

吉本隆明論

——戦争責任をめぐって(1)——

鷺田 小彌太

1

吉本が最初にとりかかった論戰的思想課題は、『戦争責任』であった。この課題追究は、すでに他所（札幌大学経済学会『経済と経営』・平・1・3（4号）で瞥見したように、吉本の個人史的経緯によっても必然的であった。戦後十年、ようやくのこと、戦争とは自らにおいて何であつたかを一応にもせよ思想的に對自化し終えた吉本は、「高村光太郎ノート——『戦争期』について」（『現代詩』昭30・7）を書きえたのである。これを含む吉本最初の評論集『文学者の戦争責任』（武井昭夫との共著・淡路書房・昭31・9）は、その「まえがき」で、この十年の苦闘を集約するような形で、次のようにのべる。

《戦争期の日本の詩、文学の問題を論ずる場合に、その挫折が、文学の方法上の欠陥、それと関連して日本の社会構造の欠陥と密接不可分の問題であるという認識が必須の条件なのだ。それと共に戦争期の体験を、どのように咀嚼して自己の内部の問題としながら戦後十

年余を歩んできたか、そしてその戦争期の内部的体験を戦後十年余の間にいかにして実践の問題（これは文学的表現の意味にとっても、社会的実践の意味にとってもよい）としてきたか、いわば戦後責任をどう踏まえてきたかということが、この問題を論ずる場合に不可欠の条件である。わたしは、一連の戦争責任にかかわる批評のなかで、この二つの条件を一度も手離してはおらぬ。わたしの奇妙な論敵たちは、たんに戦争詩をかいいたとか、かかなかったとかいうことで、わたしが前世代の詩人たちを批判しているかのように故意に誤読している。このような誤読は、論者たちの文学青年的心情、典型的な日本の文学者根性からして当然なのだ。かれらは、戦後十年余、自分が戦争期の体験をどう踏まえてきたのかに申し合わせたように触れておらぬ。もともと、戦争期の自己の体験などケロリと忘れておきながら、またそれを内部の問題として強いられずに過してきながら、ただヤジ馬的批評を加えているにすぎないからだ。かれらは、戦後十年余、わたしたちが内部的にも現実的にも、戦争期の体験をふまえて、孤独な、分の悪いたたかをやってきたことを見ようとはしない。わたしは、平和のしたでも血がながされていること、たたかひの死者はいまも声なき声をあげて消えていることを忘れることができぬ。》(⑬〔吉本隆明著作集第一三巻・勁草書房〕)

問題の焦点は、「たんに戦争詩をかいいたとか、かかなかったとか」いうことにあるのではない。もとより戦争詩を書いたという責任はある。それを消し去ることはできない。しかし、その誤り、挫折が、文学の、ひいては思想一般の方法上の欠陥、それと関連して日本の社会構造の欠陥と密接不可分の問題であるという認識が、戦争責任の問題を解明する必須の条件なのである。これが第一である。

第二は、第一の欠陥の認識がない場合、戦前と同様な挫折が、戦後においても発生するということである。戦争責任は、戦争期にのみ固有な出来事であるのではない。吉本は、戦後十年、「戦後日本の民主革命が決定的に挫折」した現状を踏まえて、戦争期責任を剔抉せず、同じ誤りを繰り返す戦後（期）責任をこそ、より強い調子で批判する。当然である。そこには、二重の、きわめて本質的な思想上の欠陥が露出しているからである。そして、戦後思想における吉本隆明の独自の位置もまた、この第二の批判論点と結びつく形で確立されてゆく。しかし、天皇制ファシズム批判と戦後民主主義批判を同じ一つの根拠から遂行しようとする吉本の思想的論戦は、孤立を強いられた形で進行する他のないものであった。それ

ほどまでに、戦争責任の問題は公然と隠蔽されたということもできよう。その隠蔽をささえていたのは、戦争期・戦後期を通じて戦争責任をまねがれうる——潔白であるという意味ではない——思考者が稀だったということにもある。真正ファシストから獄中十八年のマルクス主義者まで、吉本の論戦的批判の標的とならなかった者は稀であった。

高村光太郎批判についてはすでにのべた。それは、吉本の自己批判と直接的に連結していたのである。つまり、彼自身の戦後十年にわたる。自己へ向けられた戦争責任の実践集約とでもよべるものであった。同時に、「戦争責任」論の第一論文「高村光太郎ノート」で批判の狙上にのぼったのは、モダニスト村野四郎、プロレタリア詩人壺井繁治、ダダイズム—アナキスム系の詩人岡本潤の戦争讃歌詩であった。彼らの詩を提示して吉本はこういう。

《戦争権力がアジアの各地にもたらしたものは、「乱殺と麻薬攻勢」(東京裁判)であり、同胞の隊伍は、数おおくの拷問、凌辱、掠奪、破壊に従事した。このとき、詩人たちはあざむかれたのであろうか。断じてそうではない。同胞の隊伍がアジアの各地にもたらした残虐行為と、現代詩人が、日本の現代詩に、美辞と麗句を武器としてもたらした言葉の残虐行為とは、絶対におなじものである。その根がおなじ日本の庶民意識のなかの残忍さ、非人間さに発しているばかりでなく、残忍さの比重においてもおなじものだ。詩人たちもまた、日本の歴史を凌辱し、乱殺し、コトバの麻薬をもって痴呆状態におとし入れたのである。戦後、これらの現代詩人たちが、じぶんの傷あとを、汚辱を凝視し、そこから脱出しようとする内部の闘いによって詩意識をふかめる道をえらばず、あるいは他の戦争責任を追及することで自己の挫折をいんべいし、あるいは一時の出来ごころのようにけろりとして、ふたたび手なれた職人的技法とオペティズムをまんえんさせたとき、かれらは、自ら日本現代詩の汚辱の歴史をそぐべき役割を放棄したのである。》(13)

ここで、戦争権力の軍隊がもたらした残虐行為と、詩人たちが美辞麗句をもつてもたらした言葉の残虐行為とは、同じものである、とした点に注目しておいてほしい。同じものとは、二つの点においてだ。一つは、残忍さの根が、おなじ日本の庶民のなかの残忍さに発するということ、もう一つは、残忍さの比重において同じものだ、ということである。この二つの点は、きわめて論争をよばずにはおかないテーマである。(後にこの点を詳しく論じる。)注目しておくべきもう一

つのことがある。これら言葉の残虐さに従事した詩人たちが、しかし、けろりとして、戦後またぞろ、今度は平和と民主主義の信奉者、擁護者、あるいは前衛として再登場した点である。問われているのは、ここで戦後責任の問題である。つまりは、敗戦直後、戦争責任が提起されながら、いかなる決着もみないまま、またしても戦争期と同じ誤りがくりかえされたのである。戦後十年、吉本は戦後民主主義派の誤謬を、まさにその原点において説明しようとの意図のもとに、ふたたびの戦争責任論を展開するのである。ここでまず批判にさらされるのは、かつての戦争責任追及者たちである。その論戦の跡を追ってみよう。

吉本が文学者の戦争責任を論じた第一稿「高村光太郎ノート」には、敗戦後、最も精力的に文学者の戦争責任追及を論じた小田切秀雄（大正五年生）署名の文章が引用されている。そして、吉本の戦争責任論第二稿「前世代の詩人たち」（『詩学』昭31・11）には、中野重治署名の文章が引用されている。ともに、処女評論集に収録された論稿においてである。

引用文1。

《ここでは特に文学及び文学者の反動的組織化に直接の責任を有する者、また組織上そうでなくとも従来のその人物の文壇的な地位の重さの故にその人物が侵略讃美のメガフォンと化して恥じなかったことが広汎な文学者及び人民に深刻にして強力な影響を及ぼした者、この二種類の文学者に重点を置いて取上げた。》（⑧）

この「文学における戦争責任の追及」（『新日本文学』昭21・6）と題された周知の小文は、追及すべき「主要な責任者」の「第一回発表」分として、次の二十五名の名前をあげている。

菊地 寛	久米 正雄	中村武羅夫	高村光太郎	野口米次郎	西条 八十	斎藤 瀏	斎藤 茂
吉 岩田 豊雄（獅子文六）	火野 葦平	横光 利一	河上徹太郎	小林 秀雄	亀井勝一郎	保田與	
重郎 林 房雄	浅野 晃	中河 与一	尾崎 士郎	佐藤 春夫	武者小路実篤	戸田 貞雄	

吉川 英治 藤田徳太郎 山田 孝雄（以上二十五名順不同）

引用文2。

《発起人としては、帝国主義戦争に協力せず、これに抵抗した文学者のみはその資格を有するという結論となった。秋田雨雀、江口渙、蔵原惟人、窪川鶴次郎、壺井繁治、徳永直、中野重治、藤森成吉、宮本百合子が決定した。》

この「新日本文学会創立準備会の活動経過報告」（『新日本文学』創刊号・昭21・3）は、まさに引用文1と対になって出されていることが分る。

敗戦直後、戦争責任問題は、「帝国主義戦争に協力」しない者が、「協力」した者を追及するという形で始まったのである。ところが、引用文2の「発起人」リストの中には、明々白々な戦争協力者が入っていた。吉本も、「すくなくとも三分の一の文学者は、文学的表現によって」協力したものが入っている、と指摘している。事実として、協力者が協力者を裁くというような構図が、最初から設定されてしまったのである。

