

THE VITALITY OF TRADITION

Howard Hibbett

I should like to begin by thanking Professor Umehara for his kind invitation to attend the Fifth International Symposium at the International Research Center for Japanese Studies, on the grand theme of "Humanity and Literature in the Contemporary World." I also want to thank Professor Nakanishi asking me to offer a paper in this opening session on "Contemporary Literature and Tradition." For better or worse, my own presentation will be in English, thanks to the generous terms of the invitation, but I should add that I prefer the more concise and perhaps more modest Japanese titles for the symposium (*Gendaijin to bungaku*) and for this session (*Dento' to gendai*). My own title, however, is no doubt insufficiently modest, since it is meant to assert a personal view in the polemical context of contemporary literary theory.

The concept of a "literary tradition" is presently under attack from various quarters. Canons are vigorously

assaulted or radically redefined. A so-called "new historicism" in criticism declares its opposition to any veneration of the past or of tradition. Minor works as well as masterpieces are to be studied as embedded in the contingencies of history; attention is to be focused on the historical understanding of culture, and on the ideological and material bases for the production of art. If a focus on ideology, materialism, and production sounds familiar, this view of history is by no means committed to the belief that historical processes are inexorable. Nor is it more interested in masterpieces and major artists than in cultural expressions that have hitherto been considered marginal. New historicist critics say that they are concerned with literary texts because they wish to "recover as far as possible the historical circumstances of their original production and consumption and to analyze the relationship between these circumstances and our own." They try to understand these circumstances "not as a stable, prefabricated background against which the literary texts can be placed but as a dense network of evolving and often contradictory social forces." Their attitude toward literary tradition appears to be skeptical

to the point of profound suspicion.

One critique of this position shares the suspicion but stresses the linguistic element in the relation between literature and history. This relationship, the relation between text and context, must itself be subjected to rhetorical analysis, rather than seen as purely logical-literature as a mere reflection of history. In fact, such metaphors as "embedded" or "reflection" play a significant part in the analysis of the relationship. A recent critic of Soseki writes that "valuation of a literary work by its association to a history conceived as either context (background) or determinant of the literary text inadvertently trivializes both text and history." But he himself succumbs to the metaphorical impulse (toward reflection, in this case) in his next sentence: "A similar dualism, mirrored in the familiar opposition of Japan to the West, pervades the study of modern Japanese literature, and unfortunately it has continued to deflect us from seeing a text as a field where the past is reprocessed in a complex intertextual collision of words, voices, and conventions."

A tendency toward linguistic nihilism seems to animate

the fashionable critical practice of endless deconstruction of meanings. Yet a heightened awareness of language and rhetoric is as valuable as critical understanding of historical and cultural context in assessing the role of tradition in literature. To be sure, the role of tradition is not merely that of preserving the canon of classical works, or even of providing a basis of continuity to be modified by selective addition and subtraction in the manner described so eloquently by T.S.Eliot. Reinterpretation, adaptation, even irreverent parody can all attest to the vitality of a tradition.

Richard Bowring has recently provided an example of this in his account of the long "cultural history" of one of the greatest Japanese classics: the *Ise monogatari*. Both as source text for other works of literature and art and as an object of admiration and study in itself the *Ise monogatari* illustrates the vitality of tradition in many ways. The combination of prose and poetry defines an influential genre, the *uta-monogatari*, whatever the textual history of its obscure origins may be. Similarly, the identification of Narihira as its hero opens the way to the development of a

powerful legend as well as a coherent narrative, a core story. This complicated process seems to have begun with editorial changes to the text, and was advanced and strengthened by the scholarship of the full-length separate commentaries in the kamakura period and later..

In the Tokugawa period, however, with the rapid development of printing and the publication of popular literature, the *Ise monogatari* not only gained a larger audience than ever before but lived on with renewed vigor as text and legend in new literary and artistic forms. Often these new works appear to subvert the very tradition in which the *Ise monogatari* shown so brightly. Although the gap between scholarship and fiction widened, the text itself was so well known that it became the subject of a full-length parody by the middle of the seventeenth century. All 125 sections of the *Ise* are represented in the *Nise monogatari*, each "cleverly transposed into its opposite, as courtly elegance is reduced by little touches to the mundane world of plain appetites. The result is not tedious but rather a tour de force, mainly because a high proportion of the original phrasing and classical syntax is retained. For anyone with a reasonable knowledge of the

Ise, the trick of sudden shifts in register is highly effective, as the ridiculous is smuggled in with the sublime."

Later popular versions of the *Ise monogatari* are seldom so clever. They often merely simplify the prose and sometimes omit the poetry altogether. But Narihira as culture here becomes very much alive in the popular imagination. Along with Genji, he is an archetypal presence behind the figure of Yonosuke in Saikaku's *Ko'shoku ichidai otoko*. And Saikaku, a poet long before he became a writer of prose fiction, also draws on the rich tradition of courtly literature, if only to parody and burlesque it, in his own *haikai*. Comic exploitation of that tradition was of course nothing new. In Saikaku's *yakazu haikai*, however, incongruities of language, imagery, or allusion emerged profusely in a high-speed performance that was clearly related to comic storytelling and other popular oral arts. The collision of these traditions, classical and popular, created a fresh vitality in literature. Saikaku's *haikai* used a wide variety of colloquial speech, much of it in direct or semi-direct discourse, a juxtaposition of many voices with each other and with the

chaste language of the courtly tradition. He also allowed his verses to coalesce in longer narrative sequences violating the classical *renga* prohibition of "overflow" (*uchikoshi*) and often ending in a "punch line," or *ochi*.

These tendencies are amplified in his *ukiyō-zō'shi*, which link narrative sequences in chapter units that are usually divided internally into two or three dialogue-like sections. Broader thematic unity is provided by burlesquing works that embody contrasting values: those of the aristocratic *monogatari* in *ko'shoku ichidai otoko*, of the Buddhist confessional tale in *Ko'shoku ichidai onna*, and of practical manuals of advice in *Nippon eitaigura* and other *cho'nin-mono*. In Ichidai onna, for instance, Saikaku's narrator is a nameless old woman who supposedly lives in pious retirement from the world. But her hermitage bears the unusual name of Ko'shoku-an, and her dress and manner are equally bold. In fact, her lengthy confession often takes a decidedly comic turn, parodying the somber tales of unhappy lives which have led to religious awakening. Thus, in the episode during which she briefly tries to earn an honest living as etiquette teacher and professional letter-writer (*Shorei onna yu'nitsu*) her own

moralizing comments are rapidly undone by the witty ironic reversals of her narrative. After extolling the virtues of good behavior, and of sincerity in letter-writing, she begins to use her considerable experience for the purpose of writing seductive love-letters for young men. But her letters, even convince herself--she falls in love with a customer. His cold response prompts her to take revenge by driving him to sexual exhaustion, and the episode ends with a comic *ochi*:

...*an no gotoku, kono otoko shidai ni tatamararete, fubiri ya, akuru toshi no uzuki no koro. sejo' no koromogae nimo kannawazu, onunoko no kasanegi, isha mo ikutari ka hanachite, hige bobo to tsume nagaku, nimi ni te o ate, kuni yoki onna no hanashi o suru o mo, urameshiso ni kao o furikeru.*

As might have been expected, he gradually withered away. It was pitiful! The next spring, when everyone had changed to light kimono, he went on wearing layers of thickly padded clothes. One doctor after another gave him up. His beard was shaggy, his nails long. He listened with

his hand cupped behind his ear--and if there was any talk about good-looking women, he turned away reproachfully.

