

2016年度（平成28年度）修士論文

大江健三郎論——生まれ替わりと想像力の観点からみる大江健三郎  
の小説の方法

総ページ数：223頁

総文字数：263,676字

提出年月日：2017（平成29）年1月10日

指導教員：赤塚若樹

提出先：首都大学東京

人文科学研究科 文化基礎論専攻

表象文化論分野

学修番号：15868103

氏名：薄田直人

## 《目次》

はじめに	……1 頁
<b>第一章 メディア装置によって表現される死者たち——ビデオカメラと演劇</b>	……20 頁
1 メディアを介した他者との交信と主体の表現——「死者の奢り」と「セヴンティーン」	……20 頁
2 『さようなら、私の本よ!』におけるビデオカメラと幽霊	……26 頁
3 「死んだ犬を投げる」芝居と小説における死者たち	……37 頁
<b>第二章 中心としての「長江古義人」——疑似私小説と「<small>スワード・カップル</small>おかしな二人組」</b>	……54 頁
1 名づけのリアリティーについての議論から	……54 頁
2 読み手にあたえられる、疑似私小説的な作者像	……59 頁
3 大江における私小説と自殺	……70 頁
4 「 <small>スワード・カップル</small> おかしな二人組」の「兄弟」関係	……73 頁
<b>第三章 書き直すこと・生き直すこと——「<small>ライター・ワーク</small>後期の仕事」のなかで</b>	……87 頁
1 エラボレーションと「 <small>ライター・ワーク</small> 後期の仕事」	……87 頁
2 『水死』と『 <small>イン・レイト・スタイル</small> 晩年様式集』に見る書き直し	……95 頁
3 『晩年様式集』における書くこととプライバシーの問題	……103 頁
4 『水死』における書き直しと作品の死、墮胎	……115 頁
5 生まれ替わりとしての「森のフシギ」と書き直し	……120 頁
<b>第四章 大江健三郎の想像力——想像力の機能としての隠喩とアレゴリー</b>	……135 頁
1 大江の想像力論——サルトルとバシュラールを介して	……141 頁
2 大江の小説における隠喩と想像力	……146 頁
2-1 隠喩、直喩、換喩の特性について	……147 頁
2-2 想像力（隠喩）のはたらきと図式	……150 頁
3 アレゴリーと大江健三郎の小説——『同時代ゲーム』について	……175 頁

終章 大江健三郎の小説——「あいまい」という方法	……192 頁
1 各章のまとめ	……192 頁
2 大江健三郎の小説——「あいまいさ」と翻訳の観点から	……201 頁
参考文献	……218 頁

はじめに

大江健三郎（1935 - ）は東京大学在学中に短篇「奇妙な仕事」（1957）を発表して以来、近作の『晩年様式集』<sup>イン・レイト・スタイル</sup>（2013）にいたるまで、およそ半世紀にわたって小説を発表してきた。その作風については80年代以降、自身の身に起こった出来事を素材としながら、多分にフィクションの要素を付け加えた小説を書いている。そのような、小説の素材となり、大江の人生にとっても転回点をなしたとされる事実を挙げれば次のようなものがある。戦争体験と憲法の公布。高校での伊丹十三、そして渡辺一夫の『フランスルネサンス断章』との出会い。東京大学新聞への短篇の投稿から、半ば偶然のように作家生活が始まったこと。伊丹の妹と結婚し、1963年、頭部に畸形を持つ第一子を授かったこと。渡辺一夫の死と、メキシコの「コレヒオ・デ・メヒコ」で教師をした経験。文化人類学や海外の文学理論との出会い。障害を持つ息子が音楽を作曲するようになったこと。1994年のノーベル文学賞の受賞。そして伊丹十三の突然の死。これらの出来事は講演やエッセイ、インタビューにおいて語られているとともに、小説のなかで主人公が体験したこととして設定されている。たとえば、「空の怪物アグイー」（1964）と『個人的な体験』（同年）では、頭部に畸形を持って生まれた赤ん坊を、主人公がどのように受けとめるかについて書かれている。メキシコでの教師経験は、『同時代ゲーム』（1979）と『<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木を聴く女たち』（1983）で主人公が就いている職業の設定にいかされている。また、『<sup>チェンジリング</sup>取り替え子』（2000）は、伊丹十三をモデルとする人物の死と、主人公との青春時代をめぐる物語である<sup>1</sup>。

このような私的な体験、そして政治的な問題をフォルマリズムや人類学、神話学の知見、そして日本以外の文学作品からの引用と混ぜ合わせることによって書かれた小説には、多くの主題を見ることができ、これまでの研究でもさまざまな観点から論じられてきた。こころみに、大江の小説を包括的に分析した黒古一夫の『大江健三郎論——森の思想と生き方の原理』の目次を見てみると、一章で大江の小説と「森」の関係、二、三章では『洪水はわが魂に及び』（1973）や『同時代ゲーム』、『懐かしい年への手紙』（1987）などを対象にユートピアの問題が取りあげられている。また、四章では「祝祭」という観点から初期作品が論じられ、五章では障害を抱えた息子との共生がどのように小説に描かれているかを、そして六章では天皇制と大江の小説の関係が問題にされている。さらに七章では核と大江のかかわりに焦点があてられている<sup>2</sup>。

このように黒古の著作で取り上げられたものだけ見ても、大江の小説に見られる主題の多様性は明らかであるが、さらにここでは取り上げられていないものを指摘すれば、たと

---

<sup>1</sup> 大江の伝記的な事実については、大江が自らの過去を振り返った『大江健三郎 作家自身を語る』があり、本稿ではこの著作を積極的に参照している。また、大江について書かれた自伝としては小谷野敦『江藤淳と大江健三郎——戦後日本の政治と文学』がある。

<sup>2</sup> 黒古一夫『大江健三郎論——森の思想と生き方の原理』、目次参照。

えば、大江の小説において引用がどのように機能しているかといった問題や<sup>3</sup>、大江と現代日本文学とのかかわり<sup>4</sup>、さらには世界文学との関係においても大江は言及されている<sup>5</sup>。また、大江は戦後民主主義者を自認しており、戦後日本の知識人のひとりとして分析されてもいる<sup>6</sup>。

ここまで大江の作品には多くの論点が含まれていることを見てきたが、これらの分析で取りあげられていないものとして、大江の小説にくり返し描かれる暴力の型、そしてその暴力に抵抗するためのものとしての「生まれ替わり」主題がある。いくつかの作品からそのあらわれをすぐ後に見るが、その暴力とは自殺、具体的に縊死と強姦である。これらの人間を破壊する、そしてこれらによって人間が破壊される暴力のイメージを、大江はその初期からくり返し描いてきた。その一方で、ひとりの死んだ人間、あるいは壊れた（障害を負った）人間が新しく生まれ直すという事態をもまた、大江はくり返し描いてきた。これらは単体の主題なのではなく、出来事の価値としては——一方は人間の死、他方はその新生であるために——反対のものであるが、小説においてはともに物語の要素として小説をかたち作るものである点で補いあったモチーフである。核や戦後民主主義、また西洋の詩や小説からの引用といった間テクスト的な問題ほど、これらの主題、特に生まれ替わり

---

<sup>3</sup> 大江の小説と引用について指摘した論文として杉里直人「方法としての引用——『懐かしい年への手紙』はいかに構築されているか」がある。また、他の作品からの引用とともに、70年代から80年代にかけて大江の小説に顕在化した文化人類学、神話学の知見を反映した作品群を論じたものとして、榎本正樹『大江健三郎の80年代』がある。

<sup>4</sup> 井口時男は『危機と闘争——大江健三郎と中上健次』において、その著作の題名が示す通り、大江と中上を対比的に論じている。また蓮實重彦は『小説から遠く離れて』で、村上春樹や井上ひさし、丸谷才一、そして大江の小説に同一の物語構造が見られるとして分析している。また、スーザン・ネイピアはその著書 *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo* において、三島由紀夫と大江を対比して論じている。

<sup>5</sup> 沼野充義は、2006年7月にインドネシア大学で行われた国際セミナーの基調講演である、“Toward a New Age of World Literature: The Boundary of Contemporary Japanese Literature and Its Shifts in the Global Context”において、(日本)文学における越境性について言及しており、そのなかで日本人として初めてノーベル文学賞を受賞した川端康成に比して、大江の小説は、西洋から見られた東洋というオリエンタリズムの観点からではなく、同時代の世界の文学と視点を共有するものと見なされていることを指摘している（『れにくさ』、第1号、2009,03、190 - 191頁）。

<sup>6</sup> 小熊英二『アウトテイクス』所収の「戦後民主主義」とナショナリズム——初期の大江健三郎を事例として」では、戦後の民主主義を論じるに際して、大江がそのモデルケースとして取り上げられている。

は大江によって言及されているのでも、大江の小説の分析において中心的な主題をなすものでもないが<sup>7</sup>、しかし、大江の少なくない小説を通覧して、縊死や強姦、そして生まれ替わりといったイメージがくり返し描かれてきたということを認められるという事実は、それが、作家自身によっても積極的に明言されていないのではあれ、大江健三郎に固有の、一貫した主題であることを意味している。そして本稿での具体的な分析において示すように、たとえば戦後民主主義思想と超国家主義思想といった対立や、核の問題、さらには「私小説」や引用、翻訳といった大江が小説に取り入れている方法は、生まれ替わりとそれを否定するさまざまな暴力といった主題に基づいて、それらを基礎として展開される主題なり方法なのである。そこで本稿では、生まれ替わりというモチーフを、大江がどのようにして描いてきたのかをいくつかの観点から探るとともに、生まれ替わりを否定する暴力もまた、それらの分析においてあらわれる様を見る。その観点とは、メディア、「疑似私小説」と「おかしな<sup>スワード・カップル</sup>二人組」、書き直しという三つであり、それらを分析することで作品のなかにこの対立を見出していくことをめざす。すなわち、一から三章の分析においては、上記の三つの主題の分析がまずあり、それらの分析を通じて、生まれ替わりとその否定という主題が浮かび上がってくるというかたちで、論は展開する。メディアを始めとする三つの観点についての本稿での分析の意図を述べる前に、それらが依拠する大きな主題である、生まれ替わりとその否定の様相を、いくつかの小説の記述を見ることで確認し、その対立の図式を明確にする。

まずは縊死と強姦の類例を、作品を引用して示し、人間が自分自身に、あるいは他人に

---

<sup>7</sup> ただし、大江の小説に描かれる人間の死と再生を、「小説家」として存在することの「流儀」との関連で分析を行った分析として芳川泰久「魂と暗喩・小説家の回心について——大江健三郎論」がある。芳川は、大江が自身に起こったと述べる「重要な回心」を、『同時代ゲーム』を書いた後に起こったとして時期を特定し、それ以後の『「雨の木」を聴く女たち』や『新しい人よ眼ざめよ』などの短篇連作を書き継ぐなかで、大江が、「一つの暗喩（「雨の木」やウィリアム・ブレイクが『ジェルサレム』に描いた装画「生命の樹」といった、人類が生き延びることを暗示したイメージをさす——引用者註）の死と再生を通して、「死んだ人間の魂」の否定・肯定という振幅を踏破し、魂の死と再生の問題にまで突き当たり、それをやがては神なき者の救済の（不）可能性の問題として、小説という認識の器で問うことにさえなる」と述べている（『日本文学研究論文集成 45 大江健三郎』、205 頁）。すなわち芳川は、傷ついた人間の死と生を描くことが、大江にとっては、「小説家」という存在であるための本質的な条件であるとし、このような「小説家」のありようが選び取られたのが、『同時代ゲーム』を書いた後の「回心」のためであるとしている。本稿では、このような分析があることをふまえつつ、二十一世紀に入って以後の大江の小説における死と再生の対立が、どのようなイメージや方法によって描かれているのかを分析する。

ふるう暴力のかたちとして、これらがくり返し描かれていることを見よう<sup>8</sup>。『日常生活の冒険』（1964）の冒頭は、「あなたは、[……] かけがえのない友人が、[……] 遠い、見知らぬ場所で、確たる理由もない不意の自殺をしたという手紙をうけとったときの辛さを空想してみたことがおありですか？」と始まる。この「年少の友」、齋木犀吉<sup>さいきききち</sup>は、北アフリカの国の地方都市「ブージー」（アルジェリア北東部の都市、ベイジャイアの旧称）で、「ホテルの浴室のシャワーの蛇口からつるしたベルトで首を吊って死んでしまった」<sup>9</sup>。つづいて『万延元年のフットボール』（1967）の主人公、根所蜜三郎<sup>みつさぶろう</sup>はその「友人」について、「この夏の終りに僕の友人は朱色の塗料で頭と顔をぬりつぶし、素裸で肛門に胡瓜をさしこみ、縊死したのである」、とその奇態な死にざまを伝えている<sup>10</sup>。また本書のもうひとりの主人公である、蜜三郎の弟の鷹四<sup>たかし</sup>は小説の終盤で「谷間の女の子を強姦しようとして殺した」といわれる<sup>11</sup>。真偽の定かではないこの事件について、当事者である鷹四は、非当事者である蜜三郎たちが強姦をしていないはずだということにもかかわらず、自ら進んで強姦と殺人の容疑を引き受けようとする。

「おれが、蜜も会った肉体派の小娘を強姦しようとしたら、生意気にもあいつが抵抗して、おれの腹を蹴りつけたり眼球を引っ掻いたりしたんだ。それで逆上したおれは、あいつを膝で鯨岩に押しつけて片手であいつの両腕をつかまえてから、空いている片手に石の塊を握って、あいつの頭を撲りつけてやったんだよ。[……]」<sup>12</sup>

つづいて、『「雨の木」を聴く女たち』のうちの短篇「泳ぐ男——水のなかの「雨の木」」<sup>レイン・ツリー</sup>

---

<sup>8</sup> これは小説ではなくエッセイにおいてだが、「地獄にゆくハックルベリィ・フィン」で大江は、かれが高校生のときに起きた、「白痴」の少年による少女の殺害事件について言及している。そこで大江は、「子供ら」の目に見えるところで行われたのではないが確かに戦後の日本で起こった、「占領軍兵士による強姦」、あるいは「強姦殺人」についてふれた後、その少年が事件を起こした原因を、「強姦し殺戮するアメリカの幻影」に見ている。「白痴の少年の殺人にあたって、かれをかざった頭かざりについて、実際に進駐してきたアメリカの兵士たちは、いかなる責任もない。責任をとらねばならないのは、戦時から敗戦のあとも数週の間つづいて、ぼくの地方に猛威をふるった、強姦し殺戮するアメリカの幻影である」（『鯨の死滅する目』、192 - 193 頁）。また、インタビューに「性的な暴力の描写が、繰り返し扱われるのはなぜでしょうか」と問われて大江は、「人間について考える時の、大きな問題として、この性的暴力のことがあるからでしょう」と述べている（『大江健三郎 作家自身を語る』、363 頁）。

<sup>9</sup> 『日常生活の冒険』、5 頁。

<sup>10</sup> 『大江健三郎小説 3』、11 頁。

<sup>11</sup> 同書、196 頁。

<sup>12</sup> 同書、198 頁。

(1982) では、登場人物のひとりである「OL」が強姦され、犯人は鳩小屋で縊死するのだが、語り手の「僕」はその事件の後、「追いつめてくる他人どもから逃れおおすことができず、かれらをむなしく威嚇するようにして縊死する、性犯罪のあとのせっぱつまった自殺の夢」を見る<sup>13</sup>。その夢のなかで、「僕」は「OL」を、短篇中で起こった事件のように、ベンチに縛りつけて殺したというのだが、その夢について語り手は説明している。

女の顔は汗に濡れて重く乱れた髪のかたまりに覆われていたが、当のベンチは（「僕」が通うプールの——引用者註）乾燥室の棚そのまま、僕がペニスを押しつけたところは、恥丘から肛門まで墨色の瓢箪型がかこんでいた。僕はその残像をなおも見るようにして、鳴きながらぶつかってくる鳩を押しかえしながら、小屋の柱にベルトを結びつける。そしてワーッと叫びながら群衆がかたまる広場へ跳びたつと、自分の頸の折れるボキンという音がする。<sup>14</sup>

『取り替え子』の冒頭では、主人公の長江古義人が眠っているのを起こして妻の千槿が、「吾良が自殺しました」と、千槿の兄であり、伊丹十三をモデルに持つ人物、塙吾良がビルから飛び下りたことを告げる。さらに『水死』（2009）に登場する劇団「穴居人」の女優、ウナイコは、「メイスケ母」と呼ばれる、一揆を成功に導き、その帰途に強姦されたと伝えられる人物の芝居の講演を行いたいと考えている人物だが、それはウナイコ自身がかつて強姦された経験を持つからである。彼女はかつて伯母と靖国神社に行き、黒服の男が竿につけた日本の国旗を翻らせているのを見て、突然嘔吐してしまった<sup>15</sup>。ウナイコは小説の終盤で、その出来事の前に、伯父と性的な接触があり妊娠させられていたことを明かす。ウナイコは嘔吐の後、伯母にそのことを話すと、伯父は「文部省でも高い地位の [……] お仕事を終えられて、その努力を完成させるために次のお勤め先に移られた。なにより重要な時だから、この話は決して誰にもしてはいけない」と、伯母はいう<sup>16</sup>。そしてウナイコは次のように振り返る。

わたしは言葉を理解できない……わからないという顔をしていたのでしょうか、あれだけ日本の教育のために大きい仕事をした人が、姪へのワイセツ行為に始まって、ついには強姦するにいたった……そうマスコミに書かれたらどうなる？ と叱られました。わたしが、強姦という言葉自分を関係のあるものとして初めて聞いたのがこの

---

<sup>13</sup> 『大江健三郎小説 7』、162 頁。

<sup>14</sup> 同書、163 頁。

<sup>15</sup> 『水死』、106 - 107 頁。

<sup>16</sup> 同書、468 頁。



時です。<sup>17</sup>

殺人、縊死、強姦は、このようにすべての作品においてではないにせよ断続的に大江の小説に登場するものである。人間が傷つく、グロテスクなイメージを大江はくり返し書いてきたのである。最初の小説にしてから、それは犬を撲って殺すアルバイトの話であり、晩年の作品からもうひと例を引けば、『さようなら、私の本よ！』（2005）には、長江古義人の別荘を、古義人の承認のうえで爆破した少年のひとりであるタケチャンは、爆破によって飛散した鉄パイプに目から頭を貫かれて死んでしまう<sup>18</sup>。大江の小説に遍在する、いくつもの暴力のかたちと、その力に飲みこまれる人間の姿。それを大江は初期から書いているのだが、生まれたときからしるしのようにその力によって歪められた存在がいる。大江の実子である。大江は頭部に畸形を持ち、知的な障害も抱えることになったこの息子を、誕生してすぐ後の短篇から主題として作品を書き、以後、この息子をモデルとする存在は大江の小説に不可欠の人物として、名前を変えながら登場することになる。『個人的な体験』には、生まれたばかりのその赤ん坊が、多分にフィクショナルに誇張されているのではあれ、描かれている。主人公の鳥<sup>バード</sup>は特児室にいる自分の息子を見る。

そして鳥<sup>バード</sup>は赤んぼうを見た。赤んぼうはもう負傷したアポリネールのような繻帯を頭に巻いてはいなかった。かれはこの特児室の他のいかなる赤んぼうたちともちがって茹でたエビみたいに赤く、異常にあざやかな血色をしている。顔じゅうが治癒したばかりの火傷の痕でおおわれているようにてらてらしているのだ。激しい不快を忍耐しているという風に、眼をつむっている、と鳥<sup>バード</sup>は考えた。赤んぼうが忍耐している不快は、かれの後頭部から確かにもうひとつの赤い頭のようにとびだしている瘤がひきおこすものであるにちがいない。鳥<sup>バード</sup>は赤紫色の瘤を見つめた。それは重く厄介で頭に縛

---

<sup>17</sup> 同前。

<sup>18</sup> そのときの状況を、タケチャンとその兄の武と行動をともにする女性、ネイオは次のように古義人に伝えている。「長江さんは、タケチャンの右目が見えなかったこと、御存知でした？ 知らなかった？ タケチャンは、[……] いつか武と、長江さんの初期の短篇小説集を借りたでしょう？ それを読んで、語り手が子供たちに石を投げられて片目を失うところがあったから、長江さんには言い出し辛くなったんです。／タケチャンの片目の視野は狭いでしょう？ その暗い半分の真ん中へ鉄パイプがまっすぐ飛んで来たので、よけることができなくて。[……] もともとなぜ右目をやられたかという、中学生の時に体育の授業で野球の試合をして、相手チームに入ってた先生のバットが折れて飛んで来て、目に刺さったんです」（『さようなら、私の本よ！』、429頁）。ちなみに、大江の初期の短篇、たとえば「空の怪物アグイー」の主人公は、ここでいわれるように、突然子供たちに石を投げられてそれが目に当たり、片目の視力を失ったと設定されている。

りつけられた錘りのようだろう。おそらく瘤とともに産道を通過する際の圧力に強制されて細く尖った頭。それは瘤よりも、もっと直截に鳥<sup>バード</sup>の内部にショックの杵をうちこみ、[……]ほんとうに恐ろしい嘔気をひきおこした。<sup>19</sup>

大江にとって最も身近な存在であろう息子が、大きい、しかも先天性である点で根本的に理解することのできない暴力の力にさらされ、それを通過することで誕生した。縊死や強姦とともに、この息子をモデルとする存在も、暴力にさらされた人物として、小説に登場している。

しかし、そのような歪められた人間の姿だけが描かれてきたのではない。それらに抵抗するイメージ、再生のイメージもまた、大江は80年代以降書いていくのである。それらを次に見るが、その前に指摘しておきたいのは、90年代、「祈り」とともに「回復」という言葉を大江は自身の関心事として、エッセイや講演などで使っているということである。エッセイ集『回復する家族』のうち的一篇「つらいかた」には、大江が、息子には人間の「回復」を感じとる力があることを見てとったという挿話が記されている。大江は妻の、高齢で病気を患う母とともに暮らしているとき、息子が母（大江の妻）に宛てた誕生日カードに、

ことしに、はいりますと、長くたちまして、とても、つらいかたが多くかんじられます。ゆかり様（大江の妻の名——引用者註）、もう少しのしんぼうですね。[……]とてもつらいのは、ママじゃなくて、おばあちゃんだけです。ぼくは、これが安心です。

20

と書いているのを見つけ、大江は、「このようにつらい病気が長く続いているのだから、もうすぐ回復の時が来る」と、祖母について息子が考えてこのように記したのだと推測する<sup>21</sup>。そしてその理由を、「回復」の過程の重要性、さらに息子にその過程を感じる力があるはずであるということとともに述べている。

それというのも、長男にとって、人間の死は、[……]恐ろしく、拒否すべきものなのだから。そして、僕はこれから書き続けてゆくこの文章の一貫した主題としたいけれど、人間が——あるいはその家族が——病気になり、そこから回復してゆく過程に、本当に人間らしい喜びや成長や達成があると思う。長男はそのように言葉にこそしていいのであれ、自分の軀をつうじ、それを深くあきらかに感じとって来たはずのもの

---

<sup>19</sup> 『大江健三郎小説 2』、355 頁。

<sup>20</sup> 『回復する家族』、8 頁。

<sup>21</sup> 同書、10 頁。

なのだ。<sup>22</sup>

これはエッセイでの発言だが、しかし大江は、傷つきながら生まれてきた息子に、暴力的なものとは無縁の、むしろそれを押し返すような「恢復」の力への感受性を認めているのである。そして「恢復」という言葉がまだ鍵語として用いられていなかった頃の小説においても、大江は障害を抱えた息子をモデルとする人物に、身体的なものではあるが、そしてこの言葉を用いているのではないが、「恢復」が訪れる様子を——女性的なものもたらす清浄さとともに——描いている。以下は『洪水はわが魂に及び』（1973）でジンと呼ばれる主人公の、知的な障害を持つ息子が、「水痘」<sup>みずぼうそう</sup>から「恢復」する場面である。伊奈子<sup>いなこ</sup>と呼ばれるのは、主人公、大木勇魚<sup>おおきいさな</sup>とジンとともに核シェルターに住む少女のことである。

真夜中、水痘にかかってからずっと決して悲鳴をあげなかったジンが、苦しみのピークをみずから認知するようにヒューとかぼそい泣き声をあげた。暗がりのなかへ白い両掌をさしあげて、なにものかにすがりつこうとするかのように懸命に動かしている。雨戸を開けた窓の夜の明るみをつうじて、勇魚はそれを見ていた。やがてジンの向うに寝ている伊奈子が、[……] 裸の上躰をおこして動きつづける幼児の両手をとらえしばらくそのままにしていた後、思いあまったようにそれを乳房へおしあてた。翌朝すべての発疹はワレモコウの花の色にくすんで縮みこみ、ジンは不快感から自由になって眼ざめると、(鳥の声を聞いて——引用者註)

——イソヒヨドリ、ですよ、と静かな声を発した。<sup>23</sup>

先天的な、抗うための何ごとをもなしえない力にさらされて生まれてきた息子、そしてその息子に材をとって造形された人物は、ここでは知的な障害を抱えた存在でありながら、同時に「恢復」への過程をたどる、無垢で清らかな存在として描かれている。そしてこのような人物に、生まれ替わりの主題はあらわれてくるのである。『新しい人よ眼ざめよ』（1983）の表題作（同年）は、そのことが最も明らかに示されている作品である。本作で

---

<sup>22</sup> 同前。また、「新しい光の音楽と深まりについて」と題された、息子が作曲した音楽の演奏会での講演で、音楽を作ることが息子（大江光）にとって「恢復」の作業でもあったと述べている。「このようにして、(音楽を——引用者註) つくり重ねていって、『夢』とか、『夜のカリプス』とかいう、暗い魂が泣き叫ぶような声を発する曲をつくることになった。しかし、そのようにしてつくりあげられている音楽は、端的に美しく澄み渡っているように、私には聞き取れるのです。そこから見れば、光は音楽をつくることで、大きい悲しみを自分のうちに発見したけれども、同時にそれは、当の悲しみから癒され恢復することでもあった」（『あいまいな日本の私』、50 - 51 頁）。

<sup>23</sup> 『大江健三郎小説 4』、212 頁。

はイーヨーと呼ばれる、主人公であり語り手でもある「僕」の息子は、20歳の誕生日を迎えるに際して愛称で呼ばれることを拒み、本名の「光<sup>ひかり</sup>」と呼ばれたいと考えていることが、弟の推理によって明らかとなる。そうして弟が兄と肩を組んで食卓にやって来るのを見る語り手は、胸に湧き起こるウィリアム・ブレイクの『ミルトン』の序の詩行を引用しながら、次のように語る。

《Rouse up, O, Young Men of the New Age! [……] 眼ざめよ、おお、新時代の若者らよ！ [……]》ブレイクにみちびかれて僕の幻視する、新時代の若者としての息子らの [……] その脇に、もうひとりの若者として、再生した僕自身が立っているようにも感じたのだ。「生命の樹」からの声が人類みなへの励ましとして告げる言葉を、やがて老年をむかえ死の苦難を耐えしのばねばならぬ、自分の身の上にことよせるようにして。《惧れるな、アルビオンよ、私が死ななければお前は生きることができない。／しかし私が死ねば、私が再生する時はお前とともにある。》<sup>24</sup>

ここではふたつの再生、生まれ替わりが示されている。ひとつはイーヨーが大人として「光」という本名で呼ばれるということ。そしてそのようにして立派に立つ「新時代の若者としての息子」(ら)を見守る語り手が、自分自身が「再生」したかのようなヴィジョンを抱いているということ。息子が「新しい人」として生まれ替わる姿に励まされて、語り手自身もその再生の場に立ち会う眺めを想像することができるのである。生まれ替わりというモチーフは、『M/T と森のフシギの物語』(1986)にも見ることができる。語り手「僕」が生まれた谷間の村にかつて生き、百姓一揆を主導したとされる人物、亀井銘助。かれは一揆の後捕えられ、藩の牢獄で死去してしまう。その死期を予感していた銘助の母とも義母ともいわれる人物は、獄中でかれに、「大丈夫、大丈夫、殺されてもなあ、わたしがまたすぐに生んであげるよ！」といったという<sup>25</sup>。そして牢内でかれと「しばらく一緒にすごしたとも、大きい木格子をなかにして見つめあっていたとも」いわれるその女性は<sup>26</sup>、翌年男の子を出産する。その六年後に起こった「血税一揆」に際してこの童子は、獄中で銘助が死ぬ前に考えていた一揆の戦い方を村の世話役たちに伝えたという<sup>27</sup>。この、母が子をもう一度生むという生まれ替わりの型は、(三章で引用するが)『取り替え子』にも、こちらは長江古義人が母にいわれたこととしてくり返されている<sup>28</sup>。さらに『取り替え子』で

<sup>24</sup> 『大江健三郎小説 7』、373 - 374 頁。

<sup>25</sup> 『大江健三郎小説 5』、353 頁。

<sup>26</sup> 同前。

<sup>27</sup> 同書、354 頁。

<sup>28</sup> エッセイ集『「自分の木」の下で』の「なぜ子供は学校に行かねばならないのか」にも、ここでは大江が体験したこととして、この挿話が書かれている。

は、大江がモデルの主人公、長江古義人の息子、アカリが、傷ついた状態から「恢復」した様が、機械が修復される様子に譬えられている。埜吾良は古義人と妻の千樫に、頭部に畸形を持って生まれたアカリを自分で音楽を作るまでに育てたことについて、夫婦に次のようにいう。

そういう成算はなしに、死にものぐるいで奮闘するうち、あのような魅力的な人間にアカリ君が修理されてしまった。心底、感服するほかないじゃないか？

むしろそれは、人間を越えたものからの信号をひとつ、こちらサイドで解読したことだ。[……]

[……] きみと千樫は宇宙からの長旅でバラバラに壊れて地球に届いた機械を、修理して動くようにしたんだよ。それも完璧に！<sup>29</sup>

縊死や強姦とともに生まれ替わりの情景も、「恢復」という大江が理想とする人間の示す過程と関連しながら、くり返しその小説に登場しているのである。その重要さは、単にくり返されていることによるだけではなく、エッセイと小説に加えて、それが詩という表現形式においても書かれている、ということにもある。というのも、大江はかつて、自分は「詩のごときもの」しか書けないと述べていたのであり<sup>30</sup>、そのような人物が書いた詩が、

---

<sup>29</sup> 『取り替え子』、98 - 99 頁。この箇所が以下の議論との関連で重要なのは、アカリが、壊れていたが完璧に修理された「機械」、しかもこの世ならぬ場所からやって来て、修復された後、「美しい和音と旋律で作曲する」(同書、97 頁) ようにもなる「機械」に譬えられているからだ。ここから、アカリもまたこちらとあちらを媒介するメディアであると考えられる可能性を見出すことができる。さらに、この「宇宙からの長旅」を経るという特徴は、『憂い顔の童子』の伝承で、「メイスケさん」——『M/T と森のフシギの物語』で登場した亀井銘助と同一の、一揆の後捕らえられた牢屋で死に、母親から生み直されたとされる人物——が、「文字」を彫りつけた大岩と類似したものである。類似しているというのは、大岩は作中、「ただの丸い岩」と診断されるが、伝承では「雷を響かせて燃えながら落下した。大岩は原生林を薙ぎ倒し地面を削つ」たとされており、さらにこの岩は『同時代ゲーム』で描かれた地球外生命体「森の不思議」と類比されているのである(『憂い顔の童子』、290 - 291 頁。なお「森の不思議」という表記は本作だけでほかの作品で名前が記される際には「森のフシギ」という表記)。このような点についてはまだ議論が十分ではないが、三章で「森のフシギ」を論じる際にまたこのことに戻ってくるだろう。

<sup>30</sup> 『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』の文庫版の序文において、大江は以下のように述べている。「ぼくは詩をあきらめた人間である。それはあきらめるという言葉がもともと二重の意味あいをそなえて一個の言葉として存在している事情そのままに、詩の言葉と小説の言葉の根本的なことなりについて、なんとかあきらかに認識したことによって、詩を書くことをやめ、小説にむかった人間だ、ということである」(『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』、11 頁)。

このことを問題にしているからである。以下に引用するのは、『新潮』2007年1月号に発表された詩である。

傷だらけの 私を裸にし、  
自分で集めた薬草の  
油を塗ってくれながら、  
母親は 嘆いた。  
子供たちの聞いておる所で、  
私らは生き直すことができない、  
と 言うてよいものか？  
そして 母は私に  
永く謎となる 言葉を続けた。  
私は生き直すことができない。しかし  
私らは生き直すことができる。<sup>31</sup>

もちろん、現実の大江が「生まれ替わり」という現象を信じていたり、それを願っているというのではない。大江は「生まれ変わっても小説家に？」というインタビュアーの質問に、「生まれ変わらぬことをねがっています」と述べているからだ<sup>32</sup>。ただ、大江が書く小説や詩には、それがあらわれている。しかも、自身の息子や義兄——いずれも大江にとって大切な人物——をモデルとした人物の再生というかたちでくり返し描かれているのである。それは、人間の破壊が一方の極にあるとすれば、もう片方の極をなす主題として大江の小説に描かれており、このどちらもが、一方が他方に優位になることはなく、等価に対立するかたちで書かれているのである。縊死、強姦と生まれ替わり。本稿の一から三章ではこの対立を基本的な枠組みとして論を展開するが、生まれ替わりというモチーフはその内部に——暴力という主題とは別に——、それを否定する型を有している。つまり、大江が暴力的なものを見なすものもまた、生まれ替わりを通じて表現されている。

しかもそれは、大江の息子が小説に描かれるよりも前の初期作品である「セヴンティーン」(1961)から続いているものだ(大江が頭部に障害を持って生まれた息子に材をとって

---

この序文で指摘される詩と小説の言葉の違いとは、小説の言葉はその言葉が対象を示すという「機能」を主眼として持つのに対し、詩の言葉はその言葉自体が実質となって読み手にあたえられるということであり、そこで詩の言葉は読み手の「肉体＝魂につきささっているトゲ」となり、詩には読み終わるといことがないというものである。

<sup>31</sup> 「私は生き直すことができない。しかし／私らは生き直すことができる。」、『新潮』、2007、01、145 - 146 頁。

<sup>32</sup> 『大江健三郎 作家自身を語る』、409 頁。

書いた最初の作品は1963年の「空の怪物アグイー」)。大江が小説家としての仕事のなかで生まれ替わりの問題を最初に書いたのは、この右翼少年を主人公にした小説である。この少年、「おれ」は右翼へと転身することで天皇の「子」として生まれ替わるのだが、天皇制こそ、戦後民主主義者として的大江が一貫して拒絶してきた、暴力的なるものであり<sup>33</sup>、一方で、小説においてはくり返し主題として扱われているものである。以下はその「セヴンティーン」からの引用である。

おれの男根が日の光だった、おれの男根が花だった、おれは激烈なオルガスムの快感におそわれ、また暗黒の空にかぶ黄金の人間を見た、ああ、おお、天皇陛下！ 燦然たる太陽の天皇陛下、ああ、ああ、おお！ [……] この夜のおれの得た教訓は三つだ、《右》少年おれが完全に他人どもの眼を克服したこと、《右》少年おれが弱い他人どもにたいしていかなる残虐の権利をも持つこと、そして《右》少年おれが天皇陛下の子であることだ。<sup>34</sup>

このような、天皇の「子」になる、あるいは天皇を象徴的にあらわす「父」と子との関係というモチーフは以後、「セヴンティーン」の第二部「政治少年死す」(1961)、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』(1972)、そして超国家主義思想を持っていたといわれる古義人の父を小説の中心にすえた『水死』へと、大江の小説のなかで一貫して書き継がれていくのである。

そこで、先の縊死、強姦と生まれ替わりの対立という図式を次のように修正しよう。すなわち、縊死、強姦、天皇制あるいは超国家主義的な思想のもたらす暴力と生まれ替わりの対立へと。本稿の一から三章では後期の諸作品を分析しながら、いずれの作品の根底にもこの生まれ替わりとそれを否定する主題との対立の様相が見出されることを各章において指摘することをめざす。ここまで、本稿での議論の大枠をなす基本的な二本の軸を確認した。

以後の分析では、それぞれ一から三章において、三つの観点から、21世紀に入ってから発表された、「おかしな二人組」三部作(『取り替え子』、『憂い顔の童子』、『さようなら、私の本よ！』)以後の作品を対象に分析を行う(第四章については後述する)。具体的に作品をあげれば、第一章と二章においては『さようなら、私の本よ！』(2005)と『水死』(2009)、

---

<sup>33</sup> 大江はエッセイ「戦後世代のイメージ」で、小学生のころ体験したことを回想している。「天皇は、小学生のぼくらにもおそれ多い、圧倒的な存在だったのだ。ぼくは教師たちから、天皇が死ねといたらどうするか、と質問されたときの、足がふるえてくるような、はげしい緊張を思いだす。その質問にへまな答えかたでもすれば、殺されそうな気がするほどだった」(『厳肅な綱渡り』、23頁)。

<sup>34</sup> 『大江健三郎小説1』、423 - 424頁。

そして第三章においては『水死』と『晩年様式集』(2013)を対象としている。というのも、これらの大江の晩年にいたって発表された小説は、それまでの大江の小説における描写やイメージを直接、間接に引用しながら物語が展開しており、生まれ替わりやその否定のイメージを、作品単体ではなく、過去の大江の小説との関係のなかで読みとくことができるからだ。そのような作品を対象とすることで、各個の作品においてそれらの主題がどのように展開されているのか見るとともに、それらを書き継いだ大江健三郎の小説の特質の一部を照らし出すことができるはずである。

したがって、以後の分析においては章ごとに上記の作品を対象としながらも、それまでの大江の作品をも参照するという横断的なものになる。晩年の作品に引用されるかつての作品を参照しながら、晩年にいたって大江が書いた小説を分析していく。このとき、作品を分析するにあたっての補助線として具体的には、大江の初期作品や、『同時代ゲーム』、『M/Tと森のフシギの物語』、そして『取り替え子』と『憂い顔の童子』(2002)をしばしば参照している。特に『同時代ゲーム』と『M/Tと森のフシギの物語』は、以後の作品にくり返し登場する生まれ替わりのイメージが描かれていることで、本稿での分析において重要な位置を占めている。それでは、どのような観点から作品を検討し、そこで検討されるものの小説上の機能を分析しながら、上記の対立を見出していくのか。

第一章では、大江の小説にあらわれるメディアに注目する。大江は『取り替え子』以後、カセットレコーダーや、隕石だとされる石、ビデオカメラ、演劇の舞台といった、「ここ」とそこから離れた「向こう側」をむすぶ媒体を小説に描き、それらについて言及されることで、あるいはそれらと主人公たちがかかわることで、物語の筋が展開する作品を書いている。そのようなメディアを介して長江古義人がやりとりするのは、死んでしまった人物、埴吾良や古義人の父親である。古義人にとって身近な死者とどのように交信するのかが、晩年の作品において描かれる主人公たちの関心事のひとつである。このことは、ある亡くなった人物の再生という、これまでに述べてきた主題と近接した問題であると考えられる。

「向こう側」は、死んでしまった者たちがいる場所を指している<sup>35</sup>。何らかの物を介して死者と交信しようとする情景は、大江の小説に初期から描かれてきたものだ。「おかしな二人組」三部作以降の作品においては、それは主人公、長江古義人にとって大切な死者たちの問題として、かれらとの交信が小説の大きな比重を占めている。メディアを介したそのころみは、どのように描かれているのか。そのことを本章では、『さようなら、私の本よ!』と『水死』を対象に考えていく。というのも、これらの作品は晩年の作品においてもとり

---

<sup>35</sup> この「向こう側」は、ダンテの『神曲』における「煉獄」に譬えられて説明されている。「つまり、自殺した人間は地獄に行く、ということだね、と繁はいった。吾良さんがおれの幻視する円陣に加わってたのは、篁さん、六隅さんらと一緒に……救われようと苦しむ魂として、煉獄にいる、ということだ。つまり、おれは無意識のなかであれ、吾良さんは自殺したのじゃないと、なお信じていたわけだ」(『さようなら、私の本よ!』、319頁)。



わけ大きく、主人公が「向こう側」との交信の様子が描かれているからである。前者においては、ビデオカメラと、その撮影の舞台に登場人物は注意を払っており、それは死者を呼び出す舞台を整えるものである。後者においては、本作で描かれる演劇が分析の中心となる。というのも、演劇は、それ自体では芸術の一ジャンルだが、この芸術はそれが演じられる劇場と、それを演じる俳優、女優を必要としており、それは劇が演じられる空間、そして劇自体が主人公と主人公に關係のある死者をむすびつけるように機能しているからである。これらふたつの要素を広義のメディア（媒介物）と見なすことで、ここでの芝居が大江のかつての小説の情景をほめかしながら古義人にとって身近な死者を呼び戻し、その死者を生み返そうとする様を見てとれることを指摘し、かつその演劇が、『水死』全体の人物の關係を縮約して示しているものであることを見る。上記の二作をこのように分析することで、生まれ替わりとその否定、あるいは超国家主義的な人物の再生とその否定という、対立の關係を見出していく。

第二章では、「おかしな二人組」<sup>スワード・カップル</sup>三部作以降において主人公を務める、「長江古義人」にかかわるふたつの要素を分析する。ひとつは「疑似私小説」という大江の小説技法についてであり、もうひとつは「おかしな二人組」と大江が呼ぶ概念についてである。この章でこれらについて焦点をしぼり、分析するにはふたつの理由がある。ひとつは、「疑似私小説」と「おかしな二人組」は長江古義人を主人公とする小説すべてに採用されたもので、前者は小説における現実と虚構の關係（の複雑さ）を顕在化させるためのしかけであり、後者は登場人物間の關係を規定する概念であるのだが、これらふたつの、小説の外枠をなす方法と概念は、小説の内容にもまして晩年の作品を根底から支えているものであり、大江の後期の作品を分析するときに見逃すことのできない方法と概念だからである。また、これらの方法、概念にも生まれ替わりのイメージ、そしてそれに否定するイメージを見出すことができることが、これらの観点に注目するもうひとつの理由である。

大江は80年代から、それまで否定していた「私小説」という、小説を書くひとつの手法を自らの短篇連作に用いて小説を書き始め、それは最近作である『晩年様式集』にいたるまで一貫している。ここでは、「私小説」否定から、その手法の実作への適用にいたる変化を、「私小説」という日本の近代文学の様式を換骨奪胎するかたちで、大江が方法化したものとして分析する。本稿では、その大江の方法を「疑似私小説」と呼んでいる。つづいて、「おかしな二人組」という概念について。これは、三部作以降の主人公、長江古義人が、幼なじみや旧友とつくるカップルのことを指している。この二人組はひとつの作品中においてかならずしも固定したものではなく、古義人の息子のアカリや、吾良も古義人とカップルを作ること、これはかれらの生まれ替わりの問題ともつながっている。この概念を大江がどのように受容し、以後の小説を書いていったのかを確認するとともに、この概念を翻訳との關係でとらえることで、この概念の特質をより明らかにすることを目指す。また、私小説と自殺の關係にも言及することで、この主題においても、生まれ替わりについて両義的な立場がとられていることを示す。

第三章では、大江がエラボレーションと呼ぶ、書き直しについて、『水死』と『晩年様式集』を対象に分析する。というのも、まず大江はエッセイにおいて、自分の小説の執筆に書き直しの作業が重要なものとしてあることを述べている。そのことを大江は、エドワード・サイードのエラボレーションについての考察に即して説明しているのだが、この、小説を作るために最重要視されている書き直しとはいかなる方法であるか、そしてそれがどのようにして作品（の展開）にかかわっているのかを分析するとともに、その小説制作の方法にもまた生まれ替わりとその否定の様相が見いだされることを示して、小説を作る方法と、小説の内容をなす主題が、大江においていかに密接に関連しているかを指摘することを、本章ではめざすからである。

本章では、その目標にいたるために、いくつかの分析を行っている。まず、これもサイードから大江が学んだという「晩年のスタイル」が、大江の小説のなかにどのようにあらわれているのかについて。次いで、書き直しと小説の構成の関係について。公開されている大江の草稿は少なく、草稿の比較によって小説の文章が変化していく様を見るのが難しいため、本稿では書き直しを、草稿研究というかたちで分析しているのではない。一点だけ、草稿の図版を載せているが、この章では書き直しを小説の構成との関係のなかで考察している。大江は原稿の書き直しの重要性を強調するが、そのようにして書かれた大江の小説が、書き直しの過程そのものを体現したつくりになっている。そのことを見る。また、ここでとりあげる二作においてはともに、登場人物が、主人公であり作家でもある古義人に、小説のモデルとされ、事実と反した内容、あるいは公表されたくない事実を小説に書かれたことを批判する場面が多くあり、ここから、大江が自らの作品の「私小説」の方法を取り入れたスタイルを、自身の作品によって批判していることを指摘する。というのも、そのことはいずれの作品においても、古義人の息子、アカリとの不和やかれの自殺にも結びつけられているからであり、このプライベートの侵害という事態が、作品内において、「生まれ替わり」の問題に危機的な様相をもたらしていることを見るためである。そのようなカタストロフィを指摘した後、そのことと対立する、「生まれ替わり」の可能性を模索する形象としての「森のフシギ」と書き直しの関係について論じる。「森のフシギ」と書き直しには、どちらにも一が全を示すというしくみを見出すことができ、その点で両者は類似したものであることを主張し、小説を作る方法と主題が関係しあっていることを指摘する。

第三章までの分析で、生まれ替わりとその否定という主題を、上記の三つの観点から論じるのだが、本稿のこれらの分析においては、大江の小説に見られる類似性に基づいた人物や事物の関係について言及している。隠喩は、大江が登場人物の関係や小説の展開を組み立てるときに立つ重要な観点なのである。そのことは類似性に基づいて人物を重ね合わせたり、小説で描かれる事態を表現する際の、空間的な比喩の活用によって確認することができる。そこで、次の第四章においては、大江健三郎と想像力の関係、そしてその想像力の具体的なあらわれとしての隠喩について分析を行い、作品の主題的な分析というより

も大江における想像力のはたらき方について考察する。これまでに大江がどのように自身の想像力論を形成したかという観点からの分析はあるが<sup>36</sup>、作家自身の想像力が小説のなかでどのようにあらわれ、そして長い作家生活のなかでどのように展開しているのかを指摘した研究はまだないように思われる。第四章では、作家自身が小説にとって重要と見なす想像力が、どのようにはたらき、文章としてあらわれているのかを、想像力の機能のひとつである隠喩に焦点をしばって、分析する。

大江は初期から想像力の重要性を主張してきたが、まず、その想像力論はどのようなものか、サルトルやバシュラールとの関係から確認していく。そして次に、大江の想像力の具体的なあらわれ方を、大江が小説を進展させる原理であり、さまざまなかたちで作中で用いられる隠喩表現に注目して見ていく。このとき、イメージ図式の隠喩的投射や、図式といった概念を用いながら、現実認識に隠喩の特質である類似性がどのように関係しているのか、そして、小説を書き直すことと想像力のはたらきである図式とのあいだにはどのような関係があるのかを見る。これらの分析を行うのは、大江は隠喩を用いることで、出来事を空間的なイメージによってとらえるという傾向を強く持っているということ、そして、大江の小説にくり返しあらわれる固有の情景や比喩の描写の図式がいくつかあるということ明らかにするためである。そして最後に、大江の小説について、アレゴリーであるという評価があたえられてきたが、そのように論じた柄谷行人と井口時男の論を批判的に検討しながら、隠喩とも関連するこの概念のあらわれを、柄谷と井口は程度の差はあれ分析の対象としている『同時代ゲーム』を対象にして分析を行う。本作はアレゴリーが用いられている様を見やすいとともに、単にアレゴリーといいきってしまえない、近代小説由来の主体の自意識についての記述も見ることができるという、二面性を持った作品だからである。

ここまで、本稿の展開を概略した。次章から具体的な分析に入っていくが、その前に、ここで本稿のとする自伝的な語りについての立場を確認しておこう。というのも、以下の分析においては、作品分析に際して、大江が自分自身の過去について語った内容を参照しており、また、第二章、三章では、その参照する事実と小説内のフィクションとのちがいが重要な論点になってくるからだ。

本稿では、大江が自らの来歴を語った、『私という小説家の作り方』(1998)と『大江健三郎 作家自身を語る』(2007)や、そのほか大江が自らの個人的な情報を語ったエッセイなどを参照しているが、このようなテキストにおいて示された大江自身についての情報と、「おかしな二人組」三部作の主人公、古義人が体験したとされる情報が一致しているとき、本稿では主人公と、主人公について語る語り手、そしてそれを書く作家を同一の人物と見

---

<sup>36</sup> サルトルとバシュラール、そしてノースロップ・フライからの影響から大江の想像力論の形成される過程をたどったものとして、服部訓和「大江健三郎によるウィリアム・ブレイク受容—フライによるブレイク」がある。

なして、論を展開している。それは、フィリップ・ルジュンヌが自伝の条件を定義して、「自伝（そしてもっと一般的に言えば、私的な文学）が存在するためには、作者、語り手、登場人物の同一性がなければならない」と述べた定式を<sup>37</sup>、本稿でも上記の箇所についてのみ採用するということであり、これは第二章で詳しく述べる「私小説」の定義にかなうものでもある。しかし、そもそも、作者と登場人物（と語り手）を同一視するこのような見方は、どのようにして成立するのか。

この点について小森陽一は、その大江論において、ジャーナリズムがある固有名を「有名」にする過程によって説明している。「無名」なある人物の固有名が「有名」になるという事態は、日本において日清・日露戦争で「英雄」となった軍人を中心に発生した。最初、その固有名を持つ人物について、新聞で読む読者は何も知らない。しかし、この固有名がくり返しジャーナリズムにあらわれるようになると、その固有名にかかわる「インサイダー情報」が「商品性」を持つようになる。そして読者が、それ自体としては意味を持たない固有名に、ジャーナリズムに接して得たそれらの「インサイダー情報」を充当していくことで、ひとり人間が「有名」になっていく<sup>38</sup>。小森は、夏目漱石の『三四郎』が、このジャーナリズムによって固有名が「有名」になる過程をパロディ化しているという。というのも、連載一回目においては、読者は誰も「三四郎」について知らないが、小説が書き継がれるにしたがって、「三四郎」という固有名は小説のなかの情報に埋められていき、やがて読者はその人物がどのような青年か理解するようになるからだ。そして、次のようにつづける。

「無名」だった作家の固有名も、パラ・テキストとしてのインサイダー・スキャンダル情報が集積されれば、「三四郎」ぐらいの「有名」性は獲得できる。そのように考えるならば、「私小説」とは、ジャーナリズム、とりわけスキャンダル・ジャーナリズムにおける情報流通とその商品化の仕掛けを、常にあらわにしているジャンルだということもできる。<sup>39</sup>

したがって、近代、現代において小説家のイメージは、新聞やテレビ・ニュースなどのジャーナリズムや、作家自身のエッセイにおいて語られる私的な情報といった、小説よりほかのパラ・テキストによって伝えられる「情報」を、読み手が集積し、作家像というかたちで束ねることによって形成される。第二章で述べるように「私小説」とは、作家自身がこのような自己イメージをなす「情報」を、登場人物に付与することによって、作者、語り手、登場人物の同一性を担保する（そして、読者がその同一性を承認する）ことで成

---

<sup>37</sup> 『自伝契約』花輪光監訳、18頁。

<sup>38</sup> 『歴史認識と諸説——大江健三郎論』、10 - 11頁。

<sup>39</sup> 同書、11頁。

立するのだが、大江もまたそのように、「インサイダー情報」を小説の主人公に付与することで、長江古義人という人物を作っている。たとえば、『水死』が発表される前のシンポジウムにおいて大江は、次に発表する小説において中心的なイメージをなしているという、T・S・エリオットの詩を引用し、それについての解釈を述べているが、この解釈と同様の仕方で、主人公の古義人は詩を解している<sup>40</sup>。また、『水死』の第一章冒頭で古義人の妹が、「兄さんが賞をもらった際の記念碑」というときの「賞」とは<sup>41</sup>、大江が1994年に受賞したノーベル文学賞に対応するだろう。また、古義人の、知的な障害を持つといわれる息子、アカリは、大江の実子である大江光にモデルがとられている。

このように大江は、パラ・テキストによって形成される自己イメージと主人公を積極的に同一視させるしかけを、小説に導入しているのであり、その意味において大江は「私小説」を自らの小説の方法として取り込んでいる。本稿では、言葉で書かれた小説において、その作者と語り手と登場人物は、それぞれ異なったものであるという認識もとりながら、しかし同時に、その三者を同一のものとして位置づけるという立場にも立って論を展開している。それでも、本稿での分析において重視されるのは作者が体験したといわれる事実よりも、作品内での出来事の方である。作者にまつわる「インサイダー情報」は、作品内での出来事がどのように（仮構された）「大江健三郎」という作者像と関係しているかを確認するために参照する<sup>42</sup>。そしてその一致が認められたとき、大江と古義人（と語り手）を同一のものと見なす。

作者と登場人物（と語り手）が、たとえ「私小説」においてであっても異なっているというのは、登場人物が言語のみによって成立している点をふまえればある意味で当然のこ

---

<sup>40</sup> 「『後期の仕事』<sup>レイト ワーク</sup>の現場から——国際的視野における大江健三郎シンポジウム」、『群像』、2010,01、16頁。なお、『水死』の発表は2009年12月で、このシンポジウム自体は同年の10月に行われた。その記録が、『群像』のこの号に掲載されている。

<sup>41</sup> 『水死』、33頁。

<sup>42</sup> この意味で、日本文学史における「告白」の伝統を論じる論考において、作者と語り手と主人公を明確に峻別する立場をとる伊藤氏貴の論を本稿は踏襲している。本稿ではそのような峻別を絶対の条件とはしないが、以下のような立場では伊藤の論と共通している。すなわち伊藤が氏の論の組み立て方を次のように説明する点においてである。「作品を不動の焦点とする以上、視線は常に作品の内から外へ向かい、また作品へと還ってくる。必要に応じて考察が作家の伝記資料に及ぶことはあっても、作家は出発点でもなければ終着点でもない」（『告白の文学——森鷗外から三島由紀夫まで』、17頁）。なお、伊藤は「作家」と「作者」を区別しているのだが、「伝記資料の主人公であるところの作家」と伊藤は述べているため（同書、16頁）、「伝記資料」によって形成されるのが「作家」（像）であることがわかる。そこで、伊藤のいう「作家」は、本稿での、パラ・テキストが伝える「インサイダー情報」によって形成される「作者像」に対応していることを確認しておく。

とである。しかし、そのうえで問題なのは、それらが根本的に異なっているにもかかわらず、小説の読者はそのような三者を似ていると感じる、ということではないか。大江は、世に流布する自分自身の「情報」を主人公にあたえることによって、そのような「似ている」感覚をあたえる小説を書いているのである。しかし、それは同時にあきらかなフィクションをも含んだものである点で、伝来の「私小説」とも異なっているのだが<sup>43</sup>。とはいえ、本稿でとる作者と語り手、登場人物を同一視する（こともある）立場は、大江の小説の方法（第二章で述べる「擬似私小説」の効果の一半）によっており、大江自身がそのような読みを読者にもとめていると考えられる立場なのである。

---

<sup>43</sup> その意味で、大江の「擬似私小説」は、ポストコロニアル文学における自伝の作者像がその自伝の内部で分裂する、といった事態とは（基本的に）異なっている。中井亜佐子はそのような事態をサイドの自伝に見出している。中井は、ルジュンヌの「自伝契約」という概念の、作者の署名が作者、語り手、登場人物の同一性を保証するという考え方を説明した後、次のようにつづける。「しかしながらサイドの自伝は、このような自伝契約を安易に受け入れることはできない。なぜなら自伝の本文は、まさに作者の名前の正統性への問いに始まっている」からだ（『他者の自伝——ポストコロニアル文学を読む』、234頁）。サイドは、「エドワード」というイギリス風の名前と、「サイド」というアラブ風の名前の並存に、アイデンティティを統一しえないでいる。「エドワード」と「サイド」のあいだの葛藤と離反は、作者の署名によって保証されるべき自伝的自己の統一性と正統性（作者・語り手・主要登場人物の一体性）を揺るがすことになる」（同書、235頁）。このような事態が、作者像の分裂を問題にしているのに対して、大江の「擬似私小説」においては、基本的に作者像は維持されたまま、それに基づいてフィクションの物語が展開していく。「基本的に」というのは、第三章で論じる『晩年様式集』においては、このような作者像の分裂こそが小説の主題になっているためである。

## 第一章 メディア装置によって表現される死者たち——ビデオカメラと演劇

### 1 メディアを介した他者との交信と主体の表現——「死者の奢り」と「セヴンティーン」

本章ではビデオカメラとそれ撮影するときの配置や演劇とその舞台といった、「ここ」と「向こう側」をつなぐ装置に注目することで、それらの装置を介して大江の小説においては死者とどのような関係がむすばれているのかを『さようなら、私の本よ!』と『水死』を対象に見ていくが、主人公にとっての、「ここ」にいない他者を書くことは、初期から大江健三郎にとって大切だった。「死者の奢り」(1957)は、主人公の「僕」が大学の掲示板に張られていたアルバイトの募集に志願し、それに従事することによって展開するが、そのアルバイトとは医学部棟の地下にある水槽に沈められた解剖用の死体を別の水槽に移動させるというものである。主人公はアルバイトに従事するが、物語の終盤で、本当はその死体はしたい焼却場で焼くはずだったことがわかり、「僕」の労働は徒労に終わる。アルバイト中に「僕」が運ぶ水槽に沈んだ死体のひとつは、もともと軍隊から脱走を企て、衛兵に銃で撃たれ死んでしまった兵隊であるのだが<sup>44</sup>、主人公である「僕」はその兵隊の死体と「対話」を交わす。まず、その場面を引用し、死んでいるものとの交信がどのように行われているのかについての手がかりを確認しよう。

[……] 兵隊は他の死者と同じように、ごく小さく見える頭部をしていた。死者たちの頭部は、生きているものの頭部に比べ、ずっと小さく、[……] 関心を惹かなかつた。しかし、僕は強いて想像力を働かせ、この男は生きている間、おとなしい思いつめた動物のような表情をしていたにちがいない、と考えた。この男が十年ほど前のある夜更け、激しい決意をしたのだ。

[……]

そして僕が既に褐色にそまり始めたアルコール溶液を探り、兵隊の踵を掴もうとして苛立っていると、木札はゴム手袋の指の間をすりぬけて水槽に落ちこみ、どこに行ったのか分からなくなった。僕は左手で、兵隊の踵を握ったまま、軀を押しつけあっている死体の間を探した。兵隊は僕の掌に掴まれて、硬直していた。

---

<sup>44</sup> 以下に示す引用には、戦争に行き遅れた世代という意識があらわれている。その意識は『遅れてきた青年』に特に顕著である。「《[……] 村に來た予科練の青年がこういったとき、すべてが始まったのだ、戦争は終わるぞ、きみは幼なすぎて、戦争にまにあわないよ、ぼうや!》[……] わたしは父に訊ねたことがあった、わたしは戦争に行けるだろうか、わたしは幼なすぎて戦争にまにあわず、戦争に遅れてしまうのではないだろうか?」(7頁) ここには、大江自身が出兵することを望んでおり、それが実現しなかったということとは別に、戦争に行く機会を戦争が終わることで奪われたという思いを抱きうる世代のイメージが描かれている。本文で引用する「死者の奢り」の兵士の死体との対話にも、そのイメージを見てとることができる。

脱出したいだろうな、今こそ、ほんとの監禁状態なのだから。  
そうでもないよ。時々そういうことをやる者たちもいるがね。  
信じないな、と僕は考えた。

[……]

君は戦争の頃、まだ子供だったろう？  
成長し続けていたんだ。永い戦争の間、と僕は考えた。<sup>45</sup>

この死者は「僕」に即物的な物としてあらわれる<sup>46</sup>。そして、「と僕は考えた」と書かれるように、ここではその物としてあらわれる死体との言葉の伝達は、完全に「僕」の「想像力」のはたらきによって、「僕」の一人二役の個人劇として展開される。それはモノログである<sup>47</sup>。しかし、これがいかに対話を装ったモノログだとしても、「僕」が「僕」と対話するためにはそこに死体（物）が必要だったのだ。自分の外にある人や物を介すことによって過去や死者と、さらには自分自身と交信する様が見てとれる。

次に見る「セヴンティーン」にもこのことは見てとれるが、本作では物を介することで、確実に自分以外の人間と主人公はつながっている。「セヴンティーン」の第一部で、主人公の高校生「おれ」は自意識の過剰や、それにとまなう死への不安にかられ、自分に自信がもてないでいる。そんなときに偶然出くわした右翼団体の街頭演説を聞いていると、「自分のように憎むべき者はいないと考える自分のなかの批評家」が姿を消し<sup>48</sup>、右翼団体の演説の内容を自分の声として感じとって、《右》、すなわち右翼活動家へと転身する。天皇の「子」として自らを見出した「おれ」は、その第二部「政治少年死す」で社会党委員長の刺殺事件を起こす。その事件にいたる前に「おれ」は、党の集会において、終戦直後に集団割腹自殺した同じ17歳の少年の遺書の内容を、党の指導者が読み上げるのを聞かせられる。それは以下のようにして読み上げられる。

---

<sup>45</sup> 「死者の奢り」、『大江健三郎小説 1』、29 - 30 頁。「監禁」というサルトル由来のイメージが示す内／外の関係はそのまま、「こちら」と「向こう側」というかたちで晩年まで引き継がれることになる。

<sup>46</sup> 「あの布の下で、あんなに生命にみちたセクスを持つ少女が《物》に推移し始めているのだ、すぐにあの少女は、水槽の中の女たちと同じように堅固な、内側へ引きしめる褐色の皮膚に包まれてしまい、そのセクスも脇腹や背の一部のように、決して特別な注意を引かなくなるだろう」（同書、34 頁）。

<sup>47</sup> このことを指摘した分析として以下のものがある。「僕」の死者との「対話」、「それは意志を持たず、ただ横たわり続ける「死者」の前で自己の内面を露呈しているにすぎない。何も語らない「死者」たちの領域、生者である「僕」は決してそこの住人ではありえないのである」（大野登子「大江健三郎「死者の奢り」論」、『玉藻』、2000,05、115 頁）。

<sup>48</sup> 『大江健三郎小説 1』、415 頁。



天津大神に復奉申し奉るに臨みて謹み恐れて涙記し奉る、という言葉から始まっていたなあ、悲し、みかどの鎮り居坐大内山の彼方拝み奉れば涙滂沱として赤子我れ言ふべき言葉を知らず、只天を仰ぎ泣き伏すのみ、だよ、立派だなあ、これでセヴンティーンなんだ、天才だったんだよ、一種の天才、右翼の天才だ、悲しきかも、神を蔑し皇民の祈りを忘れし不忠の民草、日々に、天皇の宸襟を悩まし奉り遂に悲しく恐き御大詔を拝し奉るに至る。今更に何の言葉がある<sup>49</sup>

というものだ。ここで注目したいのは、遺書の内容よりもその形式的な面である。

「おれ」は、「必ずや維新回天の神機至らむ事を此処に確信す。謹み恐みて天津日嗣天皇の彌栄を血祈し奉る」という、自決した少年の確信と天皇への忠誠の意味を「そうだこのセヴンティーンの確信の権利は、その勇敢な自刃によって保証されているのだ」と理解する。それは「おれにはこの漢語だらけの立派な遺書の意味がほとんどわからなかったが、そのいかめしい岩のあいだに [……]、若わかしい清純な悲哀の声」を聴きとったからである<sup>50</sup>。「おれ」が右翼であることを深めるのは、少年右翼の言葉の意味が、「おれにはこの漢語だらけの立派な遺書の意味がほとんどわからなかった」とあるように、かれをとらえたからではないことは象徴的であり重要だ。「おれ」にとって、自殺した少年の考えることは大切でない。それは「おれ」が抱く天皇への忠心と遜色ないものであるから。「おれ」と少年を分かつのは、「おれ」のようにはかれは身体を持たず、「遺書」という媒体に感情を凝縮して文字としてあらわれているということであり、さらに、「おれ」が持たない言語、「漢語だらけ」という記述スタイルで自分を表現していることである<sup>51</sup>。「セヴンティーン」第二部において、社会党委員長を刺殺した後、「おれ」が自殺する直前まで、「天皇から永遠に見棄てられてしまう！」<sup>52</sup>と怖がっているのは、かれに自発する《右》としての意志がな

---

<sup>49</sup> 「政治少年死す セヴンティーン第二部」、『文学界』、1961,02、27 頁。本作は発表後政治団体からの要請により出版が差し止められ、以後現在までその状態が継続しているため、初出の雑誌から引用する。また、引用に際しては、遺書部分は原文そのままに、指導者の言葉のみ旧仮名遣いを現代仮名遣いにあらためた。本書からの引用は以後同じ。

<sup>50</sup> 同書、27 - 28 頁。

<sup>51</sup> 大江健三郎にとって文章のスタイル、文体は、書き手の人間そのものの表現である。「文学のテキストのみならず、あらゆるテキストに「文体」というものがあります。そしてそれは、当のテキストを書いている人が、どういう時に、どういう気持で、どういう読み手に向けて書いているか、を示します。そしてその上で、書かれている内容よりももっとはっきりと、どういう人間が書いているか、を表現してしまうものなんです」(『<sup>シンク・トーク</sup>話して考える」と<sup>シンク・ライト</sup>書いて考える』、292 頁)。

<sup>52</sup> 「政治少年死す セヴンティーン第二部」、同書、46 頁。

いからであり（かれはもともと「左翼でありたい気がするし、気分の点でいっても左翼の方がしっくりする」と述べていた<sup>53</sup>）、《右》としての意識が形式的なもの、すなわち「遺書」と「漢語だらけ」の文体に由来している、文字どおりかたちだけのものだからである。「おれ」は、「遺書」や文体といったメディア＝媒介物によって、右翼へと変身するのだ。

さらにこの「政治少年死す セヴンティーン第二部」は重要な論点をふくんでいる。第一部、二部ともに、「セヴンティーン」は「おれ」の強烈なモノログによって展開される<sup>54</sup>。過剰に誇張されたそれは、高校生の不安定な自意識を表現するためにとられた方法だが、しかし、第二部ではそれを引き継ぎながら、「おれ」という社会党委員長の刺殺犯をモデルにもつこの人物は、もっと多角的に自らを表現しようと、執拗なほど、その努力の筋道を読み手に知らしめようとしている。それは「おれ」が自己を客観的に示すために行うものであり、このとき「おれ」は、さまざまなメディア装置によって媒介されながら、自分自身について語り、また他者によって語られている。

たとえば次の箇所は「おれ」が、広島での平和大会の参加者と乱闘騒ぎを起こす場面であるが、そこで「おれ」は自身を、映画で活躍する俳優に見立てて語っている。

おれの現実の後退しおれの映画が始まる、暴れ者の主役おれは恐怖におびえた学生の眼の大写しのスクリーンに体当たりする、女子学生の髪をつかんで駈けるおれの手には髪一束、背後に悲鳴、ぎゃあああ、ああ [……]。[……] 怒りと恐怖で赤くなった学生どもの大群のおしよせるクローズアップのスクリーンにとびこんでゆく、おれは殴りつけ殴りつけられ蹴りつけ蹴りつけられ、[……] また倒れこんでしまう。おれにむかってのしかかってくる群衆の顔のクローズアップだ、しかしそれはズーム装置の故障のように一瞬静止し、そして不意に学生どもの顔の大群は溶暗してしまう、ああ天皇よ、ああ、ぼくは殺されます、ああ天皇よ、再び明るくなるスクリーンはのぞきこむ警官たちの顔の大群だ、それは近づきクローズ・アップは過度に進行し、[……] スクリーンすべてが警官の優しい同情にうるおった一つの眼だけでみたされる、スクリーンの外でおれ自身の声のナラタージュ《天皇よ、あなたはぼくを見棄てませんでした、ああ天皇よ！》<sup>55</sup>

この場面で「おれ」の眼は目の前の事態を映すカメラとなり、「おれ」の視界は「スクリ

---

<sup>53</sup> 『大江健三郎小説 1』、393 頁。

<sup>54</sup> たとえば「セヴンティーン」の以下のような箇所。「いつかおれは敵をこの日本刀で刺殺するぞ、敵を、おれは男らしく刺殺するぞ [……]。しかしおれの敵はどこにいたろう、おれの敵は、父親か？ おれの敵は、姉か？ 基地のアメリカ兵か、自衛隊員か、保守政治家か、おれの敵はどこにいたのだ、殺してやるぞ、殺してやるぞ、えい、えい、やあっ！」（同書、397 頁）

<sup>55</sup> 「政治少年死す セヴンティーン第二部」、同書、16 頁。

ーン」に譬えられ、それは「クローズアップ」したり「溶暗」したりする。もちろん、これらは語り手でもある「おれ」のレトリックである。「クローズアップ」とは学生や警官と「おれ」が接近した様子をいっているのだろうし、「溶暗」とは「おれ」が意識を失って、目を閉じたことにほかならない。しかし、それでも、「溶暗」などと自分の行動の経過を譬えて伝えているということは、語り手の「おれ」が「スクリーン」に関係する譬えによって生まれる効果に意識的だったことも示している。それはなお「おれ」の視点でありながら、それまでその視点と視点を共有していた読み手が、「おれ」の視点＝「スクリーン」を見る観客の位置に後退するというしかけである。「おれ」はカメラであるために「スクリーン」に登場しないが、「おれ」の視点は、それがそのまま語られるのではなく、映像として「スクリーン」に映されることで一步後退し、「おれの映画」として読み手にあたえられる。これは三人称ではなく一人称だが、それまでのモノログとしての一人称からわずかに視点をずらされた一人称の語りであり、大江は、この強烈であるだけ単調でもある、「おれ」の語りの印象を相対化させ、この主人公を、角度を変えて様ざまな視点から表現しようとしているのだ。そしてもう一点。「おれ」は、「スクリーン」が暗転したとき天皇に想像上で呼びかけながら、「ぼく」と謙虚な人稱を選び取り、自己演出してもいる。以上のように、語り手の強烈な自意識を分割しようとする工夫がここに見て取れる。

そして、「セヴンティーン」第二部の第7節はこの努力のもっとも端的な実践である。ここでは社会党委員長刺殺の瞬間が描きとめられているが、語り手は「おれ」ではない。「おれ」は語り手をおりて、その位置を手紙の記述者にゆずる。それは「きみの暗殺を観客席から見なくてすんだ唯一の人間が、行動していたきみ」(＝「おれ」)だ、という手紙の書き手が、少年に刺殺の現場がどのようなものだったのかとらえ返させるという動機づけのもとに書き送ったもので、テレビ、写真、フィルムと録音といったメディアによって伝えられる「おれ」の行動を総合したものである<sup>56</sup>。刺殺の瞬間とその前後をとらえた写真の情景は、

写真一は、少年が最初の一撃を加える瞬間である、委員長はかれにむかって不審げな表情をうかべている、判断中止の印象だ、そして頭がすこしブレている。少年がここでは凶暴な獣のようだ〔。〕背をまるく弓のように撓め髪を逆立て短刀をしつかり胸の

---

<sup>56</sup> 同書、36頁。なお、引用文中の〔〕は引用者が付け加えて訂正したもの。また以下のような記述にも、手紙の書き手がその手紙を書き送った動機を見てとれる。「永劫回帰の暗殺劇とでもいうように、テレビのブラウン管、ラジオのスピーカア、そして新聞、週刊誌、月刊誌、あらゆる映画劇場のスクリーン、それらすべてが発狂したきみの暗殺に核爆発クラスのエネルギーをそそぎこんだ」(同前)。「この手紙をきみにむかって書き始めたのは、きみがあまりにも、きみの暗殺から遠くはなれているからだ、この手紙を小さなポータブル・テレビだと思ってもらいたいのだ」(同前)。

まえにかまえて跳びかかっている。写真二と三はその直後、少年の顔から眼鏡がなくなり、その眼はつむっている、委員長は少年から軀をそむけようとし前屈みになり、苦痛が最も率直にあらわれた表情をしている。また写真三は [……] <sup>57</sup>

と説明されていく。行動している「おれ」には客観的にとらえられないテロリズムの一瞬が固定され、テレビ、新聞、週刊誌といったメディアにのって無限に見直され、語り直される。その過程であらわれる視覚的無意識<sup>58</sup>。それは、説明される少年に、おれはこのように行動したと、おれはこのように行動したとはまったく知らなかった、という二重の認識をあたえ、その自意識は強まるとともに相対化されもする<sup>59</sup>。

さて、ここまで「セヴンティーン」、とその第二部「政治少年死す」を分析して確認された、大江の小説の登場人物とメディアの関係をまとめると以下のようなになる。すなわち、「おれ」が「漢語まじり」の風格ある文体を持つ「遺書」から終戦直後のセヴンティーンを生きいきと感得したように、メディア（とそこに表現される形式）を介して、過去の人や出来事が現在化されること。そして、写真や映画といった音と像をイメージに定着させる手法によって、そこに表現される人物の意識が対象化されるとともに、それまでの安定した自己イメージに意義が唱えられること。あるいは主体が当の主体でありながら別の主体に演技することとなり変ることである。メディアによるこれらの作用が、『さようなら、私の本よ!』、『水死』においてどのようにかわるのか。

---

<sup>57</sup> 同書、36 - 37 頁。

<sup>58</sup> カメラが生み出す写真に備わる視覚的無意識について、ベンヤミンは次のように説明している。「カメラに語りかける自然が、肉眼に語りかける自然と異なることは明白である。異なるのはとりわけ次の点においてである。人間によって意識を織りこまれた空間の代わりに、無意識が織りこまれた空間が立ちあらわれるのである。[……] 視覚における無意識的なものは、カメラによってはじめて私たちに知られる」（『複製技術時代の芸術』、久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション 1 近代の意味』、619 - 620 頁）。このベンヤミンの言葉どおり、「おれ」の犯行の一瞬はカメラによって固定され、手紙の記述者によって詳細に説明されることで、「おれ」には意識されていなかった犯行の側面が浮かびあがっている。

<sup>59</sup> 「私」と「私が知らない「私」」を同時に表現する写真は、「私」の匿名化を、その機能のひとつとして持つことを多木浩二は指摘している。「写真は機械 - 人間という混成系からうまれてくるから、一方に機会がある限り、意識をこえて、いや意識にかかわりなく操作的なレベルで、現実も、その不気味さも見る人々に感じさせてしまうという機能をもっているのである。／それは一方で外的なリアリティーの所有を容易にすると同時に、同じ道をとって、それは主体を無名性のなかに埋めてしまうことになる。そこに写真家にとって一種の永遠の桎梏である表現のアノニマス性と主体性のディアレクティックのはじまりがある」（多木浩二『写真論集成』、8 - 9 頁）。

## 2 『さようなら、私の本よ！』におけるビデオカメラと幽霊

『さようなら、私の本よ！』における登場人物は、どのような物を介することで、「ここ」にいないものをつながろうとするのか。それを見る前に、その梗概を確認しておく。「おかしな<sup>スカード・カップル</sup>二人組」三部作の第三部である本作は、前作『憂い顔の童子』の結末で重度の怪我を負った長江古義人が入院している病床に、古義人の幼年時の谷間の村での幼なじみで、アメリカで活動していた建築家、椿繁から連絡が届いていると知らされることによって始まる。繁と古義人は、どちらかが死んでしまいそうな時、もうひとりが他方の「影武者」となるという盟約をふたりの母親のあいだで結ばれているのだった。繁からの連絡は、アメリカから帰国する自分と（古義人の）北軽井沢の別荘で生活しながら病後を養わないかというもの。北軽にあるふたつの別荘はどちらも古義人の所有で、繁が設計したものであり、「小さな老人<sup>グロンチョン</sup>」の家と「おかしな老人<sup>マッド・オールド・マン</sup>」の家と名づけられている。古義人が「小さな老人」の家に寝起きし、繁がもうひとつで生活するが、繁の「おかしな老人」の家には、繁がカリフォルニアの大学で教えたウラジーミルと清清がやって来て、後には古義人のもとにも大学をドロップアウトした武とタケチャンという兄弟、そして兄弟とともに生きて行こうと考えているネイオがやって来る。

ウラジーミルからネイオまでのかれらは、9.11 以後の世界秩序を再編しようとする世界規模の組織「ジュネーヴ」の一員だが、繁が古義人に「ジュネーヴ」の存在を話してしまったことで、ふたりはかれらに監視されながら生活することになる。そのなかで、繁は、ウラジーミルたちを通じて「ジュネーヴ」上層部に、世界規模に展開しうる建築物の爆破計画の方法と技術を上申するが却下される。そこで繁はあらためて、爆破計画の世界的な展開のための「教本」を作り、また爆破の様子を撮影しインターネットに載せようとする。その繁の話聞いて、古義人は、爆破計画の世界的な展開のための第一歩として、「小さな老人」の家を爆破することを了承し、爆破は、武とタケチャンによって実行される。しかし爆破の際、タケチャンが飛散した鉄パイプによって怪我を負い死んでしまい、計画は頓挫する。繁と古義人はスキャンダルのなかで疎遠になっていき、後年、谷間の村に隠棲する古義人のもとで再開する。そこで古義人は、世界の破滅の「徴候」を読みとる作業をしている。

小説のタイトルからうかがわれるように、長江古義人がこれまで読んできた、書いてきた本へ別れを告げることが『さようなら、私の本よ！』の主題のひとつである<sup>60</sup>。それは終

---

<sup>60</sup> 小説の冒頭、大けがを負っている古義人は、ベッドに横たわって目覚めている夢を見る。「そのベッドの周りの暗い床いちめん、黒く縮んだ者らが横たわって、眠れぬらしくひそめた息をしている。／——これらは自分の創り出した者らだ、と古義人は恐い思いを抱いた。かれらを残して大股に歩き去っていたはずが、自分は帰って来た。そしてかれらの面倒を見なければなら

章で実現され、その時もはや古義人は小説をかかず、日英仏語の新聞のほかは何も読まない。しかし、本と古義人の関係は、本書においてそれまでにくり返し問題にされている。たとえば、第七章「<sup>アントル・シヤン・エ・ルー</sup>犬と狼との間」で、古義人は自分が小説をどのように書き始めたのかを、武とタケチャンに語っているが、その重荷を意志的に棄てることはできないとでもいうように、本書の結末は、想定外の爆破事故によるタケチャンの死によって「暴力的」にむかえられるのである<sup>61</sup>。「なんらかの出来事以前に、微細な前兆を集めてゆく」、その「徴候」を記して将来の出来事を把握するためにそなえるという結末をむかえる本作でもやはり、大江健三郎の小説は、過ぎ去った人や出来事、そして本が問題になる。未来の出来事の「徴候」を現在に探すにしても、その未来が来たとき、「徴候」は過去にこのようにあったと示されるとすれば、それは現在に過去を先取りするような過去への志向の態度でありもする。大江は本作で、自分の作品の登場人物に、その過去への「偏愛」ぶりを批判させてもいた。吾良はかつて古義人について、「いまだってアカリさんの誕生について飽きもしないで書いている。そんなことがどうして面白いものになる？ なぜ、まず面白い人生を生きないんだ？」といったと書かれている<sup>62</sup>。『さようなら、私の本よ！』では過去への二重のアプローチがとられている。終章で提示される「徴候」を現在に見いだそうとする過去の先取りという仕方と、それまで古義人が書いたこと、交流した人の過去の現在化とがそれである。

もう過ぎてしまった時間（とそのなかの出来事）をどのように小説に書き入れるか。大江の小説はかつてよりそのことを大きな問題として持っていた<sup>63</sup>。そして先に見たように、

---

ない……」（『さようなら、私の本よ！』、19 - 20 頁）夢であるだけあいまいに「黒く縮んだ者ら」と名指されたものは、古義人が作ってきたもの、小説のことをいっているだろう。

<sup>61</sup> 小野正嗣は、『取り替え子』の以下の場面、すなわち、古義人が「書物群の前に坐っていると、自分の頭蓋のなかに赤い心臓が透視される。それもひとつの弁にこまかな血管が直接幾本もつながって頭の外に出ている。それらの一本、一本がこれも目をこらせば書棚の本の一冊、一冊に届いているのである」（217 頁）という場面について、「胎児が母親から栄養を吸収しながら成長していくように、作家はそれぞれの本と取り替えがたい固有のペアを作りながら [……]、書物によって養われていく」として、古義人／大江と本の結びつきの強さに言及している（「受けとめあう「二人組」——大江健三郎の『さようなら、私の本よ！』をめぐって」、『群像』、2005,11、180 頁）。

