

【第56回全国大会公開講演】

文学表現の可能性と限界 —文体のオリジナリティと書くことの責任—

張 競

比較文学のことを勉強していると、文学表現のことはどうしても意識してしまう。小説を読んで、新しい表現手法に出会ったりするときに、それほど深く考えずに、これはいい作品だと感心したりすることは、おそらく多くの方が経験したことがあると思う。私も明治時代、大正時代、あるいは戦前の昭和時代の小説や詩を読むと、なぜそのような文体になっているか、つつい考えてしまうことはよくある。比較文学の視点から見ているから、外国文学のどの作家の影響を受けて、どの作品を意識しているか、といったことはつねに念頭にある。

作品批評の場合、小説や詩などの構造や展開、人物設定、風景描写というまでもなく、文体も重要な研究対象になる。近代文学の文体が成立する過程において、小説家たちがどのように文体のオリジナリティを追求してきたかは重要な問題になる。これは非常に大きな課題だが、本日は、まず欧文脈の内面化という視点から、数人の作家を例に検証してみたい。

文体のオリジナリティに対する作家たちの意識を読者との関係性において考えると、作品を生み出す意味空間がどのように作用したか、また、作品と作品はどのように相互に関連するかは重要な問題になる。さらには、読者の視線はどのようにテキストの生産にフィードバック

するかも、検討しなければならない。まさにその点において、書くことの責任という問題もまた同時に炙り出されてしまう。本稿の後半ではそのことについて検討したい。一見、直接的な関連のないテーマのようだが、今日は、意味空間におけるテキストの双方向性という視点から探ってみたい。

一 神話としての「言文一致体」

九十年代の半ば頃、私はある共同研究に参加していた。研究テーマは明治期の総合雑誌を読むというものであった。そこでたいへん驚いたのは、明治三十年代になっても、文体はまったく統一されていなかったことである。漢文体が多数を占めていたが、同時に擬古文があったり、候文があったり、読本の文体があったりして、人によってかなりの違いがあった。

その頃、新聞の報道や雑誌に掲載された政治評論や文芸批評、旅行の見聞録、随筆はまだ漢文体が主流であった。個人のあいだに交わされた手紙類は若干違って、漢文体と候文体の両方が併存していた。

東アジアの文学では、近世の終りまで漢文が多くの場合で用いられていた。漢文はいわばラテン語のようなもので、もともと日常の言語生活からかけ離れたものである。それを使いこなすこと自体、

非日常的な言語の創出ということになる。

その一方、日本でも中国でも近代以前の通俗小説は日常の口語に近い言葉が使われていた。ここでいう「通俗小説」とは、中国の場合、『水滸伝』『三国志演義』『紅樓夢』『西遊記』などに代表される白話小説を指し、日本の場合は近世後期の滑稽本や草双紙などが代表的なものである。

中国の白話小説が話し言葉に近いのは、もともとそうした小説は講談の種本に由来するからだ。その特徴はストーリーが面白く、言葉はわかりやすいことである。したがって、意味の伝達という実用性を超えた言語の創出は求められていなかった。

じっさい、これらの小説は物語展開の多彩さや語り口の面白さを競うことがあっても、レトリックや文体で作家が評価されることはなかった。会話体の散文は韻文よりも格が下で、小説では韻文を盛り立てるためのものであった。その点において、日本も中国と似ているところがある。たとえば、近代以前、『源氏物語』は和歌を習うための手引書で、『水滸伝』や『紅樓夢』の作家にとって、挿入詩こそ腕の見せ所であった。物語は付随的なものに過ぎず、小説の地の文のなかで美辞麗句を並べるのは場違いの虚飾と見なされていた。

西洋文学を受容した当初、ヨーロッパ文芸の精神よりも、むしろ小説の形式や技法や表現に関心が偏っていた。最初に注目されたのは文体であった。近代文学に相応しい文体とは何か。作家たちはずいぶん苦心した。

文体の面から見ると、近代日本の作家

が欧文脈と格闘しながら、いかにして欧文脈を内面化するか、という過程でもあると言える。森鷗外、夏目漱石、芥川龍之介をはじめ、近代日本の作家の多くは小説家であると同時に、外国文学研究の専門家でもある。森鷗外は独文学、夏目漱石と芥川龍之介は英文学、永井荷風はフランス文学に精通していた。そうした作家は西洋の作品を原文で読んでいたので、その情景描写や人物描写をいかに日本語で表現するかということは意識的、あるいは無意識的に作品に現れている。

明治二十年に『浮雲』の第一編が刊行された。その言文一致の文体は近代文学の先駆になったと言われているが、事實は必ずしもそうでもない。『浮雲』の場合、地の文は話し言葉ではないし、会話の部分も滑稽本や洒落本の前例があった。