"Pitiful!"--but one fails to detect any genuine remorse on the part of the exuberant narrator, either here or in her other stories of men whose involvement with her has cut their lives short. Moments of bitterness and regret do occur, along with scenes of degradation, but the confession as a whole is close to the antic tone of Yonosuke's adventures in *Koshoku ichidai otoko*.

Both *Ichidai onna* and *Ichidai otoko*, and especially *Koshoku gonin onna*, with its dramatic tales of partly historical figures, may be interpreted in contemporary terms as expressive of conflict between human passions and repressive social forces. But Saikaku often seems to affirm these social forces and the conventional ethical standards that uphold them. His humor can also be interpreted as supporting the Tokugawa order that had finally arrived after the long chaos of the civil wars. The fact is that Saikaku's ironic humor has naturally left the point of view expressed in these works ambiguous. Humor has a necessary structure of ambiguity whether it is

conformist or rebellious. Hence, interpretations of humor as solely an acceptance of the status quo, or as a challenge to authority, are easily undermined, or deconstructed. As with social and cultural influences, the humorous response of individual writers and readers is at most only biased in one direction or another. Where social, cultural, and individual biases, the problem of interpretation can be difficult indeed.

The complexities of humor and the collision of traditions are strikingly in evidence in one of the major works of Meiji literature, *Wagahai wa neko de aru*. An appreciation of Western satirical and comic writing in Japan first becomes apparent in the early fiction of Natsume So'seki, who was of course both a novelist and, not coincidentally, a highly original and creative scholar of English literature. Soseki's love of Swift and Sterne, and of Jane Austen and George Meredith, obviously influenced some of his own writings. But *Neko* is closer to the world of *rakugo* and Edo *gesaku*. Even *Kusamakura*, his poetic "haiku novel," contains a few comic passages; and the shoke of *Botchan* is narrated by a young Tokyo

University graduate who is subjected to all kinds of comic humiliation as a teacher in a remote country school. Whether in the dialogue with a ferociously crude rural barber in *Kusamakura* or an encounter between Botchan and his student tormentors (whose notion of a joke is to stuff grasshoppers into his bed), Soseki seems perfectly at home in the cheerfully vulgar world of traditional low humor.

From the comparatively late beginning of his literary career, Soseki used this style to explore a dark vein of humor. His first mock-epic comic sketch is the brief *Jitensha nikki* (1903) describing how he had been intimidated by his instructor, laughed at by passersby, even chased by a policeman, as he was learning "how to ride, or rather how to fall off," a screeching decrepit bicycle. (This humorously exaggerated account a painful experience that had taken place in London the summer before, while he was trying to cope with a very real attack of depression.) The following year he wrote the somewhat more ambitious satirical sketch *Waghai wa neko de aru*, which became so popular that it was continued from episode to episode with a ramshackle farcical plot that ends only when the human

characters have talked themselves out and the cat, after getting drunk on stale beer, slips into a water barrel and drowns.

Meanwhile, in the ironic role of narrator, the cat has faithfully reported the daily absurdities of life in the Kushami household--from inane conversations, marital quarrels, and vendettas with the neighbors to incursions by unwelcome guests and by a superciliously arrogant burglar--and has commented acerbically on the government's efforts to control its own people as well as to deal with the outer world.

Much of this is viewed with alarm by Kushami Sensei, and by the cat. Where will progress end? Will the stress of accelerated change turn the country into a nation of neurotics? Indeed, the cat frequently adopts an overblown philosophical manner worthy of his haughty master. He even complains about the shasei school of writing, one of many styles parodied by So'seki, and intersperses these humorously pompous passages with dialogues that caricature the little group of eccentrics gathered around Kushami Sensei. These dialogues mercilessly satirize not only the intellectual young men in Soseki's circle but

Soseki himself. The selfcaricature of the Sensei is particularly poignant, a comic counterpart to the tragic Sensei of *Kokoro* and the late novels.

The critical comments which I quoted earlier on the relation of text and context, of literature and history, were by James Fujii, whose recent article on *Neko* begins by stating: "History has been curiously removed from studies of Natsume Soseki and his works, despite the fact that, more than any other writer of the modern era, he has invited depiction as an emblematic figure of his time. On the one hand the presumed congruence of his works to their 'historical context' has served to establish his stature as a writer and intellectual, while on the other hand the supposed absence of connections to history in his early works continues to underwrite the diminution of such works as *Wagahai wa neko de aru*, which have been routinely dismissed as humorous." Mr. Fujii deplors the kind of criticism that "continues to approach his early works by stressing their humor and their biographical links to Soseki himself." His own analysis asserts that Soseki's "rhetorical strategy"--not only the cat as

narrator but the novel's multiple voices and its narrative organization --"constitutes a form of protest against *genbun'ichi*." Mr. Fujii comes to the provocative conclusion that *Neko* "challenged the wholesale appropriation of Western literary conventions" and "dared to question the private subject in modern society by situating itself in the spirited contests over the standardization of writing in Meiji Japan. "

In my view, the ambiguities of Soseki's complex humor encompass far more than the challenge to authority which was such a characteristic feature of his temperament. His response to literary traditions, both Japanese and Western, is similarly complex, and significant in the creation of his own fiction. It is no wonder that Soseki's novels invite interpretation from different points of view, even though we have such detailed knowledge of his life and times. By contrast, the fact that Saikaku remains a shadowy figure from a world three centuries ago would seem to widen the latitude for interpretation, in spite of the myriad difficulties in the search for historical understanding. Perhaps what emerges most clearly is that contemporary interpretive strategies have a life of their

own, changing constantly, and thus help to enhance the vitality of tradition, whatever the objects of their attention.

The works of both Saikaku and Soseki are not securely within Japanese literary tradition, however defined, and their vitality is beyond question. Translations proliferate around the world, adaptations in Japan extend to the modern media of film and even *nanga*. But a narrowly defined concept of tradition, such as Eliot's in "Tradition and the Individual Talent," seems inadequate for literary scholarship at a time when one can observe what the announcement of this symposium calls the "reassessment of 'traditional culture' in many parts of the world, and discovery and incorporation of exogenous cultural values." These efforts are a source of cultural enrichment valuable in itself as well as for its contribution to

international understanding.

NOTES

- 1 Stephen Jay Greenblatt, "Resonance and Wonder," *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* (April 1989), p. 20.
- 2 James A. Fujii, "Contesting the Meiji Subject: Soseki's *Neko* Reconsidered," *Harvard Journal of Asiatic Studies* (December 1989), p. 554
- 3 Richard Bowring, "The *Ise monogatari*: A Short Cultural History," *Harvard Journal of Asiatic Studies* (forthcoming, December 1992).
- 4 *Koshoku ichidai onna* II, 4.
- 5 Fujii, pp. 553-54.
- 6 Fujii, p. 574.

