

「文芸講話」前の作家の意識について

大 沼 正 博

はじめに

毛沢東「文芸講話」は1942年5月延安で開かれた文芸座談会で発表されたが、それは文芸工作者が当時持っていたさまざまな誤った傾向を批判し、思想改造をして労農兵の立場に立つことを文芸工作者に厳しく要求している。こういう要求を持つ「文芸講話」が生まれて来た背景を探るためのひとつの試みとして、当時偏向に走ったとして批判された作家が、延安『解放日報』文芸副刊（丁玲主編）に書いた雑文を中心として、作家がどのような意識を持っていたのかを具体的に見てみたい。

ところで「文芸講話」は42年の整風運動の成果である。当時、解放区の置かれた非常な困難に遭遇して、党活動の経験のほとんどない、小資産階級出身の知識青年が大多数を占める、急激に増大した新党員が、彼らの革命に托していた夢が容易に実現できない焦りと不安とによって、大きく動揺した。彼らは革命に失望し、延安の現実を“暗黒”として暴露する偏向に短絡的に走った。そこで党は彼らの偏向を正し、思想改造を迫って革命の隊列を整えより強固にする必要を感じた。このようにして整風運動が始められ、それは小資産階級意識の一掃を図る教育運動としての意味を持ったのである。この“暗黒”暴露の役割を荷ったのが、文芸副刊に掲載された作家の雑文であって、小資産階級出身の知識青年の間に大きな反響を呼び起こしたのである。したがって雑文に表わされた作家のいろいろな傾向は、小資産階級出身の知識青年の持ついろいろな傾向を、集中的に表現したものと見ることができる。この意味で「文芸講話」は、ただ単に文芸工作者の思想改造を問題にしているばかりでなく、一般知識分子の、思想改造による小資産階級意識の一掃をも問題にしていると言える。

1.

作家がどのような傾向を持っていたのかを考えるとときに最初に問題となるのは、彼らは自分を社会の中、あるいは革命陣営の中でどのように位置づけているか、ということである。艾青は文芸副刊百期記念に寄せた「作家を理解し、作家を尊重しよう」⁽¹⁾で次のように述べる。

「作家はひとつの民族あるいはひとつの階級の感覚器官、思考の神経、あるいは知恵の瞳孔である。作家は精神面——すなわち感情、感覚、思考、心理活動——で彼の属する民族あるいは階級を守る忠実な兵士である。」

また「平地の散歩」⁽²⁾では次のように述べる。

「偉大な作品は必ずひとつのものを含んでいなければならない。それはつまり、ひとつの時代が自己の代弁者を選ぶために作家に托したものである。」
ここで言われるのは作家は自分の生存した時代、属する民族、階級に肩代わりして事物を感覚し、思考し、物を言うということである。彼らは時代、民族、階級が感じていることを鋭敏に感じとり、考えていることを熟知し、言おうとしていることをより明確に発言するということである。つまり彼らの感覚、思考、言論は時代、民族、階級のそれと渾然一体をなしている、という自覚がある。この渾然一体はある意味で正しいのだけれども、ここで注意すべきは、ここでそう主張しているのはあくまでも作家自身なのであって、肩代わりされる側、つまり革命的作家にとっては人民大衆も、同じように主張しているかどうかは定かでない。

次に、作家の果たす役割とはどのようなものであろうか。艾青は「作家を理解し、作家を尊重しよう」で次のように述べる。

「作家の仕事は、自己または彼の扱った人物の感覚、情感、思想を凝結させて形象的な言語とし、この言語を通じて彼の属する民族または階級の全体を団結させ組織することである。」

一首の詩、一篇の小説、脚本の目的は、あるいは自己の属する民族、階級に自己の省察を与え、あるいは民族、階級の自尊心を高め、あるいは心理面で敵に打ちかつ力量を増加させることである。」

また「現在の文芸上のいくつかの問題についての私の意見」⁽⁶³⁾ では次のようにも述べている。

「文芸工作者の仕事は具体的な描写……即ち形象を用いて、一定の時期の人民大衆の利害と要求を表現し、これによって彼らがこの要求を行動に変えるよう激励することである。……革命的文芸創作とは、即ち感情から始まって理智に至り、そして人に影響して革命に赴かせ、人を組織して、革命のために生き革命のために死なせるのである。」

