

メロドラマとしての横光利一「家族会議」

関

肇

昭和戦前の新しい文学を牽引した中心的な存在であり、「文学の神様」とも称された横光利一は、一九三〇年代に入ると、文学的リテラシーの高い読者を対象とする文芸雑誌や総合雑誌のほか、新聞や婦人雑誌などの大衆的なメディアにも盛んに小説を発表するようになる。とりわけ幅広く多様な一般読者向けに書かれた新聞小説が、横光には全部で五つあり、それらはすべてこの時期に書かれている。^①当時の新聞界において、発行部数の首位を誇ったのは『大阪毎日新聞』とその傘下の『東京日日新聞』であるが、この両紙が横光の新聞小説の主要な発表舞台となった。このうちもつとも多くの一般読者に迎えられ、また同時代の文学状況において大きな注目を集めた新聞小説が、「家族会議」（一九三五・八・九〜二二・三）であることは間違いない。

当時の朝夕刊セット制をとる主要紙では、朝刊の学芸面には通俗的な現代ものの新聞小説を掲載し、夕刊の第一面には芸術的な香気のある中短篇小説、第三面に時代小説を掲載するのが通例となっていた。同じく『東京日日』『大阪毎日』に連載された横光の新聞小説第一作「寝園」（一九三〇・一一・七〔東日〕一一・八）〜二二・二八、および最後の未完の大作「旅愁」第一篇の途中までを掲げた（一九三七・四・一三〜八・五）のは、いずれも夕刊第一面であり、しかも中断を挟んで続篇は文芸雑誌に書き継がれた。同様に「家族会議」も、当初は夕刊小説となるはずだったらしいが、^②

東日学芸部長の阿部真之助の提言により、通俗小説を掲載する朝刊に起用されることになった。そこには学芸部顧問を務めていた菊池寛の示唆があったのではないかと、横光担当の学芸記者だった高原四郎は推定している。³⁾ その結果、「家族会議」は、同紙で好評を博した菊池寛「貞操問答」(一九三四・七・二二～一九三五・二・四)、久米正雄「龍涎香」(同二・五・八・八)の後を受けて、朝刊小説として連載され、大衆的な一般読者の期待を背負うことになるのである。その挿絵は、「寢園」や「雅歌」(『報知新聞』一九三一・七・一～八・一九)でもコンビを組み、横光の単行本の装幀も多く手がけた佐野繁次郎が担当している。

通俗的な要素を多くもつ「家族会議」の物語構造は、「古典的メロドラマの原則を忠実になぞったもの」として組み立てられている。しばしばメロドラマは、ご都合主義的で低俗な恋愛ものとして軽視されがちだったが、ピーター・ブルックスによってリアリズムと並ぶ芸術表現の形式のひとつであり、「近代の想像力を貫く重要なモード」であると捉え直されて以来、ようやく再評価への道筋が切り開かれつつある。⁵⁾ そこで本稿では、新聞小説というジャンルとメロドラマの関係を検討したうえで、「家族会議」の物語を読み解き、そのメロドラマとしての特質が同時代の新聞小説においてどのような意味を持つのかを考えてみたい。

純粋小説とメロドラマ

初期の新感覚派時代の実験的な小説、あるいは戦前から戦後へと書き継がれた大作『旅愁』を重視する従来の横光文学への評価とは逆に、むしろ幅広い一般読者に読まれた中期の長篇小説にこそ、横光の文学的本領は求められるべきだという独自の見方を示したのは、丸谷才一である。丸谷はエッセイ「菊池寛の亡霊が……」(『秩序』一九六一・七)の中で、横光を「いわゆる戦後派の作家たちと菊池寛とをつなぐ存在」、「菊池の仕事の最も忠実な継承者」と位置づ

け、こう述べている。

「……」横光の作品のなかで、このばあい最も注目されねばならないのは、新感覚派時代のもので、『旅愁』でもなく、『寝園』や『家族会議』であろう。つまり、最もよく読まれながら最もすくなく語られてきた、あの中期の一群の長篇小説において、彼は社会への展望を試みたのである。それが、菊池がかつておこなったと同じように、学生の下宿生活と文士の日常との外へ視界を広げ、常に中流以上の生活を描こうとし、しばしばスノビズムに陥る姿勢を見せたことは、大いに賞讃されていいだろう。

ここでの評価の前提となる、横光に先行して「学生の下宿生活と文士の日常との外へ視界を広げ、常に中流以上の生活を描こうとし」た菊池寛の仕事とは、『真珠夫人』（『東京日日』『大阪毎日』一九三〇・六・九―一二・二二）にはじまる通俗的な長篇小説を指している。菊池寛が『真珠夫人』で「純潔な妖婦瑠璃子の物語」を書いたのは、「長篇小説とはこのようにロマネスクなものであらねばならぬと考えていたのではないか？ 彼はこの長篇小説によって、当時の日本文学を支配していた小説観に挑戦しようとしたのではないか？」と丸谷はいう。

菊池寛が「ロマネスクなもの」を規範とする「ヨーロッパ的な長篇小説を目標としたこと」のしるしは、『真珠夫人』における強烈な女性崇拜、メロドラマ趣味、知的な会話、中上流の生活、社会を動かす金銭への認識などの物語の構成要素に見出すことができる。ただし、それは「未曾有の商業的成功と引換えに悲惨な文学的失敗を手に入れた」ということでもあった。「美しい瑠璃子の復讐の物語は、堂々たる結構を備えた」ものではあっても、「はなはだしく無内容な長篇小説」となり、「どのような種類の観念もない」「空虚さ」に陥っている。それゆえ、菊池寛の仕事を継承

する長篇小説の作家は、そうした無内容な作品を書くまいとして文学的に困難な格闘をしなければならぬ。「戦後派の作家たち」は「菊池寛の亡霊」に怯えながら、「ロマネスクなもの」としての長篇小説を追求しようとしているのであり、菊池寛から彼らにいたる系譜をつなぐ重要な役割を果たしたのが、横光利一の中期の長篇小説だといふのである。

おりしも丸谷才一のこのエッセイが書かれたのは、平野謙が横光の「純文学にして通俗小説」という「純粹小説論」〔改造〕一九三五・四を軸として純文学変質説を標榜し、やがて喧しい純文学論争が生起しようとしていた時期にあたる。平野謙は『現代日本文学史』昭和篇〔現代日本文学全集〕別巻所収、一九五九・四、筑摩書房において、横光の「純粹小説論」の提唱が、「戦後もひきつづく現代小説の変質を形づくるそもそのきつかけともなった」と批判的に捉え、さらに「戦後新しく発生した「中間小説」という小説ジャンルの早い理論的表明だった、ともいえる。(中略)そこに横光利一という一先駆者の哀しい時代の犠牲を読みとることができるとし、「家族会議」についても否定的に言及している。その見解は、評論「文学・昭和十年前後」〔文学界〕一九六〇・三―一九六三・三三で、さらに補強されていくことになる。⁷⁾また、大岡昇平は「文学は変質したか——常識的文学論(6)——」〔群像〕一九六一・六において、「マス・コミによる、文学の変質も進行していたので、平野が旧安保体制下の文学の変質の源を、横光利一の「純粹小説論」におくのは正しい」としつつ、「しかしこれが一つの理論的表明であつて、実質的変質は、菊池寛の「真珠夫人」から始つていたと見るのが正しいと思われる」と、純文学変質の起源について異説を唱え、横光の「寢園」や「家族会議」を『真珠夫人』の流れをくむ通俗小説としてネガティブに評価していた。

丸谷才一が横光の中期の長篇小説を高く評価したのは、この大岡のエッセイが発表された翌月のことである。菊池寛の『真珠夫人』にはじまる長篇小説が、「これまで商業的な次元でしか論じられなかった」ことを丸谷は批判し、「ぼ

くは、いわば文学的次元で彼の長篇小説を検討しなければならぬ」と説いて、菊池寛とその継承者である横光利一から戦後派にいたる、すぐれた文学的な系譜を浮上させる。それは、純文学変質説によって戦後の「中間小説」の繁栄という社会現象を説明しようとする平野謙、そしてマス・メディアの発達との関係から通俗小説の起源は「真珠夫人」にあるとする大岡昇平が、ともに「商業的な次元」の議論に終始しているのに対して、「文学的次元」からさりげなく手厳しい批評的介入を行ったものと考えられる。

先の引用に続いて丸谷は、E・M・フォースターの「ぼくたちは極端に貧しい人々には関心を持たないものだ」云々という言葉をふまえ、それを「西欧の小説読者の心情のきわめて率直な表明である」とし、「ぼくたちの国でも普通の読者にはこのような健全さが充分あるのに、これを文士志望者である読者たちが無視しつづけてきた」ことを指摘する。さらに、中上流階級の生活を題材とすることの意味について、「それこそ一つの社会全体をとらえ、しかも小説の世界を優雅と洗練にみちたものにするのに最適な方法だからなのである。そして横光は、上流階級を（ないし中流以上を）描くという正統的な道を、菊池経由で学んだようにぼくには思われる」としている。

横光が長篇小説を書くにあたって菊池寛をひとつのモデルとしていたことは、「純粹小説論」で、「もし日本の代表作家を誰か一人あげよと外人から迫られたら、自分は菊池寛をあげる」という小林秀雄の言葉を引用していることからもうかがえる。しかも、丸谷のいう「ロマネスクなもの」としての物語性の観点から見ると、この「純粹小説論」と「家族会議」との密接な結びつきが明確になるだろう。「純粹小説論」で小説という表現形式の本質を追究した横光は、物語について次のように論じる。