議長 ビベットさん、どうも大変ありがとうございました。

いまのアメリカにおける文学批評の世界の中で文学の伝統というものはどういうふう議論されているか。これは非常にややこしい問題になっているようですが、それを紹介してくださいまして、次にアメリカの英語圏の学者たちが日本文学の中における伝統の問題をどう扱っているか。それを西鶴における伊勢物語のケースと漱石における戯作でしょうか、その伝統がいかに

生きているか、いかに漱石なら漱石自身の問題と結び付けられたかということとを簡潔に話してくださいました。皆さんからいろいろご意見をうかがう前に坪内さんからコメントをいただきます。

坪内 先生の話題の中にも出てまいりました徳川時代の初期の俳諧師、いわゆる貞門の俳諧の中心人物である松永貞徳が、あるところで会がありまして、帰ろうとすると、見事な果物の柿をかごに盛ったものを出されました。そして、これで発句せずば帰さじ、これで一句つくりなさいと帰さないよと、その主人に言われたんだそうです。そうすると、松永貞徳は即座に、「かきくけこ」とまず五文字をつくりました。そして、「食はではいかに」、食べないではどうして、というふうにならぬ七をつくり、最後に何と締めくくったか、もう大半の方がもしかしららおわかりかもしれませんが、「かきくけこ、食はではいかに、たちつと」と締めくくったんだそうです。見事な言葉遊びとか言語遊戯なんです。このようにして初期の俳諧は始まったんだと思います。ちょうどその松永貞徳が活躍し始めたころに例えば先生のお話に出てきましたように伊勢物語などのパロディーが出てきます。いわゆるパロディーが非常に盛んになってくる。それと俳諧はもちろん並行しているわけです。

実は、こんなお話から始めましたのは、私はあまり英語力がないものですから、きょうの先生の英語のお話の細かなところが理解できていないだろうと思います。その時の貞徳の気分で見ると、せつかく柿を出されても一句がうまくできなかったという心境なんです。ところが俳諧には幸いなことに、親句・疎句という付け合の仕方があります。つまり、あまり関係のないものが思いがけずぶつかると非常に面白い効果をつくり出すという俳諧の技法があります。これは、日本文学の大事な技法だと思えます。そのつもりで話させていただけこうと思っております。

ですから、私なりに先生のお話の中で理解できるところだけをお話するという失礼なことをいたしますが、お許しください。

先生のお話は、徳川初期のパロディーものから始まりまして、西鶴の「浮世草子」、そして明治の漱石の初期の小説へと及ばれました。要するに大衆の伝統といえましょうか、おそらく文学的な表現とはみなされて

はいないもの、例えば言葉にかかわって言いますと、落語のような話芸とか、あるいは軽口だとか、洒落言葉だとか、そういうものが根ざしているものと文学的なものがぶつかり合って、そこから新しい文学の活力が出てくるというお話だったのではないかと思います。それは文学的な用語で言いますと、恐らく滑稽なもの、つまりユーモア、滑稽なもの、活力というふうなことなのだろうと思います。滑稽なものというのは、日本の文献では古く古事記から始まりまして、あるいは万葉集にも滑稽歌がありますし、伝統としては古くからありますけれども、いつでも二義的なものとみなされてきたように思えます。つまり、文学のもっとも上質のものとは考えられなくて、いつでも伏流的なものというか、少し二義的なものというふうになされてきたように思います。

先ほどの松永貞徳という貞門の俳諧の中心の人物のその俳諧にしましても、第一義の文学である和歌へ入門する前段階として近世の俳諧（徳川期の俳諧）が始まったという事情がございます。近代においても恐らくその事情は同じだと思います。そのように考えますと先生が滑稽なもののもつ曖昧さ、あるいはその曖昧さの持つ豊かさというものを高く評価してくださっている点を大変心強く思いました。私は現役の人として、ことにそこが嬉しいところでございます。

さて、初期の漱石は、先生のお話にありましたように、滑稽な要素というものを沢山發揮した、ある意味で滑稽さにおいて実に豊かな作家だったと思います。ところが、その漱石にしても中期のころから、だんだんそういう要素を薄くしてしまっていると思うんです。漱石は、実はご存じのようにならぬところ、俳句を書き続けました。俳句というのは、私の理解では前の時代の諷刺的な要素が近代においてもっとも凝縮した形をとったのが俳句だろうと思うんです。だから、俳句は本来滑稽なものでなければならぬと思うんです。ところが、近代の俳句も中期以降の漱石のように何か非常に生真面目な要素を持ちまして、自然とか人生とかを歌う非常に真面目な詩になってしまつて、滑稽な要素をあまり感じ

なくなっている。

近代では特にそういう滑稽な要素というものが、ことに日本の文学の場合にはある意味で強く抑圧されたという事情があるのではないか。例えば俳句に即して言いますと、西欧の詩を日本に新しく移植しようとした「新体詩抄」という詩集が明治十五年（一八八二年）に出ますけれども、その中で、短歌や俳句というのはあまりにも小さくて、そういう小さな形式ではちゃんとしたことが歌えない。線香花火か、あるいは流れ星のような瞬間的な小さなことしか歌えないから、これからの新しい時代の詩としてはふさわしくないとい

う批判がなされました。その流れが近代では大きな流れとして続いています。日本の近代小説のいわば出発期を用意した、私のお祖父さんのような名前の方、名前だけなんです、坪内逍遙という人が、やはり「小説神髓」という本の中で、俳句や和歌という小さな詩は未開の世の詩歌だとの決めつけている。「新体詩抄」や「小説神髓」の流れがおそらく強く続いていまして、最近では太平洋戦争の後の桑原武夫さんの第二芸術という考え方にまでつながっているんだと思うんです。

要するに俳句や短歌はだめだ、だめだと否定的にみられながらも滅びないで、逆に今日は非常に盛んにつくられてるんですが、その背景には人々が無意識のうちにこの小さな詩形に込められた滑稽なものに引かれてるところがあるのではないかと私は考えています。

しかも、例えばより俳句に即して考えますと、俳句というの

議長 坪内流にこのヒベットさんのペーパーから日本文学における可笑しみ、ユーモアの要素がいかに重要な要素で、ことに俳諧の中にそれが生きてきたかということをもとめてくださいました。ほかの方々もいまの坪内さんのコメントを伺ってご発言しやすくなったのではないかと思います。

確かに、日本文学における笑い、可笑しみの伝統、その可笑しみというの

はある意味で個人とか自己とかという近代文学が中心としている理念に逆らうところがございます。逆らうというよりも、そういうものを十分には表現できないところがございます。それは、近代文学的な考えからいうと、ちゃんとした自己表現ができないというマイナスのイメージですが、むしろ自己とか個人という小さな世界に閉じこもらないで、いつも自分を他者との関係の中に開いていくというふうに変換しても考えることができる。そういうことが俳句や短歌のような小さな詩形のもつとも根っこの力ではないかと思うわけです。

