

日本近現代文芸、文化史を書き換える  
—その原理と実際、そして東アジア国際共同研究の課題  
国際日本文化研究センター 鈴木貞美

はじめに

私は日本近現代文芸史の再構築をライフワークとし、これまでも、明治・大正・昭和戦前期、昭和戦後期の各時代について、いくつも具体的な提言をしてきました。そして、それには思想・文化史の書き換えとも密接不可分にかかわっています。今日は、その原理と実際について述べ、あわせて、東アジアの近現代の人文科学の研究者の方がたとの共同研究の新たな方向性を提案したいと思っています。

私は、これまでの日本近現代文学史や文化史を支配してきた考え方を根本から改めることを提案していますので、今日の話の中にも、これまでに概説書や教科書などに書かれている日本近現代の文学史や思想史の常識を大きく覆すような発言が、いくつも出てくると思います。それゆえ、私の仕事は、これまで日本の国内で仕事を重ねてこられた方がたからは、すぐには認めてもらえないところがありますが、諸外国の日本研究者や、文学以外の分野の方がた、そして、これから仕事を進めていこうとしている若い人たちからは大いに参考にしてもらっています。そして、そのことが、私自身にとって大きな励みになっています。

これまでの日本近現代文学史を支配してきた考え方の基本は、西欧近代にならって近代化しようとしながら、日本の精神風土の特殊性によって歪んだものになったというものです。典型例として、丸山真男(1914-)さんの政治思想史、中村光夫(1911-88)さんの日本近代文学史像をあげることができると思います<sup>1</sup>。大江健三郎(1935-)さんのノーベル文学賞

---

本稿は2002年10月21日に日中国交回復30周年事業の一環として、中国首都師大学で行ったシンポジウムの基調講演をもとにします。ほぼ同じ内容の講演を「日本近現代文学史の書き換えと文化研究——その原理と実際、そして、東アジア国際共同研究の課題」として、高麗大学校日本学研究所国際学術シンポジウム「日本文化研究——その方法論構築の方案」基調報告として、2002年11月16日に行いました。したがって同報告書には、同じ趣旨のものが、韓国語訳付で掲載されています。

本稿には若干の内容を補足し、かつ、註を補足しました。なお、以下の註で、氏名の

の講演『あいまいな日本の私』(1995)などもそのひとつに数えられます<sup>2</sup>。

こうした考え方は、彼らだけに限らず、第二次大戦後に書かれた日本の近現代の歴史についての叙述全般を貫いていたものです。その立場は、第二次世界大戦で敗れた日本について反省しもう一度、近代化をやり直そうという姿勢が生んだものですが、そのおおもとをさぐると、昭和戦前期に「日本資本主義発達史講座」を書いた人びと、日本のマルクス主義のうちのいわゆる講座派の立場にさかのぼることができます。この考え方の欠陥のひとつは、一国の歴史や文化の発展段階を想定し、歴史を一国に閉じたものとして考えることにあります。いいかえると、19世紀半ばから20世紀前半の日本文化を、国際的な動向の中でとらえることが、実質的にできていないのです。

いわゆる「外地」で展開した文芸についての研究が、立ち遅れてきたことの原因のひとつも、ここにあります。東アジアに侵略行為を行ったこと、無謀にも第二次大戦に突入したことを真摯に反省することは、現在でも必要不可欠なことですが、その反省の立場に狂いがある、というのが私の考えです。アジアの諸国に侵略した現実から、結果的に目をそむけることになってきたわけです。

もちろん、現実をしっかりと見つめなおそうという人たちも日本にはおりました。たとえば日中友好にも力を尽くされた尾崎秀樹(1928-99)さんは1972年に『旧植民地の文学の研究』をまとめています。今日、この立場からの研究が盛んになっています。女性史では「銃後」を支えた女性たちについて、反省をこめての研究が行われています。文学についても近年盛んになっていますが、残念なことには、資料の掘り起こしに力を注ぐことより、国策に抵抗したか、どうかを基準に作品を裁断する傾向が強いようです。そのときの国策が、

---

表記が省略してあるのは、参照していただきたい鈴木貞美の著書、論文です。

- <sup>1</sup> 丸山真男の思想については、『現代日本文学の思想—解体と再編のストラテジー』(五月書房、一九九二)「序説」、『生命で読む日本近代—大正生命主義の誕生と展開』(NHKブックス、一九九六)252～255頁、『日本の文学概念』(作品社、1998)、「生命観の近代—進化論受容をめぐる」(『日本の哲学』第四集、昭和堂、2002)「はじめに」などで行ってきたが、『戦後思想は日本を読みそこねてきた—日本近現代思想再考』(平凡社新書、2009)に、ほぼまとめてある。中村光夫の日本近代文学史像については、『日本の「文学」を考える—文学史の書き換えに向けて』(角川書店、1994)第VI章24節、25節、『日本の「文学」概念』第X章1節を参照されたい。
- <sup>2</sup> 大江健三郎『あいまいな日本の私』については、「言語と文化の差が生む『あいまいさ』について、もしくは、『あいまいな日本』を超えるために」(河合隼雄編『「あいまい」の知』、岩波書店、2003)を参照されたい。

いったいどのようなものであったか、それに対して、どのような反応があったのか、その中で、ひとりひとりの作家がとった態度は、どのような位置にあったのか、ということまで踏み込んだ研究は、まだなされていないといつてよいでしょう。

最近、日本の国立公文書館の中にアジア歴史資料センターがつけられ、外務省、防衛庁などが保管していた資料の公開をはじめました。村山内閣時代に閣議決定していたものですが、ようやく公開の運びとなりました。インターネットで海外からの検索もできます。そして、たとえば「南京虐殺はなかった」などということは、もうできなくなりました。逆に、「三十万人も殺した」というのは、当時の軍部の誇大宣伝をもとにした数字ということも明らかになりました。そして、日本帝国主義のアジア侵略は、各国、各地域で法律も、政策も、相当のちがいがあり、それらをよく比較検討してゆかなくてはならないという機運が、歴史学を中心に起こってきています。しかし、そもそも、政治・経済の分野に対して、文化面の研究がまったく立ち遅れていたこともまぎれもない事実です。日本帝国史の文化面の研究に力を注いでいかなければならないと考えています。

中国大陸で日本人が展開した文化活動は、どのようなものであったか、を個別に研究するには、当時の中国の文化状況について概況を知らなければならないわけですし、さらに踏み込んだ研究をするには、中国語が読めることが必要になります。たとえば、中国にあって日中戦争に反対し、いわゆる「反日」活動をし、中国語で作品を発表した日本人作家たちの様子は、呂元明先生の『中国語で残された日本文学—日中戦争のなかで』（西田勝訳、法政大学出版、2001）が刊行されるまで、よくわからないままでした。

もちろん、こうした事情は台湾や朝鮮半島などに関しても多々あります。資料の発掘や復刻などを協力して行う組織体制をつくることはもちろんのこと、文化全般のなかでの文学作品の意味を考えるには、多くの分野の人びとが個々人の研究を持ち寄り、互いの意見を交換することが不可欠です。言語の壁を乗り越えるためにも、国際的な共同研究が必要となります。逆に、その時期の「外地」における日本人の文化活動と、それに対する各地の人びとの反応を研究することは、国際共同研究にうってつけのテーマだということにもなります。

「外地」の動きは日本の「内地」の文芸・文化にも跳ね返っています。台湾、樺太、朝鮮半島や中国大陸の各地を旅行などで訪れた作家も数多く、その経験が小説などに書かれていますし、いわゆる「内地」の文芸・文化の研究にとっても、この問題は不可欠なのです。そして、この問題もまた、日本近現代文芸・文化史の書き換えに確実につながるもの

なのです。それについては、この講演の最後の方で、もう少し具体的にふれます。

いわば序論として、私のいう文芸、文化史の書き換えについて、そして、東アジア国際共同研究の必要性について、その一端をお話してみました。なお、この講演では、短時間で、かなりの情報を扱い、しかも、これまでの文学史の「常識」から外れることを述べますので、なるべくわかりやすくするために、パーソナル・コンピュータのスライドを用い、かつ、かなり図式化してお話することになります。それをあらかじめ、ご了承ください。

全体の構成は、第Ⅰ部「文芸と文化の研究法」、第Ⅱ部「その実際—作品(群)と、思潮概念、メディア研究」、第Ⅲ部「東アジア国際共同研究の課題」とし、第Ⅰ部では、「文芸研究と文化研究の関係」、「虚構の原理と作品の固有性」、「作品の読み直しから文芸史の書き換え、思想・文化史の再構築へ」など、文芸研究、文化研究の方法論を述べます。第Ⅱ部は、現在までの私の研究に即して、その実際の研究の推移を述べ、そして、第Ⅲ部で、さきほどふれたことをふくめて、東アジア国際共同研究の課題について、具体的な提案を行いたいと思います。

## 第Ⅰ部 文芸と文化の研究法

### 1. 文芸研究と文化研究の関係

#### ① その原理的確認—作家還元主義と規定体制還元主義など

第1章では、「文芸研究と文化研究の関係」について、まず「原理的確認」を行い、次に、最近、欧米と日本で流行している「Cultural Studies について」お話しします。最初に確認することは、「文芸は文化の一部、一要素」であり、そして「文芸には文化全般の諸要素が素材として取り入れられ、文芸は文化全般に影響を与えてもいる」、したがって「文芸研究には、文化全般の研究が必要不可欠」となり、逆に「文芸作品は、文化全般の研究に多くの材料を提供しうる」のですが、ただし、「その特質をわきまえないと、誤りを招きやすい」という、きわめてあたりまえのことです。

このきわめあたりまえのはずのことが、しかし、文芸研究の方法論としては、かなり込み入った事態を生んでいます。まず、ひとつの作品を理解することは、その作家の意図や個性について調べ、考えることだ、という立場があります。作家還元主義、主体主義です。これは、作品は、作家の人格の現れとしてとらえようとする人格主義を根にもっていますが、ヨーロッパでステイト・ナショナリズムが盛んになる一九世紀には、作家の個性を民族性と関連させて説明しようとする流れが登場します。自然科学の精神を文芸に持ち込む

ことを標榜する「自然主義」が盛んになると、これが「遺伝」と「環境」に置き換えられてゆきます。

しかし、言語芸術も社会の所産であるとする「マルクス主義」芸術論が登場すると、作品、ないしはそれを生み出した作家の社会性、とりわけ階級性によって作品を批評しようとする動きが盛んになります。この流れでは作品に社会関係の反映を読み取る「反映論」が主流になってゆきます。カール・マルクス(Karl H. Marx, 1818-83)とフリードリッヒ・エンゲルス(Friedrich Engels, 1820-96)の『ドイツ・イデオロギー』(Die Deutsche Ideologie, 1845-47)の有名なテーゼ、「『下部構造』が『上部構造』を規定する」に基づく基底体制還元主義です。フランス革命時に王党派に属したバルザックが、しかし、よくフランス社会の実態を書きえたことに対して、エンゲルスはそれを「リアリズムの勝利」と言っていますが、ここからわかるように、実際の彼らは文芸作品に対して、必ずしも基底体制還元主義の態度をとっていません。が、この方法は社会科学的な方法を代表するかのようになり、必ずしもマルクス主義の思想に同調しないような人びとの間にまで蔓延しました。

反映論は、客観主義であり、作家主体の営みを軽視し、まるではじめから結論が決まっているようなものです。研究方法としては行き詰まらざるをえません。そして、作家還元主義と基底体制還元主義は、その思考法はまったく対立するものですが、しかし、作家の履歴や経験を調べ、それを社会関係から論じることができるわけですから、両者は手を取りあって大きな力を今日でも残しています。

他方、二〇世紀前半のアメリカで、以上ふたつの還元主義とは一線を画したニュー・クリティシズム(new criticism)の動きが起こります。これは、聖書の研究法を根にもっており、まず第一に、作品に書かれている言葉を一字一句ないがしろにしないで、精確に読みとろうとするものです。これが精読の流れを作り出します。その意味では有益なものですが、反面、テキストの実体化といえるような思想をつくりだしてゆきます。文芸に限らず、言語作品全般は、作者が書き、読者が読んで、はじめて意味をもつものですが、その人間の活動が忘れられる傾向を生んでゆきます。

この流れは、第二次大戦後のフランスではヌーヴェル・クリティーク(nouvelle critique)として全盛をきわめて、テキスト内在的な研究方法を発展させ、ついにはロラン・バルトによる「作家は死んだ」という宣言にいたります(Roland Barthes, "La mort de l'auteur", 1968)。実際に作家が書かなければ、作品は存在しないのに、このようなことが言われるには、それなりの理由があります。これは、作家が自分の作品に対して全知全能の神、キリスト教

の神のような位置にあるという考えに対する長い抵抗の歴史を背景にもっており、作品”*oebles*”や創作”*creation*”につきまとうキリスト教の匂いを脱色しようとし、それぞれ、”*text*”, “*production*”と言い換える動きと軌を一にしているわけです。

日本や中国で、作品、創作といっても、格別、宗教的な意味合いはありませんので、そのような考えに同調するとしても、「テキスト」などという語を用いなくともよいのではないかと思います。根本の精神とは無縁なところで、用語だけ真似をしたがる風潮が日本の若い研究者たちの一部にあります。といっても、そのような風潮は、戦後日本ではずっと続いてきたので、彼らだけを責めるわけにはいかないでしょう。「創作」の方は、ほとんど歴史上の用語となっていますし、宗教とは無縁であっても、「無からの創造」のようなニュアンスがつきまといますので、私も用いていません。

そして、ロラン・バルトが、「作家は死んだ」という宣言を行えたのには、もうひとつの契機があります。ジュリア・クリステヴァ(*Julia Kristeva, 1941-*)という女性の批評家によって、「間テキスト性」、”*entree textualité*”の理論が提出され、作家の執筆の動機など無視しても文芸批評が自立した世界を作り出しようとする判断したためだと考えられます。これは文化全般の「引用の織物」として作品を分析しようというものです。この理論は、ヌーヴェル・クリティックが、一人の作家の作り出した世界の「生成の秘密」を、個々の作品の執筆意図などとは無縁なところで、つまりは実体化した作品の相互の分析を進めることで、探り出そうとする作業が隘路に入ってしまったことへの反省から、生み出されたものだと考えられます。

テキスト生成論は、各作品に隠された小さなテーマのようなもの、言い換えると、作家が無意識のうちに、各作品に共通して残している、癖のようなものを探り出そうというもので、一種のテーマティスム(*thematisme*)です。それに対して、「引用の織物」論では、個々の作家の作品世界を問題にすることなく、作家固有の癖のようなものとも無縁なところで、分析が進められます。もう、作家のことは批評から排除できると判断したがゆえに、「作家は死んだ」といわれたのでしょう<sup>3</sup>

しかし、そのような方法をとったとしても、誰が、なぜ、すなわち、どのような立場から、そして、どのような方法で「引用したのか」という問題が残ります。作家を批評行為から排除することなど絶対にできないのです。では、作家というものを、どのように批評

