

ジャンル研究と比較文学研究の方法をめぐる試論

—「幻想文学」論を事例に—

井 上 健

Ken INOUE. An Introduction to Genre Criticism and Studies of Comparative Literature: A Case Study of Generic Approach to the Fantastic. *Studies in International Relations*. Vol.43. July 2023. pp.77-88.

The purpose of this paper is an introductory and methodological examination of genre criticism and studies of comparative literature and culture. First, we tried to reorganize the process of analyzing literary works through close reading of literary texts (*explication de text* in French) and positioning the results of *explication de text* in literary history, centering on Leo Spitzer's *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* (1948) and confirming the importance and validity of genre criticism (or genre studies) in the research of comparative literature and culture. Next, we will give an overview of the historical development of theories and methods of genre research, and take up the history of the fantastique literature (*conte fantastique* in French) as an example of literary genre research, centering on Zvetan Todorov's monumental book: *Introduction à la littérature fantastique* (1970) and its English translation *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1973). Finally, mainly from Todorov's point of view, we will analyze Uchida Hyakken's first collection of short stories *Meido* (*The Realm of the Dead*) published in 1922 and its title work "Meido." We will conclude by considering what kind of path can be expected from *explication de text* of Uchida Hyakken's "Meido" to genre research and studies of comparative literature and comparative culture.

キーワード： 文芸ジャンル 比較文学 幻想文学 文学史 内田百閒

1. はじめに

本稿はジャンル研究と比較文学比較文化研究をめぐる方法的試論である。まず、テキスト読解(エクスプリカシオン・ドゥ・テキスト)という基礎作業を経て、その到達点より文学史を展望する行程について、レオ・シュピッツァーの所説を中心に整理を試み、比較文学比較文化研究におけるジャンル研究の必然性、有効性を確認する。続いて、ジャンル研究の理論、方法の歴史的展開を概観し、幻想文学というジャンルの研究史を、その実践例として取り上げる。最後に、ツヴェタン・トドロフおよびそれ以降の幻想文学ジャンル論を視座に、内田百閒の第一短篇集『冥途』の表題作を考察し、そこからジャンル研究、比較文学比較文化研究へのいかなる道筋が展望できるかを掲げて結びとする。

2. テキスト読解から文学史へ——シュピッツァー『言語学と文学史』を中心に——

文学・文化を学問的に考察する際まず起点に据えられるべきは、フランスで「エクスプリカシオン・ドゥ・テキスト (*explication de texte*)」と呼び習わされる、作品テキストの緻密な読解、原典味読という作業である。ウィーン生まれの文体論学者、比較文学者レオ・シュピッツァー (Leo Spitzer, 1887-1960) によれば、「エクスプリカシオン・ドゥ・テキスト」は概ね以下のような段階を踏む [Spitzer 1948 : 19-20]¹。

語義や語源から発してその歴史的脈絡をたどり、文体、言語的特質など、作品の外面的な細部の特徴を分析し、文化史、思想史、表現史的枠組みに照らしつつそれらを分類、統合して、作品の「内なる形式 (*inward form*)」 [19]、「内的生命の核心

(inward life-center)」[19]に迫り、「創造的核
心 (creative center)」[29]とでも呼ぶべきものを照
らし出す。次にそこから再びテキストの細部に立
ち戻り、それぞれの細部の意味と評価の確定を図
る。さらに、こうした部分と全体との間の往復運
動を繰り返して、「内的生命の核心」として設定し
たものの有効性を検証し、適宜、その仮説に修正
を加えていく。

シュピッツァーの立論の基底には、第一に、「精
神における創造性は、ただちに自らを言語に刻印
し、言語における創造性と化す」[Spitzer 1948 :
15]、「言語とは「内なる形式」が外部に発露し結
晶化したものにほかならない」[18]という揺るぎ
なき確信があった²。一方で、仮説を構築し、具
体的事象に照らしてその有効性を確認しては、繰
り返し仮説に立ち戻って修正を図るという手立て
は、近代諸科学の方法的基底たる「仮説演繹」な
る論理法である。加えてシュピッツァーの作品分
析の基本姿勢は、シュライアマハー (Friedrich
Schleiermacher, 1768-1834)、ディルタイ (Wilhelm
Dilthey, 1833-1911) の唱えた「解釈学的循環」に
則るものであり、シュピッツァーは自らこれを「文
献学的循環 (philological circle)」[20]と名付けた。

シュピッツァーの文体論、文体批評が常に「言
語学 (linguistics) と文学史を架橋する」[Spitzer
1948 : 11] ものである以上、「エクスプリカシオン・
ドゥ・テキスト」の成果を最終的に定位すべき先
は、広義の文学史でなくてはならない。シュピッ
ツァーは個別作品と文学史との関係を、ラブレー
(François Rabelais, ca.1494-ca.1553) に事よせて、
「ラブレーは一個の太陽系であると同時に、一方
で、ラブレー自身や、その始祖、その後継者がと
もども織り成す、より高次元な系 (すなわち銀
河系) の一員でもあった。文学史家の言う、思想
史、精神史の系譜の内に、ラブレーを位置づけて
やらねばならない」[Spitzer 1948 : 20]と語る。こ
こで「太陽系」とは、「内的生命の核心」すなわち
「太陽」を中心に構成される、自律した円環的な
作品世界の謂いであろう。それはまた、一作家の
作品群の形成する同じく自律した宇宙と、相似形
を成して重なり合う。これに対して「銀河系」と
は、「太陽系」をその内に含む上位空間であると同

時に、「太陽系」とつながりの深い惑星群 (すなわ
ち、作家群、作品群) が、過去から同時代、そし
て未来へと連なる時空間でもある。「ラブレー文
学の本質を、より大きな単位に組み込み、歴史の
流れのいずこかに居を定めてやらねばならない」
[20]とも述べられるように、ラブレーの引く伝
統、ラブレーの影響圏を含む「歴史の流れ」、す
なわち時空間としての「銀河系」こそが、シュ
ピッツァーの思い描く文学史の原像であつたに相
違ない。

さらにシュピッツァーは、「各「太陽系」それ
自体は、固有の、定義しがたい (いわく言い難
い) ものであろうと、それを横切る「思想」史の
流れが幾筋もあって、両者の交点に、偉大な文
学作品が熟成される固有の風土が醸成される」
「偉大な芸術作品は (中略) 作品の文学的にして
言語的な、外面的細部に、その中心たる「太陽」
を宿している」[23]と語るごとく、「太陽」を中
心とする個別作品の自律体と文学史との交点に、
共時態と通時態とがそのように重なり合うトポ
スにこそ、傑作が成立する土壌があると見定め
ていた。

