

〈連作〉〈active imagination〉のはじまり

—「頭のいい『雨の木』」から

杉山若葉

一、「一九八〇年」

「頭のいい『雨の木』」(『文学界』1980.1)は、一九七七年一〇月に開催したハワイ大学東西文化研究所でのセミナーに大江が参加したことを踏まえた作品である。話の焦点はセミナー後のパーティー会場での出来事にあるのだが、何より印象深いのはそれら出来事全てを覆い包むかのような、暗闇の庭に聳え立つ巨木「雨の木」の気配であった。室内外ともに奇妙な陰影を放つ〈場〉において、賑やかに語らう人々の中から演劇的な論戦が始まり、やがては意表を突く出来事が起こる筋立てで、当初『現代伝奇集』(1980)岩波現代選書(冒頭に収録された。暗闇の中、不可視の力を湛える「雨の木」のイマージュは、初出から二年ほど後に「雨の木」を聴く女たち(『文学界』1981・11)に引き継がれ、明確な「暗喩」として指示されて、以降「連作」化

することになる。「雨の木」の首中り男(『新潮』1982・1)、「さかさまに立つ『雨の木』」(『文学界』1982・3)、「泳ぐ男—水のなかの『雨の木』」(『新潮』1982・5)と発表し、五作品「連作」集として八二年七月新潮社から刊行されたのであった。二作目から単行本化されるまでの経緯を見る限り、各作品初出は『文学界』と『新潮』を交互とし、規則的に二か月間隔で発表され、単行本もまた二か月後の発売となっている。既に二作目発表の頃には中短篇の「連作」化が確たる企画であったのだ。例えば、音楽雑誌の武満徹特集に寄せた大江の文章「雨の木」小説から⁽¹⁾には次のようなくだりがある。「そこでここには、『雨の木』小説と自分で呼んでいる、大半は未定稿のままの、一連の短篇群から、武満さんの音楽のある暗喩に関して描写した部分を写しておくことにしたい。それはかれの文字の選び方の厳密さから「雨の木」と表記される作品についてのものだ。」この大江の文章は、二作目

『雨の木』を聴く女たち」発表の前月に掲載されたものである。大江が当音楽雑誌の散文中に「写しておくこと」にしたのは、未発表ながら「一連の短篇群から、武満さんの音楽の、ある暗喩アンソニーに関して描写した部分」であり、即ち『雨の木』を聴く女たち」冒頭から「高安」夫妻との関りに触れる前までの大部にあたる。両者は、改行の相違こそあれほぼ同一文章となっている。つまり二作目発表前、大江は既に「大半は未定稿のままの、一連の短篇群」として『雨の木』小説』を執筆しており、当然のこと「連作集」構想を念頭に置いていたことになる。一方、後の大江によれば、「頭のいい『雨の木』を発端とする一連は、『同時代ゲーム』発表後の不本意な反応により生じた疑念から、「もう一度短篇に戻ってみたい」思いに駆られ、「漠然とした不安」のうちに書いた「ひとつの短篇」が、「自然に次の短篇につながっていった」と言う。「自然に」「つながっていった」とはいえ、二作目以降の発表までおよそ二年の時を経ており、初出媒体と時期、単行本化の流れも踏まえれば、「自然に」書き繋いだ結果としての〈連作〉とは違った、用意周到の試行のように思われる。

ところで「頭のいい『雨の木』」執筆の背景に「漠然とした不安」があるならば、作品は自ずとその気配が反映されているだろう。本作語り手「僕」の心許ない様子は、二作目以降も引き続き、厄介な他者との関りに当惑し「気ぶっせいな

思い」や「いわれもない」「ひけめの感情」を抱くなどで共通する。何より壮年期を迎える「僕」が「死」をより具体的に感じる点に顕著な反映がある。例えば二作目『雨の木』を聴く女たち」と五作目「泳ぐ男」水のなかの『雨の木』には、「僕の作家としての生き方が、内部から新しく動きはじめているらしい」ことの動因に「人が死にむけて年をとる、ということ」が関わっており、およそ「短篇のすべてにその翳をまといつかせることをした、マルカム・ラウリーという作家の運命を切実に感じるようになった」と語られる。また五作目冒頭には、「これらの短篇を書きながら、僕はまた一方で、長篇としての『雨の木』となるはずの小説を書きつけていた」こと、その長篇が頓挫したものの「独立した部分としてまとまりがあると思えるところ」を「中篇として生かす」ため改稿し、連作集の最終篇とする経緯が説明されている。長篇の頓挫は「僕」の内部の危機を暗示する。「僕」は「雨の木」の再生により「病んでいる自分を越える、真の経験をかちとること」を目指しつつ、ついにそれはありえないと自覚するのであった。

