

## 大江健三郎『キルプの軍団』

——引用という鏡像——

四方 朱子

書き下ろし長編『キルプの軍団』<sup>1)</sup> (以下『キルプ〜』とする)の初版の帯には、「若い世代の読者に贈る」と記されている。その為か、このテキストは「年少の読者を念頭に置いた作品」<sup>2)</sup>などと評され、大江健三郎の長編の中で最も評論の少ないもののひとつである。確かに物語の構成自体は一見シンプルで、語り手もオーちゃんという高校二年生の少年である。しかしよく見ると、このテキストには、他の大江作品と同様に手の込んだ「仕掛け」が施されている事に気付かされる。この論では、看過されてきたこのテキストを改めて考察し直すことで、「大江健三郎」と署名されたテキストの、生成の仕組みを理解する手掛かりを探ろうと考える。その手始めに、大江のテキストの特色としても顕著なものの一つである、先行テキストからの引用<sup>3)</sup>と、そこに施された仕掛けについて、いくつか考察していくことにしたい。

今回取り上げる『キルプ〜』に於ける最も顕著な引用元は、C.ディケンズの『骨董屋』(*The Old Curiosity Shop*)である。そもそもタイトルとなっている「キルプ」というのは、『骨董屋』の登場人物の名前で、この物語は、ペンギンクラシック版の『骨董屋』を、語り手のオーちゃんが訳しつつ読んでゆく中で展開されるのである。では、この『キルプ〜』というテキストに、『骨董屋』とよばれる先行テキストは、一体どのような方法で組み込まれてゆくのだろうか。その分析によって、テキストというものに担保されていたはずの枠／境界線がぼやけ、ついには取り払われてしまうという、その過程が浮きぼりにされれば、『キルプ〜』という物語の枠組みも又、取り払われてしまうかもしれないという可能性と、その仕掛けが浮かび上がってくるだろう。

1 初出 1988 年 9 月岩波書店。

2 井口時男「座談会 大江全作品ガイド」『群像特別編集 大江健三郎』講談社 MOOK、1995。心理学者の故河合隼雄も講演（於：小樽グランドホテル、1999 年 9 月 25 日）で「これは典型的な青春期の青年の成長を描いた児童文学である」等と語っている。

3 例えば、ブレイク、フォークナー、ディケンズ、ダンテ、ドストエフスキー、サルトル、バフチン、ラウリー等々があり、海外の作家、評論家、詩人などのものが多い。

## 1. 〈鏡〉

まずは、『骨董屋』の一登場人物の「キルプ」にこだわる〈僕〉＝「オーちゃん」と、その描写に注目しよう。ここでは『骨董屋』の原文が英語で丸々引用される。それをオーちゃんが日本語に訳しながら、キルプの容姿について長々と解説する。

忠叔父さんは、キルプが“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.”《法外なほどきびしい目鼻だちと、いまわしい風采の初老の男、そして身長はいかにも低くて、ほとんど侏儒、しかも頭と顔は巨人の躰にふさわしいほどの大きさ。》として登場してからの、次の描写にも、赤線で括弧をしていました。

“His black eyes were restless, sly, and cunning; his mouth and chin, bristly with the stubble of a coarse hard beard; and his complexion was one of that kind which never looks clean or wholesome. 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 connection 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 painting dog. His dress consisted of a large high-crowned hat, a worn dark suit, a pair of capacious shoes, and a dirty white neckerchief sufficiently limp and crumpled to disclose the greater portion of his wiry throat. Such hair as he had, was of a grizzled black, cut short and straight upon his temples, and hanging in a frowzy fringe about his ears. His hands, which were of a rough coarse grain, were very dirty; his finger-nails were crooked, long, and yellow.”

《かれの黒い眼はおちつきがなく、こすっからく、ずるそうでした。かれの口もとと顎は、不精に伸びた粗く剛い口ひげでとげとげしいのです。それにかれの顔色は、決して清潔にも健康にも見えない種類のものでした。しかしなによりかれの顔のグロテスクな印象を強調するようであったのは、もの凄い薄笑いでした。それは習性性の単なる結果として見えてくる、いかなる愉快さの、あるいは自己満足の感情とも関係がないもので、かならず、まだ口に散らばっている、色のあせた数本の歯をあらわすのでした。そしてハーハーいっている犬のように見せたのです。服装は、大きい山高帽と着古した黒い服、デカイ靴、そして十分にグンニャリして捻じ曲がっているため、筋ばった喉があらかたあらわになった、汚いネッカチーフをしていました。霜

ふりの髪は、コメカミのところ短くまっすぐに切られ、耳のあたりにムサくするしいへりがぶらさがっています。手はザラザラしてきめが粗く、とても汚くて、爪は鉤状になり、長く、黄色でした。》

このキルプの、恐ろしい薄笑いを頂点とする容貌や躰恰好の描写を、忠叔父さんの授業の前に下調べしておく間、僕は勉強机の上に、キルプが出てくるかぎりすべてコピーしたペンギン・クラシックス版の挿絵を置きめぐらしていました。

本文のイメージを伝える為に長く引用したが、キルプの容姿が、こと詳細に描写されているのがわかるだろう<sup>4</sup>。実はこれより少し前に、オーちゃんが縄跳びの練習の最中に縄に絡まってしまうというエピソードが描かれている。それを見たオーちゃん父親が「ギクリという表情」をするので、オーちゃんは同じ恰好を鏡の前で再現して、自分も父親と同じように「ギクリ」とする。その鏡の中の自分が、挿絵に描かれたキルプに似ていたからだ、とオーちゃん言うのだ。彼の父親である作家Kの台詞を借りるなら、挿絵のキルプの容姿に「感情移入」したことによって、オーちゃんはキルプの容姿にこだわりはじめ、更には、自分をキルプと同じものだと考えるようになる。

