

大江健三郎研究―その〈想像力〉の軌跡

【目次】

「序論」

- 一、研究史について
- 二、本論の方法について
- 三、本論の意義

(頁)
(1)
(4)
(8)

「本論一、初期大江作品における〈想像力〉世界」

一章、「死者の奢り」論―女子学生の位置―

- 一、はじめに―従来の初期作品の評価及び特色から鑑みて―
- 二、「死者の奢り」の位置規定
- 三、「女子学生」が示していること
- 四、「女子学生」の存在意義

(1)
(1)
(3)
(8)

二章、「セヴンティーン」「政治少年死す」考察

- 一、作品の背後
- 二、十七歳の背後
- 三、セヴンティーンの身体性
- 四、純粹天皇

(2)
(2)
(4)
(8)

「本論二、〈想像力〉の自己検証―七〇年前後の大江の試行」

三章、〈開かれた自己否定〉へ向けてー七〇年前後・大江の試行

- 一、はじめに (33)
- 二、〈多様性 diversity〉 (34)
- 三、〈同時性〉 (38)
- 四、〈実践〉 (42)
- 五、結語 (44)

四章、『洪水はわが魂に及び』『文学ノート』ー三種の言説について

- 一、試行の場から (47)
- 二、とりのぞかれた「構造材細部」を視座に据えて (48)
- 三、「構造材細部」と『洪水』との架橋 (49)
- 四、「文学ノート」との架橋 (56)
- 五、〈すべてよし〉へ (58)

五章、『洪水はわが魂に及び』私考 ー〈すべてよし!〉〈スベテヨシ!〉〈すべてがいい〉

- 一、はじめにー『水死』を臨みつつ (62)
- 二、多層的「構造」と「時間」 (63)
- 三、「スベテヨシ!」と〈すべてよし!〉 (65)
- 四、〈すべてのもものなる神〉 (67)
- 五、〈すべてがいい〉と〈すべてよし!〉 (69)
- 六、結びにかえてー「魂のリアリズム」 (72)

六章、〈prayer〉〈幻〉〈imagination〉ー大江健三郎『洪水はわが魂に及び』から

サイエンス

- 一、はじめにー「信仰を持たない者の祈り」 (76)
- 二、〈pray〉〈祈る〉・〈prayer〉〈祈り〉・
ヴィジョン (77)
- 三、「幻」ー「行為的直観」 (82)
- 四、おわりにー埴谷・ブレイク・〈vision〉〈imagination〉 (85)
- 「本論三、八〇年前後の大江作品における〈想像力〉ー〈祈り〉に向けて」
- 七章、『ピンチランナー調書』考察ー『エナンテオドロミー相互反転』した『救世主は従って光をもたらす人なのである』
- 一、はじめに (90)
- 二、対照ー「祈り」「ヴィジョン」 (92)
- 三、「夢」「夢想」 (93)
- 四、「トリックスター」ーエナンテオドロミー「相互反転」「全体化」 (97)
- 五、おわりにー「もう一つの相互反転」
エナンテオドロミー (99)
- 八章、『同時代ゲーム』考察ー「visionary」「妹」「隠喩」
- 一、「四つのゾア」受容 (104)
- 二、「時間について書かれた書物」 (105)
- 三、異相ー「投函前に削除された部分」に導かれて (107)
- 四、「僕」のなかの「妹」 (109)
- 五、結びにかえてー「隠喩」 (112)

九章、〈連作〉〈active imagination〉のはじまり―「頭のいい『雨の木』」から

一、「一九七〇年代後半」

二、「一九八〇年」

三、「想像の木」―「頭のいい『雨の木』」

四、「へり」―大江・武満

五、「へり」―大江・埴

六、おわりに―〈active imagination〉「連作」

十章、『雨の木』の首吊り男から「泳ぐ男―水のなかの『雨の木』」へ―active imaginationの軌跡

一、はじめに

二、『雨の木』の首吊り男

三、『雨の木』の首吊り男―通過儀礼

四、『雨の木』の首吊り男―「首吊り」

五、「さかさまに立つ『雨の木』」

六、「泳ぐ男―水の中の『雨の木』」

七、総括―「active imagination」

十一章、大江健三郎における想像力の軌跡―〈祈り〉に向けて

(117)

(119)

(123)

(128)

(132)

(135)

(140)

(141)

(143)

(147)

(150)

(159)

(163)

- 一、はじめに―〈想像力〉
- 二、サルトルとメイラー
- 三、サルトルとバシユラール
- 四、ヴィジョン―ブレイク
- 五、おわりに―〈祈り〉にむけて

「結論」

(192)

「参考文献目録」

(200)

「初出一覧」

(202)

「序論」

一、研究史について

一九五七年「死者の奢り」(『文学界』八月号)の発表で一躍脚光を浴び、以後、現在に至るまで、日本はもとより世界の現代文学に確固たる位置をなす小説家大江健三郎は、その始発から既に、世界の文学傾向を踏まえた新しい小説世界の創出に、きわめて意識的に取り組んでいた。その斬新な作品世界は常に注目されて、文芸雑誌を中心とした同時代評や評論など数多登場したが、単行本の体裁で大江健三郎論をものしたのは、大江のデビューから十年後の、松原新一の『大江健三郎の世界』(一九六七・一〇講談社)が最初となった。「青春の文学」としての初期作品から脱却した『個人的な体験』(一九六四・八新潮社)や、「現代の革命神話を創造」し得ている『万延元年のフットボール』(一九六七・九講談社)を高く評価している。それから四年後の七一年、野口武彦の『吠え声・叫び声・沈黙―大江健三郎の世界』(一九七一・四新潮社)が刊行される。野口は、大江の特異な文体とイメージを生む「想像力」に着目し、優れた作品論を提示して、大江の「想像力の構造」について重要な指摘をなしている(具体的には「本論の方法について」で記す)。以後七〇年代の評論は、「想像力の展開」として大江の年譜的事実に丁寧な解説を施した篠原茂による『大江健三郎』(一九七三・五東邦出版社)や、「父の復元」を入りに大江作品における「想像力の問題」を提示した渡辺広士の『大江健三郎』(一九七三・一〇審美社)、『夜明け前』の主人公青山半蔵や志賀直哉の視線の先に現れる「近代」の「暗黒」を、「想像力」に基づく「同時代史」として大江作品に適用した片岡啓治の『大江健三郎―精神の地獄をゆく者』(一九七三・七立風書房)など、「想像力」がキーワードとなる評論書が登場することとなる。この傾向は、大江のエッセイや評論に「想像力」という語が頻出するのに対応していたと言える。だが意外にも、大江が用いる〈想像力〉という言葉自体の意義を捉えた評論や研究はそう多くはない。大江が用いた「想像力」の文脈に添うようにして、その独自性に肉迫しているのは野口武彦を除き、見当たらない。一方、七九年刊行の川西政明『大江健三郎 未生の夢』(一九七九・一〇講談社)は、『個人的な体験』から『洪水はわが魂に及び』までの推移に着目し、〈救済〉のテーマを分析した作品論で、従来の大江を巡る時評的言説からより深化し、文学研究としての視座を踏まえた一冊であった。

文学研究に「テキスト論」「ポストモダン」が導入された八〇年代、蓮實重彦の『大江健三郎論』(一九八〇・一一青土社)は大江作品に頻

出する〈数〉に着目し、徹底した「数の装置」としてテクスト分析を行った。従来の批評分析とは全く違った切り口から浮上するその光景は、章題ともなった〈荒唐無稽〉な〈数の祝祭〉の世界であった。一方、大江の個人史やエッセイ・評論等からの言説に依拠した作家論的見地から、作品を丁寧に考察した榎本正樹の『大江健三郎―八〇年代のテーマとモチーフ』や、〈森の思想〉〈ユートピア思想〉をテーマに据えて展開した黒古一夫の『大江健三郎論―森の思想と生き方の原理』（一九八九・八彩流社）が刊行される。両者は以降も、大江論の単行本を刊行し（榎本正樹『大江健三郎の八〇年代』一九九五・二彩流社、黒古一夫『大江健三郎とこの時代の文学』一九九七・一二勉誠社・『作家はどのようにして生まれ、大きくなった 大江健三郎伝説』二〇〇三・三河出書房新社）、大江の言説に依拠した文学研究に寄与した。

その他にも、篠原茂の労作『大江健三郎文学事典』（一九八四・ハスタジオVIC、後増補改訂『大江健三郎事典』一九九八・九）や、一條孝夫の『大江健三郎の世界』（一九八五・五和泉書院、後増補改訂『大江健三郎―その文学世界と背景』一九九七・二）は、大江作品の初出一覧・作品梗概・解説・年譜を網羅したダイジェストとして刊行されて、大江研究の入門書となった。また『大江健三郎文学 海外の評価』（サミュエル・横地淑子、ヨシオ・イワモト、武田勝彦編著、一九八七・一創林社）は、大江文学が海外でどのように評価されているのかを提示する。編者武田勝彦は、一四本の各論を通じておよそ、大江の創作態度に〈変革〉と〈ネガティブ・ケープパリティ〉を見出している。

大江がノーベル文学賞を受賞（一九九四）した九〇年代は、ジャーナリズムによる宣伝も相俟って、それに触発された多様な大江論が登場した。まずノーベル文学賞受賞前で言えば、柴田勝二の『大江健三郎論―地上と彼岸』（一九九二・八有精堂出版）が特筆すべき一冊と言える。「少年時から抱かれていた彼方に対する志向を、現実世界への批判的な視座に転化させつつ」作品を創作する大江の姿勢に、「彼岸」と「此岸」の言葉を配し、「普遍的な次元における人類の救済の主題」を大江作品から導いている。この「彼岸」と「此岸」は、黒古の「森の思想」〈ユートピア思想〉と通底しつつ、各論にて独自の多角的視座を打ち出している点でより示唆的であった。ノーベル文学賞受賞後に刊行された、中村泰行の『大江健三郎―文学の軌跡』（一九九五・六新日本出版社）は、「戦後民主主義を作家的信条として持続させてきた小説家」としての大江を高く評価した作家論であり、「民主主義文学論」と言える。一方、同時期、対照的な位置に立脚した谷沢永一の『こんな日本に誰がした―戦後民主主義者の代表者大江健三郎への告発状』（一九九五・六クレスト社）や、本多勝一の『大江健三郎の人生―貧困なる精神X集』（一九九五・六毎日新聞社）といった、〈反〉大江の論客たちにより極端な大江批評が登場することとなる。このような「文学的事件」（中村泰行）としてのノーベル文学賞受賞後、まもなくして、栗原丈和の『大江健三郎論』が刊行される。本書は、冒頭の「大江健三郎はどのように論じられてきたか」で、これまでの大江に向けられた批評を俎上に載せ、大まかな時期ごとに、その傾向や変化を概略して追っ

る点にオリジナリティがあった。そして、従来の批評はもとより文学研究も、「大江健三郎自身の言葉に寄り添いすぎているか、書かれた時代のモードに忠実であり過ぎるか」「それまでに文芸雑誌に掲載された批評を受けてそれをいくらか緻密にただけというものが多い」と結論づけた。大江論・大江文学研究が専ら大江自身の言説をたよりとする現状を指摘した栗原に呼応するかのようにして編まれた『日本文学研究論文集成45 大江健三郎』（島村輝編一九九八・三若草書房）は、多様な執筆者による厳選された論文集であり、文学研究として大江健三郎を対象に据えることの可能性を格段と拡げる試みであった。

二〇〇〇年代に注目すると、文芸雑誌『群像』に連載した評論をまとめた小森陽一の『歴史認識と小説 大江健三郎論』（二〇〇二・六講談社）の刊行が挙げられる。「産まれたばかりの大江小説の新しい読者」に度々呼びかけるようにして語る（まるで『同時代ゲーム』の語り手が「妹よ」と度々語りかけるのにも似た）、特異なスタイルを採用し、従来の大江論とは一線を画した。本書は、大江の小説とエッセイを踏まえて「この国の近代から現代にいたる歴史認識を批判的に検証しなおすこと」を目的とする。例えば大江の言（『大江健三郎小説』パンフレット一九九六・五新潮社）に照らし合わせて『懐かしい年への手紙』（一九八七・一〇講談社）を「星座（コンステラチオン）」（W・ベンヤミン）小説であるとまず規定する。ベンヤミンの歴史認識を踏まえた大江の読者は、作品世界に描かれた過去の出来事やイメージが、小説を読む読者の現在時に生起する瞬間瞬間を捉えることで、自ずと新たな歴史認識を体験することとなる。その他にも、戦後日本の歴史を多角的かつ詳細に提示していくことで、大江の作品世界を通じた新たな「歴史認識」獲得の可能性を示している。

その他に、『大江健三郎研究 四国の森と文学的想像力』（大隈満・鈴木健司編著二〇〇四・四リール出版）は、大江作品の〈場〉として頻出する「谷間の村」「四国の森」の原像を、大江の故郷である愛媛県大瀬に求めて現地調査をしたものと、作品世界とを照らし合わせて比較検討した論文とが収録されており、大変貴重な成果であった。そして異色ではあるが、膨大な資料を駆使して大江健三郎の伝記をもした小谷野敦の『江藤淳と大江健三郎』（二〇一五・二筑摩書房）は、文学研究ではないが、研究者の知らない諸事が描かれている点で興味深い。

次いで、代表的な学会誌に掲載された研究論文をいくつか呈示する。昭和文学会発行の『昭和文学研究』では、一九九八年第38集にて筆者（山下若菜名義）の「〈開かれた自己否定〉へ向けて―七〇年前後・大江の試行」、一九九九年第39集に團野光晴の「『ヒロシマ・ノート』とナショナリズム―六〇年代と大江健三郎の問題―」、二〇〇五年第51集に宋仁善の「大江健三郎『走れ、走りつづけよ』の〈アメリカ〉―ペネロープの死と従兄の変貌―」、これらは、大江作品と時代状況との相関を踏まえた論考である（拙稿については後述する）。二〇一四年第68集栗原丈和の「一九八〇年代の大江健三郎による自身の小説の再利用・再生の方法」は、八〇年代から九〇年代前半の大江の方法論に

言及し、「積極的に世界を肯定しないという大江健三郎の小説の悪意」を導き出している。二〇一七年第74集高橋由貴の「大江健三郎『死者の奢り』におけるサルトル受容―粘りつく死者の修辞（レトリック）―」は、サルトルの『自由への道』受容の反映として、「死者の奢り」の身体感覚に着目し、既に大江独自の「政治と性」のモチーフをも孕んでいたことを指摘した。次いで、日本近代文学会発行『日本近代文学』では、二〇一五年第93集北山敏秀の「大江健三郎『沖繩ノート』における歴史意識の交差―新川明の『沈黙』に吸引される言葉」は、『沖繩タイムス』社員であり、七〇年に沖繩「反復帰論」の代表的論考を発表した新川明の「新南島風土記」（『沖繩タイムス』一九六四〜六五）を題材として引用した『沖繩ノート』の内実を提示した。二〇一七年第96集菊間晴子の「後期の仕事『レイト・ワーク』にあった「希望―大江健三郎の小説作品における死者とのコミュニケーションに着目して―」は、大江がサイドやカネッティの言説から、独自の「レイト・スタイル」概念を作り上げたことを提示して、その結果、大江の「レイト・ワーク」とは『希望』としての『統合』を見出そうとする『書き直し』のプロセスへと結ばれる様相を明示した。

尚、二〇〇六年第52集の『昭和文学研究』には、團野光晴による大江健三郎「研究動向」がまとめられた。それは、およそ八〇年代までは評論家主導のもとに語られてきた大江の文学世界が、九〇年代以降、文学研究の対象として学術的に認知され、二〇〇〇年代にはより緻密な各論が主要な学会誌や大学の紀要等に登場したことの反映でもあった。二〇一八年現在、生存中の作家（八三歳）の仕事が対象化可能となる一定の時間が経過し、より客観的なパースペクティブのもとに分析、位置付ける事が可能になった故とも言えよう。

