

文学場における女性作家

飯田 祐子

(名古屋大学)

1. はじめに

本論では、日本近代における女性文学の展開を、「文学場」における「女性作家」の配置という点から考えてみたい。「文学場」とは、ピエール・ブルデューの用語である¹。ブルデューは、「自分の正当性の根拠をみずから定義する権利を要求するような自律的な〈場〉」(I-104頁)として機能してきた文学領域を、社会的、政治的な観点から再検討した。「文学場」は「闘争の場」(I-30頁)である。文学を細分化する内部のカテゴリーにはヒエラルヒーがあり、「たがいに差別化される階層化された諸カテゴリーは、読者や慣習の社会的ヒエラルキーにかなり密接に対応している」(I-188頁)。女性作家の作品群は、作家のジェンダーによってカテゴライズされ配置されてきた。一口に「女性作家」と言っても、その中にはもちろんさまざまな主義や立場の差異があったのだが、個々の差異を問わない「女性作家」という枠組みは、強ちに彼女たちを一括りにしてきたのである。それはもちろん「女性作家」を周縁化したが、その意味付けに変化がなかったわけではない。ここでは、近代の始まりから1945年までを対象として、「女性作家」をめぐるどのような交渉がなされたかという点について、検討してみたい。

さて、文学史一般の中で女性の存在が無視されがちであったことは、さまざまな文化圏において指摘されてきたが、日本の場合は必ずしもそうではない。というのも、日本には近代以前に文字を記してきた女性たちの長い歴史があるからである。とりわけ有名なのは、紫式部や清少納言といった平安期の女性たちの存在であるが、和歌和文のジャンルにおける女性たちの存在は大きく、時代によって評価に変化はあったとはいえ無視されてきたわけではない。近代においても、「女性」の「文学」を語る際には上古、平安まで遡る。明治における女性文学史の嚆矢と思われる『日本女学史』(下野遠光、敬業社、1893)は、「一国の文学史といふは、其国人民の思想、感情、及推理等が、文字、或は、文字様のものに現れて、韻文、又は、散文となりたる、一国固有の文学の沿革を云ふなり」(6頁)という国民国家形成と結びついた文学史を企図したものであり、上古から近世までの女性の文学者を三七七頁にまとめ上げたものである。あるいは、小森甚作・上地信成編『女流文学史』(東洋社、1901)の序文は、以下のように始まる。「我国文学の中にも、取りわきて和歌和文こそ、女子には適すべきものなれ。女子はよろづ優美なるを尚びて、軽躁浮華なるは好ましからず(略)和歌和文は、これ優美なる思想を顕はさむには、最も適するものなれば、女子たるもの、内治の余暇には、これを弄ばむ事こそ望ましかれ」(1頁)。「男子は日光の如く、強かるべく、女子は月光のごとく、やさしかるべし」(2頁)という具合に明瞭にジェンダー化がなされた上で、上古から近世まで、上巻一七五頁、下巻二六〇頁という厚さで編纂されている。日本文化の源

1 ピエール・ブルデュー『芸術の規則』I・II(原著1992、石井洋二郎訳、藤原書店、1995・1996)。

流の一部を構成、補完するものとして、書く女性の存在はたしかに承認されてきた。ただし、これらの女性文学史において言及されているのは、和歌和文をなした近世の女流文学者までであり、近代の「小説」を書く女性作家は入っていない。近代の女性作家は、これらの女流文学者とは異なる評価に曝されながら、出発していくことになる。

近代の女性作家についてまとめたものには、塩田良平『明治女流作家』（青梧堂、1942）がある。塩田が取り上げた「作家」には、中島歌子や与謝野晶子など歌人として活躍した女性も含まれているが、主として論じられているのは「小説」を書いた女性たちである。また、生田花世『近代日本婦人文芸女流作家群像』（行人社、1929）、宮本百合子『婦人と文学：近代日本の婦人作家』（実業之日本社、1947）、吉屋信子『自伝的女流文壇史』（中央公論社、1962）など、女性作家が自己の回想を含んでまとめたものもある。板垣直子『明治・大正・昭和の女流文学』（桜楓社、1967）、巖谷大四『物語女流文壇史』（上・下、中央公論社、1977）は明治から戦後までを展望している。近年には、『はじめて学ぶ 日本女性文学史』（岩淵宏子、北田幸恵 編著、ミネルヴァ書房、2005）、『編年体 近代現代女性文学史』（岩淵宏子、北田幸恵、長谷川啓編、至文堂、2005）など、フェミニズム批評を足場とした女性研究者による女性文学史も編まれている。これらは、それぞれの時代の文化状況や文学の潮流をふまえながら、個々の女性作家の存在を浮かびあがらせるもので、主流の文学史には取り上げられてこなかったとしても女性たちが書き続けてきたということを明らかにしている。

