

中野重治論

河内光治

I

『むらぎも』について

——小市民文学の極北——

一

私は『むらぎも』について否定的な見解を持っている。持っていると言うより、この中野の完成された初めての長篇小説に充分の敬意は払うのだが、心の片隅に、どうしてもふっ切れないものを感じて、それを煎じつめると、結局否定的にならざるを得ないといった気持なのである。

『むらぎも』は昭和二十九年一月に、『群像』に連載され始めた時、
“とうとう書き始めた”という期待と欣びにわくわくしながら読んだ。中野でなければ書けない、それだからこそ中野がどうしても書かなければならない小説が、とうとう現れたという思いだった。昔ながらの片口安吉の、切れ込みのよい心理的思考に接して、古い先輩に会

う思いであり、始めの方の大学の構内で女の尻について語るところや、終わりの卒業試験のところなど、さすがに上手だなあ／と手放しで感心したし、濁った水の中でお澄み切って行くこうとするような、
——例えば、葛飾伸太郎に『土くれ』の同人の中で「才能として認められるのは、深江君と君（片口）とだけ」だと言われたことについて、こういう「人の卑小な点にすりついて行くようにして激励することの卑しさ」、その卑しさに対してその場で一撃をくらわす「つつましさ」もなく「黙って心で侮辱して、みすみすその人が低くなるのに任しちまった」という口惜しさ、——そういう心情の切なさ、鑿を手にして夜更けの街に友を追って行く嘗つての四高生片口安吉の成長した大学時代の姿として、そのまま受け取ることができた。が然し、その時も色々と感じながら、どこかちよつと欠けているものがあるように思われ、それを何となく不満に感じていたのであったが、七月に連載が完結し、一本に纏められたのを読むと、疑問は更に大きくなった。

『むらぎも』については、一読者として、首尾が一貫して居り、何よりもその主題が充分に描き込まれているらしい点に、深い欣びを感じる。それまでの中野の小説が、どれも充分に書き切られて居らず、未完作や中途で終わっているものばかりであったことを思えば、である。然し、長篇小説の分量は持っていない、正確に言えば、長篇小説としての結構は持っていない。それは中野の小説が、基本的には、事件を描くというよりは、人物の心象を精確に描き切ることによって、その背後のものを写し出して見せようという、言わば手の込んだ水墨画の妙味に生きる態のものだからである。初期の名作「春さきの風」に見られたエピソードの平面的な羅列という、構成上の欠陥は、やはりこの『むらぎも』の構成上の欠陥——欠陥とは言い切れぬかとも思われるが、多分に否定的な特徴として現れている。物語の展開が重層的に盛り上げられて行くというのではなく、静かな湖水の上の波紋を次々と精細に見つめて行く平面的な手法である。そして主人公の心象を中心に、回想から回想へと移る『むらぎも』の内容から言えば、故意に、「盛り上がり」を避けて行ったのだと思われる。

然し、『むらぎも』も事件を描くというのではないが、長篇として主人公の大学生片口安吉の意識の発展という動的テーマが結構されているのである以上、もっとダイナミックな構成が取られていいのではないか。この技法上の疑問は、勿論次の内容上の疑問と密接な関係に立っている。

『むらぎも』の舞台は、震災後三年にして復興漸くなった大正十五年の春から翌年にかけての東京大学であり、主人公は前年の秋に新入会の合宿生活に入り、以後それが続けている大学三年目の片口安吉である。四高生片口安吉が大学生として上京し、「陸橋の階」の短歌を最後に、何となく短歌的なものとの別れを感じ、その後、労働者で満員の朝の割引電車で温かい人間の息吹きを体験したりして、遂に社会主義の学生太田を訪ねようと決心する「歌のわかれ」と「街あるき」の後を承けたもののようで、その頃下宿していた本所にある従兄の酒屋の二階を出て小石川伝通院の石川県の学生塾に入った一年前のことも作中にあるので、内容的には「街あるき」に直結していると見ていいようである。(個々のエピソードでは「街あるき」と重複しているものもある)。そして大学を卒業してプロレタリア文学運動に入って行った後の片口安吉の生活は、断片的ながら「鶉の宿」、そして片口の名前は出ないが、以下「留守」「一つの小さな記録」「鈴木・都山・八十島」「第一章」という内容の順序で一応触れられているので、戦前に発表されたいわゆる自伝物の中の、一番長い空白期が埋められたものと、常識的には言えるようである。

片口安吉は、新人会でも他の呑み込みの早い連中の後を、意識の上でも実践の上でも、のそのそと追いかけて、家庭教師の代理や、労働者サークルへ派遣される講師の代理をしたり、或いは大同印刷争議に警備特別班員として地味な応援に出かけたりしながら、大学生活の最後

の一年を終えて行く。その間に、新人会の合宿に入るようになってから、昔から続けている同人雑誌『土くれ』の連中の時間的にルースだったことなどが安吉自身の意識上の変化として認識され、マルクス主義理論を一步一步辿り、レーニンのゴリキーへの手紙をドイツ訳から重訳する仕事も完成する。そしていよいよ卒業となる頃には、自分が遅れていると思っていた頃感心して聞いていた先輩・友人の急進的な理論が、まるで実生活の裏打ちのない空論の口真似だったことも批判できるようになり、卒業後の身の振り方に、その連中の「あらかた七八割まで」が「左・右・中間派を問わず、すべての人民のところ、どの系統のところへも行かねばならぬ」という人民戦線の配置の必要から、大きな病院とか研究所とか、または評議会系以外の組合とか、ブルジョア社会に進出(?)して行くのに、自分の進むべきプロレタリア文学運動との余りにも目立つ内容上の差に、何か肩すかしを喰わされたような寂びしさを感じ、卒業式の後、翻訳の代金として受け取った百円の金を持って訪ねるべき友人としては、郊外に住む方法上の新しさだけあって質的な充実の認められない小説家よりは、大同争議でアジトとして泊めてくれた名も知らぬ労働者の夫婦の方が思い出される。(このアジトは詩「夜明け前のさよなら」に出て来る舞台と同じものであろう)。

平野謙氏は、『むらぎも』刊行直後昭和二十九年九月十八日その「読後」を『読書新聞』紙上に載せ、

中野重治論(河内光治)

私どもはこの長篇の主人公片口安吉には「歌のわかれ」その他の作で、戦時中からすでに顔なじみである。その旧知が十五年ぶりに登場する作品に接して、彼がどのように変ったか、変りつつあるか、これから変ってゆくだろうか、と、ひそかにその点を注目しながらよみすすんでゆく。作品は、大学三年生である片口君が新人会という学生グループに接触して、彼独特の触手をうごかしながら、いろんな左翼学生のタイプをかぎわけ、次第に左翼運動の本流に近づいて行く過程をえがいている。

片口君は一方でむかしからの文学仲間と同人雑誌をだしている。その文学仲間と左翼グループとの間に身を横たえ、ふいふ美意識が新しい社会意識に媒介されて、電気熔接的なスターリンの文章の味わいまでわかるほど、じりじりすすんでゆく。大体それが一編のテーマといえればテーマだが、もともと長篇らしいテーマや構成はない。回想が回想をうんで、片口君を中心とする時代の青年群像のながれそのものを、特異な感受性をたよりにえがいたところに、本編のユニークな魅力がある。

と言う。平野氏も片口安吉がどう変わって行くかを注目しながら読み、新しい社会意識に媒介されて「じりじりすすんでゆく」のを読み取っている。然し、『むらぎも』の中で片口安吉が進んだ跡は、筋として纏めれば「じりじりすすんでゆく」と書けるが、実際には、曖昧な、ばやけた疑問形の表現が多く、全体の中で安吉が簡単に割り切っ

た公式的なものを鵜呑みにできないというところはよく納得できるのであるが、その逆に、それらの公式的なものを頭から受け取ったのではなく皮膚からジカに感じとるような感じ方で、新しい社会意識の中に生活と彼の文学を発見して行く、という主題の方は、どうもはっきりしないのである。この主題——片口安吉の意識の成長という主題は、それを集中的に表現する事件を描かず、安吉の心象を描くための個々のエピソードの回想を拵げ、而も、安吉の意識の成長に対比される公式的なものを際立たせることによって、安吉の地味な然し着実な成長を一步一步彫り出して行こうとする手法のため、一層はつきりして来ない。そのため、安吉は、落ちついた理想的な人物になって行くが、公式的なものは、公式的な過ちの方だけが強調されて行く。つまり、『むらぎも』において、安吉の意識の成長は、肯定的な育ち行く方向で捉えられているというより、それに対比される否定的なものの追及の中で、次第に浮かび上がるように描かれているのである。

ところが、平野氏が、この長篇のテーマを「じりじりすすんでゆく」と書いたのは、その意識の底に、無意識にもせよ、大正十五年暮れからの中野の行動が、即ち文学史に捉えられている「急進的な学生インテリゲンチヤ」としての中野の行動が、片口安吉の像にダブって浮かんでいたからだと思われるのである。片口安吉が、大学を卒業する時、『むらぎも』に現れているような状態だけであつたなら、恐らく卒業した昭和二年以降の、あの性急にも過ぎた青春の情熱の迸りに

似たプロレタリア文学運動に入って行けなかったであろうし、また入ったとしても、とてもついて行けなかったと思われる。理論の前に感性的な踏み切りがあり、公式的な過ちの中に傷つきながら、遮二無二ころげ出して行つたのが実状なのであつたから。当時においては、『むらぎも』の中の片口安吉の反省は不急のもの、或いは有害なものとして斥けられたものであつた。だから三十年後になって、その反省をするのはいい。然し、『むらぎも』の中の片口安吉は既に一步退いているのではないか。

『むらぎも』を、このように中野の実生活に即して考えることは邪道であろうか？ 私たちは中野の一連の自伝物と言われるものについては、主人公の背後に実人物中野の投影を見ている。然し、片口に中野の投影を見るからと言って、それが、当時の中野ないし中野の属していた文学グループの文学史的にも正確な展開でなければならぬ、などということは勿論ない。だが、少なくとも中心テーマの追及においては、その歴史的な事実について、問題の正しい認識とそれに相應する展開がなければ中野の自伝物としての意味は失われるのではないか。中野の自伝物と言われるものが、その私小説的発想という言わば小説にとつての致命的な欠陥を持ちながら、なお、評価され、期待されるのは、そこに、中野個人の生活に留まらぬまぎれもない日本の或る時代とその中の知識人の生活とを見せるからなのである。その時、『むらぎも』は正しくこの期待に応えているか。

平野氏が『むらぎも』についてその「ユニックな魅力」だけで満足しているかどうかはぬが、もともと平野氏は、昭和十五年六月の「中野重治論」によれば、中野を「つねに一方で芸術至上的であり、他方では政治至上的である」と見て、この二つの対立して統一されぬ性格を「中野重治の宿命にはかならぬ」としている。そして平野氏自身はこの二つの性格のうち、女乞食が歌を忘れて顔を赤らめたというような「人生のそこはかとなき美やあえかな言葉のあや」を見出す中野や、芸術鑑賞家としての中野に讃辞と信頼を寄せているから、氏の中野観はこの「芸術至上的な」審美的観点を軸として廻っているようである。

これは戦後も同じことで、昭和二十二年八月の「ふたつの論争」の中で、「反対に、『歌のわかれ』や『斎藤茂吉ノオト』はマルクス主義文学時代の中野を基盤としなければ絶対に生れ得なかったことを、私は私なりに信じて疑わぬ。『街あるき』のなかで、「ウッ／＼」と天秤棒をかつぐ女に感動した主人公を作者の自画像とすれば、中野重治はまさしくそのような美意識にみちびかれつつ、マルクス主義文学という環境のなかで、特異な資質をそだてていったにちがいない。」と言いつつ切っている。だから、ここからさきに引用した『むらぎも』の「読後」まではまっすぐに続いている、と言ってよいだろう。こういう芸術的傾向——その先天的な資質を私は中野の中の短歌的抒情の現れと見るのであるが——は、片口やや病的な自意識を中心にして『むらぎも』

も』の中に漲っている。

文芸批評家としての平野氏は、『むらぎも』が刊行されれば、大新聞社がすぐその読後感を求めるほど、小説家中野重治の忠実な読者であり精確な批評家と見られている。その平野氏は、『むらぎも』の中に表現されている片口安吉を中心とする学生の意識の成長、そして文学運動の展開には、それほどの不満足を感じていないようである。然し、私は、ここに最大の疑問を持つ。平野氏が、これを指摘しないことへの不満も含めて、中野重治が、故意に、文学運動とそれに伴う意識の成長をぼかしたのではないか、とさえ勘ぐるのである。「下司のかんぐり」かもしれぬ。

二

『むらぎも』の舞台となった大正十五年の秋から昭和二年の春というのは、大正が昭和に改まった時でもあるが、それ以上に、日本のプロレタリア文学運動にとっては重要な期間である。それは、大正十五年の十一月十四日に牛込の神楽坂俱樂部で開かれた日本プロレタリア文芸連盟の第二回大会が画期的な意義を持っているからなのである。私は、この大会を境にして、それまでをプロレタリア文学運動の前史時代、以後を急進的インテリゲンチヤによるマルクス主義文学を中心としたプロレタリア文学運動の本史時代と見るのであるが、この見方はそれほど奇矯の説ではないと思う。

何故、この第二回大会を分岐点とみるか、と言えば、この大会で、連盟は名称をプロレタリア芸術連盟と改め、構成メンバーが明確なマルクス主義意識で統一されたと見られるからである。決定的なことは、福本イズムによる雪崩れこみであったと言えよう。その中心は東京帝大の新人会のメンバーを主としたマル芸ことマルクス主義芸術研究会の全員のプロ芸への加盟であり、反対にアナキスト的傾向の強いメンバーは除かれたのであった。小ブルジョア出身の急進的インテリゲンチヤによる正確に言えばマルクス主義文学運動と言われるものが幕を切ったのである。マル芸のメンバーには、後藤寿夫（林房雄）・中野重治・鹿地亘・千田是也・谷一・川口浩・小野宮吉・小川信吉・久板栄二郎・亀井勝一郎等々と続いている。それまではば一年間、このマル芸のメンバーはその前身の社会文芸研究会時代から、プロ連の機関誌『文芸戦線』に、外国文学の翻訳や紹介という形で協力している。大正十五年の『文芸戦線』の目次を拾えば、プロ連の連盟員でないマル芸の人達のこういう論文や記事が次第に増えて行っている。そして十一月の第二回大会の時の全員加盟になる。

このことは、運動の核外にあつて運動に協力していたインテリゲンチヤが、いよいよ実践による以外自己を貫く道はないと決心し、運動の中核体へと乗り込んだことを意味するのであろう。この時、その契機に福本イズムがあつたことは間違いない。だからこそ、昭和二年の二月五日『無産者新聞』の投書欄に載つた鹿地の「所謂社会主義文芸

を克服せよ」、「文芸戦線」二月号の中野の論文「結晶しつつある小市民性」以下「意識の統一」「純化のための分離」が主張され、政治闘争の一翼としての文芸、いわゆる「進軍ラッパ」論が、青野・山田・林・蔵原などの文戦派に対して吹きならされ、この理論闘争は感情的対立も含んで幹部の改選その他を経て、六月に先ず労農芸術家連盟を分裂させて行くではないか。

この時期が『むらぎも』でどう捉えられているかと言えば、大同印刷の争議、それに絡んでの大正天皇の崩御による諒闇、そして片岡安吉の卒業と続いているだけで、文学運動のことについては触れられていないのだ。然しこの時期の中野を、文学史的な記述で表現すれば「急進的な学生インテリゲンチヤ」ということになる。このプロ連第二回大会直後の中野については、誰が書いてもそういうふうにししか表現できないところである。例えば、平野氏の「昭和初年代の文学」によれば、

これは一言にしていえば、福本イズムはマルク主義のインテリゲンチヤ的歪曲と呼んでよからう。急進的な学生インテリゲンチヤが「理論闘争」を武器として、その周囲に翕然と召集せられたのも当然であらう。（中略）文学運動における谷一・鹿地亘・中野重治らの発言もまたそのような運動全体の雰囲気とは別個のものではない。

と書かれてあるし、瀬沼茂樹氏は「民衆芸術とプロレタリア文学」の

中で、

そこには（引用者註・運動の急激な転回のこと）当時の東京大学の新人会系の学生を中心とする「社会文芸研究会」のメンバー、殊に谷一・鹿地亘・中野重治・久板栄二郎などの急進的な学生インテリゲンチヤの運動への参加が大きな役割を演じていたことは疑いない。

と規定している。

臆測すれば、中野にしてみると、こういう大雑把な文学史的記述に対する反撥、十把一からげ式の網の目の粗い断定に対する不満が、『むらぎも』制作の一つの契機になっているのではないか。当時の運動の質的転換を、急進的な学生インテリゲンチヤの実践運動への踏み切りとして、その当事者の問題に深くも堀り下げ得ない文学史的記述に対しての根強い不満があるのではないか。それは肚に据えかねる、という態のものであるかもしれない。余りにも大雑把であり、余りにも早呑み込みに過ぎるのだ。歴史の網の目は、その対象が殊に文学である場合、断じてそういう粗い言い方で済まざるべきではない、というのがその言い分なのではないか。作中でも、新人会の指導的メンバーの殆どや、文学仲間でも器用な佐伯などに対しての呑み込みの悪い片口の批判として、真に理解されたものでない上っ面だけの合点や了解だけで割り切ることの浅薄さが、執拗に取り上げられ、片口の鈍いが然し確実な目覚めとの対比が、全篇を貫く基調低音となっているこ

とは、これらの事情についての中野の心理的説明にもなっているとみてもいいのではないか。

この浅薄なものに対する反撥、不正確なものに対する憤り、それはそれでいい。この作に限らず、殊に文化的な諸評論においては、これが中野の特長となって輝いているのだから——。このねばねばとした陰性の体液のようなもの、それを私は、北国的な風土の影響を受けた後天的なものと考ええる。そして中野は、さきの詩人的稟質が短歌的抒情として全的に現れるのを抑制するため、極力これを發揮しようとしている。この陰性な粘着力は、基本的に言えば理性を代表するものであり、論理を貫こうとする合理的精神だからである。これが作用して、中野をいわゆる「詩人」から脱け出させ、更に「小説家」の域に留まらせず、もっと幅の広い「文化人」として運動に必須な人間とならせている。それは、例えば中日事変の始まる昭和十一、十二年の文学反動との執拗な闘いぶりを示す一連の諸評論に典型的に見られる。

また、文学史的な記述に対する不満もい。文学史的な概括からはどうしても洩れる個人の心理とか、概括された者の中の微妙な意識の違いとかは、当然創作の面で追及されるべきものだからである。むしろ文学の役割からすれば、創作は積極的に歴史の粗い網の目を繕わなければならぬ。殊に、中野の自伝物と言われるものの意義は、この一点にかかっていると言ってもいいのだ。ところが、この『むらぎも』の場合、中野の作業は細かい網の目で粗い網を補っているのでは

く、その細かさを無限に追及することによって、逆に網の目をほぐし、不注意にも、大もとの粗い網を幾らか切り落とす結果を招いているのではないか、と思われるのである。その細かさを追及する中野の視点が、安吉の意識の成長をそのものの成長として捉えるという方向でなく、逆に否定的なものの強調をそれへの対比で描き出そうとしてゐること、それは既に触れた。そしてそのことと関連して、例えば、新人会の中における文学グループとそれに対立する者、更にその文学グループの中での福本イズムへの傾斜の度合い、または、同じ文学という立場における『土くれ』の仲間との差、そういうことが、表面上押し出されていない、書かれているとしても甚だ不充分だ、と思われるのである。

