

尾崎秀樹

# 大衆文学



紀伊國屋新書

A-13

■ 著 者：尾崎秀樹

1928年、台北市生。台北大学医学専門部中退。現在著述に従う。日本文学協会、日本文芸家協会、大衆文学研究会に所属。著書、『生きているユダ』（八雲書店）、『魯迅との対話』（南北社）、『ゾルゲ事件』（中・公新書）、『近代文学の傷痕』（勁草書房）、その他（巻末の「文献」をも参照）。

大衆文学（新書A-13）

定価 250 円

1964年4月30日 第1刷発行 ©

発行所 株式会社 紀伊國屋書店  
東京都新宿区角筭1の826  
電話（代表）（371）0131  
振替口座 東京 125575

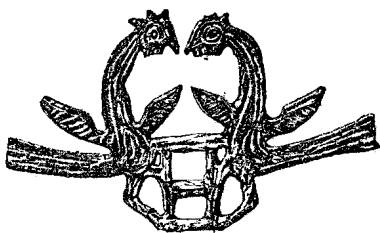
出版部 東京都千代田区五番町12番地  
営業所 電話（261）0857

印刷 加藤文明社  
製本 細沼製本所

落丁・乱丁の際はおとりかえいたします

# 大衆文学

尾崎秀樹



紀伊國屋新書

A-13



目次

1	大衆文学のおもしろさ	五
2	大衆文学の成立	一九
3	時代小説の効用	四三
4	虚構のなかの英雄たち	六一
5	もう一つの修羅を	九一
6	民権講談から社会講談へ	一二五
7	大衆の二つの顔	一三三

8	国民文学の周辺
9	戦後の大衆文学
おわりに	
文献	

# 1 大衆文学のおもしろさ

大衆文学にリクツはいらないという考え方がある。たとえどのように高邁な哲理が説かれていようと、その作品が総体としておもしろくなければ、読者は振りむきもしない。その意味ではたしかにリクツは三文にも価しないといつていいだろう。しかし大衆文学のそのような特殊な在り方について考えることまでが無用だというふうの問題をねじまげるのはまちがっている。

窪川鶴次郎は昭和二五年一〇月に発表した「大衆文学論おぼえがき」の中で、「大衆小説を読もうと思う欲求そのものが批評をうけつけない欲求なのだ」と書いたことがあった。ひまつぶし、気ばらしのために娯楽を求めて大衆文学に近づく読者が多いのは事実だろう。しかし同時に、娯楽以外のなにかを求めて大衆文学に接近してくる層がいることも無視できない。そして具合の悪いことに、娯楽を求める読者に批判的分子が多く、娯楽以外の人生論的要求を持つ読者が無批判階層だという事実が、問題をいつそう複雑にしてしまっているのだ。

窪川は同じ文章で、「大衆小説にとって文芸批評は成り立たぬ」と述べている。(作品の形象性を具体的な対象にする文芸批評から、思想の浅薄、空想の粗雑、構想の無稽をいくら手きびしく指摘されようと、大衆文学を興味深く読むという満足そのものはなんら傷つけられないところから、大衆文学にたいする「科学的批評」はあっても、「文芸批評」は成り立たないというわけだ。)

文芸批評を成り立たせるためには、大衆文学の方法的な把握が前提されなければならない。その問題をなおざりにする限り、大衆文学にたいする印象批評は一掃されないだろう。しかし実際にはその仕事は口にするほど容易ではない。「大衆小説にとって文芸批評は成り立たぬ」という窪川の言葉は彼によれば結論だが、私はむしろその言葉を出発点に据えて考えてみたい。

大衆文学にとって文芸批評は成り立たないか。文学におけるリアリティの問題だけが文学批評のすべてであるか。また批評を支える大衆文学論というものは虚妄にすぎないのか。それらの疑問は、大衆文学論を深く掘り進むおりに、くりかえし問われなければならない問題と結びついている。個性の文学として発展したロマンの古典的な概念を、そのまま大衆文学論に直輸入するのは、あまり意味をなさない。というより大衆文学を通して新しく文学の概念を再検討する必要性があるとさえ思われるのだ。

