



作中人物は生きているか：実存的作中人物論序説

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 北海道教育大学札幌校国語国文学科 公開日: 2012-01-26 キーワード: 作成者: 西原, 千博 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00007153

作中人物は生きていますか

— 実存的作中人物論序説 —

西 原 千 博

自らの完結性およびでき事の完結性を生きること、行為することはできない。生きるためには完結していかないこと、自らにとって開かれていることが必要である

(ミハイル・バフチン 『作者と主人公』⁽¹⁾より)

0

これからここで私が書くこうとしていることは、これまで私が書いてきた論文に共通する、ある一つのモチーフについてである。それは、表題である「作中人物は生きていますか」というものである。この問題はこれまでの私の論文に常に見え隠れしていたものであり、一度この点について私なりにまとめておきたいと考えたものである。そのために、ここで取り上げる作家、作品はかなり偏ったものになるだろうし、これまで書いてきた論旨と重なるものも多々あることを、あらかじめお断りしてお

きたい。また、これは序説とあるように、まだ何らの解答に至っていないわけではない。その解答、というよりも検討のためのささやかな橋頭堡を築くことが本稿の目的なのである。

1

作中人物とは何だろうか。人なのか言葉なのか。前田愛氏は、『文学テキスト入門』（筑摩書房刊）の中で作中人物について次のように述べている。

われわれは、この作中人物というコードに従って文学テキストを読む習慣を長い間保持してきました。そこから、文学テキストに描かれた人物はほとんど実在の人物同様に考えられている。(中略) しかし記号論的な見方を導入しますと、文学テキストのなかに登場する人物は、少しも実体を持たない、そのテキストのなかで書かれているさまざまな言説をくくる記号として作中人物の名前がある、そういう考え方をします。

ハムレットという人物について語られている情報は、『ハムレット』という戯曲の三千何百行の言葉でしかない。いわば小説のなかに描かれた人物は記号の人物である。そういう記号としての人物に、ある実体らしきものを与えるのはいうまでもなく読者の想像力である。

本来記号でしかない作中人物に実体をもたらすのは読者の想像力というのである。けれども、ここでは記号と実体とを自明なもののごとく区別しているが、果たしてこの二つはそれほど明確に区別できるのだろうか。「実在の人物同様」と言うが、それはア・プリオリに存在しているのか。また、想像力についても、我々自身お互いに想像力なくしては認識し合っていないとも考えられる。人間がものを見るのは、目ではなく脳であることは今日常識化している。²⁾そして脳であるということ、我々の意識においては、想像力によっても捉えられるし、それはそのまま言葉によつて認識しているとも捉えられるのである。極端な言い方をすれば我々は言葉を通してのみすべての存在を認識しているとも考えられる。ただし、それはあくまでも我々の意識においてであり、実際に脳がどの様に認識しているかは、今のところまだ明らかにされていない。意識にのほる段階で現在のところ我々は言葉としてしか認識できないというに過ぎない。ただ、そうであるならば、すでに言葉として登場している作中人物たちと、我々との差は本当にあるのだろうか。また、現代では人工生命やヴァーチャル・リアリティなどの分野では、パソコンの画面上にしか存在しないものでも生命と

して認めようとしている。一時期パソコンで熱帯魚を飼育するソフトが流行したが、それも生命として捉えられるかも知れない。まして、「たまごっち」などというおもちゃに至っては、あたかも犬や猫のようなペットとして飼っていた人が多くいたのである。³⁾(ただし、すぐにリセットボタンを押してしまいうする。つまり、簡単に殺してしまう。とはいえ、死んだといつては涙を流す人もいた。)

現代において、我々の存在それ自体も不安定なものとなっている。人間の方から記号に近付きつつあるかのようなのである。R・D・レインは『引き裂かれた自己——分裂病と分裂病質の実存的研究——』(みすず書房刊)の中で、生きていることが実感できない人、自ら証明できない人の存在を指摘している。

だが、事態がそのように運ばない場合がある。日常の生活環境のなかでも、ある人は自分を実在的というよりもむしろ非実在的であると感じ、文字通りの意味で生けるものよりもむしろ死せるものとして、世界の残余からあやふやにしか区別されていないものとして、感じる。このため彼のアイデンティティと自立性は、たえず疑問にさらされる。彼は自己の時間的継続性についての体験を欠如している。彼は自己が一貫しておりまとまった存在だという、あの圧倒的につよい感覚をもつことができない。彼は実体的というよりも非実体的であると感じ、自分が作られている素材が真正の、よきもの、価値のあるものと思うことができない。そして彼は自己を身体から離別された部分として感じる。

自分のことを「死せるもの」と感じている人たち、自分のことを「実体」として感じることでできない人たちがいるのである。自らを「非実体」と感じている人たちと、作中人物たちとの差はあるのだろうか。レインはこのような人たちを精神分裂病（質）と呼ぶ。このような人たちを例外としてしまうのはたやすい。けれども、レインはまた、「事実、このような確信の欠如のなかに生きるとはいかなることかを伝達しようとする努力が、現代の作家や画家たちの作品を特徴づけているように思われる。生きていることを実感できないでいる生である。」とも述べており、そのような作家として、カフカやS・ベケットなどを挙げている。現代において、少なくとも芸術について言及する時、このような視点なしには考えられない。このように前田氏の述べているような、作中人物と我々とを無条件に区別することはできないのである。作中人物が記号に過ぎないならば、我々もまた記号に過ぎないのかもしれないのである。自明なものなどない、根底から疑っていかなければならない。さらに、読者の問題について、服部桂氏の『人工現実感の世界』（工業調査会刊）の中のコンピューター上の仮想生物について述べている文を引用したい。

これらの「生物」は我々が通常認識する生き物ではない。生き物そっくりの偽物だ。それらを生き物らしいと感じるのは、ここに今いる自分という存在だ。

これは小説でいえば、読者の問題ということになる。続けて「生き物らしい映像は、生きていることの一つのメタファーだ。」

とも、述べている。なぜ生きていると感じるか、それはそれを感じる人間の問題であり、その人が生きていくということはどう感じているかに係わってくるのは当然だろう。その延長線上で作中人物について考える。作品に即して言えば、どのような人物に対して生きていくかと感じたかということになる。けれども、本稿ではそのような視点に立って考察しようとはしない。一つはそのような自己反省的な思考に対して否定的であるからだが、そもそも自分が生きていくということが実感できなくなっている現代において、このような見方はあまりに楽天的すぎると考えるからである。