吉本は壺井を例にあげて、戦前、プロレタリア文学から転じて戦争讃歌詩をつくり、戦後は、何ごともなかったように、民主主義文学の推進者として、戦争協力者を撃つ文学的営為の悲惨さと喜劇性によってきたる因を明らかにしようとする。

吉本が剔抉する第一点は、すでに指摘したように、文学上の、ひいては思考一般上の方法的欠陥である。

《（前略）お前は至って頑固で、無口であるが、真赤な炭火で尻を温められると、唄を歌い出す。ああ、その唄を聞きながら、厳しい冬の夜を過したと、幾歳（いくとせ）だろう。だが、時代は更に厳しさを加えて来た。俺の茶の間にも戦争の騒音が聞えて来た。（中略）さあ、わが愛する南部鉄瓶よ。さようなら。行け！ あゝ真赤に燃ゆる焙鉢（ばいばち）の中へ！そして新しく焙かされ、叩き直されて、われらの軍艦のため、不壊の綱鉄（なづな）となれ！ お前の肌に落下する無数の敵弾を悉くはじき返せ！》

これは、吉本が引用する戦争期の壺井の詩「鉄瓶に寄する歌」(『婦人公論』昭18・6)である。

ところが、次のは戦後にかかれた詩「鉄瓶の歌」(『冬の手帖』昭23・8)なのである。

《まっ黒で、無愛想で、頑固なやつ。

古道具屋に売れば、

二足三文の値うちしかないのに、

みんなに可愛がられる南部生れの鉄瓶よ。

お前は立派な、うちの家族の一員だ。

(中略)

長い日本の冬の夜ばなしは

なかなかつぎず、

まっ赤な火に尻をあぶられて

沸騰する湯気の中から、

木々をゆすぶる木枯しの中から、

ぼくらの長い冬の夜ばなしの中から、

やがて春がやってくる。

わか者にも、年寄りにも、

みんなの胸に、ここに。》

一方が立派な愛国詩として、他方が民主的詩として書かれながら、発想はまったく同じなのである。ここには吉本のいうように「戦争体験をどううけとめたか、という蓄積感と内部的格闘のあとがない」のである。なぜこのようなことが生じるのか。

《壺井は、ダダイストとして出発したとき、すでに崩壊すべき運命にあった。なぜならば、壺井のダダイズムとは、内部的危機の爆発的

表現ではなく、庶民的、盲目的叫喚の詩的表現にすぎなかった。それゆえ、時代の動向とともに、そのままコミニズムに移行し、時代の衰退とともに、庶民的抒情へ退行し、庶民的擬ファシズムへ転換したのは当然である。もし若干の抵抗的要素を、小田切や平野のように認めうるとするなら、それさえも庶民的抵抗である。現在、壺井が、ときに民謡的要素を云々するのもまた、当然である。思想を内部的にうけとめないところに、転向の問題も、責任の問題もない。》(⑤)

思想を内部的にうけとめず、時代の動向とともに変る庶民的抒情の盲目的表現者にしかすぎない壺井には、ダダイズムもコミニズムもファシズムも、そしてデモクラシイも、一箇の衣裳である他ない。ここで吉本は、壺井に、文学者としてゼロだと宣告したに等しい。

しかも、戦後、壺井は、民主主義者として、前衛として、高村光太郎を激しく痛罵しさえするのである。痛罵して悪いわけではない。壺井はこういう。

《戦争が終って、日本の進歩的な部分が、民主革命への道に向って必死の戦を続けている今日、今度の戦争を通じて自分の果した反動的な役割に対して、いささかの自己批判を試みようとはしない。彼の詩人として受けた自己の悲劇と誤謬をなお悟らず、相変らずの詩(週刊朝日および潮流)を発表しているが、それらの詩には最早詩人としての高村光太郎の代りに、一人の反動的な俗物に成り下った高村光太郎以外の何者をも見出すことが出来ぬ。》(「高村光太郎」『文藝春秋』昭21・4・5合併号)

しかしである。吉本のいうように、自己批判しなかったのは壺井の方なのである。壺井は、詩人(表現者)としてゼロであるだけでなく、人間としてもゼロであることを自ら宣言するに等しい振る舞いにおよんでいるのである。「自己の悲劇と誤謬」を隠蔽し、まるで自らが根っからの進歩主義者であるように振る舞い、他者を裁くからである。居直りもここまで来れば、ただあぜんとする他のないものである。

それだけではない。かの民主主義文学の立場から、「文学における戦争責任とは、他の何かであるよりも先ず吾々自身の問題だ。吾々自身の自己批判ということからこの問題は始まる。自由の世界でごまかしは利かぬ。吾々は戦争中の吾々が

どうであったかをみずから追求し検討し批判する。そのことによって、この十年間の日本文学のおそるべき墮落・頹廃に對しての吾々自身の責任を明らかにして行きたいと思う。」（『文学における戦争責任の追求』）と断言した小田切秀雄が、中日戦争から太平洋戦争にかけての壺井の詩が「戦争下の日本の抵抗文学の一つの代表的な達成」であると評価しさえするのだ。壺井は自己批判しなかった。小田切は、壺井の責任を追求するのではなく、逆に、抵抗例の一代表として壺井を讃美するのである。そういうものとして、中野重治をはじめとする、戦前のプロレタリア文学派の正統なる継承と位置づけられた民主主義文学派は、戦後十年をけみしたのである。

さらにである。小田切のいう「文学者の戦争責任追求」リストに載った火野葦平とプロレタリア文学運動の最も忠実な実践と目されていた小林多喜二とを「表裏一体とながめ得るような成熟した文学的肉眼」を必要とすると提言した近代文学派の平野謙も、太平洋戦争勃興前後の壺井の詩を「芸術的抵抗派の主要なもの」の一つとして数えあげたのである。（『現代日本文学入門』要書房・昭28・7）

新日本文学派、近代文学派をとわず、総じて戦後民主主義派は、戦前の敗北にも学ばず、戦後の敗北にもほおかわりしたままで来た、ということになる。この吉本の指摘は、どのような抗弁によってもくつがえすことのできない「事実」である。なぜなら、小田切が、平野が、そして当の壺井が「抵抗」とみなしたものの本質は、まったくそれとは別種のものであり、その「抵抗」とつながる形で戦後の「民主」が語られるかぎり、文学上のこととしても、政治上のこととしても、敗北はまぬがれないからである。相手が変わっただけなのである。天皇制ファシズムから、連合軍（米軍）に従属するブルジョア・デモクラシーへである。しかも連合軍は解放軍でさえある。

では、かの戦争中における「抵抗」といわれるものの実体は何であったのか。吉本「前世代の詩人たち」は、岡本潤を

とりあげて、その実体を解明している。

岡本潤は、戦前、中野秀人（右翼団体東方会の中野正剛の弟）や花田清輝と雑誌『文化組織』を創刊（昭14・1）した。そこに出した詩では、かつて気分的に反発した Kommunismus へしだいに接近し、思想転換をなすとげた、と岡本は語る。しかし、吉本「高村光太郎ノート」が提示した詩「路」（『新潮』昭17・4）や「前世代の詩人たち」で引用した詩「世界地図を見つめている」とは、けっしてそのような自己弁証を許さない性格のものである。それはこういう詩である。

《世界地図を見つめていると

黒潮はわが胸に高鳴り

大洋は眼前にひろがり

わが少年の日の夢が蘇ってくる。

われ海に生き海に死なんと

海軍兵学校を志願し

近視の宣告で空しくやぶれ去った

わが少年の日の夢が――。

万里、波濤を蹴り

わが鋼の艦は行く。

夜を日につき

われら民族の血と運命を賭ける

海の闘いは陸の闘いにつづく。

わが少年の日の夢が

新しい世紀を創る、刻々の

壮烈な現実となつてかえつてきた——。》

こういう詩を書いた岡本が、戦後、次のような詩「後光」（『檻樓の旗』）を書くのである。吉本が引用した一節、

《国をあげて

君たちの「忠烈」をほめたたえた。

政治家も詩人も、

金持も貧乏人も、

教育者も詐欺師も、

国をあげてのセンチメンタリズムが

君たちを桜の花にたとえ、

君たちを神にまつりあげ、

君たちの死に後光を添えた。》

「国あげてのセンチメンタリズム」によって「忠烈」をほめたたえた「君たち」のなかには、岡本も含まれなければならないのである。しかし、この戦後詩は、岡本の戦争詩に対する自己批判として書かれているのではない。壺井繁治に対してのべたことが、ここでもあてはまる。つまりは、思想方法上の根本的欠陥である。吉本はこのべる。

《岡本の戦争期におけるアナキズム的な立場は、（コミュニズムへの転換などではなく——引用者）その骨格をかえずに、ただちにファシズム理論へ移行できるところに特徴があった。それは、岡本が、内部世界を、外部の現実と相わたらせ、たたかわせることによって成熟させ、その成熟させた内部世界を、外部の現実とたたかわせる相互作用によって思想を把握したのではなく、内部的未成熟のうちにイデオロギイを接木したため、現実の動向によって密通的に動揺できるものだったためである。したがって、岡本の立場は、永久に「日本庶民」プラス「イデオロギイ」であり、確立され、論理化された内部世界が、現実と思想との間を、実践的に媒介することはないのだ。》（⑤）

