

ことばのアーートの商品化の先

——「文化市場のゆらぎ」仮説について——

水谷史男

はじめに

- 1 ことばと時間の問題 … 話しことばと書きことば
- 2 ことばのアーート … 叙事詩から小説まで
- 3 写真・映画・ドラマの達成 … ハリウッドの文化
- 4 言語と画像の合成 … 漫画・アニメーション
- 5 「売れる」かどうかは予測できない
おわりに

はつめい

これまで書いてきたこの一連の論考のなかで、私は、西洋近代社会のなかでさまざまに変遷を遂げたアーートを、ジャンルを横断する視点から考察してきました。視覚で感受する造形美術や舞踊から、聴覚で感知する音楽へ、

ことばのアーートの商品化の先

そして演劇、オペラ、ミュージカルへと展開する舞台アート、またこれとは逆に造形されたモノへ向かう工芸、彫刻、建築にも目をむけてきました。十九世紀から二十世紀へと地球規模で飛躍的な経済発展を続けていった西洋帝国主義国家とその文明（その基盤はアジア・アフリカ・中南米の植民地支配からの資源と労働力の収奪にあったのです）は、パリやロンドンやニューヨークという中心都市で、革新的な作品を創作する格別な才能を発掘していました。そこで登場した若いアーティストを、時代のヒーローとして光りをあてメディアで喧伝して、莫大な利益を生んだのは画商や興行主や出版社といった初期の文化産業だったのです。

そのことの意味を、本稿ではこれまであまり扱ってこなかった最後のジャンル、ことばのアート、人間にとつて本質的に重要で、しかも厄介なことばの結晶、詩と物語、そして小説について考え、さらにそこから二十世紀に登場したマンガ、映画、アニメといった表現に及ぶ大衆文化を、消費社会の市場原理に支配される商品化の産物という、これまでさんざん言い古されてきた論点を、少し角度を変えて再度考えてみたいと思います。今回、思考の糸口として私が考える仮説は、「文化市場のゆらぎ」仮説です。

それを説明するために、まずざっとモダン・アートの歴史を振り返ってみると、西欧社会では、ルネサンス以来、特権的な王侯貴族や教会といった封建的支配層のために、一夜の娯楽に奉仕する芸人としてアーティストが保護されてきた上流アートがありました。また古くから、地域共同体に伝承された歌舞演芸や旅回りの芸能者による民衆アートもあり、このようにアートが階級的に二分されていた時代が、十八世紀末のフランス革命とナポレオン戦争で終わります。十九世紀には分業と市場経済が進展して、勃興した成り上がりのブルジョア市民たちは、前世紀の宮廷で楽しまれた高級文化を、少々軽薄に模倣し消費する劇場や展示会・博覧会といった場を設け

ては「商品としてのアート」に値段をつけて楽しむようになります。これがやや限定された意味でのモダン・カルチャーだと考えておきます。

ここから、アート作品の価値は、王侯貴族権力者の気まぐれな好みで決まるのではなく、それにお金を払う購買者と新聞ジャーナリズムによる人気に左右されることになっていきます。二十世紀に入ると、そうした資本主義的な文化産業に左右される大衆文化と、国家が権威付けた芸術アカデミーや芸術大学が生み出す高級文化が、ある部分は融合して組み込まれ、ある部分は選別排除されるようになります。

アート作品の価値はなにが決めるのか？ よく考えると、権威ある賞の受賞歴とか、作者の出自や肩書といった名前の威力なのか、それとも興行収入とか観客数とか表示価格とかのような量的指標なのか？ 大衆化された近代社会では、アート作品の価値は伝統的な名誉の伝承でもなく、多数決でもなく、結局あるかなきか怪しげな「世間の評判」がなかば偶然に勝敗を決めることになってしまいました。一介の貧乏な若い画家が描いた絵が、アート市場で高い評価を得れば、それは一躍注目の名画として高額な値段がつく。これは一種のマジックです。でも、それは十年後二十年後もその地位を保っているとは限りません。

アート作品は普通の商品のように、はじめから値段が決まっていたり、公開市場で取引されて決まるといえるでしょうか。もちろん現代は劇場での演劇公演や有名タレントなどのコンサートの座席は、舞台との位置関係で料金はあらかじめ設定されていますし、絵画作品や骨董品などはサザビィのような公開で競売にかける美術品オークションで巨額の取引がおこなわれていることは知られています。しかし、そこでついている値段は現時点のもので、アート作品の真の価値とは必ずしもいえませんし、市場交換で決まる価格は変動します。では、より

公平で確かな評価はどこから出て来るかといえは、それぞれのジャンルごとに専門家や評論家と出版界や販売エージェントで作っている業界が決める、といちおう考えることもできます。

また、ここでたとえば比較衡量のヒントとして、かつてのソ連のような社会主義国家では、当初ロシア・アヴァンギャルドのような二十世紀の前衛的アートが活性化しました。それは、資本主義的市場経済を否定して、文化芸術作品についても、保守的な伝統の破壊を目指していましたが、まもなくソ連共産党を掌握したスターリン体制の硬直化した文化統制によって政府方針に合わない作品は弾圧され、創造的なアーティストたちは囚われるか国外に亡命する運命に遭遇し、息の根を止められました。あとは党が認定する優秀なアーティストやスポーツ選手には「国家の英雄」として特別の育成・保護を与えるシステムに変わりました。⁽¹⁾ その認定は少数の文化官僚の手に握られていたので、結果的には国家公認のステレオタイプな作品ばかりが評価され、現代アートの最前線にはほとんど意味のない時代遅れの作品しか残せませんでした。

私がここで考える「文化市場のゆらぎ」仮説というのは、こうしたアート作品の価値認定をめぐるある時代、ある社会の歴史的バイアスを考慮したうえで、一時の流行を越えた普遍性をめざしたアートは逆に、それを価値判定している文化システムが市場原理に立つことによって常にゆらいで定着しない、という問題にあります。アートの価値は、経済的市場によって、その作品を価格通りお金を出して買う人がどれだけいるかによって決まるという単純な市場原理にたいして、東西冷戦を経て相対的に国際秩序が安定的に推移した二十世紀後半に、国境を超えた情報社会と経済のグローバル化によって、アートの世界がどのように変わったかを、以下ではまず、ことはのアートに焦点を当てながら考えてみたいと思います。

1 ことばと時間の問題 … 話しことばと書きことば

絵画や音楽あるいはダンスならば、そこにことばがなくても鑑賞できて、ある程度予備知識があるほうが理解がすすむにしても、通常の知覚と注意力の持続があればその表現からなにかを感じ取るとはできそうです。しかし、書かれた文を読むには、その言語を知らなければ理解できません。人間はふつう自分が生まれて育ったときに話されていた母語を通じて、ことばを操る能力を身につけます。「アヴェロンの野生児」^②にみられるように、ある段階でことばを覚えないと言語能力を失ってしまうのですが、ことばを習得する場合にも、聞き取る能力と話す能力、つまりコミュニケーション能力は、親や家族といった親密な人間関係があれば、子どもはなかば自然に身につけます。そのことによって、人間は時間というものを過去・現在・未来というひとつながりの連続性のうえに自分の向かう先を想像する能力も獲得するのです。

ことばというものは、人間だけが自由に操ることのできる道具のように思っているのですが、ことばを知らない赤ん坊を見ればわかるように、人間も成長する途中で習得するものです。はじめは、声を出して泣いたり叫んだりしていたものが、誰かに話しかけられ、それをなぞって言葉を覚える。そうして話せるようになって、まだ文字とは結びつきません。自分が話していることばが、文字で表記できることは、時間をかけて教わる必要があります。教わらなければ、文字の読み書きができないまま終わる人もいます。現在でも無文字文化が存在するように、文字がなくても人間社会は成り立っていたということは、漢字が伝わる前の古代日本に音声による歌謡

や伝承が存在したと考えた本居宣長にいわれるまでもなく、人類学的に説明可能でしょう。

そして、初等教育制度の備わった社会で生きていく今のわれわれは、少なくとも自分が育った母語に関しては、通常の会話、話しことば、書きことば、そして書かれた文書を読むことは、誰でもできて当たり前のようになっています。しかし、歴史的には誰もが文字を理解して使いこなせていた社会など近代以前はほとんどなかったといってもいいのです。それは話しことばは知っていても、文字というひとつの言語体系を知ってちゃんと読み書きできる人は、そのような教育を時間をかけて受ける機会があった恵まれた階層の人だけだったからです。

たとえば、初期のキリスト教の聖書はヘブライ語、あるいはそれをギリシヤ語に訳して書かれていて、それが読める人は限られていました。それをヒエロニムスがラテン語に翻訳して、ローマ帝国内に普及し、それもまた書きことばとしてのラテン語の教育を受けた聖職者だけが読めたもので、一般の民衆は教会の司祭の説教から神の教えを聞くしかなかったのです。神が語ったことばである聖書を、ローマ教会は正しく伝えていないと批判した十六世紀のマルティン・ルターは、聖書を原典のヘブライ語やギリシヤ語から、民衆も読めるドイツ語に翻訳することで、宗教改革を始めたことはよく知られています。キリスト教は「はじめにことばがあった」と聖書にあるように、繰り返しことばに還って人間を問い詰める宗教ともいえますが、儒教や仏教も真理が書かれたテキストを読み唱えて教えを確認していくわけで、それがどう書いてあるかが問題になるわけです。

また、日本の例をあげれば、中国の漢字が古代日本に伝わり、漢籍と公文書がヤマト朝廷が採用した律令制の官僚支配に定着したのは八世紀の「日本書紀」³あたりだと考えると、その時点で漢字が読めて書けるリテラシーをもつ識字者は、奈良にいる千人にも満たない貴族階層だっただろうと思われまます。彼らは朝鮮半島経由で渡来

した知識人から、儒教や仏教の經典、隋唐の先進文明を学び、それを奈良の都の造宮と中国を模倣した律令国家にそのまま適用しようとした。しかし、この少々無理筋の改革は、当時のネイティブ日本語で営まれていた民衆生活とはかけはなれていたので、表向き中国直輸入の漢文で男たちは行政を運びながら、じつは漢字を転用したカナという文字を発明し、これをヤマトの宮中の女性たちが自在に操って、和歌というポエムをひとつの人間関係を構成する潤滑油にしていきました。こんな不思議なことがその後の和様の文化的伝統になっていったのです。まさにことばというものは、人間と社会の根幹にある固有の相貌に作り上げる重要な道具だと言えるでしょう。

ここで注目したいのは、ことばのアートといっても話しことば（音声言語）から出てきた韻文の系列と、書きことば（文字言語）からできる散文の系列は発生から異なっていると考えられることです。人が声に出して歌ったり叫んだりすることから詩が生まれたとすると、それは文字を必要としなくてもアートとして人の心に響き、伝承可能です。歌謡はまず音声として歌われ、文字に記録されるのはそのあとです。これに対し、文字で書かれる文は、読むための音を伴っていますが、読み方はひとつとは限らないし、その文字には表音文字と表意文字という性質の異なる二種類があります。アルファベットやハングルやキリル文字のような表音文字は、発音されたことばを音声として表記する文字です。ですから、どんな言語でも（ローマ字のように）そのまま音として表記できます。これに対し漢字のような表意文字は、文字自体が一定の意味を表示しています。表音文字はせいぜい三十に満たない文字で（あとは記号に符点や強調マークをつけるだけで）じゅうぶん使える文が書けますが、漢字のような表意文字は当然、ものすごく数が多くなり、その文字と語彙を覚えないと使いこなせません。

