

久野豊彦の文学理論

——その社会性をめぐって——

はじめに

新興芸術派とよばれた作家たちの中でも、久野豊彦はその作品の奇妙さで異彩を放っている。彼の作品のほとんどは、筋を追うことさえ困難なほどのレトリックと諧謔に満ち、その筋自体も奇想天外なものである。当時の文芸時評でも、彼の作品のわからなさを指摘するものが賛否にかかわらず多い。それでいながら久野は、「第二のレニン」（昭和2年12月 春陽堂）「連想の暴風」（昭和5年4月 新潮社）、「ボール紙の皇帝万歳」（昭和5年7月 春陽堂）と相次いで作品集を出している。その一方で彼は活発な評論活動を行い、独自の文学理論を展開して、吉行エイスケ、龍胆寺雄らと並ぶ新興芸術派の中心人物と見なされていた。

昭和五年（1930）五月「文学時代」に発表したエッセイ「連

想の暴風」の中で久野は次のように語っている。

われ／＼は絶えず、ナンセンスな世界を、エロティックな世界を、科学を逆立させた世界を、そればかりでなく、現実にはける刻々に変化する社会現象や畸形的な社会経済生活から発生する悲劇を僕は、連想の暴風を通して、技術的に表現することを意図してゐるのだが、読者の鋭い脳髓を座標軸とするとき、二つのプラスとマイナスの世界を強力をもつて結合する瞬間に発生する要素こそ、最も現実を新鮮に意識させるものと信ずるのだ。

ここには彼の主張する文学理論がそのまま現れている。彼はナンセンスやエロティシズムを作品に盛り込み、独特の表現技術を駆使して他の追隨を許さなかつた。

だが、文壇での彼の活躍は昭和五年六年を頂点とし、それ以後著

小 川 直 美

作の数は激減し、やがて他の多くの新興芸術派の作家たちと共に忘れられていく。時代の仇花とも評される新興芸術派の中にあつて、彼は何を主張し、どのように受け入れられていたのだろうか。本論では、昭和五年までの久野豊彦の文学理論と作品の内実を探りたい。

(1) 久野豊彦の文学的出発

久野豊彦が最初に作品発表の場としたのは、大正十二年(1923)九月創刊の同人誌「葡萄園」であるが、「新潮」大正十五(1926)十月「新人特集号」に掲載された「桃色の象牙の塔」が文壇的な出発だと言つていいだろう。それに先立つ同年六月、「小説構成の断想」(虚無思想)で「新興の文字は今や聴覚、視覚の共同作用を要求しだした。文字、別して、触角的の漢字がいかに、絵画的であるか!」と述べているように、当時の久野の作品には文字の大きさを変えたり、アルファベットを多用するなど、ダイズムの的な表現が取り入れられている。

(1) 「Ca ira -

声が唄れてきた。日は、雪と火災に、とつぶり、暮れてゆく。

——プロレタリア、市内の七大銀行、占領! マルクスの「哲学の貧困」絶版!

号外が途上で、突発的に叫んだ。が、忽ち、火の子に燃えてしま

つたらしい。

——現政府! 没落! さうは、後が続かなかつたからだ。

(「ある転形期の労働者」大正15・4「三田文学」)

(2) 裏口では、突如、奇声的号令、発した。

——O・P

手をのばす。膝を折る。弾力的に、撥返る。スエーデン式体操。

覆面の水夫がやりだした。

——E・N

テンポがはやくなりだした。呂律がまはらない。劇しい筋肉体操。足もどが狂ひ出してきた。

O E O E O E

P N P N P N

O E O E O E

P N P N P N

水夫のからだだが、だんだん、暴動、化しだした。

(「ナタシア夫人の銀煙管」大正15・7「三田文学」)

(3) ——起きろ! これからモスクワを焼き払うんだ。

背なかの上をどやしつけられる。私は跳び上がった。が、誰がいたのであらう。づぼんのなかにマヤコウスキーの雲だ。詰まつてゐる。

〔桃色の象牙の塔〕大正15・10「新潮」

久野の表現の中でも特徴的なものをいくつか抜き出した。「ある転形期の労働者」の主人公は、靴製造工場の労働者だが、ストライキを計画したために今は牢獄につながれている。(1)は革命に立ち上がった民衆の群れが、その牢獄の隣の銀行を襲撃する様を描いている場面である。暴動を報じる号外を引用する形で文字の大きさを換え、それによって人々の高揚感を効果的に表している。だが「プロレタリア」の目覚ましい動きを知らせる号外が燃え尽きた途端、「後が続かなかつた」と活字の大きさが元に戻ってしまうように、この革命に対する作者の視線は極めて皮肉なものである。このような久野の革命に対する批判は、革命成功の後「プロレタリア・カツフエ」に集まった人々の欺瞞性を描く場面などいたるところに見られる。

