

小林多喜二隨筆集

小谷予志銘（選）



選者による序文

「政治意識の形成理由となる根源的感覚」について、橋川文三はハロルド・ラスキの言葉を引きながら、次のように述べています。

政治意識の形成理由となる根源的感覚は、ラスキのいわゆる「比較的少数の人間におそろしく巨大な人間が服従している」という事実に対してこれを「一個の驚くべき現象」と見る能力にほかならないであろう。なぜこの権力がわれわれに服従を要求し強制することができるのか、という不断の問題意識こそが、近代政治のダイナミックスを構成するものにほかならなかった。

『日本浪漫派批判序説』

小林多喜二とは、この「根源的感覚」に優れた人であったと思われます。

この随筆集に収めた九つの文章には、実際運動の多忙さゆえか、必ずしもよく推敲されているとは言えない所もあります。しかし、これらの文章を読むと、多喜二がいかにか文学的資質に恵まれていたか分かるでしょう。と同時に、美的感覚に流されない、「理性」的な強靱さを持ち合わせていたことも明らかです。強靱さが即ち正しさではないにしても。昭和初年代の日本にあっては、特異な知性でありました。

二〇〇八年の『蟹工船』ブームの後、古書店には『蟹工船』の文庫本が出回っているという、ちょっと哀しい今の状況です。多喜二の随筆を読みながら、日本社会の躓きの元について考えてみる、というのはいかがでしょう。

底本は、『小林多喜二全集』第五巻（新日本出版社、一九九二年十二月十日）によりました。

振り仮名や傍点は、お使いの端末の環境により表示されないことがあります。また、若干の環境依存文字を表示されやすい別字に置き換えました。「底本」に忠実である事は、現在の電子書籍では難しいものがあります。

二〇一二年二月二十二日

小谷予志銘

「下女」と「循環小数」

「世界意識」という神聖な病気がある。

彼はあるカフェでピフテキを食うとする。その瞬間、然し彼は寒空に飢えている人を思う。だから彼はそのピフテキをソット側の塵箱に投げなければならない。彼は笑うと思う。然し笑えない多くの人の存在が、彼の顔を引きゆがめてしまう。彼は日向を歩いてゆく……しかし日の光を一日も見ず土の底にうごめいている多くのものを考える。彼は日陰を歩まなければならない。

——若しも人達がこの彼の態度を笑うか？

ピフテキを塵箱に捨てるのをよして彼が食べたなら、その佳美な味を味うた「幸福者」が世界に一人だけ殖えた筈だ。彼が若し笑ったら、世の中に心から笑えた人が一人だけ多くなったわけだ。そして彼が日の光の中を朗かに闊歩したら、それだけ世界が明るくされてあった筈だ。（これこそ彼が望んでいた事であったのだのに！）——そこで彼は嘲笑われるのか？ 然し彼がこんな事を皆んな知っていたとしたら？（知っているのだ）

四を三で割ると一、三三三……となる。この循環小数を人はいくら迄続けてゆく根気があるであろう。これを一生涯せつせとつゞけ得るものがあつたら、その人こそ社会改造家であり得る人である。そしてその人はキット下女を侮蔑しないであろう。何故なら下女は、今朝すっかり家の中を掃除しても、又次の朝掃除しなければならない事を知って居り、恐らく一生涯その事を「平気」で続けることをも理解しているからである。（自分はこのことをシリーヤスな気持で云うのだ。）

「資本主義的社会は一つの歴史過程である。だからこれが円熟すれば、それ自身が崩壊することに依って次の過程に入っていく」とマルクスが云った。そしてこれは人間の「意志」では如何ともすることが出来ない、と唯物史観の原理を押し立てた。然し我可愛いマルクスは「共産党宣言」の最後でこう云った——「万国の労働者よ団結せよ！」だから可愛い。

彼等にして栄光の日を信じ得る者は幸福である。而して栄光の日を信じ得ないものは利口である。「下女」「循環小数」……。

腹が減った時にある事を感じる、腹が一杯の時にその同じことに対して或る事を感じる、この二つの感じの内容は同じものだろうか？ 寝不足の朝のときの感ずる気持、寝足りた後で感ずる気持、これはどうだろう。——然し、と云ってプロレタリアが待ち望んでいた革命が来、社会組織の改変が行われると、彼等もブルジョワらしい気持に変わっていくのではないか、と云う意味ではない。——然し考えて見たらどうだろう、第四階級の解放は何も彼等をブルジョワのレヴェルにまで高めるためのものでない、と云っている人達もいる事だから！

然し人が幸福になるにはどうすればいゝんだらう、この事が考えられる。これだけが！

詩の公式

=生活、意識、及び表現の三層樓的關係に就いて=



誰が云ったか記憶はないが——「詩とは散文の終わったところから始まる」という言葉は自分を捉えている。

自分達が詩の鑑賞をする場合、散文の到達点と詩の出発点とのデリケートな感覺的認識能力のない限り、自分達にとって詩はついに無用の長物でしかなくなるであろう。リトマス試験紙のように、或いは電気のようにビリンと来たらビリンと反応出来る感情の訓練が必要である。狂った検温器のようでは何んにもなるまい。

然し前の言葉はモット重要な意義を我々に与えているのだ。それは、そういう詩を創造（クリエート）するものの生活実体についてである。自分達の生活の大半が散文的であり、その反射形態（若しくは意識形態）として考えられる芸術（こゝでは詩）も当然その生活に順応するものであれば、そういう生活を生活しているものが、その必然の結果として、散文の終点から出発すべきものである詩を産み出すことが出来るか、という問題である。詩の発生起源として一般に考えられている事を正しいとすれば、詩とは太古に於いては戦勝の叫声であった。この事は、だから詩は平板な一つの流れとしての生活から産れるものでないことを証明している。詩は（劇もそうであるが）生活の危機から産れなければならないのである。この事が云われなくては前出の言葉はその実践的根拠を失うのである。——石狩川は何処から源を発しているか知らないが、とにかく旭岳の麓から石狩町の川口まで、その間幾つの滝があるか？ 如何程の急流岸をかむ所があるか？ 詩はそのときでなければ産れない。だから詩は「作るもの」ではない。詩人は自分が創造するものと自惚れているかも知れない。

然し「作られる」ものである、あらゆる芸術はそれがよってもって立っている生活実体の意識形態としての上層建築物であるに過ぎないからである（然し彼等が自惚れている限り、自分達が獅子舞いのように逆立ちをしていることを知らないのである。だから彼等は伽嘶の裸の王様のようにお目出度く、まさにコペルニクス以前の人であることになる。） 彼等詩人と称するものは、自分の作詩意識の決定要因である生活そのものを考顧することなしに——そういう内的必然性なしに、生活実体に於ける散文的と詩的とのデリケートな判別能力のないものが、（御当人には定めし立派な詩に見えることだろうが）詩を作ることについて自分は云いたかったのである。これはムキに云う方が恥かしい位単純なことである。まゝ真理は馬鹿らしいことを云うものである。——「詩とは散文の終わったところから始まる。」と。然し、それをそうだからって、今度はこっちで馬鹿にする時は大目玉を受けるものと知らなければならない。（註。）