話しことばは文字を必要としないので、誰でも口でことばを話すことができますが、音を記録する機械（レコー

ダー)が二十世紀はじめに発明されるまで、話すと同時に消えてしまうものでした。つまり、話した言葉は紙などに文字で書かれることで時間を越えて残る、逆にいえば書かないと残らないわけです。この当然のことが、書物を生みました。それも十五世紀にドイツでグーテンベルクが活版印刷機を発明し、聖書を大量に出版するまでは、書物は人が手書きしたり、せいぜい木版で印刷していたわけですから、書物はたいへん貴重なものだった。文字を書き残すことで、人間は自分の命が尽きてもことばを残すようになったわけです。

ところで、日本語はある意味不思議な言語で、中国渡来の表意文字である漢字を使いながら、それを応用したカナ(平仮名とカタカナ)という音声言語・表音文字を混用することで、文字以前の古代に話されたことばを保存していたのです。ただ、それは文字を駆使できる上層貴族階層のなかで、舶来文化である漢文漢詩をたしなんでおのれの地位を誇示する男性たちと、それを横目で見ながらカナことばのアーートを優雅に楽しもうとした宮廷の女性たちは、じつは紫式部や清少納言のように、漢籍もちゃんと読んでいたのです。

中国では詩文といっても、漢詩という音声を重視するポエムの伝統に対し、司馬遷の「史記」に代表される歴史を書くことが大きな意味をもっていました。漢詩は形式に関するいろいろな規則がある詩ですが、それは押韻や文字自体が一定の感慨を読む者に与える独特な詩形です。日本でも江戸時代までは教養あるインテリは漢詩を作りました。明治以降も夏目漱石のように立派な漢詩を作れる人はかなりいたのです。それは論語など四書五経を子どもの頃から読んで膨大な漢字を知っていたから可能だったのです。でも、この伝統は明治で終わってしまいました。今のわれわれは、もうちゃんとした漢詩も漢文も書けません。それは現代の日本ではぜんぜん必要でもないし無意味な教養でしなくなりましたからです。

でも、ことばを日常生活で実用的・道具的に使うだけでなく、それを楽しむ、娯楽として話したり書いたり読んだりする行為、つまりアートとしてのことばとは、どんなものでしょう。たとえば既にみた詩、それを音楽にのせて歌う歌謡、身振りと一緒に台詞で演じる芝居、あるいは文字自体を美的表現にする書道などまで含めれば、多様なことばのアートを古くから人間は楽しんでいたと思われれます。ただ、それらとはちょっと違う書物のなかのことは、ある出来事や人物の時間の中で変化する物語を、読んでいくことで楽しむという、特殊なカタチが登場するのは、文字や書物が書き残されてそれを読書する習慣ができてからです。それには、やはり印刷と出版と流通が盛んになる必要があります、西洋では先のグーテンベルク以後の時代に本格化したと考えられます。

改めていえば、西洋近代におけることばのアートを考える上では、文字によって書かれ記録された文章の抱える問題と、文字以前のことばのあり方の問題は区別しておく必要があると思います。それはとりあえず、音声言語から発する詩（それを文字にした韻文）という表現と、書かれ読まれる文章からなる散文とを区別しておく必要があるということです。

このことは、歴史的に考えれば、ことばのアートはまず詩として作られ、そのあとに書かれ読まれる文ができてきたという順序になります。声に出す歌や詩のようなものは人間が住むところならどこでもあったと思われるかもしれませんが、それが後世に伝わるにはまず文字に書かれる必要があります。そこで、まずは韻文の詩からはじめ、次に散文の歴史書と日記や随筆という文、そして物語から近代の小説へという順序で、ことばのアートが発展したと考えることにします。

2 ことばのアーート … 叙事詩から小説まで

音の響きをことばとして心地よく聞こえるようにならべる韻文 *verse* が、定型詩の形をとることは洋の東西を問わず広くみられます。そこには音のリズム、五七五とか七五七五という韻律や抑揚のアクセントに想いを込める旋律の繰り返し、あるいは文字にしたときの音と位置を揃える頭韻や脚韻という技術、音と文字の照合を巧みに組み合わせる詩作のわざが発達しました。これは声に出して聞かせることで大きな感動をもたらそうとします。西洋ではこれまで詩 *poetry* にはおよそ二つのタイプがあるとされてきました。それは、次のようなものです。

* 叙事詩 *epic* … 歴史や伝説に現れる神や英雄の事績を高揚した文体で歌う長編の物語詩。登場人物は偉大な英雄であり、事件、効果、背景が巨大な規模をもち、超自然力にも重要な役割を与えて、民族的理想を反映する。古代ギリシアのホメロスが書いたという「イリアス」「オデュッセイア」や、十四世紀イタリアのダンテ・アリギエーリがイタリア語で書いた長編叙事詩「神曲」が代表例です。

* 抒情詩 *lyric* … 個人の深い内面的な感情を短く主観的に表現した詩。元来は楽器など伴奏を伴って歌われた歌謡。バラード、エレジー、頌詩（オード）、牧歌などの種類があります。十八世紀までは抒情的詩句は文字など読めない民衆の路上娯楽歌曲という扱いでしたが、十九世紀のフランスでボードレールやランボーなど象徴主義詩人によって、一躍ことばの高度なアーートとしての革新を遂げました。

* 劇詩 *dramatic poetry* … 対話劇形式で書かれた詩。実際に上演されるかは別として、演劇の台詞は詩の形式

をとるのが普通でした。例…十七世紀イギリスの詩人ジョン・ミルトンの「失樂園」「闘士サムスン」など。日本の能楽はある意味で劇詩のかたちをとっていることと見ることができると思います。

詩は当初から音楽と結びつきやすく、また舞踊や演劇とも強い親近性をもっています。とくに叙事詩からはギリシャ神話の悲劇的物語の原型がさまざまに後世に影響を与え、それが旧約聖書の断片的なエピソードとも融合しつつ、西洋のアートを形成する貯水池になったと考えられます。

これに対し、散文は定型や韻律にとられず、屈折自在で端的に情緒や事実を記述する文章です。散文には、論文、評論、記録、随筆などさまざまな文章がありますが、とくに古代ギリシャのヘロドトス『歴史』にみられるように、歴史の記述が模範的な散文で書かれるとされてきたのは、東洋の司馬遷『史記』でも同様だといえます。一般に詩は短く、散文は長いが例外もあり、単純に文の長短が詩と小説の違いだ、とはいえません。

漢字文化圏である中国では、韻文の詩として漢詩が長い伝統を持っています。たとえば、よく知られた盛唐の詩人、杜甫の「春望」は、五言絶句つまり五文字の句を八つ連ねる形になっています。

國破山河在 城春草木深

感時花濺淚 恨別鳥驚心

烽火連三月 家書抵萬金

白頭搔更短 渾欲不勝簪

つまり文字の数をそろえ、五文字の最後で韻を踏み（山河在り、草木深し）、対句を対比（時に感じ、別れを恨む）するという技巧です。このような作文上の制約を守りつつ、いかに人の心に響くポエムを作れるかに、詩

人々文人は必死で歴史に名をとどめるかが勝負だったのです。

ついでに日本の韻文詩の例をあげると、たとえば江戸時代の芭蕉の俳句「馬をさへながむる雪のあした哉」は、五七五で雪の降った朝に、馬で峠にやってきた作者の一瞬の光景と感慨が短い句から、そこに注ぐ日の光と冷んやりとした体温の感覚まで読む者にイメージを喚起します。もつと昔の奈良時代。万葉集の柿本人麻呂の歌は、漢字だけで書かれている歌ですが、「淡海乃海夕浪千鳥 汝鳴者 情毛思努尔 古所念」（かな読みでは、おうみのうみ、ゆうなみちどりながなげば、むかしはものをおもはざりけり）は、琵琶湖で作者が夕景に飛ぶ鳥を眺めつつ過去と現在を回顧しながら誰かのことを想っているという感慨を、読者がどこまで想像できるかを問うている和歌です。これはことばを媒介にして抒情を詩にするという高度な表現になっています。

日本人の精神の表現としては、この和歌という詩が、遥か千年以上も前から、国家の記録として採集され歌集として記録されました。文字を書ける上流宮廷社会の識字者中心とはいえ、万葉集の防人の歌のように民衆の歌も含んで社会的なコミュニケーションの重要な手段になっていて、文字に書き残されたことばの価値は、民族の固有性のなかで紫式部や清少納言のようなことばのアーティストが生まれたのです。

ここで振り返っておきたいのは、中国では「文学」とはまず「歴史書」や「哲学書」を書くことだと考えられてきたことです。国家や社会に対しておのれの志を述べ世界観を提示するのが「文学」の役割で、科挙が制度化された隋唐以後、四書五経の儒教的リテラシーは知的エリートのみならず必須条件でした。これと「漢詩」を作るのが士大夫・教養人の嗜みでした。明代以降白話のような物語や小説はありましたが、極めて世俗的なものとみられ、知識人の読む価値がないものと思われていました。「文に通じる」ことはその人の社会的ステータスの証明なの

です。日本も漢字文化圏の周縁ですから、漢字リテラシーがある人ほど尊敬されたはずですが、でも、武家政権になつて戦国時代までは武士たちは必要な手紙類は書いても、長い文書を勉強する暇もなかったでしょうが、江戸時代になると武士も「学問」を奨励されました。この「学問」というのは主に儒教や歴史の漢籍を読むことでした。西洋でも、ラテン語の読み書きができる聖職者や貴族が、キリスト教文化の担い手だったことはありますが、世俗化がすすんだ十九世紀以降は、ことばのアートの創作としては小説という形式の文章がしだいに代表的散文とされるようになりました。

近代小説の起源は、十六世紀末のラブレールや十八世紀イギリスのダニエル・デフォーの「ロビンソン・クルーソー」(二七一九年)や、アイルランドの風刺作家ジョナサン・スウィフトにより、仮名で執筆された風刺小説「ガリヴァー旅行記」(二七二六年)だとされたり、あるいはイギリスのローレンス・スターンの「トリストラム・シャンドイの生涯と意見」(二七六七年)などがあげられます。でも、この段階ではまだ近代小説以前にあくまで荒唐無稽な架空の空想物語でした。この十八世紀にはフランスで書簡体小説(手紙、あるいは手紙のやりとりという体裁の文学)も流行しましたが、本格的な近代小説は十九世紀に入つて、若い女性が書いた長編小説で、それは若い女性を主人公として、ややスキャンダル気味の展開で読ませる恋物語でした。