それらの先行研究に学びつつ、本論では、個々の作家の具体的な動向ではなく、それを一括りにする「女性作家」というカテゴリーが、文学場においてどのように意味づけられ配置されてきたかという問題について検討する。注目したいのは、女性作家が注目を集めた四つのピークである。第一は1896年から1897年頃、つまり日清戦後である。第二は1906年頃からの数年間、つまり日露戦後から大正初期にかけての時期である。第三は、1925年頃からの数年間、これは関東大震災後にあたる。第四は、1938年から39年頃、日中戦争開戦後である。四つのピークは、それぞれ日本の近代における大きな出来事の後であり、文化・文学の領域も、当然、再編がなされた時期といえる。その再編時に、女性作家が登場する。各ピークにおいて、どのように女性作家は注目されたのか、また四つのピークに差異はないのか。個々の女性作家ではなく「女性作家」というカテゴリーが論じられるときの語られ方は、どのようなものか。これらの問いをたて、順に検討してみたい。ピークという語を用いるのは、女性作家の存在やまた女性作家への注目に、浮き沈みがあるからだ。女性作家は文学場に登場しても、それが継続せず、数年後に波が退くように消えてしまう。繰り返し質の異なる登場の仕方をしてきたということを、確認したい。また、女性の作家をカテゴライズする用語についてであるが、「女流作家」や「婦人作家」「女性作家」、また明治の初期であれば「閨秀作家」などがあり、1945年以前であれば「女流作家」が最も一般的だと思われるが、明瞭に使用時期を分けることは難しいので、本論では現在に近い「女性作家」という語を用いて論じることとする。

2. 文学場の再編と女性作家

2-1. 第一のピーク：日清戦後

それでは、まず第一の時期、明治前期である。先に、「女流文学者」として和歌和文を物する女性たちが承認されていたということを述べたが、まずは近代における女性と文学の関係がどのようなものとして論じられ始めたか、あらためて確認してみたい。

たとえば、日本近代における女子教育の発展において非常に大きく貢献した巖本善治は、現時に書かれ読まれている小説が男子向きで高尚ではないことを嘆くと同時に、次のように述べている。「女子ハ小説の作者たるに適するや否や(略)吾人の私考には女子の作者たるに適するは勿論時としては男子にまさることあり」(「女子と小説(中)」『女学雑誌』、1887.7.15)。女子の「想像力」を小説家の資質として評価し、女性による小説の出現を望んでいる。そして明治20年代に入ると、いよいよ女性の小説が出現する。「女流小説家の本色」(『女学雑誌』、1890.3.16)は、湘烟(中島俊子)「善悪の岐」「山間の名花」、花圃(田辺龍子)「藪の鶯」、秋月(大島千代子)「許嫁の縁」、曙(岡本榮子)「婦人の鑑」(1889)、竹柏園(佐々木昌子)「胸の思」など、1887年から89年にかけて発表された作品名を挙げて意見されているのだが、実作品をふまえて巖本が述べたのは「尤も需要あり尤も有益なる書籍の女流の手に成ること甚ハだ少なくして、流行又流行殆んど見るに厭ふ小説界中に反つて切りに女流の著作現はるゝを見る、故に吾人は或は之を惜しみ或は之を奇しまざるを得ず」という否定的な批評だった。需要のある有益な書とは、姫鏡や婦人伝や子供向けの物語や歴史経済理化生理等の学術を指しており、彼女たちの小説を「男性小説家の風儀に真似」た不清潔で下卑残酷なものとして批判するのである。一方、紫琴清水豊子は「今代の紫女何処に潜める、明治の納言何処にある、妾は切に君を待つ、否妾よりも社会は猶且夙に、君を待ちつゝ、居るならむ」(「女文学者何ぞ出ることの遅きや」『女学雑誌』1890.11.29)と嘆く。女性作家を待望する文章ではあるが、実作がすでに出ているということをふまえれば、女性が小説を書くことが理念的には推奨されても、実際に書かれた作品は承認されていないと言うほかない。



図1 広告『東京朝日新聞』1895.12.18

しかしながら、こうした厳しい状況がありつつも、この後、本稿で注目する第一のピークがおとずれる。日清戦争後である。注目したいのは二つの特集、『文章倶楽部臨時増刊』の「閨秀小説」号(1895.12、図1)と「第二閨秀小説」号(1897.1)である。掲載されたのは、中島歌子、田辺花圃、小金井喜美子、若松賤子、樋口一葉、北田薄氷、田沢稲舟、大塚楠緒子などである。先に紹介したように、これ以前にすでに女性作家は書き始めているのだが、既に知られた作家に新しい作家を加え、女性作家の存在がこうして一括りにされることで注目を集め、評価されたのがこの時期だったということになる。「閨秀小説」号の、評判は芳しかった。「閨秀小説を読みたく心を動したり」(十二角生「閨秀小説を読みて」『文学界』、1896.1)、「文芸倶楽部を通読して、最も心づきしとこのものは。幾多の女性が健気にも、その作を公にして、なかには未

見の人も多きなど、まことに前途の多望なるを想見せしむること」(小此木秀野「閨秀小説を読む」『女学雑誌』、1896.1.25)、「『閨秀小説』を読むて益を得ること甚だ多し、然も其の主なるものを挙ぐれば、女性文人の品性及び境遇に就て其一斑を窺ふを得ること一なり」(八面楼主人「閨秀小説を読みて」『国民之友』、1896.1)という具合で、個別の作品評の中には批判もないわけではないが、企画全体としては「閨秀文家を奨励し、其作を一巻の裡に蔵し、去年の花の香をとめて、今年の春に薫らしめむとしたる書肆の敏警」と賞賛され、「斯道を好めるものをして、先づ満幅の歓迎を評するに躊躇する能はざらしむる」(小此木秀野)と言祝がれている。

