

近代小説の未来・村上春樹『木野』論とその行方

The Future of Modern Novels:

An Essay on Haruki Murakami's "Kino" and its Destination

田 中 実

TANAKA Minoru

はじめに―近代小説は終わったのか―

「近代小説とは何か、これを考えるためには物語一般とは異なり、近代的リアリズムのリアリティが問われます。二〇二二年三月に発表した拙稿「近代小説の『神髄』―「表層批評」から〈深層批評〉へ―」(『都留文科大学研究紀要』第九五集 一一一―一三四頁)では、「言語が世界の有様を制作する」という大森哲学の世界観認識の問題を前提にしながら、近代的リアリズムの根幹を問い直し、「表層批評」から〈深層批評〉に至る道筋を、実例を用いて論じました。本稿はその続稿です。先にその目次を掲げておきます。

はじめに―近代小説は終わったのか―

I 『木野』をめぐる

一 『木野』前半の叙述及び〈語り〉

- ① バー「木野」を始めるまで
- ② 凶暴な客と火傷の女に対するカミタの対応
- ③ 妻の言葉と猫の反応
- ④ 三匹の蛇と伯母の教え

二 『木野』後半の叙述及び〈語り〉

- ① 謎の男カミタの指示
- ② 透明になる身体
- ③ 木野の識閥下
- ④ 反木野・温もりの正体・背理の涙

II 『木野』論の行方

- 一 表題作『女のいない男たち』と長編小説『騎士団長殺し』
 二 『一人称単数』と『猫を棄てる 父親について語るとき』

III 近代小説の《神髓》は未来を拓く

- 一 「目覚まし時計の分解」と「組み立て直し」
 二 「意味の場の意味の場」

補説 近代小説の概念を問う

※ ※

今となつては決して看過できないことがあります。柄谷行人氏は『近代文学の終り』(二〇〇五・一 インスク립ト)で、「そもそも私は、倫理的であること、政治的であることを、無理に文学に求めるべきでないと考えています。はっきりいって、文学より大事なことがあると私は思っています。それと同時に、近代文学を作った小説という形式は、歴史的なものであつて、すでにその役割を果たし尽くしたと思つているのです。」(四七頁)と断じ、次のように論じていました。

近代小説の特質は何といつても、リアリズムにあるのです。つまり、物語(虚構)であるのに、それがリアルであるかのように見えるにはどうすればよいか、それが近代小説の取り組んだ問題です。(中略)日本の作家が「私小説」にこだわった

のは、三人称客観描写という「象徴形式」になじめなかったからでしょう。かなり多くの私小説で、三人称が使われていますが、それは主人公の視点と同じものです。主人公に見えないものは、見えないようになっていく。それに対して「三人称客観」というのは、幾何学的な遠近法と同様に、虚構としてあるわけです。だから、私小説家には、三人称客観小説は通俗小説に見える。三人称幾何学的遠近法は虚偽ではないかといえ、その通りなのです。(中略)芥川は「藪の中」(中略)で、「三人称客観」が虚構でしかないことを、三つのパースペクティヴを使って、巧妙に示しました。もつとあとに、フランスで、サルトルが最初に三人称客観の視点を疑い、それからアンチ・ロマンになった。以来、「三人称客観」は放棄されたと思います。(中略)「三人称客観」が与えるリアリズムの価値をとつてしまうと、近代小説がもつた画期的な意義もなくなってしまうのです。ただの物語に戻つてしまふ。(五三―五五頁)

近代小説の根幹を押さえたこの柄谷説は蓮實重彦氏の『表層批評宣言』(一九七九・二 筑摩書房)などと相俟つて、当時ポストモダンが流入していた日本の文芸批評・文学研究界に多大な影響を与えた。時代の趨勢はテクスト論による文化研究(カルチュラル・スタディーズ)へと移行したのである。当時の文学研究・文学教育の商業雑誌もことごとく廃刊になりました。柄谷氏は今日、文学批評の分野から遠ざかつて近著『力と交換様式』(二〇二二・一〇 岩波書店)を刊行、その着実不動の歩みに敬意を覚えます。そこで氏の近代小説終焉説を改めて受け止め、その決着を着けておきたいと思いま

す。

芥川龍之介の『藪の中』（新潮一九三二・二）は、三人の作中人物、多襄丸・真砂・武弘が、それぞれ自分が直接武弘を殺した（自殺も含め）とその経緯を詳細に語るのですが、真犯人は分からないまま「藪の中」になります。柄谷説ではこれを「三人称客観」が虚構でしかないことを、三つのパースペクティヴを使って、巧妙に示しました」と評価します。そこでは三者の交差する地の文、〈語り〉の叙述・文章はト書き程度、これではいかに「巧妙」であっても、戯曲形式でしかありません。芥川自身もこれがよく分かっていたいました。以後、芥川は私小説（保古もの）へと移行せざるを得ず、その果てには『菌車』（新潮一九三二・二）で「誰か僕の眠つてゐるうちにそつと絞め殺してくれるものは無いか？」と記します。芥川にとつてリアリズムを極めていけばいくほどニヒリズムの闇は強度を増し、ついには生死を見つめる「末期の眼」を持つに至ります。

思うに、芥川龍之介は『西方の人』（改造一九二七・八）で言う「永遠に超えんとするもの」、捉えた客体の対象世界の「虚偽」を自らを超え続けようとして自死を選んだのです。川端康成はこれを「芸術の極意」（文藝一九三三・二）と評しました。その芥川にとつて「三人称客観」の描写は生涯見果てぬ夢であつたと思われまふ。であれば、柄谷氏が提言するように、近代小説という形式は結局「虚偽」であり、その歴史的使命も終わったのでしょうか。ともかくも、柄谷氏の提起が重要であつたことは疑うことはできません。

本稿では近代小説とは何かを対象化し、これを相対化するため、具体的に世界的人気作家村上春樹の小説を取り上げます。村上の小説は処女作『風の歌を聴け』（群像一九七九・六）以来、特に『ノ

ルウェイの森』（一九八七・九 講談社）が世界中で読まれ、高い評価を受けながらも、他方では柄谷行人氏、蓮實重彦氏らから厳しい批判も受けてきました。その村上春樹が後年、特に「仕上げるのがとてもむずかしい小説」という作品に遭遇します。それは二〇二一年に映画化されて話題になった『ドライブ・マイ・カー』を収めた短編集『女のいない男たち』（二〇一四・四 文藝春秋）に所収された『木野』です。

短編集『女のいない男たち』の全六作の収録順は『ドライブ・マイ・カー』、『イエスタデイ』、『独立器官』、『シエラザード』、『木野』、『女のいない男たち』ですが、この掲載順に関してその「まえがき」には、「全体のバランスを考えて、三本目に書いた『イエスタデイ』を、二本目に書いた『木野』の前に掲載してもらうことにした。」とあり、それについて、『木野』は推敲に思ひのほか時間がかかったということもある。これは僕にとつては仕上げるのがとてもむずかしい小説だつた、「何度も何度も細かく書き直した。ほかのものはだいたいすらすら書けたのだけだ。」と記されています。さらに「この本のタイトルが『女のいない男たち』になることは最初から決定されていたようだし、それが揺らぐことはなかった。」とも述べられています。以下、『木野』の何が村上春樹に「仕上げるのがとてもむずかしい小説」とさせたのか、これを解明し、その行方を追っていきましよう。

I 「木野」をめぐる

一 「木野」前半の叙述及び〈語り〉

① バー「木野」を始めるまで

三人称小説『木野』を語る〈語り手〉は冒頭、バー「木野」の一人の客について、「その男はいつも同じ席に座った。」と物語を始めます。男は三十代前半で雨の気配もないのに長い灰色のレインコートを着て眼光鋭く無口、坊主頭で奥の階段下の少し窮屈な席で本を読んでいます。最初は気詰まりだった店主の木野も、男が常連になると慣れてきます。男の名前は分かりません。木野は学生時代そこそこ優秀な中距離ランナーでしたが、アキレス腱を痛め、卒業後は実業団には入らず、スポーツ用品販売会社に勤めてランニングシューズの販売を担当します。木野の人柄に合った社風の会社で収入はそれほどでなくとも、ランナーに喜ばれる、やりがいのある仕事を十七年間誠実に果たしてきました。

ある日、出張から一日早く帰ってドアを開けると、日々共につづがなく暮らしてきたはずの妻と、会社で一番親しくしていた同僚とが夫婦のベッドで不倫の真っ最中、その妻と直接顔を合わせます。そのままドアを閉めて以後家には二度と戻らず、翌日会社を退職届を出します。もちろん強い衝撃を受け、最初はうまく物事が考えられない状態が続きますが、同僚及び妻に対する怒りや恨みの気持ちは何故か湧きません。「仕方がないことだろう」と受け止め、「だいたい幸福というのがどういふものなのか、木野にはうまく見定められなくなっていた」のです。木野がこれから生きていくのにかかる

