

0. はじめに

本プレゼンでは、『物語の体操』の要約的理解を目指すというよりは、同書を中心として大塚英志のもつ問題意識を明らかにしたい。それは一つには文学とサブ・カルチャーの境界をめぐる問題であり、もう一つは物語、というか物語ることの責任をめぐる問題意識である。

1. 物語の体操

とはいえ、まず『物語の体操』の概要を見ておこう。『物語の体操』は小説の書き方のマニュアル本である。大塚は冒頭の部分でこの著作には二つの側面があることを明言する。すなわち「小説を書くという行為を徹底的にマニュアル化していく」という実践的側面、そしてそれは結果的に「小説を<秘儀>の領域と学習可能な領域に腑分けする」という批評的側面につながって行くことになる。

のもつ批評的な意味については後で述べるが、これがすなわち文学とサブ・カルチャーの境界に関する問題に他ならない。

まずは、小説のマニュアル化について。タイトルからもわかる通り、この本は物語するための準備体操のテキストとして作られている。つまりここでマニュアル化される小説の書き方とは、物語の作り方といってよい。無論大塚は単純に物語＝小説などと考えているわけではないが、

小説家や小説マニアはちょっと<おはなし>に対してスレているところがあって、反<おはなし>的な小説を好みますが、だからといって小説家志願者までもが<おはなし>を彼らと一緒に否定することはありません。まず普通の<おはなし>を書けるようになって、その後で立派なスレた小説家になれたらそこで初めて反<おはなし>を書いてみましょう。¹

という一言でこの問題を片付けて先へと進む。だが、我々は少し立ち止まって<おはなし>＝物語を巡る問題について考えよう。というのも、私は今「単純に物語＝小説などと・・・」と実に自然に言ってしまったが、これはやはりニューアカ以降の言説(そしていまだにそれは大きな影響力を持っている)に規定された考え方であるということを明らかにしておきたいからだ。ニューアカ・ブーム以降、小説は単純素朴に<おはなし>を綴るだけでは分が悪くなったように思う。メタフィクションが隆盛を極めた(らしい)のも、物語に対して自覚的でなくてはならないという批評意識の現われであろう。そこでは物語は一種の制度として捉えられ、いかに<おはなし>から距離をとるか、<おはなし>の呪縛から逃げ切れるかが問題となった。

物語とは、何よりもまず、反復されることで感性を麻痺させる甘美な環境なのである。そしてその甘美さは、語られていることがらが、いま、この瞬間、ここには現存していないという点からもたらされるものだ。(中略)人は、物語を解読し、物語を分節化するものと思っている。だが現実には、物語が人間を解読し、分節化するのだ。²

蓮實重彦がいうのはつまり、物語は決定的に存在しており、そこでは何かが語られ、我々はそれを一方的に聞かされ、また物語の中の役割を演じるしかないということだ。我々が説話的機能を果たす物語が物語るのであって、我々が語るのではない。一体何が語られるのか？それは今ここに無いものである。空虚な中心(＝天皇制!!)を巡って我々は物語という制度に気づかないうちに取り込まれる。「物語という暴力装置があたりを波及させる現存と不在の戯れ」。

こうした(良くも悪くもポストモダンな)蓮實の言説に対し、大塚は『物語の体操』の中でとりあえず以下のような姿勢を示す。

というわけで蓮實重彦の文芸評論（『小説から遠く離れて』のこと。藤田注）から始めて、気がつけばぼくたちは死体宅配便の学生たちの奇妙な物語に至ったわけです。蓮實重彦的「知の技法」をそんなふうにも実利に用いてはいけない、という批判もあるのは充分承知の上で、しかし例えばこの日本という国が車や電気製品ではなく、ゲームやジャパニメーションというソフトを作ることで生きていかなければならない運命にあるとすれば、変な言い方ですが「実学」とか「応用の学」としての文芸評論というものが必要になってくるはずだ、と僕は考えます。これは何も極論ではなく『スター・ウォーズ』のアイデアがキャンベルの神話論の応用であったり、ディズニーランドの日本進出には文化人類学者がスタッフに加わったり、実学としての物語論はぼくたちの身近にその成果物をいくつも見出すことができます。物語作者としての才能に恵まれていないぼくが漫画の原作や小説といった物語もどきのものをかろうじて作れて、しかもそれがちゃんと一〇万部とか時には一〇〇万部売れてしまうのも「応用文芸評論」を自分用に考案して活用しているからに他なりません。³