このことは、『むらぎも』の中の大同印刷争議の取り扱い方にも関係している。その素材となったのは、書かれている色々の点から推して、共同印刷の大争議である。『むらぎも』では大正天皇の崩御を挟んで、大正十五年の十二月から翌年の安吉が大学を卒業する三月までのこととして書かれているが、実際の共同印刷の争議は、それより約一年前の大正十五年の一月八日の会社側の労働時間短縮の通告に端を発し、当時の労働組合運動の主力であった関東出版労働組合の全面的な応援の下に、労資決戦の様相を持って闘われ、曲折を経て争議の終わったのは同年三月十八日であった。そしてこの争議に、新人会、マル芸のメンバーは積極的な応援をした。この争議への直接参加が、各

人の意識の上に重大な影響を及ぼしたことは想像に難くなく、演劇部門での『トランク劇場』の誕生が『左翼劇場』となったように、マル芸のメンバーの『文芸戦線』との結びつきが緊密化して行く一つの契機になったと断言できる。そのことは中野にとっても、この年の十一月の第二回大会での連盟員加入という踏み切りへの、意識上の発展の中で見逃すことはできないものと思われるのである。

それを、『むらぎも』では一年ずらせ、踏み切りを明らかにしたプロ連第二回大会には触れないという操作を加えたのである。勿論、自伝物だから素材の現実性を厳守しなければならぬなどということはない。素材を作者の身辺に取ろうが、他の客観的な事実に求めようが、實在のものをばらばらに解体し、主題に沿って選択し、主題に最も効果的に組み立て直すという基本の作業は、自伝物であろうと客観小説であろうと変わる筈はない。然し、『むらぎも』の場合、大同印刷争議を一年ずらし、プロ連第二回大会を書かないという作業は、その主題に対しては致命的な問題である。私が、大もとの網というのはこのことである。

更に、大正十五年初頭の共同印刷争議の応援からその年の十一月の第二回大会までの間に、中野が意識的な成長を続け、遂に解放運動の中核体の中に、文学者として実践運動に踏み切ったということ、これは私の単なる推測であろうか？ 否。

昭和二年三月、中野は『驢馬』誌上に有名な詩「歌」を発表している。それまで、その誌上で、啄木・朔太郎についてバセティックに語っていた中野が、恐らく大学卒業の感慨もこめて、プロレタリア階級への踏み切りの決意を謳い上げたものである。政治闘争の一翼としての文学運動を信じ、鹿地とともに進軍ラッパを吹く当時の中野の決意である。それは前年十一月の第二回大会に、連盟員として参加して行く中野の覚悟である。

転向と言えば、プロレタリア階級からの裏切りの転向を意味するのが普通であるが、その転向を生んだ原因としてのプロレタリア階級への踏み切りの転向を見過ぎしてはならない。これは、転換などと呼ばれる転向と区別されているが、その性質上、私は踏み切りの転向と呼びたい。それは単に結果に対しての原因を意味するだけではない。裏切りの転向の種々相は、この第一の踏み切りの転向の内容いかんにかかっているのだ。裏切りの転向を問題にする時は、まずこの踏み切りの転向のことから出発しなければならぬ。図式的に言えば、第一の転向が皮相で便宜的であった後藤寿雄は、昭和七年の出獄後の公然たる逸脱を示す林房雄に他ならぬ。反対に、その文学的出発に当たって、芥川を遂に敗北の文学と規定しこれを批判し切る野蠻な情熱を持たなければならぬと結論した宮本顕治には、第二の転向は有り得ないことであつた。中野にとっては、この一篇の詩「歌」こそが、彼の第一の転向を声明するものと言わなければならない。

「お前は歌うな」という激しい禁止の呼び掛けで始まる「歌」について、私はこの踏み切りに当たつての中野の決意を読み取れば、それで充分だと思つてゐる。自己の豊かな詩人的稟質に溺れて、短歌的抒情に落ち込むことを極力避けようとした詩人の、当然小ブルジョア出身者として踏み切る時に乗り超えるべきものを自ら抵抗として受け取り、何らかの意味でそれを形象化せずには居られなかったということである。その意味で、これは一つの作品と言うよりむしろ生生しく叩きつけられた自己規定の果たし状と呼ぶべきであらう。ましてや、新人会の他の部門の友人が何かと口実を設けてブルジョア社会に就職し、身の安全と、資本主義社会での立身出世を図ろうとする時、一年前には解放への闘いの中で意識が遅れ戦列について行くのがやつとだつた自分が、いま当然行くべき道は、資本主義社会、特に凶暴化したつある帝国主義日本の中では庄殺の運命しか待たぬ解放闘争の一翼を担う文学運動であつた——、という片口安吉の気持が中野の実生活にも当てはまるものとすれば、この人生最大の岐路に立った時中野が、自己への励まし言葉として、決してこれからそれることは許されなという厳しい戒律を自己に課したのが、この「歌」ではないか。

私のこの見解に対して、平野謙氏は昭和三十三年八月号の『群像』の第一回新人賞選評座談会の中で、

一口にいうと、中野さんたちが、新人会からプロレタリア文学に来るとき支配的な空気としては、文学否定というものがあつ

たと思う。文学などをやるということは何となく革命的でないような、亀井さんなどそういうことをたしかどこかで言っていると思いますけれども、この人(引用者註・筆者)は、プロレタリア文学に入っていくことを実践とか革命運動のまっただ中に行きように思っているらしい。そのところはちょっと思いちがいはないかという気がしました。

と指摘したが、中野・鹿地の「進軍ラッパ」は文学否定を前提としたものであった。政治闘争の一翼としての文学、それは文字通りの文学否定ではないか。だからこそ、中野達は、文学を武器としてではなく、共同印刷争議の実践のただ中で、組織の一構成員として入っていたのだと思う。「文学などをやる」ことは革命的でないと決意していたからこそ、組織に入って行ったのではないか。「歌」と同月の昭和二年三月の『文芸戦線』に発表された中野の「結晶しつゝある小市民性」の中の「我々の前に横わる戦線はたゞ一すじ全無産階級的政治戦線あるのみである。そこに、その中に、特に芸術戦線なるものは有り得ないのである。」という言葉の意味は、この決意の表明として、正に「歌」と表裏呼応するものである。私は何も平野氏の指摘するように、悲壮がって中野の組織入りを強調しているのではない。意識上の問題として、そこに一つの踏み切りがあったということを言いたいのである。それは、実践活動の上で、オルグとしても、使い走りとしても大して役に立たないと自覚している男が、ひたすら、文学を通じ

て、而もその文学は文学としての生命も持たぬ政治闘争援護のちっぽけな小銃か機関銃程度のものではないかと思ひながら、参加したその心情の説明ではないかと思うのである。この感性的な踏み切りに対し理論的な裏付けは、これから二年後の昭和四年十一月に行われる。

「歌」の主題は、昭和十四年に『革新』に発表された小説「歌のわかれ」の主題であり、その故に『むらぎも』の線にもあるものである。片岡安吉という高校生、「佐野の無礼は許せるが、佐野の無礼をお前が許すことは許せぬぞ」と自己に厳しいゴリキリーの言う「余計者」の卵のような安吉が、上京して大学生として生活するうち、「短歌的なものとの別れ」を感じる。「それが何を意味するかは彼にもわからなかった」が、「短歌の世界というものが、もうはやある距離をおいたものに感じられ出していた」のだ。そして彼は「兇暴なものに立ちむかって行きたいと思ひはじめていた」。この女性的な金属性の響きを持って描かれたテーマ、それを主体的に自己規定として宣言したのが「歌」であった。

「お前は歌うな」という「赤まゝの花」や「とんぼの羽」や「女の髪の毛の匂い」がその「短歌的なもの」なのである。この短歌的なものに惹かれる心、小ブル的なもの、自分の中にある短歌的抒情が、そのまま生活の上で日本的伝統に直結した前近代的情感に傾斜するか、或いは現実の解放運動にブレーキをかける「非政治的抒情の遊戯」に終わる感傷に墮するかを、中野は、先ず潔癖に排斥したのだ。その代

わりに「じかに胸にとびこむような素材」を「歌え」と言う。それが今後中野の歌うべき課題であり、同時に、それが中野の生活でなければならなかったのだ。短歌的なものとの別れは、決して歌や詩の世界だけのことでなく、中野の実生活の上での問題でもあった。ここに当時の階級の必要Ⅱ政治的要請Ⅱ芸術的表現、という公式があり、若い中野達の身体を張っての実践が見られる。勿論この公式の中に、中野一人に限られぬ当時のプロレタリア文学の致命的な問題と運命が、かかっていたと言つてよい。

こういう見方は、余りにも表面的であり、額面通りに受け取り過ぎているのかもしれない。荒正人氏は昭和二十一年九月の「なかの・しげはる論」の中で「歌」についての不満を言う。「歌うのではなく歌えの道をとおつて次元の高い歌うなに到らんとするのだ」「作品の世界とはべつなところから導入されたなにかによる禁止」ではないかと。確かに、こういう踏み切りの決意を、小ブルジョア出身のインテリゲンチヤの内部意識の問題として見つめ、成熟させ、充分納得したところで革命化するというのが十全の道ではあつたらう。然し、そのゆとりは当時無かつたし許されなかつたのである。それは前出の平野氏の文学否定という批評に端的に現れている。

「歌」に至るまでの人間的成長の過程を描くことは、たとえそれを、社会的な振がりを持った構図の中で捉えたとしても、当時は無益と思われた。或いは不急のものと思われたのだ。そこに、即ち「歌う

な」という無理な表現を取らなければならなかったことの中に、当時の運動の直面していた現実と、なおその中に入つて行こうとするインテリゲンチヤの位置と、そしてそれを詩という形式の中にでも定着させずに居られなかつた中野自身の意識とを、読み取ることができるのである。それは荒氏の、「この「歌」という詩がよくわかるか、わからないかが、もしプロレタリア文学の時期にたまたまめぐりあわせたか、どうかによつて決められるとする」ような性質のものでは断じてない。この「歌」を文学作品としてだけ眺めるのであれば、そこに革命的インテリゲンチヤの文学的不毛を指摘することは容易である。然し、文学的成熟を果たさないままに、なお自分の意識を形象化せずには居られない若き文学者の意識を汲み取ることは容易ではないか。その文学者が、政治的なオルグとしてではなく、文学的な成長を志している一個の文学者として、なお組織に入つて行く、そしてただ自己に忠実であらうとしたために表白せずには居れなかつた感慨、として受けとめればいいのではないか。それが唯単なる感傷でなかつたことは、この「進軍ラッパ」が否定され、福本イズムが批判された後、二年後の『戦旗』誌上の中野の理論的成長によつて、裏付けることができる。

この「歌」に表された中野の決意、その出発点が、「兇暴なものに立ちむかつて行きたいと思いはじめていた」という「歌のわかれ」の

結末であった。とすれば、そこから『むらぎも』は出発し、その「兇暴なもの」の実体を掴み出し、「歌」の決意を具体的表現の中に描き切ることが、そのテーマでなければならぬ。

では、この兇暴なものの実体、私がさきに大もとの網と言ったものの、即ち、文学運動を背景にして急進的な学生インテリゲンチヤの社会的意識の成長、そしてプロレタリア階級への踏み切りを、もっと明らかに形ではっきりと描き出すこと、これはこの小説に対して過重な要求であろうか。中野という作家にとっては不可能な要求であろうか。そうではない。むしろ、そういう本格的社會小説と呼べるものは、中野によってしか書くことのできない小説なのである。そしてそれは、現代の日本文学の突破口の一つになるものであった。

三

昭和十一年十二月刊行の竹村書房版『小説の書けぬ小説家』の序で中野は言う。

この本は私の二番目の小説集だ。一番目の出たのは六年も前だから、これは時間的に大分古いものもはいることになった。「開墾」といふのなども入れる予定でゐたが、その他の幾つかと一しよに主に量の関係で今度は割愛した。この中にある「村の家」「小説の書けぬ小説家」「一つの小さな記録」などは互ひに肉身的関係に立つもので、ここに入れなかった「第一章」「鈴木・都山・

八十島」なども同じ関係に立ち、それらがみな集まって一つに仕上がった場合始めて本来の「第一章」になるのだが、いつ仕上がるかは私自身にもはっきりしない。無論自身としては一日も早く仕上げたいと思つてゐる。

それから十年経った敗戦後の昭和二十二年十二月刊行の筑摩書房版選集Ⅲ『第一章』の「はしがき」では、次の如く言う。

この集の六つの短篇は二つに分けられるかも知れぬ。はじめの五つが一組。のこりの一つが他の一組ということにならう。はじめの五つ（引用者註・「第一章」「一つの小さな記録」「小説の書けぬ小説家」「鈴木・都山・八十島」「村の家」を指す）は千九百三十四年に豊多摩から出て来てかいた。そうして、元来は、といつても主観的になるが、全部が「第一章」にはいるべきものであった。つまりわたしは、千九百二十七～八年ごろから三十四年ごろ、ここに形となった「第一章」のかかれるところまでの問題を「第一章」として総括し、第二章、第三章へと続く日本のある流れをかきたかつたのだったが、集そのものが示すようにそれは出来ずにしまった。「空想家とシナリオ」は、わたしなどが執筆禁止となり、それがゆるんで来たところに書いたものの、「第二章」のできあがらなかつた事情がこんなものになつたともいえよう。これらの不出来な短篇は、同時に一つの文学論ともなつていなかろうか、人にききたい。文学論になつていないか、というのは、転向の問題を中心として、

これを個人の意識と文学運動の中で追及しようとする中野の構想していた社会小説というものが、もし完成すれば広義のマルクス主義文学の新しい成立を意味するのではないかということであろう。勿論である。これらのばらばらな、全体の一断片に過ぎない短篇小説群が、現在に生くる意義は、極論すれば、本格的な社会小説誕生の萌芽を示している以外に認められないと言ってよい。

このように中野は、彼の小説の中心となっている自伝物に対しては、はっきりした意図を持っている。中野は、一貫して「日本のある流れ」を書きたいと発言しているのである。それは初めての本格的な転向小説となるであろうし、またその転向小説がどうしても必要なことは、戦後いち早く平野氏も指摘しているところである。

更に、中野はこの「日本のある流れ」を書きたいということを、思い付きで「はしがき」などに書いているのではないことも知らねばならぬ。「日本のある流れ」を書こうという意図は、プロレタリア文学運動崩壊後の、即ち転向を声明して出獄した以後の中野にとっては、自己の文学実践への唯一の道であったのだ。それは昭和九年五月の二度目の出獄から八カ月後の昭和十年三月の『行動』に発表された『文学者に就て』について「の一文に、はっきり示されている。

中野は昭和五年五月、共産党への資金カンパの疑いで、小林多喜二・立野信之・小川信吉・片岡鉄兵・村山知義・壺井繁治等とともに起訴され、その年の十二月に村山とともに保釈出獄している。それか

ら一年半は運動の最後の展開期で、蔵原理論によるピラミッド型の組織体「日本プロレタリア文化連盟」（コップ）の結成された時期であるが、このコップこそ日本共産党の文化政策の現れとして幹部は鋭く追及され、昭和七年三月末、ナルプ（日本プロレタリア作家同盟）の常任委員でありコップ協議会委員をしていた中野は、壺井・村山等と保釈を取り消されて再び入獄する。四月四日には地下に潜っていた蔵原も逮捕され、その後を受けてコップ指導部で活躍した小林多喜二は翌昭和八年二月二十日、築地署で虐殺された。そして運動末期の混乱の時期、歪曲と誹謗の中で「政治の優位性」を説く宮本顕治の力も空しく、翌昭和九年二月二十二日、組織は解体し、その後、中野は転向を声明して出て来る。つまり、中野は運動末期の混乱の時期を二年以上獄中で過ごして来たのである。出獄した中野の前には嘗て完璧を誇った組織は正体もなく崩壊し、旧同志の厚顔な裏切りと逸脱が横行していた。顧みて中野が深く自らについて反省したことは当然のことであらう。彼が正面切って自分の転向について語るのは勿論憚られたが、現状の同志への不満や、更に過ぎ去った運動自体への反省が内でも燦り積もっていたのであらう。その意味で、「貴司山治へ」という副題を持ち貴司の「文学者に就て」という一文を批判したこの論文は、中野が転向についての意志を表明したものとして極めて重要な位置を占めている。

先ず貴司が、転向すればもう作家として第一義的には生きて行けな

い、と言うのに対し、中野は、「反対に、僕は、もし転向作家のそれぞれが、文学上の一般的可能を自己の文学実践に生かし切るならば、決して消されぬその転向の事実にも拘らず、すべて第一義的作家たり得ると信じている。」と言う。恐らく生きている間に考えられる最大の傷である「転向」という事実について、頭を下げて労働者に謝るとか、小林多喜二のように前衛として死ななかったことを卑下するとか、そういう文学外的な顧慮を払うのでなく、それぞれが、自分の直面したこの現実を、日本の大きな流れの中に、自己の文学実践＝創作として定着すること、ただそれだけが、転向した者に残された唯一の道だと言うのである。勿論その時方法論の基本としてマルクス主義は固守しなければならぬ。中野は続ける。「まして自分が道徳的に弱かったことを先ず自ら認めて、第二義的な作家として改めて契約を結び直すなどは、事実上の頰冠りを坊主式懺悔でごまかすことである。」

ここからは字義通りの、実践（創作）への不退転の決意と抱負を読み取ることができるのではないか。好意的に見た大袈裟な言い方になるが、ここに「文学的非転向」の意志と、それを創作に生かす方法論上の確信とを見ることができると思う。これは敗戦後昭和二十三年四月の「批評の人間性」の中で、文学者の戦争責任について発言し、これを観念の上から倫理的に追及しようとしていることに対して、「追放されるべきものが横行し、自己批判を通して勇気をもって起つべきものが意気沮喪している」とその誤りを指摘し、戦時中の「小さな

くさが決して無駄でなかったこと、それが生かされるものであることが具体的に示されねばならぬ。」と言い切り得た精神にまで続いていると言えよう。

「弱気を出したが最後、死に別れた小林の生き返って来ることを恐れ始めねばならなくなり、そのことで彼を殺したものを作家として支えねばならなくなるのである。」と言う。これはその後の文学反動との闘いの中でその役割は無意識にもせよ結局ファシズムに協力するという道しかないことを指摘したことに照応するものである。裏切りの転向という十字架を背負った者としては退くことも進むこともできず、ただ自己の汚された精神を刻むだけの血路を中野は充分自覚していた。自分の肉体的青春を消費し尽くした今までのプロレタリア文学運動への反省も激しく鋭く、そしてそれを文学実践の中に生かそうとする決意が固ければ固いほど、この道は狭く険しく、そしてそれだけ日本文学にとって貴重なものであった。中野が自己の創作の最大目標として「日本のある流れ」を書こうと意図したのは、ここにその源がある。それは転向後の中野を、なおマルクス主義文学者として生かす残された道であったのだ。

ここに、運動時代、文学の大衆化が決議された時、その実践として、猿飛佐助の左翼版を思いついた貴司と、昭和五年四月、佐藤耕一の筆名で「ナップ芸術家の新しい任務——文学は党のものとならなければならぬ——」と提唱した蔵原に一年もさき立って、昭和四年四

月「我々は前進しよう」の中で、党と文学との関係を表明することができた中野との違い、運動に対する見通し、そして運動への身の打ち込み方の差を思い出さなければならない。

昭和九年二月の組織崩壊の前後にかけ雨後の筈の如く現れた転向小説の作者達に対し、宮本百合子は昭和二十四年八月、安芸書房版選集第十巻の「あとがき」の中で「獵犬のように群がって、わたしを噛みやぶり泥の中へころがすことで、プロレタリア文学運動そのものを泥にまびらす役割をはたした」と歯ぎしりして書き、中野に対しても、当時既に昭和十年四月の「冬を越す蕾」の中で、転向のことでは「くちおしい気がする」と喰ってかかっているが、これら凡百の転向小説の特徴はと言えば、問題を小ブルジョア的人間性を軸として、運動全体ないし社会機構との連関を完全に遮断して、個人対個人の問題として提出したことであった。政治的現象である「転向」を小ブルインテリゲンチヤの立場から客観化するには、運動全体に対する確たる見通し、科学的正確さを持たねばならず、それよりは、小ブルジョアの運動に対する心理的屈折を私小説風に表現する方が、遙かに容易だったためである。そのため、必然的に、これらの転向小説が、本格的な社会小説の構成を支え切れずに、風俗小説か、心境小説・身辺小説に傾斜してしまったという事実は、これら作家の内部意識の問題であるとともに、プロレタリア文学運動そのものの問題でもあった。前出の中

