

モダニスト久野豊彦の様式

——意味から強度へ——

中村 三春

はじめに

久野豊彦（くの・とよひこ、一八九六―一九七一）は一般に、新興芸術派の代表的作家の一人とされている。確かに久野は、龍胆寺雄・吉行エイスケらと並び、一九三〇（昭和5）年四月の新興芸術派倶楽部結成に参加した。しかし、久野はそれ以前に既にかんりの創作史を経ており、基本的に久野の文芸様式は、新興芸術派以前に確立し、それが変容を遂げてきたものと考えられる。また、実際のところは、新興芸術派なるものの統一的な作風が何なのか、あるいはそのようなものが果たして存在するののかの評価が、不明確なままに経過している現状もある。これまでの久野および新興芸術派の研究は、ことさらに文壇史や文芸思潮史に偏っていて、テキスト様式論からの視座がほとんど存在しない（1）。

この分野・時代に関する基礎的研究において小田切進は、新興芸術派倶楽部が芸術派の「大同団結」であり、「提唱者は龍膽

寺雄と久野豊彦で、それに浅原、吉行ら『近代生活』系のグループが中村武羅夫をおしたてて動いたのである」と述べた上で、「こうした風潮のなかで新興芸術派の中心的な作家たちは、まず『色彩と刺戟、衝動』を求め、いよいよハイ・スピードを目ざし、しだいに刹那的、享乐的な傾向を強めて、ジャーンリズムに煽られるままにアクロバットのな作風に進んでいった」と新興芸術派の様式を概括した（2）。しかし、久野の様式に的確に妥当するのは、ある意味での「アクロバットのな作風」であっても、「刹那的、享乐的な傾向」や「ジャーンリズム」偏向については、その作風から見て割り引いて考える必要がある。本稿は、横光利一を凌ぐ生粋のモダニスト・久野豊彦の様式を、概略的な見取り図のもとに展望するものである。

嶋田厚による年譜に従うと（3）、小説家・経済学者の久野豊彦は、一八九六（明治29）年に名古屋で医師の家に生まれ、一九二三（大正12）年に慶應義塾大学を卒業後、守屋謙二らと同人誌『葡萄園』を発刊したのが最初の本格的な創作活動となった。一九二五（大正14）年には、横光利一・川端康成らの『文芸時代』九月号に「一九二〇年代の人間紛失」を発表、翌年、『三田文学』四月号に「ある転形期の労働者」、『新潮』一〇月号に「桃色の象牙の塔」を発表するなど、新時代の作家として注目を集めた。その後、『手帖』や『近代生活』の同人となる。一九二七（昭和2）年一二月に、第一作品集『第二のレニニン』

（春陽堂）を刊行し、一九三〇年に新興芸術派倶楽部に参加した時には、既に作家として相当のキャリアを積んでいた。同年一〇月に、『中央公論』に共同制作「一九三〇年」を浅原六朗・龍膽寺雄との共著として発表し、共同制作の方法をも推し進めた。それと平行してC・H・ダグラスの信用経済学の理論に傾倒し、一九三一年から刊行を開始した『ダグラス派経済「学」全集』（春陽堂）の第六、八巻の翻訳に携わった。また一九三二（昭和7）年六月から一〇月まで、『時事新報』に経済小説『人生特急』を連載して、一月に千倉書房より刊行したが、発禁処分を受けた。浅原の出資で「レッド・アンド・ブルークラブ」に龍胆寺、吉行とともに参加し、また浅原との共著『新社会派文学』（厚生閣）を同年七月に刊行した。その後一九三五年には日本大学芸術学部教授および参与、一九四四年には日大を辞し、知多半島大野町に疎開し、戦後は、一九五三年に名古屋商科大学教授に赴任、一九七〇年に停年となり渡米、翌年ロサンゼルスで死去している。

久野豊彦には、三つの顔がある。一つは前衛小説作家としての顔で、久野はもはや「何々派」を超えた、日本近代文学史上、希有な作家と言わなければならない。強いて類例の作家を挙げるとすれば、横光利一、稲垣足穂、萩原恭次郎、安部公房、筒井康隆、高橋源一郎らとの親近性が考えられる。第二の顔は、経済学者としての顔である。C・H・ダグラスの信用経済学を研

究し、その普及に努めるとともに、ダグラス理論を文芸理論にも適用しようとして論陣を張った。久野が新興芸術派以後にいわゆる新社会派へと移行した理由の一つはここにある。第三の顔は、謀報理論・ソ連動向論を含む、処世術・人生論のエッセイスト・啓蒙家としての顔である。戦前・戦中期の久野の活動は、まだまだ未解明の部分が大きい。手始めに、久野の文芸理論をまとめてみよう。

1 久野豊彦の文芸理論

まず初めに、久野の文芸理論の概要である。「小説構想の断想」（『虚無思想』大15・6）という初期の評論は、その後の久野の文芸理論の展開を予告する重要な論説である。小説のシニフィアンにおいては非常に派手に突出することの多い久野のテクストであるが、その理論は、むしろ極めて論理的でオーソドックスとさえ言えるものである。新興芸術派の時代になってからの久野の発言は、時評的な要請に引きずられてか、集中力がやや落ちるものもある。実際、昭和初年代の久野の発言の大半は、時評か座談会などのものが多い。「小説構想の断想」は、論点がよく整理された評論であり、無用な駆け引きがなく、久野の理論を展望するのに適している。

(1) 未来派・構成派

第一は、アヴァンギャルド文芸の理論である。いまだ形式主義文学論争が起こっていない時期の評論であるが、その主題は内容と形式との関わりをめぐって展開する。ここで久野はまず、「内容」と「表現形式」との軽重を問題にし、「しかし、何れも馬鹿げたことではないか。何故なら、素破^{マヤ}しい内容は素的な表現形式に依らなければ、第一、成立しようがないからである」と述べて、両者の均衡を主張する。ただし、「現代の芸術は、昔ながらの芸術の如く、しみつたれた乳母では決してあり得ない。最高の観念的情緒的内容は、高速度の表現形式に依存する。そして、明快に、一見し、一読すれば、その芸術より享ける感銘は即ち生活現象と全き符合をなすことを意識するであらう」とも述べ、次のように主張する。

ペリ教授は短篇をして Not with wholeo [whole] but fragments と述べてゐる。しかし、現代の新興芸術は、すくなくとも、climax の総知 [和] にあらざれば、その作品は成立し得ないものである。何故ならば、現代のあらゆる現象は、すべて力動し力走し、瞬間的に変化して、直線になり、忽ちにして、曲線化し、一切の現象は痙攣的跳躍をして、同時同存するからである。二十世紀は力学的の世紀である。一個の局面に、事件に、人間に、すべて、運動の

幻影が流れてゐる。それ故に、制作されたる、芸術品は分割したる climax の力学的総和であり、即ち、この同時同存する climax は幾何学的に、ないしは代数学的に組織化せられ、ここに、全き作品の結構をなすのである。

表現形式を核として内容との統一を図るとする基軸の上に、「climax の総和」として「現代の新興芸術」を構想する。ここで言われる「climax」とは、力動・力走・変化・跳躍を伴って「同時同存」するような、個々の表現の突出である。「二十世紀は力学的の世紀である。一個の局面に、事件に、人間に、すべて、運動の幻影が流れてゐる」という観測は、未来派の発想を思わせる。「幾何学的に、ないしは代数学的に組織化せられ」とする行文には、構成派の要素も認められる。速度・交通・機械・メカニズムを尊崇した未来派の様式と、素材を人工的計算のもとに構造化する構成派の主張とが、この論説の基礎を成す(4)。また、そのような「現代の新興芸術」には、それにふさわしい「新文章法」が必要であると言う。

