

第12回 日文研フォーラム

■  
—インタビュー・ノンフィクションの可能性—

猪瀬直樹著「日本凡人伝」を手掛りに

“Interview Nonfiction” : On “Autobiographies of Ordinary People in Japan” by Inose Naoki

■  
夏 剛

Hsia Gang

---

国際日本文化研究センター



日文研フォーラムは、国際日本文化研究センターの創設にあたり、一九八七年に開設された事業の一つであります。その主な目的は海外の日本研究者と日本の研究者との交流を促進することにあります。

研究という人間の営みは、フォーマルな活動のみで成り立っているわけではなく、たまたま顔を出した会やお茶を飲みながらの議論や情報交換などが貴重な契機になることがしばしばあります。このフォーラムはそのような契機を生み出すことを願い、様々な研究者が自由なテーマで話が出来るように、文字どおりインフォーマルな「広場」を提供しようとするものです。

このフォーラムの報告書の公刊を機として、皆様の日文研フォーラムへのご理解が深まりますことを祈念いたしております。

国際日本文化研究センター

所長 梅原猛



● テーマ ●

# インタビュー・ノンフィクションの可能性

——猪瀬直樹著『日本凡人伝』を手掛りに——

● 発表者 ●

夏 剛

Hsia

Gang



## 発表者紹介

夏 剛

Hsia Gang

京都工芸繊維大学工芸学部助教授

1954年7月25日中国上海市生まれ。1981年黒竜江大学日本語科卒。1984年中国社会科学院大学院外国文学部（日本近現代文学専攻）修士号修得。1984—87年中国社会科学院外国文学研究所東南東北アジア文学研究室助理研究員（講師格）。1987年日本国際交流基金フェロー、京都大学人文科学研究所招へい外国人学者として来日、国際日本文化研究センター共同研究員を兼任。1989年4月から現職。

主な論文に、『“全体”への道——野間宏論』（中国社会科学出版社『外国文学研究集刊』第12集、89、1）、『“文革”後の中国文学と日本の戦後文学——相互参照の試み』（岩波書店『文学』89、3）、『日本小説における“意識の流れ”』（中国社会科学出版社刊行予定の『外国文学における“意識の流れ”』に所収）、などがある。

現在、47人の日本人の生き方、考え方をまとめたインタビュー・ノンフィクション『日本人』を取材、執筆中。

はじめに

きょうは、猪瀬直樹の『日本凡人伝』シリーズを手掛りに、インタビュー・ノンフィクションという文学の「辺境（隣接）ジャンル」のあり方や可能性について、ごく一般論的なお話をさせていただきます。最初に断っておきたいと思いますが、私はここでこのシリーズを、あくまでもジャンルの原理や問題点を抽象化する材料として取り扱うつもりです。従って、作品自体の水準などに関する論評は、あえて差し控えることに致します。

私は日本の戦後文学と「文革」後の中国文学の比較研究をやってまいりましたが、その二つの流れを見ていますと、雑誌ジャーナリズムや映像メディア文化の隆盛に伴って、ノンフィクション文学の発達は、共通した傾向となっているわけです。そこで一つ注目すべき現象として、一九八三年、猪瀬直樹の『日本凡人伝』が発表され、その後まもなく、アメリカのスタッズ・ターケットのインタビュー・ノンフィクション『アメリカの夢―その喪失と発見』（一九八〇）の刺激を受けて、中国で「インタビュー・ノンフィクション口述実録文学」の先駆的作品『北京人―百人の凡人の自叙』（張辛欣、桑曄、一九八五）が誕生しました。偶然の一致のようにも見えますが、ポスト・モダンの時代精神の抬頭やアメリカのニュー・ジャーナリズムの影

響という共通の背景を考えますと、独立したジャンルとしてインタビュー・ノンフィクションが出現し、市民権を獲得した（もしくはは獲得しようとする）ことは、二十世紀末の文学の方向の一端を示唆しているような気が致します。

#### 発生の条件・波と時代精神——日本の場合

同時代の中国文学を参照系に考えるならば、日本文学におけるノンフィクションの地位は、やや低いのではないかという印象を受けております。しかし、戦後文学の経路を振り返って見ると、ノンフィクションを中核とする「実在の文学」は、むしろかなりの実績をあげてきたようにも思われます。大ざっぱなまとめ方で恐縮ですが、時期を分けてその特徴を要約しますと、まず昭和二十年代、大岡昇平の『俘虜記』（一九四八）、吉田満の『軍艦大和』（一九四九）や『きけわだつみの声——日本戦歿学生の手記』（一九四九）などが示したように、題材が戦争体験の記録に集中している半面、ノンフィクション・ノベルから手記にわたって、表現スタイルの幅広さが印象的です。続いて昭和三十年代、「経済小説」の出現（城山三郎、一九五七）、松本清張のドキュメンタリー小説『帝銀事件』（一九五九）や小田実の長編紀行『何でも見てやろう』（一九六一）の発表、三



島由紀夫のモデル小説『宴のあと』（一九六〇）のプライバシー裁判など、一連の動きには、大衆社会の日常と非日常の状況への「重心移転」や、虚構と実在の境界線の問題提起、という変化が見られました。さらに昭和四十年代から五十年代の前半にかけては、小説優位の解体の開始や中間文学、大衆文学の繁栄とともに、ノンフィクションは文学のサブ・ジャンルのイメージから脱出し、フィクションと対抗できるような理念―方法体系の獲得へ向って、成長してきました。その高揚期の文学史的現象には、大宅壮一ノンフィクション賞の設立（一九七〇）や、「本格派」とニュー・ジャーナリズムの作家群の活躍が注目されますが、その芸術的達成としては、とくに佐木隆三の『復讐するは我にあり』（一九七五）と沢木耕太郎の『テロルの決算』（一九七九）を推したいと思います。

一九八〇年代に入ってから、文学ないし文化の雰囲気全体は、扁平的、軟体動物的、曖昧模糊な方向へ変質してきたようですが、ノンフィクション界においても、一種のニュー・ウェーブの到来が感じられます。立花隆、柳田邦男らの「本格派」の退潮も、ニュー・ジャーナリズム作家群の軌道修正（その代表例は、沢木耕太郎の「私ノンフィクション」小説『一瞬の夏』、一九八〇）も、その異変の結果であろう、と私は考えております。独断的な見方を承知の上で、なかば予

言のつもりで、その流れの輪郭を次のように描いてみたいと思います。

① 「ハングリー」の時代精神や「鳥瞰」の姿勢から、「飽食」の時代精神や「虫験」の姿勢へ。理念先行の傾向、イデオロギーの色彩や批判精神が薄れ（中国流では「淡化」）、集団代弁者の使命感などの目的意識より、創作主体の自己表現の動機や肯定志向が強まり、価値判断の尺度が多様化していく。

② 重厚長大の美意識体系から軽薄短小の美意識体系へ。創作主体のダンディズムやヒロイズム、事実や取材行為に対する倫理観、方法論の安定性、作品の内容自体のパワーや観念による内的収斂力より、創作主体の日常性や大衆性、事実や取材行為のドラマ性、方法論の冒険度、作品の表出形態の面白みや受容効果を重視する方向が主流になっていく。

