほど上海に滞在していた。芥川が紀行文という形式を選び、『支那游记』（改造社、一九二五年十一月）をまとめたのに対し、横光は長篇小説という形式を選ぼうとしていたことが、改造社社長に宛てたこの書簡からうかがえる。芥川が選択しなかつた小説という形式を通じて、横光は、列強が鎬を削る海港都市・上海を描こうと試みたのであるが、草稿との関連で注目しておきたいのは、「ぢくぢくかかつて長篇にしたい」と書かれている点である。

この言葉に端的に表れているように、具体的かつ明確な構想をもって『上海』が書き始められたわけではない。長篇小説の連載という形式を活用し、粘り強く時間をかけて試行錯誤を繰り返しながら、アジア最大の開港都市・上海を匿名にし、「不思議な都会」の特色を多面的に浮かび上がらせようと、横光は考えていた。執筆を進めるにつれて、そのような小説として生成していくさまが、題名変更を含む草稿の多くの加筆・修正からはうかがえる。そして、このようなテーマに挑んだことよって、活字となった本文に多くの伏字が刻まれることになるのである。

『上海』にみられる伏字は、その主題・内容と密接にかかわり、横光の草稿の重要な特色のひとつとなっている。「魔都」上海を舞台に五・三十事件を描いているため、「掃溜の疑問」「持病と弾丸」を中心に、内務省の検閲指針に抵触する表現が用いられており、それが伏字の対象となっている。

ちょうど『上海』が連載されていた時期は、一九二九年の小林多喜二『蟹工船』（戦旗社）、翌一九二八年の黒島伝治『武装せる市街』（日本評論社）など、プロレタリア文学が発禁処

分を頻繁に受ける時期に対応していた。プロレタリア文学と関連の深い題材・主題をもつ『上海』が、その対象となることが少なからず想定され、編集部では十分注意を払って編集にあたっていたに違いない。その結果、多くの表現に対して、伏字の措置がとられたものと考えられることができるのである。

しかし、横光は伏字となることを意識しつつも、検閲に抵触しそうな表現をあえて回避することなく、連載を続けていたように見える。各出版社では、自主規制を厳しくせざるを得なくなった時期に、植民地・革命・労働者など、プロレタリア文学で選ばれることの多いテーマの小説を革新的な総合雑誌『改造』に連載したことで、検閲との葛藤の痕跡が「掃溜の疑問」「持病と弾丸」「婦人」の本文に刻印されることになったのである。

たとえば、「掃溜の疑問」では、伏字の多くが、芳秋蘭の反帝国主義にかかわるセリフである。たとえば、「あたくしたちは、お国の方の工場に、、、（暴徒の起る）ことを願つてゐます」（マル括弧内は、原稿から明らかとなる雑誌掲載本文の削除箇所——以下同様）、「今もあたくしたちはあなたの方の工場に、、、（罷業）を起さうと企んでゐるんでございませぬ。多分もう今頃は、、、（操業が停止）されてゐる頃かと思はれますが、どうぞ暫く、お国のプロレタリアートのために、御辛棒をお願いします」などである。

つづく「持病と弾丸」では、反帝国主義、共産主義、官憲への反抗などにかかわる表現が伏字にされている。なかでも目を引くのは、「今度の罷業は、、、（日本）の方がいけません、、、（日本人）は支那工人を、（殴）るからです」「、、、（日本人）を倒せ」「、、、（日本は）、、、（罷業を巻き起されて）逆に儲け出したのだ」「、、、（日貨）を潰せ」などである。植民地政策の加害者性を消すために、中国人労働者から繰り返し批判される「日本」「日本人」「日貨」など、「日本」にかかわる表現が削除されているのである。

このような伏字の措置は、内務省が行ったものではなく、検閲を回避するために『改造』の編集部が自主的に行ったものである。したがって、そこには、出版社ごとの特色が表れることになる（注7）。第二次世界大戦後占領軍による検閲が、削除箇所を明らかにしない方法をとっていたのに対して、戦前日本の検閲においては、伏字によって削除箇所がわかるような方法がとられることが多かった。しかも、伏字にする箇所の文字数が少ない場合には、削除しなければならぬ字数さえ明らかとなる。そのため、その部分を読者が想像によって補填することが可能な伏字も少なからず見られるのである。

たとえば、「持病と弾丸」の「今度の罷業は、、、（日本）の方がいけません、、、（日

本人)は支那工人を、(殴)るからです」「、、、(日本人)を倒せ」のように、発表時から七十年近くたった現在でも類推可能な伏字については、同時代の読者にとっては文脈から補填することがそれほど困難ではなかったことが想像される。しかも、『改造』あるいは横光の愛読者であれば、なおさらのことであったと考えられる。

「掃溜の疑問」「持病と弾丸」では、上海という都市の特色が映し出されるのと同時に、『上海』のクライマックスにあたる五・三十事件に至るプロセスが中心となるため、総じて、政治的な、あるいは革命にかかわる状況や場面が多い。一方、続いて執筆された「婦人」においては、「掃溜の疑問」「持病と弾丸」に見られるこのような伏字の傾向は共通しながらも、「今は彼も此の革命で定めし××(死人)が増して喜んであることだらう」や、以下のような、死体ないし残酷な表現を伏字にする、新たな傾向が加わっていくことになる。「さうだ。あれを飼つとくと手数がはぶける。(四十七字削除)」。ここで削除された表現は以下の通りである。「一人の人間なら二日をいとけば、もう骨ばかりだ。今夜ひとつ、君の乗つて来た車曳きを嘔ちらせて見せやうか」。また、これまでに例示した「\」「×」ではなく、このように、マル括弧内に削除字数を示す伏字の形式も散見される。なお、伏字の字数を示すにあたっては、句読点は換算していないこともわかってくるのである。

「婦人」は他のケースとは異なり、伏字の指示が草稿に直接書き入れられている。それが雑誌掲載本文の伏字に対応することから、編集部で行った伏字の指示であることは間違いない。他方、「掃溜の疑問」「持病と弾丸」、あるいは「皮膚」「浪漫派」といった伏字のある小説における伏字の指示は草稿にはない。それは、著者の草稿に直接書き込むことを避けて、校正の際に作業を行ったためと推定される。例外的に、「婦人」の草稿に朱の指示が入っていたのは、編集を急いでいたためと考えることが可能である。

第四節 文学者は伏字をどのように埋めるのか

横光利一の代表作の一つ『上海』の本文には多くの異同があり、これまでもそれをめぐって様々な考察が行われてきた。しかし、『上海』の本文と検閲がどのように関与していたかについては、これまでほとんど注目されてこなかった。『改造』連載時には多くの伏字が見られ、そこには内務省による検閲下の出版社による自主規制の歴史の痕跡が認められる。伏字の箇所、横光が執筆時にどのような表現を当てていたのかは、『上海』の草稿が公開されたことで、その多くを明らかにすることが可能となった。草稿を参照するまでは不明で

あつた伏字の箇所が明確になつただけでも、『上海』の研究に大きく進展をもたらしたのである。

ただし、初出本文の復元が可能になつたことだけが重要なのではない。たとえば、横光が単行本『上海』としてまとめるにあたって、『改造』掲載本文に見られた多数の伏字への言及を、どのように埋めたのかは非常に興味深い研究テーマの一つとなる。改造社版『上海』をまとめるにあたって埋められた伏字が、検閲を意識してのものなのか、あるいは小説の構想のための改稿なのか厳密には区別がつきにくいものの、横光が伏字を埋めるようにして改稿を行っていることがうかがえる。

たとえば、暴動の場面が描かれる「持病と弾丸」の七章以降、十二頁にわたつて伏字のある頁がつづくが、その伏字がどのようにして埋められるかを見ておきたい。草稿から明らかとなる伏字箇所の表現については、それぞれ丸括弧内で補った。

彼ら（一団の新しい敵群——引用者注）は見る間に機械の上へ飛び上ると、
、、、、（細部の機物を破壊した）。彼らの後から、陸続として飛び上る群衆は、間もなく機械の上で、盛り上つた。彼らは、（破壊）する目的物がなくなる、（邦人）目がけて雪崩れて来た。

「、、、（日本人）を、倒せ。」

「、、（機械）を潰せ。」

団々と膨脹して来る群衆の勢力に、
、、、（反共産）派の工人達は巻き込まれた。彼らは群衆と一つになると、新らしく群衆の勢力に変わりながら、逆に、（邦人）社員を襲ひ出した。、、（邦人）社員は、今はいかなる抵抗も無駄であつた。

この群衆の場面からは、ストライキによる破壊行為、群衆の攻撃対象となつた日本人や、共産主義にかかわる表現などが伏字にされていることがわかつてくる。このように、日本の帝国主義の秩序を脅かしたり、治安維持法に抵触すると判断される表現が、「持病と弾丸」において伏字に多数された理由と考えられる。表現する側とそれを検閲する側の葛藤が、そこには映し出されているのである。

この引用場面は、改造社版『上海』（一九三二年七月）では三十章に当たるが、そこでは次のような加筆・修正がなされていた。

彼らを見る間に機械の上へ飛び上ると、礫や石灰を機械の間へ投げ込んだ。それに続いて、彼らの後から陸続として飛び上る群衆は、間もなく機械の上で盛り上つた。彼らは××する目的物がなくなると、××目がけて雪崩れて来た。

反共派の工人達はこの団々と膨脹して来る群衆の勢力に、巻き込まれた。彼らは群衆と一つになると、新らしく群衆の勢力に変わりながら、逆に××社員を襲ひ出した。

××社員は、今はいかなる抵抗も無駄であった。

改稿後のこの本文からは、横光が当初草稿で創作した暴動場面の印象が変化していることに気づくだろう。「、、、を、倒せ。」「、、を潰せ。」と反復されるシュプレヒコールは削除され、破壊行為の表現については「破壊」という語彙を用いず書き改められている。伏字を埋めている部分もあるが、改造社版『上海』においても少なからず残っている。

引用に見られるケースは一つの典型ではあるものの、『上海』の伏字への対応の事例は他にも多数見られる。したがって、その特色を明らかにするためには、個々について詳細な検討が必要となる。ただ、『上海』の他の草稿を一覧すると、当初の表現をそのまま使用している部分もあるが、それよりもむしろ、書き換えている場合も少なくない。改造社版『上海』でも伏字の対象となる可能性が高いと判断されるときには、横光は伏字を含む文章や節を削除したり、表現の置換をしているように見えるのである。

ところで、この引用における伏字は、書物展望社版『上海』（一九三五年三月）ではどのようなになっているのだろうか。興味深いことに、改造社版『上海』で四つ残されていた伏字の一番目に「破壊」が、二番目に「社会」がそれぞれ補填され、三、四番目の「××」は削除となっている。書物展望社版『上海』を閲覧すると、伏字の痕跡を消すように改稿が行われていることが明らかとなってくる。横光が書物展望社版『上海』の「序」で「決定版」としながらも、改造社版からの改稿をなぜ「改竄」と表現したのか、その意味が問い返されてくるに違いない。

横光は改造社版『上海』の「序」のなかで、「外国関係を中心とした此ののつびきならぬ大渦を深く描くと云ふことは、描くこと自体の困難の他に、発表するそのことが困難である」と述べていた。これまで考察してきた『改造』の連載初出、改造社版、書物展望社版のそれぞれ本文における横光の伏字の扱い方に、「発表」の「困難」の理由が見え隠れする。横光が伏字をどのように埋めたのかを明らかにすることは、検閲への作家の対応を考察するうえで重要な課題となるゆえんである。

第五節 改題が物語るもの——「婦人」「春婦」について

「婦人」「春婦」を執筆するにあたって、横光が、それ以前にも増して、掲載可能なぎり

ぎりの段階まで粘って原稿を執筆していたことは、二つの草稿に朱で書き込まれた編集部の指示にうかがえる。「婦人」草稿には、題名のある一枚目だけでなく、二十二枚目に「急」の印が押されており、二十一枚目と二十二枚目以降の二回に分けて印刷所に原稿をまわしたと推定される。一方、「春婦」の草稿には「急」の朱印が押されており、さらに朱ペンによる「大急」という指示が書き込まれていることから、編集部では編集をかなり急いでいたことが理解されてくるのである。

『改造』一九三一年一月号に掲載される「婦人」は、「寝園」の構想・執筆の時期と重なっていたと考えられる。「寝園」の前半部分は、一九三〇年十一月から十二月にかけて『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』に連載されていた。また、「春婦」の執筆時期と見られる一九三二年秋は、「花花」(『婦人之友』一九三二年四〜十二月)の連載とも重なる。「婦人」「春婦」はともに、横光が連載小説で多忙な時期に執筆されていたのである。

多くの原稿をかかえ、多忙ななかでの執筆ということもあり、「婦人」「春婦」では、あためていた構想を反映させるというよりも、書きながら小説の方向を模索していったように見える。「婦人」「春婦」の草稿を見てまず気づくのは、題名がともに変更されている点である。「風の中」が「婦人——海港章——」に、「暗面中」が「春婦——海港章」に、それぞれ題名が変更されているのである。

横光は当初、「風」や「暗面」といった上海の自然や状況を題名に想定していた。しかし、「風の中」で佇む「婦人」、「暗面中」でひっそりと生きる「春婦」へと、それぞれ女性を主題とする題名に変更し、さらに「海港章」という副題を付している点で二つの章は共通している。このような題名の変更は、草稿における加筆・修正とも密接にかかわっている。すなわち、女性の物語を紡いでいこうとする改稿の痕跡が随所に見られるのである。

「婦人」では、甲谷を軸としながら、オルガ・芳秋蘭・宮子・お柳など、それまで小説に登場していた複数の「婦人」たちの動向が物語の進行に重ねられながら描かれている。後半になると、帝政ロシアからソヴェト連邦へと政治的転換によって国籍を失い、上海に亡命してきたロシア貴族の婦人・オルガに焦点が当てられるようになる。加筆・修正についても、オルガを中心に女性たちに費やされる傾向がうかがえる。

一方、「春婦」では題名が示すように、娼婦となったお杉に焦点が当てられる。「外は真暗であった。」という一文からはじまり、暗闇のなかで参木とお杉の二人がそれぞれ思いをめぐらす場面のイメージと「暗面中」という旧題は呼応していたが、「春婦」と題名を変えたことで、それがより明確となったのである。

オルガが国籍を失った女性として表現されているのに対して、お杉は「日本」という国籍があることよってのみ、故郷とのつながりを確認することのできる女性として表現されている。加筆・修正をしつつ執筆を進めていくなかで、横光が異なる歴史的・政治的背景をもつ女性を対比的に書き分けようとしていたことが草稿から明らかとなってくるのである。

「春婦」の冒頭近くで、参木が何者かによって突如、橋の上から汚穢船に突き落とされ、「都会の排泄物」のなかに身を横たえながら、「日本の故郷」を想起する場面がある。この場面を描くところから、横光が「春婦」を起筆していたことが草稿から判明する。この印象的な場面に至るまでの過程を加筆し、雑誌掲載の本文になったと考えられるが、汚穢船のなかで身を横たえる参木の想念が描かれる部分から彼がお杉のもとに行くまでの草稿には特に多くの加筆・修正が見られ、横光が執筆に際して試行錯誤を繰り返していたことがうかがえる。典雅な女性革命闘士の芳秋蘭に思いを馳せながらも、お杉のもとに向かう参木の心理的葛藤と行動が、加筆・修正を繰り返しながら克明に描かれているのである。

そして、参木がお杉のもとに向かい、故郷から遠く離れた日本人同士が暗闇のなかでお互いの存在を確認しあう小説の末尾へと小説が進むにつれて、二人の心理を中心に加筆・修正が多く見られるようになる。草稿を詳細に検討していくと、お杉あるいは参木の心の屈折が、「しかし」という逆説の接続詞を何度も挿入しながら、特に入念に書き込まれていることがわかってくるのである。

横光が「婦人」「春婦」の執筆を進めていくにつれて、お杉に対する関心を深めていったことは、『改造』での連載を終え、『上海』を刊行する直前に、お杉のエピソードをまとめた小説「午前」(『文学クオタリイ』一九三二年六月)を発表していることから明らかとなる。この小説では、お杉の生い立ちや上海で娼婦として暮すまでの背景が書かれており、「午前」は、単行本としてまとめるにあたっての補筆と考えることができる。

「婦人」「春婦」では、焦点をあてる女性がそれぞれ異なっているものの、女性を主題にする方向で執筆されている点で共通する。それではなぜ、一九三一年になって発表した「婦人」「春婦」で女性に焦点を当てた小説を創作するようになったのだろうか。重要となるのはおそらく、小説をどのようにまとめていくかという、小説の論理性や整合性の視点である。すでに指摘したように、題名を「婦人」「春婦」に変更し、また、登場する女性たちに関する表現の加筆をしており、横光は連載小説を終えるにあたって人物を中心にまとめようとしていたように見える。それは、雑誌掲載本文の末尾に、草稿の段階にはなかった傍線の文章が書き加えられていることにもうかがえる。

——しかし、明日から、もし陸戦隊が上陸して来て街が鎮まれば、またあの日のやうに、自分はぼんやりとし続けてゐなければならぬのだらう。そのときには、ああ、またあのざらざらした鮫肌や、くさい大蒜の匂ひのした舌や、べつたり髪にくつついた油や長い爪や、咬みつく突がつた乱杭歯やが——と思ふと、もう彼女はあきらめきつた病人のやうに、のびのびとなつてしまつて天井に拵つてゐる暗の中を眺め出した。

校正の段階で加筆されたと思われるこの一文は、最初につけられていた題名「暗面中」を想起させるが、焦点は「暗面」を眺めている「彼女」（お杉）に当てられている。数多く登場する女性たちのなかで、横光はお杉に焦点を当てて連載小説を終結させようとしていたと考えられる。参木が同じ日本人であるお杉のもとに行き、暗闇のなかでお互いの存在を確かめ合う結末は、人物を中心に物語をまとめ、日本帰郷を想起させる意味においても、『上海』という小説の性格を規定することになるのである。

おそらく、こうした小説の論理性や整合性からだけでなく、別の視点からも考える必要がある。それは、同時期に創作された小説との相関性である。具体的には、横光が心理小説「鳥」「機械」を創作するのと呼応して、主たる関心が都市よりも人間心理に推移していく（注8）。特に一九三二年に発表された「婦人」「春婦」では、明らかに女性を中心に人間の心理を表現することに中心が置かれていたことが題名にも表れている。おそらくそこには、横光が女性雑誌への最初の連載小説「花花」を同じ時期に執筆していたことが少なからず関連してゐるのである。

第六節 改行に映し出される創作上の葛藤——「鳥」「悪魔」について

横光は『上海』連載のあいだに、「機械」「時間」など、改行のほとんどない、切れ目のない文体によって人間の意識の流れを表現した一人称小説を継続して執筆している。「鳥」および「悪魔」も、そうした一連の一人称心理小説のなかに位置づけることができる。

横光は「純粹小説論」と同時期に、人間心理の連続性を表象した小説を収録した創作集『機械』（創元社、一九三五年三月）を刊行したが、その「序」で「主として同一の形式の作りを集めた」と述べている。その「同一形式」と考えられる小説を発表順に並べると次のようになる。これらはすべて、『改造』『中央公論』『文藝春秋』という三大総合雑誌に掲載されている。

一九三〇年（昭和五） 二月 「鳥」〔『改造』〕

九月 「機械」(『改造』)

「鞭」(『中央公論』)

一九三二年(昭和六) 四月 「悪魔」(『改造』)

「時間」(『中央公論』)

「父母の真似」(『文藝春秋』)

このうち、存在が確認されている草稿は、「鳥」「悪魔」の他に、「時間」(早稲田大学図書館蔵)がある。「機械」については、『改造』編集者の水島治男が以下のような証言を残している(注9)。

原稿を見ておどろいたのは、四百字詰の原稿用紙の全面が句読点は別として、段落もなければ会話もない。何枚まくってみても白いところがないのである。活字の行おくりなど絶対できないようになっていた。

「機械」の草稿には、改行が全くなかったようにもとれる証言であるが、雑誌・単行本掲載の本文には改行があるため、改行の有無について明確にすることはできない。

現段階では、すべての草稿の存在が確認されていないため、「鳥」「悪魔」「時間」から明らかとなる点に限定した考察とならざるをえないが、それでも、これらの草稿からは、横光の創作方法の一端がうかがえる。明らかとなるのは、「同一形式」でありながらも、各小説における形式的変化を意識して横光が創作をしようとしていた点である。その検討を行う際の重要な要素の一つに、改行の問題がある。すでに存在が確認されている「鳥」「悪魔」、あるいは「時間」の草稿を検討することで、この改行をめぐる作家の葛藤が浮かび上がってくるように見える。

横光はこの時期、改行のほとんどない、切れ目のない文体によって人間の意識の流れを表現した一連の小説を続けて執筆しているが、その嚆矢となる小説は「鳥」であった。特に「鳥」は、改行を全くしないことによって、人間の意識の連続性を表象している点に特色がある。雑誌掲載本文では改行は全くないのだが、草稿においても同様であることが確認され、横光が「鳥」において、人間の意識の連続を、改行を行わないことで表象しようとしていたことがわかってくる。

しかし、その後の類似する形式の小説、「機械」「鞭」「時間」「悪魔」「父母の真似」には、僅少ではあるが、改行が見られるようになる。ただし、「時間」については、その草稿には全く改行がなかった。編集者が原稿の割り付けの段階で、読みやすさを考慮して改行の指示を入れ、その本文が雑誌に掲載されているのである。

ここからは、横光は「同一形式」の小説において、改行を全く入れない形式と、一部改行を入れる形式を試みていることがわかってくる。「同一形式」であっても、異なる試みを行っていることが草稿から確認できるのである。

また同時に、筆記具を変えることによって表現の変化を生み出そうとしていたことも草稿から明らかとなる。横光の原稿の多くはペン書きであったが、「悪魔」では、同じ時期に発表された小説「時間」と同様に墨書であった。藤澤桓夫宛書簡（一九三一年二月二十六日消印）でその理由にリュウマチをあげていたが、筆で書くと文体が変化し、「心理を書くには筆に限ると気がついた」と、人間の心理を表現する際の文体と筆記具の關係に横光が言及している点は注目される。

一般的に墨書は、ペン書きよりも文字を記す際の抵抗感が緩やかとなる。リュウマチを患っていたことによる身体的制約が、横光に筆を選ばせたには違いないが、その結果、横光は人間の意識の流れを表現するのに最適な筆記具を見出すことになる。筆により流れるように執筆された「悪魔」や「時間」の方が、書き手の心理と書く行為が一体化するように横光には感じられたのかもしれない。しかし横光は、ほぼ同じ時期に書かれた「悪魔」「時間」の執筆に際して、筆という同一の筆記具を用いながら、前者に改行を入れ、後者には改行を入れず、形式に変化をつけて創作をしていたのである。

このような改行をめぐる背景には、実験的・前衛的な小説の形式を理解しつつも、この形式が読者に与える視覚的重圧感、息苦しさを小説発表時に指摘されていたことが、おそらくかかわっている。たとえば、編集者であると同時に小説家・評論家でもある中村武羅夫は「文藝月評——三雑誌の創作を批評す」（『新潮』一九三〇年三月）で、全く改行のない「鳥」の形式について、以下のように述べていた。

この作品は、その形式の上だけについて見ても、或る新しき試みといふよりも、明らかに主張を以て書かれてゐることが分る。その第一は、誰にでも分る通り、最初の一字から最後の一字まで、ちつとも別行のないことである。（中略）一ヶ所も別行がないといふことは、作品の内容に重圧感を与へるよりも、寧ろ見た目だけでも、何んだか息苦しい気がする。

横光がこの評言を意識していたか否かは定かではない。しかし、「鳥」以降、この小説にうかがえる形式上の厳密さは影を潜め、「時間」と同様に改行・一行あき、さらには、会話に括弧を用いた直接話法も見られるようになる。「同一の形式」としながらも、「時間」以降、視覚的な重圧感、息苦しさは確実に弱まり、明らかに読みやすさを考慮して創作されている。

一方、「悪魔」「時間」では、「鳥」で試みられた文体の実験性は後退していく。おそらくそこに、この時期の横光が置かれていた状況が如実に反映されていたと考えられる。その状況とは「純粹小説論」で顕在化する、読者をめぐるテーマであった。

第七節 草稿に見る創作の紆余曲折——「純粹小説論」の生成

「純粹小説について」は、他の草稿よりも、改稿の過程が変化に富んでいる。草稿の段階では、まずブルーブラックの万年筆で執筆し、その後朱のペンで加筆・修正を行い、さらに校正の段階で、題名を含めてさらに加筆・修正を行っている。しかも、雑誌掲載時の表題の変更が草稿での加筆・修正と密接にかかわり、「純粹小説論」へと生成していく過程を明確にたどることができるように見える。

それでは、この草稿からどのようなことが明らかとなるであろうか。まず、「純粹小説について」にうかがえる最大の特色は、この題名が、雑誌掲載時に「純粹小説論」に改題されているという点である。たとえば『東京朝日新聞』（一九三五年三月十九日）などに掲載された『改造』広告には、草稿段階の題名「純粹小説について」のままであることから、おそらく校正の段階での改題と推定されるのである。

改題の理由について、横光は「『純粹小説』を語る」(『作品』一九三五年六月)のなかで、「純粹小説に就いて」を「感想といふ風に書いた」が、編集部が「論にしてみました」と述べている。横光自身、文壇に対する「感想」として書いたものが、『改造』の編集部の意図により「論」になったと明言している。この証言が正確なものであることは、草稿と雑誌本文の異同の検討から明らかとなる。

それでは、「感想」として書いた「純粹小説について」は、どのようにして「純粹小説論」へと変貌を遂げるのだろうか。そのプロセスを草稿の加筆・修正に言及しながらたどっていくことにしたい。

まず、明らかにしておきたいことは、「感想」風に書かれた草稿を読んだ編集者が、「論」とするように提案をし、横光が校正で「論」としてまとめるべく本文を修正し、「純粹小説論」として発表した一連のプロセスである。「純粹小説について」の草稿にも、「論」という表現は散見されるが、おそらく編集部ではそこに注目し、「論」として発表するよう横光に提言をしたと考えられる。改題を勧めた理由としては、「純粹小説について」を読んだ編集部で、「感想」としてよりも「論」として掲載する方が読者に対して、また文壇に対してイ

ンパクトがあると判断したことが想定される。なぜなら、改題の提案を受け入れた横光が、校正の段階で、改題に応じた加筆・修正を入念に行っているからである。冒頭と末尾に加筆しているが、それは、「論」としての枠組みを決定するために重要なものとなる。

冒頭では「もし文藝復興といふべきことがあるものなら」と、同時代の文壇の現象である「文藝復興」を議論の前提とする加筆が行われ、続く第二段落では、「純文学の中から、真の純粋小説がもし起り得るとするなら」の「純文学」を「今の文壇」に修正し、文壇を意識した表現の修正を行っているのである。

一方、「純粋小説論」として雑誌に発表される際に、横光は以下の二文を末尾に加筆している。

純粋小説の社会性と云ふやうな問題は他に適当な人が論じられるであらうから、私は今はこれには触れないが、しかし、純粋小説は可能不可能の問題ではない。たゞ作家がこれを実行するかしないかの問題だけで、それをせずにはをられぬときだと思ふ事が、肝腎だと思ふ。

ここからは、横光が文壇への影響を意識しながら校正時に加筆を行ったことがうかがえる。限られた範囲での改稿である点は否めないものの、以上のような本文の異同から見て、「論」としての体裁を整えるための加筆・修正が行われた。

このような「感想」から「論」へと変貌するプロセスと関連して特筆すべきは、横光が原稿を書き進めながら、「純粋小説」の概念を明確にしていたと考えられる点である。「純粋文学」を「純粋小説」に何度も書き換えるなど、それを裏づける痕跡が随所に見られるのである。

「純粋文学」を「純粋小説」に書き換えた箇所は十箇所以上に及ぶが、それらは原稿段階で修正されているものと、校正の段階で修正されているものとに大別される。原稿段階で修正されている箇所は、主に評論の中盤にある。一方、校正の段階で修正されている箇所は、前半に集中している。後半には、「純粋文学」を「純粋小説」とする修正は全く見られない。

つまり、前半では「純粋文学」と「純粋小説」の概念および差異を明確に意識しないまま執筆が進められ、中盤にさしかかって「純粋文学」を「純粋小説」に修正しつつこの概念を明確にしていこうとしながら、修正のなくなる後半で概念が確定していくプロセスが明らかとなる。そして、校正の段階で、前半部分の「純粋文学」から「純粋小説」への修正を行ったと考えられるのである。

冒頭で「純文学にして通俗小説、このこと以外に、文藝復興は絶対に有り得ない」と「純

文学」という表現を使用している以上、これと紛らわしい「純粋文学」を「純粋小説」に修正するのは理にかなっているように見える。また、「純文学にして通俗小説」という概念規定を生かすうえでも、「純粋小説」のほうが望ましい表現であると横光が判断したと考えられる。そのため、「純文学にして通俗小説」を意味する部分については、冒頭の近くで使用していた「純粋小説」の方に表現を統一するよう修正が行われているのである。

もちろん、「純粋文学」という表現が、すべて「純粋小説」に修正され、なくなったわけではない。校正の段階で「純粋小説」の上に「純粋文学、殊に」と加筆し「純粋文学、殊に純粋小説」とする加筆が行われていることから、「純粋文学」と「純粋小説」との意味内容を注意深く使い分けていたと見るのが妥当であろう。ここからは、横光が「純粋文学」の概念に「純粋小説」を含むものと、横光が考えていたことが明らかとなるのである。

「純粋小説論」は、発表後文壇で話題となり、昭和文学を考える際に不可欠で重要な評論としてその名を留めることになった。もし「純粋小説について」という題名で、加筆・修正を行わないまま発表されていたのであれば、「純粋小説論」のように話題となったとは考えにくい。現在に至る「純粋小説論」の評価は、編集部の要請にしたがって改題し、評論として発表されたことでもたらされた面が少なくないからである。

文壇や読者を意識した編集部の提案を受け入れながら、題名を変え、評論の根幹をなす概念を明確にし、全体を整備する加筆が施され、「純粋小説論」へと生成していくことが明らかとなる点で、「純粋小説について」は、数ある横光の草稿のなかでも、特に重要なものと考えられるのである。

第八節 響き合う草稿

以上、横光利一の『改造』掲載草稿の特色を、雑誌『改造』ならびに改造社、あるいは編集部との相関関係を重視しながら検討してきた。「青葉」を除く川内まごころ文学館所蔵の横光利一の草稿は、一人の編集者との協力のもとに執筆されたこと、そのような信頼関係があったからこそ、横光が『改造』に継続して寄稿していたことを確認し、「掃溜の疑問」「持病と弾丸」「婦人」「春婦」「鳥」「悪魔」など、全体の特色を提示するうえで重要となる草稿に焦点を当てて考察を行ってきた。

しかし、まだ多くの検討の余地を残している。各草稿の詳細な考察は今後の課題となる。言及しえなかった草稿についてはもとより、ここで言及した草稿についても、さらに踏み込

んだ検討を行うことが可能である。他にも、横光の筆跡、筆記具、原稿用紙、編集者による割付など、草稿に刻まれた様々な痕跡についての、さらなる検討も重要となる。たとえば、筆跡については、草稿を時系列に並べて比較、考察することで、その特色の変遷が浮かび上がってくる。『改造』につづけて執筆しはじめた一九二七年の草稿では、筆圧も強く、加筆・修正を繰り返しているにもかかわらず、原稿の提出が遅れていないことが、編集者による「急」の指示のない草稿から明らかとなる。総じて、昭和初年代の草稿では力強いペン書きで字体もしっかりしている。しかし、上海渡航から帰国してからは、執筆が多忙となり、この時期の多くの原稿に記された「急」「大急」という編集者の指示から看取されるように、掲載可能ぎりぎりまで執筆するようになる。それと呼応し、以前にくらべて筆跡も乱れるようになっていく。そして敗戦後、失意のなかで執筆された「青葉のころ」が、筆跡という観点から見ても精彩を欠いていることも草稿の筆跡からうかがえるのである（注10）。

