

1930 年前後における経済小説の萌芽

— プロレタリア文学派と新興芸術派との接近 —

山 崎 義 光

The Sprouting of Economic Novel about 1930: Similarities between Proletarian School and New Art School

YAMAZAKI, Yoshimitsu

Abstract

About 1930, two literary schools, Proletarian School and New Art School (Shinkogeiijutsu-ha), attracted attention in the Japanese literary world. In the studies of Japanese modern literature, these two have been argued separately as the opposing schools of the political and the artistic avant-garde. However, there is commonality that the contemporaneity around 1930 and the impact of economy on society are the themes of the novels. In this paper, from the viewpoint of such commonality, we will take up the following two works that show the sprouting of economic novel. They are “Kyoukou” (Panic, 1929) written by Einosuke Ito and “Jinsei Tokkyu (Life Express, 1932) by Toyohiko Kuno. The theme of “Kyoukou” was the current state of the Japanese society that represented the Showa financial crisis in 1927 as a model. “Jinsei Tokkyu” depicted the Japanese society in 1932 that was influenced by the financial capitalism from a critical viewpoint of Marxism. Both Proletarian School and New Art School tried “co-writing” (Kyoudouseisaku) novels in 1930. This is because they tried to draw out the current society diversely from a broad perspective. However, that caused the loss of the role as avant-garde for the two literary schools.

キーワード：1930 年前後，経済小説，プロレタリア文学，新興芸術派，共同制作

Key Words：About 1930, Economic Novel, Proletarian School, New Art School, co-writing

1. はじめに

本稿の目的は、1930 年前後、従来対立的な文学党派とみなされてきたプロレタリア文学派と新興芸術派が、表向きの対立とは裏腹に、時事的な“現在”の根柢にある“経済”問題を題材としたことで近接し、共通性を有したことを、その背景を探ることであきらかにすることである。

1927 年の昭和金融恐慌、29 年の世界恐慌による経済的混乱を社会的な背景とする 1930 年前後には、労働争議を題材とした小説群が現れる。よく知られた作品を挙げれば、新感覚派の中心的な作家として出発した横光利一によって 1928～31 年に発表された長篇小説『上海』と、プロレタリア文学派の小林多喜二によって 1929 年に発表された『蟹工船』がある。両作品は、時事的事件をモデルとし、それぞれ、世界市場の拠点としての上海、ソ連との国境の海で操業する蟹工船を舞台とする。世界的に連動する資本主義システムのうみだす社会的混

乱や覇権抗争、労働争議との連関を描きだした。十重田(2006)は、創作手法においても両者が相互に批評的な作用を及ぼし合ったと指摘している。

こうした世界像の把握には、「資本主義の最高の段階としての帝国主義」が世界を動かしているとみたマルクス主義の世界観があった。当時、ヒルファディング『金融資本論』(1912)、レーニン『帝国主義論』(1917)などの翻訳書や、それらを下敷きとした経済書、たとえば猪俣津南雄『金融資本論』(希望閣 1925 / 改造文庫 1929)などが読まれた。こうした経済書は、文学流派の別にかかわらず、この当時、世界認識の型を与えていた。しかしながら、プロレタリア文学派と芸術派は、準拠する社会階級と政治目的において社会観と文学観を異にする対立関係においてのみ理解されてきた。

本稿では、そうした従来の理解と異なる観点、むしろ近接性においてみる観点を設定したい。要点は 2 つある。

1 つは、プロレタリア文学派と、それに対抗してあらわれた新興芸術派を、1930 年前後という時代の地平に焦

点をあてることで、対立面よりも近接性を示すことである。

プロレタリア文学派は、資本家に対する無産労働者大衆（プロレタリア）を導く、政治的前衛の一翼として文学集団を組織し、党派として文学活動をおこなった。注意しておきたいのは、プロレタリア文学は、資本家や権力に対するプロレタリアの組織化による「政治」闘争をテーマとしたことである。広く、「政治」小説の系譜に位置づけられても、「経済」小説だとはほとんど認知されてこなかった。

隆盛するプロレタリア文学派に対し、この派に属さない文学者たちが、対抗するために集まったのが、1930年4月に結成された新興芸術派倶楽部だった。その中核的な文学者は、龍胆寺雄、浅原六朗、久野豊彦、吉行エイスケといった作家たちである。とくに、久野や吉行は、ヨーロッパにおける、立体派（キュビズム）、未来派、ダダなどのアヴァンギャルド芸術に触発され、斬新で実験的な表現を試みた、芸術的前衛と呼びうる作品を発表していた（山崎2006）。

両派は、論争し対立しあう関係にあった。しかし、その文学的営為を子細にみれば、むしろ近接した側面をもっていた。本稿ではそれを跡づけたい。起点とするのは、プロレタリア文学派の作品からは伊藤永之介「恐慌」、新興芸術派、新社会派からは久野豊彦『人生特急』である。従来、どちらもあまり取り上げて論じられていない。まして、関連づけて論じられることはなかった。

2つめに、従来、「経済」と文学、あるいは「経済小説」というジャンルは、戦後に現れたとされてきたが、戦前期、すでに「経済小説」の萌芽的な試みが、時代必然的な意味をもって現れていたことを示すことである。

『日本近代文学大事典』には「経済小説」の項目は見当たらない。が、『社会文学事典』（冬至書房、2006）は「経済」「経済小説」の項目を立てている。そこでは、細田民樹『真理の春』（1930～31）、横光利一『家族会議』（1935）を挙げながらも、経済小説というジャンルが認知されるのは戦後としている。

戦前には、確かに「経済小説」というジャンルが認知されていたとは言えない。戦後1960～70年代に「経済小説」というジャンルが認知され、銀行や政財界、企業内部の出来事を描いた小説を、おおよそこの呼び名で括ようになった。佐高（2004）は、「経済小説人気」は「高度経済成長がカゲリを見せ、「中高年サラリーマン受難時代」が始まった七七年ごろからである」としている。代表的な作家の一人城山三郎には、1920～30年代に活躍した政財界人の伝記的題材を描いた小説『鼠 鈴木商店焼き討ち事件』（1966）、『男子の本懐』（1980）などがある。経済小説の主たる読者層も、1920年代以

降に大きな社会層を形成してきた都市中間層たる「サラリーマン」を中心としたであろう。そうした戦後の「経済小説」との連続性を強調することは本稿の趣旨ではない。しかし、不況下の経済変動が小説プロットの枢要な位置を占めるテキストが、1930年前後に現れることは認められてよい。