話し言葉は厳密なものではなく、話者の受けた教育、所属する階層、職業や性別、人間関係によって違うし、さらには言葉を交わす場面や雰囲気によって千変万化する。実際の会話を録音して聞くと、文法的な間違いや、省略やくり返しなどが多く、そのまま文字にしても、文章にならないことが多い。

『浮雲』が刊行された時代には、中等教育を受けた人たちは多くの漢語の語彙を知っているから、彼らを使う言葉は下町の職人のあいだで使われているべらんめえ口調とはかなり違っていたはずである。『浮雲』は一つの試みではあったが、それが必然的にたどり着く結果ということではない。『浮雲』の文体が近代小説に相応しい文章の様式であるという共通認識があるように思われてきたが、必ずし

もそのような垂直的な関係はなかった。

その根拠として、『浮雲』が発表されてから、ほかの作家たちが誰もその文体をすぐには取り入れなかったことが挙げられる。樋口一葉は擬古文を試みたのは周知の通りだ。明治二十三年に発表された森鷗外の「うたかたの記」「ふた夜」「舞姫」と翌年発表の「文づかい」などは、漢語を取り入れつつ、擬古文のなめらかで美しいリズムを生かそうとした作品である。

夏目漱石の『吾輩は猫である』は明治三十八年から三十九年まで『ホトトギス』で連載されたが、この作品にはまだ漢文体の名残が強くある。

そのような模索がなされていたのは、近代小説は文化のピラミッドの頂点に位置するという認識を西洋文学から受容したからだ。文章語こそ上位言語で、口語は下位言語という無意識があったのであろう。上位言語をいかに利用し、発展させて、近代小説の言語にするかが作家たちの前で立ちばだかっていた高い壁になった。『浮雲』は口語体とはいっても、体言止めが多く、近世後期の通俗小説と親和性を持っている。それが『浮雲』が現れても、すぐには追随する作家が出てこなかった理由の一つであろう。『浮雲』が刊行されて十年以上経っても、同じ状況が続いていた。作家たちは『浮雲』と同じ文体を使うことに戸惑いを感じていたのであろう。

小説ならば、「文学的」な表現を使わないといけな。文学は言葉の芸術だから、通俗的な言葉を使っていいか、という強迫観念が無意識のうちにあった。

国木田独歩の優れたところは、「だ／

である」体を使いながらも、近世後期の通俗小説にない風景描写と情景描写を試みたことである。そのような描写は西洋文学を読んでヒントをえたのはいうまでもない。明治三十一年に発表された「武蔵野」は今日読むと、月並みのように感じるかもしれないが、当時、その文学表現のオリジナリティは『浮雲』以上に読者に衝撃を与えたのではないだろうか。

「文学的な表現」というのは相対的なもので、はじめて試みられたときは独創的だが、模倣され、一般化されると、たちまち月並みの表現になる。たとえば「微妙に」という副詞があります。三十年前には使う人が少なく、文章語と思われるが、いつからか多くの人が使い始めて、いまやすっかり口語的な表現になってしまった。

それはともかくとして、国木田独歩の短編集『武蔵野』は明治三十五年に刊行されたが、島崎藤村の『破戒』はその四年後の明治三十九年に発表された。『浮雲』よりも『武蔵野』とのあいだに一種の間接的な刺激／反応のような関係があったのかもしれない。

漱石の場合、二年後の明治四十年に発表された『虞美人草』や、翌四十一年に発表された『三四郎』で、ようやく口語に近い文体が使われるようになった。『虞美人草』には会話がかなり多くの紙幅を占めているのも、文体の模索が影響を与えたのであろう。そして、翌明治四十二年の『それから』、四十三年の『門』の三部作で、「だ／である」体が定着するようになった。

森鷗外も明治四十四年に連載を始めた『雁』から同じ文体の小説を書きはじめ

た。『ころ』が連載された大正三年、『明暗』の大正五年頃になると、いわゆる常体の「だ／である」体が小説の文体として市民権を得るようになった。

かりにそれを言文一致体と呼ぶならば、ここにいたって小説の文体という問題がほぼ決着がついたといえる。もっとも「言文一致体」とは非常に誤解を招く表現です。というのは「だ／である」体が口語体であるという認識は必ずしも正しくない。じっさい、今日でも、私たちは口語のなかで「である」とは決して言わない。

しかも、当時のいわゆる言文一致体は小説の世界に限られたことで、同時代の雑誌や旧制高校や大学生らが校友会の雑誌に投稿した文章はまだ漢文体のままであった。そのことは第一高等学校の『校友会会誌』や第三高等学校の『六稜』などを見れば明らかである。

作家たちも二重の言語生活を送っている。たとえば、夏目漱石が『三四郎』を発表した明治四十一年、高浜虚子に書いた手紙や、『門』を発表した明治四十三に阿部次郎への手紙はまだ候文のままであった。その意味では「言文一致体」は近代文学の神話に過ぎないともいえる。