野の断片的な一連の転向小説も例外ではない。

即ち、マルクス主義文学が、批評の基準とか、創作方法の科学性とかを口に唱えながらも、実作の上では手探りのまま未成熟に終始し、組織の完璧化と対照して創作の貧困化を招来したことを証明するものでもあるし、もう一つ、このプロレタリア解放運動が、結局、大多数の小ブルジョア出身のインテリゲンチヤにとっては遂に同化できぬ階級のことであり、その政治的要請は、「目くるめく絶対的要請」として作家にとって不可能に近かったということである。つまり、これらの作家達にとって革命化ということが、決して生身の肉体を通過していなかったということをも証明するものである。運動がその作家の生活と思想に完全に溶け込んでいたものとすれば、転向の表現は、もつと運動全体に関し、少なくとも転向という事実に対し客観化できるわけ、自分だけの正当化を行うための運動への不当な言い掛かり、或いは過度の自己卑小とか戯画化などの必要はなく、それどころかむしろ、その構成は、従来の性急なプロレタリア小説を超えた本格的な社会小説となるべき規模を持たなければならなかったであろう。運動全体を社会機構の中で捉えるとすれば、新しい人間像も、当然、血肉をもって形象化された筈である。ここでもう一度、私は「歌」に現れた中野の踏み切りの決意を想起したい。第一の転向の持つ意味は、第二の転向ではっきりするという所以である。繰り返して言えば、転向の問題とは、決して運動の崩壊後の無慙なインテリゲンチヤの変貌のこ

とだけであつてはならないのだ。運動の内部的な批判、運動の内部にいた小ブルジョアインテリゲンチヤの道行き、それが転向の問題の出発点でなければならぬ。中野のようなインテリゲンチヤがいかに自己の内部から眼覚め、ハウ・ツウ・リブをいかに実践し、いかに誤謬を犯しつつ前進しようとし、遂に破れ去ったか、それが個人の転向の実内容なのである。

そして中野は、その自己の内部から眼覚めるところは、「歌」に表現した。それが革命的实践運動への悲壯な強がりでないこと、自らの内部の必然的踏み切りであることは既に述べた。

この「歌」の決意は、厳しい自己規定を自らに課し、それを詩という形で社会的に宣言することによって、更に不退転の位置に自らを縛りつけたものであったが、この感性的な意識とは別に、その感性的な決意を十分に武装し、支えて行くべき理論的根拠はどこにあったか、と言えば、それは芸術理論としては誠に未熟な福本イズムでしかなかった、と言ひ得る。鹿地とともに「進軍ラッパ」を鳴らした昭和二年は分裂に終始し、福本イズムに対しての国際的批判を契機として、戦線を統一した機関誌『戦旗』が発刊されたのは昭和三年の五月である。そしてこの頃の中野は、まだ理論的には武装されていない。

その証拠に「茂吉ノオト」の筆法で行けば、マルクス主義文学運動の花開いた青春とそれに見事に合致した中野個人の青春と、この二つの青春を飾るに相応わしい「論文も歌う」と評された昭和二年十月の

「芸術に関する走り書」を始めとする一連の論文には、正確な理論的展開よりは、「歌」の延長線上にある決意と情熱の迸りが溢れている。論文というより、二つの青春を謳い上げた抒情詩と呼んでもいいほどのものである。目標を定めて道を急ぐ旅人の歌である。中野自身も昭和二年の分裂の頃のことを、昭和三十年刊の中野好夫編『現代の作家』の中で、「今から思うと、向うも間違っていたしこっちは間違っていたのでやはり文学の特殊性ということあまり考えに入れてなかった。その代りには、よしなんでも書いてやるぞというような意気込みだけは観念的であった。」と言っている。

「一言にして意識」とは「この抑圧の下に悲鳴をあげ号泣の声を高め、この鞭を折つべしるには流血をいとわぬところの決意であり」、「この意識が反映され、摺まれ、描き出された芸術こそが、我々の現在の芸術であり、かかる芸術こそ、その社会的存在の種類を問わぬ全被抑圧民衆の百万の心臓を一すじの赤い血の糸を以て縫いつらぬのである」。

この性急な情熱、これこそ、昭和初期に運動にとび込んだ小ブルジョアインテリゲンチヤの一つの青春のモニュメントであらう。尤も、これらの論文における理論的薄弱さを特に中野にだけ指摘するのは酷かもしれない。運動全体が未成熟であり、理論は模索され、各人の情熱だけが運動を支えていたと言ってもよいくらいの時期だからである。だから、題材を「鞭に対してあげられた悲鳴が鞭を鞭としていることを示

すものであり、鞭に対する批判の第一歩であることを知る」とし、描き方を「鞭を鞭として描き、悲惨を悲惨として描き、恥部を恥部として描くことこそ、我々の描き方でなければならぬ」と問題を提起したのは、その焦点の絞り方だけでも注目すべきことであつた。

そして昭和三年六月には、あの心を震わせるような「悪と誤りとはいつも親しげな顔つきで来る」という書き出しに始まる「いわゆる芸術の大衆化論の誤りについて」が書かれ、以下蔵原との有名な大衆化論争と呼ばれているものが展開されるのである。ところが、その締め括りの論文として同年十一月の『戦旗』に発表された「解決された問題と新しい仕事」は、がらりと調子が変わっているのが目立つ。「芸術に関する走り書的覚え書」以来の叩き込むような切れ味のよさが、かげを潜め、代わりに精気のない乾いた文章が綴られている。この点を平野氏は、昭和二十二年八月の「ふたつの論争」の中で、中野が後年この論争をふり返って「自分でも力を入れ、蔵原に何度も叩きかえされ、非常にためになった」と語っているが、蔵原の論争の論文は二つだけであり、またこの論文は、「それを書くことによって、中野は面目まるつぶれのところを、辛うじてハナをもたせてもらって、ひきさがった恰好である。」と批判した。確かに、解決された問題と云うが、中野が「大衆化論の誤り」の中で、「大衆の求めているものは」「若しそれをしも面白さと言えるなら、あらゆる人間の上皮とあま皮とを剥き出しにした生活の露わな姿に外ならない」「芸術にあってそ

の面白さは芸術的価値そのものの中にある。芸術的価値はその芸術の人間生活の点への喰い込みの深淺、その表現の素朴さとこちたさによって決定される」と書き、次の九月号の「問題の振戻しとそれに就ての意見」の中で批判した「プロレタリア芸術確立の爲め」と「大衆の直接的アジ・プロの爲め」との二元論の矛盾にしても理論的には解決して居らず、ただ絵入り雑誌としての『無産者グラフ』の発刊が過大に報告され、新しい仕事としては国際的組織に関連してのナツプの再組織が取り上げられているだけである。

これは、当面の論敵蔵原がその直前の十月号の論文「芸術運動における「左翼」清算主義」の中で、「とまれ中野君・鹿地君によって主張されているところの方向は、今や国際化しつつあるところの芸術運動の世界的方向と明かな対立にある」などと、かさにかかったような言い方で組織問題を絡ませて中野の狭さを批判したのが直接の原因であるらしい。即ち、理論よりは実作から出発した中野にとって、国際的立場からの蔵原のこの発言は、恐らく身をぶつけることのできぬ頑丈さと映ったのであろう。このところは、『むらぎも』の片岡安吉が新人会に入りたての頃に先輩・友人の理論的水準に抱いた気怏れを、氣質的類似形として想起してもよいかもしれぬ。だから中野は、さきの、ハナをもたせてもらったという平野氏の批判に答え、昭和二十三年十一月刊の『日本プロレタリア文学発達史資料』Ⅲの「解説」の中で、何度も叩き返されたというのは、これらの発表された論文以外の日常

生活でも論争が続けられたのであり、それは論文以外の言葉を蔵原が論文の中で批判したりしているのを見ても明らかだ、そして、そういう勝ったとか敗けたとかいう小ブルの興味以外のところで論争が進展し、運動が進められ、当事者の青春と生活が続けられていたのだ、と言うのだが、そういう事情は確かにあったのであろう。その故に、文学史の網の目の粗い記述に対して当事者の文学的補綴が施される必要があるのである。そしてこういう論文以外で行われたことの記録は、これを創作のかたちで表現するのが一番適しているのであろう。だからこそ、転向直後中野は「一つの小さな記録」の中で、この論争当時のことを描き出そうと試みているのであるが、これも徹底しなかった。

ここで最も注目しなければならないことは、この論文以外で行われたという日常的な討論が、中野にとつては極めて重要だったということである。これについては無論、私には確証はない。然し、前後の事情から推して、この時点にマルクス主義文学者としての中野の鍵が潜んでいると断言できる。即ち、昭和三年十一月の「解決された問題と新しい仕事」と、それから五カ月後の昭和四年四月に発表された「我々は前進しよう」との間には、殆どそれをつなぎ合わせることは不可能なくらいの飛躍的な理論的成長が見られる。発表された限りの論文では、その跡を辿ることはできない。だから、この飛躍的成長の鍵

は、中野の言う論文以外に行われた日常的討論にあると思われるのである。それまで中野によって感覚的に捉えられた結論は、若し、こういう言い方が許されるならば、その理論水準を遥かに抜いていたものであった。それは昭和三年八月に発表された「春さきの風」を見れば明らかである。この、三・一五事件に取材した短篇小説は、エピソード・個人的であると批評されても、とも角、共產主義文学の口火を切る狼煙であったことは間違いない事実であり、そういう運動史的な評価を抜きにしても、プロレタリア文学の名作の一つである。だから、中野が、理論からでなく、生活の直感から、既にマルクス主義を体得していたことは明らかなのだが、それが何者にも動かされない理論的武装を完成したのは、この大衆化論争の時の論文以外の日常的討論からではないか、と結論づけをしないわけには行かない。

この論文以外で行われた日常的討論が、このような出生の秘密を持つているとすれば、さきの「歌」の時期を感覚的な踏み切りと言うならば、この昭和三年末のそれは、理論的な踏み切り、と言うことができると思う。そしてこの時の成果、即ち中野の理論的踏み切りは昭和四年四月の『戦旗』誌上を飾った「我々は前進しよう」の中に明確に写し出されている。中野自身がこの論文をいかに重要視しているかは、その第一論文集、昭和四年四月刊の『芸術に関する走り書』の序に、この論文を持って来ていることから見ても明らかで、その自信とそして意気込みが充分うかがわれるのである。

その中で中野は、「芸術の役目は労働者農民に対する党の思想的・政治的影響の確保、拡大にある。即ち、労働者農民に党の組織を近づけ、党のスローガンを大衆のスローガンとするための広汎な煽動・宣伝にある」というレーニンの言葉を引き、確乎たる党の文学を提唱する。この時期におけるこの提唱は中野個人にとっても、プロレタリア文学運動にとっても画期的なものであった。僅か五カ月前の「解決された問題と新しい仕事」のあのいじけた調子に比べて、何という違いであろうか。この五カ月という時間の中にこそ、中野の第一の転向——踏み切りの実質的内容を明かす鍵があるのだ。中野は前出の『達史資料』Ⅲの「解説」の中で、この論文の一年後、昭和五年四月佐藤耕一の名で発表された蔵原の原稿「ナツプ芸術家の新しい任務——文学は党のものとならなければならない——」が匿名で送られて来た時の『戦旗』編集局の興奮を伝えている。このレーニンの言葉が一般同盟員にそれだけの反響を捲き起こしたというのは、一般同盟員の意識が、漸くその時、文学の党派性ということを理解できるようになり、そのことで行き詰まりを感じていたからであろう。とすれば、一年前に同じことを中野を提唱して反響を呼ばなかったということは、この時の中野の水準が、既に一般同盟員のそれを遙かに超えていたということによる。それほどに、この論文以外の討論が続けられた数カ月は、中野にとって革命的インテリゲンチヤの道行きの中で、その意識の革命について比較を絶する餘り多い時期であったのだ。

以上のことからして、第一の踏み切りの転向が、感性的な「歌」と、理論的な「我々は前進しよう」の二つに集約的に表現されていると結論するわけであるが、中野が昭和二、三年から九年までを目標にして「日本のある流れ」を書こうと意図したのであれば、その前半の中心は、当然この二つの時期に代表されることになる。そしてこのように革命的インテリゲンチヤとして誠に独創的・個性的な道行きを取った中野が、転向後に発表した「文学者に就て」について」の次の有名な一文も、決して単なる見せかけや、ハッタリでないことを信じなければならぬ。

僕が共産党を裏切り、それに対する人民の信頼を裏切ったという事実は未来にわたって消えないのである。それだから僕は、あるいは僕は、作家としての新生の道を第一義的生活と制作とより以外のところには置けないのである。もし僕らが自ら呼んだ降伏の恥の社会的個々の要因の錯綜を文学的綜合の中へ肉づけすることで、文学作品として打ち出した自己批判を通して日本の革命運動の伝統の革命的批判に加われたならば、僕らは、その時も過去は過去としてあるのであるが、その消えぬ痕を頬に浮べたまゝ、人間および作家として第一義の道を進めるのである。

四

私は、またしても、この中野を余りにも字義通りに、いやそれ以上

に余りにも好意的に解釈し過ぎているだろうか。

例えば、荒正人氏は前出の「なかの・しげはる論」の中で、この一文をこう批判する。

ガリレオの恥をブルーノーへの道によってそそげ、といっているのではあるまい。だがそうもとられるかきかたである。そして、そうとられることで、ただしさを保証されているのではあるまいか、という気もする。なぜか。それは弱さを弱さとして骨身に徹して知ることがないからだ。

荒氏の言う「弱さを弱さとして骨身に徹して知ることがない」というのは、氏の「村の家」批判にもつながっている。それは、「歌」を「浅薄なロマンティズム」と見做し、転向も中野にとっては「やや深い擦過傷」に過ぎなかった、と見ることで首尾一貫している。然し、中野は転向という弱味を弱味として骨身に徹したからこそ、貴司の骨身に徹したふりの中に坊主式懺悔の嘘を見出し、その言訳や弁解でない転向の事実をそのまま生かし得る文学上の立場を主張することができたのである。板垣直子ばりの無責任な「小林の如く死ね」という過激な発言の中に、鋭く小市民的な怯懦を見抜いているのである。空威張りが真の勇気でないことを知ることができるのは、自己の弱さを骨身に徹して知っている柔軟な精神ではないだろうか。

このことは、貴司批判のこの一文にだけ言えることではなく、当時の中野の諸評論を貫く共通のものであることも指摘せねばならぬ。昭

和十一年四月の「田舎者文芸時評」の中の、主人持ちの文学という志賀の意見への批判、「大衆は敗北していないということ」や、昭和十二年に『帝大新聞』に発表された獄中の宮本顯治の『文芸評論』についての感想からの「実践的な理解」、そして一連の島木健作の作品についての発言などはその典型である。

島木批判では、先ず昭和十一年二月、「一つの転機」に対して「横行するセンチメンタリズム」の中で触れて、島木の誠実さというものを取り上げ、それが転向者の再転向でも立ち直りでもなく、ましてやこういう非現実的な意図だけで運動が進められるのではないとその観念的なセンチメンタリズムを衝き、宙に浮いた誠実さというようなことで良心をごまかしてはならないと言う。そして現在の状況は、「転向への一般的侮蔑という気分——立直りのための条件が社会的に支えられている事実の反映——人民とその文学とはもう一度一層つよく、合理的なものの、生活の論理が導くものの、明らかに論証されるところのものへと自分を引き上げ始めている」と見通す。「生活の探求」については、昭和十二年十一月に「探求の不徹底」を書き、複雑な現実が捉えられておらず教科書ふうな羅列に終わっていると指摘する。これに対し島木が「流行作家」を笠に着たような「えげつない」反駁文を書いたので、俄然、中野は舌端鋭く珍らしいほどの激しい言葉で十二月に「島木健作氏に答え」を書く。尤もこの論文は予定されていた『芸芸』に発表が許されず、戦後まで陽の目を見なかった。中野は、「自

分は、幾らか誇張していえば「今日の文壇」には「通用」せぬかも知れぬと懸念しつつ、しかし詰るところ通用させずには措かぬという氣組みで仕事している批評家である」と断つて、「生活の探求」の觀察が不充分であると言うのは、つまり、農民の具体的な生活を少しも擲んでいないということ、擲もうとする氣構えもなく逆にただ擲んでいるという氣構えの必要からの觀念だけに過ぎない。言わば「流行作家」の見栄から、一つの新しい生き方を追及しているのだと言いたいだけの体裁に過ぎない、不潔だ、ときめつけるのである。

そしてこのことについては昭和四年の「素朴ということ」の中にある制作と生活への心構えも援用していいだろう。「仕事の価値はそれがどこまでそれを取り囲む人間生活の中に生き返るかにある」「中味がつまっていること、その仕事に当人が身を打ち込んで居ること」そのことが大切なのであって、「制作を何処まで叩き上げるか」ということは、生活を何処まで、叩き上げるかということを基礎としない限り、幾らやって見ても墮落だと思ふのだ。」である。

ここに見られる制作と生活に誠実に向かつて行こうとする態度、これは、転向後もなお第一義的に生きて行こうとする姿勢に続く。昭和十五年の「『文学』における文学と人間との問題」などは、その代表的なものである。即ち、里見弴が小説「文学」の中で、「人間はたしかによくなったよ、然し小説は全く下手だ」というテーマを展開したのに対し、中野は「人間がえらくなった」というのは決して「人間的

にえらくなったのではない」、文学ができないような成長なら人間的成長からはずれた成長なのだ、これを見抜けない小説の中の先生も、また作者の里見も、ともに、「人間と文学」について余りにも安易な考え方をしているのだ、と言う。そして、「文学と人間の関係を正しく考えれば、文学修業と人間鍛錬との二つの努力がどんなに空しいか、またこの空しさを作者が自身感じていない限り、こういう小説がどんな小説としての弱点を持たねばならなかったか」を示しているのだ、と言い切る。ここにも批評家として「通用させずには措かぬ」氣組みを批評精神の土台にして、「生活を何処まで叩き上げるか」という中野の芸術制作への信念が流出しているのである。

だが、荒氏に痛烈な批判を許した責任は中野にもあるのだ。彼の決意とか誠実さとかが額面通りに評価されないのである。中野の誠実さ、或いは正確には誠実であろうとする態度と呼ぶべきであろうが、それが読む人によってはそのままに受け取られずに、わざと誠実そうなふりをしている不誠実な狡さとして読み取られるのである。それは何故か。そういう疑問を起こさせる曖昧な点が中野の中に色々あることにもよるが、その原因の根本は、これらの言葉がその書かれただけの深さと重みをもって創作の上に反映していない、という事実なのである。創作方法上の決意とか、制作への激しい信念にもかかわらず、実作の上ではそれに比例して捻っていない。つまり、中野の意図した「日本のある流れ」は、その貴司批判その他の決意の固さとは全く逆

に、創作の上で結実しているとは、義理にも言えないのである。誠に残念である。だから時来れば纏めて書いてくれるだろうと強い期待を抱かせる。もしそれが愛読者根性というものであるとすれば、それまでの話であろうが――。

戦後中野は手を拡げて参議院議員に当選し『国会演説集』まで出した。然し、愛読者根性から言えば、中野に小説、それも「第一章」を完成し「歌のわかれ」に続く『日本のある流れ』を書いて貰いたかった。『むらぎも』はこうして戦後九年目、昭和二十九年に『群像』に連載された。『むらぎも』が単に「歌のわかれ」に続く片口安吉の大学生生活だけを描こうとしたものでないことは、これに『むらぎも』という題名をつけたことからでも明らかである。尤も、『むらぎも』という題名の意味を、単に一人の人間の心とみるか、私のように多人数の心的状態と考えるかは問題の残るところかもしれないが、その構図の拡がりから見れば、片口安吉個人の心情を描くより、新人会を中心とした当時の急進的な学生インテリゲンチヤの群像を、大きな社会的背景の中に描こうとする点に、作者の意図があったと断じていいであろう。それが、中野の言う『日本のある流れ』を書くという意図に続くものなのであるから。