都市中間層としての月給取り、サラリーマンが肥大化し「大衆」を構成する中核的な層になりつつあったことも、この時期の特徴のひとつである。小説の題材にもその兆候は表れており、サラリーマンを主人公とする水戸瀧太郎の小説について論じたことがある（山崎2008）。近年、新興芸術派の作品を「サラリーマン小説」として理解する「研究動向」も出されている（鈴木2010）。これは、本稿の観点とも通じる。

以上2つの点から捉え直すことで、1930年前後の文学を、経済変動にかかわる時事的な出来事を題材としプロットに組み込んだテキスト群が、文学流派の別にかかわらず現れた時期として捉え、モダニズム文学として包括する観点を設定してみたい。

2. 伊藤永之介「恐慌」と久野豊彦『人生特急』

最初に、異なる立場から発表された二つの小説をとりあげる。伊藤永之介「恐慌」と久野豊彦『人生特急』である。ともにマイナーな作家・作品であるが、本稿の観点から興味深い共通性をもつ。まず、概略を紹介する。

伊藤永之介（1903-1959）は、秋田県秋田市出身で、1924年創刊の『文芸戦線』『文芸時代』に時評を書くことから出発。「見えない鉱山」（『文芸戦線』1928年6月）、「恐慌」（『文芸戦線』1929年12月）、植民地を舞台とする「総督府模範竹林」（『文芸戦線』1930年11月）「平地蕃人」（『中央公論』1930年12月）「万宝山」（『改造』1931年10月）などがある。1928年頃から、伊藤は鶴田知也とともに『文芸戦線』の編集にたずさわっていた。（浦西1999、高橋2003）

伊藤が小説を発表し始めた時期は、プロレタリア文学派において、「戦旗」（ナップ）派と「文芸戦線」（労芸）派が対立しあった時期にあたる。1928年3月の共産党関係者一斉検挙事件（3・15事件）を契機に、日本プロレタリア芸術連盟（プロ芸）と前衛芸術家連盟（前芸）は合流して、全日本無産者芸術連盟（ナップ）として再組織され、『文芸戦線』を機関誌とする労農芸術家連盟（労芸）と対立していた。その後、労芸からナップへの脱退者が続出する。ナップには、小林多喜二や蔵原惟人がおり、モスクワに拠点をおくコミンテルンに連なる党（非合法日本共産党）の方針のもと、この時期のプロレタリア文学派の中心をになった。

そののちプロレタリア文学運動が退潮していく1935年前後から、伊藤は「梟」「鶯」など鳥類名を冠した題名で、農村に取材した作品群を発表。太平洋戦争中は、横手に疎開し終戦を迎えた。戦後、秋田の農村地帯をモデルとする短篇を集めた小説『警察日記』など、「農民文学」の作家として知られる。(北条2013)

小説「恐慌」は、1929年12月号『文芸戦線』に発表、小説集『恐慌』(文芸戦線出版部、1930年5月)に収録された。第一次世界大戦後の経済不安、それに続く関東大震災とその復興のなかで、銀行が抱えてきた不良債権処理をめぐる、国会での大蔵大臣の失言をきっかけに全国的な銀行の取り付け騒ぎに陥った、1927年の昭和金融恐慌をモデルとした小説である。作中の銀行名は変えられているものの実在の銀行とほぼ対応し、1927年3～5月の大きな動きはモデルとなった恐慌の経過をなぞっている(高橋・森1993、佐高1991)。以下、あらすじ中の()内はモデルの実名を記す。

あかにし銀行(東京渡辺銀行)の破綻と三重銀行(三井銀行)による吸収を、それぞれの行員に酒詰二六と五六の兄弟を配してえがく。銀行の抱える不良債権について、国会における大臣の失言をきっかけに、多くの中小銀行が取り付けにあって休業、破綻していく一方で、財閥三重が巨大化していく。その変動のなかで、旧来の封建的主従関係であかにし銀行に勤める兄二六と、三重銀行にサラリーマンとして勤める弟五六の二人が無力に翻弄される姿が描かれる。三重銀行に勤める弟五六は東北の支社に左遷され、あかにし銀行に先代から奉公してきた兄二六は首を吊って自殺したところで終わる。

プロレタリア文学という色眼鏡でみれば、金融恐慌によって翻弄される行員兄弟が、没落するプチブル、サラリーマン、銀行員として描かれたと見なせるが、政治闘争的な場面は描かれていない。

久野豊彦(1896-1971)は、愛知県名古屋出身で、関東大震災後、雑誌『葡萄園』『三田文学』などに前衛的手法の詩や短篇小説を発表。1930～31年にかけて新興芸術派として活躍。1931年末、「新社会派小説 新芸術創造への提言」(『読売新聞』1931年12月13～16日)を発表し、浅原六朗とともに新社会派を標榜する。その作品として『時局経済小説 人生特急』を発表。しかし、1933年頃からはだいに文学的な活動から遠ざかる。戦前は、創設時の日本大学芸術学部で教えた。戦後、1953年から名古屋商科大学で勤めた。(山崎2006)

『時局経済小説 人生特急』は、1932年6月10日から10月7日にかけて『時事新報』に連載。1932年11月、千倉書房より単行本が刊行されるが発禁処分となった。その間に、浅原との共著『新社会派文学』(厚生閣書店、1932年7月)を刊行している。

物語は、大阪から東京へ移ってきた女給の蘭子を中心に、その女給仲間や、あかち銀行頭取の伊駒とその部下・加能、その二人の愛人で芸者の清香、兜町の株式相場師の金吾、蘭子の両親や、兄春信とその恋人で資産家の娘水子、水子の周辺人物たちなど、多くの登場人物たちが、経済不安のなかで翻弄される姿を描く。資本主義経済社会の動きを「特急」の隠喩でとらえ、同乗する人々それぞれの「人生」の断面を描いた小説である。

