

中上健次における三種の物語

立 本 秀 洋

Three Dimensions of "Monogatari" in Kenji Nakagami

Shuyo TATEMOTO

【要旨】

「物語」という語は、多種多様な使われ方をする。それは実に捉えどころがないといういい方がふさわしい。物語とは第一義的には、ひとつの話、ストーリーであり、昔話も物語であるし、現代における小説も物語である。また日常では、「〇〇は物語にすぎない」という表現も耳にする。小説家中上健次は、「谷崎潤一郎が行なったことは、物語の物語の物語である」といつている。本論では物語という語のもつ意味の振幅を、この語の中上健次の使用法において考察する。いわゆる「物語論」＝ナラトロジーとは、一編の話・テキストの内的構成法を分析する記号学の一部門であるが、中上にとって物語は法・制度として存在し、それは人間の精神構造を避けようのない形で規定する。この意味での物語に安住しているように見える谷崎潤一郎に対する中上の批判を読むことで、中上が用いる意味での物語が明らかになるだろう。中上は物語批判の立場に立つが、安易に反物語を唱えるのではなく、むしろ物語の可能性を突きつめることで、その境界の向こうに中上がモノガタリと表記する一種の神話空間が透かし見える。中上が行なう物語批判は、物語の可能性を臨界まで突き詰めるという意味である。

序

それ（＝ポストモダン）は、19世紀末からはじまって、科学や文学、芸術のゲーム規則に大幅な変更を迫った一連の変化を経た後の文化の状態を指して言われている。ここでは、われわれは、こうした一連の変化を、物語の危機との関係において位置付けたいと思う。¹⁾（ジャン＝フランソワ・リオタール）

誰がその土地を所有し、誰がそこに定住し耕作するのか、誰が土地を存続させるのか、誰が土地を奪い返すのか、誰がいま土地の未来を計画するのかが問題になるとき、こうした問題に考察をくわえ、異議をとねえ、また一時的であれ結論をもたらすのは物語なのである。ある批評家が

示唆したように、国民そのものも物語である。物語る力、あるいは他者の物語の形成や出現をばむ力こそ、文化にとっても帝国主義にとってもきわめて重要であり、文化と帝国主義とを結びつける要因のひとつともなっている。きわめつけに重要なこと。それは、植民地世界では、解放と啓蒙という大きな物語が、人びとを動員して、帝国主義的隷属に対してたちあがらせ、帝国主義を打破せしめたことであり、その過程において、多くの欧米人もまた、そうした物語や、物語の主人公たちに心うごかされ、平等と人間の共同体をめぐるあらたな物語のために戦ったことである。²⁾ (エドワード・サイード)

谷崎のやったことは、物語の物語の物語、ちょっとややこしいんですが、源氏が物語の物語であるなら、物語の物語の物語を求めた、あるいは目指したということです。³⁾ (中上健次)

「物語」という語は、多種多様な使われ方をする。それは実に捉えどころがないといういい方がふさわしい。上記引用文中に繰り返される「物語」という語は、すべて同一の概念を意味しているのだろうか。語の意味を知る際の最も簡単な手続きとして、まずは辞書にあたってみる。広辞苑第6版「物語」の項では、以下のように定義されている。

- ① 話し語ること。また、その内容。よもやまばなし。談話。万葉集(7)「淡海県(おうみあがた)のーせむ」
- ② 作者の見聞または想像を基礎とし、人物・事件について叙述した散文の文学作品。狭義には平安時代から室町時代までのものをいう。大別して伝奇物語・写実物語または歌物語・歴史物語・説話物語・軍記物語・擬古物語などの種類があり、「日記」と称するものの中にはこれと区別しにくいものもある。ものがたりぶみ。
- ③ 人形浄瑠璃・歌舞伎の時代物で、主役が思い出・心情などを語る場面、またその演出。

広辞苑を参照しても、先の引用文中にある「物語」に定義が与えられたとは思われない。またたとえば、「○○は物語にすぎない」といわれるとき、人はその「○○」に対して、どのような態度を取ることを要請されているのか、広辞苑「物語」の項は教えてくれているとはいえない。本論では、冒頭に引用した文の発言者の一人、中上健次による論を中心に、「物語」なるものに迫ってみよう。

物語とモノガタリ

物語とは第一義的には、広辞苑の②の定義にあるように、ひとつの話、ストーリーである。そこには起承転結があり、オープニングからエンディングまで、読む、あるいは聴くという線的時間によって経験することができるものことである。「昔々あるところに……」で始まる話も物語であるし、現代における小説も物語である。また、物語の範囲はそれにとどまらず、「テレビジョンから映画まで、子供たちの眠りに寄り添うお話から大人の心を奪う話まで、日刊新聞から歴史書まで、文学的な虚構から宗教上の譬え話まで、政治的な寓話から笑い話や広告まで」⁴⁾を

も物語の範疇ととらえることが可能である。いわゆる「物語論」＝ナラトロジーとは、一編の話・テキストの内的構成法を分析する記号学の一部門である。ウラジミール・プロップは『昔話の形態学』においてロシアの魔法昔話を分析し、複数の話のなかに同一の要素が繰り返し現れることを発見した。たとえば物語の登場人物はプロップによって、人格ではなく、彼／彼女らが物語内で果たす機能によって31に分類された。この種の「物語論」の系譜には、A・J・グレマス、クロード・ブレモン、ロラン・バルト、ツヴェタン・トドロフ、ジェラルド・ジュネットらが含まれる。

