

大江健三郎研究 —「手紙」を通じての解釈—

安井 茂雄[†]

Kenzaburo Oe Research
Interpretation through Letters

Shigeo Yasui

1. はじめに

大江健三郎（1935-2023）は、国内二人目のノーベル文学賞受賞等、日本の文壇を牽引し続けてきた。その作品は、サルトルからバシュラールへと移行した文学的想像力に満ちている。バシュラールは、書物は「親密な手紙」と言及した。そして彼の著作物刊行と時を同じくして大江作品にも「手紙」が多用される傾向にある。本稿では、大江が「手紙」を用いて作品をどのように表現したかを分析し、その解釈に「手紙」がいかに働くかを明らかにしていく。

2.では、『個人的な体験』及び『万延元年のフットボール』（以下『万延元年の一』）以前と以降の作品についてみていく。大江が終生固執し続けた私小説の問題も「手紙」を手がかりにして分析する。

3.は、大江がメキシコでの体験で得た、ガルシア=マルケス、ミハイル・バフチンの理論、マルカム・ラウリーの引用等を「手紙」と絡ませて論を進める。

4.は、大江作品を解釈する上で大切な登場人物である三島由紀夫、父親、そして母親が、いかに表現されているかを「手紙」を通じて見ていく。

5.では、遺作となる『晩年様式集』に至るまでの大江の道程を「手紙」と共に歩む。『懐かしい年への手紙』（以下『懐かしい年一』）後、大江が取り扱ったテーマが「魂のこと」であった。そして、この頃から大江作品には魅力ある女性が登場する。また、この時期には武満徹やサイードとの別れも文学作品に影響を与えている。大江の作品を通時に捉えながら、「手紙」というフィルターを通して読み解き、新たな解釈の可能性を探っていきたい。

2. 『個人的な体験』以前の作品

2.1 「手紙」にみちびかれる「僕」

学生時代から執筆活動に入った大江は、一貫してその文

体が「一人称」であったと述べている。[1]そのため初期の作品は、「僕」が内面に語りかける作風であり、「手紙」の登場シーンも少ない。これらの作品について奥は、主人公を「傍観する者」と「自己破壊的に飛び越える者」の二つに分けて解説する。[2] 1958年「見るまえに跳べ」の主人公「ぼく」は「Look if you like, but you will have to leap.」と言われ、また、「絵葉書」も送られるが、一貫して「傍観する者」であり「跳ぶ」ことはしない。[3]こうした作品の多くは、ノーマン・メイラー等の影響を受けていた。このノーマン・メイラーの求める「私」とは、性的な生活に埋没したものであり、大江の作品もそのような「私」を追い求め、「手紙」のやり取りはない。[4]

前田は、『キャッチャーアインザライ』を例にあげ、「ティーンエイジャー・スラングの」告白的性格は一人称作品の「語りの形式に依存している。」という。[5]確かに、1961年「セヴァンティーン」においても「俺は十七歳になった、セヴァンティーンだ。」のように、スラングを交えた一人称の文体だからこそその勢いを感じさせる。「俺」は現実世界の中でうまくいかず、同じ高校に通う女生徒への「手紙」を破り、性風俗関係の女性との性体験をする。それは「自己破壊的な飛び越えをする者」と重なる。[6] この「手紙」を破るという行為として象徴的な作品に『ハックルベリー・フィンの冒險』がある。ハックは、現実世界に背く行為として、「手紙」を破り自ら「地獄へ行こう」という。[7]幼い頃の大江はハックが「手紙」を破る場面に強烈な印象を受けたことを、多くのエッセイの中で紹介している。

『キャッチャーアインザライ』でのサンナトリウム内の治療行為を設定した語りは、ストーリーテリング、つまり、「想像上のyouに向かって孤独な独白」の語りであると前田は指摘する。[8] 1962年『遅れてきた青年』もストーリーテリングで治療を受けている「わたし」が独白する等、1960年代の作品では内的独白の文体が散見し、「手紙」

[†]2024年度修了（人文学プログラム）

を交わすという行為で語られることはない。

1960年「下降生活者」は、「僕」が富と地位のある人生を夢見て、妻には自分の生家を「地方の没落した旧家」と嘘をつく。[9] 結婚式に「招待されなかった母親は喜びの素朴な表出にみちた手紙をよこし、僕はそれを妻の眼にふれないように注意して読んだあと焼きすて」る。現実を見せる「手紙」の場面は少なく、登場しても「手紙」は破られる。ケーテ・ハンブルガーは、「書簡は」「歴史的な記録」と言及する。[10] つまり「手紙」とは、歴史的主体となる要素があり、真実を伝える暗喩である。「僕」にとって知られてはいけない真実が「手紙」にある以上、「僕」は「手紙」を破くという手段をとるしかない。「僕」が「手紙」を破くことなく、「自己破壊的で飛び越える者」として描かれる作品に『叫び声』がある。「僕」は呉鷹男に「手紙」を書くが返事はない。「僕」は「手紙」により叫び声のあがるパリにみちびかれ、男色家から逃れられない状況に陥る。[11] こうした作品を発表しつつも「観念的」で、「行き詰まっている」と苦悩する大江自身に長男誕生という出来事が起きる。

2.2 『個人的な体験』と『万延元年のフットボール』の問題

大江は、過去に渡辺一夫から城の模型を贈られた。その「贈り物についていた先生の手紙には、patience つまり忍耐、忍耐の文字」があった。この「忍耐」という言葉を、「『個人的な体験』の結びで」、子供との共生の「意志をかためた若い父親のために私の書きつけていた言葉」として使用する。[12] それは、渡辺への大江からの敬意でもあり、「手紙」の喚起力が大江を突き動かしたともいえる。この作品内の「手紙」は二種類の方法で登場する。一つは特定の作家の「手紙」の引用である。カフカが父親に宛てた「手紙」には、「子供に対して親のできることは、やつてくる赤んぼうを迎えてやること」とあり、その「手紙」に鳥はみちびかれる。[13] 二つ目は、「手紙」が主人公を希望へとみちびくという手法である。ここで鳥は「魅力的な良い手紙」を「ポケット」にしまう。大江の作品では、「ポケット」は大事なものがしまわれる場所として登場する。[14]