大阪のカフェの女給だった蘭子は、カフェの東京進出の波に乗って東京へやってくる。蘭子には、三人の愛人がいた。伊駒、金吾、そしてあかち銀行京都支店の栗原である。伊駒は銀行の資金を流用し、金吾の店を通じた株式投資で儲けている。蘭子は、伊駒をパトロンとしているが、金吾に惹かれる。政局、金解禁のあおりを受けて乱高下する株式相場で、伊駒は大きな欠損を出す。金吾の店も大きな損失を出して閉鎖に追いこまれる。蘭子の実家では、元造幣局職員だった父が米や鉱山に投機して失敗する。一方、蘭子の女給仲間である葉子は、静岡の農家である実家が不況により困窮しているため身売りしようとする。それを、蘭子は思いとどまらせる。葉子は郷里に帰るが、疲弊した農村は分裂し紛糾している。東京では、加能がひそかに伊駒を真似て資金を流用しながら相場で儲けていたが、あかち銀行はいよいよ資金繰りに行き詰まる。金吾が資金を融通し重役の一員になっていたセメント工場では、経営の資金繰りに困窮するなか、労働者はストライキ・暴動を起こそうとするが、工場が閉鎖になって意味がなくなる。そうしたなか、金吾と蘭子は、心機一転、金吾の弟を頼って北海道にわたる。一方、あかち銀行は破綻し、それまで儲けていた加能は投獄され、獄中で回心する。

単行本の「序にかへて」で久野は、「一九三二年の複雑極まりなき、あらゆる現実の緊急問題、社会経済時局が、縦・緯となつて織りこまれてゐる」、「読者諸君がこの経済小説から、金をめぐる人生の悲劇・喜劇の相を味はつていただければ、これに過ぎたわたしのよるこびはない」と記している。「パノラマ風」に、多くの登場人物たちが入れ替わり焦点化され、銀行、株式市場、企業、農村が、政局や先物・株式相場、物価の変動と関連づけられて浮動し、それに巻き込まれていく人々の悲喜劇的な様が、多角的に描き出されている。

3. 伊藤「恐慌」に対する同時代評

「恐慌」は、発表当時、銀行の内幕を「暴露」した作品として受けとめられた。

「伊藤永之介『恐慌』は、面白くない現実を如何に面白く作品化するかに腐心したらしい其努力を買ふべきだ

らう。がその努力もまだ成功してゐるとはいはれない。事件の取方はいゝが、その扱ひ方がまだいゝ加減だと思ふ。小手先の技巧ばかりが目立つて、真実性からくる迫力が無い。」¹と作品の出来について手厳しい評価があった一方、次のように好意的な評もあった。「小生は可也面白く読みました。主人公たる酒詰五六とその兄二六の関係などに余りこだはらず、主として銀行内部の曝露に意をそゝいたのは、賛成できる用意です。そのために、かへつて、結尾の「先代赤西吉左衛門の肖像の額縁の折釘に、紐を結んで、首を吊つてゐる兄の二六の姿」が生きてきてゐます。力作と云はねばなりません。」²。また、「資本家的経済組織の背後に跳る巨大な妖怪どもの陰謀とからくりと、それにぶら下がるベチ・ブルとサラリーマンの貧弱で無力なる無音のコースを描かうとしたもの」であり、「我がプロレタリア文藝もやうやくここまでに肉迫し得るやうになつたなと云ふ感じである」³との評もあった。これら好意的な時評では、「銀行内部の曝露」「資本家的経済組織の背後に跳る巨大な妖怪どもの陰謀とからくり」「サラリーマンの貧弱で無力なる」ことを描いた点が評価された。

なかでも、単行本刊行に際してレビューした檜六郎は、創作において「資本主義機構の暴露」をテーマとしたことを高く評価した。「昭和二年春の金融恐慌は、文字通り日本資本主義全体を震撼させた」が、これにより「いはゆる金融資本制覇の幕が切つて落とされた」。それゆえ「これを転機として、日本における左翼的政治・経済・社会評論ないし研究は、それが現実の問題とするかぎり、金融資本制覇を中心として展開された」のだが、「たゞひとり、創作方面においては、断片的ではともかく、総合的、全体的にこの生々しい画期的な事変を取扱つたものはなかつた」。そこに現れた小説「恐慌」が、「資本主義機構の暴露」をしていることに「ひとつの大きな功績」があると評価した⁴。

北条(2013)によれば、檜六郎は、『種時く人』創刊の中心人物だった小牧近江の弟、島田晋作の筆名で、『文芸戦線』に「社会時評」を連載していた人物である。この時期檜は、時評以外にも、マルクス主義経済学の啓蒙書を執筆している⁵。同郷の檜による一連の時評連載や経済書の執筆と、伊藤の「恐慌」執筆との直接的な関係は不明だが、檜がレビューに記したように、「資本主義機構の暴露」という時代の要請に応えた作品だった。

4. 久野における新社会派への転回

一方、久野豊彦は、1930年には新興芸術派の作家として活躍していた。新興芸術派は、プロレタリア文学派のように統一的な方針の下で組織化されていたわけでは

なく、プロレタリア文学派に対抗して集まった文学者グループである新興芸術派倶楽部と、それに近縁的な文学者、作品傾向を指す呼び名である。

龍胆寺雄は、自然体で魅惑的な少女「魔子」を登場人物とする「放浪時代」(『改造』1928年4月)をはじめとする作品で、都市に住む若者の感性を描いて注目された。吉行エイスケは、久野と同様、前衛的な手法の作品を発表。浅原六朗は、「てるてる坊主」の作詞で知られるが、サラリーマンを主人公とする「或る自殺階級者」(『新潮』1928年7月)など、都市中間層の諸相を描いた。川端康成が「浅草紅団」(『東京朝日新聞』1929年12月12日～30年2月16日)、「水晶幻想」(『改造』1931年1月)を、堀辰雄が「不器用な天使」(『文芸春秋』1929年2月)を発表したのもこの時期である。また、初期の井伏鱒二や中村正常などは、ナンセンスを特徴とする笑話的な作品群を発表していた。

新興芸術派は、都市の新風俗に取材し、「消費」生活者を登場人物に配して、ナンセンスやエロ・グロを特徴とすると見做された。「生産」にかかわる労働者の政治的自覚を描くプロレタリア文学に対し、「消費」生活を描く新興芸術派という対比で、しばしば語られた。両派の対立点をテーマとした座談会も行われた⁶。なかでも久野は、マルクス主義経済学に対して、新経済学説としてのダグラス経済学を取り上げて対抗の論陣をはった。いわゆる近代経済学の基礎となるケインズの『雇用、利子、お金の一般理論』の刊行が1936年であり、それ以前のダグラス経済学は近代経済学の胎動期の学説だった(曾根1991)。とくに、資本家と労働者という階級対立、生産者と消費者という区別も問題としない信用理論である点に特徴があった(中村2012)。

