

カリカチュアされた記録（一）

——「二つの小さい記録」を中心に——

朴 晟 希

一、はじめに

「二つの小さい記録」^①は一九三五（昭一〇）年十二月八日に書きあげられ、一九三六年一月『中央公論』に発表された、中野重治の転向小説連作の第四作に位置する作品である。

「二つの小さい記録」は九つの節に分かれており、次のような構成によって筆が進められている。

- (1) 佐藤の論文が物議を醸し、討論会をすることになり、佐藤は佐久間と対立するようになる。
- (2) 佐藤は佐久間、南の生活を通じて見られるプロ美術家らの虚偽性と異質感を感じる。
- (3) 一九三〇（昭五）年五月、共産党資金カンパ者の一斉検挙事件によって佐藤も逮捕される。^②
- (4) 一斉検挙のとき、外国に逃げた斉藤の論文が問題になって討論会が開かれる。一九三二（昭六）年のコップ（日本プロレタリア文化連盟の略称）成立直前の状況が述べられる。
- (5) 一九三三（昭八）年、佐藤の二度目の獄中時代と時代的狀況、同僚の共同転向声明を知ったときの衝撃について述べられる。
- (6) 治安維持法違反の嫌疑で収監された佐藤の獄中闘争について述べられる。
- (7) 転向上申書の執筆場面が描かれている。

(8) 出獄した佐藤が大久保に会った場面、転向後の同志らの様子が描写されている。

(9) 組織論上の否定的人物である島田の役割と、佐藤の組織再建への意志について述べられる。

近年、中野の研究は活発で多様になってきている。しかし、先行研究の多くが転向の問題と直接、間接的に関わっていることに変わりはない。中野重治誕生百周年を過ぎた今日でも、転向に関わる問題は中野文学理解の重要な礎になっていると思われる。また、この問題が当時の日本国内の時代状況や政治的・社会的現象と密接な関連をもつことはいうまでもない。

中野の転向文学の中でこの作品が特別な意味をもっているのは、題目が「記録」とされている点であるだろう。「転向論」といわれる「転向五部作」を論じたものとしては、吉本隆明の「転向論」を始めとして、亀井秀雄の「村の家」(『中野重治論』所収)や野島秀勝の「重治にあるわかりにくいもの——中野重治論——」(『批評』十一号)、満田郁夫の「亡び行く一族——再び中野重治の『転向小説』をめぐって——」(『中野重治論』所収)、杉野要吉の「敗北の底から」(『中野重治の研究』所収)などがあるが、この作品について満田郁夫と杉野要吉と円谷眞護は次のように書いている。

「二つの小さい記録」、「小説を書けぬ小説家」はともに失敗作であった。しかし、非常に違った意味で二つは失敗作であった。「中略」「一つの小さい記録」は、「第一章」「鈴木・部山・八十島」と書いてきた文学運動内部の問題を、もう一度端緒にもどって一九二九年の時点から整理しようとした作品である。「中略」一点だけ指摘して置きたいのは、この作品も、やはり「第一章」断絶後の転向認識の上に立っての運動史整理であるということである。中野の原体験とは違う、一、「転向」の時期が控訴期間のことになっていること、二、マルクス主義否定を主人公が書き綴ること、の二点は、自分の「転向」を一般の転向に普通化しようとしているのである。この作品も「転向」の追窮¹⁾でなく、「転向からの追窮」である。しかし「転向からの追窮」を文学運動史内部だけにとどめることはできないであらう。

「転向後のリアリズムの⁵⁾回生をみごとく示した第三作「村の家」をうけたこの作品は、本来ならばその「村の家」をも作品としてさらに抜き出る方向へと像が結ばれていってよかった。しかし、この作品はそうならない。「中略」

それはこの作品そのものの断片羅列的性格、すなわち肉づけの不足と構造的欠如からくるものである。これはこの作品の、小説としての欠陥として、まずはつきりさせておかななくてはならぬ点である。「中略」私は、この作品が小説として欠陥を持つてゐることを知りつつ、しかしそれとは別個に、この時点の中野重治がはらんでいたさまざまな問題をはかりとる上に、論ぜられるべききわめて重要な作品になっていると考えるものである。

ここで中野が訴えているのは運動の基本性格に関わる問題で、第一に、人間の美しさ・卑しさと思想の高さ・低さとは照応する、という人間観を提示し、第二に、人間の美しさ・思想の高さを備えたメンバーによつて、「小さくとも純潔な組織にする」ことを求めている。

このように、「記録」という題目に注目した先行論文は、杉野要吉と満田郁夫が代表的である。杉野要吉の論文は、事実関係を綿密に調べあげた好論である。事実関係からの読みの面という点からいえば、これ以上論ずることは難しい。だが、森山重雄も指摘する通り、中野の理論と実作との間の連続性をあまりに強調しすぎているのではないか。このような分析の立場は、事実に関わる部分の分析は優れていると思われが、作家の意図とテキストの言葉の間にはいかなる差もなく、不透明なものなどないと見なしているという問題点を抱えている。いつてみれば、意図の誤謬という批判を受ける可能性もあり得るのである。