中野の意図した昭和二、三年から九年までの日本のある流れは、急進的学生インテリゲンチヤのプロレタリア階級への踏み切りの転向に

始まり、それからの裏切りの転向に終わるのである。それが中野の意図した「第一章」である。この転向小説は、運動全体を社会機構の中で捉えるという規模を持ち、更に運動の中の個人を、その内部意識においても忠実に、弱点と勇気とをえぐり出さなければならない。小ブルジョアインテリゲンチヤが意識の上でいかに革命化し、実践の中でいかに理論を闘い取り、而も誤謬を犯しつつ前進し、自己の小市民性とどれだけ闘い、なお破れて行ったか、その転向の実内容が「第一章」なのである。そしてそれを書くことが、中野の言う作家として第一義的に生きることであった。『むらぎも』はこの「第一章」の発端ともいべき昭和二年の運動の中核体にとび込むまでの片口安吉を中心として描かるべきであった。即ち、あの「歌」に現されたヒロイックな踏み切り、自己の小ブル的人間性を打ち切ろうとする性急な無理、実践における福本イズムの誤り、それがその後のプロレタリア文学運動の、だからこそ中野自身の傷口の発端であったとすれば、その傷口を開くだけ開かせて白日の下に曝け出し、その功罪とも充分に表現するのが『むらぎも』の主題でなければならなかった。その主題に対して、現在の『ふらぎも』は余りにも、いじいじとして否定的ではないか。大同印刷の争議を一年ずらせ、プロ連第二回大会に触れないということは、この作品が日本のある流れを描くという主題からすれば、致命的な後退ではないか。中野の人生論からすれば、人間として成長し、従って作家として成熟した筈の中野が、一切の文学外的制約

のない今日、何故にこの意図を陽性のまま全的に現せられなかったの
であらうか。

「村の家」を評して平野氏は「中野重治論」の中で、「愛読者根性
というもののとりつく島もないそっけなさ」だと言い、「作者の險し
いしかめッ面」を指摘する。

それは文章上の簡潔とか抑制とかいうような尋常の度合いをは
るかに超えたもので、ほとんど読者の心を甘やかし豊かにしてく
れる芸術的流露感なぞ見向きもしないような結果に終っている。
しかも中野重治はそのような犠牲をはらっても、内的苦渋のまま
に押し切って、そのエゴイズムの腹綿をみせようとはしないの
である。ここに中野重治のたぐいまれな芸術プロパーがある。

苦渋に満ちたもの、それを平野氏はこの場合も審美的観点を軸とし
て眺めている。このエゴイズムには、自己に誠実であらうとする一
方の中野に対して、「嘘とまことと半々に」の中の「私は告白がきらい
だ」という有名な言葉から対置させられるものがあると思われる。こ
の苦渋を、苦渋としては見せつけながら、その腹綿まで見せようとし
ないところに、荒氏は、「村の家」の中で中野が生理的な病氣——作者
にとって愉快でない病気に触れないでいることを引き合いに出して、
結局中野としては「弱さを弱さとして骨身に徹して知」っていなかっ
たからだと見るのである。それは『むらぎも』の中で、片口安吉が傷

つかない理想的人間として描かれ、例えば、マルクス主義の政治的偏
向であった福本イズムの文学の導入に身を挺し深く傷ついたそのこと
に触れられていない、ということにもなるのである。

何故、中野は、安吉なり勉次なりの心情にこだわり、実生活の具体
的描写を避けるのであるか。構成本の弱さも考えられるが、それより
も、平面的な写真による安定を嫌う精神から発するのではないか。
「私は告白がきらいだ」という表現も、自己描写によるもたれかかり、
その中に溺れて行く安定を、避けるという気持であろう。何故、安定
を避けるのか。中野は安定した表現の中に自己の小市民性の居直りを
警戒するのだ。

中野の作品に現れる晦渋さは、自己の内部にある小市民性への抵抗
なのである。「歌」に始まるあの決意は、いずれも自己の小市民性と
の常なき闘いから生まれている。貴司山治や、その他、島木健作など
への批判の酷烈なことは、それを自己の内部の問題として酷烈に叩か
ねばならぬと感じているからなのであらう。「歌うな」と宣言するほ
ど、中野の中の小市民性は強いのである。この狷介な小市民性への抵
抗が、具体的描写を避けさせるのだ。そして苦渋に満ちたあがきを示
す。それが中野にとっては、生活を叩き上げることなのであった。

では、どうして、その小市民性との苦しい闘いを、『むらぎも』に
おいて、そのまま客観化するという勇敢な作業を行わなかったのであ
らうか。それが中野にとって不可能なことだとは思いたくない。

具体的描写を避け、心理の断層を重ねて行くという手法は、題材の清冽な青春の抒情とともに「歌のわかれ」では成功しているが、その手法を、急進的學生インテリゲンチヤの群像を描く『むらぎも』にも用いなければならなかったところに、『むらぎも』制作の致命傷がある。そのため『むらぎも』が群像を離れて片口安吉個人の青春に即し過ぎ、マルクス主義文學運動の発端を、「日本のある流れ」の中に定着させることができなかったばかりか、片口安吉を結局いい子にさせ、その小市民性の腹綿を見せるまでの闘いを展開させ得なかったのである。『むらぎも』一篇は、こうして中野における革命的理論家と文學的実作者との分裂をまざまざと刻み込んでしまった。而もその作品が、作者の意図とは別に、完成された一種の輝耀を持てば持つほど、この乖離はそれに比例して明らかさを増して来るのだ。

それは、逆説的に、中野における小市民性の根強さを実証する。たぐいまれな芸術的稟質というものが、幾重にも課せられた革命的インテリゲンチヤの固い決意や信念をも浸み透して、最後にもなお、その輝きを失わずに、残っているのだ。即ち、『むらぎも』は、その制作上、中野の意図したものは、遙かに隔ったものとなっている。そこに私は、最大の疑問を持つ。而も作品は、作品として、それはそれなりに、いやそれ以上に、中野らしい作品として結晶している。そこに、恐らく平野氏の指摘した中野の芸術と運命が典型的に集約されているのであるし、作家としての中野のゆるぎない小市民性が確かめら

れもするのである。『むらぎも』は、遂に、小市民文學の極北であった。

Ⅱ

基本的な問題

——初期の小説・短歌的抒情・ねばねばとしたもの——

一、初期の小説

中野が小説を書き始めたのは昭和二年に入ってからのもので、中野自身は『現代の作家』の中で、「僕が主として散文を書くようになったのは、昭和二年六月、いわゆる「プロ芸」から、「労芸」つまり『文芸戦線』の人々が脱退して行つたあと、残った僕等が『プロレタリア芸術』を創刊して対抗するようになってからだろう。なにしろ喧嘩をしているのだから、論争をするためには散文でやらなければならぬし、また文學芸術という以上、対抗的に小説も書かねばならぬ。そんないろいろの理由で、詩歌から小説に転じていったのだらうと思う。」と言っている。昭和二年の「少年」「交番前」などがそれに当たるのである。それらのプロレタリア小説は長短三十近く発表されているが、中野自身が筑摩版選集Ⅴ「はしがき」の中で「小説としてのわたしの習作のようなものである」と呼んだためか、或いはそれを書いた運動時代の業績としては齒切れのよい評論にかくされ、また小説とし

ては、運動崩壊以後の自伝ものに押されているためか、不当に評価されていぬ憾みがあるようである。然しその中には、昭和三、四年の「春さきの風」や「鉄の話」のように発表当時から問題になっているものもあるし、また未完の長篇ではあるが、昭和三年十一月に創刊された『無産者グラフ』に連載された「モスクワ指して」は、有名な大衆化論争の直後であるだけに中野の大衆化論の実作化として仲々興味のあるものであり、昭和六年に書かれたこれも未完であるが「開墾」とか「村のあらましの話」とかは、農民の素朴な立ち上がりや弾圧の中で大きく捉えようとした注目すべきものである。また昭和四、五年の「わかもの」とか「病気なおる」とか「波のあいま」などという作品はいかにも運動の全盛期に書かれたものらしい伸び伸びした緊張感に溢れていて、プロレタリア小説の中での中野の作品の好典型を示しているものと思う。

然し、運動時代、これらの中野の小説が高く評価されていたとは言い難いようである。例えば、小林多喜二は昭和六年九月の「文芸時評」の中で、窪川鶴次郎について、プロレタリア文学の刻々の課題にその努力を動員しない「一種の超然性」を指摘し、この傾向は「幾分は中野重治の作品にも存在している」と中野の創作への不満を洩らし、更に昭和七年一月の「文芸時評」では、中野の「善作の頭」や「蝶つがい」に触れて「イデオロギーの曖昧さから反動的な効果さえ与えたこと」を衝き、「何時までもこういう断片的な、エピソード的な作品ば

かり書くこと」には「絶対不賛成」だと言っている。

次に、転向後の作品についてみてみよう。

中野は昭和七年三月末、保釈を取り消されて二回目の入獄をするが、二年後の昭和九年五月に運動から退くことを言明して出獄する。懲役二年、執行猶予五年の判決である。そしてその二月末、ナルプは解体を声明していた。

出獄後の第一作は昭和九年十一月の「第一章」である。これは第二次検挙で入獄する直前の昭和七年始めの文学新聞編集の頃から検挙のことまでに触れている。続いて十二月に「一つの小さな記録」が書かれる。ここには、昭和三年に行われた大衆化論争当時のことから昭和五年の資金カンパの検挙事件、その出獄後から再入獄までの中野を含めた文学グループの動きが捉えられようとして居り、次の昭和十年三月の「鈴木・都山・八十島」は昭和五年の入獄から六年末ごろまでの生活が題材であり、この二つは、とも角「第一章」で書こうとした意図を、同じ線上で時間的に遡って追及しているものである。そして、この素材となった昭和三年から昭和五年の第一次入獄までの間の中野は極めて興味深い問題の多いところであり、ここに対する喰み込みいかんが、中野の意図した『日本のある流れ』の成否に重大な影響を持つことは言うまでもないが、これら三つの作品の上では、「第一章」という意図は殆ど結実していない。それは、これらが書かれた当時の

文学外的な事情、即ち運動についての具体的なことを書いてはいけな
い、政治的批判は許されない、党とか革命とかいう言葉を使つてはな
らない、等々の権力による制約を、考慮に入れた上でなお残る不満で
ある。

次に書かれたのは昭和十年五月の「村の家」と昭和十一年一月の
「小説の書けぬ小説家」である。これらを中野自身は「第一章」の一
部に考えているようであるが、一応「第一章」とは別の系列の作品と
見る方が妥当であろう。私は、中野の運動崩壊後の創作を、「日本の
ある流れ」を書こうとしたもの、自伝的なもの、そしてその一篇だけ
で完結している謂わば独立した作品とも呼べるもの、の三つに分け
て考えているのであるが、「村の家」「小説の書けぬ小説家」は昭和十
二年六月の「汽車の鐘焚き」、昭和十四年八月の「空想家とシナリオ」
と同様に、それぞれこの独立した作品の中に入れる方が妥当だと思っ
ている。

「村の家」は入獄中の感想、出獄後帰った村の父の家での生活を描
いて、正確な意味での転向小説である。中野の意図した「日本のある
流れ」に転向後のことも含まれていたのであれば、当然この「村の
家」は後の方の中心になる部分である。また勉強という主人公は作者
に密着して全体のスタイルが身辺小説・心境小説ふうであるから、そ
の点から見れば自伝ものの流れも汲んでいる。然し、そのいずれの点
よりも、転向の正確な報告書として、独立して論議の対象になり得る

ものである。そういう意味で、中野の一つの面の代表作として批判も
集中されている。特に、その表現の曖昧さは、文学外的な制約による
難しさというものを割り引いても問題になる性質のものである。

「小説の書けぬ小説家」も、日本のある流れを書こうとした全体の
一部分というよりは、重くのしかかって来る反動の波の中で、良心的
に生きて行こうとするインテリゲンチヤの苦悩を、心理的に捉えよう
としたものであり、「汽車の鐘焚き」は、運動時代の作品の流れを汲
む唯一のものである。

敗戦前に発表された最後の創作である「空想家とシナリオ」は、中
日戦争下における勤め人の暗い生態を、軽妙なタッチで描き出したも
ので、車善六という主人公は、日本近代文学史上にも特筆されるべき
勤め人の典型であろう。善六が故郷への旅行から帰って来て、電車に
差し込む陽差しについて午前と午後を間違えるところの、勤め人の無
意識に身につけた習性を描いているところなど、いかにも眼の鋭い詩
人らしさを現している。中野がこの作品について選集Ⅲ「はしがき」
で「第一章」のできあがらなかった事情がこんなものになった」と言
っているのは、中野自身の戦時下におかれた困難な姿が、ここに残さ
れているという意味であろう。「第一章」時代に受けた書く方法につ
いての制約が、次第に強化されて昭和十三年当時の執筆禁止となり、
それが緩んでも、今度は書く内容が極端に制限されて、運動も転向
も、何も触れることができなくなったという事情、そして戦時下で生

きて行くために彼自身が職業安定所の救済に頼って勤め人として働かなければならなかった生活の事情、そういうものが、この中には語られている。この後、中野は創作に自分を表現することを選び、専ら些細な問題についての時局的感想などで微妙な発言をしているが、次第にそれも少なくなり、まともな創作や評論は許されないという「特別の事情のもとで書いた」「茂吉ノオト」が、戦時下の彼の足取りを語る最後のものとなる。「茂吉ノオト」は昭和十五年の始めから十六年十一月までに書かれ、中野はこれを書き終えた十二月九日、開戦の翌日に第三次検挙を受ける。

扱、『日本のある流れ』は「第一章」で試みられた後、昭和十二年に発表された「留守」と「鶉の宿」に引きつがれている。中野自身は選集Ⅲ「はしがき」の中で、「歌のわかれ」「街あるき」「留守」「鶉の宿」などはいわば自伝的な作品である」と言っているが、「留守」と「鶉の宿」は自伝的要素よりも運動を書こうとした意図の方が強いと思われる。二つともプロレタリア文学運動の中で文学雑誌を編集していたころを舞台に、焦点をそこに全生活を注ぎ込んでいる青年男女の恋愛と結婚に一応絞って、一つの個人的な意識の面から運動全体を追及しようとしているようである。私が追及しようとしているようであるとしたか書けず、追及しているとはっきり表現できないのは、中野が自分でも選集Ⅲ「はしがき」の中で、「このうち「留守」と「鶉の宿」とは書きだしで切れてしまった。ことに「鶉の宿」の方は書きだ

しの書きだしで終ってしまった。」と書いているように、まことに断片的であり纏った成果を認めることができないからである。

一般的に言えば、運動時代の創作が政治的要請を作品化することに急で、そこにとび込んだインテリゲンチヤの意識の成長とか、運動に伴っての個人的な悩みとかを、実作の上で検討して行く余裕がなかったということが、結局マルクス主義文学の創作が貧困だった大きな原因なのであるが、運動崩壊の後で運動の中にいたインテリゲンチヤの苦悩を『第一章』以下で創作化しようとした中野は、更に「留守」と「鶉の宿」では、運動と恋愛という意識の問題をそのテーマに選んだのである。小林多喜二の「党生活者」の中の恋愛、恋愛というかハウスキーパーの問題というか、その表現に意を尽くしていなかったことから敗戦後、プロレタリア文学の再評価の問題が、中野対『近代文学』を中心に「政治と文学」論争として展開されたが、とも角も、「党生活者」では恋愛は第一のテーマではなかった。第一のテーマではないが主人公の生き方の現れる点では政治活動と同じように第一義の意味を持つことは当然であるが、中野がこの運動と恋愛という二律背反的な外形を示すテーマに喰いついて、結婚までを追及しようとしたことは、運動時代のあの武装された理論が実践によって裏打ちされ、転向後も彼を貫いていたことを証明するものであろう。極端に言えば、そのころの諸評論とともに、こうした意図だけで、中野の生き方があの時代の中で一つの記念すべきものになっていた、とさえ言えるのでは

ないか。因に、「鶉の宿」では片口安吉という主人公が始めて登場している。

そしてその後の執筆禁止、それがゆるんだ昭和十四年の二月からこの片口君の金沢の四高時代と上京しての大学生活を描いた「鑿」「手」「歌のわかれ」の三つの短篇からなる「歌のわかれ」と「街あるき」が同年の七月までに発表される。青春の形成期が題材に選ばれたというのは、文学外的な制約のためでもあろう。その題材の故か、片口安吉の意識は心理的暗示の方法で語られ、事件とか状況の描写は後にかくされている。内容は表現とともに苦渋の色が濃く、而も「小説の書けぬ小説家」などに比べれば澄み切って独自の世界を形作っている。これは中野の潔癖な詩人的稟質というものの、その鋭い直観的感性が、そのところを得たと言うべきで、中野にびったりした表現形式であることも否めない。然し、運動時代に「鉄の話」や「モスクワ指して」のように、親しみ易い表現を心掛けた中野の、この突き放した表現は、片口安吉の青春を彩る清冽な抒情であっても、表現の難解さということでは疑問であらうし、日本のある流れを書くというテーマからすれば、内容形式ともに後退していることを指摘せねばならぬ。

二、短歌的抒情

中野重治の文学的出発は詩人としてであった。そしてその後散文を主に書くようになって、中野は先ず口を開けば自らを詩人と言うよ

うに、詩に対して自分の本質的なものを見ているようであり、詩に対して自負と強い愛着を持っている。

中学校の時、短歌をつくりはじめ、茂吉や春夫を耽読していたが、やがて詩に対して決定的な影響を受けたのは、四高時代に知り合いになることのできた室生犀星からであった。『抒情小曲集』以来熟読していた詩人が、関東大震災のあと故郷の金沢に帰って来たので友人を通して直接訪ねたのである。「室生さんを知ったことと、あれから『驢馬』をやるようになったこととは、僕にとっては生涯的に決定的な何ものかだったと思う。」と『現代の作家』の中で回想している。四高時代に『北辰会雑誌』の編集に当たったが二年落第して五年間在学し、大正十三年東大独文科に入學し、十四年一月から四月まで『裸像』を出す。その夏、新人会に入り十月に「社会文芸研究会」に加わるが、大正十五年四月に『驢馬』を創刊する。ここから本格的な文学活動が始まる。

中野が詩人的稟質に恵まれていることは疑う余地のない彼の資質である。が彼は、この詩人的稟質が、通俗に言われている「詩人らしさ」として外形に現れることを、極端に警戒している。「歌」の内容にも関係があるが、政治を含めて世事に疎いこと、空想的なこと、常識を是とする態度、感性を尊び論理を蔑む心、非実行的なこと、弱々しいこと、等々は、中野にとって最も詩人らしからぬことであり、中野はその正反対なもの、もっと積極的・建設的なものを、詩人の特権

と考えているようである。詩人としての中野の業績を示す『中野重治詩集』一卷は戦前は昭和七年、昭和十年と発禁に付されたが、戦後は幾種類も刊行されている。昭和二十六年九月の新潮文庫版ではその序に中野は、「かれら（引用者註）亡くなった『驢馬』の同人たち」すべてがわたしの詩の成長をまもってくれますよう。わたしの上に、壮年期以後の努力の美しさがありますよう。」と誇らかに書いている。こういう率直さ、自分に關したことだからといって、うわべだけ卑下せず、「努力の美しさ」などという一見照れ臭い自己の願望を、それに手加減せずそのまま表現すること、これは中野の文章によく出て来る彼の態度の一つであり、すべてに向かつて前向きな姿勢をとろうとする彼の詩人的稟質のよく現れた面の一つだと私は思うのであるが、尤も、こういう積極性を、簡単に率直さ、とだけ言って鵜呑みにしていいものかどうか、は既に一つの疑問として指摘して来た。この場合にも、この率直さの上には多分に意識的な人工的なものが感じられる。率直さを意図するということが、天性率直であるというのでは、大いに違う。率直さを意図するということは、つまり自分が率直さを渴望していることを表明している。更に、もっと悪意をもって率直さを粧っているとみれば、もともとが陰險で非率直だから、こういう反対の擬態を示しているということになり、そこからは嫌味だけしか受け取れないことになる。