二、本論の方法について

本論は、現存作家である大江健三郎の文学活動のうち、六〇年前後のテキストを〈想像力〉前史として分析し、七〇年前後から八〇年代半ばまでの各テキストを〈想像力〉に着目しながら分析をする。また同時期、大江の〈想像力〉概念の糧となった思想・文学を確認し、その展開を迫る総論を最終章とする。

〈想像力〉という言葉に着目したのは、そもそも大江が自身の小説や状況を語る際に、最も高い頻度で意義深く用いた言葉であったからである。ことに七〇年前後の大江の言説には、日本内外の時代状況と相俟って、〈想像力〉自体への言及が切迫感を伴って繰り返し現れた。例えば、連続講演集『核時代の想像力』（一九七〇・七新潮社）の「プロローグのための短い小説Ⅱ沈黙の講演者」には、「―ぼくは核時代に、想像力を頼りに生きています。」と書き記す程であったのだ。もはや存在論的位相にあるといっても過言ではない〈想像力〉は、その前史と

して、大江が小説家デビューする発端となった「死者の奢り」における「イメージ」の豊潤さに遡ることも可能ではあるが、明らかに七〇年前後の〈想像力〉が意味するところのものと次元を異にする。初期大江作品に横溢する「イメージ」は、前述した高橋由貴の指摘の通り、サルトルの『自由への道』受容の反映と、大江の生得の「抒情性」によるところが大きい。その「想像力」は、自己の感性や感覚を目の前の対象に向けて自己投影することで、例えば「セヴンティーン」(一九六一・一)『文学界』・「政治少年死す」(『文学界』一九六一・二)のような、語り手自身の旺盛なイメージにより世界が覆われる、自己完結的な人物造型に発揮されることとなる。

だが、この自己投影としての「想像力」に変化が起きたのは、三島由紀夫に「予定調和」として批判された『個人的な体験』(一九六四・八新潮社)末尾の、主人公が障害児と共生する決心をした結末に示唆される「長男光の誕生によるものと思われる。門脇佳吉は、「大江文学の源泉―顕現体験とは何だったのか」『世界』一九九五・七)にて、当作の結末と大江の体験とを統合し、その「共生」への転換を宗教的な意味合いでの「形而上学的経験」、ひいては「顕現(エピファニー)」であったと指摘した。そのような重要な局面を経験した直後、大江は「ヒロシマ・ノート」(『世界』一九六四・一〇)～(六五・三)連載の発端となった、原水爆禁止運動の分裂や広島に被爆者・関係者取材することとなる。連載後にまとめた単行本『ヒロシマ・ノート』(一九六五・六岩波新書)は、心身ともに痛苦に喘ぐ被爆者を、鋭い痛み感覚と共に懸命に内在化しようとする大江のありようを感得するルポルタージュとして刊行されたのであった。

筆者は、「ヒロシマ・ノート」を発端とする三つの〈ノート〉(『ヒロシマ・ノート』『沖繩ノート』『文学ノート』)に着目し、これを大江独自のジャンルと見立てた。〈ノート〉三部作以降に現出する〈想像力〉は、もはや自己投影としてのそれではなく、大江を「拒絶」し、あるいは「沈黙」をもって否定する広島や沖繩の「他者」の声を内在化させるための〈想像力〉として意義付けられたのである。前述した野口武彦は、「ヒロシマ・ノート」以後の大江の想像力を、「胸臆の想像力」と称し、想像力を心情から出発させていると指摘した。そして痛苦に喘ぐ他者の「沈黙」の背後に拡がる暗黒の領域を、大江自身の内部世界と溶解させながら、「能うかぎりの言語化をほどこそうとしている」と評し、その「倫理的重み」に耐える大江の志向をこそ、まさしく「実践」とした。加えて「政治と文学という永遠に不毛な二元論を断ちきつて、文学者の想像力がただそれによってのみ純粹に、ひとを実践の地平に連れ出す夢のような可能性をふと垣間見せられるように思う」と結んでいる。七〇年前後に極まる大江の〈想像力〉を巡る試行は、対象への自己投影ではなく、「多様」な他者を内在化しようと試みるゆえに「つねに新しい暗闇、したがってつねに新しくあらねばならぬ想像力」(野口)に向けて持続・発展し続けることとなる。

本論文における〈想像力〉は、まさしく野口が定義した「胸臆の想像力」と同根にある。三つの〈ノート〉を発表した、この時期の大江が

用いた〈想像力〉は、自他双方の「暗闇」に潜む「狂気」を見据え、曖昧さを具体化し、「対象の多様性をすくいとる」（『沖繩ノート』一九七〇・九岩波新書）ことで、「生きた全体化」（『文学ノート』一九七四・一一新潮社）を表現する表現形態を目指す。その試行の一つ一つには、今このようにしてある自己を検証し、あるいは危機的な存在意識に自らが自滅することなく「乗り越え」るための試行をなすために、「開かれた自己否定」を契機とする〈想像力〉の発動が要請されたのであった。三つの〈ノート〉を経て〈想像力〉の自己検証をした後の大江は、「つねに新しくあらねばならぬ想像力」に向けての、新たな局面を迎えることとなる。『叢書文化の現在』（全一三巻一九八〇・一一〜八二・七岩波書店）の編集委員として参加した大江は、それを契機に懇意となったメンバーと後に季刊誌『へるめす』（磯崎新、大江健三郎、大岡信、武満徹、山口昌男）一九八四・一二岩波書店）を創刊するに至る。その多様な〈知〉の研究者たちの中でも、例えば「中心と周縁」（『文化と両義性』一九七五・五岩波書店）で脚光を浴びた文化人類学者山口昌男や、『魔女ランダ考』（一九八三・六岩波書店）の中村雄二郎は、岩波叢書と『へるめす』両者にまたがり交友することとなった。このような構造主義や、ロシアフォルマリズムなどの文学理論、建築学や音楽といった多岐にわたる学術的領野を受容することで、八〇年前後の大江の作品は、それまでの創作過程に発動する〈想像力〉自体の観照を経て、小説の〈方法〉や〈構造〉自体に、理論や学説と結合した〈想像力〉を駆使し、多義性に満ちた世界を一望するかの如き全体化に向けて創作された。例えば『ピンチランナー調書』（一九七六・一〇新潮社）の登場人物「森」「森・父」父子の位相「転換」は、障害児「森」の沈黙を言語化するために必要な仕掛けであり、逆転の構図から繰り広げられる冒険は、文化人類学で言うところの「道化」「トリックスター」の働きを開示することとなる。あるいは本作の語り手は、書簡や口述で出来事を物語る「おれ」（「森・父」と、その言葉を記録する「幻の書き手（ゴースト・ライター）」となった作家「僕」（「光・父」）の二層が書分けられて進行するが、その境界が次第に曖昧になり、途中から「おれ」を内在化した「僕」による一人語りかと疑う事態が生じる。このような「転換」や〈共在〉により他者の〈生〉をも生きようとする、七〇年前後の〈想像力〉に端を発した結構は、八〇年前後に吸収した文化人類学と同時に受容したであろうユングの、「相互反転」の学説をも呼び寄せるのである。あるいは、連作中短篇集『雨の木（レイン・ツリー）を聴く女たち』（一九八二・七新潮社）は、全貌を見ることがかなわぬ樹木であったがゆえに、そのイメージが増幅し、宇宙の「暗喩」から「宇宙樹」、「さかさまに立つ」「セフィロトの木」へと高次へと引き上げられていく。しかし現実の樹木が焼失し、もはやヴィジョンへと昇華できぬ「雨の木（レイン・ツリー）」は、神話的・普遍的な象徴として再生することもかなわぬまま語り手「僕」の胸底に沈んでいく。この一連に〈想像力〉の進展（アクティブ・イマジネーション）が具現化されている、と筆者は解釈したのであった。

従って本論文は、〈想像力〉の前史として「死者の奢り」と「セヴンティーン」二部作の特徴を考察し、三章から以降、〈想像力〉の意義と反映を考察し、およそ八〇年前後までの展開を追うものとする。その起点となる小説に『洪水はわが魂に及び』を選んだのは、〈ノート〉三部作の最終作『文学ノート』と『洪水はわが魂に及び』とが、双方ジャンルは違えど共に読み合うことを大江が企図して発表したことに由来する。即ち「想像力」とは言葉にほかならぬ（『核時代の想像力』と断言した大江の、〈想像力〉の自己検証は、『洪水はわが魂に及び』世界に何をもたらしたのか。本論文は、その問いに「祈り (Prayer)」と「幻 (Vision)」、そして世界に向けた全的肯定としての「すべてよし」の発現を提示する。「祈り (Prayer)」と「幻 (Vision)」については、『洪水はわが魂に及び』以降の作品においても引き続き着目することとなる。例えば『ピンチランナー調書』には「祈り」「ヴィジョン」に加えて類縁する「夢」のモチーフが頻出し、『同時代ゲーム』（一九七九・一二新潮社）には「幻」「ヴィジョン」「夢」「夢想」が重要な役割をなす。連作中短篇集『雨の木（レイン・ツリー）を聴く女たち』（一九八二・七新潮社）は「夢」「夢想」「祈り」、そして「ヴィジョン」に代わり「暗喩（メタファー）」が連作中短篇を高次に結ぶ語として用いられている。

一方、このような大江の〈想像力〉考察に多大な影響をもたらした三人の主要人物がいる。J・P・サルトル、ガストン・バシュラール、ウィリアム・ブレイクである。三人の名は、大江のエッセイや評論の中に頻出し、その受容は次の如き文章からも明らかである。

僕は自分が書いた作品を検討し、かつは前へ進むために、想像力の機能ということを連続して考えてきました。僕の想像力論は、はじめにサルトルに、つづいてバシュラールによってみちびかれたのですが、それらを媒介に、結局はやはりブレイクの想像力についての考えにもっとも強くひきつけられ、それを軸に自分の考えを新しく展開することになりました。

（『小説のたくらみ、知の楽しみ』一九八五・四新潮社）

そこで本論文は最終章に、大江がこの三人の〈想像力〉論をいかに受容したか、その経緯を大江の言説に添い順次記す。サルトルとバシュラールについては、多くのエッセイ等で、直接その名を掲げ大江自身が解説している。一方ブレイクについては、エッセイ等での直接的な解説に加えて、連作短篇集『新しい人よ眼ざめよ』（一九八三・六講談社）のテーマに深く関与している。当短篇集は、『雨の木（レイン・ツリー）を聴く女たち』以上に、語り手「僕」の設定が大江に近似しており、ブレイクの言説や画を小説家「僕」がいかに解釈し内在化したかが

描かれるのだった。一方、それとほぼ時を同じくして発表されたエッセイ連載（『小説のたくらみ、知の楽しみ』に収録）にも当作に関する自註に似た言説が登場する。後に大江が言うところの「私としてのブレイク注釈の小説」（『私という小説家の作り方』一九九八・四新潮社）は、このようなエッセイによる言説と併読することでより強化されているのであった。

即ち大江作品は、『洪水はわが魂に及び』と『文学ノート』の企図以後も尚、小説とエッセイ等の併読を讀者に要請する相互連関した世界を提示し続けている。自立した小説世界の存立を解体しかねぬ、大江のこのような〈実践〉は、一方で「小説」それ自体の枠組みをより広範な言説空間へと開いていくとも捉えられる。それゆえに大江研究は大江文学を探求するに際して、自註・自己解説、批評、エッセイ、文芸時評、社会動向への発言といった他ジャンルとの照合を促される。前述した棄原の「寄り添いすぎている」という指摘を踏まえつつも、〈書く〉ことは〈生きる〉ことであると言明する大江の文学を全体化するためには、まず「寄り添い」つつ確認していくことから始めなければならぬと筆者は考える。従って本論文は、テキスト論、作品論、作家論という、現在の文学研究において枠づけされる、どれか一つの方法において成ったものというよりは、各テキストに即した複合的アプローチという形になっていると言わざるを得ない。その方法に従って最終章は、前掲の大江の言に添って、サルトル、バシュラール、ブレイクの受容を順次確認し、『洪水はわが魂に及び』以降に表出した〈ヴィジョン〉〈祈り〉の意の深まりが、三人の受容推移と相関することを提示する。

三、本論の意義

二〇〇六年の『昭和文学研究』（第52集）にてまとめられた大江健三郎「研究動向」（團野）によれば、二〇〇〇年以後の大江作品、ことに「長江古義人もの三部作」（『取り替え子 チェンジリング』『憂い顔の童子』『さようなら、私の本よ！』）を巡り、評論家や研究者の言説が活発化した状況を踏まえ、その前史として、「大江研究の主流は『アイロニーの作家』としての大江像を浮き彫りにする方向で進んできた」と指摘する。その中で拙稿「開かれた自己否定」へ向けて一七〇年前後・大江の試行¹」は、虚構を現実へと「開いて生きようとする」「大江文学の原理形成についての指摘」として評価されている。

〈開かれた自己否定〉を筆者が掲げたのは、そもそも〈ノート〉という語を冠した『ヒロシマ・ノート』『沖繩ノート』『文学ノート』を大江における独自のジャンルとして注目したことに端を発する。それまでは「ヒロシマ」と「沖繩」を対象とした「ルポルタージュ」と、『洪水はわが魂に及び』執筆中に書いた「文学」エッセイとして、三作品は分類されていた。ことに『文学ノート』は、その四年後に刊行した『小

説の方法』(一九七八・五岩波現代選書)の布石として把握されて、その内容自体がこれまであまり顧みられずきた。その要因の一つには、大江自らが『文学ノート』について次のように述べたことにある。

『小説の方法』ではじめて明確にすることができたと自覚されていた方法論が、すでに『文学ノート』で、すべて自作をつうじての経験からのべられていることに気づくからだ。それをあらためていま認めえることは、正直に喜びである。

(中略)

もちろんのこと、僕がやがて『小説の方法』で採用する考え方と背反している論理も、『文学ノート』には見られる。また『小説の方法』が、あくまでも方法についての研究であるのに対して、『文学ノート』では、方法論についての考えをのべているとともに、小説の認識論というほうがあたっている考えも多くのべられている。

(「未来へ向けて回想する―自己解釈(七)」『大江健三郎同時代論集7 書く行為』一九八一・五岩波書店)

大江曰く、「方法論」と「認識論」とが折衷した『文学ノート』の言説は、なるほど『小説の方法』程には整理されていない。創作中の作家・大江が内部に浮かぶ不明瞭なイメージを慎重に言語化し、作品世界を自立・自走させていく過程を読解することは容易ではない。大江の困惑や迷い、感情も相俟って生々しくさえある叙述は、読者の思考をも疲弊させ感情もまた揺さぶられる。論理的な展開に限って言えば、『文学ノート』は『小説の方法』に総括されると言っても過言ではない。しかし例えば小説は、「理論」や「論理」によって合理的に解釈されることを目指して執筆されるのではない。むしろ「論理」をすり抜けて表出する非合理的な局面にこそ小説世界にダイナミズムをもたらす契機があるように思われる。これは小説のみならず、このような創作の「現場」を巡る言説もまた同様ではなからうか。自身の創作意識を対象化し、多様な理論と共に整理した『小説の方法』よりも、小説を〈書く〉行為と同時並行して、自身の〈想像力〉のありようを「臨床報告」する『文学ノート』の試みは、大江の独自性を如実に呈示する。それは時に逡巡し、停滞し、不穏な意識をも開示して「作家が生きていることの全体の想像力的なありよう」(『文学ノート』)を出現させるのだ。「あまりにも全体が、僕個人の実際の小説製作に密着しすぎている」「個のしるしのきざまれたノート」と自戒された『文学ノート』こそ、大江文学を研究する者からすれば注目すべき一作なのではなからうか。筆者は、これまであまり顧みられなかった、この『文学ノート』をこそ、本論文の〈想像力〉考察における基調として取り上げる。なにより『研究動向』に取り上げられた拙稿表題の、〈開かれた自己否定〉というフレーズは、この『文学ノート』の「開かれて

いる自己否定の道」という大江の表現に基づいている。それゆえに本論文は、大江文学研究においてこれまで対象とされなかった『文学ノート』を大江研究の最重要課題作とし、多角的に援用する。