漱石はもちろん近代日本を代表する小説家でありましたけれども、彼は俳句や漢詩をずっとつくり続けます。彼は俳句について、俳句というのは実に簡単な詩であるということを言っています、そしてその簡単なままにこの詩形を愛すればいいという考えでした。親友だった正岡子規も同じ考え方でして、俳句は小さな簡単な詩なんだと考えていました。ところが、そういう考え方がどうも近代の日本では先ほど言いました文学でちゃんとした体系的な大きな思想を表現するといふ、そういう主流である流れに押されてしまつて、何か伏流として沈んでしまつて、流水のように受け継がれてるのではないかと。

先生のお話のほんの一部をとらえて勝手にしゃべりをしましたが、以上のようなところにいちばん共感をいたしましたので、そして多くの示唆を受けました。どうもありがとうございました。

は、さつき坪内さんがちょっと触れられましたようにヒベットさんのペーパーでいうと五ページの真ん中あたりに these traditions classical and popular created a fresh vitality in literature とぶつちか、これが非常に大事なところだろうと思います。伝統的な伊勢物語からくるような古典的な高尚な文芸の長い伝統、それが江戸に入ってきて、江戸の庶民の中に広まっ

ていた可笑しみ、くすぐり、洒落、そういうものを含んだ伝統とぶつかり合うことによって、新しい文学への活気が出てきた。そうやって伝統は甦ってくる。だから、明治になってから日本の伝統は西洋と触れ合うことによって、そこにコリジョンを起こすことによって、かえってまた新しくよみがえってきた面もあるのではないかと思います。ヒベットさんのペーパーの「吾輩は猫である」について触れているほうでは、その問題へも広がっていくのではないかと思います。

それで、早速皆さま方から活発なご発言をいただきたいと思います。メラノヴィッチさん、どうぞ。

メラノヴィッチ 先生、少し英語を話してみます。I would like to say that you were taking on the most complicated aspects of tradition. You also have explained some aspects of American literary criticism. too. For instance, you have written in your paper about New Historism. In my opinion so called New Historism is nothing else but a kind of trick. It is not literary approach, but political one: to say us "venerate" something or not is naive attitude of political origin. Of course, we explore the styles of cultures all the time with passion. So in New Historism there is nothing new, nothing valuable to us. The other problem is connected with so called *deconstruction* theory. Several years ago I was very interested in methods of *deconstruction* theory in literature, but I found that it is another big trap of post-structuralism period. So I would like to reject *deconstruction* New Historism in our studies, and *deconstruction*, too. Both lead us in dead end.

議長 ニューヒストリシズムという、いまアメリカで盛んな文学研究の一派をヒベットさんは論文の中で紹介しておられるんですが、いまメラノヴィッチさんはそれに対して非常に強い反発を表明されたわけです。これは伝統を尊敬しろとか、するなとかいうが、一体そんなことを研究者に命令するのは

可能かということですよ。

メラノヴィッチ 私は、ベネレイトしないのも、ベネレイトしろということも、両方とも否定したのですが。

議長 文学における伝統の問題で終わりのほうでは谷崎の例を引かれまして、谷崎の作品を改めて読んでいくと、そこには江戸以来のホモルーデンスとホモラブリュース、その両方の伝統が生きているのではないか。いまヒベットさん自身も谷崎について研究をなされ、翻訳も出されているので、メラノヴィッチの見解を問われたということです。もう一つ、伝統の問題についてあります。

伊東 坪内さんの反応はある部分について非常に面白いコメントをしてくださいました。私は、全体に対して包括的な反応をしてみたいと思います。それは、メラノヴィッチさんの発言と関係あります。

まず、ニューヒストリシズムという新しいアメリカの文学流派といいますが、文学批評の流派について触れました。これは伝統を尊敬しないようであります。そして、それを一種の社会現象というものに還元します。それはポリティカルになっているかもしれません。これが文学として非常につまらないものになるであろう、文学の本当の理解にとつつまらないものになるであろうということはほぼ明らかで、このことについてはメラノヴィッチさんに賛成で、ヒベットさんにも賛成であります。

もう一つ大きな誤りが前にありまして、それがニュークリティシズムという誤りです。これは逆の謝りで、まったく歴史を否定して、テキストだけを取り上げて、それを内在的にやっているという、一時アメリカではやったニュークリティシズムというのがありました。これはちょうど二つの誤りの両極であると私は考えます。

間違った考えにもう一つ間違った考えが出てきたなあと聞いておったんですがいますけれども、そこでそのことと関係させてここでテキストとコンテキストという対象というものを取り上げてみたいと思います。つまり、テキストというものをトレンジションとの関係でインターテクスチュアルに研究

していく、このことは重要なんだ、それを社会現象だとか歴史的影響だとかいう、そういうコンテクストに還元してしまうのは間違いだというお話だったと思います。そして、そのコンテクストとしフジイさんだとかミヨシさんだとかお名前がいろいろ出てきたと思いますが、しかし私は、これは一体背反的なものでしょうか。つまり、エクスクルシブなものでしょうか。インコンパティブルなものでしょうか。ゼア リズ ノーコンテクスト ウイズアウト コンテクスト。ゼア リズ ノーコンテクスト ウイズアウト テクストと私は言いたいのでありまして、もちろんそれを社会現象などに還元できないとしても、ヒベツト先生がおっしゃった論点はある一つの文学テキストを縦の歴史的伝統において、その伝統において味わってみよう。そうしたら文学がいきいきとよみがえってエンジョイされるのではないかといいことでした。非常に鋭い意見が伊勢物語と西鶴の関係、そして猫と戯作の関係、これは大変面白いことだと思います。

しかし、それでは西鶴の世之介は在原業平の単なる再来でしょうか。いえ、そんなことありません。芳賀さんのコメントにもありましたが、これは江戸時代という新しい社会状況において業平がいわばまったく換骨奪胎されてよみがえったわけですね。猫と戯作といっても、猫がそれでは戯作をそのまま受け継いでいるか。そんなことなんです。猫は確かに戯作の伝統であるということは非常に面白い指摘ですが、同時にこの猫の中にはヨーロッパの影響が沢山あるわけです。要するに、ヨーロッパのインテレクチュアリズムの新しい流れがここにうんとふんだんに入っています。そういったしますと、トラディションを重んずる考え方とコンテンポラリーな同時代的影響を論ずるのは、恐らくその垂直的と水平的というその文学の二つの軸、文学批評にとって必要な二つの横軸と縦軸をいっているものであって、これは決してエクスクルシブではなくて、むしろコンプリメンタリーだと考えたいわけです。アイザーク・オアでは決してない、ボス・アンドだと。そして、いまの文学批評の状況がこの二つの陣営に別れて、そして互いに相手の欠点をあげつらうということとは非常に不幸な状態じゃないか。文学作品にとって非常に不幸な事態じゃ

ないだろうか。それで、むしろその二つの統合が必要なので、私はこのセクションが「伝統と現代」というタイトルでなされていたけど、この伝統と現代というのは決してデイスジャンクティブな意味で、背反的な意味でいわれているのではなくて、コンジャンクティブで結合しなきゃいけないということとで提出されていると思います。