大衆文学を、「大量消費のための文学」と規定するのはたやすい。しかし日本の大衆文学は、その規定からはみ出す部分に多くの問題を残している。日本の大衆文学も、マスコミ社会が生んだ商品文学の一形態であることは基本的にゆるがせにできない事実だ。だがそれだけでは、どうしてマ



ゲモノ小説として日本の大衆文学が成立したかという、特殊事情を解くことは難しいだろう。個性の産物である純文学とちがって、大衆文学は大衆によって創造される。作家は大衆のもろもろの要求に形をあたえるにすぎない。それだけに大衆文学には、それを与える大衆の表情が強くやきついでいる。

もしも大衆文学を「大量消費のための文学」と規定するだけで、すべてをいいつくすことができたら、大衆文学論は文芸評論家や文学史家の手から、いさぎよく社会心理学者の手へ渡されるべきだ。私がそれをためらうのは、大衆文学を通して日本人の精神構造に触れるなにかをつかみたいからであり、文学を民族的思考の一表現として見なおしたいと願うからである。大衆文学では作家論より作品論が、作品論よりは作中人物論が、優先しなければならぬ。それは読者との結びつきが直接的で、作中人物が読者のイメージのなかで勝手に生きつづける性格をそなえているからだ。たとえ類型的で通俗の世界を一步も抜け出せないものであっても、そこからは日本人の体臭が濃厚にただよってくる。猿飛、佐助や机童之助は日本の大衆が創造した人物なのだ。いびつなものではあっても、そこには大衆の願望が具象化されている。大衆の文学的願望は、長い年月を費して徐々に形成されたものだ。狭義の大衆文学は一九二〇年代に成立したが、大衆文学の脈を掘り進むためには、どうしても、それに先行する大衆文化の諸領域に足を踏み入れなければならない。大衆文学の難しさは、一つの作品を支えている末広がりな土壤——日本人の精神構造をどう理解するかという問題の難しさにダブってくるわけである。

「大衆文学がユダヤ人あつかいにせられた期間は随分長かった。論壇は、いまようやく冬眠から醒めかけている。」

木村毅がこう書いたのは昭和八年のことだが、戦後のマスコミ状況は、大衆文学のもつ民族的な側面を正しく評価できないままに、「大量消費の文学」として有無をいわさぬ雪崩現象を一部に現わしている。大衆文学論を国民文学論の一環として推進する努力は、国民文学論が提起された政治的危機の時代にもましてさらに積極的に求められなければなるまい。

大衆文学はおもしろくなければ落第であるといわれている。おもしろさの問題を抜きにしては大衆文学を語ることはできない。

ところが、この「おもしろさ」というヤツが曲者なのだ。「おもしろさ」の内容（意味）をどうとらえるかによって、大衆文学の本質が規定されるといつてもいいすぎではないだろう。

「おもしろさ」の問題をエンターテインメントに限るのは誤りである。大衆文学における「おもしろさ」は娯楽性の問題に限らずいゆる興味とか関心を満された場合にも現れる。文学におけるインタレストの問題を強調したパイオニア・ワークは桑原武夫の『文学入門』（岩波新書）であろう。彼はこの著書で、純文学と大衆文学とが乖離している現状をすどくとらえ、そのあとにつづく国民文学論の露はらいの役割を果たした。このことは国民文学論について触れるとすどくわしく述べたい。専門家のあいだでは一種の俗論あつかいを受けて、正当な評価を与えられなかった『文学入

門」が、その後の入門書ブームのきっかけになったといわれるほどに一般から愛読された基礎には、当時の（そして現在も）読者が心ひそかに抱いていた文壇文学批判が横たわっていたにちがいない。桑原武夫は文学そのものを民衆的回路に据えなおすことを、一般読者を代弁して要求したといつてもよからう。

