

# 稲垣足穂「有楽町思想」論

—— グレゴリー夫人、ド・クインシー、ダンセイニ ——

高木 彬

## はじめに

戦時中、稲垣足穂は徴用工だった。一九四四年一月から終戦まで、彼は横浜市鶴見区のデーゼル自動車工業鶴見製造所（後のいすゞ自動車）に電車通勤していた。ここは軍用トラックの軍需工場で、足穂は勤労課厚生係という肩書きで主にデスクワークや学徒挺身隊員の世話係をしていた。<sup>(1)</sup> その徴用工の頃に「メモを取って置いたのをまとめた」<sup>(2)</sup> のが、「有楽町思想—— 徴用工の手帳から——」（一九四五・六、以下「有楽町の思想」<sup>(3)</sup>）である。日記形式で断章が配列されている。日付は「十月八日」に始まり「三月十五日」に終わる。

このテキストで描写されるのは、戦時下の荒涼とした空間である。だがそれは悲惨なものとしては描かれない。あの「三月十日」さえ淡々と記される。「宿直」の夜、「東京の空の真紅なこと」は、割れ窓に吹き込む熱風から察知できた。だが電灯の

「スイッチは切つてあるので、別に起きなかつた」。限りなくそつけない東京大空襲の記録。「なるほど、こんな戦時記もあるのかと感心していた人がある」<sup>(4)</sup> とは、足穂自身が紹介した読者評である。<sup>(5)</sup>

ではこのテキストの力点はどこか。たとえば鶴見の工場地帯について、このような描写がある。「クレーン格子塔、カムフラージされたタンク、煙突、船、貨車、この辺は輓近傾向芸術のセットだ」<sup>(ママ)</sup>（十月二十二日）。「それぐ」にカムフラージされた煙突や建物を点綴した一望の対岸が秋日和に浮き出して、目に痛いほどだった。そこは「そのまゝでレディ・グレゴリーの「月の出」の舞台である」（十一月一日）。対空襲用に偽装した工業的建造物が「だゝッびろい埋立地」に「点綴」された景観。それを「輓近傾向芸術のセット」や「舞台」として描いている。戦時下の工場景観を、むしろ美的に捉えているのである。

こうした視角にはどのような背景や批評性があるのか。それ

を足穂の諸テキストや同時代言説から浮き彫りにし、「有楽町の思想」の布置を明らかにすることが、本稿の目的である。

## 一 純粋なメカニズム

「有楽町の思想」の作中人物の「私」は「二徴用工」である。形式的には歯車の一つとして戦時に組み込まれている。だが同時に「私」は、「手帳」に印象を書きとめる客観的な観察者の位置に徹している。戦争やその論理について賛美も批判も無い。無関心である。「三月十日」の記述にあるように、彼にとつては本土空襲も対岸の火事ではない。

したがって、戦時下の景観が美的に捉えられているとしても、それは戦争行為を美化するためではない。その景観の評価基準は、戦争の賛否とは乖離したところにある。たとえば足穂は「空の美と芸術に就て」（一九二六・四）で、第一次大戦中「あのヨーロッパの空ではさかんに空中戦が行なはれたが、それにしたがってある飛行家は自分のちかくに爆発する敵弾の白煙や閃光に對しても一種の美をかんじ、きはめて客観的な心もちをもつてつとめを遂行した」と述べている。最前線という状況から自己を切り離して「客観的な心もち」で周囲を眺めれば、「軍用機関のやうに考へられがちな飛行機」についても「内面的に考察」することができる。そしてその機械そのものに「一種の美をかんじ」ることができる。そう主張している。<sup>(6)</sup>

こうした捉え方は、翌年、「この機会に」（一九二七・二）で、「或る条件の下に不必要な他のすべてを切断したところに、戦艦や航空機や望遠鏡——引いては吾々人類の存在があります」と、さらに展開される。これを承けて、評論家の芳賀檀は翌月、「タルボと氏と僕」（一九二八・一）において、「氏の「切断」は殊に面白かつた。なぜ軍艦は美しいか。それは戦闘以外何等の目的を持つてゐないからだ」と評した。ここで「切断」は、ある目的にとつて不必要な要素を排除することとして理解されている。さらにその翌月、足穂は「機械学者としてのポオ及現世紀に於ける文学の可能性に就て」（一九二八・二）、以下「機械学者としてのポオ」において、次のように述べている。

諸君は軍艦や飛行機に一種の美を認める。あの美しさは何によるか、戦ひといふこと以外はすべてを切断したところに生れてゐるものでないか（すでにこゝに於て美とは、全く実用的なほどそれほど実用的に緊張してゐるたぐひのもの、即ち最も純粋なメカニズムであるといふ以外の何物でもないことが暗示されてゐます）<sup>(9)</sup>

ここには、「空の美と芸術に就て」以来の「一種の美」についての思索が、芳賀の文体を再帰的に取り込みつつ整理されている。<sup>(10)</sup>生死にかかわる極限状態としての戦争は、「軍艦や飛行機」の「実用」性を最大限に要求する。不要な装飾の排除。全部品

はただ一つの目的に動員される。そうした「実用的」な「緊張」が、「軍艦や飛行機」の機構から無駄を省く。「一種の美」とは、その機械の形態美や戦争という目的の美化のことではない。足穂は、極度に差迫った必要性によつて精錬された「メカニズム」の「純粹」性に「美を認め」ているのだ。

こうした一九二〇年代の議論は、一九四五年に書かれた「有楽町の思想」の下地となっている。そもそも、なぜこのタイミングで工場景観を描く「戦時記」を発表したのか。それは、あの「飛行家」と同等の立場に実際に置かれることになった作家にとつては、工場が「純粹なメカニズム」に見えたからではないか。「クレーン格子塔」や「タンク」や「船」には、美しいという理由で付け加えられた要素もなければ、美しくないという理由で取り払われた要素もない。すべての形態は機能に従つて決定されている。「船」や「貨車」による物資輸送は軍需に直結している。工場の表面を覆う「カムフラージ」さえ、防空のためである。それらには機能主義の原理が平時より徹底される。このテキストが工場を美的に描いているのは、いま目の前に、「戦ひといふこと以外はすべてを切斷した」「純粹なメカニズム」の景観が実現しているように見えたからだろう。

