

博士論文（要約）

意志薄弱の文学史——日本現代文学の起源

坂口 周

本論は、19世紀末から20世紀の後半（1960年代）までの複数の日本近現代文学作品の分析を通し、「曖昧」であることの文学的価値がいかに実際のテキストのなかで形成され、半世紀間に意味を変えていったのか、また、そのことが明治以降の「近代的主体」の確立のための不可欠の要素としてあった「意志」の問題といかに関わってきたのか、系譜学的に考察した。広い見地からいえば、従来の「日本近代文学史」観を、メディア・視覚文化論やその背景にある哲学・思想史の観点から洗い直して一部刷新することにより、既成の学問領域である日本文学研究に対するオルタナティブなあり方を提示する意義がある。ただし、旧来の文学研究の外見を鋳直すことだけを目的としてはいない。逆に、具体的な文学テキストの分析を通してしか現れ出ない議論の切り口によって、総合的な文化の分析・理解に「主観の歴史学」とも言うべき文学研究が不可欠であることの再認識を活性化するような双方向性を意識している。

なお、分析の対象とする作品の絞り込みに当たっては、本論の提示する「系譜」において重要な位置を占めていること以外に、(1) その作家が作中もしくは評論において「曖昧」の語(或いは「朦朧」などの代理表現)を実際に用いていること、(2) 同時代の「視覚性[visuality]」の更新を、その作家の文学作品の新しさが体現していること、の二つを条件とした。後者を設定した根拠は、近代文学と新しい視覚性の登場およびその後の発展との間には極めて密接な相関性があるという本研究の独自の成果にある。特に、その後の文学的「曖昧」の意味は、総合芸術と大衆文化の二つの極みとして20世紀前半を代表した映画の革新に合わせて大きく転換してきた。したがって、動画表現におけるメディア技術の革新(無声映画[サイレント]の登場→発声映画[トーキー]の登場→テレビの登場による映画産業の衰退)が文学の想像力の展開に作用した接点を繋いでいく作業は、本論を特徴づける柱の議論になっている。

本論は大別して、19世紀末から大正時代までの流れを扱う前半部(1章～3章)と昭和年代(1926年以降)から戦後の1960年代前半までの流れを扱う後半部(4章～5章)の二部で構成されている。第一部は、明治維新以降、近代への脱皮への必要条件と考えられた個人主義(個としての意志の尊重)の浸透が急き立てられた後、19世紀末より一部の文学において批判的・反動的な傾向、すなわち意志の否定を重要視することで新しい近代文学を立ち上げる動向が生じたこと、また、それと連動して、文学において美学的な「曖昧」性(いわゆる夢の描写)が重要視されるに至った経緯と展開を論じる。

序章では、全体の議論の筋道を見えやすくするため、文芸批評のみならず文学研究においても多大な影響力を持った柄谷行人『日本近代文学の起源』(1980年)が提示した枠組みを借りている。同書は、「近代」の形成過程のなかで、「国文学史」という規範が明治20年代頃より想像的に確立されていくことを指摘しながら、「風景」の発見がそれを完遂する認識の再編だったという主旨を述べている。それは新カント派の哲学者カッシーラーの語彙を用いれば、「象徴形式」が組み替えられたのであり、絵画の領域でいえば、「幾何学的遠近法」という新たなパースペクティブが発明されたことに対応する出来事だった(「三人称客観描

写」の確立)。しかし柄谷の問題提起の中心は、その種の新しい象徴形式の確立と同時に、その「起源」が忘却されるという事実それ自体の露呈にあった。戦後になって「近代的自我」という概念を中心に「近代文学史」の基盤が形成されていった前提に、明治20・30年代の認識の再編過程の「忘却」があったからである。この「近代文学史」が硬直化をみた時期(1980年頃)に、不可視化されていた「起源」を明らかにすることがその議論の概ねの狙いだったといえる。