この『個人的な体験』と対をなす「空の怪物アグイ」では、「カンガルーほどの巨きさで木綿の白い肌着をつけた赤んぼうで、名前はアグイ」という幻影を見るDは、「医者と相談して、赤んぼうを殺してしまった」という過去を持つ。Dの持つ時間の観念では、「《時間》のなかであとに形をのこすことをしてはならないわけだ」から、Dは「手紙」を現実世界に残すことはできない。[15]

過去からの「手紙」、または希望ある未来の内容の「手紙」を受け取るという行為は、1967年『万延元年の一』にも見られる。自己の根を探し続ける「僕」に対し、弟鷹四はidentityを確保し自己処罰の死を自ら選ぶ。鷹四の死後、倉屋敷から五種類の「手紙」が見つかる。[16] その

「手紙」から曾祖父の弟が現実に逃げることなく積極的に生きた人物だ、という本当のことがわかる。つまり、曾祖父の弟の「手紙」にみちびかれるように、「僕」は鷹四の生き方を捉え直す。また、「僕」は、就職に関する二通の「手紙」から能動的な選択をする。[17]

大江は秋山駿との対談の中で、『万延元年の一』の主人公が誰かという問い合わせに対して、「主人公は、曾祖父の弟でしょう。結局鷹四が自殺したところで大したことはないのです。」と発言をしている。[18] この対談によると、大江は曾祖父の弟を中心にイメージしながら語ったということになる。『個人的な体験』では届けられた「手紙」により主人公がみちびかれるという受動的なイメージがあった。しかし、『万延元年の一』では、差出人である曾祖父の弟を主人公として、「手紙」を届けるという能動的なイメージが生まれ作品はより躍動感あるものに仕向けられる。

2.3 「私小説」の問題

大江は1961年当時から私小説に関心を持っていた。[19] しかし、「私小説作家の文体の規範にしたがわせようと」すると、「真実の内奥にふれてゆかなくなる」として私小説の限界を感じてもいた。それでも私小説とは言い難いが、大江は一人称の「僕」を主人公にした作品を書き続ける。

日本の私小説の文体は志賀直哉から成立したといい、志賀の『痴情』内に登場する夫の浮気に哀訴する妻の「手紙」を大江は分析する。「ほんとにほんとに信じて信じてゐてこんな事がありましたので御座いますから、此後はほんとに内しよでもいやで御座い升。」と、哀切な思いが読者に伝わる、この妻の「手紙」を評価する反面、肉を剥ぎ取られたような無個性な志賀の地の文を酷評する。[20] この1961年時点において、「手紙」の可能性に着目した大江は、私小説作家である志賀の文体を酷評しながらも、自らは「私」に固執した私小説風の作品を作り上げていく。

私小説のように「狭く自分を限る」ということは、「限られ」た世界であるだけに、語りに苦悩するという。[21] しかし、「日本の私小説は乗り越えるべき対象」[22]として、多種の文学的方法を取り入れ日本の私小説を克服していく。私小説の「文体の单一化」の貧しさを指摘する大江は、バフチンの理論との出会いにより、「僕は書き手としての自分の仕事をもふくめて、小説の文体の多声化の方向に見さだめをつけ、そこへの試みに強く関心をいだく。」と宣言している。[23] 「私小説」について、小林秀雄も日本文学の持つ「私小説の伝統」がいかに強固であるかを語る。[24] この私小説の伝統とは、その私小説作家の素性を知悉する「日本の読者」が、「作家自身の私生活について」一人称で語ることに期待を込めて私小説作品に向かうことだ、と大江はいう。[25] そうした一人称作品は語りの一面化という欠点を持つ。そしてその克服とは、多声的な効果を狙うために他者の声を入れることであり、その手法として「手紙」が導入される。バフチン著作集刊行の1979年

に大江は、バフチン『小説の言葉』は、「小説の文体の多声化の方向に見さだめをつけ、そこへの試みに強く関心をいだく。」としている。[26]また、このバフチン理論を取り入れるもう一人の作家がガルシア=マルケスである。

3. メキシコでの体験

3.1 ガルシア=マルケス『族長の秋』との出会い

『族長の秋』英語版刊行の1976年、メキシコに大江は滞在する。1978年『小説の方法』内で『族長の秋』に言及していることから、この英語版に触れていたと推定する。[27]『族長の秋』は、「おふくろよ」と呼びかける文体で語られる。[28]この『族長の秋』の特徴的な語りかけの文体が、1979年『同時代ゲーム』に影響を与えたと推測する。ところで、11月刊行の「妹よ、」と呼びかける全編書簡体の『同時代ゲーム』より5ヶ月前の6月号『世界』で大江は、呼びかけの文体を事前に試すかのように「この文章を僕は、架空の青年にむけた手紙のように書く」として随筆をそれも書簡体で掲載している。[29]「＊＊君よ」と呼びかけ、なお且つ書簡体で掲載されたこの文体は、同年11月『同時代ゲーム』でも、「妹よ」と呼びかける形で使用され、1980年「身代わり山羊の反撃」と『芽むしり仔撃ち』裁判」にも引き継がれていく。特に『芽むしり仔撃ち』裁判」は、「兄さん」と呼びかけながら英語で書かれた弟の「手紙」を、兄が日本語訳していくという仕掛けを用意する等、入り組んだ構造でつくられた全篇書簡体で語られる。

こうした「手紙」を利用しての挑戦的な文体が、『族長の秋』以降に刊行されていったことは注目に値する。大江とガルシア=マルケスは、両者共にフランソワ・ラブレーの作品に触れているという共通点にも着目したい。ガルシア=マルケスは対談で、「好きな小説の主人公の名前」について、「ガルガンチュア〔フランソワ・ラブレーの『ガルガンチュア=パンタグリュエル物語』の登場人物〕」と言及する。[30]

師の渡辺を追って、大江もラブレーの作品に目を通す中で、ラブレー研究者であるバフチンの理論と出会った。ガルシア=マルケスも同様に、ラブレーを介してバフチン理論と出会い「多声的、多層的な語り」の方法を見出したと考える。実際、ガルシア=マルケスの『族長の秋』にある「独白」には「いろいろな声」があるという評価がある。[31]