晩年の講演「方法の発展」(1960)で明言さ
れるように、シュピッツァーの文体批評の基本
姿勢は、作品の自律的小宇宙の中核に作家の精
神・内的生命 (= 「太陽」) を据える点におい
て、ニュークリティシズムとはその本質を異に
し、解釈者の直感を重んじつつも、語源探索か
ら文学史への依拠に至るまで、基本的には歴史
主義に立脚する点において、ジョルジュ・プー
レ (Georges Poulet, 1902-91) などの存在論
的批評あるいは意識の批評とは、明確に一線
を画すものであった [Forcione et al. 1988 :
446]。テキスト細部の分析、テキスト読解の
過程を、仮説演繹法と「文献学的循環」によ
って定式化し、文学史を展望する道筋を提示
したところにこそ、シュピッツァー文体研究の
文芸批評史的意義を求めべきであろう。

その構想する文学史について必ずしも明確な
輪郭は提示されていないが、シュピッツァーに
とつての文学史が、国語 (national language)
で書かれた言語芸術を専らの対象とする一国
文学史の枠を超えた、時代を大きく隔てた作
品間の相互関係を視野に入れたものであつた
ことはたしかである。たとえば、著名なポー
(Edgar Allan Poe, 1809-49)

論「[アッシャー家の崩壊]再解釈」(1952)においては、“atmosphere”(雰囲気、空気、物質的環境などの意)の語源、語義が、同時代ヨーロッパの、環境や「場」の作用をめぐる思想史的枠組みの中に置かれて検討され、議論はポーとほぼ同時代人のフランス作家バルザック(Honoré de Balzac, 1799-1850)にまで及ぶのである[Spitzer 1962: 62-66]。

文学史は通例、時代、思想、文芸思潮、文芸運動、諸流派、ジャンル概念、そして、核に据えられるべき作家、作品によって分節化され、項目化される³。文学史は、すでに定説化されている通時的流れを整理し、体系化して、「太陽系」のテキスト分析、その審美的価値と歴史的価値の確定を経て、通時的な縦軸への再定位を試みる。文学史はさらに、作者と読者とをつなぐ媒体(メディア)に着目して、受容美学の視点から、作品の読者層、読まれ方に光を当て、複数のテキストの影響関係と相関関係、すなわち間テキスト性(intertextuality)について、通時的にまた共時的に考察する。以上の手続きを踏んで、文学史は新たな通時的系統図を、有効な仮説として提示することを目指す⁴。

文学を専ら歴史的に取り扱う方式の牙城が揺らぐのは、ソシユール言語学が、通時性と共時性の二項対立を批評の場に導入して以降の現象である⁵。以来、文学の歴史の記述は、通時性と共時性、歴史と構造の間で振幅を繰り返していくことになる。1970年代にはH. R. ヤウス(Hans Robert Jauss, 1921-97)等による、受容美学の立場からの、文学や芸術は「読者」の受容経験を媒介して初めて歴史過程となりうる、との異議申し立てもあった[Jauss 1970]。しかしながら、文学史という記述形式は、こうした理論や異論をも取り込み、適宜融和を図りつつ、生き永らえて今日に至っている⁶。

比較文学比較文化研究の立場から、シュピッターの言う「言語学と文学史」、「太陽系」対「銀河系」という命題を見渡してみると、あらためて浮上してくるのは、「言語学」と「文学史」、「太陽系」と「銀河系」とを架橋し、さらには、作者、メディア、読者を結びつける機能をも果たす、文芸ジャンル、言説ジャンルというカテゴリーである。ジャンル分類は、純粹に形式的なもの、

テーマや設定など他のカテゴリーに依拠してなされるもの、と大別されるが、この双方に目配りして一貫して大いなる関心を示してきたのは、ロシア・フォルマリズム、構造主義系の批評である[Childers & Hentzi 1995: 126]。形式とテーマとの橋渡しをするジャンル概念はまた、(1)形式とテーマそれぞれにおいて、さらにはその両者の結びつき方において、各国・各文化・各言語の固有性を有形無形に反映せずにはおかない、(2)ジャンルはまた、しばしば、国や民族や言語の壁を越えて翻訳され、異なる文化空間の中で新たな生命を帯びていく、の二点において、比較文学比較文化研究の固有の研究対象足りうるものである。

3. ジャンル研究の理論

20世紀批評において、ゲーテからドイツ・ロマン派に至る、抒情詩、叙事詩、劇の鼎立図を再考し、さらなる体系化を試みたのは、ドイツ文芸学の理論家たちであった。ドイツ文芸学、ドイツ解釈学派の中心的存在カイザー(Wolfgang Kayser, 1906-60)は、短篇小説、歴史小説、悲劇、喜劇など「ジャンルと呼ばれるものは完全に異類混交(heterogen)」であって、「グループ分けの原理は完全にまちまち」[Kayser 1948: 330, カイザー: 547]であり、「芸術作品の、あるジャンルへの帰属はその呈示形式によって決まってしまう」[Kayser 1948: 332, カイザー: 550]とする。カイザーにとって、諸ジャンルは詰まるところ「抒情文芸、叙事文芸、劇文芸という三つの大きな現象」[カイザー: 550]に包摂されるべきものであった。これに対してスイスの文芸史家シュタイガー(Emil Staiger, 1908-87)は、この三分類に、より存在論的、精神史的な幅をもたせて、「抒情的なもの」(das Lyrische)、「叙事的なもの」(das Epische)、「劇的なもの」(das Dramatische)の三概念鼎立として再定義する。「抒情劇」にふれて「調子の方が「劇的形式の外観」よりも、その本質にとっていっそう決定的である」[Staiger 1946: 3, シュタイガー 1969: 8]とするシュタイガーにとって、優先されるべきは伝統的様式概念ではなく、「調子」すなわち「抒情的なもの」のほうである。シュタイガー

はこの新たな三幅対を、「透入 (Erinnerung)」、
「表象 (Vorstellung)」、
「緊張 (Spannung)」なる、
存在と意識の様態を指し示す、
ハイデガー的な三
概念で説明しようとする。

一方、一貫して、ジャンルの進化、ジャンル
(再) 編成の問題に進んで取り組んだのが、ロシ
ア・フォルマリストであった。文芸ジャンルとは
常に交替を繰り返す、進化していくものだ。これ
がユーリイ・トゥイニャーノフ (Yury Tynyanov,
1894-1943)「文学的事象」(1924)の議論の前提で
ある。「あるジャンルの崩壊期には、ジャンルは中
心から辺境に移動し、二流の文学 (中略) が中心
に浮かび出てきて、これまでそのジャンルの占め
ていた場所を占拠」[トゥイニャーノフ 1982 : 77]
する「若いジャンルの規範化」現象が生起し、心
理小説が通俗小説に取って代わられていったりす
るのである。