この現象をもう少し明確にするために、メルロ＝ポンティや三浦つとむを引用しながら鏡像経験について述べている、亀井秀雄の『身体・表現のはじまり』にヒントを得てみたい。

私たちは鏡に映った自分を他人の眼で眺める。それは私たちが他人の視点ということを経験的に了解し、同時に他人に映る自分の姿を理解してゆく、一つの重要な認識方法にほかならぬ、と三浦つとむは考えていた。(中略) もともと幼いペーテルが最初に見出すのは自分の家族というパウルたちであって、次にそのパウルたちからペーテルちゃんと呼ばれている自分を発見するわけだが、なおしばらくの間このペーテルは、自分をパウルたちとそっくりおなじに同一視しており、何でもパウルたちと一緒におなじことをやってみなければ気がすまないという時期が続くからである。<sup>5</sup>

オーちゃんの鏡のエピソードは、このような自己認識の、ごく初歩的過程と酷

4 大江の他の作品、例えば『個人的な体験』の鳥の描写などでも、登場人物の容姿はかなり緻密に描写されることがある。

5 亀井秀雄『身体・表現のはじまり』れんが書房新社、1982年、p.86

似している。オーちゃんは、物理的な鏡に映し出すという方法で自らの〈鏡像〉を眺める。しかし、その行為を促すのは「ギクリ」とした父親の表情であり、その父親の見た対象が、遡って「縄にからみつかれた」〈自分〉だという自覚があるという裏づけもきちんと用意されている。その上で今度は、「躰が捻れている恰好も、歯と目をカッと剥いている表情」も、〈自分〉に属するものなのだと自覚的に認識するわけだ。

だが単に、〈自分〉が鏡をのぞきこんで〈鏡像〉を発見するだけでは、その〈鏡像〉が〈自分〉であると認識しているとはいえない。再度同論より引用してみたい。

（前略）鏡像経験における人間とそれ以外の動物との決定的な違いは、実物と鏡像を区別できるというだけでなく、むしろ単なる実物の影にすぎない鏡像のなかに〈準実存性〉を認めるか否か、それを認めながら繰り返しおなじ経験を楽しむ要求を育ててゆくか否か、ということによって区別されなければならないはずである。（中略）

だが、このような段階に到達した幼児であっても、鏡に映った自分の像を見てこれは自分だということに気がつくまでには、なおまだ一種の困難が伴っている。というのは、幼児は、父親とその鏡像とを見較べるようには、自分の鏡像とその実物を見較べることはできないからにほかならない。あるいは幼児の関係意識は、自分の鏡像を見て、これとおなじような像として自分の姿が他人の眼に映っているはずだ、ということを理解するまでにはまだ達していないからにほかならない。（中略）

幼児が鏡の上に対象化された自己像を発見したとき、もうその段階ですでに私という言葉が獲得されていたと考えたいところであるが、実はそうではない。自分の像を見出すことと、父親が彼自身を私と呼んでいる言葉がおなじく自分自身にも用いられうるのだと気がつくことと、その間にもまた一定の精神的成長段階のあることが予想される。<sup>6</sup>

このような鏡の存在は、『キルプ〜』に於いて、先ほど挙げたエピソードに顕著である。そして又、そのきっかけとなったのが、オーちゃんを見る父親の「視線」であることは興味深い。縄跳びの縄にからまっている自分を見た父親が、まず「ギクリ」とし、それを見たオーちゃんは、自ら先刻の自分の格好を鏡の前で再現して、「肋骨が曲っている・その結果胸が歪んだ箱のように見える」自分の

---

6 *ibid.*, pp.108-118

〈鏡像〉に、やはり「ギクリ」とするのである。一見畸形のような自らの姿が、「quite a dwarf =ほとんど侏儒」のキルプの挿絵<sup>7</sup>そのものだと、オーちゃんは考える。但し、この思考は幼児のそれとは少々異なっている。父親に見られた〈自分〉と、鏡の前に立った〈自分〉とは同一ではなく、あくまでも後者は〈再現〉であるからだ。言い換えるならばオーちゃんは、父親の視線によって〈見られる自分〉を発見し、更には、それを自ら〈再現〉することによって、それを鏡で〈見る自分〉ともなり得ているということになる。ここで〈自分〉は、見られるものと見るものに二重化されているのだが、そのことにオーちゃんは自覚的ではない。オーちゃんは、この二重化＝ズレを意識することなく、同じ〈自分〉として等価に扱っている訳なのだが、実はこれと同様の手続きがみられるのが、先ほど引用した、『骨董屋』のキルプに対してなのである。オーちゃんは、〈見られた自分〉がキルプの挿絵そっくりであることを根拠に、〈見る自分〉をも含めた〈自分〉を、キルプと同一化（＝感情移入）しているのだ。

父親の眼に映ったものを、再び鏡を通して〈自分〉でも追目撃する試み。これが〈自分〉によって成し遂げられた証として、オーちゃんは、先刻の彼の父親と同じく「ギクリ」とする。この段階では、更に、見る／見られるというオーちゃん自身の同化だけでなく、視線を共有するものとしての父親と、鏡を覗きこむ主体としての〈自分〉の同化までもが行われていることを見逃すことはできない。又、その確認となっているものが、「ギクリ」という共通の言語表現であることも重要である。父親の目を「鏡」とすることによって自己を〈見る〉というこの仕掛けは、自分だけでなく父親をも「鏡」として二重化し、更にその上で、繰り返され印象付けられる「ギクリ」という言語表現をもってして、その二重化を等価なものとしてしまってもいる。則ち、父の視線は、オーちゃんを映し出す本物の鏡と、何ら区別されることがないのだ。生身の父親の視線を、ただ受動的に〈準実在性〉を映し出す「鏡」にならしめてしまうのが、キーワードにも満たないような言語表現の統一による、シチュエーションの等価化であることは重要であろう。