(2)はナタアシア夫人に唆されて銀行強盗を働こうとする水夫が、銀行の扉を叩く場面である。「OPEN」の文字を分解、再構成することで、なかなか開けられない扉に対する水夫の苛立ちが表現される。さらに、不自然なまでに短く区切られた文章、水夫の動作を機械的に描く比喩などに、久野の文章の特徴が表れている。こう言った視覚的效果やリズムの工夫に加えて、(3)がマヤコウスキーの詩「ズボンをはいた雲」をふまえているように、他の文学作品

品をもじった言い回しや、「愛の平面公園には、いくらだって、迷路がありますから」(「ナタアシア夫人の銀煙管」)「当世の女は聖アントニオの食物食べても、新型の夜会服さえあれば、それで、結構上手に、生きてゆかれるのだ」(「ある転形期の労働者」)などの警句めいた表現、「扉の持は開くどころか」(「ナタアシア夫人の銀煙管」)「ニーナは朱に交はれば、一番、赤くなり易い」(「ある転形期の労働者」)のような慣用語のもじりも久野は多用している。

もう一つ(1)の場面の後、暴徒と化した群衆が牢獄に入り込み女囚たちを襲う場面や、主人公と、彼を革命運動に誘いこんだ「赤露の美人」ニーナとの情事の場面などのエロティックでかなりさわどい描写にも、小説としての重点がおかれていることを指摘しておきたい。

さらに、久野の作品で特徴的なのは大胆な場面転換である。「ナタアシア夫人の銀煙管」では、水夫が銀行を襲い、さらにその水夫から「私」が金貨を奪うという物語が展開される。そしてその間に、あたかも映画のカットバックのように目まぐるしく挿入される水夫とナタアシア夫人、「私」とナタアシア夫人の会話によって、実は二人ともが彼女に操られていることが分かっていく構成になっている。「ある転形期の労働者」でも、主人公が牢獄から暴動を眺める場面に、彼がニーナを回想する場面が繰り返し挿入され、「桃色の

象牙の塔」でも、主人公である活動写真の撮影技師が映す映画の場面が、ロシアを追われた老伯爵が再び権力を握ろうとするものの、最期には軽気球で逃げ出していくという物語に挟み込まれ、二つの物語が同時進行する構成が取られている。

このようなカットバックや物語の並列といった作品構成と複雑な表現や凝った言い廻しのために、久野の作品は筋の捕らえにくい、風変わりな、全く新しい小説として当時の読者に受け取られていたようだ。

いち早く「葡萄園」で久野豊彦に注目していた川端康成は、大正十五年（1926）五月の「文芸時代」の座談会でも「言葉と言葉のリズムじゃない、心象に心象が積重つて進んで行く、さういふところのリズムがポール、モランなんかより新しく出て居る」「文壇で久野氏に比較すべき作家は居ないのですよ。態度がね。」と高く評価している。

また蔵原伸二郎は、久野の「常に深刺とした文体」を「彼の理知的な機械主義の勝利」「こんな素晴らしい表現を持つてゐるものは彼以外に、日本には一人もいないのだ」としながら、「とても面白いのだが僕には解つたやうな解らぬやうな気がした」と述べており、^②表現の面白さを評価しながらも、「解らない」久野作品という評が早くも登場していることになる。

その一方で加宮貴一は五月の「文芸時代」では久野を「論文は非常に感心する」としているのだが、「桃色の象牙の塔」が「新潮」に連載された翌月の「三田文学」十一月号では

流行となると、年甲斐もなく釜底帽を被つて銀座を歩く人が出て来るやうに、久野豊彦はいゝ、と二、三人の人が云ふと解つても解らなくても、いゝと思ふ顔をしていなければ体裁の悪いことがよくある。僕も同じ「三田」から紹介された久野君のことではあり、せいゝ提灯も持ちたいのだが、お羞かしながら、正直云ふと解らない。（中略）せいぜい褒めれば、（中略）実にうまく「ソビエト・ロシアの万物とその空気の色と理論の述語」と云ふ題を出されて一篇の小説を構成した手際には感心する。