ボリス・トマシェフスキー (Boris Tomasevski,
1890-1957)「テーマ論」(1925)も同じく、旧ジャン
ルの崩壊・分裂から新ジャンル誕生に至る道筋
を原理として掲げ、ジャンル交替は、18世紀叙事
詩からバイロン型ロマン派詩が派生したように、
「高いジャンルが低いジャンルにかならず駆逐され
る」[トマシェフスキー 1982 : 61] 形をとる、と指
摘する。この「高いジャンル」の駆逐は、「高い
ジャンルの死滅」か「低いジャンルの諸手段の高
いジャンルへの浸透」[61] かのいずれかの過程を
踏む。トマシェフスキーの現代ジャンル論への最
大の貢献は、ジャンルが分化を重ね、細分化、具
体化されてついに個々の作品に至る、その分岐
図を構想していた点であろう。「作品は数多くの種
類に分類され、そのうえ、さらに細かく亜種や変
種に区分される。(中略) ジャンルの階段を下って
行くにつれて、抽象的なジャンルの項目から具体
的な歴史的なジャンル (中略) に達し、さらには
個々の作品にまで至る」[64] のである。

ロシアの思想家・文芸理論家ミハイル・バフチ
ン (Mikhail Bakhtin, 1895-1975) は「小説と叙事
詩——小説研究の方法論をめぐって」(1941)に
おいて、いまだ生成途上にある唯一のジャンルで
ある小説を、そのジャンル論の考察対象とする。
規範性を持たぬ未完成のジャンルゆえ、「小説はほ

かのジャンルとうまく折り合いをつけられない」
[バフチン 2001 : 474, Bakhtin 1981 : 5]。小説が
しばしば他ジャンルをパロディ化したり、新たな
意味づけをして自らの構造の内に取りこんでいっ
たりするのはそれゆえであり、文学史家は、文学
的思潮・流派の闘争の歴史の「背後に潜む諸ジャン
ルのより根源的な歴史的闘争や、文学のジャン
ルの骨格の形成と成長」(474)にこそ目を向けな
なくてはならない。「小説と叙事詩」においてバフチ
ンは、小説の時代を、ジャンル批判の時代、ジャン
ルが押しなべて「小説化」されていく時代とし
て明確に位置付けた。小説が主導的ジャンルとし
て君臨する時代には、「文学全体が生成過程にまき
こまれ、一種独特の「ジャンル批判」にさらされ」
[バフチン 2001 : 474, Bakhtin 1981 : 5]、ほかの
残りのジャンルは小説化されることになる。イプ
セン劇やバイロンの長編物語詩のような作品も、
小説の時代においてはみな「小説化」されて供さ
れる。小説が、「みずからのさまざまな変種のうち
のどれひとつとして、けっして安定した状態にとど
めておかない」[バフチン 2001 : 475, Bakhtin 1981 :
6]「自己批評性」[476]をその特性とするジャンル
であるがゆえである。

ロシア・フォルマリスト、バフチンの系譜に位
置する構造主義的なジャンル論の先駆者、カナダ
の文学理論家フライ (Northrop Frye, 1912-91) は
主著『批評の解剖』(1957)序文で、文芸批評の
領域におけるジャンル理論の不在を嘆き、抒情詩・
叙事詩・劇の3類型に代わって、自ら「ミュトス
(mythos)」と名付けたプロット原型による、ロマ
ンス、悲劇、喜劇、アイロニーからなる物語文学
の4類型を提唱し、「ミュトス」の対立、融合の諸
相を検討する。カイザー同様、「文学の諸ジャンルの
区別は、基本的な提示の方式にもとづいている」
(Frye 1957 : 246-247, フライ 1980 : 342) と見な
すフライは、文学の始原に遡って、「エポスとフィ
クションとが文学の中心領域をしめていて、その
両側に劇と抒情詩が位置」[Frye 1957 : 250, フラ
イ 1980 : 346] する構図を想定して、エポス (epos
= 口頭による発話を基礎とする様式) とフィクシ
ョンは、まず「聖典と神話の形をとり、ついで伝承
説話、さらに物語詩と教訓詩 (この中に本来の叙

事詩が含まれる)、及び弁論的散文、最後に小説その他の文章に書かれた諸形式」(347)へと順次移行していく、とする。

フライは、エポス、フィクション、劇、抒情詩というジャンルそれぞれに対応する、固有の語法やリズムにも言及しているが、総じてドイツ文芸学やフライの壮大なジャンル論体系は、シュピッターの言う、「言語学」・「文体」と構造・様式・歴史(文学史)との相関および相克をもたらす力学への、考察の余地を欠いている。さらに、文芸評論家・比較文学者の佐伯彰一(1922-2016)がいみじくも指摘するように、これら壮大な体系は徹頭徹尾、西欧中主義的なもので、「非ヨーロッパ的な文学、とくに東洋、また日本の文学の存在がほぼ丸ごとすっぽ抜けている」[佐伯1976:191]のである。その佐伯はジャンル論構築基準として「原型」と「美的基準」の二点をあげ、日本文学史においてこの両者の交差する地平に目を向けて、「ほぼ三つの原型的パターンの連続がみとめられる。一つは、エロスのなもの優位であり、次には、旅というモチーフ、また鎮魂というモチーフの愛好が目立っている」[191]と主張する。この「三つの原型的パターン」とは、佐伯自身が続けて「内的ジャンル」[192]といういささか曖昧な概念で一括していることから察せられるように、様式、構造、テーマ、モチーフの混成物なのであるが、『源氏物語』、『平家物語』、謡曲(ことに複式夢幻能)、『奥の細道』など、古典文学の主要な系列を眺め渡しただけでも、この三つの「内的ジャンル」が日本文学の固有性の本質に深く関わるものであることは明らかで、まことに的を射た指摘と言わねばなるまい。

以上の佐伯の問題提起と併せ読むとき、ことに示唆的に思われるのは、ロシア・フォルマリスト、バフチンの衣鉢を継ぐ、フランスの構造主義文学理論家たち、なかでも、ジェラルド・ジュネット(Gérard Genette, 1930-2018)とブルガリア生まれのツヴェタン・トドロフ(Tzvetan Todorov, 1939-2017)の所論である。

