

『洪水はわが魂に及び』『文学ノート』―三つの閉曲線の行方―

山下 若菜

一、「試行」の場から

単行書表題に〈ノート〉の語を掲げた大江健三郎の営みは、一九六五年の『ヒロシマノート』を皮切りに、七〇年『沖繩ノート』、七四年『文学ノート』の三著書刊行をもって留め置かれた。この間、大江の表現世界に、自己言及的散文が明確な志向性を帯びて頻出し、また、小説世界にも人称操作等の実験的試行が並行して実践された経緯について、以前拙稿^①にて少しく論じた。〈想像力〉による〈実践〉は、広島、アメリカ、沖繩の地が孕む多様な疼痛の内在化から、敬愛する戦後文学者たちの想像力世界への共振的考察に、翻って、同時代に生きる自己内部の省察へと向かっていく。それは創作中の作家内部に生じた想像力の自己検証として、作者と、作者を否定しかねぬ作中人物との対話―いわば自己内対話の光景が、作品前書きに〈現場〉〈車座〉と命名されて登場した

ことに呼応する。作品と制作過程とを並置して複眼的構造化を図る大江の周到な表現意識は、創作中の作家の表現意識を示す散文と草稿断片とを収録した『文学ノート』と、最終稿としての小説『洪水はわが魂に及び』（以下『洪水』と記述）とによって、極まった、といつてよい。『文学ノート』の初めに注意深く据えられた『ノート』のための「ノート」によって、この時期大江が意図した何事かが明瞭となる。

この文学ノートは writer at work とでもいうか、現に仕事をすすめている作家の意識について、また僕がしばしば使ってきた言葉をもちいるなら、単なる意識をこえたところの意識Ⅱ肉体について書いたものだ。それは具体的に『洪水はわが魂に及び』を書きすすめる作業の、いちいちの時点において、実際にその小説を書いている自分自身を分析した臨床報告である。(中略)

付録十五篇は、最終稿では省かれたけれども書きつづけるあいだはつねに、この長篇の必要な構造材であった細部である。それらは書きあげられた小説から確かにとりのぞかれた。いちいちの文体も最終稿全体のそれとはことなっている。しかし作家の意識⇨肉体において、進行中の作品 work in progress では、作家にとってどうしても必要であり、ほかならぬ作品自体がそれらの支えこそをもっとも頼りにした細部なのである。ノートおよびそれらをここに収録して、『洪水はわが魂に及び』を追いかけるように公刊するのは、それら三者をあわせ読む人びとには、制作中の作家と現に書きつづけられている作品と、最終稿としての小説そのものとの関係が、すなわち作家が生きていることの全体の想像力的なありようが、明瞭となるであろうと思うからである。

すなわち僕はひとりの作家として生きている自分の想像力のかたちを、このように把握した。僕はかつて創作ノートを公開したことがなく、おそらくは今後ふたたびそれをするかもしれないが、ただひとつの例外としていまこのノート及び付録を刊行する。理由は、右のとおりである。〔*このノートのためのノート』『文学ノート』〕

ここには、作家が三位相の表現磁場を同時提出して、生きた想像力の全的開示を実現しようとする意識とその形式の、

臨界点が、抑制しつつも情熱的に語られている。本稿は、実に一〇年にわたった表現模索の標徴（ノートの結節点『文学ノート』と、その有機体『洪水』とを併読して、大江の、想像力に向けた実践の、一つの局面を確認する。それは、「三者をあわせ読む人」として、「作家が生きていることの全体の想像力的なありよう」を経験するということだ。時代性その他文脈についての相互連関は、次稿にて始めて可能となるだろう。

二、とりのぞかれた「構造材細部」を視座に据えて

『文学ノート』には、「最終稿から省かれた」ものの、制作中の作家を牽引し、作品世界を推し進めるところの重要なモチーフであった「細部」が、「付録十五篇」と題され収録されている。これら十五の細部は、最終稿にその全容こそとどめてはいないが、確かに、想像的世界の原型として、作品世界の深層を底流している。まずは「付録十五篇」と『洪水』との記述内容を比較検討した上で、その相違を左記①～④の段階に分け、「付録十五篇」のそれぞれを示す1～15の数字とともに、「構造材」を分類する。（「構造材」と関わる『洪水』関連場面に、それぞれに『洪水』章題を提示。）

