OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	座談会 ： 横断する文学としての文学環境論 ―その可能性をめぐって
Author(s)	玉井, 暲; 米井, 力也; 平田, 由美 他
Citation	待兼山論叢. 文化動態論篇. 2008, 42, p. 71-115
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/6824
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

座談会：横断する文学としての文学環境論
――その可能性をめぐって

参加者
玉井　暲（文学環境論）
米井力也（文学環境論）
平田由美（文学環境論）
石割隆喜（文学環境論）
三宅祥雄（アート・メディア論）

Ⅰ．文学環境論とは ――ひとつの前口上 ―― 玉井　暲
Ⅱ．文学環境論の諸相
1．座談会という形式
2．文学環境論の輪郭
3．文学環境論の〈ススメ〉
4．文学環境論の内部と外部
5．ナラティヴの両義性
Ⅲ．学生にとっての〈文学環境論〉
1．視点 ――小説と映画の場合
2．「文学」を「哲学」する
3．風景の発見
4．言語テクストとしての漫画、映像テクストとして漫画
Ⅳ．文学環境論の未来

Ⅰ．文学環境論とは――ひとつの前口上

――玉井　暲

文学環境論とは何か。このトピックを考えるために、大阪大学文学研究科において文学環境論が立ち上がったルーツらしきものの説明から始めたいと思う。私は、今から五年ほど前、日本学術振興会のプロジェクト「文学・芸術の社会的媒介機能――芸術とコミュニケーションに関する実践的研究」に参加をし、そのなかの一部門「環境と文学」を主宰することとなった。第一回フォーラム「環境と文学――環境文学の可能性とその社会的効用」を阪大文学部で開催（平成十六年三月）し、そのおり、文学環境論という新しい研究分野の輪郭を明らかにすることが求められた。まず、環境文学という、これまた新しい文学ジャンルを創生するとすればこれにあたる英語は何かと考えたとき、Eco-Literature' なる言葉を創り出し、この英語が将来OED（『オックスフォード英語辞典』）に初出例として収録されることを夢みている、などと半ば冗談ともつかぬ発言を重ねながら、ともかくも文学環境論の輪郭を明らかにしようと努めたのです。

文学はこれまで環境をどのように見、どのように対処し、そして環境をどのように作品化してきたのかを探ることにより、文学が、人間に対して、環境を見る見方や環境と対峙する姿勢をいかに教えてきたのかがわかるのではないか。文学のこの一種の〈教育〉のありようを検証し、かつ文学がそうした社会的機能や効用を果たす力を秘めている現実を確認すること――これが、文学環境論のひとつの目標となるのではないかと述べたわけです。

文学の教育力などを主張することは、従来の文学研究の場においては、文学がよく分かっていると自称する派からすれば、文学研究の邪道であると見なされか

ねないものでしたが、そして私自身も文学の効用などは正面切って認めたくないスタンスないしはポーズをとってきたものの、ここ十年ばかりのあいだに文学研究あるいは人文学研究を取り巻く外部の厳しい目にさらされているあいだに、文学研究をもっとポジティヴに捉えるスタンスが必要ではないか、また文学研究の意味なるものを外に向かって説明するロジック、説明能力が求められているのではないかと考え始めていた状況のなかで、一度、文学のポジティヴ性を総合的に追求する企画に参加するのもおもしろいかもしれないと思うようになったという次第です。

　文学と環境とのあいだの相互関係について考えてみますと、環境というのは一般には外界に属すると見なされることが多いから、常識的には環境がまず初めにありきであって、そのあとに文学というものが追随する、こういう風な順番になっていると想定するのが慣習的でしょう。しかし、実際はそうはなってなくて、その逆ではないのか。つまり文学の方が、本来、環境と対峙する姿勢、環境を見る見方を人間に教える力をもっているのではないか。こういう一見逆転した発想はいかがでしょうか。人は、いま身につけている環境を見る見方をいったい何によって、あるいはどんな存在によって示唆されたのか気づかないまま、その示唆された見方に従って環境を見たり、またそのうちにそうした見方が広く一般に行き渡って〈自然なもの〉になっていく、こういう展開が想像できるのではないか。実は、ここに文学の力が働いているのではないかと、考えてみたいわけです。

　そこでひとつの例としてイギリス世紀末のある批評家の発言を紹介しましょう。ロンドンの霧は、過去何十年も前から存在していたのだが、その存在は印象派の画家によって気づかされ、また夕陽の美しさはイギリス人画家のターナーによって教えられ、また同様に、アルプスの山の崇高性はロマン派の詩人たちによって

発見されたのである、と。こういうふうに考えていくと、環境というのは文学あるいは芸術によって発見されるものではないのか。

これは風景の発見、自然の発見というテーマに収斂する問題だろうと思います。これは西洋文学においても日本文学においてもそれほど珍しくないテーマかもしれませんけれども、少し単純に、このように文学・芸術のもつひとつの機能面に注意を喚起して、文学というのはこのような意味で社会に対して大きな働きかけをする機能を内に秘めているものではないかということを述べました。

文学が本来このような力を秘めているとして、ではどうして、あえて文学環境論、あるいは環境文学というコンセプトを提起する必然があるのでしょうか。今日、文学は、環境が突きつけるさまざまな深刻な問題に真正面から立ち向かい、敏感に反応しているのにもかかわらず、文学のそうした機能、活動についての研究的関心は満足のいくほど強いとは言えないと思います。だから今、文学のもっている社会的効用の見直しをあえて提起できる状況にあるとてみて、実践に踏み切ったわけです。こうして、この学術振興会のプロジェクトへの参加は、文学が外部の世界との接触を行い、現実の人間とのコミュニケーションを成立させて、人間に対して大きな教育力を行使するそのありよう、その根拠、さらにはその教育力を創造するプロセスを探ってみたいという動機にもとづいているといえます。

こうして、環境と文学というプロジェクトに参加して活動を行っている過程で、この度の文化動態論の立ち上げの際に、いささか唐突ではありましたが、これまで続けてきたような「環境と文学」というテーマを中心とするコースなどはいかがなものでしょうかという打診があったとき、私としては、そういう方向で同じような関心を持っている方が大阪外国語大学と大阪大学の皆さんの中におられたら、ひとつグループをま

とめ上げるのもよいなと申し上げたことが、この文学環境論コースの創設のもとになっているのではないかと、想像しております。

私は、文学環境論コースが生まれたことについて、いくらか誇りを感じると同時に、なんか責任みたいなものを感じまして、余計なことを言ったのかなと思わないわけでもありません。だから米井さん、平田さん、石割さんにはご迷惑をおかけしたかもしれません（笑い）。

でも、文学の存在について、慣習的な前提を覆すようなかたちで問題提起することによって、また文学研究に対して斜に構えるのではなく、ポジティヴに対峙することによって、外の世界に向かって発信していく文学論、そういうスタンスの文学研究が、そして広く捉えて、そうした姿勢の人文学研究が必要ではないのかと、いま、文学環境論コースに身をおいて強く思っております。

◇　◇　◇　◇　◇

文学環境論について考えるに当たって、より具体的な論が展開している例を少し紹介してみましょう。文学のもつ機能を問い直すというトピックについて、われわれがもっているのと同じような関心がイギリス、アメリカ、そしてヨーロッパにも現れてきております。たとえばイギリスでは、英文学者のジョナサン・ベイトという人がエコロジーの発想からロマン派の詩を読み直すという研究をやっております。しかも、この人はポストモダニズムの環境論に反論しています。大きく整理しますと、ポストモダンの環境論というのは、たとえば自然というものは存在しない、自然というのは人間が作り出したものである。つまり自然は言語的、文化的、社会的構築物であるという発想をいたします。すなわち、構築主義なのです。

このような、世界のすべては文化的構築物であると見なす考え方は、特に人文科学系、社会科学系の研究

分野の広範囲に浸透しているし、あるいはもう浸透は完了したのか、あるいは逆にその揺り戻しがきているのか、今日検討ないしは反省をしないといけない問題かもしれませんが、イギリスやアメリカの環境というものを考える立場の人のなかには、実在物としての環境というか、人間の外に環境というものが確かに存在する、自然というものは厳然と存在する、そういう考え方をする人が数多くいます。これは非常に伝統的な考え方だと思いますけれども、そういう考え方をする立場にジョナサン・ベイトという学者は与しております。

イギリス文学において、環境ということを強く意識して論を展開した文学者に、十九世紀ヴィクトリア朝時代の批評家ジョン・ラスキンがいますが、ラスキンもまたそうした自然観をもっていた人の一人です。ラスキンの文学環境論は、文学における比喩表現論から見て取ることができます。ラスキンは、比喩表現がもっている欺瞞性というか、あるいは手あかにまみれた比喩の使用に窺える堕落した、あるいは弱い認識力というのか、そういう姿勢をラスキンは厳しく批判しております。安易な比喩表現を拒絶する主張は、たとえば、十九世紀のある詩人の次のような詩句を例に挙げて説明します。

浪費家のクロッカスは、土の中から飛び出す、
裸で震えながら、黄金の杯を持って。

ラスキンは、早春に黄色の花を咲かすクロッカスの花に対して、「浪費家のクロッカス」という表現を使うのはまずいと言います。クロッカスというのは植物であるのに、浪費家という人間に喩えて表すのは虚偽の表現となると言うのです。表現があまりにも感傷に陥っている、クロッカスを人間と見るのは詩人の精神が弱いことの証しである、と言います。ラスキンは、クロッカスならただあるがままの事実に即して、草花