③ 活字メディア志向や立体的境地から、映像メディア志向や断片的境地へ。5W1H法則への忠実、作者の「私」の消去、「鏡」の等身大効果や文体の機能性の追求など、いわばオーソドックスな表現様式より、5W1H構造の解体、作者の「私」の露出、屈折した「鏡」の操作や文体の装飾性の追求など、いわば現代的表現様式が目立っていく。

ということです。

結論から申し上げますと、インタビュー・ノンフィクションの試みも含めて、猪瀬直樹の一連の仕事は、良くも悪くもニュー・ウェーブの典型と見做していいでしょう。そして、その可能性の外的要因には、世界的「大気候」の変動とともに、日本戦後文学の周期的波とその達成も見過せない、と強調したいと思いません。

一方、それと呼応するかのように、一九八〇年代の中国のノンフィクション界においても、劉賓雁<sup>リウビンエン</sup>らの「社会派」、<sup>リ</sup>「求实派」から、脱イデオロギーの芸術—文化志向を支えとする新しい世代への過渡が見られました。その新しい波の発端が、奇しくも「口述実録文学」『北京人』だったのです。

以上の背景を総合してみますと、日本や中国におけるインタビュー・ノンフィクションの誕生は、ノンフィクションないし「実在の文学」全体の新しい段階を宣言する「事件」とも受け止められるでしょう。その新しい段階の本質は、曖昧な言い方になりますが、ポスト・モダンの時流を前にする「実在の文学」の理念—技法の伝統への問い直し、そして、文学とジャーナリズムの「雑交ジャンル」であるノンフィクションにおける文学的要素とジャーナリスティックな要素の最大限の表出や、それ以外の要素とのドッキングの可能性への追求、というところ

ではないかと思えます。

### 不確定性の表と裏・重層する主体

ここで私は、「ニュー・ウェーブ」という不透明な表現をもって、猪瀬直樹の創作の性格を名付けておりますが、その理由はまず、『昭和十六年夏の敗戦』（一九八三）や『日本凡人伝』から、最近の『ミカドの肖像』（一九八六）や『土地の神話』（一九八九）までの軌跡に、「投機的」とも取れそうな要素が多過ぎたと思われることにあります。同じ「戦無派」の世代に属する沢木耕太郎に較べてみましたら、猪瀬直樹はニュー・ジャーナリズムのような一貫した理念を必ずしも持っていない、ということも明らかでしょう。

もちろん、そういった不安定、不透明性こそニュー・ジャーナリズムへの超克である、と解釈しても差し支えないでしょうが、ここで注目したいのは、デビューの時間差が十年もある沢木耕太郎と猪瀬直樹の特質の差異です。要するに、前者の活字的マス・イメージの洗礼に対して、後者の場合は、テレビ映像的マス・イメージの投影が大いように見られます。その点、『北京人』の作者や中国の新しい世代のノンフィクション作家の土台も、文学、演劇、映画のイメージ体

系にあり、どちらかと言えば、アメリカのニュー・ジャーナリズムの本流や沢木耕太郎と暗合しているわけです。

『日本凡人伝』シリーズには、インタビュアーと語り手の会話の実録が、そのまま本文の大部分となっておりませんが、『北京人』の場合は、取材対象の肉声を伝える形になっているもの、作者によれば、主にポイント、数字、キーワードのメモを頼りに、あるいは「スケッチを画くように」、対象の「意味ある瞬間の形態」を記憶し、復元するという方法を取ったそうです。そういったテープレコーダーへの依頼度の差は、両者の帰納法的思考と演繹法的思考、写実と「写意」などの相違にもつながっているでしょうが、その根本にはやはり活字離れの発想と活字的発想の相違が見られると思います。『日本凡人伝』シリーズと『北京人』の内容―前者は特異な体験の軌跡や特異な仕事のノウハウ、後者は「社会の中の個体」の「生感と心感」―の違いにも、猟奇的にまで事実をキャッチしようとするジャーナリスト根性と、人間の内面世界を掘り下げようとする文学者根性の隔たりが窺えます。

そのような主体的ギャップは、『日本凡人伝』シリーズと『北京人』の発表経過にも現われています。両者とも最終的には、純文学出版社によって刊行されま

したが、最初の成立を検証しますと、大衆文化的雑誌に掲載↓大衆文化的出版社で刊行、という前者のケースと違って、後者は新聞や純文学誌に掲載、という形を取ったのです。作品の「载体」（掲載媒体）も意味ある表出形態と見做すならば、この象徴的事実からは、少なくとも三つの推論を抽出できるかと思われま

す。

①純文学媒体と大衆文化媒体の相互接近は、まさにインタビュー・ノンフィクションないしノンフィクションという「中間ジャンル」の二重性格を物語っているでしょう。

②インタビュー・ノンフィクションは、たとえ芸術的達成を目指すにしても、ジャーナリズムの地点から出発しなければならないというノンフィクションの宿命を、完全には逸脱できないのでしよう。

③インタビュー・ノンフィクションという複合ジャンルにとって、文学的境地は遥かな「彼岸」となる場合もあり、逆にスタート台となる可能性もありうるのでしょうか。

『日本凡人伝』シリーズの作者はルポライターの出身であり、『北京人』の作者は小説家（張辛欣）と「紀実文学」ライター兼コラムニスト（桑曄）のコンビ

です。この事実も、ジャンルの主体の多様性や方向の多様な可能性を暗示する象徴として、興味深いと思います。結論を急ぎますと、「インタビュー・ノンフィクション」と「口述実録文学」の語感の差も示すように、猪瀬直樹の場合はあくまでも、従来のノンフィクションやジャーナリズムの、表現主体の「退場」による没主体性へ反抗する要素が濃厚だったらしいですが、張辛欣、桑曄両氏の場合は、新しい時代の「主導的ジャンル」に上昇しつつあるノンフィクションの生産様式と生産力をもって、現代文学の小説至上の伝統へ対抗しようとするのが、目的意識となっております。

このような実在―情報の作品化と文学の実在化―情報化の方向から、ジャーナリズム性優位と文学性優位という二種類のインタビュー・ノンフィクション、言いかえれば、インタビュー・ノンフィクションの主体性の二つの基本的なパターンが生まれてきます。私はそれを一つの対置構造として捉え、実存と表現の相生相剋による内部の力学関係を探ってみたいと思いますが、その前にまず、その対置構造の輪郭と形成の必然性に視点を移していきたいでしょう。

