

昭和一〇年前後の「諷刺文学」と「ユーモア小説」

——獅子文六の初期「諷刺小説」を焦点として——

佐藤 貴之

一 本稿の目的

昭和一〇年前後、文学の「ユーモア」に注目が集まり、そこから「諷刺文学」について論議が交わされたことがあった。この時期の「諷刺文学」論議は、概説的な文学史や、個別の作家に関する論考の中でわずかに言及されることはあれ、その流れを捉えた研究などはほとんど見当たらない。^①しかしこの時期の〈笑い〉への注目は、「文芸復興」期の文壇の問題意識と密接に関係しており、同時代の様々な論争とも隣接するものであった。それゆえ当時の言説において、「諷刺」や「ユーモア」といった用語は割合に大きな評価軸として働いており、やはり「諷刺文学」論議の存在は、昭和一〇年前後の文学場を形成する層の一つとして捉え直されるべきだと考えられる。本稿の目的は、まず「ユーモア」や「諷刺」が提唱されるに

至った状況を整理した上で、「諷刺文学」に関する論議がどのような道筋を辿ったのか記述を試みることである。また、この時期の「諷刺」の実践者としてユーモア作家である獅子文六に焦点を当てることで、論の具体化をはかる。獅子文六は現在、文学研究において顧みられることはあまりないが、昭和一〇年前後の文学の〈笑い〉を考える上で欠かすことのできない作家である。本稿では彼の初期作品を取り上げて、その「諷刺」的方法を明らかにすることを、もう一つの目的とする。

二 昭和一〇年前後、〈笑い〉への期待

昭和八年二月七日の「読売新聞」文芸欄企画にて、川端康成は長谷川如是閑に向け、「弾圧下にあるプロレタリア文学に活路ありや」と題した発問を行っている。^②

昭和八年二月七日の「読売新聞」文芸欄企画にて、川端康成は長谷川如是閑に向け、「弾圧下にあるプロレタリア文学に活路ありや」と題した発問を行っている。^②

プロレタリア文学の方でも、この頃のやうに弾圧が激しくなつては、活発な仕事が出来なくて困るだらうと思ふ。／かういふ時にはプロ派では真正面からむきになつて何か言へば益す^{マツ}弾圧は加へられるばかりだから諷刺物或ひはユーモア文学のやうなものでカモフラージュしたものが出て来るかも知れない。(略)プロ派に於けるユーモア文学がどういふ風に解釈されるか、僕は長谷川如是閑あたりの意見を先づ訊いてみたい

この質疑に対して、如是閑は「歪曲されざるユーモア芸術を以つて」と回答した。いわく、現状において「大衆がユーモアを要求してゐることに乗じて、ブルジョアの統制は、その大衆の態度を社会的関心に向けさせずに、ナンセンス的笑ひの享樂に墮落させよう」としている。このように「歪曲」された(笑ひ)に対し、「真正のユーモリストは同じくユーモアの武器」を持って闘わねばならない。この如是閑の言葉は、芸術上の「ユーモア」を弾圧や「統制」への対抗手段と捉える点で、川端の見方と重なっている。とはいへ如是閑は「ユーモア」を単なる「カモフラージュ」とは考えていない。「ユーモア」は人々を「無益の興奮状態から引き戻す」効能をもつ点で、政治的・社会的状況の「正確な認識」に繋がる、と述べている。

政治的な発展が無意味な非科学的な、宗教的、または詩的興

奮に拠つて、不必要な混乱に導かれるやうな場合は、そこに對かのユーモアを注入することに拠つて、冷靜な状態に引戻されることが可能である。

如是閑は、批評的距離を人々にもたらずやうな(笑ひ)の積極性を唱えた。彼は「ユーモア」の内に、言論空間の公共性につながる可能性を見出していると見えよう。

この二人のやりとりには、昭和初年代から一〇年代につながる、文学上の幾つかの問題が現れている。すなわち、満州事変以後のプロレタリア文学派への弾圧の強化——昭和七年三月から四月の集中的弾圧は、窪川鶴次郎、中條百合子、藏原惟人、中野重治ら「ナルプ」中心人物を検挙した。また、この文芸欄企画と同月の二〇日、地下に潜っていた小林多喜二が逮捕、虐殺されている。

加えて当時、急速なファシズム興隆に関連して文化面の統制も問題となり、如是閑を含め多くの知識人が反ファシズムの論陣を張っている。海野福寿によれば、この年の「学芸自由同盟」の結成など、「文学者たちの間にはファシショ文化政策にたいし反発する空氣が充満していた」^③。しかし、翌昭和九年には直木三十五・菊池寛らを中心とした「文芸懇話会」が形となり、「文芸統制」をめぐる論議が紛糾していく。

