

<主論文要旨>

近現代「伝奇小説」概念の変遷と  
「伝奇ロマン」の誕生

朴 起兌

## 主論文要旨

### 近現代「伝奇小説」概念の変遷と「伝奇ロマン」の誕生

朴 起兌（パク・キテ）

本稿では、大衆文学の重要な軸であるにもかかわらず、実証的な研究が行われてこなかった「伝奇小説」概念の変遷と、現在に至るまで伝奇小説の中心的存在として考えられてきた「伝奇ロマン」の誕生について検討した。

第1章では、主に1980年代以降の伝奇小説論を時系列で整理し、その内容とテーマを検討した。伝奇小説をめぐる言説や先行論考の内容を整理したり、その流れをまとめたりする作業はこれまで行われてこなかった。敗戦直後から1970年代まで、伝奇小説を主題にした論考はほとんど見られない。1970年前後に出版された伝奇小説全集の解説で伝奇小説が言及されているが、実際には戦前の時代小説・大衆文学の置かれていた状況が主なテーマとなっていた。

伝奇小説の方法と特長が本格的に注目されるようになったのは1980年代のことであった。この時期から1970年代に人気を博した伝奇ロマンの方法が広く普及し、伝奇ロマン中心の系譜が整理され、時代小説のイメージは次第に薄れていった。正史とは異なるもう一つ歴史を利用して体制に抵抗する物語としての伝奇ロマンが伝奇小説の主流とされ、そのような認識を古典にまで遡及するようになった。1990年代には初めて伝奇小説概念の変遷に注目する論考も現れた。

2000年代には再度伝奇小説のブームが起り、作家と作品の系譜が更新されたが、基本的には1980年代の議論が繰り返された。特に「伝奇小説の共通系譜」に当たるものが確立・共有された。そして大きなスケールの特集が組まれた上で、2004年から「新伝綺」ブームが起り、1990年代の伝奇小説とは異なる新しい伝奇小説の誕生が謳われた。

先行論考には、伝奇ロマンを中心に系譜を整理し、伝奇小説を抵抗文学として位置づけようとする傾向があった。が、大きな限界として、「伝奇小説」概念の変遷の様相が究明されず、その歴史性が重視されていないことと、伝奇ロマンとして分類されてきた個別作品に対する分析が十分ではないということが挙げられる。そのため、本稿の第1部では明治時代から1970年代までの「伝奇小説」概念の変遷を、第2部では伝奇ロマン作品の分析をそれぞれ行った。

第2章では明治時代の「伝奇」概念と、「伝奇小説」の誕生について検討した。19世紀後半にはまだ「伝奇小説」という言葉は存在せず、「伝奇」は白話小説や戯曲を意味していた。19世紀末に坪内逍遙などによって西洋の小説概念と文学史が流入され、英文学史で西洋のロマンス概念が記述された。西洋のロマンスは東アジアの伝統的な文学であった伝奇との類似性により、「伝奇」と翻訳されるようになった。その類似性とは、想像力を刺激する不思議な物語という性格に他ならなかった。

そして東京専門学校で逍遙から文学史を学んだと考えられる押川春浪は1903年に『伝奇小説 銀山王』を出す。それが文学史における最初の「伝奇小説」用法の登場である。春浪は、伝奇小説（ロマンティック・ノベル）が読者に楽しんでもらえる娯楽小説であり、その価値は決して低くないことを強調した。伝奇小説は最初から芸術性の高い文学との対立構造を前提にしていたのである。そして1910年代から次第に伝奇小説の用法が見られるようになり、19世紀後半のような用法は消滅していく。伝奇小説の誕生は明治時代の「文学」と「小説」概念の変遷、西洋文学の流入と翻訳、学校教育など、多様な変化と深く関わっていたのである。

第3章では、大正と戦前昭和における「伝奇小説」概念の変遷について検討した。大正時代から辞書にも春浪の言説に基づいた定義が記載されるようになるが、本格的にそのような定義と用法が新聞紙上に現れるのは1919年以降のことであった。当時、新聞には出版社の叢書広告が多数掲載されたが、当時の伝奇小説は古今東西の、想像力を刺激する面白い小説や物語を指す用語として用いられていた。

そして大正時代から「伝奇」と「伝奇小説」が混用されるようになった。前者は面白くて不思議であるという性格を意味したが、それ自体で伝奇小説という意味も持つようになったのである。一方、1926年頃から時代小説が少しずつ伝奇小説と呼ばれるようになった。

