

## Gabriel' s Horn evokes Nobuo Kojima : about 'Reason for Parting' by Nobuo Kojima

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-03-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 足田, 雅昭 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://mu.repo.nii.ac.jp/records/1404">https://mu.repo.nii.ac.jp/records/1404</a>

# ガブリエルのホルンは小島信夫を呼び起こす

## ——小島信夫「別れる理由」論——

疋田 雅昭

「別れる理由」は「抱擁家族」と並んで小島信夫の代表作でありながら、偉大なる問題作でもある。まずは、その長きにわたる連載期間の異常さである。十二年間、一九六八年一〇月から八一年三月まで通算一五〇回にわたって講談社の『群像』に連載された。はたして、この期間、毎月の話の展開を追いながら最後まで初出で読み通した読者が何人いたであろうか。

『群像』の二〇〇二年五月から二〇〇四年四月までの間に、断続的に連載された坪内祐三の『別れる理由』が気になって『二〇〇五・三、講談社』は、唯一にして無二な、この同時代読者の問題と正面から向き合った力作である。

単行本になるまでの十五年近くの歳月を考えた時、物語の时空と実時間の时空はどんどんズレてゆくはずであり、そのズレを読者はどう受け取り、そして実時間の时空をどう読みに反映し得たか、その可能性（不可能性）を坪内は詳細に検証しているのだ。

しかし、その偏執的とさえ言える読解には充分敬意を示しながらも、本論では、やはり単行本としてのテキストとして向合う態度を選択しようと思うのだ。確かに、同時代的な空気と様々に響き合いながら、この連載がなされていたことは疑いようがない。しかし、坪内が指摘する伏線や反復の存在は、やはり同時代の読者には感知し得なかったとしか思えない。

十年以上の連載は、その関係者ですら、ほぼ入れ替わっていても不思議ではない程の時間である。また、坪内の提示した読解は、恐らく気が向いた時にその連載に目を通したであろう読者を措定してはいない点でリアルさに欠けている。確かに、この連載小説は多くの脱線を含むが故に、話が進行しているのかどうかさえ定かでは無い。加えて、その展開もあまりにも突然なものばかりであった。だが、一方でその進行速度があまりにもゆっくりであるため、熱心な『群像』読者であれば、いつもそこにあつたこの連載小説は、多少読み飛ばすことがあつたと

しても、すぐにこの世界観に戻りうる様な場所であったのではないか。

「別れる理由」にその文体、こういつてよければ、その浮遊感に漂う心地よさを求めるのであれば、それはいつ断絶し、いつ接続しても構わない。物語展開を問わないのであれば、必要な時にはいつもそこにあるテキストであった。むしろ、小島のテキストには、あるいはこの時代には、そういった文体との「戯れ」といった感覚が溢れていたことも間違いない。

しかし、たとえ何年かかったのだとしても、この連載は完結したのである。そして、「別れる理由」は一つのテキストとして再び、読者の前に現れたのである。

一九八二年に単行本として上梓された際、全体はⅠ巻からⅢ巻の三分冊とされた。ほぼ、同量の厚さで分冊されたこの分け方は、もちろん事後的なものではあるが、実はそれほど内容とキツチり重なっている訳ではない。だが、事後的な見方であったとしても、全体の内容を大きく三つの位相で捉えることは可能だ。多くの人物（家族）たちの入り交じった不貞関係や人間模様を、永造という人物の視点を中心に描いたところまでが一部。永造の妄想からそれまで登場した様々な人物たちが、劇場の中で入れ替わり立ち替わり、奇妙な会話劇を繰り広げてゆくところまでが二部。そして、永造が物語全体の外部に出て、これまでの物語について、実在の人物たちと話し合うというのが三部だ。

これら一から三部は、Ⅰ巻からⅢ巻という分冊とは微妙なズ

レをはらんでいるが、もちろん作者・小島信夫も、全体の長さを最初から想定して連載していた訳ではないだろうから、むしろ当たり前のことだ。

本論も、事後的な分冊ではなく、この内容に準じた三部構成を対象に議論を進めてゆこうと思う。そして、論者は既に別誌において、この第一部の構造について検討をすませている<sup>(1)</sup>。

その際、論者が問題にしたいことは、三つあると述べた。まず小島信夫がこの長期にわたる連載において何を掴んだのかということだ。「別れる理由」を全体としてみれば、達成点は多かったが、それはあくまでも結果として「達成」したものであって、それは全体像の影としか言い様のないものである。にもかかわらず、後の小島の仕事のほとんどの原型が、このテキストから見出されるのだ。

もう一つは、何の関係性もない様にしか思えない断片性の強い話が、どうして、作者によって、それぞれのまとまり（三つの部）として提示されているのか。逆に言えば、我々読者は、目の前の断片群をどのように統一した話とみなすことが出来るのか。

残るもう一つは、各断片がそれぞれの部の中で統合されているのだとしても、その三つの部はいかなる形で一つの「別れる理由」という話として結びつくのか。

以上の問題意識において、論者は、第一部を全体を三つの「ベクトル」によって構成されているテキストであると考えた。一つは、一見関係ないように見えるエピソードが比喻を中心とし

た象徴的連想によって繋がってゆく場合。こうした断片化とは逆のベクトルを形成する力を【象徴的接続のベクトル】と名付けておく。

残りの二つは、もの凄い短い時間（ある特定の日の夕方の数時間）の会話が、一人の始点人物を通して、膨大な時間の出来事として再現される様相。これを【微分的接続のベクトル】と呼ぶ。これとは逆に、わずか数時間の夢の中から膨大な歴史的時間が展開されてゆくという【積分的接続のベクトル】の三つのベクトルがテクストを構成する力であると考えた。