岡本は、そして壺井も、日本の社会構造をそのまま反映している庶民の意識構造を一步も出ないのである。否、「知識人」

としての彼らは、この庶民意識に、その時々 of イデオロギーを接木するにすぎないのである。この庶民の意識には、戦争権力の残忍さや、非人間さが反映してあらわれることもあれば、厭戦的サボタージュやラクガキで「面従腹背」的抵抗があらわれることもあるが、それらは少しも対立するものではなく、同じ一つの「庶民意識」から発したものである。この「面従腹背」的抵抗に、したがって都合のよい場合には積極的に服従を勝つてするような「庶民意識」に、そのつどのイデオロギー的色づけをする他ないのが、岡本であり、壺井なのである。あるいは、戦後民主主義文学派総体である、といってよい。だから、その上で吉本はこういいえたのである。

『内部的世界が関与していないところで、岡本の詩にあらわれているのは、わたしのいう「日本的庶民意識」のなかの、残忍さ、非人間さ、ニヒリズムの表現である。民主主義文学は、戦後、そのことで人民の不信をかってきた。しかし、よく分析してみると、このような残忍さ、非人間さ、ニヒリズムは、「民主主義」に固有なものではなく、日本庶民に固有なものであることがわかる。』(⑤)

ここできわめて重要なことを吉本は主張している。「民主主義文学」の残忍さ、非人間さ、ニヒリズムは「人民」の不信をかった。しかし、これらは、本来「民主主義」に固有のものではなく、「日本庶民」に固有なものである、というのだ。第一に、「民主主義」とは「民主主義文学」のとは同じでないこと。第二に、「人民」と「庶民」の相違である。おそらくこの区別の意味が了解されなければ、戦後民主主義の徹底的批判者が同時に民主主義の擁護者であり、日本庶民の根底的批判者が日本人民の根底的肯定者であることに、気づきさえもしないであろう。しかし、吉本を理解されにくい論争者に仕立てたのは、本質的には、吉本の責任ではない。それは、まさしく戦後民主化過程とそれを「挫折」へと導いた者たち、とくに前衛たちであり、その責任がまず問われなければならないのである。

吉本は、このような批判を通じて、革命の課題が生じるべき過程を、次のように見事に定式化するのである。当分の間、吉本はこの自ら立てた定式を論証するという課題におわれることになる。

《わたしのかんがえでは、庶民的抵抗の要素はそのままでは、どんなにはなばなくとも、現実を变革する力とはならない。

したがって、変革の課題は、あくまでも、庶民たることをやめて、人民たる過程のなかに追求されなければならない。

わたしたちは、いつ庶民であることをやめて人民でありうるか。

わたしたちのかんがえでは、自己の内部の世界を現実とぶつけ、検討し、論理化してゆく過程によってである。この過程は、一見すると、庶民の生活意識から背離し、孤立してゆく過程である。

だが、この過程には、逆過程がある。

論理化された内部世界から、逆に外部世界へと相わたるとき、はじめて、外部世界を論理化する欲求が、生じなければならぬ。いいかえれば、自分の庶民の生活意識からの背離感を、社会的な現実を変革する欲求として、逆に社会秩序にむかつて投げかえす過程である。正当な意味での変革（革命）の課題は、こういう過程のほかから生まれないのだ。」（⑤）

おそらく、吉本はこの言葉を吐いた時、自分で自分をすっかりとつかまえたという確信をもったであろう。

とりあえず簡略的にいえば、この定式は、特権的な知識人による変革主体Ⅱ前衛をまず形成し、そうして、この選良に
よる他党派ならびに大衆の啓蒙・指導・組織化・革命化をおこなう、という前衛党の分離Ⅱ結合論（カウツキーが提起し、
レーニンが定式化したといわれる）とは異質なものだ、ということである。この点は、吉本の大衆論をとりあげるところ
で詳論したい。

日本の戦後「民主主義文学」の残忍さ、非人間さ、ニヒリズムとは、しかし、それほど自明なことでも、論証済みのことでもないのである。吉本人においてもそうであった。とりわけ、「民主主義文学」を歴史的に再規定することなしには、

「民主主義文学」と「民主主義」の根本的相違も明らかにされず、結局、吉本は、もっぱら戦後民主主義に対して、否定的、清算主義的な立場をとりつづけた、そのラディカルな対抗者にすぎなかった、という評価をまぬがれなくするのである。その意味では、問題提起や素材提供、それがめざす課題解決の方向性において、「高村光太郎ノート」(昭30・7)や「前世代の詩人たち」(昭30・11)がどれほど光彩を放つものであったにしろ、やはり論戦における前哨戦のジャブのごときものであった。(もとより、そのジャブでノックアウトされた相手も少なくなかったが。)

「文学者の戦争責任」ひいては戦後の「民主主義文学」批判を理論的根元までたどってはじめて開陳したのは、やはり評論集『文学者の戦争責任』に収録され、後に『芸術的抵抗と挫折』(未来社・昭34・2)に再録された『民主主義文学』批判(『荒地詩集1956』昭31・4)においてであった。(この論文は、吉本の初期のものとしてはきわめてバランスのよいものの一つである。)

吉本もいうように、敗戦後ただちに、「民主主義文学」は、昭和初年のプロレタリア文学運動と、どういう関係にたつかという困難な問題にぶつかったのである。当然である。主体の問題としてみれば、「民主主義文学」の推進母体である「新日本文学会」に結集した多くの文学者はもとより、「帝国主義に協力せず、これに抵抗した文学者」のみにその資格ありと中野がのべたその会の「発起人」たちも、戦前、プロレタリア文学運動のゆえに権力の弾圧にあい、「転向」を余儀なくされた者たちによってそのほとんどが占められていたからである。つまり「戦争責任」という避けて通ることのできぬ問題を、内部問題としてかかえていたのである。また、客体の問題としていえば、「民主主義文学」運動は、プロレタリア文学運動からの前進か後退か、という問題として提起されたのである。ここには、民主主義革命か、プロレタリア社会主義革命か、という「二七テーゼ」以来の戦略問題が当然にも前提されている。

『民主主義文学』批判——二段階転向論——は、もっぱら、主体の問題いかに、つまり「戦争責任」論、より限定して「転

向」問題に焦点をあてて、プロレタリア文学運動と「民主主義文学」運動の理論的・歴史的関係を論究している。

中野重治（『日本文学史の問題』『日本文学の諸問題』新生社・昭21・5〔中野重治全集②〕）は、民主主義文学（という自己規定）は、プロレタリア文学という一定の歴史的条件下で生まれた規定からの数歩の前進であり、前者は後者からの「正規の成功、発展」である、とした。吉本は、はたして正規の発展なのか、と検討のメスを入れる。第二に、もし「発展」だというのは、戦争期の「転向」とプロレタリア文学運動の崩壊はどのように評価されなければならないのか、と問う。しかも吉本は、時局風にこの二つの論点を追いつめるだけではなく、プロレタリア文学とは何か、その崩壊とはいかなる意味を持つのかを、理論的に、文学理論的に究明しようとするのである。

第一の問題から入っていこう。「民主主義文学」がプロレタリア文学運動の正規の発展であるということをいうるためには、しかし、まずもってプロレタリア文学とは何かが究明されなければならない。しかも、その究明は、たんなる「運動史」的なものにとどまるならば、まったく不十分である。（中野重治「日本文学の問題」はこの「運動史的究明」につきている。）「文学論的究明」にまで遡及される必要がある。この点で、吉本がおこなったプロレタリア文学の再把握は貴重である。

吉本は、プロレタリア文学運動の理論上の問題は、「芸術大衆化」論（争）と「芸術的価値と政治的価値」論（争）に集約される、そして、前者の問題は結局後者の問題に集約される、という。この二論（争）点に集約されるという吉本の見解を是としつつ、吉本の要約を検討してみよう。

中野重治は「いわゆる芸術の大衆化論の誤りについて」（『戦旗』昭3・6）で、二つの主張を批判する。吉本はそれを要約し、次のように注釈を加える。

《第一は、作者の身边雑記など綴って高級芸術家面をしてもはじまらない。復活やレ・ミゼラブルの大衆性と通俗性をみよ。明日は大衆

のものだ。大衆は通俗を喜ぶ。我々は明日へ、通俗へとむかうべきだ、という類のものである。(現在でも、すこし足りない「民主主義文学」者がそういう。)

中野は、ほとんど完全に答案をかいてこたえた。大衆芸術のまわりに大衆がそんなに群れてくるなら、それは大衆の中にそんなに笑いが殺され、その代りにはそんなに沢山の泪が溜っているからで、なにも大衆芸術の大衆性、通俗性を大衆が尊重しているからではない。「今日大衆はその生活がまことの姿で描かれることを求めて居る。生活のまことの姿は、階級関係の上に現われる。生活をまことの姿で描くことは芸術にとって最後の言葉だ。大衆の求めて居るのは芸術の芸術、諸王の王なのだ。」(④)

《第二は、我々はプロレタリア芸術家だから、作品がひろく大衆にむかえられることをねがう。ところで、いくら頑張っても、大衆はそっぽをむいて、探偵小説と宮本武蔵をよむ。一体プロレタリア芸術は、大衆から、モーリス・ルブランや三上於菟吉を逐い出した時、レーニンの遺言を守ったことになるんだが、そのためにはブルジョア大衆芸術を面白さで凌駕しなければならない。その外のは全部そろっているのだ。》

中野はこれに対して、つぎのように反論した。

どんな場合にでも、芸術上のプログラムと、政治上のプログラムとは、とりちがえてはならない。大衆からモーリス・ルブランや三上於菟吉を逐い出す問題は、政治上のプログラム、いいかえれば、プロレット・クルトの問題だ。