その上で、『洪水はわが魂に及び』『文学ノート』を併読することで浮上する、従来の大江作品には認められなかったキーワードとして〈ヴィジョン〉と〈祈り〉とを提示する。そして、その延長線上には「信仰を持たない者の祈り」（『新潮』一〇〇〇号記念講演一九八七・一〇東京女子大学にて）がある。本論文は、この講演時期までを射程において、大江文学における〈想像力〉の試行推移を追うこととする。この視角から浮上する大江の、普遍的とも言うべき〈祈り〉の光景は、それ以降の大江作品の基調になると思われる。

以上、〈ノート〉三部作に始まる大江の自己検証は、苦痛や悲嘆、沈黙を余儀なくされる他者、あるいは障害を持って生まれたがゆえに意思疎通の困難な長男・光を内在化するために、と同時に、閉塞する自身の〈想像力〉自体を自己検証する〈実践〉として始まったと予測する。そして〈ノート〉最終作の『文学ノート』には、対を成す小説『洪水はわが魂に及び』の登場人物「勇魚」の最期を巡り、大江が愛読するところの「聖書」の一節「ヨナ書」に起因した「鯨の腹の中からの祈りの声の、ある凛々たる響きを聞きとっている」（『文学ノート』）「勇魚」の姿を感得する経緯が綴られる。即ちこの光景は、いわば大江自身の比喩として、以降の創作に残影しているように思われる。その上で、八〇年前後に、岩波書店による叢書や季刊誌の編集に参加することを機に、構造主義や文化人類学、ロシアフォルマリズムなどの多様な〈知〉の世界に励まされるようにして、小説の〈方法〉や〈構造〉自体に、理論や学説と結合した〈想像力〉を駆使するに至るのである。半ば「方法」と化した〈想像力〉は、しかしその根底にブレイクの「想像力は状態ではなく人間の生存そのものである」という明言に包まれて、高次に引き上げられていく。切迫感を伴って始まった大江の〈想像力〉における〈実践〉は、自他両者の検証を通じ、多様性を帯びた「自己」の全体化に向かう。即ち大江の〈想像力〉は、七〇年前後から八〇年前後にわたり、〈他者〉〈自己〉〈ヴィジョン〉〈祈り〉〈方法〉〈生存〉を志向する結構をもつ。本論文は一連の推移をもって大江研究史に一石を投じたいと考える。

一章「死者の奢り」論―女子学生の位置―

一、はじめに―従来の初期作品の評価及び特色から鑑みて―

大江健三郎の「火山」「奇妙な仕事」「死者の奢り」「他人の足」「偽証の時」「飼育」「人間の羊」「鳩」といった初期作品群には、共通の特色がある。そこで処女創作集「後記」で述べた大江の自己解説と、当時の大江作品を熱烈に肯定評価した江藤淳の「死者の奢り」評価を参考にあげる事で、初期作品の特色を提示してみる。

僕はこれらの作品を一九五七年のほぼ後半に書きました。監禁されている状態、閉ざされた壁のなかに生きる状態を考えることが、一貫した僕の主題でした。(中略)僕が日本の学生の消極的、否定的側面を強調するという批判には、人間の積極的、肯定的側面をえがくのにふさわしい小説型式、長篇を書くことのできたえたいと思います。

大江健三郎「後記」『死者の奢り』(一九五八年三月文藝春秋)

当時、大江はある時評家が評したように、もっぱら思想を表現しうる文体を持った新人と目されていた。ここでいう「思想」とはサルトル流の実存主義のことであって「思想を表現しうる文体」を持つとは実存主義的認識を手際よく小説化した、というほどの意味である。しかし、私はそのことに感動したのではなかった。(中略)作家は誰かの思想を小説化することなどではししない。ただ作者が兵士の屍骸に託している屈折した抒情、屍体処理のアルバイトが不可能な手ちがいから徒労におわるといふ背理にかくされた抒情は、かつてないすぐれた資質の出現を示していたのである。(中略)だが、大江の抒情は、周囲をとりまく悪意にみちた世界に屈服せず、かえってそれに激しくつきあたろうとしている点で、過去のどの抒情家のそれとも異質であった。このような抒情は新しい文体を要求する。大江の文体が論理的な骨格と動的なうねりをもつのは、このような事情によっている。

江藤淳「解説」『死者の奢り・飼育』(一九五九年九月二五日新潮社)

大江の「後記」文面は、当初作集に収録の作品を論じる場合は勿論のこと、それ以降の作品を論じる際もしばしばとりあげられた。ことに「監禁状態」という言葉は戦後日本の「閉塞感」を示す端的な表象として、長らく大江作品の代名詞とみなされた。また「日本の学生の消極的、否定的側面を強調するという批判」、すなわち「虚無的な雰囲気」（平野謙）（注1）、「虚無的な心情」（荒正人）（注2）といった評価も、昭和三〇年代の状況下に生きる若い世代の特徴として積極的に取り上げられることが多く、大江作品の一つの特徴として認知されたのだった。前掲した江藤淳の文章でいうところの「ある時評家」の言葉でいえば、大江作品の特色は「サルトル流の実存主義」による「実存主義的認識」や「思想を表現し」という点に集約されて、それゆえに「思想性」に価値を置く論者、例えば「近代文学」同人等からの擁護に早くから恵まれていたのである。だがそれは一方で、社会的リアリティを重視する批評家からすれば、「観念的」「非現実的」作風だと見なされる事態を生むのであった。一方、江藤は、「過去のどの抒情家のそれとも異質」であるところの、「論理的な骨格と動的なうねり」を持つ文体が表出するダイナミズムを高く称揚し、その作風に「動的な抒情」（注3）という言葉を与えた。「動的な抒情」は、一九六八年頃の大江・江藤論争によって、江藤が大江擁護から決定的に訣別するまでの、一貫した大江評価のキーワードであった。江藤の評価と「思想性」重視の評価を両立させた松原新一は、「作者その人の身に着いた思考の確かさ（血肉性）があり、それを小説の表現にまでよく高めえた作者その人の柔軟な抒情的資質」（注4）があると評している。

これら従来の初期作品における評価・特色は、作品の中心人物であり語り手の、「僕」に焦点をあてて導かれた言説である。当然のこと男性性の眼差しにより形成された作品世界を批評・研究する場合も、従来通り「僕」を中心に展開されている。そこで筆者は、大江作品の男性性「僕」から見た「他者」であるところの「女性性」に焦点を当てて、従来の研究結果をとらえ直そうと考える。分析対象となる初期作品には、「この作家の文壇的処女作で、愛着の深い作品らしい」（江藤淳）（注5）と評された「死者の奢り」をとりあげる。

二、「死者の奢り」の位置規定

本論に入る前に、「死者の奢り」という作品が初期作品の中で「文壇的処女作」と言われる所以を確認する。「死者の奢り」は五七年『文学界』八月号に掲載された。月を同じくして「他人の足」が『新潮』より発表されて、同月に商業文芸雑誌に二作品が掲載されたのであった。しかし発表の月日でみれば、同年五月の『東京大学新聞』にて五月祭賞を受賞した「奇妙な仕事」（東大学生演劇脚本に入選した「獣たちの

声」の小説化)が七月一九日付の『毎日新聞』「文芸時評」で既に高く評価されていた。さらには、五五年九月の『学園』(東京大学教養学部学友会の機関誌)にて第一回銀杏並木賞を受賞した「火山」、五六年七月『学生生活』に「黒いトラック」という作品が、「死者の奢り」に先行する形で活字化されている。その他、東大入学の五四年から五五年まで、大江は多くの戯曲や小説を書いては投稿していたのだった。その中でも「奇妙な仕事」は荒正人、平野謙により、「火山」は山下肇により、発表当時高い評価を受けている。しかし、「学生」ではなく「作家」という肩書で初めて商業雑誌の場に登場したことが、「文壇」という言葉が生きていた当時において重要で、「死者の奢り」「他人の足」は「奇妙な仕事」「火山」を習作に位置づけるに足る、「文壇的処女作」であったと言えよう。ことに、「死者の奢り」は同年下半期の芥川賞候補となり、翌年三月、文藝春秋社から出版された大江の処女創作集を飾るタイトルにもなった。サルトルの「分別ざかり」を存分に吸収して書きあげた「死者の奢り」は、大江の作家生活の重要な起点として「文壇的処女作」となったのである。

三、「女子学生」が示していること

「死者の奢り」は、「語り手」の大学生「僕」と、「女子学生」、死体処理室の「管理人」、医学部の若い「助教授」、そしてアルコール溶液に浸された「死者」たちが登場する。そもそも大江作品には二つの共通する特徴がある。一つは、作品の殆どが作者と等身大の「僕」を語り手としていることだ。これは私小説の枠組み「僕」＝作者、という形式を援用しながらその内実は「僕」＝作者ではない、想像力により押し出された虚構としての「私」を創出するという点である。後に大江は「*私小説について」(注6)というエッセイで、「想像力の世界でぼくの内部にもぐりこんでゆく『私』を発見し具体的なイメージにかえること」こそが、「自己探検の旅を自分の内部におこなうこと」「自己探検の攻撃をかけること」と同義であり、そこから生じた「自己告白」あるいは「信仰告白」にこそ「新しい形」の「私小説」が創造され得ると述べている。本作における「僕」もまた、大江健三郎その人ではないが、想像力を介して醸成された「僕」の眼差し、ことに「死者」たちを前にして生じた「僕」の〈夢想〉には、大江の内部からの表出が見取れるだろう。もう一つは、登場人物の名称の殆どが一般的な固有名詞ではなく、比喩的に特徴を知らしめる名前であったり、逆に固有名と対極のタイプ名であることだ。「固有名の排除は、固有名への固執にほかならない」という逆説のもと、柄谷行人(注7)は『『普遍』が先行するかのような視点と切り離せない』大江の「アレゴリー的嗜好」を指摘した。「死者の奢り」も固有名を持たない世界であるゆえに、所属肩書により指示される登場人物と「死者」とが同一面に共在するかのとき、「生」と「死」の自在な世界を提示する。

「女子学生」もその名の通り、女性性であることと、学生であることをのみ直截に示すタイトル名である。記号化した名はそれゆえに、かえって「女子学生」のしぐさや目つき、言動にこそ注意が注がれる。本稿はそれを踏まえ作品世界を三分割し、女子学生の形象を追う。(一) 死体処理室に入って仕事を始めた場面、(二) 「女子学生」が一時休憩のため外へ出て、次いで「僕」も彼女を追うべく外へ出た場面、(三) 再び死体処理室に戻って仕事を再開する場面、とする。言い換えると、(一) 「監禁状態」を示唆する地下(暗部)の非日常的世界、(二) 解放されて地上(明部)に一旦浮上した、日常的な世界、(三) (二) を経た後に再び潜行する(一)の世界である。

(一)での「女子学生」は、気味悪がりながらも死体相手の仕事をする、学生アルバイト以上の意味付けを施されていない。具体的な言動やふるまいをいくつか列挙してみる。

- ・女子学生は意地悪な眼で僕を見、僕は顔がほてるのを感じながら白いタイルを敷きつめた広い室内へ入っていった。
- ・「深いのかしら」と女子学生が死体たちの間の濃褐色のアルコール溶液を見つめていった。「ひどく深そうね」
- ・女子学生は一人でこの部屋に残るはめになるのをおそれて、ためらっている様子だった。
- ・「昼食はパンにしますか」と女子学生がドアの隙間から頭だけ覗かせていった。

「女子学生」の言動は、「僕」もしくは「管理人」の言動に対する相槌の範疇を越えてはいないが、「かしら」「ね」「わ」といった語尾によって「僕」とは異なる性別を示し得ている。他に、「僕」を「意地悪な眼で」、あるいは「非難にみちた眼で」見るなどの「他者」性を帯びたふるまいがあり、それゆえに、「僕」は終始一貫して「女子学生」の名を聞くことも、「彼女」とも言い換えず、「女子学生」の呼称のまま一定の距離を保っている。「柔らかく大きい掌」を持つ「女子学生」の姿は、時に「敏捷に小さい身震い」をしたり、「肩をすくめて声をたてないで笑」うなどの可憐さが認められる。

(二)の段階では「女子学生」の具体的な形象が「僕」によって詳細に説明される。

僕は女子学生の厚ぼったい皮膚が黄ばんでいる広い顔を見た。顔一面に注意力が弛緩しているように、女子学生は疲れてだらけきった

表情をしていた。僕よりきつと二つは年上なのだろう、と僕は思った。

「私、艶のない皮膚をしてるでしょう？」と女子学生が、まばたかない強い眼で僕を見かえしていった。「妊娠しているせいよ」

「厚ぼったい皮膚が黄ばんでいる」「艶のない皮膚」という表現は、「僕」の観察したところによる「死者」の様相―「皮膚はあらゆる艶をなくして、吸収性の濃密さがそれを厚ぼったくしていた」という表現と重複する。この重複は、「女子学生」が妊娠しており、しかも墮胎するつもりであるという告白によって、直ちに「死者」と「胎児」とに逆説的な繋がりが生ずることの伏線となる。即ち、「死者」が火葬されて消滅することもなく、人間の肉体を保持しながら「完璧な物」であるのに対し、「女子学生」に宿る「胎児」は未完成な肉体でありながら「物」ではない。「死者」と「胎児」はその形体と「物化」において逆説的な対応関係をなすのであった。

さらに「女子学生」は、次の言動によって「妊娠」という状況に大きな意味を付加することとなる。

・「十箇月私が何もしないでいたら、それだけ私はひどい責任を負うのよ。私は自分が生きて行くことに、こんなに曖昧な気持ちなのに、新しくその上に別の曖昧さを生み出すことになる。人殺しと同じくらいに重大なことだわ。唯じつとして何もしないでいることで、そうなのよ」

・「私はその人物を抹殺したという責任をまぬがれないわ。彼はレスラーみたいに巨きくなる権利を持っているのかもしれないし、その事がむだなことだと定める資格が私にあるのかしらね。私はまちがった事をしようとしているのかもしれない」

・「それが殺されたり、育ちつづけたりするのよ、私の下腹部の中なのよ。私は今もそれにしつこく吸わぶられているのよ。傷みたいに残るのよ」

・「私はやりきれないどんづまりに落ちこんでしまったわ。自分が無傷でそこから這い出る方法はないのよ。私はもう自分で気に入ったやり方を選ぶ自由なんかない」

「女子学生」の肉体は女性性の象徴である母体と化し、胎児という「生」を孕んでいる。「女子学生」の肉体感覚と意識でいえば、「曖昧な気持ち」で「別の曖昧さを生み出す」ための待機状態にあり、それを「人殺しと同じくらいに重大なこと」と表現する。「生」を産み出すことの重大さが「人殺しと同じくらい」であるという、「女子学生」の言葉の大胆さは、続いて、母体の意志により胎児の「生」が「死」に向け

て加速していく様相にも向けられる。即ち墮胎は、「レスラーみたいに巨きくなる権利を持っているのかもしれない」「その人物を抹殺」することなのだ。従って「生み出す」ことが「人殺しと同じくらいに重大なことであり、一方、胎児を「抹殺」することも明快な「人殺し」であるという図式が、「女子学生」の下腹部に生じている。どちらの選択にも「自分が無傷でそこから這い出る方法はない」。そこに完璧なまでの意識上の「監禁状態」が形成されるのであった。

「女子学生」の妊娠・墮胎に関する言動は、女性性の先天的特質のように扱われがちな母性に起因しているのではないことは明らかである。母性が生得的に備わっているのではなく、社会的・文化的状況によって植え付けられていくことは、ポーポワールやバダンテール等によって周知の事実である。前掲の例文に加え、次の言動もその反映と言えよう。

- ・「受精して、見つともない恰好になって行く自分を見ている時の感情は分からない」
- ・「妊娠するとね、厭らしい期待に日常が充滿するのよ。おかげで、私の生活はぎつしり満ちていて重たいくらいね」