そして、大正時代を経て、とくに昭和に入ってから、ようやく現在のような文体が定着した。そこで、いわゆる近代的な文体の模索は終わりをづけ、作家たちの関心はやがて別のところに向けるようになった。

二 欧文脈を内面化する格闘

いわゆる「言文一致」の問題が解決されると、文学表現のオリジナリティとは

何か、という新たな問題が浮上してくる。そのころから、芥川龍之介を代表とする新技巧派が注目されるようになった。『羅生門』は『ころ』より一年遅れて発表され、『鼻』は『明暗』と同じ年に発表されたが、漱石が『鼻』を激賞した理由の一つに文学表現のオリジナリティではないかと思う。

文学の良し悪しの評価はかなりの部分において、文体や描写のオリジナリティがあるないかにかかっている。わかりやすい言葉、手垢のついた言葉、あるいはルーティン的な文章は文学的な価値が低く、手垢のついていない表現を創出した作家は評価される。たとえば、「青い空を見ると、気持ちが晴れ晴れになった」とか「パイプから紫煙がゆっくりと立ち昇った」といった表現は誰でも思い付くものだから、文学的表現とは言えない。「晴れやかな青空を見上げると、無性に悲しくなる」とか、「パイプから煙が凶暴に立ち昇った」といったほうが、文学的表現に近いという印象を受ける。ちなみに「パイプから煙が凶暴に立ち昇った」は詩人富永太郎の作品にある言葉である。

時代が下るにつれて、作家たちは文体や小説的修辞を意識するようになった。とりわけ、興味を惹くのは梶井基次郎である。

展望の北隅を支えている檜^{かし}の並樹は、或る日は、その鋼鉄のような弾性で撓^しない踊りながら、風を揺りおろして来た。容貌^{ようぼう}をかえた低地にはカサコソと枯葉^{かれは}が骸骨^{がいこつ}の踊りを鳴らした。

そんなとき蒼桐^{あおぎり}の影は今にも消さ

れそうにも見えた。もう日向とは思えない其処に、気のせい程の影がまだ残っている。そしてそれは^{こがらし}風^{こがらし}に追われて、砂漠のような、其処では影の生きている世界の遠くへ、だんだん姿を掻き消してゆくのであった。

「冬の日」の一節だが、巧みなレトリックと意表をつく表現によって、主人公の心象風景は鮮烈な情景描写を通して示されている。一方、よく吟味すると、その描写は今日でも普通の日本語とは思えないことがわかる。いかにも人工的な言語、いってみれば強引に日本語の手足をねじって、無理なポーズをさせようとしたものである。

なぜ、梶井基次郎がそのような表現をひねり出さないといけないのか。何よりも日常的な日本語と発想がかなり違うにもかかわらず、どうして読者の喝采を浴びたのか。一言でいえば、それは文学表現としてオリジナリティがあると見なされているからだ。やや文芸批評風に言い換えれば、独創的な描写になっているからである。その見えない手本、作家本人すら意識していないモデルこそ近代西洋の文学、とりわけフランスの近代小説である。もし、西洋文学の刺戟がなければ、そのようなレトリックは日本では自然に産まれるはずはない。

このように、梶井基次郎が完璧な小説に向ける想像力の投影先に、やはり西洋文学、とりわけレトリックの多いフランス小説の影響が大きかったであろう。

そのような文学的な批評眼はその後も脈々と続いていった。北杜夫『幽霊』の書き出しには非常に印象的な描写がある。

人はなぜ追憶を語るのだろうか。どの民族にも神話があるように、どの個人にも心の神話があるものだ。その神話は次第にうすれ、やがて時間の深みのなかに姿を失うように見える。——だが、あのおぼろな昔に人の心にしのびこみ、そっと爪跡を残していった事柄を、人は知らず知らず、くる年もくる年も反芻しつつけているものらしい。そうした所作は死ぬまでいつまでも続いてゆくことだろう。それにしても、人はそんな反芻をまったく無意識につづけながら、なぜかふっと目ざめることがある。わけもなく桑の葉に穴をあけている蚕が、自分の咀嚼するかすかな音に気づいて、不安げに首をもたげてみるようなものだ。そんなとき、回顧はどんな気持ちにするのだろうか。

この小説は昭和二十九年に同人誌『文藝首都』に連載し、初版は自費出版であったが、二百部刷って、一桁しか売れなかった。北杜夫といえば、『夜と霧の隅で』とくに『どくとるマンボウ航海記』が思い出されるが、私は『幽霊』のほうが出来栄のよい作品ではないかと思っている。

というのは、『幽霊』は非常に独創性のある作品で、作品の構成、物語展開から言語表現にいたるまで、あっと驚かせる場面は多くある。ただ、よく吟味すると、これも一種の欧文脈、あるいは欧文脈を内面化して創出された異質な日本語ではないかと思う。ただ、梶井基次郎に比べると、欧文脈を内面化した分、バタ臭さ