また、他の機関に所蔵されている草稿との相関関係を考察することで明らかとなる点も少なくない。ここでは「悪魔」と「時間」については言及したが、他の媒体に掲載された本文の草稿との比較から、『改造』の草稿の特色を考察することも可能となる。

最初に述べたように、十四点の横光の草稿は『改造』に掲載された作品のすべてではない。今後、その所在が明らかにされない草稿が発見されたとき、横光の『改造』掲載草稿の特色はより詳細に検討することができるようになる。特に、「機械」は「鳥」「悪魔」との比較・検討によって、横光の心理的傾向を示した小説の創作方法を解明することが可能になるだろうし、『上海』を検討するうえで重要となる小説の冒頭や五・三十事件などを含む、連載第一回「風呂と銀行」、第二回「足と正義」、第五回「海港章」がそろうことで、この小説の生成過程を詳細に辿ることが可能となる。そうした草稿が出現したとき、横光の『改造』掲載草稿群はより深い陰翳を見せながら、彼の創作の秘密を示してくれるに違いない。

注

- 1 関忠果・小林英三郎・松浦総三・大悟法進編著『雑誌『改造』の四十年 付・改造目次 総覧』（光和堂、一九七七年五月）
- 2 水島治男「横光さんは苦勞人」（『横光利一全集月報』十号、改造社、一九四九年一月）
- 3 水島治男『改造社の時代 戦前編』（図書出版社、一九七六年五月）
- 4 高見順は「座談会 私小説の本質と問題点」（『国文学 解釈と鑑賞』二十七卷十四号、一九六二年十二月）で、横光が高見に「小説というものは編集者に向けて書くもの」と述

べていたことを証言している。

5 連載長篇小説執筆にあたって、横光は「作者の言葉——『盛装』」「『婦人公論』一九三四年十二月）で「読者と共同製作」を、「作者の言葉——『家族会議』」「『東京日日新聞』一九三五年七月二十八日）で「読者と共同の編輯」をそれぞれ行いたいという希望を、読者に向けて語りかけていた。おそらく横光にとっては、不特定多数の読者との共同製作に至る以前に、まず、最初の読者である編集者との「共同製作」が重要であったと思われる。

6 横光利一は「静安寺の碑文」（『改造』一九三七年十月）で、以下のように述べている。「私に上海を見て来いと云つた人は芥川龍之介氏である。氏は亡くなられた年、君は上海を見ておかねばいけないと云はれたのでその翌年上海へ渡つてみた」。

7 上林暁「伏字」（『文藝』一九五四年四月）には、改造社編集部時代の経験をもとに、内務省の検閲を意識した自主規制のあり方が書かれている。ここには、当局と出版社と作家のあいだに挟まれた編集者の心理的葛藤や、伏字の箇所をつくる具体的な作業の様子が克明に記されている。なお、「伏字にする箇所」について、「不敬、反軍、反戦、平和、革命、私有財産の否定、姦通、猟奇、風俗壊乱その他、の字句、思想、描写に及んだ」とあり、『改造』というメディアがいかなる点を意識し、伏字の措置をとっていたかを考えるうえで参考となる。

8 本章では紙幅の関係で言及することはできなかったが、『書方草紙』（白水社、一九三一年十一月）収録時に「人間学的文藝論」と改題される「文藝時評」と、「鳥」「悪魔」など人間心理に焦点をあてた一人称小説への展開は密接にかかわると考えられる。これら草稿の相互の検討も重要な課題の一つである。

9 水島治男『改造社の時代 戦前編』（前掲）

10 当時、改造社の編集者であった木佐木勝は、「改造」に掲載された「青葉のころ」を読んだ印象を、『木佐木日記 第四卷』（現代史出版会、一九七五年十月）のなかで「現在の横光利一を見るようで精彩がない」（一九四六年一月二日）と述べている。

第三章 編集される本文——「時間」の草稿への書き込みから

第一節 本文のつくられるプロセス

作家の名前を冠して流通する近代日本文学における本文は、校訂の厳密に行われた個人全集の場合であれ、あるいは、そうした研究の蓄積を反映して製作された普及版たる文庫本の場合であれ、作家の固有名とともに流通し、記憶されていく。ひとたび、作家の固有名のもとに本文が特権化されてしまうと、多くの人々が本文成立の過程に関与することはあまり意識されなくなる。

しかし本文は、作者として名を冠される作家だけでなく、実に多くの人々を介してつくられる。雑誌、書物などの活字媒体に限ってみても、作家に原稿を依頼するところからはじまり、出版まで関与することになる編集者、印刷工程で重要な役割を果たす文選工と植字工（注1）、本文を校正する校閲者など。草稿がはじめて雑誌、新聞、単行本などで活字化される過程に限定しても、作家以外にも多くの人々が本文の作成にかかわることがわかってくる。これらの人々に加え、全集となれば、本文の校訂を行う評論家、研究者なども関与してくるだろう。

こうした本文作成にかかわる多くの人々のなかで、本章でとくに焦点をあてたいのは、編集者である。雑誌や書物刊行に携わる編集者のほとんどは、本文の生産者として名を冠されることはないが、本文をつくるにあたって重要な役割を果たすことが少なくないからである。ただし、編集者が本文作成に関与するケースといっても、初出雑誌掲載時、単行本収録時、あるいは全集収録時など、出版の時期、出版社、媒体が変われば、編集者および本文作成の条件も異なってくる。さらに、雑誌、書物、全集それぞれの場合に再録ということが起こりうることを考えると、対象となる範囲は実に広い。したがって、考察する対象を限定する必要がでてくるのだが、草稿が活字化される過程を重視する本章では、初出雑誌掲載時にかかわる編集者に焦点を当てることにしたい。

また、活字化された本文すべての草稿が遺されているわけではなく、その閲覧が必ずしも容易とはいえない現状にあっては、調査範囲はおのずと限られてくる。しかも、編集者が本文

成立に具体的にかかわった痕跡があり、かつそれを裏づける証言があることが望ましいのだが、これらの条件を満たす対象は実際には多くはない。

そこで、このような視点から検討の対象とするのは、横光利一の「時間」(『中央公論』一九三一年四月)である。その理由は、編集者による書入れが草稿(早稲田大学図書館蔵)にあり、かつそれを裏づける編集者自身の証言が存在するため、本文成立についての考察ができるからである。また、草稿から、著者の書入れ可能な生前刊行の単行本、全集に至るまで系統的にたどることができ、各本文を比較、検討することも可能となる。しかも横光が、本文に対する強いこだわりを持ち、改稿を繰り返す傾向の作家であるにもかかわらず(注2)、「時間」本文の検討は行われていない。これら複数の観点からみて、横光利一の「時間」は格好の対象と考えられるのである。

第二節 「時間」の本文をめぐって

「時間」草稿の本文が、『定本 横光利一全集』第四卷(一九八一年十月、河出書房新社)ならびに新潮文庫『春は馬車に乗って・機械』(新潮社、一九六九年八月)収録の本文と異なることは、原稿の発見を報じた『読売新聞』一九八二年十二月二十二日の以下の無署名記事で明らかにされていた。

注目されるのは、ほとんど改行がないことで、現在刊行中の河出書房新社版・定本横光利一全集の本文や新潮文庫本とはかなり違っている。従って原稿通りに組んであれば、一つの文章ははるかに長いものになり、横光の文体上の「実験」が明らかになったものと見られる。

この記事には、「時間」の担当編集者で、後に『中央公論』編集長となる雨宮庸蔵の次のようなコメントが付されていた。

私が入手を入れて改行してしまった。原稿のままでは読みにくいので、わかりやすくしようと思つて改行したのですが、印刷されたものを見て、横光先生はなんにもおっしゃらなかった。今から思えば、余計なことをしてしまった。

「読みにくいので、わかりやすくしようと思つて」した「改行」の書入れを「余計なこと」と考えたのは他でもない。「時間」が、旅芸人の座長の失踪を発端とする座員男女十二人の夜逃げの行程を、一人称「私」の視点から、改行を僅少にすることで表象しようとした小説だからである。

ここでは、著者の了解を事前に得ないまま、「時間」の草稿に「一行アキ」の書入れをし、雑誌の印刷後にはじめて横光がこの事実を知るに至ったことが、担当編集者自身の後年の証言から明らかにされている。しかし、新聞を通じて紹介された雨宮のこの証言からだけでは、当然のことながら、「時間」の草稿の全容は判然としない。また、この報道以前に「時間」収録巻（第四巻）が刊行されていたため、「編集ノート」（井上謙）には、草稿についての記載は見られない。

したがって、まず、新聞記事ならびに雨宮のコメントを参考にしながら、「時間」の草稿と『中央公論』（一九三二年四月）掲載の初出本文との比較、検討からは始める必要があるだろう。

「時間」の原稿は鳩居堂製二百字原稿用紙八十三枚、墨書である。原稿の一枚目には、右上の欄外に「創作の5」（注3）、表題「時間」の右には「1」、作者名「横光利一」の右には「3」、右下の欄外に「題と名とは八行分 上にカット」など、朱ペンによる指示がそれぞれある（注4）。欄外上部中央には、「至急」の印が押されており、雑誌発行までに急を要したことがうかがえる。

事実、横光の自筆原稿が編集部にわたってから印刷、発行に至るまで、時間的余裕はあまりなかったことが当時の書簡から明らかとなる。藤沢桓夫宛書簡（一九三一年二月二十六日消印）には「四月の改造の『悪魔』といふのを漸く一つ書き上げ、これから『中央公論』と『文藝春秋』『婦人の友』とまだ三つを書かねばならず」とある。ここに誌名のあがった『中央公論』に掲載されることになるのが「時間」である。また、横光はこの書簡のなかで、「筆で書く」と文体まで変つて来て、良いのか悪いのかまだ分りません。しかし心理を書くには筆に限ると気がついた」と、人間心理を表象する小説と筆記具との相関性についても言及しており、この書簡の内容と「時間」の草稿との呼応関係を確認することができる。

藤沢宛書簡の約一週間後、堀辰雄に宛てた書簡（一九三二年三月二日消印）には、「僕はもう四月のを書いてしまひました」とあり、ここに「時間」も含むと見るならば、二月末から三月はじめにかけて集中して執筆したことになる。「時間」の掲載された『中央公論』（一九三一年四月）の奥付には、同年三月十八日印刷、四月一日発行とある。十九日発行の複数の新聞にはその広告が掲載されており（注5）、実際の発行日がこの日だとすれば（注6）、よほど差し迫った状況にあったと考えられる。

もし原稿どおりに組んでいれば、「ほとんど改行がな」く、「一つの文章ははるかに長いもの」だったと新聞記事にはあったが、実際に原稿と初出本文を比較してみると、必ずしもそ

うではないことがわかってくる。ほとんど改行がない点は記事のとおりだが、文章の長さについては二つの本文のあいだに変更がないことが判明するのである。

しかし、草稿と初出本文とのあいだには若干の異同（注7）が見られる。それらの多くは誤記、誤字、衍字、仮名遣いの訂正、あるいは、『中央公論』のルールに基づく字体やルビなどの変更であり、草稿と初出本文とのあいだには大幅な加筆、修正は見られない。著者自身による校正刷への書き込みの有無が確認できないものの、雑誌発行までの時間的余裕がなく、「一行アキ」の書入れを横光が知るに至ったのが雑誌刊行後であったことを考慮に入れると、ここに見られる異同は著者校正によるものではなく、編集部で発生したもののか、印刷所での植字ミスによるものと考えられる。

このように、著者自身による語彙や文章上の加筆、修正がないことから、両者間の差異の論点はこの「改行」にしばられることになる。この「改行」については横光における「実験」にかかわる点からも、また、編集者がどのような考えと基準で本文に書入れを行ったかという視点からも、少なからず問題を提起することになるだろう。

実際に「時間」の草稿に当たってみると、改行・一行あきを指示する朱ペンによる書入れが原稿用紙に十箇所あることがわかってくる。前掲の新聞でのコメントによれば、横光の筆跡とは明らかに異なるこの書入れが、雨宮のものということになるだろう。

原稿用紙の欄外左上のアラビア数字で記された自筆原稿の頁数でいえば、三、八、十三、二十、二十七、三十四、四十一、五十二、五十七、七十八頁にそれぞれ書入れがある。三、十三、二十、二十七、三十四、四十一、五十二の八箇所には、原稿用紙上段・下段欄外に二箇所「一行アキ」と、五十七には上段欄外に「一行」と、それぞれ朱ペンによる書入れがある。なお、三枚目の「一行アキ」の書入れ直後の文章冒頭には朱ペンによる一字下げの校正記号が見られる。

しかし、十箇所のうち、五十七、七十八頁については、すでに著者の草稿で一行あいているところに、それぞれ編集者による「一行アキ」の書入れがある。したがって、字詰めになっているところには、「一行アキ」の指示をした他の八箇所のケースとは異なる。また、六十ページの末尾には一行あいている箇所があるが、ここには「一行アキ」の指示はない。これは初出本文にも反映されている。おそらく、編集者による「一行アキ」の書入れは、これら草稿後半にみられる改行・一行あきから遡及的に発想されている。

以上のように、「時間」の草稿からは、当初横光が冒頭から五十六目枚にわたって全く改行をせず、その後、五十七頁、六十六頁、七十八頁の三箇所に改行をし、一行あける形式を

とっていたことが明らかとなるのである。

第三節 本文を創作する編集者

「時間」の担当編集者は、どのような考えから、またどのような基準で書入れを行ったのだろうか。ここからは、最初の読者である可能性の高い編集者が草稿をどのように読んだか、その一端がうかがえるだろう。

まず、どのような考えから書入れが行われたかについてだが、「原稿のままでは読みにくいので、わかりやすくしようと思つて」という彼の発言からは、改行・一行あきの措置は、読者の読みやすさを考慮しての行為であることがわかってくる。おそらく、このとき想定されていた読者は、横光の新しい形式の小説を愛読し理解する読者ではなく、また、実験的、前衛的な文学を理解する読者でもない。新しい読者層を開拓しようとする『中央公論』の当時の状況を考慮すると、おそらく想定されていたのは、不特定多数の大衆読者ということになるだろう。

すでに横光は、『改造』に「鳥」（一九三〇年二月号）と「機械」（一九三〇年九月号）など、改行の皆無あるいは僅少の、人間心理の連続性を表象した小説を発表していた。これら実験的、前衛的な小説の形式を理解する評言は同時代に少なからず見られたが、そのなかには、この形式が読者に与える視覚的重圧感、息苦しさを指摘するものもあった。

たとえば、編集者であると同時に小説家・評論家でもある中村武羅夫「文芸月評——三雑誌の創作を批評す」『新潮』一九三〇年三月）がそれであり、中村は全く改行のない「鳥」の形式について、以下のように述べていた。

この作品は、その形式の上だけについて見ても、或る新しき試みといふよりも、明らかに主張を以て書かれてゐることが分る。その第一は、誰にでも分る通り、最初の一字から最後の一字まで、ちつとも別行のないことである。（中略）一ヶ所も別行がないといふことは、作品の内容に重圧感を与へるよりも、寧ろ見た目だけでも、何んだか息苦しい気がする。

雨宮がこうした指摘を念頭においていたか否かは詳らかでないが、少なくとも「一行アキ」の書入れは、「鳥」の全く改行のない形式に息苦しさを感じる同時代の認識を共有した行為と考えられる。この行為は、横光の純文学における実験性、前衛性を優先するならば、必ずしも適切な判断であったとは言えず、雨宮自身が述べたように、「余計なこと」であったの

かもしれない。「時間」草稿の本文は、改行や字送りをする隙がないほど文章が連綿と続いており(注8)、その形式を生かすべく書入れをしないという選択も一方にはあっただろう。しかし、不特定多数の大衆読者にとっての読みやすさ、わかりやすさを優先するべく、あえて書入れが行われたのである。

編集者があえてこのような判断をせざるを得なかった背景には、新たな読者を獲得し、発売部数を伸ばそうとする総合雑誌間の競争があった。当時「高級雑誌」と呼ばれた総合雑誌といえども、読者の裾野を広げる必要があったのであり、様々な戦略を立てて新たな読者獲得に乗り出していった。大正後期から昭和初期にかけて、『改造』と『中央公論』は発売部数を伸ばすべく、激しい競争を繰り広げており、雨宮はこの時期『中央公論』の最大のライバル誌だった『改造』を特に意識していたと思われる。

後発の『改造』は、一九一九年の創刊以来、『中央公論』を意識しながら、原稿料の値上げを行い、一九二六年の『現代日本文学全集』刊行開始と呼応して、昭和改元とともに八十銭から五十銭への大幅な値下げをすると同時に、思い切った誌面改革を断行する(注9)。

これが功を奏したのも束の間、雨宮の回想によれば(注10)、「時間」執筆の年にあたる一九三一年頃には、『中央公論』は『改造』よりも優位にたったという自信と余裕とがでていたという。矢継ぎ早に改革を行う『改造』は、昭和改元とともに横光利一を頻繁に起用していたが、『中央公論』もこれに応じるように、一九三〇年前後からこの作家に原稿を依頼し(注11)、小説を積極的に掲載するようになっていたのである。

『中央公論社七十年史』(中央公論社、一九五五年十一月)によれば、『中央公論』一九二七年三月号から編集長となった嶋中雄作が『改造』に対抗し、徹底した内容重視の路線をとる、掲載文章の多様化をはかった結果、「中間読物の豊富さを増し、全誌面にわたって独特の百貨店的総合雑誌形態が積極的に成熟した」という。また、大衆読者の多様なニーズに 대응しようとするこの方針は、「不況切り抜け策を当面の必要事としたブルジョア・ジャナリズムにおける商品性の高度化の所産にほかならず」、「ジャナリズム市場に角逐を余儀なくされた商品を濃くして行つた過程を体現するものであつた」。

このように、読みやすさ、わかりやすさを考慮しての改行・一行あきの書き入れは、一編集者の意図をこえ、大衆読者の要請に応じざるをえない出版ジャーナリズムの市場性を背景とし、とられた措置と考えられるのである。

つづいて、雨宮がどのような基準で書入れを行ったかだが、彼は「時間」掲載誌面の版面を考慮していた。すなわち、「時間」草稿にある「一行アキ」の指示は、少なくとも見開き

に一箇所、つまり、二頁に最低一回は改行・一行あきとなるように、書入れが行われていたのである。

したがって、初出雑誌で「時間」を読む読者は、見開きのどのページでも必ず一箇所は、「一行アキ」のある本文を目にすることになる。「一行アキ」のない自筆原稿をそのまま組んだときにくればると、読者に与える重圧感、息苦しさは軽減されるだろう。おそらくこれが、「わかりやすく」という雨宮の具体的な配慮であった。

一頁の字数と行数は、カットののある一頁目は例外として、五十四字×十八行となっている。平均すると、二百字詰原稿用紙で言えば五枚から七枚に一度、文字換算で約千字から千五百字に一度は「一行アキ」となるように編集されている。一段落の長短があるゆえ厳密ではないが、おおよそのような緩やかな基準のもとに、書入れが行われていたのである。

しかも興味深いことに、書入れのある箇所には、ある程度の規則性がうかがえる。横光自身が行っていたところを除いて、雨宮がオリジナルに書入れを行ったのは八箇所。そのうち、「一行アキ」の書入れの後、「ところが」からはじまるのが二箇所、同様に「しかし」が三箇所、「そこで」が一箇所。八箇所のうち六箇所が接続詞を文頭にもち、しかも五箇所が逆説の接続詞の箇所という顕著な傾向が看取されるのである。最初の「一行アキ」が、墨による抹消で二行分のスペースがあることを考慮しこれを省くと、七箇所のうち六箇所となり、この傾向はより強くなるであろう。

このようにたどってくると、「時間」の最初の読者である編集者が、どのような考えから、どのような基準により、「時間」の草稿に書入れをしたかがはっきりしてくる。不特定多数の大衆読者を想定した編集者が、各マスメディア間の競争を背景に、見開きに一度は必ず「一行アキ」がくるように、主に逆説の接続詞のある明示的な箇所に書入れをしたことがわかってくるのである。

第四節 草稿への書き入れについて

それでは、横光利一は編集者による自筆原稿への書入れに、どのように対応したのであるうか。

人間心理の連続性を表象した「鳥」「機械」につづく小説ゆえ、改行ならびに一行あきは小説を構成する重要な要素に他ならないが、「時間」本文に関する横光の証言は現在のところ確認されていない。書入れの行われた本文について横光の言及がないのが、不思議に思え

てくる。「時間」の初出雑誌にあたる『中央公論』（一九三一年四月）から、初収録単行本『機械』（一九三二年四月）刊行までに時間的余裕が十分にあつたとはいえないが、おそらくそのような理由によるものではない。というのも、横光は「時間」と同様に『機械』初収録の「父母の真似」（『文藝春秋』一九三二年四月号）について、作者自ら本文に対する注釈を行っているからである。すなわち、『機械』発行元の白水社から刊行されたPR雑誌『白水』十二号（一九三一年四月十日）に「一言」を寄稿、そこで次の引用にうかがえるように、助詞一字の訂正をしているのである。

しかし集中の「父母の真似」の最後から三行目に、「私は彼ら二人にどんなに隙間をなくしようと努力したところで」とあるのは誤植であつて、「私は彼ら二人が、」でなければ全然一作全部の意味が通じない。訂正しておいて頂ければ幸甚である。

『定本 横光利一全集』は初収録本を底本とする原則があるため、「父母の真似」についても、『機械』に収録された、誤植のままの本文が採用されている（注12）。

ここで確認しておきたいのは、発表誌が異なるとはいえ、誤植の訂正を行った「父母の真似」が「時間」と同じ一九三一年四月に発行されていることであり、「時間」の「一行アキ」にかんしても、同年四月十日発行のPR雑誌『白水』を通じて訂正をしようと思えばできた、という点である。したがって、訂正がみられないのは、時間的な制約によるものではない。

しかし、横光は『白水』で「父母の真似」の誤植一字の訂正はしても、編集者による書入れのある本文については、全く発言していない。また他のエッセイ、評論などでも、「時間」本文にかんする発言は、いまのところみられない。性質が異なるにしても、「父母の真似」の誤植一字についてはあえて訂正の文章を書いているのに対し、「時間」の十箇所にも及ぶ「一行アキ」の書入れについては何ら発言がない。

これが本文の細部にこだわらない作家であれば、とりたてて問題にする必要はないのかもしれない。しかし横光の場合、「父母の真似」の助詞一字を訂正するだけでなく、これ以前にも、『文藝時代』（一九二五年一月）掲載の「編輯中記」で、「愛巻」（『改造』一九二四年十一月）の本文にある、植字工による一字の誤植について、長々と解説を試みている。すなわち、「愛巻」の作中に「カーブして来た自動車が」「ぶつ倒れた」という描写があるが、横光はこの「自動車」が「明らかに誤植」であり、本来は「自転車」でなければならないことを述べた後に、この表現が毀誉褒貶にさらされたことについて言及し、「活版子僧が自動車と読み違へたと云ふこの誤植上の心理を考察する」のである（注13）。

また、横光利一は小説の改稿をすることが多く、草稿の段階で執拗なまでに加筆、修正を

繰り返し、初出雑誌に発表された後にも、単行本収録に際して本文にさらに手を加えることが少なくない作家であった。ここにも本文に対する強いこだわりがうかがえるだろう。

その一例として、たとえば、草稿の段階で執拗なまでに加筆、修正を繰り返し、雑誌に掲載された後にも、『新選 横光利一集』（改造社、一九二八年十月）収録時に改稿した「花園の思想」、『改造』一九二七年二月）をあげることができる（注14）。他にも、「面」、『塔』一九二二年五月）から「笑はれた子」、『文藝時代』一九二七年二月）への改稿、あるいは「悲しみの代価」（一九二二年以前に執筆と推定）から「愛巻」（一九二四年、前掲）、そして「負けた夫」（一九二八年、『新選 横光利一集』掲載）に至る改稿のプロセスにもうかがえる。「花園の思想」「負けた夫」以外にも、『新選 横光利一集』再録時に、横光は加筆、修正を施した小説が少なからずあり、横光が本文に対する強いこだわりをもつ作家であることがここからも確認できるのである。

こうした本文に対する態度は、一九二八年末から翌一九二九年にかけてマルクス主義文学者とのあいだで論争となった、横光の形式主義の立場と呼応する。「文学」の「形式」が「文字の羅列」によって構成されると考える横光にとって、「形式」の構成要素たる文字のひとつひとつと、改行と行あきを含む本文のレイアウトに注意が向くのは必然であり、そうした立場からすれば、「形式」の細部を疎かにすることはできないはずだからである。

したがって、助詞一字の訂正をあえてする横光の態度は、本文の「形式」にこだわりつづけた作家としては当然のことであった。むしろ、小説の「形式」の重要な構成要素のひとつである改行と行あきの書き入れが、著者の了承を得ないまま編集者によってなされたことについて、何ら言及がないことの方が不思議である。しかも、「時間」が形式主義文学論争後まもなくして創作された、改行を僅少にし、人間心理の連続性を一人称の視点から表象しようとした小説であることを考慮に入れると、さらにそのような印象が強くなるのである。

しかし、「時間」本文についての言及が見られなくても、この小説が収録されるたびごとに、横光が自ら本文に手を加える可能性は残されていた。初出雑誌『中央公論』掲載本文より後の「時間」本文についての検討を要するゆえんである。

横光の加筆、修正が可能な本文の系統を時系列に示すと以下の通りになる。

- ① 草稿（一九三二年三月）
- ② 『中央公論』（一九三二年四月号）
- ③ 『機械』（白水社、一九三二年四月）
- ④ 『機械』（創元社、一九三五年三月）

- ⑤ 『横光利一全集』第七卷（非凡閣、一九三六年六月）
- ⑥ 『薔薇』（岩波新書、一九三八年十一月）
- ⑦ 『横光利一集 短篇集』（創元社、一九四〇年十一月）
- ⑧ 『三代名作全集——横光利一集』（河出書房、一九四一年十月）
- ⑨ 『横光利一短篇集』（創元社、一九四七年七月）
- ⑩ 『時間』（山根書店、一九四七年十月）

①～⑩の本文の校合を実際に行ったところ、収録本ごとの原則にしたがったためか、表記、字句、改行時の一字下げの有無、行間のスペースの大小については若干の相違があるが、本文の大幅な変更は認められなかった。すなわち、横光が「一行アキ」を含めて「時間」本文に手を加えていないことが判明したのである。

また、初出では改行・一行あきに統一されていた本文が、『機械』（白水社）初収録時には、なぜか最初の改行の一行あきがなくなっている。そして、③～⑩にそれぞれ掲載された本文のそれが踏襲されていることも同時に明らかとなった（注15）。

つまり、編集者による書入れであるにせよ、初出雑誌では「一行アキ」の原則が貫かれていたにもかかわらず、初収録本『機械』以降の本文はすべて、最初の改行のみ行詰めとなっているのである。不規則な改行・一行あきのあるこれらの本文は、一見しただけでも、奇異であることは否めない。

単行本初収録本文の採用を基本方針とする『定本 横光利一全集』では、当然、この本文が収録されている。また、版を重ね広く普及した新潮文庫『春は馬車に乗って・機械』にも同様に、最初の改行のみ「一行アキ」になっていない本文が採用されている。

それではなぜ、最初の改行だけ一行あきがなくなってしまうのだろうか。その理由は、初出雑誌『中央公論』（一九三一年四月）で確認すると判明する。この初出では、最初の改行と「一行アキ」がページの変わり目にあたる。そのため、単行本初収録時にはこの「一行アキ」の箇所を行詰めにしてしまい、以後、この本文がそのまま踏襲され、今日に至ったのである。

したがって、これを『定本 横光利一全集』収録本文として採用するのには問題がある。また、新潮文庫『機械・春は馬車に乗って』所収本文についても同様である。編集者による書入れがなされる以前の本文に戻すかどうかは別の議論となるが、少なくとも、全集ならびに文庫本などの本文については、最初の改行を初出本文のように改行・一行あきとする校訂を施し、「時間」本文改行部分をすべて「一行アキ」で統一する必要がでてくるのである。

第五節 書き換えられた本文の検証

横光が編集者によって書入れの行われた「時間」本文について何も発言せず、その後、修正をしようとすればできたにもかかわらず、それをしなかったことをどのように考えればよいのだろうか。横光が雨宮の書入れについてとくに何も述べず、その後も本文を修訂していないことから、「一行アキ」を容認したという見方が一応成り立つのかもしれない。あるいはまた、編集者に対する気遣いから、何も発言せず、その後本文の修訂をしなかった可能性も否定できない。

しかし、いずれの場合にせよ、あれほどまでに本文へのこだわりを示し、形式主義を主張した横光の振舞いとしては理解に苦しむことに変わりはない。ひきつづき、横光が本文への書入れについて発言しなかったことの意味を検討する必要がある出てくるゆえんである。

すでに述べたように、横光は本文に対する強いこだわりをもつ作家であり、本来であれば、編集者による書入れのある「時間」本文について沈黙していることは考えにくい。またもし、沈黙していたにしても、「わかりやすくしようと思つて」編集された本文を気に入っていたことはまずないだろう。

それは、事前に承認を得ることなく、著作に手を加えられたからだけではない。「一行アキ」の書入れを行った箇所をみる限り、それが、横光の小説の意図を十分に理解しての判断というよりも、大衆の読者にとっての読みやすさを考慮してのものだったからである。

たとえ書入れをするにしても、人間心理の連続性を表象する際に効果的な接続詞(注16)において、意識の流れの転換を明示する機能をもつ逆説のところで改行・一行あきにするとはさらに考えにくい。また、同傾向の小説の実験性を優先するとすれば、「一行アキ」にすることはありえない。それは「時間」と同傾向の小説を参考にすればより明確となるだろう。

「鳥」には全く改行がなく、「鞭」(『中央公論』一九三〇年九月号)には改行が一箇所だけなので、この二つの小説は参考にならないにしても、改行が複数箇所あり、そこに共通する傾向のうかがえる「機械」と「悪魔」(『改造』一九三一年四月号)は、「時間」の改行について考えるうえで参考になる。

「機械」における改行では、「或る日」「さてその日」「或る日」「軽部との争ひも当分の間は」「あるとき」「その夜」と、時間を指標する語が改行後の文頭ないしその近くに示される

傾向がうかがえる。冒頭の「初めの間は」にはじまり、七箇所改行のうちの六箇所に見られることから、時間を指標する語をともなう改行は、この小説における顕著な傾向と言えるだろう。また、「悪魔」の場合も、「機械」とほぼ同様の傾向である。此の私の計画はその後も「それからといふもの」「丁度さういふところへ」「さうかうしてゐる或る日」「暫くさうして」と、六箇所改行のうちの五箇所に見られる。連綿とつづく文章によって、人間心理の連続性と時間の進行を重ね合わせながら、時間を指標する語とともに改行を行っている点では、これらの小説はほぼ共通しているのである。

「時間」にも、「そのうち」「暫くすると」「初めの間に」など（注17）、時間を指標する語が本文中に見られることから、「機械」「悪魔」と同様の原則のもとに改行にすることも可能ではあったが、現実にはこれらとは傾向が全く異なる箇所に「一行アキ」の書入れがなされているのである。