自分の隣に若い女がいる。何か書いている。何を書いているのか、と自分が訊ねると、詩を書

いているのだ、と答えた。そして紙の下の方に行かないうちに行（ぎょう）を変えて書いている。何故途中で行をかえるの、自分がそう重ねてきいた。女は自分の顔を一寸の間見ていたが、顔をしかめて、フンという風に肩を縮めて横を向いてしまった。自分を取りつく島がなくなった。そこで今度は自分は諸君にこの事をきいてみたいと思うのである。

詩を作る人達が作詩の態度上「行（センテンス）をかえることに」必然的気迫を感じてそうするのか。「どうしても」行をかえなければならないからかえるのか。それとも、詩は今も昔も、日本も外国も行をかえてかくことになっているからそうするのか。

「行を途中でかえるから詩になるのではない。」と、若しこの場合自分が向き直って云ったとしたら、みんなはその単純の故に笑うであろうか？ 笑っていゝかも知れない、笑える人には。然しそうでない人は笑う前に七ツ位心のうちで数をかぞえてからしてはどうであろう。

問題は、詩人のその熟し切った作詩意識とそれがやがて導入されるべき必然の形式たるものゝ間に横たわるギャップについてである。（この二つのものゝ過程を自分は表現と思っている。）彼等が若しそこを飛躍するならば足は地を離れなければならない。（自然は飛躍せず。）一種の芸当である、危い。そこに形式への導入の嘘が存在することになる。しかも彼等は自分がジャンプをしながら、そう見せない。こゝに必然的な致命傷がある。木造家屋の外側にコンクリートを塗った建物である。

彼等はまずその作詩意識と導入形式を埠頭とそれにピッタリ横付けにされた船との関係のように、二種の液体間の拡散のようにすべきであった。（ストリンドベルグはその自然主義的な立場から、詩について、人間は日常あんな白粉臭い言葉なんか使わない、と云って斥けたことは、色々議論のあることゝしても、鋭敏にもこのギャップに気付いたことを証明しているのである。）

自分はさきに、作詩の意識は彼等自身の生活実体が決定すべきで、高貴にして独創的な頭脳がそれを決定すると自惚れることが如何に錯覚であり、倒立ちであるかを明かにした、そこで今度は、また導入の形式も、最新のフランス帰りの土産物としてピョコピョコ決して生れるものではなくして、その決定要因は、深く生活に根差すことによって必然的に醸し出された作詩意識に依ってである、ということ述べたいのである。

生活→作詩意識→表現。まさにその相互関係は三階の建物である。

意識は生活の湯気である。意識はその根底にその人自身の生活を持っていない限り、蜃気楼である。（小説のことであるが）自分は新感覚派が流行してきたとき、若しその人達の生活それ自体の必然的な意識形態としてああいう作風が生まれて来たのだ、としたら勿論問題外だが、将して彼等自身そうか、と疑いを最初にもった。豈はからんや。彼等は芸術はカイライであり、細工物である、と考えていた。こゝに大きな誤りがある、（芸術は彼等が勝手に作るものではなくして、作られるものであることを述べた筈である。）最初はなる程謂うところの新感覚派的のものが出来た。が、根が空に浮いている。水分を何者からも吸いあげることが出来ない。枯れなければならないようになった。自分自身に嘘をついて、自分とその導入形式との間のギャップ（殆んど無関係な位と云っていゝ。）がとてつもなく大きいのを知らん顔をしてジャンプをしているのだ。化の皮！ そしてそれとは逆にプロレタリア文学が、たとい如何様なる批判を下され、沮まれよ

うとも「底力のある」強力をもってジリジリと進展してきたことは何を意味しているか。これで、前にのべた三層楼的関係の第一、第二、第三命題が事実の側から証明されたことになると思う。



自分は横になって天井を見ている。それからボンヤリ側にあった詩の本を一冊取りあげて、ボンヤリ頁をめくって行く。

「涙」「月」「恋人」「白き手」「季節」「砂丘」「レター」「キッス」「唇よ」「髪の匂い」「タベ」「シャンデリヤ」「ゴンドラ」「マロニエー」「シャンゼリゼエ」「並木道（ヴウルヴァル）」「瓦斯燈」「カクテル」「カフェー」「ナポリ」「サモワアル」「すゝき」……一寸の間にこんな言葉が何度も出てくる。こうなる。と詩用語辞典が出来上りそうだ。さて、今挙げたこれ等最大公約数をもって、誰かの詩を順次に割ってみる。ところが答えが皆零である。一・二位ならいゝ方であろう。即ちこの事は、（算術の法則に従えば）その詩の内容は結局これ等最大公約数しか包んでいなかったということである。（勿論この美しい言葉についてはまだ言わなければならない事があるけれども長くなるから省く。）

で、又馬鹿らしい真理はこゝにも又もう一度ひっぱり出されなければならない。「そんな言葉を並らべたからって詩は出来上らない。」

然し、こう云うこともあったのである。——たゞ単に外形的なリズムを持ってきて、それにピンセットで活字を一つ一つ拾ってきてはめこんで（どんな活字でもはまる活字ならいゝのである。）詩というものを作った、ということが。あの有名な「逆立ち」である「この土手に上るべからず警視庁」はこの典型的なものである。が、諸君はすぐ「まあ！」とか「馬鹿にしてらァ」という前に、「朝起きて、飯を食べていたら、友達が来て、学校へ行って……」なんて詩を作ることをやめなければならないと同様に、枕詞、中詞、尻詞の固定的、外面的約束にたゞ単純な理由で捉われないようにしなければならないのではあるまいか。



作家、若し 彼が——波であり、
大海が——ロシアであるならば、
大海の立騒ぎし時、
いかでか 立騒がざるを得よう。（文芸戦線より。）

（註。）これ等の関係についてはまだ / \ 云い足りないし、触れなければならない事で全然触れていない所がある。が、余白がないのである。然し一言したいのは、あゝいう云い方のため人間の立つ瀬がなくなり、極端に人間が不自由になり、決定的で、宿命的になってしまった、と思うのではないか、という事である。然しそれは短見である。これは丁度人間が空気の中に住んでい

る場合、人間はその空気を吸って生きているという制限を受けているのであって、その不自由を逃れようとすれば死ななければならない。そして人間は空気によって生きているというこの中では自由なのである。だから人間の自由は自然の法則に意識的に服従することであり、それは又自然の認識を前提する。「自分は室の中に住んでいればその室に束縛を受けるのである。室の外に出るにも扉に手をかけて開けなければならない。然しそういうことに従って、自分が外へ出ようとする自分の決意には自由がある。その反対にこの室の中に雀でもまぎれ込んだら逃げようとして勝手に飛び廻る、だから表面上は自由に思うまゝに振舞っているように見えても、実際には盲目的に外物の支配をうけているのであるから、結局不自由である。室内の構造を知尽することにより、出るべき場所から静かに出てゆく人間の上にのみ真の自由はある」（河上肇）如何に滅茶苦茶の雀詩人の多いことか。彼等はあのギャップのまわりを飛んで廻って、結局鼻先を砕いて死ぬ自由を持つであろう。が、本当のところ此処へカントの所謂先験の哲学、超経験の問題が論議されなければならないのであるが、自分としてもこの間の問題に就いては未解決なのである。いずれ触れることがあるであろう。

