

二つの分断と越境

——一九三〇年代の吉屋信子評からゼロ年代のエンタメ状況へ——

久米依子

表題の「二つの分断」とは、一九三〇年代とゼロ年代に、〈文学〉と大衆文化を区分する言説が、それぞれ逆方向から提示されたことを指す。時代的に隔たるこの二種の「分断」を改めて比較確認しつつ、それを「越境」するような文化の動きまで考察してみたい。

手がかりとしては、初めに吉屋信子の小説に関連する批評と文化現象を取り上げる。吉屋信子作品を扱う理由は、生前時と今日では評価にかなりの変遷がある上に、大衆文学の中でさらなる分割線が引かれ、その一方では現在でも多様なジャンルへの影響が見られるなど、ジャンルや文化の境界と越境、そして文学的価値付けのヒエラルキーに関し注目すべき点を備えていると考えるからである。

まず現在の研究シーンから見えておくと、最近目についた研究論文だけでも、吉屋信子の作品は次のように高く評価されている。初期作『屋根裏の二処女』（一九二〇）は、「家父長制体制の異性愛強制に身を捧げさせられる女全体の問題について、革命的な方向転換を提案する意図を持って書かれた」「大正期の女性文学の高峰¹⁾」（小林美恵子）とされ、あるいは「女性作家としては恐らく最大多数の読

者を獲得したはずの吉屋信子（中略）の作品自体への再評価、関心は、年々増加の傾向にあるとはいうものの、膨大な作品数と比較すれば、やはり不十分²⁾（菅聡子）と、「再評価がまだ不十分」と論じられる。

しかししばらく前までは、例えば吉屋の出世作『花物語』（初刊一九二〇）は、「愁嘆場の演出のあくどさ」が指摘され、この「程度」の「作品が」当時の娘たちの「慰藉或いは麻醉（中略）又は逃避先となった（なり得るものだった）かのような取り做しは、彼女たちに対する愚弄・侮辱」でしかない、と評されたり、「情趣・情緒」を醸す文章で綴られているばかり³⁾で、信子は「不在の観念と戯れそれを表現するといった「文化」も「文学」も持ち合わせてはいなかった⁴⁾」と断じられたりした。さらにさかのぼると、吉屋が急速に人気作家となった昭和十年代初めには、その小説は純文学より価値の下がる大衆文学と見なされた上、女性作家の作であることで二重におとしめられることもあった。以下、吉屋が人気絶頂のベストセラー作家であった時期の、〈文学的〉評価を確認する。

一九三六（昭和二）年一二月の雑誌『文学界』は、「現代大衆文学の性格」という、大衆文学批判の特集を組んだ。当時『文学界』

同人周辺では、横光利一の「純粹小説論」〔改造〕一九三五・四の「純文学にして通俗小説、このこと以外に、文芸復興は絶対に有り得ない」という主張にも刺激され、プロレタリア文学退潮後の大衆文学が流行する時代において、「純文学」に物語性を取り戻し、合わせて読者を獲得しようという議論が起きていた。しかしその時期に組まれたこの特集では、まさに物語性に富み、多数の読者の支持を得ていた大衆文学の代表作五編すべてが、否定的に論じられた。

まず島木健作「読むことの辛さ——時間つぶし(宮本武蔵評)」は、吉川英治の『宮本武蔵』(「地・水の巻」「水・日の巻」一九三六)を「爾の浮くやうな空々しい言辞」や「勝手気ままな偶然性」が多く、「根本の精神において、何かひどく汚ならしいもの」と批判する。次に河上徹太郎の評「雪之丞変化」は、三上於菟吉『雪之丞変化』(一九三五)に人物の「描写すら」なく「偶然許り」が働くと指摘した。また芹澤光次郎の評「お伝地獄について」は、邦枝完二『お伝地獄』(一九三五)を、読者が「淫な感情をたのしめる」が「立派な芸術とは言へない」と切り捨て、さらに阿部知二の評「水戸黄門」は、大佛次郎『水戸黄門』(一九三五)を「歴史的知識への刺激も示唆もありはしない」「空漠たるもの」と断言した。いわばどの作品も、文学としてあるべき要素が「ない」と糾弾されたのである。