---

<sup>3</sup> 鈴木貞美『日本の「文学」概念』(前掲書)356頁。

のうちに定位すべきなのか、と、問われるでしょう。その問題に対する私の答えは、第二章で出します。

その前に、「間テキスト性」の理論についても、その背景をなす文化記号論的な発想について、ふれておかななくてはなりません。これは、作品に登場する事物などを、ある時代の、ある文化の記号のようなものとして読み解こうとするものです。これは、ある時代のひとつの国家なら国家の文化が、ひとつのシステムを形作っているという考え方に立つもので、いわば基底体制還元主義の欠陥を補うものとして登場した反映論の一種です。

最初に述べたように、「文芸には文化全般の諸要素が素材として取り入れられ」ているわけですから、「文芸研究には、文化全般の研究が必要不可欠」なことはいうまでもありません。風俗習慣、政治・経済、社会制度——今日、研究の盛んなジェンダーも、そのひとつですが——などが、みな、文芸作品に「反映」しているわけです。さらには言語や芸術全般の動向がより密接に、そして、とりわけ文芸思潮やメディアの動向が直接、作品に「反映」していることになります。

文芸作品に「反映」している、それらの文化的要素を研究することは、必要なことですが、問題は、それらを、どのように扱うか、です。原理的な確認に戻しましょう。「そもそも、作家や読者にとって、文芸作品は、文化研究のための資料ではない」のです。文芸は、読んで感動し、楽しみや慰めを得たり、感受性をはぐくんだり、人生の糧とし、世界を広げたり、と実にさまざまな効用をもつにしても、ひとつの世界を言葉で作り出し、それを読み味わうためのものです。「それゆえ、文芸研究は、文化全般の研究に解消しえない」ことになります。いや、それどころか、逆に、「文芸研究には、文化一般における文芸作品の特質を明らかにすることが要求される」のです。この実にあたりまえのことが、研究の名によって転倒させられている傾向が往々にして見られるわけです。

要するに、作品内部に取り込まれた文化諸要素を反映論、客観主義の態度で扱うか、文化の一般的傾向に対する作家のリアクションのひとつとして扱うのか、が問われるわけです。私は、ためらうことなく、後者を選びます。なぜなら、文芸作品は、同調するにせよ、反発するにせよ、自覚的であるにせよ、無自覚にせよ、文化の動向に対する作家の主体的な活動の結果であるからです。

わたしの考え方は、ある時代のひとつの国家なら国家の文化が、ひとつのシステムを形作っているという考え方を否定するものではありません。そして、ひとつの作品は、その一部をなすこともまちがいありませんが、いかに商品として流通しようと、個々の作品は、

工場生産物のように等価な使用価値を前提にして生産されるものではありません。作家の生産活動は、その表現力を市場活動に委ねることにおいては、工場労働者と同じですが、ひとつの生産システムに無名で組み込まれることによって成り立つ彼らの労働とは異なります。その意味では、技能を売る職人と似ています。

が、彼に期待されているのは、「想像力による創造的な価値」をもつ、「個性」の刻印された作品であり、彼は、その意味で近代的なシステムにおいて成立した芸術に携わる者の一員なのです。もちろん、彼の原稿は、あくまでも印刷されることを前提にしたものであり、油絵画家の作品とは異なります。が、読者は、たとえひとりの作家名がつけられた作品群に対して、似たような読み味を期待したとするにしても、なお、個々の作品のちがいを期待して、ある作家の作品が掲載された書物や雑誌を購入するのです。

そこで、芸術家として「個性」を発揮するためには、時代の芸術や文芸に共通する支配的なコードを、どこかで侵犯したり、革新したりすることになります。それゆえ、表現の現場では、時代の価値システムに対する一種の格闘が行われることになります。

それよりも上位の水準の芸術を芸術として保障するモードまでを破ってしまえば、彼は芸術家として失格です。もちろん、前衛芸術家たちのように、根本的なコンセプトを破ることをもって「個性」の発揮と考える人びともいますが、それは格闘の相手の水準がかなり上位になるだけのことで、基本的な構図は変わりません。

そこで、批評にとっては、その時代の価値システムをよく知ったうえで、それに還元できない、格闘の痕跡を見届けることが肝要となります。それこそが作品の背後に想定される作家の主体性ということになります。ただし、その格闘が作家によって十分自覚的になされたものかどうか、は問題になりません。これについても、第Ⅱ章で、やや詳しく論じます。

文芸批評にとっては、「文芸作品という対象の特殊性に即した研究方法」こそが望まれるわけですし、「それによってこそ、他分野・文化全般の研究に貢献」しうるものとなります。

「文芸史(研究)こそが文化史(研究)を変える」というのは、私の信念です。文芸の研究は、その時どきの人間の想像力の働きを解明することにつながるからです。

ただし、この関係は他の領域の研究も、同じでしょう。歴史学者は歴史の研究こそが、社会学者は社会のしくみの解明こそが、と考えるでしょうし、科学史家は科学の研究こそが、と知っているはずで、それぞれの領域で、そのように考えてこそ、はじめて文化史の研究は進んでゆくものと思います。そして「一般に、隣接領域を安易に考えると、危

険。近接領域の研究も日進月歩。ただし、批判的検討が必要」です。十年前の研究は、もう大きく塗り替えられはじめているかもしれないのです。しかし、それに対しても、安易によりかかることなく、文芸の研究者は自らの立場から検討を加えることで、他の領域の研究に刺戟を与えることができるし、また、そうしなければならないと私は考えています。

## ② Cultural Studies について

今日の日本の文芸研究の一部が、「文化研究」と称して、作品と文化的要素との関連に関心を傾けているのは、「間テクスト性」などの理論と文化記号論、そして、イギリス・ケンブリッジ大学の "New left review" を発信源にする "Cultural studies" などを無自覚に重ねあわされたところに出てきてきた傾向といえるでしょう。最良の部分でも、それぞれの文脈を無視して、混在させているのが現状です。

ここでは、とくに「文化研究」のもとになっている "Cultural studies" に、ごく簡単にふれておきたいと思います。中国でも、この動向はすでに紹介され、一部に応用されていると聞きますので、新世代の日本留学組にとってだけ意味をもつことではないと思います。

ケンブリッジ大学の "New left review" では、とくに歴史家が文化のしくみの総体の解明に目覚しい成果をあげています。たとえば、「伝統の発明」論。これは近代国民国家や民族が自らのアイデンティティを形づくるために、「伝統」を組織化するというものです。典型的な例として、スコットランドの民族衣装とされるキルトは、実はロンドンのテーラーによって近代に新たに発明されたものだった、ということがあげられます。そして、イギリス帝国はアフリカの植民地で、先住民たちに自分たちの王室に似た秩序と儀礼を整えさせもした、ということも明確にしました。われわれが「伝統」と考えているものも、実は、かなり近い時代に起源があり、そのようにして、「民族」意識なり、国民国家の意識は形づくられている、ということを明らかにしたわけです。

このように "Cultural Studies" は西欧近代の文化総体のしくみを批判する立場を鮮明にもっています。この発想の底には、イタリアで創造的にマルクス主義を発展させようとしたアントニオ・グラムシ(Antonio Gramsci, 1891-1937)の構造改革論があります。それは、たとえば文化権力ないしはヘゲモニーを労働者階級が握ることができるし、それによって、革命に近づきうるとする考えです。そのために秩序を形づくっている権力関係のしくみを総体とし明らかにしようとする志向があり、その発想に多くを借りたものです。その意味では、先にふれた文化記号論も根は同じといえるかもしれません。念のために言っ

ておくと、この発想は基底体制還元主義を超えています。

このように、外国の優れた研究にも、コンテクストがあり、ストラテジーをもっている  
ので、その骨子をつかんでいないと、応用することはできません。そして、どんな理論も  
研究も、対象の性格、視角、方法から限定を受けます。これを日本の現実にアテハメて、  
明治時代に新しく始まった習慣を探ることが、しばらく前、日本の社会学の分野で流行し  
ましたが、中には首をかしげるようなものも多くあります。

日本の場合、スコットランドのキルトとは異なり、明治期に新たに起こったことも、実  
は、古くからあった習慣などを呼び返したり、組み替えたりしている場合が多くあり、そ  
れをまったく新しい発明のように論じてしまうと誤りに陥ります。理論や方法を適用する  
には、文化的な基盤の相違をよく勘案しないと、それこそ文化総体のしくみの解明にはな  
らないわけです。また、そうすることによってこそ、西欧近代の相対化、比較検討を通し  
て、いかに、それが特殊なものか、ということを明らかにすることが可能になります。

この "Cultural studies" は、USA では拡散して、政治主義に偏る傾向が見られます。  
何にでも権力構造があるわけですから、その関係を暴露することや、そのオルタナティ  
ヴを性急に求める傾向です。しかし、実際には、たとえば文芸の分野でいえば、もちろん、  
その内部にもさまざまな権力関係がありますし、また、政治の力が背景に働いてもいるわけ  
ですが、それを暴き出すだけでは意味がありません。なぜなら、その一分野を支配してい  
る特有な価値観があり、それこそが、その内部の権力を支え、かつ、背後の政治的な力は、  
それを通してしか貫徹しえないからです。この場合には、文芸なら文芸の世界を相対的に  
独立させている独自のもの、つまり価値観を明らかにすることが肝要なのです。

たとえば、コロンビア大学からキャノン・フォーメーション(canon formation)の研究が  
提起されており、日本でも、それに着手する人が出てきていますが、たとえば『万葉集』  
が国民国家の形成とともに日本文学を代表する書物になったことは明らかなのですが、源  
氏物語や松尾芭蕉の俳諧が日本を代表する文芸になったのは、それぞれ、それとは異なる  
理由によっています。つまり、日本の場合、必ずしも国民国家の形成に伴って文芸のキャ  
ノンの序列ができたわけではありません。にもかかわらず、それらが今日、一様に日本を  
代表するものとされているわけです。

キャノン・フォーメーションに働いた政治的な力を暴露することよりも、そのときどき  
の価値観の変化を明らかにすることの方が、実はキャノン・フォーメーションのしくみを  
明らかにするのに有効なのです。その価値観は同時に、近現代文芸の実作の現場にも働い

ているわけですから、その作業は古典と近現代文芸との関連も明らかにすることにもなります<sup>4</sup>。

そして、カルチュラル・スタディーズが提起している問題は、根本的には、われわれ自身が属している学問分野それ自体の成り立ちを解明し、相対化すること、すなわち研究者の自己相対化に向かわざるをえないと私は考えています<sup>5</sup>。

## 2. 虚構の原理と作品の固有性

### ① 文芸活動の特殊性

ここでは、先ほど述べた「文芸作品という対象の特殊性に即した研究方法」について展開します。大きくふたつに分けて、「文芸の特殊性」については「虚構の原理」を、「作品の固有性」については、その「固有性を形づくるもの」は何か、という問題を扱います。

まず「虚構の原理」ですが、私の根本的な立場は、文芸というものを人間の活動として考えるものです。この活動は作家が作品をつくる表現活動と読者が作品を読む享受活動のふたつから成り立つものです。つまり、文芸は、作品が読者に読まれることによって完成される活動なのです。

テキストを実体化する研究方法に対していえば、そもそも読者の享受活動に開かれたものとして考えることとなります。「開かれたテキスト」というようなことを唱える批評家もいますが、これはテキストを実体化した上で成り立つ意見なので、倒錯した考えです。また読者論が問題にされもしますが、これも、享受活動の主体としての読者を問題にするならともかく、作品から切り離して読者なるものを実体として論じることになり、実体としての作家を論じるのと同じように、そもそも不可能ですし、意味のないこととなります。

表現活動は、作家がつくりつつある作品から規定されるということもふくめた相互性におけるそれ、享受活動も、読者が作品にかかわり、かつ、それを受け取るという相互性におけるそれです。作品は作家の意図どおりにつくられるわけではありません。意図の実現は、あくまでも、表現活動の場を通してのことであり——この場において作家はつくりつ

---

<sup>4</sup> See SUZUKI Sadami “From Canon Formation to Evaluational Reformulation : Man’yō, Genji, Bashō”, AJLS, 2001, 「『日本文学』という観念および古典評価の変遷;万葉、源氏、芭蕉」(井波律子、井上章一編、日文研叢書『日本の近代文学—過渡期の諸相』、2000)。

<sup>5</sup> 『雑誌「太陽」と国民文化の形成』(思文閣出版、京都、2000)「研究の意図と方法—あとかきに代えて」。

つある作品から規定されるわけですが――、何を題材に選ぶか、をふくめて、その作品に固有の方法も、この表現活動の場で固められてゆくことになります。この表現活動の場に働くのが、虚構の原理なのです。

生身の作家は、彼ないしは彼女の置かれた環境の中で、情動や意識や認識を得ます。それを材料にして、作品を書くわけですが、作品を書くには表現活動の場に転位しなくてはなりません。一心不乱に作品を書いている作家を考えてみればよいでしょう。彼ないしは彼女の意識は、書きつつある作品にとらわれていて、日常生活からは遊離しています。もちろん、実際には、彼らは日常生活の場にしばしば引き戻されることになるのですが。

そして、表現活動の場とは、表現主体が作品すなわち表現活動の客体と向き合う場所です。どんなに凡庸な作家でも、書いているうちに登場人物が生きて勝手に動きはじめ、当初の予定とはちがう結末になってしまった、という類の経験をもっているものですが、これは表現主体が書きつつある作品から逆に規定されることの一例です。また、どんなに悲しい経験をしたとしても、それを滑稽に書くことができます。「書く」ではなくて、「語る」でも同じですが、それが表現というものなのです。あるいは回想を書きながら、実際の事実に解釈が加わったりもします。つまり、表現の場では、虚構の構築が起こるわけです。では、それは、なぜ、起こるのでしょうか。

表現主体は、原理的に読者を想定して作品をつくるからです。読者が不自然に感じないように登場人物に行動させているうちに、あたかも作家の意図を離れたかのように登場人物が勝手に動きはじめたり、悲しい思い出でも、読者を笑わせようとして滑稽に語ったり、あるいは、過去の出来事に特定の意味づけをして読者に受け取ってもらおうとするために、それらのことは起こるのです。言い換えると、表現主体は、享受する側に立って、作りつつある作品を批評しながら、作品をつくってゆくのです。例外は「お筆先」のようなものですが、それでも、それが少なくとも文法にしたがっている限り、それは読み手を意識した言語作品ということができるでしょう。

読者にもまた、それと同じようなしくみで、類似のことが起こります。ちがうのは、作品の世界に夢中になっている間は、作家のことなどまったく考えないということです。が、退屈だ、下手だ、不自然だ、逆に、面白い、うまい、などなどの感想とともに、その世界の作り手を想定することは、ごく自然に起こります。ここに「作者」に対する批評がはじまっていることになります。つまり、「作者」とは、作品の背後に想定される表現主体にほかなりません。生身の作家と実際に会って、おや、こんな人が、あんな作品を書くのか、

と意外に思ったりすることも起こりますし、作者が自作について語ったことと、実際の作品が示していることが違っている場合も往々にあります。誰でも、自分の意図したとおりに物事を実現できるわけではないので、これも、ごく当然のことです<sup>6</sup>。

