

## 近代小説の〈語り〉の構造

——台湾短編小説・柯裕棻『冷蔵庫』を読む——

### Narrative Structure of Modern Novels:

Reading Ko Yu-Fen's Taiwanese Short Story "The Refrigerator"

周 非

ZHOU Fei

はじめに

コロナ禍が始まった二〇二〇年の後期から、筆者は何度か日本の学生と海外大学の日本語科の学生、研究者たちが一緒に参加する、文学作品の読みに関するオンラインでの国際シンポジウムを主催した。二〇二二年二月には、「台湾文学とのふれあい」というテーマで、本論が取り上げる台湾現代女性作家柯裕棻の短編小説『冷蔵庫』（日本語版）について、日本、中国、台湾の各大学の学生、研究者たちと一緒に討論した。そのシンポジウムの後に、当日の参加者の一人である台湾の大学の先生から、「先生の読み方は文学教育にはと

ても役に立ちます」とのメールを頂いた。この先生のお言葉に励まされ、勇気をいただいた。同時に、既に〈読み〉の準拠枠を失った文学研究・文学教育の混迷を克服するには、何よりもまず、文学作品の魅力を導き出す読み方を教えてくれる読みの原理論・方法論が必要だと改めて感じた。

筆者がどのように『冷蔵庫』を読んだかは後で詳述するが、その前に、まず筆者が長い間、文学理論を巡ってずっと抱いていた疑問について話したい。いろいろな文学理論を援用する文学研究者たちの作品分析が、作品の文脈を支離滅裂にし、作品の面白みや作品がもたらす感動を台無しにしてしまっていると筆者はしばしば感じることもある。専門家たちの理論漬けされた読みより、むしろ一切理

論知識を持たない一般読者(子供の読者を含む)の読みのほうが共感できることも珍しくない。他方、文学作品は読者を選ばないと言いつながら、ある読者の読みが常に説得力があり、深みがあるのは、本人のもつ生まれつきの感性のためだろうか。優れる〈読み〉を目指すためには、やはり文学理論が必要だろうか。もし必要であれば、どのような文学理論が必要だろうか。

イギリスの文学研究者ピーター・バリーは、既に一九九〇年代に「文学理論の真の務めはすでに終わりを迎えてしまったという感覚が一般にある」と指摘している。(『文学理論講義』2014年4月ミネルヴァ書房)しかし、少なくとも近代小説研究において、今までの文学理論(文体論、物語論、フェミニズム批評、ポストコロニアル批評など)がそもそも「真の務め」を果たしてきただろうか。

筆者はこれらの素朴な疑問を長期にわたって抱いてきたが、近年ようやくこれらの疑問についての自分なりの答えを見つけ出した。それらの答えを、本論を通して説明したい。

本論は、「近代小説の〈いのち〉のための文学理論」に関する分析及び具体的な作品分析、『冷蔵庫』の〈読み〉を通して、この問題を論じていく。

## 一、近代小説の〈いのち〉のための文学理論

### ① 新たな文学理論誕生の必然性

近代小説の〈いのち〉は文脈に宿り、文脈を立ち上げるのは読者である。そのため、文脈を支える〈語り〉の構造を如何に分析するかによって、作品の〈いのち〉を生かすか、断ち切るかの結果になる。近代小説の〈語り〉の構造を分析するためには、まず、近代小説とは何か、その概念を明確にする必要があるだろう。この当たり前のことが、実は今まで、近代文学研究においては十分なされていないと考える。近代小説の概念を明確にしてはじめて、その価値を引き出す読みの方法論が成立可能である。さらに、テキスト論以降、文学作品の存在根拠自体がいまいになり、文学作品を読むには、作品の存在根拠がどこにあるのかという問題が横たわっている。文学研究は、この自分の存在基盤を揺るがしてしまう根源的な問題と向き合えないまま、文化研究に退避してしまつた。

このような状況の中、新たな文学理論「第三項」が誕生したのである。「第三項」論は日本近代文学研究者田中実より提起され、「語り・語られる」という主体と客体の二項の相関関係の中で読むという従来の読み方に対して、永遠に捉えられない「客体そのもの」という第三項を指定する読みの原理論・方法論である。本論は、考察の結果、この「第三項」論こそ近代小説の〈いのち〉のために必要な文学理論と考えるに至つたので、その特色を以下にまとめてみる。

特色① 今まで書かれてきた文学理論の中で、「第三項」論のみ、「近代小説の《神髓》」の中に永遠に捉えられない〈向こう〉を内包していることを指摘している。

自然主義リアリズムの枠組みに収まる作品の場合、〈語り手〉は作中人物の意識の底の無意識領域にまで探りをいれませんが、前述したように、その枠組みから逸脱する作品が近代小説にはあります。リアリズムから逸脱して、主体の捉えた客体の対象のその外部、永劫の「向こう」、不条理を描写し、作品全体を統御している作品です。(中略) すなわち、二つの座標軸を一つの文学空間に描き出すのです。こうした作品の類を近代小説の本流を逸脱した「近代小説の《神髓》」とわたくしは読んでいます。日本ではこの村上春樹を典型にして、森鷗外・夏目漱石・志賀直哉・芥川龍之介・川端康成・三島由紀夫らの作品はそれぞれの手法で、リアリズムと葛藤・相克し、その外部に立ちます。(傍線は引用者による。以下同様(田中実「近代小説の《神髓》」―「表層批評」から「深層批評」へ)『都留文科大学研究紀要 第95集』2022年3月)

傍線部の「二つの座標軸を一つの文学空間に描き出す」とは、パラレルワールドのような文字通りの同時存在だけではない。視点人物のまなざしに即して対象人物を語りながら、同時に視点人物のまなざしを相対化し、視点人物のまなざしが届かない対象人物の内側からも語られることで、複数の登場人物のそれぞれの内面が立体的に立ち上げられ、それぞれ一つの座標を有することになる。

「近代小説の《神髓》と「近代小説の本流」の違いを理解してはじめて、両者それぞれの価値を十全に引き出すことが出来るようになる。日本の近代文学史はこの認識に基づいて書き換える必要があるのである。

特色② 「第三項」論のみ、「近代小説の《神髓》」を読み取る方法論を提示している。

従来の文学理論は、前述した「近代小説の《神髓》」に対する認識がない故に、その「神髓」を如何に読み取るかの方法論も、当然持たない。それらの文学理論に対して、「第三項」論は初めて「近代小説の《神髓》」を読み取る方法を示してくれたのである。

視点人物から語られる出来事の領域を相対化して、これと語る主体の〈語り手〉との相関を読む、いわゆる物語論(ナラトロジー)を一定程度評価しますが、これだけでは伝統的物語文学との相違は何ら見えてきません。『竹取物語』は物語の枠組みの中に人間の住む地上世界とその外部、月に住む世界があり、そこに様々なすれ違いが生じて物語の出来事が進展します。〈近代小説〉を読むためには、〈語り手〉が物語の様々な出来事を対象化し、そのメタレベルでこれを批評的に語っていると読み取るだけではなく、視点人物の遠近法のみならず対象人物の遠近法をも対象化して、複数の遠近法の相関の劇を捉えることによつて、「客観描写」が可能になり、ここに〈近代小説〉の扉が開きます。(『世界文学』126号 世界文学会 2017年12月)

つまり、物語論の「語り手」を読む読み方では、視点人物の遠近法しか読み取れず、対象人物の遠近法を同時に捉えるには、「語り手」の更なる外部を読み取る必要があるのである。

近代小説は近代的リアリズムを前提にしています。表層のストーリーを構成しているプロットを捉えても、それに止まると、お話の出来事の面白さを読むだけになって、お話しのお話・ドラマのリアリティ（他者性）は捉えられません。それは往々にして視点人物が見ているまなざしでしか読者も読んでいないからです。視点人物自身が想定している対象を読むだけではなく、相手の内側に立つ必要があります、それには主客相関のメタレベルから捉える（語り）の領域、すなわち作品全体を構成している（機能としての語り手）のまなざしを必要とします。（機能としての語り手）のまなざしから見れば、作中人物それぞれに組み合わされているのかを読み解くことができます。それによってプロットをプロットたらしめている出来事の（仕組み）である（メタプロット）を捉えることができます。（田中実前掲論文）

このように、「第三項」論は、物語論の「語り手」に対して、（機能としての語り手）の概念を提起している。「語り手」を語らせている（機能としての語り手）を読むと、視点人物と対象人物のそれぞれのパースペクティブが立ち上がり、その複数のパースペクティブの交差から、人物同士の「了解不能の他者性」が現れてくると同

時に、リアリズムでは捉えられない（向こう）が浮上するのである。特色③ 「第三項」論は文学作品を読むことの根拠を提供している。

過去において、テクスト論の「還元不可能な複数性」が提起されたから、文学作品を読むことの根拠、文学研究の基盤は失われてしまった。しかし、文学は依然として読者に感動をもたらし、影響を及ぼしている。この文学の力の源泉を見出したのは「第三項」論である。

わたくしが一貫して「読むこと」を推奨しているのは「還元不可能な複数性」が読書行為の過程の一つの段階に過ぎない、そこからいかに（読み手）自身に現象したその「還元不可能な複数性」のコンテクストを読み取り、これを超えていくかが重要と考えるからです。