3.2 バフチンのポリフォニックな効果

バフチン理論のグロテスク・リアリズムを取り入れ、口述筆記体で語られた1976年『ピンチランナー調書』発表同年、『言葉によって 状況・文学*』にもバフチン理論への言及があり、1975年にも「ポリフォニック」というバフチン理論の用語を大江は口にする。[32]このように1970年代後半、バフチン理論と共に、呼びかけの文体を「手紙」と

いう仕掛けに取り込み語っていく。1980年『方法を読む 大江健三郎文芸時評』では、加賀乙彦の作品内にある「手紙」を例にしながら、「会話の多声的な性格」の有効性を述べている。

このように多義的な読みとりを楠本の手紙が呼び起こすのは、加賀がその層をかさねる記述によって、この死刑囚に、両面価値的な実在感をあたえたことによる。(略)この種の、グロテスク・リアリズムと呼んでいい細部はしばしばみられ、会話の多声的な性格とともに、それは加賀がドストエフスキイを今日に生かしたものだ。[33]

ここでは他に二つの重要な発言がある。一つが私小説であり、二つ目が「引用」についてである。私小説は登場人物が「一面化する弱さ」を持つことを大江は指摘してきた。そして、その克服のために多層的な文体の必要性を説く。大江は、阪田の作品の登場人物について、阪田が「手紙」等を含めた「引用」を駆使して多層的に登場人物を浮き上がらせているとも批評している。[34]

3.3 「手紙」と「引用」

3.3.1 『新しい人よ眼ざめよ』と「引用」

「引用の力」を認めた大江は、1982年『「雨の木」を聴く女たち』でマルカム・ラウリー、1983年『新しい人よ眼ざめよ』でブレイク、1987年『懐かしい年一』ではダンテの引用を、「手紙」の仕掛けに絡めて独特な文体で作り上げる。

ところで、文章は「地の文」と「会話文」に大別できる。小説に登場する「手紙」は、「会話文」と同じ多声的な効果が期待できる。そして、「地の文章」には「引用」の文章を置くことを言及し、「地の文章は、引用の文章に支えられて奥行きをます」とも述べている。[35]

1982年『「雨の木」を聴く女たち』は、『個人的な体験』等のように「手紙」にみちびかれる手法で語られる。

《プロフェッサー、あなたが書く小説は、私たちが日本文学の教室で最初に驚かされる、「私小説」ではないはずでしょう？（中略）》僕はハワイで死んだ高安カッチャンの未亡人から、まず右の一節のように書きだす手紙を受け取った。[36]

ペニーは「僕」宛ての「手紙」で、死んだ高安カッチャンの本当の姿を伝える。それは、「僕」が高安カッチャンの一面しか捉えていないという指摘である。「手紙」は語りの方向性を変える手段としても使用される。ペニーの「手紙」により多層的に描かれる高安カッチャンの人物像は神話化される。大江は、「メタファーをさらに強化して、特定の文脈を離れても通用しうるようにした時、それはシンボリズムと呼ぶことができる。物語のなかで、この

シンボリズムに役割をもたせれば、そこに神話が成立する」という。[37]この原理からいえば、高安カッチャンは「手紙」により何度も更新され、神話化されたことになる。

1989年『人生の親戚』は倉木まり恵との「手紙」により、人間全体の悲嘆を掘り下げる作品である。まり恵は多くの「手紙」を書くことで、まり恵自身が「神話の要素としてシンボリズム」化される。[38]大江は、神話を作り出す装置として「手紙」を利用しながら語っていく。

1983年『新しい人よ眼ざめよ』は、息子との共生を描いた私小説作品であり、その一面性克服のために、ブレイクの詩等の「引用」が導入された。私小説ゆえに家庭内の問題で収まる場合が多く、「手紙」の登場シーンは少ない。野崎は障害者のイーヨーが通学等、外出への危険と共に「子供が無事に帰ってきたことへの安堵と感謝」が作品内に盛り込まれていることを指摘する。[39]このように、障害者を取り巻く狂気を作品内に持ち込むことで作品は多層的になる。障害者は「社会に寄生する無用物」と、「手紙の主」は情け容赦なくいう。[40]「手紙」により無垢な存在を真っ向から否定する暴力を取り入れ、作品はより多層的になっている。「手紙」は吉報を運ぶだけの存在ではない。差出人不明の悪意のある「手紙」も存在する。

「引用」は「一つの柱」であり、「光の存在に社会の側からの照明をあたえる」効果があると大江はいう。[41]それは先ほどの「手紙」により長男が無垢な存在だけでなく無用物という異なった「照明をあたえる」ことで得た多層的な効果と似ている。つまり、多層的な効果を狙う上で「手紙」と「引用」は同等の効果が得られる。1985年『河馬に喰まれる』では、「ブレイクの手紙」の登場を契機として、ネオ・プラトニックな思想が湧出し、それを更にダンテの引用と重ねて語る。そして、次回作品『懐かしい年一』ではブレイクの引用からダンテの引用の世界となる。その準備は『河馬に喰まれる』創作段階でできていた。

3.3.2 「懐かしい年への手紙」

「私」が東京と四国の森を行き来しながら「手紙」をやり取りして語られた作品が『懐かしい年一』である。「正直にいいますと、この文章は先にいったギー兄さんのモデルの数人の、そのひとりの実在の人物から私自身がもらった手紙を、そのまま写しました。」とあるように、数人のモデルをギー兄さんに集約させ私小説に陥りがちな一面性を、「手紙」を用いて克服させている。[42]バフチンは、「主人公たちがペア」となることについて、「二人の人物を作り出すことによって、その矛盾を劇化し、広く展開」できることと説く。[43]このバフチン理論を取り入れ、『取り替え子』では二人組の片割れが吾良となる。「手紙」による多声的な効果を得る手段を、大江はここでも二人組の方法で語る。もちろん吾良との「手紙」の交換は不可能なため、「手紙」を再生装置「田龜」に変えての語りとなる。二人組の手法は続き、「『おかしな二人組』三部作」が始まる。その三部作の二作目、三作目の「二人組の片割れ」は主人