上の引用文がこの著作の（ある一方の＝ の）スタンスを言い表しているといつてよい。蓮實の『小説から遠く離れて』は八十年代のある一群の長編小説がみな同一の物語構造に収斂してしまうことへの驚きと危惧から始まる。そして小説から遠く離れることによって（＝物語構造に寄り添い、緻密にそれを分析することによって）、逆説的に、物語という制度に支配されない小説の姿を浮かび上がらせようという試みであった。大塚は、蓮實がそこで何を批判し何を擁護しようとしたかは一切不問とする。そこで蓮實が取り出して見せた物語構造ほど大げさなものでもなく、「プチ構造」みたいなものを自分で組み立ててちょっと肉付けすることが出来れば結構いい線行くのではないか。少なくとも蓮實が「物語に支配されている」と言及した丸谷オー・井上ひさし・村上春樹・村上龍といった人たちは物語をまるで母国語のように操れた⁴わけで、物語を操れない君たちは外国語のように一から物語を学びなさい、というわけだ。

2. 文学

さて、 のマニュアル通りに練習を積んだ結果、誰でも小説を書けることが立証されたとしよう。そうすると の側面が浮かび上がってくる。＜秘儀＞としての小説、つまり誰にでもは書けない小説、というもの（これこそ蓮實が物語ではなく小説と呼んだものだが）は残るのだろうか。（このところは少し話と語の用法がねじれていてわかりにくいのだが、蓮實は小説は物語という制度のほころびから生まれるものだと言っているのに対し、大塚はむしろ＜物語の特権＞を＜秘儀としての小説＞に属する要素としてみているようだ。）『物語の体操』は直接＜秘儀＞としての小説を名指すものではない。その試みは徹底的なマニュアル化の果てにマニュアル化されずに残ったものがあるとするればそれが文学の名にふさわしいものだ、という消去法にすぎない。そして、「誰にでも小説は書けるんだよ」、と教えて回することで「君にも書けたってことは、特別な小説なんてないんだよ。君が書きえるのはサブ・カル小説であって文学ではない。君には小説は書けない。誰にも小説は書けない。」ということを逆説的に証明しかねない残酷な側面を持っている。無論今文学と呼ばれているものの多くがただ文学のイメージをまとっただけのサブ・カル以下の代物でしかなく、マニュアルさえあれば誰にでも書ける程度のものでしかないことは、『物語の体操』と対になる仕事『サブ・カルチャー文学論』で立証されている。

ぼくはぼくが作る商品と同じ水位にある小説を文学とは認めない。⁵

詳しくは見ないが、そこで最も分かりやすく攻撃されているのが村上龍であり、＜幻冬舎文学＞なる有難くない呼称まで頂戴している。もっとも、村上龍は文学なんてものは信じていなさそうだが。

現在の文学全般のあり方を考えれば、あきらかに文壇全体が「文学的なるもの」に寄生し

ていると考えなければならない。例えば文壇の中核をなす場所が、文芸誌だとするならば、いずれにしろ大幅な赤字を計上しているに違いない文芸誌が発行されつづけている理由を考えると、出版社として「文芸誌」をもっている事が社の格を上げるとかイメージをよくする、あるいは営利を追求するだけではなく、文化に貢献する事業をやりたいなどという、いずれにしろ「文学」に対する社会的な期待、あるいは幻想によっている。注意を喚起したいのは「文学的なるもの」=一般的な文学にまつわるイメージに支えられながら、それを否定して止まない文学者の意識のあり方である。ただ内輪だけで世間の文学観を軽侮しつつ、そこから得られる利便だけを享受しているのは、何とも倒錯したものである。⁶