<sup>62</sup> 『さようなら、私の本よ！』、91 頁。面白い「今」を生きようとする吾良は作品を制作する仕方について古義人と対立している。吾良は一度見たらすべてが分かる、くり返し見る必要のない映画を構想している（『取り替え子』、187 - 188 頁）。

<sup>63</sup> 阿部公彦は、大江の小説がかならず過去をめぐって展開することを説明している。「『万延元年のフットボール』をはじめ大江の作品は、かならずといっていいほど過去の秘密やこだわりで動機づけられているとも言えるのだが、作品が揺るがぬ不動の定点にむかって進んでいくという

過去の人や出来事はなんらかの方法に媒介されて現在と共存されている。そのための方法が、さまざまなメディア装置である。それによって過去の人も物も実体として復活するのではないが、メディアを介してはたらかせた想像力で——「死者の奢り」の対話が想像力によったように——、その実体をつかむ(つかんだと思ひこむ)ことができる。『さようなら、私の本よ!』でそれは、ビデオカメラと撮影される人物の配置によってめざされている。繁は北軽での生活のなかでの対話を日々撮影していこうとしている。カメラは最初、マントルピースの上に置かれて撮影されていたが、古義人が吾良と「対話」する場面の撮影に際して、繁によってその配置があらためられる。

[……] カメラは、ウラジーミルの、日本人の身体の造りとは角度にしてから違う肩の上に据えられた。

繁は、場面の作り方自体にも新しいコンセプトを打ち出した。これまでは暖炉の上にカメラを固定しているので、古義人は暖炉にまっすぐ向いているほかなかった。繁はそこに、動きの自由を持ち込むことにしたわけだ。暖炉の東端手前まで肘掛け椅子を移して、縦長の高い窓からミズナラの梢がまっすぐ見える位置に古義人は座らせられた。そして古義人の頭を耳のうしろから撮るようにすると、居間の東側の空間に、ゆるいカーヴの木の構造に皮を張って鉋でとめた椅子が、画面の中心に来る。

——この椅子は千櫨さんの寝室に置いてあった、と繁はいった。[……] 吾良さんも気に入ったはずだよ。

この角度からコギーの独り語りを撮ると、あの椅子に憂い顔の吾良さんが……それもきみのいうとおり、いったん死んだが、きみと一緒にこちら側に帰って来た男として、座っている……その姿がビデオを見る者の想像力に写るように撮りたい。<sup>64</sup>

そして、この「舞台」で古義人が吾良を感じながら話すのは<sup>65</sup>、『取り替え子』にも書かれた、古義人が吾良と共有した「アレ」と呼ばれる経験の、考えられうるもうひとつの内実についてである。『さようなら、私の本よ!』で「アレ」は、以下のように説明されている。古義人の、超国家主義的な思想を持つ「父親の遺した錬成道場を受け継いだ人物」(『<sup>チェンジリング</sup>取り替え子』、『<sup>キンギン</sup>水死』で大黃と呼ばれる人物)が、アメリカとの「講和条約の発効する前日

---

ことはまずない。／[……] 実際に到達点にたどりついたかと思ったときには、実は到達点を通り過ぎてしまっていたのかもしれないというような、静止点を出し抜くことがむしろ目的だったかと思わせる展開なのである」(「大江健三郎が読めない人のために——『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつつ身まかりつ』をめぐって」、『国文学 解釈と教材の研究』、2009.6、150頁)。

<sup>64</sup> 『さようなら、私の本よ!』、126頁。

<sup>65</sup> 「廻るカメラが音をたてないので撮影が行われている実感がないまま、古義人は空の椅子の上の吾良に話しかけ続けていた気がした」(同書、130 - 131頁)。

に、その日で閉じられる占領軍基地を武装攻撃する計画」をたてた。その父の息子である古義人は吾良とともに目をつけられ、その計画に動員された。大黄は、アメリカ人の語学将校、ピーターと知り合いになっていた古義人と吾良に——特に美男子だった吾良を、ホモセクシャルのピーターをおびきだすためのえさとして使って——、かれから「朝鮮戦争で使われて故障した自動小銃」引き出させようとする。『取り替え子』では、ピーターは運んできた銃を奪われ、道場の男たちに殺されてしまい、「少年らふたりは、その罪悪感に苦しんで生きてきた」と書かれている、と古義人はいう。

ここまで説明すると、古義人は（『憂い顔の童子』末尾の事故の後思い浮かんだ）「まったく別」の筋書きを話す。それは、銃は奪われたがピーターは殺されずに、吾良とともに「基地襲撃の計画を米軍に通報する」。そして、知らせを受けた G・I が、襲撃してくる道場の者たちを射殺する。古義人は、「向こう側から帰って来て、そこいらに居る吾良に […] こちらの筋書きをシナリオにして、話し聞かせてきた」、と語る<sup>66</sup>。

限定された——演出された——空間とビデオカメラに媒介されて、死んだ吾良が戻ってくる。それはここではふたつのことを示している。まず、述べてきたとおり、吾良がここで意識されるのは、もういない人間が想像的に再び現在に存在し直すことである。過去から未来への流れを、小説のなかで組みかえる。過去の現在化が行われる<sup>67</sup>。そして次に、そのようにフィクショナルな吾良は、もうひとつのフィクショナルなものである、長江古義人（そして大江健三郎）が書いた小説、『取り替え子』を連れてやってくる。『取り替え子』は、吾良の「アレ」と死をめぐる本であり、同時に長江古義人の過去の作品でもあり、それが別の小説に取り入れられることは、その小説が解釈され直す契機になる。それはそのまま古義人の生を新たに意味づけることにつながっている。吾良に導かれた自作引用で、主人公≡作者の過去が再解釈される。そして、古義人の人生が大江健三郎の人生の半面であれば、『さようなら、私の本よ！』における古義人の生の重心は過去の側に大きく傾いている。大江健三郎は「本の人」とでも呼べる人物であり<sup>68</sup>、蔵書を棄てても（『さようなら、

---

<sup>66</sup> ここまで、同書、129 - 130 頁。

<sup>67</sup> ドストエフスキー、フォークナーに連なるこの方法は、大江が意識的に選択したものだった。『遅れてきた青年』で失敗を自覚してから、私は編年体の長篇を二度と書こうとしなかった。そのかわりに私がとった方法は、小説のタテの展開としては短い範囲をきざみ、そこに幾種もの時間の系列を導入することだった（『私という小説家の作り方』、160 頁）。そして、「作家としては、二年間も三年間も小説を書くことができないで、毎日、フォークナーを読んでいた」という期間（1964 - 66）の後、書かれたのが『万延元年のフットボール』だった（『大江健三郎・再発見』、77 頁）。

<sup>68</sup> 沼野充義は、大江の『私という小説家の作り方』の文庫版解説によせて、次のように述べている。「多くの場合、本を読むことは、本当の体験とは呼べない、人生にとって一種の飾りのようなものとして扱われがちだが、大江健三郎の場合、本を読み、そこから方法論を学び取って、



私の本よ!』では古義人の著作と蔵書を処分する場面がそれぞれある<sup>69)</sup>、簡単には本(過去)とは別れられない。古義人が小説の最後に谷間の村に隠棲し、本を読まない生活を送ることになるきっかけが、以下に述べる繁の計画の失敗によるのは、そのことを暗示しているだろう。

「小説家の人生というものを、極端なかたちで生きてきた」大江健三郎／長江古義人にとって<sup>70)</sup>、過去の本に浸されるようにして現在がある。現在が過去によって正しく理解される。現在が過去に遅れている、あるいは過去のあとに、あるいは過去とともに現在がやってくる。もとより、現在は、土地、都市、本、テレビ、映画、インターネットを通過してやってくる過去に満ちている<sup>71)</sup>。

それでは、過去はどのようなかたちをあたえられて現在にやってきているか。それは仄めかされるような仕方で、しかし——大江の小説は——書き直しに直された小説なのだから、仄めかされながらも意識的に使われていると考えるのが妥当な、「幽霊」や「亡霊」という言葉に示されているだろう。古義人を「ジュネーヴ」の情報を漏らさないか監視する生活のなかでも、武とタケチャンはドストエフスキーの『悪霊』について古義人とくり返し議論し、そのなかでも『悪霊』で参照されているルカ福音書第8章の、人間にとりついていた悪霊がイエスに引っ張り出され、豚の群れに移し替えられる挿話に話がおよぶ。また、古義人はいつも心に「おかしなところのある若者にとりつかれている、とも思う」<sup>72)</sup>、

---

自ら本を書くという限りなき連鎖こそが、私生活の中心をなすものだった。しかも、事情を複雑にしているのは、彼が引用を積極的にすることによって、自分の作品を豊かにしていくタイプの作家だということである。そのうえ、引用は、他人の作品からだけでなく、自分の作品からもしばしば行われる」(『私という小説家の作り方』、194頁)。

<sup>69)</sup> それぞれ第十一章「<sup>アンビルド</sup>破壊する」教育」参照。

<sup>70)</sup> 「このところ真夜中に目が覚めて自分の過去について考えていて、小説に書いたことと現実の区別ができないことがあるくらい(笑)。そういうふうに、小説家の人生というものを、極端なかたちで生きてきたんですね、私は」(『大江健三郎 作家自身を語る』、307頁)。

<sup>71)</sup> 死者が戻って来ていると信じられるように、「現在」は、それが信じられることではじめて(そして、そう信じなければ存在しないということを意識しないことではじめて)、正常に機能する。インタビューに答えて、そのことをデリダは以下のように説明している。「つまり、わたしたちは自己の周辺を無媒介的〔即時に〕に生きているのではないのです。[……] わたしたちは、実際には現在時に居合わせていない諸出来事を即時の様態〔無媒介〕で記録しているときに、それを知覚していると信じているのです。しかし、ひとつの出来事の記録とは、技術の干渉があるのですから、いつでも遅延したものです。すなわち、そのような「差延」は、生きた現在における想定された共時性の心臓部にあらかじめ書き込まれています」(『テレビのエコグラフィ——デリダ〈哲学〉を語る』原宏之訳、204頁)。

<sup>72)</sup> 『さようなら、私の本よ!』、127頁。『悪霊』とルカ福音書については同書、185 - 186頁。

というように「幽霊」やその存在を伝える本（過去）が現在に遍在しているような状況設定が、本作ではなされている。「ジュネーヴ」という国際的なテロ集団の名前も、ドストエフスキーが『悪霊』を執筆した動機となったといわれる「ネチャーエフ事件」の首謀者、ネチャーエフが、スイスの革命家バクーニンから受け取った「ジュネーヴ指令」から連想されたものであるだろう<sup>73</sup>。もちろん、この傾向はドストエフスキーの『悪霊』に関連しているだけではなく、古義人に身近な死者にも関係している。別荘の爆破前夜、繁の爆破計画を予定より早く始めようとするタケチャンに、兄である武は次のようにいう。「長江さんは、去年死にかけた時、塙監督をはじめとして、死んだ友人や先生をこちらに連れ戻して来たつもりらしい。夜になると長江さんと話しに来るといふ、その幽霊まで吹っ飛ばすのか？」<sup>74</sup> 以上のように、『さようなら、私の本よ！』においては、「霊」に関わる存在が多様に参照されている（なお、付言しておけば、吾良の幽霊に語りかけ、またビデオカメラによる撮影のあいだ古義人が語っていた「アレ」についてのもうひとつの「筋書き」は、『取り替え子』で書かれた筋から先のような、ピーターと吾良の通報と、道場の者らの殲滅という筋へ、「老小説家に取りついている、おかしなところのあるやつ、それも若いやつ」に、けしかれられたために変更したのだと古義人は語っている<sup>75</sup>）。

そして（『憂い顔の童子』終章の事故で）「去年死にかけた」古義人はビデオカメラ越しに幽霊の吾良と対峙しながら、一方で「死にかけた」だけに古義人自身が生の感覚から遠いのもある。『憂い顔の童子』末尾での事故の後の、意識が定かではなかった古義人の状態の様子について次のように語られている。

ついに向こう側への入り口に臨んで、真黒な鉄板のようなものがそそり立つ前で、それが開くのを待てば苦痛はないのに、わざわざ突っかかって行った。そして、[……] バタンと撥ねかえされて戻って来た。その経験が生なましい記憶としてあるなかで、古義人は、これからは同じ社会（世界）に生きる者らより、死んだ者らに親近して生きるだろう、と実感していた。<sup>76</sup>

吾良たち亡くなった人びとがすでに死にながらこちらに呼び戻された者であるなら、古義人はまだ生きながらも、向こう側に移行して存在感を希薄にしようとしている。そのようにすることが、こちらと向こう側が交わる方法である<sup>77</sup>。それはかれ（ら）が、*Entre Chiens*

---

<sup>73</sup> 『ドストエフスキー全集 12』の「解題」において、江川卓は「ネチャーエフ事件」のあらましを説明している（337 - 338 頁）。

<sup>74</sup> 『さようなら、私の本よ！』、432 頁。

<sup>75</sup> 同書、130 頁。

<sup>76</sup> 同書、21 頁。

<sup>77</sup> 『水死』における長江古義人についてのべられる以下のようなことと、これは関係している

et Loups の状態にいるということ、つまり「森のなかの犬と狼の見分けがつかない」ような時刻である「夕暮」、昼と夜に両義的に足をかけた「<sup>かほたれどき</sup>彼誰時」の存在者としてあることを示しており、それが本書の基調をなしている<sup>78</sup>。そしてそのように幽霊の両義性をもってあらわれることが、新しく生き直す、生まれ替わるための根底的な資質をあらわしている。「幽霊」は、過去が現在に回帰し、そしてなお存在し続けようとすることで、おぼろげに自分を未来へ投げあたえようとする（あるいは、それを呼び寄せた人間によってそう企てられる）。すると、メディアを介した幽霊の召還によって流れる時間は切断され、現在は過去／現在／未来の一点となり、一瞬でありながら永遠でもあるような情景に近づく<sup>79</sup>。第三章で述べるように、『さようなら、私の本よ！』におけるその一点は、終章における「徴候」の採取の場面として、そして繁が構想する爆破「教本」のインターネット上への流布として描かれている。

ところが、『さようなら、私の本よ！』において、メディアを介して死者と交信することで、その無時間のユートピアを実現しているのかは疑問である。そのことは、以下の二点から反証されるかたちで示される。

まず一点目は、生まれ替わりの否定によっている。メディアによって戻ってくる死者は、古義人に親しく近い人たちばかりではなく、古義人に関係しているが親しいのではない人間もふくまれている。古義人たちは、自衛隊の元幹部である羽鳥という人物を招いて会

---

だろう。本作で古義人は——幽霊が現実の出来事から遠ざかっているように——起きている出来事に干渉しないのである。なお、『水死』では古義人は「私」として語り手をつとめている。

「私」は、彼ら（『水死』で意見が対立する登場人物たち——引用者註）を他者として眺めるニュートラルな第三の存在であり、語り手でありながら《観客》という役割しか果たさない（批評家ですらない）。[……]「私」は、「私」という《劇場》——最も捉えがたい「記憶の場」——の観客席に座る唯一人の《観客》なのである」（村井華代「大江健三郎の演劇装置——(2) 記憶／歴史の劇場」、『共立女子大学文芸学部紀要』、2013,01、91 頁）。

<sup>78</sup> これは、古義人の師、六隅許六が、ピエール・ガスカルの夕暮という意味の成句をもつ中篇“Entre Chiens et Loups”を「彼誰時」と訳したとして説明されている（『さようなら、私の本よ！』、236 頁）。なお六隅は渡辺一夫をモデルとした人物。

<sup>79</sup> この点については、第三章で「森のフシギ」と書き直しの観点から論じている。また、デリダは共産主義という「亡霊」について、そして「亡霊」という存在の様態を説明している。「今日いたるところで、あれは亡霊でしかなかったのだ、幻想、ファンタズム、もしくは幽霊でしかなかったのだ、という声が聞こえる [……]。いまだに不安をぬぐいきれぬ安堵のため息。未来において、それが再来せぬようにしようではないか！というわけだ。結局のところ、亡霊とは未来なのであり、つねに来るべきものであり、[……] 再 - 来するかもしれぬものとしてしかみずからを現前させることはない」（『マルクスの亡霊たち——負債状況＝国家、喪の作業、新しいインターナショナル』増田一夫訳、96 頁）。

食する。そこで話されるのはミシマ（三島由紀夫）についてである。この会食以前に、本作においてミシマは、古義人がかつて書いた小説「ノミの幽霊」についてふれられることで導入されているのだが<sup>80</sup>、この会食では『豊饒の海』が議論されながら、ミシマが1970年の事件で自殺せず逮捕されて、その後刑期を終えたミシマが活躍するという「ミシマ＝フォン・ゾーン計画」の可能性という、現実のありえた（はずの）ヴァリエーションが議論される。

しかし、ミシマについては発展されずうやむやに消える。そこで天皇制と生まれ替りの対立ではなく、「非暴力で変化が起こせると思ってる民主主義者への批判」<sup>81</sup>でもある武とタケチャンの行動によって生まれ替わりは実質的に頓挫させられることを見よう。もとより武とタケチャンのこの行動は、古義人のカップルである繁によって構想された、非暴力的な暴力の行使による、国家の暴力・核兵器に抵抗することをめざす計画の実践だった<sup>82</sup>。繁が古義人にその計画を説明している。

[……] きみは基本的にね、非暴力の側に立ちたい、とねがってきた人間だ。またきみは世界の趨勢が、現在の暴力装置の最大のもの、つまり核兵器を、廃絶にむけて縮小してゆく方向にないことを知っている。[……]

おれもいま、コギーの話聞いて考えたことがある。きみは現代世界の、それも事実上アメリカの独占する暴力装置の廃絶について、希望を持ってないでいる。それならば、おれは [……] 企ての具体的な話をするのは慎重にといわれているが、コギーに打ち明けてなにが悪い、と思うんだよ。

武とタケチャンは、かれら二人組で暴力装置のひとつの単位を造って、極大のそいつに対抗しよう、と考えている。ひとつの単位、ということが重要なんだ。単位だけ

---

<sup>80</sup> この「ノミの幽霊」は、『新しい人よ眼ざめよ』に収められた「蚤の幽霊」（1983）という短篇を現実の参照点として持つ。この短篇には介錯され、床に直立した「Mさん」の首の写真を作家の息子が見、成長したのち、そのことをふり返って、「床から三十センチほどの高さに水平に掌をさしのべ、その下を覗きこんで」、「本当に背の低い人でしたよ、これくらいの人間でした！」という場面がある（『大江健三郎小説7』、249頁）。

<sup>81</sup> 『さようなら、私の本よ！』、469頁。

<sup>82</sup> 核兵器は生まれ替わりにとって超国家主義にならぶ障害である。まずそれは人間を一瞬に消し去ってしまうことで、そして、放射線被曝によって原爆症を患った女性の子供を「被爆二世」にしてしまいうることで。大江の小説ではないが、林京子は原爆症を患い子に対する負い目を抱いた女性を「曇り日の行進」で描いている。「被爆者一代で終る不幸なら、私は身の不運だとあきらめる。しかしあの閃光は人間の遺伝子を奇形にして二世、三世にまで不幸を及ぼす。無垢であるべき子供らの生命へ親と同じ苦しみの種を植えつけた罪を、私たちは子に詫びるのである」（『祭りの場／ギヤマンビードロ』、143頁）。

らね。無限に増殖しうる最初の 1 なんだ。しかもそれ自体、増殖の方法を提示している単位なんだ。<sup>83</sup>

古義人はこの計画にひとりの傷者もでないことを見込んで協力する。ここでいわれる単位とは、建築家の繁が設計する、建物を壊す爆破装置をつくるための「教本」である。それが「無限に増殖しうる」といわれるのは、ひとたび造られれば、それがどのように大きい構造物をも破壊できるように設計された「普遍的なモデル」だからであり<sup>84</sup>、またそのための「<sup>アンビルド</sup>破壊する」教本」がインターネットで世界中に拡散される予定だからである。武は「<sup>アンビルド</sup>破壊する」教本」をインターネットの「サイトの電子掲示板に書き込みとして送り出す」ことを提案したといい、繁は次のようにつづける。

しかし、武と、これはタケチャンがさらに乗り気なんだが、インターネットでの方法は方法でやり、一方でその仕組みを進めるのはまた別に、実験的な最初の爆破を行って、ビデオでの詳細な報告を作りたい。それをゲリラ的にインターネットにも割り込ませよう、というんだ。ふたつが合わせられれば、確実な教本となるだろう。<sup>85</sup>

ひとつのモデルが無限のヴァリエーションにむけて変転、拡散すること、——三章で見られるように——これはきわめて生まれ替わりの装置である。

しかし行動を実行する二人組、武とタケチャンは、安全志向の繁への反発と「非暴力で変化が起こせると思ってる民主主義者への批判」の思いに計画を前倒ししてしまう。すなわち暴力でありながら生を志向するものから、単純に「現代世界の巨大な暴力構造に対して、自由な個人のグループに対抗暴力の手段を解き放つ」<sup>86</sup>テロリズムに、計画を反転させてしまう。そして爆破の際、タケチャンは飛散した鉄パイプで頭を貫かれて死んでしまい、それがノーベル賞を受賞した小説家の別荘で起こったというスキャンダルとして報じられることで、結局繁が構想していた「暴力装置の廃絶」の計画は頓挫してしまう<sup>87</sup>。

---

<sup>83</sup> 『さようなら、私の本よ！』、361 - 362 頁。

<sup>84</sup> 同書、288 頁。

<sup>85</sup> 同書、364 頁。

<sup>86</sup> 同書、420 頁。

<sup>87</sup> 本章では大江の小説に見られるメディアを中心に論じているのだが、この場合のようなスキャンダルの報道に見られるように、メディアという言葉で連想されるテレビや新聞・週刊誌などのいわゆるマスメディアは（「セヴンティーン」第二部で犯行現場をとらえる際に活用されていた）、大江の小説において否定的な側面を持つものとして書かれることが多いことを指摘しておく。『取り替え子』で古義人は、吾良の死を伝える「ワイドニュース番組」を連日見つけているが、そこでの「コメンテーター」の言葉が「理解しにくい」。「集中すればするほど、かれら

そして二点目は、そもそも幽霊として現在化される死者たちが、過去・現在・未来にわたって何度も存在しうるような複数性をそなえたものとして表現されているのか、という批判である。もう一度先の、ビデオカメラと撮影の配置についての場面を引用しよう。

この角度からコギーの独り語りを撮ると、あの椅子に憂い顔の吾良さんが……それもきみのいうとおり、いったん死んだが、きみと一緒にこちら側に帰って来た男として、座っている……その姿がビデオを見る者の想像力に写るように撮りたい。<sup>88</sup>

古義人の「独り語り」が見る者の「想像力」に訴えかけるような撮影の配置が目論まれている。また、次の場面で古義人が焦って自分を納得させようとしているのは、自身、自由な死者との対話は望めないと感じているからではないのか。

もちろん、ビデオカメラは、向こう側から帰った者らの姿を写さず、その声も録音されない。しかしこちらはかれらの姿を見、その声を聞いているのだ。カメラに向けて働きを及ぼすことは無理でも、自分の耳には聞こえている声を繰り返してやれば、自分自身の発言に合わせて「対話」は残る。自分は昨日、繁との対話のなかで、吾良が語る声を耳にし、かれの一瞬、一瞬の表情を見ていたのではないか？ それへのこちらの反応なりと、ビデオが撮りえているならば……<sup>89</sup>

このようにして呼び戻される死者は、『死者の奢り』で「僕」が「強いて想像力を働かせ」て対話を作り上げたあの死者とどれほどちがっているのか。それはやはり古義人の「独り語り」ではないのか<sup>90</sup>。

---

の言葉の内包するものは、了解しうる範囲から遠ざかった」とある（20頁）。

<sup>88</sup> 『さようなら、私の本よ！』、126頁。

<sup>89</sup> 同書、154頁。

<sup>90</sup> 大江の小説について、メディアを介した向こう側との対話がモノログだという指摘は多く、『取り替え子』についてそれは顕著である。奥彩子は『取り替え子』について、以下の指摘を行っている。「[……]『取り替え子』における死者との対話は、主人公による対話内容のコントロールと、語り手による時制を用いたコントロールという二重の制約を受けている。したがって、『クラブ』（サミュエル・ベケット『クラブ最後のテープ』——引用者註）と『餌』（ダヴィド・アルバハリ『餌』——引用者註）にみられるような、「テクノロジーの暴力」が古義人を襲うことはないが、同時に、「幽霊的次元」もまた現れない」（奥彩子「テープレコーダーと死者と歴史——ダヴィド・アルバハリ『餌』と大江健三郎『取り替え子』」、『共立女子大学文芸学部紀要』、2016,01、109 - 110頁）。ここで「テクノロジーの暴力」といわれているのは、過去の出来事について無意識のうちに沈んでいた記憶がメディアによって呼び起こされ、過去と現在の懸

吾良は古義人のなかでのみ想像されることによってしか存在していない。それは、古義人のアカリの理解についてもいえる。アカリは軽度の知能障害によって自由な言葉の使用ができない。その言葉を小説に書く古義人は、アカリの言葉を自分本位にしか解釈していないのではないか<sup>91</sup>。

しかしそのこともまた意識しているように、『さようなら、私の本よ！』の先の古義人と繁のビデオカメラによる撮影は『水死』につながる示唆をすでに表現している<sup>92</sup>。古義人が「アレ」と呼んできた出来事のその後の顛末について繁と語る場面には、次のような記述がある。

実際にはね、この歴史的な事実は（——いや、そういうことがあったかも知れないと、ぼくと吾良が想像するものだ、そう昼間の老年の分別で古義人は訂正したが、繁は相手にしなかった。そこで古義人は、繁はいま空の椅子の吾良の代りに話している、と気づいた。）占領の終りに到ってもなお日本側のマスコミに克服されていなかった […]。<sup>93</sup>

繁が吾良になり変って話す。「セヴンティーン」では、語り手「おれ」が読み手に多面的に自分を提示するためにとられていたこの演技という振る舞いは、ここでは生きていた者が死者になり変わるためになされている。それは、古義人がひとりで空いている椅子に向かって、吾良の姿を想像して話すこととは違っている。確かに実在の人間がそこにはおり、しかし、そこにいながらその人とは別の人格として話している。古義人と繁がセッティングした空間が撮影のために作られた、演出されたものだったように、撮影に加わる繁は、

---

隔がメディア装置を扱う主体に意識されること。また、大澤聡は、『取り替え子』の「田亀」による「対話」が、スイッチを押して再生を開始／停止させる古義人の裁量の如何によって吾良が召還されることにふれ、それゆえにそこに「他者」は存在しないと述べている（「対話」の条件、『言語態』、言語態研究会、2009、111 - 112 頁参照）。

<sup>91</sup> この点について、具体的には三章でプライバシーの問題との関連で取りあげるが、それは特に『晩年様式集』において、息子・アカリへの語り手であり父でもある古義人によるアカリの言葉の改変というかたちにおいて現れてくる。

<sup>92</sup> やはり、モノログ、作家自身の作為にすぎないという指摘を見込んで、大江は小説を書いていると見るべきである。『晩年様式集』について、以下のように指摘されている。「どれほど批評的な装置が凝らされていても、結局のところそれは作家自身の導入した仕組みにすぎず、作為にすぎないではないか。そんな見方がありうることを、もちろん作家は自覚している。読者の側のその種の異議申し立てを先取りし、煽ろうとする気配さえある」（野崎歓「祈念へ、無垢へ」、『群像』、2013,12、234 頁）。

<sup>93</sup> 『さようなら、私の本よ！』、傍点引用者、142 頁。

その状況にふさわしい人物に自分を変え、演技する人間として参加している。つまり、吾良がそこに憑く霊媒 **medium** として。そこでは、見る者の想像力に訴えかけることとは違って、見られる者それ自身が、想像力のはたらきのなかで活動している。想像力によってここにいないものと呼びこむのは、媒体としてのものではなく行為する人自身なのである。この行為する人自身の想像力を介した活動は『水死』においてより具体的な小説の要素となり、演劇というかたちで小説に組み込まれている。

### 3 「死んだ犬を投げる」芝居と小説における死者たち

具体的な分析に入る前に、『水死』の筋を確認しておく。小説の冒頭、古義人は散歩中に転倒しそうになったところをウナイコという女性に助けられる。ウナイコは古義人の妹、アサを介して古義人のもとにやって来て、自分が劇団「穴居人<sup>ザ・ケイヴ・マン</sup>」の一員で、これまで古義人の小説を演劇化してきたこと、今は松山でアサの協力も得ながら活動していることを告げる。一方でこの時、古義人の母が亡くなって十年が経ち、母が「赤革のトランク」に入れて保管してきた、父親が収集した資料を古義人に受け渡す時期になった、ついでには今年の夏は北軽井沢ではなく四国の森で過ごさないかという連絡が、アサから来てもいた。そのトランクには、古義人が長年書こうと思ってきた、洪水した川へ短艇で乗り出し水死した父親を題材にした「水死小説」のための手がかりがあるのではないかと古義人は期待し、谷間の村に移り、ウナイコや「穴居人」の座長、穴井マサオ、ウナイコの相棒リッチャンらと過ごし、古義人の小説『みずから我が涙をぬぐいたまう日』の演劇版リハーサルを観劇したりする生活のなかで、アサからトランクを渡されるが、目ぼしい資料はない。

アサによれば母は、古義人が父についての、国家主義的な思想を持つ人間であるという誤ったイメージを持たないように、少しずつトランクの中身を整理してきたという。そして古義人は、母がカセットに録音していた、古義人がそのような誤った認識で「水死小説」を書くことを批判するテープを聴く。そのような生活のなかで古義人はマサオとともに古義人が幼年時に泳いだ川で泳ぎ、その淵に潜った後、疲労から古義人が「大眩暈<sup>おおめまい</sup>」と名づける大きなめまいに襲われ、療養をかねて一時、成城の家に戻る。東京の生活で、ある日息子のアカリが、古義人が所有していたエドワード・サイードのベートーヴェンの楽譜にいたずら書きをしているのを見、激怒した古義人はアカリと不和に陥る。

そのような生活のなかで、古義人はアサから、ウナイコが中学校等で行った夏目漱石『こころ』の演劇版である「死んだ犬を投げる」芝居の様子が手紙によって伝えられる。そして、不和の解消のために古義人とアカリは谷間に戻り、そこで父の弟子であった大黄と呼ばれる人物との交流が始まり、かれの介在もあって不和はわずかず解消される。大黄との交流のなかで、アサによって伝えられた母の父への考えとは裏腹に、父の超国家主義的な思想と、その思想の貫徹のためにこそ、父は水死をいとわず洪水の川に乗り出したことが仄めかされていく。一方で、ウナイコは、かつて古義人もシナリオを制作するのに携わ



った、谷間の村の一揆についての映画『メイスケ母出陣』の演劇化を構想し始める。古義人が脚本を手がけるその演劇『メイスケ母出陣と受難』では、一揆を成功させ村に帰る「メイスケさんの生まれ替り」とその母が、旧藩の「ゴロツキ」たちに襲われ、「メイスケ母」が強姦されるという筋が付け加えられ、ウナイコはこの筋と自分が高校生のころに見舞われた伯父による強姦の経験とを重ね合わせて表現したいという。

この情報を得た国会議員の伯父はスキャンダルを回避するために、大黄の協力も得て、ウナイコをアカリとともに監禁し、脚本の書き直しを求める。交渉が停滞した後、古義人は眠る。翌朝、その夜に事件があったことをリッチャンから知らされる。それを聞いて古義人が想像するには、ウナイコの部屋で人がもみ合う音がすると知らせを受けた大黄が現場にかけつけ、ウナイコとともにいた国会議員の伯父をピストルで撃った。そして大黄はそのまま雨の降る森に上って縊死した。以上が小説のたまかな流れである。

『水死』では、憑く／憑かれる関係が物語を展開する一貫した軸になっている。女優ウナイコは強姦された十七歳の自分の怨霊に憑かれ、古義人の父の弟子、大黄は、古義人の父に憑かれる。そして大黄は、「<sup>おのみず</sup>大水」の時、古義人の父は、古義人に自分に憑いていた物の怪を古義人に移そうとしたのだという、という具合に。そしてその関係を縮約して表現し、したがって『水死』全体のアレゴリーにもなっているのが、劇団「穴居人」の「死んだ犬を投げる」芝居である。この芝居は、中学、高校の総合学習の時間に行われる一般向けの芝居講演というかたちで登場し、この芝居は、ウナイコが『こころ』の「先生」役と、高校で『こころ』について授業をする教師役のふたつを務め、ほかの役者が生徒役となって、『こころ』について議論するかたちで進行する。

『さようなら、私の本よ！』からのつながりとして、それでは、芝居・演劇がどのような点でメディアなのか。それはビデオカメラのような機器ではないが、こちらと向こう側を結んでおり、ビデオカメラとその椅子の配置が特別に配慮された装置だったように、劇を構成する数かずの設定が装置（舞台装置 stage settings）として媒介物の役割りを果たしている。モノローグとは無縁の、多様性のための「普遍的なモデル」がそこに見ることができる<sup>94</sup>。

まず、芝居が上演される、ふたつの劇場のひとつである、原広司が設計した愛媛県喜多郡内子町の大瀬中学校を現実の参照点に持つ円筒形の講堂からして<sup>95</sup>、それが空間の両義性

---

<sup>94</sup> 「死んだ犬を投げる」芝居は、「作り手のイデオロギー上の立場も決して中立ではありえない。／実際、[……] ウナイコが誘導する「死んだ犬」の対立は、真に新しいジンテーゼを導くことはない。彼女は自らの陣営の勝利のために舞台に立っているに過ぎない」（村井、同書、86頁）というようなものではない。それは後に示していくように小説の構造の小さい演劇化であり、かつ演劇の内容に関係なく適用される演劇形式である。

<sup>95</sup> この円筒形の講堂は、実際には音楽室として設計されたものであり、『建築文化』、1992年11月号ではその内部の様子を写真で確認することができる。また同書で、原とともに設計に関わっ

をそなえた場として設計されているのは、以下のアサの説明に明らかである。アサは講堂の様子を以下のように説明している。

なにもない舞台と、半円形をなしてそこを囲む観客席の間に幕はありませんから、暗くした円形劇場のなかは、観客席に椅子が並んでいるだけ高くなり、舞台は浅く穴が開いた、より暗がりの濃いところというふうです。<sup>96</sup>

このように説明された舞台は端的に洞窟を思わせるものだ。人間が初めて表象という行為をした空間であり、こちらとあちらをつなぐ、ここをあそことして幻視するための原初の装置としての洞窟<sup>97</sup>。このアサからの手紙は、古義人が資料の不足により実質的に「水死小説」の構想を断念し、「大眩暈」に襲われた後に、療養中の古義人のもとに届けられる。古義人は小説内の現実において父について書くことが拒まれた一方で、後に見るように、「大眩暈」によって引き起こされる想起の力によって父の姿を見る。古義人にとって父は、眩暈という現実とは離れた領域で見出される。古義人の父にも関わる劇が演じられる円形劇場が、中学校という現実的な建築でありながら、まるで洞窟のような虚構の舞台として説明されることは、古義人が現実の資料によって父の姿を浮かびあがらせるのではなく、

---

たアトリエ・ファイ建築研究所の八重樫直人は、「すごい音楽室をつくろう。それも円筒形の…」。この言葉を端緒として、ファーストスケッチが描かれ、そこから新しい大瀬中学校のすべてが始まった」と述べており、設計計画の中心にこの講堂があったことがわかる（『建築文化』、1992,11、44頁）。

<sup>96</sup> 『水死』、219頁。

<sup>97</sup> ジャン＝ルイ・ボードリーは、映画と無意識をつなぐ装置として「洞窟」を位置づけた論文、「<sup>ディスポジティブ</sup>装置——現実感へのメタ心理学的アプローチ」のなかで、次のように装置としての「洞窟」の機能を述べている。「プラトンにおいてアイデアが無意識の場を占めているとすれば、プラトンが対峙していた問題は、メタ心理学的研究においてフロイトを捉えて離さなかったものと等しいものであり、それを洞窟の神話は解決しようとしていたのだ。それはすなわち、ある場所から別の場所への移行、<sup>コミュニケーション</sup>通底であり、そこから生じる歪みとその理由である」（木村建哉訳、『新』映画理論集成2 知覚／表象／読解』、107頁）。中沢新一は、プラトンの「洞窟の哲学」の人びとは、「ラスコー洞窟に住んで旧石器をつかっていた現生人類の先祖」に思えると読み換えて、「いったん洞窟を出て、現実の世界の中に出ると、現代人とまったく遜色のない合理的思考をおこなって、生活をたてていた」とのべる（『カイエ・ソバージュII 熊から王へ』、61頁）。この「合理的思考」とは中沢において、人類が神話を作り出したときに生まれた「流動的知性」のことであり、その端的な特徴は隠喩／換喩の二軸からなる言語の使用である（同書、78 - 79頁）。そして、この「死んだ犬を投げる」芝居で示されるのは、隠喩的に灰めかされた『水死』の全体である。

眩暈による想起という、意識の明らかではない状態において父を見出すことと関連しているだろう。演技が行われる空間は、生活空間とは異なった洞窟のような空間である点で、また「大眩暈」は意識の定かではない、意志によって制御しきれない状態であることで、それはどちらも古義人が生活する現実の外であるからだ。

そして劇場／洞窟で「穴居人」が行う「死んだ犬を投げる」芝居は、どのような題材にも適用される基本的な展開の仕方を持っている。『こころ』演劇版の芝居では、以下のように劇がすすむ、とウナイコが千樫に説明したと、語り手の「私」、すなわち古義人によって語られている<sup>98</sup>。

全体がまず朗読劇のかたちで始まるので、舞台に俳優、女優たちが並んで立って進行する。朗読劇のパートが終ると、それら出演者たちは片側に（舞台の下手）、そしてそれまで観客席にいたサクラの参加者が舞台の上手に立ち並ぶ。それまで芝居を見てき

---

<sup>98</sup>「ウナイコは、これから行われる『こころ』の舞台化では具体的にどのような情景が現れるかを千樫に話した」（『水死』、218頁）。このように、主体の行った行動が、誰か別の人間に伝達され、さらにそれを語り手が伝えることによって初めて読み手にあたえられるという、複雑な語りの過程がとられている箇所が、『水死』と『晩年様式集』にはしばしばある。たとえば、以下のような記述にそれは顕著である。「この午後、真木から電話があって、アサさんはいま病院だけれど、アカリさんの発作がどういうものだったか気にかけていられる、そこでアサさんに代ってアカリさんの様子を聞きたい、という。それならまずアカリと直接話すように、と私は受話器をアカリの部屋に持って行った。ゆっくり時間をとって、アカリがそれを戻しに来た。それから真木が、当の受話器でアカリとの話の内容を説明した」（同書、323 - 324頁）。このような記述については後の註でまたふれるが、ここで主体の行動の連鎖とその伝達が、「電話」というメディアによってなされていることに注目したい。小説に現れる「電話」というメディアは、電話をかけている人物と電話を受け取る人物の空間的な隔たりを読み手に意識づけるとともに、その隔たりを維持したまま人物間のコミュニケーションを可能にする装置として機能している。しかも、それはここでは「私は受話器をアカリの部屋に持って行った」とあるように「子機」であることによって、電話をかけている人物を制止させたまま、他方の電話を受け取る側の人物に空間を移動させることで、電話をかける／受け取る人物の位置の関係はより複雑になっており、対面した人物どうしの会話では表現されないような、コミュニケーションにおける環境の変化の様子が表現されている。その運動している動的な様は、この引用した文章の記述そのものに現れている。《真木—アサ—アカリ—アサ—アカリ—私……》というふうに、わずか数行のあいだに目まぐるしく動作の主体が入れ替わっている。「セヴンティーン」における主体の相対化を指摘することで確認したふたつの特徴である、「安定した自己イメージに意義が唱えられること」、あるいは「主体が当の主体でありながら別の主体になり変ること」は、『水死』においてはこのようなかたちに変奏されてもいることを見出すことができる。

た者らが、まず演技者たちに向けて質問や批判やらを始める。それに対する応答は、すぐにも過熱して論争に展開する。そこまでは、すべて俳優、女優による、書かれて練習されてきた台詞の応酬なのだ。しかしそこへ自由に参加して来る観客からの発言が加わると、客席からの発言がむしろ主流となって、ついには「死んだ犬」が縦横無尽に乱れ飛ぶ情景が現れる。<sup>99</sup>

「死んだ犬」とは死んだ犬を模した縫いぐるみで、劇を遅滞させるくどい言論をする者や、意見の対立者を批判する意図の表明として投げつけられる。まず俳優・女優たちの意見が対立し、そしてそれを受けて観客がそのあいだに割って入り、流動する主張が乱れ飛ぶ、第四の壁が取り払われた劇的空間が演出される、という「舞台の者たちを二つに分け、その上で第三の考えをみちびいて討論を活性化させる手法」である<sup>100</sup>。

客席が芝居の進行の一部として機能することは（そしてそれが劇の活性化のために重要であることは）、劇という形式が主役にあたえるヒロイックな印象を相対化する。それは『取り替え子』や『藤たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』（2007）で描かれる芝居の場面で、主人公ではない女性たちの存在が重視されていたことの延長線上にあるしかけである。『取り替え子』の終章は、それまで三人称で古義人の視点から語られていたのが、妻、千樫の視点に移り、彼女が兄、吾良の死について考える様が伝えられる。吾良と性的な関係をむすんでいるが、しかし友人でもある女性シマ・浦が身ごもり、出産するというとき——それは吾良の子ではないのだが——、千樫は、自分が夫のエッセイに載せるために書いた挿画の分の印税を、シマ・浦を援助するための資金に充てることを決意する。夫にその理由を尋ねられたら、シマ・浦の赤ん坊を（吾良がそうされたようには）、「どんなものにだって姿を変えて近づくゴブリンどもに盗み取らせたくない」と答えようと考えている<sup>101</sup>。さらに自分の考えは、古義人が訳したウォーレ・ショインカの『死と王の先導者』デス・アンド・ザ・キングズ・ホースマンに表現されているとして、以下の、その戯曲の場面が描き出される。

激しい勢いで悲劇が高まり、急速に終結した後、挽歌を歌う者らとして身体を揺すり続ける市場の女たちに、族長格の女性イヨラジャは呼びかける。

——もう死んでしまった者らのことは忘れよう、生きている者らのことすらも。あなた方の心を、まだ生まれて来ない者たちにだけ向けておくれ。<sup>102</sup>

ここではイヨラジャは「族長格」といわれているのだが、その彼女も「あなた方」、すな

---

<sup>99</sup> 同書、218頁。

<sup>100</sup> 同書、233頁。

<sup>101</sup> 『取り替え子』、341頁。

<sup>102</sup> 同書、342頁。

わち「挽歌を歌う者らとして身体を揺すり続ける市場の女たち」と「まだ生まれて来ない者たち」への思いを共有することを願っている。千槿はシマ・浦の子（吾良の子ではないが、しかし吾良が関係した人物の宿した子）への思いを、この「女たち」に呼びかけられる「まだ生まれて来ない者たち」についての思いに重ねている。『取り替え子』では、ひとりの人物（吾良）の死が、主人公、古義人によって理解されるのではなく（古義人は「アレ」と呼ばれる吾良との体験を思い出し語るが、その出来事の真相を把握することはできない）千槿の思いによって受けとめられる。それは『死と王の先導者』の女たち（彼女たちは背後で歌を歌う者らである点でコロスのような存在でもある）の身振りでもあり、主人公である男性が物語の帰結をもたらすのではなく、男性の背後で出来事を見ていた女性たちが物語を、そのなかで起こった悲劇を受け入れるかたちで収束させる。

『藪たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』でもこの情景は描かれている。本作に登場する女優で、アメリカに住むサクラさんは、語り手であり主人公の **Kenzaburo** の生まれた村でかつて興行された芝居『「メイスケ母」出陣』で描かれた、女性が主導した一揆とその後の女性の顛末を、映画化して演じようと考えているのだが、そのサクラさんが演じる女性、「メイスケ母」は、二度目の一揆を成功させた後、一度目の一揆を成功させたが捕らえられて獄死した息子、「メイスケさん」の生れ替わりであるとされる「メイスケさんの生まれ替り」という人物と村に帰る途中、「メイスケ母」は一揆で敵対した側の男たちに強姦され、「メイスケさんの生まれ替り」は石子詰めめにされて殺されてしまう。『「メイスケ母」出陣』の第二幕では、「御霊」と呼ばれる存在となった「メイスケ母」はそのことを嘆き訴える「口説き」芝居を行った。その村で行われた芝居の第二幕では、「この地方の女たちが芝居小屋を一杯にして、身体を揺すって泣き叫ぶほどだった」と伝えられている<sup>103</sup>。

『藪たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』では、この「口説き」の場面が、サクラさんを「メイスケ母」の役として、**Kenzaburo** の生まれた土地の森の「鞆」と呼ばれる場所で撮影されることに決まる（が、この場面は、車のなかでサクラさんがどのように演じるかを **Kenzaburo** に示すというリハーサルのかたちと、小説の最後に **Kenzaburo** がその場面を想像するというかたちで示され、実際に撮影の情景が描かれるのではない）。撮影のため来日するサクラさんを、**Kenzaburo** はその妹のアサ、そして映画に役者として出演する女性と空港で待っていると、その女性が、**Kenzaburo** が小説に引用している『死と王の先導者』をサクラさんが演じるのを、アサとほかの女優とともに見たという感想を述べる。そのことにつづけて、「鞆」での演技についての思いを話す。

そのイヨラジャを、サクラさんが演じられました。[……] 劇場は小さいんですけど、舞台全体が市場で、そこを埋めたてる女たちが挽歌を歌う幕切れが凄くて、私らはもう夢中で、「鞆」の舞台のことを話し合いました。「メイスケ母」の御霊の「口説き」

<sup>103</sup> 『藪たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』、150頁。

に叫び返す私らの合唱を、このように涙と汗を流して体を揺する、一揆の女らの「メイスケ母」への挽歌にしたい、と……<sup>104</sup>

このように、『取り替え子』以後の作品において取り入れられる演劇は、それ以前の作品に反して<sup>105</sup>、悲惨を被った女性とその周囲に集まる女たちが共同して行う歌の合唱という場面を重要なものとして持っている。このような主役ではなくその背後に存在する登場人物たちへの意識が、「死んだ犬を投げる」芝居の、観客をも取り込んだ芝居の構成にも引きつづいており、その芝居、「死んだ犬を投げる」では、そのさらに背後、劇の外に存在する観客たちの動員というかたちであらわれているとみることができる。

俳優、女優に加えて観客もまた演じるのではないにせよ芝居に参加する「死んだ犬を投げる」芝居式に演劇化された夏目漱石『こころ』は円筒形の講堂と、松山市内の小劇場と二回行われたことがアサによって知らされ、そのどちらでも、「先生」はなぜ、そして何のために自殺したのかをめぐって、つまり「明治の精神」と「先生」の関係をめぐって議論される。それは大黄がいう、古義人のふたつの「昭和の精神」が検討される場にもなっている。大黄は、民主主義的なものについてだけでなく、小説では超国家主義的なものも書いてきた古義人について、次のようにいう。

しかしわしはね、長江古義人には「時代の精神」として「昭和の精神」が二つあるという考えです。古義人さんが生きた昭和時代の前半、つまり一九四五年までの「昭和の精神」は、それ以後の民主主義の「昭和の精神」がそうであるように、やはりあな

---

<sup>104</sup> 同書、202頁。

<sup>105</sup> 『万延元年のフットボール』には主人公の蜜三郎が幼いころ見たという「学芸会」での芝居の様子が描かれている（『大江健三郎小説3』、89頁）。それは谷間の村で万延元年に起こったとされる一揆についての芝居で、第一幕では、百姓たちが耕作していると美しい指導者が出現する。農民たちはかれに率いられて「藩の実力者の首を取る戦闘の練習をする」。第二幕では「立派な装束の男」があらわれ、農民たちに「実力者」の首を取ってはならないと訓戒するが、農民たちは受けつけない。そこでその男は、「実力者」の首を自分が取るという。男は「実力者」に斬りかかり、首を落として農民たちに、「それ、弟の首ぞ！」と叫ぶ（同書、90頁）。「立派な装束の男」が農民に代わって斬りつけた「藩の実力者」とは、その男の「弟」であったことがわかり、蜜三郎は「引きつけをおこして気絶した」のだが（同書、89頁）、この芝居が依拠する万延元年の一揆とは、蜜三郎の曾祖父の弟が、谷間を統べるその兄、蜜三郎の曾祖父に対して一揆を率いたことを題材としており、蜜三郎とその弟、鷹四の関係は、曾祖父とその弟の関係を反復したものになっており、ふたりは一貫して対立している。したがって芝居は父権的な主人公の起源を示すために用いられている。

たにとって真実だったのやと思います。106

両方の芝居で「先生」を演じる女優・ウナイコは、古義人のこのふたつの「精神」を体現する存在として位置づけられている。つまり、解釈の一方の極である、《古義人—超国家主義思想／父—天皇》の連関を、《「先生」—「明治の精神」—天皇とその崩御》の結びつきを暗示することで示すことになる。そのようにウナイコは世俗的な憑坐——俳優——として「先生」と「父」を両義的に示す<sup>107</sup>。しかし自身、国家官僚の伯父に強姦された女性としてそれを演じることで、つねに国家の男性権力への批判的な態度、解釈のもう一方の極——「民主主義の「昭和の精神」——をもってその批判者としても演じている。大黃と対立するものとして説明されるウナイコは「国家に強姦された」女性として民主主義的な精神の体現者として図式化されるが<sup>108</sup>、芝居のなかではふたつの「昭和の精神」を表現す

---

<sup>106</sup> 『水死』、388 - 389 頁。

<sup>107</sup> 『水死』の十二章は「コギーの伝記と憑坐」と題されており、その第3節で、ウナイコが憑坐役で『平家物語』の演劇に参加したという場面がある。ところで、その場面で古義人は、自分が「よしまし」に惹きつけられたのは「尸<sup>しかばね</sup>」という文字の象形のせいだったと語る。これは本文では、「少なくともぼくが「よしまし」に惹きつけられたのは……別の辞書で見た文字で、尸童、しかばねの童、というわけね……その尸という漢字を象形で書く、□という文字のせいだった。こういう文字……」というふうに書かれており（同書、413 - 414 頁）、「□」の部分に、技術的な制約のため再現できなかったが、「尸」の象形が印刷されている。この箇所を読むとき、象形文字が書かれてこそあれ、読者はさほど障害を感じずともよいように思われる。しかし、ここで古義人が「□という文字のせいだった」とウナイコにいったとき、古義人は「□」をどのように発音したのか。ここには、書き言葉と話し言葉に大きなずれが生じる瞬間が書かれている。古義人はすぐ後で、「こういう文字」といって、おそらく指か鉛筆でウナイコにその文字の形を示している。それでは、その前の「□」をどう発音したのか。「しかばね」といったのだろうか。もしそうでなければ、「尸」の象形はここでは発音することのできない、『水死』のなかで唯一読むことのできない文章が書かれた箇所であるといえる。これは、「セヴンティーン」における主体の相対化や、『水死』による複数の主体を介しての状況の描写に通じるものだろう。ここでは、この箇所を読む者の安定した規範（読み方）を揺さぶるようなしかけがほどこされているのである。

<sup>108</sup> 三浦雅士は、『水死』にあらわれたこの両者の対立を図式的に説明している。「図式的に言ってしまうと、大江健三郎は、自分自身の二つの分身、左翼＝ウナイコと右翼＝大黃によって——あまりに優しすぎる二人は真正面から戦わないのだが——「鬱塊」を解明しようとしたのである。ウナイコは戦後民主主義の象徴、大黃は明治維新をはるかにさかのぼる農本主義の象徴。理念としては、前者の背後に渡辺一夫と丸山真男を、後者の背後に柳田国男、さらに平田篤胤を想定すれば分かりやすい。大江健三郎は、立ち竦み、身悶えしながら、日本思想史を生きているのであ

る古義人のカップルとして、きわめて両義的な存在である。

では、まず講堂で行われた「死んだ犬を投げる」芝居から見ていくが、そもそも、女優が「うない髪」という髪型をしてウナイコと呼ばれているのは象徴的である。その髪型はもともと古義人の娘である真木がしていたもので、古義人の母が真木に、「よく似合われますな、昔は男の子も女の子も、そうした髪の結び方を、うないというたそうですが」といったその髪型に<sup>109</sup>、ウナイコの髪型が似ていたことによる。もとよりそれは大江健三郎の小説の系列のなかでは、『M/T と森のフシギの物語』の童子がしていた髪型としてまず現れ、谷間のトリックスター、亀井銘助（『藤たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』のサクラさんが演じようとしていた「メイスケ母」の息子と同一の人物）が童子に生まれ替わったときのしるしであると説明されている<sup>110</sup>。

「先生」と「父」を同時に表示するウナイコは、「先生」と古義人の隠喩的なつながりを示すことで、古義人が体現する一方の極を暗示する。古義人は1945年の大水で氾濫した川に短艇で乗り出し水死した父親になり変りたい。「大眩暈」と古義人が呼ぶ眩暈の発作の後にくる眠り、その死んだようでもある自分の状態を振り返ると、その時の自分とは水死した父親のように思われる、と古義人は語っている。以下はその「大眩暈」の後に来る想起のなかで、エリオットの詩行に誘われるようにして、古義人が父親を思い出している場面である。なお、古義人の想起のなかに父が水死した状態で現れるのは、水の氾濫（「大水」と意識の氾濫（「大眩暈」）がどちらにもつく「大（おお）」の字によって重ねあわされていることにもとづいているだろう。

その生きている自分はどのような在り方でののか、[……] 見当がつかなかった。  
ところが私の耳は、ひとつの在り方を教えてくれる懐かしい歌を繰り返し聴いている

---

る」（「三島由紀夫の幽霊——大江健三郎『水死』を読む」、『文学界』、2010,03、157 - 158 頁）。三浦が文中で用いている「鬱塊」とは、大江健三郎を、戦前から戦後の日本思想を生きてきた人物として評している言葉であり、『水死』では、鬱状態になっている古義人とアカリを譬えてこの言葉が使われている（『水死』、194 頁）。

<sup>109</sup> 同書、41 頁。

<sup>110</sup> 『M/T と森のフシギの物語』で、語り手は次のように説明している。「童子の頭には、生まれた時から、後頭部に頭蓋骨の一部が欠けているような傷あとがあり——祖母の話では、亀井銘助にも刀傷としてあったものだというのですが——童子は母親に、うない髪という髪の結い方で傷あとのある後頭部をかくしてもらっていたけれども、男の子らしく活発に走り廻る童子の、髪の束はポンポン弾んで、傷あとがよく見えたということです」（『大江健三郎小説 5』、356 頁）。ここで「頭蓋骨の一部が欠けている」といわれているように、明らかにこの童子は、川の淵に戻り「頭蓋骨に傷がつく」ほどの力で救助された語り手の「僕」と、頭に「大きな瘤」をつけて生まれてきて、その後手術をしたその息子と、隠喩的に重ね合わされている（同書、509 - 510 頁）。



のだ。

……A current under sea/Picked his bones in whispers. As he rose and fell/He passed the stages of his age and youth/Entering the whirlpool.

水の底の流れに浮いたり沈んだりしている……しかしまだ渦巻にまき込まれてはいない。しかも he というんだから、この自分は私でありながら、私じゃない。私がかれだ、父親だ。[……] 水死した父親。そして私は、自分が父を愛しているのを感じていた！<sup>111</sup>

この父との合体の間接的な表現として「死んだ犬を投げる」芝居は展開される。つまり古義人が「水死小説」によって直接に父の像を明らかにするのではなく、小説『水死』の水準において、古義人と父を重ね合わせてみる可能性を示唆するものとして、この芝居はある。

まず——『さようなら、私の本よ！』でもそうであったが——、古義人が死を経過した後に生きているように<sup>112</sup>、『こころ』の「先生」も「死んだ積で生きて行かうと決心した私の心」を持って、生きている<sup>113</sup>。また「先生」は、「何の方面かへ切つて出やうと思ひ立つや否や、恐ろしい力が何処からか出て来て、私の心をぐいと握りしめて少しも動けないやうにする」という、「不可思議な恐ろしい力」を感じているが<sup>114</sup>、対して古義人が眩暈に処方された薬は、その服用後の充実した睡眠の後、「盛んな想起」を引き起こす。古義人にはそれが「大眩暈」と関係があるように思われる。そして想起のなかで、古義人は「戦争が終わった日」を想起し、その想起した情景のなかで、その敗戦の日の昼、川の淵で浮き沈みする父親の水死体を見出すことになる<sup>115</sup>。「大眩暈」は身体の失調以上に特別な——「私

---

<sup>111</sup> 『水死』、203-204 頁。

<sup>112</sup> 「そもそも最初の大眩暈の後の眠りが死であったのなら、私に生から死への移行はなんでもなかったはず。そしてつまり、いまの私は死後の私だが、それこそ cogito, ergo sum、このようになんとか意識が動いているのだから、私は存在している」（同書、203 頁）。

<sup>113</sup> 同書、224 頁。『こころ』については、『水死』に引用されている部分に、本作との関連が大江によって想定されていると考え、『水死』中に引用されている箇所から、旧仮名づかいもそのままに引用し、頁を示すことにする。『水死』において引用される『こころ』の本文は小説内では、ウナイコが劇で実際に読み上げたものである。

<sup>114</sup> 同書、225 - 226 頁。

<sup>115</sup> それは「自分が父を愛しているのを感じていた」という先の引用とは別の箇所のことである。この終戦の日の想起のなかで古義人は、終戦の知らせを聞き、ひとり川に行き、淵に潜る。そこで岩の奥に沈んでいる父親の死体を見つける。実際には父親は終戦前に死んでいるが、この想起のなかでは時間の前後関係が変化している。それは想起という記憶に関わる操作の誤ったはたらきであるかもしれないが、「陽の光が斜めにさしている」「岩の裂け目」の空間という、「講堂」

には大眩暈がもたらされているということ自体、まったく無意味であるはずはない、という気持ちがあったのだ」<sup>116</sup>——何か、「不可思議な恐ろしい力」なのだ。「先生」が「不可思議な恐ろしい力」にとらえられて「明治の精神」に殉死するように、古義人は、「大眩暈」によって父（の水死体）が見出す。

さらに、『こころ』で「先生」が学生の「私」に手紙を書く動機づけを語る時、「私は今自分で自分の心臓を破つて、其血をあなたの顔に浴びせかけやうとしてゐるのです。私の鼓動が停つた時、あなたの胸に新しい命が宿る事ができるなら満足です」というのは<sup>117</sup>、大黃が解釈する古義人の父の、水死の意図に重なっている。というのも、大黃は次のように、古義人の父の水死を解釈しているからである。

川筋の子供は水泳が達者やから、つかまる浮袋装置の「赤革のトランク」があれば、溺れ死ぬ心配はないのや。先生御自身は、死なれる気やが、そのあと自分に憑いておった物の怪が古義人さんに移動して、古義人さんを本物の跡継ぎにすると考えておられたのやろう。<sup>118</sup>

さらに、「自分の心臓を破つて、其血をあなたの顔に浴びせかけやうとしてゐる」という比喻は、ここで「先生」の切実さを表わしたレトリックだが、しかしこの比喻は、大江、そして古義人の小説でもある『みずから我が涙をぬぐいたまう日』を介してウナイコが演じる「先生」と、古義人の父へのあこがれの思いを結びつけるものである。

それを見る前にここで確認しておけば、『水死』においてこの小説の位置づけられ方は重要であり、まず、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』もまた、敗戦に際して蹶起を企てる語り手の父を主題にした小説である。穴井マサオはこれを演劇化したものを古義人に見せる。そこで主人公の「おれ」に扮するウナイコが、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』の一節を朗唱した後、小説どおりバッハの独小カンタータを歌い出すのへ、古義人もつられて歌い出す。

《[……]》

ワレワレノ軍隊ハ、オ父サンノ指揮トトモニ蹶起して、全員シヌノダ、ソシテコノ軍人タチハ、天皇陛下ガミズカラソノ指デ、涙ヲヌグッテクダサルノヲ待チ望ンデイルト歌ッテイルノダ。やがて、おれも将校たち兵士たちにならってキーキー声で歌い

---

にも近似した奥まった空間によって可能になっていると考えることもできるかもしれない。そこで古義人は、「父親を絶望的なほどに愛している」と感じる（同書、207 - 208 頁）。

<sup>116</sup> 同書、204 頁。

<sup>117</sup> 同書、221 頁。

<sup>118</sup> 同書、523 - 524 頁。

はじめることすらした。》

そしてウナイコはあらためて少年に戻って舞台の前景に進み出て合唱を新しくリードし、そこで合唱が高まりを示すと、観客席の私もまた、歌い始めていた！<sup>119</sup>

ここで『みずから我が涙をぬぐいたまう日』の「おれ」、そしてウナイコと古義人は父／天皇陛下と、演劇の演出を介して重ねられている。もちろん、演劇を離れたところでこのような天皇制を許容する態度をウナイコも古義人もとらないが、演劇とその舞台という形式によってそれが可能となり、ここでウナイコも古義人も、父一天皇の系譜に連なる「おれ」として歌っている。この関係が、演劇版『こころ』の「死んだ犬を投げる」芝居においてもくり返されている。『みずから我が涙をぬぐいたまう日』における主人公と父との関係が、この小説に直接関与しない「死んだ犬を投げる」芝居においてもくり返されるのが見てとれるのは、先に留保しておいた「自分の心臓を破つて、其血をあなたの顔に浴びせかけやうとしてゐる」という「先生」の言葉が、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』のある情景と重ね合わせられるものだからである。

以下の引用で「あの人」とは膀胱癌を患った語り手の父のことであり、「かれ」は語り手が10歳の自分を振り返って呼ぶ呼び方である（『みずから我が涙をぬぐいたまう日』のなかで語り手は「おれ」として語るとともに、その体験を客観化したものとして、妻と母に示すために「かれ」とも自分を呼んで語っている。これは、「セヴンティーン」で確認し、さらに『水死』でも見てとられた、主体を相対化するための手法と同様の意識に基づいてなされた設定だろう）。

あの方は幼児のようにあっけなく、しかし大きな地響きをたててあおむけにひっくりかえった。そしてずっと以前にボタンがとれてしまっている国民服のズボンの前開きから、黒ぐろとした大きいペニスを自然に跳び出させると、においたてる尿を勢いよく排出した。尿は、失敗の自覚に凍えついて膝まずいたままのかれの、裸の右脇腹から尻の半分を濡らしたのである。気がねしながらもぬぐった自分の指がねばつくので、それを胸にこすりつけ、尿より濃い粘液の感触が残るのを不安な思いで認めているかれに、ヤブ医者ヲ呼ビニ行ッテ、膀胱ノ具合ガ悪クナッタコトヲイエ、と地面にあおむけに横たわったまま、[……] あの方はますます沈着に醒めている声で命じた。跳びおきたかれはそのまま敷石道を駆けおりてゆき、医師の家の戸口まで一度も休まなかったが、ガラス戸の内側からもれる明りに、自分の裸の躰が血まみれであるのを見ると憐れに声をたてて泣いた。<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> 同書、87頁。

<sup>120</sup> 『大江健三郎小説3』、509頁。引用文中で父をさす「あの人」は、原文ではゴシック体のものを修正して引用した。『水死』においてこの作品は重要であり、本来書かれるべきだったが資

自分の「血」を浴びせかけることで（内面を告白することで）意志を伝達しようとする「先生」と、血尿によって語り手の身体を汚すその父は子へ意志を伝え、子は父に惹かれるというかたちで相同的であり、『水死』におけるこの芝居は、『こころ』と『みづから我が涙をぬぐいたまう日』に書かれたそのような意志伝達の様子を、多数の時間軸が共存する劇場／洞窟の舞台に表現するようなものとして描かれている。

そして、講堂での「死んだ犬を投げる」芝居が『水死』の展開を縮約しているというのは、芝居のなかで「先生」の心が解釈されて、以下のようにいわれるからである。ウナイコは台詞で、

もうそこでは自分がどのような教育をするのかを先生はいう。生命をかけた「教育」です。これまでに二度読み上げた通り、こういうんです。記憶して下さい。私は斯んな風にして生きて来たのです。ここも英語にしてみるとよくわかりますが、現在完了形の言い方ね、それなら続いて「先生」が口にするはずの、やはり「教育」としての言葉は、未来形となるでしょう。私は斯んな風にして死ぬのです<sup>121</sup>

という。「先生」の遺書から読み取られる先生の死は、古義人の父の水死をくり返したものであり、そして父の代理者である大黄の森のなかの水死——父の二回目の水死——の先取りでもある。大黄がウナイコの官僚の伯父を撃ったことをリッチャンから聞いて、古義人が語る大黄の行方は以下のようなものである。

私の夢の記憶を後押ししているのは、二つの漢字だ。降り続いた豪雨は潤葉樹林を大量の水で満たした。その全容は森々と展がり、森々と深いだらう。[……]

しかし、森歩きの古強者大黄さんは、注意深く突き進んで、決して倒れないだらう。[……] 大黄さんは歩き続け、夜明け近くには追跡の警官隊に追いつかれる心配のない場所に到っていただろう。それからは樹木のもっとも濃い葉叢のたたえている雨水に顔を突っ込んで、立ったまま水死するだけだ。<sup>122</sup>

---

料が母から渡されないために頓挫した「水死小説」への、そして資料を渡さない母への遺恨を込めて古義人が書いたのがこの小説だといわれる。

<sup>121</sup> 『水死』、229 - 230 頁。

<sup>122</sup> 同書、526 頁。大江は『水死』の執筆の仕方について説明するなかで、まず自分の小説は、大江と同一視可能でありながらも、そのような「私小説」的な「私」を打ち壊す、「私小説」であるとしながら、「この手法では、語り手を死にいたらしめることはできない。つまり私の小説はいつまでも、生きて自分の「私」の限界に縛られつつ語っている」と述べている（「後期の仕事」の現場から」、同書、2010,01、13 頁）。『水死』において大黄が最後に縊死するのは、

ここでは大黄が入り込んだ「森」が、「森々」と譬えられており、海のような森で死ぬ大黄の姿は、水死した古義人の父親に重なるものだ。こうして、「死んだ犬を投げる」芝居の『こころ』上演は、『こころ』の演劇化にとどまらない『水死』そのものの表現として、(芝居後に死ぬ者もふくめての)複数の死者を、生まれ替わりのしるしである渾名(「うない」)をあたえられた現代の憑坐/女優のウナイコに結集させることになる<sup>123</sup>。「ウナイコ」は、「ミツコ」という彼女の本名にかぶせられた、生まれ替わりの可能性を開く演技する者の名であり、そこに『こころ』の「先生」、古義人の父、大黄、そして古義人の像が重ね合わ

---

古義人の代わりに古義人の父の死をくり返したものと見ることができる。

<sup>123</sup>『水死』執筆中に大江は演劇の作り手たちと対談を重ねている。野田秀樹との対談で大江は『源氏物語』の「葵の巻」に言及しながら憑坐について述べている。「僕は、小説家はこの憑坐なのだと思います。暗いところにひそむ物の怪を自分の中に取り込んで、自分の肉体をつうじてその声を引き出す。物の怪に声を発せしむる。ぼくの小説はしばしばそうです」(「特別対談 憑坐と験者の対話」、『新潮』、2009,11、159 - 160 頁)。またその前年には第二回大江健三郎賞の記念対談で岡田利規と対談しており、そこでは岡田の小説で使われている複数の「わたし」を書く方法について大江は言及しており(「第二回大江健三郎賞記念対談 あらゆる場所に目があるように書く」、『群像』、2008,07) また第一回を受賞した長嶋有の小説『夕子ちゃんの近道』の選評においても主人公の一人称について大江は言及している(「第一回大江健三郎賞受賞作発表『夕子ちゃんの近道』長嶋有」、『群像』、2007,06)。それは端的に、「私/わたし」という主体を、どのように文章のなかで複数化させるか、相対化させるかという問題である。註 98 で指摘したものに加えて、『水死』の叙述の以下のような箇所にも、それは見て取れる。「わたしも大体同じ、とウナイコが認めたので、あたしには意外だったんです、とアサは書いていた。そこであたしが、演劇誌の新劇団紹介の記事を見ると、穴井マサオは長江の作品を初期のものから演劇化して来たが、主な作品の多くに演技者として(いまの芸名では)ウナイコの支えがあった、と書いてるじゃないのという、それはそうだけれど、ウナイコの演技はマサオの方向付けベタリ出ない点も一貫している、と書いてあるとリッチャンはいいました」(331 頁)。ここでは、「演劇誌」や「芸名」といったメディア、主体の位相を転換させる装置が導入されることによって、アサ、ウナイコ、リッチャンの会話が穴井マサオと古義人を巻き込んだ重層的なものになっている。このような傾向は『晩年様式集』にも引き継がれており、いとうせいこうは、『晩年様式集』について、このような主体がしきりに入れ替わりながら記述されていくことを「「私」の散乱を使って三人称的に書く」ものだと述べている。それは、「たとえばイタリア人女性のインタビューに真木が答えているものや、アサさんとギー・ジュニアの会話を古義人が書くとか、吾良の話しぶりを古義人が再現してノート化しているものを引用するとか、あらゆる角度で語りが分裂する」ものである(いとうせいこう、小野正嗣、三浦雅士「大江健三郎『晩年様式集』<sup>イン・レイト・スタイル</sup>を読む」、『群像』、2013,12、215 頁)。

される。

しかし二度の芝居で、超国家主義的な思想を語る側はどちらも「死んだ犬」を投げつけられてしまう。講堂での芝居ではウナイコの相棒、リッチャンが、働きもせず家に閉じこもっていた「先生」と「明治の精神」がどう関係があるのかと批判したことによって、「それがわからないのは、きみが女だからだ！」という非難を引き出すことで<sup>124</sup>、そして小劇場では、「先生」は「明治の精神に殉じたんだ！ この尊い死を貶めるのか？」という教育委員会の男に対して、幽霊としての「先生」を演じるウナイコが、以下のように答えることで。ウナイコは『こころ』の先生が、「私は私の出来る限り此不可思議な私といふものを、貴方に解らせるやうに、今迄の叙述で尽した積です」と、遺書を書いた動機を説明する箇所を読み上げて、先生に見出すべきは、天皇への私心なき忠（殉死）ではなく個人的な感情の方であることを主張する。

「先生」は、ほらこの通り徹底して個人の心の問題にこだわり、個人の、個人による、個人のための心の問題を、若者に解らせようと力をつくして死んだんです。それが、どうして明治の精神に殉じることですか？ 私の死を私のためだけのものに、取り戻させてください。それを助けるつもりで、あの国民どもに「死んだ犬」を投げつけてください、何匹も、何匹も！<sup>125</sup>

ウナイコがこのように男性的な権力に対抗しようとするのは、彼女自身、国会議員である伯父に強姦された人間であるからである（この点については書き直しとの関連で第三章で論じる）。ウナイコには、17歳の娘の自分、「ミツコ」の物の怪が憑いてもいる<sup>126</sup>。それは、古義人のもうひとつの「昭和の精神」の側の表現である。しかし、それでも「死んだ犬を投げる」芝居が民主主義的なものの一方向的な勝利とイデオロギーの喧伝のためのものでしかないといえないのは、伯父の行動を告発しようとしていたウナイコが、伯父に芝居の内容の書き直しを求められ、そして物語の最後にふたたび伯父に強姦されたことが仄めかされるからである。『さようなら、私の本よ！』で見た生まれ替わりとその可能性の否定という事態は、ここでも徹底されている。『さようなら、私の本よ！』では古義人に近しく、親しい死者たちの回帰が望まれており、それが阻まれたのとは対照的に、『水死』ではそれらと対立する側のものたちの回帰が計画され、かつ失敗するのである。

さて、「死者の奢り」、『さようなら、私の本よ！』で否定しえなかった死者との対話のモノローグ性は、ビデオカメラやテープレコーダーといったメディア装置とは別の仕方

---

<sup>124</sup> 『水死』、237 - 238 頁。

<sup>125</sup> 同書、256 頁。

<sup>126</sup> ウナイコは、伯父の行動を告発する「死んだ犬を投げる」芝居を、「娘の物の怪に取り憑かれて語ります」という（同書、513 - 514 頁）。

ある、現代の霊媒や憑坐の女優によって行われる死者との対話を描く『水死』においては、指摘することのできないものである。まず、そこには「死者の奢り」、『さようなら、私の本よ!』で主人公の「僕」や古義人が行っていた「想像力」を駆使した対話によって死者との交信が試みられるのではなく、舞台環境と演者というメディアを介して試みられる。ひとりの人間の想像力によってのみ死者を想起するのではなく、自分の想像力を活性化させる、他者の想像力、女優の想像力を介してそれは想起される。さらに、「穴居人」の芝居、「死んだ犬を投げる」では、演者と観客という区別が取り払われ、『こころ』の解釈は演じるものだけが主張するのではなくなっている。観客が変れば芝居の結末（だれが「死んだ犬」を投げつけられるのか）が変るのである。『水死』で示された「死んだ犬を投げる」芝居の結末も、一回限りの暫定的なものでしかない<sup>127</sup>。死者は「僕」や古義人の想像力のなかではなく、劇場にいる実際の人間の動きのなかに想像的に見出される。物理的な存在、役者を介して、その役者に重ね合わされるようにしてあらわれる。モノローグが残る隙間のない開かれた劇場に、死者は多様に呼びこまれるのである。ウナイコは『こころ』の「先生」として振舞いながら、「先生」とかれを慕う「私」の関係、そして『みずから我が涙をぬぐいたまう日』の父と子関係を示しつつ、それらを『水死』における古義人の父への思いに重なるように演技する。それは、小説末尾の大黄の死を予示するものである点で、小説全体をふくみこむ広がりをもたえている。しかも、劇の中心にいたウナイコ自身が、そのような国家的なものへの否定を内在させているために、生まれ替わりの可能性は先延ばしにされている。死者はその明らかな出現を仄めかされながら否定される、というふうに、その存在をあいまいにしたまま終始する。ウナイコの芝居に両義的に表されるこのよ

---

<sup>127</sup> 村井は先の論文で、演劇版『みずから我が涙をぬぐいたまう日』と演劇版『メイスケ母出陣』が実際には上演されずリハーサルとしてだけ描写されることに注目している。「歴史の上演の在り方は、作り手の歴史への態度の表明に他ならず、一度上演した舞台は撤回不可能である以上、それを操作する機会はリハーサルにしかない。つまりリハーサルは、「歴史を上演する」人々に許された最後の（大江がサイドを引いて使う言葉でいえば）「エラボレイト」の場であり、上演されてしまった舞台よりもはるかに動的に、歴史に対するドラマ的批評が展開されるのである」（村井、同書、75頁）。註94で見たように村井は、「死んだ犬を投げる」芝居の実演について、それはウナイコの政治思想の表明にすぎないととらえている。しかし、「死んだ犬を投げる」芝居が俳優たちの対立に観客という第三項を加えることを基本形に組み立てられていたことを見れば、ウナイコの政治的に偏した振舞いは、芝居を固定化するというよりも、芝居が動的に展開するために必要なものだと考えられる。ウナイコの固定した思想が批判されて変化する可能性を観客がもたらすからだ。村井が「リハーサル」に見いだしたような動的な性格は、この「死んだ犬を投げる」という芝居の形式にもまた見いだされる必要がある。芝居の一回ごとの講演がリハーサルのように完成を見ないという状況が、演劇の第三項——観客——によって持ち込まれることが、「死んだ犬を投げる」芝居の独特な性格だからである。

うな死者のあり方は、物語の最後において、ウナイコが『メイスケ母出陣と受難』の台本の書き直しをめぐって国会議員の伯父と交渉し、しかもその結論が出ず、大黃の発砲と縊死によって半ば強引に小説が締めくくられることと一体である。『水死』における「死んだ犬を投げる」芝居とはその意味においても、小説全体の縮図となりながら死者たちを呼び出し、かつ送り返すような、虚構の空間（洞窟）としてある。



## 第二章 中心としての「長江古義人」——疑似私小説と「おかしな二人組」<sup>スワード・カップル</sup>

### 1 名づけのリアリティーについての議論から

前章では、ビデオカメラと演劇における舞台や俳優といった、「ここ」と「向こう側」をつなぐ役割をはたすものに注目して、『さようなら、私の本よ!』、そして『水死』を対象に分析を行った。『さようなら、私の本よ!』では、主人公、長江古義人は、死んだかれに関係の深い人物が、ビデオ撮影のなかですぐそばにいるかのような振る舞いを見せた。また、『水死』では「死んだ犬を投げる」芝居のなかで、古義人の父の姿が、夏目漱石『こころ』と『みづから我が涙をぬぐいたまう日』を介することで、女優、ウナイコによって呼び出されていた。『水死』での古義人の父は、大江が作り出した虚構の人物であろうが、『さようなら、私の本よ!』で思い浮かべられる死者たち——埴吾良、篁透、六隅許六一は現実にモデルを持つ人物たちであった。古義人にしてから、大江と同じ題名で内容も重なっている小説を書き、障害を持つ息子がいるなど、多分に大江自身をモデルにして作られた人物である。

大江は80年代以降、このような「私小説」の方法を使って小説を書いているのだが、このような手法を採用した動機はどのようなものなのか。そして、この方法はそれまでの「私小説」とは同じなのか、同じでないとするれば、大江においてそれはどのように機能しているのか。また、前章で取りあげた二作において、古義人は呼び出す死者、吾良や古義人の父ときわめて親密な関係をむすんでいるようであった。「二人組」という人物の単位を大江は、「おかしな二人組」<sup>スワード・カップル</sup>と呼んでいるが、この単位はそれが具体的に作中でも明言されるようになってからの作品である『さようなら、私の本よ!』においてどのように位置づけられ、機能しているのか。

本章では以上のことについて考察をするために、『取り替え子』以来の主人公、長江古義人が持つふたつの性質について分析を行う。そのひとつは「私小説」の意識的な方法化であり、もうひとつは古義人が形成する「二人組」である。生まれ替わりは、つねに古義人に関わる人物、つまり息子のアカリや義兄の埴吾良に関わっており、さらに古義人を含めてそれらの人物には現実にモデルがあることが読み手にもはっきり意識される。古義人が形成する二人組を起点にして、生まれ替わりの仕組みが模索されていく。それはたとえば、『さようなら、私の本よ!』における古義人と繁、古義人と吾良の関係であり、こちらにはモデルはないが、『水死』における古義人とウナイコ、古義人と大黄の関係である。

本章ではこの二点を論じていくが、そもそも、「長江古義人」という名前はどのような意図に基づいてつけられた名前なのか。『取り替え子』で大黄がその由来を説明している。

宴会の終わりがた、大黄さんが突然、古義人の名の由来を話し始めた。もちろんそれは、デカルトによる西欧思想の原点をさしているが、それだけではない。大阪——当時の大阪——と取引のあったこの土地では、儒学を学んだ商人たちの学校、懐徳

堂に通った者が少なくないが、その学統の祖、伊藤仁斎の古学思想もあわせられている。

——わしらの錬成道場の先師、長江先生の奥さんのお父上は、ブラジル移民にも「もうひとつの村」にも失敗された。その人が、少年時には懐徳堂で子ノタマワクを、青年時には土佐の中江兆民から「コギト・エルゴ・スム」を、フランス語で学んだ人やった。長江家にふさわしい命名の仕方やないか！<sup>128</sup>

このように、西欧思想における「コギト」と、伊藤仁斎の古学思想を重ね合わせたものとしての「古義人」だと、作中では説明されている。しかし、この由来について、大江健三郎自身はまた異なった意味づけをあたえている。大黃が述べるような理由は、小説を書きながらつけた「屁理屈」であって、「最初はコギトという音自体が好きだったからです。千樫という女性の名前も、もう理屈ぬきにチカシという名前が好きなんです、あの漢字も」<sup>129</sup>。