次に起るべき明瞭なる事件は新文章法の運動であるも久しきに亘り、かの静かなる美学は、均齊的にして、無力なる、しかも、あまりに、ながたらしき複文、合成文の旧文章法を具備してゐたのであるが、形式の激変と同時に、こ

れまた、崩壊して、新文章法の同共作業^{ドモ}が開始されたのである。最も著名なるは文章の機械化、力動化、架空線化である。また、音楽化であり、絵画化である。「…」云ふまでもなく、言葉は確定したる或物である。音色は唯物的根底を持たない。極めて、無拘束なるものである。アリストオトルは音楽を以つて、それ自身以外の何物をも表現しないと断言してゐる。しかし、独立せる名詞の自由なる羅列。動詞より変形せる形容詞^マのテノオル。強劇なる不定動詞。自由語の爆音等、等！言葉は唯物的なる音色ではなからうか。

「新文章法」の趣意は、伝統的な冗漫文体に対して、「文章の機械化、力動化、架空線化」であり、また「音楽化」「絵画化」にほかならない。ここにも一種の未来派的方法論が横溢している。それは今日の用語に置き換えれば、エクリチュール、シニフィアンの重視ということであろう。言葉の「音楽化」は、言葉を言語記号として一旦、対象化し、いわば音記号をもって楽曲を構成する音楽のように、言葉を要素として人為的に再配置したテキストの形成を言うのだろう。そして、それが記号学的再配置である以上は、言語記号の使用方法是、徹底的に自由に独立した用法とならざるを得ない。この「自由語」という用語にも、「未来派の自由語」の響きがある（5）。要するに音楽

記号と同じだけの自由度を、言語記号にも与えようとするのである。そして、具体的には、文字に「聴覚、視覚の共同作用」を求め、また「触覚的の漢字がいかに、絵画的であるか」についても論じている。文字の起源としてのヒエログリフに触れ、平仮名は「欧羅巴文字のそれに似たる、柔らかき感覚」を持ち、片仮名は「平民的にして、メタリック」である。また、「現在、われわれは、しばしば、小ささまざまなる活字の横転上下せるを、一編の小説内に目撃し、或はまたこれを自らも使役せんとしてゐる」として、「印刷術の素的なる発達」、すなわちタイポグラフィの効果を説き、その代表者として、ダダイストのクルト・シュヴィッタースの名前を挙げている。

（2）フォルマリズム

この「小説構想の断想」において、既に久野の文芸理論は遺憾なく表現されている。このうち、未来派や構成派的な言語表現論を述べた箇所は、その後の評論「聯想の暴風」（『文學時代』昭5・5）によって、メカニズムとしての文学の追究として再論されてゆく。久野の文芸理論の第二のポイントは、このようなフォルマリズムの主張にほかならない。この論文は、『新芸術とダグラスイズム』（昭5・5、天人社、新芸術論システム）に収められるのだが、その題名は久野の二冊目の小説集のタイトルにも採用されており（『聯想の暴風』、昭5・4、新潮社、新

興芸術派叢書)、久野がこのインスピレーションを大事にしていたことが推察できる。ここで久野は、ロシア・フォルマリズムの異化の理論に通じるような表現論を述べている。

僕は、芸術とは、現実を新鮮に感じさせるメカニズムだと考へてゐる。聯想をつくることであるといつてもいいかも知れないのだ。とにかく、異常に強力で、二つの異なる世界を不思議に結びつけることによつて、無限の多角形を發展させるところに、芸術の根本の使命があるのだ。

それでは、この二つのプラスとマイナスの世界をどうして結びつけるべきであるか。無限の距離にある空間と時間とを無視せずしては、不可能な問題である。要するに、聯想の技術とでもいふべきであらうか。われ／＼は絶えず、ナンセ「ン」スな世界を、エロテイクな世界を、科学を逆立させた世界を、そればかりでなく、現実には於ける刻々に變化する社会現象や畸形的な社会経済生活から發生する悲劇を僕は、聯想の暴風を通して、技術的に表現することを用意してゐるのだが、読者の尖鋭な脳髓を座標軸とするとき、二つのプラスとマイナスの世界を強力をもつて結合する瞬間に發生する要素こそ、最も現実を新鮮に意識させるものと信ずるのだ。

われ／＼は、芸術を通して何物かを理解さすべきでない

く、何物かを感じさすべきである。さうして、何物かを感じさすべくためには聯想の暴風を通して、現実を破るところに、芸術の特殊機能があるといはねばならない。

「芸術とは、現実を新鮮に感じさせるメカニズム」という言い回しは、見慣れたものを、見慣れないものとして表現するための言語として、詩的言語をとらえたヴィクトル・シクロフスキーの異化の理論に通じるものである(6)。従つて久野の言う「聯想」とは、対象のイメージが別の対象のイメージを喚起するという一般的な連想とは異なり、むしろ逆である。それは、意想外な対象と対象との結びつきを指す。「異常に強力で、二つの異なる世界を不思議に結びつけること」にほかならない。意想外の語と語との結合は、シュールレアリスムの方法論でもあったが、久野の場合は、この意想外さは単なる飛躍というよりも、対立する対象同士の出会いにその特徴がある(7)。それが、「二つのプラスとマイナスの世界」の結合である。従つて「聯想」とはまた、対象じたいにおいては無関係または正反對であるものを、「読者の尖鋭な脳髓」によつて繋ぐことを可能にするような、想像力の運動である。これは、異なる素材からコンテクストを剥奪して引用され、新たなテクストに埋め込まれることによつて、新たなコンテクストを生成しつつ、高次元の表現を行うモニタージュの理論にも似ている。モニタージュ映画が

ロシア・アヴァンギャルドにおいて大成されたのと同様に、久野の異化の理論がその一手法としてモンタージュを発想したとも言えるだろう。

その結果、「われ／＼は、芸術を通して何物かを理解さすべきでなく、何物かを感じさすべきである」と述べられる。「理解」は、知識や意味の獲得であるが、「感じさすべき」ものは、そのような知識や意味とは異なる次元での受容、何らかの強度の受容を指し示す言葉だろう。現実の似姿ではなく、「現実を破る」ような強度の体験。すなわち、「聯想」とは、論理的・合理的な知識受容としてのテキストのあり方ではなく、テキストの、シニフィアンの強度に満ちたテキストそのものとしての受容を意味する言葉でもある。意味から強度へ——これが、久野の論説の根底にある思想である。

2 久野豊彦とダダリズム

ただし、久野の文芸理論のユニークな点として、彼が経済学者であり、C・H・ダグラスの経済学説を研究するとともに、それを文芸理論にも大きく援用しようとしたことが挙げられる。既に「聯想の暴風」において、貨幣と芸術との形態上のアナロジーについて主張している。ここで述べられる「実体価値」から「官能価値」への転換という観測は、後の評論集『新

社会派文学』（浅原六朗との共著、昭7・7、厚生閣書店、現代の芸術と批評叢書23）でも、基本的な論調となったものである。

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

これによると「官能価値」は、「貨幣の実体である貴金属自らに対する価値」ということであるが、この説明ではよく分からない。貴金属の価値が、単なる希少性によるのではなく、その美しさや人気などの文化的価値によるところが大きいというのは理解できる。ここでいう「貴金属」とは、いわゆる稀少鉱物（レアストーン）全般を指すのではなく、金銀宝石の類を言うの