満田郁夫の論文は、特に登場人物一人一人を實在人物と照合させた点において、その後の中野研究においても礎石となるに値する作業である。但し、すでに他の所でも指摘されているように、中野の転向の瞬間に関する事実や中野自身が内部深くで抱いていたとされる共産党に対する恐怖については、依然として説得力に欠ける面がある。

一方、作家中野重治本人の考えはどうであろう。中野重治は、『「現在可能な創作方法」ということ』の中で、次のように記していた。

創作方法の問題は、私にとつては、自分の直接の問題にならぬかぎりは興味がない。私一個のことをいえば、私には題材ということが大きな問題になっている。去年（一九三四年）からこつち私は三つばかりの短篇小説を書いたが、

それは実際は続いているものであったが、その発表にいろいろ不便を感じた。私は自分の直接経験した事実（現象としても事実であったもの）を追うてそれらをとおして流れていたある流れをつきとめたいと思ったが、検閲（？）でひどい削除を受けて全く閉口した。「中略」ある種の事実の集積を基にしてさかんな空想を湧きたたせるということは一つの仕方である。しかし私の右の場合は、すべて空想をしりぞげて事実のなかに一つの流れをさぐりたいのであったから、そういうことはできなかった。私はこの仕事を継続してやるつもりであるが、発表場所が見つからねばそれは仕方がないと思っている。¹⁰⁾

中野が昭和一〇年に執筆した『「文学者に就て」について』や『リアリズム雑感』、『記録のおもしろさ』、『現在可能な創作方法』ということ、「エンゲルスについてのエフ・シルレルの註釈について」、「批評家と作家とのあいだのギャップということ」などの論文の中で見出される理論と、実際の創作との間には矛盾や歪曲がないわけではない。「一つの小さい記録」は、作家自身が経験した事件についての話であるが、時間の流れにしたがって、大きい事件や、中野が恣意的に選んだ部分しか語っておらず、中野の意図に反する場合にはそのまま話が進んでしまう所もある。登場人物が詳しく描写されておらず、外面的特徴だけを拾って見せ、語り手である佐藤を通じて批判・判断している。

本稿では以上のことから、「一つの小さな記録」が、カリカチュアされた記録ではないかと考え、この記録が意味しているものについて再検討していくこととする。その際、この作品理解の全体的な背景になると思われる本稿冒頭で挙げた「一つの小さい記録」の（一）を中心に考察してみたい。

二、「我々マルクス主義者」の諸様相について

「一つの小さい記録」の最初の節は、表面的には単純な意見衝突を描いているように見えるが、その背後にはグループ内メンバーの団結への志向に重点がおかれていますと思われる。

この第一節の問題点は三つである。その一つは、物議を醸し討論会の開催にまで波紋を広げる佐藤という登場人物の論文は何であり、もう一つは佐藤が謝ることの意味は何かということである。最後の一つは、そこで佐藤と対立するように

なる佐久間という人物の質問内容に關係する。即ち、佐久間の質問の中にある「われわれマルクス主義者の意味」とは何であるかという問いである。「二つの小さい記録」の(一)はこの事件から書き出される。ここでは佐藤や佐久間の各自の立場によつて個別に受け入れられている「我々マルクス主義者」の諸様相について探つてみたい。

二——、佐藤の論文は何であるか

佐藤は、「おまえの論文を中心に討論をやるから出てこい」という通知を受け、討論会に出席した。佐藤はその論文の中でひどく佐久間を駁して、あげくに「鶴のまねをする鳥」という言葉まで使っていたのである。

ところで中野の文章には、あまりに思慮に欠ける表現が時折見られる。その表現はこのテキストの第一節の中でも見つけることができる。中野は同じ道を行く同志に向かつて無頼の言葉を使っている(中野研究者たち、特に満田郁夫によつて、その同志らの実名が明らかにされている)。

しかるに、「鶴のまねをする鳥」と類似した表現は、一九二九年四月号『戦旗』に載せられた「われわれは前進しよう」の中でも見つけることができる。この論文は、前年の三・一五事件とこの年の四・一六事件という二つの大弾圧があった時期に、中野がレーニンの「党組織と党文献」を引用し、「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」という観点から芸術運動が直面している諸問題を整理したものであった。その中で中野は、ナップ(全日本無産者芸術連盟、およびその改組した全日本無産者芸術団体協議会の略称)の芸術批評家である岡本唐貴のソシアリズムの提唱を全面的に否定し、「何というネゴトか!」「この『老いぼれ鸚鵡』という言葉で非難している。中野は「われわれは前進しよう」の中で次のように述べている。

三月十五日事件、わがプロレタリア党の一时的敗北の日から一年がすぎた。この一年間わがプロレタリア党は、敗北の教えるすべての教訓を引きだし吸いあげてきた。「中略」そのときなのお古びたお題目を並べたてて半分の具体的プランの設定者・実行者に(その具体的プランがこの「老いぼれ鸚鵡」の気に食わないという理由で)食つてかかんなら、それは愚かな裏切りとなる。「中略」同志岡本は、『造型美術』一九二九年三月号で「社会主義写実主義(ソシア