同様の仕掛けは、テキスト内でも繰り返し登場することになる。例えば、オーちゃんと共に『骨董屋』を読み進める忠叔父さんは、「少女ネルの性格と行動」についてオーちゃんとは対話する中で、「こういう少女が現実にはいたとして、きみはどういう感じをうけるだろうね」という漠然とした仮定を提示する。この「いるかもしれない」というあやふやな表現は、いつしか忠叔父さんの語りから放棄

7 この挿絵が「ディケンズが雑誌に連載いた際のカッターモールという人とブラウンという人の挿絵」であるとわざわざ指定されていることも興味深い。

されて、ついには「しかしこういう人間はおるのやね」と断言されるに至る。断言という語りは、ネルと、忠叔父さんさんが「こういう人間」と想定している対象である百恵さんの間に強制的に等価性を生み出すことになるのだが、そもそもオーちゃんは、忠叔父さんの「生徒」である為に、その論理への反論の余地を与えられない。それは、父親には少々反発しながらも、忠叔父さんにはより素直に対峙できる、思春期の男の子の感情としても周到に描かれる。オーちゃんは、師の言いつけをきちんと守る模範的な生徒なのである。

このようにして、忠叔父さんはいわば特権的な立場でもって、二重化という「ズレ」を打ち消す方向へとオーちゃんを誘導する。榎原丈和は、それを「教育」という言葉で表現し、「小説の教育は可能か」と問題提起する<sup>8</sup>。中でも、「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・言語・思考が、まるで自分の身近にいる人間の発した言葉であり行動であるかのように扱われている」という指摘は重要である<sup>9</sup>。というのも、言うなれば『キルプ〜』というテキストは、述べて来たような「鏡」を次々と出現させ、縄跳びのエピソードのようにその対象を一旦二重化させた上で、その「鏡」達を撤去する過程で巧妙に対象をずらしつつ、かつ、統合する仕掛けとなっているからだ。この仕掛けによって、『キルプ〜』の世界と『骨董屋』の世界は、榎原氏の述べるように「身近」に扱い得る、則ち、等価なものとなっているのである。

又、榎原氏も指摘するように、オーちゃんは、『骨董屋』を一貫して忠叔父さんの「教育」に沿って読み進めてゆく。時に父親にヒントを得たりもするが、基本的には忠叔父さんが、『骨董屋』を如何に読み進めるかを細かく指導する立場にあるのだ。「ある程度ザッと読んでから、赤線を引いて囲んであるところを中心に、辞書を引いて下調べするようと叔父さんはいいました。そして実際、赤い括弧で囲まれたところのひとつは、キットの描写だったのでした」とあるように、忠叔父さんは彼が読み込むべきだと判断した箇所を「赤線を引いて囲」む。

8 榎原丈和『大江健三郎論』三一書房、1997年、p.126-128。因みに、これ以外の大江健三郎の先行研究に於いて、大江健三郎という〈作者〉と、そのテキスト内の登場人物らが、そのテキストに内包されたテキストの登場人物らに「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」をすることを、きちんと区別しながら整理した分析はほとんど見受けられない。

9 但し、ここでは如何にそのような現象がおこるかについての言及はない。この論文は「現実という想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？」と結ばれている。しかしそれでは小説というテキストが、ランダムな文字の羅列である際と、「小説」あるいは「物語」性を持つものと認識される際の差異が抽出できなくなってしまうという問題が生じてしまう。あるいは『キルプの軍団』には、逆に現実というものに必ず物語性を見出すことが要求されてしまうという矛盾が生じているのかもしれないのだが、その点も見えなくなってしまう。



時には、「K兄さんは、おそらくこのところについて詳しく話そうとするのじゃないか」と予測をしたりもする。そしてオーちゃんの父親である「K兄さん」は、その予見通りに、「忠叔父さんがしるしをつけてくれた箇所について、僕に尋ね」るのだ。忠叔父さんによって「赤線」という「しるし」を付けられた箇所は、このようにして『骨董屋』というテキストの他の部分から特化させられたものとなる。

このような、「しるし」をつけるという行為は、それに何らかの形で反応を返してしまうであろう〈読者〉という存在をも顕在化させている。「しるし」を無視して読み進む可能性も確かに想定はできるが、それは既に「しるし」の存在そのものが否定されていることになる訳で、「しるし」そのものが明示化されることはないはずなのだ。「しるし」を認識した上でそれを無視する可能性も想定できようが、それは明らかな「しるし」そのものへの「無視」という能動的な対処であり、そこには既に、「しるし」という誘導装置へ反発する力学が生まれてしまっている。

これは、引用の手段と非常によく似ている。引用という手段は、外部のテキストの一部を切り取って抽出する行為であり、それは「しるし」よりも更に、元のテキストの露出を物理的に限定することとなる。切り取りという手段によって、引用元となるテキスト全体の持つ流れや文脈が断ち切られてしまうからだ<sup>10</sup>。そうすることで、物語の何処に〈読者〉が重きをおくべきなのかを、高い確率で誘導することができる。この誘導装置こそが、まさにテキストそのものの持ちうる「教育」的性質であり、たとえそれが確率としてのみ語られ得るものではあっても、十分に有効な手段となっていると言えよう。