「一行アキ」の編集がなされる以前の「時間」本文では、「鳥」と同様に、冒頭から五十六枚目までは改行を一切しないことで一人称の視点から人間心理の連続性を表象し、その後一定の時間を経過した後の物語が改行・一行あきの後に提示されていた。すなわち、五十七枚目の二行目で改行・一行あきにした後に、「私達は凡そさうして宵からもう四五里も歩き続けて来たであらうか。」という一文からはじめられることになる。横光は、物語内容上の時間経過を、この改行・一行あきという形式によって表象していたと考えられるのである。それと同時に、この改行・一行あきは、その前後に場面を分割する役割を果たしていた。前半は「座長」の失踪を発端とする男女十二人の夜逃げの行程で、後半はこの一行がたどりついた「廃屋同様の水車小屋」（注18）での話となる。このように分割された前半では、雨降る闇の中をさまざま男女十二人について語る一人称「私」の持続する時間が改行をせずに表象されたのちに、後半ではその持続の果てに、肉体的・精神的極限状態のなかで「時間」それ自体が意識化されることになる（注19）。この小説の題名であり、かつテーマとなる「時間」という語彙が、著者自身によって改行・一行あきにされた箇所の前後にはじめて出現するのも、このことと無縁ではない。

横光は人間心理を表象する小説を書き始めた時期、「芸術派の真理主義について」（『読売新聞』一九三〇年三月十六日、十八日、十九日）で、次のように述べていた。

われわれ人間の心理を、その心理の進行することを時間と見る場合、その時間内に於ける充実した心理や、心理の交錯する運命を表現し計算することの出来得られる科学は、芸術特に文学において他にはない。

また「時間」執筆後の翌年には、「小説と時間」(『文学時代』一九三二年五月)で、人間の「運命と決定との関連」について考えるのが「小説であり時間である」とし、「時間を小説といふのである」とも述べていた。「時間」では、これらの思想が、題名に象徴的に現れていたのである。

しかし、「二行アキ」の編集は、これら形式の類似する小説群から抽出し得る、横光の小説の特色に即したものでなかった。にもかかわらず、横光はこの本文の編集について何ら言及することなく、その後も本文を修訂しなかったことになる。

そして興味深いことに、「時間」以降に書かれ、横光自身が「同一の形式」(注20)と認定する、人間心理の連続性を表象した小説には、「鳥」「機械」にうかがえた形式上の厳密さは次第に影を潜め、改行・一行あきが見られるようになる。「同一の形式」としながらも、「時間」以降、視覚的な息苦しさは確実に弱まり、明らかに読みやすくなっている。「時間」における編集者の書入れを容認し、それを以後書かれる小説に反映させたとすれば、おそらくそこに、この時期の横光が置かれていた状況が如実に反映されていると考えられる。

繰り返し述べたように、編集者である雨宮の書入れの動機は、横光の純文学における実験性、前衛性よりも、不特定多数の大衆読者にとつての読みやすさを優先させるための措置であった。そしてそれは、すでに指摘したように、少しでも多くの読者を獲得しなければならぬ、出版ジャーナリズムの市場原理を背景としていた。

そして、横光もまたこの時期、それを理解しなければならぬ状況に置かれていた。純文学系の文芸雑誌、同人雑誌ではなく、すでに総合雑誌を発表の主舞台とし、さらに、「時間」執筆の四ヶ月ほど前には、はじめての新聞小説「寢園」を一九三〇年十一月から十二月にかけて『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』に連載していた横光にとって、不特定多数の大衆読者は無視できない存在となっていたのである。

それを裏づけるように、新聞・雑誌の連載が多くなるこの時期には、小説が「作者」と「読者」との「共同制作」によって成り立つことを、横光は新聞・雑誌媒体を通じて発言するようになる。不特定多数の大衆読者にむけてこのようなメッセージを発する横光の振舞いは、「純文学にして通俗小説」たる「純粹小説」を志向する「純粹小説論」(『改造』一九三五年四月)における、大衆読者を念頭に置いた主張と明らかに呼応する。「機械」「時間」など、人間心理を表象する実験的、前衛的小説を発表した一九三〇年から一九三二年は、横光が、新聞・雑誌の連載長編小説の執筆に乗り出し、大衆読者を対象にしつつ「純文学」を書く困難な実践に本格的に取り組みはじめた、流行作家になっていった時期に重なっていたのである。

る。

第六節 本文の再検討にむけて

以上、本章では主に、横光利一の「時間」を対象としながら、その小説の自筆原稿から初出雑誌掲載本文に至るプロセスに論点を定め、編集者が具体的にどのような本文作成にかかわっていたかを考察してきた。

「時間」の草稿と横光の加筆、修正が可能な複数の活字本文の検討から、編集者が原稿に書入れを行った事実とともに、「一行アキ」の書入れがなされる以前の横光が構想した「時間」では、二百字詰め原稿用紙八十三枚のうち一枚目から五十六枚目まで全く改行がなく、その後、五十七、六十六、七十八頁とほぼ等間隔に改行・一行あきになっていたことが明らかとなった。さらに、初出雑誌から初収録本に掲載される際に、最初の「一行アキ」の部分が行詰めにされてしまい、それがその後も修訂されないまま、諸本の本文で踏襲されてきた事実も確認することができた。

全集に記載のないこうした情報を確認したうえで、もし、作者の創作意図について議論するのであれば、「時間」の草稿における本文を考慮に入れる必要が出てくる。また、編集者による書入れを横光が容認したと見るならば、全集あるいは文庫本などの本文の最初の改行を「一行アキ」に校訂し、改行箇所すべてを「一行アキ」に統一した本文を採用することも可能となるだろう。

決定的な判断材料がない以上、「一行アキ」の編集以前の本文と以後の本文のいずれかを決定稿とすることはできない。それぞれの本文をヴァージョンと見なし、立論に際してどちらかの本文を選択する他はない。いずれの本文を対象に論を進めていくかは、論の性質あるいは論者の問題意識に委ねられることになる。

松澤和宏（注21）は草稿研究の重要性を「作品本文と草稿という二項対立がいかにかに「文学」という近代的イデオロギーを支えてきたかを具体的に検証すること」に認め、両者の「対比可能性」こそが、本文の特権化を促し、作者をその最終的な審級として事後的に召喚「することを指摘している。本章の狙いのひとつは、こうした「二項対立」と「対比可能性」が「本文の特権化を促し」、「作者をその最終的な審級」として不可避的に「召喚」してしまうことを、作家の草稿に見られる編集者の書入れの考察を通じて、相対化することにあつた。「時間」における編集者の書入れという、「時間」の草稿にうかがえる異筆の要素に注目するこ

とで、作者の認証により本文が特権化、権威化することが困難となり、決定稿に必ずつきまとう非決定性がより明確となるのである。

そして、編集者の書入れからは、編集者の個人的な意図だけではなく、その人が所属する出版社の方針、さらにそれをとりまく同時代の歴史的・文化的コンテキストが不可避的にかかわっていることも明らかとなった。ここで具体的に想定したのは、一九二〇年代から一九三〇年代の日本における出版メディアの拡大とそれにもなう出版社間の闘争、読者層の変容などの要素であり、それがひとりの編集者の行為を介して浮かび上がってきたのである。

「時間」本文の書入れについての横光の対応が、読者のことを考慮した編集者の行為を容認したものであるにしても、本文の一字一句にこだわりを示した形式主義者のかつての在り方とのあいだには大きな隔りがある。こうした振舞いのなかに、その後この作家がとらわれていき、戦中から戦後の価値観の転変によって受難をもたらすことになる大衆読者をめぐる問題が兆していたように思われるのである。

注

1 山下浩『本文の生態学——漱石・鷗外・芥川』（日本エディタースクール出版部、一九九三年六月）は、夏目漱石「吾輩は猫である」「坊っちゃん」の印刷工程に注目、そこで発生する本文の異同について考察を行っている。

2 寺杣雅人「本文批評の問題点——横光利一の初期作品から——」（『尾道大学芸術文化学部 紀要』一号、二〇〇二年三月）、同「本文の変容——横光利一「蠅」の場合——」（『尾道大学芸術文化学部 紀要』二号、二〇〇三年三月）は、横光の初期小説における本文批評の重要性を指摘し、その実践を試みている。

3 実際には、「時間」は島崎藤村「夜明け前」について創作欄の二番目に掲載されている。

4 原稿の上部の欄外中央の、原稿の通し番号と思われる「1,454」という数字は、青ペンで記されている。

5 一九三一年三月十九日の『東京日日新聞』『読売新聞』『中外商業新聞』には、それぞれ『中央公論』（一九三二年四月）の広告が掲載されている。「時間」を紹介する広告文は一樣ではなく、掲載紙に応じて広告が使い分けられていたと思われる。『東京日日新聞』『読売新聞』では「我々は茲にいみじき戦慄の芸術を発見することができる。一気に読み了さずにはおかぬ力作」、『中外商業新聞』では「文壇の鬼才が齎した珠玉の芸術品鋭い感性鮮かな表現の力一気に芸術の殿堂に引きずる完璧の佳品敢て奨む」とある。

6 曾根博義「雑誌の発売日——文献渉猟8」（『國文學』三十三卷七号、一九八八年六月、学燈社）は、「大正末年のマスコミの飛躍的發展は雑誌全体の競争激化と発売日の先陣争いを引き起こしていた。昭和改元前後、『中央公論』と『改造』の二大総合雑誌の間には協定が結ばれたのか、以後、両誌とも十九日発売となり、少し遅れて『文藝春秋』もこれに合わせる。」と述べている。

7 ただし、草稿と初出雑誌本文とのあいだには、以下のような異同もみられる。「時間」草稿の四十七枚目「黒い崖の上」、六十二枚目「高木はいや俺は」が、初出ではそれぞれ、「黒い岸の上」（創作欄六十七頁）、「高木は俺は」（創作欄七十頁）になっている。著者による校正が行われていないと考えられることから、編集部での修正、削除、あるいは編集部、印刷所における読み取りのミスの可能性が強い。

8 水島治男『改造社の時代 戦前編』（図書出版社、一九七六年五月）は、「機械」の草稿を見たときの驚きを以下のように述べている。「原稿を見ておどろいたのは、四百字詰の原稿用紙の全面が句読点は別として、段落もなければ会話もない。何枚まくってみても白いところがないのである。活字の行おくりなど絶対できないようになっていた」。

9 この点については、第三章第四章で考察を行った。

10 雨宮庸蔵『偲ぶ草——ジャーナリスト六十年』（中央公論社、一九八八年十一月）。

11 横光はこの時期、執筆を小説に絞ろうとしていたためか、雨宮からの作品批評、文芸時評の依頼をたびたび断っている。そのことは、以下の雨宮宛書簡四通から明らかとなる。

① 一九二九年三月二十日消印

② 一九三一年二月十三日消印

③ 一九三一年四月十一日消印

④ 一九三二年一月二十一日消印

④では、文芸時評の執筆を断った後に、代わりの書き手に河上徹太郎と小林秀雄を推薦し、横光は「文芸時評」ではなく、自らは「文芸感想」が書けたら送ることを書き添えている。

12 大屋幸世『書物周游』（朝日書林、一九九一年四月）の「助詞一字の誤植——横光利一のために——」はこの誤植のため、「父母の真似」の文意が通じなくなることを指摘し、この本文の助詞一字の訂正の必要性を解説している。

13 栗坪良樹「編集ノート」（『定本 横光利一全集』第二卷、河出書房新社、一九八一年八月）には、全集収録時に「自動車」を「自転車」に校訂したと記載されている。

- 14 この点については、十重田裕一「花園の思想」の原稿——紹介と翻刻」、『国文学研究』百一集、一九九〇年六月）ならびに第五部第一章で考察を行った。
- 15 『薔薇』（岩波新書、一九三八年十一月）所収「時間」本文では、冒頭から数えて二番目の改行が一行あきになっていない。これも編集上のミスと考えられる。
- 16 波多野完治「横光利一の記事」、『文藝 臨時増刊号 横光利一読本』、河出書房、一九五五年五月）は、「時間」の文体分析を通じて、横光が文末に現在形を多用すること、「現象学的時間」ないし「純粹持続」を表象しようとしたことを指摘し、さらに、文頭で接続詞を多用することで、「心理的連続性を再現しよう」と試みている」とする。金楨薫「横光利一の「心理」小説の表現形式——修辭装置としての「同一形式」——」、『比較文學研究』八十号、二〇〇二年九月）は、波多野論文をふまえながら、動詞的時間表現ならびに補助動詞と、これら動詞と副詞の呼応表現を活用が、横光の一連の心理小説の特色であることを詳細に分析している。
- 17 野中潤『横光利一と敗戦後文学』、笠間書院、二〇〇五年三月）の「第二部 横光利一文学の世界 II 「時間」論」は、文頭にみられる「時間に関する表現」に注目し、その特色を、「大部分が数量化されない「主観的」なもので、この小説で問題にされている〈時間〉が計測可能な量としての時間ではないことと符号している」とする。
- 18 田口律男「横光利一「時間」論——「機械」からの変質——」、『山口国文』七号、一九八四年三月）は、水のイメージの溢れる「廃屋同様の水車小屋」に「生の根源のシンボル」を読み取っている。
- 19 山本亮介『横光利一と小説の論理』（笠間書院、二〇〇八年二月）の「第二部第二章 「時間」は、「肉体的精神的極限状態」のなかで、自己の内身体験として「私」が意識した「時間」を、ベルクソン哲学に示された「純粹持続」とする。
- 20 横光は「純粹小説論」と同時期に、「機械」「時間」など、人間心理の連続性を表象した一連の小説を収録した創作集『機械』（創元社、一九三五年三月）を刊行したが、その「序」で「主として同一の形式の作ばかりを集めた」と述べている。

21 松澤和宏『生成論の探究——テキスト・草稿・エクリチュール』（名古屋大学出版会、二〇〇三年六月）

第六部 「文学の神様」の肖像

——文芸復興期から渡欧前後

第一章 メディアがつくる「文学の神様」

——文芸復興期前後を中心に

第一節 文学者の神話作用とそのプロセスについて

横光利一について語る際にしばしば用いられる「文学の神様」という呼称は、いつごろから用いられるようになり、どのようにして定着したのだろうか。

このような問いを立てるのは、横光利一の神話作用とその神話化のプロセスに映し出されるであろう、「日本近代文学」の秩序の形成について考えてみたいからである。文壇あるいはジャーナリズムのなかで、文学者に様々な呼称が与えられ、それが神話化していくケースは少なからず見られるが、それを、横光と「文学の神様」との相関関係に焦点を当てて検討すると、どのようなことが明らかとなるであろうか。

横光利一が現代に至るまで、新聞・雑誌などのマスメディアでいかに言及されてきたかを調査し、その過程で収集した資料の一部を提示しながら、この文学者と「文学の神様」の神話作用について考察を加えたい。

第二節 文芸復興と神話の形成

横光利一を「文学の神様」とする見方は、現在ではほぼ定着している。また、それと同時に、この作家を語る際にしばしば用いられてもいる。インターネットで検索してみると、横光を「小説の神様」とする例も散見されるが、「文学の神様」という呼称が用いられているケースが圧倒的に多い。一方、活字媒体では、現在そのほとんどが「文学の神様」であるように思われる。

たとえば、野中潤『横光利一と敗戦後文学』（笠間書院 二〇〇五年三月）の帯には「文学の神様」を殺した「敗戦後」を問い直す」とある。また、保昌正夫『保昌正夫一巻本選集』（河出書房新社、二〇〇四年十一月）でこれを編集した藤田三男が「編集のノオト」のなかで、「文学の神様」から「ドン・キホーテ」へ、その評価が戦後一変した横光利一」と、この作家の評価の変遷について述べている。両者に共通しているのは、第二次世界大戦前に「文

学の神様」であった横光の評価が戦後に一変し、「文学の神様」でなくなったと記述している点である。

この「文学の神様」という呼称については、保昌正夫「『文学の神様』横光利一——「機械」から「旅愁」へ、「微笑」まで」（『横光利一——菊池寛・川端康成の周辺』、笠間書院、一九九九年十二月）が、以下のように整理している（注1）。

横光利一を「文学の神様」と言ったりしたのもジャーナリズムのなかからで、文学一途で文壇で独自の風貌、存在を示したことから、いくぶん揶揄の意をもこめての呼称であったのだろう。「小説の神様」が志賀直哉であり、「文学の神様」が横光利一であった。

文学に一筋で、独自の風貌と存在感をもち、多くの若手作家や同時代の読者から崇拜された人気作家が、「小説の神様」である志賀直哉との相関関係から、揶揄的な要素を含みつつ「文学の神様」と呼ばれるようになったこと、そしてこの呼称が、ジャーナリズムによってつくりだされたことを保昌は的確に説明している。

それでは、「文学の神様」という呼称は、いつごろから用いられるようになったのだろうか。現段階で収集した資料によれば、一九三〇年代中頃には使用されていたという証言が多いことがわかってくる。

たとえば、河上徹太郎（注2）は「今から十年前までは、「文学の神様」的な形で若い文壇青年に大きなものを及ぼした」（一九四八年）と、海老池俊治（注3）は「もう二十年も昔のことだった。そのとき横光さんは「文学の神様」だとか「預言者」だとかいわれていた」（一九五五年）と、それぞれ回想している。

また、木村徳三（注4）も「昭和十二年頃は、横光利一氏の全盛時代であった。“文学の神様”と称されて誰もがそれにうなずいた」と回想しており、少なくとも一九三〇年代中頃には、横光が「文学の神様」と呼ばれていたことで証言は重なりあう。

これらの証言のなかで、戦前に『文藝』の編集者をつとめ、戦後『人間』の編集長となつた木村徳三のものが、「昭和十二年頃」という具体的な時期を示している。昭和二十三年の段階で、「今から十年前までは」とする河上徹太郎の証言ともほぼ重なる。

車谷弘が一九三六年（注5）に「横光さんの厳父は、測量技師で、「鉄道の神様」と云はれてゐた。横光氏の「文学の神様」と照し合せて、「一奇である」と述べていることから、こうした回想がおおよそ正確であることが裏づけられる。

車谷のこの証言と時期を同じくして、「文学の神様」帰る」という文章が『文藝通信』（一九三六年十月）に掲載されている。東京日日新聞社・大阪毎日新聞社の派遣によるヨーロッパ

パの紀行から帰国したことを報知するこの記事には、横光を東京駅に出迎えるに際して、「佐野繁次郎夫妻、創元社の小林茂氏、齋藤龍太郎氏、菅忠雄氏、その他文藝春秋、東日、都の面々が数十人ぞろぞろと後へついて行く」様子が伝えられている。「数十人」もの人が出迎えているところに、「文学の神様」と呼ばれるほどに活躍していた横光の状況の一端がうかがえるだろう。

また、この時期よりも前にも、横光が「文学の神様」と呼ばれていたことを示す資料が見られる。たとえば、『雄弁』（一九三四年九月）に掲載の即羅哲「文壇噂ばなし」には、「神様の講義」として、以下の文章が掲載されている。

横光利一氏は文学青年達の間『文学の神様』の如く云はれてゐる。が、この横光氏が、山本有三氏を科長とする明治大学の、文科の講師として招聘されたとあつて、毎週一回の講義だが、押すな押すなの大繁昌。なにしろ、神様のご宣託でも、拝聴するつもりであるらしいのは愉快である。

横光は一九三四年に、明治大学文芸科の講師となり創作指導を担当していたが、ここでは、大学での彼の講義の人氣に言及しながら、「文学の神様」と称されていたことが紹介されている。確かに、『文藝通信』『雄弁』の記事で「文学の神様」とされた一九三五年前後の時期に、横光はこの呼称に相応しい多彩な活動を展開している。ヨーロッパに出発する前年の一九三五年には、実験的な小説『紋章』（改造社、一九三四年九月）で第一回文芸懇話会賞を受賞、「純粹小説論」（『改造』一九三五年四月）は、文壇で大きな話題を呼んでいた。また、渡航直前の一九三六年一月からは、横光にとってはじめての全集となる非凡閣版『横光利一全集』全十巻の刊行が開始されることになるのである。

横光利一を「文学の神様」とする見方がいつ頃に起源をもち、定着したかについては、さらなる調査を要する。しかし、少なくとも、一九三五年前後に「文学の神様」という呼称が一般的に用いられていたことは、例示した車谷の証言や『文藝通信』『雄弁』掲載の同時代の記事から、また、河上、木村ら複数の回想から明らかとなるだろう。

第三節 混用される「小説の神様」と「文学の神様」

すでに述べたように、横光を「文学の神様」とする見方は現在ではほぼ定着し、共通理解となつている。しかし、資料調査を積み重ねていくと、彼を「文学の神様」ではなく、「小説の神様」とする文献も少なからずあることがわかってくる。

たとえば、小城国仁（注6）の「当時、小説の神様扱いをうけていた先生の開口一番にきかされた言葉はいまでもよくおぼえている」（一九四九年）、あるいは、中村眞一郎（注7）の「彼は「小説の神様」という名誉ある渾名を、ジャーナリズムから奉られた」（一九八二年）という回想もその一例となる。

この二例だけでは、記憶違いや誤用とする見方を否定するのに十分なデータとはいえないかもしれない。しかし、「小説の神様」という呼称が記憶違いや誤用と思えないのは、これから述べていくように、他にも同様の用例が少なからずあるとともに、それらが横光をよく知る複数の編集者によって使用されているからである。

たとえば、雑誌『改造』で横光の担当編集者であった、水島治男の（注8）次のような文章（一九四九年）がそのひとつである。

作品や風貌や態度から割り出して、横光さんを何か実際以上に天才的な、非凡な、風変わりな作家と見、所謂「小説の神様」といふような呼称を奉つてゐるやうであつたが、彼は天稟の才以上に努力の士であつた。

他にも、中央公論社から改造社に転じ、戦後版『旅愁』（改造社名作選）の編集を担当した、木佐木勝の日記（注9）にも、以下のようにこの呼称が用いられている。

どこから見ても、十年前の昂然とした、小説の神さまの面影も意気も感じられなかった。

（一九四五年十二月二十一日）

社長は現在の横光利一の心境に全く無関心らしく、いまでも戦前の、「小説の神様」横光利一の人気を信じているらしいが、それを知ったら作者も迷惑するだろう。

（一九四六年二月二十七日）

以上のように、「小説の神様」という呼称が、横光担当の複数の編集者を含めて、少なからず使用されていたことがわかってくる。そして、これらの資料が明らかにしてくれるのは、横光について語る際に「文学の神様」と「小説の神様」が、かつてはかなり混用されていた、という事実である。

また、ここに例示した資料は、中村の回想を除いて、第二次世界大戦後すぐのものであることで共通している。横光が「文学の神様」あるいは「小説の神様」と呼ばれるようになってから、約十年しか経過していない。

これを、起源からまもなく生じた混用とするのが妥当か、それとも、時間が経過するにつれて生じた混用とするのが妥当かについては、さらに資料を収集し、検討を重ねてからでな

いと判断できない。しかし、少なくとも、横光が「文学の神様」とだけでなく、「小説の神様」とも呼ばれていた時期が確認でき、さらに、歴史的にみて、これを誤りと断定することはできないということは明らかとなるのである。

第四節 つくられる「文学の神様」の肖像

それでは、混用されていた「文学の神様」と「小説の神様」は、いかなるプロセスをたどり、現在の「文学の神様」に定着したのだろうか。

早急に結論を出すことは慎まなければならないが、収集したデータから指摘できることは、現在に近づくにつれて、横光を「小説の神様」とする用例は影を潜め、例外があるにせよ、次第に「文学の神様」に統一されていく傾向がある、ということである。

それでは、なぜそのような傾向が生じたのだろうか。現段階では、第二次世界大戦後、文学史の秩序がかたちづくられるなかで、「小説神様」志賀直哉との対照関係から、「文学の神様」横光利一の対比が明確にされていたからと推定できる。戦後すぐの時期に混用されていた、「文学の神様」「小説の神様」という呼称が、文学史の秩序がかたちづくられるなかで、次第に整備されて、志賀を「小説の神様」に、横光を「文学の神様」に、それぞれ一対一に対応させようとしたものと思われる。また、「神様」という共通する語彙を媒介として、志賀直哉から横光利一へと至る文学史的系列化の志向もうかがえる。

保昌正夫が晩年に至るまで、戦後評価の低くなった横光利一を擁護する際に、「小説の神様」志賀直哉と対比させて「文学の神様」横光利一について語りつづけたのは、横光について混用されたふたつの呼称を整理すると同時に、戦後低くなった彼の象徴的価値を、志賀と対照させることで上昇させようとしたからである。

注

1 これと同じ年に、保昌正夫は「可哀そうだった「文学の神様」——『横光利一全集』補巻を編んで」（『毎日新聞』一九九九年十二月八日）でも、以下のように、ほぼ同様の見解を示している。「志賀直哉は「小説の神様」といわれ、横光利一は「文学の神様」といわれた。「小説の神様」には名作「小僧の神様」が作用しているかもしれない。「文学の神様」には信者をたくさんもつ作家の姿をヤユ的にとらえた印象がある」。

2 河上徹太郎「一周忌近く」（『横光利一全集 月報』八号、一九四八年十一月、改造社）

- 3 海老池俊治「横光さんと学者」〔『横光利一全集 月報』七号、一九五五年十二月、河出書房）
- 4 木村徳三「思い出すままに」〔『定本 横光利一全集 月報』十一号、一九八二年五月、河出書房新社）
- 5 車谷弘「横光さんの生立ち断片」〔『横光利一全集 月報』七号、一九三六年八月、非凡閣）
- 6 小城国仁「墓前に哭す」〔『横光利一全集 月報』十四号、一九四九年五月、改造社）
- 7 中村眞一郎「八十年代の横光利一」〔『定本 横光利一全集 月報』十二号、一九八二年六月、河出書房新社）
- 8 水島治男「横光さんは苦劳人」〔『横光利一全集 月報』十号、一九四九年一月、改造社）
- 9 木佐木勝『木佐木勝日記』第四卷（一九七五年十月、現代史出版会）

第二章 「文学の神様」の欧州紀行

——横光利一の外遊とその報道をめぐる

第一節 昭和十一年、ヨーロッパへの旅立ち

一九三六年二月二十日、横光利一は社友となった大阪毎日新聞社の特派員として(注1)、日本郵船箱根丸で神戸港から出航、八月に開催されるベルリンオリンピックの観戦記、外遊先での見聞記の執筆を主たる目的として、ヨーロッパに向けて出発した。

上海・香港・シンガポール・ペナン・コロンボを経て、エジプトから地中海にわたり、マルセイユを経由して、三月下旬にパリ到着。そして、パリを拠点にイギリス・ドイツ・スイス・ハンガリー・イタリアを旅行し、八月にはベルリンでオリンピックを観戦し、二十五日、モスクワからシベリヤ経由で帰国の途に着くことになる。約半年にわたる長旅の間、横光は紀行文を新聞や雑誌に寄稿し、さらに、帰国後に発表した評論やエッセイに家族への手紙などを加え、一九三七年四月に紀行文集『歐洲紀行』を創元社から刊行することになる。

横光にとってこの外遊は、創作の新しい境地を開拓することを期してであったと考えられるが、動機はそれだけではない。人気作家となっていた横光に対する友人たちの、あるいは、当時の日本文学界の大きな期待が背景にはあった。それは、『歐洲紀行』の以下の部分にもうかがえよう。

私は自分で来たくて巴里へ来たのでは決してない。私の友人たちが、行け行け、行け行けと、たうとう押し出してしまったのだ(注2)。

横光に寄せる周囲の期待は、これから述べていくように、様々なメディアに表れることになる。『歐洲紀行』にまとめられる横光のヨーロッパへの旅を、当時のメディアはどのようなように伝えたのだろうか。また、周囲の注目を大きく集めたこの旅は、『歐洲紀行』と『旅愁』(注3)という、タイプの異なる創作活動(注4)とどのようにかかわってくるのであろうか。

第二節 メディアが伝える文学者の肖像

横光のヨーロッパへの旅については、以前から噂となっていたこともあり（注5）、渡航が実現した際には、新聞や雑誌などで話題となった。この外遊が当時の日本の文学界において大きな意味があると受けとめられていたことは、日本ペンクラブによる渡欧送別会が開催されたことに端的に表れている。また、ヨーロッパへの旅がこの時期にはまだ容易ではなかったこともあり、周囲の横光に寄せる期待が並々ならぬものであったことがうかがえる（注6）。

横光の外遊を大きくとりあげるメディアは少なからずあったが、なかには、特集を組むものもあった。たとえば、文藝春秋社刊行の『文藝通信』（一九三六年三月）はその一つであり、「渡欧に際し横光利一氏へ」というタイトルの特集を組んでいる。

河上徹太郎「公開状」、矢崎弾「つれづれなる希ひ」、中山義秀「二月初の手紙」、寺崎浩「送別会」が掲載されたこの企画は、文芸評論家や作家が横光の外遊に際して要望を述べるというものであった。横光の外遊に寄せる当時の日本文学界やメディアにおける期待がここには如実に表れている。

他に、『文藝』（一九三六年三月）では、白野ペン十郎「洋行する二作家——武者小路と横光——」という、渡航する二人の文学者に期待を寄せる記事とともに、林芙美子の手紙形式の文章、「渡欧前の横光氏へ」が掲載されている。また、『雄弁』（一九三六年五月）には、「文学の神様 横光利一氏」という記事が写真入りで掲載されており、そこには、アジア・ヨーロッパへの外遊が新たな創作の契機となることが指摘されていた。

彼はいまフランスにゐる。彼の外遊はこれで二度目だ。この前上海に行った時は作家的行きづまりを打開するためであった。横光のやうに極端に平凡を怖れる作家には行きづまりは直ぐやつて来る。行きづまりと言ふのが当たらないとするなら、脱皮の苦悩だ。そこから抜け出すには、自分のゐる天地を変へて見る事が一番手つ取り早い。今度のフランス行きも勿論その為めだ。それだけにどんな土産を持つて帰るか楽しみである。ヨーロッパへの外遊が、ヴァレリーやジイドといった横光に影響を与えた作家たちの活躍するフランスに焦点をあてて語られている。そしてそれは、ジイドとの邂逅について横光が繰り返し語ることと無縁ではなかった。横光が影響を受けたフランスおよびフランス文学に直接触れることで、横光がそれまでの作風からいかに「脱皮」し、新しい創作を展開することができると文壇の注目は集まっていたのである。

このように、横光に大きな期待が寄せられていたのはなぜであろうか。ヨーロッパへの渡航が容易でなかった時代であったことはもちろんのことだが、理由はそ

れだけではない。一九三五年前後の横光の華々しい文学的活動も少なからずかかわっていた。ヨーロッパに出発する前年の一九三五年には、実験的な小説『紋章』（改造社、一九三四年九月）で第一回文芸懇話会賞を受賞、「純粹小説論」（『改造』一九三五年四月）は、文壇で大きな話題を呼んだ。また、渡航直前の一九三六年一月からは、横光にとってはじめての全集となる非凡閣版『横光利一全集』全十巻の刊行が開始されていた。このような状況もあって、横光の外遊が新聞や雑誌などのメディアで大々的に取上げられることになったのである。この非凡閣版『横光利一全集』については、その広告が、横光の外遊とタイプアップするよ
うに、新聞に掲載されていた（注7）。たとえば、横光が渡航する一九三六年二月の『東京日日新聞』に掲載された非凡閣の広告からは、わずか一ヶ月のあいだに三度も版を重ねていたことがわかってくる。一月の刊行後、二月七日朝刊には「忽ち三版」となり、二月十五日朝刊には「三作品切中の処、四版大増刷出来!!」、二月二十五日朝刊には早くも「五版出来」となる。このような非凡閣版『横光利一全集』の広告からは、この全集が横光の渡航と呼応して急速に売り上げを伸ばしていたことが明らかとなってくる。

また、二月十五日の広告には、「純文学の宝塔」「鏤彫の神品!!」「巨匠の全業績!!」「鬱然たる国民的文学」と横光を称揚するフレーズが用いられていた。現在から振り返ったとき、いささか大げさに見える「国民的文学」という表現は、当時の横光の文学的活動に鑑みれば充分にありうるものであった。まさしく、そのような評価が出てくる時期に横光はヨーロッパに出発することになったのである。

