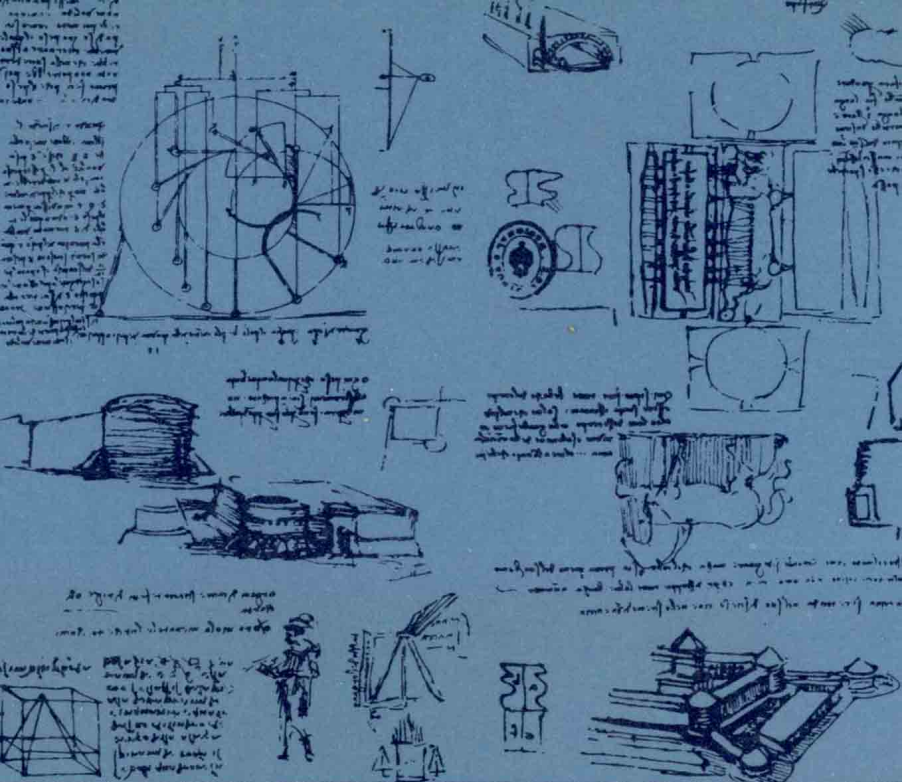




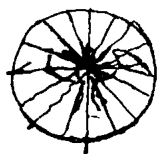
小説の方法

大江健三郎著

岩波現代選書

小説の方法

大江健三郎著



岩波現代選書

一九七八年五月二十四日 第一刷発行 ©

定価九〇〇円

著者 大江健三郎

発行者 岩波雄二郎

発行所 〒101 東京都千代田区一ツ橋三十五
巖波書店

電話 三三六五四二二
振替 東京 六一六二四〇

印刷・理想社 製本・桂川製本

落丁本・乱丁本はお取替いたします

目

次

I	文学表現の言葉と「異化」	一
II	構想の様々なレヴェル	三五
III	書き手にとっての文体	四六
IV	活性化される想像力	七三
V	読み手とイメージの分節化	九七
VI	個と全体、トリックスター	一三
VII	パロディとその展開	一四〇
VIII	周縁へ、周縁から	一七〇
IX	グロテスク・リアリズムのイメージ・システム	一八四
X	方法としての小説	二二八

I 文学表現の言葉と「異化」

言葉を軸にして、人間とはなにかということを考えつつ、そのように考える自分が、まず人間について基本的な信頼の思いをもっていることに気づく。その思いは歴史の様ざまな時をへだてて、また世界の多様に距離をおいた諸地点で、言葉について深く考える人間が、ついには同一の方向づけにいたることを見て励まされる。小林秀雄は日本語の歴史に立って、言葉について懇切に考察しながら、次のように語っている。《私達が理解してゐる「意識」といふ言葉と、宣長が使つた意味合での「物」といふ言葉とを使つて、かう言つてみてもよささうだ、歌とは、意識が出会ふ最初の物だ、と。さう言ひたかつた宣長を想像してみてもよいであらう》(『本居宣長』新潮社・刊)。

