

大江健三郎とディケンズ

『キルプの軍団』を中心に*

井原慶一郎

1 グロテスク・リアリズムのイメージ・システムを通してディケンズを読む¹

大江健三郎は、『新年の挨拶』というエッセイ集のなかで、ディケンズの全作品を通して読んだと書いている²。80年代、大江は読書体験のしめくりとして、作家に呼び起こされた主題を小説に書いている。それらは、具体的にいえば、マルカム・ラウリー＝『^{レイン・ツリー}「雨の木」を聴く女たち』(1982)、ウィリアム・ブレイク＝『新しい人よ眼ざめよ』(1983)、ダンテ＝『懐かしい年への手紙』(1987)、ディケンズ＝『キルプの軍団』(1988)³、フラナリー・オコナー＝『人生の親戚』(1989)である。

まず最初に指摘しておきたいのは、『キルプの軍団』と文学理論を扱った『新しい文学のために』⁴との並行性についてである。これらはほぼ並行して書かれており、ともに若い読者・新しい書き手に向けて書かれている。いわば、理論としての『新しい文学のために』、そして、その実践としての『キルプの軍団』

* 本稿は、第34回鹿児島大学英文学会(1999年6月26日)において口頭発表した原稿に加筆・修正したものである。なお、本論に先行する論文としては、松村昌家「大江健三郎のディケンズ 『キルプの軍団』をめぐる」(『日本文学研究論文集45 大江健三郎』所収、若草書房、1998年)がある。

¹ 大江健三郎「書物の森の中へ」、『Switch』1988年2月号、71ページ。「ピカレスク小説の一つとしてあるいはグロテスク・リアリズムのイメージ・システムを通してディケンズを読むこともできると思います。」

² 同時代ライブラリー版、岩波書店、1997年、152ページ。

³ 本論で使用するテキストは、同時代ライブラリー版(岩波書店、1990年)である。

⁴ 岩波新書、1988年。

である。

では、グロテスク・リアリズムについて考えてみたい。これは、バフチンがラブレ論のなかで使用した言葉であり、大江の『新しい文学のために』のなかでも取りあげられている⁵。バフチンはつぎのようにいっている。

グロテスク・リアリズム（つまり民衆の 笑いの文化 のイメージ・システム）の物質的・肉体的原理は、全民衆的、祝祭的、ユートピア的^{アスペクト}の形態の中に姿を現わす。宇宙的、社会的、肉体的要素は、分割できぬ生きた総体として、単一な、相離れがたい形で現れるのである。そしてこの総体は陽気な、愛想のいいものである。（中略）グロテスク・リアリズムの主要な特質は、**格下げ・下落**であって、高位のもの、精神的、理想的、抽象的なものをすべて物質的・肉体的次元へと移行させることである。この大地と肉の次元は切り離しがたい一つの統一体となっている⁶。

グロテスク・リアリズムのイメージ・システムを構成する最小単位は、ひとつのグロテスク・イメージである。そのなかで、地位の高いもの、精神的、理想的、抽象的なものはすべて、物質的・肉体的レベル、すなわち民衆にとって馴染み深いレベルに引き下げられる（そして陽気な、愛想のいいものとなる）。その結果、捨て去られるわけではない宇宙的・社会的要素は、肉体的要素とともに、生きた総体として、単一な形で現れるのである。グロテスク・リアリズムは、一言でいえば、絶対的な相対化であり、上位レベルに立つことを禁止することである。

ところで、ディケンズから文学的な影響を受けたドストエフスキー⁷は、ディ

⁵ 183-5 ページ。

⁶ 『フランソワ・ラブレの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』（1965年）川端香男里訳、せりか書房、1973年、24-5 ページ。

⁷ 詳しくは、Angus Wilson, "Dickens and Dostoevsky" (1970), *Diversity and Depth in Fiction* (ed. Kerry McSweeney), The Viking Press, 1983, pp. 64-87, N. M. Lary, *Dostoevsky and Dickens: A Study of Literary Influence*, Routledge and Kegan Paul, 1973, 『キルプの軍団』のなかで取りあげられている Loralee MacPike, *Dostoevsky's*

ケンズ作品にみられるリアリズムについてつぎのようにいっている。

ディケンズは決して自分の目でピクウィックを見たのではなく、ただ自分が観察した現実の種々相の中にそれを認め、ひとりの人物を創造して自分の観察の結果としてそれを提示しただけのことである。このようなわけで、ディケンズは単に現実の理想を取り上げただけであっても、その人物は現実に実在する人物とまったく同じように、現実的なのである⁸。

