

『蟹工船』の読めない労働者

— 貴司山治と徳永直の芸術大衆化論の位相 —

和田 崇

はじめに

プロレタリア文学において最も重要な課題は、革命的高揚を促すその文学を、いかにして大衆に理解させ、普及させるかであった。これがいわゆる「芸術（文学）大衆化」である。しかし、この芸術大衆化は、芸術論のみでは解消し得ない広汎な問題を抱えており、これを明確に定義すること自体が困難となっている。たとえば栗原幸夫は、芸術大衆化論争で明らかとなった要点として、「作品は普及されるべきだという信念」と「高い階級意識をもつプロレタリアートは、同時に高度の芸術的受容力をもつというアプリアーナ断定」の二つをあげているが、後述するように、「階級意識」の高い大衆と「芸術的受容力」の高い大衆は必ずしも一致するものではなく、「高い階級意識＝高度の芸術的受容力」の原則に立つて大衆化を試みるのであれば、それが失敗に終わることは目に見えている。そもそもこの問題は、既に階級意識のある程度もつた労働者農民をも大衆化の対象とするのか、それとも、対象をいわゆる「後れた層」に限定するのかがターゲットの規定と結び付けることができる。さらには、大衆に「化」けるといふことが、芸術を大衆に「与える」ということか、それとも大衆が芸術を「獲得する」ということか、その主体性の如何によつて方法論も異なってくるのだ。少なくともプロレタリア文学運動においては、どんな「芸術（文学）」を大衆化するかにについては組織的に一

元化されたが、その方法論については、最後まで解決することはなかった。

周知のとおり、芸術大衆化論争は一九二八年に始まった蔵原惟人と中野重治を中心とする論争に端を発しているが、この論争の怪奇は、その過程で生じた様々な問題が、突如としてあたかも克服したかのような結末を迎えることにある。つまり、中野が「（大衆の——引用者注）生活をまことの姿で描くこと」が「芸術に取つて最後の言葉」であるとして、「大衆の求めて居るのは芸術の芸術、諸王の王なのだ」（いはゆる芸術の大衆化論の誤りについて、『戦旗』一九二八・六）と断言したのに対し、蔵原がそれを「純然たる理想論、観念論ではない」と批判して、「『大衆に理解され、大衆に愛され、而も大衆の感情と思想と意志とを結合して高め』得る如き、芸術的形式を生み出さなければならぬ」（『芸術運動当面の緊急問題』、『戦旗』一九二八・八、傍点＝蔵原）とした両極の主張が、突然中野の歩み寄りで終わったことである。しかし、論争の終結を事実上告げた「解決された問題と新しい仕事」（『戦旗』一九二八・一一）で中野が率直に述べるように、約半年の論争を経たにもかかわらず、「問題の核心である大衆化の問題」は「殆ど元のまゝの姿」で、「殆ど未解決のまゝ」に終わった。ここでの議論は、芸術の独自性を主張する中野と、芸術をあくまで政治に従属するものとして捉える蔵原との、プロレタリア文化運動の最も根幹をなす対立が含まれていたにもかかわらず、解決したのは、

ルナチャルスキーの理論^③を援用した「本来的なプロレタリア芸術」と「大衆的なプロレタリア芸術」を否定するプロレタリア芸術の一元化と、蔵原が提唱した「芸術形式を利用しての大衆の直接的アチ・プロ」の必要性という、運動方針のみであった。

芸術大衆化論争が蔵原・中野（さらには鹿地亘・林房雄を含めた）による一九二八年代の論争にフォーカスされる所以は、このように「未解決」でありながら「核心」の論争が終結し、それがナツプ（全日本無産者芸術連盟、のち全日本無産者芸術団体協議会）を中心とするプロレタリア文化運動の禍根となったことにある。しかし、この論争の後に日本プロレタリア作家同盟（以降「作家同盟」と略す）へ加盟し、再三にわたりプロレタリア文学の大衆化を提起した貴司山治が、作家同盟解散後に再びこの問題を提起した「文学大衆化問題の再三提起」（『文学評論』一九三五・八）において、「問題の最初の提起は蔵原、中野、鹿地等による一九二七年の論争、第二回が一九三〇年に、僕などが参加しての論争——この時は『文学大衆化に関する決議』が生み出された。／第三回目と目されうるのが一九三一年から二年へかけての徳永君の論文『プロレタリア文学の一方向』を中心としての論争。今度（貴司と徳永の論争——引用者注）は第四回目にあたると述べているように、芸術大衆化の問題は第一回の論争で終結することなく、その後も議論され続けた。

貴司の言う「第四回目」の論争とは、「実録文学論争」^⑤のことである。そもそも貴司の提唱した「実録文学」とは、「悪傾向の大衆文学」を打倒するための「健全な通俗文学」のことであり、そこには大衆教化の意図はあっても、かつての文学大衆化論のようにプロレタリア文学を大衆化するという意図はあまり含まれていなかった。貴司によると、いわゆる「大衆文学」が「題材の現実性を顧慮しない」で、「題材の現実性を、題材の非現実性——デタラメ、好奇、不合理等々の荒唐無稽なるものにお

きかへて」大衆に受容されていることに対し、「純」文学によつてそれを打倒するという方法はあるが、これでは「未教養な一般勤労大衆の層」から大衆文学の影響を駆逐することができない。そのため、「健全な通俗文学」を創り出して「この層を文化的に啓蒙」する必要がある、「嘘の山にうづもれてゐる歴史をほりおこし、現実の見方、そのうつり動いて行つた方向と、われわれ自身のゐる時代へのつながり様——これらの面白くわかる大衆文学」として「実録文学」が提唱された。横光利一の「純粋小説論」とシンクロしたこの主張が、結局はそれと相まみえることがなかったのは、貴司の主張が専ら大衆教化に重点を置かれていたことによる。しかし、この大衆教化の方法をめぐる貴司の芸術論と大衆論を徳永が批判したことによつて、論争は開始された。

徳永は、「文学に関する最近の感想」（『文学評論』一九三五・三）で次のように述べる。

この（「文学大衆化」の——引用者注）問題は「ナルプ」以来、六年もまへから問題になつてゐるのであるが、いまだに充分明瞭にはされてゐないと云つていいだらう。わが文学を大衆化するのに二つの道はない。芸術的であるといふことと、大衆的であるといふことは自ら、矛盾したものではない——といふ程度には、原則的に打ち樹てられてあつたが、まだまだ実際的には不十分だつたために、特に現実においては、ひどく退却的な論理があらはれてゐるやうに思ふ。

ここにある「退却的な論理」こそ貴司の「実録文学」を指しているのだが、後に貴司が反駁するように、徳永のこの考えは第三回目の大衆化論争の帰結^⑦をそのまま引きずつたものである。だが、それ以上に着目す

べきは、貴司と徳永の双方の論点が、第一回目の蔵原・中野の論争とリンクしていることである。

右の引用文で徳永は、「芸術的であるといふことと、大衆的であるといふことは自ら、矛盾したのではない」と述べているが、これは中野重治が「諸王の王」といった芸術、具体的には「真に高級なものこそプロレタリアートのもの、真に芸術的なるものこそ労働する大衆のものなのだ」（「問題の振戻しとそれに就いての意見」、『戦旗』一九二八・八）と述べたような、芸術と大衆化の二元的統合に他ならない。一方、貴司の「未教養な」大衆をターゲットにした「健全な通俗文学」は、かつて蔵原惟人が「大衆に理解され、大衆に愛され」る形式を生み出す必要性を求めたことに呼応しており、さらに実録文学論争の中で貴司が、芸術大衆化は芸術それ自身の機能では限界があり、移動文庫や「大衆を文化的に向上させるための一般啓蒙雑誌」の必要を主張したことを加味すれば、蔵原が芸術プログラムとは別の直接的アチ・プロによる大衆獲得を主張したことが想起される。もともと、両者の主張が最初の論争より具体的な論争が繰り返されていること自体、それまでの論争の不徹底ぶりが露呈しているといえるのである。