ただしその一方で、これらの大衆文学作家を全否定しきっているわけでもない。島木健作は『宮本武蔵』の「文章」は「よく練つて」あると述べ、河上徹太郎も三上に「文章のリズム」があることや作家として特殊な個性をもっている点に言及し、阿部知二は大佛次郎の「教養」や「正直な心情」を評価している。したがって特集全体として、大衆文学作家が才能はありながら、芸術性の低い作品を書

いていることを惜しむニュアンスが出ている。

ところが特集最後の、小林秀雄の評「女の友情」は、それらに比較してやや異質である。第一に他の作品評に比べ、字数が極端に少ない。そして何よりも、文の冒頭が「この本はほんの少し許り読んだ止めた」と始まる。吉屋信子『女の友情』(婦人倶楽部)一九三三〜三四連載、一九三五刊)を、未読了だと宣言して批評しようとするのである。

この本はほんの少し許り読んで止めた。(中略)興味ははじめからこれが非常によく売れた小説だといふ点にあつた(中略)が読み出したらどうにも向つ腹が立つて来て任を果すことが出来なくなつて了つた。(中略)まるで子供の弱点を掴まへてひつかけるといふ文体である。(中略)令嬢が番頭と無理な結婚をさせられて、初夜を明かす温泉宿の描写などは殆ど挑発的だ。あ、いふ筆致は言はば狡猾な筆致だ。(中略)どうせ通俗小説だ、そろ盤を弾いて書いてゐるといふ様なさつぱりした感じではない。何かしら厭な感じだ。人の眼につかない処で子供たちと馴れ合つてゐる、といふ感じだ。この作者の文体には極く尋常な美しさすらない。(中略)確かな事は「女の友情」を愛読する子供達の裡には、「女の友情」よりも遙かに美しい健康なものがある、といふ事だ。(傍点原文)

『女の友情』の「文体」を「狡猾な筆致」「極く尋常な美しさすらない」と酷評し、さらに「人の眼につかない処で子供たちと馴れ合つてゐる」という表現で、『女の友情』の読者——つまり女性読者を「子供」とみなし、彼女らにおもねり迎合していると非難する。先の島木健作の『宮本武蔵』評には、「社会のおとなたち」が『宮

本武蔵』のような作品を「愛読熟讀」していることを嘆く部分があるが、小林ははっきりと読者を「子供」と断定し、小説の受容状況をさらに揶揄する。しかもそのように読者を子供扱いしながら、最終部分で「愛読する子供達の裡には、「女の友情」よりも遥かに美しい健康なものがある」と、純真な読者を作家がたぶらかしているとも示唆する。

確かに、小林が辟易したらしい「女の友情」中の「令嬢が番頭と無理な結婚をさせられ」る場面（「友恋」章）は、番頭が殊更に下卑た横暴な男に描かれ、嫌悪感が起きやすい箇所といえる。しかしそうだとしても、小説全体を読みもしないまま全面的に否定したり、女性読者を未熟な人間¹¹「子供」と比喩し、加えて吉屋を、その読者をまどわす性悪作家であるかのように語ったのは問題の多い態度だったといえよう。

改めてこの『文学界』の大衆文学特集自体の意味を振り返ると、いわゆる昭和の文芸復興期に、大衆小説の批判を通じて「文学」をもう一度立て直そうとする戦略的企画の一つだったと捉えられる。曾根博義は八〇年代の論考で、『文学界』創刊時（一九三三）の「最大の敵」は「商業文芸ジャーナリズムを席卷しつつあった大衆文学」であり、同人らは「大衆文学とジャーナリズムに対し純文学の防衛と挑戦」をした、と整理し意義づけている。⁶⁾ また山本芳明は近年の研究で、当時の『文学界』同人が、「純文学」が新たに「健康なる通俗性」（林房雄）を得て、「日本の小説を、小説本道に立ちかへらせ、または押しあげ、純文学の『孤高なる俗物』的孤立を打破」すること（林房雄）、すなわち読者の拡大を目指していた経緯を明らかにしている。大衆読者の獲得は、「小説」の地位を高めるために、

絶対的に必要なものだった⁷⁾（山本芳明）のである。

そのように「純文学」の「地位」を高めつつ、読者も増やそうとする志向があったからこそ、『文学界』は、既に大量の読者を得ていた大衆文学を厳しく批判したのである。「文学」を背負い、広範な読者の支持も得ようと志す中、大衆文学との二項対立を際立たせ、自分たちの優れた領域の中心的価値性を示して、人々を惹きつけようとする。その姿勢は林房雄の、『文学界』は文学が「現代において如何なるものでなければならぬか」を「世に示した」、という当時の自負（小林秀雄に）『文学界』一九三五・二）からも窺えよう。