## 二 ル・コルビュジエの機能主義

こうした足穂の思想を理解するために、当時の機能主義

の美学を瞥見しておこう。たとえば建築家ル・コルビュジエ (Le Corbusier) の「家は住むための機械である」という機能主義のテーゼは、『建築をめざして』(Vers une Architecture、一九二四)<sup>(1)</sup>によつて世界的に知られることとなった。<sup>(2)</sup>コルビュジエを参照するのは、むろん足穂との直接的な影響関係を指摘するためではない。「有楽町の思想」における工場景観への美意識が、作家個人の特異な思想として片づけられるものではなく、むしろ当時の機能主義の美学と同時代的に通底していたことを確認するためである。

コルビュジエは建築美を、機能 (Function) と形態 (Form) との明確な対応関係に見いだした。建築の形態は、機械のように、機能的な要求に従つて決定されなければならない。形態は機能に従う (Form Follows Function)。だから彼が理想とするのは、アーキタイプに

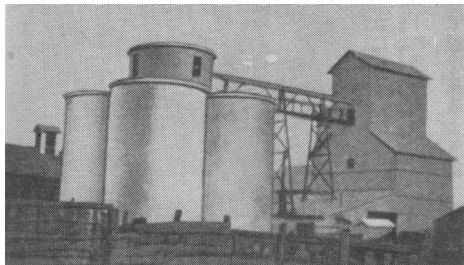


図1：アメリカの小麦サイロ  
(ル・コルビュジエ『建築をめざして』1924)

分けるアカデミーの建築家ではない。ただ技術的な必要性に応じて建物を生産し続ける「無名の工学技師」である。歴史様式に彩られた重厚な建築物よりも、機能に従順な「サ

イロや工場」(図1)にこそ、「新しい時代の素晴らしい「端緒」がある」のだ。

こうした機能主義を推進する最大の動因は「戦争」だとコルビュジエは述べる。「戦争は飽くことなき注文主であった。決して満足せず、いつももっとよいものと要求する。成功せよという命令であり、誤りはただちに死に通じるのだった」。たとえば「飛行機」の実現のためには、旧来の飛行家たちの「鳥のように飛びたい」という「問題」設定はまずかった。形態上の模倣ではなく、「浮力と推進」という機能の実現こそが墜落を回避するのだと彼は主張した。

この『建築をめざして』は早くも一九二九年に邦訳された<sup>(13)</sup>。同年四月には、美学者の中井正一が「機械美の構造」(一九二九・四)でその邦訳に言及した。中井は、「われわれは構成の時代に在る」という『建築をめざして』の引用から始める。われわれはなぜ機械に美を見出すのか。それは、「その鋼鉄の構成の中に、その目的が何であれ、その中に一つの睿智的な関係自体の対象的関連を見る」からである。「それが運送の道具であれ、打撃の道具であれ、その目的、換言すればそれのための多くの要素の複合がある以上、そのおのおのの要素に対して、数学はおのおのの函数論的エレメントを対応する」。ここで中井は再び『建築をめざして』から引く。「人がしばらく、船舶が運送の道具であることを忘れて、あらためてそれを見るならば、そこに見いだすおちつける、節度ある、調和ある

深い表現の中に、静かな、鋭敏な力強い美をみずから見るであろう」<sup>(14)</sup>。

敷衍しよう。たとえば「船舶」は、「運送」という機能を持つ。その機能に応じて「構成」された「要素の複合」である。したがって、そこには機能から形態への合理的変換(函数)がある。どのような目的であれ、機能に従って形態が決定されるかぎり、その構造物は「鋼鉄をもつてする一つの函数」なのだ。とすれば、「しばらく、船舶が運送の道具であることを忘れて、あらためてそれを見る」(傍点引用者)とは、「運送の道具」としての外形や有用性を見ることではない。その形態を生みだした機構(メカニズム)、すなわち「睿智的な関係自体」を内視することである。コルビュジエが「船舶」や「飛行機」をモデルとして機能主義を説き、「サイロや工場」を美的に評価したのは、それが冷静で合理的な「関係自体の表現」だからだ。機能に従うことで夾雑物が濾過された純粹性にこそ、彼は「静かな、鋭敏な力強い美」を感じていた。

足穂のテクストに見られた工業的構造物へのまなざしは、こうした当時の機能主義の美学と通底しているだろう。彼もまた「軍艦や飛行機」や「工場」を、「戦ひといふこと以外はすべてを切断」することで純化された一個の「メカニズム」として見ている。コルビュジエが例示した「船舶」や「飛行機」や「サイロや工場」と同じく、機能と形態の「関係自体の表現」なのだ。繰り返す。それらは「戦争」という目的と結びついている

から美しいのではない。そうした強い機能的要求のもとに純化された機構が透けて見えるから美しいのである。だから「有楽町の思想」は、戦争を美化しないままに、戦時下の工場景観を美化できたのだ。

「戦争」という「飽くことなき注文」は、コルビュジエが提唱した機能主義を、実際に都市の隅々に押し拡げていった。一九四五年の「有楽町の思想」に描き出されたのは、そうした論理が徹底された後の景観である。作者が紹介した読者評のとおりに、たしかに「有楽町の思想」は珍しい「戦時記」には違いない。だがそれは作者の思想の特異性に起因しない。彼の思想はむしろ機能主義の主流に近かった。ただ、そうした「メカニズム」への視線を、焼夷弾の降りそそぐ中でも保ち続けたことに、彼の特異性があった。戦時下の都市は、それを俟って初めて美的な相貌を見せたのである。

### 三 グレゴリー夫人の「月の出」

ただ、本稿の冒頭で引いたように、「有楽町の思想」において「クレーン格子塔」や「タンク」は、「軌近傾向芸術のセット」や「レディ・グレゴリーの「月の出」の舞台」とも表現されていた。それは、工場の「メカニズム」の内視とは別の視角だろう。「舞台」の「セット」とは書き割りのことだ。工場へのまなざしは明らかに建物の表面へも向けられている。「有楽町の思想」

において内外の両方への視線は、どのように併存しているのだろうか。

「レディ・グレゴリー」すなわちグレゴリー夫人 (Lady Isabella Augusta Gregory) は、アイルランド文芸復興運動に関わった劇作家である。「月の出」(The Rising of the Moon) は一九〇七年初演。同年より日本に紹介されはじめ、一九二二年に初訳された。<sup>(16)</sup> アイルランド文芸の受容が進んだ一九二四年には、「月の出」の邦訳が二種類刊行されている。<sup>(17)</sup>

足穂はこの「月の出」を観劇していた。「末梢神経又よし」(一九二五・五)では、「アイルランドの芝居」において「グレゴリー夫人」の「笛吹き」や「月の出」の芝居は好きであると述べている。ただし、グレゴリー夫人を「ダンセイニ<sup>ママ</sup>にくらべると後者により多くの共鳴をかんじる」とも言う。なぜなら「その方が新らしいからである」。<sup>(18)</sup>

