

中原昌也と近代文学の終わり

望月 啓太

1. 小説を書きたくない小説家

締め切りはとうに過ぎている。催促のメールも来た。嫌だけど書かないといけない。あの時はお金が欲しかったから、執筆の依頼に「それっ！」とばかりに飛びついたけど、冷静になってみると自分にはものを書く才能がまるでない。せっかく好意で「書いてみろ」と言われたのだから、期待にそえるようないいものを書きたいと思う。しかしもともと才能がないのだから、そんなのは書けない。もううんざりだ。苦しいだけ。原稿なんて書きたくない。

というようなことがもしエッセー（もしくは論文）に書いてあったら苦笑するしかない。書きたくなかったり書くことがなければエッセー（もしくは論文）なんて書かなければいい。しかし同じことが小説に書いてあれば、話は違ってくる。「小説なんて書きたくない」と書く、そんな作家がいたら、彼は一体何を考えているのだろうと探してみるのもあながち無意味なことではないだろう。

なぜか？ エッセー（もしくは論文）はテーマやメッセージを込めるものなのに対して、小説は必ずしもそうではない。といっても、書き手がテーマやメッセージを込めなくてもいいということではない。書き手がどんなに計算して書いたとしても、小説の解釈は一つに固まるものではない。すぐれた小説はまるで光の当て方によってそれぞれ違う面を現す多面体だ、とはよく言われることだ。つまり書き手は小説の全体を隅から隅まで把握できるものではない。書き手の思いもよらない一面が、読み手によって見出される。小説はいったん書かれてしまえば書き手の手を離れ、読み

手の輪のなかに放り込まれ、もみくちゃにされながらも、しだいに形作られていく。私はそう理解している。だから大げさに言えば、書き手は何も書くことがなければ、「何となく」書いても小説らしきものにはなる。テーマなどは後から付いてくるだろう。ただしその出来は個々の才能というか力量に大きく左右されるけれど。

というように、何でもいいから書いてしまえばそれが小説になるのに、わざわざ中原昌也（1970 -）は——このエッセーの主人公中原昌也は——「小説なんか書きたくない」と書く。例えば「お金をあげるからもう書かないで、と言われればよろこんで」（2003）という、いかにも人を食ったタイトルの短編にはこんな文章がある。

作家なんてもうとっくに廃業してますよ。（……）だいたいいまの世の中、文学だなんて言ってる連中は全部サギ師か傲慢で低脳な金持ちのボンボンかヒモか石原慎太郎みたいな最悪な連中の仲間ですよ。僕にしてみればそういう人間は通り魔だとか殺人犯みたいに理解不能な人種と一緒に、区別がつかない……なにより世の中の人々が考えているほどにはお金にならないですからね、小説なんて。バカバカしくてやってられません。はっきり言って今の日本人は、誰一人として文学なんか必要としていません。¹

小説の中で「中原昌也」と名のる男のセリフ。作家のかたわら副業で個人情報（倒産したエステサロンの女性会員名簿など）のセールスをやっている「中原昌也」が「俺」を喫茶店に呼び出して、セールスト、文学への憎悪を交互に喋るだけの短編だ。

ストーリー云々はともかく、小説でこんな憎まれ口をたたくなんて常識外れもはなはだしい。ただ、こうした愚痴はすべての作品に書かれてあるわけではない。けれど全作品の印象を支配している。愚痴のない作品でも、ストーリーを紡ぐ意思がまるで見られないところや、奇抜な文章を書き殴っているところからも、「小説なんて書きたくない」んだなと伝わってくる。

奇抜な文章というと例えば次のような箇所がすぐに目にとまる。

慎太郎！マンガ！慎太郎！マンガ！慎太郎！マンガ！慎太郎！マンガ！慎太郎！マンガ！慎太郎！マンガ！それだけが交互にあれば他にはなにもいらん！と断言しようじゃありませんか。²

これを筆頭に、あまりにもバカバカしくて白々しくて、でも妙にかわいらしい文章がぼつぼつ見受けられる。こういう文章は下手というのとは違う。下手な文章には何も訴えるものがないのに対して、中原昌也の文章では「書くことへの深い絶望（あるいは完全な無関心）」³がこちらに伝染するようだ。

こういう愚痴まみれの作品を読んで、それなら小説を書かなければいいと思うのは当然のことだ。しかしそれだけでは中原昌也との関係は終わってしまう。

「小説なんて書きたくない」という言葉を額面どおりに受け取るのではなく、そう言ってしまう彼の苦しみに注目することで何かが見えてくるかもしれない。その「何か」を求めてこれから書いていく。