これまでも大衆（通俗）文学のおもしろさに触れた評論がなかったわけではない。（加藤武雄は通俗小説に不可欠な要件として「わかり易さ」と「おもしろさ」をあげ、しかもその内容は複雑で受け手によって異ってくるものだとして述べたことがある。）これは大衆文学が広く読まれるための必要条件だといえても、「おもしろさ」を解くカギにはならない。彼はさらに「面白い作品」というのは読者が、實際生活において経験し度いと思うところを、想像の世界で経験させて呉れるような作品」、また「実生活における不満を、想像によって補足して呉れるような作品」だと説明している。この考えは「時代小説の効用」の章で述べる代償欲求の問題と見合う説だが、その問題に立ち入る前にもう少し、おもしろさという言葉の意味について考えてみたい。

一般の人びとは娯楽映画を観たり、スリラー小説を読んだ後で「ああ、おもしろかった」と嘆息まじりに語り合うことがある。また「良い映画だった」「つまらない小説だ」とも話し合う。このような場合にAにとって「おもしろかった」ことが、そっくりそのままBにもあてはまるとはかぎらない。それは小説（そしてそこに描かれている人生一般）にたいする関心が一様でなく、鑑賞の仕方に個人差があるせいだろう。階級、階層、地域（民族）、世代、経験の相違などが複雑にから

み合っていて、或る人にとってはおもしろいものであっても、別の人ではそうではなく、たとえおもしろいと感じたとしても、その感じ方は等質ではないことが多い。しかし読後感を打明けてみて、お互に共通した感動を確か合う場合も少なくないのだ。もともと大衆文学が対象とする読者は、読者個人ではなく、マスコミが対象とする不特定多数の読者（大衆）であって、個人のおもしろさよりも、大衆が大衆文学に期待するおもしろさを心掛けるといったほうが当てよう。

大衆は量的な存在から質的な存在へ転置されたとき、はじめて大衆として概念化される。民衆個人人の複数形は群衆ではあり得ても、大衆とはいえない。大衆の第一の与件はいうまでもなく量的な存在だが、その存在が同時に固有な質であるようなものとして、一般化された質的内容が、いわゆる大衆の持つ顔である。この古典的な大衆概念と現代のマス概念とのあいだには明らかなきちがある。

石川弘義は大衆文化といい、大衆社会といっても、結局は大衆（マス）概念に立ちもどらなければならぬ。「大衆文化・大衆社会・大衆」（『大衆文学研究』誌Ⅰ）の「序論」で述べていたが、大衆文学の場合も、当然のことながらその対象とする大衆にもどらないわけにはゆかない。しかしこれまで大衆文学を論じた人びとは、いずれも「大衆」に明確な定義を下してはくれなかった。それは大衆文学論自体の立ちおくれ、未成熟の結果でもあるが、それ以上に日本語としての「大衆」の持つ意味の曖昧さに基づくものであった。日本において大衆文学といった場合に、文学の頭に冠せられた「大衆」の二字は、政治的社会的な概念としての「大衆」でもなければ、戦後の大衆

社会で話題になったマス概念でもなかった。くだいていえば、それは「庶民」の意味をややモダーンに表現した程度にすぎない。「庶民」という言葉も正確な意味規定をもたない表現だ。なんらの特権も、権力も与えられないでいる未組織集団のいいだが、同時に日本独得なムードで色あげされている言葉だ。「庶」には多いという意味のほかにアウト・サイダーの意識が塗りこめられている。このやや前近代的な言葉が、日本の大衆文学の対象とする大衆にはふくまれていたとみなしたい。それは日本の大衆文学がチャンバラ文学として定着したおりから内包させていた問題でもある。

