

〈研究ノート〉

日本人の哲学II 文芸の哲学1 1945～

鷺田 小彌太

0 日本人の哲学 全十部の序

本書の目論見を簡条書きにすれば、以下のようになる。

- § 1 「日本人の哲学」を書く。端的には日本人の哲学史である。抱負多き主題である。
見方(存在論), 考え方(認識論), 生き方(人生論)の三位一体的展開をめざす。狭義の「哲学」, すなわち学問としての哲学, あるいは主として認識論としての哲学が論究の外においてきた人生論に光を与える。
したがって, 学問としての哲学の構成とも, 主として大学の哲学研究者を主体とした従来の哲学史とは, そのとりあげる人選からして大いに異なる。
- § 2 「時代区分」は便宜上のものである。哲学=思考の時代区分は, 政治史と異なる。
哲学史は, 哲学著作をもつ思考者列伝にしくはない, というのが著者の考えである。
第一部で, 日本の主要な哲学者列伝を示す。各時代の代表的哲学モデル・哲学者像の提示である。
- § 3 「過去」を取り扱う。とりわけ哲学者を彼が生きた時代のなかに位置づけて書くことを第一としたい。現在の地点に立って過去を裁断するような手法はとらない。
同時に, 本書はあくまでも「現在」と「未来」のために書かれる。すでに日本人の血肉となっている, あるいはそうなるべく予定されている, とみなしうる過去の歴史遺産に視線を集中させたい。
- § 4 願うのは「哲学」のイメージを変えることだ。哲学とは「知を愛する」を本義とする。「知」にさまざまある。森羅万象, 魑魅魍魎までを含む。哲学を原理(だけを取り扱う)思考だという, やせ細った哲学像から, きっぱりと足を洗いたい。
したがって哲学専門研究者にだけわかる叙述法, 術語を避ける。ものを考えようとするほどの人なら, 誰でも理解でき, 利用できる思考の具体例を提示したい。
- § 5 論述の中心におくのは, 思考者の哲学である。「思考者」とは, 哲学徒, いうところの哲学研究者, 哲学・学のエキスパートではない。むしろ, 哲学の専門研究者は, 最終部で取り上げられるにすぎない。
- § 6 構成は第二部「文芸の哲学」, 第三部「政治の哲学」等々と続く。文芸(者)の哲学的叙述ということが本意ではない。「哲学は文芸である」「哲学は政治である」等々といいたいのだ。文芸, 政治, 等々を内部受胎しない哲学なぞは, 「知」の名に値しない。これが著者の立場である。

0.0 第二部 文芸の哲学の序

§ 日本と日本人は開国以来、各時代の画期をなす哲学者を途切れることなくもつことができた。稀なことであり幸運である。同時に各時代の文芸 (literature) を代表する作家・文学者 (a literary man) をもった。稀有なことだ。

顧みてみるがいい。古代ギリシア哲学と現代ギリシアは陸続きではない。古代ローマ哲学と現代イタリア哲学は陸続きではない (とは断定できないだろう。アントニオ・ネグリやウンベルト・エコーの存在を無視するわけにはいかない)。フランスもイギリスもドイツも、古代ギリシア・ローマ哲学を「古典」とした。それは日本哲学がチャイナ哲学を「古典」としたのに似ているが、その国に独自の哲学の成立は16世紀以降である。

§ 文芸の哲学という。文学の哲学と同じである。しかしあえて文芸というのは、文壇の文学だけでなく学界における文学をも包摂しようという意図を持っているからだ。学問としての文学である。

§ 文芸の哲学だ。真・善・美が哲学のトータルな対象であり理念である。美が「美学」(aesthetics) が取り扱う分野だ。

§ もとより多様な文学形式を網羅するような仕事 (works) をめざしていないし、それは著者の能力を超えている。前人未踏の『日本文藝史』を残した小西甚一でさえ、最後の仕事とした『日本文学原論』を完成させることが出来なかった。その轍は踏んではならない。これが著者のささやかな想いである

本書がめざすのは、日本の代表的な文学者とその代表作を抽出し、そのエキスを明示することに尽きる。ただし、そのいずれも日本文芸を特徴づけ、その豊かな歴史・伝統 (遺産) の一分子になるものでなければならない。

1 戦後 1945～

1.1 創作

1.1.1 村上春樹 「孤立と通底」

§ 1 日本文学、文壇の系譜の外

1979年突如として現れた一人の作家が日本文学の流れを変えた。単純化していえば文学の「イメージ」(像・観) を変え、文学のみならず「書かれたもの」の「文体」を変えた。私事にかぎっていえば、哲学論文の「文体」を変えた (ケースを目撃してきた)。どうしてそんなことが可能だったのか。

「学」(sciences) に学閥・学界 (school & academy) がある。文学に文壇 (literary circles) がある。村上春樹は、文壇の拠点の一つである「講談社」が出す雑誌『群像』の新人賞にその処女作「風の歌を聴け」(1979年) を投じて受賞してデビューしたが、まったくの文壇外の人間であり、受賞後も文壇に出入りせず、むしろそこから避けるようにして作品を発表してきた。村上は文壇の異端ではない。日本文壇の土壌外から生まれたミュタントとしか呼びえない存在とっていい存在なのだ。

もし新人賞受賞作家である村上自身の言葉を信用するなら、村上は日本文学を読まずに作品を書

き、発表したのだ。「作品」は「作品」から生まれる他ない。では村上が源泉とした作品はなにか。日本文学外の文学、それも日本文学界のみならず世界の文学界からも、総じて大きな文学史に登場しないという意味での「マイナー」とみなされた作家たちの作品である。

村上自身《何年ものあいだ、スコット・フィッツジェラルドだけが僕の師であり、大学であり、文学仲間であった。》(フィッツジェラルド『マイ・ロスト・シティ』翻訳 まえがき 中央公論社1981年)と語っているが、「師」は他にも、レイモンド・チャンドラー、トルーマン・カポーティ、カート・ボガネット、リチャード・ブローティガン、ゲイ・ターリーズ、レイモンド・カーヴァー、ジョン・アーヴィング等々がいる。熱心に彼らを紹介、解説するだけでなく、その作品に翻訳の労をとっている。ちなみに村上はカーヴァー全集(全八巻)やチャンドラー『ロング・グッドバイ』をはじめ、翻訳で食える(?)くらいの数を訳出している。

それだけではない。例えばアメリカではほとんど注目されなかったカーヴァーのように、村上が翻訳・紹介した作家が、日本でよく読まれるようになっただけでなく、逆輸入されて本国で評価され、大きな作家になったケースもある。

村上は文章を、文学を外国文学に、それもオリジナルで学んだ。真似び倣った。しかもその書く日本語が日本の普通の読者によく通じる。リーダブルなのだ。「文壇」の仲間内で(だけ)通用し、評価対象になるような文章ではなかった。『ノルウェイの森』から『1Q84』までの圧倒的な売れ方、読まれ方を見ると、そう断じる他ない。

さらにいえば村上作品が、海外で翻訳され、よく読まれるだけでなく、高い評価を受けてきた。その評価は、例えば「真善美日本」の川端康成や「偽悪醜日本」の大江健三郎のような特殊日本に対するものとは違う、世界に読ませたい・世界が理解可能な良質の日本語の文学に対するものであるとっていいだろう。

§2 「理念」のヨロイを脱いで

処女作『風の歌を聴け』を唯一の例外として、村上の初期の作品以来過褒とも思える評価を与え続けてきた向井敏は、山崎正和『柔らかな自我の文学』(1986年)が記した「一九八〇年代の日本文学について、ただちに目につく変化は、一般に『真実』をめぐる強迫観念の鎮静であり、不機嫌なきまじめさのいちじるしい緩解だといえよう。」という命題をテコに、こういつて見せる。

《一芸に秀でた人が天与の才能をふるうのを楽しむというのは、これは当然の話であって、一見、なんの奇もなさそうに思えるのだが、その当然の話が通用しなできたのが日本の近代文学、ことに戦後の小説の世界だった。そこでは作家の才能よりも時代の理念のごときものが優先し、才能のままに楽しげにふるまうことはむしろ罪、理念を奉じて苦渋にみちた息苦しい表情をあらわにすることが賞でられたのである。……あの〔この〕尻尾をくっつけているかぎり、少なくとも、しんから楽しんで書いているという感触、「のびやかな幸福を味わっている」〔山崎正和〕という印象を読者に伝えることはむずかしい。

もっとも、同じ「のびやかな表現」といつても、村上春樹のそれは格別なもので、理念などに義理立てする必要のなくなった時代の気分と、天性の語り部の才能とがあわさって生みだされた稀有の例と見るべきであろう。》(『表現とは何か』文藝春秋 1993)

「こののびやかな表現」を可能にするのが、「細部の描写の確かさ、巧みさ」であり、『ノルウェイの森』のように、「題材自体は暗いのに表現は暗さや湿っぽさや鬱陶しさからは程遠く、感傷いっば

いの作柄なのに叙述は端正で清潔、快い感動を誘う物語に仕上げられていることである。」さらに「この長編が暗さや感傷に引きずり回されず、抑制のきいた仕上げになっているのは構成上の工夫〔陰陽二系列の物語の同時並行〕のあざかるところが大きい。」それと「会話の軽快。一昔前までは翻訳小説でしかお目にかかれなかったような、軽快で機知に富んだ会話*をさりげなく作中に点描する」。またしばしば登場する性描写が、「無機的で醜悪な」あるいは「濃密で息苦しい」従来の「文学的命題を隠していそうな描写」からまるで離れた「淡々としたもの」である。それに、ラストが「交響楽」のような「感動的で美しい効果」をもたらす。こうして、

《『ノルウェイの森』は理念のヨロイをぬいだ八〇年代文学でなければ生み出せなかった美しい結晶と呼んでさしつかえないであろう。》と締めくくられる。

*向井は別なところ（『文章読本』文藝春秋 1988）で、こんな「しゃれた会話」を引いている。

《「大学でスペイン語を教えています」と彼は言った。

「砂漠で水を撒くような仕事です」

《「ピンボールは上手いの？」

「以前はね。僕が誇りを持てる唯一の分野だった」

「私には何もないわ」

「なくさずにすむ」》（『1973年のピンボール』）

§ 3 「鎧」をつける 「卵」か「壁」か

しかし人は「鎧」のように重い「理念」を容易に脱ぐことは出来ても、ときに「時代」に関われば、ときに「舞台」に登れば、そのときどきその場その場が要求する「理念」からどんなに巧妙に免れようとしても、免れきることはとてもむずかしい。村上春樹の場合もそうであった。

一、「地下鉄サリン事件」の被害者へのインタビューで構成された『アンダー・グラウンド』（1997年）である。この系列にオウム真理教信者へのインタビューをまとめた『約束された場所で』（1999年）、阪神淡路大震災をテーマにした連作集『神の子どもたちはみな踊る』（2000年）がある。

オウム真理教事件と大震災が示したのは、《日本が「世界に類を見ない安全で平和な国家」であるという共有観念の崩壊》であり、この観念は「空しい幻想」でしかない、と村上は断じる（『東京地下のブラック・マジック』、『村上春樹 雑文集』新潮社 2011 所収）。

しかしここで村上がいう「共有観念」ははたして「空しい幻想」なのか。

二つの事件・事故にもかかわらず、比較すれば、日本は世界になお類を見ない安全で平和な国家であるという「現実」が続いている。この「現実」を村上ははたして「幻想」だと否定できるか。

より重要な問題は、その「平和と安全」がどのような現実条件のなかでとにもかくにも「実現」されてきたのか、されてゆくのかに、多くの日本人は正面から直視しようとしてこなかった。村上が批判する「団塊の世代」も「しらけの世代」も等しくそうである。この現実条件を直視せず、すっ飛ばしてしまう理念主義者の一人が村上自身ではないのか。

二、2009年2月のエルサレム賞授賞式での記念講演である。

村上が絶対否定する「戦争国家」、その代表ともいべきイスラエルが与える賞をもらうべきではない、もちろん授賞式に参加すべきではない、という忠告や警告を振り切って参加し、講演した。これはいい。そこで村上が「小説を書くときに、つねに頭の中に留めている」「個人的なメッセージ」を語った。

《もしここに硬い大きな壁があり、そこにおつかって割れる卵があったとしたら、私はつねに卵の側に立ちます。》

そして注釈する。

《そう、どれほど壁が正しく、卵が間違っていたとしても、それでもなお私は卵の側に立ちます。正しい正しくないは、他のだれかが決定することです。あるいは時間や歴史が決定することです。もし小説家がいかなる理由であれ、壁の側に立って作品を書いたとしたら、いったいその作家にどれほどの値打ちがあるのでしょうか?》(『村上春樹 雑文集』所収)

しかし「壁」と「卵」を対置させ、徹底して「卵」の位置に立つことは、やろうとしてできることなのだろうか。「小説家」の「理念」のなかでそれは可能かもしれないが、「空しい幻想」なのではないだろうか。

『「アンダーグラウンド」をめぐる』で《全面的な個人主義を受け入れる基本的な土壌が日本にはまだ十分に整っていなかった》と村上はいう。しかし「全面的な個人主義を受け入れる基本的な土壌」が存在するなどというのは、「理念」であり、「空しい幻想」である。村上がその「幻想」にかけるというのであれば、それはよい。重い鎧を着た村上がそこにいるばかりだ。

三、2011年6月9日、スペインのカタルーニャ国際賞授賞式でおこなったスピーチである。

《村上さんはバルセロナでの受賞スピーチで、福島第一原発事故について「(日本では広島・長崎の原爆投下に続く)2度目の核の惨事だ」と指摘。「我々日本人は原子力エネルギーを拒否すべきだった。安易に効率を優先する考えに導かれるべきではなかった」と述べた。

村上さんは、原発に反対する人々がこれまで「非現実的な夢想家」と呼ばれてきたとしたうえで、「今や原子炉が地獄の扉を開けた」と語った。さらに、「我々は広島原発死没者慰霊碑に刻まれた言葉『安らかに眠って下さい。過ちは繰返しませぬから』を、再び心に刻むべきだ」と訴えた。(2011年6月10日12時57分 読売新聞)

22分間、村上春樹は「非現実的な夢想家」のてぶりよろしく熱弁を振るった。わたしなら、絶対「平和と安全」を声高に叫ぶ集団ヒステリーの一員になった、といおう。これはもう大江健三郎の社会的発言と五十歩百歩である。ただわたしが願うのは、小説＝虚構家村上の作品に、このような症状が痕跡を留め、浸潤しないようになることだけだ。

§ 4 略伝

1949.1.12～ 京都伏見に生まれ、西宮・芦屋育ち。早大(演劇科)卒、79年『風の歌を聴け』(群像新人文学賞受賞)でデビュー。当時のアメリカ文学から影響を受けた文体で都会生活を描いて注目を浴び、村上龍とともに時代を代表する作家と目される。『ノルウェイの森』(87年)をはじめ『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』『ねじまき鳥クロニクル』『1Q84』等、つぎつぎに書き下ろしの問題作を発表し、ベストセラーになる。短編、翻訳でも注目され、06年フランツ・カフカ賞をえて、ノーベル文学賞の有力候補になったようだ。

1.1.2 司馬遼太郎 「巨器と細実」

§ 1 文学の可能性の革命

司馬は文学者である。社会通念上でいえば、哲学者でも歴史学者でもない。だがその文学者が、哲学者以上のことを、歴史学者がなしたよりも大きなことを、大げさにいえば、哲学界と歴史学界

が束になっても敵わない偉業をなしとげた。奇蹟という他ない。だが奇蹟といってすますわけにはいかない。その偉業の意味を明示しなければならない。

司馬のもっとも大きな「発見」は「文学」である。正確にいうと「小説」である。

「司馬の小説は文学ではない」という発言がある。そのデビューから死後まで、公然と隠然とを問わず、ある。否定的な意味でだ。そのもっとも大きな理由は、司馬の書く小説が、従来の小説観と非常にへだたっていることによる。

小説は、いまでは文学の主流のような顔をしているが、洋の東西を問わず、もともとはマイナーな位置を占めるにすぎなかった。しかも文学形式のなかでは新顔である。日本で一般的に小説といわれるものは、近代小説のことで、ヨーロッパ発である。セルバンテスの『ドン・キホーテ』（1605, 1615）が最初の小説といわれるが、いずれにしても17世紀以降のものだ。

ところが、この小説を定義つけたのがヨーロッパ人ではなく、日本人、後に本稿に登場する坪内逍遙なのだ。逍遙は『小説神髓』（1885）のなかでいう。

《小説の主脳は人情なり、世態風俗これに次ぐ》

こういうことだ。小説の主題は何か。人間（個人）の感情の交差である。そして、そういうものを成り立たせている世態風俗である。したがって、社会とか、国家とか、それから国と国との関係とか、経済とか、政治とか、そういうものを書くのは、小説の仕事ではない。もちろん、小説に、政治経済や国家間の問題が登場する場合がある。しかし、それらはあくまで「背景」（バックグラウンド）にすぎない。小説の主題は、愛情とか、嫉妬、家庭内の様々な惨劇とかを通じて、人間とは何なのか、人間の感情というのはどういう動きをするのか、を問い叙述するものだ。

たしかに、尾崎紅葉、夏目漱石、島崎藤村、谷崎潤一郎、横光利一、三島由紀夫、開高健をはじめとする日本の近代小説世界のトップランナーたちの小説は、全部が全部、坪内逍遙の「定義」に収まってしまふ、とっていいだろう。

「定義」なんて抽象的なものだ。小説は千変万化であって、抽象的な定義などには囚われないし、囚われる必要もない。こう考えるかもしれない。しかし「定義」の呪縛が、この100年以上にわたって、小説家の意識をとらえて離さなかったという事実がある。

これに対して、司馬遼太郎は、小説は何を主題にしてもいい、どのように書いてもいい、といい放つ。現に、その膨大な作品群によって、自分の主張を裏づけた。『梟の城』以来、司馬の書く作品が、従来のプロの小説家の小説観とかけ離れているため、「司馬の小説は文学ではない」という言葉が現実味を帯びてきたのだ。

§2 なぜ、「小説」なのか

司馬遼太郎は文学観を革新したといった。では司馬が書く小説とはどのようなものなのか。答えはひじょうに簡単明瞭である。

なぜ小説か。小説は、そこに政治でも、経済でも、文学でも、人間と人間の社会に関すること、自然に関することも含めて、森羅万象、魑魅魍魎をその形式（器）に盛ることができるからだ。

当然のこととして、司馬遼太郎の小説には、政治や経済の複雑なシステム、技術の発明と応用、戦争はもとより、恋愛も含めて、およそありとあらゆることが、でてくる。もちろん思想とは何かをテーマに、空海や吉田松陰のような特定の思想家もでてくる。しかも現にわたしたちが生きているこの時代と陸続きの時空を舞台としてではない。むしろ、過去の時代を舞台にした時代小説に限

られているとっていい。

例えば『坂の上の雲』である。いわば近代日本の夜明けから日露戦争までの日本と日本人とは何か、を論じた小説である。その主人公というのが、伊藤博文とか、夏目漱石というような国民的有名人ではない。たしかに主人公の一人は、漱石の友人の正岡子規で、俳句革新運動を起こした有名人には違いない。しかし、もう一人の秋山好古とその弟の秋山真之は、おそらく司馬がこの小説を書いたので、はじめて脚光を浴びた人物とっていい。この主人公三人は、敗戦「国」松山出身である。明治維新でいったんはいわば前途を断たれた人間だ。

ところが、三人は独立独歩のすえ、日露・日清戦争に勝つ原動力となって、日本独立の礎を築いた。秋山好古は日本陸軍の騎馬隊を創設し、日露戦争でコサック騎馬隊と奉天に戦い、勝ち同然の引き分けに持ち込んだ。弟の真之は日本海軍の戦略を創策し、バルチック艦隊を百対零のスコアで壊滅させた。正岡子規は特殊日本の大衆文学の形式となった俳句の革新を実行する。こういう三人を軸に配して、上昇期近代日本の歴史を書こうとするのが『坂の上の雲』である。

この小説のメインは日露戦争だ。ただしその「目的」(エンド)に至るまでの過程が、日本近代の政治、経済、文学、教育、生活等々の多様な局面と人物がそこに盛られ、活写されている。小説という形で、文字で書かれうるすべてのものが投げ込まれているとっていい。

こういう種類の小説は世界に存在しない。トルストイの『戦争と平和』だって、この小説に比べたら、規模が小さく、しかもまだるっこい、といえる。しかも『坂の上の雲』のような作品は、通常はノンフィクションとって、小説(フィクション)の世界とは相入れないものだというふうにかえられてきた。あるいは政治小説とって、特定の思想や教義を強烈に訴える(プロパガンダ)小説、とみなされてきた。消費税実現や値上げを効果的に宣伝するため、小説を書くという類だ。

では、司馬の小説も「手段」なのか。然り、かつ、否である。小説は、司馬にとって、特定の時代を、事件を、人物を描く手段である。だが最良の手段なのだ。どんな時代、どんな社会、どんな人物、どんなジャンルを問わずに自在に書くことができる形式だからだ。つまりは、何をどう書いてもいいのが小説である。

もっと煮詰めていえば、現在であれ、過去であれ、どんなテーマであれ、小説だけが人間と社会を総体(全体と細部)として描くことができる、という書き方を実行し、それに成功したのが司馬である。比類なき成果とっていい。

§3 なぜ、時代小説なのか

ではなぜに司馬は時代小説を書いて、現代小説を書かなかったのか。こういう疑問が湧いて当然だろう。

ごく大雑把にいえば、一に、日本の歴史を書き換えたかったからだ(ろう)。「歴史」とは、その本性からして、「書かれたもの」であり、「書き直される」他のないもの(=改訂)である。二に、現代は書きにくいからだ(ろう)。「現代」小説が矮小偏奇に流れるのは、ただちに「現代」のせいではない。「現代」がつねに未然形でしか姿を現さないからだ。その基本をつかんだと作家に思われる「現代」は、すぐに新しい「現代」によって追い越されてしまうからだ。

一の証拠。司馬の長編小説を並べてみれば、日本の歴史を通覧することができる。じっさい司馬の時代小説が、戦後日本人が暗黙のうちに抱かされてき日本史のイメージ、大まかにいえば「誤れる遅れた歴史」という視点をやんわりとしかし決然たる決意のもとに大転換させた。ただし、司馬

か書かなかった歴史ポイント、日本史のターニングポイントにも注目する必要がある。

- ①古代期の一大内乱である「壬申の乱」を前後する日本建国期
- ②日本歴史のなかで積極的なものを何も生みださなかったと断じる「建武の中興」期
- ③日本を敗戦と亡国の危機に追い込んだ戦間期

いまここで司馬が（書こうとして）書きえなかった理由をいちいち述べるのは控え、結論だけをいうにとどめる。①は書こうとすれば、書きえたにちがいない。しかし司馬にして至難の業だっただろう。②は書けた。しかし司馬自身書くに値しないと踏んだ。（これにはやはり疑問がある。）③は書くことが出来なかった。司馬は調べれば調べるほど陰々滅々になる時期だといっている。同時にたんに陰々滅々にすぎない歴史などは存在しないといわなければならない。つまりは戦間期を理解する司馬の知的装置に欠陥があったのではと思いたいのだ。

二の証拠は、「現代」は総じて書きにくいことだ。現代の全体を総覧する地点、つまりは確たる結論に立ちにくい、立ちえないからだ。特に司馬（だけではないが）に難点があった。社会主義（国）の理念と現実双方の欠陥をきっちり腑分けすることが出来なかったことと、資本主義が新しい段階、消費資本主義に入った意義を、否定的な意味でしか捉えることが出来なかったことにある。しかもこの二つの難点は内部で強くつながっている。1970年代を開始時とする消費資本主義の登場と社会主義の衰滅は楯の裏と表だということだ。さらに原理的なことをいえば、この楯の表裏は「人間本性」に関係する。

司馬は「人間通」という言葉を作り、司馬自身の小説を読めば、こんな「人間通」はおるまい、人間本性の理解に長けた人物はいないに違いない、と思える。だが「作家」司馬と「人間」司馬にはもとより乖離がある。この乖離でもって司馬を否定したいのではない。司馬にして、「人間本性」の現代型、消費資本主義と人間本性の関係を理解できなかったといわざるをえないのだ。

では人間本性とはなにか。人間は過剰な欲望をもつ存在であり、その過剰な欲望をどこまでも発現しようとする存在である。これがわたしの定義だ。したがって人間は「欲望」を（ある程度）抑制することはできるが、「欲望」の発動を抑えたりましてや断つことは出来ない。極言すれば、「清貧」も「スモール・イズ・ビューティフル」も「欲望」それも決して小さくない「欲望」なしには成功しない。