〔…〕近代小説の生成といふものは、その昔、物語を書かうとした意志と、日記を書きつけやうとした意志とが、

別々に成長して来て、裁判の方法がつかなくなつたところへもつて、物語を書くことこそ文学だとして来て迷はなかつた創造的な精神が、通俗小説となつて發展し、その反対の日記を書く隨筆趣味が、純文学となつて、自己周辺の事実のみまめまめしく書きつけ、これこそ物語にうつつをぬかすがごとき野鄙な文学ではないと高くとまり、最も肝要な可能の世界の創造といふことを忘れてしまつて、文体まで日記隨筆の文体のみを、われわれに残してくれたのである。(中略)リアリズムと浪漫主義の問題の根柢も、実はここにあつて、私などは初めから浪漫主義の立場を守り小説は可能の世界の創造でなければ、純粹小説とはなり得ないと思ふ方であるのだが、しかし、純文学が、物語を書かうとするこの通俗小説の精神を失はずに、一方日記文学の文体や精神をとり入れやうといへるうちに、いつの間にか、その健康な小説の精神は徐々として、事實の報告のみにリアリティを見出すといふ錯覚に落ち込んで来たのである。この病勢は、さながら季節の推移のやうに、根強く襲つて来てゐたために、物語を構成する小説本来の本格的なりアリズムの發展を、いちじるしく遅らせてしまつた。

この「物語を書かうとした意志」や「物語を書くことこそ文学だとして来て迷はなかつた創造的な精神」を取り戻すことが、横光のいう「純粹小説」のもつとも根本的な要件であつた。「小説は可能の世界の創造でなければ、純粹小説とはなり得ない」のであり、「健康な小説の精神」によつて「物語を構成する小説本来の本格的なりアリズムの發展」を目指すべきだとする確信が、「純粹小説は、今までの純文学の作品を高めることではなく、今までの通俗小説を高めたものだと思ふ方が強い」という横光の率直な表明を支えている。純文学の排した偶然性と感傷性が、「純粹小説論」で肯定的に捉え返されているのは、こうした小説における物語性の回復を実現するためであつたと考えられるだろう。

横光によれば、「純粹小説」には「通俗小説の二大要素」である「偶然性と感傷性の持つリアリティの何ものよりも難事な表現の問題」が横たわっている。「偶然の持つリアリティといふもののほど、表現するに困難なものはない。しかも、日常生活に於ける感動といふものは、この偶然に一番多くある」とし、偶然を多用する通俗小説では「そのときに最も都合な事件を、矢庭に何らの理由も必然性もなく食つけ、変化と色彩とで読者を釣り歩いて行く感傷を用ひるのであるが、しかし、何と云つても、ここには自己周辺の経験事実をのみ書きつらねることはなく、いかに安手であらうと、創造がある」と主張する。この「創造」という働きを高度に発展させたのが、「純粹小説」の根柢にある「可能の世界の創造」であり、それは本来の「物語を書くことこそ文学だとして来て迷はなかつた創造的な精神」にもとづくものに他ならない。

「純粹小説論」における純文学と通俗小説、偶然性と感傷性などの言葉は、その定義が曖昧なまま用いられたため多くの誤解と批判にさらされることになったが、そこには「物語を書くこと」への明確な意志が貫かれている。それを実践した長篇小説の試みが、「家族会議」という新聞小説だった。横光は「家族会議」連載直前のインタビュー記事で、「この春に純粹小説論を発表した手前もあつて、めつたなものも書けないんでネ……、扱ふことが実業界といふ新しい世界だけに苦勞も多いんです、もつともそれだけ書く張り合ひもあるんですヨ……」（「家族を遠ざけて苦心の『家族会議』／本社朝刊小説に全力を打込む横光氏と佐野氏」『大阪毎日』一九三五・八・三）というように、従来の小説にはなかつた「実業界といふ新しい世界」を題材とする「純粹小説」を書くことによつて、世間の期待に応えようとする強い意欲を語っている。

こうした「純粹小説」を支える物語性の問題との関わりで注目されるのは、横光の「純粹小説論」の翌年に発表された小林秀雄の評論「現代小説の諸問題」（『中央公論』一九三六・五）である。周知のとおり、これに先立って小林は、

「私小説論」〔『經濟往来』一九三五・五〜八〕の中で「社会化した「私」を論じ、横光が「純粹小説論」で示した「自意識の過剰」という「現代の特長の新しい自我」の問題について、アンドレ・ジツドの『贗金づくり』の方法と対比して批判的に取りあげていた。しかし、「現代小説の諸問題」においては、「元來純粹小説論といふものは、小説といふものを、世の商業主義、政治主義等々から守れといふ様な対社会的な見地から発したといふより寧ろ、小説がまさしく小説であり、詩でも劇でもない所以の性質とはどういふものか、といふ小説といふ表現形式に関する本質論」であつて、「横光利一氏の「純粹小説」といふものが、全体としてどんなに曖昧なものだつたにせよ、そこに、純文学はその本質を害ふことなく、もつと通俗化し大衆化し得るものだといふ、直覺的な信念が働いてゐた事は争はれない」と、その主張を擁護している。そしてさらに、横光が「純粹小説論」で示した物語を書くことの重要性について、読者論的な視点から捉え直していくのである。

「純文学にして通俗小説」という「純粹小説」の提唱に応答するかたちで、小林は「一般読者にとつては、純文学と通俗文学の区別は存在しない、彼等はいつとも文学を求め、文学を読んでゐるに過ぎぬ」とし、「小説の面白さは、他人の生活を生きてみたいといふ實に通俗な人情に、その源を置いてゐる」と主張する。この原則は、現代の小説においても変えることはできない。ジツドの『贗金づくり』やオルダス・ハックスリーの『ポイント・カウンター・ポイント』などにも、「小説本来の物語りの魅力は失はれてはゐない」のであり、「読者は作者とともに觀察し批判しつゝ、仮構された生活を生きる様に誘はれるのである」という。「物語りといふ小説の根本にある通俗性」について、小林はこう説いている。

〔…〕モオパッサンの小説に見られる様に、通俗性は、小説といふもの、本来の通俗性なのである。一流の小

説にはみんなある通俗性なのだ。今日の純文学作家達は、かういふ通俗性を低級性と解し勝ちだし、大衆作家は娯楽性と解し勝ちなのである。併し、純文学の社会化の機運が次第に熟して来て、新しい純文学者が新聞小説を書き出したり、或は書下しの長篇を出版しようと努力したりする様な情勢になつては、純文学も健全な物語性、通俗性を取返さざるを得なくなつて来るだらう。そして又さういふものが、現代に於いて大変取返し難いものである事を痛感するであらう。さういふ戦が、純文学に新しい命を吹き込むだらう。

現代小説における困難かつ不可欠な課題は、一般読者の求める「健全な物語性、通俗性」を取り返すことにあるとする小林は、明らかに横光と問題意識を共有していることが分かる。とりわけ多様な一般読者を対象とする新聞小説では、そのような物語性が最大限に要請されなければならない。横光が「純粹小説」の実践作としての「家族会議」を書くにあたり、メロドラマという形式を選んだのは、おそらくこうした事情によるのではないだろうか。なぜなら、「メロドラマには柔軟性と多様性があり、伝統的なジャンルの制約をも、ハイカルチャーと大衆娯楽の伝統的な境界をも超える想像的形式で人生をドラマ化し、詳細に説明してくれる」⁹⁾からである。しかも、その表現の形式は、いわゆる「物語の論理」にそくしたきわめて安定した構造を持つてすることに注意する必要がある。

よく知られているとおり、前田愛は、T・Tドロフの物語論に依拠して、「もつとも抽象的なレベルでとらえられた「物語の論理」」は、「すくなくとも三つの命題の集合からなる要素連続」¹⁰⁾として析出できることを指摘している。「この三つの命題の連続は、(1)均衡状態、(2)不均衡状態、(3)均衡状態、ないしは、(1)属性付与(形容詞的)、(2)行為の記述(動詞的)、(3)属性付与(形容詞的)、という順序にしたがつて継起する」と定義されるが、このような物語の基本構造は、そのままメロドラマに見出すことができる。

メロドラマのプロットの構成には、一定の様式がある。たとえば、十九世紀初頭のフランスで開花した演劇の古典メロドラマは、三幕に仕立てられるのが普通であり、「第一幕のはじめで幸福な状況が描かれる。そこに悪玉があらわれる。第三幕の終わりまでは、穏やかな場面（バレエ、歌、滑稽な幕間劇）と暴力的な場面（激しい決闘、戦闘、自然災害）が交差し、迫害によっていやがうえにも感涙をしばる波瀾万丈な筋が展開してゆく。やがて、悪玉が後悔し罰を受けると、ふたたび安らぎと平和がもどってくる」という筋立てにもとづいていた。¹¹ こうしたプロットの構成は、小説におけるメロドラマでも軌を一にしている。多くの場合、主人公は無垢なる美德を体现する女性であり、はじめは平穏な生活をしている。ところが、主人公には何の落ち度もないにもかかわらず、さまざまな不幸な出来事に見舞われていく。その苦難が最高潮に達したとき、事態が急変してカタストロフィを迎え、主人公には何らかの救済や幸福というカタルシスがもたらされる。すなわち、最初に静的な局面があり、そこに次々と問題が生起していく過程を描く動的な局面を経て、最後に一応の帰結にいたる静的な局面で終わるのであり、メロドラマの結末は、クロード・エンディングとなることに特徴がある。

きわめて安定した枠組みにもとづいて構成されるメロドラマは、古い社会を打破して「新しい社会が出現する」ような喜劇や、あるいは「人間よりも大きな聖なる秩序に対する和解」が見られる悲劇とは、根本的に異なる。ここでは、「無垢の古い社会が改善され、その存在に対する脅威が追い払われ、価値が再肯定される」のであり、むしろ社会秩序の「確認と修復」に力点が置かれている。¹² そのような制約があるとはいえ、メロドラマは錯綜する社会のあり方をしばしば二元論的に図式化し、分かりやすいかたちで描き出すことによって、一般読者の関心や共感を喚起する魅力ある物語を提示する可能性を持っているといえるだろう。