ここで作家の指導的役割が意識される。作家は自分の属する民族、階級の要求、利害を鋭敏に感じとるだけでなく、それをはっきりした形象に表現して、その形象をもう一度自分の民族、階級の前に提示し、彼らに自らの要求と利害とを自覚させ、さらに彼らをその要求と利害とのための行動へと駆り立てなければならない。このとき作家の駆り立てる対象が人民大衆ならば、作家と人民大衆との間には指導と被指導という関係がある。そして指導する者は指導される者よりも常に一段高い位置か、一步横にいななければならないはずである。するとこの人民大衆からのある距離と、渾然一体との矛盾はどのように解決されるのだろうか。

この点について蕭軍は「二冊の本の『前書き』(二)」⁽⁶⁴⁾ で次のように述べている。

「いわゆる『現実主義』とは、現実を離れずしかも現実に拘泥せず、ただ現実を反映するだけではなく、更に貴重なのは、現実を指導する能力と現実に作用する力量のあることだ。」

さらに「当面の文芸の諸問題についての私見」⁽⁶⁵⁾ で、上とほぼ同じことを繰り返して述べたあとに次のように言う。

「もっと重要なことは『溶け込まなければならないしまた独立していなければならない、独立していなければならないしまた溶け込まなければならない』ことである。…作家は海——生活という海——に潜って真珠を取る人である。真珠を手に入れしかも海水に溺れないでこそうまくいったと言える。」現実主義は作家が作品を生み出すときに用いる方法である。結局作家の位置

とは人民大衆と着かず離れずにおいて、微妙なバランスを保っていなければならない、逆にそういうものこそが作家であるというわけである。けれどもこの微妙なバランスは言うのはたやすいけれど、実際に平衡を保ち続けることの難しさは容易に予想できる。これを毛沢東の「文芸講話」と比較してみると、毛沢東は、文芸工作者は無産階級と人民大衆の立場に立たなければならないし、工作の対象は労働者、農民、兵士とその幹部であると規定したあとで、すぐに続けて彼らを理解し熟知する作業の必要を提起しているが、このときに文芸工作者の思想感情が労働者、農民、兵士の思想感情と完全に一致しなければならないと強調しているのであって、蕭軍のいうどっちつかずと違って一層思い切りがよいのである。ただし、作家である限り、人民大衆の中に永久に埋没し続けることはできないだろうが。さらに蕭軍の主張を見ると、微妙なバランスを保つことから一步進んで、現実を指導し現実に作用することに力点が移っているように思われる。そうすると作家が人民大衆の中に溶け込むというときに、彼らには、人民大衆からある距離を保って、人民大衆に作用し指導しなければならないという意識が強く働いているのだから、その溶け込みは、いわばおっかなびっくりの溶け込みとならざるを得ない。そうなれば作家と人民大衆との間にズレが存在していても不思議ではない。実際このズレが存在していたからこそ作家の偏向が生まれたのである。作家と人民大衆、政治的指導者との意識のズレを具体的に見てみよう。

作家は自分自身を高く評価する反面、自分以外の人々、人民大衆や政治的指導者を不当に低く評価していた。まず作家は自分の生み出す作品の、ひいてはその作品を通じて、作家自身の永遠の生命力を信じていた。蕭軍は「二冊の本の『前書き』(一)⁽⁶⁾」で次のように言う。

「それ——これらの典型(引用者注：阿Q、ハムレット、ドン・キホーテ)——は全て人類のものであり、また全て不朽のものである。それはその時代の人間の弱点と人間の美点とを概括しているばかりでなく、将来の人間の弱点と美点をも指摘しているからである。……彼ら——偉大な作家たち——は人類永遠の教師であり、人類精神の永遠の保母であり、永遠の激励者である。」