§ 4 二人の代表的日本人の「発見」

司馬は日本通史を書き残した、といった。しかしそれでは不十分だ。司馬には年代記的な通史を書く趣味も習慣もそもそも無縁である。すぐ分かることは、司馬作品群が、圧倒的に「戦国期」と「幕末・明治期」に集中していることだ。ざっくりいえば、司馬は「戦国期」と「幕末明治期」を、しかもその時期の「代表的日本人」を「発見」し、ひたすら描きたかった。そうわたしには思える。

司馬が発見した代表的日本人とはだれか。戦国期の織田信長であり、幕末明治期の坂本龍馬である。この二人は、司馬の手によってはじめて、比類なき代表的日本人と認められるようになった、と断言していい。

二人とも、ジャパン・スタンダードを超えた人間だ。同時に徹底して、日本人以外では生まれようもなかった。

信長は、封建分国制を打破し、郡県制のもとで中央集権国家を建設するプランをもっていた。これが司馬の見立てである。このプランを証拠だてるいかなる記録も残っていないし、信長の頭の中

にのみあったという他ないが、信長の意向と行動から推察するに、それ以外に考えられない、と司馬はみる。

『箱根の坂』（北条早雲）からはじまり『霸王の家』で終わる司馬の戦国期作品群は、信長のプランが生まれ、結実し、幹となって成長するも、「落雷」によって幹なかばからへし折られ、その幹に全く異なった性格の枝が接ぎ木された過程を、あらゆる角度から活写してゆこうとする。例えば『国盗り物語』の信長と『夏草の賦』（長曾我部元親）の信長は、同じ信長だが、当然、後者は元親から見た（見える）信長である。ひとりの人間は、多様な作品群を重ね合わせ、貼り合わせて、ようやくこれが実像に近いに違いない、と納得できるようなものになる、という具合にだ。

司馬は個々の作品一作をとってみても、比類無く総体活写に長けている。だがその作品群を重ね合わせると、信長の多面的な性格や時代性、つまりは関係性における信長の総体像が鮮やかに浮かび上がるようになっていく。

同じことは龍馬についてもいえる。ただし、信長とは違って、龍馬はスケッチにすぎないが明治憲法（国体）へと結実する日本国家プランを提出した。世にいう「船中八策」である。しかし龍馬は信長よりさらに未然のままで人生を終えた。龍馬のプランと行動が、どのような歴史過程を通じて生みだされ、結実し、いったんは挫折に終わり、最後に驚くほどに鮮やかな形あるものになりえたのか。これが『世に棲む日々』や『花神』からはじまり、『竜馬がゆく』を中核において『坂の上の雲』にいたるまで活写される。

舌足らずをおそれずにいえば、さらに重要なのは、信長も龍馬も、日本がチャイナやコリアと異なったのではなく、西欧諸国に伍して、さらには西欧諸国を凌駕して進むプランと実行を求めたことだ。日本の独立であり、日本が超先進国である実を示すことである。

この意味で、司馬が描いた信長も龍馬も、日本人でありながら日本人を超えようとする意志と行動力を持った稀有な存在であったことが了解できる。

§ 5 略伝

1923.8.7～96.2.12 大阪生まれ 大阪外語学校（蒙古学科）卒、産経新聞記者時代の60年、『梟の城』（直木賞受賞）で作家デビュー。時代小説のみならず日本文学の「定式」をことごとく打ち破る。代表作に『竜馬がゆく』『国盗り物語』『花神』『坂の上の雲』等があり、日本の歴代作家でもっとも多く著作部数を持った作家の一人。短編、中編にも傑作が多く、日本内外を紀行する『街道をゆく』をはじめとする多数のエッセイは、司馬のもうひとつの文学作品とよんでいい。12日午後8時50分、腹部大動脈瘤破裂のため急死、72歳であった。

1.1.3 松本清張 「濁悪と純正」

§ 1 「一人の芭蕉」

小説のジャンルに探偵小説（detective story）がある。日本探偵小説の源流の一つは、「芸術的探偵小説」と銘打たれた谷崎潤一郎（「二人の芸術家の話」）、佐藤春夫（「指紋」）、芥川龍之介（「開化の殺人」）*等のいわば「余技」に属する諸作品である。しかし「大衆文芸」として出発した日本探偵小説界は、その発足当時から、「芸術」か「娯楽」か、「純文学」か「大衆文学」か、という論争を闘わせてきた。探偵小説は「文学」ではない、「芸術的価値」をもたない、という探偵小説家たちの劣勢意識をともなっている。探偵小説界の暗黙の総意を代表するかのよう、究極の願望をこめ

て江戸川乱歩がいう。

《第一流の文学であってしかも探偵小説独自の興味をも失望させないもの。実に実に至難の道である。しかしながら私はその可能性を全く否定するものではない。革命的天才児の出現を絶望するものではない。若し探偵小説界に一人の芭蕉の出ずるあらんか、あらゆる文学をしりえに、探偵小説が最上至上の玉座に着くこと、必ずしも不可能ではないからである。》(「一人の芭蕉の問題」『ロック』1947 2月号)

ところが1958年、松本清張の『点と線』が現れ、ベストセラーになった。清張はすでに53年「或る『小倉日記』伝」で芥川賞を受賞しているのだから、形の上でいえば、「純文学」作家にして探偵小説＝推理小説(ミステリ)のベストセラー作家、まさに探偵小説界の「一人の芭蕉」が登場したのである。この点、文学史上のことでいえば、清張は純文学と大衆文学の垣根を取っ払った一人であるといえることができる。しかも清張の登場で大ミステリブームが起こった。

*『中央公論』(1918年)夏増刊号特集「秘密と解放」で、谷崎以下の作品が掲載された。なお、1920年に、日本探偵小説界に決定的な役割を果たした『新青年』が創刊される。

小説家で文芸批評家の吉田健一が「大衆文芸時評」を1961年4月から65年7月まで『読売新聞』に連載した。61年5月に、水上勉「雁の寺」を取りあげ、この作品は傑作であるが、しかし推理小説であるからではなく、「傑作にはつねに傑作という一種類しかない」のであって、「水上勉氏が日本の推理小説界の新風であるなどと言ふ必要はない。氏はこの一作によつて、世界の優れた小説家たちの仲間入りをしている。」と評した。吉田は「大衆文芸」といわれているジャンルを取りあげるが、唯一「小説」を、その「傑作」たるゆえんを説いている(『大衆文学時評』垂水書房 1965)。

乱歩が探偵小説界の「一人の芭蕉」「百年に一人の天才児」の登場を待望したが、吉田は小説の傑作には純文学と大衆文学の区別などありようがないという。ということは、戦後のミステリブームをになった松本清張や水上勉は、ミステリ＝推理小説の傑作を書いたのではなく、小説の傑作を書いた、ということになる。「公言」はしなかったが、おそらく清張や水上の「作家意識」もまた、たとえ出版社の注文や読者の要望に応じる形でミステリと銘打って書き発表する場合も、唯一、いい作品(「傑作」)を書くことをめざしたに違いない。そして、清張が純文学と大衆文学、小説と推理小説の垣根を取り払ったという意味は、このように理解される必要がある。

ただし面妖なことがある。吉田の「大衆文芸時評」には、毎月のように司馬遼太郎が、水上勉の作品が登場し、称賛されているのに、松本清張の名も作品も一度も登場していないことである。これがどのようなことを意味したのか、一見すれば「謎」である。

§2 『点と線』はミステリか?

ミステリブームを生みだし、清張を押しも押されもせぬ有力作家にした『点と線』という作品は、まちががなく「完全犯罪」を目標む小説で、その殺人動機の背後に官民癒着の汚職事件を配した「社会派」のミステリである。その殺人方法や犯罪トリックが奇抜で、犯人のアリバイも犯行は九州、犯人は北海道というように不拔であり、そのアリバイ崩しに二人の刑事が孤軍奮闘で挑むという人間ドラマもあるというように、まったくもって探偵小説＝ミステリの要素を完全に満たしているといっている。

この作品の特徴を、推理小説マニアの文芸評論家平野謙が解説している。曰く、

「クロフツ（フレンチ警部）を凌駕した新鮮さ」「『アリバイ破り』は文学的必然」「リアリズム文学としての推理小説」「組織と反体制的な動機付け」「偽装殺人と状況設定の巧みさ」「東京駅13番ホーム4分間トリックの指摘」。（『松本清張全集1』文藝春秋 1971）

まさに『点と線』が推理小説以外の何ものでもなく、清張がこの作品で推理小説の「精華」を開花させたかの感がするという指摘である。

ところでこの作品の最大の魅力は何だろうか。私見では、一人の女、殺人プランの独特な生みの親であるキーパーソンを創造したことにある。

ふだんは静かな鎌倉で病床に伏せている。その女が時刻表をめぐりながらこの犯罪の全下図を描き、ときに犯罪の一部を実行する。しかもこの女、一見して柔和で美しい。夫に十二分に愛されている。企業家の夫を愛してもいる。だから汚職露見で窮地に立たされる夫を救うというのが犯罪の唯一の動機である。「愛」のためだ。そのため、「公認」している夫の愛人と汚職の実務を担当した官吏を連れだし、偽装心中を演じさせる。犯罪という点から見れば、観音菩薩の顔をもった鬼女であるにちがいない。しかし鬼女ではないのだ。夫を愛し、夫の愛人を憎からず思い、下僚にそして追求する刑事にさえ「鬼女」をまったく感じさせない優しい女が、沈着冷静に完全犯罪のプランを一人病床で練り、夫を動かし、淡々と実行に及ぼせるのである。観音菩薩のような心をもった女が、大愛のために小愛を、自分さえをも犠牲にするというようにだ。だからこの女には犯罪にたいする自責の念が希薄である。

ではこの小説は推理小説という形を取ったが、この一人の女を創造したたんなる「傑作」といえようか。残念ながらそうはいえない。

作品は、若い警視庁の三原刑事が福岡県警のベテラン鳥飼刑事に事件の顛末を語る長い手紙で終わっている。その末尾近くにある。

《安田辰郎は、われわれが追い詰めたことを知ったのでした。そして病勢が悪化した妻と自らの生命を絶ちました。安田に遺書はなく、亮子だけに遺書がありました。

それによると、罪を意識して死んだとあります。はたしてそうでしょうか。私には、どうもタフな安田辰郎が自殺したとは思えません。死期遠くないことをさとした亮子が、また何かの詐術をもって、夫を道づれにしたように思えます。亮子という女は、そんな女なのです。

しかし、実のところ、安田夫婦が死んで、ほっとしましたよ。なぜかといって、これには物的証拠がまったくといっていいほどないからです。状況証拠ばかりです。よく逮捕状が取れたと思ったくらいです。公判になったら、どうなるかわからない事件です。》

謎解きである。この作品、純然たる推理小説なのだ。他の清張の作品も、短編、長編を問わず、推理小説である。吉田健一が「文学時評」に清張作品を取りあげなかった理由ではなかろうか。

ちなみに1963年1月、日本推理作家協会が設立され、江戸川乱歩が初代理事長に就任した。だが病状芳しくなく、同年8月末、松本清張が二代目理事長に選出された。

§3 「反権力」と「反米」

松本清張は『日本の黒い霧』（文藝春秋新社 1962）のなかで、戦後日本内外で起こった一連の怪事件、下山（国鉄総裁謀殺）事件、白鳥（警部殺害）事件、帝銀（行員集団毒殺）事件、鹿地亘（拉致・スパイ強要）事件、松川（駅列車脱線転覆）事件、公職追放とレッド・パージ、朝鮮戦争等が、アメリカ占領軍の「謀略」とであると暴いた。しかしよほど気になったのか、「あとがきに代えて」で、

はじめから反米意識で、当初から「占領軍の謀略」というコンパスを用いて、事件を裁断したのではない。謎や疑問をはらんだ諸事件を詳しく追っていくと、必ず日本の国家・警察権力でさえ触れることの出来ないちはだかる壁にぶつかった。それがGHQという「超権力の障壁」であったように思われる、と述べている。

たしかに占領期、さらには60年安保改定期まで、GHQは日本政府を超えた権力として公然隠然を問わず存在した。それは多くの日本人が実感するところでもあった。反権力を掲げる労働組合や共産党の過激分子、はては社会主義国スパイの「謀略」とみなされた事件が、ことごとくGHQの謀略に違いないという清張の小説は、紋切り型の「反米」小説として批判されるよりも、占領下における反米意識を共有する多くの日本人読者ととらえたといっている。清張の推理小説が、「社会派」といわれたのは、たんに組織や社会をとりあげたからという意味ではなく、「反権力」と「反米」を強く訴えたからである。

私見では、清張の『日本の黒い霧』のように、タマネギの皮をむけば必ず真っ黒に腐った黒いGHQという芯が出てきたり、そのどこを切っても金太郎飴のようにGHQが顔を覗かせるのには、ひとかたならずうんざりするの事実は事実である。しかし日本の政治経済が、ときに日本人の社会生活の細部まで、GHQの支配が及んでいたことを否定できる人はいないだろう。

だが、清張のようなGHQ謀略説を掲げるためには、GHQの最大の謀略、今日もなおその謀略が続いている要素を正確に取りあげないと、GHQひいてはアメリカ国家権力の日本支配の謀略の手のなかでものをいうことになる。いかなる謀略か。

日本の新聞雑誌をはじめとする「言語空間」がGHQの検閲によって拘束された。その巧妙な検閲は、日本がサンフランシスコ講和条約で「独立」した後も、「事実上」続き、いまなおマスコミや政府行政文書や発言のなかで「自主規制」として日本人の言語空間を支配している*。いってみれば清張の『日本の黒い霧』で展開されたGHQ謀略説が、日本の出版界の自主規制（検閲）を受けずに大手を振ってまかり通ることが出来たのは、アメリカの日本支配の根本に抵触しない限界内の産物だったからだ、ということになる。

日本人の多くは、清張の一連の作品を読んで、アメリカ支配の廃止を要求するよりも、こんな途方もない力に反抗してもムダだという無力感のほうを無意識裡に選択してしまう。日米戦争は、ネズミが巨象に挑戦するがごとき無知無謀な試みであったという敗北感（実はGHQが意図して戦後教育やマスコミ等に持ち込んだ意識）と、根底でつながる意識である。

*江藤淳『閉ざされた言語空間 占領軍の検閲と戦後日本』（文藝春秋 1988 文春文庫）は、その最終章でいう。

《私は、ここまで、CCD（占領軍民間検閲支隊）の言論統制が、いかに戦後日本の言語空間を拘束し続けてきたかについて、婁述してきた。

そしてまた、こうもいった。「いったんこの検閲と宣伝計画の構造が、日本の言論機関と教育体制に定着され、維持されるようになれば、CCDが消滅し、占領が終了した後になっても、日本人のアイデンティティと歴史への信頼は、いつまでも内部崩壊を続け、また同時にいつ何時でも国際的検閲の脅威にさらされ得る。それこそまさに昭和五十七年（一九八二）夏の、教科書問題のときに起こった事態であることは、改めてここで指摘するまでもない」と。》

清張の反権力、反米意識は、本人がどう思おうと、その根底に届かない、言葉は華々しいが、中途半端なものに終わらざるをえなかった、したがって標的の中心を外す結果になった、ということは知っておくべきだ。これこそ、自分の言説の限界を自覚しない、文芸意識の敗北の一種というべきものである。

§ 4 略伝

1909.12.21～92.8.4 広島生まれ、下関育ち、10歳のころ小倉に移る。板櫃小卒。朝日新聞西部本社(広告部)時代の51年、「西郷札」(週刊朝日「百万人の小説」佳作入選)でデビュー。53年「或る『小倉日記』伝」(芥川賞受賞)で文壇デビュー。58年『点と線』『眼の壁』で推理小説ブームを起こし、「松本清張時代」を画した。時代小説『かげろう絵図』『無宿人別帳』、『日本の黒い霧』『昭和史発掘』等さまざまな歴史の「謎」に挑戦する作品を旺盛に発表する。92年4月20日、脳出血で倒れ、8月4日、肺癌で死去、82歳であった。

1.1.4 開高健 「饒舌と暗鬱」

§ 1 感受性の原型 『夏の闇』

司馬遼太郎は小説の「定義」(定型)をまったく無視して、小説を書いた。対して開高健は小説の「定義」にあくまでものっとって、しかも比類なき作品を創造した。その到達点は、自ら「第二の処女作」という『夏の闇』(1971)である。

〈その文体は、まさに陶酔して、かぎりなく抒情詩的な一体感に近づかうとするときに、逆に驚くべく饒舌になり、絢爛たる語彙を浪費し、ほとんど無限に語り続けるといふ、奇怪な矛盾を見せるのである。〉

夜になるまでのひとときは橋のたもとと安酒場で過ごすことにしてある。赤や黄や黒のビニール紐で編んだ椅子が歩道に出してあるので、それにもたれて一杯の酒をゆっくりと時間をかけてすすする。昼でもなく夜でもないこの時刻には何か新しいことのありそうな、あてどない希望がグラスにも、灰皿にも、並木道のざわめきにも感じられる。細かい汗にぐっしょり濡れたドライ・マーティニのグラスを取りあげると宝石のように充実した重さがあり、くちびるに冷えきった滴を一粒のせると、硬い粒のまわりにほのかな、爽快な苦みがただよっていて、粒の冷たさは生き生きとしているが、芯まで暗く澄みきっている。淡くて華やかな黄昏はゆっくりとすぎていき、やがて夜が水のように道や、木や、灯や、人声からしみだして、大通りいっぱい広がっていき、いつとなく頭をこえ、日蔽いを浸し、窓を犯し、屋根を消して、優しい冷酷さで空にみちてしまうのだが、そうなる前のほんのわずかのあいだ、澄明だが激しい赤と紫に輝く董いろの充満するときがある。ほんの一瞬か、二瞬。気づいて凝視しにかかるともう消えている。きびしい、しらちゃけた、つらい一日はこのためにあったのかと思いたくなるような一瞬である。〔中略〕(以上『夏の闇』からの引用)

輝かしい炸裂の一瞬を捉へながら、文体そのものはあたかも縄文土器のやうに、盤根錯節の形容を重ねて、ほとんど暗鬱に近い調べを奏でてゐる。そして、この一瞬から、あの形のない「繁茂」への墜落は、じつは紙ひと重の移行なのであつて、ここでは抒情詩的な時間は、いつでももう一種類の、いはば不機嫌な時間に崩れこまうとして身がまえてゐるといへる。

けだし、『夏の闇』の陶酔はつねにこのやうな構造を持つてをり、性の陶酔であれ、美食の恍惚であれ、嗜眠の没我であれ、すべてその内容そのものが横滑りして、鬱屈と不機嫌に変質するやうな性格をともなつてゐる。》(山崎正和「不機嫌な陶酔」『曖昧への冒険』新潮社 1981 所収)

『夏の闇』はひたすら性と食と眠にひたる男と、そのかつての恋人しか登場しない。一見すれば、「純」私小説である。しかしそうではないのだ。「新しい文学的世界の素材」でありえる「新しい『気分』」の発見を促す「構造」をそなえており、この作品の成功の手がかりは、開高文学がつねに執拗な関心を寄せている「重い、不随意的『肉体』」の存在であった」と山崎は評する。

山崎をすこし敷衍すれば、「私は身体である」と同時に「私は身体を持つ」。デカルト的にいえば、「私は身体である」が、「私が身体を持つ」ことができるのは、「私」が「身体」以上のもの、身体から独立自立する「主体」(意識)であるからだ。「私=身体」は「私=意識」にとっては(受動的な)「気分」でしかない。しかしメルロ・ポンティにならえば、「私」はつねに「身体」に、「意識」(言分け構造)はつねに「身体」(身分け構造)にまとりつかれ、拘束されている。「私=気分」が、根底的には「私=身体」が、「私=意識」を拘束する。こうすれば、山崎の以下の評言がよりはつきりと了解できるのではあるまいか。

《主人公は、自分の肉体とさまざまな仕方と姿勢で関わり、そこに感じられる一体感と剝離感のさまざまなつりあひと、両者の移行関係を見つめ続けてゐる。そして、この関心と、凝視の能力があまりにも強いために、いつのまにか彼にとっては、肉体を内から感じる目つきが、あらゆる感受性の原型を決定してしまつたやうに見える。かつて、古典的な抒情詩人が、あらゆる「気分」を香りの思ひ出を捉へる目つきで捉へたやうに、『夏の闇』の「私」は、世界のすべてを、あたかも肉体の疼きを捉へるやうな触覚で探りつつゐる。

北国の燦爛たる夏の黄昏が、どこか執拗な臓器感覚の訴へのやうに報告されるのは、そのためであつて、この新鮮な感受性の実験が、新しい文学的時間の試みとともに、小説『夏の闇』の劃期的な成果に他ならないのである。》

この評論が発表されたのは79年であつた。最後の三行を凝視してほしい。開高が亡くなるまでおよそ10年、これほどの的確な「評言」をえて、この作家はどれほど「幸運」だったろうか。「香り」の文学、意識の流れの新文学、プルーストやジョイスを引き継ぎながら超える「実験」に成功した開高文学の位置が、山崎によって明示されたのである。いわく、感受性の原型である「臓器感覚」の文体の創出である。

§2 「饒舌体」とヘミングウェイ

先に山崎が引用した饒舌の文章を続けてみよう。

《大通りいっばいに輝く血がみなぎり、紙屑から彫像、破片から建造物、爪から胸、すべてを暗い光輝で浸して、しめやかにたゆたう。熱帯、亜熱帯、温帯の黄昏には混濁した活力がギシギシひしめいてどよめくが、むっちりうるんだ湿気があるために憂愁をおぼえさせられ、このように明晰をきわめた激情を目撃することはなかったと思う。大通りは動乱と騒擾と叫喚にみたまされるかのようである。女の顔や、首筋や、髪が董いろに浸され、そこかしこに見覚えのない悲痛や威厳が一刷きされて現れる。体をたてなおそうとすると、もう消えている。明るい灯の下で三十歳代の女子学生が小さな歯を見せて笑っている。》

饒舌体は『日本三文オペラ』(1959年)以来、開高特有のものといつていい。それに関西弁特有の

粘っこさが加わり、「感受性」の全面開花があった。『夏の闇』はこの絢爛たる饒舌体のもつ感受性を引き継いだのだろうか。その冒頭である。

《その項も旅をしていた。

ある国をでて、べつの国に入り、そこの首府の学生町の安い旅館で寝たり起たりして私はその日その日をすごしていた。季節はちょうど夏の入口で、大半の住民がすでに休暇のために南へいき、都は広大な墓地が空谷にそっくりのからっぽさだった。毎日、朝から雨は降り、古綿のような空がひくくたれさがり、熱や輝きはどこにもない。夏はひどい下痢を起し、どこもかしこもただ冷たくて、じとじとし、薄暗かった。膿んだり、分泌したり、醗酵したりするものは何もなかった。それが私には好ましかった。》

これを『夏の闇』の英訳と比較してみるといい。

In those I was still doing some traveling.

I had just left one country and entered another. Sleeping and walking, I passed one day after the next in a cheap hotel in the students' quarter of the capital city. It was the beginning of summer, most of the inhabitants had already gone south on vacation, and the city was deserted, like a vast cemetery or an empty valley. Every day, the rain began in the morning and the sky hung low like an old, greasy wad of cotton. (Darkness in Summer)

となる。

開高の文章が、鬱積した感情のためたいを表現する情緒語や比喩の氾濫であるのに対して、英訳（セシリア・セガワ・スィーグル訳、クノッブ社）のほうはシャープでリズムカルだ。佐伯彰一が指摘しているように（「英訳『夏の闇』をめぐって」『コレクション開高健』潮出版社 1982）、ヘミングウェイと同調する。

あまりにも有名な『武器よさらば』の冒頭である。

In the late summer of that year we lived in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels.