と述べて久野の特異な表現に反発すると同時に、内容的な深みがなく、「空気」や「述語」などの表面に終始している、と批判している。このような批判は宇野浩二の「丁寧に読んだら分ります。唯分つたらなァんだといふだけのものです」^③という言葉とも共通するだろう。その表現の目新しさによって注目されていた一方で、表面的な新奇さを追つたものに過ぎない、というのが当時の久野に対する批評の中心であったと言える。

次に、久野の作品の内容はどのようなものであったのか見ておき

たい。彼の作品には、先の「ある転形期の労働者」でも触れたが、「桃色の象牙の塔」に登場するロシアの労働者たちが、無知で私利私欲にのみ執着する人間として描かれていたり、「ボール紙の皇帝万歳」^④ではロシア革命以後のソ連を「十年の時間の徒勞」と表現するなど、共産主義、ことにロシア革命に対する批判が度々登場する。それは、後にタグラス経済学によって、プロレタリア文学陣営を強く批判する彼の姿勢につながっていくのだが、「桃色の象牙の塔」の老伯爵のように権力に固執する人物やナタリア夫人のような金銭欲に取りつかれた人間にも容赦のない目が注がれているし、水夫と「私」が躍起になって開けようとしている金庫の中が、実は銀行の破産によって空であることの皮肉さなど、批判は共産主義社会に対してだけとは云えない。そういった意味で注目すべきなのは、大正十五年（1926）五月に「三田文学」に発表された「物質の門」である。アメリカで生活していた叔父が、アメリカ人の妻を伴って帰国するのを迎えようとする一家の物語が、朝鮮併合を祝う世間のお祭り騒ぎの中で描かれるのだが、その中で久野は「鎮国主義の悪風」によって「日本人の寸法ばかり念頭にして」作られた我が家の門を取りこわそうとする祖父に、「朝鮮を横領して、門どころでありますものか」と言わせたり、ロシア人宣教師に「今日の日本は、もう、断じて許すことができません。（中略）韓国を奪つてし

まつたのです」と言わせているように、日本の植民地政策をはっきりと批判している。そして主人公が「かの薄命な安重根」を思っ「いまの地球では、生命がけの物々交換が、何より、高値」だと述べているように、全世界にそのような状況が広がっていることに思いをひろげている。

このように見ると、久野の視点は共産主義に対する批判というよりもむしろ、個人の幸福を簡単に踏み潰す社会状況そのものへむけられていると言えよう。但し、内容に関しては、本質を深くとらえているとは言いい切れないのも事実である。それは、例えば二年後に書かれる吉行エイスケのいわゆる「上海五部作」^⑤と比較しても明らかである。だが久野の作品はその社会観ばかりでなく、エロティシズムをちりばめた作品展開でも吉行に先行するものであり、ことに「ある転形期の労働者」のニーナの造形は「上海五部作」に登場するシイ・ファン・ユウとかなりの点で類似するものがあり興味深い。内容的な深さという点では、問題を残すものの、この時期の作品としてはある程度の評価は与えられると言えよう。さらに付け加えれば、表現の特異さ、機械主義、そして内容的浅さへの批判といった久野の作品に対する批評は、昭和五年（1930）以降の新興芸術派に対する批評の要素を既に備えていたのである。

ところで、久野自身はそう言った批判にどのように対応していた

のだろうか。

「文芸公論」の大正十六年（1927）新年号「文学の必然的推移」で久野はまず、「芸術に、これまで附与されてゐた永遠性の特権は、いまや、剝奪されんとしてゐます」として、文学の普遍性を否定している。そして、

内的要素に即して、外的要素も、これまた、革命的な鋭い形態を示し、色彩、様式は烈しくラヂカルなものになつて来てゐます。正に、現代芸術の解体こそは、必然的推移と言はねばなりません。（中略）とにかく、現代芸術は暴風的だ。芸術家の思想内容は、いまや、身内に停滞しなくなつた。外面へ、著しく、社会性を負んで突貫してゐる。