（一九二七・三・二〇）

1つめの（註。）については、『小林多喜二全集』の巻末にも解題にも記述なし。

2つめの（註。）については、『全集』の巻末注に以下の記述。

「『文芸戦線』の引用詩」一九二七年二月号のゲ・レレーウィッチ、蔵原惟人訳「アギートカ万歳」のポロンスキイの詩

こう変っているのだ。

漠然と小説を書くことを「自己完成」のためだ、と考えたことがあった。啄木が自分の歌を、これは自分の「悲しき玩具」だと云ったことがあった。自分にとっては「小説は一日一訓」だと本気に思っていた。

自分達は実際の生活では、とても大きな誤りを犯すし、かなりのルーズなことをする。然し、かりにそういう実際の経験を小説にするときは、そこでは、厳格な批判と自己苛責をやる。それは別な言葉で云えば、自己の経験の再経験であり、そしてその際に、批判された自己の再経験ということになり、そのことが、次の段階に進む自己の「一日一訓」になるというのである。——こういう風に考えた人は無いだろうか。

然しこれはどうしたって、その根には「自己」「自己」があることは否めない。自己ということとは非常に高く評価された時代の考え方として、これは当然である。絶対個人の自由——自由主義——自由競争——個人主義……皆一脈の関聯をもっている。そしてこれ等のイデオロギーは、その根幹に資本主義的な経済をもっているのである。

芸術家は他の何物にも拘束されることのない、インスピレーションによって、自由に創作すべきである、とされていた。然し、この自由がどんなものであるか？ 資本主義的生産の「無政府状態」が現わしている意味の、勝手さしか、即ち個人主義の自由さしか意味してはいない。だから、他の何物にも拘束されない自由なインスピレーションも結局するところ、資本主義的イデオロギーから自由であり得ないことだ。これは重要である。レーニンは、かゝる自由を非常にはっきり理解していた。

世界が出来て、人間が一番先に生じたとき、それが一人であって、それから二人、八人、百人と殖えて行ったのではなくて、一番最初に於て、例えば百人なら百人と存在したのだということとは、既に科学者によって、異議なく承諾されている。

人間は社会的存在としてでなく考えることは、それ自身あり得ないことである。——個人主義、自己完成の行きづまりが、どうしても来なければならないことは、分りきったことである。又、人間が最初から社会的存在である以上、絶対自由な個人のインスピレーションということも亦あり得なくなる。マルクスはフォイエルバッハ論綱の一節で、このことに、実に、実に適切に触れている。

では、「一日一訓小説」は何処へ行くか。

ナイーヴな行方がある。——「人類のため」が、それだ。

我々は分った振りをする前に、どうしても一度よく考えてみるべきなのだ。

「人類」とは何か。——社会の全員のことだろう。で、社会の全員とは何か。これだけでよく内容が分るだろうか。分らない。全員ということを解剖してみようではないか。色々な人間が、色々な組み合わせさっている。では、どういように組み合っているか。一つの組織によって組み合っている。その組織は？ それは勿論社会の最も根本的な組織でなければならない。根本的な組織とは、では何か。社会の全員が生命を保持し、そして活動して行くもの、それなくしては、か

ることの不可能となるもの、それは生産組織だ。だが、これだけでは、まだ足りない。社会の全員がどういうように、その生産組織によって組み合わされているか。――搾取階級と被搾取階級と。では、この二つはどう異っているか。絶対に利害が一致することなく、相反しているということだ。――経済学的に、このことは説明さるべきだ。

では、それを一色にひっくるめて「人類のため」なんて云うのは、如何に馬鹿々々しいナンセンスであるかということが、ハッキリするわけである。

で、こゝで、我々の小説は二つに、必然に別れなければならない。――ブルジョワ文学とプロレタリア文学と。この二つに同時に役立つような文学など、金の草鞋をはいて、探がしたって、ありっこはないのだ。自分達は、このイロハをハッキリつかんで置かねばならない。

我々は、だから、もう漠然と小説を書くことをやめよう。単に書きたいから書くことをやめよう。社会から切り離れた個人の「自己完成」のための教訓もやめよう。いわんや、「人類のため」の誇大妄想もやめよう。それより我々は一体どの階級のために書くのだからということを考えよう。――昔の文学青年の型を、こゝでハッキリかなぐり捨てることにしないか。

そういう意味で、――そういうように、芸術に対する考え方が変わってきたので、従って「文学青年」というものゝ内容も変わってきていることは分りきったことだ、と思う。

「文学青年」は二つに分れてしまった。ブルジョワ的とプロレタリア的と。且つては単に、社会関係から遊離した関係に於ける芸術だけのことを、いじくりまわすのが文学青年だったのが、このように経済的、政治的立場の上での芸術についてものを云うようになり、ものを「行う」ようになったのである。

このことは「恐ろしい」程の変化であると思われる。

この変化をハッキリもつかまず、社会の根底的な把握――経済的、政治的把握もせず、女学生が喜ぶだろう位の、この手際はどうだい位の、このモダン振りを見てくれい位の、それだけの理由で、小説を書くことを、然し自分は小説を書くことだとは思っていない。そんな薄弱な根拠しか求められない小説があるならば、犬に喰われるだ。社会は、生々とした社会的に価値ある内容を求めているのだ。――無雑作に、漠然と、興のおもむくまゝに書くことはやめよう、諸君！

小説ってソナナものでないのだ。

小説に「恐ろしき内容」を劇薬のように盛れ！ 意識的に、計画的に、そして最後に、最も重大なことだが、

マルクス主義的に！

(一九二九、六、九)

北海道の「俊寛」

十一月の半ば過ぎると、もう北海道には雪が降る。（私は北海道にいる。）乾いた、細かい、ギリギリと寒い雪だ。――チャップリンの「黄金狂時代」を見た人は、あのアラスカの大吹雪を思い出すことが出来る、あれとそのまゝが北海道の冬である。北海道へ「出稼」に来た人達は冬になると、「内地」の正月に間に合うように帰つて行く。しかし帰ろうにも、帰れない人達は、北海道で「越年（おつねん）」しなければならなくなるわけである。冬になると、北海道の奥地にいる労働者は島流しにされた俊寛のように、せめて内地の陸の見えるところへまででも行きたいと、海のある小樽、函館へ出てくるのだ。もう一度チャップリンを引き合いに出すが、「黄金狂」で、チャップリンは片方の靴を燃やしてしまつたので、藁か布切れかでトテモ大ッかく足を包んでいた。今いうその出てくる者達が、どれもそれとそつくり同じ「足」をしているのだ。

夏の間彼等は棒頭にたゞきのめされながら「北海道拓殖のために！」山を崩した。熊のいる原始林を伐り開いて鉄道を敷設した。――だが、雪が降ると、それ等の仕事が出来なくなる。彼等は用がなくなるのだ。そうになると、汽車賃もくれないで、オツぱり出される。小樽や函館へ出てくるのはこういう人達なのだ。

