

In April 2022, Osaka City University and Osaka Prefecture University merge to Osaka Metropolitan University

<b>Title</b>	2000年代日本文学におけるジャンル問題：純文学とライトノベルの一断面
<b>Author</b>	丸山, 倫世
<b>Citation</b>	表現文化. 7 巻, p.14-42.
<b>Issue Date</b>	2013-03
<b>ISSN</b>	
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学文学研究科表現文化学教室
<b>Description</b>	

Placed on: Osaka City University

Osaka Metropolitan University

# 2000年代日本文学におけるジャンル問題

## —純文学とライトノベルの一断面—

丸山 倫世

### 序論

#### 問題意識

以下に引用するのは、2000年代前半に発表されたふたつの小説の冒頭である。

辻ちゃんと加護ちゃんが卒業らしい。まだ眠たい目で食卓に座ってミルクティーをすする俺の位置からは、父親がリフォーム番組に触発されてつくったくつろぎスペースとやらにあるテレビが遠くに、ほぼ真横を向いて、画面が三センチほどしか見えないのだが、加護ちゃんがああ可愛い声で今後の抱負らしきことを語っているのが聞こえたので、まあ多分卒業なんだろう。<sup>1</sup> (3頁)

サンタクロースをいつまで信じていたかなんてことはたわいもない世間話にもならないくらいはどうでもいいような話だが、それでも俺がいつまでサンタなどという想像上の赤服じーさんを信じていたかと言うとこれは確信をもって言えるが最初から信じてなどいなかった。<sup>2</sup> (5頁)

前者が白岩玄の『野ブタ。をプロデュース』(河出書房新社、2004年11月)、後者が谷川流の『涼宮ハルヒの憂鬱』(角川スニーカー文庫、2003年6月)である。いずれの作品も後に映像化されて人気を博したから、広く受容されたと言ってよい。

引用部分からわかるように、この二作は一見非常によく似た読後感をもたらす。まず物語の舞台が高校であり、登場人物の高校生どうしの交流によって物語が展開することがその要因のひとつであろうし、また、コミカルでまんが的な人物が多数登場することもそうした印象の一因である。しかし最大の要因は、引用部分の調子で延々とテキスト全体を覆い尽くす軽薄でコロキアルな文体であろう。

このように多数の類似点が認められるこの二作は、しかし、同じ水準で論じられることはまずありえない。『野ブタ。をプロデュース』が一般に純文学として認知される一方で、『涼宮ハルヒの憂鬱』はライトノベルという別のジャンルに属する小説として理解されるからだ。このジャンルによる隔たりは、発表媒体と文学賞というふたつの基準に起因する。すなわち、『野ブタ。をプロデュース』が河出書房新社という一般の文芸書で知られる出版社から刊行され、文藝賞という純文学系の文学賞を受賞し、芥川賞候補にもなったのに対し、『涼宮ハルヒの憂鬱』はライトノベルの文学賞であるスニーカー大賞を受賞した結果、角川スニーカー文庫というライトノベル専門レーベルから刊行されたというテキスト外的な事実である。それゆえ、小説のテキストそれ自体においては比較に値すると思われるこの二作は、同一の俎上にのぼることすらないのだ。

しかし言うまでもないが、こうした発表媒体や文学賞のみによって小説をジャンル分類し、これにもとづいて議論を行うという現代日本文学研究の主流的なアプローチには、重大な問題点が認められる。これらのジャンル分類は、大正時代の 대중文学の勃興以来比較的ゆるやかなものであったが、2000年代に至って流動化傾向がいつそう強くなりつつあるからだ。たとえば『私の男』（文藝春秋、2007年10月）で直木賞を受賞し、いまや大衆小説家として広く認知される桜庭一樹のデビュー作はライトノベルである。また、彼女の代表作である『砂糖菓子の弾丸は撃ち抜けない——A Lollypop or A Bullet』は2004年11月にライトノベルレーベルである富士見ミステリー文庫から刊行されたが、2007年2月には富士見書房から一般文芸書として再刊行され、最終的には2009年2月に角川文庫として

文庫化された。ここで注目すべきは、富士見ミステリー文庫版ではライトノベルの特徴であるまんが・アニメ的なイラストの表紙が採用されていたのに対し、富士見書房版と角川文庫版ではいずれもこうしたイラストが排除されていることであろう。むしろテキスト本文は富士見ミステリー文庫版そのままだから、富士見ミステリー文庫版と富士見書房版および角川文庫版との差異は、そのレーベルとまんが・アニメ的イラストの有無のみということになる。

こうした現代日本文学におけるジャンル分類の問題をどう考えるべきか。ここでは理論の援用を試みたい。音楽学者の増田聡は、フランコ・ファブリ (Franco Fabbri) の音楽のジャンル論を用いて、音楽がひとつの基準によって分類されるのではなく、複数の規則によって分類されることを論じている<sup>3</sup>。ファブリの分類によれば、音楽は(1)形式的・技術的なルール、(2)記号論的ルール、(3)行動のルール、(4)社会的・イデオロギー的ルール、(5)経済的・法的ルールによって分類される。この規則は各々が対立するものではないから、ひとつの音楽が複数のジャンルに属することもありうる。むしろ、彼のジャンル論をそのまま日本近現代文学に適用することはできないが、その骨格に共通する点は認められるはずだ。さしあたり、流通や経済にかんする「産業」、文学賞やジャーナリズムにかんする「制度」、そして文学テキストそれ自体にかんする「美学」といった分類が適当であろう。

したがって、桜庭の『砂糖菓子の弾丸は撃ち抜けない』は、産業的・制度的基準によって最初ライトノベルとみなされていたものが、別の基準、すなわち美学的基準によってはかられた結果、一般文芸として再分類され、産業的・制度的基準に見直しを迫った事例であると言えよう。これは産業的・制度的基準と美学的基準が食い違い、従来の産業的・制度的基準のみにもとづいた一面的なジャンル分類が、一種の機能不全に陥っていることの例証にほかならない。それゆえ筆者は、この一面的なジャンル分類のみにもとづいた文学研究の場に疑義を呈したいのである。

ただし、誤解のないよう述べておくと、筆者はライトノベルの価値を高

めたいわけでもないし、また純文学や大衆文学、ライトノベル等のあらゆるジャンル分類そのものが無効であると主張したいわけでもない。どの基準をもってしてもライトノベルにしか分類できないものもあるだろう。その逆もまたしかりである。本論文の背景にあるのは、産業や制度という一面的な基準によって切り取られた議論は、偏頗にすぎるのではないかという問題意識である。

### 先行研究と本論文の目的・方法

一面的基準による偏頗な議論というこの問題の背景には、そもそも日本近現代文学が、産業ないし制度的基準と美学的基準とのあいだに、厳密な区別を設けないまま研究されてきた事情にあると思われる。この問題点を白日のもとにさらしたのが、1990年代に小説家の笹野頼子と批評家の大塚英志とのあいだで起こった純文学論争である。紙幅の都合上仔細は割愛するが<sup>4</sup>、これは売れない純文学に価値はないと主張した（文学を産業的基準ではかった）大塚に、純文学にその芸術的価値を認めて徹底擁護する（文学を美学的基準ではかった）ことで笹野が批判を加えたもので、互いに議論がかみ合わないために泥沼化した。ここに、産業と美学というふたつの基準の混同が認められる。こうした混同はなにも笹野・大塚論争ではじめて現れたものではなく、さかのぼれば1935年に発表された横光利一の「純粹小説論」や、1960年代に平野謙を中心として起こった純文学変質論争にもその気配がうかがえる<sup>5</sup>。ともかく、大塚が主張したような「売れない純文学は（芸術的にも）意味がない」といった主張が、あまりにも浅薄かつ乱暴であることは言うまでもない。