これはかれ自身のリアリズム論でもあるが、ドストエフスキーによれば、ディケンズは現実に実在する人物を描いたのではなく（ディケンズは決して自分の目でピクウィックを見たのではない）、現実の理想を描いたのである。いいかえれば、ディケンズは観念（類・普遍）を描いたのである。しかしそれは、あとで述べるように、現実に実在する、具体性を持った観念である。

小説の発生（十八世紀）について論じたイアン・ワットによれば、「本来哲学ではリアリズムは、（中略）中世スコラ派のリアリスト（実念論）が保持した見解 真に「実在性をもつもの（リアリティーズ）」は、感覚が感知する個別的なもの、具象的なものではなく、普遍的なもの、分類されたもの、または抽象的なもの、である という見解に対して用いられてきた」が⁹、ディケンズを描く人物は、まさにこの意味で、リアリスティックである。

むろん、十九世紀に小説という形式を完成したといつてよいディケンズ¹⁰の作品は、いわゆるリアリズム（ワットのいう「表現形式のリアリズム」）の要素を持つ。ワットによれば、「個人が把握した現実を小説が具象化できるようになるには、（中略）プロットに則り活躍する人物と彼らの行動の場が、新しい文学的展望の中に据えられねばならなかった」 すなわち、「しかるべき文学的しき

Dickens: A Study of Literary Influence, Barnes & Noble Books, 1981 を参照されたい。

⁸ 「展覧会に関連して」、『作家の日記』（1873年）所収、小沼文彦訳、ちくま学芸文庫、1997年、227ページ。

⁹ 『小説の勃興』（1957年）、藤田永祐訳、南雲堂、1999年、15ページ。

¹⁰ 『新しい文学のために』、114ページ。

たりによって決められた背景の下に、一般的な類型的な人物が物語を演じるのではなく、特定の状況の下に特定の人々が演じるようにならなければならなかった」が¹¹、ディケンズは、いわば、かれが愛読したフィールディングのように、「一般的な類型的な人物」を「特定の状況」(時間・場所)のもとに描いたのである。

これは、パフチンの言葉を使っていえばつぎのようになる。ディケンズは、観念(アイデア)を「物質的・肉体的次元へと移行させること」によって主要な登場人物を創造した。つまり、ディケンズの作品の登場人物は、アイデアの人、いいかえれば、格下げされ、“現実”(下位レベル)に存在するアイデアである。それはちょうど、ドストエフスキーの作品の登場人物が、パフチンがいうように、イデオ(思想)それ自体ではなく、イデオの人(イデオログ)であるのと似ている¹²。ドストエフスキーが、「原型となるイデオの閉鎖的でモノログ的な形式を破壊し、それを自らの小説の大きな対話に導入した」ように、ディケンズも原型となるアイデアの閉鎖的な形式を破壊(格下げ)し、われわれにとって身近な“現実”のなかに導入した。その結果、そのアイデアはそこで、「新たな事件に満ちた、芸術的な生を生き始める」のである¹³。

ディケンズの作品において、観念は、一義的なアレゴリーとは異なり、物質的・肉体的なレベル(“現実”)に存在している以上、多義的な意味を持つ。たとえば、ピクウィック(善意)は、この現実世界ではほとんどなんの役にもたたず、たえず失敗している。だが、そのイメージは、かれの容姿とあいまって、われわれ読者にとって、「陽気な、愛想のいい」ものである。

繰り返していえば、ディケンズが描いたのは、メンバー(個)ではなく、いわば、メンバーのなかのクラス(類・普遍)である。したがって、ピクウィックのグロテスク性は、メタレベルにあるものが、下位レベルに下りてきていることからきているといつてよい。

¹¹ 上掲書、20-1 ページ。

¹² ミハイル・パフチン『ドストエフスキーの詩学』(1963年) 望月哲男・鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、1995年、161、174 ページ。

¹³ 同上、186 ページ。

『キルプの軍団』のなかで、主人公によって読み進められるディケンズの『骨董屋』（ペンギン・クラシックス版）¹⁴。そこに登場するキルプは、『骨董屋』のみならず、『キルプの軍団』のなかでもたびたび示されているように、悪意を体現している¹⁵。キルプは、いわゆるグロテスクな存在である。

“...an elderly man of remarkably hard features and forbidding aspect, and so low in stature as to be quite a dwarf, though his head and face were large enough for the body of a giant. ... But what added most to the grotesque expression of his face, was a ghastly smile, which, appearing to be the mere result of habit and to have no connexion with any mirthful or complacent feeling, constantly revealed the few discoloured fangs that were yet scattered in his mouth, and gave him the aspect of a panting dog.”¹⁶

「グロテスク」(grotesque)は、もと、“grotta”(洞窟)に描かれたような〔古代ローマの壁画〕の意味であり、人間・動物・植物の形象を組み合わせた装飾芸術の様式をさす美術用語である¹⁷。より一般的には、異種混交の様式を意味している¹⁸。ここでは、顔と体のちぐはぐさや、「人」と「動物」(獣性)の組み合わせなどが、キルプのグロテスク性を強調している。しかし、かれのグロ

¹⁴ *The Old Curiosity Shop* (1840-1), Penguin Classics, 1985.

