

【書評】

中村三春著『物語主義——太宰治・森敦・村上春樹』

錦 咲やか

（東京大学大学院 修了生）

本書は、帯に掲げられた「物語は本質に先立つ」という魅力的なテーゼから始まる。まず、物語に先行する何らかの本質があって、それを語るために物語がある——という構造を思い浮かべることが一般に容易い。しかし著者は、逆に物語がそれにふさわしい本質、すなわち語られるべき人物や語り口を要請しているという、物語を機軸とした小説論を物語主義（narrativism）と名付け、詳細に展開していく。

ここでの物語は、広く〈出来事を伝えること〉もしくは〈伝えられる出来事〉と捉えられ、常に出来事性に満ちている。出来事性に満ちた物語とはすなわち、小説や詩、映画や演劇、マンガ等々の表現ジャンル、文芸のみならず科学や歴史に加え、生活文化など日常の会話に至るまで、人間の言語活動の全てに及んでいるといえよう。

サルトルが「実存は本質に先立つ」と掲げて実存主義を標榜したことに倣い、中村三春が物語主義を鮮やかに示した本著は、改めて物語および虚構の息を蘇らせるだろう。現代では、あらゆるモノやコトに物語が宿っている認識とともに、より効果的な物語を纏わせ、それらを流通させることによって資本主義を拡大させる手法がいわば共有されている。よって、現象としてはあたかも物語が隆盛を極めていようにも見えるが、それは半ば解体されようとしていた大きな物語の意図的な復権や、個々の小さな物語の恣意的な権力化への危惧を含んでいるかもしれない。

第I部では、著者が永く追究する虚構論を物語主義という新たな視座から捉えなおし、かつて虚構の属性として論じられた文体や語り等の問題系を、物語の属性として新たに照射する。物語は生成と同時に媒介である、という両義的な定義によって、物語はテキストの言説と内容とのウロボロスのメタフィクションやパラドックスへと接近し、その多様性を豊かに担保している。ただし物語それ自体には、良いも悪いもなく、受容者の心に響く物語もあれば、恣意的な物語の孕む矛盾や暴力性もみられ、それらの表裏は常に一体である。

特に第I部第3章では、三浦玲一のグローバル文化理論を基調に、テキスト理解におけるコンテキスト（文脈・状況）の位置づけを改めて探っており、例外的な断片状態の記述として村上春樹『1Q84』の牛河をピックアップしているため、以下詳述する。

三浦は牛河をグローバル文化理論の「負け組」、ネガティブな中心と位置づけ、後続作品の『色彩を持たない田崎つくると、彼の巡礼の年』では結局、グローバル文化の支配から逃れられなかった作品構造を論じる。『1Q84』というテキストと、そのテキストの一要素である牛河をそれぞれ断片とみなし、その断片がコンテキストを揺るがせ再配合することを示唆しているところまでが三浦

の論考といえる。それに対し中村は、コンテキスト主義から逃れるテキストの脱出口かつグローバル文化理論というコンテキストを見直す特異点として断片要素を敷衍し、牛河は非常に重要な存在、少なくとも BOOK3 では主役とさえいえるのではないかと反証する。『1Q84』は、自他の作品からの引用とパロディのパッチワークによるキッチュなテキストであり、自らをそのキッチュさから救うため、牛河という例外状態が投入される。しかし牛河物語もやはり断片であり、断片が解釈されない限り全体もまた断片のままでもある。謎が残り中絶した小説であるという印象の長編ではあるが、必要十分なコンテキストを自ら作り出し、それによってテキストに対応すればよいという読者論へとつなげている。断片状態の評価はさらに、第 I 部第 4 章において雑音 (noise)・偶然 (chance)・例外 (exception) の要素をテキスト文芸学へ導入する検討のなかで結実し、断片としてのテキストを「自由に読む」という来るべき読解理論への展望が見据えられる。

また、物語一般や特定の物語を特権視せず、物語を批判的に捉えながら小説を読む試みは、現実の環境世界における物語の機能とも深く関わる営為となるが、その実践的な例は、第 II 部で太宰治・森敦・村上春樹のテキスト分析として緻密に検証されている。