のひとつであるクロッカスとして表現すべきだと主張するのです。

またたとえば、同時代の小説家の作品に出てくる表現、

> 彼らは、逆巻き泡立つ大波を突っ切って、船を海に漕ぎ入れた ――それは、残酷な、這うように押し寄せてくる海の泡であった。

という描写を取り上げ、この表現においては、海の大波、荒れ狂う波に向かって「残酷な波」と表現することはいけない。海が残酷になっているのは、海を見た人間が感じるものであって、波自体が残酷かどうかわからない。残酷な波というのは、ありえないのだ。波は波以外の何ものでもない、と主張します。こういうふうに擬人化する心の営み、擬人化的表現には、物そのものをそれ自体として見つめない姿勢が潜在していると、ラスキンは批判するのです。ラスキンの主張には、物そのもの、あるいは外界、環境というものは、人間の意識や感情とは隔絶して存在するものであるという思想がその根底に横たわっており、人間と環境とのあいだを混同あるいは融合することを、潔癖すぎるまでに拒絶しております。

ラスキンの自然観には人間中心主義に対する批判が貫かれておりますが、この外界に対する姿勢は、最初に紹介した、ロンドンの霧の存在を印象派画家の意識が発見したものと見る姿勢とは正反対と言えるかもしれません。ラスキンの自然観もロンドンの霧の発見も、環境を位置づける姿勢には多様なものが存在することを表わすひとつの例と言えるでしょう。

テーマ「環境」は、自然環境だけではなくて、言語的環境、文化的環境、社会的環境、歴史的環境といったぐあいに多様であるため、文学環境論は、ここに窺える種々の研究領域を横断して多面的・多層的研究が成り立つ可能性を秘めています。もう一点興味深いの

は、国家単位、単一言語単位の文学研究のみならず、たとえば英米文学、フランス文学、ドイツ文学、日本文学、東洋文学とのあいだの隔壁を越えて横断的な文学研究も可能なことです。こうして、環境についての捉え方が多面的であるところが、文学環境論のおもしろくて、かつ重要な要であると思うのです。

Ⅱ. 文学環境論の諸相

1. 座談会という形式

玉井：文学環境論という非常に新しい学問分野、少しかっこよく言えばディシプリンというものができました。このディシプリンを、これからより堅固なものにしていく必要があるのですが、ただいまのところ、決まりきったイメージ、あるいはコンセプト、アイディア、理念といったものはまだ固まっていなくて、むしろ柔らかい溶岩のようなものかもしれないのです。そういう状況だからこそ、座談会という日本独自のこのようなディスカッション形式を導入して、一つのテーマや問題に対していろんな角度から自由に検討しあう形式が非常におもしろいのではないか。座談会をやることの意味は、そのようなものであったろうと思います。

本日は、文学環境論コースに所属する四名のスタッフと、アート・メディア論コースより特別にご参加いただいた三宅祥雄先生との五人で、「横断する文学としての文学環境論 ――その可能性をめぐって」というテーマを中心に座談会を進めていきたいと存じます。また、この座談会の聴衆として学生諸君にも参加してもらいました。のちほど、出番のチャンスを振りますので、自由に発言して下さい。

さて、このあいだ、事前に皆さんとお話したとき、座談会というのは英語でなんと言うのかなということが話題になりました。結局西洋的な文脈でいうと、この中には、ダイアローグ、対話という形式があるんで

すね、プラトン以来。二人で行なうものです。そしてこの対話の反対概念としてモノローグというのがありますけれども、これは基本的には一人で行なうものです。では、三人になったときはどうなるのか、三人で話し合うというかたちは。日本、東洋では鼎談というか、鼎（かなえ）ですね、三本の足で支えあいながら話し合うというのがありますけれども、今回は四人、三宅先生を入れて五人になったのですが、こういう場合はどういう英語が妥当するのか考えたんですがね……。以前英語で何に当たるかと考えたことがあったのですが、結局、カンヴァーセーションですね、談話、会話という英語しかないのではないかということになりました。三宅さん、これはフランス語ではどんな風に言うのか、ご存知でしたら教えてほしいのですが。

三宅：英語と同じでしょう。それ以外に思い当たるとしたら、「シンポジウム」「フォーラム」「コロック」くらいですかね。

米井：もともとは饗宴でしょ、シンポジウムというのは。

平田：いずれにしても「ザダンカイ」と言うしかないということですね。

玉井：ところで、僕は、この座談会というのは、日本文化・文学の中においては文化的なオリジンというか起源はあるような気がするんですよ。というのはおそらく西洋の文化というのは、発言というのは限りなく個人のものであるという、個人の責任においてものを言うという、個人主義と言ってもよいかもしれませんが、そういう前提によって成り立ってきたわけです。もちろん文学作品においても、必ず一人の人、作者オーサー（author）という存在がおってですね、その人が一つの小説とか詩とか劇を書くと、それによってauthorshipというものが出来上がり、その作品はその作者のものであるとみなされる。作品を作者の一種の

所有物であるとみなす考え方があります。

もちろん近代資本主義では、それが収入に結びついていくわけです。売文業という職業の成立にもたどり着くのですね。文学作品が経済活動に関わっていくというのは、これは広義に捉えれば、西洋ではもちろんルネサンスあたり、あるいは一七世紀あたりからでしょうけども、従来はおそらく自分で作品を作ったってパトロンのものになったり、あるいは王家や貴族の所有物になったりしていました。イギリスではだいたい一八世紀頃からジャーナリズムの発達によって文章がお金に換わっていくというシステムが確立されていって、もし自分の文章が継続的に売れ始めると、それにより文筆業という職業に携わっていくことになります。

こういう職業としての文学者という制度の根底にあるのは、ひとつのアイディア、思想というのは限りなく一個人に由来するもの、個人の所有物であるという発想であったろうと思うんです。文学作品においても個人の持ち物、作者の所有物だという発想が強かったと思うんです。

ところが日本は必ずしもそうではない、むしろ逆ですね。中世の頃からなんでしょうか、連歌という文学形式があるんですね。俳句の元の形でしょうけど。連歌の会というのはだいたい四人くらいで開いて、五・七・五の句と七・七の句でもってとにかく詩を作っていくんですけれども、その詩が個人のものであると同時に、参加者全体のものでもあるという性格がある。一つの連歌が終わりますと、そこに出来上がったものが誰の所有物であるかわからないという、そういう風な形式であって、その根底に横たわっているにちがいない発想が、今、この座談会という発言の場において必要ではないのか、いや面白いのではないかと思うのです。座談会では、いろんなアイディアがポッポッと飛び交うはずなんです。そうしますと発言した人はで

すね、最後まで自分の発言に対して必ずしも責任をもたなくてもよい（笑）。たまたま誰かが面白いことを言ったら、あっ、それいただきだ、といって、さらにそれを受けて次の句、次の発言をつないでいくことができる。すると、そういう会話の連続でもって終わってみたら、発言は、結局、その発言者の考え方であると同時にその座に参加した人たちの共有のものであるということになる。そういう性格の文学形式が日本文学のなかにありますが、今日も、この座談会がそうした伝統にもとづいて展開すれば非常に実りの多い座談会になるものと思うのです。

米井：七十年代か八十年代かに日本人とフランス人とか、日本人とヨーロッパ人の詩人たちが組んで、連歌を詠むというのがすごく流行った時期があるんですよね、一時期。で、それに彼らは熱中するんですよ。おもしろいのはそれに熱中し始めた連中というのはだいたいシュールレアリストなんですよね。だからそれこそ書かれたものは個人のものだという概念がないところから詩を始めようとしたような人たちにとって、連歌という形式がおもしろいものだったとすれば座談会も彼らには受け入れられたかもしれない。

石割：フーコーの作者論を僕は思い出しながら聞いていたんですけれども、フーコーによれば、作者というものが機能として要求されてしまう。それは要するに連名、匿名で流通するテクストは危険だから。そこで作者一人、責任者としてひっつけろと。そうするとそのテクストは飼い馴らされた安全なものになる。とすると逆に作者なり誰にも帰属していないテクストの流通の仕方はないものか――そういうちょっとユートピア的な発想があったのかなと思うんですけども。その辺の危険性ももしかしたらこの座談会で伝えることができればいいなと思いますね。

米井：その今 authorship みたいなものの話をしているということは、逆に言うと、文学環境論と言ってい

るけれども、文学ってなんやねんという話をしているのと等しいわけですよね。作者がいて初めて成立するものなのか、後からでも作者を押し付けないと成立しないものなのか、そうではなくて連歌のようにてんでばらばらでもいいものなのか。てんでばらばらでいいのだとしたら、文学っていう言葉のもっている現代語としての意味の幅からするとかなり広範な感じがしますよね。

石割：今の話で、僕、落書きが頭に浮かんだんです。誰にも帰属しない迷惑なテクストということで。落書きはみんな迷惑ですよね。ただあれを書きたがる衝動というのもわかる。で、この座談会も必ずしも誰か個人に発言が帰属しないということで、ここで発言されたテクスト、言葉自体がある言説空間の中での落書きみたいなものになるのかなとちょっと思ったんですよね。