と述べ、「資本主義のこの断末魔」である現在に対応できる表現形態と社会性が、文学にも必要だとしている。

そして、「桃色の象牙の塔」の舞台をロシアにおいたことを浅薄であると難じた批判に対して、「たとへ、搾取関係のない『プロレタリア国家』にも支配階級の持続さるべきもの」であり、「従つて、自余のものは一切、被圧迫階級だ。」と述べ、社会主義体制の中でも続く権力闘争を視点とすることで、資本主義社会の現在を逆説的に描くことが可能であり、ロシアを舞台に選んだのも現代社会を描く一つの切り口であると説明して、社会状況への積極的態度を明らかにしている。

かにしている。そして、そのような彼の姿勢は、

僕はもし出来得るなら、あり得ることをあり得ないように、書くことを自分の文学的立場としたい。つまり、そこに表はれたものは第三のものである。尤も時代の推移によつて内容律も変化する、その内容律の変化に応じて現代文学も亦社会問題へ著しく接近するものと考へられる。そして接近するものならば、従つて社会改造方策へも関与すべきである。

（昭和4年5月「文芸都市」合評会）

というように、次第に強調されていくことになる。

ただ、注目しなければならないのは、「文学の必然的推移」の中で久野が、「桃色の象牙の塔」の舞台がロシアである必然性を説明した後で、「かゝる是非の論を越へて、客体的外象は主観に対する単なる刺激的材料であればいい」、「外的要素は、内的要素に関連しながらも、この分野に於てこそ、芸術は現実的に独立の任務を占めるもの」と、形式をあくまで重要視している点である。彼にとつて、社会状況を描くためにロシアを舞台とすることに必然性はあつても、芸術としての「任務」はあくまでも表現形式にあり、「何を書くか」より「どのように」の方が優先されるのである。

この評論の中で久野の述べている内容は、二年前の「小説構成の断想」と重なる部分が多い。文字の視覚的效果、現実社会に適した

スピードのある「機械化された」文体、絵画や音楽など他の芸術との総合化が彼の主張する形式性であることが改めて強調される。だが、ここでは形式の内容に対する優位性が、さらに一歩踏み込んだ形で述べられている。

芸術の普遍性を否定した彼の論は、それ自体「ラヂカル」なものであるといえよう。また、ありのままの現代社会を表現するためには、対象は「単なる刺激的な材料であればいい」とする限定は、明らかにそれまでの文学と異なる主張を含んでいる。ただ、彼の論では彼自身が描く社会状況そのものも、作品の中ではあくまで素材に過ぎないということになるのだが、実はそこにこそ彼が表現しようとする現代社会があるわけである。文学が社会改造方策に接近する、というように積極的に社会状況に関わつていこうとする彼の論と、内容を素材として限定しようとする態度との間には、微妙な差異がみられる。そこには、彼の作品と文学的主張とが乖離していく可能性さえ、隠されているのである。

(2) 新興芸術派としての久野豊彦

昭和五年(1930)一月、「文学時代」で大宅壮一は「一九二八年から一九二九年にかけて抬頭した新しい作家の中で、プロレタリア派以外の人々はほとんどすべて」ナンセンス文学であると、

その例として龍膽寺雄や檜崎勤らとともに久野豊彦の名を上げている。大宅は、彼等の特性として、「意識的な、積極的な現実逃避」、「快適なテンポ」、従来の文学様式に対する「破壊性」を上げ、いわゆる「エロナン」文学として批判している。このような論は一月の新興芸術派倶楽部第一回総会を契機に、新興芸術派批判としてまつまり、盛んになっていく。

例えば、麻生義は新興芸術派をエロティシズム、機械文化、ナンセンスに分類した上で彼等の関心が現実の表層に留まり、思想性に欠けているとしているし、^⑥加藤武雄はスピード、感覚性、享楽性をモダニズムの要素とし、同じ様に思想性のなさを指摘しているが、^⑦このような新興芸術派への批判は、先に指摘したように、既に久野に与えられていた批評とほぼ同様であることが分かる。

このような批判について川端康成は「新興芸術派はマルクス文学が理論が先で理論に基づいた作品を作るのに反して、作品を生んで後理論が成立つやうだ」「この一派の中には、モダニズム、エロティシズム、ナンセンスなどの一つの要素を含んだ作品もあるが、それはあくまで単に作品の中の一要素であるに過ぎないので、モダニズム文学、又はエロティック派などと称するのは馬鹿げたことである」^⑧と文学理論の先走りする状況に反発するとともに、興味本意に新興芸術派を取り上げる風潮を厳しく批判している。だが川端の反