ここから、読者の共感を呼ぶ主人公を設定し、彼女をめぐる人間関係を中心にひとつのストーリーとプロットを展開する小説が多くの読者に読まれるようになりました。たとえばジェイン・オースティンの「高慢と偏見」"Pride and Prejudice"(一八一三年)は、イギリスの片田舎を舞台として、女性の結婚事情と、誤解と偏見から起こる恋のすれ違いを描いた恋愛小説で、精緻を極めた人物描写と軽妙なストーリー展開で近代小説の傑作とさ

ことばのアートの商品化の先

れました。またシャーロット・ブロンテの「ジェイン・エア」¹⁾「Jane Eyre」(一八四七年)は、孤児のジェインが、家庭教師として住み込んだ家の主人と結ばれるまでを描き、当時の社会に反抗した主人公は新しい女性像を提供し、多大な反響を呼びました。また妹のエミリー・ブロンテの「嵐が丘」²⁾「Wuthering Heights」(一八四七年)は、イギリス、ヨークシャーのハワースを舞台にした長編小説で、わびしく厳しい荒野(ヒース・ムーア)の自然を背景に、荒々しくかつインモラルなストーリーが展開します。

これはあくまで現実にあつた話ではない、フィクションとして書き記すといいつながら、読者が生きている現実の生活をリアルに反映していることで、多くの読者を獲得する時代が来たのです。

十九世紀の近代小説にいたるまでの文学史について、カナダの文芸理論家、ノースロップ・フライは、フィクション(ノンフィクションを含む)を四ジャンルにわけて考察しています。第一は今紹介したような小説です。でもそれ以外にすでにあつたのが「ロマンス」と「告白」と「アナトミー」の三つだったといえます。われわれがふつうに考える近代の小説とは、この三つのジャンルではないものとして登場したのです。「ロマンス」というのは「物語」と呼んでいいような、近代小説に出てくる普通の平凡なありふれた人物が主人公ではない。ロマンスの主人公は、美男美女であり、英雄であり、超人的な能力を持った特別な人で、その話の構造は、折口信夫が言う「貴種流離譚」のようなものだと考えられます。他界あるいは異界が存在するようなこの世の現実とは別の神話的な位相構造をもった世界です。

つぎの「告白」というのは、近代のルソーなどを思い浮かべますがもつと古く、アウグスティヌスの『告白録』のような伝統を持った文章です。これは非常に知的で内省的な知識人の書いたもので、日記文学などにも通じま

す。日本にもそういう伝統があり、たとえば新井白石の『折たく柴の記』（執筆は十八世紀前半）のようなものがあります。最後にフライがあげるのは「アナトミー」と呼ぶものです。これは、百科全書的なもの、ペダンティイックなもの、サタイア Satire（風刺文学）などを含みます。西洋でいうと、十六世紀フランスの人文主義者で『ガランチュア物語』『パンタグリユエル物語』の作者ラブレールとか先に見たスウィフト、あるいはスターン(5)のよくなものです。夏目漱石は、ロンドンに留学してこの十八世紀英文学を研究していました。やがて日本に帰って小説家になった漱石は、これらのジャンルをすべて書いていきます。『漾虚集』は文字通りロマンスであり、『我輩は猫である』はサタイア、あるいはペダンティックなアナトミー。『坊っちゃん』はピカレスク（悪漢小説）。『草枕』も、漱石自身が意図していたように、「小説」ではありません。『こゝろ』という作品は、「告白」になるといえるのが、柄谷行人の見解です。告白的であるという意味では、『道草』のほうが告白的ですが、自分の私的な心理の細部を冷静に分析している態度が「告白」なのだといえるでしょう。

明治の有能な小説家が、どういう言語環境のなかに生きていたかは、二十一世紀の私たちにはちよつと想像できにくくなっていますが、たとえば森鷗外の晩年の史伝のひとつに出てくる漢文脈の文章は次のようなものでした。

最早某それがしが心に懸かかり候事がうまつ毫末これなくも無なく、只々ただただ勞病あいはてにて相果あいはて候が残念これありに有あり、今年今月今日殊おんこに御恩顧かうむりを蒙も候松向寺殿まへむかひの十三回忌まじえそを待得まちえそ候て、遅馳おくればせに御跡したひてまつりを奉たてまつ慕こ候。殉死しんじは国家こくかの御制禁せいきんなる事こと、篤とくと承知しやうち候へ共ども壯年さうねんの頃相役さうやくを討うちし某それがしが死遅しちれ候迄いたなれば、御咎とがめも無な之な敷かと存候ぞんこう。（中略）此遺書しよしよ蠟燭ろうそくの下したためにて認居したため候。只今ただいま燃尽もんじん候。最早新あたらに燭火ともしを点候ともにも不お及よばず、窓まどの雪明ゆきありにて、皺腹しわばら搔切かききり候程ほどの事は出来可でき申候まをす。（森鷗

ことばのアートの商品化の先

外 『興津弥五右衛門の遺書』 初稿)

これは候文の書簡体ですが、もうひとつ明治の小説の例をあげると、

瓢空むなしく夜は静にして高樓に上り、酒を買ひ、簾を巻き、月を邀へて酔ひ、酔中劍を払へば光月を射る。彼は節をかくしく微吟を放ちて、行く行く且楽むに似たり…。(尾崎紅葉『金色夜叉続編』)

明治初期まで、支配層の武士階級を中心とする識字層の文章というのは、このような漢字かな混じり文で、これとは別の町人農民が読む読本や戯れ文の類は、滝沢馬琴の八犬伝を刺激的な小説とみなすとしても、西洋の小説のような言文一致の書記システムをもっていませんでした。たとえば、坪内逍遙が『小説真髓』で批判の槍玉にあげた『八犬伝』の文章はこういうものです。

「(人々が)『八房八房』と喚かけて、と見かう見れば、あやしきかな、生々しき人の首を、縁端にうち載て、八房は踏石に、前足かけてつくづくくと、件の首を守りてをり」「やよ八房か、うけたまはれ」

これは歌舞伎の台詞のように、リズムカルで耳に心地よいけれど、ふつうの会話のことばではない。これに対して、言文一致の二葉亭四迷が訳したツルゲーネフの「あひゞき」の文章はこうなります。

「あした！」ト少女はビックリして男の顔を見詰めた。「あした…オイ頼むぜ」ト男は忌々しきうに口早に云つた、少女のブルブルと震へて差うつむいたのを見て。「頼むぜ「アクーリナ」泣かれちやアあやまる。おれはそれが大嫌ひだ」、ト低い鼻に皺を寄せて「泣くならおれハすぐ帰らう…何だ馬鹿氣だ。

江戸時代の読本・浄瑠璃などの大衆文芸の文体は、和漢混淆の文語文で、話し言葉は部分的にしか使われません。それを明治の小説は、徐々に話し言葉を基本にして書く試みを、西洋の小説からヒントを得て試行錯誤の苦心の結果、言文一致体を作り出しました。

シェイクスピアを理想と考えた坪内逍遙の考えは、文体だけでなく小説が表現しようとする内容を問題にしました。明治二十年代、坪内逍遙と森鷗外との間で行われた文学論争「没理想論争」というのがありました。逍遙が言う〈没理想〉とは、「八犬伝」のような架空物語を否定し、理想や主観を直接書くのではなく、事象を客観的に描くりリアルな態度で作られた作品の特徴をいいます。逍遙はシェイクスピアの作品をそのように規定し、文学の没理想性と記述による帰納的批評を説いたのに対し、鷗外は価値判断の基準の重要性と美の理想を描くことを主張しました。リアリズムとロマンチズムの対立のようにもみえますが、西洋の小説をどのようなものと考えるか、鷗外はドイツに留学して、西洋の「文学」がどういうものなのか確かに理解して、でもこれを日本に移植することの困難を自覚し、新しい日本語を作って小説を書きましたが、最後は自分が幼時から浸った漢詩文で、江戸文化の濃密な記憶のなかに沈潜してしまいました。

いまはもう、漢文脈の言語の伝統は日本では完全に耐えて久しくなつて、ツイッターの短文に痙攣に等しい文

字を打つ日本人のことばの衰弱を現出しています。でも、いまの日本でも詩や小説は死んではいないと私は思います。それは、大衆文化としての世俗化した歌謡曲やJ・ポップの歌詞に詩的な何かが反映しているというよりは、ヒップホップから出てきたラップのアートの達成、日本語ラップでも踏襲されている押韻や音声とリズムの対応は、ことばのアートの現代への再生を示唆していると思います。

たぶん日本の若い人たちは、小説以上に詩、現代詩を読んだりする習慣はないでしょう。でも詩とはまったく無縁、でもないはず。つまりカラオケで歌を歌うとき、歌詞が画面に映りあるいは歌詞カードもありますが、あれはつまり作詞家が書いた詩ですね。ヒットした好きな曲の歌詞はおぼえているでしょう。日本の大衆歌謡曲にいわゆる詩人が歌詞を書くようになったのは昭和の初めぐらいです。たとえば「カナリヤ」など多くの童謡で知られる西條八十（一八九二～一九七〇）や「しゃぼん玉」「赤い靴」などで知られる野口雨情（一八八二～一九四五）、「からたちの花」「待ちぼうけ」の北原白秋（一八八五～一九四二）などは詩人として戦前、多くの童謡や流行歌を書いて活躍しました。これも、十九世紀ドイツで、詩人が書いた詩をシューベルトなど作曲家が曲をつけて歌ったドイツ・リートの流れにつながります。

戦後も演歌やポップスのヒット曲を書いた阿久悠（一九三七～二〇〇七）やなかにし礼（一九三八～二〇二〇）といった有名作詞家は、アメリカンポップスやシャンソンといった洋楽の歌詞から詩の世界に入っていますし、自分で歌詞を書き作曲もするシンガーソングライターという人たちも、たくさん出てきましたが、ある意味で詩人です。

ただ、日本には伝統的な和歌や俳句という定型詩の伝統がいまでもあるので、和歌や俳句で自己表現をする若

い人もいますし、自由律というフランスやイギリスの近代詩の影響を日本語でやろうとした現代詩も、ある意味で前衛的なことばの実験として書かれています。それはとくに十九世紀の一八七〇年代に、フランスで始まった象徴主義の詩や、二十世紀の一九二〇年代のシュールレアリスムなどのなかで登場したことばの意味や組み合わせをあえてブラすことで、新たなイメージを喚起しようとするものでした。たとえば、ボードレールの詩集『悪の華』“Les Fleurs du mal”のなかの詩を抜粋すると、

「読者に」

Quoiqu'il ne fasse ni grands gestes ni grands cris,

Il ferait volontiers de la terre un débris

Et dans un bâillement avalerait le monde;

C'est l'Ennui — l'œil chargé d'un pleur involontaire,

Il rêve d'échafauds en fumant son houka.