2. 「ほんとう」を追求する小説家

何が中原昌也をそんな不合理的な態度にさせるのか。中原昌也は何が不満なのか。何に苦しんでいるのか。高橋源一郎は『名もなき孤児たちの墓』（新潮社、2006）の書評でこんなことを書いている。

中原昌也は「小説を書くのがイヤ」なのではなく、「ウソばかりの小説を書くのがイヤ」なのだ。そして、中原昌也が嘆く通り、小説の周りは、ウソだらけなのである。⁴

世の中に小説なんて腐るほど存在する。また日々新たに小説は書かれていく。ほとんどの作家は自分の書くものよりも優れた作品が山ほどあるに

もかかわらず書いている。それ自体は別にとりたてて言い立てることではない。ただ、それを自覚していない、つまり、自分の作品を読んでと言いながらもっと読むべき作品がこの世にある事実には目をそらしたり、作家という地位に甘えて何も新しいものを生み出せなくなっているのに惰性で書き続けているとしたら？ 中原昌也はそうした向上心のない保守的な創作態度、並びにそこから毎日量産されて明日にはもう忘れ去られてしまう小説をまとめて「ウソ」として否定し、それは作家としての本来あるべき姿ではないのだと憤っている。中原昌也は「ウソ」に安住することができない。

中原昌也が苦しんでいるのは、彼が世界一のアホだからだ。現実の小説が、どれほど悲惨な状態にあったとしても、もしかしたら小説にはまだ「ほんとう」が可能なかもしれない、など思っているからだ。⁵

要するに中原昌也はこう言いたいのだと思う。「名作はたくさんあるのに、どうしておまえがわざわざ書かなければいけないんだ？ その必然性はどこにある？ その問いを真剣に考え、書くことに意識的であろうとすれば、毎度おなじみのマンネリ化した小説は当然のこと、一行たりとも恥ずかしくて書けなくなるはずではないか。書けないのならそれでいい。おとなしく筆を折ってしまえ。一度ゼロに戻って書くことの恐ろしさややさしさと闘うことが、何も考えずに書くことよりも大切なのだ。その闘いの果てに生まれるもの、それこそが『ほんとう』のことが書かれた小説なのである。」

では「ほんとう」とは何なのか、という問いが残るが、ひとまずここでは高橋源一郎が考える「理想の小説」ということにしておいて、後ほど詳しく考えていくことにする。

作家というものが元来「ほんとう」＝「理想の小説」を目指す存在なのだとしたら、中原昌也こそ作家とよぶにふさわしい。

人から「ほんとうのことがどこかにある」という思いが消えない限り、中原昌也のような作家が現れ、ほんとうのことを書いては、嫌われる。だが、そのような作家がまだ存在すること以外に、小説（文学）に希望はないのである。⁶

確かに彼は「文学」を信奉する人々（と一概に言ってしまうのもどうかと思うけれど）の顰蹙を買うだろう。『点滅……』（2006）が芥川賞の候補作になったにはなったが、選考委員の誰一人としてそれを推さなかったのみならず、ほとんど黙殺に近かったことからそれはわかる。選考委員に石原慎太郎がいる時点で結果は目に見えていたようなものだが。

顰蹙を買った結果、反感も買ってまともに読んでもらえないかもしれない。また、こんなものは小説ではないと吐き捨てられるかもしれない。しかしそんな小説こそ、評価に値するのではないだろうか。

顰蹙を買うということは、触れられたくないことが書かれてあるということだ。それは読み手がちゃんと読んだ上でつまらないと判断するのは違い、自分のやましい部分を見せられて負い目を感じている状態をいう。例えば一般に信じられている概念（正義や悪や愛や真実など）を相対化したり、私たちが知らず知らずのうちにやっている欺瞞や偽善を暴いたりする。つまり常識を疑い、現実を揺さぶり、人生の新たな側面を露呈させるわけだ。私は、小説が真にその力を発揮しておもしろくなるのは、そうした常識に挑戦し、現実を再創造するときだと思う。

前章でも言ったように、そもそも小説に決まった書き方なんてものはない。筒井康隆も「小説というのは俳句だの短歌だの詩だの戯曲だのといった形式のすべてから自由になろうとして生まれた方法論不在の文芸ジャンルだったのだ」また「小説は何をどう書いてもいいのだ」と断定している。⁷