第 II 部の第 1 章では、武者小路実篤・有島武郎・志賀直哉・里実淳ら『白樺』派の作家たちが書いた〈友情小説〉の小説構造や逸脱を、ロシア・フォルマリズムの異化理論等を参照しつつ論じる。小説における友情は、必ず蝕まれるために導入されるという興味深い構造の可視化によって、一般的な恋愛小説というジャンルにも匹敵する〈友情小説〉の企みの契機が見事に掘り起こされる。

第 2 章では、芥川龍之介のテキストにおいて、自己言及によるメタナラティブに注目し、芥川の小説を現代メタフィクションの源流として捉えなおすことで改めてメタフィクションの機構を解説した。

第 3 章～第 5 章では、太宰治の小説を取り上げ、主にモンタージュや茶番 (ファルス、ソティ) の観点から経時的な再検討が行われた。太宰の小説構造は、メタフィクション、逸脱・脱線文体、フラグメント性、アイロニー等の論点によって詳細に分析され、『斜陽』がチャーホフ『桜の園』の正系という指摘は慧眼で得心がいく。テキスト間における相互関連性の問題から著者が提示する、オリジナリティは実体的・定量的に定義できるものではなく、それによって多様な解釈を誘発し、多様な知的・情的刺激を受容者のうちに触発するものこそオリジナリティと呼ぶべきとの主張は、オリジナリティ論に加えてテキスト受容論の新たな地平を指している。

第 6 章～第 7 章では、森敦の代表的作品『月山』『われ逝くものごとく』を中心に論じ、小説と映画とを関連づける手つきから、森文芸に特徴的な、死と生との〈境界〉を隔てた写像関係および同居要素に迫る。

第 8 章～第 9 章では、村上春樹の長編小説が再検討されている。以下、村上春樹のテキスト分析に関わる部分をやや詳しく概説する。

第 8 章では、村上春樹の小説と〈メタファー〉について、主に『海辺のカフカ』と『騎士団長殺し』を用いて論じた。『海辺のカフカ』がメタファー (隠喩) の原理で構築されているというのは本当か? という問いに対し、著者は、広い意味での社会生活における関係や依存を、レトリックにおけるメタファーと直結するのは論理的には強引であると結論づける。現実とは異なる距離と飛

躍を伴った関係性がメタファーであって、つまり世界の万物は、現実にはメタファーではない。対して物語の世界は、それがあり得ることを保証する概念枠(=メタファー、夢)で覆われており、テキスト内の理論がそのテキストの原理を説明しうるメタフィクションとして村上作品を評価している。

『騎士団長殺し』の「顔なが」はトリックスターであり、ものともものをつなげるメタファーとして語られる。『騎士団長殺し』におけるメタファーとは、トリックスター原理によって、目に見えないものが媒介され目に見えるようになったものとされる。

物語(narrative=語り)は、村上春樹の小説において、常にその独特なメタファー原理を可視化する唯一の方法であり、また、人物の行為と体験を通じて読者にそれを疑似的ながら身体的に実感させる方法でもあった。通常メタファーとは違う原理だが、言葉と身体を響き合わせる方略としてそれをメタファー的と呼ぶことは可能であるとする。

ただ、村上春樹の物語において、どんな偶然的な出来事も語りの中で必然化されているという著者の主張に対しては、果たしてそうだろうかという疑問があった。村上の物語にテキスト的な仕掛けが横溢していることは間違いないが、個人的に、唐突で頻回な性愛の出来事については必然性が希薄にも思っていたためである。村上も、川上未映子とのインタビュー本『みみずくは黄昏に飛びたつ』の中でその必然性に言及してはいるものの、性愛に関してはむしろテキストの表層に読者を留まらせる仕掛けのようにも考えられた。しかし、そのような物語様式の敷衍の妥当性について、中村は2025年2月の第43回村上春樹とアダプテーション研究会における特別講演「村上春樹の少女と少年——『騎士団長殺し』『街とその不確かな壁』まで——」で、イノセンスの裏返し・追究というキーワードをもって説明しており、そこにはある種の妥当性が感じられた。