¹⁵ これと対をなすかたちで 善意 を体現しているのが、キットである。キルプはキットにたいして敵意を持っている。また、両者の対象が、ネルである。すなわち、キルプはネルの「悪霊」(Nell's evil genius)であり、キットはネルの「善霊」(Nell's good genius)である。『キルプの軍団』、213-5 ページ参照。

¹⁶ *OCS*, p. 65. 『キルプの軍団』、16-7 ページ。

¹⁷ 詳しくは、ヴォルフガング・カイザー『グロテスクなもの』(1957年) 竹内豊治訳、法政大学出版局、1968年、第一章を参照されたい。

¹⁸ 『骨董屋』のなかの、ネルと骨董屋、また、ネルと老人との組み合わせ(コントラスト)は、この意味で、グロテスクである。ディケンズは、『骨董屋』の序文(1848年)のなかでつぎのようにいっている。“...in writing the book, I had it always in my fancy to surround the lonely figure of the child with grotesque and wild, but not impossible companions” (*OCS*, p. 42).

テスクさは、あくまで、悪意 という観念が、肉体を持ち、“現実”に下りてきていることからきているとみるべきである。

『キルプの軍団』において、キルプ のイメージは、花田俊典が指摘しているように¹⁹、森君やサッチャンのような悪意を持った人間から、「宇宙のなにもかもをからかう意志の象徴」としてのヤーフェ(神)²⁰まで、すなわち、現実のレベルから観念のレベルまで、さまざまに姿を変えてあらわれている。それは、ディケンズによって作り出された キルプ というグロテスク・イメージが、肉体的要素とともに、社会的・宇宙的要素をあわせ持っているからにほかならない。先にバフチンの言葉として述べたように、超越的な立場を許さず、すべてをオブジェクト・レベルへと格下げするグロテスク・リアリズムにおいて、「宇宙的、社会的、肉体的要素は、分割できぬ生きた総体として、単一な、相離れがたい形で現れる」のである。

ここで、大江によるディケンズの世界文学のなかでの位置づけについて述べておきたい。大江はつぎのようにいっている。

小説ってことで言えば、僕はドストエフスキーとトルストイに根本的な影響を受けています。そしてこの二人の小説家を一種対立項として、僕の中ではトルストイとフロベールが結びつき、ドストエフスキーとは、バルザック、フォークナーが結びついているわけです。さらにバルザックを通じてフランス文学に広がっていくし、ディケンズなんかにも広がっていくというふうに考えています²¹。

大江によれば、前者の系譜(トルストイ、フロベール)は、安定した社会像とそのなかで起こる悲劇を書くタイプであり、後者の系譜(ドストエフスキー、バルザック、フォークナー、ディケンズ)は、人間や社会の暗黒面を取り

¹⁹ 『『キルプの軍団』批評』、『国文学』平成2年7月号、102-3ページ。

²⁰ 『キルプの軍団』、233ページ。

²¹ 『Switch』1988年2月号、71ページ。

あげて書くタイプである。すなわち、後者は、現実をこえた・現実の奥にある人間や社会の暗部を描く作家たちである。

かれら（後者）は、『キルプの軍団』のなかの言葉を使っていえば、「^{リアリティー}現実よりも強い^{イマジネーション}想像」を書く作家たちだといえる²²。しかし、同時に、かれらは「^{イマジネーション}想像よりも強い^{リアリティー}現実」²³を書こうとした作家たちだともいふべきである。たとえば、ドストエフスキーは、有名なストラホフ宛ての書簡（1869年2月）のなかで、なぜ同時代の作家（いわゆるリアリスト）たちは、日々新聞に掲載されているような“空想的”（fantastic）な^{トク}事実（事件）を書かないのかといている²⁴。

先に大江の言葉として、ドストエフスキー、ディケンズの系譜は人間や社会の暗黒面を描くタイプであると述べたが、そのことについて付け加えれば、「暗」と対照をなすかたちで、「明」もまた作品のなかに描かれている²⁵。ディケンズの場合、キルプのような悪魔的な登場人物に比べて、（ピクウィックは例外として）善良な登場人物は概して評判がよくない。とくに、ネルのような理想的な女性像²⁶はそうである。しかし、いずれにせよ、理想（クラス）が現実（メンバー）になっているという意味では、これもグロテスクなものである²⁷。