①記述内容は縮小したが、『洪水』に明らかに反映している「構造材」（他章に分散または挿入の変動あり）

1、「隠れ家」(『洪水』上)、『ボオイ』抵抗す、『洪水』下
「縮む男」の審判)

4、「自殺する幼児」(『洪水』上)「見張りと威嚇」、『洪水』
下「縮む男」の審判)

8、「未来」(『洪水』上)「軍事行動を舞台稽古する」)

12、「歯」(『洪水』上)「相互教育」)

②記述内容にさらなる加筆があり、より精緻な描写へと変わる基礎となった「構造材」

9、「朝鮮人」(『洪水』上)「鯨の木」あらためて『鯨の木』
について)

11、「言葉の専門家」(『洪水』上)「相互教育」)

③記述内容の概ねが削除され、『洪水』に直接的に反映していない「構造材」(しかし、その一部が間接的に他章文脈に移しているものもある。それら共通するイメージ、語句については後述する。)

2、「転換」 3、「家族」 5、「光」 6、「悲哀」

7、「少年犯罪団」 13、「傷洗い」 14、「結婚」

④『洪水』と著しい懸隔が生じている「構造材」

5、「大洪水後」(『洪水』下)「大水ながれきたりて我がたま
しひにまでおよべり」)

「省かれた」「構造材」「付十五篇」が、「作家にとってどうしても必要であり、ほかならぬ作品自体がそれらの支えこ

そをもっとも頼りにした細部」であるならば、「省かれた」とはいえ、実際『洪水』にどの程度、どの様に反映されているのか。両者に共通する記述内容の度合いに応じて、右記のごとく①から④に分類した。簡易に言えば、構造材の内容記述が①縮小、②拡大、③削除、④変更、したことで完成稿としての『洪水』が成立したということだ。次にこれら分類をもとにして、二者の相違上、際立つ点についてを考える。(なお、④の項は『洪水』「構造材」の最終場面でありながら、全く違った世界観を呈していることから、①と③とは分けて、五章にてとりあげる。)

三、「構造材」と『洪水』との架橋

①の「構造材」四篇は、記述内容の縮小と変質・変動のもと、『洪水』各場面に生かされて在る。

1「隠れ家」は、「縮む男」が「勇魚」に、「自由航海団」の「若い連中の頭に浮かんだアブクのような幻の問題、想像力の問題」を話す場面。彼らの根城、廃墟となった「映画のセット」内部は、現実を模した虚構世界。彼らは、現実世界(セットの外部)で起こした犯罪行為も、セットの内部に戻ればたちどころに消失してしまうと思っっている。そのセット内部には、「最後の審判」までの、「許されず、救われず、しかし罰されもせず、一時的にせよ追求されもせぬ」いわば「猶予の時間」が流れている、と「縮む男」は語る。一方『洪水』

では、「喬木」が「勇魚」を「映画のセット」内部に案内する。そこには「海洋映画」の「ニセモノ」風景の中に、忽然と、「実物」で「全長五十フィート」「甲板から上だけのスクーター」が登場する。「スクーター」は、「自由航海団」の少年たちが将来の航海に向けた訓練のために、半年かけて繋留中の船を分解して盗み、運んでは組み立て直したものである。

「構造材」は、セット内部のカメラの視角とそれを統括した視線―元カメラマン「縮む男」の複構造的な視界―に基づき、少年たちが「虚構世界」と「現実世界」との綱渡りを嬉々として生きる姿を形象化する。さらに「縮む男」の身に起きた異変の並置とによって、「最後の審判」の予兆として湧き上がった集団として「自由航海団」が収斂されていく。「構造材」は、この、黙示録的世界に生きる集団の形象に力点が置かれる。一方『洪水』は、「縮む男」の解釈を削除し、「勇魚」「喬木」の会話と具体的な描写とによって、セット内部を浮上させる。それはもはや「構造材」に見る二項対立的な図式（「虚構」「現実」）ではなく、「虚構世界」のセット内部に不十分な形ながら「本物」（現実世界）を、「少年たち」に再構成させる。彼らの世界は、〈現実世界〉〈虚構世界〉〈虚構世界〉の中の、本物、の、欠片の三層構造へと変化する。それは、愚かしくも懸命な「自由航海団」の少年たちの生成地点であり、二点に支えられた「構造材」世界より立体化されて在る。

