

# 「批評」としての「演劇的想像力」

——福嶋亮大『厄介な遺産』——

峰 尾 俊 彦

福嶋亮大は文芸批評家として知られている。二〇〇五年に批評家の東浩紀主宰のメールマガジン「波状言論」にて舞城王太郎論でデビューした福嶋は、文芸誌や批評誌でハイカルチャーのみならず、アニメやライトノベル、ニコニコ動画などの二〇〇〇年代における現代サブカルチャーをも含む批評を執筆する。特に『ユリイカ』で連載された『神話が考える』（二〇一〇年）は、現代思想とハイカルチャーとサブカルチャーが渾然一体となったテキストで書かれた特異な文化論である。『神話が考える』において、福嶋は現代のカルチャーを、メディア環境との相互作用から生成される神話のパターンのように分析してみせる。このように福嶋は新時代のカルチャー批評の書き手として登場した。

しかし、二〇一一年の東日本大震災前後を境に福嶋はそのスタイルを変えていく。福嶋は、最新のカルチャーを取り上

げていくのではなく、より過去である近代以前の文化遺産を積極的に論じていくようになる。そして、メディア環境と結び付いた共時的な神話のパターンに代わって、古代から現代までを貫通するような日本文化論的なパターンの通時的な追求に重心を移すことになる。さらに時間的領域を拡張するにとどまらず、福嶋は、もともとの専門である中国文学の知見も導入し、一種の「比較文学」的なアプローチも導入していく。それにより、近代文学のみならず現代サブカルチャーを語る場合ですら、数百年前の文化遺産との関連で語られるようになっていく。

福嶋にとって、この路線の代表作が『復興文化論』（二〇一三年）である。『復興文化論』は、万葉集から、平家物語や南総里見八犬伝、果ては現代の村上春樹や宮崎駿までを取り上げた、一〇〇〇年以上に及ぶ日本文化史全体を描こうと

した著作である。そこでは、「復興文化」というキーワードで、西洋や中国と差異化された、日本文化のパターンが抽出されることになる。このように、福嶋はカルチャー批評の書き手を越え、かつての大知識人が担ったような、文化の全体性をカバーするいわば文明論者としての相貌を現すようになる。

『厄介な遺産』（青土社、二〇一六年、以下「本書」）は、文明論者福嶋亮大の系譜で書かれた日本近代文学論である。一九世紀から二〇世紀の日本文学を中心に、坪内逍遙、夏目漱石、田山花袋、谷崎潤一郎、折口信夫、中上健次と非常にオーソドックスな名前の文学者たちが論じられていく。その意味で本書は、ポストモダンの文化論である『神話を考える』と近代以前を出発点とする『復興文化論』の著者が、「近代」にフォーカスしようとした著作であり、さらに言えば狭義の「文芸批評」的な領域に回帰した仕事といえるだろう。

では、本書はどのような内容なのか。端的に言えば本書は「もうひとつの日本文学史」として書かれている。これまでのオーソドックスな日本文学史は一種の近代化論と表裏一体だった。具体的には西洋文学の議論に範を取った、散文のリアリズムの発生という事態を中心として日本文学史は構成されてきた。しかし、福嶋はそこから排除された日本近代文学以前の遺産を、日本近代文学のただなかにおいて見出そうと

していく。その遺産こそが本書の副題にある「演劇的想像力」にほかならない。福嶋によれば、「演劇的想像力」は、日本近代文学の歴史において「散文化への抵抗」（一五頁）としてひとつの特異点をなしている。本書でなされるのは、「日本文学史の「分身」（一四頁）として、日本近代文学を担った文学者たちに回帰していく「演劇的想像力」を見出そうとする作業である。それは、日本文学を「スリップ」（三〇頁）させてしまうような「厄介な遺産」（三三頁）なのだ。以下、章ごとに具体的に見ていこう。

第一章では、夏目漱石が論じられていく。福嶋がこの章で行うのは、漱石のテクストを「観客」的なものと「演劇」的なものの抗争の場として読み直してみることである。福嶋は、『草枕』における「非人情」、あるいは散文のリアリズム表現として発達した「写生文」というコンセプトを、「純粹視覚」の獲得を企図したモダニズム文学として捉え直していく。福嶋は『草枕』をメタフィクショナルに解釈し、漱石の文学を「観客の文学」という言葉で表現する。