江戸川乱歩、国枝史郎、折口信夫などの文章から当時の伝奇・伝奇小説の定義が窺える。当然ながら文学者の立場と文章の目的により、その意味は多岐にわたっていた。が、大正時代の伝奇小説は時代や国家、文化圏を問わず、一般人が気軽に読むことのできる娯楽小説としての意味がもっとも強かった。本稿ではそれを「広義の伝奇小説」と呼ぶことにした。

昭和時代になると、辞書に伝奇や伝奇小説が頻繁に掲載され、文学辞典では伝奇小説の定義と系譜を体系的に整理する試みも行われる。特に西洋と日本の伝奇小説を区別するようになり、文学者の間では伝奇小説を次第に日本の作品に絞って認識する傾向が現れた。多様な定義が混在していたため、それを整理しようとする動きもあったが、1930年代から伝奇小説は荒唐無稽な時代小説を指す言葉に変化していく。本稿ではそれを「伝奇時代小説」と呼ぶことにした。

第4章では敗戦から1970年代までの伝奇小説概念の変遷について検討した。1950年代には伝奇小説という言葉自体がほとんど使われなくなった。ただ、1950年代から「ロマン」という言葉が登場し、戦前の広義の伝奇小説の意味を持つようになり、相変わらず広義の伝奇小説に当たる小説は剣豪小説、忍者小説などを含めて多数創作されていた。

1960年代後半になると、伝奇小説を標榜する作品が再び現れる。そして当時流行っていた幻想・怪奇のブーム、全集刊行のブームの中で始まった異端文学のリバイバルにより、1970年頃から1920年代以降の伝奇時代小説が復刊された。それによって再度伝奇小説が注目を浴び、全集の解説で伝奇時代小説と戦前の大衆文学に対する評論が行われた。

1970年代には伝奇時代小説ではなく、SF文学から出発した伝奇ロマンという新しい形の伝奇小説が現れ、半村良と平井和正などによって人気を博していく。1970年代後半から

伝奇ロマンやSFの影響が強くなり、伝奇時代小説もその影響を受ける。そして伝奇ロマンは次第に伝奇小説そのものを代表するものとして位置付けられていく。

第5章では、初めて伝奇ロマンを書いた半村良の『石の血脈』と平井和正の『狼男だよ』の内容と、執筆をめぐる状況を検討した。半村と平井は戦争を経験し、昭和天皇や権力者、人間の振るう暴力などに対して強い反感を持っていた。二人は想像力が発揮できる文学ジャンルとして、当時成長していたSFを選んだが、執筆依頼とタイトルの決定、内容の編集などには編集者が深く関わっていた。小説の執筆で生計を立てなければならないという事情もあり、二人の執筆活動は多くの読者に喜ばれる面白いエンターテインメントを提出するという方向性に基づいていた。

『狼男だよ』では、自然の精霊として人類や権力者、強大国の暴力性を糾弾するウルフガイの活躍が描かれた。主人公は人類のことを自由に批判できる立場におかれるとともに、巨悪に立ち向かう都市のヒーローとして描写された。このような両面性は作品の娯楽性を強調しつつ、問題意識を積極的に伝えるために工夫されたものと考えられる。

『石の血脈』では、庶民の誠実な生き方が理想とされ、権力と資本が吸血鬼に喩えられた。権力と資本から庶民を遠ざけようとする試みと、読者として想定された庶民が持っているはずの権力と資本への欲望を認める行為が共存していた。齟齬を解消するため、作中で密かに理想的な庶民としていられるステータスが設定された。

いずれも西洋のオカルトや伝説、SFの要素が多く反映され、舞台が現代の東京に設定されるなど、過去の伝奇時代小説とは大きく異なっていた。何よりも戦争や高度経済成長、冷戦などを通して形成された作家のストレートな問題意識あるいは抵抗意識が、エンターテインメントとしての本質を逆らわない形で強く反映されたことも重要な変化であった。

第6章では、半村良の『産霊山秘録』における偽史的想像力の詳細と抵抗の様相を検討した。『産霊山秘録』はそれ自体が知られざる歴史書であるという設定で、それを支えるのは半村が提示する架空の書物である。主役であるヒ一族は歴史の裏で暗躍した異形の集団で、彼らの存在により、天皇制国家の正史は庶民的な偽史的想像力によって書き替えられる。