ただしそうした「文学」の挑戦を担う特集だったとしても、小林秀雄の『女の友情』評は、全否定として突出している。例えば中村武羅夫によって既に一九三三（昭和八）年に、吉屋が「唯一の女流通俗小説作家。他の男性作家に伍して、少しもヒケを取らない。女らしい繊細な神経も、作品に行き互ってゐるし、構想もなかく／＼すっかりしてゐる。」（『通俗小説研究』山本三生編纂『日本文学講座 第十四卷 大衆文学篇』所収、改造社、一九三三・一一）と評価されていたのに比べ、いかにも激しい批判である。戦後、吉屋を支持する女性作家・評論家たちがこぞってこの小林評に反論したのも当然といえよう。

ここで少しまとめておくと、まず、当時の『文学界』の大衆文学批判の姿勢に、ブリュデューの論じる、デイスタンクシオン⁸⁾——「卓越化」の欲求を見ることができると、

消費者の選択にゆだねられたあらゆるものなかで、正統的な芸術作品ほど分類⁹⁾等級づけ作用の強いものはない。それらは全体として他から区別される一方で、ジャンル別、時代別、手

法別、作者別などの区分・下位区分をおこなうことにより、その内部でも無限に細かい区別を生みだしてゆく（第一章 二六ページ、傍点原文）。

文化的財の生産の場がいかに作用するかという論理と、それらの場の力学を基礎づける卓越化の戦略によって、モードであれ小説であれ、そうした場の作用から生みだされた生産物は、まず第一に階級内の諸集団のあいだで、そして次に諸階級のあいだで、卓越化の道具として差異化的に機能する傾向をもつ。

（第四章 三五八ページ、傍点原文）

（ビエール・ブルデュエ『ディスタクシオン』原著一九七九、石井洋二郎訳、藤原書店刊、一九九〇・四）

芸術作品を分類・等級づけ、上層階級の教養と文化、いわゆるハビトゥスを、他の階級の趣味嗜好より卓越したものと定義してその正統性を強調し、他の階級との差異化を強めるよう発言する。この「卓越化」が、文学／大衆文学を分断した「文学界」の批評にも認められよう。それは大衆文学とその読者を「下位区分」する一方、それらも「卓越」すれば上位に接近できると位置付けし、上位の中心性と、上位／下位の序列化を強化する。

さらにそこに小林の評の問題を加えると、『文学界』グループの批判の中に、もう一段の「細かい」差異化、ジェンダーの線引きがあったことが理解できる。すなわち大衆文学批判も均一なわけではなく、男性大衆作家の場合は純文学に近接する存在として文章や教養が評価されることもあるが、女性作家は「文学」からひときわ遠ざけられる。同様に読者に関しても、島木健作の評では「社会的おとなたち」が「宮本武蔵」を「愛読熟讀」することが低レベルの読

書として嘆かれたが、それでも大衆文学の男性読者は、「社会的おとな」として扱われる。対して『女の友情』評では女性読者は「子供」と同一視された上で、無垢な犠牲者のように言及される。それは一見、女性読者の純粹性を認めているようでいて、結局は男性に比べて考えも定見もない「子供」である女性が、狡猾な作家にたぶらかされているという見解であり、作家についても読者についても、性別によるさらなる下位の線引きがなされたことになる。

こうして一九三〇年代半ばの時点で日本の「純文学」は、文学と大衆文学の二項対立と共に、男女の階層構造にも依拠して吉屋の『女の友情』を、文学からも読者からも切り離し排除すべき存在と位置付けたといえよう。

二

しかしそのように抑圧された吉屋信子のテクストが、今日でも、意外なほどの強度をもつて多様な文化に波及している状況がある。それを、ゼロ年代以降の〈文学〉とエンターテインメントの問題として考察したい。

吉屋テクストの波及例としてまず取り上げたいのが、よしながふみの少女マンガ『大奥』（二〇〇四・六）『メロディ』連載、単行本白泉社（二〇〇五・九）である。既に海外の賞を含めいくつも賞を受賞し、二〇一〇年と一二年には実写映画化、二〇一二年にはテレビドラマ化もされた注目作である。このマンガは大奥を描くといつても男女の役割を逆転させた点が要であり、江戸期の社会状況など史実はふまえつつ、疫病流行のために男性人口が極端に減り、将軍も女になったという設定の下、女性将軍のために美貌の男性が集められ