こうした状況に拍車をかけているのが、現在盛んに行われているライトノベルの研究である。ライトノベル研究の基礎としては、大塚英志の『キャラクター小説の作り方』（講談社現代新書、2003年2月）やライトノベル作家である新城カズマの『ライトノベル「超」入門』（ソフトバンク新書、2006年4月）がしばしば引き合いに出されるが、彼らの議論においてライトノベルはサブカルチャーとしてとらえられ、一般文芸との差異やその

特異性が強調されるばかりで、小説としての側面はほぼ捨象されている。つまり、ライトノベルは文学の枠外に置かれ、そのテキストが美学的基準によって云々されることはないのである。これはライトノベルに言及する論者におおむね共通する態度と言ってよい。批評家の東浩紀<sup>6</sup>や宇野常寛<sup>7</sup>の議論は一見例外のように思われるが、結局のところライトノベルをサブカルチャーないし現代の社会現象としてとらえている点においては大塚、新城と何ら変わらない。現時点のライトノベル研究には、産業や制度という基準はあっても、美学というものさしはほとんど存在しないのだ<sup>8</sup>。

したがって本論文の最終目的は、偏頗な基準に依拠しない近現代日本文学のジャンル論的考察ということになる。しかし言うまでもないことだが、この目的を完全に達成するのは与えられた紙幅においても、また筆者の能力においても困難である。そのためここでは、旧来のジャンル分類論による研究の破綻が著しい2000年代の日本文学から、ジャンルの異なる2作を選び、分析を加える。これによって、現代日本文学におけるジャンルとその基準のかかわりを明らかにし、ジャンル研究に新しい視座を提供する契機をつくることを当座の目的としたい。

本論文が分析の対象とするテキストは、冒頭に掲げた白岩玄の『野ブタ。をプロデュース』と谷川流の『涼宮ハルヒの憂鬱』である。すでに述べたように、この類似した二作は、2000年代の前半にほとんど同一の社会背景<sup>9</sup>のもとで発表されながら、産業と制度という基準では前者が純文学に、後者がライトノベルに分類されるために、比較研究が妨げられている。こうした不備を補うために、本論文では両作を文学的テキストとして扱い、登場人物の造形とこれをめぐる「語り」の展開を分析することで、ほとんど純粋に美学的な特徴の類似と差異を指摘したい。これによって、現代日本文学の一断面を明らかにすることができるものと期待される。したがって本論文が試みるのは、現代日本文学のジャンル分類論による研究上の欠落を埋めることにあると言えよう。本論文がジャンルの分類基準の偏りを問題としながら、自身の議論をおおむね美学的基準に限定するのは、この補完という目的によるものである。

## 1. 野ブタ。をプロデュース

### 『野ブタ。をプロデュース』の概要と先行研究

白岩玄の『野ブタ。をプロデュース』は2004年に河出書房新社から刊行された長篇である。具体的な分析に入る前に、先行研究を確認しておきたい。『野ブタ。をプロデュース』においてまず注目されるのは、修二の「誰からも好かれる」キャラの演技である。これは日本近現代文学の伝統的とも言えるテーマであった。文芸評論家の伊藤氏貴は本作の革新性について、「近代文学における自我の分裂が乗り越えられるべき苦しい状態であったのと反対に、ここでは分裂こそが生きられるべき理想とされている、という点にある<sup>10</sup>」ことだと述べている。

また繰り返し述べてきたように、本作のもうひとつの特徴は、修二の軽薄で饒舌かつコロキアルな語りである。筆者が本論文で『野ブタ。をプロデュース』と『涼宮ハルヒの憂鬱』とを同一の美学的基準で論じようと試みているのも、本作の語りがライトノベルでしばしば認められるような調子だったからだ。文芸評論家の斎藤美奈子はこの語りをストーリーの展開と絡め、以下のように述べている。

前半、「桐谷修二」のキャラがコントロールできているうちは、小説も快調なテンポで進みます。が、終盤、森川との一件〔引用者注：修二が没落するきっかけとなった事件〕が明るみに出るにいたり、地の文には自己言及的言葉の分量が増えていきます。おちゃらけたふりをして「笑いをとらなくちゃ」と必死に頑張っている一七歳。そのような人物が語り手を務めているのだと考えれば、『野ブタ。』の表層を被う軽薄な語り口もまた「装われたもの」である可能性があるのではないのでしょうか。<sup>11</sup>

自己言及的言葉の増大が終盤であるかどうかは議論の余地が残るが、興味

深い指摘である。修二の語りはどのような形式で行われ、どのように変化し、主題とどのように結びつくのだろうか。

### キャラを演じる修二

語りの分析に先立って、本作で問題となる修二の演技について確認しておこう。修二は高校生活という「空虚で膨大な時間を塗り潰し […] 拭い切れない絶対的孤独感を紛らわせる」(26頁)ため、具体的にはクラス内で円滑な対人関係を築くために、「誰にも嫌われ」ず、「むしろ好かれる」(23頁)キャラを演じている。修二はこうした己の振る舞いを「着ぐるみショー」(23頁、傍点引用者)と呼び、クラスメイトたちを「着ぐるみショーのお客様」(23頁)と呼んでいる。

しかし、修二が被る「着ぐるみ」は、じっさいのところ日本近現代文学の伝統的テーマである仮面とは異なる。伝統的テーマにおける仮面は、心理学者ユング(Carl Gustav Jung)が明らかにしたペルソナ(persona)の問題であろう。心理学者の河合隼雄が解釈するところによれば、ユングは人が社会から要請される外的態度をペルソナと呼び、一方個人の内的世界に対する根本態度(内的な「こころ」と河合は呼んでいる)をアニマ(anima)／アニムス(animus)と呼んだ。しかし、ペルソナとアニマ／アニムスは必ずしも一致するとは限らない。河合は「男性の場合であれば、そのペルソナは、いわゆる男らしいことが期待される。彼の外的態度は、力強く、論理的でなければならない。しかし彼の内的な態度は、これとまったく相補的であって、弱弱しく、非論理的である<sup>12)</sup>」と解説しているが、こうした不一致による摩擦、軋轢こそが日本近代文学の主題となる。日本近代文学の登場人物たちは、この摩擦や軋轢のせいで、ペルソナとアニマ／アニムスとのあいだで苦しむことになるのである。

一方、「着ぐるみ」、すなわちキャラはペルソナとは似て非なる問題である。近年指摘されているように、キャラはペルソナとはちがって、人の内的なこころとは切り離された、対人関係を円滑化する道具にすぎない<sup>13)</sup>。「着ぐるみ」とはじつに的確な表現だ。誰からも好かれる「着ぐるみ」(=キャラ



ラ)は「着ぐるみ」の中に入っている修二(=修二の内的なところ)とはまったくつながらない。ゆえに、少なくともキャラが正常に機能しているあいだは、彼の内的なところに問題はなにも生じない。伊藤の「近代文学における自我の分裂が乗り越えられるべき苦しい状態であったのと反対に、ここでは分裂こそが生きられるべき理想とされている」という解釈は、つまり修二がペルソナではなくキャラをまとっていることを意味する。斎藤が「人物像」といった言葉ではなくわざわざ「キャラ」と述べたのも、彼女がペルソナとのちがいを把握していたからにほかならない。