米井：落書きって面白いよね。

2．文学環境論の輪郭

玉井：では、文学環境論の輪郭についての話題に入りましょうか。僕は、はじめにイギリスのジョン・ラスキンを挙げたのだけど、彼の考え方はどう？

平田：イギリス文学であればロマン派のようなスクールと絡んでいるとか、あるいはラスキンの場合なら修辞学以来の伝統とかがあって、そうしたさまざまな枠組みの中で自然のとらえ方がより新しい形式として出てくるという話ですけど、実際に私たちは「環境」というものをせまく「自然」とだけとらえていなくて、文学環境論コースの入試要項を作るとき、《文学とそれをとりまく自然》の後ろに、ナカグロで《言語意識・歴史・制度》というふうに、それを広げていったわけですよね。

石割：文化動態論の立ち上がる前の準備会議のときに「文学環境論」の英語表記をどうするかが問題になって、僕と玉井先生とで考えたんですよ。最初に出した

案が“Literature and Its Environment”。「文学とその環境」。われわれとしては文学とそれをとりまく環境なんで、まあ正確だろうと思って出したら、いやそれは説明的過ぎる、それは散文的すぎる、“Its”をとれ、“Literature and Environment”にしろと言われたんですね。しかし、文学環境論といったときの環境というのは文学とそれをとりまく環境なんで、やっぱりさっきのエコとは違う。

米井：玉井さんのメモの中に「文学は環境に働きかける力をもつ。環境を見る見方を教える」という言葉があって、自然は存在しないというポストモダンの考えに対抗する考え方できているということをおっしゃったわけですけど、文学に関してはまだ今のところ議論の対象にとりあげていないわけですよね。なんでそんなこと言うかといったら、よく言われることですけど夕陽を見てきれいだと思う人もいれば、おどろおどろしいと思う人もいれば、黙って走り出す人もいると。映像のもつ意味というのが形作られるときに言語がどこかで媒介する面があると。それも自然と同じように。で平田さんがあらかじめ皆さんに配ってくれた『カルティニの風景』の書評の中で、これが有名な景色であることをなんにも知らない子供が足元でねこじゃらしで遊んでいるということと同じで。

平田：眼に映るものの中からある部分を「風景」として切り出すには、言説が不可欠です。「ほら、見てごらん、これが世間でいう《絶景》なんだよ、すごいねえ」という教育と学習がないと、〝見れども見えず〟で「風景」は立ち上がらない。

米井：そう、文学による学習というのも必要やし、言語による学習というのもどこかで関わってくるだろう。まあ極端にいうたら、そういう学習能力のある言語のことを文学と呼ぶんだというふうに言ってもいいのかもしれないですけどね。ちょうど僕が大学生の頃に夜間中学で在日のおばあさんが勉強してるっていう話が

新聞に出て、その時に私は七〇年生きて、美しいという言葉を知って初めて夕焼けを美しいと思うようになりました、というふうに言うんです。それが言語なり文学なりがもっている喚起力なり力だろうなと思うんですね。

玉井：そうですね。

米井：そうだとすると文学という言葉のもっている意味をもっと広げて議論していったほうが面白いだろうと思うんです。

石割：僕は今の話、文化かなと思ったんですけど。文学だけじゃなくて、ある文化に属する人がこういう見方、こういうふうに見るよとか、文化かなと思ったんですね。だから文学と環境ということを考えたときに、それが文学を超えてしまって文化まで考えざるをえなくなるというか。

平田：「文化」っていうとかなり政治性が前面に出てきてしまうけれど、「文学」というとそこが隠されてしまうってことがありませんか。すごく中立的で美学的な審美的なものであるという……。

玉井：確かにそうですね。最近は文学と文化という二つの言葉があるとするならば、どちらの方がカバーする領域が多いかな考えると、なんか文化のほうが多いというふうに受け取る人が多いんですよ。僕はそれに対していくらか疑問をもっているわけですけどね。文化のほうがどちらかというと狭いんじゃないかとね。むしろ文学の中に文化を包含できるような豊饒性が、むしろ文学の方にあるんじゃないかなという気がするんですね。で、今平田さんがおっしゃったように文学といっている領域においては政治性が働くにしても緩やかであるというか、そういう感じがするんですけどね。なんか最近、文化、文化というと非常にこせこせしている気持が表に強く出ていて、そういう感じがするんだけどね。石割君どう？

石割：文化につきまとう政治性というか、それはもう

隠せないでしょ。だから僕はいいと思うんですけど。

3．文学環境論のヘススメ〉

米井：日本の場合、一〇〇年ちょっとぐらいですよね。ヨーロッパでは詩よりも小説の方がえらいなんて考えてる人はまずいないでしょ。文学ていう言葉がもっている意味、幅がね、日本語の文学と中国語の文学とヨーロッパ語のリテラチャーと、だいぶ違うな〜という感じがしますね。

石割：まさに文学の制度的な側面でしょう。置かれる場所によって、時代によって変わってくる。まさに文学環境論の問題なんですよね。

玉井：確かにね。まあ、文学が小説と単純に結びついてしまうというのは、やっぱり言葉の力の問題か。言葉力を認識する場が少なくなったのかもしれませんね。

平田：普通「学」と付いていると、例えば「社会学」とか「人類学」とか、「××学」ていうのは全部、「××」についての「学問」を指すんですけど、「文学」の場合「文学研究」と言わないとだめで、「文学」というと「テクスト」を指しちゃうわけで、それだけやっぱりテクスト性が強い。で、その時期にもっとも強いジャンルがそれを代表してしまうということになる。

米井：一時期そういう「文学」という言葉の曖昧性を避けるために「文芸学」ていう言葉が、提唱されたりしましたよね。

石割：だから「文学」というものを考える時に、歴史性を考えなければいけないと思うんですよ。玉井先生が挙げた「環境の多面性・多層性」の一つとして歴史があるんですね。先ほどの、日本では小説は一〇〇年だというとき、その一〇〇年というのは意識しないですよね、小説を普通に読む人は。その辺の小説の歴史性とかをやっぱり意識させないと、ということ。その辺の意識は大事ですよということを伝えるのがここ、文学環境論かなという気はするんですよ。

玉井：完全にポストモダン的な考えの中では、文学作品・文学テクストが歴史テクストとして読まれているわけです。で、それに対して伝統的な歴史家はですね、苦々しく思っているわけですよ（笑）。やっぱり客観的な事実の詰まった資料は存在していると信じているわけですよね。その反面で歴史学というのは、単なる歴史記述、言葉の問題になってしまっているんです。どういう風に説明するか、どういう風なものの言い方ができるかが歴史の説明であって、歴史そのものがどこかへと吹っ飛んでしまっている。で、そうなりますと確かに石割君が言ったように、文学の方が歴史を飲み込んでしまったという感じになっているのかもしれませんね。

米井：ただ歴史学の内部でもね、歴史資料と呼ばれるものだけを扱うのではなく、小説も詩も歴史資料として扱えるのと同じように、絵巻物を歴史資料として読むとかね。それこそ映画を歴史資料として扱うとか、そういう動きもあるわけですよね。それを逆に言うと、歴史家は文学資料を扱う時の扱い方が危なっかしくてしょうがないと文学研究者は言ってるかもしれない（笑）。

平田：問題は、それぞれのディシプリンをもつ人たちが、正統性をもったテクストが何であるかを決めている、それに無自覚のまま研究が行われていることでしょう。資料に制約があるのは当然で、文学だって一義的な解釈しか許さない完璧なテクストなんてない。だからこそ私たちはそれをどうそれを読むのかという楽しみを感じることができるわけですよね。にもかかわらず、あたかもどこかに完全無欠なテクストなり資料があるという前提で研究者は研究をする。

石割：だからそれぞれのディシプリンの置かれている環境を自覚しないといけない。いっそ全部ナントカ環境論にしてしまえばいい（笑）。

平田：『歴史環境論』とか（笑）。

玉井：『哲学環境論』とか（笑）。

4．文学環境論の内部と外部

三宅：話が前後するんだけど。その～、「文学環境論」と言ったときに、僕は文学研究の現状にうといもんで、そもそもなんでこんな言葉が出てきたのか、自分なりにいろいろ考えてみました。まず第一に、大きな背景として、一九六〇年代以降の構造主義や記号学が提唱した「テクスト論」を考慮しなければならないと思います。テクストの自律性だとか、複数のコードによる重層的読解だとかいった議論をおし進めて、最終的には「作者」を殺し、「テクストに外部はない」っていうところまで行っちゃう。こうした構造主義や記号学に対する反動というか、その行き過ぎを是正するような形で、テクストの概念そのものがふたたび問題になりだしている。テクストの概念から排除されてしまった、しかし旧来の実証主義批評では決定的な意味を持っていた「作者」とか、その出自とか、その社会状況とかいったものが、別の形ではあれ、テクスト読解のための大きな要因として復活してきているというのはひとつ考えられますよね。第二に、もう少し広範な哲学思想の分野では、一九七〇年代の終わり頃から構造論的思考のうちにフーコー的な意味での「考古学的」思考、ある種の歴史分析の視点が導入されるようになる。そこで問題なのは、文学テクストを自律し自閉したシステムよりはむしろ、特定の日付をもった歴史的な出来事とみなすことです。要するにどんなものだって「はじまり」があり、その日付があるだろうと。ただし「はじまり」というのは、それにすべての真理や正統化の根拠をおっかぶせることができるような絶対的起源ではなく、むしろ何て言いますか、それ自身の「実定性＝既成性（positivité）」をたえず問い返さねばならない具体的な生成＝出来事だということです。だから文学テクストはひとつの「制度」でもある。