た大奥を描いている。

その『大奥』の巻末には参考文献一覧表があり、第一に挙げられているのが吉屋信子『徳川の夫人たち』（朝日新聞社、一九六〇）『続徳川の夫人たち』（同、一九六八）である。他にも松本清張『大奥婦女記』（二九五七）や海音寺潮五郎『江戸大奥列伝』（一九八四）も挙げられているが、それらはエピソードを淡々と記録的につづるタイプの歴史小説である。対して『徳川の夫人たち』正・続編は、徳川幕府の政治力学の中に配置された女性群像をエモーショナルに描き、これにこそマンガ『大奥』はインスパイアされたと考えられる。

例えば、伊勢内宮の尼寺の院主であった六条有純の娘が、春日局に還俗させられて大奥に入り、お万の方として將軍家光に寵愛されるというエピソードに関しては、松本清張や海音寺潮五郎の書き方は簡潔に事実を述べ、お万の方の内心に全く触れていない。しかし『徳川の夫人たち』では大奥綿密に、尼の身でありながら春日局の権力で無理やり大奥に入れられるお万の方の抗議の台詞や「烈しい衝動」「口惜しさ」「喪心状態」が書き込まれ、女性の苦悩に寄り添おうとする吉屋テクストの特性が顕著である。マンガ『大奥』もこの部分を鮮烈に表現し、吉屋テクストへのオマージュ的に展開しているところが見ることができるといえる。

実はマンガ『大奥』に限らず、テレビ・映画・演劇で繰り返してラマ化される大奥ものは、実質的には『徳川の夫人たち』以降の一九六〇年代末から始まっている。それだけ吉屋の小説のインパクトが強かったということのだが、ただしそれらのドラマが、封建制度の中で苦闘する女性たちを肯定的に評価しようとする吉屋テクストと姿勢を同じくしたかという点、かなり疑問がある。吉屋自身、

『徳川の夫人たち』の刊行直後に放映されたテレビドラマについて、大奥の女性たちが「グロテスクなあさましき娼婦の集団」のように描かれたと嘆き、「のろわしき大奥ブームよ！」とまで語っている。¹⁰⁰

最近でも二〇〇六年の、フジテレビのドラマをもとにした映画『大奥』のキャッチコピーやあらすじ紹介では「最悪の地獄 百鬼繚乱」「愛憎渦まき女たちの熾烈なバトル」などと謳われた。ここには、大衆文化ジャンルの中で試みられた新たな物語表現が、たちまち型通りの枠組みに取り込まれ、女性同士を分裂させる旧弊なイデオロギーに奉仕せられるという問題が見出せる。

そうした中でマンガ『大奥』は、吉屋テクストのメッセージを正統的に受け継ぎ、さらに一歩進めたと評価することができる。男女逆転というフィクションを導入して大奥というハーレムの、男性中心的価値観を逆説的に告発した上で、男女を入れ替えても、女性にとつての大奥が全くユートピアにならず、むしろ苦痛を強いる状態を示すのである。¹⁰¹

前述の、還俗し大奥入りするお万の方は、マンガ『大奥』では男女逆転であるので、青年僧である。老女の春日局によって、吉屋の小説よりもさらに残酷な手段で還俗を強いられ、やむなく大奥に入ったお万の方が仕えるのが、初の女性將軍となる徳川家光である。家光は「わしはこの徳川の世を存続させるために生まれてきた將軍という名の人柱である！」と勇ましく宣言するが、彼女も悲惨な経歴を重ねていたため、傷ついた者同士、お万の方と愛し合うようになる。そして家光は、男性人口の減った江戸の女性たちのために、大奥の男たちの一部を吉原の男娼にして提供する。その後家光には娘しか生まれず、一人が五代將軍綱吉となるが、彼女はなかなか子

どもができずに大奥の制度を嫌い、「大奥は人が人らしくいられる所ではありませんね！」と父の桂昌院に泣いて訴える（四巻）。

このようにマンガ『大奥』では、大奥に優秀な人物をリクルートする方法も、將軍が大奥の中の誰かを選び子作りを強いられる規定も、吉原で性が売られる仕組みも、全て大変過酷なシステムとして示される。極端な政治性を帯びたセクシュアリティと生殖の制度が、多層的なレベルで非人間的な悲劇と葛藤をもたらす様相が追求されている。