雪の国の停車場は人の心を何か暗くする。中央にはストーヴがある。それには木の柵がまわされている。それを朝から来ていて、終列車の出る頃まで、赤い帽子をかぶつた駅員が何度追つ払おうが、又すぐしがみついてくる「浮浪者」の群れがある。雪が足駄の歯の下で、ギユン／＼なり、硝子が花模様に凍てつき、鉄物が指に吸いつくとき、彼等は真黒になつたメリヤスに半纏一枚しか着ていない。そして彼等の足は、あのチャップリンの足なのだ。――北海道の俊寛は海岸に一日中立つて、内地へ行く船を呼んでいることは出来ない。寒いのだ！ しかし何故彼等は停車場へ行くのだ。ストーヴがあるからだ。――だが、そればかりではなくて、彼等は「青森」とか、「秋田」とか、「盛岡」とか――自分達の国の言葉をきゝたいのだ、自分ではしかし行けないところの。そしてまたそれだけの金を持つており、自由に切符が買えて、そこへ帰つて行く人達の顔を見たいからなのだ。――私は、その人達が改札を出たり、入つたりする人達を見ている不思議にも深い色をもつた眼差しを決して見落すことは出来ない。

これはしかしこれだけではない。冬近くなつて、奥地から続々と「俊寛」が流れ込んでくると、「友喰い」が始まるのだ。小樽や函館にいる自由労働者は、この俊寛達を敵よりもひどくにめつける。冬になつて仕事が減る。そこへもつてきて、こやつらは、そうでなくても少ない分前を、更に横取りしようとする。この「友喰い」は労働者を雇わなければならない「資本家」を喜ばせる。――北海道の冬は暗いのだ。

（一九二九・一二・二一）

「機械の階級性」について

1、日本のプロレタリア芸術は距離を縮めて発展して来ている。ペ・コーガンの「プロレタリア文学論」を見ると、今、革命前の日本で問題にし、その成果が作品の上に実際に表われていることと同じことを、この先駆者の国、ロシアでは革命後十年の間で問題にしていることが分る。これは勿論、何も日本の方が偉いということの意味しているわけではなく、後れて——そういう前例を摂取しながら、追いつく発達して来た一つの儲けものである。

——たゞ、こゝで云いたいことは、日本のプロレタリア文学がそのイデオロギー的方面の建設に一応の見透しがつき、一九三〇年に於ては、その「形式」の方面に努力すると云う所まで発達して来たということ、ところが、その同じことへの関心がロシアでは、実にもっと／＼後れていたということである。

2、私たちが「形式」に努力するという事は、然し芸術に於ける形式主義に陥入ることではない。形式主義者たちは口を開けば、マルクス主義の理論では形式に対する説明がつかない。彼等はそこの開くことの出来ない行き詰りをバク露すると云う。然しこれは嘘である。少なくとも、どういう根拠から芸術というものが発生し、それが次の時代に於て、その時代の持つ社会的必要と前代から伝えられた芸術的形式と、どういう具合に結合、取捨せられ、新たな芸術を産み、更にそれがどういう風に変化して行ったか——即ち、芸術の「内容」をなす一つの社会的、階級的必要（心理・イデオロギー）と、継承せられてきた形式との弁証法的・交互作用——その相互の内容と形式の対立と矛盾とから、次の新しい芸術への推移——そしてかゝるどの場合でもその決定的要因は「内容」であるということ、（「内容」が決定的要因であるという、それが「形式」を軽視することだと見事に曲解した、彼等は独り相撲をとっている。）——少し理窟っぽくなったが、年代順に並べられた「作品」と「芸術史」を見れば、この理論が如何に正しく芸術を解釈しているか分る。私たちはこの関係の上で、今の階級的必要に適應する形式を、過去のあらゆる芸術的形式を摂取、揚棄することによって、創り出す、そのために努力しているのである。私たちは逆にきゝたいのだが、形式主義の理論で形式に対する説明がつくか、と。

例をもつてくると、私たちの場合、長方形の鉄材の長さを計るときには、普通の「物尺」で計るが、今円形のを計らねばならなくなった、その時今迄の物尺が何故円形のを計るのにふさわしくないかをまず考え、次にそれから一步進歩した「巻尺」ということに気付く。形式主義者たちはおかしい。五尺の「物尺」を如何に方法、手段をかえて、五尺であるかを示そうと努力する。そして別の物尺なり、巻尺なり、曲尺なりを考えるので、これではまるで、同じことの重複である。——どういうものを、どういうように表現しなければならないから、その形式を研究する、ということがないのだ。

階級的立場を失ったもの、即ち社会的内容を失ったものゝ逃口が、だから形式主義でなければならぬ。極く抽象してみても、たゞ単に「形式に努力する」という点だけでは、勿論私たちと彼等は似ているように見える。然しそれが本当は如何に異ったものであるかは、以上のことでハッキリ示されていると思う。

3、末期的芸術派のなかに、^{シュペッル・レックスム}「超現実主義」という不思議な流派がある。現実の「丘を越えて」彼等は「何処へ行く」のか知らないが、これは形式主義者のうちで、とにもかくにも一つの「内容」への努力を持っている。その限りでは一つの積極性をもっている愛すべき流派ではあるが、その方向が何処を指している積極性かということになって、これは始めて他愛のない本体をバク露する。

現実を超えようとするからには、この人たちは「現実」に対する何等かの態度をもっていなければならない筈である。では、この人たちは「資本主義社会」に対して、どういう態度をとっているか？ まず第一に、この社会は彼等の手に負えなかったことだ。——こういう時に多くの人たちが陥入るように、彼等も亦、その注意を「個人」に向けてゆく。然しその個人は、社会関係から離された個人、「ロビンソン」の個人である。又それは、人間は本来何々のもの也式の「抽象人」である。——この人たちは、人間の全本質というものが、その個々別々の人間を引っ張ってきてドンナにいじくり廻したとしても、断じて分るものでないということ、人間の本質というものは、歴史・社会に於てはじめて現実的に展開するものであり、そこから離れてしまった人間の本質は単に「種属」としての、純粹の「生物学」上の個人でしかないということを知らない。

——だが、この人たちは、その個人を一生懸命にほじくり廻わす。フロイドを問題にしたり、博物館と図書館の奥から、アラン・ポーを引っ張り出してくる一部の根拠は、彼等のいじくり廻わした結果発見したものが、人間の「意識下」の世界であったということから来ている。

私たちは「意識下」の生活を決して否定はしていない。然し私たちは、少なくとも社会の現実的な運動、発展に於てそのハンドルを握るものは、人間の意識的な（意識上の）生活であることを知っているし、又一個人の現実的な行動を決定する要因も、それは意識的なものであることは争うべからざる事実である。勿論「意識上」と「意識下」の間には、弁証法的な相互作用のあることは云う迄もない。更にこの人たちは、意識下の生活に人間を鑄直すという意味で顛倒した観念論であり、又それは人間を「全体性」に於て捕えていないのだ。

この派を特徴付けているもう一つの理論的努力は、現存秩序の否定である。この点だけでは似ていると云えば、ホンのちよっぴり私たちと似ている。従って又、より一段と進んだ現実に対する要望という建設的な努力をもっているわけであるが、こゝへ来るともう劃然異っている。何故がちがっているか。それはこの人たちの現存秩序の否定の仕方から来ているのであって、前に行った通り、このことでは彼等は手に負えないのだ。だから、至極簡単に否定してしまっ、——そして勝手に都合のいゝ現実を頭の中で作り上げてしまう。観念的に解決するわけである。それで本当に現実が解決されると思っている、この人たちはお目出度い。現実の上に現実を。なる程幽霊のような現実を（それが「現実」であるならば）幾らでも積み重ねるがいゝかも知れない。