「思想」的な解釈の糸口をほのめかす名前を見かけに反して、大江自身は、言葉の音の個人的な愛着を名づけの理由に語っている。このような、人物の名前に作家の好み<sup>バード</sup>が反映した例は、初期のころからすでに見つけることができる。『個人的な体験』の主人公、鳥、『洪水はわが魂に及び』の主人公で、樹木と鯨の魂と交換することができるといわれる大木勇魚<sup>おおきいきな</sup>。しかし、大江自身は個人的な嗜好によって名づけているが、大江自身のこのような好みを反映した名づけ方は、批評家らによって批判されてきた。

それをもっとも徹底して行ったのは、初期の短篇をよいものとして評価していたがその後

---

<sup>128</sup> 『取り替え子』、162 頁。

<sup>129</sup> 『大江健三郎 作家自身を語る』、302 頁。また本節では以後、「疑似私小説」と古義人がつくる「二人組」を中心に論じていくが、ここで「古義人」にデカルトの「コギト」を強くむすびつけた説得的な解釈として蘇明仙の論がある。「テキスト内の、デカルトの「コギト」としての「古義人」＝「私」は、大江が「私」を他者として捉えつつ「私」を書くためのレトリックとして用意しているものである。「古義人」はデカルトの方法的懐疑を受け継ぐ者として、自己自身に立ち返って、しかし自己意識の「外部」に立つ者として自分の存在（自分の文学）を疑う。「古義人」は、大江が「私」を書きながらテキスト内の「私」と距離を置くための装置としての名前である。また「私」と「私」の小説をパロディするためには、「私」を懐疑する人物（「古義人」）が必要であったとも言える。つまり、[……]「古義人」は、大江が「私」を書く際の「私」に対する態度を示すものとして読める。大江の「古義人」に対する態度は、大江の「私」に対する態度である。それはまた大江の中では作中の「私」（あるいは「古義人」）を他者として捉え、それに立ち向かおうとする基本姿勢を示しているのである」（『大江健三郎論——「神話形成」の文学世界と歴史認識』、184 - 185 頁）。

評価を転じた江藤淳の<sup>130</sup>、『万延元年のフットボール』についての批判であるように思われる。ここで江藤を中心になされる批判をとりあげるのは、大江の小説のリアリティーについて考えるための、よい手がかりをあたえてくれるからである。

江藤は大江との対談において、以下のように述べている。この作品で主人公格の兄弟は「根所蜜三郎」と「根所鷹四」と命名されている。兄弟の「蜜」と「鷹」という漢字は、それぞれの人物の気質をアレゴリカルに表示している。「蜜三郎」は内向的で諦念に取り憑かれており、「鷹四」は外向的で革命（暴動）を夢想している。それは「作者」が読者と対等の関係を措定しないで、読者をまず服従させて走り出すという書き方であり、「閉鎖的な作品世界の中に入ってくる、あるいは無理やり入れてしまった読者だけとの関係を措定して書くという書きかた」である。すなわち、「蜜」や「鷹」が示す意味を受け入れた読み手だけが、その小説の世界に入っていける。そこに「創作態度の必然性」はあるのだろうか。このような小説の作り方は、「あなたの客観世界との乖離というか外界の喪失という形でそれらをとらえるよりぼくにはとらえられない」<sup>131</sup>。

江藤の主張の眼目は以上のようなものである。「セヴンティーン」では社会党委員長刺殺と天皇（制）が主題化されていた。『万延元年のフットボール』では、復員と安保闘争、そしてスーパー・マーケットに体现された資本主義原理に浸食される地方都市経済といった状況が、主人公たちの外縁を規定する問題として設定され、かれらはその「現代的」な状況に内面も外面も傷つけられた存在として葛藤しあう。しかしそれでも江藤は、それは閉鎖的で「客観世界」がないと批判している。それは、大江の小説には「イマジネーションが恣意的にならないための[……]物差し」を欠いており「蜜三郎」といった名前が、虚構的な、想像された小説の世界を容認するための「踏み絵」になっているからだという。

この名前を認めるか認めないかがいわば読者に対する踏み絵になっているのです。認めなければ（小説の——引用者註）なかには行って行けない。しかし認めた人間は客観性の問題を棚上げにして大江さんの主観的な世界にコミットすることを強要されてしまう。これは主観的な世界をそれが本当に共用され得るかどうかという問題を回避して読者におしつけようとする一種の詐術です。<sup>132</sup>

「イマジネーション」によって作られた小説は、いくら現実のことを盛り込まれても、畢竟、個人的に想像されたことでしかなくリアリティーがない。大江の名づけ方は、その問題を端的に示している、というのが江藤の主張である。

---

<sup>130</sup> 新潮文庫版『死者の奢り・飼育』には江藤淳の解説が付されており、そこで江藤は、この短篇集に収められた作品について、そこに鮮烈なイメージがあるとして評価している。

<sup>131</sup> 「現代をどう生きるか」、『群像』、1968,01、152 - 153 頁。

<sup>132</sup> 同書、151 頁。

この批判に答えて「そんなことはない」と大江は膠もないのだが、それにもかかわらず、江藤のこの批判の説得力を増すような手法である引用を、大江は積極的に用いて、以後の作品を書かしていることは指摘しなければならない。『取り替え子』で古義人は、ランボーを引用し、モーリス・センダックの絵本を引用する。それは、突然死んだ埴吾良の（古義人との）青年時代の意味はランボーの詩によって、そして、突然死んだことの意味はセンダックの絵本によって把握してしまえるということである。大塚英志は江藤の、大江における想像力は恣意的な主観性の表現であり、それは自己自身とその観点を承認する者とのみ、小説を共有する閉鎖的なものであるという批判を引き継いで、次のように述べている。

大江にあっては、彼が現実の大江光についていくら語ろうと、あるいは社会的に発言しようと、小説に於ては、小説の論理によって貫かれ、そして照合されない小説の外部は書物でしかないというスタイルは変わらない。<sup>133</sup>

本を読んで書く小説家の小説の外枠もまた本である（現実がない）という批判である。したがって、そこで書かれる死者にもまた「超越性」などなく、「死者の文学装置的描写はバフチンの「グロテスク・リアリズム」などの根拠を後に得ることで、大江の「文学」の中で、屈託なく徹底されることはいうまでもない」<sup>134</sup>。

『懐かしい年への手紙』（1987）や『さようなら、私の本よ！』に見られる時間の欠如やロマンティズムに対する批判の延長にこれらの指摘はあり<sup>135</sup>、大江の小説について妥当

---

<sup>133</sup> 『サブカルチャー文学論』、699頁。大塚は本書で、『取り替え子』における人物の名づけ方には一貫した基準がないことを批判している（同書、682頁）。井口時男は大塚のこの批判を否定しているが（『危機と闘争』、56頁）、実際、本作で江藤淳と思われる人物は、「迂闊」の「迂」の字を用いて「迂藤」とされながら、伊丹十三をモデルに持つ埴吾良は、「吾、良し」と読み下すことができ、大塚のいうとおり「アンフェア」である。また、以下に引用する大塚の論は、大江と三島由紀夫の「文学と生」が対極につきぬけたところで一致する（両者ともに本当の「生」がない）ことを示す指摘であり、興味深い。「文学テキスト化された「私」以外の残余としての「私」の所在をこそ三島は「滅私」しようとしていた」こと、「それは江藤が大江に向って、文学理論に回収されない「大江さんの強いもの」があつてしかるべきではないかといった時に大江が異に介さなかった態度と比した時に興味深いものがある。「世界」から「文学」を差し引いたら何も残らない、と三島は恐れおののいた。しかし、大江は恐れおののかない。[……] そもそも大江にとって「世界」は最初から「文学」としてあつて、「世界」から「文学」を差し引いて残余があるはずだと迫る江藤の「祈り」も、[……] 三島のおびえも大江には恐らく成立しない問いかけなのだ」（大塚、同書、678頁）。

<sup>134</sup> 同書、672頁。

<sup>135</sup> 福嶋亮大は『さようなら、私の本よ！』の終章で、古義人が「徴候」を収集している点につ

である。『懐かしい年への手紙』や『水死』のクライマックスは豊かであったり劇的であったりするが、それは想像力や他のテキストによって外縁を区切られた、大江健三郎個人の「現実」でしかないという指摘は否定しえない。しかも、大江はグロテスクなイメージを意識的に用いてきたのであり、また引用は引用でない文と拮抗する量と、質的な重さを持っている。それは虚構として高い強度を持つが、それだけに実際に生きる感覚とは離れている（実際の生は本の引用だけでは処理しきれない）。江藤と大塚の批判は以上のようなものである。

しかし、そのように処理しきれないものを、言語を構造体に組み上げることでどのように自らのもとに引き寄せ、表現するのか。それが大江健三郎だけでない作家・芸術家の根本的な表現の動機であってみれば、「ここには現実がない」という批判は、提出された課題（作品）の拒否であり、およそどんな表象されたものにもいえてしまう。したがって、それは問題の切り詰めであり、ここで対象となっている小説には基本的な単位として言葉しかあたえられていないのだから、小説（虚構）に現実があることはなく、あるのは虚構の現実らしさである。

大塚がいうように、大江の小説においては他のテキストが外縁を規定しているが、そのようには書かれていない他の作家の小説について、その小説の外縁が即、現実となっているということとはできない。問題は、どんな小説の外も現実そのものではないにもかかわらず、その小説には現実がある（あるいはない）ということができる、という事態そのものである。なぜ、小説は言葉であり、言葉でしかないものについて、そこに現実がある、あるいはそれは作り物にすぎない（現実がない）といえるのだろうか。すなわち、そこにあるのは現実らしさの問題だが、なぜ現実らしいといわず、現実だ／でない、といってしまうことができるのだろうか。それは現実自体が、そもそも生のものであるとして認識されているのではなく、何か「らしい」というさまざまな質を主体が投射することで遡及的に把握される、そしてその「らしさ」の感覚を意識しないことによって成立するようなものであるからだろうか。本稿においてこのような問題は手に余るが、少なくとも、言葉という基本的な単位によって表現されるさまざまな質——視覚、触覚、嗅覚……——の総体が小説となり、したがって小説は言葉にならないものを言葉によって表現するための試みである、ということはいうことはできる。江藤と大塚が、大江の小説のリアリティーの欠如を批判するとき問題にすべきだったのは、このような、小説が現実「らしい」か否かということである。次に見るように、「疑似私小説」という方法は、この「らしさ」をどのように作るかをめぐっての方法である。

---

いて、そこでは過去—未来の時間の流れが否定され、過去と未来が円環する時が形成されてしまい、現実的な時間の流れが捨象されるとし、大江の作品はつねに永遠性を物語の解決手段にしていると批判している（『喜劇と永遠性』、『群像』、2005,11、196頁）。

## 2 読み手にあたえられる、疑似私小説的な作者像

さて、ここまで江藤と大塚の、自己本位の虚構に閉じこもっているという批判を見、それは、作品の現実「らしさ」の問題についての議論であったことを確認した。江藤と大塚は、大江の小説を主観的な作り物であると批判していたが、それは名づけや「グロテスク・リアリズム」という、虚構の虚構らしさを批判するものであり、先の大塚の言葉にあるように大江の「小説の論理」を難じている。ここでは「小説の論理」をつらぬく、「現実の大江光」について書くこと自体にも現実感が欠けてしまうとされていた。しかし、これらは分けて考えるべきではないか。「論理」を書くことで小説が作り物になることは、「現実の大江光」について書くことが作り物であることをかならずしも意味しない。後者については、現実でないにもかかわらず、虚構のように見えないということが大江の小説には起こるからだ。そして本節で論じるのは、後者のこのような問題についてである。

大江は、虚構にもかかわらず、これは本当のことだろうか、と思いながら読ませるような小説、私小説を意識的に方法として導入した小説を、80年代以降発表し続けてきた。一方で、そのような方法を採用する以前から、大江は私小説と遠からぬ距離を保ちながら仕事をしていたのである。大江と私小説の関係はどのようなものだったのか。そして、私小説をなぜ方法として導入したのか。

60 - 70年代にかけて、大江は私小説に対して明確な反対の立場を示していた。1982年に刊行された『ピンチランナー調書』の文庫版あとがきで、以下のように私小説のしくみを説明している。

僕の見る私小説の方法的特徴は、それが想像力の働き方をストイックに制限していることである。小説を、それがどのようないきさつで語られるか、現実とむすんでみせる手つづき。それを「動機づけ」と呼ぶ。私小説の「動機づけ」ほど明瞭なものはほかにあるまい。「私」はこの現実の生活を、作家として生きているのであるが、その生活の現場でこのようなことを経験している。またその経験にもとづいてこのように想像した。そのような「動機づけ」をつうじて、私小説が書かれる。<sup>136</sup>

まずここで定義されている私小説の特徴は、作家が想像力を意志的に制御するということである。すなわち、小説家は、実際に自分の周囲で起こった出来事に忠実に、それを記録するように書く。ここでは想像力の介入は、小説を虚構に貶めてしまう点で退けられる。それゆえに、イメージを作り、それを作り変えていく「想像力の行為を作家としての生活の中心にすえている僕は、私小説の作家のイメージのつくりかえに関わるストイシズムに

---

<sup>136</sup> 『ピンチランナー調書』、512 - 513頁。

驚きをいдаく」ということになる<sup>137</sup>。一方で大江は1982年に、『「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」を聴く女たち』が刊行され、また『新し人よ眼ざめよ』中の「無垢の歌、経験の歌」（7月）と「怒りの大気に冷たい嬰兒が立ちあがって」（9月）をそれぞれ『群像』と『新潮』に発表している。この連作短篇は後年、「ところがそのような私にも、私小説におけるように実生活における小説家とひとしい「私」を語り手として、小説を書いたことがあった」としてふり返られるものであり<sup>138</sup>、『「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」を聴く女たち』にしても、それまでの作品と比べれば、主人公と（語り手と）大江健三郎の距離はきわめて近い<sup>139</sup>。

想像力を制限する方法を、それに反対していたにもかかわらず採用する。このことの経緯にはきわめて「私小説的」な、ということつまり家庭生活上の事情があったようである。

障害を持った子供が肉体的には十五、六歳になって思春期を迎え、かれの内面には新しい苦しみがあるのらしい。その子供の悲しみが、母親や妹への反抗として表れているのを、自分が家族と共にどのように受け止めるか。それをこれから書き続ける短篇にしよう、と考えるわけです。そして実際に子供と自分の家庭の間を改良していくために努力を始めますのですが、そのための手がかりとして、ブレイクの詩がいきいきと役割を果たすことを発見していく、それがこの小説です。<sup>140</sup>

ここで言及された「ブレイク」の引用こそ、主観性の優位として先に江藤や大塚が問題にしたものだ。しかしそれは、大塚が批判するように、虚構を組み込み、現実を「本」によって理解する、外部を規定することでありながら、一方で小説の構えとして「私小説」的な体裁がとられることで、私小説でありかつ、私小説ではないという幅を、小説にあたえることにもなっている。たとえば、連作最後の短篇「新しい人よ眼ざめよ」の末尾では、

---

<sup>137</sup> 同書、514頁。

<sup>138</sup> 『私という小説家の作り方』、140 - 141頁。

<sup>139</sup> たとえば、表題作の短篇「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」を聴く女たち（1981）で、「音楽家のTさんから、「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」という音楽を書いている、ついてはきみの小説の一節を楽譜のはじめに引用したい、と話があった」（『大江健三郎小説、7』、25頁）といわれるときの「Tさん」とは、1981年に「雨の樹」を発表した武満徹を指しているだろう。また、ここで「Tさん」が引用したいという（そしてこの短篇でその英訳が示されもする）一節は、この前の短篇である「頭のいい<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」（1980）にある次の箇所をさしている。「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」というのは、夜なかに驟雨があると、翌日は昼すぎまでその茂りの全体から滴をしたたかせて、雨を降らせるようだから。他の木はすぐ乾いてしまうのに、指の腹くらいの小さな葉をびっしりとつけているので、その葉に水滴をためこんでいられるのよ。頭がいい木でしょう」（同書、12頁）。

<sup>140</sup> 『大江健三郎 作家自身を語る』、197頁。

本稿の「はじめに」で引用したように、イーヨーとそれまで呼ばれていた語り手の息子が、本名の「光」という名で呼ばれることを望む場面が描かれているが、それが「新しい人」というモチーフを提示するのは、ブレイクの詩の一節「Young Men of the New Age」を介してであり、そのふたつが重ねあわされることによっている。つまり、「イーヨー」から「光」へ、という現実にあったといわれる場面によってのみ（そして、その反対に、ブレイクの詩によってのみ）、この小説が成立しているのではないことが分かる。

ところで、「セヴンティーン」や『みずから我が涙をぬぐいたまう日』が父／天皇と無私の合体を求める主人公を表現し、かつそのカリカチュアライズされた表現によって、そのような望みが同時に批判されてもいたことと、大江の先に引用した私小説の定義を並べてみると、両者について大江の説明の仕方には、思いがけない類似が見られる。「私小説」の特徴は、「想像力の働き方をストイックに制限していることである」。にもかかわらず、大江はそれを取り入れた。一方、天皇制を主題として書くこともまた同じ事態としてある。大江は、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』の文庫版に付した序文で、次のように語っている。

天皇制が、日本人の政治的想像力を束縛するという、もっとも散文的な、もうひとつのテーゼについては、僕は人前で語ったり、文章を書いたりしてきた。日本語の作家の根源的な役割は、この想像力を束縛する枷を、自分のとりくみの手がかりとして把握しなおし、そこから逆に、日本人の想像力世界全体を照らしだす自力の照明をつくり出すことであろうと思う。照明器の行動半径は、可能なかぎり広く自由でなければならぬ。<sup>141</sup>

「セヴンティーン」などで描かれた主人公は天皇を熱望している。その束縛された想像力の状態にいる人間を書きながら、それが読むものの想像力を解放するものになるように、小説を書く。内部にいるものを書きながら外部を表現する。枷にとらわれながら、とらわれたことを知っている、あるいはとらわれたふりをする、という視点の取り方である。このように批判対象の逆用と方法化が——それは他のテキストを自作に引用し小説のなかで解釈することと相同的である<sup>142</sup>——大江健三郎の基本的なスタイルとしてある。『「雨の木」

---

<sup>141</sup> 『みずから我が涙をぬぐいたまう日』、傍点引用者、8 - 9 頁。

<sup>142</sup> 引用の効果として、『私という小説家の作り方』で以下のようなことを大江は述べている。「アルファベットによる原詩を織りまぜることで、日本語の文章に多様なテクスチュアの感覚をみちびく、ということも私の意図にはあった」（105 頁）。「小説の地の文章に対して互いに力を及ぼしあう関係において、引用の文章が置かれる。地の文章は、引用の文章に支えられて奥行きをます」（113 頁）。このように、他のテキストの参照から「地の文章」が書かれることは、引用する文章に注意をはらいながら、そこに埋没しきらない点で、大江の天皇制や私小説の意識に通じる



を聴く女たち』刊行後の、スーザン・ネイピアとの対談で、大江は次のように述べている。「小説が虚構であるのはそれとして、しかし単なるお話ではない以上、その小説を書いている人間が、いまこの時代にどのように生きている人間であるかを、まず示したい」。そのために採用されたのが私小説なのだが、それもまた、天皇制をあえて主題として選んだときのように「裏がえ」されている。『「雨の木」を聴く女たち』を書くために採用した方法、

それが私小説の手法を裏がえすことでした。つまり、作中の「僕」は、書く形式から見れば、作者のぼくとパラレルですが、その内容を見ると、それは現実のぼくと全く同一というのではない。むしろ裏がえされた自分だし、小説の側から照らし出された自分です。そういう仕組みをつくることで、ぼくは現在中年に達して、現実の生活の中で新しく困難な問題に直面している自分のことも、表現できたと思います。<sup>143</sup>

形式においては作者と同じだが、内容においては異なっている、裏返された「僕」とは何か。それは、作家が、大江健三郎に同定しうる来歴をもつ主人公を提示しながら、「小説で自分の実際の生活を誇張したり、ゆがめたり、ひっくり返したりして検討」された、そして小説のなかでそうされていく主人公のことであるということが出来る。「そのように、小説を書くことによって自分の人生のいろんな側面をむき出しにしてしまう」<sup>144</sup>。小説で表現された、半分は自分自身であるような「僕」によって小説の側から「照らし出される」ことで、実人生の新しい側面が見いだされる。本当にあったことではなく、本当にあったことに基づいた、ありえたはずのこと、人生のヴァリエーションをこそ書く。それは実際にあったことではないが、読み手に事実と認めうることに根ざした出来事であるだけに、本当らしさ（現実らしさ）の実感があると読み手には感じられる。それが「本当のこと」なのだと、大江は考えている。

そして、「本当のこと」を現実の出来事らしく書くことが、大江の小説にとって最も重要なものとして位置付けられていると考えられるのは、このことが、つねに長江古義人への一番の批判者だった母によって、小説の本質として主張されているからである。『憂い顔の童子』において、古義人の小説に書かれていることは土地の伝承に忠実なのかどうかを調査する研究者のインタビューに、古義人の母は次のように答えている。

……あなたがお調べになったかぎりでも、私どもの家の者らの来歴とされているものが、事実と食い違うそうですね？

それはそうやろうと思います。古義人は小説を書いているのですから。ウソを作っ

---

ものがある。

<sup>143</sup> 「「レイン・ツリー雨の木」連作の光と影」、『波』、1982,07、傍点引用者、16頁。

<sup>144</sup> ここまで、『大江健三郎 作家自身を語る』、306 - 307頁。

ておるんですから。それではなぜ、本当にあったこと、あるものとまぎらわしいところを交ぜるのか、と御不審ですか？

それはウソに力をあたえるためでしょうが！

……倫理の問題がある、といわれますが、それこそは、私のような歳の者が、毎朝毎晩、考えておくことですよ！ [……] そのうち気がついてみると、これまでさんざん書いてきたウソの山に埋もれそうになっておる、ということでしょうな！ 小説家もその歳になれば、このまま死んでもよいものか、と考えるのでしょな。

ウソの山のアリジゴクの穴から、これは本当のことやと、紙を一枚差し出して見せるのでしょうか？ 死ぬ歳になった小説家というものも、難儀なことですな！<sup>145</sup>

小説は「ウソ」だが、それは「力」を持たせられた「ウソ」である。「書かれた小説はすべてフィクションにほかならない」が<sup>146</sup>、そこでの「ウソ」は実際に起こったことと重ね合わされていることで、単なる「ウソ」でなくなる。そこでは「ウソ」は「本当」を否定するものとしてあるのではなく、むしろ「本当」に支えられることで、その位置を定めている。「ウソ」は虚偽を意味するのではなく、もっと肯定的な意味あいのものだ。もちろん事実や現実ではないが、それは書かれた「ウソ」としては本当であるというしかないような、両義的な価値を持つものである。大江の「ウソ」は本当のことに根ざしており、その点で虚偽とは異なる。すなわち、虚構は虚偽とは異なる。『水死』で、ここでも古義人の母親が、柳田国男を読んだ主人（古義人の父）から伝え聞いたという言葉、「空想と想像とは違う、想像には根拠がある」は<sup>147</sup>、以上のような虚構（想像）と虚偽（空想）の関係を指摘してのものだろう。古義人の母は『水死』では古義人が父に熱中するのを諫める役割を担っていたことを前章で本作の梗概を確認したときに述べたが、母は古義人を批判する一方で、鋭くかれの小説の特質を見抜いているようでもある。

「ウソ」が本当のことに交ぜて示されるために、読み手には、それが大江に実際にあったことか、大江に実際にあったことを変形したことか、大江にはなかった出来事なのかの区別が難しい。大江自身もまた、現実が起こったことと小説に書いたことの区別がつかないことがあるという<sup>148</sup>。『懐かしい年への手紙』以来発展されてきた、現実と虚構とを組み合

---

<sup>145</sup> 『憂い顔の童子』、17 - 18 頁。

<sup>146</sup> 『私という小説家の作り方』、148 頁。

<sup>147</sup> 『水死』、380 頁。

<sup>148</sup> 「ところがいつの間にか逆に、自分がフィクションとして作り出したものが、現実の人生に入り込んでくるという印象を持つことを繰り返してきた、と気がついた。小説で自分の実際の生活を [……] 検討してみているうちに、何だか現実生活と小説のあいだの境目がおかしくなっている」（『大江健三郎 作家自身を語る』、307 頁）。このことを象徴的に示した描写が『さようなら、私のよ！』序章にある。古義人は病床で夢をみているが、夢のなかで横たわるベッド脇に「黒

わせながら小説を作る方法は、「自分の作ったフィクションが現実生活に入り込んで実際に生きた過去だと主張しはじめ、それがあたらしく基盤をなして次のフィクションが作られる複合的な構造」として、要約されている<sup>149</sup>。このような大江健三郎の小説を指して「疑似私小説」と呼ぶ福嶋亮大は、『ピンチランナー調書』の文庫版の大江によるあとがきを引いた後、次のように述べている。

この自己分析が意味するのは、大江が私小説を意識しつつ、同時にそのハッキングを企ててきたということである。あるいは大江は、私小説の持つ「想像力の制限」という機能を、あくまで方法論的に用いてきたのだと言ってもよい。大江は私小説のスタイルを模倣するが、それは性的な秘密の告白ではなく、何よりもまず、家族との関係の記述に焦点を当てることを狙いとす。[……]しかし、大江が私小説を採用するのは別に読者の出歯亀的な好奇心を満たすためばかりではなく、父と息子のあいだに閉鎖空間を構成し、それを巨大な同化のヴィジョンに横ずれさせるためである。そこでは《父親と息子は、ある夜を期して父親はハイティーンに、息子は壮年の男へと「転換」をとげる》のであって、その相互性を糧にして、作品の骨格が定められていくことになる。<sup>150</sup>

福嶋が「読者の出歯亀的な好奇心を満たすためばかりではなく」といい、「好奇心を満たすためではなく」といっていないことが、ここでは重要である。読者の「好奇心」が、私小説的な描写によって少なからず満たされるという私小説の機能は、「想像力の制限」にもかかわらず重要なものである。なぜなら、それによって小説の登場人物から、大江光や伊丹十三といった現実のモデルが特定され、そのモデルと長江古義人／大江健三郎がどのような「家族との関係」をむすぶのかといったことを知らせてくれる（という錯覚をあたえてくれる）からである。そこで、関係をむすぶ対象のイメージは作家自身にはもとより、映画・テレビ番組・大江光の音楽の CD ジャケットを見た読者によってもまた、あるていど正確に想定されることになる。つまり「ウソ」のための足場があたえられる。本稿の「はじめに」で見たように、これらのパラ・テキストがあたえる「インサイダー情報」が、

---

く縮んだ者ら」を見る。それは「自分の創り出した者ら」であり、古義人は「自分の想像力の産物の面倒を見なければならない」と考える。それは古義人の小説のことだ。しかし、「ベッド脇で見守る者ら」とは、眠っていないときの古義人にとっては、その家族のことを指している。すなわち、ここでの序章は、大江の小説において虚構と現実を重ね合わせられているということのアレゴリーになっている（『さようなら、私の本よ！』、序章参照）。

<sup>149</sup> 『私という小説家の作り方』、144 頁。

<sup>150</sup> 「大江健三郎の神話装置——ホモエロティシズム・虚構・疑似私小説」、『早稲田文学』、2011,09、274 頁。

小説の記述を「私小説」にするのである。

そしてその「家族との関係」は、つねに生まれ替わりを示唆する関係のことである。『ピンチランナー調書』で書かれた、障害児の息子、<sup>モリ</sup>森とその父の年齢がプラスマイナス 20 する「転換」という設定は、『取り替え子』で吾良が古義人にいった、「きみと千櫨は宇宙からの長旅でバラバラに壊れて地球に届いた機械を、修理して動くようにしたんだよ。それも完璧に！」というアカリの再生に変奏されていく<sup>151</sup>。大江の小説は「形式」として大江健三郎自身の生活や読書遍歴、人間関係を作品内に、インサイダー情報として設定しながら、その「内容」において、現実ではありえなかったが、ありえたかもしれないヴァリエーションとしての、大江光／長江アカリや伊丹十三／埴吾良との「家族の関係」を表現するものであるといえる。

アカリは生来障害を抱えており、吾良は死んだ。そのような小説の外枠をなす「形式」である、読み手が知りえるモデルの事実は揺るがしえないが、しかし、その内部でどのようなありうべきかれらとの生の可能性があるのかの探求、それが小説の「内容」となる。その障害なり死なりを、フィクションを交えながらくり返し書くことは、そのような生活、事実を解釈しなおす、「読み」なおすことである。

大江はくり返し文章を書き、推敲する。書くことが読むことでもあるのは、読むことで、書いた内容の意味が定められるからである。くり返し書くこと、そして書いたものを書き直すことは、それを読み直す過程に支えられている。このとき、大江が書く／読むのは、実際に大江が経験したこと（障害を持った息子の誕生、その息子との共生や義兄の死）であり、かつ経験しなかった（であろう）こと（次章で見る『晩年様式集』での息子の反抗や、前章でとりあげた『取り替え子』、や『さようなら、私の本よ！』で描かれていた、吾良と古義人の「アレ」と呼ばれる体験）である。小説の外枠をなす実際に経験したこととともに、虚構として変形された経験が書かれ（そのふたつの全体が小説となる）、それらはともに読み直される。そこで、読み直すとは経験したことの確認、形式の設定であり、そして経験していないことが経験したこととどのように結びついているのか、形式の内部でどのように虚構が機能しているのかを読み取る作業となる。その読み取りの指針は、実際の大江の経験であると認められ、古義人が経験したともいわれている経験（形式）に、長江古義人にとってのみ起こった経験が、大江が意図するように位置づけられているかである。この指針にそっての、書くこと／読むことの連続のなかで、当の「内容」が包み込まれる生の「形式」自体が、変形されてゆくのではないか。だからこそ、「自分の作ったフィクションが現実生活に入り込んで実際に生きた過去だと主張しはじめ、それがあたらしく基盤をなして次のフィクションが作られる」。このようにして私小説の部分となる大江の経験は書く／読む過程で変形されながら、小説の全体にとっての基礎をあたえているのであ

---

<sup>151</sup> 『取り替え子』、98 - 99 頁。

る<sup>152</sup>。

翻って、そもそも「私小説」とは何なのか、どのようなもののことをいうのか。鈴木登美は以下のように定義している。その定義とは、明示的に示すことのできるようなものとしては私小説は存在せず、読み手がそれを作るというものである。

読者が当のテキストの作中人物と語り手と作者の同一性を期待し信じるのが、そのテキストを究極的に私小説にする。私小説はひとつの読みのモードとして定義するのが最も妥当である。それは、私小説とは単一の声による作者の「自己」の表現であり、そこに書かれた言葉は「透明」とであると想定する、読みのモードである。<sup>153</sup>

大江は、このようなことを体験し、そこからこのように想像したとの「動機づけ」において書かれるという私小説の定義を、読み手の側をも含めて次のように説明している。「とくに日本の私小説は、こうした小説家と読者との意識の共犯関係に成立したものだ」。その読者とは、「一般の読者とはちがう、小説家、文壇との至近距離に生きている者らでも

---

<sup>152</sup> 書き直しが、書かれた内容の同一性を含んだ変形の過程であることについては、第四章において「図式」という観点から考察している。また大江は「裏がえされた自分」という面とはちがった理由によっても、自らの小説がこれまでの私小説とは異なっていると説明している。大江の80年代以降の私小説風の作品には自作引用が頻繁に行われ、批判されてきた。大江はその批判に答えて、「いわゆる私小説の場合 [……] 書き手＝主人公の家庭生活については、小説のテキストにあらためて書かれない了解事項が、読み手との間に取りかわされているのです。いわゆるメタ・テキストとして、作家の私生活を読者があわせ読むことによって、私小説のテキストは意味の伝達を完了します。僕はそのようなメタ・テキストなしで、引用さえ読まれるならば、小説の回路は読者に開かれている、というように書きたいと思いました」と述べて（『小説のたくらみ、知のたのしみ』、171頁）、それまでの私小説とのちがいを明言している。

<sup>153</sup> 『語られた自己—日本近代の私小説言説』、3頁。小谷野敦は本書について、「いま一歩進めれば、日本独自の私小説などという「実態」は存在しないに近いということが明らかになっただろう」述べている（『私小説のすすめ』、58頁）。また、安藤宏は、鈴木論をはじめとして、「主人公に作者その人を重ねて読もうとする読み手の慣習の研究」が大きく進むことになったとし、それは90年代以降の作品を文化・社会状況との関連で読む流れとも関係していたと述べている。一方で、「もしも文化的な制度の問題としてのみこれをとらえてしまうのであるとするなら、先に述べた虚構それ自体の仕組み——「私」の持つ演技性——は、やはり見えなくなってしまうのではないだろうか」と批判もしている（『「私」をつくる——近代小説の試み』、184頁）。なお私小説の歴史的な発展の経過については、安藤は本書において、大正期以来の私小説のおこりとそれをめぐる批判、そしてその定義についてまとめられているので参照のこと（同書、176 - 185頁）。

あった」<sup>154</sup>。この大江の定義は、私小説が読者の承認によっていると述べている点で、鈴木  
木の定義と重なるものだ。

このような説明は、作者の「動機」を読者が共有することで、志賀直哉なり葛西善三な  
りの私小説作家（像）が形成されることを示したもので説得力がある。ただ、それはかつ  
ての私小説という「フィクション」を定義づけるには十分なものであるが、大江健三郎が  
方法化した私小説（疑似私小説）を説明しきるものではない。疑似私小説とは、作家自身  
の「僕」あるいは「私」ではなく、作家自身でありつつ、かつその裏返された像としての  
「僕」（「私」）を主体として設定するものだったからだ。鈴木が想定する私小説作家と、大  
江健三郎とでは私小説を採用する「動機づけ」は同一ではない。前者において作者は、小  
説内の要素と現実の作者あいだに同一性を見出すことを要求し、読者はそれを承認し、小  
説が私小説になるが、後者においては、小説内の要素と作者のあいだの同一性を大江自ら  
主張し、かつその主張を否定する方向に、大江自身が小説を導いていく。読者は主張され  
た小説と現実のあいだの事実性の一致を確認し、それを維持しようとするが、それが作家  
によってずらされてしまう。

このように大江の方法としての「私小説」においては、その「形式」と「内容」を一致  
させようとしなことが特異であり、それは、「これは「事実」だ」というメッセージと  
“これは「事実」ではない”という相反するメッセージとを同時に発信している」、という  
形態をとる<sup>155</sup>。そこでは作者が本当にあったことと小説に書いたことの区別がつかないとい  
う事態も起こりうるし、読み手にとっても、「ここは事実だ」と「ここはフィクションだ」  
と区別できる両極の中間点で、事実と虚構の区別のつかない箇所も、記述のなかにはふく  
まれることになる。たとえば、沼野充義は、大江の「『後期の仕事』に希望はある（か？）」  
（『新潮』、2005.01）という文章を読んで、小説における現実との落差（フィクション）だ  
と思っていたものが、実は現実との一致（事実）を示したものであった経験を語っている。

このエッセイを読むと、『さようなら、私の本よ！』で描かれる、テレビでクラシック  
音楽を聴いているアカリに関して、「あれこそ無意味じゃないの」（傍点原文）と言い

---

<sup>154</sup> 『私という小説家の作り方』、136頁。鈴木や大江のいうこのような状況は、出版大衆化の物  
理的なメディア環境にその基盤を支えられた。『文学界』の座談会について大澤聡は述べている。  
「内輪という印象は、巻末の「同人雑記」欄によってさらに強まる。以前から続く同欄には、各  
人の身辺雑記や短信が並置される。文中、同人相互の名が（しばしば呼捨てで）書き込まれる。  
個々の断片的な雑記が固有名を交換しあう。そうすることで、読者に不可知な知的交流を垣間見  
せる。[……] その累積は、読者——多くは文学青年＝作家志願者——のあいだに“「文壇」らし  
きもの”を共同幻想的に仮構していくことにつながるだろう」（『批評メディア論——戦前期日本  
の論壇と文壇』、145頁）。

<sup>155</sup> 井口時男『危機と闘争——大江健三郎と中上健次』、25頁。

放った失礼極まりない木庭という招かれざる客のエピソード（第二部第七章）が、どうやら大江家で起こった出来事らしいということがわかり、私はちょっと驚かされた（私のような常識人には、このような失礼な言動をする男が本当にいるとは考えにくいからだ）。しかし、これもまた私生活とフィクションの解きほぐし難い大江的呼応関係と呼ぶべき好例の一つであることに、間違いはない。<sup>156</sup>

私小説を讀みの慣習<sup>モード</sup>としてとらえることは、ある小説を「私小説」という形式の具体化されたもの（私小説の「実態」）として見るのではなく、その作品が、作者と読者の意識の共有に基づいた「私小説」というジャンルとして位置づけられ、読まれることを示している。このとらえ方においては、ある作品は、「私小説である」か「私小説ではない」かしかない。たとえば、それは今回読むときはこの作品に「私小説」という服を着せ、次回は着せないというふうであり、作品内のある箇所にはそれを着せ、別の箇所には着せないという、一回の讀みのなかでの柔軟性を欠いている<sup>157</sup>。

このような読者（作者）の「想像力の制限」を防ぐために、大江によってなされているのは、私小説的箇所（現実）、非私小説的箇所（虚構）、半私小説的箇所（そのあいだ）を小説の記述に配して、現実の大江健三郎であると読者に認識されている作家像である「大

---

<sup>156</sup> 「終わりの中の始まりを求めて——「古義人三部作」を読む」、『群像』、2005,11、170頁。なお、引用文中にある「(傍点原文)」と「(第二部第七章)」という注意書きは、沼野が付した注意書きをそのまま引用した。

<sup>157</sup> 補足として、近年の私小説についてのまとまった文献として『国文学 解釈と鑑賞』での特集、「私小説のポストモダン」がある（2011.06）。ここではたとえば、自身私小説家である佐伯一麦が私小説を定義して、「少なくとも、私にとって私小説とは、事実の穿鑿よりも、書く度ごとに、読む度ごとに、その都度その都度更新され、一回限りの相貌を帯びて蘇ってくる文学の謂である」と述べている（「私小説と私小説家の間」、18頁）。また、石原千秋は「忘れられそうな小さな日常」で、「私小説はつまらないから私小説である」とし、それが随筆と異なるのは、「小説」という書物に作家があたえ、読者が共有する定義によって、本が読者に「深読み」を誘う「微妙な力学」が生まれるからだとする（同書、74 - 75頁）。したがって、「私小説とは小説と読者の共同作業が作り上げるジャンルではないだろうか。私小説のつまらなさが、小説と読者を結ぶのである」（同書、76頁）。これは鈴木<sup>158</sup>の論と結論において一致しているが、その内容のつまらなさが読者と作者を結ぶとしている（、そして「小説」というフィクションの定義がそこに「深読み」をさそうとしている）点で、鈴木<sup>158</sup>の論を具体化した論であるといえる。なお、本特集には大江健三郎を論じた文章は載っておらず、また、現代の私小説家が列挙されるなかにもその名前はない（同書所収の富岡幸一郎「私小説、その「虚」と「実」の織物」と小林広一「現代私小説の宗教性」を参照）。このような点からも、大江の「私小説」が正統から外れて方法化された「疑似」的なものであることを確認できるだろう。

江健三郎」と長江古義人との一致と乖離を強調しながらリアリティー（現実らしさ）を表現するということである<sup>158</sup>。すると「疑似私小説」と呼ばれるときの「私小説」とは、作者と読者の「共犯関係」によって成る一ジャンルではなく、作家が読み手の好奇心を満たしたり、あるいは翻弄したりする記述のスタイル、そしてそのための技術のことを指していると考えることができる。好奇心の満足とは現実の知識と小説に書かれた内容の一致であり、それが翻弄されたとき、現実と虚構のずれが手ごたえのあるものとして読み手に意識される。その手ごたえは、ときには虚実を断定し難い記述の、読み手にあたえるフラストレーションにもなるだろう。このずれの効果こそ、大江健三郎の「疑似私小説」の戦略が意図したものである。ポール・ド・マンは自叙伝について述べるなかで、それが書く者と書かれる者の同一性と差異を、読み手にあたえるレトリックなのだと述べている。

とすれば、自叙伝はジャンルや様式ではなく、あらゆるテキストにおいてある程度生じる、読みや理解の比喩なのだとということになる。自叙伝が生まれる契機は読みの過程に関わり、そのなかで互いに反射して置き換わることによって明確にし合う（現実の作者と書かれた作者という——引用者註）二つの主体間の連合という形をとって生じる。その構造は、類似性とともな差異性もふくんでいる。というのは、どちらも主体を構成する置換をよりどころとするからである。<sup>159</sup>

大江はさまざまなメディアによって読み手に伝えられる、そして読者がそれを事実として見なして形成する自己像と、まったくの虚構、そしてそのどちらとも決められない情報とを組み合わせるといふ仕方で、現実（と思われるもの）と小説に描かれた出来事との類似性とそこからの差異を描き、小説を構築する。その方法が「疑似私小説」である。

作家と作家の体験したことの真偽が問題になっている点で私小説と重なるこの形式について、ド・マンはその有益性についても述べている。自叙伝の有益性は、「転義的な置換によって構成されている全テキスト体系を完結したり統合したりすることの不可能性（それは存在性の獲得の不可能性を意味する）を際立った形で実証するという点」にある、と<sup>160</sup>。

---

<sup>158</sup> 先に述べた、虚構（想像）と虚偽（空想）の対立は、これと矛盾しない。想像と空想の対立が事実性の有無によるものであったのに対し、この現実と虚構、そしてそのあいだの関係は、いずれも事実に根ざしながらその濃度の差異によって分類されるものだからである。

<sup>159</sup> ポール・ド・マン『ロマン主義のレトリック』山形和美、岩坪友子訳、90頁。また、以下の記述も参照のこと。（テキストの）「指示性という幻想は、比喩の構造と相関関係にあるのではないか。つまり、もはや明白かつ単純な指示対象などというものなどなくて、むしろより虚構に近いものであって、とはいえそこである程度の指示的生産性を獲得するというものなのではないか」（同書、89頁）。

<sup>160</sup> 同書、91頁。



そして、このテキスト体系が完全に統合されること、すなわち、テキストと現実が完全に一致することの「不可能性」があるからこそ、小説の「現実らしさ」、書いた者と書かれた者の一致についての虚構／現実を決定しきれない、現実と虚構の「あいだ」というしかない空間が生まれる。この「あいだ」に小説のリアリティーが現れる。長江古義人は「大江健三郎」であって大江健三郎その人ではなく、ありえたかもしれない大江健三郎のあり様を、インサイダー情報によって作られる「大江健三郎」という作家像を「裏がえ」しながら用いることで生み出された登場人物である。

### 3 大江における私小説と自殺

さて、疑似私小説は伝統的な私小説の手法との類似とともに、その私小説が得意としていた小説の主題とも関係がある。それは私小説を書いている作家の死という主題である。大江は1960年の「私小説について」という文章で、私小説が死の問題をとりあげることで感動的なものになる理由を説明している。

正常な生活者における異常事（たとえば、死）をかたることによって感動をひきおこすこと。しかもこの場合、この異常事は非個人的に、誰にでもおこることが「私」におこったと「私」がかたることで真実性をたかめ、おなじ正常な生活をおくる非個性者たちを感動させるのである。<sup>161</sup>

視点人物の経験を普遍化しうる、あらゆる人間に共通の出来事を書くことで、それが書かれた小説は多くの読者に感動され、共感される。そのようにして作りだされる「真実性」を大江は批判している。

このことをひとまず確認したうえで、ここで注目したいのは、先の引用からほぼ半世紀後、大江が、私小説で作家は死について書くが、しかし原理主義的な私小説作家は実際に死ぬ、しかもみずから死を選ぶしかないと述べていることである。

かれのどんな小説を例にとってもいいけれども、その最後の方の作品の『人間失格』。あのなかでかれは本当に太宰治的な人物を、フィクションとして完成させている。ところがそれでいて、どこか律儀に現実の自分という人物と辻褃をあわせている感じがある。短篇『桜桃』なども、自分と主人公の間に直接のつながりを書きつけてやろう、

---

<sup>161</sup> 『大江健三郎同時代論集 1』、岩波書店、98頁。ちなみにこの「死」についての特殊性と一般性の関係は、第四章において柄谷行人が大江健三郎のアレゴリーについて論じる際に説明した、近代小説の主人公における特殊性と読者の一般性の関係と同じである。アレゴリーについての詳細は第四章第三節で論じる。

それを書いておかなければならないという、まさに私小説的な律義さがある。そうやって小説を書き続けていくと、現実の自分と書かれた太宰に、最終的な辻褄を合わせるには、結局、作家は自殺するほかないですよ！ そして、案の定、自殺してしまう。

162

究極の私小説は作家が自殺することで完成される。しかし大江健三郎は自殺しておらず、後年は自殺しようと思いつめたという趣旨の発言もないのは、その作品を私小説として書いていないからだろうか。しかしそれでも「疑似私小説」である諸作品においてくり返されるのは、幼年時、古義人が雨の降る森で夜を明かしたことや、川の淵にもぐって岩に頭を挟まれたという無意識的な自殺の挿話である<sup>163</sup>。大江の小説で自殺を試みる者は森に登り、あるいは川に潜り、そして首を吊ったりビルの屋上から飛び降りたりする。この、自死の過程の垂直性。これは看過できないだけでなく、象徴的な事態である。自殺することは——それも小説の主人公でもある人物がそのように試みたという事実は——、生が反復する可能性を書いてきた大江の小説にとって、その試みの否定を意味しているからだ。生まれ替わりに対して、当の主人公によってそれを無効にする所作がとられ、あまつさえ実現してしまいそうだった。そして自死者が垂直の運動のなかに位置づけられること、それを、大江が中野重治の『村の家』を構造分析して見出した、戦前期の「地方」の「家」が想像的に天皇とタテの軸で結ばれているという天皇制の垂直構造と重ね合わせるならば<sup>164</sup>、自殺もまた天皇制に類比的なものとして、生まれ替わりに根本的な反対を示すものなのだ

---

162 『大江健三郎 作家自身を語る』、312頁。

163 「おかしな二人組」三部作をまとめた特装版に付属の自著解説『長江古義人と小説作者の対話』では、長江古義人と、古義人三部作を書いた「小説作者」が対話する様子が書かれている。ここで書かれたものはすべてフィクションにちがいないが、それでも「小説作者」を長江古義人よりも実際の大江健三郎に近い人物として見なすならば、かれがこのふたつの「死にかける経験」について述べていることは、大江健三郎に実際あったことなのかもしれない。「しかし僕はね、そのように内在化させたコギー(幼年時大江が自分の分身だと思っていた子供のこと——引用者註)を、[……] 忘れることはなかった。その証拠に、僕はそれから四、五年の間に一度ずつ、森の高みと、谷間の川にコギーを探しに行った。そして死にかける経験までしたんだ……」(7頁)そしてこの直後に「小説作者」は「森の高み」と「川の深み」を、家のある「平面」からの二地点として図式的にまとめたあと、それらの地点を「二つの危険な周縁」、「禁忌の場所」と意味づけている(同前)。

164 中野重治『村の家』について、大江は以下のように主人公の住む「地方」と「天皇」を結びつけている。「しかし、「地方」(上)——「地方」(下)のタテの関係の、さらに上方には、勉次が「革命」によって転覆させようとしている支配構造があり、さらにその頂点には天皇——レーニンよりも人民にとって魅力的な——があるのである」(『最後の小説』、32 - 33頁)。

と、象徴的／構造的に指摘することができるだろう。

それでも古義人の自殺が成功しないのは、その「センチメンタルな」試みのすんでのところ、こちら側に長江古義人／大江健三郎を引きとめるものがあるからだ。『憂い顔の童子』には、『ラグビー試合一八六〇』（『万延元年のフットボール』のもじり）の構想を考えあぐねていた古義人が江の島に行き、浜でウイスキーを飲んでから、沖に向かって泳ごうとしたとき、「そういうセンチメンタルなことをしてはいけない、という声が頭の後ろの方からささやきかけた」のが聞こえたという挿話がある<sup>165</sup>。また、「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」の首吊り男（1982）には、主人公である「僕」の妻が、家を建てるにあたり建築家に依頼した特別な要求は、「梁があらわに見える場所はなくしてもらいたい」ということであり<sup>166</sup>、スーザン・ネイピアとの対談で、大江はこれを自分では記憶していないが、現実にあったことだとふり返っている。「自分では記憶していないくらいですから、冗談の一種だったに違いない。けれども、妻はそれをまっすぐ受けとめて、実際にその通りにした」<sup>167</sup>。女性——「妹」、しかも後の作品では埴吾良の妹とされる人物——によって、自殺が回避された。それは「僕」あるいは大江の「冗談」に違いなかったが、にもかかわらず、「冗談はつらぬかれた」。つらぬかれることで、起こったかもしれない大江の自殺が免れた。

「冗談はつらぬかれた」。これは『水死』第四章の章題であり、ここ（『水死』第四章）での「冗談」とは、古義人の母親が父の法事の際に古義人の伯父にいったこと——文学部に進学して、「就職できないとならば、あれは小説家になりましょう！」<sup>168</sup>——を指している。そして本作で母親は、「小説家」古義人が、父が超国家主義的な活動のなかでたくわえ「赤革のトランク」に入れておいた手紙や資料を「まるごと「私小説の精神」」で参照して、父の名誉を回復させるような「水死小説」を書くことを、徹底的に批判する内容をカセットに録音していた<sup>169</sup>。こうして、「私小説」は大江健三郎にとって、現実の大江の実際を小説

---

<sup>165</sup> 『憂い顔の童子』、15 - 16 頁。「座談会 大江健三郎の文学」でもこの出来事は大江の口から話されている。ただしここでは「何者かの言葉」が聞こえてきたといわれている（『大江健三郎・再発見』、79 頁）。

<sup>166</sup> 『大江健三郎小説 7』、55 頁。

<sup>167</sup> 「「雨の木」連作の光と影」、同書、18 頁。

<sup>168</sup> 『水死』、14 頁。

<sup>169</sup> 古義人の母はこのように語っている。古義人の父は「自分が水死しても、「赤革のトランク」のなかの書類が届けば、やがては家の者が読むことになるやろう、そしてお父さんは民間人やの軍隊の叛乱に加わられて、[……]大水のために志半ばに斃れられた……そう思うはずと心頼みされたのやろうと考えるようになりました。実際にコギーは、その筋立てで「水死小説」を書こうと、思案してきたやないですか？ 『みずから我が涙をぬぐいたまう日』は、お父さんの行動を滑稽に書いて、しかも私が小説のなかで批判しておる、そのように仕立てたけれども、いつかは「水死小説」でお父さんの名誉を挽回してやろうと、そう企んでおるのが見え見えやったや

化する（そしてそのイメージを攪乱する）にとどまらず、書き継がれてきた作品のなかに「自殺」の主題を呼びこみ、さらにそれが回避される様子が書かれるトポスなのだと、ここでいうことができる。

#### 4 「おかしな<sup>スワード・カップル</sup>二人組」の「兄弟」関係

さらに、古義人の死は「二人組」によっても回避される。『取り替え子』以来、作中で死ぬのはつねに長江古義人のかつての知人、友人であり、小説は、古義人とそのもうひとりの人物（吾良、椿繁、あるいは大黄やアカリ）が作る「二人組」が、その筋の展開を支えている。これは晩年にいたってからの特徴ではなく、「飼育」（1958）においてすでに、兄弟の密着した関係が描かれていた<sup>170</sup>。大江は『さようなら、私の本よ！』以降、古義人がむすぶこのような他者との関係を「おかしな<sup>スワード・カップル</sup>二人組」と呼ぶようになる。これは、『宙返り』の書評において、フレドリック・ジェイムソンがベケット由来のものとして用いた“pseudo-couple”を、大江が自身のそれまでの作品の核となる概念としてとりいれたことによる<sup>171</sup>。西洋の小説における「二人組」の型とはずらすかたちで取りいれられ、訳され

---

ないですか？」（同書、138 - 139 頁）。

<sup>170</sup> 「飼育」には兄と弟がふれあう、連帯しているとも、ホモセクシュアルであるとも読める情景がある。次は、黒人兵が乗った飛行機が墜落した直後の場面である。「僕は長いあいだ耳をすまして待っていたが、地鳴りはくりかえし起らなかった。[……] 長い時がたち、僕の脇腹に汗ばんだ額を押しつけて眠っていた弟が弱よわしくすすり泣いた。弟もやはり僕と同じように地鳴りの再びとどろくことを待っており、そしてその期待の持続に耐えられなくなったのだろう。僕は弟の、植物の茎のように痩せて繊細な首筋に掌を押しあて、力づけるために軽く揺すぶってやってから自分の優しい動きになだめられて眠りこんだ」（『大江健三郎小説 1』、66 頁）。また、弟が兄の放尿を見守る次の場面にも、そのことは見てとれる。「僕は板戸を狭く開き、放尿するために窓枠へ上った。[……] 僕の尿は長い距離を飛び、敷石の上ではじけちり、倉庫の一階から張り出している出窓にあたるとはねかえって僕の鳥肌だった腿や足の甲を暖かく濡らした。弟が動物の仔のように僕の脇へ頭を押しつけ、熱心に僕の放尿を覗きこんでいた」（同書、75 頁）。

<sup>171</sup> *London Review of Books* 上の本書評でジェイムソンは、大江の小説に見られる父と子の二人組をこの概念を用いて説明している。ジェイムソンによれば、大江の小説に見られる二人組は、「罪」や「実存主義」といった「人間主義的な」側面から読み取られるべきではない。「むしろ、この関係が多用に変形されて表現されることで、ついにそれは、ベケットが疑似カップル pseudo-couple と呼んだ悲しくて滑稽な劇的構造——異なった障害を持ったふたりの未成熟な主体が暫定的に補完し合う、神経症的依存関係のヴォードヴィルの状況——であることが明らかになる」（Fredric Jameson, “Pseudo-couple”, 拙訳）。引用は、ウェブ上のアーカイヴに依った。http://www.lrb.co.uk/v25/n22/fredric-jameson/pseudo-couples（12月24日現在） また、

た「おかしな二人組」とは<sup>172</sup>、「お互いに信じ合っているようでもあり、憎み合っているようでもある、互いに裏切ったりもするかと思うと、一生付き合う状態からは離れない、その二人の人物」の関係だと、大江は語っている<sup>173</sup>。そして、「おかしな二人組」という日本語は、『宙返り』評を得て考案されたものではなく、そのずっと以前から、大江健三郎の小説のなかで重要な言葉だった。野崎敏によれば、それが初めて用いられたのは『ピンチランナー調書』においてだということである<sup>174</sup>。

おれと森とは、同じ布地の外套に、同じかたちの人民帽、同じ毛糸の長襟巻、そして互いに膝まで届くゴム長という恰好で出かけた。眠っていた想像力を雪の刺戟でかきたてられた他人たちが、雪を掻いた狭い通路を行きかいながら、ギョッとしておれと森とを見る。家に帰ってかれらは雪に浮かれた気分もあり、こんなことをいったかもしれないなあ。

——おかしな二人組にあったよ、大小二人組。<sup>175</sup>

---

訳出に当たっては田尻芳樹『ベケットとその仲間たち』において引用されている本箇所を参考にした。

<sup>172</sup> 田尻芳樹は『ベケットとその仲間たち』でフローベールやベケットの作品にあらわれる二人組、「疑似カップル」について指摘しながら、たとえば『ブヴァールとペキュシェ』について、本作のカップルにおいて強調されるのは「差異よりもむしろ相似性である」と述べる。「二人は、外面的な差異はあるものの、独立した人格として扱うには機械的で表面的な対をなしすぎているのだ」（96頁）。しかし、大江の作品の二人組は人格的な差異を持っている。大江が「実人生で生き、初期作品から描いてきたさまざまな二人組関係は、ドン・キホーテとサンチョ・パンサや十九世紀の分身にも類比される幅広いものだったが、それにたまたま「おかしな二人組」という「総称」を与えたのだ」（同書、137頁）とし、「“pseudo”という語を「おかしな」と大胆に意識した時点で、ベケットから意図的に離れ、独自の二人組概念として提示しようとしたとも考えられる」（同書、137 - 138頁）と述べるのだが、この背景として田尻はそもそも、ジェイムソンが“pseudo-couple”という用語を、「十九世紀のブルジョワ資本主義の主体の二十世紀における解体と、それに伴う物語の失効」といった「歴史の問題」を捨てて無媒介的に大江の小説に当てはめたことを指摘している。そのために、“pseudo-couple”という言葉は、大江にとって受け入れやすい言葉として広く受けとめられることになった（同書、137頁）。

<sup>173</sup> 『読む人間』、195頁。

<sup>174</sup> 「父と子——大江健三郎の小説の源泉」、『早稲田文学』、2011,09、264頁。

<sup>175</sup> 『大江健三郎小説4』、375頁。ちなみに、森・父が起こった事件を記述することを依頼する「ゴースト・ライター」の「僕」もまた障害を持つ息子の父であり、二組の「二人組」が本作では描かれている。

ここで描写された二人組の片方である息子に、ラテン語で死・白痴を表わす音である「モリ」と同じ音の漢字、森を与えた父は、意識的に森とのあいだに類似性を確保しようとしている。それは、田尻芳樹が伝統的な「疑似カップル」の性質を指摘した、その特徴と重なっているのだが、しかし、『ピンチランナー調書』で際立つのは、健常者の父と障害を持った息子とが決定的に異質であるという森・父の実感である。それは森・父が放射能に被曝して起こったという、森と森・父とのあいだの「転換」——森と森・父の年齢がプラスマイナス 20 され、森は 28 歳に、森・父は 18 歳に入れ替わる——によって、はっきりと意識される。「転換」した森・父は無経験の 18 歳で、森が感知する「親方」<sup>パトロン</sup>との戦いの全貌を知りえないまま、右往左往の奮闘を演じる。

そして、大江の疑似私小説が作家の「僕」と息子の関係を主題とし、さらに自殺の問題から『水死』にいたって再度、父と子の関係が浮上したように、二人組についても、父子の関係において、それはまず形成されている。それは、大江が看過しえない実生活の課題として、つねに息子とのことを抱えていたことを考えれば当然のことかもしれないが、ここで問題なのは、父と子の関係がどのようなものとして設定されているかを見ることである。『ピンチランナー調書』で示される父子の関係は、先に見た中野重治『村の家』の、父のいる「家」が天皇にまでいきつくような父性を表象するものとしては描かれていない。垂直軸は年齢の「転換」によってねじくれ曲がり、父が子に、子が父になってしまう。

あるいは、それとは異なって後の作品には、母の介入によって父の理想や厳命が否定され、二人組の横の軸が形成される様子が書かれてもいる。まず、『さようなら、私の本よ！』には、古義人の父が突然、子供の古義人に次のようにいったといわれている。「他の人間が自分のために死んでくれる、と思っはならない、それが人間のいちばん悪い墮落だ」<sup>176</sup>。このような、死を閉じられたものにする言葉を、父がいう。「泳ぐ男——水のなかのの「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>」(1982)でも同じ意味のものが書かれているのだが、「泳ぐ男」におけるその記述を読んで椿繁が「思いだしたこと」を語る。

—— [……] おれの母親がさ、なにか気落ちすることがあった時に、おれにいった言葉だ。おまえには影武者がついている、おまえの代りに死んでくれる子供だ。苦しい時にそれを思うと勇気が出るから、忘れないでいるように、とさ。

[……]

——ぼくの父親がいったのは、ぼくの代りに死んでくれるほかの子供ということだが、きみのお母さんがいわれたのは、ぼくがきみの代りに死ぬ、ということだね。

——それでも、事の始まりは、われわれお互いの母が、それぞれの子供をね、相手の子供のために死ぬ人間へ育てようと、そういう密約だったのじゃないか？<sup>177</sup>

<sup>176</sup> 『さようなら、私の本よ！』、64 頁。

<sup>177</sup> 同書、65 - 66 頁。

「父よ、あなたはどこへ行くのか？」(1969)以来続く、父母のあいだを揺れる子どものモチーフがあらわれているこの箇所は、本作において母側の「密約」が老齢の古義人と繁に共有されることで、二人組の水平軸が父との関係を拒絶する結果となっている。このような縦軸の否定は、第一章で見た繁が構想していた破壊の「普遍的なモデル」が示唆していたことでもあっただろう。繁の構想は、天皇制に類比される核の暴力に抵抗するものであったからだ。

死を個人に固定する父の言葉よりも、死を交換しあう母たちの「密約」でむすばれた子供たちの関係。それは一方の死を二人組の片割れが引き受ける、言い換えれば、一方の生が他方の生になり変わったものとなる、という点で、生まれ直しの問題圏にある。さらに、『さようなら、私の本よ！』での古義人のパートナーである繁自体、本作において、生まれ直した吾良の、別の姿であるようにも思われる。それは古義人が吾良について、「シゲとあまり近くなると、吾良に自分自身がわからなくなるのじゃないか？　そういう不安があったんだと思いますよ」といい<sup>178</sup>、繁が回想してしきりに、「吾良さんとおれ」、「おれと吾良さん」、「吾良さんもおれも」、「おれたちは」と、吾良と一対のものとして自分の話をすすめ<sup>179</sup>、また、ビデオ撮影のとき、「繁はいま空の椅子の吾良の代りに話している」とも記述されるからだ<sup>180</sup>。ともかく、「おかしな二人組」はこのように父権的な軸を回避したところで形成される物語の単位であり、大江の小説を動かす基本的なユニットである。また、それは民主主義的な兄弟愛の形象なのだともいうことができるだろう<sup>181</sup>。

『さようなら、私の本よ！』で古義人が書こうとしている「ロバンソン小説」とは、その「おかしな二人組」の関係の小説化の試みであり、それは繁の破壊の「構想」と対になるかたちで完成されるであろうことが示される。セリーヌ『夜の果てへの旅』のロバンソンとバルダミュの、奇妙にすれ違う出会いと別れという形式を踏襲したものになるといわれる「ロバンソン小説」。古義人は『夜の果てへの旅』をかつて読み、「ロバンソンのことをバルダミュの、ここではフランス語だが doubles のひとりと呼んでいるところに赤鉛筆のしるしをつけていた」。そこで古義人はずっと以前から自分に「pseudo-couple」という問題が根づいていたことに気づく<sup>182</sup>。この「ロバンソン小説」を老年の古義人は忘れてい

---

<sup>178</sup> 同書、86 - 87 頁。

<sup>179</sup> 同書、89 - 90 頁。

<sup>180</sup> 同書、132 頁。

<sup>181</sup> 福嶋が述べている、「大江は、父権的な権力の廃墟の後で、民主主義的（平等主義的）な政治性を確立させる兄弟愛のモチーフを、ほとんど教科書的に示してきた作家であるようにも思われる」という指摘について、以上のような箇所をその具体例として示すことができるだろう（福嶋、同書、275 頁）。

<sup>182</sup> 『さようなら、私の本よ！』、261 頁。この部分では「疑似カップル」と「分身」が区別され

が、かつて古義人はこのように構想していた、と繁がいう。

自分の一生に面白いことは起らないが、ひとつ風変わりなこととして、出生のいきさつがある。そこにすでにシゲが関わっている。それから、自分の生のいろんな場面にシゲが現れては、とにかく苦しいが面白くもある出来事に引きずり込んだ。それはこれからも起るだろう。それらの経験をつなぐと、シゲと自分のからみ合った生涯が浮かび上がる、そういう小説になるはず、と……<sup>183</sup>

そして、そのような形式をとる「ロベシソシ小説」が書く内容こそ、先にも示した、国家の暴力に対抗する繁の「最後の大勝負」なのだとされている。

『憂い顔の童子』、あるいは『さようなら、私の本よ！』を見ると明らかなように、大江が「おかしな二人組」という用語を意図してみずからの作品の型として与えるまで、二人組の関係性として大江に意識されていたのは『ゴドーを待ちながら』におけるヴラジーミルとエストラゴンのような無機質な人物の関係ではなく、ドン・キホーテとサンチョ・パンサのような、二者の応答のなかで喜劇的、悲劇的な関係の起伏が生まれるような人物の関係である。谷間の村での幼年時をふり返って、「きみがいなければ、おれはおれとして存在しなかったのに、おれはひたすらきみを傷つけていたんだ」と繁はいう<sup>184</sup>。かれらは「お互いに信じ合っているようでもあり、憎み合っているようでもある、互いに裏切ったりもするかと思うと、一生付き合う状態からは離れない」、そのような「相補的な二人組」であり、機械的な対称性と反復という虚無やナンセンスとは異なった、両者の感情が交錯する、小説に起伏をあたえてその筋を展開させる人物たちの単位である<sup>185</sup>。

---

ていないことが、田尻によって指摘されている（田尻、同書、133頁）。前述のとおり、「疑似カップル」とは機械的な平板さと類似性によってくくられる人物の単位であるが、ドストエフスキの『白痴』のマイシュキンとロゴージンによって代表される「分身」には「人格の深み」が備わっている（同書、133 - 134頁）。この引用箇所では、分身と疑似カップルが同一のものとして置かれ、古義人と繁の二人組においては、「人物の平板さ」という特徴は、ふたりの個性的なアイデンティティにとりかえられている。

<sup>183</sup> 『さようなら、私の本よ！』、114 - 115頁。

<sup>184</sup> 同書、124頁。

<sup>185</sup> 「相補的な二人組」とは、『さようなら、私の本よ！』の本文中で、「おれたちはそれこそベケットの、相補的な二人組なんだよ！」というかたちで繁がいう言葉である。ベケット、そしてセルバンテスの二人組がどちらも「相補的」といいうるとして、大江の作る二人組もまた、相補的に喜劇的かつ悲劇的な物語を生む人格を具えている。野崎はジェイムソンの先の『宙返り』評を引用しながら、大江の二人組、『ピンチランナー調書』における森と森・父の二人組について次のように述べている。「つまりそこにはほのかな祝祭感覚が漂っている。そして二人組の内実



そのことは古義人ともう一方の人物、ここでは椿繁との対話を見ることで確認できる。以下に示す引用で注目したいのは、話の内容よりも、話すかれらの調子である。古義人は初めて繁から「ジュネーヴ」という組織とその世界転覆の構想を聞かされた後、「ぼくは、ウラジーミルと清清の（「ジュネーヴ」の——引用者註）運動が実在して、というようには聞いていなかったよ」と、繁のいう「大勝負」が本当にありうるとは考えていなかったことを伝える<sup>186</sup>。それに繁が答えての以下の場面。引用中の「あれ」とは、「大勝負」の内容について繁が語った内容が撮影されている、ビデオカメラのテープを指している。

——え？ おれはきみに、はっきりいっただろう？ ウラジーミルたちが東京でやろうとして、「ジュネーヴ」に上申していることを……そしてそれにおれが……昔風の言い方だがな、同伴者として提供しようとしている戦術を語ったんだ。ウラジーミルと清清が、あれを見てパニックになったのは、むしろ当然なんだ。

——きみの話は、政治運動の現状報告というようなものじゃなかった。ドカンとやろうという大勝負の話、それが線香花火のように消える惧れとか、それこそ劇画のシナリオだった。あれを真面目にとって、マスコミなり公安なりに訴えて廻る、そういう性質のものではないだろう？

——コギー、きみの受けとめはそういうものだったのか？ 現に9・11がニューヨークで起った後で、東京でもそれに準じる大勝負が企てられることはない・そういうことは起りえない、とあぐらをかいてる知識人として、きみはおれの話聞いていたのか？

まさにそういう大勝負を考えている、そしてそのために準備を行っている連中がいるんだよ。こういう連中のことは一切考えてみない、それほどのレヴェルに、コギー、きみの想像力は衰えたのか？ ともかく昨夜のおれの話聞いていたきみは、なんとか全力でウラジーミルや清清を追いかけてこようとする健気な老人に見えたがな！<sup>187</sup>

終章で、「徴候」を集めるのは「予言者」として認められようとするためかという繁に、古義人もまた、「そんなことをして何になる！？」と怒りをぶつけるが<sup>188</sup>、このように、かれらは互いに反発しあい、「大勝負」に際しては再び引かれあう。かれらは大江によって作

---

を考えてみるなら、それは「二つの未熟な主体が暫定的に補完し合う、神経症的依存のヴォードヴィルの状況」といった批評用語には収まりにくい、まさしく濃密に「人間主義的」な願望と愛情を託された二人組というべきなのだ」（野崎、同書、264頁）。

<sup>186</sup> 『さようなら、私の本よ！』、159頁。

<sup>187</sup> 同書、160頁。

<sup>188</sup> 同書、448頁。なお、原文ではこの箇所はゴチック体で記されているが、引用に際してあらためた。

られた、「大江的」と呼ぶことが適切であるような独特の語りの調子を持っている<sup>189</sup>。かれらを物語上のふたつの中心と見て、それらが対となって物語をおし進め、その過程でそれぞれの中心が引力、斥力の相互作用のなかでその距離を変化させていくことをみれば、それは「楢円の思考」の小説的な表現なのだと、譬えていうことができるかもしれない<sup>190</sup>。渡部直己はこの、小説における「二人組」の伝統を、「二」の強さとして要約している。

「二」であることの要は、たんなる「一」にはうがちえない空隙のうちに明度に充ちた強さを通すことにかかっている。すなわち、「一」+「一」がただの「二」ではなく、何者かの二乗として、四囲にきびきびとした惑乱を導き入れること。<sup>191</sup>

---

<sup>189</sup> 「大江の登場人物には独特の声があり、その背後には「大江的」と呼ぶしかない豊饒な共同性のイメージが控えている。そして、それが、日本文学の自然主義的な人物類型への挑戦であったことも確かだろう」（福嶋、同書、268頁）。

<sup>190</sup> 八巻和彦は、ドイツ中世の神学者ニコラウス・クザーヌスの「楢円の思考」を以下のように説明している。クザーヌスにおいて、「個々の存在者は互いに相異して存在せざるを得ないもの」として存在しており、したがって他者との合一はありえず、「互いに歩み寄るといふ形」で人は他者と関係を持つことになる。「このような事態に、前節までにおいて検討した〈思考の二極性〉を導入してみよう。すると、それぞれ、被造世界での存在者であるゆえに完全な円ではないとしても、〈円〉のイメージを伴う思考主体である二つの〈極〉が、クザーヌスの意味において〈対立〉していることになる。すなわち、それら二つの〈対立〉する円としての〈極〉は、互いに相関関係に立っていることになる。そればかりか、将来的には協和し合致することが想定されているのである。このような〈関係〉を総体として捉えるならば、そこに二つの中心（焦点）を持つ一つの図形としての〈楢円〉が形成されている、と見ることができるように思われるのである」（『クザーヌスの世界像』、235頁）。大江において他者が特定の合意に達することはいかなる時もない。それは合意への過程においてつねに挫折が控えているからであるが、その合意へ向けた「二人組」の過程をこの「楢円の思考」の合一／対立の関係に重ねられるのではないか。なお、後期の作品の物語にかならず挫折が描かれていることを、村上克尚は、後期の作品の物語の同型性とその意味について言及するかたちで、以下のようにのべる。『取り替え子』以後の「大江の小説は、主人公の作家によって一度ある小説（あるいは映画）のプロジェクトが立ち上げられるが、それが挫折してしまうというプロットを共有している。[……] このことの意味は、今や次のように解釈できるだろう。つまり、対話の根源的な性格は、一人の作家主体によって完結される小説を挫折に追いやり、それを他者たちの再創造に開かれたネットワークに変貌させるのである」（「対話のネットワークとしての「私」——大江健三郎『さようなら、私の本よ！』における諸概念の分析を通じて」、『言語情報科学』(11)、2013、273 - 274頁）。

<sup>191</sup> 「それでも小説はここがイケてる 第一回——「馬鹿」の二人ずれ」、『早稲田文学』、2004.07、51頁。

このようにいいながら、「父よあなたはどこへ行くのか？」や『新しい人よ眼ざめよ』から父子の二人組を取り出して論じる渡部は、しかし別の文章で、蓮實重彦が大江の小説に「氾濫する数字としての三」を指摘したことを暗に引き継いで、『取り替え子』における「三」という数の重要性を論じてもいる<sup>192</sup>。そのような分析は、物語、あるいは頁の上に浮上する数字をつなぎあわせたときに生じるものと、長江古義人、大江健三郎とがどのように関係しているのを見ないことによって成立する。しかし渡部は、『取り替え子』における右翼集団の襲撃が、「文字どおり三度目の正直として出来る潜在的な危険性」を、「古義人」ではなく大江健三郎その人が、ここでそう弁じているとみななければならない<sup>193</sup>。その前の二度の襲撃が読み手に明らかな「虚構」として書かれているのに、なぜ三度目には現実の「大江健三郎」にとっての「危険性」としてあらわれるのか、それはまさしく「文字どおり」に諺を用いることで、「虚構」と「現実」を強引に入れ替えるという、小説の論理とは別の操作によって、かろうじて主張されることができているような論法によって可能となっている。

しかしそれでもなお「三」という数が大江健三郎にとって重要であるのは、「二人組」という枠組みが、「三人組」と呼べるものに変形されているからである。『さようなら、私の本よ！』の後、『臆たしアナベル・レイ 総毛立ちつ身まかりつ』では Kenzaburo と木守有<sup>たもつ</sup>、サクラさんが作家、映画監督、女優としてクライストの作品を映画化しようとする<sup>194</sup>。そして『水死』においては、いくつもの「三人組」が形成されている。古義人／ウナイコ／大黄、ウナイコ／アサ／リッチャン、古義人／コギー<sup>195</sup>／アカリ、古義人／大黄／古義人の父、というふうに。そして先に見たように、「死んだ犬を投げる」芝居とは演劇の「三」を基調とした、見る・見られる関係のパターンを<sup>196</sup>、俳優が観客を見る・観客が観客を見

---

<sup>192</sup> 蓮實重彦『大江健三郎論』、220 - 225 頁。渡部直己、『早稲田文学』、2001.03、71 - 72 頁。

<sup>193</sup> 渡部、「文芸（時）評 2001 ストレッチ⑤ ノーベル賞作家の「アレ」が二重橋作家の「何か」を下回るとき——大江健三郎『取り替え子』を読む」、同書、72 頁。

<sup>194</sup> 『さようなら、私の本よ！』以前にも『二百年の子供』（2003）において、真木、あかり、朔の三人が時空間を移動する話が書かれる。これは、『新しい人よ眼ざめよ』から『静かな生活』（1990）までに描かれてきた大江の実子をモデルとする人物たちであり、その意味で「三人組」というかたちも早くから大江の小説には書かれてきていたものだった。

<sup>195</sup> コギーとは、『憂い顔の童子』に初めて登場し、以後の作品でも引き続き言及されるもので、『水死』においては「自分と同年で、姿かたち顔かたち、ともにぼくと瓜二つの、そしてぼくの側からもコギーとかれを呼んでる、もうひとりの幼児」と説明されている（59 頁）。

<sup>196</sup> 山崎正和は、演劇について論じながら、それが俳優どうしの「対話」という二者の関係を「授受」する存在としての「第三の存在」である「観客」によって「完結」する表現形態であると述べている（『演技する精神』、33 頁）。また次のようにも述べている。「このような意味で、もし

ることによって拡張し、《[俳優⇄俳優] ←観客》という静的な三者の関係を、流動的な状況に変形する演出するしくみだった。「〈二〉から〈多〉」への移行のあらわれとして、繁が提示する暴力のネットワークに見出されると大澤がいう、「統御・管理の権力を一点に凝集しない集団的な運動モデル」は<sup>197</sup>、実質的には『水死』において具体化されているのである。

そして、対立する、しかし融和的でもある〈二〉、あるいは、分散する、しかし環境を共有する〈三〉という関係は、大江が翻訳について語っていたことを思い起こさせる。

教室で、とくに会話の教師がくりかえし強調したことは、きみたち自身の言葉ではなく、英語で、あるいはフランス語で考えるように、ということであった。もとよりぼくにはその勧告にしたがう意志がなかった。あらためて、にせの言葉、決して自分のほんものの実質とはなりえない言葉を模倣してみなければならぬ理由がどこにあるう？ ぼくは自分の国の言葉と、アメリカの *word*、フランス語の *mot* を、あるいは、強くひきあう（または反撥する）二点として、そのあいだにはりめぐらされた緊張にふるえる糸を必要としたのである。あるいは、たがいにはっきりと自己を主張しあう三点のあいだにかたちづくられた、三角形の磁場に自分自身をおくことを期待したのである。<sup>198</sup>

翻訳は大江に重要な小説制作の要素であり、翻訳すること自体が物語の一部として組みこまれている。『水死』では、エリオットの『荒地』の一節をどう翻訳するかについて、古義人が深瀬基寛の訳を引きながら語っている。引用されている原文は、“These fragments I have shored against my ruins”で、深瀬訳は、「《こんな切れっぱしでわたしはわたしの崩壊を支えてきた》」である（「こんな切れっぱし」は、「この一行前にある、ダンテやネルヴァールの引用をひとまとめに」していったもの）<sup>199</sup>。これらを示した後、古義人はこの一節の解釈を語っている。

ぼくのこれまでの読みとりは、このわたしが崩壊に（*ruins* に）いたりかねないところにおいて、こう考えた、というものです。難破の危機をなんとか乗り切ろうと……そ

---

すべての芸術表現が、基本的に表現者と鑑賞者の対話だとすれば、演劇の表現には、いわば縦と横との二重の対話が複合しているのが特色だ、といえるであろう。あえて用語を新造していえば、それは通常の「対話的」な表現ではなく、本質の層において、「鼎話的」な表現だといふべきかもしれない（同書、36頁）。なお、引用にあたっては旧字、旧仮名遣いをあらためた。

<sup>197</sup> 大澤聡「対話」の条件——大江健三郎「おかしな二人組」三部作」、同書、119頁。

<sup>198</sup> 『壊れものとしての人間』、44 - 45頁。

<sup>199</sup> 『水死』、429頁。

してこんな切れっばしだが大事に陸まで運んで来た……私の読み方は *shored* の、陸揚げした、上陸させた、という語感に引きずられています。いまや自分は陸の上にある。こんな切れっばしに過ぎないものによって、なんとか崩壊からまぬがれることができた……やっ、という安堵感を共有するふうに、この一行を受けとめていた。

それがそうではないと理解しなおしたわけ。自分はいまも現に崩壊しているんだ、それをなんとか持ちこたえようとしてるんだ、と。そしてこれらの切れっばしがいまも頼りなんだ、と。<sup>200</sup>

また、同じく『水死』で、エリオットの詩行が水中に浮き沈みする古義人の父親の姿とむすびついてきたように、詩の一節やあるスタンザの翻訳が、小説の物語の骨格を暗示するということがあった。さらに、以下のようなこともある。80年代の作品には、*grief* を「悲嘆」と訳して、「悲嘆」としばしば記述されている<sup>201</sup>。「悲嘆」という悲しみに浸されるような漢語の印象と、*grief* があたえる穏やかな悲しみの印象が「悲嘆」によってふたつながらに表現される。ふたつの意味の印象は明瞭なようであり、あいまいに溶けあっているようでもある、この豊かに緊張した関係<sup>202</sup>。また『懐かしい年への手紙』の主人公「僕」は

---

<sup>200</sup> 同書、429 - 430 頁。

<sup>201</sup> 以下は『懐かしい年への手紙』、第一部第一章「静かな<sup>グリーフ</sup>悲嘆」から。「僕は少し前から、自分の一番根幹にある感情は、「悲嘆」だと感じてきました。これは、学生の頃フォークナーやブレイクの文章に見出した言葉ですが、最近ではスタイロンの評論集『この静まりかえった塵』<sup>ジス・クワイアット・ダスト</sup>にも、その感情が充ちていることを感じました。若いときも、ある悲嘆の感情を持ったけれど、それは荒あらしかった。年をとってきて、気がついてみると、非常に静かな悲嘆ともいうものになってきている」（『大江健三郎小説 9』、10 頁）。

<sup>202</sup> 大江はルビの効用について次のように語っている。「日本語で書いていながら、やはりその（外国語の——引用者）一節を明瞭かつ判然と自分に納得させるために、文章を外国語に置き換えて検討する」。「それについて語のレヴェルでいえば、日本語の表記法における独特な仕組みとしてのルビがじつに有効である」。「悲嘆」や「喜こべ」<sup>リジョイス</sup>と書く。「このように表記すると、漢字とルビとの間に相互の定義作用が起って、表現がより深くかつ正確になると感じられた。さらに生きている自分の心のなかで、悲嘆という日本語と *grief* という英語が、また、喜こべ、という日本語と *rejoice* という英語が、互いに作用をおよぼしあいながら共存している、という実感がある。作品表現においても、実生活においても、想像力的に二つの言語世界からの言葉のダイナミックな合体が行われて、あきらかに第三の意味作用が生じていると思う」（『私という小説家の作り方』、43 - 44 頁）。ルビとしてふたれた「グリーフ」はカタカナであり、これは日本語だが、外国語の発音を日本語を発音する仕方から抽出することで表記される。漢字は中国由来であり、ひらがなは漢字由来である。純正の日本語は存在せず、その意味で日本語自体もきわめてあいまいで「翻訳的な」言語であるということができる。