ロード・ダンセイニ (Lord Dunsany) もアイルランド文芸復興の立役者の一人である。ダンセイニに言及した足穂のテクストは、グレゴリー夫人よりはるかに多い。足穂が創作上の大きな影響を受けていたことについても、既に多くの指摘がある。<sup>(19)</sup> たとえば「黄漠奇聞」(『婦人公論』一九二三・二)は、ダンセイニの「バブルクンドの没落」(The Fall of Babulkund' 一九〇八)のパロディである。『ペーガーナの神々』(The Gods of Pegana' 一九〇五)などからも固有名を借用している。

ただ「黄漠奇聞」は、当時の文壇からは認められなかった。

発表の翌月、菊池寛、久米正雄、中村武羅夫、徳田秋声の四名による『新潮』誌上の「創作月評」（一九二三・三）で酷評された。とくに松村みね子訳『ダンセニイ戯曲全集』（警醒社書房、一九二一・二）に序文を寄せた菊池寛からの批判は「もつとも辛辣なものであった」。それは「足穂がこれから彼らと全く正反対の主張を展開していくきっかけとなったとも思えるほど、衝撃的な『文壇』からの拒絶であった」<sup>(20)</sup>。

ただし、「愛蘭土文学が持て囃された」大正期の「文壇」<sup>(21)</sup>においては、そもそもダンセニイは主流とは言いがたい作家だった。菊池寛によれば、「愛蘭文学の研究は、寧ろ当時の文壇に於ける一般的風潮となりかけてゐたものではあつたが、それにしてもその主流をなしてゐたものは、イエーツ、若しくはグレゴリー夫人であつた」という<sup>(22)</sup>。

とすれば、足穂がより「新らしい」ものとしてダンセニイを評価したのは、グレゴリー夫人らを「主流」とみなす「文壇」への対立軸を設定するためでもあつたと言えるのではないか。「末梢神経又よし」において彼は、「グレゴリー夫人の芝居についても面白味を見出すほど近代的素質にめぐまれてゐたら、このダンセニイの前人未踏の思ひ付をみるとむべきである」と主張している。「ダンセニイよりグレゴリーの方がすなほでいゝものなどとは、遂に現今、トルストイやドストイエフスキやチェホフがよまれると同じ一種の骨董的意味にすぎない」。それは「あだかも月評会席上における諸先生の説と軌を一につ

するものである」<sup>(23)</sup>。足穂は、「文壇」からの拒絶」のきっかけとなったダンセニイをあえて評価することで自身の立場を鮮明化し、グレゴリー夫人を「主流」とみなす「文壇」に対峙しようとしたのだ。

そうであれば、足穂のグレゴリー夫人への低評価には、対文壇的なポーズが多分に含まれていたと言える。それゆえ、あれだけ「骨董的」と批判しながらも、「月の出」の芝居は好きである」とも言ってしまうのだ。

冒頭で引いた「有楽町思想」の「十一月一日」には、「煙突や建物を点綴した一望の対岸」とあつた。「運河の向うは月の出。金波が行き交ひ、その手前に電車のプラツトフォームがあり、そのまゝでレディ・グレゴリーの「月の出」の舞台である」。そして、その風景を「事務所の二階から眺め」たとき、「数月来の心労もこの瞬時にけしとんでしまつた」と記述は続く。このようにグレゴリー夫人を素直に評価できるのは、「末梢神経又よし」（一九二五・五）から二〇年が経過し、対文壇的な気負いが不要となつたからではないか。グレゴリー夫人はダンセニイ評価の陰に隠れてきたのではない。隠されてきたのだ。

たとえばグレゴリー夫人の影は、足穂が一九二一年頃に描いた絵画「月の出」（図2）にも探ることができる。好みのモチーフだったのか、この「月の出」は以降も描き継がれ、「パステル画、水彩、油彩、切紙細工」と、「ヴァリエーションがあつちこちに散らばっている」<sup>(24)</sup>が、管見のかぎりグレゴリー夫人



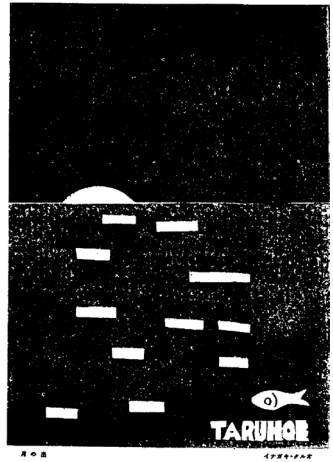


図2：稲垣足穂「月の出」  
（『文学』1933・3）

の「月の出」の舞台をモデルとしたという作者の言及はない。だが両者は、ほぼ同じ構図を  
持っている。

足穂によればその絵画は、神戸の「摩耶山上」から「展望」した月の出を描いたものだという。「所々に大小の船々〔軍艦〕<sup>26</sup>をばら撒いた」「眼下の海」。その向こうの「水平線上からの月の出」<sup>27</sup>。片や「有楽町の思想」において「そのまゝでレディ・グレゴリーの「月の出」の舞台」と表現されたのは、「煙突や建物を点綴した」眼下の「金波が行き交」う「運河」、その「向う」の「月の出」の風景だった。

同様の構図は、足穂の小説の舞台としても多用されている。たとえば「月の出前の事件」（一九二七・三）や、その原型にあたる「潜航艇爆沈」（一九二三・八）の物語の舞台は、「駆逐艦」や「哨戒艇」などの軍艦が漂う、「金波」の寄せ返す「月の出」の「海上」である。<sup>28</sup>

故郷の神戸の海景をモデルにしたとしか作者は語らないものの、構図やモチーフの審級においてこれらの絵画・小説の舞台

は、グレゴリー夫人の「月の出」の舞台と近似している。もちろんグレゴリー夫人の名は伏せられたままである。だが、同様のタイトルをもつ舞台の造形において、すでに観劇していたグレゴリー夫人の「月の出」が想定外にあったとは考えにくい。

鶴見の工場景観がグレゴリー夫人の「月の出」の舞台のように見えた。ただそれだけのことだが、しかしそこには、故郷の海景の記憶や、かつて造形した絵画や小説の舞台の記憶が、アマルガムとなって蟄集している。故郷や作品の海上に散らばっていた軍艦は、約二〇年間を隔てて、同じ「純粋なメカニズム」である鶴見の工場の上にオーバーラップしている。「月の出」を初めて描いた一九二一年は、足穂が佐藤春夫に勧められて上京した年である。そうして二〇年以上前に残してきた記憶のなかの故郷が、いま眼前に広がっているように見えたから、彼は「数月来の心労」から解放され、グレゴリー夫人の名を口にさえたのだ。