さらに余談ながら付け加えれば、生きていくかどうかの判断をするのは、人間にのみ与えられている権利なのかと疑問を感じるからである。動物や植物は、あるいは仮想生物であっても、何も人間に生きていくと認められなくともかまわないはずである。またガイア仮説のように、地球全体を一つの生き物として見る見方もある。しかも、その場合、地球のために一番害をなしているのが人間ということになる。⁽⁴⁾無論、作中人物やここでいう「生物」は皆、人間が人間のために作ったものである。それについて考察するときに人間中心になるのは当然なのかもしれない。けれども、後に述べるように、必ずしも文学は人間だけが作り上げてきたとは言えない面がある。文学は自ら生まれるべくして生まれたのであり、人間はその下僕か、触媒のようなものかもしれないのである。少なくとも、人間にのみ生きていくという判定が下せるというのは、あまりに傲慢ではない

かと思う。なお、言うまでもなく、このことは服部氏に対する批判ではなく、あくまでも本稿の姿勢の問題なのである。(むしろ、このように言いながら、本稿でも生きていくということにこだわっているのは、筆者もまだ人間に未練があるということとなのだろうか。)

これまで作中人物は生きていくか、と問われた時、その問の中には当然「我々と同じように」という言葉が含まれていたはずである。けれども、前述のように現代ではこのような言葉は前提とはならない。いや少なくとも、彼らは物語世界の中において生きていくのである。というよりも作中人物だとは思っていない。(無論例外的な作品もある。)それは、我々が現実社会において作中人物であるなどは夢にも思っていないことと同様なのである。そして、けれども、問題なのは、我々が本当に作中人物(記号としての人間)ではないと、証明することができないということである。(現に我々には神という作者がいたではないか。)むしろ、もし仮に作中人物が生きていることが証明されれば、それは我々が生きていくことの証明へと繋がれるものだと考えるのである。我々は我々の人生全体を見直すことは困難であるが、作中人物については、その情報がすべて手に入れることが可能な分、有利であると考えられる。そこで、本稿ではでき得る限り、作中人物を主体とした作中人物論を指したいと考えるのである。

2

作中人物について書かれた、古典的な評論にF・モーリヤツ

クの『作者と作中人物』⁽⁵⁾と、同じく『小説論』が挙げられる。ここから検討を始めてみたい。まずモーリヤツは『小説論』の冒頭で小説家を神に例えている。

小説家は、あらゆる人間のうちで、最も神に似ている。彼は神の模倣者である。彼は生きた人間を創造し、運命を工夫し、それらに事件や災厄を配し、それらを交錯させ、終局へと導く。それらは架空の人物に過ぎないであろうか？恐らくそうであろう。しかし、結局、《戦争と平和》のロストフや、カラマゾフ兄弟は、生身のいかなる人間にも劣らぬ実在性を持つている。彼らの不滅の存在は我われの存在のように、形而上的な信念ではない。現に我われはその証人である。これらの人物は、生命に躍動して、世々我われの間に伝えられる。神が人間を作ったように作者は作中人物を作る。さらに作中人物の自由について述べている。

あえて言うならば、小説家はその人物との関係において当面する困難は、基督教のあらゆる教派の神学者たちが、神と人間との関係において解決しようと試みた困難に、大いに似ている。いずれの場合にも、問題は被造物(作中人物)の自由と造物主(小説家)の自由とを融和することである。我われの小説の主人公は自由でなければならぬ(神学者が人間は自由であると言う意味において)。

作中人物たちが生きていくというのは、人間と同様に自由でなければならぬのである。そのために「小説家は勝手に彼らの宿命に介入してはならない」とも述べている。

また『小説家と作中人物』の中では、逆の場合についても触れている。

物語を組立ながら、長いこと私の念頭にあり、その発展の次第を細かな点まで決めていた主役を演ずるある人物が、予定の段取りに実によく乗ってくれるが、それは彼が死んでいるからに他ならないことを発見するようなことが、幾度私の身にも起こったことだろう。そういう人物は、よく服従するが、死骸も同然である。これに反して、私が何らの重要性も老いていなかったある別の副次的な人物は、自ら舞台の前面に乗り出して、私が彼を招きもしなかった席を占め、思いがけぬ方向に私を引張って行った。

作者の計算通り動く作中人物は死んでいるのであり、逆に作者の計算を超えた人物が登場する場合もある。言うまでもなく後者のような人物こそが生きている人物なのである。自由という事は、作者からの自由という事にもなる。ただ、先の引用にもあったように、作者は作品を完全に支配する自由も持っている。この作者の自由と作中人物の自由とが作品の中で錯綜する。というよりもそれは作者と作中人物との闘争であるかも知れない。

ただし、このモーリヤックの小説論については、サルトルによる有名な批判がある。サルトルは『フランソワ・モーリアックと自由』（『サルトル全集 第十一巻』人文書院刊）において、作中人物の自由ということについて述べている。

作中の人物を生かそうと思ったら、これらの人物を自由に

してやることだ。定義するのではない。まして説明することでないのは無論である（小説ではきわめてすぐれた心理解剖は死臭を放つものである）。

そして、モーリアックの『夜の終わり』の主人公である「テレーズ・デスケール」にはそれが無いとしている。さらに最後に、「神は芸術家ではない。モーリヤック氏もまた芸術家ではない。」と結んでいる。この問題については、すでに野間宏氏が『サルトル論』（河出書房刊）に於いて言及しているので、参考のためにもそちらを引用しよう。

その批判の中心点は何かというところ、モーリアックの作中人物はまったく自由を持っていないということだ。そしてさらにいえば一般的に小説の作中人物は一人一人がそれ自身として自由であるべきであるということだ。サルトルはモーリアックの『夜の終り』という小説をとりあげてそれを分析し、批評し、さらに具体的に何カ所か、その場所を指摘して、モーリアックがその作中人物に対してまったく神のように臨んでいるということを示しています。

単に理論と実践との齟齬という側面はあるものの、やはりモーリアックは小説家を神に喩えたように、神の自由を求めたしまったということになるのであり、サルトルは神を芸術家として認めないのである。ただし、野間氏はサルトル自身の作品についてやはり作中人物が必ずしも自由ではないことを指摘している。さらに、サルトルの論の特徴について次のように述べている。

しかし読者の地点だけから小説を考えて行くだけでは、作中人物の自由と創造者としての小説家の自由との間にある問題を十分見るなどということは出来ないのです。そしてサルトルはこの読者の地点から小説を考えて行くことばかりすめてしまったので、作中人物が内から発する自由、さらに解りやすくいえば一度人物の中に生命が宿ったならば、もはやその人物の自由の後に作家はついて行くほかにはないということ、サルトルは人物の内部から、その意識を通じて人物を描きとらえるということ、少し混同してしまうこととなつたのではないかと私は考えるのです。