をほとんど感じさせなくなった。

それはとくに場面の設定と細部描写に現れている。上述の書き出しに続いて、主人公の「ぼく」が覗いた母親の部屋が描かれている。原文は長いので、引用しないが、その部分を読むと、どうしてもオスカー・ワイルドの『ドリアン・グレーの肖像』が思い出されてしまう。具体的な表現が類似しているわけではないが、全体としてはそのような印象を受ける。

欧文脈の内面化は必ずしも欧文脈から離れていくことを意味しているわけではない。むしろ意識的に欧文脈を思わせる表現で、文体のオリジナリティを顕示しようとする作家もいる。一見、ぎこちないように見えるかもしれないが、「日本語らしくない」特徴はかえって独創性を演出する効果がある。

私の読書経験のなかで、そう思わせるのは大江健三郎の『個人的な体験』の書き出しである。

バード
鳥は、野生の鹿のようにも昂然と優雅に陳列棚におさまっている、立派なアフリカ地図を見おろして、抑制した小さい嘆息をもらした。制服のブラウスからのぞく頸や腕に寒イボをたてた書店員たちは、とくに鳥の嘆息に注意をはらいはしなかった。

夕暮れが深まり、地表をおおう大気から、死んだ巨人の体温のように、夏のはじめの熱気がすっかり脱落してしまったところだ。誰もがその皮膚にわずかにのこっている昼間のあたたかさの記憶を無意識のうす暗が

りのなかで手さぐりする身ぶりをし
ては、あいまいな嘆息をもらしてい
る。六月、午後六時半、市街にはす
でに汗をかいているものはいない。し
かし、鳥の妻は、ゴム布の上に裸で
横たわり、撃たれて落下する雉子の
ように眼を硬くつむって、体じゅう
のありとある汗穴から、歴大な数の
汗粒をにじみださせ、痛みと不安と
期待に呻き声をあげているだろう。

とても美しい文章で、発表当時、おそらく多くの読者は作家の才能に感心したであろう。しかし、じっくり読むと、何やら馴染のない文章という印象はある。日本語にない表現、あるいは修飾関係が多くあることは、一面においては日本語の可能性を広めたとも言える。文体としてはきわめて独創的だが、このオリジナリティは裏返していえば、やはり欧文脈への傾斜ではないだろうか。

じっさい、この文章は日本語よりも英語訳のほうがはるかにわかりやすい。連体修飾の分節や複文の分節は英語のほうがむしろしっくりしていて、かつ理解しやすいし、とくに気取った表現という印象もほとんどない。しかし、欧米の小説を原語か翻訳で読まない人は果たしてこのような文章を書くのだろうか。

そのような例はほかにも多くあるが、時間の関係で、村上春樹の例だけを挙げよう。

十月の風はすすきの穂をあちこちで揺らせ、細長い雲が凍りつくような青い天頂にぴたりとはりついていた。空は高く、じっと見ていると目

が痛くなるほどだった。風は草原をわたり、彼女の髪をかすかに揺らせて雑木林に抜けていった。梢の葉がさらさらと音を立て、遠くの方で犬の鳴く声が聞こえた。まるで別の世界の入口から聞こえてくるような小さくかすんだ鳴き声だった。

なめらかな文章で、何も不自然さは感じさせない。村上春樹の独特の比喻が多く用いられていて、とても美しい文章である。しかし、よく吟味すると、何やら欧米の風景という印象を受ける。あるいは、ヨーロッパの田園風景を連想させると言ったほうが近いかもしれない。なぜかというと、そのなかに「草原」という言葉がある。日本には果たして「草原」があるのかという疑問は当然あるであろう。

漢字「草原」は厄介な表現で、「そうげん」とも「くさはら」とも読める。「くさはら」なら日本でもありうるが、「そうげん」と黙読していたら、どうしても海外のことを想像してしまうであろう。

この段落をジェイ・ルービンによる英訳で読むと、訳者はかしくも「草原」という言葉を *steppe* と訳せずに、*meadow* と訳した。*meadow* なら日本の風景でも不自然ではない。英語版の読者はおそらく北海道の牧場を連想するかもしれない。村上春樹は英語の小説の原文で読んでいし、むしろ米英の小説を意識して小説を書いているから、それが言葉遣いにも無意識のうちに出自しているのかもしれない。

結局、ここで私たちが一つのパラドックスを見ることになる。文学表現はオリジナリティがあればあるほど、その文体

は日本語の文脈よりも、ヨーロッパ言語の文脈と親和性を持つ、という一種の自家撞着を内部に抱えることになる。

もちろん、欧文脈の内面化は日本語の表現を非常に豊かにした。一方、欧文脈の内面化は、果たして日本語の自律的な言語の豊穡を妨げてきたのか、という興味深い問題も想起させる。