作中の小説家「僕」と大江を同一と見做すわけにはいかないが、「書く」行為に関する煩悶は作者大江の身に覚えのある出来事として看過できぬ叙述である。小説の「全体化」を試行し続けてきた大江の作品史上初の「連作集」となった当作品集は、原点としての「短篇」形式に立ち返りつつ、共

通の主題を維持し且つ展開することで、長篇と同様のスケールをも持つ。長・短篇双方の要素を兼ね備えた「連作集」は、長篇創作への「不安」を抱えた当時の大江に適した形式であったと言える。

筆者は、「漠然とした不安」に始まり「雨の木」の発現・消失・痕跡の過程を経る、この「連作集」形式を想像力の観点から鑑みるにあたり、文字通り〈想像の樹木〉を描くことから始まる「バウムテスト」(ユング)の志向を補助線として引き寄せる。想像の「バウム」(＝樹木)「雨の木」を五つの中短篇で繋ぐ「連作集」は、語り手「僕」、ひいては作者大江の想像力が生成発展していく過程そのもの、即ち「productive imagination」(ユング)のプロセスと通底するように思われる。「active imagination」について臨床心理士・老松克博氏は次のように解説をする。³⁰

無意識由来のイメージに対して自我(主人公である「私」)が意識的にしっかりと関わって、そのイメージの世界のあれこれと具体的なやりとりをし、一つの物語を紡ぎ出す、という共同作業である。このさまざまに「やりとり」(文字どおりの、あるいは象徴的な意味での「対話」)のなかで、意識の側の要求と無意識の側の要求との葛藤やせめぎ合いが生じ、どこを両者の和解できる落としどころにするかという一種の折衝 Auseinandersetzung、

confrontation が重ねられていく。その結果、意識と無意識との間の乖離が多少とも埋められ、個性化のプロセスの目標である心の全体性の実現に近づくことになる。

また同書において老松氏は「アクティヴ・イマジネーション」について、「内的なイメージと真剣かつ直接に関わることで真理や心の成長を探索しようとする者」であれば「現代の作家」も「特別な呼称もなしに行ってきた想像行為」であるとし、「ユングはそれを再発見して命名したにすぎない」とする。問題は『私』と『不可視の何か』(私ならざるもの)、『私』の偏りや一面性を補償するもの、したがって『私』からすれば多くは対立的なもの)との「心のなかでの対話」にある。前掲文に即せば「葛藤やせめぎ合い」[Auseinandersetzung, confrontation] (闘争)を不断に自身に課すことで「柔軟に変わっていくのは、思いのほか難しい。ふつうは、いつのまにか曖昧なかたちで途切れてしまう」と言う。心理療法の実践技法「バウムテスト」は、「クライアント」が描いた「想像の木」をもとに、「魂の理解者」たる心理臨床家と「クライアント」との共時的な対話が重要となる。「イマジネーションという現実を身をもって意識的に生きようとすること」(工藤昌孝³¹)で、「心との全面的接触が指向されるような体験」を得るために、心理臨床家は細やかな慎重さが要請される。

文学の「全体化」を念頭に据え、「想像力」の生きて働くありようを読者と共有する意図のもと、『洪水はわが魂に及び』と『文学ノート』の併読を準備した大江であるならば、あるいは『ピンチランナー調書』『同時代ゲーム』における「夢」の積極的活用を試みた大江であるならば、「雨の木」という「想像の木」を基軸に据えた「連作」もまた同様の意向が働いていたのではなかったか。つまり当初一つのイマージュであった「雨の木」が、「暗喩」あるいは「ヴィジョン」へと垂直状に上位概念化していく試みの一方で、作中人物の漠とした「不安」な精神世界を具体化し、自己内部における「葛藤やせめぎ合い」から「和解できる落としどころ」までの「折衝」プロセスを具現化する。いわば、作品世界の具象と抽象、作中人物の意識と無意識双方にわたる「全体化」と、作品世界を介して読者と「共時的な対話」を目指す試みとしての、短篇を積み上げたかのような書簡体形式「同時代ゲーム」に後継する、「中短篇連作集」という形式が自ずと選択されたのではなかったか。本稿は、「頭のいい『雨の木』」の「暗闇」や「雨の木」が湛えるイマージュの反映が、次作品『雨の木』を聴く女たち」に「連作」していく過渡を捉えることから始める。「全体化」あるいは同義の「個別化」(ユング)に到るために「僕」が立脚する想像の起点を、「active imagination」に倣う「雨の木」の様相とその意義の変遷に出現すると推測するゆえである。

二、「想像の木」——「頭のいい『雨の木』」

「頭のいい『雨の木』」は、「精神病治療の民間施設」がパーティー会場であったゆえに起きた奇妙な出来事を、小説家「僕」の視点から描く。奇怪な出来事が民間施設の入居者により発現するにせよ、彼らを衝き動かす根底には、施設の「暗闇」の庭に聳え立つ「巨木」、「雨の木」の見えざる翳の力が働いている。即ち「伝奇」たらしめているのは、何より「現実離れた幻想的な時空」の磁場にある。そして施設入居者と同様に作品の語り手「僕」もまた、その場に感応した一人であった。