この特集は人々の記憶に残り、徳田秋江は「私は、これ(引用者注:「閨秀小説」号のこと)によつて、始めて其の当時の最も新しい女流作家を知つた」(「当今の女流文学」『文章世界』1910.11)と語り、馬場孤蝶は、(小金井喜美子と若松賤子について述べながら)「世間では(略)、明治二十八年秋の文芸倶楽部の『閨秀小説号』なるものが出るまでは、余り多くは知らなかつたらうと思ふ」と回想している(馬場孤蝶「明治時代の閨秀作家」『明治文壇の人々』1948)。「閨秀作家」号は、文壇における女性作家の承認に大きな役割を果たしたのだった。

しかしながら、このように女性作家が注目された後どうなったかということ、次々に女性作家は消えてしまったのである。樋口一葉と若松賤子と田沢稲舟は、1896年に亡くなってしまう。北田薄氷は1900年に、中島湘煙は1901年に亡くなる。生き残った田辺花圃や清水紫琴などは、結婚後、小説を書くことをやめてしまう。こうして、女性作家への注目も薄れ、第一のピークは終焉する²。

2-2. 第二のピーク：日露戦後

女性作家が再び注目されるようになるのは、日露戦後である。たとえば1906年、時代の流行や世相を敏感に報じる『風俗画報』に「女流作家」(『風俗画報』338、1906.4.10)という一コマが掲載(図2)されている。束髪めいた女学生風の髪型で、束ねた部分にリボンが巻かれている。新しい女性のイメージといってよいだろう。眼鏡を掛けて原稿用紙に向かう、そのような「女流作家」の存在が風俗として語られるようになった時期といえる。画には言葉が付されている。

「恋愛！ 神聖たワ、夫カ／悲哀に終るダンテの神曲、／
ハイネの詩、まあ何でも可いワ。／家庭的で、人の肺腑を
抉る／やうな、写実的の／ものを起草して、／二十世紀の
／読書界を／アツと／いわして／みたいワね。

「家庭的」という用語と「写実的」という用語が並列しているのは、近代文学史的にみて興味深い。というのも、「家庭」という言葉は、明治三〇年代の文壇の中心的位置にあった「家庭小説」というジャンルを思い起こさせるからだ。日清戦後の文壇に対する改良主義は国民の道徳を涵養する文学を必要



図2 『風俗画報』338、1906.4.10

2 ただし、第一と第二のピークの間にあたる明治三十年代、和歌の領域には、与謝野晶子など女性表現者が現れた。

3 飯田祐子「境界としての女性読者」『彼らの物語：日本近代文学とジェンダー』（名古屋大学出版会、1998）。

としたが、それを比喩的に象徴したのが「家庭」でも読めるという意味での「家庭小説」であった³。一方、「写實的」なものというのは、明治四〇年代の文壇の主流となった自然主義的な文脈と接続する用語である。「家庭的」で「写實的」、家庭小説から自然主義小説へと文壇の中心が移り変わっていく時期であることを映し出す文章となっているのである。

日露戦後の女性作家たちは、この新しい自然主義的な文学の潮流の中に登場してくる。田村俊子、岡田八千代、野上弥生子、岡田美知代、水野仙子、尾島菊子、生田花世、森しげ、素木しづなど、小説の書き手が次々に現れた。第二のピークである。徳田秋江は「女流文学（主として小説）」は、今から十五六年前に暫時栄えて、その後、一時断絶の姿となり、最近数年来再び復興して来るらしい」と述べている（『当今の女流文学』『文章世界』、1910.11）。最も代表的な作家である田村俊子は、明治三〇年代半ばに幸田露伴に弟子入りし、佐藤露英という名前で作品を発表していたが、文壇で認められる契機となったのは、田村とし子名で応募した『あきらめ』が朝日新聞の懸賞小説一等に当選したことである。師匠の作風とは縁を切り、文体を擬古文から言文一致体へ変え、文学的野心を持つ女学生を書いて、世に出た。その後は、作家夫婦の熾烈な闘争などを素材に、自然主義的潮流のなかで自分自身の内側にある感覚を大胆に表現して成功した。田村俊子が新聞への投稿によって世に出たのと同様に、この時期の特徴として指摘しておきたいのは、『女子文壇』や『青鞥』など、雑誌という媒体が書く彼女たちの足場になっていったということである。『女子文壇』は、投稿雑誌である。投稿雑誌は、書くことへの欲望を発生させ、さらには記者や作家など、執筆によって生きて行くことを可能にする重要な回路をつくった⁴。投稿は、住んでいる場所や出身階層に制限されることなく書くことを可能にする。『女子文壇』は、女性に特化した投稿文学雑誌として、この時期に女性作家が世に出る道を開く役割を果たした。日露戦後の1905年に創刊、当初は文学的野心を直接に鼓舞するものではなく、投書も読者間の交流などが目的とされたものだったが、徐々に変質して投書家の中にスターが生まれるようになった⁵。水野仙子も尾島菊子も生田花世も、みな投書家を經由して世に出た作家である。もちろん漱石山脈の一員である野上豊一郎の妻である野上弥生子や、森鷗外の妻である森しげのように、夫によって書く場へと導かれた例もあるが、新聞や雑誌が、文壇への新しい回路を開いたことは間違いない。女性作家の登場は注目を集め、1910年には『中央公論』が「女流作家小説十篇」という特集を組んでいる。また1911年に創刊された『青鞥』が象徴する新しい女のムーブメントも、重要だろう。『新潮』では特集「新しい女」を1912年9月に、『太陽』では特集「近時之婦人問題」を1913年6月に組んだ。『青鞥』は当初、文学雑誌として出発している⁶。女が自分の言葉で書くことと、新しい女であることは地続きだった。