ル・リアリズム)に就て」その意見を展開した。彼の意見の結論は次のように要約される。

「第一、美術家がプロレタリアートのなかで生活することによって、第二、美術の対象をマルクス・レーニンの視察によって撰取・形成することによって、第三、生活の訓練と技術的訓練とを結合することによって、当面の新課題——ソシアル・リアリズムを確立しなければならない。これが、『無産者新聞』第二〇六号にのつた『出版物とその書き方』に関する永田幸之助の『簡単にラジカルな考へ』を実現する所以である。」¹² なんとというネゴトか! 「中略」具体的プランの設定——その実行。具体的プランの更新・修正——その実行。仕事はすべてこのように進む。¹³

ここで、「当面の新課題——ソシアル・リアリズム」について言及されているが、ソシアル・リアリズムについて少し述べてみたい。日本におけるソシアル・リアリズムの受容は、一九三三年二月号『プロレタリア文学』からであった。上田進の「ソビエト文学の近況」がそれであり、上田はそこで一九三二年一〇月の「全ソビエト作家同盟第一回組織委員総会における報告」という傍題でグロンスキ、キルポーチンの報告演説を紹介した。このとき初めて、社会主義リアリズムや革命的ロマンチズムの問題、世界観と方法の問題などが日本に紹介された。¹⁴ このように見ると、ソシアル・リアリズムという用語について、岡本唐貴の言及時点(中野は上の引用中)と実際の日本におけるこの語の受容との間に時間的なズレがあることがわかる。さらにいえば、ソシアル・リアリズムという概念がロシアから公式的な綱領に採択されたのは、一九三四年の第一次ソビエト作家会議であった。村上嘉隆によると、二〇年代から三〇年代にわたって進行した理論上の論争は、ロシア最初のマルクス主義者であるプレハーノフに始まり、二〇年代の硬直した社会主義を経て、三〇年代の世界観と創作方法に対する論争に決算される過程として要約できる。¹⁵

では、こうした時間的なズレは何に起因しているのだろうか。本稿はここで、一九一九年二月、『戦旗』に発表された蔵原惟人の「プロレタリア芸術の内容と形式」に着目する。日本における創作方法に対する論議は、ナップ創立以後に指導的役目を遂行した蔵原惟人がプロレタリア・リアリズムを提唱して以後、これを根拠としてポリシェヴィキ化方針と大衆化論を展開してきた。しかし、一九三〇年頃から激変する世界的情勢によって、新たに唯物弁証法的創作方法論というスローガンにその名称を変更した。この変更は国際革命作家同盟第二回大会で、創作方法に弁証法的唯物論の方法が採択され、受容された結果であった。それゆえ、日本における唯物弁証法的創作方法論は、前段階としてプロレタリア・リア

リズム論を包括していることになる。つまり、ソシアル・リアリズムとプロレタリア・リアリズムとの混同が問題ではないかと推測できるのである。

中野は「われわれは前進しよう」の中で、蔵原の「芸術の内容と形式」¹⁵について次のように言っている。「『芸術における形式は、社会的生産力の当該発展段階における形式的可能と、その芸術の内容をなす階級の必要との、弁証法的交互作用のなかに決定される。』この蔵原の見解は絶対に正しい。」蔵原は、創作方法に対する論議がプロレタリア・リアリズムを提唱したときから始まったのではなく、芸術大衆化と共産主義芸術の確立を主張したときから始まったと指摘している。そして、自分が使っていたプロレタリア・リアリズムというスローガンが曖昧で、すでにソビエト及びドイツではプロレタリア・リアリズムという言葉は使われていないと指摘して、より明らかな名称である「芸術において弁証法的唯物論の方法」という新しいスローガンの必要性を強調している。

ここで、蔵原がプロレタリア・リアリズムという名称がもっている曖昧性という問題を取りあげたことは、すでに平林初之輔が指摘したとおりである。蔵原がその点をとりあげたのは、プロレタリア・リアリズムという名称が単純に表現方法と題材の問題に限られるような誤解を呼び起こし、作家の現実認識態度や世界観を排除または弱体化させる危険があることを認識した結果であるといえる。そして彼は、最初の方法論で提起した芸術大衆化の方案で重視したことが「なにを」描くべきかという題材の問題にとどまっていると批判している。そのうえで「なにをいかに」という問題を新たに提出する必要があると強調している。これは、抽象化された個々の題材の問題ではなく、全体の一部として作品の中心的題材と、それに対する作家の態度まで含んでいる主題（テーマ）の問題として、この主題の問題は方法の問題と密接に繋がっている。が、反対に、方法の問題は主題の問題を離れては論議できないことが重要であると強調している¹⁶。

したがって、引用したソシアル・リアリズムは、一九二九年の段階の日本ではまだ受け入れられた概念ではなく、プロレタリア・リアリズムと弁証法的唯物論が受容の過程で社会主義写実主義、すなわち、ソシアル・リアリズムになったと理解したほうが良い。

ここで作品に戻ってみると、作者中野が、佐藤という登場人物を通じて、佐久間を批判していると解釈できる。しかし、この点について亀井秀雄は、「作品の理解を誤らせやすい、きわどい書き方だ」と見ている。ところが、満田郁夫にしたがって、作中人物と実名を合わせて「われわれは前進しよう」の内容を類推・解釈してみると、亀井が指摘するほどには