マルクス主義を社会把握の理論的背景とするプロレタリア文学は、資本家と無産労働者という社会階級の対立として資本主義社会の構造を把握するものだった。資本家と労働者の対立、無産労働者の抑圧された実態の局面を中心に表象し、資本家や権力に対する「政治」闘争的な性格を強調した。また、労働者とサラリーマンとは、別の社会層として区別され、サラリーマンはプチブルであってプロレタリアではないと認識された。

プロレタリア文学は、労働者がおかれた苦境を描き出し、労働争議や小作争議において山場を迎えるという物語的定型を生んだ。それに対して、1931年12月から翌年にかけて、久野は浅原とともに「新社会派」を主張する。新社会派は、世界規模で展開する金融資本の動きが、資本家と労働者の双方に支配的影響力をもつこと、生産の局面にかかわる労働者や農民のみならず、サラリーマンなどの都市中間層の消費生活や文化に対しても根柢的な影響力をもつことを強調した。それによって、マルク

主義文学者たちの視野の狭さを批判しようとした。

このような久野の社会把握に影響を与えたのが土田杏村である。土田は、ダグラス経済学を紹介し、マルクス主義批判を展開していた。久野の小説「徒然草一卷」(『葡萄園』1924年10月)には「土田杏村先生に捧ぐ」との献辞がある。久野は土田に教えを受けていた⁷。

当時、土田は、新興芸術派の方向性について意見を述べていた。「新芸術派が芸術価値の自律を擁護する態度に、私は賛成する」が、「更正が必要」と指摘した。「それは新芸術派の作品が、今以上に構成的となつて冗を省き「社会的」となることだ。そして新芸術派自身が一つの社会経済観を持ち、その社会経済観を作品の上に具象化せしめなければいけない。」と述べた⁸。

久野は、新芸術派に対する土田の見解を受け入れる。「金融関係の支配する流通に於ける社会現象は、一層高次の関係を基礎とするものであつて、労資対立のごときは、この高次の関係の下に属するもの」であり、「労資対立の関係を基礎として成立つたマルキシズムの経済学が、現実の社会経済現象の全面を解決し得ないのは当然である」という「土田杏村氏の所説」を受けて、久野は「十九世紀の経済機構を対象としたマルクス経済学が、マルクスの主張する所謂、弁証法的進展によつて、新時代の経済学へ転換すると同時に、マルクス主義文学から、さらに新社会派文学へ飛躍することも、必然的のこと」とし、「新社会派文学」を標榜した⁹。

5. プロレタリア文学派と新興芸術派の交叉

プロレタリア文学派と新興芸術派は、表向きの対立の一方で、金融資本主義を地盤とする現在の社会のありように向けた関心を共有していた。要点は2つある。

1つは、社会を“経済”のシステムとして把握していることである。プロレタリア文学派は、資本の流動による経済不安と、それに対応して進行する、財界と国家権力の結託による独占資本主義、帝国主義による権力構造を主題として社会を描き出し、抑圧された階級の現状を描出することで、大衆を啓蒙して革命へ導くことを志向した。1929年の小林多喜二『蟹工船』や、1930～31年に連載され大きな反響を呼びながらモデル(池田成彬)問題で連載中止となった細田民樹『真理の春』¹⁰などがあげられる。それに対して、久野と浅原が新社会派を宣言したとき、久野は労資の対立を「政治」闘争に導くことが20世紀の金融寡頭時代に適合した運動であるとは考えなかった。だが、不可避に社会の基盤として作用する金融資本の流動性を認識し、その動きのなかに登場人物たちを配して表象した。

2つには、“現在”の時事的な問題に関心を向け、都

市にその尖端が現れているという認識をもち、それを表象しようとした点である。

大宅壮一は、都市生活者を「モダン層」とよび、その新しい風俗や生態を「モダン・ライフ」「モダニズム」「モダン相」と呼んだ。この時期、マルクス主義に傾倒していた大宅は、新感覚派、新興芸術派を標榜する文学を「モダン層の文学」と見なし批判的に論じた。まず、「モダン」とは時代の先端を意味する。しかもその先端たるや、本質的生産的先端ではなくて、末梢的消費的先端である」とした。その「末梢的消費的先端」に現れるのが「モダン層の文学」である。「ブルジョワ層の文学が感情の文学であり、プロレタリア層の文学が意志の文学であるとするれば、モダン層の文学は感覚の文学であるということが出来る。モダン・ライフの重心は感覚にある。」そして、次のように「モダニズム」を特徴づけている。「モダニズムには「昨日」もなければ「明日」もない。あるものはただ人工的刺激によって強く感覚に印象されるせつながあるばかりである。」¹¹。

大宅は、「モダン層」を「ブルジョワ層」「プロレタリア層」と区別した。しかし、ブルジョワ層(資本家層)もプロレタリア層(労働者層)もまた、生産された商品に囲まれ消費する、資本主義経済システムに組み込まれた都市生活者である。都会風俗の諸相を主な題材としたエッセイ集である浅原六郎『都会の点描派』(中央公論社、1929年10月)の「序」の冒頭にはこうある。「高速度の変化のなかに、都会は成長して行く、この成長のなかに、近代のいつさいはある。」、「アナキストも、マルキストも、さてはまた帝国主義者も、ひとしく近代の都会性に感染し、銀座に於て、そのカフェーに於て、各々その主張を主張してゐる」。同じ「中間物選集」には、この当時、プロレタリア文学派を先導する一人だった林房雄の『都会の論理』(中央公論社、1929年12月)も入っている。その「序文」には、「プロレタリアート。—それは近代都市の内包する最大の「悪」だ。進歩の原動力だ。／それは最大の否定者であると共に最大の肯定者だ。最強の破壊者であると共に最強の創造者だ。」(／は改行)と記される。「プロレタリアート」に、「都会の論理」の「否定」「破壊者」的、「肯定」「創造者」的な両面を見出していた。荒俣(2000)は、プロレタリア文学に描かれた題材に、当時の探偵小説と近接し、好奇猟奇的な探偵・ホラー的要素が多く含まれていたことを指摘している。プロレタリア文学も「近代都市」の「モダン相」の一つを捉えていたとみてよい。

プロレタリア文学は、“現在”起こっている労働者の状況や労働争議を表象した。それゆえ、現場からの報告やルポルターージュが機関誌に掲載された。プロレタリア文学がもった一面は、その政治目的をカッコに入れてみ

れば、「現代」の実状の「暴露」だった。たとえば、岩藤雪夫『工場労働者』（天人社、1930年）は「現代暴露文学選集」に位置づけられた。同選集には、新興芸術派の浅原六朗『或る自殺階級者』が並ぶ。それらは「現代暴露文学」という共通性で括りうるものだった¹²。