【日本語訳】大仰な身ぶりもせず、大きな声も立てないが、進んで地球を廃墟にしてしまうことも、ひと欠伸あくびにこの世を飲みこむことも、やりかねない。これぞ、倦怠アンニエだ！。眼に思わず涙を湛え、長い煙管きせるを燻らせながら、断頭台の夢を見る。

文法的には間違いはないけれど、「地球を廃墟にする」とか「この世を呑み込む」とか「断頭台の夢を見る」

ことばのアートの商品化の先

ことはのアートの商品化の先

とか、普通は使わない言葉の組み合わせで、アンニュイというイメージをかき立てる詩です。

象徴主義の代表的詩人、A・ランボーは一五歳で詩を書き始め、「地獄の季節」「イリュミナシオン」など詩集を出し、友人ヴェルレーヌと各地を放浪し、ブリュッセルでそのヴェルレーヌに銃で撃たれ、一八七五年二十歳で詩作を放棄し、中東で貿易商人になり三七歳で死ぬというように実人生が波乱でした。

小説のほうをみると、これも十九世紀の半ばのフランスで、バルザックやスタンダールに続いて登場した近代小説の傑作とされるギユスタヴ・フロベールの「ボヴァリー夫人」"Madame Bovary" 1857をみてみます。これは、筋書きだけ書けば、田舎の平凡な結婚生活に倦んだ若い女主人公エマ・ボヴァリーが、自由で華やかな世界に憧れ、不倫や借金地獄に追い詰められた末、人生そのものに絶望し服毒自殺する物語です。当初は墮落した人間を描く危険な反社会的小説とされましたが、読者はやがて「ボヴァリーは私だ」とリアルに共感し「近代を生きる」意味を考えることになる。単なる冒険物語や英雄物語ではなく小説が、現代人の生きるリアルを描くアトだということを示したものです。

フランスを中心とした文学理論的には、十九世紀の前半までは Romanticism ロマン主義と Neo-Classique 新古典主義の対立、それを抜け出したボードレールが Symbolisme 象徴主義への道を開き、十九世紀の後半では人間のあるままの姿を描く Naturalism 自然主義あるいは Realism 写実主義という主流に対して、S・マラルメやA・P・ヴァレリーなどが二十世紀につながる新潮流をつくるという図式です。日本の明治から昭和までの詩人や小説家たちも、このフランスの近代文学をお手本に「自然主義」から「私小説」への主流を形成していきました。でもじつは、日本の「自然主義小説」は、フランスのそれとはかなり違ったものになっていきます。

すこし先を急いで、二十世紀の小説については飛ばしますが、ここで近代小説にしかできないことは何かを、考えてみます。小説は作者が自分の体験や感情をそのまま書く日本の「私小説」(じつはそれも作為がありますが)というのがあります。フランスの自然主義やリアリズム小説は、自分のことではなくあくまでフィクションとして、人物とストーリーを設定し、読者に作中の出来事を自分が生きているかのように感じさせる。ただ時代劇やSFのような明らかに架空の物語(前に挙げたロマンス)ではなく、読者と似たようなどこにでもいるような普通の人、現実にくらでもありそうな事件を主人公に生きさせます。そこで何を表現しようとするかということ、誰もが経験するような出来事のなかでも、人はみな独特な個性的な感覚や行動をすることです。それは近代社会が、単純で類型的なパターン化された態度では生き抜くことが難しい社会になったからです。そこで人が抱く欲望や他者への期待、未来への不安や妄想、それらを精確に文章で描くことによって、読者は世界への新たな視野を見つめる。

たとえば、「ボヴァリー夫人」を例にとれば、主人公は平凡な女性ですが、自分の生活に満足できずにもっとわくわくする体験がしたいと思う。それは多くの女性が思っている願望です。そこになにか面白そうな匂いをもつてくる人物が現れる。恐る恐るながら誘惑に手を出して、結果的に不倫や借金の沼に落ちる。自分の欲求を満たす行動を選択できる自由な社会に生きるからこそ、こうしたことが可能なのです。西洋近代小説ではどうして「妻の不倫」を大きなテーマとしたのか? そしてそのような作品が、世界文学史に残る傑作として高い評価を得たのかといえば、そのような愚かな行為をしてしまう人間が、特殊で異常な人間ではなく、自分もそうなるまいかも、と読者が思う平凡な存在だからです。

今よりもはるかに、一夫一婦制と性道德の規範が強く人々を縛っていた時代に、夫のある女性を主人公にして夫以外の相手と激しい恋愛をし、最後は悲劇的な結末を迎える物語を、なぜ作家たちは熱心に書いたのか？ これは近代小説が、それぞれの生きた社会に対して強いメッセージを発して、ある意味では人々の常識を問い直し、さらに社会の欺瞞や欠陥を告発したことを意味します。ただ多くの読者は、それをただ刺激的なドラマとしてひやひや覗いて楽しんで、でもこれってホントにやったらヤバすぎ！ あたしもやっちゃうかもしれないけど、やっぱやらないな、と思つて安心して終わりなのです。映画では結末が先にわかったら「ネタバレ」でつままない、と思う人が多いですが、長編小説というものは、ストーリー展開のわくわくの面白さだけが価値ではない。とくにここにあげた『ボヴァリー夫人』やトルストイの『アンナ・カレーニナ』、有島武郎の『或る女』などは、筋書きそのものより、そこに描かれる風景と人々の描写、フランスの田舎、ロシアの邸宅、太平洋の舟の中など、そして登場人物のユニークな性格や特徴を味わうことが、小説を読むということの醍醐味になっています。

十九世紀のロマン派は、情熱恋愛を現実とは別次元の悲劇として理想化しました。スタンダールの「恋愛論」などもそうした流れにある。しかし、そのロマン派の過剰な恋愛讃美は、観念的で作物的なものだと否定した自然主義リアリズムの作家たちは、現実の生活のなかで平凡な中流庶民が、婚姻制度の枠をこえて恋愛の情熱や、自分の理想を実現しようとするときに、どういう事が起きるか。そこをリアルに描くことで、人々が信じている凡庸な理念や、不道德・不倫といつて人を非難する攻撃性を、愚かなものとして浮かび上がらせます。「妻の不倫」を小説にすることで、作家は「自分勝手なことをした女を制裁しろ！」という大衆の野蛮な期待とは逆に、主人公である女性の世間との闘いの苦悩を、小説の中でリアルに描き出すことに命をかけたともいえます。

さて、最後に定型や韻律を離れた自由律の現代詩についてもひとつ触れておきます。

私の考えでは、詩の追求する方向は二つに分かれると思います。ひとつは「ことばあそび」です。音のいじくり・文字のいじくり↓回文・だじゃれ、という音楽に近づく方向です。二つめはそれとは反対の方向。「思想の結晶」つまり、ことばによってイメージの変換・感性の言語化↓ことばで絵を描こうとする、私はこのように世界を感じていると主張する方向です。例をあげると、

いるか たにかわしゅんたろう

いるかいるか

いないかいるか

いないかないいるか

よるならいるか

またきてみるか

これはもつと続くのですが、「いるか」ということばだけで、どこまで遊べるかという「ことばあそび」の詩です。面白いけれど、へたをするとただの駄洒落で終わってしまふ。つぎに「思想の結晶」の例。

「恋唄」 吉本隆明

ことばのアートの商品化の先

ことはのアーートの商品化の先

おれが愛することを忘れたら舞台にのせてくれ

おれが讃辞と富を獲たら捨ててくれ

もしも おれが呼んだら花輪を持って遺言を聴いてくれ

もしも おれが死んだら世界は和解してくれ

もしも おれが革命といたらみんな武器をとってくれ

つまりわたしはこの世界のからくりがみたいばかりに

惨劇からはじまってやっと恋におわる

きみに視えない街を歩いてきたのだ

かんがえてもみたまえ

わたしはすこしは非難に鍛えられてきたので

いま世界と戦うこともできるのである

思想家でもあった作者は、散文で長い思想を述べることもできたのですが、この詩では自分の人妻との恋愛と勤務先での政治闘争とを同時に自分の命を燃やす戦いとして詩にしています。もうひとつ女性詩人茨木のり子さんの作品をあげると、

わたしが一番きれいだったとき 街々はがらがら崩れていって とんでもないところから

青空なんか見えたりした

わたしが一番きれいだったとき　まわりの人達がたくさん死んだ　工場で　海で　名もない島で
わたしはおしゃれのきつかけを落としてしまった

これは戦争が終わった時に十九歳だった詩人が、戦争のことを歌っていることはすぐわかりますね。

ことばのアートを深く味わえる人と、それとは無縁な人の人生の差異について考えるならば、詩や小説を読まなくても、とりあえず何か困ることは起きないでしょう。推理小説や娯楽小説は退屈しのぎの暇つぶしにはなるけれどそれを読んだことが自分の人生の色あいを変えてしまうという深い経験をした人と、したことがない人では生きている意味がたぶん違ってくる。自殺したくなった時に、詩や小説を思い出せば、思いとどまるようなことばは、確かにあるのです。

ついでにもうひとつ、なぜノーベル賞に文学賞があるのか？ を考えてみます。⁽⁶⁾ノーベル賞は、物理学や医学のような自然科学上の画期的な業績をあげた研究者が受賞することで知られますが、文学賞と経済学賞、それに平和賞は自然科学の研究者が対象ではありません。ノーベル文学賞を受賞した作家の作品は、必ずしもベストセラーになったり、誰もが楽しめるものでもありません。しかし、それが描く世界は、作家の個人的な経験や記憶を素材にしても、時間的空間的制約を超えて普遍的な「人間と時代の真実」を読者に鋭く問いかけてくる。そこが専門化した科学ではなく、美術や音楽とも違う、小説だけが可能な世界認識を読む者に訴えることができるところだと考えられます。

ことばのアートの商品化の先

ことばのアートの商品化の先

例えば一九五七年にノーベル文学賞を受賞したカミュ Albert Camus (一九一三—一九六〇) は、フランス植民地のアルジェリア出身の作家で、「異邦人」"L'Étranger" 1942、「ペスト」"La Peste" 1947、「転落」"La Chute" 1956、など不条理演劇&実存主義の作家として知られています。小説「ペスト」は、北アフリカ・アルジェリアのある町を疫病ペストが襲い、封鎖された苦境の中、団結する民衆たちを描き、無慈悲な運命と人間との関係性が問題提起される作品です。医者、市民、よそ者、逃亡者と、登場人物たちはさまざま背景をもち、ラストで「ある種の監禁状態を他のある種のものによって表現することは、何であれ実際に存在するあるものを、存在しないあるものによって表現することと同じくらいに、理にかなったことである。」というデフォーの言葉が引用されます。二十世紀は戦争と革命の世紀で、多くの人々が理不尽な暴力や不条理に直面しました。その意味をカミュは作品にしたのです。

3 写真・映画・ドラマの達成 …… ハリウッドの文化

十九世紀半ばに写真というものが発明されて、絵画のもっていた役割が変わったように、一八九五年にリュミエール兄弟が、写真の技術から「シネマトグラフ」という動く映像を作り、ただちにそれが「活動写真」と呼ばれる映画になっていったことは、とくに舞踊・演劇と小説に大きな変化を与えていきました。二十世紀はじめには、色も音もないモノクロ映像だけの「サイレント映画」だったものが、やがて一九二七年には音声が入り、三五年にアメリカのハリウッドでカラー映画が登場しました。人が目の前に見ていた光景が、フィルムに記録さ