無理はないと思われる。

以後、つまり検挙・出獄の後、中野も「題材」の問題が重要だと考え、「一つの小さい記録」を書くようになる。すなわち、「なにを描くべきか」に対しては「題材」の問題が、「いかに描くべきか」に対しては「ある流れをつきとめて」いく方法の問題が対応していると考えることができるのである。

以上のような「われわれは前進しよう」は、『芸術に関する走り書』に「序」として、前後に文章を補正されたいうで収められている。仮にこのテキストと照合してみると、「一つの小さい記録」の冒頭部は、一九二八年の三・一五弾圧による「一時的敗北」からようやく中野たちが勢いを回復し、一九二九年の四・一六弾圧の直前に相当する。ここで中野重治は、芸術の役目を労働者農民に対する党の思想的・政治的影響の確保・拡大であり、それこそがプロレタリア芸術のもつべき任務であると規定している。中野重治は、「造型」派のプロ芸術家である岡本の論文に対して、「一、具体的プランの設定後その目標を実行すること。二、具体的プランの更新・修正の後、それを実行すること」が欠けていると見ている。すなわち、『三面の新課題―それはソシアル・リアリズムの確立である。』どこに半分の具体的プランがあるのか。ひとりの労働者画家は彼の原始的な腕まえでもってどうすればいいのか。」と書いている。仕事はすべてこのように進むのでなければならぬと結んでいる。

二―二、謝ることの意味

佐藤は、自らの論文の中で佐久間を批判する際に、鵜や鳥をもち出したことを佐久間にも他の画家たちにも謝罪した。議論が進むにつれて佐藤は本当に恥じ入るようになっていった。佐藤は飛躍した表現を用いたことを後悔し、助け船の出せぬ、もともと佐藤に賛成だった人びとの手持ち無沙汰な厚意を重荷に感じてじっとしていた。意見が違えば非難されることもあるだろう。しかし、どうしてこのように恥じ入ったのか。この件については、杉野要吉が言及しているが、確認してみると原文表現に少し差があった。ここでは複雑なプロレタリア美術運動史の理解のために、より詳しくみる必要があると思われるので、その時代状況を簡単に表で引用しておく。

| 年 | 月 | 主 要 事 項 |
|-----------------|-----------------|---|
| 一九二五 (大正一四年) | 一月 | 「造型」結成、三科(アクション、未来派芸術協会、マヴオ(MAVO)、DSC《作家同盟》等のメンバー)によって三科会結成」と決別、プロレタリア集団主義に基づく明るく健康なモニュメンタル絵画の建設を主張。 |
| | 十二月 | 岡本唐貴、神原泰、矢部友衛等、神原泰「造型宣言」を発表。直後に村山知義反論、読売紙上で岡本唐貴と論争、「日本プロレタリア文芸連盟」(略称RA)結成される。 |
| 一九二七 (昭和二年) | 六月 七月 十一月 | 「プロ芸」分裂。 「プロレタリア芸術」創刊。 学芸分裂して「前衛芸術連盟」結成、美術部に村山知義等参加。「プロ芸」美術部と「前芸」美術部共同で、ロシア革命十周年記念展を開く。「造型」会員を増加して再組織「造型美術協会」が創立される。 |
| 一九二八 (昭和三年) | 四月 九月 一〇月 | 「造型美術協会」機関誌「造型美術」創刊。 「RA」造型」共同にて二科展批判茶話会を本郷一白舎に開く、「造型」「RA」共同闘争委員会成立される。 無産者美術団体協議会成立、参加団体「RA」「造型」「労働芸術」「大衆時代社」など、一月二七日～二月七日まで、無産者美術団体協議会主催にて第一回プロレタリア美術大展覧会上野公園府美術館地階会場にて開催、「中略」会期中「RA」「造型」に合同提唱する。 |
| 一九二九 (昭和四年) | 一月 二月 三月 | 二二日「ナップ」の技術別再組織としての「日本プロレタリア美術家同盟」の創立大会が淀橋のナップ事務所でもたれ、永田一脩が綱領の朗読説明に入るところを臨場の官憲によって突然解散を命ぜられる。 二四日「ナップ」所屬「日本プロレタリア美術家同盟」(略称AR)結成、直後に宣言発表。 「造型美術」五・六合併号にて第一回プロ展号を発刊される。 二三日「造型」「AR」第一回合同協議会丸の内「造型美術研究所」を開く、秋田雨雀氏議長となる。 一日、五日、九日の四日間会議の結果、合同可決される。 |

「日本プロレタリア美術運動日誌：一九二〇～一九三八年」による。

以上の内容から考察すると、プロレタリア美術運動の団体が何回かの分裂を経てこれから結合する時期に、中野が「ナツプ」所属の「AR」と対立関係にあった「造型」派の岡本を批判したことは、せつかくの和解ムードに水を差すことになったと見ても無理ではない。現に、両グループの画家たちの間でおのずと「物議が醸し出され」、中野の主張やいいまわしの是非また、両派の対立点が明確化された。ここでテキストに戻ってみると、歩み寄りの可能性を再度模索するために、ある日、佐藤の論文をめぐる討論会が行われたとされている。ではどうして佐藤が、討論の展開とともに、論中に「鶴や鳥を持ち出したことを佐久間にもほかの絵描きたちにもあやまり」、また「ほんとうに恥ずかしくなった」と書かれているのか。

