

〈私〉を書くこと

—— 〈戦後派文学〉の継承 ——

栗原 丈和

1

私を描きつくすために私が生きている。そのような私至上の作家の生きかたは、たしかに作家らしい生きかたであるにちがいない。そのような私追求は作家以外の一般人にはあまりにも異常な熱心であり、その故にこそ作家はその役割をうけもたねばならぬ。

(中略)

だが、作品のなかの私、つまり私が描いた「私」は、はたして私なのであるか。これが以上の疑問に対するまことにたよりなくはあるが、ほとんど唯一の答である。私が描いた私は、たとえいかに誠実に、かつ私的に描かれていても、それはホンのちよつと私以外のものを含んでいる。その私は、過去の私、未来の私、書かれるために動くことを停止した私であり、日常の呼吸をひそめ、眼を内面に向けた結果、発見せられた私であるのと同時に、ことさら或る色彩或る光線、をあたえられた私である。私によつてとり出された、私であり、書かれることによ

ってはじめで動く自由を獲た私である。それはそれ故、私であると同時に、「私」なのである。否、よりしばしば私である以上に「私」なのである。

長い間大江健三郎に貼られていたレッテルの「つ」に（戦後派文学^①）の後継者というものがあつた。大江健三郎自身そのレッテルを積極的に引き受けるような発言を繰り返していた。その際大江健三郎自身が語っていた（戦後派文学）とは次のようなものであつた。

われわれの前には、戦後文学者と呼ばれた作家たちの、現にこの時代にかかわりつづけながらの活動がある。かれらに冠せられた戦後文学者という名は、およそ近代以来の、わが国の文学的造語のうち、もつとも充実した意味内容をもつ言葉であろう。それは、個人の恣意や、集団の政治がつくりだした言葉ではなかつた。時代そのものが、この言葉をつくつたのであつた。戦後文学者たちは、新しい時代にむけて、その仕事をはじめた。しかも、かれらはことごとく、ひとつの終末観的ヴィジョン・黙示録的認識を、その存在の核心においているように感じられる。

単行本『同時代としての戦後』（講談社、一九七三年）の序文「われわれの時代そのものが戦後文学者という言葉をつくつた」である。ここでの「終末観的ヴィジョン・黙示録的認識」が、この後の各文学者について語った各章で具体的に語られていく。この中の「戦後文学者という名」が「個人の恣意や、集団の政治がつくりだした言葉ではなかつた」という個所は、それまでの（戦後派文

学)の党派性を批判する批評に対する反論となっている。また「終末観的ヴィジョン・黙示録的認識」という言葉は、戦争や敗戦を「終末」・滅亡としてとらえたものであり、(戦後派文学)がまさに「戦後」だからこそ生まれたものだという立場に立っている。さらにこの立場は現在を「終末」を間近に控えた核時代とする見方とつながり、(戦後派文学)の現代性へと結びついていくことになる。これも、(戦後派文学)を敗戦後の混乱の中で発生した徒花と見る見方への抵抗なのである。

引用した一節は具体的に(戦後派文学)の特質を述べているというよりも、(戦後派文学)を擁護し、現代に甦らせようとする意味が強い。『同時代としての戦後』以前にも以後にも、様々な批評や文学史が(戦後派文学)を取り上げ、多くの紙数を費やしている。しかし、肯定否定を問わず、(戦後派文学)に新たな光を当てることはせず、ほとんどが既成のレッテルを確認するにとどまっている。(戦後派文学)を読み直し、そのレッテルを剥がそうとする試みはほとんど見られない。(明治文学)や(大正文学)や(一九二〇年代文学)、それに(現代文学)などに比べて、(戦後派文学)は持続的に批評の対象となっている訳ではない。最近では昭和という元号の終わりや、敗戦からの区切りの時期(一九九五年、すなわち「戦後五十年」)などに取り上げられただけである。最近大江健三郎があまり(戦後派文学)の継承者と呼ばれなくなったのも、(戦後派文学)自体が等閑視されているためだろう。

レッテルと書いたが、たとえば本多秋五「物語戦後文学史」³⁾によれば、(戦後派文学)を特徴づけているものは、第一に「政治と文学」の関係についての鋭い問題意識」、第二に「いわゆる実存主義的傾向」、第三に「在来の日本的リアリズムと私小説の揚棄、正確にはその希願とよぶべきもの」、そして第四に「視野の拡大」である。他の(戦後派文学)の定義も大きくこれと離れ

るものではない。この見方で中心となるのは、初めの「政治と文学」の関係についての鋭い問題意識である。後の三つは、「政治と文学」についての、「問題意識」から派生したものと位置づけられる。その場合の「政治」とはまず第一に社会主義(ソ連・中国)と資本主義(アメリカ)との対立とそれにかかわる日本共産党の政策である。また、国家・政府などの具体的な政策に対して批判的なスタンスで関わり、実際に反対行動を起こすことである。最近の批評が〈戦後派文学〉について関心を示そうとしないのは、「物語戦後文学史」も前提にしている〈戦後派文学〉の「政治」観が、現在の政治・社会状況では有効ではないと見なされているからだろう。また、現在の思想における〈政治〉観から見えて素朴すぎるからろう。