うじてできることは、「そのように奥行きと重みを失った自分の心」を「しっかりと繋ぎとめておく場所をこしらえておくくらい」でした。その場所が開業したバー「木野」でした。

木野には子供の時から可愛がつくれた独身の伯母がいて、二人は不思議に理解し合っていました。しかし母はこれを歓迎しませんでした。伯母は顔立ちがよく、愛人から東京青山に小さな一軒家を用意してもらい、長年喫茶店を経営していましたが、今はこれを畳んで、伊豆高原の温泉付きリゾートマンションに移っています。

木野はこの店を伯母から借り、改装してバー「木野」を開いたのです。店は青山の根津美術館の傍、ひっそりとした路地の奥にあります。開店一週間は客が来ませんでした、そのうち灰色の雌の野良猫が居心地の良い場所であることを発見して居つきます。猫は専用の出入り口を作ってもらいながらも人間と共にしか出入りしません。やがて猫が良い流れを運んで来たようで客が付き始めます。

② 凶暴な客と火傷の女に対するカミタの対応

ある雨の日、ダークスーツの二人連れの客が来ます。二人は和氣藹々と話し、そのうち口論となり、灰皿とワイングラスが床に落ち粉々になります。木野は例の坊主頭の男の指先に苛立ちが走っているのを目にし、ここは自分が責任を取らねばと彼らに注意をする、二人は一気に連携して木野に立ち向かって来ます。そこに例の男が割って入ります。男は名前を聞かれて「神様の田んぼと書いて、カミタと言います。カンダではなく」と名乗り、客が「覚えておこう」と脅すと、カミタは「いい考えです。記憶は何かと力になります」と切り返し、小柄な方の客は「唇を長い舌でゆつくりと舐め」

「獲物を前にした蛇のよう」です。カミタは用意周到、あらかじめ二人に勘定を済ませ自分も済ませてから、店の外に連れ出し、わずかに十分で戻ります。様子を尋ねる木野に、二人をどう退散させたのか「知らない方がいい」と言うようにカミタは「ただ小さく首を振」ります。ただならぬ凄みのこの男は何者か、「考えるほど謎が深ま」ります。

二人の客の騒動から一週間ほど後、木野は客の女性と寝ます。女は三十を少し過ぎたほど、「人目を惹く独特の雰囲気がある」、いつもは鬚髭の男と来店し、二人の様子はセックスの前後を思わせ、木野はその女とあまり関わらないように注意していました。連れの男が木野に疑念の目を向けていたからです。木野は「人間が抱く感情のうちで、おそらく嫉妬心とブライドクライトの悪いものはない」、「おれには何かしら人のそういう暗い部分を刺激するものがあるのかもしれない、と木野はときどき思うことがあった」のです。先の言い争いをして二人の客が一緒に木野に立ち向かって来たのも、そのせいでしょう。しかし、その女とのことはそうしたレベルで収まりません。女は一人で店に来て、閉店間際、ワンピースのジッパーを下ろして背中火傷の痕を見せ、「火のついた煙草を押しつけられたの」と言つて木野を誘惑します。店を閉めて二人は二階に上がり、女は「見せにくいところ」をさらに見せたのです。この傷に対して〈語り手〉の表現が際立っています。「木野は思わず目を背けた。しかしまたそこに視線を戻さないわけにはいかなかった。それほど残酷な真似ができる男の心の動きも、それほど痛みに耐え続ける女の心の動きも、木野には理解できなかったし、理解したいとも思わなかった。それは木野の住む世界から何光年も

離れたところにある、不毛な惑星の荒ぶれた光景だった。」(太字は引用者以下同様)とあり、ここに、語られている木野とは異なる〈語り手〉の位相、領域があります。

③ 妻の言葉と猫の反応

やがて夏も終わり、妻との離婚の手続きが正式に成立、妻はバー「木野」を訪れ、直接顔と顔を合わせることを希望します。彼女は新しい青いワンピースを着て髪をこれまでになく短くし、表情も明るく健康的です。木野の元親友との新たな人生をはっきり選んでいます。二人は乾杯とはいかずとも、共に赤ワインを飲みます。そこにあの雌猫が自分から木野の膝の上に飛び乗ります。日々平穏に暮らしていた妻と一番親しかった同僚の不倫の原因は何か、木野は「あの男との関係はいつから続いていたんだ?」と尋ねると、妻は「その話はしない方がいいと思う」と伏せます。これ以上事態をこじらせたくないのです。木野も「そうだな、そうかもしれない」とこれに応じ、膝の上の猫を撫でると、猫はその心地良さで「喉を大きく鳴らし」ます。それは「今までになかったこと」です。続けて彼女は「ボタンの掛け違いみたいなのがあったのよ。あなたはもともと普通に幸福になれる人だと思う」と言い、木野も「ボタンの掛け違い」とこの言葉を反復し、彼女の新しいワンピースの中の肉体がもう自分の物ではないと思うと同時に、そこに火傷の女の傷のあの不吉な性的イメージを重ねてしまい、それを払拭しようと首を振ります。彼女はそれを木野の心の動揺、苦悶の類と誤解し、木野の手に優しく手を重ね、「ごめんなさい」、「本当にごめんなさい」と詫言います。もはや二人のすれ違いはどうにもならず、〈語り手〉

の語る物語は木野自身の思いもしないところに進んでいきます。

④ 三匹の蛇と伯母の教え

秋になって猫の不在が三週間に及び、猫はもう戻ってこないことが木野にも想像が付きました。すると今度は店の前の柳の木の下に、三匹の蛇が次々とその姿を現わします。一匹目は「褐色の蛇」、二匹目は「青みを帯びた蛇」、三匹目は「黒みを帯びた蛇」、一週間に三匹もの蛇が次々に現れ、木野は伯母にこの辺りは蛇がよく出るのかと電話で聞くと、伯母は蛇は見たことがないと答え、さらに「蛇というのはそもそも賢い動物なのよ」、「古代神話の中では、蛇はよく人を導く役を果たしている。それは世界中どの神話でも不思議に共通していることなの」、「善きものであると同時に、悪しきもの」、「両義的な生き物なのよ。そして中でもいちばん大きくて賢い蛇は、自分が殺されることのないよう、心臓を別のところに隠しておくの」、「これを殺すには「留守のときに隠れ家に行つて、脈打つ心臓を見つけ出し、それを二つに切り裂かなくちゃならないの」と教えてくれます。

小説の細部（ディテール）と全体の相関を読むことは小説を読む際の常識（コンセンサス）です。伯母は蛇が文化的に象徴するものを木野に伝えることによって、~~凶~~ならず、木野の運命を暗示していたのです。一匹目の「褐色の蛇」は狼藉を働く二人の客のこと、喧嘩を職務上注意した際、二人は逆に息を合わせ木野に向かって凶暴になっていました。木野の対応が二人から暴力性を引き出してしまったのですが、このときはカミタが難なく撃退、解決してくれました。しかし、二匹目の「青みを帯びた蛇」である火傷の女、これはカミタ

の手にも負えない相手です。その蛇は賢いようです。女の火傷の痕が「木野の住む世界から何光年も離れたところにある、不毛な惑星の荒ぶれた光景」と喻えられています。〈語り手〉はこの女の魔力をこの世ならぬものとして語っています。三匹目の蛇はほんの一瞬現れ、はじけるように消えます。「その蛇がこれまでのなかでは最も危険な印象」とあります。それは何を意味するのでしょうか。ここまでが物語の前半です。

木野は「ボタンの掛け違い」を指摘されても、その意味を深くは受け止められず、その人生は「奥行と重み」を欠いたままです。木野のその無自覚ぶりをアイロニカルに象徴するのが、木野の膝の上で居心地よく喉を大きく鳴らす猫でした。そうした視点人物木野の識閥下がいかなるものかを〈語り手〉は後半、明らかにしていきます。

二 『木野』後半の叙述及び〈語り〉

① 謎の男カミタの指示

ある夜、カミタは十時前に姿を見せ、改まった声で、「たとえ一時的にせよ」、「この店を閉めざるを得なくなつた」、「残念ながら多くのものが欠けてしまったようです」と語り出します。「木野さんは自分から進んで間違つたことができるような人ではありません。それはよくわかっています。しかし正しからざることをしないで、いゝだけでは足りないことも、この世界にはあり、これを「抜け道に利用するものもいゝ」と伝えます。そこで木野は、「私が何か正しくないことをしたからではなく、正しいことをしなかつたから、

重大な問題が生じたということなのでしょう？」と問い返します。が、カミタはそれには応えません。木野の人生に何故「ボタンの掛け違い」と言う根深い過ちが起こるのか、それは木野のこれまでの生き方、日々情況に合わせ、相手に合わせ恙無く生きる、その擬態的な生き方（ミミクリ）に根本的な問題があったことをカミタは暗に批判していたのですが、木野には訳がわかりません。カミタは続けて「しばらくこの店を閉め」、「遠くまで行って、できるだけ頻繁に移動し」、伊豆の伯母さん宛てに「毎週月曜日と木曜日には必ず絵葉書を出し」、「差出人の名もメッセージも一切書いてはいけません。」と指示します。