しかも注意したいのは、メロドラマが新聞小説ときわめて親和性が高いことである。¹³ その分かりやすい構図と類型

的なキャラクターによつて展開されるメロドラマは、読者に鮮明な印象をもたらし、新聞小説に課せられた一日ごとに細かく区切られて連載されるという特異な形式上の問題を乗り越え、断続的な読み方に堪えて享受しうる恰好の物語形式となつている。また、物語の〈始まり〉と〈終わり〉の枠組みさえしつかりしていれば、〈中間〉はいくらでも引き延ばすことも縮めることもできる。それによつて、読者の興味を引きつけつつはぐらかす、波乱に富んだストーリーを生み出したり、あるいは途中で当初の構想を改変することも自在な、いわば柔構造をメロドラマは内在している。しかも、社会秩序の「確認と修復」を主眼とするメロドラマでは、一般的に流通する道徳や性的規範などの公序良俗を大きく逸脱していくことはない。たとえ主人公が破滅的な窮地に立たされたとしても、あわや間一髪のところでの危機を回避する偶然の出来事が起こつたり、思いがけない救済者が現れたりする。そうした物語の健全性に支えられていることは、年齢も性別も階層も多様な一般読者の目にふれる公共的な新聞メディアの性格に適合するものでもある。

さらに、小説とともに新聞紙面に掲げられる挿絵の効用も、メロドラマの大事な要素となりうる。文字よりもはるかに強烈な印象を与える挿絵は、新聞小説における視覚的表象を補い、一般読者に物語を理解しやすくするだけでなく、その表現が本文と響き合うかたちになれば、場面ごとの登場人物の情感や出来事の緊張感を演出することによつてメロドラマを盛り上げるのに効果をあげるだろう。そうした挿絵以外にも、他の記事や広告なども新聞小説と連繋しうる要素となる。わけても世俗的な現実社会の問題を題材とすることの多いメロドラマは、新聞紙面の家庭欄や社会欄などで取りあげられるさまざまなトピックとの隣接性によつて現実らしさを高めることにもつながるだろう。

もちろんメロドラマの一定の様式にしたがうだけでは、魅力のある物語を作りあげることにはできない。メロドラマという形式を有効に機能させるためには、幅広い一般読者に向けた戦略的な仕掛けや、物語のリアリティを確保する

ための立体的な厚みが必要となる。では、「家族会議」という新聞小説は、いったいどのように組み立てられているのだろうか。

新聞小説の読者戦略

新聞小説に対する意見を横光利一が表明したものに、「新聞雑感」(『文芸懇話会』一九三六・二)がある。「家族会議」の連載が終盤に差しかった頃の執筆と推定されるこのエッセイで、横光は「新聞小説といふものは、誰でも一度は書いてみるべきだ」とし、続いてこう述べている。

我が国では新聞は一番に読者が多い。しかも純文学に縁の遠い読者ばかりである。もつとも無縁の衆といふものは、人間としてどのやうな心理を常^レに持つてゐるものかと、一度は試験をしてみなければ、人間の大部分の心底が分り難い。大群の心底に一度も手をさし入れて見ることなくして、高い純文学の完成に向ふことは先づ凡人には、出来ぬと思ふ。

「家族会議」が連載された一九三五年の『東京日日』の発行部数(元日付)は一一五万七六八三部、『大阪毎日』は一七二万八〇五三部で、両紙を合わせると三〇〇万部近くにのぼった。⁽¹⁴⁾ 実際には新聞の購読者がすべて連載小説を読むわけではないし、家庭や職場などで回し読みされることもありうるため、発行部数と読者数は一致するわけではない。それにしても、新聞小説を書くにあたって、横光は少なくとも百万人程度の読者を想定していたことは間違いないだろう。「新聞雑感」には、「十万人以下の読者のためには文学は書かぬと云つたトルストイの言葉は、文学的実業

の言葉である」とも述べられているが、その意味で「家族会議」は、横光における「文学的実業」の試みでもあったことになる。

こうして圧倒的多数の「純文学に縁の遠い読者」のために書かれた新聞小説である「家族会議」は、まさにメロドラマの定石どおりに構築されている。

物語のプロットは、東京の重住高之と大阪の仁礼泰子という相愛の男女が、幾多の曲折を経て結婚にいたるまでを軸に展開する。重住家と仁礼家は、ともに株式仲買店を営むブルジョアで親しく交際しているが、ヒロインの泰子は、大阪商人の一人娘として、厳格な父の仁礼文七から、丁稚あがりの有能な秘書である京極練太郎を婿に迎えるよう強く勧められる。一方、高之にとつて文七は、株式売買をめぐって父を死に追いやつた仇であり、そのことへのわだかまりから高之は泰子との結婚に踏み切れないでいる。二人の関係が進展をみない間に、東京の同業者の娘である梶原清子が現れ、高之に接近する。清楚で慎ましい泰子は、練太郎との縁談と清子というライバルの出現に苦しまなければならぬし、東京方の株屋である高之は、大阪方の冷徹な相場師としての文七とその麾下にある練太郎に対抗して、株式をめぐる凄絶な闘いを繰り広げることになる。その過程には、泰子の親友で高之との仲を取り持つ池島忍という協力者や、重住家の番頭の娘で高之と泰子の結婚を阻もうとする尾上春子という敵対者が介在し、さらに仁礼家に入りする小商人や職人が滑稽な役回りを演じていく。やがて高之が破産し、泰子との結婚が絶望的になりかけたとき、文七が春子に刺殺されるという急転直下のカタストロフィが訪れ、高之と泰子が結婚するハッピー・エンディングによって物語は閉じられる。

ジャンルとしてのメロドラマは、さまざまな下位区分をもつが、映画の場合には、「ハリウッドにもつとも支配的なメロドラマは、恋愛と結婚／家庭生活を中心にしたファミリー・メロドラマである」¹⁵⁾とされる。同じように恋愛

と結婚をめぐる「ファミリー・メロドラマ」である「家族会議」は、もともとメロドラマらしいメロドラマ小説といえるだろう。

ところで、この「家族会議」には、文字どおりの家族会議をする場面があるわけではない。横光は最初「薔薇戦争」と題したが、後に「家族会議」に改めたと伝えられている¹⁶⁾。原題の「薔薇戦争」とは、十五世紀イギリスのランカスター家とヨーク家を中心とする王位争奪をめぐる内乱を連想させるものであり、重住家と仁礼家の相克をそれに擬したわけだが、イギリス中世史に関する豊かな教養のある知識人読者でなければ、それを理解することは難しいだろう。これに対して、改題後の「家族会議」は、東京と大阪の二つの家族が対立から融和にいたる緊張関係を「会議」に見立てたものと考えられる。当時の新聞報道では、軍縮会議や円卓会議、経済会議などの記事で「会議」という言葉がしばしば紙面をにぎわせていた。そのため一般読者にとっては、家族をめぐる問題とそれが克服されていく道筋を描いた物語であることを示唆する意味で用いられた「家族会議」というタイトルは、「薔薇戦争」よりもはるかに親しみやすいものだったのではないだろうか。

「家族会議」の予告（『東京日日』『大阪毎日』一九三五・七・二八）とともに掲げられた「作者の言葉」に、「作品は作者一個人で巧妙に出来るものではなく、読者と共同の編輯をしてこそ良いものが出来る」とあるとおり、新聞小説として一般読者を前提とする戦略性は、テキストそれ自体のさまざまな局面に貫かれている。

東京と大阪を主要な舞台とし、双方の登場人物たちが互に行き来して勢力を競い合う物語の設定が、その読者戦略の中心的なものであることは言うまでもない。高原四郎の回想によれば、連載前に横光からこの小説の構想について、「毎日新聞が大阪と東京（東京日日）の両地で発行されているので、小説の方も東京、大阪を対立させたようなものを書きたい。そこで、両地の若い株屋を主人公にしたもので、このふたりが競争するといったものを考えている」

と聞き、新聞社としては「東京と大阪を舞台にして、商売や恋愛のうえで競争させるというのであるから、これは願ってもないことである」と大喜びをしたという。¹⁷⁾

また、「家族会議」には、他の横光の新聞小説には見られない章の区分がなされていることも特徴的である。全一四四回の連載は、「光陰」の章にはじまり、「出発」の章に終わる二十一章から成るが、このうち七回の連載で一区切りとした章が一〇あり、八回分による章が四つ、六回分の章が二つ、というように大半が一週間前後で一つの章にまとめられ、物語のシークエンスが転換していく。この編成の仕方は、おそらくサラリーマンや学生などの一週間単位の生活サイクルに合わせようとしたものだろう。しかも、八月上旬から年末まで連載されたこの小説では、物語内の季節も、梅雨明け頃にはじまり冬で終わるといのように、ほぼ現実に対応して変化することになる。これらの表現技法は、必ずしも目新しいというわけではなく、すでに菊池寛の『真珠夫人』その他の先行する新聞小説に見ることができる。¹⁸⁾しかし「家族会議」においては、季節だけでなく、その時代設定が新聞連載と同じ一九三五年となっていることに注意したい。小説の内部の虚構は、外部の現実と時間的にかなり近接したかたちで推移していくのである。