公の近くにいるため「手紙」の登場は少ない。代わりに、谷間の情報を伝える妹のアサが「手紙」を多用する。

1987年『懐かしい年一』と同年刊行の村上春樹『ノルウェイの森』、吉本ばなな『キッチン』の文体を、「文章体というよりもむしろ口語体、コロキアルな文体として自然に流れ出させている感じ」と評価する。[44]そして、大江自身も「声に出てみて確実に成立する言葉」である「肉体を備えた言葉」に注目する。大江は南方熊楠を「肉体性を」「備えている文章の書き手」と認め、特に彼の「手紙」に「肉体性が」「さらによく出ている」と評価する。[45]つまり、「手紙」には「言葉の肉体性」を持つ文体の効果があるというのである。そして、この南方の「手紙」に言及した1988年前後の作品、1985年『河馬に喰まれる』、1987年『懐かしい年一』、1989年『人生の親戚』のいずれもが「手紙」を多用している点にも着目したい。

『懐かしい年一』では、「僕」は、ギー兄さんの「手紙」にみちびかれながらピンチをその都度乗り越える。そのギー兄さんも殺され、「僕」は自分の死の時まで「手紙」を書き続ける宣言をする。

ギー兄さんよ、その懐かしい年のなかの、いつまでも循環する時に生きるわれわれへ向けて、僕は幾通も幾通も、手紙を書く。この手紙に始まり、それがあなたのいなくなった現世で、僕が生の終りまで書きつづけてゆくはずの、これから仕事となろう。一完—[46]

「循環する時」の中では、老人が再度現れ、青草摘みが何度も繰り返される。2005年『さようなら、私の本よ！』に引用されるT・S・エリオット『四つの四重奏』には、「現在の時間と過去の時間は／おそらく共に未来の時間の中に現在し／未来の時間はまた過去の時間の中に含まれる。」とある。[47]このエリオットの詩の時間の観念を「ベルクソン的時間観念」として、「時間は線的なもの、空間的なものではなく、非空間的な「純粹持続」として捉える」と、岩崎は解説する。[48]大江の時間観念も、各ユニットを「手紙」が往来するイメージがあり、「ベルクソン的時間観念」と通ずるものがある。

1991年『治療塔惑星』の主人公は、「あなた」に向けて「手紙」を書く。[49]それは読んでもらうための記録のようにして書かれる。1979年『同時代ゲーム』では「僕」が、村=国家=小宇宙の神話と歴史を「手紙」として書き、森の谷間に暮らす妹宛てに送る。こうした記録として残すという態度は、1988年『キルプの軍団』にも反映され、「これで僕としての「キルプの物語」は終りですが、(略)、いくつかのことを書きたしておきたいと思います。」という記録文の文体でまとめられる。[50]また、1993年『燃え上がる緑の木』でも、「この物語を書き記すよう、私に根気よく勧め」るという助言のもとで記録文として語られる。[51]『個人的な体験』以前の作品では、「手紙」は時として破られることもあった。しかし、大江自身の歴史観の

成熟と共に、作品内に登場する「手紙」は「歴史的な記録」となり、破られることなく胸のポケットにしまわれるかのように記録として残される。[52]

また、この過去のユニットから現実世界にメッセージを送るというイメージは、谷間を舞台とする作品では「御靈」という方法で使用されている。『M／Tと森のフシギの物語』では、一揆の指導者たる銘助さんが活躍した時代のユニットがあり、銘助さんの死後、村の情念である「御靈」としてよみがえる時代のユニットが用意されている。1976年『ピンチランナー調書』は都会を舞台としながらも「御靈」が登場する。その「御靈」集団を見た主人公「森父」は叫び声をあげる。

ア、コノ懐カシイ光景ハ見タコトガアル！ソレモカラ
リフォルニアノ研究所ノ食堂壁面イッパイニ描カレテ
イタ壁画デ！メキシコカラヤッテ来タ画家ノ描イタ大
壁画！（傍線は大江）[53]

1980年以降、「懐かしい年」から来る「手紙」のイメージは、1976年では「御靈」が「懐カシイ」イメージの中で登場していた。「御靈」と「手紙」は、「懐カシイ」過去から現代、未来のユニットについていく役割を持つことで共通する。過去からのメッセージを運ぶ「御靈」の文学的役割は、『万延元年の一』でも登場する。

1965年、江藤は対談で自身の歴史観を述べる。[54]「明治と戦後の「重ね合わせ」が書けたら、深いものになるだろうと期待」する江藤であったが、「明治と戦後の「重ね合わせ」」を描いた1967年『万延元年の一』を、江藤は容認せず逆に全否定した。つまり、「循環する」歴史観においても、大江と江藤には文学的な隔たりがあった。[55]

4. 登場人物

4.1 三島由紀夫について

江藤よりも更に大江作品でアイロニーの対象とされる文学者が三島由紀夫である。大江にとって「文学の言葉」は、「そのようにある書き手の自分自身を拒否し、否定し、乗り超えるために書かれるもの」である。故に「文学の言葉」をつむぎだす文学者として、「そのようにある人間としての自分を、全面的に許容することを目的とする。かれ自身に対して許容する言葉を自慰的につむぎだすのみならず、他者に対してなんとかその自己許容の言葉をまるごと認め、受け入れさせようとする」文学者三島を大江は許さない。そして、大江は三島の言葉を「詐欺師の手紙の言葉」と表現している点にも注目したい。[56]

2005年『さようなら私の本よ！』内に、1961年『セヴァンティーン』読後の三島から激賞の「手紙」が大江に届く場面がある。そして、その手紙は今は「無い」と答える。[57]大江が三島の「手紙」に返信をし、「ミシマ路線」に与していたら、大江の作品も大きく変わっていた、という

現実と虚を錯綜させた内容となっている。「ミシマが“Seventeen”に寄せた賞賛の手紙」について、工藤は大江と三島について、「生身の作家どうしが宿命のライバル」と言及する。[58]更に工藤は、「吉義人はミシマ文学の評価について端的に《否定的》」と判断を下している。