その意味で、先ほど石割さんがおっしゃった「文学は歴史研究だ」っていうのもわからなくはないです。重要なのは、すべての出来事を歴史のなかに解消することではなく、たとえば日本の小説はたかだか一〇〇年前に成立した制度でしかないという一点をまずはっきり自覚することです。文学全般にしたところで、やっぱり近代以降の活版印刷の出現なんかと深く連動していると考えるべきなんでしょうからね。文学の歴史研究というのは要するに、マルクスの経済学理論がひとつの経済学批判であったのとまったく同じ意味で、つまり文学という制度が成立するための条件や根拠そのものを問題にするという意味で、ラディカルな「文学批判」でもあるわけです。そういうものとして現われたのが「文学環境論」だとすれば、門外漢の私にも一応理解はできると。

米井：だから「環境」という言葉を多面性・多層性という風にひっくるめて言うと、「外部性」ていうことになる。テクストの外部ということになりますよね、三宅さんが言ったのはね。

三宅：そうです。ただその「テクストの外部」というのが、たとえばテクスト論と連動している「相互テクスト性（inter-textualité）」の概念でカヴァーできないものなのかどうか、よくわかりませんけどね。それからもうひとつ大事なのは、文学という概念に関して。玉井先生がおっしゃったように、詩や小説は自然のつかまえ方を教えるものだというのはその通りだと思うんですが、ただそれもやはり歴史的なものでしょうね。あらゆる時代にそうだったわけではないと。だからまさに歴史的な、その時代に固有な感性みたいなものを表現できるのがつねに文学であるとは限らないし。さっき文化と文学という概念を比べて文化の方が広く使われているのはけしからんていう議論がありましたが、正直なところを言うと、文学にはその力がなくなっているから、つまり文学的なテクストによって時代固

有の感覚を表現するのがそろそろ難しくなってきてるから、文学外のひとたちは文化って言葉に少し色目を使い出しているのかな、とも考えられますね。

平田：その「外部」っていうものを考えるとき、文学に限らずテクストが持っている社会との相互行為みたいなもの、というふうにそれを捉えると、たとえば玉井さんが最初におっしゃった、文学が持っている社会的機能のひとつとして外部性を考えることが出来る。テクストは社会との関わりにおいて、かならずある時代の刻印をもったものにならざるを得ない。そういう捉え方をすると、もう少し議論を深められるんじゃないかという感じもするんですけどね。

石割：ただ、その「外部」も本当に「外部」なのかという疑問も残るんですよ。どういうことかというと、ジョナサン・ベイトの『エコロジー』のこの自然というのは本当に「外部」だと思うんですよ。「人間はそもそも生物である」という完全な「外部」。オオカミに育てられて初めて実感できる「外部」というか。それと比べると、文学の周りにある狭義の「外部」というのはまだ人間が作ったものですから。その「外部」と「絶対的な外部」というのは、他者というか、違うものですね。

平田：ぜんぜん違いますね。それは相互行為を拒否する、コミュニケーション不通の絶対他者でしょう。

石割：その「絶対的な他者」と我々は向き合わないといけない。生きていく（サバイブする）ために。その時に言語なり文化なり文学が入ってくると思うんですね。目の前の花を見たときに「クロッカス」とまず名づけて。それを見たときにやっぱり綺麗だとか食べられそうというふうに思わないと、そういう価値をつけないと、とても折り合いが付けられないので。それ抜きに、じゃあその目の前の一輪の花とどう関係を結ぶかというふうに言われると、すごく難しいことを要求されることになる。もう吐き気を催すしかない。なの

でたとえ構築主義だとかポストモダンだとか、確かにそうなんですけど、そうしないとどうにもしようがないという面もあると思うんですよね。

米井：だからそのクロッカスの話もそうだし、海の泡を「残酷な」というふうに形容するのはおかしいというのを、断言するのがおかしいのであって、逆に言うと残酷であるという感性がものすごく広く受け入れられる場というのも考えられるわけだし、時代によっては全然だめだという場合もありうるだろうし。それが文学なり言語なりのもっている社会的な機能とつながってくるんじゃないかな。

玉井：ラスキンも人間あるいは詩人には三つないしは四つの階層があるとも言うわけです。先ほどはクロッカスという花が出ましたけれども、今度はサクラソウという花も出してくるんです。サクラソウを見てもですね、なんにも感じない、美しいとも、何かに見えるとも擬人化できないような詩人もいるんですよ。これは最低の階層の詩人だと言っています。次に、二番目の詩人はサクラソウを見たら女性の象徴とか見捨てられた乙女を想像するとか、そういう擬人的な心が働く。しかしそれは詩人としては二流だという。三番目はですね、ほんとうはサクラソウを見ると感動するんだけれども、表現においては擬人的なものをできるだけ抑制して表現するのが一流の詩人ではないかと、こういうふうなことを言っております。

　では最後に、四番目にラスキンは言うんですけど、しかしどうして人間はそのような詩人が作った擬人的な表現に「美しい」と感じるのか、これが不思議だ、と。ここに文学の秘密があると、言うんです。ただし預言者的な詩人であるならば、そういう低次元の感傷的な表現じゃなくて、高次の感情移入した表現をまったく気にせず堂々と表現するものだとも述べていて、詩人の感情面を無視しているわけではないのです。確かに米井さんがおっしゃったように「残酷な海」という比

喩表現を侵してでも、「残酷」という気持ち、感情をもつことがやっぱり重要だということを言うんです。

ラスキンは、人間と、物あるいは絶対的外部との関係をかなり厳格にいくつかの段階に区分して考察を加えております。この文学環境論の場合、問題は、どういう視点に立てば環境というものを絶対視することができるかということです。そのような環境なるものが物体のようなものとして存在するとして、そういう考え方にのみもとづいた姿勢をとるならば窮屈になると思うんですね。

環境はやっぱり人間が作ったものだろうし、また同時に、環境は人間の外にあるものと想定しなければ逆に人間の方も豊かさや柔軟性を失うことになるかもしれないという、両面をもっているものだと思うんですね。

5．ナラティヴの両義性

米井：インターテクスチュアリティーの問題はそこに絡んでくるだろうと思うんですよね。東浩紀が『文学環境論集』というのを出して、「動物化するポストモダン」の中で頻繁に「環境」という単語を使うんですけど、彼が使う「環境」というのはほとんど「インターネット環境」！

玉井：バーチャルな環境。

米井：英文学的リアリズムの環境という中で彼が言っているのは、私小説的リアリズムとは違うものが今誕生しつつあるんだという話なんですね。携帯小説や『電車男』のような小説が作られるのと同じように、アニメの世界でもいろんなものが公開されていて、それらの引用によって作品が形作られていくという実情があると。そうしたら、それについて「文学」という言葉を使えるのか使えないのか。インターテクスチュアリティーで片付くのか片付かないのかという問題も、た

ぶん今の文芸批評の世界でホットな話題として取り上げられていることとつながってくるんだろうと。

石割：文学を取り巻く環境が変わったということですよね。で、こういう「環境」という言葉の使い方をしてまして、この辺はわれわれにも近いと思いますけれども、「私たちは、ポストモダン化が進行している時代に生きている。そのために、私たちの物語的想像力は近代とポストモダン、物語とデータベースの二つの異なった論理に支えられた、二つの異なった環境に引き裂かれている。前者が自然主義的リアリズムの環境であり、後者がまんが・アニメ的リアリズムの環境である」とこういった環境の使い方をしているという。で、近代的な私小説的な環境から、もう違う環境へと変化してきているのじゃないかと。

玉井：それなに、二種類の環境といってるわけ？　その二つの環境はお互いに関係はないわけ？

石割：もう変わってきているという。

米井：せめぎあいだから、乗り越えられつつあるみたいな言い方ですね。

石割：例えば小説は私とか要するに人間を描くものだという古い環境と、今は小説で要するにマンガみたいなキャラクターを描いたらいいじゃないかという環境。私小説からキャラクター小説へと。そういうものを了承する状況というか環境というか。で、そのキャラクターというのも小説だけの話じゃなくて、ゲームとか色んなメディアにデータベースとして蓄積され、使い回されている。

玉井：そういう場合のキャラクターの付け加え方についてなんですが、キャラクターというのはAとかBとかPとかQというように、「記号」に近づくわけですか？

米井：そういう意味でのキャラクターですね。大塚英志はウラジミール・プロップとかグレマスとかの物語理論を引用しながらアニメの分析をしたり、物語の構

造がこうなってるんだからこれをこういうふうに使ってけば誰でも小説が書けます、という理論を展開させています。

玉井：なるほどね。

平田：だから逆に、そういう研究をするんだったら誰がやっても同じなんですよ。出来合いの分析装置があって、その装置にいろんなテクストを入れれば研究が出てくる。だから研究はもう終わっているという、そういう世界です（笑）。

三宅：ただ文学環境論として一番面白いのは、なぜそうやって物語が消費されるのかを大塚さんなりに考えているところでしょ。物語の消費という現象は、ひょっとしたら小説の成立と時期を同じくしているのかもしれませんが、とにかくそういう消費されるものとしての物語の機能をもう少しきっちり分析してもいいはずですよね。