だろう。「貴金属がその実体価値を持つのは、何かの技術によって、その官能を充たすこと」というように、カットされ細工されて、一種の芸術品となったり、最低でもコインとしてデザインを施されて鑄造されることが、この「貴金属」の形態なのだろう。そしてまた、「内容それ自体の固着の性質にあらずして、芸術価値は、その官能に対する関係に於て発見さるべきである」という主張も理解はできる。芸術作品が、それじたいの実体性（素材や構造）そのものによって芸術たりうるのではなく、何が芸術かを決定する受容者側のフレームによって認識されるものであるとするならば、そのような概念枠となるフレーム、すなわち「官能に対する関係」によって、芸術的価値が認定されるといのは見易い言い回しである。ただし、むしろ貨幣もまたそのような「官能価値」を本質とするとはにわかに認めがたい。貨幣にも「官能価値」はあるだろうが、官能的であろうがなからうが、貨幣は貨幣である。従って、アナロジーとしては成功しているとは言いが、少なくとも「芸術価値」が「官能価値」であることの主張と、それを経済学との関わりで実証しようと試みていることは、ここから読み取ることができる。

ところで、このような久野の経済学的文芸理論は、イギリスの経済学者C・H・ダグラス（Clifford Hugh Douglas, 1879-1952）の信用経済学、いわゆる社会信用説（social credit）の理

論から、強い影響を受けて成立したものである。『新芸術とダグラスイズム』に収められた「芸術派と新経済学説」（『新潮』昭和4・2）において、久野はダグラス経済学の主張を次のようにまとめている。

節約によつても愈々購買力が減少するが何れにもせよ、現代に於ては生産費と市価との関係から生産の増加に購買力が伴はないのは事実だ。そこで生産の増加と共に購買力を増加せしめ、供給と需要とを調和せしむるためには現在の金融制度を改革して、新貨幣制度を樹立しなければならぬ。そこで、新貨幣制度といふのは金に基礎を置いた貨幣制度を破壊するにあるのだが、それは金が甚だ有限的なものであるに反して貨物は無限的なものであり、ここに、すでに調和を保ちがなくなつて来てゐるのだから、一切の貨物を基礎とした制度を樹立すべきだ。即ち商業手形を基礎にして、紙幣を発行する制度なのだ。貨物を基礎とした制度を樹立すれば、ここに、貨物の増加と貨幣の増加がバランスする訳だ。たとへば、ここに十萬円の貨物が生産せられたら即時に十萬円の貨幣が発行されるからだ。従つて貨幣は漸く昔時とは異なつた意味を持つやうになり、貨幣は金でなく、貨物と交換されることになるのだ。かうした、新貨幣制度は貨物と貨幣との増加をバランスせしむる制度

と云ふべきであるとダグラス派は主張してゐる。

この主張は、生産力や生産性が向上し続けている現代社会においては、本位貨幣（金貨など）や兌換紙幣の量よりも、「貨物」（商品）の量が常に過剰に多くなるという前提に従っている。久野は概ね、金本位制度に代わる「新貨幣制度」を「信用経済」と呼んでいるが、これは本来、管理通貨制度のことを指すのだろう。「貨物」（商品）の量が常に貨幣の量を上回り、購買力が低減することが、経済の停滞と恐慌の原因であると久野はダグラスは言うのである。「現代に於ては生産費と市価との関係から生産の増加に購買力が伴はないのは事実だ」というのは、このことを指している。

現代社会の購買層は賃金労働者であり、賃金の総和は常に、生産される商品（貨物）の総和よりも小さい。その差額は資本家の手に入るのである。従って、商品は必ず売れ残る。市場の飽和は資本制にとっては大きな問題であり、国内そして国外へと市場は開拓される。この売れ残りを購買する力を購買層に与えれば、生産と消費のバランスが確保できる。すなわち、「貨物」の総量を常に購買できるだけの貨幣を、通貨管理者が社会に流通させれば、経済ひいては社会は安定するというのである。具体的には、政府の保証の下に、地方の生産者銀行が、生産者に信用に応じた融資を行い、生産者はそれを利用して商品

を値引きして販売することになる。

久野はこのダグラスの論法に従い、それをマルクス主義経済学、ひいてはマルクス主義文芸学への批判の論拠としている。『新芸術とダグラスイズム』に収められた「新芸術派は何故に擡頭したか」（『新潮』昭5・5）において、久野は次のように述べている。

マルクス経済学は、商品生産概念（或は資本概念）が、仲介概念として組織されてゐるのだから、マルクス経済学は、産業革命直後の経済社会を焦点として批判することはできても、現代のごとく、信用概念によって構成されている経済社会を説明することは、最早不可能である。云ひかえれば、現経済社会は、信用経済学の時代であつて、生産経済学のそれではないのだ。

従つて、土田杏村氏の所説のごとく、マルクス経済学は、その対象とする経済社会を概念的に捕捉する仲介概念が、すでに、歴史的に不適当のものであり、ために、その経済学の全構造が今や誤謬のものになりつつあるのは、当然のことである。

すなわち、マルクス主義経済学は、「商品生産概念（或は資本概念）」によって仲介される「生産経済学」であるが、現代は、

「信用概念」によって仲介される「信用経済学の時代」である。従って、マルクス主義は現代経済を理解することができない、と言うのである。なお、土田杏村は、著書『生産経済学より信用経済学へ』（昭5、第一書房）や『失業問題と景気回復』（昭5、第一書房）などにより、ダグラス経済学の研究紹介を行った評論家である（8）。

久野とダグラス経済学との関わりについては別稿を期す必要があるだろう。近年、ダグラス経済学を再評価する論も現れている。栗山賢一は、ダグラスの草案スキームをつぶさに検討した結果として、「特に地域に眠っている有形信用を生み出すことができるのは、中央政府ではなく地域に根ざした生産者銀行であるという視点に彼のオリジナリティがある。生産者銀行は、地域に精通している生産者、経営者、退職した市民によって民主的に運営されるために局所的な知識を持っている。中央政府が全ての情報を処理し地域開発を行うのではなく、地域が持つ局所的な知識をもとにして開発が行われるという発想は高く評価されるべきであろう」として、その現代的意義を認めている（9）。おそらく、地方通貨（LETS）などにも通じる地方経済論の先駆ということになるだろう。反グローバリズムの経済学（反マルクス主義、非資本主義）と言えるかも知れない。久野はこのダグラス経済学について、いくつかの短編小説や、長編『人生特急』（昭7・11、千倉書房）において直接、そ

の原理に言及している。文芸理論としては、『新芸術とダグラスイズム』所収の諸論文が、文学理論とダグラス経済学との連携を図ろうとして書かれたものである。ただし、右のような経済学説としての説明は詳細であるものの、それが文芸理論とどのように結びつくのかは、必ずしも明らかではない。例えば同書所収の「文学とダグラスイズム」では、次のように述べている。

ダグラスイズム文学は、ダグラスイズム文学の理論を確立するまへに、まづ、ダグラスイズムによつて批判された現代の社会経済生活の線上で、苦悶しつゝある人類と、購買力の分配を独占してゐる少数の特権者の暴戾とを描出することと、且つこれに対応する改造方策を展開することによつて、幾らかは文学的任務を果し得ると見るべきだ。要するに、理論づけするよりも、着々と以上に該当する作品を制作することは、オレエジ氏の「我々の願望は、実行しに行くことである。そして、なほも実行しつつある間に前進することである」をいよいよ、実現せしむることである。

元氣はいいのだが、一向に具体的ではない。この引用の後、ダグラスイズム文学は「マルクス主義文学のごとく、附带的に熾烈な階級闘争を助長せしめようとはしない」、なぜならそれは「行政の分野に属する」からであると述べる。またマルクス主義

が他の文学を「奴隷化」しようとした「軍隊式の権力」はダグラスズムには無縁である、なぜならそれは「厭くまでも個人に

出発して建設しなければならぬ」からであるとも綴られる。表現の方法としては、「ダグラスイズムの方策が機械的である」とく、飽くまで、メカニカルな表現形式を持つべきであらう」と主張する。これは後述の文体論と合致するところである。しかし、これらの主張は、文学理論に必要不可欠であるところの、何を、どのように描くのか、という問いには答えていない。ダ