## 発生原理・順応と逆襲

猪瀬直樹の解説に基づいて、『日本凡人伝』シリーズの創作観念を整理してみますと、次のような原型動機が浮かび上がってきます。

- ① 取材行為自体のドラマ性を作品化した、という自己表現の動機。
  - ② 取材のエネルギーや素材を無駄にしない、という合理主義の動機。
  - ③ 市井人の生態の面白さを発掘し、演出によって振幅させようとする、という日常志向。
  - ④ 取材対象の生態、取材のプロセスやべた起こし風の発表形式の生々しさを追求する、という「原生状態」志向。
  - ⑤ 描写の完成度などとは別に、取材対象への接近や再構成のテクニク、「文體」を求める、という方法論の冒険の動機。
- これらの原型動機の延長線の接点に、色々な意味群がありそうな気がします。煩わしいまとめ方、雑な言い方が許されるなら、例えば、
- ①と②、②と⑤の接点には、ノンフィクションのオーソドックスな法則や秩序体系を破壊する衝動、
  - ①と③、②と④の接点には、文学におけるドラマ性（かならずしも超現実性、



人工性、「尖端性」ではない）や、ノンフィクションにおける「原始情報」の価値尺度の再認識、

①と④、④と⑤の接点には、表現の目的や内容より表現の過程や形態を重じる観念後退の傾向、

②と③、①と⑤の接点には、ノンフィクションにおけるフットワークや語り（聞き手と語り手のコミュニケーション）の役割の強調、

③と④、③と⑤の接点には、扁平化していく現実から全体的像<sup>イメージ</sup>場を創造しようとする模索、「私小説」的生活―表現空間の容認、

といった相互関連を持つ項目が見出されるように思えます。

それと平行して、『北京人』の作者の創作理念を次のように要約してみますと、視角や表現こそ違っておりますが、全体の発想はかなり通じ合っているのではないかと思われます。

① 普通の人間の話や叙述のプロセス自体は芸術品であり、その記録、再構成の作業は「芸」であり、「口述実録文学」の作者は芸術家である。

② 登場人物の真実の感情を脚色せず、ありのままに伝えることによって、「口述実録文学」は小説よりも密度が高く、読者に訴える力が強い。

③ 「口述実録文学」は、臨場感をもって活字と読者の距離を縮めることができ、「実況」へ接近しようとする現代の読者の要求を十分に満足させるだろう。

④ マス・メディアの時代では、日常生活をもっと表現しやすい形式として、「口述実録文学」は新しい美意識を反映している。

猪瀬直樹と張辛欣、桑曄の宣言は、インタビュー・ノンフィクションの発生源の集大成と言ったらおおげさでしょうが、そこから「順応」と「逆襲」というキーワードを掴むことができそうな気がします。そこで、実生活―文化の状況と文学の行き方の函数関係を押えながら、その発想の地下水脈をさらに追求してみたいと思います。

第一。主体と客体、主観と客観の対立統一関係や振子原理は、「芸」の創造史の中軸もしくはは原動力ともなっているように考えられます。理念や情緒などの「虚」より事実、情報の価値が優先視される同時代、記録精神が異様に旺盛で、再現の手段が異様に発達する同時代においては、表現空間と現実空間の本質的な隔たりを縮め、表現対象の客体としての純粋性（例えば「事実」の即物性）を求めめる努力は、ノンフィクションないし文学全体の必然的な行く末と考えてもいいでしょう。そのような「確実志向」によって構築された、現実よりも「現実らし

い「イメージ体系を、『北京人』の作者は肯定的な立場で、「超級現実主義の肖像画」に譬え、他方では、丸谷才一は文体―構造論の次元で、「余分な線をごたごたまじへて」「濁った」「画面」（注一）と非難していますが、いずれにしても、そこに一種のリアリズムの機関がある、ということは否定できないと思います。

「超級現実主義」絵画の深層動機は、写真なみの「迫真」効果によって、表面的複製や単純リアリズムを超えた高度な実感、そしてその実感製作のメカニズムを展示するところにあるのではないか、と私は解釈しております。純文学も視野に入れて、同時代的イメージ体系を考えますと、二十世紀以前の全体、細部とも明らかな現実反映や、その後の全体、細部とも不鮮明な「現実脱離」と違って、「賑かな空虚」と言われても仕方がないような、全体混沌、細部明瞭の方向へ移動しつつある模様ですが、「超級現実主義」絵画的な意匠は、表現対象の内面構造を究極の目標とする従来の本流へのアンチテーゼかも知れません。独断的な考え方を更に飛躍させますと、「徹底した細部をもったシーンを重ねていくことで、三人称による全体的な叙述を目指す」（注二）という、日本のノンフィクシ

ジョン界に大きく影響したアメリカのニュー・ジャーナリズムの発想も、ある側面では、「超級現実主義」<sup>スーパーリアリズム</sup> 絵画と隣り合わせているような気がします。インタビュー・ノンフィクションのテーマに戻りますと、この「辺境ジャンル」はまさに、写真やテレビ映像の記録性と芸術性を話し言葉や書き言葉によって、極端まで発展させていく可能性を持っていると思われれます。

### 主体の変容・話体的「私」の逆襲

第二。二十世紀文学は、表現主体の絶対性や物語性の優位、表現力の的確さの強調という神話論的な方法体系をぶち壊した地点から出発したのですが、その「神は死んだ」はずの相対化志向も、爛熟するにつれて、神話論的なものになっ てしまったようです。ポスト・モダンの文学はおそらく、意図的な改造や解釈を最大限に放棄することによって、新しい主体を納めきれない「神ーアンチ神」の 枠組そのものをぶち壊さざるを得ないでしょう。一方、禁欲主義的な「神の視 点」に対するニュー・ジャーナリズムの反撥も、新しい「神」の君臨の危険を伴 いながら、最終的には文学と同じように、徹底的な自己喪失によって、原点の問 い直しに臨むのではないか、というような気がします。そこで、現代の「心理

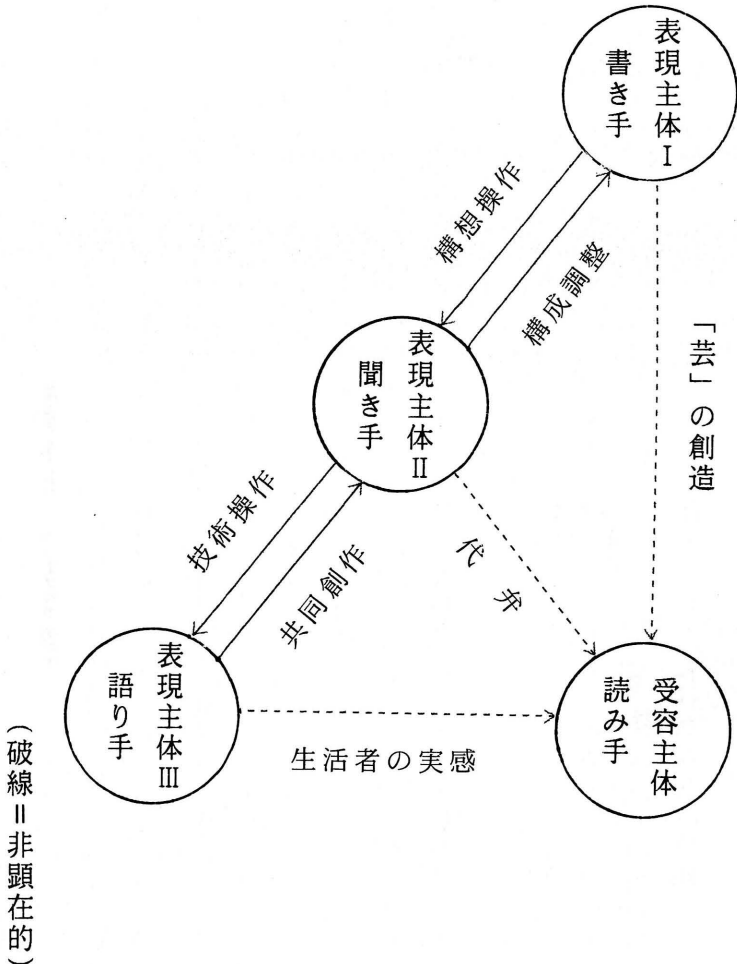
（内面）リアリズム」の解体と「超級<sup>ハイパー</sup>現実主義<sup>リアリズム</sup>」の逆襲と平行して、前文学、亜文学的エネルギーの復権ともいうべき再構築の努力が抬頭してくるわけです。