実際、オーちゃん——かれは忠叔父さんにとって、大変に従順で理想的な〈読者〉である——は、「僕がそこを気にいるはずだと、楽しい気持ちで赤線を引いてくれたのだろう」と半ば見抜きつつ、「教育」通りにその箇所を重点的に読みこむことを承諾する。そして、このすぐ後に、忠叔父さんが「赤い括弧」をつけた、先ほどのキットの容姿の引用を始めるのだ。このようにして、『キルプ〜』というテキストは、オーちゃんが重点的に読みとったのとほぼ同じテキストとしての『骨董屋』を〈読者〉に提示することになる。それは当然、『キルプ〜』というテキスト外に実在する『骨董屋』の文脈からは切り離されてしまった、ごく部分的なものでしかなくなっている。

これと並行して、『キルプ〜』には頻繁に「読む行為をする登場人物」が描か

10 文脈は、テキストが冒頭の部分より順に読み進められるという一定の規範をまもる存在である、と仮定した際に専ら有効である。

れる<sup>11</sup>。そうすることで『キルプ〜』というテキストは、自らが「鏡」となってテキストの外側にいるはずの生身の〈読者〉を映し出しているかに装う。一方で、その〈読者〉は、自らが行う「読書という行為」をテキスト内に顕現させられてもいる。無論、この〈読者〉はテキスト内に存在しているわけではないのだが、このテキストの〈読者〉であるかぎり、その中に描かれた『骨董屋』を読もうとすると、「読む人」であるオーちゃんを自らの〈鏡像〉としてテキストを追うことを強いられることになるのだ<sup>12</sup>。

これに加えて、忠叔父さんが強調しようとする箇所は、『キルプ〜』というテキスト内でおこる出来事＝「現実」と、『骨董屋』内での出来事が、互いに交叉するシーンであることにも注目したい。忠叔父さんは、『骨董屋』について語る際に、それを自らの人生の一部に結び付けてオーちゃんに説明をする。このような「感情移入」による解釈を補強するかのように、『キルプ〜』では、その『骨董屋』のワンシーンをもじったかのような出来事が「現実」において展開する構成となっている。あたかも『骨董屋』は、『キルプ〜』という「現実」世界を予見するようなテキストとして存在するかのようだ。例えば、忠叔父さんが語らない心境や過去の出来事などを、オーちゃんは『骨董屋』を根拠に「想像」するのだが、その想像が覆されることは『キルプ〜』では一切ないのである<sup>13</sup>。

このように、「読む人」オーちゃんに再度注目すると、彼が、彼自身だけでなく、他人の行動を分析する根拠としているものも、常に『骨董屋』というテキストである事にも改めて気付くだろう。又同時に、オーちゃんは、自身の経験や感情を根拠にして、『骨董屋』の登場人物達の行動や心情を読解しようとする。つまり、忠叔父さんやオーちゃんの「感情移入」は、『骨董屋』という先行テキストを元にして自分達の行動を分析・予知するだけではなく、逆に、自分達の感情や体験を元に、先行テキストであるはずの『骨董屋』というテキストが解釈できると疑わない。「感情」をどちら側へも「移入」できるということは、則ち、先行テキストと『キルプ〜』内の「現実」の間の枠が、「感情移入」という概念によって取り払われ、双方向への往来が可能となっていることを意味する。但し、ここで重要なのは、そのうちのどちらが状況の決定権を有するのか、が明らかにされていないということだ<sup>14</sup>。この段階では、〈鏡像〉、則ち、〈準実存性〉がどち

11 オーちゃんをはじめ、忠叔父さんやオーちゃんの両親らの読書行為なども丹念に描かれている。

12 勿論これは一人称語りの特徴でもある。

13 覆されるのは、オーちゃんによる『骨董屋』の読み自体が間違っていると後に反省する場合のみである。

14 講談社文庫版『キルプの軍団』（2007年）の「解説」で、翻訳家鴻巣友季子がこれを「翻訳」しあうと解説し、以下の様に表現している。「現実と虚構。リアリティと



らに属するのかは、極めて曖昧となっているのである。

## 2. テクストの現実<sup>リアリティー</sup>

『キルプ〜』には、「現実」と小説の持つ「想像力」について、オーちゃんと父親が語り合うシーンがある。勿論、そこは忠叔父さんが殊更注目するよう「しるし」を付けた箇所でもある。

—— つまりな、オーちゃん、作家というものはこういうふう<sup>リアリティー</sup>にね、現実<sup>リアリティー</sup>よりも強い想像<sup>イマジネーション</sup>を書いているものなんだよ。そしてその想像<sup>イマジネーション</sup>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、ネルの想像<sup>イマジネーション</sup>だけれどもね、一般的には、読み手の、つまりきみの想像<sup>イマジネーション</sup>なんだね。それに向けて書いているわけだ。暗がりに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像<sup>イマジネーション</sup>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。（\*下線は四方）

オーちゃんは「父との話合いに根ざしている」と自覚しながらも、自分の意見として「原さん」や「鳩山さん」に、これと同様の読みを披露する。ここで興味深いのは、この原・鳩山の両者が、ドストエフスキーの『虐げられし人びと』のネリーを題材とした映画を製作しようとしていることであろう。ネリーというのは、『骨董屋』のネルをモデルにしたキャラクターであると文中でも殊更明記されているのだが、先にも少しふれた原さんの妻の「百恵さん」という女性が、その映画のネリーとして配役されているのだ。ところが、この百恵さんというのは、借金に追われて逃げている事情などから、オーちゃんが真っ先にネルを思い起こしている登場人物でもある。そればかりか、先述の様にオーちゃんを「教育」する忠叔父さん自身が、実はネルを百恵さんと同一視しているということも徐々に明らかとなってゆくのだ。

---

イマジネーション。どちらがどちらに似ているというのではなく、きつとお互いが『翻訳』しあうということなのだ。実生活に小説の色がうつり、小説は実生活に浸潤される。オーちゃん、忠叔父さん、そして父のKさんは、ディケンズを読むことで自分の生を組み立てなおし、又、その体験のエッセンスをもとにディケンズを幾たびも解釈・翻訳しなおす。」