「僕」の感応は作品冒頭から既に始まっていた。「ドイツ系のアメリカ人女性」「アガート」に導かれ、「僕」は「水の匂い」のする暗闇を見つめていた。次に「僕」が捉えた光景は巨木の「板根」である。「幾重にもかさなった放射状の板根」の拡がり、空と海との境界を遮断する巨木の前景として、唯一具象表現されている。その後「僕」は、「アガート」の解説により「指の腹くらいの小さな葉をびっしりとつけている」ゆえに、「その葉に水滴をためこんでいられる」から「頭のいい『雨の木』」なのだ知る。だが「僕」の現前には、その特徴的な「葉」は「かなり広い規模の細雨の音」として間接的に認められるのみで、「樹齡幾百年」もの巨木のただならぬ気配はもっぱら「板根」と「暗闇」とに依拠して

いる。闇に遮られて「樹木の全容」を見ることができない。「僕」は、「雨の木」から感受した断片的データを基に、その視線を「雨の木」の「板根」「暗闇」へ、転じて「吸引力のある」「暗黒のへり」に注ぐこととなる。「巨大な徳利型のバオバブの樹のよう」な形状を縁取る「暗黒の」「へり」は、「眼の前の闇の壁」を「雨の木」本体と「外側の暗闇」とに分節化し、闇の中茫洋と聳える「雨の木」の輪郭を前景化する。留意すべきは、「僕」の感応がその「暗黒のへり」に底知れぬ「吸引力」を感じたことにあり、ついには、開拓移住者が「最初に目にした暗黒」を「夢想」するに至る点だ。「暗闇」は、実体を捉えられぬがゆえに、代わって、思念の「暗黒」を「僕」にもたらしている。「暗黒のへり」に輪郭づけられた「雨の木」は、「僕」の〈夢想〉を誘発する樹木として現前化したと言ってよい。後程「僕」が、「もとより自分の想像力がつくった樹木のかたちの暗黒のへり」と、その外側の暗闇への感じ方」を直截に語るのも、十分に自覚的な物言いである。

ところで、この時期の大江の「想像力」論を支えるバシュラールによれば、「根」は「誘導の言葉、夢見させる言葉、われわれの中に夢見にやってくる言葉」であると云う。そして次の如く指摘する。

それは夢想家を駆って、もっとも深い彼の過去の裡へ、

もっとも遙かな無意識の中に、彼の人格であったものすべて、その先へと下降させるだろう。《根》という言葉は、われわれを、あらゆる言葉の《根源》に、イマージュを表現する根源的な必要性の方にみちびいてゆくのである。

さらには、「想像力」と「樹木」とを次の如く結ぶ。

想像力は一本の樹木である。それは樹木の統合的な美德をもつ。想像力は根であり枝である。それは天と地のあいだに生きる。大地の中に、風の中に生きる。想像力の樹は気づかれぬうちに宇宙の樹となり、世界を呑み込み、世界をつくりあげる。

バシュラールの言に照らせば、「板根」を発端とし、「暗黒のへり」への注視を通じて「僕」が内在化した「想像力」的樹木「雨の木」は、「もっとも深い彼の過去の裡へ、もっとも遙かな無意識の中に、彼の人格であったものすべての先へと下降」した先に屹立する「イマージュ」である。そして、「僕」の「想像力」自体の表象として、「雨の木」はやがて生成発展し、ついには「宇宙の樹」となるだろう。

そもそも「雨の木」に寄せる「僕」の感応は、セミナーでの彼の発言により準備されていた。「僕」は「土地の樹木

と、そこに生き死にする人間とに、似かよっているところがあるように思う」と提起した上で、その土地での「独自の呼び名を知ること、はじめてその樹木をよく知ったと、その樹木に真にめぐりあったと感じるのだ」と発言した。その発言を踏まえた施設責任者「アガータ」は、作品冒頭次のように問う―「あなたは人間より樹木が見たいのでしょうか?」。

「僕」は他者に直接的関心を向けることより、むしろ、人に似通う現地の樹木と巡り合うことを求めている。「僕」が言うように「そこに生き死にする」「樹木」と「人間」とが相似するならば、施設の庭に聳え立つ「雨の木」^{レインツリー}と入居者たちも然り、相似するはずである。あるいは車椅子の建築家「コマローヴィチ」の理念を反映し、「大きい木造建築」施設内に「螺旋階段」状に「位置」付けられた「箱のような個室」の群れが、まるで「雨の木」の「大きい葉叢のうちに」「鳥の巣箱のように包みこまれている」と表現されるのも、「雨の木」と「施設」、「コマローヴィチ」の理念と「施設」内構造、「雨の木」と入居者とがそれぞれ一連なりに結ばれ、通底することを暗示する。