連載開始もない第六回目の「発端」(一)には、そのことが明らかに示されている。重住高之の父の法事に上京する仁礼泰子と池島忍が、前夜に大阪から急行に乗り、明け方に沼津を過ぎる列車内の場面が描かれ、忍は「一時間短縮されても、あんまり早やう東京へ著きすぎたら、却つて困るわ」とぼやくが、それは前年一二月の丹那トンネル開通にともなう大幅なダイヤ改正を受けたものに他ならない。一六年の歳月をかけた丹那トンネルの完成は、新聞などで大きく報道されただけでなく、暗いニュースの多かつた中での明るい話題であり、「街のシヨウ・ウインドウにはトンネルから姿を現わした試運転列車の写真が飾られ、小学校の先生は丹那トンネルのことを生徒に話した」というから、当時の新聞読者は、物語における現在が現実と近接した設定になっていることを直ちに了解することができる。

ただろう。この小説の登場人物たちは、しばしば東京―大阪間を往復するが、彼らが利用する列車は、いずれも丹那トンネル開通後の新ダイヤにもとづいている。⁽²⁰⁾

こうして五ヶ月にわたって新聞紙上に掲げられた「家族会議」は、連載期間と緊密に連動するかたちで物語が展開していく。そこには、現実の時間の経過を物語の推進力として巧みに取り込み、虚構の世界を現実の世界にかぎりなく近づけることによって實在感を生み出し、読者の関心を引きつけようとする狙いがあったと見ることが出来る。

さらに、新聞の読者を前提とするもう一つの重要な仕掛けとして、株式という主題が挙げられる。「家族会議」には、株式をめぐって東京方の重住高之と大阪方の仁礼文七や京極練太郎とが熾烈な売買合戦を行うさまが詳細に描かれている。実業界におけるさまざまなビジネスの中で、株式の世界が選ばれたのは、おそらくこの小説が発表される数年前から株式投資が広く社会的に浸透しつつあったことと密接に関わっている。

一九二九年一〇月のニューヨーク・ウォール街の株式大暴落にはじまる世界恐慌に巻き込まれた日本経済は、翌々年にかけて深刻な不景気に陥ったが、高橋は清蔵相が行った積極的な財政政策の刺激により、一九三二年には景気が急速な回復を遂げる。その金融緩和を反映して、株式市場は活況を取り戻し、同年一二月には株式人気をもっともよく代表する新東株（東京株式取引所発行の新株）が、二〇〇円を突破して一九二〇年以來の高値を記録する。そしてこの頃から、株式市場では、個人投資家が新たな投資層を形成していく。「個人投資家の台頭はすでに第一次大戦ブーム期にみられたが、一九三三年以降、株式公募・売出しの活況や財閥の株式公開などによって株式の分散が進み、中小資産家を中心にかなり広範な投資層が株式市場に進出した⁽²¹⁾」のである。当時の加熱する投機ブームの一端は、たとえば片岡鉄兵の「花嫁学校」（『東京朝日』『大阪朝日』一九三四・一一・二二―一九三五・三・七〔大阪Ⅱ四・六〕夕刊）にもうかがうことができる。そこには、女学校を出たばかりの野心家のヒロインが、預金を元手に相場で一〇万円近くを儲け

て起業し、やがて株価の暴落により一切を失うまでが描かれる。

「家族会議」における東京と大阪の株屋同士が鬨うという設定は、こうした社会的な背景にもとづいている。そこには、政治面や経済面の記事とともに新聞小説を読むサラリーマンなどの一般読者を前提とし、彼らの興味を喚起するねらいがあつただろう。

この小説の前半部には、大阪製紙による東京製紙の吸収合併が描かれるが、それは二年前に行われた、王子製紙が主導する富士製紙および樺太工業との大合併という出来事を当時の読者に髣髴させたに違いない。製紙生産量の九割近くを独占して「大王子製紙」と称されることになるこの合併にいたる経緯は、新聞で盛んに報道され、その後も「北海道樺太開発に偉大なる其の足跡／＼紙業日本」の指導者／＼大王子製紙の尽忠報国（東京日日）一九三五・二・二八）というような一頁特集の紙面が組まれるなど、社会的に大きな注目を集めていたからである。

また、その後半部では、新東株をめぐって東京方と大阪方が激しい攻防を展開することになるが、実在する株式の銘柄である新東株に関する情報は、新聞の株式欄に毎日掲げられていただけでなく、経済的な変動があるたびに大きく経済面や社会面にも取りあげられていた。小説に描かれた仁礼文七の売り崩しによる新東株の大暴落は、もちろん架空のものであり、現実を起こつた出来事ではない。しかし、そこで文七が批判する東京兜町の負債を隠した仲買店や取引所の実態は、「家族会議」の「創作ノート」²²に「マラソン金融」に関するメモがあるとおり、一九三三年から翌年にかけて新聞の紙面を賑わせたマラソン金融という不正な取引方法の問題にもとづいている。

マラソン金融とは、資金力の乏しい取引所組合員（株式仲買人）が、同一値段で売りと買いの株式取引が成立したように見せかけて取引所に届け出る一種の呑み行為であり、「グルグル金融」ともいわれる。仲買人は、買った分に対しては資金の裏づけのない空小切手を振り出し、売った分に対しては信用ある取引所の小切手を受け取り、それを毎

日グルグルと繰り返すことにより、空小切手が不渡りにならないうちに金銭の融通をつける。そうすれば仲買人は、取引所から無担保で融資を受けたも同然の負債を隠したまま、いつまでも資金繰りを続けられることになる。このマラソン金融は、「関東大震災後の市場整理資金借入れに原因している」ものであり、「大正末期から昭和初頭にかけて、かなり一般的に行なわれるようになった」²³とされ、昭和恐慌によってその負債総額はますます増大していった。

この株式取引をめぐる問題を重くみた商工省は、一九三三年六月、東京株式取引所に整理命令を下し、新聞でも大きく報道されている。商工省の通達では、「マラソン金融を行ひつゝ、ある取引員は約三十名の多きに達しその金額約三百五十万円を数へ」、取引員の身元保証金や受渡代金の未納額と合わせて「約七百五十万円公称資本四千七百万円の一割五分の上る資産上の欠陥を暴露してゐる」ことを指摘し、「不良取引員整理とマラソン金融全廃」の勧告が行われた（「東株に整理命令下る」『東京日日』一九三三・六・三〇）。これを受けて東京株式取引所は、同年十一月、整理案を提出して理事が総辞職を表明するとともに、いわゆる不良取引員の違約処分を行ったが、この整理問題への不安から新東株は記録的な大暴落に襲われた。

たとえば、「東株多事多難！／整理問題の不安／新東株暴落す／一時は廿五円方の陥落」（同一九三三・一一・一八）という記事は、次のように報じている。

十七日の株式市場は前場において軍需品関係株が一斉高を示したにか、はらず新東株のみは例の整理問題の悩みから不良取引員の処分事件にからみいろ／＼と面白からぬ事情続出して来たため東株取引所の立場は今後一層不利に陥るものと見越され、（中略）東株市場に容易ならぬ事態起りはせぬかとの不安増大しこれが一般の株式売買関係者を恐怖せしめ兜町全体に委託証拠金や勘定仕切金の回収取付け頻々と起り（中略）市場全体に不安気分濃

化するに至つた

その結果後場の立会に入るや短期新東株に対し投げに新規に売物殺到相場は俄然大暴落となり見る／＼百九十円を割つて忽ち百八十円がらみに瓦落しこの猛烈なる落潮から流言を生み益々不安人気を駆つて大手買方も遂に投げ出すに至り一気に百七十二円と早朝より廿五円七十銭方の大惨落を演じ一時市場は恐慌状態に瀕した、

マラソン金融を中心とする東株整理問題は、その後も紛糾が絶えず、新東株も長らく不振が続いていく。一九三四年一月には、新東株の株価が、前年一月につけた二二九円という高値の半分に近い一一九円九〇銭まで一時的に下落し、翌年八月に「家族会議」の連載が始まる頃にかけても低調に推移しつゝあつた。

こうした現実の新東株をめぐる一連の出来事をふまえて、「家族会議」の後半における東京方と大阪方の株屋の攻防は描かれているのである。実際の東株整理問題は、商工省の行政命令に端を発したものが、それを小説では、仁礼文七という株にかけては「神様と云はれてゐた」(第三八回「疑問」七)大阪の剛毅果斷な相場師による計略へと置き換えている。さらに、近年に生じた出来事の時間を圧縮するかたちで、小説内の現在である一九三五年秋のこととして設定し、東京の株式仲買店の脆弱性を突いた文七が、わずか半月ほどで新東株を暴落させ、兜町を一挙にパニック状態に陥れていく。その展開は、「純粹小説論」の言葉を用いれば、現実の世界に近接したひとつの「可能の世界の創造」であるといえるだろう。

ただ、現実と物語の時間を連動させていく場合、実在する要素を物語に取り込むことは、それが断片的なエピソードやたんなる趣向ならともかく、物語の中心的なプロットを構成するものであればあるほど困難なものとならざるをえない。一九三五年秋の景気動向を予測した当時のエコノミストは、「悪化の様相を日々景気統計によつて実証し、

「沈衰の一途なる」（原祐三「秋景氣沈衰論」『ダイヤモンド』一九三五・八・二）という悲觀的な見方を示しており、「家族會議」ではそれをさらに増幅させたかのような新東株の大暴落が起こる。その場面が新聞に連載されたのは、一月下旬のことである。ところが、エコノミストの予測に反して景氣が活況に転じ、實際の新東株は、小説に描かれた展開とはうらはらに、一八〇円近くまで急速な値上がりを遂げていった。前月の初旬にイタリアのエチオピア侵攻による戦争が勃発し、國際情勢が大きく變化したことにより、にわかには軍需景氣の回復への期待が高まったのである。そのため「家族會議」における新東株の動向は、現実とは大きく乖離していかざるをえなかった。したがって、新東株の問題に関するかぎり、物語の實在感を喚起することには結びつかなかったのではないだろうか。