文学とジャーナリズムの狭間にあるインタビュー・ノンフィクションの表現構造を考えますと、その会話実録の主導的ウエートや取材対象の主役（第一人称の直接叙述者）の位置、そしてインタビューの主体的登場は、本来姿が隠れるはずのパイプをあえて外観として出してしまふ、パリのポンピドー・センターの超現代的な建築作風を連想させます。そのあり方は、原材料のパワーや過程の工芸性の逆襲と解釈できないわけでもありませんが、文学の転換期によく見られる像<sup>イメー</sup>の主体性や言—文の力関係の変動という視角から見れば、同時代のメディア環境や「お喋り文化」による視聴イメージの、現代文学の混沌としたイメージに対する逆襲、そして、文学の母胎であった話体の、それを疎外し、「内なる視覚」の造型芸術の方向へひたすら走ってしまった「文学体」に対する逆襲、とも考えられるでしょう。

過大評価的な言い方をあえてするならば、インタビュー・ノンフィクションの

表現原理は、同時代文学の「先祖返り」とも言える復帰の方向性を、側面から色々と示唆していると思います。例えば、像の純粹性すなわち觀念性や直觀性を超えた可視性への復帰、そして、第一人称の話体の叙述という原始的表現手段による、表現衝動の純粹性すなわち直接性への復帰、などが挙げられます。ノンフィクションのあり方に即して考えますと、「調べる」行為を至上の要素としながらも、それを完成形態の中で消していく従来理念に対して、取材の過程を生命体として作品化する、というインタビュー・ノンフィクションの表現動機も、アンチテーゼ的な復帰と考えていいでしょう。そして言語表現の次元で考えますと、音声の要素を解放し、話的叙述の表出の極限に対するインタビュー・ノンフィクションの接近は、作品の「読み物」の性質への復帰、ジャーナリズムの機能的文体やフローベル流の近代小説の精密描写、プルースト流の現代心理小説の作為的「擬似饒舌体」へのアンチテーゼとも言えましょう。

こういった「言文一致」の表現様式によって、インタビュー・ノンフィクションにおける主体関係は、図式で具象化してみたように、複雑な構造になっております。もちろん、ジャンルの性質の不確定性や表現の可能性からしては、むしろ各主体は次元を失ったような浮遊状態、あるいは互いに位置を取り替えられるよ



うな「機動状態」にある、というのが本来の姿だろう、と強調しておきたいのです。

この仮説的図式を眺めていますと、さらに様々な仮説が浮び上がってきます。

① 同じ表現主体でも、書き手は完全なる主体、聞き手は主体化した第二主体、語り手は主体化を容認される準主体（表現者兼表現対象）、という性質の違いがあります。そして、書き手と聞き手は同一人物でありながら、前者は書き言葉による発想の主体、後者は話し言葉による実践の主体である、聞き手と語り手は表現の場を共有しながら、前者は演出者、後者は出演者である、という非対等的な関係となっています。そのため、「話」が思う存分に露出する表層形態と反対に、表現秩序の座標系においては、聞き手と語り手に対する書き手の遠隔操作や語り手に対する聞き手の直接操作、という上ー下関係が成立するわけです。

② 形而上、表現、芸術構成、書き言葉などに対して形而下、再現、自然発露、話し言葉などを劣等視する価値観が解消するに伴い、話体的「私」の相対的な自主性が確立され、そのため、インタビュー・ノンフィクションの三つの表現主体は、発動↓受動という垂直型の関係ではなく、いずれも能動と受動の二重性格を持ち、互いに制約し、依頼し合う傾斜型の共同体となっています。書き手ー聞き



手、聞き手―語り手という二つの共同創作関係においては、操作される側（前者は聞き手、後者は語り手）が操作する側の思考レベルから自主的に脱出してしまおう、という可能性も充分あり、むしろそれこそがこの説話文学の新しい変種の生産力でしょう。そして、その二つの共同創作体の内的収斂力は、それぞれ書き言葉と話し言葉なので、第二共同体のなかば即興的な実演に制約されるという第一共同体の微妙な立場は、話体の優位をも物語っています。

③ インタビュー・ノンフィクションの創作経路（書き手↓聞き手↓語り手↓書き手）や形成―受容過程（書き手↓聞き手↓語り手↓読み手）を、起↓承↓転↓結、あるいは野球の監督↓ピッチャー↓キャッチャー↓観客）と譬えるならば、話体的「私」の第一体現者である聞き手が、「承」や「ピッチャー」という積極的なポジションにあることは、一目瞭然です。取材行為の性質による当然の事柄ですが、聞き手が、書き手の分身および読者の代弁者として、語り手と対等に、あるいは語り手を凌駕する形で出演できるのは、このジャンルならではの特権だろうと思います。ここでとくに指摘したいのは、その直接登場の資格によって、作者、人物、読者の安定したはずの三角形は、さらに二つの小さな三角形を内包するようになり、その聞き手―読み手の斜面から、新しい流動的要素や表現の可

能性が生じてくる、ということです。

### 舞台意識・屈折した「私」

その斜線によって、インタビュ・ノンフィクションの表現空間は、「上部構造」と「下部構造」の組み合わせの様相を呈しております。ここで、書き手―聞き手―読み手からなる「上部構造」は、「文学体」や芸術の可能性の空間を意味し、聞き手―語り手―読み手からなる「下部構造」は、話体やジャーナリズムの可能性の空間を意味するものです。この構造は、戯曲―演劇という内的関連がありながら、表出形態では遮断される半連続的空間に、本質的には似ているかと思われまます。

さきほどの図式の表現主体Ⅰ、Ⅱ、Ⅲを脚本作者（発想の主体）、演出者（発想の再生産と貫徹の主体）、出演者（一次、二次発想の貫徹と再生産の主体）、そして受容主体を観客、というふうに取りかえると、もちろん、表現主体Ⅰ、Ⅱはかならずしも同一人物ではない、受容主体が舞台裏の演出に立ち合うことはあり得ない、などの相違がありますが、同じような内なる「像」の表現区域と外的イメージのパフォーマンス区域が見られます。「文学」(Literature)の原点であ