開高の文章は、一見すれば、源氏から川端康成まで執拗に繰り返されてきた自然に寄り添い、季節のムードに浸る日本文学独特のもののように思える。しかしそうではない。可能な限り抒情性を断ち切ろうとしてきたのが、開高の文壇デビュー作「パニック」以来の志向である。『夏の闇』は抒情性を奔出させている。だが「抒情」への復帰（第一の処女作『あかのみあ めらんこりあ』1951）とは異なる。臓器感覚から生みだされる抒情である。ハードボイルの原型といわれる、ヘミングウェイの内面の独白に依拠しない文体は、開高の新しい文体と、「身体」（肉体）感覚でつながっているといってもいい。

この点でいえば、『夏の闇』以降の開高は、テーマもグローバルで、人種や国家や地域を問わない普遍的な文学の仲間入りを果たしたとっていいだろう。

事実、この作品には一対の「男」と「女」しかいない。二人とも国籍は日本だが、読むものにとっては国籍など考える必要はない。世界のどの国の読者も理解可能な作品を書いた村上春樹の登場人物は、明らかに日本人であり、それ以外のなにものでもない。しかし『夏の闇』の男女は、日本人に、正確には「日本人」に「共通」な気質や意識に還元する必要はすこしもない。もちろん作者開高の実人生の諸要素にまったく還元する必要のない作品である。その上でいえば、この男女は、敗戦をはさんで昭和を生き抜いてきた日本人以外のなにものでもない。つまりはハードボイルドにありがちなただの「無国籍」文学ではない。日本に生きる「世界人」の文学とでもいうべき存在なのだ。世界文学としてみたい。

§ 3 戦争一般の文学

司馬遼太郎は日本内外のかずかずの戦争を描いた。日露戦争、とりわけ日本海海戦はあたうるかぎり資料に忠実に詳細かつ客観的に描いた、と自らも述べている。だが残念というべきか、当然というべきか、司馬の『坂の上の雲』は日露戦争の文学ではあるが、日露戦争を描いた最高の達成とは言いがたい。さらにいえば、特殊な戦争を描いてはいるが、戦争一般の文学ではない。

対して開高健の『輝ける闇』(1968年)は、ベトナム戦争文学の最高峰にたつ作品である。この作品なしにベトナム戦争は語りえないという意味においてだ。全三部作の第二部に位置する『夏の闇』の全編をバックグランドミュージックのように流れるのは、ベトナム戦争の残響なのだ。

『輝ける闇』はベトナム戦争文学であるといった。しかしベトナム戦争に限らない。戦争一般の文学である。この点でも『坂の上の雲』とことなる。こういうことだと書いた。

《開高は、人間はまさしく戦ってきた存在だ、持つ人間は持つ故に、持たぬ人間は持たぬ故に戦ってきたし、また戦って行くだろうとみなす。理性なき故に、また理性ある故に、エゴイスト、抑圧者、狂者、平和主義者、男、女、子供、それぞれはそれぞれの故に戦うという。戦いによって戦いを死滅させると公約するコミュニズムに対しては、歴史的経緯において、事実において徹底的な懷疑を示す。そして戦争の愚劣・悲惨・消耗を描くと同時に、戦争の中の昂揚・堅固・愛情・相互理解をクッキリと描く。「人間は脳の退化した兇暴なる劣等の二足獣」というテーゼにのって《絶対の悪》を云々する視点は、たんに否定的措辞の地位に後退する。この戦いの外部に認識者の立つところ、「第三者」の席が予約されてあるわけではない。認識者は人民として戦うか。否。人民とともに戦うか。否。認識者として戦うことによってしか人民とともに戦えない。否、否、認識者は人民の意志に反しても戦う。人民とは何かを《見る》こと抜きに認識者開高の立場はない。この点において、戦うことを根絶することは不可能なのだ。これに反して戦争は、少なくとも具体的な戦争は停止可能である。だが停止不可能な戦争もある。それがベトナム戦争だ。認識者はこのことをこそ指摘しなければならない。》(『昭和思想史60年』三一書房 1986、『昭和の思想家67人』PHP新書)

司馬は、ソ連と中国の無制限の補給・援助を断たなければ、ベトナム戦争は終わらないという。だが開高はベトナム戦争は停止不能であるという。「戦争と革命」を目指す社会主義ベトナムが「実在」するあいだは、停戦は次の戦争、より拡大化されたベトナム戦争の「準備」であるにすぎない。事実、社会主義ベトナムは、停戦の後、一気に南ベトナムを併呑し、1979年、カンボジアに侵略の手を伸ばした。『輝ける闇』は10年後の「世界」を見事に予言したのである。

§4 ノンフィクション 『オーパ!』

開高は比類なき文学の達成をなしとげた作家であった。だが、その小説（フィクション）は多くの読者をえたとは言い難い。しかし1978年、『オーパ!』からはじまる一連の釣り旅行記としてのフィクションは、多くの読者を獲得し、端的に、小なりといえど、ベストセラー作家の仲間入りを果たした。文学上の達成でいえば、開高は一連の食と釣りに関する作品で、開高「以前」と開高「以後」を画然と別つ「文体」を案出したといっている。

《開高の文体は比喻でもっています。彼は直喩も暗喩も、まるで軽業師のように練りました。作家として、連想飛躍がひじょうに発達していたと言えましょう。それが、こと小説になると、自らを殺します。言い方を変えると、連想飛躍を自分で縛ったところで、小説の可能性に挑戦した作家でした。ノンフィクションでは、その抑制を完全に取り払い、わーっと出してゆきます。》(谷沢永一「オーパ! 開高健」『世界の十大小説★プラス★ワン』集英社 1999 所収)

じつは『夏の闇』に特有の「内臓感覚」の文体は、文学理論からの摂取ということは無視はできないものの、開高自身が「食」をめぐるかずかずのエッセイで実験し、試行錯誤を重ねて達成したものであった。いうまでもないが、その文体は釣り紀行のなかでより大がかりな形で応用されている。つまり、食エッセイと『夏の闇』と釣り紀行は、「文体」という面でいえば、一つながりのものなのだ。『夏の闇』にも、肉体との幸福な関係を(一瞬)回復する魚釣りの場面が登場している。ただしノンフィクションでは高揚のすぐあとに墜落が口を開けて待っている、という体の形を露骨に示す場面は少ない。耽溺と陶酔の世界が前面に出てくる。エッセイ「越前ガニ」の一節を引こう。

《雄のカニは足を食べるが、雌のほうは甲羅の中身を食べる。それはさながら海の宝宝箱である。丹念にほぐしていくと、赤くてモチモチしたのや、白くてペロペロしたのや、暗赤色の卵や、緑色の「味噌」や、なおあれがあり、なおこれがある。これをどんぶり鉢でやってごらんなさい。モチモチやペロペロをひとくちやるたびに辛口をひとくちやるのである。脆美、繊鋭、豊満、精緻。この雌が雄にくらべるとバカみたいに値が安いのはどういうわけかと怪しみ、かつ、よろこびたくなる。きっと雄は姿のいいところを買われてあの高値を呼ぶのだが、私にいわせると雌のほうがかはるかに广大で起伏に富んだ味を持っているのである。これも料亭で出されるみたいに小鉢でチビチビやっていたのでは部分も全容もわからないけれど、どんぶりに大盛りにしてガブッとやると、一挙に本質が姿をあらわすのである。磯ぎわの漁師宿の二階で、コタツに入って背を丸め、窓へ打ってかかってくる波しぶきを眺め、暗澹たる冬の日本海とわが心のうちをのぞきこみながら……

「ええなあ、それはなあ……」

水上勉氏は嘆息をつき

「好きな女子(おなご)といっしょになあ」

とつぶやいたり、長い長い沈黙におちいていった。》(1972年)

谷沢永一は「飽くなき『表現欲』の結晶」というが、至言である。

§5 略伝

1930.12.30～89.12.9 大阪生まれ。天王寺中学、大阪市立大(法)卒。壽屋(現サントリー)宣伝部時代にコピーライターとして活躍中の57年、「パニック」で注目され、『裸の王様』(芥川賞受賞)で文壇的地位をえる。代表作は『輝ける闇』『夏の闇』『花終わる闇(未完)』だが、日本内外を飛び回り、エッセイ・ルポ・人物論・人生相談等、さまざまなジャンルで「表現」を磨く。釣り紀

行で『オーパ!』, 食のエッセイで『最後の晩餐』という傑作を残す。59歳を直前に、食道癌のため死去。

1.1.5 伊藤整 「心理と論理」

§1 『氾濫』 分析的説明

評論家北原武夫は、伊藤整が試みた「小説上の新しい手法」とは何かを問うて、連載中の『氾濫』の一節を引いて、解説する。

《「君は美しい、君の身体は美しい」といって、真田佐平は、その脚を、太腿を、尻のふくらみを、それから胴を、肩をやさしく撫でた。彼は性の欲求を果たす機会を得たことよりも、幸子が彼の眼にその全身を露し、彼女の女の身体を彼にゆだねているその姿に、戦くような感動を味わった。そこに今、彼のための女が美しく、そして確実に実在していた。しかし、その女は、彼がセックスで触れて行き、セックスで責めて、彼女も彼も疲労してしまったあとになっても、なおそこに残っていた。それを滅してしまうことも、消してしまうこともできなかった。彼女はしばらく休むと、また彼の支配し得ない女として、身を起こし、身じまいし、彼の手を借りて、下着から順に服を身につけていった。服が身についてゆくに従って幸子は、彼の征服欲や占有欲から逃れて行った。彼女はふたたび独立した、遠々しい、捕捉しがたい他人という女になって、彼から離れてしまった。真田佐平は、幸子に置き去られたように、自分の服を身につけて行った。そして彼はすすぐと退いて、淋しい、頼りない、五十男の自分の姿の中に、再び入って行き、彼女から突き離されてしまったのを感じた。……

この箇所は、〔連載〕十回目の分の中でも最も見事な、充実した個所だが、五十男が体力と修練の力によって若い女を征服したあと、すぐ次の日常的な場面の生起によって、とことんまで男は女を征服し切れなかった侘びしさと五十であるおのれの悲哀とを、改めて反省させられる心理上的経緯を、目に見えるような鮮やかさでなく、直接意識に沁み通る正確さで、これほどの確に描かれたことが、今までの日本文学の中であったらうか。ここで用いられている文体は、すべて平静な分析的説明であるばかりか、もっと言えば、一つの意識が生起して次の意識に移ってゆくあとを、一つ一つ正確に辿った論理的説明であって、従来の小説概念で言えば、およそ閨房の場面の描写にはふさわしくない、極度に冷静な、批評文的文体なのである。が、それにもかかわらず、この場面に於ける二人の男女の心理的肉体的食い違いは、従来のリアリズム的手法によるどんなに精緻で強烈な官能描写よりも、はるかに正確に僕らの精神に沁み通る。しかも、じかに沁み通る。それは、今も書いたように、ここに用いられている文体が、人間の官能や感覚にではなく、すべて人間の判断力に、もっと正確に言えば人間の悟性的認識に、直接訴えるように書かれているからだ。ここでの造形力は、官能や感覚を通さず、人間の持つ悟性的認識に、いわば垂直に結びついているのだ。この小説のもつリアリティの新しさはそこにある。》(文芸時評「『氾濫』をめぐる」 『群像』57年9月号 『北原武夫文学全集』第五巻 講談社 1975)

いま少し言葉を重ねれば、

《「説明」というものを極度に嫌い、あるいは恐れた、いわゆる描写という従来の小説概念からいうと、これほど小説的手法から遠ざかり、これほど小説的手法を無視した手法はあるまい。が、そ

れにもかかわらず、すべてが説明から成ったこの文体が、従来のリアリズム的手法から成った小説に比べて、読者の頭に、より明快な、より明晰な小説的映像を与えるのは、何故なのだろう。官能描写や感覚描写がすこしも用いられていないのにもかかわらず、小説としての明確な造形感を、読者の頭にはっきりと与えるのは、何故なのだろう。》

「何故なのだろう」というのは「疑問」ではない。「はっきり与える」と念を押しているのである。

「説明するな」、「描写せよ」これが日本文壇の通有だった。最も嫌われ排斥されたのが分析的＝悟性的認識による説明である。説明、とりわけ分析的説明は、「文学」ではない。「科学」であろう、というわけだ。

この通弊を打破する実験が『氾濫』によってなされ、見事に成功した。こう北原は論じる。だがこの北原の「発見」以降、日本文壇の通有と通弊はいささかなりとも減退したであろうか。していないのだ。

一つは『氾濫』に対する文壇の反応は冷たかった。ベストセラーになったこともこの反応に拍車をかけた。一方、大方の読者は『氾濫』が一種異様な興奮を頭に刻み込むが、作者の意図などに頓着せず、これを「背徳と悪徳」小説の一種として読むに終わった。したがって、「感覚と感情と意識とを一緒くたにして、あるいは打って一丸として、描写していた従来のリアリズム的手法」があいかわらず横行していったのだ。谷沢永一が改めて北原の「氾濫」評を取りあげ、伊藤整の文学手法の意義を際立たせる理由である（『大人の国語』PHP 研究所 2003）。

§ 2 詩と評論と小説

伊藤整の処女作は詩集『雪明かりの路』（1926年）である。谷沢永一は「小説に向かわざるをえなかった詩人」であることを示すために詩「言葉」を掲げる。

《友よ 何も話し合はないことだ。

もうなにもね

こんな不確かな 信用のならない

ともすれば

皮肉や 嘘になってしまふ

そんな神経質な

化け物みたいな言葉を使はないことだ。

そして我々の

自分の言葉にさへ欺かれ易い考えを、

お互いに傷つけ合ふまい。みんな自分自身の沈黙と孤独に帰ることだ。》

その上でこう「解説」する。

《抒情詩ではない思惟（デンケン）の詩とでも言おうか、これほど思いを凝らした論理展開を、揺るぎなく端正な詩の型に嵌めるまでには、この詩人は自分の内なる真剣で沈痛な要素を洗い清めて整える必要があったろう。人間関係において誠実たらんと願う執念は、美しく貴いけれども息苦しいに違いない。もう少しお気軽にと勧められても、その通りには出来ないのが伊藤整であったろう。この詩「言葉」一篇に接するのみでも、この作者は近い将来に小説へ向かわざるをえなかったであろうと察せられる。》（『三好達治『伊藤整詩集「雪明かりの路」』解説 『大人の国語』PHP 研究所）

総じて「抒情的世界」を歌ったといわれてきた『雪明かりの路』が「思惟の詩」であるという言に止目されたい。伊藤は1930年「ジェイムズ・ジョイスのメトオド『意識の流れ』に就いて」で自らの文学識「新心理主義文学」を掲げて登場し、翌31年『ユリシーズ』（前編 共訳）を刊行し、注目された。

ところが小林秀雄の「文芸時評」（『文藝春秋』31年3月号）が「心理小説」を名指しでお得意のまぜっかえしの冗語を連ねて全面否定を試みた。これにはもうひとつの事情が介在した。一見して、後発の伊藤の新心理主義小説が、「意識の流れ」という新派をわが一手に引き受けて文壇制覇を狙う、先行する横光光一の「新感覚派」に被さったからである。そののけそののけ「横光」が通るである。ポンユ（朋友）ともいうべき横光と小林二人の背後にいたのが菊池寛＝文藝春秋＝文壇の大御所である。まさに作家伊藤整は入り口で、通路を塞がれ「生き埋め」状態になった。

しかしどのような障害も、伊藤の文学意欲と才能をとどめることはできなかった。否、むしろ敗戦時までの長い雌伏期間が伊藤を鍛えあげた。翻訳と評論を主としながら、創作にもじっくり力を傾けることができた。詩から翻訳と評論、そして実作（41年『得能五郎の生活と意見』、42年『得能物語』等）へとゆっくり地歩を固めていった伊藤整の才能が、戦後、一気に開花する。これにはもうひとつの事情も重なった。1947年に横光が、48年に菊池寛がなくなり、小林秀雄は文芸評論からすでに撤退していた。人為的障壁が取り払われたのである。

そして詩（魂＝マインド）と批評（精神＝スピリット）と創作（手法＝メソッド）が一つになった作品が現れた。「自伝小説」の白眉といわれる『若き詩人の肖像』（1956年）である。（なお伊藤の評論やエッセイについては、2・2「評論」で述べる。）

§ 3 略伝

1905.1.16～1969.11.15 松前郡焼沢村（現・松前町白神）に生まれ、兵役を退いた父の就職を機に、06年塩谷村（小樽市塩谷町）に移住する。小樽中、小樽高商を出て、樽中の英語教師になる。26年処女詩集『雪明かりの路』（自費出版）をだし、27年東京商科大に入学するが、1年休学（31年中退）し、教師を続行する。だが作家になる望みやみがたく、28年上京、32年『新心理文学』（第一評論集）を刊行し、同年金星堂編集部入社。35～44年日大講師、44～45年新潮社文化企画部長を勤める。45年帰道（疎開）、光星中学教師、46年北大学予科講師になるが、すぐに上京し、つぎつぎに小説、評論、エッセイを発表し出す。49～64年東工大に勤務（英語）。

1.2 評論

1.2.1 山崎正和 柔らかい自我の文学

§ 1 言葉＝文学の時代

一見して、現代は「映像文化」、「視覚芸術」の時代のように思える。しかし、過去のどの時代よりもまして、現代は「言葉の時代」であり、「文学のための時代」である、と山崎正和はいう。なぜか。

《二十世紀後半の現実、その本質的な部分が人間の肉眼に見えにくいものになり、表面的な色や形よりは、言語的なイメージによってこそ捉えうるものになりつつあるのは、明らかだろう。外的な生活環境から精神の内面にいたるまで、人間にとって重要な真実が、対象的なものとしては捉えにくい姿を見せ、いいかえれば、視覚的な形によって象徴化しにくいものになりつつあるのが、

今日の特色だといえる。》(『柔らかい自我の文学』新潮社 1986)

1984年4月から85年12月まで『朝日新聞』に連載された「文芸時評」をまとめた前書の巻頭に置かれた「現代文学の擁護」においてだ。

まさに至言である。山崎は「解説」や「コメント」を不要とする簡明で無駄のない書き方をする数少ないクールな文芸評論＝哲学の第一人者である。それは1.1.4(§1)「開高健」の冒頭で引用した文を再読してもらえればただちに納得されるだろう。

山崎は、現代が「言葉の時代」「文学のための時代」であるという定言命題(哲学)を与えたすぐあとで、異論なき諸実例を明示する。たとえば、「卑近な時事問題」のケースをとりあげる。

《近年の学校には絵に描いたような悪童は少なくなり、かりにいたとしても、それが日本の初中等教育の中心問題ではないことは、広く知られている。深刻なのは、一見、平凡な少年たちがその凡庸な精神のゆえに、陰湿卑劣な形で起こす「いじめ」なのであり、衆愚の中に拡散された悪意である。それは文字通り、絵にも芝居にもならない邪悪であり、むりに映像によって捉えようとすれば、安手の「やらせ」に頼るほかない。》

このように実例問題を簡潔に解いたあと、ふたたびより深度ある命題、哲学問題に立ち返る。

《すべて、こうした現代の変化は、要約すれば一種の存在論の問題に帰着するのであり、現代人は世界の存在の新しい様態の前に立たされている、といえるのかもしれない。すなわち、現代の世界は、何かしら実体的な存在があることによって動くのではなく、むしろ、ある重要な存在が欠如していて、それがまさになくことによって動いていると見た方が、より適切に説明できる世界に変わりつつある、といえそうなのである。》

こういう手続きを得て、論は、文学の現場に戻ってゆく。

《一九八〇年代の作家たちは、もちろん、物語の現実把握力も自我の実在性も素朴に信じてはいないが、同時に、断片的なイメージや流動する内面の実在についても、少しずつ疑いを深めているようにみえる。二重の疑いは、しかも、文学の可能性への絶望におちいるのではなく、逆に物語と自我の柔軟な再評価、より自覚的で方法的な肯定へと向かっているらしいのは、面白い。近年の小説には、積極的に物語の作法に多様な工夫をこらし、逆にそのことによって物語の限界を示して、一義的に物語りえぬ現実を浮き彫りにしようとする努力がめだつ。また、自我を個人的に描きながら、それが自己認識の一仮説にすぎぬことを目配せで教え、それによって背後の捉えがたいものを浮かび上がらせよう、という方法的な意識がみえる。これはいうまでもなく、特定の存在をまず明確に思い描き、そのうえで、それがそこになくというかたちで現実を説明する方法であり、そのもっとも普遍的な手続きだとさえいえるだろう。》

こうして現代文学を代表する古井由吉や干刈あがた等の実作品を取りあげ、村上春樹の作品に言及及ぶ。

《村上春樹氏の『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』も、物語として複雑巧緻の極致というべき作品だが、ここでも、物語の仕掛けそのものが主人公を演技的人間にし、彼の演技的性格が物語の複雑な二重構造を作っている。すなわち、物語は現実世界と非現実の世界からなり、主人公は両方を同時並行的に生きるのであるが、その非現実の世界は、現実世界の彼が描いた自分の夢にほかならない。その点で、彼は自分自身の夢物語を演じながら、しかし奇妙なことに、この夢の中での決意が、逆に現実における彼の生死を左右しうる、という仕掛けになっている。いいか

えれば、現実の主人公もまた仮の存在であり、非現実の彼の描く脚本を演じているのであって、ここには二重に演技的な人間が生きているといえよう。夢の中の主人公は、愛の情熱を信じる浪漫主義者であり、現実世界の彼はやや虚無的な相対主義者であるが、この対蹠的な二人がたがいに相手を演じあって生き、まさにどちらでもない存在として生きる姿は、劇的なのである。》

なんだ、引用の寄せ集めだというなかれ。山崎正和が、戦後文芸評論の最高峰に位置する一人であるにもかかわらず、正面から論じられ、評されることが少ないのは、まさにその論述を穿鑿したり深めたりする必要がないほどに、膝を打つようにして首肯するほかない書き方をするからでもある。

§ 2 変化を読み解く方法

山崎正和は「現代」というものに、すでに過ぎ去った過去と、まだ来ていない未来の「はざま」にあつて、「すでになにものか」だが・「いまだなにものもでもない」変化のただ中にある「現在」、その現在の「変化」にもっとも敏感に対応してきた思考者の一人である。それは『おんり・いえすたでい'60s』(1977年)、「おんり・いえすたでい'70s」を第一章におく七〇年の同時代史であるとともに、七〇年代によって準備し予兆された八〇年代の文学を特徴づけようとする『柔かい個人主義の誕生』(1984年)を書く。これは「消費時代の美学」という副題が示すように、『柔かい自我の文学』を支える哲学論といつていい。

人は、後に、まだ十分に貧しいが貧困が飢餓に直結するような貧しさを脱却した一九六〇年代を、一方では「黄金の一〇年」といい、「経済成長」によつてもたらされた「自然破壊の一〇年」(この自然には農村共同体=村=故郷+家族がはいる)とよんだ。それに続く七〇年代は、「ドルショック」、「オイルショック」に端的に表れているように、「過去」を防衛しようというだけの、「安定成長」「省エネ」というように攻撃目標を何もたない一〇年のように見えた。ところがこの七〇年代の一〇年こそ、日本が西欧に追いつき・追い越せという、明治維新以来掲げてきた国家目標をひそかに実現しつつあつた時代であつた。

六〇年代から七〇年代への「連続」と「変化」を指し示すキーワードは、一方で産業化(industrialization)そのものの超高度化を意味すると同時に、社会が産業中心時代そのものを脱却してゆく過程を指し示す、「脱〔ポスト〕産業化」という両義的な概念である。すなわち、資源から情報へ、物質財からサービスへという移行は一面において、生産性を飛躍させる技術上の発展とみることができるが、他面では、生産性概念そのものを一変させるような人間生活態度の質的な変化として捉えることもできる。猛烈な生産の時代の延長と、「ゆとり」そのものを生活の原理とする、新しい時代の到来をも暗示している。

生産中心主義から消費中心主義へ、「労働」から「仕事」へ、「技術的人間」から「芸術的人間」へ、「硬い自我」から「柔かい自我」(=「他人を内に含んだ自我」)へ等々、山崎はつねに「変化」を連続と不連続で捉え、新しい時代の予兆を語る。

ところが山崎が予想しない事態が起こつた。八五年から本格化する「バブル」である。すでに生産は「デフレ」基調に入っていたのに、株と土地が急騰し、つれて国家と自治体に「過大」な取引・相続税が入り込み、企業に株や土地投機でいっきに本業収入以外の大金が舞い込み、企業は非本業に大量の財と人を先行投資する。人件費が上がつて個人収入は増える。国も自治体も、企業も個人も、いっきに消費拡大に突き進み、あつというまに日本は「バブル」経済に突入していった。

反面アメリカをはじめとする先進国は、七〇年代、「省エネ」をはじめとする技術革新に失敗し、倒産と失業に、国家も地方も財政破綻の危機にあえいでいた。ソ連をはじめとする社会主義国は、高度産業社会への「離陸」ができず、過小消費（貧困）にあえぎ、国家財政はすでに破綻していた。まさに日本が「一瞬」ではあったにしろ、一気に「西欧」を追い越す事態、「ジャパン・アズ・ナンバワン」が到来したのである。山崎だけでなく、日本の、世界のだれも予測できなかった世界事件である。

だが資本主義はつねにバブルを準備し、創出するが、バブル(泡)は長短、遅速、濃淡の差はあっても、必ずつぶれる。それが自由競争を原理とする市場経済資本主義の、とりわけ消費資本主義の一大特徴である。

文字通り火の消えた一九九〇年代を、ほとんどの日本人が怨み節にのせて異口同音に「失われた一〇年」と語った。だが山崎は鮮やかな口調で「大進歩の一〇年」という(朝日新聞 2002年12月30日)。この山崎のコラムにこと寄せてこういったことがある。