すなわち、外部の風景を遮断するほど巨大な「暗闇」を形成する「雨の木」の磁場の下、「自分自身を天に向って螺旋状に高めて行く、その階段を昇っていると自覚できるような」改築した「施設」に、「鋭敏、繊細な病める魂」を持つ「入居者」の心身の「暗闇」「暗黒」とが重なりあって、三者は

相互浸透し一体化する。またその〈場〉に感応し、「雨の木」の「暗黒のへり」を凝視して「夢想」「幻視」する「僕」のありようも、その統合体が孕む「暗黒」の形成に既に参入していると言えよう。暗黒の「へり」への注視から現出する「僕」の夢想とは、換言すれば意識と無意識の「へり」(境界・閾・縁)から発せられた(想像力)世界である。従って「雨の木」の「へり」とは、自己内部に現出するイマジネーションを言葉で手繰る小説家「僕」の「視角」「位置」の比喩になるのではなからうか。

とはいえ「頭のいい『雨の木』」では、「僕」の想像力世界は「暗黒のへり」と「板根」に表象されるごとき、そのとば口に留まっている。作品世界はむしろ施設内で起きた不可解な出来事を客観的に映し出すことに力点が置かれ、夢想の発端となった「雨の木」を実際に見ることに執着してはいないのだ。既に「雨の木」は見ることがかなわぬ、不可視の存在に棚上げされて、代わってその周囲に夢想は拡張している。例えば、作品末尾の「僕」は、ついに「雨の木」全体を見ようとせぬまま、「板根」から施設を見上げる「アガータ」の姿を「思い描く」。施設責任者「アガータ」がまだ「本当に恐ろしい不幸なことは起こっていないかった」少女時代の自画像を「庭の暗黒の樹木の根方から眺める」姿と、「樹木と対をなすもう一本の巨木のような」「建物」を「見あげる」様子である。作中「コマローヴィチ」の秘教的な建築

理念を特徴づける「位置」という言葉に照らして、「アガーター」もまた特別な「位置」を持つことを「僕」は感受していたことになる。現在の「アガーター」は「雨の木」の「根方」を自身の「位置」とする。そこからナチスの強制収容所に関連した彼女の輝かしい少女時代画と、「暗黒」のその後の記憶とが、彼女の現在に底深い影を落としている。しかし一方で、眼前に立つ施設は「コマローヴィチ」の建築理念の実践として、入居する若者たちの未来が「神的高みに向けての上昇」を果たすため「螺旋階段」状に部屋が「位置」づけられてもいる。「アガーター」は彼女の現在「位置」から「暗黒のへり」を見つめるかのように、自身の過去と若者たちの未来を見上げているのかもしれない。本作は、「アガーター」の言葉によって幕を開け、「建物を見あげる」彼女の姿を「思い描く」「僕」の夢想によって幕を閉じる。

三、「幻の樹木」の「へり」——大江・武満

ついに「雨の木」の全貌を見ることなく終えた「頭のいい『雨の木』」発表から約二年後、連作中短篇集の表題ともなる「『雨の木』を聴く女たち」が発表される。作品冒頭には「人が死にむけて年をとるといふこと」が「僕」のこれからの主題であると表明し、前作短篇「頭のいい『雨の木』」に触発された「友人にして師匠」の「音楽家Tさん」が作曲した「雨の木」の楽曲経緯と、初演時の様子が説明されて

いる。「僕」は、その演奏を視聴しながら「想像力の発揮のモチーフとしては、書きすすめながらなお充分には把握していたといえぬ『雨の木』の暗喩」が、「Tさん」の「いだけ宇宙モデルに重ねられ」ることで「自分にもはじめて十全に納得され」、「この小説で表現しなかった」『雨の木』の確かな幻」即ち「幻の樹木を見た」のであった。そして「雨の木」こそが「この宇宙の暗喩だと感じ」、「ついには「僕はひとり魂を浄化されたように」「息をとめ、涙を流していた」のである。このように「僕」に劇的な感動と明察を与えた「Tさん」の音楽は、三人のパーカッション専門家により「暗がり」の中で演奏された。その光景は、「Tさん」が近来重要視している「演奏者」の「位置」に特徴があると「僕」は言う。前作に引き続き、本作も「位置」という語が繰り返し登場し、それが「Tさん」の音楽にとって重要なタームとなっていた。聴衆の「耳に提示される音の位置」の光源には「演奏のさなかにある人間たちの」「目に見える位置」が用意されている。それら「位置関係」には「Tさん」の「宇宙論的な視座」が投影されていて、「雨の木」楽曲の具象——「偶然のような和音」「人間の精神の営為」とはつきりしている不協和、ズレ」「たえまなくしたり落ちる雨の滴、そのようなトライアングルの音質」——が暗がりの中で進行するのであった。「位置」は、「Tさん」の音楽表現を視覚・聴覚にわたり構造化する。「僕」が提示した「雨の木」の