さらに、昭和初年代の芸術大衆化論争から引き継がれた、「大衆」

との関係における文学の在り方という問題がある。如是閑は「大衆文芸・大衆雑誌等に於ける歪められた「大衆」(『新潮』29―8〔29巻8号の意。以下同〕、昭7・8)において、「真の意味の「大衆」と、「大衆芸術」の指す「大衆」との区別を説いていた。彼によれば、前者が「政治組織の機構そのものに向つて、力を持つ運動の主体」であるのに対し、後者はブルジョワ・ジャーナリズムを介した権力の統制が仮構する対象に過ぎない。「大衆文芸」「大衆劇」「大衆映画」などは、人々に「古い鑑賞や道徳」を再び押し付け、「群集」「モツブ」として骨抜きにするものである。如是閑は、ある種の文化形態が「イデオロギー装置」(アルチュセール)^④として、人々の身体や意識を馴致するように働く危険性を指摘していると言えよう。しかし問題は、それでも「大衆」は「大衆文芸」を要求するという無視できない事実だった。「大衆」読者の支持を得た「ユーモア小説」が、「大衆文芸」の一ジャンルとして定着するものもこの頃である^⑤。彼らの関心を惹きつけながら、自分たちの文学を实践するという難題は、昭和一〇年前後、「文芸復興」期の「純文学」作家達にも課せられていく^⑥。

こういった状況下で、文学の〈笑い〉が注目されていったことは興味深い。昭和八年から一二年頃にかけて、様々な論者による「諷刺文学」の提唱があり、「ユーモア小説」も種々の雑誌で多く掲載

されていた。「諷刺文学」には権力への「抵抗」の可能性が、「ユーモア小説」には「大衆」への「適合」力がそれぞれ期待され、両者を止揚した第三項としての〈笑い〉の文学様式を求める声が高まっていく。「ユーモア小説」と「諷刺文学」に関する議論は、再画定されつつあった「大衆文学」と「純文学」の境界線を横断して、相互に絡み合いながら進行していったのである。

三 「諷刺文学」論議の推移

「諷刺文学」の提唱は昭和八年、「ユーモア」に注目した幾つかの評論に端を発する。尾崎士郎「文学と諷刺」(『新潮』30―2、昭8・2)は、「ユーモア小説が今日さかんに流行しさうな傾向を示してゐる。」で始まる。この論で尾崎は、「通俗ジャーナリズムの要求するユーモア小説」を強く批判し、それらは「一般大衆の娯楽的性質に適合」したものに過ぎないと唾棄する。

どう考へてもこれ等の作品を「ユーモア文学」と呼ぶことは文学に対する僭称である。(略)これ等のユーモアの動因たるべきものは常にくすぐりの技術だけであつて現実への批判ではない。これ等の作品は現存する政治的イデオロギーと、これに付随する一切の権力とを黙認して、今日の社会的動向のもつとも皮相なるものへの消極的追従に甘んずるといふ以外にはまづ

たく人生に働きかける能力をうしなひつくしてゐる。(略)文学の諷刺力は高まれば高まるだけ低俗なる人生面へ下つてくる。同時にリアリズムはそれぞれの作家の能力の極致において人生を諷刺するための要求に燃えてくる。ユーモア小説は此処から発生するのだ。

ここにはのちの「諷刺文学」の議論で反復されていく、基本的な論調がいくつか見出せる。一つは、通俗的な「ユーモア小説」と、文学の本質的な「ユーモア」とを峻別する論法である。これは現状の〈笑い〉の文学を「くすぐりの技術」に過ぎないと断じ、翻つて文学の本質的な〈笑い〉なるものを要求する。多くの場合、本質的な〈笑い〉としては社会的意義を持つ「諷刺」が想定されたが、これは文学が社会を——ひいては「大衆」を——善導すべきだというマルクス主義通過後の過剰な自意識であり、裏返せばジャーナリズムが独占する「大衆性」へのコンプレックスでもあるだろう。

もう一つは、「諷刺」と「リアリズム」との接合を図る点である。徳永直「創作方法上の新転換」(『中央公論』48—9、昭和8・9)以後、「リアリズム」は徐々に文壇の話題になり始めていたが、「ナルプ」解体声明で今後「社会主義リアリズム」を指針にせよと声明されたこともあって、昭和九年には一挙に「リアリズム」論が増大する。「諷刺」も「リアリズム」も組織なき後の文学実践の模索であ

り、ゆえに容易に結びついたのだと言えよう。この時期には権力の網の目をくぐり社会批判を積極的に行う点で、「諷刺」こそ「現実」に最も密着しているという認識さえ生じていたのである。