一見、中上が展開する物語論の軸足は、このようなナラトロジーには置かれていないようにみえる。たしかに彼にとって文学とは、人はどうして生きるのか、生きることとは何なのかというナイーブな問いが展開される場であり、その場において人の生を相対化・対象化する視点として物語論はある。そこでは「人」も「真実」も「善」も「悪」も、自明なものではなくなる。

中上は、物語とは法・制度であるという。厳密に言えば物語は、法・制度として「も」ある。人はなぜある対象に感動するのか。なぜある出来事に涙を流し、ある性格を嫌悪するのか。日本人はなぜ七五調の文章に心地よさを抱くのか。なぜある行為は善であって、ある行為は悪であると判断されるのか。これらはみな、中上にいわせれば、物語という法・制度の仕業である。われわれはその法・制度にあまりに順応しきっているために、むしろその存在にすら気づかない。たとえば西洋音楽と東洋音楽のそれぞれを成り立たせる物語について、中上は以下のようにいう。

モーツァルトが天才なのではなく、音楽をおおう法や制度があるだけなのである。それを、美しいとも、感動するとも思うのは、法や制度に、われわれの感性が順応しているからである。われわれは、西洋音楽の別け方をとりあえず音階という法や制度によって分ける方法を知ったが、東洋音楽の法や制度を充分、自覚するまでに到っていない。それがじれったい。日本の歌謡曲を耳にし、浪曲を聴き、韓国のパンソリを耳にして、血わき肉躍るその音楽の何が聴く者の感性を刺激するのか、分っていないのである。⁵¹

物語とは、現実世界において問うまでもなく当然視されていること、またはその意味を成立させるシステムである。だが、中上は先の引用にもあるように、物語という語を複数の用法において使用している。上述の、法・制度という意味での物語が「物語」であるとしたら、その「物語」が成立する以前の、あらゆる意味が萌芽状態としてゆらぐ場という意味での物語を、中上はときとして「モノガタリ」とカタカナ表記する。物語とモノガタリを区別したうえで、中上はモノガタリとしての『宇津保物語』と、物語としての『源氏物語』を比較している。「モノガタリの時代をここでは源氏物語に到るまでの形は不備ではあるが幾つもの原初のもののエネルギーにみたされた要件を孕んだ作品の時代としよう。(中略) 私がモノガタリ『宇津保』にあって物語『源氏』にないと思うのは、意味の萌芽への問いである。親は何故、親なのか、子は何故子なのか？」⁶¹。「モノガタリ」状態の親子の意味は、「物語」としての『源氏物語』においてはもはや「撰関政治の法や制度」に繰り込まれ、そこにあらわれているのは法・制度としての物語にからめとられた親子関係である。そこには「モノガタリ」段階にあった意味のゆらぎのダイナミズムはもはやない。中上が目指すのは、確定された意味、固定化してしまった関係、線引きされてしまった境

界をつかの間破棄して、それらをいったんゆらぎの状態に差し戻すことなのだ。

善／悪という対立する価値関係についても同様である。われわれが生きる物語内において、善と悪は典型的な対立する二項としてある。そして無論、優位に置かれるのはつねに善であって、悪はつねに劣位に置かれる。いやむしろ、社会という物語が展開していくうえで都合の良いものを善と呼び（分類し）、都合の悪いものを悪と呼ぶ（分類する）ことで、われわれの社会あるいは共同体という物語は成立している。そのような法・制度としての物語においては、悪はつねに善の前に敗れ去る運命にあり、悪は結局「善なるものの前期的状態」あるいは「過渡的状态」にすぎない。中上は問う。「物語の中で（つまりは法や制度の中で）改悛しない悪があるだろうか？善なるものに敗れない悪があるだろうか」と。もちろん答えは否であろう。

悪とは何だろう、物語において人を殺しても、憎悪しても、呪詛しても即悪ではないのは自明の事で、たとえば人殺しを主人公がやるものであるなら物語を読む読者はその悪について判断停止の状態に追い込まれる。ラスコリニコフを思い出してくれればよいし、アラビア人を射殺するムルソーを思い出してくれればよい。⁷⁾

現代の小説を含めた言語表現形式としての物語において、われわれは様々な悪の形態に出会う。それらはフィクションであり、どのような描かれ方がされているにせよ、読者に現実社会での悪を奨励するものではない。それゆえ読者はフィクションの快楽に身を任せて、ひととき善／悪の判断を停止することができる。

中上はさらに、上田秋成による『春雨物語』から「焚燗」を例に挙げる。その話では、腕自慢で知られる主人公の大蔵が、若衆らから肝試しの挑発を受ける。大蔵はみずからの豪胆さを示すべく、「それ何事かは」と、恐ろしい神が住むという伯耆大山に一人で登り、山に登った証拠に社の賽銭箱を証拠に持ち帰ろうとする。そこで主人公大蔵は、いわば「聖域に侵入し、抵触」する。それは賽銭箱を担ぐという罰当たりな行動に出たからではなく、「それが何だと言うのだ」という「無頼の心の働きから始まっている」と中上はいう。