それに対して本書の問題提起は、昭和年代までの文学の当事者たちの意識は、柄谷のいう認識の再編(「風景」の確立)以後の世界に無批判的に与してはいなかった事実を明らかにすることである。「日本近代文学」は、その形成過程で「風景」らしい「風景」を立ち上げる契機と活動に乏しく、極端な話、抵抗を抱えていた。本論は、当時、正岡子規が使用していた「写生」の概念からして、西洋的な理解一辺倒だったという定説をとらず、その俳論の表向き統制的あるいは抑圧的な性格の元に、停滞する潜在的な「欲望」のネットワークを辿る作業から議論を展開した。キーワードは標題の「意志薄弱」であり、いわば「主体性なき主体、主体なき意識」(中村三春)が文芸の流れの中央の部分に彩ってきた現実を掬い出すことに務めた。ちなみに、「意志薄弱」は決して恣意的な形容ではない。事実として、明治後半から大正期にかけての諸文学テキストでしばしば使用されていた言葉である。本論序章では佐藤春夫や芥川龍之介の使用例を示したが、他に作家の正宗白鳥が論考「日本文学に及ぼしたる西洋文学の影響」(『岩波講座世界文学』第3回配本、岩波書店、1933年2月)において、19世紀末の国木田独歩の登場を振り返って「意志薄弱」の確立の歴史について語った例がある。しかも白鳥は、その「意志薄弱」の主題の登場は、ほんらい近代的描写をもたらした要因とされるころの西洋文学の摂取の結果と考えていた(「日本在来の文学では、意志薄弱は徒らに嘲笑されてみたが、宏大なる宇宙や人生に於て人間のいかに弱きかが認識され、それを認識することから、我々は文学に対し人生に対し、足を進めて行かなければならぬことを知った」)。したがって「意志薄弱」の文学とは、写実的な小説の土壌を作った近代的な認識の再編成を前提としながらも、同時に、三人称的人物の単純な主体性の確立にも与さない中間的な道を進んだ文学である。結果として本論は、「意志薄弱」の意識状態を体現する「夢」の描写を課題としたテキストを議論の軸としているが、あくまで幻想文学ではなく、リアリズムとしての夢見を描いた小説を追う格好になった。以下に、第1章以降の各章の概要を記す。

第1章は、正岡子規の19世紀末の俳句論を中心に扱い、子規が提唱した近代的作句の方法論である「写生」を「映画の時代」のパラダイムに位置づけることで、西洋の絵画論を応用したものという通説とは異なる面が潜在していることを捉えた。言い換えれば、20世紀の芸術を画する「時間」表象の問題を、子規が先駆的に探求していたことを明らかにした。子規の「写生」は、一つの焦点を当てた画図ともう一つの異なる焦点をもった画図とを缝合する編集(モンタージュ)の技術によって生み出される物語としての新しい時間、すなわち「映画の時間」の意を内包しており、当時日本に輸入されたばかりの映画(活動写真)の原

理が、間メディア性によって子規の俳論の熟成と暗々裡に共鳴していたことを論証した。静止像のように単一の意味に同定され得ない〈運動〉が新たな表現として志向された時、夢見の原理とも重なる「曖昧」は積極的な肯定の語としての使用をみるようになる。

第2章は、その時期に形成された新しい「曖昧」の美的意識が、「写生文」による小説の創作に踏み出した夏目漱石を通して心理学の「潜在意識」の説明に結びつき、主に外的対象の描写を指していた「曖昧」の形容が〈こころ〉の深層の様相を示すものへ焦点を移したこと、そして明治40（1907）年頃に、その「潜在意識」の働きを重視する小説の流れが一つの勢力として成立し、大正期の志賀直哉に引き継がれていったことを論じた。別の言い方をすれば、「意志薄弱」のテーマの発展形として、睡眠と醒覚とも異なる第三の様態としての「催眠」の言説が文学者の間でも流行したことを足がかりに、漱石から高浜虚子を経て志賀直哉まで、「意志の脱落」を志向する文学が、新しいスタイルの模索とともに多様に展開していった様態を描き出した。その当時一大流行した催眠術の原理を専門的に考究する「催眠心理学」の急速な発展は、「催眠」が「潜在意識」の特定の状態（自己の意志が除かれた状態）を指すことを明らかにしたことで、〈こころ〉の無自覚な働きの不思議を文学的に思考するヒントを漱石にも志賀にも与えた形跡がある。また、そのような浸透の背景には、神経衰弱や神経症といった心の「病」の流行とその「治癒」を文学的にいかに行うのかという強い問題関心があったこと、そして、その証拠として「脳貧血」説などの医学的・生理学的な俗説が当時の文学にいか消化されていたのかを論じた。自然主義文学の血気盛んな登場の影で、登場人物の催眠下にある心的状態を描くことに一定の価値を見て、〈こころ〉の奥に潜む「曖昧」の問題に関心を寄せていった文学上の流れを探った。