ジュネットは『アルシテクスト序説』(1979)で、抒情詩、叙事詩、劇の鼎立構造が今日なお一定の説得力を有することを認めたくえで、この三

分割には、ジャンル(genre)と様式(mode)との概念上の混同が見られると指摘する。ジュネットによれば、「ジャンルとは固有の意味で文学的な範疇であるのに対し、様式とは言語学(中略)に属する範疇」[Genette 1979:68, ジュネット1986:116]なのである。ここでいう「言語学」とは「語用論(pragmatique)」[116]の、「文学的な」とは「文学的美学的水準に固有の」[Genette 1979:68, ジュネット1986:172]の意であり、「文学はこの美学的水準を他の諸芸術と共有する一方で、それに対立するものとしての文学の言語学的水準を、他のタイプの言説と共有している」[Genette 1979:68, ジュネット1986:172]。ジャンルを語るに際しては、内容と形式の一体化した叙事詩のような「文学的」「美学的」な範疇と、「語用論」的、実際の発話、語りなどの「様式」的範疇とを峻別してかかることが肝要なのである。

ロシア・フォルマリストの嫡子とでも言うべきトドロフのジャンル論『言説の諸ジャンル』(1978)は、「新しいジャンルとはつねに、従来のひとつないしはいくつかのジャンルの変形、すなわち逆転、移動、結合による変形である」[Todorov 1978:47, トドロフ2002:54]という前提から出発する。トドロフのジャンル論の意義は、(1)ジャンルとは「言説的特性の体系化以外の何ものでもない」[Todorov 1978:49, トドロフ2002:57]と明言したこと、そして、(2)「ジャンルは、制度化という側面をとおして、それが流通している社会と通じ合う」[Todorov 1978:51, トドロフ2002:59]として、ジャンルと制度と社会との関係を定式化したこと、の二点に要約することができるだろう。

トドロフの言う「言説的特性の体系化」とは、ジャンルには、文構造同様、「意味論」「統辞論」「語用論」[Todorov 1978:50, トドロフ2002:58]的な三相が包括されているという意味であり、それはまた、ジャンル解析にはテキスト分析と同様の方法が適用可能であることを示唆してもいよう。一方、「読者にとっては〈期待の地平線〉として、作者にとっては〈エクリチュールのモデル〉として機能する」[Todorov 1978:50-51, トドロフ2002:59]ジャンルは、制度化されて流通し、社会と通じ合う。トドロフはここでジャンル論に受容美学

の視点を導入するとともに、「言説的特性の体系化」にはかならずジャンルが、継承され、書き継がれていく際に、それは何よりも「エクリチュール（言説）のモデル」として機能すると指摘しているのである。トドロフのいうジャンルの「制度化」は、ジュネットの「文学的な範疇」ともども、佐伯の「内的ジャンル」論と重なり合うところが少なくない。

トドロフは『言説の諸ジャンル』（1978）の8年前、ジャンル論の実践としての幻想文学論を世に問うている。次章では、トドロフ幻想文学論の占める位置と意義について概観しておきたい。

4. 幻想文学論とジャンル論

幻想文学というジャンルは、長らく、もっぱら意味論的に考察されてきた。カステックス（Pierre-Georges Castex, 1915-95）の画期的大著『フランスにおける幻想文学（conte fantastique）：ノディエからモーパッサンまで』（1951）によれば、幻想文学は「日常生活の枠の中に、神秘的なものがだしぬけに浸入してくること」、「必然的に、病的な意識の状態と結びつき、悪夢や妄想のごとき現象の内に、苦悩や恐怖の像を投射する」[Castex 1951：8] 文学である。

フランスの社会学者カイヨワ（Roger Caillois, 1913-78）にとって、幻想とはそもそも「現実界の堅固さを前提とするもの」、「日常生活の不変の掟」に生じた「一条の裂け目」[カイヨワ 1978：15] である。「恐怖とのたむぐれ」[23] である幻想文学とは基本的に、科学的、近代的思考が妖精物語のような超自然的秘蹟を否定する時代の産物で、1820年から50年にかけて代表的作品群を生み出した、「時代的な同時性」[27] の明瞭なジャンルであった。そこでは「三次元的で、均等な幾何学的空間と（中略）等時的な抽象的時間とが、ともに否定される」[50]、つまり近代的な時空間が空無化され、覆されるのである。

シュネデール（Marcel Schneider, 1913-2009）が『フランス幻想文学史』（1964 / 1985）第二版の序論で、あえてカイヨワとトドロフの所説に言及して、幻想とは「恐怖との戯れ（ロジェ・カイ

ヨワ）でもないし、合理的な解決と非合理的な解決との間で人がためらっている、どちら付かずの瞬間（トドロフ）でもなく、オカルトの変種でも、超自然の発現でもない。これは日常生活の実体験における断絶の所産であり、突然の裂け目である」[シュネデール 1987：16-17] と断っているのは、この書の初版と第二版を分かつ20年間に、幻想文学をめぐる議論の基盤が一変したことを物語っている。その大きな分水嶺になった書こそが、かならずトドロフ『幻想文学論序説』（1970）であった。

『幻想文学論序説』英訳刊行の1973年以降、英語圏の主たる幻想文学論で、トドロフを参照せずに執筆されたものは稀である⁷。たとえば、ブルック＝ローズは、トドロフ理論のまとめと紹介に自著の一章を割き [Brooke-Rose 1981：55-71]、シーバーズは、幻想文学と迷信・超自然の関りを積極的に解明する視点に立ちつつも、「トドロフは幻想文学研究にとって本質的な多くの問題点に言い及んだ。今日、幻想文学研究への関心が旺盛になったのはトドロフに帰するところ大である」（Siebers 1984：32）と、その業績の先駆性に評価を惜しまない。ホワイトヘッド『19世紀フランスとロシアの幻想文学：「ためらい」を求めて』（2006）は、「幻想文学の批評的探求に、1970年、トドロフによって革命が引き起こされた」[Whitehead 2006：2]、「『幻想文学論序説』最大の不朽の功績は、幻想文学の明快で説得力豊かな定義を提起したこと、それは依然として今日の批評家たちに広く共有されている」[2] と、トドロフの書の革命的意義を称揚し、自著の副題にあえて、トドロフ幻想文学論のキーコンセプトたる「ためらい（hesitation）」を採用している。ちなみに、英語圏でフランス語 fantastique に由来する the fantastic が幻想文学の意で用いられ、定着したのも、トドロフ英訳の刊行に依るところが大きい。

トドロフの幻想文学論は、フライのジャンル研究を批判的に踏まえて、歴史的ジャンルと理論的ジャンル（基本的ジャンルと複合的ジャンルに区分される）を識別するところから出発し、言語学的モデルを文学作品の分析に適用して、語、統語、意味の三相を、文学作品の文、構成、テーマに対