つまり、『キルプ〜』というテキストに於いては、どの登場人物にとっても、ネル＝ネリー＝百恵さんであり、それは則ち「そういう少女は居る」と、忠叔父さんに担保された現実<sup>リアリティー</sup>ということになるのである。彼女らは、別々のキャラクターであるというズレが明示されつつも、その実、等価化された人物であることが自明であるかのようにふるまう。オーちゃんが最初から百恵さんをネルと同一視している様に、そのネルを元にしたとされるネリーの映画を撮ろうとしている原さんらが、その主演として選ぶのも又、その百恵さんであることからそれが伺えよう。

一旦は、オーちゃんによって僅かに表面化するネルとネリーの「ズレ」は、同時に彼らの手によって等価化され、いつしか「オーちゃんの解釈した『骨董屋』というテキスト」に吸収されてゆくのだ。このように、「ズレ」は、テキストのナラティブによってかき消される。又、かき消される事によって、「ズレ」をも含み込む、より大きなテキストとして膨れ上がることになる。一旦は表面化されても、それを説得する形で囲い込まれた差異は、それ故却ってその根拠を有耶無耶にされてしまう。この仕掛けは、ディケンズの『骨董屋』と、それにヒントを得たとされるドストエフスキーの『虐げられた人々』、更には前二者を包括しているはずの『キルプ〜』という、三つのテキストを等価的に均して同化させる為の、巧みな隠蔽装置となる。中でもその模範例となるのは、先にも述べたように、映画を作ろうとする原さん達が、自分達で『骨董屋』を読もうとはせずに、専らオーちゃんの解釈のみを参考に求める事であろう。これは、テキスト内のある一人の人物の読解や解釈が、問題なく他者と共有できる印象付けともなっている。

物語<sup>フィクション</sup>の少女ネルの片鱗は、『キルプ〜』というテキストの世界ではこうして「現実」のものとなるのだが、それらをつなぐものは、鏡像関係としてのネルと百恵さんであったのだ。実は、この百恵さんという名にも更なる仕掛けがある。この呼名は、サーカスでの芸名であると書かれてはいるが、登場人物は皆彼女を本名ではなく百恵さんと呼び、最後までその本名が明かされることは無い。そしてその名が、実在する芸能人の山口百恵からとられたことがテキストにははっきりと示唆されている。ここでも又、その実在の人物とのズレは明示されながらも、『キルプ〜』のテキストの外部である〈読者〉の世界の現実<sup>リアリティー</sup>とも同化されようとしていたのである。

### 3. 〈キーワード〉と〈作者〉への誘導

ズレを同化してゆく仕掛けは、キーワードに注目することでも発見できる。中でも、『骨董屋』の原文、つまり英文の言い回しがそのまま用いられる場面に顕

著である。

あなたはそんな人じゃないと思う、と答えるネルは、澄みきった眼に涙を浮かべている……それでいて、家へ同行してくれることになった紳士が、一体なにをにこんな所へやって来たのかと問うと、少女は、それはお話しできない、とキッパリはねつけるのです。

忠叔父さんは、こういう少女が現実<sup>リアリティー</sup>にいたとして、きみはどういう感じをうけるだろうね、といったのでした。

——この小説の中心人物らしいということは、もうはっきりしているわけですから、読んでゆくかぎりには、clear eyeのなかに浮ぶ涙、ということを感じますけどね。

オーちゃんは、一旦「clear eye」を、「澄みきった眼」と訳すのだが、それは再び「clear eye」と言い換えられる。こうすることで、「澄みきった眼」と「clear eye」という二つの語は、英語と日本語の差を飛び越えて容易に結びつけられるようになる。「clear eye」は、この手続きを通して、澄み切った目という平凡な和訳だけでなく、特別なシチュエーションを表す語<sup>キーワード</sup>としてオーちゃんに捉えられ、使用され始めるのである。これ以降「clear eye」という語を見る度、オーちゃんと共に〈読者〉も又、「澄み切った涙を浮かべる少女ネル」を思い浮かべなければならなくなるのだ。であるからこそ、この後の忠叔父さんの、「しかしこういう人間はおるのやね」という言葉が、『キルプ〜』の中の現実<sup>リアリティー</sup>となりえるのである。

ネル（のような人間）が現実に居ると言う忠叔父さんは、続けて、「しかもこういう人間というものは、どういうわけかキットみたいなようなね、粉骨砕身、自分のために働きたいという人間を周りに見つけ出すのやなあ」とも語る。テキストが展開するにつれ、これが忠叔父さん自身と百恵さんを重ね合わせたものであると判明してゆくのだが、それと同時に、この言葉が、忠叔父さんの行動を正当化するものでもあることもわかってくる。彼が、人妻である百恵さんに「粉骨砕身」尽くすことが、やましいことでは無いのだと主張できる根拠は、実はこのくだりにしか存在しない。男心を掴むネルを「極悪人ネル」と茶化したことを、オーちゃんは「軽薄な」「軽口」だったと反省するのだが、ネルに対する忠叔父さんの一貫した敬愛の態度は、後にネルと百恵さんが重ね合わされた際に、この裏付けだけを根拠として、全くの善意として説明されることになるのだ。

これと同様に、翻訳という手続きを経て、一旦は意味が解説されることはあっても、その後は原文の英語表記のまま用いられる例は他にも多く見られる<sup>15</sup>。主にそれらは単語や成句として印象づけるもので、たとえば「overjoy」という語な