「それ何事かは」とはつまり自己の肯定の衝動である。それは法・制度を侵犯し、抵触する人間の共通の気持ちであり、それが書かれたものであるなら定理定型でもある。悪漢小説、主人公が悪を次々起していくという小説の原基が、この「それ何事かは」である。⁸⁾

「それ何事かは」とは、法・制度としての物語に馴致せず、モノガタリとしてのあり方に一気に通じてしまう性質のあらわれである。それは通常限られた人物しか持つことのできないものであるが、人間に共通の心性でもある。当然われわれは、現実社会でそのような欲求に従って生きるわけにはいかない。だからこそ物語において悪はヒーローともなるのだが、ここで中上はひとつの問いを提出する。

青年Aが街で人にぶつかる。Aは謝らない。相手は激高する。そこでAは「それ何事かは」と殴りかかる。警察が駆けつける。Aは警察にも殴りかかる。このままAが「それ何事かは」を続けたらどうなるか。

ラスコリニコフが殺してなお、「それ何事かは」を言う青年であったならどうなるだろう、と思う。秋成の提出したこの悪漢小説の原基は、物語、法や制度におおわれ、法や制度の抑圧にさらされてことごとく自由を奪われてあるわれわれに、「樊噲」の主人公のような法・制度への侵犯と抵触を教えるし、さらにその法・制度への敗北も教える。⁹⁾

自らを社会道徳を踏み外す権利を与えられた選ばれた人間と位置づけ、金貸しの老婆を殺害するラスコリニコフは、娼婦ソーニャの自己犠牲の姿に触発されて改心する。「樊噲」の主人公大蔵も、持ち上げた賽銭箱が飛び上がり隠岐島まで連れて行かれ、盗賊になったのち和尚となって大往生する。悪は善の前段階であり、善に敗北することで物語の一部をなす。悪が善に移行することなく無傷のまま物語を突き抜けるとすれば、それは物語の定型、物語の文法の破壊である。

書かれた物語には典型的な展開のパターンがあり、代表的なものに、漢詩の構成に起源をもつ起承転結、雅楽に端を発し、世阿弥によって芸道一般に通じるものとされた序破急がある。「いかなる物語も、この法則や制度をまねがれる事はない」。そして小説の登場人物たちは、現実世界で現実の法や制度の下に生きる人間よりも、物語という法や制度の「恐怖政治」の下にいる。彼らは「物語の法や制度に従わねば命を絶たれ、物語の中にいる限り黙する事も抗う事も出来なくなる」¹⁰⁾。それでももし、物語において、つまり法・制度内において悪が貫かれるなら、それはルールを知りつつ破る大人ではなく、ルールの存在そのものを知らない幼児の意匠をまっとあらわれる。その例として中上はマルキ・ド・サドを挙げている。

中上の谷崎潤一郎批判

本論冒頭に引用した中上の文章に登場する谷崎潤一郎も、情痴やマゾヒズムを作品の中で扱った。そしてそんな谷崎は中上によると、「物語の物語の物語を目指した」とされる。「物語」という語はただでさえつかみどころのない使い方をされるものであるが、この中上の短い発言においてこの語が立て続けに三度登場する。谷崎は中上にとって愛憎なかばする存在として立ち現われてくるのだが、「物語の物語の物語を目指した」という意味での谷崎は、中上の眼には「敵」として映る。

物語とはまず、一個の文芸作品である。中上が例に挙げる『宇津保物語』も『源氏物語』も、谷崎の小説も、当然中上自身の作品も物語であることに違いはない。つまり物語とはまず、言語によるある種の表現形態を、物語としての作品に仕立て上げる法則・条件、いわば文法であり、物語の文法は、人が何を面白いと思ひ、何に恐怖を感じ、何に涙を流し、何を嫌悪するかという精神構造を支配し、同時に支配される。そして物語とは、涙を流したり嫌悪したりする対象、善と判断する対象、悪と判断する対象を共有する人々が形づくる社会・共同体・国家の、境界線を設定する際の法・制度としての意味を帯びる。中上がときに「モノガタリ」と表記する意味での物語は、いわばこれら二種の物語が成立する以前の、意味や価値が流動状態にある領域を指し示している。

ただ、作品としての物語を成立させる法則、たとえばそれが起承転結であろうが序破急であろうが、現在のわれわれにとってはそれら法則がまずあって、文章の作法として起承転結を遵守し

た物語をつくり出しているように見えるが、本来はその順序は逆であったであろう。つまり先ず「作品」と呼ばれる以前の「話」があり、ある話は人々に受け入れられ、ある話には人々は耳を傾けなかったであろう。そして受け入れられた複数の話の共通点として、いくつかの法則が発見される。にもかかわらず、いつしかそれら発見された法則が、作品を成立させる「条件」となるという転倒が起こったとみるほうが正しいだろう。いずれにせよ、ある話を共有する集団として、共同体が形成される。たとえば聖書という一神教の物語が、「名づけようのないものを神と名づけた法と制度の顕現そのものであるなら、人は神（名づけようのないもの）をただ讚美するしかないし従順に従うしかない」¹¹⁾。共同体の構成員が共有している物語を共有できない者は、当然、アウトサイダーとしての生を生きることを強られる。作品としての物語において登場する悪も死も穢れも、あくまでも物語の条件に見合った悪であり、死であり、穢れである。物語の向こう側、構造や制度の及ばぬ先にまで通底する悪を、われわれはもはや名づける術をもっていない。われわれは、「それ」を名づける語彙を持ち合わせていないからこそ、常に新たな話を必要とするのである。