「この男はいったい何ものなのだ?」、謎は深まり、カミタはさらに「もう戻ってきていいとわかったら、そのときはお知らせします。」と追い打ちを掛けます。カミタの言葉には不思議な説得力があり、迷う間もなく木野はその夜のうちに旅の荷物をまとめ、言われた通り旅先を転々とするのでした。四国を回り、高松の駅近くのビジネス・ホテルに泊って三日目、ふと思いついて女を買います。

衝動的に起こった木野のこの性の欲望は金銭の関係で確かに解消したはずが、何故かかえって内奥の渇きが大きくなり、それにはその後どう対応していくのか、直接には触れられないままこの小説は終わっています。これは何を示唆しているのか、当人はもちろん、我々（読み手）もこの時点で皆目見当が付きません。あたかもボクシングで正体不明の相手とリングで格闘するようなものです。

② 透明になる身体

高松から熊本に移って三泊目のこと、木野はビジネス・ホテルの

窓から、真向かいの安普請のオフィス・ビルの中を何気なく眺めます。そこで働いている人たちの顔立ちは一様に凡庸ですが、彼らは時折とても楽しそうな表情を浮かべます。それはありふれた何でもない光景なのに、木野は「そこには自分には理解することのできない大事な秘密のようなものが隠されているのだろうか?」と少し不安になり、翌日、もうここから腰を上げることができません。自身を「海図と碇を失った小舟」になったように感じ、「これからどこに行けばいいのか」、「自分の身体が次第に重みを失い、皮膚が透き通っていくみたいに感じられ」るのです。それは木野に「どこかで現実と結びついていなくてはならない。そうしないとおれはもうおれでなくなってしまうだろう。おれはど、こにもいない男になってしまふ」という思いを起こさせ、伯母宛ての絵葉書に「ときどき自分が半分ほど透明になった気がします。」と書き、署名して投函してしまします。木野にはもう選択の余地はなく、カミタが課したタブーを破るのです。

③ 木野の識閥下

目を覚ますと、真夜中の二時十五分、「誰かが部屋のドアをノックしていい」ます。それが誰なのか、それまでの木野ではない「半分ほど透明になった」「木野にはわか」ります。（語り手）は、「その訪問が、自分が何より求めてきたことであり、同時に何より恐れてきたものであることをあらためて悟った。そう、両義的であるというのは結局のところ、両極の中間に空洞を抱え込むことなのだ。」「おれは傷つくべきときに十分に傷つかなかった」、「その結果こうして中身のない虚ろな心を抱き続けることになった。蛇たちはその

場所を手に入れ、冷ややかに脈打つそれらの心臓をそこに隠そうとしている」と木野自身の気付きを語ります。木野は火傷の女の魔力に強く惹き付けられながらも、その存在を受け入れることができず、その両極に引き裂かれて中間に「空洞」を生じさせ、そこに巧みに「蛇」がその心臓を隠していた、これに気付くのです。木野は新たな木野に確実に転じています。

その後、ノックの音は消え、「あたりは月の裏側のように静まりかえ」ります。〈語り手〉がこれを「ドアの外にいるものがそれほど簡単にあきらめるはずはない。相手には急ぐ必要はないのだ。月も出ていない。空には枯死した星座が黒々と浮かんでいるだけだ。」と語るの、先の「何光年も離れたところにある、不毛な惑星の荒ぶれた光景」の譬喩と同様、今、木野の識閥下に起こっている出来事を〈語り手〉が通常のリアリズムを超えた地平から語っていることを示唆しているのです。視点人物の当人には意識できないこの〈語り手〉の領域とその働きをしつかり押さえておきましょう。

④ 反木野・温もりの正体・背理の涙

やがて再びノックの音、今度はもつと間近の窓の外です。しかし、ノックの音は確かに外から聞こえて来ても、リアリズムで言えばそれは自分の頭の中の出来事、いわゆる幻聴のはず、どちらにしろ、結果として自分の頭の中に起こっている出来事を、木野は「想像する」という頭の動きそのものを消し去らなくてはならない。いずれにせよ、おれはそれを目にするわけにはいかない。どれほど虚ろなものであれ、これは今でもまだおれの心なのだ。」、こう自覚しています。これは極めて困難です。いや、「頭の動き」をどんなに消し去

ろうとしてもそれ自体が「頭の動き」なのですから、土台最初から無理、それ自体が自己矛盾です。そこに謎の男カミタの言葉、「記憶は何かと力になります」が浮上し、木野はこう考えます。「カミタはひよつとして、なんらかのかたちであの前庭の古い柳の木に結びついていてのかもしれない。」、バー「木野」の「あの柳の木が自分を、そして小さな家を保護してくれていたのだ。」と。柳の木は朝になれば、鳥たちが集まってくる、木野はこれまでの一連の出来事、カミタとの出会いからバー「木野」を休業し高松へ移動、熊本へとたどり着いてカミタのタブーを犯すまでのことを辿るのです。すると、「いったんそういう考えが頭に浮かぶと、話が節々で繋がるとような気がし」てきます。

「柳の木だけでは足りなくなると」、あのなついていた灰色の雌猫のことを思い起こし、さらにそれ以前の会社で働いていた時のことや学生時代の陸上トラックで過酷な練習をやっていた連中のこと、ペン・ウェブスターの吹く『マイ・ロマンス』の美しいソロの「途中二度スクラッチが入る。ぷつん・ぷつん」という細部まで思い浮かべます。それはことごとく自分を根源から作り変えるためにカミタが用意したレール、領導だったのです。ところがそこに髪を短くし、新しいワンピースを着た、別れる際の妻の姿が浮かびます。そこで木野は彼女が幸福で健康な生活を送っていることを願い、「彼女は面と向かって謝罪したし、おれはそれを受け入れたのだ。おれは忘れることだけではなく、赦すことを覚えなければならぬ。」との思いに直面するのです。もう待たななし、途中放棄はありません。がしかし、なお、その「妻はかたちの良い乳房を激しく宙に揺らせ」るのです。「欲望の血なまぐさい重みが、悔恨の錯

びた碇が、本来あるべき時間の流れを阻」み、「そこでは時は一直線に飛んでいく矢ではなかった。」と〈語り手〉は語っているように、木野は一途に識閥下の内奥を突き抜けることはできません。ここでは「顔のない郵便局員は黙々と絵葉書を仕分けし」ています。これは「顔のない郵便局員」の仕分けした木野の絵葉書が単に伯母には届かないことを示しているわけではありません。前述した通り、〈語り手〉が木野の意識・識閥下のメタレベル、現実の条理では捉えられない、座標軸の異なる「時空」から語っていることをここでも象徴的に表しているのです。因みに「時空」とは時間が独立して存在するのではなく、空間と一つになった、いわば小宇宙、時間は過去から未来に流れる「一本の矢」ではないのです。この〈語り手〉の語る位相をここでも手放さないようにすることが求められています。

そこにさらに三度目のノックです。

「彼はほのめかしの深い迷宮に誘い込もうとするかのように、どこまでも規則正しく。こんこん、こんこん、そしてまたこんこん。」いや、今度はもうノックだけではありません。すぐそばの耳元で声が囁くのです。声の主は「目を背けず、私をまつすぐ見なさい」、「これがおまえの心の姿なのだから。」とはつきり「私」と名乗り、木野のことは「おまえ」と呼んでいます。すなわち、「私」はもうひとりの「私」に「私」と名乗られ、「おまえ」と名指しされるのです。「私」はもうここでは明確に二分化され、二人いることになります。その後です。「初夏の風を受け、柳の枝は柔らかく揺れ」、「木野の内奥にある暗い小さな一室で、誰かの温かい手が彼に向けて伸ばされ重ねられようとし」、木野はその温もりを思い、ついに「涙を流」

すのです。

「温かい手」は誰の手か、多分多くは元妻と読まれるでしょう……。それとも、母でしょうか……。いや、「子供の頃から木野をかわいがってくれ」、「昔からお互いを不思議に理解し合っている」、しかも、カミタを木野に送り込んでくれた伯母でしょうか……。いいえ、元妻でも、母でも伯母でもありません。彼女たちならこれまでの木野の意識、識閥下の底に深く深く潜んでいました。そうした自己が残っている限り、先の自己矛盾は超えられないことになりました。

ならば「温かい手」は誰か、木野でありながら、木野ではない、「私」であって「私」ではない、「私」ならざる「私」、反「私」が「私」の心の扉を外から叩き、手を差し伸べているのです。すなわち心の扉の鍵は内にある、外から開く、それによってあの「虚ろな心」を脱し得たのです。これはリアリズムの枠内では絶対に起こり得ない「私」⇔反「私」という背理・不条理です。ここで村上春樹の小説を通常のリアリズムで読んできた読者共同体は明瞭に弾き出されることになりました。