グラス経済学的な文学とは何であり、それはいかにして可能か、という議論には、なっていない。これは現段階での仮説であるが、「ダグラス経済学的文芸理論」というものは、直接には存在しないのではないだろうか。

ただし、久野は各種文芸評論や、特に『新社会派文学』においては再び、ダグラス経済学を盛んに援用しつつ、文学の方法論を語っている。「実体価値」から「官能価値」への転換を、アナロジーとしてとらえれば、それは間接的な様式原理と見なすことができる。例えば、「信用」を「関係」に置き換えれば、「実体」的な経済原理には還元できない男女の関係の戯れを描く方法へ、また「信用」を「記号」と置き換えれば、様々なシニフィアンの戯れに満ちた文体の実践へというように、読み替えることはできるかも知れない。しかし、久野の小説作品に対して、直接的にダグラス理論を適用して読解する必要は、作家本人が

思っていたほどには、大きくないと言わざるをえない。

3 久野豊彦のテキスト

(1) フラグメント——「セヴィラの理髪師」

大まかに「新興芸術派」として括られてきた久野の様式であるが、これをまず分析的に解明する必要があるだろう。最初に、初期の作品から「セヴィラの理髪師」(『第二のレニン』所収、昭2・12、春陽堂、文壇新人叢書7)を取り上げて概観してみよう。

この小説の物語は、極度に分かりづらい。その最大の理由は言葉遣いにある。地の文を中心に、会話文も含めて、全体が後述のように断片化された文体によって綴られている。舞台はエジプトのカイロである。ソヴィエット・ロシア労働政府宣伝部の一行が、英国官憲の自動自転車隊の追跡を受けて逃走している。一行は、「私」、アシエーエフ、コルサコフ、オレーニンの四名であり、最初は自動車、次いでナイル川を短艇で逃亡しようとする。英国官憲は彼らに発砲し、弾丸が飛んでくる。そこで、岸の桃色煉瓦の建築物によじ登ろうとして、桃色の絵の具で裸体を彩色する。だが、早老のコルサコフとオレーニンは路上で射殺される。

「私」とアシエーエフは逃れ、カイロ・レストランの地下室

で、アシエーフは白馬の仮装服をまとい、四つん這いになって、馬と化す。私はその白馬を駆ってジナイイダの店（理髪店）に向かう。途中で私はジナイイダとの関わりを語る。私はジッダの港でジナイイダと出逢って愛し合い、回々教徒に赤化運動を行うべくメッカに向かったことがあるが、彼女はトルコ士官と駆け落ちしてしまったという。ジナイイダの店に到着した私は、彼女を赤化しようとするが彼女は動じない。ジナイイダは私を理髪台に乗せてくるくる回し眼を回させる。そこへ、アシエーフの白馬が硝子を破って飛び込んできて私を救出するが、その際の出血で白馬はすっかり赤馬に化してしまう。「—アシエーフ！ 頑張つて呉れ！ 飽くまで、頑張れ！ ソヴェット・ロシアの、赤い地球政府説も、まだまだ、これからのところだ！」。次は冒頭の一節と、「私」がジナイイダを赤化しようとして試みて失敗する場面である。

——ソヴェットの友よ！ 勇気だせ！

——さあ！ 元気だして、急げ！ 同志！

自動車のハンドル。握る、仲間、励ましながらも、私達が振り返る。赤皮、トラंक。膝に乗せて。はるか、熱帯のカイロ駅。目映しく、私の肩に拡がった。

——捕縛せよ！ 捕縛しろ！ 過激派の強盗だ！

一振。背は刀のやう。鋭く叫んで、烈しく、追跡してく

る。自動自転車隊。かの労働貴族。英国官憲の群である。

——もう、ひと息のことだ。

——Dying on the road ? ! ? ~~~~~ ? ? ? ! ! Untolerable.

声。絞つて、同志が、悶える。行手の路。細う、かき消えて。両側。迫る。並木の家に、吞まれてしまつてゐる。

[...]

カスターネット！ 六弦琴！ ピアノ！ 鳴り渡る。裸の足拍子。花やぐ、娘ら。大舞踏だ。

——千年たつても、あたしたち、回々教の財産権に相続権は共產主義と両立しやしませんもの。とても、駄目だわ。舞ひ狂ふ。裸娘の背。おぼれかかる。蝙蝠のやうな、大肩掛が——深紅。銀糸。暗緑色。哲学。悲劇。運命の唇。美しい。象徴刺繍。象牙色に縫箔してある。抜けて、肩掛のかげ。蛋白色の胸から股が。カスターネットにまた隠れては、顕れてゆく。

——ジナイイダ！ マラガの棗箱の画から抜けてた、美しい分裂式のやうだ。

——さうよ！ 明日のない、妾たちなんですもの。アラビヤ巡礼は旅券の検閲が峻厳ですし、身体検査ときては、侮辱的ですし……今日限りのわたし達よ！ 直ぐに、今か

ら、あなたも享樂主義に改宗なさいな！

この小説の文体は、他の久野のテクストを含めても最も突出したもの一つであり、すべてがこうであるわけではない。だが、典型的な形で久野様式における文体の特徴を示しているものと言える。「自動車のハンドル。握る、仲間、励ましながらも、私達が振り返る。赤皮、トランク。膝に乗せて。はるか、熱帯のカイロ駅」や、「紅。銀糸。暗緑色。哲学。悲劇。運命の暦。美しい。象徴刺繍。象牙色に縫箔してある。抜けて、肩掛のかげ」などの一節において、短文・体言終止形・連用終止形が多用され、寸断されたフラグメントの集積という印象を生み出す。特に、格助詞の省略が極めて顕著に行われ、名詞と名詞との間の主語・述語関係が容易には理解しがたい。これは、同時期の横光利一など新感覚派のいわゆる電報文体に類するが、しかしそれを極度なまでに徹底化した文体と言うべきである。

「自動自転車隊」（バイク部隊？）の追撃、自動車さらに短艇を用いて逃走する赤化団の動きには、交通・速度・メカニズムを尊重する未来派に通じる要素が認められる。その観点からすれば、久野のフラグメント文体は、「未来派の自由語」や「無線言語」などに類するものとも考えられるだろう。さらには、迷彩のため全身を桃色に塗ったり、アシエーエフが馬の仮装をして実体としても白馬と化す設定や、理髪台でくるくる回転する

などの表現において、常識を覆す意想外の行為を尊崇したダダやシュールレアリスムなどとの繋がりも認められる。断片的な電報文体の連鎖によって作り出されるモンタージュ的な効果、それに付随する語と語との意外な残響効果も、超現実主義的である。

このテクストにおけるソヴィエット・ロシアや赤化主義などの時局的・イデオロギー的要素については後述するが、それらも含めて物語は、一種のパロディやドタバタ喜劇のようなものである。だが、右のような文体上の特徴によって、そもそも読者は容易に物語のストーリーラインを脳裏に再構成することができない。石附陽子は、この点に着目して「久野の作品は滑稽小説とか喜劇小説とかいった類のものと同列には扱えない。AとBとを結ぶ連想の技術、つまりことばの技術が笑いを生じさせているのであるが、重要なことはそれによって、ストーリーを消していくという機能をもたせていることである。ストーリーを無意味化させているのである」と適切に述べている（10）。ストーリーの無意味化、それは、物語の物語性を消去する形で、なおテクストとしてのインパクトを高めるアヴァンギャルドなテクストの一要素にほかならない。