ディケンズは、フローベールや二十世紀のモダニストたちからばかにされて

²² 『キルプの軍団』、39ページ。

²³ 同上、40ページ。

²⁴ 同じ書簡のなかでドストエフスキーは、つぎのようにいっている。“I have my own special view of reality (in art), and what the majority call almost fantastic and exceptional is for me sometimes the very essence of the real.” レイリー（Lary）、上掲書、158ページ参照。ディケンズも『荒涼館』の序文のなかで、自分はこの作品で「日常的な事物の空想的な側面」（the romantic side of familiar things）を書いたといっている。Bleak House (1853), Everyman, 1994, p. xlii. ファンガーはこのようなリアリズムを「ロマン主義的リアリズム」として論じている。Donald Fanger, *Dostoevsky and romantic realism: a study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol* (1965), Northwestern University Press, 1998.

²⁵ ファンガー、上掲書、18ページ参照。

²⁶ 「ネルという少女は、これでもか・これでもか、という具合に愛らしく描かれています。」（『キルプの軍団』、16ページ）

²⁷ 実際、理想的な女性像（「天使」グループ）は、「愛情のモンスター」などといって皮肉られている。間二郎「ディケンズと女性」、『ディケンズ小事典』所収、研究社出版、1994年、85ページ。

いたが、その理由の一つとして、ディケンズの登場人物が持つグロテスク性があげられる。このような人間はいない、リアリスティックではないといった批判である。だが、それは偏狭なリアリズムからの批判にすぎない。パフチンはこういつている。

直接的に民衆のカーニバル的文化と結びついている、ルネッサンスのグロテスク的イメージ表現は ラブレー、セルバンテス、シェイクスピアにおいて その次の時代のすべての大リアリズム文学に決定的影響を与えた。
グランド・スタイル
堂々たるリアリズムは(スタンダール、バルザック、ユーゴー、ディケンズ等のリアリズム)常に(直接あるいは間接に)ルネッサンスの伝統と結びついていた。この伝統との断絶は不可避免的にリアリズムを矮小化し自然主義的経験主義へと変質させた²⁸。

ところで、『キルプの軍団』は、主人公の少年が成長する過程を描いた「成長小説」である。大江はこの作品を、少年が成長するために乗り越えなければならない苦しい経験をするという意味で、「イニシエーション通過儀礼の小説」と呼んでいる²⁹。少年は苦難を乗り越えて生まれ変わる いわば「死」から「再生」する が、これには、キルプ というグロテスク・イメージを持つ「アンビヴァレンス両面的価値」(否定すると同時に肯定する)が関係している。パフチンがいうように、グロテスク・イメージには、「**変化の両極 新と旧、死するものと生まれるもの、メタモルフォーズの始まりと終わり** が表現(あるいは指示)されている」のである³⁰。

28 『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』、51 ページ。大江は筒井康隆との対談のなかでつぎのようにいつている。「例えば、ヘンリー・ジェームズの批判(注 ディケンズに対する)は、人間が案山子みたいにしか描かれていなくて、リアリティがないというようなことです。ところが、まさに案山子的に書かれているというリアリティがあるわけです。わざと誇張して、歪めて書かれているところが、グロテスク・リアリズムとしてどのように社会と絡みついているかが、重要なんです。」(「小説についての幸福な夢想」、『波』1986年8月号、6ページ)

29 『キルプの軍団』「あとがき」、347 ページ。

30 パフチン『フランソワ・ラブレーの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』、28 ページ。

大江はつぎのようにいっている。

主人公の高校生が、現実世界において苦しい葛藤のなかに自分を追い込んでしまう過程の背後には、ディケンズの小説を読むことがあるわけです。ディケンズの『骨董屋』を読みつづけていることで、それら現実の出来事を内面化することはできたが、かえってそのために現実プラス内面の苦しみを担い込んでしまうことにもなった。自分を葛藤の深みへ追いつめていくということは、つまりその解決の前段階をなす行為でもあるのですから、少年はディケンズを読むことで自分を危機に追いやり、かつはそうすることで自分を回復させ・癒す準備をした、ともいいうるでしょう³¹。

少年は、『骨董屋』のなかの キルプ、キット、ネル などのグロテスク的イメージ表現、なかでも キルプ というグロテスク・イメージを通して、現実を内面化していく。しかし、それは同時に、この世界に充満している³²・自分の心の奥にひそんでいる³³ キルプ と向き合うことを意味している。いいかえれば、主人公は、キルプ というグロテスク・イメージを通して、悪意が自分を取り囲んでいる³⁴・自分自身のなかに存在している³⁵という現実を認識するのである。

