

## 小説の教育は可能か

——『キルプの軍団』『静かな生活』他——

栗原 丈和

### 1

『小説の方法』（一九七八年）以来、大江健三郎は様々な形で文学や小説について語っている。その以前から、様々な小説や小説家について語ることはあったが、『小説の方法』以後はいくつかの文学批評・人文学者の著書を参照した、より啓蒙的なものになっている。そのため、ここ十五年あまり大江健三郎には「方法的」という評言がついてまわっている。大江健三郎自身がこの言葉をよく用いているということがある。ただ、「方法的」ということについては、現状を打開しようとする試みとして評価されるだけではなく、いたずらに難しい理屈を立てているだけというとらえ方もされている。小説・文学について理屈・理論が敬遠されるのは、文学における感性や実感、それに経験についての信仰が強いためである。ただ、それだけではなく特に小説に関して言えば、そのジャンルの特質が関係している。

小説というものは、芸術という資格の一等あやしげな、もつとも自由で、雑然たる文学形式だということになっている。そしてそれは、生成発展するのが構成上の特長をなすところの、もつともダイナミックな文学上のジャンルだということになっている。その「自由だ」という前提が、各種の問題を孕んでいるのだが、いやしくも芸術が、制作者と享受者との間の何らかの約束ごとなしに成立しえないものならば、（これは芸術に限らず、スポーツでもゲームでも、そうである）、小説はこれについて既定の約束ごとをひとつもたず、その都度、作者の個性に依じて、約束事が作り出され、そしてもつとも重要な、特色ある点は、制作者も享受者もあたたかも約束事などはじめからないふりをするという約束があることであろう。

（中略）

しかし皮肉なことに、それだからこそ、小説ほど方法意識にわずらわされる宿命を負ったジャンルもめずらしいのである。なぜなら、古典的な方式が当然の前提になっていけば、その先の作業は完全に自由だが、小説がもし本来の使命に従って完全に自由であろうと欲するならば、いやでも方法論が確立されていなければならないのである。

この三島由紀夫の「わが創作方法」<sup>(1)</sup>の言葉を借りれば、「方法的」という言葉が揶揄めいた否定的なニュアンスを帯びるのは、本来「自由」であるはずの小説に余計で無粋なものを持ちこむことだと見なされているためなのである。

既に第二次大戦後まもなく、桑原武夫<sup>(2)</sup>が「芸術至上主義のないし文壇的であってはならないが、同時に、「せまい意味での「教育的」ではない、「文学的」な「文学教育」の必要性を説い

ている。それによって「今日のわれわれの生活をより充実せしめるとともに、明日のよりよき生活をつくり出す始動力となる構想力イマジネーションをつちかうものとしての文学を、選び与え、その正しい豊かな読み方を指導する」というのであるが、結局この桑原武夫の期待は実現してはいない。この言葉を引き受けるかのように、大江健三郎は次のように語っている。

なによりもまずこの現代世界の全体像というものをわれわれが把握しなければならぬ。それがいかに困難だとしても、もともと文学はそのような不可能犯罪のたぐいの企てではないのか。なんとか努力をしてみなければならぬ。われわれの現代世界のさまざまな時代の側面を、総合的に把握する力をえようとしなければならない。(中略)

すくなくとも他の分野のさまざまな知的労作のひとつとして、文学もまたその力を発揮すべきだろう。しかもこの現代世界の全体の把握という企てを、文学と社会を、階層をなすレベルとびこえて短絡するのではなくて、文学の内部における、言葉のレベルから現代文学の全体のレベルにいたる階層をはっきり踏まえる方法の確定を通じて、行なつてゆかねばならない。(3)

「現代世界の全体の把握」という壮大な言葉が使われているものの、「文学の内部における、言葉のレベルから現代文学の全体のレベルにいたる階層をはっきり踏まえる方法」という部分に言葉の重心はある。その前の「文学と社会を、階層をなすレベルをとびこえて短絡する」の部分は、民主主義文学・マルクス主義の批評に対する批判である。そのような批評は、小説の記述を直接社会現実の反映や小説家の思想の反映として読み取ったり、逆に社会現実を小説の中に取りこみ批判す