「そう、おれは傷ついていて、それもとてゝ深く」と妻を心の底から赦す、それ故、これまでの自分をも赦し、涙を流す、こう〈語り手〉は語り、『木野』の物語を終えます。これを語られた出来事だけで読めば、反木野とか、反「私」とかは幻聴・幻覚の類ということになりますが、この物語はこれを語っている〈語り手〉の位相がリアリズムの枠内に留まっていなかったことを意識しながら読むべく仕組まれていたのです。この〈語り—語られる〉三人称小説の仕組みの鍵がここにもあります。

雨の気配がないのにレインコートを着ていた謎の男、伯母から派遣されたカミタの登場によって、『木野』の物語は始まり、心の底からの涙によつて木野は自身の宿命を引き受けることになり物語は終わるのですが、雨はまだ降り続けています。(因みに、この反「私」についてはこれらがいかなることかを『一人称単数』・『猫を棄てる父親について語るとき』でもう一度問題にします)。「最も危険」な三匹目の「黒みを帯びた蛇」の物語は語られないまま、次の表題作『女のいない男たち』に引き継がれていきます。短編集の掲載順は必須でした。そこでは今度は三人称の〈語り手〉は後退して、一人称の〈語り手〉の「僕」が直接作中の出来事を語り出します。そこでその「黒みを帯びた蛇」と向きあわざるを得ないのです。

Ⅱ 『木野』論の行方

一 表題作『女のいない男たち』と長編小説『騎士団長殺し』

物語を紹介する前に先に言っておきます。次作短編小説『女のいない男たち』の一人称の〈語り手〉の「僕」は「ここでいったい何を言おうとしているのか、僕自身にもよくわからない。僕はたぶん事実ではない本質を書くようにしているのだろう」とストリートに告白していますが、こう語る「僕」の世界観認識・まなざしを相対化しているのが生身の〈語り手〉の「僕」と語る〈機能としての語り手〉です。一人称の生身の〈語り手〉「僕」は出来事に拘束された当事者ですから、事態を十全に認識する困難さ、男と女、互いの相関関係が永劫の《他者》関係であることに直面しています。

そこで〈語り手〉の「僕」は十分ではありませんが、ともかく自身の出来事、ストーリーを意図的に省き、「本質」を露わにしようと語り出すのです。

語られている物語はこうです。

妻の寝ている真夜中の一時過ぎ、「僕」は見知らぬ男から電話でその男の妻が自殺したとの報告を受けます。となると、「僕」が過去に付き合った女性では三人目の自殺者ということになり、あまりに多過ぎることに向き合わざるを得ません。「僕」はそこで仮に実際とは異なると断つて、その女性を「エム」と呼び、彼女と出会ったのは「十四歳」の時として事態を象徴的に語り出します。問題の「本質」は起こった現実の出来事、すなわち「事実」では語り明かせないことを「僕」は十全に受け止めて語っているのです。

「僕」はその女性を離すまいと強く抱きしめ、二年程付き合ったものの、彼女は「僕」を棄て去りました。一人の女性を失うことはすべての女性を失うこと、その時点ではその女性がすべて、天国あるいはそれに類するところで、彼女が幸福に暮らしていることを心から祈るしかありません。つまり、相手を捉えようとどんなにひたむきに誠を尽くしても、それはその実、「月の裏側で誰かと待ち合わせをする」ようなものの、相手そのひとは出会えないのです。相手は常に自身の捉えている〈わたしのなかの他者〉、相手そのものは永劫の了解不能の《他者》なのです。〈語り手〉の「僕」はただその事態に向き合うことしかできない事態を言わんがため、〈機能としての語り手〉は、生身の〈語り手〉の「僕」の相手を三人も自殺する構成にしています。前作『木野』で消えたままの「最も危険な印象」の「黒みを帯びた蛇」とは、「僕」が向き合おうとして決

して適^{かな}わない相手そのもの、自分の捉えている外界の客体の対象の〈向こう〉、外部（後述する主体と客体の相関の外部の〈第三項〉）であることを示唆していたのです。

そこで次に、二〇一七年二月に刊行された一人称の長編小説、『騎士団長殺し』（新潮社）が登場、村上春樹は共同通信のインタビュアーに応え、自作を次のように簡潔に要約しています。

やはり、一番暗いところを抜けないと、回復はないと思うんです。一度出て行った人を再び受け入れるということは「許し」です。許しというのは、本当に暗いところをくぐって、そこから抜け出すことによって、初めて出て来る感情だと思う。（中略）許しの感覚は、善とか、悪とか、光とか、闇とか、そういう判別を超えたものです。それを得るためには、「騎士団長」という想念をいったん自らの手で殺す経験が必要です。そうすることで初めて「許し」というものが得られるのではないかという気がします。（『山梨日日新聞』二〇一九・五・二三）

『騎士団長殺し』では〈語り手〉の肖像画家の「私」が「時空」を超えた「顔のない男」の「顔」を描く難題を背負い、「本当に暗いところをくぐって」、「抜け出」す回路が語られています。それは時間や空間にそれぞれ拘束される日常の現実、「客観的現実」を実在とする世界観、そうした通念にあるものではありません。それを足場にしてさらに「時空」を潜り抜け、あらゆる「判別を超えたもの」の領域にあります。「私」は、九カ月間正式に別れていた妻がその間、別の男と成した子どもを末尾、自分の子として引き受け再婚し、

妻のすべてを受け入れます。これが『騎士団長殺し』です。ここでは作品論に踏み込まずに、作者の先のインタビュアー発言をそのまま受容して、次のように言っておきます。

この作品では、人間に本来備わった無意識の集合、「集合的無意識」・「普遍的無意識」に潜む原罪・オリジナルシンを受け入れ、人間総体を許そうとしています。そのために自身に根付くイデア、想念の結晶である「騎士団長」それ自体を殺さなければなりません。これが「イデア殺し」です。これが諸々のメタファーによって語り尽くされ、物語は完結するのです。村上文学の一つの総決算でしょう。そこで次に小説『一人称単数』とエッセイ『猫を棄てる 父親について語るとき』が待っています。

二 『一人称単数』と『猫を棄てる 父親について語るとき』

『一人称単数』と『猫を棄てる 父親について語るとき』に関しては、既に拙稿「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』——」（『都留文科大文学大学院紀要』第二五集二〇二一・三 一一―三四頁）で詳しく論じました。

短編小説集『一人称単数』（二〇二〇・七文藝春秋）と自伝エッセイ『猫を棄てる 父親について語るとき』（二〇二〇・四文藝春秋）はこれまでの村上作品の総決算、長編小説『騎士団長殺し』を継承しています。この二つの作品では『騎士団長殺し』で諸々のイデア殺しを果

たした後、その前の短編小説集『女のいない男たち』の物語中のピーク、『木野』の到達点である「私」⇔反「私」という背理が新たに展開されています。

「私」は、実は反「私」であつた背理、通常の自然主義リアリズムを斥ける宣告、これを村上春樹は近代小説『二人称単数』及び、ノンフィクションの自伝エッセイ『猫を棄てる 父親について語るとき』で重ねて証明して見せています。

村上には読者の膨大な質問に直接応える、他に類のない企画の三冊の書籍があります。³そこには小説という表現媒体を人と人、魂と魂の繋がり場としたい、職業作家の自分と読者との「信頼」を築きたいとの強い願いが託されています。そしてその読者の一人が実は、外ならぬ村上春樹の父、村上千秋なのです。春樹の父は日中戦争で三度召集されたものの生還して帰国します。母は婚約者が戦死したため、その父と結婚することによって春樹が生まれたのでした。村上春樹がこの世に生があるのは父と母のこうした偶然による必然の結果に外なりません。父は春樹誕生のため、京都大学大学院での文学研究の学業を断念し、高校の国語教師を勤め上げた俳人でした。作家になった息子は恐らく父の夢の実現であつたでしょう。にもかかわらず、その一人息子の春樹と父親千秋とは父の死の二十日ほど前まで、二十年以上互いに顔も合わせませんでした。父千秋もまた、極めて厳しく村上春樹の小説を否定し、認めない読者と重なり、それが二十年以上の親子の断絶の所以ではないかと、そんな推測がよぎることを告白しておきます。

父は京都の浄土宗の由緒ある寺の次男に生まれました。毎朝朝食前、一心に読経するのが日課、父は三度召集され中国に渡ります。

春樹は父の部隊が南京大虐殺に関わつたと思つていましたが、調べると、それは違つていました。しかし、中国兵捕虜の斬殺に関わつたことを、息子に一度だけ打ち明けます。それは幼い春樹の心にも深い傷を残し、作家になつてからは父の祈り、読経をどう受け継いでいくかが村上春樹の職業作家としての大きなテーマ・使命になっていきます。『騎士団長殺し』は父との問題でもあつたのです。自身の存在は「広大な大地に向けて降る膨大な数の雨粒の、名もなき一滴に過ぎない。固有ではあるけれど、交換可能な一滴だ。しかしその一滴の雨水には、一滴の雨水なりの思いがある。一滴の雨水の歴史があり、それを受け継いでいくという一滴の雨水の責務がある。」⁴と言ひ、自身が大自然の中の交換可能な雨水の一滴に過ぎないからこそ、父から受け継ぐ責務があるという背理・パラドックスと向き合うのです。それはもはや近代的自我、国家、民族、社会等の枠組を超えた領域、時間と空間を一つにした「時空」である宇宙の中、「私」という自己が「私」ならざる反「私」であるという背理をノンフィクションとして語っています。