高校生のころ学校に **knife** を持って行って不良少年たちをたじろがせたことからナイフと呼ばれるようになり、そしてその噂が広まっていた松山の「地方都市なりにソフィスティケイテッド」された高校に転向すると、今度はフランス語の **naïf** の発音で呼ばれるようになる<sup>203</sup>。「ナイフ」たる「僕」は暴力的なものの存在を内にかかえながら (**knife**)、森の谷間出身の無邪気な田舎者的な心性の人物でもある (**naïf**)。

『水死』では古義人が外国語の詩について以下のような感懐を述べている。それは外国語が古義人にとってそのままでは機能せず、常に日本語との対照関係、ずれの意識のなかで有効なものになるという思いである。

ぼくがこの頃になって気が付くのは、自分には外国語の詩が……英語でもフランス語でも、ダンテならイタリア語の場合でも……原詩のままではよく理解できないのじゃないか、ということです。まず原詩を覚えて、それをいつもつぶやいてみていることは確かなんですよ。しかしその時もぼくの頭には、エリオットなら深瀬訳、西脇訳があって、それらが原詩と響き合うことで初めて、ぼくにしっかり受容できるんです。

204

そして古義人がそれらの訳のほかには自分の翻訳を小説に書き入れもするのは、「小説を書いているぼくの頭の中での、訳詩と原詩のズレの、奇妙なおかしみ」を表現しようとするからだ<sup>205</sup>。ふたつの、あるいは三つの言語の類似とそのずれとして小説家に感受される翻訳の「奇妙なおかしみ」は、**pseudo-couple** の翻訳である「おかしな<sup>スウード・カップル</sup>二人組」と、「おかしい」という単語を共有しているだけでなく、その説明のされ方においても、翻訳と「二人組」は同じかたちをもってなされており、両者につながりがあることを明らかに見とることができる。

回復期に入って、老年の自覚は動かしがたいものになるのに、古義人は自分のなかに、どこかおかしなところのある、もうひとりの自分が、カラー印刷のズレのように、ダブって実在していると自覚するようになった。もともとそこにいるのは永年小説を書いてきた自分だが、もうひとりとは若い時に書こうとして果たせなかった小説の主人公、あるいはその小説を書こうと焦っていた若い自分のように思われた。<sup>206</sup>

くり返される「ズレ」とは、ふたつ、あるいはそれ以上のものがまったく異質なのでは

---

<sup>203</sup> 『懐かしい年への手紙』、第二部第三章「[naif] という発音のあだ名」参照。

<sup>204</sup> 『水死』、428 頁。

<sup>205</sup> 同書、428 - 429 頁。

<sup>206</sup> 『さようなら、私の本よ』、16 - 17 頁。

なく、異なっていながらもある要素を共有して重なり合っている状態のことであり、そこにおいて「おかしみ」が生まれるというとき、それは単なる二人／二つが「何者かの二乗」として表現される豊かな様態を指している。そして対立ではなく対立を経た後の承認こそが「ポリフォニー」の要諦だという指摘と照らしてみた時、ここで「おかしな<sup>スワード・カップル</sup>二人組」／翻訳の二者 - 二乗関係をよりよく理解できる。

ドストエフスキーは主人公達の見解の相違、対立、論争、論駁、等々を描こうとしたのではない。逆に、同意を描こうとしたのである。すなわち、彼らの声がひとつのコーラスに参加し合唱する様を。構想においてはそうだった。しかし、実際に書かれた作品は同意 (soglasie／ソグラシーエ) のコーラスに至らない。逆に、異和、不協和 (raznoglasié／ラズノグラシーエ) を露呈させる。しかも、ポリフォニーは、そこにおいて鳴り響くのである。したがって、実現できたかどうかにかかわらずに言えば、同意のコーラスは、ドストエフスキーの小説構想の中心にしっかりと組み込まれていたということになる。<sup>207 208</sup>

---

<sup>207</sup> 山城むつみ『ドストエフスキー』、67 - 68 頁。ここで山城が、ドストエフスキーの小説のなかに具体的なポリフォニーの実践を見出そうとしていないことは本稿にとっても重要である。大江にとっても、「おかしな二人組」とは構築された「運動モデル」(大澤、同書)であり、ある小説的な形式なのだとする立場をとっているからである。なおこの山城のこの知見を得たのは、小説に描かれた建造物の表象から日本の文学／建築を論じる石川義正『錯乱の日本文学——建築／小説をめざして』が、大江の小説の「塔」と「森」を論じる以下の記述にふれたことによる。「山城むつみはドストエフスキーの登場人物たちの「対話的關係」を「論争」ではなく「同意」にみているが、それは「自分自身の言葉が他者の言葉で語られること、同じ一つの言葉に複数の声が重なり合うこと」であるという。翻訳は原点への同意であり、かつ裏切りである。塔はプレーローマ的な樹木の影にすぎないが、しかし樹木と塔のあいだには対話的關係とでもいったものが存在するのだ。大江にとって小説を書くとは、本来そうした営為だったはずである」(170 頁)。石川はこのように述べ、「おかしな二人組」三部作以降の作品では『治療塔』以来の「あの樹木と塔の対話<sup>ポリフォニー</sup>を反復しているともいえるのだ」と述べている(同前)。

<sup>208</sup> 『さようなら、私の本よ!』を中心とした本節の「二人組」についての分析のなかで、ドストエフスキーを参照したポリフォニー理論をここに引用したのは、学問的な裏づけとともにもうひとつの意味がある。というのは、『さようなら、私の本よ!』とドストエフスキー『悪霊』とは意外のむすびつきを持っていたことを、山城の『ドストエフスキー』によって気づかされたからである。『さようなら、私の本よ!』で、武／タケチャン二人組を補佐する女性・ネイオは次のような身振りをする事が描かれる。「ネイオはそれだけいと古義人の傍を離れ、キッチンから届いている光のなかへ歩いて行った。そこから振り返って、もう暗い室内の古義人の顔を確認めると、頭の横で指を動かす、見覚えのある動作をした——これは彼女が幼く無力な時分

再度小説のなかでの説明によれば、「おれとコギーは確かにロバンソンとバルダミュ式の「おかしな二人組」で、お互いまったく違っている人間でいながら、瓜ふたつのところがある」<sup>209</sup>。垂直的な権力関係ではなく、水平的な等価の関係、民主主義的な「兄弟」関係としての「おかしな二人組」<sup>210</sup>。対立だけではなく、対立を経由しての調和にいたるからこそ、古義人は繁と対立しながらも、その計画に加わる。翻訳もまた、そのような関係を持つことがある。多和田葉子は、日本語の「美」という語はもともとオランダ語 *Schoonheid* の翻訳であるとし、それとドイツ語との関わりについて以下のように述べている。

わたしは子供の時に日本語の「美」という単語を母語として習い、ずっと後になって外国語であるドイツ語を学んで初めて、*Schönheit* という単語に出逢ったのだが、実はこれが「美」の元の姿の兄弟だった。ということは、子どもの時に逢った日本語の単語の幾つかは、日本語にやって来た一種の移民だったのだ。<sup>211</sup>

この箇所は言語を「移民」としてとらえることで、国家の言葉「国語」の境界を言語が通り抜けて流動すること、言語の持つ周縁性をも伝えることで示唆的だが——周縁の言葉

---

から、人を嚇かそうとしてきた身振りかもしれない、と古義人は思った」(374頁)。そしてこれはたしかに、山城がスタヴローギンの告白の場面を描写しているように(山城、同書、105頁)、『悪霊』のマトリョーシャがスタヴローギンに対してする身振りと同じものである。『悪霊』の「スタヴローギンの告白」には、「やがて彼女は突然私に向って、しきりと顎をしゃくりはじめた。無邪気な、まだ非難の仕方も知らないような子供が、相手を強くとがめるときの、あの顎のしゃくり方である。それから、ふいに彼女は私に向って小さな拳を振りあげ、その場所から私を脅しはじめた」と、ネイオのしぐさに一致する描写がある(『ドストエフスキー全集 12』、同書、307頁)。なぜそのような小さな一致にことさら注目するのかといえば、マトリョーシャはスタヴローギンに凌辱され自殺してしまうのであり、そのような人物に、大江が一番好きな登場人物のひとりとして名指している(『大江健三郎 作家自身を語る』、394頁) この女性、ネイオを重ね合わせているからだ。大江の小説に生まれ替わりを見出そうとする本稿にとって、これまでも強姦と自殺は重要な問題として作品の中に位置づけられると述べてきたが、書き直しの問題を考察する次章において、このふたつはもっとも大きく取りあげられる。『さようなら、私の本よ!』においても、このふたつの破壊の影がさしているのである。

<sup>209</sup> 『さようなら、私の本よ!』、399頁。

<sup>210</sup> 「実のところ、民主主義とは、あくまで自分たちで自分たちを統治するという自己準拠的なシステムなのだから、その形象として垂直的な親子愛ではなく水平的な兄弟愛が用いられるのも、決して偶然ではない」(福嶋、同書、275頁)。

<sup>211</sup> 『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』、傍点引用者、121頁。



の導入こそ、大江健三郎の小説の力になっていた——、くわえて、Schoonheid と Schönheit というように、大江においても、「壊」と「懐」がイコノジックな兄弟関係をむすんでいた。これらは意味的に異なっているが（しかし大江における「壊」が「壊す人」のそれであり、かつ「壊す人」とは「destructor」かつ「creator」である神話的人物であり<sup>212</sup>、「懐」の示すノスタルジーは、現実の時間・空間の上に——それらを破壊して——作られた、「懐かしい年のなかの、いつまでも循環する時」という時間・空間を指しているのだから<sup>213</sup>、これらの意味も、異なりかつ似ているものの「二人組」として見なすことができるのではないか）、そのかたち——形式——は類似している。大江健三郎の小説において「壊」は「懐」になりえ、「懐」は「壊」になることができる、すくなくとも、できない、とはいえない可能性が両者の関係にはある<sup>214</sup>。それは、外国語の詩が日本語の訳者によってさまざまに訳される関係と類似的であり、「お互いまったく違っている」、しかし、「瓜ふたつのところがある」、「おかしな二人組」のヴァリエーションなのである。そして、以上のように翻訳のしくみを参照することで、「おかしな二人組」<sup>スワード・カップル</sup>とは、翻訳の際の言語と言語の関係のように、個と個がどこまでも異なりながらも、異なることによって、より生き生きと行動できるような者たちの関係のことなのだということができるだろう。

---

<sup>212</sup> 『大江健三郎小説 9』、128 頁。大江は冗談をいうように次のことを述べている。「私の『同時代ゲーム』[……]に出て来る大切な人物に「壊す人」があります。この「壊す人」という名前も、小説を書き始める前の段階では、「懐かしい人」という名前とからみあって出てきたのです」（『大江健三郎・再発見』、132 頁）。

<sup>213</sup> 同前、308 頁。

<sup>214</sup> 小森陽一は『懐かしい年への手紙』を比喻の観点から論じた文章のなかで、「懐かしい年」の記憶は、同時に「壊す年」、「壊れる年」を胚胎している。あたかも、この手紙／「物語」で語られている現在の「僕」＝K ちゃんが記述しようとしている、「森のなかの土地の神話と歴史」の中心となる「壊す人」と重ねあわされるかのように」と述べている（「メタヒストリーとしての小説——大江健三郎『懐かしい年への手紙』、『日本文学研究論文集 45 大江健三郎』、69 頁。小森は本論文において、谷間から森へ魂が旋回して昇る／降りるとき、どちらが右回りか左回りか、という『懐かしい年への手紙』内の挿話にふれつつ、その「左」と「右」を「図像学的に」重ねることで、谷間の村の地形としての「在」が浮かび上がってくるというような分析を行っている（同書、73 頁）。

### 第三章 書き直すこと・生き直すこと——「後期の仕事」のなかで

#### 1 エラボレーションと「後期の仕事」

前章では大江が小説を作るための方法としている「疑似私小説」と、小説を展開していく人物の単位である「おかしな二人組」について分析した。「疑似私小説」は作家像を形成するための「インサイダー情報」を用いつつ、そこからずらすかたちで全くの虚構、そして虚構はいいがたいが事実であるとも見なしにくい出来事を同時に描くことで、読者が抱いている作家像を揺さぶる効果を持っていた。このとき、小説に描かれている出来事の実偽があいまいになるのは読者だけではなく、大江もまた「小説で自分の実際の生活を […] 検討してみているうちに、何だか現実生活と小説のあいだの境目がおかしくなっている」と語っていた<sup>215</sup>。小説に書いた全くのフィクションをも本当であったことだと信じてしまうのは、その内容がそれだけ大江にとって切実であるためだろうが、また、信じてしまうほどにくり返し似ている内容の出来事を書いているからだろう。ここまで見てきたなかでいえば、『取り替え子』<sup>チェンジリング</sup>に書かれた、古義人と吾良が経験したという「アレ」と呼ばれる出来事は、『さようなら、私の本よ!』にも描かれていた。また、障害を抱えた作家の息子という設定の登場人物は、「空の怪物アグイー」以来、大江のほとんどすべての作品に登場している。特定の主題を書き、そして書き直すことは、「疑似私小説」に加えて、大江が小説を作るための方法なのである。

書き直しを、大江は小説を作るためのどのような作業として位置づけているのだろうか。本章ではこの小説を作る方法について見ていくが、本章で行うのは、逐次的な草稿の変化をたどれるほどの大江の小説の草稿を手に入れることが難しいため、具体的な草稿研究ではなく、以下の点について焦点をしばって考察を行う。すなわち、書き直しと小説の組み立てられ方にはどのような関係があるのか。また、書き直しは生まれ替わりとその否定という本稿で主題化しているトピックとどのように関係しているのか。これらの観点から書き直しを分析するのは、書き直しという方法が単に大江によって小説を書く方法として言及されているのではなく、この方法を具体化したような筋の展開を小説のなかに見て取ることができるからであり、また、書き直しが生まれ替わりとその否定という主題に密接にかかわっていることを示すことで、これらの主題が小説を作るための方法という実践的な側面ともつながりをもっていることを示すためである。以上のような問題をもっともよく見いだせるのが前章までに引きつづいての『水死』と、『晩年様式集』<sup>イン・レイト・スタイル</sup>であるため、本章ではこの二作を分析の中心の対象とし、ほかの後期の作品については適宜参照する。なお、書き直しが想像力とどのように関係しているかについては、第四章で述べた。

大江における書き直しは、それがさす状態によってふたつに分けて考えることができるため、まずはその整理から行う。

<sup>215</sup> 『大江健三郎 作家自身を語る』、307頁。

大江は、自分はくり返し「場所のモデル」を作り、そこを中心として小説を書き、書き継いでいくということをいっている。「四国の森のなかの谷間の村」がその場所であり、「おかしな二人組」三部作、『水死』では、長江古義人が子供の時間をすごした土地として参照され、その時間のその土地にこそ、後年の古義人の行動や文学を規定する生の源流があるのだとも見なされる、古義人の核でとなる土地。そのような空間を、大江はくり返し書いてきた。以下は大江健三郎自身の言葉である。

私は『同時代ゲーム』という長編小説で、この場所を「村＝国家＝小宇宙」と名付けて以来、そこを自分のすべての小説の場所のモデルとしました。私は小説を書くことを、その作家にとっての、人間と世界のモデルを作ることと見なしています。しかし、この場所の原理的な単一化が、小説の本来持つ、新しい見知らぬ場所に作家と読者に共有されるリアリティーをあたえる、という特質を放棄するものだと私も知っています。しかし私は、自分にはこの場所のモデルこそが必要だったのだ、と、批判者にも私自身に対しても、強情に言い張って来ました。<sup>216</sup>

大江の小説は、新奇な物語の楽しみを得られるようなものからはかけ離れてしまい、「死者の奢り」が「奇妙な仕事」と「同工異曲」といわれたように<sup>217</sup>、それぞれの作品の内容は古義人の過去にかかわるものとなり、したがって異なった小説どうしが似た側面を持つことは避けられない。吾良はそれを、読者に配慮して書くという「企業努力」が欠如しているとして批判し<sup>218</sup>、「いまだってアカリさんの誕生について飽きもしないで書いている。そんなことがどうして面白いものになる？ なぜ、まず面白い人生を生きないんだ？」<sup>219</sup>ともいう。にもかかわらず同じ人物、空間を書き、同じ出来事をくり返し反芻するのはなぜなのか。「なぜ、それだけ自分にこだわらなくちゃならないんだ？ せいぜい一介の小説家じゃないか？」という吾良の言葉を受けて<sup>220</sup>、それでもやはりある「場所のモデル」、人物の、そして人物の関係の「モデル」をくり返し書くことが、「自分」＝大江健三郎にとって重要なのだという事実。小説が土地に伝承される物語と異なるのは、物語がある土地や共同体に共有された世界の構造を語り反復するのに対して、小説は「小説家」という個による世界の認識が提示され、当の小説家の連続した作品のなかで、その認識が、前作と共通

---

<sup>216</sup> 「<sup>レイト</sup>後期の<sup>ワーク</sup>仕事」の現場から——国際的視野における大江健三郎シンポジウム、同書、12 - 13 頁。

<sup>217</sup> 平野謙は「大江健三郎」のなかで、「作品の構造としてはほぼ同工異曲といってもいい『奇妙な仕事』と『死者の奢り』」と述べている（『平野謙全集 13』、493 頁）

<sup>218</sup> 『取り替え子』、200 - 201 頁。

<sup>219</sup> 『さようなら、私の本よ！』、91 頁。

<sup>220</sup> 『取り替え子』、202 頁。

する部分と、それとはずれる部分とを示しながら、作家に切り取られた世界像がずれを含みつつ展開していくことにある。同じことしか書かないということは、その同じことのかなかに作家・芸術家にとって時間を経ても消費されないで残るある個人に独自の核があるということであり、それを介して当の作家は世界を見、世界とどのような関係をむすんでいるかを考えている。そこで、同じことしか書かないことが、同じことしか書けないことを意味せず、むしろ同じものの反復のなかに、その芸術家の独創性があるといえるだろう。そして大江は、その自身の核をくり返すことを、「書き直し」として意識的に方法化している。

しかし、大江が書き直すこととして述べているエラボレーション *elaboration* は、以上のようなこととは異なった水準のものである。もともと、それは以前に書かれた内容をずらしながら書くというよりも、いま原稿に書きつつある文章や文章のかたまりを書き直して洗練させていくことである。先の、同一の内容の反復が、時間の経過のなかで見出される書き直しだとすれば、次に引用する箇所が示していることは、書き直しが、ある時間をかけてなされるごとに、書きつける文字に時間を染みとおらせるような、書きつけるごとに文字が時間の厚みをまましていくというような営みであるということだ。

私は小説とともにエッセイ、評論を書いてきました。それらのどれも、私にとって、端的に言葉をみがかく作業だといっているのです。私は若い時に、言葉のエラボレーションこそを仕事の方法にしよう、と選択しました。準備期間の後、ある時間をかけて文章を書きます。その草稿を、最初に要した時日の三倍かけて、二度、三度と書きなおします。そしてあらためて仕上げの——それこそこの言葉にふさわしいのですが——エラボレーションをします。それが私のすべての文章についての、それを書く習慣です。<sup>221</sup>

このエラボレーションという言葉（の大江自身にとっての重要性）は、エドワード・サイードから教えられ、受け渡されたものである。では、そのサイードはエラボレーションについてどのようなことを述べているのか。まず大江は、「武満徹のエラボレーション」のなかで、「私の今日の話のタイトルの、エラボレーションという言葉は、エドワード・サイードの“*Elaborations of Music*” からとりました」とのべている<sup>222</sup>。そのサイードは当の本において、ベートーヴェンやブルックナーの音楽に見られる「<sup>エラボレーション</sup>練成」に、「純粹に音楽的なものから社会的なものへの脱領域性」を見出していく<sup>223</sup>。

<sup>221</sup> 『「<sup>シンク・トーク</sup>話して考える」と「<sup>シンク・ライト</sup>書いて考える」』、7 - 8 頁。

<sup>222</sup> 「武満徹のエラボレーション」、『すばる』、2001,06、16 頁。

<sup>223</sup> 『音楽のエラボレーション』大橋洋一訳、120 頁。

わたしが提案しているのは、音楽の<sup>エラボレーション</sup>練成というものを、最後の仕上げという以外の理由からも、もう一度ふりかえって考えることができるということだ。音楽の練成の本質は、変容をもたらし、内省的かつ反射的なものにもなりうる。音楽の<sup>エラボレーション</sup>成熟は、ゆっくりと生起する。それはなにも、わたしたちが反復を肯定しまた肯定しなおして、ゆっくりと道草をくいながらすすむということだけでなく、それが同じプロセスを、同じ道をなんどもいったりきたりするからである。それはたとえばブルックナーの交響曲第九番のゆったりとした荘厳な展開のなかにみとめられるような、内省的であり、回帰的な——しかも印象的な発展というものを欠落させた——要素からもあきらかである。<sup>224</sup>

ここでサイドは何をいっているか。サイドは、エラボレーションの意味を広げてみようとしている。すなわち、**elaboration** を仕上げや推敲、精練という、作品の完成のための所作としてのみとらえるのではなく、その完成に向けた過程にこそ、重要性を見出している。はじめに表現されたものが二度、三度とくり返されると、それは単に洗練されたということではなく、その反復は、それを表現する者、受容する者にとって内省の契機にもなる。同じ出来事を書く（読む）、それはその出来事の時間・空間にくり返し立ち返ることである。この時、「ブルックナーの交響曲第九番のゆったりとした荘厳な展開」といわれるように、あるいは、先の大江の引用で「最初に要した時日の三倍かけて」といわれるように、エラボレーションには時間的な経過が含意されている。

このような、草稿を二度、三度と書き直すというかたちでのエラボレーションがある。一方で、ほぼ同一の内容が作品ごとにくり返されることもまた書き直しのひとつのあり方である。というのも、ある出来事を書き変えていくことが『水死』や『晩年様式集』で描かれる主要な事態であり、『同時代ゲーム』が『M/Tと森のフシギの物語』に書き直されたように、書き直しは作家の書斎のなかだけのことでなく、読み手にも意識されるようなかたちでなされるのであり、大江は、書き変えるという書き直しそのものを、意識的に作品やその周辺のテキストのなかで書いているからである。また、次に示す挿話は、ある主題がさまざまな作品にくり返し書かれることで、読み手の、ある作品の受け取り方と、別の作品の受け取り方が入れ替わっている（ということが翻訳によって明らかになった）例である。

大江は、『同時代ゲーム』では何を語るかが重要な問題であり、その点に腐心した<sup>225</sup>。そしてそれを書き終わってすぐ、同じ内容を別の「語り方」<sup>ナラティブ</sup>で書き直そうと思い立った。ということを説明した『M/Tと森のフシギの物語』文庫版のあとがきで、「ふたつの語り方<sup>ナラティブ</sup>の間のズレを模索することで次の小説に向かって行った」ことを明瞭に示す作品として『同

<sup>224</sup> 同書、177 - 178 頁。

<sup>225</sup> 『M/Tと森のフシギの物語』、424 - 425 頁。

時代ゲーム』と『M/Tと森のフシギの物語』があげられるとした後、以下のように述べている。

もしフランス語に関心を持つ読者がおられるのなら、注意していただきたいこと。『M/Tと森のフシギの物語』のガリマール版のタイトルは、“M/T et l’histoire des merveilles de la forêt”で、そのとおりで良いのですが、私が同じ書店から出している“Le jeu du siècle”は、じつは『同時代ゲーム』ではなく、『万延元年のフットボール』の翻訳なのです。それはつまり私が自分にとって大切な主題を、ことなつた語り方<sup>ナラテイゾ</sup>で繰りかえし書いて来たために、ひとつの作品のタイトルがむしろ別の作品にこそふさわしい、ということが生じた例のひとつに感じられます。<sup>226</sup>

この挿話では、ある同一の主題を、形式（語り方<sup>ナラテイゾ</sup>）を変形しながら語ることで、個別の作品が相互に個別的なものではなく、類似しながらも異なった「兄弟」のごとき関係をむすんでいることが、翻訳によって露呈したことが示されている。このように、作品ごとの書き直しというかたちでも、大江における書き直しは存在している。

さて、サイドと大江の関係ということでは、次のことも重要である。すなわち、大江が自らの仕事、とくに「おかしな二人組」三部作以降を「後期の仕事<sup>レイター・ワーク</sup>」として括り、明言することになったのもまた、サイドから「晩年性」という概念を学びとったからであるということだ。大江は『さようなら、私の本よ！』を書いている時、*London Review of Books*に載ったサイドの「遺稿」——“Thoughts on Late Style”（2004,08, Vol.26, No.15・5、邦訳は大橋洋一による「晩年のスタイルに関する考察」）——を読んで、「「後期の仕事」のためにもっとも必要だった授業を受けた」という<sup>227</sup>。

「晩年の仕事」は「晩年のスタイル」に基づいてなされる。そのこと、そしてその特質をサイドは、「晩年のスタイルに関する考察」や『晩年のスタイル』において、作家、音楽家らを対象に論じている。そのときサイドは、「晩年のスタイル」についての思想を、ベートーヴェンを論じるアドルノを引き継ぐかたちで行っており、そこでサイドは、そのアドルノもまた、晩年のスタイルのなかで書いていたとしている。

ベートーヴェンを論じて、晩年のスタイルの力は客観性と主観性の分裂のなかにあり、それゆえ「芸術史において、晩年の作品はカタストロフィである」とするアドルノの文章を引用した後、アドルノの論をまとめながら、最後にはベートーヴェンの晩年性を指摘して、サイドは以下のように述べている。

アドルノの場合、作品をひとつにまとめあげ、統一性を付与し、たんなる断片の寄

<sup>226</sup> 同書、422 - 423 頁。

<sup>227</sup> 「「後期の仕事<sup>レイター・ワーク</sup>」に希望がある（か？）」、『新潮』、2005,01、313 頁。

せ集め以上にするものは何かを考察することが、いつもやっかいな問題として立ちはだかる。この点で彼は、パラドックスを動員する。「部分が一丸となって創造する全体像」を喚起せずに、部分をつないでいるものが何かは語れない。[……]そしてまた実際に統一に名前をつけること、統一性に特別のアイデンティティをあたえてしまうことは、作品のカタストロフィとしての力を殺ぐことになるだろう。したがってベートーヴェンの晩年のスタイルの力は、否定的なところにある。もっと正確に言えば、否定性こそが力になっている。晴朗さと成熟とが期待できそうなところに、頑迷固陋で、気難しげな、非妥協的な——おそらく非人間的ですらある——挑戦的姿勢が見出せるのだ。<sup>228</sup>

サイドが晩年のスタイルとして指摘している特徴は、否定性、頑迷固陋さ、作品が断片的であることと、そのカタストロフィ的性格<sup>229</sup>、そして、カタストロフィはつねに現在時のこととしてあること<sup>230</sup>、である。それは作品の全体的な同一性、均質性、完成された美しさとは対照的な「カタストロフィ」であるとされる。このサイドの定義を得て書かれた大江の作品は『さようなら、私の本よ！』以後の作品であるが、それらにおいて、ここに指摘された晩年性の性格はどのように見出されるか。

たとえば『さようなら、私の本よ！』や『水死』に、この晩年性の思想を反映した箇所は少なくない。『さようなら、私の本よ！』におけるそのカタストロフィのあらわれは以下のようなものである。繁の、都会のビル爆破計画を実行に移す段になって、その実行役の武とタケチャンを心配したネイオが不安を述べ、計画に反対する。すると古義人は、「古義人のなかで、おかしなところのある若いやつが動き始めた。そして古義人は、それを押さえる気持ちがあるどころか、そいつに手助けする着想すら得ていたのだ」として、進んで自分の別荘のひとつを爆破対象として提供する<sup>231</sup>。そのようにして世界を巻き込むテロリズムという大惨事の目前まで、古義人はみずから突っ込んでいくが、しかし計画は、タケチャンの事故死という破局を迎える。それは繁のテロリズムの「突然の尻すぼみ」＝大失敗<sup>アンチ・クライマックス</sup>だけでなく、古義人の「ロバンソン小説」の頓挫でもある。

---

<sup>228</sup> 『晩年のスタイル』大橋洋一訳、35 - 36 頁。

<sup>229</sup> ベートーヴェンの晩年の作品は「いかなる枠組みにも合致しない。それらは調和とも和解とも無縁である。なぜなら、それらの和解を拒む姿勢、それらの統合されない断片的性格は、構造と骨がらみになっていて、装飾的なものでもなければ、なにかの象徴というわけでもないからだ。ベートーヴェンが晩年に作曲したものは、実際のところ、「失われた全体性」をめぐるものであり、それゆえにカタストロフィ的なのである」(同書、36 頁)。

<sup>230</sup> 「晩年性とは、終焉に位置し、どこまでも意識的で、十全たる記憶を保持し、しかも(異常とさえいえるほど)現在を意識している」(同書、38 頁)。

<sup>231</sup> 『さようなら、私の本よ！』、378 頁。

振り返ればこのようなかたちでの、すなわち、「突然の<sup>アンチ・クライマックス</sup>尻すぼみ」としてのカタストロフィ＝大失敗によって小説が結末を迎えることが大江の作品には多い。『さようなら、私の本よ！』における「突然の<sup>アンチ・クライマックス</sup>尻すぼみ」は、先に見たものよりも前にまず、繁の計画が世界的なテロ組織「ジュネーヴ」に却下されることであった。繁は「ジュネーヴ」に計画を考慮してもらえないことで、個人的な爆破計画の設計と実行に移り、そこに古義人が加わるのである。そして古義人が加わった後にもまた、いま見た「突然の<sup>アンチ・クライマックス</sup>尻すぼみ」がおとずれる。『水死』にしても、父を主人公にした「水死小説」は、そのための資料が収められているはずの「赤革のトランク」の資料が母親に処分されていたことで完成されないのである。また、『懐かしい年への手紙』で、谷間に「根拠地」を作ろうとしているギー兄さんは、それに反対する村の人びとに殺されたか自殺したか分からない仕方で小説の最後、ふいに死んでしまう。『万延元年のフットボール』にしても、スーパー・マーケットへの一揆を主導していた鷹四は突然、女の子を撲殺した容疑を自ら引き受けて暴動は終わってしまう。「死者の奢り」では、運んでいた死体は焼く手はずだったことが判明し、徒労に終わる。

しかしそれでも『さようなら、私の本よ！』そして『水死』では、小説は断片的というよりも、作者によって正確に構造化されているように読める。つまり先にあげた「突然の<sup>アンチ・クライマックス</sup>尻すぼみ」も計画的に小説の筋に組み込まれたもののように見える。それは大江が『水死』を執筆している現状を報告して、書き直していくと「矛盾点がある。それを整理したい」と述べていることから<sup>232</sup>、まだ全体の構造に注意して小説を書いているとわかるからだ。また、物語の進み行きを見てもそれは、大黃が古義人の父になり変って、森のなかで「水死」することで、父の物語としての小説は調和的に結ばれているともいえる。

これらの作品よりも、「晩年のスタイル」がよりはっきりと見いだされる作品としては『晩年様式集』である。本作は文字どおりのカタストロフィ、「三・一後」、それまで構想していた小説に興味を失った古義人が、「どうにも切実な徒然なるひまに、思い立つことを書き始めた」ものをまとめた文章の集まりで、「ゆっくり方針を立ててではないから、幾つものスタイルの間を動いてのものになるだろう」とあらかじめ「前口上」で述べられている<sup>233</sup>。そして、古義人が書いていく文章と、これまで作家・長江古義人によって小説に一方的に書かれてきたことに不満を持つ「三人の女たち」——妹のアサ、妻の千檜、娘の真木——によって書かれていく反論の文章、「三人の女たちによる別の話」とをまとめたものを私家版の『<sup>イン・レイト・スタイル</sup>「晩年様式集」+α』として現在進行形で書き継いでいくこともまた、「前口上」では示される。整理すれば、『晩年様式集』とは、『<sup>イン・レイト・スタイル</sup>「晩年様式集」+α』（古義人と「三人の女たち」による文章）によって構成された小説である。その物語の筋は、それまでの『水

<sup>232</sup> 「小説は第一部、第二部そして第三部で完結するのですが、第一部を終えて第二部に行く時、読み返すと、それまで書いたところと、これからの構想とに矛盾点がある。それを整理したい」（「<sup>ライター・ワーク</sup>後期の仕事」の現場から——国際的視野における大江健三郎シンポジウム」、同書、11頁）。

<sup>233</sup> ここまで、『晩年様式集』、10頁。



死』などの進行の過程とは異なっている。ここでは筋となりそうな断片的な物語の単位が、現れてはむすびつかないまま物語が進行している。

それらの筋の主要なものについて確認しておけば、まず震災後、アカリがアグイーについて心配するようになる。アグイーは大江が息子を題材にした初めての作品「空の怪物アグイー」に登場した、「カンガルーほどにも大きい、木綿の白い肌着をきた肥りすぎの赤んぼう」で<sup>234</sup>、「空の怪物アグイー」でも『晩年様式集』でも宙に浮遊しているのだが、アカリは、そのようにしていたら放射能に被曝してしまうのではないか、というのである。

次に「三人のおんなたち」による古義人への批判がある。中盤以降、それは『懐かしい年への手紙』で登場したギー兄さんの息子である、ギー・ジュニア率いる「カタストロフ委員会」と共同して行われることになり、その話し合いにおいては古義人と吾良、そして古義人とギー兄さんの過去の出来事（かれらの死）についての真相をめぐって話し合いがなされる。ここにおいて、「前口上」で説明されていた『<sup>イン・レイト・スタイル</sup>「晩年様式集」+α』の構成、すなわち、古義人が書いていく文章と、「三人の女たちによる別の話」をまとめたものという当初意図されていた構成が変化し、「私」（古義人）が語る語りに、真木や千樫による語り<sup>235</sup>が挿入されていくかたちになる。その他に反原発集会での古義人の発言について検討され、吾良と特別な関係にあった女性、シマ・浦が登場し、彼女と吾良との関係に言及さ

---

<sup>234</sup> 『大江健三郎小説 2』、271 頁。

<sup>235</sup> 古義人の語りに、千樫の発言が挿入され、それがしばらくのあいだ古義人の語りの役を代わりに担っている。「そこへ千樫がひとり上って来ると、昼間アサが座って私に迫った、ベッドの同じ位置に腰をすえた。そして、アサさんから今日あなたに話された内容を聞きました、といった。そのあとアサさんは真木とワインで乾杯までする上機嫌さで、真木とアカリに、あなたたちの四国の森への移住の計画は、ほぼきまった、といわれましたが、真木はかえって慎重です。そこで私があなたと相談し、今夜は疲れて早く休まれるアサさんに、明日の朝、私たちも少し詰めた上での、真木とアカリが移るプランを話す、ということにしました」（『晩年様式集』、76 頁）。この千樫の発言にはアサの言葉が挿入されており、さらにそのなかで真木とアカリという人物の行動について話されている。これは第一章で指摘した、人物の関係を入り組ませ、相対化させる方法につながるものであるといえる。また、時渝軒はこのような構成の変化に、サイドのいう晩年性の特徴を見出している。「サイドの「晩年のスタイル」における断続性と現在強調といった特徴を満たす条件として、『晩年様式集』の構造が採用された。目次を開いてみると、「前口上」の部分で長江が規定した小説的部分と「三人の女たちによる別の話」とが並行的に進行する部分は、途中でなくなっており、代わりに三人の女たちの話なのか、長江の話なのか区別しにくい部分が最後まで続く」とし、その理由を、当初「三人の女たちによる別の話」が対象とするのは過去の古義人の小説についてだったのが、途中で現在時における古義人への批判も加わったことに見出している（「終わらない書き直しの方法——大江健三郎<sup>イン・レイト・スタイル</sup>『晩年様式集』論」、『東アジア研究』第 13 号、20 - 21(347 - 346)頁）。

れる。また、「カタストロフィ委員会」での話し合いの後、千櫨が病気になり、古義人とアカリが四国の谷間に戻る。その森で、かつてアカリが作り、それを聴いた祖母がとても気に入っていたという「森のフシギ」の音楽を再生するなどといったことが記されていく。最後に、古義人が雑誌に発表したという詩が引用されて小説は終わる。

以上のような小説の内容を見たとき、作中において『「晩年様式集」+α』に収められた原稿には逐一書き直しの作業が施されているのだとしても、それは物語の展開に配慮してのものではなく、古義人の現状の生活を伝えるための書き直しであり、「私がやむなく途中で作業を中断せざるをえなくなれば、未編集のあずかり草稿は[……]、「三人の女たち」が始末するはず」といわれるように<sup>236</sup>、それは実際のカタストロフィのなかで、古義人がその周辺の人物を断続的に現場報告するかたちで書いた文章なのである。

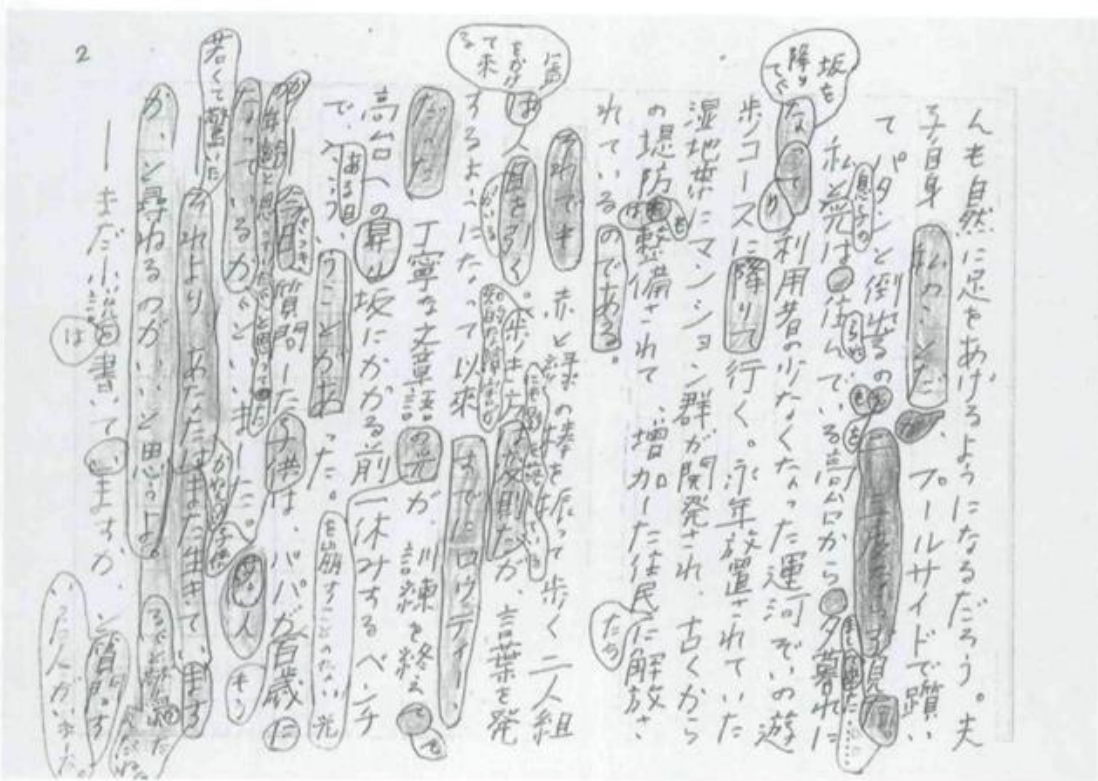
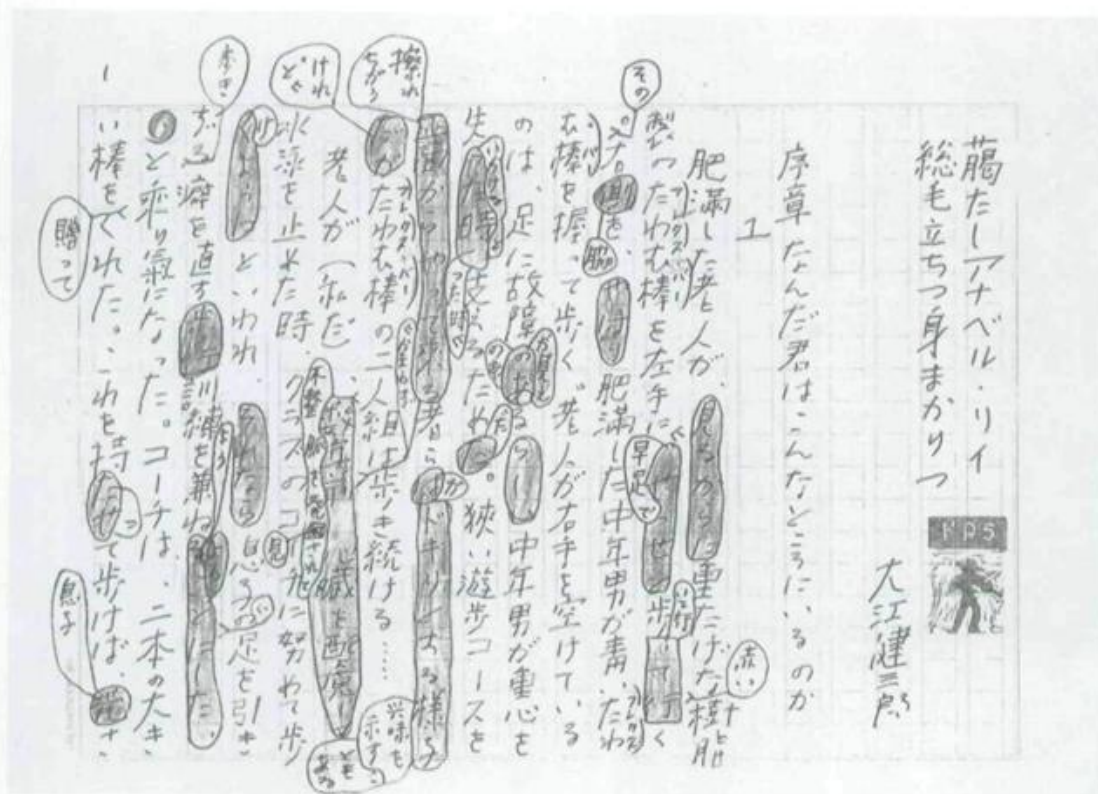
## 2 『水死』と『晩年様式集』<sup>イン・レイト・スタイル</sup>に見る書き直し

ここまで、「後期の仕事」で意識されている書き直し（エラボレーション）と「晩年のスタイル」を確認した。では、エラボレーション、書き直しをどのように論じていくことができるのか。書き直しは小説を書くための方法だが、それは書き直しを小説の構成において見てとれるものだ。また、それは生まれ替わりとその対立といったこれまで論じてきた主題ともかかわりがあるのではないか。この見立てをたてつつ、まず書き直しと小説の構成の関係を分析しつつ、後者の分析の手がかりを見出していく。

本章では『水死』と『晩年様式集』を分析の対象としているが、それというのも、この二作の筋の一部には、書き直しによって原稿の内容が変化していくことのアレゴリーになっているとみなすことのできる箇所があるからだ。先に見たように、書き直しには第一の水準、原稿をくり返し書き直すことと、第二の水準、一度書かれたものを別の仕方でも書き直すことが含まれる。現行の出版文化のなかで、存命の作家の草稿や書き直し、修正している最中の原稿を読む機会は多くないが、大江健三郎のものとしては、*Paris Review*のインタビュー記事内にある、『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』冒頭の草稿を見ることができる（図1）。

---

<sup>236</sup> 『晩年様式集』、11頁。



《図 1》 Sarah Fay, “Kenzaburo Oe: The Art of Fiction No. 195”, *Paris Review*, Winter, 2007, p.45 より。

これを見ると、書き直されることで一行は横に膨らんでいる。漢字は旧字体であったり、大江のクセが反映したものであったりしている。修正された部分がマンガの吹き出しのようなものにかこまれ、あるいはその吹き出しの中が黒く塗りつぶされており、小説の文章が印刷された時の、あの整然とした行と段落の印象からは遠く、そこに書かれている文字、そして文章は、まさしく物としてのかたまりという印象をあたえる<sup>237</sup>。

しかし、これをどのようにとらえたらよいか。たとえば、この草稿を見る時に注目されるのは、「光」が「息子」に書き変えられているという字義のないくつもの変更よりも、黒い線、黒い楕円、白い楕円とそのなかの黒い線、そして余白というふうには、文字、そして書き直しの跡の連なりが二枚の原稿用紙を絵のようにしてしまっているということであり、その細部を見ていくと、そこには訂正されていない文字が書かれ、また黒く塗りつぶされた文字も判読できるものが多い。消されていない文字の意味を「これが小説として印刷された」と意味のあるものとして見なしつつも、同じように黒く塗りつぶされた文字には、それを作家の試行錯誤の跡として、価値を見いだすことができるだろう。読み手にはエラボレーションの時間は、原稿用紙を塗りつぶし、またそこに書き足した跡として、空間的に実感される。

これらをどのように考えるか。そのための準備として、まず書き直しの第二の水準に目を向けよう。それはこれまでに見たような、空間的に把握される書き直しの過程とは異なっている。それは物語の過程で、ひとつの出来事が、ある箇所では A といわれ、別の箇所では別の人物によって B といわれるというふうには、物語の内容や展開と不可分であり、その展開のなかで出来事は厚みを増していくのである。出来事が解釈される過程を通じて、

---

<sup>237</sup> ウォルター・オングは、言語を声中心に使用する文化と、文字中心に使用する文化を対比しながら論じる『声の文化と文字の文化』のなかで、文字を書くことは言葉をものとして空間に定位する形式なのだと述べている。書くことは、「たえず動いている音声を、静止した空間に還元し、話されることばがそこでしか存在できない生きた現在からことばを引き離すということである」(173頁)。書き直すことは、このように音声を視覚的なものへと還元し、静止させることによって可能になる。本稿では草稿と印刷された本文とのあいだの語句の異同を検証するという書き直し分析については行わない。ただ、大江の草稿を見ると、それは執筆というより「労働」の痕跡という印象があり、実際の書き直しの現場は、「もの」を扱う手作業の過程としてあることがわかる、ということ是指摘しておく。この『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』冒頭の草稿の様子は、柄谷行人が、大江の小説を作る態度を「労働」と指摘したことの具体例となっている。『懐かしい年への手紙』が、ダレルがそうであったように、知らずにヘーゲルに似てしまうもう一つの理由は、「意識の経験」がいわば労働を通してしかなされないということにある。事実、大江健三郎は、小説が天才の仕事やハプニングではなく「労働」であることを自覚し且つ他人にもあからさまに語ってきた(三島由紀夫をのぞけば)唯一の作家である(『定本柄谷行人集 5——歴史と反復』、195頁)。

言葉のエラボレーションを考えると。そしてその過程が話の筋にもなっているのが『水死』と『晩年様式集』である。

『水死』では、古義人がかつて書いた「水死小説」序章の草稿に書かれた情景をどのように理解するのが、古義人の父の水死の真意を理解することにつながっている。その序章を、中略を入れながら引用する。

《日頃は岩で本流から隔てられ浅瀬に目高が群れているところが、大水のために入江になって、そこに短艇が浮かんでいる。すでに乗っている父親に向かって、僕は石垣の根方から暗い水に踏み込む。胸の上まで深さがあってビックリする。[……]僕は水を胸で漕ぎ分けて進む。大水は轟いている。

真夜中になって雨が止み、雲の裂け目から現れていた満月が、短艇の艫の、父親のまっすぐな背中を照らし出す。頭だけ、ガクンと前に垂れている。その向うに、山のように盛り上がり流れる川が光を照り返している。[……]

[……] 石垣にロープで固定してあったホゼ樽の列がプカプカ浮いて岩ぞいに移動している。自分が乗り込む前に、石垣に埋めた金具に巻きつけてあるロープの弛んでいるのを、締め直したい。そちらへ廻り込もうとして気配に振り返ると、舳先を流れに突っ込んだ短艇が、一挙に挽ぎ取られるのと、国民服の父親が引っくり返るのが見えた。その脇に、こちらを向いて短艇の縁をしっかりと掴んでいるコギーが、ある表情をする。僕は水の動きに足を取られそうになって、ホゼ樽のロープに縋りつく。》<sup>238</sup>

これは作中では、1972年に発表された『みずから我が涙をぬぐいたまう日』の少し前に書かれたことになっているが（70年ごろ古義人はこの草稿を書き母親に送って見せ、この後を書き進めるための、「赤革のトランク」に収められた資料を見せてほしいと頼むが、拒絶される。その母への抗議の意図をこめて『みずから我が涙をぬぐいたまう日』を書いた、と『水死』では説明されている）、草稿だとしてもこれは、その時期の実際の大江の文体（第一章で引用した『みずから我が涙をぬぐいたまう日』の文体）とはおおいに異なった、簡潔で説明的な文章で書かれている。それはこの草稿が、これからエラボレートされるのを必要としていることを示しているとともに、ここにどのようなエラボレーションを施すかという、さまざまな書き直しの観点を受容しうる幅を許す書かれ方になっていることを示してもいる。「草稿」とは、そのような多様な読み取りを可能にするために選ばとられた形式だといえるだろう。「穴居人」の演劇版『みずから我が涙をぬぐいたまう日』とウナイコが企画する演劇『メイスケ母出陣と受難』がリハーサルであるように、「水死小説」も「本番」としてではなく、草稿といういわば「リハーサル」のかたちで書かれている。この完成（本番）前の変更する余地を残した状態が、書き直しのための鍵になっている。

---

<sup>238</sup> 『水死』、71 - 72 頁。

『水死』では、ふたりの人物からこの情景への解釈が与えられることになるが、そこでそれぞれに共通して論点になるのは、(1) なぜ父親は洪水の川を下って行こうとしたのか、ということと、(2) 短艇に乗り込んだとき、一緒に積んだ「赤革のトランク」に、膨らませた自転車のタイヤのチューブを入れていたのはなぜか（そして古義人にそのチューブをタイヤから取り出させ、準備に協力させていたのはなぜか）、ということである。

古義人はこの草稿の情景を自分だけが見たものと思っていたところ、アサは「あたしはお母さんとの約束で、決して話さないつもりだったけど、お母さんは石垣の上の畠に立って見おろしてたんです」と打ちあける<sup>239</sup>。アサは、母親が当時のことをカセットテープに録音していたことを古義人に知らせる。録音された音声伝える、母の解釈は以下のようなものである。

まず、(1) について。そもそも父親は仲間の将校たちと敗戦に際して国内での蹶起を起こそうと話していた。しかし、「そのうち将校さんらが本気でそれを考えて準備されるので恐ろしゅうなられたと思います。そしてとうとう逃げ出されたのやと思いますが！」そして、「ただ谷間から逃げ出したい一心」で、本気で洪水の川を下りきれるとは思っていなかっただろう、というもの<sup>240</sup>。

そして(2) については、タイヤのチューブを浮子として使ったのだという。浮子があれば「赤革のトランク」は川に落ちても、後で誰かに拾われて最後には家族のもとに戻るだろうという算段があったのではないか。

自分が水死しても、「赤革のトランク」のなかの書類が届けば、やがては家の者が読むことになるやろう、そしてお父さんは民間人やのに軍隊の叛乱に加わられて、その任務で夜の谷間を脱出されたのやが、大水のために志半ばに斃れられた……そう思うはずと心頼みされたのやろうと考えるようになりました。実際にコギーは、その筋立てで「水死小説」を書こうと、思案してきたやないですか？ [……] いつかは「水死小説」でお父さんの名誉を挽回してやろうと、そう企んでおるのが見え見えやったやないですか？<sup>241</sup>

父親を「尾籠なことでした」と徹底して批判する、以上のような母親の解釈がまずある。母親がトランクのなかの有効な資料を処分し、テープにその真意を録音していたことを知っていながら、アサは古義人に、母の死後十年が経ったから、谷間に取りに戻ってこないかと提案する。アサと母というふたりの女性の協働によって、古義人の「水死小説」のたぐらみは頓挫する。

---

<sup>239</sup> 同書、132 頁。

<sup>240</sup> 同書、138 頁。

<sup>241</sup> 同書、138 - 139 頁。

そして、草稿に書かれた情景を「もっと別の者らも見ておったんです。わしがそうです」というのは<sup>242</sup>、古義人の父の弟子、大黃である。大黃の考えは以下のようなものである。最初の点について、父は谷間の土地である「鞆」を蹶起のために利用するかどうかで、「鞆」を利用することを拒んだ父は将校たちと決裂した（後に見るように、このことが古義人と父を間接的にむすびつける結果になった）。「しかし、そもそもの当の戦略を立案した人間として、[……] 単独の蹶起を実行する。そうやってスジは通す、そういうことやったでしょう」というもの<sup>243</sup>。

そして次の点については、このように述べている。

短艇が出て行くのを隠れて見ておるわしは、先生の跡継ぎの古義人さんが付いて行かれると考えておった。跡継ぎと一緒に大水で死んではオシマイやないか、と思われるやも知らんが、先生は古義人さんに手伝わせて……ここが肝要なところなのや……「赤革のトランク」の浮袋装置を作っておかれた。川筋の子供は水泳が達者やから、つかまる浮袋装置の「赤革のトランク」があれば、溺れ死ぬ心配はないのや。先生御自身は、死なれる気やが、そのあと自分に憑いておった物の怪が古義人さんに移動して、古義人さんを本物の跡継ぎにすると考えておられたのやろう。<sup>244</sup>

大黃が考えるのは、古義人の母の解釈とは反対に、父は蹶起計画から逃れるのではなく、むしろその遂行のために短艇で乗り出し、そして古義人にその意志を継承するために、タイヤのチューブの安全装置をトランクに仕込んでいたということである。

これらの食い違う解釈からわかることは、小説を読み進めるにつれてはじめに引用した「水死小説」序章の草稿の記述が、母親、大黃それぞれの解釈のフィルターを、時に一方、時に他方、あるいはその両方を同時に、という仕方で透かして読まれうるということである。そしてそのように読まれるということは、草稿が、その簡潔な文体にもかかわらず、奥行きをまして読まれうるということである。それはすなわち、『水死』の筋の展開が、この草稿のエラボレーションの過程でもあったことを示している。この草稿を書き進めるために、古義人は「赤革のトランク」に収められた資料を頼りにしていた。結局、有効な資料は処分されていたのだが、母親や大黃の証言がその替わりの資料として、草稿の記述を支えるのである。

---

<sup>242</sup> 同書、379 頁。

<sup>243</sup> 同書、390 頁。ここでくり返しいわれる「蹶起」とは、飛行機に乗り込んで東京に自爆特攻をしかけるというもので、その意図は、国が戦争に敗れようとしている、国力が低下している、それは天皇の力の衰亡でもある。そこで、国の衰亡を防ぐために天皇を殺して、新しい天皇を据えよう、という『金枝篇』から古義人の父とその仲間が得た思想によるもの。

<sup>244</sup> 同書、523 - 524 頁。

一方で、大江がこの「水死小説」序章の草稿を小説に書きつけた時点を考えてみよう。そのとき、大江は上記の母親の立場も、大黄の立場も念頭に置いて、どちらの主張も草稿の記述から解釈できるように、注意深く草稿の内容を考え、文体を作ったはずである。この箇所は、先にも述べたように、1970年前後の大江の文体とも違っており、かつ『水死』の地の文章も、このように簡潔にセンテンスを切っていくというスタイルではない。この箇所はしたがって、草稿の文章として最適になるようにエラボレーションされた、文章のかたまりなのだ。読み手は、その背後にどれほどの書き直しが行われたかを知ることにはできないが、草稿と母親や大黄の話との関係、そして他の地の文、会話、あるいはほかの大江の文章（エッセイ、講演）との文体のちがいがから、この「水死小説」の草稿が、まだ推敲されていない文字通りの草稿ではなく、むしろ推敲に推敲を重ねて書き直された文章なのだということが分かるのである。

ここまで書き変えるという書き直しのしくみを、『水死』における「草稿」の記述から見てきたが、原稿に書き直しをほどこすというエラボレーションの過程それ自体を小説にしたのが『晩年様式集』である。本作でのその過程は、自由に家族や友人のことを書いて来た古義人と、古義人の作品に対する批判として展開する。その批判の、最も過激なもののひとつは、『懐かしい年への手紙』で水死していたギー兄さんをめぐってのものであり、それは以下の人物たちによってなされる。実作者である古義人と「三人の女たち」、そして「カタストロフィ委員会」を率いるギー・ジュニア。先にも述べたように、ギー・ジュニアは『懐かしい年への手紙』のギー兄さんの息子である。福島で除染活動をしながら、谷間の村出身の（失敗した）知識人である埴吾良、ギー兄さん、そして古義人の、晩年の生と作品を検討したいと考えている人物である。

ギー兄さんは、『懐かしい年への手紙』の結末において、自殺か他殺か分からない仕方で、人造湖で水死しているのが発見されるのだが、批判する女たちのひとりであるアサがいうのは、ギー兄さんが死んでいたのは、古義人が水中でメリケンを使ってギー兄さんを殴り殺したからではないのか、というものである。いま成城の家にある陶製のメリケンは、その行いを忘れないために特注したもので、実物は谷間の池の底にあるのだろう。それに対して古義人は、アサがいう実物のメリケンの入った袋を持って来てその「妄想」を否定するが、千槿には、メリケンに池に捨てないで持ち帰ることもできただろうといわれる。古義人は、メリケンにまつわる吾良との高校時代の思い出を話して、ギー兄さんの死よりもずっと前に、メリケンは武器として機能しなくなったことをいう<sup>245</sup>。古義人へのインタビューはこのようにして進行するが、この話し合いの最後に真木が、ギー・ジュニアの撮影のスタイルを要約する。

私がこのインタビューであらためて認めるのは、ギー・ジュニアには原則がある、と

---

<sup>245</sup> ここまで『晩年様式集』、209 - 214 頁。



ということです。ギー・ジュニアはインタビューで行われる発言を話されるまま重ねて記録する、そのようにします。それはもう聞いたから、と遮ることはしません。そして脇で聞いている人が、それは間違っていると反論すれば……発言した当人がそれについて修正を求めた場合も……公平にビデオに撮ります。

[……] 食い違った発言がいくら続いても、いずれが正しいか、正しくないかの判断はしないで、ずっとビデオに録画し続ける。それがギー・ジュニアの原則です。<sup>246</sup>

『晩年様式集』は、このギー・ジュニアの撮影のスタイルと、「三人の女たちによる別の話」という、「私」＝古義人以外の文章を組み込むという『「晩年様式集」＋α』の組み立てられ方によって、話の中心がつねに過去の出来事（古義人が書いた小説）に置かれるように設計されている。『水死』にも、『万延元年のフットボール』から続くこの、主張と批判、反批判の応酬はあるが、『水死』以前の応酬が物語の展開とかかわっていたのに対し<sup>247</sup>、『晩年様式集』ではその批判を経過しても、物語の進展に寄与するための、明確に認められうる事実の像が形成されることがない。『水死』では、それは母親と大黄との認識の差によって実現されていたが、『晩年様式集』においては個人の主張が、小説の進行に寄与するものとしては位置づけられていない。むしろそこでの話し合いは、真木の「つまり、いま初めて「三人の女たち」とパパは本気で話し合っているんです」という評価や<sup>248</sup>、先の引用でのギー・ジュニアの撮影の仕方の説明にあらわれているように、話し合いがなされる過程そのものにこそ注意がはらわれており、「判断」よりも、「それはもう聞いたから、と遮ることはしません」という態度、つまり同じ話題をいつまでも掘り返していくものである。先のギー兄さんの死をめぐるやりとりも、結論として言えば、古義人がやったのではないという印象こそあたるが、話ははじめにもどっただけである。それでもその同じひとつの結論の背後に、その情景に対するアサと千樫の主張が、議論の過程を通過することでつみ重なっている。

---

<sup>246</sup> 同書、218頁。

<sup>247</sup> 『万延元年のフットボール』では、蜜三郎と鷹四の兄弟が、兄の、復員し、その後朝鮮人部落との抗争の際に亡くなったS兄さんについて議論を交わす場面がある。鷹四はS兄さんの復員と死について、勇敢だったS兄さんのイメージを抱いているのだが、蜜三郎の「記憶のなかのS兄さんはそうした外向型の花やかさとは無縁の人間」であり、蜜三郎は鷹四に、その死のイメージは、鷹四が「タイヤに轆かれて陽に乾いているヒキガエルでも見た写真によってつくりあげたんだろう」といって否定する（『大江健三郎小説3』、69 - 70頁）。本作での批判と反批判は、蜜三郎と鷹四の力関係をあらわすものになっており、議論において相手の主張を否定した人物が、その時点で相手よりも谷間の村の歴史と現状について確実な立場を持っていることの指標となっている。

<sup>248</sup> 『晩年様式集』、217 - 218頁。

「<sup>エラボレーション</sup>練成」というものを、最後の仕上げという以外の理由からも、もう一度ふりかえって考えることができる」というサイドの主張は、この『晩年様式集』のここまで見てきた箇所にもそぐうものであるように思われる。サイドによればエラボレーションとは、「同じプロセスを、同じ道をなんどもいったりきたりする」過程そのもののことであり、そこにおいて作品の作り手は、「内省的」かつ「回帰的」な要素を作品に組みこむ。もちろん、それはブルックナーについて指摘された特徴であるが、『晩年様式集』においてくり返される過去への言及は、その言及をする主体やその場の雰囲気や「内省的」かつ「回帰的」なものにするだろう。アサは、『晩年様式集』+α』が編集されている現在時において古義人が行った、反原発集会における発言での、中野重治の作品からの引用の仕方を批判し<sup>249</sup>、たしかにそれはかつて書かれた小説と比べれば相対的に現在と近いが、それもまた過去への批判となっている。というよりも、批判というスタイルが過去への回帰とそれへの反省をうながすものである。このように、『晩年様式集』においては古義人の過去がくり返し顧みられている。それは、「内省的」かつ「回帰的」な、「同じ道をなんどもいったりきたりする」エラボレーションの過程的な様相の、小説におけるアレゴリーとなっているのである。

### 3 『晩年様式集』における書くこととプライベートの問題

以上のような、断片的な、かつての小説をめぐるやりとりは、後に示すようにほかにもある。それは、『晩年様式集』がそれこそ断片的に、「思い立つこと」の報告として書かれていることと関係があるだろう。『さようなら、私の本よ!』は全三部が、2005年の1月、6月、8月と、それぞれ推敲の余裕をもって『群像』に発表されており、また『水死』は講談社創業百周年のための書下ろし作品であるが、『晩年様式集』は2012年5月と2013年の2月と5月を除く、2012年1月から2013年8月のあいだ毎月『群像』に掲載されていた。それは現実のカタストロフィの余波のなかで、古義人が自分の内のカタストロフィを検討しようとした過程と重なっており、実際に大江がデモで話した内容が、ここでも引き継がれている疑似私小説的手法によって引用されている<sup>250</sup>。

---

<sup>249</sup> 「あなたは『春さきの風』の引用をする前、——中野さん自身がモデルですが、と作中の夫のことをいいました。そこにわたしはザツさを感じたのでした。[……] 兄さんはとても大きい数の、大半が戦後生まれの聴衆に、事情が受け入れやすいようにと考えたか、中野さん自身がモデルですが、といてしまった。そこがザツです」(同書、188頁)。ここに現れている、小説のモデルの異同の問題は、後に述べるプライベートの問題と関連している。

<sup>250</sup> 同書、187 - 188頁。また、時濤軒は、先の論文で、本作のスタイルを以下のように説明している。「このテキストの特異な点はもともとテキストの外部に属する、テキストと並行的に存在すべき批評の回路を内部に導入し、生のテキストと相互係争させるところにある。その結果と

古義人の内のカタストロフィとは何か。エラボレーションを考察する過程で回り道して、そのことを考えてみるが、それは、この古義人のカタストロフィは書き直しと関係したものである。『晩年様式集』は東日本大震災とそれに連なる原発事故が、その執筆の動機としてある。しかし、そのなかでくり返し検討されるのは、木綿の産着を着たカンガルーほどの大きさの赤ん坊であるアグイーのことである。そして、アグイーについて書くとは、アカリについて書くということにほかならない。古義人は外的なカタストロフィのなかで、ずっと続いている内面のカタストロフィのこともまた考えている。息子には生まれた時から欠損がある。その息子との共生。そのことを初めて書いたのが「空の怪物アグイー」であり、古義人は息子を小説に書くことで息子とともに生きることの困難を乗り越えてきた。しかし、そのようにして息子のことを小説に書くことが、書かれる息子にとっての危機そのものなのだとしたら、どうだろうか。『晩年様式集』では、そのことがくり返し問われている。

『晩年様式集』の冒頭、古義人は「三・一一」で崩壊した職場を復旧しながらうたた寝し、そのとき見た夢を紙に書きつける。夢で古義人は、四国の森にある穴にアカリを隠して宙を舞う放射性物質から守ろうと、アカリをおんぶして運んでいる。耳もとでアカリが「ダイジョーブですよ、ダイジョーブですよ。アグイーが助けてくれますからね！」とささやく<sup>251</sup>。

古義人は、この「詩」は夢を素材にして作ったもので、アカリはこのとおりにいったのだと主張するが、アカリは、自分ならそうはいわないだろうと、真木にいったということをアサが伝える。

それで真木は、本当に見た夢のなかでならアカリさんは自分の台詞をいったはずだ、アカリさんに聞くと、私はそういわないと思いますと答えた、夢の話でも、読む人がいるんだからアカリさんの言葉は正確に書くべきだ、と抗議した。アカリさんは真木がそういってくれて、喜んでいただいでしょう？ 長江さんの詩には、どう書いてあったからチガウ言葉なの？

——「ダイジョーブですよ、ダイジョーブですよ。アグイーが助けてくれますからね！」と書いてありました。

——それでいいの？ と真木が念を押したら、アカリさんは、私は、「ダイジョーブですよ、ダイジョーブですよ。アカリが助けてあげますからね！」といいますが、と答

---

して、生のテキスト⇒批判⇒書き直しによる新しいテキスト⇒反論、批判という過程を読者の前に呈示する。このように、『晩年様式集』は内部における批判の回路という仕組みの導入によって、小説とそれに対する批判を同時に生み出した」（同書、22（345）頁）。

<sup>251</sup> 『晩年様式集』、13頁。

えたそうです。<sup>252</sup>

「夢の話でも、読む人がいるんだからアカリさんの言葉は正確に書くべきだ」と（アサが伝える）真木がいう。それは真木が、夢の中でもアカリが古義人によって抑圧されている、アカリの実相が、小説に書かれることによって歪められていると考えているからである。同じ実感がアカリにもある。

——私の台詞を私がいう時、本とはチガウ言葉でした。真木ちゃんが、あれはアカリさんの本当の言葉とはチガウ、とっていました。

それから本を見て、書いてあるのは、チガウ言葉だとわかりました。みんなが私の、自分の台詞が面白いというので、読んでみせましたが、真木ちゃんが本を見て、チガウ言葉になってる、といました。それで私は読んで聞かせるのをやめました。<sup>253</sup>

本作でのこのアカリの発言を、実際の大江光がしたということはないと思われる。「アカリは新しい事態が起こっても、自分から話に出すことはできない。そこで話したかったことをうまく引き出してもらおうと機嫌がいいんだ」という古義人の言葉は<sup>254</sup>、ドキュメンタリー『響き合う父と子』を見ても確かなように思われるからである<sup>255</sup>。したがって、これ自体はフィクショナルな人物としてのアカリの台詞であろう。しかし、それ以前の「僕の小説で、光にあたる登場人物の言葉だけは、創作でなく全部、そのままです」<sup>256</sup>として書かれた言葉もまた、父の、あるいは小説家の思い込みに反して、それが息子の言葉を歪曲したものだったのなら、この作られたアカリの台詞は、それまで息子を書いてきた小説での、その息子との共生など独りよがりの父の圧政にすぎなかったのではないか、そしてそれを書いてきた小説も何ほどのものでもなかったのではないか、という自己批評を大江が

---

<sup>252</sup> 同書、286 - 287 頁。ここでも、ひとつの場面のなかに主体を複数配置し、行動する人物（主語）がひんばんに変わる動的な描写の仕方が採用されている。晩年における大江の関心のひとつは、「疑似私小説」の方法と、短い場面に多数の行動する人物を描くという描写の仕方によって、どのように「古義人」（私）という主体を相対化させるかということであるといえる。

<sup>253</sup> 同書、285 頁。

<sup>254</sup> 『水死』、447 頁。

<sup>255</sup> 日本放送協会『響きあう父と子——大江健三郎と息子光の 30 年』。ここに記録されている光氏と母のゆかり氏とのやりとり——演奏会のリハーサルを見学中にふいに光氏がこらえながら笑いはじめたのへ、ゆかり氏が声をかけてどうしたのかうかがうと、光氏が思いついた冗談をいう——は、そのことを示しているだろう。

<sup>256</sup> これは、『大江健三郎作家自身を語る』、212 頁で聞き手である尾崎真理子が、大江光の CD が発表される際の記者会見で、大江が述べたとして示している言葉を引用した。

ここでしている、ということである。それは「晩年のスタイル」と説明したくなるような、調和を拒む小説家の言明である（が、晩年性はそのような説明を受けつけないほどの頑迷固陋さゆえに晩年的である）。

これはアカリの台詞についてだけではない。アカリは、真木に付き添われて——つまり父が介在しないで——診察された際、視力薄弱を矯正できることが明らかになる。そのとき医者はこのようにいう。「これまで定期診療のたび、あのお父さんが医師との間に介在したというんだから、お父さんの思い込みにさからってなにかいうことができたはずはない、これは積年の犯罪だ！」<sup>257</sup>。

この医者の言葉は、大江が過去の自分自身の著作に対して行った自己批判としても読むことができる。中篇「父よ、あなたはどこへ行くのか？」（1969）には、主人公である「肥った男」が息子のイーヨーとともに眼科の診療を受ける場面がある。「肥った男」は、看護婦たちとともに、診察を嫌がるイーヨーをベッドに押さえつける。そのとき「肥った男」は、無理やり目を開かせられて苦しむイーヨーに同一化しようとするが、イーヨーの目は、「ほかならぬかれ自身の顔をもまた、見知らぬ迫害者たちの顔の群れのうちにそのひとつとしてとらえていること」に気づく<sup>258</sup>。また、『新しい人よ眼ざめよ』中の短篇「怒りの大気に冷たい嬰兒が立ちあがって」（1982）には、主人公である「僕」が、医者が下した息子の瘤についての説明の内容を無意識のうちに歪めて、妻に伝えていたことが明らかになる場面がある<sup>259</sup>。このように、息子の身体の症状をめぐって、父が息子に対して抑圧的な姿勢であることがわかる場面が、これまでの小説にはあり、『晩年様式集』でそのことを大江自身が自ら批判しているのである。

本作でも戦後民主主義者としてふるまう古義人その人が、最も身近なところで個人を抑圧していたのではないか、あるいはいちばん深いところでは個人を個としては認めていなかったのではないか、そして小説に書くことによって、個人としてのアカリを尊重してこなかったのではないか、という問題をめぐっての挿話がくり返されている。『個人的な体験』の前に「空の怪物アグイー」を自分（大江と古義人）は書いた。それは小説家にとってひとりの人間を殺してしまうことと等価ではなかったか<sup>260</sup>。『さようなら、私の本よ！』の病床での感慨が、ここでもくり返されている。以下の引用中の「この小説」とは、『個人的な

---

<sup>257</sup> 『晩年様式集』、117 頁。

<sup>258</sup> 『大江健三郎小説 3』、444 頁。

<sup>259</sup> 『大江健三郎小説 7』、229 - 230 頁。

<sup>260</sup> 『晩年様式集』にて示される「空の怪物アグイー」の要約は以下の通り。「それは自分の手は汚さず赤んぼうを始末する方法を用意されて、そのとおりにした若者が、やがて自殺に近い死に方をする物語。かれの殺した赤んぼうが、カンガルーほどの大きさになり、木綿の肌着に包まれて、空に浮かんでいる。すでに社会的関係から脱落して無為に過す父親のところに、空の高みから降りて来ることがあった」（同書、44 頁）。

体験』を指している。『個人的な体験』には、障害を抱える子供を育てることを拒もうとする主人公が、不自然には見えない仕方の子供を殺す方法を提示され、それを半ばまで実行してもらおう。

（質問。パパは本当に、生まれて来た赤んぼうを殺すことを望みましたか？）実際に、この小説に書いてある具体的な手だてを取ろうとしたのではない。しかし小説にあるやり方を実際に提示されていれば、それに乗りかねなかつただろう。しかもなお、ついにはこの小説にある選択しかありえないとさとつただろう。それでも、いったん想像したことに、自分が無罪ではない。<sup>261</sup>

小説に他人をモデルとした人物を書くことで他者を傷つけてしまうこと。それは本作でくり返されるプライバシーの問題とかかわっている。千櫨が、古義人についての真木の文章を、アサに渡そうと古義人に告げるその際、しっかりと確認される、「もちろん本人の許可は得ました」という言葉<sup>262</sup>。また、吾良の、ベルリンで知り合った友達や恋人でもあるような、あるいは性的なパートナーでもあるような女性、シマ・浦との関係が『取り替え子』には書かれている。『晩年様式集』でシマ・浦はそのことにふれて、「最初に読んだときは自分についてショッキングなことが書かれていると思った」けれども、「読み返すことで、本当に、吾良さんの優しさを感じます」という<sup>263</sup>。そしてアカリについて、というより現実の大江光をモデルとする人物について、大江は「疑似私小説」の方法を用いた短篇「蚤の幽霊」でこのように書いていた。

よく眼ざめていない息子がベッドに横たわったままにいるのを、お襦袢をはずし——その時点でお襦袢が乾いている際、も一度そのままつけさせるのに都合がいいわけだ——下腹部を剥き出させる。一瞬、子供の時分に漫画映画で見た八岐の大蛇が刃をむかうシーンのように、それまで窮屈な状態でいたペニスが撥ねあがる。その眺めの酷たらしさに、毎夜心臓をドスンとやられるふうであったのだ。たまたま性器が眼に見えて大きくなる年齢に、イーヨーがいたということでもある。<sup>264</sup>

「性器が眼に見えて大きくなる年齢」にいる息子のその性器を、かれが障害を持たない——言葉を自由に使うことができる——子供であれば描写するだろうか。息子は自分から意見を述べるのが難しい、そのことを顧慮しないことで、個人の最も私的なもののひとつ

---

<sup>261</sup> 同書、44頁。

<sup>262</sup> 同書、87頁。

<sup>263</sup> 同書、160頁。

<sup>264</sup> 『大江健三郎小説 7』、264頁。

を小説に書く。

しかしそのように書くことで、大江は小説の「見て暴く」力学に忠実に小説を書いているのでもある。その意味において「小説的な」小説を書いたとってしまうこともできるかもしれない。どういうことか。私小説では作者とその周辺を暴露することが趣向のひとつだったが、さらに、小説は、そのものがそのはじまりから、覗き見ること、強者から弱者へのまなざしの力学のなかで語られるものだったからである。ピーター・ブルックスはルソーの『告白』や『新エロイズ』を論じながら、個人の私的な領域を犯すことこそが、プライバシーということの本当の意味だと述べている。それは隠されるだけでは認識されない。秘密が暴かれることで、秘密にされていたということが明らかになる。

プライバシーという発想はその侵犯という考えと本質をともにしていると推測することもあるいはできるのではないだろうか。世間の探るような眼差しに対抗するかたちで構成されているがゆえに、プライバシーは、覆い隠されたいというその必要の一部として、必然的にこの眼差しを意識して——いわば、要因としてうちに取り込んで——いる。それゆえ、私たちはプライバシーをその侵害をとおして知るのである。それはちょうど、私たちが無垢をその喪失をとおして知り、実際それ以外には知りえなかったのと同様である。<sup>265</sup>

そこでルソーの作品を論じながらブルックスがいうのは、小説の語りは女性を性的な対象として眼差しを掌握したいとする「認識欲」的衝動によって駆動されてきたということであり、暴かれることで隠されていたことの重要性が明らかとなる私的な領域——恋する女性の部屋、夫婦の寝室——こそが「認識欲」が最もかきたてられる対象であるということである<sup>266</sup>。

大江の作品においてそれは——先のイーヨーのペニスの描写に見られるように——、息子との民主主義的な友愛関係が反転してあらわれるホモセクシュアルな欲望の対象として当の息子が対象化されてしまうことで成立している。また、『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』では、女優のサクラさんは、将来その夫になる人物によって強姦された様子を映画に撮られ、後年、登場人物のひとりはその映画をあえてサクラさんに見せる。

---

<sup>265</sup> 『肉体作品』高田茂樹訳、64頁。

<sup>266</sup> 同書、83頁。ブルックスは語っている。「小説の興隆は、好奇心の長い歴史における一つの大きな出来事である。小説はこの好奇心を私生活という場に持ち込み、自身が話題として語りその利害を代弁していると称する領域をみずから侵害する。そして、私生活のなかで、小説から見て、最も私的なもの、最も語るのが難しいもの、最も表象するのが厄介なものは、私的な肉体である。肉体が意味作用のない身体的な領域に捨て置かれることなどありえない。それは否応なく意味を帯びるのである」(同書、86 - 87頁)。

最も私秘的なもの暴くことで大江の小説もまた進行してきたのである。そして、本作においてはそのことを、大江自身が自ら批判している<sup>267</sup>。アカリの言葉の改竄はその一変種である。アカリは——『晩年様式集』での発言に反して、それまでのアカリは——、言葉を自分から発することが障害によって難しい。しかし、それはアカリが自発的な言葉を持っていないということではなく、アカリはいいたいことを人が引き出してくれるのを待ってから、話す。それが書かれるとき、古義人の領分ではない「詩」の言葉だけでなく、小説に書かれるアカリという言葉がその通りに書かれていなければ、それはアカリを奪い、歪曲することではないか、アカリという言葉の著作権を奪ってしまうことではないか。

『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』の第三章「You can see my tummy.」には、主人公の **Kenzaburo** が自身の著作権事務所ではたらく友人とやりとりをする場面がある。そこで友人は **Kenzaburo** に、「敗戦直後」に撮られた、「十歳から五、六歳の、日本人だと思われる少女・幼女の、ムナクソの悪くなる写真集」を示す。その本のタイトルが、「You can see my tummy.」であり、これは **Kenzaburo** の『芽むしり仔撃ち』にある一節であることが説明される。また、写真集の裏には、この章題の一節を含む、「《「あんたが見たかったら」と少女が喉にからむ、うわずって幼い声でいった。「私のおなかを見てもいい》」という『芽むしり仔撃ち』の英訳が、**Kenzaburo** の名前入りで引用されてもいる。**Kenzaburo** にも友人にも覚えのないことであるから、友人は、「本に記載してあるニューヨークの出版社が実在するかどうか、調査することから始めますが」と述べる<sup>268</sup>。ここには、ある人物によって書かれたものが、その人物の意にそぐわないかたちで引用（使用）されるということ、すなわち著作権の侵害が、「チャイルド・ポルノ」との関係においてあらわれている。このことは、アカリという言葉の改竄（アカリの著作権の侵害）が、次章で述べるウナイコへの強姦（性的な暴力）にも通じる、カタストロフィをまねく暴力行為であることを示している。

本稿で大江の小説に一貫するものとして指摘している生れ替わりという主題についても、このようなアカリという言葉の侵害が見逃せないのは、アカリは吾良と似ていることで<sup>269</sup>、つ

---

<sup>267</sup> これまで大江は息子との共生をエッセイなどで頻繁に語ってきた。しかし、そのようにして作られた「インサイダー情報」による作者像は誤りではないか、という批判が、本作では作家自らによって行われているのである。それは、大江が本当のこととして切実に体験した息子との共生すらも「本当」ではなかったのかもしれないという批判であり、終章で述べる、**ambiguous** という語の特長とも、「本当」（結果）の不可能性という点で響きあうものだ。

<sup>268</sup> 『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』、142 - 143 頁。