“現在”の社会的な動きへの関心は、プロレタリア文学派に属さない作家たちにも、芸術派や既成作家、探偵小説作家といった立場にかかわらず、共有されていた。題材は、都市を中心に起こっている新風俗や事件などに向けられた。浅草や銀座の新風俗、都市近郊の住宅地でおこる猟奇的な事件が、実話ものや「暴露」ものとして好奇の対象となった。川端康成『浅草紅団』、広津和郎『女給』（1930～32）、江戸川乱歩の小説をはじめとする探偵小説、下村千秋などによる都市における下層民の探訪記、娼婦街や猟奇的な事件を題材とした小説やルポがある。そして、同じ視線は農山漁村の窮乏の状況にも向けられた。今和次郎が、民俗学的手法を都市の新風俗に適用して“現在”を記述する「考現学」を提唱し、『新版大東京案内』（中央公論社、1929年）を出したのも、このころである。

伊藤「恐慌」は、発表の2～3年前の時事的な出来事を題材とし、先に同時代評で確認したように、“現在”資本主義がもたらしている問題を「暴露」した文学と評された。そのために、銀行内部を描出する視座として都市中間層たる「銀行員」「サラリーマン」の兄弟を配し、モダン・ライフの一面を描いたといえる。

こうしてみると、プロレタリア文学派と新興芸術派は、“経済”不安に揺れる社会を“現在”において切り取り、その多面性を表象しようとする関心を共有していたといえる。

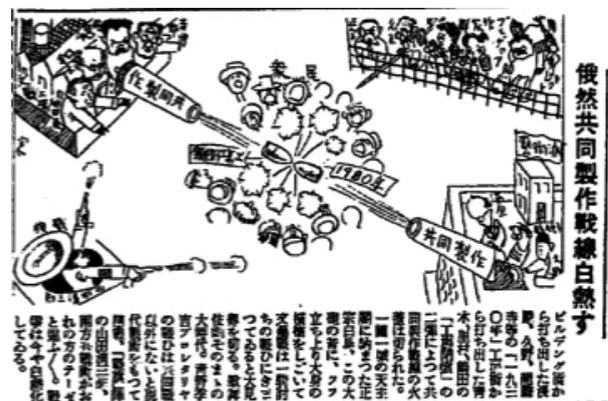
6. 共同制作の試み

そのような共通の関心は、1930年に小説の「共同制作」の試みとなって現れた。当時の文芸欄には風刺画が掲載されている（後掲、「俄然共同製作戦線白熱す」参照）。この試みは一過的なもので、同時代的に評価されなかった¹³。しかし、その意図は、“現在”の社会を広い視野から多角的に描き出すことにあった。

それまでにも、探偵小説で連作、合作が行われていた。例えば、江戸川乱歩、平林初之輔、森下雨村、甲賀三郎、国枝史郎、小酒井不木による「五階の窓」（『新青年』1926年5～10月、6回連載）がある。これは、複数の作家たちによるリレー方式で1つの作品を書く「連作」だった。この場合、各回の担当著者がはっきりとわかれていた。その後、小酒井、乱歩、国枝らによって合作組合「耽綺社」ができる。「眼界の広い、変化に富んだ、

読んで面白いものが出来るにちがいない」という趣旨だった。「合作」は「連作」とは違い、複数の作者が口頭で筋を作ったものを筆記者に書かせ、あとで手を入れるというものだった。作品には、小酒井と乱歩による合作「飛機睥睨」（『新青年』1928年2月、のちに「空中紳士」と改題）などがあった。耽綺社は1929年の小酒井の死によって解散となるが、その後も連作小説の形式は断続的に行われた。（江戸川2006、中島1996）

新興芸術派の作家たちも、連作小説を書いている。共同制作の直前には、佐左木俊郎、浅原六朗、榎崎勤、龍胆寺雄、加藤武雄らによる「東京狂想曲（連作小説）」（『文学時代』1930年7月）があった。病気の父と妹をもつ未婚の昭子は、友人の紹介で岡崎、青木と出逢う。二人は、製薬会社設立にかかわる不正に関与していることがわかる。この会社に出資していた牧野が昭子に接近し、パーティーへ招くために車を寄越すが、その車で昭子の父をひき殺してしまう。その後、牧野も警察へ連行され、昭子だけが残される。たった「二昼夜、四十時間」の間に起こった出来事を描いたミステリー風の連作である。遊び心をもった読物で、異なる作家たちが、一つのストーリーを意外なかたちで展開するところに面白みが期待されたといえよう。ほんの短い間に起こった“現在”の断面に、会社設立という“経済”活動、「東京」という都市風俗の「狂想」を表象しようとした趣向である。



「俄然共同製作戦線白熱す」（『読売新聞』1930年10月7日）左上「文戦」、右下「芸術派」が「共同製作」の砲弾を撃ち合う。右上「ブルジョア作家」、左下に双方へ銃を撃つ「戦旗」を描く。

新興芸術派による共同制作小説の発表に際して、久野はその意図を「個性的な文学から実に社会的な文学へ飛躍」するにあるとした¹⁴。龍胆寺雄・浅原六朗・久野豊彦「1930年」（『中央公論』1930年10月）、吉行エイスケ・榎崎勤・久野豊彦「恋の予算帳—共同製作—」（『近代生活』1930年11月）が実作として発表された。

「1930年」は、1930年の東京を舞台に、銀行と飛行機製作会社に関わる人々へ不定的に焦点化されて描かれ

る。銀行頭取の百合瀬と、秘書の紅子、行員の志村、章子。紅子と同居している類子、類子の元夫で信州の水力発電所に勤める潮見。飛行機製作会社である東洋内燃機株式会社を経営する神保伯爵と娘の頼子、工員の服部。銀行と工場、ブルジョアからサラリーマン、プロレタリアまでの人物が登場し、不況下1930年の東京が表象される趣向である。のちに書かれる久野『人生特急』と類似した趣向と構成をもつといえる。

一方、プロレタリア文学では、雑誌『種蒔く人』『文芸戦線』以来、海外における共産主義、社会主義運動の動きや著作の紹介とともに、各地でおこる労働争議や現状に関する報告・ルポルターージュも盛んだった。小説創作においても、労働現場の実態について題材を提供する者と作品執筆者との関係を近づけることになった。作家の身辺雑記的題材ではなく、社会の動きを資本主義の機構とそれがもたらす実態を総合して表象するリアリズムが理想とされていたからである。