これがわかっていると、私たちは小説を先入観なしで読む、すなわちより多くのことを読み取ることができるようになり、読書はいっそう驚きに満ちた貴重な経験になるだろう。そんな理想的な読書へと導いてくれるの

が、他ならぬ、響盞を与えるような小説なのである。したがって響盞を買うことは不名誉なことではなく、むしろ勲章だといえる。

だから中原昌也は実はれっきとした正統なのだ。芥川賞を受賞してもおかしいことはひとつもなかった。

選考当日、中原昌也のもとには作家の阿部和重や青山真治をはじめ、豊崎由美と大森望の『文学賞メッタ斬り！』コンビ、評論家の渡部直己などが集い、吉報を待った。その模様は「それでも、『文学』はここにある」と題されて『小説トリッパー』2006年秋季号に載っている。このドキュメントの筆者仲俣暁生の結論はこうだ。

いまや「文学」という制度の本丸・芥川賞は、ある意味で完全に包囲されているのではないか。(……) 今回の芥川賞選考は文学の「本丸」が、その周囲を取り囲んだ勢力に対して「無血開城」する、絶好の機会だったのかもしれない。しかし城門は開かなかった。(……) もしも「文学」と呼べるものがあるとしたら、それは城門の内と外のどちらにあるのだろうか？／もちろんそんな大雑把な問いは無意味で、そのどちらにもある、というのが正しい答えなのだろう。でも少なくともこの晩に限れば、中原昌也という作家の周囲に集まった人たちや、インターネット上もふくめ、その周囲で交わされていた言葉のなかに、「文学」のありかをめぐる、もっとも真摯な問いがあったように思う。その事実には、「本丸」にいる人々も、そろそろ気づくべきではないだろうか。⁸

選考日は2006年7月13日だから、現在のところ「文学」をめぐる最新の状況はほぼ以上のようにまとめられる。芥川賞＝権威・伝統の象徴と、中原昌也に代表される「新しい文学」との、いわば新旧の対立というわかりやすい構図である。

ただしここで陥ってはならない間違いは、中身を見ずに、「新しい」「古い」という表面に現れる言葉のイメージだけで、前者を善、後者を悪と判

断することである。「新しい」を連呼するだけでは頼りない。「新しい」ほうは何を「古い」と見なし、それを乗り越えていこうとしているのか、すなわち「新しい」「古い」と言いうる根拠を考える必要がある。

そこで次章では、最前線から一転して百数十年の時をさかのぼり、「古い」ほうの文学と中原昌也の関わりについてみていく。

3. 近代文学を終わらせる小説家

それではここで再び、「ほんとう」とは要するに何なのかに戻る。先ほどの高橋源一郎の書評からもう一度引用する。「現実の小説が、どれほど悲惨な状態にあったとしても、もしかしたら小説にはまだ『ほんとう』が可能なものかもしれない」⁹。「まだ」という言葉に注目したい。まだ、ということは、小説にはかつて「ほんとう」＝「理想の小説」が可能だった時代が、たしかにあったということになる。それはいつのことか。

それは今から百二十年ほど前の明治二十年前後、この国で近代文学が生まれたときのころだと考えられる。というのも、高橋源一郎は、小説『日本文学盛衰史』（1997～2000）などの仕事において近代文学をテーマにしており、その時代の文学から、「ウソ」にまみれた現代の文学を救うヒントを得ようとしているからだ。高橋によると明治時代は「言葉がまだ生きていた、その生きていた言葉を使って現実と触れ合うことができた、そんな時代だった」¹⁰。

明治文学史という一見、古臭くて地味な感じがするけれど、よくよく調べてみるとなかなかどうして、現代よりも文学に熱気がある。それに、既存の小説と新しく生み出された小説の断絶という点に関して、この時代ほどはなほだしい時代はない。『日本文学盛衰史』にはこう書いている。

当時の作家たちが使うことのできる日本語は「文学」用語としてはきわめて不十分であった。古い時代のリズムや形式を引きずった過度に修飾的な言葉で世界の「実相」を描き出すことは不可能であり、自由な散文が緊急に必要とされていた。(……)では「自