読書行為を始めると、客体の文章の文字の羅列は（読み手）の主体に一定の文脈、コンテクストとして生成されます。これをパーソナルセンテンスと呼ぶと、これが現象した瞬間、その外部、「向こう」には永遠に捉えられない、了解不能のオリジナルセンテンスが想定され、両者の緊張関係の中で文学作品が読まれます。オリジナルセンテンスは「無機的な世界」の領域で未来永劫、沈黙し、これは主体と客体の相関の外部、「第三項」です。そこに向かう運動に（読み）の存在意義機があります。文学作品を「読むこと」とはこのオリジナルセンテンスに向

かつて自身のパーソナルセンテンスを創造することにほかなりません。〈深層批評〉はこの〈第三項〉の「無機的な世界」に向かつて展開します。(田中実前掲論文)

「第三項」論は、この「オリジナルセンテンス」という非実体概念の提起によって、「還元不可能な複数性」の次の時代を拓いたと言える。この「オリジナルセンテンス」に依拠することで、文化研究に転換せざるをえなかった文学研究は復権できるようになるのである。

特色④ 「第三項」論は読者の〈読み〉を自己相対化させる力学を内包している。

文学作品の〈読み〉には唯一の正解がないという立場に立てば、如何なる文学理論も、その理論による〈読み〉を同時に自己相対化させる力学を内包しなければ、結局文学理論的には失格である。「第三項」論による読みは、読者を「自己倒壊」させる力学を内包し、読みを更新させ続ける永遠のプロセスである。

文学作品の〈読み〉は一回性であって、永遠に一義には収まりません。文学作品は読書行為によってその作品固有の意味と価値とが引き出されるところに存在意義があり、それは恣意的で固有でありながら、他者との共感を可能にする普遍性が求められます。客観的に正しい読みは原理的に存在しないのです。客観的な「正解」の一義を捉えようとするのではなく、自らにとって優れた価値あるコンテクストを求めて、作品の〈書き手〉

も〈読み手〉も自身に現れた文学作品の文脈、コンテクストを読み替え、造り変え続けていく必要があるのです。この過程(これをわたくしは〈読みの動的過程〉と呼んでいます)を問い、拓くのが文学研究の読み場です。説明文あるいは科学論文の類を読むのと文学作品を読むのではその点に限り、読む行為の在り方が原理的に異なっています。(田中実前掲論文)

本論の「はじめに」で、「文学理論の真の務めはすでに終わりを迎えてしまった」というより、そもそも今までの文学理論が「真の務め」を果たすことができたのが疑問であると書いた。それは、今までの文学理論は上記四つの条件を備えていないと判断したからである。

以上、「第三項」論が厳密な理論体系として成立するには、この「読みの動的過程」を促す力学が必要不可欠であるが、動的過程を辿るには、「近代小説の《神髄》」の創作現場と同じく、自己の主体を越え続けていく「自己倒壊」が読者に要求されるのである。

## ② 「第三項」論批判をめぐる考察

「第三項」論を批判する声は往々にして聞こえる。ここでは紙幅のため、二つの最新例のみ取り上げる。一つは、「第三項」論と「否定神学」のことについて、もう一つは、「第三項」論の言表する〈機能としての語り手〉と物語論の言表する「語り手」の相違についてである。

## A 「第三項」論と「否定神学」

國部友弘は「目と耳の対立―『夢十夜』「第一夜」の可塑的読解」(『昭和文学研究 第85集』2022年9月)の冒頭において、すべてが恣意的な解釈でしかないとする相対主義的な考え方は、国語教育において読解を指導することを不可能にしてしまうという問題を提起した。國部はこのような問題提起をした上で、以下のように、「第三項」論が同じ問題意識を持ちながら、読みの相対主義を乗り越えられないと批判している。

同様の問題に対する取り組みの代表的なものとして、たとえば田中実が主張する「第三項理論」を挙げられる。第三項理論は、個別的な読みの彼方に、読者には到達不可能な「客体そのもの」、「了解不可能の《他者》」という「第三項」を想定することで、テクストに普遍的な意味を措定する「正解到達主義」と、これに対する「正解到達主義批判」(相対主義)の双方を乗り越えようとしている。

しかし田中の理論は、東浩紀が『存在論的、郵便的』において「否定神学」と呼び批判した方法を超え出るものではない。否定神学とは、神について実定的に語るができない(神とは〜であると語ることができない)という事実を、実定的に語るることができない神が存在するという結論へと飛躍させる論法である。第三項とは、そのような不可能性の実体化によつて想定される(語りえない神)でしかない。

「第三項」論に対する國部の根本的な誤解は、右の傍線部に集約

されている。「第三項」は、「実体」ではないのである。「第三項」論は、「還元不可能な複数性」を潜り抜けた後の理論であり、前述したように、「第三項」論が想定する「客体そのもの」という「第三項」は、(言語以前の〈向こう〉の領域に横たわる非実体的存在である。ここで、「否定神学」に対する「第三項」論の関係を考察するために、「否定神学」に対するデリダの関係を参照したい。

東浩紀が『存在論的、郵便的』(1998年10月 新潮社)において、「否定神学」に対するデリダの関係を説明するために、ラカンへのデリダ批判を取り上げ、以下のように論じている。

体系的な哲学的思考では取りこぼす、しかし取りこぼしというかたちで結局はその存在を告白してしまう「不可能なもの」[impossible]。デリダもラカンもこの「不可能なもの」の痕跡を哲学史の中に辿り、それに向けた思考の「不可避性を強調するまでは変わらない。しかしそこから先が異なる。ラカンは「不可能なもの」への思考の歴史を再構成し、さまざまな哲学的・文学的言説からその痕跡を探し出してきては、それをひとつの流れへと統合してしまう。(中略)デリダが抵抗するのは、歴史のこの再構成に抹消に対してである。

この東の論述は、デリダが体系から取りこぼす「不可能なもの」に向けた思想が不可避と強調するが、その「不可能なもの」がまた別の体系を構成してしまうことには抵抗していると考える。東の以下の論述から分かるように、「不可能なもの」に向けた思想自体ではなく、「不可能なもの」が「また別のタイプのシステムを安定化

させること」こそ「否定神学」と呼ばれている。

最後に要約しておこう。デリダは、形而上学と否定神学、超越論的シニフィエの体制と超越論的シニフィアンの体制への二重の抵抗を図っていた。「形而上学」の一貫性は、超越論的シニフィエという最終審級の確定、一言で言えば自己言及の禁止のうえに維持される。ゲーデル的脱構築はそれを批判する。その批判は具体的には、システムのなかで自己言及の禁止を冒す逆説的シニフィアン（代補）を発見し、そこから体系全体の決定不可能性を導くことで行われる。しかしその作業は最終的に、批判のことで利用したはずのシニフィアンを超越論化し、また別のタイプのシステムを安定化させることに帰着する。それが「否定神学」と呼ばれる。（東浩紀前掲著書）

つまり、形而上学の一貫性は超越論的シニフィエによって保持されているが、その一貫性を「脱構築」するために使われたシニフィアンも最終的に超越論化してしまうために、また別のタイプのシステムを安定化させてしまうことこそ、「否定神学」なのである。ここで述べられる「否定神学」の意味に添って考えると、個々の読みの外部に正解が客観的実体として存在すると考える「正解主義」こそまさに「否定神学」である。正解主義においては、個々の読みの外部に存在するとされる「正解」が、個々の読みの「一貫性」を「脱構築」するために使われた「自己言及の禁止を冒す逆説的シニフィアン」であり、この「正解」というシニフィアンが主体外部の客観的実体とされているために、最終的に「超越論化」されている。「超

越論化」された「正解」が個々の読みの外部という「別のタイプのシステムを安定化」させてしまうのである。

「第三項」論は、「正解主義」と「正解主義批判」の双方を乗り越えることを目標にしており、永遠に到達できない非実体である「第三項」を想定することによって、自己の読みを瓦解・倒壊させ続ける（読みの動的過程）を目指す。そのために、「第三項」論もデリダ的脱構築と同じく、「不可能なもの」に対する思考は不可避だと考える。さらに「不可能なもの」を実体化する読みを瓦解し続けることによって、「また別のタイプのシステムを安定化させる」「否定神学」に抵抗していると言える。

さらに東は、デリダの「否定神学」から「逃走する」ための戦略について次のように論じている。

そしてデリダはさらにそこから逃走するため、「不可能なもの」のモデルを別に求める。「郵便」、「幽霊」といった理論的隠喩はここで要請される。システム全体を脱構築した残余として得られる単数的「外傷」から、システムの細部、シニフィアンの送付一回一回の微細なずれ（誤配）から生じる複数的「幽霊」へ。（東浩紀前掲著書）

東のこの論述を理解するために、まずここに書かれたデリダの術語である「郵便」、「幽霊」の意味を確認しよう。

その隠喩を用いるデリダは、「不可能なもの」を思考するため、システムの全体にたとえ、否定的に、でも言及する必要がない。

(中略) ある手紙が行方不明<sup>デッド</sup>に、言い換えればシニフィエなきシニフィアンとなるのは、郵便制度が全体として不完全だからなのではない。より細部において、一回一回のシニフィアンの送付の衰弱さが、手紙を行方不明にする。行方不明の手紙は、その可能性 (avenir) において無数にあることだろう。

「幽霊」とは私たちの考えでは、すべてのシニフィアンに必然的に取り憑く確率的誤配可能性、誤配されるであろう可能性(約束)と誤配されたかも知れない可能性(デッド・ストック)の組み合わせにほかならない。(東浩紀前掲著書)