そして作中の女性たちも政治的立場に立つ中で、陰惨なシステムの継続に尽力することになる。ただしそれだけだと、結局、いざとなると女の方が男より残酷なのだ、といった二項対立的な中心／周辺構造を維持したままの、ステレオタイプな転倒を呼び込む可能性がある。しかしそこに例えば忠臣蔵のエピソードが挟まれる。吉良邸討ち入りの場面（五巻）では、視覚表現としてのマンガの性質を生かし、無力な老女である吉良を屈強な男たちが集団で襲い殺戮する情景を前景化し、男同士に殺し合いとして許容されてきた忠臣蔵に、老人への暴力を讃美する面があることをあらわにする。こうしてマンガ『大奥』は、男女が逆転しても、ハーレムのような性の制度は当事者にとって抑圧にしかならないことや、暴力で問題を解決しようとする男性的行動や大義の恐ろしさを描き、ジェンダーや政治システムや歴史上の事件を新たなまなざしで振り返らせる、優れて今日的なテクストとなっている。

この『大奥』は先に触れたように、二〇一〇年にアイドル俳優を起用して最初の映画化がされた。同年にはその他にも時代劇映画の話題作として『必死剣 鳥刺し』『十三人の刺客』『桜田門外ノ変』

『武士の家計簿』などが封切られたが、それらは武士の映画であるためやむを得ないとはいえ、権力に抗するための暗殺などのテロリズムと、家計を立て直す家父長を美化する物語だった。それらに比べ美青年を女性將軍にはべらせた『大奥』は、ひととき万能気なエンタメと受け取られるかもしれないが、興行成績は『大奥』が一番良かったようである。他の時代劇映画が、武家時代の価値観を生かし、暗殺と家父長を称賛する物語を示す中、『大奥』はエンタメの装いをとりながら、権力側だろうが反権力だろうが、人を支配するため発動される暴力や、あるいはジェンダーや政治秩序のもたらす非人間的システムを批評し、それが若い女性を中心に客を集めたこととなる。この結果はかつての小林の評を借りれば、「子供たちと馴れ合」う「厭な感じ」の再来と言われかねないが、そこにこそマズモや男女のヒエラルキー構造を相対化する指向が認められよう。

以上のようにマンガ『大奥』は、男女逆転の設定で旧来の価値観を様々に問い直すテクストとなっているが、これについては現代の純文学にも通じ合う表現を見つけることができる。昨今の、一部のオタク評論家の妙な文学攻撃から純文学のアバンギャルドな意義を守ろうと孤軍奮闘した作家に笹野頼子がいるが、彼女がその戦いの中で発表した小説『水晶内制度』（新潮社、二〇〇三・七）の核となる要素が、やはり男女逆転の国「ウラミズモ」だからである。

笹野の『水晶内制度』は、男性支配の日本国を逃れて独立した女性たちの、人工的な小国である「ウラミズモ」に亡命した女性作家の滞在記の体裁をとる。女性の共同体でありながら「マッチョな」男たちをまねて作られたこの小国は、歴史の捏造を企てたり、男性を差別的に扱ったり、規範的性愛を強制したり、日本のロリコン趣

味の男たちのために少女のデータを売ったりする。結局、女性にとっても肯定できない組織として、マンガ『大奥』の世界と類似した構造をみせる。もちろんエンタメ大衆文化であるマンガ『大奥』の方が、『水晶内制度』に比べロマンチックな場面をふんだんに含むという差はあるが、どちらも国家とジェンダーのやっかいな絡み合いを描きつつ、男女逆転でも解消されない非情な政治制度を告発する点で、両作を補完的に読むことは可能だと考えられる。新田啓子が述べるように、「たとえそれが、女による男性中心主義への反撃の具現であったとしても（中略）制度化したイデオロギーは、抵抗の正統な根拠を満たし得ない」（傍点原文）ことを、二つのテクストは共に表明しているのである。

こうして、かつて一九三〇年代に〈文学〉を代表する側から裁断された女性作家のテクストがあり、数十年後、その作家の流れを受けた女性マンガが新たな表現を展開し、同時期に、純文学系の女性作家が、やはり男女逆転の夢想と絶望をベシミスティックに描く——ジャンルの壁や時代の壁を乗り越えて、中心から疎外される周辺的存在を前景化させ、かつジェンダーへの抵抗を色濃く示すテクストが響き合い重なり合うさまを、わたしたちは目撃できるのだと思う。そしてこれは、各ジャンルの内側や、文化の上位/下位区分の境界線の内部にとどまっただけでは、見えにくい風景ではないかと考える。