<sup>269</sup> 『取り替え子』には、亡くなった吾良の事務所に、「透しのある上質の画用紙に柔らかい鉛筆で描いたドローイング」が残っており、それを見た古義人は、そこに描かれた人物を吾良と認めるのに、アカリの姿を参照している。「国籍不明の、童話の挿絵めいたスタイルの絵。コッペパンに似た雲が幾つも描かれている空に、初老の男が浮かんでいる。アカリが居間に寝そべって



ねに大江が生れ替わりを表現するための起点になっていた存在だったからだ。「新しい人」として新生をむかえるべく第一に願われているのがアカリであり、アカリについて語ることが死んだ吾良、ギー兄さんを語ることにずれていくという意味でも<sup>270</sup>、こちら側と向こう側をむすぶために機能していたアカリという人物、大江の小説のなかでつねに、最も清浄で無垢な人間として位置づけられていた人物を、当の小説家＝父が抑圧し、その言葉を奪い、所有していたのではないかという批判。古義人の内面のカタストロフィはそこにある。それはこれまで書いてきた小説＝生の総量がそのまま、行われた暴力の総体へと反転してしまうかもしれない可能性である。

古義人の内面のカタストロフィをもたらししたもの（アカリを抑圧しているのではないかという疑い）は以上のようなものであるが、反対にそれは、アカリにとっては、外部から父による迫害というカタストロフィがやってくることを意味している。夜、古義人と真木は夕刊に掲載された記事について話している。それは活断層が密集した地帯に原子炉が設置されていることを警告するものである。真木は次のように問い掛ける。「原子炉に設置してある地震計がある強さの地震動を感知してから、制御棒の挿入に二秒前後かかる。原子炉直近の活断層が地震を起せばどうなるか」<sup>271</sup>。幾度も「地震」という言葉が出た会話は、開かれたガラス窓越しにアカリの部屋まで届き、長時間緊張していたアカリは、次の朝てんかんの発作を起こしてしまう。この「てんかん後、アカリが私を避けている感じ」が古

---

作曲している様子と似ていることで、それが吾良の自画像だと古義人には確信された（『取り替え子』、17頁）。

<sup>270</sup> 『晩年様式集』においてそのことは、すぐ次に述べるアカリの仮想的な転落が、吾良のビルからの落下と相似であることに示されているとともに、また、古義人と話す千樫は次のように話題を展開していることにも見てとれる。まず、アカリが「アグイーは空に浮かんでるから、飛んで来る放射性セシウムを吸い込んでしまうと心配していた」という、アグイーと「内部被曝」についての真木から聞いた話をし、次いで、その日「起きてみると、家中強いアルコール飲料の匂いがした」と話題を転じる。そしてその「匂い」を以前千樫が嗅いだのは、「十三年前」、「千樫の兄の吾良が、麴町のオフィスのビルから跳び降りて死んだ」ときであり、当時のことをふたりは話す。このように、アカリについての話題と吾良についての話題を、千樫はつづけて話す（『晩年様式集』、36 - 38頁）。また、『晩年様式集』を評した鼎談で、言葉を自由に使うことのできないアカリと、ふいにビルの屋上から飛び降りて死んでしまった吾良とが、古義人にとってともに理解しきれない他者であることが話題にされている。いとうせいこうは次のように述べている。「アカリの思っていることの空白と吾良のわかり得なさは、変換可能なものとして双数的にあるかもしれない。アカリは基本的に言葉をしゃべらないから、古義人は吾良にアプローチすることによってアカリの内面を見る。そうすると、アカリを書けば書くほど過去に遡ってしまう」（「大江健三郎 イン・レイト・スタイル を読む」、同書、221頁）。

<sup>271</sup> 『晩年様式集』、103頁。

義人にはあり（それは無暗に「地震」という言葉を連発してアカリを苦しめるからだろう。「三・一一後」、アカリは地震の揺れを感じると、「ただ自分の身の周りを叩いて怒りを表現する」<sup>272</sup>。本作で古義人は徹底してアカリを攻撃する側に立たせられている）、そして、そう離れていない別の日の停電をともなう地震の後、アカリは再びてんかんに見舞われる。外部の揺れとアカリの内部の動揺は連動している。それは死——自殺——の陰りを帯びたてんかんであることが説明されている。

その朝アカリが倒れていたのは、音楽室の、街路に面した側のガラス戸の外側で、一メートルほどの奥行のヴェランダを囲む、胸ほどの高さの煉瓦塀をアカリが攀じ登ろうとし、腕の力が足りなくて後ろへ滑り落ちたことで、むしろ大事に到らなかった、ということなのだ。

もしヴェランダからアカリが半身を乗り出しえたところでてんかんの発作が起こっていたら、街路に頭から激突していただろう。<sup>273</sup>

その夜の二回目の大きい揺れの後、停電し、しかし古義人はアカリの部屋までは、避けられていると感じて見回りに行かなかった。そのことはアカリのとてんかんが起こったこととは関係がなく、先のとてんかんが「地震」という言葉に動揺させられたことによるというようには、その発作の原因は示唆されない。しかし、それでも、千櫨が吾良の死を古義人に告げる場面に似た情景が、ここでもくり返されることで、古義人は吾良の死でも無力だった自分をふたたび思い出している。すなわち、停電を確認して再び眠った後、ある時間が経って、千櫨がベッド脇に立ってアカリのとてんかんを知らせに来る場面は、千櫨が吾良の死を伝えた場面ととてもよく似ているのである。

私の頭に不意の切迫感と不思議なマザリ方をして、これは千櫨が眠っている自分を起して声を掛ける、三度目の出来事だ、ということを使った。二度目の時、私は、——この前こういうことがあったのはケネディ米大統領の暗殺の時だ、というクッションを意識にはさんで落着こうとした。その二度目の時とは、塙吾良が死んだことを知らせに、千櫨が深夜ベッド脇に真っすぐ立って（寝ている私に向けて身体を屈めるといいうのじゃなく）よく通る声を発した時だ。<sup>274</sup>

なお、この場面とよく似た、「二度目の時」の情景は『取り替え子』に描かれている。

---

<sup>272</sup> 同書、105 頁。

<sup>273</sup> 同書、104 - 105 頁。

<sup>274</sup> 同書、106 頁。

吾良がビルの屋上から投身したという知らせを「……」すぐ警察に出頭しなければならぬ梅子さん（吾良の妻——引用者註）から受けた深夜、千櫨は書庫にベッドを置いた古義人の寝室に入って行った。眠っている夫を起すことになると知っていながら、その寝室に千櫨が入ったのは、結婚して以来、二度目だった。最初は、もう朝だったがきわめて早い時刻で、

——ケネディが暗殺されはったよ、と知らせに行ったのだ。<sup>275</sup>

『晩年様式集』で、古義人の部屋にやって来た千櫨が「真っすぐ立って」と描写されているのは、吾良の飛び降りの隠喩なのかもしれない。その死の垂直運動がアカリにおいても想像されてしまう。そのように想像させたのは何によるのか。大きな地震がカタストロフィであるのは、それが原子炉にあたえる事故のためであり、その事故によって拡散する放射性物質が、人間が土地に住むことを不可能にさせてしまうからである。それは、天皇制が個人の想像力を拘束し、臣民としてひとくくりにすることで人間が個人として行動させることを不可能にし、「日本国民」として行動を統制することと相同的に、個人の意思を無効にし、土地から強制退去させる外部からの圧力である。外部からやってくるカタストロフィ——地震・放射性物質の飛来——は、アカリにもたらされる。しかも、地震が来ても「ただ自分の身の周りを叩いて怒りを表現する」しかなく、また地震によって引き起こされた放射性物質の飛散に際してアグイーを心配するアカリにとっては、地震やその被害を具体的に意識できないためにより切迫して感じられるだろう。

そして、このようにして見たとき、自分の言葉が小説に書かれるときに改竄されてしまうこともまた、外部からの力——志賀直哉の短篇や中野重治の『村の家』にも描かれていた父の力——によって言葉が奪われ、歪められることによって起こる事態であるほかない。自分から意志的に発話できない者にとって、それは抗いがたい、という抵抗の可能性をはじめから摘まれた、外部からやって来るカタストロフィである。

その、アカリに襲いかかった危機を自覚することは、古義人にとっても同じ大きさの危機であるだろう。シマ・浦の性的な関係を古義人が、映画監督・埴吾良のスクランダルを起こすために書いたのではないように、アカリについて書くこともおそらく善的な意思に基づいてなされたはずであり、よかれと思ってしていたことが、アカリを傷つけていたと気がつくからである。しかし、柳美里『石に泳ぐ魚』にまつわる一連のやりとりが示すように、小説家の善意は書かれる側の人間にとっては関係がなく、表現の自由がそのまま表現することの暴力性として感受されてしまう<sup>276</sup>。ここでアカリが「街路に頭から激突して

---

<sup>275</sup> 『取り替え子』、309頁。

<sup>276</sup> 原仁司は、『石に泳ぐ魚』の戯曲部分における、原告をモデルとした人物の顔についての台詞に言及して、それが「侮蔑的憎悪表現・差別表現と紙一重の臨界線上をはげしく揺動している」としながら、これが「原告にとっては苛烈な侮辱表現であり、被告にとっては鮮烈肉厚な芸術的

いただろう」とその死を想像されるのは、したがって唐突なイメージではないのである。古義人にとっての危機的な状況は、アカリにとっての死であるが、当のアカリ自身は、その父によって自分の言葉を奪われており、アカリにとってそれは即、身体的な死を意味しないが、個人の抑圧という意味でアカリにとっては父から尊重されていないと感じられ、古義人にとっては外部から息子を抑圧し続けていたこととして、アカリの想像上の死が想像され、書かれることになる。

しかしアカリはそのように抑圧されたままの存在であるだけだろうか。そして、古義人もそのように批判ばかりうけてしまうような悪だろうか。

古義人が私家版「晩年様式集」に収めた最初の章の二節で書いているのは、「子」のこと、正確には出産を控えた馬の挿話である。古義人は福島についてのドキュメンタリー番組を見て、それについて書いた文章を「晩年様式集」に収めている。ひとり福島で撮影する番組のプロデューサーが、住民がほとんど退去した地区に明かりのついた家を見つける。

家の主人に尋ねる。なぜ残っているのか？ 飼っている馬が出産を控えていて、家を離れることはできない。

翌日の夕暮、チームでの仕事を終えて再び急斜面を登って行ったプロデューサーは、仔馬が生まれたことを聞く。暗い屋内に寄りそっている馬の親子がわずかな間浮かび上がるが、続いてのタテに長い画面には、屋外を眺めながら話す飼い主の横顔、その向こうの雨が降っているように見える牧場。照明がしぼられているので、ただの夕暮の暗さということであったかも知れない。しかし飼い主の暗い声が、生まれた仔馬をあゝの草原で走らせてやることはできない、放射能雨で汚染されているからといった時、それは降りしきっている細雨を実感させた。<sup>277</sup>

古義人が『「晩年様式集」+α』に最初に収めた章にあるこのドキュメンタリー番組の描写には、ここまで述べてきた「死」を暗示する「タテ」のイメージが、偶然にしては数多く書き込まれている（「急斜面」、「タテの長い画面」、「横顔」。また、飼い主が沈んだ気持ちで発した「放射能雨」という言葉によって浮かび上がる「降りしきっている細雨」。そして、そこでは「仔馬」が自由に「草原を走」ることができない）。古義人が窮境で暗い気持ちになるのは、子供たちについて考えることによってである。福島はこの土地に、人間は、

---

創造表現ということなのであろう」とする（原仁司「文学的表現と応答性——柳美里『石に泳ぐ魚』裁判と「表現の自由」」、『表現の〈リミット〉』、118頁）。そして、原告と被告の意見をそれぞれ整理しながら、原告が作品に侮辱を感じた理由を、この作品で被告は、原告の顔を「非人間的的存在＝不可触なオブジェ（対象物）としてしかそこに描きとら」ず（同書、127頁）、そこに原告の「痛み」をすくいとりとうしなかつたことに見出している（同書、130頁）。

<sup>277</sup> 『晩年様式集』、18頁。

そして馬などの動物までも、正常のまま永く生活することはできない。新しくこの土地で命のサイクルが回ることはない。「この放射性物質に汚染された地面を [……] 人はもとに戻すことができない。[……] それをわれわれの同時代の人間はやってしまった」<sup>278</sup>。

アカリは空を飛ぶアグイーが見えるといっている。真木が、空に飛散している放射性物質をアグイーは吸い込まないのではないか、「福島の子供たちのように「内部被曝」しますか？」とたずねると、アカリは「子供が一番危ないんですから！」と答える。「赤ちゃんを抱いて外に出るのも危ないんです！」とアカリは、アグイーと子供たちのことを考える<sup>279</sup>。アカリにとってアグイーも子供たちと同じように放射性物質の危険のなかにいる。そして、古義人には、その内面の動揺（カタストロフィ）によって、アカリの転落死が想像された。

しかし『晩年様式集』で使われる、「苦しく生き延びてアカリとなる」、「しっかり生き延びて、いまあるアカリさんとして生きている」、という「生き延びる」という言葉<sup>280</sup>、そして真木がいう「生き残る」という言葉に<sup>281</sup>、これまで述べてきた危機的な様相と対立するものを見出せないだろうか。

「空の怪物アグイー」はテレビ・ドラマ化され、アカリはそれに曲をつけたといわれており、それが、アカリがアグイーに関心を持つきっかけでもあった<sup>282</sup>。このようにしてアカリとアグイーの関係がふり返られているところで、次のように真木がいうのはなぜだろうか。

それで、うちにはテレビ・ドラマの録画はないので、アカリさんの CD から [……] もとは「アグイーの主題」だった曲と、アカリさんのことを誰よりも大切にしてくださったお祖母ちゃんのお好きだった、やはりタイトルは変わってる、もとは「森のフシギ」だった曲も聴きました。その二つがとても似ているので驚きました。

私は早いうちにアカリさんと四国の森のへりに行って、お祖母ちゃんは亡くなられたけれど、アサ叔母さんに「森のフシギ」の話を知りたいと思っています。空の怪物とはまったく違う物語ということですけど、二つの音楽はとても似てるんです。<sup>283</sup>

すなわち、なぜここで、危険な状態にある「アグイー」だけでなく「森のフシギ」が出

---

<sup>278</sup> 同前。

<sup>279</sup> ここまで同書、39 - 40 頁。

<sup>280</sup> それぞれ同書 43、45 頁

<sup>281</sup> 「確かに小説家には小説論的に生き死にする自由があるのでしょうか。しかしアカリさんと私は、いまそれぞれの、これらかの「新生」を実感しています。そして私たちは、原則的にパパの死後も生き残る覚悟です」(同書、121 頁)。

<sup>282</sup> 同書、45 頁。

<sup>283</sup> 同書、46 - 47 頁。

てくるのか。小説の筋においてこのふたつが交わることはない。それでも、なぜこのふたつは「似てる」のだろうか。この問題を提起して、ひとまず、『水死』における書き直しと表現の自由／プライバシーの問題に移る。『水死』にも、古義人とアカリのカタストロフィに際して、「森のフシギ」があらわれるのである。

#### 4 『水死』における書き直しと作品の死、墮胎

書き直しは、『水死』において、「水死小説」草稿の物語上でのエラボレーションのためだけではなく、国会議員のプライバシーを守るために実行されることが求められている。それはウナイコが企画する演劇で古義人が脚本を書く演劇、『メイスケ母出陣と受難』の書き直しである。それは谷間に伝わる一揆を題材にしたもので、一揆の後、「メイスケ母」が「メイスケさんの生まれ替り」と帰村している。すると旧藩側の敵対していた男たちが「メイスケさんの生まれ替り」を石子詰めにし、「メイスケ母」を強姦した、という伝承。夏目漱石『こころ』の、「死んだ犬を投げる」芝居講演の後、ウナイコは、この伝承と、少女期に小河と呼ばれる伯父——この国の教育行政で功績を残したとされる人物——に強姦された経験を劇で重ね、「死んだ犬を投げる」芝居式に演出しようと考えている。小説の終盤、古義人の父の錬成道場に監禁され、伯父に脚本の改変を迫られるウナイコは伯父の行為を強姦だととらえ、劇での構想を以下のように語っている。

わたしもね、この大合唱によるエンディングをそのまま芝居に入れました。ただその前に、わたしの芝居は、「メイスケ母」とその子供の受難をはっきり描いています。その上で、そこまでの受難の物語を「口説き」として語ってきた「メイスケ母」の扮装のわたしが……歌舞伎の衣装を一所懸命ひとりで脱いで……序幕の紺のワンピースの女性に戻ります。そのわたしは、十七歳の娘が強姦されたこと、強姦した男はこの国の教育の、現にある柱は自分が建てたと自伝に書いている人物で、その夫人は、国の教育を守るためにと、姪に墮胎を強制したこと、それを娘の物の怪に取り憑かれて語ります。<sup>284</sup>

小河は、それはウナイコも同意していた「二人で同時にする自慰行為」だったのであり、ウナイコが墮胎する結果となった妊娠は、その「逸脱」によるもので、和姦と見なされるものだったと反論する<sup>285</sup>。ウナイコはその反論をうけつけない。ウナイコにとってそれは、自分が伯父に——そして国家に——強姦され、墮胎させられたことを隠蔽されることを拒んでのことであり、伯父のいうとおりにしてしまえば作品が骨抜きになってしまうからで

<sup>284</sup> 『水死』、513 - 514 頁。

<sup>285</sup> 同書、508 頁。

ある。強姦される女の悲惨、その「悲惨の実態を自分の肉体によって演じたい！」とウナイコは考えている<sup>286</sup>。そこでウナイコにとって、この部分を書き直されることになれば、『晩年様式集』におけるアカリの場合がそうであったように、この劇で表現したかったことは削がれてしまう。小河が削除を要請する箇所は脚本に二箇所ある。まずひとつめだが、ウナイコは、「強姦された際の、血液や体液が付着している下着」と「妊娠中絶を強制されたわたしが、勇気を出して看護婦さんに渡してもらった……処理後の品物」をビニール袋に入れて<sup>287</sup>、『メイスケ母出陣と受難』で観客に示すことを考えている。小河は脚本を読んで、この演出がどのように展開するかを話している。

ウナイコさんが私の罪状をあばく。それに私が反論する。その様子を見た上で、ウナイコさんが舞台奥で待機している。テレビのシリーズの登場人物の扮装をしておる二人組に、スヶさん、カクさん、あれを見せておやりなさい、と命じるという。二人組は、棒の先にビニール袋を括り付けたものを持っておって……古い血痕や乾いた汚物の内容物が詰め込まれておるそうです……その棒の下の端で床をドンドン叩いて、これが目に入らぬか、と私を威嚇する……<sup>288</sup>

この演出の削除をウナイコは容認するのだが、次の、小河の弁護士たちが主張する点、すなわち、ウナイコが17歳のときの小河とのふれあいは、強姦ではなく「二人で同時にする自慰行為」であったという点をウナイコは否定し、『メイスケ母出陣と受難』でこのことを訴える箇所の削除にも応じない。その箇所を削除すれば、「わたしたちが演技で表現するのは、「メイスケ母」がいま現実に強姦されている、強姦はいま現実の、きみたち（劇を観覧する高校生たち——引用者註）の問題なんだと突き付けること」という<sup>289</sup>、ウナイコがこの劇を演じる動機そのものが失われる。小河によってそれが実現されてしまえば、『メイスケ母出陣と受難』はウナイコにとって、ウナイコが舞台上で持ち出そうとしていた、墮胎の「処理後の品物」のように、国家によって書き直された＝強姦／墮胎された作品になるだろう。

小河の要求を受け入れれば『メイスケ母出陣と受難』は、その周囲に四度の書き直し／強姦をまとわせた作品となる。すなわち、劇の物語上の内容である「メイスケ母」とそれを演じるウナイコの経験したものほかに、この前身である、『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』でサクラさんが演じた映画『メイスケ母出陣』では、「メイスケ母」と「メイスケさんの生まれ替り」が帰村するシーンは撮影されたものの、「共同制作のNHK

---

<sup>286</sup> 同書、420頁。

<sup>287</sup> 同書、506頁。

<sup>288</sup> 同書、505 - 506頁。

<sup>289</sup> 同書、459頁。

かアメリカの配給会社の意向で、映画からまるごと消された」という経緯があるからだ<sup>290</sup>。小河の要求が受諾されると計四回となる。

小河は書き直すことで作品を墮胎させようとする。それは『晩年様式集』で、古義人がアカリの言葉を恣意的に書き換えるという挿話にくり返されている。ここで書き直しは、表現する人——ウナイコ、アカリ——から言葉を奪う暴力になってしまっている。書き直しによるエラボレーションを方法として主張する大江が小説に書くのは、むしろ書き直すという行為にともなう——エラボレーションが肯定的なものとして説明されるとすれば——書かれたものを占有しようとする、否定的な側面である<sup>291</sup>。その意味で書き直しもまた、大江の小説において両義的なものとしてあらわれている。

ここで古義人は積極的なはたらきかけをなにもしない。「ぼくはいつも小説の書き直しをやってる」。「その習慣にそって、小河氏の注文も、[……] かれらの要求通り、きみ（ウナイコ——引用者註）にも許しがたくはないものに直してみるか、というようなことを考えていた」として<sup>292</sup>、中立を探ろうとしている。

演劇版『こころ』がそうであったように、書き直しにおいてもその二面性が一面に還元されることはないが、しかし古義人も作品を「殺す」に近いことを『水死』で行ってはいなかったか。古義人は書き直しを断念しよう（書かれたものを完成させないでやめてしまおう）していたからだ。次にあげる一連の事態に見出されるのは、そのような書き直すことの放棄が、暴力としての書き直しを誘う、すなわちアカリ（と古義人）の生のカタストロフィと直結しているということである。古義人は最初の「大眩暈」のなかで次のように考えている。

まだ頭痛はやって来ず、[……] 幾らかのことを考えることはできる。[……] 脳内部に、血管が切れるたぐいの疾患が起っているのではないか？ [……] 私の生命か執筆の仕事の双方、あるいは片方の目安がたたなくなる…… どちらにしても、小説家として私は終わりだ。それならば決定的な、大きい頭痛がやってくる前に、カタをつけたいことを整理しておかなければならない。

執筆の途中で、書きかけの、あるいは手直し中の草稿は、すべて廃棄してもらいた

---

<sup>290</sup> 同書、440頁。

<sup>291</sup> 大江そのエッセイでは、中学生のとき、校内新聞に載せた文章が社会科教師に書き換えられた経験を、「暴力」を受けたように感じたとして述べている。そして、書き直しの暴力的な側面について言及する。「書きなおしは、自分で自分にこの種の「暴力」を加えることである。それをやられる自分、つまり書きおえたばかりで、まだ草稿と血のつながっている——というよりもっと即物的に血管がつながっている——自分にも、やる自分にも勇気がある」（『私という小説家の作り方』、90 - 91頁）

<sup>292</sup> 509 - 510頁。



い。そう指示する書きものだけ残せば [……] やって来て実行してくれる者はいるのではないか？<sup>293</sup>

そしてこのように書き直しが中断されることが示唆された後、すぐ次の節で事件が起こる。それはアカリが既成の印刷物に書き込みをするということである。「大眩暈」の後、古義人は成城の家に戻り、エドワード・サイードのメモ書きがあるベートーヴェンのピアノソナタの楽譜をジーン・Sという人物から受け取り、アカリの診療に付き添って病院に行き、その待合室で楽譜をアカリに見せてやっている。アカリの向こう側の椅子に「中学か高校の教師かと思う女性」が座っている。そこで決定的な不和が起こる。診察が終わり、支払いの

手続きを終って戻ると、今度はそちらが診察室に向かおうとする女性にアカリが何か渡している。擦れ違いざま、女性は私に太めのボールペンをかざして笑い、

——二色が出て便利なんですよ、といった。アカリさんは、目が少し御不自由でしょう？

私は、暴力的なほどのもので胸を塞がれた。アカリの膝に開かれている楽譜の部分が、いちめん黒ぐろと囲まれ、上辺の空きには、大きく **K550** と書かれている！ 私は血相を変えていただろう、見上げて来るアカリの顔から微笑が消えた。

——私は、薄い字が、苦手ですから……というアカリの語尾も弱まっていた。

——きみは、バカだ、と私は大声を出していた。<sup>294</sup>

ここで息子は、見上げなければその父の顔を見ることができない。『水死』後半で、ウナイコに「メイスケ母」が受けた「強姦」を「レイプ」という表現に変更しろとせまる女性教師たちと同じように、ここでも「教師」である女性によって書くことをめぐりやりとりが起こる。ウナイコは教師たちを次のように批判する。

日本人が強姦を **rape** と言い替えることで、どのように事態が変わりますか？ それは強姦する男をいくらかいい気分にするかも知れませんが……なにしろ英語ですものね……強姦される娘は酷たらしさ悲しさをまぬがれないし、強姦した男は、どんなゴマカシようもない強姦犯です。<sup>295</sup>

どちらにも書き直しを迫る人物に「教員」という職が割り当てられていることが共通し

---

<sup>293</sup> 同書、178 頁。

<sup>294</sup> 同書、185 - 186 頁。

<sup>295</sup> 同書、459 頁。

ている。しかし、ここではその女性が、書き直しを強要する国家の側に位置する人物であることよりも、この病院でアカリにボールペンを貸した女性が、「アカリさんは、目が少し御不自由でしょう？」と、アカリの目の状態について知っていることに注目しよう<sup>296</sup>。なぜ知っているか。それは古義人がアカリについて小説やエッセイでその現状を書いてきたからである。「私たちはプライバシーをその侵害をとおして知るのである」というブルックスの言葉のとおり、アカリの個人的な情報を書くことが小説の一部であったが、そのようにしてアカリについて書き、個人的な情報を世間に知らしめることが筆禍として、これまで小説に書かれてきた者による「復讐」、文字を書き加える——これは後に述べるように書き直しの過程に含まれる一作業でもあるが——という不意の「暴力」が起こり、古義人とアカリは最も大きな不和に陥った。

そしてこの出来事の後、「大眩暈」による発作——書き直し途中のものの破棄の可能性を予感させるもの——は慢性化したことが説明されるのである。草稿を破棄することとアカリとの不和について、その因果関係を古義人は説明していない。しかし、どちらも同じ五章「大眩暈」に書かれているのだから（そして「大眩暈」とは古義人が父を見出すための通路でもあったのだから、同じ父子の関係として）、両者にはなんらかの相関を見ることはできるだろう。古義人は眩暈の発作に襲われる。それは、発作前の古義人が発作後の古義人とは別の「私」になってしまうこと<sup>297</sup>、書き直しが一貫して行われることの不可能をもたらす事態、書き直しの中止としてある。その小説家としての危機は、息子との共生を書く小説家であるがゆえにそのまま、息子との衝突、関係の亀裂を呼び込んでしまう。書き直しができないことも、息子との不和も小説家としてのカタストロフィとして等価なのである。

---

<sup>296</sup> しかし、それでもここで女性が「教師」として出てきていることは、ウナイコが迫られる国家による書き直しと通じていることは見逃せない。ここまで見たように、大江の小説において教師は不和を導いたり、「レイプ」という語への変更を求めたりと、否定的な要素を付与されている。それは、以下のような大江の判断と通底しているだろう。「政府与党の議員たちは、全国に張りめぐらされている教育委員会の網の目の実力を知っています。とにかく教育基本法を作り変えればなんでもできる、ということなのです」（『シンク・トーク「話して考える」と『シンク・ライト「書いて考える」』、288頁）。そこで大江健三郎にとっての最も大きな書き直しの暴力とは、「愛国心」を教育基本法の改正の目玉とすることに気負い立っている議員たちが、次の目標とするのは、当然にこの国を戦争のできる国にするための憲法改正です」、という日本国憲法の「書き直し」だろう（同書、287頁）。

<sup>297</sup> 『憂い顔の童子』には、寺の収納庫で怪我を負った古義人に、真木彦さんが、評論家の迂藤がその遺書に、「脳梗塞後の自分は、それまで言論活動を続けてきた自分とは違う」と書いていたことを話す場面がある（107頁）。それに対して古義人はCT検査で「客観的にいまの私がかつての自分の健常さとは違うと示されても、私は生きてゆく。書けるなら書く」と述べるが（同前）、『水死』において古義人の立場は迂藤の立場と重なっている。

古義人は草稿を廃棄してもらいたいことを伝えるための「書きもの」を結局残さない。老齡の古義人に「進行中の仕事」はひとつとしてなかったのに気づくからである<sup>298</sup>。『晩年様式集』においてアカリの転落が想像上の死だったように、ここで書き直しの中断もまた、想像上の作品の死として描かれるのであり、『水死』においては仕事＝作品（小説、エッセイ）が、『晩年様式集』ではアカリが、古義人のカタストロフィのなかで死を想像されてしまう。『水死』と『晩年様式集』では、同一の事柄がそれぞれ別の側面から書かれているのである。それは、先にあげた真木の台詞にある「森のフシギ」とも響きあう。「進行中の仕事」がないことに気がついた古義人は、引き続く「大眩暈」のなかで以下のように、思い浮かべる。次の節での議論との関わりで注目したいのは、「石」に文字が刻まれていることである。

続いて、それとは別の恐慌の感情がやって来る。石に刻んだ文字だ。まだ、つむっている自分の目にそれは見えないが、それを見れば自分は打ちのめされて、老年に到った自分の生は無意味だったとさとするだろう。[……] 私は目を開く。60度の円盤がザーッと崩れる前に、幻の丸石に刻まれた二行の詩を読む。

コギーを森に上らせる支度もせず  
川流れのように帰って来ない。<sup>299</sup>

これは古義人の母が作った詩であり、この二行の後に古義人の詩が三行刻まれているのだが、なぜここでこの「石」を古義人は思い浮かべるのか。そして「石」と書き直しはどのようにつながっているのか。

## 5 生まれ替わりとしての「森のフシギ」と書き直し

ここまで『水死』、『晩年様式集』を見ながら書き直すことの暴力性、小説を書くことがプライバシーの侵害と一体であることを見てきた。そしてどちらの作品でも、そのような暴力性と古義人、アカリのカタストロフィが描かれるところで同時に、「森のフシギ」について言及されるのである。「石」がなぜ「森のフシギ」となるのか。先の詩が書かれた「丸石」とは、森の「鞆」と呼ばれる地形を切り開いた「隕石」であり<sup>300</sup>、『憂い顔の童子』で

---

<sup>298</sup> 『水死』、179頁。

<sup>299</sup> 同書、179 - 180頁。

<sup>300</sup> それが隕石であることは、以下の記述に示されている。「新しい橋で川を渡り、公園を貫いて国道のバイパスが真っすぐ延びるはずのところ、道路を拡げる工事を一時的に停止してある一郭。母が植えたと聞いている石榴と椿が片づけられて地面が剥き出しになっているなかに、隕

メイスケさんによって文字が刻まれた隕石ともつながるもので、谷間の森において、それは、宇宙から飛来したと『同時代ゲーム』でいわれている、「森のフシギ」の系譜につらなるものである。『水死』では古義人が書き直しを続行できなくなる場所でそれは想起され、『晩年様式集』においては、放射性物質をあびるアグイーを心配しているアカリが作った「アグイーの主題」が「森のフシギ」という題名の音楽に似ているという。そこで、隕石を仲立ちにして、書き直しとアカリをむすぶ可能性を考えられないか。そして、そのように考えることは、本章第 2 節で提起した、原稿用紙の上で行われる試行錯誤としての書き直しについての解釈を提示することにもなるのではないか。

石はその隕石としての来歴が明かされ、詩が刻まれる（先の引用の二行は古義人の母の詩、それに続く三行は古義人の詩である）ことでメディアとして機能している。『水死』の一章冒頭で記述されるこの石は、古義人が賞をもらった記念に建てられた記念碑で（明言されていないが、賞はおそらくノーベル文学賞を指す）、新しく造る道路の工事に際して、詩が刻まれた石本体が古義人の家の庭に運ばれる。古義人の家に運ばれたこの石は、古義人の家とかかわりのある石であることが、作品の後半で大黄によって示される。石は父の痕跡を留めているのである。

古義人の父が将校の仲間と蹶起について話を進めるうち、特攻用の飛行機のために「鞆」に飛行場を仮設すると将校がいう。その提案に、「この土地の人間でもないのに森に伝わって来たことには心底影響」を受けている父は激しく反対する。そのときの様子を大黄が伝えている。

予科練の若者らによる作業を言い出した将校がですな、「鞆」正面中央の巨石を爆破する作業で、自分らの準備している爆弾の威力を確かめもする、と具体的な話をした時、長江先生が激昂されて「鞆」の大隕石の爆破とは何か、おまえら他所者の足を「鞆」へ踏み入れさせてたまるか、あすこは明治の近代国家などいうレヴェルの話じゃない。ずっと古い時代から大切な所だ、仮設飛行場を作るための土木工事をさせたりできる土地ではない、と叫ばれた。<sup>301</sup>

このために両者は決裂し古義人の父は水死するが、一方で、飛行場仮設のための隕石の爆破を回避した。その隕石が後年、古義人の文学賞受賞を記念する記念碑として使われるのは、父から、間接的に隕石が遺贈されてのことである。先の世代から次の世代への遺贈、次の世代を主体とすれば、先の世代からの石の相続は、さらに後に見るように、言葉の相続というかたちで展開される、『水死』、『晩年様式集』で重要な主題である。

そしてその石に、まず母親の言葉が刻まれた。それだけで、丸石は古義人にとって単な

---

石だという丸い石が置かれている」（同書、34 頁）。

<sup>301</sup> 同書、386 頁。

る石以上のものになる。それは媒介となって死者である父、母と、古義人がいるこちら側をむすぶメディアとなり、父母の痕跡として古義人の（小説上の）生を規定するだろう。『水死』では父の水死についての母側の解釈と父側の（大黄による）解釈がともに提示され、古義人はそのあいだに位置づけられ、小説のなかで答えを出さないまま、そのふたつの解釈のあいだを行き来しているからだ。

母親の詩行の後に、「雨の降らない季節の東京で、／老年から 幼年時まで／逆さまに思い出している。」と古義人の詩が刻まれる<sup>302</sup>。古義人の詩は母の詩と独立してあるものではなく、その関係はアサいわく、「兄さんがお母さんの書いたものから選んで、自分の詩を続けた」というもので<sup>303</sup>、いわば古義人の詩は母の「前句」の「付句」としてあり、前の「句」に後半が付け加えられることで全体の詩となったのである。新しく書き加えることで詩を「拡張」し、詩は完成した。『憂い顔の童子』の真木彦さんがいうように、書き加えは書き直しの過程の一部としてある。真木彦さんは、古義人／大江の、おそらく 70 - 80 年代の文章について次のように批評している。

文章をナオス、それも際限なく書き加えるやり方で……ひとつの文節、文章にどんなに書き込みを加えても、粘着語文法の特質というか、一応は文章として完結する。それが日本文の不思議なところなんです。[……]

ともかく長江は、そういう書き加えをはてしなくやる。文節は長くなる。それが重なる。文章は折れ曲がって延々続くものだから、当然にね、人間の発語の自然な呼吸は失われます。<sup>304</sup>

言葉のエラボレーションは、具体的な実践としての書き直しとはこのような、一度書かれたものに新しく行う書き加えと、それにとまなう不要な部分の削除のくり返しという過程である<sup>305</sup>。したがってそれは、それ自体、手仕事による「労働」というべき作業である<sup>306</sup>。

---

<sup>302</sup> 同書、34 頁。

<sup>303</sup> 同書、33 頁。

<sup>304</sup> 『憂い顔の童子』、232 頁。

<sup>305</sup> ジェラルド・ジュネットは『パランプセスト』のなかで、一度書かれた草稿、作品に施される書き直しのさまざまな様態——書き加え、大幅な文章の増幅、要約、削除など——について分類し論じている。『水死』での詩の書き加えは「全面的付加による拡大」という意味での、ジュネットがいう「拡張」に分類されるだろう（『パランプセスト——第二の文学』、443 頁）。

<sup>306</sup> 大江は「エラボレーション」について説明するに際して、その語源から説明している。「語源の説明を見ると、外に向けて、という意味での e-と、働く、作り出すの labor が示されています。入念に作る（仕上げる）こと、労作といった訳語が、私にはなじみがあります」（『「話して考える」と「書いて考える」』、5 頁）。そこで、大江がこの概念とともにこの言葉を晩年の方法だとして

亡くなった父母を喚起するメディアとしての石に刻み付けられる文字もまた、書き直し（の一部である書き加え）によって表現された言葉である。

そしてその母の詩行——「コギーを森に上らせる支度もせず／川流れのように帰って来ない。」——において、帰って来ないのは古義人のことであり、古義人が「コギー」を森に上らせる準備をしていないとは、古義人が自分の死に支度——アカリの死についてよく準備すること——を怠っているということであり、母親はそのことをこの詩で批判している。母にとって「森に上らせる」とは、後に見るように「森のフシギ」のなかに魂を戻すことであり、同時にそれは「コギー」をめぐるのことである。そして「コギー」とはここで、ひとりの人間のことを指しているのではない。古義人は母が書いた詩行の意味を、次のように説明している。

母は将来のアカリの死について、ぼくがよく準備していないじゃないか、と気にかけているんです。[……] 自分の息子、子供の時コギーと呼んでたぼくについても、(母の死と同じように——引用者註) やはりその死は決して遠いものじゃない、という思いはあるんでしょう。そこであのコギー、ぼく自身が森へ上る支度をしているか、という懸念も、この句に詠み込まれているわけです。<sup>307</sup>

「コギー」とはまずアカリのことであり、次いで古義人のことでもある。ということは、最初の句で「支度をせず」の主語もまた「コギー」だということになる（すなわち、「(コギーは) コギーを森に上らせる支度もせず」)。もちろん、コギーとは「自分と同年で、姿かたち顔かたち、ともにぼくと瓜二つの、そしてぼくの側からもコギーとかれを呼んでる、もうひとりの幼児」のことでもある<sup>308</sup>。さかのぼればこのコギーは、『さようなら、私の本よ!』では「おかしなところのある若いやつ」、『憂い顔の童子』では同じくコギーであり童子でもある<sup>309</sup>、「おかしな二人組」のパターンのひとつをなす人物である。そして重要な

---

意識的に発言するのは、サイドとの出会いばかりではないと考えられる。大江にとって labor とはもともと、ブレイクの詩行に印象的に書かれた言葉だったからだ。『新しい人よ眼ざめよ』の「怒りの大気に冷たい嬰兒が立ちあがって」には、語り手の「僕」が大学一年の頃、図書館で偶然にブレイクの「人間は労働しなければならず、悲しまねばならず」という詩行と出会い、この詩行が「自分を揺さぶった」重要なものだという挿話がある（『大江健三郎小説 7』、210 - 211 頁）。

<sup>307</sup> 『水死』、58 頁。

<sup>308</sup> 同書、59 頁。

<sup>309</sup> 『憂い顔の童子』には以下のような記述がある。「これまで幾たびもその時を特定しようとしてきて、五歳というところに落ち着いたが、古義人はもうひとりの自分と一緒に暮らしているつもりだった。自分が家族からそう呼ばれていたとおりに、もうひとりの自分に対して、かれは

のは、この童子／コギーが、様ざまなかたちに変形された「森のフシギ」と関係しているということである。

まず『憂い顔の童子』の終章で、古義人ともに生活し、『ドン・キホーテ』を研究しているローズさんは、怪我をして意識不明の状態の古義人を励ますために、「森の奥に、とても巨大で複雑な機関のような夢を見る人が、横たわっている」小説を書こうと呼びかける<sup>310</sup>。その小説で童子たちは、「森の夢を見る人から発して世界に出て行き、また森に戻って来る」<sup>311</sup>。ローズさんは「夢を見る人」の夢が「夢の浮き橋」となって童子たちが世界に出て行くといい、その様子を次のように説明している。

この橋を渡って、数知れない「童子」が、様ざまな時、様ざまな働き場所へ出かけて行った。現実世界へ。しかし夢を見る人に、数知れない「童子」たちの誰ひとり見失われることはない。いちいちの「童子」の働きは、夢を見る人の、夢のスクリーンに映っている。むしろ夢のスクリーンで合成されるイメージが、様ざまな時の、様ざまな場所に電送されて、現実の場面に実体化するのも知れない……<sup>312</sup>

そして、いま意識を失っている古義人は「森の奥に戻って、あなたの頭の回線を夢を見る人の大きい構造につないでいるからではないか？」という<sup>313</sup>。数知れない童子たちが時空間を飛び回り、童子がいる時空の状況の全体は、「夢見る人」のもとに「電送」されて、夢のスクリーンに映る。「夢を見る人」というひとりの人物から、無数の「童子」が出て行くという「巨大で複雑な機関」。これを説明するローズさんの言葉にある「電送」、「スクリーン」、そして「回線」から見てとれるのは、この「夢を見る人」のネットワークがインターネットをもとに考案されているということである。このような「機関」は、『さようなら、私の本よ！』にも登場している。

様ざまな場所の過去、現在、未来を映す童子のネットワークは、『さようなら、私の本よ！』において古義人が日米仏の新聞を読み取り、記録した「徴候」(sign, indication, symptom, hint, stigma、これらの意味を総称したあらゆる「徴候」<sup>314</sup>)を記録した資料に変形してあらわれる。それが完成されれば、未来の出来事の予兆は過去のあの時にあったと明らかにいうことができる。そのような「徴候」を「全体小説的に」記録しているのだと、タケ

---

コギーと呼びかけていた。／ところが、一年ほどたつと、コギーがひとり森に昇って行ってしまった」(36頁)。

<sup>310</sup> 同書、519頁。

<sup>311</sup> 同前。

<sup>312</sup> 同書、519 - 520頁。

<sup>313</sup> 同書、520頁。

<sup>314</sup> 『さようなら、私の本よ！』、446 - 447頁。

チャンの死によって繁の計画が頓挫した数年後、久しぶりに故郷の谷間の村で再会した繁に古義人は語っている。

ある時、決定的だと感じられる出来事が起る。そうすると予兆はこのようにあった、これらの過程が積み重なって、あの事態になった、そういう解説があふれる。ぼくのやってることは、なんらかの出来事以前に、微細な前兆を集めてゆくものなんだ。それらの集積の向こうに、取りかえしのつかない・壊れてしまう方向への、道が延びている。[……] ぼくが書いている「徴候」は、世界規模で、その筋道をあらかじめ跡付けて行っているものだ。<sup>315</sup>

その「徴候」が記録されたものは、「十三、四歳の子供なら誰でもそこに置かれた箱を開いて、なかのものを読める高さ」の本棚に収められ、そしてそれを讀んだ子供が、「徴候」の示す破壊に抵抗する本を将来、書くかもしれない<sup>316</sup>。ひとつの本棚から過去の「徴候」が読み取られ、未来にその克服を託すという望みを、古義人は抱いている。このような本棚は、繁がユークリッドの定義によっていう「ひとつの単位」、「無限に増殖しうる最初の1」として、「徴候」とその克服のきっかけが増殖される「巨大で複雑な機関」のようなものになるだろう（また繁も、自分の計画する「暴力装置」がインターネットと本によって拡散されるだろうと考えている<sup>317</sup>）。このように、「童子」のネットワークと「徴候」を収めた

---

<sup>315</sup> 同書、447 - 448 頁。ところで、中井久夫は 2004 年、『徴候・記憶・外傷』のなかの「「世界における索引と徴候」について」で、自分が文章のなかで使う「徴候」という言葉の意味を説明している。「まず、「徴候」という言葉は、私の使う意味、すなわち未だ存在していない何かを示唆するという意味では、ふつうの用法と変わっていないかもしれない。しかし、医学の意味における徴候、すなわち、ある疾患の存在を推定させるサインという意味をも含むであろうけれども、もっと曖昧なものである。すなわち、何かを予告しているようでありながら、それが何であるかまったく伏せられていてもよいのである。むしろ、そういう意味の「徴候」が、主な意味である」（25 頁）。2005 年に『さようなら、私の本よ！』の結末を書いたとき、大江がこの箇所を参照していたことは十分考えられる。

<sup>316</sup> 古義人は繁に次のように語っている。「この森のなかで育っている子供が、「森の家」（現在古義人が居住している家——引用者註）にやって来て [……] 箱のなかの「徴候」をめくって面白そうなのを読み始める、そういう子供らをぼくは考えてるんだ。つまりそれが、これからのぼくの読者だ。／そうすれば、ひとりの子供が全力で「徴候」を読みとったすべてに抵抗して、考え続け・生き続けたことを、一冊の本に書くことはありえるだろう！ [……] そしてその本が、現実的な結果をもたらさないだろうか？」（『さようなら、私の本よ！』、460 頁）。

<sup>317</sup> 「武とタケチャンの犯行声明があったから、以前に計画していたような、インターネットで「破壊する」教本を世界に発信するわけには行かなくなった。しかし出版物によって、おれの設



本棚とは同じしくみをもった「機関」なのである。そしてこのしくみの原形が「森のフシギ」である。

大江の小説の世界における、隕石や、母と古義人の詩行が刻まれた石碑の原形は、同じく宇宙からやって来たという特徴を持つ「森のフシギ」である。それが最初に書かれた『同時代ゲーム』では、「森のフシギ」とは人間がそれに出会うと、人間が言葉を話すのを聞くまでつきまとう、謎の生命体のことだった。言葉を聞くと、「森のフシギ」はその形と色を変える。言葉によって姿を変え、体に言葉を無数に蓄積する存在。以下は『同時代ゲーム』において、「森のフシギ」についての「絵本」の最後の頁がどのようなようであるか、語り手が語る場面である。

人間についての情報、人間が宇宙から素粒子にいたるまで、それらについて知っている情報を、絵本にも出てくる天体力学の専門家の二人組や、われわれ子供たちから言葉で受けとったフシギは、ある夕暮、このものが生み出されたもとの場所である、銀河系より外の一惑星へと帰って行く。いちいちの情報の言葉を受け入れるごとに、不定形なものから形あるものに姿を変えつづけてきたフシギは、出発の直前、ハート型の透明なかたまりとなっていた。そしてそれは、天体力学の専門家たる双子にも、子供たちにも、人間に関わってどのような形をあらわしているかがよくわかった。それは巨大なひとしずくの涙なのだ……<sup>318</sup>

さらに「フシギ」は、『同時代ゲーム』が『M/T と森のフシギの物語』に書き直されるときに、同時に書き直されている。「森のフシギ」は、言葉を蓄える生命体から、人間の魂が戻るふところへと変形されている。そして、そのような谷間の村の伝承を主人公「僕」の母は信じている。

私らはいま、ひとりひとり個々のいのちであることを大切に思うておるが、「森のフシギ」のなかにあつた時には、それぞれ個々のいのちでありながら、しかもひとつであった。大きい、懐かしい思いにみちたりておつた。ところがある時、私らは「森のフシギ」のなかから外へ出てしもうた。ひとりひとり個々のいのちであるから、外へ出てしまつともうバラバラに、この世界のなかへ生まれ出てしもうた。そういうことじゃなかつたらうか、と思つたのですが！ ……しかし自分のいのちのなかにな、「森のフシギ」という、自分らがもともとそこにあつたものに懐かしさを感じておるのじ

---

計図とドローイングは広く流布している。それを学んだやつが、世界のどこかで小さい暴力装置をひとつ発動させたなら、おれの情報サイトに報告されるはずだ」（同書、459頁）。

<sup>318</sup> 『大江健三郎小説 5』、47頁。

谷間の村で人間の魂はそれぞれ個々でありながら、しかも「森のフシギ」のなかでひとつである。人間が死ねば魂は「森のフシギ」のなかに戻って、ある時間が経つとまた谷間の村の、別の場所、別の人間のなかに入る。「森のフシギ」は魂の起源、それらが「無限に増殖しうる最初の1」としてある。そしてそれはひとつながらに、原理的に無限の言葉を内包し、蓄え続けて変身するものでもあることによって、「森のフシギ」においては、言葉と人間の魂が同じものの二側面として、大江の小説のなかでは位置づけられている。言葉は「森のフシギ」のなかで蓄えられ続け、魂は谷間と森を往還する。これらに共有するくり返しの運動によって、両者は異なりながらひとつのイメージとして「森のフシギ」のもとに集まる。

このあらゆるものを含んでいるという「森のフシギ」から古義人の「徴候」を収めた本棚までに一貫するしくみは、『晩年様式集』ではアカリに見られるものだ。『晩年様式集』では、宙を飛んでいるアグイーが放射性物質にふれてしまわないか心配しているとアカリが話したことを聞いた真木が、『「晩年様式集」+α』に収めた文章のなかで、次のようなことを——「空の怪物アグイー」が「テレビ・ドラマ」になった当時のことをふり返りながら——書いている。

その頃、私は四国のお祖母ちゃんの家に行って一夏過ごしたでしょう？ 自分はアサ叔母さんに相手をしてもらいましたが、アカリさんはお祖母ちゃんと親しくなった。お祖母ちゃんとアカリさんはよく二人きりで話をしていました。私は後からその内容をアカリさんに聞いたんです。アカリさんは長い時間かけて聞いていると、こちらがびっくりしてしまうほど詳しく答えることがあるでしょう？ アカリさんが自分から話し始めることはないけれど、私たちがガマン強く質ねれば話をしてくれて、いままでい

---

<sup>319</sup> 同書、531 - 532 頁。なお、本作でも、森に疎開してきた天体力学の専門家であるアポ爺、ペリ爺の解釈として、『同時代ゲーム』にも見られたように、「森のフシギ」は以下のようにいわれている。「はじめそれには色もかたちもない。しかし人間の言葉をひとつひとつ受けとめるたびに、色とかたちが変わるシステムの、記憶装置そのものなのではないか？」(同書、534 頁) またこの「森のフシギ」について、小野正嗣は『M/T と森のフシギの物語』文庫版解説において、「鞘を囲む深い木立に隠れているのかもしれない」、「森のフシギ」に、「人間の言葉のいちばん良いもの=子供の歌」(文部省唱歌)を聞かせるために子供たちが森を探検する挿話(同前)について論じるなかで、大江の「ひとりの子供が流す一滴の涙の代償として」という講演記録を引用しながら、「ひとりの子供の不幸は人類全体の幸福より重たい。「森のフシギ」とは、したがって人類全体にひとしいものとしてある」と、「森のフシギ」を解釈している(『M/T と森のフシギの物語』、453 頁)。

うとアグイーと放射性物質のように、アカリさんの真剣な関心がわかることはよくあります。<sup>320</sup>

アカリは自分から話せないだけで、心のなかに言葉を持っている。したがって、アカリの心のなかと、出会った人間から言葉をあたえてもらい、それをたくわえているという「森のフシギ」は同じ構造を持っているのである。

さきに提起したのは、『晩年様式集』で危機のなかにあるアカリ、そして「アグイー」が想起されるところで、「森のフシギ」の音楽が、その危機の側の音楽（「アグイーの主題」）に似ているといわれるのはなぜかという問題だった。「森のフシギ」はアカリの危機、自殺とは反対のことを示している。そこでは、人間に関するふたつのもの——言葉と魂——がくり返し蓄えられる。言葉は「森のフシギ」にあたえられ、そのたびに「森のフシギ」は反応して姿を変え、魂についていえばそれは何度も新しい人に入り、また「森のフシギ」のふとこに戻るといふ生の反復の条件としてある。そして、一でありながら全であるという「森のフシギ」の構造は、「無限に増殖しうる最初の 1」としての「童子」のネットワーク、「徴候」の本棚へとくり返され、『水死』では隕石として、さらに『晩年様式集』ではアカリの、言葉が蓄えられている心のなかというふうには「生き延び」続け、大江の小説のなかにいつも生まれ替わりをあらわすものとしてくり返し描かれているのである<sup>321</sup>。

夏目漱石『こころ』の「死んだ犬を投げる」芝居で、父と古義人の同一化が表現され、私小説が自殺と親近的な方法であったように、アカリにまつわる書き直しの問題圏のなかにアカリの死がきざす。そのことに対抗しての、生の条件として「森のフシギ」は書かれる。それは何よりも大江の言葉でいえば「絶望しすぎず、希望を持ちすぎず」ということであり<sup>322</sup>、いつまでもその両極を動き続けるということだ。息子や義兄の死が書かれるならば、かれらの生も書かれなければならない。だからこそ、『水死』と『晩年様式集』にお

---

<sup>320</sup> 『晩年様式集』、45 - 46 頁。

<sup>321</sup> このような「一」のなかに全体が含まれているという考え方には、多分にネオプラトニズムの影響を見てとれる。水地宗明は、新プラトン主義の始祖のひとりに数えられるプロティノスの思想について概略しながら、プロティノスにおいて「善」とも呼ばれる「一」の作用について、「一」が産出する「すべてのもの」は、「直接的には知性とイデア（つまり知性の認識対象）であるし、間接的にはすべての魂と全物理的宇宙を含んでいる」と述べる（『新プラトン主義を学ぶ人のために』、63 頁）。

<sup>322</sup> 大江は息子が生まれた直後、広島に行き、原爆病院の医師・重藤文夫に出会った。「同じ時に、渡辺一夫先生から、絶望しすぎず、希望を持ちすぎず、というようになさい、という手紙をもらいました。先生は私が [……] 絶望というような気分になじみやすく、その気分のなかに寝そべっているようなところがあり、一方で根拠のない希望をかかえてウロウロする、というところがあるのを見抜いておられたと思います」（『シンク・トークと『シンク・ライト』、231 頁）。

ける古義人とアカリの危機において、「森のフシギ」は思い出されていたのである。そして書き直しもまた、それらの危機と対立する、「森のフシギ」と同型の構造を備えている。

エラボレーションについて大江は「言葉をみがく作業」であるということ以上には説明しておらず<sup>323</sup>、小説では先の真木彦さんや吾良を介して、「きみは小説の第一稿を書いた後、一日十時間働く日々を延々と重ねてさ、すっかり書き直すだろう？」と揶揄めいた調子で自己言及している<sup>324</sup>。しかし、それで書き直すことが理解できなくなるわけではなく——もとより書き直すことは思想的な概念ではないが——、それは人間が、「一日十時間働く」ノーベル賞作家も、作文を書く小学生も、文字を書くときにする共有された行動であり、文字を書く過程である。

書き直しが行われるとき、一度書かれた文字やセンテンスに新しく言葉を書き加える、あるいは書いた文字を消す。文字を書き、消す作業をくり返す過程が（この過程が想像力のはたらきである図式とかかかわっているのだが）、書き直しの具体的な過程である。その過程で言葉がみがかれ、最終稿として印刷されるとき、その文章を、書き直しの過程で消された（研磨された、そぎ落とされた）言葉のなかから「生き延び」て、原稿用紙に書きつけられたものだと見なすことができる。選ばれた言葉は、選ばれなかった言葉と——詩の原文と翻訳が並べられることによってふたつの言語のあいだで単一であること以上の印象を生み出したように——「緊張関係」にあることによって力を得る（大江の言葉でいえば異化作用を持つ<sup>325</sup>）<sup>326</sup>。そこで、『水死』における「水死小説」の草稿について述べたよう

---

<sup>323</sup> 同書、7頁。もっとも、その「みがく」作業の姿勢についてはもう少し詳しく説明している。すなわち、「言葉のエラボレーションということが、私が生きる働き labor の中心にあります。しかもそれは、社会、世界に背を向けてただ言葉をみがくだけの、オタク的な生き方とはまったく違ったものです。社会、世界に自分をつきつけることで、内面に根ざす表現の言葉を現実的なものに鍛えることなのです」（同前）。ここには、バッハを論じて、そこに「純粹に音楽的なものから社会的なものへの脱領域性」を見るサイドのエラボレーション論（バッハの音楽は芸術的な要因だけから作られているのではなく、「作品のうえに実際に君臨すると想定された支配体制」との関係のなかで作られたとする）とのつながりを見出すことができるが（『音楽のエラボレーション』、119 - 120頁）、大江の言葉のどの部分が——すべてが、あるいは特徴的な一語、たとえば『水死』における「昭和の精神」、「平成の精神」のみが——社会的に開かれているのかを特定することはできない。

<sup>324</sup> 『取り替え子』、201頁。

<sup>325</sup> 大江は『新しい文学のために』において、「異化」という用語を提出して、その概念についての説明をほどこす前段で、後に「異化」と呼ばれる作用を生み出すための方法として「書きなおす」作業が必要だと述べている。「僕が小説を書き進めながら——また、それを書きなおしながら——、自分の仕事を点検する手がかりとするのは、まずひとつひとつの言葉のレベルを見ることである。この言葉は妥当か？ より具体的で、さらに鋭い効果をあげる言葉はないか？

に、頁に現れた文字が、印刷されなかった文字の印象を示す点で、一でありながら全である構造がここにも見出されるのである。

書き直される言葉に限らず、言葉一般はどの言葉も相続されることで人間のなかに入る。『取り替え子』には以下の場面がある。幼年時の古義人がひとりで森に昇り連れ戻された後、発熱して危殆に瀕した状態で、「僕は死ぬのだろうか？」と母親に訊ねる。すると母親は、「あなたが死んでも、私がもう一度、生んであげる」という。それは「僕とは違う子供でしょう？」と古義人が訪ねると<sup>327</sup>、母は次のように答える。

——いいえ、同じですよ、と母はいいました。あなたが私から生まれて、いままでに見たり聞いたりしたこと、読んだこと、自分でしてきたこと、それを全部新しいあなたに話してあげます。それから、いまのあなたの知っている言葉を、新しいあなたも話すことになるのだから、ふたりの子供はすっかり同じですよ。<sup>328</sup>

新しく生まれた子供に、いまの子供が知っていたのと同じ言葉をあたえることで、ふたりは同じ人間になるというのである。『水死』における小説最後の、逃れる大黄を想起するなかで、森を譬えていう「森々<sup>びようびよう</sup>」という言葉は、折口信夫の『死者の書』の解説を読む父が「森々」とそれを読み間違えたときに、古義人が漢和辞典を引いて正した、という経緯によって古義人のなかに入ってきた言葉である。

父親はまだ五十歳であったけれども、山村のしかも戦時で栄養状態は悪かったから、老眼だったのだろう。そこで活字を（「森々」を「森々」と）見まちがえたのだ。漢和辞典の音訓索引で奇態な漢字を見つけることに熱中していた私が、その誤りを言いあげた。私はずっと覚えていて、後に父親が読み違えたはずのテキストを見つけた時に

---

僕はそのように自分に問う。俳句や短歌の作り手が、限られた語数と、きまったリズムのなかで、言葉のいれかえ・みがきなおしに力をそそぐ。その仕方は、散文の書き手によっても学ばれねばならない」（22 - 23 頁）。

<sup>326</sup> 保坂和志は「書き損じ」という言葉によってこのことを説明している。保坂は、ピアニストにとって発表会での演奏は日々の練習のなかで弾くことと比べて特別なのではなく、日々弾くことのなかに発表会での演奏があるという。「日々弾くピアノは小説家にとって何か。書き損じて捨てられた原稿がそれなんじゃないか。小説家は手を動かすこと、文を書きつづけることが、彼の日々だ。完成（発表）された小説には書き損じて捨てられた原稿は見えないが、書き損じて捨てられた原稿が小説の厚みとなる」。そして、「形としては書かれなかったり残らなかったりした文章や思念の波間に、発表された小説は漂っている」（『試行錯誤に漂う』、9 頁）。

<sup>327</sup> 『取り替え子』、328 頁。

<sup>328</sup> 同書、328 - 329 頁。

は年甲斐もなく昂奮した。<sup>329</sup>

「森々」を「森々」を「見まちがえた」というのは古義人の父の見まちがえだが、このような趣向は、大江がこのふたつの語のかたちを隠喩的に重ね合わせているのでもあり、この隠喩的な類似性による結合が、小説の筋を展開する要になっているのである。また、『晩年様式集』で真木が古義人を批判するときの「抑圧」という言葉は、医者先生に初めに示されて、父への批判の言葉として真木に根づく。「アサ叔母さんが、私のメールに、東京の家から自立して、パパの抑圧から自由になって暮らしたいと書いてあったといわれて、なんだ、そんな借りものを使ってたんだ、と気が付きました」<sup>330</sup>。このように、言葉は人から人へ受け継がれ、ここにあげた『取り替え子』と『水死』では、それは死者である自分自身や父親と関係している。

『死と狂気——死者の発見』のなかで渡辺哲夫によっていわれるように、言葉をはじめとして言葉に基づく、あらゆるものは、かつて生きていた人間——死者——から現在が相続したものである<sup>331</sup>。このとき、死者となった人びとは「歴史」として現在を意味づけ、現在に遍在している<sup>332</sup>。「そうであるならば」、と渡辺の論の重要性を指摘して若林幹夫は続けている。

そうであるならば、死者としての他者は共通世界の存在において単に不可欠であるだけでなく、生きている他者を生み出し、意味づけているという意味で、生きている他者たちよりも遥かに存在感のある他者たちでもあると言えるだろう。<sup>333</sup>

ここで思い出されるのは、大江が述べる森の湧水の挿話であり<sup>334</sup>、また、大江が『新しい

---

<sup>329</sup> 『水死』、285頁。

<sup>330</sup> 『晩年様式集』、87頁。

<sup>331</sup> 渡辺哲夫は本書で、「死者たちは生者たちの世界を歴史的に構造化し続ける」という。「この世の人間の生活に必要な一切のものは、死者から賦与されている。宗教、法律、慣習、倫理、生の意味、物の意味、感情、そして何よりも言葉を、われわれは無名かつ無数の死者たちに負っている」(『死と狂気——死者の発見』、33頁)。

<sup>332</sup> 「渡辺の他者論の重要性は、「現在」の中にある「他者」に、生きている人間としての他人だけでなく、[……]死者たちを加え、死者たちを過ぎ去った時間としての過去にではなく、現在をその直下から意味づける歴史に位置づけたという点にある」(若林幹夫『〈時と場〉の変容』、144頁)。

<sup>333</sup> 同前。

<sup>334</sup> 『万延元年のフットボール』での湧水の描写について大江は語っている。「そう、あそこに書いた湧水ゆうすいの記憶は、私にとって特別なものなんです。これは新制中学に入った頃ですが、「時

文学のために』で引用している、ジョージ・ケナンの「われわれがそれについて話している文明は、われわれの世代のみの所有ではない。われわれはその所有者ではなく、単に保管者なのである」という、現在という時間を、今生きている人間が所有しているのではなく、過去から受け継いだ現在を保管しているのだという文章である<sup>335</sup>。大江はこの文章を大切なものとして引用している。現在はいま、このときしかないが、今のあとにすぐ来る次の時は、決して現在ある今とまったく異質であることはない。むしろとてもよく似た時が現在に未来として続く。それでも現在が未来と同質であるためには、今生きている人間がその厳しい保管者にならなければならない。しかし、そのようにすることで現在にあるものは、そのまま、あるいは願わくばより良いものとして、未来へとつながっていく。現在に生き続ける死者もまた、現在のなかで未来へと生き延び、現在は未来を内包しながら過去を相続し、その現在を未来へと遺贈する。現在が過去から受け継いだ言語（死者）は、新しい現在（未来）に相続される。

書きつけられた言葉を消し、そして書き足していく書き直しは、現在において行われることで現在に過去を積み重ね、その積み重ねられたものなから小説を書いていく過程である。大江の小説とは、その書き直しの過程そのものだった。平野謙の「同工異曲」という批判、『同時代ゲーム』から『M/T と森のフシギの物語』への語り方ナラティブの転換、そして『同時代ゲーム』の「壊す人」にその徴候としてあった「懐かしい年」へ（ここにも、「森」を「森」と隠喩的に重ねたのと同じ、図像的な類似性を見ることができる）。これらはどれも過去が現在を通過して生き続け、ある先の時点であらためて小説の対象となる、主題として似ていながら別のものへ「生まれ替わる」、その事例にほかならない<sup>336</sup>。

---

間]についていつも考えていました。時間は繰り返すことができない。流れる水は同じ水でない。この水は次の瞬間、同じ水ではないんだけど、流れは同じに見える、同じに感じられる。それは、どういうことだろう。時間も同じようなものだろうか、と。森に入っていて、山もみじの紅葉した葉っぱが溜まっているところに湧き水が流れていて、それがいまの水。それは次の瞬間にいまの水じゃないのに、やはり同じように見えるというのが不思議だった」（『大江健三郎 作家自身を語る』、117頁）。

<sup>335</sup> 『新しい文学のために』、216頁。なお本書における大江の引用は Pantheon 版、*The Nuclear Delusion* によっており、訳は大江のものである。

<sup>336</sup> 「あれ（『同時代ゲーム』をさす——引用者註）以来、いまに到るまで、『同時代ゲーム』で一つのイメージとしたものが、実際の私の人生のなかで懐かしい記憶のように甦ってきて、私の新しい小説の内容になっているというものが少なくないんです」（『大江健三郎 作家自身を語る』、164頁）。たとえば、『水死』の「メイスケさん」と「メイスケ母」は『同時代ゲーム』ではじめて書かれた。「森のフシギ」も本作においてである。一方で、百姓一揆や狂気を抱えた人物たちは、この作品以前の『万延元年のフットボール』からの主題として引き継がれている。このように、『同時代ゲーム』はそれ以前と以後のイメージを含んでいる。それゆえに、『水死』か

過去の小説を書き直すことで新しい小説に変形させること。現在に漂う過去の痕跡（言葉）から小説を作り出す。大江がくり返し自他の著作から引用して小説を作るのは、かつてそれを書いた人間と、その人間によって書かれた言葉の世界とを、自分の小説のなかに「書き直す」ことであり、その人間と世界を再生させ、新しい現在に向けて送り出すことである<sup>337</sup>。

そこには大江自身の言葉、大江が受け継いだ言葉も含まれている。幼少期の挿話としてくり返される、読んだものを覚えていなければ読んだことにはならない、という母の注意、そして『ハックルベリイ・フィンの冒険』の翻訳を暗記して原書はそれを思い出しながら読んだという話。これらによって大江の得意だった能力であることが示される暗記とは、小説を書くために、すなわち小説に書く言葉を書き直すために、相続した言葉を現在に留め置いているということであり<sup>338</sup>、そのようにして受け継がれた言葉は書かれ、消されながら、くり返し書き直されていく。そこで行われているのは、かつて生きていた人びとの痕跡——言葉——をくり返し書きつけることで、それらを現在に生み直しているということにほかならない。「森のフシギ」を助けに借りて、こうして、書き直しが言葉の反復であるとともに、その言葉を授けた人間の生まれ替わりであることが明らかになる。言葉

---

ら『同時代ゲーム』へと遡及しながら論じることができたのである。また、『同時代ゲーム』を、それ以降の作品に描かれる内容を萌芽状態で含む作品であるとして論を展開した、安藤礼二「大いなる森の人——大江健三郎論」（『早稲田文学』、2011.09）も参照のこと。

<sup>337</sup> 「本当に、引用の問題はいままでの小説——少なくとも『懐かしい年への手紙』以降の自分の小説——の課題として、私の小説作法の最大のものでした。まず引用する文章と地の文章とのなめらかさも大事ですが、なによりズレがなきゃいけない。そのズレを保ちつつ、そのうえで精妙なつながり方をさせていく、そういう文章を作ることが文体のつくり方で主目的にさえなりました。ある詩に感銘するでしょう、その引用が一番ぴったりするように、その環境としての文章を作っていく」（『大江健三郎 作家自身を語る』、237頁）。小説の地の文章は、引用される言葉——過去に生きた人間、その人間が書いた言葉——によって生まれ、同時にそれと——過去と——調和するような「環境」として書かれなければならない。小説の作者の、あるいは語り手の言葉である地の文がまさしく「地」として、引用の「図」を引き立てる。それは過去が現在のなかで主体となるような関係である。

<sup>338</sup> 中井久夫は先の著作に収められた「世界における索引と徴候」のなかで、この文章を「世界は索引ではないか？」という「疑問符つきの命題」を思いついたことで書き始めたことと注記している。中井が「索引」とするものは「本の背表紙」であり、その本の「本文」であり、さらに「私はしばしば好みの文章の暗誦を好む」という「暗誦」された文章のことで、それらは「メタ世界」をたどるための「索引」となる。ここで「メタ世界」とは様ざまなかたちで説明されるが、それらの説明で共通するのはそれが——「徴候」が予告する未来と対をなす——過去を示しているということである（中井、同書、24頁）。



を蓄え、魂が帰り、また人間に向けて出発する場所。「森のフシギ」とは書き直しの隠喩なのだ。

#### 第四章 大江健三郎の想像力——想像力の機能としての隠喩とアレゴリー

前章までを通して、メディア、「疑似私小説」と「<sup>スワード・カップル</sup>おかしな二人組」、そして書き直しの観点から大江の小説についての分析を行ってきた。その際、それらに共通している主題として「生まれ替わり」という主題が見いだせるとし、それを古義人に近い人たちであるアカリや吾良にかかわる側面と、古義人の父にかかわる側面（あるいは、くり返し描かれる自殺と強姦の側面）とのふたつの視点から分析してきた。『さようなら、私の本よ!』、『水死』、『晩年様式集』のそれぞれの作品において、この両方の側面を見出すことができた。特に、三章における『水死』、『晩年様式集』の分析において、この「生まれ替わり」のふたつの側面は、アカリの生（あるいはウナイコの性）と密接にかかわるかたちで展開されていた。すなわち、アカリとウナイコの生（性）は外的な書き直しという暴力によって危機的な状況にあると描かれているのだが、同時に、その危機を乗り越えることを示唆するものも描かれている。三章で指摘したのは、「森のフシギ」という、『同時代ゲーム』と『M/Tと森のフシギの物語』に登場する、それぞれ異なっているが、しかし似たところもある形象に、外的な書き直しの暴力に対立する、「生まれ替わり」の可能性を見ることができるということだった。それは、エラボレーション（書き直し）に見ることのできる関係と同一の、一のなかに全があるという「森のフシギ」のしくみだった。そこで、「森のフシギ」を書き直しの隠喩として見ることができると述べた。

何かが何かの隠喩であるという関係は、大江の小説のなかにしばしば見出されるものである。いくつか確認すれば『水死』において父親がいる水底は「森々」と「森々」の意味が重ね合わされた状態で形容されている。古義人は、大黄とこのふたつの漢字について話した後、次のように父の姿を思い描いている。

いま私の頭に浮かぶのは、広い海でなく大水の川底で波に転がされ、すぐにも渦巻にまき込まれようとしている父親だ。森の奥に入っていく運動感と、水に引き込まれて行く受身の感覚、その二つを一緒に経験している父親。森々とであり、森々とであるような……もう一つの世界を<sup>あはれ</sup>にも信じている父親……<sup>339</sup>

このように漢字の重ね合わせが、小説の最後での、雨の降る森で縊死する大黄の姿を用意しているのである。また、『万延元年のフットボール』において、「この夏の終わりに僕の友人は朱色の塗料で頭と顔をぬりつぶし、素裸で肛門に胡瓜をさしこみ、縊死したのである」といわれる<sup>340</sup>、友人の死体は——物語の筋の展開においては必ずしも必要とは思われ

<sup>339</sup> 『水死』、286 - 287 頁。

<sup>340</sup> 『大江健三郎小説 3』、11 頁 この「友人」が縊死にいたった理由は明言されず、小説全体においてそれが解明されることもなく、ただ「暴力的なるもの」におしひしがれた人物として描

ないにもかかわらず——、本作を貫く「暴力」の力をその一身にこらむり、その力の脅威とそれがもたらす狂気を暗示した存在となっている。主人公のひとりである鷹四は次のように兄、蜜三郎に話している。鷹四は、さらに上の兄である、朝鮮人部落の住人との抗争で死んでしまった S 兄さんの死体を、蜜三郎が運んでくるところを土間で「アメ」をなめながら見ていた。そのとき鷹四は、「アメ」をなめることにまつわる「おまじない」を考案したという。

死体も狂気も、もっとも端的な暴力だ。だから、おれはアメを細心になめることによって、傷口が盛りあがる肉に埋め込まれるような具合に、自分の意識が肉の中にもぐりこんでしまい、外部の暴力的なるものにすっかり背を向けてしまえるよう希望していたんだよ。そしておまじないを考案したんだ。おまじないがうまくゆけば、すなわちおれがアメの溶けてまじった唾をひとしずくもこぼさなければ、おれはすぐまぢかをうろついている恐ろしい暴力からついに逃れることができると信じたんだ。<sup>341</sup>

そしてこの後にすぐつづけて鷹四がいう、先祖と暴力的なものとの関係についての実感は、かれが本作においてどれほど暴力的なるものを恐れ、しかしそれに魅了されていたかをほのめかすものである。鷹四は次のようにつづけている。

単純な話だが、おれは暴力的なるものについて考えるといつも、自分の先祖たちがかれらをめぐる暴力的なるものに対抗してよくも生き延びることができ、おれという子孫に生命をつたえ得たものだと思いに思ふよ。かれらは恐ろしい暴力の時代を生きたんだからね。ここにおれが生きている事実の背後に、おれにつながる人間がいった

---

かれている。ただ、この縊死にいたる原因としてほのめかされているものとして、頭部の負傷（これは、アカリが生まれながらに頭部に畸形を持っていたことを想起させる。それは、あるいは小説の主人公にとって抗いえない暴力の顕現であり、アカリはそれを身に受けて生まれてきた。大江がその息子とそれにまつわる「暴力」からどのように逃れ、そしてどのように向き合うかを主題として——多分に喜劇的な雰囲気があたえられフィクショナルなものとされてはいるが——書いたのが『個人的な体験』である）によって発症した「躁鬱症」がある。「友人は、鷹四がまだ悔悛していない学生運動家として国会議事堂前にいた（1960年——引用者註）六月の真夜中、かれ自身の政治的意志によるというより、結婚したばかりの妻が、その属している小さな新劇団のデモに参加するのにつきそってそこへやってきており、混乱が起った時、武装警官隊の襲撃から妻を保護しようとして、警棒で頭を割られてしまった。単に外科的な意味あいでは、とくに重い裂傷ではなかったが、あの青葉の匂いたてる真夜中の一撃以来、友人の頭の内部にひとつの欠落が生じてしまい、隠微な躁鬱症が、かれの新しい属性となった」（同書、20頁）。

<sup>341</sup> 『大江健三郎小説 3』、129頁。

いどれだけの量の暴力的なるものに対抗しなければならなかったろうと思うと気が遠くなるなあ。<sup>342</sup>

このように感懐を述べる鷹四は自身、「スーパー・マーケット」の商品の略奪という「一揆」の指導者となる。そして小説の最後に散弾銃で自殺してしまうことで、蜜三郎の縊死した「友人」と同様に、暴力的なるものを一身に引き受けた存在となる。鷹四にあつまり、そして最後には自殺にまでかれを追いやる暴力は、蜜三郎の「友人」の不可解な死体が暗示していたものなのである。

ここで重要なこととして付言すれば、この引用箇所にも「生き延びる」という言葉が見られる。三章では、『晩年様式集』において、この言葉がしばしば使用されているのを見たが、1967年に書かれた『万延元年のフットボール』の時期から、この言葉がすでに大江にとって重要なものであったことがわかる<sup>343</sup>。「暴力」——生まれてくること自体にともなう暴力、核兵器、放射性物質、強姦、自殺、狂気——は、その初期から一貫して大江において大きな主題であり、大江の小説の全体を見わたせば、それは遍在する「暴力」にどのように向き合い、そこからどのような「回復」の道を探るか、について模索した過程であるといえる。本稿において論じてきた「生まれ替わり」という、くり返し書かれる——そしてしばしばロマンティックにすぎるようにも見える——モチーフは、この「暴力」に対抗するためにあるものだ。その意味で、三章で見たように、『水死』、『晩年様式集』においてアカリのカタストロフィ、そしてアカリと「森のフシギ」との関係が書かれていたことは、アカリが、先天的な障害（暴力）によって傷ついた存在であり、そこからの「回復」が目指されてもいるのであることを示している。大江の小説における「アカリ」に類する存在はすべて、つねにこの破壊と再生のまざりあう両義的な存在なのである。

つづいて、もうひとつの大江における隠喩の例として見やすいのは、短篇連作『<sup>レイン・ツリー</sup>「雨の木」を聴く女たち』である。そのうちの一篇「泳ぐ男——水のなかの<sup>レイン・ツリー</sup>「雨の木」」で、語り手の「僕」は、<sup>レイン・ツリー</sup>「雨の木」というイメージが<sup>344</sup>、「生き延びる手がかり」の<sup>メタファー</sup>「暗喩」であり、「すでに地上から失われた」その「木」の「再生」を確認するという筋の長篇を構想していたと回想する。

僕はこの<sup>レイン・ツリー</sup>「雨の木」長篇の草稿を書き始めるしばらく前から、毎日のようにプールへ出かけるようになっていた。そこで僕は<sup>レイン・ツリー</sup>「雨の木」長篇の舞台にプールを選び、現実の僕にいかにも似かよっている、文筆が職業の中年男「僕」が、生き延びるための

---

<sup>342</sup> 同前、傍点引用者。

<sup>343</sup> ちなみに、1969年に発表された中短篇集は『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』と題されている。

<sup>344</sup> 註139に、そのイメージについての描写を引用した。

手がかりとして「雨の木」という<sup>レイン・ツリー</sup>暗喩<sup>メタファー</sup>を追いもとめる過程を書く、その構想をたてたのであった。

暗喩<sup>メタファー</sup>の源となった「雨の木」は、すでに地上から失われている。「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>の無残な炎上については、『さかさまに立つ「雨の木」』<sup>レイン・ツリー</sup>に書いた。「僕」はその失われた樹木を、「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>長篇をつうじて探しもとめる。そしてついに「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>の暗喩<sup>メタファー</sup>の再生を確認する。濃淡の網目のような、波だちの影が映るプールの底に、大きな「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>の全体をくっきりと見て、「僕」がそのこまかな葉叢をぬいながら泳ぎつづけるシーンで終る構想であった。<sup>345</sup>

この回想は数頁つづき、その後、一行の空きがあったところで「泳ぐ男」の物語が始まるため、この箇所を大江自身の、この中篇に付した「前口上」と見なして読むことはできるだろう。一方で、大江に似た語り手、「僕」が、自分自身に似た人物を長篇の主人公として設定し、その構想が不可能になったことを報告した後、本題である中篇「泳ぐ男」の内容を語り始めたと見ることもできる。「さかさまに立つ「雨の木」」(1982)では、「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>の焼失が核による世界の終焉とむすびつけて言及されており<sup>346</sup>、したがって長篇で構想されていたその再生は、「僕」だけでなく世界全体が「生き延びる」ことの「暗喩」<sup>メタファー</sup>にもなっている。しかし、長篇の草稿をいつまで書きつづけても、「暗喩<sup>メタファー</sup>としてであれ、失われた「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>を再び見出す日が見つかるものか、見当もつかない」。そこで「泳ぐ男」の語り手は、その草稿のなかから独立した部分としてまとまりのあるところを、「中篇として生かすことを考えた」。そしてかれは、これから語り出そうとする物語について、「暗喩<sup>メタファー</sup>「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>が存在しなくなった地上で、大きい暴力の遍在におびやかされながら生きてゆくことというような、「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>長篇に僕が書こうとした主題」は表現されているだろうと述べている。「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>の焼失が、「暴力の遍在」をもたらすのであり、そのことは裏返せば、人間が「生き延びる」ための遍在する暴力の消滅が、「暗喩<sup>メタファー</sup>「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>」にあたえられた意味だということだろう。

そして確認しておけば、「泳ぐ男」でいわれる「大きい暴力の遍在」とは強姦と自殺（縊死）なのである。この中篇を要約すれば以下のようなになる。プールに通う女性、猪之口さんは、二度強姦されたことが示される。一度目はメキシコで、二度目はスペインで。そのことを猪之口さんは、「僕」のいる前で、同じくプールの常連である玉利君に話す。ある日、

<sup>345</sup> 同書、137 - 138 頁。

<sup>346</sup> 「プロフェッサー、あなたの「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>は燃えてしまった。マルカム・ラウリーは、死にのぞむ人間の叫びが樹木から樹木へこだましたと書いているが、「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>も燃える際には、人間の耳に聴きとれぬ大声をあげたのではないか？ しかしまもなくアメリカもソヴィエトもヨーロッパも日本も、核爆弾の大火で燃えつきてしまうのだから、プロフェッサー、それに先だつ「雨の木」<sup>レイン・ツリー</sup>の炎上を、とくに悲しむのもセンチメンタルであろう」（同書、133 頁）。