こうして「虚構の原理は、叙述一般に認められる」ものとなります。もちろん、作品のもつ虚構性により、次の三種に類別することはできます。虚構構築的表現、すなわち物語、小説、戯曲など、虚構性を本質とする諸ジャンルがこれにあたります。情動の表現、すなわち詩、短歌、俳句などは、様式規範によって、虚構性が生じるジャンルといえましょう。記録、認識の表現は、虚構性を本質としないジャンル、すなわち歴史叙述、日記、随筆、評論などですが、しかし、虚構構築、情動の表現、記録、認識の表現は、実際には、相互に交錯・浸透しているので、これは一応の傾向による分類にすぎないことはいうまでもありません。

## ② 固有性を形づくるもの

次に、個々の作品の固有性を形づくるものについて。表現の場所において表現主体が読者を想定するとき、実際に意識するのは、文芸表現のコード、つまり、ジャンルや様式などの規範性です。想定する読者が当然として受け取っているはずの規範です。それに従ったり、どの程度までの逸脱が許されるかをはかったり、規範性の破壊を目指したりするわけです。登場人物の行動を自然らしく感じられるように書く、というのも、そのような規範のひとつです。滑稽味を出すことも、過去の出来事に意味を与えることも、表現のコードとかかわる問題として考えられます。

そして、ここには同時代の文芸思潮が関係します。流行の作風に乗るか、それに反発して、もっと新しい傾向を開拓しようとしたり、古い作風を復活させてみたり、と様ざまなリアクションが起こります。

さらには、どこに発表するのか、も大きな問題です。大量の読者をもつ媒体に発表するのか、同人雑誌に発表するのか、ある特集のために依頼を受けて書くのか、どの程度、自由に書くことが許されるのか、逆に実験的な作品が期待されているか、などの要素が、表現を規定します。作家が規定される、というのは、発表媒体の性格や依頼に積極的に応えるばかりではなく、ひねくれてみたり、逆手にとってみたり、それに背く姿勢を見せるな

---

<sup>6</sup> 鈴木貞美「文芸表現論の方へ」、『現代日本文学の思想—解体と再編のストラテジー』(前掲書)。

どの様ざまなりアクションをふくめてのことです。

そして、文芸表現のコード、文芸思潮、文芸メディアなどの力の全体を支配しているのが、「文学」概念です。「文学」とは何か、という本質規定、どんなジャンルや様式を「文学」の範囲に認めるかなどが、その内容です。逆にいうと、その規定や範囲を逸脱したものは、読者から、これは「文学」ではない、という扱いを受けることになります。

「文学」概念は、文芸表現活動、文芸享受活動、その特殊な形態である文芸批評・研究活動の現場を支配しているものであり、「文学」研究の根本概念です<sup>7</sup>。そして、「文学」の下位に各種各層のジャンル概念があり、それぞれが規範をもっているわけです。

そして、これらが時代や地域によって、変化し、かつ、交錯し、錯雑とした様相を見せて展開していながら、実は、その実態の解明が疎かにされており、のちにつくられた範疇によって、分類されたり、かつ、その規範によって、評価されたり、という倒錯が横行しているのが現状なのです。今日の言語芸術を意味する「文学」は、日本の場合、明治末から定着し、文壇で支配的になったもので、中国ではさらに遅れて、胡適や魯迅らによる「文学革命」によって定着したのですが、これについてはあとでふれます。

下位ジャンルの具体例も少しあげておきましょう。日本の場合、「歴史物語」や「浮世草子」などは明治期につくられた分類と規範の概念であり、「純文学」、「私小説」などの規範の内実は、実は第二次大戦後につくられたものです。これらについても、のちに論じます。

以上をまとめると、作品固有の性格を形づくる表現の方法は、それを規定するものに対して、どのようなリアクションを示しているかを分析することによって、得られることになります。表現の方法を規定するのは、まずは、文芸表現のコードですが、それを形づく

---

<sup>7</sup> 念のために言うておくと、この根本概念は、一時期流行したパラダイムとは異なる。パラダイムには、修辞学上の古典的な意味、また言語学でシンタグムに対する意味のほか、近代以降に用いられるようになった「理論の枠組み」という意味があり、アメリカの科学史家、トマス・クーン (Thomas Samuel Kuhn, 1922–96)が、その『科学革命の構造』(The Structure of Scientific Revolutions, 1962)で物理学の内部編成がニュートンの光学によって作られたり、ニュートン力学からアインシュタイン (Albert Einstein, 1879-1985)の相対性原理に組み替えられたりしたことを指して用い、ドイツの文学研究者 R.H. ヤウスが「芸術の歴史と一般史」(“Geschichte der Kunst und Historie”, Literatur- geschichte als Provokation, 1970)に応用している。が、その多義的な使用法や誤用を指摘されて、1969年には撤回し、ディシプリナリイ・マトリックス (disciplinarily matrix) と言い換えた。ここでいう根本概念は、日本や中国で組み替えがおこったとはいえ、そのような一定水準の理論構成法より上位の、言い換えると、あるひとつのディシプリンを成り立たせている原理——物理学ならば物質の運動の法則性を指す——の意味である。

っているものとして、文芸思潮、「文学」を頂点とする諸概念、出版を主とするメディアということになります。それらの歴史的な変化の把握、すなわち歴史的相対化が、ある作品の固有性の分析、すなわち、その形成に働いた文芸表現のコードの分析には不可欠だ、ということになります。そして、これらこそが、文芸を文化一般から相対的に独自の領域としている諸要素なのです。この場合の相対的に独自の、という意味は、全体と、その特殊な部分の関係です。そして、その文化一般は、社会からは相対的に独自の軌跡を描いて変化しているということは、いうまでもありません。この場合の相対的に独自の、の意味は、先に基底体制還元主義を批判した際に述べた「土台」と上部構造の関係です。

別のかたちでまとめるなら、作品にとって、作家の意識・情動・認識・環境・履歴は「土台」です。建物の理解に「土台」の分析は必要不可欠です。同様に実際に生きて活動した作家について調べ、考えることは研究にとっても重要な意味をもちます。が、しかし、どんなに「土台」を分析しても建物を理解したことにはなりません。作品についても同様です。そこで、「一切の作家還元主義を排除すること」が肝要になります。そして、文芸思潮・概念・メディアの相対化、それらの歴史的・地域的特質の比較検討が研究の課題としてすえられなければなりません。それがなしえて、はじめて、個々の作品の固有性の解明に到達することが可能なのです。

### 3. 文芸史の書き換え、思想・文化史の再構築

#### ① 作品の読み直しから文芸史の書き換えへ

この章では作品の読み直しと文芸史の書き換えとの関係、文芸史の書き換えと思想・文化史の再構築との関係について、原理的なことをまとめておきます。まず、ある作品 **K** について、これまで述べてきたような研究を行うことは、作品 **K** に対する既存の評価を変え、新たな評価を与えることを目的とするものであり、したがって、それに向けた作業である、ということを確認しておきたいと思います。いわゆる評論文、エッセイでは直観による判断や論理の飛躍などが許されるのに対して、研究では、他者による検証が容易に行えることが保証されていなければなりません。立論の根拠と手続きが明示されることか必要です。

もちろん、それには新たな調査を必要とする場合もあるでしょうし、逆に、調査によって新たな事象が発掘され、そのことが既存の説や評価を覆すことにつながる場合も多々あるわけです。このような作業によって、作品 **K** の読み直し、すなわち再評価、評価替えが行われてゆくわけですが、研究の場合、言い換えると、独善的な裁断ではなく、誰もが納

得しうる、という意味で、客観的な評価を下すことになりますから、その価値は、文芸史上の相対的な位置を意味すると考えてよいでしょう。つまり、私の考えでは、文芸史上の価値の究明に役立つか、どうか、その研究が有効なものであるかどうかの判定基準になるわけです。

もちろん、作品 K が文芸史上に大きな役割を果たしたことが明らかにされたとしても、それが、今日の読者にとって、意義のあるものかどうかは、別の問題です。逆に、かつては見過ごされていた作品が、今日、大きな意味をもつものとされる場合もあるでしょう。たとえば、イギリスの劇作家、シェイクスピア(Shakespeare)の価値は、ドイツ・ロマン主義運動の中で再発見されたことによって、今日、世界的に知られているわけですし、フランスのシュルレアリスムの詩人、アンドレ・ブルトン(André Breton, 1896-1966)らはロマンティズムやサンボリスムの流れの中ではマイナーな詩人としてしか扱われていなかったロートレアモン(Lautréamont, Isidore Ducas, 1846-70)の作品の魅力を説いて、現代詩の先駆者としての位置を与えました。中国の「文学革命」の中でも、「唐代伝奇」のもつ意味が論じられました。これについては、あとでふれます。

また、たとえば作品 K の一要素に刺戟を受けた、ある作品が出現したことによって、作品 K の位置、すなわち、その文芸史上の意味が変わることもあるでしょう。このように文芸史もまた、あらゆる種類の歴史と同じく、生きて動いているものであり、また、今日の読者のためのものですから、それらの場合は、その根拠とともに、そのように記述されることになります。

そして、そのような作業が、いつも直接、文芸史上の位置の解明として行われるとは限りません。むしろ、それは、ある作家の書いたものという刻印の押された作品群に対して、その作家の作品史上の位置を解明するような作業、また、同時代の作品群における位置の解明、ある小さなジャンルの流れにおける位置の解明などの作業を通じて、もちろん、それらには、影響関係、評価史の変遷などを調べ考える作業が伴いますが、それらを総合して、ようやく到達しうるものでしょう。

ここで、たとえば、ある作家の作品史の上における作品 K の意味づけが変われば、その作家の作品史全体も変化するという事に注意してください。それらは相互媒介的な関係にあります。これは、ある集合内の一と多、部分と全体の関係です。同時代における位置の解明も、同時代の文芸表現総体との間に、まったく同じ関係を持ちます。作家の作品史にせよ、同時代表現にせよ、ある小さなジャンルの流れにおけるそれにせよ、そこにおけ

る、ある作品の位置を測定する作業は、同時に、作家の作品史、同時代表現、ある小ジャンル史の既存の研究成果の再検討を伴うものです。それらの作業の総合としての、作品 K の文芸史上の相対的価値の究明は、すなわち文芸の歴史の書き換えにつながるものなのです。また、それにつながる研究であるかどうか、研究の有効性をはかる基準になるわけです。

これを別の角度からまとめると、作品 K についての研究は、その既存の評価を変えることであり、文芸史とは、それぞれの評価を伴う作品群によって構成されるものですから、この作業をある一定の立場から、それぞれの作品について行うことは、すなわち、文芸史の書き換え、言い換えると、新たな文芸史の構築を結果することになります。

## ② 文芸の特殊性と思想・文化史の再構築

そのようにして行われる文芸史の書き換えと思想・文化史の再構築との関係についても、確認しておきましょう。作品 K の固有性を形づくる固有の表現方法の解明は、それを規定する文芸思潮、概念、文芸メディアの分析と不可分なものであり、かつ、それらが、文芸(史)を、文化(史)一般、さらには社会(史)一般から相対的に独自の流れにしている要素だということを、すでに述べました。とすれば、文芸思潮(史)、「文学」およびその範疇の諸概念(史)、文芸メディア(史)のそれぞれについて、一般思潮(史)、他の分野の諸概念(史)、メディア(史)における特殊性を解明する作業が、逆に、それらの一般史の再編を促すことになります。これは特殊と一般の相互関係として考えれば、容易に了解されるでしょう。

以上をまとめるなら、作品 K についての研究は、文芸史上の相対的位置の究明に向かうものとして行われるべきであり、それは、文芸史の書き換えと相互媒介的に進展し、かつ、文芸史の書き換えは、その特殊性の解明を媒介として、思想、文化史一般の再構築を促す、という関係になります。これを逆の方向から言い表すなら、経済・社会・環境は「土台」であり、一切の基底体制還元主義は排除すべきであり、それによってこそ、上記の作業が有効に進展するということです。

ここで、もうひとつ、つけ加えておこなうなら、最近、多文化主義的な考え方がムード的に広まり、そのような相対主義にたって国際比較が安易に行われる傾向、すなわち、ある現象について、その日本文化史上の位置の解明には無頓着に、いきなり、背景として日本文化の特殊性に還元してゆく傾向も生じているように感じられます。いわば、文化還元主義です。これまで述べてきた研究の方向は、文化的基盤の相違を明確にするという姿勢を保

持しながらも、一切の文化還元主義とは無縁であることを申し添えておきたいと思います。

さて、以上述べてきたことは、一般論、抽象論であり、個別研究の具体性において展開しなければ、ただ理想を述べているだけだ、と言われかねません。そこで、次に作品(群)研究と思潮、概念、メディア研究とは、それぞれどのように関連しながら、文芸史の書き換えに結びつくのか、について、私の研究事例に沿って、やや具体的に、お話してゆきたいと思います。作品群の研究は、任意の作品群を設定し、その文芸史上の意義を解明するものですが、これはおいおい述べることにしましょう。私の仕事としては、文芸思潮史の再編成については、「モダニズム」の再検討や「大正生命主義」の研究、概念史研究では「文学」という概念をめぐって、そして、雑誌研究では博文館の『新青年』と『太陽』についての共同研究などが、かなり知られています。なお、この「知られている」は、これらの書物が、どれほどの大学の図書館に入っているか、を判断の根拠にしています。文芸ジャンルの編成と再編成については、少しずつ手がけている段階です。出版全般、ラジオなどをふくめたメディアについては、まだまだ、これからの課題です。

## II その実際—作品(群)、思潮、概念、メディア

### 1. 作品群研究

#### ① 梶井基次郎研究

これから作品(群)、思潮、概念、メディアのそれぞれの研究の具体例に入ります。まず、作品群研究ですが、便宜上、「梶井基次郎研究」と「小説の小説」とを取り上げてみたいと思います。作品群には、いろいろなものが考えられますが、ひとりの作家の残した作品群も、そのひとつです。

「檸檬」で有名な梶井基次郎(1901-32)の作品群(研究)を、ここでは簡単に梶井基次郎(研究)と呼びます。これは先ほど述べたように、梶井基次郎と同時代の表現や思潮の中において、その位置を測定する作業、影響関係——これは梶井基次郎が受けた影響と、梶井基次郎が他の作家に与えた影響の双方を意味します——、そして、評価史の検討を積み重ねて、最終的には文芸史上の位置の解明を行うものです。

梶井基次郎はほとんど無名のままに亡くなった作家ですが、歿後、第一級の作家や詩人、評論家たちから、それこそ、第一級の評価を受け、第二次大戦後に活躍した作家たちに大きな影響を残しています。しかし、その評価は、西欧近代的か、日本的か、前衛小説か、「私小説」か、とまったく相反する評価が争われてきました。それを解決するために、そ

のような評価軸がどのようにして形づくられたのか、をふくめて評価史を問題にしつつ、作家の同時代の表現や思潮、影響関を検討し、文芸史におけるその位置を解明する作業を行ったのです。その作業は、それぞれが文芸思潮史の再編に結びつくものとなり、最終的には文芸史の書き直しとなるというしくみです。