三

ここまで、境界を越えて繋がる〈文学〉とエンターテインメントの関係・類似性を追ったが、一方で、時代を超え拡散するエンタメ

の力を、手放して礼賛できない場合もある。その点を、ゼロ年代エンタメ批評における、境界の強化を図る言説にも留意して考えてみたい。

先に『徳川の夫人たち』が大奥への想像力の源泉となつて、六〇年代以降のドラマや映画に物語を供給したことに触れたが、現在〈大奥の世界〉の応用が最も顕著に見られるのは、複数の異性との交際を楽しめる青少年向け恋愛ゲームだろうと思われる。こうした恋愛ゲームはどうやら日本で最も発達した独特のジャンルらしく、その発達の背景に、戦後日本社会が度々の大奥のドラマ化を経てハーレム状態に慣れ親しんでしまったことが作用しているのかもしれない。ともあれ今回特に注目したいのは、そうしたハーレム系の男子ユーザー向け恋愛ゲームの中に、女性化して少女たちと戯れるタイプが現れ、その趣向がアニメやライトノベルにも見られるようになったことである。ゲームの代表例『処女はお姉さまに恋してる』（キャラメルズ）¹²、二〇〇五・二）では、主人公が祖父の遺言により女装して女子学園に入学し少女たちの憧れの女生徒となる。またライトノベルの例『けんぷファー』（築地俊彦作、メディアファクトリー、二〇〇六・一―一〇・三、アニメ二〇〇九・一〇―一二）では、少年が突然に異世界の指令によって少女化し、やはり学校で少女に慕われることになる。

これらは女装によって少女グループに接近し、セクシュアルに触れたいと願う男子少年の欲望の物語であるが、この設定を導いたのは明らかに、今野緒雪の少女小説『マリア様がみてる』（コバルト文庫、一九九八）である。同作はミッシェン系女子校で繰り広げられる少女の友愛物語だが、二〇〇四年のアニメ化を契機に、少

年たちにも大変人気が出た。それ以降ゲーム・アニメ・ライトノベルで、少女同士がセクシュアルに接触することが半ば常識化し、そこから女装少年でも少女とお近づきになると、ドキドキときめきの体験ができる、という前提がサブカルチャー文化で共有されることになった。

周知のように、大正時代に少女同士の友愛物語の型を確立したのは吉屋信子の少女小説『花物語』（一九二〇）であり、ここにも吉屋テクストのはるかな波及、転移を見出すことができる。ただし現代エンタメにおける女装少年が少女に接近する物語は、男性的欲望で少女同士の友愛関係を組み替え、利用しようとするもので、ジェンダー的には困惑すべき変容といえよう。『マリア様がみてる』は、少女たちを強制的異性愛制度の縛りから一時的に解放するファンタジーであるのに、それが男性に都合の良い形に回収され、消費されてしまう。エンタメの中の転移は、このような倒錯も含み、その意味では規制しようもなく、とどめようのないほどに自由で多彩であるとも評せるが、その多様性にどう向き合い意味づけるかにおいて、研究や批評の立ち位置が問われることになるのだらうと思う。その場合、エンタメ文化を単にモラリティから指弾し、再び上位区分の卓越化を促進し強化するような働きに陥らないためにはどのようなスタンスが有効か、考えるべき点だといえよう。

さて、ゲームやライトノベルなどのエンタメについては、それらを新しい文化として強く支持する男性評論家たちがいる。その代表である大塚英志と東浩紀は現在、サブカルチャーを擁護する立場から、エンタメ文化と文学を分断しようとする論を以下のように展開する。彼らはまず、マンガやアニメやライトノベルを虚構のキャラ

クターを中心とする物語と定義する。そして大塚は『物語消滅論』（角川書店、二〇〇四・一〇）で、近代文学はそうしたキャラクター小説とは異なり、作家の「私」を保証・立証する制度であったとし、しかし今や作家の特権的「私語り」を尊重する時代は終わり、文学は不良債権化していると挑発的に語る。ただし明治の『蒲団』の時代には芳子の「私」も仮構されたキャラクターだったのだから、近代小説も実はキャラクター小説とみなすべきであり、キャラクター的な「私」の物語を現代の若者に創作させることで、自己を安定させる新たな文学ができるとも主張する。「近代文学」の限界や役割を、かなり恣意的に規定している印象である。