「暗喩」は、「音楽家に伝達されて、それと照りかえしあうもうひとつの『雨の木』の暗喩」が出現したのであった。

感動を帯びて語られる本作の「位置」という語は、しかしそもそも、「車椅子の建築家」であり、実は施設入居者でもあった「コマローヴィチ」の理念を示す語として登場したのであった。後、それを具体化した施設内見学の際には「集団の狂気にとりつかれて塔の階段を駆けのぼる鼠どもの群れに、自分たちになってしまったかという思い」を抱くほど、「僕」は不穏な気分に見舞われる。「位置」なる語は、ヘキセントリックな「トリックスター」「コマローヴィチ」の独自性を示す用語として登場し、ついに「僕」が「アガート」の姿を夢想する際に用いられてもいる。「肉体の愛も、精神の愛も、それは明るく神的核心に向けて、つねに高まりつづける螺旋階段を昇るものでなくてはならない」と意気揚々であった「コマローヴィチ」のエキセントリックな世界観が、「Tさん」の「音の位置」「目に見える位置」による「宇宙論的な視座」によって一転し、「コマローヴィチ」の「新しいモデュール」を軽々と乗り越えて、「ひろびろした展望の世界」へと変性する。即ち「位置」という語のニュアンスが劇的に転換するのだ。その点に着眼すれば、本作は前作と同語を用いて後継しつつ、その意を新たな次元へ引き上げて、「雨の木」の〈場〉を「異化」したと言えようか。

ところで作中登場する「Tさん」とは、武満徹がモデルで

あることは周知の事実である。武満は大江の「頭のいい『雨の木』」に触発されて、「樹」と「木」の相違こそあれ、楽曲「雨の樹」(1981.5.31)を作曲し、以後「雨の樹素描」(1983.1.14)・「雨の樹素描Ⅱ」(1982.10.24)を発表した。

一方、大江もまた武満の「雨の樹」初演時に得た感動から、「雨の木」が「宇宙モデル」の「暗喩」であると体感したエピソードを「雨の木」を聴く女たち」に描いたのであった。本作は、「Tさん」の「雨の木」の音楽が「たえまなくしたり落ちる雨の滴」となって会場に響き渡ることから発し、「雨の木」の「水滴の音を聞きながら、その下に坐って」考えたいと記した「ペニー」の手紙で終える結構である。つまり「雨の木」が「視る」ものではなく「聴く」ものである点を特化しているのであり、本作表題は大江による武満の楽曲「雨の樹」への応答、あるいはオマージュと言えよう。同様に武満も、「雨の樹」を冠した楽曲の各「プログラム・ノート」に、「頭のいい『雨の木』」に触発されて作曲した旨を記しており、以降アルバム収録の際にも「雨の木」評を付す。「雨の木」連作集は、同時代を生きる二人の創作家が、「友達というより友人にして師匠」(大江)、「大江健三郎の小説を読むことで、自分の音楽表現がより多層なものになって行くことを希む」(武満)と言明し合う、親密な関係性抜きにはあり得ない作品であった。

村瀬良子氏は「大江健三郎と武満徹の水脈」で、大江の

「武満受容のあり方は、出発期以来の大江と武満との思想的近親性を背景に持っている」とし、「武満の音が言葉としての音ならば、大江の小説の言葉は、音としての言葉である」と指摘する。大江は、「言葉と意味とのくいちがい」や「空虚に陥りがちな言葉と人間の関係を見据えつつ、音としての言葉の積極的な意味を唱え」た武満から、自分と共通の言語観を確認し、さらに「表現者のモラルの中心的なもの」や「死とそれに対抗する表現行為」への志向といった根源的問題にまで深く共鳴することで、一貫して「音としての言葉を、自らの表現のための手がかりにしていた」と結ぶ。大江が『小説の方法』で逢着した「文体レヴェルでの『異化』」には、こうした「音としての言葉」への志向が底流していたと思われる。村瀬氏に倣い筆者は、武満の「言葉としての音」の局面を「新潮社文化講演会」(1988・6・26)での発話の中から感得する。武満は、「音楽的な表現、音楽的な行為」の前に行う「言葉との激しい交渉」の様子を語っている。「漠然」とした「多義的な曖昧さを残した、より言葉の発生の起源に近い状態」として現れる「ひとつの言葉」への集中が、武満の音楽創作の「動機」であることが明かされているのだ。従って、彼の楽曲題名は、その音の始原、あるいは「激しい交渉」の末に獲得された「言葉」「音」の痕跡として重要であろう。そこで大江・武満両者の「思想的近親性」を踏まえ、八〇年前後の武満の作品題名を追うと「水」「雨」「夢と数」といっ