この論述から分かるように、デリダは「郵便」、「幽霊」という隠喩を使って、シニフィエなきシニフィアンの可能性を表している。すると、前に引用した東の論述、デリダが「否定神学」から逃走するため、「システムの細部、シニフィアンの送付一回一回の微細なずれ(誤配)から生じる複数的「幽霊」へ」と、「不可能なもの」のモデルを求めているとは何を意味するのだろうか。一言で言えば、デリダの「不可能なもの」のモデルは、シニフィアンの送付の度ごとに生じるシニフィエなきシニフィアンを想定することなのである。

東はさらに以下のように、「不可能なもの」の複数性の問題を言い直している。

「不可能なもの」は複数ある、と私たちは述べてきた。だがより正確には、「不可能なもの」、非世界的存在(潜在的、超越論

的世界 筆者注) そのものどこにもないと言うべきである、ただし世界的な効果(現前的世界における効果 筆者注)は存在し、それは個々の情報を持つ速度のずれにより、つねに複数的に引き起こされている。(東浩紀前掲著書)

本論は、東が論じたデリダの「不可能なもの」のモデルは「第三項」論のモデルと同じと考える。東が前掲著書に書いたように、「思考されざるもの」、「不可能なもの」、「潜在的なもの」、「現実界」、「外部」、どう名付けてもよいが、そこでの問題は結局、非世界的な何らかの存在を掴まえるための隠喩的理論的戦略である」が、「第三項」論の戦略は、読む行為において「オリジナルセンテンス」を想定するのである。「オリジナルセンテンス」は個々の「パーソナルセンテンス」が生成される瞬間ごとに、同時に(向こう)に生成される「シニフィエなきシニフィアン」である。個々の「パーソナルセンテンス」の生成過程は「シニフィアンの送付一回一回の微細なずれ(誤配)」が満ちる過程であり、この「シニフィアンの送付一回一回の微細なずれ(誤配)から生じる複数的「幽霊」、シニフィアンの「誤配」によって無数に発生可能な「行方不明の手紙」は「オリジナルセンテンス」なのである。

だが、より正確に言うると、「オリジナルセンテンス」は複数あるのではなく、あくまでも個々の「パーソナルセンテンス」によって「複数的に引き起こされている」。「オリジナルセンテンス」は「非世界的存在」であり、現前的世界においては「どこにもない」のである。

ここで注意すべき問題を、「存在」と「実在」の違いである。こ



の問題は、國部の前掲論文の註釈の中で書かれた、マルクス・ガブリエルの「新しい實在論」と「第三項」論の違いに関する論述の問題を通して考えてみる。

近年の实在論哲学を国語教育に応用する試みとしては、すでにマルクス・ガブリエルの「新しい實在論」と第三項理論の接続を試みる難波博孝「新しい實在論」と第三項理論」(『日本文学』二〇一八・八)が存在する。しかし佐藤宗大が指摘するように、特権的な外部領域の存在を認めない「新しい實在論」は、第三項という外部領域を指定する第三項理論を真つ向から否定するものである(「第三項理論 批判——文学教育にカント哲学は何ができるか?」、『作大論集』第10号、二〇二〇・二)。

右の傍線部については、さらに検討すべきだと考える。マルクス・ガブリエルは著書『なぜ世界は存在しないのか』(清水一浩訳 2018年1月 講談社)の中で、「存在すること何らかの意味の場に現象すること」、「世界とは、すべての意味の場の意味の場、それ以外の一切の意味の場がそのなかに現象してくる意味の場である」、「世界は存在しません。もし世界が存在するならば、その世界は何らかの意味の場に現象しなければなりません、そんなことは不可能だからです」と書いている。これらの論述から考えると、マルクス・ガブリエルのいう「世界は存在しない」の「世界」とは、現象された物事を意味する「世界」ではなく、現象された「世界」以前の「世界」、古典東洋哲学でいう「コトバ以前」、「混沌」など(注1)を意味する「世界」だと考えられる。つまり、マルクス・ガブリエ

ルのいう「世界は存在しない」というのは、(言語以前)である「外部領域」は、「こちら」の「意味の場」には現象しないという意味であろう。すると、「新しい實在論」は、永遠に表れてこない「外部領域」の基盤の上に立つ「實在論」だと解釈すべきであり、マルクス・ガブリエルの言い方をすれば、「世界は存在しない」が、「实在」するのだと理解すべきであろう。

さらに、前述した「否定神学」と「第三項」論の相関関係をよりよく理解するために、「否定神学」に関するマルクス・ガブリエルの言述にも少し触れておく。

『全体主義の克服』(2020年8月 集英社)に書かれたマルクス・ガブリエルと中島隆博の対談の中に、「否定神学と王弼」という一節がある。その部分で中島隆博は、「否定神学は、否定の道を進むことで、言語の彼方の超越(キリスト教では「神」)に到達しようとするもので、大いなる肯定を予定しているもの」だと言い、『老子道徳経註』を書いた王弼の「無」や「忘言」の形而上学は、必ずしも超越に向かうのではなく、いわゆる「超越論的なもの」に向かうように見えます。言い換えれば、否定神学とは異なる、別の否定性がある」と言っている。中島のこの話に対して、マルクス・ガブリエルは賛同を示し、王弼の思想を「超越なき否定性」だと言い、「否定神学は、実体にはヒエラルキー(位階序列)があるという思想と結びついて」といると語る。

これらの言述に従えば、「第三項」論も「否定神学」と違って、実体には「ヒエラルキー」があると考えない。「第三項」論も、「否定神学」のように「超越に向かうのではなく」、「超越論的なもの」に向かうのであり、「超越なき否定性」だと言えるのである。

B「第三項」論の〈機能としての語り手〉と物語論の「語り手」との根源的な相違

西田谷洋は「あまんきみこ『あるひあるとき』の語りのレトリック」(『富山大学人間発達科学部紀要』第16巻第2号 2022年3月)の註釈の中で、以下のように、「第三項」論の〈語り手を超越するもの〉(機能としての語り手)、「作品の意志」、「近代小説の神髄」と「近代小説の本流」の分類に対しての批判を書いている。

田中実氏は、(中略)〈語り手を超越するもの〉(「第三項」論の術語群において、一人称小説の場合は、〈語り手を超越するもの〉は即ち「機能としての語り手」である。筆者注・〈作品の意志〉といった独自の用語を使用するが通常の物語論の用語を用いるべきである。また〈語り手を超越するもの〉あるいは「対象そのものそれ自体は見たり聞いたり、触れたりといった知覚できるリアリズム領域の外部、〈向こう〉に永劫の〈他者〉、了解不能の謎」(田中実「無意識に眠る罪悪感を原点にした三つの物語」(「第三項」論で読む村上春樹の『猫を乗てる 父親について語るとき』と「一人称単数、あまんきみこの童話『あるひあるとき』」(『都留文科大学大学院紀要』2022年3月 筆者注) 一二頁) という超越への志向と到達不能性の提示と共に、自らは〈作品の意志〉に到達できるという構図は、作品に対する恣意的な裁断をもたらす。同様に「近代小説はこのリアリズムを本流としていながら、それが神髄を發揮するには、同時にこのリアリズムを極め、克服することをも求められている」(前掲田中論文一二頁) という、近代において小説は様々な表現可能であり、流派・傾向は人間関係・読書関係あるいは

状況との偶発によって形成される歴史的多様性がある実態を均質的に一義化し対象を捉え損ねる誤りも、この不毛な裁断がもたらしている。

ここで注目すべきは、物語論の用語と「第三項」論の用語を同一視する西田谷が、物語論と「第三項」論がそもそも対立する思想体系に基づいていることを理解していないことである。このため、語りの構造によって表れた〈向こう〉を読むことが出来ない。前者は語られた出来事とその語り手の主客相関の二項を読む方法論であり、客観的現実の実体に基づく構造主義である。後者は主客相関の二項の外部に、了解不能の領域を措定し、客観的現実の実体を解体したポスト構造主義を潜った後の、読みのアナキーの克服を目指している。そのために、「第三項」論をポスト「ポスト構造主義」、或は洗練されたポスト構造主義として位置付けができると考える。ちなみに丸山俊一は、『マルクス・ガブリエル 欲望の時代を哲学する』(NHK出版 2018年12月)の最終章において、先述したマルクス・ガブリエルの「新實在論」について、以下のように述べている。

「新實在論」の面白さは、ポスト「ポスト構造主義」、つまり、構造主義の「その後」の後にやってきた思想だとされるわけだが、こうしたパス・ベクタイプで見た時、マルクス・ガブリエルもまた、ポストモダニストとしての顔を顕わにする。もちろん、ここでの「ポストモダン」は小さな物語をただ相対的に肯定し続ける「ニヒリズム」ではない。「モダン」という大きな

物語を受け入れた上で、その後の時代を生き延びていくために必要なパースペクティブを提示する、「近代の後を生きる思想」という意味だ。

「洗練された相対主義者である意味合いにおいて、私はポスト構造主義、ポストモダンの流れにある」。これはガブリエル自身の言葉だが、私たちの取材の過程で、様々な場で彼の口から洩れた言葉からも明らかだ。「洗練された」という表現にさらに踏み込んだ解釈を加えるなら、「相対主義」もまた相対化し続ける、そうした引き裂かれる緊張感に笑顔で耐える勇氣と精神の柔軟性を保つこと、と言い得るかもしれない。