第三節 オリンピック報道と横光の文化論

外遊先における横光利一の見聞記は、新聞・雑誌を通じて定期的に掲載されていたが、ベルリンオリンピックの開会となる八月前後になると目に見えて増えていく。そして、オリンピック報道と軌を一にして、『東京日日新聞』紙上に横光の名前が頻繁に登場するようになる。『東京日日新聞』に焦点を当ててみると、どのような特色が浮かび上がってくるのだろうか。

七月二十九日朝刊には、「伯林第一信 廿七日発」として、横光の「オリムピック村を観る」と題する文章が、彼の写真とともに掲載されている。大々的に報じられた横光のベルリンオリンピック第一信には、以下のキャプションが付されていた。「文壇の鬼才がスポーツの聖祭を如何に把握し如何に再現するか」。スポーツの祭典を、その独特な表現によって再

現することが、新聞社側の横光への期待であったことがうかがえる。横光はベルリン市街の印象を次のように表現していた。

枝低く垂れた菩提樹の間を真直に伸びた、磨かれた道、葵の紅い花を咲き誇らせた窓、窓、風に靡く卍の旗の列なつた風景は戦国の昔、どこからか一群の武士が攻め寄せて来るやうだ。人おの／＼何の戦争の準備であらうか。

この引用からは、異国の市街を抒情的に表現する一方で、戦争の言説によってオリンピックを表現する特色がうかがえる。それは、横光の文章に付された「花紅く旗翻る。伯林祭」楽園は戦前の静けさ」という、見出しにも表れている。

国家・民族間の闘争として表現される言説の傾向は、少なくとも『東京日日新聞』紙上においては顕著である。戦争の修辭的表現は、たとえば、「棒高跳血戦の感激」(八月七日夕刊)、「日本軍益々活躍」「玉砕期す・漕艇陣」(八月十二日夕刊)、「八百継泳・堂々の進軍」(八月十二日夕刊)など、枚挙にいとまがない。これらの表現は、戦争の報道の言説とあまりにも類似・近似しており、この時代のオリンピックをめぐる言説の問題点が浮かび上がってくるのである。

オリンピックの開会となった八月一日以降も、横光の文章は継続的に掲載されている。二日号外に「オリムピック入場式を観る “国際関係”映じつゝ 華麗・諧謔の敬礼模様 「招致」興奮のわが選手」、八月五日夕刊に「日本選手への鬼門 狭き空に曇り陽 民族体力の差を見る」、七日夕刊に「列国の観衆挙つて 日本応援の集中火 劇的の此の一戦を見る」という見出しの特電がそれぞれ掲載される。ここでも、戦争の言説によって、オリンピックを表象しようとするメディアの特色が認められる。こうしたオリンピックの報道と並行して、七、八、九、十一日の朝刊には、四回にわたって、「歐洲の旅」というタイトルの紀行文を横光は寄稿している。そして、八月末の帰国後すぐに、横光帰朝の談が掲載されることになる。およそ一ヶ月のあいだに、特電・紀行文・談話といった異なる表現を通じて、横光の見聞したヨーロッパの様子が日本の新聞の読者に伝えられていた。

なかでも、帰朝早々の横光の談話は、およそ六ヶ月のヨーロッパ滞在の印象を率直に伝えている。二十六日夕刊に「帰朝した横光利一氏の談」として「オリムピックを機に日本の文化は十年飛躍しよう 今にして想ふ日本女性の美」というタイトルの談話が、門司のホテルでくつろぐ写真とともに掲載されている。ヨーロッパにおける政治状況、ジイドとの邂逅、そしてベルリンオリンピックと、大きく三つの内容に分けて、以下の談話が掲載されているのである。

フランスは左翼、ドイツはナチスで両国の対立、両国民の相違等非常に興味あつたが煎じ詰めると右翼も左翼も紙一重だ、国民の大部分は利益によつて動いてゐるとしか思へぬ、仏国は文壇といはず美術といはず全部左翼だが日本のプロレタリア芸術とは大違ひ、マルクス理論では許されぬかも知れないが芸術は政治を離れて存在し芸術そのものは思想の如何に拘らず絶対的のものとして取扱はれてゐる。

アンドレー・ジイドから二度も招待を受けたがローマ行きその他の都合で残念ながら拒絶した然しモスクワへ向ふ途中ソヴェト政府から招待されて行くジイドと食堂車で偶然会つた、言葉は交さなかつたが向ふでも親しさうなまなざしでこちらを見てゐた、写真で見るより廿歳位若くはじめは一寸他人かと思つたくらゐるだ

オリムピックの感激は今更いふまでもないがあらゆる点で民族的な差別観念がなかつたのは嬉しく思つた、第十二回オリムピックを東京で開催すると日本の文化は物質的にも精神的にも十年は飛躍すると思ふ、今度の東京大会では一つ思ひきつて一切の切盛りを若い者にやらせたらと思ふ、外国は委員でも何でも皆若いものが第一線に活躍してゐたのが目についた……

(句読点は原文のまま)

国際的なイベントに立ち会つた国民的な作家の目を通じて、ヨーロッパで見聞した政治と文学、そしてオリムピックに対する感想や意見がここでは語られている。これら三つの談話のトピックは、横光のみならず、日本の文学界、あるいは読者たちの関心事であつたに違いない。

ほどなく門司から東京へ戻ってきた横光の談話が、今度は自宅でくつろぐ写真とともに、九月一日夕刊(注8)に以下のように再び掲載されている。「横光さん帰京」というタイトルの談話で、横光は次のように語つてゐた。

ロンドンもパリも好きがやつぱり日本が一番好き、文学だつて趣味は異つてゐるが決して外国におかれてゐるとは思はない、オリムピックは確かに豪華だつた、帰つて見ると観て来た僕よりもこつちにある人たちが何でも詳しく知つてゐるのには参つた、それよりもお定事件の新聞をパリで読みパリ人に話してやつたら、イヤたまげてゐたよ、パリ人には想像も及ばない怪事件らしい、日本品の進出は実に素晴らしい、玩具などは何処へ行つても日本品ばかりだ、それをお土産に持ち帰る人がゐなければ好きが、心配

だよ――

最初の談話が、ヨーロッパの最新の状況を伝えていたのに対し、この二番目の談話では、ヨーロッパとの比較を通じて日本の国家・文学・産業の後進性を否定する特色がうかがえる。ここでは、日本を肯定し、称揚する論調がより明確となっている。

以上の談話のなかで、特に注目しておきたいのは、後に「旅愁」において展開される日本と西欧をめぐる比較文化論とオリンピックとの関係である。一九四〇年に東京でオリンピックが開催されることが、ベルリンオリンピック開会式前日の七月三十一日に決定、日本の各紙は号外を発行している。横光は「第十二回オリムピックを東京で開催すると日本の文化は物質的にも精神的にも十年は飛躍すると思ふ」と談話で語り、見出しにおいても「オリムピックを機に日本の文化は十年飛躍しよう」と、「日本の文化」の「飛躍」に焦点が当てられていた。東京オリンピックの開催決定によって、ヨーロッパと日本との比較論が、メディアの要請もあって、横光のなかでより重要な意味を帯びてきたことがうかがえる。それは、東京オリンピックに言及した後、ヨーロッパとの比較から日本文化論に言及する横光の談話に見え隠れするのである。

第四節 帰朝する「文学の神様」、喚起される芥川龍之介の記憶

『東京日日新聞』に掲載された帰朝の談話と相前後して、様々なメディアが横光の外遊を報じている。そうした、横光の帰朝を伝える報道のなかで興味深いもののひとつに、『文藝通信』（一九三六年十月）に掲載された「文学の神様 帰る」という記事がある。

毎日新聞社の派遣によるヨーロッパ紀行から帰国したことを報知するこの記事には、横光を東京駅に出迎えるに際して、「佐野繁次郎夫妻、創元社の小林茂氏、齋藤龍太郎氏、菅忠雄氏、その他文藝春秋、東日、都の面々が数十人ぞろぞろと後へついて行く」様子が伝えられている。「数十人」もの人が出迎えているところに、「文学の神様」と呼ばれるほどに活躍していた横光の状況の一端がうかがえる。すでに「文学の神様」という呼称が使用されていたことから（注9）、この記事が嚆矢ではないことは明らかであるが、ヨーロッパへの外遊の時期と重なるように、「文学の神様」という表現がメディアでは多く使用されるようになっていた（注10）。

このように、半年にわたる外遊を新聞や雑誌などのメディアは大きく伝え、また、文壇でも重要なイベントとして取り上げたが、この一連の出来事を通じて、横光はある一人の作家を改めて強く意識するようになる。その作家とは、一九二七年七月二十四日に自殺を遂げた

芥川龍之介である。

横光の外遊時には、メディアで大々的に取り上げられた芥川の衝撃的な死から、すでに十年の歳月が経っていた。しかし、横光は『歐洲紀行』の「七月廿四日」と「オリンピック記」(注11)で、芥川の忌日に言及していた。前者は、「半球日記」として『改造』(一九三七年四月)に、後者は、前掲「オリムピック村を観る」として一九三六年七月二十九日の『東京日日新聞』にそれぞれ掲載され、その後、『歐洲紀行』に収録されている。

「七月廿四日」には、ベルリンへ向かおうとしていた横光のホテルに現れた岡本太郎に対し、「今日は芥川さんの死んだ日だから、これや、飛行機落ちるかもしれないぞ」と語るくだりがある。また、「オリンピック記」は、「芥川忌日に飛行機で発つ」という一文から書き出されていた。後者の初出は、ベルリンオリンピック第一信であり、オリンピックの一連の記事を、芥川の記憶から起筆していたことが明らかとなってくる。

『歐洲紀行』における、パリからベルリンに移動しようとする大事な場面で、なぜ、横光は芥川について繰り返し言及したのだろうか。

芥川はかつて、大阪毎日新聞の社友から社員となり(注12)、中国旅行に出かけ、その見聞を『支那遊記』(改造社、一九二五年十一月)にまとめていた。芥川の中国旅行は大阪毎日新聞社の海外特派員の仕事であったが、その同じ新聞社からの派遣で、横光は憧れのヨーロッパへの外遊を果しており、芥川のことを意識しないではいられなかったに違いない。横光のヨーロッパへの外遊は、芥川の中国旅行の延長上にあるとともに、芥川の果たし得なかった夢の実現でもあった。だからこそ、外遊のクライマックスともいえるベルリンオリンピックに向けて出発する際に、横光の脳裏に、芥川の記憶が甦ってきたのである。

第五節 紀行文と長篇小説の創作に向けて

以上見てきたように、横光利一が芥川龍之介の記憶を喚起していることに注目するとき、横光の一九二八年の上海渡航と、帰国後連載され一九三二年に改造社から刊行された長篇小説『上海』のことが想起されてくる。なぜなら、「君は上海を見ておかねばいけない」(注13)という、芥川の言葉に誘われるように、横光は芥川の死の翌年四月上旬から五月下旬にかけて上海に渡航していたからである。

上海における一ヶ月の滞在からの帰国後、「風呂と銀行」(『改造』一九二八年十一月)を皮切りに、後に改造社から『上海』として上梓される長篇小説の連載を開始する。改造社社

長の山本実彦は、紀行文の依頼をしたが、横光は長篇小説執筆を申し出ている。芥川が紀行文という形式を選び、『支那遊記』をまとめたのに対し、横光はあえて長篇小説という形式を選んでいいる。この時、『支那遊記』を意識しなかったはずはなく、横光は芥川が選択しなかった長篇小説という形式を通じて、西欧列強諸国の植民地政策によって分割された一九二〇年代の海港都市・上海を描こうと試みたのである。

かつて、上海を描くにあたって、横光は紀行文としてまとめる出版社からの提案を棄却し、あえて長篇小説という形式を選んでいった。しかし、その後十年を経て、ヨーロッパに渡航した際には、横光は紀行文集と同時に長篇小説を執筆することになる。芥川が、憧れながらもその地を踏むことのなかったヨーロッパを旅して、「文学の神様」として崇め奉られるようになっていた横光は、この旅の記憶をまずは紀行文集『歐洲紀行』として、その後、長篇小説『旅愁』として、それぞれまとめいくことになるのである。

注

- 1 川村湊・守屋貴嗣編『文壇落葉集』（毎日新聞社、二〇〇五年十一月）では、横光がヨーロッパから、『東京日日新聞』の当時の学芸部長・阿部真之助に送った書簡（一九三六年五月九日推定）が収録されており、横光の外遊が東京日日新聞社・大阪毎日新聞社の強い後押しによって可能となったことを伝えている。その点については、川村湊「文壇の野蛮人」、守屋貴嗣「文壇落葉集 解説」でも指摘されている。
- 2 『定本 横光利一全集 第十三巻』（河出書房新社、一九八二年七月）。初出は、「ドーバーを越えて——巴里通信」（『文藝春秋』一九三六年七月）の「四月廿八」。
- 3 「旅愁」は、『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』紙上を舞台に、一九三六年四月から連載開始となり、戦前には、『旅愁』第一篇（一九四〇年六月）、第二篇（一九四〇年七月）、第三篇（一九四三年二月）が、それぞれ改造社から刊行されている。
- 4 黒田大河「作品としての『歐洲紀行』——『旅愁』への助走——」（『日本近代文学』四十八集、一九九三年十月、日本近代文学会）では、『歐洲紀行』が一つの「作品」として構成されるプロセスを丁寧に跡づけている。
- 5 『読売新聞』一九三五年五月二日朝刊に掲載の「横光利一のフランス行」には、「横光利一が某社の特派員格でフランスへ行くといふ噂がある」とある。なお、ここには、「首尾よく彼の文学の故郷たるヴァレリイやジイドに会へたら（通訳入用）それこそ話の種だ」と、影響を受けた作家との面会への期待も記されていた。結果的に、ジイドに遭遇するこ

となり、そのエピソードが繰り返し語られることになる。

6 正宗白鳥は「文学者の外遊」(『読売新聞』一九三六年二月十五日夕刊)で、横光利一と武者小路実篤の外遊を「愉快に感じた」とし、横光について以下のように述べていた。「横光氏の外遊については、私は日露戦争前の島村抱月氏の洋行を連想する。あの時の抱月氏は文壇全体から希望をかけて見送られた」。藤澤桓夫「大阪日記——横光さんを迎へる——」(『文藝』一九三六年十月)では、川端康成、片岡鉄兵、大佛次郎らが神戸港で見送り、藤澤が帰朝した横光を大阪で出迎えたエピソードなどが紹介されている。

7 『東京日日新聞』以外にも、たとえば、『読売新聞』に同様の傾向を指摘することができ。『現代日本純文学の最高指標!!』という見出しの広告が、『読売新聞』一九三六年一月三十日朝刊に掲載され、二月八日朝刊には「忽ち三版 初版即日品切の処 大增刷出来」、二月二十五日朝刊には「五版出来」となる。

8 『東京日日新聞』一九三六年八月二十九日夕刊には、九月一日午後六時から日比谷公園大音楽堂で、「横光利一氏観戦談」とオリンピックの映画の上映の告知文が掲載されている。

9 これ以前にも、横光を「文学の神様」とする資料が存在する。たとえば、『雄弁』(一九三四年九月)に掲載の即羅哲「文壇噂ばなし」では、「横光利一氏は文学青年達の間『文学の神様』の如く云はれてゐる」と、文学青年のあいだで横光を「文学の神様」とすることを示す記事が存在する。なお、「文学の神様」のイメージの形成については、第六部第一章で考察した。

10 『雄弁』(一九三六年五月)に掲載された記事のタイトル「文学の神様 横光利一氏」があり、また、『文学評論』(一九三六年三月)収録の「文壇茶呑み話」には、「文学の神様横光利一も焼きが廻つたか?」と、『話』(一九三六年八月)の「噂特報 文壇の巻」には「文学の神様」も熱心な信者が多いものだ」と、それぞれ「文学の神様」という表現が用いられている。また、前掲『文藝』(一九三六年三月)掲載の、白野ペン十郎「洋行する二作家——武者小路と横光——」には、「文壇で神様になつたのは横光利一が最初である」と、「文学の神様」に類する表現が用いられている。ヨーロッパへの渡航によって、「文学の神様」のイメージが様々なメディアを通じて配信されていたことがうかがえる。

11 本章で引用した新聞で「オリムピック」となっている表記は、『歐洲紀行』を底本とする前掲『定本 横光利一全集 第十三巻』の本文では「オリンピック」となっている。これら表記のゆれは統一せず、原文のままとした。

12 芥川龍之介と大阪毎日新聞社とのかわりについては、『毎日』の3世紀——新聞が見つめた激流130年（上巻）』（毎日新聞社、二〇〇二年二月）の「芥川龍之介と毎日新聞」に詳しい。また、横光の入社にかかわったと見られる菊池寛は、芥川同様に大正時代に社員となり、その後退社し、昭和時代に入ってから顧問となる。その経緯については、『東日七十年史』（東京日日新聞社・大阪毎日新聞社、一九四一年五月）に記されている。

13 日中事変を契機に書かれた「静安寺の碑文——上海の思ひ出」（『改造』一九三七年十月）に、以下のようにある。「私に上海を見て来いと云った人は芥川龍之介氏である。氏は亡くなられた年、君は上海を見ておかねばいけないと云はれたのでその翌年上海に渡つてみた」。「静安寺の碑文」の半年ほど前に発表された「早春」（『東京朝日新聞』一九三二年三月十一日朝刊、十二日朝刊、十三日朝刊）において、「私に一番はじめ上海へ行けと教へた人は、芥川氏である」と記していた。

第七部 占領期の表現とメディア規制

——第二次世界大戦後版小説の本文と検閲

第一章 さまよえる「旅愁」の本文

——第二次世界大戦後版の成立をめぐる

第一節 「旅愁」を論じるにあたっての前提

横光利一「旅愁」には大きく分けて、新聞・雑誌初出掲載本文、戦前版単行本収録本文、戦後版単行本収録本文の三種類がある。

新聞・雑誌初出掲載本文は、一九三七年四月から『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』に連載された本文と、その後これを引き継いで『文藝春秋』『文学界』『人間』に断続的に連載された本文からなる(注1)。戦前版単行本収録本文は、改造社刊行の『旅愁 第一篇』(一九四〇年六月)、『旅愁 第二篇』(一九四〇年七月)、『旅愁 第三篇』(一九四三年二月)、戦後版単行本収録本文は、第二次世界大戦後、改造社から「改造社名作選」として刊行された『旅愁 第一篇』(一九四六年一月)、『旅愁 第二篇』(一九四六年二月)、『旅愁 第三篇』(一九四六年七月)、『旅愁 第四篇』(一九四六年七月)からなる本文である。

その後も、改造社版『横光利一全集』の第十六、十七、十八巻(一九四八年四、五、六月)、『旅愁 全』(一九五〇年十一月)など、「旅愁」の刊行は相次ぐことになるが、著者自身による表現の変更が可能なのは、以上にかかげた三種類の本文である。

「旅愁」を考察するためには、評価の如何にかかわりなく、どの本文を選択するかが重要となってくる。論の立て方次第で、初出、戦前版、戦後版のどの本文をとりあげるか、その選択が異なってくるからである。本文の選択それ自体に、論じる側の問題意識や視点が表れてくるのである。

たとえば、戦前の思想との関連から「旅愁」を分析する際に、戦後版の本文を扱うことは望ましくない。また逆に、戦後の歴史的・社会的コンテクストから「旅愁」を考察する場合、戦前の初出雑誌掲載本文ならびに戦前版の本文をとりあげることも同様に問題がある。

戦前版と戦後版のどちらの本文を『定本 横光利一全集』(河出書房新社)に収録するか長い議論があったことにもうかがえるように(注2)、「旅愁」本文の異同は、この小説ならびにこの文学者について考えるうえで欠かすことのできない重要な視点になっているのである。

『定本 横光利一全集』は、初めて単行本に収録された本文、すなわち単行本初収録の本文を採録することを前提にしていた。この原則に基づくと、戦前版『旅愁』を採用することになるが、「旅愁」の後半部分は戦前には単行本化されていない。

したがって、単行本初収録の本文を採録するという原則を貫くと、第一篇から第三篇までを戦前版とし、第四篇を戦後版として採用するしかなくなる。しかし、このようにして「旅愁」の本文を編集してしまうと、戦前版・戦後版の、それぞれ性質の異なる本文を接木することになってしまうのである。

『定本 横光利一全集』では、全集の編集委員が編集上の困難をめぐって議論を積み重ねた結果、第一篇、第二篇、第三篇が改造社刊の戦前版と、戦前に単行本に収録されていない部分については雑誌初出を例外的に採用することになった。すなわち、すべて戦前版の本文で統一、これに戦後発表された「梅瓶」を加えて全集の本文はつくられているのである。

ここには、「旅愁」成立の複雑さが反映している。したがって、「旅愁」を論じるにあつて不可欠となるこの小説の本文についての検証は、第二次世界大戦前後十年にわたって書きつがれた「旅愁」が、どのような歴史的・政治的状況のもとで生み出されたのかを問うことに直接つながってくるのである。

以上のような問題意識から、ここでは、「旅愁」の本文の研究の端緒として、第二次世界大戦後、改造社から刊行された単行本『旅愁』の成立について検討を行いたい。横光自身の発言がこの時期少ないこともあり、戦後版『旅愁』成立に関する証言はほとんどなく、戦後版の『旅愁』本文の成立の経緯について、明らかにされていないからである。

しかし、ひとりの編集者の視点から、戦後版『旅愁』がどのような状況下で生み出されたかが明らかとなる。それとともに、全集収録の「年譜」ではあまり明確とはならない一九四五年、敗戦後の横光の動向に光を当てることにもなる。ここで注目する編集者とは、木佐木勝である。中央公論社をへて、改造社に移籍した木佐木は、編集者時代の日記を残している。その膨大な記録は、大正時代から昭和時代の文学をたどるうえで、信頼しうる貴重な基礎データとなる。『木佐木日記 第四卷（昭和十九年―昭和二十三年）』（一九七五年十月、現代史出版会）に収録された戦前から戦後にかけての記録は、戦後版『旅愁』が刊行されるまでの具体的なプロセスが担当編集者の視点からたどられている。戦後版『旅愁』の成立がこれだけ克明にたどられたものは他に類例がない。

以下では、戦後版『旅愁』成立のプロセスが克明に記された木佐木日記の記述とこれに関連する情報に基づきながら、「旅愁」成立の背景について整理し、考察を進めていきたい。

第二節 戦後版『旅愁』入稿までのプロセス

第二次世界大戦後、改造社が再興を期するべく、最初に手がけることになった書物は、自社の戦前のベストセラー『旅愁』であった。戦前から継続していた改造社と横光との強い結びつきがあったことによる（注3）。改造社出版部は、「改造社名作選」として『旅愁』の第一篇、第二篇、第三篇、第四篇を次々に刊行していく。

しかし、『旅愁』の第一篇の刊行は、必ずしも順調ではなかった。これからたどっていくことで明らかとなるように、刊行は難航を極めることになる。それは、GHQ/SCAPによる検閲という言論規制があったからに他ならない。

それでは、戦後版『旅愁』が成立するまでに、どのような曲折をたどったのだろうか。まずは、入稿までのプロセスを見ていくことにしたい。

一九四五年十月二十三日、木佐木は、改造社社長・山本実彦の命を受け、『改造』復刊号への小説寄稿を横光に依頼するべく、北沢の横光邸に向かうが、山形の疎開先から戻っていなかったため、会うことはできず、二十九日に疎開先に速達を出す。『定本 横光利一全集』第十六巻収録の「年譜」には、一九四五年六月に千代夫人の郷里、山形県鶴岡市に疎開し、同月末、同県西田川郡上郷村に移転したとあるので、西田川郡上郷村に速達を出したことになる。

十一月十六日の夜、木佐木は横光利一の「旅愁」を読みはじめるが、「司令部の検閲の眼を通過できるかどうか」自信がないと日記には記している。木佐木は、単行本『旅愁』とともに、石坂洋次郎『若い人』、林芙美子『放浪記』の刊行の準備も進めるが、その理由は、この三つの小説が戦前改造社の大ヒット版であり、戦後の出版界の需要に応え、間に合う企画と考えたからであった。改造社とかわりの深い横光の、戦前のベストセラーであったこの小説には、とくに期待がかけられていた。

橋本求『日本出版販売史』（講談社、一九六四年一月）は、戦後のこの時期、「永い間読みに飢えきっていた一般大衆」が「活字になったものなら何にでもとびついた」「出せば売れた」時代であったことを指摘したうえで、以下のように述べている。

単行本では文芸ものの再刊が活発に行なわれたのも、この時期の特徴だった。新しい時代の作家も作品もまだ生まれず、読者の渇をいやすものとしては、かつての名著の再発行がいちばん手早くて確実だったからである。

「旅愁」「若い人」「放浪記」といった改造社戦前のベストセラーの刊行は、まさしくこのような状況を背景にしていたのである。

十一月十六日には「旅愁」を読みはじめ、十九日には、情報局に行き出版申請書を提出する。二十日には、神田の明和印刷に行き、条件について相談をしている。二十二日、司令部の検閲に通過するとは考えられないため、意向を聞いておくために横光宅を訪問するが、疎開先にいるため不在。二十八日の日記には、「旅愁」をあらためて読み返しながら、作者の意思を忖度すると同時に、検閲の結果について以下のように考えをめぐらせている。

その後「旅愁」については再読して、いよいよ判断に迷うばかりである。私は「旅愁」の検閲に引っかけりそうところはマークしておいて、あらためて読み直してみるのだが、読むたびに迷いは深まるばかりである。

十一月三十日、山形にいる横光からようやく承諾の手紙が届く。「年譜」によれば、十一月は、上郷村の住まいを引き払い、温海温泉寿屋に滞在していた時期にあたる。そして、翌月、横光は家族とともに上京することになるのである。

十二月五日の日記に、「昨日中に「旅愁」第一篇の原本をバラして組み指定を完了し、今日明和印刷へ行って加藤工場長に渡す」とあることから、十二月四日に入稿が完了したことがわかる。復刊の企画を立ててから、わずか一ヶ月のあいだに入稿が完了という早いペースで編集作業は進められていたのである。

第三節 『旅愁』第一篇の成立の背景

木佐木がその懸念を何度も日記に書き記していたように、検閲に通るかどうかは重大な問題であった。戦後版『旅愁』に対する検閲が行われたと考えられる一九四五年末から一九四六年初めにかけては、まだ事前検閲の時代であったからである（注4）。書き換えの具体的な箇所と理由を示されれば、それを遵守することなくして、出版は可能とならなかったのである。

だからこそ、入稿を終えてもなお、『旅愁』の、特に第一篇の出版の成否が木佐木には気がかりだった。また、修正をもとめられたときに横光がそれに応じるかどうか、木佐木にとって大きな不安となっていたのである。

しかし、当の横光からの連絡をなかなかもらえないことに困惑している様子は、日記に何度も記されている。たとえば、以下の十二月十四日の記述に見られるように、入稿を終えて

初校ゲラが出ようとする段階になっても、横光が帰京せずについて、編集の打ち合わせができないことを木佐木は嘆いていた。

かんじんの本人が一向に帰京する様子がないのでいよいよ不安になり、「シキユウゴキ キョウマツ」といってやったが、「旅愁」の初校ゲラがそろそろ出ようとするとき、私は本人と打ち合わせができず、困り切っている。

その後、連絡がとれたものの、「古いものは見る気がしない」（十二月二十一日）という理由から、校正は一任されることになる。校正刷は、十二月十八日に九十四ページ、二十日に百六十ページと、五月雨式に印刷所から届けられ、二十二日に『旅愁』第一篇は三百八十八ページで組み上がる。二十七日、序文はあと回しにしてもらうように頼み、『旅愁』第一篇の再校ゲラ二通を検閲の担当者に差出した。

そして、十二月二十八日に、工場長のところへ行き、検閲の結果が出てからの対応策を講じ、あくる一九四六年一月四日の結果を待つことになる。木佐木は、一九四五年十一月二十二日の日記に「芸術家横光利一の立場と司令部の検閲課の立場は両立しない」と記したが、検閲結果はこの予想を裏切ることはなかった。

年が明けて、一九四六年一月四日、非公式ではあるが、『旅愁』のゲラが戻された。木佐木は、「むざんにも数カ所にわたって削除の筆が入っている」そのゲラをもって、横光を訪ね、削除箇所の手当てを依頼する。

翌五日には、「はっきりとした日本語で『旅愁』の削除箇所について、正式な申し渡しをされ」、「伏せ字は絶対に許されず、削除のあとをとどめないように訂正するように念を押された」という。戦前の日本で行われていた、××などの記号を使用、あるいは空白にするなどして検閲箇所を明示する方法とは異なり、GHQ／SCAPの検閲の方法は、削除の箇所が一切明らかとならないようにその痕跡を消去する周到な方法であったのである。

このような通達を受けた直後、木佐木は横光のもとに行き、表現を改変した校正刷を受け取っている。そして、木佐木は一九四六年一月五日の日記に、横光がGHQ／SCAPの命令にしたがって表現を書き換えたことについて、以下のように記している。

横光氏は昨夜徹夜して、削除されたゲラに手を入れたと言っていたが、疲労の色は隠されなかった。相変わらずむっつりとして無表情だったが、横光利一の腹の中は私にはいたいほど感じられた。

手渡されたゲラを一見したところ、赤インキの細字で削除された行間がびっしり埋められていた。私は念のために、作者の前でゲラの赤字にひととおり眼を通したが、帰り

の電車の中でもう一度読みなおしてみた。私は救いのない気持で暗然としてしまった。同時に私は作者のみじめな気持をそこに見た。こんどの訂正ぶりは作者の変節でなくてなんであるう。そうでなければ作者の屈服以外のなものでもない。作者の誇りは今どこにあるのか。

作者の自発的な意思とはかかわりなく、検閲にしたがわなければ、作品が公表できない状況にこの時期の文学者たちは置かれていた。横光も例外ではなかった。作品を発表しないか、検閲にしたがいながら作品を発表するか、そのどちらかを選択しなければならぬ状況下で、横光は小説の表現の書き換えをもとめられたのである。

それでは、横光はどのように表現を書き換えたのだろうか。その点については、次章で検討するが、木佐木はその印象を以下のように書き記している。

改造社の戦前版「旅愁」第一篇が司令部の検閲によつて削除された部分は、全部反ヨーロッパ的な表現が問題にされた（注5）。作者はその部分を原文の精神と反対な意味の字句に置き換えた。たとえば戦前版では「長い間、日本がさまざまなことを学んだヨーロッパである。そして同時に日本がそのため絶えず屈辱を忍ばせられたヨーロッパである。」が戦前の改訂版では「長い間、日本がさまざまなことを学んだヨーロッパである。そして同時に日本がその感謝に絶えず自分を捧げて来たヨーロッパであった」となっている（注6）。

このように、「反ヨーロッパ的な表現」が「原文の精神と反対な意味の字句」に置き換えられた部分の他に、ヨーロッパの植民地主義に関する言及を消去し、ヨーロッパ、アメリカを批判していると読まれる虞のある箇所はすべて表現を書き換えている。たとえば、カフェーで日本人を追い出そうとする「アメリカ人」が「その男」に書き換えられているのもその一例である。また、「愛国心」について登場人物が語っている部分、ナシヨナリズムを肯定する言説なども削除されているのである。

横光自身がこのような表現の改変をした後、一九四六年一月七日に以下のようなプロセスをへて、印刷許可が出るに至る。

早朝、明和印刷へ回り、「旅愁」の訂正箇所の変更を依頼した。午前中待っていて組換え済みのゲラを受け取り、午後から司令部の検閲部へ行った。昨日会ったプリングスハイムに訂正済みのゲラを提出し「印刷許可」のスタンプを押してもらった。