では、修二の「着ぐるみ」とその中に入る修二の内的なところは、それぞれどのような造形をもつのだろうか。ここでは批評家ノースロップ・フライ(Northrop Frye)による散文フィクションのジャンル論にもとづく人物造形論を参照しておきたい。フライは散文形式のフィクションを、「小説」、「ロマンス」、「告白」、「アナトミー」の四ジャンルに分類した。このうち小説とロマンスの特徴は、その人物造形において示される。フライによれば、ロマンスが「様式化された人間」をつくりだすのに対し、小説は「『ほんとうの人間』を創造<sup>14</sup>」する——つまり現実社会に存在し得る人物造形を示す。これは小説家E・M・フォスター(Edward Morgan Forster)の言う平面的人物(flat characters)と立体的人物(round characters)にも通じる。平面的人物は類型化された、一言で要約されてしまうような造形をもつのにに対し、立体的人物は説得力をもって読者を驚かせ、つねに新鮮さを感じさせる<sup>15</sup>。彼らの議論で筆者が目ざしたいのは、言うまでもなく類型性と写実性の対立である。

フライの散文フィクションのジャンル論に従うならば、『野ブタ。をプロデュース』における「着ぐるみ」は、ロマンス的造形と言える。「着ぐるみ」では「誰からも好かれる」という要素が現実ではありえないほど絶対化されている。「着ぐるみ」をかぶった修二は、クラス内ではもはや無敵のヒーローとも言える存在感をもち、野ブタのように誰からも拒絶されることはない。こうした要素の絶対化はまさしくロマンスの特徴である。「着ぐるみ」は平面的で、内面をもたない。というよりも、もつことがで

きるはずがない。「着ぐるみ」、すなわちキャラは彼の内的なところとは切り離されているからだ。一方、修二の内的なところには「着ぐるみ」のような人間心理が原型にまで拡大された要素は見当たらず、また類型的でもない。「着ぐるみ」をまとわぬ修二は複雑な内面をもつ立体的、小説的人物である。このように、「着ぐるみ」と内的なところは、類型と写実という正反対の人物造形を与えられているのだが、キャラの演技が主題となる本作ではどのような語りを展開されるのだろうか。

### 演技的語りと自己言及的語り

『野ブタ。をプロデュース』では一貫して主人公の修二が語り手である。物語行為が行われる時間は、ほとんどの場合、物語内容において出来事が生起する時間と一致する。一般的な一人称小説と同様に、本作の地の文はおよそ二種類に分類される。すなわち、修二が知覚した物語内容における出来事について語るタイプと、語り手である修二自身の思考を独白的に語るタイプである。文学理論家ジェラルド・ジュネット (Gérard Genette) の物語言説理論において、この種の語りは以下のように説明される。ジュネットは、プラトンやアリストテレス以来西洋文学の中心となっている、「物語っているのはしかじかの作中人物であるという錯覚を、『詩人がつとめて与えようとしている』<sup>16</sup>」模倣、すなわちミメシス (mimésis) をとりあげているが、彼の理論によれば、二種の一人称の語りのうち、前者はミメシス性が低く、後者は極限にまでミメシス性が高められている。ジュネットは後者、すなわち修二の思考の独白を「直接的言説」と呼んでいる<sup>17</sup>。ここではこの直接的言説、すなわち語り手である修二自身の思考を独白的に語る種類の語りに注目したい。というのも、語りの変化について斎藤が行った指摘は、おそらくこの種類の語りについて述べられたものであるからだ。

まず、物語の序盤、すなわち修二に没落の影がまったく見えないころの語りをじっさいに確認しておこう。以下にふたつの例をあげる。第一の例は、転校してきた野ブタがはじめて教室に入った直後の場面である。

うわぁ……。／教室の誰もがそう思った。募りに募った期待はガラガラと音を立てて崩れ、いやこれはもう爆弾一発木っ端微塵、かわゆい女の子どころか、その対極に位置するものの大登場に誰もが言葉を失った。衝撃的デビュー。いやデブーと言ったところか。それを果たした小谷君と呼ばれた男は、主婦の初めての万引きのような挙動不審な動きで教壇に立つと、ふうんと鼻息をもらした。大佐、魔物到着です。撃ちますか？（42頁）

三種類の言説が混在しているので、分類しながら見ていこう。まず「うわぁ……。」は自由間接話法で記述されており、語り手によって発話が再構成されている可能性が示唆される。続く「教室の誰もが […] 音を立てて崩れ、」や「かわゆい女の子どころか […] 誰もが言葉を失った。」「それを果たした小谷君と呼ばれた男は […] 鼻息をもらした。」は、語り手というバイアスがかけられた現実の描写で、ミメシス性の低い言説である。最後に、「いやこれはもう爆弾一発木っ端微塵」や「衝撃的デビュー。いやデブーと言ったところか」、「大佐、魔物到着です。撃ちますか？」はジュネットの言葉によるならば直接的言説であって、ミメシス性が極限にまで高められている。ただし後述するように、この場合の直接的言説は過剰なまでに演技的である。

第二の例は、物語の序盤、恋人（じっさいには恋人ではないのだが、周囲からはそうみなされている）のマリ子と一緒に昼食をとった場面に現れる修二の語りである。

この距離感、居心地いいんだ。遠すぎたら寂しいし、近すぎたらうっとうしい。適当に笑わせておけば波風立たないし、誰にも嫌われない。むしろ好かれることのほうが多いし、いろいろ得することだってある。自分が他人と合わないからって一人の世界を作ってしまう奴。そんな奴は弱すぎる。障害物があるからって違うコースを走るのか。そんな

もの全部キレイにかわして走ればいいんだ。嘘でもデマカセでもなんでも使えばいい。(23頁)

この語りは第一の例と異なり、終始直接的言説で構成されている。

以上、ふたつの例を示した。若干極端なものをとりあげたが、『野ブタ。をプロデュース』の物語言説はおおむねこの調子と考えてよい。では、第一の例と第二の例における直接的言説の差異はどの点に見いだせるのだろうか。第一の例における直接的言説は、語り手の思考の独白と言うよりも、むしろ教室に入ってきた野ブタの衝撃的風貌にともなって表出されたものであって、いわば語り手によってバイアスがかけられた現実に対するミメシス性の低い言説の付属物である。一方、第二の例における直接的言説はまさしく語り手の思考の独白で、直前の場面からはなかば独立している。ここで注目したいのは、第一の例と第二の例における直接的言説の語りの調子である。第一の例はきわめて軽薄で、饒舌で、滑稽で、装飾過剰な調子である。つまり劇的なのだ。これに対し第二の例は、コロキアルではあるものの、第一の例に比べればじつに素朴で、何より自己言及的である。

便宜上、第一の例の語りを「演技的語り」、第二の例の語りを「自己言及的語り」と呼んでおこう。というのも、第一の例における誇大な語りの調子は、あたかも語り手が劇場で演技をしているかのような印象を与え、不特定の観客を明確に意識した語りの特徴を備えているからだ。ここで言う観客、すなわち聴き手は、必ずしも読者に限定されない。ジュネットによれば、『野ブタ。をプロデュース』のように物語世界内の登場人物が語り手である場合、顕在的にせよ潜在的にせよ、聴き手もまた物語世界内に存在する<sup>18</sup>。

この演技的語りは、修二自身の振る舞いによって要請される。繰り返し確認しているように、修二は「誰からも好かれる」キャラの演技を「着ぐるみショー」と呼んでいる。そして「着ぐるみショー」が終わると、演技的語りでこう言うのである「ありがとうございました。またのお越しはご

遠慮ください」(15頁)と。ほとんど自明に近いが、この演技的語りは多くの場合「着ぐるみショー」の場面で現れる。つまり、修二のクラスメイトに対する「着ぐるみショー」的振る舞いが、演技的語りを要請しているのである。したがって演技的語りをを行っているのは、修二の内的なところではなく「着ぐるみ」であると言うことができよう。