では、I巻を構築するそれぞれの「断片」の中にある共通点は何か。過去に「別れ」をもつ者たちによる、決して「別れること」の「ない」物語である。当初からタイトルが「別れる理由」であったことが意図的であったかの様に、物語は過去の「別れ」を語っていても、今の関係が「別れる」か「別れない」かは一切語られない。様々な姦通・不貞が隠されている関係であり、それぞれに大きな不安や不満を抱えている夫婦たちには、「別れる理由」は幾らでも存在する。だが、物語レベル（出来事レベル）では、決して別れないのである。

何故か。物語を構成する「断片」が、因果律から解放されているからである。つまり、この物語は多くの「理由」のようなものに満ちていながらも、それを「理由」たらしめる「結果」が描かれないのだ。

例えば、永造から見れば、京子と陽子は「主婦」という意味で置き換え可能な関係である。（そもそも「抱擁家族」の最終

章は、トキ子の代わりの「主婦」を探そうとする物語であった。）また、実の息子である啓一と現在の妻である京子の連れ子になる康彦を、永造が積極的に迎え入れようとするのは、永造にとってこの二人の息子が等位であるからだ。陽子はポップと姦通を犯したが、永造も息子と関係があったという意味で、両者にとつて不貞行為による「罪」や「罰」は、本来等位である。こうした、本来別々の行為が、意味レベルで互いに重なり合ってゆく様相を【交換可能な接続のベクトル】と呼べば、視点人物である永造の物語構築は、このベクトルに依っている。

一部で描かれる複雑に入り組んだ人間関係。それは、誰もが加害者にも被害者にも、誰もが主体にも客体にもなり得る、そんな世界であったのだ。

## 1 「積分的接続」の世界

59章で物語は急に「夢くさく」なる。突然に「劇場」が現れ、今まで登場して来た人々が次々に「役者」として「舞台」にあらがり「芝居」をしてゆく。

前章の研究室における永造の独白は「劇」と「現実」は等位であることを示しているが、この「劇」の世界は、永造が見做した現実世界と同様に、あらゆる人物が「劇」の人物に代わる事が出来る。そして、その重なり（越境）は、国籍や時代という時空を越え、さらには性別や動物としての種すら越えてゆく。【交換可能な接続のベクトルの拡大】

例えば、永造は女になり、女王になり、ロバにもなる。言葉は、詩となり歌となつてゆく。一部の「現実」において康彦のことで相談していた担任教師・野上と永造は性行為に及ぶ。現実世界での妄想が、夢の「劇」の中で実現しているわけだ。さらに、永造は突如として馬となり、アキレスとアキレスの馬の話を始め。それは、メネオスとヘレン夫婦、そしてヘレンを奪ったトロヤの若者パリスの話に続き、トロイ戦争の勃発の背景について永遠と議論を続ける。

一部の「現実」における夫婦という主題は、二部の「夢」の「劇」の中でも継続している。ただ、スケールは急速に拡大し、歴史上の大きな事件までが、小さな夫婦関係の問題と重ねて語られてゆく。

もう少し詳細にみていこう。夢は演劇の舞台の様な場所で繰り広げられる。この演目は「真夏の夜の夢」である。ここで、シェイクスピアが、それもその「喜劇」が出て来ることは、一部からの伏線がある。そもそも、永造は英文学の教授であり、当然学生にシェイクスピアを教えている。そして、一部の最終部にあった独白とは以下のようなものである。

「もう悲劇というものはないのだ。いくらも事件として悲劇的事件はある。航空機の墜落。戦争。病死。若い者の死。ヨーロッパへ出かけて行って淪落の道を進む女。出稼ぎの家の留守を守る母。公害。授業料の値上。(中略) そうい

うものはいくらあつてももう悲劇というものは、芝居の悲劇というものは存在しなくなつた。だいたいシェイクスピアの頃で終つてしまつたのだ。それや日本は違う。日本の近松はあれは悲劇じゃないからな。あれはあの世で結ばれるというものだからな。この説はもう一般化してしまつてゐる。われわれの死は英雄の死じゃないからな。英雄というものはいないからな。パロディとしてしかないからな。だからわれわれは何もケジメというものがなくていいというところが、大いに必要なのだが、ケジメを時々のみ出して交流しなければならぬ。悲劇と喜劇が混り合うようにだ。二度結婚するというのもいいことなのだ。ほかの男と交ることもいけないといい切つてしまうにはあたらぬのだ。それは苦しいさ。つらいさ。それとこれとは、次元の違う問題なのだ。

よその男を夫とした女。よその女を女房にしていた男。よその両親から出来た子供。そういうものと暮してこそはじめて、今の時代にふさわしい気分というものが湧いてくるものだ。この考えをもつたら、もう恐いものは何もなないようになるかもしれないのだ」  
(67・II)

現実の「悲劇」はあつても、芝居としての「悲劇」はもはや存在しない。これはどういふことか。後半部の倫理の問題として考えるならば、劇への創造(想像)力とは現実の倫理の源泉であり、「悲劇」なき時代において現実を悲劇的に捉える倫理

もまた存在しない。そもそも、日本には「悲劇」は存在しなかった。日本には「英雄」がいなかったからだ。英雄は「喜劇」の中にしかいなかった。喜劇の中の英雄は悲劇的な結末を迎えない。だから、喜劇的な倫理、喜劇的な英雄として振る舞うしかない。

日本の近代文学史とは西洋文学の受容の歴史でもあるが、「小説神髓」の議論を振り返るまでもなく、その源泉の一つにシェイクスピアがあることは言を俟たない。シェイクスピアは、小説家ではなく劇作家であり、詩人であった。だが、日本の近代文学史では、かつて最も大衆伝播力の高かった演劇や歌(詩)は後景化し、小説が文学の中心に躍り出た。その中で、家族にまつわる姦通や不貞を相対化するどころか、家族外の性のシテムを巧みに取り込みつつ発展してきた近代文学は、虚から実の倫理を、「悲劇」という倫理を、上手く生み出すことが出来なかった。