発にもかかわらず、新興芸術派はさらに一面的、興味本意に取り上げられ、ジャーナリズムの中でその一面だけを要求されるような状況になっていく。

久野豊彦の場合はどうだったのだろうか。昭和四年（1929）十二月の「近代生活」で川端康成が吉行エイスケや檜崎勤らと並べて「いずれもさう力作はなかつたが注目すべきである」と評し、「新潮」十二月号でも平林初之輔が「ダグラスの信用経済と新文学」とを有機的に結び付けようとする「久野豊彦にも「一つの席が与えられる」^⑩」としているように、昭和四年の久野は新進作家としての地歩を固めていくのだが、他方、久野の作品をエロティシズムを中心に論じる批評も多くみられる。例えば、四年八月の「文学時代」で「新進十五作家論」という特集に檜崎勤が「ティブル・エロエイス・ト・久野」と題した一文を載せている。その中で檜崎は「ちやんと鉄筋で組み立てられた堅実さ」のある構成と「精巧な、細緻な、奇想天外な、そして奔放な色彩」と久野の作品を評価しているのだが、久野のエロティシズムを「実行的」なものでなく「奔放な空想」だというように、そのエロティシズムを強調して紹介している。

また、昭和四年に入って久野が活発な創作活動を開始する背景には、中村武羅夫が「原稿用紙十枚くらゐの小短編で、新しい感覚や、新しい風刺や、新しいペエンスを盛り、縦横に機知を駆使

した、全然新様式の芸術を生み出して見たい^⑪」と述べているようなジャーナリズム側の要求があり、それに久野の作風が一致したことも間違いないのだが、その中村は「新潮」十二月号で「この作家独特の芸術境地——一種の粘りある表現と、底力のある諷刺味と、新時代のエロチシズムとは、文壇的にもつと注意もされ、ば、認められてもいいと思ふ^⑫」と久野豊彦の特性を表現形式と風刺、そしてエロティシズムに置いている。ここからも、久野の主張する社会性が「風刺」としか受け取られていない、あるいは風刺のみが要求されていることが分かるが、これ以後も中村は、久野のエロティシズムについて檜崎勤と比較して「もつと実感的で生々しい」「生の感じ^⑬」と述べるなど、エロティシズム作家としての久野を積極的に評価している。また「近代生活」の同人である龍膽寺雄も「氏の作品は近世文学に於けるナンセンスの先駆」「エロチック作家の面目躍如^⑭」、「久野君のエロチシズムは僕たちよりもセキジュアルだね」といい同じく同人の檜崎も「我々のものには実感が無いね^⑮」と応じている。後の昭和六年八月に「近代生活」の特集「解剖臺上のわが久野豊彦^⑯」が「何が彼をエロティストにさせたか」という章を設けていることを見ても、川端の反発にもかかわらず、久野豊彦もまたその直接的で「生々しい」描写に特徴のある、「エロティックな作家」として評価されていたことが分かる。そして、「近代生活」の同人

たち、つまり新興芸術派と呼ばれる作家たち自身が、それに追隨していたことも否めない。

ところで久野豊彦自身は、自らの文学の中でエロティシズムをどう位置付けていたのだろうか。「新潮」五年三月の「谷崎潤一郎氏のエロチシズムについて」で彼は「芸術の特殊機能は人を喫驚させるところにある」「人を驚かすことが問題であつて、そこに表現されている材料の正否は敢て問題視すべきでない」とあくまで素材に過ぎないことを強調している。そして「さらに、エロティクな現実には落ちておますし、われわれは、最早これらのエロティクな現実から新鮮な魅力を感じる筈もないのです」としてエロティシズムをあくまで材料に過ぎないと述べている。さらに彼は、エロティシズムばかりでなく、ナンセンス文学に対しても、「一般に向けられてゐる非難は、甚だ非文学的のものであつて、真のナンセンスの意義が理解されてゐないのだ。これらの非難は、文学に、これまで、過大な内容主義が主張され、深刻な文学でなければ文学としてとるに足らざる文学のごとく思惟されてきた一種の風習によるものであらう。(中略)要するに、読者に、瞬間の現実を新鮮に意識させるための手段であるとするべき」であり、あくまで文学の目的は「最早、何を意識させるかが問題ではなく、いかに、意識させるか」にあると①している。ここでは先に「文学の必然的推移」で見た、形式の内容