応させ、「構造」と「意味」との一体化を試みる [Todorov 1970 : 24-25]。「幻想」を定義するものは、ある出来事の解釈に際して、超自然的法則を認めるか否かをめぐる決定不能性、「曖昧さ」、「ためらい」(hésitation) であるとの基本認識から、有名なトドロフの幻想三条件——①読者の「ためらい」[文、描写のレベル]、②「ためらい」の作中人物による共有(作中人物と読者の同一化)[構成、意味のレベル]、③「読者がテキストに対して、固有の姿勢で向かうこと、すなわち、「詩的」解釈も「寓意的」解釈もともに拒むこと」[解釈のレベル] [38]——が導かれる。そもそもジャンルとは隣接ジャンルとの差異においてのみ規定しうるものであり、「幻想 (fantastique)」は「怪異 (étrange)」と「驚異 (merveilleux)」という隣接ジャンルとの境界線上に位置するものと考えられる。ここで「怪異」とは、合理的解釈の可能な超自然であり、「驚異」とは受容、承認された超自然である [46-49]。「幻想」を挟んで、「幻想的怪異」「幻想的驚異」なる2つの中間ジャンルが存在する。

「ためらい」は知覚のみならず、当然のことながら、言語表現の諸相にも深く関わる。「幻想的言説 (discours fantastique)」に着目し、特化した考察を施したのが、トドロフ幻想文学論のさらなる功績であろう。トドロフにとって、そもそもジャンルとは「言説的特性の体系化」[Todorov 1978 : 49]にほかならず、幻想文学においては、幻想が比喩表現の本義の意味を物質化したり、修辭的文彩が文字通りに機能して幻想を現出させたりする。まさに「超現実言語から生じる」[86]のである。

「幻想的言説」のもう一つ重要な特性は、そこでは知覚の仕組みと時間性が強調され、漸進法のごとき、遡って読むことを拒む、不可逆的叙述が優位を占めることである。幻想物語はそもそも「発話行為の機能をことに強調するものだが、同時に、読みの時間というものにも重きを置く」。そして、「読みの時間の第一の特性は、物語の約束事上、不可逆的であるという点にある」[94]のである。文体、叙法に関して、「幻想的言説」は様態表現、不確定性表現を、フランス語の半過去時制のごとき、知覚の曖昧さを助長する時制を効果的に活用する。

「幻想のテーマ (thèmes du fantastique)」につ

いても、それを意味論的なテーマ批評で片づけるわけにはいかない。一貫性を備えた作品内の「いかなる要素(ここではテーマ)も、他の諸要素との関係と切り離して分節化されるはずもない」[108]からである。「幻想の三条件」に照らして重要な「幻想のテーマ」は、「私」「自己」に関わる諸テーマ、つまり、主体と世界との関係、およびその知覚(とりわけ視覚)に深くかかわる「私 (je) のテーマ」の数々——受動性、物理的世界と精神的世界の相互浸透、「汎決定論」「主体客体間の境界線の崩壊」「人格の多重化」「時空間の変形」(126)など——である。だがこれととも、能動性を基軸とする「あなた (tu) のテーマ」との差異において考察されるのでなくてはならない。

「ためらい」のテキスト化である幻想文学は、カイヨワの言う妖精物語など「驚異」の文学と比べると、19世紀に開花した、はるかに短命なジャンルであった。20世紀に入ると、記述された世界全体が合理的・自然法則に合致しない、フランツ・カフカのような文学が登場する。しかし、現実と非現実の境界を問い掛けることを営為とする限りにおいて、幻想文学は依然として、文学の本質を成すものであり続けるはずだ。これがトドロフの結論である。

トドロフの幻想文学論に対しては、その革命的意義を認めつつも、(1)理論モデルの構築を前面に出しながらも、歴史的な知見にも多くを依拠している [Brooke-Rose 1981]、(2)「驚異」から「怪異」への歴史的移行を視野に置いていない [Siebers 1984]、(3)「曖昧さ」「ためらい」をめぐる図式は、幻想文学のみならず、アンチ・ロマンのような現代文学にも適用できてしまう [Brooke-Rose 1981]、などの批判も提出された⁸。

トドロフの提起を踏まえてジャクソン『幻想文学：転倒の文学』(1981)は、幻想文学を、リアリズムに密着しつつ、現実再現の原理を侵犯、攪乱、転倒せんとするジャンルとして、そこから多くのテキストが産出されるモードあるいはラングとして位置づけた。「トドロフの研究は構造主義者の多くと同様、文学形式の社会的・政治的意味合いを考察し損ねている。テキストの効果とその機能の仕方とに、もっぱら光が当てられる。トドロ

フの研究は、文学テキストの形式を、それを文化的に編成するものに関係づけるべく、テキストの外部に向かうことはない」[Jackson 1981: 6] とのジャクソンの評言は、ジェイムスン [Jameson 1981] のジャンル論とその視野を共有し、トドロフに対する生産的な批判足りえているだろう。

幻想文学論のトドロフ後の展開は、トドロフがその構造主義的立論から半ば意図的に切り捨てた、歴史的、社会的、政治的、精神分析的な読解可能性に積極的に光を当てることで、トドロフの切り拓いた領野を批判的に継承する試みの歴史だと言っても過言ではない。幻想文学が執り行う解体、組み替え作業の主たる対象であったはずのリアリズムの概念が、ポストモダニズムの時代に大きく揺らいだこと、テクノロジーの進展やAI技術の革新がリアリティの変容に拍車をかけたこととは、言うまでもなく、こうしたトドロフ後の幻想文学研究史の重要な後景を成している。わが国における幻想文学研究史も、大きくは以上の流れの内に位置づけて考えることができるだろう。次章では、トドロフの理論、およびそれへの批判を視野において、日本近代文学から一つ事例をあげて検討してみたい。

5. 日本的幻想とは何か——内田百閒『冥途』を事例に——

内田百閒（1889-1971）は、岡山の造り酒屋の一人息子として生まれ、第六高等学校在学中の1909年、写生文「老猫」を夏目漱石に送り、批評を乞うた。1910年、東京帝国大学文科大学に入学して上京、ドイツ文学を専攻。1912年より、漱石の元に出入りするようになり、芥川龍之介、久米正雄らの知己を得た。1913年から漱石の新著、合本等の校正に従事して、1916年より、『漱石全集』の編集・校閲に携わり、漱石の仮名遣い、表記の統一のため「漱石全集校正文法」を作成する。陸軍士官学校、海軍士官学校勤務を経て、1920年、法政大学教授としてドイツ語を担当。1922年2月、第一創作集『冥途』（稲門堂書店）を刊行した。