どに代表される。

——挿絵にもあるけれども、キルプがプカプカ煙草をふかしてね、卑屈な法律顧問に煙をかける、そいつが厭がって煙を払いのけたりする。それを見て大満足で、というところにね、キルプは quite overjoyed だったとあるよ、一三九ページ。

「overjoy」という語は、一度は忠叔父さんによって「大満足」というように言い換えられている。しかし、その後は二度と訳されることなく英語のまま日本語の文章の中に挿入されつづける<sup>16</sup>。この単語の用法はオーちゃんが忠叔父さんに問いかけることで、以下のように定義し直されるのである。

理由もなく、僕はやはり帰宅の遅くなった忠叔父さんが待っていてくれたのだと考えて——たまたまその日の塾で、英語担当の東大生が使った言葉でしたが——、overjoy の状態になりました。(中略)

僕も忠叔父さんとおなじく——あるいは、それに輪をかけた具合に——元気よく、父の書庫の自分の寝場所へ向ったわけです。リノリウムの床のマットレスと蒲団に横たわっても、頭はジンジン鳴って眠れそうになく、そのうち駅で忠叔父さんを見かけた際湧き起った overjoy という言葉が、塾での授業のみならず、忠叔父さんとよんでいるディケンズの小説にも使われていたことを思い出しました。(中略)

オーちゃんよ、わしのことをな、昨日の晩から今朝と、overjoy の、という

15 不思議なことに、そのオーちゃん独特の言い回しは、誤解無くオーちゃん以外の登場人物にも共有されることも特筆すべきだろう。語の共有は、読みの等価化だけでなく物語に示唆されるセクトを思わせるような連帯感にもつながるだろう。

16 『キルプ〜』で用いられるこのような英語表記は、忠叔父さんが赤線を引いてオーちゃんの注目を促したのとよく似た方法で、つまり、その物理的な違和感でもって〈読者〉の注目を集め、我こそがキーワードであると宣言しているかのようだ。翻訳行為によってひきおこされる意味のずれだけでなく、アルファベットという異質の言語表記から来る違和感——それは単に視覚的な違和感だけでなく、読むためには視線を90度傾けねばならないという、物理的な「こちら側」の体勢移動をも含む——を伴い、それらは〈読者〉が積極的にテキストへ参加している自覚を誘うことともなる。そして又、この方法にテキスト自身が自覚的であることは、オーちゃんと彼の父親が、中野重治の文章のカナ表記について語り合っているシーンからも伺い知れるのである。注目したいのは、ここで参加と呼ぶのが、テキストの敷くルールを受け入れることに他ならないことであり、たとえそのルールを無視したところで、それは、一方的にテキストの提示する説明を鵜呑みにするにすぎない、という二択を迫られているということであろう。

ふうに感じたのじゃないかね？（中略）しかしそういう相手からかならずしも嫌われておらんで、必要な際に頼りにさえされておるとわかれば、嬉しいからね。それでわしが overjoy というふうやったかと思ってね。

—— いや、そういうことはありません。……どちらかといえば、こちらが overjoy だったので、と僕はガクンとうつむき、自分の顔が他愛無く微笑してしまうのを匿しながらいったのでした。

最初は「たまたまその日の塾で、英語担当の東大生が使った言葉」であったはずの「overjoy」は、『骨董屋』のエピソードが付加されることによって、単なる一般的な「満足」という意味合いだけでなく、『骨董屋』のキルプの病的な興奮状態を描写する単語ともなる。それ故この語は、外部テキストであるはずの『骨董屋』の中のシチュエーションを孕み、喚起させる役割をも担って行くことになる。

換言すると、「overjoy」という語は、『キルプ〜』というテキストで使用される時、「満足」という単純な訳語に留まらず、必ず『骨董屋』のワンシーンを回顧させているのだ。しかし同時に、この過剰な情報の付加は、その語から連想される事項を狭める作用ともなっている。つまり、「overjoy」という語は、過度に付与された情報によって、「満足」という漠然とした意味合いではなく、むしろ「キルプの興奮状態」という限定されたシチュエーションを喚起させてしまうのだ。このように、キーワードとなる語は、テキストの文脈無しでは持ち得なかった独特の意味合いを付与されるのと全く同時に、その語が連想させる引用元、則ち、テキスト外の情報（＝その語が属していた外部テキストの要素）をも持ち込んで来るといふ、一見相反する二つの作用をひきおこすことになる。特定の「語」が「キーワード」として用いられることで、〈読者〉の読みは、その幅を広げつつも、より一定の等価化された方向へと導かれることになるのである。

しかし一方で、このような語とは違った導き方をされるキーワードも存在する。それらは、ちょうど連立方程式の共通「解」のように扱われているものである。大江の多くのテキストのように、際立った特徴を持つ語を繰り返し共有するテキスト同士は、おしなべて同じ「解」、すなわちキーワードをもって解かれようとすることが多い。それは、テキストの差異にかかわらず、それらのキーワードが一定の共通の意味を持つという前提の元で扱われているからだ。その根拠として最も有力に働くのは、同一〈作者〉という署名である。しかし、そもそもそれらのテキストは、同一であるはずの〈作者〉を前提としたことによる「解」で解かれるのであるから、一貫性のある〈作者〉がそこから導き出してしまうことは言うまでもない。つまり、このようなキーワードを用いることで、大江健三郎と署名されたテキスト全体に、統一性や主題を見出し、再度そこからキーワード

を抽出してしまうと、当然元の一貫した主題が見つかってしまう、といった無限の循環がおこる。この循環は、勿論、その署名の等価化を強化するものとして働くだろう。そして同時に、〈作者〉を一貫した存在とすることで、複数の作品が、〈作者〉と等価化されてもいるのである<sup>17</sup>。