しかしながら、この時期の盛り上がりは、大正の半ばには収束する。『青鞥』は1916年に終刊。田村俊子は1918年にカナダに移住、素木しづが1918年に亡くなり、水野仙子も1919年に亡くなる。1916年に「貧しき人々の群」で華々しく登場した中条（宮本）百合子も、1918年に父と渡米。もちろん野上弥生子など書き続けている作家はおり、藤村（宇野）千代や高群逸枝、鷹野つぎなど、

4 紅野謙介『『中学世界』から『文章世界』へ：博文館・投書雑誌における言説編成』『投機としての文学：活字・懸賞・メディア』（新曜社、2003）。

5 飯田祐子「愛読諸嬢の文学的欲望：『女子文壇』という教室」（『日本文学』1998.11）。

6 飯田祐子編『『青鞥』という場：文学・ジェンダー・〈新しい女〉』（森話社、1998）、岩田ななつ『文学としての『青鞥』』（不二出版、2003）。

後に活躍する書き手もデビューしてはいるが、注目を集めるには至らない。1920年代初頭の印象を総括して示せば、「最近における女流文壇、それは一言にして言へば、甚だ振はない、萎縮し切つたものとなつてゐる」(『文壇に於ける女流作家の活動(大正十一年度)』、『大正十二年度婦人宝鑑』大阪毎日新聞社編纂、1923.3)、「かう数へて来ると、殆ど誰も彼もが、まるで眠つてしまつてゐるかのやうな状態であつたと言わねばならない」(『文壇に於ける女流作家の活動(大正十二年度)』、『大正十三年度婦人宝鑑』大阪毎日新聞社編纂、1924.3)といった具合である。

2-3. 第三のピーク：関東大震災後

三つ目のピークが来るのは、関東大震災後である。1926年あたりを皮切りに、ささきふさ、野溝七生子、上田(円地)文子、若杉鳥子、平林たい子、林芙美子、尾崎翠、窪川(佐多)稲子、中本たか子、松田解子、そしてソビエトから帰国して左翼作家としての立場を明確にした中条(宮本)百合子など、枚挙に暇が無い。左翼系の作家もあれば、モダニズム文学系の作家もあり、新しい作家たちが次々に登場した。それらの女性作家が集結した雑誌に、長谷川時雨が主宰した『女人芸術』がある⁷。時雨は、夫の三上於菟吉が提供した資金をもとに「女性文筆の公器」としてこの雑誌を刊行した。『青鞥』後の女性による女性のための雑誌として、最も大きな存在であったといえる。時雨は新人作家の発掘にも力を入れた。すでに書き始めてはいたもののほぼ無名に近かった林芙美子は『女人芸術』に連載した「放浪記」でベストセラー作家になった。中本たか子は新感覚派的な作風で出発しながら左翼思想に目覚め、太田洋子や矢田津世子などもプロレタリア文学に近い作品で書き始めている。創刊時は立場を限定せず総合雑誌的に構成されているが、第三卷あたりから明確に左傾化する。創刊号の冒頭には、山川菊栄、望月百合子、神近市子の評論が置かれ、全方向的な編集方針でマルクス主義者とアナキストが肩を並べていたが、中期以後はマルクス主義に近い立場の書き手を中心となった⁸。

1930年代前後は文壇全体に左翼思想の風が吹いていた。『女人芸術』の左傾化は時代の波への応答であったといえるだろう。リアリズムを中心とした既存の文壇と、それをブルジョア文化として否定するプロレタリア文学、プロ文に抵抗するモダニズム文学という、平野謙が三派鼎立と名付けた時代である。その中で、先に列挙した女性作家の多くは、無産階級の作家として登場し活躍した。当時の女性作家の勢いと左傾化を語る記事を引用しよう。「これまでにいはゆる女流作家がもつとも活躍した時代は、明治後期即ち、現在の「女人芸術」の委員長長谷川時雨女史がはだにはやかな青春時代で、当時は小説に佐藤露英即ち田村俊子あり、岡田八千代、大塚楠緒あり、戯曲に長谷川時雨ありで、この勢ひで進めば大したものだと思はせたものだったが、その後ばつたり火の消えたやうにさびれてしまつた、ところが近年またもや潮の満ちてくるやうな勢ひで、もう一度頭をもたげだしてゐる」(『文壇昨今[八] 花なればこそ女群も赤い』、『東京朝日新聞』1930.11.5)。新たなピークがおとずれているという認識が、当時にもあったことをはっきりと確認することができるだろう。その「潮の満ちてくるような勢い」と合わせて注目されたのが左傾