芸術家がその小さな成心で対象に臨むなら対象はその客観性において捕らえようがない。

そこに生れるものは捻じ曲げられた芸術であり、そこに示された道は袋小路である。

芸術にとってその面白さは芸術的価値そのままの中にある。芸術的価値は、その芸術の人間生活の真への喰い込みの深淺(生活の真は階級関係から離れてはない)、その表現の素朴とこちたさによって決定される。だから面白さをさぐるには、芸術の源泉である大衆の生活を探るよりないのだ。(④)

この第二の主張と中野の反論の要約以外に、吉本の注釈は、「中野の、芸術上のプログラムと政治上のプログラムとはとりちがえてはならぬ、という見解は、プロレタリア文学理論上、画期的なもので、いまでも検討するに価するのは、この理論だけであろう。」ときわめて素気ない。つまり、二つの主張と中野の反論で、「芸術大衆化」論は「ほとんど完全」に終わっている、とみなしているかのような取りあつかいをし、すぐに論点を「芸術的価値と政治的価値」に移している。しかし、

これはたいそう問題を残す処理の仕方である。

というのは、まさに吉本こそが、庶民（大衆）から人民（大衆）への変革課題をかけた本人だったからである。どういうことか。吉本の要約（第二の主張と中野の反論）に続く部分で、中野は、「彼〔プロレタリア芸術家〕がそれをせず、その人まねのおもしろさに安ものの裏打ちをするなら、それは彼が、そうするよりほかに術を知らないことだけを示すものだ。もし彼がこのことを理解しないなら、彼は骨の髄まで代診であり、……大衆を大衆の名でブラブラするプチブルの通行人根性に売りわたすものである。」というのである。これは、まさに反論しがたき正論である。中野のいうようにクダライものはクダライなのである。芸術的価値のないものを追いだすのは、政治的プログラムの問題で、芸術上のプログラムの問題ではない。芸術家は、大衆の生活をまことの姿で描くことに専心すればよいのだ。この正論は、しかし、「完全」な答案ではない。こういう点においてである。

中野のいうとおり、「大衆を大衆の名でブラブラする」のは、「プチブルの通行人根性」である。しかし、もとより、大衆（庶民）もまたブラブラしているのである。この庶民に、その真の生活を知らしめ、それを人民への過程へと参入させていくプログラムを、もっぱら政治的プログラムに限定することは、ぜったいにできない。たんにできないではなく、芸術的プログラムがそれを自らの中に算入していなければ、およそ変革の理論としては、なにほどのこともない、といつてよいのである。つまり、芸術的活動が庶民意識を人民意識へと移行せしめるモメントを欠いてはならないということである。そうでなければ、いわゆる「芸術至上主義」となんら変わるところないのである。つまり、「芸術の芸術」といわれているものが、「大衆の生活をまことの姿で描く」ということが、庶民（大衆）から人民（大衆）へという移行問題の実質を含まなければ、たんなる正論に終わるのである。庶民は、もっぱら真の人民像を提示する前衛エリート¹の教示と指導とに従うべきだという、文字通りの啓蒙的前衛主義に陥らないためには、この正論では完全でないのである。この点をきわめて

的確かつリアルに指摘し展開しようとしたのが、吉本隆明の功績の大きな一つであるのだから、なおのこと強調しておきたいのである。(このテーマは後に大衆論のところで、あらためて詳論するはずである。)

「芸術的価値と政治的価値」論争における、平林初之輔と中野重治の対立を、吉本は次のように要約する。

《中野は、平林の、ある芸術の芸術的価値が、どれほど大きくても政治的価値が小さければ、その芸術の全体的価値は小としなければならないのではないか、という問題提起にたいして芸術に政治的価値なんてものではない、芸術的評価の軸は芸術的価値だけだと結論した。》(④)

平林と中野の、結語的要約ということであれば、とくに不足はない。しかし、とりわけ平林の要約については、この結語的命題がどのような問題意識と論争プロセスを通じて出来たのかに一瞥もあたえていないため、まるで平林が政治的価値に芸術的価値をもっぱら従属させるべきだと主張する論者の一人に仕立てあげられかねないのである。

吉本が二行ほどで、中野の対抗軸の一つにしかすぎないものとして要約した平林の問題提起は、今日でも吟味するにたる内容をもつものであった。平林は昭和初期の文学論争に大きな渦をまきおこした小論文「政治的価値と芸術的価値——マルクス主義文学理論の再吟味」(『新潮』昭4・3)で、大づかみにすれば、次のように展じる。

芸術作品の価値は、その作品のもつイデオロギー〔階級意識〕によって決定される。プロレタリアの勝利のために利益をもたらしものにのみ芸術作品の価値がある。

イデオロギーは芸術作品の全価値を決定する要素ではない。そしてプロレタリアの勝利のために、貢献するということ、は、芸術本来の性質とは没交渉である。

この対立する二つの見方は、マルクス主義文学理論と正統派文学理論との対立、ならびに、マルクス主義文学理論陣営

内の分裂を引き起している問題の焦点である。なぜ、かくも簡単な問題が、どうして多くの議論を生むにいたったのか。他でもない。マルクス主義作家もしくは評論家は、彼がマルクス主義者であると同時に作家であり批評家であるという二重性のためにである。《マルクス主義者が文学作品を評価する基準は、あくまでも政治的、教育的の基準であり、作家若しくは批評家が文学作品を評価する基準は、芸術的基準である。この二つの基準を調節し、統一しようとする試みに於いてマルクス主義批評家若しくは作家の新しい努力が生れ、そこにさまざまな意見の分裂が生れたのである。》

ところが、勝本清一郎や蔵原惟人をはじめとする一群の人々は、この政治的（「社会的」）価値と芸術的価値とは「二つの直線のように、全く重ね合わせる」ことができると考え、政治的価値のほかに芸術的価値ありと思うのは一つの迷妄であるとし、後者を全的に解消してしまう。

(1) なるほど、マルクス主義文学は、マルクス主義であるからには、その絶対的目的であるプロレタリアの解放、勝利という政治的必要に従属しなければならない。

(2) しかし、マルクス主義文学も文学であるかぎりでは、マルクス主義イデオロギーや政治闘争に解消されえない芸術的価値をもたねばならない。

だから、現在のマルクス主義芸術論が一つの政策論、政治論でしかなく、芸術論と名づくべきものではない状態を脱するためには、「幾分寄木細工的な感ある現在のマルクス主義芸術論を解体して、政治的部分と芸術的部分とに還元し、これを明白に規定しなおす必要があると思うのである。」と。

以上から明らかなように、平林は、マルクス主義文学、プロレタリア文学が、マルクス主義イデオロギーや政治闘争から、独自の価値を持つことを主張しているのである。政治的価値に還元されえない芸術的価値の存在を主張したのだ。ところが、平林もまた、プロレタリア文学作品はプロレタリアの勝利に貢献する「機械的組織の一つの車輪であり、ネジ

でなければならない」(レーニン)という、当時絶対的權威のあったテーゼに抗しきれず、マルクス主義文学は、マルクス主義であるかぎり当然にもプロレタリアの勝利に貢献する程度の大小によって評価されてしかるべきだ、としたのである。吉本が要約することく芸術の全体的(統一的)価値を政治的価値の大小で評価するという結語的命題に逢着したのであった。

福本主義者として前衛主義を宣伝して進出した中野重治は、「二七テーゼ」によって福本主義が批判にさらされるや苦汁に満ちた自己批判文(『文芸戦線』はどこに門を開くか』『戦旗』創刊号・昭3・5)を書く。その直後に発表されたのが「いわゆる芸術の大衆化論の誤りについて」である。「芸術にとってのおもしろさは芸術的価値そのもののなかにある」という「芸術至上主義」と見紛うばかりのテーゼが、そこで提出されたのである。

ところで、平林の問題提起は、多くは、『マルクス主義』と「芸術」との間に何らかの関係が成立するとすれば、それはただ「政治による芸術の支配」という一語に尽きるのであって、これ以上理論を発展する余地が全然存在しないのである。『(大宅壮一「マルクス主義文学の自殺か暗殺か」——平林初之輔の『マルクス主義文学理論の再吟味』の再吟味』『新潮』昭4・5)という類の批判によって迎えられた。「左」からの平林批判典型がこの類のものであるとするならば、一見すると、「右」からの批判典型は中野の主張である。ずばり、平林批判論文「芸術に政治的価値なんてものはない」(『新潮』昭4・10)でいう。

『芸術に政治的価値なんてものはない、芸術にあるものは芸術的価値だけだ、したがって芸術評価の基準は芸術的価値にあるので何かそのほかのものにあるのではないということがはつきりしさえすれば、「政治的価値と芸術的価値とは遂に調和しない」といっておびえる平林のナヤミは解決されるにきまっている。』

以上が、吉本がごく素気なく通った平林―中野関係の簡単な背景である。

吉本は中野に対して次のように注釈・批判する。

中野は、芸術評価の軸は芸術的価値だけだと結論づけるが、その評価軸には、「アプリアリにマルクス主義的な視点が予定されている」。つまり、一見すれば、「「芸術至上主義」的な中野の結論には、しかし、政治的価値による評価がアプリアリに前提されているのである。そのため、古典を評価する段になると、まったく無力にならざるをえない、と。そして次のような中野のトルストイ評価を例示し、注釈する。

《「トルストイが偉大な芸術家だったと言うのは、彼が人間生活の真実を優れた手わざで表現したということであること、しかし彼は遂に神さまに縋りついて地主階級感情を擁護しなければならなかったこと、そしてそれは芸術家トルストイの政治的マイナス価値ではなくて芸術的マイナス価値であったこと」