ですから、先生のおっしゃりたいことは、バイタリティーがあるのはテクストそのもので、それがトラディションと一緒にあってその時代の状況の中でいきいきとよみがえるからバイタリティーがあるわけです。トラディションだけでは僕はバイタリティーはないと思います。したがって、バイタリティー・オブ・ザ・テクスト・ウィズ・トラディション・イン・アンド・コンテンポラリー・ソサエティーということになるのであって、この二つのものは決して背反しないのだ、ということ。にもかかわらず、それが対立的に考えられていることが不幸の原因であり、それを越えるべき課題として我々は受け取らなきゃならないんじゃないだろうか。これが僕の全体的な反応です。

議長 どうもありがとうございます。伊東流にヒベツトさんの複雑な話を簡単にまとめてくれたわけです。もう一人ぐらい質問いただいて、そしてヒベツトさんに反論していただきましたでしょう。クリステワさん。クリステワさんはメラノヴィッチさんの敵ですね。

クリステワ 最初にお断り申し上げます。私はメラノヴィッチさんの敵でもないし、誰の敵でもございません。日本文化をやっている人はいわゆる「中間領域」の重要性をわからなくちゃならないですね。だからインターミディ・アト・スペースのファンなんです。

アプローチとしては別にこれがいいとか、あれがいいとか言っていない。これがこのテキストに働いているとか、ほかのテキストにはほかのアプローチが働いているとかいうことは私は大事にしているんですけど、一応文化論はどっちかという西洋の文化を中心としているいろいろなアプローチは西洋の文学に基づいていますから、それで直接に日本文化に使うと間違いだらけになっ

例えばパロディーでもそうですけど、私は評価のことを申し上げたかったですけど、ヒベツト先生のご講演の中でも面白く思ったのは、ユーモアの伝統のことで、ユーモアの文学こそが既定の文化基準があったという証拠にもなるのではないのでしょうか。つまり、ユーモアのエフィクトが珍しいことがぶつかるときに出てくるだけではなく、ある基準があつて、その基準を何か新しいやり方でパロディー化するときにユーモアがうまれてくるのではないのでしょうか。読者論からいえばそれはホーライズン オフ エクスピクティビシヤンス、つまり期待される基準からはずれるとユーモアが生まれます。ですから、重ねて言いますが、私にとつてヒベツト先生のご講演の中で特に面白かったのは、やはりユーモアのアプローチそのものです。

こういうユーモアの文学は、どうして生まれることができたかというところ、伝統があつたからこそ生まれることができたかと思ひます。ですから、江戸時代の人をホモシタンス、すなわち引用している人として読んでらどうでしょうか。これは伊東先生のインタビューテキストユアリティとも関係することだと思ひます。

議長 どうもクリステワさん、ありがとうございます。メラノヴィッチさん、伊東さん、クリステワさんとそれぞれのお立場から発言がありまして、あまり質問をためちゃうとヒベツトさんがご返事しにくくなるので、どうぞ。ヒベツト もう返事がしにくいですね、間違ひなく。

議長 メラノヴィッチさんのニューヒストリシズムに対する意見、それから谷崎における伝統についての意見、伊東さんのテクストとコンテクストのこと、伝統と同時代社会の最後、それが縦と横でいつも一緒になっているんだ。そこに文学はいつも伝統の活気を獲得して動いていくのだということ。それから、クリステワさんのユーモアがあること自体が伝統のある証拠だということですね。

クリステワ はい例えばニセ物語は伊勢の基準があつたからこそ作られたのでしょう。つまり、ニセ物語の存在を伝統の証拠のひとつとしてとらえてもいいと思ひます。ホモシタンス、つまり、伝統を引用する人のテキストとして読

んだらどうでしょうかと、追加だけ。

ヒベツト いろいろのご意見を伺わせていただいてありがとうございます。私の話は非常に不完全なものです。時間の節約で英語とか日本語とか両方の立場から説明するわけにはいきませんが、坪内さんの意見にはいろんな点で私大賛成です。例えば話芸と軽口とかそういうものは、伝統の衝突とかそういう関係はなかなかよくわからないようなものもあるんですから、そういうものは文学以外でしたからその時代の考え方ではいまの研究も不完全かもしれないです。西鶴のものをいいますともちろん俳諧の連歌は話芸ですから、その意味で話芸の研究もなさいますが、それ以上に大衆的話し方もその時代のものとして大事なものでした。しかし、それはあまり勉強したことがないから、まとまった研究はできないのです。

漱石の場合ですと、それは確かに漱石にユーモアが少なくなつたんですね、年をとつて。特に俳句は、俳句そのものとして真面目すぎるかもしらすね。理屈っぽいともいえるんじゃないでしょうか。特に、漱石の漢詩は非常に深い意味で真面目なものだと思ひますから、そういうものも一緒に考えないといけないんですけど、それよりも少し広い問題ですけど、現代日本文学にそういう笑いのことは大衆的になつて、純文学といわない傾向があるんじゃないでしょうか。

例えば中村光夫さんが前に「笑いの喪失」という論文を書きました。そういう話しはときどきあるんです。それがもし本当でしたら、どうしてそうなりましたでしょうか。それは西洋の悪い影響でしょうかと、ちょっと考えます。

議長 それはまた坪内さんに後で。

ヒベツト お願いします、教えていただきたいんです。

それでメラノヴィッチさんの言うことは、as for "new historicism," I should defend it a little, because I took him out of context. It's true his remarks opposed veneration, but here we should understand that to see Shakespeare or Goethe or any great writer in the context of his

society is not an eccentric idea.

そういう意味で尊敬するだけでちょっと足りないというんですけど、政治的なものはもちろんそういう意味での批評は多いんですけど、それは一つの要素だけで、もう少し広い意味での文化の研究をするわけですから、「perhaps gave a false impression. それで芳賀さんも言いましたんですけど、「The Tradition of Distraction」 plays a creative role in literature.

クリステワさん、メラノヴィッチさん、よくご存じだと思いますけど、それも新しくない考え方でしょう。ずっと前からのロシア・フォマリズム。ビクター・シュエロフスキとか、ああいう人たちは文学以外のものを入れて新しいものをつくって、伝統が新しくなるということを言ってきました。

伊東さんの意見は、大体賛成です。非常に参考になったところがあります。

議長 続けてヒベットのさんのペーパー、この全体のテーマになっております。伝統と現代ということに広げてご発言くださってもよろしゅうございます。

上垣外さん。

上垣外 私は日本文学における社会性ということで戦争を中心にこの問題を扱いました。それで多少というか、私自身の抱えている問題のほうから大変興味深く伺いましたんですが、私が日本文学における滑稽という伝統は素晴らしいものだと思うんです。それはいいんですけれども、一方でやはり中国文学や朝鮮の文学、特に韓文学に見られるそういう社会に対する責任感という点から言いますと、例えば俳諧の滑稽味というようなもの、それから西鶴の「好色一代男」といった（それは一種のパロディと言ってもいいんですけど）ものを見ると、やっぱり私がいわゆる中国朝鮮の士大夫の文学の立場がいいと言いたいんじゃないですけども、その立場に立ってみると、こういった俳諧なり西鶴の好色文学なりというのは、やはり文学者の社会に対する責任感の欠如あるいは社会的な責任を引き受けることからの逃避であるという、これは日本でもマルキシズム系の批評とかで繰り返し言われたことだとは思いますが、やはりもう一遍その質問をぶつけてみたくなるん