に対する優位性がさらに徹底された、内容否定の論が展開され、「何を」ではなく「いかに」という点に彼の関心が集中していることが分かる。

「新潮」六月の「新興芸術派批判会」で久野は「文学の特殊機能といふものは、どういふものであるかといふと、一口に云へば、文学的技術であると思ふ。如何に感じさせるかといふことが根本の問題である」として、「新しい角度から感じさせようといふところに根本の問題がありはしないかと思ふ」と自らの創作態度を技術という言葉を用いて説明している。そして、文学のはじめの出発点は「思想の美」であつたが、文学の進歩によつて「技術の美」へ到達するとしている。同じ六月、「近代文学」の「既成芸術派検討座談会」でも、「僕は今日の文学の中に色々な思想を持つといふことは古典的理想だと思ふ」と述べて、文学の中から思想性を排除しようとする。そこから「作者の思想的態度のそれ自らの価値は、決して、芸術自らの価値ではない」という結論が導き出されるように、昭和五年に入ると、久野の内容否定は、文学を、その背景にある思想性によつて評価しようとすることに對する反発へと向かつていく。

文学の背景にある思想性ではなく、文学そのものの価値を問題にするべきだ、とする彼の論は、もちろんプロレタリア文学や既成文学に對する批判としての側面をもっている。「芸術これ自体に對し

ては、何等の危惧の念も抱かれず、芸術なる一個の機械が、生活に遊離しない、末梢神経的ならざる、即ち、打つて一丸となった人間の生活を織り込むことができれば、それこそ、偉大なる芸術であるかのごとく思惟してゐられるところに、僕は、渺ならず、却つて、僕は危惧の念を抱かずにゐられないのだ」と述べるとき、彼の念頭には当然既成文学・プロレタリア文学に対する批判があるはずだ。だが、既に早い時期に文学の普遍性に疑問を投げかけていた彼が「新興芸術派のごときは、明らかに小説に不安を持つグループといはねばならない」という時、彼の文学への疑問、あるいは文学に対し、かつての文学者のように全面的に信頼を寄せられない苛立ちが、当時の作家たちの中でも注目すべきであろう。そして彼は「技術的に文学は進行しつつある、だからしよつ中過去の文学は材料になりつつある」と自らも含めて文学の普遍性を否定し、あくまで文学の機能を現代を感じさせることに限定しようとしていく。

それでは、この時期、久野は社会状況と文学をどのように関わらせていたのだろうか。評論の中で、久野はプロレタリア文学に対する積極的批判を繰り返すのだが、そこには微妙な揺れが読み取れる。彼はまず「文学とは、それほど、社会改造に貢献する能力を持してゐるか」と問いかけ、マルキシズムを「その依拠するところの社会改造方策が、彼等の文学的技術と同じく、これまた十九世紀的であ

る」と断定し、これに対して「新芸術派の文学は、何等の社会改造方策には依拠していないし、純粹文学の立場からすれば依拠すべき理由は、ないのだ」として、自らの立場の違いを説明する。文学はあくまでも現代を感じさせるものであるとする久野の主張からすれば、ごく当然だと言えるが、久野はそこに「今日、真に、社会機構を変革し得るものは、最早、思想でもなければ、これに付随した文学でもなく、ただ変革し得べきものは、工学あるのみ」とするダグラス経済学を援用する。「自由主義に立つ経済学者の最後の溜り場」である「神秘主義」、「前社会学的経済観に過ぎない」と批判され、「近代文学」の同人たちさえ、現代に対して「はつきりした反映を見ることはできない」と述べたように、ダグラス経済学は久野が盛んに引用したにもかかわらず有効性をもっていたとは言い難い。だが、久野は明確な理論的根拠を持つマルキシズム文学に対抗する為に、自らの社会状況に対する態度の根拠として、ダグラス経済学を必要としたのである。

そうして久野は「新興芸術派にしても、マルクス主義とは全然異なつた新時代の政治的側面や経済的側面やまたは哲学的側面を有してゐないわけではない。寧ろ、新興芸術派こそ、その将来に於て、新しい経済的側面からの新時代計画を展開させる可能性が充分に準備されてゐるのだ」と新興芸術派が社会的側面を持つてゐること