《「大進歩の一〇年」後を生きるために

口を開けば、「失われ一〇年」などという。政治家、学者、ジャーナリストばかりではない。「そうではない」とささやかながら抵抗してきたつもりだ。

そんなとき、いつもながら胸のすくような啖呵を切ったのが、山崎正和である。二〇〇二年一月三〇日の朝日新聞においてだ。

「バブルの後始末と重なっている日本では構造改革は見えにくい、不良債権問題が解決しても、人はモノの消費より充実した時間の消費に向かうだろう」。その意味で、「大進歩の一〇年」だった、と山崎は断じる。

いうまでもないが、「モノではなく心」などと早とちりしないようにしたい。「充実した時間」を「労働ではなくレジャー」と短絡しないように。

なぜ銀行が不良債権処理からさえ脱却できないのか？ 三時で、店のシャッターをピシャーッと降ろすような「仕事」ぶりで、どうしてサービス業といえるだろうか？ 顧客に対する姿勢がまるでなっていない。そんな非サービス業の銀行など、いらないのだ。

北海道の観光が軒並み不振である。理由は簡単だ。「安かろう、悪かろう」のサービスなのだ。「安く、いいサービス」などというところを、目を皿のように探しても、皆無である。特に、北海道の観光と断らなくていい。最近、那須温泉郷に長期滞在した。元湯、塩原、板室、ただ一軒をのぞいて、不振にあえいでいる。「サービス」がないのである。

しかし、「いいサービス」は、やろうと思えば、どこでも、誰でもできるのである。しかも、「安く」だ。政治・経済・文化、それに人間生活の隅々にいたるまで、可能なのだ。

ただし、「いいサービス」の提供者になるためには、時間も費用もかかる。「いい人間」にならなければならないからだ。「いい」とは「良質・高質」(ハイクオリティ)ということだ。この意味で、「構造改革」とは、高質な人間になろうとする「人間改革」なしには不可能なのだ。》(『日刊ゲンダイ』さっぽろ版 2003年1月10日)

「おんり・いえすたでい'90s」はまさに高度消費時代にふさわしい良質な人間と社会に転換するための準備期であったのだ。「時局」を「時評」する、それも小説作品の読解を通して時代と意識の変化、その変化形態を言葉で取り出そうという、山崎の真摯な態度を大いに学びたいものだ。

§ 3 略伝

1934.3.26～ 京都生まれ。鴨沂高校，京大（哲学科美学），同大学院博士課程了，関西大，大阪大教授。56年戯曲「凍蝶（いてちょう）」が処女作，63年文壇デビュー戯曲『世阿弥』で岸田国士戯曲賞受賞。『反体制の条件』（1969年）で丸山真男等「戦後派知識人」と異質な思想家として登場した。文芸評論三部作とも呼ぶべき，評伝『鷗外 戦う家長』（72年），漱石論を含む『不機嫌の時代』（76年），開高論を含む『曖昧への冒険』（81年）は，日本文学史上類例なき文芸評論の金字塔を打ち建てたといっている。

1.2.2 江藤淳 成熟と喪失

§ 1 「濃厚な結びつき」＝「自然」の崩壊

江藤淳『成熟と崩壊』（1967年）と『自由と禁忌』（1984年）は，戦後文芸評論のなかで独特かつ孤高の地位を占める作品で，時代の変化を独特の「嗅覚」でかぎ取り，その変化の「微候」を代表的な文学作品の中に読み取り，大胆かつ定言的（categorical）というか独断的（dogmatic）な手法で表現した評論集である。いってみれば日本と日本人が無意識に，より正確には無警戒に変化している，しかも「よりよき変化」として受けとっている「帰結」を的確にかぎわける獵犬のような評者で，作家にとってはこれほどに恐ろしい存在はいないだろう。

この二冊の書物は，まだ60年代の「高度成長」期と80年代の「バブル」期という戦後二大変化期の帰結が明確になっていないときに，文芸雑誌に連載された。第一の標的は，前者が小島信夫『抱擁家族』で「母性」の崩壊に，後者が丸谷才一『裏声で歌へ君が代』で「国家」の溶解に定められている。二書とも，江藤がアメリカに長期滞在（前者は2年余，後者は10ヶ月）し帰国してのちに書かれた，いわば「アメリカの影」をしょっている作品である。

江藤淳は1964年8月，米国留学を終え，帰国する。この年の10月に東京オリンピックが開催された。江藤は二つのことに「衝撃」を受ける。一つは，東京の変貌であり，いま一つは，小島信夫『抱擁家族』（『群像』1965年7月号）にである。

《「平和」で「民主」的な「文化国家」に暮し，敗戦によってなにもものも失わずにすべてを獲得したと信じ，その満足感がおびやかされることを「悪」の接近と考えている人たちに，戦時中ファナティズムを嫌悪しながら一国民としての義務を果し，戦後物質的満足によっても道徳的称讃によっても報われず，すべてを失いつづけながら被害者だといってわめき立てもせず，一種形而上学的な加害者の責任をとりながら悲しみによって人間的な義務を放棄しようとは決してせず，黙って他人の迷惑にならぬように生きている人間もいるということを知っていてもよいだろう》（『戦後と私』『群像』1966年10月号）というのが，東京の変貌を目の当たりにしての江藤の述懐である。

この「喪失感」と「悲しみ」を克明に表現すること，これが江藤の一貫した文学的課題であるといっている。

この課題遂行の第一番目の仕事は，小島信夫『抱擁家族』に「新鮮な衝撃」を受け，庄野潤三「夕べの雲」や吉行淳之介「星と月は天の穴」等を批評材料にして書いたのが『成熟と喪失——「母」の崩壊』である。江藤はここで「戦後」の意味を，日本「近代化」の意味を批判的に問おうとする。強く確認し論評する二つの事柄がある。日本近代小説にあらわれたことのない，「画期的新しさ」と江藤が評することにかかわる。二つは表裏からみあっている。第一。

《生活無能力者になってしまった父と、ひとりの「母」になってしまった母にかわって、住む家をさがして歩く息子。こういう主人公はおそらく〔安岡章太郎〕『海邊の光景』〔講談社 1959〕以前に日本近代小説にあらわれたことがない。彼が健気な孝行息子だというわけではない。彼はついさっきまでその中に安住していた幼児的な世界から、いきなり敗戦後の現実にはきざり出されたので仕方なくそうしているのである。つまり彼は敗戦による転換の所産であるが、そういう主人公を描くことによって安岡氏は、おそらく自分でもそれとは知らぬ間に日本の近代小説の、とって悪ければ少くともその主流をなしていた私小説の機軸を逆転させてしまった。いいかえれば氏は、「家族」から解放されて「自由」になろうとしたかつての私小説の主人公のかわりに、幼児のまま「父」の役割を引き受けさせられ、しかも自分のためにというよりはむしろ父母のために、仕方なく住む家をさがす主人公というものを登場させることによってこの機軸転換をなしとげたのである。》

この「家」から解放され「自由」となった「個人」とは、もはや達成すべき理想ではなく、仕方なしに引き受けさせられた苛酷な現実である。母と子の濃密な結びつき＝「なれあい」と、遠い場所で働いて俸給を稼ぐことで、この「なれあい」に間接的に協力してきた父という、「家族のあいだのもっとも内密なきずな」を切断し、解体したのが、「思想よりももっと鋭利な『近代』、つまり敗戦という物理的な外圧」だ、と江藤はいう。安岡が、この切断と解体を、それとは意識せずに描いたこと、そこに「新しさ」を認める。ところが、安岡は、「母の崩壊」を描きながら、その崩壊を通して「成熟」するという道筋を選ばない。いつまでも、「母と子の肉感的な結びつき」＝「自然」を自分の掌のなかで握りしめていたいという願望を捨てない。「自然」のなかではなく「社会」というもののなかで生きていかなければならぬことを自覚することでしか「成熟」の場がないこと、そしてこの「社会」＝「人と人之間」で「自由」に生きることとはどういうことであるかを、身をもって示すことがない。以上が、第一である。

この「母と子の肉感的な結びつき」をもつ主人公が、「社会」にでていったら、どのようなことになるのか、これが第二のことだ。

小島信夫『抱擁家族』もまた「家族」崩壊をテーマにしている。

《俊介にとっての夫婦の理想型は、お互いに男と女であるような二人の stranger が出逢ってつくりあげた倫理的な関係でもなければ、財産の共有または分有を中心に築かれた利益関係でもない。それは倫理も責任も、利害すら超越したある自然的な結びつきである。

〈夫婦がプールで泳いでたわむれている。それから芝生の上で抱擁しながら倒れる。しばらく横になっている。彼女の贅肉の一つ一つを自分の贅肉の一つ一つにじかに感じているのだが、空想の中では、俊介も妻も贅肉をおとしてずっと若々しい。まるで勇気をためしているみたいだ。それから寝室、自分は彼女を子供のように抱いていたい。自分の身体のように彼女も重いのだが。二十代の時の何倍も自分はバラ色にあこがれている。なにか睦言をしよう。騒々しいのはごめんだ。静かにおしゃべりなら大歓迎だ〉〔『抱擁家族』〕

これが俊介にとっての「楽園」である。そのなかで、「自分は彼女を子供のように抱いていたい」。私にはここで「子供よう」なのが、いったい俊介なのか妻なのかよくわからない。しかしそのあいまいさのなかに、実は俊介が心に抱いていた「家庭」のイメージの秘密が隠されているのである。つまり「若々しい」、力強いほっそりした小柄な「妻」を抱いた「夫」の背後から、「母」の胸に顔を埋めて乳房をもてあそんでいる「子供」の姿が浮かび上って来る。換言すれば俊介にとっての妻

は、なによりも先に「母」の変身したものであり、彼にとっての「楽園」は「母」である妻を中心に「子供」たちがいるような世界である。そのなかの特権的なひとりが彼自身でなければならぬことはいうまでもない。》

「プール」と「芝生」は近代的な背景だが、夫に求められているのは、「農民的、定住者的な母子の濃密な情緒の回復」である、と江藤はいう。しかし、すでに「母」は現実に崩壊している。しかも、妻は「母」でないのはもとより、「近代以前」に「楽園」を見る夫を「恥ずかしい」ものとして感じるのだ。さらに、そういう「楽園」を夢みる夫が、「近代」の真似事することさえ、「許せない」。この点を、今少し長い歴史スパンをとって、江藤はこういう。

《近代日本の社会では、世代の交替につれて必然的に「父」のイメージが稀弱化されて行く。その背後に作用しているのは、母とともに父親を「恥ずかしい」ものに思った息子が「父」のイメージに自分を一致させようとすれば、それは「進歩」の否定として社会心理上の制裁を受けなければならない。この社会で「進歩」がほとんど無条件にプラスの価値と考えられているのは、「進歩」が「西洋」＝「近代」に対する接近の同義語だからである。もともと「父」を「恥じる」感覚の底に、「他人」の眼に対してという比較の衝動が潜んでいることはつけ加えるまでもない。ここでいう「他人」が西洋人であることはいうまでもないであろう。》

「父」によって代表されていた「倫理的な性格」が、「母」と「子」の肉感的な結合に支えられた自然状態にとりかこまれて腐食していく過程、それが戦後日本で「進歩」といわれている過程だが、これこそ戦後日本人の心理にくい込んで、日本人の伝統的精神・倫理性を浸食していく「アメリカ」がもたらした「自由と民主」である、と江藤はいう。だから、

《「社会」を「人間の自然性」に「調和」させるなどということは、単に「社会」そのものの破壊を意味するにすぎない……。「母」にしか価値観の基準がない自然状態のなかでは人は「化物」になるほかない……。この相対的世界には希望も絶望もなく、その不透明なカオスのなかで、人間の努力は「一生懸命」であればあるほど調子外れになり、滑稽なものになって行くことを、そういう現実には耐えがたいものであるがその中で人は生き、生きることによって崩壊していく。》

§ 2 「閉ざされた言語空間」

『自由と禁忌』は、日本と日本人がながねん培いそのなかで生き延びてきた伝統的な倫理社会＝国家を、なぜにかくも簡単に、一見すれば、喜々として投げ捨ててしまったのか、を文学作品(小説)のなかに批判的に読み取ろうとする試みである。この文芸評論連載前に、やはり江藤はアメリカに滞在している。アメリカ占領軍が日本で実施した検閲の実証研究のためにである。この長編文芸評論は、この研究の成果であり、『成熟と喪失』の課題解決作業でもあった。

「占領軍の検閲と戦後日本」という副題をもつ『閉ざされた言語空間』(1989年)は驚くべき内容の書物である。著者がいうように「日本はもとよりアメリカにも、米占領軍が日本で実施した秘匿された検閲の全貌を、一次資料によって跡づけようと試みた」「世の中に類書というものが無い本」であるという意味においてはではない。アメリカが占領前から計画し、直後から日本で秘密裏に行った検閲は、占領期が終わって直接の検閲がなくなっても、いな占領期終了後にこそ、あらゆる報道・出版機関の「自主規制」によって、日本人の言語空間を、人間は言葉で考えるしかすべがないがゆえに、日本人の精神構造を深く強く拘束し続けている、ということを実に明示したことによってである。端的にいえば、

《日本を「実効ある検閲の網の目」によって包囲し、その言語空間を外部の世界から完全に遮断する。しかるのちに「広汎」な検閲「攻勢」によって、この閉ざされた言語空間を占領権力の意のままに造り変える。》

その結果、アメリカによってもたらされた「憲法」（「戦争の放棄」等）も、「東京裁判」（「戦争責任」等）も、「原爆投下」（「戦争早期終結」等）も、「太平洋戦争」（「大東亜戦争」を禁止した呼称等）も、アメリカの良き目的のもとに、良き内容を持ち、日本と日本人に良き結果（自由・民主・平和・豊かさ）を生んだものと日本国民とその政府に是認されてきた。そういう「拘束」され「洗脳」された日本人の戦後意識の代表産物が、小島信夫『抱擁家族』『別れる理由』であり、丸谷才一の『裏声で歌へ君が代』である。これが江藤の結語である。

まさか、と思うなかれ。たとえば「日本出版法」である。

「連合軍最高司令官は日本に言論の自由を確立せんがためにここに日本出版法を發布す」という「趣旨」のもとに、「一九四五年九月二十一日」付けで次の10条を掲げている。

《第一条 報道は徹に真実を旨とすべし。

第二条 直接または間接に公安を害するが如きものはこれを掲載すべからず。

第三条 連合国に関し虚偽または破壊的な批評を加ふべからず。

第四条 連合国進駐軍に関し破壊的批評をなしたまたは軍に対し不信または憤激を招来するが如き記事は一切これを掲載すべからず。

第五条 連合国軍隊の動向に関し、公式に記事解禁とならざる限りこれを掲載したまたは論議すべからず。

第六条 報道記事は事実に即してこれを掲載し、何ら筆者の意見を加ふべからず。

第七条 報道記事は宣伝の目的をもってこれに色彩を施すべからず。

第八条 宣伝を強化拡大せんがために報道記事中の些末的事項を過度に強調すべからず。

第九条 報道記事は関係事項または細目の省略によってこれを歪曲すべからず。

第十条 新聞の編輯に当たり、何らかの宣伝方針を確立し、もしくは発展せしめんがための目的をもって記事を不当に顕著ならしむべからず。》

まず「出版法」が「憲法」と同じように、占領軍最高司令官によって「公布」された。このコードにもとづいて占領軍民間検閲支隊（CCD）が事前検閲をおこなった。このコードの規制内で、一体、連合国と占領軍に関するどのような記事が可能なのか、一目瞭然だろう。禁止したいどんな記事についてどんな理由でもつけることができるコードである。しかも、出版物にはいかなる検閲の痕跡も残さないという厳則がある。読者（国民）には、占領軍とアメリカが、自由と民主と平和の使徒以外のなにものでもないかのように映じる。しかも重大なのは、検閲が秘匿されることによって、検閲側と被検閲側に共犯関係が生まれる。被検閲側が、あえて国民の目から隔離したいタブーに触れさせられるからである。戦前日本の検閲が、「天皇」や「国体」というタブーに触れることを、国民だけでなく被検閲者にも禁じたのと、まったく対照的である。これが米占領軍の検閲がなくなったあとも、日本の出版・報道界に「自主規制」という名の検閲が公然隠然と行われてきた理由である。しかも重大なのは、占領軍の検閲を直接経験した人たちには、苦渋と反感の念が存在した。ところが、「自主規制」を日本の当然の精神風土と思って育った日本人には、占領軍によってもたらされた検閲の「結果」を、「自然」としてうけとってしまう。戦後20年、40年たつて、占領軍の検閲

によって「閉ざされた言語空間」が、あたりまえの「空気」、「自然」として日本人によって生きられ、作品化されている。このように江藤は解析する。

§ 3 略伝

1932～99 東京新宿区生まれ。旧制湘南中学から都立一中に転じ、慶大（英文）に進学。在学中に「夏目漱石論」（「三田文学」掲載）を発表し、注目され、57年大学院に進むが、主任教授と衝突し、58年『奴隷の思想を排す』、59年『作家は行動する』を刊行し、同年中退。62年プリンストン大学留学、71年東京工大助教授（のち教授）。90～97年慶大教授。保守派の論客としてならしたが、山崎正和や丸谷才一を批判する。98年暮れに夫人が死去、直後、脳梗塞に倒れ、99年7月21日、「自裁」。

1.2.3 丸谷才一 低空飛行

§ 1 文学は文学から生まれる

文藝評論家で軽妙直言型のコラムニスト、作家（小説家）で英文学者（兼ジョイス、グリーン等の翻訳家）、そして「国語改革」批判論者である丸谷才一の第一の才とはいえば、文芸コラムにおいて発揮されてきたといっても、だれも反対しないだろう。短ければ短いほどいいのがコラムだが、丸谷はそのコラムの小天地に明快で含蓄の深い内容を盛り込む名手なのだ。

学術論文の価値は第一にオリジナリティ（独創性）にある。ただし『論語』でいうところの「邪説」に通じる「異端」（heresy）ではない。「すでにあるもの」（the something）に「ある新しいもの」（a something new）を加える、あるいは、「すでにあるもの」を組み替えて「ある新しいもの」を生み出す、という意味だ。学術論文も創作（creation）である。この点ではまさに創作中の創作といわれる小説（novel）もまったく同じといっていい。

丸谷はそのお得意のコラムで、ソルジェニーツインの自伝『仔牛が樫の木に角突いた』の序文（文学論）を取りあげ、その文学的立場が同じロシア（出身）文学のナポコフと正反対だという。

《「二次的文学という、少なからぬ量の文学がある。すなわち、文学に関する文学や、文学をめぐる文学、文学によって生まれる文学がそれだ（かりに、一次的文学が前になかったら、二次的文学も生まれなかつただろう）。わたし自身も、職業柄、そのような文学作品を読むのは好きだが、一次的文学よりずっと下においている。」

だから、自叙伝などといふ「二次的文学」を書くのはためらったのだが、といふのがソルジェニーツインの考へ方なのだ。》（「二次的文学」『低空飛行』1977年所収）

丸谷は、このような文学的立場の「錯誤」を衝いて、端的にいう。

「あらゆる文学がもともと文学に関してあるし、文学をめぐるものだし、文学によって生まれたのである。ソルジェニーツインの『イワン・デニソヴィッチの一日』もドストエフスキーの『死の家の記録』がなかつたら、ありえなかつた。

《文学は伝統によって成立するから、かういふことになる。『古今集』と『長恨歌』がなければ『源氏物語』はあり得ず、その『源氏物語』がなければ『新古今集』はなく、さらにその『新古今集』がなければ芭蕉はありえない。》

いささか単純かつ強引に聞こえるが、まさにこの通りというほかない。これが、丸谷も指摘するとおり、20世紀の文学、ことにジョイス、プルースト以後の文学者たち、さらに彼らをもっとも極

端にしたナボコフの文学観である。もっと正確に言えば、「文学」（言語で書かれたもの）、したがって哲学も、経済学もまた、「文学」から生まれたのである。ちなみに、ルソーとヒュームがいなければ、カントやアダム・スミスは生まれえなかったし、カントがいなければフィヒテも、ヘーゲルも生まれえなかった。ヘーゲルがいなければ、マルクスもエンゲルスも……である。

§ 2 日本「純文学」

丸谷才一は、人も知るように、日本自然主義と私小説を中心に形成された、日本「純文学」批判者である。「丸谷才一文芸評論集」と副題された『梨のつぶて』（晶文社 1966）に、「津田左右吉に逆らって」（未発表）というすこし長め（24～51頁）の評論が収録されている。

津田は文学研究者ではなく歴史研究者であるが、その主著『文学に現はれたる我が国民思想の研究』（1917～21年）は、丸谷にとって、単独で書かれた唯一の日本文学通史である（2011年現在なら、ドナルド・キーン『日本文学史』や小西甚一『日本文藝史』の名を挙げるところだろう）。

- 1 津田は、日清戦争から日露戦争までの10年間、彼が20代のときに身につけた「明治の心理」によって日本文学史を「裁断した」。
 - 2 津田は、過去から伝わってきたぼくたちを規正し、刺激する伝統的な力をひたすら「因襲」として嫌悪する。
 - 3 津田は、文学から文学を作ることを認めない。たとえば、『新古今集』の歌人たちを「現実の生活において強い自己をもたず、自己を歌によって表出しようとする意欲もなく、ただ技巧の精練にその力を銷尽する」人々として非難する。
 - 4 津田は、『雨月物語』のような反写実主義的作風を憎む。
- などの批判点を列挙しながら、丸谷はいう。

《津田は文学が判っていたらどうか？ ぼくは、判っていたと答える。ただしその文学を、日本自然主義と私小説を中心に形成された、日本「純文学」と限定した上で。彼は正統的な文学の趣味とは無縁であったが、日本「純文学」とは非常に近い趣味の持ち主だったのである。当然のことだろう。彼の青春は日本自然主義の草創期に当たるし、しかも彼はその文学運動の中心部から決して遠くないところで生きていたのだから。そしてもし彼の文学観が、それにもかかわらず日本「純文学」からも排撃されるとするならば、それは彼が日本「純文学」以上に日本「純文学」的であることを示すだろう。皮肉なこともあるものだ。日本自然主義運動の初期の精神は、日本自然主義の流れをくむ作家たちの作品のなかにではなく、老歴史学者の遺著のなかに、もっとも過激な形で現れているのである。》

明治文明は「ヨーロッパに追いつけ」を合い言葉に、ヨーロッパ文明の18世紀以前を切り離して、19世紀だけを学んだ。そして近代日本文明はその基盤の上に築かれた。文学の不幸は、文明全体のこのような不幸の、文学という一部門、一領域におけるあらわれにすぎない、という丸谷のあまりに断定的な言葉に、いささか危うさを感じるが、大枠この通りだろう。（ただしヨーロッパ19世紀は、18世紀を嫌悪しつつ、引き継いでいるところが日本と異なる点だ。）これが「明治の心理」である。（日本だって、明治日本は、徳川以前の日本文明を嫌悪しつつ、とにもかくにも引き継いでいればこそ、19世紀ヨーロッパ文明を移植することができた、ということは十分にいうる。）

ただし丸谷は単純に古典主義、伝統主義の復活を主張しているのではない。伝統主義の仮面をかぶった「復古主義者の性急なナショナリズム」こそ、じつは明治時代の一特徴をなすというからだ。

§ 3 「欧文脈で書け」!?