言葉なしで、意識が真に考えることはできない。意識は言葉に出会つてはじめて、明瞭に考えはじめる。その人間の言葉に、二種がある。歌とは、その日本語における典型的なモデルだが、いわゆる詩的言語。僕はそれを文学表現の言葉と呼ぶが、それに対して日常・実用の言葉。歌について考えればすぐ納得できるように、文学表現の言葉は、意味

をつたえるための記号だけのもの、というのではない。文学表現の言葉は、かたちをそなえている。そのかたちの構成要素としての、音やリズム。このかたちを、散文では文体といいかえればなじみやすくなる。かたちをそなえた文学表現の言葉は、そのかたちをとおしても、ものの手ごたえをかえしてくる。われわれの意識は、現実の事物におけるものに対してと同一の経験を、かたちをそなえた文学表現の言葉に対しておこなうことができる。胸のうちに歌が湧きおこってかたちをとる時、意識が歌として自己表現をおこなう時、いかなる外界の事物よりも魂のまぢかに、ものとしての手ごたえをもち、かたちをそなえた文学表現の言葉がある。

このように小林秀雄の文章を読みといてゆく行為。それをつうじてわれわれが運ばれてゆくのは、ロシア・フォルマリストの傍らへである。ものの手ごたえをそなえている、かたちのある文学表現の言葉。それは日常・実用の言葉に対して、どのようにしてつくりだされるのか？ 定義にさきだってロシア・フォルマリストの用語を使えば、日常・実用の言葉が「異化」されることによって、文学表現の言葉となる。その認識にまず立って、そして僕はヴィクトル・シクロフスキーによる「異化」の定義を、われわれ共有の道具としたいと思う。それは様ざまなレヴェルにおいて文学表現の言葉を検討するたびに、有効な道具である。

日常の言葉、僕のいいかたでは日常・実用の言葉は、われわれの現実生活のなかで自動化、反射化

している、とシクロフスキーは觀察する。《もしわれわれが知覚の一般的法則を解明しようとするならば、動作というものは、習慣化するにしたがって自動的なものになる、ということがわかるであろう。たとえば、われわれの習慣的反応というものはすべて、無意識的、反射的なものの領域へとさっていくものである。たとえば、どなたか、ペンをはじめて手にとりながら、あるいは外国語をはじめて話してみながら味わった感覚と言うものを、一万回目にそれを繰り返してみながら味わう感覚と比較してみれば、私の言うことに賛成していただけると思う。表現を完全に言いきらなかったり、単語を言いかけたままやめてしまったりする散文的ことばの法則は、こうした自動化、反射化の過程によって説明がつく。ものがシンボルで置き換えられた代数学はこの過程の理想的な表現である。……

こうした代数的思考法では、ものは計算と空間によって把握され、それらはわれわれの眼には見えず、最初の特徴によってその存在を知られるだけなのである。ものはあたかも包装されたようにしてわれわれのそばを通りすぎ、われわれは、それが占めている場所をてがかりにして、その存在を知るわけだが、じつは、その表面だけしか眼にはみえない。こうした知覚の影響を受けて、ものは最初、知覚として、ひからびてゆき、ついで、このことが逆にものの生成に影響をおよぼしてくるのである。日常語で単語がおしまいまで聞かれなかったり(レフ・ヤクビンスキの論文参照)するのは、こうした散文的言葉の知覚法によって説明がつく。ここから、おしまいまで言い切らないしゃべり方も生じてく

る(言い間違ひもすべてここに起因する)。ものの代數化、反射化の過程で、知覺力の最大の節約が生ずる。ものは、ただ一つの特徴、たとえば番号^{ナンバ}だけで示されるか、意識にのぼりさえせず、あたかも公式にしたがって實現されるのである(『ロシア・フォルマリズム論集』現代思潮社・刊)。