その作業の一番おおもとのところには、固有の表現方法の分析があるわけですから、テキスト・クリティックの作業が避けて通れないわけですし、それを行うには各テキストの性格やディテールの差異が生じた原因を把握するために、書誌学的な作業が必要となります。いま、これに深入りすることはできませんが、私は『石川淳全集』（全十九巻、筑摩書房、1989-91）の編集の仕事を通じて、西欧の書誌学や日本近現代の物としての書物をどのように記述するか、について、かなりの勉強を積みました。『石川淳全集』第十九巻の解題、書誌をご覧になっていただければ、それがどの程度のものか、書誌学を少しかじったことのある人には判断していただけるとおもいます。

私の梶井基次郎研究は、1977年に『転位する魂』（社会思想社・現代教養文庫）をまとめたことにはじまり、上記の作業を積み重ねて、1996年に『梶井基次郎 表現する魂』（新潮社）を刊行し、それに註をつけて、学位論文（総合研究大学院大学、博士(学術)）とし、さらに『梶井基次郎全集』（全三巻別巻一、筑摩書房、1999-2000）を編集して、その作業で得た知見を加えて、学位論文をさらに大幅に改定して、『梶井基次郎の世界』（作品社、2001）をまとめるに至るまでのものです。

これは、2002年の『文芸年鑑』で、東京大学の安藤宏さんから、「一人の作家を窓口に近代史の読みかえに関わる問題がこれほどまでに導き出せるものなのか」、「圧倒された」という評をもらいました。すべての日本近現代文学研究者の必読書という意味のことを書いてくれた人もいます<sup>8</sup>。

もちろん、私は梶井基次郎研究だけしていたわけではありません。文芸批評家としての最初のまとまった仕事は、第二次大戦後の文芸の読み直しに取り組み、敗戦をテーマにした「敗戦小説」というカテゴリーを設定したものです。敗戦がどのように書かれてきたか、敗戦をどのように受け止めたのか、ということを中心にかなり広範に扱いました。

その際、ひとつとして、自分の肉体以外に一切のアイデンティティを喪失した状態を書いている武田泰淳（1912-76）「蝮のすゑ」（1947）を例にとって、この状態を「人間の零度」

---

<sup>8</sup> その後、2003年に『比較文学』第45巻に釣馨さんが、よく理解の届いた書評を書いてくれた。

と呼んで、戦後派とその周辺、また太宰治（1909-48）や坂口安吾（1906-1955）、石川淳（1899-1988）らの作品を論じました。ついでに、この批評と梶井基次郎研究との関係についてふれておきますと、梶井基次郎の評価は戦後に大いに高まり、文学青年たちの崇拜的になりましたし、梶井基次郎の影響は戦後文芸のそこそこに見届けられますので、梶井基次郎研究にとっては、その影響関係、評価史をさぐる際に、大いに役立ちました。

## ②「小説の小説」の研究

私は、表現の方法のもつ意味を中心に研究してきましたが、そのひとつとして、1935年前後に登場する「小説の小説」、とりわけ「この小説を書くことを書く小説」が石川淳（1899-1988）、太宰治（1909-48）によって書かれたことに注目した論稿もあります。これらはアンドレ・ジイド（1869-1951）の「贋金づくり」（Les Faux-monnayeurs, 1926）にヒントを得て書かれたものです。「贋金づくり」は、ある作家の日記と、彼が書いている「贋金づくり」という小説が交互に展開し、彼の日常生活がその作品の中にどんなふう変形されて、取り入れられているか、をもふくめて、小説というものについて探求する小説です。作中作をもつ入れ籠型の小説で、しばしばメタフィクション(meta-fiction)と呼ばれるものですが、メタフィクションという語は、フィクションについてのメタレベルの言説すべてを指す言葉で、きわめて曖昧な語ですから、私はこれを避け、単なる作中作をもつ形式の小説を「小説の小説」と呼んでいます。

ジイドの「贋金づくり」に最も似た作品は、永井荷風（1879-1959）の「墨東綺譚」（1937）ですが、荷風は、さらにそれをひねって、そのパロディ(parody)のような形にしています<sup>9</sup>。しかし、石川淳や太宰治のそれは、自分が、その小説を書いている意識をも同時に書く形式で、これとも少し異なります。ジイドだと「パリュード」(Paludes, 1893)という短篇の方が、これに近いのです。そこで「小説の小説」一般とは区別して、石川淳や太宰治のそれを「この小説の小説」と呼んでいます<sup>10</sup>。

<sup>9</sup> 「小説の小説——その日本的発現」（1988、『昭和文学』のために』、思潮社、1989）。最初にこれを指摘したのは「影響・伝統・系譜」（『早稲田文学』1987年9月号）。

<sup>10</sup> 私はかなり長い間、小説を書いており、フランスのフィリップ・ソレルスの「公園」（Philippe Sollers, “Le Park”, 1961）に刺戟を受けて、自分でも「小説の小説」形式を試みていたので、それを一九三五年という時点で書いている石川淳の「佳人」などに大変関心を引かれて、その解明に着手し、「石川淳『佳人』の成立」（『國語と國文學』昭

これは、やはりジイド「贗金づくり」に刺戟され、横光利一が「純粹小説論」(1935)で、〈四人称〉という言葉を用いて、どのようにして作家の自意識を作品の中で展開するか、を問題にしたのと同じような問題意識に立って、それをいち早く、かつ、ジイド『贗金づくり』とは異なる方法で実現したものでした。これらには、左翼革命運動からの脱落、いわゆる「転向」などによって起こった自意識の惑乱について、若い知識人の間に関心が集まり、饒舌体が一定の流行を見せる季節が背景にありました。

当時の饒舌体は、高見順(1907-1965)の「描写のうしろに寝てゐられない」(1936)というエッセイや、彼の作品に代表されるものです。が、これは左翼思想からの「転向」後の、整理がつかず、また、やり場のないやりきれない気持ちを吐き出すようにしゃべる文体のことで、これまで「既成のリアリズムへの反抗」などと評されてきたのですが、今日では、その背景のひとつとして、臨場感のある現実描写の力では、当時盛んになりつつあったドキュメンタリー映画にはかなわない、という危機感が、作家たちの間にあったことが指摘できると思います<sup>11</sup>。

これも、ひとつのジャンルだけに閉じこもってはいは、見過ごしてしまう問題です。作家たちは、さまざまなメディア、さまざまなジャンルから刺戟を受けているのですから、ごく当然のことなのですが、これまで、このようなことが文学研究の世界で、まともに取り上げられなかったのは、ひとつのジャンルに閉じこもりがちの研究の制度がまちがっていたのです。

横光利一「純粹小説論」は、やはりジイド「贗金づくり」に刺戟を受けて、〈純文学にして通俗文学〉ということも言っています。これは長いこと、戦後の「中間小説」の先取りのように論じられていました。「中間小説」というのは、「純文学」ほど肩が凝らず、「大衆文学」のように娯楽性に傾かずに、人生に意義のある小説というほどの意味で、1955年ころに「文芸雑誌」に対して制度的に定着した「中間小説雑誌」、『オール読物』(文芸春秋)、『小説現代』(講談社)、『小説新潮』(新潮社)などと、やはり同じころに出版社系の週刊誌が創刊され、その売り上げを伸ばすために登用した人気作家たちの作品が、そのように呼ばれました。が、横光利一がいうのは、それとはまったく異なる意味で、作家の自意識が

---

和五九年九月号)に始まる一連の論考を書いた。

<sup>11</sup> 高見順「描写のうしろに寝てゐられない」(1935)には、文芸は〈見させるといふだけでもう見させてしまう映画に到底かなひっこない〉という一文がある。これを「文化映画」、すなわちドキュメンタリー映画が盛んになってゆく時節の中で考えてみれば、その危機感は容易に感じ取れよう。

問題なので、「私小説」の形式を用いるという意味で「純文学」という言葉——当時、文壇の一部に、「純文学」といえば「私小説」を指す用法があった——を用い、時代小説ではなく、当代風俗を描くという意味の用語として「通俗小説」を用いたのです。

横光利一のいった意味がまったく取り違えられたまま、長い間、文壇や研究者の間で流通していたのは、その時代の用語法を知らずに、その内容を、あとの時代の用語で、勝手に判断してしまう典型的な例です。ジャンル(史)論が必要な理由の一半が、ここからも理解していただけたらと思います。

この横光利一「純粹小説論」に対して、反応を示した小林秀雄(1902-83)は、それまでは当時の同世代の作家たちの方法意識に味方していたのですが、「私小説論」(1935)では、それまでの姿勢を変え、「私小説」やそれへの問題意識の高まりに対して、新しい方法の単なる模倣は無意味であるとし、かつ「私小説」と「心境小説」を同一のものとみなして、それらを日本の伝統的風土との関係の問題へとずらしてしまいました。大正末に「私小説」という語が文壇に定着したとき、それは作家自身の恋愛沙汰などを題材にしたくないものという批判、ないしは自己批判を伴ったもので、より高い境地を求める随筆的な形式の「心境小説」の評価が高まっていました。

随筆的な、というのは志賀直哉「城の崎にて」(1917)のような作品のことで、作家が自身の姿を作品の中に描くことなく、自分の感想めいたものを書き付ける形式のことです。当時、松尾芭蕉の俳諧が日本の象徴表現の理想のように語られてもいました。その礼賛は、大正生命主義の立場——これについては、あとの文芸思潮のところでふれます——から、世界全体に行き渡る生命感をうたったものという評価であり、それまでの、禅の精神によるものという芭蕉評価を大正生命主義の思潮の中で再解釈したものでした<sup>12</sup>。そして、それには西欧の前衛芸術にも通じるものという意識も伴っていたのです<sup>13</sup>。

それを小林秀雄は、実証主義が浸透せずに、遅れた社会に残る「伝統」の力と考え、〈いらない肥料が多すぎた〉と述べています。「心境小説」を支えた理念も問題にせず、当時の「心境小説」と「私小説」の対立を無視して、それらを「伝統」の力によるものとしてしまったわけです。この背後には、それまでのプロレタリア革命戦略から、日本を(半)封建社会と規定しなおし、民主主義革命へと戦略替えした日本共産党の1932年テーゼが働いて

<sup>12</sup> 『日本文学』という観念および古典評価の変遷;万葉、源氏、芭蕉(前掲)、『梶井基次郎の世界』433頁。『編年体 大正文学全集』「解説」、太田水穂『芭蕉俳諧の根本問題』の項(ゆまに書房、2003)。

<sup>13</sup> 『編年体大正文学全集』第十五巻「解説」萩原朔太郎「象徴の本質」の項(前掲書)。

いると考えてよいと思います。

小林秀雄「私小説論」は「社会化した私」の必要性を論じていますが、これは、かつて、「プロレタリア文学」運動が盛んになったことなどに刺戟を受けて、佐藤春夫(1892-1964)が自身の作風を振り返り、大正文壇の中で老成したような心持になっていたが、より社会へ目を向けた「壮年者の文学」(1930)が必要だ、といったことを踏まえています<sup>14</sup>。

### ③大正期「私小説」の研究

ここで、もう一度、石川淳や太宰治の「この小説の小説」に戻り、その文体的な特徴である、自ら語っていることに対して言及する様式に着目するなら、それは日本の場合、落語などの語り芸に、しばしば即興で、「いまは、こんなにくだらなことを語っていますが」、などと言及する「語りの自己言及」の場面があり、それが応用されていること、さらに、そこには、多分にセルフ・パロディをふくんでいるということなどに気づくなら、とりわけ石川淳(1899-1988)の場合は、牧野信一(1896-1936)、さらにさかのぼって、宇野浩二(1891-1961)の「私小説」の語り口を受け継いでいることが、明らかになります。

牧野信一は「私小説」しか書けない自分を嘲笑するような作風から幻想の世界に遊ぶ形式へと転じて、当時、若い作家たちの親分格のような存在だった作家です。宇野浩二は「蔵の中」という作品を読んでもいただければ明らかですが、質屋に持ち物をみんな預けてしまい、最後に布団を預けて、自分が質屋の蔵の中で暮らしているという、なんともだらしない「語り手」が、自身を滑稽化して饒舌に語るのですが、そのだらしない語り口に対して、この話はあとでちゃんとした小説にまとめるから、と何度か言及します。ということは、これは小説ではないと語りながら進むおかしな小説なのです。

そこで、次に自己戯画化の方法に着目すると、大正期の「私小説」の主流は、デカダンスの傾向の中で、たとえば芸者に振りまわされる中年男が自らを戯画化して語るようなものが、むしろ主流であったことが鮮明になってきます。そして、たとえば、宇野浩二は、ある小説の中で、自身をフランス・ロマンティズムを代表する詩人のひとり、ラマルチーヌ(Alphonse de Lamartine, 1790-1869)の「甥」のようなものだ、と語ってしまいます。

つまり、「大正期」に盛んになる「私小説」は、その淵源をフランスなどのロマン主義にもち、また、セルフ・パロディのもとには田山花袋(1871-1930)「蒲団」(1907)に求めるこ

---

<sup>14</sup> 『日本の「文学」を考える』前掲書、『梶井基次郎の世界』464頁以降など。

とができます。「蒲団」を丁寧に読んでいくと、花袋が自身をモデルにした主人公を滑稽に描こうとしているところがはっきりわかるところが何箇所もあるのですが、自身の性欲を赤裸々に告白した小説という評価が定着してしまったために、そのような表現の性格が気づかれなかったわけです<sup>15</sup>。

このように、あるひとつの評価が表現のもつ意味を隠してしまう例がたくさんあります。逆にいうと、表現に着目することによって、作品の評価を変えることができるわけです。

もちろん、この時期の「私小説」には、自己戯画化のない、父親との葛藤を書く、といっても、それを書けないことを書くという形式の志賀直哉「和解」(1917)や、スキャンダルになることを承知で、姪との関係を告白する島崎藤村「新生」(1919)のような作品も書かれています。そのデカダンスやセルフ・パロディは、日露戦争後に顕著になる知識人の下降意識と密接に関係していることも明らかです。繰り返しますが、そのような傾向に対して、一時期、随筆的に日本的ないしは東洋的な枯れた境地を書く「心境小説」に小説の理想が託されていたわけです。

そして、この小林秀雄の「私小説」論が第二次大戦後の中村光夫らの「私小説」論のおおもとになっているのですが、1932年テーゼと同じ立場に立つ「日本資本主義発達史講座」の考え方は、戦後も、リベラルな知識人たちにも共有されていたものです。一時は「私小説」と対立的に語られた「心境小説」が、「私小説」の一種のように言い習わされてくると、「心境小説」は作家が作品の中で自らの姿を描くことなく、折にふれての感想のようなものを書く随筆的な形式ですから、西欧近代の基準からいえば、とても小説とはいえないものです。そこで、「わが国独特の私小説」のようにいわれました。

だが、その意味をまちがってとった人びとが、「私小説」は、あたかも日本に独特のものであるかのように勘違いし、日本の精神風土や日本語の性格に理由を求めたりする論を立てる人も出てきたという、笑うに笑えない事態に立ち至ったわけです。先にもふれたように、「私小説」はヨーロッパのロマンティシズムの所産であり、明治期の日本に伝えられたのですが、日本では、意識の動きに注目する世紀転換期の新しい哲学に触発され、また、いま述べたデカダンスの傾向などを伴って、大正期に盛んになったものです。