4、で、私たちが「形式」に努力するとき、「機械」を考慮外に置くことは出来ない。何故か。——原始芸術を見れば透き通るように分ることだが、芸術はその時代の生産力の発達によって決定されるということは、もはや疑いのないことである。プレハーノフは、芸術は与えられた生産過程の技術的性質、与えられた生産の技術によって規定をうけることを云っている。殊に「楽器」などは、それを作る生産技術の進歩によって、ハッキリと音楽芸術に革命をもたらしている。

—私たちは、「機械」をも、この唯物論的な立場から「必然的」に「意識的」に問題にするのである。きゝたいことは形式主義者がまずこの点に、どんな根拠をもっているか、である。

勿論、私は構成派、未来派其他の芸術に於いて、或いは先駆的に「機械」に関心を示したことを認めている。けれども、それ等の芸術が、機械そのものゝその後の益々大なる発展にも不拘、何故没落して行ったか、ということを考える。それには色々な原因を数えることが出来る。（マーツァ「現代欧州の芸術」）然しまずその一つとして、この人たちの機械に対する関心のうちに、唯物論的な不徹底さを見なければならぬようだ。

機械の素晴らしい発達に、彼等は肩をたゝかれたのだ。珍らしいネクタイの柄を見出した時のように、この人たちは狂喜の声をあげた。然しその場合、この人たちは、第一には、機械の位置とそれに関心を向けている自分の位置について考えても見なかったこと、第二には、鉄とマシン油の匂いしかなしい工場の生産的機械を知らなかったこと、彼等の関心は従って汽車、キセン、アスファルトの上を走る自動車、又は飛行機等の消費的、享乐的機械であったこと。（蔵原惟人）第三には、機械の本質に対する盲目さから、それを無条件に芸術に交尾させたこと。多くの人たちはこれ等を総称して「機械に対するロマンテシズム」と云っているのではないだろうか。

5、マルクスが「資本論」の頭章で、資本主義社会の「魔術性」—物化作用について云っている。ごく簡単に云えば、資本主義社会では凡て本質が本質として姿を現わさない。「本質」と「現象」が一致しないということだ。—だから、私たちは「現象」だけを見て、それが直ちに「本質」であると誤認したら、大変なことになることを、マルクスは其処で繰り返しかえし、くり返えし教えている。資本論での最も重要な個所である。—これと同じことが、資本主義社会では「機械」についても起っている、と私は思っている。

機械についての「ロマンテシズム」と「リアリズム」ということを、人はどういう見地から区別しているか知らないが、私はこの機械の「魔術性」についてハッキリした認識を持っているのでなかったならば、その本当の把握—即ち「ロマンテシズム」でなくて「リアリズム」の把握が出来ないのではないかと、思っている。

それについてマルクスが云っている。（「資本論」）

「そも／＼機械なるものは、資本主義的に充用されるときは労働日を延長せしめるが、それ自身に於ては労働時間を短縮せしめ、資本主義的に充用されるとき人類を自然力の下に隷属せしめるが、それ自身に於ては自然力に対する人類の勝利を意味し、資本主義的に充用されるとき生産者を被救血的窮民に転化してしまうが、それ自身に於ては、生産者の富を増殖せしめる。」

で、「機械」をそのどっち側から見るか、（或いは中立に）ということが問題になって来る。今の社会に存在するどの機械でも、マルクスの云ったこの法則の外にあり得るものは一つもないのである。—多くの機械に関心をもつ人たちは、この機械に対する立場をアイマイにして、たゞ機械のもつ「合理性」「力学性」等々を問題にしている。この人たちは、どういう方法で前代の機械に対する「ロマンテシズム」を清算したか知らないが、然しこゝで機械のもっている「階級性」に眼をつぶる限り、それは機械に対する「リアリズム」だとしても、ブルジョワ的、或いは小ブル的リアリズムでしかなく、「プロレタリア・リアリズム」であり得ないことは事実である。

——工場の「窓」から覗いてみて、機械の素晴らしい特性に関心する人。

——機械をいじっている労働者の立場から、機械の持っている特性に関心する人。

この異いが出てくる。

6、右のちがいが、そんならば芸術の上に、どういう形で表われるかと云えば、一つは、機械と芸術の交流を単にリアリスティックに問題にする「形式主義」芸術の立場となり、一は、機械と芸術の交流を飽くまでも「プロレタリア・リアリズム」の立場から問題にすることになる。恐ろしいものだという気がする。——機械はこのようにプロレタリアの立場・階級的立場から見られた時にのみ、その「本質」の姿を表わすものである。

7、で、次に私たちは「プロレタリア・リアリズム」の一つの条件として、「機械と芸術の交流」を、私たちの「形式」への一つの努力として、考察しなければならないところへ来た。——が、この具体的な問題はこの次にしようと思っている。

附記 この一文は、田舎にいて、何等の用意も文献もなく、それも落付かずに、短かい時間のうちに書いたもので、不備なところ、誤っているところ、あるかとも思っている。それはこの次で充分訂正、深めたいと思っている。諒之。

(一九三〇・一・二三)

「一九二八年三月十五日」

処女作というものが、どういう意味がよく分らないが、初めて書いたものと云えば、大抵の人は十五、六から何か書いている。然しある時に何か書き、それで「所謂」初めて認められた作品という意味なら——どうもそうらしいが——私の処女作というのは「一九二八年三月十五日」になるわけである。

この作品は何度出版しても、いくら伏字にして出しても、この国では発禁になるので、あまり広く読まれていないのではないかと思う。（われ／＼は一日も早く、たった一字の伏字もなくこうした本が読める日を来させるために働かなければならない）

今、処女作を書いた頃を思い出せと云うのであるが、私はその頃のことを詳しく「東倶知安行」という小説の中に書いている。この作品はその芸術的価値は別として、私には忘れられない意義を持っている。それはたゞ単に「私自身」のことを書いているという理由からではなしに、当時の（一九二七——一九二八年頃）の日本のプロレタリア運動が通ってきた一つの面がその中に描かれているからである。日本に於ける最初の普選をモメントとして、勿論労働者農民が己れ自らの活動舞台へ登場してきたのではあるが、それにもまして、何処の国でもその運動の初期に最も著しくあらわれる急進的な知識階級のホウハイとした合流であった。その一端にふれているのだ。だから、成る程その作品は私自身のことを書いたのではあったが、その私自身のことを通して一つの歴史的事実を示しているという意味で、個人的な経験範囲を越えていると考えられる。

この作品——「東倶知安行」にも書いたように、その頃私は銀行の勤めが終ってから、毎日組合の方へ廻って選挙の仕事の手伝をやっていた。私にはそこで運動している色々な「タイプ」の人達——例えば、^{かど}角がなくて皆に好きがられている親分肌の委員長の源さん、鉄みたいに冷静な組織部の渡、情熱家で演説のうまい争議部のY、学校出だが、すっかり組合のものになりきっているZ、鳥打帽でやってくる小樽高商の社会科学研究会の連中、市内の若い新聞記者……工場からくるもの、港の積荷人夫の一人々々……それ等がすべて全く新しい「驚異」をもって迫ってきた。われ／＼はそう何時でも、個々の経験に対して「驚異」という言葉を使える打ち当り方をするものではない。——謂わばこの刻まれた驚異とも云うべきものが処女作「一九二八年三月十五日」の中に出ているのだ。