しかし、〈戦後派文学〉という名前で困いこまれてきた小説家・評論家たちの一人一人、また彼らの発表してきたものの一つ一つは、一括りにすることを経験に含んでいる。彼ら一人一人、または彼らの書いたものの一つ一つを〈戦後派文学〉という呼称から解放することが読み直していく上での出発点になる。たとえ〈戦後派文学者〉たちが自ら一つのグループとしてとらえられることを引き受けていたとしても。

現在の目から見ると、〈戦後派文学〉という呼称は、先行者との差異を強調しすぎ、戦後と戦前・戦中との間に断絶を作ることを経験している。〈戦後派文学〉を評価したもの、また〈戦後派文学〉と名指され、自らそれを受け入れたものの場合には、自分たちの独自性を強調するために、かつての文学(「私小説」や「自然主義」などと名指されていたもの)との間に境界線を引く必要があったのだろう。逆に〈戦後派文学〉を否定したもの、また〈戦後派文学〉によって否定されたものたちは、〈戦後派文学〉の異様さに対して、自らを日本文学を正統継承したものとして位置づけ

ることになった先程の『同時代としての戦後』の記述でも、〈戦後派文学〉とそれ以前のものと断絶が強調されている。

実際には、〈戦後派文学〉の小説家たちもまた先行する様々な小説・批評などを読むことで、小説・批評などを書き始めたのである。冒頭に引用したのは武田泰淳の「私を求めて」⁽⁵⁾の書き出しである。このような記述は、例えば本多秋五のいう「在来の日本的リアリズムと私小説の揚棄、正確にはその希願とよぶべきもの」⁽⁶⁾のうちに含むことができるのかもしれない。ただ、本多秋五は〈戦後派文学〉の特質として「自己の絶対性の動き」⁽⁷⁾をあげているが、実際にはどのような「自己」も他者との関係の中で相対化されざるをえないということこそ、〈戦後派文学〉が固執した「自己」の問題があった。この点は〈戦後派文学〉に先行するいわゆる「昭和十年前後」⁽⁸⁾の小説家たち、つまり太宰治や石川淳などの〈私〉を描いた小説と関連づけることができる。「司馬遷」の書き出しが太宰治の影響を受けているという武田泰淳本人の言葉⁽⁹⁾をさておくとしても。

2

ここ十五年ほど、つまり「^{レイ・シ・ツリ}雨の木」を聴く女たち」(一九八一年)に始まる短篇を書き始めた頃から、大江健三郎の小説の多くは小説家〈僕〉を語り手としている。小説家を語り手とする小説をそれ以前から書いていなかった訳ではないが、最近のものとは傾向を異にしている。小説家を語り手とする大江健三郎の小説は、「日常生活の冒険」(一九六三―六四年)にまで遡ることができる。語り手の小説家〈ぼく〉は大学生の時に書いた小説がきっかけとなって、小説家とな

る。多くの小説を発表するが、ある小説のために右翼の脅迫を受けることになる。〈ぼく〉は「ヒポコンデリア」にとりつかれるが、結局小説を書き続けることを選ぶ。

ただ、「日常生活の冒険」は年少の友人斎木犀吉のことを、彼の死後に〈ぼく〉が回想して語るという形式を取っており、〈ぼく〉は彼の同伴者としてその行動を伝える役割を果たしているにすぎない。彼が小説家であるということは小説の中でそれほど重要な意味を持つていたとは言えない。この後「アトミック・エイジの守護神」「ブラジル風のポルトガル語」「犬の世界」（いずれも一九六四年）といった、同じように小説家を職業としている語り手の〈ぼく〉が体験したことを書くという形式の小説がいくつか書かれるが、小説家が出来事を伝える狂言回しのな役割を果たしているということに変わりはない。

その後「万延元年のフットボール」（一九六七年）の雑誌初出⁽¹⁰⁾では、語り手の根所蜜三郎が「動物の収集や飼育の記録を翻訳することで生活しながら（中略）小説と戯曲を書く」としている人間として登場するが、この記述は単行本に収められるにあたって削除されている。

大江健三郎が小説家の〈僕〉を語り手とする小説を書き続けるようになったことと、結びつけて考える必要があるのが、一九六〇年代末から七〇年代前半にかけての〈内向の世代〉の登場である。「万延元年のフットボール」以後の、この時期の大江健三郎は、それ以前に比べて発表する小説の数をかなり少なくしている。一九七三年に長篇「洪水はわが魂に及び」を発表するまでの準備期間とも考えられるが、数少ないこの時期に発表された小説は、どれも〈私〉の内側に目を向けた、〈私〉というもののあり方を模索するものである。それと重なり合うようにして、同じ時期、一九六〇年代末から一九七〇年代初めに登場した一群の小説家・批評家たちは文学史上では〈内向の世代〉と

呼ばれている。

〈内向の世代〉という規定そのものは無意味なものである。それは当時その名前で一括りにされていた小説家・評論家たちの最近の仕事の間の差異を見ても明らかである。既にこの呼称が用いられた時にその規定の無意味さは指摘されていた。ただ、そのように名指された小説家・評論家がその規定を自ら引き受け、自分の書く言葉、語る言葉の足場とするということはあった。その際にも「内向」という言葉をそれぞれの意味で自分に都合の良いように読み替えて用いている。