（2）物語の逸脱——「月で鶏が釣れたなら」

『聯想の暴風』巻頭に収められた「月で鶏が釣れたなら」（『新

潮』昭5・1)もまた、物語の流れはよく分からない小説である。冒頭に、「この一篇は、僕が獄中で、とき折り紙切れに鉛筆で走書した回想録に過ぎないのだが、回想録もまた、どうやら小説のデッサンの一種ではあるらしいのです」とある。「僕」は、同志・三原や葉村とともに逮捕され、尋問を受けて、佐野学が逮捕された日のアリバイを追及される。三原の申し立てに従い、海外への諜報活動を行っていたのではないかという係官の尋問に対して、「僕は共產主義には厭気がさしてゐたんで、専ら植物学を研究してゐました」と答える。その後、植物發育計測器(ミクロレスコメテル)の説明、ブハアリンの限界効用説批判に対する批判を述べる。また、同志で情婦のアリイナとの関わりを追及されて、赤化運動のためアリイナとともにギリシヤへ飛行機で渡った際の回想が差し挟まれる。アリイナが巨鳥を銃撃する回想、またアリイナと、艶子との上海での一夜の回想、さらに、水中での三原、葉村との争いの様子が回想される。これらはいずれも、係官の審問に触発された回想である。「僕」は潜水夫が本職であり、サンフランシスコの大長橋の建設にも携わったが、その際、月の引力を利用し、潮汐によって大橋台を架設することに成功したエピソードが語られる。また、アリイナは帝政ロシアの時代にある將軍家の飯炊女であり、レエニンを耽読して上海における極東計画部長に抜擢されたという。主義を異にする「僕」との関わりはいわゆる「云ひ

がたい男女の情事」であり、また彼女は過敏症のため鶏しか食べず、「僕」は毎日一羽の鶏を彼女に届けていた。そして「僕」は、上海の路地で鶏を釣っている。月の引力で鶏を釣ることができないだろうか。——このような物語で、全体としては荒唐無稽なのだが、文中には、渡辺政之輔を思わせる「遂に基隆の埠頭で、月光を浴びながら主義のために自殺してしまつた」男の話や、「日本共産党の今次の大検挙」という三・一五事件、四・一六事件への言及も含まれている。

——先刻、君は、佐野の捕縛された晩には、植物發育計測機とかで、燕麦粒の成長を観察してゐたと申立てたが、ひよつと、その夜三原と君とが奪ひ合つてゐたアリイナといふロシア女と葉村の情婦の艶子といふ肩揚げもとれぬ小娘と三人で、何か善後策を講じてゐた覚えはないか。

——講じてはゐなかつたが、どうやら、さう仰有ると、なんでも三人で寝台の上に腰かけて、夜の上海風景を眺めてゐたやうな記憶がします。[…]

かうして、係の男が僕を何処までも追跡してくるので僕は次第にその晩の情景を鮮かに思ひ出してゐたのでした。僕たちは、寝台に腰かけてゐる。硝子窓が一枚の黒板のやうに見える。何か淡彩のチヨオクで上海市街のビルディングが怪物のやうに描き出されてゐました。ちらツと、怪物が、

牙をだしたと思ふと、その牙を怪物が呑み込んでしまひました。[…]

艶子は葉村よりも僕を好きなのに、僕はアライナが好きなのです。どうしたことなのでしょう。それなのに、アライナは僕よりも三原の方が好きらしいのです。さうして、恋の両端に危く突立つてゐる葉村と三原が、不思議にも濃やかな友情で結びあつては恋の絆を引張りあつて、或時は僕を悲しませ、あるときは、また艶子をよろこばせて自在に僕らを翻弄してゐるのは、彼等が巨大なマルクス主義の蝶番で、二枚折りの屏風になつてゐるからであらうか。[…]

——僕は上海の路地で、毎日、一羽つつ釣つて居りました。

——釣るにしたつて、魚と違つて、所有のない鶏はあんまり、さらにはゐまい。

——確かに、さうかも知れません。しかし、どの鶏にも、これまで僕の釣つたのには、所有があるとは書いてなかつたんです。僕は、潜水服を脱いで、一ノ日の仕事を終ると、アライナよ！ アライナ！

と、——口笛をふきながら、殺到する上海市街の黄昏を斜に横断するのです。[…]

たゞ、何と云つても、月の軌道から、鶏が、やや、外れ過ぎてゐるのは憾みです。しかし、それにしても、弾丸のやうに張りつめた糸の直線は、確かに月の引力が悪戯した入江の流れの何万分の one に当ることは事実です。

引力で鶏を釣ることは、在り得ないことだらうか。

——アライナ！ あんたはどう思ふ？

——そんなことより、妾は喰へた方がいいつて？

この小説の物語は、逸脱に次ぐ逸脱である。特高か検事らしき係官の追及から逃れるために「僕」は抗弁しているのだが、それが真実、潔白であるがゆえに無罪を主張しているのか、あるいは係官の指摘的中しているために弁を弄して言い逃れを試みているのかは定かではない。だが、彼の言説が本来、アライナを主張する目的であるがゆえに、AではなくBという仕方、話の筋は次々と逸脱させてゆく。それに加えて、全体が獄中における回想録であり、しかも文中にも回想や夢想が多々導入されることにより、物語の逸脱の程度はなおさら大きなものになる。そしてさらに、後述のように、共產主義にせよ資本主義にせよ、それらは久野のテクストという函数によって、常に男女間の情事として変換され、出力される。

これらにより、物語は中心を離れ、あるいは中心と周縁を常に往還しつつ、逸脱的に展開し、最終的にも収束を見ない。こ

これは獄中回想録であることをことさらに明言する冒頭の粹を伴った、一種の額縁小説なのだが、そのことの意味が結末で充足されることがない。結末の一文は「今では、彼女の鶏の欲しさうな顔どころか！ 僕は彼女から、一月の輝の切れた手を感じてゐるのです」というものである。「今では」とはいつで、「僕」はどうなっているのか。出獄したのか、あるいはアライナとの関係は？ などの問いに対する回答が与えられることはない。結局、係官による「僕」追及の場面から始まったこの小説は、ついにその場面に戻ることも、「僕」の帰趨を描くこともなく終結を迎えるのである。このような逸脱に次ぐ逸脱、収束しない終結は、久野のテキストには広く見られる様式特徴である。それは、物語に抗する物語である。

（3）身体の記号化——「プロツケン山の妖魔」

新興芸術派は、昭和初年代モダニズム社会の風俗を描いたグループとされる。久野の盟友となる浅原や、龍胆寺、吉行らは、確かに東京を舞台としたエロ・グロ・ナンセンスの文化や風俗、すなわちモダンガールらによるフリーラヴの実体を軽妙に描き出したと云えるだろう。ところが久野の場合には、確かに右の「セヴィラの理髪師」のジナイダや、「月で鶏が釣れたなら」のアリイナのように、男を手玉に取る大胆な女たちや、あるいは女体や、男女間の情事が描かれるにしても、それらは直

接的に風俗を描いたものではなく、第一において東京や日本を舞台としたものは非常に少ない。久野の場合、エロ・グロ・ナンセンスの主役となる身体は、常に言語的な異化によって、そこに付随する肉体的な重みを脱色されている。すなわち、それは風俗そのものの描写などではなく、記号化された身体であり、いわば、風俗のパロディにほかならない。

一例を『ボール紙の皇帝万歳』（昭5・7、改造社、新鋭文学叢書）の巻頭に収められた「プロツケン山の妖魔」（『近代生活』昭5・5）において見よう。スプリシオというスペイン生まれの女が、アフリカ系黒人のR氏とともにプロツケンゲスペントの正体を確かめに入山して、一ヶ月も下山しない。山岳ブラックマン氏、彼女の母親、友人の「僕」が探索に向かう。その後、「南方スペインの感激性と軽快さに溢れてゐる彼女は、いつだって、彼女の方から好んで、僕らのまへで裸となり、鶯色の肌をしながら、マドリードの夏祭の歌をうたつては、手でカスタンエータを打ち鳴らす真似をして、踊り狂ふので、誰でも、彼女のことを、スプリシオと云ふよりは、『裸体の意気女』と呼んでゐた」という「裸体の意気女」について、探索途中で彼女の母親が語る情熱の記録が続くのだが、物語の重点はそこにはない。探索にもかかわらず二人の行方は杳として知れないが、突然、霧の中に彼女の映像が出現する。「僕の鼻先へ、水色と黒との巨大な靴下が現れたかと思ふとひどく瘦せて、レールのや