この作品が発表されたとき、沢山の批評家によって、当時の所謂目的意識的な概念的な傾向に対して「具体的な生きた人間を描いた」最初のプロレタリア的作品であるという風に云われたが、そういう事も必然に以上のようなところから来ているのではないかと思われる。

あの時、普選が終ると、直後「三・一五」の弾圧がやってきた。今迄私には色々な意味から深い印象で刻みこまれていた人達が、何より私の手のとゞく直ぐ側からつぎ／＼と引っこ抜かれて行く。私はそれを自分の眼で見せつけられた。これはその衝撃の強さから云っても、私にとっては只事ではなかった。雪に埋もれた人口十五万に満たない北の国の小さい街から、二百人近くの労働者、学生、組合員が警察にくゞり込まれる。この街にとっても、それは又只事ではなかった。

しかも、警察の中でそれらの同志に加えられている半植民地的な拷問が、如何に残忍極まるものであるか、その事細かな一つ一つを私は煮えくりかえる憎悪をもって知ることが出来た。私はその時何かの顕示をうけたように、一つの義務を感じた。この事こそ書かなければならない。書いて、彼奴等の前にたゞつけ、あらゆる大衆を憤激にかり立てなければならぬと思った。

私は勤めていたので、ものを書くと言ってもそんなに時間はなかった。何時でも紙片と鉛筆を持って歩いていて、朝仕事の始まる前とか、仕事が終わって皆が支配人のところで追従笑いをしているときとか、又友達を待ち合せている時間などを使って、五行十行と書いていった。そうやって置いて、暇な時に書き集めた――「一九二八年三月十五日」は六月初めから書き出して、七月一杯かゝったように覚えている。枚数にして、百二三十枚だった。私は前に云ったような理由から、この作品を書くために二時間と続けて机に坐ったことは無かったようである。次に書いた「蟹工船」の場合でも、そういう仕事の仕方ではちっとも変ってはいなかった。

この作品の後半になると、私は一字一句を書くのにウン、ウン声を出し、力を入れた。そこは警察内の場面だった。書き出してからスラ／＼書けてくると、私はその比類（！）ない内容に対して上ツすべりするような気がし、そこで筆をおくことにした。（葛西善蔵もこれと似たことを云っていたようである）いよ／＼出来上ったとき、私はこの作品には濫りな題をつけてはならぬと考えた。そして「一九二八年三月十五日」とその題が決まったとき、私はこれは恥かしくない立派な題だと思った。――私がすべてこんな風に「思い上がった」云い方をするのに対して不愉快を感じない人があるだろうと思うが、当時私は本当のことを云って、尊い血を流している同志達の、云おうとして云い得ずにいる憤怒を、たゞその代りになって書いているに過ぎない、従ってそれは私自身と雖も何か粗末にしてはならないものだと考えていたからである。今もその当時のそういう気持を、私はアリ／＼と思い出すが、出来る。

「一九二八年三月十五日」が出来上った夜、私は一人で家にジツとしていることが出来なくなり、何にも知らない友だちを誘って、ピフテキとコーヒーをおごってやった。こういう気持はものを書いたことのない人には、或いは分らない気持かも知れない。理由を話してないので、友だちは分らない、くすぐったい顔をしていた。しばらくして、私は小説の出来たことを話した。

「いゝ題だ、それに大きな題だ」

と、友だちは題をきくと云った。

私は「いゝ小説だと云え」と云った。すると、友だちは「読んでも見ないのに無理だよ」と笑った。――私も笑いながら、

「この小説は日本の『一週間』だよ」

と押しつけて云った。

この頃日本で初めてリベジンスキーの『一週間』が読まれていた……。

最後に――「一九二八年三月十五日」と云えば、私は直ちに、この作品を初めて認めてくれた蔵原惟人を思い出す。――私はこの優れた指導者が今も尚変ることのない健康と「健闘」を続けていてくれることを、たゞ願っている。

(一九三一・七・一七)

コースの変遷——高等商業出の銀行員から——

家は貧しい農家であった。が僕は男だしそれに少しばかり学校も出来そうだったので、金持ちの親類で学資を出してくれる事になった。そこはパン工場を経営していたので、僕はその工場を手伝いながら、さん／＼恩に被せられて、又、使用人達からは敵視を受けて、実に不快な思いの中に高等商業を卒業した。

早く卒業して月給をとるようになり、貧乏な親達を助けたいと思っていた。夏休みには潜水夫にポンプで空気を送り込む作業をやって若干の報酬を得、家へ送ったりしたが、その仕事はあまりに単純で恐らくどんな激しい労働よりも辛かっただろう。それは刑務所の仕事とどこか似ているように思う。

高商にいる頃軍教反対運動に加わり、折柄学聯の潜行運動でやって来た林房雄を知った。

その頃福本イズムがやかましかったが、僕も熱心に社会問題を研究し始めて、小樽社会科学研究所などへ出入していた。

文学は好きで、一頃は志賀直哉氏の物等読んだが、僕の思想は当然「一九二八年三月十五日」の一篇となって表われた。あれを書いたのは小樽の銀行員時代で四・一六事件の時遂に銀行を誅首された。

お頭付きの正月（監房随筆）

十二月の二十五六日になると、雑役が廊下の床にたわしをかけたたり、一々監房の窓硝子を外ずして洗ったりし始めた。そういう少しでも何時もと変わったことが、独房に坐りこくっているものたちの気持をおかしな程ときめかした。――もう正月が近いのだ。

監獄で正月を迎える！それは私には初めてのことである。然し監獄の正月であろうが、何処の正月であろうが、殊に「運動」をしている私たちにとっては、それは何んの変哲もないことなのだ。だが、フトすると、「世の常の人のような」感慨にふけっている自分に気付いて、私は苦笑した。――もの心ついてから、三十一日の「歳取り」と云えば、私は荒巻きの焼いたのと大根を刻んだ鯨汁を思い出す。吹雪いている北国では、私の分をもちちゃんと揃えて、テーブルのまわりに坐った母や小さい妹が、そこだけが空いている私のところを見かえり見かえり時々箸を休めている姿を思い出すことが出来るのだ。

その日、「どうだい、大晦日の感想は？」

暇な看守が「覗き」からそんなことを云った。――「さすがに心の乱るゝを覚ゆってところじゃないかな？……」

「どう致しまして！」

私は無愛そに云いかえした。

「フン……？」

――看守は「どうかな」という顔をした。

特に「大晦日」という日なので、私は昨年の大晦日に自分がどんなことをしていたかという事が、ハッキリ思い出すことが出来る。私は新労農党系の労働組合内の反対派活動をしていた。そのフラクションとして、全協の小さいグループの責任者に重要な連絡を取るために吹雪の中を労働者の住んでいる街から山の手のアジトへ歩いて行っていた。真正面から吹きつけてくるとそのまゝ後向きにならないととても歩けそうにもない程吹雪いていたのだが、大晦日なので人はしきりなしに歩いていた。その為に私は目だゝないので非常に都合がよかった。私はその時他人は俺をも借金のこととトットコ歩きまわっていると思っているだろうが、どっこいそんなものじゃないんだということが、何かこの上もない皮肉なことのようによく考えたことを思い出せる。殊にそれは他人がたった眼先のことでアクセク駈けずり廻っているのに対して自分はそれとは段違いに高遠？なことのために働いているのだということが強く頭にきた。――然しそれが如何にもその頃の私らしいことなので、今でも思い出せるのである。