演技的語りを観客に向けた「着ぐるみショー」と考えるならば、自己言及的語りは着ぐるみを脱いだ楽屋である。というのも、自己言及的語りが現れるのは、ほとんどの場合演技的語りの場合と対照的に修二が「着ぐるみショー」から解放されたときに限られているからだ。自己言及的語りを行うのは「着ぐるみ」を脱いだ修二の内的なところなのだ。唯一の例外が「着ぐるみショーのお客様」であるはずの恋人マリ子と一緒に過ごす場面で、このとき修二は演技的語りではなく自己言及的語りを行うのだが、これについては後に譲りたい。

このように物語の序盤における修二の語りは、演技的語りと自己言及的語り、およびそれぞれの物語行為を担当する「着ぐるみ」(=キャラ)と修二の内的なところの二元性に特徴づけられる。では、これらの語りはストーリーが進行するにしたがって、どのように変化していくのだろうか。

### 自己説得的語りの発生

本作を一読すればただちにわかるように、野ブタのプロデュースが進行するにしたがって、修二は次第に「誰からも好かれる」キャラを演じる能力を失ってゆく。修二は野ブタのプロデュースに追われていたために、春休みには虚脱状態に陥ってしまう。そのせいで、うかつにもクラスメイトの前で「着ぐるみ」を着忘れた振る舞いをしてしまい、彼の没落を招く事件を引き起こすのだ。したがって野ブタは、修二のキャラを毀損せしめる役割を与えられていると言えるだろう。

マリ子についても同様である。野ブタが登場したころ、修二はマリ子との適切な距離感に悩みはじめる。他のクラスメイトとは一線を画す「特殊な雰囲気」(21頁)をもつマリ子に、修二は己の演技を見破られているの

ではないかと怯え、マリ子が自意識に侵入してくるのではないかと恐れるのだ。野ブタがマリ子に恋をしていることが知れると、修二の懊悩はさらに激化し、自分はマリ子のことが好きなのかと自問する。が、結局修二はささいなことがきっかけで、マリ子に怯え、拒絶してしまう（132-133頁）。このとき修二のキャラを演じる能力は、マリ子の前ではじつに中途半端だ。「着ぐるみショーのお客様」であるはずのマリ子の前で例外的に自己言及的語りが行われているのもこのためであろう。マリ子もまた、野ブタと同様、修二のキャラを妨害する機能をもっていると言える。

このように野ブタやマリ子のせいでキャラが破綻してゆく修二の語りは、どのように変化していくのだろうか。物語中盤、プロデュースが進行していく過程における語りの変化は、新たな語りの追加として現れる。以下は、修二がマリ子のことを「好き」と感じているのかどうかで自問した直後の語りである。「このままがいい。俺はそう思った。このままの関係が続けばなんにも失わない。深入りして傷付くのも、遠ざかって失うのもイヤだ。俺をこれ以上知られても、忘れられてもイヤだ。決断を迫られているわけでもないんだ。だからこのままでいい。このままでいいんだ」（127頁）。最後の「このままでいい」という言葉の反復は、あたかも修二が自分自身に言い聞かせているかのような印象を与える。このような修二の語りの調子は、自己言及的というよりは、むしろ自己説得的というべきであろう。自己言及的語りと自己説得的語りの差異は、自己言及的語りが演技的生を葛藤もせず無邪気に肯定しているのに対し、自己説得的語りは演技的生が崩壊する可能性に気づきながらも、無理矢理肯定することで自分自身の存在意義をみつつけようとしている点にある。つまり、演技的生という現実をとらえる内面で葛藤が起こるか否かという点において両者は異なると言える。マリ子によってキャラを演じる能力が制限されることで、物語の序盤に見られた無邪気な自己言及的語りに、さらに内面に向き合う自己説得的語りが加わっているのである。

### 演技的語りの消滅と伝統的テーマへの回帰

物語終盤、春休みに入ってプロデューサーが小休止を迎えたことで修二が虚脱状態に陥っていたとき、修二の没落を招く出来事が起こる。修二はクラスメイトの森川が暴行されているところを目撃する。しかし、修二は殴られているのが森川だと気づかず、「穏やかに過ごさせてくれよ、せっかくのオフなんだ。学校でもないのに、ボランティアで『桐谷修二』になるなんて無駄なことしたくねえよ。……勝手に殴られてくれ」（153頁）と見捨ててしまうのである。自己説得的語りの発生に続く修二の語りの変化は、この事件の直後に起こっている。春休みが明けて新学期に入り、修二の「着ぐるみショー」が再開される。物語前半では、「着ぐるみショー」にあわせて演技的語りを展開されていた。しかし、ここではもっぱら「休みを挟むと話のネタが貯まるのか、どこのグループでも話が盛り上がっているようだった。そうやって一気に出してしまおうと、明日からまた喋ることがなくて苦労することは目に見えてるのに。まったく、自分の力量を把握できない奴が多いものだ」（156頁）などと自己言及的語りを展開されるばかりで、直接的言説において演技的語りはまったく現れない。修二の語りの第二の変化は、この演技的語りの消滅であると言える。演技的語りの消滅は、それを担当していた「着ぐるみ」、すなわちキャラが機能不全に陥っていることを意味する。修二はキャラを奪われ、コミュニケーションがうまくとれなくなってしまっているのである。

その後修二は森川に暴行されたときに助けなかったことをなじられ、弁解するも聞き入れてもらえず、薄情さを喧伝されてしまう。その結果修二は周囲に疎外されるのだが、ここに至り、修二の語りには第三の変化が現れる。すなわち、自己説得的語りの増大である。自己言及的語りに加わった自己説得的語りは、演技的生の崩壊を目の当たりにして、自己言及的語りを追放し、直接的言説を占拠するに至る。そればかりか、自己説得的語りの性質もまたより深化している。以下に引用するのは、野ブタに救いの手を差し伸べられた修二がそれを拒絶した直後の語りである。「どんなに俺をないがしろにしたって野ブタが人気者である限り、結局誰も俺を無視

できないんだ。俺の創った嘘の世界でせいぜい楽しめばいい。まるで自分に言い聞かせるように俺はその言葉を自分の中で繰り返した。降り積もる言葉が俺の心に蓋をする。そうしなければどうにかなりそうだった」(172頁)。マリ子への感情を自問するくだりに比べ、演技的生の意義をより必死に肯定しようとしているさまが見て取れるはずだ。修二は「そうしなければどうにかなりそうだった」と現実を拒絶し、自己の内面に深く向き合っている。

ここまでの語りの分析をまとめておこう。物語の前半、修二の「着ぐるみショー」がうまく進んでいるうちは、「着ぐるみ」による演技的語りと「着ぐるみ」を脱いだ修二による自己言及的語りが展開されていた。しかし野ブタやマリ子のためにキャラに破綻が生じると、内面の葛藤をともなった自己説得的語りが発生し、演技的語りが消失してしまう。演技的語りの消失は、同時にそれを担当していたキャラが機能不全に陥っていることを意味する。結果、クラスで孤立した修二は自己説得的語りを強めている。

こうした語りの変遷からは、修二がキャラとして振る舞おうとして失敗し、キャラが破綻して社会的役割と内的なこころとが衝突するという、日本近現代文学の伝統的構図が回帰する様子が浮かび上がる。したがって、『野ブタ。をプロデュース』は、キャラという新たな自我のあり方が破綻し、伝統的なペルソナの問題に回帰する様子を、三種類の語りの変遷によって表現した小説として読むことができるのだ。

## 2. 涼宮ハルヒの憂鬱

### 『涼宮ハルヒの憂鬱』の概要と先行研究

谷川流の『涼宮ハルヒの憂鬱』は、2003年に角川スニーカー文庫から刊行された長篇である。序論でも言及したように、『涼宮ハルヒの憂鬱』や本作を含む一連の「涼宮ハルヒ」シリーズは、多くの場合、ライトノベル作品として論じられ、オタク系文化論やサブカルチャー論に包摂されてきた。たとえば、坂上秋成は「『涼宮ハルヒ』シリーズにおいては個々の