しかし、「観客の文学」は同時に「演劇的女性」（五五頁、傍点原文）をも描いていた。漱石は『草枕』における「那美」というキャラクターを、観客を戸惑わせるような不透明な「他者」（五五頁）として描いていた。福嶋によれば、漱石の文学とはある意味で、この「観客」と「演劇的想像力」＝女

性との抗争が刻み込まれたものに他ならない。『虞美人草』の藤尾をはじめ漱石の女性キャラクターは、「男たちの絆」を乱すような演劇的存在として描かれ続けてきた。この漱石に見える観客と「演劇的想像力」Ⅱ女との抗争の軌跡は、オースドックスな「内面の文学」（そこには『三四郎』、『それから』や『こころ』といったものが含まれる）がいかに「演劇的想像力」を排除しようとしたか、にもかかわらず「演劇的想像力」Ⅱ「女」が漱石に取り憑き続けてきたかを雄弁に語っている、と福嶋は論じていく。

第二章では、日本近代文学の黎明期における「演劇」との抗争を主題としている。ここで取り上げられるのが、坪内逍遙である。逍遙は『小説神髓』において、近代小説の可能性の条件を「演劇的想像力」の排除にみていた。しかし、福嶋によればこの逍遙と「演劇的想像力」の抗争の背景には二つの「近世」、李漁などの中国近世の文学論と、日本近世文学を代表する作家である滝沢馬琴の文学論が存在している。そして、この二つの近世は逍遙にとって、祓われるべき「演劇的想像力」に他ならなかった。こうして、逍遙から遡行して日本と中国の二つの「近世」Ⅱ「演劇的想像力」の系譜が語られていくことになる。

福嶋は、まず一七世紀の文人李漁や金聖嘆の「演劇的想像力」について論じていく。李漁や金聖嘆らの文業は、①作品

内に作者の「コメント」による批評を挿入する「メタ演劇」（二〇四頁）的な要素、②非歴史的で音声中心的な文章、③「演劇のシミュレーション」（一〇九頁）としてのキャラクター小説性、④フィクション性を重視するモダニズム、として特徴づけられる。これらの特徴は、——ニコニコ動画やライトノベルといった現代カルチャーを幻視させながら——文学に「演劇的想像力」をもたらしものとして論じられていく。彼らが活躍した一七世紀中国は、大きな価値転倒が企てられ、いわば「演劇的かつ批評的」（二二頁、傍点原文）な特異な文芸批評家たちを育て上げてきた時代なのだ。

そして、この「東洋的近世」Ⅱ「演劇的想像力」の日本における相続者こそ、逍遙が仮想敵とした滝沢馬琴だった。馬琴は、「稗史七法則」において日本の文芸批評の対象を韻文から散文へと転換させたという意味で、文芸批評家としても先駆者でもあった。福嶋によれば、この馬琴の転換を可能にしたのが先の李漁らの遺産の影響にほかならない。「日本の文芸批評は明治期の「西洋化」の前に、まず近世の「中国化」の作用を蒙っていた」（二二四頁）。その意味で、日本近代批評と日本近代文学は西洋化以前に、東洋的近世Ⅱ「演劇的想像力」をその起源に持っている。逍遙が、馬琴の批評を換骨奪胎することで追い求めた小説の近代化のプログラムは、馬琴に影響を与えた東洋的近世Ⅱ「演劇的想像力」の痕跡を消

去することでもあった。そして、逍遙はこの痕跡の消去に結局のところ失敗してしまうことになる。このように本章で福嶋は、逍遙による小説の近代化のプログラムと中国と日本の二つの近世の絡まり合いを呈示し、新しい文学史的パースペクティブを開いている。