大江にとって、義兄の問題を想起させるキーワードが自殺である。ゆえに大江は自殺を慎重に扱ったかったであろう。義兄の自殺について語りたい大江は、まず、三島が北に宛てた自殺未遂の「手紙」を枕にして語りを進める。義兄の問題を持ち出す契機として、三島の「手紙」が持ち出された感がある。[59]この三島から北宛ての、実際の「手紙」が収められた『決定版 三島由紀夫全集 38』は2004年に刊行された。大江は翌年、この「手紙」にアイロニーを添えて作品内に早速持ち込んだのである。

4.2 父親について

大江は多くの作品で父の復元を図っている。1969年「父よ、あなたはどこに行くのか？」では、作品冒頭から「中絶せざるをえない行きづまり」と書き始め、父親の復元の難しさを語り出す。[60]父親復元の資料を母親に求める主人公と資料提供を拒否する母親との確執はひどく、ついに母親は主人公を中傷した内容の「手紙」を、家族のすべてに書留速達で送りつける。この母親の「手紙」は、パロディーとユーモアを含んだものとなっている。[61]父親復元の断念は、主人公の外見を激しく変えた。そして、「どこにも実在しないことはっきりしたあの人において、われらの狂気を生き延びる道を教えてください、とくりかえす」という「手紙」を書く、と主人公は語る。[62]ここには、狂気に満ちた現実世界に向けて小説家として改めて参加するという大江自身の宣言が読み取れる。この作品と同年刊行、バシュラール『空と夢』には、「イメージを包含している書物は突如われわれにとって親密な手紙となる」とある。[63]大江が何度も使用する「親密な手紙」のイメージが、同年の作品の中で早速使用されている。

1971年『みずから我が涙をぬぐいたまう日』の父親像は、戦時中の軍国少年が憧れるような英雄として描かれる。その少年を「撥ねつけて」、ここでも母親は冷淡に父親像を打ち消す。その父親は「手紙」を新聞社に送りつけたことで憲兵隊が逮捕に来るという妄想を抱く。結果的には、父親の「手紙」は田舎警察からの忠告にとどまり、問題にもされない。この「手紙」を通じて、国家主義の中で無視される父親の卑小さが描かれる。[64]

ところで、2013年『晩年様式集』には父の復元資料は、「それらの手紙で大切そうなものはみな、封筒だけだったのに始まって、どんな資料的価値もない」と語られる。[65]島崎藤村と大江との密接な関係性を説いてきた尾崎は、藤村が父親を青山半蔵として描いた『夜明け前』に着目している。[66]実際に、「『夜明け前』を書くための重要な参考文献となつた古記録で、藤村はこれらのいわば平談

俗語の史料によって父の時代へ迫」ると、三好がいうように、藤村は多くの資料に助けられ、父親復元を果たし、大作『夜明け前』を作り上げた。[67]

また、大江が藤村を意識した理由として、双方の父の死に共通点がある。藤村の父親は「藤村十五歳のとき死去」とある。[68]片や大江は9歳の時に父親と死別している。しかし、大江には父親復元の資料が不足しており、藤村と同等の立場に至ることはできない。

2009年『水死』では、『取り替え子』で国家主義の立場に立つ不気味な存在として登場した大黄が、それこそ父親の生まれ変わりのように、自分の知る父親について古義人に説明していく。[69]軍隊という暴力により、「赤革のトランク」の「手紙」は将校により燃やされていく。[70]そこには戦争という暴力を描こうとする大江の意志を感じる。将校や兵隊が戦争を「冗談」やったで済ませてしまう中で、父親だけは「御自身の思い込みどおりに」「死なれた」、「生命を賭けられた」と、大黄はいう。ここで父親は何のために死んだのかという問題について、夏目漱石『こころ』の先生の死を例に挙げる。[71]ウナイコ率いる劇団が『こころ』の先生の自殺を演劇に取り入れ、先生の自殺が明治の精神に殉ずるのか否かを演劇で観客も交えながら問うていく。そもそも「明治の精神」とは何か?という議論のまま、劇は大盛況となる。劇内では、先生の自殺の原因の結論は出でていないが、「明治の精神」への殉死の肯定とはいえない雰囲気に満ちている。[72]

父親が「昭和の精神」に従う殉死の問題について、大江は青山半蔵の死と重ねたのであろう。半蔵は天皇中心の古代を追い求め明治維新の動乱の中、檻の中で狂死した。[73]「〈古代が来るかと思ったのに近代が来てしまった〉」と三好がいうように、古代の到来を願い殉死を願う半蔵は、新時代の近代到来を前に狂い死にした。[74]

大江の父親の生きた時代も1944年という戦争末期の動乱の中、天皇に命を捧げ殉死する姿が美徳とされた。そのような「殉死」を美徳とする中で、父親たちは逆に大内山(皇居)襲撃を考える。ここで、父親について、「単独の蹶起を実行する。そうやってスジは通す」と大黄はいう。[75]つまり、そこでは「スジは通す」という、人として一貫した生き方の父の姿を大江は描き、「手紙」等の有力な資料が無い中で、父の名誉挽回を主眼とした。

大江は色鉛筆で書き込みをする習慣を持つ。『水死』では、「赤革のトランク」内に父親が色鉛筆で書き込みをした『金枝篇』が見つかる。「文学的なというか、詩的なというか、そうした側面に魅かれてこの本を読んでるのがあきらか。(中略) ぼくは生まれて初めて、そうした父を(いまのぼくより二十五近く若いんですが)発見しました。」という箇所には「文学的な」父を発見した喜びがある。[76]

それは同じ文学者に仕立てたことで、父との同一化を果たすことのできた大江の姿がある。『万延元年の一』では、弟鷹四と曾祖父の弟がシンクロし同一化を図る。シン

クロは大江にとって有効な文学的方法の一つである。

確かに藤村のように、精密な父親の復元にまで至ることはできなかった。しかし、『水死』において、文学者の父親と自分をシンクロさせ父親の問題を解決し終える。

ところで、2000年代の大江作品として『水死』は「手紙」が多く登場する。特に妹アサとの「手紙」のやり取りは作品を活気づかせている。『水死』での文体の試みとして、大江はノートに書いていく方法のみに留まらず、日誌に書きそれを読んでもらうという方法も取り入れている。これらの手法は、4年後『晩年様式集』でも用いられる。