ここでテキスト中に、大森という人物として登場する村山知義と、佐久間という名前で出てくる岡本唐貴の二人をより詳しく調べてみた。すると、二人の間には明らかな対立があることがわかる。小説中の大森は、第一次世界大戦後、ドイツから表現主義や構成主義を日本へもたらした人物として書かれており、ほぼ同様に、村山はナツプ所属の「AR」のメンバーで、意識的構成主義を主張した人物である。佐久間は絵も上手く、理論も立つ人物として登場し、そのモデルである岡本は造型派のメンバーで、「ネオ・リアリズム」を主張している。

ここで、さらに「意識的構成主義」を掲げて、「アクション」を批判した村山知義と「造型」の関係を指摘しておきたい。村山は「アクション」の自由さ、オプティミズムに反感を抱き、それらを「現実から遊飛した虚数的存在」であるとか「逃避者の群れ」というふうにくろ評をした。村山は当時二〇代前半の若さにもかかわらず、柳瀬正夢、尾形亀之助らとともに「マヴォ」を結成し、その中心的存在となった。その村山の登場によって「アクション」は分裂した。一方、思想的に「アクション」の延長線上にあると宣言した「造型」は、「意識的構成主義」に匹敵するような新しい独自の芸術、「ネオ・リアリズム」を編み出す必要があったのである。

このような変化に対し、反対するものは「造型」から去っていき、賛同するものはこれまでの「造型」のファンタスティックな要素から離れてリアリティックな要素を追求した。つまり、メッセージ性をもつ作品を描くことよって「形式」とともに「内容」の変革を目指したのである。ここにプロレタリア美術運動との接点が生まれる。村山知義が「意識的構成主義」を確立するに至る思想的変遷については、五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』と林淑美『村山知義の「マヴォ」前夜、一九二二―一九二三』が詳しく論じているが、ここで、「意識的構成主義」についてもう少し触

れてみよう。

私は思った。美醜の観念について、客観的普遍妥当な規準が存在しないとすれば、各美術家は自分の主観的な規準にたよるより仕方がない。しかしそこに安居していることのできぬ美術家は、自分の主観的な規準に自分で意識的に矛盾を掻き立てて、その相剋によって、更に高い統一を求めなければならない。それを押し詰めれば、理論的には、最短時間のうちに、自分の主観的な美と対蹊点の間をペンデュラムのように、揺れ動くのでもなければならぬ。しかしこれは非常に苦しいことなので自分の意志を、努力によって構成する以外に道がない。

村山は自身の構成主義について、ソビエトの構成主義とは違ふと述べている。機能性や実用性を重視し、新しい芸術形式を作り出したソビエトの構成主義と比べてみよう。「第三インターナショナル記念塔」で有名なタトリン⁽²⁶⁾の構成主義は、物質本来の性質を金属片や木片を使って引き出し、そのことによつて構成的作品を作る非再現的構成といわれる。また、ステパーノヴァは『構成主義について』において、構成主義を、内面性を重視する芸術的行為ではなく、技術的な必要性に重点が置かれるものとし、イデオロギーとしての構成主義について論じている。村山の構成主義は、安易に「主観」に安住することを否定しその「主観」に矛盾を掻き立てて、自分の意志を自分の努力によつて構成するところに「意識的構成主義」の本意があるとされている。

中野も自ら絵を書いたが、芸術運動に対してどのような考えをもっていたのかみてみよう。

描きだされたわれわれの労働者はただ叫んでいる。いつもハンマーを振りかざして行進している。財囊そのままにふくれた資本家の服と飼殺しのチンコロどもの振りまわすサーベルとのあいだで、描きだされたわれわれの労働者はいつも「型のごとくに」どなっている。中ぞらには赤い星がかかっている。そしてそれだけだ。われわれの労働者はわれわれの絵画のなかで一つの固い鋳型のなかに押しこめられようとしている。芸術は一つの鋳型のなかに自分自身を押しこめるとき自殺する。自殺するものは革命するものではない。

「絵について」の一部であるが、鋳型に閉じ込められた観念としての労働者像を描くのではなく、具体的に生きている現実の労働者を描こうとしている。固定されて安易な「主観」を批判する中野の芸術論は、具体的に鮮やかな像を作り出す点にその本質を見つけることができるはずである。

但し、中野は、その方策として「絵について」の中で、「一 作品が最も多量に作られること。二 作品が最も短時間で創られること。三 作品が最も廉価に創られること」を挙げて、これらを実現するためには石版印刷術を利用しなければならぬと述べている。石版印刷術を利用して大量の作品を製作する方策は、大衆動員を期待できるためにそう述べているのであろう。このような大衆動員を重視する運動論を展開する中野の芸術論は、「絵について」や「詩の仕事の研究」などだろうかがわれるように、労働者を機械的な鋳型に挟みこむことを否認している。それは中野の基本的な芸術観とも通じると思われる。具体的に生きている芸術としての「新しい芸術への探究」は、社会変革と運動して芸術の変革を準備している中野重治にも共有されているといえる。