る「文字的」(Litera)に即して考えますと、戯曲―演劇の世界は文学と超文学の芸術という二重性格を持つことになりましょうが、漫才、落語、講談など想像―演技の複合ジャンルにも、それに近い対立―統一関係があるように思えます。話体や「身体言語」を主な表現手段とするインタビュ・ノンフィクションは、戯曲―演劇や、文学から疎外された「口伝芸能文学」の新しい変種であり、そしてその逆襲は、文芸表現の純粹性すなわちパフォーマンシ性の復権を象徴するものであろう、と私は考えたいのです。

表現主体の内部、表現主体と受容主体、そして顕在空間と非顕在空間などの重層性から見ますと、このジャンルの共同創作の行為自体は、一種の「戯劇衝突」、<sup>ドラマ</sup>「戯劇展開」、<sup>ドラマ</sup>「戯劇完成」として把握できるような気がします。今度は「舞台意識」をキーワードに、その増幅装置や照明原理を探ってみたいと思います。ここで手掛りになるのは、レジュメで全文コピーした『日本凡人伝』第九章の、冒頭にある作者の主観<sup>コメ</sup>叙述<sup>ト</sup>です。

「(凡人たちの)人生の軌跡なんて言うけれど、……そうはうまく説明できるものでもない。それでも、他者に伝えようという段になると、多少作が入るだろう。／誰でも、自分の個人史についてのストーリーをもつ権利があることは否

定しません。しかし、インタビュアーの僕としては、いつも、ストーリーがつくられる寸前に果敢に咽喉元深く侵攻するのであります。」

この数行の文章から、インタビュアー・ノンフィクションにおける三つの表現主体、そしてジャーナリストイックな主体性と文学的・多様な格闘と協調の可能性が窺えます。ここで、「変身―主客転換」と「超越―鏡操作」という二つの文脈を押えながら、ポイントを拾っていきましょう。

①聞き手と語り手は、インタビュアー行為やノンフィクション創作の通念では、協力要求者―協力者の関係にあるはずですが、インタビュアー・ノンフィクションにおいては、「話」の主体である語り手に対して、聞き手は「話脈」の制作者として、やや絶対的な主導権を握らなければなりません。従って、たとえソフトな誘導（聞き手）―積極的な自叙（語り手）の形態でも、「聞き手Ⅱ副人物、語り手Ⅱ主人公」、逆に「聞き手Ⅱ主人公、語り手Ⅱ副人物」、という二通りの立場関係が成立し、その「話脈」に応じての転換は、ジャンルの不確定性による面白さの一つとも言えるでしょう。（ここで意図的に「話脈」という造語を使ったのは、「文脈」に対して「話脈」という表現の不在に象徴されるような、「文章体」の優位への逆襲と考えていただければけっこうです。）

②書き手と聞き手は、語り手が操作側の文脈、「話脈」を逸脱し、「話体」の表出の主体性を実現させることを期待する立場にもあり、そのため、語り手の作意を誘発していく必要も生じてくるわけです。一方、語り手の作為を断固阻止すべきだという猪瀬直樹の宣言の通り、内なる像を創作する書き手の「特権」を語り手が持つてはならない、という均衡関係の「守り役」に聞き手が回っていく場合も、そして、『日本凡人伝』第九章の結末―聞き手のテーマ解説風のコメントに対して、語り手が返答に窮してしまった―が象徴するような、書き手の神がかり的な登場の場合も、充分にありうるのです。これは形式上の美を犠牲にしてまで真を絶対視する従来の価値基準への逆襲でもあり、話体の逆襲に対する文章体の緊張でもある、と解釈したいと思いますが、いずれにしろ、こういった内的緊張によって、自我や作品の「上部構造」と「下部構造」の間を、三つの表現主体が交互に上昇したり、下降したりする、という多次元的な表出効果が可能になります。

③事実をキャッチし、その内側へアプローチし、さらに一つの現象として形づけようとする姿勢においては、インタビュ・ノンフィクションは従来のルポルタージュやドキュメンタリーものと合致しているのですが、その伝統的理念へ

の超越の可能性として、時・場所・筋の「三一一致」法則にも似たような平面的「鏡」の客観反映に徹するのではなく、「鏡」の展示や演出という「舞台意識」を内包していることを挙げたいと思います。以上触れた三つの表現主体の表層形態と深層意識の屈折、表現衝動の解放―抑制―反抑制にもたらされる自―他、主―客転換によって、読み手の立場や作者、主人公の「読み手意識」に即して考えてみれば、取材と叙述という名の「鏡」に映っている主人公、その「鏡」に自分と読み手の姿を映しながら「鏡」を操作する作者、その操作に参与しようとする主人公、その参与を拒否し、主人公を「鏡」に化させ、と同時に自分も「鏡」になりきって、自分という「鏡」に他人を映してみようとする作者……など、じつに多様な運動的遠近法の機関（かつかん）と働きが現われており、その波長の離―合や呼吸のリズムに従って、記述の空間の二次元的な「鏡」と想像の空間の四次元的「鏡」の間に、さらに色々な屈折した表現効果が出てきます。

#### 回転扉・流動性の可能性

『日本凡人伝』シリーズの表出形態を分類してみますと、A<sub>1</sub>―テーマ、取材行為、取材対象に関する作者の解説、コメント、A<sub>2</sub>―取材の場面や取材対象につい

ての客観描写、 $B_1$ ―質問抜き再構成による語り手の第一人称の「自叙」、 $B_2$ ―インタビュ―の問―答の再現、 $C_1$ ―作者の意図を反映するような文献（学術著作、文学作品の断片）の引用、 $C_2$ ―取材対象自身の文章や取材対象に関する報道、資料の引用、という六つのパターンがあり、ほとんどの章において、主観（奇数群の $A_1$ 、 $B_1$ 、 $C_1$ ）と客観（偶数群の $A_2$ 、 $B_2$ 、 $C_2$ ）の交錯、変奏が見られます。それに対して、『北京人』は『アメリカの夢』の影響を受けて、大体 $A_2$ 、 $B_2$ 、 $C_2$ というわりに単純な構造となっております。その二種類の「舞台効果」―露天型と密室型―には、作者の操作者の光学メカニズムの相違が窺えます。

すなわち、猪瀬直樹の場合は、取材中の双方の言動を克明に記録したり、自分の「鏡」である編集者まで登場させたり、たまには全篇一問一答の形にとどまつたりする手法によって、意図的に自我と表現行為を客観化し、その上に、同格扱いされた各表現主体や平面化された「鏡」に、部分的に人工的なスポットを当てて、いわば魔術の機関や舞台裏まで公開してしまふような戯作の風格を呈しております。一方、『北京人』の作者の場合は、話体表現の臨場感、「平常感」を求める姿勢こそ共通しているものの、聞き手の言動を「裏方」にくらます手法によ