発表当時、この第一短篇集は文壇からはほぼ無視されて、まともに批評対象としたのは、百閒と

同じく漱石門下の芥川龍之介（1892-1927）と、佐藤春夫（1892-1964）くらいのものであった。「漱石先生の「夢十夜」のやうに、夢に仮託した話ではない。見た儘に書いた夢の話である。出来は六篇の小品中、「冥途」が最も見事である。たつた三頁ばかりの小品だが、あの中には西洋じみない、気もちの好いPathosが流れてゐる」⁹と述べる芥川「冥途」（『点心』、『新潮』1921年2月、3月）と、「その本がそつくりそのまま当世百物語だ。不思議なチャムのある作品集だ。（中略）あんな空気の世界をあれだけに表現する手腕が私にあつたら、私も今何か面白いものが書けるのだが、どうも我々の筆は理屈にかなひすぎてみて百物語は書けない」¹⁰と語る佐藤春夫「怪談」（『中央公論』1923年5月）とは、百閒文学の精髓が、「西洋じみない」、西洋文学の模倣ではない、一個の百物語足りえていて、しかも日本の伝統からも一定の距離を置いた固有の世界である、という評価において共鳴し合う。芥川が先の引用個所の後で、「現在の文壇の流行なぞに、囚はれて居らぬ所が面白い」[255]、「しかし（中略）「冥途」の評判は好くないらしい」[255]と付け加えているのも、伝統的な主題、短篇作法とは似て非なるこの短篇集が、徹底して「自由な作物」[255]であり、それゆえ文壇からも一般読者からも受け入れがたいものと見なされた事情を語って余すところがない。

短篇集『冥途』の表題作「冥途」は、「高い、大きな、暗い土手が、何処から何処へ行くのか解らない、静かに、冷たく、夜の中を走つてゐる。その土手の下に、小屋掛けの一ぜんめし屋が一軒あつた。カンテラの光りが土手の黒い腹にうるんだ様な暈を浮かしてゐる。私は、一ぜんめし屋の白ら白らした腰掛に、腰を掛けてゐた」¹¹のように書き出される。「私」はやがて、その「一ぜんめし屋」で隣り合わせになった、まるで影のような男性の一団の、切れ切れに聞こえてくるやり取りから、そこに亡き父がいるのではないかと思う。捕まえた蜂をビードロの筒に入れ、息子と戯れていて、やがて父が痲癩を起す逸話が語られたことから、それが父であることを確信し、「お父様」と泣きながら呼びかけるが、こちらからの声は一切向こうには届かない。やがてその一団は席を立つ。

「月も星も見えない、空明かりさへない暗闇の中に、土手の上だけ、ぼうと薄白い明りが流れてゐる。さつきの一連れが、何時の間にか土手に上つて、その白んだ中を、ぼんやりした尾を引く様に行くのが見えた。私は、その中の父を、今一目見ようとしたけれども、もう四五人の姿がうるんだ様に溶け合つてゐて、どれが父だか、解らなかつた」(66)。全集でわずか2頁少しの短篇「冥途」は「私は涙のこぼれ落ちる目を伏せた。黒い土手の腹に、私の姿がカンテラの光りの影になつて大きく映つてゐる。私はその影を眺めながら、長い間泣いてゐた。それから土手を後にして、暗い畑の道へ歸つて来た」(66-67)」と結ばれる。

闇と光の効果、死と生の境界である土手と道行のイメージ、伝統的家族制を基調とするエディプス・コンプレックス的な父・息子関係と情念の世界。「私」における、徹底した受動性と主体性の欠如は¹²、トドロフの言う「ためらい」「決定不能性」のモチーフを裏書きする。精緻な無駄のない描写。「冷たく」のような触覚的表現の効果的使用。「黒い」闇と「白ら白らした」「白んだ」の対比が形成する黒白の世界。「うるんだ」「ぼうと薄白い」のような、にじむように茫漠とした感覚。こうした表現の連鎖は、「私」と世界との「冷たく」「白ら白らした」関係を湧出させ、トドロフの言う「私(je)のテーマ」を構成する。

『冥途』が漱石の連作短篇集『夢十夜』（『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』1908年7月25日号～8月5日号連載）の影響下に書かれたことは明らかながら、ここで形象化された夢は、純粋な意識の在り様を象っていて、『夢十夜』のような濃厚な意味論的場を提供してはいない。要するに、芥川の指摘したように、「夢に仮託した話ではない」のである。川村二郎の言を借りれば、『夢十夜』のように自己検証の動機を内在させる代りに、『冥途』は無に固着的に反応する心の形だけを示している¹³ということになる。三島由紀夫は、「百間は有無を言はせぬ怪異（そこには思想も意味もない）の精緻きはまる表出によつて、有無を言はせぬ芸術品を作り上げた¹⁴と述べる。三島に言わせれば、「随一の文章家」[443]百間にとって「言葉の現実喚起の力の重さと超現実超自然を喚起する力の重さ」

[444]とは同義であつて、そこに三島は「現実の事物の絶妙なデッサン力と、鬼気の表出との、表裏一体をなす天才」[444]を見るのである。

百間がその彫琢された言語で描き出す「無に固着的に反応する心の形」や「有無を言はせぬ怪異」が常に、伊藤整の言う「近代の日本人の感覚的な郷里」¹⁵を基底とするものであつた点も見逃すべきではない。この「感覚的な郷里」はほぼそのまま、芥川が語った「西洋じみない、気もちの好いPathos」に通じ合う。さらに、伊藤整によれば、百間は「日本人の心に生きてゐる伝説のかげや肉感や癖や夢想など」[13]を、つまりは、性急な近代化の進行のもと、日々喪失され、潜在化しつつあるアニミズム的感受性の息づく世界を、「冷静に集め取つて来て、それを文学の形に記録する」[13]。しかも、モダニズムやシュールレアリスムに負けず劣らず、「彼のその記述方法は新しい」[13]のである。

すでに検討したジャンル研究の視点から、内田百間の文学をあらためて考察すると何が見えてくるか、以下、その見通し的一端を示して結語に代えたい。

6. むすびにかえて

『冥途』が『夢十夜』（1908）へのオマージュでもあることはすでに定説化されているが¹⁶、その後景に据えておくべきは、漱石の『夢十夜』、『永日小品』（1909）が発表されたのは、文壇に怪談ブームが巻き起こり、欧米心靈主義（spiritualism）の影響が顕著であつた時期であり、『冥途』刊行の1922年には、水野葉舟、野尻抱影により「日本心靈現象研究会」が創設されていた、という事実である。