尾崎論が載つたその翌月の「新潮」では特集「ユウモア文学」に就いて^⑤が組まれ、千葉亀雄、丸木砂土、加藤武雄が寄稿している。最も分量のある千葉の論は、本来「喜劇は、民衆に属し、悲劇は、貴族階級に属する」として、「民衆」から「ユウマア」が剥奪された近代一般の像を描出する。近代日本においても「社会伝統と、思想性の重圧と、作家の希薄な教養」が「真正のユウマア文学」の発展を阻害しているのだ。千葉は「笑ひが民衆の手に奪還されてよい」と述べ、「せめて、諷刺文学こそ、現代の文壇に発生」すべきだと論を結ぶ。丸木、加藤の論も、現状の「ユーモア小説」を否定し、「混乱の時代」にふさわしい「諷刺」的「ユーモア」を求めるという結論で概ね通じる。同時期に千葉は「滑稽文学か諷刺文学か」(『文化集団』1—2、昭和8・7)にて、「諷刺文学」の機運は「帝政時代のロシヤ」や「アドルフ・ヒットラー」のいる「現代ドイツ」など「強圧の政治下」に高まると述べ、暗に日本の状況と重ねている。先の論と併せてみれば、「民衆」の〈笑い〉と、権力への「抵抗」とを結索する狙いがうかがえる。文壇においてはこの頃から、「ユーモア」への注目に並行して「諷刺文学」という問題

意識が明確になりはじめたようである。

昭和九年には正宗白鳥「諷刺小説について」(『中央公論』49—2、昭9・2)がきっかけとなり、「諷刺文学」への言及がさらに増大する。白鳥の文章自体は「常に似ず間のびのした気のないもの」(小林秀雄^⑨)で、冒頭の一文——「諷刺小説の出づべき時世である。」に要約されうる淡泊なものだった。しかし文壇の大家が「諷刺文学」を提唱したという事実が前景化され、白鳥への賛同、反駁という形で各論者が意見を提出していく。いち早く反応した武田麟太郎「文芸時評二 諷刺小説論 正宗氏の所論を読む」(『東京朝日新聞』昭9・1・30)は、白鳥がスイフトの「ガリヴァ巡鳥記」を例に挙げたことに触れて、「今日の社会現実には余りに複雑」ゆえに「鳥の住民」などに仮託するのは不可能だと述べる。

真のふう刺は、結局現実に何らかのしやれ気あるぐう話的変改を加へることにあるのではなく、現実そのものを恐れずに追及するところにあるのである、現実を冷く見る時、妥協なしに表現する時、現実自体がどれほどふう刺味に富んでゐるか。今日のやうな世相は笑ふべきことだらけのやうに思へる。——リアリズムの極はいつも本当の意味のサチールに到達する(略)。
〔傍点ママ、以下同〕

この武田の意見に重なるものとして、例えば瀬沼茂樹「レアリス

昭和二〇年前後の「諷刺文学」と「ユーモア小説」

ムと諷刺」(『作品』5—3、昭9・3)も、「レアリスム」と「諷刺」の根底は同一のものだと主張している。ここで彼らの言う「リアリズム」とは、単に描写方法の謂いではない。瀬沼いわく、「現代の世態人情」の「欠陥、不合理を摘発」し、「理想」を目指す神が「レアリスム」の真髄である。それが「諷刺」に繋がるのは、「世態人情」の精緻な描出によつて現代社会の「笑ふべき」矛盾や歪みを炙り出すことで、暗に「是正」や「改造」を促すという二重構造をなすからである。戸坂潤も彼ら同様に「諷刺はリアリティーそのものの内にぞくする」とした一人だが、彼は「現実が諷刺的である場合には是非とも発生しなければならぬ文学の一般的な特色」として「諷刺」を考察すべきだと述べた。^⑩つまり文学の諸ジャンルを超えた「諷刺性」が問題であり、「社会主義リアリズム」に基づく現代小説にさへ、「諷刺」は存在するのである。ここに至つては、「諷刺」に必ずしも(笑い)が伴う必要はなくなる。

このように「リアリズム」と「諷刺」の連合が叫ばれる中で、少数ながら、寓話形式や戯画化のもたらす(笑い)の効果を重視する論者もいた。阿部知二「諷刺と戯画」(『あらくれ』27、昭10・12)は、現代の「諷刺」に必要なのは「理想」を目指すといった硬直した態度ではなく、「自由奔放な洒落た」書き方、すなわち「戯画的な激しい自由さ」ではないかと述べた。また、「諷刺」を自らの方

法として掲げていたプロレタリア詩人小熊秀雄は、「民衆」の〈笑い〉のうちに、「行為の明快性や意志の簡潔性」を望む「批判精神」の精髓を見出す。彼は、「小説即散文リアリズム」という日本の「純文学」の傾向を批判し、「大衆を笑はせる」「ユーモア小説」を高めていく方向にこそ、「諷刺文学」の将来があると主張したのである。