その後は、1920年代の左翼文学運動の中で盛んになるルポルタージュの手法とない交ぜになって展開し、第二次大戦後には、戦争体験などを語る小説となって氾濫したのです。

---

<sup>15</sup> 後藤明生『小説—いかに読み、いかに書くか』(講談社新書、1983)が、これを最初に明らかにした。

それに対して、近代化主義の立場に立つ人びとが、西欧近代の想像力による創造的な価値観や、社会問題を客観的に書く方法などを基準にして、これを批判するという構図が戦後の一時期には盛んになったわけです<sup>16</sup>。

これで、私のいう「文芸史の書き換え」の意味が、少しはおわかりいただけたでしょうか。ただし、いま、述べたのは、『人間の零度、もしくは表現の脱近代』（1987）という文芸評論集をまとめた後、「純文学」「通俗小説」「私小説」「心境小説」などの諸ジャンルとその概念、「大正生命主義」などの研究を経て、今日の到達点から整理したものであり、当時はまだ、まったくの手探り状態でした。このあたりで抱えた問題意識が関連しあって、その後の研究の展開をつくっていったわけです。

なお、この評論集の題名には、近代化の送れた日本の文学という第二次大戦後の文芸批評の主流がとった基本的な観念に対して、いや、日本の小説の実際は、遅くとも 1935 年には明らかに近代的形態からの脱出を模索していたのだという主張が、込められています。なお、今日では、思想史においては、1910 年代くらいから、この傾向が見られるということをはっきりさせています。

そして、これらを梶井基次郎研究と関連づけるなら、大正期の「私小説」と「心境小説」の対立、また、芭蕉評価などは、まさに彼の同時代の問題であり、彼が影響を受けた文芸思潮を解明してゆくことにつながるようになりました。

## 2. 文芸思潮

### ①一九二〇年代「モダニズム」の研究

敗戦後の小説からさかのぼって、1935 年前後の「小説の小説」に着目したあと、梶井基次郎にとっては同時代にあたる一九二〇年代をさぐって、文芸思潮としての「モダニズム」の再検討を行い、江戸川乱歩（1894-1965）らの「探偵小説」に顕著なエロ・グロやナンセンスの流行についての研究に着手し、当時、モダン・ボーイの雑誌といわれた『新青年』を若い人たちと共同研究しました。これが私の雑誌研究のはじめです。当時、海野弘（1939-）さんが『モダン都市東京—日本の一九二〇年代』（1985）などで、「モダン都市」という言葉

---

<sup>16</sup> 『日本の「文学」を考える』前掲書、「ドキュメンタリー・ジャンル論のためのプロブレマティックなノート」（『昭和文学研究』、2002）。

を用いて、1920年代について新たな光をあてはじめたところでした<sup>17</sup>。学会で「探偵小説」を論じるような人は、まだ、いませんでしたし、「エロ・グロ・ナンセンス」も、軽蔑の対象ではあっても、研究の対象ではありませんでした。

ただ、竹内好(1910-1977)さんは、そのような戦後の進歩的知識人の風潮に対して、「エロ・グロやナンセンスの中にも抵抗の契機がある」——軍国主義に向かう動きに対する「抵抗」という意味です——という意味のことを言っていました。この意見を手がかりにして、具体的な文芸作品について考え、また、その背景について、アメリカ社会学の影響を受けた社会学者たちが、アメリカナイゼーションの観点から論じてきた現象を、「都市大衆社会の形成期」と位置づけなおし、大量生産・大量宣伝、大量消費のシステムのはじまりの時期と論じました。

なお、私は、この時期からを「現代」と呼んでいます。これは、国家権力と資本の結びつきが強くなる現象、レーニンのいわゆる「国家独占資本主義」現象が、ソ連の計画経済に対抗するために自由主義諸国で見られるようになることや、フランスのリオタールのいう経済的なポスト・モダン現象は、すでにこの時期に萌芽が見られることなどを指摘しつつ、再定義したものです。その時期の日本では、労働者人口が小作農のそれを超え、文字通りのマス・メディアが登場してきます。

これは、どう考えても封建制などではない。封建制とか絶対主義とか、いわれていた日本の天皇制についても、ヨーロッパの立憲君主制を導入した近代天皇制だということが、そのころ、歴史学ではっきりさせられてきていました。文芸からはじめて、文化全般の動きを見直していったわけです。そして、海野さん、川本三郎さんと「モダン都市文学」全一〇巻のアンソロジーを編み、『「新青年」読本』をまとめ、自著としては『モダン都市の表現——自己・幻想・女性』(1991)を出しました。

このような研究を進めるうちに、探偵小説で一世を風靡した江戸川乱歩のエロティシズムやグロテスクは、大正期の谷崎潤一郎(1886-1965)のあとを受けて通俗性を強めたもの、モダニズムの詩も大正中期に神原泰(1898-1997)らによって切り開かれており、1910年代との連続性において考えるべきだと思うようになってゆきました。

## ②大正生命主義研究

---

<sup>17</sup> 「海野弘『モダン都市東京』が切り拓いた地平」、『ブッキッシュ』第四号、2003

梶井基次郎が高校生時代——彼は理科の学生でしたが——に読んでいたものを、できるだけ同時代の書物や雑誌であたっているうちに、日露戦争後から関東大震災ころまで、「生命」という語が時代のキイ・ワードとして働いていることに気がつき、共同研究を呼びかけ、『大正生命主義と現代』(1995)を編み、さらに生命観という観点からの文芸史の読み替えを提起して、『「生命」で読む二〇世紀文芸』(1996)も出し、そして自分なりの中間総括として『「生命」で読む日本近代—大正生命主義の誕生と展開』(1996)をまとめました。

これは、生命中心主義ないしは生命原理主義(Life-centrism)とでもいうべき思潮で、自己から家族、社会、国家、人類、自然、宇宙を貫き、全体を動かしているものとして「生命」を想定する思想傾向です。ちょうど「気」の観念を「生命」に置き換えたような世界観を考えていただくとわかりやすいと思います。当時、盛んになった人道主義の思想は、全人類のために生きること、全人類と一体となることとされ、当時、流入した二十世紀への世紀転換期の新しい哲学の影響から盛んに言われた「自然との合一」や「主客合一」の観念とともに、知識人の間で流行語のようになっていました。

もうひとつ、とりわけ日露戦争後に盛んになる観念として、「家族国家」論、日本国民は天皇の赤子という考え方があります。これは、もとは儒学思想からきたものですが、日本の天皇制は中国と異なり、なにしろ「万世一系」ですから、古代から連綿と連なる日本民族という考えは、「日清」、日露の戦争を経て、大変強固なものになります。ただし、大正期には、国家主義の傾向はあまり強く出てきません。

大正生命主義を代表する作家のひとり、武者小路實篤(1885-1976)の場合、家族国家論は欠落しています。ショーペンハウアー(Arthur Schopenhauer, 1788-1860)のいう「宇宙の意志」「生の盲目的意志」の観念とフランス象徴主義とを結びつけて、独特の表現思想を展開した岩野泡鳴(1873-1920)は、生命感の最も充実した刹那を男女合一の恍惚に求め、やがて、その根本を日本の古神道、つまりイザナギ・イザナミのミトノマグワイに見出して、日本主義をとらえます。なんとも奇妙な日本民族主義ですが、しかし、このような思想傾向は、室町時代の連歌師、宗祇(1421-1502)の「大和」は「大いなる和」という付会にはじまり、徳川時代の神道家、増穂残口『艶道通鑑』(1716)も説いており、ひとつの流れをつくっています<sup>18</sup>。

---

<sup>18</sup> 「神道とエロスの解放—本居宣長と岩野泡鳴のナショナリズム、もしくは『伝統の発明』の『伝統』」(創立十周年記念シンポジウム報告書『日本における宗教と文学』、国際日文研本文化研究センター、1999)

このように大正生命主義は、内部に種々の傾向を持ち、この宇宙でたったひとつの命、という孤独と寂寥感に染まることもあります。生命感の充実と悲哀が、一人の個人のうちで容易に反転もし、また他の思想との関係で、実に多彩な傾向をもちます。

人類愛を「善」とし、さらに根源的な人間の欲求として宗教を説いたのが西田幾多郎(1870-1945)の『善の研究』(1911)ですが、そこにおいて宗教は、すなわち神との合一、宇宙大生命との合一とされます。西田は、ウィリアム・ジェイムズ(W. James, 1842-1910)の「純粹経験」「非反省的意識」を出発点にすえて、禅の悟りの境地や陽明学の思想を土台に、そのような哲学の立場を築いたのです<sup>19</sup>。

このような思想傾向は、一時期の島崎藤村(1872-1943)や有島武郎(1878-1923)にもはっきり見られますし、高村光太郎(1883-1956)、北原白秋(1885-1942)、萩原朔太郎(1886-1942)、室生犀星(1889-1962)、宮沢賢治(1896-1933)にいたる詩人たち、早い時期からアヴァンギャルド詩や絵画を手がけた神原泰にも認められます。童話作家として著名な小川未明(1882-1961)、そして、斉藤茂吉(1882-1953)や若山牧水(1885-1928)の歌論や短歌、また思想家としては、大杉榮(1885-1923)や一時期の平塚らいてう(1886-1971)、思想史の和辻哲郎(1889-1960)、国文学史の折口信夫(1887-1953)、戯曲「出家とその弟子」(1917)が長い間ベストセラーとなった倉田百三(1891-1943)も、この傾向をはっきり示しています。

これらはみな、日本近代文芸や思想の巨星たちです。このように、大正生命主義は実に広く浸透しており、内部対立は見られるものの、この時期、この流れの全体に対する批判を見つけることはむつかしいくらいです。合理主義の立場から廣津和郎(1891-1968)が距離を置き、芥川龍之介(1886-1969)が「河童」(1927)で生命崇拜教の風潮を揶揄していることくらいしか、はっきりした批判は見つかりません。哲学者の田辺元(1885-1962)は、大杉榮らの社会主義運動の底に生物学主義(biologism)を見て、これを「生命主義」と呼び、肯定的な評価を与えながらも、合理的、合法的な立場への移行を促す発言をしています。

自然科学も X 線や放射能の発見などが相次ぎ、心霊術などの神秘に向かう傾向がヨーロッパでも見られる時代です。そして、この大正生命主義の檯頭に注目するなら、これまで「自然主義」の名で漠然と一括して呼ばれてきた文芸思潮についても、日露戦争後には、

---

<sup>19</sup> 『生命観の探究』(2007)第六章を参照されたい。

たとえば島村抱月（1871-1918）の「純粹自然主義」などは、むしろ生命中心主義に近づいており、その変質、転換が明白になります。

日本の「自然主義」は、はじめは、社会問題などと取り組むフランスのナチュラリズムを受け止めたものが見られますが、一番盛んな日露戦争後には関心を「内部の自然」すなわち性欲に絞り込んで、社会の非難をあびます。が、「あるがままを書く」のがよい、という文章論として、1918年ころまでは文壇の主流をなしていました。しかし、たとえば田山花袋にしても、「あるがままの現実」から「見たまま聞いたまま」へと、その文章論の主張を転換しています。ここには、さきほどからふれている意識や知覚を出発点なすえる世紀転換期の哲学の影響が認められます<sup>20</sup>。

さて、大正生命主義が盛んになった理由ですが、前提として生物進化論の浸透があり、人間を生物の一種とする観念がキリスト教圏やイスラーム圏よりも、広くいきわたったことがあげられます。明治期にスペンサー(Herbert Spencer, 1820-1903)の宗教進化論や社会進化論と、ダーウィン(Charles R. Darwin, 1809-82)の生物進化論があいまって、知識層にブームを起こしますが、自然科学や社会科学の思想を儒学の天理の観念で受け止めたり、「生存競争」の理論を仏教の修羅の観念で受け止められたり、いわば日本的なバイアスがかかった理念が流布したと考えられます。それに対して、そのような進化論の流行をよく承知しながら、エマスン(Ralf Waldo Emerson, 1803-82)の超越論や、ワーズワース(William Wordsworth, 1770-1850)の汎神論的なロマンティシズムに傾倒する國木田獨歩（1871-1908）のような人もいました。こうした傾向の場合、陽明学が受け皿として働いていることが多いようです。「宇宙大生命」という観念を根本にもつ大正生命主義は、この生物進化論とスピリチュアリズムとの対立を一挙に解決したようなものといえましょう。

それは生物学的生命観の定着の上に、思想的な媒介として、ドイツの *lebens philosophie* や世紀転換期の「意識」の哲学の受容が働き、環境としては、すなわち、日露戦争によって近代的な武器のすさまじい殺傷力を実感し、大工場化・重化学工業化、都市膨張が急速に進むなど——日露戦争後に国民の五割を占めるにいたっていた小作農を震災後には労働者の人口が追い越すことに産業構造の大きな転換が端的に示されています——、近代文明の急速な進展によって「生命の危機感」が広範に広がっていったことを条件に、また、それによって、宗教的救済の希求や宗教感情が横溢したことなどを背景として指摘できます。

---

<sup>20</sup> 『日本文学』という観念および古典評価の変遷;万葉、源氏、芭蕉』、『梶井基次郎の世界』、「解説」『編年体 大正文学全集』第十五巻(ゆまに書房、2003)

なお、西欧の **vitalism** は、①ギリシャ哲学に見られる生命根源説（哲学、思想）、②たとえば、一八世紀のフランスで **René Descartes(1596—1650)**の機械論に対立した生気論(科学史)、③生命活動を謳歌する傾向(文芸)、④延命主義(医学)など多義的に用いられており、かつ、とりわけ科学史では、ドイツの生物学者、**Hans A.E.Driesch(1867-1941)**がとなえた“**vitalism vs. mechanism**” schema が公式のように信じられています。私は神の問題を抜きにして、このような二項対立図式を用いることは無効だと考えています。古代ギリシャの汎神論的世界観とキリスト教の支配を経験した自然科学のちがいを無視して、このような図式で考えることはできないでしょう。なお、フランスの科学哲学者、**Jorge Canguilhem(1904-95)**は、その『生命の認識』(**La connaissance de la vie,1952, 1965**)のⅢ「哲学」二「機械と有機体」で、機械論の祖とされるデカルト(**René Deescartes,1596-1656**)の遺稿『人間論』の序に、神の創造物としての生命体を前提として、それを精妙な機械とみなす方法的操作が明示されていることを指摘しています。

また、大正生命主義を大きく促進させたものとして、フランスの哲学者、**Henri Bergson (1859-1941)**の *Évolution créatrice* (1906) のキイ・ワード、“**Élan de vie**” ,のち“**Élan vital**”、「生の跳躍」の観念が流行したことを指摘できます。この思想は生物進化の原因として突然変異を指摘した突然変異説を文化に応用し、偶発的な創造性の発揮が文化を進化させると説くもので、偶然性の契機を重視し、キリスト教をおもともつ目的論と近代的な機械的唯物論を超えようとするもので、西欧 **vitalism** の流れに立つ近代の超克思想のひとつといえます。ただし、進化論ですので、一種の目的論であるということもできましょう。また、ただし、ベルクソンはカトリックの立場を保持しつづけましたので、最初の創造は神の手によるものとしています。