三 作家と読者とメディア

ところで、作家たちがなぜ文体のオリジナリティにそれほど神経質になり、そこまで心血を注いで顕示しようとしたのだろうか。

そのことは作家と読者の関係性によって宿命づけられているといえる。作家なら誰しも自分の作品をなるべく多くの読者に読んでもらい、彼らに評価してほしいと思うはずである。作家である以上、必ず読者の目を気にし、読者の反応のほうに想像力を働かせてしまう。なぜなら、読者があつての作家で、読者がいなければ作家は成り立たないからだ。とりわけ、近代社会において、文学作品は商品という形で作家と読者の関係を仲介するかぎりにおいては、双方の関係性は経済的な交換関係によって支配されている。

ここで、もう一度明治初期における、作家による文体の試行錯誤の話に戻る。たとえば、夏目漱石はなぜ文体のことを気にして、『虞美人草』に見られるように、地の文では常体を、会話はじっさいに話されている言葉をほぼそのままの形で表現されていたのか。一言で言ってしまうと、漱石は新聞連載を意識していたからではないだろうか。漱石について

は、自意識の不安と内面の孤独という視点からの分析が多いが、サービス精神の旺盛な作家であることは往々にして見落とされている。漱石は一面において、職業作家としての経済対価に対する意識を強く抱いており、読者に喜んでもらいたいという動機をつねに抱えていると思われる。

より多くの読者に読んでもらうために、どうすればよいか。明治の終りに近づいた頃、漱石をはじめ、多くの作家は実際の言語生活に近い文体を選択したのではないだろうか。幸い、そのような選択は文学の内部事情によるもので、政治的な影響はほとんどなかった。

ところが、同じ文学表現でも、読者に読んでももらいたいと願っているゆえに、書くことの責任という問題が炙り出される場合がある。

私は三、四年前に『日中120年 文学・評論作品選』の編集に加わっていた。この叢書は二〇一六年三月から七月にかけて、全五巻本が刊行された。編集して気付いたことがいくつかあったが、その一つは文学者の表現行為と責任という問題である。

まず、文学者の時事問題についての発言をどう見るべきか、という問題である。つまり、作家の時事問題についての発言は文学的事象なのか、それとも政治的な見解なのか。かりに文学的事象ならば、どう扱うべきか、といった問題がある。それから、作家たちのいわゆる書くことの責任という問題である。誤解を招きやすい表現だが、ここでいう書くことの責任とは、ある歴史的時点において、作家は社会をよき方向に導くよう、積極的に

発信する責任を負わされているか、それとも文学創作だけに専念すればよいか、という問題である。ここで「責任」とは「同代的」と「遡及的」という、二つの意味がある。

一つ目の問かけであるが、文学者の時事問題についての発言を一体どう捉えるべきなのか。これまで、個々の作家という視点から取り上げられたり、論じられたりすることは多くある。前述の『日中120年 文学・評論作品選』では一世紀以上にわたる、違う作家の言説が取り上げられているから、いわば言説の流れという視点から捉えることができる。すると、これまで気付かれていないことが多く炙り出された。

文学者の時事、時局についての発言をどう扱うべきかは、文学研究においては独立した問題としてこれまでほとんど検討されたことはない。作家論・作品論が主流の時代では、一人の作家の書いたものはすべてその作家を理解する資料である、という見方が一般的であった。

この場合、時評やエッセイなどは、作家研究の、いわば傍証として用いられている。しかし、このようなやり方には一つの前提がある。すなわち、作家には一貫した思想なり信念なりがあり、その思想なり信念なりが小説や詩として発表されると文学作品となり、文明批評や時評として発表される場合も同じ思想や信念、あるいは美意識にもとづいている、という仮説である。しかし、後でまた触れるが、近代社会において、作家といえども、複数の身分の複合体である。しかも、近代という、ダイナミックに変化する時代において、作家の思想なり信念な

り、美意識なりはずっと変わらないものではない。

そもそも近代人として、作家は内面に分裂を抱え、思想や美意識の揺らぎ、あるいは不安定さというものがあっても不思議ではない。また、一人の生身の人間として、いわゆる思想的にずっと一貫しているとも限らないし、メディアの報道をナイーブに信じたり、時代の空気に流されたりすることもある。しかし、一旦発表された作品はいわゆるテキストとして固定化してしまう。

そのことは、作家とメディアとの関係が大きく影響している。大正期に入って、とくに円本ブームの後、小説家が職業として徐々に成り立つようになった。ただ、すべての作家ではなく、詩人はいうまでもなく、小説家のなかでも単行本だけでは生活はなかなか成り立たない人もいた。

もっとも原稿料が高く、収入が安定しているのは、新聞連載である。夏目漱石が東大をやめたのも新聞での連載があったから、決心がついたのは周知のとおりである。それから、作家にとって、もう一つの重要な収入源は雑文の収入である。雑文という言い方はあまりよくないが、エッセイ、文芸批評や時評などは便宜のためにここで一括して「雑文」と称する。この雑文は案外、無視できないもので、詩も小説も時間をかけて磨き上げないといけないのに比べて、雑文は書き方にもよるが、さっと書き上げることができる。