関忠果・小林英三郎・松浦総三・大悟法進編著『雑誌『改造』の四十年 付・改造目次総覧』（光和堂、一九七七年五月）には、戦後版『旅愁』は各巻十萬部刊行され、「改造社の営

業部は、発表と同時に殺到する雑誌『改造』と『旅愁』の購読申込みの整理に悲鳴を上げねばならなかった」とある。この記述にしたがうならば、改造社の戦後最初の出版物である『旅愁』の刊行は出版の視点から見て、成功したと言えるのかもしれない。

しかし、次節で述べるように、刊行までのプロセスは決して順調ではなかった。印刷許可を得た日に、印刷会社は製作費の値上げ交渉をすると同時に、配本予定の日に十万部納入できる確実な保証がないことが伝えられ、木佐木は大きな衝撃を受けることになる。市場における好評とは裏腹に、『旅愁』第一篇刊行の舞台裏は惨憺たるものであったことが、木佐木の日記から明らかとなるのである。

第四節 刊行をめぐる様々なトラブル

一九四六年一月、横光自ら表現を書き換えた校正刷を検閲局に提出し、GHQ/SCA Pの検閲を通過したのも束の間、第四篇刊行をめぐるトラブルと印刷所の契約違反が相前後して顕在化する。改造社の再出発を飾る「改造社名作選」の『旅愁』刊行にまつわる、これから述べるこうした紆余曲折は、横光と改造社がこの時期置かれた状況を象徴的に物語っている。

『旅愁』第四篇刊行をめぐるトラブルは、一九四六年一月十五日に発覚した。横光が『旅愁』第四篇を小山書店から刊行する約束をしていたことを、木佐木は突然知らされたのである。

戦時中に改造社が廃業していた一九四五年五月に刊行の約束を取り交わし、手渡した原稿はすでに凸版印刷株式会社で組みあがっており、小山書店からの刊行が予定されていた。木佐木はすぐに横光に面会し事実の確認をもとめ、小山書店と交渉を重ね、ようやく改造社から刊行されることになった。

このような経緯があったため、第四篇のみ、奥付の印刷所が明和印刷株式会社から凸版印刷株式会社に変更となっている。使用されている紙や印刷が第三篇以前とは異なっているのも、おそらくこれとかかわる。また、第四篇の「後記」に、横光自身によって以下のように、事態の簡単な経緯の説明と小山書店への謝辞が述べられているのは、そのためである。

昭和十九年の八月廿九日に、小山書店から第四篇発行の約束をしたが、二十年に焼失し発行不能になったことがある。終戦後、再び同店の奨めに随ひ発行準備中、改造社の復興も同時になった。すべては改造廃社中のこととして、一二三篇発行の部は、日の目

を見ることもなからうと思つてゐた折である。この度、本篇を改造社出版部の厚意に加へ得たことは、小山書店の寛大さによること多大、深く謝するとともに、四散の厄にあふべき難行の旅愁も、やうやく行路を一つに集め得られ、全篇に出没する諸人物も、これだけで渡る荒海の和らぎも感じたことと察せられる。進むべし。

作者誌

第四篇刊行に際しては、他にもトラブルが発生していた。一九四六年七月一日に『旅愁』第四篇は校了となつたが、七月二十九日に表紙の紙が入っていないことが、印刷所からの連絡で判明したのである。第四篇の奥付には、「昭和二十一年七月二五日 印刷 昭和二十一年七月三〇日 発行」とあることから、トラブルが発生した時点では一刻の猶予もなかつたものと思われる。木佐木はこのトラブルに関しても、善後策を講じることであらうじてこの窮地を乗り切つたのである。

一方、印刷所の契約違反は、一九四六年一月二十一日に判明した。この日の木佐木の日記には、以下のように記されている。

「旅愁」第一篇は「日記」の納入期限の二十日までに十万部というのが五万部となり、さらにその五万部も二十日の期限が二十五日に延ばされ、明和印刷の出力が猫の眼玉のように変わってきたが、二十日の昨日になつても、ついに一部も納入できなかつたことが今日になつて分かつた。

『旅愁』第一篇の奥付には、「昭和二十一年一月一六日 印刷 昭和二十一年一月二〇日 発行」とあることから、木佐木は発行日の翌日に、『旅愁』第一篇が刊行されていなかったことを知つたことになる。木佐木の日記には、一月二十日までには一冊も納入されず、翌二十一日になつて、ようやく八千五百部だけ納められたことが記録されている。

しかし、二月四日になつても、第一篇すべてが刷り上つていなかったという。このような状況だったため、一月二十五日には、『若い人』『放浪記』の原稿は返却してもらい、『旅愁』だけは作業を進行してもらうことにしたのである。

また、印刷の技術もよくなかつたこともあつて、横光の書物の装丁や連載小説の挿絵を手がけた佐野繁次郎の表紙絵も精彩を欠いていた。横光は表紙絵の赤い配色が気に入らなかつたことが木佐木の日記には記されている。おそらくそのことにより、『旅愁』第三、四篇の表紙が黄色に変更されたことが推測される。

『旅愁』の成立についてはもちろんのこと、改造社から刊行開始となる『横光利一全集』刊行の経緯、横光死去の前後の記録など、ここで言及した以外にも、木佐木の日記には横光

にかかわる重要な記述が少なからず見受けられる。

一九四八年十二月三十日、改造社の山本社長から横光死去の報がもたらされた翌日、山本は以前に話題にした『横光利一全集』刊行の交渉を、木佐木に託す。社命とはいえ、横光の死後、すぐに全集刊行の話を遺族にしなければならない戸惑いを木佐木は日記のなかで吐露している。しかし、この直後から、新潮社とのあいだに、全集刊行の争奪戦が繰り広げられることになる。

一月十日、新潮社が印税を一割八分と切りだしたという情報が届き、山本は印税を二割出すことを決め（二月七日の全集刊行の打ち合わせで、川端が印税二割では出版が成立するはずがないから、一分を全集編集費にまわすことを提案する）、二月二日、正式に改造社から刊行されることが決定する。

二月二十一日、改造社では『横光利一全集』刊行のための、第一回小委員会が開催され、配本「旅愁」第一回に決定、司令部検閲済の本文が役立つことになる。三月五日には、川端の意向もあつて装丁が安井曾太郎に決まり、内容見本作成のことなど、全集の編集は進行する。五月十一日の日記には、全集編集委員のあいだに出た横光利一賞設定の話が急遽決定し、改造社の最大の企画であった『横光利一全集』刊行と呼応するように、一九四九年には横光利一賞が設定された経緯が記録されている。

「旅愁」との関連において、戦後はじめて刊行された『横光利一全集』が重要なのは、ここに収録された「旅愁」の本文が、GHQ/SCAPの検閲によって改変したものだっただけからである。これは、「旅愁」が全集の目玉であったことと不可分である。全集が刊行開始となり、「旅愁」収録の巻が最初の配本となった一九四八年は、まだ検閲が行われていた時期にあたり、それによって表現を書き換えた本文を採用する以外には、選択の余地がなかったからである。

しかし、改造社の経営が思わしくなく、一九四八年四月から刊行開始となった全集も、一九五一年三月、二十三巻で中絶となってしまふ。雑誌『改造』は一九五五年二月号をもって終刊となり、改造社は三十六年の歴史を閉じたのである。

第五節 「旅愁」本文再検討の重要性

以上、戦後版『旅愁』の成立の背景を、編集者の日記の詳細な記述を手がかりにたどってきた。それにより、横光が戦後版『旅愁』で、自発的に戦前版の本文の改変を行ったのでは

なく、GHQ/SCAPの検閲による指示を受けて、本文の書き換えを行っていたことが明確となった。そして、戦後版『旅愁』成立の背景が、担当編集者の視点から鮮やかに浮かび上がってきた。また、それと同時に、戦後版の本文の成立する一九四五年後半期の横光の動向が、担当編集者の視点から克明に映し出され、年譜の空白期を少なからず埋めることにもなったのである。

次章では、ここでの成果を踏まえて、GHQ/SCAPが具体的にどのような指示を出し、それに対して横光がどのように応じたかを考察していくことが必要となる。そこには、横光利一がGHQ/SCAPの厳しい検閲の下で、具体的にどのような本文を書き換えたかをたどることができるだろう。

現在、もつとも手に入れやすい「旅愁」のひとつである、講談社文芸文庫版『旅愁 上・下』（一九九八年十一月、十二月）が、GHQ/SCAPの検閲による加筆・修正した本文『旅愁 全』（改造社、一九五〇年十一月）を採用していることを想起するとき、この小説の本文の検証がより重要な意味をもつように思われてくるのである。

注

1 「旅愁」の第五篇は、『文藝春秋』に三回（一九四四年六月、十月、一九四五年一月）、「梅瓶」として『人間』（一九四六年四月）に掲載された。しかし、執筆中断のため、「旅愁」の第五篇は完結しなかった。

2 篠田一士、前田愛、栗坪良樹「共同討議『旅愁』の意味」（『国文学 解釈と鑑賞』四十八号十三卷、至文堂、一九八三年十月）において、栗坪氏が全集編集に際しての経緯について発言している。

3 第三部第四章で、改造社と横光の強い結びつきについては考察した。

4 山本武利『占領期メディア分析』（法政大学出版社、一九九六年三月）の「第二部 GHQのメディア政策 第一章 メディア検閲、没収 第一節 事前検閲から事後検閲へ」によれば、一九四五年十月二十九日から東京の出版社の書籍や雑誌が部分的ではあるが、事前検閲の対象に組み入れられたとある。なお、「CIS-2498」のデータには、一九四五年十二月に刊行された書籍の事前検閲の数は二百七十六で、事後検閲はない。翌一九四六年一月に入って、ようやく、事前検閲の数は三百二十三で、事後検閲は三十五となる。

5 松浦総三『増補決定版 占領下の言論弾圧』（一九七四年一月、現代ジャーナリズム出版会）も、以下のように、横光が全く逆の意味に書き換えたことについて言及している。

「私の働いていた改造社の経験によると、横光利一の『旅愁』は百カ所以上カットされた。文芸評論家山本健吉は「カットされたが、たいしたことはなかった」（『昭和文学全集』）「横光利一」と書いているが、事実は横光利一自身の手によって意味が逆に書きかえられたところさえあった」と述べている。

6 戦前版『旅愁』の「ヨーロッパである」の部分は、戦後版の本文と同様に、「ヨーロッパであった」である。

第二章 第二次世界大戦後版『旅愁』第一篇の検閲と表現

第一節 戦後版『旅愁』の成立をめぐる

GHQ/SCAPのもとで、一九四五年九月に開始され一九四九年末に終了した、民間検閲局CCD (Civil Censorship Detachment) の検閲によって、小説家はどのようにして自作の表現を書き換えざるを得なかったかのだろうか。

GHQ/SCAPの検閲といっても、媒体や時期が変わればそのあり方にも差異が出てくる。また、事前検閲か事後検閲かで検閲のあり方は大きく異なってくる。一方、検閲指示を受けた側の作家の対応も、その資質によって、その人が置かれた状況によって違いがあり、一様であることはない。

したがって、どの時期の検閲であるのか、そしてその検閲に作家がどのように対応したのか、両者の相互関係から検閲の個別的な局面を考察していくことが重要となる。第二次世界大戦後日本の言論統制の様相を明らかにするためには、こうした個別的なケースの検証が必要不可欠な作業となってくるのである。

このような問題意識から、大正時代後期から昭和時代前期にかけて活躍した作家、横光利一をケースに考察を試みたい。GHQ/SCAPとの関連から、彼の小説のなかでもっとも重要となるのは、第二次世界大戦前から戦後にかけて執筆された長篇小説「旅愁」（一九三七～四六年）と、敗戦後に創作され遺作となった短篇小説「微笑」（『人間』一九四八年一月）（注1）である。本章でとりあげるのは「旅愁」である。

「旅愁」は、一九三七年四月から『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』に連載され、その後これを引き継いで雑誌『文藝春秋』『文学界』『人間』に断続的に連載されている。単行本については、戦前に改造社刊行の『旅愁 第一篇』（一九四〇年六月）、『旅愁 第二篇』（一九四〇年七月）、『旅愁 第三篇』（一九四三年二月）の三冊が刊行されている。戦後には、同じく改造社から「改造社名作選」として、『旅愁 第一篇』（一九四六年一月）、『旅愁 第二篇』（一九四六年二月）、『旅愁 第三篇』（一九四六年六月）、『旅愁 第四篇』（一九四六年

七月)の四冊が刊行されている。

その後も、改造社版『横光利一全集』第十六、十七、十八巻(一九四八年四、五、六月)、『旅愁 全』(一九五〇年十一月)などが刊行されたが、これらは作者没後のものである。したがって、作者による表現の書き換えで異同が発生するのは、新聞・雑誌初出本文、戦前版単行本文、戦後版単行本文の三種類のあいだにおいてである。

そのなかで特に考察の対象にしたのは、「改造社名作選」として刊行された、いわゆる戦後版『旅愁』である。この小説は西洋と日本の相克を、戦前から戦中、戦後にかけて執筆したものだっただけに、GHQ/SCAPの検閲に抵触する表現が少なからず見られる。そして、これから述べていくように、戦後版『旅愁』刊行に際して、検閲のため作者自ら表現の書き換えを行っていたのである。

ここでは第一篇に焦点をしばって考察を行うことにする。『旅愁』第一篇は、舞台がヨーロッパであることもあり、欧米に言及しているところが少なからず見られ、その部分の改変に検閲の特色が表れているからである。

また、戦後版『旅愁』第一篇は特に、横光が表現を書き換えた具体的な日時と状況が、担当編集者の視点から明らかとなる稀有な例でもある。担当編集者の木佐木勝はこのときの状況を日記に克明に記録しており、それが、『木佐木日記 第四巻(昭和十九年—昭和二十三年)』(一九七五年十月、現代史出版社)で確認することが可能となるのである。

以下では、この『木佐木日記』により戦後版『旅愁』成立をめぐる事実関係を押えた後、『旅愁』第一篇の書き換えられた具体的な表現について考察を行っていききたい。

第二節 戦後版『旅愁』とGHQ/SCAPの検閲

『木佐木日記』の記述を辿っていくと、『旅愁』戦前版と戦後版のあいだの異同がGHQ/SCAPの検閲によるものであることと、横光自身によって表現が改変されるまでのプロセスが明らかとなってくる。

改造社刊行の戦後版『旅愁』は、木佐木によって一九四五年十一月中旬に発案され、翌一九四六年一月中旬刊行予定という、企画から刊行までわずか二ヶ月という短期間で計画されている。それは、この小説が戦前改造社の大ヒット商品であり、戦後の出版界の需要に応え、間に合う企画と考えたからであった。他に、石坂洋次郎『若い人』、林芙美子『放浪記』の刊行の準備も並行して進められたが、横光利一が「文学の神様」とたたえられ(注2)、改

造社と密接なつながりがあったことから（注3）、戦後出版社再興に際して最初の単行本として選ばれたのがこの小説だったのである。

企画から刊行まで短期間であったこともあり、編集の作業もスピーディーであった。十二月四日に入稿が完了、二十二日に『旅愁』第一篇が組み上がり、二十七日にはゲラ二通をGHQ/SCAPの検閲担当者に提出している。

検閲の期間も短期間であった。二十七日に提出したゲラが、そして、あくる一九四六年の一月四日には非公式にゲラが戻されている。木佐木は、「数カ所にわたって削除の筆が入っていた」そのゲラをもって横光を訪ね、削除箇所の手当てを依頼する。翌五日には、「はっきりとした日本語で『旅愁』の削除箇所について、正式な申し渡しをされ」、「伏せ字は絶対に許されず、削除のあとをどめぬように訂正するように念を押された」という。年末年始をさんでいたにもかかわらず、わずか一週間で検閲の結果が出たのであった。

山本武利は検閲の結果を、すべて禁止となる場合（suppress）、一部削除となる場合（deleted）、不問に付される場合（pass）、判断が留保される場合（hold）の四つに整理したが（注4）、戦後版『旅愁』のケースは、二番目の一部削除となる場合（deleted）にあたる。

戦前の日本で行われていた、××などの記号を使用して、あるいは空白にするなどして検閲箇所を明示する方法とは異なり、GHQ/SCAPの検閲の方法は、削除箇所が明示的にならないようにその痕跡を消去する周到な方法が要求された。戦後版『旅愁』の場合も例外ではなく、木佐木は、痕跡を残さない訂正を迫られたのである。

このような通達を受けた直後、木佐木は横光のもとに行き、表現を書き換えた校正刷を受け取っている。それが検閲による具体的な指示によることは、木佐木の日記が伝えている。

木佐木は一九四六年一月五日の日記に、横光が徹夜をし、GHQ/SCAPの指示により表現を書き換えた、「赤インキの細字で削除された行間がびっしり埋められていた」ゲラを受け取ったことを記録している。この記録にしたがうならば、横光は一月四日の夜から五日の明け方にかけて表現の変更を行ったことになる。

しかし、作者の自発的な意思とはかかわりなく、検閲にしたがわなければ、作品が公表できない状況に横光は置かれていた。木佐木が一九四五年十一月二十二日に記したように、「芸術家横光利一の立場と司令部の検閲課の立場は両立しない」。作品を発表しないか、検閲にしたがいがら作品を発表するか、そのどちらかを選択しなければならぬなかで、横光は『旅愁』第一篇の表現の変更を行ったのである。

第三節 『旅愁』第一篇の表現の改変をめぐる

『旅愁』第一篇の本文の異同を考察するには、厳密には、GHQ/SCAP検閲の具体的な指示と、横光自らが表現を書き換えた校正刷を検討する必要がある。しかし現段階では、その資料の確認ができていないことから、以下のような手続きを踏んで考察を行うことにする。

まずここでは、『定本 横光利一全集』第九巻「編集ノート」(注5)にある、戦前版本文と戦後版本文の対照表を参考にし、さらに慎重を期して、戦前版本文と戦後版本文の校合を行う。その結果、字体やミスと考えられる箇所を除いて、大幅な改変箇所が確定してくる。「編集ノート」にある主な異同が、横光による表現の改変箇所と考えられるだろう。

つづいて、この主な異同と、木佐木の日記の記述とを参照する。木佐木の日記には、『旅愁』第一篇の表現の改変箇所の頁数とそれについてのコメントがあり参考になるからである。この手続きを通じて、『旅愁』第一篇の主な異同が、木佐木の日記の記録と重なってくることがわかってくる。

厳密には、本文をつくる際に介在する編集者や校正者、印刷所の植字工についても考慮しなければならない。しかし、これから検討していく箇所については、いま言及した三つの資料による確認が可能などころであり、木佐木が横光自身による書き換えであると述べていた箇所にあたる。

このことから、戦前版と戦後版の本文のすべてとは断言はできないにしても、両者の間に見られる主な異同は、横光自身の書き換えによるものと判断できる。GHQ/SCAPの検閲による本文の改変の詳細については、あらためて検討する余地を残しているものの、『旅愁』第一篇の主な異同を検討することで、作者自身によって書き換えられるプロセスをたどることが可能となるのである。

それでは、横光は実際にどのように表現を改変したのであろうか。

もつとも目につくのは、木佐木が日記のなかで指摘するように、ヨーロッパについて言及した箇所の改変である。「そのため絶えず屈辱を忍ばせられたヨーロッパである」が「その感謝に絶えず自分を捧げて来たヨーロッパである」と書き換えられている点を例示しながら、「反ヨーロッパ的な表現」が「原文の精神と反対な意味の字句」に改変されていることを木佐木は指摘している(注6)。

この文の直前には、「何となく、戦場に出て行く兵士の気持ちに似てゐるやうに思つた」という一文があり、その後も、ヨーロッパとの対比を強く意識し、これに対抗しようとする主人公の矢代の意識を戦争の比喻によつて表現する箇所が散見される。

この部分は、GHQ/SCAP検閲の施行令にあたるキーログ (Key Log) (注7) 第一項「直接、間接いずれにせよ、マッカーサー元帥、SCAP、占領軍、連合軍部隊、連合国にいささかなりとも言及したものに抵触するため、表現を書き換えざるを得なかつたと考えられる。

ヨーロッパを舞台とする『旅愁』第一篇では、ヨーロッパについての言及がなくては、小説は成立しない。したがつて、ヨーロッパという言葉自体を削除することは難しい。また、「ヨーロッパ」が個別の国でないことから、「連合国にいささかなりとも言及したものと」というキーログには抵触しないと判断したためか、この部分を削除することなく、ヨーロッパについて否定的な言及した表現を書き換えたとも考えられる。

他にも、これと同様な傾向による表現の変更は散見される。たとえば、医者との会話における商務官のセリフ「何が詭弁だ。万国共通の論理といふやうな立派なもので、ヨーロッパ人はいつでも僕らを誤魔化して来たぢやないか」を、「何が詭弁だ。万国共通の論理といふ風な、立派なものがあるなら、僕だつて自分をひとつ、そ奴で縛つてみたいよ」と、ヨーロッパを批判した表現の書き換えがそれである。ここでは、「ヨーロッパ人はいつでも僕らを誤魔化して来た」というヨーロッパ人を否定的に語る部分が検閲のコードに抵触するため、この部分を削除するように表現の変更がなされている。

もちろん、ヨーロッパに言及した部分だけが書き換えられているのではない。アメリカに言及した部分についても同様である。たとえば、パリのカフェーの場面で日本人を追い出すとする「アメリカ人」が、「その男」に書き換えられているところにそれがうかがえる。

「連合国にいささかなりとも言及したものと」という点に該当するということで削除されたと考えられるこの部分については、「アメリカ人」を「その男」と国籍を不明にすることで対応したのである。

しかし、このような表現の変更の傾向は確かに認められるものの、次に明らかにしていくように、書き換えられた箇所は、必ずしも「反ヨーロッパ的な表現」に限定されているだけではない。また、その方法も、「原文の精神と反対な意味の字句」に書き換えられたところばかりではない。表現の変更箇所と方法は一樣ではなく、書き換えられた部分を詳細に検討してみると、いくつかの傾向と特色が抽出できるように思われるのである。

第四節 書き換えられた表現の特徴

GHQ/SCAPの命令により削除しなければならぬ箇所についての指示はあるにしても、表現を書き換えるにあたって、どのような表現を選択するかはについて作者に委ねられる。したがって、検閲による強制的な削除であるにしても、機械的で画一的な表現の書き換えとはならず、改変の際には、作者の個性や意図が反映されることになる。

『旅愁』第一篇についても、「反ヨーロッパ的な表現」が「原文の精神と反対な意味の字句」に改変された、というだけでは説明がつかない部分がある。他にも、重要な表現の書き換えがある。

たとえば、連合軍の植民地主義に言及した部分の表現の改変がそれである。次の引用にそれがうかがえる。前者が戦前版、後者が戦後版の本文である。

しかし、われわれがヨーロッパ、ヨーロッパと騒ぐのは、これは結局はヨーロッパの植民地を守護してやつてゐるやうなものだね。植民地を沢山抱きかかへてゐて、平和平和と云つたつて、そんなことが通るもんぢやない。それを通さうとする常識が、こりや、やつと今ごろ腐りかかつて来たのだ。

しかし、われわれがヨーロッパ、ヨーロッパと騒いで来たのは、騒いだ理由はたしかにあつたね。いつたい自分の国を善くしたいと思ふのは人情の常として、誰にでもあつてものだが、騒ぎすぎると、次ぎには要らざる人情まで出て来るのが、それが恐いよ。

登場人物の商務官が「ヨーロッパの植民地」主義について言及し、これを批判したこの部分では、ヨーロッパの植民地主義に関する言及が削除されている。それと同時に、「自分の国を善くしたいと思ふのは人情の常」と、「人情」などの言葉を用いた、一般論・抽象論に議論を置き換えている点に特徴がある。これを受けた医者セリフ、「それやね、かうなつたら、もう関税を撤廃するか、植民地を公平に分割する以外に平和の方法はないんだよ」という部分についても、植民地に関する見解をすべて削除し、同じ文脈のなかで医者が「人情」「仁術」について語るセリフに書き換えられている。

これに類似する改変は他にも見られる。すなわち、「こんなに東洋人が軽蔑されてゐて、こんなに植民地を植ゑつけられて、なほその上に彼らの知性を守ることが唯一のヒューマニズムの道なら、それなら、東洋のヒューマニズムはどこへ行つたのだ」という箇所が、以下

のように書き換えられている部分にも、ヨーロッパの植民地主義に関する言及の改変が認められるだろう。

しかし、僕らの東洋にだってヒューマニズムはあるよ。ちやんとあるよ。ところが、この西洋のヒューマニズムとはちと違ふ。どっちが善いかは今云ひたくはないが、違ふなら接近させるためだつて、僕らは少しは自分を考へねばならぬさ。自分をね。日本をね。

東洋人が蔑視され、「植民地」主義を東洋人に押し付けるヨーロッパを批判しているこの引用部分でも、「植民地」という表現は削除されている。そして、その内実が示されないまま、西洋と東洋の双方にある「ヒューマニズム」の差異に言及しつつ、価値判断を保留する表現に書き換えることで、検閲をクリアしようとしている。

いま述べた二つの例に共通するのは、「植民地」という言葉が削除されている点であり、日本としての、あるいはアジアとしての「人情」や「ヒューマニズム」を主張しようとしている点である。しかし一方で、登場人物がヨーロッパを否定的に語っている部分が、「人情」についてなど、抽象的な内容に書き換えられることで、「旅愁」に特徴的なヨーロッパと日本との対立点が曖昧になってしまうことになる。

他に、ナショナリズムに関連する表現の改変もあげられる。「しかし、僕はどんなに世の中がひねくれたつてかまはない、日本だけは滅んでくれちや困るとひそかに思ふのだ。これを君は愛国心と云ふかもしれないが……」という箇所が、「しかし、僕はどんなに世の中がひねくれたつてかまはないが、たつた一つの心だけ失つちや困ると思ふものがあるんだよ。それさへあれば善いといふものが、——ね……」と改変されている部分がそれである。おそらくこの部分は、「日本だけは滅んでくれちや困る」という、あるいは「愛国心」という表現がナショナリズムにかかわると見なされたため、書き換えを要求されたものと考えられるのである。

この直後に出てくる、「大神に捧げまつらん馬曳きて峠を行けば月冴ゆるなり」という歌が、「父母と語る長夜の爐の傍に牛の飼麦はよく煮えてをり」に置き換えられているのも、ナショナリズムにかかわる「大神」という表現を削除しなければならないためである。ただし、岡松和夫（注8）が指摘するように、この歌が入れ替えられているにもかかわらず、第四篇に再び出てくる同じ歌については、「大神」を「おん前」と初句だけを書き換えているだけである。したがって、検閲における改変は必ずしも一貫していたわけではない。

以上のように、ヨーロッパの植民地主義に関する言及を消去し、ヨーロッパ、アメリカを批判していると読まれる虞のある箇所はすべて改変され、西洋と東洋の対立点を曖昧にする

と同時に、「人情」「ヒューマニズム」「心」という普遍的な問題に置換しようとしたことが明らかとなる。そしてそれと同時に、「愛国心」について登場人物が語っている部分や、ナショナリズムを肯定する言説なども削除されている。しかしここでも、前掲の「人情」の場合と同様に、「一つの心」という情緒的で曖昧な言葉に置き換えられるという特色が見られた。戦後版『旅愁』第一篇における表現の書き換えには、強いられた改変ではあるにしても、そこには、限られた範囲で横光の主張が示そうとしたその痕跡はうかがえるのである。

第五節 占領期刊行書物のさらなる調査に向けて

これまでの考察から、横光が戦後版『旅愁』第一篇で、自発的に戦前版の本文の書き換えを行ったのではなく、GHQ/SCAPの検閲による具体的な指示を受けて、どのような本文の改変を行っていたか、その一端が明らかになった。ここでたどってきた表現の書き換えは、『旅愁』第一篇全体からすれば、大幅なものとは言えないかもしれない。しかし、表現が書き換えられたことで、『旅愁』第一篇の印象が異なることが、具体的な考察から明確となった。また、それは小説だけにとどまるものではなく、作者である横光のイメージにも関与してくることが想像される。「旅愁」はもとより、「微笑」「夜の靴」などの作品で、横光が戦前・戦前からの連続性にこだわっていたことが明らかとなるが、それだけに、これまで考察してきたような表現の改変は、たとえそれがGHQ/SCAPの検閲によるものだとしても、この作家にとって大きなマイナスとなったと考えられるからである。

なお、今後の課題としては、これまでの成果を踏まえて、第二篇以降、『旅愁』全篇にわたる表現の改変についての検討がある。その際、より厳密な本文の検討のためには、GHQ/SCAPの検閲が如何なる指示をしたかを調査したうえで、横光による表現の改変の意味をあらためて考察する必要がある。それにより、GHQ/SCAPの厳しい検閲の下で、横光が具体的にどのような本文を書き換えたかを、より詳細にたどることが可能となるからである。

あわせて、編集者が行ったという校正についても検証することが望ましい。なぜなら、ここで検証した本文の異同のなかで、横光自身によるものか、校正を担当した編集者によるものか、判別がつかない箇所を検討の余地は残されているからである。単行本『旅愁』本文の異同のなかには、横光自身が書き換えたところなのか、編集者が戦後版本文に組み替える際に、あるいは校正の際に発生したものなのか現時点で厳密には区別がつかない。さらな

る調査をへたうえて、あらためて本文の検証をする必要があるゆえんである。検閲システムと著作者ならびにその著作のなかたちとなり、実際にメディアの編集に編集者がどのように関わったかは、検閲の問題を考えるうえで重要な視点となるであろう。

また、「旅愁」を戦後に批判したその批評が、どの本文に基づいたかについても検討課題となってくる。戦前と戦後の「旅愁」では、検閲によって重要な部分が異なっているからである。第二次世界大戦後、杉浦明平「横光利一論——「旅愁」をめぐる——」、『文藝』一九四七年十一月）をはじめ、この小説が主にナショナリズムとのかかわりから厳しく指弾された。その批判が戦後版の本文を読んだものなのか、それとも戦前の本文を読んだときの印象に基づくものなのかによって、その意味は大きく異なってくるのである。

いかなる作家の本文であろうと疎かにすることはできないが、改稿を繰り返す横光の場合には、特にそのような傾向が強い。ましてや、「旅愁」という小説は、歴史の大きなうねりのなかで書き継がれ、そして、GHQ/SCAPの検閲表現が改変された小説であるだけに、本文の検証がより重要な意味を帯びてくるのである。

次章では、横光の遺作とされる「微笑」をとりあげ、この小説にうかがえるGHQ/SCAPの検閲の痕跡に検討を加えることで、占領期の横光の小説における表現と検閲について考察を重ねていくことにしたい。

注

1 「微笑」におけるGHQ/SCAPの検閲については、第七部第三章で考察した。

2 保昌正夫「可哀そうだった「文学の神様」——『横光利一全集』補巻を編んで」、『毎日新聞』一九九九年十二月八日）が以下に的確に整理しているように、志賀直哉を「小説の神様」と、横光を「文学の神様」とする見方が今日においても継続している。「志賀直哉は「小説の神様」といわれ、横光利一は「文学の神様」といわれた。「小説の神様」には名作「小僧の神様」が作用しているかもしれない。「文学の神様」には信者をたくさんもつ作家の姿をヤユ的にとらえた印象がある」。保昌正夫「文学の神様」横光利一——「機械」から「旅愁」へ、「微笑」まで」、『横光利一——菊池寛・川端康成の周辺』一九九九年一、二月、笠間書院）にも、同様の指摘がある。

しかし、木佐木の日記では、「社長は現在の横光利一の心境に全く無関心らしく、いまでも戦前の、「小説の神様」横光利一の人気を信じているらしいが、それを知ったら作者も迷惑するだろう。」（一九四六年二月二十七日）のように、横光のことを「小説の神様」