昭和一〇年前後、白鳥のような伝統的「諷刺」観と、戸坂らのような「リアリズム」に根ざした「諷刺」観とが並立しており、この両極の間で各論者は様々な規定や主張を唱えていった。「ガリヴァー巡高記」のような荒唐無稽な空想小説か、現代社会を辛辣に描出する「リアリズム」小説か——当時「諷刺文学」の規定は広い幅を持っていたと言える。しかし先んじて述べてしまえば、戸坂らが提唱した「リアリズム」と「諷刺」の接合は、ほとんど具体的な作品実践に進展することはなかった。批判的意図が読者に察知されなければ「諷刺」の意味がなく、「リアリズム」によって明確に批判を書き込めば「統制」下の抑圧を免れないというジレンマ。恐らく彼らの提唱は、「諷刺文学」の作品それ自体を、政治に対する「抵抗」表現と見なした時点で隘路に入り込んでいた。彼らは「抵抗」という観念に傾斜しすぎたのである。「諷刺文学」が「抵抗」に繋がるのは、作品単体で体制批判を英雄的に表明するからではない。現状

の社会を〈笑い〉続けることで「大衆」の興味を惹きつけ、権力批判の土壌を育てていく方向にこそ「抵抗」線はあったはずだ。換言すれば、「諷刺文学」の「抵抗」とは、権力に対する〈笑い〉の心性を巷間に伝播させていくことである。小熊が提唱したのは、そのように「抵抗」と「適合」を架橋する対抗的な〈笑い〉の可能性だった。

そして実はその可能性に最も近い位置にいたのが、知識人達が嫌悪した「大衆文学」作家であったことは驚くには当たらないだろう。ユーモア作家獅子文六は、「リアリズム」という文学伝統に囚われることなく、寓意的操作を駆使することで、巧みな権力批判の〈笑い〉を生み出した一人である。次節では彼に焦点を当てる。

四 「ユーモア小説」の「諷刺」——獅子文六

奥村五十嵐「大衆文壇後継作家評判記」(『文芸』3—7、昭10・7)によれば、昭和一〇年前後、「ユーモア小説」の分野で「新人たちの活躍」が目立ってきていた。辰野九紫、サトウ・ハチロー、伊馬鶴平、徳川夢声——中でも獅子文六は「大衆文壇の特異的存在」と評されている。大正末から、本名の岩田豊雄名義で演劇論の翻訳や戯曲を手がけていた文六は、「金色青春譜」(『新青年』15—8—14、昭9・7—12)で大衆文学壇に「彗星のやうに現れ」ると、

以後「ユーモア小説」を次々に発表していく。

その中の一つ、「巷に歌あらん」(「文芸」3—9、昭10・9)は掌篇ながら、「諷刺文学」の論議を踏まえ意識的に書かれた「ユーモア小説」である。本節ではこの作品の持つ「諷刺」性を検討したい。作品の冒頭、「平和で幸福」な「股賑区の朝」に消防車のサイレンが響く。物見高い人々が火事見物に集まる中、百貨店の前で止まった消防車は、しかし放水を行うでもなく、梯子を伸ばし「四階の窓と窓の間の壁面に貼りつけた紙片」をブラシで剥がし始めた。

その様子に気づいた群衆は「剥がすと承知しねエぞー」等と野次を飛ばす——読者には事情が不明のまま滑稽な騒動が描かれるが、実はこれが「文芸統制」に関係した事態であることが直ちに明かされる。この作品世界では苛烈な「文芸統制」が行われており、例えば「日本の代表的二大雑誌」たる「中心公論」と「解造」は、「文芸院」の斡旋で「解造公論」として統合され、ほぼ官製の雑誌と化していた。その編集は「直轄官庁の次官と局長連の仕事」であり、「論説は「純粹日本文化の精神的侵略性」といふ題目で擦子木博士」が担当し、「巻頭言は大臣が書く」という風に誌面の「お膳立て」も整っている。だが一方で、「雑誌を取潰されたため、街頭へ作品を進出」させた、「新狂歌落首連盟」を名乗る作家達がおり、ゲリラ的な作品行動によって「市民の熱賛」を受けていた。先の冒頭部

は、彼らの作品である狂歌が書かれたピラを、「当局」が撤去する場面だったのである。話の筋は、「解造公論」に嫌気がさした編集者XとZが「新狂歌落首連盟」に接触を試みた結果、「当局」の自宅捜索に巻き込まれるというものだが、何よりも、奇抜な設定と皮肉な語り口がこの作品の〈笑い〉の要諦となっている。

この小説には様々な「諷刺」が盛り込まれているが、一番目に付くのは当然「文芸統制」に対する皮肉な態度だろう。作品発表当時、「文芸懇話会賞」の島木健作選外問題、帝国芸術院の改組問題などに関連して「文芸統制」の論議が紛糾しており、八月から一〇月にかけて集中的に知識人が意見を発表するなど、最も時事的な話題であった。「巷に歌あらん」の掲載された「文芸」九月号を覗けば、「文芸統制寸評」という特集で徳永直、和木清三郎、石浜知行が小文を寄せているほか、ジイド「文化の擁護」の翻訳、同年六月パリ開催の「国際文化擁護会議」の模様を伝える記事なども見える。特集中で徳永は「文芸懇話会」の動向を睨み、「日本文芸院」などの出来ることも必至の勢」と述べているが、このような空気の中では、「巷に歌あらん」の荒唐無稽な世界さえも、有り得る未来像として読者に迫ってきたに違いない。