登場人物の『人格』がもたらす物語よりも、キャラクターとしての『設定』の集積としてのデータベースが常に優先される<sup>19)</sup>（傍点引用者）と述べている。坂上は本文で言及こそしていないが、明らかにオタク系文化論として有名な東浩紀のデータベース消費論<sup>20)</sup>をふまえている。また宇野常寛は、セカイ系として論じられることが多かった「涼宮ハルヒ」シリーズを、むしろ「脱セカイ系」であると指摘している<sup>21)</sup>が、いずれにせよサブカルチャー論の文脈で議論されていることには変わりない。

ここではオタク系文化論的あるいはサブカルチャー論的言説に対し、美学的基準にもとづいて『涼宮ハルヒの憂鬱』に分析を加える。具体的には、『野ブタ。をプロデュース』と同様、語り手であるキョンの語りのあり方と人物造形に注目したい。

#### キョンの二元的語り——日常と非日常

『涼宮ハルヒの憂鬱』の語り手は主人公であるキョン、すなわち物語世界内の人物であり、本作の語りは全編にわたってキョンの一人称で展開される。最初、キョンの語りは過去を振り返る回顧的なかたちで行われる。以下の引用部分からは、『涼宮ハルヒの憂鬱』の物語内容における出来事が語りの開始時点においてすでにすべて完了していることが察せられる。「今、俺がこんなことを言うのも、つまり全然普通でないことが実際に俺の身の上に降りかかったからであるのは、この話の流れからして、もうお解りだろう。／どこから話そうか。／まずその転校生が部室に来たあたりからかな」（100頁）。「全然普通でないこと」が物語言説においてこれよりもあとに位置する、宇宙人や未来人、超能力者の登場であったり、宇宙人の襲撃で生命の危機にさらされることであったり、ハルヒとともに閉鎖空間に閉じ込められることであったりするのとは明らかだ。

さらにこの引用部分では、キョンの物語行為のおよその時間軸が示されると同時に、「どこから話そうか」という逡巡の態度から、語り手としてのキョンが『涼宮ハルヒの憂鬱』における物語言説をある程度制御していることがわかる。便宜上、この語りを回顧的語りと呼んでおくと、回顧的

語りはむしろ珍しいケースではなく、むしろ一人称小説における典型的形態である。

ただし、この種の小説の多くがそうであるように、すべての物語行為が回顧的に行われているわけではない。むしろ回顧的でない場合が多く認められる。キョンは時として実況中継をするかのように、物語内容における出来事が生起すると同時に語りを行っている。これを便宜上、同時的語りと呼んで回顧的語りと区別しておこう。

キョンの語りにおける回顧的語りと同時的語りは、無造作に混交されているわけではない。キョンはまず回顧的に物語行為をはじめ、次に同時的な語りを展開する。そして同時的語りが一段落すると、ふたたび回顧的語りが増える（というよりも、印象としてはむしろ同時的語りの幕間に回顧的語りが増えられている）。つまり、回顧的物語行為を行うキョンと同時的物語行為を行うキョンは、文単位で頻りにせわしく入れ替わるような混在状態にあるのではなく、交替のためにある程度長い間隔を必要とするような分離状態にある。以上から、『涼宮ハルヒの憂鬱』における物語行為は、回顧的語りと同時的語りというふたつの水準で展開しており、しかもこの二種類の語りはおおむね長い周期で交替していることがわかる。

では、回顧的語りと同時的語りというキョンの二元的語りは、どのように物語内容を操作していくのだろうか。『涼宮ハルヒの憂鬱』の主題のひとつが、非日常を求めながらも日常に安心を感じるという、非日常と日常への両義的欲望であることは論を待たない。キョンにせよハルヒにせよ、非日常を希求する一方で、日常への愛着を感じているのである。したがって、ここではキョンの二元的語りについて日常と非日常という観点から考察を進めたい。日常か非日常かの判断は、キョンの言う「宇宙人や未来人や幽霊や妖怪や超能力や悪の組織」といった「アニメ的特撮的マンガ的」(6頁) 存在を基準にすればよいだろう。

まず物語内容を日常と非日常にもとづいてもう一度確認しておこう。出発点は言うまでもなく日常である。その後、ハルヒという奇矯な少女に出会うことによって非日常の兆しが見えはじめるが、物語内容はまだ日常の

範疇に収まっている。SOS団の結成や長門、みくる、古泉の登場もまた、日常の範疇を逸脱しない。転機が訪れるのは、古泉の登場に続いて生じる、長門に正体が宇宙人であることを告白される場面であろう。このときはじめて「アニメ的特撮的マンガ的」存在が認識され、ここから物語内容は非日常的領域に分け入っていくことになる。みくる、古泉の正体が明かされることによって、非日常的色合いはさらに増す。非日常が第一の頂点を迎えるのは、宇宙人であるクラスメイト朝倉涼子による襲撃である。「アニメ的特撮的マンガ的」存在によってキョンが生命の危機にさらされることは、ひとつのピークと言ってよい。このあと非日常的要素はやや落ち着き、日常に戻りはしないものの、小康状態を見せる。しかし、キョンとハルヒが閉鎖空間に閉じ込められ、世界破滅の危機がもたらされることによって、非日常的要素は一気に臨界点を迎える。そしてこの危機的状況が収束することで、物語内容はすばやく日常の領域に回帰する。

ここで注目したいのは、日常と非日常に二分される物語内容の、どのタイミングで回顧的物語行為が行われているかである。長門の正体が明かされ、物語内容が非日常的領域に入るまでは（厳密に言うと古泉が登場する直前までは）、しばしばキョンの回顧的語りが幕間に挿入されていた。しかし、非日常的要素が目立ち始めるや否や、キョンの回顧的語りは消え、もっぱら同時的語りを展開される。キョンとハルヒが閉鎖空間に閉じ込められる直前になって、ようやくキョンの回顧的語りも挿入されるが、しかし、この事件のあいだはふたたび姿を消してしまう。物語が非日常的領域を脱し、日常に回帰したエピローグでは、これまでとは対照的に同時的語りは消え、回顧的語りのみが展開される。

以上から、回顧的語りは主として日常的領域のみで展開されていることがわかる。閉鎖空間に閉じ込められる直前の回顧的語りは一見すると例外的に思われるが、しかしこの事件の直前には、嵐の前の静けさのように一瞬だけ平凡な日常が回帰しているのである。

このように物語内容に規定されたキョンの語りは、どのように機能しているのだろうか。文学研究者の前田彰一は、一人称小説における「語る私」

(回顧的物語行為を行うキョン)と「体験する私」(同時的物語行為を行うキョン)の関係について、『語る私』と『体験する私』との間にめぐられる緊張関係が、語りのダイナミズムを生み出し<sup>22</sup>ており、『語る私』のパースペクティヴが『体験する私』の視点と知覚範囲に限定され<sup>22</sup>ると述べている。前田の議論における『語る私』のパースペクティヴが『体験する私』の視点と知覚範囲に限定され<sup>22</sup>ることは、キョンの語りが回顧的態度から同時的態度に移行するさまにつながる。これはジュネットの物語言説理論においても同様で、すでに述べたようにジュネットは「物語っているのはしかじかの作中人物であるという錯覚を、『詩人がつとめて与えようとしている』<sup>23</sup>」ミメシスと、「物語っているのは自分以外の誰かであるとわれわれに信じさせようとはせずに、詩人自身の名において物語る<sup>24</sup>」ディエゲシス (diégésis) の対立を叙法の問題とした。この対立はキョンの語りにもあてはまる。前田の議論も参照すれば、物語行為にリアリティを与えるのはミメシスであると言えるから、クライマックスに向けて読者の感情移入が要請されるべき非日常的領域の物語行為が同時的態度で(すなわちミメシスとして)行われるのは当然の帰結である。