この中野のかんがえは、平林が「「芸術的価値と政治的価値」との分裂ということで、いいなかった疑問を、ただ一元的な疑問になおしたにすぎないといえる。中野はトルストイの芸術的マイナス価値を、トルストイが神さまに縋りついて、地主階級の感情を擁護したという政治的(?)な理由からとめているのだ。》(④)

簡にして要をえた注釈である。いくぶん色を添えていえば、こうである。

平林は、古典、たとえば、チェホフやボオドレエルの作品に、「どれほど芸術的価値をみいだすことができたとしても、それらがプロレタリアの勝利に貢献するような何物ももっておらず、」「それどころか、一般に人類の幸福をおしすすめる拍車となるようなものすら何一つ見当らぬ。」として、政治的価値の大小によってこれらの古典を切り捨てた。これに対して、中野は、トルストイの芸術的マイナス価値を、地主階級の感情を擁護したという政治的理由に求めたのである。一見して、対立するかにみえる平林も中野も芸術作品の評価を、政治的価値を軸にしておこなう点では同じである。吉本の指摘するように中野は、平林の二元的な疑問をただ一元的な疑問になおしたにすぎないのである。そして、両者とも結局は、「政治が芸術を支配する」という「プロレタリア文学」の基本テーゼの呪縛からのがれていないのである。

では、「芸術的価値と政治的価値」の問題はどう解かれなければならないか。と吉本は主張するのか。こういうのだ。

《芸術評価の軸は、たしかに芸術的価値だけである。ところで、ある芸術を政治的イデオロギー的な評価の軸から評価することは可能であり、芸術評価の軸を照し出すために必要でさえある。そして、芸術評価の軸も政治的評価の軸も、作品のなかにあるのではなく、評価するものの内部の現実意識の中にある。したがって、ある評価者にとって芸術的評価の軸と政治的評価の軸とは一致せねばならず、ただこの二つの軸は、それぞれ別個の価値体系をつくっている。》(④)

単純明快に語られているが、ことはそんなに簡明ではない。

芸術評価の軸は、芸術的価値だけである。けっして、政治的価値軸によってなされてはならない。これが第一。

しかし、ある芸術(作品や活動)を、政治的、イデオロギー的な評価の軸から評価することは可能である。しかも、芸術評価の軸である芸術的価値を照らし出すために必要でさえある。照らし出すとは、芸術的価値をきわだたせる区別性として政治的価値を評価軸に芸術作品や活動を評価することが必要でさえある、ということだ。だから、芸術の評価軸は、その政治的価値という反照・区別を媒介にして、芸術的価値に求められるべきなのである。これが第二である。

第三は、芸術評価の軸たる芸術的価値も、芸術の政治的評価の軸たる政治的価値も、作品(自体)のなかにあるのではなく、評価するものの内部の現実意識の中にある。すなわち、評価主体がもつ現実意識によって、芸術作品がもつ価値——芸術的価値や政治的価値——がことなる、ということになるのだ。中野が、芸術評価の軸は芸術的価値だけだ、としたのは正しい。しかし、中野の固有な現実意識は、ア・プリオリにマルクス主義を前提しているため、一切をプロレタリアの勝利のために、したがって反プロレタリア的なものの打倒のためにを基本軸として構成されているため、その芸術的価値は、つねに政治的価値——プロレタリアの勝利のために——におのずとひきもどされていまいことになるのである。だから、中野の内部にある現実意識たるマルクス主義を正しく立て直し、組み替えないかぎり、すべてを政治的価値に還元す

るいき方から脱却できないのである。

そして第四である。この現実的な意識を組み替え、変革する問題は、政治的・現実的プログラムの問題であって、芸術的プログラムの問題ではない。——ここで私は蹟く。第三までは、とくに問題はない。しかし、現実と現実意識と表現との基本関係のとりあつかいにおいて、この現実意識という視点の改変は、もっぱら政治的プログラムの問題であって、芸術的プログラムの問題ではない、という吉本の主張には、簡単に首肯できないのである。どういう点でか。

なによりもまず、ここでいわれる現実意識について今少しついで規定する必要がある。吉本は、現実意識を視点ともいいかえている。つまり、それは問題意識とかイデオロギーとか、理論枠組、パラダイム等々を包含する、きわめて包括的な認識主体の意識形式のことである。その改変は、政治的プログラムと密接不可分に関連するとともに、芸術的プログラムにも関連する。どちらのプログラムがより主導的であるかは、問題いかんによるのである。もとより、複合的な存在たる現実意識のより根本的で大規模な変動は、政治的プログラムの問題に集約される。しかし、芸術的プログラムは、政治的プログラムによって変動せしめられる現実意識の許容範囲でしか、この現実意識の変移にかかわることができないというのであれば、これもまた悪しき政治主義の罠にはまる理解だとみななければならない。しかし、このようにいうのは、当時の吉本の対してないものねだりの感はいなめないであろう。吉本はこういつているのだ。

《芸術はその価値体系のなかに、そういう「現実意識を動かす」機能をもたず、ただ、うごかされるべく用意された現実意識を動かすことがあるにすぎない。》(④)

政治的価値体系によって(のみ)主導的に変移せしめられる「現実意識」とは、何如なるものを想念しているのであろうか。私ならすぐに思い浮ぶのは、『ドイツ・イデオロギー』の周知の一節である。

《「精神」はそもその初めから、物質に「憑かれる」という呪いを負っており、謂うところの物質は、ここでは、運動する空気層、音、

要言すれば言語という形で現出する。言語と意識とは同年齢であって――言語は、実践的な意識である。……≫(傍点・引用者)

この現実意識(＝言語)が、政治的価値体系によって(のみ)変易可能などといえば、およそ、価値論やイデオロギー論は、もっぱら階級意識論へと還元されてしまうのも、いたしかたないことになろう。この点での吉本の不分明さがとりはられるまでは、いくぶん時間を必要とする(『言語にとって美とは何か』まで)、とここではいうにとどめよう。

「芸術の大衆化」論と「芸術的価値と政治的価値」論をめぐる、吉本の要約と注解は、プロレタリア文学運動の問題説明の要諦を示しているが、吉本がいたいことのいわば半身にすぎない。問題のもう一つの半身は、プロレタリア文学者の「二段階転向」の問題である。吉本は、作家同盟(ナルプ)解散以後、プロレタリア文学者がたどった過程を三類型化する。

(1) 蔵原惟人、宮本顕治のコース――政治的プログラムのなかに芸術的プログラムが包まれている。つまり後者は前者に従属する。したがって政治的プログラムが弾圧されたとき、非転向のまま権力の捕獲するところとなった。

(2) 中野重治、宮本百合子のコース――政治的プログラムと政治的プログラムとは区別されなければならない。だが芸術的評価の窓はア・プリオリにマルクス主義的視点をもつ、という理論の必然によって、政治的プログラムが弾圧されたのちも、芸術的プログラムによってあたうかぎり正当な後退戦を展開した。しかし、芸術的プログラムも、政治的プログラムも、これを決定するのは、内部の現実意識だ、ということ徹底して洞察しきれなかったため、その後退戦は、よろめかざるをえなかった。

(3) 窪川鶴次郎、壺井繁、徳永直(ら、すべてのプロレタリア文学者のたどった)コース――権力の弾圧による第一段階の転向で、(1)の蔵原、宮本理論にそむく形で、あるいは修正する形で、理論と実作を屈曲した。かれらが「良心に反し

て」というのは、蔵原、宮本理論に反してということに外ならなかった。だから、戦争期にはいって、「革新的」な文芸政策が編成されると、あたかも蔵原、宮本理論をこころみる時期が再来したかのように「良心に従って」擬ファシズム的（素材主義的）に、擬ローマン的（芸術派的）に、その理論と実作とを転回させた。

吉本は、以上のプロレタリア文学者がたどった三コースの類型化を通して、中野や宮本（百）ら極小部分を除くすべての転向・非転向者に共通するのは、政治的プログラムに芸術的プログラムが従属するというテーゼである、とする。(3)のコースは、政治的プログラムが権力の弾圧にあらうや、その芸術的プログラムを転回（良心に反する）転向）させる。まずこれが第一段目の転向である。そして、時代状況がプロレタリア文学理念がいうところとあいにく「革新的」政治状況を創出したとき、ふたたび擬ファシズム的政治的プログラムをかかげて、その芸術的活動を实践したのである。第二段目の転向である。

そして、敗戦後、(1)の基本コースが、そのテーゼにおいても権威（非転向）においても、圧倒的優位に出発し、(3)がまたぞろ(1)に吸収されるという（テーゼと権威に屈服した）条件下で出発したのである。プロレタリア文学の「正規の発展」（中野）とされた「民主主義」文学の敗北は、その出発点において約束された、といってよい。(1)と(3)がなんら克服されず、(2)の欠陥が剔抉されぬまま、戦後解放という有利な条件を簡単にみすごして、戦後革命の敗北の因を造ったのである。——これが吉本の解する、プロレタリア文学運動から「民主主義」文学への「正規の発展」の意味である。ここにプロレタリアならびに「民主主義」文学運動総体をのりこえる視点と方向が確保されたとみななければならない。

私はここまで、吉本の最初の評論集『文学者の戦争責任』（武井昭夫との共著）を素材にその主張するところをおってきただ。ここで吉本が批判対象にするのは、「民主主義」文学派である。しかし、そのとりあげた特定の文学者は、戦前派でも