ともかく、これら複数の意味での物語の成立の順序からしても、「国家体制という物語の法や制度より谷崎が向かいあった書かれてある物語、王朝という時代の国家体制その法や制度の方が、強圧的」¹²⁾である。なにしろ『源氏物語』を書いた紫式部は、「日本語で書かれる文学の法や制度を初めて顕らかにして物語をつくり上げた」のであり、国家が強圧的になった時代、つまり戦争前の昭和10年代に『源氏物語』を現代語に訳した谷崎は、国家という物語を拒否したものの、結果としてそれよりも大きな物語に依拠することになったのだ。「私が大谷崎を敬愛しながら憎むのは、この近代百年の最も大きいと思う大作家が、物語の物語、即ち源氏を自分の文学を回復する方法としてとったという理由によるわけなんです」¹³⁾。

人間の精神構造を条件づける文法としての物語であれ、現実の社会・共同体・国家を構成する法・制度としての物語であれ、中上の苛立ちは物語というものの閉塞感から来る息苦しさに発する。国家という物語を拒否しつつも、それよりも大きな物語に依拠して安穩としている（ようにみえる）谷崎に対する敵意は、自身が感じる息苦しさを、同じ物語作家として共有できないもどかしさのあらわれである。

というのは谷崎の程よい悪魔主義や耽美、性倒錯はそれが程よいのは当たり前であり、物語の中で程よさが壊れれば物語が物語ではなくなって名づけようのない物になってしまうからである。ブタがブタのように暮らし餌を食わず人間のように言葉を持ち、性を管理し、労働する事は無理なのである。ただ、私一個に関してはそれをやってみたい。物語の定型や法、制度を露わにしその大きな抑圧装置から主人公らの群を解放してやりたいと思うが、谷崎潤一郎はその生活や作品を見る限り法や制度を抑圧装置とは見ず、さながら深海魚にとってのどうしても必要な水圧としてあるのである。¹⁴⁾

中上は谷崎を、「この百年来、作家や批評家が口にし出して言う検証抜きの物語信奉を餌に肥え太ったブタ」と呼ぶ。それは中上が悩み苦しんでいると同等のレベルで、物語というものを検証していない文学批評に対する批判でもある。先に述べたように、物語とは作品としての物語を

成立させる文法つまり法則でもある。それは「作家に手を変え品を変えたエンターテインメントを要請する大きな通俗の機構」であり、そういう意味での物語の作家としては、谷崎は随一であることは中上も認める。ただ、中上にとっては抑圧装置として覆いかぶさる通俗の機構としての物語は、谷崎にとってはそこにデータを入力すれば自動的に作品を書き上げてくれるコンピュータの働きをする。中上によれば、谷崎が『刺青』の制作においてなしたことは、あらかじめ組まれた物語というプログラムに、知っている限りの刺青の知識を入力しただけである。それはまるで水素と酸素を化合すれば水が得られるようなものであって、「まことに物語とは科学である」¹⁵⁾。

中上にとっては谷崎が標榜する悪魔主義や耽美も、物語を無化しその彼岸へと通じるものではなく、「あげ底でスノップの類をこけおどしするもの」にすぎない。谷崎はただひたすらに悪魔主義や耽美を信じているが、その「美しいし、力が漲ってもいる」文章のどこを切っても現れてくるのは、法・制度としての物語である。「物語の定型や法や制度を習熟してそれを疑いもせず信じ込むほどの愚鈍さがあれば、『細雪』の十や二十はかけることは保証する」¹⁶⁾。

中上が作品としての物語の主人公に求めるのは、「此の世のものに彼方に」通底してしまう資性である。「此の世のものに彼方」とは物語の外部といいかえてもよいが、もはやわれわれが認識することも名づけることもできないその外部とは、いったいどのような状態なのだろうか。中上の語彙を用いれば、「物語」の外部もまた「物語」である。ただそれはときおり彼が便宜上、片仮名表記でモノガタリと書きしるす「物語」である。谷崎の作品、たとえば『刺青』に登場する清吉と娘には、そのような資性がないという。彼らはただ「法・制度のあやつり人形でただ舞いを舞ってみるだけ」¹⁷⁾である。モノガタリとは、中上が『宇津保物語』にはあって『源氏物語』においては失われてしまったという「神話空間」である。『宇津保物語』においてはそのような名づけ得ぬ状態がまさに「うつほ」として保持されているのに対し、『源氏物語』はそのうつほを取り払い、物語として完璧な形を構築した。ゆえに『源氏物語』は「物語（モノガタリ）の物語」といわれ、谷崎のなしたことは、「物語（モノガタリ）の物語の物語」である。

うつほと交通

中上は、意味が萌芽状態にあってゆらぐ場を、物語と対置してモノガタリと表記することで何をいいあらわそうとしているのだろうか。この場合モノとは、われわれの語彙では名指すことができない非人称的な主語とでも呼ぶしかないものと考えられる。再び広辞苑の「もの」の項による。