7 尾形明子『女人芸術の世界：長谷川時雨とその周辺』（ドメス出版、1980）、尾形明子『女人芸術の人びと』（ドメス出版、1981）。

8 飯田祐子・中谷いずみ・笹尾佳代編著『女性と闘争：雑誌「女人芸術」と一九三〇年前後の文化生産』（青弓社、2019）。

化であった。挿絵(図3)には「左へ……左へ」と一言付されている。ただしそれに対して「文壇においてはマルキシズム文学が漸くあきられた一九三〇年中期から、漸く女流文壇が「回れ左」をはじめた、やはり女は男より一歩おくれてゐる」などと揶揄していることにも注意を向けておきたい。事実としては、一九三〇年は商業雑誌におけるプロレタリア文学の比率が最も高まった時期であるし⁹、また平林たい子や佐多稲子などプロ文の女性作家たちは、1920年代後半には既に書き始めている。それゆえこの評価は正しくはないのだが、女性作家に向けられた視線の歪みを理解することができる。



図3 『東京朝日新聞』1930.11.5

2-4. 第四のピーク：日中戦争開戦後

さて、左翼思想は、この後大弾圧を受けて萎んでいく。女性プロ文作家たちの動向への注目も薄れることになる。次に女性作家が注目されるのは、1938、39年のことである¹⁰。第四のピークは、1937年の日中戦争開戦の後に来る。女性作家への注目は、どのような文脈でなされたのか。たとえば中村武羅夫は「女流作家論」(『東京日日新聞』1938.4.20-23)の第二回「文学に熱中できる強み」(4.21)で次のように述べる。

事変以来、多くの男性作家の純文学作品にたいする創作力が、甚たく衰へたかに見える中に、女流作家のはうは反対に、むしろ旺盛になつて来たかのやうな観を呈してゐるのは、不思議である。(略)とにかく今のところでは純文学の陣営において、男性作家よりは、むしろ女流作家のはうが、かへつて力づよい創作活動を示してゐるのは事実である。(略)女流作家のはうが、文学にたいして、真面目で、ひた向きの情熱を持つてゐるからだとも、考へられないことはない。(略)外部の現実には、いかに烈しい嵐が吹きすさんでゐるやうとも、それに煩はされることなく、女性はある囲みの中で、文学の道にいそむことが出来るのである。

同時期の文壇には、素材派・芸術派論争¹¹がおこっている。素材派とは「戦時」「非常時」であることをふまえて国策に応じて国家の発展に貢献することを文学の任務とする立場であり、芸術派は芸術の自律性を尊重しようとする立場である。「支那」や「満洲」への移民を描いたものや、火野葦平の兵隊三部作に代表される戦時ものなど、時局に直結した素材を扱う作品が注目を集めた時代である。女性作家に対する「芸術至上主義」というレッテルは、古さを意味するものでもあった。たとえば武田麟太郎は「文芸時評 女性作家の進出 ひたむきな芸術至上主義」(『東京朝日新聞』1939.6.29)で、「女性作家の旺盛な製作欲が目立つている」「彼女たちがひたむきに芸術至上主義の精神に燃え立つてゐるさまは見事」と中村の指摘に同調するが、その評価は「外的世界に対して外延的な視力を持ち合さず、唯、内側の狭い境地に晏如としてゐる」と、明らかに否定的

9 栗原幸夫「大衆化とは何か：芸術運動のポリシェヴィーキ化」『プロレタリア文学とその時代 増補新版』(インパクト出版、2004)。

10 松本和也「女流作家の隆盛／“喪の仕事”：「女生徒」」『昭和一〇年代の文学場を考える：新人・大宰治・戦争文学』立教大学出版会、2015、同「岡本かの子の軌跡：現役小説家時代の評価から没後追悼言説まで」『日中戦争開戦後の文学場：報告／芸術／戦場』(神奈川大学出版会、2018)。

11 平野謙・小田切秀雄・山本健吉編『現代日本文学論争史』下(未来社、1957)。

である。翌日に掲載された「文芸時評 特異なる風格 女性作家に通有な特性」(『東京朝日新聞』1939.6.30)においても、「小説が圧倒的な現実を負けて、作家的な余裕を持ち得なくなつて来た」という男性作家の事情と比較し、「各自の個性を基底として譲らないこと、何か女心の狭隘ささへ感じさせる」と揶揄している。この時期、「乗合馬車」で女性初の芥川賞をとった中里恒子や、小説を書き出した岡本かの子など、新しい作家の登場も話題になるが、むしろ新しさの欠如が強調されている。中村武羅夫は「女流作家の進出」(『朝日新聞』1939.6.24)と題した記事で、「女流作家の有力な新人が台頭したのかと言へば、そうではない」「同じやうな顔ぶれの女流作家たちが、十年一日のごとく、同じやうな「質」の仕事を、コツ／＼とつゞけてゐるだけである」と述べる。「旺盛」な「進出」が確認されたとしても、男性作家との比較において、女性作家を質的に否定する評価が付されるのである。