第3章は、「催眠」と「夢見」が同義であるという知識にもとづきながら、以上の文学的系譜の一つの極みとして、既視感覚（デジャ＝ヴェ）を描いた一連のテキストを分析した。当時、催眠心理学の権威であった福来友吉は、催眠と睡眠の差異を強調したが、唯一、睡眠下において催眠と同じ種類の経験の絶対的受動の心的状態になる場合を指摘しており、それが〈夢を見ている〉時である。本章は、その大正文学の底を脈々と受け継がれていった系譜——漱石『夢十夜』（1908）に端を発した夢を表象する文学が、志賀直哉の「イツク川」（1911）を分岐点として内田百閒という特異な作家（および周辺の二、三の作家）に結実していった流れ——を特定すると同時に、当該の夢文学が実は新たに夢から「覚めること」を真の主題としていたことを解明する。「覚めること」の重視は仏教方面の知識（「覚悟」）の援用であるが、その価値を極めて日常的な「気づき」の驚異の水準まで下ろしてくることで、科学の万能が謳われる〈神なき時代〉において、なお文学が死守すべき「神秘」が見出された。その象徴的な題材が既視感覚である。なお、本論中、特に分析に相当の分量を割いた百閒の「冥途」論は、その既視感覚のメカニズムを脳内の映画上映という舞台装置によって空間的・解剖的に寓意化した、集大成的な作品として「冥途」を解釈するもので、同時代の民俗学の発展に関連づけたり、ナンセンス文学として一刀両断する従来の議論に対して、学術的・科学的言説によって精妙に構築されたテキストであるという新説を提示している。章

末では、以上の一連の夢小説の後に新感覚派が続く必然を述べて第一部を閉じた。「気づき」の神秘主義は、「潜在意識」を専ら「曖昧」な美的領域として捉える文学が辿り着いた最後の主題であり、昭和年代の文学への転換の準備的段階を示していたと言える。

第二部は、第一部の流れから一転して、昭和年代以降の大衆文化の成熟と社会主義思想の流入により、「潜在意識」の働きに沿う大正期の美学が退けられた後、〈社会〉との関係において「自意識」的に振る舞い、意志をもって能動的に行為する主体が先進的な文学の議論において再び重要視されていった動向を論じた（ただし、この時期の「意志」の問題は、ハイデガーやサルトルに代表される存在論的哲学における「実存」の概念に大きく影響されたアイロニーを含意しており、第一部で扱った文学の特徴に対する単純な反動と考えることはできない）。