「第三項」論も右の傍線部と同じ意味において、ポスト構造主義の流れにある。

物語論の「語り手」は、作品のプロットを読むための用語であるが、「第三項」論の〈機能としての語り手〉は、「語り手」をさらに相対化させ、プロットをプロットたらしめるメタプロットを読むための用語である。例えば、西田谷が取り上げたあまみきみこ作品「あるひあるとき」で言えば、「語り手」は年を取った現在の「わたし」であり、この「語り手」の「わたし」も作品全体を構造化する〈機能としての語り手〉によって語らせられているのである。そして作品の最後に、カタカナで書いている「メンコ メンコト ナデラレテ コケシハ マルクナッターノサ」の部分は、〈機能としての語り手〉の直接的な表出である。〈機能としての語り手〉を読むための読み方は、作品を实体として読むのではなく、語り語られる相関関

係をまず捉えた上に、さらにその相関関係を相対化することによって、なぜそのように語られるのかを考えるのである。

例えば、「あるひあるとき」の過去の少女の「わたし」は、西田谷が考えるようなアプリアオリに存在する实体ではなく、あくまでも現在の「わたし」のまなざしによって語られた存在である。現在の「わたし」がいかに過去の「わたし」を語っているかを読むことによって、現在の「わたし」の問題が読み取れるようになり、現在の「わたし」を相対化することによって、〈機能としての語り手〉（語り手を超えるもの）が語ろうとすること、即ち作品が向かおうとするところ、「作品の意志」の力学の中に身を置くことができるようになるのである。

故に、「第三項」論のいう「作品の意志」は、西田谷が考えるような実体ではなく、作品の力学の根源である。（注2）その力学の根源が、「作品に対する恣意的な裁断をもたらす」とは逆に、読者の恣意的な読みを超えさせる働きなのだ。「近代において小説は様々な表現可能であり、流派・傾向は人間関係・読書関係あるいは状況との偶発によって形成される歴史的多様性がある」という西田谷の主張こそ、読者の恣意的な読みをそのまま認めているのではないだろうか。

「近代小説の《神髓》を問うのは、芸術の極意を問うのと同様である。小説家川端康成は、芥川龍之介がいう「末期の眼」を芸術の極意だと言明する（注3）、「末期の眼」とは創作者のまなざしを透明化してはじめて獲得できる、リアリズムを超越する〈向こう〉から折り返した時のまなざしだと考えることが出来る。「第三項」論のいう「近代小説の《神髓》」は、まさに〈向こう〉から折り返し

た時のまなざしによって構築された、複数のパースペクティブが同時存在する〈語り〉なのである。

リアリズムの枠組みの中の作品群を「近代小説の本流」とし、リアリズムをベースにしながら、リアリズムの枠組みを超越する作品群を「近代小説の《神髄》」とする「第三項」論の考えは、以下のような、神話に区別を設けるアイデアとも通底すると考える。このアイデアについて、前掲マルクス・ガブリエルと中島隆博の対談において、マルクス・ガブリエルは以下のように紹介する。

これはわたしの学生であったトム・クレルのアイデアですが、神話には、支配的な神話と構築的な神話という区別を設けることができます。

支配的な神話とは、わたしたちが「神話」として知っているありふれた物語です。神や英雄の物語、現代ならスパイダーマンは、お決まりの支配的な神話ですね。

それに対して構築的な神話は、物事のあり方やある集団にとつての確実性がどうなっているのかを明らかにするものです。

ここに書かれた神話の区別をさらに突き詰めていくと、実は「第三項」論による「近代小説の本流」と「近代小説の《神髄》」の分類と重なるのである。「支配的な神話」は「近代小説の本流」と同じく客観的現実の存在を前提且つ背景とするが、「構築的な神話」は「近代小説の《神髄》」と同じく、個別的な「現実」しか認めないのである。だからこそ、マルクス・ガブリエルはこの話に続いて、

「宇宙はあまねく自然法則に支配されているというのも、その意味で構築的な神話です。それは物理学者にとつては確実性を持つていますが、だれにとつても確実なわけではありません」と語っている。「近代小説の《神髄》」は所謂客観的現実が存在しないという立場に立って、個別の現実を相対化したり、一つの作品の中に各々の現実の同時存在を語ったりする文学表現である。この神話の区別も、近代小説の分類も、世界観認識の違いに基づく区分けであり、それぞれ、神話、近代小説を理解するために必要不可欠な問題提起だと考える。

最後に具体的な作品分析として、『冷蔵庫』の読みを通して、「第三項」論を実践し、近代小説の〈読み〉における「第三項」論の有効性を確かめたい。先述したように、「第三項」論の読みの方法論では、視点人物と対象人物のそれぞれのパースペクティブを読み取る作業が必要である。この作業において特記すべきは、登場人物たちの無意識領域を读者は困り込まなければならぬことである。この作業によって、〈読み〉はプロットからメタプロットへと進む。複数のパースペクティブを同時に語っている〈機能としての語り手〉を立ち上げていく中で、〈読み〉は〈作品の意志〉へと向かっていくのである。『冷蔵庫』を分析する際にも、この手順を踏んでいく。

## 二、『冷蔵庫』のプロット

小説『冷蔵庫』の日本語版は、『台湾文学ブックカフェ ①』女

性作家集『蝶のしるし』（作品社 2021年2月 白水紀子訳）に収録されており、二〇二二年三月二六日付の「毎日新聞」に、この本に関する評論家川本三郎の書評が掲載されている。川本は書評の中で、「台湾文学の大きな特色は、自分とは何かというアイデンティティーの確認にある。そこには戦前の日本統治時代、戦後の国民党支配の時代、そして現代の民主化された時代という三つの時代を経た台湾の現代史が反映されている」と、台湾文学の全体像を台湾の歴史との関連性においてまとめた上で、『冷蔵庫』と他のいくつかの小説の共通点を、「いずれも現代の台湾の日常生活のなかにふとあらわれる不安や孤独、心の痛みをさりげなく追っている」と書いている。さらに、「冷蔵庫」の、なぜか大きな冷蔵庫が好きで、そのなかに入ってしまう女の子が面白い。ありふれた日常家電が彼女のシエルターになっている」と述べている。

結論から言うと、川本のこの読み方は、作品の表層プロットしか読んでいないと思われる。『冷蔵庫』の深層まで読者が降りていくと、そこには〈了解不能の他者〉の問題が横たわっており、「自分とは何か」というアイデンティティーの確認をするのは逆方向に向かっていると分かる。つまり、「自分とは何か」というアイデンティティーそのものが実体を持たず、アイデンティティーだと確認したものを壊し続けていくことこそ、真のアイデンティティー確認だという逆説を、本作品は語っていると考える。作品の深層へ降りていくためには、プロットからメタプロットへと進まなければならぬが、そのために先に作品のプロットを押さえる必要がある。

一人称小説『冷蔵庫』の語り手・視点人物は「僕」であり、対象

人物は「僕」の彼女、ヒロインの「ミカン」である。物語の概要は以下のようにまとめることができる。「ミカン」は人並外れに冷蔵庫が好きで、家の中にはお店にあるような大きな冷蔵庫を置いている。冷蔵庫は常に食品でいっぱいになっているが、食品は全部きちんと分類されており、決まった位置に置かれている。冷蔵庫が好きな「ミカン」はしばしばわけもなくアルマゲドンのことを考え、暗い音楽が好きである。「ミカン」は不眠症があり、何度も偶然に「僕」の浮気現場に出会うが、「僕」の浮気を気にしていないようである。語り手の「僕」は、「ミカン」との関係は「冷蔵庫」のようだが、「ミカン」を愛していると語る。「僕」は「ミカン」が眠れない原因が冷蔵庫の異常音のためだと思い、日曜日の午後「ミカン」と冷蔵庫の修理をする約束をする。その日、「僕」は約束の時間より一時間早く「ミカン」の家に到着し、「ミカン」が冷蔵庫の中に入っているのを発見する。「ミカン」はいつのまにか冷蔵庫の内側にストッパーを取り付け、「僕」がいくら「開ける」と叫んでも、「ミカン」は動こうとしない。「ミカン」が凍りかけている中で、「僕」はプラグを抜くべきだと気付く。ようやく冷蔵庫から出てきた「ミカン」は、みぞおちがすごく痛いと言い、「僕」は「知っているよ」と答える。なぜ知っているのかと「ミカン」に尋ねられた「僕」は、「僕」がその中にいるからだよ」といい、「ミカン」を抱きしめながら涙を流す。そして「僕らの仲は冷蔵庫のようだ」という最後の一行で物語は閉じられる。

このように、作品全体は、「僕」から見た「ミカン」についてと、「ミカン」と「僕」の間に起こった出来事である。本作品の醍醐味は、「僕」が捉えられない「ミカン」（「ミカン」の無意識を含む）及び「僕」

の「無意識」が語られていることではないだろうか。以下、「僕」の語りの中でいくつかの謎を取り上げ、それらの謎に対する「僕」の語りと「ミカン」についての語りをそれぞれ考察することによって、「僕」と「ミカン」のすれ違いという、両者それぞれのパースペクティブを囲い込む。さらに「僕」の語りから、「僕」の無意識の領域を掘り起こし、「僕」と「ミカン」の両者が、自然治癒できない屈託した内面の病を抱え込んでおり、両者を救済する方法は読者に委ねられていることを論証する。これらを論述することで、一人称の語り手のまなざしを超えて語られた領域、即ち〈機能〉としての語り手の〈語り〉を読み取ってはじめて、読者主体の再構築が促されることが分かるのである。