続く第三章では、谷崎潤一郎が取り上げられる。ここでの「演劇的想像力」は谷崎が導入するセクシュアリティの演劇性である。福嶋は、日本の近代小説が北村透谷に代表されるように、性愛をひとつの観念的な牢獄のイメージとして呈示しているのに対して、「近世の演劇的想像力を巧みに利用しながら、クイア（変態）な性を文学に登録」（一六六頁）した作家の流れに着目する。その代表的な作家こそが谷崎潤一郎にほかならない。

福嶋は、谷崎を過去の文学的遺産の引用とサンプリングによつて作品を描く「ポストモダン」の作家としてとらえる。では、谷崎において引用とサンプリングをするための文学的想像力のリソースはどこから来るのだろうか。それこそが近世の劇場文化Ⅱ「演劇的想像力」にほかならない。一般的には谷崎は「エクリチュール」の作家として読まれている。しかし、その作品には一種のメタ演劇的な趣向が存在している。例えば「刺青」は女優が舞台にでるまでの楽屋を書いた「演出家」の物語としてよむことが出来る。そして『痴人の愛』

は、理想の女性である「ナオミ」を演出すると同時にその「観客」ともなる、観客Ⅱ演出家の文学として書かれていく。

この谷崎の観客の文学Ⅱ演劇的想像力とは、「観客というモダンな存在様式を執拗に揺さぶり、そこから馬鹿げた変態連中を山ほど引き出す」（一八八頁）というクイア性をもたらすものにほかならない。さらに、福嶋は谷崎と中国近世の演劇文化の関わりを指摘しながら、日本文学が導入し得なかった猥雑な身体性を導入し得たと論じている。このように、谷崎は演劇的想像力によつてこそ日本文学史の中で際立つ特異性を持つことができた、と福嶋は谷崎を新たに位置づけておしている。

第四章では、日本自然主義の作家田山花袋と中国的なものを取り入れた作家たち（森鷗外、折口信夫、島崎藤村）が論じられる。この章では、これまでの章に比べて様々なトピックが語られているが、そこで中心となるのは、自然主義の作家において、「演劇的想像力」が観客、というよりも観光客の文学として現れていることである。福嶋が具体的に取り上げるのは「紀行文」である。「蒲団」によつて日本近代文学の流れに大きなインパクトを与えた田山花袋は、それ以前にまず地図作成者であり、紀行文作家だった。福嶋は花袋の紀行文と、作品における「地図」の機能を追いながら、そこに一種のナイーブさ——花袋においては少女愛——を導入する

メカニズムを見ている。自然主義のリアリズムの前史として、紀行文といういわば「観光客」の文学があったのだ。さらに、福嶋はこの観光客の文学の視点を、折口信夫や森鷗外、島崎藤村にも見ていく。彼らは、地図作成的な想像力によって、中国の文化遺産を導入し、そして旅を描いていくことで宗教性を立ち上げていくことになる。

ここまで見たように第一章から第四章まで「演劇的想像力」が、むしろ日本近代文学を活性化させるような不可欠なものとしてある、という歴史を描いたのが本書の概要である。

本書の意義はまず福嶋自身が語るように、「東アジアの演劇が独自の歴史を背負ってきたこと、したがってそこには明治期の西洋化とその後の「小説の時代」を標準とする議論を超えるものがあること」（三一〇頁）を豊富な事例によって教えてくれることにある。

先述したようにこれまでの日本文学史は、中村光夫の『明治文学史』において典型であるように、西洋文学を範例とした近代化論として書かれている。「日本近代文学」という枠組み自体を脱構築しようとした、柄谷行人の『日本近代文学の起源』ですら、日本近代文学があくまでも「近代」の産物であることは疑われていない。もちろん、近代と近代以前のミッシングリンクを細かく「文化研究」的に埋めていく試みは多数ある。しかし、本書は日本近代文学のテクストのただ