つまり作家はひとつの時代、民族、階級の精神を表現するばかりではなく、特定の時代、民族、階級を超越した人類永遠の精神といったものをも表現すると、と自覚されているのである。したがって彼らの洞察力はひとつの時代、民族、階級を目の前に置いたときに、それらの枠組を越えて奥深く底流をなしているものをも、見透してしまうのである。この階級を超越した見方は後に厳しく批判されることになる。そしてこのような洞察力をも含めて、作家は自分の感覚の鋭敏なことを自負していた。丁玲の小説「病院にて」⁽⁷⁾では、主人公陸萍が、作者の持っている傾向を極端な形で表わしている点があると考えられるが、その陸萍が腐敗した病院の改革に情熱を燃やして、いろいろな改革案を提出する姿を描いて次のように言う。

「その実彼女（陸萍）の意見はすでに皆から、大変良いものであるし全く不可能でもないと認められていたのだが、あまりに新鮮すぎた。すでに習慣となってしまった生活にとってはあまりに非凡であった。」

また羅峰は「騒ぎたてるの記」⁽⁸⁾で次のように言う。

「平凡な眼は、土くれに出会うとびっくりして砂金と思ひ込んでしまう。けれども太陽がその輝きを失ってしまうと、ダイヤモンドが眼前で煌めいているのに、羽を振っている螢の灯としか思わない。」

平凡な眼でも、光明に倚りかかって一切のものを評価すれば、全ては光明である。光明という倚りかかりが無くなると、全てはまた暗黒に戻ってしまう。」

作家の感覚は、因習に鈍らされ麻痺することもなく、権威に怯え惑わされることもない。普通人が無感覚なまたは見誤る事柄をも、鈍敏に正確に感じとってゆくのである。ところが、彼ら以外の人々は因習に囚われ、権威に眼を曇らされていると断定されている。つぎに、作家は自分の革命に対する情熱と献身とに非常な誇りを持っている。艾青は詩「時代」⁽⁹⁾にその情熱を歌いあげているが、丁玲は「病院にて」で陸萍の献身する様子を次のように描く。

「八・一二の砲火は彼女を戦争に投げ込んだ。彼女は傷病兵病院にゆき服務した。辛抱く彼らの洗濯、着せ換えをしてあげた。彼らのために家へ手紙

を書き、しょっちゅう細々した用事で奔走してあげた。彼女はまるで母親か恋人のように彼らを看護した。彼らの方でも母親か恋人のように彼女に頼った。彼らの傷が癒えると彼女は喜んだ。」

このような陸萍の姿を、同じ病院に働く教育のない看護婦の姿と比べてみよう。

「彼女達は勤務精神が全くなく、怠惰で不潔であり、ただ時々、靴や靴下の縫ったり繕ったりと、衣服の洗濯、糊づけに限りない興味を示すだけだった。彼女（陸萍）はそこで、彼女達をせきたてなければならなかった。せきたててだめならば代わりにやるしかなかった。彼女は不安だったので、彼女達が消毒し、子供の着せ換をし、綿を丸め、ガーゼを巻くのを見張っていなければならなかった。病人や産婦に余計な苦痛を味あわせたくなかったの、自分で幾人かの手術を受けた人や、炎症を起こした人に薬を換えてあげた。この習慣となってしまった道徳心は、流行でもなく、多くの人々に問題にされないが、彼女にはごく小さなときにすでに養われていた。」

丁玲の、陸萍に対する評価と看護婦に対する評価とは、余りに対照的であって、極端と言わざるを得ない。実際に看護婦が怠惰で勤務精神に欠け知識が無いとしても、それはあくまでも、知識階級出身で、革命に情熱を燃やして身を投じて来た自分との比較で言うのだろうし、教育のない彼女達が、革命の仕事に参加しはじめたのは事実なのだから、その積極的な面を評価せずに、いたずらに否定的な面を強調したのでは、革命を利することにはならないだろう。

ところで作家は、人民大衆とどうしてもなじみにくい性向を本質的に持っていたのかも知れない。「病院にて」には、陸萍が妊産婦に衛生の大切さを繰り返し教え、自ら箒を持って病室掃除をするのに、妊産婦はただ見守るだけで、結局衛生の大切さを理解せず、じきに病室はもとの不潔な状態に戻って、ハエが飛びまわっていることが描かれている。また陸萍が配属されて到着した夕方、庭先で仕事をしている娘達に話しかける場面では、次のように描かれている。