うになつた脚を距てて数哩も向うに、裸体になつたスプリシオの両股をひらいた、霧の姿が、こちらを見ながら、天空に浮かびあがつてゐた」。要するに彼女はプロッケンゲスペンと化したのである。

彼女の耳は、世界のクエスチオン・マアクである。彼女の鼻の穴は、瓦斯タンクである。彼女の顔の輪郭は、三角形の大破片である。彼女の乳房は無限の円のなかの紅い一点の太陽である。彼女のオルガンは、汽船から黒煙を吐き出してゐる。

これでは、僕は、彼女と話するのに、梯子にでも登つて、その上から、彼女へ電話でもかけたらいいものかと、ちよつと、思案をしてゐると、急に、絶頂の霧の壁へ、巨大なR氏の首が現れた。スプリシオへピアノの鍵盤のやうな白い歯を見して笑ふと、R氏は、数哩も向うから、彼女の紅い太陽の乳房を指でいぢりかけた。

——あら、お止しなさいましよ！

彼女が身じろぎすると、そのとき、山腹のあたりから、またしても、新たなる濃霧が、怪速力で襲ひかかつてきた。

——離して下さるなきや、妾、帰るわよ。

——ここまできて、誰が帰すのですか。

——だつて、あんまり、あなたは、しつこすぎるんです

もの。

——あなたが、淡泊すぎるんです。

R氏の怪腕が、濃霧のなかを潜つて、彼女の背後の方へ廻つてゆくと、自然に巨大な痴情の活劇が、霧の人間によつて始まりだした。

大きな霧の腕から、霧の彼女が抜けだしてきて、R氏の霧の股をくぐると、R氏も、また、彼女の霧の股倉をくぐり抜けて、互に、からみ合つては、大きな霧の毬となりながら、やがて彼女の霧の顔が、R氏の足の先へ、ぽかんと浮びあがると、R氏の首も、彼女のふくらはぎのあたりへ、突きでてきて、そのままスプリシオとR氏は、かたがたへ泳ぎながら、別れていつてしまった。

スプリシオは、暫く、山頂の周囲を飛び廻つてゐたが、やがて、絶頂から続く鋭い坂道を駆け降りてくると、背後から消防隊のホースのやうなR氏の腕が、のびてきて、彼女の首筋を、彼の椰子の葉の手でつかみかかつたのだ。

スプリシオから濃霧の警笛のやうな悲鳴があがつた。

太陽を背にして見てゐた僕の頭上へ、霧なだれがして、膨大な彼女の脚が落ちてきたので、小さな僕の手で、なつかしい彼女の腰のあたりを、生れて始めて、抱きかかへかかると、彼女は、黒煙を吐きながら、汽船のやうな快速力で、僕の腕のなかを迂り抜けていつてしまった。

彼女の怪しげな霧の脚が、山麓へ届いてゐたとき、ピアノの鍵盤で荒らされた彼女の紅い唇は僕の鼻先のところ
で、赤い天井のやうにひらいてゐた。

その後、ブロッケン山で風儀を乱す男女を禁ずる表示についての巡査たちの会話の後、街のカフェーで「僕」の前にスプリシオとR氏が腕を組んで現れる。「ひとの腰を無闇に、抱へたりして、失礼ぢやないの？」と彼女は「僕」に詰問する。この描写は要するに、スプリシオとR氏との絡み合いにほかならない。だがそれがブロッケン現象によって拡大され、いわば霧の肉体を受肉して実体化し、本体から分離して、巨大で怪物的なもう一つの身体と化す有様は、『ガリヴァー旅行記』風のグロテスクなユーモアに溢れている。この誇大な表現は、たとえばモダンズム文化のエロ・グロ・ナンセンスの異化された結果であると、付会して言えないことはないだろう。だが、実際はそのような次元をはるかに超えていいると思われる。ここでは、人間のセクシュアリティや身体性そのものが、言語のシニフィアンに憑依され、むしろシニフィアンとしての身体だけが突出して残るとさえ言えるのだ。だからこそ、このテキストから感じられるグロテスクさは、エロ・グロ・ナンセンスの風俗的なグロテスクとは異なり、いわば無意味なもの、ナンセンスなものに理性が直面した際の、根源的で強烈な違和感に発するもので

ある。身体の記号化は、久野のテキストにおいてその頂点を極めるのである。

(4) パロディとしての経済社会——「ザンバー」

経済学者としての久野がダグラス経済学を研究していたことは前に述べたが、彼はそれにとどまらず、小説においてもダグラスの信用理論を援用している場合がある。『聯想の暴風』に収められた「ザンバー!」(『近代生活』昭4・9)を例にとろう。ちなみに「ザンバー」(シンバ)とは狂暴な野生のライオンにつけられた名で、*Simba, the King of Beast* (ジョンソン夫妻監督、一九二八)という映画があったようである。この小説の登場人物は、マッサージ師から共産官僚となったエルドマン氏と、元の将軍が没落した労働者シドロフスキ爺さんである。二人は対象的に描かれている。一九一七年のロシア革命の動乱でエルドマン氏は自殺しかけたが、共産党・ボリシェヴィキに参加し、その後マッサージ師として日本で成功を収め、スターリンに謁見するところまで出世し、他方では妻オリアをはじめとして漁色に耽っている。彼の意中の一人には、シドロフスキ爺さんのところの老嬢も含まれているらしい。

だが、それにしても、世界の資本主義制の国家では、夥しい都市で、今夜もまた夥しい巡査や刑事たちが思想国難

のために、隅々まで警戒してゐるらしいのだが、エルドマン氏の如きは、かうして、夜は夜で男らしく昼は昼で、これまた男らしく、巧者に渡世をしながら、世界と女を勝にかけて、空高く共産主義のラッパを吹いてゐる男は、労農ロシアでも今のところ、あんまり、さらにはなさうである。それに、これで見ると、確かに、共産主義もまた、現代に於ける新しい、しかも誰にだつて儲かる商売の一種でもあるらしいのだ。

だが、シドロフスキ爺さんを始め世界の労働者は、これから先き、何処へ行くであらうか。依然として、賃金と首びきをしながら共産主義の夢をたどるのであらうか。

しかし、賃金は、何時までたつても生産費の一部でもあり、購買力のまた一部でもあるのだ。

その賃金をマルクス主義による方策でなく他の最も現代的な方策でもつて、いかになすべきであらうか。問題はこれからである。

ここに一人の男は幸福である。

ここに、夥しい圧倒的大多數の人間は、すべて不幸である。

これが、昔ながらの浮世なのであらうか。それにしても、圧倒的大多數の人間が最小の経費で最大の貨物を享有しようとして血眼になつてゐるのは、争はれぬ事実であるが、

どうして、こんなに大多數の人間が不幸のなかで苦悶をしなければならぬのか。ことに、シドロフスキ爺さんのことき、いい加減のところでは楽隠居ができないのか。

みんな、購買力が無力のところには原因があるのだ。それでは、市価といふ奴はどんな残忍な奴であるか。ここへ檻から引張りだしてきよう。

$$\text{Price} = \text{Cost} \times \frac{C}{\frac{dp}{dt} - p \frac{dc}{dt}}$$

此奴は現代のザンバでなくてなんであらうか。

ザンバなんだ！ ザンバだ！

かうして、ザンバの足跡を追つてゆくと、現代の経済機構のなかに、ザンバの住んでゐる陰鬱な信用主義の原野があるのだ。この原野をまづ開拓しなければ……

久野のダグラス経済学に対する傾倒ぶりを知っている読者としては、購買力が貨物（商品）の総額よりも常に少ないという原理、それを打破するための信用主義の理論などが、右のパスセージに陰に陽に見え隠れしていることが分かる。反共産主義、非資本主義の久野の立場を粹として見なくとも、「ザンバ！」は、ソヴィエット・ロシアの共産体制が、一部の共産官