そして、大正生命主義の渦の中には、「近代」対「反近代」の対立を止揚しようとする考えが認められます。これは思想的な「近代の超克」といってよいでしょう。のちに中国で、**梁啓超(リヤンチーチャオ、1873—1929)**がとなえた「近代の超克」も、この動きをヒントにしたものと推測されます。そのような思想傾向の端緒を開いたのは、西田幾多郎で、「現代の哲学」(1914)では、カントのロマン主義哲学と実証主義ないしは機械的唯物論の対立を超える方向を世紀転換期の哲学に見出しています。私は西田哲学のその後の展開にも取り組んでおり、京都学派の「近代の超克」論への展開を見極めて、『日本の「文学」概念』(1998)では「近代の超克」史観を提起しています。これについては、あとで、もう一度、ふれることになるでしょう。

私の大正生命主義研究は、まだまだ途中で、一応の到達点にも届いていませんが、日本における生命観の変遷を解明する研究の一環として、その後も、個別の作家や詩人論などの形で少しずつ進展しています<sup>21</sup>。また、その前提としての進化論受容をダーウィニズムとスペンサーの思想を一方だけを考えるのではなく、それらが併行し、結びついて受容されたことを指摘し、その日本的な特殊性を考察し<sup>22</sup>、さらに日本人の生命観の展開へと発展させています<sup>23</sup>。そして、この後の私の追究は、梶井基次郎研究を軸にして語るやり方では、あまりに無理がありますので、このあたりで、概念史の研究の紹介に入りましょう。

### 3. 概念史研究の展開

#### ①「純文学」と「大衆文学」

私の概念史研究は、先に述べたように横光利一「純粹小説論」や小林秀雄「私小説論」などに関して、その用語法に着目したところあたりから発しています。そして、ちょうど、村上春樹や吉本ばななが若年層の人気作家になり、むしろ「中間小説」に程度の高い大人向けのもので沢山出てきて、「純文学」の終焉がとなえられことをきっかけにして、そもそも、「純文学」と「大衆文学」が対立するカテゴリーのように制度化されたのは、第二次大戦後のことであり、その図式的な観念が完成されたのは1961年ころの「純文学変質論争」によってであることを明らかにしました。これをまとめたのが『日本の文学を考える一文

---

<sup>21</sup> 「生命の縊り糸」(『大庭みな子全集』第八巻解説、講談社、1991)、「白秋郷愁—生命の叛逆、もしくはエロスと悲哀について」(『文學界』1995年12月号)、「岡本太郎と生命主義」(『別冊太陽』、一九九六年七月)、「東西の生命主義—20世紀初頭の脱近代思想」(講座文明と環境第十三巻、山折哲雄・中西進編『宗教と文明』、朝倉書店、1996)、「『いやな感じ』、もしくは高見順における生命主義」(『アーガマ』1998年秋号)、「横光、川端と『文芸時代』—生命主義の展開と切断」(世田谷文学館『横光利一と川端康成展』図録、1999)、「槐多の時代」(『ユリイカ』1999年6月号)、「歌論をめぐって—与謝野晶子と大正生命主義」(『ユリイカ』2000年8月号)、「宮澤賢治の生命観—大正生命主義における位置」(『国文学 解釈と観賞』2003年9月号)。

<sup>22</sup> 「進化論受容史の枠組みの検討—学際的組み替えに向けて」、『20世紀の生命科学と生命観』総研大共同研究・平成九年度総括シンポジウム 報告書、総合研究大学院大学、1999、「明治日本における進化論受容—その問題群の構成をめぐって」、伊東俊太郎編『日本の科学と文明』(日文研共同研究報告書)、同成社、1999、「生命観の近代—進化論受容をめぐって」(前掲)。

<sup>23</sup> 「日本近現代における個人主義—生命観と関連させて」(河合隼雄編『「個人」の探求』、NHK 出版)、「日本近現代における生命観」(静岡県長寿と健康フォーラム基調講演、同報告書、2003)、『生命観の探究—重層する危機のなかで』(作品社、2007)など参照されたい。

学史の書き換えに向けて』(1994)です。「大衆文学」という名は、1925年ころに、社会主義の影響を受けながら、「私小説」「心境小説」が盛んな「文壇小説」に対して、勤労大衆に向けた娯楽的要素の強い時代小説や探偵小説を盛んにしようという文学運動にはじめて用いられた語です。

それまで仏教用語だった「大衆」という語の意味を組み替えて、一挙に定着させたのも、この運動と「円本」(一冊一円の廉価で、多量の内容を盛り込んだ書物)の力です。その意味で、それは、ひとつのエコールの名前だったのですが、文字通りのマス・コミュニケーションの発達の中で、瞬く間に大衆の欲望への迎合を強めてゆき、知識人向けの小説とを分ける分類概念のようにも用いられるようになります。当時はまた「プロレタリア文学」の勃興期で、また、大正文壇も「新感覚派」が台頭して大きく様変わりを見せる時期です<sup>24</sup>。この時期の「大衆文学」は、「時代もの」(剣豪など歴史上の人物を主人公とし、文化史の知識を盛り込んで、想像によって場面を展開する小説で、「時代小説」という名称が定着するのは、1930年から35年にかけて)と「探偵小説」をふたつのジャンルとしていましたが、その後、1935年ころ、ユーモア小説など当代風俗小説をふくめて呼ぶようになります。こうして、「純文学」対「大衆文学」の図式ができあがるようにみえますが、昭和初年代の新聞小説などマス・メディアには、戦後にいう「中間小説」にあたるものもたくさん掲載されています。そもそも、芸術性と娯楽性を基準にして、小説をふたつの領域に分断することが無理なのです。

そして、私は、そもそも「文学」という言葉の意味と範囲の変遷を、古代から中世、近世とたどり、西欧の概念を受け入れ、近代的な組み換えが起こったこと、そのしくみを明らかにする仕事に進みました。その作業を進めるうちに、昭和戦前期の「純文学」の使い方には、まだまだ、明治時代の用法、すなわち、人文学を意味する広い「文学」、ほぼ、大学の「文学部」の「文学」、に対立する、言語芸術を意味する狭義の「文学」の意味で、「純文学」という語が用いられていることもわかってきました。

## ②日本の「文学」概念; 近世まで

私は『日本の「文学」概念』を1999年にまとめましたが、ここでは、その後の研究成果を交えて、その概要をお話します。まず第一に、「文学」は古代・中世・近世を通して中国

---

<sup>24</sup> 「解説」(『編年体 大正文学全集』、ゆまに書房、2003)

渡来の学問を意味する言葉で、内容としては、中国の四部分類にいう「経」(儒学)・「史」(歴史)・「子」(思想家)・「集」(詩文)であり、端的に言えば、和歌も物語も「文学」と呼ばれたことは一度もないし、西欧近代的な「文学」に相当する概念も成立しなかった、ということです。そのような時代に書かれたものを、西欧近代の基準で批評してきたのが、明治から、これまでの古典研究の大方の方向だったのです。それに根本的な反省が加えられるようになったのは一九七〇年代の終わりころからのことですが、まだ、研究の現場には、依然として古い立場が残っています。それは、西欧近代的な芸術観に立つ「文学」と似た観念が、中国や日本には古代から存在していたことが大きな理由です。しかし、全体的な価値観はまったく相異していましたので、その位置がまるで異なっています。このことが無視されているのです。

たとえば魯迅(1881-1936)の『中国小説史略』は、意識的なフィクションであり、かつ、高度な文章技巧をもち、人間の描き方がリアルであることの三つの基準を立てて、唐代「伝奇」をもって、中国における小説のはじまりとしています。これは西欧近代的な基準によっていますが、西欧近代よりもずっと古くに中国では、その条件を満たす小説が成立していることとなります。しかし、魯迅は、唐代伝奇が長い間、軽んじられてきた歴史を忘れていているわけではありません。

日本の場合は、もっと複雑です。なぜなら、「漢詩」と「和歌」をあわせた「詩歌」というジャンル意識が連綿としてあり、かつ、中古の貴族たちには、「史」より「物語」すなわち虚構の価値を説く考えも生じ、中国の儒学を中心とする学問体系や価値観とは異なる様相が見られるからです。それがいっそう西欧近代の「文学」概念との差異を曖昧にしています。そして、中古の和文仮名文字主義には、中国の「文学」に対抗する観念も認められます。これを武蔵大学の古橋信孝氏は『和文学の成立－奈良平安初期文学史論』(若草書房、1998)などで、「和文学」と呼んでいます。

このあたりのことについて、“literacy”(識字率)の観点から、まとめておきましょう。日本の知識層の読み書きは、古代から時代による濃淡の差はあるものの、中国語と日本語の二重言語状態が長いこと続いていました。古代においては神道家も儒学を学び、「漢文」で書いていました。たとえば齋部広成『古語拾遺』(807)を見れば、それは歴然としています。

中国の文章を日本語に翻訳しながら読み下す方法も、早くから行われ、連綿と続きます。南北朝の『神皇正統記』では、最初の一文「大日本者神国也」のみが「漢文」で書かれ、中国に対する優位を語ろうとする文章が「漢文」読み下し体で続きます。もうひとつ、和

歌を中心に日本語を表記することも早くから行われています。ここから、中国流に対して、和文仮名文字主義とでもいうべき流れが生まれました。

思想的には中国の理想を日本で実現するという流れがあり、その流れに立って、言語の二元性を如実に示すのが、『古今和歌集』(e10thC)序文です。真名序(「漢文」表記)と仮名序のふたつをもちます。仮名序は、真名序を翻訳したものと私は推測していますが、表記の上では、対抗的な性格が明らかです。和文仮名文字主義は、和歌の表記からはじまり、「伝奇」の影響を受けた『竹取物語』(e10thC)、歌物語の『伊勢物語』(110thC-11thC)などに見られます。といっても、純粹に仮名だけのものではありません。『源氏物語』(e11thC)も、この流れにあります。が、「女御」とか「更衣」など中国語にはない宮廷の女性の位を漢字を用いて書いています。そして藤原道長の栄華の世を讃える歴史叙述『栄花物語』(e11thC)も同じ流れにあります。が、たとえば「六十四代」という「漢語」が用いられています。『栄花物語』などを、20世紀に入ってから、言い換えると、言語芸術というヨーロッパの観念が定着したころから、国文学の分野では「歴史物語」と呼び習わしてきましたが、歴史学では、いまでも歴史叙述として扱っています。その方が適当だと私は思います。

和文仮名文字主義に立つ「和文学」は、中国の「文学」に対するものであり、したがって、「史」にも和文仮名文字主義が現れたのです。天皇家の「正史」が「漢文」で書かれるのに対して、いわば撰関家の「正史」を仮名文字主義で書いたものが、のちにいう「歴史物語」です。中国の易姓革命史観に立つ断代史に対して、日本は天皇家の連続史観をとるために、政権の交代によって、いわば「正史」の重層化が起こったこととなります。中世の『平家物語』(13thC)、『太平記』(14thC)も、足利家が管理した武家の「正史」といえるでしょう。武家政治の起源と源氏と平家が交代で天皇家に仕えるという「武家の神話」といふべきものであったことを、兵頭裕己『平家物語の歴史と芸能』(吉川弘文館、2000)が論じています。なお、徳川幕府は自らの正統性を証明する『本朝通鑑』を「漢文」で記しています。水戸藩の『大日本史』も「漢文」で記されています。日本では、古代からの通史として三つ、ないしは四つ、権力者の手によって編まれているわけで、これは世界に類例がないことだと思います。

なお、『栄花物語』では、ほかにも、中国では起こりえないことが起こっています。巻三十一では道長の死を光源氏が亡くなったときの様子にたとえおり、歴史叙述の中に物語が引用されているわけです。虚構を低く見る中国の価値基準では考えられないことでしょう。この「物語」を「史」より上位に置く考え方は『源氏物語』「蛸」の巻に出てきます。

しかし、中世には、「五山文学」が盛んになり、近世にはまた「漢文」の時代が来ます。徳川幕府は、「朱子学」を中心にして「漢文」の「文学」を再確立しました。ただし、和文の歴史叙述もないわけではありませんし、徳川時代には民間に「国学」の流れも出てきます。

これらの中国に対する文化ナショナリズムの流れが幕末から明治にかけて「西洋」対「日本・アジア」という形に組み替えられていくこととなります。それについては、あとまわしにして、このあたりで、一九世紀半ばに、英語” literature” と中国語、日本語の「文学」が出会ったときのことに話題を移しましょう。

その前に、ひとつ、つけ加えておきましょう。中世後期から徳川時代初期にかけて、民間の識字率が上がり、不特定多数に向けた虚構の物語類が刊行されるようになります。はじめは教訓のためのものだったのですが、次第に虚構そのものを楽しむ態度が強くなってゆきます。私は、これを日本における近代小説のはじまりと考えています。言い換えると、これが私の「近代小説」の定義です。

そして、徳川時代の文芸には、虚実の価値観の関係を転倒したり、わざとあいまいにしたりする価値観がかなり盛んになります。これが、西欧近代の想像力による創造、すなわち虚構を重んじる言語芸術の観念を、中国より早くに日本の知識人が取り入れた根本的な理由だと私は考えています。ただし、私は早く西欧近代文化を取り入れたかどうかをもって、優劣の判断基準にはしていないということをお断りしておきます。そのことによる弊害もかなり多いからです。

### ③「文学」の再編成

英語” literature” は、今日でも、多義的な語です。諸辞書を検討すると、広義は著述一般、中義は立派な言語作品、狭義は価値のある言語芸術作品を指していると考えてよいと思います。中国語、日本語の「文学」には、この広義の意味は、かつていまでもありません。ですから、当時の英華辞典では、” literature” の訳語には、いくつものブランチがあり、逆に、華英辞典の「文学」には、” literature” ないしは” polite literature” が訳語として載っています。そして、この” polite literature” は、フランス語で、キリスト教の神に関する著作を意味する” saint lettres” に対して、人間についての優れた著作を意味する” belles lettres”、同じ意味での” humanities” (人文学)とほぼ同じ意味であり、そうであるゆえに、中国語の「文学」と、ほぼ内容がつりあったので、「文学」の訳語としてふさわしいとされたわけです。

しかし、そのふたつの語の間には決定的な相異がありました。英語の”polite literature”は、その中核に、狭義の”literature”すなわち、言語芸術という観念をもっています。これは虚構をその本質とする詩、小説、戯曲に特権的な地位を認めるもので、「想像による創造」に価値を置くロマンティズムによって形づくられたものです。それに対して、中国では、経験的事実を尊重し、虚構はいやしいものとする価値観が支配的でした。そこで、中国では、容易に、この観念は受け入れられなかったのです。