以上、大きく四つのピークがあることを確認してきた。先述したように、ピークとなっているのは、いずれも文学場が再編される時期である。既存の場が、文学の外部の出来事によって大きく動くとき、新しいスペース、新しい論理が生まれる。その空白に女性作家たちが入り込んだともいえるし、新しいスペースを埋める存在として要請されたともいえる。ピークの前や、またピークの谷間にも、新人作家が登場したり既存の作家が書き続けていたりするが、存在しているということと注目され認知されるということが単純には重ならないということも重要である。注目され認知されるとき、文学場にどのような力が働いたのか。次節で、その認知の構造について考えたい。

3. 「文学場」における認知の構造

3-1. 市場の論理＝再編時の〈充填〉

女性作家の認知に結びつく要素としては、第一には市場の論理があるだろう。たとえば日清、日露の戦後とはどのような時期か。端的にいえることは、戦時には新聞などメディアの規模が拡大するということである。戦時報道は、大量の情報を流通させることになり、メディアを活性化し市場を拡大する。そして戦争の終結は拡大したメディアに溢れていた情報の消失を意味している。それゆえ、情報が消えたその空所を埋める新たな情報が必要とされることになる。文学はそうした需要に応える優良な文化コンテンツを提供したのだった¹²。新しく開かれた空間には、新しいコンテンツが望まれる。以前に承認されていなかったものは、新たな承認の対象になり得る。女性作家は、そのようにして新しく開かれた空間に新しさを帯びた存在として出現を待たれ、許され、居場所を得るのである。

震災後も同様であろう。震災は、既存の文化体制の組み換えの機会をつくり出した。震災後もまた、文化市場の拡大期といえる。震災後に鍵となった要素は「大衆」である。マスメディアが本格的に発達する震災の打撃を押し返すべく、「円本」に象徴される大衆読者向けの商品が生み出された。円本を創案した改造社の『現代日本文学全集』の予約購読者数は二十五万人、それに続いた新潮社の『世界文学全集』は五十八万人である。それらの読者の中には、都市の中産階級から労働者までが含まれており、質の異なる人々が「大衆」の一語で括られた時代であった。新たな思潮と

12 紅野謙介「戦争報道と〈作者探し〉の物語：「大阪朝日新聞」懸賞小説をめぐる」(『文学』、1994.7)。

しては、モダニズムと左翼思想が勃興し、両者は、全く逆の態度で「大衆」と向き合った。一方に消費する大衆像があり、もう一方に搾取される大衆像がある。両者のせめぎ合いがつくり出す渦の中に、新しさを象徴する女性作家が生まれてくるのである。市場の論理としては、モダンガールとマルクスガールは表裏一体である。どちらも新しい。市場の論理は、その再編のとき、空いた隙間に女性作家を充填する。

3-2. 「文学」の価値＝〈補強〉

すでに述べてきたように、女性作家は数の多寡はあれども途切れずに存在してきたが、注目される時期は限定されている。つまり、女性作家を評価する場の論理があることによってその存在が可視化されるわけである。場の論理の一つが市場の論理であるが、もう一つは、文学の価値に関わる文壇の論理である。この点についてみれば、新たな文学の潮流が生まれるとき、つまり新しい文学的な価値が重要視されるときに、それを補強するようにして新しい女性作家が注目されてきたといえることができる。

第一のピークについては、日清戦後、不健全な文学を脱し、趣味の向上や理想の提示を文学に求める機運が高まっていたことが思い返される。ことに不健全さが露わになるのは女性の描写であり、「然るに今の小説家の眼光に就いて見る、其最も通せざるは女性なり」「高尚淑貞なる女性の心を洞徹するの眼識なく、たゞ僅かに通曉するものは、花街狭斜の女性なり」（鷗村子「小説家を論ず」『女学雑誌』、1897.2.25）というように、「高尚淑貞なる女性」を描くことが、重要な課題となっていた。『閨秀小説』号は、その要請に応えたといえ、「女性文人の品性及び境遇」「婦人の外部の生活（内部の生活すらも）」「社会に対する婦人の感情思想」を描いたものとして評価されている（八面楼主人「閨秀小説を読みて」『国民之友』、1896.1）。文学改良の流れを支えるべく、女性作家は、既存の文学が描き得なかった健全で高尚な文学を提供する存在として配置された。

第二のピークでいえば、先述したとおり、女性作家は日露戦後に生じた自然主義の担い手として承認されている。女性作家は新しい女に接続しており、自らの意志や感情を持つ存在として、自然主義の中軸をなす自己表象の物語を生んでいった¹³。

第三のピークでは、プロレタリア文学という枠組みが、女性作家に居場所をつくり出した。新しい作家が発掘され、無産階級に属する女性作家が次々に現れた。左翼思想においては、第二のピークにおける「新しい女」は中産階級的な存在として批判の対象になる。ブルジョアの女性作家たちと差異化することによって、プロレタリア女性作家たちは新しい時代の存在になり得た。