僚を特権的に優遇し、労働者自身は貧苦に喘いでいる姿を描き、この社会を批判的にとらえていることは明らかである。この小説の初めの部分にも、「赤旗の下にある賃金だつて、賃金である以上は、賃金が生産費の一部を構成することには変りがない。その賃金が生産費の一部である以上は、賃金は購買力の重要な部分を占めるものである。何故なら、生産費は購買力に等しいからである。さうして、生産費よりは、何時だつて、市価は高い」と述べ、シドロフスキ爺さんの苦悶も、「市価に対する無力な購買力が、彼を苦悶させ、不幸づくみにさせてゐると言ふのが、一番正しい見方ではあるまいか」と解釈を加えている。

さて、ダグラスの名前こそ登場しないものの、ダグラス経済学の直接的適用とすら言えるこのパッセージを、どう見るべきだろうか。確かに、ソ連時代の党官僚の実態や、市価（物価）が生産費・賃金よりも高い現状などに対する分析と批評は有効であるとしても、肝心のこの小説の物語内容に対しては、それほど有効な解釈とは言えないだろう。なぜならば、エルドマン氏とシドロフスキ爺さんとは、同じ社会経済体制の中で人生を送ってきたのであり、右のような語り手の説明が正しいとしても、その説明がターゲットとしている体制（ザンバ）は、二人に対して同様に働いたと考えられるからである。これでは、両者の運命の対照を適切に理解することはできない。前述通り、久野自身が念願したほどには、久野の小説テキストは、ダ

グラス的に読解する必然性は乏しいのである。その結果、経済学的な叙述においても、経済学よりはむしろ、物語をその方向へと逸脱させて意想外の文脈へと導き、また「夜は夜で男らしく昼は昼で、これまた男らしく、巧者に渡世をしながら、世界と女を胯にかけて」精力を発揮する記号的身体を突出させるような、パロディ効果のみが際立ってくるのである。

また同様の理由から、久野の多くのテキストに共通に認められるソヴィエット・ロシアの共産主義体制に対する皮肉めいた叙述も、正面からの理論的な批判の域には達していない。なるほど、先の「月で鶏が釣れたなら」や次の「或る転形期の労働者」も含めて、労働者運動や左翼の動向、あるいは同時代の世界情勢などの時局的な要素が、久野のテキストでは頻繁に取り上げられる。久野が、マルクス主義やプロレタリア文学とは異なる立場から、それらの政治経済問題に対して強く関心を持ち、文芸的な表象を試みようとしたことは確かである。久野のテキストは、いかに抽象的で難解なモンタージュであったとしても、決してリアルな社会との繋がりを欠いてはいない。だが、結局それらは、批判というよりは皮肉によるパロディの水準で昇華したのである。

（４）視聴覚テキスト——「或る転形期の労働者」

『聯想の暴風』に収録された「或る転形期の労働者」（『三田文

『学』大15・4は初期作品に属し、同じく初期作品であった「セヴィラの理髪師」と同じような、てにをはの省略された電報文体に彩られたモニタージュである。しかし、ただそれだけではなく、タイポグラフィや数式、さらには図版が利用された、視覚・聴覚へ訴えるテキストである。視覚はもちろんのこと、なぜ聴覚に訴えるかというと、活字の大小や強調字体で表現される語句は、発声の強弱のイメージを喚起すると考えられるからにはかならない。サイレント映画も（視覚によって代行される）音を持っていた、というのがミッシェル・シモンの言葉だが、その理論を準用するなら、文芸テキストは常に音を伴っていると言えるかも知れない（11）。

この小説の物語は、「セヴィラの理髪師」や「月で鶏が釣れるなら」などとも通じ、労働運動と女との情事とを絡めて進行する。ただし、フラグメント化された叙述の言葉遣いは、その進行を容易に理解させない。冒頭、マルクスの『資本論』『民衆版』なるものの引用から始まるこの小説は、靴屋の「私」が労働運動に身を投じる傍ら、同志ニーナとの愛欲に溺れ、逮捕され収監されてからもニーナとの情交が頭から妄想のように離れない、という設定を基本とする。ただし、右に見てきたようなテキストよりも、物語は切迫して激しさを伴っている。次の引用は、政権が崩壊した際に、混乱に乗じて看守らが監獄の女囚を陵辱する場面である。

——プロレタリア、市内の七大銀行、
占領！

マルクスの「哲学の貧困」絶版！

号外が途上で、突発的に叫んだ。が、忽ち、火の子に燃えてしまったらしい。

——現政府！ 没落！ さうは、あとが続かなかつたからだ。

一時に、首、刎ねとばしたやうに！ 牢獄の大扉だ！ 開く。カンテラ！ 躍りだして。看守が振り翳して……唇に髭、巻きあげては、蠢動さして、変態的に燃えさからしては……闇の内部を、どしく、こつちへ……踏み込んだきた。

——男だ！ こいつはペケだ！

——ペケだ！ こいつも男だ！

私たちは、身構へする。カンテラの光に、鼻柱、なぐられた。

——ペケだ！ こいつも、ペケだ！

——男だ！ ペケ ペケ！ ペケ！ 男だ！ ペケだ！

——こいつも、あいつも、ペケ！ ペケ！ みんな男で、ペケ！ ペケ！ ペケだ！

あわただしげに、看守は、皿、割るやうに、私らを、放り棄て、ゆく。

——ここだ！　こちらだ！

——ここにゐる。ここだ！　ここだ！

窓からのびる、一條の赤い、火事の光線を、飛び越える。
や、赤い羊の群に、飛びかかった。カンテラがころがる。
帽子が飛ぶ。ズボンの蚯蚓腫に、裂けゆく音。ボタンが爆^{はち}る。髪の毛、引掻き撚つて、取り組み合つて……

婦人科学総論——その意義及その範圍、
内分泌学植物神経系統の概要。婦人に
於ける生理的現象。春機発動期。性徴の
発達……知覚障碍……異常妊娠論。

赤い、アンダー・ラインへ転げ込んで、また、転
がり返して……

或は、生産力が極度に、破壊されるといふ、条件のも
とに……

寧ろ、それよりは、

／A（快樂的労働力）

W　子供の商品

のために！

／Pm（生産手段）

それから、それと……

$A'+B'+C'+D'+E'+\dots\dots$ (Feminine gender)

× $A+B+C+D+E+\dots\dots$ (Masculine gender)

$AA'+AB'+AC'+AD'+AE'$

$AB'+BB'+BC'+BD'+BE'$

$AC'+BC'+CC'+CD'+CE'$

.....