新聞小説において現実と虚構を近接させて實在感を高めようとするほど、現実が予測しがたい動きをみせて遠ざかっていく。現前する生きた時代を描いて読者に提示しようとするとき、新聞小説が直面しなければならぬアポリアがそこにあるといえる。

しかも、一九三五年秋以降の經濟狀況は、それまでの不安定な局面を脱して本格的な景氣回復に向かっていくかに見えたが、翌年の二・二六事件の勃発を契機として、その性格を根本的に變化させていくのである。そのことを經濟評論家の高橋龜吉は、次のように記している。²⁴⁾

〔…〕昭和十年下期以降の景氣現象の好転は、従来のそれと異なる新性格を帯び、爾後、十一、十二年……と發展する性格のものであった。もし、十一年の二・二六事件及び十二年の支那事變の勃発なく、わが經濟が依然昭和十年の基本狀態で進んでいたと仮定せば、十一年には新性格の景氣が一段高く抬頭していたであろう。しかし、實際においては、わが財界の自由經濟的景氣の變動は、昭和十年を以て終った。十一年二月の二・二六事件

勃発以降のわが国の景気は、もはや自由経済的財界変動と目すべきものでなく、多分に、統制経済的性格のそれに変質するに至ったからである。

「家族会議」が新聞に連載された時期は、まさに自由経済が終わって準戦時体制下の統制経済へと移行しようとする前夜にあたっていた。それは言い換えれば、小説に描かれた株式の世界が、ほどなく過去のものとなってしまいうということであり、連載終了後の時間の経過とともに、その物語世界の鮮度は次第に低下していかざるをえないのである。

変容するモード

いわゆる文芸復興の機運が絶頂に達しつつあった頃、広津和郎が「文芸雑感」(『改造』一九三五・二)において、「純文芸の長篇小説」の発表機関として「新聞の連載小説欄」を通俗小説や大衆小説から「陣地回復」することを提唱し、文壇に一石を投じたことはよく知られているが、その一節にはメロドラマに対する否定的な見解が示されている。

「…」新聞は一般の読者に受けるといふ事が、一番の目的であり、さういふ意味での注文を連載小説に対して持つてゐるが、併し私が見るところでは、果して何が受けるかといふ事は、新聞当事者にも今や見当がつかなくなつて来てゐる。いつでも美男美女を出し、通俗的正義者が勝利を占めて、めでたく大団円になれば、それで受けるといふ事も、云ひ切れなくなつて来てゐる。

ここで「美男美女を出し、通俗的正義者が勝利を占めて、めでたく大団円」という端的なパターンに要約されるメロドラマは、今や新聞小説として陳腐なものでしかなく、大資本主義化した新聞メディアが獲得を競う大量の捉えどころのない読者には通用しなくなっているというのである。広津は引用部に続いて、「そこにつけ込み、純文学作家が、一つの冒険を試みるべき余地は十分あると思ふ。在来の通俗小説と行き方を違へても、受けるやうにリードすれば、新聞はついて来る」と述べる。彼にとってメロドラマは「在来の通俗小説」そのものであり、それが一般読者に受けるとはかぎらない状況を逆手にとつて、メロドラマとは異なる新聞小説を模索すべきことが説かれるのである。

このような見方がある中で、あえて「家族会議」は純然たるメロドラマとして構築されている。では、この小説には、陳腐なメロドラマとは一線を画するどのような新しさがあるのだろうか。

まず、「家族会議」の内容面における新しさについては、文芸評論家の板垣直子が次のように論じている。

「家族会議」は、作品として分類するとすれば恋愛ものに入ると思はれるが、従来の恋愛ものと違ふ一面は、或る生きた社会性が附加されてゐることである。即ち株式の問題を入れてゐる。作品の中の、恋愛事件の方も、従来のやうな行き方はしてゐるが、変つた一要素が工夫されてゐる。即ち、家と家とが敵である二家族に属する二人の相愛する男女の仲を取りもつてくれる第三者の役が、必要な構想になつてゐる。その役割をするのは、女の親友ではあるが、彼女自身も亦、その男を愛してゐるのである。けれども、友情の方が打勝つて、女は悲しい役目を引受けるのである。（「心理実験の文学の一例——横光利一氏の文学的探求」『現代小説論』所収、一九三八・七、第一書房）

メロドラマという観点から留意したいのは、ここで従来の恋愛ものとは異質な要素として指摘される「株式の問題」

と「相愛の男女の仲を取りもつてくれる第三者」の存在が、ともにこのメロドラマのサブ・プロットとして組み込まれていることである。

この小説は、東京と大阪の対立する家族関係に引き裂かれた重住高之と仁礼泰子の恋愛から結婚へというメロドラマのメイン・プロットだけでなく、それと表裏一体のかたちで、二人の仲を取りもつ池島忍を軸として、その名前どおりの〈忍ぶ愛〉というメロドラマが展開していく。忍は恋愛と友情の板挟みにあつて、親友の泰子のために自分の高之に対する愛を犠牲にして苦しまなければならぬ。最終的に忍の友情は、泰子と高之が結婚することによって勝利するが、「いよいよ親友の恋を完成させてやつた時になつて、彼女の感情の持つてゆき場所は、弱い女性の常套手段であるところの涙！ 即ち泣き崩れる行為である。作品は彼女にその悲しいポーズをとらせたまままで物語りを終つてゐる」(同前)のである。⁽²⁵⁾

一方、「株式の問題」をめぐつて対立する高之と文七との関係もまた、もう一つのメロドラマを形づくつてゐる。高之は泰子を愛しているが、「もし仁礼文七に、復讐することも出来ない間に、泰子に愛情を示したなら、もうお終ひではないか」(第一一回「発端」一六)、「泰子と結婚すれば、(中略)何から何まで、絶えず、自分たち一家を、剛愎がうげに押しつけて来た泰子の父、文七を、跳ね返す機会が、も早や永久になくなるのだつた。これは男としては、耐へられるものではない」(第二四回「霧の中」一)として、たえず文七に強い対抗心を抱いて逆らつていく。彼にとつて文七は亡き父の仇であると同時に、「精神的に乗り越えられるべき象徴的な意味での「父」的存在」でもあつて、彼の株式をめぐる文七との壮絶な抗争が、「エディプスの葛藤の昇華」⁽²⁶⁾であることは確かだろう。結局、高之は新東株を買い支えきれずに破産してしまふが、その直後に文七が非業の死を遂げたとき、ちょうど高之のもとに駆けつけた泰子には、「高之の微笑が、自分の父そっくりに見える」とあり、高之も「僕は全く生れ変わったみたいになつ」たと述懐する(第

一三三回「愛情の彼方」一）。そこには高之が象徴的な「父」の文七と同一化することによって葛藤を克服し、自己のアイデンティティを獲得したことが示唆されている。その意味で、この小説は高之と泰子の恋愛と結婚をめぐる物語であるだけでなく、擬似的な父子間の対立と葛藤を描いた「ファミリー・メロドラマ」でもあることとなる。

こうして重層的なメロドラマとして構築されているところに、「家族会議」の従来メロドラマにはない内容面の新しさがある。この小説では、登場人物たちが直面する社会秩序の不安定さや心理的な動揺を二元論的に図式化して分かりやすく提示するとともに、それらの問題を最終的には高之と泰子の結婚に収束させるかたちで一応の解決もたらされる。そこには、現実の社会秩序の「確認と修復」というメロドラマのイデオロギー的な特徴をうかがうことができる。

しかも、この小説のメロドラマとしての新しさは、決して内容面だけにとどまるわけではない。さらに注目したいのは、メロドラマとしての表現のモードに従来のものとは明らかな差異が認められることである。

メロドラマにおける表現のモードは、日常的な現実世界を写実的に描くリアリズムのそれとは質的に異なっている。メロドラマをリアリズムと並ぶ重要な芸術表現の形式と捉えるピーター・ブルックスは、「メロドラマはリアリズムに対し、いつも斜に構える——それは、リアリズムを超えた表現を求めて緊張している」のであり、メロドラマは「想像的モード」にそくした表現に特徴があると主張する。歴史的に遡れば、フランス革命後にロマン主義演劇において悲劇的なるものが衰退し、それに置き換わるかたちで勃興したメロドラマは、ロマン主義の発展形態としての表現主義的な美学として捉えられ、「メロドラマ様式は、ロマン主義が手を染めて以来、もっとも野心的な芸術の、強烈で主要で模範的な形態だと見なすことができる」というのである²⁷。

リアリズムとは異なるメロドラマの「想像的モード」は、「家族会議」にもいたるところに見出すことができる。

ブルックスはメロドラマでは、演劇的な誇張法や対照法による表現、視覚的に表象化された演出、二元論的な道徳の分極化と図式化が重要な意味を持つとしているが、以下ではそれを手がかりとして、「家族会議」のモードとしてのメロドラマの特質について、三つの観点から検討していくことにする。一つは「純粹小説論」で取りあげられた偶然性と感傷性について、もう一つはメロドラマに著しい視覚的表象としてのスペクタクル性について、そして二元論的な世界のあり方が三つめの問題となる。

まず、「純粹小説論」において「通俗小説の二大要素」とされる偶然性と感傷性が、「家族会議」には盛んに用いられていることを見ていきたい。たとえば、登場人物たちが避暑のために軽井沢に滞在する場面では、次々と偶然の出会いが生じる。仁礼泰子と池上忍は、夜の町を散歩中、稲妻の光によつて森の中の別荘に滞在する尾上春子を見かけ、一緒にいた梶原清子を紹介される。その後やつて来た京極練太郎も、散歩中に春子の別荘近くを歩いていて春子に発見され、清子と知り合いになる。さらに遅れて現れる重住高之が宿泊するのは、たまたま練太郎と同じホテルであり、やがて高之は夜霧の中で泰子と遭遇し、二人でいるところを通りかかった春子と清子に見つけられてしまう。