『夢十夜』から『冥途』への四半世紀はまた、ツルゲーネフ（Ivan Turgenev, 1818-83）、ルナール（Jules Renard, 1864-1910）など、ヨーロッパ文学のスケッチ的短篇小説の精髓が翻訳紹介され¹⁷、水野葉舟の「小品文」から岡田三郎の「コント」に至る、短篇小説ジャンル再編成の時期でもあつた。森鷗外から芥川龍之介へと引き継がれていった西洋近代短篇小説概念の移入と実践の系譜は、関東大震災という文化的切断線、大衆社会とモダ

ン都市文化の本格的到来という現実遭遇して、否応なく自らの刷新と変容を迫られる。川端康成が、掌編小説という短篇小説の新たなあり方を模索、構想して、「日向」（『文藝春秋』、1923年11月）を発表するのは、『冥途』刊行の翌年である。その4年後には、いわゆる「谷崎・芥川論争」が繰り広げられて、小説の物語性と詩的象徴性とが問い直される。今では通例「幻想文学」と訳されるフランス語の *conte fantastique* は、本来は「幻想短篇」「幻想小品」の意であって、日本の *conte fantastique* と呼ぶに相応しい百間の短篇作品は、その意味でも、この時期の日本短篇小説ジャンル再編成の歴史の内に、あらためて位置付けられて然るべきであろう。

百間『冥途』はまた、「幻想空間の東西」¹⁸の問題を、日本的幻想とは何か、幻想の記述はどこからが個別文化に固有のものか、という根源的問いを投げ掛けずにはおかない。多神教的風土、此岸と彼岸の水平的、地続きの連続など、考えるべき事項は多々あるが、ここでは日本的幻想が日本語の構造と深く、緊密に結びついたものである点のみを指摘しておく。たとえば、百間の第二創作集『旅順入城式』（岩波書店、1934年）の表題作「旅順入城式」において、ニュース映画を見ている「私」が、いつしか画面の戦闘の場に引き込まれてしまう、「首を垂れて、暗い地面を見つめながら、重い綱を引張つて一足ずつ登つて行つた。首のない兵隊の固まりが動いてゐる様な気がした」[137-138]のような描写は、主語を省略できる日本語にしてはじめて可能なものである。あるいは、高田衛が上田秋成『雨月物語』を評して用いた「幻語」¹⁹の仕組みを、日本語に根差す日本的幻想の要諦として加えておいてもいいだろう。その意味で、『冥途』をその英訳と合わせ読む試みは益するところ大のはずである²⁰。

わが国において、「幻想文学」(the fantastic) がジャンルとして定礎され、幻想文学研究が理論的に整備されていく起点となったのは、『世界幻想文学大系』(国書刊行会)の刊行が開始され、トドロフ『幻想文学論序説』(朝日出版社)が上梓されて、幻想文学研究に、構造的、機能論的な考察を導入した1975年である。内田百間という文学者、その

第一創作集『冥途』を、日本文学の流れの中にかに再定位させるか、幻想文学というジャンルが認知され、確立されたことで、『冥途』の評価はいかに変容したのか。これもまた今後の重要な検討課題である。

[参照引用文献]

1. テクスト読解、文学史

Childers, Joseph and Gary Hentzi (eds) (1995). *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. Columbia University Press. J. チルダーズ, G. ヘンツィ (杉野健太郎ほか訳)『コロンビア大学 現代文学・文化批評用語辞典』松柏社、1998年。

Forcione, Alban K., Herbert Lindenberger and Madeline Sutherland (eds) (1988). *Leo Spitzer: Representative Essays*. Stanford University Press.

Jauß, Hans Robert (1970). *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp. H. R. ヤウス (轡田収訳)『挑発としての文学史』岩波書店、1976年。

Spitzer, Leo (1948). *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princeton University Press. レオ・シュピッツァー (塩田勉訳)『言語学と文学史——文体論事始』国際文献印刷社、2012年。

Spitzer, Leo (1962). *Essays on English and American Literature*. Princeton University Press.

平野謙『昭和文学史』筑摩書房、1963年。

2. 文芸ジャンル論

Bakhtin, Mikhail (1986). "The Problem of the Speech Genres," Caryl Emerson and Michael Holquist (eds) *M. M. Bakhtin: Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. University of Texas Press.

Bakhtin, Mikhail (1981). "Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel," Michael Holquist (ed). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press. ミハイル・バフチン (杉里直人訳)「叙事詩と小説：小説研究の方法論をめぐって」(2001)、伊東一郎ほか訳『ミハイル・バフチン全著作第五巻 「小説における時

間と時空間の諸形式」他』水声社。

Duff, David (ed.) (2000). *Modern Genre Theory*. Longman.

Frye, Northrop (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press. ノースロップ・フライ（海老根宏ほか訳）『批評の解剖』法政大学出版局、1980年。

Jameson, Frederic (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press. フレデリック・ジェイムソン（大橋洋一ほか訳）『政治的無意識——社会的象徴行為としての物語』平凡社、1989、2010年。

Kayser, Wolfgang (1948). *Das Sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Francke Verlag. ヴォルフガング・カイザー（柴田斎訳）『言語芸術作品——文芸学入門（第2版）』法政大学出版局、1972年。

Genette, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*. Éditions du Seuil. ジェラルール・ジュネット（和泉涼一訳）『アルシテクスト序説』書肆風の薔薇、1986年。

Staiger, Emil (1946). *Grundbegriffe der Poetik*. Atlantis Verlag. エミール・シュタイガー（高橋英夫訳）『詩学の根本概念』法政大学出版局、1969年。

Todorov, Tzvetan (1978). *Les Genres du discours*. Éditions du Seuil. ツヴェタン・トドロフ（小林文生訳）『言説の諸ジャンル』法政大学出版局、2002年。

トゥイニャーノフ、ユーリー（小平武訳）「文学的事象」（1982）、水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集2』せりか書房。

トマシェフスキー、ボリス（小平武訳）「テーマ論」（1982）、水野忠夫編『ロシア・フォルマリズム文学論集2』せりか書房。

佐伯彰一「文学におけるジャンルとは何か——ジャンル論の現代性」（1976）、芳賀徹ほか編『講座比較文学8 比較文学の理論』東京大学出版会。

3. 幻想文学論

Brooke-Rose, Christine (1981). *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge University Press.

Caillois, Roger (1966). *Images, Images: Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Joseph Corti. ロジェ・カイヨワ（三好郁朗訳）『妖精物語からSFへ』《サンリオSF文庫》、サンリオ、1978年。

Castex, Pierre-Geroges (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. José Corti.

Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen. ローザマリー・ジャクソン（下楠昌哉訳）『幻想と怪奇の英文学III 転覆の文学編』春風社、2018年。

Napier, Susan J. (1996). *The Fantastic in Modern Japanese Literature: The Subversion of Modernity*. Routledge.