第四のピークで参照されたのは、素材派と芸術派という枠組みだった。ここまではより新しい側に女性たちは配されていたが、この期においては、むしろ逆で、守旧派である芸術派を女性たちが担っている点は興味深い。文学の自律性を男性作家たちが手放さねばならないとき、文学的な価値を女性に付すことで、その延命がはかられたと理解することも可能だろう。

以上を通して確認できるのは、新しい文学の価値が生まれ、新旧の組み替えが行われるそれぞれの時期に、女性作家の承認がなされているということである。空白を充填するだけでなく、文学の価値を補強する位置に女性作家は配置されてきたのである。

13 ただしより正確に言えば、男性作家とは異なり、自己表象の難しさを滲ませる作品の方が多いということも指摘しておきたい。飯田祐子『彼女たちの文学：語りにくさと読まれること』（名古屋大学出版会、2016）。

3-3. 「女らしさ」との交渉

「女性らしさ」がどのようにして言及されるかということについても、目を向けておきたい。女性作家が市場や文学の価値の再編期において、それに貢献する一部分として可視化されるとき、書く女性に向けられた視点はどのようなものであったか。

第一のピークには、次のように論じられている。

近年、小金井喜美子、花圃女史、若松賤子、一葉女史、薄氷女史等多少の女性詩人を輩出して、稍巾幗者流の為に気焰を吐くに似たり。然れども、余輩の信ずるところを有体に言はしべば、最も厳密なる意義に謂ふ詩人なるものには女性は決して適当なるものにあらず。(雑報「女性詩人」『帝国文学』9、1895.9)

小説家としての女性のヤ、成功したる蹟あるは何の故ぞ。他なし、単にハアトの事、是れ畢竟女史の整理し得らるべき適当のものなれば也。(雑報「小説家としての女性」『帝国文学』2-2、1896.2)

ここでは女性作家の女性らしさが感情的な性質として強調されている。思想的なことは語れず、単に「ハアト」を表現しているだけだという評価が前提としているのは、男に知性を女に感情を割りふるジェンダー観に他ならない。感情的であるからこそ女性に文学が適しているという言説も、その裏側にももちろん存在するが、構造は同じである。

第二のピーク時には、逆に、女性作家という存在は女性的ではないという言説が現れる。

少くとも芸術に於ては女子が男子を凌駕することが出来ると云ふ俗説の成立たぬ事は明白で有るだらうと思ふ。(略)此等の婦人は世の普通の婦人で無く、彼等よりも多量な男性的部分を有した婦人で有る。其男子的事业を成し得たのも、怪しむべき事では無い。(片山孤村「女性と芸術」『最近独逸文学の研究』博文館、1909、297頁)

体力労働が女の健康や気分を害するやうに、文筆労働も又著しく女の性情を害するものらしく、文筆に親む女に限り、女らしき処が無く、全然男性化してしまつてるのが常だ。巴里の女流文学者を日本に伴れて来たら、青鞥同人等と同様、吉原へ女郎買にでも出かけさうな連中ばかりだ。(青柳有美「女流文学者」『世界の新しいふらんす女』東亜堂、1913、105-106頁)

書く女たちが「男性的部分を有し」ている、あるいはより直接的に「男性化してしまつて」という意見の背後には、オットー・ワイニンゲルのジェンダー論がある。ワイニンゲルの議論が日本に移入されたのは1906年、『性と性格』(原著1903年)の抄訳『男女と天才』(片山正雄訳、大日本図書)による。男と女は単純に二分されるのではなく、男女ともに男性性と女性性を持つ「混合物」だという理解は、刊行当初から衝撃をもって受容され、日本のジェンダー観に大きな影響を与えた¹⁴。実体としての男女を二分しないとはいえ、抽象的にジェンダーを二元論的に構成し、その上で「天才は最高程度の男性也。即ち理想の女性は到底天才を有すること能はざる也」(113頁)と結論づけるワイニンゲルの論は、書く女性に対する批判の根拠となった。第一のピークの場合、女性作家はかつて女性的であるゆえに批判されたが、第二のピークの場合は男性的だという理由で揶揄されたのである。これが、既存の女性らしさから逸脱する「新しい女」への評価と連動して

14 西野厚志「日本におけるヴァイニンガー受容：芥川龍之介・谷崎潤一郎作品を中心に」(『早稲田大学 教育・総合科学 学術院 学術研究(人文科学・社会科学編)』、2012.2)。

いることはいうまでもない。

さて、第三の時期になると、階級という問題が浮上してくる。

虐げられたものの真剣さが、無産階級のぼつ興を促しつつあると同様に、今まで男子によつて虐げられてゐた婦人達の真剣さが、婦人の進出を、ほんたうに開始させたのだといつていゝと思ふ。／この分でこゝ十年も経つたならきつと創作ばかりでなく、他のあらゆる方面において、男性に型を並べるやうな婦人達が、続々として現れてくると思ふ。——益日光を女性の上に興へよ。(広津和郎「最近の女流作家(三)」『東京朝日新聞』、1929.3.29)