由な散文」とは何であろうか。それは、実際に日常会話として使われている日本語を素にして、「文学」的に洗練させた特別な日本語のはずであった。¹¹

当時、小説といえば擬古文や戯作調などの文語体でしか書かれていなかった。文明は刻々と新しくなっていくのにそれを表現する言葉は古いままであった。時代は新しい日本語を求めている。例えばヨーロッパ近代の文学では「内面」をもった「私」が「告白」をするという形式をとる。しかし日本文学は「内面」も「私」も「告白」も知らなかった。また「国家」も「恋愛」も知らなかった。みんな西洋から輸入した概念（制度）なのだった。近代文学はこうした制度を取り入れ、文章化することからはじまった。そうして試行錯誤の末できたのがいわゆる言文一致体である。その意味で、現代まで続く言文一致体は人工的なものであった。

当時の作家志望の青年たちは「何をどう書けばいいのか」と、使える文体や描くべきテーマを求めて苦悩していた。作家が苦悩して作品を上げるのはどの時代でもある程度は共通している。しかし、こと明治時代にあっては、既存の言葉（この場合だと擬古文）と自分の書きたいことは決定的にかけ離れていた。伝えたい思いは擬古文や戯作調では表現できないタイプのものだった。ロックをやりたいのに楽器が三味線や竹笛しかなかったようなものだった。

「ぼくの書きたいことを思いっきりぶちまけられるような日本語があれば」—— そう感じる彼らは、二葉亭四迷から多大な影響を受けた。二葉亭四迷は『浮雲』で日本文学史上はじめて近代人の「内面」を描き、その上ロシア文学を言文一致体で翻訳した作家として現代でも高く評価されている。彼らは二葉亭に導かれて作家となったといっても過言ではない。例えば田山花袋は『蒲団』で「私」の「告白」を描き、私小説を生み出した。国木田独歩はその田山花袋からもらったツルゲーネフ作、二葉亭四迷訳の「あひびき」を読んで「これだ!」と叫び、さっそく執筆した『武蔵野』において、これまで文章化されることはなかった「風景」を描写した

が、それは「私」の「内面」を投影したものだ。

要するに彼らは言文一致体で「私」の「内面」を「告白」した最初の作家たちであった。彼らは初めて外国語を読むときに感じる新鮮さをもって言文一致体に接した。当たり前のことなんて何もなかった。すべては驚きに満ちていた。目の前には誰にも触れられていないものばかりがあった。また彼らは新しい言葉に大いに希望を抱いていた。自分たちが文学を更新しているとの誇りもあっただろう。文学の青春時代ともいえるこの時代には、作家と言葉の幸福な関係があったのだ。

ここで話は「ほんとう」に戻る。明治では可能であったが現代では不可能になっているもの。つまり「ほんとう」とは、使えない古い言葉ではなく新しい言葉を用いて新しい現実を表現するということである。

現代、高橋源一郎の指摘が妥当だとすれば、小説は「ウソ」にまみれている。その原因は、もう言葉に新鮮さがなくなってしまったからだと思われる。言葉が鮮度を失ったのなら、言葉で表現する文学、この場合、近代文学も鮮度を失った。現代は、明治にはじまった近代文学が終わってしまった時代なのである。このことを高橋源一郎は『日本近代文学』も百年の生命をようやく完うし、高貴な死の時を迎えつつあるとぼくは思っている¹²と感傷的に述べている。また川西政明も「近代の歴史と同行し、戦い、超越する作品を生み出しつづけてきた小説の歴史はその役割をおえたらしい¹³と宣告を下している。

明治と現代はよく似ている。明治に擬古文が使い物にならなくなったように、現代では言文一致体が古くなってしまったのだ。

近代文学は終わったと言ったが、それを証明するのは難しい。そもそも証明できるものなのかが疑わしい。何年何月何日に近代文学が終わりましたと特定できるものではないからだ。近代文学の始まりとされる二葉亭四迷の『浮雲』が書かれた後に、幸田露伴は雅俗折衷体で『風流伝』、森鷗外は擬古文で『舞姫』を書いている。始まりでさえそんなにあいまいなものなのだから、終わりがあいまいであってもおかしくない。

そもそも「近代文学は終わったか」なんていう抽象的な問いの立て方に

問題があるかもしれない。亀井秀雄は、そうした進化論的あるいは進歩主義的な歴史観とはまた別個の視点から明治文学史を捉えている。亀井に言わせれば、『浮雲』の主人公の「内面」の葛藤は「滑稽な自尊心の悪あがき」¹⁴でしかない。『浮雲』のどこが評価されるべきであるかを、亀井はこうまとめている。