『猫を棄てる 父親について語るとき』で村上春樹は、宇宙における偶然性とそれに翻弄される個人の固有性とを対比し、父の生涯抱えた罪業を引き継いで大いなるものの「許し」を求め、亡き父と魂を響き合わせているのです。これを読者、さらにその一人、父に見せること、これが職業作家村上春樹の使命だった、そうして、読者との信頼関係をより深めていこうとしたと思われまふ。

『二人称単数』の「私」は新しいスーツを着た自身の姿を鏡で見て何か罪悪感・倫理的な痛みを感じつつも、初めての地下のバーに入ります。カウンターの前の鏡に映つた自分の姿を見ると、それが

自分であることは確かなはずなのに「いったい誰なのだろう？」と疑っていたところ、隣に座った五十前後の女に、三年前「おぞましいこと」をした、「恥を知らない」となじられます。「私」には全く身に覚えがないにもかかわらず、それを「呑み込もうとしても呑み込めない、吐き出そうとしても吐き出せ」ず、バーを出て地上に出ると、季節はもう春ではなく、街路樹には太い蛇たちが巻き付き、通りを歩く男女には顔がありません。「私」はもはや異次元の「時空」にあつて、これまでの「私」は通用しない、「私」ならざる「私」、すなわち前述した反「私」という背理、矛盾する「私」と化しています。この小説は冒頭から、既に不条理に遭遇した後の反「私」である「私」が語り出しているのです。

ところで、村上春樹の小説は世界的に愛読者を獲得しながら、他方では厳しい評価にも晒されてきました。『風の歌を聴け』でデビューすると、当時のポストモダンの風潮の中、主人公のキャラクターを例えば評論家川本三郎氏は当世風の「都市の人間」として受容し、流行現象に拍車をかける一方で、世界と繋がるリアリストにしてヒューマニストのノーベル賞作家大江健三郎からは、世界と繋がっていない「サブカルチャー」と批判を受けました³。さらに『表層批評宣言』の蓮實重彦氏は『随想』（二〇一〇・八 新潮社）で、村上批判を断固譲りません。

近代小説の擁護を目指して書かれた『小説から遠く離れて』（日本文芸社、1989）で、あまりにたやすく説話論的な還元に屈してしまう『羊をめぐる冒険』（講談社、1982）の小説とし

ての限界を指摘して以来、わたくしのこの作家に対する姿勢は変わっていない。すでに述べたことに関係づけというなら、たかが「近代」の発明にすぎない「国語」を自明の前提として書きつつある自分への懐疑の念が、この作家にはあまりにも希薄だというのがその理由である。その点をめぐっては、『海辺のカフカ』（新潮社、2002）で使われているたつた一つの「前衛的な芝居」という表現を取り上げ、そこに同時代的な感性への安易な同調をうながす「詐欺性」が露呈されているとも指摘したことがあるが（『結婚詐欺』からケイリー・グラントへ）、『早稲田文学』、03年7月号、いずれにせよ、「高度消費社会のファッショナブルな商品文学」云々といった通俗的な理由でわたくしが村上文学を否定しているのではないさかもない。（二二頁）

思うに、村上春樹こそ、蓮實重彦氏の要請、「説話論的な還元」に屈することなく、「たかが「近代」の発明に過ぎない「国語」を自明の前提」にしない稀有の近代小説の作家だったことは、『木野』の〈語りの仕組み・仕掛け〉が証明しているとわたくしは考えます。両者は言語の限界の問題を共有しています。

先に見たように、『木野』の場合、カミタの領導によつて、木野は自分の心の扉を自分の外から開けます。木野の自己が反自己になりながら、自己と同一化していきます。自己矛盾の自己同一化です。自己矛盾の自己実現、この究極が哲学者西田幾多郎の言葉を借りれば、「絶対矛盾的自己同一」となります。この反「私」の物語が『一人称単数』・『猫を棄てる 父親について語るとき』と呼応して深化し

ていくと見えます。蓮實氏の言う「近代」の発明に過ぎない「国語」が近代的リアリズムを前提にしているとすれば、これら三つの作品は前述したように反リアリズムを抱えていて、その枠組みには収まりません。村上春樹の小説を評価する所以です。因みに西田の「絶対矛盾的自己同一」を生物学の領域で解き明かしたものが福岡伸一氏の説く「動的平衡」です。次に図にまとめて掲げておきます。

「私」は反「私」という背理にあり、これは不条理を現す。
「私」と反「私」は同時存在して自己矛盾を実現する。

※これは究極では西田幾多郎の「絶対矛盾的自己同一」であり、同時に生物学者福岡伸一の「動的平衡」に通じる。

※これらの前提には主体と客体の二項の外部である了解解不能の《他者》という〈第三項〉の図式がある。

Ⅲ 近代小説の《神髄》は未来を拓く

一 「目覚まし時計の分解」と、「組立て直し」

村上は盟友、翻訳者柴田元幸に次のように語っていました。

結局、僕が小説を書きはじめた当時、既成の日本の小説システムに對する不信感というか絶望感みたいなものが、そもそもあるわけですよ。(中略) だから、もうとにかく、そこにあるものを全部分解して、洗い直して、組み立て直して、別の座標を持つてきて、小説を作っていくしかない、という決意があった。目覚まし時計の分解と同じ。けんかをするよりは、静かにばらしてしまおうと。最初の『風の歌を聴け』と1973年の『ピンボール』に関して言えば、解体作業なわけですよ。そのあとで解体したものを洗い直して、組み立て直して、座標軸を据えてという作業が順番にきて、それで一応『ねじまき鳥クロニクル』みたいな地点にいくわけです。(『ナイン・インタビュース 柴田元幸と9人の作家たち』柴田元幸編・訳アルク二〇〇四・三一六〇―二六

一頁)

これが村上春樹の主張する立場です。村上は小説を書き始めた当初から反リアリズムの世界観、一つの物語の中に「別の座標」を用意していました。そこで処女作『風の歌を聴け』をごく簡略にですが、見ておきます。

一人称の〈語り手〉「僕」は十四歳の時まで自閉症で言葉を発することができませんでした。「僕」は精神科医の治療によって伝達を可能にしますが、その歳、「文章を書く作業」に必要なのは「感性ではなく、ものさしだ」と言うアメリカの作家、母親を亡くして生きられず、ヒットラーの肖像画を抱えて自殺したハートフィールドの文学と出会い、自身の〈主体〉を放り出し、〈数値〉という「ものさし」で世界と向き合います。これが物語の主人公です。

二十一歳の「僕」と仏文科の彼女とのセックスは彼女にとっては愛・結婚・出産、「僕」にはただの回数、(数値)でしかありません。彼女は表層だけ相手に合わせられ、裏切られて自殺したのです。他方「僕」の親友「鼠」は古墳を眺め、「蟬や蛙や蜘蛛や風、みんなが一体になって宇宙を流れていくんだ。」と宇宙の絶対を感じながら、それらのために文章を書きたいと言い、「僕」の誕生日であるクリスマスに小説を送り続けていました。ヒットラーと対極のケネディー・コインのペンダントをする主体の持ち主です。現在、こうした「僕」と「鼠」を対照的に語っているのが二十九歳の「僕」です。二十九歳の「僕」は今、文章が書けるようになりながらも、それは「自己療養の手段ではなく」、その「ささやかな試みにしか過ぎない」ことを自覚しています。ここでは二十九歳の「語り手」がどう語っているのがナラティブの鍵、二十一歳の「僕」は軽やかなどではなく、彼女を死に追いやった「間接的殺人者」としてその識閥下に「深い傷」を負い、内出血していました。「僕」の軽快さとは擬態、「ツクリネアカ」だったのです。この「僕」のことを語る二十九歳の「僕」のレベルを読むと、この主体を持たない二十一歳の「僕」と主体を手放さない「鼠」、双方の座標が対照的に語られていることが見えてきます。⁸⁾

次作『1973年のヒンボール』で解体作業が終わった後、ようやく明確な反リアリズムの小説、二つの座標の時空が一つの小説空間に現れる『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』(一九八五・六 新潮社)が登場し、『ねじまき鳥クロニクル』(一九九四・四 一九九五・八 新潮社)になると、明瞭に二つの座標が問題化され、『IQ84』(二〇〇九・五 二〇一〇・四 新潮社)で大成します。しかし、