「夢」の世界へ行くことが「現実」からの離脱であるならば、シェイクスピアの「喜劇」とは、日本の悲劇的「現実」を反映させ、それが本来そうであった姿、すなわち喜劇の世界に引き戻してゆくことに他ならない。

タイターニアとロバとの性交は、坪内の指摘の通り、ロバートの隠喩として、陽子とポップ・ロバートとの不貞と重ね合わされるのだろうか。しかし、なぜ永造は、前妻の陽子の位置にいるのだろうか。この不貞行為は、二人の「別れる理由」にはならなかった。ある意味この夫婦はこの事件を乗り越えたが、死

が二人を分かつことになったからだ。

一部で描かれる様々な不貞行為は、全て「別れる理由」にはなっていない。一部で描かれることは、むしろ「別れる理由」の不在である。なぜ、一部には「別れ」が描かれないのか。それは、あれだけの長期の連載期間に対するたった数時間という物語内時間の流れが関係している。

眼前で繰り広げられるとりとめもない会話から永造が自由な世界を構築出来るのは、【微分的接続のベクトル】の力が作用しているからだ。つまり、眼前の「平和」から想起されるあらゆる話は、結果的に現状へと繋がる「喜劇」にしかなり得ない。そこには、因果を発生させながら物語が展開してゆくような時間のスパンなど存在していないのだ。

結果的に永造は陽子をゆるした。この言い方が正しくなければ、この夫婦はお互いをゆるし合った。何故か。二人は家庭を維持することを選び、そしてその象徴に家を選んだからだ。その意味で家も家庭も相互の同意の下になされた「選択」だったのである。【交換可能な接続のベクトル】

タイターニアもまたオーベロンにゆるされた。それは、オーベロンがタイターニアをゆるしたことでもある。この物語において、状況の複雑な反転をもたらしたのはバックであるが、正確にはバックのもたらした媚薬である。もし、これまで述べてきた比喩が正しければ、バックとは家政婦のさとの(「抱擁家族」のみちよ)であるが、家政婦がそして永造が、夫婦の生活にもたらしたものは「アメリカ」に象徴される豊かさであった。

かつて、ポードリヤールは、消費社会の様相を、神話的社會やプリミティブな社會と同様（交換可能）のものであると考えた<sup>(2)</sup>。

実をいうと、「豊かな社會」も「貧しい社會」も未だかつて存在したことはなかったし、現在も存在してはいないというのは、どんな形態の社會であろうと、生産された財と自由になる富の量がどれほどであろうとも、あらゆる社會は構造的過剰と構造的窮乏と同時に結びついているからである。

同様の問題意識から、ベンヤミンは都市生活者を「夢」と「現実」の狭間にある「遊歩者」と喩えた。「遊歩者」が都市を歩き続けるためには、目覚めるわけにはゆかない。「現実」そのものが「夢」をみているのならば、どうあがいても、我々は「夢」を見続ける以外にないのである。そう考えれば、一部の「現実」と二部の「夢」とは単純な対立構造ではないと分かる。

ただし、この様相を石川義正の指摘する<sup>(3)</sup>ようなオリジナルを失ったコピーの氾濫として受け取ってしまうと、以後の展開との接続を、全体の構造を理解する端緒を失ってしまう。ここでの永造は、単にコピーをしているのではなく、積分化しながら複製しているのである。「夢」の様相をもう少し追いかけてみよう。

## 2 「積分的接続」の世界の増殖

この「真夏の夜の夢」の狂宴は、必ずしも物語を追っているわけでもない。司会者が舞台で話をする人間を選択したり促したりしながらも、司会者と演者の位置も容易に反転する。司会者はアームストロングと繰り返して入れ替わり、時には会沢となり、最後にはまた司会者に戻る。それも、そこで交わされる話題は乱交じみた性行為に関するそれである。

足で蹴る恰好をした。永造の眼が足へ行った。その足が自分のより一回り大きい会沢の足にしては少し小さいな、と永造は思った。これはどういうわけだ。おれの足だ。おれの足をした、会沢が（「女性性解放のリズムに関する」講演を―引用者注）はじめている。笑っていてやろう。驚くことはない。ここまで来たら馴れ合いだ。急にあのことをいい出したっていくらもいいのがれが出来る。（Ⅱ・151）

「あのころ」とほのめかれる恵子（会沢の妻）と永造の不貞入れ替わる身体。夢の世界は、身体という枠組みを超越し、関わる人々が全て等価交換可能なものとなる。身体の超越は性別の超越を意味しながら同時に家族という枠組みをも無効化してゆく。これらの狂宴は、単なる男の夢（欲望）の具現化した世界である様にも見える。だが、身体の枠組みを超越した主体たちは、性差をも超えていることに注目しなければならぬ。

そして、これらが実現しているのは、ここが夢であるからだけではない。夢であるから、現実の因果からも解放されているのである。つまり、ここでなされる欲望の実現には、そこから引きおこされるべき「別れ」などあり得ないのである。

六三章の「白い粉」を契機として、永造はタイターニアその人に変容する。「白い粉」とは、直接的には幻覚麻薬の暗示であろうが、間接的には、タイターニアがまぶたに塗られることになった薬（夢想へ導く薬）を意味する。ロバとの性行為を眺める妖精たちは、舞台を盛り上げる合唱の声となつてゆく。夢はますます現実から舞台（オペラ）の世界へ変貌してゆくのだ。歌劇において主要な登場人物の背景で（時には主要人物とともに）唄われる合唱は、人物の無意識の感情の具現化の時もあるが、一方で無人称とも言える、時代の、世界の声（超自我）でもある。