一方の東浩紀は、『動物化するポストモダン』（講談社、二〇〇一・一一）で、現代のアニメやゲームのキャラクターは、データベースに依存した諸要素の組み合わせでできていると主張した。次に第二冊で、そうした虚構のキャラクターを描くマンガ・アニメ・ライトノベルは「自然主義的リアリズム」に準拠する近代文学とは「まったく異なった原理と価値観」で展開していると述べ、さらに近代文学が作家の「私」を書く小説しか認めないことに対抗したいと、自ら小説『キャラクターズ』（新潮社、二〇〇八・五）まで書いた。二人の主張の方向には微妙に差があるが、共通するのはまず、近代文学を作家が「私」を書く「自然主義的リアリズム」の世界と決めつけ、その上で今や機能不全で終わっていると定めて、エンタメ文化とは差異化する態度である。近代文学には「自然主義的リアリズム」や「私小説」以外の想像力の世界も豊富にあるが、彼らはその系譜を認めず、往年の私小説論のような、かなり古い、しかも大ざっぱな文学観に立って今の文学を裁断する。

そうする理由は文学を（終わつた敵）と想定することで、サブカルチャーの立脚点を確実にしたいからだと考えられる。この点では八十年前の『文学界』の特集の戦略が想起される。ここに来て、ブルデューの言う「卓越化」の、下位文化からの逆襲、逆方向の「卓越化」が起きたと見なすべきなのかもしれない。おそらくそこには、分断することの政治的・経済的メリットがある。自分達の立場を際立たせるためには、古いジャンルと新しいジャンルがなだらかに繋がってはいけなくて都合が悪く、そのため「私小説」以外の小説が日本になかったかのように論じ、文学を過去のものとして否定・排除しようとする。またマンガやアニメでも最近では現実的な世界や人物が追求されているが、それらにも気づかないふりをする。そして例えば大塚は『物語消滅論』第一章の「なぜ「おたく世代」は小説家にならなかったのか」という節で、「ぼくたちの年代、つまり、一九五〇年代末から六〇年前後生まれの世代には（中略）小説家がない」、なぜなら「自己表出するための「私」というものを立証していく文学を」「必要としなかった」からと主張する。しかし実際にはこの世代には、川上弘美（一九五八年生）や小川洋子（一九六二年生）ら、ベストセラーを生む優れた女性作家がひしめいている。彼女らが「私」を立証する文学を書いたかどうかは別だが、いずれにしろ大塚は、現代を代表する女性作家群を「小説家」から排除してまで、文学の終わりを宣言したらしい。

彼らの思考のそうした偏りを笠野頼子は、文学を知らずに文学が終わつたと勝手に結論している、と批判する¹⁷。それだけでなく、彼らは文学とエンタメの関係もきちんと見ていないだろうし、同時代の多様な物語を、ジャンルが違うというだけで、そう簡単に「まっ

たく異なった原理と価値観」を有すると分断できたりはしないはずだ、という点も考慮していないと思われる。近代の長い時間の中で、バラエティに富む物語のモードを確認してきた近代文学研究者たちは、こうした狭い境界設定の政治性を指摘すべきかもしれない。それは「卓越化」とは別の作業となるはずだろう。

以上、吉屋テクストの問題を起点に、純文学と大衆文学との階層化、ジェンダーに基づく排除と抑圧、その抑圧に拘わらずエンターテインメントジャンルに波及した文学テクストの越境の力と、ゼロ年代以降の、大衆文化の側からの分断の問題性なども探った。

分断し措置しようとする動き——それは抑圧となりうるものだが、文化的な諸現象はそうした線引きを乗り越えて広がり、思いもよらぬところで別枠のものがリンクし、相互に呼応し合う様相を見せる。そうした混交に対し、研究や批評はどうしても、整理し分離し配置を固定させることを指向しがちであるが、越境の動きを阻害したり見えにくくすることなく、広がりのあるパースペクティブを開くことが重要ではないだろうか。本論はそうした問題意識の下、複数のジャンルを横断し、影響を及ぼす文学テクストの検証によって、批評的見解が得られないかと試みたものである。