旧式な形式の『当世書生気質』に対して、『浮雲』は洋紙を使い、もちろん装丁も洋装本であり、活字は大きく、改行も多く、そのなかにダッシュやリーダーなどの記号を織り込み、一見してヨーロッパの小説本に近い印象を与える、新鮮で贅沢なつくりになっていました。(……) その意味で、私たちが現在、内的な意識の流れと読んでいる「内面」の表現は、これらの記号なしには生まれ得なかった。「内面」とは記号というマテリアルな条件が整って作り出されたものだ、とさえ言えなくもありません。¹⁵

「内面」を描いたことで近代文学は出発したという通説に対して、亀井は「たかが記号だろ」と、「内面」に重きを置いていないようだ。亀井が近代文学のはじまりと考えるのは、「主体」が表れたときである。

テキスト内の「語り手」とは作者が共同観念とかかわる agent（仲介者・執行者）であり、そのエイジェントを通して作者は共同観念的に表象する物語世界の時間的空間的なパースペクティブを拓き、そのパースペクティブのなかに事物を序列化し、価値づけてゆくこととなります。¹⁶

物語空間を一定の視点からのパースペクティブをもって描き、言及対象と語彙とのかねあいを一貫した基準で操作できる書き手を、近代文学における「主体」ととらえることとし、それが誕生する過程を文学テキストのなかに探る研究を続けてきました。¹⁷

亀井によると、具体的には坪内逍遙の『細君』で「主体」は誕生した。文語体で書かれた『細君』で近代日本文学は始まったというのだ。ということは文語体か口語体（言文一致体）かは重要ではないことになる。亀井は言文一致体の小説でも「作者がまだ語り手を自分から十分に分離できず、自立させ得ない」¹⁸ものの例を挙げている。

野口武彦も「近代小説の語法は言表行為者の痕跡を消すことから始発した」¹⁹と述べている。野口は亀井と違ってそのはじまりを『浮雲』第三篇に見出しているが、「主体」の成立を近代文学の成立としていることは共通する。

このように、「主体」を軸にすえてみていくと、文学史はまったく違ったふうに組み立てられる。そこでの中原昌也はどのような位置づけになるのかはわからないが、亀井や野口にみられるような、何を書いたかではなくどう書いたかという問題設定は、現代ではストーリーへの問いとして現れる。

大塚英志は、プロップが『昔話の形態学』で提示した「31の機能」を参考にして、小説などはだれでも書けることを証明する。つまり小説（プロップの場合は魔法民話）から抽出した構造を逆手にとって、その構造を意識して書けば、ちゃんとした小説になるというのを実践した記録を本にしている（『物語の体操』）。大塚はこう述べている。

「小説」を教えてみてつくづく思うのは「小説」を書く技術の何割かは「学力」と言い換えた方がしっくりくる技術であるということです。だからぼくは（……）予備校みたいなことを「小説」において実践することが可能だと考えてもいるわけです。²⁰

これを読んで何だか軽く不快になるのは、構造をうまくいじくるだけで割と楽に人を引きつける物語を作れてしまうように思えるからだ。小説の何が人を感動させるのかはこれまであまり考えた事がなかったけれど、お

そらく神秘的な何かがあるところにはあったんだろうと漠然と感じていた。しかし、それは構造のせいですとあっけなく種明かしされた気がしてムズムズしてしまう。例えばあるソフトがあって、「出発」「闘争」「帰還」などの構造を打ち込むと勝手にコンピュータが小説を書いてくれて、それを読んでいるような感じがして嫌だし、ましてそんな小説に心を動かされたとなると心境は複雑だ。構造が透けて見えると小説がおもしろく読めないかもしれない。

本当にそうだろうか。構造や、構造が集まった「物語の文法」に自覚的になることで何かよいことはないのだろうか。大塚は別の本でこう述べている。

〈物語の文法〉をふまえることは、書き手のオリジナリティを奪うのではなく、それでも尚、発露してしまう個性に至る手続きだともいえます。²¹

ここで大塚は、「物語の文法」を知ることで小説はよりおもしろくなると言っている。だとするなら、知らないよりは知ったほうがいい。

あなたたち自身が「物語る力」を身につける [つまり「物語の文法」を知る＝引用者注] ことが、実はまんがやアニメや映画の形をしていない (時にはしていることもあるが)、「物語」に対する抵抗力となる技術を身につけることにもなるのだ。²²

今まではベールに隠されていた「物語の文法」を知ることで、小説のみならずマンガやアニメや映画などを見る目が養われる。そうすれば、「物語の文法」それ自体は特に作り手の聖域ではないことがわかる。同じ「物語の文法」をもつ作品でも、作者によってそのおもしろさや奥深さのレベルは違って来るからだ。