人気の高まりに反して、一方で前述したように「結婚詐欺」とまで批判されています。

この賛否の双方、その溝を埋めるべく、本稿では「自己矛盾の自己同一」という究極の背理、その反リアリズムの経緯をプロットにした『木野』を取り上げたのです。そもそもリアリズムの問題は生命の場である生活を基盤にしています。しかし、その限界を超える問題は、近代小説の始まりから問われていたことでした。

いつも問題にすることですが、医学士鷗外森林太郎はあらかじめ科学と文学とを峻別して『舞姫』以降の三部作の創作を始めました。日本で近代小説誕生の時期、坪内逍遙に対し、鷗外は『小説論』(『読売新聞』一八八九・一・三三)、「一、醫にして小説を論ず」(『柵草紙』の付録一八九二・一)、「醫學の説より出でたる小説論」(『月草』一八九五・一二)と二度の改稿を重ねた小説論で、当時日本ではまだ全く知られていなかったフランスの自然主義文学の泰斗エミール・ゾラの自然主義文学を深く受け止め、これを敢えて正面から鮮明に相対化するする姿勢で「天來の妙想」という「空想の力」に基づく反リアリズムを掲げていました。

『舞姫』の豊太郎は敵対する相手には断固闘うものの、味方である母や相澤謙吉、大臣天方たち、これと対立する恋人のエリスにはそれぞれ同じように擬態的対応を取っていたところに悲劇の要因がありました。これもまたやはり、「余」の手記の内部で読むに留まらず、「余」を「余」と語っている(機能としての語り手)のレベルを読むことが必須です。そうするとそこに豊太郎とエリスとの互いの他者性が立体交差してすれ違う、近代小説の形式を踏まえた構造が現れてきます。「余」とエリスのまなざし・遠近法をそれぞれ

作中人物の内側から語る〈機能としての語り手〉を捉えることで、豊太郎とエリスが互いにとって了解不能の《他者》であることが〈読み手〉にも浮上し、そこにリアリズムを超える反リアリズム、不条理に踏み込む可能性が現れます。すなわち、作中の登場人物たちには見えない物語世界の劇を〈読み手〉は〈語り〉の構造、〈仕組み・仕掛け〉の中で捉えることでこれが現れるのです。鷗外の創作は『竹取物語』以来の伝統的物語文学と異なるだけではない、近代の自然主義文学にも取まらない、そもそも自然科学のリアリズムにも取まらない、近代小説の本流ならぬ『神髓』に向かっていたのです。

他方、リアリズム文学の本尊坪内逍遙はありのままに描くことであるべきさまを語らんとする理念・理想がありました。正岡子規の写生の立場はリアリズムの一つの極であろうし、それを受け継ぎながら、『人生』（第五高等学校『龍南會雜誌』一八九六・一〇）で「人生は二邊並行せる三角形」と喝破していた夏目漱石は、反リアリズムを包含する近代小説を後に産出し続けます。鷗外と漱石は確実に呼応しています。村上春樹は思うに、彼らの継承者、あるいは全く意外とお思いでしょうが、志賀直哉あるいは川端康成、三島由紀夫とも近いとわたくしは考えています。

大江健三郎と並んで、もう一人のノーベル賞作家、川端康成の代表作『雪国』（一九三七・六 創元社）は三人称小説、視点人物島村もまた無為徒食の擬態的人物です。柄谷行人氏は『雪国』を「《他者》消去の装置」と批判して鋭利ですが、まさしくそれを語る〈語り手〉のまなざし（パースペクティブ）の意味をどう評価するかが問題です。

川端自身はこれを「あれはこの世の物語ではありません。登場人物は足のないゴーストばかりです。あんな作品が外国に紹介されるのは、日本の恥です。」と発言している通り、そもそも川端には西洋的近代的自我を真実として描こうという意図はありませんし、それは次元を異にする世界観での出来事を語ろうとしていたと思われる。『雪国』には近代的な自我やリアリズムとは無縁の、無限に愛を吸収するブラックホールのような島村の内なる世界が描かれています。島村のその自意識が〈秩序〉の外に生きる「秩序外的生き方」〔近世文学研究者故広末保氏の用語〕を選ばせ、〈自然〉という絶対的な《他者》と対峙させます。その点で、近世の俳人松尾芭蕉に通底していると言えます¹⁰。すなわち、島村の「他者消去の装置」は絶対なるものに向き合うための積極的で能動的に選り取られたのであり、先の川端の発言はこれが西洋では理解されない、マイナスに映ると思つての発言だったと思われます。

二 「意味の場の意味の場」

村上春樹はまた、『夢を見るために毎朝僕は目覚めるのです 村上春樹インタビュ集1997-2009』（二〇一〇・九 文藝春秋 九八―九九頁）で、「人間の存在というのは二階建ての家だと僕は思つてるわけです。（中略）そして、地下室というのがあって、ここは特別な場所であるものが置いてある。（中略）その地下室の下にはまた別の地下室があるというのが僕の意見なんです。（中略）でも地下二階に行つてしまうと、これはもう頭だけでは処理できないですよ」と語っていました。同書に収録された「ハルキ・ムラカミ あるい

は、どうやって不可思議な井戸から抜け出すか」(聞き手アントニオ・ロサーノ)のインタビュでは、「あなたはこの世界とあちら側の世界は直接的につながっていると感じているのでしょうか?」との質問に、「僕はリアリズムの形式で書くことはできません。フィクションが強制的に、僕をもうひとつの部屋に連れ込むのです。そこはとも暗く静かで、僕は多くの奇妙なもの、野生的なもの、シュールリアリスティックなものの目撃者となります。(中略)他方では、致命的に道に迷ってしまう人々もいる。自分自身のオブセクションに顔を向けることは誰にもできるかもしれないけど、それを乗り越えられる人はそれほど多くありません。」(四四〇―四四一頁)と応じています。

「地下二階」、「不思議な井戸」とは、心理学や社会学が対象とする「集合的無意識・普遍的無意識」の外部、〈向こう〉であり、これを受け入れるには「客観的現実」という日常の実体概念の「オブセクション」(固定観念)との闘いが直接必要、そのため村上はいきなり「目覚まし時計の分解」から試みました。柄谷氏はこの「オブセクション」を『探求Ⅰ』(一九八六・一二)講談社、『探求Ⅱ』(一九八九・六)講談社で遥かに凌駕し、近作の前掲『力と交換様式』に結実しています。蓮實氏も逸早く『小説から遠く離れて』(一九八九・四)日本文芸社を成して「オブセクション」を超えています。これに対抗せんとする篤実な文芸批評家の加藤典洋氏の『テキストから遠く離れて』(二〇〇四・一)講談社は蓮實氏らの小説概念を対象化せず、ストーリーで読んでいますから、「オブセクション」との格闘が認められません¹⁾。

そこで、改めて本稿の「はじめに」で提出した、「近代小説は結局「虚偽」であり、その歴史的使命も終わった」という柄谷説が立ち上がってきます。

前稿で論じた立場、「客観的現実」を実体とする領域に留まらぬ視点で、漱石や鷗外、志賀や川端、三島らの作品を読む際には必須です。これまでの拙稿で何度も引用してきた哲学者大森荘蔵の「言語は人間の生活の中で造られ、人間の文化の中で伝えられる。その言語が世界のあり様を制作する、というのは、この無機的な世界に人間の意味を与えることである。」(「13言語と世界」の「要約」『思考と論理』ちくま学芸文庫 二〇一五・一一 一六八―一六九頁)という言説、冒頭から述べてきた〈言語以前〉の問題を念頭に置きましょう。同様に、マルクス・ガブリエルは『なぜ世界は存在しないか』(清水一浩訳 二〇一八・一)講談社選書で、「たとえば、水はガラス壺のなかにあることがありますし、(中略)すべてが同じ仕方では何らかの意味の場に属するわけではありません。(中略)世界とは、すべての意味の場の意味の場、それ以外のいっさいの意味の場がそのなかに現象してくる意味の場である。」(太字は原文 一〇八―一〇九頁)と断言しています。タイトルにある「世界はなぜ存在しないか」、その根拠は大森の言う通り、「言語が世界のあり様を制作」しているところにあります。世界はアブリオリ(先験的)には存在していません。金魚鉢の金魚には人類と異なる彼らなりの世界が実在し、それぞれの媒体によって世界が制作されているのです。宇宙がどう存在しているかの謎は人類が存続していく限り続き、「量子もつれ」が人類に何を教えてくれるかはこれからの課題ですが、客観的実体があって、自然主義的リアリズムの世界観が成立していました。その意味