4.3 母親について

1984年「罪のゆるし」のあお草」は、母親の提案を妹が「手紙」で「僕」に伝える。その母親の提案とは、5歳の長男を東京から四国の森の谷間に引き取る、というものである。提案は、「結局手紙を妻には見せず、妹には返事を書かず、黙殺」される。[77]1986年『M/Tと森のフシギの物語』では、母親が「入院中の病床でひとり録音したカセット・テープ」の内容は、「森のフシギ」の話に満ちあふれている。しかし、母親のカセット・テープの声はもっぱら長男に話しかけられたものである。[78]この一人称の「僕」、そして長男「光」で書かれた『M/Tと森のフシギの物語』と同様に、本名を用いる作品が2007年『瞞アナル・リイ総毛立ちつ身まかりつ』である。母親との死別後、女優のサクラさんと谷間の中で映画を作る設定である。ここでは母親が生前、伝承として歌い継いできた「口説き」をサクラさんが、母親になり代わって歌う。「私は目をつぶり、自分の肥っている肩口に、歌っている人の揺する細くなった肩の、鋭い衝撃を受けとめた。母親が嵩ばる衣裳に大きい髪で「メイスケ母」の「御靈」となって、嘆くように怒りに唸るように、歌い続ける、その全体の眺めが蘇って、いま自分と共にある。そのうち圧力を伝えてくる肩に自分の肩を同調させて、私も身体を揺す」というシンクロの感覚には、「私」と母親との溝は消え和解が見られる。[79]

義兄の死と同年1997年に亡くなった母が、共同体をみちびく「御靈」になるという表現には注目したい。この「御靈」には、大江の持つ歴史観「循環する時」が関係する。つまり、「懐かしい年」のユニットから「手紙」が来るイメージと同等の視点がある。『万延元年の一』においても、鷹四と曾祖父の弟はシンクロし、過去の一揆のあったユニットから現代に暴動をよみがえらせる。そして、村民に認められた鷹四は「御靈」となり、未来のユニットでも生き続ける。[80]「循環する時」のユニットから、「手紙」として届く方法、又は、「御靈」という靈的なものとして伝わる方法を用いて、大江の多くの作品は成立してきた。母親が「手紙」を書かない以上、「御靈」という方法を用いて「僕」が母親の和解へとみちびかれるのは必然的な展開である。

イン・レイト・スタイル 5. 『晩年様式集』

5.1 魂のこと

『懐かしい年』でも追究した「魂のこと」をより掘り下げた『燃え上がる緑の木』は、1993年から書き始め完成は1995年であり、1999年『宙返り』が改めて書かれる。その間、1996年の隨筆の中で、大切な人である渡辺や武満の死について、大江は「かれらの人間と仕事を語り続けることが、次の世代に日本人の「文化」を手渡すことになる」と語る。この「文化」を手渡す」というイメージは、まさしく「親密な手紙」を手渡しする行為を想像させる。[81]そして、義兄の死という「悲哀」の中で、「その人を思い出してみたい」というテーマから、『取り替え子』では、「手紙」に代わる再生装置「田亀」により呼び起こすという手法をとる。

ところで『懐かしい年』から『燃え上がる緑の木』に移行した時点で、作品内では「手紙」以外に「ファックス」が登場している。1995年大江は柄谷行人との対談で自分の家へのファックス導入について述べている。[82]対談同年刊行『燃え上がる緑の木』第三部内で、大江は早速「ファックス」を登場させる。[83]「手紙」と違い即時性のあるファックスは、作品内で「手紙」による伝達と時間的相違がある。しかし、本研究においては「手紙」の一種とみなし研究対象に入れていく。

5.2 女性の登場

1964年『個人的な体験』に登場する女性火見子は、現実を直視しない生活を繰りかえし、作品内で「手紙」を書くことはない。1989年『人生の親戚』の倉木まり恵は二人の最愛の子どもを失いながらも気丈に生き、多くの「手紙」を書く。大江はある講演会で、「女性を主人公にしたのは『人生の親戚』で、女性を語り手にしたのは『治療塔』と『静かな生活』』と言及している。[84]そして、それらの女性達はいずれも作品内で「手紙」を書く。

1985年に大江の作品における「パートナーとしての女性」の欠如を指摘する声があった。[85]この指摘に対して、1987年『懐かしい年』で幾人もの個性的な女性が登場する。例えば、ギー兄さんの妻となるのがオセッチャンである。オセッチャンのモデルは野上彌生子の『迷路』に登場する、せつという名の女性である。大江は、せつを「優しさと強靭の女性なるもの」と評価する。[86]オセッチャンは「手紙」を書くことはない。しかし、作品最後に紹介される「循環する時」の中で、妹、妻のオユーサン、そしてヒカリと共に「草を摘む輪」の中に入ることのできる人物である。[87]つまり、オセッチャンは「手紙」を書くことは無いが、現実世界を直視する女性と大江は容認し、作品中央に登場させる。こうして様々な魅力のある女性達により、作品は多層的なものに仕立て上げられた。また、大江は「手紙」の多声的な効果として、フラナリー・オコナーの書簡集と津田梅子の「手紙」を紹介しながら、「生

きいきした女性の語り口」とその魅力を述べている。[88]大江は女性の語り口に注目し、「手紙」で語らせながら作品を多層的に、また、多声的に仕立てあげる。

イン・レイト・スタイル 5.3 『晩年様式集』

「小説の語り方」に注目し、たどり着いた方法が、ダックノートに書いて、それを「手紙」のように回していく語りであった。「懐かしい年」のユニットから「手紙」が来る手法で語り続けてきた大江だが、今作品では冒頭で「懐かしい年からの返事は来ない！」と、今までの作品での語りの手法を覆す重い言葉を課して作品は始められる。[89]

2009年『水死』では古義人を取り巻く三人の女性である、妹アサ、妻千樺、そして長女真木が、三者三様の定型化した語り口で登場する。『静かな生活』では、長女が新井くんに襲われる事件を語る以外に、三人の女性に関する大きな事件は無い。それ故、作品内で定型化され輪郭がはっきり描かれた女性達は一面的に捉えられる弱さがある。しかし、「手紙」による語りにより、送る側と受け取る側との距離的そして時間的なズレと共に、女性三様の語り口も加えて一面化の解消を図っている。『晩年様式集』では三人の女性が、主人公「私」の作家活動を話題の焦点とし様々な意見を重層的に重ねることで、自身の作家活動の総決算を図っている。この妹アサの「手紙」で進行している点も前作『水死』に続く形式であり、妹アサは幾度も上京し、その都度発言をする。つまり、妹アサの語りの占める割合が多いことになり、逆に「私」の発言回数が減少していく。それは、「僕」が作品内の周縁に位置し、三人の女性の声が中心となることである。シュタンツェルは、「一人称の語り手」が「中心ではなく、その周辺」に位置する作品を、〈周縁的な一人称の語り手〉の作品と定義する。[90]