ることを求めたりする。しかも、そこで問題にされる社会現実には既に決まりきった型にあてはめた上で見出されたもので、その決まった型に従っているかどうかだが批評の基準になっている。

それに対してここでは、小説を社会現実と直結させない方法、小説独自の論理や表現のスタイルを読み取る方法が求められている。さらに、小説を通して社会現実の見方が変わってくることも、すなわち従来の見方の型を批判するようなものを呈示することが要求されている。

このような大江健三郎の要求は未だに満たされていないし、大江健三郎のこのような言葉自体がまともに扱われてはいない。大江健三郎の語る方法ということについても、『小説の方法』などで述べられている方法がどのように彼自身の小説に活かされているかという程度の取り上げ方しかされていない。まず、方法が初めにあり、そこから小説が書かれるという見方自体を疑う必要がある。そのような見方では、まず決まった見方の型を用意して、それに小説を当てはめていったか、つての批評と変わるところがない。ここでは、小説の方法ということについて別の見方をしていこう。

## 2

小説をどのように書くか、またどのように論じるか、ということを考える上で、小説とはそもそもどのようなものなのか、という問いを立てるのは不自然なことではない。しかし、小説とはどういうものか、また小説ジャンルとはどういうジャンルなのかというのは、およそ解答不可能と考えられる設問である。

ある言葉というものは、もともと積極的に定義できるものではなく、他のものとの差異によって消極的にしか語れないものである。だから、小説(ジャンル)についての定義も、(小説ではないものではないもの)という同義反復が最も適当ではないかと考えられる。厳密に言葉を定義しようとすることの困難さを棚上げして考えても、小説は三島由紀夫が語っていたように「資格の一等あやしげな、もつとも自由で、雑然たる文学形式」である。他の様々なジャンルと違い、歴史的な正当性を持った(または持つていると見なされている)型スタイルや定義を持たないために、定義の困難さは独特のものがある。もちろんそれは、他のジャンルは正確な定義が可能であるというのが幻想ではないとしての話なのだが。ともあれ、定義のしがたさこそが小説を定義づけるといふ逆説が存在しているのである。

定義が困難であるその一方で、小説に限らず、あるジャンルの一つとしてその中に位置を占めているものは、必ず自らの属するジャンルの属性を定義づけていることになる。話を小説に限って単純化してしまうが(以下の記述は言葉を変えればあらゆるジャンルにあてはまる)、ある小説は、たとえその中で小説(というジャンル)について直接言及することはなくても、自らのあり方をもって小説について語ってしまう。つまり、小説はどのような形式素材によって表現されるか(言葉や絵などの記号)・どのような内容を持つているか(ストーリーや登場人物などの形式・素材から生み出されるもの)・どのような媒体によつて流通するか(雑誌や本や朗読テープといった受け手が接するもの)といった、自らが小説であるために必要としている条件を提示しているのである。擬人化した言い方を続けるなら、自分のようなものこそ小説なのであると、一つ一つの小説が自分の正当性を主張しているわけである。どれほど、実験的な(と見られている)小説であっても、この点に関し