つづいてシクロフスキーは、レフ・トルストイの日記を引用しながら、日常生活の實際の場で意識にとどめられず過去のものとなつた事物は、思い出そうとしても再現不可能であり、もともとなかつたも同然だということを示す。もののいちいちが、それは人間自体もふくみ、人間の心のなかに起伏するあらゆることどもをふくむが、それらが意識によつてとらえられぬままに過ぎさつてゆけば、そのように生きられた生活は、人間にとつて実在しなかつたも同然なのだ。《こうして無に帰せられながら、生活は消え去つていくのである。自動化作用は、ものを、衣服を、家具を、妻や戦争の恐怖をのみ込んでいくのである。／「もし多くの人たちの複雑な生活全体が無意識的に過ごされてしまふのであれば、その生活は存在しなかつたも同然である。」／そこで生活の感覺を取りもどし、ものを感じるために、石を石らしくするために、芸術と呼ばれるものが存在しているのである。芸術の目的は認知(узнавание)、すなわち、それと認め、知ることとしてではなく、明視すること(видение)として^{ウイザエニエ}ものを感ぜさせることである。また芸術の手法(приём)は、ものを自動化の状態から引き出す異化(оотражение)の手法であり、知覺をむずかしくし、長びかせる難渋な形式の手法である。これは、芸^{アストラニエニエ}

術においては知覚の過程そのものが目的であり、したがってこの過程を長びかす必要があるためである。芸術は、ものが作られる過程を体験する方法であって、作られてしまったものは芸術では重要な意義をもたないのである。

このシクロフスキーの考え方、つまり知覚の自動化作用からのものの解放、その行為としての「異化」の考え方を見、再び小林秀雄の言葉にもどれば、かれは歌についてのべているが、それは「異化」の作用がつくり出す「明視」の、ものとしての手ごたえについて語っていたのだと納得される。もともと小林秀雄は、本居宣長の言語観について考察しているのだが、『石上私淑言』における、ながむるという言葉の成立について、その考えは次のようなものだった。

《物思ふときは、常よりも、見る物きく物に、心のとまりて、ふと見出す雲霞本草にも、目のつきて、つくぐと見らるゝものなれば、かの物おもふ事を、奈我牟流といふよりして、其時につくぐと物を見るをも、やがて奈我牟流といへるより、後には、かならずしも物おもはねども、たゞ物をつくぐ見るをも、しかいふ事にはなれるなるべし。これもまたながむるという言葉としての、「異化」による「明視」の達成のモデルをあらわしていよう。『排蘆小船』では、《今ナカムルト云モ、只ツイ見ルト云トモスコシカハレリ、観ノ字ナトノ心ナリ》と同じことが語られているのであるが、このように言葉によって、つくぐとそれを奈我牟流、観ル態度をつくりだすことこそが、文学表現の「異化」で

あり、それをつうじてわれわれの眼にくっきりうつるのが「明視」である。

歌を詠むこと自体、かつては歌をながむるといった。「異化」による表現の文学的形式として、日本語のそのの根本に歌をおく宣長の、意識とものとの関係についていった、さきの言葉。それをあらためて思いだしたい。言葉について深く考える人間が、通時的にも共時的にも、似かよったところへ到達すると僕が信じるのは、このような経験に立っている。

「異化」という方法論について、僕はここまでおもに言葉、語のレヴェルでそれを考えてきたのであるが、「異化」の有効性の広さは、むしろそれが語のレヴェルから文学のジャンルのレヴェルにまで、またそれを越えてすら力を発揮するところにある。シクロフスキーは、「異化」の方法のたくみな使い手としてトルストイを評価したが、やはりトルストイを徹底した「異化」の手法の芸術家とする、ボリス・エイヘンバウムは次のようにいっている。トルストイが、いかににもかもを「異化」するか。在来あるものの見方に対して、いや事実はそのようなものでないものとして、現にこのようにあるのだ、といかに執拗な否定をくりかえして、「異化」を実現しつづけるか。《そのように勇氣は現われるものではなく、そのように人々は、愛するものではなく、そのように生き、考え、更には死ぬものでもないのだ——ここにトルストイの全体系の源泉がある。トルストイにとって正に破滅的な、と

同時に避けるわけには行かぬ「そうではない」が近づいて来る。即ち、芸術も、人々が書いたり考えたりしているようなものではないのだ、と。この意味でトルストイは、実際、危機を定式^{カノン}と為した人物であつて、暴露し破壊する力は、彼の殆どあらゆる手法の中に隠れているのである（『若きトルストイ』みすず書房・刊）。