### 三、複数のパースペクティブ、メタプロットへ

#### ―『冷蔵庫』の謎を通して

謎①なぜ「ミカン」は冷蔵庫が好きなのか  
 「僕」は作品の冒頭で、こう語っている。

ミカンは冷蔵庫が好きだ。こう言ううちよつと変に思われるかもしれない。冷蔵庫は生活家電なのに、好き嫌いとの何の関係があるのかと。でも彼女が冷蔵庫を好むのは、たとえばほかの人がオーディオが好きだったたり、パソコンや釣りが好きだったりするのと同じなのだ。  
 ひんやり冷たくて、中で眠ったらどんなにいいかしら。彼女はいつも言っていた。

彼女の冷蔵庫はとても大きくて、人の背丈より高い。レストランの厨房で使われているのにそっくりで、セブン・イレブンの大型の冷凍ショーケースにもすこし似ている。二枚の透明のガラス扉のほかに一枚のステンレス製の扉がついていて、扉を開けると何段もの棚が目飛び込んでくる。庫内はとてもきれいに整理されているので、これを写真に撮れば幸せがいっぱい詰まった家電の広告に使えそうだ。

傍線部①から分かるように、「僕」は「ミカン」が冷蔵庫を好きなのは、一種の趣味に過ぎないと思っている。では、「ミカン」の側から考えるとどうだろう。以下の「僕」と「ミカン」の会話は、「ミカン」にとつての冷蔵庫の意味が端的に表れている。

だからミカンはこう言ったのだ、冷蔵庫の中で眠ることができたらしいのにね、ひんやり冷たいし、それにブーンブーンという音も聞こえない。山で遭難した人のように、眠りながら死んでいくかもしれない。ひよつとしたらSF映画みたいに、一時的に冷凍され、一気に長い眠りに入って、百年後に再び目覚めるかもしれない。

「そのとき君は誰に料理を作つてあげるの？」僕は笑つて彼女に訊いた。

彼女は少し考えて、こう言った。もし今の幸せを、野菜の鮮度が保たれるように、冷凍保存できたらいいのにね。

この傍線部から考えると、「ミカン」にとつて、冷蔵庫は「僕」

が考えるようなただの「生活家電」ではなく、「幸せ」を「冷凍保存」してくれるという象徴的な意味をもっている。つまり、「ミカン」ととつての冷蔵庫は、謂わば「幸せ」が永続する「永遠」の世界を意味していると言えよう。傍線部②から、「ミカン」が冷蔵庫の中を秩序正しく保っていることが分かるが、後述するように、「ミカン」は現実世界では、混乱した生活を送っている。すると、幸せが永続する「永遠」の世界と「混乱した現実」との対比は何を示すのか。「ミカン」は冷蔵庫が象徴する「永遠」に憧れているために、冷蔵庫の中では、現実世界の中の混乱に反して、秩序を保つことができるのであろう。ここまで読んでくると、「ミカン」は「永遠」の世界を夢見ながら、実は、瞬間しか生きていないのではないかという疑問が浮上する。

謎②なぜ「ミカン」は「しばしばわけもなくアルマゲドンのことを考える」のか

前掲した作品冒頭の引用文に続いて、「僕」はこう語っている。

ミカンは実践的な女だ。常に大量の野菜や果物を購入して、定期的にビタミンを摂取している。冷蔵庫が好きな人はきつとみんな健康にちがいない。彼女は言う、どんな食べものも冷蔵庫の中にちゃんと揃えているから、アルマゲドンが来たつて平気よ。

もしほんとうに世界最後の日がやってきても、彼女ならきつとこう言うだろう。ああ、世界最後の日になったのね、冷蔵庫の中に何があるか見てみるわ。そして最後の晚餐を作るんだ。

彼女は自活<sup>⑤</sup>していて、自分が楽しければそれでいいというタイプの人だ。とても堅実で、浮ついたものにはまったく興味を示さない。アルマゲドンは彼女にとつて、おそらくゆつくりと流れる人生の中の一日に過ぎないのかもしれない。

彼女はしばしばわけもなくアルマゲドンのことを考える。太平の世は人々に凶作の恐怖を植えつける、だから私たちは習慣的に食料を蓄えるのだ。

傍線部③から見ると、「ミカン」はアルマゲドンに備えるためにつねに大量の食糧を蓄えているが、傍線部⑥から見ると、「僕」は、「ミカン」のその行為を余計な心配、妄想として捉えている。しかし、一方傍線部④と⑤から見ると、「ミカン」はとても「堅実で、浮ついたものにはまったく興味を示さない」のであり、たとえアルマゲドンが本当に来て、落ち着いて対応するタイプの人である。このような「堅実」な「ミカン」は妄想のせいでアルマゲドンのことを「しばしばわけもなく」考えるのは不自然であらう。「ミカン」がアルマゲドンのことを考える理由は、実は彼女の日々の生活態度に隠されているのではないか。

例えば、「ミカン」は「僕」の浮気現場に遭遇しても、「いつもと変わらない生活をして、まるで何事もなかったかのよう」に、次のような言葉を吐く。

あなたとほかの人とのことは知りたくない、とミカンは言う。僕がここにいるときは心もここにいてほしいけれど、僕がいないときは彼女には関係のないことだと。

「ミカン」にとつて、「僕」と一緒にいる今現在は全てであり、持続する時間の流れを生きているのではなく、切断された瞬間を生きている。瞬間しか生きていないという意味で言えば、「ミカン」は毎日世界を終末日・「アルマゲドン」として生きているとも言えよう。だからこそ、「アルマゲドン」は彼女にとつて、おそろくゆっくりと流れる人生の中の一日に過ぎないのかもしれない」という感じを「僕」に与えるのである。

では、「ミカン」はなぜ「永遠」に憧れながら、「瞬間」しか生きていない生き方を選び、この生き方が「ミカン」の内面に何を引き起こすのだろうか。

謎③なぜ「ミカン」は「陰鬱で暗い音楽」が好きで、「不眠症」になり、何度も偶然に「僕」の浮気現場に遭遇するのか。

前述したように、「ミカン」は、「僕」の度重なる浮気を気にしない理由を、「僕」と一緒にいるときは「僕」の心も自分のところにおいてほしいが、「僕」と離れているときは「僕」のことは自分と関係ないと説明している。しかし、「ミカン」は本当に本人が言うように割り切っている、或は「僕」の浮気を諦めているのだろうか。いや、「ミカン」は自分の悲しみを自分の無意識に封じ込めたに過ぎないのではないか。これは、「ミカン」が「陰鬱で暗い音楽」が好きであること、「不眠症」になること、何度も偶然に「僕」の浮気現場に遭遇することに、現れている。

ではまず、「僕」の目に映る、「ミカン」が「陰鬱な音楽」を聴く時の様子を見てみよう。

彼女は料理をしているときにニルヴァーナの歌を聴くのが好きで、ときどきオアシスやヴァーヴ、あるいはレディオヘッドやポータイスヘッドをかけたたりする。そもそもこれらのバンドは陽気で明るいとはとても言えないのだが、しかしミカンは彼らのその陰鬱で暗い音楽に包まれて、とても幸せそうにしている。彼女が最も好きなのはガービッジだけれど、いつも聞いているわけではなく、大雨が降る夜にだけ、明かりを消し、薄暗い光の中で、お酒を飲みながら、カービッジのセカンドアルバムを繰り返し聴くのだ。大音量にして、リビングで踊り、涙を流す。そんなとき僕らの気分は最高で、ものすごくハイになる。しまいには床の上で酔っ払って、涙と唾液と汗まみれの中で抱き合い、転げまわるんだ。

不機嫌なときは、少々やかいだ。彼女がラフマニノフを取り出すのが見えると僕はおとなしくペランダに煙草を吸いに行かない。もしそれがホロヴィッツの演奏するものだったら、さっさと近くの公園に行つてぶらぶらすることになっている。なんでもラフマニノフ本人でさえホロヴィッツが演奏するピアノ協奏曲第三番を聴いたあとは、もう自分で第三番を弾かなくなつたらしい。作曲家本人でさえそうなんだから、僕のようなちっぽけな庶民はいうまでもない。ミカンがこの種の音楽を聴きながら作った料理はおのずとひどく憂うつで、沈黙に似た味がした。

傍線部から分かるように、「僕」からみると、「ミカン」がラフマニノフ以外の「陰鬱で暗い音楽に包まれて」いる時には、「とても



「幸せ」で、気分が「ハイ」になる。しかし、続いて「僕」はこう語っている。

僕は彼女がいつも機嫌が悪いのを知っている。でもこんなのは若い女によくあることだから、僕がちよつと察してやれば、面倒なことはおきない。なぜ機嫌が悪いのか、僕はもちろん知っている。僕が賢いバカ野郎だからだ。

「ミカン」が「いつも機嫌が悪い」のであれ「陰鬱で暗い音楽」を聴くときに見せる「とても幸せそう」な様子や、「気分が最高度」「ハイ」になっているような様子は、あくまでも普段抑圧しているマイナス感情を音楽に合わせて解放させていると考えるのが自然だろう。このことに無自覚な「僕」には、音楽に包まれている時の「ミカン」の内面が全然見えないのである。