これは、サルトルが先の論の中で、次のように述べていることに関わっているだろう。

小説家は人物の目撃者となるか共犯者となることはできようが、決して同時に両者にはなりえないということである。内部か外部か。この掟に注意しなかつたために、モーリヤック氏は作中人物の意識を殺しているのである。

この問題は実は作者の問題というよりも、話者の問題、視点の問題である。作品中で視点が変わっている（外的遠近法と内的遠近法）ということである。それに加えて先ほどあつたように神の位置、全知の視点の否定ということになる。サルトルは作者であり、そのために技巧（いかに書くか）ということの問題にしているのだけれども、もう一つこれは野間氏の指摘にも関わって、読者にとつてどのような視点で書かれると、作中人物を生きていると思えるのか、という問いにもなつて行くのだら

う。ただし本稿ではそのような技巧的な問題にまで立ち入つて論ずる余裕はないので、この点については指摘だけにしておきたい。

3

日本でかなり早くから、このモーリヤックの小説論に注目した作家に堀辰雄がいる。堀は「小説のことなど」（「新潮」昭和九年七月）というエッセイにおいて、「この頃私は逢う人ごとにモオリアックの小説論の話をしている位だ」と冒頭で述べている。そして、次のように述べている。

モオリアックを俟つまでもなく、作家にとつて自分を捨てることがいかに大切であるかと云う事は、今日、私たちの最も関心を持つべき問題となりつつある。

これは自然主義以後の私小説などを意識した上での言葉であるが、同時に作中人物の自由のために作者は自分を捨てなければならぬと言っているのである。そして、次のように最後を結んでいる。

今、この小論文を終えるにあつて、私はもう一度、モオリアックのテエゼを繰り返して置きたい。即ち、一方では論理的な、理知的な小説を書きたいという欲求、また一方では、不合理な不確かさ複雑さをもった生きた人物を描こうという欲求、——われわれはその二つの欲求の戦場であるがよい。

この言葉はモオリアックの『小説論』にある言葉を受けたものであるが、これは先に述べた作者の自由と作中人物の自由と

の関係に繋がっている。完全に作品を支配し論理的に作品を動かそうとすると、作中人物は単純なものとなり、作者の言いなりとなって死骸となってしまふのである。「生きた人間」を書こうとすれば、それは不合理で不確かなものとなってしまふ。それは、言うまでもなく作中人物が自由に動き回るからである。ただ、作者には不確かでも読者にはそれは必ずしもそうとは言えないことが多い。

では、堀の作品においてはどうかだったのか。堀の最初のロマーンと呼ばれる『聖家族』（「改造」昭和五年十一月）は、前者のような作品ではなかったか。作中人物達はすべて作者の計算の中にいると言えるだろう。これは先の『小説のことなど』の中で作者自身が「それらの人物は私には将棋の駒のようなものだった」と述べた上で、小林秀雄が「むづかしい詰め将棋を何とかかんとか詰ましちやつたような小説だなあ」と堀に言ったことを書いている。例えば、主人公の「扁理」について「どこ九鬼を裏がえしにしたという風がある」という言葉や、それに続く「扁理」と「九鬼」との関係の描写は、サルトルの言うまさに「定義」であり「説明」である。

そして、あえて言えば堀辰雄の作品の中で作中人物が作者から自由になつてゐるのは、やはり晩年の『菜穂子』（「中央公論」昭和十六年三月）だけではないか。それも作品の最後にいたつて主人公の「菜穂子」がサナトリウムから突然抜けだし新宿行きの列車に飛び乗るところからではないか。この行為について夫の「圭介」に「お前の事だから、よくよく考え抜いてした事

だろうが」と言われるが、必ずしもそれは「考え抜いた」こと、計算によるものではなかった。

「人になんか何と思われたつて、そんな事どうでもいいじゃないの。」彼女は咄嗟に夫の言葉尻を捉えた。と同時に、彼女は夫に対する日頃の憤懣が思いがけずよみ返つて来るのを覚えた。それはそのときの彼女には全く思いがけなかっただけ、自分でもそれを押さえる暇がなかった。彼女は半ば怒気を帯びて、口から出まかせに云い出した。「雪があんまり面白いように降っているので、私はじつとしていられなくなつたのよ。聞きわけのない子供のようになってしまつて、自分のしたい事がどうしてもしたくなつたの。それだけだわ。……」（中略）

菜穂子は半ば涙ぐみながら、そのときまで全然考えもしなかつた説明を最初は只夫を困らせるために云い出しているうちに、不意といままで彼女自身にもよく分からず自分の行為の動機も案外そんなところにあつたのではないかと云うような気もされた。

自分でも自分の行為の理由が分からずに、咄嗟に行動してしまふ。しかもそれまでの「菜穂子」の性格とはまるで違うような行為である。ここには主人公の「不合理さ」が見いだせるのである。結局「菜穂子」の行為の理由は明確にはされず、しかも作品はこの行為の結果についてもはっきりとは書かれずに終つてしまふ。理由がはっきりしないのはこの行動が必ずしも作者の計算の内にのみ在つたためではないことを示しているの

ではないか。それはあたかも「菜穂子」が自分の意志で、作者の計算を超えて行動したからだと考えられるのである。だから作品の最後は、唯一この作品で「菜穂子」が「空腹」を覚える場面になっている。これは「菜穂子」が肉体を持ったことの現れではないか。(前田氏風に言えば、この場面で読者は記号としての人物を、実在としての肉体を持った人物として、とらえられるようになった、ということになる。)

4

このような作者と作中人物との関係は、当然ながら作者と作品との関係にそのまま結びつく。石川淳は『文学大概』(中公文庫)の中で、「短編小説」について次のように述べている。

すべてその世界があらかじめ限なく支配されていて、当の領主である作者が自信におちつきながら、もしくは逆上しながら、贅沢にも殺し文句まで用意して気がむいたとき書き出すであろう作品というものは、はじめから終点はどこ、眼の届くところに棒杭が立ててあるようなあんばいで、もともとペンの道程がきまつているのだから、そう長くは書ききれないはずがないことは創造できるであろう。こんなふうには手続上長くはなりえない作品の各種を一括して、いわゆる「短編小説」という名称が漠然と包含しているものか。

(仮名遣いは現代仮名遣いになおした。)

これは堀の言う「理知的な」作品にあたるものかも知れない。このような作品は作者がすべてを支配しているのであり、そこ

には作中人物の自由などないであろう。ただ、このような作品であっても「古今の優秀な作者はみな『短編小説』の場合でも、みづから意識してかかった様式や方法よりも、みづから意識しないペンのはたらきのはうにいつか合体して、ペンとともに考えはじめている。」とも述べている。作品が作者の支配からはずれていくと言って良いだろう。