戦後、昭和天皇は戦争責任を取らず、権力者と冷戦体制はヒ一族を犠牲にする。ここでは娯楽小説において前例のない天皇批判が行われる。ヒ一族は強者にいじめられてきた庶民の喩えとして描かれるが、描写に大きなギャップがあり、両者を一致させようとする試みは成功しなかった。が、山田風太郎の方法を継承して天皇制国家の正史を相対化し、昭和天皇を強く批判したのは、戦後文学史において非常に珍しい。『産霊山秘録』は反体制の抵抗意識と偽史的想像力を伝奇ロマンの主な題材として提示した作品として位置付けられる。

第7章では、五木寛之『戒厳令の夜』を通して、五木の「エンターテインメント宣言」が内包している方向性と、作中で用いられた伝奇ロマンの方法について検討した。「エンターテインメント宣言」は同時代的な問題意識をエンターテインメント（読み物）として読者に提出するという五木の宣言である。一方、『戒厳令の夜』は1980年代から伝奇小説の系譜で重要な作品として位置付けられてきた。

『戒厳令の夜』ではロマンティックな古代史の提示、漂泊民の存在による天皇制国家の相対化、様々な幻想的要素の導入などという半村風の方法が用いられ、さらに古代から近現代の世界を結ぶ大きなスケールの物語が展開された。個人の自由を圧殺する国家権力などの「ナショナルなもの」を批判し、国境を超えた個人の連帯が重視される「インターナショナルなもの」をオルタナティブとして提示しようとする試みは、エンターテインメントとしての性格に収束する形で屈折された。問題意識とエンターテインメント執筆という二つの目的の中で、『戒厳令の夜』においては後者がより優勢であったのであり、それは桐山襲『パルチザン伝説』との比較においてより鮮明に浮かび上がってくる。

『パルチザン伝説』は天皇制国家に対して激しくも悲しい抵抗を試みた一家の物語で、そこには幻想性も、ロマンティックな描写も一切存在しない。そのため、「危険な小説」として弾圧され、作中で行われたような抵抗を1970年代に実現していた人々の武力闘争は現実においてまったく共感を得られなかった。『戒厳令の夜』の読者は五木の問題意識を読み取っていたものの、それは出版社によって娯楽行為として宣伝・消費された。

『戒厳令の夜』は五木文学の分岐点であるが、作家が自分の思想あるいは創作の方向性を作品に反映するために伝奇ロマンを手段として選んだ良い事例でもある。また、伝奇ロマンにおいて問題意識の発信という目的はエンターテインメントとしての性格に付随されてしまう可能性があることも『戒厳令の夜』を通して確認できる。

第8章では、山田正紀の初期作品である『神狩り』、『弥勒戦争』、『氷河民族』の内容と設定をそれぞれ検討し、それまでの偽史的想像力の変奏として宗教的想像力が用いられたことと、主人公の冒険の動機について検討した。

『神狩り』と『弥勒戦争』で、神と弥勒は人間を救うのではなく、翻弄・殺戮する存在である。『神狩り』ではそれに立ち向かう人間の堂々とした生き方が描かれ、『弥勒戦争』ではすべてが自然によってプログラミングされたものであり、戦う宿命を背負った一族の儚さが描かれる。いずれも大義名分に基づいた戦いと冒険が物語の軸となっている。

『氷河民族』では、地球でもっとも優越な立場にある人類の地位が、来るべき氷河期と、眠っていた吸血垂人類の存在によって相対化される。しかし、それまでの伝奇ロマンと区別されるのは、主人公が大義名分ではなく、見惚れた女と会いたいという個人的な欲望に基づいて冒険に乗り出し、ついには日常に戻ってくるという展開である。

山田の作品にも政治問題や大義名分など、1970年前半の雰囲気が残っていた。が、戦後世代として半村や平井、五木とは異なる立場に立ち、既存の方法を継承しつつ、新しい想像力や冒険の動機を提示したのは1980年代以降の伝奇小説につながる架け橋となった。

以上の内容から、先行論考の流れと限界、そして「伝奇小説」概念の変遷とそれをめぐる環境が明らかになった。また、伝奇ロマンの代表作における問題意識と方法を検討し、伝奇ロマンというジャンルがどのように誕生して変化していったのかも確認できた。その根底にはエンターテインメントとしての本質を堅持しつつ、自由な想像力と問題意識をバランスよく取り入れようとする作家の意志があった。