大塚の言葉ではない。福田和也の言葉である。この問題における両氏の意見は一致している。現在の文学が行き詰まっているとすればこのような構造を変えねばならない。文学の神秘化をやめて、その神秘化のうえであぐらをかいている多くの文学者が目を覚ますこと。

3. 倫理

次に物語ることの責任について。『物語の体操』を通じて、大塚の物語へのアンビバレンツな姿勢が見て取れる。一方で今まで見てきたようにマニュアル化できる程度のものという認識、そしてもう一方で崇高なものとして認識しているというか、畏れに似た感情すら感じられてしまう。

けれども僕はこの「行って帰る」という「お話」の原初的な構造に関してだけは何か生徒たちの内側に自然に発生させたい、構造をなぞると意識化された行為ではなく気がついたら出来ている、という形に持っていきたかったのです。(中略)お話の過程、行って帰ることを通じて、主人公が物語の最初と最後で比べるとちゃんと成長している、大人になっている、それがぼくが生徒たちの内側にごく自然に芽生えて欲しいと思う「主題」なのです。(中略)「お話」を商品として作る立場にあるひとはできることならその根幹に、当人が意識しない形でそういう健全な主題を書いてしまおう、読み手に提供できる<作者としての自分>をほんの少しだけ抱えていて欲しい、と僕はつい願ってしまう甘っちょろい人間です。それは上手く言えないけど、たとえくだらねーサブカル小説であったとしても書いたものをお金をとって流通させる立場にしろうじて身を置くことが許された人間の最低限の「責任」のような気がします。そういう甘っちょろい人間に世間という奴を知らしめるために「文学」なり「批評」は当然あってしかるべきでしょうけど。⁷

ここで物を書くということの責任について、高橋源一郎の名言を加えてもいいだろう。

もの書く人はそれだけで不正義である。ものを書くということは(中略)自分は正しい、自分だけが正しいと主張することである。「私は間違っている」と書くことさえ、そう書く自分の「正義」を主張することによって、きれいごとなのである。もの書く人はそのことから決して逃れられぬのだ。⁸

ものを書くということはどうしようもなく暴力的な行為であり、そのことに対して批評意識・政治意識を欠いた書き手・作品は徹底的に批難されてしかるべきである。

もっとも、ものを書く行為に伴う責任に自覚的であるべきだという認識と、書き手は無意識に健全な主題を抱えるべきだという認識は別物である。というかかなりの飛躍があり、であるがゆえに大塚独自の問題意識が見て取れるといえよう。

4. 成熟の物語

『サブ・カルチャー文学論』でも彼は一貫して物語(大塚はしばしば物語とビルドゥングスロマンを敢えて同一視する)にこだわり続けている。

「危機」以降の小説にぼくが共通のモチーフとして感じるのはそれぞれの物語の中で「私」がいかに「お話」を語れるか、その試行錯誤が大きな問題となっている。⁹

ちなみに「危機」以降とは95年以降、オウムと阪神大震災と14歳の少年による殺人事件以降をさす。この時期「文学の想像力を現実が凌駕した」というような物言いが盛んになされたことはまだ記憶に新しい。今文学の場において物語は可能か?大塚は『成熟と喪失』はビルドゥングスロマンの根源的不可能性(大塚によればそれは戦後の抱える困難さである)を描き出していると指摘した上で、やはりビルドゥングスロマンを肯定し希求する。例えば川上弘美は『「物語」の不成立を宣言しながらそれでも「物語」を描き続け』ているがゆえにぎりぎり肯定すべきであり、赤坂真理や車谷長吉はあまりに安易に、無自覚に物語構造に乗っているがゆえに否定される。そこでの大塚の態度は蓮實と通底している。そして大塚が積極的に肯定する物語の書き手は、というと村上春樹なのである。