男は女を夢みる。

女が男を夢みる。

それはなるほど甘美なもの。

これほど都合のいいことはない。

何故なら、これなら破れることはない。

これなら、十分に充たされる。（Ⅱ・197）

こうした「声」は、この世界を支える観念そのものである。もちろん、それは、現実の悲劇から反転した喜劇である。夢で

はあるが―夢であるが故に―かつて現実では実現し得なかったワシントンの内妻である悦子を寝取る妄想へと至る。

永造の不貞行為には、永造自身の男性性（の機能とブライド）を取り戻そうとする意味があるが、それは夢の中でも通底している。そして、その不貞行為のあと、悦子の夫のワシントンの名前を「ロバート」と間違えることは、この日本人たちの複雑多岐な不貞行為の連作の中にも、アメリカの影がおとされていくことを示している。戦後の日本社会は、モノだけではなくコトに関する欲望までも、アメリカによつて形を与えられているのだ。

64章から続く対話と合唱の狂宴は、75章から一部における別の話が重なってくる。それが、さきに論じた陽子とロバートの不貞だ。そして物語はほぼ合唱のみで構成される77章から79章を経て次の80章からは、別の挿話が重なってくる。

陽子の笑い声だと思った。似ているが、第一声の最初の一節のところのことで、ここに陽子がいるわけではない。何故かという点、これは、ほかでもない、学校だからだ。

（Ⅱ・305）

ここで現れる女性教師とは、現代の夫婦や女子大生について語り合う。おそらく、大学の教員なのだろうが、その「教師」のイメージが、野上という別の女教師を呼び出す。これは、永造の妻京子が前の夫との間に残してきた息子・康彦の担任であ



る。永造は、一部にて既にこの教師との性交の妄想を抱いている。現実に対する性別の反転だけではなく、一部で妄想するに留まっていた幾つかの性交が、夢の世界では「実現」している。言うまでもなく、夢（二部）と現実（一部）は、相互補完的な関係である。

この性交の場面は九二章まで続くことになるが、そこで再びさきの合唱が始まる。

何故アキレスの馬が、ほかの馬であつてはならぬか、

馬は馬である以上、

アキレスの馬の馬と同じであるか、

なぜ永造さんは泣くか。

永造は馬か、

馬でないか。

いつ馬として泣き、

いつ馬としてあえぐか。

(II・398)

続く93章では「声」と称された、無人称(?)な語り手が複数登場し、会話を繰り返す。それらは、さきの合唱の様でもあり、もつと多声的な何かでもある。

声、だって永造さんは、ずっと歯をむき出しにしてるんだ

もの

声、あのときには、感き生まれば

声、……って何さ

声、女王さまを楽しませたやつさ、森の中で、真夏の暑い

夜のさなかに

(II・405)

ここには、これまでの永造の世界が「真夏の世の夢」であったことを語ると同時に、永造の姿がロバから馬に変わってゆくことが多声的に語られている。

以後、94章からは、「ガリバア旅行記」に出て来る「フウイヌム」に、そしてさらに、アキレスの馬に変化してゆく。物語は英語圏の世界からさらに、ギリシヤ神話の世界にまで遡ってゆく。

### 3 ガブリエルのホルン

江藤淳は、この展開に批判的であるが<sup>(4)</sup>、村上克尚の指摘にあるように<sup>(5)</sup>、ロバから馬への変化には、むしろ必然的な展開を含んでいると言っている。

村上の指摘する「馬」は、個人的な性と社会的(歴史的)な性を媒介する以上に、個人的な「家」と歴史的、社会的な「家族」制度を媒介し、その制度の向こうに暴力の隠蔽を見出している点で慧眼だと思われる。

坪内や村上と同様、論者もこの展開への移行には重要な意味

があると考えている。だが、それは、従来指摘されてきた様な、夫婦間の不貞（一部）↓歴史を揺るがす不貞（二部）↓家制度の内破（三部）といった流れとは違う意味でだ。この把握を成し遂げるためには、三浦雅士の指摘するように<sup>(6)</sup>、全体の関係の中で第三章に「家」と同様の機能を果たす比喩をあてがう必要がある。だが、坪内が江藤の「フォニー」という批判を、批評のための批評と断じたのと同様に、文壇パーティーの会話劇を中心とする章を「家」と把握するのは、批評的な理想が先にありきなように思われるのだ。

二部の内部では、既存の物語を比喩的に「演じる」ことから、実際に起こった物語（演じられた物語）の「批評」への変容がおこっている。これを一部との関係で考えれば、現実的空間から演劇的空間という変容と考えられる。一部ではその世界を提示する視点は永造に限定されていた。一部で登場する多くの人物・夫婦たちの膨大なエピソードは、たった三人の四時間程度の会話を端緒として、永造の記憶を通じて提示された詳細である。【微分的接続のベクトル】

だが、二部では、その永造という固定的視点は次々と移り変わってゆく。だが、永造が変わったのではない。男から女へ、人間から動物へ、演者からバックコーラスへ、永造の役が、次々と代わっていったのである。これらの物語は、【象徴的接続のベクトル】によって「増殖」してゆくが、それらの物語の間にもやはり因果的な物語展開は存在しない。因果的展開の消滅はクロノジックな感覚の消失でもある。「夢くさい」物語の中で、

語りの現在あるいは語りの地点は消滅し、因果を失われた物語がただひたすら「増殖」し続けている

それは、どこまで拡散しても一瞬の「夢」であるが、「夢」であるが故に、内部で永遠に「増殖」し続けているのである。【積分的接続のベクトル】

二部で、演劇的空間（オペラの空間）が設定されていることには、こうした意味がある。一部における永造という唯一の視点は、物語の断片を自由自在に「等価」なものに出来た。それは、永造だけが、世界内部の価値を「等価」と見做すことが出来るからだ。その意味で永造は「外部」にいたとも言える。しかし、二部の世界は、永造の「夢」であっても、永造の意識下にある世界ではない。永造自身も取り込まれた「夢」の世界である。そこでは、永造の性の欲望【エス】のみではなく、人間の性の文化・歴史【超自我】をも含む、無意識の領域であったと言ってもよい。