胎児に対する「女子学生」の言動が、生得由来の保護的体感から程遠いのは、胎児という存在の「即自性」に由来する。これまでの「日常の親密さを破壊する」（竹内芳郎）（注8）違和感・異物感といった感覚は、受容しがたい「他者」としての胎児によって、不可解な未来への不安や苛立ちの気分を引き起こすのである。そのような鋭敏な妊婦である「女子学生」が、アルバイトとはいえ水槽の中の死者たちと長い時間を過ごすのである。「女子学生」の意識に次のような新たな感覚が生じるのであった。

- ・「トイレで蹲みこんでいるとね、死んだ人たちが私の剥きだしのお尻を支えに来るような気がするのよ。ぎつしり私の後に死んだ人たちがかたまって、私をみつめているみたい」
- ・「するとね」と女子学生は自分も声だけ笑いながら粗い睫を伏せていった。「私のお腹の皮膚の厚みの下にいる、軟骨と粘液質の肉のかたまり、肉の紐につながって肥っている小さいかたまりが、この水槽の人たちと似ているように思えてくるのよ」
- ・「両方とも人間にちがいないけど、意識と肉体との混合ではないでしょ？人間ではあるけれど、肉と骨の結びつきにすぎない」

もはや「女子学生」にとって「死んだ人たち」は即自的存在ではなく、「女子学生」の「お尻を支えに来るような」「私をみつめているみた

い」な生々しい他者と化し、彼女の身体を侵犯するようにして在る。つまり「女子学生」の「お腹の皮膚の厚みの下にいる」「小さいかたまり」であるところの「胎児」と、「濃褐色のアルコール溶液」に浮かぶ「死者」たちは、ともに「女子学生」の身体感覚からして不気味なる「他者」で、「似ているように思えてくる」のである。このような「死者」と「胎児」の位相の混淆は、即ち「女子学生」の主体の揺らぎを意味している。

「女子学生」の内的葛藤は、自己の「自由」へ向けた選択の意志を準備する。赤裸々に「僕」に自己告白する「女子学生」に、「自由」から逃避し自己欺瞞に陥るような姑息さはない。むしろ「積極的に世界にかかわって生きようとする」（利沢行夫）（注9）ものと言えるのではなからうか。

（三）の段階では、自身の不快な感覚と焦燥を「僕」に吐露した「女子学生」の内部に変化が生じる。「女子学生」は地下室のタイルの上で転倒したことにより、流産の可能性を暗示する下腹部痛と吐き気に見舞われる。その切迫した不穏な状況下に「女子学生」は一つの選択を掴み取ろうとする。

「今ね、私は赤ちゃんを生んでしまおうと思いはじめていたところなのよ。あの水槽の中の人たちを見ているとね、なんだか赤ちゃんは死ぬにしても、一度生れて、はっきりした皮膚を持ってからでなくちゃ、收拾がつかないという気がするのよ」

全く、この女子学生は畏にひっかかってしまっている、と僕は考えた。

「君は面倒なところへ入りこんでしまったな」と僕はいった。

「おとし穴よ」と女子学生が喘いでいった。「こんな事だと思っていたわ」

「女子学生」の「曖昧な気持ち」は、「一度生れて、はっきりした皮膚を持ってからでなくちゃ、收拾がつかない」という決意へ向かう。この結末は、「水槽の中の人たち」や自身の内部に存在する胎児それぞれの、対照的な特性―人間の形体を維持する死者と不完全な形体の生者―に触発されたことに起因する。両者を交えた「女子学生」の対自は煩悶し葛藤したあげく、サルトルが目指した「倫理的価値としての自由を事実としての自由によって創造してゆく人間主体」（注10）の獲得に向う。不穏な気分を引きずりながらも自らの選択（出産）に「責任」を負う道である。従って、例えば「女子学生」が「はっきりした皮膚を持ってからでなくちゃ、收拾がつかない」と発した根底には、「曖

味」で両義的な「胎児」に向けたこれまでにはない覚悟が込められている。それは自らも「艶のない皮膚」をした「女子学生」が「アルコール溶液に浸っている」「淡い褐色の柔軟な皮膚に包まれ」た死体や、想像上の胎児の「軟骨と粘液質の肉のかたまり」に嫌悪を覚えていた、その感覚を超え出ようと行動することであり、いわば「胎児」のみならず「女子学生」自身もまた、「はつきりした皮膚」を持つこと―即ち投企の比喩が重ね託されている。

四、「女子学生」の存在意義

作品における「女子学生」の位相をまとめると、次のようになる。(一)当初「女子学生」は妊娠したことで日常世界が不安と焦燥に覆われ、心身ともに疲労していた。その危うさは、「意地悪な眼で僕を見る」気の強さと、「肩をすくめて声をたてないで笑」う可憐なしぐさとが共存するアンバランスさにあり、その手が「柔らかく」(「可憐」)「大きい」(「強さ」)「掌」と表現されていることにも象徴される。(二)「死者」を前にして働くうちに、「女子学生」の中に変化が起きる。自身の胎児と「水槽の中の人たち」とが「両方とも人間にちがいないけど、意識と肉体との混合ではない」ゆえに「似ているように思えてくる」のだ。それゆえに「女子学生」の内部での両者の位相は混淆し、「死者」から対他的眼差しを覚え、あるいは「胎児」が〈物〉化して見える。この混乱は実存主義的存在論を想起させ、即ち対自意識の葛藤の具体化と言える。(三)「女子学生」の内部に生じた、「水槽の中の人たち」と「胎児」の存在論的「曖昧さ」への関心は、自身が迂闊に転倒し肉体にダメージを負うことを契機に加速し、ついに「赤ちゃんを生んでしまおうと思いはじめ」る。それは誰からも強制されたのではない、「自由」の名のもとに、胎児が「はつきりした皮膚を持つてからでなくちゃ、收拾がつかないという気がするのよ」と言う決意に結ばれる。サルトルで言うところの「投企」である。例え「僕」により控室で横たわる「女子学生」が「病気の鳥のような感じだった」と表現されていようとも、確かに「女子学生」はその歩を前に進めたのであった。

例えば「僕」は、「死者」の脇腹にある「銃創」を眼差して「そこだけ萎んだ花弁のような形」と喩えるような、特異な抒情性を発揮する人物である。あるいは「管理人」に「虚無的」だと指摘され、「女子学生」との会話のさなか〈物〉という概念を想起するなど、サルトルの実存主義的傾向を感じさせる。しかし「僕」は本質的な事柄を他者に伝えることはなく、「死者」たちとの会話を夢想する内向的・自己完結的な人物である。それゆえに、仕事が徒労に終わることがないように「事務室」に行き交渉しなければならぬ、作品末尾にいたつても、「僕の喉へこみあげて来る、膨れきった厚ぼったい感情は、のみこむたびに執拗に押しもどして来る」と自覚するのみで、その葛藤が表出し出口

を求めて自己投企する可能性はない。それゆえにこそ「女子学生」の決意に向けたプロセスが本作にもたらす意義は大きい。即ち「実存」に
自足し、即自的「死者」に向かう「僕」の抒情性を本作の一つの軸とするならば、その周辺に佇む「女子学生」には困難な未来へ向けた投企
が託されている。江藤の言う「動的な抒情」という評価を本作に認めるとするならば、まさしく「動的」側面を「女子学生」が担っていると
言えよう。「僕」の「抒情」と「女子学生」の「動的」転換が併行することで、「動的な抒情」が成立し得ていると思われる。その意味で「文
壇的処女作」と言われる「死者の奢り」における「女子学生」の存在意義は大きいのである。

注1 平野謙「文芸時評」『毎日新聞』（1957・8・20）

注2 荒正人「虚無的な心情をつかむ」『東京大学新聞』（1957・5・22）

注3 江藤淳「新しい作家達」『群像』（1958・2 講談社）

注4 松原新一『大江健三郎の世界』（1967・10 新潮社）

注5 江藤淳「大江健三郎の問題」『大江健三郎全作品 二』月報（1966・8 新潮社）

注6 大江健三郎「私小説について」『厳肅な綱渡り』（1965・3 文藝春秋新社）

注7 柄谷行人「大江健三郎のアレゴリー」『終焉をめぐる』（1990・5 福武書店）

注8 竹内芳郎「物と意識」『サルトル哲学序説』（1972・4 筑摩書房）

注9 利沢行夫「死者の奢り」『國文学―解釈と鑑賞』（1971・7 至文堂）

注10 白井健三郎「あとがき」『文学とは何か』（J||P・サルトル）（加藤周一・白井健三郎・海老坂武 訳）（1952・1 人文書院）

* 『死者の奢り』（1958・3 文藝春秋社）を底本とし、引用に際し一部新字体に改めた。

第二章「セヴンティーン」「政治少年死す」考察

一、作品の背後

大江健三郎の数々の作品中、初出雑誌からの再録・単行本化がかなわなかった作品「政治少年死す」が、『大江健三郎全小説3』に収録されて二〇一八年七月に刊行された。実に五七年ぶりの出来事に注目が集まっている。もともと当作品は「セヴンティーン」(『文学界』一九六一・一)の翌月発表された「後篇」で、「セヴンティーン」は両者出揃い完結する長篇小説であった。だが、当作品発表の翌月の『文学界』に「謹告」が掲載されて以降、「政治少年死す」は長らく日の目を見ることなく、初出雑誌でしか読めぬ大江の稀少作品となっていた。『文学界』編集長の名のもとに掲載された「謹告」は次のようなものであった。

謹告

小誌一、二月号所載大江健三郎氏「セヴンティーン」は山口二矢氏の事件にヒントを得て、現代の十代後半の人間の政治理念の左右の流れを虚構の形をとり創作化し、氏の抱く文学理念を展開したものである。が、しかし、右作品中、虚構であるとはいえ、その根拠になつた山口氏及び防共挺身隊、全アジア反共青年連盟並びに関係団体に御迷惑を与えたことは卒直に認め深くお詫びする次第である。

昭和三十六年一月二十日

文学界編集長 小林米紀

事件後まもない作品発表も手伝って、六〇年一〇月一二日に起きた社会党委員長浅沼稻次郎刺殺事件における犯人・山口二矢と当二部作品の主人公とを、読者が同一視して読むのは無理からぬ事態であった。前掲小林米紀編集長の文面には「虚構の形をとり創作化」したが、「虚構であるとはいえ」「御迷惑を与えた」という苦しい弁明がなされている。十七歳にして、大日本愛国党脱退後に全アジア自由反共青年連盟に参加し、事件後東京少年鑑別所内で首吊り自殺をした少年は、三島由紀夫と同様に、その死後右翼団体の間で神聖化されている。その少年

の縊死までをなぞったかのような二部作品は、事件後三か月に満たない迅速さで発表されたのである。後に尾崎真理子は、作品と当事件との関係を大江本人に尋ねたところ「経過だけ読むとモデル小説のようですけど、直接のモデルというのはありません。右翼的な宣伝、テロみたいなことを考えたり、書いたりしていた時に、そういう事件が起こってしまった。事件が起きたから小説ができたというのではなかった」(注1)という答えであったと言う。後に、『洪水はわが魂に及び』(一九七三・九新潮社)執筆中に起きた浅間山荘事件(一九七二・二)によって、似通った執筆内容部分を大幅に書き直した時と同様に、時代の空気を敏感に感知する大江の、結果的に「予兆」「予言」の如き直観が、六〇年に早くも起きていたのだった。とは言え、第二部終盤のテロ行為・逮捕・収監・自殺の一連は当事件に沿っている。その事実性と、虚構とはいえ大江の想像力によって造型された少年像がグロテスクなまでに「性的」表象に覆われている点からして、およそ右翼団体の神経を逆撫でするものであった。大江の了解を採らぬまま、いわば自主規制という形で決着をつけた出版社側の早々の対処は、はからずも「謹告」の日付十日後の二月一日に起きた、深沢七郎の「風流夢譚」に端を発する「嶋中事件」のような最悪の状況を想定してのことであつたらうか。戦後なお残存する国粹主義思想や人格化された天皇像に向けて、表現者が言論・表現の自由のもとに対象化するには、未だ甚だ危うい状況であつたことを反映するのであつた。

折しも浅沼稻次郎刺殺事件が起きた六〇年は、改定安保条約批准阻止に向けて全学連が国会に突入し、東大生樺美智子が死亡するなど、文字通り「政治の季節」の只中であつた。連続して起きた河上丈太郎(負傷)、岸信介(負傷)、浅沼稻次郎(死傷)といった保守・革新両極の政治家に向けられた暴力行為は、理論派の「組織右翼」に対する「行動右翼」と類別された右翼団体が活発化した表れであり、それは同時に個人テロへの急傾斜を意味していた。一方、その前年は皇太子の成婚によって生じた異様なまでのお祭り気分が、「ミッチー・ブーム」なる言葉を生み出すほどの盛り上がりを見せた。敗戦から一五年の間に蓄積された戦後日本の様々な矛盾や問題が、その捌け口を目指し噴出したかのようだ。当然出版界及び文学界も、社会に蔓延する不協和音の軋みとしてこれらを敏感に享受した。政治の世界のみならず文学作品を巡って起きた「嶋中事件」のようなテロ行為の土壌は、広範囲にわたって浸透しつつあつた。「セヴンティーン」「政治少年死す」は、そういった不穏な時代の雰囲気濃厚に孕んで成立した作品である。後に川村湊は、加藤典洋の「一九五九年の結婚」(『群像』一九八八・九)を踏まえた上で、「セヴンティーン」もまた当時の「ご成婚」(聖婚)に対する反対の声をあげた文学作品として考えられると述べている(注2)。

社会的に見て曰く付きとなつた二部作品に対する同時代の批評は、右翼団体からの反発を忌避してか、そう多くはない。その中で、「謹告」と同じ『文学界』(一九六一・三)に掲載された佐伯彰一の「現代小説の効用」と題する文芸時評は、大江が終始一貫して主張する「想像力」を中軸に据えて問題提起をしている点で興味深い。佐伯は、堀田善衛のエッセイ「愚者の視点」(注3)と大江の当二部作品に共通する「口

マンチックな想像力」に起因した一方的な心理的陶醉感を読者に強いることにより、現実起きた事件や事実の衝撃を奪い取る危険性があることを指摘する。そしてこと到大江の作品について詳細な批判の矢を向けたのであった。例えば、「客観的な造型」を中途半端に取り込んでいることから生じる「平べったくしぼんでしま」った社会的事件と、主人公の「他者を拒絶した、孤独な陶醉」感をつなぐ、その幻想の破れ目を補償するものが、はからずも読者が共有するであろう現実の事件の記憶にのみ依存し、作品内で自足することなく性急に物語化されていることを指摘する。その上で、読者にとっての「小説の意味と機能」とがどこに存在するのか、小説というジャンルそのものの在り方を見据えた根源的な問いを投げかけている。

一方、大江は五九年発表のエッセイ「われらの性の世界」(注4)にて、「われらの時代」について「ある批評家が、ぼくの政治的行動のイメージを嘲笑してそれがロマンチックであり、したがって現代的な意味をもたない」と言ったことへの反論として、次の如く応答した。

ぼくがアラブ人の民族運動にあこがれる日本の青年をきわめてロマンチックにえがくのは、あるべき政治運動の形としてアラブ連合の姿をえがきだそうとしているわけでは毛頭なく、ロマンチックに異国の革命に胸をおどらせるほかはない性的人間の致命的な行動不能、停滞をえがきたためにほかならない。そしてぼくがその批評家に理解してもらいたいのは、この性的人間、ロマンチックな革命の信者としての現代日本の青年を性的イメージをつうじてとらえ、その停滞をリアリスチックにえがきだしたいと考えるぼくは決してロマンチックではないだろうということにほかならない。

「ロマンチック」という言葉によって『われらの時代』(一九五九・七中央公論社)に否定的な評価を下した批評家に、「ロマンチック」な「性的人間」、即ち「退嬰的な満足感が濃い影をおとしている」「現代日本の性的人間」の「停滞しているものの不幸」を「リアリスチック」(原文の儘)に描きたいのだと言う。ではなぜ「性的人間」を対象とするのかーそれは「性的イメージはそれが性的人間についてであるかぎり、人間の実に多様な側面を一種の統一をともなうて転位することのできるイメージである」からだと表明する。後に『われらの時代』が文庫化された際、大江自らが書いた解説(注5)には次のように記されている。