#### 四 ド・クインシーの「阿片の夢」

「カンヴァスは友だち『平岩多計雄』<sup>29</sup>のお古を使つて、すでに描かれていた風景の上に描いた」<sup>30</sup>。そうして制作された「月の出」と同様に、「有楽町の思想」において夢想は、すでに存在する「風景の上に」描かれた。もちろん一九四五年現在、実在しているのは、「純粋なメカニズム」としての工場景観である。だがそ

れは「月の出」の「舞台」としても捉えられていた。工場のファサードに投影されるのは現在ではない。一九二〇年代の神戸の記憶である。足穂が見た鶴見の工場景観は、内面はメカニズムで満ち、外面には記憶を張りつけていた。

ところで、冒頭に掲げた「十月二十二日」の「クレイン格子塔」や「十一月一日」の「月の出」の記述を手がかりにこれまで析出してきた、「メカニズム」の美への視線と、過去の記憶へのまなざしの併存は、「有楽町思想」のテキスト全体に確認できる。

たとえば「十月三十日」は、勤務先の軍需工場内を描写している。そこは「何処にも人影が動いて機械が作られてゐる」。すべての動力は単一の目的のために動員されている。それは巨大な一個の「メカニズム」である。ただし、そこは「職工」として「途方もない荒漠たる工場」であり、何を目的に駆動しているのかは彼の関心の埒外にある——軍艦の「メカニズム」に「美」を見出しながら、それが目的とする「戦争」に無関心だったように。「十月三十日」の記述はこう続く。

たとへば比較的こまかな部分品を丹念に仕上げてゆく技術をかれが持つて、その傍ら何かを研究してゐる。鉢植を育てることでもなく、何かの蒐集でも構はぬ。機械に関するきはめて専門的な分野なら理想的だ。かれは給料の中から都合して参考書をあがなひ、休日には図書館へ行き、そん

な一步一步をたのしんで何の野心もないのであつたとすれば、そして或時期がきてもそのことが別に人に知られるわけでないとしたら、何と恵まれた話であらうか。

目的は何でも「構は」ない。ただ「何の野心もない」ほうがいい。軍艦にとつての「戦ひ」のように、目的を「きはめて専門的な分野」に限定すればそれだけ余分を削ぎ落とし、「純粋化」できる。ここには、ある目的へ向けた「技術」や「研究」の階梯だけが存在している。「職工」もまた一個の「純粋なメカニズム」として捉えられている。

一方で同日の記述は、そうした「人影」が「何処にも」充滿している工場を、「デクインシーを苦しめた倫敦の無数の人面」として俯瞰してもいる。トマス・ド・クインシー (Thomas De Quincey) も、ダンセイニやグレゴリー夫人と同じく、若き日の足穂が溺愛した作家である。「一月十五日」の記述にも「電車の進行につれ、貨車や船や資材の山々が阿片の夢のやうにひらけてくる」(傍点引用者) とある。

足穂のド・クインシー関連のテキストは多いが、たとえば「緑色の円筒」(一九二四・二二)<sup>(31)</sup>に描かれた、海上に浮かぶ「ゴールデンコメツトシチイ」のモデルは、ド・クインシーの『阿片溺愛者の告白』(Opium Eater、一八二二)にある<sup>(32)</sup>。また系列の「グリーンコメツトシチイ」は、足穂が故郷の神戸の雰囲気に触発されて虚構したものだ<sup>(33)</sup>。それから約二〇年。軍需工場で働く彼は、



鶴見の工場に「純粋なメカニズム」を看取すると同時に、神戸の記憶と結びついた「阿片の夢」を、その表面に投影している。

## 五 ダンセイニの「廃墟」

「有楽町思想」におけるこうした二重性は、さらに工場だけでなく鉄筋コンクリート造のビルディングにも指摘できる。牛込区横寺町の寓居から「毎日東京都の中心を抜けて鶴見までかよつてゐる」（十月八日）「私」は、車窓から都心のビルディングを眺める。「丸ノ内へ入ると、半面に物倦いやうな日射をあびたビルディングが夢の国の建物のやうに見える」（十二月二十一日）。

この鉄筋コンクリート造ビルディングは日本において、関東大震災を契機として、東京帝大出身の建築構造学者たちが推進・普及させたものである。震災は、装飾や様式よりも耐震性や耐火性を建築物に要求した。佐野利器が研究していた鉄筋コンクリート造は、震災後の標準的構造方式として法的・技術的に採用され、彼自身が帝都復興院の建築局長に就くことで、広く実用化されていった。<sup>35</sup>

このように、鉄筋コンクリート造そのものはプラグマティックな産物である。だが帝都復興の実質的な推進者である佐野は、そうした構造について、「建築美の本義は重量と支持との明確なる力学的表現に過ぎない」という曖昧な発言をしている。開

化以来の洋風建築の様式美を否定しながらも、「建築美」までは否定していない。<sup>37</sup> 柱や梁など部材の形状は、積載される荷重に応じて決定されるものであって、そこに美を目的とした装飾は不要である。ただし、そうした物理的なメカニズムそのものには、「建築美」が宿る。丸ノ内のいわゆる「一丁倫敦」のレンガ造建築が崩れ去った跡地に建設されていたオフィス・ビルディングの都心は、こうした「建築美」の転換を象徴する「力学的表現」だった。

「十二月二十二日」の記述は、そうした力学的メカニズムの「表現」としての「丸ノ内」の「ビルディング」を、「夢の国の建物」として捉えている。「物倦いやうな日射」は、無機質な鉄筋コンクリートの「半面」に「夢の国」を映写している。「十二月二十四日」にも、「丸ノ内までくると、おぼろな月光の下にある灯のない建物の連りはいそが立体的に見え、何処かの廃墟のやうだ」とある。「日射」が映すのは「夢の国」だったが、「月光」が灯火管制下の「ビルディング」に投影するのは「何処かの廃墟」である。何処の廃墟か。同日の記述は続ける。

詩人が星のあひだをうろついて帰ってきたとき、母なる地球は暗い空間に坐つて何やらしきりに歌つてゐた。詩人は彼女の気を惹かうとして近代文明のいろんな精華を取上げて順々にならべてみたが、地球はいつかうべなはず、相変らず Dream and battles... Dream and battles...と