日本文学研究者のドナルド・キーンに、日本の現代作家でだれが読みやすいか、と丸谷が訊ねる。キーンが言下にあげたのは谷崎潤一郎で、「曖昧なところがちつともなく、頭にはいりやすいのだから。」ところがである。

《谷崎が『文章読本』〔1934年〕で欧文脈を鋭く裁き〔極端な欧文脈の文章を書いてはいけない〕、そのくせあいかかわらず欧文脈で書き続けたことは、言行不一致と言へば言行不一致だけれど、それを咎める気は毛頭ない。むしろそのやうな矛盾を堂々と生きたことこそ彼の偉大さのしるしなのである。われわれの文明がこれだけはなほだしく西洋化されてあるとき、欧文脈の文章をしりぞけたのでは広い現実とつきあへなくなり具体的な風俗から離れることになつて、小説らしい小説などとも書けなくなるだらう。そして谷崎は、あくまで小説らしい小説を書く作家であつた。同じことは、たとへばもう一人のいかにも小説家らしい小説家、永井荷風の場合を見ても判るはずで、荷風の文章は江戸ふうの和文脈といふ色彩が濃いにしても、それはあくまでも表面に塗つてある絵具にすぎず、骨格は欧文脈で出来てゐる。》（『文章読本』1977年）

ここで丸谷がいおうとしていることは何か。現代日本文において要求されるのは、「伝統的な日本語と欧文脈との折り合いをつける技術」、これである。この技術がもっとも上手だったのがどうやら小説家であつたらしい。宗教家でも政治家でもなかった。学者でも批評家でもなかった。歴史家、詩人でもなかった。小説家がいちばんの名文家なのである。われわれの文体、つまり口語体なるものを創造したのは小説家だったし、それを育て上げたのも小説家だった。「文章読本」、すなわち「文章上達法」の注文がもつぱら小説家に來たのも何ら不思議ではない。こう丸谷は続ける。（ただし遅ればせながら、1988年、小説家ならざる文芸評論家向井敏が『文章読本』を書いて、評判になった。その「評判」のなかには、小説家、つまりは名文を創造したこともない雑文書きが、「文章読本」を書く資格はない、というものもあつた。むろん丸谷の言ではない。向井はむしろ丸谷「党」である。）

§ 4 略伝

1925.8.27～ 山形県鶴岡生まれ。旧制鶴岡中、新潟高、東大（英文）、同大学院（修士）をへて、51年都立高校講師、53（～64）年國學院大講師、助教授、64年ジェームス・ジョイス『ユリシーズ』（共訳）で注目され、66年長編小説『笹まくら』、67年『年の名残』で芥川賞受賞。82年『裏声で歌へ君が代』。長編小説7編、小説家としては寡作である。書評家、ミステリ愛好家としても知られ、老いてますます壮んで、09年ジョイス『若い藝術家の肖像』（新訳）を出した。

1.2.4 伊藤整 小説の方法

§ 1 新心理主義の「顛末」

1.1.5で寸言したように、伊藤整は詩人として出発し、すぐに「意識の流れ」を文学の唯一新しい「方法」（メソッド）であるべきだ、と宣言する文芸評論家として「文壇」に登場した。「ジェイムズ・ジョイスのメトオド 『意識の流れ』に就いて」でいわれる。

《ジョイスの無意識の取扱方の独特な点は、彼が無意識の顕現を、客観的な、統一ある理論の立場から描写せず、主観のみのよつて無意識的流動を表現したこと、換言すれば、無意識を純粹に無意識とし、他物の介在を排除するためにしか客観力を用いなかつたことである。彼は表現を無意識の面に沿うて流動させているのである。故にその力点は、無意識をではなく、無意識にであると言え

よう。そして自己のイデオを最も無意識に流動させるためには、その妨害物となる論理、先在的判断、生活上の功利的推理を排除すべく、超人的な努力が集中されねばならない。》(『詩・現実』第一輯 1930年6月)

「意識の流れ」の文学は、無意識を無意識に表現する方法である。この方法を受け継ぐ「新心理主義」を標榜した伊藤の評論は、ただちに川端康成から批判を含みつつ懇篤な評価をえたが、直後、小林秀雄によって全面否定の断罪にあった。横光利一や川端康成が標榜する「新感覚派」の文学理念、従来のリアリズム文学(自然主義文学やプロレタリア文学)を批判・打倒する立場とクロスし、私小説的文学理念に対してより徹底して対抗できうる強敵であり、これを若芽のうちに摘み取っておかなければならない新流派と、正確には、つねに最新の新しさを誇りたい横光がむしろ自ら載るべき「興」と、映ったからである。事実、横光ははやばやと「意識の流れ」の方法を取り入れ、「機械」(『改造』1930年9月号)を書き、打てば響くように、小林秀雄が熱に浮かされたように、「この作品の手法は新しい。それは全然新しいのだ。」と絶叫する(「横光利一」『文藝春秋』1930年11月号)。なにが、どう新しいのかを全然いわずにだ。

小林の全面否定にあい、文壇から生き埋めに状態になった伊藤整ではあったが、くじけなかった。敗戦までに、第一評論集『新心理主義文学』(1932年)から第九評論集『戦争の文学』(1945年)までを書く。その他の評論を合わせると、全集版でまるまる三巻分になる。膨大な量だ。もちろん、そのなかには時局便乗作と疑われるものもあるが、伊藤の文学理念が変更をこうむったわけではない。そしてようやく戦後がやってきた。

§2 小説の哲学 『小説の方法』(1948年)

戦後初の評論『小説の方法』は、一読、伊藤整の評論の中でもとりわけ熱度の高い、しかもクールな作品であると感じられるだろう。書名は「小説の方法」となっているが、「小説の哲学」と呼んでも差し支えない論述内容になっている。もっとも、はたしてどれだけの読者が読んで、理解し、納得したのだろうか。

敗戦後、伊藤は「私小説」擁護派とみなされた。心外かつ意外であった。本書はその弁明書でもある。伊藤こそ日本文学に特有な「私小説」を批判し、実作してきた本人であったからだ。それで西欧小説の歴史を説き起こし、それと対比、対質させて日本小説史、とりわけ明治期以降の近代小説の性格を論じようとする。それゆえに「小説とは何か」、「小説の方法は何か」が問われ、考究される。

小説とは何か。《小説とは人間にとってのまったく新しい発想法、新しい表白の道であったとせざるを得ない。》《私は小説の核心が作者その人のひそかな告白であること、それはもと叙事詩という公衆の間で行われた朗誦から出たという風俗描写を手段としながらも、その本体は、秘密の室で秘密に書き記された自己の存在の罪と呻きとから発する正しさと美しさへの訴えの囁く声であることを信ずる。そしてわたしは私小説的要素などという言葉で、その作家が作品に込めた小説の実体を、仮のもの、小説にとっての偶然的なものとする考え方そのまま同意するわけにはゆかない。》

「小説の実体」と「私小説的要素」を混同するな。しかし同時に「私小説」が読まれ、廃れない理由もこの「実体」と関係がある、と伊藤はいうのだ。

では「私小説」とはいかなるものか。

《描くために、描くに値する自己を、行為において形成するという形で彼等〔花袋や藤村〕は生を

実験した。これが日本の私小説的方法の一極点である。》この自然主義の流れを受け継いだ象徴的存在として、一方に《あるがままの自己を見つめ描く》嘉村磯多（かむらいそた）と《対象としての自己を理想的人間として形成する》小林多喜二がいる。私小説は「文壇」という脱社会のなかに、マルクス主義文学は革命組織という脱社会の中に、ともに極少の仲間たちのなかにしかその棲息場所をもたなかった。私小説とマルクス主義文学にとって、自己を自己に忠実に語ることが肝心で、表現芸術にとって不可避な「造形」は第二義の、報告的なものであった。

この私小説の流れに対して、小説を方法的に考えた一群がいる。芸術至上主義派とでもいうべき泉鏡花、谷崎潤一郎、芥川龍之介たちである。彼等もまた文壇生活をしてはいたが、他の現実社会圏にも属していた。

《芥川龍之介は、つねに不安定に、鷗外的な論理の方法と鏡花的な美の感覚の方法とのあいだを迷いながら往復していた。彼はこの二つの芸術系統を自分の中に感じて、その調和が出来るように考えていたようである。しかしそれはついに彼の力に余った。生活的にはかれは古い美の秩序を愛していたようである。しかしそれに閉じこもるには、彼は現実のすべてにわたる秩序を理性的に求めすぎた。彼は論理的な安心を持たずには、満足できない方へ傾いて行った。彼の不安定、日本文での感覚的な美を追えば論理的な人間像を見失うという矛盾は、その後論理を感覚の秩序に置き直してみるとという破滅的な方法で横光利一の創作に現れたものだ。》

では伊藤整の小説の方法とはどのようなものか。本書では「これだ」という形で、明確には示されていない。しかし《ジョイスは社会的な外装より内側の人間の像を、独自の方法によって自動的に記述した。彼の方法は、それ以前の、外装からときどき内側に潜入する仕方ではなく、内側から外へ浮かび上がるものである。コンスタントの人間としての内面性がとらえられている。》に暗示されているように思われる。「意識の流れ」を自動的に記述する、すなわち分析的＝科学的に説明する方法である。その実験成功作品が『氾濫』であった。

伊藤整は『小説の方法』をいわば仮説（哲学）として提出し、それを実証するために『日本文壇史』を1952年から雑誌『群像』に連載しだす。この「事業」は順調に進行した。しかし予期せざる夭折によって、69年64歳、末期癌の病床の中で書かれた「藤村の妻の死」で中絶した。全18巻、明治の末期に達していたが、日本文壇全盛期のはるか以前で途絶したことになる。

§3 ベストセラー作家の「秘密」

この『小説の方法』のなかに興味深い個所がある。

《興味的な側面からのみ言っても、もっとも面白がられて真剣に読まれる印刷物としてのいまの新聞や雑誌の形を考える必要があろう。議論と報道と物語と解説との総合から湧く興味に抵抗することは何人にも出来ない。あのように下手に書かれ、ほとんどでたために急いで編輯される新聞雑誌が、もっとも人に訴えること。そしてホオマア時代には、叙事詩は報道と解説と議論と抒情との総合として愛されたということ、江戸時代には小説や浄瑠璃は報道と批評と抒情との総合であったこと。そしてジョイスの方法はそのような原始的な文芸の方法と奇妙にも一致していることを私は発見して、大きな驚きに打たれたことを告白しなければならない。》

この「発見」をただちに実験し、実用化してみせるのが伊藤整の整たるゆえん、その「芸」の見せ所である。

整は、恋愛詩人、小説家、文藝評論家で、大学教師で、しかもD・H・ロレンス『チャタレイ夫

人の恋人』の翻訳・出版で「ワイセツ文書販売罪」で起訴されたスキヤングラス作家として、「硬派」の婦人雑誌に登場して議論と報道と物語と解説との総合からなるエッセイ「女性に関する十二章」を連載、54年2月出版（新書版）し、この年、小説『火の鳥』（光文社 1953）、『文学入門』（カッパ・ブックス）とともにベストセラー10傑には入り、一躍ベストセラー作家になった。かくして伊藤整ブームが起こったのだ。その残り火か、後遺症か、『誘惑』（新潮社 1957）、『氾濫』（新潮社 1958）等をいまなお通俗作家が書いた不倫小説と吐き捨てるようにいう人がある。だがこれこそ伊藤整の「勝利」を示す象徴ではないだろうか。

そしてつけ加えれば、社会不適応者に被されるスキヤングラス作家、通俗不倫小説家という「烙印」にもかかわらず、伊藤整の文学者としての、学者翻訳家としての、さらには芸術院会員、近代文学館理事長としての、また家庭人としての、総じて社会的個人的な「名」にいささかの傷もつくことはなかった。

そして驚くべきは、伊藤整はその社会的地位や名誉の達成にもかかわらず、終生自らの文学的「理念」を忘れず守り通しただけではなく、その理念を現実化する「修練」を怠らなかつたことである。これは当然といえば当然だが、稀なことなのだ。

1.2.5 福田恆存 文学と戦争責任

§1 文学者の戦争責任

1945年の敗戦後、きわめて特異な文芸評論家として登場したのが福田恆存である。

《文学者の戦争責任などといふものはないが、一部のひとたちをしてこのことばを文学の領域に適用せしめたひとつの事態はたしかに存在した。それは自己を喪失した文学者の混迷と墮落とであり、文学の消滅である。そのことをあからさまに洗ひたてたのが、まず戦争であり、つぎに敗戦後ににおける「言論の自由」にほかならない。》（『文学と戦争責任』『朝日評論』1947年2月号）

一寸見には文意が判然としない言葉だろう。しかしきわめて明確なのだ。

第一、たしかに文学者の大部分は、今次帝国主義戦争において、国民に対して宣伝的文字を筆にしてきた。しかし彼らの戦争協力は所詮はたんなる犠牲にすぎなかつた。もちろん、こういう暗黒時期にも英雄は存在していた。しかし英雄の倫理を一般国民に期待することは不可能である。のみならず、

《国家権力に敢然として抗争する英雄を待望し、禁固二十年の履歴をもって金鷄勲章とみなす心事たるや、まさにアンチ・デモクラシーとファシズムとの温床でなくてなんであろうか。強権のまへにはたあいなく膝を屈し、利欲のためには目くらめいて公を忘れる凡俗を仮定した政治の論理こそ、デモクラシーであると当時のぼくは考へてゐた。強制と生活苦にあへぎながら、しかもおのが身命を賭してミリタリズムと闘ふことを期待するのは、精神主義でなくてなんであろうか。さういふ精神主義的な思考法を抛棄することをぼくたちに教へたものが、ほかならぬ唯物史観ではなかつたらうか。この國にあつては唯物史観とヘロイズムとがまことに素朴な混淆を示してゐるかにみえる。》

つまり「戦争責任」問題は政治問題で、「文学」の問題ではない、と福田は断じる。

第二、文学者の資格（と責任）は「作品」のほかにはない。「戦争責任」を問われている舟橋聖一や石川達三たちの「作品」それ自体が、文学の本質によっていないことは明らかである。

《はつきりいつてしまえば、戦争責任を迫及する人たちの態度はいささかも文学と道を通じてはる

ない。戦争中宣伝文学に身売した作家たちが完全に脱落してゐるやうに、その戦争責任を追及するひとびともまた今後の文学になんら本質的なかかはりをもたぬであらう。……。作家、文化人、出版界の戦争責任を追及することにおいて、その第一人者たる中野重治はその文学者としての生涯をすでに閉じてゐる。……彼のめざしてゐる方向はただ政治によつてのみ完全な充足をえる以外に道はあるまい。それでよいのである。が、なぜかれはそれを見とめようとししないのか。》

この福田の言から60有余年、「文学者の戦争責任」などという言葉がいまなおまかり通っている。だが敗戦初期に提起された福田のこの批判論点を免れていない。(ただし、福田はまだこの段階で、国際法上でルール化されていた「戦争犯罪」(国際ルール問題)を明確に規定していない。ために「戦争責任」(国内敗戦)問題にもあいまいさを残さざるをえなくなっている。)

§2 一匹か? 九十九匹か?

福田の文芸評論を読んでいて、つねにもどかしく思われることがある。福田がつねにいう「文学固有」の問題にいつまでもはいついかならないからである。その典型的な例を示そう。

「なんじらのうちたれか、百匹の羊をもたんに、もしその一匹を失はば、九十九匹を野におき、失せたるものを見いだすまではたづねざらんや」(ルカ伝第十五章)を引いて、こういわれる。

《善き政治はおのれの限界を意識して、失せたる一匹の救ひを文学に期待する。が悪しき政治は文学を動員しておのれにつかへしめ、文学者にもまた一匹の無視を強要する。しかもこの犠牲は大多数と進歩との名分のもとにおこなはれるのである。くりかへしていふが、ほくは文学の名において政治の罪悪を摘発しようとするものではない。ほくは政治の限界を承知のうへで、その意図を見とめる。現実が政治を必要としてゐるのである。が、それはあくまで必要とする範囲内で必要としてゐるにすぎない。革命を意図する政治はそのかぎりにおいて正しい。また国民を戦争にかりやる政治も、ときにその限りにおいて正しい。しかし善き政治であれ悪しき政治であれ、それが政治である以上、そこにはかならず失せたる一匹が残存する。文学者たるものはおのれ自身のうちにこの一匹の失意と疑惑と苦痛と迷ひとを体感してゐなければならない。》(「一匹と九十九匹と」『思索』1947年春季号)

ここで、福田は、「政治のことばで文学を語る危険をおそれたと同様に、文学のことばで政治を語る愚劣をおそれた」という前提に立って、政治は政治のものに、文学は文学のものに、と主張する根拠を語っている。ずいぶん、文学に小さな位置しか与えていないようである。しかし、わたしには、ここに文学を特権化する、それこそ悪しき日本近代文学の伝統——文学至上主義の変種を、見ないわけにはいかない。

政治が多数のものたることをめざすのに対し、文学は、それによって余儀なく残されたものを目指す、というのは、スッと通るように思える。しかし、政治も文学も、多数とか少数とかにかかわらず、政治のことばで、文学のことばで、人間とその社会の全範囲を領分とするのである。もとより、あたりまえだが、文学は、政治が固有の対象とする権力闘争を描いて悪いわけではない。表面的にしろ、深刻にしろ、当然にも取りあげるべきなのだ。ただ、文学のことばでそれを語る必要がある。では、政治のことばとは何か、文学のことばとは何か、文学者はこのことを明らかにしなければ、福田が出した問題に答えることはできない。

福田はそれを明らかにしたか? していない。福田がいうのは、「人間性」の根拠、自己の最後のギリギリの地点——つまりは、エゴイズムとヒューマニズムの二律背反——に到達できるのが文

学だ、というのみである。この地点に政治にはとどきえない、と。こういう答えかたは、その「根拠」にいたりうるのは文学だけか、と反問してみれば、その確かさらしきものはただちに霧消することがわかる。

わたしには、福田が文学評論めかして書くものが、少しも文学固有の問題にいたりえず、文学がもつ過度な政治問題性（過剰宣伝）の批判に終始するのはなぜなのか、これによってよくわかる。わたしは、福田が提起した、エゴイズムとヒューマンイズムの二律背反的「人間本性」問題は、すぐれて、経済的問題でもあれば、政治的問題でもあると考える。哲学的問題であることは、いうをまたないであろう。この意味で再度いえば、政治と文学の論理に区別があるだけで、何を対象にするかの区別はない。『党生活者』の欠陥は歴然としている。それは出口のない人間関係や政治問題を主題にかかげたからではない。政治のことに文学のことに従属せしめたからである。文学とは「前衛の眼」を獲得することだ、ということによって、文学と政治の二律背反的問題を解決しようとしたからである。

同じことは福田にないか。あるのだ。福田は、政治が残存せしめた「一匹の救ひにかれ〔文学者たるもの〕は一切か無かを賭けてゐる」、それが「善き文学」であり、「一流の文学」である、という。福田は、文学をずいぶん窮屈なところに押しこめてしまう。それは、政治との関係でしか文学をとりあつかわない態度にもよくでている。福田は、文学者の政治音痴に非を鳴らすか、文学を政治の関係でしか論じえない、そのどうしようもない政治主義には、自ら気づいていない。どだい、九十九匹対一匹などという問題設定が誤っているのだ。文学は、政治と異なる形式で「現実」を述べるにすぎない。経済とも違う仕方だ。しかし、政治も経済も、いな人間にかんする一切のものについて語りうる。文学に語ってはならない聖域なぞもとより存在しない。ただ、語り方が異なるだけである。では、文学のことは何か。「文学」（教義）に固有なことはない。「ことば」（広義の文学）があるのみだ。こういえるのではあるまいか。

§ 3 略伝 付「こんなところは……」

1912～1994 東京本郷生まれ。旧制市立二中、浦和高、東大(英文)、同大学院、41年文部省の外郭団体の日本語教育振興会にはいる。46年「民衆の心」（『展望』）で戦後論壇にデビューする。55年『平和論の進め方についての疑問』、60年国語改革運動批判『私の国語教室』で保守派の鷹派といわれるが、70年代保守の論客清水幾太郎『核の選択』等の批判を展開する。シェークスピア等をはじめとする翻訳、さらには演出家としても活躍し、戦後論壇に巨歩を残した。

以下は私的エピソードである。

三十代の半ばはじめて定職をえて、伊賀上野に八年間すんでいたことがある。たまたまわたしが出た大学の教養部のドイツ語の教授であった（講義を受けたことはなかった）鶴川義之助先生に出会い、通勤線が同じなこともあり、電車であ会ったことがきっかけで、ときに先生のお宅におじゃまする機会があった。

先生は大阪の阪急宝塚沿線の豊中市石橋にある大学に、三重県の松阪市から通っておられた。片道三時間かかる。松阪は松阪牛と本居宣長で有名だが、先生の居宅は宣長の母勝が出た村田家であった。国の重要文化財に指定されたこの旧屋は改築等を許されず、先生の趣味だった陶器等の骨董品の置き場となり、先生自身は奥さんとともに裏のプレハブに住んでおられた。奥さんはたしか博友

社の相良・木村『大独和辞典』で有名な相良守峯（東大教授・文化勲章受章者）の娘さんであった。鶴川先生は相良の弟子に当たる。

先生が東大（独文）を出て職をえたのが、大東亜共栄圏における日本語教師の育成を主として設立された日本語教育振興会で、そこで軍刀を差した福田恆存氏に出会ったそうだ。そのとき福田は、「君のような若い人がこんなところではやく出た方がいい」というような趣旨の言葉を発せられ、鶴川先生はその言葉に強い印象をうけたそうである。鶴川先生はゲーテの翻訳家としても知られるが、わたしがお会いし、話を伺っていたかぎりでは、低回趣味に徹していたように思われる。敗戦間際の戦時「工作」の一機関で、その工作それ自体に批判的であった福田恆存の「意外」な一面を知ったからだろうか。事実上、福田の戦後出発は、戦時下、二律背反に苦しんでいたその地点と陸続きであったと思える。

1.3 学者

1.3.1 亀井秀雄 小説の発生

§ 1 小説は美術である

『小説神髓』は坪内雄蔵の名で1885年9月から翌86年4月まで、9分冊で出版された、世界最初の包括的な小説論であり、小説の定義は本書にはじまるということはよく知られている。しかし膨大な「研究」史があるにもかかわらず、「本文自体の正確な読解、語彙と文脈の訓詁考証注釈すらまだ着手されていない。更に、最も遅れて文学近代化の課題を背負った日本が、世界でほとんど最初に、一応の体系をもつ文学原論を作り出し得た、そのエネルギーの基盤を分析する必要がある。」（谷沢永一〔書誌解題〕「小説神髓」1963年）と指摘されてきた。そんななか亀井秀雄『「小説」論 『小説神髓』と近代』（岩波書店 1999年）が現れた。本書は、亀井によってしかなしえない抱負と文学識によって、いっきよに「小説とは何か？」したがって「小説とは何ではないか？」に答える独創研究である。あわせて「近代」概念に再検討を迫る力作になりえている。思い切り大きく要約してみよう。

『小説神髓』は、小説が「美術」（ファイン・アート 芸術）である理由を明らかにするために、美術とは何かを問うところからはじまる。まずこの意味が見落とされてはならない。ところで逍遙は西洋諸国と日本との関係を、当時の時代通念であった先進／後発、あるいは文明開化／半開という枠組みで捉え、西洋小説の実際を参照することなく、西洋にはすでに（美術としての）小説が存在しているという前提のもとに、小説論を展開する。しかし西洋でも小説＝芸術観は成立していなかった。「散文のフィクションあるいは小説は、歴史と並ぶ、物語（ナラティブ）のサブジャンルの一つだった」からだ。

逍遙の独特なのは、文学を修身や政治イデオロギーから解放することを主張した萩生徂徠や物語は仏儒を広める方便ではないとした本居宣長の文学観を媒介にして、明治初期にさかんに翻訳紹介された修辭書の類（ペイン『英作文及び修辭』、フェノロサ『美術真説』、スペンサー『文体の哲学論』等）を批判的に参照しつつ、功利主義的な物語観を批判し、その実際を曲亭馬琴の『南総里見八犬伝』や柳亭種彦『修紫田舎源氏』を読み替える作業を通して、小説は美術である、という主張を跡づけかつ肉付けしようとして、その言及を第二部、小説作法論（小説はどう書かれるか）にまで及んだことにある。

ところが従来の『小説神髓』研究、さらには日本近代小説論は、西洋と日本の関係を先進／後発という枠組みで捉え、逍遙の馬琴や種彦への言及は否定的媒介にしかすぎない、あるいは逍遙の文学観にある戯作的残滓と見なし、詳しく検証することなく終わってきた。

こういう理解では、小説(的言説)が市民社会という観念(イデオロギー)を作ってきたという側面が、歴史／小説＝公／私という図式によって、小説が描く領域、私(自我)の独立を確保してきた小説の独自性を主張する言説が見逃されざるをえない。

小説＝美術に関していえば、ペイン(『倍因(ペイン)氏 教育学』の「美術の教育」)が、小説は最も人気があり、そのなかには高尚な美術にあたるところがあるが、感情や理想に耽るところが少なくないので、「小説の快樂に耽溺するを制するに有効なる一方法」は、「なるべくこれを節用せしむることである」と述べているように、小説＝美術の一步手前で止まっているのに対し、逍遙は「小説の主脳は人情なり。世態風俗これに次ぐ。人情とはいかなる者をいふや。曰く、人情とは人間の情欲にて、いわゆる百八煩惱これなり」といいきった。こういえるためには人情や煩惱は世の道德律を超えたもの、それ自体を丸ごと肯定できるという認識に立っていなければならない。逍遙は、その實際を、馬琴や種彦の作品のなかから写し(移し)とってきたのだ。この点で、逍遙はむしろ過剰近代主義的な小説観を提示したといってもいい。

ただし逍遙は馬琴の物語を批判的に検討することを通じて、馬琴が「全登場人物の運命を一手に握ろうとする、野心的な物語作家」であることを察知し、作者のご都合(好憎偏頗、特別保護)によって物語を進行させる弊を免れるために、作者は作品の背後に隠れて、中立化される必要があるとする。