た言葉を冠したシリーズものを創作している。これら言葉は、例えば『洪水はわが魂に及び』『同時代ゲーム』『雨の木』連作集といった大江作品にも意味深い言葉たちであった。

「頭のいい『雨の木』」にて「雨の木」がそもそも「板根」と「自分の想像力がつくった樹木のかたちの暗黒のへり」として視覚化されていることに着目し、「雨の木」が「僕」の《夢想》を誘発する樹木として現前化したことを述べた。そこで強調点を付した「へり」という言葉に注目すると、武満もまた、「縁」と表記して、ギターとオーケストラの楽曲に「夢の縁へ」と題していたのだった。八三年初演の「プログラム・ノーツ」には、「これはベルギーの幻想的な画家ポール・デルヴォーへのオマージュである。夜とも白日ともつかない夢の境界をめざしてすむ翼をもった音たち。」と記されている。「縁」に着目しさらに遡ると、七五年に作曲した「カトレン」の「プログラム・ノーツ」には、「それぞれの音楽的場面は独立しながらも他へ滲み、その縁はさだかではない。」と記される。また七六年初演の「マジジナリア」の「プログラム・ノーツ」には、「Marginalia」を着想した時に、この言葉が意味する、余白、あるいは縁という事柄と同時に、水のイメージが私を強く抱えていました」とある。「縁」は武満にとってもまた、漠として未分化なイメージを凝視する視角、あるいは多層混交する境界域として重要な言葉であった。従って前述の「Tさん」の「位置」についての

「僕」の言及は、「雨レイン、ツリの木」の「へり」を凝視することで湧出した「僕」の夢想より高次の、宇宙論的な「暗喩メタファー」の「視座」視座に必要不可欠であったが、その背景に「夢の境界」「翼」「水」といった言葉を引き寄せる武満の「縁エッジ」のイメージとも深く結び合うように思われる。

四、「人間の内部の暗がり」にある「へり」

— 大江・埜

一作目「頭のいい『雨レイン、ツリの木』」で記された「へり」という語は、二作目「『雨レイン、ツリの木』を聴く女たち」でもまた認められる。それは「僕」の大学時代以来の友人「斎木正彰」が生前「妻にのみ語っていたという」小説の構想にあった。だが皮肉にも「斎木」の構想イメージは、彼の死後、ハワイ滞在中の「僕」を来訪した学友「高安カッチャン」との会話によって、そのまま剽窃されていたことが明らかとなる。そもそも「高安」はフランスの「五月革命」直後に、当時パリに駐在していた「斎木」を訪れて、協同で「英・仏二国語による国際誌を出すプラン」を提案したのだった。結局不成立に終わった理由が「高安」「斎木」とでそれぞれ全く異なる事情説明であり、明らかにその真意は「斎木」の側にあるよう語られている。ハワイに滞在する「僕」に切々と語る「高安」曰く、その雑誌に掲載する予定だった「英・仏語の大河小説」は、「国際的な総合雑誌でない」と、構想が生きてこぬという仕事

である。だから「きみの仕事とは競合せぬものだから、安心してくれ」と、小説家である「僕」を前に、挑発的な物言いをするのであった。語り手「僕」は、しかしながら周到に、「妄想が現実_{レアル}に根をつなげてもいる」「高安カッチャン」の厄介な性質と行動を、事前に「同級生で大手の出版社の社長秘書をやっている友人」の言葉を取り込みながら説明している。そのため「僕」が彼の話の誤りを殊更正すことなく聞き流しているのも、「おおよその同級生とともに」「高安」に抱いている「見くびり」に由縁する。しかし「高安」は「懸案の小説」を「僕」と合作する期待を抱き「僕」に二度会いに来たのだった。彼の「悪意すらもあらかじめ見くびっている」ほどの「僕」がそれを知るのは「高安」の妻「ペニー」の手紙による。彼女はその後亡くなった「高安」に代わりその小説構想の実現を「僕」に委ねると記すのであった。「斎木」「高安カッチャン」が実現したいと願った小説の構想は、「宇宙のへりの鷲の羽ばたき」のイメージを中軸とする。

「斎木正彰」のモデルは、東大仏文科以来の大江の学友であり、フランス政府技術研修生として『ル・モンド』紙編集に参加、帰国後『中央公論』や『海』の編集に活躍するも、八〇年一月白血病のため急逝した埜嘉彦である。二作目『雨レイン、ツリの木』を聴く女たち』に記された「斎木」は、「テレヴィ会社」勤務であるという設定を除き、ジャーナリストとして優れた才能を発揮しながら惜しくも病死した埜嘉彦の姿を彷彿