4 「自殺する幼児」は、その前半部分、水痘に罹った「勇魚」の子「ジン」の爪を要領よく切り揃える「自由航海団」の「ドクター」と「勇魚」とのやりとりが。後半部分はおつて「勇魚」がしばしば感受した「自殺スル赤ン坊」（ジン）の「沈黙の声」が、再び「勇魚」の身にこだまする場面。その禍々しいまでの「声」を左記に一部提示する。

ボクハコノ世界デ最初ノ自殺スル赤ン坊ダ。シカシボクヨリ以後、世界ジュウデスベテノ赤ン坊ガ自殺シハジメルダロウ、ソシテソウナッテハモウ押しトドメルコトハデキナイ。（中略）

世界ハモウ滅ビハジメテイルヨ、オ父サン。ダカラコソボクハ赤ン坊ノママ自殺スルンダ。死滅スル森デ最初ニ死ンデシマウノハ下生エノ若木ジャナイカ？ソシテヒトツノ森ガ死滅シタアト、ソコニハマッタク新シイ樹木ノ森ガ生レル。ボクタチガ滅ビタアト、コノ世界モマッタク新シイモノノ世界ニナルンダロウ。ボクハソレヲ告知スルタメニ自殺スル赤ン坊ナンド。

一方、『洪水』は、「構造材」前半部分をほぼそのまま採用しながらも、後半部分の禍々しい「沈黙の声」を削除する。代わりに『洪水』上・前半に、「自殺スル赤ン坊」から「生

きることを拒む幼児」と言葉を換えて太字とし、かつての「ジン」の不可思議な自傷行為についてを具象化する。この「沈黙の声」等の取捨により、「構造材」における黙示録的な滅亡の徴表者「ジン」の凶暴なまでの姿が、『洪水』では、世界の何ごとかを感じ受する「炭鉱のカナリア」の如き敏感なエポックとして映し出されることとなる。

8 「未来」は、「喬木」が「勇魚」に、「自由航海団」の少年たちが共有する未来観について語る場面。少年たちは「自分が大人になる前に」「地球の全表面が焼きつくされるほどのことがおこって、人類がみな滅びるだろう」と確信している、と。それは少年たちの「頭のなかの未来」が「回復不可能に、グジャグジャにつぶれているから」だと「喬木」は言う。そして「勇魚」もまた「頭のなかにグジャグジャになったものがつまっている」と指摘される。一方『洪水』は、運転達者な「赤面」が車内で「勇魚」に、「自分ぐるみこの世界が滅びてしまうとと思っている」仲間を次のように表現する。

ただね、僕は「自由航海団」が、卒業までに死ぬ児童だけを一年生の時に集めてしまった特別の学級みたいだと思ふことがあるんですよ。それは学校全体が近いうちに滅びるといふ信号でしょう？

「構造材」が、「回復不可能」「グジャグジャにつぶれている」と、少年たちの荒廃した未来像を徹底した強度で提示するに比して、『洪水』は「自由航海団」を「卒業までに死ぬ児童だけを一年生の時に集めてしまった特別の学級」と喩えて、その繊細で脆い「壊れもの」のような少年たちの姿を強調する。川本三郎²は、彼らが「こちらの世界では協調的に平穩に生きていくことを禁じられてしまった」「見捨てられた子供たち」であると指摘。「ジン」も「勇魚」もまた少年たちの側に在る。

12 「歯」は、前半、歯痛に「ひきずられる」「勇魚」の自意識の旋回と、その乗り越えが。後半は、「ジン」の乳歯一本が初めて抜けた際、「気品とユーモアのある実際的な処置」を行った「ジン」の姿を回想する「勇魚」の話。『洪水』は、「構造材」後半を削除して、前半の、「勇魚」が「肉体」意識の痛みに立ち向かう場面を採用する。が、それは「自由航海団」の「言葉の専門家」となった「勇魚」が、少年たちの求めに応じた授業の場でのことだ。「pray」(祈る)という英単語を「かれら自身の実在する心のうごき、肉体のつかみかた」に則して具体化する必要に迫られて、説明する際に用いられた。「構造材」が「勇魚」一人の「痛み」の閉塞性をもっぱら焦点化するのに比して、『洪水』はむしろ「痛みと格闘していたあいだ」の「勇魚」の「pray」を開示するためのエ