労芸による共同製作のきっかけは、1930年に起こった岩藤雪夫の代作問題だった。この代作問題をいわば発展的に正当な創作手法として位置づけるために提案されたのが共同製作だった¹⁵。労芸は、この問題を総括して、1930年9月に「共同製作に関するテーゼ」を出す¹⁶。そこでは次のようにその意義が述べられている。

プロレタリア文学に於ては、創作活動の主体は、運動そのものにあるのであって、個々の作家にあるのではない。従って、ある作家個人がいかなる傑作を、その「独創」によってもものしたかは大きな問題ではなく、運動全体の意志がいかに個々の作品に反映したかこそが、最も重要な問題である。ここに、「共同製作」を行う可能性と必要性とが存在する。

次に、描かれる対象が、必然に、主観的・個人的なものから客観的・社会的なものに移ってきたことである。従って又吾々の文学にあっては、ブルジョア作品に比して、題材の範囲が著しく拡大した。この拡大した対象を十分に描き出すためには、一作家の個人的努力によるよりも、二人以上の作家の協力によって完成する場合の方が、遙かに合理的であり、能率的であることを挙げよう。

これと同時に発表された作品が、鶴田知也・菅野好馬「町工場」(『文芸戦線』1930年9, 10, 11, 12月)である。初出第一回の末尾に付せられた「作品「町工場」について」(『共同製作』研究委員会)によれば、テーゼに先立って準備されていた作品だが、菅野が自らの経験をもとに書いていた草稿に、鶴田が「再構成並びに表現を施して」成ったとされる。草稿執筆者の存在を隠すことなく、同

意のうえで共同製作者として併記したところに、代作から共同製作への動きが現れていた。その後、新聞連載で、鶴田知也・青木壮一郎・里村欣三「工場閉鎖」(『読売新聞』1930年9月18日～11月5日, 35回)が発表される。そして、新興芸術派の作家たちも多く寄稿していた雑誌『文学時代』にも、岩藤雪夫・小島崑・里村欣三「共同製作 柵の外へ」(1931年1月)が発表された。

ナップからも、これと関連する「組織的生産」小説が発表される。プロレタリア文学派は、そもそも組織的な政治運動の一翼であり、方針やテーゼのもとに活動が行われ、芸術活動と大衆啓蒙との関係(芸術大衆化)が重要課題だった。ナップは労芸より一層強く組織的活動(ポリシェビキ化)を方針とした。「組織的生産」は、その方針のもと創作手法の「組織的、計画的な方法」として位置づけられた試みだった。山田清三郎「組織的生産に関して」(『ナップ』1930年11月)が組織活動の方向性を述べ、橋本英吉・窪川いね子・徳永直「失業反対(組織的生産)」(『中央公論』1931年1月)が発表された。その冒頭には「組織的生産による作品の発表に際して送る文」が付せられている。それによれば、『中央公論』から「共同制作」作品を依頼されたこと、しかし「共同制作」ではなく、「組織的生産」の一環として、「文学の大衆化」の問題を「作品創作の具体的な方面から解決する」ために試みたものだと述べている。実際、この「組織的生産」は複数作家で一篇を書くのと異なり、織維会社の産業合理化による失業を共通の題材としつつ、特定の主人公は配さず、争議、解雇された女工たち、帰郷先の農村という3つの側面から、断章的に、行き場のない人々の姿を描いた連作、橋本英吉「職場を守れ!」、窪川いね子「強制帰国」、徳永直「豊年飢饉」で構成されている。

以上のなかで、龍胆寺・浅原・久野による作品の題名が「1930年」だったことは象徴的である。1930年という“現在”を輪切りにして、“経済”不況下の社会を多角的に表象しようとする意図が題名に表れているからである。こののち、久野と浅原が「新社会派」を標榜することになった背景には、“現在”の「社会」を表象するという、プロレタリア文学派と共通する関心があった。

7. 前衛の失速

『人生特急』について、もう一つ注目しておきたいのは、登場人物たちが都市を離れて行く姿、すなわち「人生」のその後が結末に描かれていたことである。

蘭子の友人で女給だった葉子は、郷里の地方・農村に帰る。しかし、農村にも資本主義的市場経済が浸透しており、営農のための資金の借り入れ問題や、地方ではか

えりみられない「闘魚」(ベタ, 観賞魚)が都市では高い商品価値をもつため販売をはじめようすが描かれる。

金吾は, 経営に関わった工場が, 供給(生産)と需要(消費), それに見合った資金調達とのアンバランスから資金難におちいり, あかぢ銀行から融資を断られて閉鎖に追いこまれる。その結果, 蘭子とともに東京を離れて, 北海道の開拓地へ向かう。そこでの農業生活に「健康な生活」を夢想する。

加能は, 銀行の資金を流用したことが露見して投獄される。一方, 伊駒の妾だった清香は加能とよりを戻して, 出獄を待つ。二人は, 都会で「正しく働いて正しく生きること」, 「立派な人間」として「勇敢に, 正しく, ぐんぐんと生きてゆく」ことを考える。が, その後の具体的な生活の形ははっきりしない。

こうした結末には, 資本主義の社会機構というレールのうえを走る「特急」から降りて, 自由な「人生」行路を見出すことは可能なのかという暗示が読み取れる。が, 可能ではなくなっていく反語的なニュアンスが響く。というのも, 地方農村も, 北海道の開拓地農村も, 都市での生活も, 彼等をそこへおしやることになった金融資本主義と帝国主義の機構が及んでいるというのが, この小説の世界認識だからである。その意味での世界の外部は見出しがたい。にもかかわらず, というよりも, それゆえに, 都市におけるモダン・ライフを逃れて, どこかへ, あるいは別の仕方へ向かう結末に, 「正しく」「立派な」生き方への回心, あるいは「健康」な生き方が欲求され, 地方・農村, 北海道という場所が選ばれていることは, こののちそうした“外部的な希望の場所”への志向が国策となっていく時代を迎えることを予感させている点で興味深い。たとえば, 満州への分村移民を描いた和田伝『大日向村』(朝日新聞社, 1939年6月)は, 1936～38年の長野県大日向村をモデルに, 繭価の暴落による「昭和五六年のあのすさまじい農村の恐慌」すなわち1930～31年以来逼迫した村財政を克明な数値とともに描き, 立て直しの方途として国策移民に応募し出発するまでを描いた。その点「経済小説」といっても過言ではあるまい(赤星1978)とする評言もある。