ては例外ではない。それらは自らの姿によって、小説（ジャンル）の領域を広げ、自らを小説の一つとして位置づけていることになる。

ただ、この考え方をとるとそれぞれの小説ごとに違う小説のジャンル）の定義が存在することになり、そのようなものはおよそ普通の意味での定義とは言いかねるだろう。そもそも、多くの（普通の）読み手にとっては、小説とは何なのか、小説とはどういうジャンルなのかという問いそれ自体が関心の対象にはならず、小説のジャンルをめぐる自己主張は実際には受けとめられずに終わることになる。しかし、ある読み手が小説とはどういうものか、どのように定義できるのかを自分で考える時には、辞書的な定義に拠らない限り、それまでに自分が読んできた小説によって考えるしかない。読み手は小説を読みながら、小説について学んでいることになる。自分の読んできた小説のようなものが小説であり、それから外れたものは小説ではないと見なされるか、おかしな小説（実験的・前衛的・難解）といった位置づけを与えられることになる。そして、より多くの、様々な形式・素材、内容、媒体によって小説を享受した人ほど、小説（というジャンル）を広くとらえることになる。同時に、その定義のしがたさに思い至ることになるはずだ。つまり、様々な小説を多く読めば読むほど小説を定義することは困難になるのである。

迂遠なことを述べてきたが、小説だけが定義しがたいのではなく、小説だけが「自由」なのではないということである。小説は他のジャンルと同じように不「自由」であるし、同じように「自由」なのである。だから、「自由」であるはずの小説も、やはり他のものと同様にジャンルとしての独自性を持っている。当然、他のジャンルとは違う享受の仕方がある。

どう読むかという具体的な読み方は、人に教えることもできませんし、ひとりひとりが本を読みながら、あるいは批評の文章などを通じても知ることができませんが、小説の読み方は、筋を追いかけて読めばいいということではなく、もっともっと、簡単そうに見えて非常に複雑な手続き、繊細な手続きを必要とするもののではないかと思えます。

この金井美恵子の言葉は小説の享受の仕方を語る講座の中で語られている<sup>(4)</sup>。「どう読むかという具体的な読み方は、人に教えることもできません」という言葉は皮肉なものなのだが、一方で小説がジャンルとしての独自の「手続きを必要とする」という言い方もしている。この後の個所では、具体的にその「手続き」について語っており、この講座の読み手の中にはそこから自分独自の「手続き」を身につけるものもいるのだろう。

「手続き」という言葉と「方法」という言葉では受けとめる印象がかなり違うが、金井美恵子のそれと大江健三郎のそれとは、それほど違うことを言っていない。読み手が自分が書いたものを含めた小説をより良く読むことも求めている以外のことは述べられてはいない。大江健三郎にしても、最近の小説ではもっとゆるやかな形で小説を読む「手続き」について語っている。

### 3

自分が読んだ小説についての疑問を言葉にし、自分なりの答えを見出そうとする読み手というの

は、それほど普通の読み手とは言えないだろう。おそらく、小説を読んで不満を抱いたとしても、それを疑問として言葉に変えるまでもなく、読み流してしまふ読み手が多いだろう。たとえ、疑問という形で言葉にできたとしても、それを実際に語ることでできる相手に恵まれている場合はさらに少ないだろう。また、その疑問を誰かに語ったとしても、十分な答え、納得できる答えを与えられる相手というのも限られているだろう。そして、疑問を向けられた相手の側も、その疑問に対して的確に答えられることは少ないだろう。そもそも、小説の読み方というのは他人から学べるものなのか、また他人に教えることができるものなのか、ということ自体が問題になるだろう。

もちろん、本来他人から何かを学ぶということが可能なのか、また他人に何かを教えるということが可能なのか、という問いがまず検討される必要がある。ただ、学ぶ、教えるということが本来不可能であったとしても、それが現に行なわれているというのも確かなことである。たとえ、理想としての学ぶ、教えるという営為から外れていたとしても、現に行なわれている以上、そのずれているものを学ぶ、教えると呼ばざるをえない。では、現実に小説の読み方以外のことに關して、学ぶ、教えるということが行なわれているとして、それらと小説を読むということの間にある差異とは何なのだろうか。

小説の読み方を学び、教えるということが問題になる、もう少し言い方を変えると異和感を与えるのは、初めに触れたように小説が自由なジャンルだと見なされているからである。確かに小説は、書くにしても、読むにしても自由なかかわり方のできるものである。まず、書く上での形式上・内容上のルールというようなものは確立していない。つまり、小説が書かれ、また読まれる「その都度」「約束事が作り出され」ているのである。ということは、たとえ他の小説、または(そういう