本論では、この実録文学論争までに至る計三回の論争をフィードバックしながら、芸術大衆化論の問題点を考察していく。特に、組織的審判によってその連続性がたびたび断絶された芸術大衆化論争において、その被告となった貴司山治と徳永直に焦点を当てる。彼らの大衆化論は、時として一致し、結果として実録文学論争のようにその袂を分かつこととなる。そうした彼らの主張に着目することにより、芸術大衆化論を蔵原・中野論争を軸とする論説とは違った側面から捉え直してみたい。

一 『蟹工船』の読めない労働者

貴司山治と徳永直の大衆化論は時として一致したと前述したが、その一致は特に両者の「大衆」の捉え方に見ることができる。貴司は「新興文学の大衆化」（『東京朝日新聞』一九二九・一〇・一四）において、大衆化論の実践として多くの読者を獲得していた小林多喜二の『蟹工船』をあげて次のように述べている。

「蟹工船」は読書する知識階級、小説を読む余裕と趣味のある労働者たちの間では十分に歓迎される可能性を持つてゐた。／＼しかし、この小説を、この小説中に描かれてあるやうな漁夫や水夫の間に持込んだら果して読むだらうか？／＼恐らく読まないだらう。理解することができないだらう。「蟹工船」の叙述は、く、明でくどくてよけいな描写も多く、事実かなりヒマのある私でさへなかく読み切れなかつた。

右に引用したような貴司の言説は、『プロレタリア芸術教程 第二集』（世界社 一九二九・一一）に収められた「プロレタリア大衆文学作法」でも同じく繰り返されているが、それから約半年後に刊行された同書の第三集（一九三〇・四）に収められている徳永の『太陽のない街』は如何にして製作されたかにおいて、貴司と同様のことが述べられている。

私は、同志小林の「蟹工船」が如何に、劃時代的なすぐれたものであるかを知つてゐる。しかし、現在の工場労働者があれを読みましたるには、どれだけの努力を必要とするかも知つてゐる。

これらの指摘は、たとえば大衆絵入雑誌によるアヂ・プロを主張して大衆蔑視を露呈した蔵原惟人の大衆像と質的には重なるが、ここには「現実の」大衆を知る両者の率直な感想が表れている。もともと大衆文学の書き手であった貴司と、労働者出身である徳永は、前者が大衆はどのような作品を欲しているのか、後者が現実の労働者はどのような作品を読むのか、それぞれ大衆読者の生の声を知っていた。そのため、両者の意見が一致することは当然であり、この大衆像は極めて現実的なものであった。

そもそも、プロレタリア文学運動における大衆化論の不徹底は、この読者分析の浅薄から端を発している。前掲の貴司の「プロレタリア大衆文学作法」と同じ『プロレタリア芸術教程第二集』に掲載された山田清三郎の「プロレタリア文学と読者の問題」では、雑誌『新文化』一九二八年五月号に掲載された多田野一の「工場労働者の読者傾向」を引用して、工場労働者が好む月刊誌や新聞・小説などの統計を示しているが、この統計は総数が六十〜百人というきわめて貧弱なものである。そして、前田愛が指摘しているように、この貧弱な統計が中野の「いはゆる芸術の大衆化論の誤りについて」や林房雄の「プロレタリア大衆文学の問題」〔戦旗〕一九二八・一〇）でも引用されるなど、「大衆化論争で援用された唯一の読書調査」（傍点⇨前田）なのであった。^⑨つまり、プロレタリア文学運動の理論家たちは、具体的な読者分析を行うことなく、貧弱な統計や社会的通念によつて捉えられた「大衆」を彼らの頭の中でイメージし、大衆化論を唱えていたことになる。そのため、大衆化の定義も曖昧なままに、ただ大衆獲得の命題だけが独り歩きした論議が行われたのだ。

「大衆」という言葉は、初期の大衆文学（大衆文芸）の推進者である白井喬二が「民衆」という言葉を置き換えた造語である説が有力であるが、「民衆」や「大衆」という言葉には、それ自体が示す広汎性が含まれてい

る。「民衆自身は、文化の均質的なまとまりではなくて、多種多様な組み合わせをもったおびただしい数の文化層を呈している。そしてこれらの層は、その純度においては、いくつかの特定の歴史的な大衆のまとまりと、かならずしも同一視するわけにはゆかない^⑩」とグラムシが述べているように、ただ広汎だけでなく、それは「多種多様な」重層によつて構築されていることがこの大衆把握を厄介なものとして置いている。少なくとも、蔵原や中野らナツプ指導者が描いた大衆のイメージは、栗原幸夫の言葉を借りるならば「共産主義指導者が自己の意識を投影した幻影」であり、知識人による観念的なものであった。それに対して、貴司や徳永の大衆像が現実的であったことは先にも述べたが、ナツプ派の批判者である「文芸戦線」派の作家たちは、後者の二人と同じく現実的な大衆読者の把握を試みていた。

「文芸戦線」派が直接の批判対象としたのは、ナツプ派の林房雄であったが、まず、彼らが批判した林は、少なくとも最初の論争の中では一歩踏み込んだ大衆把握をしていた。林は「プロレタリア大衆文学の問題」〔前掲〕で次のように述べる。

中野重治の議論は、（中略）プロレタリア文学は労働する百萬の大衆を目安にする文学でなければならぬことを主張する。（中略）彼は「労働する百萬の大衆」といふ言葉によつて、プロレタリア階級の全体を蓋ひ、その内部に、進んだ層と遅れた層のあることを認めない。（後略）

「大衆」とは元来政治的にも概念であつて、「指導者」に対する言葉だ。マルクス主義的には、大衆とは政治的に無自覚な層と定義される。プロレタリア運動内に於ける意識的な活動要素に対する無意識的な要素のことだ。

中野の大衆像が、いわゆる「労働者大衆」という言葉で表象される広汎なプロレタリア階級を示していたのに対し、林はそれを明確に「政治的に無自覚な層」に限定した。ここにはプロレタリア文学を政治的啓蒙の手段とするところの、そのターゲットを絞り込む戦略的な規定がある。つまり、既に政治的に自覚している層にはわざわざ大衆化を孕むプロレタリア文学を提供する必要はなく、無自覚な層に向けて大衆化を試みなければならぬというのだ。この考えは同じく蔵原にも見られ、やがて「後れた層」という定義によって、ナップ（あるいは後のコップ）の大衆化論を支える観念となっていた。

一方、「文芸戦線」派の作家たちは、プロレタリア文学における大衆を「政治的な無自覚な層」に限定する定義を批判する。たとえば金子洋文は、芸術性の高いプロレタリア小説を「政治的意識を獲得した前衛層のみ読まれ無自覚な大衆層に読まれない」と林は言っているが、これは誤りで、「前衛層でも講談を読み大衆層でも尚所謂芸術小説を読む。政治的意識がそれを決定して居るのではない」（『プロレタリア大衆文学論』、『プロレタリア芸術教程第一集』世界社 一九二九七）と批判した。尾崎秀樹が大衆文学の読者に関する諸説をまとめ、大衆文学が「批判階級からは娯楽ものとしてしかみられず、無批判階級からは批判をぬきにしたバイブルとしてうけとられ、という不可解な自己矛盾の大きな振幅の間に位置して」いたと簡潔に述べていることから、読者分析に関しては、「文芸戦線」派の方がより具体的であったことがうかがえる。