「そこで彼女達は手をやすめて、ものめづらしげにポケットとして彼女（陸萍）を眺めた。そのうえ一人の女が“あ、また赤ちゃんを生みに来た！”と

言った。彼女の短い頭髮は、卵をかえしたメン鳥の尾のようにボサボサだった。そしてそのちがやのように乱れた髪の中から、ポロ切れみたいに蒼白な顔と、二つの大きなしかも生気のない眼玉がのぞいていて、魚の表情をしていた。」

陸萍は人民のために誠心誠意、情熱をもって献身している人物として描かれていながら、しかもこういう観察しかできないのである。これでは、自分の情熱献身が受け入れてもらえれば愛すべき人民大衆、受け入れてもらえなければ醜い憎むべき人民大衆、ということになりはしないか。

作家は情熱を燃やして革命に献身していると自負していたが、その情熱と献身とが真っ直ぐに通らないもどかしさを感じる。そのときに彼らは原因がどこにあると考えたのだろうか。丁玲はさらに言う。

「彼女（陸萍）はいくつかの会議に参加し、前の晩に書いた意見書を提出した。彼女には十分な情熱があったが、全く世故にたけていなかった。彼女は意見を述べ、議論し、日々見る不合理な事柄を吐き出した。彼女は他人の顔色をうかがうことを知らなかった。多くの人が言うのをはばることや、言いたがらないことをみな言ってしまった。……彼女はもう病院の中でちょっぴり変わり者だった。多くの人々に異様な眼で見られることは問題でなかった。」

作家には、その原因は彼らが純粹すぎて世故にたけていないことと映った。意識の進んでいる彼らが、遅れている人々と比べて純粹と思うのは自然だし、その進んだ意識を寛容さを持たずに、性急に押しつけようとするのは世故にたけていないことである。しかしこうした行き詰まりにぶつかった時に、作家の反省は決して自己の内部に向かってなされることがなく、逆に自己の周囲を批判的に見据えたのであった。改革が思うようにはかどらないのは、周囲の腰の重さに起因すると考えたし、ヨーロッパの有名な劇を上演して農民の不評を貰うと、農民の文化水準の低さを嘲けて事足れりとしたのである。しかし革命が、いわば意識の遅れた人民大衆に向かって働きかけなければならぬ以上、世故にたけているということの消極的な側面だけを見て、積極的な側面を見

ず、純粹ということの良い面のみを取り上げて、まずい面を完全に忘れ去ってしまうことに問題はないだろうか。作家は純粹で世故にたけていないという意味を、もう一度考えてみる必要があったのではないか。

2.

作家は人民大衆との間にズレを生じていたが、政治的指導者との間にもズレが生じていた。政治的指導者の作家に対する意見は、批評家を通じて示されるから、作家と批評家との間に論争が起きることになった。そのときに作家が批評家と対立して自己主張する拠り所としたのは、自分達は現実生活に立脚点があり、批評家よりもずっとくわしく現実生活を理解している、という自信であった。力群は「美術批評家と美術創作者」⁽¹⁰⁾の中で次のように言う。

「我々は生活が創作の源泉であり、生活の精密な観察と切実な体験とがなければ、作家はその作品で生き生きした形象と、ぴったりした感情とを作り出せないことを知っている。だから批評家が、生活を問題にしないでうっちゃっておきながら、作家により多くのものを要求することは不相当である。」

また前述したように、蕭軍が「現実主義とは現実を離れず」と言い、「溶け込まなければならぬ」と言うのも、作家が現実生活を書く場合に、現実生活を理解していなければならぬと意識しているからである。それで現実主義の作品というのは、この作家の正確な現実生活の理解の上に生み出されるものであるから、そのことだけで十分な評価を受けるに値する、という意見も出てくる。作家が現実生活、特に人民大衆の現実生活を、正確に熟知し理解していたかどうかは非常に疑問だが、彼ら自身はそれを疑っていなかった。作家は現実生活の場で奮闘していると自負しているのに、批評家があれこれ口を出すと、批評家は立脚点を現実生活に置いていないうえに、作家の奮闘を少しも理解しないという反発が起きる。羅烽は「批評を漫談する」⁽¹¹⁾で次のように言う。