れそれを暗い映画館でスクリーン上に映し出すという技術は、急速に発達し、同時にそれを人々に見せて料金を稼ぐ映画会社ができました。それは大衆に娯楽として提供され、同時に政治的なプロパガンダとして利用され巨大な産業を形成します。サイレント時代から映画に出る俳優はその顔と姿を世界に知られ、映画スターとなつて人々に記憶される存在になりました。映画に関する評論、言説も大量に生み出されるようになりました。

映画は、短期間の間に全世界に広がりつつ、アメリカでは映画会社が定期的な興行で利益をあげること、専門の制作スタッフを養成し、一九一〇年代にはクロスカッティングとクローズアップという効果的な技法も編み出されます。そしてスターシステムが本格的に開始され、第二次大戦後の一九五〇年代には、世界中の国の多くの町にも映画館ができ、ワイドスクリーンで新作が映写されるというぐあいに、大衆娯楽の中心に躍り出て最盛期を迎えたのです。しかし、一九五〇年代から六〇年代にかけて、映画は新しいライヴァルであるテレビとの間で苦しい戦いを強いられ、まもなくそれは全世界的に産業としての後退を招きました。映画産業は生き残りをかけて、作品の差異化を図り一九八〇年代にはビデオ、ケーブルテレビ、パソコンと競合して、いかに人々の関心をつなぎとめるかに必死の努力を傾けてきたといえます。いわば、二十世紀の映画の歴史は、肥大する大衆消費社会の発展と変化に歩調を合わせつつ、文化的にはアートとしての新たな表現も、技術の進歩をとまなつて多くのすぐれた作品を生み出してきたといえるでしょう。とくに、ことばのアートとの関連を問題にするならば、映画が映像に音声とストーリーを付加する形で進化してきたことは、そのコンテンツを小説や演劇といった既存の創作が提供するという相互作用が当然起こっているはずで、名高い小説や戯曲の映画化という作品は、早い時期から作られています。シェイクスピアはもちろん、ディケンズ、デュマ、ユーゴー、トルストイなど古

今の名作小説はおおかた映画化され、小説を読んでいる人たちが映画館に呼び込んでヒットさせました。さらにそれは変形してミュージカルになったり、アニメになったりして拡散されています。

二十世紀は、東西冷戦の時代でもありましたから、東側から映画は大衆教化洗脳的手段として革命家レーニンによって、教会よりも偉大なアートだと賞賛され、ヒトラーやスターリンや毛沢東も、映画を自分の権力の意義を宣伝する道具として頼りにしました。しかし、こっちの方は、ソ連を始め社会主義国家の崩壊によって、いまでは過去の歴史のたんなるエピソードとなりつつあります。

問題は、詩や小説といったことばのアートと、映像や音声を駆使して作家が作ったある一貫した物語を、八〇分なり百分程度の時間で観客に見せてしまう映画というものが、どこまで共同作業できるのか、あるいはそこに対立する要素はないのか、ということ です。

私たちは、多くの映画をこれまで映画館で、あるいは自宅のビデオやパソコンで見えています。さらにいまは、どんな映画でも YouTube やスマホの「ファスト映画」で簡単に短時間で見ることも可能になっているかのように思っています。長編小説を読むには、一日では無理で、数日かけて集中して文字を読んでいかなければなりません。それは、今の時代かなり無駄なコストだと思う人は多い。小説の映画化なら一時間半ほど見ていれば全部わかって効率がいいと思う人も多いでしょう。こういう文化の消費がすすんでいく現代では、映像による表現は文字によるそれより三倍は手っとり早い。映画というメディアが二十世紀にこれだけ大きな文化産業になったのも、そのことに理由がありますが、同時に映画が時代遅れの道を歩むのに抵抗して、ますますテンポの速い即時的感覚の刺激的映像の連続で、気の短い観客を捕まえようとしたのも、いわばことばのアートを無理や

り映像音声に圧縮して視覚の点滅に呼び込もうとした神経症的な、映画人の錯覚によるものに思えます。

前節でいったように、ことばのアートの二つの側面、音声言語から詩に結実する叫びは、映画ではいろいろ伏線をたどってクライマックスで短く俳優が発するひとことに賭けるしかないのですが、それだけでは、持続する思想の結晶を表現することなく、日常のなかに消えていくしかないのです。激しい怒りにせよ、湧き上がる喜びにせよ、人間がいまここに生きている実感を文字なり、映像なり、目にみえる形にして提示し、さらにそれが見る者の共鳴を呼びさすには、アートとしての技術と工夫が必要です。

伝統的なアートのうちで、絵画や彫刻はある静止した一瞬の光景を描くしかなく、変化する時間という要素を欠いてしまう。これに対し、小説や演劇や映画は時間の経過を組み込んでひとつのストーリーを語っていくことができます。そこには当然、メインの主題や筋書きがあつて、そこから外れるあれこれは抹消されます。ある男女の恋愛が主題であれば、二人の出会いからそれにかむ周囲の人間関係の葛藤が必然的に描かれますが、それ以外の余計な描写はカットされます。つまり、作者は現実の多様な出来事の中から主題に関係するものだけを選んでドラマを構成するのです。そのことは読者を、主人公に特化したストーリー展開に意識を集中させることで、ひとつの世界を完結させようとしています。映画は、それをカメラの前で演技する俳優を使って目に見える映像で実現しようとはしますが、それが完璧にできるとはいえないことを、映画監督は知っています。ひとり孤独に文字を書いている小説家と、多くのスタッフや俳優を動かす映画監督の違いは、そこではつきりします。ここでは、映画とテレビドラマの具体的な作り方に関する違いにはあえて触れずに、二十世紀末に向かう映画やテレビドラマが直面した問題について、簡単に触れておくことにします。十九世紀以来のロマン主義を吸収した

ことばのアートの商品化の先

リアリズム小説が目指していたものは、近代社会に生きている平凡で悩み多いふれた人間が、ちよつと意外な行動や今までとは違った考え方をするとところを描く。それは小説家や脚本家が自分に近い架空の主人公に託して、どれだけユニークな個性を映像化できるかに賭ける。一方で、現実にはあり得ない物語、映画が登場した時から始まっていた、アクション映像によつて観客をびつくりさせ興奮させる巧みな技術を使ったフィクションを、大宣伝して世界に売りまくる営業戦略も、どんどん普及していきました。

その典型は二十世紀のはじめに、アメリカ西海岸・ロサンゼルスにできた映画都市ハリウッドが築き上げた産業としての映画制作のあり方であり、それはやがてテレビドラマに拡張し、ビデオやDVDというかたちで日常化し、それがいまや世界中でひとつの文化商品を生産する。椅子に座つて時間をかけて自分のペースで読書する小説と違つて、映画は始まつたら勝手にどんどん話が進んで終わるまで長くても百分なり百数十分で落ちがつく。しかし、一九六〇年代までは、観客が映画館に足を運んで見ていた映画は、テレビの普及で娯楽の王者の座を奪われそうになりました。この危機を、ハリウッドがどうやって乗り切つたのかは、ひとつの研究課題です。また、映画制作の技術と機材が進化して、発展途上国を含む世界各国でも映画を作れるようになった結果、毎年開催されるカンヌ、ヴェネチア、ベルリンをはじめとする国際映画祭で注目される作品や監督が、すぐれたアートの創作者として世界で評価されるシステムもできました。

しかし、ことばのアートの歴史をたどつてきた本稿では、映画やテレビドラマが作られるときの、シナリオ、ストーリー、配役と演技、場面設定といった構成要素が、もともとは小説や戯曲からくるものだということを思い出してみます。そして次にとりあげるマンガとアニメーションについても、映画と同様、画像だけで成立する

ものではなく、ことが重要だということを考えておく必要があります。

4 言語と画像の合成 …… 漫画・アニメーション

マンガは、はじめは人が手で紙に描く短い絵、長い文章は苦手な子ども向けの絵物語として登場しました。アメリカでは十九世紀後半に新聞紙上でコマ漫画が始まり、一九三〇年代には一話完結のコミック・ブックが出版され、一九三八年に雑誌 *action comic* に載った「スーパーマン」(J・シーゲル&J・シャスター作) は子ども向けのスーパーヒーローとして大人気を博しました。これがアメコミ(アメリカン・コミック)で、第二次大戦前後の一九三〇～四〇年代には、大量印刷と低廉価格で隆盛を極め、黄金時代(Golden Age of comic book)と呼ばれました。しかし、アメコミは大衆受けを狙った暴力表現で恐怖マンガ、犯罪マンガに傾いたので、少年非行の温床だと良識派から非難され、出版禁止運動も起こりました。アメコミは連続した物語で、薄っぺらい月刊誌に掲載され、多くはフルカラーでしたが、その制作は下絵を描くペンシラー、ペンを入れるインカー、色を付けるカラリスト、文字を書き込むレターラーといった多数の分業体制で量産されました。この点で、マンガが個人の手書き創作で構想から完成までひとりで描いていた戦後日本のマンガとは違っていました。

マンガからアニメーションへ向かう歴史で、大きな足跡を残したのがウォルト・ディズニー(一九〇一～一九六六)でした。彼は、シカゴで生まれ、十九歳で新聞の漫画家をめざしましたが、アニメーターとして雇われたことで、アニメ制作を開始。ハリウッドに移って、兄とアニメ会社を設立。一九二八年最初のトニー・ア

ニメ短編映画「蒸気船ウィリー」でミッキー・マウスをデビューさせ、一九三七年の「白雪姫」から長編アニメ映画を続々制作。一九五五年にカリフォルニアに「デイズニーランド」をオープンしたことはよく知られていません。

デイズニーのアニメは、戦後日本のマンガ家たちにも大きな影響を与え、とくに手塚治虫はデイズニーのミッキー、ドナルドなどのスター・システム、大きくデフォルメされたキャラクターや、スピード感のある動き、愉快なギャグなどを学んで、自分のマンガに採り入れ、やがて自分でもアニメ制作に乗り出しました。一九四〇年代のアメリカでは、デイズニーの他にも子ども向けアニメ映画、E・C・シーガーの「ポバイ」、MGMのハンナとバーベラの「トムとジェリー」、WBの「バッグス・バニー」、UPの「ウッドベッカー」などが作られ、やがて大手映画会社を作るカートゥーンキャラクターはテレビ番組として活躍しました。

日本では、戦後しばらくは「黄金バット」の紙芝居と貸本漫画の時代を経て、月刊雑誌に漫画が連載され、手塚治虫の「ららら科学の子」としての鉄腕アトムが登場しました。はじめは子ども向け雑誌のなかに短いコマ漫画として載っていたものが、月刊「少年」（鉄腕アトム）から週刊「少年マガジン」（一九五九）三創刊（講談社）「少年サンデー」（一九五九）三創刊（小学館）を経て、「少年ジャンプ」（1968）創刊（集英社）へと、漫画専門の雑誌が出版界での快進撃となつていきます。