しかし、非日常領域の物語行為がミメシスとして行われ、リアリティが与えられているのは、じつは奇妙なことでもある。というのも、本来リアリティリアリティがあるのは読者の環境と変わらないはずの日常領域のほうであって、「アニメの特撮的マンガ的」存在が現れる非日常領域でないはずだからだ。このような、日常と非日常に対する距離感の逆転とでも言うべき状態は、どのような意味をもつのだろうか。

### 登場人物の造形とその変化

ここで『涼宮ハルヒの憂鬱』における登場人物の性格造形について、ノースロップ・フライの散文フィクションのジャンル論をふたたび参照しておきたい。フライの散文フィクションのジャンル論に従うならば、『涼宮ハルヒの憂鬱』の登場人物は、多くの場合、二面的で、それぞれがロマンスと小説の特徴を示していると言える。たとえばキョンは、平凡で没個性的、

消極的でありながらハルヒや長門、みくるといった多くの異性に好意をもたれるというハーレムまんがの主人公の類型を踏襲しているという点で、ロマンスの特徴である様式的人物造形をもつ。だが一方で、小説の特徴である「ほんとうの人間」に近い内面もつまびらかにされている。心のどこかで非日常を求めるキョンは、しかしじっさいに非日常に直面することで己の日常の豊かさを実感し、日常への回帰を願う。月並みだが普遍的なこの欲望は類型を逸脱し、読者に対して彼の心情を納得させるだけの説得力をもち得る。むしろ、キョンの内面の一部が小説的と言えるのは、あくまでも『涼宮ハルヒの憂鬱』内の相対的なものであって、たとえば花袋の『蒲団』における時雄の内面に比べれば、キョンのそれはやはりロマンス的と言わざるを得ない。だが、ここで論じたいのはキョンが二重の人物造形をもつということであるから、この問題はひとまず置いておくことにしよう。

このように、『涼宮ハルヒの憂鬱』の登場人物はロマンス的かつ小説的(あるいは平面的かつ立体的)という二面的造形をもっている。では、この二面的造形はキョンの語りとどのように関係しているのだろうか。

最初に『涼宮ハルヒの憂鬱』の登場人物の造形についてより詳しく確認しておきたい。まずキョンはどこにでもいる高校生という類型をもち、これに加えて、ハーレムまんがの類型をも踏襲している。このように類型に類型を重ねたキョンには内面と言えるほどの複雑さは与えられていない。ロマンス的造形なのだ。

ハルヒはキョン以上に典型的である。ハルヒは冒頭のクラス内自己紹介で「ただの人間には興味有りません。この中に宇宙人、未来人、異星人、超能力者がいたら、あたしのところに来なさい。以上」(11頁)と言い放ち、奇矯な振る舞いを見せる。その後も突拍子もない言動をとり、騒動を次々に起こしては周囲を巻き込むのだが、彼女の奇矯さは度が過ぎている。こうしたハルヒの振る舞いは、伝統的な「偏屈者」や「トラブルメーカー」の類型と言える。また、ハルヒの非日常へのあこがれは誰ももつものだが、彼女にかんしてはそれが絶対化されている。このあまりにも極端な飛躍は、フライが「人間心理の原型を表すまでに拡大した人物像<sup>25)</sup>」と定義

したロマンス的造形そのものであろう。

キョンやハルヒ以外の登場人物もまたやはり典型的である。長門はキョンに「いわゆる神秘的な無表情系」(53頁)と形容され、みくも「萌えてロリっぽいキャラ」「ロリ顔で巨乳」ときわめて露骨な記号的要素が与えられている。古泉も同様で、彼は作中謎の転校生という扱いを受け、「飄々としていてつねに笑顔、何を考えているかわかりづらい」というまんがやアニメにありがちな類型をもっている。

このように、物語前半の登場人物は総じて類型化されており、ロマンス的造形であると言える。しかし物語が進行するにつれて、彼ら——とりわけキョンとハルヒ——の人物造形に変化が生じる。キョンは単純で内面を与えられていないロマンス的造形から、相対的にはあるが、次第に複雑な内面をもつ「ほんとうの人間<sup>26</sup>」に近い造形、すなわち小説的造形へと徐々に移行する。キョンはハルヒの巻き起こす騒動に不平不満を垂れながら、その状況を楽しむようになり、ただの平凡な高校生やハーレムまんがの主人公の類型から脱却する。キョンが小説的造形にもっとも近づき、読者に共感を喚起するのは、彼がハルヒと一緒に閉鎖空間に閉じ込められる物語のクライマックスである。キョンは閉鎖空間を満喫するハルヒに対して、いっそ晴れやかなほどに日常への回帰願望を語る(283-284頁)。キョンはこれまで、ハルヒほどではないにせよ、潜在的に非日常を求めていたが、じっさいに非日常的事態に遭遇した彼の胸に去来したのは日常への欲望であった。この非日常を求めながらも日常が恋しいという二重の欲望は月並みだが、だからこそ普遍的な心理とも言える(むろんその奥行きは相対的なものにすぎないが)。そしてこの欲望は、彼の切迫した態度も相まって読者に説得力をもって迫るのである。

ハルヒもまた、キョンと同様、小説的造形へと変化する。その落差はキョン以上に激しい。物語の後半でハルヒの内面がうかがい知れる場面が登場する。ハルヒがキョンに非日常に対する欲望の動機を語る場面と、クライマックスの閉鎖空間の場面だ。ここでは前者を例としてあげておこう。ハルヒは、幼少期の自己の特殊性が思い込みにすぎなかったことに対する失

望と、その反動としての非日常への過剰な欲望とを滔々と語る（225-226頁）。ハルヒのこの告白は、奇矯な振る舞いの動機を説明する役割として機能するばかりではない。ここまで単なる「偏屈者」や「トラブルメーカー」の類型として単純かつ、人間の心理の原型をそのまま体現したかのような造形しかもたなかったハルヒは、その内面が示されることによって複雑さをもつ「ほんとうの人間」、立体的な人間として動きはじめる。

ここで注目したいのは、このようにロマンス的人物から小説的人物へ（あるいは平面的人物から立体人物へ）と移行したキョンやハルヒが、クライマックスのあとでどのような造形をもつかである。ハルヒは閉鎖空間でキョンから告白代わりにポニーテールの自分が好きだと告げられる。閉鎖空間から脱出した翌日、ハルヒは長くない髪を無理矢理ポニーテールにして登校する。だが、キョンに声をかけられたハルヒは「元気じゃないわね。昨日、悪夢を見たから」、「おかげで全然寝れやしなかったのよ。今日ほど休もうと思った日もないわね」（292頁）と、つつけんどんな態度をとる。これはオタク系文化でしばしば用いられる、いわゆる広義の「ツンデレ」の類型にあたる。またエピソードにおいても、ハルヒは物語前半と同様の「偏屈者」や「トラブルメーカー」の類型に回帰している。ここでは、物語後半で「ほんとうの人間」に近づき小説的な造形をもっていたハルヒが、ふたたび類型的造形に戻り、ロマンス的登場人物として描かれていることがわかる。キョンも同様だ。本作では不明瞭だが、続編の『涼宮ハルヒの溜息』において、彼は本作の前半とほとんど変わらないロマンス的人物として登場する。小説的人物に変化したはずのキョンは、まるで何事もなかったかのように平然とロマンス的人物へと逆戻りしてしまうのだ。