〈内向の世代〉に対する批判の中心となるのは、〈戦後派文学〉が主題としていた「政治と文学」が彼らの書くものから欠落しているということであった。彼らが描くのは自分自身と自分の身近にある人間関係だけであり、大きな問題に対して開かれていないというのである。現在から見れば、この当時語られていた、または戦後間もなくから用いられてきた、「政治」という用語の観念性は指摘できる。ただ当時においては、批判する側も、自ら〈内向の世代〉というレッテルを引き受けて批判に対したのも、「政治」が問題の争点だと考えていたのである。つまり、〈内向の世代〉は〈戦後派文学〉から断絶したものとして位置づけられていたのである。〈内向の世代〉を評価する側も、〈戦後派文学〉が「どういう不安な危機的な事態にでも、刻々の現在に充実した生があるはずだということ」を「無視してきた」という見方をしている。〈戦後派文学〉が「政治」という問題にとらわれて、日常の生を見失ってきたことを批判し、それを改めて見出し、描き出したのが〈内向の世代〉だという評価をしている。

しかし、例えば後藤明生の次の二つの文章には〈戦後派文学〉と〈内向の世代〉の連続性が語られており、ここから〈戦後派文学〉の後発者としての〈内向の世代〉という見方を導き出すことが

わたしが『司馬遷』に出会ったのは、昭和三十二年、一人の失業者となつて都落ちした福岡市の、小さな図書館においてであつた。(略)そのとき以来、わたしの目の前の世界は楕円形となつた、人間は誰も、自分だけで世界を形づくることが出来ない。世界は「他者」との共存である。対立し、互いに価値観を異にして否定し合う「他者」と共にしか、われわれ人間は生きてゆくことが出来ないのである。簡単にいえば、これが楕円形の世界だつた。もちろん、いまさらここでわたしが『司馬遷』の解説をする必要はあるまい。ただ、わたしは、本当の意味での「他者」というものの存在を、『司馬遷』は教えてくれたといえ、それでよいのである。そしてその一冊は、武田さんのいう「現実のきびしさ」を考える、わたしのよりどころとなつたのである。

中学三年生くらいになつていただろうか？ 学校の教師というものが、本物のバカではないかと思われてきたのだつた。それはただいわゆる文学青年というものにわたしがなりはじめた兆候に過ぎなかつたのかも知れないのであるが、私が『深夜の酒宴』に出遇つたのは、そのよくな状態においてである。雑誌ではなかつたようだ。とすれば当時新刊書などを買う身分ではなかつたから、学校か町の図書館あるいは貸本屋によつてであろうが、その衝撃の強さは文字通り、わたしがそれまで読んできたすべての文学、すなわち伯母の家の本棚に整然と並べられた全集本の全体を、一挙に否定するほどのものだつたといつても、決して過言ではない。い

い換えればそれは、筑前の田舎町の一中学生であったわたしを、いきなり戦後という時代そのものに、出遭わせたのである。

それぞれ武田泰淳「司馬遷」、椎名麟三「深夜の酒宴」を初めて読んだ際の衝撃を語っている。もちろん、これらの文章は追悼文だったり、個人全集の月報に書かれた文章だったりするので、割り引いて読む必要がある。しかし、〈内向の世代〉と言われた後藤明生と言えども、〈戦後派文学〉を読んで、すなわちその後発者として登場してきているということである。〈内向の世代〉は〈戦後派文学〉の正統の後継者だと言える面も持っている。後藤明生にしても古井由吉にしても、その小説は人間関係の錯綜ぶりを主題として追っている。

人間関係の政治性をめぐる〈戦後派文学〉と〈内向の世代〉との先行・後発の関係以外にも、冒頭の武田泰淳の文章のような〈私〉および〈私〉を描くことへの執着もまた、両者を結びつけるものである。実際その点では、〈内向の世代〉こそ〈戦後派文学〉の正統な後継者であるという言い方も可能なほどだ。〈私〉について後藤明生と古井由吉が語ったものを順にあげる。

「私小説」の定義をここで持ち出して試してみてもはじまらないが、日本の作家たちが、「私」を表現するために用いてきたこの「私小説」という形式を、あらためてわたしに振り返らせたものは、一つの問いである。「私」とはいったい何物であろう？

満三十五歳で十年間続けた会社勤務をやめたとき、わたしをおびやかしたものは、平凡なことだが、やはり「日常」というやつだった。もはや日常の中では確かめることのできなくな

った「私」というものの實在感の希薄さ、あいまいさ、がわたしをおびやかしたのである。わたしの「問い」は、そのおびえから出たわけだ。それは、いわば「実存」的なおびえであり、思わず生存の「根」そのものを手さぐりせずにはいられない衝動でもあったといえる。わたしは「私小説」の形式と方法を模倣することによって、できるだけ垂直に「私」の深部へ降りてゆこうと試みた。しかしやがてわたしは、他ならぬわたし自身が発した「問い」のために、「私小説」作家たる資格を失っている自分に気づいたのである。「私」とはいったい何ものであるう？ という問いは、「問い」であっただけでなく、唯一つの答えでもあったからだ。