当時のマンガは、大きく分けて「少年マンガ」、「少女マンガ」の区別が歴然としていて、読者の成長に伴って、やがてそこから派生した大人向けの「青年漫画」や「レディース・コミック」へと展開していきました。また、デイズニー映画の影響を受けたストーリーマンガとは別に、子ども向けのギャグマンガも独自に開発されて、マ

ンガは多様化し若者の好むメディアになりました。

いまや伝説となった戦後少年マンガ作者の拠点、東京豊島区椎名町にあった「トキワ荘」で、地方から出てきた若いマンガ家たちが切磋琢磨して、マイナーな存在だったマンガを大きく飛躍させたことは知られています。当時の若いマンガ家たちは、トキワ荘にいた寺田ヒロオ（一九三一生、新潟県出身）、石ノ森章太郎（一九三八生、石森章太郎・宮城県出身）、赤塚不二夫（一九三五生・満州・新潟出身）、藤子不二雄（藤本弘一九三三生、安孫子素男一九三四生・富山県出身）などがそうであったように、地方で手塚治虫（手塚治一九二八生・兵庫県出身・医学博士）に憧れて高校生時代にマンガを描き始め、雑誌「漫画少年」などに自作のマンガを投稿し、高卒後東京に出てきてマンガ家になった人たちでした。これに対し、関西の貸本漫画などから出てきた辰巳ヨシヒロ（一九三五生・大阪府出身）らは、大人向けのマンガを「劇画」と称して、一九七〇年前後にブームを起こしました。白土三平、つげ義春、池上遼一、さいとうたかを等は、その後も長く活躍します。

アメコミと違って日本の高度経済成長とともに発展したマンガとアニメ文化は、独自の特徴をもっていました。それはみずから絵を描き同時にストーリーや表現を考え出すマンガ家個人の作家性です。彼らが発想の影響を受けたのは、直接にはデイズニーや手塚マンガでしたが、より広くは当時人気のハリウッド映画と大衆小説でした。なかでも、ハリウッドの西部劇とSF映画、そして日本のチャンバラ時代劇を熱心に見た。若いマンガ家たちは、それらを貪欲に作品にとりこみ、たんなる模倣を超えるレベルに引き上げました。そしてやがてテレビの時代が来ると、マンガを原作にテレビアニメが次々と量産されていきました。「ドラえもん」はその最大の国民的キャラクターになりました。

ここで、マンガの表現としての優位性を、他のアートと比べて考えてみると、絵画に対しては、コマ割りを連続し言葉を書き込むことで、時間の持続とストーリーを展開し、小説や映画に近づくことができること。映画に対しては、物語を作るために俳優や装置や撮影所資本を必要とせず、机と紙とペンという漫画家個人の力量と想像力で作品を作りだせること。また笑いの落語に対しては、語りの芸として人を笑わせる技術を磨くとともに、画像として人物のシンボルを際立たせる技巧があること。ただマンガには限界もあつて、たとえば演劇に対しては、ドラマ性を追求していくと、マンガはストーリーに従属してしまい、それに反して映像のインパクトに賭けると、場面の絵画的要素をいかに構成するかが作家の決め手になるしかなくなります。

一九七〇年代に少女マンガに革新が起きました。二十代前半の同世代だった青池保子、萩尾望都、竹宮恵子、大島弓子、木原敏子、山岸涼子たちは、画柄は従来の少女マンガですが、題材、ストーリー、作風においてそれ以前の「少女マンガ」ではおよそありえなかつたBLなど独自の作品を描いて「花の二四年組」と呼ばれました。後続の女性漫画家たちは、自由に何でも描いていいんだとさまざまなジャンルに挑戦していききました。これに対して男子マンガは、基本的に主人公がスポーツにせよ、学園ドラマにせよ、冒険アクション暴力にせよ、競争を闘い勝ち抜いていくヒーローという従来のパターンを続けるか、それを下ネタを混ぜたお笑いパロディにしてみようか、を繰り返して八〇年代になりました。やがて反動としての自閉的趣味とエロかわの世界、つまり「をたく」に傾いていく男の子たちと、マンガなんか読まないで野望を他のことに向ける男子に分化する。この点で女子との文化的な格差が生まれたと私は思います。

日本の戦後マンガは、こういった優れた達成を示し、映画に匹敵する作品を生みだし、やがて宮崎駿たちのス

タジオジブリに代表される、長時間の劇場用アニメ映画にまで発展します。しかし、一九七〇年ころまでは、マンガは国家が認める文化の表の舞台で、正当な評価を受けることのない、サブカルチャーでした。しかし、子どもたちはマンガの描く親密な世界や、ファンタジーに熱中することで世界を自分なりに理解する糸口をつかまえていました。

はじめにも少し触れたように、アートに高級文化としての国家公認の表舞台で披露する「芸術」と、名もない個人が自分勝手に創作した作品を、アンダーグラウンドで発表する「サブカル」があるという構図は、いまもいろいろなおアートのみられます。映画やマンガでも、それはずっとありました。「サブカル」から出てきてやがてメジャーなおアーティストになることもあります。多くはいつのまにか消えていくのが普通です。このことを理論化したのが「キッチン論」です。古くは、モダニズム芸術の理論家クレメント・グリーンバーグの代表的論文「アヴァンギャルドとキッチン」(一九三九年⁷⁾)があります。そこでグリーンバーグは、マンガやハリウッド映画を含むキッチン(まがいもの)は、アヴァンギャルド(モダンな前衛的芸術)の登場とセットになっていて、それは「本物の文化の劣悪でアカデミシズム化したまやかしもの」を原料とする「代理の経験」であり、「偽りの感情」であり、「現代生活における見せかけにすぎぬもの全ての縮図」だと非難します。そして、本来的に気張らしのための代用品であるキッチンは、「顧客から貨幣以外のいかなるものも、時間すらも求めないふりをする」。こうして人々は、本物の作品を時間をかけて味わうことを避け「時間を最大限有効に利用」すべく、キッチンな文化を享受することになるといいます。これは、キッチンの代表とされた一九三〇年代のマンガ(アメコミ)やハリウッド映画(西部劇)のようなキッチンな大衆文化と、アヴァンギャルドに至るモダニズムとは、真つ向

から対立するものとされていたわけです。それは単に、相対的な意味での優劣や高尚／低俗というレッテルによって説明されるものではなく（だからグリーンバーグはキッチュのなかにも優れたものがあるということさえ認めるが）、文化に断絶があるという基本的前提に立っています。自分は本物の文化を知っているが、彼らは本物を知らず、だからお手軽なキッチュに満足してそれ以上時間を使わないとみる。これは、音楽についてT・アドルノ⁽⁸⁾が同時期に、シェーンベルクなどの調性を否定した前衛音楽を称揚し、当時流行だったスウィング・ジャズやラテン音楽などを否定的にみたのと同様の視点です。

増殖し続けるキッチュによって「本物の文化」が被る致命的危機を感じながらグリーンバーグが「アヴァンギャルドとキッチュ」を発表したと同じ年に、W・ベンヤミンは「ボードレールにおけるいくつかのモティーフについて」で、近代社会における都市生活や工場労働との関係において映画を位置づけています。悲惨な事故の可能性をはらんだ大都市の交通システムの中に入りこんでゆく行人人として、あるいは己の意志と関わりなく部品を運んでくるベルトコンベアーに身体を調和させる工場労働者として、近代人は無数の感覚刺激に対応できるように自らを訓練しなければならぬ。これはおそらくチャップリンの「モダンタイムス」から受けた印象だと思われるが、映画はこうした「刺激への新たな、切実な欲求に応じるものとして」到来したのであり、「ベルトコンベアーにおいて生産のリズムを規定するものが、映画においては受容のリズムの基盤になる」と述べます。ベンヤミンにとっての映画は、彼の批判した「複製技術時代の芸術作品」⁽⁹⁾の象徴です。そして映画は、単に合理主義的な産業資本の論理を体現するのみならず、「現実には器械装置を徹底的に浸透させることによって」、かえって「器械から解放された現実の相」を与えてくれるだろうと論じられています。ここには、近代的なテクノロジーを徹

底させることによって近代性を内部から解放するという逆説的な美学の可能性が語られてもいます。マンガやアニメのことはまだ彼の視野に入っていませんが、一九四〇年公開のディズニーの音楽アニメ「ファンタジア」を見ていたら、やはりキッチュな複製芸術だと言ったでしょう。また、ベンヤミンは、新しい都市生活がどのような変化を人々にもたらすかを、ジンメルをひいて説明しています。

「ジンメルは普通あまり気づかれていない眼の負担を指摘している。「見えるだけで音が聞こえない者は、音が聞こえるだけで見えない者よりも、はるかに……不安な気持ちになる。ここには大都市……に特有のものがある。大都市における人間相互の関係は、……視覚活動が聴覚活動に比べてあきらかに優勢であることを特徴とする。その第一の原因は、公共交通機関にある。十九世紀におけるバス、鉄道、路面電車の発達以前には、人びとが何十分、それどころか何時間も、お互いに一言も交わすことなしに見つめあっていなければならない状態に置かれることはなかった」〔『社会学』一九〇八年、第九章付説「感覚の社会学について」〕。

実際、混雑した電車で多くの人に会っていながら、誰一人知り合いではなく、言葉も交わさずに黙ってスマホを見ている私たちの日常は、十九世紀の人間には想像できないことでした。

M・カリネスクの整理によれば、モダニティという観念が指すものは二つあり、進歩や理性を旗印として近代文明の発展を支えてきたブルジョワ的観念としての第一のモダニティと、逆に反ブルジョワ的な姿勢によって特徴づけられる「美的概念」としての第二のモダニティとは、十九世紀初頭以来決定的に対立しているとされます。巷間に流布している近代芸術の歴史は、この対立図式を利用することで描き出されたものであって、まず一方に、進歩の旗印によって正当化された合理主義の下で産業や資本の力をどこまでも拡張し、しかしそれによって唯一

ことばのアートの商品化の先

的な個人を抑圧し疎外することとなったのが「近代」だと考えます。そうした時代性そのもの（第一のモダニティ）にたいして、それに抵抗し続けたモダニズムの芸術家たちの営為（第二のモダニティ）を対置させることで、後者を英雄的な物語として立ち上がらせるのが終着点でしょう。この場合、合理主義の支配する市場の論理に支えられた文化産業が生み出すキッチュな大衆文化は、（本来であれば芸術が反逆すべき）第一のモダニティそのものの化身ということになります。

キッチュ論が問題にするのは、アート作品が大衆化した消費社会のなかで、市場の評価を価値とする商品になっていることと、「ホンモノのアート」と「ニセモノのアート」があるという前提で、大衆は無知であるゆえにキッチュに満足して終わることへの批判です。ですが、モダニズムの原理のひとつであるつねに常識を破壊する新しい価値が生み出されることで、アートは輝きを保つ、ということを認めるなら、それはどこから出てくるのかという矛盾を抱えます。時代を支配する第一のモダニティは、「ホンモノ」としての権威を持つがゆえに、アヴァンギャルドには打倒すべき敵ですが、それは結局冷酷な市場にさらされるキッチュの側から出てくるしかないでしょう。