そして、金子と同じような観点から、プロレタリア文学が大衆化すべき読者層をより具体的に示したのが、青木壯一郎であった。前田愛が前掲の「昭和初頭の読者意識」でその読者分析を図式化したことで知られる論文、「プロレタリア文学の大衆性の問題に関連して——林房雄君の愚論を駁す——」（『文芸戦線』一九二九二）で青木は、林の「大衆」に対す

る考えが曖昧であることを指摘した上で、労働者の読者を次の四つのタイプに分けた。

- A、「政治的——引用者注）意識水準の高い読者であつて、芸術に対する理解も深い」労働者。
- B、「前衛的労働者」で「Aと同等」の「政治的意識水準」でありながら、しかし芸術小説を読まず、「むしろ新聞の連載小説や講談物の愛読者である」労働者。
- C、「政治的意識水準の点では、さう高いとはいへない」が、「芸術的感受性は非常に発達してゐる」労働者。
- D、「政治的イデオロギーの点でも一般的教養の点でも程度の低い未組織労働者」。

特に青木が意識したと思われるのは、林が「政治的に無自覚な層」と限定した大衆像を、その文化的教養の見地から、CとDに分けたことである。つまり、Cの読者は従来の高い芸術性を持ったプロレタリア小説も受容でき、たとえば、貴司や徳永が労働者には難解であるとした『蟹工船』で充分に政治的啓蒙を達成できる。しかし、文化的教養もないDの読者には、それを期待するのは困難で、大衆化のターゲットとしては専らここを目指さなければならぬというのが青木の主張であった。

貴司と徳永が指摘した『蟹工船』の読めない労働者は、おそらくBとDの両方を指していた。そして初回の論争における中野は、AとDを一元化し、林や蔵原はCとDを混同していた。したがって、ナップ派の議論に欠けていたのは、この文化的教養と政治的意識の差異を大衆像の規定には加味しなかったことであるといえるだろう。もちろん、大衆絵入雑誌を提案した蔵原、のちに移動文庫の必要性を訴えた貴司は、大衆

の文化的教養の差異を理解していたであろうが、それを明確に政治的意識の差異と結び付けず、政治的プログラムと芸術的プログラムの二分立が起きた。一方、C、Dの混同もたらした「後れた層」という大衆規定は、その文化的教養への配慮の欠如から、終局的には徳永が言ったような「芸術的であるといふことと、大衆的であるといふこととは自ら、矛盾したのではない」という一元論を招いた。そして、繰り返すように、この両者の溝は既に第一回目の大衆化論争で築かれていたのである。

大衆を定義するということは、そもそも大を取るか、小を取るかの議論である。たとえば芸術大衆化論争より以前に、民衆芸術論の「民衆」の定義をめぐっては、大杉栄がそれを労働者に限定したのに対し、本間久雄が中流階級をも包含するという議論が起きていた。ナップの大衆の定義は、大杉の捉えた「民衆」をさらに細分化したものであったが、結局は政治的意識と文化的教養を止揚しきれなかった点において、「労働者」という漠然とした大衆像を脱することができなかったように思われる。それを示すように、作家同盟解散後のプロレタリア文学者たちは、しきりに統一戦線的見地から「勤労(者)大衆」という言葉を用いるようになっていった。もちろん革命には広汎な大衆の獲得が不可欠である。しかし、大衆化の戦略としてはその対象としての大衆の明確な定義が必要であった。そして、この定義の曖昧性が、後の実録文学論争における貴司と徳永の大衆化論の相異を生んだのである。

二 大衆化論のドグマ

第一回目の芸術大衆化論争が未解決のまま形式主義文学論争や芸術的価値論争へと移行した後、再びこの問題に火を付けたのは貴司山治であった。しかし、そもそも最初の論争で林房雄が、「大衆文学の形式を学

ぶ最も簡単な方法は、「現実の労農大衆に愛読されている吾々以外の作家―白井喬二や大仏次郎や三上於菟吉の作品を研究することだ」(「プロレタリア大衆文学の問題」前掲)と具体論を提示していたが、これには前掲した金子洋文や青木壮一郎の他、勝本清一郎や小堀甚二の批判があったものの、ナップ内では論争の一旦の終結もあり、十分な検討をされずにいた。小林多喜二の「蟹工船」(「戦旗」一九二九・五一六)や徳永直の「太陽のない街」(「戦旗」一九二九・六一一)はその中で発表されたものであり、大衆の読者を獲得したこれらの実作が登場したことにより、作家同盟では漠然とした大衆性のみが要求されていた。

貴司山治は、「ゴーストアップ」(「東京毎夕新聞」一九二八・八一・二九・四)や「舞踏会事件」(「無産者新聞」一九二八・一一・一五―二二・二〇)など、労働者大衆に読まれる実作を引き提げ、一九二九年二月に結成された作家同盟に加盟した。彼は、それ以前に講談社系の大衆文学作家としての実績があり、大衆の興味や嗜好を熟知したこの同伴者の獲得は、作家同盟に新たな風を吹きこんだ。それを示すように、彼が浜松日本楽器争議をモデルに大衆小説的手法で描いた「忍術武勇伝」(「戦旗」一九三〇・二)に対して、『戦旗』一九三〇年三月号と四月号の投書欄「赤い隅」には、同作に対する労働者の読者からの賛辞が送られている。たとえば三月号では、「俺達労働者には忍術武勇伝のやうに、読みよくて俺達の胸にドキンと来るやうな奴は大へんいい。今後も読み良く、労働者向に頼むぞ」という投書がある。前節で貴司が「蟹工船」の読めない労働者を大衆像として想定していたことに触れたが、この読者の生の声は、彼の大衆像と実践のターゲットが一致していたことを物語っているといえよう。

貴司の大衆化論は、読者の反響が示したように、徹頭徹尾その「読みやすさ」に重点が置かれていた。彼は「プロレタリア大衆文学作法」(前掲)の中で、当時作家同盟の創作方法上のスローガンであった「プロレ

「タリア・リアリズム」^⑤を是認した上で、その大衆化をめぐる次のように解釈を施している。

われ／＼の理解しえたプロレタリア・リアリズムは、大衆を階級闘争に動員すべくアジ・プロする力を文学内に組織する表象上の手段である限り、それはあく迄実用上の目的のものである。／＼随つてプロレタリア・リアリズムの価値は、現実には、その時、ある作品内に如何にかゝる力を組織しえたか、否かによつて決定される。(中略)だから、ある場合、プロレタリア・リアリズムは、非常に低級(！)な或は簡素な、又は誇張した表現をなす場合があり、又非常にめんな密な心理的な描写をなすこともあり、或は深き社会的観点よりする高級な(！)解釈や暴露を行ふときもあらう。それら技術上の変化は、飽迄もその時の客観的条件によつて、最も効果的なるように、決定される。(傍点＝貴司)

貴司の大衆化論は、形式と内容の双方にわたり、その程度を大衆の要求によつては「低級」にも「高級」にも変化させる必要があるというものであつた。さらに彼は、「百萬以上の各層大衆を確実に獲得してゐる講談社系諸雑誌」の「大衆獲得成功の秘訣」を例示し、この事実をプロレタリア文学大衆化にも応用する必要があることを主張している。つまり、貴司の大衆化論は、大衆化の形式を「白井喬二や大仏次郎や三上於菟吉の作品を研究」することに求めた林の論を、実際的な分析の上から裏付けようと試みたものであつた。