なかに近代以前の（そして日本の外部の）想像力を見出し、いくということを、いわば「大きな物語」として語りきったことにその特異性がある。

その意味では、特に第二章は圧巻である。坪内逍遙は日本文学の近代化の理念を提示しながらも、実作においては近世的な素養に足を引っ張られて挫折した存在とみなされてきた。しかし、本書では逍遙に影響を与えた馬琴、さらに馬琴に影響を与えた李漁らの中国の文芸批評家の系譜が辿り直されることで、むしろ逍遙は、東洋的な近世という遺産をリレーしていく媒介者であり、中国と日本という二つの近世の「忠実かつ不忠実」な遺産相続（三二二頁）をすることによって小説の近代化を達成しようとした逆説的な存在として捉え直されることになる。そして、福嶋にとってこのような逆説的な存在こそが日本近代文学の作家の範例なのである。このように、福嶋は、「日本」「近代」の文学という領域に、中国という日本の外部と近世という近代の外部を導入することで、これまでの日本近代文学論がなし得なかった大きなパースペクティブを切り開くことに成功している。

さらに、第二章で論じられる李漁らの議論は、「一七世紀の中国文学は実はニコ動とラノベの先駆者だった」と思わずつぶやきたくなるほど、『神話が考える』で語られたような、キャラクター小説（ライトノベル）やニコニコ動画などのネ

ット文化と二重写しのいまこそアクチュアルな文化として論じられている。本書には、日本近代文学の作家に対象を限りながらも、実は現代カルチャーに接続できるようなヒントもばらまかれている。

もちろん、前述した概要に見られるように、本書で展開される「演劇的想像力」という概念があまりに融通無碍であること、つまりは極めて曖昧なのも事実である。特に四章は、「紀行文」から日本自然主義を論じていくという日本近代文学研究ではオーソドックスな論立てに、「演劇的想像力」というオーソドキシに抵抗する概念が有効に結びついたとはとてもいえず、この章では「演劇的想像力」という概念の融通無碍が悪い方向に出て、議論が拡散してしまっているように思われる（なお、このような概念の曖昧さの問題は『復興文化論』にも現れている。これは福嶋の『神話が考える』から『復興文化論』への転回によって必然的に起こる問題と思われる）。

このことは演劇的想像力が、いかなる日本語の「文」として現れていくかという論点が、本書ではほとんど展開されていないということにも関わるように思われる。本書で語られるように日本近代文学において演劇的想像力がたえず回帰するのだとするのなら、その媒体である日本語の文への影響がないはずはない。しかし、「演劇的想像力」のうち、「演劇

的」という概念が魅力的に展開されていく一方で、「想像力」という概念はあまり詰められておらず、「演劇的想像力」が日本語テキストとしていかに形象化していくかが曖昧に処理されているように思われた。

とはいえ、上記の疑問点も本書に疵をつけるものではない。なぜなら、この融通無碍さは本書のまぎれもない魅力でもあると思うからだ。評者の個人的な感想を表明させてもらえば、評者が本書でもっとも魅力を感じたのは、自由自在な福嶋の筆致であり、それによって日本近代文学という対象それ自体を実質的に「リメイク」してしまうところにある。日本近代文学、それはとにかく手垢にまみれた対象だ。この対象について、わたしたちはなにも新しいことを語れないのではない、語るにしても、先行研究を受験勉強のように要領よく調べ、ある決まった流行りのパターンを習得しその言説を無限に増殖させ続けることしかないのではないか、という思いに囚われることがある。

しかし、福嶋はそのようなパターンを一旦キャンセルし（具体的に言えば本書では最近の国文学研究の文献がほとんど参照されていない。評者はこのスタイルに爽快感を感じたことを告白したい）、「演劇的想像力」という概念で自由自在に日本近代文学という対象を論じること、日本近代文学という対象それ自体を未知の何かへと変身させてしまう——本

書が行っているのはそういうことではないかと評者は思う。本稿の冒頭で福嶋亮大を文芸批評家であると記したが、この福嶋の試みを名指すとすればやはり「文芸批評」であるというほかはないだろう。それは、手垢にまみれたパターンを突破する、という意味でもある。

もちろん、福嶋のスタイルについていけない読者もいるかもしれない。しかし、いずれにせよ、本書が日本文学研究においても比較文学研究においても、近年類を見ない野心的な著作であることは間違いない。福嶋による「演劇的想像力」という「批評」は、さらなる日本文学史のリメイクへと誘惑するだろう。