歌ひつづけた。そんなダンセニイ卿の小品に思ひ当った。

この「ダンセニイ卿の小品」とは、『五十一話集』(Fifty-One Tales、一九二五)のイギリス(Elkin Mathews)版にのみ収録された「詩人、地球」といふ交わす」(The Poet Speaks with Earth)<sup>(38)</sup>のことである。足穂は一九二七年に「詩人対地球(ダンセニイ)」というタイトルで自ら翻訳もしている。「機械」「政治」「科学」「蒸気機関」「電気」「議会」といった「人間の名高い発明」について、「私」が「地球」に語っても、「かの女は氣にとめて」くれず、「夢と戦争」とつぶやくばかり。<sup>(39)</sup>

「丸ノ内」の「ビルディング」が、ここで挙げられたような「人間の名高い発明」の一つであるとすれば、それは今、この「地球」が繰り返している「夢と戦争」によって、忘れ去られようとしている。「私」の訴えもむなしく、いずれ「ビルディング」は戦火によって「廃墟」となるだろう。「月光」が投影していたのは、足穂が約二〇年前に翻訳したダンセニイが黙示する「廃墟」である。工場の外観にはグレゴリー夫人、その内観にはド・クインシーの記憶が投影されていたが、このように「丸ノ内」の「ビルディング」には、ダンセニイの記憶が二重写しになっている。

## 六 われらは仮象のみ

「有楽町あたりのトワイライトには、未来的な夢が含まつて

ゐる」。「有楽町思想」は、「十月八日」のこの一文から始まる。「燈火によつて透明になつた建物に電車のスパークが映じ、街角を交錯してゐる群衆が切紙細工になつて見える一刻、時間は消滅して、遠い幾世紀の後が実現してゐるといふほどの謂である」。<sup>(40)</sup>「建物」に「映じ」ているのは、「遠い幾世紀の後」である。その「未来的な夢」は、これまで述べてきた一九二〇年代の回想とは逆向きの夢想に見える。だが、この「未来」とは、足穂にとつてはやはり過去に属する。同日の記述は、「こんな感覚を最初に捉へ得たのは未来派の人々であつたらう」と続くからだ。委細は省くが、足穂は、関西学院普通部在学中からイタリア未来派に傾倒し、彼らのテキストの形式と内容の両面を自作に取り込んでゐる。この「十月八日」の記述では、過去に偏愛した「未来派」の「感覚」によつて、「有楽町」の「建物」の上に「遠い幾世紀の後」を夢想している。

これまで見てきたように「有楽町思想」は、「純粹なメカニズム」としての工場やビルディングの表面に、記憶のなかのモダニズム的表象を投影することを、個々の断章で反復していくというテキスト構造を有していた。それは、すでに冒頭の「十月八日」に始まっていたのである。

しかしながら、ここで決定的なことを指摘せねばならない。この初日「十月八日」における「未来派」の回想は、次のように続くのだ。

けれども、毎日東京都の中心を抜けて鶴見までかよつてゐる私が、いつも帰りの電車が品川へはいつてゆくのに期待を覚え、やがて前面の硝子越しに迫ってくる丸ノ内風景に何かをよみ取らうとしてゐるわけは、それがもはやエーテルが立体的存在の虚空に投影した虹色のフアンタジーなどではない、「虚無主義者の観たる夜の都会」はいつそう深化されて、遼遠の彼方に結びつけられてゐることにある。(傍点引用者)

前段の「未来派」の回想は、「けれども」と逆接されているのである。「虚無主義者の観たる夜の都会」とは、足穂が関西学院時代に未来派に触発されて描いた絵画のタイトルである。「エーテルが立体的存在の虚空に投影した虹色のフアンタジー」とは、その絵画の解説文だった<sup>(41)</sup>。しかし、それも「ではない」と一蹴されている。ここでは、「丸ノ内風景」に未来派の記憶を「よみ取らうと」することが、明確に否定されている。「丸ノ内」の「ビルデング」は「虚無主義者の観たる夜の都会」のように見えるが、それは「いつそう深化」されなければならない、というのだ。

同日の記述は続けて、こうした未来派の否定を、より一般的な過去の否定へと拡張していく。「燈火を失つた有楽町のビルデングらによつて囁かれてゐるもの」として、「有楽町のビルデング」自身に、ラファエル・フォン・ケーベル (Raphael von

Koebel) を引用させる。「各々の世界の背後には(…)この世界が現出して或期間存続せんがためには消滅せねばならなかつた所のあらゆる可能世界——の眼眩むばかりの深き淵がある」<sup>(42)</sup>。

現在の「この世界」の「存続」のためには、過去の「あらゆる可能世界」をすべて「深き淵」に葬らなければならない。ここで「消滅せねばならなかつた」ものとされているのは、単一の過去ではなく、複数の「可能世界」である。したがって、未来派の記憶だけではなく、前章までに見てきたような「舞台」「阿片の夢」「廢墟」といった数々の記憶が、同じ二〇余年前に偏愛したモダニズム的形象として、その「消滅せねばならなかつた所のあらゆる可能世界」に該当するはずである。すなわちこの初日の記述以降、「燈火を失つた」工場やビルディングのファサードに日ごと「投影」されていたのは、もう「消滅」してしまつた「可能世界」のサンプル群だつたということになる。では、そうした複数の「可能世界」が淘汰された後の現在の「この世界」は、「有楽町のビルデング」によつてどのような「世界」として「囁かれてゐる」のだろうか。それは東京大空襲の五日後の「三月十五日」、「有楽町の思想」の最終日に記されている。

帰つてから丸ノ内のビルデングが何事を囁いてゐるかに思ひ当つた。電車のスパークを側面に受けた不可思議の女王はこのやうに云つてゐるのだ――

すべてのものに時季あり。連続において観よ。不死鳥の

ためには、公蒲英すみれ、秋には桔梗刈萱おみなえしに彩られる武蔵野に還る必要があるかも知れない。玉敷の大内山を中心とした大放射路から緑の東京都が誕生する。何事も連続の相において捉へよ。われらは仮象のみ、われらは仮象のみ、あの世紀末的なユークリッド式積木細工はわれらはほとんど愛してはゐなかつたのだから。

皇居前の統治司令部として転用するため、「丸ノ内のビルディング」は、あらかじめ米軍の空襲計画から外されていた。<sup>(43)</sup>だが、事情を知る由もない足穂にとって、一面の焦土のなか皇居（大内山）の「王」の隣りに何故が残されたその建物は、「不可思議の女王」に見えたのだろう。ここで「丸ノ内」の「女王」は、やはり冒頭と同じく、「あの世紀末的なユークリッド式積木細工はわれらはほとんど愛してはゐなかつた」と、自らの上に投影される過去のモダニズム的形象を拒否している。代わりに「この世界」の上に、「大内山を中心とした大放射路」を有する「緑の東京都」<sup>(44)</sup>を見るのである。だが問題は、彼女がそれを「仮象」として「囁いてゐる」ことだ。しかも、ダンセイニの語り口で。