ともあれ、この序の言葉の中にも、詩人として強く生きて行きたい

という中野の願望と、彼の詩に対する自負と、そしてまごうことなき詩人的稟質を読み取ることはできよう。

先天的特質がその人間に現れるときはいつでもそうであろうが、中野における詩人的稟質も複雑に屈折して現れているが、その代表的なものは詩における短歌的抒情だというのが、先ず妥当な見方である。そしてこの短歌的抒情が、作者の意図いかんにかかわらず、結果的には伝統的日本性、即ち一種の小市民的生活感情の中に流れ込んで行くこと、これが中野を非常に心配させ、焦慮させて、それが「歌」の中で性急な禁止形として現されたのであるが、これについて中野は、『現代の作家』の中で次のように言っている。

僕はあの『歌』が、いわゆる短歌的抒情の上に立っていることは事実だろうと思う。あれに何かを感じてくれる人は、その短歌的抒情の上に魅力を感じているのだとも思うが、あの詩は、なるほど少年のセンチメンタリズムというところもあるにはあるが、しかしその中から、何処かに行こうとしているところがあるつもりだし、読む方にも、いくらそれが受け取られていると見ていいだろう。僕が詩を書いていた時分、そこに総じて短歌的抒情の弱点があったことは認めるが、それを打破するだけでは、つまり短歌的云々だけを目の仇にして叩きこわすだけでは、必ずしも新しいものは生れぬと思う。

中野は短歌的抒情を弱点と見ているようであるが、これを弱点と言

う必要はないのではない。中野が短歌的なものを否定するだけでは、必ずしも新しいものは生まれぬという以上、短歌的抒情を全的に否定しようとかかった嘗つてのプロレタリア詩への批判も含まれているのであろうし、この短歌的抒情が、小市民的な生活感情の表白に終わらず、もっと荒々しい怒りとか欣びとかして表現されること、そういうことにも希望を持っているのではないだろうか。それは、短歌的抒情というものが、その意味する内容よりも、先ず日本語の持つ固有の語感から生じているということと、詩歌というものはどうしても、最後に訴えるものは人間の弱い心——それを抒情と言えば、これから脱することは詩歌にとって自殺ではないか、と思われるからである。短歌的抒情を弱点と見る例として、小野十三郎氏はこの詩集の解説で言う。

中野の詩にはアヴァンギャルドに見る非情性というものが無い。全然ないわけではないが稀薄である。非情とか冷酷さということもセンチメンタリズムの一変態である場合が多いから、そのために必ずしも近代的な非情性を持たぬ中野の詩が甘いということにはならないが、大体に於て、中野の詩に見る抒情性は、人間の強い心よりも弱い心に向って働きかけてくる要素が多いようである。

この「強い心よりも弱い心に向って働きかけてくる」ということは、作品が詩としてすぐれていることの証明であるだけで、決して作

品の弱点と言うわけには行かないと私は思っている。勿論、人間のその弱い心——誰でもが持っているアキレスの踵のような、そこを押せば必ず反射的に共感を示すという弱い心に「すりつける」意図を始めから持つて、卑俗に訴えて行くというのは論外であるが、作者が強い心を持つて表現したものが、人間の弱い心に訴えて行く、それでいいのではないだろうか。なまじ強い心に訴えようとした非情性の詩は、人間の強い心にも弱い心にも訴えず、つまり芸術として生きることができず、そのまま紙屑と化して行くのではないか。

また、小野氏は「近代的な非情性」と言っているが、このことは非情性とはもともと本質的に近代的であるというのか、それともいろいろある非情性の中で近代的なものという意味なのか、前者のように受け取れるのであるが、非情性は近代的であるが抒情性は封建的であるという考え方はおかしいし、また非情性が近代的なもの封建的なのと分けて考えられるのであれば、抒情性にも同じことが言えると思う。

中野の初期の詩から「しらなみ」を例にとってみよう。これは典型的な抒情詩で、短歌的抒情が全面的に押し出されている作品である。

ここにあるのは荒れはてた細ながい磯だ

うねりは遥かな沖なかにわいて

よりあいながら寄せて来る

そしてこの渚に

さびしい声をあげ

秋の姿でたおれかかる

そのひびきは奥ぶかく

せまった山の根になしく反響する

がんじょうな汽車さえもためらい勝ちに

しぶきは窓がらすに霧のようにまつわって来る

ああ越後のくに 親しらず市振の海岸

ひるがえる白浪のひまに

旅の心はひえびえとしめりをおびて来るのだ

親しらずの海岸に旅情を歌うこの詩は、そこに溢れている青春の純粹さから見れば、恐らく旧制高等学校時代のものであろう。製作した年齢でなく、この旅情を感じた時の年齢である。佐野の無礼は許せるが……と自己に厳しくあろうとした「余計者」の卵のころの片口安吉を思えばいい。自我に目覚め、而も実生活の重圧というものを殆ど感じないですみ、唯「人生いかに生くべきか」などという抽象性に首を突っ込む精神の飛躍的成長期、大正から昭和にかけての小ブルジョア出身の子弟に許されたこの旧制高校の感傷が、純粹な結晶として取り出されたものと考えられる。小野氏はここに「さびしさ」を見ている。

これをその前の世代の佐藤春夫の『殉情詩集』の中の典型的な抒情詩「秋草」の四行——さまよひ来れば秋草の 一つ残りて咲きにけり

おもかげ見えてなつかしく 手折ればくるし花散りぬ——に比べてみよう。同じく平がなを使用する修飾語と名詞によって、その固有の語感から抒情性が先ず作られている。抒情性というものを感情を継続させて行く要素、反対に非情性というものを感情を断絶させて行く要素と考えれば、平がなによる修飾語と名詞——「秋草」の中の、さまよひ、おもかげ、なつかし、くるし等、「しらなみ」の中の、遥かな、さびしい、かなしく、ためらい勝ち、まつわって、ひえびえと等——は抒情性の要素を助長している。この平がなによる語の使用が、小野氏に「弱い心に向って働きかける」と感じさせた一つの大きな原因であろう。それならば、反対に漢語的なものを使えばよい。漢語的なものによる感情表現は日本語としてはむしろかきこえることである。だから、この語感から来る抒情的な感じは先ず除外して考えなければならぬ。

ところが、「秋草」から受けるさびしさと、「しらなみ」から受けるさびしさは全く異なったものである。「秋草」のさびしさは、その訴えて来る心に何の抵抗も感じさせない溺れ切った感傷の抒情である。ここには短歌的抒情がその伝統的な姿で出ていると言える。反対に「しらなみ」のさびしさは、思いつめたような激しさ、感傷に陥らない冷めたさ、そして生きることへの抵抗感を含んでいる。これは短歌的抒情が否定的に表現されていると言うべきであらうか。中野としては短歌的抒情を押し殺すようにしてしか、それを表現することはできなかったのである。中野の短歌的抒情が典型的にも表現されているこ

の「しらなみ」においてすら、それに対する中野の精神の構え方は、飽くまで鋭角的になっているのだ。鋭く切り込もうとする意志、それが「秋草」と同じように、感性的な響きを与えながらも全く異なつて、抒情は冷めたく底へ底へと沈んで行くのである。この場合、弱い心に訴えて来ているのは、この鋭く切り込もうとしている精神の構え方なのであつて、それは強い心から発しているもので、弱さの中に溺れ込んでゐる精神ではない。詩である以上、論理的な思考力の持つような強さから訴えて来ることは考えられないのであるから、こういう抒情性は決して弱味とは言えないと思う。

以後の中野の詩においては、この「しらなみ」的なものはかげをひそめ、僅かに「歌」「雨の降る品川駅」がこれに近いが、その他は「もっぱら正直のところを」「腹の足しになるところを」歌っている。然し、その中にも、感性的なみずみずしさを指摘することはできる。

「夜明け前のさよなら」「汽車一、二、三」「機関車」「無産者新聞第百号」などの豊かさ、痛烈な反戦詩として「新聞をつくる人々に」「新聞にのつた写真」、或いは「きかん車」の童謡的リズム、「Impromptu」の愉しさ、戦後の「その人たち」にしみ込んでいる解放への信念、そういう多角的なものの中に形を変えて抒情は現れている。

では、この短歌的抒情に代表される詩人的稟質が、詩以外のところにはどういふふうにして現れているか。

先ず、表現における豊かな感性である。これは「歌のわかれ」など

でその苦渋な内容と相俟つて清冽な印象を形作っている。そして人生の片隅のあえかな美しさを見出す独特の美意識。これは平野氏がその審美的観点の中心に置いているもので、片口安吉の感性とか、例の女乞食の話などが典型であろう。これに関連して言葉に対しての正確さもその一つの現れである。

次に、人生に対して誠実・率直であらうとする態度。これは生活をどこまで叩きあげるか、という制作への信念に代表される人生観を貫くものである。

そして潔癖さ。これは「矛盾指摘癖」などとも言われているが、不正なものの誤つたものに対する憤り、そしてそれをどこまでも追及しようとする正義感として、殊に評論類に著しい。

三、ねばねばとしたもの

詩人的稟質を先天的なものとすれば、このねばねばとした陰性の体液のようなものは、風土的影響の感じられる後天的なものである。文学活動の上では精力的な評論感想類で發揮され、戦後の『国会演説集』にまで及んでいる。特に、太平洋戦争下の暗い時代における文学反動との執拗な闘いぶり、またその後の執筆に制限を受けてなお些細な時事問題を捉えての微妙な政治的発言、そして戦後ではその多忙な文化運動の中でこつこつと落穂を拾うようにして書き続けられたジャーナリストイックな新刊紹介に対しての忘れられ勝ちなすぐれた旧刊書の

紹介、などが感銘を与える。

中野の文学活動を、詩、創作、そして評論——この中に論文から感想、講座、講演、随筆を含ませて——に分ければ、評論は全体の半分以上を占める。それほど中野の仕事の中で分量は多い。それをその内容から分ければ、一、プロレタリア文学—民主主義文学の理論と運動について、二、日本の近代文学及び文学理論について、三、作家と作品についての文学的感想、四、文学反動との闘い、五、政治的時事的感想、六、雑文、とすることができよう。そしてこれらの評論類に特長なことを列記すれば、

一、納得できないこと、分明ならざることはいくまでも調べて行き、決して途中でなげうったり、いい加減にこま化したり妥協したり、または勘や直感で判ったというような肚におさめるといふ真似はせず、最後まで追って行こうとしている。これは、ねばねばしたものの直線的な現れであり、短歌の抒情と正反対の立場にあるものである。このどこまでも喰いついて行く態度が、平野氏をして「イヤな論敵」と言わせる。

二、そのためには論戦が武器として使われ、それも「ねちねち」と評されるように、くどいくらい、繰返し繰返し根気よく続ける。重要なことだから、何度でも検討しなければならぬし、誤りを犯さぬために広く各方面から扱わねばならぬと言う。これが信条で、方法的には相手の言辭をそのまま逆用して、その誤用矛盾を衝く。これは

『文学界』一派との論戦が代表的である。そしてその根本精神は論理的であろうとすることである。この代表的な例は、昭和五年の「文章を売ることその他」の三「ロダンの言葉」である。これは高村光太郎のロダンの言葉の中の「マツスの退き合う」力が調和であるという表現の論理的な矛盾を、思い切って書いたところが、それが「学問的成果」になったと言って中野自身がよく引用するものである。

三、これに関連して、言葉についての厳密さも大きな特長である。日本語の用法について、文法的なものから、その言葉の用い方の論理性、用語が適切であるかどうか、内容に一致しているかどうか、などという点に眼を配る。島木健作の「生活の探求」について、『帝大新聞』昭和十二年十一月八日号の中で、「鑿で木に穴をうがったり」「血潮は幾重にも捲いた手拭地の上にまで」という雑駁な用語から切り刻んで行ったのや、藤村が「破戒」の中で明治三十八年の初版に使っていた「穢多」という言葉を昭和四年に「部落民」に変えたということから、藤村の後退した気持と、「破戒」の作者の考える以上に進んでいる鋭い現実とのひらきを取り出して見せた昭和十年の「文学作品に出て来る歴史的呼び名について」などは代表的であろう。なお、この用語については中野自身『現代の作家』の中で、中学時代の国文学の先生から教えられた「生きた学問」のことを語り、「敬語一つにしても、先生は、それを通して、社会のいろいろな層・生活空氣のあることを教えてくれた。今でもそれが、私の中に活きているといつて

いいだろう。」と言っている。

四、中野は常識による人間性の尊厳だけを権威として認めている。いかなる人工的権威も認めず、水野明善氏によれば「世俗的な権威へのもたれかゝりをはげしく攻撃し反撥」している。それ故、他の文学者に見られない時事問題、社会問題、風俗その他文化一般の諸問題に對しての短かい感想が、短かいが然し鋭い頂門の一針となり得て重宝がられている。例えば昭和十七年の『南画鑑賞』に載った「雜文」は支那人の氣質から東洋画南画を論じ、画家が觀察の力を働かせる必要を説いているが、その結びに、何事によらず政治まで含めて、客觀にも主觀にも、もつと粘っこく、野ぼったく立ち向かつてほしい、とさりげなく「落ち」をつけている。こういう常識家としての処世上の心構えは、こうすればよい、こうしてほしいという提案や希望、こうしなければならぬ、こうしようという軽い批判や勧誘の形をとって随処に見出されるものである。

人の言いたいこと、人の感じていること、そのごく当たり前のことを、ごく当たり前に、少しのケレンも臆測もなしに、そのものとして言うこと、そういう誰にでもできそうでできないことを彼はしている。そのため、内容がないくせに外觀の見栄を利かしているものや、判り易く言えることをわざとひねって晦渋にしたりしているものを嫌悪し攻撃する。文章の体裁はその内容の重さによって必然的に決定され、用語は最底の判り易いものでなければならぬというのである。例

えば昭和十一年四月の「田舎者文芸時評」の中では有名な志賀直哉が小林多喜二に送った主人持ちの文学という言葉に對して、ひねらずむずかしくせずに、小林はブルジョアという主人から抜け出したのである、主人がいないと思っている人にこそ圧力を振るう主人がいないのだと、その見方の誤りを落ちついて反駁している。この平易さということも注目するに足ると思う。

五、最後に、これはマルクス主義文学者としては当たり前のことであるが、反動の時代を含めてマルクス主義の立場を守って来ている。ここにも異論はあるが、私はそれを結局根本では貫いていると見てゐる。少なくとも転向に伴う恥しらずの行いだけはすまいという善意と、理論的自負、見透しの確かさ、文学反動への着実な闘いの中に、それは読み取れる。昭和二十二年一月解放社刊行の『文学のこと・文学以前のこと』の序で中野は、「歴史に絶對的空白というものはない。中断といわれる片隅でどんな仕事がかすかであれ営まれていたか、絶對的空白への逆の事実を示すであらう。」とその自信を見せている。

平野氏はこれらの評論について「中野重治論」の中で次のように論断している。

中野氏は次第に詩を書かなくなった。(中略)そのかわり、ヒステリックと言つてもいい意地わるな文芸評論や女性的と呼んでもいい執拗綿密な社会評論が次第に精力的に書かれるようになった。それらの評論はいわば距離感を欠いた独特の実証主義でつら

ぬかれ、つねに傍観者には興がられるような中野氏個有の犀利な切れ味にみちてはいたが、そのためかえって問題全体の説得性に乏しい一種の偏狭さにつきまとわれがちだったのである。

運動崩壊後の中野の評論が、「説得性に乏しい一種の偏狭さにつきまとわれ」ているかどうか、一番彼の「ねばねばとしたもの」の典型だと思われる『文学界』一派との論戦、特に小林秀雄とのすれちがいを検討してみよう。ここには、昭和文学の代表的な二人の文学者の、当時の日本の現状に対する見方が際立っているからである。

小林秀雄は昭和十一年三月の中野の「閏二月二十九日」に対して「中野重治君へ」という一文を書いて、中野が「苛立し」く反動呼ばわりしたことについて、平野氏が「小林氏としては珍らしく赤心を吐露したまともな文章で、私はそこにある男らしさを感じた」と賞めるほど、素直に心を打ちあげたのである。小林秀雄は改組した『文学界』の同人に中野の加入を勧誘したのであるが、中野はこれを拒絶した。彼の『文学界』一派に対する主張は一貫して否定的だったためである。即ち、『文学界』的なものは、結局当時進行しつつあったファシズムに対して無力であるばかりか、無意識にもせよ逆にそれを助長する方向に流されつつあるのだ、という見方である。

これは昭和十年四月の「二つの文学の新しい関係」から始まっているようである。この論文は、昭和十年代におかれた日本文学の地点の

測定という、全体の見通しを問題にしている。小林秀雄が「自然主義文学はブルジョア文学というより封建主義文学であり……」と断定し、これに符節を合わせたように中村光夫が「日本にブルジョア文学はなかった」と発言するのに対して、中野は、日本の自然主義文学は資本主義のもとのブルジョア文学であった。然し、その自然主義文学が、皆から封建主義文学と規定されるほど、封建的なものを引きずって来ているということは、つまり日本のブルジョアジーの封建主義への闘いがそれほど不徹底であり、中途半端なものであったことを示す、そしてこの封建的要素が現在そのままファシズムへの移行・育成に力をかしているのだと言うのである。小林秀雄のように、過去の自然主義文学についてその前近代性だけを強調して封建主義と規定しそこから当面の日本文学の目標を、自我の社会化・批評の創造化による真の近代文学の確立というコースに置くことが、結局は現実の歴史の動きに沿わぬものであることを言うのである。そして更に、今や、「プロレタリア文学に対する抵抗の一つとしての反動的文学組織の防衛」が進められていることを指摘する。それは帝国芸術院から文芸懇話会の道であり、その成長の過程は、先ず「政府と国家主義的な通俗作家達」に「老衰期にはいった自然主義作家のあるもの」を加えて出発したが、それに「純文学」の作家達「例えば横光利一氏や小林秀雄氏」を加え、四番手として「例えば林房雄氏のような「プロレタリア作家」をも動員するに至ったと分析するのである。であるから、中

野は、『文学界』の大同団結も、この線上で見えていたことは明らかである。そしてこの反動文学組織の方法的特徴である横光などの、論理よりも「心理に勝った」という表現形式に、「こういう出鱈目な反論理主義的な傾向に対して戦って行きたいと思う」と結んで、今後の論争を予定するわけである。

昭和十一年二月の「ある日の感想」では、前述の文芸懇話会を擁護する林、小林、横光、川端等の『文学界』座談会の発言に対し、ファシズムの脅威についてまだ大丈夫だというような考え方や言い方が、既にもうそれ自身ファシズムの一つの現れになっているということ、文芸懇話会を擁護するということが、その意味で帝国主義権力の一部に成り下がっているということを警告するのである。

同月『報知新聞』に載った「横行するセンチメンタリズム」は島木健作批判のところでも引用したが、その島木批判はこの論文の一部分であって、全体の趣旨は、不安の代表者達が必死で「論理的なものをこきおろそうとしている」その「中世紀主義」に対しての憤りである。その例として杉山平助の「一つの転機」評を引き合いに出す。中野は杉山平助を、中村武羅夫のような札付きの封建的な男に比べれば、はるかに常識を本質とする進歩性を持っていると言う。それは、「支配的な日本の非合理主義、むしろ反合理主義との対立において際立っていた。つまり警察的、憲兵的日本に反対するブルジョア合理主義のための戦いとして現れていたものだ」。ここでファシズムの防波