アキレスは、トロヤ戦争で活躍する英雄だが、ここでアキレスと会話する馬とは、クサントスである。クサントスは、人語を解する馬として、フウイヌムから導き出された連想であるが、神話ではそのクサントスの口を借りてアキレス自身の死が予言される。

フウイヌムはヤフーとの対立が有名だが、それぞれは理智／野蠻という図式で捉えられる。これを、性的な問題に関する倫理と欲望の葛藤という図式に置き換えてみれば、フウイヌムの出現には、単なる「馬」繋がり以上のものが想定される。

さらに、フウイヌムは、その「祖先」として「アキレスの馬」を語っており、その「馬」は、永造と重なったり離れたりしながら、アキレスと語り合う。

それは、本来「イリーヤス」で語られる自分たちの英雄譚の「批評」なのだ。さらに、永造自身も、自己の姿をメタな位置から語ったりする。

永造は役者として馬になっている、といつてもいいくらいなのである。永造は、いななきのあと一つの息を吸い込んで、ついでに、声にだして、何気なくいった。

どんなに自分自身を意識しながら、自分自身を維持し自分自身を忘れたたふりをして、馬しかそこにいない、といったふりをするのが、むずかしいことであろうか。

（宇宙とは人間という役者の演じる舞台である）

（Ⅲ・64）

この境地では、現実（一部）と舞台（二部）の差異、あるいは現実の自分と演じている他者の差異などは、消滅してしまっているといつてもよい。汎演劇、汎舞台と言えばよいのだろうか。そして、もともとは永造（馬）から「派生」したはずの、アキレスの馬もアキレスも、そして白い馬たちも、舞台から「永造を追い出すように」勝手な振る舞いをはじめてゆく。

永造以外のものが、永造を追い出すようにして、我もの

顔にふるまっているということは、彼と深いつながりがある証拠である。（Ⅲ・117）

こうした「分化」とでもいうべき事態は、この小説を読み慣れた読者であれば、大して気にとめることなくなっているはずである。しかし、ここで主人公あるいは視点人物である永造が「追い出される」ことは、ある無限後退の始まりを意味するのである。

ここで「批評」されるトロイ戦争は、永造が陽子をボブに奪われた出来事の比喩であるし、その他の不貞行為の比喩でもあるだろう。同時に、言うまでもなく、そもそもこの戦争は、スパルタ王のメネオスが、トロヤの王子パリスに奪われた王妃ヘレンを奪還する闘いでもある。だが、それは、メネオス側（＝アキレス側）から語られるからこそ叙事詩的な英雄譚になっているのである。

一方で、登場人物たちは、この物語内容そのものを「批評」する。それも、その「批評」の契機は、闘いに馳せ参じた「人間」ではなく、闘いに利用された「動物」側からなされるのだ。人は大義で死ぬるかもしれないが、馬にはそうした大義など存在しない。それは、言うまでも無く、英雄としてのアキレス（主人）の虚像を告発する行為に等しい。

日本には叙事詩あるいは叙事詩的な機能を果たすものが、明確には存在しない。叙事詩は、我々の様々な価値を反映した基本的話形を提供するが、考えて見れば、恋愛、性愛、あるいは

それらと深い関係にある家族という問題だつて、ある種の「物語」である。だが、これらの起源を問うための「物語」が存在しないことを、永造は「悲劇」のない国と呼んでいるのだ。この永造の「現実」での嘆きは、永造の「夢」として反転した。

その意味で、一部と二部は、決して混じり合うことのない表裏の関係だ。

有限かつ僅かな時間からひたすら細分化される一部は、無限に増殖を続ける二部と共存している。ガブリエルのホルンの様なものとして存在している。ガブリエルのホルンは、人間の有限世界から神（無限）の世界への契機として、最後の審判を告げるガブリエルの笛と重ねられるが、この「無限」をめぐる奇妙なパラドックスは、二部の中で文字通り「出口」を失いつつあった。

そんな中で、この主従なき様相をさらにメタな位置で批判しようとする声が出現するのだ。

メネラオスというのは、スパルタの王でその妻ヘレンをとられた。ヘレンはトロヤのパリスが奪って行った。奪って行ったというのはまことにおかしい方だ。いったい「奪う」とはどういうことなのだろう。それが分つたら！

それはともかくとして、『別れる理由』というこの作品では、いまトロヤ平原のテントの中や外で、（たぶん今は外に出て明け方の空の下で）彼らは対峙していると思つていただきたい。

彼らとは誰のことか？

アキレスとその馬とである。

(Ⅲ・135)

この声の主は誰なのだろうか。「別れる理由」というこの作品」という自己言及を与えられる唯一の存在。言うまでもなく作者・小島信夫である。ここで突然、介入してきた作者は、小説上の登場人物と同じ資格で現れてはいるが、全てをメタにみる事が可能な存在でもある。そして、同じ様に物語に対してメタな位置にいられるはずの読者に直接的に話しかけてくる。

二人の延々と続く議論を終わりに導いたのは、突如登場した「作者」であり、馬たちは二部の物語から、文字どおり蹴り飛ばされた。そして、二つのパラドックス的な世界は、小島信夫という物語空間における「神」を呼び寄せたのである。

むろん、この夢の世界で本当に蹴り飛ばされたのは、まぎれもなく永造である。そうして次の17章から、「作者」によってこの116回は「特別回」と呼ばれることになる。以後「別れる理由」を書いているという「作者」が、突如現れ、この小説を続ける困難さを暴露し始めるのだ。物語は次のフェーズを迎える。