とその優位性を強調する。さらに、「尤も、今日では、文学が重要な内容を持つと雖も、何もその内容が社会問題、社会改造方針に依拠しなくてもいいといふ説を成すものもあるが、しかし、仮りに、文学が社会的に飛躍し、現実の生活に直面する以上、この畸形的な社会経済生活を対象として、新しい社会改造方針に依拠して、文学的飛躍をしなければならぬ」²⁸と論を展開する時、依拠すべき社会方針はダグラス経済学であるはずだ。だが、この論は先に述べたような文学の思想性を否定しようとする彼自身の論と明らかに矛盾がある。このような混乱の根底には思想優先の文学を否定するために、さらに別の思想によって理論武装せずにはいられない、という久野の置かれた立場の不安定さがあった。そこには、社会性を自身の文学の根拠にしようとする久野の執着と、文学をあくまで限定しようとするもう一つの久野の主張との裂け目がみられるのである。

このような久野の文学理論に対して、尾崎士郎は昭和五年五月の「新潮」座談会で「今頻にダグラスを引張り出してそれがためにダグラス派とか何とかといふことになつてゐるけれども、ただ意味もないことだと思ふ。(中略)ダグラスと久野豊彦の芸術とは関係ない」と批判している。また、嘉村磯多も、「氏の強調する技術が箇々の作品に特別に手際良く應用されてゐると思へない。技術——けれども、氏の根本的な素質が、(中略)普遍性に乏しい、非

技術的なものではないか」²⁹と久野の作品と理論との間の距離に疑問を投げかけている。

事実、ダグラス経済学を駆使して評論を発表する一方で書かれた久野の小説からは、次第に社会性が希薄になっていく。「彼と彼女」(昭和5年1月「近代文学」)では「女子植民大学」のハンガーストライキが描かれ、「ストライキもまた、世界革命の断片の一つではないでせうか?」³⁰と言った文章はみられるものの、「ストライキの直接の原因はさして、あたしたちには、関係ないことなのです。」

といい、その原因が実は「簿記の教師と女舎監との恋愛自殺事件」であるというように、ストライキ、マルクス主義と言った言葉をちりばめながらも社会機構に対する視点はなく、飢えた女性たちの滑稽でエロティックな描写に終始している。「モダンな栗のイガ」(昭和5年6月『芸術派ヴァラエター』赤廬社所収)も、シンクレアに対する批判が語られるものの、それは「シンクレアは吾輩こそアメリカ随一のプロレタリア作家だと云はんばかりの態度で」³¹ありながら彼の弟子が「百万長者の息子ばかり」³²だといった次元のもので、作品の主眼は某国の記者E女史が足を組み直すとき、シミーズからかいま見えた「栗のイガ」のモダンさにある。

また、久野の表現に対しては「特異性はあるけれども、余り一人だけの特異性で、多少の共通性がないと困る」³³「関心しているのは

―引用者注―) インテリゲンチアの中の少数の分子だと思ふな」といった批判の一方で「久野氏はもつと分らない作品を書いてもいい、やうに思ふ。僕はもつと凄まじい氏の所謂「連想の暴風」に吹き倒されてみたい」といった期待が出てくる。表現の過激さだけに久野の作品の面白さを見る読者にとって、このような要求は当然のことだろう。だがそこからは特異な表現と奇妙なストーリー、そしてエロティシズムという側面だけがますます強調されるといふ方向しか生み出されない。従つて「これ以上発展すると読者から見放されちゃう(中略)これ以上発展されると読者はポカンとする外なくなる。非常に文学に精進しようと云ふ特殊文学青年は別として普通のジャーナリズムを取り巻いている人達にとってはね」「久野豊彦も堀辰雄も引返して来る」と龍膽寺雄が予測しているような状況しか生まれない。社会性が希薄になつただけ、その表現形式に読者の目がいき、そこからこのような事態が導き出されてくるわけだが、文学とはいかに意識させるかだ、と一言一方で社会的に飛躍することが文学的な飛躍だ、とも主張していた久野にとって、皮肉な状態であると言わねばならないだろう。そこには明らかに、久野の文学的危機が見られるのだ。