米井：今年授業で取り上げた『秒速五センチメートル』ていうアニメーションがあるんですけど。中学生から高校生の間、種子島と栃木の間で文通している男の子と女の子の話なんですよ。その後携帯電話の時代になるんだけれども、携帯電話をそれぞれ持つ前に文通が途絶えてしまったので恋が成立しない、遠距離恋愛のお話なんですけど。その文通をするという行為に対して、学生諸君はものすごくヴィヴィッドな反応をするんです。自分は文通をしたことはないけれども、携帯であっさりやってしまう会話と比べると、ずっと中身が濃いような気がするっていうようなことを言うんですよ。物語性をめぐる問題といえるでしょうが、七〇年代の構造主義にはね、物語は死んだという話しもあったわけですよね。反物語とかね。でも……。

三宅：おそらく米井さんがおっしゃったのは精神分析における分析＝治療の機能と同じ。物語をセルフ・アイデンティティの問題と関係づけている。その意味で、ふたつの話が根っこでつながっている。自分の生

まれを物語という形で振り返ることと、現実を物語という形でもう一回整序するということとが。両者を収斂させながら、つまり自我を見失い現実感覚をかぎりなく希薄化させてしまった現代人に対して物語は有効な処方箋をもっていると説くのが、一九九〇年代の物語治癒論ですから。反対に文学環境論が考えなければならないのは、アイデンティティを確立もしくは補強する機能が文学＝物語に求められるとき、それはとりもなおさずイデオロギーの機能にすぎないということ。そしてそれをどうやって批判するのかという分析地平の問題になる。

石割：「アイデンティティという物語がなぜいるの？」というのはアイデンティティはまったくなしでもいけるということ？

平田：いるとかいらないとかじゃなくて、アイデンティティを絶対不動なものと考えちゃうとそれに縛られて身動きが取れなくなる。Aじゃなければ B、それでもなきゃCだ、っていうことになると、Aになりかけの Bとか、BとCの境界線をうろうろしてますといった状態はすべて排除される。それは変化や曖昧さや可能性といった物語がもってる豊かさとは完全に対極にあるものじゃないかと思うんですけど。

米井：オブセッションという感じがすごくする。特に就職セミナーでの学生みんながやる自己分析で「やっと自分がわかりました」というが、私は「そんなに簡単に自分がわかるのか」と思う。そして、そんなに簡単にわかってしまったら世の中、人生つまらない。なぜそんなに簡単にわかりたがるのかと感じる。アイデンティティだって一時性を帯びてるわけで、そのつどそのつどの選択の結果があり、そういうものがまとまってアイデンティティが形作られていくはずなのに、先にアイデンティティがあるのは落ち着かない。

玉井：就職の際に三分間自己紹介などでは、安直でもいいから自分のナラティブをつくらなければならない。

たとえば、アルバイトすることでいかに働くことの意味を知ったからこの会社に入りたいと思った、といったようなフィクションを作る。そういったフィクションを作ることが性急に求められている。その時になってはじめて、若い人たちは、自分というものを荒っぽい感じであるにしても、整理して、自分にひとつの秩序を、統一的なイメージを与えねばならない。就職活動は、そのようなひとつの、そしてまた、生まれてこのかた最初の機会になっている。それで大丈夫なのかなという疑問は感じる。

米井：なにか、宗教に走る準備をしているよう。

石割：まさに今言おうとしていたことです。まさに宗教なんですが、カート・ヴォネガットの『猫のゆりかご』という作品に出てくるボコノン教というものがあります。教祖ボコノンという人が作った宗教なんですが、この宗教は全部ウソだということを明言する宗教なんです。信じる人はもうこれは嘘だということをわかったうえで、この宗教を信じてくださいといったものがボコノン教。で、そういうものが一九六〇年代のポストモダンの時期に書かれている。それがいったい何なのかということを考えると、まず宗教であれ、アイデンティティであれ国家であれ、なんでももともとフィクションだ、作りものでしかない。それまではそれらを無条件に盲目的に信じられていたが、そうではない。そういうものも結局作りごとでしかないという、物語性を排した方向に行く。だがそれもありだが、ヴォネガットの『猫のゆりかご』は、そうだとわかったうえでそういったものをもう一回作りましょう、ということをやっている。それはなにかというと、たぶん何もないところでは生きられないからではないか。嘘でもいいから、宗教なりなんなりが必要だからではないか。そのあたりに物語のしつこさを感じる。それをアイデンティティの話につなげると、自分のアイデンティティがわかったといってそれを妄信すると、宗

みたいになってしまう。でもそこでヴォネガットを読んで、アイデンティティを「とりあえず、今こんなものができました」みたいな風にやってくれないかな、と思う。

平田：「ちょっと今日はこれよ」といった感じ。

石割：そうそう。「今日はちょっとこれ着ます」っていう。

三宅：キャラっていうのはそういう感じですね。実際、物語というものを案外にこころえている若い人たちが、物語をそれほど抜き差しならないものと考えているかどうか。とりあえず自分を他人に対して社会的に表明するとき、物語という形をとるのが一応社会で要請されている約束事であって、したがって、できあいの物語を選んだりいくつかを組み合わせて、自分のアイデンティティはこうですよと言ってみせるが、それを当人がどこまで信じているかは難しい問題ですね。そこのところは平均年齢の高い座談会ではわからんでしょう。むしろ学生諸君に聞いたほうがいい。

平田：会社の面接で「物語」を要求するおじさんたちが、学生は作った物語であることを自覚しながら話しているということを理解しているのかどうなのか、ということを私たちは考えられるし、考えなければならない。要するに社会的に適応可能かどうかを調べているだけで、面接相手やその人が語る「物語」に本当に興味をもっているのかどうかは疑問ですね。

Ⅲ．学生にとっての〈文学環境論〉

1．視点 ――小説と映画の場合

平田：学生諸君に聞くという発言が出たので、ここらで、院生たちがどのような関心をもって、どんなことを考えようとしているのかについて話しませんか？

米井：蓮井美里さんから始めましょうか。彼女の研究計画書のタイトルは「ヘンリー・ジェイムズ作品とそれを取り囲む環境との関係性について」というもので、

ヘンリー・ジェイムズが、アメリカとイギリス、あるいはヨーロッパをまたいでいる、つまり、ひとつの環境に属さずにさまざまな環境に属し、自らもアイデンティティを変えながら作品を書いていったという点に着目しています。これは『ねじの回転』を取り上げた卒論からの一貫したテーマのようですね。

石割：形式のこともやってほしいですね。ヘンリー・ジェイムズの序文を読んで、語りすなわちナラティブのことも。ジェイムズから本格的に小説の物語論、語りの技法論は始まった、と言ってもいいと思います。視点を言う際にジェイムズは印象的な比喩を持ってきまして、「ハウス・オブ・フィクション」すなわち小説の家、フィクションの館。大きな館がでんと建っていて、前に庭がある。その庭に、人がいるなり、ある情景が展開されているわけです。ジェイムズ曰く、語りというのは「小説の館」から――この館には窓が無数にあって、要するにその窓の一つから――庭のシーンを見るんだ、と。その窓は無数にあって同じ情景に向いているけれども、どの窓を選ぶかによって視点が変わる、見え方がちがってくる。同じものを見ながらどの窓を選ぶかで見え方が違うというそういう比喩を使って、視点 point of view を言った。実際、ジェイムズもそういう書き方をしているわけで、もちろん視点というものを先鋭化していけば心理小説につながっていくんですけれども、そのへんの語りの技法、形式面をいかせないかなということを思いました。そして願わくばその視点を映画につなげられないかなと。

玉井：telling と showing につながるわけですね。

石割：そうですね。完全にこれは showing なんです。だからジェイムズは、先ほど僕はドラマと言いましたけれども、要するに舞台を眺める、見るというそのメタファーで、語りを語っているんです。ジェイムズが小説の語りを語る時に借りているメタファーは視覚、見ることなんですよ。で、小説を語る時のメタファー

でしかないその見ることが映画に持っていかれると、見ることがメタファーでもなんでもなくなってしまう。そこで一つの錯綜が起こる。

平田：庭に面した家の中から眺めてるというのは、一つの方向からしか見ていない、別の登場人物が庭に居て、家のほうを向いているとすると、彼らの背中は描けない。

石割：まさにそれが視点なんですよね。ある一定の方向から見えたものしか見えない。

平田：したがって、謎を残しておける。それが『ねじの回転』の語り手をどう解釈するかという小説構造そのものに関わっているというのが、蓮井さんのジェームズ研究のポイントになってるわけですよね。

石割：われわれが舞台というのと一緒なんですよ。演じているその背中は見えない。

三宅：映画だったら、それはモンタージュのわけで。視点そのものの変化を表現するっていうのがまさに映画的モンタージュの機能ですからね。ジェイムズはメディアとしての映画に関心があったんですかね？

石割：そのへんも研究のテーマになりますよね。たとえば単に映画と小説作品を比べるというのではなくて、視点というものをひとつもってくれば、小説における視点が映画ではどういう風に生かされているのか、いないのか。視覚のメタファーが実際に使える媒体、メディアに行った時にそれがどうなるのか、どう変容するのか。

三宅：小説の映画化っていうことでいえば、フランスの場合、典型的には一九三〇年代つまりサイレントからトーキーに移行した時点でもっとも盛んになります。その際、原作に選ばれるのは多くが一九世紀の小説です。映画の物語ってやっぱり、基本的なモデルを一九世紀の小説のなかにもってることは間違いないんでしょうね。フランスではバルザックでありフロベールであり、英米ではオースティンだとかジェイムズが出