ものがあるとして）小説全体に共通するルールを知らない者でも、なじみのある言葉で書かれていれば、ある一つの小説を読むことはできるといふことになる。

また、小説というジャンルは人間の普段の生活に近いところにあるものと見なされている。はるか昔広津和郎が語ったように小説とは「直ぐ人生の隣りにいるもの」なのである<sup>(5)</sup>。そのように見なされる理由の一つは、小説が普段人間が用いている言葉を用いて書かれているということである。また、小説の中に書かれていること、題材・内容が人間の生活そのものにかかわっていたり、生活そのものであったりするということもある。そのために他のジャンルに比べて、小説は受容しやすく、身近なジャンルだと見なされることになる。

小説について、もし教育ということが成り立つとしたら、また教育が必要だとするならば、小説は人間の普段の生活とは違う論理・発想が働いているからだということになる。だとすれば、たとえ「直ぐ人生の隣りにいるもの」だとしても、普段の生活の中での考え方・感じ取り方では読み落とす・読み損なう点が出て来ることになる。それどころか、ある小説の面白さを全くつかみそこなってしまうということも考えられる。そのような拙劣な読み手に対して、トレーニングを施し、導く者が必要になつて来るのである。

小説は、自由であり普段の生活に近いものと見なせると同時に、普段の生活と違う独特の論理<sup>ルール</sup>を持っている。従来の小説論は、両極と言えるこれらの二つの見方の間にそれぞれ位置を占めていたことになる。そして、前者の考えに従えば小説の教育は必要はない、またはできないということになるし、後者の立場では教育によつて「方法」「手続き」を学ぶことが必要だということになる。

大江健三郎が一九八〇年代から九〇年代半ばまでに発表したほとんどの小説では、〈○〉とか〈Kちゃん〉などと呼ばれている小説家〈僕〉に関係する人々が登場人物になっている。〈僕〉が語り手になっているだけではなく、〈○〉の息子・次男の〈オーちゃん〉か語り手になっている「キルプの軍団」(一九八八年)や〈○〉の娘・長女である〈マーちゃん〉が語っている短篇連作『静かな生活』(一九九〇年)などもある。

小説家である〈僕〉に限らず、それらの登場人物にとつて、小説を含めた本を読むことが生活の中で重きをなしている。例えば、「懐かしい年への手紙」(一九八七年)の〈ギー兄さん〉にとつてのダンテの「神曲」がそうであるし、「燃えあがる緑の木」(一九九三〜九五)の新しい〈ギー兄さん〉もイェーツの詩を読んでいる。小説家の〈僕〉も様々なものを読み、また他の人間に具体的な名前を挙げて読むことを勧めている。彼らは読むことが生活の一部をなしており、また生活の中で出会う様々な出来事が読書体験を回路として受けとめられていく。

大江健三郎の小説の読み手として現れる登場人物には、専門の文学研究者もいれば、普段ほとんど小説を読まない高校生もいる。例えば「人生の親戚」(一九八九年)の倉木まり恵はアメリカの小説家フラナリー・オコナーの専門家であるし、彼女自身「若い時からフラナリー・オコナーの仕事を読んできた」と語っている。ただ、彼女がフラナリー・オコナーの小説を具体的にどのようか読んでいるのかという事は、小説の記述からは読み取れない。また、「キルプの軍団」の〈オーち

やん)はチャールズ・ディケンズの「骨董屋」を読むことを日課にしている。しかも「骨董屋」自体を読むだけではなく、父親の小説家に教えられた研究書まで読んでいる。

もともと、様々な読み手が登場するにもかかわらず、彼らの読みかたは自分の生活・現実と重ね合わせながら読むという点で共通している。または、読んだものに大きく影響を受けてそこを出発点にして現実を読み取ったり意味づけたりしている。先程挙げた二人をまた例に挙げるが、倉木まり恵は養護学校の父母会でフラナリー・オコナーの評論に基づいて障害児について発言する。(オーちゃん)も「夏の間『骨董屋』を読みつづけて、ネルの憐れな運命に同情」したことの影響を受けて、「困っている人の役に立つことをしたい」と思うようになり、(百恵さん)たちを助けることになる。