輪郭を現わしつつあった「文芸統制」について、青野季吉「文学防衛論」(「新潮」32—9、昭10・9)のように明確に危険を訴える

意見も強かった一方で、国家の肝いりが文学振興に繋がる可能性を考え、現段階では行方を見守るというスタンスの論者も多くいた。

この基底にあったのは、「大多数の文芸家が、文芸院の会員に祭り込まれたとしても、各自が、各自の自由意志に依つて創作し、言論を発表する以上、それは事実^⑩に於いて、統制でも、何んでもない」という、各個人の領域における「自由」を樂觀視する認識だろう。

これに対して戸坂潤「文化統制現象の分析」(「改造」17—8、昭和10・8)は、「却つて統制自身が自由の拡大として意識される文化統制が、今の場合」だと洞察し、近視眼的な「自由」を判断基準にすることの危険を指摘していた。

実は自由の抑圧ではなくて可能性の抑圧が統制の意味だと云つた方がいゝやうだ。色々の可能性があつて、放つておけば夫々が自由な活動を現実しさうな処を、或る目的に適つた可能性だけを現実させて(略)他の可能性を可能性に止めることが、統制の正確な意味である。

特定の可能性が領域として構築され、選択肢として有り得たはずの他の可能性は「抑圧」される。さらに、その「抑圧」の操作自体が巧妙に隠蔽されることで、人々は全ての可能性が領域内に確保されていると錯覚し、与えられた「自由」の広さを謳歌する——この状態が「統制」の完了を意味するのである。

「巷に歌あらん」の語り手は、かつての「解造」・「中心公論」両誌の「黒と赤と白の表紙」に注目し、「あの黒はフワツシヨで、赤はマルクシズムで、白はリベラリズムの謎」だと言う。要は「アカ」に引つ掛けた駄洒落だが、これは雑誌メディアが本来確保すべき多様性を示唆してもいよう。だが作品内では、多色の併存は「文芸統制」によつて抑圧され、「表紙は国定教科書ナミに灰色」となった「解造公論」が誕生してしまう。「統制」の本質は、国家権力が強圧的にファシズムを押し付けることではなく、多様性の存在自体を不可視にすることである。「灰色」とは、「赤」や「白」の排斥を意味するだけでなく、他との対照において「黒」たる「フワツシヨ」を選ぶ主体性さえ剥奪されてしまった状態なのだ。この箇所は、表面的には駄洒落や皮肉な言い回しで(笑い)を誘いながら、「文芸統制」の行先を直観的に知らしめる点で、まさしく「諷刺」と呼ぶべき構造となつている。潜在化している可能性を示すことで、眼前の現実を相対化し批評する「諷刺」の(笑い)——それは固定された視座から離れ、認識の多様性へと読者を誘うだろう。

作品中では「統制」の甘い汁を吸う「御用文士」達が揶揄されているが、「日本に於ける真の文士」との「世評」を取る「新狂歌落首連盟」の抵抗作家達も、必ずしも肯定的には描かれない。「当局」の目を逃れる彼らが秘密の会合を開く場面を引く。

「いかがでゲス、黒頭巾先生。なにか御快心の近作はありヤせんか」／＼この処些かスランプの形です。それで目下ナチス治下の諷刺詩の研究をやつておますが、独逸人は鈍重で駄目です。とても偏倚坊宗匠のやうな鋭い作品は見当りません」／＼いや、これは痛み入りヤス」／＼ピシと音のしたのは、自分の頭を扇子で叩いたのであらう。／＼ちよつと会話の調子を聞いたゞけでも、いかに現代放れのした連中だかわかるが、これぞ今一世の人気を担つて新狂歌落首連盟の一党なのである。

「諷刺」を用いて英雄的な地下活動を行う彼らは浅薄な俗物として滑稽化されるが、これは、江戸時代の「落首」を引き合いにして、「抵抗」としての「諷刺文学」の価値を無暗に叫びたてる当時の論者たちへの皮肉となっている。戯画のモデルとして容易に想像されるのはプロレタリア文学者達だろう。だがそれよりも注目すべきは、こういった描写が、「諷刺小説」と角書付きで発表された「巷に歌あらん」の自己言及とも見ることができるところである。「統制」を行う国家、「諷刺」を用いる文士、それを支持する「大衆」など、様々な立場を滑稽に仕立てるこの作品は、自らの存在をも相対化してしまう。文六の「諷刺」は、固定的な視座を提出することはないのだ。当時の「諷刺文学」論議に便乗する自らを茶化しながら、同時にその論議の空疎さをも「諷刺」するこの小説は、ふざけきつた