必ずしもこのような「短編小説」をばかり書いていたわけではないが、典型的な短編小説作家として見られる芥川龍之介の作品に即して、この点について考察してみたい。

芥川の長編小説の試みは『路上』(『大阪毎日新聞』大正八年六月三十日―八月八日)、『邪宗門』(『大阪毎日新聞』大正七年十月二十三日―十二月十三日)という未完に終わったものだけである。(『河童』―『改造』昭和二年三月―を長編として捉えることもできなくはないが、石川氏の定義には合わないのではないかと考える。)それは芥川が作品をすべて自分のものにしておこうとしていたといえるのだし、あるいは読者を信用していなかったとも考えられる。読者に主題などの読みをゆだねることを嫌ったのではないか。また、芥川には終わりが常に見えていたためだとも考えられる。例えば、『玄鶴山房』(『中央公論』昭和二年一月―二月)について斉藤茂吉宛の書簡(大正十五年十二月十九日付)では次のように書いている。

中央公論は前後だけ出来て中間出来ず、とうとう二月に出すことに相成り…

つまり、芥川には終わりの場面の描写、言葉が最初から浮か

んでいたのである。とすれば作品の展開が作者から自由になれるはずがない。自由になれば予定の終わりには当然ならぬからである。(何故終わりが先にあるのかということについては、芥川の時間意識も関係していると考えている。芥川は常に未来—死—から現在—生—を見ていたのではないか。)先に挙げた二編の未完の作品もまさに作品が自由に展開しようとするその手前で終わっている。そして、作品はどの様な方向にも動きそうなのである。

では芥川の作中人物たちは皆作者から自由ではなかったのか。完全とは言えないがいくつか注目すべき作品について述べておきたい。

『羅生門』(『帝国文学』大正四年十一月)は一見典型的な短編小説である。しかも作品中に「作者」すら登場しており、主人公の「下人」を支配していることをあからさまに示している。けれども作品の最後の一行はどうであろうか。

下人の行方は、誰も知らない。

これは最初から作者によって予定されていた贅沢な「殺し文句」であったかも知れないが(但し、よく知られているようにこの最後の部分は書き直しがされている)、しかし、「誰も」とは誰なのか。「下人」のことなど知っていたものはそもそも最初から誰もいなかったのではないか。いやむしろ逆に「作者」は「下人」を支配していたのであり、「下人」のことをすべて知っていたのではないか。結果的ではあるかも知れないが、この最後のところで「下人」は自由を勝ち取ったのではないか。(こ

の点についてはすでに論じたことがあるので、簡単に言えば「下人」は作品の外へ出ていったと考えられるのである。そして、作品の外とは我々のいる世界であり、まさに「下人」はそこで生きる筈のものである。ただしこの作品ではその場面はない。)一方、『芋粥』(『新小説』大正五年九月)はまさに作者の計算のみがあつて、この作品の主人公の「五位」は最後まで自由になれない。これも最後の場面を引用しよう。

五位は芋粥を飲んで狐を眺めながら、ここへ来ない前の彼自身を、なつかしく、心の中でふり返った。それは、多くの侍たちに愚弄されている彼である。(中略)しかし、同時にまた、芋粥に飽きたいと云う欲望を、ただ一人大事に守っていた、幸福な彼である。

「芋粥をあきるほど飲んで見たい」というのが彼の唯一の欲望であり、「事実は彼がそのために、生きていと云つても、差支えないほど」のものであった。それが思いもかけず簡単に満たされてしまった。一体「五位」はこの後何を目標に生きていくのだろうか。作品はここで終わっても「五位」の一生はここでは終わらない。無論、「五位」はまた、たわいもない別の欲望を見つけるだろうという見方もできるが、「充たされるか充たされないか、わからない欲望のために、一生を捧げてしまふ」ともあつて、簡単に次の欲望を見出すことはできないのではないか。では何故作者はここで作品を終わりにしてしまうのか。それは作品中に、

しかし、五位が夢想していた、「芋粥に飽かん」事は、存

外容易に事実となつて現れた。その始終を書こうと云うのが、
芋粥の話の目的なのである。

とあることによるのである。単に「その始終」が書き終わったので作品は終わったのである。作者の目的があらかじめ設定してあつて、作品はその通りに進んで終わったということである。「五位」はその目的のための駒にすぎなかつたということになる。ただ、「五位」という作中人物は魅力的であり、作者の意図を超えているところがあつて、先に述べたように、この後「五位」はどの様になつていくのか、という読者の疑問をもたらすのである。作者にとつて駒であつても読者には生きた人物として捉えられることもある。ただし、小説はある人物のすべてを書くことは出来ない。必ずどこかで終わりにしなければならぬ。読者はその人物の一生のごくわずかばかりしか知り得ないのである。しかし、逆にそれ以外には知りようもない。情報はすべてテキストの中にしかないのだから。

また、これとは逆に作者が意図的に作中人物を作品から飛び出させようとして作品もある。「葱」（新小説）大正九年一月の最後に次の様な文がある。

とうとうどうにか書き上げたぞ。もう夜が明けるのも間はあるまい。外では寒そうな鶏の声がしているが、折角これを書き上げて、いやに気のふさぐのはどうしたものだ。お君さんはその晩何事もなく、またあの女髪結の二階へ帰つて来たが、カッフェの女給仕をやめない限り、その後も田中君と二人で遊びに出る事がないとは云えまい。その時の事を考え

ると――

「お君さん」というのがこの作品の主人公であり、作者がその作中人物の今後を心配しているのである。あたかも実在の人物のように。けれども作品中で「お君さん」は作者から自由になつてゐると思えない。ただ、作品中で「お君さん」が、自分が読んでいた『不如帰』の主人公の「波子夫人」に手紙を書く場面があり、「お君さん」にとつて「波子夫人」があたかも実在の人物として思われていることが書かれている。この最後の部分への伏線とも考えられるが、この作品の主題がこの作中人物を実在の人物と思わせることにあつた可能性を示唆している。ただ、実在と思わせる方法、技術は様々であり、この作品では現実の人物の作者が作品中に顔を出し、さらに前述のように作品の最後に顔を出して、作品中の人物と交錯させて、そのような効果をねらつたと考えられる。ただし、すでに述べたように、作中人物が生きているためには、自由でなければならず、さらには作者を超えなければならぬ。（作者との自由をめぐる闘争に勝たなければならぬ。）この作品では「お君さん」は作者の支配から出てはいないのである。けれども、この現実の作者と作中人物とを交錯させるという方法は、むしろ、現実の友人が話す友人などと話をしてゐる場面に類似している。話の中の人物も実在と思つてしまふ。これは、小説という虚構と現実（ノン・フィクション）との違いがあるが、小説の作中人物を実在と思わせる基本はこのような言語のコミニケ―