- ① 形のある物体をはじめとして、存在の感知できる対象。また、対象を特定の言葉で指し示さず漠然ととらえて表現するのにも用いる。
- ② 仏・神・鬼・魂など、霊妙な作用をもたらす存在。妖怪。邪神。物のけ。

強いていえば上述の定義が中上の「モノ」が意味するところに近いのではないだろうか。また中上が、彼ほど「物語＝法・制度を無化しようとする意志を持っている人間はいない」と評する折口信夫の『死者の書』に、「いえ。第一、こんな場合は、騒ぐといけません。騒ぎにつけこんで、

悪い魂や、^{タマ}霊が、^{モノ}うようよとつめかけて来るもので御座ります」¹⁸⁾という一文があるが、1998年上半期の直木賞を受賞した作家車谷長吉は、ここで折口が「もの」という言葉に「霊」という漢字を当てていることに「ある一つの神の啓示」を受ける。「『もの』とは、『物語り』『物心が付く』『物思い』『物の怪』『物のはずみ』『物言い』『物忌み』などの『物』である。その『物』に代えて折口は『霊』という言葉を使用しているのだった」¹⁹⁾。折口が「もの」と「霊」を結びつけたことに、「啓示」と呼ぶほどの衝撃を車谷が受けた理由は、彼が年来「『物心』の『物』とは何だろうと考えて来た」からであり、なぜ考えてきたかといえば、「それが『物語り』の『物』だから」である。

『宇津保物語』においては、清原俊蔭が波斯國で伝授された琴の術を娘に授ける。その俊蔭の娘は、若子宮という貴人と一夜の契りを交わして生んだ子、仲忠とともに熊野北山山中のほら穴に住み、5歳の息子に琴を教えるのだが、「うつほ」とはまず第一に、親子が隠れ住んだほら穴・空洞のことである。うつほに育ち、「うつほを体の中に」持った仲忠が奏でる琴の音は、中上には神話空間からの響きを携えているものとして聞こえ、その音は自身がスペインで耳にしたフラメンコのギターの音と共鳴する。「日本の一等古い物語、一番大事な原初の物語としか言いようのない『宇津保物語』がスペインの被差別者であるジプシーの音楽と結びつく。つまり音楽の原初っていうもの、あるいは物語の原初も、このうつほに生まれ、鍛えられている。それは、このうつほを自分の内側に抱きかかえている者の声なんじゃないか。そういう気がするんです」²⁰⁾。

『宇津保物語』も『源氏物語』も、ともに正式な成立年代は不明であるが、どちらも平安時代に成立し、先行する『宇津保物語』は『源氏物語』の成立に影響を与えたといわれている。その『宇津保物語』にあって『源氏物語』にないものが、「うつほ」という観念であると中上はいう。

「うつほ」とはある種の場所をあらわす語であるが、それは文字どおり空洞である。空洞であるからこそ、その中ではあらゆる音が、声、あらゆる方向に響き合う。「ロシア形式主義なんかで喋っているポリフォニー理論とかを使えば、ギリシャ悲劇と一緒に、コーラスとソロというか、コロスと主人公たちという形の、声が一方向じゃなくてある別な方向にぶつかり、違うものがぶつかり、それがさらに融合したり分離したり、ポリフォニックなことを許してくれる場所である」²¹⁾。無数の方向に響き合うということは、うつほ内においてはすべてが一定の方向に収斂するということはなく、いわば方角はないということであり、重力もない。そこではすべてが宙吊りの状態であり、すべてがひっくり返る可能性をもつ。『宇津保物語』のほら穴、あるいは『竹取物語』においてかぐや姫が誕生する竹の中などはそのような性質を具現化した場所であるが、「宙吊りされニュートラルである」ということで、「場所性」を問われず、「現実の場所ではない別の場所」として設定される。それはギリシャ悲劇の場所にも繋がるような、「あるものを宙吊りにして、あるものを未熟な状態でもそれを許してしまうような神聖な空間」である。中上にとってそこは、彼の愛するジャズを含めた音楽、芸術の発生する場所である。

小説家としての中上が筆を執る際、「聖なる場所・空間」としてのうつほが絶えず意識、無意識につきまとう。「これは同時に何なのかというと、一つの意味が絶えず逆立ちして現れる」ということであり、「うつほの無重力空間」では、「一番賤なるもの、一番卑俗なものってというのが非常に聖なるものに変化」する。うつほという場所の意味は、「絶えずダブルバンド状態という、意味が多重になる、多義性を持つ、一つの意味があって、無数に意味を発している」²²⁾というこ