です。

つまり、滑稽ということはアンビギュアスであると。つまり、イエスでもなければノーでもない。とすると、それはつまり現在にある社会の体制というものが仮に悪であったとしますと、徳川の幕藩体制がじゃあ専制的であるというときとしますと、これはイエスでもない、ノーでもない、私は知らない。それは無責任ではないかということをお願いしたくなるわけです。これは多分明治時代になってそういう滑稽とかいうことが圧迫されたという理由の一つは、やっぱりそこにあつたんじゃないかと思うんです。つまり、明治時代になって庶民階級も大将になれる、あるいは政治家になれる。伊藤博文のようによく低い身分から総理大臣までになる人が出るということは、あらゆる文学者も社会的な責任を負って国の運命というものに対して責任を持って発言できるという状況が生まれるわけです。そうすると、やはり従来の江戸文学を彼等の立場から批評する場合には滑稽というのはいいかげんである、社会的責任感が欠如しているというのは、別にマルクスリストでなくても言ったんじゃないだろうか。それが明治という状況だったんじゃないかというふうに私は思うんです。大きな意味で僕はこれは大変大きな伝統だと思います。

私は、大変有名な永井荷風が大逆事件のときに言ったことを引いておきましたけれども、私はこれはいわゆる鞆晦だと思えます。つまり、中国の言葉でいう現実の政治というものに対してはいわば判断中止の態度をとってしまふ。そして、ある意味では自分自身のを捨ててしまつて大変穏やかな完結した世界をつくるという形なんです。それは僕は文学のあり方としては当然大いに意味があるし、あつていいと思うんですが、しかしそうすると、じゃあその滑稽なり鞆晦の文学という伝統があまりに豊かであると、じゃあもう一方の社会的な文学のほうは、一体はその伝統というものはどうなってしまうんだろうか。あるいは、これがむしろ日本の文学の逆に弱点というふうで考えられる部分もあるのではないかと。つまり、あまりに豊かな社会から逃避するそういう文学の伝統があると、文学者は皆そこへ逃げれば楽なんです。永井荷風は意識的にそれをやったと思うんです。夏目漱石の場合は僕は

非常に微妙だと思ふんですけれども、一種のやはりとう晦の気分は漱石にもあると思ふです。ですから価値の判断はいけないということなのかもしれないけれども、やはりもう一つ日本文学における文学者の社会的な責任感というところから、もう一度滑稽の文学の伝統についてコメントをしていたいただきたいです。

議長 そのことはどこの国のいつの時代かによって、国と時代と人によって、いろいろ変わるかもしれません。バルザックやフロアベルは社会的発言をした、文明批評があったから。ボードレールはどうか、トーマスマンもそうだったでしょう、彼も政治現象について発言する。

上垣外 日本では例えばフランス文学の中でボードレール、それからマラルメという線が非常に明治時代にも取り入れられましたね。同じ時期にフランスで大文学者、大詩人であった、あるいは第一の詩人であったかもしれないビクトル・ユゴーというのは確かに「ああ無情」とか「レ・ミゼラブル」とか取り入れましたけれども、日本の文学者がボードレールやマラルメ、つまり象徴主義に流れる派のようには一生懸命取り入れてなかったと思う。ここには、やっぱり何かあるんじゃないか。ビクトル・ユゴーというのはいわば社会派の文学、その社会に参与する型の文学だと思ふんですね。

ヒベツト 社会的責任との関係ですけれども、一緒に存在してもできるでしょう。例えばブレヒトの芝居に、ああいうものは笑いがあふんですけれども、非常に社会的責任の意味が強いものじゃないでしょうか。例は少ないかもしれないですけれども。

上垣外 日本文学の場合の滑稽というものは、そういう強い社会的な意識とこのを持つていますか。つまり、俳句が第二芸術であるというような批判も戦争の後に行われたということからしても、やはりそういう暗示と示さずか、インプリケーションあるいは暗黙の何か批判意識を持つていたんじゃないでしょうか。

議長 この問題はまだ広がっていきませんが、さつき手を上げられた山口さん、どうぞ。

山口 質問というよりも、二つの件について申し述べておきたい。

“伝統”という言葉は二年前にブタベストで伝統についてだけの国際シンポジウムがございました、それに参加したときに参加した人の共通の見解とこのは、一応まずバリエーの判断を抜きにして、伝統というものを先行するインフォーメーションのもつともエコノミックな蓄積ですね。ストーリーの仕方でなかるうかというふうな共通の理解がありまして、それをめぐって討論が行われたのですが、私はそのときに、日本の俳諧の芭蕉が使った言葉、その言葉はもちろん以前からあるんですが「不易流行」を紹介しまして、不易というのは大体神社におけるいろいろな儀礼が昔から全然変わらぬのである、それが基本として続けられる部分。流行というのは、例えば神社における祭の踊りですね。それは流行という言葉の根源だと思ふんですけど、非常にプロボカティブな新しいものをどんどん入れてくるというところで、その二つが相補って日本の祭も面白く繰り返されてきている。文学においてもそういうふうなことがあるのではなかるうか。俳諧においても俳諧の使う言葉が固定してくると、おかしみとか、そういうのは日常生活の言葉をどんどん入れることによって日本語をホワイティングな言葉に展開してくる。そういう言葉が繰り返して出ていくことと、日本の江戸時代から続けられた文化そのものもそういうところがあります、ということを申し上げます。

それから、いまのもう一つのご意見に関連するのですが、明治の時代における要するに社会的意識というのは、これは非常に難しい問題だと思ふんですが、明治時代においてナショナリズムにとらわれないで社会認識とこのをユニバーサルな形で保つていくというのは極めて難しいことであつたのではなかるうかという感じがするわけです。明治二十六、七年、それから三十七、八年の日清・日露の戦争において文学者でいけば社会的意識を持つて参加したのは例えば大衆小説の冒険小説の伝統を開いた押川春浪という人であつた。この押川春浪という人は、もう一方では武俠という、男子たるものは強く正しく正義をもって海外に雄飛しなくちゃならないということで、様々

な科学冒険小説の伝統をつくった。そうしますと、社会的意識がなかったということはいえないけれども、非常に偏狭なナショナリズムに陥らないで、社会意識というものを文学の中へ織り込んでいくのはきわめて難しい。国木田独歩は独自のスタイルで日露戦争のときの行動とかそういうことに参加したわけですが、それが独歩の作品に反映したかどうかというのは、これまた別の問題だと思えます。ですから、この問題は大変興味があるんです。しかし、難しい問題だと思います。

議長 どうもありがとうございます。続いて饗庭さん、どうぞ。

饗庭 ただいままでの意見をいろいろお伺いしております。若干幾つかのユーモアが必要じゃないかなということを感じました。

確かに滑稽というのが俳句の主たる要素だといえませんが、それだけで俳句というものが集約できるかどうかですね。談林風なものから芭蕉に転換していく部分というのはもう一つのつまり人生に向かう別の倫理的な問題とかが出てきてまして、これは芭蕉の文学性という問題を示しているんじゃないだろうか。