てくるんだろうと思います。ただし映画の物語が、少なくともヌーヴェルヴァーグ登場以前の古典的な物語映画が、どれほど深く一九世紀小説に制約されているかについては、誰もまだ具体的に研究していない。少なくとも映画研究の側からはそこまでカバーしきれてない。

米井：映画の冒頭をノベライズしなさいというレポートを、十分ぶんぐらいやらせると個性がすごくでますよ。風景をびっしり書く子とね、セリフしか書かない子、心理描写を勝手にする子といったように別れるんですよ。そこがおもしろい。

2.「文学」を「哲学」する

平田：水田博子さんの文学に対する関心は、作家論とか作品論とかじゃなくて、「テクストの機能」に向けられています。小説がどんなふうに生まれてきたのか、新聞の論説やノンフィクションなど違って小説がどういう働きをしてきたのかというのを中心的テーマにしています。ドゥルーズは文学について書いていますが、「文学評論」としてではなく、「哲学」として文学を扱っているととらえて、「ドゥルーズの文学論」と呼ぶのは適切ではないけれど、ドゥルーズの哲学的な概念や思考の装置を使って文学そのものを考えてみようというものです。

玉井：ドゥルーズは、フランス系の哲学者によく見られるかたちの哲学的文学論を展開し、アメリカの文学批評家に与えた影響も大きな批評家ですね。

米井：アプローチの仕方としては二つあって、ひとつはドゥルーズの哲学の中にある、「芸術形式としての小説」を考えるという方向性、もうひとつは「主体」の問題で、小説の「語り」の歴史性を「主体」がどのようにとらえられてきたのかという変化として考えてみるというアプローチです。「ストーリー」と呼ばれていた時代のテクストには固有名詞はなかった。登場

人物が固有名詞を持つと心理的な「ノベル」が出てくるという事態は、人間の心理の発見と時を同じくしていて、主体・内面・個人主義といったものが社会的に浮上した時代でもあった。では、これから先、どのような語りが出てくるのか、予測はできないとしても、いかに変化してきたのかを追跡すれば、その延長線上に語りの未来の形式が見えてくるのではないか、という問題設定をしています。

三宅：水田さんが研究計画書で引用なさっているように、ドゥルーズにはカフカ論（『カフカ』）とプルースト論（『プルーストとシーニュ』）がありますね。あるいは『哲学とは何か』のなかで、哲学の仕事は概念を創造することだが、対して芸術は知覚と感情を創造する云々というところで、少しは文学論に関係するかな。あと個々の文学作品を論じた箇所はあちこち（『マゾッホとサド』『意味の論理学』等）にありますが。

玉井：J. ヒリス・ミラーの repetition 論において、小説に見られる反復の二つの型を説明するのに、その概念をドゥルーズから借りたものがありますね。

石割：水田さんのアプローチはまさに文学環境論にふさわしいと思います。文学を哲学の方からっていう。ただ一つ気をつけないといけないのは、どこまでその作品をきちんと読む作業ができるかというところですよね。周りからいく面白さはあると思うんですけれども、ただそのように論じた作品論が作品研究をやっている人の読みと対等にやりあえるか、専門にしている人から読んでも哲学からのアプローチがいいものとして思えるかどうか、その辺りまで目指してほしい。まず作品をきちんと読んでというのを踏まえたうえで、さらに外からのアプローチという非常に力のいる作業だと思うんですけれども、上手くいくと抜群におもしろくなる。いかないとちょっと平板なものになる。作品の読みとしてどうなんだっていうものになりかねない。そのへんですよね。

玉井：水田さんはフランス語がおできになるんでしたね。ドゥルーズの日本語訳はほとんど出ているの？

三宅：『シネマ』の第一巻が出てないだけですね。

玉井：そうですか。もし、ドゥルーズをきちんとフランス語で読まれたら、ドゥルーズの中の文学的エッセイみたいなものをアンソロジーに集めてね、それをフランス語から日本語に訳してもおもしろいですね。このコースでは、修士論文に代替するものとして、作品の翻訳を認めるということがあるのです。メインでやってもいいし、サブでやってもいいと思うんですよ。そういうことを、今ちょっと考えたのですけれども。

平田：基礎作業でありながら、なおかつその研究をこなした後に可能になるようなものとしての翻訳ですね。

玉井：副産物的なものと言ってもいい。そういうものはいいんではないかな。必ずしも論文だけではなくて、たとえば文献解題とか翻訳的なものとかでもよい。もっとも文化動態論全体で、もう少しまとまって、学生諸君の仕事を公表する活動をせねばならないかもしれない。出版なんかは、文学環境論だけで無理だったら他の四つのコースと共同してやっていくことも考えられると思うんですが。

平田：ここで宣伝しようと思って自分の本の韓国語版を持ってきたんですけど、これには解題のほかに、小説の翻訳が付録として付いてるんです。翻訳されたのは明治の女性表現史のなかでもかなり大きな位置を占めるテクストで、その読解部分は私の本の中でも重要な論点だと思っていたから、翻訳版が出て初めて小説付録があることを知ったときは、それを選びだした訳者の眼力に脱帽しました。訳者は日本の近代歌謡の研究をしてらっしゃる若手の研究者なんですが、単に言語能力の高さだけじゃない、まさに研究者としての力が発揮された仕事じゃないかと思います。商業主義には乗らない、だけれどもすごく大きな意味を持っている、そういうテクストを見いだして翻訳する、そんな

力を院生諸君が身につけてくれるとうれしいですねえ。

3．風景の発見

石割：研究計画書によると、大倉嶺宏君のは、イザベラ・バードを対象に「自然環境をめぐる表象のあり方と視点の問題」を論じるということですが。

平田：彼は卒論で国木田独歩の『武蔵野』のテクスト分析をやったんですね。それで、「自然環境へのまなざし」という関心から旅行記に着目した。で、私が、イザベラ・バードの研究はすでにかなりの手垢が付いてない？っていう介入をしちゃったもんで、同じくヴィクトリアン・レディ・トラベラーのひとりだったAnnie Brassey の旅行記 *Around the World in the Yacht "Sunbeam": Our Home on the Ocean for Eleven Months* を取り上げることになりました。原著は一八七八年の刊行なんですけど、六年後にはもう日本語の抄訳が出てて、現在は原著テクストと翻訳テクストを付き合わせて対照表を作るという基礎作業をしています。こういう作業は、実は米井さんがずっとやってきたのと同じですよね。

米井：私はアニメを扱う前は、キリシタン文学研究者として聖書の翻訳研究をやっていました。ラテン語から、当時の日本語に翻訳される様子を一文一文並べて、考えて、ここはこんな訳語になってる、すごいなぁとかって、そういう作業をしてたんですね。今アニメをとりあげながらやっていることもまったく一緒なんですよ。「神は細部に宿る！」とかなんとか言って、しょうもないところにこだわったりするのも本当におんなじでね。卒論で『攻殻機動隊』を取り上げたいっていう学生がいて、原作漫画、映画版、ＴＶ版を見たことがあったんだけど、３つのバージョンの対照表を作れば、その間のズレから女性語の偏差の問題なんかが出てきておもしろいんじゃないかと思ったことがあります。

平田：大倉君の場合は、旅行者が未知の場所を訪れて書かれた旅行記のテクスト分析を通じて、〝見る主体としての自分〟と、〝旅行者として見られている自分〟との間にあるズレのようなものを考えてみたいということです。柄谷行人さんが『近代日本文学の起源』で国木田独歩に言及して、「風景の発見」は認識的倒錯を必要としたと言ってますが、主体と客体の間に生じるある種の顛倒を探りだすことで、まなざしの権力性をひっくり返すような研究になるかもと期待してるんですけど。

玉井：当然といえば当然かもしれませんが、日本人の作家が風景に向かう場合と、イザベラ・バードのような異文化のなかで育ってきて、かつその中から日本の風景を見るという場合では違いというのはあるんでしょうね。

平田：もちろん違うところはあると思いますけど、『武蔵野』は独歩自身の日記やら友人からの手紙やら雑多なテクストの引用からできていて、文学テクストも近世以前の韻文から外国文学までありますから、単純な比較としては論じられないんじゃないでしょうか。

石割：ワーズワースも読んでいるんでしょ。

平田：『武蔵野』に引用されてるのはワーズワースとトゥルゲーネフのふたつで、ワーズワースは原詩を読んでますが、トゥルゲーネフのほうは二葉亭四迷の翻訳からです。「自分」と称する語り手の目に映るさまざまなものが、彼の身体の移動とともに動くカメラで撮ったように語られている部分を引き写しにしています。亀井秀雄さんは『明治文学史』で、『武蔵野』の自然描写をインターテクスト的に作られた表現だと指摘してますけど、それは言語や文学の枠を越えた引用の織物であったというわけですね。

三宅：一九世紀末の八〇年代というと、いわゆる「人類学的」思考、当時はどう呼ばれていたのかわからないですけれども、それはもうある程度成立しているん

でしょ。とすれば、この人、イザベラ・バードについて僕は何も知らないし、彼女自身の出自の問題もあるんでしょうが、くだんのテクストは単純な旅行記と言ったものとは違うのではないの？

米井：結構奥地の奥地に踏み入っていってという感じのものですね。

平田：蝦夷地にまで行ってるのは、アイヌに対する関心からで、バード以外にもたくさんの日本旅行記がアイヌについて書いています。当時のヨーロッパにおける人類の系統論とか人種論が背景にあるのは間違いないでしょうね。