『個人的な体験』以前の一人称作品は、「僕」が中心となって内的に語り続け、作品内に登場する「手紙」は少ない。逆に『個人的な体験』以降の一人称作品は〈周縁的な一人称の語り手〉が語り、「手紙」の登場する作品が多い。三人称作品ではあるが、『万延元年の一』の主人公蜜三郎「僕」も鷹四の周縁に位置し、鷹四の行動を傍観者しながら語り続ける。語りの中心から「私」が外れ周縁に位置することで、語りに多くの人物が登場でき会話や「手紙」、そして「引用」も多くのくなる。

ところで、1996年武満徹の死去に伴う「手紙」形式の追悼文について大江は、「手紙」とは大切な時に師匠を含めた少数の人に何かをいうためのものと述べる。[91]広島に続き沖縄にも訪問した大江は、「沖縄問題」についても、「自分の生きている間に問題が解けぬとしても、次の世代に解き方へのヒントをいう手紙は残したい」と、「手紙」を出すイメージでエッセイをまとめている。[92]『治療塔惑星』や『燃え上がる緑の木』で、記録として残すという手法を一貫してきた大江は「沖縄問題」に対しても「手紙」を残すというイメージを持っている。そして、記録と

して残すべき文学作品の文体に生命力を与えるため、バフチンのいう生命力溢れるカーニバル的世界感覚を採用していく。〈周縁的な一人称の語り手〉の作品『晩年様式集』でも、三人の女性が「多様な声」でカーニバル的世界を作りながら、「手紙」形式で語り合う。

アサは、ファックスとして届いた千権からの伝言をファックスと言わずに「手紙をいただいて」いるといって皆の前で読み上げる。[93]その「手紙」には、72歳の大江が実際に2007年『新潮』1月号に掲載した「『形見の歌』と名付けた詩」が引用されている。妹アサは、「手紙」を読み終えると「胸のあたりにしまい込」む。大江の作品では、大切なものは胸のポケットにしまわれる。妹アサの姿は「和服を洋風の上衣のように」まとっており、ポケットは無いので「胸のあたり」という表現になる。このアサの姿は「和服」「モンペ」とあるように母親を想起させる。つまり大江は、妹アサと母親を重ねて、母親があたかも読んでいる場面に仕立て上げた。「手紙」は、「懐かしい年」から送られてくる言葉であり、実際にこの「形見の歌」は、「七十歳だった自分から、今の私への手紙のよう」と掲載されたものを、改めて登場させている。[94]

作品最後で「七十歳の自分から、八十歳の定点に向かう私への（中略）手紙だったかも知れない」と古義人はつぶやく。[95]つまり、それは『晩年様式集』当初の問題であった「懐かしい年から、返事は来たの？」という質問に対する返事は来た、と回答したことを意味する。『晩年様式集』内での三人の女性との共同作業であった『晩年様式集』+aの最終号に詩を掲載してこの作品は閉じられる。[96]その詩には「魂」が登場する。大江流のネオ・プラトニズムに基づき「魂は高みに昇り」、「谷間に降り」る。そして、「生まれてくる赤ん坊の胸に入る。」とある。大切なものを胸ポケットに入れる大江のイメージがここにも存在する。この「魂」は形となり、「手紙」に置き換わる。「手紙」も「懐かしい年」と現実世界を行き来し、胸ポケットに入る。大江はそれを確信し、また、それを「希望」として筆を置く。『晩年様式集』後の大江は古井由吉との対談で、「想像した作者」や「作中人物も遠からずいなくなっている」とい、、「文学の読者の存在を信頼して」いるという。[97]「手紙」として、小説を書く作家としての使命感を終え、その「手紙」としての小説を読む、何とも知れない未来の人々の存在を大江は信じている。

6. おわりに

今回、物証的な「手紙」を通じて大江作品を通時的に解釈した。その作業を通じて、「手紙」がバフチン理論による多声的な効果としての方法のみに留まるものでないことも判明した。例えば、ケーテ・ハンブルガーの説く歴史的言表主体の概念のように、大江も「手紙」を記録として作品内に使用していることを論考できた。またエリオットの

『四つの四重奏』におけるベルクソン的時間観念をもとに「懐かしい年」というユニットから「手紙」が届くという大江ならではの時空間の捉え方も論じることができた。

大江は大切なものを胸ポケットにしまうという表現を続け、その胸ポケットにしまわれるものは「手紙」であった。ここからも大江は、「手紙」を通じて語ろうとする意図を感じる。大江という文学的巨人の作品に登場する「手紙」を通して、大江の研究に参加できたことを喜びとし、また、誇りとしつつ今後も様々な研究に関わっていきたい。