もう一つの問題はやはり正岡子規の問題でありまして、正岡子規というのが述べていた問題はやはりもつと俳句の文学的な部分を高めようじゃないかという、この問題だったわけです。それがずっと今日まで滑稽的な部分だけできたかどうかということです。

それからもう一つは庶民性と滑稽さということをおっしゃっているんですけども、つまり俳句だって芭蕉の門人の職業を調べてみると、ほとんどインテリ階級まで全部入ってますね。非常に低い遊女の階級からインテリ階級まで皆入っている。ただし、彼は無名性のレベルでものを言おうとしています。ですから、俳句における雅号というのは美的共同体への無名の還元ではないか。ですから、こういう問題をやっぱり考える必要がある。単純に庶民性に還元していいのか。これがその次の問題です。

それからもう一つの問題は、いま美的共同体ということを申し上げたんですけども、俳句の根底にあるのは「一座」の問題なんです。座をどういうふう

にしてとらえるかということ抜きにして、つまり、ただ文学のジャンルだけで考えていいのか、これがその次の問題です。

もう一つは、伝統と現代といった場合に、明治をあまり単純に切り過ぎるのではないか。つまり、漱石の成り立った世界というのは確かに彼が留学という問題がありますけれども、もともと江戸下町の雰囲気を持ってますね。ですから、家の中では例えば十八世紀の英国のテキストが読めますけれども、一歩外へでると講師師がいまだに人々を引きつけている、そういう世界の中でやっぱり彼は生きていた。したがって、彼自身「道草」のいちばん最後に言っておりますけれども、三分の二が過去からの呼び声で自分は生きている、と。漱石というひとと道草に至って自分の出自、自分の共同体の感性というものを確認しなければならなかった。そういう問題が漱石の場合にもあるわけですから、江戸下町のメンタリティーの共同性という問題にやっぱり入っていかないとけないでしょう。

それから、いまの漱石の位置をどうとらえるかという問題なんですけれども、例えば鷗外というのがいますね。鷗外は留学に行つて、そして帰ってきてほとんど最後まで「公」の立場というものを一方で持っていた。ところが、漱石は留学から帰ってきて「私」による小説家になるわけです。ここでは、つまり「公」から「私」への転換があるわけです。それに対して、書くというのは徹底して「私」の立場であった。しかし、永井荷風の場合にも一つ屈折しているのは、つまり彼は留學生として官費で行ったのではなくて、まさに父親の情けによっていわば金をもらってまずアメリカに行き、アメリカの「文明」に失望して、そしてその次にフランスに行き、フランスの「文化」というものによく自分とよく似た境遇を見出すわけですけれども、しかし、再び東京に戻ってきたときに彼は明治の「文明開化」というものの中に深く失望して、自らを江戸下町の心性の中に追放するわけです。ですから、この三つの構造というのはやっぱりあるんじゃないか。だから、それを抜きにして俳句の問題を論じられないところがあるし、伝統と彼等が否応なしに担わなければいけなかった近代性という問題がありますから、そういった問

題を踏まえて論議をしなければならぬんじゃないか。以上、私の感想であります。

議長 どうもありがとうございます。非常にうまく整理してきょうの皆さんのやりとりの中に出てきた問題をあげて、そしてかつ饗庭さんの意見を述べてくれました。それでは、モートンさん。

モートン いま、饗庭先生のお話を聞いてまったく同感ですので、特に公私の区別ばかりではなくて、漱石の文学のようにむしろ個人という存在というか、それがあり得るかという問題がむしろ最初からずっといまままで論じられておりますけど、だから社会と個人、個人の責任は何であるか。「ころろ」などには出てくるのですが、はじめから最後までこの問題は漱石が取り扱ったんですね。そういうふうにいま考えてきたら、社会はどうなるんですか。やはり漱石の文学なんかは社会がはじめから出ているんですね。いま饗庭先生は私よりもうまくおっしゃったんですけれど、その問題を漱石が若い時分から取り組んでいるんですね。

第二のコメントですけれど、社会というのは単なる小説あるいは詩の話題の中でではなくて、文体・書き方、言葉につながっています。ですから詩の場合、笑いというのは非常に革命的なんですよね。遊戯・戯れ、最近の評論でこれははっきりすると思いますけど、例えば現代詩のレトリックですね。七、八年前ですか、吉本隆明が戦後史を書いて、平出隆とか、そんなような詩人の悪口言ったんです。戦後派と比べたら、社会との関係はないというようなことを言ったんです。しかし、別に平出隆ばかりでなくて誰でもいいんですけれど、その人たちの言葉の使い方は非常に関係的なんです。またはその集大成、サブジェクト、それからオブジェクトなものととの距離が、これはやっぱり社会と個人との距離なんですよね。そういういまままでで認識したものをまったく違う角度から見れば、言語にあらわしているわけなんです。そういう方法で文学すべてが非常に政治的意味があるんです。私はそう思います。ですから、笑いをひとつとっても非常に大事な方法なんです。誰かが書いたように、現代文学のあり得るジャンルというのはパロディーだけなんですよ。

それはむしろ伝統の重さが問題になるんですからね。そういう意味では社会というその観念を見逃してないんです。近代文学でもそうなんです。

第三のコメントですけれど、ニースタシズム話なんですけど、ジェームス・フジイが私が出したこととまったく同じようなことを言っておるでしょう。十一ページのヒベットの先生の論文にも引用されています。こういうニースタシズムの方法で分析をすれば社会とのかかわりが出てくるわけです。こういう戯れというか、対応性というんですか、こういうような技法、文体によって各人で社会と直接直面するんです。そういう意見です。

議長 モートンさん、大変ありがとうございます。社会的発言、文学者の社会に対する関心の発露というのも何も政治とかある事件について何らかの評論を述べたりすることだけが社会的関心の発露ではなくて、いま確かにジェームス・フジイの言をヒベットさんの文章からモートンさんが引いたような問題。言葉の使い方それ自体の中に社会とのかかわりがあるんだということ。これは言われてみると当然であるということです。

さつき山口さんがおっしゃった芭蕉が言った不易流行、その芭蕉の不易流行という言い方それ自体ももう一つの伝統を踏まえている言い方ではありませんね。藤原定家が言った「ころろは新しく、言葉は古き」、それも不易流行になりますね。それで本歌取りということを彼は言ったわけで、これも伝統の生かし方としてはインターテクスチュアリティによる生かし方であって、それを通して伝統は絶えず更新されてつながっていくんで、非常に面白いケースだろうと思います。

鈴木 私は、二つぐらいのコメントをしたいと思います。

一つは、ヒベット先生がお出しになった中村光夫の「笑いの喪失」という日本近代文学史観の問題。それからもう一つは先ほど山口さんが発言なさったナシヨナリズム、この二つを合わせてもう一つ提起して見たいんですけれども、日本近代文学、特に小説にして笑いが喪失してきたというのは、中村光夫さん自身が笑いを喪失した結果に過ぎないと言っただけだと思います。日本の近代文学にも実に多くの作品の中に様々な形で滑稽の要素は脈々と流れ