では小説にとって「物語の文法」よりも読むべきポイントはどこにある

のか。それは、同じ物語の文法構造をもつさまざまな作品の濃淡を浮かび上がらせるものになるだろう。小説家の佐藤亜紀は、それは「語り」だと言う。

おそらく物語を構成する要素は数え上げたって五十かそこらしかなく、故に物語は常にレディメイドだと言うことだってできるだろうが、お忘れなく、物語の中で次々に提示される事物はそれ自体が目的なのではなく、様々な声による様々な語りを発生させ、交錯させる装置としてあるのだ。²³

物語のパターンは有限だからこそ、書き手は「語り」に集中できる。読者を感動させるのも退屈させるのも、ひとえに「語り」の力による。私たち読者は「物語の文法」に意識的であれば、ストーリーだけでなく「語り」のおもしろさも味わうことができる。

「物語の文法」を意識して物語を見る目を養えという、今まであまり知られていなかった方法で小説の魅力を増幅していこうという機運が生まれ、それと呼応するかのように中原昌也が「物語の文法」に則ったものは書きたくないとばかりにストーリーの破綻した小説を書く。こうした状況を私は、百年以上続いた近代文学というものが何らかの転換点・更新期を迎えていることの現れとして捉えてみたい。亀井や野口の論が刺激的なのはまちがいないが、私としては現代を近代文学の終わりとして位置づけるほうに説得力を感じる。

中原昌也は「ほんとう」の小説、つまり近代文学の次に来るものを書こうとして苦しんでいる。その苦しみは単なる一小説家の苦しみにとどまらない。近代文学を越えようとする現代文学の苦しみが象徴されているのである。

そう考えたとき、中原昌也が（ああ見えて）どれほど誠実に文学の未来を見据えているかがわかるだろう。そう遠くない将来、中原昌也、あるいは

は彼の影響を受けた今はまだ無名の青年たちが、新しい文学を創造してくれることだろう。それは明治に生まれた近代文学のように、今後百年間この国の文学の主流になるかもしれない。「文学史は、遠からず、『中原』以前、以後の区分けを用いる」²⁴かどうかわ、言い換えれば、このままぬくぬくと「ウソ」の道に没していくのか、あるいは惰性を断ち、「ほんとう」を目指して危険を恐れず道なき道を突き進むのか——今まさに日本文学は百年目の岐路に立っている。

〔本稿は、「表現文化講読2」（2006年度前期開講、担当：海老根）の課題として提出されたレポートを、全面的に改稿したものである。〕

【注】

- 1 中原昌也、「お金をあげるからもう書かないで、と言われればよろこんで」、『待望の短篇集は忘却の彼方へ』所収（河出書房新社、2004）、p 40。
- 2 同上、p 45。
- 3 高橋源一郎、『人に言えない習慣、罪深い愉しみ』（朝日文庫、2003）、p19。
- 4 朝日新聞（2006年3月26日、朝刊）、p 25。
- 5 同上。
- 6 同上。
- 7 筒井康隆、『短編小説講義』（岩波文庫、1990）、p 10、p 4。
- 8 週刊朝日別冊『小説トリッパー』2006年秋季号、p 65。
- 9 朝日新聞（2006年3月26日、朝刊）、p25。
- 10 高橋、2003、p 72。
- 11 高橋源一郎、『日本文学盛衰史』（講談社文庫、2000）、p 16。
- 12 高橋、2003、p 76。
- 13 川西政明、『小説の終焉』（岩波新書、2004）、「はじめに」より。
- 14 亀井秀雄、『明治文学史』（岩波書店、2000）、p 107。
- 15 同上、p 127。
- 16 同上、p 131。

- 17 同上、p 133。
- 18 同上、p 135。
- 19 野口武彦、『三人称の発見まで』（筑摩書房、1994）、p 240。
- 20 大塚英志、『物語の体操』（朝日文庫、2003）、p 150。
- 21 大塚英志、『キャラクター小説の作り方』「補講2」（角川文庫、2006）、p 344。
- 22 大塚、2003、p 222。
- 23 佐藤亜紀、「物語のゆくえ」、『21世紀文学の冒険 ①現代文学への問い』（岩波書店）
p 71~72。
- 24 『あらゆる場所に花束が……』（中原昌也、新潮社、2001）の帯より、野坂昭如の言葉。