31 『キルプの軍団』「あとがき」、347 ページ。

32 「この世界はキルプのような悪意の人間の望むままなのだ」(『キルプの軍団』、338 ページ)。

33 そこには、松村が指摘しているように、性的なもの(とりわけ猥褻なもの)が含まれている。『日本文学研究論文集 45 大江健三郎』、237 ページ。

34 主人公オーちゃんは、自分のなかの キルプ (悪意)に気づくだけでなく、ネルや『キルプの軍団』の百恵さんのように、「キルプの軍団」に取り囲まれている(“hemmed in by a legion of Quilps,” OCS, p. 278)と考えて苦しむ。つまり、オーちゃんは、「**キルプの役廻り**」(『キルプの軍団』、339 ページ)をになうだけでなく、ネルの役廻りもになっている。小説は、オーちゃん = キット (善意)という認識で終わっているが(同上、340 ページ) これらの役廻りはどれも最終的なものではないだろう。

35 たとえば、キルプや『キルプの軍団』の森君がそうしたように、「他人の生涯をすっかり破滅させるような悪だくみ」はいたずらのように(無邪気に、あるいは、無意識のうちに)なされうるが、オーちゃんは、自分の単なる「思いつき」が原さんの死を招いてしまった(のかもしれない)事実を認めている(『キルプの軍団』、85、322 ページ)。

大江によれば、硬化し・制度化された自己同一性から解放されるための読書とは、「人間を、その内部の暗部までふくめて活性化する読書」でなければならない³⁶。少年は、自分を取り囲む・自分のなかの キルプ（暗部）と向きあい、そこからの危機を乗り越えることでのみ成長することができる。

2 書くことの治癒力

『キルプの軍団』において、主人公の少年が回復するきっかけとなるのは、兄の音楽のために言葉を書くという行為によってである。これは「表現による癒し」という作品の大きなテーマのひな形となっている。この作品は、語り手である少年が『キルプの軍団』という小説を書いているという枠組みであり、大江がいうように、「かれが自分自身を治す行為は、この物語全体を書くことによってなしとげられた、という二重の作り方」になっている³⁷。つまり、『キルプの軍団』には、少年の苦しい経験とそこからの回復、そして、それを書くことによってさらに回復しつつある、より成熟した語り手の姿が表現されているのである。

ここで、「遺棄」された子供という主題について考えてみたい。「遺棄」とはユングの言葉で、「^{キント・アルクタイプス}幼児原型」(神話や童話のなかの子供)が持つ要素の一つであり、幼児はまず拒まれ、見棄てられたものとしてこの世の中に生まれてくるということである³⁸。大江はつぎのようにいっている。

「遺棄」された幼児が小説の主人公となる例は、ディケンズの『オリヴァー・トゥイスト』をはじめ数かずあります。親の愛、家庭のぬくもりに囲まれた幼児が小説の主人公になる方がめずらしいほどです。子供が自分を見棄てられていると感じ、拒まれていると自覚する。そこではじめてかれは小説

³⁶ 大江健三郎「「読む」と「書く」の転換装置」、『新潮』1987年2月号、176-7ページ。

³⁷ 『キルプの軍団』「あとがき」、348ページ。

³⁸ カール・ケレーニイ、カール・グスタフ・ユング『神話学入門』(1951年) 杉浦忠夫訳、晶文全書、1975年、122-5ページ。

の主人公になる、とってさえいいかも知れません。それにあわせて、自分自身が見棄てられ、拒まれていると感じるような幼年時代を送った人に小説家となった者が多いともいえるように思います。いまあげたディケンズ、それにわが国でいえば夏目漱石も芥川竜之介も、そうした幼年期の心の傷をになっていた人でした³⁹。

ところで、ディケンズは「自伝」を書こうとして書くことができなかった作家である。その断片は友人フォースターの手に渡り、彼が書いたディケンズの伝記に収められている⁴⁰。ディケンズは「自伝」という形式では、精神的な外傷(トラウマ)となっている少年時代の苦しい体験――靴墨工場での屈辱的な労働体験と銀行家の娘マライア・ビードネルとの恋愛と社会的格差ゆえの失恋――をうまく客観・対象化(objectify)することができなかったということである。それを断念して書いたのが、『デイヴィッド・コパーフィールド』である⁴¹。これは、作家デイヴィッド・コパーフィールドによって書かれた自伝的小説であり、このD.C.(デイヴィッド・コパーフィールド)がペンネームだとすれば、実際の作者はC.D.(チャールズ・ディケンズ)ということになるといえるかもしれない。それはともかく、この作品における、成長した語り手が過去の苦しい体験をもとに自伝的小説を書くという語り構造は、『キルプの軍団』における語り構造と同じものである。さらに、ディケンズが『デイヴィッド・コパーフィールド』から10年後に書いた『大いなる遺産』――ここでも、「遺棄」された子供が主人公となっている――においても、この語り構造が使われていることに注目すべきである。