ぼく自身にとって性的なるものは、外にむかってひらき、外の段階へ発展する、ひとつの突破口であって、それはそれ自体としては美的価値をもつ《存在》ではない。別の《存在》へいたるためのパイプとしての《反・存在》として小説の要素となっているものであって、

ぼくはぼく自身の目的へ到るためにそれをつうじて出発する。

ぼくは読者を荒あらしく刺激し、憤らせ、眼ざめさせ、揺さぶりたてたいのである。そしてこの平穏な日常生活のなかで生きる人間の奥底の異常へとみちびきたいと思う。その手がかりとして性的なるものを方法に採用したのであって、ぼく自身は性的なるものが目的世界をかたちづくる要素のひとつとなっているロレンス風の流派とはちがう場所にいるつもりだ。

大江の考えるリアリティとは、多数の賛同を得るであろう一般性からは程遠く、「性的なるもの」を開示することで「平穏な日常生活のなかで生きる人間の奥底の異常」性に踏み込んでいく中に感知される世界である。「性的イメージ」は「読者を荒あらしく刺激し、憤らせ、眼ざめさせ、揺さぶりたて」るために有効であったのだ。後に大江がロシアフォルマリズムにおける「異化」の手法やバフチンの「グロテスク・リアリズム」の手法を積極的に提唱した背景には、既に「性的イメージ」を通じて同様の手法にはからずも通じていたためである。だがこういった大江の「想像力」に基づくリアリティを踏まえて、現実の事件を彷彿とさせる作品世界を創出することは、前述した佐伯が「一方では事実や事件、他方にはみずからの夢の断ち切れた孤独さとの双方から、いわば挟み打ちにあっている現代作家の困難を、ほとんど典型的に示してくれた」と評する程に、読み手にある種の違和感を与えるのであった。

二、十七歳の背後

第一部の題名にもなった「十七」という年齢は、作家の食指をくすぐる誘惑の数字であった。現実の事件においても、十七歳の少年がテロリストであったからこそ報道は一層加熱した。犯人が成人男性であれば、その年齢に見合った経験値を類推し道理に合うよう人は納得しようとする。だが、十七歳という年齢から事件の因果関係を剔出することは至難の業である。その際、納得するために求められるのは、少年であるがゆえの未熟さと純粹さであろう。事実、当時の新聞報道によると、警察は少年の背後に存在する右翼団体及び指導者の指示を欲した。少年は言われるままに行動したのではなかったか、と論じる批評家も多数いた。しかし十七歳の少年は一人で計画し、行動し、自殺したのであった。大江は後に「自分自身の個人生活のモラルに、主権在民という言葉が採用されていない、そういう人たちがいる。そういう人たちがぼくよりも若い世代にいる、それを非常にショックングに感じて、ぼくは『セヴンティーン』という小説を書いたのです。」(注6)と当時の心境を語る。そして「われわれの外部と内部に、普遍的に深く存在する天皇制とその影についての、僕のイメージをくりひろげるための仕事」

(注7)と位置付けて、当二部作品は執筆されたのだった。作家デビュー以降、大江作品には何度となく少年が登場し、彼らが果たす役割は大きいものであった。二部作品より早くに掲載発表され、執筆上同時並行した時期が想定される長篇小説「遅れてきた青年」(『新潮』一九六〇・九〜一九六二・二)にも少年が登場する。だがこの作品は、麻薬中毒者となった主人公「わたし」が、少年期から青年期までの自分の歩みを「精神病院」にて回想する、いわば語られる「過去」としての少年時代が描かれてある。一方、当二部作品は「十七歳」の誕生日を迎えた孤独な「おれ」による独白形式をとり、その「死」に向けて緊迫感溢れる、不可逆的な「現在」を刻む物語である。いわば「言語装置としての『文学』の風景」を「安定させ」「固定化するもの」(注8)として、「十七」という数字が留め置かれている。大江は「普遍的に深く存在する天皇制とその影」を「性的イメージ」をもって永遠の「十七」に「転位」したのであった。

三、セヴンティーンの身体性

第一部「セヴンティーン」は、「今日はおれの誕生日だった、おれは十七歳になった、セヴンティーンだ」という一文で始まる。以後「十七歳」「セヴンティーン」という年齢の背後に流れる時間の推移は曖昧で、月日による具体化は僅かである。むしろ日常世界にふと現れる四季の表象により感得できるような図られているのであった。即ち本作に流れる「おれ」の時間は、社会的な〈時〉を志向していない。例えば、第一部では体育の始まる直前に同級生を眼差す際、その背後に「晩春の陽の光」が差し込む。同様に『《右》のサクラ』をする際にも、「おれ」が「日傭い労務者たち」を眺めた一瞬の季節感として、「晩春の午後の陽の光が引汐のようにおとろえて行った」とある。その後、デモ隊の女子学生が死んだ噂を聞く件は、六〇年六月一五日夜に起きた樺美智子の死という現実を投影したエピソードであるが、本作ではその時期も「小雨のふりそぼつ夜」とだけあって具体化してはいない。

第二部「政治少年死す」は、「夏はまさにあらわれようとしていた、空に、遠くの森に、海に、セヴンティーンのおれの肉体の内部に、夏は乾いた舗道の地面にむかってゆるめられる消火栓からの水のように盛んに湧こうとしていた…」という一文で始まる。その後、八月の「原爆の日」前後へと季節は進み、後半は「柿の実はめざましく熟していった」、「秋めいた夜気のうすら寒さ」、「ある朝おれは寒さに身震いして眼ざめた、最初の冬の気配だ」、といった「おれ」の体感を中心にして〈時〉の推移が提示されている。

これら季節による時空の造型は、眼差す「おれ」の心情や意識が投影されて、心象風景と化している。例えば第一部では、「晩春の午後の陽」が照る中で、体育時の失禁という忌まわしい失態に震える「おれ」が束の間得た解放感を「執行猶予」と名付け、その感覚を以てして「べ

ンチに腰をかけて自分の膝においた手を眺めている日傭い労働者」の姿にも「執行猶予」の名を重ねるのである。そしてその直後、季節は「晩春」であるにもかかわらず、「おれ」の停滞した気分そのままに「冬の夕暮れのようにうら寒い失望感が陽ざしにまぎれこ」むと述べて、「東京という大都会が失望し徒労感にうちひしがれている」ことへと波及させていく。つまり「執行猶予」の如き状況の「おれ」の眼は「日傭労働者」の姿を同化させ、加えて自身の「冬の夕暮れのようにうら寒い失望感」や「徒労感」の投影として「東京という大都会」そのものにも同化を延長させるのである。いわば「おれ」の心情に見合った「晩春」や「冬」といった時空が流入し、あるいは「おれ」の心情が季節の表象に投影されて融通するのである。従って、季節の推移と「おれ」の心情の推移とは同義である。それゆえに、右翼の大物「逆木原國彦」の思想に触発されて右翼少年へとフアナティックに変貌する際は、「晩春」の後に到来する「夏」と一体化し、「おれ」の肉体や精神が「激しい速さで成熟する」際は、「秋」の「果実がまったくひたむきに全力疾走で熟する」のである。このように「おれ」の「生」の時間は、右翼少年として再形成される「晩春」から、苛烈な暴力的活動に情熱をかきたてられる「おれの心の夏」へ、ついで、一つの決意の成熟とその「生」の終焉に向けて踏み出そうとする「秋」から、絶望と陶酔の中で「死」に向かう初冬へと推移するのであった。

時空間をフアナティックに心情化させる「おれ」の自意識は、一方、過剰であるゆえにその肉体に喜劇の様相をもたらすこととなる。ことに「おれ」の度重なる「失禁」「失神」は、「おれ」の身体性を如実に表現するものとして最たるエピソードとなっている。例えば、物理教師の《無の世界》の説明に、「小便やら糞やらにまみれ大声で喚きながら恐怖に気絶してしまったり、八百米競争の試験で「小便をもらして」走っていることに気づかず、体育教官に苦笑いされながら指摘される、第一部のエピソードは、単なる肉体上の失態ではなく、肉体を凌駕する過剰な意識の表れとして、もはやグロテスクでさえある。その根底には他者の眼差しを恐怖し怯える、「おれ」の対他意識が露悪的なまでに言語化されてある。その極限的情景として次の場面をあげる。

他人どもは、さっぱりとして乾燥していて雄々しく余裕綽々だった、おれは恥辱で眼もくらみ哀れっぽく、ぎこちなく怯え、ぶくぶく肥り、臭い汁をだしていまにも腐ってしまいそうで、みじめな駆けっこをしていた。他人どもは、犬のように唾を顎にたらし腹をつきだしてのこのこ走っているおれを見ていたが、おれにはかれらの本当に見ているのが、裸のおれであり赤面しておどおどするおれであり、猥褻な妄想にふけるおれ自瀆するおれ不安なおれ臆病者で嘘つきのおれであることがわかった。他人どもはおれを眺めて嘲笑しながら喚いていた、《おまえのことはなにもかも知っているぞ、おまえは自意識の毒にやられ春のめざめにやられ、体の内側から腐っているんだ、

おまえのみつともない湿った股倉まで見とおしだぞ！おまえはみんなの見るまえで自瀆する孤独なゴリラだぞ！》

このように徹底的に自虐的な自意識が反転すると、その振り幅は最大となり、恍惚感を伴う自尊の様相が顕著になる。反転の転機は「逆木原國彦」の「演説の悪意と憎悪の形容はすべておれ自身の内心の声であった、おれの魂が叫んでいるのだ」と感じ入った後、「逆木原」に直接声をかけられた時だった。「きみは天皇陛下の大御心になう日本男子だよ、きみこそ真の日本人の魂をもっている選ばれた少年だ」という言葉が「啓示」となったのだ。「ヒステリー質の視覚異常」に見舞われた「おれ」の眼前には「暗黒の淵に夕暮れの大都会は沈みこみ、暗黒な金泥をぬりこめた墨のように光輝を内蔵し、そして夜明けの太陽が燦然とそこから現れた」のである。それが「黄金の人間」であり「神」、即ち「天皇陛下」であった。こうした「おれの回心」に「皇道派」の制服という鎧が加わることで、「おれ」の身体は「他人から内部のぶよぶよして弱く傷つきやすい不恰好なものを見られること」がなくなつて、他者に対する恐怖心が失せていく。例えば、以前は「内在する生命の力を感じ取らせる数少ない契機」（注9）であるところの「おれ」の性器が、「皇道派」に入つて以後には「純潔な腔壁をつき破る灼熱した鉄串のような男根」と見なされて、挙句「トルコ風呂」でのオルガスム中に「燦然たる太陽の天皇陛下」の姿を幻視するのである。その際に「トルコ風呂」の娘の頬に飛び散つた精液が「涙のよう」に「光っている」と捉えられ、「昂然とした喜び」にひたる、この劇的变化は、「おれ」の「男根」が「凶暴な殺意の象徴」（注10）と化したことを意味する。そして精液は恐怖と無力に窒息しそうな自意識の排泄物ではなく、「私心なき天皇陛下の子」の歡喜の涙として放出されるのだ。「おれ」の理想的自己同一は、眼差しを送る他者の排除を前提に、己の男根と天皇という典型により補償されるのであった。

既に自慰することで「恐怖や疑惑や不安や悲しみや惨めさ」を忘れ去る必要のない「おれ」は、第二部で国粹主義を信奉する熱情に駆られた攻撃的な身体を露にする。だがそれは、自らの想像に被虐的快感を得る、自慰の変奏であった。例えば広島での全学連との暴力闘争によって負傷した後に行つてくる快感に、「《ああ、天皇よ、ああ、ああ！》」というオルガスムの呻きが発せられるのは、苦痛と快楽とが一体化した被虐的な性（マゾヒズム）を意味している。自らを鼓舞し理想的な身体を保持しようとする「おれ」は、時折その綻びと素顔とを垣間見せながら、そういったエロティシズム（快楽）から離れることはない。一方、「自意識の厄介な自己裏切り」による意思の揺らぎを抱えつつ、「おれ」は一つの行動に向けて準備する。その際に身を寄せた「芦屋丘農場」は、「妊娠している者らの連帯の輪」をなす聖地のごとき場であった。それゆえに、その場に感応する如く、家畜・長男の嫁に加えて「おれ」自身も、「いかなる胎児を妊もっているか、はっきり具体的に知っていたわけではない」が、「自分の啓示の出産と死とを空想」しながら、「おれの全生命を賭けた大勃起、大オルガスムとにむかつて精

液と性エネルギーとをたくわえてい」る。「おれ」の想像的身体は、想像上の天皇に抱かれたオルガスムによって「啓示」を孕み、天皇以外の他者の前では寡黙で荒々しい「男根」を持つ。即ち「十七歳」の想像的身体は「女」「男」の両性を帯び、あるいは被虐と加虐の快楽を一体化する、両義的な「性的イメージ」の具現者としてある。ついに「啓示」の「出産」が自宅の「物置」部屋で「最初の唸り声」となって始まり、「もうその体内から汐のようにあふれてくるものに抗うことはできないのではないか、恐怖の螺旋推進錐がおれの頭のてっぺんから尻の柔い穴までつきささってくる」感覚に襲われる。このように「唸り声」や、「羊水」を喚起する「汐」といった言葉が放つイメージが、想像上の「妊婦」たる「おれ」を補強する。だが「出産」に伴う恐怖を打ち消すために試みた自慰も以前のようには成功せず、肉体的快楽に逃避することもかなわぬ「インポテ」状態に陥る。渡辺広士は、このように「大江がインポテントの青年を多く書くのは《居心地の悪さの意味》を極端な形で意識化するため」であり、「大江の不能な青年たちは、自己を欺瞞している者というより、自己を欺瞞していると意識している者というべきである」（注11）と指摘した。本作でいえば、「おれ」が作り上げた内なる天皇像と現実の自己との間に生じた欺瞞とを、肉体（性器）は自ずと表象化していると言えようか。

テロ行為の後、「おれ」は「もう誰ともいかなる人間関係をもむす」ばず、現在から未来への〈時〉を放棄する。時折過去を想起しては、「奇妙にも悲しく昂奮し」、時に「胸を涙でいっぱいにするほどの悲しい諦め」を蒸し返すが、啓示の遂行後の「おれ」に輝かしい将来への展望は必要ではなかった。それゆえに取調室から出て、死刑執行場ではなく東京少年鑑別所へ移送されることは「右翼の魔法」がとけることを意味したのであった。裸にされた「おれ」の身体は、不良少年たちの「杜」の中で再び失禁し、失神し、泣きむせぶ程の恐怖心を反復しながら生きねばならない、そのような未来を欲しない。「きみこそ真の日本人の魂をもっている選ばれた少年だ」という言葉に支えられた至福のオルガスムは、もう「死」によってしか得られないのであった。

これまで「おれ」の身体を中心に当三部作を顧みた。表現上の顕著な特徴は、時空を心情化する視覚の特異性にあった。ことに「ヒステリ」質の至福の視覚異常」がもたらす甘美な幻視は、従来自意識の増幅により身体が膠着する傾向を持ち、失禁や失神といった虚脱状態に陥る。「おれ」の卑屈さを一気に転換し、昂揚感に満ちた自尊心へと結ぶのであった。そしてこういった「おれ」の自虐・自尊心を身体に転位する先に「性器」「男根」の表象が浮上する。それは感傷やナルシズム、自己逃避や慰藉、暴力や攻撃性といった多様な自意識と衝動を性的イメージに結び、「自慰」「性行為」によるオルガスムに向かうところの起点であり、男性性を直截に誇示するための具象でもある。そこで大