いちばん最初に、私が考えている出発点みたいなものをちよつとだけ言っておきます。「私」が「私」を描くというのは絶対矛盾である。これは原理的にあり得ないことである。主語である「私」と、目的語である「私」とが、何かのぐあい違っていなければ、「私」が「私」を描くということは成り立たない。ちよつと抽象的ですけども、これが出発点です。

世の中には、私小説と言われなくても作者が「私」らしき人物を中心に置いて書く作品はいくらでもあります。で、素朴な読者は顔面どおりに受け取るわけですが、これにはいろいろ虚実とりまぜた内情があるわけで、私を描く、できるだけありのままを描くということほど、はなはだしいフィクションはないんです。「現実」と「書いていること」の誤差を少なくしてあげば少なくともいくほど、質的な隔たりは大きくなる。つまり書くということがすでにフィクションの要素を持つているんです。こんなふうに、「私」が「私」を描くということについて、いろいろな機微を具体的に探っていくうちに、どうせ私は実作者ですから、自分のことを頭隠

して尻隠さずで、おのずから語ることになるんじゃないかと思えます。^⑤

どちらも〈私〉を書くことの困難さ、書く〈私〉と書かれる〈私〉との間の距離、〈私〉を書く時に生じざるをえないずれについて語っている。これは〈私〉を書くというテーマに挑んだ場合、必ず突き当たる難問ではある。これらの言葉が冒頭の武田泰淳の言葉と重なっているからといって、継承という見方をすることはないのかもしれない。

ただ、〈内向の世代〉もまた〈戦後派文学〉を読んで小説を書き始め、〈戦後派文学〉の問題を共有しているということは確かである。

従来は大江健三郎と〈内向の世代〉との間に断絶を見出すことが多かったし、〈内向の世代〉を評価する批評が同時に大江健三郎を否定するということもあった。しかし、いままで述べてきたように両者は共通して〈戦後派文学〉の後発者という位置に立っている。実際、〈内向の世代〉の登場した一九六〇年代の末から大江健三郎もまた〈私〉の内側を見つめた小説を書き始める。

3

〈私〉を書くといっても、実際には書かれるのは〈私〉が体験した出来事や考えたことである。そして、過去に体験した・考えたことを語る時には、それが現在の自分を説明するものとなっている。過去にこのように考えたから、このような体験をしたから現在のこのような自分がある、という形で現在の自分と語られたこととは結びついている。この時、過去をたとえ無心に、または客観

的に語ろうとしても現在の自分によって語られるというだけで何らかの偏りが含まれる。自分の現在を説明できるように、都合よく、相手(や自分自身)を納得させられるように言葉は選ばれ、組み上げられる。それ自体は咎められることではないし、意識したからといって逃れられることもない。問題なのは、自分を説明するために語られたはずの言葉が自分の現在を裏切っていく場合があるということである。あるべき、ありたい自分の姿に収斂していかない言葉を自らが発してしまうという事態が考えられる。つまり、自分の言葉が自分を裏切るといふことだが、また逆の意味で自分の言葉に裏切られるということもあるだろう。自分について誠実に語ろうとしても、自分を正当化したり、語る言葉自体や内容自体の明白さがその誠実さを裏切ることになるといふことである。そもそも予め書かれる・語られる前から明確な〈私〉が存在しているというわけでもない。自分について言及しようとする時になって初めて〈私〉は生まれる。しかし、あるべき〈私〉、ありたい〈私〉の姿が書き・語る中で同時に生まれてしまう。そこに〈私〉を語ることの困難が存在する。

言葉の上では、〈私〉のことなどに一切触れずに書き・語ることでもできるかもしれない。しかし、何かについて語っている言葉の出所はどこなのか、それを曖昧にしておくことはできない。たとえ、〈私〉のことを考慮に入れずに書き・語っているように見える者がいたとしても、それは〈私〉をある形に想定して疑わずにいるだけのことである。

そして、いったん〈私〉を書き始めたならそれは〈私〉を語るだけでは終わらない。〈私〉とは他人との関係によって成り立つものであり、〈私〉とは他者との関係そのものなのである。しかし、〈私〉と関係し、〈私〉を形成するはずの他人も、それについて記述しある形に収めようとすると、その形から逃げ出していく。〈私〉を語る言葉も他人を語る言葉も共に自分の手によって書かれた

瞬間に、自分の手から逃げ出していく。自分が書いたはずの言葉がまた、自分以外のものとして自分を揺るがしていく。

「万延元年のフットボール」(一九六七年)から「洪水はわが魂に及び」(一九七三年)の間に大江健三郎はいくつかの中短篇を発表している。それらの小説のうち、「父よ、あなたはどこへ行くのか?」(一九六八年)と、「みずから我が涙をぬぐいたまう日」(一九七二年)は、共通して〈私〉が〈私〉について書くということがもたらす奇妙な状態を語っている。実際にそれらの小説で登場人物が語るう(書こう)としているのは、自分の父親のことである。ただ、父親について語ることが現在の父親の年齢に近づいたり、父親と同じ病気に罹った自分を語ることに結びついている。自分がどこから来たか、これからどこへ行くのかを明らかにするために父親について書こうとしているのである。さらにまた、様々な形式を通して父親のことを記述している自分自身に言葉が及ぶことにもなっている。