外貌の裏で何重にも意識的な仕掛けを張り巡らせていた。

文六はこの時期、西欧主義と国粹主義両方の浮薄さを揶揄する「金髪日本人」(「改造」17-4、昭10・4)や、国体明徴声明に触れつつ宗教問題を茶化した「靈魂工業」(「改造」18-3、昭11・3)など、社会批判の(笑い)を意識した「諷刺小説」を書いていった。「巷に歌あらん」の作中で狂歌が「市民の熱賛」を受けたように、文六もまたその機智に富んだ(笑い)によつて「大衆」の支持を獲得していくことになる。文六は、評論「諧謔文学瑣談」(「行動」3-9、昭10・9)で「諷刺と笑い(略)を離別せぬ事にした」と述べており、小熊と同様、人々に訴えかける(笑い)の力を重視していたと言えよう。

五 「諷刺」と「ユーモア」の交点

「巷に歌あらん」は、誌面では創作欄に入らず半ば雑文扱いだったものの、異例の注目を受ける。具体的には「低俗な笑ひの世界に」「ふう刺を持ち込¹⁶⁾んだことが高く評価されたが、同時に「諷刺作品としては上乘のものでは¹⁷⁾ない」という意見もあった。「くすぐり」の(笑い)と、本質的な文学のそれとの分節意識がここでも働いているが、しかし同時に、文六の作品にその区別をも超克する可能性を見出す言説も存在したことは注目に価する。谷川徹三は

「獅子文六氏が今日のところ最も高級な存在である」のは、〈笑い〉を用いても「文学として立派に独り立できる」ことを確信しているからだ、と述べた。また深田久弥は、文六の作品を「一気に読んでしまふ位面白い」とし、「シンの真面目な小説を、このユーモラスな才智で書いたら」と期待をかける。つまり文六には、「大衆文学」の〈笑い〉と「純文学」のそれとを相互に浸透させる、架橋的役割が期待されていた。それらを止揚して生れる新しい形式の〈笑い〉は、「適合」と「抵抗」の結節点となりうる可能性を秘めていたからである。

徐々に名が広まり始めた昭和一一年、文六は第二回「直木賞」候補に挙がる。受賞は逃すが、選評では「かうした方面（諷刺小説——佐藤注）に乏しい吾がチャーナリズムでは、大いに推奨したい」（久米正雄）と記された。第三回では久米が欠席したが、佐々木茂索が文六を推薦。第四回では吉川英治が「従来のユーモア小説から一步高く出た作風」と称揚し、「日本の文壇はわけてもユーモア作家虐遇の傾向があつて来たのだから、直木旗をこの陣士に一度は授けたい」として、文六を強く推している。¹⁹そもそも「直木賞」の規定には「大衆文芸（現代物、時代物、ユーモア小説等、題材その他に制限なし）」とあり、賞の設立自体に「ユーモア小説」の勢いを取り込む意図が内在していた。その上で「巷に歌あらん」

に代表される文六の「諷刺小説」は、「従来のユーモア小説」にはない「高く出た作風」、すなわち批評的な〈笑い〉をも有する、文壇全体を刺激する適材と見なされたのだ。

しかし、三度候補に挙がりながら結局、文六に「直木賞」は授与されなかった。一つには、候補に挙がる横で、文六は連載小説のヒットを飛ばして流行作家となっており、「既に推せんのがなくなつた」（佐々木茂索²⁰）との認識が選考委員に生じたせいでろう。だが同時に、文壇での「諷刺文学」論議が、昭和一二年以降下火となつていったことも一因と考えられる。前年の二・二六事件以降の社会的動揺から「諷刺文学は絶望か」（車引耕介「壁評論」）、「読売新聞」昭11・3・28）といった声があがり始めていたところに、日中戦争が開始されたこの年、文学にも「時局」意識を求める姿勢が強まつていく。時代の言説が方向転換していく中、文六は二つの新聞小説、「悦ちゃん」（『報知新聞』昭11・7・19〜昭12・1・15）と、「達磨町七番地」（『東京朝日新聞』昭12・1・5〜3・2）を連載する。「達磨町七番地」は、「欧化主義」と「日本主義」の反転しうる関係を戯画的に描く点で、「金髪日本人」などと同系統の「諷刺」性を持つ作品であり、「悦ちゃん」はパート等の都市風俗やラジオの歌謡放送を材料にした「向日性の小説」²²である。この時、「大衆」から強く支持されたのは「悦ちゃん」の方であり、文六名義の