また、『静かな生活』の中的一篇「小説の悲しみ」(一九九〇年)では、父親の小説家が不在の状態で(オーちゃん)と(マーちゃん)の二人がセリーヌの「リゴドン」について話し合う。話し合っている中で(マーちゃん)が読んだ父親の小説『M/Tと森のフシギの物語』<sup>(6)</sup>にも言葉が及ぶ。

——オーちゃんへの、ここだけの話にしても、やはり生意気な言い方でためらわれるけれど、私はセリーヌもK・V・さんも、この本にサインをしてもらうようにいつてくれた。パパも、哀れな人たちのように感じたのよ。(中略)

私は今度初めて、意識的にパパ自身のことを考えながら作品を読んでね、小説の世界では物語が完結しているけれど、それを物語った書き手の方は、さらに難しい現実の方へ突き出されていると感じたわ。(中略)

——それは困ったね！ と弟はやはり父の話し方が思い出される調子でいっていた。小説を書くことで現実の側の困難な問題があきらかになつて、しかも当の小説では問題が乗り越えられないとすれば、やりにくいはずだよ。

私にも、よくわかりにくいなりにそういうことだと思うわ。

ここでは、小説の問題が書き手自身の問題へと結びつけられている。これは、登場人物ではなく小説の書き手に対する感情移入である。同じ『静かな生活』の「家としての日記」（一九九〇年）には、父親の小説家の友人である重藤さんの奥さんが、〈マーちゃん〉に父親の書いた小説について説明する場面がある。そこでも、疑問の形とはいえ、「Kちゃん自身に、この五十男の犠牲を演じたという不思議な欲求があるのかねえ？」と、小説の登場人物の行動または描き方に基づいて、書き手の欲求・無意識を想像する読み方をしていいる。この読み方は、彼らが書き手の身近な人間であるためのだが、これは一方で批評家がよくする読み方に近いものである。批評家・研究者は小説の記述の裏側に書き手の意図・無意識などを読み取り、小説から小説家がかかえている問題を剔抉しようとする。

このような登場人物や書き手に向かう普通の感情移入の仕方とともに、言葉そのものに対する独特な感情移入の仕方もある。小説家である〈僕〉も小説（や詩）を読む時には、自分自身の生活・体験に重ねるように読んでいる。というよりも、自分が読んだものに縛られるように影響を受けてしまっている。一つ一つの小説に登場する〈僕〉は同じように見えて、実際は一人一人違っているはずなので、一括りにしてしまうのは危険なことである。しかし、様々な小説に登場する〈僕〉は、

一様に読んだものの中に出て来る言葉に不意撃ちされている。時には積極的に喚起され、時には自分の過去についての悔恨や未来についての不安の感情をかきたてられている。小説(や詩)の中の言葉の一部分が、その人間にまわりつき、常に自分自身の現在を照らし合わせる基準になっている。例えば、「怒りの大氣に冷たい嬰兒が立ちあがつて」(一九八二年)の語り手(僕)は、大学生の時に図書館で偶然目にしたウィリアム・ブレイクの詩の「人間は労役しなければならず、悲しまねばならず、そして習わねばならず、忘れねばならず、そして帰ってゆかなければならず/そこからやって来た暗い谷へと、労役をまた新しく始めるために」という一部を自分のあるべき未来を予言する言葉のように感じてしまう。