猪之口さんは公園のベンチに脚を縛りつけられて強姦され、死体として発見される。公園近くの鳩小屋にかくれていた強姦の犯人とされる「中年男」は、警察に追い詰められて、その場で縊死したとされる。「僕」はこのことを受けつつ、縊死した人物と猪之口さんを殺害した人物は別人なのではないかと疑う。「僕」は、玉利君が猪之口さんを強姦しようとして失敗し、殺害したのではないかと考える。そして、「僕」の想像は以下のように展開する。玉利君は、プールの

乾燥室でさんざん性的にからんできた年上の女を、正面から挑発に乗るようにして襲ったが、性交さえも充分になしとげぬまま[……]、憤激にまかせて扼殺してしまった。いったいどのような後戻りの道がかれにあらう。どのような救助の方途がかれにあたえられうるものだろう？ そこに神が介入しないかぎり。<sup>347</sup>

「僕」はその「中年男」が「神」としてやって来たのだと考え、自分自身をその男だと夢想して、事の展開を語る。「中年男」(「僕」)は、玉利君のそばを通りかかり、「かれがやってしまった殺人がかれにとって帳消しになるように、おれが神の役割を代行してやることにしよう」と考える。そして男は死体に襲いかかり、現場を発見されると鳩小屋に逃げて、そこで縊死する。「そのようにして僕が頸の骨を折って死ぬとすれば、それは玉利君の犯罪を、かれにとってはなかったことにする、神のかわりの行為が完了することになる」<sup>348</sup>。このように、「暴力の遍在」は強姦と縊死によって代表されているのであり、それは三章までに見てきた『水死』、『晩年様式集』まで一貫したものである。

ここまで、大江における隠喩をふたつの作品から取り出し、それと「暴力」との関係を見てきた。このほかにも、「奇妙な仕事」(1957)や「死者の奢り」に見られる徒労感、1950年代後半の「時代」の雰囲気、を形象化したものだろう<sup>349</sup>。隠喩は、大江が小説を書く際の方法として、大きな比重を占めるものなのである。それでは、その隠喩は、何かによって何かをたとえることにくわえて、どのように機能しているのか。そのことを、想像力のはたらきという観点から考えるのが、本章で行うことである。というのも、後に示すように、隠喩は想像力が言語にはたらきかけることで作られるものだからであり<sup>350</sup>、また、

---

<sup>347</sup> 同書、168頁。

<sup>348</sup> ここまで同書、168 - 169頁。

<sup>349</sup> 黒古一夫はこのことについて次のように述べている。「アルバイトという能動的な行為も、当事者と関わりない偶然的なできごとによって無に化してしまう、という絶望的な状況、それは恐らく戦後解放が急速にしぼみつつあったこの時期の多くの人々をとらえていた心理状態だったのであろうが、それを大江は犬殺しや屍体運搬といった奇抜な素材を取り扱うことで、見事に形象化したと言ってよい」(『大江健三郎論——森の思想と生き方の原理』、116 - 117頁)。

<sup>350</sup> 註 368 に引用したバシュラールの文章を参照。

大江はエッセイや講演などにおいてしきりに、創作における想像力の重要性を述べてきた人物であるからだ。大江の小説制作において想像力はどのようにかかわっているのか。そして、その具体的なあらわれである隠喩は、小説のなかでどのように機能しているのか。

このような大江における想像力、そして隠喩の問題を考える本章は、以下のように展開する。まず第1節で、大江のエッセイや講演などを参照しながら、その想像力論がどのようなものであるかを確認する。このとき、大江が思想上の影響を受けたと明言しているサルトルとバシュラールの想像力論にも言及する。

つづいて、第2節は「2-1」と「2-2」に分け、前半で隠喩、直喩、換喩がどのようなはたらきをするものであるかの確認作業を行う。つづいて後半では、具体的に大江のいくつかの小説から隠喩を用いた文章を取り出し、次の三つの観点から分析を行う。まず、隠喩における類似性にもとづいた結合と、意味賦与の効果の観点から。次いで、隠喩的な類似性の関係を図式化し、その関係を別の事象にも適用するという、イメージ図式の隠喩的投射という機能についての観点から。そして最後に、いくつかの大江の小説から類似したひとかたまりの情景を取り出すことで、大江に特有の表現の型（図式）があることを指摘し、そのような図式の連続した表現が、想像力のはたらきと不可分に関係しているものであることを指摘する。これらの分析によって、大江が想像力をはたかせて作る小説内のイメージにどのような特徴があるか、大江の想像力のはたかせ方の特質とは何かを指摘することをめざす。

そして第3節において、大江の小説とアレゴリーの関係について考察する。というのも、大江の小説においては、先に見たような、小説のなかのあるイメージが何か別のものを暗示している、という隠喩に加えて、物語の全体が展開することで、何か別のことがいわれているという印象を読み手にあたえるアレゴリーの要素を見出すことができるからである。隠喩の例としてあげた「奇妙な仕事」は、その処分される犬を見れば、それは50年代後半における抑圧された青年たちの隠喩であるが、物語の展開を見れば、当時の人間が行動を起こそうとして、それがどのように徒労なものに終わるかについてのアレゴリーである<sup>351</sup>。

---

<sup>351</sup> 初期の作品にはこのような徒労感や、「壁」の外に出られない無力感を描いたものが多い。1958年の短篇「人間の羊」（バスのなかで外国兵に、日本人の乗客の半分が尻を剥き出しにされてはたかれ、外国兵が降りた後、それをはたかれないで見ていた教員が社会的な正義感にかられて、被害にあった大学生の主人公を——かれは疲れきってすぐにも家に帰りたいのだが——、強引に警察に届けださせる）と、「奇妙な仕事」、「死者の奢り」の三篇について、柴田勝二は、そこに描かれた「幼児性」と「壁」に監禁された状態という二つの要素によって、それらの作品において「まだ敗戦の打撃から回復し切らぬ日本の陰鬱な空気が色濃く浮び上がらされていた」と述べる（『大江健三郎論——地上と彼岸』、11頁）。また、江藤淳は『死者の奢り・飼育』の文庫版解説でこの「人間の羊」について、大学生と教員との対立が「寓話的な印象」を作品にあたえており、この対立を「原爆の被爆者と原水爆禁止運動との関係にひきなおして考えてみること

このように、大江は自らがとらえた当時の雰囲気や寓話のように表現する短篇を書いており、隠喩ともかかわるこの概念は、大江の小説にはどのようにあらわれているのかを分析する。この節は以下のように展開する。まずアレゴリーの基本的な定義を確認する。そして、大江の小説をアレゴリーだとして論じた柄谷行人と井口時男の論を検討し、その後、大江の小説がアレゴリーと呼ばれる所以を、理念の先行が見られるという点から確認する。しかし、アレゴリーでしかないと言われる大江の作品、『同時代ゲーム』は、ほんとうに単なるアレゴリーでしかないのか、すなわち、それをまったく小説ではないのかという点について考える。『同時代ゲーム』を対象とすることで、大江健三郎においてどのようにアレゴリーが小説のなかに描かれているかを見ることができるとともに、本作にはただアレゴリーとばかりいえない側面も有していることを指摘し、柄谷と井口とは違った『同時代ゲーム』の解釈を示すことをめざす。

## 1 大江の想像力論——サルトルとバシュラールを介して

大江による、大学生で偶然のように小説を書き始めた時期の回想や、卒業論文で「サルトルの想像力について」扱ったこと、あるいはほかの様ざまの文章から明らかなように、大江の想像力論の形成過程の最初に位置づけられるのはサルトルである<sup>352</sup>。

初期のサルトルにとって想像力のはたらきによって形成される「<sup>イメージ</sup>像」は、意識が、現実を「<sup>ネアン</sup>空無」にすることによって生まれる。「想像作用とは、同時に構成し、孤立化させ、空無化するものである」<sup>353</sup>。『想像力の問題』のなかでサルトルは「像」を現実となんらの接触もないものであると、一貫して位置付けている。

---

も可能だろう」と（『死者の奢り・飼育』、302 - 303 頁）、本作をアレゴリーとして、作品に描かれた状況を別の状況に具体的に置き換えている。さらに、同じく 1958 年の「他人の足」（脊椎カリエス患者の療養所で看護婦のあたえる「手軽な快楽」に満足して（『大江健三郎小説 1』、47 頁）、無為な生活を送る生きる少年たちのなかに、連帯を求める青年が入院してきて、その生活の安定がにわかに崩れかけたが、青年がいう連帯とは偽りのものでしかないことがわかり、またもとの無為な生活に少年たちが戻る様子を描く）について、篠原茂は、大江は「大衆社会状況」と当時新しい名称で呼ばれていた組織不信の風潮を敏感に反映させながら、状況と人間の心とが響きあう複雑な構造をフィクションによって一つの閉鎖的な世界の中に、かなり単純化した形で」描いたと指摘している（『大江健三郎論』、53 頁）。

<sup>352</sup> 「ぼくは大学の学生課が、[……] 賞金つきで募集していた一幕劇を書いたり、短篇をひとつ試みたりしていた。いま考えてみると、ぼくは自分の声で歌っているつもりであったが、サルトル的泥沼に潜りこんでの日々の習癖によって、ぼくは [……] 金切り声でサルトルの声を模するのみだったのである」（『厳粛な綱渡り』、206 頁）。

<sup>353</sup> サルトル『想像力の問題——想像力の現象学的考察』平井啓之訳、252 頁。



私たちは今やある意識が想像力を振り得るために必要な本質的条件を把握する。それはつまり、意識が非現実的定立を措定し得る力をもたねばならない、ということである。[……] それは意識が何ものかの意識たることをやめる、ということではいささかもない。[……] そうではなくて、意識が、現実界全体に対して、或る空無ネアン的性格を帯びた対象を形成し措定する力をもたねばならぬ、ということである。実際、想像上の対象は、非存在として、或は不在として、或はどこか他所にあるものとして、措定されるか、それとも存在するものとして措定されないかのいずれかであることが、想い出される。<sup>354</sup>

『想像力の問題』においては、意識に形成される「像」が、それが意識において形成されたものであるがゆえに現実を「空無」化したものであり、したがって想像力によって形成された「像」は「本質的貧困性」を属性とする<sup>355</sup>。このようにして「像」を定義することでサルトルが意図しているのは、単なる現実の否定ではなく、そのようにして現実を空無化し、現実の拘束から脱して、意識において想像力が自由にはたらくための自由を確保しようということである。サルトルは次のように述べている。

ある意識が想像力を発揮し得るためには、その意識がその本性そのものによって世界をまぬかれねばならず、その意識が己れ自らの中から世界に対して一步後退した姿勢を抜き出すことが出来なければならない。一言にしていえば、意識は自由でなければならぬのだ。かくて非現実的定立作用は私たちに否定作用の可能性をそれが成立するための条件として示すものであるが、ところでこの否定作用とは、全体としての《空無アンティガシオン化》を通じてのみ可能であり、そしてこの空無ネアンティガシオン化は意識の自由そのものの裏面であるものとして私たちの意識にあらわれたのである。<sup>356</sup>

サルトルにおいて「像」は現実を「空無化」して成立する。そのため「像」に現実的な足場はないが、それだけに意識のなかで想像力をはたらかせる自由は、確かなものとして確立される。大江はこの想像力論を学んだに違いないが、作家としての大江が自身の想像力論を述べる時、大江は現実を『想像力の問題』におけるサルトルのようには「空無」のものとして位置づけられていない。むしろ想像力は現実と積極的に関係している。しかし、サルトルもまた現実を「空無」としてだけとらえていたわけではない。サルトルは想像力の産物である文学作品が、現実と密接に関連することを、『文学とは何か』で述べてい

---

<sup>354</sup> 同書、254頁。引用文中三行目の傍点は本文中では圏点であるものを置き換えた。

<sup>355</sup> 同書、24頁。

<sup>356</sup> 同書、256頁。

る。サルトルは、文学を通じて現実に「参画 (engagement)」するべきであるという。

教会という教会がすべてわれわれを突き返し破門する時に、書くという芸術がさまざまなプロパガンダにはさまれて動きがとれなくなってその本来の効力を失ってしまったように見える時にこそ、われわれの参画 (engagement) が始まるべきなのだ。文学の要求に付け足しをすることが問題なのではなく、ただたんにたとい希望がなくとも文学の要求ぜんたいに奉仕することが問題なのである。<sup>357</sup>

このように述べた後、サルトルは文学におけるアンガージュマンを三つの観点から具体的に論じている。それはまず、「われわれの潜在的な読者、すなわちわれわれの書くものをいま読んではいないが、こんご読む可能性のある社会層を調査すること」について。そして「これら可能態にある読者のうちいく人かをわれわれの現実態の読者に加入させるか」について。最後に「善意あるブルジョア、知識人、教師、非共産主義的労働者、これらのばらばらな分子にわれわれが同時にふれるとして、それではどのようにしてそういう読者、聴衆、観客を一つの大衆、すなわち一つの組織的統一体とするのか」についてである<sup>358</sup>。

これらは直接に想像力について論じたものではないが、大江はアンガージュマンに関連させるかたちで、自身の想像力論を語っている。「サルトルがまだ若い哲学教師であったときに考えめぐらした想像力の分析から、アンガージュマンをつうじて現在の [……] サルトルにいたるその筋道」は、「長く、かつ複雑な起伏をそなえている」と前置きしてから<sup>359</sup>、以下のように続けている。

人間が想像力によってかれ自身を乗り越えてゆく、自分自身を否定して新しい自分自身をかちとってゆくこと、しかもその新しいかれ自身もまた、新しくそのかれ自身を条件づける世界のなかの存在なのであり、かれはすぐにまた新しい段階にむかって飛びこえてゆかなければならず、それがアンガージュマンの考え方に連なるばかりか、現実にそのようにしか人間としての存在がありえないということは、いまやわれわれにもはっきり見えます。[……] われわれが想像力を働かすことで新しいイマジネーションの段階に入ってゆく、新しい現実世界の認識をもつ。そしてそのイマジネーション、その認識は決して架空のもの、絵空事ではない。それは新しい条件として人間を現実のうちに深く根ざさしめる。そこでそれをまた新しい契機にしてわれわれは、よ

---

<sup>357</sup> 『文学とは何か シチュアションⅡ』加藤周一、白井健三訳、250 - 251 頁。なお引用にあたって旧字旧仮名遣いをあらためた。

<sup>358</sup> それぞれこの三点は同書、251 頁、252 頁、254 頁。

<sup>359</sup> 『核時代の想像力』、295 頁。

り新しい自分自身をつくってゆくことに現実生活の生き延びかたを見出します。<sup>360</sup>

ここで、想像力と現実の関係を大江は問題にしている。かつて大江は1959年の「飢えて死ぬ子供の前で文学は有効か？」というエッセイで、1959年のサルトルとクロード・シモン／イブ・ベルジェの論争をエッセイでとりあげた。大江が要約しているには、そこでサルトルは「私には現実の感覚がなかった。いまや私は現実を知っている。餓死する子供のまえで『嘔吐』は無力である」といい<sup>361</sup>、文学における現実の切実さではなく、現実の切実さに対してこそ行動すべきだとする立場にある。一方でそれを批判するイブ・ベルジェがいうには、文学は「人生そのもの」でも「現実」でもない。作家は、死が人間を不幸にするから小説を書く。時が過ぎることで、酒を飲んでいても煙草を吸っていても、小説を書いているでも死は近づく。そこで、「作家が、書くことに酒や煙草より重きをおくのは、書く行為がそれらよりもっと大きく確実な幻影をあたえてくれるからである」。書いているあいだ人は、「飢えた子供たちのことを忘れる」<sup>362</sup>。

そのように両者を概略した後、大江が述べるのは、このどちらにも反対し、このどちらにも与するということである。

ぼくは、《飢えた子供がいる時に……》という考え方の極に定住することはできないし、個人的な自己救済の極に定住することもできない。そのあいだをつねにフリコ運動しているという感覚が、ぼくにとってもっとも普通な、作家としての職業の感覚だ。<sup>363</sup>

これはどちらの極にも突きぬけないことで「もっとも普通」であり、穏当でさえある。しかし、一方の極を選ぶことは、事実あるもう片方の極を見ないための逃避、意志的な「狂気」でしかないのだから、「絶望しすぎず、希望を持ちすぎず」どちらをも見、そして見きわめること——「フリコ運動」——こそが現実的であり、それゆえに動的あるということもできる。先に引いた『核時代の想像力』のなかで大江が想像力について述べていたことは、この「フリコ運動」の具体的な説明になっている。

すなわち、まず想像力は、人が「自身を乗り越えてゆく」力としてある。人が現実定位されている仕方は物質的な側面にだけよるのではなく、現実にある自分の存在の仕方を認識する過程のなかで、個は現実に定位される。その認識を行うための意識のはたらきこそが想像力である。流動的な現実の物質的な側面——環境、他者との関係、他者との活動——において、こうありたいと思う自分の姿＝「新しい自分自身」へむけて今の自分を乗

---

<sup>360</sup> 同書、296頁。

<sup>361</sup> 『厳粛な綱渡り』、291頁。

<sup>362</sup> 同書、298 - 299頁。

<sup>363</sup> 同書、301頁。

りこえる、というその乗り越え作業のなかで、新旧の自己像の差を認識し、この差の克服のために現実と自己との関係を認識する。それが想像力の「自身を乗り越えてゆく」力である。それは「絵空事」、つまり新しい「像」だけがあるのではなく、現実があるだけなのでもない。現実にいることそれ自体が、想像力の機能によっているのだということ、現実には自分自身がいると認識できるのは、人が想像を介して現実と関係をむすんでいるからだということが、ここで示されているのである。

それはブレイクを介してバシュラールにつながる想像力についての大江の認識にも通じている。「《想像力は状態ではなく人間の生<sup>エグジステン</sup>存そのものである》」というバシュラールが引くブレイクの言葉と<sup>364</sup>、アンガージュマンのなかに想像力の機能を見出す大江の認識は通底している。そして大江が「政治的想像力と殺人者の想像力」で「想像力についてもっとも一般的だと考えられる定義」と述べている<sup>365</sup>、バシュラールによる想像力の定義を見れば、先の大江の想像力についての考えが、サルトルだけでなく、バシュラールにもまた依拠しながら述べられたものであることがわかる<sup>366</sup>。

いまでも人々は想像力とはイメージを形成する能力だとしている。ところが想像力とはむしろ知覚によって提供されたイメージを歪形する能力であり、それはわけても基

---

<sup>364</sup> バシュラール『空と夢』宇佐見英治訳、2頁。

<sup>365</sup> 『持続する志』、280頁。

<sup>366</sup> 服部訓和は、大江におけるサルトルからバシュラールへといたる想像力論の推移を分析しながら、そのあいだにノースロップ・フライとウィリアム・ブレイクの存在を位置づけている。服部によれば、バシュラールを受けて大江が自分のものとした、想像力の定義としての歪形する力を、大江はバシュラール以前にフライの著作を読み、バシュラールの定義に近いものをあらかじめ得ていたという。フライが『教養のための想像力』であげているという、「社会的想像力」（国家や社会が創り出す不可視の規範）に抗うことが「想像力」の機能であり、「社会的想像力」は「……」[imaginary]なものであって、「想像力の組織的な歪曲の産物」である（「大江健三郎によるウィリアム・ブレイク受容——フライによるブレイク」、『総合文化研究』、第20巻第1号、2014,06、88(21)頁）。この「歪曲」の点で、大江—フライ—バシュラールはむすばれている。さらにこのとき、フライがブレイクを論じた『Fearful Symmetry』で強調していたという「空想と想像とを分ける図式は、ブレイクがその先駆に位置づけられるところの、ロマン派のそれによく似ている」（同書、94(15)頁。なお、ここでいわれるブレイクの「想像力」のとらえ方とは、見える現実をそのまま写すのでも、現実から乖離した空想を描くのでもなく、想像力は「見ることと創造すること」を一致させるというもの）。したがって、「大江の「想像力」論は、核体制の進行、戦後民主主義批判といった事態をうけた一九六三年頃に変容し始め、フライを読み、ブレイクを引き、バシュラールを発見するという筋道において生成したことが想定されるのである」（同書、87(22)頁）。

本的イメージからわれわれを解放し、イメージを変える能力なのだ。イメージの変化、イメージの思いがけない結合がなければ、想像力はなく、想像するという行動はない。

367

サルトルとバシュラールがつながるといのは、「想像力によってかれ自身を乗り越えてゆく」とは、今ある自分自身を新しい自分自身へと「歪形する」ということにほかならないからである。

それでは想像力が歪形することは、言語においてどのようにあらわれるのか。バシュラールは隠喩においてであるという。「言語のもつ想像的役割をはっきり感じるためには、あらゆる語について忍耐強く、変質への欲求、二重の意味をもたんとする欲求、<sup>メタフォル</sup>隠喩への欲求を探究しなければならない」<sup>368</sup>。イメージを歪形する能力としての想像力は、隠喩というかたちであらわれる。大江の想像力について、本章ではこのバシュラールの説にならって、想像力の具体的なあらわれとしての隠喩に限定して分析する。それは想像力の機能のひとつでしかないが、それでも大江は特に隠喩を駆使する作家であるために、この限定は、大江の小説における想像力のあらわれ方を見るためには有効な限定であるように思われる。

## 2 大江の小説における隠喩と想像力

想像力のはたらき方を、隠喩を介して理解するとは、隠喩によって表現される仕方に注目して分析すること、隠喩の効果を用いながら構築されたイメージを分析することであり、そのようにして築かれた世界を、想像力をはたらかせて生まれた世界だと見なすということである。

言語の機能としての隠喩と換喩は、文化的な傾向や各人の人格といった個別的な状況に依じて、そのどちらか一方に偏重した使用傾向が見られるというヤーコブソンの言葉は<sup>369</sup>、大江において換喩的であるよりも隠喩的な表現が多く用いられているということを考えると納得のゆくものである<sup>370</sup>。そこで本節では、大江の小説における隠喩を見ていくが、そ

---

<sup>367</sup> バシュラール、同書、1頁。

<sup>368</sup> 同書、4頁。

<sup>369</sup> ヤーコブソンはその失語症についての文章において、隠喩と換喩について、「正常な言語行動においては、どちらの過程も絶えず作動しているが、よく観察してみると、文化型や個性や文体などの影響のもとにいずれか一方の過程が他方よりも好まれることが明らかになろう」と述べる(ロマン・ヤーコブソン「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」、『一般言語学』、39頁)。

<sup>370</sup> 渡部直己は大江の小説の隠喩的性格について語っている。「大江健三郎は、隠喩の人でしょ。小説を、類似を中心に動かす。以前なら『雨の木』とか『治療塔』といったシンボリックなイメージ、現在は「私小説」的な細部という違いこそあれ、何かと何かは似ているという結びつき

の前に隠喩の特性について確認しておく。それは直喩とどのように異なっているのか。隠喩と対比される換喩は、どのようなしくみに基づいて機能する表現であるのかを、具体的な分析に入る前に行うためである。

## 2-1 隠喩、直喩、換喩の特性について

以下、野内良三『レトリック辞典』を参照しながら、隠喩、直喩、そして換喩について略述する。

まず、隠喩について<sup>371</sup>。隠喩は、その原理をふたつに分けて説明することができる。それは「類似性」の原理と「意味論的カテゴリー侵犯」の原理である。隠喩は、矛盾すらするこのふたつの原理の機能としてあらわれる。前者は、アリストテレスが『詩学』において隠喩の、直喩にまさる重要性を指摘して以来、隠喩に根本的な要素と見なされてきた。あるものと別のものとの類似性は、「直接的＝物理的類似性」という具体物間の関係から、「間接的＝意味論的類似性」という抽象的な対象どうしの関係までを包含している。一方で、隠喩はあるものが示す意味を別のものによって「転義」する機能もある。フォンタニエは、「生物」を示す語と「非生物」を示す語との組み合わせによって隠喩が形成されるといい、このとき、一方のカテゴリーが他方によって表示される。フォンタニエはこの意味のカテゴリーの移動に隠喩の機能を見た。野内はこの分類について、「生物—無生物〔人間—非人間〕／物質—精神〔具体—抽象〕というカテゴリーを立て、その侵犯に隠喩の特徴を見ていることになる」とする。

また、類似性に基づいて隠喩を説明する見方に対して、リチャーズは「相互作用説」による説明を行った。リチャーズによれば、隠喩は、喩えられるものである主意 (tenor) と、喩えるものである媒体 (vehicle)、そして両者をむすぶ根拠 (ground)、という三つの要素が関連することで機能する。たとえば、「彼はライオンだ」という文についてみると、「彼」(人)と「ライオン」(獣)とのあいだには類似性よりも非類似性の方がきわだつ。その非類似性のなかでわずかに「共通の特性」(根拠)が見出されることで、「彼はライオンだ」という文は、豊かな表現性を示す。そして野内は、すぐれた隠喩を用いて書かれた文章をいくつか引用した後、隠喩の創造的な機能について指摘している。隠喩は、たんに対象間の類似性を指摘するだけのものではない。その類似性が見出されたとき、世界の「布置」が変容している。

見られるとおり、上質の隠喩にあっては一見結びつかない二つの事物が引き寄せられて新しい関係が結ばれる。このように新しい「類似性」を樹立することはそれまでの

---

を軸に物語を進ませる」(『小説技術論』、190頁)。

<sup>371</sup> 以下、野内良三『レトリック辞典』の項「隠喩」を参照。

世界の布置を変容することであり、世界を裁ち直すことであるといえる。隠喩表現のこの創造性に注目すべきだろう。隠喩は世界の問い直しであり、新しい見方の提案である。<sup>372</sup>

つづいて、直喩について<sup>373</sup>。直喩は、単に「のような」という形式的条件を備えたものをいうのではない。問題は、文章における類似性の程度（度合い）にある。たとえば、通常の比較表現を表わす文章、「Aさんは女優Xのように美しい」は直喩とはいえない。というのも、AとXとのあいだの類似性は、聞き手、読み手に抵抗なく受け入れるからである。これに比べて、「Aさんは花のように美しい」という文章は——ありふれた隠喩だが——、Aと花とのあいだに、人と花との類似という意想外の関係を示しているため隠喩であるといえる。類似性とは何か。それは何かと何かが似ていることであるが、その類似はどのように見出されるかといえ、あるものとあるものとの相違性が認識されることによってである。相異に基づいて類似が把握される。そこで直喩とは、単に類似を指摘するものではなく、「かけ離れた類似性」を事物のあいだに見出すもの、すなわち、主意の属性でありながら知られていないものを媒体の属性に照らすことで明確にすることである。それでは、直喩と隠喩はどのように異なるのか。野内によれば、両者を厳密に区別することはできない。ここでも問題は、類似性の度合いである。

野内によれば、「比較の意外性がある限度を超えると直喩から隠喩への移行が見られる」<sup>374</sup>。どういうことか。野内があげるのは、詩人ポール・エリュアールからの一節、「大地はオレンジのように青い。La terre est bleue comme une orange.」である。ここには「のよう」にあるが、これを直喩とは呼ぶのをためらわせるような——「オレンジ」と「青い」とのあいだの——意味の衝突がある。両者の相違性のなかにはなんらの類似性も見出せない。この文章をなんらかの喩としてとらえようとすれば、そのためには、「オレンジ」と「青い」のどちらかの意味を他方の意味へと「転義」する必要がある。これは隠喩の機能である。すなわち、この文章の喩を決定しているのは、「のような」という形式的条件ではなく、関連づけられているもののあいだの類似性の度合いである。「オレンジ」と「青い」は、物理的・客観的に認められうる類似性を逸脱しており、ここでは意味上の侵犯が起こっている。このように類似性の度合いが、直喩と隠喩を区別する指標となる。ここで類似性の度合いの判定を理論的に計量化することはできないため、ある文章の喩が直／隠喩であるかどうかは、その文章の作り手、あるいは受け手の知性と感性によって変動する。

そして、換喩について<sup>375</sup>。野内はまず古典レトリックにおけるその意味を確認しながら、

---

<sup>372</sup> 同書、36頁。

<sup>373</sup> 以下の記述は同書、項「直喩」を参照した。

<sup>374</sup> 同書、191頁。

<sup>375</sup> 以下の記述は同書、項「換喩」を参照した。

デュマセルの、換喩はある名辞の入れ替え、あるいは変更であり（「代理＝代替」）、この意味で「ほかのすべての転義を包含する」という定義を受けて、これを「換喩は記号表現そのものである」と大胆に言い換える<sup>376</sup>。そして記号表現の三つの類型——指標、信号、象徴——をあげ、換喩は指標に対応すると述べる。しかしこのとき、換喩は事実世界における関係（たとえば、ベンツの車が所有者のステイタスを示す）にまでも敷衍され、文彩としてのその意義が不明瞭になってしまう。レトリックとしての換喩の機能とは何か。そこで野内は——デュマセルの「代理＝代替」関係に、「全体一部分」関係を換喩の表現に見出しつつ——、ヤーコブソンが換喩を「隣接性」（「異質なものを結びつける」原理）の関係に見ていたことに注目し、この概念をより詳しく見ていく。ここで、野内はベルギーのリージュ大学の研究集団、グループ・ミューの研究を参照する。グループ・ミューによれば、「全体一部分」関係はふたつの仕方アプローチできる（このふたつが換喩と提喩の区別に対応する）。たとえば「木」を例にすれば以下になる。

まず、「木」は、それを構成する要素に分解できる（木＝枝と葉と幹と……）。これは、お互い異質なものどうし関連しあって「木」という有機体を構成する「結合」の原理（接続詞「と」に示される《積・集合》の関係）である。これを「パイ様式」と呼ぶ。一方で、木は概念のカテゴリーという観点からも説明できる（木＝桜あるいは梅あるいは……）。こちらは、それぞれの要素が排他的に、緩やかな互換性をなす「包含」の原理である（接続詞「あるいは」に示される《和・集合》の関係）。これを「シグマ様式」と呼ぶ。「パイ様式」は現実的＝存在論的であり、「シグマ様式」は概念的＝意味論的と整理できる。そして、「パイ様式」は厳密に「全体一部分」の関係を保っているため換喩。「シグマ様式」は「類と種」の関係を示しているため提喩である。

「全体一部分」の関係を表わす換喩は、「異質なものどうしの有機的結合性」と定義される<sup>377</sup>。それでは、全体の部分をなすもののうちのどの部分が、全体を表示するものとして選択されるのか。それは、「異質なものの積・集合のなかから最も目立つ要素（部分）が抽出されて全体に取って代わる」ことによってである<sup>378</sup>。たとえば、「船」はその部分として、「船室」、「帆」、「舵」、「旗」、……を含んでいるが、それらのうち「帆」は全体である「船」を表示するのに決定的で重要な比重を占めた部分である。

以上見てきたこと短く要約して、具体的な大江の小説の分析に移る。

直喩と隠喩はその類似性の度合いによって区別される。対象となる事物のあいだの類似性が、客観的な規範に照らして確認できないとき「転義」が起こり、隠喩と見なされる。類似性はどのように見出されるかといえば、主意と媒体とをむすぶ根拠を、文章の作り手、受け手が妥当なものとして受け入れるか否かにかかっている。隠喩の要素として類似性は

---

<sup>376</sup> 同書、72頁。

<sup>377</sup> 同書、84頁。

<sup>378</sup> 同書、83頁。



重要な位置を占めているが、対象間の類似は隠喩が成立するための必要条件ではなく、隠喩を用いることでその類似関係が見出されもする。このとき、隠喩の使用によって認識の枠組みの変容が起こる。一方で、換喩は事物間の隣接性に基づいて機能する。隣接性は、「全体一部分」関係と「類一種」関係に分けることができ、前者が換喩、後者が提喩に対応する。ここで「部分」とは、「全体」が要素として持つ不可欠の部分のことであり、種々の部分の集積が全体をなす。換喩は、この部分のうちのひとつで全体を表すときに成立する。そこで、数ある部分のどれが換喩表現のために選択されるかといえ、全体の要素のうち最も目立つと認められる部分が選択されることによる。

## 2-2 想像力（隠喩）のはたらきと図式

ここまで確認したように、隠喩は、基本的には対象どうしに、それらが似ていると見なす根拠が見出されることで機能する。しかし、類似していないものどうしがむすびつけられることもあり、そのとき、意味の転義が起る。

大江のいくつかの作品を見てみよう。「奇妙な仕事」において、「僕らは犬を殺すつもりだったろ、とあいまいな声で僕はいった。ところが殺されるのは僕らの方だ」と主人公がいうとき<sup>379</sup>、1950年代の青年たちの状況と、殺処分される犬の状況が、両者に類似した特性である閉塞性によって（それが類似性の根拠となって）むすびつけられている。また『同時代ゲーム』において語り手は、その語りを始めるために依拠する「妹」、具体的には妹の「恥毛」と、語り手の生地である「森」とのあいだに形態上の類似性を見出すことによって、「村＝国家＝小宇宙」の神話と歴史を記述し始めることができている。そして大江の長篇小説はしばしば、類似性に基づいた隠喩的思考によって「力技」的にその結末に至っている。『万延元年のフットボール』では、「素裸で駈けている鷹四は、曾祖父の弟であり、僕の弟だ」として「曾祖父の弟」と「鷹四」の類似性が強調されながら<sup>380</sup>、終章において「曾祖父の弟」もまた「自己幽閉者」だったことが明らかになることで、語り手の「蜜三郎」とも重ね合わされる<sup>381</sup>。『水死』は、「森々」と「森々」という漢字を図像的な類似性

<sup>379</sup> 『大江健三郎小説 1』、18 頁。

<sup>380</sup> 『大江健三郎小説 3』、131 頁。

<sup>381</sup> 蜜三郎たちの曾祖父の弟は、一揆を率いた後、その責任をとって倉屋敷の地下に「自己幽閉」し、谷間の村で起こった二度目の一揆において再び地上にあらわれるほか、死ぬまで地下に自らを監禁していたとされるのだが、この地下にもぐる所作を、蜜三郎も物語の冒頭で行っている。「いったん犬を降ろし、手さぐりして梯子の位置を確かめ、それから犬を降ろした場所の暗闇をだきかかえると、もとどおりそこにすっぽりと犬がつまっている。[……] 難渋して梯子を降りる。穴ぼこの底には、ところどころはだしの踝をうずめるほどにわずかな水がたまっている。肉を搾った液のようにわずかな水。地面にじかに腰をおろしながら、水がパジャマのズボンと下穿

によって結びつけることで、大黃の森の高みでの縊死を、古義人の父の水死と重ね合わせるかたちで締めくくられていた。

類似性の結合によって生じるのはどのようなことか。何よりもそれは、むすびつけられたもののつながり方が因果関係によってではなく、意味的、形式的な相似性によっていることによって、ある文章において表現された事態が形而下的な次元から遊離するということである。それは、(フォンタニエが述べていたように) 生物と無生物というようなまったく類似していないもののイメージが、言葉によって重ね合わされることで起こる。次に引用するのは、『同時代ゲーム』の末尾である。

終りに、もうひとつだけいうことがある。消防団員四人が死んだ猿でも運ぶように僕の両手、両足をぶらさげ、雨滴をふくんで宙に浮ぶ湖のような森を横切った時、妹よ、僕は樹木と蔓の囲む硝子玉のように明るい空間の、核心をなすひとつを見たのだ。そのなかには、妹よ、娘に成長したきみが入っていた。きみは燃えるように美しい恥毛で下腹部をかざっているほかは、全裸の躰じゅうをバターの色に輝かせて、その傍らには、再生し回復した犬ほどの大きさのものがつきそっていた。<sup>382</sup>

多くの直喩のなかで見るべきは、「雨滴をふくんで宙に浮ぶ湖のような森」と「燃えるように美しい恥毛」である。大江の小説において、「水」と「炎」はどちらも「森」を譬えていう喩として特権的な位置を占めている。「水」は、先の『水死』における「森々」と「森々」の重ね合わせや「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」という形象に見て取れる。そして「炎」は「燃えあがる緑の木」というかたちで「森」の要素としての木に結びつけられている<sup>383</sup>。

---

きをとおして尻を汚すのを感じ、しかも自分がそれを拒むことのできない者のように従順に受けいれていることに気がつく」(同書、10頁)。このように蜜三郎は「犬」とともに「穴ぼこ」にもぐるのだが、ここでかれは汚れを「従順に受けいれ」、さらに「犬」が「鉤になっている爪を、膝の筋肉につきたててくる」のに対してはすぐに「無頓着」になる(同書、11頁)。本作における登場人物の気質と「犬」は密接に関連している。そのことを、この作品にあらわれる「犬」の比喩との関連で、図式を論じる際に見る。

<sup>382</sup> 『大江健三郎小説 5』、346頁。

<sup>383</sup> 『燃えあがる緑の木』という三部作の題名はイエーツの詩からとられている。『「救い主」が殴られるまで——燃えあがる緑の木 第一部』に、その詩『<sup>ヴァンレション</sup>揺れ動く』が、登場人物であるギー兄さんの訳として引用されている。「《梢の半ばはすべてきらめく炎であり／半ばはすべて緑の／露に濡れた豊かな茂りである一本の樹木。／半ばは半ばながら景観のすべてである。／そして半ばが新しくしたものを半ばがついやしてしまう。／凝視する怒りと 盲目の茂る葉との間にアッティスの像をかける者は／自分の知っているところを知らぬかもしれないが、悲しみも知らぬだろう。》」『大江健三郎小説 10』、123頁。

妹の「恥毛」はここで、その「森」に重ね合わされている。両者は形態上の類似を示すとともに、「燃えるように美しい」それは、「森」の要素である「木」の特徴をあたえられており、「森」の縮小された部分となっているからである。森のなかにもうひとつ「森」があり、それもまた森であることによってそのなかに妹を、すなわちその「恥毛」を宿しているだろう。この入れ子構造は、創建以来の「村＝国家＝小宇宙」の出来事を反映する硝子玉が森に現れ（そのひとつに妹が入っている）、「層をなして無限の広がりをもつ、小宇宙としての森」が現出することと重なっている<sup>384</sup>。「恥毛」が「森」となり「森」が「恥毛」を示すのは、兄である語り手がそのふたつを類似した形象として重ね合わせているからである。このことは、『同時代ゲーム』における語り手「僕」の「村＝国家＝小宇宙」の歴史と神話を語る動機づけにも見てとれる。「僕」は「第一の手紙」の冒頭で次のように述べている。

妹よ、僕がものごころついてから、自分の生涯のうちいつかはそれを書き始めるのだと、つねに考えてきた仕事。いったん書きはじめれば、ついに見出したその書き方により、迷わず書きつづけるにちがいないと信じながら、しかしこれまで書き始めるのをためらってきた仕事。それを僕はいま、きみあての手紙として書こうとする。妹よ、きみがジーン・パンツをはいた上に赤シャツの裾を結んで腹をのぞかせ、広い額をむきだして笑っている写真、それにクリップでかさねた、きみの恥毛のカラー・スライド。メキシコ・シティのアパートの目の前の板張りにそれをピンでとめ、炎のような恥毛の力に励しをもとめながら。<sup>385</sup>

「森」に囲まれた「村＝国家＝小宇宙」の出来事を書くために「僕」が頼りにするのは、妹の「恥毛のカラー・スライド」である。対象への性的な「認識欲」が語りの原動力となるというブルックスの論そのままに<sup>386</sup>、この小説（における歴史と神話）は、語り手の妹

---

<sup>384</sup> 『大江健三郎小説 5』、344 頁。さらに次の記述もある。森を「歩いていた僕の目の前に、分子模型の硝子玉のように明るい空間がひらき、樹木と蔓に囲われたそのなかに「犬曳き屋」や、シリメがいるのが見えた。そのようにして僕は次つぎにあらわれて来る硝子玉のように明るい空間に、ありとあるわれわれの土地の伝承の人物たちを見たのだった」（同書、345 頁）。

<sup>385</sup> 同書、9 頁。

<sup>386</sup> ブルックスは、ルソーの『告白』第三巻の冒頭にある、ルソーが井戸のある中庭で下働きの女たちに向けて尻を露出し、地下蔵へ逃げ、暗いところに逃げるはずだったが明りのついているところに出て、高い壁に突き当たってしまい、男に追い詰められたときに「でまかせの話」をして難を逃れたという挿話に言及してから、このように続けている。「ルソーが自分の肉体の官能的に徴づけられた部分を露出することは、ここでは、フィクションをつくりだす——自分の生涯の物語を、あるいはそうになっていたかもしれないようなかたちで語る——能力（と必要）と直接

への性的な欲望にかきたてられることによって、そしてその欲望の対象を「森」へと隠喩的に変形することによって書き進められていくのである。さらにこの語り手は、換喩的な対象の描写と対象との直接的な接触（の失敗）に基づいている点で、妹の「恥毛」と「森」に類似性を見出す隠喩的な語り方を徹底している。どういうことか。

先に確認したように、換喩は対象どうしの「全体一部分」の関係に基づいたものである。このことを、「妹」、「恥毛」、「森」の三者について見てみよう。まず、ここまで見てきたのは、「恥毛」と「森」の類似によるむすびつけという隠喩的な関係だった。このとき、「恥毛」はその身体部位として「妹」を換喩的に示している。また、「森」は妹の「部分」である「恥毛」に類似していることで、間接的に「妹」をあらわしている（換喩的關係をむすんでいる）ということができる。ところが、本作において「妹」はその身体の全体が描写されない。いや、描写されているのだが、それは「削除」されているのである。その「削除」された箇所は後に見るが、「削除」されていない正式な記述箇所における「妹」は、「恥毛」のようにその身体の一部が特別に誇張される仕方で描写されているのである。その描写を見てみよう。

語り手の「僕」が子供のころ、「村＝国家＝小宇宙」の「蠟倉庫」は「映画興行」の舞台として使用されていた。その倉庫の「二階席になっている正面奥の三分の一」は、「その隅の床板が二畳分だけ、なかば朽ちなかば剥ぎとられて」おり、「女便所」を眺めおろせるようになっていた<sup>387</sup>。「映画興行」の日、谷間の「若者たち」は「蠟倉庫」の「便所」で用をたす村の女を覗き見る。しかしたとえ、それに気づいた「年増の女らは罵声を発して覗き見る者らを辟易」させるのだが<sup>388</sup>、「妹」は、むしろ見られているのを楽しんでいるようである。ある日、「若者たち」に「僕」も覗き見ることを許される。そして「僕」は、かれらとともに「妹」を見下ろして自慰するのだが、それは次のように描写されている。なお、「妹」に欲情して自慰することはきわめてインセストに近いが、それでも後に見る強姦まがいの行為と比べれば、まだ穏当と見なしうるだろう。

かれらの内に立ちまじって、ズボンをおろした僕もまた、長方形の明るみの底に、輝くバター色の丸い臀部をあらわしたきみを見た。宙にささげるように臀部を高くあげ

---

つながっている。ここでのシナリオ全体——共同の井戸を囲む中庭の一郭での露出、暗い地下蔵への退却とその結末としての明るみと行き止まり、虚構の身許と来歴の創作によって拭い消される発覚——が、性的な意味合いを帯びた地理と性的な自己発見の寓話を暗示しているが、この寓話はフィクションへと逸れてゆく。実際、フロイトが言うように、性は幼児期に決定され意識に昇ることもない充足のシナリオに必然的に依拠している以上、すべてそうなるのである」（ブルックス、同書、69 - 70 頁）。

<sup>387</sup> 『大江健三郎小説 5』、262 頁。

<sup>388</sup> 同書、263 頁。

た反動で、頭はキンカクシにつけるほど低くしているのに、自然なありようで首を曲げたきみは、やはり声にすればアハハアハハと屈託なく響きそうな微笑をこちらにむけていた。便所の臭いの立ちこめている<sup>くらが</sup>昏りに、花火が開くように活力のある精液の匂いがパッパッと噴射されるのをかぎわけつつ、僕は輝くバター色の丸く大きい臀部を見おろし、そこへ精液がとび散らぬかと心にかけてたが、きみの花やかに微笑する眼に、その心配はないと、励されるようにも感じた……<sup>389</sup>

ここでいくつか言及される「妹」の身体部位のなかで、とりわけ「バター色の丸い臀部」に、「僕」の注意が向いているのがわかる。先に示した換喩のしくみ、すなわち「全体」をなす諸「部分」のうちの重要性の高いひとつが、「全体」をあらわすというしくみに従えば、ここではその「臀部」が、「妹」の重要な特徴になっている。さらにいえば、「輝くバター色の丸く大きい」ともこの部分は形容されており、これは先に引用した『同時代ゲーム』末尾の記述で、「僕」が「妹」がいるのを見たという、「硝子玉のように明るい空間」との——丸さという——類似性を指摘することができる。

このように「恥毛」と「妹」あるいは「臀部」と「妹」というふうに換喩的な関係がむすばれるのだが、しかし写實的に「妹」の姿が描きあげられることはない。正確に言えば、そのように描かれた「妹」の姿は「削除」されている。「僕」が記す「第一の手紙」には、「第一の手紙のうち、投函前に削除された部分」というものがあり、そこに、ヤーコブソンによれば換喩的な表現様式である写實的な描写による<sup>390</sup>、「妹」の身体についての記述がある。

そして僕の記憶に裸の肉体の眺めとしてきざまれているきみは、妹よ、倉造りの漆喰壁の窓にもたれ、爪先立つようにして、谷間と向う側の山腹とを見おろしている。その背後から僕が、きみをひとつの情景のように眺めているのだ。なよやかな細い腿の上の、球体の尻。その球体としての盛りあがりあまり完全なので、腰の上では背骨が振じれているか見えるほどだ。しかし軀全体のありさまはなだらかで、意志的な力の集中はどこにも見られぬのもある。肩からも腹からも離れすぎている中間点の、これも完璧に丸い乳房。きみの右脚はまっすぐに伸びて、腿の裏がわとふくらはぎなど、筋肉があるとも思えぬ柔らかさにそりかえっている。左脚は軽く曲げられて右脚のかげにかくれ、かくれているからかえってその腿は、さらに豊かに感じられる。上軀はわずかに左へ曲げられて、花やかに髪のウェーブした頭もころもち左下をむいている。そこで妹よ、きみの左腕と左の乳房のみが、幅の広い漆喰の窓枠の上にあっ

---

<sup>389</sup> 同書、263 - 264 頁。

<sup>390</sup> 「写実主義の作家は、隣接的關係をたどっていき、すじから雰囲気へ、人物から空間的・時間的な背景へと、換喩的に離脱していく」（ヤーコブソン、同書、40 頁）。

て、僕の眼にとらえられるのだ……<sup>391</sup>

ここでもまた「尻」、そして「乳房」の丸さが指摘されており、それらとあの「硝子玉」との類似性を見ることができるのだが、この足先から頭にまでわたる詳細な「妹」の描写は、「削除」されている。なぜそうしたのかを「僕」は明言していない。推測するに、その理由は、「妹」が「壊す人という名前は不思議やなあ、どうして壊す人かなあ」と<sup>392</sup>、「僕」に尋ねたタイミングがいつだったのか不明瞭であると語り手がいう、記述する事実の不確定さにあるのではないだろう。なぜなら、たとえば「第四の手紙 武勲赫々たる五十日戦争」の結末で、「無名大尉」と呼ばれる人物の最期について、爆死と縊死のふたつが言及されているように<sup>393</sup>、記述のあいまいさはむしろ本作における方法として採用されているからだ。そこで考えられるのは、この箇所では「僕」のはたらいた「妹」への強姦とその失敗という理由である。「僕にはきみの顔を正面から見る勇気がなかったから、当然に強姦は背後からおこなわねばならなかった」とされるその強姦は、性器の挿入にいたらず、抵抗する「妹」の機敏な対応によって挫折させられる。このとき「僕」は「妹」の身体に触れることを「猥<sup>みだ</sup>りがわしすぎる」と感じて忌避し、「偶然の勢い」で「ペニスがきみの性器に入るのを待つ」仕方で「妹」に向かう<sup>394</sup>。

そこで僕はあの後、自分は本当は妹を強姦する意志を持っていなかったのだと、記憶の改変を試みもしたのだ。しかしもうひとつの生なましい記憶があり、その憐れな意図は妨げられたのだ。腰から下を剥きだした僕の軀の、ペニスはそれ自体で身もだえせんばかりに怒張して、妹よ、抵抗するきみの尻の割れめや腿の裏側に当たったから。それに気がついたきみはそのうち抵抗の仕方を変え、いかにも柔軟に片腕をうしろへ伸ばすと、そいつを限りなく優しげに握りしめ、たちまち僕を射精にいたらせてしまった……<sup>395</sup>

この近親相姦の実行と、その失敗が示した不能を隠すために、「僕」はこの箇所を「削除」したのだと考えられる。そしてこのとき同時に、写實的に、つまりより直接的に見える仕方で対象を描写するという換喩的な方法もまた「僕」の語りから削除された。それゆえに、正規の記述においては類似性に基づいた隠喩的な描写が採用され、「妹」への欲望もまた「森」とそれが囲む土地の歴史と神話というかたちに変形されたのである。

---

<sup>391</sup> 『大江健三郎小説 5』、65 頁。

<sup>392</sup> 同書、64 頁。

<sup>393</sup> 同書、248 - 249 頁。

<sup>394</sup> 同書、66 頁。

<sup>395</sup> 同前。

このようにして、本作では隠喩が換喩よりも大きな比重を占めていることを確認できる。それでは、隠喩における類似性の問題に戻れば、「森」が「恥毛」であり、「恥毛」が「森」であることは——「森」は「恥毛」ではなく、そしてその逆もまたそうであるのだから——、隠喩的な結合が、一方に他方の属性を付与したことによって可能となった事態である。ポール・リクールは「隠喩的屬性賦与」について、その「本質は、ある文脈を現実の唯一の文脈となす相互作用の網目をつくりだすことにある」として、続けている。

そうすると、隠喩とは、いくつかの意味論的場の交叉点において生起する、意味論的出来事である。そのとき、ただそのときにのみ、隠喩的なよじれは出来事にして意味作用となる。すなわち、表意的出来事、言語によって創造される、現われ出る意味作用である。<sup>396</sup>

隠喩は、語の意味／イメージ——「意味論的場」——を類似性に基づいて交叉させることで新しい状況を生み出す「出来事」である。「森」が「恥毛」であるというのは実証的には正しくなく、意味的には正しい。「森」は「恥毛」であり、かつそうでない（「よじれている」）が、この「よじれ」こそが——それは言語が文法的に正しいことによって可能となる「よじれ」である——、そうではないものをそうであるようにする隠喩の機能である。ふたつは形態上の類似性によって結合され、それぞれがそれ自体としてありながら、他方のものの様態を獲得する。「素裸で駈けている鷹四は、曾祖父の弟であり、僕の弟だ」という事態もまた同様に、「鷹四」は「曾祖父の弟」ではないがそうであるものとして小説のなかで位置づけられ、したがって万延元年に生きた「曾祖父の弟」の振舞いは「鷹四」の振舞いだということになる（蜜三郎の夢のなかでふたりは「一体化」して登場する<sup>397</sup>）。野内がいうように、隠喩とは現実で起こると考えられている出来事をこえた、「新しい見方の提案」なのである。

大江の隠喩の使用から見られる機能のふたつめの特徴は、出来事を空間的な様相において把握することである。以下の例はそれぞれ『同時代ゲーム』からである。空間の比喩を

---

<sup>396</sup> 『生きた隠喩』久米博訳、213頁。

<sup>397</sup> 「暴民たちの指揮者たる弟は、いまや万延元年の曾祖父の弟と一体化して、倉屋敷にひそむ僕と母親と家霊たちを盛んに挑発している」（『大江健三郎小説3』、96頁）。この夢は、「カーキ色の国防服を着こんで鉄カブトを背負い、そして頭には髻を載せた、万延元年と戦争の末期に共通の「時」を生きている百姓たちがしきりに働いて、おびたしい数の竹槍を伐り出している」という情景から始まる（同書、95頁）。「共通の「時」」とは、夢を見る蜜三郎が、そしてそのように構想した大江が、「万延元年」と「戦争の末期」、そして現在の三つの時間に共通のもの、類似点（万延元年の一揆と戦争末期の竹槍での訓練、そして鷹四が首謀する「想像力の暴動」）を見出したことを示している。

用いて描写している箇所を傍点で示しながら引用する。

まずひとつめ。

そして妹よ、僕はメキシコに来て、[……]インディオたち混血たちと共生する者らの、  
宏大な規模で持つ罪悪感に出会う時、あらためて幼い時分のこの幻のような思いに立  
ち戻ることがあった。そこにつなげてあの夜の夢を読みとるなら、中国人民軍兵士に  
よる戒厳令下への捕われという夢には、ついに全面的な報いが自分にむけてあきらま  
なったという、深い惧れの感覚がつきそっていたはずだ。そして夢の表現らしい多義  
的性格において、中国人民軍兵士の占拠に言語の世界もまたおかされることにより、  
われわれの土地の神話と歴史を書くことができなくなるという不安には、いま始めた  
ばかりの神話と歴史を書く者としての仕事の、その重く大きい責任の思いから逃れさ  
ることができたらという、やはり子供のころからの潜在的な祈願があらわれていたに  
ちがいないのだ……<sup>398</sup>

次に、以下の箇所。

それらとは別に、現実的な威力の確実であった兵器についていえば、森の兵器工場で  
改造された罌こそが、五十日戦争における両軍の武力の平衡を作り出すために、大き  
い役割りを果たしたのであった。<sup>399</sup>

「罪悪感」を「規模」としてとらえ、「惧れ」を深さ、深度としてとらえる。また、「感覚」  
がつきそう、「言語世界」がおかされる、というふうに擬人的に譬えることで、「僕」の「幻  
のような思い」は立体的に起伏をそなえたものとして描写されている。そして戦況の優劣  
を譬えていわれる「平衡」。このようにして状況や非空間的なものを空間の比喻によつてと  
らえる傾向は、大江の小説にしばしば見うけられるものである。『「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」を聴く女たち』  
の表題作で、語り手の「僕」は音楽家の「T さん」の作った「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」という音楽を聴い  
て、「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」の「<sup>メタファー</sup>暗喩」が奏者である「三人の男女によって具体化されている」と感じ、  
その理由を次のように説明する。「それは作曲の構造づけの核心にまっすぐみちびかれるよ  
うにしてまず感じたが、当の音楽の、骨太な展開の進みゆきの間も意識に残りつづけた」  
というふうに<sup>400</sup>。晩年の作品は会話中心となり、そのような表現を探すことは難しいのだ

<sup>398</sup> 『大江健三郎小説 5』、49 頁。

<sup>399</sup> 同前、204 頁。

<sup>400</sup> 『大江健三郎小説 7』、傍点引用者、31 頁。また、同じ作品で語り手は、自分がかつて書いたとする「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」を主題とする短篇について、「あの小説の積みかさなりに火を放って、一瞬あがる炎ともいふべき<sup>メタファー</sup>暗喩「<sup>レイン・ツリー</sup>雨の木」、つまりこの小説を書くことで僕が確かめようとした字



が、それでも二点ほどあげれば、『さようなら、私の本よ！』には、アカリが不安定な心理のなかで行う動作を譬えて、「アカリも演奏に昂揚していたのが、古義人の内面の不安なものに感応して、おずおずと貝が触手を伸ばしてくるようにした」とある<sup>401</sup>。『水死』では古義人はウナイコと会話しているあいだの自分の心境を、「私は平静で、さかんな「森の音」に囲まれるなか、限りなく下降するメランコリーと笑いの衝動にこもごも揺さぶられつつ」と説明している<sup>402</sup>。

これはイメージ図式の隠喩的投射という想像力の機能に類するものである。イメージ図式とは、「われわれの生活上の諸経験を一定の秩序の下に統合し、それをパターン化する身体機制」を指す<sup>403</sup>。たとえば、机の上に物があることと、目上の人という概念の認識は、それぞれ物理的次元と抽象的次元として区別されるが、「上」という位置関係の把握は両者に共通している。「机の上」という物理的な「上」関係を越えて、抽象的な「上」関係をも認識できるのは、身体経験によって把握した「上」の構造が認知され図式となり、その図式が抽象的な次元に隠喩的な類似性が認められることで投射されるからである<sup>404</sup>。先の『同時代ゲーム』からの引用についていえば、「武力の平衡」とは、現実生活における身体経験としての平衡感覚が図式化され、それが（武力の）関係という抽象的なものの様態として隠喩的に投射されたものであり、その関係の把握のためには、物理的・空間的な身体の認識が基礎をなしている。これは規模や深度、「つきそう」や「おかす」といった動きの印象を付与する隠喩についても同様であり、それぞれが身体経験に基づいた図式をもち、先の引用におけるあらわれは、その隠喩的投射であると考えられる。

そしてこの「平衡」は、マーク・ジョンソンが分析する図式のひとつ、「バランス図式」の範疇におさまるものである。ジョンソンは、「図式」とは世界認識の「一定のパターン」とであると述べている。

バランス図式とは、つまるところ身体活動あるいは知覚活動がとる一定のパターンで

---

宙モデルは、どのような情緒的色彩をおびているだろう？」とふりかえっている（同書、傍点引用者、28頁）。

<sup>401</sup> 『さようなら、私の本よ！』、傍点引用者、409頁。

<sup>402</sup> 『水死』、傍点引用者、164頁。

<sup>403</sup> 小林修一「日本語の「場所」性をめぐって——認知言語学と言語の身体性に関する議論から」、『東洋大学社会学部紀要』、2006,11、9頁

<sup>404</sup> 小林は、この物理的／抽象的な「上」関係の図式は「われわれの直立した姿勢に根ざす身体化された機制のなせるわざ」として、図式形成のための基盤として身体（感覚）を想定し、以下のように続けている。「だが、「机の上」が自身の「頭の上」からの直接的な類推に基づくことはあっても、それを「目上」や景気の「上向き」へと意味的に拡張するためには、一定の意味論的な飛躍がなければならない。それを可能にするのが隠喩である」（同前）。

あろう。2章で強調したように、図式は紙の上に描かれた図表ではない。また特定のイメージに結びついているものでもない。われわれが世界を結合され統合された場所として経験し、またその意味が理解できる以上、われわれの経験には反復可能な一定のパターンや構造がなければならない。イメージ図式とは、われわれの知覚における相互作用、身体経験、そして認知操作の繰り返し登場する構造、あるいはこうしたものの中にある繰り返し登場する構図なのである。こうした図式構造は、比較的少数の部分ないし構成要素からなっており、それらは互いにきっちりと定まった関係をもっている。それゆえ、単一の図式が多くのださまな経験あるいはイメージにおいて例示されるたびに、こうした図式構造の同じ部分、および部分同士の関係が繰り返し登場する。バランス図式についてこれから見るように、種類を異にする多くの対象、出来事、そして経験を構造化する一つの確定した図式がありうるのである。<sup>405</sup>

そして「種類を異にする多くの対象」を同一の型によって認識することが可能なのは、対象が隠喩的に関係づけられて、同一の図式が投射されるからにほかならない。疑似私小説的を書く以前の大江は、このような図式の投射による隠喩的表現を多用する作家だったのである。というのも、「私小説」とは類似性よりも隣接性によって設定される空間だからである。そこでは、『ラグビー試合一八六〇』と『万延元年のフットボール』のずれが長江古義人は大江健三郎「である」という認識を読み手にあたえている<sup>406</sup>。しかしそれでも、大江健三郎の文章を特徴づけているのは隠喩的な、類似性に基づく思考法である。それは『水死』だけでなく、『晩年様式集』で内面のカタストロフィ（アカリ、アグイー）と日本のカタストロフィ（地震、原発）を重ね合わせたことにも見てとることができるからである。重ね合わせるための状況——震災以後における大江とその周辺の状態——を、換喩的方法によってわずかにずらしながら小説の舞台として準備し、そこにおいて古義人の内面

---

<sup>405</sup> 『心のなかの身体——想像力へのパラダイム転換』菅野盾樹、中村雅之訳、184頁。

<sup>406</sup> 沼野充義は大江の小説と古義人の小説を比較したあとに続けている。「これらは現実をほぼそのまま反映しながらも、微妙に「ずらし」ているので、言わば隣接性の原理に基づいた「換喩的」手法と呼ぶことができる。プライベートに関わり差し障りがあるため、人物名を匿名や仮名にすることは、回想やノンフィクションではごく普通に行われているが、大江の場合、それは小説の世界を構築する原理に関わる、もっと構造的なことではないだろうか」（沼野、同書、164頁）。大江のいくつかの小説を同じ原理で動いているものとして論じることができるのは、たとえば「森のフシギ」を『同時代ゲーム』から『憂い顔の童子』、『水死』と作品をまたがって論じられるのは、それぞれの小説であられる「森のフシギ」の形象が「言葉」と関係したものであるという類似性による隠喩的關係によって結ばれているとともに（『憂い顔の童子』で説明される隕石のような物体には、亀井銘助が刻んだとされる謎の文字が刻まれているからである（293頁））。

と日本の状況をカタストロフィという類似性によって隠喩的にむすびつけることで小説を展開させるのである。

ここまで、図式が類似性に基づいて投射される様を見た。大江に特徴的な表現の仕方ということでいえば、くり返し似た内容の小説を書く大江の小説には、それゆえ類似した美情景が描かれている。それは大江が書く対象を持っていないのではなく、そのような情景が大江にとって固有の表現の型（図式）であることを意味している。本稿第三章で『同時代ゲーム』から『晩年様式集』までに、「森のフシギ」に代表される「一が全をあらわす」イメージがくり返しあらわれているのを見たが、このことは、それが大江に固有な表現の図式のひとつであることを物語っている。

作家に固有の表現の図式は隠喩／換喩にかかわっており、それを見ることはしたがって、大江の想像力のはたらき方を見ることでもある。以下に引用するのは、そこに描かれたものはわずかずつ異なりながら、主体が無数のあるものを眺める点で類似した情景である。情景を具体的に示すためそれぞれ長めの引用とする。

まず『同時代ゲーム』から。語り手の「僕」と弟のツユトメサンは、雨上がりに、野球部のトレーニングとして山を駆け、「植林によってかたちを変えた一帯の、明るく開けた台地」に出、「ツユトメサンは赭土のぬかるみに膝と手をつき内臓発作に苦しむ犬のような身ぶりをおこなっていた」。

気がついてみるとツユトメサンは、小さな咳をつづけさまに発すようにしては、そのたびに、長い睫のかざる臉のなかがすべて黒いような眼を、空に向けているのだ。ツユトメサンの頭の動きに誘われて、僕も空を見あげた。限られた谷間の地形では見ることができぬ広大な空の、およそすみずみまで整然たる翳雲の波だちが埋めていた。昼頃には半透明なほどの薄さに見えた雲が、いまや確かな厚みと黒く翳る背骨をひとつずつそなえ、その薄い縁のみが、太陽はすでに見えぬのに暗い紅色に照りはえている。広大な空をみたく無数のそれらの、縁は紅く背骨は黒い翳雲の列を、地面に手と膝をついたツユトメサンが、咳をするようにして喉をつきだしじっと見あげてことを繰り返す。その身ぶりが、宇宙的な規模の壊す人を礼拝する行為にほかならぬと、僕は直感したのであった。<sup>407</sup>

次に『新しい人よ眼ざめよ』の「怒りの大気に冷たい嬰兒が立ちあがって」から。語り手の「僕」は幼年時を回想している。子供の「僕」は川の淵に潜り、岩の向こうの明るい空間に頭を出す。

---

<sup>407</sup> 『大江健三郎小説 5』、260 頁。なお、引用文中の「壊す人」は原文ではゴシック体のものを修正して引用した。以後同じ。

すでにためしてみたことがあるとでもいうように [……] 僕は潜った勢いで岩の関門へ横にした頭をいれ、躰が浮かびかけるのを水平に持ちこたえつつ横に移動したのだ。つづいてまっすぐに起した顔のすぐ前に、夜明けがたの微光のみちた清らかな空間があり、数知れぬウグイの群がいた。静止しているウグイの群。もっともじっとしているのは、ウグイの群の個体間の関係のみで、それらのいちいち、淵の底にもある水の流れの川上に向かって、泳ぎつづけるようであったが。光をはらんだ萌黄色の魚体にこまかな銀の点がびっしりと並び、それらも光っている。そしてウグイの群のすべての個体のそれぞれの、墨色の丸い小さな眼が僕を見かえした。僕は右腕を突き出してヤスを放ったが、空洞の奥行きは思ったより深く、もともと朽ちているゴムに弾かれたヤスはウグイの群の脇まで届くこともなかった。しかし僕は不満でなく、むしろウグイの群を乱すことがなかったのを妥当にすら感じた。自分はもうこのまま、谷間の川を中心の、どこから見ても卵のなかのような、まんなかの空洞に入りこんで、エラ呼吸をしながら生きつづけるのだと、そのように感じて……<sup>408</sup>

そして最後に『水死』から、同じく川の淵に潜る場面の、しかしこちらは終戦の年の 8 月 15 日を古義人は回想する。

私はあお向いた身体を耳に来るまで沈め、横たわっていた。時がたち、水から腕を出すと冷えびえした。私は永い間、もの思いにふけていたわけだ。私は上躰を起こし、輝やかながら流れている川に立ち上るミョート岩に目をそそいだ。私は自分のやることを決めていた。私はミョート岩に打ち当たる激しい流れに向けて泳ぎ、岩を通り越したところで、流れに身をまかせた。そのまま流れてミョート岩に身体を寄せる。私はそれからの手足の動かし方を熟知していた。胸に渦を作る水をくすぐったく感じながら移動し、空を向いて大きく息をつくときと真っすぐ潜った。私は狙った岩の裂け目に頭を差し入れていた。こちら側の、すでに暗い青さの水の向こうに、陽の光が斜めにさしている。その空間に、数十尾のウグイが力にみちて静止している。その下の黒ぐろと翳る深みに大きい男の裸の身体が横になっている。水の底の流れにゆっくり動く父親。私は、その身のこなしを真似ようとしている。<sup>409</sup>

森で見上げる空から川の淵へ、そして最後の引用では「空を向いて大きく息をつくときと真っすぐ潜った」というふうに両義的に記述されている。そして「翳雲」から「ウグイ」へ、さらに「ウグイ」を維持したままそこに「父親」が付け加えられる。三つの情景はずれながら、しかし向こう側にある無数のものを見つめるというかたちで同型的である（『水死』

<sup>408</sup> 『大江健三郎小説 7』、217 頁。

<sup>409</sup> 『水死』、207 - 208 頁。

ではウグイは「数十尾」とされ、その偏差が「父親」となってあらわれていると考えられる)。『同時代ゲーム』から『水死』までの三十年間で、この遠くの無数のものを見る、そして見る対象が語り手にとって生の全体を示すものであるという情景は一貫している<sup>410</sup>。これは大江が傾向として持つ表現の図式であり、それはそれぞれわずかずつ異なった具体的な情景を内容として表現されているが、図式であるがゆえに、みな同じ型を呈して具体化されている。佐々木健一はこの「図式」、「力動図式」を、ベルクソンを引いた後、説明している。

ここでの力動図式とは、普通に作品のイメージと呼ばれるもの、作品の萌芽のことである。その萌芽は自ら展開しようとする力をはらんでおり（「力動」性）、芸術家に対して、現実化を促す。芸術家にとってこの萌芽は、あたかも「思い出せない名前」のように、漠として捉えられないものでありながら、明確な予感をもったものである。そしてこの図式の力動性に動かされて、かれは試行錯誤 **making and matching** を繰り返して作品を作り上げてゆく。<sup>411</sup>

「図式の力動性に動かされて」、「試行錯誤 **making and matching**」をくり返すこと。そして「作品の萌芽」は、出来上がった作品に即して同定することはできない。創造の過程は、当初の力動図式そのものの変更を伴って進むと考えられる」のだから<sup>412</sup>、図式を反映するための創造の過程とは、まさしく書き直しの過程そのものことである。第三章で見たように書き、消し、また書くことは、言葉を生む「試行錯誤」の過程である。大江からの三つの引用に照らせば、そのひとつひとつが「主体が彼方に生の全体を見とおす空間」という図式の、試行錯誤＝書き直しを経たの実現であり、三つを連続としてとらえれば、それは図式が結晶化したもの（『同時代ゲーム』における情景）を再度図式化し、また試行錯誤

---

<sup>410</sup> 『同時代ゲーム』からの引用については注意が必要であろう。というのも、先の引用では「僕」ではなく、弟のツユトメサンこそが鰯雲を見るのに熱中していたからである。しかしこの「無数の鰯雲」は、森を歩く「僕」の「周りをうずめている硝子玉のつらなりの明るい空間」（『大江健三郎小説 5』、340 頁）——そこに創建以来、谷間で起こったあらゆる出来事がヴィジョンとして映じている——へとずらされることで、淵に住むウグイの群れと通底した情景を示すこととなる。ウグイもまた生の全体を示すものとして語り手に意識されているからである。「事実、僕はいかにも永く水の底にとどまっていたような気がする。現にいまも自分はそのにとどまりつづけているのであり、これまでの僕の生はすべて、ウグイの群がわずかに位置を交換しつつ間断なくつくりだす文様を読みとった内容にすぎなかったのだと、そのような気もするほどだ」（『大江健三郎小説 7』、217 頁）。そして『水死』における「父親」は古義人の生を規定する半面であった。

<sup>411</sup> 佐々木健一『美学辞典』の項「図式」を参照。

<sup>412</sup> 同前。

=書き直しのなかで図式に具体的なかたちをあたえる（『新しい人よ眼ざめよ』の情景）。そしてそれがまた図式となり、書き直される（『水死』の情景）という連続した過程であり、図式の「ズレを含んだ繰り返し」、あるいは「ズレを含んだ書き直し」によって生まれた<sup>413</sup>、図式の三つの具体化である。書き直しとは、文字を書き、消す試行錯誤のなかで、たえず図式に立ち戻ること、そしてあらためて把握された図式に照らして、その具体化の方途を探る営みなのだ。

先ほど述べたイメージ図式は、身体経験によって把握された位置関係の図式を、現実における認識の型として、それに類する事象に様ざまに投射する（隠喩的投射）、対象を認識するための図式だった。それは想像力が「図式」によって外界や対象を把握するための認識的な操作である。一方で、ここで指摘したのは、芸術家の創造から固有の図式、パターンを抽出することができ、それは当の作り手にとっては、それが創造のスタイルであるということである。「ズレを含んだ繰り返し」のなかで見出される固有の図式。作り手の独創性やオリジナリティといったものがあるとすれば、それはこの図式の固有性を指しているだろう。作品ごとに違ったスタイル、主題、展開といった見かけの多様さではなく、同じでありながらそれをずらしつつ展開すること。持続する類似性のなかで見出される、連続する制作物の近接性とその偏差こそが、芸術家にとどまらず、ひとりの人間のオリジナリティなのである。

そこで次に考えるべきは、図式はどのように形成されるか、という問題だが、その前に、「主体が彼方に生の全体を見とおす空間」という図式のほかの、大江に特徴的な情景や比喩の図式を見ておこう。ふたつの図式を例をあげながら見ていくことにする。ひとつは先の図式よりも複雑な、ふたつの図式が組み合わさった情景であり、もうひとつはくり返し用いられる比喩としての「犬」という図式である。

まずひとつめの、ふたつの図式が組み合わさった描写について。最初に、その図式が組み合わさった情景を引用し、その後、それがどのような図式の複合によって形成されたのかを見ることにする。まず示すのは、『取り替え子』の、「アレ」と呼ばれる出来事のうちのひとつの情景である。本稿の第一章第2節で少しふれたが、あらためて確認すれば、この出来事は以下のようなものだった。古義人の父の弟子である大黄は、米軍基地に武装攻撃をしかけるために、語学将校のピーターを自身の道場におびき出し、武器を提供してもらおうと考えている。このとき、ピーターが武器を供与する見返りとして、ホモセクシュアルであるピーターに、美男子だった吾良と触れ合う機会を提供することで、目論見を実現しようと大黄は考え、そこで吾良と友人だった古義人に、ふたりで道場にやってくるように誘う。当日、計画は大黄の部下の若者たちの反対で不首尾に終わり、古義人と吾良は歩いて帰るのだが、その途中で、大黄の部下の若者たちに牛の皮を覆いかぶせられ、汚れてしまう。古義人はそのまま帰ることを主張するが、吾良は道場に戻る。戻った道場で吾

---

<sup>413</sup> 『大江健三郎 作家自身を語る』、350頁。

良が入る風呂の場면을、亡くなる前の吾良はふたつの場面として映画のための絵コンテに書いていた<sup>414</sup>。引用するのはそのふたつ目の、吾良が作った絵コンテの場面である。ここでも情景をよく示すため長めの引用とする。

《吾良が、浴室の洗い場で洗い終わったシャツやズボンを脇に積みあげて、徹底した丹念さで手足を洗っている。立ち上がって窓から見おろす。不審げで、孤独な横顔。カメラは切り替えられて、草原の斜面を駆け登るピーターをとらえる。むしろゲームのように、若者たちは追いかけている。ピーター、立ちどまって振り返り、ピストルを構える。若者たちは、ひらぐモのように伏せる。ピーター、あらためて、駆け登り始める。若者らは追う。ピーター、立ちどまってピストルを構える。その繰り返し。／そのうち、ピーターは実際にピストルを発射する。思いがけないほどの轟音に、もう若者たちは伏せたままだ。／一瞬あって、意気揚々としたピーターが、ピストルを下げて浴室に姿を現す。

吾良（裸で立ったまま、臆せず問いかける）ピストルで嚇かして、なにかやるつもりなのか？ /ピーター（優しく、恭しいほどに）そんなことしないよ、吾良ちゃん！ /浴槽に入っている吾良の前に、裸の、もとよりピストルを持っていない、全身真白い裸のピーターが立つ。／風呂場入口のドアを<sup>お</sup>押し破る音がする。／たちまち風呂場を充たす数の若者たちが闖入する。／草原の斜面を、数多い腕が裸のピーターを神輿のようにささげて走り降る。ひとりが躓く。全体が前倒しになり、ピーターは放り出される。ぐったりしたピーターを若者らはあらためてささげて走り、再び倒れる。放り出されるピーター。野蛮なほど陽気なゲームとして、さらに荒あらしく繰り返しながら、斜面下方、灌木の茂みに駆け込んで行く。また一瞬あって、野太いような悲鳴。／まだ濡れているシャツとズボンを身につけた吾良、いまや若者たちの姿も見えぬ暗い草原を降って行く。》<sup>415</sup>

注目したいのは、引用前段と後段末尾にある、「駆け登る」、「降って行く」という動作と、引用全体で示される動作の「繰り返し」である。まず、後者について。これは、『取り替え子』にも原文が引用されている、『懐かしい年への手紙』末尾の情景の、「循環する時」の情景がくり返されたものである。『取り替え子』では、千櫨が、吾良がこの小説（本作では『懐かしい年に向かって』と題名が変形されているが、本文で引用されるのは『懐かしい年への手紙』と同じ文章）の最後は美しいといていたこと、そして「時間をかけて丹念に撮れば、そのまま映像で深く表現できるはずだと」吾良が考えていたことを古義人に伝

---

<sup>414</sup> 『取り替え子』、第六章「覗き見する人」参照。

<sup>415</sup> 同書、281 - 282 頁。なお、引用中で一マス空欄の後、吾良とピーターが言葉を発する箇所際の、発話者を示す「吾良」、「ピーター」は原文ではゴシック体のものを修正して引用した。

えており<sup>416</sup>、この対話で示される吾良の考えが、吾良の絵コンテの場面に反映しているのだが、その『懐かしい年への手紙』の末尾は以下の通り。語り手の「僕」は人造湖に浮かぶ、大きな檜のある島に、妻のオユーサン、息子のヒカリ、そして「僕」の師匠のギー兄さんとその妻のオセツチャンとがたわむれている情景を思い描く。また、引用文中の「老人」とは、ダンテの『神曲』に登場する、煉獄の島の岸にいる老人カトーをさす。

ギー兄さんよ、僕はこのシーンにかさねて、その朝のテン窪大檜の島の眺めを思うのだ。ギー兄さんは草原に横たわっている。いくらか離れて、オセツチャンと妹は草を採んでいる。そしていつのまにか僕もまた、ギー兄さんの脇に寝そべっているし、ヒカリとオユーサンも草採みに加わった様子だ。陽はうららかに楊の新芽の淡い緑を輝やかせ、大檜の濃い緑も夜来の雨に新しく洗われて、対岸の山桜の白い花房が揺れている。時はゆっくりとたつ。威厳ある老人があらわれて、何ぞかくとどまるや、走りて山にゆきて穢を去れ、さらずば神汝等にあらはれたまはじ、とわれわれを叱りつけるので、とるものもとりあえず、急いで大檜の根方に向けて走り登るのだが…… 時は循環するようにたち、あらためてギー兄さんと僕とは草原に横たわって、オセツチャンと妹は青草を採っており、娘のようなオユーサンと、幼く無垢そのもので、障害がかえって素直な愛らしさを強めるほどだったヒカリが、青草を採む輪に加わる。陽はうららかに新芽の淡い緑を輝やかせ、大檜の濃い緑はさらに色濃く、対岸の山桜の白い花房はたえまなく揺れている。威厳ある老人は、再びあらわれて声を発するはずだが、すべては循環する時のなかの、穏やかで真面目なゲームのようで、急ぎ駆け登ったわれわれは、あらためて大檜の島の青草の上に遊んでいよう……<sup>417</sup>

この箇所は、『取り替え子』で吾良が描いたとされる絵コンテにきわめて類似している。絵コンテでピーターが道場の若者たちに追い立てられ、ピーターは駆け登りながら逃げて、若者たちに担ぎ上げられ、転倒し、そしてまた、というふうには、追跡がくり返し引き起こる様が描かれているように、『懐かしい年への手紙』では、「循環する時」のなかで、「僕」をはじめとする登場人物たちが草を摘んでたわむれていると、「老人」が叱りつけ、気づけばまた草摘みをしており、それがくり返される。さらに、前者にある「野蛮なほど陽気なゲームとして」という記述は、後者における、「穏やかで真面目なゲームのようで」に対応している。『取り替え子』における吾良の絵コンテは、『懐かしい年への手紙』末尾の、「循環する時」という大江に固有の図式の書き直しなのである。

両者には、「駆け登る」という要素も類似している。この点で、『懐かしい年への手紙』になく、『取り替え子』にあるのは、「立ち上がって窓から見おろす。不審げで、孤独な横

<sup>416</sup> 同書、203頁。

<sup>417</sup> 『大江健三郎小説 9』、307 - 308頁。



顔。カメラは切り替えられて、草原の斜面を駆け登るピーターをとらえる」という、ある場所からやってくる者を見るという位置関係である。これが、吾良の絵コンテにおいて複合されているもうひとつの図式である。次に引用する、『万延元年のフットボール』の、主人公のひとりの蜜三郎が、戦中の「盂蘭盆会」を回想する場面に、それは示されている。谷間の村の「盂蘭盆会」は、「御霊」と呼ばれる、「邪悪をなすもの」が森から降りて来るのを村の人びとが迎える祭りである。その「御霊」には村人が扮装して、その役を務める。たとえば、戦争末期、村で発疹チフスが流行したときには、「白い巨大なイカみみたいな扮装をした人物の参加した盂蘭盆会の行列」が森から降りてきた。それは風の「御霊」ではなく、「われわれの祖先の兇暴な人間の死者か、不幸な死を死んだ善良な者の魂が、あの年に風の「御霊」として顕在化し、災厄をもたらした」と考えられている<sup>418</sup>。蜜三郎はその「盂蘭盆会」を見るに格好の位置にあったことを、こう語っている。

毎年、森から一列になって降りてくる盂蘭盆会の行列は、僕の家の前庭に辿りついて円陣を作って踊り、最後には倉屋敷に上りこんで座敷ボメをすませた後飲み食いしたので、盂蘭盆会の行列を見物することに限っていえば、僕は谷間のすべての子供たちのうち特権的な位置にあった。そのようにして僕が見た盂蘭盆会の行列のうち、もっともめざましい変化として残っているのは、戦争中のある夏突然に、兵隊服を着た「御霊」たちがあらわれたことである。それらは谷間から出征して戦死した者たちの「御霊」であった。しかも年々、兵隊服の「御霊」の数は増加したのである。[……] S 兄さんの死んだ次の夏の盂蘭盆会には、畳屋が予科練の制服を借りに来たので、僕が母親に内密で冬服の上衣だけ貸してやった。翌日、森から敷石道を降りて来た一隊には、それを着こんだ「御霊」が参加して熱情的に踊っていた。<sup>419</sup>