と称している。木佐木以外にも、横光を「小説の神様」とする用例は少なからず見られる。作家の神話作用を考えるうえで興味深いこの呼称の揺れについては、終章で考察した。

3 改造社と横光利一との強い結びつきについては、第三部第四章で考察した。

4 山本武利「占領下のメディア検閲とプランゲ文庫」（『文学』四巻五号、二〇〇三年九月、岩波書店）

5 栗坪良樹「編集ノート」『定本 横光利一全集』第九卷（一九八二年三月、河出書房新社）

6 松浦総三『増補決定版 占領下の言論弾圧』（一九七四年一月、現代ジャーナリズム出版会）も、以下のように、横光が全く逆の意味に書き換えたことについて言及している。「私の働いていた改造社の経験によると、横光利一の「旅愁」は百カ所以上カットされた。

文芸評論家山本健吉は「カットされたが、たいしたことはなかった」（『昭和文学全集』「横光利一」と書いているが、事実は横光利一自身の手によって意味が逆に書きかえられたところさえあった」と述べている。

7 山本武利『占領期メディア分析』（法政大学出版社、一九九六年三月）にキーログの全文が掲載されており、本章ではこれを参照した。

8 岡松和夫『「旅愁」の改作』（『定本 横光利一全集 月報11』、河出書房新社、一九八二年五月）はこの点に注目し、「小手先の修正という印象を避けることができな」としている。

第三章 引き裂かれた本文

——「微笑」と事後検閲における編集者の自主規制

第一節 「微笑」の成立をめぐる

第二次世界大戦後日本の占領下の言説空間について考える際に、GHQ/SCAPの検閲が、いかにメディアを規制していたかを明らかにするとともに、その規制が波及することで生起する個々の状況を探ることも重要である。本章で検討したいのは、検閲システムと著作者ならびにその著作のなかたちとなり、実際にメディアの編集に編集者がどのように関わったか、という点である。メディア研究の成果を参照しつつ文学の研究で検討されることになるのは、おそらく、この相関関係をめぐる様々な具体的な局面である。GHQ/SCAPの検閲という政治的圧力のもとで、編集者あるいはメディアがこれにどのように対応し、そしてどのような本文が編集されていたかを個々に検討することで、占領期日本における様々な齟齬と矛盾を内包した検閲の一面があぶり出されることになるであろう。

このようなアプローチとするため、ここでとりあげるのは、横光利一の最晩年の三人称短篇小説「微笑」（『人間』一九四八年一月号）である。「微笑」は、本土空襲間近の第二次世界大戦中の日本で、主人公の梶が交流のあった青年・栖方のことを敗戦後に回想する物語内容をもつ、横光の戦後の代表作とされる小説である（注1）。栖方は数学の天才で、アインシュタインの相対性理論の誤謬を正す論文で学位を授与された二十一歳の気鋭研究者であり、その才能を軍部に見込まれ、日本の劣勢を挽回するべく秘密裏に新兵器の開発に取り組む人物として表象されている。

しかしここでは、小説の具体的な分析を行うのではなく、横光が亡くなる少し前に、担当編集者に「この小説のことは全部あなたにまかせます」と述べ、全面的な信頼を寄せて託したという（注2）遺作「微笑」本文が、GHQ/SCAPの検閲のもとでどのように削除されたかを検証することにある。この小説の脱稿から発表までの時期は、事前検閲から事後検閲への移行期にあたり、このシステムの大きな転換が「微笑」本文にも影を落としていたことが予想されるのである。

本章では、鎌倉文庫刊行の文芸雑誌『人間』とGHQ/SCAPの検閲のかかわりについて

派刊行物の一つ」に数えられていたことがわかる。また、以下に引用する「一般的特徴」の項目には、この雑誌に関する評価も記されており、検閲する側からも有力な文芸誌と見られていたことがうかがえる。

『人間』は代表的文芸誌の一つに数えられる。同誌は記事の公平さ、とりあげられるテーマの水準の高さで大きな評価を得ている。雑誌人気調査を行った東京の『毎日新聞』によると、同誌は総合雑誌で男女の第五位、文芸、美術雑誌で書店の第一位にある。文芸の記事が硬いため、同誌の読者は教育のある階層にあると思われる。

このような評価を得ていた『人間』の編集長を創刊から廃刊まで一貫してつとめたのが、木村徳三であった。木村は戦前、改造社から刊行されていた文芸雑誌『文藝』の編集に携わっており、経験豊富な文芸誌の編集者であった。木村は戦時中、滋賀県に疎開し奈良県にある養徳社に勤務していたが、終戦後まもなく、鎌倉文庫から雑誌を出すにあたって、彼の能力に期待する川端康成によって東京に呼び寄せられ、雑誌編集を託されたのであった。そして、刊行されたのが『人間』であった。

木村は後年、自らの編集者としての足跡を回顧した著書のなかで（注4）、『人間』発刊の動機について「文学・思想・芸術を総合する一種の文化雑誌的な文芸雑誌の実現を意図した」と述べている。後述するように、『人間』創刊時であった検閲の具体的事例についても、検閲官とのやりとりを含めて克明に記録している。その記録は、事前検閲から事後検閲への転換期に浮かび上がるGHQ/SCAPの検閲の特色と問題点を検証するうえで重要な情報を提供してくれる。この木村の証言を参照しながら、つづいて、『人間』に表れた検閲の具体的なケースを検討していくことにする。

第三節 『人間』創刊号に見る事前検閲の痕跡

『人間』の創刊された一九四六年一月は、検閲官が雑誌刊行前に検閲を行う、いわゆる事前検閲の時期にあっていた。検閲官が校正刷に目を通し、収録作品の掲載の是非、あるいは削除・修正部分の指摘などの通達を出版社側に行い、通達を受けた出版社側は短期間のあいだに対応をしなければならなかった。GHQ/SCAPの検閲が開始されたばかりの時期には、相互に手探りの段階にあっただけのため、検閲者・被検閲者の双方に様々な不慣れた対応があったことが想像される。事実、『人間』の創刊号においても、そのような興味深い事例が見られたのである。

その事例については、『人間』編集長の木村徳三の証言に詳しい（注5）。木村は創刊号の校正刷を内幸町のNHK会館にあったCIEに提出したと述べている。しかし、これは出版の検閲を担当していたCCDであると思われる。その二三日後には検閲終了の報知があり、校正刷を受け取りに出向いたが、小宮豊隆「印刷されなかつた原稿」、今日出海「故里村欣三君のこと」の掲載不許可の通達を受けることになった。

五篇の感想文からなる小宮の文章は、東京大空襲、日本上陸作戦について触れた一篇すべてが占領軍批判となるため、一方、今が執筆した里村の追悼文は、「敵軍」と書かれた部分が戦後日本にあつては不適切であるという理由から、それぞれ削除を余儀なくされる。これらの通達を受けた後、編集長は待機中の印刷所にかけて、小宮の文章については鉛版を三ページ分つづし、今の文章については数箇所を削って空白にしたのち印刷にまわし、かろうじて『人間』創刊号は刊行に至つたというのである。

とりわけ、小宮豊隆のケースは、注目に値する珍しい事例である。検閲の指示を受けた小宮豊隆の文章の校正刷とこれに対応する、『人間』創刊号に掲載された彼の文章と今日出海の文章を比較・検討してみると、木村の証言どおりに処置されていたことが明らかとなる。この『人間』創刊号を、CCDに納本した翌日、木村は呼び出され、「二世の通訳」を介して担当の「女性将校」から「あなたは検閲の結果を理解していなかった。三つのミスをしている」と言われたという。

その「三つのミス」とは、以下の通りである。①今の文章の削除部分を空白にしていること。②小宮の文章については、削除をするのではなく、単に誌面を黒く塗りつぶしているに過ぎないこと。③この二つに共通して、事前検閲の痕跡が明示的となり、読者にそれが伝わってしまうこと。すなわち、検閲部分が明示的とならないような修正を、木村は要求されていたのである。

検閲者・被検閲者のあいだに、このような認識の齟齬が生じたのは理由がないわけではない。第二次世界大戦前日本においては、内務省の検閲に対して、出版社側では「××」「〃、」……などの記号を用いる、あるいは削除字数を示す自主規制を行っていた。したがって、検閲の痕跡が明示的であつてはいけないという認識は、まだこの時点では共有されていたとは考えにくい。また、GHQ/SCAP検閲の方法とスキルが、まだ浸透していなかったことも、この出来事は伝えている。検閲の痕跡を明示的にしていた戦前日本の検閲の記憶に基づくのであれば、木村のとつた措置はミスには当たらないはずであつた。

しかし、GHQ/SCAPの検閲は、検閲が行われていることを一般大衆に伝えない巧妙

な方法をとっており、検閲を明示的に行うことで権力を行使する日本の内務省の方法とは、根本的に発想が異なっていた。『人間』創刊号の検閲をめぐる一連のやりとりを通じて、おそらく、木村はそのことを痛感したに違いない。

創刊号への処置に対する厳しい注意に対応するようにして、翌二月号の『人間』の「編輯後記」で、木村は以下のように述べている。

創刊号の発売が予定より一週間も遅れたことは全く申し訳なかった。同時にその第四〇・四一・四二の三頁が活字鉛版つぶしのまゝになつてゐる不体裁をお詫びしたい。それは全く編輯部の手落ちなのであるが、一日も早く読者諸彦に「人間」をおくりたい気持からであつたために外ならぬことを御諒承願ひたく思ふ。

この文章は、字義どおりに読めば、雑誌刊行の遅延と「不体裁」を雑誌の読者に詫びるものである。しかし、それと同時に、本当の理由を読者に明示しないことをGHQ/SCAPに対して表明したものと読める。「不体裁」は、実際にはGHQ/SCAPの検閲の結果によるものであつたが、それをあくまでも編集部のミスとして公にしている。そのような対応をしなければ、発刊日までに雑誌を刊行することはできなかったからである。GHQ/SCAPの検閲を公にしてはならない以上、「不体裁」の本当の理由は、いかなる場合であっても、常に秘匿されなければならないのである。

日本の内務省の検閲がその痕跡を見せることで権力を誇示し、メディアを威圧するものであつたとすれば、GHQ/SCAPの検閲は検閲の痕跡を見せないことによつて巧妙にメディアを操作する検閲であつた。それが、GHQ/SCAPの検閲の特色であることを、木村は『人間』創刊号で思い知らされたのである。

第四節 創刊号表紙をめぐる当局との交渉

このようにたどつてくると、GHQ/SCAPの検閲は、その痕跡を残すことのない、一方的で絶対的な権力を行使したものであつたように見えてくるが、実際には必ずしもそうではない。確かに、CCDの検閲指針に基づいて、占領軍の検閲官によつて、それまで日本が経験したことのない厳密かつ効率的な検閲が行われはしたが、検閲者と被検閲者とのあいだに、人間と人間の対話や交渉の痕跡がプランゲ文庫の資料にも確実に看取される。そうした人間同士の対話や交渉のひとつひとつが、占領期検閲をとらえるうえで重要な視点となる。それは、『人間』創刊号の表紙絵をめぐる行われた、木村と検閲官とのやりとりからもう

かがある。

創刊号の検閲について、木村に注意を与えた担当の「女性将校」は、さらに創刊号の表紙絵の変更も勧告していた。須田國太郎のデッサンからなる表紙絵がそれである。木村は、須田國太郎の書置きのデッサンのなかからこの表紙絵を選んだと証言しているが、その理由について以下のように述べている（注6）。

若い男女が手を後ろにまわして並び立つ裸像——私にはこの絵がエデンの園を追われたアダムとイヴの姿と受け取れた。これを見つけたとき、私は小躍りした——これこそ人間そのものの姿ではないか。雑誌『人間』の表紙絵としてこれほどふさわしいものはめったにあるものじゃない！

木村は、戦後日本で刊行される新しい雑誌の表紙に、以上のような理由から、「人間そのものの姿」を表象した「若い男女が手を後ろにまわして並び立つ裸像」を選んだ。しかし、GHQ／SCAPの側はこれとは全く異なった解釈をしていた。担当の「女性将校」は「この表紙の絵だが、これは次号から変更してほしい。この絵は表紙絵として不適当だ」と述べた後に、この勧告の理由を以下のように続けたのである。若い裸の男女が後ろで手を組む姿は、「両手を背後に縛られた敗国人の姿として現在の日本人を表現するもの」であり、日本人は囚われの身ではなく、連合軍によって解放された人民でなければならない、と。

しかし、木村はこの勧告をネグレクトし、表紙絵を変えることなく半年間使いつづけたという。実際、創刊号から一九四六年六月号まで、『人間』の表紙には須田國太郎のこのデッサンが使用されている。木村のこのような対応に、雑誌刊行ごとに表紙差し替えの要望が必ず付け加えられたものの、雑誌は発禁にならずに済んだのである。

この事実は、検閲官の指導のすべてにしたがうことなく、一部をネグレクトした結果、それが徹底追及されずに通用してしまった興味深い事例である。GHQ／SCAPの検閲が一方的・絶対的な権力を行使する機関ではなく、検閲官とのあいだに交渉の余地があったことがここから理解されてくる。

『人間』の事例ではないが、他誌においても交渉によって検閲の通達内容が変更になったケースがあり、検閲者・被検閲者それぞれの個別性と同時に、両者間の対話も重視されてくる。たとえば、鶴見俊輔は、『思想の科学』創刊号（一九四六年五月）掲載の「言葉のお守りの使用法について」の「大東亜戦争」という言葉を削除するか否か、「言葉を消せば、その言葉を乗物にしている思想は消せるのか」をめぐる、「女性の陸軍大尉」とのあいだで、「討論が極めて相互的に行なわれた」ことを証言している（注7）。検閲者と被検閲者との

あいだに発生する、対話や交渉などの双方向的な関係は、GHQ/SCAPの検閲の実態を理解するうえで重要な視点のひとつになるだろう。

ところで、『人間』の場合、これまで述べてきた創刊号での検閲が目立った事例であり、それゆえ木村もその経緯を詳細に記録していた。そして、その後の検閲については簡単に述べられるに留まっている。

しかし、『人間』が検閲を受けなかったわけではない。創刊号における検閲のインパクトが強かったため、木村がそこに焦点をあてて記録していたと考えられるが、実際には、その後も『人間』は検閲を受けていた。創刊号における検閲ほどではないにせよ、プランゲ文庫を調査すると、創刊号以降も、二月号、六月号、七月号、十月号、十一月号と、一九四六年刊行の十二冊のうち半数が検閲を受けていたことがわかってくる。

その後、一九四七年に入って刊行された雑誌については、検閲された痕跡が認められなくなるが、それは検閲がなくなったことを意味するのではない。事前検閲の時期については、木村が「検閲には、創刊号の際受けた叱責で、大体ツボが飲みこめてからは、その後はひっかかることはほとんどなかった」と当時の印象を述べているように、編集者が検閲の対応に慣れてきたためこれを回避できるようになった。

そして、年末の事後検閲になってからは、事前の自主規制となって検閲が体现されるため、その痕跡を残さなくなったと考えられる。歴史にその痕跡を残さない検閲。次節で検討するように、メディアにおいて内面化され、自主規制が自明化するとき、検閲は確実に占領期日本のメディアに浸透し、定着してくるのである。

第五節 変容する検閲システム——事前検閲から事後検閲へ

「微笑」初出本文がGHQ/SCAPの検閲のもとで、部分削除をせざるを得なかったことは、編集を担当した木村徳三の証言によって明らかとなる。木村は戦前改造社に勤務、文芸雑誌『文藝』編集部に所属していたが、戦後まもなく鎌倉文庫から文芸雑誌『人間』を一九四六年一月に創刊、一九五〇年一月より発行所を目黒書店に移し、一九五一年八月に終刊となるまで、編集長として雑誌の編集に携わることになる。木村は、横光利一の「微笑」の削除について次のように述べている（注8）。

「微笑」は、これを原稿どおり発表することは到底不可能であった。当時の占領下の検閲に通るはずがなかったからである。止むなく数カ所にわたって削除した上で、『人間』

二十三年新年号に掲載したのだった。

『人間』（一九四八年一月）の奥付には一九四七年十二月二十五日印刷納本、一九四八年一月一日発行とある。「編集後記」には木村氏のイニシャル「T・K」筆の「この新年号が印刷所の協力のもとに年内に出しえたのを衷心欣びたいと思う」という記述があり、『人間』一九四八年一月号が一九四七年末に刊行されたことがうかがえる。それは、国会図書館所蔵のプランゲ文庫のマイクロフィルムにある『人間』当該号表紙に、三万四千という発行部数とともに、一九四七年十二月二十九日というCCDへの納本日の記載があることから確認できる。この日は、横光の病勢が悪化し、胃潰瘍による腹膜炎を併発し死去した十二月三十日の前日にあたる。

「微笑」とGHQ/SCAPの検閲との関係を考えるうえで、ここで確認しておきたいことがふたつある。一つは、「微笑」の掲載された『人間』一九四八年一月号が、ちょうど事前検閲から事後検閲への移行期に刊行されている、という点である。敗戦後の検閲開始と同時に、新聞、雑誌をはじめあらゆる出版物は事前検閲を受けることになったが、一九四七年十二月十五日には、極右と極左を除くほとんどの雑誌は、事前検閲から事後検閲へと移行する。山本武利『占領期メディア分析』（法政大学出版局、一九九六年三月 注9）によれば、書籍よりも刊行点数が多い雑誌の方が、事前検閲に大きな負担がかかるため事後検閲への移行が早く、検閲施行後まもなく、当局に従順な雑誌が多いことがわかってきたことで、「プレスコードに違反しにくい内容のものからジャンル別にまとめて順次、事後検閲に移す方針をとりだした」という。すでに述べたように、『人間』一九四八年一月号は一九四七年十二月二十九日にCCDに納本されていることから、事後検閲になっていたことが明らかとなる。これと関連して確認しておきたいことのもう一つは、引用にみられる「削除」が、編集者によって自主的に行われていた、という点である。つまり、事前検閲が行われ、指導があった後に「削除」されたのではなく、事後の指導を予測したうえで、編集者による自主規制が行われていたのである。

結果的には、「微笑」ならびにその掲載誌『人間』一九四八年一月号の事後検閲による指導はなかった。木村は前掲『文芸編集者 その発音』で「検閲には、創刊号の際受けた叱責で、大体ツボが飲みこめてからは、その後はひっかかることはほとんどなかった」と回想しているが、前述の『人間』創刊号（一九四六年一月）における厳しい事前検閲の経験が、おそらく「微笑」の自主規制にも生かされていたと考えられる。

事前検閲が事後検閲になると、各メディアの対応の差異が現れることになり、それだけに

その個々のケースを検討する必要がある。当時、公表されて参照可能であったプレスコード (Press Code for Japan、日本出版法) は、抽象的なところが少なからずあり、具体的な削除については各メディアに委ねられることになる。また、プレスコードをさらに細分化した民間検閲局の三十一項目(注10)に及ぶ検閲指針「掲載禁止・削除理由の類型」(Categories of Suppressions Deletions)は、一般には公開されていなかったゆえ、この基準に即して自主規制が行われたとは考えにくい。

したがって、事後検閲になると明示的な基準がないだけに、各メディアにおける判断の開きが出てくることが想像される。前掲の山本武利『占領期メディア分析』が整理し述べているように、事後検閲になってからは記者や編集者の判断にかかる責任が重くなり、危険を回避し安全策をとる方向が強くなる。このように、過剰に検閲を意識することで、不必要に自主規制をしてしまう場合もあれば、逆に、事後検閲になったことを利用し、事前検閲で抵触する可能性のある表現を確信的に削除しないままにする場合もある(注11)。

事後検閲というシステムは、検閲する側からすれば、検閲の簡略化であると同時に、検閲を内面化させるものであった。他方、検閲される側からすれば内面化された監視システムであり、検閲の基準が不明瞭ななかで、コードに抵触しそうな箇所を各メディアが自己の責任によって削除し(あるいは削除しないで)、刷りあがった媒体をCCDに納本し、通達を待たなければならなかった。事後検閲の場合、各メディアがどのような自主規制を行ったかを分析し、そこから浮かび上がる個々の基準を検討する必要がある。ゆえんである。

それでは、『人間』に掲載された「微笑」では実際にどのような自主規制による部分削除が行われたのだろうか。

第六節 テキストに刻まれた検閲との格闘の痕跡

「微笑」において、どのような自主規制による削除が行われたかは、四百字詰原稿用紙七十一枚からなる「微笑」の草稿(世田谷文学館蔵)と初出雑誌『人間』掲載本文とを比較することで明らかとなる。ただし、草稿に削除の跡がないことから、校正刷で削除の編集がなされたと推察されるため、厳密には校正刷との照合も必要となるだろう。しかし、その所在が確認できないため、ここでは草稿と初出雑誌本文との比較による検討を行うことにする。

「微笑」の草稿と初出雑誌『人間』掲載本文を比較、検討すると、誤字・誤記と判断され修正されたであろう箇所ならびに判読ミスと思われる箇所を除いて、自主規制による削除が

行われたとみられるのが約十五箇所。四百字詰原稿用紙換算で約三枚の分量であることがわかってくる。なかには、四百字を超える大幅な削除箇所も見られる。紙幅の都合上、削除部分すべてを引用することはできないが、その傾向を分析するために必要であり、かつ前後の文脈のわかる比較的短い部分を以下に順次示すことにする。【】の部分が削除箇所と考えられる部分である。すなわち、【】のある状態が草稿、ないのが初出雑誌本文ということになる。なお、③の傍線部分「栖方の仕事」は、草稿にはない初出雑誌本文にある言葉であり、直前の削除部分の補筆と考えられる。

① 「それは夢のやうな幻影としても、【負け】苦しむ幻影より喜び【勝ち】たい幻影の方が強力に梶を支配してゐた。」

② 「勤皇と左翼の争ひは【日本の中心問題で】、触れば、忽ち物狂はしい渦巻きに巻き襲はれるからである。」

③ 「便便として為すところなき梶自身の無力さに対する嫌悪や、栖方の世界に刃向ふ敵意や、【殺人機の製造】栖方の仕事を目撃する淋しさや、【勝利への予想に興奮する疲労や、】——いや、見ないに越したことはない。と梶は思つた。」

④ 「少年に見える栖方のまだ肩章の星数を喜ぶ様子が、不自然ではなかつた。それにしても、この少年が祖国の危急を救ふ唯一の人物だとは、——【実際、今さし迫つて来てゐる戦局を有利に導くものがありとすれば、栖方の武器以外にありさうに思へないときだつた。】」

⑤ 「実験をすませて来たのですよ。成（*自筆原稿では「巧」）功しました。一番早く死ぬのは猫ですね。あれはもう、一寸光線をあてると、ころりと逝く。その次が犬です。猿がどういふものか少し時間をとりますね。【ひとつ人間を実験してみたいんだけど、これだけはねえ。】」

⑥ 「潜水艦にもかけてみましたが、これは、うつかりして、後尾へ当たちやつたものだから、浮きあがる筈のやつが、いつまでも浮かないんですよ。気の毒なことをした。【でも、まア、仕様がな、国のためだから、我慢してもらはなきア。】」

これらの引用からは、「削除」された箇所の傾向が浮かび上がってくる。①【負け】【勝ち】あるいは③【勝利への予想に興奮する疲労や、】の削除が、第二次世界大戦における日本の勝利を肯定的に言及、敗北を否定する部分である。以下の削除もおそらく同様の理由である。

【もし戦争が敗けたとなれば、その日のうちに銃殺されることも必定（*自筆原稿では「定必」）である。もしまた勝つたとしても、用がすめば、そんな危険な人物を人は生かして置

くものだらうか。いや、危い。と梶はまた思った。】。「微笑」における削除でもっとも目を引くのがこのパターンである。

②【日本の中心問題で】の削除は、「勤皇と左翼の争ひ」を日本の問題として中心化させているためだろうか。③【殺人機の製造】を「栖方の仕事」に修正した箇所および⑤【ひとつ人間を実験してみたいんだけど、これだけはねえ。】の削除は、栖方が考案したとされる新兵器（殺人光線）あるいはその実験に関するものである。引用箇所以外にも、【うまくゆきますか、飛行機だと落ちますね。】などがあり、非人道的な新兵器実験に関する箇所が共通して削除対象となっている。④の一文削除は、新兵器についての言及であるとともに、それが「戦局を有利に導くもの」とされているため、⑥は非人道的であることに加え、【国のためだから】という国粹主義的な表現があるため、とそれぞれ考えられる。ただし、この直前にある、「空虚の飛行機へ光線をあてた」エピソードは全文削除されているにもかかわらず、⑥にみられる潜水艦の実験に関するエピソードは、「光線」についての具体的表現がないためか、部分削除にとどまっている。

他にもたとえば、【僕は海軍より陸軍の方が好きですよ。】という軍国主義を賛美する一文を含む会話にみられる栖方の台詞、【その武器を積んだ船が六はいあれば、ロンドンの敵前上陸が出来ますよ。アメリカなら、この月末にだって上陸は出来ますね。】は、連合国に関する戦略について言及があるためか、それぞれ全文削除されている。そして、以下の部分は、前述した日本の勝敗に関する部分であることに加え、登場人物が愛国心を表明しているために大幅に削除されたと考えられる。

【たしかに、事は戦争の勝ち負けのことだけでは済みさうにもないと梶は思った。勿論、彼は自分が国を愛してゐることを疑はなかった。負けることを望むなどは考へることさへ出来ないことだった。勝つてもらひたかつた。】。

また、栖方が新兵器によって、【敵】の【巡洋艦四隻と、駆逐艦四隻を沈めましたよ。】と梶に語る会話の前後も大幅に削除されている。これら大幅な削除の場合とはくに、検閲コードに抵触するだろう部分とともに、それを削除することで文意が通らない、ないしは不自然となることを回避するため、当該箇所の前後も削除されているのである。

以上のように、「微笑」の自主規制による削除部分をたどつてみると、CCDの検閲指針となった「掲載禁止・削除理由の類型」の三十一項目が非公開であったにもかかわらず、その多くが呼応していて興味深い。おそらくこれらの削除部分は、第十六項の戦争宣伝の擁護

(Defense of War Propaganda)、第十八項の軍国主義宣伝 (Militaristic Propaganda)、第

十九項の国家主義宣伝 (Nationalistic Propaganda)、第二十二項の一般的宣伝 (General Propaganda)、第二十九項目の真実でない (不正確な) 記述 (Untrue Statements) などに該当する。編集者による削除は、この三十一項目に照らしても、また、検閲が施されていることが明らかとならないような削除をしている点においても、CCDの検閲指針に適用していたと言えるだろう。

この小説の作中時間が戦中から戦後の日本であることから、当然、日本の勝利を肯定的に言及する部分もあれば、登場人物たちが愛国心、国粋主義を表明、あるいは軍国主義、国家主義を賛美する台詞が会話や内言に出てくる。GHQ/SCAPの検閲下にあつては、そうした部分は削除せざるを得なくなり、そのため、敗戦後から戦中期を回想する形式をとることで生じる時間の連続性と非連続性の対照ならびに戦中・戦後の遠近感という「微笑」の特色が弱くなることは否めない。戦前の言説を抹消するこのような歴史の修正は、おそらく、GHQ/SCAPの検閲の重要な戦略として一般化できる戦略であり、それが事後検閲における自主規制においても浸透していたことがうかがえるのである。

しかし木村が、GHQ/SCAPの検閲という厳然たる制度のもとにあつてもなお、機械的に小説の本文を削除していたわけではなく、敬意を払う著者の最後の著作を最大限に生かそうとするべく、自主規制を行っていただろう視点は逸してはならない。明らかに検閲コードに抵触する明示的表現を含むひと連なり、あるいはそのようなエピソードは別としても、①②などのように、読者の想像力によつて補うことの可能な語彙や語句レベルの削除については、物語内容を変えないよう配慮をした、最小限の部分削除が行われていたように見えるのである。

そもそも、日本を勝利に導く新兵器を開発しようとする栖方が小説の主要人物となつている時点で、「微笑」の掲載に困難がつきまとうことは容易に想像されるが、そのような小説が掲載できたのは、木村が部分削除をしたうえでも発表しようとしたからに他ならない。そして、木村の前掲『文芸編集者 その聲音』にもあるように、敗戦後期の横光には、「戦争末期」の「国粋主義的傾向」が批判にさらされ、「戦前の文壇の第一人者だっただけに、殊更に戦後ジャーナリズムの風当りは激しかった」という印象が拭いがたくあり、そうした「作者性」が、事後検閲における自主規制にも反映していたと考えられるのである。

第七節 占領期に漂う二つの本文

ところで、「微笑」は初出雑誌本文だけでなく、横光利一没後刊行の著作集『微笑』（斉藤書店、一九四八年三月）収録本文もGHQ/SCAPの検閲のもとで発表されている。この単行本に初めて収録された本文は、『人間』に掲載された本文とのあいだに顕著な相違が見られるため、初出本文に加筆、修正したものと考えられてきた（注12）。

しかし、木村徳三に「微笑」原稿を一九四七年十二月初旬に手渡した半月後に病状が悪化し、初出雑誌刊行とほぼ同じ月末に没していることから、横光自身が加筆、修正したとは考えにくい。また、著作集『微笑』と草稿とを照合してみると、両者のあいだに大きな相違が見られないことから、草稿あるいは削除される以前の校正刷などをもとに本文が組まれたであろうことがわかってくる。すなわち、前節の①②⑥に即していえば、【】のある状態が著作集『微笑』収録「微笑」本文にほぼ対応することになる。

横光没後刊行の著作集『微笑』収録の「微笑」本文は、初出雑誌本文に加筆したものではなく、草稿をもとに組まれたものと思われる。初出雑誌本文と単行本初収録本文、両者の公表のあいだに大きな時差があるわけではない。定期刊行物の総合雑誌と単行本というメディアの質的差異があるにせよ、一方は部分削除された本文として、もう一方は草稿にほぼもとづく（注13）本文として、占領下の検閲のもと同時期に存在していたのである。

つまり、一九四七年末から一九四八年初頭に発表された「微笑」には、同じ作者の名のもとに公にされながら、同時期の言説空間にあつて引き裂かれた二つの本文が存在していたことになる。ここには、事前検閲から事後検閲へという制度の移行期における、厳密とされるGHQ/SCAP検閲の齟齬と矛盾の一端が露呈している。これは、検閲制度に対するメディア側の個々の状況を検討することで見えてくることである。

検閲の対象となる表現が削除されず、「微笑」の草稿に基づいた本文が単行本に収録されたのは、一九四八年一月以降、書籍のほとんどが事後検閲に移行したこととかかわっている。著作集『微笑』は、まさしくこの直後の同年三月に刊行されている。しかし、事後検閲になつたとはいえ、指導の入るリスクは全くなかつたわけではない。出版社ならびに編集者となればそのリスクを予測したうえで、横光の戦後の代表作であり遺作でもある「微笑」を、主規制による削除のある初出雑誌の本文に拠るのではなく、草稿に基づいて作成したものを考えられるのである。

事実、単行本『微笑』が事後検閲にあつていることが、メリーランド大学図書館プランゲ文庫所蔵の当該書籍の表紙に書き込まれた事後検閲（Post Censored）という記述から明らかとなってくる。「4/8/48」という日付の記載もあり、刊行の翌月に検閲が行われてい

たことがうかがえる。

他の小説については、不適當 (disapproved) とする書き込みがなされているものの (注14)、興味深いことに、「微笑」については特にチェックを受けていない。雑誌では編集者が本文の多くを削除する自主規制していたのだが、草稿どおりの本文を掲載した単行本については、事後検閲に際して、当局から不適當であるとの判断が当局から下されなかったのである。