「批評家は、銀の鏡や刺繍のカーテンのある書齋に坐って現実生活を覗き見ながら、彼の特長——比較的完璧なイデオロギーを運用して、現実生活の

土地の上に立っている作家を国外に放逐する。公平にいても、せいぜい全ての作家を彼の政治面目の鋳型の中に入れてしまっ、意図的にせよそうでないにせよ、芸術価値を海洋の沈澱物となし、『政治面目』を油滴のように水面に漂わせているにすぎない。」

さらに「綴り合わせでない散文」⁽¹²⁾では、このような批評家の態度を卑怯であるとして痛烈に皮肉る。

「自分の身を燃えさかる火炎の中に投げ入れて、自己を苦しめ滅すことができず、ただ幽霊のように煙の中で舞っている人間は、きつとびくびくしながら革命の熔鉱炉に入ってゆくことになる。しかも彼の意志は、見えながら近よれない火花を熱烈に慕っている。こういうときに彼は英雄的な言葉を使って、同行者を『スミナエフ』(注)と罵ることがよくある。

(注) いちおうソビエト政権を承認しながら、観念形態ではそれを変質させようとしている知識階級のたくいを指す。」

またゴビ砂漠を渡るときに、自分の乗った駱駝が駄馬にも劣るとケチばかりつけていないで、自分の脚で歩いたらいいではないか、という言い方にもなってくる。ところで批評家の作家に対する批判点は、引用文にもあるように、批評家が作家よりも優れている政治意識に関するものであった。胡蛮は「現在の美術における創作問題」⁽¹³⁾で次のように述べる。

「まさにひとつの重大な欠点——政治命題を軽視し、自由創作を偏重することを表現している。その誤りは、芸術と政治は別の物であり、関係ないものだ……と誤認していることによる。……美術創作は、単に一種のいわゆる客観的形象でのみあることはできない。それは美術家が彼の頭脳の思惟をへて、現実生活の中から選択した対象であって、一定のある主題を含んだ創造である。だから、美術の創造は、社会生活を反映しないわけにはゆかないし、意図的にせよそうでないにせよ、ある階級のある程度の政治的意義を表現している。……ただ現実政治に具わっている革命的政治的意義を、具体的に象形的に表現してこそはじめて、徹底的な現実主義なのである。」

作家の批評家に対する反発は、その後楯になっている政治的指導者への反発

につながってゆく。このこともひとつの理由となつて、王実味の「野百合の花」⁽¹⁴⁾、羅烽の「まだ雑文の時代だ」⁽¹⁵⁾などに見られる、露骨な「大人物」批判が生まれてきたのだろう。作家には批評家や政治的指導者は、権力を笠に着て高慢ちきに振舞っていると受取れるから、権力に対する反感が生まれてくる。蕭軍は「同志の“愛”と“忍耐”について」⁽¹⁶⁾の中で次のようにその反感を吐き出す。

「自分の瞳孔から二本の線を伸ばして、鼻の先で交差させた点で、“地位”と“権威”の上にしゃがみ込んで、そればかり見つめているような人々に、私は一言いいたい。こんなふうによってゆけるものではないぞ、君はやがて道の見えない強度の近視か、何も見えない色盲になってしまうだろうと。」

さらに、批評家が表面的な政治的意義にばかり気をとられていて、作品の本質的理解がなされていないことへの不満が生まれる。力群は前出の文章で次のように述べる。

「美術批評家が、もしも十分に作品の具体的形象と、それに含まれている思想感情とをみずに、ただ単に作品の標題の示す政治スローガンや、政治概念によって理解することを好むのならば、必ずや作品の含んでいる政治的意義を見い出すことはできない。」