近代文学の研究者である山本芳明氏の調べによると、大正八年（1919年）に原稿料が高騰したという。その年の四月に総合雑誌『改造』が、六月に『解放』が創

刊され、広津和郎の「年月のあしおと」という本によると、大正六年、四百字詰め原稿一枚の原稿料は『中央公論』は一元、『文章世界』は六十銭、『新潮』は七十銭、『太陽』が八十銭であった。翌年も同じであったが、大正八年になって、『改造』は一元八十銭、『解放』が二元になったので、平均して三倍弱上がりすることになった。『中央公論』はすぐに追従し、二元にした。さらに面白いのは、大正八年までは十銭、二十銭幅の値上げでしたが、八年を境目に五十銭、一元の値上げになった。そして、大正十二年の震災前に五円になって、その後、少しずつ値上がりして、八円という時代が十年以上続いた。大東亜戦争の始まる少し前になると、十円の大台に乗ったという。いまでも同じだが、作家によって原稿料が同じではなく、作家は人気があるほど、原稿料が高くなる。実際、岩野泡鳴は大正八年に『改造』に寄稿したとき、一枚二元三十銭であった。大正九年、小学校教員の初任給は四十円から五十五円^(注)だったから、二十枚ほど書けば、原稿料はほぼ小学校教員の初任給に相当する。これはたいへんな収入である。その背景として、新聞や雑誌の増加、つまりメディアのインフレがあったのはいうまでもない。

経済的な地位の向上もあって、昭和期に入ってから、メディアにおける作家の地位が徐々に高まり、母子問題、労働問題、ひいては恋愛などについて発言を求められるようになった。

メディアで書くとき、作家といえども、時流に沿って書かないと、執筆の機会是与えられない。小説家が職業として成り立つようになるにつれ、作家もメディア

に依存するようになった。筆一本で食べている作家たちにとって、仕事がもらえるかどうかはいわば死活問題である。

小説家が職業になるとは言っても、実体はさまざまである。私が知っている某雑誌の編集者はたいへん興味深い証言をしてくれた。彼がいうには戦前、自分が入社したばかりの頃、毎朝、何人もの作家が社の入り口のベンチに座っており、編集者が上の編集室から下りてきて原稿を依頼するまで帰らない。その様子はあまりにも惨めで、自分は絶対に作家にならないと、そのとき決意したという。そのような状況は戦前から始まり、戦後になってもしばらく続いたらしい。そうした作家たちにとって雑文を書くことはいわゆる自由意思にもとづく「表現」というより、むしろ生きて行く手段であった。極端な言い方をすると、原稿料さえもらえれば、何でも書く。編集者の言われたままに書く。本人の思想信条はおそらく二の次なのではないだろうか。もちろん、すべての作家がそうだと言わないが、作家とメディアの相互依存関係が出来上がると、このようなことは免れない。

そこまででなくても、世論を無視したことは書けないはずである。その意味では、作家たちが書いたものは少なくとも、二種類に分けられる。一つは本人の思想信条にもとづいて書かれたもので、もう一つはいわゆる生活のために書いたものである。

経済的に恵まれ、あるいは売れっ子作家は「稼ぐ」ための執筆をしなくてもよかった。たとえば、武者小路実篤をはじめ、白樺の同人たちは概して裕福な家庭の出身者が多く、彼らは必ずしも原稿料

のために執筆する必要はない。

しかし、筆一本で食べている作家はそういうわけにもいけない。そこで、書く行為が変質する。なぜなら、編集者は作家に指定したテーマで書かせたり、書いたものを直させたりすることはよくあるからである。かなり有名な作家でも例外ではない。もちろん、形としては強制ではない。一緒に喫茶店で雑談したり、バーで飲んだりしながら、編集者は何気なく「次の作品」の話をする。そういう会話は誘導的なものは結構あるらしい。その場合、作家は案外素直で、また、人間関係というものもあって、いうなれば、取引先に頼まれれば、義理で何とかしないとけない、ということもあるであろう。

四 市民としての作家と書くことの責任

ここで二つ目の問題が出てくる。すなわち、市民としての作家とは何かという問いかけである。

作家であるとはいえ、一人の市民として、世間で暮らし、読者に依存する職業を通して社会参加をしている。そして、小説家が依存している読者のほとんどが平均的な市民であることも忘れてはならない。「国民作家」という言葉からもうかがえるように、読者が多いほど、その平均値は限らなく大衆に近い。小説家も詩人も一市民として世の中で暮らしている以上、否応なしに市民としての常識を持ち、一市民として集団に忠誠心を持ち、共同体の要求に順応することが求められる。