謝辞

今回、野崎歓先生には熱心なご指導をいただきました。心より深く感謝申し上げます。また、野崎ゼミの皆様にも貴重なご意見をいただき厚く御礼申し上げます。

文献

- [1] 『大江健三郎・再発見』集英社、2001年、55頁。
- [2] 奥憲介『「新しい時代」の文学論』NHK出版、95頁。
- [3] 「見るまえに跳べ」新潮文庫、1958年、175頁。
- [4] 『群像 日本の作家 23』小学館、1992年、157頁。
- [5] 前田彰一『物語のナラトロジー』彩流社、195頁。
- [6] 「セヴァンティーン」新潮文庫、(初出1961年)、173頁。
- [7] 『鯨の死滅する日』文藝春秋、1972年、233頁。
- [8] 前田彰一、前掲書、203頁。
- [9] 「下降生活者」新潮文庫、(初出1960年)、304頁。
- [10] ハンブルガー『文学の論理』松籟社、1986年、30頁。
- [11] 『叫び声』、講談社文庫、179頁。
- [12] 『言い難き嘆きもて』講談社、2001年、84頁。
- [13] 『個人的な体験』、新潮文庫、198頁。
- [14] 同書、166頁。
- [15] 『空の怪物アグイー』新潮文庫、181頁。
- [16] 『万延元年のフットボール』講談社文庫、296頁。
- [17] 同書、361頁。
- [18] 『群像 日本の作家 23』、前掲書、154頁。
- [19] 『出発点』岩波書店、(初出『群像』1961年)、99頁。
- [20] 同書、94頁。
- [21] 『水死』講談社、2009年、352頁。
- [22] 『定義集』朝日新聞出版、2012年、219頁。
- [23] 『方法を読む 大江健三郎文芸時評』、1980年、163頁。
- [24] 小林秀雄『小林秀雄全作品6』新潮社、1935年、188頁。
- [25] 『大江健三郎・再発見』、前掲書、30頁。
- [26] 『方法を読む 大江健三郎文芸時評』、前掲書、163頁。
- [27] 『小説の方法』岩波現代選書、1978年、201頁。
- [28] マルケス『族長の秋』集英社、1983年。
- [29] 『青年へ 同時代論集10』岩波書店、1981年、8頁。
- [30] マルケス『グアバの香り』岩波書店、2013年、163頁。
- [31] 木村榮一『謎ときガルシア=マルケス』新潮選書、169頁。

大江健三郎研究
—「手紙」を通じての解釈—

[32] 『大江健三郎同時代論集8』 岩波書店, 69頁。

[33] 『方法を読む 大江健三郎文芸時評』 前掲書, 81頁。

[34] 同書, 187頁。

[35] 『私という小説家の作り方』, 前掲書, 121頁。

[36] 『「雨の木」を聴く女たち』, 新潮文庫, 158頁。

[37] 『新しい文学のために』 岩波新書, 1988年, 135頁。

[38] 同書, 138頁。

[39] 野崎歓『無垢の歌』 生きのびるブックス, 178頁。

[40] 『新しい人よ眼ざめよ』, 講談社文庫, 189頁。

[41] 『私という小説家の作り方』, 前掲書, 117頁。

[42] 『読む人間』 集英社, 2007年, 123及び127頁。

[43] バフチン『ドストエフスキイの詩学』 ちくま学芸文庫, 58頁。

[44] 『大江健三郎 作家自身を語る』, 前掲書, 232頁。

[45] 『ユートピア探し物語探し』 岩波書店, 179頁。

[46] 『懐かしい年への手紙』 講談社, 1987年, 471頁。

[47] エリオット『四つの四重奏』 岩波文庫, 10頁。

[48] 岩崎宗治, 所収同書, 181頁。

[49] 『治療塔惑星』 岩波書店, 1991年, 242頁。

[50] 『キルプの軍団』 岩波書店, 1988年, 311頁。

[51] 『燃え上がる緑の木』 第一部, 新潮社, 15頁。

[52] ハンブルガー『文学の論理』 前掲書, 30頁。

[53] 『ピンチランナー調書』 新潮文庫, 1976年, 398頁。

[54] 『大江健三郎 江藤淳 全対話』 中央公論, 2024年,
(初出『群像』1965年3月号) 46頁。

[55] 同書, (初出『群像』1968年1月号), 70頁。

[56] 『言葉によって 状況・文学*』, 1976年, 244頁。

[57] 『さようなら私の本よ!』 講談社, 2005年, 209頁。

[58] 工藤庸子『大江健三郎と「晩年の仕事」』, 157頁。

[59] 『さようなら, 私の本よ!』 前掲書, 318頁。

[60] 『われらの狂気を生き延びる (略)』 新潮文庫, 264頁。

[61] 同書, 325頁。

[62] 同書, 374頁。

[63] バシュラール『空と夢』 法政大学出版局, 4頁。

[64] 『みずから我が涙を (略)』 講談社文庫, 96頁。

[65] 『晩年様式集』 講談社, 2013年, 242頁。

[66] 尾崎真理子『大江健三郎の「義」』 講談社, 3頁。

[67] 島崎藤村『夜明け前 第二部 (下)』 新潮文庫, 358頁。

[68] 平野謙『島崎藤村 人と文学』, 所収同書, 342頁。

[69] 『水死』 前掲書, 252頁。

[70] 同書, 296頁。

[71] 『こころ』 も遺書という「手紙」を用いた作品である。

[72] 『水死』, 前掲書, 193頁。

[73] 島崎藤村『夜明け前 第二部 (下)』 前掲書, 331頁。

[74] 同書, 360頁。

[75] 『水死』, 前掲書, 321頁。

[76] 同書, 307頁。

[77] 『いかに木を殺すか』 文藝春秋, 275頁。

[78] 『M／Tと森のフシギの物語』 岩波書店, 399頁。

[79] 『囁たしアナベル・リイ総毛 (略)』 新潮社, 210頁。

[80] 『万延元年のフットボール』 前掲書, 396頁。

[81] 『言い難き嘆きもて』 前掲書, 164頁。

[82] 『群像 特別編集大江健三郎』 講談社, 1995年, 18頁。

[83] 『燃え上がる緑の木』 第三部, 新潮文庫, 270頁。

[84] 『人生の習慣』 岩波書店, 1992年, 223頁。

[85] 榎本正樹『大江健三郎の八〇年代』 彩流社, 1995年, 258頁。

[86] 『『迷路』原稿』 (所収『図書』370号), 1980年6月,

[87] 『懐かしい年への手紙』, 前掲書, 471頁。

[88] 『人生の習慣』, 前掲書, 238頁。

[89] 『晩年様式集』, 前掲書, 30頁。

[90] シュタントン『物語の構造』 岩波書店, 209頁。

[91] 『言い難き嘆きもて』 前掲書, 236頁。

[92] 同書, 175頁。

[93] 『晩年様式集』, 前掲書, 317頁。

[94] 『大江健三郎 作家自身を語る』, 前掲書, 360頁。

[95] 『晩年様式集』, 前掲書, 324頁。

[96] 同書, 325頁。

[97] 対談古井由吉『文学の淵を渡る』 新潮社, 197頁。