これは逍遙が、小説の存在理由として私的領域や「内面」をひたすら強調しているように見えて、作者の生活史や「内面」に還元してしまう方法にプレーキをかけている当然の措置といえる。「私」といい、内面といっても、「公」や外面(世態風俗)と「対」にある外はない。これが「近代」の図式である。だから、「大正期から流布し始めた、主人公は作者の血肉をわけた分身であり、作者の「内面」を託してこそ作中人物はリアリティを持ちうることになっている」という通念は、近代文学のなんたるかをまだ理解できない者の発言だということになるであろう。

亀井は以上の主張を、逍遙の目線で、馬琴等のテキスト等を読み替え、明治初期に日本にもたらされた、あるいは英国で流布していた文献を、とくに小説論とは一見して異質な修辭論、英語教授法等の啓蒙的な作品の読解を通して、丁寧に展開している。目のさめるほどの見事さによってだ。

§2 小説とは何でないか？

しかし以上は『小説神髓』の半身である。逍遙は、小説(稗史)と歴史(正史)を「物語」(ナラティブ)のサブジャンルとしながら、小説の独自性をいう。

《小説の正史に異なる所以は、如意に脱漏を補ひうることに親昵を擅しんじゅつにすることにあるなり。脱漏を補ふとは正史に脱漏せる事実を作者の想像をもて補ふことをいふ。親昵とは作者が小説中の人物(正史中にも在る人物なり)の言行を序するにきはめて精細稠密にして読者をして作者と小説中の人物と朝朝暮暮相親昵するの感あらしむるをいふなり。》

亀井は、説明をくわえていう。逍遙は脱漏の事実を補う作者の想像力を、

《もっぱら私プライヴェート的な領域に集中し、限定していった。私的な領域に「闖入」し、内外を隔てる「襖障子」を超越しうるところに、小説家の自由の証明を見いだし、さらに「人心の解剖」〔内に隠れ

たる内部の思想の観察と分析」(引用者付加)を加えて小説独自の存在理由を宣揚したのである。)しかし逍遙がいう小説の正史と異なる独自性はこれに尽きない。

《時代物語を綴るに当たりて最も注意すべき重なることは、なるべく正史の裏を描きて表を省略することなり。》

亀井はいう。逍遙は、せいぜいが功利主義的な政治小説が書かれた程度で、江戸期の漢詩文集や物語類が大量に翻刻、再版され、種彦や馬琴が依然として人気作家時代に、それらを糧とした小説観をもとに、英語圏の小説理論を変換する装置を試みようとして、

《人間の真実を私的な領域に求める「近代的」な文学観を作り出した。公共／個人という二分法との関連で言えば、それを歴史／小説、あるいは公／私という形に置き換え、小説の特徴、あるいは優位性の根拠を「私」の領域に求める転換をもたらしたのである。》(88)

逍遙は、まだ逍遙の規定に叶うような小説が現前しなかった時期に、馬琴等の既存の材料をもとに、英国圏の小説論を参照しつつ、むしろそれらを先導する形で、近代的文学(小説)観を創り上げた、と亀井はいうのだ。

さらに進めて、亀井は、逍遙が案出した小説的言説が市民社会という観念(イデオロギー)を作ってきたとまでいう。

《互いにほどよいマナーを守りながら各自に「内面」を抱えている人間たち。それをあたかも普遍的な人間像であるかのごとく作り出したのは、他のどんな人文科学的言説でもなく、まさに小説というジャンル、というより小説についての言説だった。このことは現在どれほど強調してもし過ぎるということはない。……外部と内部という二重化された人間像を前提とする立場から、……人生とは私的な位相からとらえられた生活過程の謂いであった。》(230)

ざっくりいえば、小説こそが近代日本の市民社会の人間像の生みの親である、というわけだ。近代日本の後進性、跛行性ばかりが強調され、それゆえの日本自然主義と私小説の横行が指摘される。だがどこで、何を理由に、日本の小説は道を踏み迷いはじめたのか。これが問われなければならない。

§ 3 略伝

1937.2.18～ 群馬生。55年前橋高卒、59年北大(国文)卒をへて、59年芦別高教諭、62年札幌東高教諭、65年岩見沢駒沢短大講師、68年北大助教授、84年同教授、ミュンヘン、コーネル大等で客員教授、00年退職、同年小樽文学館館長。処女作69年『伊藤整の世界』で注目され、70年『中野重治論』、72年『小林秀雄論』で地歩を築き、83年『感性の変革』で現象学・身体論を導入する文学表現論を展開、00年『明治文学史』等。亀井の独特かつ絶妙な読解のアートを味わってほしい。

1.3.2 谷沢永一 近代文学論争史

§ 1 没理想論争1 逍遙と鷗外

2.3.1(亀井)で明らかのように、逍遙の『小説神髓』で展開した近代「小説」論は、世界最初のしかも自前仕立ての論であった。ところがドイツ留学(84.6～88.9年)から帰国し、陸軍大学校教官に就いて医事論争を巻き起こし、また翌89年から訳詩や小説を発表しだした森鷗外は、同年10月『文学評論 しがらみ草紙』を創刊し、文芸評論の舞台に本格参戦しだした。谷沢永一(『文豪たちの大喧嘩 鷗外・逍遙・樗牛』2003年)の見るところ、この評論誌の真の標的は当初から逍遙(早

稲田文学派)と『小説神髓』におかれていた。鷗外はその創刊号に、『小説神髓』は新しく据えつけられた有用な「器械」かもしれないが、その四年に及ぶ効果はと見るに、運用を悟るものがない、わが文壇に影響すること皆無な無用の長物であった、という思いきりの貶価を投げつける。鷗外にとってわが国の文学議論＝「評論」の基礎は西欧の「詩学」に範を仰がなければならないのであるが、『小説神髓』はその典拠をどうもドーバー海峡の彼方にもとめた、しかも「翻案」であるらしい、とにらんだ。

この貶価の毒は、大正の末、木村毅(『明治文学展望』)の努力によって『神髓』の構想と論理が徹頭徹尾、驚嘆すべき自家製である事情が確認されるまで、近代文学史の「常識」として効力を発揮した。いな、亀井が証したように、『神髓』のまさに「神髓」が今日までも見のがされてきた淵源となったときえいってよい。しかし以上は前段である。

西洋詩学の最新最高の成果であるハルトマン美学を範(典拠)とする森鷗外が、論稿「早稲田文学の没理想」を皮切りに逍遙撲滅に向かったのは、91年10月からであった。

逍遙が「没理想」の語をはじめて持ち出したのは91年6月である。逍遙は新時代に必要な「科学的批評家の心得」を説く。その究極的な主張は、

《嗚呼、演繹の専断批評の世は逝かんとす、機能的批評の時代ぞ近づけり、なかんずく没理想の詩、すなわちドラマを評するに際しては、没理想の評、すなわち機能批評を正当とす。》(谷沢の縮約による。以下同じ)である。

鷗外はすぐに反応した。演繹評を嫌って帰納評を佳とするのは、昨今の批評家の弊を改めるのに利するだけの「膏葉貼り」にすぎない。だが、

《臨床よりもはるかに肝要で高貴な、原理の究明を忘却してはならぬ。周辺を彷徨せず根本へ立ち戻れ。兎にも角にも批評は判断である。判断を下さんとする暁には「理想」なかるべけんや。標準なかるべけんや。そして我が言う「理想」とは、すなわち「審美的観念」の謂いなり。では「審美的観念」とはなんぞや。鷗外が押し立てる「審美的観念」とは、世の一人ひとりの勝手な嗜好にあらず。すでに「学問上にあきらめ得たる趣味」にして、一言に約せば「エステジス」そのものなり。》

鷗外にとって神聖おかさべからざる批評の「標準」とは、審美学の定言命題を拳々服膺する学習、いや西欧審美学に拝跪する帰依尊崇の姿勢、その精神を貫く護符の堅持を意味した。その護符こそハルトマンの審美学である。これは論語や聖書の、あるいはマルクスやレーニンの命題を絶対無二の「標準」、「先天の理想」として、議論や論述、主張の成否を判断するのとまったく同じやり方である。しかもハルトマンの理解者は鷗外以外にはこの日本にはいない、という「過信」に裏付けられているのだから、恐ろしい。

逍遙の矢は、穏やかだが、的をあやまたない。

第一、先天の理想は宇宙に満ちたりというが、わたしは信じない。(あるなら示してほしい。)第二、戯曲作家(たとえばシェークスピア)の理想は結晶して無意識のあたりより躍り出る個想なりというが、わたしは信じない。(そういう理想があるなら〔シェークスピアに即して〕示してほしい。)

もちろん批評・美的判断一般に汎通する「先天の理想」や「個想」(個人理想)があるわけではないし、提示できるはずもない。ましてやハルトマンの美学が唯一真直な判断基準であろう筈がない。だが鷗外はひるまない。居丈高に理念にもとづく優劣の規格基準が必要なことを説き続け、それを

否定する逍遙の「没理想」論をひたすら糾弾し続けた。だから、論争の表面づらを捉えれば、この論争、鷗外優勢、逍遙劣勢の観は否めなかった。これが「没理想」論争の内実を正確に捉える労を省く原因の一つになった。

§ 2 没理想論争 2 鷗外と樗牛、樗牛と逍遙

しかし没理想論争には、谷沢が詳しく論じるように、意想外の第二ステージ、第三ステージがしつらえられていた。

《鷗外は対者の問題意識や、論理構造の内容に関心を向けない。ただ相手の片言雙語を捉えて、その人物が何派の何主義者であるかを、全く一方的かつ性急に認定した上で、その主義その流派その学説が、最新至高なるハルトマン〔『審美綱領』〕に照らして、あるいは権威ある哲学書の記載に鑑み、如何に度し難く時代遅れであり、或いは如何に彼の地で貶価されているかを、ぶっきらぼうに重々しく峻厳に宣告する。これが審美学者をもって自任する鷗外の、その評論活動のすべてであった。》

ハルトマンを知らずに審美学を語るなかれ、文芸評論に手を染めてはならず、というわけだ。この鷗外(35歳)に、26歳の文科大学生にして当時最大の読者数を誇った雑誌『太陽』の文芸欄担当の高山樗牛が槍をつけた。その批判の核心は、鷗外はハルトマンの著作の「序文」のみに依拠して論を立てている。しかもその序文の肝心要なところを誤読している。これであった。

ハルトマンは、(樗牛が訳したように)「科学的美学の始祖としてカントを吾が著の巻頭に置くことを以て満足するに至れり」、したがってカント以前の美学史を無視した、と樗牛は書く。これを、鷗外は、カント以前の審美学史はすでにある、カント以降の審美学史はまだない、ゆえにハルトマンがカントから筆を起こして『審美要綱』を書いた、と解した。これじつに「序文」しか読まずに、しかも誤読にもとづいて、ハルトマンの美学は美学史の包括的研究であると独断的にいいつる態度にほかならない。願わくばその全部を読んでからももの申すべし、と指摘した。「原書」を権威として振りかざし、つねに相手の誤訳や無知を咎め、うえ目線で対してきた鷗外にとって、これ以上の侮辱はありえないだろう。しかも10歳近くの若造が相手なのだ。

その上で、樗牛はいう。鷗外は自ら評を下さず、ハルトマンのチンメルマン評を金科玉条としたが、いかなる理由からハルトマンを絶対無謬と確かめえたのか。お師匠様の言はずべてこれ真理なりとするのは、せいぜいのところ小学時代の信仰にして、独立せる学者のいさぎよしとせざるべきところではないか。我らは吾が畏敬する鷗外において、かほどの卑屈なる思想家を見いだそうとは思ひもかけなかった、と。この論争の結果、世に喧伝された審美評論家鷗外、隠れもなき論争家鷗外は、明治29年10月、35歳をもって事実上の引退に入った。

樗牛の勢いとどまるところを知らない。一方では鷗外を叩き、もう一方ではもうひとりの文学評論界の巨頭、逍遙には礼をはらいつつ、槍をつける。逍遙の史劇『桐一葉』や『牧の方』等が、百年になんなんとする勧善懲悪小説の積弊を打破した等の功績を讃えながら、正史に忠実なため、「悲劇」としては「根本的欠点」をさらす結果に終わった、という酷評で迎えたのだ。その判定論理は、逍遙の史劇がギリシア以来の「三曲部」構想に照らして、着眼と材料は巧みだが、戯曲の形式〔①膨大複雑に過ぎてはいけない〕および悲曲の構造〔②「戯曲の中に現るる事柄は全く曲中の人物のはたらきの中に終始すべき」であり、③主人公はわれらが寄せる同情の持ち主、「勇公」(ヘルド)であるべきだ〕において、基本原理(①②③)にことごとく背馳している、というものだった。

対して逍遙は、では樗牛がもちだすこの三批判原理に照らして、シェークスピアの国史劇をどう判定することができるか、と問い返す。(逍遙が鷗外の「理想」=演繹批評に対して持ち出した反論=帰納批評と同じように、)シェークスピアの作品のいずれに「原理」が当てはまるのか、外れているではないか、と示しつつ逍遙は、述べる。

シェークスピアのような天才は、いかなる形式を取るも、「往くところとして佳ならざるはなし」。美学上の形式論は天才ならざる小詩人者流の指南針たるに足らんのみ。真に卓越した詩才にとっては、秋毫も益するところなき小乗教のみ。とすれば批評家の侃々諤々は、大なる文学にほとんどなんらの影響もなからん。また批評家諸君は天才の作に対するとき、一言も是非すべき権利を有せず。なぜなら天才に作詩の法を教えるなど、いかにして諸君のよくなせるところなればなり。美学は作詩の法を教誨するほどには、才の大小を識別する方を示さざればなり、と。

まさに「没理想論争」の再来であった。鷗外にたいする樗牛は、輸入の原則論(理想論)だけで裁断に走る鷗外の誤謬を衝いたが、このたびは鷗外と同じ伝法で逍遙に挑んで、手痛い反撃をこうむったのであった。

§ 3 略伝

1929.6.27～2011.3.8 大阪椎寺町に生まれ、47年天王寺中学卒、52年関西大(国文科)卒、同大学院をへて、55年同大助手、59年講師、62年同年助教授、69年教授。62年『大正期の文芸評論』で学界デビューし、78年、方法論論争に衝撃を与えた『牙ある蟻』と新形式の書物コラム『紙つぶて』で学問・読書・評論界を動員させて文壇デビューした。95年『人間通』と96年『悪魔の思想』がベストセラーになる。多産の人で、文学評論の外、自在に書物を語り、時代・時局批評のほか数々の人物論をものし、書誌学にも足跡を残した。77年『読書人の立場』以来わたしの第一特別の学恩書恩の人である。

1.3.3 小西甚一 日本文藝史の奇蹟

§ 1 日本文藝史

哲学とは哲学史である。少なくとも哲学の歴史を踏まえない哲学研究は、哲学の体をなさない。これが哲理である。哲学書において、構想と構成と展開にわたっていまだに2世紀前のヘーゲル哲学以上の作品が生まれていないのは、ヘーゲルが「原理と全体と細部を一体化」する歴史研究(『歴史哲学講義』)ならびに哲学史研究(『哲学史講義』)を踏まえているからだ。ついこう、自戒を含めて、極言したくなる。

では「微細と包括と鳥瞰を混然化」(谷沢永一『雉も鳴かずば』)した日本文学史は存在するか。存在する。しかも内容と構成、それに包括さにおいて、ヘーゲルを(はるかに)超えるできばえなのだ。小西甚一の『日本文藝史』(講談社 全5冊 1985～92)である。どうしてこんなことが可能であったのか。人間のみ固有な能力、考える力を存分に発揮する「機会」に恵まれたからだ。『日本文藝史I』の「はしがき」はいう。

《これまで、われわれの分野で偉い学者といえば、博識者のことであった。何を訊ねても即座に答えてくださるのが大先生だったけれど、超巨大データが日本文学むけのコンピューターに入力されるであろう将来においては、どれほど絶倫の頭脳をもつ学者でも、データ・ベースの記憶に対抗することは不可能となる。そのような時代に、研究者は何をしたらよいであろうか。人間ひとりの記

憶容量が機械に対抗できないとすれば、われわれに残されるのは、それらのデータを使って、考えることであろう。考えることは人間の特権であって、機械がどれほど進歩しても人間の相手ではない。)》

著者小西甚一、70歳の言葉である。小西は「考えること」を、コンピュータ(機械)との対比で、思考(暗記と計算)機械の助力と超越との関係で捉まえる。この研究方法は未来に開かれた、じつに若く正当な態度である。全5冊のこの本は菊版(B4)で3315ページの大冊、じつに厚い。が、すらすらと読める。透徹した思考に貫かれているとともに、はじめ英語で書かれ出版されたからではないだろうか。英米人にもわかる「世界標準」の表現である、とあえていってみたい。

単独で日本文学通史(『日本文学の歴史』中央公論社 全18巻 1976~97)を(英語で)書いたのがドナルド・キーン(1922~)である。小西はキーンに「対抗」してこの書を書いた、と表明しているが、できればは比肩するのさえばかれるほどに、小西本がまさっている。

思想史や文藝史は、ひとりで書くのがいいに決まっている。しかし、歴史のほんの一部くらいなら書くことできるが、時代を「原始混沌」から「現代的混沌」(三島由紀夫の死)まで、対象をアイヌ文藝、琉球文藝を含むことはもとより、日本文藝の形成と深くかかわったものの「すべて」を取り上げる、というような芸当はおよそ小西以外の誰かに出来るものではない。しかも、和歌、俳句の詩文類はもとより、能・狂言、歌舞伎、講談の類までをも包括するのである。「文学」ではなく「文藝」としたのは、人に感動をあたえる言語作品が文藝である、と規定するからだ。

こんな本が現れると、思想史の類がずいぶん書き難くなるな、というのが最初の印象であった。ある種の「怪物」の作品なのかというと、そうでもない。対象と方法が明確なのだから、データさえあれば、自分にも書けないわけではない、といちおうのところ考えてみる事ができる。それに、内容も、ひごろぼんやりと考えていたことに明確な解答を与えられたような、「既」認識に近い。いってみれば、言葉の本当の意味での「教科書」(テキスト)、ベーシックな研究なのである。

しかも全編、文藝「評論」(クリティクス 批評学)である。人間の特権である「考えること」を駆使している。しかも、「評価」は断定調で、的確だ。つまりは、理解も論理も評価も朗らかである。言葉は激しいが、陰湿なところは皆無である。こういう朗らかさで、歴史を馳せ登り、駆け降りてくる芸当は、とても出来そうにもない。やはり正真正銘の怪物の作品である。これがひとまずの結論であった。

§2 文学・表現史の理念

しかし奇蹟とも思える『日本文藝史』はキーンへの対抗意識によって生まれたものではない。その構想は1950年代にさかのぼる。「雅」「俗」「雅俗」という三理念・三次元座標軸で日本文芸の流れを交通整理しようという主意のもとに書きおろされた『日本文学史』(アテネ新書 1953)が発端だ。この大冊が読みかつ理解しやすいのは、日本文学の歴史を三次元座標軸で論じきっているからなのだ。マジックの仕儀(ウェイ)ではないのか、と思えるほどにあっけなく日本文学の多岐かつ長期にわたる歴史がこともなげにつきつぎと「裁断」されてしまうように感じられるのはわたしだけではあるまい。

《私どもは、永遠なるものに憧れずにはいられない。それは、私どもの日常心においては、あまり無いことであるが、日常心の底には、日常的でない何ものかが、深淵のようにわだかまっており、日常心がそれに行きあたるとき、日常性がどこかで綻びて、永遠の光が、きらりとさしてくる。そ

ういう意味で、私どもは、永遠なるものに連なっているわけだが、私ども自身は、決して永遠でない。私どもが永遠でないことを自覚するとき、永遠なるものへの憧れは、いよいよ深まるであろう。しかし、憧れは、どこまでも憧れであって、永遠なるものへの憧れは、畢竟、永遠なる憧れであるよりほかない。そうした憧れが、具体的には、宗教とか、芸術とか、科学とかの形において表現される。あるいは、宗教や芸術や科学などを媒介として、私どもが永遠なるものに連なりうるのだといってもよからう。

ところで、永遠なるものへの憧れは、北極と南極とのように、ふたつの極をもつ。そのひとつが「完成」であり、他のひとつは「無限」である。いま、これを芸術の世界について考えると、完成の極にむかうものは、それ以上どうしようもないところまで磨き上げられた高さをめざすのに対し、無限の極におもむくものは、どうなってゆくかわからない動きを含む。私は前者を「雅」、後者を「俗」とよぶことにしている。》

『日本文学史』の「序」にこうある。(ここで哲学が文学である事由の一端が明らかになるだろう。) つづいていわれる。

雅の表現はすっかりできあがった姿にむかう。別の在り方に置き換えられるのを好まない。歌であれば、先例のある語で詠むのが美しい表現だとする行き方だ。こうした表現は、享受の側からは、かなり高度の予備知識を必要とする。それがどのような先例にもとづいた表現であるかを知らなければ、いっこう美しくないからだ。

対して、俗の表現は、いまだ拓かれていない世界だ。そこでは何もできあがっていない。異様なあらあらしさとして存在することもあれば、質朴なしたしみ深さとして現れることもある。定まることを知らぬのが、俗の姿である。俗は通常「非難」として受けとられるが、俗には、潑刺たる健康さや、みずみずしい純粹さがある。

とはいえ俗は、俗っぽい俗へ頹廃しやすい傾向をもつ。だが雅もまたしばしば頹廃する。

このような雅と俗を日本における表現の世代に当てはめるなら、古代(5～8世紀)は俗を、中世(9～19世紀中)は雅を、近代(19世紀後半以降)は別種の俗をそれぞれに中心理念とする。17から19世紀の前半にかけては、実質において近代の過渡期だが、基調となるのは中世的であり、「雅俗」(俳諧)である。

古代の俗の表現は純粹に日本的な、中世の雅の表現は主として支那的な表現を受け入れた結果であり、表現意識の中核はもともと日本にはなかったものである。雅と俗の連関と交差によって日本文学表現の歴史を論究する、驚くべき独創的な展開である。もちろん、

《古代においても支那的な雅の表現はかなり濃厚に存在するのだが、それは、あくまで周辺的に存在したのであり、意識表現の中核には浸透していないので、古代の性格を日本的と規定したわけである。周辺においてたがいに交錯しながらそれぞれ独立の中心をもつという世代の在りかたは、日本文学史の興味ある特性だといってよからう。支那にはそうした意味の世代が無いことを考えあわせるならば。》

いうまでもないが、世代の文芸理念にあわせた、理念による裁断の展開が、小西の文藝史なのではない。あくまでも作品の表現に即した、それも比較文学史の成果を取り入れた特定の作品固有の表現＝文藝の展開である。次節の中村幸彦の「近世的表現」を準備した労作だ。ひとつだけ例示しよう。

夏目漱石の遺作『明暗』（未完）には、「則天去私」というようなこの作品以前にあった東洋的倫理はまったく姿を消している。登場者は、近代的な「我」に執われた俗物だけであり、いかなる救いも見られない。しかも、ヘンリー・ジェームズが『黄金の盃』で示したように、作中人物Aの内心が、当人および述主（ナレータ）だけにしか知られず、他の作中人物には不可知な場面に、作中人物BにAの心をいろいろ推測させる場面が続くというように、いわゆる「遊動視点」が多用される。知的にはかなり高い（らしい）のに、津田が妻のお延がわからず、お延は夫の津田がわからないため、泥沼めいた日常が展開する。他の主要人物たちも、意識層では相手の心を驚くほど明敏に察しながら、もう一つ深い層ではわからないのに苦しむ。相手の心を知ろうと必死にもがくのだが、ついに知りえず、しかも、互いに知りえない状況が享受者にはよくわかる。したがって、

《作中人物たちの心理過程を観察の対象とするならば、人物相互の不可知が交錯しあい増大しながら危機を形成してゆくよう構成されている周到さは、強い緊迫感となって享受者に迫る。だから『明暗』の英訳版は、それ自身で欧米に通用するはずである。

欧米の小説と同質な技法で『明暗』を書くことになったのは、西洋文明の受容により形成された日本人の近代的な「我」を描くため、それが好適だと考えられたゆえであろう。明治精神がもはや過去のものとなったと痛感する漱石は、この作品で東洋的な倫理性をまったく提示しない。》

ちなみに『明暗』は大正5年、1916年の作品だ。「明治は終わった」という時代意識の表明でもあったのだ。

小西は『日本文藝史』を完成させ、その別巻として「日本文学原論」を予告した。しかし苦闘15年、ついに完成を見ることなく2007年、死去する。その遺稿が残され、大冊『日本文藝史別巻』（風間書院 2009年）として出版された。刊行・編集委員の労を多としたい。しかし哲学が「諸学の学」（諸学の総括）とみなされた時代の「遺書」とでもいうべきヘーゲル『哲学的諸学の百科全書要綱』（Enzyklopaedie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse）に比肩するような「文学原論」（文学の学あるいは文学哲学）などというものがそもそも可能なのだろうか。必須なのだろうか。この貴重だが完成を見なかった、だれによってもついに完成を見ることなく終わるであろう「遺業」を前にして、こう碩学小西博士に問い質したく思うのはわたしだけではないだろう。