これらの読み方では、現実の読み手(もちろん小説の中の登場人物ではあるが)の生活と小説の中に出て来る言葉や出来事が直接結びつけられている。感情を移入するということ自体、そういってらえ方を前提としていなければ不可能である。自分の読んだ小説の中で語られている言葉や登場人物の行動・言動・思考が、まるで自分の身近にいる人間の発した言葉であったり行動であるかのようにならされている。このように言うとき、この読み方が特殊な読み方であるかのようだが、実際の多くの読み手にとっては当たり前の読み方である。従来、特に検討されないままに、書かれていることが自分の身近に感じられるか(つまり「感情移入」できるか)どうかということが、小説を評価する上での基準として重要な意味を持つてきた。それは空間的・時間的に自分自身の生活に近いかどうかということとは関係がない。ただ、いくら身近に感じたとしても小説(や詩など)の記述に縛られて、現実の生活で不具合が起きてしまうということは余りないだろう。自分の子供がプールで溺れかかっている時にまでウィリアム・ブレイクの詩を思い浮かべている「落ちる、落ちる、叫びな

がら……」（一九八三年）の語り手（僕）のようなのは、かなり特殊な読み手であろう。

以上のような、小説と生活を身近なものとして扱う読み方がある一方で、小説独自の原理・論理に触れる読み方もある。それは、小説家が小説家以外の人間に対して小説の読み方・とらえ方について解説するという形で現れている。この時小説家は、小説を書く人間、専門家としての立場からアドバイスをしている。例えば、「キルプの軍団」で、ディケンズの「骨董屋」のある場面の描かれ方について疑問を抱いた（オーちゃん）に父親の小説家が答える場面がある、（オーちゃん）は先程述べたように、小説のストーリーに感情移入する読み方をする。さらに、ここでは小説の中で起っている出来事について、自分の感覚にはそぐわないという理由で疑問を抱いている。

《彼女は坐って聞き耳をたてました。聞こえる！ 階段に足音が、そしてもうドアはゆっくり開きつつありました。それは想像にすぎません。しかし想像が現実のすべての恐ろしさをそなえていたのです。いや、もつと悪かったのです。なぜなら、現実ならばやっつて来れば行つてしまいます。そして終りがあります。しかし想像では、それはつねにやっつて来つつあり、決して過ぎさつてしまわないのです。》

——つまりな、オーちゃん、作家というものはこういうふうだね、現リアリテイ 実イマジネーションよりも強い想イマジネーション 像イマジネーションを書いてあるものなんだよ。そしてその想イマジネーション 像イマジネーションというのは、ここで表面に出ているのは小説の作中人物の、ネルの想イマジネーション 像イマジネーションだけどもね、一般的には、読み手の、つまりきみの想イマジネーション 像イマジネーションなんだね。それに向けて書いてあるわけだ。暗がりにはひそんで見るキルプに対して、恐怖しているネルにとっては、キルプはいる。しかしキルプの方ではネルを意識しない。つまりネルと

の関係でのかれ自身は、存在しないと同じだけれどもね、ネルの背後によりそって立っているような、書き手のディケンズと読み手のきみの想イマジネーション像には、キルプはやはり実在しているわけなんだ。そういうことだよ、オーちゃん。(「10」)

この小説家は、「想像」力は小説家が小説を書く場合にも、読み手が小説を読む場合にも重要な意味を持つということを語っている。さらに、小説の記述、登場人物の行動・言動・思考は、小説の中での出来事として意味や機能を持つだけではなく、読み手に対しても効果を及ぼすということを語っている。たとえ、現実にはこういうことはありえない、こういうことが起りうるとは考えにくいという場合でも、それが読み手(や書き手自身)に向けられていると考えることで意味を持つてくるといっているのである。

〈オーちゃん〉の抱いた疑問に答えが与えられていくことによって、彼は小説の読み手として鍛えられていくことになる。ここで鍛えられているのは〈オーちゃん〉だけではない。「キルプの軍団」を読んでいる読み手も、この小説を読むことで読み手として鍛えられていく。父親によって解説される小説独自の論理は、〈オーちゃん〉や父親が生きている「キルプの軍団」という小説の世界についても当てはまるものである。登場人物である彼らの行動・思考もまた、彼らが語っている法則に左右されている。読み手は「キルプの軍団」それ自体の読みについての教育を同時に受けていることになる。