しかし、日本では、ちがいました。儒学、とくに徳川幕府が公認した朱子学、宋学の価値観を崩したり、転倒するようなことも、徳川時代に起こっていました。また、「詩歌」に、町衆の遊びである俳諧を含めるような考え方、稗史小説、物語をひとまとまりと考える考え方、浄瑠璃、歌舞伎の台本の価値を認めるような意識も起こっていました。これは、徳川時代に民衆の多様な文化が盛んになり、雅俗の秩序に混交が起こり、武家が武張ったことを「野暮」と退け、三味線の芸を「粹」とするような価値観の転倒が起こっていたことによるものと考えられます。

近松門左衛門(1653-1724)のいう虚実皮膜論、虚構と現実の間をなるべく近づけようとするような創作方法論も、かなり知られていました。つまり、日本では、詩、小説、戯曲に特権的な地位を認める西欧近代の観念も比較的受容れやすかったと考えてよいと思います。そして、本居宣長(1730-1801)が説いた、人情の痛切さの表現に価値を置く「物のあはれの説」も、個人の感情を重視する西欧近代の芸術観、ロマンティズムの受け皿として働いたと推測されます。

そして、明治期において支配的だった広義の「文学」——ほぼ大学の文学部の文学に相当する——に対して、言語芸術を意味する狭義の「文学」——前者と区別するため、しばしば「純文学」と呼ばれた——の間に「概念」の闘争とでもいうべきものが繰り広げられ、ほぼ1910年ころには、狭義の「文学」が主流になってゆきます。

しかし、このふたつは、昭和戦前期まで重層的に用いられていました。坪内逍遙(1859-1935)ら、明治期に活躍した人は狭義の「文学」を「純文学」とよびつづけました。そのいわば中間に、広義の「文学」に立ちながらも、言語芸術を強調する立場の流れも存在しました。「円本」の嚆矢となった改造社版「現代日本文学全集」は、広義の立場から、しかし、小説中心に編集しています。広義に立って、言語芸術を尊重する態度は、早くも福地桜痴「日本文学の不振を嘆ず」(1875)に見られますが、北村透谷(1868-1894)は、その生涯の最後に、言語芸術の中に、宗教や思想のすべてを盛り込むという立場を築きます。

西欧における宗教文学や歴史小説なども、この考えに近いものですので、こうした考えが出てきても、まったく不思議はありません。そして、この考えは、木下尚江(1869-1937)、中里介山(1885-1944)へと系譜がたどれます<sup>25</sup>。

## ②「日本文学」； 伝統の二重の発明

「日本文学」の概念が形づくられ、定着するのは、ほぼ 1890 年あたりのことです。中学の教科書が盛んに書かれ、また、初めての「日本文学全集」にあたるものが刊行されます。これらは西欧の” Polite literature” にならって、初めてつくられた概念とそれによる記述であり、伝統ないしは歴史の発明です。そして、もちろん、広義の「文学」の立場に立ったもので、歴史書や地誌の書もふくまれています。今日でも「日本文学史」の最初には『古事記』『日本書紀』『風土記』が出てきます。

面白いのは、ここにあげたものが「漢文」ないしは日本化された「漢文」で書かれていることです。これは、西欧近代の” national literature” の概念を逸脱しています。なぜなら、” national literature” は” national language” で書かれたものを意味するからです。明治の知識人たちは、” national language” の観念をよく知っていながら、それを無視して、日本で書かれた「漢文」の書物を「日本文学」の範疇に組み入れたのです。これは「伝統の二重の発明」といえましょう。なぜ、そのようなことが起こったのでしょうか。

西欧の「文学史」に対抗して、「日本文学」の長い歴史を誇るために、また、日本の知的な書物は「漢文」で書かれたものが圧倒的に多いことから、そのような選択が行われたのです。ここでは、「国学者流」の考え方、すなわち「ヤマトコトバ」で書かれたものだけを尊重する態度は排除されています。つまり、「日本文学」という観念は「漢文」をふくむ言語的に二元的なものとして形成されたことになります。このとき、アイヌ、沖縄の語り物は「日本文学」から排除されていますが、それらの土地が日本の領土として組み入れられて間もない時期でしたから、当然といえば当然ですが、そのことが「日本文学史」の問題として意識されはじめたのは、1970 年代に入ってからのことでしょう。

そして、もうひとつ、この「伝統の二重の発明」に加担した時代背景がありました。明治期の国民国家主義、ステイト・ナショナリズムは、次第に、日本民族主義とアジア主義の二重性をはっきりさせてゆきます。前期は、西南戦争があつたりして、まだ内乱期です

---

<sup>25</sup> 「中里介山の仏教思想をめぐって」(『現代日本と仏教 第三巻 現代思想・文学と仏教』平凡社、2000)

が、その時期における制度整備が進み、欧化主義の鹿鳴館の時代を経て、国家神道と日本的儒教をあわせた帝国憲法と教育勅語が出ます。

この時期、政教社の「国粹保存主義」が台頭します。立命館大学の西川長夫氏が「国民国家」論として、その研究を盛んにし、当時、「国粹保存主義」がいかにも力をもっていたかも、ようやく正面にすえて研究されるようになりました。長い間、日本の「近代化」は、すなわち「欧化主義」として考えられ、それに伝統すなわち反近代を対置する図式で考えられてきましたが、これも解体再編されなければならないでしょう。「欧化主義」の中にも、「近代化」に対して、後ろ向きに、古代がよかったとか田舎がよいというロマンティズムを受け取った傾向もあるわけですし、近代の立憲君主制を導入しながら「伝統」を呼び返して、万世一系天皇制イデオロギーをつくっていったのが「近代天皇制」であり、そして「植民地化されるのは嫌だ、ヨーロッパ化してしまうのは嫌だ、日本の国粹的な伝統を守ろう」と、ヨーロッパのナショナリズムに触発されながら出てくるのが「国粹保存主義」です。私は『日本の「文学」概念』で、このように明治文化は四極をもつものとして分析すべきであることも提起しています。そして、この「国粹保存主義」が、西欧近代文明に対して、日本のそれと同時に東洋文明の伝統を守る姿勢を色濃くもっていたのです。

### ③三元的リテラシーと文芸の近代化

そして、明治中期には、英語学習とならんで、「漢文」学習が盛んになりました。これはひとつには英語学習のための手段でもあったからなのですが、日本人の教養の基礎として「漢文」が見直された面も多分にありました。中学生以上は「漢文」学習が必須とされ、帝国大学文学部の入試には英語と「漢文」が出題され、卒業論文は英語が漢文で書くことが要求されていました。つまり、明治期の日本において、知識層の読み書き言語は、英語と「漢文」、そして日本語に三元化されていたことになります。そして、それにドイツ語やフランス語の学習者が加わることはいうまでもありません。

それを端的に示す資料として、明治中期に興った新式資本屋のカタログがあります。東京に下宿する書生たちを主な顧客として開業されたもので、徳川時代に盛んだった行商スタイルではなく、店舗を構え、郵便制度などを利用して注文で配達する方式をとり、娯楽よりも教養書を多く扱っています。共益貸本社は、その嚆矢とされるものです。「和漢書」「英書」のふたつの部門からなり、「和漢書」のうちを「和文」「漢文」「訳書」に分けています。

「訳書」には、翻訳だけではなく、西欧の理論の紹介書、そして、小説類を入れています。「英書」の博物学のほとんどが進化論関係の書物、哲学でもスペンサーの書物が多く並んでいるのが目につきます。面白いのは、「訳書」のうちの小説に、シェイクスピアやジュール・ベルヌと並んで、瀧澤馬琴(1776-1848)の読本や式亭三馬の戯作が並んでいることで、これらもこのころ盛んに活字化され刊行されていたことがわかります。

三元的なものとして形成された教養が、文芸の近代化に果たした役割については、『万葉集』の評価を観察するとよくわかります。徳川時代から明治初期にかけて、短歌の規範は『古今和歌集』でした。徳川時代の後期には、おそらくは新語の使用と個人の精神性を尊重する中国・宋代の精霊派の「漢詩」の影響を受けて、香川景樹(1768-1843)が短歌の刷新をとなえ、景園派が主流となりますが、そのことに変わりはありませんでした。

明治期十年代後半から、『万葉集』を高く評価する動きが起こります。それは、もちろん徳川時代の「国学」の流れを受けてはいますが、評価基準が西欧近代のそれに組み替えられています。第一の点は、「万葉仮名」は「漢字」を借りてはいるが、日本語で書かれているということ。これが近代ヨーロッパの national language の観念、「言語ナショナリズム」の観点に合致するゆえに高く評価されています。第二の点は、「詩」であるということ、狭義の「文学」、言語芸術の範疇にあるということです。

そして、第三は、感情を率直に歌うことをよしとする評価基準です。これは、いわばヨーロッパのロマンティズムの理念とリアリズムの方法を同時に満たすものでした。景園派の流れが下地をつくっていると思いますが、リアリズムに関しては、虚構を排して感情も想像も経験的事実を歌う「漢詩」の規範が働き、ロマンティズムに関しては、本居宣長が人情の率直な表明に人間の本来を見て、これこそ、日本人の心だ、と言った「もののあはれの説」が受け皿として働いたと考えられます。このようにして、感情のあるがまを歌うことが理念として固められていったと考えられます。

短歌においては、恋愛歌をめぐる、『古今和歌集』の規範を守ろうとする旧派と新体短歌を推進しようとする勢力の間で対立が見られますが、小説においては、坪内逍遙(1859-1935)が『小説神髓』(1887)を著し、「世態、人情」のリアリズムをとなえました。これは尾崎紅葉(1867-1903)、幸田露伴(1867-1947)らに恋愛小説の道をとらせましたが、政治小説を推進する勢力から反撃され、紅葉、露伴も社会の現実と向き合う方向に転換してゆきます。

このように「漢詩」や本居宣長の「物のあはれの説」を受け皿(receptor)にして、当代

のヨーロッパの文芸思潮を受容したがゆえに、日本においては、ヨーロッパのロマンティズムが生んだ言語芸術の評価基準、「想像性と創造性」は、かなり薄められたといえましょう。とりわけ、第二次大戦後には、このふたつの方向が対立しつつも、しかし、ともに「近代化の遅れ」として、この現象は論じられてきました。西それぞれの概念やジャンル、現象の形成過程をその時代に戻して検討することなく、欧近代の基準を一方向的にモデル化し、日本にあてはめ、近代化の遅れを指摘する、このような傾向を、私は近代化主義として退けてきたのです。

日本の自然主義は、最初期には、自然科学の方法を取り入れることを標榜し、社会問題などと取り組むフランスのナチュラリズムを受け止めた作品を書いていたし、科学的な真実性を目指す方向を強くして、美を求める傾向を「娯楽」として排除する主張を行いましたが、やがて「内部の自然」、すなわち性欲に関心を集中させて、世間の非難的になります。しかし、「あるがままの現実を書く」文章にこそ価値があるという姿勢を示すことで、1918年ころまでは「文壇」の主流の位置を占めていました。

ただし、その内実は、実は世紀転換期の哲学の影響を受けて、意識や知覚を重視し、「見たまま、聞いたまま」を書くというように転換していました。当時の文章論をリードした田山花袋が、そのようになし崩し的に立場を転換しています。そして、「内部の自然」も、感覚の重視も、ともに大正生命主義の芸術論、「宇宙大生命」の現れである個人の内部生命の表出という理念に吸収されていきます。それゆえ、ロマンティックな価値観としての「想像性と創造性」も、また、西欧近代の客観的リアリズムの方法も、日本の文芸界に深く根を張ることはなかったといえましょう。

『日本の「文学」概念』では、ほかに、明治期以降の「文学」を「近代文学」と呼ぶようになったのは、昭和初頭のマルクス主義の影響によるものであること、「国民文学」が、「日清戦争」前後、昭和10年前後、戦後のナショナリズムの主張に伴うかたちで、それぞれ、異なる内容で論じられたこと、なども明らかにしました。

なお、ここで明治期の国民国家主義の変遷について、付け加えておきます。日露戦争勝利ののち、その文明論的な総括のなかから、日本は東洋と西洋の接点、ないしは調和、結合に向かうべきだという主張が強くなってゆきます。明治期国民国家主義の変遷については、日文研で私が組織した共同研究、明治期総合雑誌『太陽』をめぐる学際的研究などを通して、少しずつ研究したものです。そして、現在、雑誌研究は、『満洲浪漫』を呂元明先生、劉建輝さんと共同で復刻するなどの仕事をしています。私の研究の全体は、価値観と

文化ナショナリズムの研究に向かっているといえましょう。

### Ⅲ東アジア国際共同研究の課題

#### 1. ふたつの共同研究の提案

東アジアにおける比較文化研究が、ますます強化されなくてはならないことはいうまでもありませんが、日本の文芸、文化史の再編を目指して研究してきた立場から、東アジア、すなわち中国、韓国、日本の人文系の研究者が、これから共同研究してゆくべき課題について、具体的な提案を行いたいと思います。まず、焦点となる時代は一九世紀半ばころから二〇世紀の半ばまで、です。これは私が近現代文芸を主な研究対象としてきた、という理由だけではありません。この時代についての再考が様ざまに要請されていると考えるからです。

まず、客観的な条件として、この時期に蓄積された膨大な資料が眠ったままになっているということがあります。紙の変質の問題もあり、まず、その組織的な発掘と整理を急がなくてはなりません。これには多くの資金と人手が必要です。共同研究の必要性の第二は言語・文化の壁です。中国語、コリアン、日本語の三カ国語に堪能で、しかも、それぞれの思想・文化に通じている人は、そう多くはいません。ですから、互いの立場は異なっても、共通の窓から、共通の資料を対象にして、学際的、総合的に検討を進めることが必要となります。

課題をふたつ端的にあげたいと思います。ひとつは、伝統的な概念と学芸ジャンルが、西欧近代と出逢ったときに、どのように組み替えられたのか、その再編成についての研究です。これは、われわれの思考を縛っている学問や芸術の編成を対象にし、歴史的・地理的に相対化する作業です。すでに日本の「文学」概念についてお話したことは、私が明確にするまで、かなり漠然としたままで、いくつもの意見がつきあわされることなく勝手に述べられている状態でした。そして、いま、私は少しずつ「歴史」概念の編成と再編成について取り組んでいます。これは「文学」と同じようには研究が進みません。なぜなら、「文学」と異なり、古代から日本には、中国とは異なる日本流の「歴史」観があり、また、歴史叙述の形式も、伝記や講談などまでをカバーする膨大な作業が必要になるからです。

この研究の必要性は、もうひとつあります。今日、環境問題など、従来の学問の枠組みに反省を超えて解決すべき課題があり、アメリカなどでも、自然系と人文系の学者の共同研究が課題になりはじめていますが、従来の枠組みに対する根本的な反省を媒介にしない

限り、共通の課題を設定しただけでは、せいぜいできることは意見の交換までで、具体的な成果が得られないことは明らかです。そこで、従来の学問の枠組みがどのようにして決定されてきたのか、その方法は、どのように変わってきたのか、カルチュラル・スタディーズについてのところでも述べましたが、研究者各自が自身の属する研究分野について相対化することが問われているのです。