ている。明治・大正期あるいは昭和初期、中期まで含めて具体的に指摘できると思います。私たちは戦後の評論家たちが隠蔽した日本近代文学の笑いの要素というのを掘り起こすことが、いくらでもできると思っています。それが一つです。

明治時代には、たとえば齊藤緑雨が政治や世相をしゃれのめす筆をとっている。大正期には宇野浩二の落語の語り文体の小説がある。昭和期には、井伏鱒二がいる。一九二〇代、バスターキートン・キートンのスラプスティックスのナンセンス映画がはやった少しのちには、例えば坂口安吾はその手のナンセンスを使って、近代の価値観をまるごと笑い飛ばすような小説を書く。戦中期には、江戸の天明狂歌の輶晦の手法、先ほど社会性の欠如の例にあげられたものですが、江戸後期の輶晦は言論の取締りに対する抵抗の色こいものがあります。そしてその手法を用いて、日本が戦争に向かっていく流れに、笑いをもって立ち向かう小説を石川淳が書いています。これは発禁処分を受けましたが、これらはいつまであげた例にすぎません。笑いの文学の文脈は日本の近現代を通じてずっと追えるのです。

次に、これに対する私たちの態度の問題ですが、それらを笑いの伝統として一くくりにしてしまってもよいのでしょうか。その時代、時代の特性があり、また個人の特性もあります。その時代その時代に対する笑いの文学の意味があるわけです。そして、そういうなかで、過去の時代の手法が生かされているわけです。時代、時代、あるいは個人、個人の様々な姿勢があって、過去のものが生かされ復活しているのですね。どんな時代に、かつてあった文芸の要素がどのようにいかされて、伝統が更新されてきたのか。それを私たちがどのように評価するか、ということに伝統の問題はかかっていると思えますが、どうでしょうか。以上です。

議長 どうもありがとうございます。だんだんと結びに向かっておりますが、いまの笑いの問題、さつき山口さんが出された明治においてナショナルリズムを陥らせずに普遍的な価値まで達しえた文学者はいたかということですね。例えば正岡子規なんていうのは、かなりそれに近いんじゃないかとも思いま

すし、最後に坪内さんにこれまでのいろんな意見をまとめてくださって発言いただいで、それからヒベツトさんにも発言していただいで、最後は中西さんが全部をまとめてくださるということにいたします。

坪内 笑いの伝統というお話なんです、実はそういうものがあるというふうな意識が例えば俳句や短歌や現代詩、日本の近代のそういう詩の中にいまして、あまりそういう意識をすることがさほどないのではないかと。つまり、笑いの伝統なんていうことがあまり話題にもならないくらい、例えば滑稽とかユーモアというふうなものは次元が低いものというふうにみなされているのではないかとというのが私などの率直な感想なんです。だから、非常にきょうのお話は新鮮とも思えましたし、少し意外な感じもいたしました。

私自身は正岡子規のことを考えることが多いんですが、先日木松山で子規と漱石の展覧会をやってまして、そこで彼等の少年時代のノートとか原稿とかを見まして、克明に原稿用紙だとかノートに書いている文字を見まして、彼等は基本的に書くことが楽しい人種なんだ。文学というのは本来書くことが楽しい人たちが夢中になってやっているんだと思っっているんです。そういうことを非常にながしるにというか、そういうこともまた軽視されて、文学について考えるときは話が難しくなりすぎるのじゃないかというのが、私などのこのところ痛感していることであります。いろんな問題が沢山出されましたので、これからゆつくりと考えてみたいと思っております。ありがとうございます。

議長 確かにきょうは「伝統と現代」というのが大きなテーマなんです、その中でヒベツトさんが取り上げられたということ、ユーモア、笑い、おかしみ、滑稽の伝統ということが特にずっと問題になったわけです。

ヒベツト 何でも伝統になるようですね。笑いの伝統の伝統もあるかもしれない。

議長 中国、日本、韓国には伝統を尊ぶという強い伝統もあったわけです。伝統に対して反対するという伝統もありえたが、どちらかというと中国などでは古いところは何か典拠がない限り新しいことをしようとしなかった。革

命も復古という形で進めるのがもっとも実行しやすかったのではないかと思えますが、伝統というもののとらえ方それ自体に非常に問題があつて、それのテクストとコンテンツも考えなきゃいけないということになると思ひます。中西さん、最後に。

中西 伝統と現代というお話の中で、なかんずくユーモアが問題になつていふことは私は大変フォークスがきちんとしていて、面白い話題だと思ひました。なぜなら、ユーモアというのは文化的な厚みの問題だと思ひます。それがなければユーモアというものが有り得ないわけで、そういう意味で文化全体を一つのユーモアで象徴して語ることが可能だと思ひました。そういう意味できょうのユーモアが中心になつた議論は大変実り豊かであつたといふふうに思ひます。

それから第二点は伝統と今日性といひましようか、そういうトラディションとコンテンツポラリーからくる影響とのかかわりが次に話題になりましたけれども、これも私は非常に大事な問題で永久の課題だと思ひます。ただ、そのときに両方があるんだという伊東先生のお話もあつたと思ひますけれども、それだけで終わつてしまふとめでたしとめでたしということで終わつてしまふわけでありまして、それじゃあ、どの面に伝統があり、どの面にコンテンツポラリーな影響があるのかとか、それがどれぐらいの割合であるのかとかいふふうなところにそれをもつていくことにおいて、いまの話題がもつと実を結んでいくのだからという気がいたします。そういう問題を今後に残しながら、まず最初のセッションが始まつたということ。これまた大変快調な滑り出しであつたといふふうに思ひました。

私はスケジュールを見ておつたんでありますけれども、明日は現代における個人の問題がありますし、文学と社会の問題があります。そしてまた木曜日には表現の形式の問題がありまして、このそれぞれがいずれもきょう話題になつたと思ひます。個人と社会の問題、文学と社会の問題、それから表現の形式の問題、そういう意味でまず第一セッションが大変要をえたヒベツトさんの問題提起。そして、それをうまくまとめて運んでくださったチエア

の芳賀さんの進め方、それによつて、たいへんうまく進んだという気がいたしました。

議長 どうも大変うまくまた最後を総括していただきまして、ありがとうございます。ちょっと時間が足りない感じがいたしました。あと2時間ぐらい続くと相当いい成果がえられると思ひます。しかし、これから明日以降、この問題がいま中西さんがおつしやいましたようにいろんな形で討議されていくと思ひます。きょうはそのためにいろんなところに種を仕込んでおいた、火薬を仕込んでおいたという感じでございますので、これから後半に続くセッションで皆さん、きょうの話をまたもう一回振り返つて議論してください。

ヒベツトさんの発表、それから、坪内さんの非常にあざやかなコメント、ありがとうございます。それから皆さんのいろんなそれぞれ違う分野、それぞれ違うお国の方々が発言してくださいまして、インターナショナル・セクターらしくなり、ありがとうございます。これでこのセッションを終わらせていただきます。