プロレタリア陣営外からの意見であるが、無産階級の勃興と婦人の進出を同様のものとして理解する枠組みが構成される。「女性」は、一つの階級として再発見される。プロレタリア文学の内側に入ると、より明確にプロレタリア階級の問題が先行することで女性作家の存在はその一部に収められてしまうのだが、プロレタリア女性作家からは「女性」の配置に関わる自己言及的な女性作家論が生まれてくる。平林たい子は、「婦人作家」と「娼婦」を同一化し、次のように訴えている。

「女である、女にしては……」この二つの相言葉によつて、男性中心の、ブルジョア文壇は、彼女たちを、娼婦を迎える如く、双手をあげて歓迎した。(略)女性等よ、目覚めよ、彼女等を追放せよ。／新しい時代は、「人間」としての我等女性を要求しているのだ。(平林たい子「婦人作家よ、娼婦よ」『芸芸戦線』、1925.9)

「娼婦」とは、性を商品化した存在である。平林は「男性中心の、ブルジョア文壇」における既存の女性作家が、娼婦と同様に、性化され商品化されていると指摘する。周縁に配置された女性に両義的な評価を付す、その包摂と排除の仕組みが言語化されている。ブルジョア文化への批判が、ジェンダーの非対称性への鋭い批判へと展開している。

また、神近市子は、批評の場におけるジェンダー構造を問題化する。

私は、いつからとなく婦人作家の小説をとりあげて、定期的に批評することを自分の一つの任務とする習慣をもつて来た。(略)特に婦人作家のものをとりあげたのは、男の作家にはそれ／＼友達とか先輩とかあつて批評がしてもらへるのに、女の作家達には、なか／＼さうした機会がない。(神近市子「印象に残つた女流作家・作品(一)」『東京朝日新聞』1932.12.13)

作品の評価は批評家によって決められる。それゆえ批評家のジェンダーの偏りは、作品の評価にジェンダーに起因する偏りを生むことになる。この時期、女性作家だけでなく批評をする女性たちも出現した。1930年前後は、拡大した文化市場にあふれる情報に方向性を与える批評という装置が始動する時期である¹⁵。プロレタリア文学は、先行するどの立場よりも徹底的に理論的闘争を行い、また主として理論との適合性を問うという創作批評のフォーマットを生むことによって、読者の批評への参加を容易にした。ただし批評は、創作以上に男性ジェンダー化した領域である¹⁶。神近は、その偏向を指摘した。そして視野外に置かれがちな女性作家の作品を、批評することで可視化する役割を任じたのだった。

さて、第四のピークであるが、これについては先述した通りである。芸術派に女性作家が配されるとき、事態の説明にジェンダーが利用される。ここで女性に与えられたのは、閉鎖性や保守

15 大澤聡『批評メディア論：戦前期日本の論壇と文壇』（岩波書店、2015）。

16 内藤千珠子「不機嫌な小説論（6）男性化する批評」（『早稲田文学』第9次、2005.5）。

性であった。

四つの時期を通時的に検証することで明確になるのは、女性らしさの内容に確かな根拠があるわけではないということである。それぞれの状況に合わせて、女性に注目する一方で、女性を周縁化するための理屈がつくり出されてきたのである。

4. おわりに

1945年までを通して、四つのピークがあることを確認し、各時期の文学場において女性作家がどのような論理の中に配置されるのかを考察してきた。文壇への回路が徐々に開かれていく中で、書く女性の範囲が変化してきたということを最後に概観しておきたい。第一のピークで用いられていた「閨秀作家」という語は、女性作家という意味を広く意味しているが、「閨秀」には「妻」という意味があるように、この時期の女性作家は夫や兄などが既に得ていた文壇とのつながりの糸に引かれて一人ずつ場に導かれている。第二のピークでは、雑誌や新聞がつくった回路を経由して地方の女性たちが書くことに加わるようになり、第三のピークでは、貧しい階層の女性たちも書く場を得られるようになっていく。中心近くから、地方に向かって水平に拡大し、さらに階級的に下方に拡大していったといえる。第四のピークでは既存作家が再評価されていたが、おおむね拡大が完了したと理解することができるだろう。

女性作家はマイノリティとして配置されてきた。中心を支えるべく、配置されてきたのである。女性にとっての文学場での闘争は、ヘゲモニーを奪取するための闘争にはなりえず、参加する場を得るためのものだった。確認してきたように、その論理には歴史性があり、単一ではない。それぞれの時期に、それぞれの論理が働く。女性作家の周縁性は、もちろん本質的なものではなく、歴史的なものである。そして、周縁化されていたとしても、女性たちは健闘し、時に沈滞期をはさみつつも、確実に、その場を広げてきたのだといえるだろう。

「女流作家」という名称が問題視されるようになるのは80年代半ばである¹⁷。「女流」は「男流」という対概念を持たないという点で、きわめて非対称的な用語である。現在では「女性作家」という名称が一般的になり、書店などで並列して「男性作家」のコーナーをみることも珍しくない。さらなる変化の方向性としては、「男性」の対概念としてではなく、多様なジェンダーの中の一つのカテゴリーとして「女性」について考えていくことを望みたい。

17 狩野啓子「昭和六一年（一九八六）」岩淵宏子・北田幸恵・長谷川啓編『編年体 近代現代女性文学史』（至文堂、2006）。