アメリカなどで「マス・カルチュア」の定義を、そのままマスコミ文学に援用して、大衆文学を「大量消費のための商品文学」と規定するのは容易であろう。しかし日本の大衆文学を、マス状況の成熟につれて発展した「商業主義的な目的で大量に生産され、消費される文学」だというふうにはうまく整理できない。社会的な諸条件から見ればそうにちがいないが、思想的にはそういつてしまったのではこまる部分が、いくつか残されてしまう。大衆文学が「大量消費の文学」として基本的に定義されるのは正しい。しかし日本の大衆文学がもつ特殊な性格は、ほとんどそう定義したあとに残される問題のなかに生きているのだ。

ただことわっておくが、日本の大衆文学は、マスコミによって大量消費がくりかえされる過程で、成立頭初の一九二〇年代に抱いていた新興文学としての自負を喪い、九・一八侵略いご一五年にわたる戦争の時期に、文学の自律性まで奪われ、戦後はマスコミ文学としての性格を、より深めようとしている。従ってマス状況が進化するにつれて、日本の大衆文学もマスコミ文学と名称を改めた

ほうがふさわしい時期が、近い将来に実現するかもしれないが、民族的な性格なり伝統的な思考様式は、むしろ「マスコミ文学」として規定されない部分に多く含まれていることも見落せない。(新聞小説として発展した家庭・現代小説——通俗文学の場合には、マゲ物に見られるほど日本的な性格は強烈ではない。)

それにやっかいなことに、大衆文学の読者(大衆)は、純文学読者と完全に切れているわけではなく、純文学もよめば大衆文学も愛読するといった両股をかけた読者がかなり存在するのである。直木三十五は「大衆文学の本質」(改造社版『日本文学講座』に収録)のなかで、大衆を「経済的大衆」と「精神的、文学的大衆」に分けて考えを述べていた。経済的大衆とは「貧民線の上下に浮動している国民中の大多数」だが、文学的大衆は「しかし簡単には考えられない」ものだという。元総理が捕物帖のファンだったり、革命党の書記長が浪曲に感激する反面、大衆のなかに意外な精神的バルハンアンがかくれている。また一個人の興味の在り方も時と所によって変化し、朝のひとときまじめな顔をして『世界』や『中央公論』を読んでいた人が、夜になると『漫画読本』やミステリー小説に夢中でかじりついている姿なども、珍らしい現象ではない。直木が経済的大衆のほかに文学的大衆という認識を導入し、それまで単なる上・下の関係として論議されてきた純文学と大衆文学の受け手の関係を、機能的な面でとらえなおそうとした功績は評価されるべきだろう。しかし彼は文学的大衆の問題をそれ以上追究しようという努力を放棄して、やや飛躍した形で「大衆」をつぎのように定義づける。

「大衆とは、休憩と慰安を欲し、ローマンチック精神を要求している所の心である。必ずしも、文学的に教養の低い階級を指してはいない。それは多数ではあるが、それで、全部の説明はできない。繰返すと、大衆とは人間生活の文学的方面における慰安と、娯楽を求めんとする精神である。」

この定義に従えば、大衆文学は「人間生活の文学的方面における慰安と、娯楽を求めんとする精神」のための文学形態だということになる。しかし直木が娯楽としての大衆文学だけを考えていたわけでないことは、その文章にややおくれて執筆した「大衆文芸作法」(文芸春秋社)「新文芸思想講座」で、「大衆文芸とは、表現を平易にし、興味を中心として、そのみにも価値あるものとし、または、それに包含せしむるに説教的なる、人生、人間生活上の問題をもつてする物」と書いてあることでも判る。「そのみにも価値あるもの」というのはやや曖昧だが、「説教的なる、人生、人間生活上の問題」をあげているあたりに、大衆文学の教訓的側面にたいする彼の関心の深さが伺い知れる。