って、逆に書き手の支配力や「上部」創作共同体（書き手―聞き手）の求心力、そして実感空間―構想空間の組み合わせによる舞台の奥行深さを浮き彫りにしているわけです。

ここで、インタビュー・ノンフィクションの表現様式の色々な逆説性が浮上してくるような気が致します。例えば、『日本凡人伝』シリーズのように、話体的、ジャーナリストティックな「私」の顕示欲や「下部」創作共同体（聞き手―語り手）の能動性を強調していくと、劇場効果の多様化とともに、文学体的、文学的「私」や表現空間の矮小化にもつながってしまうと思われれます。逆に、聞き手という「余分な線」を消している『北京人』の様式は、構造の安定感を重じる古典的な性格も見えておりますが、それこそ一過性的表現行為に対する「表現前」、「表現後」段階の観念―技術的操作、語り手や話体に対する書き手や文学体の超越が要求され、と同時に、読み手の主体的参与（想像）が許容されるのではないかと考えております。仮説をもう一步発展させますと、書き手と聞き手、書き手と語り手、聞き手と読み手の距離は、ある意味では、インタビュー・ノンフィクションの完成度と増幅の可能性と正比例になるだろう、というテーゼを提起したいわけです。



これらの逆説性は、インタビュー・ノンフィクションの共同創作の不確定性―各表現主体の立場と関係、表現の場と言語媒体、人物像と「話脈」、文体などの流動性―とは、色々な形で絡んでいるような気がします。ここでとくに考えてみたいのは、作者と表現対象の相互接近の意図、距離、角度、「攻―防」位置と展開過程の流動性によって、双方のコアと表現形態、そして作品の方向、性質まで微妙に流動していく、ということ です。その可能性の表われとして挙げられるのは、ジャーナリストティックな表現意欲が圧倒的に濃厚だったはずの『日本凡人伝』シリーズの第一作は、意外にも文学性が高く、逆に、社会学的発想を排除しようとした『北京人』の場合、文学的タッチで表現された内容は、歴史の証言ともなるような、ジャーナリストティックな部分が案外多かった、という逆説的な結果です。

思うに、インタビュー・ノンフィクションの表現空間では、自己―自他超越の「戯劇展開」<sup>ドゥマ</sup>によって、様々な触角が伸びたり、絡んだりして、「上部構造」と「下部構造」の間に、常に移動が行われるわけです。そのバネとなるものをまとめますと、ジャーナリズム性から文学性へ「上昇」する場合は、①聞き手が文学的「私」をもって、語り手のそれを引き出す、②語り手が自発的に文学的「私」

を表出する、③語り手の非文学的「画竜」に、聞き手や書き手が文学的「点睛」を行なう、④聞き手―語り手の「話脈」の「自然加温」で、内容自体の持つ文学的要素が「孵化」する、ということが考えられます。それと対照的に、逆に、文学性からジャーナリズム性へ「下降」する場合は、①作者は語体表現の領域で、生活実践者として表現対象へアプローチしなければならぬ、②語り手の文学的部分（感情、内的風景など）の表出、発掘には、経歴、家庭、仕事など外的生態の表出、発掘が不可欠な手順となる、③ジャンルの性質や読者の需要などへの配慮で、各表現主体には内容や形式上、センサーショナルな演出、出演を行なう衝動がありがちである、④文学的表現自体は一種の事実として、ジャーナリストイックな付加価値がある、ということになるでしょう。

繰り返しになりますが、こういった「上昇」や「下降」は、各表現主体の制約―調整によって、不特定の軌跡、リズム、形式と方向で展開されるものです。イメージ的に捉えるならば、このジャンルの面白みは、回転扉↓小空間↓回転扉↓小空間…という無数連続の選択肢の仕掛け装置の機能にもあるように思えます。

## 逆説性・内的均衡のメカニズム

ふたたびジャンルの複合性格という原点に戻りますが、私はインタビュー・ノンフィクションにおけるジャーナリズム性と文学性を、その主な側面に即して、①客観真実志向と主観真実志向、②生活実践志向と芸術演技志向、③超日常性と日常性、④記号性と感受性、というふうに単純化しておきたいと思います。その対概念の①、②と③、④をさらに一つの対置構造として並べてみたら、やや矛盾する組み合わせという感じがしなくてもありませんが、そもそも文学も客観真実、生活実践の表出の使命や超日常的、記号的機能を持っており、前文学的ジャーナリズムも主観真実、芸術演技、日常、情緒まで触角を伸ばしていく、という相対的原理の再確認にもなるでしょう。ここで、この新しい「口伝芸能文学」の逆説的特質がまたクローズ・アップされますが、時間の都合で、箇条風に観点を取り上げていきます。

①以上、文学性やジャーナリズム性の実現の過程を検討してきましたが、それが実現できない場合の原因を考えますと、各表現主体の超自我（超自我）の操作方向という動的、後天的側面のほか、表現対象のコア（事実）とそれを包容、決定する作者の「本我」のコア（モチーフ、方法論）に、最初からしかるべき性質が欠落して

いる、という静的、先天的側面も見過せないのでしよう。少なくとも理想論としては、インタビュ・ノンフィクションの機関（きかん）の発生と稼動は、キャストの登場や「鏡」の操作以前にすでに始まっているはずであり、表現対象が選ばれた時点から、その表現はジャーナリスティックな、文学的な価値と可能性を持たなければならぬわけだ。

②インタビュ・ノンフィクションのジャーナリズム性と文学性を両方達成させるには、主役は典型性と「表現（パフォーマンス）力」を兼ね備えた方が好ましいのです。『日本凡人伝』シリーズの「凡人」たちに、元「日本一」の経歴の持ち主や、取材対象としての日本人の無口な平均像（注三）とかけ離れた性格異端者が多かったことは、むしろ筋の通る選択といていいでしょう。さきほどの主体関係図を補足しますと、語り手は典型性と「表演力」を持つ場合、共同創作の「特権」も含めて、読み手よりやや高い次元に位置することも考えられます。元ミス・アメリカや政府移民帰化局長などの「英雄」を冒頭に置いた『アメリカの夢』の発想と考え合わせると、前文学的エネルギーの逆襲の現われとして、ここで第一人称的ヒーローの復権の傾向も認められます。

②猪瀬直樹は作中人物を群体レベルで、「凡人（たち）、人民（たち）、大

衆、市民、生活人、人」、**「時代の符牒」**などと把握しており、小我における大我Ⅱ「**虚構集団**」の代表格の成分を強調する『**北京人**』の作者も、文字通り「**普通の人間**」を主に取り扱っているものの、たとえ地下鉄で偶然に出会ったとされる名も知らない少年でも、二十世紀中国の劇的变化の縮図として出演されたのです。こうして、語り手には「**規定場景**」と「**規定性格**」の具象化の道具としての側面もあり、完全なる「**英雄**」になりきれず、いわば作者とのハーモニーのような「**準第一人称**」的叙述しか許されないわけです。しかしながら、人物が持つ「**規定場景**」、**「規定性格」**の符号意味そのものは、一種のジャーナリスティックな、文学的な付加価値、付加イメージともなっており、インタビュー・ノンフィクションの話体表現の可能性は、そこから出発するものです。