芸術の体系のうちでいう限り、もとよりそのもつとも徹底した地点に、芸術そのものの「異化」がある。そこにいたるまで、ひとつの言葉、語における「異化」のレヴェルに始まり、こまかに層をなしてつらなる次つぎの段階で「異化」が成立する。したがって方法論としての「異化」を、小説制作の手がかりとして採用する者は、およそ現実の手つづき上すべての創作過程の局面において、「異化」の手法を手がかりに自己検討することが出来る。同時にそれは自分よりほかの人間の書いた小説について、言葉、語のレヴェルから作品全体にいたる諸レヴェルにおいて、それを批評する契機になしうることだ。しかしここでは小説を実際に書いてゆく人間の、自分自身のための方法論としての、それを検討しよう。

具体的に、僕がひとつの小説を書いてゆく。小説はひとつひとつの言葉が紙に書きつけられる段階から、はじめて現実のものとなつてゆくのだが、しかしその過程の前に、自分の意識と無意識のかさなりあつてゐるようなところで、言葉をあたえつつさぐりもとめられる、漠然とした構想の段階はあ

る。まずその原初のレヴェルで、この自分の構想は「異化」されているかどうかと、自己判断することが出来る。もっとも言葉にして紙に書きつけなければ、明瞭なことは始まらぬのだが。つづいて実際に紙に書きつける言葉、語のレヴェルで、つづいてひとつの句読点にいたる文章のレヴェルで、そしてそれらの文章がひとかたまりのブロックをなして想像力的なものを呈示する、ひとつの分節のレヴェルで、それが「異化」されているかどうか、自分に問うことができる。

実際にこれより他の例を、僕はこれからそれぞれに検討してゆくが、小説の方法についての考え方として有効なもの多くは、この「異化」の手法に典型されるように、言葉、語から文学、芸術の総体にむけて、その拡がりをごまかな階層にきざむ、そのいちいちのレヴェルで力を発揮する。それは言葉の有機的な構造体としての小説の、方法論的特質をあきらかにするものであり、小説自体の構造的な特質を示すものでもあろう。

あらかじめこのような特質をそなえた方法についてあげておけば、それは想像力、構想、文体についての考え方、その用語である。われわれはひとつの言葉、語について、この言葉、語には想像力が働いている、と確実にいうことが可能である。同時にわれわれはこの作家には想像力がある、と表現して、批評的メッセージを伝達することができる。おなじように、この作品の文体は、とひとつの小説全体を要約するようにいうことができる。あの書き手の生涯の文体は、とすらいいうる。この言

言葉、語には文体があるとか、この言葉、語は文体化されていない、ということもできるのである。

そこで肝要なのは、これらの層をなす広がりをもくみうる用語を、その意味の内部において明確な層に分節化し、構造づけ、そこに混乱をよせつけぬことである。この分節化という言葉も、僕はそれをしばしば用いてゆくが、その切断と連続という意味のダイナミズムを生かしつつ、僕は言語学的なこの言葉の用法とは別にそれを用いる。すなわち、多様なレヴェルにおいて、はつきりしたまとまりをなすある部分を、他からくっきりと分離して把握し、全体へのつながりを考えるという意味に、僕はそれを用いる。たとえば小説における、想像力的なものを喚起する仕掛けとしての、イメージの分節化というように。

ここですでに僕は、自分の使用する用語に僕自身が限定した意味をあたえたが、たとえば構想という言葉とともに、そのような僕の用語法の他の例である、構造という言葉について、あらかじめ説明しておくことにしよう。それは僕がすでに特別の定義づけを示すことなしに使ってきた、文学表現の言葉という用語の僕にとっての意味を、明確化するためにも役立つであろう。

ここにあらためて出発点に選ぶべき言葉を書きしるすならば、小説は人間をその全体にわたって活性化させるための、言葉による仕掛けである。小説の方法について考えることは、この言葉の仕掛け