あり、その継続として「民主主義」派ということであった。戦後敗北は、戦前敗北の延長線上にある、とする批判論点が貫かれていたのである。

しかし、「民主主義」文学をのぞく戦後文学総体にいまだ筆はおよんでいないのである。だから、少くとも戦後派と自己規定して登場した新文学潮流を批判の対象とすることが、戦後敗北と転向を思想的営為の主題にかかげる吉本にとっていわば自然のコースであった。

3

埴谷雄高は、吉本隆明のイメージを問い、次のように述べた。

《表題となつてゐるところの抵抗と挫折、私達のなかにおける革命的姿勢の茶坊主的、雷同的推移について読み辿つてゐる裡に、人のなかに浮んだ吉本隆明についてのイメージは予言者をとりまく群集達から遠くかけ離れたところに暗く立っている「最後に来た人」の印象である。彼はすべてを見てしまった。彼は最後に来たのでよしありげに熱狂している否定者たちがまた否定される歴史のなかの無惨な大きな変化を微細な部分まで見てしまい、小田切秀雄や、さらに花田清輝さえもがもっている予言者への幻影の一かけらだに持ちあわせなくなつた。》(『日本読書新聞』昭34・3・16)

吉本隆明の第二評論集『芸術的抵抗と挫折』(未来社・昭34・2)に対する書評においてである。埴谷は、花田や自分たちの世代が、吉本によってその「死体を清掃」される、という抗しがたい実感を記している。基本的にこの実感は、その後の時間的推移のなかで、実現されていったのである。

三十代のなかばに達しようとしていた吉本が、世間的にいつて、その思想家(評論家)としての地位を確定したのが、

評論集『芸術的抵抗と挫折』であった。この評論集には、すでに論究した「マチウ書試論」や『民主主義文学』批判」も収録、再録されている。本書に即してあらたに論ずべきテーマは二つある。一つは、戦後（派）文学に関してであり、いま一つは、転向論のあらたな展開という点である。いずれも、六十年安保を前にした時期の、戦後思想とは何かに、一応の決着をせまられた基本課題に直接するテーマである。

吉本がはじめて一般商業誌に書いた論文が「戦後文学は何処へ行ったか」（『群像』昭32・8）である。（商業誌といったが、別に、どこに書こうと、どのような形式——自発的か注文か——であろうと、吉本にとってかわりはなかったし、現在もない。吉本が明言するようにである。）この論文は、プロレタリア文学の「正規的發展」である「民主主義文学」批判と一対をなす、戦後派文学批判を目している。「この論文は、その後もさまざまなかたちで提出されることとなった幾多の論者の戦後文学批判論の、いわば原型の一つ」になった（松原新一「戦後変革期の文学」『戦後日本文学史』講談社・昭53・2）といわれるが、それは次の文章ではじまる。

《敗戦の翌年、昭和二十一年に埴谷雄高の「死霊」、野間宏の「暗い絵」、梅崎春生の「桜島」など、いわゆる戦後派作家たちの第一作がつぎつぎに発表されたとき、日本の庶民文学の風土に、始めてあらわれた異質の文学だとして、熱っぽく推す批評家たちや若い世代の共感をよそにして、わたしは、これらの作品を手にとって確めようとしなかった。もしかしたら、仇花にすぎまいとかんがえたからではなかった。はなはだしく出発し始めた戦後革命運動のかもしれない政治風景や、平和的な文化国家到来を福音のようにかつぎまわる便乗文化人の騒音から、かれらの文学を撰りわけることができなかったのである。

わたしは、まだその頃、敗戦の傷手からも青春前期の生活をまるごとあずけてたかかった戦争の悪夢からも脱出する出口がみつからなかった。憤怒と絶望とあらゆるものにたいする不信とで、どす黒く燃えくすぶっている胸の炎を、どうやってしずめるかが、そのころのわたしの課題であった。》（④）

『高村光太郎』（昭32・7）を書くことによって、どうにか「どす黒く燃えくすぶっている胸の炎」の正体をみきわめる

ことができた吉本は、つづいて戦後派作家と自分との距離を戦争体験の世代的相違に求めてこういう。

《戦後派作家たちの作品をとりあげて論じようとするまえに、どうしてもちがった戦争体験からくるかれらの世代とわたしたちの世代との時間的断層を、はっきりと云っておく必要がある。おそらくどんな思想的な共感をもってしても、まだ、この断層を埋めるにはいたっていないとおもわれるからである。戦後十一年の暗い平和にたたかれて変形されたとは云え、わたしのなかには、当時からくすぶっている胸の炎がまだ消えずにのこっている。決して「戦後」はおわっておらず、戦争さえも過ぎてはゆかないのである。わたしはそれを信ずる。》(④)

もっとも、ちがった世代間によこたわる「断層」ということをあまり単純にとりあつかわない方がよい。同じ世代でも、まったく異なる体験をもつということが、ごく普通だし、世代の相違にもかかわらず、同じ思想境にたつことも可能だからである。しかし、吉本は、戦争をちがって体験した世代的断層が、どれほど思想的に共感しあうことがあっても、埋っていない現状を指摘するとともに、この断層をうやむやに飛びこして思想的共感や共働へとおもむく一般的傾向を強く批判しているのである。とりわけ、戦後十一年間の「暗い平和」下において、そうだと念を押すのだ。しかも、《戦後派》が、戦前のプロレタリア文学の協同者・賛助者ではなくて、批判者として登場する《新》傾向を志向していたのだから、この《戦後派》と吉本（大きくいえばやはり戦後派の部類にくくられうる）との「断層」（自己区別といった方がより適切であろう）を明確にしておくことは、自己の思想上の固有な足場を確立するために、ぜひとも必要なことであったのだ。

吉本は、戦間期にたどった高村光太郎や宮沢賢治らの思想とそれからの影響を批判的に対象化し、プロレタリア文学運動の「正規の発展」たる「民主主義文学」派を批判し、いま、プロレタリア文学に批判的立場をとって進出した《戦後派》の代表的作家たちを批判の狙上にのせる。

ズバリこう規定する。

《戦後文学は、わたし流のことば遣いで、ひとくちに云ってしまえば、転向者または戦争傍観者の文学である。》(④)

〈戦後派〉は、暗黙のうちに、戦前からのプロレタリア文学が敗北と転向をへて、戦後の「民主主義文学」へと流れてきた、ということ的前提とし、その前提にたつて、これと区別される自分たちに固有な立場を保持しようとしてきたのだから、この吉本の規定は、きわめて警愕するにたるものであった。

なぜなら、戦後の「民主主義文学」派は、前衛党の内部抗争を反映して、分裂と解体の方向を確実にたどっていたのにたいし、〈戦後派〉は、「民主主義文学」から相対的に独自の、あるいはそれに批判的な立場を保持し、戦前協力も「転向」もせず、戦後も敗北せずという態度を持もしていたし、大方の評価もその態度を大枠は容認していたからである。

では、「戦後文学とは、……転向者または戦争傍観者の文学である。」ということとは、大きくいって、どういう意味なのか。吉本は、次のような説明をほどこしている。

《かれらは、おそらく転向者、傍観者、ニヒリストの心情をもって戦争を通過したのであって、戦争を通過してはじめて転向者、傍観者、ニヒリストになったのではなかった。転向者も傍観者もニヒリストも、いやおうなしに戦争の巨大な暴力沙汰と破壊にひきずりこまれて、いやおうなしに幾百万の戦争犠牲者の死と、いつか、どこかで内面的に対面しなければならなかったはずであった。もちろん、これらの死者の意味をどう然と拒否しようがしまいがわたしの問うところではない。だが、かれらは、戦争犠牲者の死を足蹴にして出発したファシストまがいの転向理論や、自己批判など考えもつかなかった獄中十何年の理論がかもした政治風景や、文化国家建設の福音をときまわる詐欺師らの騒音にけんせいされて、一応は、被害者づらをしてみせなければならなかった。》(④)

吉本が「転向者」「戦争傍観者」と〈戦後派〉文学者を批判するとき、戦争期においては「心情」の問題としてとりあげているのであって、プロレタリア文学者の大方がそうしたように、実作や政治的実践においてそうだった、といたいがないためではない。いま少し正確にいえば、彼らが〈戦後派〉としてくられるのは、もとより「日本の庶民文学の風土に、始めてあらわれた異質な文学」という評価を生んだことによるが、彼らの実作上の活動の出発が戦後に始まった、ということにもよる。その点で、言葉の普通の意味での「転向」は文学上のこととしていえば、彼らにおいて不可能でもあった。

だから、「転向」の「心情」ではなく、実質的な「転向」問題の中心は、ここでも戦後「転向」、戦後「傍観」にある。ありていにいえば、前衛が解体し、いかなる意味のものであれ戦争反対運動の実質さえ消失しているとき、「転向者、傍観者、ニヒリストの心情をもって戦争を通過した」ことは、とがめられるべき筋合いのものではないからである。問題は、戦後にこそある、と再度いおう。