こうした偶然性の多用にあたって、横光ができるかぎり不自然さを回避しようとしたことは、「小説の場面として軽井沢は何故よいか？」（『サンデー毎日』一九三五・九・二）という訪問記にうかがうことができる。そこで彼は、「ホテルの数は少しいし、情景はカツと晴れたかと思ふと、また、く間に霧が一面にかゝつてしまつたり、またちまち烈しい雷雨に變つたりして変化が多い」ため、「小説の場面を軽井沢にもつてくると、人物を偶然に出会はしたりしても不自然でないし、雷でも霧でも小道具は十分ある」と述べている。その他に、梶原清子が仁礼文七と遭遇する大阪美術倶楽部の売立て初日の場面、高之と練太郎が同じ東京行きの寝台急行に乗り合わせる場面などにも偶然性が見られるが、それらもまた限定的な場や閉鎖的な空間であることによつて、あらわな不自然さを免れるように設定されている。

また、感傷性が示されている直截的な例は、高之の破産を知った泰子が泣く場面や結末における忍が号泣する場面などに求めることができるが、横光のいう感傷性とは、たんなるセンチメンタリズムの横溢にとどまるわけではないことに留意する必要がある。「純粹小説論」で横光は、「感傷となると、これこそ勘で分らなければ、分り難い。先づあるなら、一般妥当と認められる理智の批判に絶え得られぬもの、とでも解するより今のところ仕方もない」と断りつつ、「変化と色彩とで読者を釣り歩いて行く感傷を用いる」通俗小説にこそ、「何より強みの生活の感動がある」と主張している。この点について、「感傷」といひ、「感動」といひ、共に頗る茫漠たる言葉である。(中略)この「感傷」と「感動」との区別や境界などは、たやすく極められるものではない(「純粹小説」と通俗小説)『新潮』一九三五・七)と川端康成が評しているとおりに、ここでの「感傷」は「感動」と不可分に結びいている。それらが「頗る茫漠たる言葉」であることは否定できないが、少なくとも「理智」的なものとは対極に位置づけられる要素であることは確かであり、言い換えれば感情的な領域にあるもの全般を指し示していると考えてよいだろう。

そのような意味での感傷性をもつともよく示しているのは、軽井沢を舞台として偶然性が積み重ねられた結果、主要な登場人物たちが一堂に会するシークエンスである。そこでの高之は、対立しあう女性たちの陰悪な雰囲気をつらわすために話題を転じるが、その一見何気ないやり取りを通して、高之と練太郎との間で虚々実々の駆け引きが展開される。東京製紙の買収を画策する練太郎は、清子の仲買店の番頭である半造と密談したことを高之に気付かれまいと焦る。それに対して、「何となく疑問がむく／＼頭を擡げて来た」高之は、理智を働かせるのではなく直感的に疑惑を深めていく。その一節を次に掲げる。

「あたしんとこの半造、何んですか。度々京極さんの御厄介になつたらしいんですよ。」

と清子は、高之を見て云つた。

「あ、さうですか。」

と高之は、初めて真相が知れたと云ふ風に、練太郎を見た。

「いえ、別に私は、半造さんをよう知つてるわけやありませんが、場でよう逢ひますのや。」

そんな弁解など、何ぜするのだと、高之は思つた。さきから、何となく腑に落ちぬ、練太郎の悠々たる誤魔化しの態度が、このとき、ますます高之には、疑問になるのであつた。

——これはやつてる。ただ事ぢやないぞ。

とかう高之は思ふと、もう周囲に渦巻いてゐる恋情も、嫁の候補も吹き飛んで、生馬いきまの眼を抜く、仁礼一党の商策のからくりへと、頭は鋭く廻り始めていつた。(第三回「疑問」一)

ここには、登場人物たちの極度に張りつめた感情の交錯が表現されている。こうした感情的なものを中心として立ち現れる状況こそが、横光のいう「生活の感動」を生起する本来の「感傷性」のある場面にあたるだろう。しかもそれは、度重なる偶然性によつてもたらされたものでもあり、偶然性と感傷性は相互に緊密に関わり合っている。メロドラマに特有の偶然性と感傷性には、ご都合主義的あるいは場当たりのなものも少なくないが、「家族会議」では、この二つの要素が高度化されて有機的に組み込まれているのである。

次に、二つめの視覚的表象としてのスペクタクル性について、その特質を探っていくことにしよう。もともと視覚的な演劇であるメロドラマでは、演出上の「見せ場」(スペクタクル)が「メロドラマの根本的な魅力の一つ」であり、「見せ場」は作品を一気に盛りあげる頂点、つまり視覚に訴える力と感動をよぶ力がたがい結びつく瞬間である」

とされるが、メロドラマ小説でも視覚的なスペクタクル性は重要な位置を占めている。⁽²⁸⁾

よく知られているように、近代メロドラマ小説の原点ともいべき徳富蘆花の『不如帰』には、黄海海戦における激闘の場面があり、菊池寛の代表的なメロドラマ小説である『真珠夫人』の冒頭には、軽便鉄道とのスピード競争による自動車事故の場面がある。一方、「家族会議」には、そうした大がかりなスペクタクル性は示されていない。しかし、それに代わって見出せるのが、多彩かつ断片的なスペクタクル性であり、鉄道を利用した東京―大阪間の登場人物たちの頻繁な空間移動、高之と練太郎の軽井沢でのゴルフ対決や有馬での取っ組み合いの決闘、高之の泰子とのスリリングな逢い引きや密会が露見しての立ち回り、飛行機による高之の大阪からの帰京、新東株の暴落によって騒然とする取り株式市場など、いたるところに鮮やかな視覚的表象を喚起する場面が示されている。

しかも、この小説において分割化されたかたちで次々と入れ替わっていくスペクタクルな表象の氾濫は、生活世界の細部にまで及んでいる。たとえば、大阪船場の資産家の娘である池島忍は、高級な新車のボクソールを乗りこなしで自在に移動し、彼女の芦屋の別宅の部屋には、パリ版の『ボーグ』や『フェミニナ』『ハーバースバザー』などの華やかな輸入ファッション雑誌が散乱している。さらに、第六四回「逆槽」七には、忍が愛車のボクソールに高之、泰子、清子を乗せてドライブし、六甲に新築した別荘に案内するシックエンスがあるが、その「芝生に取り囲まれて、丁度、豆腐を切ったやうな、真白な四角い洋館」の屋内の様子は、次のように描かれている。

〔…〕四人は車を降りた。中は部屋がただ一つだが、カーテンでし切ると幾つの部屋でも、忽ち出来る仕掛になつてゐて、外觀と調和のとれた、白いセツトや寝台が置いてあつた。

「なかなかこれは、よく出来てる。精巧で簡素だな。朝起きたら、こゝは良いでせう。」

と高之は云ひながら、部屋の中を、あちこち見て廻つて、芝生の上へ降りていった。

清子は、一人皆から離れて、窓から外を眺めてゐた。淡路や神戸の港が、一望うちの中に見降ろせた。麓の海岸の家のガラスが、一二枚強く輝いて、眼を射るのが交まつてゐた。

このモダンイズム様式の建物は、フランスの雑誌『今日の建築』に掲げられていたものをそのまま造らせたことになつてゐる。ここで高之と泰子は黙つて姿を隠し、清子は忍と二人で取り残されることになる。この商品カタログから抜け出したようなスペクタクルな室内からの開放感のある眺望は、そこに佇む清子の孤立感を浮き彫りにする役割を果たしている。ギー・ドゥポールは、「拡散したスペクタクルには、商品の豊かさ、現代的な資本主義の正常な発展がともなつてゐる。ここでは、別々のところから運び込まれたおのこの商品が、事物全体の生産規模の名において正当化され、スペクタクルはこの莫大な数の事物を讀めるカタログとなる」と述べているが、「家族会議」には、そうした現代的な「拡散したスペクタクル」が多様な場面に効果的に配置されているのである。

では、三つめの二元論的世界の問題に関しては、いったいどのような特質があるのだろうか。一般的に「メロドラマの世界は、還元されえない二元論、つまり妥協のない正反対のものである善悪の対立の上に成り立っている」³⁰ものであり、二元論はメロドラマの本質と考えられている。無垢としての美徳を体現する主人公に対して、悪人が配されて美徳を脅かすさまざまな出来事が起こるが、最終的に悪徳が滅び美徳が勝利するというのが、メロドラマの定型的な展開である。この道徳的な善悪の二極化した構造は、確かに明治大正期のメロドラマ小説にも見ることができると。たとえば、徳富蘆花の『不如帰』では、ヒロインの浪子を強引に離縁する川島武男の母お慶や浪子に横恋慕する千々岩安彦は悪徳を体現した存在であり、菊池寛の『真珠夫人』でも、金銭万能主義者の莊田勝平が、ヒロインの瑠

璃子を窮地に陥れる悪人として設定されている。

これに対して、「家族会議」に特徴的なのは、悪徳を体现する存在が登場しないことである。主人公の重住高之とは正反対の存在として立ちはだかるのは仁礼文七だが、文七は高之にとつて父の仇であり、株式をめぐる闘いの敵対者ではあつても、決して悪人として設定されているのではない。文七は一人娘の泰子に練太郎を婿にすることを勧めるが、それは強制的なものではなく、最終的な判断は泰子に委ねられている。彼は悪徳の体现者というよりも、むしろ「大阪人の代表的な英雄」(第五回「悲劇の發生」一)、「まことに豪い人」(第一三三回「愛情の彼方」一)、「多くの教訓を与へてくれた偉大な敵」(第一三七回、同・六)とあるとおり、ひとつの理想的なタイプの人物として造型されている。この小説における二元論の構造は、東京人と大阪人の異質な価値観の対立ではあつても、道徳的な善悪の対立ではないのである。