近代国家のあいだに戦争が起きたとき、市民としての地位は何を意味するか

が、明瞭に炙り出される。その最たるものは法律によって規定された兵役の義務である。武田泰淳のように召集され、兵隊として戦場に駆り出されるのは、いわば一市民として、法律によって規定された義務を果たすことであり、そこには個人の意志にもとづく選択肢はない。

ただ、執筆活動が強制されるのは珍しいし、強制されても書くか書かないかはかなりの程度まで個人の裁量にゆだねられている。良心の自由に立ち入るには限度があるから、究極的には執筆しないという選択肢はつねにありうる。むしろ、目に見えない圧力に屈し、忖度の結果、書くか書かないかを決めることが多い。

一人の市民として、義務と権利だけでなく、世論の作り手でもある。また、逆に世論の影響を受けたり、共同体の価値に左右されたりする場面も出てくる。あるいは、共同体と円滑な関係を結ぶために、大多数の意見と公に対決しない、という行動選択もしばしば見られる。

実際、戦前の日本作家、とりわけ戦時中の作家たちは世論に寄り添っており、多くの作家は市民としての限界を超えられなかった。世間の常識に親和力を強く持っているという意味では、彼らが書いた時評や相手国に対する批評には文学的な営為という自覚はほとんど感じられない。

佐藤春夫は日中戦争が起きた後、従軍記者として上海を訪れ、現地での見聞にもとづき「閩北（ざほく）三義里の戦績」を発表した。民間人の戦争被害を見る作家佐藤春夫の目と、冷酷ともいえる見解は今日の常識からすればやはり驚くべきものがある。かりに新聞記者が書いた「記

事」ならばまだしも、いやしくも小説家である以上、本来もっと思索を深めてほしいものである。

ところが、驚くべきことに、旅行記や見聞録だけでなく、小説や詩など、文学作品の形で書かれたものもある。高村光太郎は戦時中に「沈思せよ、蔣先生」という詩を発表した。文学者としての品格を振り返る余裕がなくなった心的な状況があったのであろう。時代の空気に流されてしまったといえればそれまでだが、ここにも書くことの責任に対する文学者の自覚が問われることになるであろう。

戦争という、極限状況はいましばらく不問して、彼らに共通しているのは、作家という社会的な記号を自覚しつつ、書くという行為に必然的に伴う主観性との距離をどう保つかという問題についてはあまり深く考えていなかったことである。文学者のコートをまといながらも、その片足はすでに文学の外に出ていることは否めない。それは一面において、ジャック・ラカンが指摘したように、人間主体はじつは脆弱な作りものに過ぎない、ということであろう。ただ、近代作家が置かれた立場を考えると、「人間はしょせん弱い」と言って済まされない問題はそこに潜んでいる。なぜなら、ここでなぜ文学なのか、文学的な表現はどうあるべきか、ということが問われているからである。

宮沢賢治の「まことのことば」、あるいはロラン・バルトがいう「零度のエクリチュール」のような、書き手の主観性に汚染されない、純粋なテキストは可能なのか。そのことはまず置いておいて、近代社会にとって、文学表現はなぜ大切な

のかという問いに、まず答えなければならない。

言葉は記号である以上、その意味するところはさまざまな制約を受ける。言語記号はその表現の正確さ、伝達の明快さと裏腹に、記号であるゆえに、つねに意味が限定的であり、直線的にならざるをえない。しかし、人間社会の諸現象や人間の精神活動は複雑極まりないものである。いったん文字にすると、複雑で多様な世界はたちどころに一つの意味の方向に固定されてしまう。そして、固定されたものはテキストという形式で逆に人間社会に働きかける。

かりに、言語表現は実用的な表現と文学的な表現があるとすれば、文学的表現は比喩、誇張、多義性や諷刺など、あらゆる手法を用いて、言語記号が宿命的に抱える単一性を克服し、人間社会をめぐる複雑さや多様さ、あるいは重層性を捉えるものである。それは文学が文学たるゆえんであろう。

しかし、文化の他者について語るとき、文学表現のもっとも肝心なものは忘却されがちである。その現象はとりわけ、国家間の戦争が起きたときに際立ってくる。純文学と自認する作家も、詩人もひいては通俗小説家も、彼らの文章に現れた文化の他者認識には結局のところ、まったく違いはない。文体にもほぼ甲乙がつけられないのには驚きを禁じえない。

ここにはさらに二つの大きな問題が含まれている。一つは近代史の大きな出来事が起きる際の対外認識において、あるいは自国と外国とのあいだに衝突が起きるとき、作家は文学的な言葉によって、

国家という牢獄から果たして自由になれるのか、という問いかけである。さらに、文学の見地から見て、作家たちの証言は単に「歴史的な証言」なのか。それとも文学作品の創作を含め、作家の文学的な行為の一環として捉えるべきなのか。かりに前者ならば、なぜ作家の「歴史の証言」が特別なのか、彼らの「歴史の証言」とふつうの市民の「歴史の証言」とどう違い、両者のあいだに上下関係があるのか。なぜ、作家の証言が特別視されていたのか。そもそも、作家の語ったこと、書いたことは「証言」となりうるのか。