発表順に見ていくと、「父よ、あなたはどこへ行くのか?」は父親の「伝記」を書こうとしている小説家〈僕〉が、「伝記」を書けずにいる状態を語っている。冒頭と末尾にはそれぞれ次のような言葉が置かれている。

……自己幽閉の日々が続くうち父は、≡と書いて僕は、あらためてこの草稿を中絶せざるをえない行きづまりに逢着したことに気づく。

父が……≡と僕は新しく書きはじめる。それが何のためであるか、それについて僕がはつき

り認識した時、父の伝記は完成するか、または最終的にきっぱり放棄されるだろう。《父が自己幽閉の生活を始めたのは、……》

この冒頭と末尾は、書く、ということがこの小説で大きな位置を占めていることを示している。《僕》は様々な文体・メディアを用いて「伝記」を完成させようとしている。小説の中では《僕》が父親の「伝記」を書こうとしたきっかけや、「伝記」を書き進めるために行なっている様々な努力・奇妙な行動が語られている。そして、それだけではなく様々な「伝記」の「失敗した草稿やノオト」が引用されてもいる。例えば、「かつて詩の雑誌に投稿し」たことがあるという四行の「詩？」や、「一人称でやるよりずっと説明的」な「三人称で書かれた散文」などがある。さらにその「三人称で書かれた散文」の中には、「かれ」がテープレコーダーに吹きこんだという言葉が含まれており、そしてまた一本のテープ上に次々と新たな音が重ねられていった過程までもが書きこまれている。この「散文」の引用の後にはその内容についての疑問を含んだ「注釈」まで付されている。

ここで注釈しておきたいが、右に引用した三人称による文章は、先に引いた詩？と逆にいかにも事実在即して説明しているようではあるが、本当のところは、僕自身の記憶からきわめて広くはみ出してしまっているのだ。ここで記憶の泥土のうちから掘り出されたことの確実な、僕自身の発掘にかかる化石はきわめて小部分にすぎない。下顎の一部分どころか、せいぜい臼歯一本という程度だ。なぜなら、三人称が可能にするネジレの力に乗じて、僕はかれの記憶の大半を、僕の兄たちから聞いたところのことと置きかえたからである。

この「注釈」は自分の記述の内容の事実性について疑問を語っており、〈僕〉は書き方が書くもの・書くことにおよぼす影響についても意識を向けている。「三人称が可能にするネジレの力」というのは、〈僕〉によれば「一人称」で書くよりも自分で気がついていない点に言葉が及ぶことがあるということである。これは「三人称」の方がより客観的であるということではないし、またその逆でもない。「三人称」と「一人称」では言葉の偏り方、歪み方が違っているというだけである。このように説明すると、例えば「草稿やノオト」と「注釈」が整然と区別されているかのようであるが、実際はそうではない。別々の時間に書かれたはずの「草稿やノオト」・「実験」の「記録」などが、「注釈」とともにそれぞれを区別する記号や行分けなどなしに並べられている。どこからどこまでがどの記述なのかの境界線は曖昧になっているし、いつの時点で書かれたのかも全くわからない。この「僕」による記述は、原型の「草稿やノオト」などを復元できるようにはなっていない。

しかし、これは書かれた言葉においては当たり前前の状態でもある。たとえカギカッコなどの記号や行分けや文字の種類などで区別されていても、そのようなもので言葉が区別できるといふ約束事ルールに従っているに過ぎない。そのルールに従わなければ、それぞれの言葉を他の言葉と区別する根拠はない。たとえ、使われている言葉の偏りや言葉の並べ方や区切り方の傾向など（いわゆる文体）に違いがあったとしても、それは絶対の境界線にはならない。あくまでも、記号や行分けという約束事に則って、違ふものとして扱っているというだけである。「父よ、あなたはどこへ行くのか？」では、そのような約束事の区別による境界を与えられていない言葉が、父親を再現しようとする

〈僕〉の姿を断片的に描き出す。それは、一つの焦点に収斂することはなく、言葉を集めれば集めるほど〈僕〉や彼の父親は不明確になっていく。

〈僕〉は父親の伝記を書くために、「父親の存在を、その内側から復元」するための「実験」を始める。父親の行動は、〈僕〉自身もその中に「狂気の妄想」がこめられていたと考えるようなものであり、〈僕〉の言葉には狂気・妄想と正常・現実という混乱までが持ちこまれるようになる。もともと、言葉として語られる限り、妄想と現実の間には区別はない。それを受けとめた本人を含めた人間がそれをどうとらえるか、という点だけが違っている。〈僕〉は父親の「狂気」を言葉で書き記し、「現実」にしようとするのだが、それらの言葉はいくら書かれても「狂気」としての自分を主張したりはしない。言葉それ自体は「妄想」であったり、「現実」であったりするわけではない。言葉はただ言葉としてある。「内側から復元」するための努力にも関わらず、いやその努力の故に結局伝記は書かれないままである。

4

「みずから我が涙をぬぐいたまう日」は「父よ、あなたはどこへ行くのか？」と同様に自分の書く行為、また書いたものの中に含まれる虚偽、自分の現在を意味づけるために言葉が虚構を作り出すということを描いた小説である。「みずから我が涙をぬぐいたまう日」は入院中の男へ〈「かれ」〉が語る言葉（「同時代史」）を口述筆記したその記録の部分と、《》で囲まれた〈「かれ」〉が口述筆記をしている状態を伝える部分の二つからなっている。いわば、「同時代史」の内側と外側が一つ