文七の仕掛けた新東株の売り崩し攻勢によつて窮地に立たされた只中にあつて、高之は「株といふものは、(中略)普通一般の道徳ぢや、分らないところが、あるんだ」として、次のように述べている。

「相場といふものは万目注視の真中でやるんですよ。そんなときになれば、仁礼さんといふ人は、一個人の家のことなんか、考へちや、ゐられない人なんだよ。あの人は、物質の権化みたいな人で、物質の動く法則のままに、従ふ事を、天職だと考へてる人なんだ。それが、あの人の道徳だ。個人の没落などに、気を奪はれてちや、相場といふ文化の粹の頂上では、不道徳になるのだ。それは立派なことぢやないか。ところが、僕は、精神の法則に従ふ事を、道徳だと思つてゐる東京人です。それなら、仁礼さんが、どんなことを仕様と怨みに思つちや、もう僕の負けなんだ。(後略)」(第九九回「波間」三)

ここに明らかたとおり、文七と高之をともに律している「相場といふ文化」における「道徳」とは、「普通一般の道徳」の次元とは異なる、各自の原理原則のようなものをいう。しかも、大阪人である文七の依拠する「物質の動く法則」と、東京人の高之にとつての「精神の法則」とは、優劣の關係にはなく、「仁礼文七の如きは、物質の極これ精神と化してゐる」(第一〇九回「鼎の中」六)というように、両者は等価な關係にある。そうだとするならば、この小説において二元論的に図式化された世界は、「普通一般の道徳」としての善悪の次元には還元しえない、いわば超道徳的な対立として提示されていることになる。

株式の世界とは、資本主義の自由な経済活動がもつとも純粹化された象徴的な場にほかならない。その「整然たる法規と、胡魔化しのかかぬ、数字の世界」(第一一九回「迷路」二)で行われるのは、「株といふものが、金銭の一番純粹な機能ばかりを、集めたやうなものだから、ここだけでは、人間の感情といふものが、何の役にも立たぬ」(第二二二回、同・五)とあるとおり、感情的な対立など無意味な「知力の闘い、(battle of wits)」(J・M・ケインズ)としての投機的な取引である。高之も文七も、ともに株式売買による利益の獲得を目的とした投機家であり、実体的な経済活動ではなく、ひたすら投機的な利益を追求する経済活動によつて株式市場を攪乱し、不安定をもたらす存在であることに変わりはない。しかし、それは何も彼らだけの問題ではなく、先にふれたように、当時は株式人気が高まり、投機ブームが加熱して社会全体に広く行き渡り、資本主義的なメンタリテイが否応なく人々に浸透している状況にあった。岩井克人の言葉を借りれば、「市場経済のなかでは、貨幣を媒介としてモノを売り買いすること自体が、無限の将来に向けての投機そのものなのである。投機家とは、生産者や消費者に対立する異質な人種であるのではない。市場経済のなかで生産し交換し消費するすべての人間が、すでに全面的に投機家なのである」³¹ともいえる。そうした状況においては、もはや道徳的な善悪の価値基準によつて生きた社会のあり方を捉えることはできないのであり、「家

族會議」では、資本主義の發達した社会状況にふさわしく、メロドラマの二元論的な世界が超道德的なものへと新しく組み換えられているのである。

「メロドラマは、ほかのジャンルやモードにはない、柔軟性に富んだ、適応性のあるモード」³²⁾であり、「家族會議」においては、そのメロドラマ的な想像力のモードが時代にそくして大きく変容していることが分かる。

メロドラマの時代

横光利一の「家族會議」は、必ずしも新聞連載中に一般読者の受けがよかったわけではない。青野季吉の「新しい新聞小説について」(『経済往来』一九三五・一二)には、「これが果して、「東日」の読者大衆にうけてゐるかどうか、これは疑問であるしまた聞くところによると、大衆的には、それほどうけてゐないとの流説も行はれてゐる。だがこれも決して信拠するにたるものではない」とある。確かに、商業的な成功という点では、これに先立って同じ『東京日日』『大阪毎日』両紙に連載された、菊池寛の「貞操問答」のように圧倒的な人気を得たわけではなく、前作の久米正雄の「龍涎香」にも及ぶものではなかった。とはいえ、一定の文学的リテラシーのある一般読者には、同時代の新聞小説の中で卓越したものととして歓迎されたことも確かである。一例を挙げれば、ある読者は次のような熱いエールを送っている。

横光氏は「家族會議」によりその純粹小説論の意味するところのものをはるかに行動して余りあるものを持つ。

「新聞小説」の危険の淵にのぞみながらいささかも通俗の気はしない。否、断言してもよい。これからの純文学は、「家族會議」から出直せと、僕は孤立しても、日本の文壇によびかけたいのだ。(中略)君等の作品は社会的

に又個人的に益するところいくばくかある。活社会人は、君等よりもつと本当の文学に飢えてゐる。それに反して「家族会議」は活社会人の生活をひきづつて行きつつある。横光氏は仁礼文七の魂もて自今、ます／＼文学を实社会層へ突進められんことを。(世田谷・安田貞雄)〔読者の声〕『横光利一全集』月報2、一九三六・三、非凡閣

実社会で活動しているらしく、仁礼文七に共感を示すこの一般読者にとって、「家族会議」は、「いささかも通俗の気はしない」文学的に高い水準の小説であると同時に、「活社会人の生活」を捉えたものとして賞讃されているが、逆に言えば、おそらく商業的な成功に結びつかなかった要因は、リテラシーがより低い大衆的な新聞読者にとっては、「通俗の気」が稀薄でやや高級すぎたことに求められるだろう。

「家族会議」は、「純粹小説論」の実践作として多くの批評家や小説家の注目も集めることになり、その中には俗受けしたか否か、つまりいかに商品として多数の受け手に消費されたかという価値基準に照らして、この小説に否定的な評価をくだしたのも散見される。しかし、新聞小説の商品的な価値とは別に、小説それ自体の質的な観点からは、前述の青野季吉も「新聞小説としての制限に敏感な用意を怠らぬと共に、一個の大きなうねりをもつて転変して行く構成をもち、部分々に華麗な写生が光つたりしてゐて、新聞小説として、優れた作品と云つても決して過褒ではない」と評しているように、おおむね高い評価を得ている。わけても「家族会議」を絶讃してその魅力を詳細に説いているのが、勝本清一郎と徳田秋声である。

新聞小説の連載形式の重要性に着目する勝本清一郎は、「新聞小説検討」(『日本評論』一九三五・一二)において、「一日一回毎の効果の連続と云ふ現象の中にあるその本質的な部分を捉へて見る必要がある」と述べ、主要紙に連載中の新聞小説を一通り考察したうえで、「家族会議」を「新聞小説として現在に於ける、近来にない最も高級な傑作」

と評している。

この作は場面を写生的に展げることと、筋をグイグイ發展させる事とを実に巧妙に調和させてゐる。私が今までに挙げて来たやうな絵巻物形式の典型的な諸作品と、また連載の条件を全然無視した諸作品との中間の道に一つのヒットを飛ばしてゐるのだ。ロマンの性質も失つてゐないし、連載小説としての諸条件も持つてゐると云ふ特殊な作品なのである。(中略) 絵巻物形式であつてしかもロマンとして破綻してゐない所に、この小説の将来の新聞小説に対する重大な暗示がある。

勝本のいう「絵巻物形式」とは、個々の場面やエピソードが並置されて展開していくものを指し、日本の新聞小説に独自の現象とされる。それとは対照的なのが、小説全体を貫く統一的な構成にもとづく「ロマン形式」であるが、その双方の中間の道をとつてゐるのが「家族会議」であり、そこに「将来の新聞小説」への可能性が見出せると指摘する。さらに、新聞小説にふさわしい適度に浅い時間的遠近法、登場人物の性格や心理の描き分けとその出し入れの妙などを挙げ、「壮年や老年の読者にも訴へ得る作品である。新聞紙上に現れたロマンとして近來の傑作と信じる所以である」と結論づけている。この勝本の批評は、新聞連載の開始から二ヶ月分ほどを対象としたものであることに留保が必要だが、「家族会議」が当時の新聞小説における新生面を切り拓くものであったことは確かだろう。

また、「家族会議」を新聞連載後まもなく刊行された『横光利一全集』第一卷(一九三六・一、非凡閣)で読んだ徳田秋声は、この小説にあるロマネスクなものを一層明瞭に浮かび上がらせている。彼は「長篇四五篇読後感(下) 横光利一の家族会議」(『読売新聞』一九三六・一一・二〇)の中で、横光の最初の新聞小説である「寢園」に比べて「その形

態から言つても、材料から言つても驚くべき発展振である」と讚え、その人物描写の鮮やかさや「息をつぐ間もなく読める」プロットの巧妙さを評価する。そのうえで、「是は豪華な歌舞伎劇でも見るやうな典麗無比な作品である。この世智辛い世のなかに、これは又桃山式とでも言ひさうな大まかな構図と絢爛たる色彩とは、寧ろ驚嘆すべきものである」と説き、そのロマネスクな世界は、谷崎潤一郎のそれが「日本画」とすれば、「これは洋画の手法と色彩で行つたものだが、孰れにしても傑作であることに疑ひはない」というのである。