ここでは「御霊」は森から「降りて」来るため、それを見る主体の位置関係としては『取り替え子』の「駆け登る」とは反転しているが、上あるいは下からやってくる者を眺めるという点において類似している。この「やってくる者を眺める」という位置関係の図式には、さらに重要な点がある。それは、「御霊」の読み「ゴリョウ」が、「吾良」という名前にある「良」を「リョウ」という音に読みかえたときの「吾良」と一致するという点である。もちろん、『万延元年のフットボール』を書いた 1967 年の時点で大江が、伊丹十三をモデルにこの人物を造形し、『取り替え子』を書こうとは思わなかったであろうが、「やってくる者を眺める」位置関係の図式と、名前の音の一致という点で、引用したふたつの描写は思いがけない類似を示している。『懐かしい年への手紙』の「循環する時」の図式があらためてあらわれた『取り替え子』は、『万延元年のフットボール』の「盂蘭盆会」の描

<sup>418</sup> 『大江健三郎小説 3』、114 頁。

<sup>419</sup> 同書、114 - 115 頁。

写における位置関係の図式もくり返し、「ゴリョウ」という名もまた共通してあらわれているのである。『取り替え子』を書いたときに大江がそのことを意識していたかどうかはわからない。しかし、その次の作品、『憂い顔の童子』で、大江は明らかにその図式の類似関係を意識した描写を行っている。三島神社の神主の真木彦さんは、妻のローズさんに「御霊」の行進を見せてやりたいと考え、「御霊」を務める役の人を数人と、音楽担当者を集め、それを実行する。真木彦さんはローズさんを驚かせるため、古義人にも行列の再現をすることは伝えていなかった。そのような状態で、古義人とローズさんは行列を見る。

続いて先の二人から距離を置いて、並んで歩く一組の「御霊」が出て来た。初めはひとりの男に、子供か犬がまといつているように見えた。そいつは、片足に問題があるようで、健常なもう片足を頼りに、せわしなく跳ぶようにする。ともかく古義人は、かつて自分が見たことのある「御霊」に重ねようと目をこらしていた。

その時、ローズさんが、さらに色濃い感嘆の思いをこめて、叫ぶようにいったのだ。

——エヴァ・ガードナーを義和団の暴動から救う映画があったでしょう？ あの演技での吾良にそっくり！

明治の外務省武官の扮装をした男は、[……] 確かに壮年の吾良そのものだ！ 吾良独自の歩きぶりの、その足許をついて来る「御霊」は犬ではなかった。GI 帽にやはり占領軍の厚い布地の開襟シャツの男が、片足を曲げてしゃがみながら、苦心して跳ね歩いている……

次の瞬間、古義人は、恐怖からとも怒りからともいうことのできぬ大声をあげて、吾良とピーターの「御霊」から逃れ、灌木の茂みを突っ切り、広葉樹の貧しい下生えを縫って走り出していた。地面の傾きに抵抗しがたく導かれるまま、しだいに沢の方へと、次つぎに樹幹に腕を突いてバランスを取り戻しつつ走って行った。しかし熊笹の密な茂みに倒れ込むと、もう体勢を回復することはできず、頭からまっしぐらに斜面を滑り落ちたのだ。<sup>420</sup>

『憂い顔の童子』のこの箇所には、これまでに見てきた三つの作品における図式の要素がすべて含まれている。まず、古義人は、「かつて自分が見たことのある「御霊」に重ねようと目をこらしていた」とあるように、向こうからやって来る「御霊」をじっくりと観察している。『万延元年のフットボール』の蜜三郎が、「盂蘭盆会」を見るのに「谷間のすべての子供たちのうち特権的な位置にあった」と似た位置関係を古義人はとっている。次に、「吾良とピーターの「御霊」」といわれるように、吾良は「御霊」となり、その音の類似性によって両者がむすびつけられていることがほのめかされており、この一致に大江は意識的であったろうと考えられえ。また、最後の段落で古義人は「御霊」から勢いよく走っ

---

<sup>420</sup> 『憂い顔の童子』、156 - 157 頁。

て逃げ、「頭からまっしぐらに斜面を滑り落ち」る。これは、『懐かしい年への手紙』で、語り手の「僕」やギー兄さんが追い立てる「老人」から逃れようとして、「駈け登」っていたことに一致するとともに、「熊笹の密な茂みに倒れ込むと、[……] 頭からまっしぐらに斜面を滑り落ちた」というのは、『取り替え子』で、ピーターを「神輿のように」かつぐ道場の若者たちが、「斜面下方、灌木の茂みに駈け込んで行く」という点、すなわち追い立てられ、植物の茂みに墜落するという点と一致している。

ここまで四つの作品を引用してわかるのは、図式は単一のものがかたちを変えてくり返されるだけではなく、それぞれの図式がかたちを変えながら、複合されることによって新しいイメージとしてあらわれてくるということである。ここには、「やってくる者を眺める」という位置をあらわす図式、そして「循環する時」の図式、「駈け登る」あるいは「降る」という垂直方向への移動をあらわす図式、そして「ゴリョウ」という名をあらわすふたつのもの「吾良」と「御霊」、という三つの図式と名前の連想の型（第二章で見たように、大江は登場人物の名前を、好みの音の響き——「コギト」や「チカシ」——に基づいて名づけていた。この好みも、ひとりの人物の想像力に固有の、くり返される図式である）が、1967年から2002年までの作品のあいだに、かたちを変えながら、さらにそれらが組み合わさることで、さまざまなイメージとして小説のなかに登場している様が見てとれるのである。

もうひとつ、大江がくり返して用いる表現として顕著なのは、「犬」を使った比喩の図式である。犬は大江の小説にしばしば登場する動物であるが、それが言及される時、そして比喩として用いられるときには、その記述によって悲惨さや惨めさという性質を付与するように用いられている。東京大学新聞に大江が載せた「奇妙な仕事」では、殺処分される犬が、徒労感に満ちた青年たちと重ね合わされるかたちで描かれていた。主人公の「僕」は犬を150匹殺すアルバイトに従事するが、処分された犬の肉を売られていた「肉屋」が、売っていた「ブローカー」のことを警察に訴えたため、従事した分の賃金が支払われないことが明らかとなる。小説の最後で、「僕」は同僚の「女子学生」と次のような会話を交わす。

僕らは犬を殺すつもりだったろ、とあいまいな声で僕はいった。ところが殺されるのは僕らの方だ。

女子学生が眉をしかめ、声だけ笑った。僕も疲れきって笑った。

犬は殺されてぶっ倒れ、皮を剥がれる。僕らは殺されても歩きまわる。

しかし、皮が剥がれているというわけね、と女子学生はいった。

全ての犬が吠えはじめた。犬の声は夕暮れた空へひしめきあいながらのぼって行った。これから二時間のあいだ、犬は吠えつづけるはずだった。<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> 『大江健三郎小説1』、18頁。

ここでは「僕ら」と「犬」の似ている点と違っている点が指摘されている。両者はどちらも「皮」がはがれている。「犬」はそれで死んでしまうが、しかし「僕ら」は「殺されても歩きまわる」。「僕ら」のその状態は、ただアルバイトが無駄な労働だったという事実だけから導かれているのではなく、「犬」が皮を剥がされて殺されてしまうという悲惨な状態が、「僕ら」の無益に終わったアルバイトに重ね合わされることで、順番に殺処分される犬のように悲惨な「僕ら」の状態が表現されている。

『万延元年のフットボール』では無気力さや無力感、忌まわしさをあらわす存在として「犬」が描かれている。物語の冒頭で、蜜三郎は飼い犬とともに「穴ぼこ」の底に降りて、身体を朱色に塗って縊死した「友人」について「観照」するのだが、その直前にかれはこんなふうを考える。いま自分は「あらゆるものに無頓着」だ。ただ、そのような自分を「如何なるものの眼もみていないのが残念」だ。そして傍らの「犬」に言及する。「犬？ 犬は眼をもっていない。無頓着な僕自身もまた眼をもっていない」<sup>422</sup>。「観照」が終わった後、蜜三郎は「穴ぼこ」の上から「それはなんという犬ですか？」と「牛乳配達人」に声をかけられる。蜜三郎は、犬とともに「穴ぼこ」に潜っていたことを見つかり、「この男を媒介者として近所にスキャンダルがひろがるだろう」と考えるが、それは「それに巻きこまれば恐怖と恥辱感のために躰全体の毛穴から忌まわしいムク犬の剛毛が生えてくるほどのスキャンダル」ではないと、「ぐったりと弛緩するほどに安堵した」状態を考える<sup>423</sup>。また、蜜三郎とその妻が育てていた観葉植物が寒波によって腐ってしまったとき、その臭いを嗅いだ蜜三郎はそれを、「僕を打ちのめしたのは、小温室を充たしている、犬の濡れた口の臭いに似たなまなましく強い臭気だ」と譬える<sup>424</sup>。さらに、ある夜、「素裸」で、勃起したペニスをさらしながら、雪の降る家の庭を駆けまわっていた鷹四を見た蜜三郎は次のように考える。

犬でもなければ、憐れにもむなしく勃起した自分のペニスをあのように率直にさらしうる者はいない。鷹四は、[……] 孤独な犬のように切実な率直さを自分の属性としたのだ。犬がかれの憂鬱を言葉で語るができないように、鷹四もまた、他人と共通な言葉によって語ることをできないあるものを頭の芯に重く結節させているのだ。

<sup>425</sup>

鷹四の「孤独な犬のように切実な率直さ」は、かれの肯定的な性格を評したものではな

---

<sup>422</sup> 『大江健三郎小説 3』、11 頁。

<sup>423</sup> 同書、26 頁。

<sup>424</sup> 同書、83 頁。

<sup>425</sup> 同書、132 頁。

く、悲惨でも滑稽でもあるような「憐れにもむなしく勃起した」ペニスをさらす「犬」のような態度によって身についたものであるというふうの説明されている。この小説でも「犬」が悲惨さや憐れさ、無能力の状態を表わす比喩として使われているのである。

『同時代ゲーム』においてはどうか。先とはわずかに「犬」によって意味するものは異なっているようである。メキシコ・シティの大学の、レイチェルという学生は、そこで講義をしている「僕」を「おとなしい犬の眼でじっと見た」とある<sup>426</sup>。また、容貌魁偉な語り手の、ロシア人の血も交じる父は、「あの奇怪な顔つきに對しいかにもありふれたいい方だが、外国種の犬に似ていた」<sup>427</sup>。このように、『万延元年のフットボール』のときほどには露骨に「犬」の悲惨さ、憐れさは強調されていない。とはいえ、「主体が彼方に生の全体を見とおす空間」という図式を示すときに引用したように、山を駆け登ってから空を見上げるツユトメサンが、「内臓発作に苦しむ犬のような身ぶりをおこなっていた」といわれるように<sup>428</sup>、また、谷間の村の神主でもある語り手の父が村の小学校の校長と対立したとき、「かれはおよそ仔犬でもあしらうように、立ちむかって来る校長をあしらって、児童たちを大笑いさせた」とあるように<sup>429</sup>、「犬」の比喩のそのような特質がまったくなくなったというのではない。だが、やはり大きな違いとして、「犬」がこの小説の根幹にかかわる存在——「壊す人」——を譬えるのに使用されているということがあり、そこには悲惨さは少しもない。「村=国家=小宇宙」の創建者である「壊す人」は、語り手が手紙で妹に語っている現在、復活しているといわれるのだが、「僕」は「犬ほどの大きさのもの」とそれを譬える。その「犬ほどの大きさ」の「壊す人」を、「壊す人」の巫女である妹が守護している。「僕」はその情景を夢に見る。夢で「壊す人」は、「大型のシェパード」として現れる。それは「壊す人」にほかならないのだが、「外見はまさに犬そのもの」である。シェパードは、妹の両膝を前後の肢にはさんで立っている。「僕」が思い描く、その「壊す人」であるシェパードに対する妹の振舞いは、エロティックともいえるものである。

そして赤熱したコテのような性器が、斜めにぐっとつき出されている。僕自身もう永く会っていないきみの顔は、犬の胴にかくれて見えぬが、若い頃からかわらぬきみの、細くしなやかなのに関節の間の肉は柔らかなままふくらんでいる指は、もう片方の白い掌にあまる毛むくじゃらの睾丸を愛しげに撫でていた。<sup>430</sup>

このように、『同時代ゲーム』では「犬」の扱われ方は『万延元年のフットボール』とは

---

<sup>426</sup> 『大江健三郎小説 5』、50 頁。

<sup>427</sup> 同書、253 頁。

<sup>428</sup> 同書、260 頁。

<sup>429</sup> 同書、311 頁。

<sup>430</sup> 同書、91 頁。

わずかに異なっているのだが、物語の根幹にかかわる存在が「犬ほどの大きさのもの」と譬えて説明されることで、「犬」が比喩として果たす役割の重要性は大きくなっている。なお、比喩ではないが付言すれば、本作には「村」を囲む森に「ヤマイヌ」が生息するといわれ、それは幼いころ、妹が「性器をかまれたあのヤマイヌ」といわれている<sup>431</sup>。また、日本国帝国との「五十日戦争」の戦闘での死者のひとりの、「短い赤毛の大きい犬に自転車を曳かせて、谷間から「在」を往来する商人」は、「犬曳き家」と呼ばれている<sup>432</sup>。「村＝国家＝小宇宙」の神話と歴史は、「壊す人」にかかわるものから、ひとりの人物の愛称にいたるまで、かくも「犬」に飾られたものなのである。

三つの小説から、「犬」の比喩やそれに類する記述を引くことで、「犬」が大江においていかに偏愛される比喩のイメージなのかがわかる。『水死』で劇団「穴居人<sup>ザ・ケイヴ・マン</sup>」の女優、ウナイコが企画する芝居は「死んだ犬を投げる」と呼ばれており、「奇妙な仕事」で描かれた撲殺され処分される「死んだ犬」が、劇場を飛び交う「縫いぐるみ」として再びあらわれている。晩年にいたるまで重要なこの「犬」は、その晩年の作品『さようなら、私の本よ！』で、新しい意味づけがなされている。椿繁が居住する古義人の別荘のひとつ、「おかしな老人の家<sup>マッド・オールド・マン</sup>」には、“Perro”というスペイン語の、日本語では「犬」という題名の版画がある。それは以下のようなものである。

太い線の長方形の囲いっぱいに、前肢をふんばった<sup>むくいぬ</sup>尨犬が大頭をこちらへ突き出している。犬より人間の顔に近い表情で、ガッと開いた口は笑っている感じだ。それでも目の表情から「……」威嚇しているとわかる。逞しい前肢は、路面の砂利にめり込んでいる。後ろ肢は、散らばった新聞紙を踏まえている。<sup>433</sup>

これはメキシコの画家シケイロスのもので、「コレヒオ・デ・メヒコ」で教師をした際、古義人が買ったものだ。古義人いわく「新聞弾圧に抗議する運動のための版画」である。しかし、この版画が重要なのは主題のためではない。繁は、この版画にある「1945」という年号が重要なのだという。「それよりも、この 1945 というのが大切だったんだよ、コギーには……かれは一生、一九四五年からの数年間に執着してきた人間だからね」<sup>434</sup>。1945年以後の数年間とは、そのネガとして 1945 年以前も同時に示しているだろう。そのような時をあらわす年号が刻まれたのがこの「犬」の版画であり、すなわち戦争と戦後民主主義に関係するものとしてこの「犬」の版画はある。このように見てくると、大江において「犬」は、小説の比喩のイメージをなすものであるとともに、戦後民主主義的な思想にも通じる

---

<sup>431</sup> 同書、124 頁。

<sup>432</sup> 同書、219 頁。

<sup>433</sup> 『さようなら、私の本よ！』、71 頁。

<sup>434</sup> 同書、72 頁。

点で、大江健三郎という作家に根づいた固有の表現の図式、型なのだということができる。

回り道をして、図式の具体的なあらわれについてのふたつの例を見てきた。ひとつは、いくつもの図式が複合的に合わさってイメージが展開されるものであり、「吾良」と「御霊」や、「循環する時」の図式、そして「やってくる者を眺める」図式があわさってひとつの情景が構成されている様を、四つの小説から見てきた。もうひとつは、小説にあらわれる比喩としての「犬」がどのようなイメージを表現するために用いられているのかを指摘した。このように大江に固有の具体的な図式を確認できたところで、先に留保した問題に戻ろう。

すなわち、図式はどのように形成されるか、という問題である。主体が具体的な経験をjする。その知覚を認識、一般性へと抽象化する過程で図式は形成される。しかしそれは抽象性の「濃度」の問題ではなく、知覚が認識とむすばれるそのとき同時に現象する。佐々木はベルクソンに沿いながら、それを「中間的認識」という言葉を用いて説明している。何についても初めての経験は当人にとって「歴史的な事実」である。しかしそれがくり返されれば、「一回毎の経験は、この世界知の一般的図式のふるいにかけて、特殊性をもたないものになってしまう」。佐々木健一は「これこそまさに「中間的認識」である」として、次のように続けている。

この中間的認識は、その出来事の特異性をも包摂した充実体験として先ずあり、それが記憶の中で歴史性の契機を失って中間的な認識になったというわけのものではない。認識そのものが中間的なのであって、歴史的な契機は、はじめから認識の網の目に捉えられていないと考えなければならない。<sup>435</sup>

知覚が認識的にとらえられたときに、図式が同時に形成される。対象を認識できるということは、あるものと別のものとのあいだに差異を見出すことによって、そのあるものとして認識するということである。その差異は図式を媒介にして、それに基づいてもものどうしの異同が検討されることによって、あるものの同一性が理解される。物はそれ自体としては認識されず、対象の認識は、図式を参照しながらの差異の認識を経ることで人間にとって可能である。

イメージ図式はこの知覚—認識のメカニズムによって生まれる図式であり、その隠喩的投射とは、想像力の認識的な操作である。認識は隠喩的投射によって、具体から抽象にいたる事物の様態に、ある図式を適用しながら世界を構造化していく。このような隠喩的投射のはたらきは、認識とともに形成された図式によって創造するという芸術家の過程（《認識—図式—知覚》）と相似であっても対照的なものではない。隠喩的投射は作品の制作としての力動図式の、認識的操作というヴァリエーションなのである。

図式をめぐる知覚（受容）と認識（創造）のふたつの流れ、《知覚—図式—認識》と《認

---

<sup>435</sup> 「発見術としてのレトリック——フィギュールと想像力」、『思想』、1983,04、80頁。

識—図式—知覚》はそれゆえに循環している。ベルクソンは、「私の研究においても、心的な図式はまさに現実または可能なイメージとの関係において規定されている。心的な図式はイメージを待機することにおいて成立する」と述べ、図式が具体物の受容を通してのみ形成されることを確認し、そして「その知的な態勢」、図式は「記憶力の場合のように明確なイメージの到来を準備するものであるか、創造的想像力の場合のように図式の中に入りうるイメージの群れを多少とも長く働くように組織するものである」というふうには、図式によって得られた一般的な認識が具体物の創造によって現実化する方向を指摘して、図式を介して受容と創造を結んでいる<sup>436</sup>。

したがって、大江からの引用で確認した力動図式の創造性をここであらためて確認できる。そして次のようにベルクソンが指摘する図式の力動的な作用は、先に示した想像力の機能の仕方と重なっている。

イメージが閉じているとすれば、図式は開いている。イメージが出来上がった静的状態で与えるものを、図式は生成において動的に提示している。図式はイメージを喚起する場面にあられて働き、仕事が終われば喚起したイメージの背後に姿を消す。輪郭の固定しているイメージはすでにあつたものを描いている。そのようなイメージに対してだけ働きかけをする知性は、過去をそのまま反復するか、過去の凝固した要素を取り上げて別の順序でモザイクのように組み替えるか、そんなことしかできないだろう。しかし過去の経験を現在にそって撓め直して利用する柔軟な知性は、イメージだけではなく、いつでもイメージになれるのだがイメージとは別種の表象を必要とする。図式とはそうしたものの以外の何ものでもない。<sup>437</sup>

具体的なイメージではなく、イメージを「撓め直して利用する柔軟な知性」＝図式。それは大江が原理として参照し、言及していた想像力の機能にほかならない。大江にとって想像力はバシュラールを受けて「歪形する能力」としてある。そしてそのバシュラールは、それを「開示の経験」として説明していた。

想像力 *imagination* に対する語は、イメージ *image* ではなく、想像的なもの *imaginaire* である。或るイメージの価値は想像的なもの後光の広がりによって測られる。創造的なもののおかげで、想像力は本質的に開かれたもの、逃れやすいものである。人間の心象 フジシスム *psychisme* においては、想像力とはまさに開示の経験であり、新しさの経験に他ならぬ。他のいかなる性能よりも想像力は人間の心理現象を特徴づける。ブレイク

---

<sup>436</sup> 『精神のエネルギー』原章二訳、263頁。

<sup>437</sup> 同書、263 - 264頁。



が明言しているとおり《想像力は状態ではなく人間の<sup>エグジスタンス</sup>生 存 そのものである》。438

バシュラールとベルクソンはこの点において連続している。知覚を認識へと組織する過程そのものであり、かつ組織された認識を具体的なものとして現実化する、あるいは現実把握の方法として隠喩的に投射される図式は、ひとつの型にひとつの具体物を対応させる静的な精神の活動ではなく、状況と相関的に「過去の経験を現在にそって撓め直し」ながら、その図式を多様に適用していく、「歪形する能力」＝想像力なのである。それは現実認識の構造から芸術的な創造まで、人間の活動を支える原理であることによって、まさしく、「人間の<sup>エグジスタンス</sup>生 存 そのもの」である。大江がいうエラボレーション、「ズレを含んだ書き直し」とは、隠喩による類似性の反復と換喩による差異の導出によって、図式＝想像力が自らを具体化していく力動的な営みなのである。

連続する図式、「主体が彼方に生の全体を見とおす空間」や「犬」の比喩はその実践的な現れであり、したがってそれが小説家、大江健三郎の「<sup>エグジスタンス</sup>生 存」そのもののありさまを示している。さらに、このことによって、大江にとっての「文体」という概念がなおよりよく理解されるだろう。大江は「文体」を、小説だけではない、あらゆるテキストに見出し、定義している。

文学テキストのみならず、あらゆるテキストに「文体」というものがあります。そしてそれは、当のテキストを書いている人が、どういう時に、どういう気持ちで、どういう読み手に向けて書いているか、を示します。そしてその上で、書かれている内容よりももっとはっきりと、どういう人間が書いているか、を表現してしまうものなんです。439

つまり大江において「文体」とは、人間の<sup>エグジスタンス</sup>「生 存」そのものを示す。しかしそれはなぜか。なぜなら、大江にとって「文体」とは自然発生的な内発する声ではなく、

将来ぼくも、翻訳をやろうと思ってたので、この二冊を手に入れた。もともと六隅さんのフランス・ルネサンスについての本を読んだのがきっかけで、先生の教室に進もうと思いついたんだよ。しかし、文学的にはこの翻訳にこそ圧倒された。そして六隅さんの翻訳とガスカルの一行一行を対照しながら読みなおすうち、自分でも小説を書いていたんだ……440

---

438 バシュラール、同書、2頁。

439 『<sup>シンク・トーク</sup>「話して考える」と<sup>シンク・ライト</sup>「書いて考える」』、292頁。

440 『さようなら、私の本よ！』、235 - 236頁。

と述べられているように、それが外国語との対照、翻訳の過程で作られていくものであるからだ。翻訳によって作られるとは、その目指される「文体」が、外国語の原典、そしてその翻訳との類似性とそこからの差異として現れてくるということである。大江において「文体」とは、外国語の原文を読むことで得られた文章の型（図）を、異なった言語において具体化していくことで作られる。この具体化もまた、想像力、図式を展開していく過程であることによって、当の「文体」を作る人間の「生<sup>エグジスタンス</sup>存」を表現するのである。

### 3 アレゴリーと大江健三郎の小説——『同時代ゲーム』について

前節まで、隠喩の類似性による結合による意味付与と、類似を見出すことによって認識の図式をあてはめる想像力の機能、そして、表現の型としての図式が、ずれを含みながらもくり返し表現されていくという想像力＝図式の機能を見てきた。そこで次に考えたいのは、「恥毛」によって「森」を意味するという、すなわち隠喩と似ているレトリックの方法である、何かあることを語ることによって、別のことを意味するというアレゴリーについてである。というのも、大江は隠喩を頻繁に使用する作家と見なされているとともに、『同時代ゲーム』までの作品では、アレゴリーと見なすことのできる小説の部分が少なく、隠喩の偏向した使用に加えて、アレゴリーもまた大江の特徴的な表現の方法であると（想像力のはたらかせ方であると）考えられるからである。

この区別しがたいふたつの概念が、どのような点で異なっているのか。ここではその区別を闡明にするとともに、どのような点で大江の小説がアレゴリーと呼ばれているのかを、大江の小説をアレゴリーだと論じているふたりの論者の分析を検討しながら確認する。

ここで対象とするのは、ふたりの論者がともに十全なアレゴリーとして位置づけ、顧みない『同時代ゲーム』である。本節では最後に、この作品はたしかにアレゴリーと見なしうるが、それは小説ではないのかという疑問を提起し、本作における語り手の語る意識との関係から、決してアレゴリーに没頭しえない主体の様子を見て取ることで、本作のアレゴリーは意識的に作られたものであり、ふたりの論者がいうようには本作を十全なアレゴリーと見なすことはできない様を見出す。

大江の小説におけるアレゴリーを論じたものとして、柄谷行人の、『終焉をめぐる』における「大江健三郎のアレゴリー」と井口時男『危機と闘争——大江健三郎と中上健次』がある。ここで柄谷は、大江に見られるアレゴリーを、『万延元年のフットボール』と日本近代史を重ね合わせるかたちで論じているのだが、ここで柄谷によっていわれるアレゴリーには「ねじれ」がある。それは後にすぐ見るように、大江のこの小説を、アレゴリーであり、アレゴリーでない、とする立場である。一方の井口は、柄谷の論を受けつつ、『同時代ゲーム』が以後の大江の小説に参照されていることから、大江が自家製の「正典」を作り出し、アレゴリーの世界を作りつづけていると述べる。このとき、両者はアレゴリーをどのように定義し、それぞれの作品を論じているのか。

それを見る前に、アレゴリーの定義をいくつか確認しておこう。まず、佐々木健一の『美学辞典』によれば、シェリングは、「ある表現において特殊が普遍を意味する、あるいは普遍が特殊を通して直観される」場合をアレゴリーと定義した<sup>441</sup>。普遍という理念的なものが、特殊という実在的なもののなかにあらかじめ含みこまれているという状態がそれであり、後に見る柄谷の定義の一半もこれに基づいている。

ところで、理念的なものが実在的なものに先行しているとは、「あることをいって別のことを意味する」ということでもある。しかし、それは隠喩にもあてはまる機能である。では、隠喩とアレゴリーはどのように異なっているのか。それは、アレゴリーとは隠喩の時間軸上における展開である、ということによる。ジョエル・ファインマンは「寓意」を三つのタイプに分類している。ひとつは垂直的に「時間的な伸展」に関わるもの、ひとつは水平的に「構造」に関わるもの、そして「両軸を比較的に等分量に混合する寓意」である<sup>442</sup>。ファインマンは、これらのどの形式においても共通する、寓意が機能する「範囲」を指摘し、それをヤーコブソンの隠喩／換喩の分析につなげるかたちで、次のように述べている。

つまり寓意は構造が時間内にもっともらしく展開され、物語が構造の描く特徴と等価性とを説得力をもって支えながら、これら同格である両極が互いの存在証拠となる確かさを示唆できる範囲においてなのです。ローマン・ヤコブソンの言語学の定式はこの点では古典修辞学の理論を[……]論じているだけですが、この定式では寓意とは詩のように隠喩を換喩／メトニミの軸へ投影したものになります。その場合、隠喩は言語の秩序を構成する差異／ディファランスの共時的な体系（ラング）として理解され、他方換喩は構造を発話内の時間に現実化する手段である組合わせと結びつけの通時的な原理（パロール）として[……]理解されています。<sup>443</sup>

---

<sup>441</sup> 『美学辞典』、142頁。

<sup>442</sup> 「寓意的な欲望の構造／構造の寓意的な欲望」、スティーヴン・グリーンブラット編『寓意と表象・再現』船倉正憲訳、54 - 55頁。

<sup>443</sup> 同書、54頁。隠喩の定義を確認するために参照した野内の『レトリック辞典』には「諷喩」の特徴として以下の四つがあげられている。(1) クインティリアヌスの「諷喩とは持続された隠喩である」という定義。これは、ファインマンが参照している定義でもある。(2) 五十嵐力の『新文章講話』を引用しながら示される「諷喩は隠喩をさらに緊縮したもの」という定義。野内はこれを次のように説明する。たとえば「恋の炎」といえば隠喩だが、「炎」が恋の激しさを暗示するとして、「炎が人を焼きつくす」といえば諷喩となる。このとき、「恋の炎」よりも「炎」の方が「緊縮」している。(3) 抽象的な主題をより具体的な話題に仮託して展開すること。たとえば、「井の中の蛙大海を知らず」や『史記』から野内が引用する、「桃李言はざれども、下自ら蹊こみちを成す」。普遍が特殊に先行するという、シェリングや柄谷に見られる定義である。(4) 諷喩が一編の物語のように大がかりに展開されると「たとえ話」になる。たとえば、聖書の「放

アレゴリーは隠喩を換喩によって展開する。『同時代ゲーム』における「村は国家であり宇宙である」というのは、村はうしろのふたつのいずれでもないが、しかし語り手がその村をあらゆるものが存在するマイクロコスモスと見なしている点ではその等式、「村＝国家＝小宇宙」が成立するという意味で隠喩である。そして『同時代ゲーム』とはこの隠喩を、「僕」の「妹」への手紙という形式に乗せて、手紙に記されたセンテンスの集積（「構造を発話内の時間に現実化する手段」）によって、「村＝国家＝小宇宙」の等式／隠喩を展開する。その「僕」の語りが増み上げる文章を読むこと、そしてその読んでいる時間とは、この隠喩が空間として展開されている時間であるだろう。ひとまずその意味で、『同時代ゲーム』はアレゴリーであるといえるだろう。

さて、柄谷は「大江健三郎のアレゴリー」のなかで『万延元年のフットボール』を分析対象としながら、そこに見出されるアレゴリーを論じていく。それはアレゴリーを避けながらアレゴリーを論じるという体のものである。つまり、アレゴリーについて論じるならば、大江においては『同時代ゲーム』を対象とすることが適切である。「マイクロコスモスとマクロコスモス」とのあいだの「同心円的な照応」が『同時代ゲーム』において成立するからだからだ<sup>444</sup>。しかし、柄谷はこれよりもアレゴリーの度合いにおいて劣る作品を対象にして、大江健三郎におけるアレゴリー性を論じている。というのも、『万延元年のフットボール』は、「一九六〇年六月」を直接に書いた小説ではなく、またそれを別の場面に設定した寓意小説でもない」と、柄谷自身述べているからだ<sup>445</sup>。そして、このような態度の作家の小説に見出される出来事の「単独性（特異性）singularity」が、当の作家を「アレゴリーの作家」とするという<sup>446</sup>。

アレゴリー的であるほかない小説（『同時代ゲーム』）を見ず、別の小説に重要なアレゴリー性を見出すとき、『万延元年のフットボール』はアレゴリーである」という柄谷の論

---

蕩息子」の話。最後に野内は、人間の認識は「諷喩＝隠喩的発想に支えられている」ため、「言語作品だけでなく、美術も建築も音楽も諷喩として解読可能なのである」と述べる（『レトリック辞典』の項「諷喩」を参照）。

<sup>444</sup> 『定本柄谷行人集 5——歴史と反復』、118 頁。アンガス・フレッチャーは「アレゴリーは、小宇宙と大宇宙の表面を装飾的に反映する小さな世界と大きな世界の相互作用を表現するのである」と、この特徴を指摘している（『アレゴリー・シンボル・メタファー』高山宏ほか訳、42 頁）。

<sup>445</sup> 柄谷、同書、121 頁。

<sup>446</sup> 柄谷によれば、singularity とは、「この私」というときの「この」性（this-ness）のことであり、ある人物や出来事に固有の体験を示している。「この私」には、「私にいえることは他者にはあてはまらないというある確信」に基づいた単独性が意味されている（『探究Ⅱ』、第一章「単独性と特殊性」）。

の骨子は両義的である（注意しておけば、「大江健三郎のアレゴリー」にこのような表現があるわけではなく、これは柄谷の論から導かれる命題である）。すなわち、それはアレゴリーの規範によりいっそう沿う作品から見ればアレゴリーではないが、柄谷の規定する枠組みの中では「アレゴリー」になる。それは「村は国家である」という言明と同じく隠喩であるといえる。このずれは何か。そのことを見るために『万延元年のフットボール』に柄谷が見出すそれを、括弧付きの「アレゴリー」として区別して、その定義の過程を見ていこう。

柄谷は「アレゴリー」を説明するためにまず、アレゴリーとシンボルを区別する。近代文学に代表されるシンボリックな表現においては「特殊なものが普遍的なものを「象徴」する」<sup>447</sup>。シンボルが作る《特殊→普遍》という過程は、主人公の経験の固有性のなかに読み手が普遍的な実感を得るといふ小説、たとえば、私小説のような作品に代表される。

一方で、アレゴリーはふたつの方向から定義づけられているといえる。まずひとつは、「世界に根本的に意味があるという思考」、「世界に意味があるがゆえに、「普遍」が先行しているように見える」ということである<sup>448</sup>。これはシンボルの逆として《普遍→特殊》と示すことができる(1)。そしてもうひとつは、「アレゴリーの意味が、もともとあることをいって別のことを意味するということであるならば、それはアレゴリー的であるといつてよい」というもの<sup>449</sup>。そこで「あることをいって別のことを意味する」がふたつ目の規定である(2)。

柄谷は以下のことにふれていないが、ここで注意したいのは、柄谷の定義において「アレゴリー」が「アレゴリー」として認識される際の順序である。それは(1)→(2)というふうにはなりえない。読み手は作者の認識を先取りして小説を読むことはできないからである。(1)は作者の操作であり、(2)は読み手の操作である。しかし(1)にしても完全に作者の操作であるのではない。作者の認識を読み手は理解できない。したがって読み手は、具体物(小説)のなかに小説の筋とは「別のこと」が表現されていると読みとる。そして読みとることによって、そこに意味を見出し、すなわち「普遍」が先行しているように見える」という意識を獲得し、その後、《普遍→特殊》という作者の意図を遡及的に形成(想像)するのである。読み手はこのような順序で、小説に「アレゴリー」を見出す。

これは発話行為のなかで隠喩が用いられる原理と酷似している。ジョン・サールは隠喩と類似性とのかわりについての誤解を解くために次のようにいっている。

隠喩による断言は、決して類似性についての言明と意味が等しくはなり得ないと言っているのではない——等しくなるかどうかは、話し手の意図に依存するであろう。そ

---

<sup>447</sup> 『定本柄谷行人集 5——歴史と反復』、112 頁。

<sup>448</sup> 同書、114 頁。

<sup>449</sup> 同書、116 頁。

うではなく、隠喩による断言が類似性についての言明と意味が等しいということは、隠喩の必然的な特徴ではない——そして、きっと隠喩を用いることの核心でもなからう——と言っているのである。<sup>450</sup>

サールはここで、隠喩として述べられた言明のなかに必然的に類似性が見出されるのではなく、それは語り手の意図によるのだと述べている。しかし、語り手の意図があるのみによって隠喩は理解されるのではない。その意図が汲み取られなければ類似性の関係は共有されず、言明が隠喩として理解されないからである。したがって語り手の意図とは、語り手のものであっても語り手ひとりの判断によって把握されるのではなく、聞き手がその類似性を認識することによってはじめて、語り手の意図が対話のなかで見出される。語り手は聞き手に隠喩を見てとってもらふことで、ある言明において隠喩を表現できるのである<sup>451</sup>。

柄谷によって定義された「アレゴリー」もまた、このように小説の読み手の反応を介することによって「アレゴリー」として機能する。したがって、アレゴリーと呼ばれるそれは、アレゴリーよりもむしろ隠喩的な効果のものである。実際、「大江健三郎のアレゴリー」のなかで、柄谷はアレゴリーと隠喩を区別していない。柄谷は『万延元年のフットボール』の「僕」自体がアレゴリー的なのである」としてその冒頭を引用し、その描写について評言を加えた後、「僕」はこのようにして、状況そのものを暗喩するのである」と述べている<sup>452</sup>。

そして、柄谷はこのような定義に基づいて『万延元年のフットボール』に見出される日本近代史の「アレゴリー」を指摘していく。柄谷によれば、『万延元年のフットボール』においては人名や地名の固有名が剥ぎとられ、蜜三郎や鷹四といった、その名によって人物の特性も同時に表わすタイプ名のみが使用されている。このように固有名を消去することで、本作は「アレゴリー」に近づく。一方で、本作には「万延元年」や「一九四五年」、「一九六〇」といった特定の年や年号（固有名）が書き込まれている。ここにおいて、歴史における一回的な時点が確保される。「万延元年」という特定の時点は、たんなる過去の一地点ではなく、「一九四五年」や「一九六〇年」という語が指定する言説空間が締めだしてきた空間、しかもなお存続する空間、歴史の一回的な時点としてあらわれるという。

---

<sup>450</sup> 『表現と意味——言語行為論研究』山田友幸監訳、146頁。

<sup>451</sup> このような理解の順序については、柄谷も別の本のなかで述べている。「言葉についても同じことがいえる。「教える」側からみれば、私が言葉で何かを「意味している」という内的な過程などない。しかも、私が何かを意味しているとしたら、他者がそう認める何かであるほかに、それに対して私は原理的に否定できない。私的な意味（規則）は存在しえないのである」（『探究Ⅰ』、9頁）。

<sup>452</sup> 『柄谷行人集 5——歴史と反復』、123 - 124頁。

以上より、柄谷が「大江においては、固有名の排除は固有名への固執である」というときに意味しているのは、次のことであると考えられる。『万延元年のフットボール』においては人名、地名などの固有名を排除することで、通時的に眺められ客観的に記述されるような歴史（歴史学）が否定され、寓話のような空間があらわれる。一方で、そこには同時に、歴史における特定の時点を表わす固有名が配されてもいる。そこで人物たちは、それらの時点が指示する一回的な歴史の時間に生きることになる。蜜三郎による鷹四の抑圧、抵抗という登場人物の関係は、歴史における「戦後の言説空間」（「一九四五年」、「一九六〇年」）による前近代（「万延元年」）の抑圧という一回的な事実の反復、あるいはその「アレゴリー」として描かれることになる。

つまり、描き出される蜜三郎と鷹四の関係は、「あることをいって別のことを意味」しており、それが理念的なものの実在的なものにおける表出というかたちでとらえられる。このようにして、固有名（単独性）が否定されながら、歴史の単独性（「固有名」性）が描かれたのが『万延元年のフットボール』ということになる<sup>453</sup>。柄谷がよりアレゴリーの印象の強い『同時代ゲーム』ではなく、本作を論じて『万延元年のフットボール』はアレゴリーである」としたのは、以上のような論に基づいている<sup>454</sup>。

ところで、ファインマンは「寓意とその批評が形のうえで互いに関係があることは驚くことではありません」と述べている<sup>455</sup>。ファインマンがいうのは、批評とは必然的にアレ

---

<sup>453</sup> 柄谷が、「固有名のない歴史は、歴史ではない。アレゴリーの作家がこだわるのは、この出来事の一回性・特異性なのだ。そして、それは普遍的な「意味」をもたねばならない。だが、そうであるがゆえに、アレゴリーの作品は逆に非歴史的に見えるのである」（同前、115頁）というものは以上のような関係を述べたものだろう。

<sup>454</sup> このようにして本作のアレゴリー性を導き出すとき、柄谷の視点は人物の単独性から歴史の（関係の）単独性（一回性）へとずれていることを指摘しておく。柄谷は『個人的な体験』について、本作に「大江の『個人的な体験』を読もうとする者は失望させられるだろう。かといって、そこに一般的な寓意のみを読みとるには、ある生々しい特異性（単独性）がきわだつのである」（同書、124頁）と述べている。このとき単独性は、『個人的な体験』の主人公鳥<sup>バード</sup>の体験の単独性であり、その背後には大江健三郎に固有の、障害児を息子に持つという体験が透かし見られている。一方で、『万延元年のフットボール』においては、それは蜜三郎と鷹四の兄弟の関係が示す、近代史の様相という、歴史の一回性へと移行している。このずれは何によるのか。本作の主人公である蜜三郎の体験の単独性は見られないのか。すなわち、この小説には人物の、そして歴史の関係があるだけで、大江健三郎に固有の体験は見出されないのか。それとも、大江は、これらの人物がアレゴリカルに表示する歴史の関係を、小説家として体験（想像）し、小説化しているのだろうか。しかし、それは大江に固有の経験とはいえないのではないか。やはり本作には歴史の単独性と呼ばれるものが見出されるだけなのか。

<sup>455</sup> 『寓意と表象・再現』、49頁。

ゴリーである、ということである。まず、ファインマンは、フライの「すべて評釈は寓意的／アレゴリカルな解釈であり、詩のイメージの構造／ストラクチュアに観念を付着させる行為であることはあまり認識されていない」という言葉を引き<sup>456</sup>、次のような説明を加えている。

実際フライの注釈が具体的に示すように、包括的で原型的な構造を仮定する点では評釈は寓意的な解釈であり、フライがもっぱら文学面からその構造をいかに主張しようとも、この仮定がすでに寓意的な解釈なのです。<sup>457</sup>

ここでは大江におけるアレゴリーの問題についての分析を、柄谷の「アレゴリー」に見られるあるずれを指摘することによって始めた。そのとき起点となったのは、『万延元年のフットボール』はアレゴリーである」という隠喩だった。

これを隠喩と呼ぶのは、柄谷のいう「アレゴリー」は、アレゴリーの定義により当てはまる作品ではない、アレゴリー性に欠ける小説に「アレゴリー」を見出そうとしたことによる。柄谷は「大江健三郎のアレゴリー」において、その「アレゴリー」を見出そうとした。そこでその批評は、当の隠喩を立証するために換喩の軸に乗せて論理を展開することにほかならない。以上のことをふまえて、次のようにいうことはできないだろうか。大江健三郎のアレゴリーを論じたその批評「大江健三郎のアレゴリー」とはそれ自体、「大江健三郎の小説はアレゴリーである」というひとつのアレゴリーとなっていた。そして、以後の評者もその論を、すなわちそのアレゴリーを受け入れることによって、大江は論じられ、その作風はアレゴリーと見なされるようになった、と。

柄谷の論は、よりアレゴリーの色合いの濃い作品を認めながら、それを論じないことで、別種のアレゴリーを主張していた。その論は、『万延元年のフットボール』では蜜三郎や鷹四といったタイプ名の使用が見られ、具体的な土地の固有名が排除されている点でアレゴリーだが、そのなかに理念には回収されない、日本近代史の一回性があらわれているというものだった。これは、『万延元年のフットボール』がアレゴリーではなく、たとえそこに柄谷のいう出来事の「一回性」なるものがあるのだとしても、この小説に近代小説以来の特殊—普遍という枠組みがあることによって可能な論の組み立てである。柄谷の「一回性」は、アレゴリーだけから、あるいは近代小説の、特殊から普遍へという象徴の関係だけからあらわれるのではなく、小説に描かれる個人（蜜三郎や鷹四）のいる現在が、一揆のあった万延元年や1945年といった、歴史的な意味を持つ時点に重ね合わされることであられる。すなわち両者の組み合わせからあらわれるといわれている。その「一回性」は特殊—普遍的な関係には含まれない点で象徴とは異なっているだろうが、象徴があることで、

---

<sup>456</sup> 同書、49 - 50 頁。

<sup>457</sup> 同書、50 頁。



それが小説にあらわれていると指摘できている。

柄谷の論を受けながら、しかし『万延元年のフットボール』にある象徴の側面に言及して、大江の別の小説におけるアレゴリーについて論じているのが井口時男である。井口は柄谷の論には「大江健三郎の文学についての重要な洞察がある」としつつも<sup>458</sup>、柄谷がアレゴリーを論じるに際して『万延元年のフットボール』を選択したことを批判している。井口は、「『万延元年のフットボール』は基本的にリアリズム＝シンボリック小説の圏内にある。いいかえれば近代文学の圏内にある」と述べている<sup>459</sup>。井口は、この小説の主人公のひとりである蜜三郎が物語の冒頭で、自分が右目の視力を失っていることについてふれて、その右目が「頭蓋の内側の暗闇」に向かって開かれており、「僕は、自分の内部の夜の森を見張る斥候をひとり雇った」<sup>460</sup>、と述べるときのその「内部の夜の森」が、小説が進展してその舞台となる、「もう一つの「<sup>ミクロコスモス</sup>小宇宙」たる外界の森と<sup>コスモス</sup>照応している。あるいは、内界の森は内界を包みこむ大きな森の象徴である。または、この一節は小説全体を象徴する」と述べる。とはいえ、このような読み方も小説の多様な読み方のひとつにすぎず、「小説自体がこのように読めと指定しているわけではない。これは近代文学の特徴であって、アレゴリー小説とは根本的に異なるものだ」とする<sup>461</sup>。

それでは、井口の論でアレゴリーはどのように定義されているかといえ、<sup>462</sup>「アレゴリー小説にあっては、解釈の仕方はあらかじめ作者によって指定されている」とあるように、それは普遍が特殊に先行するというかたちでとらえられている。そしてこのように述べながら、井口はアレゴリーの本質に「貧しさ」があるという。井口は、ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』から「寓意（アレゴリー）においては、歴史の死相が、凝固した原風景として、見る者の目の前にひろがっている」、また、「世界がかくも意味をもち、かくも死の手にとらわれているのは、自然と意味との鋸歯状の境界線が死の手によってもっとも深く刻み込まれているからである」という文章を引用し、これらを解釈することで、アレゴリーの「貧しさ」を導き出す。

井口の解釈によれば、アレゴリーがあらわれるのは、自然と意味が生き生きとしたむすびつきを失ったときである。そのような場合、自然を描いても意味（普遍）を象徴することは起こらず、世界は普遍的な意味を持ちえず、全体性を失い、「死相」を帯びている。「しかし、だからこそ、世界が、意味としての世界が、再構成されなければならない」。それが「アレゴリーの徒の使命」であると井口はいう<sup>462</sup>。そして氏はつづけて、大江の『同時代ゲーム』では語り手は、メキシコの「荒野」において「村＝国家＝小宇宙」の神話と

---

<sup>458</sup> 『危機と闘争——大江健三郎と中上健次』、190頁。

<sup>459</sup> 同書、191頁。

<sup>460</sup> 『大江健三郎小説3』、10頁。

<sup>461</sup> 井口、同書、192頁。

<sup>462</sup> 同書、194頁。

歴史を語ることを発心するのであり、それは「死相」を帯びた世界に意味をむすびつけようとするにほかならず、その点で本作はアレゴリーの「貧しさ」に意識的なのだという<sup>463</sup>。そして、そのような「貧しさ」と引き換えに、『同時代ゲーム』は小説本来の「多義性」を失っているといわれている。そこにあるのは、文化人類学や神話学の知見を小説に援用した「知的ゲーム」の豊かさであって、「近代小説の含む豊かさ」はない。「そこにはほんとうの意味での（読者のおのずからの発見に委ねられた、という意味での）多義性はない」<sup>464</sup>。

こうして井口は『同時代ゲーム』を、「物語でも小説でもなく、アレゴリーとして」書かれたものであると位置づけ<sup>465</sup>、この「アレゴリー小説」が、それ自体アレゴリーでありながら、大江の以後の谷間の村を舞台にした作品がこの作品をかならず参照点として持つことで、この『同時代ゲーム』が、大江の小説における「正典」となっている、すなわち以後の小説の世界を規定する普遍的な理念をあらわす作品として機能しているという<sup>466</sup>。

この井口の指摘は、『同時代ゲーム』の、それ以後の作品との関係をとらえたものとして重要であり、当を得たものであるだろう。本稿第三章で行った、「森のフシギ」のしくみが以後の晩年の作品にも見出されることを示した分析は、井口が指摘した、『同時代ゲーム』が「正典」としてくり返し参照されているという事態の具体的なあらわれであるからだ。また、『同時代ゲーム』が文化人類学などの学問的な成果を、大江が考えた特殊なイメージによって表現しているという指摘に妥当する描写は、本作に散見される。たとえば、本作の語り出しがメキシコの「荒野」という周縁的な価値を帯びた土地から始まっていたことは、谷間の村の歴史という偽史が日本の正史に対して周縁に位置したものであるということと親和する設定となっているであろうし、また、そのような文化の周縁性を分析した人物である山口昌男が『道化の民俗学』で項目化したトリックスター、ヘルメスの特徴は、谷間の村が巻き込まれた一揆に際して活躍した青年、亀井銘助によって体現されている。

山口はヘルメスの特徴のひとつに「旅行者、伝令、先達として異なる世界のつなぎをすること」をあげている<sup>467</sup>。トリックスターは境界の内の世界と外の世界をつなぐのだが、

---

<sup>463</sup> 同書、195頁。

<sup>464</sup> 同書、193頁。

<sup>465</sup> 同書、186頁。

<sup>466</sup> 井口は次のように段階を踏んで説明している。たとえば、曲亭馬琴の『南総里見八犬伝』は儒教を、ダンテの『神曲』はキリスト教の「意味大系」を参照枠として持ち、それらを形象化したものである。「一方、大江健三郎の谷間の村はそういう参照枠としての正典を持たない。大江は正典そのものを自力で作らなければならなかったのであって、『同時代ゲーム』や『M/Tと森のフシギの物語』は、以後の大江作品が谷間の村を舞台に設定するときに踏まえる（私家版の）正典または（自家製の）百科全書といった地位にある」（同書、202頁）。

<sup>467</sup> 山口昌男『道化の民俗学』、234頁。

亀井銘助は隣藩の武士たちが起こした一揆に際してこの媒介者の特徴を示している。

隣りの藩の武士たちは藩を脱出し、「村＝国家＝小宇宙」が地理的に属する藩に逃れ、「隣藩権力の立会いのもとに、帰郷をうながしてくるこちら側の藩権力と交渉を開く」ことを目的に山越えするが、その移動の「中継、補給基地」として、「村＝国家＝小宇宙」が選ばれた。「村＝国家＝小宇宙」では脱藩者を逗留させるが、しばらくすると隣藩から追手の武士たちが、小銃五十丁で武装して「村」にやって来て、谷間への道を降り始めた。そのとき、「谷間の全長を覆う距離を水平に散会した小銃隊の、一斉射撃の響き」が起こる。これは脱藩者たちのものでも、追手の武士たちのものでもなく、「村」の「戦闘団」が発砲したもので、これから始まるであろう、脱藩者と追手の武士たちとの交渉を仲介するために、その「交渉開始にあたって、その媒介者として両陣営を威嚇しておくために」、銘助が指示を出していたとされる<sup>468</sup>。「若い亀井銘助を中心に据え、老人たちが介添えして構成された村＝国家＝小宇宙の外交団」といわれるように<sup>469</sup>、この人物は「村」の内部と外部をつなぐはたらきをする存在として描かれている。

この最初の、隣藩で起こった一揆によって、それまで知られていなかった「村＝国家＝小宇宙」の存在が藩に知られてしまい、「村」の「自由時代」は終わるのだが、この後に起こった、銘助が主導した藩権力への一揆の後、銘助はすぐ脱藩し、資金を調達するなどして、「村」が藩の権力下に支配される状況を打開しようとしたといわれる。それは「途方もない」構想で、かれは「われわれの盆地が、平安末期の荘園に源を発して、ずっと天皇家に直属していたとして、藩権力はこの村内に及びえぬと、天皇から一札とることをめざした」<sup>470</sup>。こうして亀井銘助は、

壊す人を別にすれば創建以来のきわだった才能のひとりでありながら、そして本当に一揆の主謀者だったかは別にして、いったんはじまった一揆ではじつに独自の働きをし、かつ藩権力の弾圧の最大の犠牲者でもあったという、英雄たる条件をすべてそなえながら、われわれの土地では子供でも知っているとおりの、もっとも嘲けられるお調子者であった<sup>471</sup>

と後世の人びとに評価されているのである。これは、銘助が英雄であり滑稽なお調子者でもある点で、「小にして大、幼にして成熟という相反するものの合一」というヘルメスの特徴に合致するとともに<sup>472</sup>、「天皇から一札とることをめざした」というのは、かれが武士に

---

<sup>468</sup> ここまで『大江健三郎小説 5』、165 - 166 頁。

<sup>469</sup> 同書、162 頁。

<sup>470</sup> 同書、130 頁。

<sup>471</sup> 同書、129 - 130 頁。

<sup>472</sup> 山口、同書、233 頁。

よる統治を別の権力によって覆そうとしていること、しかもそれを、「村」が創建以来「天皇家に直属していた」という嘘によって実現しようとしていることを示している点で、山口がヘルメスに見出した「盗み、詐術による秩序の擾乱」に対応するものだろう<sup>473</sup>。

別の角度から見てみれば、『万延元年のフットボール』について行われた対談形式の書評において、後藤明生はこの小説が、大江がその前に発表していた、小説を作るに際しての技術的な本である『小説の方法』の実践編といいますか、そんなふうな性格が濃厚に出ているとは思いますが」と述べている<sup>474</sup>。その『小説の方法』の目次には、「VI 個と全体、トリックスター」、「VII パロディとその展開」、「VIII 周縁へ、周縁から」、「IX グロテスク・リアリズムのイメージ・システム」という章があるのを見てとれる<sup>475</sup>。その「IX グロテスク・リアリズムのイメージ・システム」で、大江はバフチンのラブレール論から数多くの引用を行った後、「文学表現の言葉の想像力的な働らき」は「ひとつのイメージを打ち壊して、新しくイメージをつくりだす、その過程において生きいきとあらわれる」とし、それは、「変化の両極を、新と旧、死するものと生まれるものの、メタモルフォーゼの始まりと終わりを、両面価値的に表現すること」というグロテスク・リアリズムの特徴に対応すると述べている<sup>476</sup>。

「村=国家=小宇宙」をつくった「壊す人」は、その創建以来の歴史のなかで死と再生をくり返す存在として描かれているが、語り手の「僕」は「第二の手紙 犬ほどの大きさのもの」において、「村」の歴史と神話を書いているいままさに、「壊す人」はその巫女である「妹」の「鞆」のなかで甦ったという。その様子を「僕」は次のように伝えている。

小さくひからびたキノコのような、永年の冬眠をつづける壊す人を、「穴」からとり出して来る。それをきれいにし、妹よ、きみの鞆のなかに入れる。人間の再生にもっとも自然な温度と湿度の、壊す人の孵化装置がしつらえられる。そのようにしてきみの外性器が実現した不思議が、歴史のなかでただ一度しかおこらぬ出来事だとしても、内性器においては日常的に繰り返されている不思議、つまり受胎から胎児の発育、出産という不思議にくらべて、どちらが荒唐無稽かをいうことはできまいと思えるほど自然に…… そのようにして、小さくひからびていたキノコのようなものが、[……]自力の動きをも示すようになった時、きみはそれを鞆からとり出して、産湯をつかわせた。そしてガーゼにくるみこみ胸にかかえたのであつただろう。いまそれは、犬ほ

---

<sup>473</sup> 同前。

<sup>474</sup> 後藤明生、菅野昭正、三田誠広「読書鼎談——大江健三郎『同時代ゲーム』、金井美恵子『単語集』」、『文藝』、1980.03、239 - 240 頁。

<sup>475</sup> 大江健三郎『小説の方法』、iv 頁。

<sup>476</sup> 同書、214 頁。

どの大きさに回復して、きみの膝の上にいる壊す人だ。477

「壊す人」は歴史上で何度も死と再生をくり返す。しかも語り手が語る現在、それ自体で周期的なサイクルを持つ女性の身体の内部に戻ることによって「壊す人」はまた新しく生まれてくる。「村＝国家＝小宇宙」の歴史と神話の中心をなす人物は、このような「変化の両極」を行き来する、グロテスク・リアリズムの方法を具体化したものである。さらにここでつけ加えておきたいのは、「壊す人」が死と生をくり返していること、つまり生まれ替わりの系譜に連なる存在でもあることだ。四方田犬彦が『同時代ゲーム』の文庫版解説において、「妹が「穴」から発見し、犬ほどの大きさにまで回復させた壊す人の存在は、次の大江の作品群に種子を残したといえる」とし<sup>478</sup>、「大江が『同時代ゲーム』の数年後に刊行した短編集が『新しい人よ眼ざめよ』と命名されていることは、偶然ではない」と述べているのは<sup>479</sup>、その短篇集の表題作、「新しい人よ眼ざめよ」末尾の、「新時代の若者としての息子らの〔……〕その脇に、もうひとりの若者として、再生した僕自身が立っている」というイメージに<sup>480</sup>、再生する「壊す人」というイメージがくり返されているのを見てとってのことだろう。『新しい人よ眼ざめよ』以後つづく、生まれ替わりのモチーフをはっきりと示した最初のものとして、つまり、「セヴンティーン」に見られた天皇の象徴的な「子」になるというかたちではなく、人間が新しい生を得るというかたちで最初に示したのものとして、「壊す人」という人物がいるのである。

こうして、「村＝国家＝小宇宙」という隠喩が、手紙という形式によって展開されていくという、隠喩の換喩的な展開という側面にくわえて、普遍的な理念、ここでは学問的な成果という知的な「解答」が、作品の個別的なイメージによって具体化されているという点においても、たしかに『同時代ゲーム』はアレゴリーであるということができよう。したがって、ここまでの分析は、井口の本作をアレゴリーと見る指摘と異なるものではない。しかし、その点を共有しながらも井口の主張で問題だと思われるのは、大江が『同時代ゲーム』を、「物語でも小説でもなく、アレゴリーとして」提示している、というその「小説でもなく」という点である。『同時代ゲーム』は小説ではないのだろうか。この作品は、聖書にある「放蕩息子」のような、何かの寓話であるのみ——ここまでの分析はそのことを見てきたのだが——なのだろうか。

もちろん、本節で柄谷、井口の論を検討しながら、『万延元年のフットボール』についてそれがアレゴリーなのか否かが問題になり、それは論者によって異なる決定し難い問題であったように、ある作品が小説であるか否かを決定することもまた、論者によって見方の

---

477 『大江健三郎小説 5』、84 頁。

478 大江健三郎『同時代ゲーム』、591 頁。

479 同書、592 頁。

480 『大江健三郎小説 7』、373 - 374 頁。

異なる難しい問題であるだろう。『同時代ゲーム』はおおよそその書店で小説の棚に収められているだろうが、そのように、書き手がこれまで書いてきた作品のジャンルから類推して、ある作品を小説と見なす見方から、井口のように作品の組み立てられ方を分析して、それを小説と見なす（あるいは見なさない）という見方まで、ある作品を小説と定義する仕方の範囲は広く、厳密にそれを小説として位置づけることは不可能だ。

しかし、小説の厳密な定義が不可能であるということは、裏返せば、「物語でも小説でもなく、アレゴリーとして」、つまり後の二者をまったく含まない純粋な「アレゴリー」であると、『同時代ゲーム』を見なすこともまた難しいということでもある。少なくとも本作には、「放蕩息子」とは異なる、小説としての要素が——なんととってもそれは、小説家と呼ばれる、そしてそれを自認して小説を書くための技術書まで書いた人物が書いたものなのだから——あるはずだ。

この作品の語り手「僕」は「第六の手紙」で、森に上り、「村＝国家＝小宇宙」の創建以来の出来事が映し出された硝子玉が無数に浮かんで、そのなかにヴィジョンを反映している瞬間まで語りとおすのだが、しかし、「村」の神話と歴史を語る途中で幾度か、その試みを成し遂げえないのではないかという不安や、書きあげたものが「村」の歴史を忠実に再現していないとして否定された場合の不安を吐露している。そのことにまず注目したい。

「僕」は、幼年時、谷間の村の「宇宙人かと疑われた小鉄工所主」で<sup>481</sup>、「ダライ盤」という綽名で呼ばれていた男が製作していた「冬眠機械」に「妹」とふたりで入ることを夢想したという。

そこで僕は冬眠機械に乗り、もう誰ひとり村＝国家＝小宇宙の神話と歴史のことを覚えていない未来世界へ行き、妹よ、きみと二人して暮らしながら、——いや、そうではない、そういうことでは決してなかった！ と自分の書く神話と歴史に誰からも文句をつけられずに書きすすむ、そのような日々を夢見たのだ。そのようにして僕の書く神話と歴史は、きみひとりのみが読み、きみはそれを読むことで、父＝神主がきみに希望していたとおりに、壊す人の巫女になってゆく……<sup>482</sup>

この箇所が示すように、「妹」は「僕」にとってきわめて都合のよい他者であるが、『同時代ゲーム』の六つの章を語りあげるまでに「僕」はこの「妹」を何よりも必要としているのである。自分が書き送ったものについて「いや、そうではない、そういうことでは決してなかった！」と否定されるかもしれない恐怖は、「妹」だけがそれを読むのならば「僕」に抱かれない。「妹」がそのように否定するかもしれないという恐怖は「僕」に抱かれておらず、むしろ「妹」は、その否定をもたらす他人から自分を守ってくれるであろうと、「僕」

---

<sup>481</sup> 『大江健三郎小説 5』、84 頁。

<sup>482</sup> 同書、89 頁。

は考えている。

次の箇所でも事は同様である。「僕」は、自分が「村」の歴史を十分には書きえないのではないかという不安に陥りそうになると、「妹」を想起してその不安を克服しようとする。

村＝国家＝小宇宙について他人に話そうとするたびに、つねになんらかの削除、あるいは剪定をしながらでなければ話を進行させえないと自覚する時、いつも僕は、父＝神主のスパルタ教育によって育成された、神話と歴史を書く者としての自分の能力を疑うのだ。その疑いは僕に、自分がついにわれわれの土地の神話と歴史を、全体的には書きえぬまま終るのではないかと惧れさせてきた。それゆえにこそ、妹よ、僕はきみに助力をもとめて、この手紙のかたちでの村＝国家＝小宇宙の神話と歴史を、なんとか完成することを望むのだ。<sup>483</sup>

このことは何を意味しているのか。まずいえることは、ここで引用したふたつの、「村＝国家＝小宇宙」の神話と歴史を書くことへの不安を述べた箇所と、たとえば先に引用した亀井銘助の歴史上の位置づけを語る箇所や、「妹」が「壊す人」を「鞆」に入れて蘇らせる箇所とでは、語る内容にちがいがあるといことである。後者で「僕」は「村＝国家＝小宇宙」の神話と歴史そのものを語っているが、前者はそうではなく、神話と歴史を語ることそれ自体についての語りになっている。前者において「僕」は神話と歴史から一歩しりぞいた場所で自らの行為をふり返っており、いわば自分自身の語りに意識的になっている。ところが後者においては、その語る自分自身を歴史の書き手として、無化しようとしているように見える。「僕」の語りにはその内容について内と外の区別があるのである<sup>484</sup>。内では「村＝国家＝小宇宙」の神話と歴史が語られ、そのとき「僕」の語り手としての意識は安定している。一方、外では神話と歴史を語る自分自身について語られ、このとき「僕」

---

<sup>483</sup> 同書、158頁。

<sup>484</sup> 柴田勝二もまた、『同時代ゲーム』における語りの二重性を指摘している。柴田は本作がなぜ把握しにくい構造をとっているのかを説明しながらその理由の一つにそのことをあげている。「さらにそれに加えて、語り手の「僕」が共同体の中の人間であるために、その神話と歴史に彼自身が見聞した様々な逸話が織り込まれることが、一層作品世界の構造を二重にしていた。[…]そしてこの二つの層のズレが描出された登場人物の像などにしばしば姿を見せているのである。それはいいかえれば「僕」が共同体の神話と歴史の外に立つとともにその中にいるということだが、『同時代ゲーム』全体を通して様々な形で溶かし込まれているのが、この両義性の原理である」（柴田、同書、201 - 202頁）。そして柴田はつづけて、この「両義性」が、「自己同一性に対する作者の懐疑的な眼差しが取らせた趣向にほかならなかった」というのだが（同書、202頁）、そのふたつの領域をむすぶ存在となり、記述を両義的ならしめているのが「妹」の存在である。

は自分が書く内容が誤ったものではないか、あるいは自分は神話と歴史を書く者としての使命を全うできないのではないかという不安を語り、その不安定になった自意識を安定させ、記述を「村」の神話と歴史を語る方向へと修正するために、欲望の対象としての「妹」（の恥毛のカラー・スライド）を呼び起こすのである。

それは「妹」がこの世に存在しているかどうかにはかかわりがない。「第六の手紙 村＝国家＝小宇宙の森」でその冒頭に突然、この手紙は「きみに発信のしようがないことを僕は知っているのだ」と語り手はいう<sup>485</sup>。それは「妹」が、（最初の失踪につづいてまたしても、しかも今度は）「壊す人とともに姿をくらましている」からなのだが、「それでも僕は、きみに対して呼びかけながらこの手紙を書き、きみがきみの脇の、[……] 壊す人とともにそれを読むことを期待して、自分を励ます」<sup>486</sup>。一度目に失踪し、「妹」がまた姿をあらわした後、「僕」は彼女が「神経をやられてしまったのではないかと疑った」というのだが<sup>487</sup>、「妹」が「もう相当に大型の犬ほどのものに回復したにちがいない壊す人」とともに失踪したと考えているかれ自身が、「神経をやられてしまった」のではない正気の間人であると確実に保証できる箇所はこの作品のどこにもない。「僕」はこのように語りかける。「僕は神経をやられたきみを想いえがいてすらも、そのきみに向けてさらに生きいきとわれわれの土地の神話と歴史を語る事ができた」<sup>488</sup>。このように、「妹」が失踪してしまった後もその姿を思い描いて、あるいは「神経をやられて」しまった「妹」のことを考えてすらも、「村」の神話と歴史を語る意力を高められるこの人物が、正気の間人であると信じて、あるいは正気ではないかもしれないが、いっている内容の意味はつかむことができると容認して、読み手はこの作品を読み進めるしかない。

「僕」が正気であるにせよないにせよ、かれは「妹」を介することで、「村＝国家＝小宇宙」の神話と歴史に、すなわちアレゴリーの世界に入っていくのである。井口がいうように、そこには「意味」のある世界、語り手が幼年時代に語り聞かせられた（と思ひこんでいるだけなのかもしれない）経験の世界がひろがっている。しかし、それは「僕」の今いる現実ではなく、書くことによって生み出された世界であるために、正確に言えば、自分自身で作る「村＝国家＝小宇宙」のその世界が、自分の意図に反して十分に表現されたものではないために（書いていると、その使命を自分は十分に果たしているのではないと感じられるために）、そこに没頭し続けていられない。このとき、「妹」が思い起こされる。「妹」が思い起こされるのは、アレゴリーの世界へ没頭していた自分自身を、自覚的にとらえる自意識に意識的になったとき、没頭から醒めたときである。このように見てきてわかるのは、「妹」が、「僕」の自意識についての記述と、「村＝国家＝小宇宙」の世界（アレゴリー）

---

<sup>485</sup> 『大江健三郎小説 5』、297 頁。

<sup>486</sup> 同前。

<sup>487</sup> 同書、300 頁。

<sup>488</sup> 同前。



とをつなぐかすがいになっているということである。「僕」はアレゴリカルな世界を語るが、そのようにしている自分自身に醒めた眼差しを注いでしまうとき、ふたたびその世界に戻るために「妹」を呼び出す。そして、安定した語りのなかでも、しきりに「妹よ」と——その「妹」がもうこの世に存在しているのではないかもしれないにもかかわらず——呼びかけ、その「意味」ある世界を安定したものとして維持しようとするのである。「妹」は、アレゴリーから「僕」の自意識が分離しようとしたときあらわれ、それをもとの世界にもどす、それ自体「僕」の意識の産物であるような存在なのである。

それでは、「僕」はどこで——語り手が存在する世界の、具体的などの場所で——、そのような自意識に自覚的になるのか。もう一度、本作の冒頭を見てみよう。

妹よ、僕がものごころついてから、自分の生涯のうちいつかはそれを書き始めるのだと、つねに考えてきた仕事。[……] それを僕はいま、きみあての手紙として書こうとする。妹よ、きみがジーン・パンツをはいた上に赤シャツの裾を結んで腹をのぞかせ、広い額をむきだして笑っている写真、それにクリップでかさねた、きみの恥毛のカラー・スライド。メキシコ・シティのアパートの目の前の板張りにそれをピンでとめ、炎のような恥毛の力に励しをもとめながら。<sup>489</sup>

この語り手はもしかすると狂気に陥っているかもしれない。しかし、そのことを決してとがめられない場所である「アパート」で、かれはこの「手紙」を書いている。それは小説が生まれるための現実的な条件のひとつである、主体が他者から切り離され、孤独に紙に向うための個室である<sup>490</sup>。しかもその「アパート」の個室は、周縁として徴づけられた「メキシコ・シティ」にあるのであり、「僕」が「手紙」を書くことは誰にも邪魔されるこ

---

<sup>489</sup> 同書、9頁。

<sup>490</sup> ピーター・ブルックスは、近代に入って、印刷技術の向上によって可能となった小説の私的な経験を、読むこととそれにとまなう書くことの両面で指摘する。「人は小説を一人で、基本的にはほかに人のいないところで、読む。人がそうできるのは、小説が多量に印刷されていて、買ったのであれ図書館で借りたのであれ、読んでいるあいだはそれを私的に所有できるからである。この消費の私的性格は、もちろん、近代的な印刷機によって可能となった広範な流通によってもたらされた。ここに根本的な逆説が生じる。つまり、この私的消費の経験を提供する小説は、その生産と販売を、大規模な生産と複製と配布に依存しており、しかも、こういった方式を可能にしているのは、新しいビジネスのうちで最も節操のないようなものも含めた、初期資本主義なのである。読書におけるこのプライベートの経験は、もちろん、執筆におけるプライベートと対応している。そこでは、人は、口誦の物語の語り手や叙事詩の謡い手に、あるいは、劇作家にさえも [……] 与えられるような種類の、聴衆からの直接の生きた反応を得ることはない」(ブルックス、同書、53 - 54頁)。

とはないだろう。そこでかれは「意味」の世界に没頭する。その内容は、たしかにアレゴリーの世界である。しかし、その語りがときにぶれて、「意味」の世界が少し崩れ、「荒野」——「意味」のある世界はないこと、少なくともその世界は、自分の語りでは完成しないのではないかという自意識の抱える疑い——があらわれる。この、理念の世界に没頭しきれず、醒めた意識を持ち、しかしその懊悩を否定して、ふたたび「手紙」に向うという、「僕」が意識の内と外を行き来する運動は、この作品が全くのアレゴリーの世界であるのではなく、自意識が、そしてその自意識を持つ主体が位置する場所、「メキシコ・シティのアパート」がアレゴリーの世界の外に広がっていることを意味している。そしてその外の世界の、ある個室で「手紙」を書きつづけようとするとき、その内容はアレゴリーでありながら、当の書き手の意識には書くことにまつわる自意識があらわれ、「僕」は無垢に語りつづけられず、アレゴリーの世界の「意味」を無条件に容認できない。くり返される「妹よ」という呼びかけは、したがって、「村＝国家＝小宇宙」の神話と歴史が否定しえない「意味」に満ちた世界であるのではなく、むしろそれがすぐ後ろに個室——「メキシコ・シティのアパート」——とそれを囲む「荒野」という非意味の世界をひかえたものであることに気づき、そしてそう気づいていることに気づかないふりをするための、「僕」の努力の跡なのである。この「僕」のいる個室という状況、そして書くことにまつわる自意識があるということが、この作品を単純なアレゴリーとは呼べない理由である。個室にいる主体である「僕」の書きざまは、それが自意識の介入にさらされ、アレゴリーの世界に没頭しきれない点で、そしてそのことを神話と歴史の記述に書きあらわしている点で——すなわち、語り手の自意識が、アレゴリーの「意味」のなかで消えてしまわず、その「意味」を否定する、語り手がもてあましたものとしてあらわれている点で——、その書かれたものは単純なアレゴリーではなく、小説なのである。

## 終章 大江健三郎の小説——「あいまい」という方法

ここまでの第一から第四章を通して、四つの観点から大江の小説についての内容と方法を論じてきた。これらの分析からわかる、大江の小説に一貫した特質、大江の小説を書くスタイルとは何だろうか。最後にそのことを指摘したい。

そのためにまず、これまでの章で論じてきたことを確認し、その作業を通してあらためて浮かびあがる各章の共通点を手掛かりに、大江の小説の特徴とはどのようなものなのかを探っていく。したがって、第1節において各章の要点のまとめを行い、つづく第2節で、大江健三郎の小説の特徴を述べる。

第2節ではそのさい、大江の小説における描かれる要素の対立に注目して論を展開し、その対立の関係をあらわす鍵語である「あいまいな」という語についての考察を行いながら、この概念がエッセイや講演においてだけではなく、大江の小説を読みとくためにも重要な概念であることを、『万延元年のフットボール』と『同時代ゲーム』に書かれた、戦争や戦後についての記述を分析することで明らかにし、そして最後に、翻訳とこの語との関係に言及しながら、大江の小説に一貫して見られる特質である「あいまい」とは何かを結論づける。

### 1 各章のまとめ

#### 第一章 メディア装置によって表現される死者たち——ビデオカメラと演劇

第一章では、大江の小説に登場するさまざまなメディアに注目して分析を行った。後期の作品においては、メディアを介して死者との関係をさぐるものが物語の重要な要素となっているため、この観点から作品を分析することで、どのようにその試みが模索されているのか、そして、メディアが生まれ替わりとその否定にどのように関係しているのかをみるためである。

まず「死者の奢り」と「セヴンティーン」という初期の作品をとりあげ、そこで用いられたメディアによって、主人公はどのように自分に先立つ死者たちと交信するのかを見た。これらの作品を見ることで、大江の小説において死者は物を介在させるという間接的な仕方（間接的）で小説に導入されること、小説に描かれたメディア技術の機能によって、主体を相対化することがめざされていることを確認した。

それらの確認の後、本章で中心的な分析の対象となる『さようなら、私の本よ！』と『水死』をとりあげた。まず『さようなら、私の本よ！』における登場人物のメディアの扱い方について、ビデオカメラによる対話の撮影の場面を見た。そこでは撮影される空間を、意識的に作り出すことによって、想像的に呼び戻す死者を思い描きやすくする工夫がなされている。そのようにして死者を呼び戻すことは、大江の場合、大江自身がかつて書いた小説（『チェンジリング取り替え子』）についての言及にもなっていることによって二重に、過去の時間が

取り入れられていた。

また、本書は幽霊が重要なモチーフとなっている。それらの死者は現世に存在しているようで、かつ存在しているのではないという存在として戻って来ていた。そこでは、過去、現在、未来の時間が一点に凝縮するような空間を見出す可能性が示唆されている。しかしそれは、古義人ひとりだけの「想像力」によって想起されているのではないかという側面を否定しえなかった。もちろん、物を介して別のものを見出すためには想像力によるほかないが、それを考慮しても、本書には古義人ひとりの想像力への偏重が見られた。

一方で、そのような死者の想起の仕方とは異なる仕方での、メディアを介した死者の想起のされ方が、わずかに書かれている。それは演技を通してである。『水死』ではこの演技、芝居が、古義人と死者との関わりを示す重要な要素として作品に組み込まれている。

『水死』において芝居は、劇団「穴居人」が大江、そして夏目漱石の『こころ』を演劇版として上演するというかたちで導入されている。「死んだ犬を投げる」芝居は、その展開の仕方に工夫が凝らされていた。それは芝居の展開に観客も取りこんだ動的な構成を備えた芝居だった。この芝居が行われる講堂は、まるで洞窟のような薄暗がりの空間である。それはこの芝居が、単なる芝居の講演であるだけでなく、現実の時間、空間を超えて表現するための条件である。そこで間接的に演じられるのは、古義人の過去と未来にかかわる父との関係であった。『こころ』が「先生」から「私」の内面の告白というかたちで父と子との関係を提示し、そこに古義人の父と古義人の父子関係が重ね合わされる。それは、大江の小説『みずから我が涙をぬぐいたまう日』の情景がくり返されていることで、間接的になされたものだった。すなわち、古義人とその父の関係は、『こころ』が演じられることによって仄めかされているのだが、それは『こころ』と『みずから我が涙をぬぐいたまう日』にともに見られる「父」から「子」へ「血」を浴びせるというイメージを介することで可能となっているのである。

このようにして、過去の問題が、古義人の生きる現在にあらわれるだけでなく、演劇版『こころ』には、さらに「先生」がどのように死ぬのかが仄めかされてもいる。「私は斯んな風にして死ぬのです」というかたちで示される「先生」の死の予告は、小説の末尾における大黃の縊死を先取りしている。大雨が降る森での大黃の縊死は、洪水の川に水死した父の死がくり返されているということであり、父親は、未来においても水死する。このようにして、「死んだ犬を投げる」芝居は古義人にまつわる過去と未来が集まるものになっている。

この芝居は、芝居の中心となる女優で、大江の小説のなかではつねに生まれ替わりを体現している「メイスケさん」と同じ「うない髪」のウナイコによって演じられる。ウナイコは自分の身体で（身体を媒介にして）他者を演じる俳優、現代の坐憑として「先生」を演じ、そこに古義人の父もまた重ねられる。ここで、ウナイコが自殺した「先生」を演技という想像力のはたらきで呼び戻し、観客もまた呼び戻されていることを想像して演技を見る。このように、死者との関係は、『さようなら、私の本よ！』における古義人ひとりの

想像力による「対話」とは、他者が介在する点で異なっていた。

それでもこの関係だけが、演劇によって示されていたのではなかった。「死んだ犬を投げる」芝居では、「先生」が「明治の精神」に「殉死」したという読み取りが、ウナイコによって否定される。それは、国会議員の伯父から性的な被害を受けていたウナイコの男性的な権力への反抗の気持ちを表現したものであり、かつ古義人の、民主主義者としての「昭和の精神」を示すものでもあった。このようにウナイコは両義的な存在として劇を演じていた。このような、『水死』の全体の人物関係を示唆するウナイコの演劇が「洞窟」である講堂で行われていた。

## 第二章 中心としての「長江古義人」——疑似私小説と「<sup>スウード・カップル</sup>おかしな二人組」

次いで第二章では、疑似私小説と「<sup>スウード・カップル</sup>おかしな二人組」について分析した。これは後期の作品に一貫して採用されている方法であるため、後期の作品を中心に分析する本稿においては無視できない方法と概念である。

最初に、大江に向けられた江藤淳と大塚英志の批判を検討することで、小説におけるリアリティとは何かを考察した。それによって確認されたのは、ある小説に現実が書かれているということはできず、できるのは、書かれたものについてそこに現実「らしさ」がある、ということのみである、ということだった。大江が採用した疑似私小説とはこの現実らしさを操作する方法である。

大江は作家生活の初期において、伝統的な私小説の方法に批判的だった。私小説は、小説家が主人公と作者が同一であることを読者に要求し、かつ読者がその規則を受け入れることによって成立する。そのとき、小説の世界は作家が自身の想像力を意志的に制御することによって成立するのであり、想像力の機能を重視する大江としては受け入れがたいものだった。

しかし、80年代以降、大江はこの私小説の方法を逆手に取って方法化し、小説を書いていく。私小説を方法化して用いた大江の疑似私小説においては、私小説における現実と虚構の二元的な関係が変形された。すなわち、「ウソ」を全くの虚構として提示するのではなく、現実には起こったと認識されうる出来事に混ぜるかたちで「ウソ」を提示する。大江はこの操作を意識的に行い、小説内に、明らかに大江の経験したこと（「大江健三郎」という作者像に合致すること）、明らかなフィクション、そして読み手にはそのどちらとも区別できない出来事、という三つの現実らしさの様相を設定することで、事実であり、かつ事実でないという印象を読み手にあたえる小説を書いた。このようなものを、本稿では疑似私小説と呼んだ。

読者は、私小説の規則に従うように、現実の大江（「大江健三郎」という作家像）と古義人を同一人物として同定しながら小説を読もうとするが、虚構がまぜられていることで、大江自身がそのような規則が見せかけであることを示す。このように大江と古義人の類似性と差異を読者に提示することで、大江は私小説を疑似的なものに変形した。