ピソードとしてある。それは同時に少年たちと「勇魚」との間に「相互教育」の場が形成されていくことの契機であった。

(『カラマーズフの兄弟』ドストエフスキー)

そこで pray することについて、かれらの真に聞きたがっていることを手さぐりしながら説明しているうちに、勇魚自身もまた、自分にとって pray とはどのような行為であったかと考えはじめないわけにはゆかなかった。しだいに自分でも生きいきと昂揚しながらそれを考える、という自他ともに効果をうける教育的瞬間をかれはあじわったのである。

少年たちに「詳細に語ること」で「勇魚」の「痛みの経験」と「pray」とが開かれた。少年たちは「勇魚」の経験をそれぞれ独自の想像のもとに内在化していくこととなる。「自由航海団」の中で「勇魚」に手厳しかった「多麻吉」の、「勇魚」への最期のリクエストは、「pray」にまつわる一文の暗唱であった。

Young man be not forgetful of praye. Every time
you pray, if your prayer is sincere, there will be
new feeling and new meaning in it, which will give
you fresh courage, and you will understand that
prayer is an education.

②の「構造材」二篇は、記述内容を加筆、変更することで、『洪水』各場面に生かされて在る。

9 「朝鮮人」は、敗戦日真夜中、「喬木」の地元にある「鯨の木」の根方で行われた朝鮮人家族の私刑の光景を、「喬木」が確かに覚えていると語る場面。だが、その頃はまだ生まれてもない。幼い「喬木」が熱病に浮かされた際の幻視、または村人の記憶の憑依か。なんとも片づかぬまま説明が途切れる。一方『洪水』は、「構造材」から具体的な年代と「朝鮮人」という言葉とを削除しているものの、ほぼ同設定のもとに、「喬木」の故郷で起きた私刑の光景を語る。「白く光る四角の紙の服を着た一家族」への投石は、村人総意のもとに行われ、どこか影絵のように描写される。この情景は、「鯨の木」を「見ることを禁じられている子供」の「全集団」が、いっせいに夢みる夢を代表している夢」として「喬木」が見たもので、「熱の力に励まされて」「子供の頭にこびりついていた断片を、はじめて意味がとおるよう構成した」のだろうと補足される。エピソードを中心化した「構造材」と異なり、『洪水』では「鯨の木」の「スクリーンにスライドが映されるようにして、夢が映した」情景の、「ザワザワと、夜じゅう鳴りつづけている」「鯨の木」の幻像に力点が置かれている。

11 「言葉の専門家」は、「勇魚」が自発的に「自由航海団」の「行動法」「テーゼ」を作り、「若者たちに呈示した」ところから始まる。

《核権力ノモトニ樹木カラ鯨ニイタルスベテノ善キモノノ死滅スルコノ時代ニオイテ、スベテノ反抗ハ、核時代ニオケル自由ヲモトメル正当ナ行為ニホカナラナイ。》

「若者」たちはこの「テーゼ」を通じて、「核時代」という言葉と「はじめて出会」い、「どういうふうに関係があるのか」を考え始める。その光景に感心した「勇魚」は、彼らへの賛辞の中にうっかりと、「少年犯罪団みたいな集団」という言葉を用いたことで「若者たち」に「鋭い拒否のまなざし」を突きつけられる。

「構造材」が「若者たち」に向けた「勇魚」の軽率な言葉遣いによって、アイロニカルに「相互教育」の場が開かれたのに比して、『洪水』は、「若者たち」の申し出により「言葉の専門家」として「勇魚」が英語の授業を行う場面から始まる。テキストに選んだドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』の、「ゾシマ長老の説教の一章」を講読する光景は、およそ「構造材」に見られた猛々しさが無い。「テーゼ」に込められた「核」、「死滅スル」「樹木」や「鯨」への言及は、

『洪水』では、「animal」としての鯨への敬意」と「子供を愛すること」へ。さらには、①12「歯」の際述べた、「pray」という語を生きる在りようにまで波及していく。「構造材」での二者の性急なやりとりを改変して、「勇魚」と「若者たち」との、双方向的な（気づき）の場を形成した『洪水』では、この章が作品世界全体を遍く照らす光源になっている。

③の「構造材」七篇の記述内容は、『洪水』章立てに直接反映することなく削除されたものだ。しかし、各篇に込められている言葉・イメージは、筋書きを超えて、または本作以外の作品世界に、生きることとなる。