しかし、時のナツプは、プロレタリア階級による新芸術形式確立への過渡期にあつた。それは、いわゆる共産主義芸術の確立であり、文学運動のポリシェヴィキ化^⑥である。蔵原惟人の「ナツプ芸術家の新しい任務

——^{共産}××主義芸術の確立へ」(『戦旗』一九三〇・四、佐藤耕一という匿名で発表)を受けて、一九三〇年四月の作家同盟第二回大会で「文学運動のポリシェヴィキ化」のスローガンが採用されると、ナツプ派の作家たちは、特に「文芸戦線」派と明確に異なるプロレタリア作品を創作することを要求された。これにより、貴司のような「低級にも高級にも——」といった芸術の二元論は組織的に排撃される道筋が完成し、具体的には、「芸術大衆化に関する決議」(『戦旗』一九三〇・七、実際の決議は六月)によつて貴司の大衆化論は否決されることとなる。「この第二回でもまた(中野が蔵原に屈した——引用者注)一回と同じく蔵原に代表されるナツプ中樞部の政治的綱領の前に(貴司が——引用者注)膝を屈した」と中川成美が指摘しているように、組織のドグマに対する少数派の屈服というかたちで、この第二回目の論争も幕を閉じた。

この二度目の論争を終結させた「芸術大衆化に関する決議」は、貴司の大衆化論における芸術の二元的把握を批判することにより、その一元性を再確認するとともに、文学運動のポリシェヴィキ化に則つた大衆化を定義するものであつた。鹿地亘が書いたとされるこの「決議」の中では、作家同盟内の大衆化論の第一の失敗として、「芸術を高級なそれと、大衆的なそれとに分つことによつて、何等かの特別な大衆芸術の形式が存在するかの如き幻想を惹起したこと」^⑦を挙げており、前掲した貴司の「忍術武勇伝」が労働者大衆に好評を博し、それを「戦旗」編集部が称賛したことも、「編集局の無批判な読者への追従」であると批判した。この「読者への追従」という言葉が表すように、ここに来て作家同盟の大衆化論は、大衆が芸術を「獲得する」ことよりも、芸術を大衆に「与える」ことに偏向したことがわかる。確かに、ここでいわれる共産主義芸術なるものは、終局においては大衆によつて「獲得される」芸術となるのかもしれない。だが、それまでの過程においては、現実の大衆の嗜好を加

味しない知識人主導による芸術を創出することが、ここでの決議によって明らかにされていたのである。

この決議によって確認された芸術の一元化は、高級芸術と大衆芸術の止揚ではなく、支持政党の前衛性に対する文学作品の立遅れの克服、つまり芸術を政治的基準によって止揚しようとしたものに他ならなかった。また、決議には「芸術大衆化の唯一の目的は、広汎な労働者及び農民大衆の中に、この革命的イデオロギーを浸透せしめることに他ならない」と書かれているが、前節でのべた大衆の定義が、ここでも曖昧のまま放置されていることがわかる。「多様な」大衆は「広汎な」労働者・農民大衆という、そこには多様性を含みながらも、結局は大衆を「広汎」という言葉のうちに芸術論もろとも一元化してしまっていた。めざす芸術は唯一の共産主義芸術でありながら、その創出を担い享受するはずの大衆は多種多様である。もし決議が本当に大衆化を企図したものであったならば、この両者の矛盾に対して、何らかの具体的検討がなされていたはずである。しかし、それが十分に議論されなかったことは、ここでの大衆化論が、共産主義芸術の確立という組織的命題の内に解消されてしまったことを如実に示している。

このように、第一回と第二回の芸術大衆化論争では、ともに芸術の一元化が確認されたが、それは主として内容における一元化であった。そして、形式においては「単純さと明朗さ」が求められることになった。つまり、水で割ることのできない唯一無二の革命的イデオロギーを、いかに「単純」かつ「明朗」に大衆に伝えるか、それが一応は到達したナツプの大衆化論であった。

しかし、この形式上の大衆化論さえもナツプの理論は一元化していく。著名な「芸術的方法についての感想」(『ナツプ』一九三二・九一—一〇、谷本清という匿名で発表)によって蔵原惟人が提唱した唯物弁証法的創作方法

は、この内容と形式の止揚を打ち出したものであった。蔵原は、「芸術大衆化に関する決議」によってナツプ派作家の描くべき題材、つまり内容の規定を行ったが、そのように題材を羅列するのは誤りで、問題は「『何を如何に』描くか」ということ、つまり「主題の問題は方法の問題と密接に結びついてゐる」として、唯一の階級的観点から階級闘争を主張すること(『主題の積極性』)を作家に求めた。正しい階級的観点到立ち唯物弁証法的に事物の因果を正しく描けば、作品の単純化も免れ大衆化も果たすことができるというこの万能理論は、既に歴史が示したとおり、その謳い文句とは裏腹に大衆遊離を引き起こしていく。

こうして作家同盟の創作理論が転換する中、徳永直はこの蔵原論文が発表された一九三一年の下半期に目立った作品を発表することができなかった。この創作の停滞の一因として、まず作家同盟内の実務による多忙が考えられる。この年の七月、徳永は作家同盟の臨時総会(中途から第四回大会に変更)で中央委員に選出され、また、同月に開かれた作家同盟の中央委員会にて、中野重治、立野信之、壺井繁治らと共にナツプ協議員となった。更に一〇月には、労働者農民作家の育成、ないしは「芸術大衆化に関する決議」で提唱された「報告文学」の強化を目指す『文学新聞』が創刊(一〇月一〇日)され、徳永はこれの編集に携わっていた。しかし、翌年に徳永が芸術大衆化の問題を提起することを考えれば、やはり新しい創作理論に対して徳永が順応できなかったことが容易に推察できよう。そして、その不満が爆発するかたちで、第三回目の芸術大衆化論争の火種となる「プロレタリア文学の一方向——大衆文学の戦線へ——」(『中央公論』一九三二・三)を徳永は発表する。

まず、この論文で目を引くのは、徳永が過去の文学論の誤りや新形式の主張を先に持ち出すのではなく、現状に対する認識から論の展開を始めている点である。徳永は、『満州事变』といふやうな言葉で、あらゆる

るブルジョア的な新聞や雑誌が、プロレタリア全大衆へまるで『××』^{戦争}が降つて湧いて来たやうに、思ひこませやうと努力してゐるのがハッキリとわかる。「ブルジョア文化運動が今日程強化されたことは嘗てない。右から左までのブルジョアの文化陣営を総動員してゐる。」と、ブルジョア文化が大衆の「おくれた層」へ戦略的に浸透しつつあることへの危機感を訴える。また、これと同時に彼は、一方で機関誌『プロレタリア文学』が独力で一万部、『文学新聞』が二万五千部を発行し、更に地方や工場の各支部、各サークルが独自の機関紙を持ちはじめたというプロレタリア文化陣営の成果も強調している。つまり、急速にブルジョア文化が戦争鼓吹を始めた危機感の中、ブルジョア・ジャーナリズムによつて衰退が囁かれ始めたプロレタリア文学が輝きを取り戻しつつある「今」だからこそ、大衆を敵陣から取り戻すチャンスであり、プロレタリア文学大衆化の問題を提起したのである。

徳永が提出した大衆化論は、「後れた層」に向けて「プロレタリア大衆向小説」を創作する必要があるというものであった。そしてそれは、着実に大衆を奪いつつあるブルジョア大衆作家の仕事に対して、それに對抗し得るプロレタリア文学独自の大衆文学「形式」を創出することにその主眼があつた。そのことは、「プロレタリア文学の一方向」における次の言葉にも表れている。