大衆文学が表現の分り易さと、おもしろさを中心にした文芸であるという考えは、直木はもちろん先に引用した加藤武雄などにも見られた認識であった。加藤武雄は小説をはじめて読んだ人にとっても難解ではなく、またおもしろいと感じさせるおもしろさでなければならぬとしている。おそらくこのような考えは、今日ではすでに常識化されたものであろう。菊池寛も新聞小説に触れた文章のなかで、「新聞小説の本質」としてこの二条件をあげ、一般の読者は「いくら大家の執筆し

た新聞小説でも下らない退屈なもの振向きもしない。その代りに無名の青年作家の書いた物でも面白くさへあつたら熱心に支持してくれる」と述べたことがある。ただ注意しておきたいことは、直木が大衆文学の教訓的側面に注目したのにくらべて、菊池は一般の読者はけつして新聞小説を読んで品性を陶冶しようとしたり、何らかの崇高な知識を得ようとはしない、と否定的な見解を語っていた。教訓的教養的側面に直木は肯定的で菊池はそうでなかったことは、彼らふたりの大衆文学にたいする認識の相違というより、菊池が問題を新聞小説に限って論じ、直木がより広く大衆文学の本質に立入ろうとしていたその姿勢のちがいからも来ているが、一般に通俗文学を手がける作家より、時代小説に精神を傾ける人たちに教育的側面の重視があつたことも事実である。

さきに、大衆文学にとって「おもしろさ」というものが曲者だと私は書いた。「おもしろかった」と感じたとき、一般の大衆はそれで充足してしまうことが多いからだ。なぜおもしろかったのか、どこがどうおもしろかったのか、その機能にまで踏み入って分析しようとはしない。それというのが大衆文学が一面では気晴らしとして要求され、そのものとして完結してしまふ性格をはらんでいるからであろう。「良かった」「悪かった」となれば、そこに明確な価値判断がともなう。だが「おもしろかった」は、「良かった」のもう一步前の段階での心理的反應のような気がする。「良かった」から「おもしろかった」という表現はあり得ないが、「おもしろかった」から「良かった」という場合はある。では読者はどういう場合におもしろいと感ずるのか。

大衆文学に限らず小説が読者に何らかの感動を与えるためには、「身につまされ」或るいは、



「我をわすれ」させることがどうしても必要だ。社会心理学では「身につまされる」を共感（シンパシー）で、「我をわすれる」を同一視（アイデンティフィケーション）で現すようだが、小説という対象に共感し、その世界に自分ごと投入してしまふことになれば、読者の「おもしろさ」を求める心は満される。作中人物の行動に、みずからの経験をダブらせ、そこに共通の会話を成立させることが「身につまされる」であり、やがてその創造された虚構の世界にとけ込んで、自分をしばらくつづけていた生活の現実からみずからを解き放つよろこびが「我をわすれる」であろう。私たちは「手に汗を握る」や「三倍泣けます」という誇大広告の裏に、そのような感動の通路を見出すことができる。

そこで「おもしろさ」の問題を、読者が「身につまされ」「我をわすれる」のはどういふ場合か——そのために必要な条件はなにか、というふうにい改めてみよう。

昭和六年一月に大宅壮一は「チャンバラ文学とアワヤ文学について」と題したエッセイを発表し、もし数百万の資本を持つブルジョアだったら、まず第一に「日本文学学校」を創設し、必須科目に「チャンバラ科」と「アワヤ科」を開きたいと書いたことがある。「チャンバラ科」はいうまでもなく大衆文学の時代もの必修科で、「アワヤ科」とは家庭恋愛科のことらしい。大宅の説明によると、「チャンバラ科」では「人間の生命の、最も危険な瞬間々々をつくり出して、次から次へと読者の心を引っ張ってゆく」技術を学び、「アワヤ科」には「生命には多く別状はないが、その代り、あらゆる時代において最も弱い所の女性の、——その生命とも云われる貴重なものが、アワヤ何と