§ 3 略伝

1915.8.22～2007.5.26 伊勢市生まれ、32年東京高等師範学校入学、40年東京文科大学を卒業、46年同大学助手、48年『文鏡秘府論考 研究篇 上』刊行、49年東京高等師範学校教授、51年東京教育大学助教授、57～58年スタンフォード大学客員教授、?年東京教育大（筑波大）教授。52年『俳句』、53年『日本文学史』、54年『世阿弥十六部集』、61年『能楽論研究』、75年『「道」——中世の理念』、『日本文藝史』 なお1960年代までに大学受験したものにとって「小西甚一」という名が懐かしい。受験古文の三種の神器『古文研究法』、『国文法ちかみち』、『古文の読解』の著者だった。ただし内容は高度である。3冊ともなお現役で、最後の本は最近ちくま文庫に入った。売れ行きもいいそうだ。

1.3.4 中村幸彦 近世的表現

§ 1 時代的表現

戦後、ジャーナルだけでなく、学問（サイエンスイズ＝科学）を標榜する論文、評論、コラムを

とわず、マルクス主義が唯一の科学だとする唯物史観が跳梁跋扈した。唯物史観の文芸界に横行すること、戦前に皇国史観の横行があったごとく、戦後はまさにその裏返しの観があった。その熱気はいまだにやんでおらず、このイデオロギーや方法論主義にもとづく研究や主張もあとを絶ったわけではないが、自ら旗を立てるような研究や主張が影を潜めたことはたしかである。あいかわらず恣意的な「創作的研究」、「評論家の読み方」が横行している。このようなイデオロギーにもとづく研究や主張の盤根錯節を断つような文学研究をめざし、奇蹟のような成果を上げた二人の巨人がいる。前節の小西甚一と当節の中村幸彦であり、その研究成果を小西は『日本文藝史』に、中村は『近世的表現』に集約した。ともに「表現」史に焦点を当てた世界標準とでもいうべき文学研究である。

中村幸彦は『源氏物語』の受容・研究史を概括する。

《中世では、これを仏教的な勧善懲悪の文学として読むべきだと論じた人がかなりある。近世のはじめに儒教的勧懲論をきびしく持した山崎闇斎の如きは、誨淫の書、年少の者に読ますべからずと論じた。これにも賛成者はある。元禄期の契沖は、詞花言葉を翫んだもの、人情を述べたものとして読むべしとした。賀茂真淵や、その影響下の上田秋成らは、一種の人情説ながら、時代を諷した寓意を含むものと見ていた。本居宣長は「もののあはれ」説を展開する。以上を歴史的事実として検討すると、皆その時代の思想界の動向から出た文学観にもとづく当代的読み方であるといつてよい。本居宣長の如く古典にできるかぎり即そうとして、これこそ最も根柢ある文学観だと、自信を持った人の説でも、国学者としての彼の在り方が反映して、当代的であった。代々の現代的読み方をいちいち肯定しては、『源氏物語』の本質がぐるぐる変わるか、『源氏物語』が諸説の前で四分五裂してしまう。昭和十年代後半の戦争中に現れた、『源氏物語』は風紀紊乱の書だなどの説が出てきてもやむを得ないことになる。学問的であっても、異説はいくらも出る。論争も多いが、真実への帰一を目的とすべきである。自分の文学観で読むことをできるだけ引込めて、『源氏物語』が出現し、それを作者がどう思って作り、その時代の読者がどう思って読んだか、真実が唯一つしかない時点まで、研究者自身をさかのぼらせて、その真実を見極めることで、客観的な理解に到達しないかぎり、国文学研究は科学にはなりえないであろう。》

当の作品が書かれ、読まれた時代に特有な表現の研究抜きに、文学研究は成り立たない。その研究成果を集約して、中村幸彦は「中村幸彦著述集」全15巻の第1回配本、第二巻として書き下ろされた『近世的表現』(中央公論社 1982)の「前言」で、ずばりこう述べる。「真実」とか「科学」というやっかいな表現に拘泥しなければ、まさに至言である。世界万国に普遍通用する研究方法だ。

かつて「文学史における大正五年(1916)の意味」において、谷沢永一は以下のように述べた。

《この『明暗』という作品世界は、次のいろいろなものに立脚していないと考えます。つまり、政治不満にも、政治支配欲にも、道徳的伝導熱にも、時代意匠にも、現実離脱的幻想にも、イデオロギー的発作にも、とにかくそれらのどれにも定礎していない。で、『明暗』は近代社会に棲息する近代人たるゆえんをなすところの精神営為、ものの考え方、感じ方の中心部分だけを取り出して、そしてそれを、読者の生活体験上の次元の低い恨みつらみの情念を喚起させるというふうには決して訴えないで、乾燥され、洗淨された言語表現でつかみ取ろうと努めた、そういう意味で画期的な実験小説である》(谷沢永一『大正文学 [シンポジウム] 日本文学17』学生社 1970)

これはまさに中村幸彦の「表現」史研究に止目しての発言で、前節の小西甚一の『明暗』解説にまっすぐつながるものであった。

小西は中世の表現史、能楽（世阿弥）や俳諧（芭蕉）を、中村は近世的表現、浮世草紙（西鶴）や俳諧（芭蕉）においてとくにすぐれた研究者であり、かつ文学（史）全体に広く視野をめぐらすことができる広角の学者であった。

§ 2 西鶴と芭蕉の文学的相違

芭蕉と西鶴の二人、「時代的に目ざめた文学的呼吸をともし」、「文学の処女地を開拓した」が、芭蕉は余情家、西鶴は写実家で、その違いは両者の資質に、一方が詩人であり一方は小説家である生まれつきに根ざすと考えられるようだが、二人の文学的態度、表現の違いに目をやらなければその相違を明らかにすることはできない。

両者は古典利用の態度がことなる。「芭蕉は頭脳として古典をとり入れ、新しい器具を自ら作ったが、西鶴は自分を頭脳として、古典を器具として用いた」。したがって

《芭蕉では表にあらわれることがかすかで、もとづくこと深く、西鶴では表面がけばけばしくて単に装飾にとどまっている……。この現象も二人の文学の根本的なありかたの違いの現れである。……芭蕉は伝統的文学精神をもって新境地を開拓したのであり、西鶴は元禄の現実から得た新しい開鑿力をもって、伝統文学の流れに新方向を開こうとしたのである。そして両者とも各々偉大な収穫を得た。二人は同時代に並んであったが、歴史という判定者から見れば、芭蕉は中世文学の線の終了点にあり、西鶴はそれより近代文学の始発点に位置することが明らかになるであろう。》

では二人の違いはどのような表現法に端的に表れているのか。

芭蕉の「余情」の性格についていわれる。

《初時雨猿も小蓑をほしげなり

の一句に見れば、「猿も小蓑を」というところ、成程芭蕉のいわゆる和歌連歌の詠じ残した「俗」であり、其角のいわゆる「幻術」であって、十分に新しい詩趣であるけれども、この句を生かすためには「初時雨」のもった、和歌連歌がつかって来た余情が不可欠である。今更いうまでもなく、芭蕉俳諧は一言でいえば、俗の新しさの中に、伝統的したがって普遍的な日本文芸美を発見したものと理解されていて、余情もその例外ではないのである。》

《西鶴の句にも伝統の影響はある。

絶えて魚荷とぶや渚の桜鯛

の句も、『伊勢物語』の渚の院での和歌「世の中に絶えて桜のなかりせば春の心はのどけからまし」をふまえている。渚の院の桜は、「今にその古木といへる根ざし残れり」（『名残之友』二）で、陽春ともなれば、そこに杖引く人もあったろう。そのあたりを、堺の浦の桜鯛の魚荷が、土煙を立てて飛ぶごとくに京へ走ってゆく景が、この一句である。もちろん、この魚荷がなければ、「春の心はのどけからまし」と古歌によって、補うべき句である。がしかしそれは伝統的な余情では更々ない。第一に、西鶴は、この魚荷のゆくさわがしさを、「のどけからまし」とか「しず心なし」とかと、嘆じているのではない。むしろ、反対にいわゆる「元禄の春」の賑々しさを詠じたのである。「のどけからまし」は逆の意に用いてあり、情を補うものでなく、意味を補う。いうならば余意である。それも芭蕉のごとく初めから何かを言外に託そうと試みたのではない。西鶴はできたら一句の中に言い尽くしたいが、短詩の悲しさ、せん方なく残したことが、西鶴のもどかしさを物語るとき、この一句の取り込んだ作り様からうかがえるのである。》（229）

なるほど、芭蕉と西鶴の文学的相違は、このような表現の違いにまで集約していかないと、詳ら

かにすることはできない。じつに厄介といわなければならない。しかしだからこそ文学に「研究」が必要なのであり、その研究に万能薬はないのであって、一作品と一研究者の関係は、ひとつひとつ違って当然であり、作品に密着して進むほかないのだ。とはいえ、中村が提起する研究方法は、本章冒頭で示したように、亀井秀雄がめざした「小説」論の要の部分、「本文自体の正確な読解、語彙と文脈の訓詁考証注釈」を解明してゆく行き方と違うものではない。

§ 3 略伝

1911.7.15～98.5.7 淡路島の洲本に生まれる。29年洲本中、32年浪速高校、35年京大(国文)卒。40年天理図書館司書(のち研究員)、49年天理大学教授を経て、58年九州大学教授、71年関西大学教授、79年同校退職。66年『戯作論』、75年『近世文芸思潮攷』をはじめその著作は中村幸彦著述集(中央公論)全15巻に収録されている。また書誌学や上田秋成『雨月物語』をはじめとする校注・現代語訳・編集等で傑出した仕事を残した。『日本文学辞典』(数研出版 1961)に貴重な項目を書いていることも忘れてたくない。

1.4 雑

ここでとりあげるのは、紛れもない「文芸」のフィールドで、通用のジャンルでは見のがされがちな領域で特異な仕事をした作家たちとその作品である。文芸の哲学、哲学は文芸である、を語るうえで欠かすことのできない人と作品を選んだ。

1.4.1 猪瀬直樹 井伏鱒二の「方法論」

§ 1 ピカレスク太宰

「私小説」作家の作品でいまなお読まれ、これからも読まれ続けることができるのは太宰治(1909～48年)の作品を第一とするのではなからうか。それほどに太宰人気は傑出している。その太宰が文字通り流行作家となったのは、死の直前、46年『新潮』7～10月号に連載され、12月に単行本化された『斜陽』においてである。それまでほとんど重刷されることがなかった太宰の作品が、初刷り1万部、2、3刷が各5千部、4刷が1万部である。それからわずか半年、太宰は48年6月13日に心中してはてた。『人間失格』は太宰の死後に出されてベストセラーになり、太宰ブームが到来する。

『斜陽』にはモデルがある。小説世界はそのモデル太田静子がつけた「日記」を素材にしている。フアンファンの静子をはじめて太宰にノート(習作)を送ってきたのは41年の夏であった。このノートはほとんど記憶に残ることはなかった。だが敗戦をはさんだ静子との長いやりとりをへて、彼女に「日記」を書かせ、それを借り受けるのは、47年2月下旬である。妻子のいる太宰が、静子の愛を受け入れ、彼女に1万円の謝礼を約束したすえのことだ。結果、太田治子が生まれ、ベストセラー『斜陽』が誕生した。そして39歳直前の太宰が山崎富栄との心中で亡くなる。このとき、死ぬ理由は富栄にはあったが、すでに4回心中ないし自殺未遂を繰り返してきた太宰にはなかった、というのが猪瀬直樹の主意である。

太宰は小説の材をしばしば「日記」に求めることがあった。その「日記」を書かせて手に入れるために、「恋愛」を手段にすることもあった。太宰が文壇で好評をもって迎えらるようになった作品「女生徒」(『文學界』1939年4月号)は19歳のファンから送られてきた「日記」を素材にしてい

た。

《「女生徒」は、春から夏までの日記を素材としながら、たった一日の出来事に作り替えている。朝起きて通学電車で学校へ行き、放課後に美容院へ寄り帰宅、不意の来客があり、晚餐の手伝いをし、風呂に入り、洗濯をして母親の肩をもみ、寝室にはいる。それだけのことなのに結婚前の娘の意識の流れが巧みに掬いとられている。倦怠感、自意識、意地悪な自分、心の棘、他者の観察が入れ替わり立ち替わり心地よいリズムに乗って現れる。》(猪瀬直樹『ピカレスク 太宰治伝』小学館2000)

太田静子の「日記」をあてにして、1年半の疎開生活を切り上げて故郷の金木から家族とともに上京した日から1週間後の11月20日、新潮社で編集長の斉藤十一ほかを前に、太宰は意気込みを披露する。

「日本の『桜の園』を書くつもりです。没落階級の悲劇がテーマです。もう題名も決めてあります。『斜陽』。斜めの陽。『斜陽』です。どうです、いい題名でしょう」

静子からようやく借り受けることができた4冊の大判ノートをリュックに入れ、2月26日、沼津の南、内浦湾の三津浜(みとはま)の安田旅館にたどり着き、まだ1枚の原稿も書いていないのに、「長編『斜陽』は難航を続けながら、進行中でございます」と編集長宛に原稿料の前借りを頼んだ。あざといといえいいのか、たくましいといふべきなのか、太宰は自信満々である。

「太宰治のこれまでのイメージは、人間失格の弱い男で、生きることに耐えられず、つねに死を追い求めていた、ということだろうか。」だが、太宰は「紆余曲折だらけ、狡猾な曲がりくねった性格、逆説的で奇矯な言動」の持ち主で、「ピカレスク」(悪漢)であるように読むことができる、と猪瀬は書く。

その太宰の死後、彼が紙屑箱に放り込んだ「遺書」の下書きが見つかった。そこに殴り書きで、「みんな、卑しい欲張りばかり。井伏さんは悪人です」という文字が躍っていた。

§2 「井伏さんは悪い人です」

猪瀬の長編評伝『ピカレスク』は、体裁は太宰治伝で、太宰は「ピカレスク」と解してもかまわないが、「本物のピカレスク」は井伏鱒二(1898~1993年)であると告発する衝撃の書だ。ただし、焦点は井伏という「人物」がピカレスクであるかどうかではない。その作品のつくりかた、書き方がピカレスクであるという。作家の「資格」が問われているのだ。

太宰は、作品のテーマや材をえるために、女のファンに「愛」を仕掛けてまでして、日記を書かせ、それを借り受けて作品をものし、「傑作」を書いた。女を心中に誘い、「自殺幇助罪」という他ないやり方で、相手を死に至らしめ、それを何度も作品の要の部分で描いた。ピカレスクとよばれるにふさわしい人間のやり方だといっていい。しかし太宰の作品は、いずれも「作り替え」であり、「創作」である。つまりは純然たるフィクションだ。

対して、井伏の作品は、教科書にも登場した代表短編「山椒魚」がロシアの諷刺作家シチェドリンの「賢明なスナムグリ」を「種本」とする「翻訳」である。直木賞を受賞した『ジョン万次郎漂流記』には記録(歴史事実)と違う記述が散見する。1900年「少年読本」シリーズで石井乾堂が書いた『中浜万次郎』を種本にしたため、万次郎の息子東一郎が書いた記録の確かな『中浜万次郎伝』を読まなかったからである。しかも乾堂の文語体を口語体に直してあるが、「分量の七割は同一」(写し)である。

この井伏が、太宰の兄（貴族院議員）に頼まれ、太宰と内妻小山初代とのもつれの仲介役になり、太宰の在東京「後見人」の役を背負わされ、また自ら太宰に妻美知子を斡旋した、太宰の文壇上の先輩であり、人生上の「恩人」とでもいうべき存在である。戦後、文名があがって、『井伏鱒二選集』の解説をいやいやながらに引き受けさせられた太宰が、第二巻に、井伏作「青ヶ島大概記」の清書を手伝ったくだりを記し、「私はそれを一字一字清書しながら、天才を実感した。私はこれまでの生涯に於いて、日本の作家に天才を実感させられたのは、あとにも先にも、たったこの一度だけであった」と書いたのである。

驚いたのは井伏の方だろう。「青ヶ島大略記」（『中央公論』1934年3月号）は評判にならなかった。しかも文語体であった。読みにくい。なぜ文語体だったのかといえば、古い資料（近藤富蔵『八丈実記』の一部、「伊豆国付八丈島持青ヶ島大略記」）を引き写したからである。この引き写しの清書を手伝ったのが太宰であった。選集解説で文名上がった太宰に「天才」と銘打たれなかったなら、井伏の作品は注目されず、引き写しつまり「盗用」は注目もされず、ばれもしなかったに違いない。

『黒い雨』は1965年1月号から66年9月号まで『新潮』に連載された、井伏の代表作中の代表作だけでなく、戦後文学の最高傑作のひとつ、世界で唯一の被爆国たる日本の良心を代表する作品であるという評価を受けている。原爆をあつかった小説には不信感のあった江藤淳が「原爆をどんなイデオロギーにも曇らされぬ目で、これほど直視しきった小説をはじめて読んだ」（朝日新聞8月25日夕刊）と称賛の口火を切り、絶賛の声が続いた。しかしこの作品を、井伏は生前最後の『井伏鱒二自選全集』（全12巻補巻1）に入れたくないといいたした。「青ヶ島大略記」と同じ事情があったからだ。第6巻の井伏「覚え書き」にある。

「この作品は小説ではなくてドキュメントである。閑間重松の被爆体験、閑間夫人の戦時中の食料雑記、並びに岩竹博医師の被爆日記、岩竹夫人の看護日記、複数被爆者の体験談、家屋疎開勤労奉仕隊数人の体験談、および各人の解説によって書いた」と。

猪瀬は、被爆者重松静馬（閑間重松）日記を中心に全体の三分の二をリライトしたのだから、井伏自身がドキュメントと断るしかなかったのだ、と断じる。しかも、ドキュメントといいながら、戦争の悲惨の中で絶望と思えるときでさえ希望は残されているのだという思いを吐露する重松日記の言葉に、井伏は戦後民主主義イデオロギーで繰り返された「わしらは、国家のない国に生まれたかったのう」等という科白をつけ加えたりしていると難じる。

『黒い雨』の95%は『重松日記』の「写し取り」である、とするのはこの日記の「清書控草稿」（清書稿は井伏に貸したまま、重松が返却を要請しても、返却されていない。井伏の解答は「いまはありません」という不可解なものだ）と『黒い雨』を綿密に照らし合わせた豊田清史の言である（谷沢永一「『重松日記』の発刊を求める」『Voice』2001年3月号）。この「草稿」出版も井伏家から横槍が入って頓挫したままなのだ。まさにこの一連の仕儀が「悪人」井伏の「遺言」としかわたしには思えない。

それにしても、粗雑な種本の丸写し（盗用）が直木賞を受賞したり、他者の日記の「写し取り」（盗作）が戦後文学の金字塔とみなされることがあるのだ。まさに太宰がいうように、ピカレスク井伏ではないか。

§ 3 略伝

1946.11.20～ 長野市生まれ。65年長野高校卒、70年信州大（経済科）卒、72年明治大大学院修士

課程(政治学)に進む。69年信州大全共闘議長。87年『ミカドの肖像』で鮮烈デビュー。96年『日本国家の研究』。98『マガジン青春譜』(大宅壮一・川端康成・菊池寛伝)・95年『ペルソナ』(三島由紀夫伝)・00年『ピカレスク』の三部作は明治、大正、昭和の日本文学史の書き換えであり、日本人の精神史の捉え直しであると作者がいう。07年東京都副知事に就任。

1.4.2 白土三平 カムイ伝

§1 文学と拮抗する表現形式

白土三平『カムイ伝』はマンガである。日本の現代マンガは手塚治虫『新宝島』(1947年)からはじまり、「マンガ」が「世界語」となり、世界標準の地位を独走してきた。

《マンガが文学や演劇や映画と同列に論じ得る重要な表現形式であることを、はじめて社会的に認知させたのが、白土三平の巨編『忍者武芸帳——影丸伝』〔全16巻17冊 1959～62年〕である。この作品以後、マンガは、子供向け文化という枠を、また大人向けの娯楽という枠を超えて論じられるようになったと言っていい。大学生がマンガに熱中しているとしてジャーナリズムで話題になりはじめたのも、貸本作品であった『忍者武芸帳』の復刻(66年《昭和四一年》)とそれともなう白土三平への広汎な注目以降のことであった。》(呉智英『現代マンガの全体像』1986年)

そんな白土三平の最高傑作が『カムイ伝』である。第一部(全21巻 1964～71年)、『カムイ外伝』(全20巻 1965～87年〔2009年再開〕)、第二部(全12巻 1988～2000年 2006年加筆・書き下ろしを加え完結)、第三部は、2011年末現在で、開始も未定である。呉はマンガを定義して「コマを構成単位とする物語進行のある絵」と述べ、記号論の用語を使っていえば、「現示性と線条性が複合した一連の絵」と記す。「現示性」とは「一望で全体的につかめる性質」であり、「線条性」とは「鑑賞者が表現の部分を辿りながらそれを集積することによって、全体を一つの流れとしてつかむことができる性質」である。この一コマコマの絵と言葉においても、コマ割とその連なりにおいても、第一部は、外伝を媒介にして、まさに螺旋状の進行を見せる第二部で、見事なできばえと展開をはたすことができている。マンガの生命力は少しも退化していない。

『カムイ伝』は、時代の変移と作者の思想的・生活的変化に大きな影響を受けながらも、それらから独立した固有な表現を獲得した稀有な作品である。さらにいえば、時代からも作者からさえ吃立した作品になりおおせている。ひとまずはこういえるのではないだろうか。

非人に生まれ、忍者となり、抜け忍となって活躍する主人公のカムイは、第一部の物語展開では、すぐに主舞台から消え、影(エピソードですらない)として登場するにしかすぎない。同時進行の外伝は、『カムイ伝』からまったく無関係に自立した、成人し、抜け忍となったカムイの一話完結体の体験集、フギティブ(逃亡者)物語となっている。これが面白い。コマ絵も、コマ送りも、ストーリー展開も自在なのだ。そして第二部は、成人したカムイが物語の舞台を転換させる影の主演となって登場する。まるで第一部の世界をバックランドに追いやり、外伝がシリーズ化され、連環をなして展開してゆくようだ。わたしは『カムイ』を何度か通読してはじめて気がついた。この一大ロマンは司馬遼太郎の時代小説と同じような手法で描かれているのではないかと。どうということか。

司馬遼太郎の小説の主要舞台は二つある。一に戦国期であり、二に幕末期である。戦国期の主役は織田信長で、幕末期の主役は坂本龍馬だ。司馬は信長を書くために、「正伝」として『梟の城』を緒論とし『国盗り物語』を総論において、「外伝」に『箱根の坂』(北条早雲)から『播磨灘物語』

(黒田官兵衛)までの諸作品群と、数々の短中編、エッセイ、紀行文等々を書いた。書くことを必要とした。そして戦国期と幕末期の「なかじきり」として『菜の花の沖』(高田屋嘉兵衛)をおく。幕末期の龍馬を書くために、『竜馬がゆく』を緒論ならびに総論として、『花神』(村田蔵六)から『坂の上の雲』(秋山真之)までの諸作品群、諸短編、エッセイ、紀行文を書いた。書くことを必要とした。こう思えるのだ。ほとんど確信に近い。

外伝とでもいうべき作品、短編、エッセイ、紀行文等々にはさまざまな、ときには正伝とまったく正反対と思える信長像が登場する。信長が登場しない場合でも、信長登場の必然を語りかける。歴史上、顕著な足跡を残すことが多くなかった龍馬においてはさらに仕掛けは複雑多様になる。

まさに正伝『カムイ伝』は、手塚治虫の強い影響下のもとで出発した白土マンガが、『甲賀忍法帳』、『忍者武芸帳』、『シートン動物記』、『サスケ』、『カムイ外伝』、『神話伝説』シリーズ等々の外伝を通して、第一部、第二部へと結実してゆく。

§2 『カムイ伝』の世界

だが『カムイ伝』は最初の構想が壊れ、60年安保闘争・70年安保闘争の二度の革命的ロマンティズムの高揚と崩壊によって、カムイに出番のないまま硬直的な図式(一揆=唯物史観)に陥って第一部を終えざるをえなかった、といわれる。そうだろうか。アナキズムであろうがマルクス主義であろうが、戦後さまざまな形で出現した民衆史観であろうが、革命的ロマンティズムの崩壊は必然であった。これは白土に織り込みずみの思考であり、それ以外ではない、といってみたい。司馬と同じである。司馬史観や白土史観などない。こう断じたい。