三宅：前提に人類学や民族学の基本的な認識があるんですかね。二〇世紀に入ると問題はもっと明快で、西欧の人間たちがいわゆる「未開社会」に出かけて、報告書や記録文を残す。が同時にまた、「未開社会」という異文化に侵入し、そこで何かを「見る」ことそれ自体がいかに制度的・政治的なものかっていう自覚も強まっていくわけですが。そういう視線の問題が、イザベラ・バードの生きた時代にすでにはっきり意識されていたのか、それともう少しのどかなのか、僕にはよくわからないですが、そのへんはどうなんです？

平田：バードが一八九二年に王立地理学会の最初の女性会員になっているように、もちろんRoyal Societyと植民地主義とは切っても切り離せない。日本でも、一九世紀の終わり近くになると、東京帝国大学医学部教授の小金井良精がアイヌの頭蓋骨をせっせと集めてますよ。

三宅：要するに文化人類学であれ、民族学であれ、基本的には植民地主義・帝国主義の産物なわけですよね。ヨーロッパの列強がアジア・アフリカにいって、植民地経営をする。そのために必要不可欠な知識という形で蓄積されていったのが民族学、文化人類学、社会人類学だということになります。たんなる異国趣味に浸ってるだけの旅行者であっても、その視線の背後に

植民地経営をめぐるさまざまな問題設定が、本人の意識いかんにかかわらず、認められるのではないかというのが、ひとつポイントでしょ。反対に、彼ら／彼女らが異文化社会のなかに入って原住民の生活を観察するだけでなく、原住民からまなざされるとき、そこには支配者＝収奪者にあらがう原住民たちの政治的視線がつねにともなわれているはずでしょうが、そういうものをこの旅行記の研究によって分析的にすくいあげることができるのかどうか。

玉井：特別学者とか専門家ではない、不思議な人ですよね。なぜ日本の奥地にきたのか、何かに導かれたのでしょうか。非専門家であったにしても、彼女が日本の風景、人々を見た視線は無自覚なままであっても自分の背景となっているイギリスなりヨーロッパなりの考え方、見方や、そういう背景をひきずっていることはあるだろうと予想はできますね。ていねいに彼女の書いた文章を読んで分析してから検証していけばおもしろい。

　ラフカディオ・ハーンにも同じような面があって、ハーンはバードには厳しく、批判的なんですよ。ハーンに言わせれば、バードはヨーロッパを背中に背負った見方、傲慢な見方をしているという。ハーンはそうではないと言われています。それは大倉君自身に確かめてもらった方がいいし、大切な事ですね。そういう明治の初期に日本にやってきた外国人とか、異郷としての日本にえも言われぬ魅力を感じて来日した文学者は多いですよね。ピエール・ロチもそうです。外交官でもあったアーネスト・サトーの資料もありますね。膨大な量だが、徹底的にやるとおもしろいし、宝ものが埋まっている分野ではあります。

平田：もうひとつ、大倉君のバードへの関心は旅行記をジェンダーから読み解くというのが出発点にあって、植民地主義的な視線とジェンダーとがどうからみあってるのかという、けっこうな難問を設定してるんです

よ。

玉井：難しいですね。日本の女性が裸でいる姿も描いているわけですが、バードはかなり軽蔑的に見ているわけです。それは、一昔前の日本の風景かもしれませんけれども。

4．言語テクストとしての漫画、映像テクストとしての漫画

平田：最後は高屋大拙君ですね。

米井：彼は漫画の翻訳をやろうと言っているんですけれども、彼は好奇心の旺盛な人なので、いろいろなところで発表しまくっているらしい。この間メールをよこして「夏休みに何もしないのはあれなので、こういう研究をしたいと思います」っていうように書いてきました。それは、『ブラック・ジャック』の中で削除された何篇かがあると、それが単行本で削除されたものもあれば大全集版、ハードカバー版で削除されたものもあれば、単行本で第十七版までのっていたのにクレームがついて次の版から載っていないとかいろいろあるそうです。ステレオタイプと差別の問題がおそらく絡んでいると思うと。

平田：マンガの書誌学ね。マンガの中の「音声」には、吹き出しの中に収められたセリフとは別に、吹き出しからはみでるオノマトペがあって、それがどう翻訳されてるかをフランス語版で考察したのが卒論。で、修論ではそれをフォントとか、文字のデザインの問題にまで拡張してマンガ翻訳の全体像を捉えたいということのようですが。

米井：僕が彼に要求しているのは、バンド・デシネ（フランスの伝統的なマンガ）におけるオノマトペの問題と比較できないかということですね。

平田：高屋君が研究計画書に参考文献として挙げてる *The language of Comics* という論文集に、フランスのマンガのオノマトペを扱った論文があって、それを自

主ゼミで読んだんですけど、そんなにたいしたこと言ってないねという結論が出ました。むしろ高屋君の卒論のほうが完成度が高いっていう感じがする。でも研究がそれほど進んでいないと、逆に翻訳研究としての理論的な枠組み作りも含めて、全部自前でやっていかなきゃいけないという大変さとおもしろさがあるというところだと思います。

米井：最初はマンガの翻訳の研究したいって、漠然とね。フランス語できるしね。で、何やるのって言ったら、まだ決めてませんって。で、色々とやっているうちに、日本文化とフランス文化の違いが反映している差についてやっても、多分あんまりおもしろくないので、じゃあもっと他のことやってごらんって言って。「線」の問題とか、フレームの問題とか。一点集約するためにばーっと放射線状を書き込んだりする場合があるんですけど。それが翻訳の時にポコッと抜けてしまうことがあるんですよ。その上に絵を載せてしまうから。

玉井：スペースの問題ですか？　吹き出しが大きくなりすぎて絵が隠れてしまったりするような？

米井：そうそう、吹き出しの細い文字だったやつがこんな太い文字になってポンとでたりすると、元々あった注目させるための符が潰れたりするんですよね。そういった問題とかオノマトペがどうなっているかの方がおもしろいはずだから、そっちをやれーって言うふうになった。

平田：研究の対象としておもしろいよね。さっきの風景論のように、さまざまな外国語でなされた風景の描写が日本語に翻訳されることで、景色の切り取られ方が違ってくるというのと、問題設定としては重なるものがある。

米井：聖書の翻訳がおもしろかったのと同じでね。『ドラゴンボール』のフランス語の翻訳研究はすごくおもしろいんですよ。もともと孫悟空でしょ、ドラゴンボー

ルって。波乱万丈な物語になっているわけじゃない。それを当初は絵を反転させて、横書きの本として右側から左側へめくって読めるようにしてたんだけど、途中からちゃんと日本風に読めるように変わった時期があるとかね。あと、オノマトペで言うと、ちっちゃいコマがあって、何人かが集まっている場面に「わいわい」って書いてある。訳せないの、その「ワイワイ」というオノマトペはフランス語に。訳せないから文字だけカットしてシーンとしているという、全然逆の場面になっているという。

三宅：最近の若いひとはあまり話題にしないのかもしれませんが、日本のマンガが世界的になるための重要な段階のひとつとして「劇画」っていうのがありましたよね。大量に流通しだすのは一九七〇年代からなんだろうけれども、その端緒は一九五〇年代のいわゆる貸本文化のなかにあったと思います。で、その、何を言おうとしているかというと、この貸本文化から出てきたマンガ家＝劇画作家のなかに、さいとうたかをや水島新司なんかと並んで、佐藤まさあきってのがいたんですよ。佐藤まさあきは貸本用の単行本を足場にして、ハードボイルドというかアクションものというか、パルプ・フィクション風の劇画を描いてたんですが、その際にもっとも工夫したのがコマ割り（デクパージュ）であり、ハリウッド流のモンタージュが随分参考になったと明言しているのを、どこかで読んだことがあります。それまでの日本マンガでもアメリカン・コミックでも、コマ割りのなかに映画的構成が（少なくとも自覚的な形で）入っているなんてことはあまりなかったんじゃないんですか。だからきわめて単純化して言うと、映画的なデクパージュ＝モンタージュを導入したということが劇画のもつ歴史的意義のひとつではないのか。そして映画的なものを組み込んだってことが、最終的には日本マンガをグローバル・スタンダードにした最大の要因ではないのかと。これをまず

押さえとかないといけないだろう、と僕は思います。

米井：映画のほうがより普遍的な言語であると？

三宅：いや、そこまで言う必要はなくて。ただ、その、今言いたかったのは、そこからもう一回アニメの問題になるわけでしょ？　そこで話が複雑になるってことですよ。つまり、現代日本のアニメっていうのがそもそもどういうものかっていう問題なんですよね。実際にはディズニーであれ、「瀬尾漫画」であれ、アニメの伝統はあった、戦前からね。だけど、なんていうか、いったん劇画を迂回して登場してきたアニメってのはそれとちょっと違うんじゃないかなっていう気がするの。つまり映画のデクパージュ＝モンタージュに学んだ劇画と、その劇画によって新たな進化を遂げた日本マンガが、アニメという形でもう一度フィルムのなかに現われるとき、それは戦前のディズニー映画のような伝統的アニメに対して何か大きな切断面をもっているんじゃないだろうかということです。