第9章では、村上春樹の小説における戦争という物語契機および物語と戦争との関わりなどについて、『ねじまき鳥クロニクル』『アフターダーク』『騎士団長殺し』と映画『ドライブ・マイ・カー』を挙げて論じる。

『ねじまき鳥クロニクル』には、物語が自らの構造について、物語の形で語るメタナラティブ(メタ物語、metanarrative)が存在する。「僕」、ナツメグ、シナモンなどが異口同音に「プログラム」「ミッシング・リンク」「偶然の一致」「運命」など、〈すべてが輪のように繋がっている〉構造を語っており、これは物語内容のレベルでは決して説明がつかず、村上春樹的な物語の公理のひとつと言える。死や失踪なども〈すべてが輪のように繋がっている〉物語の構築のために導入されていると著者は論じる。

映画『ドライブ・マイ・カー』は、沼野充義によると、「村上一チェーホフ—濱口の三つ巴」による作品であり、作中劇『ワーニャ伯父さん』による〈すべてが輪のように繋がった〉円環構造の大団円を迎える。しかし中村は同時に、恐怖を乗り越えこのように死者とともに生を生きることが常人に可能なのだろうか、そこから先は？ という行き止まり(dead-end)の疑問を持つ。これは取りも直さず、村上春樹的な〈すべてが輪のように繋がっている〉物語公理の限界をも示しているのではないだろうか。この点においては、牛河の物語について第I部で述べられていたように、断片の投入によって、円環を閉じない新たな村上春樹の様式への契機が開かれるように思われた。

『アフターダーク』では、中国人娼婦への暴行を中国侵略、日中関係のメタファーとする水牛健太郎の論考を受け、女性に対する暴力を蝶番として〈すべてが輪のように繋がっている〉物語だと示す。『騎士団長殺し』では雨田兄弟の戦争体験に巻き込まれ、繋がっていく「私」に着目し、『ねじまき鳥クロニクル』においては、「空っぽの箱」がメッセージとしては無だが、確実に人と人との間を繋ぎ、物語を構造化することに寄与していると提示する。

村上春樹の「壁と卵」スピーチでも示唆されているように、人同士の紐帯を作り出す物語は、平和にも寄与し戦争にも加担するものだ。よって村上小説における戦争をいかに受け止め、どのような出来事を起こすかは読者の課題として私たちに残される。

第10章では、小川洋子『原稿零枚日記』を分析し、日記体の小説形式を詳しく論じている。アンネ・フランクやモーリス・ブランショが、書く行為のはらむ絶対的な孤独、死の孤独、だが同時に沈黙によってのみ自らを語り得る地点において、書かれたもの＝作品が永遠に生き続けるというパラドックスを看過していたことに触れ、小川の「零枚」の原稿が、未だ書かれていないエクリチュール＝究極の断片であるとする。〈原稿零枚〉という、書かれないことによってこそ完成されている究極の完成稿が、しかし『原稿零枚日記』というテキストそのものとしては書かれている。テキストの断片性によって、テキストの意味は一つには決まらず、様々なコンテキストのモンタージュによって無数の展開を供されている。

書かれたものによって、決して書かれえないことを描き出すテキスト。「空っぽの箱」や、『騎士団長殺し』の「無」の肖像を描くことで、物語では描くことのできないものを物語で描くこと。逆説的なこれらの事象は同種の可能性に満ちており、中村は常にそのフィクションの機構を明らかにし、更新し続ける。描かれないことによってそれは描かれ、物語は〈物語の誇示〉の境界を超えて、読者を物語の外へ誘導する。物語そのものを出来事として世界に痕跡を残す試みと同時に、出来事を物語化したもう一種類のテキストがいわば歴史として立ち現われ、繰り返し交錯していく螺旋。そのような螺旋状のテキストを精緻に紐解く氏の著作を今後も心待ちにしたい。