そして興味深いのは、このように総じて好意的に評価された「家族会議」と踵を接するかたちで、新聞小説に相次いでメロドラマが登場することである。『東京日日』『大阪毎日』には、「家族会議」の完結後、ヒロインが恋人を飛行機事故で亡くすという悲運を乗り越えていくファミリー・メロドラマの菊池寛「新道」（一九三六・一・一―五・一八）、岸田國士が「新聞小説の常例に倣つて、私も恋愛小説を書いてみる」（作者のことは『東京日日』一九三六・五・一四）として聡明な女性が海軍少佐と事業家との間で揺れ動くさまを描いた「双面神」（同五・一九―一〇・五）、自分の夫と女学校からの親友との不倫の愛に苦しむ妻を描いて空前のヒット作となつた吉屋信子「良人の貞操」（一九三六・一〇・六―一九三七・四・一五）と続いている。また同じ頃、『東京朝日』『大阪朝日』には、ブルジョア階級の奔放なモダンガールと競馬の騎手との身分違いの恋愛を描いた中河与一「愛恋無限」（一九三五・一一・一―一九三六・四・二〇）、東京と大阪を舞台とする波乱に富むサスペンス仕立ての恋愛メロドラマである片岡鉄兵「朱と緑」（一九三六・四・二一―八・二三）、さらに慎ましい娘とブルジョア家庭の一人息子との結婚問題を扱つた大佛次郎「雪崩」（一九三六・八・二四―二・三二）が掲載されている。既成作家や純文学の作家から大衆小説系の作家まで、こぞつてメロドラマに参入していくのである。しかも、のちに「家族会議」が島津保次郎監督（一九三六・四、松竹大船）により映画化されて好評を博したのと軌を一にして、それらの多くは松竹大船およびP・C・Lから映画化され、いずれも文芸ものメロドラマと

して大きな人気を呼ぶことになる。³⁴⁾

かつて文学におけるメロドラマは、日清戦争後に徳富蘆花『不如帰』や尾崎紅葉『金色夜叉』の登場を契機として、一九世紀末から二〇世紀初頭にかけての世紀転換期に興隆するが、一九一〇年前後に文学が芸術ジャンルとして自立していくにつれて、メロドラマは文学の中心から排除され、通俗的なものへと追いやられていった。³⁵⁾それから四半世紀を経て、文芸復興が唱えられる中で純文学と通俗文学が接近し、その境界が揺らぎはじめたとき、再びメロドラマの時代が回帰してくるのである。

最初のメロドラマの流行が、世紀転換期の社会秩序の動揺や価値観の混乱を背景としてもたらされたように、一九三〇年代後半の社会状況もまた非常時体制から準戦時体制への大きな移行期であり、軍部の擡頭や思想統制の強化によって迫り来る戦争への危機感や不安感が日に日に高まりつつあった。そうした前途の見通しの立たない社会的文化的な状況とともに再来するメロドラマの時代において、横光利一の新聞小説「家族会議」は、その先駆的な位置を占めるとともに、時代の変化にふさわしいメロドラマの新しいモードを提示した典型的テキストとして捉えることができるだろう。

注

(1) 横光利一の新聞小説一覧を次に掲げる。

「寝園」〔東京日日〕『大阪毎日』一九三〇・一一・八〜一二・二八夕刊) *中絶

「雅歌」〔報知新聞』一九三二・七・一〜八・一九)

「天使」〔京城日報』一九三五・三・一〜七・七)

「家族会議」〔東京日日』『大阪毎日』一九三五・八・九〜一二・三二)

- 「旅愁」〔『東京日日』『大阪毎日』一九三七・四・一三（八・五夕刊）*中断
- (2) 「横光利一文学談」〔『行動』一九三五・九〕。
- (3) 「菊池寛先生（下）」〔『学芸記者 高原四郎遺稿集』一九八八・四、私家版〕。
- (4) 御園生涼子「二つの都市の物語——島津保次郎『家族会議』と『メロドラマ的想像力』」〔『映画と国民国家』——1930年代松竹メロドラマ映画』所収、二〇二二・五、東京大学出版会〕。なお、本稿は同書から多くの示唆を得ている。
- (5) 「メロドラマ的想像力」〔四方田犬彦・木村慧子訳、二〇〇二・一、産業図書〕。
- (6) 丸谷才一は「菊池寛の亡霊が……」の中で、中村真一郎、武田泰淳、大岡昇平、三島由紀夫、野間宏の長篇小説に言及している。
- (7) これより先、中村光夫の「現代風俗小説批判——風俗小説論（四）——」〔『文芸』一九五〇・五〕は、横光利一の「純粋小説論」と戦後文学との関わりについて、「今日の小説の支配的形式とも云ふべき風俗小説がこの小説通俗化の運動から生れたものであり、いはゆる「文芸復興」の結論であつた」というように、平野謙に近い見方を示している。一方、戦後派作家の一人である中村真一郎は、「純粋小説論」〔『日本近代文学大事典』第四卷所収、一九七七・一一、講談社〕の中で、「戦後の「中間小説」を、この「純粋小説論」の実現としてとらえる観点もあるが、部分的実現とはいええても、それ以上には考えにくい」と記し、さらに「純粋小説論」再読〔『文芸読本 横光利一』一九八一・四、河出書房新社〕では、横光利一を「戦後派の作家たちと菊池寛とをつなぐ存在」と捉える丸谷才一の見解を評価している。
- (8) なお、「純粋小説論」の後半には、「自意識過剰の問題」を表現するための「四人称」の提唱があるが、この複雑な技法は「家族会議」では用いられていない。それは、一般読者を対象とし、一日ごと断続的に連載される新聞小説という特殊な形式にはなじまないためだったのでないだろうか。
- (9) 注(5)に同じ。
- (10) 『文学テクスト入門』（一九八八・三、筑摩書房）。
- (11) ジャン・マリ・トマソー『メロドラマ——フランスの大衆文化』（中條忍訳、一九九一・一一、晶文社）。
- (12) 注(5)に同じ。
- (13) この点については、拙著『新聞小説の時代——メディア・読者・メロドラマ』（二〇〇七・一二、新曜社）で詳しく論じた。
- (14) 『毎日』の3世紀——新聞が見つめた激流130年——』別巻（二〇〇二・二、毎日新聞社）。

- (15) 加藤幹郎『映画ジャンル論——ハリウッド的快楽のスタイル』(一九九六・七、平凡社)。
- (16) 横光利一『文学読本』秋冬の巻(一九三七・一〇、第一書房)。
- (17) 注(3)に同じ。
- (18) 菊池寛『真珠夫人』の新聞連載形式と読者との関わりについては、田口律男『菊池寛『真珠夫人』の戦略——プロットの力学／大衆小説の引力』(『日本近代文学』一九九四・五)に詳しい分析がある。
- (19) 宮脇俊三『増補版 時刻表昭和史』(一九九七・八、角川書店)。
- (20) 田口律男『関西』と『鉄道』のデイスボジション——横光利一の場合(『日本近代文学会関西支部編』『鉄道——関西近代のマトリクス』二〇〇七・一一、和泉書院)。なお、『家族会議』は、連載終了まもなく『横光利一全集』第一巻(一九三六・一、非凡閣)に収録された後、全面的な加筆修正を施した改訂版『家族会議』(一九三八・一二、創元社)が刊行されているが、その冒頭近くには、重住高之について、「昭和七八年代からこちら、この種の青年がわが国には汎濫して来たが、彼もそのうちの聡明な懷疑家を特長とするかに見える一人である」とあり、また、同じく中程には、京極練太郎が田舎の困窮ぶりを梶原清子に説く場面で、「上つたり下つたりの差で儲ける株屋のわれわれにしたつて、いつまでも政府が許してくれやしませんよ」とあるのに続いて、「げんに大蔵大臣の高橋さんその意見ですが」という加筆がなされ、一九三五年という時代設定がより明瞭化されている。
- (21) 日本経営史研究所編『東京証券取引所50年史』(二〇〇二・一二、廣済堂)。
- (22) 『定本横光利一全集』第一六巻(一九八七・一二、河出書房新社)所収。
- (23) 志村嘉一「戦前の株式流通市場の金融構造の特徴」(『証券研究』一九六八・一一)。
- (24) 『大正財界変動史』下巻(一九五五・九、東洋経済新報社)。
- (25) 一九三六年四月公開の松竹映画『家族会議』(島津保次郎監督)では、池島忍を軸とする〈忍ぶ愛〉のプロットが小説以上に前景化されている。
- (26) 注(4)に同じ。
- (27) 注(5)に同じ。
- (28) 注(11)に同じ。
- (29) 『スペクタクルの社会——情報資本主義批判』(木下誠訳、一九九三・五、平凡社)。

(30) 注(5)に同じ。

(31) 『二十世紀の資本主義論』(二〇〇〇・三、筑摩書房)。

(32) 注(5)に同じ。

(33) たとえば、柿本赤人「新聞小説を評す」(『新潮』一九三五・一二)は次のように述べている。

「日日」に横光利一氏が書いてゐる「家族会議」は、大半の文士仲間からは、相当の支持を受けてゐるやうだが、一般の読者には、「うけ」てゐないらしい。また、従来、新聞小説の読者から「うけ」て来た「生さぬ仲」だとか、「真珠夫人」だとか、「この太陽」だとか、ああいふ性質と、規模の作品とは違つて、主題や、筋や、事件に肉迫して行くやうな作品ではない。読者の興味を寄せる角度が狭く、どんなによく書いてあつても、極めて狭い範囲の読者しか、獲得出来ない性質の作品である。

(34) 昭和戦前の文芸ものメロドラマ映画については、河野真理江『日本の(メロドラマ)映画——撮影所時代のジャンルと作品』(二〇一一・二、森話社)に詳しい分析がある。

(35) 注(13)に同じ。

(附記) 本稿は、メロドラマ研究会(二〇二一年九月一日)における口頭発表「メロドラマとしての新聞小説——『不如帰』から『家族会議』へ」、および関西大学東西学術研究所創立七〇周年記念シンポジウム(同年一〇月三二日)における口頭発表「横光利一と新聞小説——純粋小説の問題圏」をもとにしている。当日、貴重な意見を寄せてくださった方々に感謝の意を表します。