堤としてブルジョア合理主義を評価していること、それは中野が日本の自然主義文学に特殊性を持っているがブルジョア文学を見た以上は当然のことであろう。その杉山平助が、プロレタリア文学の批評をする、センチメンタルな誤謬を犯して言うのである。つまり島木の「一つの転機」にあるのは運動的実践的見地からすれば宙に浮いたものであること、そういう点を見究めて正当な評価を下さねばならない、とするのである。

「閏二月二十九日」はこの後をうけつぐもので、「非論理におちこんだというのではなく、反論理的なのであり、反論理的であることを仕事の根本として主張している」と横光、小林を批判する。横光が「若い時代のものにとっては、論理の立ち得る箇所では、話すこと書くことが役に立たなくなってきた」と「日本人の曖昧で通じる感覚」に、論理的なものをすりかえているのを衝く。論理的というのは、常識的・合理的なものであり、ここでは杉山平助までに通じるブルジョア合理主義というファシズムへの最低線、フロンポビュレールの最下限を意味している。

そしてこうした『文学界』一派に対する批判は、昭和十二年を通じて続けられるのであるが、この時期に中野は、平行して「第一章」以下の「日本のある流れ」、そして「村の家」「小説の書けぬ小説家」という創作を書き上げていたこと、つまり「文学的非転向」の二つの実践として、こういう文学反動との理論的な闘いと、自分の転向を含め

た過去のプロレタリア文学への厳しい反省の創作化とが、楯の両面の
ような役目を果たしているということ、そのことを見落としてはなら
ぬ。この両面を見ることを欠いてはその各々への評価が、やはり誤り
を犯すだろうと思うのである。

これに対して小林はどう答えたか。眼前のファシズム的文化の攻撃
にヒステリカルに喰ってかかっている中野の姿に、「いたわり」さえ
洩らすようである。これも故ないことではない。

周知のように小林秀雄の文学的出発は、プロレタリア文学を主目標
とした当時の文壇への毒舌家としてであった。昭和四年四月、『改造』
の懸賞文芸評論に二席として当選した「様々なる意匠」は彼の方法論
の書であるが、以後その「搦手から」という戦法で、文芸時評という
批評の形式を唯一の武器として『文芸春秋』に立て籠ってプロレタリ
ア文学に毒舌を浴びせかけたのであるが、今から見れば彼のその毒舌
の調子は何となく精彩を欠いているようである。

その主目標であったプロレタリア文学が、昭和四・五年の『戦旗』
時代を頂点として下り坂を辿り始めると、小林は漸く自立して文壇へ
と船出する。昭和八年十月の雑誌『文学界』の創刊がこれである。こ
の『文学界』が同人を改組して老人組を除き、旧左翼も加えて当時の
「中堅作家の大同団結」を謳ったのは、プロレタリア文学の中核的組
織ナルプの解体した直後の翌昭和九年三月のことである。この改組後
の『文学界』を舞台に小林の文壇制覇が成し遂げられたと見てよい。

以後、日本文学は小林を中心とする『文学界』によって代表される。
中野が『文学界』を問題にするのは、その比重が大きいからである。
では、小林の指導的理論、彼の目論む日本文学の目標とコースとは、
どういふものであったか。それは西欧的な近代批評を軸とする近代文
学の確立であった。『文学界』結成前の昭和八年五月の「故郷を失っ
た文学」という一文は、実は小林の文壇制覇の宣言書と言うべきもの
である。

彼は弁舌の達人であり、韜晦の名人であると言われる。確かに仮面
をつけること、決して素面を見せないことが彼の信条であるように思
われる。露わに自己を語るといふことをそれまでの彼はしていない。
試みに彼の小説と言われているものを読んでみるがいい。自己告白、
恥部を露わにすることを拒否する精神によって小説が成り立つかどうか
という実験みたいなものではないか。小林にとって自己告白とは、
或いは素直な精神の表白とは自己の弱点を相手に知らせることでは
なかったのだ。彼の好む逆説とか皮肉とかは、その自己防禦の手段に
過ぎない、とさえ思われる。この点でも、自己に、そしてそこから人
生全体に誠実であろうとし、書くこともできるだけ平易に書こうとし
ている中野とは、全く対照的である。ところが、その彼が珍らしく素
直に信念を吐露したのが、「故郷を失った文学」の一文である。謙遜
で控え目ながら自信ありげな態度、そこに私は小林の素顔を見出した
と信じている。彼は愉しげに自己の目論むコースをこう言う。

一時代前には西洋的なものと東洋的なものとの争いが、作家制
作上重要な関心事となっていた。彼等がまだ失い損ったものを持
っていたと思えば、私達はいつそさっぱりしたものではないか。

私達が故郷を失った文学を抱いた、青春を失った青年達である事
に間違いはないが、又私達がこういう代償を払って、今日やっと
西洋文学の伝統的性格を歪曲する事なく理解しはじめたのだ。西
洋文学は私達の手によってはじめて正當に忠実に輸入されはじめ
たのだ、と言えると思う。

人間は、大きなことを出まかせに喋っている間は決して警戒する必
要はない。大きなことを言うのは、まだそれを実行する決心がついて
いない時だからである。然し、声をひそめ控え目に話し始める時は、
大いに警戒せねばならぬ。その時は既に、それを実行するプラン
が、具体的に彼の胸に成算あるものとして宿っているからだ。私が、
この一文に小林秀雄の素顔を見ろというのは、彼の絢爛たる日頃の
文章に比べて、逆にこれが余りにも素直に語られているからである。
事実、この短い一文には以後の日本文学を決定づけるものが含まれて
いた。

つまり、小林が、マルクス主義文学に対しての闘いぶりに精彩を欠
いていたというのは、当の目標が、マルクス主義文学ではなかったこ
とを意味する。小林にとっての究極の目標は日本に真の意味の近代文
学、西洋直結の近代文学を打ち樹てることであり、そのためには、先

ず何よりも封建的渣滓を残して掘がっている前近代的な自然主義的文
学伝統を叩きつぶすことであった。ここに彼は、西洋文学の忠実な輸
入による近代文学の確立を壮大な夢として描いたのである。この観点
から、彼のマルクス主義文学への評価も生まれている。敗戦直後の昭
和二十一年一月の『近代文学』の小林秀雄を囲む座談会の中で、あの
頃プロレタリア文学と衝突したのは偶然だったと小林は笑って語って
いるが、出発当初の小林は例の「搦手から」という戦法で「大砲でバ
クテリアを狙っている」とか、偉そうな理論を展開していても家に帰
れば女房と口汚い喧嘩をしているではないか、と悪口を叩いていた。
然し、プロレタリア文学についての全体の結論としては昭和十一年の
「文体について」の次の文章が、これを代表すると思う。

プロレタリア文学運動は、まさしく真正な文学運動であり、思
想性の貧困を感覚的に或は心理的に糊塗しようとして、文学の中
心観念から漸く離脱し始めた文壇の悪傾向を強引に引停めた。

小林が運動崩壊後マルクス主義文学について発言する時には、恰も
死児の齢を数える哀惜の情が読み取れると私は思っている。昭和八年
十月の『文学界』創刊号の「私小説に就いて」では、「僕はマルクス
主義文学を信じておらぬ。併しマルクス主義が捲き起した社会小説制
作の野心を信ずる。己れを捨て、他人の為に書くという情熱を信じて
いる」と書き、「わが国の文学批評に、科学的な、社会的な批評方法
を導入したのは、言うまでもなく今日のマルクシズムの思想である」

と断じている。更に昭和十年六月の「私小説論」の「二」において、マルクス主義文学の功績を、日本文学の中に論理的な構造をもった思想を取り入れたことが第一、第二に、作家の日常生活への反抗を決定的なものにしたこと、即ち「ブルジョア文学」というより封建主義文学」だった自然主義の申し子「私小説」の伝統を勇敢に叩き斬ったこととし、「彼等が思想の力によって文士気質なるものを征服した事に比べれば、作中人物の趣味や癖が生き生きと描けなかった無力なぞは大きな事ではないのである。」と結んでいる。

このように小林は一貫して、共同の敵、自然主義的文学伝統——封建主義的残滓、近代文学を阻むものに対する闘いでは、共に味方であるとの立場に立っている。ここから中野の「閏二月二十九日」に対する回答としての「中野重治君へ」の一文も書かれている。そしてなお見落としてはならないことは、この一文が発表された昭和十一年四月というのは、対自然主義的伝統戦のピークである正宗白鳥とのトルストイの家出の原因から端を発した『思想と実生活』の大論戦を一月から六月にかけて展開している真っ最中だったことである。「中野重治君へ」の一文も、これだけの背景を前提としなければならぬ。そしてそれは平野氏が「男らしさ」を感得したように、素直に、物静かに語られている。小林秀雄としては例外的なことは言うまでもない。それだけに、これはやはり小林の伴らない本心であり、或いは成算を見込んだ申し入れと見ていいであろう。

小林は言う。自分は非合理主義などを根柢に持っていない。僕は「論理的な正確な表現を軽蔑していない」。反対して来たのは、「論理を装ったセンチメンタリズム、或は進歩啓蒙の仮面を被ったロマンチストだけである」。そして、「自己証明が一般に批評を意味する」という「尋常な心構えから、何ゆえ僕のような否定と疑惑とに満ちた逆説的な批評文が生まれたのか」と言えば、それは「強力な社会的批評表現を得るためには自己が十分に社会化した自己として成熟していなければならぬ。また、そのような成熟を助成する人間の個人性と社会性との調和が平衡を許す文化的条件がなければならぬ」のに、実際は、これを許さない日本の前近代的な文化環境によって「混乱を強いられ来」、「専門語の普遍性も、方言の現実性も持たぬ批評的言語の混乱に傷ついて来た」ためだと言うのである。そして今は、この「日本の近代文化の特殊によって傷ついた僕等の傷を反省すべき時だ。負傷者がお互に争う時ではないと思う」と結ぶ。

即ち、小林にとって、封建主義文学を倒すことでは、中野と立場は同じなのであり、更に自分も、中野を傷つけた帝国主義権力によって傷ついたという自覚の上に立っているのである。その帝国主義権力がファシズムに移行する時、自分がそちら側に立つわけではないか、というのがその言い分であろう。正宗白鳥との「思想と実生活」の論争で、真っ向大段に振りかぶって喰らいついて行った語調の激しさに比べれば、ここには失意の旧友を慰めいたわろうとする優しさ

さえ感じられる。

では中野の言うことが「論理を装ったセンチメンタリズム」であったか、小林の言うことが「反論理のセンチメンタリズム」であったか。

この時の小林秀雄の態度は、前年の「私小説論」の立場と一貫している。即ち、封建的なものを残している日本の現状の中での近代的自我の解放に、「自我の社会化」を目標としているのである。これにはジイドの影響もあろう。そして批評については、創造的批評という言葉でその文学的地位を確かめようとする。政治的にフロンポピュールが成立するフランスにおいては、第二次大戦前に文学が当然行きつくところとして、個人的な自我が他の自我と接触して上下に動くという関係だけでなく、左右の拡がりを持つ社会的な自我として形象化されねば、最早その存在に耐え得なくなっていたのであるが、フロンポピュールの代わりに無条件に「大政翼賛会」を生ずる政治的風土の中で、「自我の社会化」というスローガンが育つ筈はない。日本の文壇は、「文化の擁護」という政治的行動に赴く代わりに、「近代の超克」が論ぜられる体質であったのだ。

小林は勿論、これらの事情を見抜いていたと私は推論している。これを知っていて、不可能な夢と知りつつなおこれを唱えたということ、小林がその批評的生命をこれに賭していたことを示すものと思う。これは「故郷を失った文学」に対する締め括りであり、現実から

つきつけられた勘定書への清算ではなからうか。つまり「私小説論」を書いた時、小林の脳裡には『ドストエフスキーの生活』の序「歴史について」が同時に浮かんでいたということは、既に日本文学の前近代的残滓の巨大さに圧倒され、根強い自然主義的文学伝統に屈伏して、自己の目論む西洋直結の近代の輸入というコースの不可能を知らされた小林が、謂ってみれば武士の死に場所を求めたと見られるのではないか。将棋の高段者が勝負を投げる前に最善を尽くして形を整えるのと、同じことではなかったか。それでなくて、どうしてこの自我の社会化から、一躍して、あの歴史の中から子供の死を悼む母親の嘆きを除いて一体何が残るかという精神主義が生まれて来よう。そしてこの主観的な歴史観を軸として「美は真を貫く」という名題の下、中世へ、そして音楽と美術への没入というその後の道行きは、この大戦がわれわれに残してくれた哀しい敗亡の歌である。『無常ということ』一卷が書かれた時期が、恰も太平洋戦争の唯中であつたということは、小林秀雄にとっては偶然であつたかも知れぬ。小林秀雄を責めるなどと言うのではない。ただそこに現れた壮烈な一つの軌跡を、まじろぎもせずに讀めなければならぬ、と言うのである。

一方、中野はその後昭和十一年五月「『微温的に』と『痛烈に』」八月「俗論の流行」を書く。後者では、「歴史的眞実に反抗して眞実の敵に仕えようとする俗論はあらゆる眞実から身を引かねばならない」、「マルクス主義の敗北によって傷つけられた青春、そこから来るニヒ

リズムとデカダンス、そういうものを文学精神としている人々と、特にその亜流とが活潑に活動しているのだ。彼等はハンモックに揺られて、かつての血の出なかった傷口を愛撫している」と攻撃の手を緩めていない。昭和十二年には、一月「文学における新官僚主義」、二月「眼につく風俗」、四月「一般的なものに対する呪い」、四月「批評と常識」、六月「曖昧な合言葉」、九月「真実は下等であり得るか」と精力的に書き続け、主として『文学界』一派と論戦を交わしている。それらの中で、小林の「大勢に順応して行きたい」とか「日本に生れたという信念」、河上徹太郎の「知性の民族性は信ずるが、論理の国際性は信じない」という発言、森山啓の「新日本主義」などという独断論を取り上げ攻撃し、十一月の「現代文芸批評的方法的特徴」で、河上・倉田百三等の非人間的全体主義の立場、浅見晃・芳賀檀等のロマンの白痴精神に見られる無方法、そしてグズグズの中間分子の中でも舟橋聖一の「新しい創造の熱意」「作家たるものの第一段の心構え」が、結果的には文化破壊となっている事実から、これらのすべてが、最早ファシズムの一翼となっていることを警告している。昭和十二年は、創作「汽車の鐘焚き」と「留守」「鶉の宿」が書かれた年であり、十三年は執等禁止の年であるから、残されたものは殆どないのであるが、昭和十四年に執等禁止が緩むと「歌のわかれ」以下が二月から発表され、それに呼応して評論では六月の「文学に関する哲学者の言葉」、七月の「ねちねちした進み方の必要」、十一月の「学問上の問題」

が続いている。こうしてまことに執拗に続けられたこれらの文学反動に対しての評論は、創作として意図していた「日本のある流れ」の裏打ちとなるべきものである。

Ⅲ

『甲乙丙丁』について

—物語性の放棄—

一

『むらぎも』から十一年を経て、昭和四十年一月から『群像』に連載された『甲乙丙丁』は、原稿用紙二千枚を越す中野の最大の長篇小説である。連載は四十四年九月まで続き、最終の「五十七回分を書き改め」て、十月に単行本として刊行された。この改訂と言うより、書き加えられた部分は、作全体の中で大きな比重を持つものであるが、それを含めて私は、『むらぎも』に感じたのと同質の疑問と不満を、この『甲乙丙丁』に感じないわけには行かぬ。昭和二、三年頃から昭和九年頃までのマルクス主義文学運動を背景に、革命的インテリゲンチヤの道行きを総括して「第一章」を書き、「第二章、第三章へと続く日本のある流れをかきたかった」と言う中野が、その前半に当たる時期を描いた『むらぎも』で充分にその意図を果たしていないと結論したのであるが、『甲乙丙丁』への不満も同じところに根差している。

『甲乙丙丁』を、このように、「日本の革命運動の伝統の革命的批判に加われたならば」という願いをこめた「日本のある流れ」を書く意図から追及することは、場違いのことであろうか。私はそうは思わない。この小説においても中野にその意図が充分あったと信ずるし、その視点からの追究が、『甲乙丙丁』の中心課題だと思う。その最大の根拠は、中野の分身と見られる主人公を二人に分けた点である。それについて私は、昭和四十七年六月の『国文学 解釈と鑑賞』の臨時増刊号『文壇史事典』の「中野重治の『擬モデル』小説」の中で、「主人公は田村と津田に分けられているが（これを二人に分けたことの認め方で、この作品の評価の分岐点が生ずる）」と書いた。先ずそのことの注釈から始めたい。

津田貞一は大学の社会学科を卒業し、昭和三十九年現在は「日本統計資料社」の社員である。家は世田谷にあり、妻は劇団女優の京子、娘の麻子も同じ劇団に入っている。留守がちの家には、山根というお手伝いさんがいる。即ち、ここでは中野の実生活の舞台が援用されていると言っている。一方、もう一人の主人公、田村柊は、ドイツ文学科を卒業、戦前からプロレタリア文学運動に入った小説家であり、日本共産党の中央委員、文化部副部長、国会議員をした経歴を持つ。妻のさく子は、京子等の劇団の衣裳の裏方を担当していたが、八、九年前に死亡し、その後は、おとくさんというお手伝いさんが田村の世話をしていく。家は本郷である。京子は小学校卒業の経歴だ

が、さく子は大学卒業であった。田村の経歴は、中野の経歴そのままであるが、津田と田村は大学の時から友人であり、二人とも昭和五年の共産党への資金カンパ事件で入獄し、更に二度目の入獄後、昭和九年に転向して出て来たことになっている。津田は平党员である。これからみて判るように、中野は決して、津田と田村を別個の人格として創造しようとしたのではない。中野の分身として、二人を機能的に、つまり役分けの上から設定したのである。だから、上巻の桜の枝についての津田の感懐は、田村が文京区という名称から本郷その他の地名に想いを馳せるのと全く同一の次元に立って居り、謂ってみれば、片口安吉以来の生活意識なのである。

中野が設定した機能者としての津田は、その役割りの上から田村のように自分の生きて来た過去について反省を重ねることはしない。『甲乙丙丁』の主題が、田村の、昭和二、三年から三十九年までの約四十年間の生き方と、それに絡まっていた文学運動、共産党の方針への反省ということである以上、田村は絶えず、現在見聞き感じたことからその四十年間の過去の累積に任意に遡行して、現在に繋がる自分の生き方を検討するのであるが、津田はその時、田村の反省の証人として、時に批判し、共鳴する立場を受け持たされている。だから、津田は、田村と別個の存在というより、田村の内心の声、影武者としての機能を果たす役割りを担っているのである。だが、機能のことだけでは、津田貞一という名称を冠するまでのことはない。田村の対

立者、検証者としての津田という人格を、中野は上巻の中では描き出そうとしていると私には思われる。このことは重要である。中野は彼の年来意図して来た「日本のある流れ」を、従来の私小説的方法からではなく、多元的な視点から捕らえる方法で、描き出そうとしたと思われるのである。主人公に片口安吉の名前を使わなかった所以である。

党員権停止の処分を受けた津田は田村を訪ね、赤色テロルの問題や、四・一七スト中止のための「四・八アピール」について考えるが、呼び出された党書記局に赴いて細胞活動を訊かれて帰ると、田村から速達が来ている。それには、戦時中、田村が文学報国会に入れて貰いたいと豊田貢宛に出した手紙が入っている。原文かどうかは解らぬが、夙に平野謙氏が取り上げていた菊池寛宛の「問題」の書簡のようである。読み終わった津田は、「それが「いやらしい……」の一語に尽きる気がして彼はいっそうげっ所りした。」のである。そして、「しかしそうばかりも言っていられない。そうとだけ言っている間は間違うのでもあるだろう……」（上三三九頁）と思い返すのだが、その時は空腹のため分析する気力もなく、この田村の頬に消えぬ痣を暴露した手紙についての追及は、以後津田によって触れられることが無いし、田村自身も速達まで出してその読後感を求めたのに、この手紙についての回想は以後記されていない。この小説が、日本の革命的な文学運動の中の個々人の転向についての田村の感慨という線で一本筋