#### 4. 「あとがき」の思惑

さて、ことを更に複雑にしているのが、同時代ライブラリー版『キルプ〜』の「あとがき」である。後発の自らのテキストの中で、作者〈大江健三郎〉が自身の作品について語る、という光景は今や慣習化されている。が、中でも、この『キルプ〜』というテキストでは、本篇の後に「読み・書くことの治癒力（あとがきにかえて）」と題して、製作の舞台裏とでも言うべき事情が「暴露」されているのである。これは、〈大江健三郎〉という特権的な署名が、独立した別媒体ではなく、単行本に内包される「あとがき」と呼ばれる場＝テキスト内で弁明を行っている、とも言い換えられよう。

『キルプ〜』のカバー上にプリントされた作者としての〈大江健三郎〉の署名。それが再び、そのカバーに内包されたテキストの中に現れるのが、この「あとがき」である。言い換えれば、それは『キルプ〜』の作者として署名された〈大江健三郎〉が、本篇を語り直す〈大江健三郎〉という、二重の「作者」を内包している構造をとることになる。これはどのような効果をもたらしているのだろうか。

この問題を検討する為に、まず、比較文学的見地から『キルプ〜』を論じた、松村昌家の論文を参照して見よう。『骨董屋』と『キルプ〜』という独立する2つのテキストを横並びにして「比較」する方法からは、興味深い読みの問題点が浮かび上がって来るはずである。

傍点部分（註：「子供の暮しのコメディ版」）が“the comedy of the child's life”に相当するが、原作のコンテキストから言えば、この翻訳には問題がある。現に「ディケンズの研究者である地方の女性から」疑問が提示されたことについて、大江自身が「同時代ライブラリー」版の「あとがき」の中で率直に細かく述べている。が、いま重要なのは、「私 [大江] のやり方で翻訳するのでなければ、小説の構想の主要な部分が成立しない」と表明している

17 この問題については、拙論「循環するテキスト」『北海道大学大学院文学研究科研究論集』2005年10月、p.21-37等を参照いただければ幸いである。



点である。すなわちこれは、大江の「小説の構想」の主軸をなすオーちゃん  
の経験と、「子供の暮しのコメディ版」を代表するキットとが、最初から密  
接につながるということを示唆しているのではないか。

そこで今度は、『骨董屋』におけるキットの役割が問題になる。

キットは、ネルの祖父の骨董店に雇われている使い走りの少年で、貧乏で無知、そして先に引用した訳文からもわかるように不器用であるが、善良な真正直者である。その彼が心底からネルを愛慕している。そして、彼女らがキルプに家に乗っ取られて窮地に陥ったときには、わが家を提供して保護を買って出るほどの献身的態度を示している。この忠実な下僕の思いは遂に届かず、結局、彼はただネルの思い出に生きる男となるのであるが、ここで、初々しく美しい少女ネルと、「かつて見たなかで確実にいちばん滑稽な表情」として表現されているキットのあの珍妙な風貌との取り合わせを想像してみよう。キットの熱意の度合いに比例して不釣り合いの度合いが深まり、まさに大江が考えたような「子供の暮しのコメディ版」が成り立つのである。<sup>18</sup>  
(\*註・下線は四方)

この論は、『キルプ〜』とその〈作者〉に対して大いに好意的な解釈をしていると言って良いだろうが、それよりも、この論文自体が、『キルプ〜』というテクストを一旦ふまえた上で、『骨董屋』というひとつの独立した先行テクストを読み換えていることに気付かなくてはならない。当然のことを確認するようだが、『骨董屋』<<sup>19</sup>『キルプ〜』という公式が、ここではもう一巡して『骨董屋』<『キルプ〜』<『骨董屋』という循環を生んでいるのだ。先述のように、忠叔父さんは『骨董屋』のエピソードを語る際、それを自らの人生に結び付けて説明をする。そしてその後に、必ずその『骨董屋』をもじったかのような出来事が、『キルプ〜』の「現実」の中で展開する。それによって、『骨董屋』そのものが『キルプ〜』という「現実」世界を予見するようなテクストとして存在し始める。そしてそれは、『キルプ〜』の登場人物、例えばオーちゃんに多分に意識され、忠叔父さんが語らないはずの心境や過去の出来事なども、『骨董屋』というテクストを根拠に「想像」できることになる。この一連の手続きは、『キルプ〜』というテクストに内包されていない、『骨董屋』という先行テクストを並行して目の当たりにもしている、この比較文学論に代表されるような「理想的な〈読者〉」にも当てはまっているのだ。

18 松村昌家「大江健三郎のディケンズ — 『キルプの軍団』をめぐって — 」『大江健三郎』日本文学研究論文集 45、1998年、若草書房、p.239-240

19 不等号の前者が後者に組み込まれている意

〈読者〉が、明かされない登場人物の行動や心境の空白を、与えられうる条件から「想像」し、そしてその裏付けは、テキストの互いの鏡像によって循環してなされている。このような安心感は、オーちゃんの鏡像でもある「模範的な〈読者〉」の読みを、より安定させる可能性を増やすことになる。勿論これも、〈読者〉の出現形の一つのパターンでしかない。しかし、これは決して特異な現象では無く、この循環が物語の重層化をも担っているとも言える。引用した松村の論も、「比較文学」という、2つのテキストを等価に扱う視点から行われている為に、この循環を意識することなく、『キルプ〜』と『骨董屋』の要素を安易に行き来してしまっているのである。それ故、否応無しに「あとがき」に好意的な見解をしめす立場をとらされているのであるが、一旦その循環から距離を置いて眺めてみると、同時代ライブラリー版『キルプ〜』の構造は、そうした安易な行き来自体が「あとがき」の思惑であるかもしれぬ可能性を秘めているのである。