「一つの小さい記録」の冒頭で描かれる葛藤は、その背景として、美術観の違いから分かれていた団体間の問題をもっていると思われる。村山知義はナッブ所属日本プロレタリア美術家同盟メンバーであり、彼と論争を行った反対派岡本唐貴は造型派であったのだ。こうした現実の人物と「一つの小さい記録」の作中人物を重ね合わせてみると、佐藤が佐久間を非難する理由がおのずと浮かび上がってくるだろう。そしてこの点で、中野なりの「事実」としての客観性の限界点も読みとれる。

二―三、「われわれマルクス主義者」という意味

左久間は佐藤に、お前は共産党員か、と訊く。佐藤は、後になって佐久間の過ちに気づいていくようになる。そのとき佐藤は腹が立つてくるのを感じる。「あいつがまちがってるんだ。おれがそうでないからって、それが何だ。それだけのこっちゃないか。党員でなまた別なんだ。マルトフのあれだって直接関係はないんだ。あいつはそれを、きいたんだぞ！」

「中略」そんなこた、きくべきこっちゃないんだ。日本では、それは秘密なのだ」と気づくようになる。続けて、次のように考える。

ひらの人間がマルクス主義者の考えまで自分でたどりつくな、それやいいことなんだ。だいたいそんなことで、なんだ、党員でも何でもないんじゃないかという気持ちにならせて問題を流すな、いちばん悪質なんだ。

ここで注目したのは、佐久間も佐藤も、他の「三、四十人」の同席者たちも、平の人間より共産党員の方が優れていると考えている点の問題性である。当時、共産党員が革命的選良と仰がれ、神の如きものと崇められていた実情がよくわかる。党員自身にしても、非合法革命党員として、いつ殺されるかもしれぬ危険に身をさらしつつ活動を持續していくためには、自己絶対化の衝動は必至であつたに違いない。良い悪いではなく、人間の精神の動きの上での真実であると考えられる。

ところで、当時思想統制についての状況をみてみると、三〇年代に入つて、当局は既存の共産党組織を壊滅させる力をもつており、他方で、次々に生まれてくる新しい勢力、というよりは潜在力に恐れを感じていた。支配階級の一部には、共産党を弾圧することによって、国民のうちを彼らを英雄視する傾向が生じることを警戒する動きがあつた。その対策の一つとして、この勢力を支配階級の許容し得る範囲に誘導しようという試みもあつた。思想検事たちの行動は、そうした試みの存在を裏つけている。彼らは、資本主義における革命運動をある程度許容し、共産党の合法化を認めてもよいと考えていた。そして、それを許容する代償として天皇制反対のスローガンを取り下げさせようとしたのである。それは検事平田勲一個人の構想のように見えるが、日本の支配階級、ことに新しい資本主義によって後退させられた勢力のうちには、このような考え方を支持する層があつたであろう。この思想検事の平田に誘導されたのが佐野・鍋山の「転向」運動であつたと思われる。仮に平田的な構想がなかつたら、昭和の大転向運動は生まれなかつたに違いない。「転向」が共産主義運動の底辺からではなく、上層部から生まれた点も本稿のこうした考えを支持すると考えられる。

しかし、また、合同へと歩を進めたその折の「討論の全経過」のあと、佐久間の腹いせ的態度にぶつかつたとき、佐藤はせっかく近づき得た感情を再び振出しに戻される「いやなざらざら」を感じる。「あいつはいいやな奴だ」と記憶に残るような受けとめ方でそれを感じるようになる。これによって、なぜ中野重治が同僚批判をしているのか理解できるだろう。

私は自分のまぢがいにも気づいた。きくべきでないことをきかれたら答えなけりゃいいんだ。「中略」うまく乗せられたのだ。あいつは腹いせがしたかったのだ。

問題は単純じゃないか「中略」しかし私はいやなざらざらを感じた。あいつはいやなやつだと記憶に残るような受け方ではらのなかへ感じた。

同じく「われわれは前進しよう」の論文で、誰が芸術を創るのか、誰が芸術を自分のものにするのかについて、「ひと口に言うならプロレタリアート、ふた口に言うなら労働者・農民である。」としている。中野重治は、その批判を「芸術家はすべて党に、また共産主義者青年同盟に参加しなければならぬし、参加するだろう」とする共産主義者としての「我々」なる立場に立って発言している。「日本じゃ秘密なんだ。それをいわせようとするなんて「中略」おれがそうじゃないからつておれの意見が正しくなくなりやしないんだ。そんなことをおれの口からいわせたとつて、あいつが党員になりもせず、あいつが鳥でなくなりもしないんだ。」彼の間違いがわかるにつれて、佐藤の腹立ちは無力になっていった。そして中野は、「岡本が昨日ネオ・レアリズムを提唱し今日ソシアル・レアリズムを提唱するのは良い。だがそれはどんな具体的プランの総括的目標として提出されるのか。新しい課題の実践に入ることが問題なのである」と明言している。