野間宏や椎名麟三、埴谷雄高、梅崎春生、武田泰淳、堀田善衛などの〈戦後派〉作家に対する批判点の急所は、第一に、敗戦直後「戦争」と正面から対決することをせずに、彼らが一おうに「被害者づら」を持って出発したということにある。これは、たとえば野間の作品「暗い絵」を例にとれば、そこで描かれた学生時代の自画像——革命運動に直進できず、いたし方なく隠微な形で運動協力者になる、つまり、心理的にはすでに転向しているが革命を裏切っていない深見進介——を、そのまま戦後に延長して「顔の中の赤い目」の北山年夫や「崩壊感覚」の及川隆一を描くということにあらわれた。これは吉本にいわせれば、「戦後革命運動にたいして自己合理化をくわだてた」にひとしいことなのである。「民主主義文学」派は、きわめて破廉恥なやり方で「自己合理化」をはかった。これはすでに詳しくみたとうりである。ところが、野間の作品は、いくぶん巧妙にしつらえられた革命運動にたいする「自己合理化」の要素をはらんでいたのである。しかし、吉本はこの点を言い切ったのみで、展開はしていない。それで私見を、ということになるが、すでに谷沢永一が、完膚なきまでに批判しているのである。

谷沢は、「暗い絵」には「敗戦直後」の「革命運動陣営に対する野間宏自身の資格証明申請の意図が観取できる」と、吉本のいう「自己合理化」をいっそう具体的に指摘して、こういう。

戦争進行のさなかという時代設定のなかで、革命運動に関与するインテリゲンチヤの青春の三つのタイプが、「暗い絵」の中で分類される。第一に、永杉栄作によって代表される一群。「プロレタリア革命への転化の傾向を持つブルジョア革

命」の「到来が二年以内に来ると考へ、すべての力はその準備に充てられなければならないと考へ」、その結論を彼等なりの行動に移している。第二は、小泉清を代表とする。彼らは、日支の衝突を日本の支配階級の危機であるとは考えず、行動に慎重を期そうとする。第三に、深見進介である。彼は、情勢判断における自分の能力の低さ不明確さを嘆きとして自認する。しかし、いちおう小泉たちを「合法主義者」と軽蔑し、永杉たちに親近感をおぼえながらも全面的に同調し切れないものを感じる。進介は、このような自己の現状を「自己完成の道をこの日本に打立て」ようとする欲望を意味するのだと肯定の意志をもって表現したり、エゴイズムに基づく自己保存と我執の道なのだと自虐的に批判してみたりする。

《即ち、ここに設定された深見進介なる人物は、なによりもまず、時代の情勢とそれに対処すべき戦略戦術について、彼自身のはっきりした論理的或いは政治的な判断を持ち得ていない人間である。のみならず作者によってその点にこそ彼の特色を許されている人間である。一方作者は、永杉たちをも小泉たちをもすべて絶対に進介の眼と感覚を通してのみ描こうとしている。ここに、ひとつのカラクリがある。それは、永杉たち小泉たちの政治的見解や行動を、彼等が主張した額面通りのソトヅラだけにおいて、それも両者いずれにも決定的には同調していない迷える進介の感触を通じてのみ描くという、自ら作ったルールのなかに閉じこめることにより、永杉たち小泉たちの論理と実践が果した歴史的役割を作者自身が客観的に決定的に評価論断せねばならぬ破目に陥る危険を未然に防ぐ措置である。作中の進介は両派の連中の方針や行動を内在的に深く突込み分析しパラフレーズして解し得るだけの能力を持たず、その位相と意味を稀薄にしか把握できない人間としてしつらえられている。積極的に観察し測量する者としてよりも寧ろ、後退りしつつ怯え引け目を感じる姿勢で彼らに接し、彼らの雰囲気のみを感得する。そして、煽動的な常套語で言い立てられた両派の政治的立場は、彼らの宣揚する公式的要約の忠実な復唱として進介により書き写されるにとどまる。こうして、戦争中の共産主義運動の在り方について政治の立場からの責任ある判断を下すことなく切り抜ける方法を、作者は実演し得たのである。》（『戦後文学史への反省』『解釈と鑑賞』昭和44・7『標識のある迷路』関西大学出版・昭和50・1）

永杉たちこそ正しかったといえ、戦後共産主義陣営の公式主義への迎合としては最も有効であった。永杉たちの見解や行動はしよせんは無効であり徒勞であったと正面から批判して小泉たちの肩をもてば、戦後共産主義陣営の評価軸に真

向から対立する。だから、小泉たちに自己保存の本能を嗅ぎつけて「醜い」と感じ、永杉たちこそ最終的には正しいと考える深見進介は、しかし、他人の口から、永杉たちは「焦っている」という遠まわしの評言によって両者から距離を保つのである。かの「公式主義」から一定の距離をとり、しかも、そこから正面攻撃を受けない巧妙な眼くばりが、「暗い絵」の中をつらぬいているのである。(以上・要約)

戦前の共産主義運動についての「被害者」意識——「公式主義」を全面的に実践に移すことのできないひげ目——を正面におしたることによって、野間は戦後革命運動の中で独自の位置をしめえたのであった。これが、第一の点である。

このようにして出発した野間は、昭和二十七年「真空地帯」ではじめて戦争期のじぶんと正面からとりくんでみせる。しかし、敗戦直後にこそ、まず第一に正面から取り組まなければならなかった課題が、「自己合理化」によって遅延された、というタイム・ラグの問題として「真空地帯」の問題はあるのではない。この作品で、戦争期が正面からとりあげられながら、しかし、ここでも「戦争体験を内部に検証すること」は看過されてしまったのである。すなわち〈戦後派〉文学は、敗戦直後まずとりあげるべき課題をみすごし、敗戦後——戦後革命の敗北後——とりくんだ戦争体験の検証も、「通俗的な外面描写」によっておもしろおかしく書くということに終始したのである。彼らは、戦争をやりすごし(これは第一の問題ではない)、敗戦直後をやりすごし、戦後総体をやりすごした。その意味の全体をとらえて「転向者」、「戦争傍観者」である、と吉本は概括するのである。

しかし、戦争体験を正面からとりあげた「真空地帯」は、いかなる意味で、「内部の検証」にとどかず、「通俗的な外面描写」によって戦争を「おもしろおかしくかいてみせた作品」にすぎないのであろうか。吉本の評価は、ほぼ断罪判決に等しい。

《たとえば、「暗い絵」で出発した野間宏は、昭和二十七年「真空地帯」ではじめて戦争期のじぶんと真正面からとりくんでみせた。野間はこの作品で、分身である曾田一等兵をひとりの反戦的な社会主義思想をもったインテリ兵として印象づけようとして、とってつけたような細工を施しているが、曾田は、軍隊機構のなかをうろちよると特権的にうごきまわり、けっこう面白おかしくやっている狡猾な人物にしかかいていない。「真空地帯」の性格は、反戦思想を軍服の下にちらちらと匂わせながら、その実、巧みに軍隊内部をわたり歩いている曾田一等兵の性格にひとしいのだ。この作品は、当時、左右両翼の批評家から出された種々の意味づけにもかかわらず、「上官ノ命令ハ朕ノ命令」という毛色の変ったヒエラルキーのなかの、風変りな生活描写の面白さにしか取柄がなかったのである。もちろん、刑務所あがりの木谷一等兵が、ごろつきまがいの復讐をたくらんたり、木谷の前歴を洗おうとして探偵的な行動をやらかす曾田に、反軍思想やレジスタントをよみとることはできないのだ。野間が、分身曾田一等兵をあからさまなレジスタントとして描ききれなかったのは、たぶん、野間の軍隊体験が、ぎりぎりのところ曾田の限界を出なかったからである。》(④)

しかしこれだけの説明ならば、「暗い絵」とその延長上にある「崩壊感覚」から「真空地帯」への転換を政治性のうえからみても文学上のうえからみても、「戦後革命運動のはね上りと、戦争の破壊にあえぐ大衆との断層を眼をつぶってとびこえたこととひとしいものであった」という事由について、何かを語った、ということにはならないであろう。吉本の概括に即していうと、こういうことである。

《野間は「真空地帯」で、椎名は「赤い孤独者」で、梅崎は「ボロ家の春秋」で決定的な転回をとげ、武田や堀田は、しだいに戦後社会の安定感から喰いこまれながら拡散と後退とをくりかえし「森と湖のまつり」、「鬼無鬼島」で転回のきざしをみせているし、埴谷の永久革命理論は、かわらず虚空をうちつづけている。もともと、かれらの文学は、敗戦後の混乱と破壊と疲へいとにこったがえした社会の特産文学であった。いってみれば、横光利一、小林秀雄、河上徹太郎ら「文学界」系の文学者たちが、戦争を文学理念としてうけいれたため、敗戦によって決定的な打撃をうけて退場したあとの空間と、中野重治、徳永直、窪川鶴次郎ら旧プロレタリア文学系の文学者たちが、自己の戦争責任を検討しえないままに、戦後民主主義文学運動をはね上って主導したために生じた空間とのあいだが戦後作家たちの足場であった。》(④)

この「空間」を占めた足場がくずれるのである。「転換」の背後にある政治的状况について、こういわれる。

《戦後革命運動は昭和二十二年（一九四七）二・一ゼネストが弾圧されたとき、指導理論の擬制と、大衆内部との断層をあきらかに露呈し、昭和二十五年（一九五〇）のコンシンホルム批判、占領軍による幹部追放のあとをうけて、内部対立を激化し退潮にむかわざるをえなかった。そして、かえってこの時期から戦後資本制は、朝鮮戦争をてこ入れとして相対安定期にはいったのである。おそらく、庶民文学が復活の兆をみせ、擬制的なコミュニスト文学者が国民文学論と結託して自己主張をはじめたのはこの時期以後であった。戦後作家たちは、社会の相対安定性にさらされてたえず風俗化作用をうけ、また、擬制的なコミュニズム文学からおびやかされざるをえなくなったのである。梅崎春生の右には、「第三の新人」とよばれる安岡章太郎、庄野潤三、吉行淳之介、小島信夫、曾野綾子らの文学があらわれ、野間宏の左には「人民文学」による江馬修、藤森成吉、岩上順一、徳永直ら、擬制的なコミュニスト文学者が自己主張をはじめ、戦後作家たちの足場を左右からひっぱってみせたのである。野間・椎名・埴谷・梅崎・武田・堀田らの転回は、いずれにせよこの左右両翼からの牽引力と社会の安定化の結果にほかならないというる。》(④)