1930年前後, プロレタリア文学派と新興芸術派は, 両者が近接するとともに, その「前衛」としての先導力が失速しているようにみえる。そこには, 都市中間層という大衆の存在が大きくかかわっている。

土田杏村は, 「プロ文学と新芸術派とを統一する文学理論はつくられ得ると私は信ずる」と述べながら, プロレタリア文学派と芸術派の共通の基盤として, 対象となる読者層が「小ブル階級」すなわち都市中間層であることを指摘していた¹⁷。

プロ文学を読む主たるものが, 階級意識に目ざめた労働者農民なのではない。組合運動の勇敢な闘士は, 寧ろ講談や大衆小説を愛読してゐるかも知れないし, また或はエロ文学の読者であることを欲するかも知れない。雑誌の上の文学を読むものは, 今日のところ学生銀行会社員などの小ブル階級を主とする。随つて雑誌編輯者は階級意識に目ざめた少数の労働者農民などを目標とせず, この小ブル階級を主たる目標にする外はない。小ブル階級は最も多く矛盾を含み, 複雑な性質を担った存在であるから, それに対応する文学は, また最も多く矛盾を含み, 複雑な性質を担ふであらう。

(中略)

かくして現在のプロ文学は真実のプロ文学ではなく, 新芸術派文学もまた主張せらるべき新芸術派文学ではない。小ブル階級を讀者とし, 更にその小ブル階級の要求を一層抽象的に表現することによつてそれ自身の存在を支持するより外に途のない現在のプロ文学新芸術派文学を観察し, その価値を批判するには, 先づこの矛盾相, 抽象相を解剖摘出しなければならない。

プロレタリア／ブルジョアという二つの階層との中間的社会層(「小ブル階級」, 都市中間層)こそが文学読者層であり, この層が抱える「矛盾」「複雑な性質」との関係に課題の所在があることを指摘した。

両派の中核的作家たちは, 「前衛」「アヴァンギャルド」として現れた。「前衛」は, 本隊としての大衆を時代の最尖端に立って先導することを指す。しかし, 都市中間層の肥大化が, 「前衛」の牽引力を失速させることが意識されていたといえる。

新興芸術派について, 1931年の座談会で, 龍胆寺雄は次のように指摘していた¹⁸。

龍胆寺 近代主義文学も吉行エイスケで行止まりだ。引返さなければならない。それはクラシックの文学へ引返して来る。それ以上発展すると読者から見離されちゃふと思ふ。これは近代主義文学に付いてだけれども。外の文学も或程度尖端的に行つては引返す, 其先に行くと言者層の現実と非常に離れて行くのだ。近代主義文学では吉行エイスケが花形になつて居るけれども, 其先に行く事はない。行つたら分からなくなる。

岡田 久野豊彦氏は其先を行つて居るかね?

龍胆寺 久野君より吉行君の方が行つて居ると思ふ。

中村 本質的に吉行氏は新しい。

龍胆寺 これ以上発展されると読者はポカンとするより外なくなる。非常に文学に精通しようと云ふ特殊な文学青年は別として普通のチャナリズムを取巻いて居る人達に取つてはね……

龍胆寺は、前衛的な「近代主義文学」は「吉行エスケで行止まり」であり、「引返さなければならない」と述べた。というのも「其先に行く」と読者層の現実と非常に離れて行く」からである。「普通のチャナリズムを取巻いて居る人達」である「読者層」との関係が無視できない。

こうした事情は、プロレタリア文学派にも当てはまる。栗原（1998）は、出版文化の活況・発行部数の急激な増大、それと連動した文学雑誌に掲載される作品の動向に着目して次のように論じた。

プロレタリア文学がもっとも盛んだったのは一九三〇年から翌三一年であった。それはたんに『戦旗』や『ナップ』などの機関誌の読者の増加にとどまらず、『改造』『中央公論』などの文壇的な発表舞台への侵出でも、プロレタリア文学はめざましい躍進をとげた。一例として『改造』と『中央公論』に掲載された創作のなかから、文芸戦線派をふくむプロレタリア文学系の作家の作品数を、新興芸術派と既成文壇作家のそれとくらべてみると、一九二九年四月から三〇年三月の期間では、プロレタリア文学系二十九篇、新興芸術派三篇、既成作家六十八篇で、それが三〇年四月から三一年三月までの期間では、プロレタリア文学系四十九篇、新興芸術派八篇、既成作家五十五篇で、平野謙の三派鼎立の図式を援用すれば、ここで新興二派にたいするとくに自然主義系の作家を中心とする既成作家の後退は著しい。この前後数年の間に既成作家のなかでは、谷崎潤一郎（『蓼食ふ虫』『盲目物語』）や永井荷風（『つゆのあとさき』）のような反自然主義系の作家がかるうじて見るべき作品を発表したにすぎない。このことはおそらく、自然主義作家の描き出す「私的現実」では、プロレタリア作家の社会的・階級的な現実図式に太刀打ちできなかつたと同時に、そのような図式を受け入れる広範な大衆の感性について無縁でしかあり得なかつたということであろう。それはまた、この時代の新感覚派、新興芸術派が、一見、プロレタリア文学に敵対しているように見えながら、その作品のなかにしばしば階級的・社会的モチーフを肯定的なものとして描いている理由でもある。

栗原は、1930～31年は「自然主義系の作家を中心と

する既成作家の後退が著しく、プロレタリア文学系と新興芸術派、とくに前者の躍進がめざましく、後者を巻き込んだ時期だったことを、「この時代の新感覚派、新興芸術派が、一見、プロレタリア文学に敵対しているように見えながら、その作品のなかにしばしば階級的・社会的モチーフを肯定的なものとして描いた」と指摘している。ただし、新聞・雑誌メディアを通じて実現される「文学そのものが一個の商品となった実態」があり、プロレタリア文学派の描く「マルクス主義と階級闘争」もまた「ひとつの風俗になった」ことを意味すると論じた。

こうして両者の差違が見えにくく接近した1930～31年の不況期は、大衆化に呑み込まれるように、前衛が失速を余儀なくされた時期だった。こののち、プロレタリア文学が退潮していく1930年代に現れる「文芸復興」の声を受け、横光利一が『純粋小説論』（『改造』1935年4月）で「純文学にして通俗小説、このこと以外に、文芸復興は絶対に有り得ない」と述べ、同年に経済小説と呼ぶ『家族会議』（『東京日日新聞』『大阪毎日新聞』1935年8月9日～12月31日、144回）を発表するに到るのも、こうした動向の延長上にある。1930年前後は、前衛が突出して活躍しえた1920年代から、大衆化が戦時下の国民化へ差し向けられていくなかで、文学の動向を枠づけるフレームが、前衛と大衆の関係から国家と国民の関係へ置き換えられていく転回点だった。