実は、『キルプの軍団』は、作品のなかで読まれている『骨董屋』というより

³⁹ 『小説の経験』、朝日文芸文庫、1998年、75-6ページ。

⁴⁰ ジョン・フォースター『チャールズ・ディケンズの生涯』(1872-4年) 宮崎孝一監訳、間二郎・中西敏一共訳、研友社、1985年、上巻、18-29ページ。ディケンズは、そのなかで、「書けそうだったこと、あるいは書くつもりだったことの十分の一も書けたとは思えない」と述べている。

⁴¹ 『デイヴィッド・コパーフィールド』(1849-50年) 中野好夫訳、新潮文庫、1967年。労働体験については、第十一章、恋愛体験については、第二十六章を参照されたい。

も、むしろ、『大いなる遺産』をモデルとして書かれている。いくつかの類似点
があげられるが、まず第一に、作品の構造上の類似である。すなわち、苦しい
経験をする『キルプの軍団』の主人公オーちゃんと『大いなる遺産』の主人公
ピップ、その体験をもとに小説を書く語り手の「僕」と同じく語り手の「私」
(I)、そしてそれらの全体を見おろすかたちで作品を書いている大江とディケンズ。
この語り手の形態についてはあとで詳しく述べる。

第二の類似点として、「病からの回復」という主題があげられる。『キルプの
軍団』で、オーちゃんは、自分は罪を犯してしまったという罪悪感から、精神的
かつ肉体的な病に倒れ、病床で苦しい夢を見るが⁴²、その夢から覚め、病から
肉体的に回復していくなかで、精神的にも回復していく。大江は「「癒し」、
回復と文学」という講演のなかで、「読みながらいちばん感銘することが深かった
のは、病気になった人間が回復するということが根本の主題にある文学だった」
と述べ、その例として、ディケンズの『荒涼館』、バルザックの『村の司祭』、
志賀直哉の『暗夜行路』、ドストエフスキーの『罪と罰』などをあげている⁴³。
大江がいうように、「病からの回復」という主題は、古くはダンテの『神曲』、
さらにはアウグスティヌスの『告白』においてもみることができるものである。
それらは、原理として、「死の側に入るという試練を経てはじめて生命の側に帰
ることができる」(フレチエーロ)ということを示している⁴⁴。しかし、『キルプ
の軍団』では、オーちゃんが、罪の意識とともに病気となり、苦しい夢を見て、
そこから肉体的にも精神的にも回復していくという点が、とくに『大いなる遺
産』を想起させる⁴⁵。

第三に、「罪のゆるし」という主題があげられる。『新しい人よ眼ざめよ』や
『人生の親戚』においてそうであるように、『キルプの軍団』においても、「罪

⁴² 『キルプの軍団』、315-21 ページ

⁴³ 『人生の習慣』所収、岩波書店、1992 年、44-57 ページ。

⁴⁴ 同上、58 ページ。

⁴⁵ 『大いなる遺産』(1860-1 年)、山西英一訳、新潮文庫、1951 年。第五十七章を参照されたい。

のゆるし」が作品の重要なテーマのひとつとなっている⁴⁶。しかし、大江は、この作品では若いオーちゃんには「当の大きい主題へのニア・ミスを経験させるにとどめ」と述べている⁴⁷。より大きい苦しみは原さんという人物が背負っており、少年を悲劇の主人公となるまで追いつめない書き方がされている。これはディケンズの『大いなる遺産』の書き方であり、『キルプの軍団』のナイーブな少年（オーちゃん）と傷ついている中年（原さん）との関係は、『大いなる遺産』のピップとマグウィッチ、そしてハヴィシャムとの関係と同じである。つまり、オーちゃんもピップも、「行き詰まった過去を背負っている人たちに出会って、苦しい経験をする」（大江）が⁴⁸、原さん、マグウィッチ、ハヴィシャムがそうであるように、みずからの過去に縛られ、最後に死に至る（そのことによって「罪のゆるし」が得られる⁴⁹）ことはなく、最終的にはそこから回復していくのである。

大江が、「私のやり方で翻訳するのであれば、小説の構想の主要な部分が成立しない」と述べている⁵⁰、『骨董屋』のなかの“the comedy of the child's life”という句⁵¹「子供暮らしのコメディ版」と訳されているは、いわば小説のプロットの要約であり⁵²、『キルプの軍団』は、ノースロップ・フライのいう意味で「喜劇」（ハッピー・エンドを目指して進行する物語）である⁵³。つまり、

46 『キルプの軍団』のなかで読まれるドストエフスキーの『虐げられし人々』（1861年）において、「罪のゆるし」（和解）は作品の最重要テーマである。マクパイク（MacPike）は、『虐げられし人々』のネリーのモデルとなった『骨董屋』のネルを、ネリーの人物造形から逆照射することによって、『骨董屋』を「罪のゆるし」のテーマから読み直す視点を提供している。上掲書、Part One: *The Old Curiosity Shop* 参照。