ロンドンの街がすっかり滅びてむかしどおりの野原になったとき、戦争の後に避難民が帰ってくるやうにロンドンの市民が帰ってきて、むかしの都を忍ぶ何かうつくしいものを探すといふのは大へんに望ましいことだ。私共はその黒

ずんだ古都をほとんど愛してゐなかつたから。

ここに引いたのは、ダンセイニ「薔薇」(Rose, 『五十一話集』所収)の、一九二七年の足穂訳である。先に触れた「詩人対地球(ダンセニー)」の前月、同じ雑誌に掲載された<sup>(45)</sup>それから約二〇年後の「有楽町の思想」は、「むかしの都」を「武蔵野」に置き換えている。舞台を「ロンドン」から「東京」に移ただけで、戦火で焼尽した都会を「ほとんど愛してはゐなかつたのだから」と言つて本文を閉じるところは、「薔薇」と酷似している。

明らかに「不可思議の女王」はダンセイニの語り口を真似ている。すなわち、自分の表面への記憶の「投影」を否定しつつも、その否定の言葉そのものが記憶の再演となつている。そうした矛盾が後ろめたいから、彼女はダンセイニの名も出さずに小さな声で「囁いてゐる」のだ。記憶の重層を否定しながら、しかし焦土の上には、その否定したはずの方法で「むかしの都」の「仮象」を重ねるしかない。「可能世界」を「背後」に放棄することで成り立っている現在の「この世界」も、やはりひとつの「可能世界」とならざるをえない。「われらは仮象のみ」とはそういうことである。

## おわりに

「有楽町思想」は工場やビルディングといった戦時下の建築物を、「純粹なメカニズム」として表象しながら、その表面に、グレゴリー夫人やド・クインシーやダンセイニといった名前と結びついた一九二〇年代の記憶を投影していた。このテキストは、並列された断章ごとにモダニズム期の回想を反復し続けるという構造を有していた。だが、そうしたモダニズム期の記憶を、テキストの冒頭部と結末部は否定していた。回想の反復構造は、それを挟む冒頭と結末によって、まるごと転覆させられていたのだ。しかし結末部では、記憶を否定する語り口そのものを当の記憶から借用することで、その否定を宙吊りにしていた。実景への記憶の重層を否定しつつも、その同じ方法で焦土に「仮象」を重ねる背理は、かように構築されていた。

冒頭で述べたように、「二徴用工の手帳から」という副題を持つ「有楽町思想」は、一見、日記形式の「戦時記」である。だが本稿では、このテキストのフィクションとしての機構を抽出することができた。それによって、これまで分けずに論じてきた作者・足穂の戦略を、作中人物の「私」の自伝的記述の審級から切断して論じることが可能となる。

高橋孝次は足穂の『弥勒』の生成過程を整理している。一九四〇年版『弥勒』（『新潮』所収）は、主人公の江美留が、過去に自作したモダニズム的小説を回想し、それを「真鍮の砲弾や花火仕掛の海戦を愛するところの自分でない」（傍点引用者）と否定していた。だが、一九四六年版『弥勒』（小山書店刊）で

江美留は、「真鍮の砲弾や花火仕掛の海戦を愛するところの自分であつて、十分によろしい」（傍点引用者）と肯定に転じる。モダニズムを否定する「弥勒」から、肯定する『弥勒』へ。この戦前から戦後へのリライトを、高橋は「失われた記憶や少年時代の回復を主題とするような、以降の足穂のテキストにしばしば見られる新たな「リアリズムの世界」の「発見」、「足穂の初期から中期への大きな態度変更の分水嶺」として評価する。<sup>(46)</sup>

本稿で明らかになった「有楽町思想」のテキスト構造は、作者の創作態度の審級においては、そうした「分水嶺」を跨ぐ境界線上に位置づけることができる。戦前と戦後に挟まれた一九四五年の焼跡の直中で足穂は、過去のモダニズム的作品群の否定と肯定の間で逡巡していた。そうした行きつ戻りつする過渡性において、回想の反復とその否定、そして否定に潜在する回想という、テキストの二重化の戦略をとっていた。

戦後、そうした二重性は解除されるように見える。たとえば「香なき薔薇」（一九五六・一〇）で足穂は「ロンドン」を否定し「むかしの都」への帰還を謳ったダンセイニの「薔薇」を引いた後、「でも、そんな願いが叶う筈はない」と、舞台を出生地の大阪に移して否定する。「たとえ堂島川畔に櫛比するビルディング群の影が薄らいで、二重写しのように、芦そよぐ淀川デルタの風光に入れ代ったところで、残された夥しいコンクリートと鉄骨の累積はどうなるのだ？」<sup>(47)</sup>——「有楽町思想」の結末部の

ようなモダニズムの否定や「むかしの都」の「仮象」は、このように戦後、撤回されている。

「有楽町の思想」<sup>(48)</sup>は、一九四八年版以降、ついで三種のリライト版がある。だが『弥勒』や「香なき薔薇」とは異なり、一九七〇年の最終版まで「不可思議の女王」は「愛してはゐなかつたのだから」と「囁いてゐる」ままで。ここに検討の余地はあるが、あるいは否定の言葉そのものにダンセイニの薔薇が香るかぎり、それを剪り取るわけにはいかなかったのかもしいれない。

## 註

- (1) 成松久夫「軍需工場でのタルホさん」(『別冊新評 稲垣足穂の世界』新評社、一九七七・四)。なお、成松は当時の足穂の直属の上司である。
- (2) 稲垣足穂「作家」発表作品自註(『作家』一九六六・五—七)。引用は、「タルホ」コスモロジー」『稲垣足穂全集』第一巻、筑摩書房、二〇〇一・八)。
- (3) 稲垣足穂「有楽町の思想——徴用工の手帳から——」(『文芸』一九四五・六)
- (4) 稲垣足穂「作家」発表作品自註、前掲
- (5) 成松久夫は職場での足穂について、「反戦とか厭戦とかでなく、タルホさんはこんな時代に全く戦争など頭の中にないように見えました」と述べている。(『軍需工場でのタルホさん』、前掲)