での世界はガブリエルが指摘しているように、実在していません。ガブリエルの言う「意味の場の意味の場」に近代小説の本流ならぬ《神髄》は開かれていくのです。

思うに、それを捉えるためには、以下のことが肝要です。

我々の生命は一般にリアリズムの現実の場にあると信じられています。が実は、世界は「意味の場の意味の場」に現れる、言語によって制作された現象であり、主体と客体との相関によって現れるのです。とすれば、人類に言語とともに現われた世界とは人類の観念・アイデアに過ぎません。したがって、「客観的現実」を実体の真実とするリアリズムを追い求める近代小説の本流に対して、その限界を超えるようとする近代小説の《神髄》の作品群は、アイデア殺しに向かうのです。そもそも主体と客体の二項の相関の外部は主体にとつては永劫の了解不能の《他者》の領域であり、これをわたくしは多年、《第三項》と呼んできました。

近代小説を読む際、語られた出来事に対して、その《語り手》との相関を読む、そうした《語り》論(ナラティブ)の手法は常識ですが、これに對しわたくしは、その主客相関の二項の外部に了解不能の《他者》である《第三項》を概念として措定しました。これによって主客相関自体を相対化して捉えること、これを近代小説の《読み》の基本認識としてきたのです。

すると、こうなります。

物語という虚構をリアリズムで語る近代小説の形式は、まず一人称小説の場合、一人称の《語り手》と語られた対象(人物・出来事)の相関関係を読むとともに、その出来事を対象化して語っている《機能としての語り手》を浮上させることが基本です。三人称小説

の場合は、視点人物とその対象人物、それぞれの人物の内側から読むと、そこに互いにすれ違う、複数のまなざしによる了解不能の《他者》の領域が現れます。ここに近代小説のリアリズムを超えた不条理の問題があるのです。これが近代小説の《神髄》に立ち向かわせます。具体的には次の補説で述べますが、本格的には鷗外に始まった近代小説の本流ならぬ《神髄》の課題は、現代では村上春樹ら後進に継承されています。彼らの作品はいずれも、「客観的現実」の实在を一つの観方・イデオロギーと捉え、心理学の信じる「集合的無意識」・「普遍的無意識」も含めた識閥下を対象化してその外部に立つのです。時間と空間は分離できない一つの「時空」であり、その複数が「パラレル・ワールド」として描き出され、現実のリアリズムのリアリティは相対化されて再構築されているのです。近代小説はリアリズムの終焉によって「意味の場の意味の場」で読まれることで、新たな価値が引き出され、近代小説の未来も拓かれるのです。

【補説】 近代小説の概念を問う

『風の歌を聴け』の二十一歳の「僕」は森鷗外の『舞姫』(国民之友 一八九〇・一)の手記の「余」と基本的には相似形を成しています。ただ、『風の歌を聴け』は前述した通り、二十一歳の《語り手》「僕」を相対化する二十九歳の手記の書き手が直接その叙述上に登場するところが違っています。『舞姫』には「余」を相対化する人物は直接登場しません。そこで「余」を「余」と語る三人称の《語り手》に当たる《機能としての語

り手」を捉え、この〈機能としての語り手〉の位置から、視点人物の豊太郎のみならず亡き母を捉え、これと対立するエリスの遠近法をも捉え、あるべき近代小説の構造の基本形が見えてきます。一人称小説ながら「客観描写」の限界とその超え方が捉えられるでしょう。

当代を代表する作家の平野啓一郎氏、わたくしも『日蝕』（新潮一九九八・八）の衝撃と感銘は忘れていませんが、前稿で氏の『私とは何か「個人」から「分人」へ』（二〇一二・九 講談社新書）が近代的自我を鋭く対象化しながらも、なおその枠組みに留まっていることを批判しました。平野氏は二〇二二年七月、森鷗外没後百年を記念したシンポジウム「読み継がれる鷗外」の基調講演「鷗外を今読むこと」（於東京大学、「すばる」二〇二二・一二に掲載 一九九―一三七頁）で、『舞姫』の豊太郎の手記の末尾を「「しやうがなかったのではないか」といった描き方をしていきます。」（一三六頁）とし、「しかし小説の最後の結びは、相沢のような親友はなかなかいないが、ほんの一握り彼を憎む気持ちもある、というところで終わっています。」（一三七頁）と読み終わっています。これはストーリーの上澄みを追っていけば当然誰しも抱く感想です。わたくし個人も強く影響を受け、敬愛する近代文学研究者、故三好行雄氏の『舞姫』のモチーフ（『鷗外と漱石 明治のエートス』一九八三・五 力富書房）も、「過去はもう動かない」、「構成上の破綻」と述べており、今日の研究状況でも概ねこの枠組みで読まれています。しかし、「余」の手記である〈語り〉をいくら精緻に捉えても、〈機能としての語り手〉のレベルを捉えないと、『舞姫』の《神髓》に

は向かえません。都市論の代表的近代文学研究で当時一世を風靡した前田愛「BERLIN 1888」（『都市空間のなかの文学』一九八二・一二）は、捉えた対象を「近代的自我の構造」から「都市の構造」へと転換させてひときわ鮮やかですが、近代的リアリズム観はそのまま保持されていました。そう捉える主体それ自体を対象化し、相対化するまなざしがさらに要請されるのです。そこから豊太郎とエリスが互いに了解不能の《他者》であることの劇が露わになります。

鷗外自身の主体は、はるかドイツから追って来たエリーゼ・ヴィーゲルトと母峰子、両者に引き裂かれます。その葛藤を抱えて創作に向かい、『舞姫』、『うたかたの記』を産み出すことになります。『舞姫』には豊太郎とエリスの永劫の他者性の問題が現れています。それから半年後の次作、三人称小説『うたかたの記』（『しがらみ草紙』一八九〇・八）になると、それを一種の「同時存在」、「パラレル・ワールド」の「時空」として描き出すに至ります。これは近代文学史上小さいことではありません。

『うたかたの記』は三人称小説、ヒロインマリイとドイツバイエルンの狂王ルウドキ二世が共にスタインベルヒの湖で水死する話です。マリイは母譲りの美貌、名前も母と同じマリイ（ここが〈語り〉のミソ）、王は娘マリイを自分の恋しいマリイと錯覚してポートに近づき、マリイは王の姿を見て驚き、二人は共に水死します。王は狂人ですから、読者はこの設定を納得して読みますが、物語の深層に分け入ると、〈語り手〉は王が錯覚したとのみは語っていません。日本人の巨勢の見る娘の方のマリ

イも、王の見る母親の方のマリイも、どちらも両者の主体においては実体のマリイであると〈語り手〉は語って、物語を終えています。一人の女性がドイツ人と日本人、同時に二人の男性にとつてそれぞれの真実・遠近法によってパラレルに存在する、「同時存在」Ⅱ「パラレル・ワールド」という反リアリズムの時空が描き出されているのです。『うたかたの記』の〈語り〉は「客観的現実」を通念として斥け、これを超えて物語の深層である《神髄》に向かっています。村上春樹の「パラレル・ワールド」の作品群の先蹤は、実は鷗外にありました¹²⁾。

白樺派の代表、「小説の神様」と称されるのは志賀直哉ですが、志賀の『城の崎にて』もまた、平易に見えて「客観描写」を実現した奇跡の如き近代小説です。¹³⁾〈語り手〉の「自分」は交通事故の怪我の療養で城の崎温泉に三週間滞在、そこで目にした小動物たちの動向のみを淡々と語ります。そこには生き物たちの生死に対する研ぎ澄まされたまなざしが窺えますが、「自分」の心境に関しては、それから「三年以上」経ったが、脊椎カリエスになるのだけは免れたとあるだけで、後の日常の出来事は一切書かれていません。そういう意味で「話らしい話」はありません。「生きて居る事と死んで了つてゐる事と、それは兩極ではなかつた。それ程に差はないやうな氣がした。」と、生と死を交換可能な等価のまなざしで捉え、生きることの静かな淋しさに至り着く境地、「詩に近い」、「絵に近い」「時空」が描き出されています。

志賀は芥川の『奉教人の死』の〈語り〉の矛盾・欠陥を「芥川君の技巧上の欠点」と批判したとき、芥川が志賀の前で率直

に心を開き、「藝術といふものが本統に分かつてゐない」と涙したと、芥川の死の直後『沓掛にて―芥川君のこと―』(一九二七・九 中央公論)で明かしていますが、芥川は自身が志賀直哉には及びもつかないことを全身全霊で感じていたと思われる。志賀は「永遠に超えんとする」芥川がその「永遠」を超えられず、自殺の起因となつた「語ることの虚偽」を超えています。それは「生きて居る事と死んで了つてゐる事と、それは兩極ではなかつた。」という心境、生をその外部、死から見るまなざしを獲得していたからです。