この語りの後、「僕」と「リング」、「トマト」、「蓮霧」、「荔枝」とのそれぞれの浮気現場で「ミカン」と偶然遭遇することが語られ、「僕が賢いバカ野郎だからだ」という語りは、「僕」がしょっちゅう浮気するからだという意味である。つまり、「僕」からみると、「ミカン」の「いつも機嫌が悪い」のは「若い女によくある」嫉妬のために過ぎない。しかし、先述したように、「ミカン」は「僕」の浮気を知っていても気にしていない様子であり、「ミカン」が「あまり気にするふうに見えないので、反対に僕が少し傷ついた」と「僕」は語る。この「僕」の語りは、実を言えば「ミカン」の内面の実質を表出している。「ミカン」の機嫌の悪さは、単純に嫉妬の問題ではないのである。「ミカン」が「いつも機嫌が悪い」理由は、「ミカ

ン」の不眠症の理由と重なるのではないか。

彼女はただ冷蔵庫のブーンブーンという音のせいで、たびたび眠れなくなるのが不満なだけだ。眠れないときはすぐ外に出てそぞろ歩いたり、バイクで空っぽの街中をあてもなくさまよったりしているが、それはまるで彼女の夢の世界のようだった。僕は彼女がイライラしているのを知っているが、いったい冷蔵庫にイライラしているのかそれとも僕にそうなのは分からない。

夜中にブーンブーンと音をたてる冷蔵庫は、うつとしい現代文明だ。

(略)

僕はミカンを愛している。彼女の<sup>⑤</sup>不眠症が早く治って、早朝からあちこちぶらぶらしくなるように心から願っている。僕は冷蔵庫をなんとか修理して、異常音が出ないようにしようと思いはじめた。冷蔵庫の音はモーターからではなさそうで、どことは特定できない片隅から、独り言をつぶやくように絶えず音がしていた。

だからミカンはこう言ったのだ、冷蔵庫の中で眠ることができたらしいのにね、ひんやり冷たいし、それにブーンブーンという音も聞こえない。

(略)

眠いのに眠れないミカンは、一日じゅう彼女が愛する大きな冷蔵庫に縛られ続け、夢を見ることのない混乱した現実の中で、おだやかな長い眠りをとりとめもなく想像していた。いま

に彼女は病気になると思つた。

傍線部⑧から分かるように、「僕」は「ミカン」の不眠症が冷蔵庫の異常音のためだと思ひ、冷蔵庫の修理を思い付く。しかし、「ミカン」の不眠症の原因はそんなに単純なことではないだろう。ただ冷蔵庫の異常音のために眠れないのであれば、すぐに冷蔵庫を修理すればいいだけの話であるが、傍線部⑦に書いているように、「ミカン」の場合は、「眠れないときはすぐ外に出てそぞろ歩いたり、バイクで空っぽの街中をあてもなくさまよつたりしている」。「ミカン」は現実世界に対して一種の疎外感を持つていたので、闇の世界に身を投じたくなるのであろう。だからこそ、「それはまるで彼女の夢の世界のようだった」というふうに「僕」には見えるのである。さらに、傍線部⑩から分かるように、不眠症の「ミカン」はただ眠れることを願っているのではなく、「冷蔵庫の中で眠ることができたらいいのに」と思っている。この箇所から、「ミカン」の不眠症は彼女が憧れている「冷蔵庫」の世界と何らかの関係があることが分かる。

前述したように、「ミカン」は一方では、彼女にとつての「永遠」(「瞬間」の「冷凍保存」)を象徴する「冷蔵庫」の世界に憧れており、もう一方では、常に最後の瞬間を象徴する「アルマゲドン」を生きている。一言で言えば、この根源的な矛盾が「ミカン」の内面で葛藤を引き起こし、この内面の葛藤が彼女の機嫌の悪さや「不眠症」を引き起こしているのである。だからこそ、傍線部⑪で語られているように、「ミカン」は「混乱した現実」を生きざるを得ないのである。

では、なぜ「ミカン」は「永遠」と「瞬間」の分裂を生きざるを得ないのか。その直接的な原因はやはり「僕」の浮気だろう。「ミカン」が「僕」を監視している気配はまったくなく、夜中にコンビニで本を読んでいた時に「僕」が浮気相手と手をつないで散歩しているのを見かけたり、本屋の出入り口で「僕」とその浮気相手と鉢合わせたりするような偶然的遭遇ばかりである。これは「ミカン」の無意識に押し込まれた、「僕」の浮気に対する不安や猜疑がもたらす結果ではないか。つまり、「ミカン」は「僕」との「幸せ」な瞬間を「冷凍保存」したくても叶えられないが故に、現実との妥協策として、意識的に「僕」と一緒にいる現在の瞬間しか問わないような付き合い方を選択している。そのために、「僕」が自分の傍にいない時に浮気しているのではないかという心配を、無意識に自分の心の中に封じ込めるしかなかったのだ。これは「ミカン」の隠された無意識の不安が、「僕」の浮気現場に何度も偶然に遭遇する形で現れていると言えよう。

「ミカン」の冷蔵庫の異常音も、実は「ミカン」の内面の矛盾と混乱を象徴しているのではないか。前掲傍線部⑨に書くように、「冷蔵庫の音はモーターからはなさそうで、どこかは特定できない片隅から、独り言をつぶやくように絶えず音がしていた」のであり、この音は、作品の中で単なる冷蔵庫の故障として語られているのではなく、「ミカン」の矛盾・混乱とした内面世界から発せられた独自の象徴として語られていると思われる。無論、この内面の〈語り〉の意味は、生身の「語り手」である「僕」の認識を超えており、この〈語り〉の構造については後述する。

ここまで考察したように、「僕」は「ミカン」の「混乱」を目に

しながら、その真の原因がまったく理解できない。そして、「僕」と「ミカン」のすれ違いが頂点に達する出来事が起こる。

謎④なぜ「ミカン」は冷蔵庫に入り、冷蔵庫から出た時に、「みぞおち」が「すごく痛い」と言ったのか。

この部分は『冷蔵庫』という作品の読み取りに最重要ポイントと思われるので、「僕」がリスナーにどのように語っているのかを、少し長いが全部引用する。

キッチンにはボブ・デイランの「天国への扉」(ツッキング・オン・ヘヴンズ・ドア)がかかっている。

ミカンは自分を冷蔵庫に閉じ込めていた。両手を交差させて自分の体を抱きかかえ、ガラス越しに私に向かつて笑いかけた。長い髪はピンと伸びて肩にかかり、まるで白雪姫がガラスの棺の中にいるみたいだ。僕は頭がくらくらしながら近づいていった。王子らしい颯爽としたところはみじんもない。

ああ、これが、彼女が夢にまで見た結末なのか？ どうしてこんなことになったんだ？僕はガラスの扉を叩きながら、体が萎えてきて、自分が風変わりな死体愛好の七人の小人になった気がした。彼女はからかうように、目を細めて笑った。(略)僕がもう一度叩くと、彼女はまた笑っていたが、目を開けない。僕はまた叩いた。彼女はまた笑っている。(略)

ガラスの扉はびくともしない。彼女がいつのまにか内側にストッパーを取り付けていたのだ。彼女はなんと自分を凍らせて、中で眠ろうとしている。

(略)  
(略) 開けゴマ、開けミカン。叩いて叩いて、冷汗がたらたらと全身に流れた。僕は完全に小人になって、お姫様の死をなすすべもなくながめている。(略)

ミカンはずっと中において、とても穏やかな表情をしている。(略)

(略)  
このとき僕ははつと気づいた、すぐにプラグを抜くべきだ。

だがそう簡単なことではない。コンセントは冷蔵庫の真後ろにあるからだ。冷蔵庫は全体がステンレスと分厚いガラスでできており、普段の僕ならまったく動かせない。だが、こういうときどこから力湧いてきたのか、僕は一気に冷蔵庫をどかし、プラグを抜いたのだった。

ミカンはまだ冷蔵庫の中に立っていて、微動だにせず、目はやはり閉じたままだ。彼女が眠っているのか凍って気を失っているのかわからない。まったくおかしいことに、彼女は信じられないくらい美しかった。顔色は血の気がなく真っ白で、唇は紫色になつている。意識を失った女がこんなに妖しいまで人を魅了するとは。(略)

ミカンが突然体をちよつと動かし、(略) 隔世の感を禁じえないとでもいうような驚きの笑みを浮かべ、ストッパーを外して、出てきた。

僕は血相を変えて、手を振り上げ彼女の頬を平手打ちした。それから彼女を抱きしめ、気がつくくと声を上げて泣いていた。

彼女はみぞおちに手を置いて、言った、ここがすごく痛い。  
知ってるよ、僕は言った。

どうして知っているの？彼女は言った。

僕がその中にいるからだよ、僕は言った。涙が彼女の頬を伝  
い、みぞおちに向かって落ちていく。

僕らの仲は冷蔵庫のようだ。

ここで物語は終わるが、最後に語られたこの日の出来事は作品の  
クライマックスである。その日の出来事の意味を理解するには、ま  
ず、なぜ「ミカン」が冷蔵庫に入ったのか、またなぜ冷蔵庫から出  
た時に「みぞおち」が「すごく痛い」と言うのかという二つの謎を  
読み解く必要がある。しかしその前に、まず、「僕」がこのことを  
どう理解しているのかを確認してみよう。