われわれ作家同盟作家が、乃至は批評家が、新興芸術派や、新社会派何とかや、(中略)高級(?)な換言すれば範圍のせまい文学と取つ組んでゐるうちに、「鬼のぬぬ間の洗濯」が最もひろいプロレタリア農民の世界で、「ブルジョア大衆小説」が、雀躍りして一人占めてゐるのだ。

徳永が最も問題としたのは、ナツプの理論家たちがブルジョア大衆文学を敵と認めながらも、その有効性を軽視し、自陣の理論が発展するにつれて文化闘争の目標が狭隘化したことであつた。文学運動のポリシェヴィキ化以降の『文芸戦線』派に対する過度な闘争もその一例に挙げられよう。そして、唯物弁証法的創作方法に至り理論がますます高度化すると、ナツプ派の文学はさらに「後れた層」から乖離した。ナツプの文化運動における「『上からの』、それもごく一掴みの指導層による民衆教化が極端に閉鎖的性格を有」し、「ファシズム陣営の戦争を背景とした開放的なマス・メディア化された教化方法と全く対照的であつた」ことは、大衆の争奪戦において圧倒的に不利であることを徳永は感じ取つていたのである。

徳永はプロレタリア大衆文学形式の提唱にあたり、「プロレタリア文学にあつて、二つの原則は勿論ない。しかし、二つの形式はあると思ふ」として、創作理論を内容と形式とに分けて捉えなおす必要性があることを主張した。「芸術的方法についての感想」の蔵原理論では、「主題の問題は方法の問題と密接に結びついてゐる」とし、主題(内容)と方法(形式)を不可分なものとして定義していたが、徳永の主張は、内容は「唯物弁証法的に解釈」しなければならない、だが、その形式が大衆性を有していなければ読者を捉える事はできないという、極めて現実的なものであつた。そしてこれは、貴司が「低級」にも「高級」にも変化できるとしたところの内容も含んだ大衆文学形式とは微妙なズレがあり、ナツプ派の理論に寄り添うかたちでより具体化されていたのである。

しかし、大衆化論の核心である「形式」の問題を突いたその鋭い論旨とは裏腹に、具体策に於いて徳永の論は生彩を欠いていた。たとえば、どのような大衆文学形式なるものを創出するかという問題については、ブルジョア大衆文学の形式を学び取るという方法論に帰着してしまひ、

これは一度否決された貴司の大衆化論とほぼ同じであった。また、徳永がプロレタリア大衆文学の実践として前年に刊行していた『何処へ行く?』（改造社 一九三一・九）は、彼がデビュー前に組合の機関誌に発表していたものを改稿したもので、地方と都市の資本関係を明らかにしようとした点は興味深い。これも貴司がかつて批判された通俗性を多分に含んだものであった。徳永の論は、形式の問題を内容に解消しようとした作家同盟の理論に一矢を報いようとした点において画期的ではあったが、結局彼らを説得できるような具体策を示すことができなかつたのである。

こうして、一度は否決された方法論を再起した徳永は、ブルジョア大衆作家へ歩み寄つたと見られ、作家同盟内で激しく糾弾される。なぜなら、文学運動のポリシェヴィキ化以降、よりセクト性の強化されていたナップ陣営にあつて、敵の理論を借用するということは敗北を意味したからである。「プロレタリア文学の一方」の発表直後に、作家同盟常任委員会によって「右翼的危険との闘争に関する決議」（『プロレタリア文学』一九三二・四）が出され、徳永の主張は「彼等（ブルジョア文学——引用者注）に対する闘争は、彼等のやり口を模倣して、謂ふ所の『プロレタリア大衆文学』を別個に作り出すことにあるのではなく、レーニン主義を以て武装せる我々の文学そのものを強化し大衆化することにある」（傍点＝原文）という原則論によつて排撃された。また、それを補完するように、小林多喜二は徳永の見解を「『芸術大衆化に関する決議』以前に問題を引き戻すことによつて、我々の運動を逆転せしめる危険性を持つてゐる」（『文学の党派性』確立のために——徳永直の見解について、『新潮』一九三二・四）とし、宮本顕治はこの理論を「右翼的偏向を代表するもの」（『プロレタリア文学における立ち遅れと退却の克服へ』、『プロレタリア文学』一九三二・四）として批判した。もはや文学の党派性というドグマを前に、

ナップ陣営内には内容と形式の分離を検討する柔軟な眼は残されていなかったのである。

三 リアリズムの高慢

加藤周一が『日本文学史序説』の中で、小林多喜二の作品の変化について、「『蟹工船』は、作者が想像力によつて、素材を再構成した小説」であり、「登場人物と作者との間には、知的距離がある」のに対し、「『党生活者』の主人公『私』と作者との間には、その距離がほとんどない」と指摘している。このあまりに率直な感想は、しかし、ナップの大衆化論がどこに帰着したのかを如実に示している。つまり、作者が現実のプロレタリア階級の生活に接近し、正しくその現実を唯物弁証法的に描くことが、真にプロレタリアの文学となり、また労働者階級の受容にも答えるという、リアリズムの深化による大衆化論である。そして、それを最も具現化したのが、この「党生活者」（原題は「転換時代」、『中央公論』一九三三・四一五）であつた。

だが、大衆は、たとえ階級的自覚をもつた労働者や農民であつたとしても、必ずしも自らの現実が正しく描かれた作品を好むものではない。大衆が多様であることは第一節で述べたが、たとえば吉本隆明は、「芸術大衆化論の否定」（『現代批評』一九五九・四）において、「大衆は、おのれの現実の社会生活が、そこにはつきりとしたイメージをもつて再編成されることを求める場合もあり、またおのれの社会生活とかけはなれた想像の世界にただされることがを求める場合もある」として、大衆化論そのものの議論が無意味であることを指摘している。そして、大衆化論のように、ナップの大衆化論は政治的意識と文化的教養の遅れを止揚する

ことなく混同したことによって、この当然ともいえる大衆像を捉え損ねたのである。

このリアリズムと大衆読者の関係については興味深い分析がある。「芸術大衆化に関する決議」の後に貴司が発表した「文学の形式に関する労働者との二三の問答」(『ナツプ』一九三〇・一二)は、読者分析の貧弱であったナツプ派陣営において、読者の嗜好を探ろうと試みた画期的なものであった。この中で貴司は、旧評議会系の組合員数名と問答し、その結果「作品中の事実せん索を非常に旺盛に持つてゐる事」や、「具体的な言葉のみ理解する」(傍点＝貴司)という、労働者の読書行為に伴う傾向を導き出している。この二つの結果だけを見れば、大衆は「現実」にたくも好奇の目を向けるのだと錯覚してしまうだろう。しかし、この論文は末部に「附記」として、労働者が「英雄主義を好む問題」「奇異なる事件を好み、偶然性を愛する問題」などはまだ残されていると記して、重要な問題を棚上げにしている。おそらく、読者の嗜好をリアリズムに帰着させる必要性からこの問題は後回しにされたのであろう。貴司は、三ヶ月後にこの論文の続篇として「プロレタリア英雄主義の形成とその形式について」(『ナツプ』一九三二・二)を発表したが、ここでも「英雄主義」をいかに「現実性」の中で捉えるべきかを強調していた。