付記

本稿は、科研費基盤研究（C）（課題番号：26370228）の研究成果の一部である。

注

- 1 島影盟「プロレ派の作品 上 十二月創作評（2）」（『やまと新聞』1929年12月11日）
- 2 井上英三「憂鬱なる月評 一で、なるべく八方美人的に」（『新正統派』1930年1月1日）
- 3 山村梁一「十二月の文戦作家」（『文芸戦線』1930年1月）
- 4 檜六郎「同志伊藤の「恐慌」を読む」（『文芸戦線』1930年8月）
- 5 檜六郎（島田晋作）は、1928年11月号以降の『文芸戦線』に、「社会時評」ほか、時事的な経済・政治に関する評論を発表。単行本に『中小商工農業者は没落か？ 更正か？』（大衆公論社、1930年7月）、また山川均との共著で『転形期の経済』（『マルクス経済学説の発展（下）』改造社、1931年10月）などがある。
- 6 たとえば「芸術派とプロ派との討論会 第七十九回新潮合評会」（『新潮』1930年3月）。参加者は、川端康成、小島島、平林たい子、久野豊彦、雅川滉、林房雄、龍胆寺雄、村山知義、武田麟太郎、村松正俊、阿部知二、中河與一、中村武羅夫。
- 7 久野豊彦「私の履歴書」（『名古屋商科大学論集』12、

- 1967年9月)、『久野豊彦傑作選 ブロッキン山の妖魔』(工作舎, 2003年3月)所収。
- 8 土田杏村「マルクス主義文学と新芸術派」(『文学理論』第一書房, 1932年7月)
- 9 久野豊彦「新興芸術派の分裂」(『新潮』1932年1月)。のちに『新社会派文学』(厚生閣, 1932年7月)所収。
- 10 細田民樹『真理の春』は、前篇が『東京朝日新聞』(1930年1月27日～6月21日)に連載され、中央公論社(1930年7月)から単行本として刊行された。こののち、後篇が『中央公論』(1931年1～11月)に連載されたが、1931年12月『中央公論』でページが削除され、連載中止となった。当時の世相と政財界の内幕をモデルとしながら、資本家の子女・サラリーマンが、左翼活動家・シンパになっていく物語を描いた。
- 11 大宅壮一「モダン層とモダン相」(『中央公論』1929年2月)。引用は『大宅壮一全集 第二卷』(蒼洋社, 1981年2月)。
- 12 岩藤雪夫『工場労働者』(天人社, 1930年3月)巻末の「現代暴露文学選集」広告欄による。本選集には、武田麟太郎『暴力』, 下村千秋『ある私娼との経験』, 佐左木俊郎『熊の出る開墾地』, 黒島伝治『バルチザン ウォルコフ』, 橋本英吉『炭坑』が並ぶ。
- 13 川端康成は、「文芸時評 芸術派作品を評す(二) 芸術派の共同制作」(『読売新聞』1930年9月28日)で、「通俗に堕ちた」「失敗」と断じ、「ただ協力の方法の見本としてののみ、幾らかの意義がある」とした。
- 14 久野豊彦「共同制作について」(『近代生活』1930年10月)
- 15 「労働芸術家連盟 臨時総会声明」(『文芸戦線』1930年8月)。引用は、『プロレタリア文学資料集・年表』(新日本出版社, 1988)
- 16 「共同製作」研究委員会「共同製作に関するテーゼ(草案)」(『文芸戦線』1930年9月)。引用は、『プロレタリア文学資料集・年表』(前掲)
- 17 土田杏村「プロ派新芸術派の小ブル性揚棄」(『新潮』1931年6月)。引用は、『文学理論』(前掲)。
- 18 飯島正, 阿部知二, 雅川滉, 檜崎勤, 嘉村磯多, 吉行エイスケ, 龍胆寺雄, 岡田三郎, 中村武羅夫「文壇の現状を論ず」(『近代生活』1931年9月)

参考文献

- 赤星虎次郎(1978)「解説」,『和田伝全集 第4巻』家の光協会
- 荒保宏(2000)『プロレタリア文学はものすごい』平凡社新書
- 浦西和彦(1999)「伊藤永之介年譜」, 浦西和彦編『伊藤永之介文学選集』和泉書院
- 江戸川乱歩(2006)「東京に転宅【大正十五〔昭和元〕年度】最初の連作小説」,『江戸川乱歩全集第28巻 探偵小説四十年(上)』光文社文庫
- 栗原幸夫(1998)「[大衆化]とプロレタリア大衆文学」,『文学史を読みかえる② 〈大衆〉の登場 ヒーローと読者の二〇～三〇年代』インパクト出版会
- 佐高信(1991)『失言恐慌 ドキュメント銀行崩壊』駸々堂出版/角川文庫2004
- 佐高信(2004)『経済小説の読み方』光文社, 知恵の森文庫
- 鈴木貴宇(2010)「研究動向 サラリーマン」,『昭和文学研究』61, 2010年9月
- 曾根博義(1991)「『新芸術とダグラスイズム』解説」, 復刻版・久野豊彦『新芸術とダグラスイズム』ゆまに書房
- 高橋亀吉・森垣淑(1993)『昭和金融恐慌史』講談社学術文庫
- 高橋秀晴(2003)「伊藤永之介年譜」,『国文学解釈と鑑賞別冊 伊藤永之介』至文堂
- 十重田裕一(2006)「交錯する「蟹工船」と「上海」をめぐる序説」,『国文学解釈と鑑賞別冊 「文学」としての小林多喜二』
- 中島河太郎(1996)「第三十二章 連作・合作探偵小説史」,『日本推理小説史 第三巻』東京創元社
- 中村三春(2012)「久野豊彦とダグラス経済学」,『花のフラクタル 20世紀日本前衛小説研究』翰林書房
- 北条常久(2013)「伊藤永之介の農民文学への道」,『農民文学』301, 2013年4月
- 山崎義光(2006)「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
- 山崎義光(2008)「月給取りの視点から見た大阪 一水上瀧太郎『日曜』『大阪』『大阪の宿』」, 黒田大河・重松恵美・島村健司・柚谷英紀・田口律男・山崎義光編『横光利一と関西文化圏』松籟社