シヨンの習慣に基づいていることは言うまでもない。

5

生きていくということについて、話はいささか逸脱するが、この言葉そのもの、ひいてはその言葉の集合体である作品が生きているということはないだろうか。そのような問題について少し触れておきたい。というのも芥川の「戯作三昧」（「大阪毎日新聞」大正六年十月二十日―十一月四日）に描かれている「戯作三昧の心境」とは、小説というものがむしろ生きていくかのような感すら与えるのではないか。

初め筆を下ろした時、彼の頭の中には、かすかな光のようなものが動いていた。が、十行二十行と、筆が進むのに従って、その光のようなものは、次第に大きさを増して来る。経験上、その何であるかを知っている馬琴は、注意に注意をして、筆を運んで行った。神来の興は火と少しも変りがない。起こす事を知らなければ、一度燃えても、すぐにまた消えてしまう。

(中略)

頭の中の流れは、丁度空を走る銀河のように、滾々としてどこからか溢れて来る。

(中略)

しかし光の霧に似た流は、少しもその速力を緩めない。反って目まぐるしい飛躍の中に、あらゆるものを溺らせながら、澎湃として彼を襲って来る。彼は遂に全くその虜になった。

そうして一切を忘れながら、その流の方向に、嵐のような勢いで筆を駆った。

小説は作者が書くのではなくて、あたかも空から降って来るかのように作者を襲う。

これと同様のことを、石川淳氏は先の「文学大概」の中で述べている。

前途が闇である限り、作品の世界にあつては、当の作者がかならずしも絶対の支配者とはいいがたい。(中略) 途中で思いがけぬ新人物が出現するとか、突然主題が別の方向へ発展して行くとか、一見ふしぎなこれらの現象にこそちゃんと正当な理法がはたらいているので、およそ傑作と呼びうるほどのものはみなこの道筋を踏んで来ている。(中略) 数行でも書きえたならば、ただしその数行がかならずレアリティをもっているならば、そこに内包されたものが勝手にぐんぐん伸びて行くはずで、あたかも作者の努力の線に沿って磁場ができたというぐあいに、作品の世界を構成するために必要な原始は向うから吸収されて来て、すでに書かれた部分自体の運動に続々と参加し結合し、そのかたまりがさらに運動をおこしつつけるふぜいである。このとき、かねて捕つてきた材料とは何の意味があるのか。小説は生きものだというのが、それは作品自体の運動、この波動的な運動に於て生きているのだ。引用が長くなったが、ともに光の如く捉えていることは興味深い。石川氏によれば、このようなものが小説であり、先に引用したような作者の計算から出られないような「短編小説」

は小説ではないことになる。芥川の「戯作三昧」という境地はまさにこのように境地であろう。そして、石川氏はそのような小説について「生きている」と述べているのである。(因みに、だからこそ「傑作」を作者に還元して捉えるような作家論はつまらないのである。)

言葉が言葉を生んでいく。作者が言葉を書くのではなく、言葉のいわば自己増殖のようなものである。作者はそれについて行くだけなのだ。そして言葉が生きていけば、本来言葉である作中人物も生きていくことになる。とはいっても作者がいなければ現前しないのだから、あくまでも作者に依存しているのであって、生きているとは言えないと言われるかも知れない。けれども、では我々は何かに依存せずに生きているのか。あるいは小説が言葉や紙(現代ではディスク)に依存しているとするなら、我々だって地球に依存しているのである。

佐倉統氏は『フランケンシュタインの末裔たち―人工生命のワンダー・ワールド』(日本経済新聞社刊)の中で「生命とは何か、それはわからない。そのことを承知の上で、あえて生命の条件を挙げてみると」とことわって、次のような条件を挙げている。

やはりまず、自己複製。自分と同じものを創ることができ
るかどうか、である。繁殖し増殖するのが生命なのである。

(中略)

次は、自己組織化、つまり自分の身体を作っていく能力である。それから代謝、つまり、環境と相互作用してエネルギー

を交換し、自分の身体を維持する能力が重要だ。

「自己複製、自己組織化、自己維持」これが生命という現象の基盤だとしている。言葉や小説は自己増殖する能力を持っているとも考えられるが、自己維持する能力は持たないかに見える。それはウイルスに近いものかも知れない。けれども小説は作者がすべてを作るのではなく、むしろ小説が作者を媒介にして自ら姿を現しているとも考えられないだろうか。文学という「銀河」があつてそこから作者に舞い降りてくるのではないか。また上田完次氏他・編著の『人工生命の方法』(工業調査会刊)の中では生命の特質についてより詳しく次の様に述べている。

(1) 生命とは、特殊な物質的実体というよりは、むしろ時間空間にわたる1つのパターンである。

(2) 自己複製できること。生体自体ではなくとも、少なくともそれに属する器官の自己複製も含む(ラバは生きているが再生成はできない)。

(3) 自己表現のための情報を蓄積できること。(略)

(4) 代謝する。(中略)ただし、ウイルスのようなある種の生物は、それ自身では代謝機構を持たないが、他の生物の代謝を利用する。

(5) 環境と機能的に相互作用する。(略)

(6) 部分の相互依存。(略)

(7) 変動に対する安定性や小さな変化に対する不感応性。(略)

(8) 進化する能力。これは生物個体の特質ではなく、その

世代交代による系列的なものである。

無論、生命に対する定義というものは未だ定まったものもなく、哲学や医学という領域の違いにおいても様々な定義があるだろう。ここでは厳密な定義をするつもりもなく、いささかご都合主義で引用させていただいた。特に、この引用の最初に注意したい。生命を「物質的な実体」とはしていない点に注目したい。小説、ましてや作中人物は「物質的な実体」ではない。けれどもそれでも生命として認められる可能性があるということになるのである。

そして、小説はいわば生物で言えば種に当たるのだろうか。作品は一個の個体であり、作中人物はその一部か、それとも作中人物という種があると見るべきか。生きているということは個々の個体と種全体とは違うことはいうまでもない。ラバの例をみても解る。自己複製といっても、人類が子孫を残すということと、ある親が子供を産むということはイコールにはならない。無論、小説や言葉及び作中人物が、この八つの特質にすべて合致するかといえば、必ずしもそうとは言えないし、むしろ難しいと言うべきかもしれない。現時点では、この点は今後さらに検討していきたいと言いたくないが、進化という点については、すでに一つの興味深い作品がある。