貴司に次いで大衆文学形式を提唱した徳永も、リアリズムという視点には拭いきれなかった。前節で触れた「プロレタリア文学の一方向」(前掲)で、徳永はこんな例えを用いている。俳優の井上正夫がある漁村で芝居をした際、漁師の興味をたかめるために漁師の生活を主とした芝居をしたところ、「おれ達あ、一晩でも生活の苦痛からのがれやうと思つて芝居を見に来たんだ」と、漁師たちはかえって怒ってしまったという。そして徳永はこれに対し、「若し、その場合の芝居が、漁師の苦痛を苦痛のまま、で再現しただけでなく、その生活の方向について暗示し、或は明示

し、苦痛の生活が如何にしてなくなるかの方向へ向つて、漁師の生活を再現したならば、『興味』は『教育』と共に起つたにちがひないと思ふ」と、同じ現実でも演じ方(描き方)次第で大衆を教化できると考えていた。この時、徳永が模索していた新たな形式にも、その前提としてはリアリズムが当然のように根付いていたのである。

しかし、ここで明らかなように、大衆読者の現実と、ナツプのリアリズムを主体とした大衆化論の間には大きな隔たりがある。それは、本稿の冒頭で述べたように、大衆化をどのように捉えるかという問題とダイレクトに繋がってくる。つまり、林房雄、貴司山治、徳永直らが一時期主張したように大衆の嗜好に即して大衆化を実践的に行うのか、それとも、蔵原惟人や小林多喜二、そして結局は貴司や徳永もそこへコミットしたように、リアリズムを主体とした共産主義芸術という理想的観念の下、それこそが大衆が望むものだととして、大衆の好まない現実を与え続けるのか、この二つの背反する方法論の問題である。そして、前者は卑俗化と呼ばれ、後者は結果として大衆遊離を引き起こしていった。

そもそも、「文芸戦線」派も含めたプロレタリア文学陣営が大衆文学形式を採用しなかったのは、そこに大衆文学に対する蔑視と、党派性による敵対視があつたからである。そして、そのような大衆文学自体に関するネガティブなイメージは、なにもプロレタリア文学陣営に限ったことではない。有名な桑原武夫の定義では、優れた文学が「生産的、変革的、現実的」で山登りにたとえれば「初登攀」であるのに対し、通俗文学(大衆文学)は、「再生産的、温存的、観念的」で「ハイキング」であると考えられている²⁴。もちろんこれは戦後になされる定義であるが、芸術大衆化論争の起きた一九三〇年前後には、大衆文学に対するこのような文壇的見方は既に成立していたといえよう。プロレタリア文学陣営が大衆文学を批判する理由は、一般に封建主義に対する階級性の欠如やブルジョア・

ジャーナリズムという資本主義に抗してのものと捉えられるが、プロレタリア芸術を眞の芸術とする芸術論上の立場を鮮明に洗い出せば、それは純文学と大衆文学の差別と大差はないのだ。

アントニオ・グラムシは、イタリアの芸術文学が大衆性を持たず、「大衆」文学の自家生産も存在しない理由について、それは「作家」と「大衆」の「世界観が一致していないから」であり、「大衆の感情を生かし、わがものとしたのちに、それをみがきあげるといふ問題が提起されなかつた」からであると考察している。グラムシが述べているのは、いわゆる「有機的知識人」の問題であるが、日本のプロレタリア文学運動の指導者たちは、その理論においてプロレタリア階級に接近することはしても、彼等の感情を生かす手段としては専らリアリズムに固執した。もちろん、マルクス主義の唯物論的理解は、客観的に成立する因果律を表現する必要からリアリズムに帰着せざるを得ない。しかし、その必然性こそが、現に「英雄主義」や「偶然性」を好む大衆の感情を無視していたといえよう。つまり、プロレタリア文学陣営が大衆文学を蔑視することとは、それ自体に大衆に対する蔑視が含まれており、彼らもまた、大衆の感情を「わがものとしたのちに、それをみがきあげるといふ問題」を放置していたのである。

四 高級芸術としてのプロレタリア文学

前節で述べたように、プロレタリア文学陣営の理論には、少なからず大衆文学に対する蔑視が存在していた。しかし、大衆文学の成立を遡れば、必ずしもそれが文学の卑俗化とは呼べないことがわかる。そもそも、初期の大衆文学は伝統的な話芸の形態から発展したものであり、そのため狭義には時代小説だけを意味し、通俗小説（家庭小説や現代小説）は含

まなかつた。それは、白井喬二の「大衆文学は大衆に呼びかける文学だが、決して通俗文学ではない」（白井喬二「正道大衆文学観」〔『大衆文芸』一九四一・三〕）という言葉にも表れている。そして、その白井の定義は、尾崎秀樹の言葉を借りれば、「すべての因習、体裁、形式を打破して大衆と混融する国民文学」であり、それは次のような目標を持っていた。

丁度われ々の思つてゐる大衆文芸といふものは、従来のつまり純文学愛好者以外の要求する文学が存在するべきであるといふところに基礎を置いたものなのでして、結局純文芸的作品が一種の元素を圧搾して作った錠剤であるならば、大衆文芸はそれを溶解して飲み易くした水薬といつたところに目的がある。要するに軌を一にしたものなのです。（中略）

大衆文芸の読者はあらゆる読者の中でも一番正直な読者だと思えます。最後の一行まで読ませた時何かそこに或一つのものを与えればそれでよい。それがだん／＼進んで純文芸と同価値にしてなほ興味があり、与へるものがあるまでのところ、そこまで到達したならば大衆といふ文字を除いてもいゝ時機だと思ひます。

「元素を圧搾して作った錠剤」と「それを溶解して飲みやすくした水薬」といふ発想は、プロレタリア・リアリズムの理論を「低級」にも「高級」にも変化させると述べた貴司の最初の大衆化論と通じるものがある。そして注目すべきは、白井が大衆文芸を、国民の文学教化の道具として捉えていることだ。つまり、白井の目指したのもまた「文学」の大衆化ということである。もちろん、そんな白井を貴司が「封建的な国家主義者であつて」「典型的な帝国主義作家」と呼んだように、白井の目指したのは大衆の国民化であり、そこには権力に従順な大衆が想定されていた

であろう。だが、貴司が実録文学の提唱において「健全な通俗文学」を創り出して「この層を文化的に啓蒙」する必要を主張したように、芸術（文学）を大衆化するという目的に限定して見れば、白井の大衆文芸論は、理念の上ではプロレタリア文学における芸術大衆化と目指すところが同じであったのである。

しかし、白井の理想に反して大衆文学はその一般的定義において通俗文学を内包し、プロレタリア文学の敵としての性質を強めていく。雑誌『大衆文芸』の創刊された大正二五（一九二六）年の四年後には、既に加藤武雄が「大衆文学といふと文壇の慣用語としては、時代物、鬻もの、及び探偵小説を指し、従来の家庭小説の脈をひく現代物は、これを通俗小説といふことになつて居るが、これは全部ひつくるめて大衆文学と言つてよからう」（『文壇現状論』、『文学時代』一九三〇・六）と定義する。大衆文学の通俗化の最大の原因は、前掲した白井のような理念がありながら、本質的な定義が曖昧なまま、その作品と読者が拡大してしまつた点にあった。芥川龍之介が、「大衆文芸は小説と変わりない。西洋人が小説として通用させてゐるものに大衆文芸的なものは沢山あるやうだ。唯僕は大衆文芸家が自ら大衆文芸家を以て任じてゐるのは考へものだと思つてゐる」（『亦、一説？』、『中央公論』一九二六・七）と短い文章の中で述べたように、大衆文学は従来の小説（『文学』）と同質の価値を持ちながら、大衆文学と定義することによって自ら価値を後退させてしまつたのである。こうして文学大衆化の理念を失つた大衆文学であつたが、それでも、芸術における階級的な大衆性は、その名の示す通り保持していった。つまり、一方で新感覚派やプロレタリア文学などの知識人主導の新しい文学運動が起きる中、その定義は曖昧ながら、大衆文学は着実にプロレタリア階級も含む大衆に浸透していったのである。そして、プロレタリア文学は、社会的・政治的には革命の主体として階級的な大衆（プロレタ