このように、横光の草稿にもとづく本文を作成することができたのは、事後検閲に移行したためであり、「原稿どおり発表することは到底不可能」であるとの判断から「微笑」本文の削除をしたときからわずか数ヶ月のあいだに、状況が大きく変化したことが推測される。また、編集者の判断の相違に加え、定期刊行物である雑誌というメディアと、雑誌とくらべて単発的、一回的なメディアである単行本との差異(注15)も考慮に入れる必要がある。同一の小説であるにもかかわらず、雑誌と単行本というメディアの違いと、編集者の判断の相違によって、大きく異なる本文が同じ時期につくられていたのである。

注

1 篠田一士「解説」(新潮文庫『機械・春は馬車に乗って』、一九六九年八月)は、「微笑」を「横光の文学的生涯の最後をかざるにふさわしい作品」、「敗戦に至った過ぐる大戦を彼がどんなに真摯に生きたかを、心の隅々まで照らしだしてみせた、じつにすがすがしい傑作」と批評している。

2 木村徳三「横光さんの微笑」(『横光利一全集 月報11』、河出書房、一九五六年四月)には、横光が「微笑」を「昭和二十二年の十二月の初旬」に脱稿し、「あなたが読んで、いいと思われたら出してください。この小説のことは全部あなたにまかせます」と述べたとある。

3 山本武利「占領期雑誌研究のための基礎資料——GHQによる代表的雑誌の調査——」(山本武利編『占領期文化をひらく——雑誌の諸相——』、早稲田大学出版部、二〇〇六年八月)

4 木村徳三『文芸編集者 その聲音』(TBSブリタニカ、一九八二年六月)。この書物は加筆、修正をしたのちに、『文芸編集者の戦中戦後』(大空社、一九九五年七月)として刊行されている。

5 木村徳三『文芸編集者 その聲音』(前掲)

- 6 木村徳三『文芸編集者 その蹻音』（前掲）
- 7 鶴見俊輔「若き哲学者の占領期雑誌ジャーナリズム活動」『インテリジェンス』7号、二〇〇六年七月）
- 8 木村徳三「思い出すままに」（『定本 横光利一全集 月報11』、河出書房新社、一九八二年五月）にも、以下のように、「微笑」に関する同様の記述がみられる。「これを原稿通り発表することは到底不可能だった。当時の占領下の検閲に通るはずがなかったからである。部分削除は避けられず、その上で私は「微笑」を昭和二十三年の新年号に発表した」。
- 9 山本武利『占領期メディア分析』の「第二部 GHQのメディア政策 第一章 メディアの検閲、没収 第一節 事前検閲から事後検閲へ」を参照した。
- 10 横手一彦『被占領下の文学に関する基礎的研究 論考編』（武蔵野書房、一九九六年二月）に提示されているデータを参照した。
- 11 松浦総三『増補決定版 占領下の言論弾圧』（現代ジャーナリズム出版会、一九七四年一月）ならびに『戦中・占領下のマスコミ』（大月書店、一九八四年十二月）が、複数の証言に基づきながら、事後検閲後のメディアならびに編集者の対応について言及している。
- 12 保昌正夫「編集ノート」（『定本 横光利一全集』第十一巻、河出書房新社、一九八二年五月）には、「この作品は雑誌初発表時と単行本収録時とは、おびたらしい異動がある。著作集『微笑』は作者没後の刊行ではあるが、ここに収められた「微笑」は雑誌発表のものに手が加えられたものと考えられるので、これを底本とした」とある。
- 13 「微笑」の草稿と単行本初収録本文とは全く一致するわけでなく、両者のあいだには相違がみられる。そのほとんどが、誤字・誤記と判断され修正されたであろう箇所ならびに判読ミスと思われる箇所であるが、以下のような削除もある。「先日、優秀な技師がピストルでやられました。【スパイにですよ。】それは優秀な人でしたがね」。
- 14 「厨房日記」（『改造』一九三七年一月）の下記の一節が、青鉛筆で囲まれて傍線が付され、「disapproved」（不許可）と記されている。「日本に近ごろ二・二六事件といふ騒動の勃発したのはよく御存知のことと思ひますが、あれは左翼の撲滅運動でもなければ、資本主義の覆滅運動でもありません。ヨーロッパの植民地の圧迫が、日本の秩序にいま一重の複雑な秩序の要求を加へただけです」。
- 15 「微笑」は横光の戦後の代表作であるため、著作集『微笑』以外にもGHQ/SCAPの検閲下に、『日本小説代表作全集 昭和二十三年・前半期』（小山書店、一九四九年二月）、『創作代表選集 昭和二十三年度版 第二巻』（大日本雄弁会講談社、一九四九年四

月)に収録、発表されている。年鑑としての性質もあったためか、これらのアンソロジーでは初出雑誌本文が採用されている。

おわりに

本研究論文をまとめるにあたって、第一～七部における研究成果を整理し提示することにした。

第一部では、横光利一について検討を加えるうえで重要な視点となる、彼の日本語観について考察した。マス・メディアをとりまく環境の変化を背景に、新感覚派の文学が登場し、横光文学の出発期の特色が示されていくのだが、それを大正後期から昭和初期を中心に検討するのが第一部の目的であった。

横光が上京後、習作期をへて、文学者として活動を開始する大正期は、国語・国字問題が議論されていた。そのように日本語が大きく変化を遂げていく時期を経過し、横光の小説の言語はかたちづくられていった。さらに、横光の日本語の取得期にさかのぼっていくと、標準語化政策と密接に関連することがわかってくる。一九〇三(明治三六)年、国定教科書制が公布され、翌年には「尋常小学読本」の施行となり、こうした教育を通じての標準語化政策は全国に普及していく。地域によって個別性を持ち、均一であるはずのない言語を、国家の名のもとに整備し、日本全国で流通する「国語」(標準語)をつくりだそうとする試みが、近代の国民・国家が形成されるなかで推進されていた。このような環境下で横光は初等教育を受け、上京後、習作期から新感覚派の時期にかけて、「国語」改革に遭遇することになる。『書方草紙』(白水社、一九三一年十一月)の「序」で、横光は自身の文学的来歴を語るうえで「国語との不逞極る血戦時代」、あるいは「国語への服従時代」という表現を用いているが、なぜこのように述べなければならなかったかについて、言語政策の観点を加味しながら考察を行った。その結果、横光が標準語の第一世代であるということが彼の言語観の基底をかたちづくると同時に、大正期の国語・国字問題と関連し、その文学的展開にもかかわっていることが明らかとなった。

第二部では、習作期の横光における同時代翻訳文学の典拠選択の志向性について考察を行った。マス・メディアの拡大期にあたる大正中期から昭和初期にかけては、日本国内の文献はもとより、欧米を中心に輸入された書物が以前にもまして翻訳、出版されることで、典拠となる文献の数は飛躍的に増加することになった。このようなメディア環境のなかで、横光

は同時代に紹介される海外の文学を参照しながら新しい文学のスタイルを模索していた。事実、大正期の横光の評論・随筆などには外国の文学者の名前が数多く登場し、彼が創作に際して参考にしたものも少なくない。なかでも、フォードル・ドストエフスキーとアウグスト・ストリンドベリーの存在は特に重要となる。大正期に翻訳の相次いだこのふたりの外国作家に、横光は共通の文学的テーマを見出していた。こうした環境下で、習作期から新感覚派の旗手として活躍していた一九二〇年代の典拠の求め方、その受容のあり方を、横光の翻訳草稿を検証すると同時に、収集した同時代の資料から明らかにした。

第三部では、大正後期から昭和初期の変革期の出版ジャーナリズムと文学者の関連に焦点を当てて考察を行った。横光利一が文壇に登場し、活躍していくプロセスには、同時代の活字メディアをめぐる環境が密接に関連している。出版の市場における文学者やその作品の価値の有無が直接的に問われる時代を、横光が文壇に登場する大正期、一九二〇年代には迎えていたのである。

横光はこうした文壇の市場性を実感し、それについて、後年、東京帝国大学の学生を前に講演をした「横光利一氏と大学生の座談会」（『文藝』一九三四年七月）で言及している。この座談会で注目したのは、横光が「取引所」という経済的用語を用いて「文壇」を説明している点と、文芸同人雑誌について言及するうえで、その取引を行う場を「市場」と形容している点である。文学者を志す学生を主たる聴衆とする講演会という性質上、いきおい、横光の話はかつて自分自身が学生であり、やがて新進作家として文壇に登場する大正期に及ぶことになる。

そうした活字メディアと横光との関連を考えていくうえで、とくに重要となる雑誌は、『文藝春秋』と『改造』である。第三部では、この二誌の特色を検討することで、彼が大正時代後期から昭和時代前期にかけて深くかかわったマス・メディアおよび、両者の関連性が明確となった。こうした市場化する出版ジャーナリズムと、その状況下で文学者として活動を始めた横光との相関関係を、『文藝春秋』については雑誌に比重をおき、『改造』については横光と雑誌との相関性に焦点を当て、それぞれの特色が明らかとなった。

第四部では、横光利一と同時代の演劇・映画との強い結びつきについて明らかにした。世界的同時性が進む一九二〇年代、大正後期から昭和初期日本では、さまざまな芸術間の交流が以前にもまして見られるようになり、新しい表現の可能性を模索する状況を呈していた。なかでも、文学と演劇・映画の交流は、横光利一の文学を検討するうえで、欠かすことのできない重要な視点となる。『文藝時代』（一九二四年十月創刊）、『戯曲時代』（一九二四年十

月刊)、『映画時代』(一九二六年七月創刊)と、それぞれが「時代」の寵児であることを主張するネーミングの雑誌がほぼ同時期に創刊されたことに象徴されるように、大正後期から昭和初期は、文学・演劇・映画が雁行しつつ相互に交流した時代である。第四部では、横光が強い関心を示した演劇と映画が、その創作にどのような影響を及ぼしているかを考察した。その結果、演劇については、戯曲創作と舞台演出の経験が小説の創作に深く関連し、一方、映画については、新感覚派映画聯盟の第一作「狂った一頁」の製作にかかわったことと同時代の前衛映画の受容が、横光の小説に少なからぬ作用を与えていたことが明らかとなった。

第五部における狙いは、横光の草稿を通じて、創作のプロセスを解明するとともに、そこに介在する編集者、出版社、文壇などの社会的要素が絡み合いながら本文が構成されていくことを具体的に検証することであった。横光のほとんどの草稿は、余裕をもってまとめた清書原稿ではなく、改稿に改稿を重ね悪戦苦闘しながら執筆したものである。そこからは、横光が、締切りギリギリに、あるいは締切を過ぎて、原稿を編集者に手渡すケースが多かったことも明らかとなる。一気呵成に書かれたように見える草稿の場合でも、加筆・修正の跡が少なからずあり、また、草稿と雑誌掲載本文とのあいだに多くの異同があることから、校正時に加筆・修正をかなりしていたこともわかってくる。改稿に改稿を重ねる執筆方法をとっていたため、最初に想定していた表題が変更されることも少なくなかった。ここで主に検討の対象としたのは、横光が本格的な文学活動を展開していた時期の『改造』『中央公論』掲載の草稿であった。そうした草稿の一連の考察を通じて、編集者の個人的な意図だけではなく、その人が所属する出版社の方針、さらにそれをとりまく同時代の歴史的・文化的コンテクストが不可避的にかかわっていることも明らかとなった。そこからは、大正・昭和期の日本における出版メディアの拡大とそれにもなう出版社間の闘争、読者層の変容なども浮かび上がってきた。

第六部では、横光利一について語る際にしばしば用いられる「文学の神様」という呼称が、いつごろから用いられるようになり、どのように定着していくかの解明を目的とした。この文学者が現代に至るまで、新聞・雑誌などのマス・メディアでいかに言及されてきたかを調査し、その過程で収集した資料の一部を提示しながら、かつて「文学の神様」と呼ばれた文学者の神話作用について考察を加えた。

その結果、その起源が少なくとも昭和十年前後の文芸復興期にまでさかのぼれることを論証した。さらに、マス・メディアが横光のイメージをこの時期にどのように伝えたかを、大

阪毎日新聞社派遣による、ベルリンオリンピック視察を中心とする横光利一のヨーロッパ外遊に関する新聞・雑誌の報道の調査を通じて明らかにした。

第七部では、GHQ/SCAP (General Headquarters Supreme Commander for the Allied Powers) の検閲が、占領期日本の各メディアにおいてどのように具体的に行われ、被検閲者の側にいかに受けとめられていたのかを、横光利一の小説に焦点を当てて考察した。具体的にとりあげたのは、戦前から書きついで、第二次世界大戦後まもなく改造社から「改造社名作選」として刊行された『旅愁』第一〜四篇（一九四六年一、二、六、七月）と、遺作とされる小説「微笑」（『人間』一九四八年一月）である。これら小説の本文の成立に、GHQ/SCAPの検閲が深く関与していたことが明らかとなった。

『旅愁』では、GHQ/SCAPのメディア規制を受けた横光が、自作の表現をいかに書き換えていたかを考察、編集者の証言から、横光自身による加筆・修正が少なくとも『旅愁』第一篇にあることが明らかとなり、その異同の理由を解明した。また、「微笑」では、この小説の脱稿から発表までの時期が、事前検閲から事後検閲への移行期にあたり、この検閲システムの大きな転換が雑誌掲載本文にも影を落としていたことを、草稿（世田谷文学館蔵）にさかのぼって考察した。事後検閲の時期の自主規制は、具体的な検閲の痕跡が残されていないことの方が多く、事前検閲よりも検討に困難がともなうのだが、ここで事例としてあげた「微笑」は、事後検閲の詳細が明確となるごく稀な例である。草稿・雑誌・単行本の本文を比較、検討した結果、GHQ/SCAPの検閲のもとで、大きく異なる「微笑」の本文が占領期に同時に流通していたことが明らかとなった。

なお、今後の課題として浮かび上がってきたことに、占領期に発表された文学テキストの再検討があげられる。一連の考察を通じて、アメリカによる占領下で創作され、GHQ/SCAPの検閲によって改変された本文が少なくないことが明らかとなったが、今後は、横光利一だけでなく、この時期に発表された文学テキスト全般の再検証が重要な研究課題となってくるのである。

主要参考文献

一次資料

【全集】

- 横光利一『横光利一全集』全十卷（非凡閣、一九三六年三～十一月）
横光利一『横光利一全集』全二十三卷（改造社、一九四八年四月～一九五一年三月）
横光利一『横光利一全集』全十二卷（河出書房、一九五五年六月～一九五六年六月）
横光利一『横光利一全集』全十六卷（河出書房新社、一九八一年六月～一九九九年十月）
川端康成『川端康成全集』全三十五卷・補卷二（新潮社、一九八〇年二月～一九八四年五月）
菊池寛『菊池寛全集』全二十四卷（高松市菊池寛記念館、一九九三年十一月～一九九五年八月）
月）

菊池寛『菊池寛全集補卷』全五卷（武蔵野書房、一九九九年二月～二〇〇三年八月）

【草稿】

- 横光利一「青葉のころ」草稿（川内まごころ文学館蔵）
横光利一「悪魔」草稿（川内まごころ文学館蔵）
横光利一「時間」草稿（早稲田大学図書館蔵）
横光利一「持病と弾丸」草稿（川内まごころ文学館蔵）
横光利一「純粹小説について」草稿（川内まごころ文学館蔵）
横光利一「春婦——海港章」草稿（川内まごころ文学館蔵）
横光利一「青春」草稿（川内まごころ文学館蔵）
横光利一「ドストエフスキー論（メレンヂコフスキー）」草稿（神奈川近代文学館蔵）
横光利一「鳥」草稿（川内まごころ文学館蔵）
横光利一「直木三十五」草稿（川内まごころ文学館蔵）
横光利一「掃溜の疑問」草稿（川内まごころ文学館蔵）
横光利一「花園の思想」草稿（早稲田大学図書館蔵）

- 横光利一「花婿の感想」——一名、流行を追ふ男」草稿（川内まごころ文学館蔵）
 横光利一「皮膚」草稿（川内まごころ文学館蔵）
 横光利一「婦人——海港章——」草稿（川内まごころ文学館蔵）
 横光利一「文藝時評」草稿（川内まごころ文学館蔵）
 横光利一「微笑」草稿（世田谷文学館蔵）
 横光利一「浪漫派」草稿（川内まごころ文学館蔵）

【単行本】

- 赤木桁平『人及び思想家としての高山樗牛』（新潮社、一九一八年一月）
 芥川龍之介『支那遊記』（改造社、一九二五年十一月）
 大熊信行『文学のための経済学』（春秋社、一九三三年十一月）
 加能作次郎『アーグスト・ストリンドベルヒ』（中興館、一九一四年七月）
 川端康成編『日本小説代表作全集 第十八巻 昭和二十三年・前半期』（小山書店、一九四九年二月）
 カント・イマヌエル、天野貞祐訳『純粹理性批判・上巻』（岩波書店、一九二二年二月）
 キイランド・アレクサンダー、前田晁訳『キイランド集』（博文館、一九一四年九月）
 北川冬彦『三半規管喪失』（至上芸術社、一九二五年一月）
 黒島伝治『武装せる市街』（日本評論社、一九三〇年五月）
 クープリン・アレキサンドル、昇曙夢訳『決闘 生活の河』（博文館、一九一二年十二月）
 小林多喜二『蟹工船』（戦旗社、一九二九年十一月）
 斎藤龍太郎編・菊池寛校閲『文藝大辞典』（文藝春秋社出版部、一九二八年六月）
 佐藤一英『佐藤一英詩論随想集』（講談社、一九八八年一月）
 シクロフスキー・ヴィクトル、八住利雄訳『文学と映画』（原始社、一九二八年二月）
 ストリンドベリ・アウグスト、柳英彦訳『青巻』（天佑社、一九二一年十月）
 瀬戸義直『ドストエーフスキイ』（中興館、一九一四年七月）
 高見順『昭和文学盛衰史 一・二』（文藝春秋社、一九五八年三、十一月）
 谷崎精二『ドストエーフスキー評伝』（春陽堂、一九一九年二月）
 近松秋江『文壇無駄話』（光華書房、一九一〇年三月）
 ドストエーフスキー・フォードル、片上伸訳『死人乃家』（博文館、一九〇四年四月）
 ドストエーフスキー・フォードル、内田魯庵『罪と罰』前編（一九一三年七月、丸善、一八九

二年に上梓されたものの新訳)

外山卯三郎『詩の形態学的研究——特に時間的要素に依る誘導的形態』(厚生閣書店、一九二八年二月)

外山卯三郎『詩の形態学序説』(厚生閣書店、一九二八年十月)

西宮藤朝『人及び芸術家としての正岡子規』(新潮社、一九一八年六月)

埴谷雄高・小川国夫『闇のなかの夢想「映画学講義」』(朝日出版社、一九八二年十二月)

広津和郎『ストリンドベルグ評伝』(春陽堂、一九一九年三月)

広津和郎『年月のあしおと』(講談社、一九六三年九月)

フローベール・ギユスターヴ、生田長江訳『サラムボオ』(博文館、一九一三年六月)

本間久雄『人及び芸術家としての尾崎紅葉』(新潮社、一九一八年三月)

メレジコフスキー・ドミトリ、中山省三郎訳『永遠の伴侶 上・下』(小山書店、一九四

〇年十月、一九四一年五月)

横光利一『御身』(金星堂、一九二四年五月)

横光利一『新選 横光利一集』(改造社、一九二八年十月)

横光利一『書方草紙』(白水社、一九三一年一月)

横光利一『上海』(改造社、一九三二年七月)

横光利一『機械』(白水社、一九三一年四月)

横光利一『機械』(創元社、一九三五年三月)

横光利一『薔薇』(岩波新書、一九三八年十一月)

横光利一『旅愁 第一〜三篇』(改造社、一九四〇年六月、七月、一九四三年二月)

横光利一『横光利一集 短篇集』(創元社、一九四〇年十一月)

横光利一『三代名作全集——横光利一集』、河出書房、一九四一年十月

横光利一『旅愁 第一〜四篇』(改造社、一九四六年一、二、六、七月)

横光利一『雪解』(養徳社、一九四五年十二月)

横光利一『横光利一短篇集』(創元社、一九四七年七月)

横光利一『時間』(山根書店、一九四七年十月)

横光利一『夜の靴』(鎌倉文庫、一九四七年十一月)

横光利一『微笑』(齊藤書店、一九四八年三月)

横光利一『旅愁 全』(改造社、一九五〇年十一月)

横光利一『昭和文学全集1 横光利一』(角川書店、一九五二年十一月)

横光利一『旅愁 上・下』〈講談社文芸文庫版〉（講談社、一九九八年十一月、十二月）
横光利一『春は馬車に乗って・機械』〈新潮文庫〉（新潮社、一九六九年八月）
G.A.Mounsey, *DOSTOEVSKI, 1912, The De La More Press Ltd*

【単行本・雑誌・新聞掲載論文】

- 赤松月船「一九二六年文藝時代」〔『文藝時代』一九二六年十二月）
芥川龍之介「文部省の仮名遣改定案について」〔『改造』一九二五年三月）
芥川龍之介「文芸的な、余りに文芸的な——併せて谷崎潤一郎氏に答ふ——」〔『改造』一九二七年四月）
阿部知二「ジャンヌ・ダルクについて」〔『文藝レビュー』一九二九年十一月）
アロア・ジャン、北川冬彦訳「カアル・ドライエル」〔『キネマ旬報』一九二九年九月一日）
飯島正「カアル・ドレイエル」〔『映画評論』一九二八年八月）
飯島正「カアル・ドレイエル——「ジャンヌ・ダルク」を見て——」〔『映画評論』一九二九年九月）
飯島正「ジャンヌ・ダルクの獨創性」〔『映画と演藝』一九二九年十月）
飯島正・杉本彰・袋一平・五所平之助・三浦光男・古川緑波「ジャン・ダーク合評会」〔『映画時代』一九二九年十月）
五十嵐力「遺憾一束」〔『早稲田文学』一九二五年四月）
五十嵐力「自然に任せん」〔『早稲田文学』一九二三年七月）
板垣鷹穂「機械文明と現代美術」〔『思想』一九二九年四月）
板垣鷹穂「文学と機械文明」〔『新潮』一九三〇年六月）
伊藤永之介「新作家論（二）」〔『文藝戦線』一九二四年七月）
伊藤整「蕾の中のキリ子」〔『文藝レビュー』一九三〇年十一月）
岩崎秋良（昶）「主要日本映画批評——「狂った一頁」〔『キネマ旬報』一九二六年十月二十一日）
岩野泡鳴「メレジコウスキのトルストイ論を読む」〔『早稲田文学』一九〇六年九月）
江戸川乱歩・藤原義江・上山草人「われらの三人探偵映画座談会」〔『新青年』一九三〇年三月）
大宅壮一「文壇ギルドの解体期——大正十五年に於ける我国チャイナリズムの一断面——」〔『新潮』一九二六年十二月）

- 上司小剣「気もちがわるい」(『早稲田文学』一九二五年四月)
- 加宮貴一「回顧一年」(『文藝時代』一九二四年十二月)
- 加宮貴一「予が本年発表せる創作に就いて——五十一作家の感想——」(『新潮』一九二四年十二月)
- 川端康成・小林秀雄・吉川英治・宇野浩二・永井龍男・佐佐木茂索「文藝春秋三十年の思ひ出」(『文藝春秋』一九五二年四月)
- 蒲原有明「漢字制限の是非」(『早稲田文学』一九二三年七月)
- 神原泰・堀口大学「ジヤンヌ・ダルク合評余録」(『映画往来』一九二九年十一月)
- 衣笠貞之助「わが理想とする映画(アンケート)」(『文藝時代』一九二六年十月)
- 衣笠貞之助「狂った一頁」始末」(『エキップ・ド・シネマ 狂った一頁／十字路 8』岩波ホール、一九七五年十月)
- 衣笠貞之助「回想の日本映画・昭和初期——ある歴史の断面」(『キネマ旬報別冊 日本映画 作品大鑑④』、キネマ旬報社、一九六〇年十一月)
- 岸田國士『語られる言葉』の美」(『悲劇喜劇』一九二八年十一月)
- 木下杢太郎「続言はでものこと」(『女性』一九二五年三月)
- 神代種亮「知るまいぞ」(『文藝春秋』一九二三年七月)
- 後藤朝太郎「文字問題を超越せる現代の社会」(『早稲田文学』一九二三年七月)
- 小林秀雄「文藝春秋と私——二円の稿料から文士劇まで——」(『文藝春秋』一九五五年十一月)
- 小宮山明敏「現代作家の傾向について」(『新潮』一九二六年十一月)
- 斎藤龍太郎「横光利一氏の芸術——特にその表現に就いて——」(『文藝時代』一九二五年一月)
- 佐藤一英「国語文学語問題の方向——新仮名遣問題を圍繞する人々に与へる公開状」(『文藝時代』一九二五年六月)
- 佐藤春夫「口語文章論」(『中央公論』一九三五年四月)
- 佐藤春夫「知遇に感謝して」(『佐藤義亮伝』、新潮社、一九五三年八月)
- 獅子文六「演出者横光利一」(『文学界』一九五一年一月)
- 清水光「映画と機械」(『新興芸術』一九二九年十月)
- 白野ペン十郎「洋行する二作家——武者小路と横光——」(『文藝』一九三六年三月)
- 島崎春樹(藤村)「読む言葉と話す言葉(国語整理の問題)」(『東京朝日新聞』一九二二年七月)

月八日)

白柳秀湖「商業主義に同化した文壇」(『新潮』一九二六年七月号)

杉浦明平「横光利一論——「旅愁」をめぐる——」(『文藝』一九四七年十一月)

杉本彰「ジャンヌ・ダルクの受難」(『映画知識』一九二九年六月)

瀬沼茂樹「機械主義文学論考」(『文藝レビュー』一九二九年十一月)

即羅哲「文壇噂ばなし」(『雄弁』一九三四年九月)

高島光峰「漢語を制限せよ」(『新小説』一九二一年九月)

武田忠哉「ジャンヌ・ダルクの受難」(『キネマ旬報』一九二九年十月一日)

田中純一郎「表現主義の映画——『狂った一頁』を観る——」(『報知新聞』一九二六年六月二十三日)

田中館愛橘「ローマ字のすゝめ」(『新小説』一九二一年九月)

千葉亀雄「当然のこと」(『早稲田文学』一九二五年四月)

坪内逍遙「所謂漢字節減案の分析的批判」(『早稲田文学』一九二三年八月)

坪内逍遙「漢字節減案の分析的批判(承前)」(『早稲田文学』一九二三年九月)

坪内逍遙「所謂漢字節減案の分析的批判」(『早稲田文学』一九二四年一月) *再掲

寺内嘉子三「文藝春秋蒐集談」(『文藝春秋』一九二六年一月)

デルテイ・ジョセフ、原研吉訳「ジアヌ ダルク」(『映画往来』一九二九年十一月)

土岐善麿・保科孝一・川路柳虹・谷川徹三「放送座談会 国語と現代人の言葉」(『放送』

一九三九年一月)

都河龍「雑誌の経営に成功する秘訣」(『文藝春秋』一九二六年十二月)

中村星湖「今年小説界の回顧(二)」(『万朝報』一九二四年十二月十日)

中村武羅夫「文藝月評——三雑誌の創作を批評す」(『新潮』一九三〇年三月)

中村武羅夫・新関良三・能島武文・細田民樹・酒井真人・矢野目源一・村山知義「座談「ジ

ヤヌ・ダルク」(『東京日日新聞』一九二九年九月十六日)

昇曙夢「メレヂュコーフスキイ論」(『早稲田文学』一九一〇年六月)

芳賀矢一「漢字整理に就て」(『新小説』一九二一年九月)

長谷川誠也(天溪)「急務は漢字制限◇俗語をもつと生かすこと」(『東京朝日新聞』一九二一年六月二十三日)

長谷川天溪「漢字制限と国語問題」(『早稲田文学』一九二三年七月)

長谷川誠也(天溪)「議論の余地はあるまい」(『早稲田文学』一九二五年四月)

- 播磨生記「メレジュコーフスキー自叙伝」(『早稲田文学』一九一三年八月)
- 平林初之輔「芸術の形式としての小説と映画」(『新潮』一九三〇年七月)
- 藤村作「仮名遣改定案に就いて」(『早稲田文学』一九二五年四月)
- 二葉亭四迷「露国の象徴派」(『早稲田文学』一九〇七年九月)
- 藤森成吉「「狂った一頁」を観る」(『映画時代』一九二六年九月)
- 保科孝一「国語問題と臨時国語調査会」(『新小説』一九二二年九月)
- 星野宏「カアル・ドレイエルと『ジャンヌ・ダルク』」(『映画評論』一九二九年九月)
- 堀江朔「メレジュコーフスキー論」(『早稲田文学』一九一三年三月)
- 本間久雄「おぼえがき」(『早稲田文学』一九二五年四月)
- 南幸夫「悪評十一箇月」(『文藝時代』一九二五年十二月)
- 武藤直治「新しい言文一致へ」(『文藝戦線』一九二五年十一月)
- 村山知義「探偵趣味の映画に就て」(『文学時代』一九二九年五月)
- メレジュコーフスキー、小杉乃帆流訳「フローベル論」(『早稲田文学』一九二二年七月)
- メレヂユコーフスキー、昇曙夢訳「メレヂユコーフスキーの詩」(『早稲田文学』一九二一年七月)
- 山田孝雄「文部省の仮名遣改定案を論ず」(『明星』一九二五年二月)
- 山田孝雄「文部省の仮名遣改定案を評す」(『国学院雑誌』一九二五年三月)
- 山本有三「広告制限」(『文藝春秋』一九二五年一月)
- 与謝野寛「抗議余言」(『早稲田文学』一九二五年四月)
- 吉江喬松「国語問題」(『新小説』一九二二年九月)
- 吉田絃二郎「メレジュコーフスキーの二つの世界」(『早稲田文学』一九一七年七月)
- 淀江漁郎「改造社の文星招待会」(『改造』一九一九年四月)
- ロバート・ヘリング、飯田心美訳『ジャンヌ・ダルクの情熱』その他」(『キネマ旬報』一九二九年四月十一日)
- 渡部佐次馬「文学形式の変革はいかにして可能であるか(横光利一作品「鳥」の貧困)」(『思想』一九三〇年七月)
- 無署名「断想録」(『早稲田文学』一九一四年十二月)

二次資料

【単行本】

- 雨宮庸蔵『偲ぶ草——ジャーナリスト六十年』(中央公論社、一九八八年十一月)
 有山輝雄『占領期メディア史研究——自由と統制・一九四五年』(柏書房、一九九六年九月)
 アンダーソン・ベネディクト、白石さや・白石隆訳『増補 想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』(NIT出版、一九九七年五月)
 イ・ヨンスク『「国語」という思想 近代日本の言語認識』(岩波書店、一九九六年十二月)
 飯島正『前衛映画理論と前衛芸術——フランスを中心に』(白水社、一九七〇年九月)
 飯島正『ぼくの明治・大正・昭和』(青蛙房、一九九一年三月)
 井桁貞義・本間暁編『ドストエフスキイ文献集成』第二十二卷(大空社、一九九六年七月)
 石田仁志・渋谷香織・中村三春『横光利一の文学世界』(翰林書房、二〇〇六年四月)
 磯田光一『戦後史の空間』(新潮社、一九八三年三月)
 磯田光一『近代の感情革命——作家論集』(新潮社、一九八七年六月)
 犬塚稔『映画は陽炎の如く』(草思社、二〇〇二年一月)
 井上謙『評伝 横光利一』(桜楓社、一九七五年十月、後に増補し、『横光利一 評伝と研究』、おうふう、一九九四年十一月)
 井上謙編『横光利一』(文泉堂出版、一九七八年七月)
 井上謙編『新潮日本文学アルバム 横光利一』(新潮社、一九九四年八月)
 井上謙・神谷忠孝・羽鳥徹哉編『横光利一事典』(おうふう、二〇〇二年十月)
 井上聰『横光利一と中国——『上海』の構成と五・三〇事件』(翰林書房、二〇〇六年十月)
 今村昌平・佐藤忠男・新藤兼人・鶴見俊輔・山田洋次編『講座日本映画 1〜8』(岩波書店、一九八五年十月〜一九八八年八月)
 岩尾正勝『横光利一論』(村松書館、一九七五年十一月)
 岩上順一『横光利一』(三笠書房、一九四二年九月)
 岩上順一『文学の虚実』(玄理社、一九四七年十一月)
 岩上順一『横光利一』(東京ライフ社、一九五六年十月)
 岩本憲児『サイレントからトーキーへ——日本映画形成期の人と文化』(森話社、二〇〇七年十月)
 岩本憲児・波多野哲朗編『映画理論集成』(フィルムアート社、一九八二年五月)
 岩本憲児・武田潔・斉藤綾子『「新」映画理論集成 1 歴史／人種／ジェンダー』(フィルムアート社、一九九八年二月)
 岩本憲児・武田潔・斉藤綾子『「新」映画理論集成 2 知覚／表象／読解』(フィルムア