..... […]

——火事だ！　火事だ！　火事だ！

この引用の箇所では、監獄と市街の大混乱の様子と、無政府
状態に陥った人間の野放図な行為とが、電報文体のモニター
ジュによって構成される。さらに、活字の大きさを変えて強調
表現を鮮明なものとし、図式や数式を用いて異常性を無機的な
メカニズムに置き換えて表現している。さらにこの後の部分で
は、看板（ポスター）の形式に文字を配置する試みも見られる。
比較的長さのあるこの小説は、このような争乱状態の諸相を、
学説めいた文章の挿入や、実際の引用なども織り交ぜながら点
描してゆき、結末で二ーナが国外脱出を決行して、孤独なまま
に残される「僕」を描く。

「マルクスに誑^{たふら}かされて、どん底に身を落した、孤独な、
私！」という一節があり、マルクス主義による革命への批判が
含まれるとも読めないことはないが、例によってイデオロギー

的色彩は強くない。学説や政治思想の引用なども、様々な意匠であって、元の文脈において批評されているわけではない。むしろ、重要なのは、このフラグメントのがらくたの山の間に、常にほの見えている二ーナの美貌の方である。いずれにせよ、このようなタイプグラフィーや視聴覚効果は、「小説構想の断想」で示された「新文章法」に対応するものとも考えられる。

4 意味から強度へ

久野豊彦のテキストは、いわゆる新興芸術派の枠内でとらえられるべきものではない。新興芸術派という、高々一年程度で終息した文壇現象としての見方から、流行に乗って現れそして消えていった文芸としてではなく、現代に至るまで汲むべき不易の魅力を持つものとして評価するべきである。彼の文芸評論は、一方では未来派・構成派・フォルマリズムなどの主張を展開し、他方ではそれら文芸・芸術理論をダグラス経済学の信用理論と結びつけようとした、ユニークなアヴァンギャルド文芸論にほかならない。また彼の小説は、フラグメント、モンタージュ、逸脱、パロディ、タイプグラフィーを駆使し、資本制の頹廃と労農革命運動の急迫による政治・経済・社会の動乱と混乱の様相を、高速度交通社会、奇想天外な男女の情事、突出的に異化された身体のイメージなどと交錯させて展開した、ア

ヴァンギャルド文芸の傑作である。風俗的・時局的な要素を昇華して破天荒なエクリチュールを形成した久野のテキスト様式は、いわゆるアヴァン・ポップの先駆ということもできるだろう。それは、横光利一や稲垣足穂らと系列をなし、むしろ彼らを凌駕し、遠く下って筒井康隆や初期の高橋源一郎などへ水脈を繋ぐものだろう。

人間のコミュニケーションの表現部分である表象は、コミュニケーションの一種としては、常に意味を付随し、意味の伝達に寄与するものとして見なされる。ところが、シニフィアンへの注視が、シニフィエ（メッセージ）を否定してしまう水準もまた認められるのである。表象における意味の拡張運動において、構造を高度化し、超高度化の果てに行き着く場所が、例えば、断片化とモンタージュを核とする久野のテキスト様式である。意味の拡張運動としての超高度化は、そのある極点において、逆に意味の崩壊を導いてしまう。表象は高い強度を帯びるが、その強度（構造）は、もはや意味を伝達することを帰結せず、強度そのものを前景化する。これは、強度（構造）によって意味を実現するテキストではなく、逆に、強度（構造）によって強度そのものを実現するテキストなのである。表象Ⅱ表現の歴史が、ある臨界を超え出たところに呼び出されるこのような現象を、表象のパラドックスと呼んでよいだろう。意味から強度へ——このような表象の運動は、ジャンルを超え、現代のア

ヴァンギルド芸術や様々な表象領域のそここに認められる。

久野のテキスト様式もまた、そのような現代的表象の特異点として評価すべきであり、文壇的彩りとしてのみ評価すべきではない。本稿で取り上げた彼のテキストは、全体のうちほんの一握りに過ぎない。文芸史に埋もれたこの至宝の再評価は、今後も続けなければならないまい。

注

- (1) 山崎義光「久野豊彦における一九三〇年前後——『ナタアシア夫人の銀煙管』と『人生特急』——」〔『横光利一研究』4、二〇〇六・三〕は、「ナタアシア夫人の銀煙管」〔『三田文学』昭元・7〕を克明に分析したほぼ唯一の例外である。山崎には、久野の創作活動を概観し、創作年表を付した「前衛芸術作家としての久野豊彦」〔『大阪府立工業高等専門学校研究紀要』40、二〇〇六・七〕もある。
- (2) 小田切進「モダニズム文学の展開」〔『昭和文学の成立』、一九六五・七、勁草書房〕、228ページ。
- (3) 嶋田厚「久野豊彦年譜」〔『ブロッケン山の妖魔』、二〇〇三・三、工作舎〕。
- (4) 前掲・山崎「久野豊彦における一九三〇年前後」は、「初期の『葡萄園』以降、『一九二〇年代の人間喪失』『ナタアシア

夫人の銀煙管』『化粧学校のファスシスト』をはじめ、作中に『未来派』の言葉がみえ、『化粧学校のファスシスト』にはアポリネールやマリネッティの氏の詩の引用も見られる」と指摘している。また、嶋田厚「久野豊彦と新感覚派」〔『文学』一九七四・一〕は、未来派美術の前衛であった神原泰や、ドイツから構成主義を持ち帰った村山知義と久野との関わりについて論じている。

- (5) 「彼はシンタクスを乱暴に破壊して話しだすだろう。文を組み立てるのに時間をむだにすることはないだろう。文章の彫琢や微妙なあやを軽視し、自分の視覚、聴覚、嗅覚がとらえた印象を、そのほとぼしる流れのままに、息をきらしながら性急に諸君の神経にぶつけてくるだろう」(フィリップ・トマーゾ・マリネッティ「無線想像力と自由な状態のことば未来派宣言」、『未来派』1909—1941、一九九二、東京新聞)。
- (6) ヴィクトル・シクロフスキー『散文の理論』(水野忠夫訳、一九八二・四、せりか書房)。
- (7) 嶋田厚「久野豊彦ノート」〔『文学』一九七一・八〕は、超現実主義の日本における代表的な詩人であった西脇順三郎からの久野への影響について触れている。
- (8) 右の嶋田論文は、土田杏村と久野との関わりについても追究している。
- (9) 栗田健一「C.H.ダグラスの草案スキーム再考」：中央政府

と分権的生産者銀行による協調的融資の意義と問題点」、『經濟學研究』56—1、二〇〇六・六、北海道大学。

(10) 石附陽子「久野豊彦」〔『芸術至上主義文芸』7、一九八一・一二〕。

(11) ミッシェル・シモン『映画にとって音とは何か』(川竹秀克訳、一九九三・一〇、勁草書房)。

* 付記

・本稿は、様式史研究会第49回研究発表会(二〇〇七年九月二一日、於・山形大学)における口頭発表「久野豊彦の様式」を基にしている。

・本研究は科研費(課題番号17520105)の助成を受けたものである。

On the Style of Modernist Kuno Toyohiko

—— From ‘Meaning’ to ‘Intensity’ ——

NAKAMURA Miharu

Kuno Toyohiko (1896-1971) has been understood as the representative author of Shinko-geijutsu-ha. Certainly he attended the establishment of this group with Ryutanji Yu or Yoshiyuki Eisuke, when they started it in April 1930. Before this, he had experienced writing many kinds of literary works, and he had perfected his style of literature. Moreover, we had no exact idea of what Shinko-geijutsu-ha's style was yet. Until now, the studies of works of Kuno or Shinko-geijutsu-ha are fairly biased to the history of literary current or the so-called literary world. There are few viewpoints of the study on Kuno's style.

In this paper, the author shall describe Kuno's style from the following points of view:

1) Literary Theory

According to Kuno's essay “The Fragments for Planning of Novels” (1926), the author illuminates the futurist or formalist elements of his literary theory.

2) Douglasism

Kuno attempted to use the economics of C. H. Douglas in his literary theory. The author explains it in detail.

3) Styles of Text

The author tries to explain the styles of fragment, deviation, parody, and typography of Kuno's representative novels.

4) Conclusion: From ‘Meaning’ to ‘Intensity’

The author proposes a new evaluation of Kuno's literature, that is concerned with the avant-gardism of modern representation.