例えば、2「転換」では、「勇魚」が、「自分と息子とが、この人生の時のある選ばれた一地点において、この現実世界におけるお互いの役割をすっかりとりかえてしまうという想念」を夢想する。一方『洪水』上「見張り」と威嚇」では、「勇魚」が息子「ジン」の「生きることを拒む行為」に共振して、同化したかのようなふるまいをとる描写の際、「勇魚」はそれを「テレパシイが通いはじめた」と説明する。この「勇魚」の異変は、「構造材」と『洪水』とで差異はあれ、「息子」の身体性を内在化しようと欲した同根の衝動に起因している。「役割」「転換」のモチーフは、『洪水』後の作品、『ピンチランナー調書』へと持ち越されていくことになる。

3 「家族」は、「喬木」が「左翼学生の私刑」を批判する場面を描く。それは次のように。「家族のなかで父親が子供を殴るように私刑するんだから。それは一家を生き延びさせるためなんだ。だが「自由航海団」は「家族的な関係」ではないので、「私刑しようとしてもしらせる」が、ただ一人「縮む男」だけが「おれたちみんなに家族的なつながりをもとめようとしていた」と。「喬木」のこの指摘は、『洪水』下『鯨の木』の下で「縮む男」の「私刑」の際、「『縮む男』は乗組員を結びつけるために死ぬんだからな」という発話に琴線のごとく繋がっていく。この、暴力の果ての「死」が生者を結びつけるというモチーフは、『万延元年のフットボール』をはじめ、『洪水』以降の大江作品にもまた数多く現れている。

5 「光」では、「勇魚」が「ジン」の発熱に気づく直前の、「眼ざめる瞬間の暗闇を恐れる心」の様子が描かれる。この一篇は、前述した4「自殺する幼児」とたぶん重複している、「ジン」の「凶々しい陰謀」のような自己破壊を嘆き恐れる「勇魚」の「強迫観念」を焦点化する。「構造材」で掲げた「自殺する幼児」という言葉を削除して、『洪水』上「見張りと威嚇」では「生きることを拒む幼児」とした、その当の言葉が「光」にすでに記されている。

6 「悲哀」は、大物政治家である義父「怪」と秘書「勇魚」とが、かつて外遊の訪問先インドでベンガル地方北部の民族

舞踏を鑑賞した場面の回想。「悲哀をとりのぞけば、それこそなんともあつげらんとした空無」の舞踏表現に驚く「怪」「勇魚」のエピソードは、『洪水』にはない。代わりに『洪水』では、少年を性愛の対象として買う醜悪な「怪」を巡って、インドの少年達が我先にと争う姿や、「伊奈子」が性的挑発をして囮となり相手を罠に誘い込む姿に「あつげらん」とした印象と、それ故の「悲哀」とを、間接的に醸成している。また、「自由航海団」の隠れ家に置かれた上半分だけのスクーターに、「悲哀の力」を覚えた「勇魚」の眼は、「構造材」と直接的に対応して、「悲哀」の後「小きさみな笑いの衝動」に誘われてもいる。この「あつげらん」とした光景と「悲哀」の感情との振率的接続は、宙ぶりのユーモアとして、『洪水』の一つの色調となっている。

7 「少年犯罪団」は、「勇魚」が「怪」の秘書として「ある社会主義国へ旅行したこと」の回想で始まる。通訳として働いた現地の「女子学生」が「勇魚」に、自分の弟を「日本経由でアメリカへ亡命させることはできぬものだろうか」と相談をもちかけたのであった。彼女は、数週間前の都市で、「党幹部の子弟をふくむ少年犯罪団」が「仲間の少女をコール・ガールにしたてて将校たちに誘いをかけ」強奪行為を繰り返したことへの非公開裁判を話して、「この国家に生きていく限り弟がそのような犯罪者となる」予感を抱き恐怖に脅えている。このエピソード自体は『洪水』に削除されている。

しかし変奏として、『洪水』上「核避難所」で、囷となった「伊奈子」が刑事に向けて発した言葉に、この「構造材」と同質の匂いが付与されている。それは次のような「伊奈子」の叫びに。「私タチハ時代ガ変ッテモ、社会ガ変ッテモ同ジコトヲヤルヨ」「私タチハ共産国デモナンデモ、淫売ヤイロソナコトヲスルンダカラナ」。時代や社会の負に感応する少年少女たちの、破滅的な衝動の力は、この伊奈子の叫びに、また「ジン」の沈黙に込められている。