#### 4 「作家」は小説の「神」か

読者よ、編集者よ、今しばらく読者とじかに話をすることを許されよ。こう呼びかけるだけで、『別れる理由』の作者は、まるで、ほんとうにすぐ限の前に読者がいるような

気がしてくるのである。すべては作者自身のせいではあるとはいえ、前には声をかけてきたものも声をかけなくなり、また新しく声をかけはじめたものも、その後私の横をだまって通りすぎるようになり、そうしてまた新しい読者があらわれたが、それも、このようにして私は群衆や通行人の中をひとり歩いているように思えてならない。見なれぬ帽子をかぶりよそ行きの服を着てとりすまして歩いているからだ。そんなものかなぐり捨てて普段着で行こうではないか。声がかからぬものなら、こつちからかけてみようではないか。

(Ⅲ・145)

突如登場した作者・小島信夫(以後「作者」と呼ぶ)は、開き直ったかのように、以後の展開の舞台を物語の「外部」に移してしまふ。この「宣言」からは、長きにわたって連載してきた読者たち(辟易して去りつつあった読者、新規参入した読者)を、出口のない「夢」の世界から救い出し、メタな位置からこれまでの営為を解説してくれるかのような希望さへ湧いてくる。だが、もちろんこの「希望」は、簡単な形で「啓示」されたりはしない。この後も、作者からの同様の語りかけは続いてゆくが、何か核心的なことに触れそうになると、「不思議でならない」とか「いつてしまった」などという言い方に終始している。

17章で小説の技法、「三人称」について語る場面では、以下のような論を展開している。

私がいおうとしているのは、話というものは三人が平均して自分の思うことを述べあうということはどういうものか、ないということをおうとしているのだ。にもかかわらずまことに腹立たしいほどこの三人とか三つとかいうものによってそこに世界が出来たように思えることだけはまちがいない。誰が二人だけ話しかつていてのを見て信用するものか。二人だけならどんな話だってできる。電話でだつて出来るのだ。電話で話している話をあまり信用してはいけない。あそこにはウソがある。

(Ⅲ・146)

実に人を食ったような言い方の小島節であるが、この技法論は実は一般論ではない。そもそも、「別れる理由」は三人の会話の場面から派生している小説なのだ。三部は一、二部と乖離しているわけではない。あくまでも、これまでの「小説」の周囲を、円周すれすれに旋回しているのである。

読者よ、私がいおうのは、電話の二人ほど、二人として純粋なものはないという意味でいっているのである。

(Ⅲ・150)

後の引用部において電話(二人の会話)を肯定していることは、一見矛盾に見えるが、あくまでもこれは小説論なのだ。それも、「別れる理由」に限らず、小島の小説には電話が重要な意味をもつ。一部は三人の会話で始まったが、三部は二人(作

者と「月山」の作者)の電話での会話で終わっている。つまり、この「別れる理由」も同じ理論上にあるのだ。逆に考えれば、この三部の展開は、一部と二部の延長上においた時、どういった全体が立ち上がってくるのだろうか。

三部になり、その主役の座を追われた永造は、作者のもとに「電話」をかけてくる。【象徴的接続のベクトル】

率直にいわせてもらいますがですね。あなたは、今までほとんど全部私に芝居をやらせてきたのですよ。何しろ登場人物がしたり、いったりすることは、全部といていいほど、あれは私の頭の中のひとり芝居、願ひ、おそれ、つまり妄想といふべきものでしたのですからね。あそこに出てくる人物は、すくなくともあるときからあとはですよ、この前田永造が勝手にえがき出したものだというつもりでいるらしいですからね。本人の私はずっと気がつかなくかつたといつてもいいくらいでしたかね。もつともいつまでも気がつかぬというわけには、そりゃ行きませせんよ。

(Ⅲ・161)

「頭の中のひとり芝居」本人の私はずっと気がつかなくかつた」といふ部分からは、まさに二部の構造の核心が語られている。

作者の私は、締切の時間を気にしながら、長い長い十年にわたる、この男とのつきあいに思いをはせた。小説の中に

閉じこめられた五、六時間の短さと較べたら、いったいこの十年間の長いつきあいというものはあまりにも長すぎる。ただ長すぎるばかりではない。ただ短い時間のことを書くことならいくらも前例のあることである。永造自身が私にいわせようとしているのは、まるで読者への手引きであるところの評論家のことを念頭においていっているようなにおいさえせぬでもないが、たしかに一理はある。(Ⅲ・169)

そしてここでは一部の構造の核心に迫っている。「別れる理由」の「作者」が最後まで語らなかつたことは、後に江藤淳に、坪内祐三に、他の多くの「批評家」によって語られることになる。この様に三部は、今までの一部、二部が、そして「小説」というもの自体が「相対化」されてゆく。一部二部を三部が、全体を作者が、作者が永造や文壇の人々に、その創作に関わる様々な人物たちが次々にメタな(「外部」の)位置に立ち、それまでの営為を「内部」とみなして、批評してゆくのだ。こうした展開を「相対化のベクトル」と呼びたいと思う。また、三部は人々の役割が変わるだけではなく、人々の空間(関係)もが変容してゆく。

「舞台」は、電話から文壇のパーティー会場に移り、永造の対話相手として、『群像』の編集長や藤枝静男が登場する。既に二部において、この小説に懐疑的であった江藤淳は、以下の様に述べる。

小説が文壇的リアリテイのなかに崩壊するの、それとも文壇的リアリテイが小説の中に取り入れられて、「読者のいない」この小説を救済するの。

江藤は、当然ながら「小説が崩壊した」と見做すわけだが、江藤はこの批評において、三部が文壇の「リアリテイ」を創出し得ていることを逆説的に認めていることになる。「リアリテイ」とは「リアル」ではない。藤枝や後に登場する柄谷行人が永造に話しかけるのは、彼らが全て「キヤラクター」であるからだ。だが、その様相からは、当時の文壇の十分な「リアリテイ」が立ちあがるのである。