- ト社、一九九九年四月)
- 浦田義和『占領と文学』(法政大学出版局、二〇〇七年二月)
- 江藤淳『閉された言語空間——占領軍の検閲と戦後日本』(文藝春秋、一九八九年八月)
- 大岡昇平『成城だよりⅡ』(文藝春秋社、一九八三年四月)
- 大屋幸世『書物周游』(朝日書林、一九九一年四月)
- 岡田晋『映画と映像の理論』(ダヴィッド社、一九七五年六月)
- 小田光雄『ブックオフと出版業界——ブックオフ・ビジネスの実像』(ぱる出版、二〇〇〇年六月)
- 岡野他家夫『日本出版文化史』(春歩堂、一九五九年七月)
- 小田切進『昭和文学の成立』(勁草書房、一九六五年七月)
- 小田桐弘子『横光利一——比較文学的研究』(南窓社、一九八〇年五月)
- 小田桐弘子『横光利一 比較文化的研究』(南窓社、二〇〇〇年四月)
- 梶木剛『横光利一の軌跡』(国文社、一九七九年八月)
- 神谷忠孝『横光利一論』(双文社出版、一九七八年十月)
- 神谷忠孝編『日本文学研究大成 横光利一』(国書刊行会、一九九一年八月)
- 柄谷行人編『近代日本の批評・昭和篇〔上〕』(福武書店、一九九〇年十二月)
- 柄谷行人編『近代日本の批評・昭和篇〔下〕』(福武書店、一九九一年三月)
- 柄谷行人編『近代日本の批評 明治・大正篇』(福武書店、一九九二年一月)
- 河上徹太郎『危機の作家たち』(弥生書房、一九五七年五月)
- 川村湊・守屋貴嗣編『文壇落葉集』(毎日新聞社、二〇〇五年一月)
- 菅野昭正『横光利一』(福武書店、一九九一年一月)
- 木佐木勝『木佐木日記 第一〜四巻』(現代史出版会、一九七五年八、十、十二月、一九七六年四月)
- 北田暁大『広告の誕生——近代メディア文化の歴史社会学』(岩波書店、二〇〇〇年三月)
- キネマ旬報社編『キネマ旬報別冊 日本映画作品大鑑 1〜7』(キネマ旬報社、一九六〇年一月〜一九六一年七月)
- キネマ旬報社編『外国映画監督・スタッフ全集』(キネマ旬報社、一九八九年五月)
- 木村徳三『文芸編集者 その発音』(TBSブリタニカ、一九八二年六月)
- 木村徳三『文芸編集者の戦中戦後』(大空社、一九九五年七月)
- 工藤恆治『新感覚派の作家 横光利一とやまがた』(東北出版企画、一九七八年七月)

- 栗田書店『出版人の遺文 改造社 山本実彦』（栗田書店、一九六八年六月）
- 栗坪良樹編『日本文学研究資料叢書 横光利一と新感覚派』（有精堂、一九八〇年五月）
- 栗坪良樹『鑑賞日本文学④ 横光利一』（角川書店、一九八一年九月）
- 栗坪良樹『横光利一論』（永田書房、一九九〇年二月）
- 慶應義塾図書館改造社資料刊行委員会編『山本実彦旧蔵 慶應義塾図書館所蔵 改造社出版 関係資料』（雄松堂出版、二〇一〇年二月）
- 紅野敏郎編『新感覚派の文学世界——「文藝時代」を中心に』、名著刊行会、一九八二年十一月）
- 紅野敏郎『大正期の文芸叢書』（雄松堂出版、一九九八年十一月）
- 紅野敏郎・日高昭二編『山本実彦旧蔵・川内まごころ文学館所蔵 「改造」直筆原稿の研究』（雄松堂出版 二〇〇七年十月）
- 紅野謙介『書物の近代——メディアの文学史』（筑摩書房、一九九二年十月）
- 紅野謙介『検閲と文学——1920年代の攻防』（河出書房新社 二〇〇九年十月）
- 国語教育研究会『国語国字教育資料総覧』（国語教育研究会発行、一九六九年一月）
- 後藤明生『小説は何処から来たか——二〇世紀小説の方法』（白地社、一九九五年七月）
- 小松弘『起源の映画』（青土社、一九九一年七月）
- 小森陽一『構造としての語り』（新曜社、一九八八年四月）
- 小森陽一『〈ゆらぎ〉の日本文学』（日本放送出版協会、一九九八年九月）
- 佐相勉『1923溝口健二『血と霊』（筑摩書房、一九九一年十二月）
- 佐藤喜代治編『漢字講座9 近代文学と漢字』（明治書院、一九八八年六月）
- 佐藤卓己『『キング』の時代——国民大衆雑誌の公共性』（岩波書店、二〇〇二年九月）
- 佐藤忠男『日本映画史 第一〜四巻』（岩波書店、一九九五年三〜九月）
- サドウール・ジョルジュ、小松弘・出口丈人・丸尾定・村山匡一郎訳『世界映画全史』（国書刊行会、一九九二年十一月〜二〇〇〇年七月）
- 澤正宏・和田博文編『都市モダニズムの奔流——「詩と詩論」のレスプリ・ヌーボー』（翰林書房、一九九六年三月）
- 塩田勉『文学の深層と地平——文体論の可能性を拓く——』（早稲田大学語学教育研究所、一九九一年十一月）
- 篠田浩一郎『小説はいかに書かれたか——『破戒』から『死霊』まで——』（岩波書店、一九八二年五月）

- シュレイダー・ポール、山本喜久男訳『聖なる映画 小津・ブレッソン・ドライヤー』（株式会社フィルムアート社、一九八一年二月）
- 趙夢雲『上海・文学残像——日本作家の光と影』（田畑書店、二〇〇〇年五月）
- シラネ・ハルオ・鈴木登美編『創造された古典——カノン形成・国民国家・日本文学』（新曜社、一九九九年四月）
- シリングスバーク・ピーター、明星聖子・大久保譲・神崎正英訳『ゲーテンベルクからグーグルへ——文学テキストのデジタル化と編集文献学』（慶應義塾大学出版会、二〇〇九年九月）
- 桂秀実『探偵のクリティック——昭和文学の臨界』（思潮社、一九八八年七月）
- 鈴木晰也『人生仕方ばなし——衣笠貞之助とその時代』（ワイズ出版、二〇〇一年十月）
- 関忠果・小林英三郎・松浦総三・大悟法進編著『雑誌『改造』の四十年 付・改造目次総覧』（光和堂、一九七七年五月）
- 反町茂雄『一古書肆の思い出 1 修業時代』（平凡社、一九八六年一月）
- 高田瑞穂『横光利一』（市ヶ谷出版社、一九五一年四月）
- 高橋輝次『著者と編集者の間——出版史の森を歩く』（武蔵野書房、一九九六年五月）
- 高見順『対談 現代文壇史』（筑摩書房、一九七六年六月）
- 田口律男『都市テクスト論序説』（松籟社、二〇〇六年二月）
- 玉村周『横光利一』（明治書院、一九九二年一月、後に増補し、『横光利一——瞞された者——』、明治書院、二〇〇六年九月）
- ダワー・ジョン、三浦陽一・高杉忠明・田代泰子訳『増補版 敗北を抱きしめて 上・下』（岩波書店、二〇〇四年一月）
- 千葉宣一『モダニズムの比較文学的研究』（おうふう、一九九八年五月）
- 中央公論社『中央公論社七十年史』（中央公論社、一九五五年十一月）
- 東京国立近代美術館編『東京国立近代美術館 フィルムセンター所蔵映画目録Ⅱ 外国映画』（東京国立近代美術館、一九八〇年十二月）
- 東京堂『東京堂百年の歩み』（東京堂、一九九〇年五月）
- 豊の国宇佐市塾『横光利一の世界』（豊の国宇佐市塾、一九八八年十月）
- 中川成美『モダニティの想像力——文学の視覚性』（新曜社、二〇〇九年三月）
- 永嶺重敏『モダン都市の読書空間』（日本エディタースクール出版部、二〇〇一年三月）
- 中村明・野村雅昭・佐久間まゆみ・小宮千鶴子編『表現と文体』（明治書院、二〇〇五年三月）

- 月)
- 中村三春『フィクションの機構』(ひつじ書房、一九九四年五月)
- 中山義秀『台上の月』(新潮社、一九六三年四月)
- 日本電信電話公社電信電話事業史編集委員会『電信電話事業史』別巻(電気通信協会、一九六〇年七月)
- 日本文芸協会編『創作代表選集 昭和二十三年度版 第二巻』(大日本雄弁会講談社、一九四九年四月)
- 日本文芸家協会『日本文芸家協会五十年史』(日本文芸家協会、一九七九年四月)
- 野中潤『横光利一と敗戦後文学』(笠間書院、二〇〇五年三月)
- 蓮實重彦『凡庸な芸術家の肖像——マクシム・デュ・カン論』(青土社、一九八八年十一月)
- 長谷川泉・神谷忠孝注釈『日本近代文学大系 42 川端康成・横光利一集』(角川書店、一九七二年七月)
- 花田清輝『新編映画的思考』(未来社、一九六二年七月)
- 濱川勝彦『論攷 横光利一』(和泉書院、二〇〇一年三月)
- バルト・ロラン、篠沢秀夫訳『神話作用』(現代思潮社、一九六七年七月)
- 平野共余子『天皇と接吻——アメリカ占領下の日本映画検閲』(草思社、一九九八年一月)
- フーコー・ミッシェル、渡辺一民・佐々木明訳『言葉と物——人文科学の考古学』(新潮社、一九七四年六月)
- 福田恆存『国語問題論争史』(新潮社、一九六二年十二月)
- ブルデュー・ピエール、石井洋二郎訳『芸術の規則 I・II』(藤原書店、一九九五年二月、一九九六年一月)
- 古谷綱武『横光利一』(作品社、一九三六年二月)
- 古谷綱武『横光利一——私の作家研究』(双樹社、一九四七年八月)
- 文藝春秋新社『文藝春秋三十五年史稿』(文藝春秋新社、一九五九年四月)
- 文藝春秋『文藝春秋六十年の歩み』(文藝春秋、一九八二年一月)
- 福田清人・荒井惇見『横光利一 人と作品』(清水書院、一九六七年一月)
- ベンヤミン・ヴァルター、浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』(筑摩書房、一九九六年四月)
- 保昌正夫『横光利一』(明治書院、一九六六年五月)
- 保昌正夫『横光利一全集随伴記』(武蔵野書房、一九八七年十二月)

- 保昌正夫編『横光利一全集月報集成』（河出書房新社、一九八八年十二月）
- 保昌正夫『横光利一とその周辺』（帖面舎、一九九〇年三月）
- 保昌正夫『横光利一——菊池寛・川端康成の周辺』（笠間書院、一九九九年十二月）
- 保昌正夫『保昌正夫一巻本選集』（河出書房新社、二〇〇四年十一月）
- 橋本求『日本出版販売史』（講談社、一九六四年一月）
- 前田愛『近代読者の成立』（有精堂、一九七三年十一月）
- 前田愛『都市空間のなかの文学』（筑摩書房、一九八二年十二月）
- マクルーハン・マーシャル、森常治訳『グーテンベルクの銀河系——活字人間の形成』（み
すず書房、一九八六年二月）
- マクルーハン・マーシャル、栗原裕・河本仲聖訳『メディア論——人間の拡張の諸相』（み
すず書房、一九八七年六月）
- 松浦総三『増補決定版 占領下の言論弾圧』（現代ジャーナリズム出版会、一九七四年一月）
- 松浦総三『戦中・占領下のマスコミ』（大月書店、一九八四年十二月）
- 松澤和宏『生成論の探究——テキスト・草稿・エクリチュール』（名古屋大学出版会、二〇
〇三年六月）
- モラスキー・マイク、鈴木直子訳『占領の記憶／記憶の占領——戦後沖縄・日本とアメリカ』
（青土社、二〇〇六年三月）
- 松原一枝『改造社と山本実彦』（南方新社、二〇〇〇年四月）
- 水島治男『改造社の時代 戦前編』（図書出版社、一九七六年五月）
- 宮越勉『志賀直哉——青春の構図』（武蔵野書房、一九九一年四月）
- 宮沢章夫『時間のかかる読書——横光利一『機械』を巡る素晴らしきぐずぐず』（河出書房
新社、二〇〇九年十一月）
- モダニズム研究会編『モダニズム研究』（思潮社、一九九四年三月）
- 茂木雅夫『横光利一 近代小説の存亡』（桜楓社、一九七六年十月）
- 安田敏朗『帝国日本の言語論制』（世織書房、一九九七年十二月）
- 安田敏朗『〈国語〉と〈方言〉のあいだ 言語構築の政治学』（人文書院、一九九九年五月）
- 山崎國紀『横光利一論——飢餓者の文学』（北洋社、一九七九年十二月、和泉書院、一九八
三年十月）
- 山下浩『本文の生態学——漱石・鷗外・芥川』（日本エディタースクール出版部、一九九三
年六月）

- 山本喜久男『日本映画における外国映画の影響——比較映画史研究』（早稲田大学出版部、一九八三年三月）
- 山本武利『近代日本の新聞読者層』（法政大学出版局、一九八一年六月）
- 山本武利『広告の社会史』（法政大学出版局、一九八四年十二月）
- 山本武利『占領期メディア分析』（法政大学出版局、一九九六年三月）
- 山本武利編『占領期文化をひらく——雑誌の諸相』（早稲田大学出版部、二〇〇六年八月）
- 山本武利・川崎賢子・十重田裕一・宗像和重編『占領期雑誌資料大系 文学編 I-V』（岩波書店、二〇〇九年十一月～二〇一〇年八月）
- 山本武利・津金澤聰廣『日本の広告——人・時代・表現』（日本経済新聞社、一九八六年十月）
- 山本芳明『文学者はつくられる』（ひつじ書房、二〇〇〇年十二月）
- 山本亮介『横光利一と小説の論理』（笠間書院、二〇〇八年二月）
- 由良哲次『横光利一の芸術思想』（沙羅書店、一九三七年六月）
- 由良哲次編『横光利一の文学と生涯——没後三十年記念集』（桜楓社、一九七七年十二月）
- 横手一彦『被占領下の文学に関する基礎的研究 資料編』（武蔵野書房、一九九五年十月）
- 横手一彦『被占領下の文学に関する基礎的研究 論考編』（武蔵野書房、一九九六年二月）
- 横光利一研究会『青春の横光利一』（横光利一研究会、一九八二年七月、増補改訂、一九九〇年八月）
- 横光利一文学碑建立実行委員会『横光利一と鶴岡——21世紀に向けて——』（横光利一文学碑建立実行委員会、二〇〇〇年九月）
- 吉田澄夫・井之内有一編『明治以降国字問題諸案集成』（風間書房、一九六二年七月）
- 吉本隆明『悲劇の解読』（筑摩書房、一九七九年十二月）
- 四方田犬彦『映画史への招待』（岩波書店、一九九八年四月）
- 劉建輝『魔都上海——日本知識人の「近代」体験』（講談社、二〇〇〇年六月）
- 「旅愁」文学碑建立記念誌編集委員会『横光利一と宇佐』（翰林書房、一九九三年十月）
- 和田博文・大橋毅彦・真銅正宏・竹松良明・和田桂子編『言語都市・上海 1840-1945』（藤原書店、一九九九年九月）

Aaron Gerow, *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*, Center for Japanese Studies The University of Michigan, 2008

【雑誌特集・凶録】

- 『新文化』二卷一号〈特集・横光利一〉(新文化社、一九四八年二月)
『改造文芸』一号〈横光利一追悼号〉(改造社、一九四八年三月)
『若草』二十三卷三号〈横光利一追悼号〉(寶文館、一九四八年三月)
『文学界』二卷四号〈横光利一追悼号〉(文学界社、一九四八年四月)
『文学界』七卷十二号〈横光利一——人と作品〉(文化公論社、一九五三年十二月)
『文藝』臨時増刊号〈横光利一読本〉(河出書房新社、一九五五年五月)
『國文學』十一卷九号〈特集 川端康成と横光利一〉(学燈社、一九六六年八月)
『評言と構想』六輯〈特集 横光利一〉(評言と構想の会、一九七六年七月)
『文芸読本 横光利一』(河出書房新社、一九八一年四月)
『文芸』二十卷四号〈特集 横光利一再読〉(河出書房新社、一九八一年四月)
『歿後三十五年 横光利一展——現代芸術をひらく』(西武美術館、一九八二年十一月)
『国文学 解釈と鑑賞』四十八卷三号〈特集 横光利一の再検討〉(至文堂、一九八三年十月)
『悲劇喜劇』四十二卷九号〈横光利一と郡虎彦〉(早川書房、一九八九年九月)
『國文學』三十五卷十三号〈横光利一 疾走するモダン〉(学燈社、一九九〇年十一月)
『解釈』四十四卷五号〈横光利一 生誕一〇〇年〉(解釈学会、一九九八年五月)
『横光利一と川端康成展』(世田谷文学館、一九九九年四月)
『早稲田文学』二十四卷六号〈特集 横光利一〉(早稲田文学会、一九九九年十一月)
『国文学 解釈と鑑賞』六十五卷六号〈特集 横光利一の世界〉(至文堂、二〇〇〇年六月)
『比較文學研究』九十二号〈特輯 横光利一〉(東大比較文學会、二〇〇八年十一月)
『国文学 解釈と鑑賞』七十五卷六号〈特集 横光利一と川端康成〉(至文堂、二〇一〇年六月)

【単行本・雑誌・新聞掲載論文】

- 荒正人「横光利一論」(『明治大正文学研究』二十五号、東京堂、一九五八年十二月)
新谷敬三郎は「概観——日本におけるロシア文学——」(『欧米作家と日本近代文学3 ロシア・北欧・南欧篇』、教育出版センター、一九七六年一月)
石川巧「方法としてのレーゼ・ドラマ」(『日本近代文学』五十一集、日本近代文学会、一九九四年十月)

- 石田仁志「横光利一「春は馬車に乗って」論——対話を軸として——」(『芸術至上主義文芸』十七号、芸術至上主義文芸研究会、一九九一年十一月)
- 伊藤整「解説」(『「文藝時代」複製版 別冊』、日本近代文学館、一九六七年五月)
- 今村忠純「岸田国士と横光利一」(『評言と構想』二十二輯、評言と構想の会、一九八二年一月)
- 今村忠純「岸田国士論・前提」(『大妻国文』二十四号、大妻女子大学国文学会、一九九三年三月)
- 今村忠純「セリフの論理」(『國語と國文學』七十卷九号、東京大学国語国文学会、一九九三年九月)
- 沖野厚太郎『「花園の思想」の詩学』(『国文学研究』百集、早稲田大学国文学会、一九九〇年三月)
- 沖野厚太郎「メタ小説・反探偵小説・「機械」」(『文藝と批評』六卷十号、文藝と批評の会、一九八九年九月)
- 小田桐弘子「横光利一とドストエフスキーをめぐって」(佐藤泰正編『異文化との遭遇』、笠間書院、一九九七年九月)
- 掛野剛史「〈資料紹介〉横光利一全集未収録文章——「新感覚派について」ほか三篇」(『論樹』十四号、東京都立大学大学院人文科学研究科国文学専攻近代ゼミ、二〇〇〇年十二月)
- 北田暁大「〈メディア論〉の季節——形式主義者たちの一九二〇・三〇年代・日本——」(『東京大学社会情報研究所紀要』五十九号、東京大学社会情報研究所、二〇〇〇年三月)
- 金楨薫「横光利一の「心理」小説の表現形式——修辭装置としての「同一形式」——」(『比較文學研究』八十号、二〇〇二年九月、東大比較文學会)
- 栗坪良樹「川端康或と斎藤龍太郎——『「文藝時代」を読む(2)』(『評言と構想』十九輯、評言と構想の会、一九八〇年十月)
- 黒田大河「アジアへの旅愁——横光利一の〈外地〉体験——」(『日本近代文学』六十集、日本近代文学会、一九九九年五月)
- 小松弘「歴史と真実——カール・Th・ドライヤー『裁かるるジャンヌ』のために」(『シネティック』二号、洋々社、一九九五年四月)
- 小森陽一「価値観の変換とナンセンス文学」(『國文學』三十二卷十号、学燈社、一九八七年八月)
- ジェロー・アロン「映画の他の可能性——『狂った一頁』の受容と映像のコード化」(『言

- 語文化』十五号、明治学院大学言語文化研究所、一九九八年三月)
- 清水孝純「日本におけるドストエフスキー」(『比較文學研究』二十二号、東大比較文學会、一九七二年九月)
- 下河部行輝「新感覚派の漢語——川端康成と横光利一——」(『岡山大学文学部紀要』七号・通卷四十七号、岡山大学文学部、一九八六年十二月)
- 下河部行輝「川端康成の手法——掌の小説と『伊豆の踊子』——」(『岡山大学文学部紀要』三号・通卷四十七号、岡山大学文学部、一九八二年十二月)
- 鈴木勇「ある『機械』論——崩壊した「私」像について——」(『異徒』五号、異徒の会、一九八三年四月)
- 関井光男「演出家としての横光利一」(『國文學』三十五卷十二号、学燈社、一九九〇年十一月)
- 関谷一郎「初期横光利一小考」(『國語と國文學』六十六卷五号、東京大学国語国文学会、一九八五年五月)
- 瀬沼茂樹「横光利一・その研究小史」(『現代日本文学大系 51 横光利一・伊藤整集』、筑摩書房、一九七〇年八月)
- 曾根博義「雑誌の発売日——文献渉猟8」(『國文學』三十三卷七号、学燈社、一九八八年六月)
- 曾根博義「文学と映画——モダズム文学への一視点——」(『現代文学 研究と批評』一号、現代文学の会、一九八八年十月)
- 曾根博義「内的独白」の紹介と受容——ジョイス受容史の点と線(三)——(『遡河』二十九号、疎林詩社、一九九一年七月)
- 高見順・平野謙・中村光夫・吉田精一「座談会 私小説の本質と問題点」(『国文学 解釈と鑑賞』二十七卷十四号、至文堂、一九六二年十二月)
- 田口律男「横光利一「時間」論——「機械」からの変質——」(『山口国文』七号、山口大学人文学部国語国文学会、一九八四年三月)
- 武下智子「視線の変容——「春は馬車に乗つて」を中心に」(『名古屋自由学院短期大学研究紀要』二十五号、名古屋自由学院短期大学、一九九三年二月)
- 武部良明「国語・国字問題の由来」(『日本語表記法の課題』、三省堂、一九八一年六月)
- 館下徹志「春は馬車に乗つて」——「新感覚」の被撃性を超えて——(『クレド』三号、響文社、一九九四年十二月)

- 玉村周「横光利一に於ける“新感覚”理論——「感覚活動」の解釈を中心として」(『國語と國文學』五五卷九号、東京大学国語国文学会、一九七八年九月)
- 寺杣雅人「本文批評の問題点——横光利一の初期作品から——」(『尾道大学芸術文化学部紀要』一号、尾道大学芸術文化学部、二〇〇二年三月)
- 寺杣雅人「本文の変容——横光利一「蠅」の場合——」(『尾道大学芸術文化学部紀要』二号、尾道大学芸術文化学部、二〇〇三年三月)
- 千葉伸夫「映画と言語の前衛——ユナニミスムから一如へ」(『國文學』三十五卷十二号、学燈社、一九九〇年十一月)
- 十重田裕一「花園の思想」の原稿——紹介と翻刻——」(『国文学研究』百一集、早稲田大学国文学会、一九九〇年六月)
- 十重田裕一「横光利一と映画」(『學鏡』八十九卷十一号、丸善、一九九二年十一月)
- 十重田裕一「川端康成と映画」(『川端文学の世界』4 その背景』、勉誠出版、一九九九年四月)
- 永嶺重敏「円本ブームと読者」(『近代日本文化論7 大衆文化とマスメディア』、岩波書店、一九九九年十二月)
- 中山昭彦“文”と“声”の抗争——明治三十年代の〈国語〉と〈文学〉」(小森陽一・紅野謙介・高橋修編『メディア・表象・イデオロギ——明治三十年代の文化研究』、小沢書店、一九九七年五月)
- 二瓶浩明「横光利一の喜劇——『閉らぬカーテン』『幸福を計る機械』『霧の中』——」(『山形女子短期大学紀要』十四集、山形女子短期大学紀要編集委員会、一九八二年三月)
- 長谷川泉「大正文学史における翻訳文学」(『國文學』四卷五号、学燈社、一九五九年四月)
- 日置俊次「横光利一試論——「春は馬車に乗つて」における死の象徴化——」(『日本近代文学』五十五集、日本近代文学会、一九九六年十月)
- 日高昭二「解説 一九二二(大正十一)年の文学」(『編年体 大正文学全集』第十一卷、ゆまに書房、二〇〇二年七月)
- 福岡益雄「創刊の前後」(『「文藝時代」複製版別冊』、日本近代文学館、一九六七年五月)
- 保昌正夫「可哀そうだった「文学の神様」——『横光利一全集』補巻を編んで」(『毎日新聞』一九九九年十二月八日)
- 宮口典之「横光利一『マルクスの審判』を巡って——志賀直哉との関連を考えるための一考察」(『横光利一研究』五号、横光利一学会、二〇〇七年三月)

柳富子「大正期のトルストイ受容(上)——ドストエフスキイとの併称をめぐって——」『文学』四十九卷四号、岩波書店、一九八一年四月)

柳沢孝子『御身』に賭けられたもの——横光利一の第一創作集をめぐって——『文学』四卷三号、岩波書店、一九九三年七月)

山岸郁子「フィイルムの中の作家たち——宣伝ツールとしての『現代日本文学巡礼』——」『文学』三卷六号、岩波書店、二〇〇二年十一月)

山本武利「占領下のメディア検閲とプランゲ文庫」(『文学』四卷五号、岩波書店、二〇〇三年九月)

由良君美「横光利一の「花園の思想」分析」(『国文学 解釈と鑑賞』三十卷七号、至文堂、一九六五年六月)

吉田司雄「横光利一・比較文学的断章——ドストエフスキー、ワイルド、イプセン——」(『媒』六号、媒の会、一九八九年十二月)

【附記】ここには、論をまとめるにあたって直接引用した文献に加え、関連する重要文献も掲げた。参照した文献が、その後単行本に収録されている場合には、その書籍名を掲げるところを原則とした。

【初出一覧】

はじめに——横光利一の時代とメディア

「作家案内」（『愛の挨拶・馬車・純粹小説論』一九九三年五月、講談社）

第一部 横光利一の言語観と「国語」政策——大正後期から昭和初期を中心に

第一章 横光利一にとって「国語」とは何か

（『昭和文学研究』四十集、二〇〇〇年九月、昭和文学会）

第二章 新感覚派の「言語観」——その同時代的背景をめぐって——

（『川端文学への視界 5』一九九〇年五月、教育出版センター）

第二部 大正期日本、外国文学の受容——習作期から新感覚派時代へ

第一章 大正九年・習作期横光利一の検討

——「ドストエフスキー論（メレンヂコフスキー）」をめぐって

（『季刊 文学』九卷一号、一九九八年一月、岩波書店、『日本文学研究論集成 38

横光利一』〈若草書房 一九九三年三月〉に再録）

第二章 鏡としてのドストエフスキー・ストリンドベリイ——大正期・横光利一への視角

（『国文学 解釈と鑑賞』八二九号、二〇〇〇年六月、至文堂）

第三章 典拠の志向性——一九三三年、横光利一の文壇登場期を中心に

（『國語と國文學』八十七卷五号、二〇一〇年五月、東京大学国語国文学会）

第三部 変革期の出版ジャーナリズムと文学者——『文藝春秋』『改造』を中心に

第一章 出発期『文藝春秋』のメディア戦略

（『日本近代文学』六十六集、二〇〇二年五月、日本近代文学会）

第二章 広告から見た大正期『文藝春秋』の展開

（『国文学研究』百四十八号、二〇〇六年三月、早稲田大学国文学会）

第三章 交錯する雑誌のゆくえ——『文藝時代』と『文藝春秋』

（『文学』二巻四号、二〇〇一年七月、岩波書店）

第四章 出版メディアと作家の新時代——改造社と横光利一の一九二〇・三〇年代

（『文学』四巻二号、二〇〇三年三月、岩波書店）

第四部 演劇・映画と文学との芸術交流——一九二〇・三〇年代日本における一側面

第一章 「春は馬車に乗って」のドラマツルギー

(『日本近代文学』五十七集、一九九七年一月、日本近代文学会)

第二章 新感覚派の光と影

(『文学』三巻六号、二〇〇二年十一月、岩波書店)

第三章 「新感覚派映画聯盟」と横光利一——一九二〇年代日本における芸術交流の一側面

(『国文学研究』百二十七集、一九九九年三月)

第四章 映画に触発された文体の諸相——昭和初期モダニズム文学への視角

(『文体論研究』四十号、一九九四年三月、日本文体論学会)

一九二六年日本、文学と映画の遭遇

(『比較文学研究』九十二号、二〇〇八年十月、東大比較文学会)

第五章 「機械」の映画性

(『日本近代文学』四十八集、一九九三年五月、日本近代文学会)

第五部 草稿から活字へ——本文とメディアをめぐる探究

第一章 改稿過程からみた『花園の思想』の成立——〈病人〉から〈思想〉へ

(『国文学研究』百三集、一九九一年三月、早稲田大学国文学会)

第二章 草稿と活字のあいだに映し出される文学の実験

——横光利一の「改造」掲載草稿の研究

(『「改造」直筆原稿の研究』二〇〇七年十月、雄松堂)

第三章 編集される本文——「時間」の再検討

(『日本近代文学』六十九集、二〇〇三年十月、日本近代文学会)

第六部 「文学の神様」の肖像——文芸復興から渡欧前後

第一章 文学者の神話形成をめぐるノート

(『昭和文学研究』五十一集、二〇〇五年九月、昭和文学会)

第二章 メディアに映し出される〈文学の神様〉の欧州紀行

——一九三六年、横光利一の外遊とその報道をめぐる

(『横光利一 欧州との出会い——「欧州紀行」から「旅愁」へ』二〇〇五年九月、お

うふう)

第七部 占領期の表現とメディア規制——第二次世界大戦後版小説の本文と検閲

第一章 さまよえる「旅愁」の本文——第二次世界大戦後版の成立をめぐる

(『横光利一の文学世界』二〇〇六年三月、翰林書房)

第二章 第二次世界大戦後版「旅愁」第一篇の検閲と表現

(『表現と文体』二〇〇五年三月、明治書院)

第三章 引き裂かれた本文——「微笑」と事後検閲における編集者の自主規制

(『文学』四巻五号、二〇〇三年九月、岩波書店)

おわりに

書き下ろし