のしくみと働らき方を検討することである。具体的にそれは、多様な筋みちにそくして考えることになるが、その作業は自分でこれから小説を書こうとする者にとって、自分の企ての構造を、見きわめ、確かめることである。なぜなら小説の方法は、構造をなしているからだ。この構造は多層的である。その多層的な構造の全体が、人間の知の活動の、全体に見あっている。右の認識に経験的にいたることは、それ以後の創作活動にもより有効である。もっとも小説を実際に書きすすめることをかさねる者みなが、この認識にたどりつくのではないし、実際その認識なしで、すぐれた小説が書かれることもまれではない。そこが小説という言葉の仕掛けのおもしろい特質である。それは言葉の表現形式が、人間の具体的な深い根に発しているためにおこる事態なのであろう。

読む側にそくして見ても、小説を読みとるという人間活動において、その読み手の人間的諸要素を、やはり全体的に活性化させるために、小説の方法について考えることは役に立つ。それは小説を読みとる経験をやはり構造化する。この構造化という言葉は、もっと一般的に使われる言葉に置きかえるなら、読みとりを立体化するといってもいいし、読みとりに奥行きをあたえるといってもいい。すくなくともこの働らきの基本的な段階では、それで意味の混乱がおこらない。しかしその働らきが、しだいに複雑さをましてゆくと、多様に層をなしている構造のモデルを考えつつ、構造化という言葉を用いることが、より有効になる。

小説をつくり出す行為と、小説を読みとる行為とは、与える者と受ける者との関係にあるのではない。それらは人間の行為として、両者とも同じ方向を向いているものである。書き手と読み手とは、小説を中においてむかいあう、という構造を示しているのではない。落語家が寄席で教師が教室で、聴衆、学生たちに相対する。そのようなたちで小説を畳の上の扇子のように、あるいは机の上の講義ノートのように、書き手が読み手との間に置いて、対峙しあうというのではない。

書き手がその人間的な諸要素を可能なかぎり全体化することを指向しつつ、活性化してゆく。そのように小説を書く。その指向は、あるいは無意識的であり、あるいは意識的であるが、意識的なそれであっても、達成されたものは、しばしばその意識の枠を越えたものによってたすけられている。小説の読み手も、おなじ方向づけのコースをたどるのである。小説の、言葉による進行にそくして、かれ自身の人間的諸要素を、全体化を指向しつつ読み手も活性化してゆく。

文学表現の言葉を契機とした人間的な諸要素の、全体的な活性化という見方からとらえれば、言葉を文字に書きつける作業と、文字から言葉を読みとる作業とは、おなじ構造に属する活動である。小説を書き、小説を読みとる人間活動の、書き手の側におけるあらわれと、読み手の側におけるあらわれを、さまざまなレヴェルで具体的にいちいちむすびつつ検討してゆくために、その手つづきとしてどのような工夫がありうるだろうか？ それは、まさにそのさまざまなレヴェルを持つ、構造をなしてい

る小説の方法についていちいち検討してゆくことである。ある具体的な小説について、そこに構造をなしている様々なレヴェルの方法のひとつづつを読みとってゆくことは、書き手にとっても、読み手にとっても共通な、人間の精神と肉体の活動の場として文学があることを、はっきり把握させる。

書き手にとってみれば、この構造をなしている方法を、具体的な小説制作の過程で意識化することは、その作品に奥行きをあたえる手だてである。すでにのべたようにそれが小説という、意識と無意識のからみあったところでの人間の制作物の、おもしろい性格のひとつなのであるが、この構造をなしている方法への意識的な反省なしに、すぐれた小説が書きあげられることはあるだろう。しかしこの場合、小説の方法についての意識の役割を、無意識が肩がわりして、おおいに奮闘してくれたのである。言葉という、小説の媒体をつうじては、意識も無意識も、そのように充分に力をつくすことができる。

小説の、構造をなしている方法の読みとり。すなわち小説を読みとる経験の構造化ということは、小説を書いてゆく者の精神と肉体によりそって、同じ方向にむいて進む行為としての小説の読みとりという考え方を介して、小説を書いてゆく過程の構造化とあいかさなるものだ。僕はすでにそれについて、読みとる経験を立体化するといいかえてもいいし、読みとる経験に奥行きをあたえる、といいかえてもよいのだと書いた。僕は、この構造、構造化という言葉を、直接には構造主義とむすびつけ