江が言うところの「普遍的に深く存在する天皇制とその影」を本作の「おれ」の「性的イメージ」に求めるならば、「内なる」絶対者としての天皇の「女」「牝」として抱かれて妊娠することを夢想する「十七歳」の少年像を提示したことになる。また一方で、「宇宙のように暗く巨大な内部で汐のように湧く胎水」の中「ビールのような形」となって漂う己を夢想して縊死する少年のありようからは、胎内回帰を許容する、母性的神にも近い天皇の胎児たる自己が想像されているのである。そしてそのどちらにも「オルガスム」（快樂）が伴っているのだった。エロス（生・性の衝動）とタナトス（自己破壊に向かう死の衝動）が表裏一体を為す、無意識界を投影する先に「巨大な天皇陛下」が現出する。はたしてそれは何なのか―そこには「純粹天皇」という言葉が残されたのであった。

四、純粹天皇

テロ行為後の展開は「7」「8」「9死亡広告」の三章で構成されている。そのうちの「7」章はこれまでの「おれ」による私語りではなく、その「おれ」を「きみ」と名指す人物により語られる。「拘禁されて孤独に獄のなか」にいる「きみはあのグロテスクでナンセンスな暗殺、政治的弱者の不意の殺戮からまったく遠くに離れていることになるだろう」から、それゆえに「手紙をきみにむかって書き始め」と言う。さらに「手紙を小さなポータブル・テレビだと思ってもらいたい」と告げ、「実況ビデオ・テープと写真」「フィルムと録音」を基にした、テロ行為の分析と詳細な解説、演説中の「委員長」の内部を想像した「内話」、某右翼指導者・小松茂夫・広津和郎・某右翼結社員・浦松佐美太郎・某主婦などのコメント引用をするのであった。名前を持たぬ新たな語り手は、「おれ」の行為を外側から多角的に描写する。しかしそれはまるで「おれ」の分身が表現しているかのようだ。例えば「独りぼっちで虚しく」・「真に怒り猛っている感じ」・「妊娠」・「躰じゅうが人間の匂いでぶんぶんしている」・「凶暴な獣」・「江戸の春画の若衆のオルガスムの表情」と、「おれ」と委員長に付された形容は、「おれ」自身の言葉に近似する。「おれ」を二人称で呼び、事件を相対的に眺めようとする新たな語り手も、これまでの「おれ」による強い語りの磁場の一部であるように思われる。前述した佐伯彰一や、江藤淳が指摘する「現実を起こった事件と作者の想像との板挟みになって苦肉の策をやっているという感じがする」（注12）という批判が生じる所以である。そして第二部末尾「9死亡広告」にも同様のことが言える。次の文章である。

純粹天皇の胎水しぶく暗黒星雲を下降する永久運動体が憂い顔のセヴンティーンを捕獲した八時十八分に隣の独房では幼女強制猥せつ

で練監にきた若者がかすかにオルガスムの呻きを聞いて涙ぐんだという

ああ、なんていい……

愛しい愛しいセヴンティーン

絞死体をひきずりおりした中年の警官は精液の匂いをかいだという

文末の「という」に明示された伝聞形式によって、広告主と「おれ」は客観的な距離を保っている。にもかかわらず「純粹天皇の胎水しぶく暗黒星雲を下降する永久運動体」という抽象的な言葉の羅列は、「おれ」が自殺を決意する際の内話「おれは純粹天皇の、天皇陛下の胎内の広大な宇宙のような暗黒の海を、胎水の海を無意識でゼロで、いまだ生れざる者として漂っているのだから」というくんだりと共通する。そして「ああ、なんていい……愛しい愛しいセヴンティーン」に至っては、末期の「おれ」の「ああ、おお、おお、天皇陛下！ああ、ああ、ああ、天皇よ、天皇よ！天皇よ！おお、おお、あああ……」という言葉と同質のオルガスムを濃厚に孕んでいる。なぜこの「死亡広告」が必要であったのか、ここで強調される「純粹天皇」を基にして確認する。

「おれ」が発した「純粹天皇」は、宇宙の時空間における無限性、胎内・胎水に代表される生命の始原性、黄金と純白の色で表現される至高性を帯びている。政治制度としての天皇ではなく、常に劣位に置かれていた「おれ」を優越の気分押し上げる、いわば自己の存在の確かさを証拠づけるために希求される、心情的な天皇像であった。そもそも「おれ」の育った家庭は「アメリカ風自由主義」を実践する父親や、自閉する兄、屈折する姉などの、緩やかにしかし確実に崩壊の呈をなす場であった。にもかかわらず、事件前夜の「おれ」は帰宅し、兄に心の中で助けを求め、父に「息子を見殺しにする」のかと心の内でなじる。家庭内で自身の弱音や心情を発することが出来ない、「おれ」の生来の孤独と、その反動としての潜在する甘えは、土居健郎の『「甘え」の構造』を基軸に据えて分析したヨシオ・イワモトの「満たされない甘えがいかに歪み、破壊力をもった『ファシスト・メンタリティー』に転化するか」(注13)という指摘に通じ、「おれ」のテロ行為を補足する。あるいは、戦前の天皇を精神的・制度的支柱に据えていた日本人が、敗戦後に味わうこととなった「象徴天皇制の空白」(黒古一夫)(注14)における、「中心」の喪失感と残存する依存心を隠蔽した、そのタプーこそを「おれ」は体現しているとも言えよう。竹内好の「制度としての天皇制がどうであろうと、それと一応別に国家宗教としてではなく、個人あるいは民族神としての天皇は消えていない」(注15)という指摘や、曖昧な象徴天皇という「心情天皇制」が感性として個人の底辺に分散し還流している、さらにそれは「もつとも変改しにくい」ものだと中村雄二郎(注16)が指摘することも、この二部作品における「おれ」を造型する背景として示唆的だと思われる。作品全体を通

して頻繁に「男根」が語られるのも、暗闇から太陽とともに天皇が現出するのも、「樹木」の比喩（注17）によってツリー状の民族幻想を抱くことも、「おれ」という十七歳の日本人少年に根付いている、きわめて安直で情緒的な内なる天皇像を如実に表現している。

「純粹天皇」を最も敏感に享受した「憂い顔のセヴンティーン」は、大江がエッセイにて大別するところの「性的人間」である。例え全学連と派手に闘おうと、テロ行為を果たそうと、共同幻想上の天皇という絶対者に従属することで快楽を得る「おれ」は、「政治的人間」を夢見た「性的人間の一変種」（注18）であった。さらには第一部の前半と第二部の後半を流れる「《おお！キャロル》」の歌詞に示される感傷は、「性的人間」たる「おれ」が生きる時代、すなわち「性的人間」たる日本社会の主調を指示している。それゆえに当初はこの歌を事あるごとに口ずさんでいた「おれ」が、テロ行為後の収監時には、憎悪すべき低俗な「大群集」の歌として聞こえるのである。

おまえはおれを傷つける、おまえはおれを泣かせる、けれどもし、おまえがおれを棄てるなら、おれはきつと死んでしまおうだろう、おお、
おお、キャロル、おまえはおれに酷いことをする！

だがこの歌詞は、それでもなお「おれ」の感傷を如実に反映する。死刑ではなく、社会に復帰しなければならぬと察知した「おれ」は、「あれを無意味にされ、天皇から永遠に見棄てられてしまう！強制だ、強制だ、汚らしい外の世界へ強制的に追放される、いやだ、いやだ、いやだ！死刑にしてくれ、いまずぐ執行人をよんで死刑にしてくれ！」と嘆く。つまり「おれ」にとつての「キャロル」とは、「見棄てられることを最も恐怖する、依存対象たる「天皇」であると言えよう。そしてまた、第二部末尾「幼女強制猥せつで練監にきた」性的変質者たる「隣の独房」の若者が、「おれ」の死の直前の「オルガスムの呻き」を聞いて涙ぐむ、その共振する身体も「性的」イメージの変奏としてある。「死亡広告」の語り手その人も、同様に思われる。

このように過剰な自意識と身体性を前面に表出することで、二部作品は「性的人間」の想像世界に内在する象徴天皇が絶対化していく過程を、グロテスクでさえある「性的イメージ」により描き、その破綻までを表現した。それは日本人の意識の中の曖昧な場所に位置する、象徴天皇を考える上で重要な示唆を含んでいる。二部作品発表直後の大江は「純粹天皇」という言葉に対して、次のように述べている。（注19）

愛国党ではキリストと釈迦と天皇を一緒にしてまつているそうですね。そういう点一種の純粹天皇のイメージがあるのじゃないかと

思うのです。現在の天皇とはあまり関係がないわけですね。神武天皇以来続いている永遠者みたいなものだと思う。僕も自分にも純粹天皇みたいなイメージがあって、それに動かされるときがあるかもしれないと思った。そういうふうな非常に抽象的な存在です。神様みたいな。

「純粹天皇」とは、「キリストと釈迦と天皇を一緒」にしたイメージ、すなわち「非常に抽象的な存在」で「神様みたいな」「永遠者」であると大江は言う。だが、まだこの時点では大江における「純粹天皇」が何であるのかを表現しきれてはいなかったように思われる。それゆえに「9死亡広告」を再び冒頭に据えて、差異ある反復を図った作品『みずから我が涙をぬぐいたまう日』（一九七二・一〇講談社）が執筆されたのであった。磯田光一は、「セヴンティーン」が戦後の作品である根拠として、「強固なアイデンティティの確立には自己を超えた神話が必要であり、もしそういう神話が存在しないならば、自らあえて仮構するよりほかない現実」（注20）を描いた点であると述べる。後の大江作品はアイデンティティと神話とを積極的に結ぶ傾向に加えて、「神様みたいな」「永遠者」と「祈り」への模索が開始されるのである。従って二部作品に投げ出された「純粹天皇」は、以後、大江独自の「神話」の創出に付随して、天皇・天皇制とは切り離された「非常に抽象的な」「神様みたいな」「永遠者」への志向をも生み出したと言えるのではなからうか。

注1 尾崎真理子「封印は解かれ、ここから新たに始まる」『大江健三郎全小説3』（2018・7講談社）

注2 川村湊「一九六〇年のタブー」『群像』（1994・9講談社）

注3 堀田善衛「愚者の視点」『朝日新聞』（1961・1・19）

（このエッセイは同作家により『新潮』（1960・11新潮社）に掲載した「O博士会見記」と内容・視点が重複している。）

注4 大江健三郎「われらの性の世界」『群像』（1959・12講談社）

注5 大江健三郎『《われらの時代》とぼく自身』『われらの時代』（1963・6新潮社）

注6 大江健三郎「憲法についての個人的な体験」（講演1964）『厳粛な綱渡り』（1965・3文藝春秋新社）

注7 大江健三郎「作家は絶対に反政治的たりうるか」『大江健三郎全作品3』（1966・10新潮社）

- 注8 蓮實重彦「説話論的な葛藤」『大江健三郎論』（1992・9 青土社）
- 注9 柴田勝二「『サヨク』としての右翼」『大江健三郎論―地上の彼岸』（1992・8 有精堂）
- 注10 松原新一「性的人間―破壊の衝動」『大江健三郎の世界』（1967・10 講談社）
- 注11 渡辺広士「性的文学とはなにか」『大江健三郎』（1973・10 審美社）
- 注12 花田清輝・江藤淳・寺田透「創作合評」『群像』（1961・3 講談社）
- 注13 ヨシオ・イワモト「アイデンティティの探求」『大江健三郎文学 海外の評価』（1987・1 創林社）
- 注14 黒古一夫「天皇制―デモクラット大江健三郎の決意」『大江健三郎 森の思想と生き方の原理』（1989・8 彩流社）
- 注15 竹内好「恐怖からの自由」『思想の科学』（1961・1）
- 注16 中村雄二郎「われわれの中なる天皇制」『現代情念論』（1994・8 講談社）
- 注17 二部作品において、固有名を与えられている中で「樹木」に関連した字を与えられている人物は多い。例えば「逆木原国彦」は、世の流れとは「逆」に位置することで「国」を守ろうとする男としてのタイプ名と推測できる。他に「安西繁」「杉恵美子」「松岡源五郎」など。
- 注18 野口武彦「閉塞の時代の黄金伝説」『吠え声・叫び声・沈黙 大江健三郎の世界』（1971・4 新潮社）
- 注19 座談会「現状をどう見るか―表現の自由とテロリズム」（日高六郎・大江健三郎・佐々木基一・花田清輝）『新日本文学』（1961・4）
- 注20 磯田光一「テロルの寓話」『ユリイカ 詩と批評』（1974・3 青土社）

* 「セヴンティーン」「政治少年死す」は『文学界』（一九六一・一、一九六一・二）を底本とし、新字体に改めた。

三章〈開かれた自己否定〉へ向けて―七〇年前後・大江の試行

一、はじめに

六〇年代後半から七〇年代前半にかけて大江は、表題に〈ノート〉の語を含む三つの著作をなしている。『ヒロシマ・ノート』（一九六五・六）、『沖繩ノート』（一九七〇・九）、そして『文学ノート』（一九七四・一一）である。それらは当初、他のエッセイ群と同様、その都度雑誌連載されたものだが、後に単行化するにあたり、結果的に、エッセイ集とは別の括りが施され、〈ノート〉という名称が付与された。ここには、これらを他のエッセイ集とは明らかに弁別しようとする著者の編集意識が窺われる。いわばそれは、初期以来、小説創作と時事的エッセイ・ルポルターージュとを使い分けることによって展開してきた大江の表現活動に、事実上、異なるもう一つの領域が新たに並行し現出してきたことを意味している。またこの時期は、小説・エッセイ集を単行化する際、初出にはない新たな付記が頻繁になされた時期でもある。当初は作品の「後書き」として付されていたが、次第に、作品の前に置かれるようになる。殊に、『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』（一九六九・四、以下『われらの狂気』と略）の「なぜ詩でなく小説を書くか、というプロローグと四つの詩のごときもの」（以下「プロローグ」と略）と『みずから我が涙をぬぐいたまう日』（一九七二・一〇、以下『みずから』と略）の「*二つの中篇を結ぶ作家のノート」（以下「*ノート」と略）は、それら名称が示すごとく「前書き」以上に、作品世界と密接な繋がりを持つ一部分として全体に組み込まれている。いわば、主たる作品世界の補足的役割を越え、むしろ自己の創作行為への批評的言及として、作品世界に隣接する一つの部立てに近付いている。自身の批評意識と小説世界と呼応した、このような大江の周到な構成意識は、小説の枠組みを自ら相対化しつつ、新たな表現形態へ踏み入ろうとする実験的な試みであると言える。

一方、小説内部に目を転じてみれば、「父よ、あなたはどこへ行くのか？」（『われらの狂気』収録、以下「父よ」と略）や「みずから我が涙をぬぐいたまう日」（『群像』一九七一・一〇、以下「みずから」と略）といった小説世界では、敢えて渾然とした人称や語りの位相を準備し、読者の作品理解を意図的に引き延ばす〈たくらみ〉が施されている。こういった顕著な作品の構造化も、以前の大江作品には見られなかったこの時期の特異な現象である。これら七〇年前後に現れた表現を巡る大江の試行は、

作家として生き死にすることを、すではるか後方に、あともどり不可能点のあるようなかたちで、選択しおわっているから、そのように生きるための最良の形式こそを、発見し、かためるべきであろう。

(「この本全体のための最初のノート」全エッセイ集第三『鯨の死滅する日』一九七二・二)

といった、自らの主体的な〈生〉を「最良」に表現し得る「形式」を追求しようとする意識によって動機付けられている。

本稿は、七〇年前後に集中して現れた右のような数々の表現形式をめぐる模索が、大江の〈生〉⇨〈文学〉上の重要な結節点として後々までも意味をもつのではないかとの推測の上に立って、こうした表現上の諸現象と大江の内部状況の相関を問題化し、その上で、この時期全体の問い直しを計りたい。