このロマンス的造形から小説的造形、そしてふたたびロマンス的造形という人物造形の変遷は一見すると違和感なく行われているが、しかし従来の小説と比べるとときわめて不自然である。ふつう小説では、物語中の出来事を経て登場人物の内面に決定的な変化が訪れる。この変化はたいていの場合、登場人物の人格の根源的な部分を揺さぶるものであるから、登場人物は変化する前の人格に戻ることはできない。つまり不可逆的变化と言え

る。これは『野ブタ。をプロデュース』の修二を見ても明らかだ。しかし『涼宮ハルヒの憂鬱』の場合、登場人物たちは決定的な変化が訪れて小説的人物となっても、いともたやすく元の人格であるロマンス的人物へと戻ってしまう。『涼宮ハルヒの憂鬱』の登場人物たちの変化は、可逆的变化なのである。この可逆的变化は、あたかも当然のように行われるために見落とされがちだが、『野ブタ。をプロデュース』との比較上ではきわめて重要な点であるように思われる。

次に、キョンとハルヒの例に見られるような、ロマンス的人物から小説的人物への変遷がキョンの語りとどのように結びつくのかを考察したい。この人物造形の移行は、まず日常と非日常という区分によって生じると考えられる。日常が支配的な物語の前半、登場人物は類型的造形をもち、ロマンス的人物として振る舞う。しかし非日常の色合いが濃くなる物語の後半では、登場人物はやがてその内面が示されることによって、小説的人物へと移行する。

その好例はハルヒである。すでに述べたように、ハルヒは最初——すなわち日常が支配的なころは「偏屈者」や「トラブルメーカー」の類型というロマンス的人物造形を示す。しかし物語が進行し、非日常の色合いが濃くなると、ハルヒはその心情を吐露してロマンス的造形から脱却し、複雑な内面をもつ小説的人物として機能しはじめる。ところが世界破滅の危機を回避することによって日常が回帰すると、小説的な人物へと変化していた造形が、ふたたびロマンス的な造形へと戻ってしまう。ハルヒの例からは、日常と非日常という区分が登場人物の性格造形を規定していることがわかるだろう。ハルヒがロマンス的造形に戻らざるを得なかったのは、そこが非日常の支配する場ではなく日常の支配する場であったためだ。

このように、登場人物の造形は物語世界が日常と非日常のどちらに支配されているかによって容易に変化する。ところですでに述べたように、日常から非日常への変化はキョンの回顧的語りと同時的語りにも現れていた。回顧的語りは日常領域にしか見られず、非日常領域になると回顧的語りは消失し、非日常領域は同時的語りに委ねられていた。したがって、登



場人物の性格造形の変化もまた、キョンの回顧的語りの消失と同時的語りの前景化という二元的な語りによって表現されているといえることができる。

### 日常と非日常の転倒

すこし前に提出しておいた「日常と非日常に対する距離感の逆転はどのような意味をもつのか」という疑問に答えてみたい。そのために、ここまでの分析をいったんまとめておこう。『涼宮ハルヒの憂鬱』の主題は日常と非日常への両義的な欲望で、物語内容もふたつに区分される。この「日常／非日常」という二項対立は、物語行為の「回顧的語り／同時的語り」や登場人物の「ロマンス的造形／小説的造形」に対応している。

しかし、日常に対してロマンス的造形が対応し、非日常に対して小説的造形が対応するのは奇妙だ。端的に言えばねじれている。ロマンスの舞台は、本来、騎士道物語や聖者伝説のような自然法則から解放された世界<sup>27</sup>であって、『涼宮ハルヒの憂鬱』で言えばむしろ「アニメ的特撮的マンガ的」存在が登場する非日常領域が対応するはずなのだ。

この日常と非日常の転倒からは、特異な現実感覚が読み取れる。登場人物の造形に即して見れば、読者にとって身近で現実感に富むはずの日常が典型的で現実らしくなく、読者にとって疎遠で現実感が乏しいはずの非日常が小説的で現実らしさに富んでいる。裏を返せば、読者が現実らしくないと感じる日常こそが、登場人物にとっては現実なのである。彼らはこの歪な日常において、円滑にコミュニケーションを行う。日常領域でキョンはハルヒに振り回されながらも、それを楽しんでいた。『涼宮ハルヒの憂鬱』の日常では、それですべてがうまくいくのだ。コミュニケーションがうまくいなくなり、ロマンス的造形が小説的造形に変化するの、キョンが長門に自分が宇宙人であることを打ち明けられてから——つまり物語内容が非日常領域に足を踏み入れてからである。現実らしくない日常、典型的造形を脱出するためには、世界の危機のような非日常的大事件を持ち込まなくてはならない。ここにライトノベルが描く特異な現実感覚が見て取れる。

キョンは結局現実らしい非日常を拒絶し、現実らしくない日常を望む。すでに述べたように、日常は「ハーレムまんがの主人公」や「神秘的な無表情系」、「萌えてロリっぽいキャラ」、「謎の転校生」という類型の人物が円滑なコミュニケーションを行う世界である。こうした類型は他のライトノベル作品でも頻繁に現れる。しかし『涼宮ハルヒの憂鬱』では、ライトノベル的類型があまりにも過剰に強調されている。ライトノベル作品として発表された『涼宮ハルヒの憂鬱』の登場人物は、自分自身がライトノベル的類型であることに言及し、小説的造形になることを拒んでライトノベル的類型を明確に志向する。つまり、メタ・ライトノベル的なのだ。日常に帰還したあと、本作のヒロインであるハルヒがライトノベルの代表的な類型の造形である「ツンデレ」らしい振る舞いを見せるのは象徴的だ。登場人物たちはあくまでも日常という名の、過剰にライトノベル的な現実らしくない現実を求めているのである。

したがって、『涼宮ハルヒの憂鬱』は、メタ・ライトノベル的な現実らしくない日常を送る登場人物が、小説的な現実らしい非日常を求めるが、結局現実らしくない日常を望む物語であると言うことができるだろう。これを支えるのはむしろ、日常／非日常を土台とした、キョンの二元的な語りや人物造形の変化である。本作はライトノベルから非ライトノベルに越境しかけて、ライトノベルに引き返すのだ。

## 結論

以上、『野ブタ。をプロデュース』と『涼宮ハルヒの憂鬱』の二作について分析を試みたが、このジャンルの異なる二作はどのような類似と差異を示すのだろうか。産業や制度における差異はすでに述べたとおりである。では、美学的基準による両作の類似と差異はどのような点において認められるだろうか。

その類似を指摘するには、ここまでの議論を整理するだけで十分足りるだろう。筆者が『野ブタ。をプロデュース』と『涼宮ハルヒの憂鬱』とを

比較しようと試みたのは、修二の語りの口調がきわめてライトノベル的であったからだった。だが、『野ブタ。をプロデュース』の先行研究で斎藤美奈子が述べているように、ライトノベル的な語りは演技がうまくいかなくなるにつれて消失していく。この指摘は必ずしも正確ではないが（というのも、演技がうまくいっている物語前半の修二の自己言及的語りは、たいてい軽薄でも饒舌でもないからだ）、ライトノベル的な語りの口調が演技的語りの部分にのみ認められるのは明らかだ。ライトノベルとの類似は語りだけではなく、修二がロマンス的造形のキャラを演じているところにも発見される。『涼宮ハルヒの憂鬱』の日常領域では、非現実的なことに、ロマンス的造形の登場人物たちが円滑にコミュニケーションを行っている。そこに小説的造形は不要であった。修二はキャラを演じることで円滑な人間関係を築こうと試み、じっさいキャラが機能しているときにはコミュニケーションがうまくはかれていた。したがって、修二はある意味では『涼宮ハルヒの憂鬱』のような一種歪な日常を志向していたと言える。その意志は、修二が転校する結末の直接的言説からも明らかである。修二は、「もう一度やり直した。／敏腕プロデューサー『桐谷修二』なら必ず俺を無敵のタレントにしてくれる」（186頁）と、ふたたびキャラによる演技を目指すのである。