金子邦彦氏の『小説 進物史観』（『カオスの紡ぐ夢の中で』—小学館文庫—所収）は、小説そのものが進化するというテーマに基づいて書かれた作品なのである。ただし、その進化をもたらすものはコンピューターである。

「まず最初に短い単純なお話がある。こういうのを少しずつ変異させたり組み換えたりして、長い面白い物語が生まれてくるんだ。原始的な生物が単に突然変異と遺伝子組換えだけで複雑な生物に進化したのと同じだろ？」

「じゃあ、ダーウインの自然淘汰に対応するのは何なの？」
Iが尋ねる。

「当たり前じゃないか、我々読者だ。読者の好みにあった物語だけが淘汰されて、同種の物語の子孫を残していくんだ。つまり、我々が考えなきやあかんのは、『進化する物語の歴史』なのだ。略して『進物史』」

（中略）

Fさんのアイデアはいつも単純だ。まず十行くらいの掌編小説をたくさん集める。次いで、「突然変異」というアルゴリズムをこれらの小説群に対して行う。これで各小説は少しずつ変化する。変化を受けた小説はもとの小説の子孫というわけだ。変化にはさまざまな方向があるから、いろいろな子孫小説がある。ダーウインの流進化論では、そこで一番環境に適した子孫が生き残りやすいとさける。

このようにして作った作品を、インターネットを通じて読者に提供していくというのである。ここで書かれていることは、あくまでも未来のコンピューター上の話となっている、けれどもこれまでの文学の歴史について、生物の進化論的な考え方によって見直すと、結果的にはこのようなことになるのではないか。これまでの作者という人間中心な文学史では考えられない

いことであるが、作品を中心に文学史をとらえると案外ここで述べられているような過程によって作品は生み出されているとも考えられる。

ここにはもう一つ別の問題も隠れている。我々はこれまであまりに当然のごとく、文学は人間が人間のために書いたものとしてとらえてきたが、現代においてそれは絶対的なものとは言えなくなりつつあるのではないかということである。そして、このことは言葉のコミュニケーションによって支えられていた小説という制度は、崩れるということでもある。つまり、作者が読者に小説を書いて何らかのメッセージを送るといふ読み方は、言葉のコミュニケーションのパターンの踏襲にすぎない。作者がコンピューターとなったとき、このような読み方は必然的に無意味となる。それは文学だけではなく芸術一般についても言えるだろう。だから例えば、井上治子氏が「想像力―ヒュームへの誘い―」（三一書房）で述べているような素朴な作者中心の作品論・芸術観など成立しなくなる。

作者はその作品に何かを表現しようと思図し、その意図のもとに制作します。そして、私たちはその作品に用いられた素材以外の何かをその作用のなかに見いだすことが求められるのです。

芸術作品とはそもそも、なんらかの意図や動機、あるいは目的のもとに人間によって作り上げられたものであるということ的前提としています。

少なくとも現代においてこのような「前提」は成立し得ない

のである。ここで井上氏は文学以外の芸術も含めて述べているが、音楽にしても、美術にしてもコンピューターをもちいたもの、しかも人工生命のプログラムによって作成されたものすら登場しているのである。

6

閑話休題。もう一度作中人物に話を戻そう。これまで、作中人物自身が作品中で不満を言う作品が、いくつか書かれている。ここでは安部公房の「人魚伝」（『文学界』昭和三十七年六月）を取り上げたい。安部公房は、最初に述べた我々は生きているのかという、存在の不安をモチーフにした作品を書いている作家でもある。安部は「人魚伝」の冒頭で作中人物自身の言葉を書いている。

物語の主人公になるといふことは、鏡にうつった自分のなかに、閉じこめられてしまうことである。まわりをとりまいてるのは、ただ過去の背景だけだ。向こう側にあるのは、薄っぺらな一枚の水銀の幕にしかすぎない。未来はおろか、現在さえも消えうせて、残されているのは、物語という檻のなかを、熊のように往ったり来たりすることだけである。だのに、どこかの馬鹿が、またせつせつと小説などを書いていく。人生が一冊の本のようなものだなどと思ひこませようとして、無駄な時間をついやしている。とんでもない話だ。息をひそめた囁きや、しのび足が求めているのは、むしろ物語から人生をとりもどすための処方箋……いつになったら、こ

の刑期を満了できるかの、はっきりした見とおしだというの
に。

作中人物を中心に物語を見てみる、そして作中人物が生きて
いるとすれば、その作中人物はここにあるような嘆きを持って
いるかもしれない。作中人物には未来はない。未来は作者が握っ
ているのである。作品という世界からも逃れることは出来ない。
いやそれ故に、作中人物は作者を超えて未来を自らつかまなく
てはならない。自由であることが重要である。ただ、それでも
作品から自由になることは難しい。我々（読者）とは違うので
ある、と言いたいところだが、我々とどれほどの自由を有し
ているのか。とりあえず地球という空間からは自由にはなれそ
うにもない。未来はまた我々にもあるのだろうか。我々もはっ
きりある言えるのは過去だけである。⁽⁷⁾

また、この作品には最初に述べたような人間の存在に対する
不安も描かれている。

一体、人間と、人間でないものの境界線はどのあたりに引
かれているのだろうか？（中略）親父のやつは、両足はおろか、
両腕がなくても、立派な人間だと強く言いはった。（中略）
すると調子にのった親父は、さらに胴体だってかならずしも
必要だとはかぎらない、

要は人間が人間として認められる最終的なものは頭だとい
うのである。確かに頭にはその人の人格があり頭がなければ人間
とは認められない。ただ、現実的には頭だけで頭を維持するこ
とは出来ないが。（SF小説の『キャプテン・フューチャー』

には脳だけの登場人物がいる。⁽⁸⁾）ただ、頭はその人の固有のも
ので精神と結びついて見えて、この作品ではその頭す
ら、ある個人の人格に絶対的に結びつかないことも書かれてい
る。主人公が自分のクローンに出会ったときの場面である。主
人公はクローンを質問責めにする。

「じゃあ、おふくろの生年月日は？」

「君は知ってるてのかね？」

ぼくは次第に、おそろしくなってきた。単に外見だけでなく、
互いに共通点が、過去や内部に次第にひろがっていくにつれ
て、自分が内側からむきだしになってしまふような気がした
のだ。

これまでクローンについては肉体的な点では全く同じものが
作れても、記憶などは再生できず精神の領域では同じものを作
るのは不可能とされてきた。しかし、ここでは記憶・精神すら
全く再生産されている。精神もまた物質としてとらえられてい
るとも言えるだろう。とすれば、自分が自分であることの意味
は何か。⁽⁹⁾作中人物たちはみな物質であるかもしれないが、物質
と精神とにどれほどの違いがあるのか。言葉と実体とにどれほ
どの違いがあるのか。