吉本はこの「転換」を、「相対的安定期」に、左右からの挟撃にあって生じた「風俗化」と特徴づけている。とくに鋭利なことをいっているわけではないが、《戦後派》文学の評価づけについては、大枠のところ正鵠を射ている、といってよい。しかし、他の《戦後派》はいざしらず、野間は、戦後革命が敗北、風化し、戦争体験が風俗化するまさにその時——相対的安定期——に、「真空地帯」をもって、戦争とは何かを正面にすえて問い糾す挙に出たのではなかったのか。「戦争傍観者」たる位置を脱する機会を自分に与えたものではなかったのか。それは「転向」ではなく、革命戦線の再構築に向う第一歩の「転換」を意味したのではなかったのか。この問い糾しに答えておくことは、きわめて重要である。しかし、ここでも吉本の言に即してではなく、別な論者の口を借りなければならぬ。吉本は、問題の一方を寸言したにとどまっているからである。

昭和二十七年（一九五二）、大西巨人は、「俗情との結託」という題で、いまなを記憶に残しておくべきで画期的な一文

を発表した。最も有産的保守性の露骨な今日出海『三木清に於ける人間の研究』とあわせて、明らかに革命的・民主的な立場を標榜する野間宏『真空地帯』を、「俗情との結託」という忌まわしい表題で一括りに論じた、と大西自身が冒頭で語ったとうりの小論である。

大西の野間批判は、野間が自ら革命的・民主的な立場を堅持し、絶対に後退しないと声明することと、野間の実作『真空地帯』が多かれ少なかれ俗情と結託することによって革命的・民主的な領域から後退することとが、遺憾ながら矛盾しないことを証示することにある、と記すとおり、たいそう丁寧なものである。あるいは、この丁寧さと、反論を許さぬ強い調子とは、大西において統一されている、といってよい。

大西の批判点は二つ、いずれも本質的なものである。本質的ということは、その問題が今日までも継続する、否、なかば永久的に持続する問題である、という意味においてである。けっして小手先でやりすごせる問題ではないということだ。今日出海『三木清に於ける人間の研究』が、作者の目的意識的な・主観的なならびに客観的な「俗情との結託」であるのに対し、『真空地帯』は、作者の主観に必ずしもよらざる、無意識な、しかし客観的な「俗情との結託」である、言い換えれば、作者の不明、誤解、糞真面目が、結果として俗情に荷担しているのであり、またそれによって「俗流大衆路線」の骨絡みを食っているのである。と指摘した上で、大西は第一の批判点を論究する。つまり、大西は、あくまでも野間の革命的・民主的視点からの逸脱という線で論を展開しようとしているのである。

第一は、『真空地帯』という題名の選択・決定から由来する。

作中の主要人物曾田の兵営観——「たしかに兵営には空気がないのだ、それは強力な力によってとりさらわれている、いやそれは真空管というよりも、むしろ真空管をこさえあげるところだ。真空地帯だ。ひとはそのなかで、ある一定の自然と社会とをうばいとられて、ついには兵隊となる。」——は、「真空地帯」という一種のモダニズム的な呼び方が行なわれ、

気のいたような内容説明がどこされてはいるが、つまりは、兵営が別世界であり「特殊ノ境涯」(『軍隊内務書』の「綱領」十一)であるとしているところにある。だが、

《兵営を「特殊ノ境涯」とする上からの規定は、そこでの半封建的絶対主義性・帝国主義反動性の高度な実現を容易にするためのズウズウしい方式であって、その実現にたいする人民大衆の抵抗を封殺・排除するための臆面もない手段であった。したがって兵営を言葉の本質的な意味において「特殊ノ境涯」と認めることは、社会的現実の重大な誤認であったのであり、言葉の世俗的な意味において同様に認めることは、軍国主義的絶対主義にたいするたたかいの放棄・屈服以外の何物でも、かつてなかったものであり、現にないのである。日本支配権力にたいして多かれ少なかれ宣戦ないし抵抗した精神は、兵営を前後いずれの意味においても(この世にあり得ず、またあるべきでないところの)「特殊ノ境涯」と認めることを——公然とか心中ひそかに——断じてがえんじなかったはずであろう。

敗戦とともにいったん消滅した(そしてその消滅の永久なることが心から願われる)日本帝国主義軍隊・兵営を今日の見地から批判的に描くに際して、それを「特殊ノ境涯」と認める立場に拠ることは、重大な不十分であり、帝国主義反動への見逃し得ざる譲歩であり——俗情との許されぬ結託である、と私が言わねばならない。》(『新日本文学』昭27・10『俗情との結託』立風書房・昭57)

第二は、この「特殊ノ境涯」を打破すべき革命的主体像についてである。

『真空地帯』で曾田はこういっているのである。

《『真空地帯』のおおいを破るということ、のこっていることといえただそれだけのことである。それ以外のあらゆることは、いかなることであろうと何等その真空管の内部に変化をもたらずなどということはない。……そう考える時また曾田の前に、つきすすみ、せまってくるのは木谷の顔、その存在だ。》

《木谷の手は真空管をうちこわす。》

木谷とは何者か。小作農の次男に生まれた。入隊前、食料店、玩具店ほかに住みこんで長続きせず、しかも、住みこみ先からかならず金を盗んで逃げ、そのことで何度も警察、留置場の世話になった。しかし、入隊後は、なかなか要領よく立ちまわって、いち早く上等兵に進級。部隊経理室勤務中にも、運送途中の軍需物品を「当番兵とぐるになって」盗んで

いた。

野間は、「真空地帯」の代表的う・ち・こ・わ・し手を兵営内でも兵営外でも「社会ノ道義ト個人ノ操守ト」を保持すること極めて薄弱な（明白に「特殊ノ境涯」をそれとして認めてその一員に化している）木谷に発見したりするが、見当違いも甚だしい重大失態であり、それは、

《知識人侮辱感情の全篇的横溢とともに「はっきりした反戦的な社会主義的な思想」に無縁な一種の大衆追随主義すなわち「俗情との結託」である。》

大西は、兵営・軍隊を「特殊ノ境涯」とする上からの規定（およびそれによって強制・馴化せられた大衆の後退的な通念）をがえんぜずに、言葉の真意における「社会ノ道義ト個人ノ操守ト」を軍隊にあっても極力守り通そうとする人間こそが、支配権力にとって最大の敵であり、またあり得る、という事実を前提に、明白な「反戦的な社会主義的な思想」の持主曾田が、この思想に無縁な木谷にのぞみを託するのを面妖なこと、「大衆追随主義」として断罪するのである。

太彌小 田 驚

右二点にかんする大西の野間批判をより一般化しておくことは今日において（否、今日においてこそ）必要でもある。

たとえば、戦争期を「暗黒の谷間」とし、そこでは、自由も人間性も正義もなく、まさに「特殊ノ境涯」であった、という見解が一般に流布している。一切を暗黒の谷間とみなすことは、もとより歴史事実において誤っている。権力に対する屈服以外の何ものも存在しえなかったという敗北主義的評価にもとづく自己合理化を許す規定こそ、「真空地帯」や「暗黒の谷間」という言葉なのである。それは、革命的で民主的な勢力が本来ともに用いてはならない用語・思想なのである。

そして、革命の主体という問題については、古くはマルクスにさかのぼって明らかなごとく、現体制がどんなに腐敗し、不正義と暴行によって人民を統治していたにしても、それに対抗するのに、同様の腐敗と不正義と暴行をもってすること——眼には眼を、歯には歯を——は、絶対に肯定できないということである。つまり、目的は手段を聖化しない、というの

が、共産主義をめざす革命の思想上・実践上の不文律なのである。もし、この点において、共産主義をめざす革命勢力が曖昧であり、逸脱をおかすならば、とりかえしのつかない誤ちを犯すことを意味するのである。(大西も、そして私も、腐敗・不正義・暴行とうを「合法」との対抗線でのみ考えていないことを、やはり断っておかなければならない。)

野間『真空地帯』は、「相対的安定期」に、こぞって「風俗化」へと後退したのとは対照的に、はじめて戦争体験を正面からとりあげた、「転換」期の作品ではなく、まさに戦争体験を風俗化し、大衆追隨的な手法へと後退した「転向」作品に他ならないことが、了解されたと考える。

「民主主義文学」派と共同歩調をとりながらも、それと一定の距離をたちつつ登場した〈戦後派〉のなかで唯ひとり革命派文学を標榜した野間宏においてさえ、事態はまさに右のように無慙だったのである。これ以降、吉本がいうように、「野間は手なれたテクニクと、おし着せの革命運動の戦術とをつなぎあわせて、まやかしの政治風景が社会のさまざまな断面にえがいた波紋を浅くとりあげて、……ついには『地の翼』まで転回(一八〇度)していったのである。」(④)

(一九八九年三月一三日受理)