- (6) 稲垣足穂「空の美と芸術に就て」(『文芸時代』一九二六・四)
- (7) 稲垣足穂「この機会に」(『新潮』一九二七・二)
- (8) 芳賀檀「タルホと氏と僕」(『藤森成吉氏其の他』『黄表紙』一九二八・二)
- (9) 稲垣足穂「機械学者としてのポオ及現世紀に於ける文学の可能性に就て」(『新潮』一九二八・二)。なお、註(7)から(9)までの連関については、高橋孝次による「竹林談」『黄表紙』一九二八・四)の解題(稲垣足穂「足穂拾遺物語」高橋信行編、青土社、二〇〇八・三)を参照。
- (10) さらに「機械学者としてのポオ」の翌月に発表された「飛行機及ポオによる一例」(『創作時代』一九二八・三)では、おもにその後半部分がリライトされている。「諸君は飛行機や軍艦を見て美しいと思ふだらうか。あの美しさは何であらう、戦ひといふことの以外にはすべてを切斷したところに生れてゐるものではないか。美とはもはや調和といふより一つの「つきつめられたもの」と云つた方が近い」。
- (11) 引用は、ル・コルビュジエ『建築をめざして』(吉阪隆正訳、鹿島出版会、一九六七・二)
- (12) 吉阪隆正「あとがき」(ル・コルビュジエ『建築をめざして』、前掲)
- (13) ル・コルビュジエ『建築芸術へ』(宮崎謙三訳、構成社書房、一九二九・九)
- (14) 中井正一「機械美の構造」(『思想』一九二九・四)。引用は、『中井正一全集』第三巻(美術出版社、一九六四・八)
- (15) 平田亮木「英国詩界の近状」(『明星』一九〇七・五)、小山内薫「倫敦に於ける愛蘭劇」(『新思潮』一九〇七・一〇)など。
- (16) グレゴリー夫人「月の出」(平野萬里訳、『スバル』一九二二・三)
- (17) グレゴリー夫人「月の出」(楠山正雄訳、『近代劇大系 第九巻 英補遺及愛蘭篇』近代劇大系刊行会、一九二四)、グレゴリー夫



人「月の出」(近藤孝太郎訳、『グレゴリー夫人戯曲集』新潮社、一九二四・二)

(18) 稲垣足穂「末梢神経又よし」(『文芸時代』一九二五・五)

(19) 宇野浩二「稲垣足穂と江戸川乱歩——稲垣の天体嗜好小説と江戸川の推理探偵小説——」(『独断的作家論』文藝春秋新社、一九五八)、荒俣宏「タルホとダンセイニ——『黄漠奇聞』をはさんで」(『タルホ事典』潮出版社、一九七五・一〇)、小野塚力「オブジェ化する物語——ダンセイニ『五十一話集』と稲垣足穂」(『PECANALOST』二〇一四・五)など。

(20) 高橋孝次「ハッサン・カン」の系譜——美しくあざむくこと」(『稲垣足穂の文学的研究——イメージと痕跡をめぐって——』第一部第一章、千葉大学大学院社会文化科学研究科・博士論文、二〇〇七・三)

(21) 芥川龍之介「点心」(『新潮』一九二二・三、三)。引用は、『芥川龍之介全集』第七卷(岩波書店、一九九六・五)

(22) 菊池寛「自分に影響した外国作家」(『デアトル』一九二六・五)。引用は、『菊池寛全集』補巻(武蔵野書房、一九九九・二)

(23) 稲垣足穂「末梢神経又よし」、前掲

(24) 竹中郁は「贗サイゴオ(稲垣足穂の肖像)」(『文芸汎論』一九三六・二)で、「黄色いまんまるの月の下に、これ又、同じ黄色さの四角い函がたくさん匍ひつくばつてゐる足穂の絵画を「十五年以上前」に目にしたと述べている。和田博文は、この記述と「月の出」の構図の近似から、竹中が見た絵画が「月の出」であると推断し、竹中がこの文章を書いた一九三六年から「十五年を減ずること」で、「月の出」の制作時期を「一九二二年」と特定している(『海都市のモダニズム——稲垣足穂と山村順』(『ユリイカ』総特集・稲垣足穂)青土社、二〇〇六・九)。

(25) 稲垣足穂「神戸三重奏 3 摩耶山幻想」(『神戸っ子』

一九七二・三)

(26) この「船々」として想定できるのは、足穂が明石海浜の「大観艦式」で観た「軍艦」である。足穂はその「軍艦」を、「おの／＼の平べったい矩形の半面を桃色の朝日に染め、行手の水平線に幻のように展開したことがある」と述懐している(『未来派へのアプローチ——方法と創造との相違について——』『作家』一九六四・八、以下「未来派へのアプローチ」)。

(27) 稲垣足穂「神戸三重奏 3 摩耶山幻想」、前掲。もちろん神戸において月は、水平線からではなく山の稜線から昇る。しかし足穂は「ムリにも、すぐ目の先の水平線から差し昇る月として、それを捉えたかった」(『神戸三重奏』)のだという。位置を虚構してでも月の出を神戸の海景と結びつけようとしていた。

(28) 稲垣足穂「月の出前の事件」(『第三半球物語』金星堂、一九二七・三)、「潜航艇爆沈」(シガレット物語(2)『週刊朝日』一九二三・八)。これらの小説が、絵画「月の出」と舞台を共有していることは、一九五四年版の「月の出前の事件——Ameny tale——」(『毎日グラフ』一九五四・九)の挿絵に、絵画「月の出」が足穂の自註つきで掲載されていることから明らかである。

(29) 稲垣足穂「タルホ・ファンタジー自註」(『稲垣足穂ビジュアル展パンフレット』一九七二・一〇)には、「月の出」について、「一等初めは、神戸奥平野の友人平岩多計雄の部屋で、彼の古いカバンとエノグを使つて、油彩として描き上げた」とある。

(30) 稲垣足穂「神戸三重奏 3 摩耶山幻想」、前掲

(31) 稲垣足穂「緑色の円筒」(『世紀』一九二四・二二)

(32) 「魔海に浮ぶ立体都市は、デクインシイの「オピウムイーター」中の叙述にヒントを得た。(…)手前にはそれぞれに苦悩と憂愁の表情をした人面から成った波頭が立ち、向うには不思議な結晶のような都市が宛ら抽象派の氷山のように聳えている」(稲垣

足穂『『キタ・マキニカリス』註解』『作家』一九六七・二二）。

- (33) 「神戸市の中心部、宇治川と呼ばれた所は、ゴミゴミした、怪しげな区域で、近所にシナ人の墓地があったり、アーチの下をどぶ川が流れていたりして、迷宮のようであった。ここを月夜に歩いていて、こんな場所に古い煉瓦建ての倉庫があって、その内部が機械仕掛けの町になっているのはどんなものだろうと考えた」（稲垣足穂『『キタ・マキニカリス』註解』、前掲）。