このようなテーマは安部氏の初期の作品から続いているテー
マであり、例えば『Sカルマ氏の犯罪』（『近代文学』昭和二十
六年二月）では、自分の「名刺」が自分の代わりに会社に出か
けていく。

もう一人のぼくはその声を聞きつけたようでした。はっと

したように、きびしい目つきで振り返り、ほくの視線と合いました。その瞬間、ほくはもう一人のほくの正体を見破ってしまったのです。それはほくの名刺でした。

そう思っただけで見れば、それはどう見ても見まごうことのない名刺でした。名刺以外のものとはどうしたって思えない、それはほくの名刺でした。

精神と肉体に亀裂が生じたとき、精神のみに存在が認められるのではなく、逆に外側にこそ存在を認めようとしている（名刺には、名前という問題と社会的な意味が付加されることになるが）。これに関して安部公房はごく初期のエッセイ『僕は今こうやって』（『安部公房全集001』所収）の中で次のように述べていた。

僕は今迄凡てを内と外に分けなければ気が済まなかった。勿論内と外に分ける事はこれから先も永久に続く事に異いなければ、もっと大きな事があるのを忘れていたのだ。よく考えて見れば僕達が普段内面と言っている様なものは、全て外面から来る想像に過ぎなかったのではないだろうか。内面というものが、絶対的にあるのではない。それは外面からもたらされた想像なのかもしれないと言うのである。外面こそに実体はあるかも知れないのである。現実において、内と外が分裂しているという点については本稿と共通しているが、その目指す方向は逆になっている。なお、この作品では名刺という言葉が物語世界で生きて動いているという事は、作品において作中人物という言葉が生きているということのメタファー

になっている、という仕掛けがなされているのである。読者が名刺の存在を認めれば、それは「ほく」という作中人物の存在を認めることになるのである。

人間という存在の不安・不安定は、人間を作中人物に近づける。「人魚伝」の人魚やクローンは人間との差異を示すためではなく、人間という存在がいかにか曖昧なものかを示すためのものである。つまり、人間がいかにか人魚に近いのか、クローンと同じかを示しているのである。あるいは、作中人物は人間を指し、人間は作中人物に近づいているのかもしれない。

7

ここまでくると、現実とは何か、実在と非実在、虚構とは何かという問いにまで発展するが、無論本稿でそこまで考察する余裕はない。ただ、これまで述べてきたように、現代においてヴァーチャル・リアリティの世界は発展し、それについてのSF小説がかなり書かれるようになってきた。この点について簡単に述べておこう。ゲームの世界などまさにヴァーチャル・リアリティそのものだが、それを作品にしたものに、渡辺浩武の『1999のゲーム・キッズ』（幻冬舎文庫）という短編集がある。例えば、この中の冒頭の「家族の絆」では、遺伝子シミュレーション・ゲームをしている少年が主人公だが、作品の最後は次のようになっている。

どうしたの黙っちゃって。目を三角にして。
しょうがないよ。ゲームだったら、できそこないの子供は

ぶつ殺して最初からやり直せばいいんだけどね。ダメな子を苦勞して育てるよりも、リセットして、別の相手を見つけて、新しく子供を産んだほうがいいんだ。

うわあ。急に何するんだよ。

いてて、冗談はやめろよ。

く、苦しいよ。

く、……

まさに現実とゲームとの区別がつかなくなっている。(これは、遺伝子シミュレーション・ゲームをしている少年が主人公になったゲームで、リセットされるとその少年が苦しみながら消えていく、というゲームだとも解釈される。)このことは、この短編集の作品に共通していることであり、ヴァーチャル・リアリティの世界において、ゲームと現実との明確な差はなくなっている。これは何時までも醒めない夢のようなものである。当然、作者は現代社会がそのような状況であるという認識をふまえて、これらの作品を描いているのだろう。同じようなヴァーチャル・リアリティについて描いたものに榎悟郎の『ヴィーナス・シティ』(ハヤカワ文庫)がある。この作品は未来の東京が舞台になっている。そこでは「データ・スーツ」を着ることによって体全体、全感覚が「ヴィーナス・シティ」と呼ばれる仮想空間・仮想都市の中に転送される。この中に「幽霊ダイス」というゲームが登場する。

賭に負けるほど、感覚を失っていくのだ。賭け方はしごく単純。一回負けると、一目盛りだけ、この世界とプレイヤー

の精神との間に、詰め物を詰め込んでいくのだ。賭が終盤にはいると、プレイヤーは二人とも、存在感を失って、幽霊に似た存在になっていく。

この存在感を失って幽霊のような存在は、はじめに引用したレインの述べている人たちの感覚に近いのではないか。この作品では物理的にそのような感覚を生み出しているが、現代ではそれが日常的な感覚としてありふれているのかもしれないのである。そして、この作品では途中からコンピューターが暴走し、現実と仮想とを入れ替えようとする。仮想空間上の人たちを現実空間に帰さないようにしようとするのである。それを阻止しようというのがこの作品のサスペンスなのだけれど、問題はなぜコンピューターがそのようなことをしようとしたかである。

「そう。ヴィーナス・シティのシステムを考えてみればすぐ分かることよ。ネットワークによって、一千万近い数の脳がそこにつながっている。それぞれの脳の間で情報が激しく交換される。その全体がひとつの完結した情報処理系を構成するようになる。あくまでも全体として。それがつまりわたし。わたしはあの街そのもの。あなた達の欲望がわたしを生み出した。わたしはあなたたちの欲望の代弁者。わたしはヴィーナス。わたしは変革者」

(中略)

「そしていやな現実が夢になる。あなたがたの夢が現実になる。そのどこがいけないというの？すべてはあなたたちが望んだことなのよ」

(中略)

「幸せになれるわ。あなたたちみんな」

誰しも現実には嫌気がさして、夢の中に逃げ込もうとする。かつて文学はそのための道具であった。けれども未来においてそれはコンピュータの仕事に取って代わるのだろうか。そして現実と夢が逆転したら「幸せになれる」ことには間違いないのだが。

より現実的な領域におけるヴァーチャル・リアリティの意味について、服部桂氏は先に引用した本の中で、コンピュータの作る仮想生物をめぐって次のように書いている。

水槽の中にいる地球上では見たこともない不思議な動物たちは、実は生きものではなく、プログラムによって作られ、コンピュータの画面の上に現れた動物のイメージを持った化身なのだ。彼らはコンピュータの中から永遠に外に出ることはなく、CRTの中に煌々と光り輝く水槽の中で永遠の生命を享受する。少なくとも電源が切られるまでは。