にまとめられているのだが、外側に当たらずの(≡)で囲まれた部分に「同時代史」に関する言及・注釈が含まれている。その言及・注釈は「同時代史」の補填・補足だけではなく、(「遺言代執行人」)と呼ばれている(「かれ」)の妻であるらしい女性や(「かれ」)の母親による疑問・反論・訂正も含まれている。

口述筆記とそれが行なわれている状態の組み合わせということであれば、前者が主で後者はその間に部分的に挿入されるものという関係が普通である。実際、「みずから我が涙をぬぐいたまう日」でも前半の「1」から「4」までは量的・内容的にそうなっている。しかし、後半の「5」から「8」になると、逆に外側の口述筆記している状態の方が多くを占め、(「遺言代執行人」)や(「かれ」)の母親の言葉が(「かれ」)の言葉を圧倒するようになる。

この変化は「4」における(「遺言代執行人」)の態度の変化・明確化によって引き起こされている。ちなみに「4」では口述筆記の外側の記述量が、内側の記述量に近づいている。初め(「遺言代執行人」)は、(「かれ」)の語る言葉に不審な点があった時にそれを確かめるだけであり、それに対して(「かれ」)が反論をしても食い下がって言葉を続けるといふことはなかった。その疑念は、語られている内容だけではなく、彼が現在語っていることそれ自体に関するものを含んでいる(「なぜ、そんなふざけたことまで筆記しなければならぬの?」「あなたは どうして、自分が癌のために回復不可能であり、いまにも死にいたる昏睡状態が始まるのだと、実際の病状とまったく矛盾することを信じているような口述をするの? いちいちそれを文字に置きかえていると、書かれたものが事実として逆に紙の上に起きだして、書きしるしている指を押しあげるような気がするわ」「1」)。それが「4」になると、彼の言葉の持つ偏りについて自分自身の解釈を語る(「ほ

とんど幼いあなたの介在しえないような、あなたの御両親のつながりをあなたが認めたくないために、ついそうした側面はすっかり削ぎおとして話してしまうのじゃないかしら？」。「かれ」はそれに対して反論し、そのために口述筆記の外側の記述が増えることになる。

口述筆記という記述法では、実際に言葉を書き記している筆記者の存在が言葉の中に現れることは無いということになっている。たとえば、筆記者と言葉を語っているものとの間に何らかのやり取り(例えば、文字の表記の仕方の確認など)があつたとしても、その時に交わされた言葉が筆記されることはない。葛西善蔵や太宰治など小説を口述筆記で書いたことで知られている小説家は多くいるが、筆記者とのやりとりはそういう小説でも省かれている。それらの言葉は小説の外側に属する言葉として排除されている。たとえ筆記者が、語っている人間の言葉について疑問を發したとしても、またその疑問によつて記述された言葉に変更がなされていたとしても、それらの言葉やその過程は言葉として残ることはない。

しかし、排除されているとしても、口述筆記の言葉と口述筆記の状況を伝える言葉との間には、言葉として明確に区別できるような違いはない。例えば、今名前を挙げた太宰治の初期の小説「めくら草紙」では、そういうルールが簡単に破られている。「めくら草紙」の前半部分は、小説家「私」の家の隣に住むマツ子という娘による口述筆記という設定になっている。「めくら草紙」は小説を書けずに苦しんでいる小説家「私」の姿を「私」自身が書いているという形式を取っている。冒頭、「私」の回想めいた独白が綴られた後、突然「ああ、それで何枚になった？」という「私」のマツ子に向けた言葉と、「(私はお隣のマツ子ということし十六になる娘に、私の独白を筆記させていたのである)」という解説が挿入されている。この後も、「こんどは、寝ながら、私ひとり

で筆をとって書いてみた。「マツ子は、もう私の傍にいないのである。私が、家へ、かえしたのである。日が暮れたから。」というように、まるで〈私〉がこの「めくら草紙」を書いている様子を実況中継するかのような言葉がところどころに見られる。この小説は小説を書く現場の様子や小説家の小説を書くことに対する自意識を描いている。また、マツ子とのやりとりや、マツ子の筆記した原稿の「一枚に平均、三十箇くらいずつの誤字や仮名ちがいを」〈私〉が直している様子は、小説が活字化されて読み手の眼に触れるまでの間に排除されている様々なノイズの存在を意識させる。

「みずから我が涙をぬぐいたまう日」では、書く行為を通して何かが中心化され、それ以外のものがノイズとして排除されるという過程に対して、ノイズが前面に出て立場が同等になったり逆転するということが起っている。「4」では外側の記述にある「一週間」という言葉を受けて、すぐ後の口述筆記の中で「この一週間」という言葉が用いられている。口述筆記のたてまえでは、外側の言葉は存在しないはずであり、「この」という言葉が受ける言葉は口述筆記の外側ではなく、中に存在しなければならぬ。しかし、これ以前の口述筆記の中には「一週間」という言葉は用いられていない。ここでは、口述筆記についてのたてまえが無視され、外側と内側の言葉が連続した同等のものとなっている。また、「7」で〈かれ〉の母親が現れてからは、口述筆記の外側の母親の言葉と内側の〈かれ〉の言葉とが対話をかわすようになり、〈かれ〉の言葉の歪みや嘘を指摘するようになる。例えば、〈かれ〉の父親が死ぬことになった「蹶起」について、母親はその前日の「八月十五日」の谷間の状況を口述筆記の外側で〈遺言代執行人〉に向って語っている（「もう空襲はないというので、燈火管制しておった電燈は明るくするし、ラジオもみんなが集