なぜ、東アジアでの共同研究か、といいますと、西欧近代の学術文化は、まず、19世紀半ばに上海で翻訳されました。しかし、それを制度的な改変に結びつけたのは、多く日本の明治を通してであり、そのとき様ざまな組み換えが起こり、その組み替えられたものが、中国や朝鮮半島に定着していった、という大まかな見取り図が書けるからです。つまり、この研究は、中国、日本、韓国の中だけで行っても、限界がある、ということです。

そして、概念や学芸ジャンルの組み換えは、研究教育制度だけではなく、出版物の変化と密接に関係しており、その両面についてのアプローチが必要です。膨大な作業が必要で、かつ、総合的な視野からの組織的な取り組みが不可欠なのです。以上、まず、これを共同研究の課題として提案したいと思います。各国で共同研究を組織し、その成果を国際的な組織に持ち寄り、そして、各国にフィード・バックするしくみを早急につくらなくてはなりません。

第二に提案したいのは、19世紀末から20世紀前半に東アジアに展開した日本帝国主義の政策とその実際について、とくにその文化面での研究の遅れを回復することです。日本帝国主義は、それぞれの地域と時期によって、正反対とも見える政策を展開しました。朝鮮半島については「併合」し、中国東北地方には、「満洲」という傀儡政権を樹立しました。

これは列強の監視のもとで、19世紀型の植民地づくりが不可能になり、見かけ上の緻密化をはかったからです。「それはタテマエにすぎず、本質は帝国主義であることに変わらない」という議論は、とりわけ文化研究では通じません。なぜなら、人びとはタテマエに沿っても行動するからですし、タテマエとホンネに引き裂かれもするからです。実に多様な反応が繰り広げられていたわけで、その実態に迫ろうとする姿勢を抜きにしては、研究は成り立ちません。以下、日本の近現代文芸におけるマイノリティーズと中国東北部における日本文芸について概観しながら、この問題を考えてゆきたいと思います。

## 2. 日本文芸が書いたマイノリティーズ

明治期の「政治小説」の中には、「反帝国主義」（弱小意識への肩入れ）があり、「被抑圧

民族」の側につく姿勢が明らかに指摘できます。東海散士（1852-1922）の長編小説『佳人之奇遇』（1885-97）は、弱小国の独立運動家たちのディスカッション小説で、これは当時の日本がおかれた立場から当然といえば当然ですが、この流れは、末廣鐵腸『政治小説 南洋の大波瀾』（1891）へと受け継がれてゆきます。矢野龍溪『浮城物語』は、いわば南進論の小説として書かれたものだったのですが、その日露戦争後の増補版（1908）では、インドネシアで独立革命を推進した日本人たちが、日本に帰らず、当地の人間になる結末に変更されています。

そのあと、この流れは途絶えたようで、だいぶ時代を経て、ふたたび「民族」問題への関心が強くなったころ、国際情勢や世相に対する鋭い批判を交えた久生十蘭『魔都』（1937）が、日本にやってきたタイの王族を助けるコメディ仕立てをとり、また橘外男『ナリン殿下への回想』（1938）が、日本に遊びにきたインド皇太子を案内した日本人の口から、イギリスの強権下に彼が悲哀を味わわざるをえないことを語らせています。インド革命をはじめ、アジア諸国の独立支援は日本のアジア主義者たちの長きにわたるスローガンだったのですが、昭和10年代には「被抑圧民族」が西欧帝国主義に翻弄される姿を探偵小説作家が書いていたのです。

そして、このころ、アイヌについては、鶴田知也「コマシャイン記」が1936年の芥川賞をとっていますし、朝鮮からの留学生を主人公にした豊島與志雄「李永泰」（1942）もあります。こうして日本の文芸には、「非抑圧民族」もかなり書かれていることがわかります。アイヌに関しては、『古事記』の英訳（1883）などを手がけたチェンバレン（Basil Hall Chamberlain、1850-1935、1873年来日）がアイヌ語の辞書を編纂し、それを手伝った金田一京助（1882-1971）が口頭伝承の叙事詩ユーカラを紹介しました。沖縄は明治期を通して本土への同化政策が進みますが、柳田国男（1875-1962）らの民俗学調査が進み、その刺戟を受けて、中世歌謡の「おもろ」の発掘などの道がひらけてゆきます。佐藤惣之助『琉球諸島風物詩集』（1922）もあります。さらに、「外地」を舞台にした文芸や日中戦争期からの「国策」文芸に多数、非抑圧民族が登場しています。日鮮間で活躍した馬海松（マヘソン）という文春系の編集者もいるし、樺太では宮内寒弥（1912-1983）がアイヌやロシア人、混血児のことなどを題材にとった小説を手がけています。台湾では、少数民族より中国の漢民族より日本の農民がひどい目にあっていることを書く小説を、もと「プロレタリア文学」系統の作家が書いてもいます。

「満洲」ものでは、平林たい子（1905-72）も逸することはできませんし、奉天（瀋陽）

を舞台に中国人労働者を主人公にした八木義徳『劉広福』(1944)は翌年に芥川賞をとって  
もいます。そこで、1935年ころからに注目してみましょう。

浅見淵(1899-1973)の『満洲文化記』(1941)が、日中戦争がはじまるころから、「異民  
族文化」への関心が高まったことなど、当時の文芸の状況をよく伝えていて、格好の手引  
となりましょう。日本内地でもバイコフ(Nikolay Apollonovich Baykov, 1872-1958)の『偉  
大なる王』が、『満洲浪漫』同人となる長谷川濬訳で刊行されて、大いに人気を博し、大内  
隆雄訳『原野』(1940)に「満人」作家、古丁らの作品集も注目を集め、さらに朝鮮人作家  
の選集も出されるなど新たな事態が進行したことなどが記されています。

ほかにマイノリティーズを書いた日本の小説にふれておきましょう。被差別部落民を主  
人公にした小説として島崎藤村(1872-1943)の『破戒』はあまりに有名ですが、中里介山  
(1885-1944)の『大菩薩峠』でも剽悍な登場人物として、被差別部落民の少年が大活躍し  
ますし、有名な川端康成(1899-1972)の『伊豆の踊子』の旅芸人も被差別部落民という設  
定です。

第二次大戦後では石川淳(1899-1988)の「寒露」が被差別部落に、ある理想を託してい  
ます。捨て子は井伏鱒二(1898-1993)の「へんろう宿」という傑作があり、「私生児」は高  
見順(1907-65)の昭和一〇年前後の自伝小説、「らい病」患者は北条民雄「いのちの初夜」  
(1936)という具合に、日本文芸にマイノリティーズは満ち満ちています。移民ものでは、  
アメリカに渡ってパナマ運河の建設でひどい目にあった少年たちの話など、久生十蘭『紀  
之上一族』シリーズがあります。そして、呂元明『中国語で残された日本文学～日中戦争  
のなかで』(西田勝訳、2001)には、鹿地亘(1903-82)など、中国で反戦作家、反日作家とし  
て活躍し、中国語で書いた小説が発掘、紹介されています。

また、第二次大戦中の「内的亡命者」としては永井荷風がそうですし、谷崎潤一郎も『細  
雪』が連載2回で発禁(1943)になって以降はそうです。江戸川乱歩(1894-1965)も筆を折  
っています。大家は書かなければ、それですんだともいえますが、書かないと生活できな  
い人たちはなんとか書こうとしたので、屈折した脱国策的態度がかなり見うけられ、なか  
なか分析がむつかしいところではあります。

坂口安吾(1906-1955)や太宰治(1909-48)などは、明らかに国論の主流からは逸脱し  
ていますが、それだからといって、対米英戦争に正面から反対したとは言えないところも  
あります。反戦の姿勢を保持した石川淳にしても、日本に比べたら、ナチスの方が立派だ  
というようなことをエッセイに書いたことについて、戦後、自身「筆が曲がった」と反省

しているくらいです。

### 3. 文芸雑誌『満洲浪漫』のことなど

そこで、中国東北部における文芸の展開を大雑把に見て行くことにしましょう。まず大連で詩誌『巫』(1924-1927)が出て、モダニズム詩を展開します。そして、1932年に満鉄職員を中心として『作文』という同人雑誌が大連で創刊され、のちは奉天(瀋陽)に移ります。『作文』同人選集として、浅見淵編『庙会』(竹村書店)があり、ここから出た竹内正一に創作集『氷花』(1938)があります。彼は内地の『新潮』などにも書いています。ほかに、日向伸夫創作集『第八号転轍器』(砂子屋書房、1941)が知られていました。

「満洲国」建設後に新天地を求めていった文化人たちが集まったのが、新京(長春)で創刊された『満洲浪漫』という文芸同人雑誌で、これを見ると、いわゆる「満洲」文化の核心部を覗き見る気がます。文化官僚たちも寄稿していて、それぞれの思いが錯綜している様子が、よくわかります。

尾崎秀樹さんが『旧植民地文学の研究』(1971)で書いたことが、『作文』派對『満洲浪漫』派のように誤解されて今日でも生きていますが、少し様子がちがうのは、『満洲浪漫』の同人の3分の1くらいは『作文』の人たちだということです。ここに執筆した人びとは、官吏の夫人だった牛島春子の「祝といふ男」は芥川賞候補となり、彼女も『新潮』に書いていますし、中心人物で満映の脚本家だった北村謙次郎には『春聯』(新潮社、1942)があります。その他、山田清三郎編『日満露在満作家選集』(春陽堂)、川端・岸田・島木・山田・北村・古丁編『満洲国各民族創作選集』(創元社、1942)が刊行され、『文芸』、『三田文学』などで「満洲文学」特集が組まれるなど、「内地」にも、かなり活発に紹介されていました。

1939年に伊藤整(1905-69)、高見順(1907-1965)らが「大陸開拓文芸懇話会」をつくり、1942年に『芸文』という文化総合雑誌が出ます(1944より『満洲公論』)。『満洲浪漫』、『芸文』には、中国人の作家たちの翻訳も掲載されています。『芸文』の立場は「国策的革新」で、「内地」の革新官僚と同調したような流れで、この流れがやがて内地で「大日本文学報国会」をつくってゆくことになります。『満洲浪漫』の人たちは、この流れに同調している面もあるし、対立している面もあります<sup>26</sup>。

---

<sup>26</sup> 「『満洲浪漫』の評論、随筆」(呂元明、劉建輝、鈴木貞美編『満洲浪漫』復刻版別冊研究編、ゆまに書房、2003。1

ここで、『満洲浪漫』の中心人物、北村謙次郎が編集した『五彩満州』（1944）という絵本を紹介しましょう。このタイトルも「五族協和」を意識してのものでしょう。最初は逸見猶吉の文で、絵は関谷正明。モダニズムを経由したことが明らかな絵が用いられています。次は「満洲の泥と紙との搬不倒」。満洲の起き上がりこぼしのような人形を歌った詩人・古川賢一郎の詩です。それを山丁氏らが中国語に翻訳しています。

山丁氏の晩年に私はお目にかかる機会がありましたが、そのとき、この絵本のことは知らなかったので、残念なことをしました。なお、古川賢一郎の詩集は、昨年、まとめられました。次は赤羽末吉という人の絵です。私は戦後生まれですが、赤羽末吉の絵本はかなり見た記憶があります。

この絵本には蒙古族の親子を描いた絵もあります。この絵本は北村謙次郎が「満州国の本当の姿を日本の少年少女に見せたい。同時に満洲国の恵まれざる少年少女に美しい絵本を与えたい」という思いで、昭和一九年に編集発行したものです。面白いのは付録に漢字をカナ表記するやり方がついており、これは国民党政府のやり方に似ているらしいのですが、裏に「満語」の声の出し方を説明してあり、そして最後に、本当の「満語は満洲の人たちに習わないとわかりません」と書いてあります。この場合の「満語」は中国語のことで、満族の言葉ではありません。

先に述べたように、日中戦争期には、日本は「日満一体化」を強く打ち出し、朝鮮半島で行った「皇民化政策」と同じように中央官僚は「日本語を教えろ」と要求していますが、昭和16年あたりでも、満洲の文化官僚の中には「演劇は中国語でやらないと土地の人にはわからない。そのうち政策が進んだら日本語でやる」と先延ばしする姿勢を示す人もいたことです。そんな投稿が『満洲浪漫』に掲載されています。

満洲映画協会の映画も中国語のものも多く作られていました。そして、「満洲」で最後まで「五族協和」の精神を生かそうとする人たちがいたことはこの絵本からも明らかでしょう。

#### 4. まとめに代えて

敗戦後には、たくさんの作家たちが、非抑圧者たちを書いています。私は「敗戦小説」というテーマで何本かエッセイを書いたことがありますが、その中にはアレゴリーを用いて政治批判をする小説の系譜を追った「寓意の爆弾」というタイトルのものもあります。

それらにアイデンティティを喪失した者たちの系譜として武田泰淳(1912-76)、安部公房

(1924-93)ら、捕虜体験を占領下の日本の寓意として描いた大岡昇平(1909—88)の『俘虜記』などをあげています。捕虜体験はシベリアに抑留された長谷川四郎(1909-87)や詩人の石原吉郎(1915-77)も書いています。そのとき、私は気づかなかったのですが、安岡章太郎(1920-)の「ガラスの靴」(1951)、「ハウス・ガード」(1953)などは、日本人の占領下の屈辱をアレゴリカルに書いた作品であることを、エジプトのカイロ大学のアファマッド・ファトヒ氏が明らかにしました。「第5次中東戦争でエジプトが負けて惨めな目にあった時の気分で安岡さんの小説を読んだらよくわかった」と。これには、なるほどと感心されました。

ほかにも、大江健三郎(1935-)が被爆者のことを書いたり、沖縄のことを書いたりしているのはよく知られていますし、中上健次(1946-92)が「路地」を舞台にし、島田雅彦(1961-)が「亡命者」をテーマにしているのも、こうした日本の文芸の流れの上で、考えることができます。

このように、人道主義、民族主義、国民国家主義、アジア主義、帝国主義、反帝国主義、近代化主義、反近代化主義、デカダンス、生命主義、プロレタリア国際主義などの思想が相互に対立したり、複合したり、交錯する諸状況の中から生み出された多様な文学作品に分け入ってみると、まだまだ分析、評価しなければいけない、隠れた流れがたくさんあるにちがいないのです。その作業は「日本は近代化しようとして失敗した」というような歴史観ではなく、実に様ざまな西欧の現代思想を受け取りながら、また海外に出た様ざまな経験などが交錯する中で、多様な文芸作品が生まれてきた、という観点で掘り起こしてゆくことが肝心でしょう。

このようにして個々の作品を再評価し、その相対的な価値を考え直すこと。ひとつの立場から、個々の作品を再評価する作業を積み重ねてゆくと、当然にも、作品の歴史、すなわち文学史の書き換えになってゆきます。様ざまな立場の人が、これを行えば、いくつも文学史ができることにはなりますが、それらを付け合せてゆけば、日本文芸のより豊かなシーンが明らかになってゆくでしょう。そのように文学史の書き換えに通じるような研究がなされたとき、そのときこそ、それは有効な研究だと言えるでしょう。これが、私が長年、主張しつづけている「文学史の書き換え」であることを、もう一度繰り返して、締めくくりに言葉にしたいと思います。完了、謝辞。