47 『キルプの軍団』「あとがき」、347ページ。

48 鼎談・河合隼雄、鶴見俊輔、大江健三郎「『キルプの軍団』にどう対応するか」、『潮』1991年3月号、384ページ。

49 原さんについては、『キルプの軍団』、324ページ、マグウィッチ、ハヴィシャムについてはそれぞれ、『大いなる遺産』、第五十六章、第四十九章を参照されたい。

50 『キルプの軍団』「あとがき」、344-5ページ。

51 *OCS*, p. 49. 『キルプの軍団』、4、340ページ。

52 第一義的には、オーちゃん = キット（善意）を示している。

53 『批評の解剖』（1957年）、海老根宏・中村健二・出淵博・山内久明訳、法政大学出版局、1980年、230ページ。『キルプの軍団』のディケンズふうのエンディングは、フライのいう「喜劇的な後口上（エピローグ）」である（同上、227ページ）。

the child とはオーちゃんのことにはかならない。裏返していえば、the tragedy of the adult's life は、原さんの運命を示している。『大いなる遺産』もやはり、ピップを主人公とした「喜劇」(「子供暮らしのコメディ版」)であり、「悲劇」はマグウィッチとハヴィシャムという二人の「大人」が背負っているのである。

では、『キルプの軍団』と『大いなる遺産』における語りの構造について考えてみたい。大江はつぎのようにいっている。

実際にこの物語を書いた小説家としていえば、私は『キルプの軍団』という、危機とそこからの回復の物語を少年の声をとおして書くことで、ほかならぬ自分自身を癒すこともめざしていた、そのためにこうしたナイーブな語り口をこの小説で必要としたのだ、と認めねばならぬようにも感じるので⁵⁴。

なぜ、自分自身を癒すために大江は少年のナイーブな語り口を必要としたのだろうか。

柄谷行人は「ヒューモアとしての唯物論」という評論のなかで、正岡子規や漱石の提唱した写生文をフロイトのいうヒューモアと結びつけて説明している⁵⁵。子規は「死後」という写生文のなかで、「死を感じる二様の感じ様」、「主観的の感じ」と「客観的の感じ」について述べている。前者は、「自分が今死ぬる様に感じるので、甚だ恐ろしい感じ」であり、後者は、「自己の形体が死んでも自己の考えは生き残ってゐて、其考が自己の形体の死を客観的に見てをる」ような、ある意味、のんきな感じである⁵⁶。後者の例として、子規は自分の葬式のことを考えており、自分は泳ぎを知らないので水葬は困るといったようなことを書いている。この時、子規は自分の死を客観・対象化しているのである。

漱石は、「写生文家の人事に対する態度」は、「両親が児童に対するの態度で

⁵⁴ 『キルプの軍団』「あとがき」、348 ページ。

⁵⁵ 『ヒューモアとしての唯物論』所収、筑摩書房、1993 年、120 ページ。

⁵⁶ 正岡子規集(明治文学全集 53)所収、筑摩書房、1975 年、109-10 ページ。「客観的の方はそれよりもよほど冷淡に自己の死といふ事を見るので、(中略)或時は寧ろ滑稽に落ちて獨りほゝゑむような事もある。」

ある」といっている⁵⁷。それは、フロイトのヒューモア的な精神態度についての説明「この人はその他人にたいしてある人が子供にたいするような態度を採っている」と一致している⁵⁸。漱石によれば、「写生文家は自己の心的行動を叙する際にも矢張り同一の筆法を用ゐる」のであり、フロイトがいうように、「自分自身を子供のように取り扱い、それと同時に自分自身であるところのその子供にたいして大人としての優越した役割を演ずる」ことは可能である。フロイトは、この大人としての優越した役割を演じる自己を「超自我」と呼ぶ。いいかえれば、ヒューモアによって自我に優しい慰めの言葉をかけるのが「超自我」である。

柄谷によれば、ヒューモア的な精神態度は、自分自身をメタレベルから見ると同じ「自己の二重化」であっても、イロニーの意識とは異なる。イロニーは、自己を冷やかに眺め軽蔑するものだが、そのことによってもう一方の自己の優位性を確保する、ヒューモアは、自己を「微笑を包む同情」(漱石)⁵⁹を持って眺めるものである。