冷蔵庫に入った「ミカン」は「なんと自分を凍らせて、中で眠ろ  
うとしている」と、「僕」は思い、結末部の「ミカン」との会話では、  
「僕」は自分が「ミカン」の「みぞおち」の中にいると言う。即ち、  
「僕」から見ると、その日、「ミカン」は「僕」を心の中に入れて、  
「僕」と一体になった自分の身体を凍らせることで「僕」との「愛」  
を「冷凍保存」しようとしている。しかし「ミカン」の身体が解凍  
されると同時に「みぞおち」が痛くなるのは、「ミカン」の心にい  
る「僕」が今も「ミカン」を傷つけているためであろう。  
では「ミカン」の内側から考えると、事態はどうなっているだろ  
う。

まず、「ミカン」が事前に冷蔵庫の内側にストッパーを付けたこ  
とから見ると、「冷蔵庫」に入ったことは、その場での衝動的な行

為ではなく、計画的なことだと分かる。その日、「僕」は約束より  
一時間早く「ミカン」の家に行った。その時、「ミカン」は既に冷  
蔵庫に入っているが、まだ意識があり、顔色もまだ変わっていない  
ようで、冷蔵庫に入ってから間もないことが分かる。「ミカン」が「僕」  
と約束した時間より一時間ぐらゐ早く彼女のところに着いたことを  
考えると、「ミカン」は自分が凍りかけている時に「僕」に助けら  
れるように、冷蔵庫に入るタイミングを計っていたと推測できる。  
このように考えると、「ミカン」が冷蔵庫に入ったのは、自殺のた  
めではなさそうだ。

では、「ミカン」の行為は、「僕」を脅かしたり、「僕」の気を引  
いたりするための策略だろうか。いや、そうではないだろう。「ミ  
カン」が冷蔵庫から出てきた時、「僕」の感情が一気に噴出し、「血  
相を変えて、手を振り上げ彼女の頬を平手打ちした。それから彼女  
を抱きしめ、気がつくとき声を上げて泣き、「ミカン」を抱きしめ  
ながら自分が「ミカン」の心の中を知っていることと「僕」  
は語った。「僕」の語り即ち考えれば、「ミカン」と自分の心の  
隔たりが完全に取り外された瞬間である。しかし果たしてそうであ  
ろうか。この後、「僕」と「ミカン」の関係は実際どうなったのだ  
ろう。このことは、作品の最後に書かれた「僕らの仲は冷蔵庫のよ  
うだ」という一行から、解るように作品は仕組まれている。そして  
着眼すべきは、この最後の一行と同じ文が、作中に二回出現するこ  
とである。

僕らの仲は冷蔵庫のようだ。開けると、中は明るくて心が躍  
るけれど、扉を閉めればブーンブーン音のする暗黒だ。何も

腐ったりせずに、真っ白で冷たい片隅に埋まっている。僕らの仲は冷蔵庫のようだ。中にいっぱい詰まっているときもあれば空っぽのときもある。何<sup>⑩</sup>でも長期保存できて、冷たいけれど、とても新鮮で、どれも昨日と同じように見える。

右の傍線部⑩は、前掲した「ミカン」の話、「もし今の幸せを野菜の鮮度が保たれるように、冷凍保存できたらいいのにね」とは正反対であり、「僕」と「ミカン」の関係に関する、「僕」と「ミカン」の認識が真逆であることが分かる。「僕」から見れば、「僕」と「ミカン」が互いに心を開いたり、閉じたりするが、二人の関係は壊れることもなければ、深まることもなく、いつまでも同じところで足踏みしている。「ミカン」とのこの「冷蔵庫」のような関係が物足りないからこそ、「僕」は「ミカンを愛している」と言いながら、ずっと浮気を繰り返しているのだろう。だから、「僕らの仲は冷蔵庫のようだ」という作品の最後の一行は、「僕」と「ミカン」の関係がその日の出来事の後、何も変わりが無いことを表すと同時に、いつまでも変わらない関係に対する「僕」の無力感を露わにしている。

「僕」は以前から「ミカン」との「冷蔵庫のよう」な関係を変えようとしており、その日、「ミカン」に対して強烈な感情表現を示している。もし「ミカン」が冷蔵庫に入ったのが「僕」の気を引く策略であれば、「ミカン」は既に目的を達成し、「僕」との関係が今までとは違っているはずである。しかし実際そうなっていないのは、「ミカン」が冷蔵庫に入った理由が、別にあるからである。

前述したように、「ミカン」が冷蔵庫に入ったのは自殺するためではない。しかも、その日、「ミカン」はわざわざボブ・ディランの「天国への扉」をかけている。これらのことから考えると、「ミカン」が冷蔵庫に入ったのは一種の儀式のように映る。前述したように、冷蔵庫は「ミカン」にとつての「永遠」の世界であり、そこで眠ることは「ミカン」の願いである。だから、その日「ミカン」が冷蔵庫に入ったのは、彼女の長い間の願望「僕」との「幸せ」を「冷凍保存」するための儀式と考える。「ミカン」が冷蔵庫の中でずっと微笑んでいたのは、自分の願いがやっと叶えられた時の満足感の表れであろう。冷蔵庫の中で凍りかけた「ミカン」は、「信じられないほど美しく魅惑的になったのも、現実世界の混乱から解脱した時、ずっと彼女の中に抑圧されていた本来の魅力が存分に放出されたからである。

このように考えると、「ミカン」が「驚きの笑みを浮かべ」ながら冷蔵庫から出てきたにもかかわらず、「みぞおち」が「すごく痛い」という言葉が示唆するのは、一つしか考えられない。それは、自分の心の中から「僕」を振り出し、冷蔵庫の世界に自分と「僕」の愛を閉じ込めた後に残った心の空洞がもたらす痛みであったと考えて間違いないだろう。

一方、前述したように、「僕」は今こそ「ミカン」の心の中を占めていると考えている。つまり、この最後の会話は、「ミカン」と「僕」の思いのすれ違いの頂点を示しているのである。作品はこのクライマックスの後、「僕らの仲は冷蔵庫のようだ」という最後の一行が語られ、「僕」の無力感が漂う中で物語は閉じられる。では、「ミカン」はその日以後、現実世界をどう生きていくのか

を改めて考えてみよう。その日に「ミカン」は、謂わば、自分と「僕」の愛を冷蔵庫の世界に封じ込め、冷蔵庫の世界では永遠の「幸せ」を獲得する儀式を完成させた。この儀式の後の「ミカン」にとつて、現実世界における「僕」との関係は一時的なものでしなくなつたであろう。だからこそ、「僕」はその日に「ミカン」に対する激しい感情を表したにもかかわらず、「ミカン」との距離を少しも縮めることが出来なかつたのである。

いうまでもなく、「ミカン」が「幸せ」を「冷凍保存」しても、本当の「幸せ」を手に入れることは不可能だろう。ますます虚ろになつていき、「僕」との関係もいずれ冷え切つてしまうかもしれない。一方、「僕」がこの物語を語る時点での無力感も次第に絶望感に変わることも十分予測できる。では、「僕」と「ミカン」にとつての救済は何であつたのか。この問題を考えるための前提として、語り手の「僕」の無意識に隠れているものを読み取らなくてはならない。

#### 四、語り手の「僕」の無意識領域

「僕はミカンを愛している」と「僕」は言う。しかし、前述したように、「僕」は「ミカン」のことを全く理解していない。「ミカン」に対する「僕」の気持ちの内実が、「僕」の無意識領域でよく現れている。

まず、「ミカン」が「僕」の浮気現場に何度も偶然に遭遇することとは、前述した「ミカン」の無意識に抑圧されている不安の表れだけではなく、「僕」が浮気をする中で「ミカン」の気を引ききたい

という「僕」の無意識に隠れている願望の表れと考えられる。「僕」と「ミカン」の無意識領域におけるこの感情の呼応こそ、二人の特定の状況における異常な高確率の遭遇をもたらしている。「僕」が「ミカン」の気を引きたいのが、「ミカン」に対する「僕」の真心から出ているとは言い難い。これは、「僕」の無意識の中に、「ミカン」に対する愛が内包する虚偽、「僕」の自惚れが隠れているからである。このことは、「僕」の語りから分かるように語られていると考えるので、詳しく見ていく。

まず「僕」が作品に出てくる女性たちへのネーミングから見ると、「僕」は、「愛する」彼女の名前を「ミカン」にし、他の浮気相手たちの名前をそれぞれ「リンゴ」、「トマト」、「蓮霧」、「荔枝」にしている。「ミカン」を他の女の名前と同類にするようなネーミングから見ると、たとえ「ミカン」が特別に好きであっても、結局、「ミカン」は「僕」にとつて、多くの女の中の一人にすぎず、唯一愛する存在ではない。付言すれば、恋愛そのものが「僕」にとつては、果物や野菜のような位置しか占めず、水や空気のような生きていくために必要不可欠ではない。

さらに、「僕」はその日の出来事を実況中継風に語っているが、「ミカン」が冷蔵庫の中で凍死してしまいそうな切羽詰まった状況の中、「僕」は「白雪姫」や、「王子」や、「七人の小人」の比喩を使ったり、「開けゴマ、開けミカン」と駄洒落を言ったりして、余裕のある語り口で語っている。この「僕」の語りは、「ミカン」を必死に救出しようとする「僕」の表層意識を裏切り、「ミカン」に対する気持ちに孕む虚偽を露出させる。さらに「王子らしい颯爽としたところ」を意識する、「僕」の自惚れをも露呈させる。

このように、「僕」は「ミカン」に対する中途半端な気持ちを抱きながら、「ミカン」との話を語り、「僕」の語りが「僕らの仲は冷蔵庫のようだ」という最後の一行で終えている。では振り返って、「僕」はなぜこの物語を語ったのだろうか。