③**典型場景**、**典型人間**などの**特異性**、**超日常性**は、猪瀬直樹が目指した**ドラマ性の達成**につながっており、それらを要求する**インタビュー・ノンフィクション**のあり方には、**ドラマ性の逆襲の性格**も窺えるわけです。ドラマ性や**典型性**、**特異性**、**超日常性**は、**真実や具象**とともに、**文学とジャーナリズムの接点**となっており、**逆にその接点に立つインタビュー・ノンフィクション**には、**それらの性質に関する命題**が色々提示されているような気がします。例えば、**従来のノンフィ**

クシヨンなら観念や構造秩序のため捨てられてしまうような日常風景でも、受け止め方によってはドラマを内包している、そして、一見散漫な叙述の口調や等身大の内容でも、取材の時間や回数、原稿の枚数など表現条件の制約によって、内の緊張や変形が生じ、散文的形式を超えた非日常性まで帯びるようになる、などです。

④以上の「ドラマ性」を「物語性」と置きかえても、結論は成立するような気が致します。もしも文章、文学の起承転結などの表現秩序やジャーナリズムの5W1H法則が、物語の原型様式の発展である、というふうに考えられるならば、インタビュー・ノンフィクションというジャンルの出現は、同時代文学における物語性の復権と連動する現象と解釈しても差し支えないでしょう。ここで物語性と散文性の対置構造に、両者を包容しているインタビュー・ノンフィクションを入れてみますと、その表現行為のドラマ性と表出形態の非ドラマ性の組み合わせの背後に、いくつかの背反する可能性が潜んでいるように思えます。例えば、物語の語体的表現は形式の性質上、むしろ散文的要素が濃厚であり、逆に散文芸術は物語的、話体的表現によって極致へ発展していくであろう、そして、インタビュー・ノンフィクションのように、散文的形態であるほど、内容や「話脈」、文

脈の「筋」や技巧が必要とされる場合もあり、そういう物語性と散文性の相性相剋は、インタビュー・ノンフィクションの内的衝突―均衡にもつながっているであろう、ということ です。

#### 出口と迷宮・問い直しの手掛り

一昨年、私は国際日本文化研究センターの共同研究会で、『“私文学”の発想と日本的“私”』という題で、「私小説」についての考察を発表しましたが、その延長線で考えを進めますと、インタビュー・ノンフィクションは一種の「私ノンフィクション」として、日本や日本以外の「私小説」、「私文学」の基本原則とは、色々接点がありそうな気が致します。例えば、①ジャーナリスティックな技能プラス文学的「芸」、あるいは小説の様態プラス随筆的発想の雑文という「不純」性、②現象の「原生状態」やその観察―把握の過程を重要視する記録精神や合理精神、③実在の体験に基づく即物性と饒舌的発露の「随意性」、④生活実践者の平凡さに着目する日常志向、その半面、起承転結の工夫に見られる芸術実践者の本領、などが挙げられます。逆に言えば、インタビュー・ノンフィクションにおける表現主体の傾斜関係や、「筋」、「話脈」のマンネリズムと変化の

テクニクを手掛りに、「私小説」、「私文学」の深層構造へアプローチし、その「芸」を再評価することも、可能性としては成立するのでしょう。

インタビュー・ノンフィクションは非虚構の散文芸術として、虚構の散文芸術への問い直しの手掛りにもなるか、と思われます。『北京人』の例ですと、作者は、数時間のインタビュー、数千字のスペースでは、完成された物語りや人生が十分に造型できるはずだから、小説に仕上げる必要はないと主張しており、実際にも、小説家の張辛欣はその後、身辺雑記の方向へ走ってしまったのです。その転身と「新製品」は、「墮落」、「雑碎湯（Ⅱ 抛<sup>ホ</sup>るもん<sup>ル</sup>スープ）」と非難されましたが、「事實は小説より奇なり」という逆説の有効性を認めるならば、これまで神格化されてきた虚構性、四次元的境地への憧れ、小説の至上地位、さらに文学そのものとは何々だろう、という素朴な疑問も生じてき、中島梓氏が『小説熱海殺人事件』（つかこうへい、一九七六）を読んだ後の「恐怖感」に納得がいくでしょう。「これが小説であるとしたら、ドストエフスキーは、三島由紀夫は、埴谷雄高は、いったい何なのだ。」（注四）という問いかけは、張辛欣の極論と重なるものですが、本日テーマに即して考える場合は、私はあり合わせの解答として、立花隆の説を引用させていただきますと思います。「ギリシア叙事



詩にしても、ギリシア悲劇にしても、……みんなその時代のジャーナリズムだったと言える。トルストイ、バルザックなど……も、かなりの部分が現代ならジャーナリズムに色わけされてしかるべきものがある」（注五）と。

単にノンフィクションのあり方の次元で考えても、インタビュー・ノンフィクションは、虚構と非虚構とは何かを問い直す手掛りになるだろうと思います。まず、作者の操作（順序の調整など）を加えた語り手の自叙、あるいは作者の修正が一切ない語り手の自叙の内容そのものは、果たして眞実Ⅱ純ノンフィクションとして信用していいのか、という問題が提起されるでしょう。私はインタビュー・ノンフィクションを語る伝記、語る日記、語る人生紀行というふうに位置づけるのですが、それでは、伝記、日記、紀行文など、個別の作品ないしジャンルそのものは、無条件的にノンフィクションの部類に入れられるかどうか、もしも作為Ⅱフィクションという等式が成立するならば、例えば、かなりの作意が入った松尾芭蕉の『おくのほそ道』は、準フィクション作品として読むべきかどうか、逆に、その作意はもしも作者の偽りない表現衝動から由来するものであり、それ自体が一種の眞実と認められるならば、ノンフィクション文学の許容の範囲内ではないか、そして、日本古典の日記文学における和歌の「点描」から『日本凡人伝』

シリーズにおける文献引用などの「借景」は、単純な「事実」と見るべきか、それとも虚構性の記号と見るべきか、さらに、断片的、極端的映像の裏に全体像、平均像が埋もれがちの同時代のマス・イメージは、ある意味では虚像に過ぎないのではないか、など次々に疑問が投げかけられてきて、迷宮入りの気分になります。

そのような迷宮の中を浮遊していくのが、同時代の文学、文化の宿命かも知れません。ノンフィクションがフィクションと対抗できるような地位へ上昇してきたのも、ある意味では、フィクションの迷宮入り結果と言えるでしょう。

### 結び

インタビュー・ノンフィクションの可能性やその他の課題について、例えば、私が特に関心を持っているこのジャンルとニュー・アカデミズムのドッキングの可能性の問題、そして『日本凡人伝』、『北京人』、『アメリカの夢』における日本の「私」と非日本的「私」の問題、まだ述べてみたいことがたくさんありますが、時間はすでにオーバーしたようですので、ここでは一応割愛して、質疑応答の場に回させていただきます。