まっつて聞くということ、谷間いっばんにそういう風フウでありました」。〈「かれ」はそれに対して口述筆記の中で母親の言葉の矛盾を指摘する（「どうして母親が高台の倉屋敷から、谷間いっばんの風としての、人びとが集まって聴くラジオ受信の声を聴きとれただろう？」）。すぐに母親はそれが決して矛盾していないと口述筆記の外側で反論し、（「十五日の夜遅くに、わたしは谷間の家を四、五軒も訪ねて廻りましてな」「十五日は重大放送を聞かねばならぬというので、たいていの家がラジオを縁先に出しておったので、夜がふけても一家総出で縁先に座りこんでラジオを聞いておりましたが！」）、〈「かれ」も口述筆記の中で再反論している（「かりに百歩ゆずって、あの人を指導者とする徹底抗戦派の軍人たちの蹶起が、八月十六日におこなわれたとしよう」「しかしそれで事件の本質が変わるといのではない」）。

ここで誤解してはならないのは、口述筆記の内側の言葉を虚ヴァイション構とし、外側の〈「遺言代執行人」〉や母親の言葉を事実としてとらえられるのではないということである。どちらが正しいかは小説の記述の中では決定できない。口述筆記の外側と内側に分けられた言葉は、自らが作り出した虚偽を糊塗するために、さらに言葉を費やし、かえって新しい言葉が新しい虚偽を生むという状態を作り出している。外側と内側は対立していると同時に、共犯関係を持って、読み手を混乱させていく。

〈私〉を限定し、〈私〉の存在を明確にしようとする行為自体が〈私〉を曖昧にする。今ふれた二つの小説はそのような状態を描いている。これは決して特殊なことではなく、書く・語ることに必ずつきまとうことである。大江健三郎の初期の小説には〈私〉にこだわり、〈私〉を確立しようとする若者が登場するが、彼らはこの困難に気づいていないように見える。彼らの中には実際に何かを書くようとしている者もいるし、そうではないものもいる。ただ、あえて書くという言葉の意味

を広げていけば、文章としてではなく、行動によって自分自身を書いていくというとらえ方も可能である。彼らが自分の身を滅ぼしてしまいうような行動に走っていったのは、〈私〉を書くことの困難に対して性急に答えを出そうとしたためである。一九六〇年代末の大江健三郎の小説の登場人物からは、そのような性急さが影を潜める。これは、大江健三郎自身の小説の書き方の変化ということもあるだろうが、同時期の新しい小説家たちの小説との関係によることも大きいのである。

注

- (1) 〈戦後派文学〉以外にも〈戦後文学〉〈戦後派〉、また〈第一次戦後派〉〈第二次戦後派〉とさらに細分化するなど、様々な呼び方があるし、それらの言葉が囲いこむ範囲についてもその時々によってずれがあるのだが、ここでは後述する理由により特にこだわらずに用いる。
- (2) 〈現代文学〉という言葉は非常にあいまいに用いられているが、ここでは現在（これは常に変動する）から見て約十年間ほどの間に書かれたものという意味で用いる。
- (3) 『週刊読書人』一九五八年十月十三日〜六三年十一月二十五日。引用は『物語戦後文学史(全)』（新潮社、一九六六年三月刊）による。

- (4) 〈戦後派文学〉のそれ以前の文学との継承と断絶の問題は、これ以前にも問題化されてはいる。ただ、〈戦後派文学〉を論じる文脈の中ではどうしても断絶の方に力点が置かれてしまっている。たとえば、本多秋五「戦後文学をめぐるつて」『戦後文学の作家と作品』（冬樹社、一九七一年十二月刊）、松原新一「戦後変革期の文学敗戦から一九五〇年代へ」（『戦後日本文学史・年表』講談社、一九七八年二月刊）など。
- (5) 『文芸首都』一九四八年八月号。引用は『滅亡について』（岩波文庫、一九九二年六月刊）による。
- (6) 鈴木貞美『人間の零度、もしくは表現の脱近代』（河出書房新社、一九八七年七月刊）や安藤宏『自意識の昭和文学——現象としての「私」』（至文堂、一九九四年三月刊）などが問題にしており、書く「私」や「小説」を書くことそれ自体がテーマになるという傾向を持つ。拙論「太宰治「俗天使」論——「聖母」と「私」、「私」と「作者」」（『国語国文研究』九十一号、一九九二年三月刊）もこの時期を扱っている。
- (7) 太宰治「道化の華」（『日本浪漫派』一九三五年五月号）、石川淳「佳人」（『作品』一九三五年五月号）など。
- (8) 座談会「現代文学と太宰治」『文学界』一九六〇年六月号（参加者は大江健三郎・奥野健男・開高健、武田泰淳・中村真一郎・吉行淳之介）。
- (9) 「ぼくは小説家の職業をつづけるそのあいまいで困難な生涯のすべての努力をつうじて自分が冒険家の血に属したか、そうでなかったかを判断するべきなのだ。いったい、自分がヒロイックな冒険家だと見きわめをつけてから生きはじめることが可能だとしたらそれほど容易な生涯があるだろうか？ 自分がヒロイックな人間なのか恥知らずな卑怯ものなのか皆目見当もつかないまま、取消不能の証拠