を通して以上、この田村の手紙は、この作品の中でも最も重要な一部を形成しているのであるが、それをこのように気儘に投げ出したまま、後仕末もつけないで済ませていることは納得の出来ないことである。首尾一貫した小説の構想を中野が途中で放棄したとしか思われ

ない。

津田の田村批判としては、この小説の中心部である昭和三十一年の「日本新文学会」の十一回大会での田村の行った行動の報道について、「しかし愚図だからな。筋を立てるようできて、いよいよという時に崩してしまふからな。そう見られても仕方のないところがあるんじゃないか。つまり客観的には、そう見られても仕方のないような役割りを實際につとめてることだろう……」（上三七八頁）というのがあり、その後すぐ、三年前の党の第八大会での田村の行動の批判に及ぶ。十一回大会については、第四十九回、第五十回の二回にわたって、党本部で津雲とテープレコーダーを間にして田村が渡り合う形で、田村の弁明が書かれ、全篇の中で大きな盛り上がりを見せ、本多秋五氏に昭和四十五年六月の『文学的立場』の「座談会」の中で、「あ、これを書きたかったんだなと思った。文章も生き生きしているし、あそこがピークだと思った。」と言わせている。

津田は田村の批判者としてはこの二つの役割りを果たし、第二十五回（上五一〇頁）までで主人公の位置を去る。津田が「日本統計資料社」に勤めている設定は、田村の思い付きの感想、過去四十年の文学

運動の反省に対して、精確な資料的裏付けをさせる役割りがあったものと思われる。現に、田村は、『プロレタリア文学運動に就ての研究』など三点の資料の照会を津田にしている(上三六八頁)。田村の回想、反省の裏付けとしての資料がすぐ出せるように、作中の津田は設定されていたと言えるのである。そのため、この小説の中には、実に多くの資料が叩き込まれ引用されている。ボーリング場建設のビラや、犬探しの貼り紙、日刊新聞の見出し等、小説の本質的な展開には何の用もなさぬ雑報も多いが、津田関係では、『日本共産党の四十年』、『六全協の報告』、『日本共産党創立三十周年を迎えて』、『赤旗』の覆刻版第一巻の赤色テロルに關した部分、『アカハタ』の「日本新文学会第十一回大会について、高田実氏にきく」、『アカハタ』の号外「春闘アピール」、田村の分としては、井上豊太(徳永直)の手紙、古川(窪川鶴次郎)の手紙、北(宮木喜久雄)の手紙、『赤旗』の狩野・北見(佐野・鍋山)転向の部分、十一回大会での田村の幹部会あての反対意見書、『アカハタ』遠山記者の「第十一回大会について」の文章、『日本共産党代表団のソ連および中国への訪問と吉野同志の中国への出発について』の幹部会の連絡文と、『アカハタ』の發表記事、等々、この小説の中心部にかかわる引用は数え上げ切れないほどにある。そしてこれらの資料と回想的な個人のエピソードが、昭和六年の芸術のボルシェビキ化、コップ結成の組織問題から、転向、更に戦後の五十年問題、六全協、党第八大会、日本新文学会の十一回大会と続く流

れの中で、少しも系統化されずに、全く恣意的にと言っていゝほどの乱雑さで出て来るのであるから、読む者に決して親切とは言えない。更に、記述の上の乱雑さも目立つ。本多氏も指摘していたが、津田が田村を本郷の岩崎邸付近の家に訪ねるのに、世田谷から水道橋で降り、「資料社」の前を通り、お茶の水の雑誌記念館を過ぎ、聖堂を経て行く。而も津田は、その間、蟹シャボテンの鉢をずっと持ちかかえているのだ。蟹シャボテンと言えば、中野の昭和十四年一月に發表された「蟹シャボテンの花」という随想を思い起こさずにはいられないが、この津田の道行きは、実地名を出している以上、いかにも現実離れしすぎている。

そして津田は「細胞生活状況調査」で党中央委員会書記局に呼び出されるのであるが、書記局員は出て来ず、「企業内の細胞と組合」というテーマを突きつめられることもなく、その発火点となった問題の「社会主義陣營の強化——中ソ問題」にも少しも触れられずに津田は帰されてしまう。更に、その間、津田が考えを集中していた非法時代の「赤色テロル」についての資料に基づいての考察は、六十四年(昭和三十九年)の現在に至るまでの道行きには、跳ね返って来ていない。つまり津田の考察というより、津田自身が、この作品の後半で消えてしまっているのである。「赤色テロル」を問題にしたのであれば、それが六十四年の現在に、どう繋っているかということを実感させるのでなければ、小説の中で、一つの筋として取り出すことの意味

が稀薄になるのではなからうか。

田村について言えば、文京区委員会から、区委員会としておたずねしたいことがあるから来てくれという手紙を貰う（下四九頁）。然し、田村は、砂田から電話で呼び出され、代々木の党本部に赴き、津雲と図らずも対決する。文京区委員会の方はどういうことなのか、これは聊か勝手過ぎる展開である。更に墓目のおふくろさんの葬式のこと、田村は、「東京から葬式に出かけて行った京子が、かんかんになつて腹を立てて帰つて来たのを思い出す。あれは怒りっぽい女だからだったかも知れない。」（下二五頁）と思うのだ。幾ら親友の女房でも、この書き方は常識をはずれている。この時、中野は、もう津田も田村も、別個の作中人物として扱っていないと思われる。

細かいことを言えば、その乱雑さは登場人物の名前にも指摘できる。四百字の枚数で二百枚、登場人物は二百五十名を越すのであるから無理ないかもしれないが、作者の不注意を挙げよう。谷田喜美子（上五七四頁）と矢部喜美子（下三六二頁）。高田義一郎（下二二頁、五〇〇頁）と高田修一郎（下四七二頁）。この二つは明らかな間違いである。更に、高田実（上三八二頁、下五〇二頁）という主要人物もいて、高田とだけ書かれることも多い。同じように、岡野繁（下五六八頁）と岡野猛（下五〇〇頁）、大須賀又吉（上一五四頁）と大須賀力（上二六三頁他）、今村等（上五三頁）と今村力三郎（下三三八頁）、牧野という人物は下四三四頁と下四五〇頁に出て来るが別人物であ

る。その他、園井秋濤（上一〇二頁）と園井（下三七頁、六二一頁）、馬の方の草薙（上一二七〇頁）と草薙道場（下一五三頁）もある。実人生においては同姓、或いは同姓同名も珍らしいことではなく、この小説でも、津田貞一が買った家の持主が津田学という名前前で、それに絡んでのエピソードも紹介されているが、それらしきモデルが考えられる二百五十名の登場人物に、紛らわしい姓をつけることもあるまいし、小説の作法としてはあつてはならぬことである。鷗外の「阿部一族」の中にも単純な数字的なミスが幾つも見出されるが、そのことは作品にとつては致命傷ではないにしろ、賞められることではない。その上、「甲乙丙丁」の場合、これらの登場人物の多くは、一回だけこの作品の中を通り過ぎるのであり、それも「作家の山名が」（上二五〇頁）とか、「友愛会、高木賢治のところ」（上二九八頁）とか、「塩沢という歴史の教授」（下五〇九頁）とか、註釈付きの固有名詞が使われている。註釈を付けて読者にそのモデルのイメージを喚起させ、而も実名を用いない作中人物とすることによって、モデルからの責任を回避する手続きを踏むのである。一過性の人物には、固有名詞を付けない方がいいし、付けるのであれば混乱を招くような方法ですべきではない。

二

昭和三十九（一九六四）年の四月、主人公の田村紳が小説を書く

としていたことが、この小説を半分読んだところで明らかになる（前五八六頁）。

田村は実際小説をひとつ書こうとしていた。それは食うためでもあったが自分の気持ちの整理のためでもあった。書きたいことが整理されないままでもいくつも頭にあることは確かだった。多分それらは一つにつながるものでもあり、そこがちゃんと繋がれて書かれれば一つの人生図が織り出されてくる筈のものでもあった。彼は自分の経てきた生活経験を材料にしてそれを書きたいと思っていた。

この文章は、冒頭で引用した昭和二十二年の選集Ⅲの「はしがき」の言葉に見事に照応している。「日本のある流れ」が「一つの人生図」と表現されているが、その意図は完全に同じものである。

然し中野はこれらに一つの筋道をつけて順序正しく書き記す作業をする前に、作中の主人公にその書くこうとする小説の内容となる素材を断片的に回想させ、感想を持たせることによって、何とかその全体像を浮かび上がらせようとしている。創作方法としては誠に安易である。そのことは勿論中野は意識しているから、それについて「三・一五」の朝のエピソードを回想した時、田村が「ちよっと説明しにくいな。こまかいこと、忘れてもいる。覚えてたにしろ、よっぽどきちんと話すんでなければ、書くのならいっそう、人にわかりにくいだろう。下手まごつくと、悪口になりかねぬ……」（下五六頁）と逡巡す

る場面がある。田村に書きたいことがあんなに、正確に記すことが期待できない以上、筋道立てて書くことは無理だと思わせているのである。そのために、田村の分身の津田が設定され、その手によって資料が集められ、その資料を生まのま作品の中に使う方法が意識されたのである。では田村の回想は、エピソードの微細な点、誤解を招きそうな点は極力避けて実証性ある資料のみを頼りにしているか、と言えば、そうではない。田村は自分の感情だけから回想しているのであるから、その点から言えば、筋道を立てぬ、という結果は、単なる逃げ口実にしか過ぎない。

田村の構想している小説は、昭和三十九年の日本新文学会の第十一回大会の田村の立場からその同じ心情を遡って、昭和三十六（六一）年の党第八回大会でそれまで留保していた綱領案にいきなり賛成したこと、そして昭和三十（五五）年の六全協、昭和二十五（五〇）年の国際派と所感派の対立、それをまた遙かに遡って、昭和六（三一）年秋の「ポリシエヴィキ化」の問題、そしてその前年昭和五（三〇）年の佐藤の「左翼プロレタリア芸術家の基本的新任務」（『戦旗』の昭和五年四月に発表された蔵原の別名、佐藤耕一の「ナツプ芸術家の新しい任務」がこれに当たる）の発表に至るまでの、田村自身の立場からの釈明とも批判とも受け取れる内容のものであるらしい。それも、「赤ん坊が百日咳にかかった。おふくろがせつせともぐりの医者へ通った。薬代も払ったし診察代も払った。その挙句赤ん坊は死んじ

まった。親の真心かね。それがわが党の革命的伝統かね。上の児だけじゃないよ。つぎの児もだ。そのつぎの児もだ。日帝敗北後もだよ。二十年間連綿としてだよ。」(上五九七頁)と自問自答しているように、勇を揮ってなし遂げようとしても、客観的な資料の問題と、自分の資質について、困難が待っている。資料の方は、「しかし何だぜ。お前なんか書こうたって厄介だぜ。早い話が、三十二年末には例の軍事部が出来てるよ。それから例の資金局が出来てるよ。これや、お前なんかにも大いに関係あるんだろう。三十二年には『三十二年テーゼ』だ。これを発表するについては『同志諸君に告ぐるの書』だ。そのあとで銀行襲撃事件だ。それから熱海事件と行く。いい面の皮じゃないか。」(上五九六、七頁)と、とても自身では不可能な力業を嘲笑している。そして書く本人の資質についても、「問題はおふくろだ。焼野の雉子、夜の鶴だよ。お前の協調主義だよ。左右の日和主義——そんな高尚なもんなんかであるものか。もぐりじゃアなからうか。そこ、うすうす気づいてきても吹っきれない。一週間も通ったんだから何とかなるだろうなんて考えている。うちの児だけ助けてからもぐり摘発をしてやろうなんてことを考えてる。事実には即して、経験を通してなんて……もぐりは昔からいるんだ。何でそれに、一ぺんは仕方ない、いつまでもいつまでも引っかかっている手前のお人好しに気がつかんのかね。うすうす気づきながら、自分自身にそれをごま化しているんかね。殆ど常識はずれだよ。」と、ぎりぎり、自己苛責の錐をも

み込んで行っていると一見思わせる。その手の内を明かし、楽屋裏をぶちまけることによって、この困難な作業を、少なくとも一つの纏ったものとして、陽の目を見させようとする中野の手法が、ここにある。然しそれは、謂ってみればこういうことになる。テーマが提出されている。その答案を書く学生が、そのテーマの内容に立ち入らず、それを書こうとする自分を貶めることによって、そのテーマに答える責任から逃れ、而も答案としての及策点は貰おうという態度である。自己苛責と言えるのであれば、それはテーマの中に突き入った自己に對しての批判であるからで、テーマの外を廻っての自己苛責などは、所詮まやかしのものではない。

中野は、田村のこのお人好しについては別のところ(上四九九頁)で、津田に「こういうお人好しは、紙一重で卑俗なものへ繋がってしまふ……」と警告させているし、田村自身の反省として「やはりおれは駄目だな……」と言わせている。「彼はまた頭を振ったが、それは智恵、才覚がないということ以上に、突撃の術も退却の術も知らぬこと、取りついて離れぬしつこさのないこと、ここぞというところで絶えず腰くだけになることの反射みたようなものだった。」(下五二九頁)。そしてその元はと言えば、「一九二七、八年の時分、田村は政治と芸術とを混同したと見られる主張をして佐藤から批判された。問題は論理的な結着をつけぬまま田村がそれにしがった」(下二〇三頁)ことから始まる。そのことは党第八大会で綱領案について態度を留保

としておきながら、佐藤から「みんな待ってるんだよ」と催促されると、「わかったよ。留保を取消すよ……」と、「へたりこんだまま、壁^{いざ}のようにしてしゃしゃり出て、なおも奴隷的に猪口才な真似に出た」(下六二二頁)ことに真っすぐ繋がるのである。

これらのことについてだと思いが、小田切秀雄氏が『文学的立場』の「座談会」の中で「ところがこの小説では、実際に自分というものを、ほとんど苛むまでに、いろいろのものを出しているわけで、逆にいえば、それが作品の一つのモチーフになっている。」と言っているが、これは中野がテーマの中に突っ込む作業を避けるための自己弁護の作業、而も意識的になされた技巧的なものと見ていいのではないか。

私は故意に意地悪な見方をしているのではない。こだわっているのは、「問題は論理的な結着をつけぬまま田村がそれにしたがった」という表現である。既に「むらぎも論」の中で検討したように、この一九二七、八年の芸術大衆化論争の時には、中野の証言によれば、発表された論文以外のところで行われた日常的討論が大きな比重を占めていた。そして中野は、その結着点として、前記の蔵原の論文に先立つ一年も前の「我々は前進しよう」の中で党の文学を提唱したのであった。それは感性的な「歌」から理論的な踏み切りに深化した過程を示す重要な時期である。そしてこの時期の経緯こそが、「第一章」以下の小説の前半の中心テーマとして掘り下げられなければならないとこ

ろであり、『むらぎも』の統篇の主題となる部分なのであるが、『甲乙丙丁』の中では、この時期については、これだけしか触れられていない。この作品に限らず、どういう理由からか分明しないが、中野は、この空白の半年間Ⅱ昭和三年十一月の「解決された問題と新しい仕事」から昭和四年四月の「我々は前進しよう」までの間Ⅱに触れたがらぬ、と私は思っている。

私がこの点に深くこだわるのは、最重要部分の完全な欠落だと思われるからである。「こまかいこと、忘れている」のなら、どうして、当時の、佐伯の紹介で佐藤に始めて会った時のことや、蔵原論文が無署名で投稿された時の編集局内の興奮ぶりや、資金カンパに応じた帰り大森の蟹屋に寄った時のことなどが、生き生きとしたエピソードとして詳しく描写されているのに、この論文以外で行われた日常的討論だけが忘れられているのであろうか。無論忘れたのではない。中野は、濃密なこの半年の時期について、平野氏への反論として『日本プロレタリア文学発達史資料』Ⅲの「解説」の中で、「私が、二度しか書かれていないにかかわらず「何度も叩きかえされ」と書いているのは、論争が印刷されたものだけにやらなかったこと、一日もとまらぬ組織の日々の運営のなかで、それが進行したことを語っている。蔵原がその論文の中で、印刷されなかった論争におけるわたしの言葉を印刷して批判しているのなどもその間の消息をかたるものである。」と指摘するほど、その委曲を反芻できたのである。更に、その詳細に触れないば

かりか、その内容についても歪曲していると言わなければならない。
中野が「我々は前進しよう」の理論的結着に到達したのは、「論理的な結着をつけぬままそれにしたがった」からではない。論理的な結着をつけたからこそ、「我々は前進しよう」の理論的水準に達したと解釈しなければ、話の辻褄は合わぬのである。その点からこの表現は事実を歪げている。

私は、現実の中野と作中人物の田村を混同しているという非難を受けるかもしれない。然し、田村の経歴はそっくり中野のそれであり、中野の自伝物と言われるものの最大のメリットが、日本のある流れに對しての証言という点にあることは贅言を要しない。「むらぎも」と同じように、中野はここで、『日本のある流れ』を書くという意図の大もとの網を切ってしまった。「論理的な結着をつけぬまま」と書いた中野は、既にこの小説の最重要なテーマの一つを放棄したと言えよう。

また好意的に解釈して、或いは、大衆化論争当時を振り返れば、実際は「論理的な結着をつけぬまま」蔵原・佐藤に押し流されてしまったというのが、実感だったのかもしれない。そしてその感想は『甲乙丙丁』の中での佐藤批判に直接結びつくものであり、田村自身の「ここぞというところで絶えず腰くだけになる」愚図さ加減を強調するため、その実感を誇張したものであるかもしれないが、その佐藤批判も、後に検討するように、これだけの犠牲を払った割には、完全に遂

行されていないのである。結論すれば、主人公田村を貶めるという意図からの、技巧的な細工と見るのが妥当であろう。残念なことだが、これらの混乱は、作家としての精神の衰弱を示すものと考えなければならぬだろう。

次の主題は昭和九年以降の「転向」の問題である。これには三つの回想がある。

一つは、「去年の夏のある会議場のこと」（下二三六頁）で、五十人の人間が腰かけそのまん中に引き出されたような恰好で田村がいるが、壇上の吉野（宮本）は「……初心忘るべからずということがあります。一九四五年末、田村同志に再入党のすすめがあったとき、彼は一九三四年の『転向』の故にいちおうそれを辞退した事実があります。」と言うのだ。

二つ目は、昭和十一、二年のころ、佐藤の公判を傍聴に行った後、しばらくして来た佐藤からの葉書に、「……君が出ているとは知らなかった……」と書いてあったのだ。「それは事実を書いていて、田村を非難する文句ではなかったが事実として田村にこたえた。」（下三五九頁）のであったが、自分の転向が、累を佐藤に及ぼしていない証拠として田村は僅かに慰められる。

第三は、「全戦争期間を通して煙の木のように揺がなかった」（下三六一頁）喜美子（百合子）の言葉である。「……田村、佐藤、吉野の

ごとく、と思つて来たのだわ……」(下六三〇頁)。この言葉は、「それは強い鋭さで、しかしある甘さをも伴つて田村を刺した。痛みに耐えられぬ感じと、もっと深く刺されたい感じとの混合させた感じで田村はそれを受けた。」のである。

この三つの表白は「ほとんど苛むまでに」自己の傷をさらけ出している。こゝから豊田貢宛の手紙までを追究することが、六十四年現在の田村の立場を解明し、正しく「日本のある流れ」を書くことになり、「革命運動の伝統の革命的批判」に加わることになると思うのだが、田村の転向観は及び腰のいじけたものになる。即ち、田村は自分が、転向を「倫理的に扱ってきたことの誤り」(下六二八頁)を反省するのだ。倫理的に傾き過ぎるより「操守、出所進退ということこそ大事だった」と思う。転向とは思想の場のいくさで敗れたことであり、条件つき降伏をしたことになるのだが、その条件とか操守とかを、非難する方も非難される方も充分に検討しなければならなかった、と思うのである。だから田村に対する喜美子の「この度のことについて、田村のような、頭もわるくないといわれている男が、自分でもわからぬといっているのはどうしてだろう……」という批判に、怒りを混じえて気を滅入らせる。