ア）を想定しながら、芸術においては常に大衆を客体に置き、プロレタリア・リアリズムや唯物弁証法的創作方法をはじめとする創作理論で、理想の大衆と理想の文学を自らで想定していたのである。

こうしたプロレタリア文学の批判点は、彼らの敵であるブルジョア大衆文学陣営の言葉に見出すことができる。たとえば直木三十五は、大衆を「経済的大衆」と「精神的、又は文学的大衆」とに分け、「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を指す言葉で、この観念は、甚だ明瞭であるが、文学的大衆に至つては、しかく簡単には考へられない」として、知識人でも大衆文学を読むといった例をあげ、「大衆とは、休憩と慰安とを欲し、ローマンチックな精神を要求している所のである。必ずしも、文学的に教養の低い階級を指してはいない。それは多数であるが、それで、全部の説明はできない」（『大衆文学の本質』、『日本大衆文学講座』第二四巻 改造社 一九三三・一一）とし、プロレタリア文学の指導者自身が「文学的」に高い階級であることをイロニクに批判した。文化的教養を獲得している知識階級によつて「優れた文学」が読まれ、その機会を得ることができない経済的大衆は大衆文学のみを消費する。そして、その文化的階級構造の把握をプロレタリア文学陣営は看過していた。直木の批判は、満州事変を契機に高揚しつつあつた大衆文学の理論獲得の波に乗つた極めて独断的なものであつたが、経済的大衆と文学的大衆を分離した点において、プロレタリア文学の盲点を鋭く突いていた。

大衆文学とは明治期以降に誕生した正統文学に排除されてきた文学であつた。「西洋起源の新しい文学」の理論を導入した坪内逍遙の『小説神髓』は、民衆（大衆）の大好物たる勧善懲悪を否定し、日本の近代文学を狭く定義した。しかし、民衆にとつて西洋的近代精神は直ぐに受け入れられるのではなく、「民族的伝統」は正統文学から排除されるかたちで

社会の底辺、つまり庶民階級の文化として根付いたのである³¹。近代小説は、そのように民衆を置き去りにするかたちで、近代的自我や旧道徳の破壊など、国民の全体構造から見ればごく一部の知識人や文学青年が共有する問題意識や価値観を描き続けた。それが教育制度の確立による識字率の向上、印刷技術やジャーナリズムの発達によって広く文学作品が普及するようになり、排除された民衆的伝統は、大衆文学として再び形を現したのである。

このように考えると、貴司や徳永が主張した大衆文学形式の有効性が見えてくる。蔵原を中心とするナツプの指導理論は、内容と形式の両面にわたり正しい唯物弁証法的観点で創作すれば大衆化は達成できるといふ、具体的なようでは実は非常に観念的な抽象論であった。一方で、貴司や徳永の論のように現に大衆の中で生きてきた形式を借用すれば、現実的で即効性も高い大衆化が期待できる。つまり、栗原幸夫が「あたかも昭和にはいつて既成の文壇文学が純文学と大衆文学に分裂したように、プロレタリア文学も『政治の優位性』論を一つの衝撃としてプロレタリア純文学とプロレタリア大衆文学とに分裂した」と指摘しているように、蔵原らもまた、プロレタリア芸術という仮面を被った高級芸術を振りかざし、大衆文学を侮蔑していたとも考えられる。そして、こうした現実と理論の間に生じる矛盾を、大衆文学の書き手で大衆の嗜好を捉えていた貴司や、知識労働者として労働者大衆を指導した経験を持つ徳永は感じとっていたのである。

芸術大衆化論においては、当然「大衆」がその中心に据えられなければならない。しかし、ナツプの芸術論は、大衆文学形式を主張した諸家の現実論を排撃するとともに、大衆それ自体の現実的分析もほとんど行っていない。いったい彼らは大衆をどう捉えていたのか。林淑美は、芸術大衆化論におけるナツプの運動理論を次のように分析してい

る。

内容の政治的に正しい芸術作品の周囲に大衆をどのように集めるかというプロレタリア文化運動の課題は、組織論の対象として大衆を設定することであり、芸術の享受者としての大衆が設定されていない。それは、大衆を量として発想することである。プロレタリア文化運動において大衆は徹頭徹尾量としてとらえられた。(傍点〓林)

右の引用文の後、林淑美は質的変革という観点から初期の中野重治の主張した「諸王の王たる芸術」の新鮮さに着目するが、量的に大衆を捉えてしまうのは確かに真のマルクス主義的観点からいえば誤謬であるけれど、眼の前で『キング』に百万を超える読者を奪われ、「多数者獲得」の命題を担ったプロレタリア文学運動において、大衆の量的把握はむしろ必須のことであった。徳永が「プロレタリア文学の一方」の始めに現実認識を添えたのもそのためである。けれども、量としての大衆を捉えておきながら、方法論としてはあくまで質にこだわった点にナツプの誤謬があったといえる。初期の論争で蔵原は「大衆絵入雑誌の創刊」を主張するなど、明らかに形式の問題を強調していた。それが論争を繰り返す中で、組織内の理論としてはプロレタリア芸術の真正性を強化していった点で、ある意味中野の芸術至上主義的立場に近づいていったといえよう。だが、それはプロレタリア文学の黎明期にやるべき仕事であった。眼前に敵が迫った状態では、質の高さを目指しても、数の上では一生太刀打ちできない。もちろん、貴司や徳永、初期には林房雄が主張した即効性の高い大衆文学形式を採用したところで、プロレタリア文学はブルジョア大衆文学を上回る読者は獲得できなかったであろう。しかし、彼らの主張は、方法論としては明確な現実性を持っていたのである。