二、〈多様性 diversity〉

『ヒロシマ・ノート』『沖繩ノート』『文学ノート』の三作は、例えば雑誌連載時の副題が単行化に伴い表題化するなど、同一の編集過程が認められるものの、従来 of 受容史を見る限り、意外にもこれらは一貫した連作と見なされてこなかった。その対象や初出媒体上の相違等により、一般には『ヒロシマ・ノート』と『沖繩ノート』はルポルタージュ、『文学ノート』はエッセイ(または創作ノート)としてジャンル分けされ、別個に論じられてきた(注1)。だが例えば『ヒロシマ・ノート』『沖繩ノート』に限って言えば、著者である大江自身、時にエッセイともルポルタージュとも呼称し、自ら明確な名付けを与えているとは言えず、まして『文学ノート』については、ほとんど言及すらしない現状にある。そこでこれら三作を既成のジャンルにより計るのではなく、むしろ〈ノート〉という名辞のもとに成立した同一の表現形態として括ってみることで、この時期の大江の志向を浮び上がらせたい。

『ヒロシマ・ノート』は、息子の誕生がもたらした「個人的な事情」を抱え、広島へと「疲労困憊し憂鬱に黙りこみがちな旅だち」をした一人の作家が、幾度かの広島訪問を体験することで「もつとも正統的な原爆後の日本人とみなす人々に連帯したい」と締め括るに至る、いわば歴史的・社会的自己意識を回復し「自分自身がおちこんでいる憂鬱の穴ぼこ」(⇨「心的感覚麻痺 Psychic numbing」)(注2)から、「よじのぼる手がかり」を掴む経緯が綴られている。例えばこの著者のまなざしの変遷は、刊行に伴い新たに書き下ろした「プロローグ広島へ」と

「エピソード広島から」という二章の、方向性と起点とを示すその章題の上に、広島的外部から内部への移行として端的に表れ、それはまた連載中寄せられた、被爆者や読者といった他者たちの「鋭い棘にみちた言葉」によって、「広島のなるものイメージ」が、錬成され内在化されていく軌跡でもあった。この地を「日本人の人間の威厳のあきらかな所在」とすることで胚胎した、大江の「広島のなるものイメージ」は、その一方で、「人間の最も許容しがたい欺瞞」が引き起こすであろう「暗闇にひそむ、もつとも恐ろしい巨大なもの」、核兵器による「絶対的な恐怖にみちた大殺戮」の可能性を、敏感に感受し掘り起こすことにも繋がっていく。そこで、〈ヒロシマ〉が体現する狂気、ひいては自身のイメージに巢喰う危機的「叫び声」を克服するため、漠然とした曖昧さから具体化へ向けた、自己内外の再検討が要請されるに至る。この〈ノート〉の内実が、広島「正気」「正統性」を「硬いヤスリ」に見立てた、自己検証へと向かっていることはその明徴であり、大江がその過程で原爆病院長・重藤博士に見出した、「具体的に地道な発展」へ向けての、いわば「あらゆることがおこる可能性がある、と考える、固定観念にとらわれない」という「自由な想像力」は、大江自身においても、自らの表現行為が具体的な〈生〉と切り結んでいくための、重要なモメントとして次第に作動し始めるのである。

『ヒロシマ・ノート』刊行と同年、大江は、春に沖縄を、次いで夏から秋にかけてアメリカを訪れている。それぞれの体験は「沖縄の戦後世代」（『世界』同年六月）「アメリカ旅行者の夢」（『世界』翌年九・一二）に結実し、発表された。後者については、連載終了から約二年後、『ヒロシマ・ノート』に連なるものとしてまとめあげる意図のあったことが次のように明かされ、興味深い。

アメリカについてのぼくの想像力にかかわり、現実的な経験にかかわるエッセイであるが、そのふたつの側面においてぼくは暗礁にのりあげ、それを中絶したままである。それを完成することができれば、ぼくは『ヒロシマ・ノート』とおなじ形に独立させて刊行したいと考えている。それはおそらく『ヒロシマ・ノート』が『厳粛な綱渡り』とたがいに関係しあって果たした役割とおなじことを、この本との相関の上で果たすであろう。すなわち、ぼくに一撃くわえようとする人々には、より簡易な攻撃法の見取図をあたえ、逆に、ぼくの感じ方や考え方に関心をもってくれる人々には、この本全体のレジュメとして活用されることになるであろう。

（「この本全体のための最後のノート」全エッセイ集第二『持続する志』一九六八・一〇）

この時期〈ノート〉は、右の引用が示すように全エッセイ集と相関しつつ、より以上にその核心部分を要約して示し得る、特別な表現行為として大江自身に認知され始めていたことが知られる。〈ノート〉は、全エッセイ集に収録されるエッセイ群とは一線を画す独立した表現形

態、いわば作家の認識の「見取図」「レジュメ」としての位置を、付与され、意義付けられて、一つの自立した表現系列を形作っていくことになる。

「アメリカ旅行者の夢」は、『ヒロシマ・ノート』と同様の役割を担う第二の（ノート）として単行化を予定されながらも、ついに実現されていない。そして重要なことに、「想像力」と「現実的な経験」に関わるこの大江の座礁した思索は、右の計画が記された約一年後、再始動し、予告された大江の第二（ノート）は対象を転じ、『沖繩ノート』として具体化を見るのである。なお、「巨人」アメリカが急速に荒廃していく状況を前に、当初の計画に反し未完のまま放置された「アメリカ旅行者の夢」自体は、後に三冊目の全エッセイ集『鯨の死滅する日』に収録されるが、その際大江は、この連載文章自体に「中絶のやむなきにいたる内的事情」が明瞭に認められたと併記しながら、具体的にはその「内的事情」に触れていない。

ところで「書きつくることがおよそ不可能」と作者自らが吐露した、中絶された「アメリカ旅行者の夢」最終章は「不可視人間と多様性」と題され、ラルフ・エリソン『見えない人間 (Invisible Man)』を基調に書かれている。五二年 National Book Award 受賞の、この小説の主題は、「相手の人間的な眼」に映らない「見えない人間」であることを自覚した黒人青年「ぼく」が、黒人である自己を疎外状況に追いやった白人中心主義のアメリカ社会の混乱を、紆余曲折しつつ凝視し続けるその姿に置かれている。作者エリソンは、奴隷解放以後、尚も人種差別が現前し続けるアメリカ社会の病弊を、同時に自らの病弊としても捉え、その「混沌の知覚」（エリソン「社会、倫理、小説」(注3)）を自他双方に向けて発揮することで始めて成り立つ、〈diversity (多様性)〉の時代を展望する。折しも大江のアメリカ滞在中には、公民権運動から派生した激化する黒人暴動が頻発していた。文中大江は、眼前に展開する「収奪と破壊」の光景と、『見えない人間』の虚構世界とを重ね合わせ、「人種差別派のアメリカ人たちが、黒人の実体を見ることをせず、かれら自身の想像力の産物をしか見ないために、黒人が『見えない人間』となる」と記すが、その時大江の内部には、翻って、

日本人にとっての朝鮮人とはなんであるのか、中国人とは、アメリカ人とは、日本人自身とはなんであるのか？日本人にとって、今日の日本人自身とは、『見える人間』なのか、『見えない人間』なのか？

という問いかけが、「コダマ」のように広がっている。

「アメリカ旅行者の夢」連載の翌年、大江は、「万延元年のフットボール」の連載・刊行（一九六七・九）を終えて、再度沖繩の地に向か

う。そして更にその一年後の六八年には、ほぼ月に一度の割合で、一一回にも及ぶ連続講演（『核時代の想像力』一九七〇・七、として刊行）を行いつつ、一方で、英訳『個人的な体験』刊行に伴う出版社からの招待を受けてアメリカに向かい、その後主席公選における革新候補応援の目的で、再び沖繩に赴いている。

「ヒロシマ・ノート」連載終了後、沖繩とアメリカとを数度にわたり交互に訪問し、並行して、創作と批評的散文とを精力的に積み上げていった、この四年間の経験は、前述の「想像力」と「現実的な経験」に関わる第二（ノート）構想の座礁を一方に抱えつつ、次第に「想像力」とは言葉にほかならぬ、想像力と言葉とをイコールで結んでいいという考えかたに達してきたことを、いま問題の結論にむけて収斂しなければならぬ段階（『核時代の想像力』）へと向っていく重要な階梯でもあった。

そして翌六九年、〈ノート〉という表現系列上、新たな展開が起きる。それは沖繩問題を巡る連載（副題「沖繩ノート」『世界』同年八月〜翌年六月）であり、その連載終了後まもなく七〇年八月、一切の書き下ろしを付さぬまま、例の『沖繩ノート』として、これが単行化されたことである。この〈ノート〉は、いわば、執拗に「多様性のある想像力」を自らに課しつつ、展開された。「アメリカ旅行者の夢」最終章に示された「見えない人間」を巡る考察をここに想起すれば、両者が継続された思考のもとにあることは明白である。日本人にとっての外国人とはなにかを問い、更に「日本人にとって、今日の日本人自身とは、『見えない人間』なのか？」と畳みかけた前引の問いは、日本人が「多様性をそなえた実体として見るべく自分の眼を訓練」しなければ、他者ばかりか日本人自身をも「見えない人間」と化すに違いないという強い危機感と共に発せられていた。やがてその問題関心は、日本における沖繩問題を大江が経験していく中で、「見えない人間」を生み出す加害者としての日本人へと収斂し、更に「日本人とはなにか、このような日本人ではないところの日本人へと自分をかえることはできないか」（『沖繩ノート』）といった自己「内部への問いかけ」へと鋭く求心化され、大江の総身に「コダマ」する問いとなる。従って『沖繩ノート』では、歴史上「持続的に歪んで行った」日本人によって、「見えない人間」として扱われ続ける沖繩の、更に広島・長崎の、その核心に存在する、真に「沖繩的なもの」「広島のなるもの」を、自らの〈多様性のある想像力〉において把握することが志向されるのである。そのために大江は、沖繩や被爆地に代表される全ての不可視化された人々の、悲憤の姿を可視的にし、その痛苦の「声」を我が身に反響させ、内在化させた上で、これを言語化し記憶する営みによって、努めて「対象の多様性をすくいと」ろうとする想像力を、苦渋に満ちた自己批判と共に発揮し反芻しながら、「明瞭な認識」へと至る道を追求し始めたのである。

〈多様性のある想像力〉へ向けての試みは、例えば『沖繩ノート』最終章「『本土』は実在しない」において、まず「渡嘉敷島で沖繩住民に集団自決を強制したと記憶される男」が渡嘉敷島での慰霊祭に出席しようと赴いた際に発した「おりがきたら」という言葉を契機に具体化

された。大江はこの言葉を自己に内在させることで「ひとりの一般的な壮年の日本人の、想像力」のありようを「えぐりだすべくつとめ」、同時にまた、「沖繩の民衆の意識構造」を自己内部に復元し、並置する。その相互関係の中に新たに浮かび上がった「本土」という言葉を巡り、再び、「二十七度線の両側の民衆の意識構造にかかわって、また日本の強権にかかわって、内包するところのもの」へと、向かっていくのである。

大江の〈多様性のある想像力〉への試行の中からは、一つに「対象の多様性をすくい取る」ための「想像力のキツカケは言葉」にあることが見出されていたが、もう一方の、いわばそれと「シヤム双生児のごとき」関係にあると大江が言うところの、「書き手自身における多様性」獲得へ向けた道程においては、別の方法が既に模索され始めていた。

「対象の多様性をすくい取る」「想像力」と、「書き手自身に」「多様性」をもたらす「想像力」とが、丁度双頭に分岐しつつも同一の肉体を共有した、「シヤム双生児」の如くであることから推察されるように、この頃大江は、一方で自身の内部に「芽ばえ」「燃えつづけている」「プロローグ」「言葉」そのものを凝視し対象に据え再言語化すると共に、「書き手自身における多様性」を実現し得るための、自己検証と「実践」(『核時代の想像力』)への模索をも並行して開始していたのである。

三、〈同時性〉

大江は、「沖繩ノート」連載とほぼ同時期に、並行して二つの表現活動を行っている。一つは、「活字のむこうの暗闇」(『群像』一九六九・七〇・二)と題したエッセイの連載で、後に『壊れものとしての人間』(一九七〇・二)と改題して単行化されることになる。もう一つは、小説「われらの狂気を生き延びる道を教えよ」(『新潮』一九六九・二、以下「われらの狂気」と略)を発表し、『万延元年のフットボール』以降の中短篇小説群とともに『われらの狂気』として刊行している。単行化に際して大江は、自らの表現意識に言及する書き下ろしエッセイを、小説集巻頭に「プロローグ」として付し、同時にまた、「われらの狂気」を別個の作品に組み込むための再編作業を行っている。

「活字のむこうの暗闇」は、「読書による経験は、言葉の正統なる意味あいにおいて、経験であるのか」、また、「読書によって訓練された想像力は、現実への想像力たりうるのか」という、この「ふたつの問いかけ」を巡って書き始められたエッセイ群である。大江はそこで、幼年時から現在に至るまでの自己の活字「経験」、いわば「言葉」に導かれた「想像力の経験と知識」が、自身の主体的な〈生〉と不即不離であったことを確認し、そうした言語によって作られた経験が、現実の〈多様性〉をすくい取るための「想像力」に繋がり得るかを検証する。

連載終了二カ月後の単行化に際し、「このエッセイ群を書きおわって、ぼくは新しい想像力の世界および現実世界の新段階に向おうとする自分を確認する」と自ら言葉を付したように、大江はこの試みを通じて、一つの段階を経たことの自覚に至っている。〈活字のむこうの暗闇〉を自己内部に凝視し形象化していくこの作業を経て、その中に更に大江が、「狂気」の蠕動を抱える〈壊れものとしての人間〉の隆起を新たに〈経験〉していったその過程は、そのまま、連載発表時の題名から単行書表題への象徴的移行として如実に表れてもいる。

一方、中短篇集『われらの狂気』を巡る編集過程にも、作品題名に象徴的な力を付与する大江の同様の〈たくらみ〉が、明瞭に示されている。六九年二月発表の「われらの狂気」の世界が、同年四月の単行化に際し、六八年一〇月発表の作品「父よ」の一部に組み込まれ、同時に作品表題「われらの狂気」は、中短篇集表題として新たに掲げられ、その指示対象を単行書収録の全作品へと拡大したのであった。この過程で、中短篇集収録の各作品はそれぞれが本来多様な設定の下に構築された世界でありながら、この表題に統率されて新たに浮上するその主題性は、「魂の死である狂気」に立ち向かい「狂気の接近を恐怖と苦痛とともに見ずえている者」（「プロローグ」）たちの内部に生じた、様々な危機的「叫び」として悉く結ばれるに至る。収録の全作品がこうして「狂気」の主題の下一つに収斂する時、一方の「われら」という人称は、必然的に、多様な個々の作品を包含し相対化した、極めて多義的な言葉と化し、その外延を拡大するのである。

それは例えば大江が、前述した『見えない人間』の主人公を「走りつづけて生きてゆかなければならないような、そういう生きかたを強制されている人間」（『核時代の想像力』）として受容した、その明らかな反映として、ある自作を「走れ、走りつづけよ」（『新潮』一九六七・一一、『われらの狂気』収録）と名付けたことの、正にその延長線上に、エリソンの主張した〈多様性〉(diversity)と、「われら」という言葉が獲得する多義性とは、重なり合っていくのだと言えるだろう。

ところで単行化の際、再編によって新たに生成された作品「父よ」は、「a裏・b表」の二部構成に伴い、作品全体がより複雑な構造に変化している。「a裏」は、死んだ父親の「あいまいな〈全体〉」を具体的に復元するため、自身に内在する父親像に言葉を与えその伝記の執筆を試みる「僕」が、過去の記憶や現在、更に夢をも含めた内的風景を渾然と織り重ねることで、「僕」自身の想像世界そのものを造型していく。しかし、こうした一人称による私語りの内部に、ノイズとして混入する、いわば小説内小説とも言える「僕」のノートや伝記の「草稿」部分に限っては、「一人称でかたることよりもっと具体的に、あるいは僕自身の意識の制御のゆきとどかない部分までも時には把握しえていられる点がある」と説明され、「かれ」「肥った男」という三人称によって自称された、過去の記述断片が、作中に織り込まれていくのである。このような、一人の人間の想像世界を人称の「ネジレ」によってダイナミックに開示しようとする、「a裏」での〈たくらみ〉は、「a裏」の「僕」を三人称の「肥った男」の意識として客観化した、もう一方の「b表」を並置することで、対照的な二つの視点を設置した