次に、私小説と生まれ替わりの関わりについて指摘した。私小説作家が自分の書く小説に忠実であるならば、小説家はみずから死ぬほかないとも述べている。大江自身が自殺することはなかったが、古義人はしきりに、幼年時の自分の無意識的な自殺の体験に言及する。また、疑似私小説には複数の自死者が登場するのでもある。それらの死は、森へ昇ることやビルからの墜落という垂直軸の運動によって示されることによって、天皇制における父一子のタテの関係に類比的なものであり、小説における生まれ替わりを否定するものとして位置づけられる。疑似私小説は、「形式」として登場人物のモデルを提示し、そのことによって生まれ替わりを望まれる具体的な人物が、現実のモデルとともに読者に意識されることを可能にしていたが、それを否定する要素として、垂直方向の運動をともなった自死が、私小説を介してもたらされている。

そして本章では最後に、「おかしな二人組」<sup>スウード・カップル</sup>について論じた。これはフレドリック・ジェイムソンが大江の小説を評するときにベケットから援用したものである。大江はこの概念を自身のそれまでの小説に適用し、『さようなら、私の本よ！』以後の小説を書いていった。そのとき、この語の含む意味は、ベケットが用いていた際の意味とは異なるものになっていた。元来、pseudo-couple は、機械的で自動的なふたりの人物の関係を指したものだだったが、それが大江においては、ふたりの人物の感情が対立しながら、調和しあうような関係についていわれていた。

まず『さようなら、私の本よ！』における古義人と繁の「おかしな二人組」<sup>スウード・カップル</sup>について見た。かれらの会話の調子が、機械的なものではなく、情感に満ちたものであり、かれらは、いがみあいながらも重要な計画に際しては結束する。『水死』においてこの関係は「二人」から「三人」へと変化した。本作では古義人だけでなく、その周囲の人物のあいだにおいても多様な三者の関係が形成されており、それは「死んだ犬を投げる」芝居の流動的な劇の構造にもあらわれている。

そして、「おかしな二人組」<sup>スウード・カップル</sup>の以上のような関係が、翻訳の構造と重ねて見ることができるとして論をすすめた。翻訳もまた、異質なもの（言語）どうしのあいだの連絡の道を見出そうとするものであり、異なった言語間の翻訳作業において、新しい言葉の用い方が発見されるように、「おかしな二人組」<sup>スウード・カップル</sup>でも、異質であることが動力となっていた。さらに、言語の単語のレヴェルにおいて見られる「兄弟」関係や、大江の小説における両者の説明のされ方の類似によっても、翻訳と「おかしな二人組」<sup>スウード・カップル</sup>を相同的なものとして論じることが有効であることを示した。

### 第三章 書き直すこと・生き直すこと——「後期の仕事」<sup>ライター・ワーク</sup>のなかで

第三章では、大江が小説を書く方法としている書き直しという方法に注目した。というのも、これも疑似私小説と同じく、大江が小説を作るための方法であり、この方法が後期の作品の構成と主題に、ともにかかわっていると考えられるからである。

大江は書き直しをエラボレーションとも呼び、このエラボレーションの考えをサイド

から引き継いでいる。それは、草稿をくり返し書き直すということを第一に意味している。さらに、書き直しは、『同時代ゲーム』から『M/Tと森のフシギの物語』への書き直しというふうに、作品ごとの主題の書き直しという側面をも持っている。また、エラボレーションの重要性をとらえた時期の大江は、自身が「後期の仕事」を行っているということも明言していた。これもサイドから大江が引き継いだもので、その特徴は晩年性である。すなわち、作品が断片性、否定性、頑迷固陋さ、現在時への強い意識を示す、ということの意味している。晩年性の思想を意識して書かれたのは『さようなら、私の本よ！』以降の作品であり、本書や『水死』にはそのような傾向が見出せる。しかしそれらの作品においては、まだ作家が作品の全体を統制している印象がある。

そこで、晩年性の特徴がより明らかにあらわれた作品として、『晩年様式集』をとりあげた。本作は「三・一一後」のカタストロフィのなかで、古義人が現状報告をするように書きつけた文章と、古義人の小説にモデルとして書かれてきた「三人の女たち」による批判の文章をおさめたという体裁をとる。しかし物語が進行するにつれて、その区別がなくなり、小説内での出来事も、明確な筋の形成には寄与しない断片的なものである。その点で、晩年性を具体化した作品である。

以上のことを確認した後、『水死』と『晩年様式集』の展開に、どのように書き直しが行われているのかを見た。まず『水死』の「水死小説」草稿は、古義人の父の水死についての、母と大黃の対立する解釈をそれぞれ許容しうるように設計されたものであり、小説が進行するにつれて明かされる二人の解釈が、草稿の解釈の仕方になる。つまり、小説の進行自体が、「水死小説」草稿に描かれた情景のエラボレーションの過程になっている。

さらに、大江がそれを書いた時点に注目すれば、「水死小説」の草稿は、そのような対立する解釈を許容しうるように意識的に書かれた文章である。したがって、70年代における大江の文体や『水死』における文体とは異なって、簡潔に記述されたその草稿自体が、入念な書き直しによって作られたものである。

一方で『晩年様式集』には、書き直しの過程そのものを重視する態度を、登場人物たちの対話に見出すことができる。本作では古義人の過去についての議論が行われたが、議論の始める前以上に、何かが判明したわけではない。しかし、古義人への「批判」によって、つねに物語の焦点は古義人の過去にあわされる。それは、サイドがエラボレーションの特徴としてあげていた、内省的かつ回帰的な雰囲気作品にもたらすように機能していた。また、同じ議論をくり返し撮影し、それを厭わないというギー・ジュニアの議論の撮影の仕方にも、くり返し過去を検討するという態度を見てとることができる。このように『晩年様式集』においては、書き直している状態そのものについての意識が見出される。

ここまで論じたところで書き直しの問題を一時保留し、『晩年様式集』における書くこととプライバシーの侵害の関係を見た。この点を考察することで、書き直しと小説の主題がいかにかかわっているのかの手がかりをつかむためである。古義人はアカリの言葉を歪めて文章に書いていると批判される。この批判は、アカリについてだけではなく様ざまな

かたちで、本作にくり返されていた。『晩年様式集』では、それまで息子との共生と思って書いてきた小説が、実は息子を抑圧する、ひとりよがりのものであったのではないかと、大江は（古義人というきわめてよく似た人物を通じて）自らを批判しているのである。

これは事実の歪曲だけでなく、私的な事実の暴露、つまりプライバシーの侵害というかたちでもあらわれていた。これらの批判によって起こる、古義人の内面のカタストロフィは、アカリにとっては——地震や原発事故とともに——外部からやってくる父の脅威というかたちをとる。アカリがこのような危機にあるとき、それを自覚した古義人は、アカリの転落死を想像した。それは、天皇制と自殺のタテの運動に連なるものと見なすことができる。しかし、そのような本作においても、アカリの作った「アグイーの音楽」が「森のフシギ」の音楽に似ている、といわれていた。以後の分析はこの「森のフシギ」に注目したが、同様の関係は『水死』にも見られた。

『水死』で書き直しは、ウナイコが企画する演劇の脚本に要請された。それがウナイコの伯父のプライバシーを犯し、スキャンダルを起こすと考えられたからだ。ウナイコはそれを拒否する。ウナイコにとってその芝居は、自身が受けた性被害を告発し、強姦する国家の権力に抗うためのものだったからである。脚本の書き直しを受け入れることは、墮胎したウナイコの「子」とともに、作品を破棄すること、「墮胎」することにほかならなかった。このように、大江は小説では書き直しを、講演で述べるように言葉のエラボレーションの側面よりもむしろ、その暴力的な側面を書いているということが出来る。

一方で、本作には書き直しの中断も描かれていた。古義人は「大眩暈」のなかで、書きさしの原稿を破棄したいと考える。推敲中の原稿はなかったため、それは実行されないが、この書き直しの中断が想定されたすぐ後で、アカリと古義人に決定的な不和が生じる。それは、古義人がアカリの身体の情報を書いて発表したことが災いしてのものだった。書き直しの中断とアカリとの不和は、一方はもはやアカリについて書くことができないという点で、他方は現実的な人間関係の亀裂という点で、どちらも古義人のアカリからの切り離しを意味しており、その意味で古義人にとってはともにカタストロフィである。しかし、この危機、「大眩暈」の最中においても、古義人は「森のフシギ」を思い出していた。

なぜ、『水死』と『晩年様式集』とともに、古義人にとって危機的な状況で「森のフシギ」があらわれるのかを、書き直しと関連させるかたちで最後に論じた。「森のフシギ」は、『同時代ゲーム』以来の大江の小説に登場するモチーフである。

『水死』では隕石というかたちをとって描かれている。その隕石は古義人の父と母の両方に関係を持つものだった。というのも、父がその爆破を父が阻止したことにより石は守られ、その石に母の古義人への批判を含む詩が刻まれたからである。こうして、この隕石は、古義人と両親をむすぶメディアとして機能していることがわかる。さらに、古義人は母の詩行にその後につけ加えるかたちで、自分の詩行を刻んだという事実から、この隕石には書き直し（のひとつの作業である書き加え）がほどこされていると見なすことができた。

さらにその隕石の原形である「森のフシギ」が、大江の小説に、かたちを変えながらく



り返し描かれていることを『憂い顔の童子』や『さようなら、私の本よ！』における記述から指摘し、それには「一が全をあらわす」という共通のしくみを見出すことができた。この隕石の原形は、『同時代ゲーム』と『M/Tと森のフシギの物語』における「森のフシギ」である。「森のフシギ」は、『同時代ゲーム』においては言葉を蓄え、新しい形態へと変身し、それが書き直された『M/Tと森のフシギの物語』では、谷間の村の人間の魂がもどり、またでてくるふところとなった。

そして、一のなかの全をあらわすという「森のフシギ」が示す関係を書き直しにも見出すことを試みた。書き直しは言葉を書き、そして消す過程である。印刷される時、この消された言葉は読者に意識されないが、頁上の言葉は消された言葉の上に存在していると考えられる。このとき、頁の上の文字の背後には書き直しの過程で積み上げられた言葉の集積がある。ここに、ひとつであることで全体を示した「森のフシギ」と類似したしくみを書き直しに見出すことができる。

書き直しは言葉によってなされるが、その言葉が、先の世代から相続されたものであり、その受け継がれる様子を、後期の大江の作品は描いていた。そこからわかることは、言葉は、かつて生きた人びとの痕跡だ、ということである。書き直しとは、言葉をくり返し書くことによって、この死者たちをあらためて書き／生み直す試みである。それは、「森のフシギ」が言葉をくり返し受容し、また魂が行き来する場となるように、言葉を積み重ねることで過去を現在にあらためて呼び戻し、その連続する過程を通じて、小説が書かれる。古義人とアカリの危機的な状況において見出された「森のフシギ」は、このように書き直しの過程の隠喩となっているのである。「森のフシギ」はこのような、生がくり返される様子、生まれ替わりを示すために、そのカタストロフィを覆すものであるからこそ、危機的な状況にある古義人によって、思い出されているのである。

#### 第四章 大江健三郎の想像力——想像力の機能としての隠喩とアレゴリー

ここまで大江の小説を分析するなかで、しばしば人物や事物どうしの類似の関係が見出された。大江は隠喩を用いて小説を展開させる作家なのである。このことから、第四章ではこれまでの主題的な分析から離れて、大江における想像力と隠喩に焦点をしばった分析を行った。これらに注目することで、想像力を重視する作家である大江が、実際に想像力を使うことでどのようなイメージを作っているのかを見るためである。なかでも、小説を展開する原理である隠喩表現を事例として、想像力の具体的なあらわれを見ることを試みた。

一節では、大江が想像力論を形成するに際して、参照先としたと明言しているサルトルとバシュラールに言及しながら、大江の想像力論がどのようなものかを確認した。『想像力の問題』におけるサルトルによれば、想像力とは意識において「<sup>イメージ</sup>像」を作るはたらきだった。「像」は、現実を「空無化」することで形成されるが、それは単純な現実の否定ではなく、意識における想像力の自由な発揮のために必要なものとされていた。しかし、この

想像力論と大江の論を比べたとき、大江は現実を無化するということは述べておらず、むしろ現実と想像力とのかかわりを積極的に主張している。そこで、サルトルのアンガージュマンの理論を引きながら、大江における想像力とは、それによって人間が自分自身を乗り越えていく力であることを確認した。

この考え方によれば、人間は、自身の現実におけるありようや環境、他者との関係を、想像力をはたらかせることによって把握する。そして、想像力によって把握した新しい現実の認識を、具体的な状況のなかに実現していく。このように、人間は意識によって現実と調整を図りながら存在している。この大江の想像力論をたどりつつ、大江が想像力のはたらきの定義として選びとる、バシュラールの考えを次に見た。

バシュラールによれば、想像力とはあたえられたイメージを歪形する能力である。そのように想像力をはたらかせることは、人間の生存そのものである。この定義は、想像力は自分自身を乗り越える力であるという大江の定義にも、重なるものだった。自分自身を乗り越えることは、現在の自分を、自分の望む方向へと「歪形」するための手だてを考え、実際にそれを現実の場面で実行することだからである。そして、想像力の重要な機能としてバシュラールによって指摘されていた隠喩表現を、大江が想像力をはたらかせる際の特徴的な方法として位置づけ、以後の分析の対象においた。

二節では、大江の小説における想像力のあらわれとしての隠喩を、三つの観点から論じた。まず、大江の小説が類似性の関係によって進行することを見た。『同時代ゲーム』において、語り手は、妹の「恥毛」によって、語るための励ましを得ていたが、このとき語られた内容は、「恥毛」とその形において類似した「森」における出来事である。ふたつのあいだに類似性が見いだされ、「恥毛」と「森」が、相互にその価値を付与しあう関係が、両者が隠喩によってむすびつけられることによって生まれていた。

つぎに、想像力の具体的なあらわれ方のひとつとして、大江が用いる対象を描写する際の空間的な比喩表現に注目した。大江はしばしば事態を空間的に描写することを確認し、小説における「平衡」という言葉の隠喩から、それが投射されたイメージ図式のあらわれであると指摘した。そこで確認したことによれば、イメージ図式は、物理的な身体経験によって把握された事物の関係の認識が、パターン・型として抽出されることによって形成される。そのようにして形成された認識の型、図式を、それと類似した状況や関係に投射することによって、現実が構造化されていくのである。

最後に、大江が似ている情景をさまざまな作品にくり返し書くことを、それが単なる作家が対象とするものの少なさなのではなく、想像力のはたらきのひとつである図式の、ずれを含んだ展開であることを分析した。ここで大江の小説から取り出したのは、「主体が彼方に生の全体を見とおす空間」という図式、「やってくる者をながめる」図式、や「犬」の比喩の図式である。「森のフシギ」によって表現されていた「一が全をあらわす」イメージもひとつの図式である。

芸術家には個々人に固有の表現の型があり、それが「試行錯誤」を経てさまざまな作品に、

それぞれ異なりながらも類似したものとして姿をあらわす。この「試行錯誤」の基になる、作り手の意識の内部の型が図式である。図式は、知覚といった具体的な経験が認識されると同時に形成される。具体的な経験は、この図式を通して別の経験との類似性が把握されることで認識され、認識は、図式を類似性に基づいて適用していくことで現実を把握する。イメージ図式とは、したがって、人が対象を認識するための方法である。

一方で、芸術家の創作は、この図式を「試行錯誤」のなかで具体化していく営みである。このとき図式は「力動図式」とも呼ばれた。創作において現れようとする「力動図式」は、ベルクソンにおいて「過去の経験を現在にそって撓め直して利用する柔軟な知性」のはたらきであるとされており、この点において、バシュラールの想像力の定義との連関を見出すことができた。想像力のあたえられたイメージを歪形する能力は、図式に基づいてかつであったものを「撓め直し」別の仕方では表現し直す能力と、重なっているのである。

以上のことをふまえて、大江のエラボレーション、「ズレをふくんだ書き直し」は、その試行錯誤の過程で一度作られたものと、次に作られたものとのあいだにずれが生じながらも、図式に基づきながらその型と類似した形象を具体化していく営みであることが明らかとなった。

最後に、大江の小説については隠喩とともに、アレゴリーも見出されることに注目し、大江の小説においてこれがどのようにあらわれているのかを考察した。アレゴリーもまた、『同時代ゲーム』までの作品に見られる、大江においてくり返される表現の方法だからである。

アレゴリーは、普遍的な理念が特殊的な出来事に具体化されるというふうに、あるいは隠喩が換喩によって展開されるというふうで定義される。このことをふまえて、大江の小説をアレゴリーとして論じた柄谷行人と井口時男の論を批判的に検討した。柄谷の大江論では、明らかにアレゴリーである『同時代ゲーム』ではなく、それよりもアレゴリーの度合いにおいて劣る『万延元年のフットボール』が論じられている。柄谷がいうアレゴリーはきわめて隠喩に近いものとして規定されており、柄谷の『万延元年のフットボール』はアレゴリーである」ことを立証する論もまた隠喩である。そして、批評はアレゴリーとなるというファイマンの論を引用しながら『万延元年のフットボール』にアレゴリーを見出そうとする柄谷の文章は、『万延元年のフットボール』についてのアレゴリーになっていると指摘した。

柄谷の論を引き継ぎながら『同時代ゲーム』におけるアレゴリーを論じた井口の論の骨子は、この小説が以後の大江の作品の「正典」となり、大江は『同時代ゲーム』で書かれた世界を、以後の作品でくり返し具体化しているということである。井口によればアレゴリーは、普遍が特殊に先行している状態であり、その普遍的な理念や意味を貧困な世界にあたえることである。『同時代ゲーム』にはその特徴が見出せる。この作品には文化人類学やバフチンから得たと思われる学問的な知が、亀井銘助や「壊す人」によって具体化されており、その点で普遍的な意味が先行しているといえるからである。

一方で、本作の語り手は自分の語り語る対象を十分に表現できていないのではないかという不安を抱えてもいる。この語り手の不安からわかることは、この作品が「村＝国家＝小宇宙」の神話と歴史というアレゴリーを描いているだけではなく、アレゴリーを語ることとその試みの失敗という自意識における葛藤をも描いているということである。この語り手の自意識に注目することで、本作を小説と見なす立場も捨てることはできないと論じた。

以上の分析によって、大江は学問的な知を参照し具体化することでアレゴリーを書くこと、柄谷と井口の論からその代表的な作品として『同時代ゲーム』をあげることができること、そしてその一方で、『同時代ゲーム』にはアレゴリーを書くことの葛藤もまた描かれている両義的な作品であることが明らかとなった。

## 2 大江健三郎の小説——「あいまいさ」と翻訳の観点から

ここまで、主に大江の後期の作品、『さようなら、私の本よ！』、『水死』、『晩年様式集』を対象としながら、それぞれの章でメディア、疑似私小説と「おかしな二人組」、書き直し、想像力について述べてきた。本稿を締めくくりにあたって考えたいのは、これらの議論を通して見えてくる、大江の小説の特質とは何か、という問題である。

第一章から三章では、それぞれの議論において主人公を中心に展開する生まれ替わりと、縊死や強姦によるその否定の関係を見出すことができた。第一章では『水死』の「死んだ犬」を投げる芝居における古義人の父の想起とウナイコの国権に抵抗する演技によって、第二章では疑似私小説における作家の死と「おかしな二人組」の死を代替する関係によって、そして第三章では『メイスケ母出陣と受難』の脚本とアカリの言葉の書き直しに対する「森のフシギ」が示す書き直しのしくみによって、この対立の関係を指摘してきた。ここで重要なのは、これらの対立の要素をなすどちらか一方に、価値の優劣が見てとられているわけではない、ということである。死の後にもう一度生き直すというイメージがくり返し描かれるが、しかし小説内ではそのことだけに焦点があてられているのではなく、縊死や強姦といった暴力もまた、同じ重要性で小説に書かれている。各章の論点の相違にもかかわらず、そのそれぞれの分析においてつねにこの二項対立の関係が見出されるのである。

二項対立は、生まれ替わりとその否定というかたちにとどまらず、次のような項の対立にも見てとれることもできた。第一章、『さようなら、私の本よ！』においてメディアは、生きている者のいる「こちら」と、死んでしまった吾良らのいる「向こう側」を連絡するために用いられていた。『水死』における「死んだ犬を投げる」芝居は、夏目漱石『こころ』を演劇化して提示しながらそこに、長江古義人と、超国家主義思想を持っていたといわれる父の関係が見出されるように（大江によって）仕組まれており、一方で、そこでは女優ウナイコの、国権に対する抵抗の意思が表現されてもいた。これはナショナリズムと民主

主義の対立として図式化しうるが、『水死』では古義人自身が戦後民主主義者でもあることによって、この対立のあいだを行き来するような構成がとられている。

第二章で見た疑似私小説は、現実と虚構の対立を軸にして成立するものだった。それは私小説のように、小説家の「事実」を書き手と読み手の双方がまぎれもない事実として受容するのではなく、読者と共有されうる作家の事実に基づいた小説の世界を提示しながら、明らかなものからあいまいなものまでを含む多様な虚構をまぜて筋を展開させるのである。ここには私小説が提示する事実だけの世界も、作家ひとりによってのみ空想された虚構だけの世界もなく、現実（事実）と虚構が同列に組みあわされた世界がある。そして、「おかしな二人組」とは、対立しながら調和を示す、翻訳にも類比しうる人物どうしの関係のことであった。

第三章で論じた作家に書かれる者のプライバシーの問題は、小説内の現実における、現実と虚構の対立を示すものだった。古義人は、引用によって虚構を交えながらも、息子との共生を、自分が経験した本当のこととして小説に書いてきた。しかし、当の息子側から、事実に反していると批判される。疑似私小説という小説の形式における対立に加えて、その内容においても現実／虚構の対立は問題化されているのである。しかも古義人へのその批判は、大江の自分自身への批判へと容易に転化するため、自身にとっても危機的な——「晩年のスタイル」と呼ぶにふさわしい——疑義を大江は自らにあたえている。この小説内のその対立は、現実には大江が書いたかつての小説が示す現実と虚構の関係をも疑わせる視点をもたらしているといえる。つまり、80年代以来、大江が書きついできた息子との共生を書いた小説も、息子の言葉を歪めて書いたものなのではないか、という疑いの視点である。

第四章で見た大江の想像力論もまた、現実と虚構の関係についてのものである。人間はたんに物質的に世界に存在しているのでも、想像の世界に完全に逃避しているのでもない。人間の存在の仕方は、想像力によって自らの状況を把握し、その変形の方途を探すという仕方で現実には根ざしている。大江のこの論によれば、現実とは想像（虚構）と対立するものではなく、それに支えられることによって成立する。というのも、人間が自らを乗り越えるための現実自体が、想像力のはたらきによって把握されるからだ。また、想像力のはたらきとしての図式は、認識と体験を仲介するものであった。現実を想像力によって把握することの一端は、この図式の機能によるものである（たとえば第四章第2節で分析した、イメージ図式の隠喩的投射の機能）。書き直しの作業も、この図式の確認と、その具体化の連続であるといえるだろう。それは、単に身体を動かす経験であるのでも、ただ書く内容を思い描くことであるのでもなく、思い描いたことの現実における具体化である点で、書くという作業もまた、現実と虚構（経験と認識）の両面にまたがった行為なのである。

このように、各章においてふたつの項の対立を見出すことができる。これらの対立で重要なのは、対立の項をなす一方に優位があるのではなく、これらが対立されるにできるその「あいだ」が問題になっているということだ。ふたつのあいだに漂う、あるいは、その

あいだで両側から引っ張られているというイメージである。それは、大江がいう、あいまいな *ambiguous* 状態である。大江の小説は、現実と虚構や民主主義と超国家主義思想といった小説の内容における対立に加えて、疑似私小説によって小説の形式にも、あいまいな状況をつくるしかけがほどこされている。つまり、以上の対立が生み出すあいまいさ（「あいだ」）を徹底することで書かれているのである。

「あいまいさ」は大江が自らの鍵語としている言葉である。では、大江はこの言葉をどのように用い、そして定義づけているのか。ノーベル賞受賞の記念講演で大江はこの言葉を用いている。大江は、川端康成の「美しい日本の私」に言及した後、自身の講演の題名である「あいまいな日本の私」について、次のように説明している。

さきに私は、川端のあいまいさについていいながら、*vague* という言葉を用いました。いま私は、やはり英語圏の大詩人キャスリーン・レインがブレイクにかぶせた《*ambiguous* であるが *vague* ではない》という定義にしたがって、同じあいまいなという日本語を *ambiguous* と訳したいと思いますが、それは私が自分について、「あいまいな日本の私」というほかにはないと考えるからなのです。

開国以後、百二十年の近代化に続く現在の日本は、根本的に、あいまいさの二極に引き裂かれている、と私は観察しています。のみならず、そのあいまいさに傷のような深いしるしをきざまれた小説家として、私自身が生きているのでもあります。<sup>491</sup>

大江は川端の「あいまいさ」に自身の「あいまいさ」を対立させている。大江はこの箇所の後で、日本の「あいまいさの二極」をもう少し詳しく説明している。日本の近代化は「ひたすら西欧にならうという方向づけ」だったが、日本はアジアに位置しており、「日本人は伝統的な文化を確乎として守り続けも」した。その「あいまいな進み行き」が、日本をアジアにおける侵略者の位置に追いこんだ。それでいて、西欧に向けて開かれていたはずの「近代の日本文化」は、西欧側にはいつまでも理解不可能の「暗部」を残し続けた。さらに、アジアにおいて日本は政治的にだけでなく、社会的、文化的に孤立することになった<sup>492</sup>。

この講演の後、大江は柄谷行人と対談を行っており、そこでふたりはこの「あいまいさ」の意味について、*ambivalent*、*vague* と対比しながら話し合っている。それを整理すれば以下ようになる。柄谷は自身の話のなかで *vague* は *clear* に対比されるという。そして大江はこの語が *wandering*、「うろちょろしている、さまよっているということ」に由来するとして、「どこにあるか、よく見ていないとわからないというような意味であいまい」だとする。次に *ambivalent* について。柄谷はこの語が *ambiguous* の反対概念だと述べる。

<sup>491</sup> 『あいまいな日本の私』、7 - 8 頁。

<sup>492</sup> 同書、8 頁。

柄谷は愛と憎しみがあるとき、これらを一つの方に決めてしまう態度が *ambivalent* (両価的) だという。柄谷はこのことをフロイトの論文、「否定」を引きあいに出しながら説明している。それによれば、項の一方を否定するとき、その人は否定する対象を欲望している。大江もこの説明を受けて、「善と認めたことが、実はその人の意識下にある悪へのこだわり」を意味しているとし、*ambivalent* を、「A と B があるとして、A は B の否定である場合に、B をすっかり切り離してしまう」態度だとする（「切り離してしまう」ことが「こだわり」を意味している）<sup>493</sup>。

そして *ambiguous* について、柄谷の愛と憎しみの例においては、それは愛がありかつ憎しみがあるという状態をさしており、*ambiguous* は「両義的」と訳すことができる。大江は、先の受賞講演からの引用でも言及していたキャスリーン・レインにふれた後、*ambiguous* について次のように説明している。

ブレイクの場合は、『天国と地獄の結婚』がその典型ですけれど、両方ともプラスの力、つまり天国の力と地獄の力が等価なんです。同じ価値を持っていて、その両方とも認める。A の方から B の方に行ったりはします、あるいは B の方から A の方へ行ったりしますが、両者のいちいちを認めるという態度で、明確です。<sup>494</sup>

そこで、*ambiguous* には、価値判断は含まれていず、「A と B があって、A と B が共存するということだけ意味している」。この定義に照らせば、先の受賞講演で述べられていた、日本の近代化における「あいまいさ」<sup>アムビグエイトイー</sup>とは、日本が根本的にアジアに属していながら、かつ西欧由来の近代文化を取りこみ、西欧に伍する（経済的な）文化を築いたことをさしている。日本という場にアジアと西欧があり、両者が共存している状態である。『水死』の「死んだ犬を投げる」芝居におけるウナイコ、あるいはウナイコと大黄の対立は、アジアにおける日本（ナショナルリズム）と日本における西欧文化（民主主義）の「あいまいな」<sup>アムビグエオス</sup>対立を端的に示していたといえる。本稿の結論として、この「あいまいさ」<sup>アムビグエイトイー</sup>を大江の小説の特質として位置づけようとするが、しかし大江が指摘した近代日本の見取り図には直接、間接に批判が寄せられているのもあることを指摘しなければ、単に大江の作った図式に即して、その小説を評価してしまうことになってしまう。大江、の日本におけるアジアと西欧という対立を批判した一方の論者、加藤典洋は、この受賞講演を直接批判したのではないが、このような講演を行う大江の戦後民主主義者としての立ち位置を批判している。他方の鈴木貞美は、先の大江の日本近代史の見取り図そのものを批判している。

大江は先の講演で、「民主主義の原理を越えた、さらに高いところに絶対的な価値をおく、

---

<sup>493</sup> ここまで、大江健三郎、柄谷行人「世界と日本と日本人」、『群像特別編集 大江健三郎』、1995,04、7 - 10 頁。

<sup>494</sup> 同書、9 - 10 頁。

旧憲法を支えた市民感情は、[……] 民主主義憲法のもとで、[……] 生き続けています」と述べるように<sup>495</sup>、ここでも一貫して、戦後民主主義者として護憲の立場を示している。加藤典洋は『敗戦後論』において、このような大江の立場を、江藤淳の改憲、自主憲法制定の立場とともに批判している。加藤によれば、大江と江藤はともに「彼らのめざす理想が、そのまま実現しうるとみなしている点、相似」であり、「双生児」を思わせる。両者には、敗戦を通して日本が抱え込んだ「ねじれ」の感覚が欠けている<sup>496</sup>。

加藤によれば、この「ねじれ」とは、現行の日本国憲法が「押しつけられた」という事実についての感覚のことである。護憲論者は、この事実を、押しつけられたがすばらしいものとして日本人は受け入れたとして隠蔽する。他方、改憲論者は、現行の憲法を否定して交戦権の回復を主張するが、戦後の新憲法によって受けている現在の恩恵に見ないふりをしている。両者にはともに、「憲法を尊重するがゆえに、この憲法をもう一度「選び直す」べきだ」という、「ねじれ」に立脚した視点を欠いている<sup>497</sup>。

また、両者の立場は、戦死者への配慮についても片手落ちであることを加藤は批判している。先の大戦は、日本にとって回復不能なまでの敗北だっただけでなく、道義的に「正義」のない誤った戦争だった点で、それまでの日本の戦争にはなかった「新しい意味」を持つ。加藤によればその「意味」とは、先の大戦が、「残された者にとってそこで自国の死者が無意味な死者となるほかない、はじめての戦争」となったということである。加藤は「自国の死者」を二様に大別している。一方は、原爆の死者であり、他方は、大陸を侵略した帝国軍兵士たちという死者である。そして、護憲派において想定される死者とは前者、すなわち「戦争で死んだ「無辜の死者」」であり、侵略者である「「汚れ」た死者」は無視される。改憲派において想定されるのはその逆であり、そこでは「英霊」としての死者しか顧みられていない<sup>498</sup>。すなわち、本節での議論に照らせば、護憲論者（大江）も改憲論者（江藤）も、敗戦した日本への立ち位置として「両価的」ambivalent であって「両義的」ambiguous ではない、というのが加藤の批判である。そして、この敗戦によってもたらされた事態を、出兵し捕虜収容所で敗戦を迎えた大岡昇平だけがひとり、維持し体現したと加藤はいう<sup>499</sup>。以上が加藤の論における大江への批判である。この論へ応答する前に、鈴

---

<sup>495</sup> 『あいまいな日本の私』、10 頁。

<sup>496</sup> 『敗戦後論』、51 頁。なお加藤の『敗戦後論』ははじめ、『群像』の 1995 年 1 月号に掲載された（出版は 97 年）。大江の受賞講演が 94 年 12 月だったことを考えれば、加藤のこの文章が大江の受賞講演を受けてのものではないと思われるが、加藤が批判する大江の護憲的な立ち位置は、受賞講演においても見てとれる。

<sup>497</sup> 同書、23 頁。

<sup>498</sup> 同書、54 - 56 頁。

<sup>499</sup> 「大岡と彼以外のわたし達の違いは、わたし達の多くがいつか敗者であることを忘れた後も、ひとり大岡が「敗者」の位置を動かさなかったことである。確かに大岡のように敗者の位置



木の論も確認しておく。両者の批判への本稿での応答は、どちらに対しても同じ観点に立ってのものだからだ。

鈴木貞美は、『「あいまい」の知』所収の「言語と文化の差が生む「あいまいさ」について、もしくは、「あいまいな日本」を超えるために」のなかで、大江のノーベル賞受賞講演における日本近代史のまとめ方を批判している（なお、以下で鈴木論を概括する際に用いる「あいまいさ」や「ambiguity」は、大江と柄谷の対談で定義されていた意味で用いられているのではなく、日本語の「あいまい」に寄せた、不分明というニュアンスで用いられている）。つまり、帝国主義戦争を戦うまでに近代化しながら、古来からの「現人神」としての天皇を頂点に置いて「封建的」に運営された軍国主義の戦前の日本を反省し、ふたたび西欧（特にアメリカ）に迫りつこうと近代化と民主主義の道をたどりつつも、象徴天皇制を残し、伝統文化を復活させた戦後日本、という整理の仕方は、敗戦後の主流派が自明のこととして語るものだが、その実相は明瞭ではないと鈴木はいう<sup>500</sup>。鈴木はまず、「日本文学」を例に日本の近代化の「あいまいさ」を指摘する。

鈴木によれば、「日本文学」は、literature によって意味される、national language による文学作品、という規範からは逸脱している。まず、literature には、「著作物一般」(writings) を意味する広義、「立派な文章」(polite literature) を意味する中義、「立派な言語芸術」(linguistic art) を意味する狭義の意味、という三つの意味があり、西欧では中義の意味の literature が主流だった。そこで、それに対抗する明治の日本の知識人も「立派な文章」を「日本文学」の系譜に組み入れようとした。すると、「日本文学」の古代期にある「立派な文章」とは、漢文で書かれた『古事記』や『日本書紀』である。日本で最初の「日本文学史」を標榜する三上参次らの『日本文学史』(1890)では、「国学」流の和文中心主義をとらないことを述べている、と鈴木は例をあげ、明治期に形成された「日本文学」は、西欧における国語 national language による文学という理念を反映しておらず、和文による作品と漢文による作品が併存した「あいまいな」文学(史)であることを指摘する<sup>501</sup>。

そして鈴木は、明治政府によって奨励された「漢文」学習を、このような「日本文学史」形成の歴史的条件としてあげつつ、「漢文」学習が奨励されたこの時期に、儒教(における忠孝の理念)が、皇室崇拝のための支えとして必要とされたことを指摘している。天皇家への崇拝の土台は神道が担うが、これが社会規範化されるために、儒教の理念が要請された(その端的なあらわれは「教育勅語」である)。したがって、このような思想的背景を持つ天皇制は、伝統保守派が、あるいはそのような伝統保守派の存在を革新派の対立項とし

---

にとどまった戦前の人間は他にもたくさんいたかも知れない。しかし、敗れた後、「敗者」として新しい現実、この戦後を生きた人間、そうすることでまた新たな地平にたどり着くことがあり得ることを示した文学者は、たぶん大岡一人だった」(同書、88頁)。

<sup>500</sup> 河合隼雄、中沢新一編『「あいまい」の知』、161頁。

<sup>501</sup> ここまで同書、165 - 166頁。

て位置づける大江が考えるような、日本の古来からの「伝統」なのではなく、「立憲君主という西欧近代的な制度にならって、すでにあったものを新たに編成し直した」、発明された「伝統」にほかならない。近代天皇制は、江戸後期以来の神道思想の直系なのでも、西欧由来の王権神授説の採用でもなく、プロイセンなどの、立憲君主政体を規定する憲法を参考に、既存の思想（神道、儒教）の配置を組み替えることによって成立したものだ。その意味で、近代天皇制そのものが、「ambiguity」を体現しており、大江がいうような「近代化すなわち西欧化」対「伝統」という対立図式によって、日本の近代化を割り切ることができない。帝国憲法制定時には、立憲主義の導入と、神がかった国体論との妥協が目指されており、また、輸入されたロマンティシズムの思想も、日本の知識人の伝統主義をかきたてた。このように、「近代化」対「反近代化」、「西欧化」対「伝統主義」のふたつの軸が交差するところに、日本の近代文化は築かれていった<sup>502</sup>。鈴木論は以上のようなものである。

ここまで、加藤と鈴木論を確認してきたが、これらは戦後民主主義者を自称する大江について妥当な批判だと思われる。というのも、(旧)教育基本法と憲法について語った講演において、大江の立場には加藤がいうような「ねじれ」への言及は見られず、また、憲法を護ろうとする意見の表明は、受賞講演で示された、日本の近代化におけるアジアと西欧という対立を前提にしてのものに思われるからだ<sup>503</sup>。しかし一方で、両者の批判は大江の小説について言及していない点で共通している。ふたりは、大江が文化勲章を受けない理由を説明した文章や、受賞講演を参照して論を展開しており、知識人としての大江を批判しているといえる。そこで、両氏の論を受け入れながらもここで主張したいのは、大江の小説を見ると、むしろこれまで確認してきた、大江が批判されている点とはむしろ反対の、その批判において欠けているとされた歴史観が見出されるということである。知識人としての大江は屈託のない（ように見える）戦後民主主義者だが、小説家としての大江を見ると事情は異なっている。

---

<sup>502</sup> ここまで同書、167 - 168 頁。

<sup>503</sup> 大江が憲法と旧教育基本法との出会いを振り返っている以下の発言に、憲法を押しつけられたが良いものとして受け入れたと加藤が見なす態度はあらわれている。敗戦を迎え、大江の住む村に米軍のジープが来た。「それに続く激動の時代に、一九四七年の、憲法の施行と教育基本法の公布・施行とを、明るいこととして受けとめた。[……] 私は母親から、大切な言葉、大切な文章はノートに書き写せといわれ、従っている子供だったので、それら（憲法をさす——引用者註）を写したいと思った。社会科の先生は、[……] 憲法は難しいし長いが、教育基本法ならば、子供にもわかるし短い、と教えてくれた。そのようにして写した教育基本法を、私は子供の憲法として受けとめた。あれ以来、自分が生きて来る過程に、いつもそこから読みとったものが脇に付き添っていると感じてきた。私が、小さな運動であれ、憲法についてやろうとするのは、この思いに立っている」（『<sup>シンク・トーク</sup>話して考える」と『<sup>シンク・ライト</sup>書いて考える』、270 頁）。

そのことを見るためには、アジアに位置する日本がアジアを侵略しようとした第二次世界大戦や、戦後の状況を描いた作品を見るのが適切だろう。これらの作品には、日本の両義的なありさまが描かれているからである。

『万延元年のフットボール』では、根所蜜三郎と鷹四という兄弟が、生家とそれに隣接する倉屋敷を資本家に売却するために帰郷し、帰郷した村で鷹四が村の若者を扇動して、蜜三郎と鷹四の曾祖父の弟が引き起こしたといわれる万延元年の一揆を模倣した暴動を引き起こす。しかし一揆は中途半端に終わり、鷹四は自殺する。一揆を扇動する弟を批判していた蜜三郎は、鷹四の死後、その志の正当性を認める、という筋立ての小説だが、本節の議論において重要なのは、倉屋敷を買収するのがどのような人物かということだ。

『万延元年のフットボール』においてその人物は、「スーパー・マーケットの天皇」と呼ばれている。この人物は大金持ちの、四国の「スーパー・マーケット・チェーンの持主」で、蜜三郎と鷹四の生まれた「地方」を支配しており、かれらの生家にある「倉屋敷」を買い上げて、「建物を東京に運搬してきて郷土料理屋を作る計画」を持っている<sup>504</sup>。谷間の村の住職は、この人物の来歴を次のように説明している。

「[……] 戦争の後、朝鮮人部落の土地は、森で強制労働をしてきた朝鮮人に村から払い下げられた形になったのだけれども、そのうち土地全部を仲間から独占的に買いあげて自分のものにした男が、発展に発展を重ねて現在のスーパー・マーケットの天皇になったんだからね」<sup>505</sup>

この人物はもともと、「二十年前強制されて森に伐採労働に出ていた朝鮮人」のうちのひとりだった。谷間の村は、いまやそのような人物に「経済的な支配をこうむっている」<sup>506</sup>。この人物がスーパー・マーケットを経営する単なる資本家であれば、資本主義経済の原理の地方への普及、そしてそれが土地のエコノミーを破壊するという事態はさほど問題にならないだろう。大型資本による地方経済の破壊は、『万延元年のフットボール』の舞台である「四国」に限定されたものではなく、日本中で起こり始めたことであっただろうからだ<sup>507</sup>。

---

<sup>504</sup> 『大江健三郎小説 3』、42 頁。

<sup>505</sup> 同書、86 頁。

<sup>506</sup> 同前。

<sup>507</sup> 井口は、中上健次が、被差別部落であることをあらわす地名「永（長）山」を、この地名が行政によってあらためられた後にも、『地の果て 至上の時』などにくり返し用いていることについて言及している。井口によれば、地名の消去が行われた時期（70 年代後半）は、中上の小説に描かれる土地にある「山を切り崩し、道路を整備し、家屋を取り壊して住居を近代的な集合住宅に移転させ、土地そのものが最終的に消滅する時期」であった（井口、同書、211 頁）。この「情報と資本の急速な回転と流通」（同書、212 頁）によってもたらされた土地改良は、「この

したがって、生家の買収という出来事も、そのような経済の変動による自律的な地方都市の消滅として説明しえただろう。それはこの小説でくり返し言及される「identity」の喪失にほかならないが、根所家独自のものとはいえない。

『万延元年のフットボール』でこの生家の買収による「identity」の喪失が問題なのは、その経済的な支配が、「朝鮮人」によって行われているからだ。そして、「朝鮮人」による村の支配を問題と見なさざるをえないのは、その支配が、「二十年前」——戦時中——の、谷間の村の日本人によるアジアの人びとの支配（「強制労働」）をネガとして浮かび上がらせているからである。谷間の村の人びとが、「スーパー・マーケット」の経営者を「天皇」と呼ぶのは、支配—被支配のかつての関係が逆転したことで抑圧するほかなくなった「怨嗟」の感情が、屈折してあらわれているからである<sup>508</sup>。したがって、鷹四が、「スーパー・マーケット」の商品を略奪するという「一揆」を引き起こすと村人たちの態度は一変する。蜜三郎が少年期をともに過ごした家の世話役の、いまは過食症で肥大した身体の女、ジンに、「スーパー・マーケットの天皇に、同情する者はいないのかい？」と蜜三郎がたずねる。

「あの朝鮮人に同情する者？」とすぐさま憤然とジンはいいかえした。昨日までジンはスーパー・マーケットの天皇が谷間にもたらした悲惨について話す谷間のおおよその人間同様、権威にみちたスーパー・マーケットの所有者が朝鮮人であることをほのめかすことすらなかったのだ。しかしいま、ジンは、直接朝鮮人という言葉に強調を置いて話している。スーパー・マーケットの略奪が、あたかも谷間の人間すべてにスーパー・マーケットの天皇との勢力関係を一举に逆転しつつあるとでもいうように、いまジンは谷間を経済的に征服している男が、朝鮮人であることをためらわず広告しているのである。「この窪地に朝鮮人が来てからというもの、谷間の人間は迷惑をこうむりつづけでしたが！ 戦争が終ると、朝鮮人は、土地も金も谷間から挽ぎとって、良い身分になりましたが！ それを少しだけとりかえすのに、なにが同情してかからねばなりませんかの？」<sup>509</sup>

このような立場は、戦後民主主義に敵対する側に見出されこそすれ、大江が講演でこのように述べることは決してないだろう<sup>510</sup>。大江は、小説以外の場とは反対に、「教条主義の

---

あと「地上げ」と呼ばれて全国規模で展開することになる暴力的な土地改良のはしり」であるが（同書、211頁）、『万延元年のフットボール』における資本主義原理の地方への浸透の傾向がさらに高まった時期に、中上が描いたこの土地改良が起こっていると考えられる。

<sup>508</sup> 『大江健三郎小説3』、166頁。

<sup>509</sup> 同前。

<sup>510</sup> 柄谷は第四章でとりあげた「大江健三郎のアレゴリー」において、『万延元年のフットボール』の人物と政治思想を対応させた図を用いながら、大江はエッセイなどで「ブルジョア」的、

政治感覚とは別の、もっと深くて暗いニッポン人感覚に向けてはみ出してる」部分を<sup>511</sup>、小説では書いている。しかしそれは、戦後的な価値を拒絶した ambivalent なものではなく、先のジンに、「ジン、この窪地の人間に対して朝鮮人が一方的に害をなしたということはない。戦後のいざごは両方に責任がある」と語る蜜三郎のような人物を設定することで<sup>512</sup>、「両義的」ambiguous である。

もうひとつ戦争が描かれた作品である、『同時代ゲーム』を見ると、戦争の加害者である日本人と被害者である日本人の双方の姿が描かれている。とはいってもそれは——アレゴリー小説であるだけに——、先のように日本と朝鮮という具合に現実の状況を話題にしたものではなく、語り手の生地である「村＝国家＝小宇宙」の成立の起源と、大日本帝国との関係にかかわっている。

本作は、語り手の「僕」が「村＝国家＝小宇宙」と呼ぶその土地の、創建以来の神話と歴史を、妹への手紙のなかで語るという形式がとられている。この「村」の創建者である「壊す人」とその仲間は、藩から追放され、船で後に「村」となるその山奥の土地にたどりつき、以後様ざまな事柄が起こったと「僕」によって語られる。しかしそれらが本格的に語られる、前の「第一の手紙」において「僕」は次のことに言及している。

第一に、「僕」は、「壊す人」とかれに率いられた人びとが、その土地の「真の名」を隠蔽しようとしたのではないかという。この土地は「アハヂ」と呼ばれ、「泡志」、「粟爺」、「安破紙」など、無数の表記があてられてきた。「僕」はこのことにふれて、それが「もっとも妥当な名をつける」模索の努力の結果ではなく、「アハヂ」という音の背後の真の土地の名を隠蔽するための努力の結果が、これらの思いつきの地名の濫発」となったと考えている<sup>513</sup>。

この「第一の手紙」の別の箇所、「僕」は、「壊す人」が「大岩塊」を爆破した直後に降った大雨で、それまで岩の奥の湿地に岩に遮られて溜まっていた、動物や植物が生息することを不可能にしていた瘴気と悪臭が洗い流された、という伝承にある疑いをなげかけている。

もし当の大岩塊、あるいは黒く硬い土の塊の奥に先住民がいたとすれば事態はどのように展開したであろうか？ 火砲をふくむ兵器で武装した侵入者、すなわち壊す人にひきいられた創建者たちの一団と先住民との闘いは、血なまぐさく一方的なものであ

---

「民主主義」的な発言をしこそすれ、「帝国主義」的、「アジア主義」的な発言をすることは決してないと述べている。柄谷によれば、大江は現実において後者の立場を否定するがゆえに、小説においてはその後者こそが問題になる（『定本柄谷行人集 5——歴史と反復』、132 頁）。

<sup>511</sup> 『水死』、104 頁。

<sup>512</sup> 『大江健三郎小説 3』、166 頁。

<sup>513</sup> 『大江健三郎小説 5』、37 頁。

っただろう。湿地一帯のたてていた悪臭という創建期の神話の一要素は、そのように血なまぐさかったできごとの暗喩的な表現ではなかつただろうか？<sup>514</sup>

このような疑いを抱く「僕」は、「中国人民軍兵士による戒厳令下への捕らわれという夢」を見るのだが<sup>515</sup>、この「僕」の疑いは、具体的なイメージをもって語られてもいる。かれは幼年時、「死人の道」と呼ばれる谷間と森を隔てる道をひとりで行進していた。身体の左側が谷間で、「灌木が繁茂して緑の壁」のようになり、右側が森で、そちらを見ないように歩いていくが、「自分の視野の右の端から次つぎに、大きな黒いものの姿があらわれる」。「僕」はそれが「瀕死の「大猿」の群」だと気づく。恐ろしくなった「僕」は左の「緑の壁」に走り込むが、すぐ切り立った崖になっており、「ユズリハの老木にやっと躰を支えられたまま身動きもできない」状態で、発見される<sup>516</sup>。そして「僕」は、この「冒険のおかげで担いこんだ悪夢」を語る<sup>517</sup>。それは、

壊す人にひきいられたわれわれの土地の創建者たちが、「死人の道」を征服者として進みゆく眺めだった。かれらは先住者たる「大猿」どもを殺傷する。瀕死の「大猿」どもは、原生林の倒木や岩のかげにかくれ、そこで静かに死に行こうとしながら、なおつづく征服者らの、行進を見まもっている……<sup>518</sup>

という夢である。「村＝国家＝小宇宙」は「壊す人」によってつくられたが、そのとき、その創建にあたって先住民をおしのけていたのかもしれないという疑い。この疑いと先の、土地の名が隠蔽されているかもしれないという思いは、関連して述べられていないながらも、共通の疑惑に根ざした思いであるといえる。すなわち、先住民の共同体を侵略して、この「村」が建てられたのではないかという疑いである。それは本節の議論において、アジアへの侵略のアレゴリーとして位置づけられる。

一方で、「村＝国家＝小宇宙」は、江戸時代末期にその所在が外部の人びとに知られ、明治に入って大日本帝国の政治機構に取りこまれたが、国家に要求される戸籍登録の義務に対して、村民を二人一組とし、その片方についてだけ登録し、もう片方を隠すことで抵抗していた。そのことが第二次世界大戦中に露見し、「村」は帝国軍と「五十日戦争」と呼ばれる戦争を戦う。しかし「村」は破れ、戸籍に登録されていない二人組の片方は殺されて

---

<sup>514</sup> 同書、49頁。

<sup>515</sup> 同前。

<sup>516</sup> 同書、52頁。この、灌木に走り込むという動作が、図式となって『取り替え子』や『憂い顔の童子』においてくり返されていることを第四章では分析した。

<sup>517</sup> 同書、53頁。

<sup>518</sup> 同前。

しまう。帝国軍の指揮官である「無名大尉」は、戸籍に登録されていない者の死刑にあたって、「おまえたちこそが、大日本帝国に叛乱して内戦をおこなった者らである。国家に叛逆した罪はつぐなわれねばならぬ。軍法廷の名において、全員を死刑に処す！」という<sup>519</sup>。そして、これに答える次のような声が、死刑を命じられた者たちのなかからあがる。

——おまえたち大日本帝国の戸籍台帳に、われわれが実在しないのなら、おまえたちにとってわれわれは生まれ出でなかった者らである。生まれ出でなかった者らを、死刑に処することができようか？ おまえたちがわれわれを殺した瞬間から、おまえたち大日本帝国の側にとって、われわれが存在したことは歴史となる！<sup>520</sup>

これは先の場合と反対に、侵略されるアジア、あるいは無辜の民の殺害のアレゴリーと見なすことができるだろう。以上のように『同時代ゲーム』においてもまた、加害と被害のからみあった関係が描かれており、小説における大江の意識は「両義的」なのである。

このような、あるものと別のもののあいだを行き来する、あるいはそのあいだに留まるという「あいまいさ」。これは、大江が、外国語、そして外国語の詩の翻訳について語るときにもあらわれるものだ。ノーベル受賞の講演で大江は、川端康成のノーベル賞受賞講演、「美しい日本の私」にふれて、この題目における助詞「の」の「あいまいさ」を指摘しながら、その英訳にも言及している。

まずタイトルは、「美しい日本」に属する私、を意味します。また「美しい日本」と私を、同格に提示しているとも受けとれます。さらに川端の翻訳者であるアメリカ人の日本文学研究者による英訳、“Japan, the Beautiful, and Myself”は、それをあらためて普通の日本語へ戻すとすれば「美しい日本と私」でしようが、だからといってさきの練達の英訳者が、かならずしも裏切り者としての翻訳者とはいえないのです。<sup>521</sup>

もっとも、川端の「あいまいさ」は、大江にとって好ましい「あいまいな」ではなく、

---

<sup>519</sup> 同書、249頁。付言すれば、この章では、「五十日戦争」であるはたらきをした将校について言及されている。この将校は、「村＝国家＝小宇宙」の軍隊との緒戦において戦死した混成一中隊の兵士たちに二度目の、正式な死をあたえるために、架空の作戦を練り、死んだ兵士を中国や東南アジアなど、様々な地に転戦させる記録を作り、正規の戦死公報を家族のもとに届けた。というのも、世界的な大戦を、国をあげて戦っているはずの日本の内部に、反逆する意志を持った共同体があるはずはなく、そのような集団と戦い、戦死したとは公表できないからだ（同書、187 - 189頁）。将校のこのふるまいは、例外的な「慰霊」のかたちであるといえる。

<sup>520</sup> 同書、249頁。

<sup>521</sup> 『あいまいな日本の私』、4 - 5頁。

「あいまいな」としてのそれであり、そのような日本文による題名が英語へと翻訳されることで、原文とのずれが生じた（日本語の「の」と英語の **and** 「と」）。しかし、そのようなずれは訳者の誤訳によるのではなく、川端の日本語の「あいまいな」性格によるということがいわれている。そしてここで注目したいのは、川端の日本語が **ambiguous** ではなく **vague** であるということではなく、川端の日本語のそのような特徴が、翻訳によって浮かび上がってきたということである。大江が指摘しているのは、川端が「あいまいに」用いた助詞「の」に含まれる「並置」(**and** / 「と」)の意味が、英語へと変換されることによって明らかになっているということである。これが示しているのは、ひとつの言語が意味していることに含まれている別の様相が、翻訳を行うこと、つまりほかの言語を介することで明らかになるということである。

二章で「おかしな二人組」を翻訳の視点から論じた際に引用したエッセイ、『壊れものとしての人間』で大江は次のようにいっていた。

教室で、とくに会話の教師がくりかえし強調したことは、きみたち自身の言葉ではなく、英語で、あるいはフランス語で考えるように、ということであった。もとよりぼくにはその勧告にしたがう意志がなかった。あらためて、にせの言葉、決して自分のほんものの実質とはなりえない言葉を模倣してみなければならぬ理由がどこにある？ ぼくは自分の国の言葉と、アメリカの **word**、フランス語の **mot** を、あるいは、強くひきあう（または反撥する）二点として、そのあいだにはりめぐらされた緊張にふるえる糸を必要としたのである。あるいは、たがいにはっきりと自己を主張しあう三点のあいだにかたちづくられた、三角形の磁場に自分自身をおくことを期待したのである。<sup>522</sup>

ここで大江は何を拒否しているか。それは、「会話の教師」が否定する「きみたち自身の言葉」や、あるいはその教師が勧める「英語」や「フランス語」のみによって「考える」ということである。日本語や英語を否定しているのではなく、そのどれかひとつの言葉だけで「考える」ようにうながす態度が、ここでは拒まれている。そのかわり大江がいうのは、それらふたつ、あるいは三つの言語をならべ、それらの「あいだ」に見出される「磁場」ととどまるということである。なぜそのようにするのか。それは、ひとつの言語によって眺められる見方とは別の視点に立って、そこでいわれている状況を見ることができるからである。この考え方は、ベンヤミンが「翻訳者の使命」について述べていたときの考え方に類似している。

まず、ベンヤミンによれば、翻訳の本質的な側面は、ある作品でいわれていること（意味）を、そのまま伝達することではない。むしろ、意味の伝達よりも、原文の形式を、対

---

<sup>522</sup> 『壊れものとしての人間』、44 - 45 頁。



象言語においても模倣すること（逐語性）が求められる。

したがって、ある翻訳が、とりわけそれが成立した時代に、翻訳の言語で書かれた原作であるかのように読めるということが、その翻訳にとっての最高の讃辞であるわけではない。むしろ、翻訳作品から言語の補完への大いなる憧れが語り出ることこそ、逐語性によって保証される忠実というものの意義なのだ。<sup>523</sup>

この「逐語性」によって保証される、「言語の補完への大いなる憧れ」は、ベンヤミンが「純粹言語」と呼ぶものに対応している。それは「あらゆる言語のもとに志向される」<sup>524</sup>、すなわち、単一の言語によっては完成されえないが、あらゆる言語が補い合うことで完成すると想定される、理想的な状態である。翻訳された言葉は、原文における志向のされ方を逐語性に基づいてまねることで、原文において志向されている「純粹言語」を、類似しながらも異なった仕方で志向し、このときふたつの言語は互いに補い合う。このようにして、「異質な言語の内部に呪縛されているあの純粹言語をみずからの言語のなかで救済すること、作品のなかに囚われているものを言語置換〔改作〕のなかで解放することが、翻訳者の使命にほかならない」<sup>525</sup>。

この、「作品のなかに囚われているもの」を「解放する」という考え方は、大江がひとつの言語のみで「考える」ことを拒否し、複数の言語の「あいだ」に留まりつづける、と述べていたことにきわめて近い。もちろん、大江は「純粹言語」という言葉を使っておらず、ベンヤミンにも言及していないが、その理想は、大江においては「あいだ」という境界線上の場のかたちでとらえられている。そして、「純粹言語」が、「聖なるテキスト〔聖書〕」以外には完全には実現されず、ほかのテキストにおいては「意味が深淵から深淵へと」転落する不可能の対象として見なされていたように<sup>526</sup>、大江における複数言語の「あいだ」ととどまることは、それ自体、決定（完成）という考え方にそぐわないものである。

たとえば英語の詩を、日本語訳によってのみ理解しようとすることは、意味の決定であり、**ambivalent** である。そこには、意味の決定はあるかもしれないが、英語と日本語が補

---

<sup>523</sup> 「翻訳者の使命」、『ベンヤミン・コレクション 2 エッセイの思想』浅井健二郎編訳、405 頁。

<sup>524</sup> 同書、407 頁。

<sup>525</sup> 同書、407 - 408 頁。

<sup>526</sup> 「ソフォクレスの翻訳はヘルダーリンの最後の作品だった。この翻訳のなかでは、意味が深淵から深淵へと転落し、ついには言語の底なしの深みへと失われようとしている。だがしかし、この転落を阻止するものは存在する。とはいえ、意味がほとぼしる言語とほとぼしる啓示との分水嶺であることをやめている、聖なるテキスト〔聖書〕以外には、どんなテキストも、意味の転落を阻止することはできない」（同書、410 頁）。なお引用文中の、〔〕内は訳者による。

い合うような関係は成立しない。かといって、英語と日本語のあいだを不明瞭に漂っている、すなわち *vague* であるならば、そこには「二点として、そのあいだにはりめぐらされた緊張にふるえる糸」や、「たがいにはっきりと自己を主張しあう三点のあいだにかたちづけられた、三角形の磁場」といったものは形成されえないだろう。大江がいう、翻訳するときの言語と言語の「あいだ」もまた、「あいまいな」<sup>アムビギュアス</sup>、両義的な意味の対立と調和の関係であり、そこに留まりつづけるという体験なのである。デリダは、ベンヤミンの「翻訳者の使命」を論じた文章で、「翻訳は体験である」と述べている。それは、不在としてある「真理の言語」<sup>ラング</sup>（「純粹言語」）との「隔たり」を「予感」するという「体験」である<sup>527</sup>。同様に大江の、言語の「磁場」に「自分自身をおく」という「体験」もまた、言語と言語のあいだを行き来しながら、その「あいだ」に見出される新しい相を「予感」する体験であろう。それは原理的に終わりのないものだ。湯浅博雄は、ベンヤミンの「翻訳者の使命」を論じた著作で、翻訳者が純粹言語への、原語とは別の志向の仕方を母語において模索することを説明した後で、こう述べる。

それゆえ翻訳者は、絶えず原語と母語とを対話させることになる。この対話は、必然的に無限に続く対話、終わりなき対話となるだろう。というのも諸々の食い違う志向する仕方が和合し、調和するということは、来るべきものとして約束されることはあっても、けっして到達されることや実現されることではないからである。<sup>528</sup>

言葉の「あいだ」に身を置き、そこで「考える」こと。その両義的な態度は、「終わりなき対話」としていつまでも続くだろう。終わりがなく、結論や完成がない、ということが重要である。物語で問題になる出来事に結論を出さない、あるいは結論と思われるものをふたつ用意する。それが大江が小説を作るための方法である。「おかしな二人組」三部作のなかでくり返し古義人が言及する、吾良と体験したという「アレ」という出来事で実際に

---

<sup>527</sup> 「諸言語の神聖な成長としての翻訳は、たしかに、メシア的終末を告知するが、しかしこの終末およびこの成長のしるしが翻訳において現れるのは、われわれをそこへ関連付ける「あの距離の知」のなか、あの *Entfernung*、つまり *éloignement* [隔たり] の中でのことでしかない。この隔たりを、人は知ることができるし、それについて知や予感をもつことができるが、しかしそれを克服することはできない。とはいえ、この隔たりがわれわれを、「正真正銘の言語」<sup>ラング</sup>たるあの「真理の言語」<sup>ラング</sup> (*so ist diese Sprache der Wahrheit – die wahre Sprache*) に関係させるのである。この関係づけは「予感」の仕方で、つまり不在なものをおのれへと現前させ、隔たりを隔たりとして来るにまかせる——*fort·da*——「志向する」仕方で生起する。翻訳は体験である、と言おう。これは次のように翻訳ないし体験される。すなわち、体験は翻訳である、と」（『パベルの塔』、『他者の言語——デリダの日本公演』高橋允昭編訳、54 - 55 頁）。

<sup>528</sup> 『翻訳のポイエシス——他者の詩学』、79 頁。

どのようなことが起ったのかを、読者が確定できないように大江は記述している。『取り替え子』で古義人は、吾良が「アレ」を映画化するために作った絵コンテが二種類あることを言及している。

吾良が作る映画は、かれの実際の経験での観点に立つ、という——すでに繰り返してきた——定義に矛盾するのだが、吾良はかれらの経験したもっとも重要な局面を描くシナリオとして、まったく別のふたつのテキストを遺している。そして、古義人にはどちらが実際に起ったことであるかをいうことができない。<sup>529</sup>

この設定にしたがって、本作には結局「アレ」の正確な内容は描かれない。しかし、この「まったく別のふたつのテキスト」をまったく別でありながら、ふたつともならば、その対立を小説の筋として展開するのが大江の小説の作り方なのである。そしてこの終わりのない、いつまでもつづく対立の関係が、翻訳とも重なるものなのだ。翻訳についての、登場人物による言及は『水死』に書かれていた。古義人は翻訳について次のように述べていた。

ぼくがこの頃になって気が付くのは、自分には外国語の詩が……英語でもフランス語でも、ダンテならイタリア語の場合でも……原詩のままではよく理解できないのじゃないか、ということです。まず原詩を覚えて、それをいつもつぶやいてみることは確かなんですよ。しかしその時もぼくの頭には、エリオットなら深瀬訳、西脇訳があって、それらが原詩と響き合うことで初めて、ぼくにしっかり受容できるんです。<sup>530</sup>

「エリオット」が「深瀬訳」、あるいは「西脇訳」によって読み解かれるのではなく、それらの三つが「響き合う」ことで、古義人に詩が理解される。それは三つの「あいだ」を行きかう体験である。そして、本稿の四つの章で見てきた事態もまた、この「あいだ」を行きかう体験にほかならない。超国家主義思想と民主主義、現実と虚構、主人公（古義人）と他者（二人組の片割れ）、書き直しにおいてそのつど原稿に刻まれる過去と未来、そして現実と想像力の関係。大江はこれらの「あいだ」を「あいまいな」<sup>アムビギュアス</sup>に（両義的に）行き来し、小説を書く。その小説に一貫して見出された主題が「生まれ替わり」であった。第一章から三章の分析において見られたのは、大江においてこの主題が、人間に加えられる、そして人間が人間に加える暴力——縊死、強姦——に、抵抗するために位置づけられているということである。この主題について論じた三つの章において共通しているのは、この生まれ替わりという対立が、その実現と、失敗という「あいまいな」<sup>アムビギュアス</sup>事態として描かれて

<sup>529</sup> 『取り替え子』、279頁。

<sup>530</sup> 『水死』、428頁。

いるということである。そして、これには終わりが無い。小説は読み終えられ、また大江はもう新しい小説を書かないかもしれないが、しかし、大江はここまで述べてきたような、現実と虚構や、日本近代史を貫くふたつの思想が対立し、「あいだ」を形成する、そしてその「あいだ」が埋められないまま維持され続ける、終わりのない「あいまいな」小説の仕組みを作った。そしてそれによって、結論となるいくつかの可能性の「あいだ」に留まり、そこに「自分自身をおく」、そして読み手をもそこに置き続ける小説を書いたのである。

《参考文献》

- 阿部公彦「大江健三郎が読めない人のために——『臆たしアナベル・リイ総毛立ちつつ身まかりつ』をめぐる」、『国文学 解釈と教材の研究』、至文堂、2009,06、146 - 153 頁
- 安藤宏『「私」をつくる——近代小説の試み』、岩波新書、2015
- 安藤礼二「大いなる森の人——大江健三郎論」、『早稲田文学』、早稲田文学会、2011,09、230 - 239 頁
- 井口時男『危機と闘争』、作品社、2004
- 石川義正『錯乱の日本文学——建築／小説をめざして』、航思社、2016
- 石原千秋「忘れられそうな小さな日常」、『国文学 解釈と鑑賞』、至文堂、2011,06、72 - 79 頁
- 伊藤氏貴『告白の文学——森鷗外から三島由紀夫まで』、鳥影社、2002
- いとうせいこう、小野正嗣、三浦雅士「大江健三郎『晩年様式集』を読む」、『群像』、講談社、2013,12、212 - 225 頁
- 江藤淳、大江健三郎「現代をどう生きるか」、『群像』、講談社、1968.01、146 - 179 頁
- 大江健三郎『死者の奢り・飼育』、新潮文庫、1959
- 「政治少年死す セヴンティーン第二部」、『文学界』、文藝春秋、1961,02、8 - 47 頁
- 『核時代の想像力』、新潮選書、1970
- 『遅れてきた青年』、新潮文庫、1970
- 『日常生活の冒険』、新潮文庫、1971
- 『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』、新潮文庫、1975
- 『小説の方法』、岩波現代選書 1、1978
- 『大江健三郎同時代論集 1』、岩波書店、1980
- 『ピンチランナー調書』、新潮文庫、1982
- 『同時代ゲーム』、新潮文庫、1984
- 『新しい文学のために』、岩波新書、1988
- 『最後の小説』、講談社、1988
- 『みずから我が涙をぬぐいたまう日』、講談社文芸文庫、1991
- 『厳粛な綱渡り』、講談社文芸文庫、1991
- 『持続する志』、講談社文芸文庫、1991
- 『壊れものとしての人間』、講談社文芸文庫、1993
- 『あいまいな日本の私』、岩波新書、1995
- 『恢復する家族』、講談社、1995
- 『大江健三郎小説 1』、新潮社、1996
- 『大江健三郎小説 2』、新潮社、1996
- 『大江健三郎小説 3』、新潮社、1996
- 『大江健三郎小説 4』、新潮社、1996

- 『大江健三郎小説 5』、新潮社、1996
- 『大江健三郎小説 7』、新潮社、1996
- 『大江健三郎小説 9』、新潮社、1997
- 『大江健三郎小説 10』、新潮社、1997
- 『私という小説家の作り方』、新潮文庫、2001
- 「武満徹のエラボレーション」、『すばる』、集英社、2001,06、14 - 29 頁
- 『大江健三郎・再発見』、集英社、2001
- 「『後期の仕事』に希望がある（か?）」、『新潮』、新潮社、2005.01、307 - 313 頁
- 『「自分の木」の下で』、朝日文庫、2005
- 『「おかしな二人組」三部作 取り替え子』、講談社、2006
- 『「おかしな二人組」三部作 憂い顔の童子』、講談社、2006
- 『「おかしな二人組」三部作 さようなら、私の本よ!』、講談社、2006
- 『長江古義人と小説作者の対話』、講談社、2006
- 「私は生き直すことができない。しかし／私らは生き直すことができる。」、『新潮』、新潮社、2007,01、142 - 149 頁
- 『「話して考える」と「書いて考える」』、集英社文庫、2007
- 「『後期の仕事』の現場から——国際的視野における大江健三郎シンポジウム」、『群像』、講談社、2010,01、6 - 16 頁
- 『『藤たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』、新潮社、2007
- 『読む人間』、集英社文庫、2011
- 『水死』、講談社文庫、2012
- 『晩年様式集』、講談社、2013
- 『大江健三郎 作家自身を語る』、新潮文庫、2013
- 『M/T と森のフシギの物語』、岩波文庫、2014
- 大江健三郎、岡田利規「第二回大江健三郎賞記念対談 あらゆる場所に目があるように書く」、『群像』、講談社、2008,07、154 - 171 頁
- 大江健三郎、柄谷行人「世界と日本と日本人」、『群像特別編集 大江健三郎』、講談社、1995、6 - 39 頁
- 大江健三郎、スーザン・ネイピア「『雨の木』連作の光と影」、『波』、新潮社、1982,07、12 - 19 頁
- 大江健三郎、長嶋有「第一回大江健三郎賞受賞作発表 『夕子ちゃんの近道』長嶋有」、『群像』、講談社、2007,06、198 - 216 頁
- 大澤聡「『対話』の条件」、『言語態』9、言語態研究会、2009、109 - 121 頁
- 『批評メディア論——戦前期日本の論壇と文壇』、岩波書店、2015
- 大塚英志『サブカルチャー文学論』、朝日文庫、2007
- 大野登子「大江健三郎『死者の奢り』論」、『玉藻』、フェリス女学院大学国文学会、2000,05、

108 - 120 頁

奥彩子「テープレコーダーと死者と歴史——ダヴィド・アルバハリ『餌』と大江健三郎『取り替え子』」、『共立女子大学文芸学部紀要』、2016,01、101 - 117 頁

小熊英二『アウトテイクス——小熊英二論文集』、慶応大学出版会、2015

小野正嗣「受けとめあう「二人組」——大江健三郎の『さようなら、私の本よ！』をめぐって」、『群像』、講談社、2005,11、176 - 185 頁

オング、ウォルター『声の文化と文字の文化』桜井直文、林正寛、糟谷啓介訳、藤原書店、1991

加藤典洋『敗戦後論』、講談社、1997

柄谷行人『探究Ⅰ』、講談社学術文庫、1992

——『探究Ⅱ』、講談社学術文庫、1994

——『定本柄谷行人集 5——歴史と反復』、岩波書店、2004

黒古一夫『大江健三郎論——森の思想と生き方の原理』、彩流社、1989

グリーンブラット、スティーヴン編『寓意と表象・再現』船倉正憲訳、法政大学出版局、1994

後藤明生、菅野昭正、三田誠広「読書鼎談——大江健三郎『同時代ゲーム』、金井美恵子『単語集』、『文藝』、河出書房新社、1980.03、234 - 262 頁

小林広一「現代私小説の宗教性」、『国文学 解釈と鑑賞』、至文堂、2011.06、148 - 154 頁

小林修一「日本語の「場所」性をめぐって——認知言語学と言語の身体性に関する議論から」、『東洋大学社会学部紀要』、2006,11、5 - 22 頁

小森陽一「メタヒストリーとしての小説——大江健三郎『懐かしい年への手紙』」、『日本文学研究論文集成 45 大江健三郎』、若草書房、1998、58 - 87 頁

——『歴史認識と小説——大江健三郎論』、講談社、2002

小谷野敦『私小説のすすめ』、平凡社新書、2009

——『江藤淳と大江健三郎——戦後日本の政治と文学』、筑摩書房、2015

サイード、エドワード『音楽のエラボレーション』大橋洋一訳、みすず書房、2004

——「晩年のスタイルに関する考察」大橋洋一訳、『新潮』、新潮社、2005,01、290 - 306 頁

——『晩年のスタイル』大橋洋一訳、岩波書店、2007

佐伯一麦「私小説と私小説家の間」、『国文学 解釈と鑑賞』、至文堂、2011.06、14 - 19 頁

佐々木健一「発見術としてのレトリック——フィギュールと想像力」、『思想』、岩波書店、1983,04、68 - 99 頁

——『美学辞典』、東京大学出版会、1995

サルル、ジョン『表現と意味——言語行為論研究』山田友幸監訳、誠信書房、2006

サルトル、ジャン＝ポール『想像力の問題』平井啓之訳、人文書院、1983

——『文学とは何か シチュアションⅡ』加藤周一、白井健三訳、人文書院、1965

- 時濤軒「終わらない書き直しの方法——大江健三郎『晩年様式集』論」、『東アジア研究』第13号、2015、13 - 26(354 - 341)頁
- ジュネット、ジェラルド『パランプセスト——第二の文学』、水声社、1995
- ジョンソン、マーク『心のなかの身体——想像力へのパラダイム転換』菅野盾樹、中村雅之訳、紀伊國屋書店、2001
- 鈴木貞美「言語と文化の差異が生む「あいまいさ」について、もしくは、「あいまいな日本」を超えるために」、河合隼雄、中沢新一編『「あいまい」の知』、岩波書店、2003、147 - 184頁
- 鈴木登美『語られた自己——日本近代の私小説言説』、岩波書店、2000
- 杉里直人「方法としての引用——『懐かしい年への手紙』はいかにして構築されているか」、『日本文学研究論文集成 45 大江健三郎』、若草書房、1998、88 - 112頁
- 篠原茂『大江健三郎論』、東邦出版社、1973
- 柴田勝二『大江健三郎論——地上と彼岸』、有精堂出版、1992
- 蘇明仙『大江健三郎論——「神話形成」の文学世界と歴史認識』、花書院、2006
- 多木浩二『写真論集成』、岩波現代文庫、2003
- 田尻芳樹『ベケットとその仲間たち——クツェーから埴谷雄高まで』、論創社、2009
- 多和田葉子『エクソフォニー——母語の外へ出る旅』、岩波現代文庫、2012
- デリダ、ジャック『他者の言語——デリダの日本公演』高橋允昭編訳、法政大学出版局、1989
- 『テレビのエコーグラフィー——デリダ〈哲学〉を語る』原宏之訳、NTT出版、2005
- 『マルクスの亡霊たち——負債状況＝国家、喪の作業、新しいインターナショナル』増田一夫訳、藤原書店、2007
- ドストエフスキー、フョードル・ミハイロヴィチ『ドストエフスキー全集 12』江川卓訳、新潮社、1979
- ド・マン、ポール『ロマン主義のレトリック』山形和美、岩坪友子訳、法政大学出版局、2015
- 富岡幸一郎「私小説、その「虚」と「実」の織物」、『国文学 解釈と鑑賞』、至文堂、2011.06、6 - 13頁
- 中井亜佐子『他者の自伝——ポストコロニアル文学を読む』、研究社、2007
- 中井久夫『徴候・記憶・外傷』、みすず書房、2004
- 中沢新一『カイエ・ソバージュ II 熊から王へ』、講談社選書メチエ、2002
- 日本放送協会『響きあう父と子——大江健三郎と息子光の30年』、NHK ソフトウェア、1996
- 沼野充義「終わりの中の始まりを求めて——「古義人三部作」を読む」、『群像』、2005.11
- “Toward a New Age of World Literature: The Boundary of Contemporary Japanese Literature and Its Shifts in the Global Context”、『れにくさ』、第1号、現代文芸論研究室、2009.03、188 - 203頁



- 野内良三『レトリック辞典』、国書刊行会、1998
- 野崎敏「父と子——大江健三郎の小説の源泉」、『早稲田文学』、早稲田文学会、2011.09、260 - 267 頁
- 「祈念へ、無垢へ」、『群像』、講談社、2013.12、234 - 235 頁
- 蓮實重彦『大江健三郎論』、青土社、1980
- バッシュラール、ガストン『空と夢』宇佐見英治訳、法政大学出版局、1968
- 服部訓和「大江健三郎によるウィリアム・ブレイク受容——フライによるブレイク」、『総合文化研究』、第20巻第1号、2014.06、108(1) - 79(30)頁
- 早川敦子『翻訳論とは何か——翻訳が拓くあらたな世紀』、彩流社、2013
- 林京子『祭りの場／ギヤマンビードロ』、講談社文芸文庫、1988
- 原仁司「文学的表現と応答性——柳美里『石に泳ぐ魚』裁判と「表現の自由」」、斎藤純一、藤野寛編『表現の〈リミット〉』、ナカニシヤ出版、2005
- 原広司、アトリエ・ファイ建築研究所「内子町立大江中学校」、『建築文化』、彰国社、1992、21 - 48 頁
- 平野謙『平野謙全集 13』、新潮社、1975
- 福嶋亮大「喜劇と永遠性」、『群像』、講談社、2005.11、192 - 196 頁
- 「大江健三郎の神話装置——ホモエロティシズム・虚構・疑似私小説」、『早稲田文学』、早稲田文学会、2011.09、268 - 281 頁
- ブルックス、ピーター『肉体作品』高田茂樹訳、新曜社、2003
- ベルクソン、アンリ『精神のエネルギー』原章二訳、平凡社ライブラリー、2012
- ベンヤミン、ヴァルター『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』、浅井健二郎編、ちくま学芸文庫、1995
- 『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』浅井健二郎編訳、久保哲司、西村龍一、三宅晶子、内村博信訳、ちくま学芸文庫、1996
- 保坂和志『試行錯誤に漂う』、みすず書房、2016
- ボードリー、ジャン＝ルイ「装置<sup>ディスポジティブ</sup>——現実感へのメタ心理学的アプローチ」、木村建哉訳、岩本憲児、武田潔、斉藤綾子編『「新」映画理論集成2 知覚／表象／読解』、フィルムアート社、1999、104 - 125 頁
- 堀江聡、水地宗明、山口義久編『新プラトン主義を学ぶ人のために』、世界思想社、2014
- 三浦雅士「三島由紀夫の幽霊--大江健三郎『水死』を読む」、『文学界』、文藝春秋、2010.03、156 - 163 頁
- 村井華代「大江健三郎の演劇装置——(2) 記憶／歴史の劇場」、『共立女子大学文芸学部紀要』、2013.01、67 - 93 頁
- 村上克尚「対話のネットワークとしての「私」——大江健三郎『さようなら、私の本よ！』における諸概念の分析を通じて」、『言語情報科学』(11)、2013、259 - 275 頁
- ヤーコブソン、ロマーン『一般言語学』川本茂雄、田村すゞ子、長嶋善郎、中野直子、村

- 崎恭子訳、みすず書房、1973
- 八巻和彦『クザーヌスの世界像』、創文社、2001
- 山口昌男『道化の民俗学』、岩波現代文庫、2007
- 山崎正和『演技する精神』、中公文庫、1988
- 山城むつみ『ドストエフスキー』、講談社文芸文庫、2015
- 湯浅博雄『翻訳のポイエシス——他者の詩学』、未来社、2012
- 芳川泰久「魂と暗喩・小説家の回心について——大江健三郎論」、『日本文学研究論文集成 45 大江健三郎』、若草書房、1998、180 - 205 頁
- リクール、ポール『生きた隠喩』久米博訳、岩波現代選書 91、1984
- ルジュンヌ、フィリップ『自伝契約』花輪光監訳、井上範夫、住谷在昶訳、水声社、1993
- 若林幹夫『〈時と場〉の変容』、NTT 出版、2010
- 渡辺哲夫『死と狂気』、ちくま学芸文庫、2002
- 渡部直己「それでも小説はここがイケてる 第一回——「馬鹿」の二人ずれ」、『早稲田文学』、早稲田文学会、2004,07、48 - 57 頁
- 「文芸（時）評 2001 ストレッチ⑤ ノーベル賞作家の「アレ」が二重橋作家の「何か」を下回るとき——大江健三郎『取り替え子』を読む」、『早稲田文学』、早稲田文学会、2001,03、64 - 73 頁
- 『小説技術論』、河出書房新社、2015
- Fay, Sarah, “Kenzaburo Oe: The Art of Fiction No. 195”, *Paris Review*, Winter, 2007, pp.37-65.
- Jameson, Fredric, “Pseudo-couple”, *London Review of Books* 20 November, 2003, pp.21-23. 引用に際しては、ウェブ上のアーカイブを参照 (<http://www.lrb.co.uk/v25/n22/fredric-jameson/pseudo-couples> 12月24日現在)。
- Napier, Susan, *Escape from the Wasteland: Romanticism and Realism in the Fiction of Mishima Yukio and Oe Kenzaburo*, Harvard University Asia Center, 1996.