13 「傷洗い」は「構造材」の中でも14と同量の、紙数を多く重ねた一篇である。前半部には幼年時の「勇魚」の「傷口」への習性（偏愛）が説明されている。この「傷口」への言及が呼び水となって、後半部は、敗戦直後「自分自身を傷つける人間」として滑稽な立ち回りを演じた「退役將軍」の姿と、「勇魚」の母の「楽しんで憐れな」生活ぶりや息子への計らいとを説明する。『洪水』にはこれらエピソードは一切登場しない。辛うじて『洪水』下「逃亡者・追跡者・残留者」に、灌木の藪で作った切創を眺めるうちに「幼年時以来のいちいちの時期の傷」の「唯一性の感覚」を想起するに留まっている。「構造材」の「退役將軍」「母」のエピソードは、むしろ、『洪水』刊行以前の『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』『みずから我が涙をぬぐいたまう日』に登場した「父」「息子」「母」のエピソードに端を発した変奏、と思われる。

14 「結婚」は、「勇魚」と「怪」の娘との出会いから結婚

に至るまでの経緯を描く。結果的に二人を結びつける道化役となった「娘」の「取巻き」の一人、「タコ」と揶揄されている青年の、「娘」への偏執ぶりにとりわけ多くの紙幅が割かれている。「タコ」というあだ名は、その青年が退屈紛れに自分の中指をブリキ板の穴に入れたところを、「娘」がさらに細工をして抜けないよう意地悪をした時の、青年の危機の切り抜け方に起因する。

青年は、「ブリキ板の穴に指をゴシゴシこすりつけて、自分で自分の指を切りとろうと」したため、ちょうど危機に陥った「タコが自食する」光景と重ね合わされて「タコ」と命名されたのだ。「構造材」に描かれたこの「タコ」青年や、「娘」と「勇魚」との経緯は、『洪水』に一切登場しない。ただ、この「タコ」の自食行為のイメージだけが引き継がれていく。『洪水』冒頭章、刑事に手錠をかけられ、自分の腕くびを、ナイフで「ゴリゴリ切りつけ」ながら逃走した「自由航海団」の少年「ボウイ」の姿である。刑事に象徴される法の下での「再生を拒否する自暴自棄の勇氣」と、「犯罪団の仲間から、わずかのあいだにせよ離れねばならぬこと」を「恐怖」し「痛み」に感じる幼い少年の姿が、予期せぬ勇氣をふるって自食する「タコ」の姿に重ねられているのだった。

四、「pray」「幻像」「言葉の経験」

「構造材」と『洪水』とを比較して、その改変について概

ね次のことが言える。

①における描写の整理や縮小は、作品舞台そのもの（「隠れ家」など）の複雑さより、むしろ、登場人物の在り方自体にこそ多層的構造を考慮した結果であること。ことに世界の危機を予兆する者としての、「自由航海団」の少年たちや「ジン」の、「神話的」な感受能力に力点を置いている。それを目撃する「勇魚」も、彼らたちの〈眼〉と親和して、次第に、来たるべき終末に向けた「pray」への共同的志向を確認する。

②における描写の加筆や変更は、記述内容の具体が、抽象としての「幻像」呈示へと繋がるように、イメージの波状運動をもたらすべく改変した結果であること。例えば、村人が「朝鮮人」家族に暴力をふるう事件性そのものよりも、幼かった「喬木」少年が「鯨の木」を幻視する不思議な記憶について、多くの紙幅を割くことへ。あるいは「テーゼ」内の言葉の吟味よりも、「言葉」の「経験」を通じて生きることへと、記述が運ばれていく。

③におけるエピソードの全的削除と、いくつかに散在した語の揺曳は、おもに人物の履歴や、枝葉に流れるエピソードに対して施されている。各々印象的な表現世界であり、それゆえに突出した感のエピソードも多々ある。全体的なまとまりを考慮した際の、一つの断念、またはその痕跡として、削除・語の散在がなされたといえようか。

これら「構造材」から『洪水』にいたる改変については、「実際にその小説を書いている自分自身を分析した臨床報告」、「文学ノート」（『文学ノート』前半に所収。）にはどのような記述されているのだろうか。