三島由紀夫の『金閣寺』は周知の通り、「今日まで、詩はるか、手記のやうなものさへ書いたことがない」主人公溝口が、「幼児から父は、私によく、金閣のことを語つた」と語り始めます。これは金閣放火の後の溝口の手記です。溝口は金閣の放火は「徒爾であるから、私はやるべきであつた。」と手記に書き、「仏に逢うては仏を殺し、祖に逢うては祖を殺し」という臨済録示衆に従つて、行為する主体そのものを殺すべく、国宝金閣寺の放火行為を果たします。それによつて、現実のリアリズム世界、「客観的現実」の世界が徹底的に斥けられ、『言葉』の「時空」が立ち上げられているのが『金閣寺』です。ところが、小林秀雄は「対談・最近作研究」第一回、「美のかたち―『金閣寺』をめぐる」(『文芸』、一九五七・二)で、「三島君のは動機小説だからね。だから、あれはむづかしかったでしょう。ラスコルニコフには、殆ど、動機らしい動機は書かれていない。やつちやつてからの小説だからね。君のは、やるまでの小説だ。」「つまり、小説にしようと思うと、焼いてからのことを

書かなきゃ、小説にならない。つまり、現実の対人関係っていうものが出て来ない。対社会関係も出て来ないからね。君のラスコルニコフは、動機という主観の中に立てこもっているのだから、抒情的に非常に美しい所が出て来るわけだ。」と三島に論します。いかに日本の近代小説が出来事でしか読まれず、これを語る〈語り手〉、手記の書き手の言葉が軽く扱われてきたか、まざまざと読者に教えてくれます。三島は小林の読むその「抒情詩的領域」を斥けるべく、『金閣寺』を書いていました。

村上春樹が「けんか」をせず、「目覚まし時計の分解」と「組立て直し」から始めると言うのは、当初からリアリズムの限界を承知し、「同時存在」で構成される「パラレル・ワールド」の「時空」を構築せんとしていたからであり、柄谷氏の見方、リアリズムの終わりが世界観認識として共有されていたのです。近代文学の批評がそもそもリアリズムの中で展開され、小林秀雄の『様々なる意匠』（改造一九二九・四）も、江藤淳の『成熟と喪失 母の崩壊』（一九六七・六河出書房）もその歴史の中にありました。近代小説とその批評との間には決定的な乖離があった、近代小説の終焉ではなく、近代小説の批評の終焉でなければならなかったのです。その鍵は主体の外、「想像する」という頭の動きをその想像する頭の動きで消す、この「自己矛盾の自己実現」にあります。『木野』論の行方はここにあったのです。

1 柄谷氏の近代小説終焉説については、拙稿「小説は何故(Why)に応答する―日本近代文学研究復権の試み―」(松澤和宏・田中実編『これらの文学研究と思想の地平』二〇〇七・七 右文書院)で早急な批判をしたことは極めて軽率でした。改めて取り上げた所以です。

2 この木野の「心の扉」が開くのは、唐突な例ですが、魯迅の『故郷』の末尾と同様です。わたくしは昨年の拙稿「魯迅『故郷』の秘鑰―『鉄の部屋』の鍵は内にある外から開く―」(『都留文科大学研究紀要 第九三集』二〇二一・三 六七―八四頁)で、「私」の心の扉の「鍵は内にある外から開く」と論じました。それは「私」であって同時に「私」ではない背理、前掲「絶対矛盾的自己同一」と通底します。そこに「希望」の道が開きます。この矛盾する自己が、解明されずに日中双方とも、『故郷』論は昏迷していましたが、拙稿には中国から直ちに応答がありました。それが北京魯迅博物館発行の雑誌『魯迅研究月刊』(二〇二一・九)に掲載された中国北京大学の呉曉東氏の「機能としての語り手」から「第三項」論まで―魯迅『故郷』に対する田中実の解読―です。なお、この論文は現在、日本でも「都留文科大学研究紀要第九六集」(二〇二二・一〇)で周非氏訳によって発表され、そこには、呉氏のわたくしへの公開質問応答六点が付されています。

3 村上春樹「そうだ、村上さんに聞いてみよう」と世間の人々が村上春樹にとりあえずぶつつける333の大疑問に果して村上さんはちゃんと答えられるのか? (二〇〇〇・八 朝日新聞社)、同「これだけは、村上さんに言っておこう」と世間の人々が村上春樹にとりあえずぶつつける333の質問に果して村上さんはちゃんと答えられるのか? (二〇〇六・三 朝日新聞社)、同「ひとつ、村上さんでやってみるか」と世間の人々が村上春

樹にとりあえずぶつつけるものの質問に果して村上さんはちゃんと答えられるのか?」(二〇〇六・一一 朝日新聞社) を参照。

4 川本三郎『都市の感受性』(一九八四・三 筑摩書房) を参照。

5 大江健三郎『あいまいな日本の私』(一九九五・一 岩波新書) を参照。

6 西田幾多郎の「絶対矛盾的自己同一」については、例えば黒埼宏氏の『絶対矛盾的自己同一』とは何か 続「西田哲学」演習(二〇二二・二 春秋社) がわかりやすく解説して参考になります。ところが、黒崎氏が例として挙げている、木の葉の裏と表は同時に見えないが一枚の葉であることに変わりないことや、見方によって老婆に見えたり娘に見えたりする騙し絵、これらは「絶対矛盾的自己同一」を視点の相違によって生じるトリックとして捉える誤解に導きやすく、注意を要します。視点の転換ではなく、捉えている主体自体を反「私」に転換させる次元が「絶対矛盾的自己同一」なのです。これは従来の近代小説の「批評」の問題点、批評する主体自体は疑わない点を鋭く突くものです。本稿の結論に結び付きます。

7 『福岡伸一、西田哲学を読む 生命をめぐる思索の旅 動的平衡と絶対矛盾的自己同一』(二〇一七・七 明石書店) では、福岡伸一氏の「動的平衡」がいかに西田幾多郎の「絶対矛盾的自己同一」に通底しているかが論じつくされていきます。

8 こうしたことの太要は拙稿「数値」のなかのアイデンティティ『風の歌を聴け』―(『日本の文学 第七集』有精堂 一九九〇・一〇 一四三―一七一頁) で、数値に関するパズルの如き展開がいかなるものかを論じ、今拙稿では大きく省筆しています。因みに、『風の歌を聴け』の冒頭の一文、「完璧な文章などといったものは存在しない。完璧な絶望が存在しないようにね」は、魯迅の『野草』(一九二七・七) に収められたエッセイ『希望』の「絶望は虚妄だ、希望がそうであるように。」と重なります。この

ことと注2の「鍵は内にあつて、扉は外から開く」という『木野』の問題とはつながっています。

9 拙稿「概念としての〈他者〉」(『日本文学』一九九〇・一 六四―六七頁) では、柄谷説が『雪国』を「歴史的文脈だけでなく、『歴史』が完全に消されている」と言い、『雪国』を「いっさい現象を見ないこと、『鏡』のなかに映った像のみを愛でること」、「かくて、どんな戦争イデオロギーとも無縁で滅びゆく『美しい日本』の像のみが定着される。」と結論付けたことに対して、『雪国』は他者消去の装置と言うより、他者を消去する装置を抱え込まざるをえなかった男の物語を〈語り手〉が語っているのであつて、それによつて、その装置を明らかにする可能性を含んだ小説ではないか。これは漱石の闊つた「内発」の問題でもある。」と論じました。

10 注9の拙稿では「島村が天の河に吸収され、吸収する自然と一体化、宇宙の深淵に向かっていくところ、そこにこそ島村のというより、島村について語る〈語り手〉にとつての〈他者〉の問題があり、〈語り手〉にとつての〈他者〉はこの宇宙の深淵に重なっている。ここにこそ芭蕉の句と重なる最も高い日本文学の伝統の問題があるのではないか。」と述べましたが、拙稿「雪国」小考(小田切進編『昭和文学論考マチとムラ』一九九〇・四 八木書店 三〇七―三三三頁) 及び同「戦争」と川端文学下―自然という〈他者〉・「雪国」(『国語通信』第三三二号 一九九一・八 筑摩書房 一〇一―一四頁) でさらに論じた、この「宇宙の深淵」に吸収される島村の感覚は、村上春樹の自伝エッセイ『猫を棄てる 父親について語るとき』にある「広大な大地に向けて降る膨大な数の雨粒の、名もなき一滴に過ぎない。」という感慨に通じます。

11 拙稿「主体」の構築(『日本文学』二〇一三・八、同「世界像の転換、〈近代小説〉を読むために―続々〈主体の構築〉―」(『日本文学』二〇一

四・八）を参照。

12 拙稿「〈近代小説〉の神髄は不条理、概念としての〈第三項〉がこれを拓く―鷗外初期三部作を例にして―」（『日本文学』二〇一八・八 二一―七頁）、特に「図の2」を参照。

13 拙稿「近代小説の一極北―志賀直哉の『城の崎にて』の深層構造」（田中実・須貝千里編『文学が教育にできること―「読むこと」の秘鍵^{ひやく}―」二〇一二・三 教育出版 二九〇―三一頁）を参照。

14 拙稿「現実と言葉で出来ている―『金閣寺』と『美神』の深層批評―」（『都留文科大学大学院紀要』第一九集二〇一五・三一五―五九頁）を参照。

受領日 二〇二三年九月三〇日

受理日 二〇二三年一月二日