そして、「山城との場合ではその逆の誤りを自分がやっていた」と続く。貴司山治の「文学者に就て」について発表された中野の論文は、転向後の文学者としての非転向の決意を表明したものとして既に

著明のものである。私などは、「むらぎも論」の中でこの論文を字義通り真正面から受けとめ、「歌」の決意の延長線上に置いて、「第一章」以下の転向作品を考えて来た。

もし僕らが自ら呼んだ降伏の恥の社会的個々の要因の錯綜を文学的綜合の中へ肉づけすることで、文学作品として打ち出した自己批判を通して日本の革命運動の伝統の革命的批判に加われたならば、僕らは、その時も過去は過去としてあるのであるが、その消えぬ痣を頬に浮べたまゝ人間および作家として第一義の道を進めるのである。

この美しい言葉から、敗戦直後の昭和二十三年四月の「批評の人間性」の中で文学者の戦争責任について「追放されるべきものが横行し、自己批判を通して勇氣をもつて起つべきものが意氣沮喪している」と指摘し、戦争中の「小さないくさが決して無駄でなかったこと、それが生かされるものであることが具体的に示されねばならぬ。」という発言が生まれて来たのだ。然し、『甲乙丙丁』の中で田村は、この山城批判が「いちじるしく鈍感」だったと反省し、それが戦後も続いて居り、第八大会の行動について党グループに弁明しなかったことに「愚鈍なまでの悪があった」(下六三一頁)と思うのである。これは、もう自己苛責ではない。手の込んだ自己弁護でしかない。荒氏の「弱さを弱さとして骨身に徹して知ることがないからだ」という痛烈な批判が、もっと明らかな姿をとって現れて来ている。

この第五十七回の部分は単行本にする時、書き改めたもので、第八大会の留保を取り消す場面から以降は、殆ど書き加えられたものである。喜美子の批判も山城への反省も、その約三十枚の加筆の部分に入っている。

この締め括りの部分をこのように加筆したことは、好意的に見ると、『甲乙丙丁』全体が出来るだけ客観的に書かれようとしたことと、首尾一貫するものかもしれない。それは「一つの小さな記録」の八の部分で、島田の持っている非人間らしさに対して、私が「そういう人間的な点を問題にしなかったのがいちばん悪かったんだよ。」と言っていることを、内容的に掘り下げようとしたことかもしれない。事実、『甲乙丙丁』の中では、各人物が一方的に決めつけられることはない。井上豊太（徳永）の扱いとか、北山睦子（佐多稲子）のことなどにそれは現れているし、喜美子が八島辰子（中本たか子）に夫の面倒を見ることが専念して文学を止めると言った部分、或いは佐伯（林）が母親と二人で新人会の合宿にいた事情の説明などが、客観的なものとして、作品の内容にふくらみを持たせてはいる。

然し、そのことが、豊田貢宛手紙について津田に再び速達を送り、「こないだはおかしなものを突然送りつけて失敬した。送りつけなくてもよかったかともすぐ後で思ったが、読後感はやはり聞かせていたきたい……」（上三六六頁）などと頗る歯切れの悪い文章だけで結着をつけてしまう理田にはならないのである。津田の「いやらしい」

という読後感、何故田村が送りつけなくてもよかったとすぐ思い返したのか、それらの内容も、佐伯や八島辰子の時と同じように、ディテールの隅まで説明されなければ、この小説は、問題のほんのとは口のところを、さも意味ありげに出入りしているだけだということになる。

三

甲乙を田村紳と津田貞一とすれば、丙丁は吉野義一と佐藤惣蔵になる。

吉野について。昭和六年当時、田村は学生の吉野を訪ねる（下一九頁）。そして吉野が「基本的に勉強している」と感ずる。それは「哲学からしてやっている。認識論からしてやっている。背の高い男が、背低男よりも遠くが見えるようなやり方、視力でやってるらしいな。おれみたいに、軽々しくないな……。」という感想を生む。そしてその十二年間の獄中生活。戦後の党大会で石垣（徳田）書記長の吉野を紹介する言葉、「しかし同志吉野はそのなかでも学者です。稀れるな学者である。また同志吉野は、その品性がきわめて清潔である。清潔です……。」というのに田村は深く感動する。「それは田村が長年吉野から受けていたそのものに外ならなかった。」（下一〇二頁）。

然し、その吉野から田村はひどい仕打ちを受けることになる。五〇年の喜美子の葬儀の時のことを古川（窪川）が書いて来た手紙の中

で、吉野のつくり笑いについて、「年齢も若くって、熱心かつ積極的で、しかし理論的にも経験的にも未熟なところのある人々が、ああいう笑い方とああいう弁舌とで手もなく蔭に消されてしまうのが見ていられない。」(上五一六頁)と憤慨するのだが、その古川が吉野と組んで田村を吊るし上げようとする。それに対して田村は、「吉野の神経の作用が、昔と変ってしまったということだったろう。田舎政治家たちの神経のように機能する……」と思うのであるが、新文学会の訪ソ代表についてのごたごたの時の吉野の強引な遣り方について田村は、「惚れこんでいた人間のこんな出鱈目を、惚れこんでた方でそのままにしていたんじゃないか。明らかにそれに手を貸した。補助だろう。建物ของときもだ。経歴書問題でもだ。それが大会へ来る……」という感慨になり、自分のだらしなさに思いは到ってしまうのである。田村は第五十一回の津雲との劇的な遣り合いの間に、古川の言う「わっはは……」という吉野のつくり笑いを思い出し、「あれは理論的学問的な応酬でなくて全く政治家的な、むしろ政治屋的なやり取りだった。立花の方がでなくて吉野たちの方がそうだった。」(下四六九頁)と思う。そして吉野に対して、「円錐のようなものとしてかつて全幅的信頼があった。それは崩壊した。それでもなお残っている今の信頼は、円錐の基底の部分のどこかの片らというのではなかった。円錐の縦軸のようなものとして、まわり全部が砕け散ったなかでもそれは基底から頂点まで貫いていた。」(下四八一頁)と自己分析し、それを「封建

奴隸的なもの」、「大名にたいする三太夫的なものに近くないでもないものだ。」と反省する。更に、津雲が田村の「アカハタ」に書いた「下っ端小役人根性」という言葉に「吉野さん、ひどく怒ってましたよ……」(下四八二頁)と言うのであるが、それに対し田村は「ほうほう、お前、そんなこと言うのかい。そこまで、お前、来てしまったのかい……」と感じ、昭和六、七年の頃、田村が吉野の文章について「噴き出した」と批評したことについて吉野が抗議し、その時、「別に吉野持ち前のものがあって、欠陥は直ちに認めるが、認めさせ方における欠陥、特に失礼になるようなことは最初から認めて行かぬということがそこにあったものだった。」(下四九五頁)と田村が感心した新時代の人間らしさが、今、全く失われてしまったことを認めるのである。

先に引用した「そういう人間的な点を問題にしなかったのがいちばん悪かったんだよ」という「一つの小さな記録」の言葉を出発点として、「日本のある流れ」『革命運動の伝統の革命的批判』を書くとしたのであれば、この吉野に対する批判は何とも及び腰で甚だ後味が悪い。「深謀遠慮、そういうものが吉野にはある。おれには軽卒がある。將に將たるのウツワとしての吉野の重厚に、卒のなかの卒としてのおれのお人好し、軽はずみ、動揺……」(下一三四頁)。田村がいくら自分を三太夫的なものと貶めたところで、吉野に対する批判には決してならないのだ。そこを中野は、田村の弱点を大袈裟に露呈するこ

とによって、問題の本質をすり変えてしまっている。それは豊田貢宛の手紙を出したということだけで、昭和十七年当時の状況をすり抜けてしまっているのと同じ遣り方である。そしてこの及び腰の吉野批判は、津雲に対して飽くまでその非人間的官僚性に喰いついて行っていることと、奇妙な対照を示している。この首尾一貫しない奇妙さは、中野が『甲乙丙丁』の中で、問題のとは口まで行って中を少し覗き込むが、決してその中心部に切り込む作業をしていないことに由来している。

佐藤に対する田村の態度も根本的には吉野の時と同じである。ソヴィエトから帰って来た佐藤に田村が初めて会ったのは昭和四年の春、高井戸の佐伯の家であった(下七三頁)。その時のことを、田村は「長者の風——しかし抜け目のないところも彼にはあった。抜け目のない長者の風、長者にして抜け目なき男子、それに比べてというまでもなく、おれは全く長者の風を欠いていた。」(下二〇六頁)と思う。そして戦後昭和二十年の秋、病に臥している佐藤を訪ね泊まった時、「田村の心には佐藤にたいする尊敬の念があり、不満は絶えず出て来ながら、古い仕事仲間としての肉親的な親しみの念があった。吉野にたいする惚れこんだ気持ちとの間にいくらかのちがいがあある。価値の上下ではない。」(下六二頁)と、吉野に対してと違った「一種の安堵感」友情を感じ続けている。然し、田村は心の奥底で「転向」について

佐藤に怯み、引け目を感じている。「佐藤はひどい拷問を受けたらしかった。それに一つも屈しなかったこと、屈していないことも田村は留置場において知った」(下二〇三、四頁)。そしてその公判を傍聴した時、裁判長の質問に対して佐藤は、「昔からの甘くひびく声」で答える。「私の考えるところでは、社会の変化の発展に応じて、マルクス主義が修正されるということはありません。ないと思います。社会の変化・発展とともに、マルクス主義は発展するのであって、修正されるものではありません……」(下三五八頁)。その後、田村は「……君が出ているとは知らなかった……」という葉書を貰い、こたえてしまふ。この時から田村はもう絶対に佐藤には頭を上げて真正面から見据えることは出来なくなってしまったのだ。

それから昭和三十九年の現在に至るわけであるが、二人の関係は、「ここ何年か、続けて佐藤の気持ちが田村にはわからなくなっている。それに佐藤の方にしても、田村について同じことを思っているかも知れない」(下五九頁)というふうになっている。佐藤が新文学会の党グループと、党の上部機関との間で板挟みに会っているので、田村は「中間に立った佐藤の言い分をなるべくは生かしたい」と思いながら、新文学会の建物問題にしても、経歴書の再提出問題にしても、党第八大会の綱領案のことにしても、結局は佐藤の思うように押し切られた形になっている。それを田村は「やりすぎず」という言葉で捉えている。「そう思う田村自身、自分にもそれがいいことはないと思

う。しかし佐藤のは、田村のに比べてずっと大幅で政治的なもののように見える」(下八七頁)。目先きの反応で事がらを逆にまずくする場合でも、「佐藤は、話に筋目をつけないで、無責任なのか鈍感なのかけじめのつかぬやり方で、プロセス全体をやりすぎることがある」。そしてそれを田村は、「鈍感に見えかねぬほど政治的にずるいということか」と疑うのであるが、結局は、「現れ方がそうも取れる大様な政治的姿勢とでもいうのだろうか。」と思い返すのである。吉野の場合同様、佐藤の政治的機能における非人間性の追及という作業は、とことんまではなされない。

田村の四十年近い文学生活を素材に田村が書こうとしている小説は、革命運動と文学運動、文学運動における実践と創作、という関係を、組織の政治性と作家の人間性という軸で捉えなければならないものである。佐藤について言えば、運動末期の昭和六年の「コップ」成立に触れなければならぬ。この再編製の事情についても、田村と古川が反対したと断片的に語られているが、プロフィンテルンの決議を、「佐藤は、ほとんど既定の事実のようにしてそれを持ちかえていた。あのころは、吉野本人もそれにしたがっていた。もっともこの点では、田村に多少の疑問は残っている。吉野本人は、内心佐藤の持ってきたものに疑問を持っていたのではないかと思えるふしがある。しかし彼は、それを無理にも抑えた。そう見える点がないが、それは終局的にはわからない。戦後も、その点へは佐藤同様吉野も触れた

がらぬで来ている。それだから、事がらが戦前、戦中、戦後と、一貫してあるようにある人々には映るのらしく、馬鹿も休み休みと思いがらちよこちよこと出しては壺を外すされ、ちよこちよこと出しては壺を外すされして田村たちが流されてきた。」(下一八〇頁)と書いてるだけである。これだけでは、何のことだかわからない。

この昭和六年のナップ(全日本無産者芸術団体協議会)からコップ(日本プロレタリア文化連盟)への移行という組織再編制は、昭和初年代のプロレタリア文学運動の中でも問題の多いところであり、この時指導的役割を果たした蔵原が、前年の昭和五年夏にモスクワで開かれたプロフィンテルンの第五回大会に日本代表団の通訳として出席し、その大会の「プロレタリア文化及び教育の諸組織の役割と任務」という労働組合運動のテーゼを機械的に日本の文化・文学運動に強引に適用したこと、それが運動に対してフェータルな誤りであったことは、十一月末の結成宣言から四カ月経った昭和七年三月から四月にかけてその指導メンバー百名近くが一網打尽に検挙された事実明らかにある。更に、昭和七年二月号の『プロレタリア文化』に蔵原によって訳載されたそのテーゼの中に、「革命的運動が合法的であり、活動が中央集権的に行われている諸国と異って、非合法的運動を持つ諸国に於ては、活動の分権化に努力すべきである。ファシズム的国家に於て指導が統一的なときは警察は労働者組織を容易に破壊し粉砕することができるとを忘れてはならない。」という一節があったことを見

逃すことは出来ない。つまりこの時、蔵原は二つの誤りを犯したのである。一つは、労働組合運動という政治運動のテーマを機械的に文学運動に適用したこと。二つは、そのテーマの中の重要な警告を無視して中央集権的なピラミッド型の組織を作ったこと、である。『甲乙丙丁』においても、この昭和六年の再編制問題は当然取り扱わなければならないテーマの一つであるが、その時は、この蔵原の誤りを真正面に見据えて追及することから始めなければ、その本質に迫ることは出来ないと思われる。然し中野は、先の大衆化論争の時と同じように、田村のいじけた臆測と感慨だけで「やりすぎ」している。このことは、田村の佐藤への批判が、つまり中野の蔵原に対する批判が、おっかなびつくりの及び腰で終始していることの動かせない証拠であろう。吉野が佐藤へ「疑問を持っていたのではないかと思えるふしがある」と書きながら、その「ふし」の実体は示されない。戦後も、何故、佐藤も吉野も、このことに「触れたがらぬで来ている」のか？それは田村自身の内部に深くかかわっていることではないか。それを「馬鹿も休み休みと思いがら」「流されてきた」と書くだけで済ますことは、少なくとも、小説という形式の中の文章としては、その主題なり意図なりに対して、余りにも独り善がりの表現と言う他はないであらう。

終わり近く、田村は自宅で二杯目のコップ酒に酔いながら、「佐藤や吉野に、おれは乗っかってきたのだから。しかしあの頃は、論議

している部屋も場所もなかったからな。それをそのまま、一九六四年まで引きずってきている……」と思う。これがこの『甲乙丙丁』の事実上の結末である。この部分も単行本にする時、加筆されたものである。

四

小説とは一体何であらうか。私はこの二千余枚の『甲乙丙丁』を前にして素朴な疑問に捕らえられる。小説が個性の表現であり、それを規格する枠の無いことは確かであるが、小説としての最低条件はある。即ち、小説は発表される以上、他者つまり不特定の読者を前提としている。全く発表の意志のない個人的な日記、書簡、覚え書等が筆者の意志に反して世に出され而も文学的価値が高いという場合もないことはないが、それは飽くまでも先行作品の資料的な意味が重視されるか、稀にそれ自体が作品として完成している場合に限られる。読者を前提とする以上、作者は自分が作品の中で表現しようとする意図、イメージが読者に伝達されるように努力し工夫しなければならない。その努力、工夫を、私は物語性と名付ける。物語をフィクション、技巧的な虚構と限定するのではなく、小説に課せられた最低の条件と見るのである。読者の共感、或いは感動と呼ばれるものは、作者の意図、イメージの読者による追体験であり、感動が昂まるとは、読者の追体験のイメージが次から次へと増幅して行く過程のことである。この追

体験を読者に強いて行くもの、それが私の言う小説の物語性である。

これらのことを『甲乙丙丁』に即して考えれば、先ず主人公である田村と津田が独立した人格として描き出されていないこと、そして登場人物名が混乱しているなどのことは、この物語性の最低の条件を満たしていないことを意味する。中野に、田村と津田を機能的に分離しようとする意図があり、而もそれが混乱しているのであるから、始末が悪い。

構成については、三十一年のボルシェヴィーキ化問題から戦後の五十年問題、新文学会の第十一次大会までの田村の生き方が、少しも整理されずに投げ出されている。勿論、時間的な順序を辿らなければならぬなどと言うのではない。技法上から言えば、意識的に小説の内容を形成する材料をアト・ランダムに並べることは珍らしいことではない。然しその場合は、一見アト・ランダムに見えようとも、作者の内部では、外面上均整のとれた作品以上に、時間的に統一された構成がなければ、混乱を招くだけである。同じ頃の福永武彦の『海市』の構成は、その点、技法上では成功している作品である。作者の周到緻密な構成への努力工夫が、作品の時間性に破綻を来たしていない。然し、『甲乙丙丁』には作者の内部での統一が無いから、乱雑さだけが眼に付く。これは、終章を単行本の時に書き改めて何とか結末をつけなければならなかったことに、よく現れている。

更に、田村の転向の問題、それに絡んでの吉野、佐藤の戦後の「や

りすごし」、政治性の追及が、田村を卑下することによってすり変えられ、徹底していないことは、その内容に対して作者の精神が極めて衰弱していることを示している。豊田宛の手紙、委員会からの呼び出し等、提出された重要な契機の展開がその後行われていないことも同じ理由による。

描写について言えば、中野流と言うべき回想が回想を呼ぶ形式が採られている。もともと中野の小説は、立体的な構築物を目指すより平面上を次から次へと流れて行く態のものであり、煉瓦を重層的に組み上げるのではなく、煉瓦を一面に敷き詰めて行くものである。「歌のわかれ」においては、頼子の一例を取っても解るように、筋はぶっきら棒なほど簡略化されているが、逆に片口安吉の心情はそのディテールの一つ一つが掘り下げられ、この二つの性質から清冽な抒情という効果を挙げている。『むらぎも』においても、大筋は入り組み中野に都合よく事実が捏じられて再構成されているが、その煉瓦の一つ一つは片口安吉の生活を写し出している。「歌のわかれ」の監獄の外で絵をかく場面にしろ、『むらぎも』の大学の構内の描写にしろ、それは作品と作中人物に深くかかわって生きている。然し『甲乙丙丁』の場合は、犬探しのピラにしろ、建設作業の現場にしろ、レジャー産業の広告にしろ、作品の内容には全く無関係なことが多過ぎる。津田なり田村なりの心情と表裏し、影響し合うエピソードでなければ、それらは全く無意味としか言いようがない。而も重要なことは書かれずにやり

すごされている。回想が回想を生む手法は、それによって構成の立体性を補い、一つ一つが有機的に結び付くことによって、その占める空間を拡大させる効果を持つのであるが、この場合は、ばらばらに意味もなく千切れ、ちらばっているだけである。

『甲乙丙丁』は、結果において小説を成立させる最低の要素が偶然失われたと言うより、作者が意識的に、物語性を放棄した作品と言わなければならぬ。

(完)

昭和五十一年十月二十七日受理

An Opinion by Shigeharu Nakano

Koji KAWACHI

Abstract

This treatise is written, centering around Shigeharu Nakano's typical works, "Muragimo" and "Kô-Otsu-Hei-Tei". He has been active as a leading writer for 50 years since 1924.

The point of this treatise is how the aim of writing "his opinion to the contemporary" has been expressed. This is an answer to one of the most important subjects the Japanese modern literature is now faced with.