また艾青は「平地の散歩」で次のように言う。

「大多数の批評家はどうしたわけか、一人の作家を正確に読者に紹介することがうまくできない。まるで彼らの能力が、永久に空っぽの術語を運用することに止まっていて、正確な美学の観点を用いて、辛抱強く具体的に一人の作家を理解することができないかのようである。」

このようにみてくると、作品に対する正しい理解の要求から、さらに批評家を無能と見做すところまで進んでしまうようである。

さて作家が、批評家のこういう傾向の生まれた原因を考えたときに、それはマルクス・レーニン主義の誤った運用に起因する、という意見が出てくる。羅烽は「批評を漫談する」で次のように言う。

「公式主義者は常に問題を偏狭な誤謬だらけの評価に変えてしまう。この

主な原因は彼（批評家）が弁証唯物論の科学を、単純明快なやり方で芸術問題に活用できないことにある。……マルクス・レーニン主義の生気のない教条を批評の紙面に押し込んだからといって、批評を進歩的に染めあげられるとは限らない。真理は歪曲されて応用されると逆に真理を害う。真・愛・美がマルクス・レーニン主義批評のひとつひとつの細胞に浸み込んでいないのなら、それはやっぱり枯死した物体にすぎない。」

この意見を裏返せば、作家の側には自分達こそマルクス・レーニン主義を正しく運用しているという自負があったと思われる。このような批評家の、そしてその後楯である政治的指導者の能力に対する疑いと、一部の政治指導者の腐敗墮落に対する反発とが合わさって、革命の隊列は、すでに自分の靈魂を改造して「純潔光明」とした芸術家に指揮されなければならない、という主張が出てくるのであろう⁽¹⁷⁾。

作家は、批評家に対して作品の正しい理解を求めるとともに、文芸と政治との区別をはっきりさせて、文芸が政治と直接に結びつくものではないことを主張する。艾青は「現在の文芸上のいくつかの問題についての私の意見」で次のように述べる。

「政治家の仕事は、経常的に一定の術語やスローガンを用いて、一定の時期の人民大衆の利害と要求を概括し、そしてそれらの術語やスローガンによって人民大衆を組織し、さらに彼らが一定の目的に向かって行動するように促すことである。……文芸工作者の仕事は、具体的な描写……即ち形象を用いて、一定の時期の人民大衆の利害と要求を表現し、これによって彼らがこの要求を行動に変えるよう激励することである。……文芸と政治は道は違いますが目的地は同じである。」

艾青はこのすぐ後の部分で、困難な闘争をしている時代には文芸は政治に服従しなければならないと述べているが、続けて、しかし文芸は決して政治の付属物、蓄音機、マイクではないと述べていて、その力点は文芸を政治から区別する点にある。彼によれば芸術の価値とは、作品の含む形象の豊富さと真実をさすのであって、文芸と政治との高度な結合は、文芸作品の高度な真実性に表

現されるのであった。

批評家が形式的な表面的な批評をするために生じた弊害として、作家の指摘するものがある。まず過去に左翼文芸家が振わなかった状態が再来するのではないかという恐れが挙げられる。力群は前出の文章で次のように言う。

「批評家が創作者に対して、もし彼の生活と技巧を重んぜずに、単純に『政治』を強調するのなら妥当なことではない。我々は、かつて左翼美術家の成績が非常に劣っていたのは、技巧を軽視しすぎた結果にほかならないことを知っている。」

次に、書かれた題材の階級性によって作品、作者の階級性を判断したり、無産階級の作者は無産階級を描かねばならぬとする論調に煽られて、奇を衒った材料を集めることばかりに夢中になっている風潮への批判がある。丁玲は「材料」⁽¹⁸⁾の中で次のように述べる。

「現在気風になりかかっているのは皆が材料を求めることだ。文章を見るとまづこの材料は良いか悪いかと言う。そこで多くの人が前線にゆくが、彼らは前線で生活に深く入り込んでゆくことを理解せず、この世界の中で、一人の小人物として、観察し、生活を考えることを理解していない。ただ躍起になって材料を探し集める。……しかしじきに目新しくもなくなって、作家達はまた探しにゆく……奇抜さで読者を引きつけようとする……その宣伝効果はある……けれども文学においては、その動機は陸根榮と王慧如（かつて上海を騒がせた大事件）を書くのと大差ない……一時的に大いにさわがれたものの、全く生氣がなく文学上何の価値もない作品さえもある。」