以上、『日本凡人伝』シリーズを手掛りに、インタビュー・ノンフィクションのあり方を探り、さらにこのジャンルの可能性を手掛りに、ノンフィクションや文学の表現などの問題を色々考えてきましたが、出発点である作品自体がついに棚上げされてしまったような気が致しました。命題抽出の作業に付きものの「疎外」とも言えるでしょうが、その原典に戻って締め括りをするならば、私は沢木耕太郎の『再び、ニュージャーナリズムについて』の論旨を思い出します。

沢木耕太郎は自作も含めて、「日本の『ニュージャーナリズム的』と称する作品に共通する「欠点として、「生々しい現実を剔抉するのではなく、多くは完結した過去の事件を扱った」側面を指摘し、その原因を、日本の風土条件のほか、作品の完成度ばかり追及するため、「作品化しにくい対象」、「《いま》という時代の混沌とした現実から眼をそむけてしまう」といった「ニュージャーナリズムの、最も重大な負の影響」に帰着させております。そして、「日本においては、『いま』と真っ向から切り結びつつ、しかもなお《シーン》を獲得するということとは不可能なの」だ、と断言した上で、「《いま》でありつつ作品でもあるというノンフィクションを書くには」、ニュージャーナリズムより「もっと自由で、もっと猥雑で、もっと重層的で、もっとエネルギーギッシュな方法」、例えば

「書き手がその出来事の「主役」となる、さらに「主役」ではなく、「主体」として関わるという方法」を求めべきだ、と力説しました。

沢木耕太郎のこの方法論の模索は、すでにその「私ノンフィクション」―書き手の「私」と取材対象の共同行動を記録風で追跡していく紀実小説『一瞬の夏』で、一応成功したはずですが、そこで彼がなおかつ焦立ちを感じたものは、たぶん「近現在」の堆積による「いま」の不完全性であろう、と私は直観しております。沢木耕太郎はその後また、「綺麗に整理できそうな過去」へ戻りつつあったようですが、彼が一旦踏み切った地点で、『日本凡人伝』シリーズが、それこそ無軌道で、野暮で、多元的で、ダイナミックな方法と実践をもつて、『一瞬の夏』と別の角度や次元で、日本のニュー・ジャーナリズムの限界に一つの突破口を提供したのではないか、と私は考えたいわけです。『日本凡人伝』シリーズは実験作として、インタビュー・ノンフィクションは未熟のジャンルとして、いずれも未知数の部分が多いのですが、文学や言語一般の表現空間の拡張に起爆剤になりそうな点で、私は注目、評価してもよからうと思っております。

(注一) 海老沢泰久『ただ栄光のために』(一九八五) 解説

(注二) 沢木耕太郎 『再び、ニュージャーナリズムについて』 (一九八二)

(注三) 柳田邦男 『ノンフィクションの可能性』 (一九七六)、沢木耕太郎

『再び、ニュージャーナリズムについて』

(注四) 『文学の輪郭』 (一九七七)

(注五) D・ハルバースタムとの対談 『ニュージャーナリズムについて語る

う』 (一九七八)



\*\*\*\*\* 発表を終えて\*\*\*\*\*

私の祖国で大変な事態が起こった時期にあつて、落ち着いて学問的な話をするような心境は、とてもありませんでした。いろいろ不本意な点もありましたが、とにかくノルマを達成した、というのが、本当の気持ちです。

国際日本文化研究センターの井上章一（司会）、上垣外憲一、園田英弘諸先生や、その他の出席者から、鋭いご指摘をいただき、いろいろ考えさせられました。あらためて感謝の意を表したいと思います。

質疑応答の後のアイスコーヒーも、ディスカッションの後のビールも、格別においしかったです。

夏 剛

## 日 文 研 フ ォ ー ラ ム 開 催 一 覧

回	年 月 日	発 表 者 ・ テ ー マ
1	62.10.12 (1987)	アレッサンドロ・バロータ (ピサ大学助教授) Alessandro VALOTA 「近代日本の社会移動に関する一、二の考察」
2	62.12.11 (1987)	エンゲルベルト・ヨリッセン (日文研客員助教授) Engelbert JORIBEN 「南蛮時代の文書の成立と南蛮学の発展」
③	63. 2.19 (1988)	リー A. トンプソン (大阪大学助手) Lee A. THOMPSON 「大相撲の近代化」
4	63. 4.19 (1988)	フォスコ・マライーニ (日文研客員教授) Fosco MARAINI 「庭園に見る東西文明のちがひ」
5	63. 6.14 (1988)	宋 彙七 (慶北大学校師範大学副教授) Song Whi Chil 「大塩平八郎研究の問題点」
6	63. 8. 9 (1988)	セップ・リンハルト (ウィーン大学教授) Sepp LINHART 「近世後期日本の遊び一挙を中心に」
⑦	63.10.11 (1988)	スーザン J. ネイピア (テキサス大学助教授) Susan NAPIER 「近代日本小説における女性像一現実と幻想一」
⑧	63.12.13 (1988)	ジェームズ C. ドビンス (オベリン大学助教授) James C. DOBBINS 「仏教に生きた中世の女性一恵信尼の書簡一」
⑨	元. 2.14 (1989)	嚴 安生 (北京外国語学院日本語学部助教授) Yan An Sheng 「中国人留学生の見た明治日本」
⑩	元. 4.11 (1989)	劉 敬文 (遼寧大学日本研究所副所長) Liu Jingwen 「教育投資と日本の戦後経済高度成長」



⑪	元. 5. 9 (1989)	スザンヌ・ゲイ (オベリン大学助教授) Suzanne GAY 「中世京都における土倉酒屋—都市社会の自由とその限界—」
⑫	元. 6. 13 (1989)	夏 剛 (京都工芸繊維大学助教授) Hsia Gang 「インタビュー・ノンフィクションの可能性—猪瀬直樹著『日本凡人伝』を手掛りに—」
13	元. 7. 11 (1989)	エルンスト・ロコバント (東洋大学助教授) Ernst LOKOWANDT 「国家神道を考える」
14	元. 8. 8 (1989)	キム・レーホ (ソ連科学アカデミー・世界文学研究所教授) Kim Rekho 「近代日本文学研究の問題点」
15	元. 9. 12 (1989)	ハルトムート O. ローターモンド (フランス国立高等研究院教授) Hartmut O. Rotermond 「江戸末期における疱瘡神と疱瘡絵の諸問題」
16	元. 10. 3 (1989)	汪 向榮 (中国中日関係史研究会常務理事・国際日本文化研究センター客員教授) Wang Xiang-rong 「弥生時期日本に来た中国人」

○は報告書既刊

\*\*\*\*\*

非売品

発行日 1989年10月31日

編集発行 国際日本文化研究センター

京都市西京区大原野東境谷町2-5-9

電話 (075) 331-4101

問合先 国際日本文化研究センター

管理部・研究協力課

\*\*\*\*\*

©1989 国際日本文化研究センター



■ 日時

1989年6月13日

午後2時～4時

■ 場所

国際交流基金 京都支部