「文学的な表現」であるかどうかに注目するのには理由がある。かりに「文学的な表現」ならば、真偽の問題があり、「歴史の証言」とするにはよほど慎重にならなければならない。

実際、作家の中に、書かれていることが事実かどうかは無頓着で、フィクションとノンフィクションの区別をあまり気にしない者がいる。回想録やエッセイと思って読んでいたら、書かれているのが事実と明らかに違う場合がある。政治家なら虚言として追及されかねないが、小説家なら許されてしまう。小説家の書いたものはすべて虚構だと、本人たちはそう主張するし、読者もそれを容認するという文化は日本にはある。その意味では小説家の証言は安易に「歴史の証言」とするにはよほど気をつけないといけな。一方、小説家だからこそ書けたものもある。とくに彼らの直観には驚くべきものがあり、時局の見方はときには政治家より遙かに鋭い。どのように扱うべきかは、一筋縄ではいかないものがある。

二つ目の問題として、知識人として、

作家はどのような社会的な責任があるか、あるいはないのか、ということが挙げられる。なぜなら、たとえば国際政治の学者なら、彼らの発言は専門知識という担保があり、その発言は専門研究の領域で検証されることになる。しかし、作家の場合、その影響の大ききの割には、検証されたり、批判されたりすることは珍しい。いわば現代社会の「マレビト」の特権が付与されている。つまり、集団の外側にあり、彼らが常識はずれのことをしても許されるし、何を言っても咎められることのない、特別な存在であるという、暗黙の了解みたいなものがある。近年、さすがにそういうことは少なくなったが、いわゆる破滅型の作家が書いた私小説が流行っていた時代には、作家はしばしばそのような属性が付与されていた。かりにそうならば、彼らの社会時評や国際時評は文学的な行為と見るべきなのか、そうでないのか。この問題は長らく問われることなく、ずっと放置されてきた。

そこで、浮上してくるのは書くことの責任という問題である。欧米的な思考にしたがえば、作家こそ知識人の代表的な存在である。ハーバーマスは近代において、知識人のイメージを作り上げたのは作家と大学講師だったと言ったことがある。挙げられた例はドイツだが、知識人という言葉から連想された職業として、作家と大学教員がまっさきに挙げられるのは興味深い。日本ではこのような連想関係は必ずしもなく、むしろ文化人という曖昧で、定義不能な言葉がよく用いられている。ただ、日本の作家でも、その社会的な影響力が非常に大きいことには変

わりはない。

ということは、社会的な影響力や世論形成という点において作家たちにも「書くことの責任」という問題が生起するはずである。

知識人の責任といえば、まず思い出されるのはノーム・チョムスキーの「知識人は、政府の嘘を暴き、その理由と動機、そしてしばしば隠されている意図に即して行動を分析すべき立場にある」という言葉であろう。

しかし、ここではノーム・チョムスキーがいう「知識人の責任」を問うつもりはない。注目したいのはむしろ「書くことの限界」という問題である。作家や大学教員を含め、知識人は普遍的正義に基づき、可能なかぎり豊富な知識を動員し、深い思索にもとづく論理的説明と、巧みな言語表現技術を駆使し、正しい世論形成を目指さなければならない。かりに権力による不当な弾圧や干渉や、あるいは目に見えない圧力^{どがいし}があるとき、個人の毀誉褒貶を度外視しても、抵抗する責任はある。

もちろん、それだけでは十分ではない。彼らに共感する大衆がいなければならない。その場合の大衆とは、あらゆる情報にアクセスでき、メディアリテラシーを持ち、政治の争点や社会の争点に関心を有し、リベラルな思考を共有できる人たちを指す。つまり、大衆とは言っても、烏合の衆ではない。彼らは各種の政治的な見解に対し、冷静な分析にもとづく判断を行い、社会全体の幸福のために努力する知識人の意見に賛同し、支持するとき、知識人たちがはじめてその責任を果たすことができる。これは限りなく理想形に

近い前提条件で、言論の自由が保障され、市民たちが対話し、争点をめぐる議論を可能にする公共圏の存在はがあるときにはじめて可能になる。

一方、公共圏が方向性を失ったとき、作家の良識、書くことの責任が問われてしまう。沈黙は心の降伏のほとんど一歩手前であることを認識する必要がある。不穏な時代こそ、書くことを通して、理性と知性を示すために、社会に発信しなければならない。文学者が書いたこともその意味で倫理的に問われることになる。

まともりの話になってしまったが、自分の拙い考えをあえてさらけ出し、言語表現を専門とする皆さまのご意見をいただければと思います。

ご清聴ありがとうございました。

注

山本芳明『カネと文学——日本近代文学の経済史』新潮社、二〇一三年三月、十五～十八頁。

(明治大学)