そして、何かものを言うとすぐに批評家の形式ばった批判に出会うので、ものを言うことさえはばかるようになってしまったという批判。丁玲は「我々は雑文を必要とする」⁽¹⁹⁾で次のように言う。

「ある理論家が私に言ったことがある、『生きてる人の話はしにくいからこれからは死んだ人の話をしよう。』……またある人はこう言った、『やっぱり好ましい大衆の一人でいよう、どんな意見でも挙手しよう。』……これらの意見は何を表現しているのか、我々がまだ民主の使い方、自己批判と自由

論争を展開する方法を理解していないことを表現している。」

これらの弊害を克服するために、作家を尊重するにはまず作品を正しく理解する必要のあること、作家の自由創作を守り民主政治を擁護し、芸術の社会改革事業への推進作用を発揮させること、批評活動そのものについての批評を活発にすることが要求された。

3.

上述してきたように、作家は、人民大衆とも政治的指導者とも対立した感情を持っていたのだが、両者との関係、とくに人民大衆との関係を考え直そうとはしなかった。作家は自己反省することなく、かえって自分の感覚と洞察力を信じてやまなかった。艾青は「作家を理解し、作家を尊重しよう」で次のように述べる。

「作家は雲雀でもなく、ひたすら歌を唱って人を楽しませる歌姫でもない。彼の心血を注いだ作品は、彼の心臓の鼓動を通して完成されたものだ。彼は自己の感情を欺いて一篇の作品を書くことができない。彼は自己の世界観によって事物を見、事物を描写し、事物を批判することしか知らない。彼が創作するときには、ただ感情に忠実であろうとするばかりである。そうでなければ彼の作品は偽りの生命力のないものになるからである。」

自己の正しさへの確信から、作家は自分を医者になぞらえて、人間精神の健康を守ることが仕事であるとし、しかも普通の医者よりもいっそう普遍的、悠久、深刻に作用するのであるとまで言った。しかし作家の働きかけの対象は人民大衆だから、その正しさも人民大衆に承認されたものでなければならない。したがって作家は壁に打ち当たらざるを得なかった。ところが一方で作家は自分を英雄視する傾向があって、例えば蕭軍は「試し書きのつもりで」⁽²⁰⁾ の中で次のように述べる。

「私は新英雄主義者である。その原則は——人類のために、自己をきたえ、第一位をあらそうこと。……仏教家の大乘にいう『勇往、精進、不退転』と『我れ地獄へ入らずんば誰か地獄へ入らん』の精神を私は愛する。」

壁に打へ当って英雄を振りかざせば、それは傲慢とも言えるし、また人民大衆という壁の厚さを思えば悲壮な決意とも言える。そして正しい行為を行なってゆくときに途中困難に出会うのは当たり前であって、それを乗り越えてゆかねばならないという考え方がある。蕭軍は「同志の“愛”と“忍耐”について」の中で次のように述べる。

「私はここで冤罪を被ったり、誤解を受けたりしている青年同志に尋ねてみたい。君達の中に七十二難（引用者注：「西遊記」の主従四人が出会った困難）や“サタン”（引用者注：フローベール「聖アントワヌの誘惑」で聖者の闘う相手）の試練をくぐり抜けて来た者がいるだろうか。革命とは困難なものである。まして組織の決定を履行する革命党員は、もし“極楽浄土へ登る希望と地獄へ落ちる精神”とを持ち合わせていないのなら、その一生は不安と苦悩の連続であろう。一人の革命者としての任務は、随時随所に醜悪、不義と戦って後続者のために道を切り開くことである。少しでも退却しようとする気があると、“サタン”はすぐさま君の心に入り込んでくる。」