前述したように、作品の最後の一行「僕らの仲は冷蔵庫のようだ」において、「僕」は自分の無力感を表している。言い換えれば、「僕」はリスナーに助けを求めているのである。ここで、語る・聞くという文学空間において、リスナーは登場人物たちの無意識の領域の問題を見つけ出し、解決方法を提供する役割を担っている。では、最後に「ミカン」と「僕」にとつての救済とは何であつたかを、「僕」という語り手を超えて語られている領域に注目しながら考えてみたい。

## 五、「ミカン」と「僕」の救済

——〈機能としての語り手〉を読む

前述したように、「ミカン」は「僕」の中途半端な気持ちとは違い、「僕」との「永遠」の愛を求めている。この「永遠」への渴求は逆に日々を「アルマゲドン」として生きざるを得ないという精神を寸断するような痛みを「ミカン」にもたらし、「ミカン」の生きる力を剥脱しているのである。「ミカン」にとつての救済は、一言で言えば、己の内面の矛盾を直視し、自分にとつての「永遠」の観念を相対化することである。「冷凍保存」した瞬間は「永遠」ではなく、時間の停止に過ぎない。「冷凍保存」した「愛」は、「永遠」の愛ではなく、「愛」の停止・「愛」の抜け殻でしかないのである。真の「永遠」とは、瞬間の連続であり、「冷蔵庫」の世界と「アルマゲドン」

は、実は表裏一体の関係である。「ミカン」が「僕」との愛を持続させるためには、「僕」に踏み込まないのではなく、「僕」との瞬間を完全燃焼させながら、「僕」と魂のぶつかり合いによって、二人の関係を昇華させていく努力が必要である。

無論「僕」も、「ミカン」との「冷蔵庫のような」関係を根底から変えるには、「ミカン」を愛する努力が必要であるが、その前に「僕」の無意識に隠れている、「ミカン」に対する愛の虚偽性を自ら抉り出し、自分の捉えている「ミカン」を捉えなおすことが必要である。

以上、分析結果を整理すると、「ミカン」と「僕」の両者が根源的に必要なのは、自分の捉えている他者（自分自身を含む）、自己の観念を壊し続け、自己の主体の外部にいる〈了解不能の他者〉（自分自身を含む）と向き合うことだと言えるだろう。〈了解不能の他者〉の問題まで読みが進むと、前述した評論家川本三郎が本作品の書評として書いた「自分とは何かというアイデンティティーの確認」とは逆に、本作品がリスナーに「本当の自分」がそもそも存在せず、自分の捉えた世界と一緒にしか存在しない自己の主体を常に壊し続けては再構築するプロセスこそ、「ミカン」と「僕」の生を真に生かすことだと語っていたことが見えてくるのである。川本が言う自分探しが「モダン」だとするならば、『冷蔵庫』は「ポストモダン」の虚無を突き抜けようとする「ポスト・ポストモダン」だと言える。〔ちなみに、ここでは詳述しないが、田中英実の研究によると、森岡外や魯迅などの近代小説家の先駆者たちは、全部この意味における「ポスト・ポストモダン」に位置付けられる。〕作品は表層プロットにおいては、川本がいう「現代の台湾の日常生活のなかにふとあらわれる不安や孤独、心

の痛み」を語っていると云えるが、メタプロットにおいては、その「不安や孤独、心の痛み」を克服する救済を語っているのである。登場人物をどのように救済できるかを考えるのは、読者に与えられた役割であり、その役割を果たすためには、メタプロットを語っている〈機能としての語り手〉を読まなければならないのである。

以上、作品には「僕」が見た「ミカン」と、「僕」の認識の枠組みでは捉えられなかった「ミカン」、そして「僕」と「ミカン」それぞれの無意識の領域に隠れているものが語られているが、この立体的交差を仕組んでいるのは、生身の「語り手」を語らせている〈機能としての語り手〉である。読者は〈機能としての語り手〉を立ち上げてはじめて、作品のプロットを支えている「メタプロット」が見えてくるのである。〈機能としての語り手〉、「メタプロット」は、「語り―聞く」という文学空間内における、読者の〈読み〉によって立ち上げられた非実体的存在である。この非実体的存在である〈機能としての語り手〉、「メタプロット」を読む読み方は、〈読み〉を絶えず更新させる作品の力学の根源である〈作品の意志〉へと向かい、作品の価値を最大限に引き出すための必要不可欠な〈読み〉の方法論なのである。

### 終わりに代えて——文学の〈いのち〉と「宇宙の〈いのち〉」

文学理論によって切断された文学作品の〈いのち〉は、新たな文学理論によって取り戻すしかない。「第三項」論は、文学作品の〈いのち〉の所在を原理的に究明したうえで、作品の深層を読み取る方法論を提示し、「表層批評」に留まらない「深層批評」を可能にし

たのである。

「〈作品の意志〉とは文学作品が読み手の読書行為によって〈いのち〉ある生き物に化し、それが宇宙の〈いのち〉に通じるという夢想を前提にしている」と田中実は二〇〇一年の著書に書いている。(注4)「宇宙の〈いのち〉」とは何か。それは個々の〈いのち〉が響き合い、溶け合い、「私」・「自我」・アイデンティティが消去されてはじめて生まれる大いなる〈いのち〉だと考えられよう。この「私」を消去させる大いなる〈いのち〉こそ、個々の〈いのち〉を育み、「私」を生かしているのである。この逆説は、西田幾多郎のいう「絶対矛盾的自己同一」とも通底し、田中が近年「私」⇄反「私」で表現している意味だと考える。(注5)

では田中の「第三項論」における先の逆説と、文学作品を読むこととの相関を改めて考えてみる。文学作品は、読者の読書行為によって〈いのち〉が付与されるが、〈いのち〉が付与された文学作品は、絶えず読者の〈読み〉から逃走し、作品そのものは永遠に読者には捕まえられない。作品に對する読者の永遠の追いかけては、〈作品の意志〉に駆動されているのである。〈作品の意志〉に駆動された読者は、その永遠の追いかけての中で「自己倒壊」を体験することで、はじめて「宇宙の〈いのち〉」と通じることができる。主体によって捉えられる領域、リアリズムを超越する「近代小説の《神髓》」も、「宇宙の〈いのち〉」と通じている。

このように、〈いのち〉を生かすためには、〈いのち〉の「外部」から〈いのち〉を捉える必要があると「第三項」論は考える。この認識は、本論が論じた「了解不能の《他者》」こそ、自己と他者をつなげる概念だという認識と一致する。〈いのち〉に本来の自由を



与え、真に他者と出会うためには、自己の〈向こう〉に行かなければならない。

ここで誤解してはならないのは、「宇宙の〈いのち〉」に通じる世界観認識は、「全体主義」につながるものではない。逆に、マルクス・ガブリエルが提唱する「新实在論」と同じく、「全体主義」に對抗するものである。「第三項」論が読む主体の「瓦解」「倒壊」は、ポストモダン思想の「解体」「脱構築」の文学研究領域における継承であり、近代小説の価値を最大限に引き出すための、時代が要請する文学理論なのである。

注1 拙稿「近代小説の《神髓》における〈言語以前〉の領域―東洋哲学と〈第三項〉論、夏目漱石『夢十夜』『第二夜』を例に―」（『都留文科大 学研究紀要第95集』2022年3月）を参考してください。

注2 「作品の意志」について、田中実「文学の力×教材の力 理論編」（2001年6月 教育出版）の「キーワードのための試み」の中に、以下のように説明している。

〈作品の意志〉

文学作品は読み手に応じてさまざまな〈本文〉（本論に引用した2022年3月の田中論文によると、今は「本文」という言い方をやめて、「パーソナルセンテンス」と呼ぶことにしている。筆者注）を生成していくが、そのなかでは一定のベクトルをもった力学が働いていると考えられ、その力学の根源を〈作品の意志〉と呼んでいる。これは読み手の恣意を超えて、働く。読み手は読みを通して自分の価値観・世界観が瓦解されていくが、それは

〈作品の意志〉に促されていると考えたい。〈作品の意志〉に促され、〈読みの動的過程〉をたどっていく、それまで隠れていた己の内奥が現れ、何らかの意味で、読み手の〈いのち〉と作品の〈いのち〉が響き合うはずである。

〈作品の意志〉とは文学作品が読み手の読書行為によって〈いのち〉ある生き物に化し、それが宇宙の〈いのち〉に通じるという夢想を前提にしている。

注3 川端康成はエッセイ「末期の眼」（『現代文学大系33 川端康成集』1964年11月 振り仮名省略）の中に、芥川龍之介の「或旧友へ送る手記」の中に書いている「併し僕がいつ厳然と自殺出来るかは疑問である。唯自然はかういふ僕にはいつもよりも一層美しい。君は自然の美しいのを愛ししかも自殺しようとする僕の矛盾を笑ふであらう。けれども自然の美しいのは、僕の末期の眼に映るからである」と引用し、「あらゆる芸術の極意は、この『末期の眼』であらう」と語っている。

注4 注2と同じ。

注5 田中実「無意識に眠る罪悪感を原点にした三つの物語―〈第三項〉論で読む村上春樹の『猫を棄てる 父親について語るとき』と『一人称単数』、あまんきみこの童話『あるひあるとき』―」（『都留文科大 大学院紀要第25集』2021年3月）の中に、「私」Ⅱ反「私」に関する記述がある。

受領日 二〇二二年九月三〇日  
受理日 二〇二二年一月二日