作品中、戦前・戦間期を通して最も人気を博すこととなった。だがしかし、そこでは作品が自らを対象化して批評する、「巷に歌あらん」のような鋭い〈笑い〉は見出しにくい。家族主義のイデオロギーは問い返されず、類型的な人物達が類型として——アレゴリーとしてではなく——活きるところに〈笑い〉がある。「大衆」への「適合」に傾斜した「ユーモア小説」は、状況に敏感に反応して「大衆」が求める世界観を取り込むが、読者もまた、作品の受容を通してその世界観に再同一化するという循環を引き起こす。そうして相対化の運動を停止した〈笑い〉は、世界の有様を一つの角度から固定的に表象するのである。この構造はじきに権力に収奪され、戦時下体制における国民主体の同意形成に利用されていくだろう。^②ともあれ昭和一二年以降、「諷刺文学」の論議は下降線を辿り、昭和一五年頃には殆ど絶えてしまう。そしてこの推移を辿るように、文六の作品からも、眼前の現実を相対化する「諷刺」的方法は後退してゆくこととなった。^③この地点から、太平洋戦争下の国民を夢中にさせた「海軍」（朝日新聞）昭17・7・1〜12・24）までの道のりは、もはやそう遠くはない。

こういった文六作品の軌跡を、「彼の半生が、芸術大衆化の、無残な失敗の記録だった」と片付けるのはたやすい。しかし彼の辿った道筋は、昭和一〇年前後の文学における様々な問題意識と密接に

関係していた。権力への「抵抗」としての「諷刺文学」、「大衆」への「適合」を果たすものとしての「ユーモア小説」——その交点に成立した文六の初期作品は、当時の文学領域が注目した〈笑い〉の力を体現していた。そこには錯綜する昭和一〇年前後の言説空間において、文学が〈笑い〉の引力を以てジャーナリズムと協同しながら、権力への対抗的言説圏を築くという可能性さえ胚胎していたのだ。そこからの転換の在り方も含め、文六作品の再検討は意義を持つだろう。

文六の初期「諷刺小説」は、眼前の「現実」を荒唐無稽な「寓話」として拡大する。その時に前景化する軋みから生まれる〈笑い〉は、眼前の現実を相対化し、批評的距離を読者にもたらずだろ。オルタナティブな現実を、〈笑い〉を介して「大衆」の前で披露してゆく「諷刺文学」。それは、柔軟な〈笑い〉の思考を「巷」に蒔く可能性を有していた。しかし「抵抗」と「適合」の架橋が成されるのは、当然ながら、そのどちらにも偏らない〈笑い〉を持つ瞬間である。そのことを、「巷に歌あらん」という作品は示していた。

注

① 管見の限りでは、佐藤喜一『小熊秀雄論考』（旭川市、昭42・3）が

- 「昭和初年の諷刺文学論」(82〜101頁)の章を設けているものの、新聞資料の紹介が主となっている。ただし、この時期のプロレタリア文学派の「諷刺」に限定すれば、祖父江昭二「雑誌『太鼓』解説」(久山社編『太鼓・詩原』別冊 日本社会主義文化運動資料33)久山社、昭63・6)が各作家の証言を基に概観を行っており示唆に富む。
- ② 川端康成「訊くべきこと、言ふべき事 質疑 弾圧下にあるプロレタリア文学に活路ありや——長谷川如是閑氏に問ふ——」(『読売新聞』昭8・2・7)、長谷川如是閑「訊くべきこと、言ふべき事 回答 歪曲されざるユーモア芸術を以つて」(『読売新聞』昭8・2・7〜8)。
- ③ 海野福寿「一九三〇年代の文芸統制——松本学と文芸懇話会——」(『駿台史学』52、昭56・3)。
- ④ ルイ・アルチュセール(西川長夫訳)「イデオロギーと国家のイデオロギー諸装置」(平凡社ライブラリー『再生産について 下』平凡社、平22・10、165頁〜250頁)を参照。グラムシのヘゲモニー概念に触発されつつ、マルクスの虚偽意識論を先鋭化したアルチュセールは、「イデオロギー装置」について、「支配階級」が人々を馴致する「制度」であると同時に、「抵抗」の起こりうる「闘争の場」でもあると規定する。複数の力の絶えざる抗争の場として文学や美術などの文化実践を捉える彼の思考から、本稿も文学の(笑い)を考察する上で多大な示唆を受けている。
- ⑤ セシル・サカイ『日本の大衆文学』(平凡社、平9・2)は、「ユーモア小説」というジャンルの登場を「一九三六年に「ユーモア作家倶楽部」が結成され」た時点としている(125頁)。だが「ユーモア小説」という名称は、「ナンセンス文学」が退潮した昭和六年頃から既に、「笑い」の「軽文学」の呼び名として代替的に広がっていた。本稿で概観するように、昭和八年の時点で尾崎士郎らが「通俗ユーモア小説」という名指しでその人氣を批判しており、既にこの頃には「大衆文学」の一つのジャンルとして認識されていたと考えられる。
- ⑥ この文脈から、「純文学にして通俗小説」という横光利一「純粹小説論」(改造)1714、昭10・4)のテーゼが想起されよう。「諷刺文学」の論議も、「ユーモア小説」の大衆性との混交が問題にされた点において、純粹小説論争と地平を共有していた。
- ⑦ この時期の「リアリズム」については、松本和也「昭和十年前後のリアリズム」をめぐって——饒舌体・行動主義・報告文学——(『昭和文学研究』54、平19・3)が詳細に論じている。
- ⑧ 千葉亀雄「ユウモア文学論」、丸木砂土「諷刺的ユウモア小説を」、加藤武雄「混乱時代とユウモア文学と」(『新潮』3013、昭8・3)。さらに翌月の「新潮」(3014)では「ユウモア短編集」という小特集で尾崎士郎、井伏鱒二、中村正常、橋崎勤、石浜金作らが小品を執筆しており、文学的方法としての「ユーモア」を推す動向が確認できる。
- ⑨ 小林秀雄「文芸時評」(『文芸春秋』1213、昭9・3)。
- ⑩ 戸坂潤「諷刺文学に対して」(『思想としての文学』三笠書房、昭11・2、137頁〜147頁)。
- ⑪ 小熊秀雄「ユーモア作家批判」(『文芸春秋』1410、昭11・10)、「民衆と諷刺」(『都新聞』昭12・5・24〜27)。
- ⑫ 奥村五十嵐「大衆文学一年の回顧(4)」(『報知新聞』昭10・12・17)。
- ⑬ 徳永直「文芸統制について」、和木清三郎「文芸統制に関する感想」、石浜知行「文化統制」、無署名「ロマン・ローランのソヴエート訪問」、無署名「文化擁護国際作家会議」、アンドレ・ジイド(大野俊一訳)「文化の擁護」(『文芸』319、昭10・9)。
- ⑭ XYZ「スポット・ライト」(『新潮』3218、昭10・8)。
- ⑮ 「新狂歌落首連盟」の会合は「汚ない蕎麦屋」の二階で開かれている