運動も済み、晩飯も終って、黄ッぽい電燈の下に坐り込むと、私は外の生活に対する執着を急にワク／＼と激しく感じ出した。それは自由に歩き廻り、自由に仕事の出来た外の世界に対する執着だった。私はあの追いかけられた時、モウ三分間！（五分間までは要らなかった）頑張れゝばよかったのと思うと、かえすがえすも情ない気がした。そしたら私は又昨年のように、この大晦日の夜を、借金のことしか考え事がない者どもを石ッころみたいに黙殺しながら何処かへ重大なレポを運んでいたのだ！

就寝の鈴が鳴った。すると、一せいにみんながコンクリートの壁をたゝき出した。階下でも階

上でも、よく聞くと十文字に向い合っている北房の方でも、たゞいているらしい。一九三〇年の「最後の音」である！

私はこの壁をたゞく音が、監獄の「除夜の鐘」であると思った。

私は「世の常の人」だろうか、床に入ったのだが、何時ものように、私はそんなに直ぐには寝つけなかった。――私は寝ながら眼をつぶり、世の常の人のように、言葉の本当の意味で多事多端であったこの一年のことを思い浮かべてみた。私は人一倍日記をつけるのが好きだったが、運動をするようになってから危いのでやめていたのである。考えてみれば、私はそんなに仕事はしていなかったのだ。少〇し芽が見え始めていた、その絶対に捕かまってはならない丁度その時に捕かまっていたという事がよく分った。――七時半の就寝で、十一時頃まで寝られずにいた。然し私はキット何処か近所のお寺からでも聞えてくる筈の、本当の除夜の鐘は聞かなかった。目が覚めてみると一九三一年の朝になっていた。

起床の鐘が鳴ると、皆はそれよりも一時間も早く起きて待ち構えていたかのように、鐘の音と一秒の三分ノ一も早くも遅くもなく、壁をたゞき出した。それは毎日の朝よりも長く、長く続いた。看守は元旦なのか、黙っていた。――気のせいで、寒い朝である。

朝飯の時間に、

「茶碗とお皿の用――意！」

と、向う端で叫ぶのが聞えた。

大抵の朝は、茶碗かお皿のどちらかで、茶碗とお皿の用意ということになると、それはお馳走のあることを意味しているのである。刑務所でも正月だと云って、お馳走（それがどんなものか知らないが）を出すのかと思うと、腋の下に手を突っこまれたような擦ぐったさを感じた。

ガラ、ガラッと、一つ一つの監房の前に止まりながら飯車が近付いてきた。丁度向い側では、
「へえー これァ素晴らしい！」
と云っているのが、聞えてきた。

「それ、お頭付！」

雑役が笑った。

私は皿や茶碗やワッパや土瓶を両手に持って、扉の前に立って待っていた。扉はガチャン／＼と何時もより勢よく開いた。

「それ！」

雑役が慣れた手付で、調子をつけた。

見ると、数の子、昆布、お雑煮、「お頭付」の小さい平べったい鯛が揃っている。――私は「成る程！」と、ニヤツとした。

「どうだい？」

看守が笑って、私を見た。

「仲々やるもんだ！」

「お目出度づくしだろう。案外、有難いものだろう？」

「……………」

私は、口の中だけで笑った。――然し正直に云えば、私は今迄の自分の貧しい生涯を振りかえ

ってみるとき、元旦の朝をこのようにちゃんと揃えて、法式にかなった！ 迎え方をしたことがあったろうか？—私は本当の正月を初めて監獄に来たから迎えたことになる！ 私はこれは仲々面白いことだと思った。

最後に付け加えておくが、この元旦のお昼に蓄音機をならして聞かせた。ところが、こういう時に何時でも最初にならず音楽が響き出したとき、突然どの監房からも壁をたゞき出して、とう／＼途中でそれをやめさせてしまったということである！

私たちは、そして新しい年の闘争を誓った。

(一九三一・一二・二四)

無題

ドストエフスキは必ずその作品に一人のアリョーシャ（カラマーゾフ）を作る。が、又きまって一人のジュードを主人公とせずにはいられないハアディがいる。（人生という被告に対してはジュードは検事であり、アリョーシャは弁護士である。）

——これだけのことが、ある日の感想として、自分のノートの端にかきつけてある。

自分は世界の文学のなかで、ドストエフスキのもの位「明るい」ものはない、と思っている。あまりに無条件に明る過ぎる。自分はだからドストのものを随分浅薄だとさえ思って、一向感服していない。（然しカラマーゾフ兄弟が完成されてあったら、問題は別だが。）そして、ハアディ位、その反対のものはないと思う。全く暗い——無条件に（これが重大）暗過ぎる。明るさがちっとも予定されていない。

この現実に関心する自分たちが沈潜して行って、何等わずらわされない眼をもってみれば、アリョーシャが「うそ」であると同様、ジュードは大嘘である。（自分たちは過大に評価された過去の偶像にしばられ勝ちだけれど。）アリョーシャはその傑作とされている小説「カラマーゾフの兄弟」を見れば、堂々と「生きて行けている」然し、アリョーシャが今この世にいた、として、三日生きてゆけたら、自分は首をやる、とでも云いたい。これは実感の根拠をもって云うのである。（実にその小説では、万事アリョーシャに都合よく出来ているから可愛い！）

ジュードと同じ、そっくり同じ事件を自分たちが、若し経験したとしても、自分たちは、決してあんなに惨めでは「断じて」ない。何故ハアディはジュードがアハ、、、と心から笑えた日のことを省いたのだ。然し、若しジュードにそんな日がなかった、とでも云う人があったら自分はその人を軽蔑する。（実にその小説では、万事ジュードに都合わるく出来ているから愉快だ！）

裁判所へ行ってみると、この事がよく分かる筈だ。

人生に対するこの二つの態度——色眼鏡だ。眼鏡は実に綺麗にみがかれている。然し、片方の眼鏡はおかまいなしにどんなものでも「赤」に、他の一つは何がなんでも「青」にしか。然し自分は、この事を大きな欠点だとして論議しようとしているのではない。

自分は二度ほどベエトオベンの第九シンフォニイをきいて、あの最後の歓喜はうそだと思った。「桜の園」「三人姉妹」「叔父ワーニャ」で、とう／＼チェホフはうそをついてしまっている。若し多くの人がチェホフのこの三つのものを限りなく愛しているとすれば（愛しているのだ。実際多くの人はその最後のシーンを読んで涙をポロ／＼出している。）自分はその人達を女学生位に浅薄だと思う。キリストは「神の国は近づけり」と云った。神の時間の単位はどの位か分らないが、そう云ってから、もう二千年になる。キリストもうそをついたのだ、自分はそう考えている。「資本主義は円熟すれば必然的に崩壊することによって、社会主義組織へ移ってゆく」とマルクスが云っている。然し、自分はこゝでマルクスという人は随分お目出度く出来ていると思った。何故って、とうとう「万国の労働者よ、団結せよ」と云っているではないか。