注(1) 小林美恵子『吉屋信子』屋根裏の二処女』新・フェミニズム批評の

会編『大正女性文学論』所収、翰林書房、二〇一〇・一二。

(2) 菅聡子「少女たちの絆——『花物語』『女の友情』を読む」「女が国家を裏切るとき」所収、岩波書店、二〇一一・一。

(3) 大森郁之助『花物語』論 外篇』『札幌大学女子短期大学部紀要』第一八号、一九九一・九。

(4) 中村哲也「少女小説」を読む——吉屋信子『花物語』と「少女美文」の水脈——日本児童文学学会編『研究Ⅱ日本の児童文学』3 日本児童文学史を問い直す——表現史の視点から」所収、東京書籍、一九九五年。

(5) 山本芳明「それは「純粹小説論」から始まった——「純文学」大衆化運動の軌跡」『学習院大学文学部研究年報』第五六輯、二〇〇九・三。

(6) 曾根博義「『文芸復興』という夢」有精堂編集部編『講座 昭和文学史 第二巻 混沌と模索』所収、有精堂出版、一九八八・八。

(7) 注(5)に同じ。なお引用した山本論中の林房雄の言葉は、前者が「文芸時評(2) 小説らしい小説」『東京朝日新聞』一九三六・四・二八、後者が「宣伝三種」「同人雑記」『文学界』一九三六・六。

(8) 戦後の女性論者たちは小林評に反論しつつ、吉屋が否定された要因について「信子が、男のつくった秩序の破壊者であることを看破したから」(吉武輝子『女人吉屋信子』文藝春秋、一九八二・一二)、「男社会に対する挑戦(中略)を、小林は敏感にかぎとった」(駒尺喜美『吉屋信子 隠れフェミニスト』リプロボート、一九九四・一二)、「怒りの根源は(中略)女流が女性読者に訴え(中略)ブームを引きおこしたこと」にある(田辺聖子『ゆめはるか吉屋信子(下)』朝日新聞社、一九九・九)と、女性の作家活動への反発を指摘した。

(9) 第五回センス・オブ・ジェンダー賞特別賞(二〇〇五)、第十回文化庁メディア芸術祭マンガ部門優秀賞(二〇〇六)、第十三回手塚治虫文化賞マンガ大賞(二〇〇九)、二〇〇九年度ジェイムズ・テイプトリ・ジュニア賞(ジェンダー理解に貢献したSF・ファンタジー対象のアメリカの文学賞)、第五六回小学館漫画賞少女向け部門(二〇一〇)。

(10) 吉屋信子「続 徳川の夫人たち」を終わって」『朝日新聞』一九六八・四・八。

(11) よしながふみは三浦しをん、金田淳子との鼎談で、「選ぶ相手に選択

の自由がない状態で、選び放題っていいっても、それはモテてるって言わない」「男の將軍だって、実は嬉しくないと思う。」と発言している(『大奥ロマンチシズム』『大奥』製作委員会編『映画&原作 大奥 公式ガイドブック』所収、白泉社、二〇一〇・九)。

(12) 新田啓子「ウラミスモが国家であることの教訓 ネオリベとフェミの接触を断ち切る」『現代思想』二〇〇七・三。

(13) 最近では少女向けエンタメ小説も少女向けライトノベルと呼ばれるようになったが、ライトノベルは本来、男子少年向けであるので、今回は少女小説の名称を用いる。

(14) 直接的には、池田理代子のマンガ『おにいさまへ……』(一九七四、アニメ一九九一〜九二)が描く女子学園内の交友関係の影響が考えられる。

(15) 『ゲーム的リアリズムの誕生——動物化するポストモダン2』(講談社、二〇〇七・三)。

(16) 他に、笹野頼子(一九五六年生) 松浦理英子(一九五八年生) 山田詠美(一九五九年生) 多和田葉子(一九六〇年生) 新井素子(一九六〇年生) 宮部みゆき(一九六〇年生) 山本文緒(一九六二年生) など。

(17) 笹野頼子『だいにっぱん、ろりしべしんでけ録』(講談社、二〇〇八・四)に、「ニュー評論家」は「文学が判らない、図式を誤用する、(中略)何も調べないで大きいことを書く、自分の思いつきを真理化するために(中略)とんどん捏造する」という言述がある。

追記

本稿は二〇一一年五月の日本近代文学学会春季大会の発表に加筆修正したものである。