「文学ノート」は『新潮』に不定期で六回連載したものを初出とする。小説を書く直前の作家の「khaos」から書き起こされ（「作家が小説を書こうとする…」一九七〇年十二月）、作品「構造材」執筆と、その全体化を図る制作時期（言葉と文、眼と観照）一九七一年三月、「表現の物質化と表現された人間の自立」一九七一年八月、「作家が異議申し立てを受ける」一九七二年三月、「書かれる言葉の創世記」一九七三年一月）、第一稿を書き終えて後、改稿を重ねて完成した小説を入稿。初校後、印刷所に返送するまで（「消すことによって書く」一九七三年八月）の、大江の「自己分析」が、およそ三年間にわたって言及される。この期間、大江の内部に生じた創作意識についての詳細は、次稿にて考察するとして、本稿では「構造材」と『洪水』との間に生じた差異の所以を「消すことによって書く」より跡づける。

「消すことによって書く」には、「書きなおしをはじめに あたつての、作家の肉体Ⅱ意識の準備体操」として、自身を「書く人」から「読む人」へと、「つとめて独立させる方向」に切り替えることが説明されている。その上で、大江は次の

ような確認作業を始める。「『読む人』たる作家は、小説から、かれの肉体Ⅱ意識の支えをとりはずせば欠落を生じる」ところ」「歪んだりかしいだりひっくりかえったりするところ」「他人には白けたあいまいさしか示さぬであろうところ」を摘出して検討する。例えば『『もの』そのもののように実在感のある人間の存在そのものを表現』するために、「これらの履歴書」にあたる過剰な説明を「剥ぎとってしまうこと」。また、「書き手」自身の「魂が歌いだすような」「ふやけたナルシズム」たる細部や、「不必要にふくらみすぎている」ところの「削除、あるいは訂正」。かたや「ある数行のパラグラフが稀薄であると感じ」た部分には、「さきのパラグラフに対して立体的、総合的なパラグラフ」の「書き加え」を検討する。

前述した「構造化」と『洪水』との差異（①②③）は、「消すことによって書く」に示された大江の「書きなおし」作業の基点によって取捨されたことは明らかである。その上で、「読む人」たる大江が「書きなおし」によって志向した世界とはどのような世界であったのか。また、その結果現出した作品世界とはどのような世界であったのか。次に、前述の三章①②③で浮上した局面「pray」「幻像」「言葉の経験」を考慮しつつ、④「最終稿で示された場面と『構造化』との記述内容に著しい懸隔が生じている」作品最終場面についてを述べて、本稿のまとめとしたい。

五、〈自己裂開〉から〈すべてよし！〉へ

「構造化」の④「大洪水後」は、「機動隊員」が瀕死の「勇魚」の呟きを「幻聴」のように耳にしつつ、戯言と一蹴して、「おれたちがなにより無知な気狂いどもから、伝統の世界をまもるのだ！」と叫ぶところで終える。「機動隊員」の嫌悪に満ちた叫びで終える「構造化」は、左記の「勇魚」の言葉によっても、また、困惑と衰弱との暗鬱な色調を一層深めている。

ノアノ方舟ガ再ビ地面ニ戻ッタ時、百五十日ノ大洪水ニ、地ニ動く肉ナル者鳥家畜獣地ニ匍ウ諸ノ昆蟲オヨビ人皆ハ死ンダノダガ、樹木ハドウダッタカ？ノアノ放シタ鴿ハ橄欖ノ新葉ヲクワエテ帰ッタノジャナカッタカ？
（中略）
大洪水後ノ再生スラ信ジヌ者ラガ、オレヲ殺シニキタノダッタカ：

「勇魚」の言葉は、放水後の水たまりの中から「アブク」の言葉として浮かび消え失せていく。一方、『洪水』最終場面は、前掲の「アブク」の言葉や「機動隊員」の叫びを削除。「勇魚」の最期は「構造化」と対極の色を帯びて出来る。

すでに深い水のなかに再び落ちながら、かれは四発撃つ。すべては宙ぶらりんで、そのむこうに無が露出している。「樹木の魂」「鯨の魂」にむけて、かれは最後の挨拶をおくる、すべてよし！あらゆる人間をついにおとずれるものが、かれをおとずれる。