しかし比較はここで終わる。白土にあって司馬にないものがあるからだ。

第一に人間世界の外部にではなく、人間世界と混合・競合(共存ではない)する形で、動物世界が展開される。日本サル学は世界標準であるが、世界標準のマンガ『カムイ伝』には、人間もその一部にすぎない動植物の生態系(エコシステム)が途切れることなく展開される。そもそも『カムイ伝』の主役は、第二部の終わり度ようやく再会をはたすことになるふたりのカムイ、抜け忍と抜け狼のカムイである。生態系の存続の基本は生成・死滅(生者必滅、会者定離)の繰り返し、循環である。人間もまたこの生態系から逃れることはできないが、同時に生成と進化を繰り返すことが可能だと《意識して生きる》存在である。カムイはこのエコシステムの中で棲息するとき、最も自然にしたがって自由に生きることができる。だがカムイは人間である。だから《抜け人》として生きるのは「強いられた」ことには違いないが、その自然(本性)に最もかなった生き方をしているのだ。こういうことができるのではあるまいか。

第二は『カムイ伝』の世界の特殊性である。まだ戦国期は完全に終わっていないが、すぐに元禄期を迎える、江戸期の高成長が結実する時代がその舞台なのだ。マンガ『カムイ伝』は、一見すれば、封建社会に特有な権力(パワー)次第の悪逆非道がまかり通る、被権力者にとっては悲惨と貧困の世界のように思える。しかし読者(鷲田)はこの物語を読んで、味わって、悲惨と残酷の極が描かれているように見えても、ニヒリズムを看取しないのだ。悲惨と残酷に見舞われるのは、被抑圧者だけではないからだ。これは、司馬遼太郎の世界が、一見して明るい、その作品世界とそれを紡ぐ作者に底知れぬニヒリズムを感じざるをえないのと、好対照に思える。そういえば、1960年代の高度経済成長期に進出した司馬遼太郎が、同じ江戸期の高成長期である寛永から元禄までの時代を作品にしていない事実に注目したい。

§ 3 略伝

1932.2.15～ 東京杉並生まれ。父は画家でプロレタリア美術連盟創立者の一人。戦時中、信州上田に疎開。46年練馬の練真中(旧制)中退。48年紙芝居制作をはじめ、57年『こがらし剣士』(画風は手塚治虫)でマンガ家デビュー。60年代、『忍者武芸帳』をはじめとする貸本マンガ(劇画)で一世風靡する。64年赤目プロを創立、『カムイ伝』を『ガロ』で連載はじめる。74年から『サバンナ』ほか「神話伝説」シリーズを発表。67年以降、房総に住み、『白土三平フィールド・ノート』等を発表。

1.4.3 倉田由美子 鑑賞と鑑定

§ 1 チェスタトンとナボコフ

倉橋由美子とは特異な作家、評論家と思われてきた。しかしそうではない。その小説も評論も、つまりは文学識が「まとも」(にすぎるほど)なのだ。正確に言えば、文学鑑賞力も鑑定力も備わった稀な一人である。

《昔ながらのおとぎ話では、主人公はいつでも尋常一様な少年でビックリさせるのは彼の出会う異常な事件のほうである。……ところが現代の心理小説では、逆に主人公のほうで異様で異常なのだ。正常の中心が欠けているから正常が正常でなくなって、異常が正常になってしまっている。だから……当然その小説は平板きまわりなものになる。……現代のまじめくさったりアリズムが描くのは、そもそも気持ちがよいである男が、味気ない世の中でいったい何をするかということである。》(G・H・チェスタトン『正統とは何か』)

これは倉橋由美子とその著『大人のための残酷物語』(1984年)、つまりは「大人が読む童話集」の「あとがき」に引用した言葉である。

この言葉に、エッセー集『最後から二番目の言葉』(1986年)の「ナボコフの文学講義」の次の一節を重ね合わせれば、倉橋の文学評論の核心が明らかになる。

《評論が本来鑑賞であるべきだとすればナボコフのようなスタイルになる以外になさそうであるし、それが鑑定を含むべきだとすれば、これもナボコフの『ロシア文学講義』中のドストエフスキー論のようになるほかない。

ナボコフは趣味のいい鑑定人である。そう言った上で自分と好み一致するのを喜ぶのは余りいい趣味ではないが、ナボコフがドストエフスキーを感傷的な悪文家と見て、小説家としてはまるで買っていないのはまことに喜ばしい。『罪と罰』の中の「消えかけた蠟燭の火はゆらめき、この貧しい部屋で永遠の書を読んでいる殺人者と淫売婦をぼんやり照らし出していた」というくだりを世にも劣悪で悪趣味であると断じているところでは思わず喝采を叫びたくなる。ドストエフスキーの小説はどう見ても劇画調である。絵がないのと観念の世界でグロテスクな人形が踊るのとで若い読者は騙されて深刻になりやすいのであろうが、さる高名な批評家が若い頃この観念の劇画に捧げている熱っぽい文章なども、文学青年を卒業した人には恥ずかしくてとても読めない性質のものである。》

最近、ドストエフスキーの新訳が出て、いずれもよく売れ、読まれている。小林多喜二『蟹工船』も白土三平の『カムイ伝』も、若い人々には「劇画」調であるという理由で読まれている。倉橋をなぞって言えば、「恥ずかしい」仕儀である。

§ 2 思想より思考

しかし倉橋の鑑賞も鑑定も、一般論で片付けてはならない。作品一つ一つに即してのものだからだ。チェスタトンの引用文中にある「異様で異常な」主人公のケースにぴったり当てはまる（と思われる）作品に、太宰治の「ヴィヨンの妻」がある。倉橋はいう。

《「ヴィヨンの妻」では、無頼に徹底した家庭破壊者の男とその妻との、いわばピエロ的男女の妻まじい生活が描かれていますが、ここにある奇妙に明るいもの悲しさは他に類がありません。

「トカトントン」も太宰の最高傑作の一つです。主人公はあるとき、大工が「トカトントン」と釘を打つ音を聞きます。それ以後その「トカトントン」が、なにかをしようとするやと幻聴として響くのです。「あなたの小説を読もうとしても、トカトントン、……もう気が狂ってしまっているのではなからうかと思って、これもトカトントン、自殺を考え、トカトントン」といった具合です。意欲も希望も行動のエネルギーも、すべて無にし、なにかも虚無と化すこの音の正体は何か。敗戦の日に「玉音放送」を聞いた世代の人にはこの主人公の気持ちが多少はわかるかもしれません。

戦後の日本人はこの虚無の音を聞かまいとしてしゃにむに頑張ってきたようです。そして豊かになり、面白おかしいことを求めて走り回っているいまでも、立ち止まると何かの拍子にこの「トカトントン」が聞こえてくるのではないのでしょうか。恐ろしいことです。》（『偏愛的文学館』2005年）
もっとわかりやすいケースで倉橋の鑑賞と鑑定を見てみよう。

《（『二十四の瞳』の）壺井栄は戦前から左翼系の作家として活躍した人ですが、この小説をいわゆる「反戦小説」のように考えるのは間違っています。戦争も貧乏も社会の悪で、目覚めた人々がこれに抗議し、改革運動をすれば解決できたはずだと気楽に考えるような人々が今日の左翼、リベラル、反戦派、人権派だとすると、この小説はそんな人々の反対などではいかんともしがたい大きな歯車が回っていた世界を描いています。人は運命のままに戦争に行き死に、貧に苦しみ、病んで死んでゆきました。運命に従うほかない人間であることに悲しみの源泉があります。そう考えると、読者に「悲しみの液化したもの」を大いに流させるこの小説などは、じつは筋金入りの反左翼的文学ではないのでしょうか。》

倉橋の言を引き取っていえば、重要なのは「思想」(thought)ではなく「思考」(thinking)である。『カムイ伝』の第二部は「運命」に従うほかない人間たち（被抑圧者たちだけではない）の貧困と無惨と累々たる死を描くが、この運命を前にしての哀しみを描く前段として、第一部で「改革運動」の攻防と盛衰が延々と描かれたということが判然とする。

§ 3 略伝

1935.10.10～2005.6.10 土佐山田町生まれ。土佐高，日本女子衛生短大をへて，明治大文学部・同大学院に進学・在学中，60年「パルタイ」で文壇デビュー。62年大学院中退，持病に悩まされ執筆中断にしばしば襲われながら，66年米国留学，69年『スミヤキストQの冒険』吉田健一に最も多くの影響を受け，71年『夢の浮き橋』で独特な作風を確立，87年『アマノン国往還記』。数は多くないが，珠玉の怪奇掌篇，エッセイ集がある。

1.4.4 大西巨人 マルクス主義文学の奇蹟

§ 1 プロレタリア文学と民主主義文学の凋落

マルクス主義は，もともとは，デモクラシーをブルジョアデモクラシーと規定（限定）し，これ

に対して否定的態度をとってきた。しかし、戦後「勝利した思想」として復活したマルクス主義は、自らを「民主主義の徹底的実現者」とみなし、民主主義の潮流の中に自らを位置づけた。民主主義とマルクス主義の結婚である。民主主義統一戦線の中で、マルクス主義が中核にならなければ、つまり民主主義が、社会主義・共産主義まで展開する方向性をもたなければ、孤立化し、凋落をまぬがれない、という独特の「統一戦線」思考は、民主主義がブルジョア権力の「イチジクの葉」ではなく、社会主義権力獲得までの「イチジクの葉」とみなす擬態（かくれみの）であった。

戦前、権力の「弾圧」によってプロレタリア文学が凋落過程を歩み、戦後は「勝利した思想」として再登場した民主主義文学が同じように自壊過程を歩んだ。二つの凋落・崩壊過程は同じ一つの原理をもっていた。マルクス主義文学者のなかでもっともデモクラットであろうとした中野重治は、戦前も戦後も、民主主義の根拠にエゴイズムを置くことを原理的に否定する。民主主義は、最終的に「一票」に還元される多数者原理にではなく、「理性」に基づけられるとき、すなわち、真理を把握しそれに基づいて行動する知的選良の統括のもとに置かれるとき、正常な働きをする、と主張する。したがって「一票」に還元される民主主義は、非理性＝反科学的な内容と手段によって、「多数」を集めるファシズム（全体主義）の温床になるという。中野は民主主義をレーニン主義の核心たる民主集中制（前衛党の組織原則）に従属させる。しかしエゴイズムの否定の上に成立するのは、マルクス主義の全体主義（共産党独裁）のほかではなかった。

中野の対極に位置したのが、一見して理性主義を主張するかに見える、「特異な」、正確には「自立した」マルクス主義文学者大西巨人である。

大西は、マルクス主義者の中で、徹底した民主主義だけが社会主義の原理にならないと主張する「唯一」の思考者である。大西は、この思考を掲げ、戦後一貫して、マルクス主義の全体主義者の「多数派」と闘った。

§ 2 マルクス主義のエゴイズム

大西は、民主主義の根拠にエゴイズムを置く。エゴイズムとは何か？ 「個人の生命と財産の不可侵」（基本的人権）に集約される思考・行動の原理である。国家、社会、共同体、組織等が自由で、個人が不自由な社会原理と対極にある思考原理だ。

いうまでもないが「個体原理が社会原理に勝る」というエゴイズムの原理は、根本的にはフィクションである。共同社会なしには、いかなる個人といえども、存在不能である。しかし、そのフィクションを根拠において、共同社会が形成される社会こそが、人間一般（人類）にとってベターな社会である。「個人の生命と財産の不可侵」（人権の基礎になる私有権）という基本的人権の要が、徹底的に踏みにじられたのが、社会主義権力においてばかりでなく、戦前のドイツや日本の国家社会主義のもとにおいてであった。つまりは、全体主義においてだ。

大西は「わたしの思考原理はエゴイズムだ」などとはいわないが、その作品と思考活動においてつねに主張しているのが「個人の生命と財産の不可侵」である。マルクスにも、レーニンにも散見すらできない思考原理だ。だから、革命の名のもとにだろうが、社会全体の名のもとにだろうが、多数の名のもとにだろうが、社会全体・共同体・組織の利益・目的のために、個人の生命と財産を手段・犠牲にしてもよろしいという思考と行動を拒否する。「目的は手段を聖化しない」と断じる。

マルクス主義者大西は、民主主義的中央集権主義（前衛主義）の対極に立つ。民主主義的自由を擁護しないものは、マルクス主義者の資格なし、と断じる。敵でさえ、その生命はもとより、表現

の自由を保証すべきことを主張する。大西のどの作品を読んでもエゴイズムの上に立つ民主主義に肯定的である。

大西の思考は、原理的にいえば、特に新しいわけではない。近代市民社会の古典的思考者たちが繰り返し表現してきたものである。とくに重要な思想家は、ホブズであり、アダム・スミスである。その意味で、二人の思考は、きわめて伝統的でオーソドックスなのだ。

ただし大西は大衆的表現スタイルで論じることをしない。それゆえもあって多くの読者をもたない。知的な世界では、暗黙のうちに、逆らいがたい影響力をもってはいたが、ジャーナリズムの世界からさえ、孤立した存在である。

しかし、大西が「孤立」を余儀なくされたのは、「政治的な立場」で自分にいちばん近いと思われる論者に対して、もっとも激しく徹底した批判を展開したからでもあった。

大西は、戦後文学の旗手の一人として登場した、マルクス主義文学者野間宏の代表作『真昼の暗黒』を「俗情との結託」である、と一蹴した。「正しい」目的を実現するためには、例えば革命という大義のためには「犯罪」も許される、「自由」という大義を守るためには「敵」の自由を制限してもよい、という「機会主義」を許さない。大西の、野間批判は、また野間を擁護した宮本顕治批判は、「利敵行為」であるを難じられた。しかし大西には「敵の敵は味方だ」という思考はない。この故に大西は孤立するが、マルクス主義者であり続けることができた。マルクスやレーニンを超えたマルクス主義者である。

§ 3 奇蹟の文学『神聖喜劇』

戦後最大最高の小説は何か、と聞かれたら、迷わず大西巨人『神聖喜劇』をその一つに挙げることにしている。その思想と思考の双方において、わたしの前に壁として屹立している作品であり続けている大西巨人のこの小説については、何度か書いた。やはり同じ言葉をここでも繰り返さずにはいられない。

世に敬遠される本がある。令名のみ高く読まれない本がある。大西巨人の『神聖喜劇』は、わたしの知るかぎり、敬遠されていることは確かである。しかし、読まれていないかという、そうではない。忌避できない本だからだ。正確に言えば、他に類書がないため代用品で間に合わすことができない、ダイジェストではその面白さが分かりかねる、絶対に分からない、本だからである。私の周囲に、エッこの人と思うような人が、「大前田文七」などと口走って、私を驚かすことがある。とはいえ、やはりその作品の価値にふさわしい形で読まれるべきほどには至っていない、といわなければならないだろう。

敬遠する人には、いわゆる小説好きが多い。巻を開くやいなや、古色蒼然たる描写の前に躓く、というのである。読み進むと、武士道の体現をさえ厭わないウルトラ倫理主義的な主人公に行き当たって、視線をそらしたくなる、というのだ。しかも、ペダンチックの過剰な披瀝とでもいべき他のない、詩歌、文献、考証の類がふんだんに挟み込まれており、小説か論文かの区別がなくなる、という。このような言に対して、とりあえずは、いちおうにも、におうにも、もっともなことと諾なってもよい。

巻頭直後、主人公東堂太郎の、召集を受けて夜半、玄界灘を渡る船上での思い(回想)が以下のように語られる。

《私は、小用達しのついでに、二、三回、数分間ずつ甲板に出てみた以外には、片隅にひたすら寝

転んで、沈黙していた。当時における私の思想の一断面に従えば、私の生は、過去の至極不生産的であった二十二年数ヵ月をもって観念的にはすでに終わりを告げ、今や具体の破滅を目指して旅立っていたのである。この海を逆に超えてふたたび本土を踏むことは、もはや私にないであろう。その最後の旅路の最初の道筋に、嘔吐その他のどんな醜態をも演じるようなことがあってはならない。私の気持ちは一種克己的であった。私は何一つ飲食物をもって来ていなかった。食らい酔って歌う彼らに、私は、心で同感しなかったが、彼らのある部分が嘔吐し、もしくは他人に苦痛を訴えるに及んで、彼らを嫌悪した。私自身は、船旅に経験もとぼしく弱くもあるのを自覚し、乗船早々から緊張と警戒を怠らなかったのである。話相手を求める気は、まるでなかった。知人もない。》

また、最終巻の最終文は次のようである。

《私の兵隊生活(ひいては私の戦後人間生活)は、ほんとうには、むしろそれから始まったのであった。しかし、たとい総じてたしかにその胚胎が一期三ヵ月の間の生活に存在したにしても、もはやそれは、新しい物語、——我流虚無主義の我流揚棄、「私は、この戦争に死すべきである。」から「私は、この戦争を生き抜くべきである。」へ具体的な転心、「人間としての儉安と怯懦と卑屈と」に対するいっそう本体的な把握、「一匹の犬」から「一個の人間」へ実践的な回生、……、そのような物事のため全力的な精進の物語、——別の長い物語でなければならない。》

一読して、古色蒼然と思うであろう。倫理主義的回生物語に見えるであろう。東堂太郎の、軍隊生活の折節、意識的無意識的に回想・開陳するさまざまな詩歌・文献とその講釈・解析の類が、小説のバランスをはるかに越えるほどに、異様に繁出しかつ大量におよぶ、ということに辟易するだろう。だろう、ではなく、である、とわたしが断言してもよい。

だが、いくぶん、そう、十数ページないし百ページくらいまで辛抱して読み進めば、この小説に対する感想はまったく別物になるだろう。……

古色蒼然たる文体。なるほど、例えば、太平記を現代訳してナウク人の前に差し出すことはできる。よくある手だ。しかし、太平記を、古色体のまま引き出すようにして、しかも少しも古くない、否、若々しい感興を呼び覚ますようなことを、大西はするのである。ペダンチックの限りを尽くして、ないしは、ペダンチックの極北を誇るかのように、知芸教養の深く高くある様を、危うい均衡の上でかいま見せるのである。倫理主義的・武士道の反動と、革命的倫理主義とは、肯定、否定の両面において、太く繋がる様を如実に示すのである。田舎芝居ないしは講談調の舞台をあしらえて、およそ最も倫理的・人間的な言説を導き入れるのである。

わたしにも、少なくとも主人公東堂(および作者大西)の判断力、倫理性に俗物的なところが大きいに少ない、と感じられる。量の問題ではなく、質の問題として、そう断言できる。しかし、この点が、(あるいは、大西のほかの小説の主人公の場合もほぼ同じように、)この小説の欠点なのであるか。ひいては小説一般として欠点なのであるか。私は、逆な風に(も)考えてきた。考えて(も)いる。

東堂は俗物を憎む。とりわけ、自己の俗物性を糊塗して、俗物性を指弾する似非倫理家を憎む。しかし、同時に東堂は、自己の中に俗物性を排撃する傾向の強さを、孤立主義的・自己中心的、大きいえば、独り善がりの潔癖性として否定的にさえも位置付けているのである。その潔癖さを、自ずと好む自分の性癖に愛想づかしをしながら、やはり大切なものとして保持しようとするのである。

東堂は、非論理性を憎む。とりわけ、似非論理の外観に包んで、自己の言説行動を合理化しようとする者たちを憎み、徹底抗戦する。学知ある者は、口舌の徒にすぎない。そのような者に戦争の具体悲惨をくぐり抜けることなどできない、とする日本農民下士官大前田文七に激しく対抗する。同時に、論理的な判断は、ついに、日本農民、人非人で「人間的な、あまりに人間的な」大前田の判断力の前には無力に違いないと、論理性の絶対的重要性を確信しつつも、実感・恐怖してしまうのが東堂なのである。

これを指して、人は東堂の「両義性」というなら、東堂は、俗物的ではないが、俗物性の何たるかを了解しているといいうるだろう。しかし、東堂の魅力はこんなところにあるというわけにはゆかない。

「両義性」とは、相入れないものの共存、混合、矛盾というほどの意味だろう。東堂の倫理的潔癖さは、俗物さに対立して共存しているのではなく、何かの拍子で、それは偶・必然的に、俗物に転化してしまう類のものを核心部分にもっている。俗物に至らない保証は何か。わたしは、何もない、強いていえば、東堂に固着した「何か」である、という他ないと考える。その何かを形象化するからこそ、小説（フィクション）に固有のものなのだ。まことに印象的な場面がある。

情事が原因で職場を離脱して逮捕された大前田が、憲兵に連行されてゆくところに偶然出くわした東堂。全巻終結間近の部分だ。

《昨晚よりの風雨によほど萎れたらしい牡丹桜の下陰、哨舎前の踏み石の上で、表門歩哨が、憲兵士官にたいして「捧げ銃」を為し目迎目送を行った。その歩哨に、私は、遠くから敬礼した。ただ私だけが偶然ながら大前田班長を見送っている、と私は思った。それは、私として不本意なことではなかった。……陸軍曹軍大前田文七。人非人でもあり「人間的な、あまりに人間的な」男でもあるような日本農民下士官。……そういう大前田文七を、ただ私東堂太郎だけが、煙雨の褶を通して、かりそめながら、見送っていた。それは、私として心外なことでもなかった。》

これは明らかに、仁俠映画の最終場面を想わせるようなシーンである。もとより、同じではない。でも……と思わせるところが、東堂の心振りなのである。……

§4 マルクス主義者の極北をゆく小説

この小説は、一人のマルクス主義者が書いた、……マルクス主義者であるからこそ書けた、傑出した文学である。しかも、孤絶した軍事基地内を舞台とする反戦・反軍作品である。その「特殊の境涯」の中で、軍隊内法規を唯一の武器にして戦おうとして決心する東堂を主人公とする物語である。しかも作者は、軍隊を、「特殊の境涯」として孤絶的に描くのではなく、実際社会の「縮図」として描き切ろうとする。困難は数倍化されると見ていい。

ただ一つだけ強調しておこう。これは50年前の、歴史条件が今日と異なる小説として、したがって、断じてあの戦争の悲惨さを忘れてはならないという過去形の視点で、読まれてはならない。逆なのである。今日、この小説は、ますます新しくなっている。成長さえている。どういうことか。

大西は、ソ連をはじめとする社会主義の崩壊現象の中で、「わたしの社会主義感覚」という表題で短文を書いた（『朝日ジャーナル』90・6・20 臨時増刊号）。主旨は、

「社会主義とは、万人のために一人の幸福を犠牲にすることだ」などでは断じてない。一人（少数者）の幸福のために万人（多数者）の幸福を犠牲にする「第一の階級」は、入れ代わり立ち代わり出現する。その「第一の階級」を克服すべく不断に全力を尽くして努めるのが、社会主義であり、

そこに、「私の社会主義感覚」が、淵源する、である。

大西は同じ言葉を『俗情との結託』（立風書房・82年）に記している。「万人の幸福のために各個人の幸福を犠牲にする」ような「主義」や「哲学」や「制度」やは、すべて悪であり不正であると、信じる、と。

この命題は、いうまでもなく、『神聖喜劇』の基本命題でもある。また、この命題にこそ、崩壊した社会主義の現実の後に、社会主義の未来を構築する鍵がある、と大西とともにいつてみたいのだ。つまり、東堂太郎を始めとするこの小説を飾った登場人物たちは、現在にこそ蘇って思考し行動する必然を持つのである、と。最難関の課題を自分に突きつける東堂（と作者）は、この小説世界を生き、その世界を抜け出て生きようとしている。こう実感できる。

どうだろう、奇蹟の小説と思えないだろうか。著者大西巨人はいまなお現役である。これも奇蹟に近い。『神聖喜劇』（全5巻）は、最初、光文社から単行本で、ついで文春文庫になり、現在は光文社文庫に入っている。また漫画『神聖喜劇』（全6巻）も出て、好評を博している。この本に当たって砕けろとはいわれないが、当たるだけで、それがもつ価値に気づくだろう。

§ 3 略伝

1919.8.20～ 福岡市生まれ 福岡高校卒、39年九大法学部中退。42年応召、戦後マルクス主義文学運動に参加。52年上京、野間宏や宮本顕治の文学論と対立する。61年共産党除名、78～80年『神聖喜劇』、84年『天路の奈落』、88年『地獄変相奏鳴曲』、92年『三位一体の神話』、95年『迷宮』等の長編のほか、評論集『大西巨人文芸論叢』（上下 82・85年）、エッセイ集『遼東の豕』『巨人の未来風考察』『大西巨人文選』（全4巻）等々、マルクス主義者にしか書けない作品群がある。

[本稿は2011年度札幌大学研究助成費を受けた成果である。]