前節で大江健三郎の最近の小説に登場する様々な読み手・読み方について見てきたが、共通して問題となっているのは、小説と現実との関わり方である。例えば、読み手が現実においてある経験を経ることで小説の読み方が変わってくるということがある。また、逆にある小説の記述を通して現実に対する見方や生き方が変わっていくということもある。しかし、現実と小説が共通する面を多く持っていると同時に、違う論理に立っている以上、いずれにせよ、二つの間に何らかの齟齬が生じる可能性があるのは確かである。

もちろん、これまで繰り返し述べてきたように、現実というものが明確に存在し、虚構である小説との間に画然と境界線が引かれているということではない。小説を含めた様々な虚構と呼ばれている表現ジャンルが様々な表現の組み合わせによって成り立っているように、現実自体も様々な表現によって組み立てられている。たとえ、自分自身で見聞きしたことであっても、それが体験としてとらえ直される時には、何らかの先行する表現を参照し、それに依存した表現として現れることになる。実際、現実と虚構とを区別するものは、その間に境界線があるという多数意見に支えられた思いこみだけである。

ただ、普段の生活の中では、現実と虚構の間の境界線は強固にかつ有効に機能している。たとえば思いこみだとしても、それが思いこみとして機能している以上、無視することはできない。そもそも、本章で述べてきたことの前提も、現実と小説の間に違いがあるということだった。

この現実と虚構の関係というモチーフを、大江健三郎はエッセイなどで繰り返して語っている。例えば、「出発点、架空と現実」（一九六九年）では、「読書による経験は、言葉の正統なる意味あいにおいて、経験であるのか、読書によって訓練された想像力は現実への想像力たりえるのか？」という問いを冒頭で立てている。この疑問は否定的な反応を予想しつつ、それに何らかの反論をすることを目指して発せられている。このエッセイが含まれた『壊れものとしての人間』（一九七〇年）では、この問いに対して肯定的な答えを用意するべく大江健三郎自身の様々な読書体験が語られている。ただ、この問いは「現実」というもの、また「言葉の正統なる意味あい」における「経験」というものを無前提に信用したところで成り立っている。「現実」や「経験」を絶対の基準として、どれだけ虚構や「読書体験」がそれに近いものであるかが問題となっている。おそらく、このエッセイが発表された時期における実践と理論という強固な二項対立の枠組みを意識して書かれているのだろうが、この虚構と現実を対立させるとらえ方は、これ以後「文学ノート」（一九七四年）や「小説の方法」（一九七八年）といったエッセイにも受け継がれている（70）。

では、最近の大江健三郎の小説の中の読み手たちは、この点についてどのような見方をしているのだろうか。

この草稿のつづきとしていつまで書きつづけても、主人公の「僕」がプールの水底に「レインツリ雨の木」の再生を見ることはない<sup>と納得されたから</sup>。僕はいままも毎日のようにプールに通って、やすみなくクロールで泳ぎつづけながら、メタフアイ暗喩としてであれ、失われた「レインツリ雨の木」を再び見出す日がいつくるものか、見当もつかない。それでいてどうしてこの草稿を書きつづけ

てゆけば、「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>の再生を書く終章にいたることができると、思いこんでいたのだろうか？  
なぜ僕はそのように、アクチュアルなものでなくフィクショナルなものによって、現実の自分を励ます力が保証されるはずだと、憐れな空頼みをしたのだろうか？

「泳ぐ男——水の中の「雨の木」」<sup>レイン・ツリー</sup>（一九八二年）

これは、小説家の〈僕〉が「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>「長篇」の「草稿」を読み直した後で焼き捨てた理由を語った個所である。自問自答の形ではあるが、現実的な問題に対して小説<sup>フィクション</sup>が無力であるという見方が語られている。「小説の悲しみ」の前に引用した個所も、小説を書くことが現実の問題の解消になることが願われ、それが困難であることが問題になっている場面だった（それがすなわち「小説の悲しみ」である）。また、先程引用した「キルプの軍団」の小説家の父による解説の場面の後にも、次のような〈オーちゃん〉の感想が続いている。