藤枝が話題に出す「抱擁家族」も、永造が話の中で取り上げる藤枝の小説「悲しいだけ」も、ともに妻の死を描いた物語である点で共通している。【象徴的接続のベクトル】

(小説の中の) 藤枝は、永造に「あんたのこと、こんどの『群像』に書いたよ」と話かけるが、これは一月前(一九七九年二月)に掲載された「みな生きもの みな死にもの」のことである。藤枝は、志賀直哉の「暗夜行路」をとりあげながら、普遍的なテーマを描く小説に対して「個小説」というものを対置し、その代表作の一つに「別れる理由」をあげている。

藤枝は、バルサククヤトルストイの小説を、「高みからその姿を一望に見下」ろす小説として一定の評価を与えつつ、「別れる理由」を、様々な事象を「同じ強さの視線で等価に捕え、無選択に並列して記録して行く」小説として、「集約を拒否し

た方法」を見出している。これは、同時代の水準としては卓越した「批評」であった。【相対化のベクトル】。

そして、藤枝は永造に対して、永造と「抱擁家族」の三輪俊介を重ねたような批評を繰り返す。藤枝と小島、「抱擁家族」と「別れる理由」、三輪俊介と永造、位相の異なる様々なものたちが重ねられてゆく。一章においては永造の視点のみでなされていたことだ。【等価交換可能なベクトル】

この藤枝の「悲しいだけ」を『群像』誌上で絶賛していた「若い男」が物語の中に登場してくる。柄谷行人である。ここでの話題は、「マルクスその可能性の中心」である。

ここから続く、同著をめぐる議論が、これまでの小島論や藤枝論とどの様に重なるのだろうか。一見、不明確である。だが、そのヒントは、柄谷自身のこの台詞にあるのではないだろうか。

物質と精神、身体と精神、自然と文化、自然性と意識性といった対立の発生こそが、その根源にある自然成長的な差異化を隠蔽するのだからな。自然成長性のシステムには、これを超越するいわゆる主体というものはありえない。のであってだな、これはマルクスのいう諸関係の総体としてある。つまり、これは重複し、交錯し、多元的に織りあわされた諸関係の網目であって、そこには中心はない。

(Ⅲ・281)

注目すべきなのは、「主体」という概念に、所与のものを認

めずに、システムからの「関係の網目」して現れる一つの現象としてみなしていることである。藤枝は何かを感じ取る「主体」やその感覚に対して終始疑いの目をもつてみた。小島も、確固たる「主体」、他の一切と異なる「主体」という考え方を信用せず、「別れる理由」で変容しつづける主体を描き出した。【等価交換可能なベクトル】

「きみはこんどアメリカのマルクス学会でその意見を発表するのだそうだね」

「英語になおしてみようとするが、まったく英語になんかなりゃしない。ぼくたちが思うことは翻訳不能だからね」

「そういうもんかね」と藤枝氏。

「そういうもんですよ。本来そういうものじゃないかな。」

早い話が藤枝静男のものが英訳されますかね。『別れる理由』がそうなるかね」

前田永造と藤枝静男の二人がかすかに突いさうかべた。

(Ⅲ・282)

ここでは、明確に柄谷、小島、藤枝の三氏の創作が重ねられているだけではなく、この「翻訳不可能性」の問題は、「アメリカン・スクール」「抱擁家族」などで繰り返し述べられてきたテーマである。こうして新たに加わった「若い批評家」の著作も【等価交換可能なベクトル】の連鎖に回収されてゆきながら、この「別れる理由」そのものを「批評」してゆく。【相対

化のベクトル】

134章まで永遠と続く「マルクスその可能性の中心」の朗読は、まるで二部の再来かと思われる位に、異常な事態である。もちろん、二部と同様意味が分らないのでない。ただ、永遠と続く他の作品の朗読（活字で表現されれば、引用と変わらない）は、それが「別れる理由」という作品であることのアイデンティティを危機に陥れる。それが、かろうじて「別れる理由」として保たれているのは、ジュネットの言うメタテキストとしての「引用」すなわち、批評的な会話が差し挟まれているからである<sup>(7)</sup>。その意味で、小島の小説と柄谷の批評は互いに反転した関係になっている。【等価交換可能なベクトル】

だからぼくは、自分の本を覗くのは恥ずべきことだが、ホラそこにもぼく自身が既に書いているように、『苦』はとりのぞかるべきものでもなければ、キリスト教的原罪でもない。いかなる意味においても罪じゃないね。それは人間というより宇宙の根元的な『偏差』であり『たわむれ』以外の何ものでもないからである」 (Ⅱ・315)

この最後の「根元的な」から「である」までは、永造が朗読するように読みあげたので、ほとんど二人で合唱するように見え、「作者」もそれに加わっているようにきこえた。章の最後でようやくこの反射しあう合わせ鏡のような批評の応酬に「出口」が見出される。それは「合唱」という言葉である。



そのとき、小説『別れる理由』の中で前によく出てきたように、

「あなた方合唱なさっているのね」

といいながら、ひとりの婦人、というか、女性というか、女というか、アナザー・セックスの人物が近よってきた。

パーティの席でこんなに長く立ち話をしている間、彼女は今までどこに隠れていたのだろうか。そのいい方は、どこか舞台上でセリフをいつているか、あるいは、稽古場で台本を読んでいるようなところがあった。(Ⅲ・315)

「合唱」「舞台」とは、「別れる理由」第二部の重要なキーワードである【象徴的接続のベクトル】。この135章から登場して来たのが、大庭みな子であった。

『マルクスその可能性の中心』にも問題があるのではないか、というような疑いをもつ人も出てくると思いいはならないか？ わたくしは、わたしは、わたし、行人のファンですもの。『志賀がホンヤク出来ますか？』というようにいい方は、わたしは『マルクスその可能性の中心』にはあまりないと思うわ。そうでございましょう？ 藤枝静男や前田永造も賛成して下さるでしょう。すくなくとも、わたしはこのところの雑誌を拝見してそううけとりましたのよ。