「構造材」で「極微小」に一度発した「スベテヨシ」という言葉が、『洪水』では二度登場し、「勇魚」最期の叫びともなった。主語を限定せず「すべて」を「よし」と肯定する振る舞いは、「勇魚」の、ひいては『洪水』世界の最期として、合わせ鏡のような残像を生む。

この劇的とも言うべき改変は、前述四章までの「構造材」から『洪水』への移行と同様に、マゾヒステックなまでの自己破壊的終末観への耽溺から、能動的に受苦受容する意志の確立へと移行した、「読む人」「書く人」としての大江の、「書きなおし」の志向そのものであったろう。「消すこと」によって書く」には、「聖書の詩篇」に由来する小説世界が、「小説の終末近くになって加速された作業のさなか」、「聖書の別の箇所」「ヨナ書」の「鯨の腹の中からの祈りの声の、ある凛々たる響き」と「エホバにむけて烈しく怒り、くっつかかる不屈のデモクラット」のヨナの多声に導かれ始めた経緯が述べられている。「構造材」から『洪水』への改変は、「アブクの言葉」から「すべてよし！」へ、または「詩篇」から「ヨナ

書」へ向けて、その過程そのものが「勇魚」の、『洪水』世界の、そして大江の、一つの〈乗りこえ〉(『文学ノート』)の運動を表出していると言えようか。

*

蓮見重彦^③は、一九七〇年前半の大江作品に氾濫する〈三〉の数字を、「停滞へと誘う」「不自由であり、幽閉であり、接近する死そのもの」の表象であると指摘する。想像力の現場の比喩「車座」も、「二つの中篇をむすぶ作家のノート」(『みずから我が涙をぬぐいたまう日』)に仕組まれた三層構造も、なるほど閉曲線の磁場を創出する。それはこの時期の大江の創作行為が、もっぱら自身の想像力世界の自己検証でもあったことと無縁ではない。蓮見は、『洪水』の「勇魚」が、この〈三〉を「超えようとする」存在であるとして、最終場面で勇魚が見た「無」を「零」「空」と置き換えて、「数の解放」を読む。それは脱中心化した運動の流れとなって「とりあえず」の関係世界を結ぶとも言う。

だが、「勇魚」がいに〈三〉を超えたのは、作品世界創出のためのもう一つの〈三〉に支えられている。「構造材」『文学ノート』『洪水』の〈三〉である。さらにはこの地点に至るまでの〈ノート〉三部作『ヒロシマノート』『沖繩ノート』『文学ノート』が伏在する。大江の自己検証は、〈三〉を通じた弁証法的試行として、『洪水』でひとまず幕を閉じる。「不自由で」「不吉な」数としての〈三〉は、同時に、自己否

定的、自己開示的、〈自己裂開的な構造〉⁽⁴⁾を持つことによつて、葛藤の末、「自由」へと向かう。大江の〈三〉はそのためにこそ用意されてある。「すべてよし！」は〈三〉をくぐり抜けた大江の、「無」の発現の呼応として、同時に「すべて」であるのだろうか

* 『洪水はわが魂に及び』上・下巻（一九七三年九月、新潮社）を底本として使用した。

注

(1) 「開かれた自己否定へ向けて一七〇年前後・大江の試行」『昭和文学研究 第三八集』（一九九九年三月、昭和文学会）

(2) 川本三郎「解説」『洪水はわが魂に及び 下』（一九八三年五月、新潮文庫）

(3) 蓮見重彦「終末論的言説の零度」『大江健三郎論』（一九九二年九月、青土社）

(4) 真木悠介「テレオノミーの開放系―個の自己裂開的な構造」『自我の起原』（二〇〇一年九月、岩波書店より）。真木は、「自己」という存在の仕方の起原を生物学的に辿った上で、その〈起原〉ゆえに、「個体は自分自身の中核によって自分を解体」する「不可解な力」を孕んでいると言う。さらに「この自己裂開的な構造こそは、個体を自由にする力である。」と述べる。また柴田勝二は『洪水』の「大きな特徴」として「壊滅に向かうことよってしか自己を主張しえない皮肉な存在の様態だが、実はそうした自壊に対する傾斜がアナロジーとして繰り返しあ

らわれている」（幻視される自然）『大江健三郎 地上と彼岸』一九九二年八月、有精堂）ことを指摘している。本作は、「自己裂開的」「自壊」のエネルギー横溢を経た終局として、一瞬の「無」（「すべて」）の至福に結ばれる。