- (34) 『ビルディング (Building)』とは本来建物の総称だが、関東大震災以降、鉄筋コンクリート造の高層建築物を限定的に指す用法が普及した。「有楽町思想」もこの用法を踏襲しているため、本稿もそれに倣う。ビルディングの限定的用法については、八束はじめ『思想としての日本近代建築』（岩波書店、二〇〇五・六）を参照のこと。

- (35) 村松貞次郎『日本近代建築の歴史』（日本放送出版協会、一九七七・一〇）、藤森照信『日本の近代建築』（岩波書店、一九九三・一一）などを参照。

- (36) 佐野利器『我国将来の建築様式を如何にすべきや』（『建築雑誌』一九一〇・六）

- (37) これが、東京帝大での佐野の指導学生である野田俊彦の「建築非芸術論」（『建築雑誌』一九一五・一〇）になると、「建築はたゞ完全なる実用品であれば可である。其側ら美や内容の表現をも有せしめんとするのは余計の事である」という断言へと変わる。

- (38) ロード・ダンセイニ『最後の夢の物語』（中野善夫・安藤玲・吉村満美子訳、河出書房新社、二〇〇六・三）のタイトル表記。

- (39) 稲垣足穂「詩人対地球（ダンセイニ）」（『手帖』一九二七・一一）。一九三八年版の再訳（愛蘭士製襟飾ピン六種（ダンセイニから）『スタイル』一九三八・三）では、この「名高い発明」の並びに「大工場」が加えられた。なお、足穂の徴用工時代の回想文のタイ

トルは「ユメと戦争」（『潮』一九七一・五）である。

- (40) 足穂の未来派受容については、稲垣足穂「新感覚派始末」（『人間喜劇』一九四八・八）、「未来派へのアプローチ」（前掲）、茂田真理子『タルホ／未来派』（河出書房新社、一九九七）、拙稿「目的なき機械の射程——稲垣足穂『うすい街』と未来派建築」（『文学・語学』二〇一二・三）などを参照のこと。

- (41) 稲垣足穂「未来派へのアプローチ」（前掲）。これら後の足穂テクストの常套句は、関西学院で同級の猪原太郎の詩から採られた。絵画「虚無主義者の見たる夜の都会」について足穂は、「高層ビルの櫛比も、歩道を行き交う群集も、自動車群の交錯もすでに亡く、吾人の眼に観じたる夜の大都は、只エーテルが立体的存在の空間に投影、描き出せる七色のファンタジーのみ」と解説している（タルホ・ファンタジー自註、前掲）。なお、この絵画は註（29）で触れた一九五四年版の「月の出前の事件——Anxiety tale」（前掲）において、絵画「月の出」とともに誌面を飾っている。

- (42) この箇所は作中、「コエベル博士に挙げられてゐた文句」として引用されている。「コエベル博士」とは、日本におけるショーペンハウアーの紹介者、ラファエル・フォン・ケーベルのことである。足穂が『ケーベル博士小品集』（深田康算・久保勉訳、岩波書店、一九一九・六）を読んでいたことについては、高橋孝次「稲垣足穂『弥勒』論——『ショーペンハウエル随想録』をめぐる——」（『日本近代文学』二〇〇四・一〇）に指摘がある。

- (43) 「東京都区部焼失区域図」（東京都編『東京都戦災誌』一九五三・三）を見れば、東京都は下町を中心に壊滅状況だが、丸ノ内のビルディング街は、皇居とともにほぼ無傷である。磯田光一によれば、「アメリカの作戦計画は、あらかじめ日本の占領を前提として行なわれ」、「占領後の政策遂行に必要な建造物

は、そのために空襲の対象からはずされていた”。たとえば戦後、第一生命ビルディングに連合軍総司令部が置かれたのは、それが皇居の目前にあったからだという『思想としての東京——近代文学史論ノート』国文社、一九七八・一〇。

- (44) 「有楽町思想」の発表当時、政府は、東京緑地計画（一九三九）から引き継がれた防空地計画（一九四三・三、告示）を進めていた。東京緑地計画とは、東京市の外周部分の環状緑地帯化、およびそこから放射状の緑地帯や道路を都心に引き込む計画である。防空地計画は、東京緑地計画の計画区域の大半を防空地（延焼防止帯、避難経路）として踏襲した（越澤明『東京都市計画物語』（日本経済評論社、一九九一・一一）参照）。「玉敷の大内山を中心にした大放射路」とはこうした同時期の都市計画を連想させる。もちろん足穂がその計画区域を知っていたとは考えにくい、市内各所で実施された建物疎開は目にした可能性はある。たとえば足穂が一九四五年四月から六月まで身を寄せていた池上徳持町は、その計画区域・蒲田の西隣りである。
- (45) 稲垣足穂「薔薇（ダンスエイ）」「手帖」（一九二七・一〇）。なお、これを皮切りに足穂は、「愛蘭土製襟飾ピン六種（ダンスエイから）」（前掲）、「香なき薔薇」（『群像』一九五六・一〇）、「神の夢」（『日本歌人』一九五七・一）、「紅薔薇の小径」（『群像』一九六〇・五）、「世界のほつ」（『ANDROGYNDANCE』一九六八・八）などで繰り返しダンスエイの「薔薇」に触れている。一九三八年版の足穂訳（『愛蘭土製襟飾ピン六種（ダンスエイから）』（前掲））では、「むかしどおりの野原」（薔薇（ダンスエイ））の部分が「緑の野」と表記されており、「緑の東京都」（「有楽町思想」）への過渡的な訳文となっている。

- (46) 高橋孝次「稲垣足穂『弥勒』論——『ショーペンハウエル随想録』をめぐって——」、前掲

(47) 稲垣足穂「香なき薔薇」、前掲

- (48) 稲垣足穂「有楽町思想——「徴用工の手帳から——」（『悪魔の魅力』若草書房、一九四八・七）、「有楽町思想」（『作家』一九五七・一一）、「有楽町思想」（『稲垣足穂大全』第四巻、現代思潮社、一九七〇・二）

※引用の際、漢字は旧字から新字に改めた。（…）は中略、「」内は引用者の註、傍点は、特記のないかぎり原文のままである。なお本稿は、第一七回占領開拓期文化研究会（二〇一四・八・三一、於立命館大学・衣笠キャンパス）での口頭発表の内容を大幅に修正して執筆したものである。席上、貴重なご教示を下された方々に、記して感謝を申し上げたい。とくに同研究会の雨宮幸明氏からは、本稿のテーマ設定の段階から重要な示唆を賜りつづけた。ここに最大の謝意を示したい。