第4章は、考察の対象となる時代を昭和年代に移し、西脇順三郎からはじめて横光利一の文学理論の変遷を追い、横光が「純粹小説論」（1935）を唱えるまでの道のりを軸に、文芸理論上の「意志」をめぐる価値観が反転したことを論じた。「意志」の脱落を志向する詩的な小説から、悟性の力を再び取り入れ、さらには「意志」の超越論的性格を再導入しようとする物語的な散文の理論の構築へと向かう流れである。言い換えるなら、大正期までの「潜在意識」を重んじる文学の「曖昧」に対する美学的な評価（感覚的領域）が、昭和年代において倫理的なもの（悟性的領域）に置きかえられていくプロセスである。そして横光に限って述べれば、その小説の理論の展開は発声映画（トーキー）の発展と並行していた。本論はその点に着目して、横光の「音声」に対する執着を、同時代に日本に流入し、1930年代半ばに定着をみたトーキーの歴史的動向に根拠づけて説明した。小説の論理的言語によって生の「音声」（物質性）を描写し切ることが不可能である。そのため横光は「音声」を、意味の汲み尽くせない「曖昧」な対象と見なし、逆説的にも、小説言語を絶えず活性化する核と考えた。そして1930年代に「音声」の捉えがたさを人間の意識（＝「心理」）の多義的な捉えがたさ（＝曖昧性）と同一視するに至り、「純粹小説論」では、そうした十全には言表化し得ない複数の「心理」が互いに融和しないまま共存する社会を、〈他者〉たちの共生の場——「多声」（ポリフォニー）的で「曖昧」な場——として描くことを小説の課題としていった。それゆえ本論では、三木清をして「古い美学の根本概念が「美」であつたとすれば、新しい美学のそれは「真実」である」（「文芸時評——文学の真について」『改造』1932年7月特別号）と明言せしめた同時代の思潮も根拠の一つに加えて、1930年代以降の新しい文芸様式をトーキー的リアリズムと名付けた。

第5章は、前章までの議論において「曖昧」に向けてきた照準を、時代を大きく下って〈戦後〉、それも象徴としての1955年以降に移して、その概念の変容を論じた。第4章で抽出したパラダイムが、その時期辺りから1960年前後にかけて一応の〈終わり〉をみたと考えてのことである。本論はまず1994年のノーベル文学賞の受賞講演で大江健三郎が提示した戦後文学の二種の「あいまい」（ambiguous と vague）の問題を整理する。次に、そのとき標的とされた川端康成と大江自身の文学的スタイルの関係を参照枠としながら、戦後思想

史上の最も大きな転換点となった1960年頃に、昭和年代より近代文学を支え続けてきた認識的な枠組みが機能不全を露わにし始めた状況を分析する。具体的なテキストとしては、「あいまい」の語が効果的に使用されていると同時に、作家自身の転機を示してもおり、また高度経済成長の中で、1950年代（日本映画の黄金時代）を反省的に捉え返したメディア論的批評の側面があるという複合的な理由によって、大江の「空の怪物アグイー」（1964）を取り上げた。そこに、大江の作風と対立するもう一つの「あいまい」性を体現する作家として、川端康成の同時期の「片腕」（1963）を交差させ、両者の対称性を象徴的な理解の助けとすることで、両者が共に重要視した文学における「無」の概念の差意を指摘した。大江が描き出した「無」は、現実の無根拠さにアイロニカルに対峙することによって主体が抱える「無」、すなわち実存主義的な「無」であり、これはニヒリズムの系譜に属するといえる。対して川端の「無」は、主客未分化のナルシスティック（想像界的）で夢幻的な「無」であり、これは大江が拒絶しようとしたvagueの曖昧さにもとづく虚実の境を解消する「無」である。この両者の拮抗の図式を象徴的に提示することで、1960年代以降の文学が「近代文学」とも「現代文学」とも割り振れない、文学的イデオロギーのせめぎ合う膠着状態に陥ったこと、そして、最終的には、冷戦体制という歴史的条件の崩壊によって「現代文学」が1990年代以降に線引きされ直した時、本論が約一世紀にわたる文学的テーマとして抽出した「意志」をめぐる認識や「曖昧」であることの系譜が一つのサイクルの終わりを迎えていた結末の状況を描き出した。

最終章は、「意志薄弱」と純文学作家における犯罪小説の流行の関係など、5章までに論じ残した複数の事柄を補いつつ、主要な議論の文脈を補強して全体をまとめなおした。そして最後に、大江健三郎以降、あるいは1950年代後半以降の現代文学の様式を特徴づける核として、言い換えれば、本書第1部と第2部で時代的に分けた表現様式の差異を、いわば総合（アウフヘーベン）するものとして、広義の「マジック・リアリズム」の手法をおいて結末とした。その手法の有効性は、実存主義的な「主体の空虚化」から、「世界の空虚化」への転換——後期資本主義社会（マスメディアと消費社会）の蔓延——という生活環境の変化から生まれたと考えられるが、その先の議論の詳細は今後の課題としている。