佛とさせる。だがそれ以上に、「斎木」「塙」の親縁性は、むしろ「宇宙のへりの鷺の羽ばたき」のイメージを巡り一層深い。八一年『新潮』新年特別号に寄せた大江の批評文は、塙嘉彦の死を悼み書き起こされたもので、「宇宙のへりの鷺」について書かれなかった小説を批評する——と題された。この批評文が特異であるのは、塙という名を出さず一貫して「友人」と呼称される人物の、「書かれなかった小説の構想」における核心部分、即ち「宇宙論的なイメージ」への思惟にある。大江はこの構想とイメージを、「友人」の出自や経験、生前の思考に寄り添いながら、同語を繰り返して反復させ、且つまた、多様な視点を導入し全的解釈をしようと試みる。その様は七八年刊行された『小説の方法』の文体というより、七四年刊行の『文学ノート』における生々しい「臨床報告」の文体に近い。そしてまた、武満の文章で言うところの「ぼくの内部に漠然とながら、確かな重さをもって現われてくる言葉」に「いっそう確実な意味を探ろうと」する姿と重なり合うように思われる。「憧憬と嫉妬」を抱くほどに魅力的な「宇宙のへりの巨大な鷺、その羽ばたきと交感する現代の人間」という小説構想は、「ある空間の構成要素を、宇宙規模で考える態度がよく反映して」いる点で大江の心を捉えた。しかも、「巨大な鷺が住む宇宙のへり」が、羽ばたきを聞く人間の内部の暗がりに実在して、「かれの外部のわれわれみなをふくむ宇宙そのものと照応するという構図」に大

江は感嘆する。さらには「小説におけるダイナミックな表現」とは、「巨大な鷺が住む宇宙のへり」が、「羽ばたきを聞く人間の内部の暗がりに実在して」いる点にあることを指摘する。つまり大江の解釈における「へり」は、「宇宙のへり」であると同時に「人間の内部の暗がりに実在して」いるということが重要となるのだった。

五、おわりに—〈active imagination〉「連作」

「雨の木」の表象は、まず語り手「僕」の眼が「暗闇の壁」を凝視することから始まった。やがて「雨の木」の「暗黒のへり」に視線が注がれると、「底なしの奥へ落ちこんでゆくような、吸引力のある暗黒」が見い出される。それは言わば「僕」の「内部の暗がり」、即ち深層意識に通ずる想像世界の「へり」に「僕」が立っていることと同義であろう。「暗黒のへり」は表層意識と深層意識の境界域であり、「想像的投企」に満ちたイメージの湧出を見晴す〈場〉である。ゆえに、自己の全体化を図るにふさわしい。例えば前述したユングの「active imagination」「バウムテスト」は、「クライアント」自らが描いた「想像の木」を発端に、無意識と意識の折衝を行うことで自己の全体化・個別化を図る療法であった。表現者が創作上これと似た行為を実現するには、自身の無意識由来のイメージを前にして、それに否定的な他者を創造し格闘させる、峻厳な自己内対話の成立を必要とする。

「意識と無意識との間の乖離が多少とも埋められ、個性化のプロセスの目標である心の全体性の実現に近づく」ためである。従って二作目以降、尚一層要請されるのは、「僕」のイメージを「宇宙論的な視座」のもと「暗喩」化して自作品に反映した肯定的援護者「音楽家のTさん」よりも、「僕」を不愉快にさせ、非難し、容易に理解し合えぬ他者の存在となる。例えばハワイ大学の宿舍にやって来た招かれざる友人「高安」は、独りよがりの想像に端を発した行為に加え、「僕」の「雨の木」世界に平然と異議をささむ。「雨の木」小説に登場する「精神障害者施設のアイデアは自分のもの」であり、「暗闇のなかでたえず水滴をしたたらせる巨大な樹木の暗喩が自分のことを指すのは確かだ」と生前に言い残していたのだ。一方、彼の妻「ベニー」は、「雨の木」は「高安」の言うような「単なる暗喩」ではなく、事実現存しており、それを実際「あなたが見たはずだと思う」と手紙に記すのであった。

樹木の佇まいを「頭がいい」と評した「アガターテ」の説明と、「僕」による「板根」「へり」といった断片描写、加えて「僕」の夢想によって醸成された一作目の「想像の木」^{「レインツリー」}「雨の木」は、不完全であるゆえに他者の想像力に喚起して、二作目にて多種多様で自在な表象と解釈を生むこととなる。こうした各自の「雨の木」^{「レインツリー」}を内在化した他者たちとは、即ち比喩的に、「暗黒のへり」を知る者たちである。演奏者の