昭和六年にはいると「久野豊彦のこの頃の落ちつきようはどうですか」^③「かつて新興芸術派の社会的な位置について経済学的根拠に

よつてマルクス派と論戦した久野豊彦氏の沈黙」と評されるようになる。

やがて浅原六朗らと「新社会派」を提唱した久野は、再び作品と社会性とを統一しようとするのだが、その実践として書かれた「不景気と失業」(昭和7年6月「新潮」)は尾崎士郎から「極めて間に合わせの」作品という批判を浴びることになる。尾崎は「作者は『新社会派』の主張を具体化さうとする要求に拘泥して、自分流儀によつて現実をとらへる角度を見失つて」いて、現代日本の経済状況に触れている部分も「常識的に帰納し得る範囲を出てはゐない」「要するに作者は『新社会派』の茫乎たる言説に囚はれることによつて、彼に特有な詩人的特質を何れかへ外そらしてしまつてゐるのである」と、「新社会派」という「文学理論としての内容をいささかも含んでゐない」理論に自己の文学を引きつけようとする久野の態度を厳しく批判している。^④そして久野は、同じく「新社会派」の実践として書いた「人生特急」の発禁の後、短編を二作発表しただけで、文壇的に沈黙してしまふのである。

今日から見て、久野の主張する文学は必ずしも無内容での外れとばかりいい切れない。プロレタリア文学を含む従来の文学によつて信じられていた、文学の普遍性、あるいは全ての読者に共通する時

代認知、といったものが、次第に信用されなくなった時代が昭和初期であり、久野は目まぐるしく変化していく社会状況に彼なりの誠実さで対応しようとしたのである。ただ、マルキシズムによる社会変革が声高に叫ばれていた時代、純粹文学を主張しながら思想性を否定することが、いかに困難であったか、久野豊彦の悪戦苦闘する姿は、そのことを如実に物語っている。

注

- ① 嶋田厚氏「久野豊彦と新感覺派」(昭和49・1「文学」)に既に指摘がある
- ② 「驚異・久野氏の表現について」昭和3・3「三田文学」
- ③ 大正15・11「新潮合評会」
- ④ 昭和2・8「芸芸公論」
- ⑤ 以下の五作をさす。
 - 「張作霖の死ぬまで」(昭和3・11「創作時代」)
 - 「大總統戴冠式」(昭和4・3「創作時代」)
 - 「地獄に出てくる男女」(昭和4・5「近代文学」)
 - 「喇嘛寺附近」(昭和4・12「近代生活」)
 - 「Filipino 瑪麗の愛」(昭和6・10「文学時代」)
 - ⑥ 「マルクス主義文学以上のももの」昭和5・5「新潮」
 - ⑦ 「文壇現状論」昭和5・6「文学時代」
 - ⑧ 「新興芸術派の作品」昭和5・6「文学時代」
 - ⑨ 「昭和4年の文壇・劇壇・映画壇」
 - ⑩ 「昭和4年の文壇の概観」
 - ⑪ 「三月の創作を機縁として」(昭和4・14「新潮」)なお、この発言は

久野の「薔薇の花のついた寝台」に触れているもの。

- ⑫ 「活躍した作家とその主なる作品」
- ⑬ 「モターニズム文学及び生活の批判座談会」昭和5・2「新潮」
- ⑭ 「芸芸時評」昭和5・4「新潮」
- ⑮ ⑬に同じ
- ⑯ 昭和6・8「近代生活」
- ⑰ 「新芸術への非難に対して」昭和5・6「近代生活」
- ⑱ 「芸芸時評」昭和5・5「近代生活」
- ⑲ 「芸芸時評」昭和5・7「近代生活」
- ⑳ ⑲に同じ
- ㉑ 「既成芸術派検討座談会」昭和5・6「近代文学」
- ㉒ ⑲に同じ
- ㉓ ⑰に同じ
- ㉔ 宮島新三郎「新興芸術派批判」昭和5・9「新潮」
- ㉕ 勝本英治「久野豊彦氏の徒勞」昭和6・2「三田文学」
- ㉖ 吉行エイスケ「解剖台の上のわが久野豊彦」昭和6・8「近代生活」
- ㉗ ⑲に同じ
- ㉘ 「新興芸術派は果たして無内容であるか」昭和5・8「近代生活」
- ㉙ 「久野さんの印象」昭和6・4「新潮」
- ㉚ 中村武羅夫 昭和5・5「新潮」座談会
- ㉛ 大宅壮一 ⑳に同じ
- ㉜ 木村庄三郎「六月の創作評」昭和5・7「三田文学」
- ㉝ 「文壇の現状を論ず」昭和6・9「近代生活」
- ㉞ X・Y・Z「その後の新興芸術派」昭和6・3「近代生活」
- ㉟ 吉行エイスケ「芸術派の赤字について、その他」昭和6・12「近代生活」
- ㊱ 「芸芸時評」昭和7・7「新潮」