いま日本で公開される劇場用映画で大ヒットを出している作品のほとんどは、アニメーション映画です。二〇二〇年秋公開の「劇場版 鬼滅の刃 無限列車編」は日本国内で四〇四・三億円の興行収入を記録し、『千と千尋の神隠し』の三二六・八億円を抜いて、日本歴代興行収入第一位を記録しました。また全世界の興行収入は五億千万ドルを記録し、二〇二〇年の年間興行収入世界第一位を記録するというように、映画市場のもっとも成功した商業映画です。まさにキッチュの極みとも見えますが、これが次なる「ホンモノ」のアートにつながって

いくでしょうか？

世界化するアニメーション映画は、すべてをひとりでも創造できる二十一世紀のアートとなります。たとえば、ラトビアの新進クリエイター、ギンツ・ジルパロデイスが三年半をかけ、一人で製作・監督・編集・音楽を手がけた長編アニメーション映画デビュー作、『Award』2019は、飛行機事故で島に不時着した少年が、見つけたオートバイで駆けていく。言葉(台詞)のない世界は、新しいアニメーションへの実験。アニメーションの国際映画祭、世界の映画祭で、九冠^①を達成！ また、ポスト・スタジオジブリ^②と称されるアイルランドのアニメ制作会社カートゥーン・サルーン。二〇〇一年九月十一日、世界に衝撃を与えたアメリカ同時多発テロ事件の首謀者オサマ・ビンラディンを擁護していたリバン政権が支配するアフガニスタンを舞台にした、カナダ・アイルランド・ルクセンブルク合作のノラ・トゥーミー監督“Breadwinner” 2019は、アニメ界のアカデミー賞と言われるアニメ賞最優秀インディペンデント作品賞受賞のほか、四二の国と地域、一〇二の映画祭で上映、数多くの観客賞を受賞しました。世界のあちこちで才能あるアーティストがアニメ作品を作る時代になっています。「本に書かれた文章を読む文化」は急速に衰退しています。もともとマンガは画像とことばで物語を表現できるものとして、子どもたちに喜ばれました。そして、二十世紀の終わりには「動くマンガ」であるアニメーションが実写映画と肩を並べて、人々を動員するようになり、すぐれたアニメ映画は実写映画以上の感動を観客に与えるまでになりました。

しかし、現代社会にはさまざまな情報と作品が、あふれかえっており、私たちはその中からどれを選べば面白いのか、あまりに多量多様なので現実にはいきあたりばったりに作品と出会うか、それとも趣味が共通する友だ

ことばのアートの商品化の先

ちに頼るか、あるいはネットやスマホでおすすめを探すか?になっています。でも、結局多くの人は、世間で話題にし、いま流行っているものは見るけれど、自分の視点や思考から一番見たいものを探すという行為をめんどくさいと思う人も多い。^①

5 「売れる」かどうかは予測できない

ここまで、ことはのアートとして、詩と小説、そして二十世紀に登場した映画とマンガ、アニメーションまで一気に見てきましたが、二十一世紀も二十年以上経過して、文化市場のあり方も二十世紀とはいろいろ異なった局面にさしかかっています。

日本の小説の場合でいえば、相変わらず毎年多くの小説が発表され、芥川賞・直木賞の発表には大手メディアもとりあげますが、昭和時代のように世間の注目を浴びる作家や作品が有名な文化人として誰もが知る存在になるようなことはもうありません。かつてあった「文壇」で純文学と大衆文学が仕分けられ、女性作家が「女流」「処女作」などと呼ばれる時代も過去のものになるでしょう。ラノベ（ライトノベル）やケータイ小説が話題になったのもだいたいぶ前でした。話題の小説は、すぐ映画化されてヒットするということも昔ほどではなく、いまはマンガがテレビアニメになり、実写映画化される方が多いようです。

ここでちょっと日本の小説史とかベストセラーなどの評価からは離れて、私の私見ですが、やはりこれは凄いいという小説を書いた人を四人あげておきます。

*松本清張（一九〇九―一九九二）：一九五三年芥川賞受賞。北九州の小学校を出て就職。印刷工を経て兵隊になり終戦。懸賞小説に応募して評価され小説家に。高度経済成長に走る日本社会に警鐘を鳴らし、大衆に支持される。一九六〇年代「ゼロの焦点」「砂の器」など続々ベストセラーを連発し社会派推理小説のブームを起こす。

*司馬遼太郎（一九二三―一九九六）：一九六〇年直木賞受賞。大阪市生まれ、大阪外語学校でモンゴル語を学び、学徒出陣で満洲の戦車学校、陸軍少尉で終戦。新聞記者として勤務するかたわら小説を書き、やがて歴史小説の「竜馬がゆく」「燃えよ剣」でブレイク。一九九三年文化勲章受章。「坂の上の雲」は国民的レジエントとなった。以上の二人は、非常によく読まれ誰でもその名を知っていた作家で、作品の数も量も多く国民文学といわれた。

しかし、次の二人は逆に、一般にはほとんど知られておらず、その作品もちゃんと読む人は少ない作家です。

*大西巨人（一九一六―二〇一四）：福岡出身、九州帝国大学中退。新聞記者を経て、一九四二年陸軍対馬聯隊入隊の三か月間をもとに二十年以上をかけて小説『神聖喜劇』全五巻完成。小説という概念をはるかに超えた、軍隊という不条理世界への果敢な闘争、生真面目な思想のドラマ、人間のなまの滑稽さ、戦争の理念と庶民の生活の乖離、ミステリーと理不尽な権力への抵抗と、思わずゲラゲラ笑ってしまう笑劇の冴え！

*埴谷雄高（一九〇九―一九九七）：植民地台湾で生まれ、日大中退。一九三一年非合法の共産党員になり逮捕

入獄、戦後「近代文学」に小説「死霊」を発表。一九七六年「死霊」全五章で日本文学大賞受賞。五〇年の歳月をかけて書き続けた未完の大作「死霊」は二十世紀最大の実験小説ともいわれ、戦後文学の中で最も難解な小説ともいわれます。

ここで「国民文学」と「国際文学」ということを考えてみると、音楽や絵画ならその作品は、世界中の人が鑑賞できるけれど、小説の場合固有の言語で書かれるために、その言語を知らない人は読めないけれど、ことばの壁は、翻訳によってある程度越えられます。だが、小説表現の中身が誰を読者と想定して書かれたかは、翻訳の問題以上に注意が要ります。日本人が外国文学を読む場合を考えると、たとえばカミュはフランス語でアルジェリアを舞台に作品を書いたのですが、それを日本語訳で読んでもわれわれの心に響くとするなら、その内容が国や言語を超えた問題を提示しているからでしょう。この点で、村上春樹の作品は世界中で翻訳されて評価されますが、司馬遼太郎の作品は外国語に翻訳されません。それは日本人だけに向けて書かれているから外国人には響かない。その意味では、一九九二年に四六歳で世を去った中上健次の小説は、紀州熊野を舞台に超ローカルでありながら、世界性があるかもしれません。

つまり、「世界標準」の文学は可能か?という問い。これは難しいけれど、二十一世紀の小説の方向はそっちに行くだろうと思います。

ここではじめに出した「文化市場のゆらぎ」仮説について、これを現在の詩や小説の流通消費市場における商品という視点からみたとときと、その市場を運営管理する出版社やメディアという業界組織の実態という視点からみたととき、実作者である書き手としての作家と作家志望者は、なにを考えて書いているのかを考えてみましょう

う。文化商品の市場の入口には、公募の新人文学賞のような関門があります。そこを通過してデビューするには、多くの読者がその作品に惹かれて読んでくれるかどうかを予測するエージェントの眼があります。作家がその作品の読者として、どのような人たちを想定したかとは別に、端的にいえばこれが売れるか売れないか、という業界の予測です。これは小説に限らず、あらゆる商品を売り出す際に考慮されることです。しかし、あらゆる商品がそうであるように、この予測が当たるかどうかは不確実です。それをできるだけ確実に近づけるために、出版社は話題作りの宣伝とマルチメディア戦略を意思します。人気俳優を起用した映画化やテレビドラマ化も考えます。このようなプロセスを仕組んでいると、作品の価値はその戦略におあつらえ向きな作品ほど評価は高くなる。そして、できるだけ多くの読者を獲得できる内容の作品が必要になるのです。

しかし、これこそキツチュです。作者からすれば自分が読んでほしい読者は、顔の見えない膨大な大衆ではなく、自分の作品を求め理解してくれそうな少数者でもよいと考えた場合、エージェントの要求と作者の願望は矛盾してしまいます。これは十九世紀のフランスでも、似たようなことはあつたでしょう。でも、二十一世紀の現代のほうが市場原理と販売戦略ははるかに大規模に組織されています。今、完全な自由市場のように、とにかく商品を市場で売りに出してみても、売れるか売れないかは買手におまかせ、という素朴な取引は現実には難しい。ケーキがおいしいかどうかなら、ちよつと食べてみればわかりますが、小説が面白いかどうかは買って読んでみないとわかりません。そこですでに読んだ人の感想や評判がものをいう。あるいは、ファスト映画ではないけれど、ちよつとだけ粗筋を見せる。

まあだいたいこういうシステムのなかで、小説や詩（現代詩ではなくJ・ポップの歌詞のようなもの）が商品

として市場で流通消費されるわけです。でも、いま市場全体が縮んでいるという数字もあります。

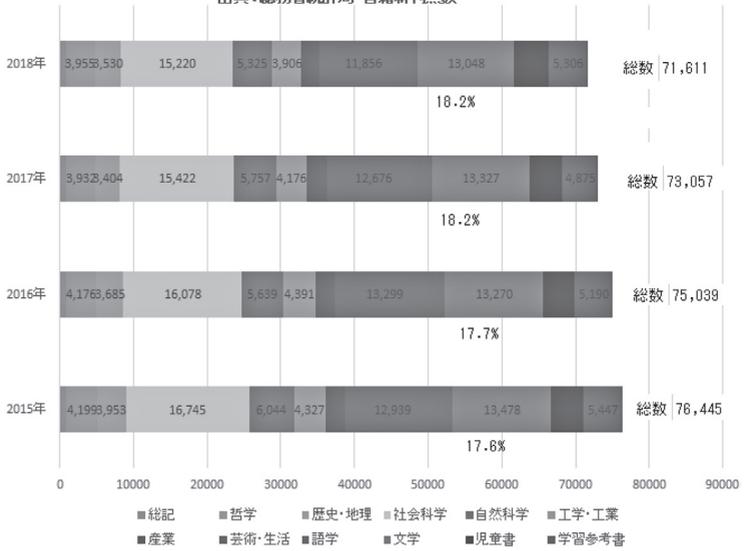
活字離れ、紙媒体の衰退なども前からいわれていますが、出版不況が広く知られるようになったのは一九九〇年代後半からです。実際、市場規模で見ると一九九六年の二兆六五六三億円をピークに減少を続け十四年連続前年割れとなった二〇一八年には紙と電子を合わせた全体の市場規模が一兆五四〇〇億円とおよそ二十年で約一兆二千億円（約四二％）の大幅な減少に転じました。