とであり、中上によれば、よい小説ほど、この意味での「うつほ」をその構成の内にもっているということになる。

うつほとはすなわち、現実われわれが依拠している価値判断が一時無効になる仮想空間であって、まさに物語においてこそ可能な場所、物語の向こうに透かし見えるモノガタリである。モノガタリと呼ばれるそのような場は、現代人としてのわれわれには失われているが、ある遠い過去には実際に存在しており、時系列的に時代が下るにつれて徐々に消滅していったというものであるとは断定しがたい。中上はうつほ・モノガタリと呼ばれる場は、『宇津保物語』にはあるが『源氏物語』にはないといっており、『宇津保物語』と『源氏物語』が成立する間のどこかでモノガタリが消滅してしまったと考えているようにも思われるが、それはある種の思考実験として、つねに存在しているというべきであろう。われわれは物語の外部に立つことはできないし、「それ」を名指すこともできない。「それ」を「外部」と呼ぶことができたとすれば、「外部」という内部の語彙を使用しているという意味で、「それ」はすでに内部である。われわれには、みずからその内に住まう物語を可能なかぎり押し広げて、その境界の向こう側にモノガタリの世界を可能性として透かしみる以外に方法はない。安易に外部の視点を設定しても、物語はすぐに／すでにその視点をも内部にとりこんでしまう／しまっている。「物語の中に入っている反物語も物語」であって、「その反物語も簡単に物語の中に包摂」され、「それは物語が書かせている」としかいいようがない。いわゆる反物語論は、「ある意味で反物語を物語的に信じ過ぎて」おり、「反物語に物語を言うことによって、いわばロマン主義に陥って」いる。物語とは、反物語をも「とっくに」その内に組み込んでしまっている「そんな怖いものなんです」²³⁾。人は物語の文法を逸脱した物語を著すことができるだろう。また、一見法・制度としての物語を超えた行動をとることもできるだろう。しかしそれが、ジル・ドゥルーズ研究者である宇野邦一のいうように、「許容範囲にあることがあらかじめ確かめられた上で破壊の儀式が演じられているに過ぎない」²⁴⁾のなら、人間の精神構造の更新も、新しい共同体の出現もありえない。「物語に対して反物語を人は書くことができる。しかし反物語は決して物語の中心を引き裂くことができない。それはあくまで物語の構造にたよっているからだ。パロディーは必然的にあらかじめ機能を限られた一つのジャンルにおちいってしまう」²⁵⁾。サドの冒涇ですら、結果神を延命することにしかなかった。われわれは「破壊の儀式もまたこわさなくてはならない」のだ。

『宇津保物語』にあって『源氏物語』にはない無数の声が反響するポリフォニックな場、意味が一定方向に収斂していくことなく複数の意味が折り重なった状態を、中上は「交通」ともいいあらわす。

物語＝法・制度の十全なる展開が『源氏物語』であるなら、先行する『宇津保物語』はいまだモノカタリという尻尾をつけたものである。『宇津保』が『源氏』という物語＝法・制度を洗うものだという私の直感、物語を無化する〈交通〉の根跡が残されている事による。²⁶⁾

交通があらわれる現実の場所の一例として中上は、取材で訪れたというパキスタンのペシャワールを挙げている。常に都であったペシャワールは、「いろんな人間が入ってきて、いろんな人間が出ていく所」である。通りでインドのことを語る人間がいる。人々は聞き終わると金を払う。

そこは「情報」が交換される「交通の結節点」であり、旅人は「そこからほうぼうに行くし、集まって来るし、そういう場所なんです」²⁷⁾。

もちろん中上にとって交通とは、現実にある場所に生じる現象のことだけをあらわす語ではない。すなわち交通とは、あらゆるものがやってきては去っていく、つねに流動にある状態のことをいう。したがって、たとえば花という語も、中上によっては交通の相において捉えなおされる。中上のイメージーションにおいて、花とはもともと稲の花であり、古代人はその花によって豊作・凶作を占い、行動を統制されていた。これを花として顕彰するようになる過程には、ある種の「原罪意識」のようなものがあつたであろうし、占いなどを相手にしない、つまり、ある共同体内で共有されている花の物語を共有しない連中が攻めてくる恐れが、花にはこもっていたらうという²⁸⁾。

この叙述を、たんに中上のイメージーションのたくましさで片づけることはできない。これはつまり「花は何故花なのか」という問いであり、花を「交通」としての花と捉え直す思考実験である。なぜなら「物語に敵対するに〈交通〉が有効な武器になりうる」²⁹⁾からだ。「花こそが交通」である。ということは、そこでは通常の花の意味は無重力状態に放り出され、宙吊りにされ、多重になる。花こそ、「聖と賤を還流し浄と濁、光と闇、ここと彼方を同時に持つその交通のるつぽ」³⁰⁾である。たとえば、何かを占うサクラがハラハラと散るというのは、非常に怖いものでもあるはずであるが、そのような、背後に無数のモノガタリが息づく交通としてのサクラは、「『源氏物語』を境にしてなくなり、たとえば谷崎潤一郎になってくると、きれいなもの、つまり、花は桜、魚は鯛、というそういうものとして物語が固着してくる。つまり振幅がせまくなって決定的なだめさ加減」が生じる。谷崎にとってサクラとは、「やっぱり飾りつけるだけのきれいなもの」³¹⁾としてしか存在しない。中上の谷崎批判の中心にあるのは、「谷崎の耽美やマゾキズムが人間の持っている原基への耽溺でもマゾキズムでもなく、法・制度へのマゾキズム」³²⁾になってしまっているという苛立ちである。谷崎は「法や制度というものの物語からモノガタリへの遡行を誤った」³³⁾のだ。