注

- ① 栗原幸夫「大衆化とは何か」（『プロレタリア文学とその時代』平凡社一九七二・一一）
- ② 中野が歩み寄った理由は定かではないが、平野謙をはじめ多くの論者が指摘してきたように、蔵原がルナチャルスキーの理論を援用したのに対し、ソ連文学の正統性に中野が屈したという見方が有力であろう。
- ③ ア・ルナチャルスキー「マルクス主義文芸批評の任務に関するテーゼ」。一九二八年八月号の『戦旗』に、蔵原惟人の翻訳で掲載された。
- ④ たとえば小田切進「芸術大衆化論争」（長谷川泉編『近代文学論争事典』学燈社 一九六二・一一）や満田郁夫「芸術大衆化論争」（『日本近代文学大事典』第四巻、講談社 一九七七・一一）など、事典や文学史の概説書は一九二八年の論争のみを取り上げている。ただし、満田は限定して解説するにあたり「狭義の」と断っている。
- ⑤ 「実録文学論争」という名称については、大衆文学の研究で知られる尾崎秀樹の「貴司山治論」（『大衆文学論』勁草書房 一九六五・六）における呼称を採用した。ただし引用にあたっては、講談社文芸文庫版（二〇〇一・五）を参照している。
- ⑥ 貴司山治「実録文学の提唱」（『読売新聞』一九三六・九・九—一三）および「『実録文学』の主張」（『文芸』一九三五・五）。
- ⑦ 第三回の芸術大衆化論争については後述するが、この帰結とは、「二つの形式」を主張した徳永の大衆化論が、「文学の党派性」による一元的原則論によって、小林多喜二や宮本顕治らによって反駁されたことを指す。
- ⑧ 貴司山治「芸術外の芸術大衆化論」（『文学評論』一九三五・一一）
- ⑨ 前田愛「昭和初頭の読者意識」（『近代読者の成立』有精堂出版一九七三）。ただし、引用は岩波同時代ライブラリー版（一九九三・六）による。
- ⑩ アントニオ・グラムシ「民間伝承」（一九三一年『ノート』5, s. 156, 片桐薫編『グラムシ・セレクション』平凡社 二〇〇一・四）
- ⑪ 同①
- ⑫ 尾崎秀樹「大衆文学の理論」（同⑤）
- ⑬ この論文の書誌について、西澤正樹が「芸術大衆化のゆくえ（一）」（『文芸と批評』一九九三・一〇）において「昭5・1『文芸戦線』と誤記しているため、ここに注記しておきたい。
- ⑭ 勝本清一郎「芸術的価値——社会的価値（併せて文芸の大衆性の獲得について）」（『三田文学』一九二八・一一）および、小堀甚二「プロレタリア芸術運動理論——労農芸術家連盟の立場から」（『プロレタリア芸術教程第一輯』世界社 一九二九・七）。ただし勝本の論文は、林に対する批判のみでなく、芸術大衆化論争より派生した芸術的価値論争にも言及している。
- ⑮ 蔵原惟人の「プロレタリア・レアリズムへの道」（『戦旗』一九二八・五）によって提唱された創作理論。貴司は同論文でプロレタリア・リアリズムを説明するにあたり、蔵原惟人の「再びプロレタリア・レアリズムについて」（『東京朝日新聞』一九二九・八・二—一四）の全文を引用していることから、この理論の正統性は受け入れていた。
- ⑯ ここでのポリシェヴィキ化とは、一九二八年三月にそれまで分裂していた社会主義系芸術団体のうち、日本プロレタリア芸術連盟と前衛芸術家連盟（『文芸戦線』）と敵対したのはいいが、文学の上で両者の間には明確な違いがないため、より自陣の文学こそが真にプロレタリア階級の文学であることとを明確化すべきであるというものであった。
- ⑰ 中川成美「芸術大衆化論争のゆくえ（上）」（『昭和文学研究』一九八二・六）
- ⑱ 同様の批判は、作家同盟第二回大会（一九三〇年四月）の報告にも見られ、「『高級文学』『大衆文学』等の二元的対立を克服し、プロレタリア的、××（革命あるいは階級）的大衆的文学を創造しなければならぬ」（山田清三郎「大会を通じて同盟の発展を見る」、『プロレタリア文学』一九三二・四）とある。
- ⑲ 全く作品を発表していないということはないが、たとえば「栄子の立場」（『文藝春秋』一九三一・一〇）は、総同盟の組合員阪本に好意を持たれている栄子というヒロインがいて、一方で彼女は全協の組合員和田に思いを寄せている。しかし、職長が仲人までかつて出る阪本に対し、和田との結婚は困難が予想される。そのことを、会社の賃下げ問題を受けて開かれた懇談会で座長を務めた全協の組合員彦さんに相談したところ、プロレタリアが解放されれば一緒になれるという助言をもらい、その言葉に奮い

たち栄子は闘争への決意を抱くという、「芸術大衆化の決議」以来の方針に極めて従順な定式化した作品であった。

- ⑳ 引用は初出により、伏字については『日本プロレタリア文学評論集・7 後期プロレタリア文学評論集(二)』(新日本出版社 一九九〇・一二)を参照して起こした。

㉑ コップ(日本プロレタリア文化連盟)の成立は一九三六年二月のこと、プロレタリア文学の「方向」が発表された当時は既にナップからコップへ改組されていたが、本論では便宜上、年代を問わず「ナップ」を用いる。

- ㉒ 中川成美「芸術大衆化論争のゆくえ(下)」(『昭和文学研究』一九八三・二) 第十一章「工業化の時代」(加藤周一『日本文学史序説』筑摩書房 一九八〇・四) ただし引用は、ちくま文庫版『日本文学史序説 下』(一九九四・四)による。

㉓ 桑原武夫『文学入門』(岩波新書 一九五〇・五) ただし引用は改版(一九六三・一一)による。

㉔ アントニオ・グラムシ「民族的―大衆的」という概念」(山崎功監修『グラムシ選集 第三巻』合同出版 一九七八・九)

㉕ 尾崎秀樹「白井喬二論」(同⑤)

㉖ 白井喬二「現在の『大衆文芸』」(『東京日日新聞』一九二六・一一・二八) ただし引用は平凡社版『白井喬二全集 第十五巻』(一九三三・六)による。

㉗ 貴司山治「大衆文学論」(『総合プロレタリア芸術講座 第三巻』内外社 一九三一・七)

㉘ 尾崎秀樹はこの点について次のように述べている。「白井の論は——引用者注)プロレタリア文学とは別の角度からする芸術大衆化の試みだったといえなくはない。そしてそこでプロ文学のそれと、白井の大衆化論の本質的な差異は、いうまでもなく階級観の有無である。白井にある大衆は抽象化された大衆であり、プロレタリア文学のそれは、経済的社会的に被圧迫の状態にある階級を意味した。」(同②⑥)

㉙ ピエール・ブルデューが、経済学の理論に見られる商業交換に限定された資本の解釈を、経済資本と商業資本、社会関係資本との相関で捉え、相

互の変換可能性によって知識や教養といった文化資本や、人脈といった社会関係資本も上流階級で相続されていくことを明らかにしたことは、「大衆」を「経済的大衆」と「精神的、又は文学的大衆」とに分けた直木的主張と符合するところがある。ブルデューは、上流階級のハビトゥス(しぐさやふるまい、癖、身なり、スタイルといった個人の知覚や評価、行為を、個々の階級や集団によって持続的に方向付けていく、社会的に植えつけられた性向)が学校教育に迎合されて高い文化資本の獲得に優位に働き、同時に、上流階級の子供は上流階級に、労働者階級の子供は労働者階級に再生産されるという、文化的再生産と社会的再生産のシステムを明らかにした。(P・ブルデュー『ディスタンス・オブ・イデオロジ』I、II(石井洋二郎訳 藤原書店 一九九〇・四、*La distinction*, 1979)を参照)

㉚ この点に関して、大衆文学の引き継いだ伝統が封建性を孕むものであるという、プロレタリア文学陣営の批判もある。貴司山治もまた「大衆文学論」(同②⑧)において、大衆文学の源流となった「講談」が、「卑俗化された農民のための文学」であり、「搾取による勤労の過重に、勃然として彼らが団結の反抗に憤起することのないために、阿片として、睡眠剤として、支配階級から与えられたところのいぼ、それは支配階級の作り出した文学である」と述べている。

㉛ 栗原幸夫「政治の優位性」論」(同①)

㉜ 林淑美「『芸術大衆化論争』論」(『中野重治 連続する転向』八木書店 一九九三・一)

㉝ 栗原幸夫は、そもそも「多数者獲得」というスローガンの適用そのものが誤りであったことを指摘している。栗原によれば、「多数者獲得」の戦術は、コミンテルン一〇回プレナムにおけるマヌイリスキーの報告「労働者階級の多数者獲得のための闘争における共産主義インターナショナルの任務」によるものであるが、これは、「強大な社会民主主義政党と改良主義的労働組合によって労働者階級の多数が握られているヨーロッパにおける共産党の戦術であり、社会民主主義の支配どころか、労働者の大部分が未組織の無権利状態であり、団結権そのものが未確立である日本では、根本的に条件が違うことへの完全な無視があった」(同③②)としている。

(本学大学院博士後期課程)