それでいてなんとなく僕には、そのときの忠叔父さんが、こういうふうにいいたいのを、忍耐<sup>イジネン</sup>よく黙<sup>マク</sup>っているのじゃないか、という気がしたのです。——K兄さん、それでもね、像<sup>イマージュ</sup>より強い現実<sup>リアリティ</sup> 実<sup>イロ</sup>というものも、わしの経験ではあるんだがな……。〔11〕

大江健三郎の小説の中でも、想<sup>フィクション</sup> 像<sup>イマージュ</sup>は現実に対して分が悪いものとして扱われている。「出発点、架空と現実<sup>フィクション</sup>」における疑問のように直接にはないが、ほぼ同じ疑義がここでも繰り返されている。現実と小説<sup>フィクション</sup>を対立させてとらえる限り、父親の「現実<sup>リアリティ</sup> 実<sup>イロ</sup>よりも強い想<sup>イマージュ</sup> 像<sup>イマージュ</sup>」という言葉も、小

説家の小説に向ける実現しえない期待・願望というように見えてくる。

しかし、「キルプの軍団」は小説であり、その中にある現実も虚構もすべてが言葉として存在しているものである。ここで改めて、現実と呼ばれているものと虚構と呼ばれているものの間に明確な境界線はないという立場に戻れば、同じ言葉によって形成されているものとして、現実も虚構もよって容易に揺り動かされる不安定なものに見えてくる。前にも述べたように、虚構とは小説などの限られたジャンルに属するものだけを指すものではなく、様々な言葉によって形成されたものすべてを含んでいる。例えば、思想や主義と呼ばれているようなものも、当然想像なのである。「キルプの軍団」においては、その想像された思想が人間を迫いつめ、殺し殺される関係を作り出してしまふ。小説の最後で「オーちゃん」は、現実に起こった彼の体験した出来事と、その間も読み続けていた「骨董屋」との関係について「混乱」していることを認めている。「実際、僕は兄の口調をまねて誰かに訴えかけたいくらいでした。——それならばあの出来事全体をつうじて、キルプの役廻りは誰のものだったでしょうか？ 私にはぜんぜんわかりません！」

現実が虚構を超えるように、虚構も現実を超える。というより、世界にみちあふれた、そして世界を形成している言葉がそれぞれ虚構や現実という形を取って（またはそういうレッテルを読み手によって与えられて）、他の言葉やその言葉自身を脅かしている。言葉は他の言葉と関係することによって安定を得て読まれるものであるが、同時に他の言葉と結びつくことで危険なものにもなる。現実という想像像を読むためのルールはどのように学ぶことができるのだろうか？

- (1) 『文学』一九六三年十一月号。引用は『三島由紀夫全集』三十一卷(新潮社、一九七五年十一月刊)による。
- (2) 『文学入門』岩波書店、一九五〇年五月刊。
- (3) 「現代文学研究者に何を望むか」一九七七年。
- (4) 金井美恵子『小説論』岩波書店、「一九八七年十月刊。
- (5) 広津和郎「散文芸術の位置」『新潮』一九二四年九月号。引用は『広津和郎全集』第八卷(中央公論社、一九七四年二月刊)による。
- (6) もちろん、これは大江健三郎自身の小説と同じ題名(「M/Tと森のフシギの物語」(二九八六年)である。
- (7) 「文学ノート」の中の「表現の物質化」「もの」の「手ごたえ」という言葉、「小説の方法」の中の「ものの手ごたえをそなえている、かたちのある文学表現」という言葉は、いずれも架空の言葉をいかに現実近づけるかという発想で用いられている。