次のグラフは、雑誌類は含まない新刊書籍の分野別点数を二〇一五年から二〇一八年までの四年間でみたものです。四年間の分野別構成にさほど大きな変化はありませんが、「文学」は総数の十七〜十八％と「社会科学」に次ぐ第二位で、第三位の「芸術・生活」と合わせれば、いわゆる実用書や理系文献に比べ、文系アート系書籍はそれなりに出版されているようです。ただし、これは新刊として発行された点数であって、実売点数は全体で六〜七割程度ですから、三割以上は売れ残って再版されないことを考慮に入れる必要があります。小説の新刊は学術書や実用書より回転が速いと考えれば、ベストセラーは別として文庫化されないかぎり、長く残る本にはならないでしょう。

小説や評論が時代を象徴する切れ味鋭い表現だと思われたのも、過去の話であって、テレビもなかった時代ならいざ知らず、これだけネットであらゆる情報がタダ同然に手に入る環境のなかでは、小説や詩を真剣に読む人はかなり少数派になるだろうと思います。二十一世紀までに街からどんどん消えていったのは風呂屋と書店と映画館かもしれません。マンガもまた紙媒体の雑誌を中心に考えていると衰退の道をたどりそうです。しかし、小説や詩を書く人がいなくなったり、映画やマンガを作る人がいなくなるとは思えません。それは、アーートの創

作が本来的には、生活のためにお金を稼ぐ労働ではなく、なにより作者の悦びを伴う表現行為だからです。

図1 分野別の書籍新刊点数の2018年までの過去4年の推移
出典：総務省統計局 書籍新刊点数



これまで文学史に名が残る名作というものを見ると、初めから評判がよくベストセラーになったような作品は少ない。とくに読むのに何日もかかる長編小説は、簡単に理解し評価するのは難しい。読むほうもかなり忍耐を要するのです。そして、そういう作品こそ、市場で売れるお手軽商品にはなれない。幸い、市場交換の自由が保障されているとすれば、どんなにがっちり仕組まれた販売戦略も、そこから漏れる不確定要素が入り込む余地があるし、市場はゆらぐのです。そこに「ホンモノ」（何がホンモノなのかという問題は置いておいて）があると思えば、やはり読む人は読んでくれるはずです。

問題は、それが継続した活動として創造的な作品を生むかどうかは、やってみないとわからない、売れるかどうかわからない、賭けのようなものだということです。近代というものは、予測不可能なものを極力予想し、予想に沿う結果を求めて能動的に他者と自然に働きかけるという態度が特徴ですが、それを完璧に管理しようというところからは、ファシズムやスターリニズムが失敗したように、ろくなものは出てこないのです。

おわりに

二十世紀が終わるまで、日本は文化の近代化を目標に、西洋の新しい文学を懸命に学習して、日本で日本語の近代小説を書くことを作家たちは目指し、言文一致の文体を発明して達成しました。そこで参照された近代の根っこには、西洋の一神教、ユダヤキリスト教文化があったのですが、そのことに気づく作家はあまりいなかった。その小説を今ほくたちはどう読み、どう考えるか？ ある時期まで、新しい小説を読むことが、古臭く頭の固

い旧世代のオヤジを否定し、自分たちの若い精神や行動を肯定する栄養源になると信じられていました。小説家たちも、自分の小説によって新しい近代的なものの見方、時代を導くカッコイイ考え方を若い人々に教え自覚させる使命があると考えていました。しかし、二〇二二年の日本では、もうそんなことを小説に期待する人は誰もいないし、小説なんてただの娯楽としてもめんどくさい。それどころか近代の価値観そのものをもはや必要のない、空虚なものとして否定する人まで出てきた。でも、ちょっと待ってほしい。近代は全然終わっていない。

日本が幕末に「尊王攘夷」という興奮状態に陥ったのは、西洋列強帝国主義という圧倒的な文明に侵略されるのを恐怖して「近代化」しなければ惨めな植民地にされてしまうという危機感でした。明治維新はそこをなんとか切り抜けて、「ニッポン」という新興国家が西洋文明の作った科学技術を取り入れ、殖産興業に努め、政治制度も改良して日露戦争に勝ち、世界の強国にまでたどり着きました。ただ文化的な近代化は、そう簡単に移植できるものではありません。人間の精神のあり方を大きく変える必要があったからです。それを試みたのが、西洋を必死で学習した演劇、舞踊、美術と音楽、そして小説と詩でした。明治から大正・昭和の先進的なアーティストたちは、西洋のアートを勉強しつつ日本語というベーシックな世界でさまざまな実験と挑戦を行いました。今の日本に生きるぼくたちは、この人たちのおかげで音楽も美術も演劇もダンス・バレエも映画も、自前でできるようなったのです。そのことの深い意義を今のぼくたちは忘れてはいけません。

でも、そこには一種の軽薄（キッチュ）な西洋かぶれ、つまり西洋の物マネがやっぱり最高！という卑屈な精神と、逆に「ニッポンすごいぜ」という愚かな国粹主義が明治から現在まではびこっています。それは文化の機軸は、そういうまがいもの（偽物）を見抜き、輸入文化や雑居文化をかみ砕き、真にぼくたちの感性と現実に関

ことばのアートの商品化の先

ざしたアートを創造する才能によってつくられるものであり、人間の品性・創造性という真価を示すものになるからです。

いずれにしても、こうした「言文一致」の小説が書かれ、それを当時の日本人が面白がって読んだことが、現代までのぼくたちの言語生活を豊かにし味わいのあるものにした、ということをもみんな忘れていきます。そして小説とか文学なんて何の役にも立たない、せいぜい暇つぶしの娯楽で、そんなものを学校で若者に読ませるより、実用的な技術や英語を教えてあとはスポーツで汗を流すのが教育だ、と文部科学省は次の高校教育課程で国語教育の大幅改訂をしようとしています。文学が明治以来、何を達成してきたのか、日本はどうして高等教育を自分たちの言語で行い、他の途上国のように英語やフランス語でやらなくてすんでいるのか、千年昔に『源氏物語』や『枕草子』のような文学が女性によって書かれていたのか、そういうことを一度も考えたことがない官僚や政治家や企業経営者が、教育を「改革」したら、日本の文化は滅ぶ、いやすでに滅びかけている私とは思いません。

参考文献

- 柄谷行人『言葉と悲劇』講談社学術文庫、一九九三年。
大岡昇平『現代小説作法』ちくま学芸文庫、二〇一四年。
斎藤美奈子『日本の同時代小説』岩波新書、二〇一八年。
橋本治『失われた近代を求めて』朝日新聞出版、二〇一九年。
四方田犬彦『映画史への招待』一九九八年。岩波書店
クレメント・グリーンバーク『アヴァンギャルドとキツチュ』高藤武充訳、藤枝晃雄編訳『グリーンバーク批評選集』勁草書房、

二〇〇五年。

ヴァルター・ペンヤミン「ボードレールにおけるいくつかのモテイーフについて」久保哲司訳、浅井健二郎編訳『ペンヤミン・コ
レクション1』ちくま学芸文庫、一九九五年。

マテイ・カリネスク『モダンの五つの顔―モダン・アヴァンギャルド・デカダンス・キツチュ・ポストモダン』富山・楳沢、セリ
カ書房、一九九五年。

ハロルド・ローゼンバーク『新しい者の伝統』東野芳明・中屋健一訳、紀伊國屋書店、一九六五年。

- (1) ロシア・アヴァンギャルドは、一九一七年のロシア革命後、新しい芸術として美術・音楽・文学・デザイン・建築などあらゆる分野でそれぞれの画期的な作品を発表することで革命的・政治的芸術を唱えた運動。革命以前の保守的美術を支えていたパトロンである貴族階級やブルジョワ的芸術家らが、処刑されたり亡命した結果、それまで不遇だったロシアの若き芸術家の一群は革命に賛同し、前衛的かつ社会革命の為の芸術を標榜して大衆への浸透を図った。ここに、貴族的ハイ・カルチャーから、大衆的ロー・カルチャーへの移行が課題として現れた。ただスターリンによる徹底した弾圧は、ロシア・アヴァンギャルドを抹殺した。
- (2) アヴェロンの野生児とは、一七九七年頃に南フランスで発見され、捕獲された少年。発見当時は完全に人間らしさを失っており、軍医だったジャン・イタールによって正常な人間に戻すための教育が行われた。五年間にわたる教育の結果、感覚機能の回復などいくつかの改善はみられたものの、完全に回復することはできなかった。
- (3) 日本書紀は七二〇（養老四）年に成立した日本初の正史。いわゆる六国史の第一。神代より持統天皇の代までを漢文で編年体 に記す。多くの作者が史料編纂に三十九年かかって三十巻を完成させた。萬葉仮名中心で書かれた「古事記」が三巻であることから、その質と量の違いは明らか。
- (4) ノースロップ・フライ (Herman Northrop Frye, 1912 ~ 1991) はカナダの文芸評論家。二十世紀で最も影響力をもった文学理論家のひとりとされる。代表作に「批評の解剖」Anatomy of Criticism, 1957 など。
- (5) ローレンス・スターンは、十八世紀イギリスの小説家、牧師。未完の長編小説『紳士トリストラム・シャンデイの生涯と意見』の作者として知られる。

こゝとばのアートの商品化の先

ことばのアートの商品化の先

(6) ノーベル賞は、ダイナマイトの発明者として知られるA・ノーベルの遺言によって一九〇一年から始まった。物理学、化学、生理学・医学、文学、平和および経済学で世界的に顕著な功績を残した人物に、スウェーデンのノーベル財団が贈る。遺言は「前年に人類のために最大たる貢献をした人々に分配されるものとする」とある。おもに自然科学分野の画期的な業績をあげた科学者が毎年受賞する。

(7) クレメント・グリーンバーグ (Clement Greenberg, 1909～1994) は、アメリカ合衆国の美術評論家。リトアニア系ユダヤ人としてニューヨークに生まれる。二十世紀半ばのアメリカ現代美術に最も影響力を与えた美術批評家として知られる。「アヴァンギャルドとキツチュ」高藤武充訳、藤枝晃雄編訳『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、二〇〇五年。

(8) テオドール・アドルノ (1903～1969) 『新音楽の哲学』龍村あや子訳、平凡社、二〇〇七年。

(9) ヴァルター・ベンヤミン (1892～1940) はドイツの批評家・哲学者。代表作に『複製技術時代の芸術作品』佐々木基一訳、晶文社、1997年。

(10) マティ・カリネスク (1934～2009) は、ルーマニア出身の文学批評家。『モダンの五つの顔―モダン・アヴァンギャルド・デカダンス・キツチュ・ポストモダン』富山・榎訳、セリカ書房、一九九五一年。

(11) 最近「ファスト映画」が話題になった。二時間近い映画を十分くらいで要約し結末まで紹介するダイジェスト版がネットで見える。著作権法違反で投稿者が逮捕された。でも、「ファスト映画」で中身がわかればそれで時間も節約だし、本編を見る必要はないと考える人は意外に多いかも。