反物語と正義

そもそも中上にとって、なぜモノガタリを経由する思考実験がそれほどまでに大切なのか。谷崎批判、および交通論において一貫してみられるのは、固着・閉塞への嫌悪、それらの徹底的な拒否である。これを「人があまり閉塞と考えていない閉塞状況、僕は人より敏感に感じてしまう性質」³⁴⁾と告白する中上の、個人的な気質だけに帰するわけにもいかないだろう。先にみたように、モノガタリとは意味が多重化され、概念の境界線がゆらぐトポスである。そこからスナップショットとして切り取られたように一つの意味が抽出されるとすれば、その意味とは偶然の産物であって、物語とはいわば、その偶然を必然化するシステムである。偶然性に耐えられない人間が物語というシステムを必要としたのか、物語というシステムがそのような人間を生み出したのかは、鶏と卵の論争と同様解決される見込みのない問題であるが、その偶然を必然とするシステムに、中上は敏感に反応せざるをえない。なぜなら、たとえば花において「美しい」という意味以外の要素を隠蔽する物語というシステムは、ある共同体にとって都合のよくない分子を排除し

差別する手段を正当化するからだ。「考えてみれば身体、人が生まれついて五体満足であると言う事が、物語つまり法や制度である」³⁵⁾。われわれが「自然」としているものも、それは物語としての自然である。谷崎を批判する中上が、谷崎の物語への耽美主義のうちに見出してしまうものも、その差別主義である。「谷崎は、差別、被差別を法・制度をいまひとつ輝かすものとして使っている」³⁶⁾。谷崎本人が意識しているか否かにかかわらず、谷崎の「程よい」耽美主義・マゾキズムが、結果として、その程度の悪であれば許容してしまう法・制度としての物語を強化してしまっている。

かといって中上は、物語から抜け出ることが可能であるとは考えていない。自分ひとりが超越論的な視点に立つことなどありえず、外部だと思われた場所は今一つの物語の中にすぎない。谷崎を物語のブタと罵倒する中上は、その言葉が発する自分にはね返ってくることを承知している。中上が谷崎に向ける言葉は高みの視点からなされる批判ではなく、おなじ物語作家としての自己を谷崎に重ね合わせながら、共通の敵＝物語を相手に戦うはずの同志に対する苛立ちの表明なのだ。「(谷崎を)罵倒する言葉はそのまま今一人の年若い法・制度の作家でもある私の身にふりかかる。物語のブタと谷崎を呼ぶ事、私を言う事にもなる。物語の官僚主義者谷崎と私を区別できるのは、物語、法や制度のしつこいまでの愛撫を快く思うか胸くそ悪く思うかだけである」³⁷⁾。なにせ物語は一切に勝利するのだ。その無敵の物語を無化する方法として中上が有効と考えるものが、意味をうつほの状態、交通状態にいったん差し戻すという思考実験であるが、その思考実験の結果もすぐさまコード化され物語化される。しかしそれを承知で思考を続けることこそが、中上のモノガタリ論である。「懐深く飛び込むことが一番反物語の行為」であり、それは「ミイラ取りがミイラになっちゃう危険性を絶えず孕んで」いる行為だが、「うんと懐深く、覚めきった眼でミイラ取りがミイラにすぎるくらいまでの接近戦を繰り返さないため」³⁸⁾なのだ。

物語において、『宇津保物語』の仲忠がそうであったように、うつほは彼方ではなく、むしろ内に宿る。

普通の状態でいると、自分たちは円のなかにあって、その向こう側が〈彼方〉であるということなのですが、物語の中では一種の〈どんでん〉がありましてね、物語の〈彼方〉というのは大体〈うつほ〉の形をしていると……、普通の世界のほうが外側にあるのだということなのです。それが、原型的にある、ということを知りたいのです。

それは、物語の登場人物たち、あるいはまた物語と同じような、日常に対して異化効果をもつだけの力を持った音楽というもの、それが、〈うつほ〉から出てきている、ということなのです。³⁹⁾

中上によれば小説とは「無意識の産物」であるが、この無意識という語はうつほ・交通と読み替えられねばならないだろう。小説とは「無意識を可能にする磁場」であり、「意識的に掘って行けば、もちろん見えてくるけど、意識的に掘らなかつたらその通り無意識のまま流れるだろう。(中略) 小説というのは無意識の器である。だから深層に流れている意識みたいなものを引っ張り出す。つまり人間の、その中に現われている神話性だとか、閉じ込められたものとか、それを上に引っ張り出すっていう行為が可能」なのだ。「むしろ意識的に覚めたほうがいい、無意識の

器だから意識的に覚めたほうがいい、覚めれば覚めるほど無意識は濃くなるんだよね。そういう方法しか僕は言えない」⁴⁰⁾。

「批評的 (critical)」であるということが、東浩紀のいうように、「なにか特定のジャンルにおいて、その可能性を臨界まで引き出そうと試みたがゆえに、逆にジャンルの条件や限界を無意識のうちに顕在化させてしまう、そのようなアクロバティックな創造的行為一般」⁴¹⁾を意味するのなら、中上の戦略はきわめてcriticalである。いずれコード化・物語化されることを承知でテキストを多義性に開きつづけるという営みはある種滑稽であるが、そのような批評的道化役を引き受けることが、中上にとっての小説家の務めである。中上は、意味が停滞し固着してしまうよりは、ゆらぎの状態に差し戻す。それが中上にとって、テキストが提供する快楽である。その快楽＝思考実験を経て再び物語の中を生きることになったとき、人はその物語に今までとは異なった結末を読みとることができるかもしれない。