『アンダーグラウンド』は、最終的に頓挫しているとされながらもサブカルチャー批判の書であるという点において支持される。

村上は「麻原の荒唐無稽な物語を放逐できるだけのまっとうな力を持つ物語を、サブカルチャーの領域であれ、メインカルチャーの領域であれ、私たちは果たして手にしているであろうか」と記す。ジャンクの集積としての物語を紡ぎサブカルチャーでありつづけることと、にもかかわらず、麻原のように語らないこと、麻原の物語のように暴力の主体(それは具体的に人を殺す、ということのみならず、先に引用したノンフィクション作家たちが自明のものとした「暴力」の行使も含めて)とならないことはいかに可能なのか、と村上は問うのである。¹⁰

そして連作小説『神の子どもたちはみな踊る』の最終話「蜂蜜パイ」を肯定する。

それこそ「現実」はそんなに甘っちょろくはないよとここで敢えて言うことは可能だがこの三人称で書かれた小説の中であつて「僕」であったはずの「淳平」が「お話」の語り手であることを引き受け、尚かつ、その結末を敢えて修正することで「お話」を回復するというその健全さはやはり今はなんとしても肯定されなくてはならない。¹¹

村上春樹はオウム・神戸の震災というショックからリハビリを経ておずおずと語りだしたわけで、そこが評価されている。(ところで『サブ・カルチャー文学論』の庄司薫論において「最初の小説を書き始めるまでに長い失語症にも似た期間が存在したことをあらかじめ彼らの小説の冒頭で告白した上で語り始める」と規定された小説家が村上春樹と高橋源一郎であることは偶然ではないだろう。)大塚が物語の困難さを痛いほどに自覚し、しかし敢えてそこに踏みとどまり続けるのは、退屈なお話が成り立たなくなるほどに、現実が甘っちょろくないからであり(ビルに突っ込む旅客機の映像が人々の頭に焼きついている間は意味を持ち得ない言説というのは確かにあるだろう)、また同時に若い世代があまりに無自覚にその退屈なはずのお話にはまってしまうからであろう。

ぼくは正直いってついこの間まで、この壊れた状態からのリハビリテーションはとても困難だと思っていた。(しかし)リハビリはあくまでも壊してしまったぼくたちの側の問題で、最初から何もない状態から出発した「世代」にとっては「古典」を再興するのはとても簡単なことだったようだ。(中略)ぼくたちから上の年代は彼らの「復古」を批判するのではなく、身を持ってリハビリテーションの過程を示すことがやはり必要になってくる。¹²

彼の責任感、熱血教師のような真摯さについては、やはり倫理的ということばを使わざるを得ない。そして大塚は「商品における倫理」という一点を決して外さない。

サブ・カルの現場にいると「売る」という経験の中から形作られる表現の質や、あるいは倫理性のようなものが確かにあるように思える時がある。¹³

これこそ今の「文学」周辺に足りない視点であろう。大塚は自らのサブ・カルという立場を明確に意識しており、そのことには確かな方法論上のメリットがあるといえる。

(Endnotes)

¹ 大塚英二『物語の体操』p 12より。以下斜体文は引用。

² 蓮實重彦『小説論＝批評論』所収「中上健次論 物語と文学」より。

³ 『物語の体操』p 103～105より。

⁴ もちろん蓮實によれば操られていたわけだが、「無意識のうちに物語に操られること」すら出来ない人もいる、というのがここでの大塚の言い分である。

⁵ 大塚英志『サブ・カルチャー文学論 第十一回』より。

⁶ 福田和也『喧嘩の火だね』p 32～33より大意。

⁷ 『物語の体操』より。

⁸ 高橋源一郎『文学じゃないかもしれない症候群』所収「威張るな！」より。

⁹ 『サブ・カルチャー文学論 第十二回』より。

¹⁰ 大塚英志『戦後民主主義のリハビリテーション』所収「ノンフィクションと非<暴力>」より。

¹¹ 『サブ・カルチャー文学論 第十二回』より。

¹² 『戦後民主主義のリハビリテーション』所収「戦後民主主義のリハビリテーション」より。

¹³ 『サブ・カルチャー文学論 第七回』より。