しかし修二はこのようにライトノベル的な、ロマンス的人物のみによる人間関係の構築を志向しながら、キャラが破綻してペルソナという日本近代文学の伝統的テーマに回帰せざるを得なかったことを忘れてはならない。『野ブタ。をプロデュース』と『涼宮ハルヒの憂鬱』の差異は、まさにこの点に認められる。『涼宮ハルヒの憂鬱』ではロマンス的造形が小説的造形に転換されても、登場人物たちは何のてらいもなくふたたびロマンス的造形に戻っていた。そこに葛藤は一切なかった。『涼宮ハルヒの憂鬱』の人物造形の変化は可逆的変化だったのだ。これに対し、『野ブタ。をプロデュース』の変化は、ロマンス的造形が破綻して小説的造形に転換されるものだが、これはいったん決定的な変化が起こるともはや元に戻ることはかなわない、いわば不可逆的変化である。『野ブタ。をプロデュース』と『涼

宮ハルヒの憂鬱』の美学的差異があるとすれば、それはまさに人物造形の変化にかんする可逆性である。少なくともこの二作にかんする限り、人物造形をめぐる変化の不可逆性こそが『野ブタ。をプロデュース』を美学的に純文学たらしめているのであり、一方でその可逆性が『涼宮ハルヒの憂鬱』を美学的基準においてもライトノベルに分類していると言えよう。

『野ブタ。をプロデュース』は、軽薄な語りの口調や、物語行為と人物造形の二元性など表層的な点において、『涼宮ハルヒの憂鬱』（すなわちライトノベル）との類似が認められる。しかし、そこから立ち上がる人物造形の変化の可逆性と不可逆性に注目したとき、『野ブタ。をプロデュース』はライトノベルに似ているどころか、ライトノベルに対するアンチテーゼとして読むこともできるのである。ここに、現代日本文学のジャンル分類における純文学とライトノベルの一断面が見て取れるだろう。

## 注

- 1 本論文における『野ブタ。をプロデュース』本文の引用は、すべて単行本版（白岩玄『野ブタ。をプロデュース』河出書房新社、2004年11月）によった。なお、引用にあたってルビはすべて省略した。以下に引用するものについても同様である。
- 2 本論文における『涼宮ハルヒの憂鬱』本文の引用は、すべて2003年に角川スニーカー文庫から刊行された文庫本（谷川流『涼宮ハルヒの憂鬱』角川スニーカー文庫、2003年6月）によった。
- 3 増田聡『聴衆をつくる——音楽批評の解体文法』青土社、2006年8月、64-71頁。
- 4 笹野・大塚論争の詳細は、当事者笹野自身の論争文集である『徹底抗戦！文士の森——実録純文学闘争十四年史』（河出書房新社、2005年6月）に詳しい。
- 5 横光の「もし文芸復興といふべきことがあるものなら、純文学にして通俗小説、このこと以外に、文芸復興は絶対に有り得ない、と今も私は思つてゐる」（平野謙他編『現代日本文学論争史』下、未来社、1957年10月、71頁（初出『改造』1935年4月号）。なお、引用にあたって旧字を新字に改めた。以下に引用するものについても同様である）という有名な一節からはじまる「純粹小説論」は、中村光夫が『風俗小説論』（河出書房、1950年6月）で指摘したように、大衆文学

の勃興を——ありていには言え売れない純文学と売れる大衆文学を——その問題の背景に抱えていた。また1960年代の純文学変質論争にしても、論者のひとりである大岡昇平が「小説の現状はベスト・セラーでも十万を越すことはまれである。ところが実話が売りものの週刊誌は、毎週一千万部が読みすてられている。十万売するために、一千万人の嗜好に媚びて、告訴や傷害の危険を冒すのは馬鹿気ている」（大岡昇平『常識的文学論』講談社、1962年1月、36頁）と述べている。つまり、横光の時代から制度や産業と美学は、ある意味においては無頓着さで、別の意味においては切斷の不可能性でもってひとくくりに論じられてきたのだ。

- 6 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』講談社現代新書、2007年3月。
- 7 宇野常寛『ゼロ年代の想像力』早川書房、2007年8月。
- 8 この問題については、山中智省がライトノベルの評価軸の齟齬という点からやや踏み込んだ議論を行っている。山中智省『ライトノベルよ、どこへいく——一九八〇年代からゼロ年代まで』青弓社、2010年9月。
- 9 この二作を含む2000年代のフィクションの社会的比較は、宇野の前掲書に詳しい。直接の言及こそないが、宇野は2000年代のフィクションの背景にはいわゆる「95年の思想」があると考えている。
- 10 伊藤氏貴「自我からの逃走——現代文学における〈私〉とは」『文學界』61（4）、文藝春秋、2007年3月、165頁。
- 11 斎藤美奈子「解説 劇場型の学校生活、その栄光と挫折」白岩玄『野ブタ。をプロデュース』河出文庫、2008年10月、200頁。
- 12 河合隼雄『ユング心理学入門』培風館、1967年10月、197頁。
- 13 たとえば土井隆義は現代はコミュニケーション至上主義の時代で、若者は対人関係の円滑化をはかるために、「アイデンティティという言葉で表されるような一貫したものではなく、キャラという言葉で示されるような断片的な要素を寄せ集めたものとして自らの人格をイメージするようになってい」と述べている（土井隆義『キャラ化する／される子どもたち——排除型社会における新たな人間像』岩波ブックレット、2009年6月、23-24頁）。なお、本論文では内的な<sup>こころ</sup>から切り離されたコミュニケーションの道具としての人物像について、「キャラクター」

ではなく「キャラ」と表しているが、これは土井の議論によっている。土井によれば、キャラクターは物語の枠組みに縛られた人物像だが、キャラはそこから解放された人物像である。本論文で意図しているのは後者であるから、ここでは「キャラ」と表すことにする。

- 14 フライ, ノースロップ『批評の解剖』海老根宏他訳、法政大学出版局、1980年6月、433頁 (Frye, Northrop., *ANATOMY OF CRITICSIM : Four Essays*, Princeton University Press, 1957)。
- 15 Forster, E. M., *Aspects of the Novel*, Penguin Classics, [1927] 1980, 73-81.
- 16 ジュネット, ジェラルール『物語のディスクール——方法論の試み』花輪光・和泉涼一訳、水声社、1985年9月、35頁 (Genette, Gérard., *Discours du récit in Figures III*, Éditions du Seuil, 1972)。
- 17 ジュネット前掲書、202-203頁。
- 18 ジュネット前掲書、305-306頁。
- 19 坂上秋成「涼宮ハルヒの失恋——「設定」と「人格」のすれ違いをめぐる」『ユリイカ7月臨時増刊号 総特集☆涼宮ハルヒのユリイカ! ——The girl greatly enlivens the criticism!』青土社、2011年6月、112頁。
- 20 東浩紀『動物化するポストモダン——オタクから見た日本社会』講談社現代新書、2001年11月。
- 21 宇野前掲書、294-296頁。
- 22 前田彰一『物語のナラトロジー——言語と文体の分析』彩流社、2004年2月、192頁。
- 23 注16に同じ。
- 24 注16に同じ。
- 25 注14に同じ。
- 26 注14に同じ。
- 27 フライ前掲書、48頁。