(Ⅲ・323)

これまで男たち、男たちの創作の中で共有されていた「翻訳の不可能性」という問題が、たった一人の「アナザー・セックス」の登場によって一気に全否定されている。新たな批評的視座の介入である【相対化のベクトル】。ただ、ここで注目すべきなのは、「どこに隠れていたんだろう」という作者の疑問に、大庭の台詞は「雑誌を拝見」と応えていることだ。大庭は、パーティの会場にいたのではなく、雑誌（つまりは作品の外部）から、会場にやってきたのである。内部は、次々とやってくる外部からの侵入者によって相対化されてゆく。章の最後で、藤枝は柄谷に向かってこう言うのである。

「永造よ、この人はきみの野上女史だよ。きみがあんなに長年、馬となつてつきあつてきたところのね。そしてそれだけの甲斐はあつたといつていいよ」(Ⅲ・325)

「外部」はただのメタな外部ではない。新たに登場した「外部」は、こうして今までの内部（「別れる理由」）の中に結びつけられ永久循環の環のような中に落とし込まれる。それは、批評する／されるという固定的な関係の崩壊でもある。

139章では、ここに編集長も加わる。編集長は「百三十九回ですよ」という言葉で、この膨大な長さに達しても今だに終わる気配を見せない物語を「批評」する。だが、その後も物語（連載）は、終わる気配を見せない。142章では、また別の人物が現れる。

ほくはこういう会には出たことのない人ですが、それはねえ、『別れる理由』の作者よ、その通りですね。あなたが前田永造であっても、ほくにはいずれもずっと昔からの馴染みの間柄だから、どちらをどうと区別することはないので、ねえ、藤枝さん、莊子ではないが、『夢に酒を飲みし者は、且にして哭泣し』、といったあんばいですからね。といっても藤枝さんなんかは、ピカソの『人間喜劇』の絵のように夢の中で若い女性のまわりを舞っているでしょうが。

(Ⅲ・385)

この人物が最後に呼びされた伏線【象徴的接続のベクトル】を論者はいまだに見出し得ない。しかし、この「昔からの馴染み」であった人物（森敦）は、作者と永造を「区別することはできない」という言葉で、分裂した両者を再び重ね合わせる。【等価交換可能なベクトル】

それは、分裂から始まったこの三部の終焉と同時に、連載の終わりを示唆し始めた物語そのものの終焉と重なる。

編集長は『月山』の作者の附添の女性にささやいた。

「今夜は先生は何かとくべつの用でおいでになったのですか」

「ひあ」

「あの、前田永造をもとに、つまり小説の中にもどすことで、おいでになったわけではありませんか」

「さあ、たぶん、そうだとは思いますが、『別れる理由』のことはよく口にはしていますし、ずっとお友達ですから」

「永造は何でもよくいうことをきくのでしょうか」

「何でもかどうかは存じませんが、このごろのことは私はよく分かりませんのよ。電話ではお話しているようですよ。でもそれが前田さんなのか、作者なのか、分りませぬわ。だって、どうして私にそんなことまで分るのでしょうか。私はただ『月山』の作者の養女だというだけで、その届けの書類にハンコをいただきにお訪ねしただけで」

(Ⅲ・394)

ここでも、作者と永造は重ねられている。作者は「別れる理由」の創作過程において森敦と「電話」にて相談を重ねていたのだ。物語は、作者の文壇状況から、よりプライベートな外延に広がってゆく。そして、Ⅲ部の最後は、当初の「伏線」通りに森敦との電話の場面で終わるのである。

連載終了後のある対談で、小島は「別れる理由」を「ある意味では、この小説は森敦との『合作』（？）であった<sup>(8)</sup>」と述べているのだが、物語の三部は、こうした創作の現場にまで退行していったところで、作者そのものの「単独性」をも解体してしまっただけである。【相対化の完成？】

「別れる理由」では、様々な不貞が描かれながら、それらの家族の別れる場面が描かれることはなかった。それが、因果と

いう枠から「物語」を解放し、物語は【象徴的接続のベクトル】により増殖を続けた。しかし、内部で増殖を続ける「物語」は「閉じる」という契機を失い、それを物語の外部に求めた【相対化のベクトル】。それは、因果とは別の形で物語の「起源」を探そうとする行為でもあった。しかし、最後に辿りついたのは、その唯一の起源そのもの解体であったのだ。永造らのおくなき不貞行為の「現実」は、そこから生み出される「夢」は、逆説的にロマンチッククラブストーリーという「物語」の欺瞞性をあぶり出したが、「家（族）」と別れる理由は見出し得なかった。永造は、「物語」をそして己を支配する作者と別れる「理由」を探し、作者は「物語」と別れる「理由」を探した。だが、「別れる理由」は見つからない。残ったのは、「理由」が見つからないという「物語」である。

(注)

テクストの引用の末尾には、初出単行本（三冊本）の相当ページをあげている。

(1) 正田雅昭「細分化してゆく力」と統合してゆく力——小島信夫「別れる理由」論序説』『明星全学共通教育 研究紀要』二〇二一年三月

(2) J・ボードリヤール『消費社会の神話と構造 新装版』紀伊国屋書店、二〇一五年九月

(3) 石川義正『錯乱の日本文学——建築／小説をめざして』航思社、二〇一六年四月

(4) 江藤淳『自由と禁忌』河出書房新社、一九八四年九月

(5) 村上克尚『動物の声、他者の声 日本戦後文学の倫理』新曜社、二〇一七年九月

(6) 三浦雅士「事件の経緯——小島信夫の世界」『メランコリーの水脈』福武書店、一九八四年五月

(7) G・ジュネット『ランプテスト』水声社、一九九五年八月

(8) 小島信夫・森敦「文学と人生」『群像』一九八二年二月