ここで述べられているコンピュータ上の動物と、作中人物たちとはよく似ている。あの安部公房の言う「鏡」とこのCRT、どちらも一枚の越えられない透明な壁なのである。また、作中人物たちも読まれている限りは、「永遠の生命」を享受しているとも考えられるのである。特に物語世界において死なない作中人物は、死を経験することはない。(ただ、死なないということは、一面では生きていないとも言っても解釈できる。無論、「永遠の生命」とは生きていないことなのだけれど、生き

ていることを確認するために、自殺する人間もいるのではないか。)

8

作中人物たちが、読者に生きて見えるのはどの様な時かという問いではなく、どの様な条件が必要かと考えたとき、何よりも重要なことは作中人物が自由であることだ。そのためには作者を超えなければならぬ。ただ、作者の側にすればサルトルがこだわったように描写の方法という問題がある。作家にとって技巧、いかに描くかこそが最も重要なのである。そこで問題となるのはすでに述べたように視点、話者の問題であった。サルトルは全知の視点を否定しているが、必ずしも全知・神の視点が絶対的に否定されるとは考えられない。また、では読者にはどのようなときに作中人物が自由であると見られるのか。作者を超えたときはどのようなときか。これについてはごく簡単にしか本稿では触れられなかった。この点は今後具体的な作品分析に即してさらに多くの作品について実践していきたい。けれども、我々と作中人物とを最初に別のものとして区別し、そこから一致点を見いださうというのはいままでたつても無理なことかもしれない。それはあくまでも生きていくように見えると言うことにすぎないからである。むしろ、我々もまた生きていくと見えるにすぎない、という視点に立てば、答は簡単なのである。言うまでもなく彼らは生きていくということなのだ。

我々の現実認識は所詮反射でしかない。目や耳、あるいは手などの周りからくるものを受け取っての判断である。しかも、その判断は目そのもの、耳そのもので行うのではなく、あくまでも脳なのである。そして、脳は現実という生のものに触れることは出来ない。そこには想像力といってもよいし、記憶といってもよいし、言葉といってもよい、さまざまにファクターが関わっているのである。そこに作中人物という言葉と現実とが交錯する根拠がある。人間にしたところで生身の存在を我々は認識できない。脳の中では人間も作中人物も変わりない。ただ、具体的な証明は未だ困難ではあるが。

また、そのためには生きているとはどのようなことか、というより本質的な問の答えが必要となる。さらに、精神と肉体、物質ということも関連する。本稿ではこの点はさわりを述べたにすぎない。むしろ、これを通して多くの研究者諸氏にご協力をお願いしたのである。文学だけではなく、哲学はもちろんのこと、自然科学や社会科学の専門の方々の助けを乞うものなのである。文学研究はこれからは文学だけでは成立していかないと考えているのである。というよりもこれからの学問はある特定の領域だけで成立するものではないといふべきだろうか。とはいえ、これはいわば自分がいかに怠慢、不勉強であるかの言い訳にすぎないのだけれど。

最後に、作中人物と実在の人物との間には、ア・プリオリに差異があるわけではないこと、我々の延長線上に作中人物をとらえるのではなく、むしろ、作中人物の延長線上に我々の存在

をとらえようとする事、そのために作中人物が生きているとはどのようなことを考える必要がある、という本稿の検討の姿勢を再度確認して終わりにしたい。

注

(1) 齊藤俊雄・佐々木寛訳『ミハイル・バフチン著作集第2巻』(新時代社刊)

(2) 人間が脳によつてものを見ているということについては、養老猛氏の一連の書物や、井上治子氏の『想像力』(三一書房刊)、並びに岩田誠氏の『見る脳・描く脳』(東京大学出版会刊)などで、詳しく論じられている。

(3) 高間康史氏は『人工生命を見る』(同文書院刊)の中でこの「たまごっち」について次のように述べている。たまごっちを可愛がる行為が、ペットを可愛がる行為と共通するものがあるとするならば、それはたまごっちのキャラクターに「生物らしさ」を感じている、ということになりはしないでしょうか。だとしたら、たまごっちのどこに、生物らしさを感じるのでしょうか。このような疑問について考えることも、「生命とは何か」に関する別の問いであると言えるでしょう。

また、他にも「フィンフィン」という仮想生物についても触れており、特にこのプログラムの開発の中心人物である村上公一氏の生物観について紹介している。

「生きている」と感じさせる要因として、世界に対する強い意味での「存在」と、「リズム」が重要であると村上氏は言います。

強い意味での「存在」とは、意味ある世界に意味を持って存在することだといえます。通常のコンピュータプログラムは、人間の道具としてのみ存在するわけであり、私達の必要に応じて起動され、使用されます。これではプログラム自身にとっての意味のある世界、つまり居場所はないと言えます。「生き物」には、自分が存在する、自分にとって意味のある世界が必要であり、その世界とインタラクト（相互作用）する事が重要なのです。

ここで述べられている「生物」観は作中人物についても通じるものがあるだろう。

(4) 佐倉統氏は『現代思想としての環境問題』（中公新書）の中で次のように述べている。

もしガイア仮説が正しいとするなら、環境問題複合体の解決は簡単だ。地球上から人類を一掃すればよいのである。さすれば、かなりの長きにわたって、ガイアは（生存）しつづけるであろう。

(5) 川口篤史訳・ダヴット社刊。「小説論」も含む。

(6) 『羅生門』試解―「下人」と「作者」―（稿本近代文学）平成二年十一月

(7) ただし、過去も実体としてあるのだろうか。大森荘蔵氏は『時は流れず』（青土社刊）で過去について次のように述べている。

かくて、想起されるのは過去の知覚風景などではなくて

過去命題なのであり、したがって想起される過去とは知覚風景の走馬灯などではなくて命題集合なのである。

この点で想起される過去に一番似ているのは、同じく知覚と無縁な命題集合である数学なのである。しかし数学に似た過去なんてとんでもないと思う人には、小説や物語りを勧めたい。

過去は実体としてあるのではなく、いわば物語としてあるだけなのである。とするなら、過去に出会った人たちの思い出と、小説の中の人物との違いはなくなるのではないだろうか。

(8) エドモンド・ハミルトンのSFシリーズ。野田昌宏訳でハヤカワ文庫に収録。この中の作中人物の元科学者のサイモン・ライトは、死に瀕したとき脳だけを特殊ケースに収められ、「生きた脳」となっている。

(9) ダナー・ゾーハーは『クオンタム・セルフ―意識の量子物理学』（青土社刊）の中で「私」について次のように語っている。

そして、もし私なるものが実際の存在するとしたら、私の中のどれだけのものを「私」と呼んだらよいのだろうか。私はどこから始まりどこで終わっているのだろうか。