が、そこに「当局」が乗り込んでくると、彼らは「押入の壁に吸ひ込まれ」るように消える。「新狂歌落首連盟の同人達は、どこまで落ち延びたやら。」と作品は尻切れに終わるが、家宅捜索からの逃亡劇や、雑誌の取潰し、街頭にピラを撒くゲリラ的行動などは、左翼作家の非合法活動を想起させるに十分である。奇しくも、「巷に歌あらん」が発表された翌々月の一月に、旧「プロレタリア文化連盟(コップ)」所属の小説家・漫画家・詩人らが集い、「諷刺芸術」を掲げた団体「サンチョ・クラブ」が結成されている。メンバーは壺井繁治、加藤悦郎、小熊秀雄らを中心に、中野重治、村山知義、窪川鶴次郎など多数。

⑫に同じ。

⑬ 福田清人「質問する公開状 諷刺文学について新居格氏へ」(『星座』1—8、昭10・11)。

⑭ 谷川徹三「文芸時評① 無名新人の作品 獅子文六のユーモア小説」(『東京朝日新聞』昭12・11・1)、深田久弥「ユーモア文学所感」(『文学界』4—2、昭12・2)。

⑮ 「第二回 芥川龍之介賞 直木三十五賞 決定発表」(『文芸春秋』14—4、昭11・4)、「第三回 芥川龍之介賞 直木三十五賞 決定発表」(『文芸春秋』14—9、昭11・9)、「第四回 芥川龍之介賞 直木三十五賞 決定発表」(『文芸春秋』15—3、昭12・3)。

⑯ 「芥川・直木賞宣言」(『文芸春秋』13—1、昭10・1)。

⑰ 「第四回 芥川龍之介賞 直木三十五賞 決定発表」(前掲)。

⑱ 牧村健一郎『獅子文六と二つの昭和』(朝日新聞出版、平21・4)の評価。90頁〜99頁を参照。

⑳ 日中戦争下においては、文六に続く世代の北町一郎、宇井無愁、鹿島孝二らも活躍しはじめ、昭和一五年頃に「ユーモア小説」の全盛期が訪れる。対照的に「諷刺文学」は退潮し、忌避されていた。戦時下の言

昭和二〇年前後の「諷刺文学」と「ユーモア小説」

説編成における文学の(笑い)については、別稿を用意したい。

㉑ 小熊秀雄「大衆作家に訊く覆面の訪問者(3)」(『読売新聞』昭11・3・20)は時勢に配慮しはじめた文六に対し、「根の止つた諷刺文学」と痛罵している。小熊は評論「諷刺詩の場合——最後に笑ふものは最もよく笑ふ——」(『太鼓』創刊号、昭10・11)において、「諷刺」とは「現実を固定的に見る事と闘ふ為に歌はれるべき」だと述べていた。彼は、それまでの文六の「諷刺」に共感していたからこそ、その転換を激しく批判したと言える。

㉒ 北村美憲「仮面と素顔——獅子文六論——」(『新日本文学』16—11、昭36・11)。

〔付記〕 引用の際、ルビを簡略化し、漢字は原則として新字体に改めた。／は改行を示す。