Rabkin, Eric. S. (1976). *The Fantastic in Literature*. Princeton University Press. エリック・ラブキン（若島正訳）『幻想と文学』東京創元社、1989年。

Schneider, Marcel (1964 / 1985). *Histoire de la littérature fantastique en France*. Fayard. マルセル・シュネゲール（渡辺明正・篠田知和基監訳）『フランス幻想文学史』国書刊行会、1987年。

Siebers, Tobin (1984). *The Romantic Fantastic*. Cornell University Press.

Todorov, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil; Translated by Richard Howard as *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cornell University Press, 1973. ツヴェタン・トドロフ（三好郁朗訳）『幻想文学——構造と機能』朝日出版社、1975年、『幻想文学論序説』東京創元社、1999年。

Whitehead, Claire (2006). *The Fantastic in France and Russia in the Nineteenth Century: In Pursuit of Hesitation*. Routledge.

金沢大学フランス文学会編（1990）『幻想空間の東西——フランス文学をとおしてみた泉鏡花』十月社。

川村二郎（1973 / 1985）『銀河と地獄——幻想文学論』講談社、講談社学術文庫。

私市保彦（1987 / 1997）『幻想物語の文法』晶文社、ちくま学芸文庫。

澁澤龍彦「幻想文学について」（1970）『ユリイカ』《特集・幻想の文学》青土社、1970年4月号。

高田衛（2000）『新編 江戸幻想文学史』ちくま学

芸文庫。

- 以下、芥川、佐藤春夫、内田百閒からの引用において、漢字は常用字体とした。
- 1 以下、引用個所の出典については、ブラケット内に著者名、著書刊行年、引用参照個所の頁数を明記する。邦訳からの引用である場合は、原著、原著の頁数、邦訳の頁数、の順に記す。邦訳をあげていない外国語文献からの引用はすべて拙訳による。邦訳がある文献についても、本稿の記述との前後関係を考慮して、あえて拙訳を用いたものも少なくない。文脈上、同一の書からの引用であることが明らかな場合は、引用頁数のみを記す。
 - 2 こうした確信をシュピッツァー自身「感覚 (feeling)」（29）と呼んでいるごとく、作品の「創造的核」を探し当てるために不可欠なのは、シュピッツァーによれば、犀利で鋭敏な感覚であり直感なのである。
 - 3 この段落の記述においては、主に以下の書を参照した。磯田光一「昭和文学史論」『昭和文学全集・別巻』（小学館、1990年）、井上ひさし、小森陽一編『座談会 昭和文学史』全6巻（集英社、2003～2004年）、川西政明『昭和文学史（上中下）』（講談社、2001年）、鈴木貞美編『日本文芸史 表現の流れ 第八巻「現代II」』（河出書房新社、2005年）、松原新一・磯田光一・秋山駿『増補改訂 戦後日本文学史・年表』（講談社、1979年）、筑摩書房『現代日本文学全集』別巻1『現代日本文学史』（筑摩書房、1959年）、『講座 昭和文学史』全5巻（有精堂、1988～1989年）。
 - 4 たとえば、平野謙（1907-78）が昭和文学の「三派鼎立」と称した、「自意識上の文学流派と社会意識的の文学流運動とがおのおの対立しながら、既成リアリズムの文学概念と鼎立していた時期」（平野1963：7）のようなものが想定される。
 - 5 Antoine Compagnon (1983). *La Troisième République des lettres: De Flaubert à Proust*. アントワーヌ・コンパニオン（今井勉編）『文学史の誕生——ギュスターヴ・ランソンと文学の第三共和政』水声社、2020年。
 - 6 ちなみに、アメリカにおいては、Vernon Louis Parrington の *Main Currents in American Thought: An Interpretation of American Literature from the Beginnings to 1920*. (Harcourt, Brace, 1927, 1930.) 以来、Russell Blankenship、V. F. Calverton など、歴史主義的、社会思想史的文学史が断然たる主流で、Robert E. Spillerをはじめとする、文学研究と連携した、文学理論や方法論に意識的な文学史が試みられるようになるのは、第二次大戦後、それも主に1960年代以降のことである。
 - 7 トドロフについては脚注で一度触れるにとどめたエリック・ラブキンは、その数少ない例外と言うべきだろう [Rabkin 1973 : 118]。
 - 8 日本の論者によるトドロフ批判としては、以下を参照。下楠昌哉「書評 トドロフの幻想文学論を越えて」『英文学研究』支部統合号11(0)、251-254頁、2018年。
 - 9 『芥川龍之介全集』第7巻、岩波書店、1996年、254頁。

- 10 『定本 佐藤春夫全集』第19巻、臨川書店、1997年、163頁。傍点は著者。
- 11 『内田百閒全集』第1巻、講談社、1981年、65頁。以下、この巻からの引用は頁数のみを記す。下線部は論者。
- 12 内田道雄『内田百閒——『冥途』の周辺』（翰林書房、1997年）によれば、「冥途」の「私」の受動性は、「何となく」「行方も解らずに」座っていたり、歩いていたりするものと、常に「事実や事件の類に、心情が先行すること」（104）の二種に分けて考えることができる。
- 13 川村二郎『内田百閒論——無意味の涙』福武書店、1983年、151頁。
- 14 三島由紀夫『日本の文学34 内田百閒・牧野信一・稲垣足穂』「解説」、中央公論社、1970年、『三島由紀夫評論全集』第1巻、新潮社、1989年、445頁。
- 15 伊藤整「『昇天』解説」、新潮文庫『昇天』「解説」、1948年、酒井英行編『日本文学研究資料新集22 内田百閒——夢と笑い』有精堂出版、1986年、11頁。
- 16 高橋英夫『無限系列——漱石・龍之介・百閒』（小沢書店、1989年）、および、内田道雄の前掲書の「夏目漱石と内田百閒」「夏目漱石と内田百閒2」の章、参照。
- 17 この時期の代表的訳業に、吉江孤雁（喬松）訳『ツルゲエネフ短篇集』（内外出版協会、1909年）、ツルゲエネフ（草野柴二訳）『散文詩』（新潮社、1910年）、ルナアル（岸田國士訳）『葡萄畑の葡萄作り』（春陽堂、1924年）などがある。
- 18 金沢大学フランス文学会編（1990）、ことに巻頭論文、平川祐弘「幻想空間の東西」を参照。
- 19 高田によれば「幻語」とは「この一枚の皮を剥げば、おそろしく不吉な逆意味や呪詛が臍物のように流れはみ出してくるといふ、その構造」[高田2000：39]の謂いである。
- 20 Uchida Hyakken. *Realm of the Dead*. Translated by Rachel DiNitto, Normai, IL: Dalkey Archive Press, 2006. など。