「あとがきの大江健三郎」の存在、は確かに〈リアル〉である。「この点についての指摘があったのである」と、本来ならば作家にとって痛手であるはずの物語の弱点を、松村氏の言うように「率直」に暴露することにより、この場面での論点は、その弱点そのものが、『キルプ〜』という作品として、より効果的であったのか否かの問題にすりかえられてしまうのだ。たとえば、ここで、『キルプ〜』という小説を著した「大江健三郎」なる人物に、「地方の女性ディケンズ専門研究者」より実際手紙が送られて来たのか、という疑問は問いただされることはない。このようにして、「あとがきの大江健三郎」は、同時代ライブラリー版『キルプ〜』というテキストの<sup>フレーム</sup>外枠に内包されながらも、そのテキストそのものを語る立場を手にしてしているのである<sup>20</sup>。これは、今迄見てきたように、ズレ自体を露呈させつつ統合させる、言ってみれば「手の内を見せつつ装置を仕掛ける」やり方と酷似してはいないだろうか。

## 5. 終わりに

先述のように、大江作品の主題というのは、異なるテキストが共有する大江独特のキーワードを用いて導き出される傾向がある。又、そこから導かれた主題からは、一貫した〈作者〉像を見出されがちでもある。それは結果として、個々のテキストの持つそれぞれの物語性や構造を無視し、作品そのものというよりも、作家である「大江健三郎」という、一個人の生き様を批評するような評価が氾濫

---

20 特筆すべきなのは、大江作品の多くには、こうした「自己批判的」要素が含まれていることである。

するという状況をもたらしてもいる。「あとがき」で再び姿を現す「大江健三郎」という署名は、一見、その一貫した〈作者〉像を、〈作者〉の権限でもって肯定、或いは否定しようとするものだと考えられるかもしれない。しかし果たして、この奇妙ないちごっこはそのような読みを補完してくれるのだろうか<sup>21</sup>。

この論では、『キルプ〜』に於いて、テキストの外部に実在するはずの『骨董屋』という、〈小説＝虚構〉<sup>フィクション</sup>が、テキスト内で〈現実〉<sup>リアル</sup>に格上げされていく仕掛けを眺めてきた。ところが、このテキストには、同じ様にテキスト外テキストとしては実在しながらも、『キルプ〜』によって〈虚構〉<sup>フィクション</sup>のフレームに囲い込まれてしまう仕掛けまでもが用意されている。

つまり『骨董屋』の登場人物全体がそうなんだけれども、サーカスや見世物の芝居仕立てになっているんだね。キルプは、ugly, cheerful and mocking な freak-show creature で、スイヴラーは romantic hero。その芝居めいた両者の闘いでスイヴラーが勝って、つまり無実の罪に問われたキットが救われ、キルプが減びて、幕が降りるといふ趣向なんだね。(中略)

—— K兄さん、この小説の書き方として、ネルは、やはり死ななければならぬのかな？と忠叔父さんが、ずっと考えて来たことのようにして、尋ねました。『骨董屋』が連載中に、ロンドンで上演された海賊版の芝居では、ネルはスイヴラーとめでたく結婚するようやけれども。

テキストの中に、このような虚構<sup>フィクション</sup>のフレームを設けることによって、虚構と現実<sup>リアル</sup>の枠が更にあやふやになるような仕掛けも張り巡らされているのである。ここでは、『骨董屋』という虚構の中の、さらに虚構的な寓話空間(＝サーカスや芝居小屋)とよぶべき場が、テキスト内において一度現実化される。例えば「サーカス」は、百恵さんの属していた場であるし、芝居小屋は映画になぞらえて描写される。そして、サーカスなどの二次的な虚構世界が、一次的な虚構世界である、『骨董屋』というテキストをとびこして現実化、或いは等価化される際に、あたかも一次的虚構世界が『キルプ〜』というテキストの「現実」と等価化しえるかのような錯覚をおこさせるのである。例えば、「サーカス」という記述は、須く「サーカス」であって、『骨董屋』という物語<sup>フィクション</sup>の中の出来事であれ、『キルプ』という現実の中であれ、「サーカス」という語が指し示す対象自体のズレは認識されないかのように振舞われているのだ。これは、先のキーワードの振る舞いと

21 これは「テキスト」というものが何(どこまで)を指すのかという新たな問題提起ともなる。

同様とも言える。

ところが、この「海賊版の芝居」という装置は、その一方で、思い掛けない権力構造を露呈することとなる。すべての事件が終わった後に、オーちゃんは「根拠なしに」百恵さんと忠叔父さんが結ばれることを空想する。そして、テキストには、オーちゃんのこの「根拠」が、「海賊版の『骨董屋』」のプロットに根ざしていることが明確に示唆されている。現実的、かつ予見的力を持った「正統テキスト」としての「ディケンズの『骨董屋』」に対して、「海賊版の芝居」は「現実」にはならない。この構図は、「本式の英語」を話す鳩山さんを好意的に捉えるエピソードと相まって、このテキストに一貫して流れる正統／垂流の権力関係を垣間見せる瞬間でもあるのだ。

この権力関係の露呈は、今迄周到に仕掛けていたはずの鏡像によるフレーム枠組みの取り外しと同化を、一気にしらせさせるものともなろう。双方向に感情移入することで、かろうじて同等を保っていたはずの鏡像関係は、権力の固持によってその危ういバランスを崩しかねない。勿論これは、〈大江健三郎〉という、特権的な署名を付された「あとがき」に於いても露呈しかけていた。鏡の中にある像は、あくまで〈鏡像〉＝〈準実存〉であって、それは決して現実とはならない。等価化に向かっていたはずの「ズレ」は、この様な所でその姿を思いがけずも顕にしていたのである。