傲慢であれ悲壮な決意であれ、打ち当たった壁を突き崩そうとする心に浮かんてくるのは、旧中国の暗黒と戦い続けた魯迅の姿であって、その姿に彼らは励まされるのである。蕭軍はとくに魯迅精神の直接の継承者を自負していたが、丁玲も「我々は雑文を必要とする」の中で次のように述べている。

「魯迅先生が亡くなられて、我々はいつも彼を記念してどうしようと言う。しかし我々は彼の煩瑣をいとわない勇気を学ぶことを忘れている。いま私は彼が確固として常に真理に向かって進み、真理のためにはっきりものを言い、一切を恐れなかったことをよく学ぶべきだと思う。我々の時代はまだ雑文が必要であり、この武器を棄て去ってはならない。」

以上述べて来たように、作家の意識には人民大衆の意識とも、政治的指導者の意識ともズレるものがあった。けれども彼らは、たくさん有るものは雪と山と便所、という延安に身を投じ、抗日戦に勝利し新中国を建設しようと意気込んでいる愛国青年であった。彼らが人民大衆に物足りなさを覚え、政治的指導

者の腐敗墮落を批判するのも、彼らの目指す革命の進行がはかばしくない焦りからであった。彼らが“暗黒”を暴露するときも、彼らなりの正義感に基づいて行なったにちがいない。しかし彼らの雑文は革命の陣営に亀裂を深め、そのうえ王実味、丁玲、蕭軍の文章は、国民党特務機関の反共宣伝の材料にされた。そこで党は、彼らは主観的には革命の側に立っていたつもりだったが、階級的観点を明確に認識していなかったために、客観的には革命に反対する立場に立った、と批判する。また中国は小資産階級の割合が極めて大きく、知識分子出身の青年党員がその影響を強く受けているのは当たり前であって、むしろ教育によってその影響を払拭することが党の任務であると考えられた。したがって整風運動は、小資産階級意識の徹底的な排除と、無産階級の観点を明確に認識することに主眼点が置かれ、それは党員の再教育とされて、偏向に走った者を追放したり処罰するのではなく、「前を懲らして後を戒め、病を治して人を救う」という方針が採られたのである。そして作家は雑文に小資産階級意識を集中的に表現していたので、作家への批判は、全ての党員が自己批判する際の教育の材料とされた。整風運動の過程で作家は二つのグループ——王実味とその他の作家、に明確に区別される。艾青、丁玲らは自己批判し、彼らの場合の偏向は、一般党員の誰でもが経験しなければならない、小資産階級意識と無産階級意識との闘争であって、整風運動の課題であり、党員の再教育の問題として処理された。ただ王実味の場合のみは異った。彼は批判を受け入れずに自分がトロッキストであることを認め、その主張を擁護した。したがって彼は党と完全に敵対する立場に立つ者とされ、彼への批判は他の作家への批判と区別されて前面に押し出され、反党反革命として批判されるのである。

<註>

- (1) 『解報日報』(以下解のみ)、1942年3月11日。『文芸報』1958年第2期に再録。
- (2) 解、1942年2月12日。
- (3) 解、1942年5月15日。
- (4) 解、1941年10月14日。
- (5) 解、1942年5月14日。
- (6) 解、1941年10月13日。

「文芸講話」前の作家の意識について

- (7) 『谷雨』1941年第一期。翌年重慶『文芸陣地』。『文芸報』1958年第2期。
- (8) 解, 1942年1月15日。
- (9) 解, 1942年5月31日。
- (10) 解, 1941年9月22日。
- (11) 解, 1941年8月19日。
- (12) 解, 1941年9月22日。
- (13) 解, 1941年8月28日。
- (14) 解, 1942年3月13日, 23日。『文芸報』1958年第2期。
- (15) 解, 1942年3月12日。『文芸報』1958年第2期。
- (16) 解, 1942年4月8日。『文芸報』1958年第2期。
- (17) 陳道「『藝術家』的『野百合花』」, 解, 1942年6月9日。
- (18) 解, 1941年9月29日。
- (19) 解, 1941年10月23日。
- (20) 解, 1942年1月1日。

(筆者の住所: 東京都立川市富士見町3の109)