「位置」に細心の注意を払う「音楽家のTさん」は、「音楽の発想の段階」で「暗喩の喚起力」を重視し、「宇宙論的な視座」のもと作品を創作する。視聴覚双方からの「位置」づけには、必然的に「間」と「へり」への認知が要請される。つまり二作目に登場する「Tさん」の「位置」は「へり」と縁語関係にあると言えよう。「Tさん」のモデルとなった武満が「へり」という言葉に十分に意識的であったことも補助線となる。あるいは「斎木」の「宇宙のへりの驚の羽ばたき」構想を自分のオリジナルであると主張し、大作を執筆する野心を持ち続けた「高安」と、小説家「マルカム・ラウリー」夫妻のありように擬して「高安」を支持する妻「ベニー」も、共に陽の当たらぬ人生を挽回するべく迷妄に近い夢想の世界の「へり」に立っている。

「僕」を始め登場人物の個々が包摂する想像世界と現実とは、各自の「暗黒のへり」「位置」から流出する。彼ら全てを覆うであろう「雨の木」^{「レインツリー」}が、やがて生と死と再生を表象する宇宙木と化していくことは、既に「Tさん」の音楽で予告されているのであった。下山嬢子氏は、「雨の木」小説のテーマを巡り、「個々の人間が同一の生命体ではありながらも不可侵の網の目のような自己の位置を持ってこの世に生存していること、巨大な樹木『雨の木』のその一枚一枚の葉は個々の生命体とも人間とも言え、トータルなこの世界全体の図絵である」と述べ、宮沢賢治の「インドラの網」における「世

界全体と個の関係性という観点からの近似性^(注)に触れている。指摘のごとく「不可侵の網の目のような自己の位置」にある個々を「雨の木」に繋る「一枚一枚の葉」としてとらえれば、奇妙な賑わいと底知れぬ陰鬱を、「頭のいい『雨の木』」、あるいは「魂を浄化されたよう」な感動と、相反する「悲嘆の気分」とを（『雨の木』を聴く女たち）、「暗黒のへり」に立つ「僕」は「雨の木」の葉叢から感知したと言えようか。

「僕」の回想に基づく〈連作〉の始まりは、「僕」の、ひいては大江の「想像の木」「雨の木」による〈active imagination〉の始まりである。三作目以降「僕」の自己内部はさなる想像の深度に向けて掘り起こされ、同時に、「僕」の周辺に集う他者たちとの折衝も活気を帯びてくる。個々人を投影する「一枚一枚の葉」の多様性は、「雨の木」の様に变化を及ぼし、随時前作との「異化」を促す。従って「雨の木」は固定した象徴に留まらず、イマージュの新たな生成と結合の動的過程に屹立する〈ヴィジョン〉となるだろう。〈連作〉の各作品は、相互に連関し、あるいは交錯しながら、「連作集」全体を覆う「雨の木」の「一枚一枚の葉」となって揺れ動く。「僕」が描く「雨の木」世界は、「僕」の想像世界全体の〈ヴィジョン〉として、今後どのような過程を経て意識に浮上するのか、次の課題としたい。

(注)

- (1) 大江健三郎『雨の木』小説から『音楽の手帖・武満徹』(1981.10 青土社)
- (2) 大江健三郎『大江健三郎 作家自身を語る』(聞き手・構成 尾崎真理子) (2007.5 新潮社)
- (3) C・G・ユング『哲学の木』監訳・老松克博 訳・工藤昌孝 (2009.9 創元社)
- (4) 工藤昌孝「臨床場面における『樹木』に関するイマジネーション」その錬金術的側面がもたらす意義と『想像の木』法試行の覚え書き『哲学の木』注3と同じ)
- (5) 中島国彦『「雨の木」を聴く女たち』へのアプローチ『國文学 解釈と教材の研究』(1990.7 學燈社)
- (6) ガストン・バシュラール『大地と休息の夢想』訳・饗庭孝男 (1970.2 思潮社)
- (7) 武満徹「プログラム・ノーツ」『武満徹著作集5』(2000.7 新潮社)
- (8) 武満徹「二つのものゝ作家の生活」『波』(1981.1)
- (9) 村瀬良子「大江健三郎と武満徹の水脈」『近代文学試論』(2002.12)
- (10) 武満徹『「音」と「言葉」』『樹の鏡、草原の鏡』(1975.9 新潮社)
- (11) 注7と同様。「ベルギー・リエージュの国際ギター音楽祭の委嘱により作曲され、一九八三年三月、鈴木一郎の独奏により、初演された。」
- (12) 注7と同様。「一九七五年にF M東京の委嘱によって作曲され、同年九月、小澤征爾指揮の新日本フィルハーモニー交響楽団とタッシンによって初演された。」

(13) 注7と同様。NHK交響楽団創立50周年記念による委嘱、

一九七六年一〇月岩城宏之指揮により初演。

(14) 下山嬢子「大江健三郎における『雨の木』表象」『近代文学研究VI』(2017.3 大東文化大学人文科学研究所)