Ⅳ．文学環境論の未来

玉井：結局このコースでは修士論文に代替するものとして翻訳でもかまわないというのがあったでしょう。これについて考えるとき、概ね日本の場合は、日本文学を海外に紹介するのは手薄になっているという状況をちょっと念頭においたほうがよいと思うんです。文学・文化の海外への発信といった場合、アニメはそれを難なくやってのけたわけですよね。音楽もやってるんですよ。映画も演劇も結構それをやってるんです。一番遅れているのが文学でしょう。まあ言語芸術というのは、そういう性格、異言語圏への翻訳が困難という面があるんですけどね。日本文学を英語に直す、フランス語や他言語に直すというのは実際難しいかもしれませんが……。

もっとも、逆に向こうのものを日本に紹介することも重要であることには変わりはありません。

石割：英米文学の翻訳の世界で活躍されている柴田元幸先生を、今年度の集中講義講師に招いて、「翻訳ワークショップ」を開いてもらうのも、こうした背景があるわけですね。

玉井：その通りです。

この点に関しては、もうひとつ話題に出しておきたいことがあります。それは、今日、文学というとやはり一国中心の文学となりますよね。英文学とかフランス文学とかドイツ文学とかね。ところが、文学環境論というひとつのテーマを設定すると、横断的なテーマ設定ができるようになる。環境、ミリュー（milieu）というと、英語にもフランス語にも、同種の言葉や概念はあるんですよね。ですから、そういうふうなテーマを設定したときに、いろんな国の文学を、またどこの国の文学であってもいいから、そのテーマの上に乗せられるという利点がある。僕は例の学振プロジェクトのフォーラムのときに、一人のおもしろい研究者に出合った。その人とは、いまだにそのときのご縁で交流が続いているんですけれども、旧大阪外大にタイ文学ってあるでしょう。そこを出られた阪大院生がおって、彼がタイ文学における「環境と文学」という発表をやってくれたのです。これは、西洋文学や日本文学を取り巻く条件とは異なる状況における文学環境論の展開であるだけに、ものすごくおもしろかったですよ。文学のもつ根源的な機能みたいなものを考えさせてくれました。

タイ文学というのは最近は全然日本に紹介されてないようです。昔は井村財団という組織が健在で、どんどん翻訳されていたそうです。テーマの設定の仕方いかんによっては、個別に国民文学的に研究されていた文学を他の文学と横につなぐことができることを痛感させられました。文学環境論がこうしたきっかけになればいいなあと、考えているのですけどね。

石割：それって比較文学とどう違うんですか。

玉井：比較文学というのはいくつかの方法論があります。いま念頭にあるのは二つで、実証主義的比較文学とそうでない比較文学です。しかし比較文学の世界では、いまも、実証主義が本流であって、その縛りがあると思います。Aという作家とBという作家がいたら、必ず交流関係がないといけないんです。

　文学環境論の中に比較文学を導入すれば、完全に交際や交流がなくたって、環境というものに対するまなざし、視点において、まるっきり縁のない二つの文学テクストでもそれらを繋ぐこととができると、僕は思うんです。

平田：接触が必要なわけではないですもんね。全く交流がなくても同時多発的に物事が起きることは不思議でもなんでもない。

玉井：同じような問題がAという世界で起こり、またそれと同じことがBという世界でも起こるかもしれない。そういう視点、そういうまなざしが文学環境論では成り立つのではないかという感じを思っているんだけどね。こんなことを考えたのは、アール・マイナー（Earl Miner）先生の『比較詩学』（*Comparative Poetics*, 1990）を読んだ影響かもしれません。

石割：おもしろい比較文学論ですね。

玉井：だから先ほど話題になった国木田独歩とくれば、イギリスのワーズワースを読んだことがあるかどうか、という議論になりますね。読んだ形跡というのを完璧に調べるわけです、徹底的にね。それはそうかもしれませんけど、しかし、読まなくたってひょっとしたら同じようなアイディアや発想をもったかもしれない。これはある意味で文学のミステリーなんですよ。同じ問題が相異なる場所でぼうふらのようにふっと湧いてくることがあるんですよ。同じタイプの作品が別の世界で生まれることだってあるんです。僕はあると思ってるんですよ。これこそ文学がもっているおもしろい

ところなのであって、あえて資料的なコンテクストみたいなものに向かわなくても、文学の問題に柔軟に対応できるという感じをもっているんですけどね。

しかし証拠というのはなかなか大変な問題を抱えていますね。何をもって資料とか証拠といえるのか、難しいですね。

石割：資料や証拠の縛りというのは、要するに研究の枠組みや方法の縛りでもあるわけですよね。文学環境論ていうのは、そういう縛りから自由になれる場でありたいと思っています。

玉井：文学環境論の未来は明るいということね。さらに文化動態論は、そういう、従来の縛りから自由であるという意識を共有している講座が四つ集まったということになる。

三宅：ただ、いかにしてその四つの講座が互いにリンクするのか、というね。さっき文学という概念の定義の拡げ方が問題になったところで、そのいくつかはアート・メディア論ならほとんど抵抗なくつながるんですが。あといろいろ難しいところがあるでしょう？

平田：いやま、言語あたりまではカバーできますよ。物語論が対象にする「人称」も「話法」も言語研究＝文法論なくしてできるかって。

三宅：共生文明論は？

石割：それも歴史というコンテクストにしてしまえばリンク可能でしょう。歴史性抜きのテクスト研究なんてありえないんですから。

米井：「動態論」という言葉が好きなんですよ。他のところは形態論と表現論で、われわれのところは動態論でしょ。だから研究対象を動態としてとらえるというところをもうちょっと全面にだしてもいいとおもう。

三宅：アート・メディア論の学生にはよく言うことなんですが。こういう落し話です。――きわめて単純なメタファーで語ろう。教師はノード（node）で、あなたがた学生はリンク（link）だ。教師はいろんなと

ころでいろんなことを仕事として何十年もやってきてるから、しょせんは硬直した人間にすぎないかも知れない。動態論というのもはばかられるような。しかしとりあえずみんな、それなりの蓄積、抽き出しがある。抽き出しがあるということは、体の表面に汎用性に富んだいくつものコンセントをもっているということだ。これはドゥルーズの愛用するイメージだ。つまり「器官なき身体（corps sans organes）」と。体中が穴ぼこだらけで、どこにでもつながるコンセント人間。だから動態論には全部で十九個のノードがあることになる。そのノードをつなぐのがあなたたちである。ただ適当につないでくだされればいい。プラグが故障してさえいなければ。つまるところ、動態論の可能性はあなたたちのうちにしかない――と。最後は無責任なアジテーションで終わるんですが。

平田：今、文学環境論の学生を含めて、米井さんが箕面キャンパスで指導している日本コースの学生や、動態論以外の専攻の院生や研究生なんかが参加して、一〇人くらいの自主ゼミをやっているんですよ。あれがもっと外側に、キャンパスやディシプリンを越えて横につながりながら広がっていけばいいなって思っているんですけどね。

三宅：別に講座にとらわれないで、テーマや関心しだいで、横断的・縦断的に好きなように拡げていけばいいんですよね。

平田：教師を含めて、硬直したものをぶっこわす気力（暴力？）とか、専門のカベを乗り越えていく体力とか、院生たちに身につけてもらわなきゃいけない力がたくさんありますね。

三宅：最後はやっぱり玉井先生がおっしゃったように、可能性はある。ただしその可能性は学生諸君に一任されているんだよ、というところですかね。

玉井：と同時に、学生諸君だけに文学環境論の未来を任せておけない⁉。われわれスタッフは、まずみずか

らの研究において文学環境論の未来を切り拓いていかねばならないのだ――そう、決意を新たにしましょうか。

（座談会開催日時：平成二〇年七月二八日、一四～一八時まで。於「待兼山会館会議室」）

（付記。本座談会の録音テープを活字に起こすのを担当してくれた文学環境論コースの四名の院生、大倉嶺宏、高屋大拙、蓮井美里、水田博子の皆さんに感謝します。）

玉井　暲（文学研究科教授）
米井力也（文学研究科教授）
平田由美（文学研究科教授）
石割隆喜（文学研究科准教授）
三宅祥雄（文学研究科准教授）

SUMMARY

Zadankai: "Literature and Environment," or Some "Environmental" Ways of Traversing "Literature"

Akira TAMAI, Rikiya KOMEI, Yumi HIRATA
Takayoshi ISHIWARI and Yoshio MIYAKE

Starting with a story immediately before the new course's inception, when focusing on the relationship between literature and the environment meant reinvestigating literature's "educational" functions or how this aesthetic form ("Eco-Literature") mediates between human beings and the natural world, the four Literature and Environment professors—TAMAI Akira, KOMEI Rikiya, HIRATA Yumi and ISHIWARI Takayoshi —and an Arts and Media professor MIYAKE Yoshio discuss the need to extend the meaning of the term "environment" so as to address its multi-faceted aspects: "environment," they all agree, is not only natural but also linguistic, cultural, social and historical; when the question at issue is a national literature, the term also refers to the other national literatures, namely its translatability. This multi-facetedness of "environment" leads the five Cultural Dynamics professors to "converse" freely (or even irresponsibly) about the various aspects of the Literature and Environment course itself. During the course of this "conversation," it is made clear that this new course, designed to tackle the problem of literature and "its" environment, has within its scope of investigation such diverse topics as literature and culture, the historicity or "datedness" of literature, the outside of literature, and narrative and identity. Finally at the conclusion of this *zadankai*, they propose that the "protagonists" of the Literature and Environment course be not so much the professors as the students, and that for this purpose their "environment" which is the whole Division of Studies on Cultural Dynamics itself be kept open to boundary crossing.

キーワード：ナラティヴ，テクスト，環境，比較詩学，越境性