物語化されるということは記号化され伝達可能となるということであり、記号化されるということは、差異を生み出し続けながら反復されるということである。うつほや交通が歴史上のある時点まで実際に存在していたかどうかは知りようがない。順序は逆で、記号化されているということは、記号化以前の状態の想定を可能にしてしまうということだ。物語の成立と同時に、その裏面にモノガタリが貼りついてしまっている。人は一方で中心を求め、物語の中に安住することを望む。なぜなら人は無意味には耐えられないからだ。しかしもう一方で、人はその物語の裏面に憧憬を抱いてしまう。それこそが、記号化・物語化された人間の条件なのであろう。境界線が引かれて内部が設定されれば、同時に外部も設定される。内部は外部との関係にのみ存在し、物語はモノガタリとの関係概念である。どのような語彙を用いても「それ」は表象できないものとしてあるが、そのような領域を垣間見るための中上の手段が小説であって、「小説は物語に対する信仰と、信じないという罰当りすれすれを絶えず飛ぶ」⁴²⁾。中上の姿勢は、「片目は信仰していて、片目は罰当り」というアイロニーに根差している。

反物語を貫く中上は、ミイラになる覚悟であえて物語の懐深く飛び込み、物語を反復する。そして物語の奥深くで中上は、物語と同義ととってよい記号の性質を、いわば逆手に取る。柄谷行人によると、中上のうつほ概念が意味するものは、構造を成り立たせるいわゆるゼロ記号のようなものではなく、一つの間、境界のようなものだという。

境界が「うつほ」、差異が「うつほ」なのだと思います。その差異は、一つの構造を単に安定させ、成立させているものではなく、安定させているものを壊すような無だと思えます。別の言葉でいえば、差別を構造的にもたらすような「うつほ」ではなく、差別を解体してしまうような「うつほ」が求められる。⁴³⁾

物語が記号として反復されることで生じてしまう差異、モノガタリが物語化＝記号化された必然的帰結として物語が孕んでしまう差異こそが、うつほであるという。中上は物語と無関係の地点に飛翔する、あるいは物語を一挙に解体するということを目指してはいない。むしろ物語の差異、いわば物語の隙を突くことで、物語の自壊を促す。批評的道化役は、物語が自壊した途端すぐに新しい物語が醸成されることに苛立ちながらも、その手を休めるわけにはいかない。なぜな

らうつほが差異であるとしたら、生みだし続けられる差異の軌跡としてしかうつほはないからだ。テキストを多義性に関き、そうすることつねに再解釈が許されることこそがテキストの快樂である。物語が法・制度であるとしたら、いったん制定された法を未来永劫盲目的に讚美し続けるのではなく、また、そうかといってアナーキーを志すものでもなく、制定された途端にその法を否定し、あらたに制定されたらまた否定するという絶え間ない運動こそが、中上の正義である。

- 1) ジャン＝フランソワ・リオタール，小林康夫訳『ポストモダンの条件』水声者2003 p7
- 2) エドワード・サイード，大橋洋一訳『文化と帝国主義1』みすず書房2008 pp3-4
- 3) 柄谷行人・渡部直己『中上健次と熊野』太田出版2000 p43
- 4) ジャン＝ミシェル・アダン，末松壽・佐藤正年訳『物語論』白水社2005 p7
- 5) 中上健次『風景の向こうへ・物語の系譜』講談社2004 p155
- 6) 同書 pp158-9
- 7) 同書 p164
- 8) 同書 p186
- 9) 同書 p187
- 10) 同書 pp131-2
- 11) 同書 p176
- 12) 同書 p159
- 13) 柄谷行人・渡部直己 前掲書 p43
- 14) 中上 前掲書 pp165-6
- 15) 同書 p171
- 16) 同書 p165
- 17) 同書 p171
- 18) 折口信夫『死者の書・身毒丸』中央公論社2006 p80
- 19) 車谷長吉『銭金について』朝日新聞社2002 p217
- 20) 柄谷・渡部 前掲書 p43
- 21) 中上健次『現代小説の方法』作品社2007 pp35-6
- 22) 同書 p125
- 23) 同書 p81
- 24) 宇野邦一『意味の果てへの旅』青土社1996 p66
- 25) 同書 p85
- 26) 中上『風景の向こうへ・物語の系譜』 p222
- 27) 中上『現代小説の方法』 pp16-7
- 28) 同書 pp129-30
- 29) 中上『風景の向こうへ・物語の系譜』 p221
- 30) 柄谷行人・中上健次『小林秀雄をこえて』河出書房新社1979 p33
- 31) 同書 pp41-2
- 32) 中上『風景の向こうへ・物語の系譜』 p177
- 33) 同書 p158
- 34) 中上『現代小説の方法』 p44
- 35) 中上『風景の向こうへ・物語の系譜』 p196
- 36) 同書 p178

- 37) 同書 p174
- 38) 中上『現代小説の方法』 pp133-4
- 39) 同書 pp168
- 40) 同書 pp134
- 41) 東浩紀『ゲーム的リアリズムの誕生—動物化するポストモダン2』講談社2011 p323
- 42) 柄谷・中上 前掲書 p80
- 43) 柄谷・渡部 前掲書 p282-3