しかし、興味深いのは、以上のような強い信念をもって同志批判をした運動当事者である中野重治の、痛念自認の言葉である。

私は、一九二九年四月後の『戦旗』に「われわれは前進しよう」を書き、それを、「芸術に関する走り書き的覚え書」に序文の形で入れていた。そしてそこでの私は、全体的に観念的に革命的、観念的に共産主義的に走っていた。「中略」「芸術の生きた機能において」と書いていたのをせめてものことに思っている。ただ一つ言えることは、この時期の指導者たちが、生活の実際からおそらく浮き離れていたことである。共産主義者、共産主義運動の指導分子が、何ごとかを目論み計画することはいい。本来の任務でもある。「中略」うちへ帰って改めて相談して新顔を連れて引きかえしてくるか。現実はそのところにはない。当時の空気として、そのへんに基本的にゆがみがあったとだろう。

たとえば湯地朝雄などは、観念的な面について、プロレタリア文学運動の指導者の中では、中野重治が最も観念的ではないかと述べている。^①これに対して林淑美は、中野が転向以前に自身の示した観念性からの脱皮をはかろうとしたうえで、転向出獄直後、「結核予防週間について」や「村の話」という文章が書かれたと述べている。即ち、「現実認識の確かさを養う自己鍛錬は、転向後の中野にとつての課題であり、またそれは転向からの再生を支えるための課題でもあった」。言い換えれば文学における〈客観的現実の現実的芸術的把握が現実的社会的能動的力をもつのだ〉という確信、この確信の裏には、中野固有の文学観があると書いている。しかし中野本人が上の引用にあるような言葉を残している以上、「彼は日本の社会主義の敗北を肉体感覚として受け止めていた」あるいは「日本の社会主義に留めを刺したのが中野重治だった」というような言説が出てくるのもあながち不思議ではあるまい。特に社会主義の終焉が謳歌している今日の情勢の中ではなおさらである。

三、おわりに

「二つの小さい記録」の(一)にみられる佐藤と佐久間の対立は、表面的には単純な意見対立のように見える。しかし実際は、確認した通り、当時のプロレタリア運動・芸術の方向性をめぐるプロレタリア芸術家同志の認識の衝突であった。その裏面では多分に複雑な当時のプロレタリア運動史がカリカチュアされていると考えられる。

「鶉のまねをする鳥」という中傷的な表現をためらうことなく使って物議を醸した佐藤の論文は、その批判の矛先を佐久間という仲間に向けている。そして、この佐藤の論文と関わる当時の中野の論文は、社会的写実主義、プロレタリア・リアリズム、唯物弁証法創作方法など、当時代の、複雑な運動思想史と深く結びついていた。そして、このような中野の論文には、蔵原惟人の理論との共感がベースを成していた。

また、佐藤が「謝ることの意味」は、プロレタリア美術運動も他の分野と同じく複雑な過程を経て統一に向かっていた点を示唆していた。そうした過程で、佐藤が諸団体のうちのひとつを非難する行動は、プロレタリア運動家としての人的限界点を指し示しているに違いない。一方、当時の日本の日本の美術論に目を向けられると、意識的構成主義が西洋の

それとは異なる日本独自の意識的構成主義であったことがわかる。これには、中野も共感していたと思われる。というのは、無産者煽動のための石版印刷術であろうとも、鑄型に閉じこめられる方式では困る、という認識をもっていたからである。中野は「芸術は一つの鑄型のなかに自分自身を押しこめるとき自殺する。自殺するものは革命するものではない」と主張していた。

さらにまた、「われわれマルクス主義者」が意味するのは、つまるところ、佐久間の主張によると、マルクス主義者が一般の人よりも優位にあるという認識にあると考えられた。言い換えれば、資本家とプロレタリアの階級関係のように、労働者・農民の上位にマルクス主義者があるという新しい権力構造が無意識的に形成されていたのである。

以上のように、「一つの小さな記録」の(1)において、この記録一つ一つは当時の検閲を避ける限りの範囲で記された中野なりの証言であったと思われる。その証言は確かにいくらかの問題を含んでいるが、仲間同士の葛藤といった運動内部の問題と、当時の複雑な社会問題や多様な思想潮流といった運動外部の問題にまで積極的に取り組んだ中野の「一つの小さい記録」であったといえる。

注

- (1) テキストは『中野重治全集』第二巻、筑摩書房、一九七七年による。
- (2) 中野重治は一九三四年一月八日に、一九二七、八年来のプロレタリア文化運動の流れを扱った連作を意図し、その最初の小説「第一章」を書き、次々に「鈴木・都山・八十島」「村の家」「一つの小さい記録」「小説の書けぬ小説家」を発表するようになる。上掲書、第二八巻、二八一頁。
- (3) カンパには大きく次の二つの意味がある。①闘争ないし活動。特に、大衆に訴えて、ある目的を達しようとする場合という。②大衆に呼びかけて資金を募ること。また、その募金に応じること。ここでは①の意味で使う。『広辞苑』岩波書店、一九九九年版による。
- (4) 満田郁夫『中野重治論』新生社、一九八一年、二四八頁。
- (5) 本稿では、リアリズムとリアリズムの用語は、リアリズムに統一する。また、ソヴェイトとソビエトの用語は、ソビエトにする。引用部も同じである。
- (6) 杉野要吉『中野重治の研究』笠間書院、一九八〇年、二二八頁。
- (7) 岡谷眞護『中野重治ある昭和の軌跡』社会評論社、一九九〇年、九一頁。
- (8) このような批評姿勢をとった事例としては以下を参照。森山重雄『中野重治』『日本文学』日本文学協会編、一九七六年・七月。