では、これを語りの構造と結びつけて考えてみたい⁶⁰。実際の作者 (author) が物語の語り手 (narrator) である場合、主人公 (hero) は、「私」(I) か、「彼」(he) である。先に述べたように、ディケンズは、前者の語りの形態 (A) で「自伝」を書こうとして失敗した。少年時代の苦しい体験をうまく客観・対象化することができなかったということである。子規の言葉でいえば、「主観的の感じ」を持ったために書けなかったのである。また、後者の語りの形態 (B) では、苦しい経験をする主人公が作家自身である場合、作家と主人公 (自己) との間には距離があることから、前者は後者に対して、イロニー的態度をとることがある。たとえば、「遺棄」された子供を描いた『オリバー・ツイスト』にお

⁵⁷ 「写生文」、漱石全集 (第十六巻) 所収、岩波書店、1995年、50ページ。

⁵⁸ 「ユーモア」、フロイト著作集 (第3巻) 所収、高橋義孝訳、人文書院、1969年、408ページ。

⁵⁹ 上掲書、51ページ。

⁶⁰ 柄谷は、子規の「客観的」描写は、近代小説のナラティブあるいはナレーターによっては不可能なものであると述べているが、本論で示すように、ある一人称の形態においてそれは可能である。

いて、語り手（ディケンズ）のオリバーに対する態度はきわめてアイロニカルなものである⁶¹。

それでは、『大いなる遺産』（『デイヴィッド・コパーフィールド』）ではどうだろうか。作者と語り手は別人であり、主人公は「彼」であると同時に「私」である。この語りの形態（C）において、作家は、語りの形態 A とは異なり、自己の苦しい体験を客観・対象化することができる。主人公は、あくまで「彼」だからである⁶²。そしてなおかつ、語りの形態 B のように、苦しい経験をする主人公（自己）をアイロニカルに突き放すことはない。作家は、「私」に自己同一化して作品を書いているからである。作家はこのとき、自己の苦悩を微笑しつつ眺めるポジションにいるといってよい。これが、フロイトのいうヒューモア的精神態度であり、子規のいう「客観的な感じ」である⁶³。

ディケンズがそうしたように、この語りの形態でものを書くことは、作家にとって、傷ついた自己を癒し、励ますことになる。先にあげた、「私は『キルプの軍団』という、危機とそこからの回復の物語を少年の声をとおして書くことで、ほかならぬ自分自身を癒すこともめざしていた」という大江の発言は、このことを意味している。ディケンズが少年時代に負った心の傷を癒そうとして書いた『大いなる遺産』。それをモデルとして書かれたのが、『キルプの軍団』である。

大江は、『キルプの軍団』において、十九世紀の、ルネッサンスの伝統と深く結びついた小説が持っていた「人間の精神とそれにふかく結びついた肉体の病

61 『オリバー・ツイスト』（1837-9年）、小池滋訳、ちくま文庫、1990年。第一章から第四章を参照されたい。第五章以降は、プロットが導入され、「貴種流離譚」となる。

62 また、この語りの形態は、小説家＝私という一人称の語り方（私小説）では達成できないような「自己批評」をも可能にする（『キルプの軍団』「あとがき」、348ページ）。

63 漱石の言葉でいえば、「写すわれ」（作者）と「写さるゝ彼」（主人公）との間には、「一致する所と同時に離れて居る局部がある」のである（上掲書、53ページ）。なお、大江健三郎小説6（新潮社、1996年）の帯には、大江のつぎの言葉が印刷されている。「近未来のSFの形式をとった、後の二作（注『治療塔』『治療塔惑星』）の語り手は若い娘であり、先の作品（注『キルプの軍団』）は若者である。ともに若い人間のこうむらざるをえない時代からの傷と、それをみずから治療していく過程に、年長の小説家としてではあるが、自分の身をよせるようにして書いた。」

を癒すという目的」⁶⁴を、読むことと書くことの両面から取り戻そうとした。大江はこういつている。

日本の現代文学が本当にもう若い読み手たちの関心をひかぬことになったのならば、態度の変更を強要することは不可能だし、もともとそのようなことは不必要だと僕は思う。むしろ若い読み手たちが、たとえばディケンズのような、面白い小説を熱中して読むことをこそ、僕は期待する。ただその際の読み方として、読むと書くの転換装置の存在を意識的になってもらいたいのである。その時、ディケンズを読むことは、当の若い読み手を、今日の日本の社会と人間についての思考と想像力の発揮へとみちびくだろう。そのような読み方は、自分が生きている今日の社会と人間について、かれ自身の物語を書きはじめるところまで、読み手を押し出す進み行きともなるのではないか？⁶⁵

『キルプの軍団』が、そのようにして書き始められる作品のモデルとしての意味を持つことはいうまでもない。

初出：鹿児島大学法文学部紀要「人文学科論集」第51号（2000）

⁶⁴ 『キルプの軍団』「あとがき」、349ページ。

⁶⁵ 『新しい文学のために』、123-4ページ。