現実な人生を考えると、自分達はそんなお目出度い要求を人生に対して持つ人々を軽蔑した

くなる。然し、そう云って、自分はジュードの作者を尊敬する気持になれないことは、前者におとらない。（手際よく、書く位のことにはヴァイオリンを稽古するのと同じで、四、五十年もやっていたら、皆相当になるのだ。）間違った「ゆがみ」で人生から、自分に都合のいゝような材料しか拾いあげないハアディなのだ。「頸飾」の作者モウパッサンも自分はそう考えている。勿論事実にあつて、人生はたえざる循環小数である、四を三で割ってゆくと、永久に一、三三三...だ、然し人間は何時でもいつか四でも立つんではないか、と思つてゆくものだ。この気持！これさえハアディが知っていてくれたら。モウパッサンよ、「人生は本来として絶望的なものだ」かもしれない、然し、そこを生きてゆく人間自身にとって、そうとばかりは感じられないのだ。このことを知っていてくれたら！そして如何なる人も、御身達の小説の主人公のように惨めでないのだ。

（人の性は善か悪か。物の価値は主観によってか、客観によってか？.....この事について絶えざる論議がされてきている。人はある一つのものを解決するのに必ず「白」と云わなければならない。そして他の一人は必ず「黒」と云わなければならない。然し誰かゞ「白と黒」と云つたら、その人は「妥協」したとか「折衷者」だとか云われる。経済価値論上のリカードとマルクス、そして「鉄の両刃」のマーシャル。学者は、真理を発見するために苦心する、と云うよりは、誰かゞ「白」と云つたから、自分はどうしても「黒」と云わなければならない、どうしたら、.....とそれを考えるためのものなのだ。そうとしか考えられない。そしてこの事はジュードとアリョーシャにぴったり同じ型を見るのである。）

人生が愉快ならざる存在であると見たことに於てはドストとハアディは同じであつた（かも知れない。）然し、その次にはもう二人はまるっきり違つている。「だから.....」（この「だから」は二様の重大な意味をもっている。）だから、そこに何物かを――よりよき存在を創造するためにアリョーシャをもつて来なければならない、と考える。（そして又）だから、どうせこの世はどうにもならない、救のないものなのだ、ということを知らせるために、ジュードを作らなければならないと思う――この二つなのだ。「光と闇の文学」が生れる。ハアディがドストを見たら、「お目出度い奴だ！」と笑う。ドストがハアディを見たら、じつとその顔を見て、それから悲しそうに眉をひそめて、その前を立ち去るであろう。ハアディは利口者だ、そしてドストはどんなことをしでかすかも知れない「大馬鹿者」だ。

然し、ジュードとアリョーシャを頂点として、外の道を歩んだ人を自分は考えよう。自分は、長い長い受難の旅のあとで、こうつぶやいた一人の詩人を知っている。

――暗は何処から。

――光そのものから.....でなければ私は分らない。

――それは、じゃ多分ほんの影であつたのだ。影には光がつきものだから。しかし暗には光が必要でない。

――もうお止め、いつまで経つてもきりが無い。

そして、その詩人は道を「ダマスクスへ」選んだのだ。

「もうお止め、いつまで経っても切がない」。自分はその詩人の「山猫」のような額に始めて「あきらめ」の深い皺がよったのを見ることが出来るのである。

が、更に、自分は「第九シンフォニー」の第四楽章の初めの、あの荘重にひゞくコントラバスの如く、イヤもっと強く、高くひゞく一つの言葉を知っている。

——幸福は不幸を必要とする。吾々が存在するのは影のお影です。吾々は絶対の幸福を夢みるような、馬鹿げた抽象事について夢見てはならない。（そして）、「人間はそれぞれ一つの全真理である」真理を有するという事は然し悲哀を変じない。悲哀は歓喜と同じく絶対である。（そして）、生の狂熱をのぞいて地獄もなく煉獄もない。

「地獄（インフェルノ）」の作者は、だから「光明（クラルテ）」の作者に当然なって行かなければならない。けれどもその前に、自分達は一人の辿った道をふりかえってみななければならないであろう。その社会改造家は社会のために働いた、然しそのために一人の不幸者も減らなかったことを見た。一人は一人の肩に足をかける。と他の一人はその一人の肩に足をかける。それで今度は絶望のふちに沈まんとしているたった一人の者を助けようとする。それも駄目。そしてその生涯の最後にその老社会改造家はこう考えている——

凡ての賢い連中がやってくる。夢想者よ、と彼等は云う。夢想者に現実には分らない。論より証拠ではないか。

信仰！ 信仰は我等を救う。しかし何を信ずるのか。全能全智でありながら世界をこんな風に放任している支配者たる神をか。あゝ然し偉人は曾つて生きていた。彼が生きていたという事実は汝にとって一つの慰安にならないか。お前は刃と血と金銭と背信とをもっているユダの族のみを今まで見ていたのだ。

——勿論その偉人達は夢想家だった、しかし今日地上に常闇のないのは彼等の賜物だったのだ。

……（ポーター）

自分はこの実人生に生活してゆく度に自身ジュウドであることを感ずる。それは、複雑な色彩のニュアンスから出来ている人生をジュウドという一色に思い切って塗りつぶしたものであるだけ自分達にはグザツとくる。けれども、自分達はきまって、その苦しさから、キットその心はひそかに（或いははっきりと）アリョーシャを望むのである。自分はこの心理的事実を知っている。こゝに流動してやまない人生の諸相が端的に示される。自分は、前に「夢想家」を侮辱した。それは、その夢想が冷然たる現実に対して浅薄だから故であった。（且つて、自分はこんな事を本気になって考えたことがあった——世の中が始まって以来、如何に多くの小説なり、戯曲なりが出たが、然し、そうかと云って人殺しも、夫婦喧嘩も、互の憎悪も不信も詐欺も、絶望も一つとして減らないのはどうしたことか。とすれば人はなんで小説などを書くのだろう、何んのために作るのだろう。単なる表現欲求のためか、自分の名を知られるためにか、そんな為にか？）

然し、人間がジユウドであるとき「本能的」にアリョーシャへ転化しようとする必然さを理解してみれば、この極めて人間的な心理的事実からして、その「夢想家」は始めて自分の胸にぴたりと是認されるのである。（それ以外ではない。ポーヤーが考えた如くに迄自分は思っていない。）だから、「テス」を書いて、又「ジユウド」を書いたハアディは人間を知らなかった、と云わねばならない。（けれどもジユウドが常に大学にあこがれていたことは興味ある問題を暗示している。）

然し人が幸福になるにはどうすればいゝだろう、この事が考えられる、これだけが。（が、自分は未だにそれを知ることが出来ずに、こうした彷徨をやっているのである。）

（一九二六・六・一七）

初出一覧

「下女」と「循環小数」（『新樹』一九二六年五月号）
詩の公式（『山脈』一九二七年五月号）
こう変っているのだ。（『北方文芸』一九二九年第7号）
北海道の「俊寛」（『大阪朝日新聞』一九三〇年一月九日）
「機械の階級性」について（『新機械派』一九三〇年三月、第1号）
「一九二八年三月十五日」（『若草一九三一年九月号』）
コースの変遷（『新文芸日記』一九三二年）
お頭付きの正月（『アサヒグラフ』一九三二年一月二十日号）
無題（ノート稿）

※ 「無題」について、一九二六年六月十三日の日記に、「『ジュードとアリョーシャ』のホゞ大
体の骨組だけを書いた。」と記されている。