- (9) ここでの「意図の誤謬」とは、作品が作品として完成される瞬間、作家とは無関係なまた一つの美的実体になるということ、を示唆している。
- (10) 中野重治上掲書、第一〇巻、三六五頁、初出は『早稲田文学』一九三六年、一〇月。
- (11) 岡本唐貴によるソシアル・リアリズムの提唱については以下を参照。岡本唐貴『プロレタリア美術とは何か』アトリエ社、一九三〇年、二二―三二頁、初出は『ソシアル・リアリズムについて―当面の芸術的任務―』『造型美術』、一九二九年・三月。
- (12) 中野重治前掲書、「我々は前進しよう」、二二九頁。
- (13) 平野謙『社会主義リアリズムと中野重治』『平野謙全集』第五巻、新潮社、一九七五年、五五二頁。
- (14) 二十―三十年代ソビエト文学理論の展開過程、特に文学理論においてマルクス・レーニン主義的観点の受容過程は、ホルゴジイゼル(ジゼル、ホルゴ)、『ソビエト文学理論一九一七―一九四〇』(註訳、研究社、ソウル・韓国、一九八八、一七三頁参照)。
- (15) 『戦旗』全日本無産者芸術連盟本部編集、戦旗復刻刊行会、一九二九年・二月。
- (16) 『プロレタリア・リアリズム』という名称は藤森成吉が『ベルリン通信』(一九三二年八月、ナツプ)でも指摘しているように、ソビエト同盟でもドイツでも現在ではすでに用いられていない。かつてプロレタリア・リアリズムのスローガンをかかげていたラップ(RAPP)も現在では芸術方法における弁証法的唯物論のスローガンにかえている。しかしそれはけっしてプロレタリア・リアリズムという名称で呼ばれた方向が誤っていたから、そうしたのではなく、この名称そのものが、それ自身のうちにはつきりした規定を含んでおらず、したがってラップの内部においてさえ、さまざまな、時にはたがいに対立するような解釈が行われたからである。そこでこのプロレタリア・リアリズムというかなり曖昧な名称に代えるに、芸術における弁証法的唯物論の方法というもつと正確な、はつきりした名称をもつたのである。私々もまたそれに倣う必要がある。『藏原惟人「芸術的方法」についての感想』『藏原惟人選集』第一巻、晓明社、一九四八年、二二二頁。
- (17) 藏原惟人上掲書、二一〇頁参照。
- (18) 亀井秀雄「最近の中野重治「研究」に寄せて」『日本文学』日本文学協会編、一九八〇年三月。
- (19) 『日本プロレタリア美術史』造形社、一九六八年九月、一五三頁。
- (20) 岡本唐貴「造型への反動者」村山知義君に答ふ上・中・下の二・下の二『読売新聞』、一九二五(大正四)年二月三日〜二六日。
- (21) このような作中人物と実在した人物との対応関係については以下を参照。満田郁夫前掲書、二二三頁。
- (22) 松山生まれ。本名、正六。門司で雑誌などを参考に洋画を独習。一九一四年上京して日本水彩画研究所に学ぶ。一九一五年院展に初入選。一九二六年、日本漫画家連盟を創立するなど、以後、プロレタリア芸術運動にかかわる。以上の点については、五十殿利治、『大正期新興美術運動の研究』スカイドア、一九九五年、八六九頁を参照。
- (23) 宮城県生。東北学院中学中退。妻タケの叔父が木下秀一郎であった関係で、一九二一年、第二回未来派美術協会展に出品。翌年、三科インデペンデント展の開催に尽力する。一九二四年、未来派美術協会習作展の開催後、協会を解散し、「マヴォ」の結成に参画。「マヴォ」の第一回展、同小品に出品。関東大震災後は、しだいに新興美術運動から遠去かる。一九二五年、第一詩集『色ガラスの街』を出版。以上の点については、上掲書、八六三頁参照。

- (24) 村山知義「マヴォの思い出」『マヴォ』復刻版別冊解説「日本近代文学館、一九九一年三月。
- (25) ロシア造型作家、キュビズム等新しい芸術運動に刺激され、金属、ガラス等の新しい材料を用いてコラーージュ等を制作し、マレービチとともに前衛芸術運動の中心となる。
- (26) 竹内栄美子「アナーキズムからアヴァンギャルドへ」千葉工業大学研究報告、二〇〇二年。
- (27) 中野重治「絵について」前掲書、第九卷、二二五頁。
- (28) 田谷真護「革命的市民の誕生」『現代の眼』現代評論社、一九八一年六月。
- (29) リチャード・H・ミッチェル「戦前日本の思想統制」日本評論社、一九八〇年。
- (30) 中野重治「わが生涯と文学」筑摩書房、一九七九年。前掲書、一〇二頁。
- (31) 湯地朝雄「プロレタリア文学運動 その思想と現実」晩声社、一九九一年。
- (32) 林 淑美「転向後の中野重治と社会主義リアリズム」『日本文学』一九八〇年七月、日本文学協会、二二頁。
- (33) 川島政明「中野重治・昭和・佐田稲子」『群像』講談社、一九九一年七月。