を提出しつづけて、被告である自分自身をいやがうえにも窮地においこんで生きるのが二十世紀人間の行動法であるはずではないか？」(第三部「8」)。

(10) 『群像』一九六七年一月号。

(11) 〈内向の世代〉と呼ばれた小説家たちがそのレットテルで囲いこまれる契機になったのは、座談会「現代作家の条件」『文芸』一九七〇年三月号)である。出席者は阿部昭・黒井千次・後藤明生・坂上弘・古井由吉の五人。同じ雑誌の同年九月号の座談会「現代作家の課題」も同じ出席者である(司会として秋山駿が出席している)。もっともこの二つの座談会では「内向の世代」という言葉は使われていない。「現代作家の条件」では、評論家が用いる分類について、「戦後派文学」「第三の新人」といった分類もただ「便利かもしれないけれども、その程度のこと」(阿部昭)だと言っている。

(12) この言葉を初めて用いた小田切秀雄の言葉を引いておく。「さいきん注目されるようになった新人の作家批評家たちは、若干の例外を除いて、自我と個人的な状況のなかにだけ自己の作品の真実の手ごたえを求めようとしており、脱イデオロギーの内向的な文学世代として一つの現代的な時流を形成している(昨年末の『群像』の年度概括の座談会で松原新一が、"アンガージュマンの文学は消えつつある"と指摘しているのもこのことに関連している。(略)」「満州事変から五年の文学の問題」上『東京新聞』一九七一年三月二十三日。

(13) 柄谷行人「文学の素心を求めて」『季刊芸術』十五、一九七〇年十月刊。引用は『畏怖する人間』(トレヴィル、一九八七年七月刊)による。

(14) 「憂愁幽思——武田泰淳『司馬遷』『文学界』一九七六年十二月号、引用は『復習の時代』(福武書店、一九八三年三月刊)による。

(15) 「訪問しなかった理由」『椎名麟三全集』第十卷月報(冬樹社、一九七二年三月刊)。引用は『大いなる矛盾』(小沢書店、一九七五年三月刊)による。

(16) 日本評論社、一九四三年四月刊。内容を一部削除・変更し、『史記の世界』と改題して一九四八年十一月に葺柿堂から再刊。

(17) 『展望』一九四七年二月号。

(18) 後藤明生「散文の問題」『新鋭作叢書——後藤明生集』河出書房新社、一九七二年五月刊。

(19) 古井由吉『「私」という白道』トレヴィル、一九八六年三月刊。

(20) 松原新一は後者を「内面的なところで書いている作風」とし、前者を「沖縄の問題にいろいろとかかわっていく、そこから創作上のモチーフをくみ取ってこような方向」ととらえている(座談会「文学一九七〇年」『群像』一九七〇年十二月号)。このように両者を対比する時には、政治運動への関心の持ち方が根拠とされることが多い。

(21) 単行本『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』(新潮社、一九六九年)に収められる際に「われらの狂気を生き延びる道を教えよ」(一九六九年)と組み合わせられて(それぞれが「**裏**」と「**表**」)という副題が与えられている)一つの小説とされているが、ここでは「**裏**」になっっている「父よ、あなたはどこへ行くのか?・」という題名で雑誌に発表された方だけを取り上げる。

(22) もちろん、表記が違えば読む時に受ける印象は変わる。例えば、『新しい人よ眼ざめよ』では(ハイーヨー)が話す言葉がゴチックになっっているのが、彼を他の人と区別するしになっっている。しかし、それは『新しい人よ眼ざめよ』以前に読んだものから得た知識により、ゴチックと明朝体とを違う表記として見分ける前提に読み手が従っっている場合にだけ成り立つことである。

(23) 口述筆記の内と外の記述量は、各節ごとに以下のようになっている（行数は『大江健三郎全作品第

Ⅱ期』3による）

- 「1」 内 三十一行 外 八九行
- 「2」 内 四三三行 外 六二行
- 「3」 内 四六五行 外 九二行
- 「4」 内 二四六行 外 一九八行
- 「5」 内 173行 外 二〇三行
- 「6」 内 一〇三行 外 一八九行
- 「7」 内 二二三行 外 三〇一行
- 「8」 内 三七行 外 一〇八行

(24) 『新潮』一九三六年一月号。単行本は『晩年』砂子屋書房、一九三六年六月刊。引用は『太宰治全集』1（ちくま文庫、一九八八年八月刊）による。

(25) ここでは「集まって聞く」と「集まって聴く」というように口述筆記の外側と内側で文字表記が使い分けられている。これは、表記の違いで二つの表現を区別しようとしていると考えられるが、前に述べたようにそれは決定的な違いにはならない。