作品構造へと拡大され展開された。こうした多元的視点が交錯する中で、書くことに逡巡する「肥った男」（＝「僕」）の内部世界は、亡くなった父親や「息子イーヨー」の「狂気」を想像し彼等を内在することから次第に脱し、やがては、分け持つべき他者から切り離され、自分一人の「狂気」を見据える中に、「どこにも実在しないことのはっきりしたあの人であって」、孤独にそして冷厳な「自由」のもと、誰にも見せることのない「ノオト」や手紙を書き連ねることへと収束されていく。

一人の人間の内部世界に潜む「狂気」を混み入った人称操作によって抉り出す、「父よ」に見られるこうした試みは、同時期の大江が、「自分の内部の暗闇のもつとも暗く、もつとも深いところに核時代の黙示録的なものを構築する」ための方途として、自らの意識を「あたかも多元的な性格をそなえた、複雑きわまる構造体であるかのように押しひろげ」あるいは「限定してゆく試みによって揺さぶり、確認」（『壊れものとしての人間』）しようとしていたことの、創作行為上の具体的表れであるだろう。とすれば、「狂気」という「暗闇」を多元的な視点の下に照射した、大江のこうした〈たくらみ〉は、その後の「みずから」、更には中篇集『みずから』において人称や視点の設定に一層の工夫を凝らすことでも、より先鋭な表現意識に基づきつつ継続されていったと言える。

小説「みずから」は、自称癌患者の男が「あの人」（＝亡き父親）との同一化のうちに、過去の「ハッピー・デイズ」へと遡行していく「時代順不同の、同時代史」を、男自身の狂熱的想像世界として言語化し口述したものが、更に「遺言代執行人」（＝妻）によって筆記されるという重層的枠組みを採っている。いわば「父よ」以上に、書くこと・語ること自体を正面から対象化したこの作品は、語りの相が次のように設定されている。一つは、男が自身を「かれ」と三人称で自称し口述筆記させた「同時代史」の世界であり、フアナティックな饒舌さを特徴としながらも、それは、作品構成上、客観描写然と据え置かれている。一方、その「同時代史」の記述内容自体を覆しかねない、口述筆記の「現場」を写し出すもう一つの叙述は二重括弧で括られる。その中で男は、「おれ」という一人称の発話を回復し、またその姿は語り手によって、「同時代史」との関連を暗示するかのようになり、鍵括弧付の三人称『かれ』として複雑に対象化され、叙述されていく。

こうして、倒錯を深めた人称操作を通じ、その歪曲した自己意識の跳梁する「同時代史」は、口述筆記する「現場」の多様な声と対峙し軋り合うことで、揺さぶられる。その結果この「自称癌患者の男」は、自己の「再構成」を阻まれた揚げ句、現実そのものを切断し、想像世界に陶酔する狂者と化していく。後述の「文学ノート」には、三人称による客観的な叙述と三人称による私語りとの対蹠的な二相を交互に呈示する「みずから」での試みは、「口述している男の、その口述という肉体＝意識の運動の時は、カメラ・アイがとらえている現在の時にほかならぬ、とダブル・イメージされる」よう設定したと明かされている。この、「現在の時」現出への企図は、ひいては、創作中の作家が「現場」で発動する想像力と、読者が想像力を作動し小説の言葉を体験することとの、その〈同時性〉を大江が強く囑望していたことに由来する

のである。

一年後、同作を収める同題の単行書『みずから』刊行にあたって大江は、既発表の短篇「死滅する鯨の代理人」（『新潮』一九七一・一一）を改稿し大幅な加筆を施した「月の男」と、小説集巻頭に付すための「*ノート」とを新たに書き下ろす。中篇「月の男」は、小説家「僕」の眼を通じて、「月と狂気」の体現者「ムーン・マン」を中心に、「細木」「女流詩人」「スコット」の四者を映し出した作品である。前述した「みずから」は、「自称癌患者」の男の歪んだ主体が、三人称に仮託した主観的世界と三人称による客観的叙述との交錯によって複雑に構造化される中で、「純粹天皇」の像を生成するのだが、この作品は、むしろ逆に一人称「僕」の主観性の中に生動する他者たちの多様な現実世界を具現化する中から、「純粹天皇」が喚起されるのである。そして、この作品の終章には、「僕」が創作した小説（Ⅱ「みずから」）の主人公（Ⅱ「自称癌患者」の男）の病んだ「魂」に向けて、「回心を経験した」「ムーン・マン」から微かな「救済」の光が照射されるのである。相対する構造を与えられた両作品世界はここに、一つの主題に向けて円環を描き、結び合うこととなる。

ところで、大江の表現史上、『われらの狂気』『みずから』にのみ現れた特異な現象として注目される、小説集巻頭のいわば自註的散文は、これら単行書総体の主題を明示することで各作品を有機的に繋ぐ、いわば、蝶番的役割を果たしている。「父よ」を収録する『われらの狂気』は、収録作品と同等の資格で「プロローグ」を付置し、その中で大江は、単行書全体が「狂気」という主題に貫かれていることを述べた。その三年後の『みずから』では、「天皇制」のもとに束縛された「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だす」ことを、「純粹天皇」という言葉によって主題化したことが、「*ノート」によって端的に示された。ここに、『沖繩ノート』以来（全エッセイ集を除き）再び登場した、〈ノート〉という形式は、直接的に「想像力」という言葉を包摂する内容を持つだけに、この時期の大江を捉える上で重要である。

前述の通り、そもそも〈ノート〉表現系列は、六〇年代末頃、既に〈多様性 diversity〉の下に「現実世界」を捉えるための、「想像力」と「言葉」とを結ぶ試行の一つとして自立していた。この中篇集収録の「*ノート」は短文ながら、これまでの〈ノート〉が対象とした「現実世界」とは位相の異なる、いわば「虚構世界」に直接的に接続している。恐らくそれは、既にこの時期、〈ノート〉という言葉に示された大江の試行において、自己の研磨に必要な〈ヤスリ〉の対象が正に、自己外部の現実世界から自己内部のそれへと転換していたことを明瞭に示唆する重要な徴証である。

では、具体的にこの「*ノート」に表れた「想像力」と「言葉」との試行とはどのようなものであったか。「*ノート」は前述の主題明示に続き、創作時の小説家の「想像力」のありようを、二つの中篇世界に即して鮮やかに描出している。

考えてみれば、この二夏のあいだ僕は、これらふたりのヒーローと、作家自身との三人で、車座をくみ、あのいつまでもやって来ないゴドーを待ちながら、語りあう者らのように、純粹天皇について繰りかえしまきかえし噂話をしながら、待ちつづけていたような気がする、いつまでもあらわれぬ純粹天皇を……

右の文中に示された、作中人物と作家とが「車座」を組み共に語り合う光景は、創作中の大江がその直中で展開していた想像力の「現場」そのものを形象化したものである。後述の「文学ノート」で詳細に呈示される大江の「現場」の状況を重ねれば、「ふたりのヒーロー」は、作家自身を「否定するところの契機」として、または、作家の「意識をこえるところの」他者として「自由に拡大され」「小説のなかの人間」として「自立」した者と考えられる。作家の想像力世界は、こうした「小説のなかの人間」と作家とが、「車座」をなして対話を推し進めることにより、小説内の「現実世界」を構築していく。

創作過程における想像力発動の「現場」を、大江がこのように形象化したことは、一方で、〈多様性のある想像力〉を用いて自分自身を「乗りこえてゆく、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」（『核時代の想像力』への希求へと、また、多様な他者を内在することが、翻って、「このような日本人ではないところの日本人へと自分をかえることはできないか」（『沖繩ノート』）と煩悶し志向することに繋がる、小説以外の散文での試行と重なり合う。いわば、内部の「自己否定」を契機に「新しい自分」を模索しようとする大江の志向は、表現形態（ジャンル）を越え、この時期、一貫して具体化されるのである。それは、自らの〈生〉と表現意識とが同一である大江が、七〇年前後、表現者として「生きるための最良の形式」を獲得することに一人苦闘する、真摯な〈実践〉の過程に身を置いていたことを物語るだろう。

四、〈実践〉

『われらの狂気』及び『みずから』の巻頭に置かれた、自註的散文の果たす右のような特徴的機能は、実は六六年に刊行が開始された『大江健三郎全作品』（一九六六・四）〜一九六七・四、以下『全作品』と略）において、既にその先行的現象が表れていた。『全作品』には、既発表の小説（「奇妙な仕事」から「個人的な体験」まで）に加え、各巻末のエッセイ「文学的な主題をめぐる文章」や「自作年譜」（第一巻所

収)が新たに書き下ろしで付されている。大江が後に、この「文学的な主題をめぐる文章」は「《全作品》におさめた小説とむすびついており、ぼく自身の身勝手な希望としては小説とエッセイとが同時に読まれることを期待して書いたもの」であると明記(『持続する志』)したように、いわばそれは、『全作品』刊行時の著者の表現意識に基づく、自作世界全体の「自己検証」、更には、各巻を新たにテクストとして再生させるための自覚的行為であることを示している。同様に、第一巻収録の自己史も、その記述スタイルは、自らの表現意識の変遷に即し、客観的事項と過去に発表した自身の批評的散文の引用とを自在に組み合わせ並べること、小説世界全体と具体的に結び合っていくことが志向されている。こうした既発表小説との相互連関を自論む批評的散文、「自作年譜」の存在(注4)は、『われらの狂気』『みずから』に見た「プロローグ」や「*ノート」が各小説を一つの主題下に収斂し再テクスト化していく営みの、先駆的表れであったことと見なし得る。これが『全エッセイ集』『ヒロシマ・ノート』刊行とほぼ同時期であったことを併せ想起すれば、六五年頃(注5)は、大江が全ての表現領域に互って「自己検証」を開始し、〈自己〉の再編成へと向かう、一大転機の時期であったことが改めて了解されるのである。

ところで、『沖繩ノート』刊行からまもない同年一二月、大江は、「文学ノート」の副題で、自らの表現意識を対象に据える一連の散文を発表する。不定期ながら約三年の長期にわたり六回を数えたこの文章は、連載終了から一年以上の月日を経た、七四年一二月、『文学ノート』として刊行される。ここに、〈ノート〉という表現系列上第三の〈ノート〉が誕生し、現時点でそれは最後の〈ノート〉となる。従って、〈ノート〉系列での試行上、大江が最終的に選択した〈ヤスリ〉の対象は、〈ヒロシマ〉〈アメリカ〉〈沖繩〉を経て醸成された、自らの創作現場(＝想像力)そのものであったことになる。

その、『文学ノート』冒頭には、周到にも新たな書き下ろしで「*このノートのためのノート」(以下「このノート」と略)が付され、そこには「自分の想像力のかたち」を結ぶために三種の表現形態を並置したことが表明されたのであった。具体的には、『洪水はわが魂に及び』(一九七三・九・以下『洪水』と略)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」であるところの「文学ノート」(writer at work)と、「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物であった細部」の草稿断片「付録十五篇」(work in progress・『文学ノート』収録)、更に「最終稿としての小説そのもの」(『洪水』)である。「このノート」では、こうした大江独自の方法が、「ひとりの作家として生きている自分の想像力のかたち」を自己「把握」するために編み出されたのであり、また同時に、「読む人びとに」「作家が生きていること全体の想像力的なありようが明瞭となる」ために用意されたのであることを明示する。いわば、こうした「このノート」の導きによって明らかにされた、創作中の表現意識を示す散文と、完成稿である小説、更には省かれた草稿断片が加わり「複構造的」に配置された、大江独自のまとめりは、「文学ノート」によって記された、「激しい緊

張感」を伴い鳴動する作家の想像力世界、その全体の運動を、読者が小説を読む行為の直中で共に〈経験〉することを願い錬磨した方法であった。

大江が、自らの「想像力のありよう」を自己把握し、かつ、他者（読者）へ向けて開示しようとする、この双方向性の発端は、丁度、『ヒロシマ・ノート』に始まり、エリスンの〈多様性〉(diversity)に触発されつつ、〈ノート〉という表現系列が推進した「自己検討」の営みまで遡行することができよう。殊に『沖繩ノート』が言及した〈多様性のある想像力〉は、「シヤム双生児」のごとく、自己外部にある「対象」と「書き手自身」の内部の言葉との双方を可視化するために発動することが目指されたのであった。その前後にわたり、多様な表現形態のもとに試行を経て検討し続けた大江の実践は、やがて一つの意味に単一化することを忌避した、「生きた全体化」を体現する構造的なかたちを伴って、『文学ノート』『洪水』へと結実し、読者という生きた「対象」へと呼びかけられていく。例えばそれが従来表現形態、殊に自立した小説世界の存立そのものを、横溢する表現者の意識自体によって解体しかねない程の、危うさを伴った過剰な言葉の集積にならうとも。では、なぜ〈多様性のある想像力〉の推進が、それ程まで切実に追究されたのだろうか。大江が頻繁に用いた「増殖」する「癌」の比喩にも示されるように、七〇年前後の日本社会の危機的精神風景の中で、「自己否定をかさねる（そして生きつづけてゆく）」という言葉（『文学ノート』）を発し現状に抗った学生や教師たちが、窮迫の果てに、自滅していく可能性を恐れていた大江は、一方で、自らも外部者として関わった〈ヒロシマ〉〈沖繩〉〈アメリカ〉を始めとする困難な状況の中で得た経験に基づく危機的な存在意識に、自らが自滅することなく「乗り越え」るため、そしてまた表現者の倫理的責任をも担うために必要であった自己検証を、〈ノート〉での試行によって模索するのであった。「文学ノート」には、作家自身に対して「否定の契機をはらんだ『小説のなかの人間』を想像力によって多様にしてゆき、自立させてゆく過程、すなわち小説の制作の過程そのものなかに」「開かれている自己否定の道というものを見出だし」得たことが、具体的な創作例とともに繰り返し記される。この、「開かれている自己否定」という言葉が孕む、閉塞状況下の時代に向けた切実な「救い」を模索するまなざしは、また、『言葉』をつうじて、読者の、やはり自己否定の契機をもひそめた体験にあいかさなる時、そこに「想像力の参加によって」作家と読者とが共に「生きる時間」、すなわち言葉の同時的経験により結び合う共同性の現出を希求することに繋がっていく。それは、丁度、『洪水』の中心人物・大木勇魚が、「言葉の専門家」として「自由航海団」の青年たちに授業した場面の章題を、大江が、「相互教育」と名付けたことにも暗示されているのに違いない。

五、結語

以上、七〇年代前後の大江の、〈ノート〉を中心とした表現上の模索について足早に述べてきた。例えば、六八年のパリ五月革命の際、「想像力が権力を握る」という言葉が声高に唱えられたように、この時期の世界的閉塞状況の中で見出だされた重要な観念は、「想像力」であった。一方、大江の〈ノート〉での試行は、自らの身の上を生じた危機的事情を抱えて旅立った〈ヒロシマ〉の地で接した、重藤博士等の被爆者への医療実践に「自由な想像力」を見出し励まされたことを契機に開始され、次いでエリソン『見えない人間』に描出された「混沌の知覚」と、これを取り巻くアメリカ社会の困難な現状とに遭遇し、翻って、〈沖繩〉という対象に出会ったことで、自己内外に向けた〈多様性のある想像力〉へと展開し、更に『文学ノート』においては、〈言葉〉の「暗闇」に本来潜んでいる「多様性」ある〈想像力〉そのものが凝視され、「読者」への倫理的働きかけが最終的に志向されるに至っている。何よりそれは「想像力」というものが、疎外に反対する力である」（「力としての想像力」一九七三・一一）と説明する大江が、表現主体の倫理的責任を自身の制作過程自体の開示によって具現化しようとした、語の正確な意味での〈実践〉の試みであった。従って、大江の〈想像力〉は「権力」とはほど遠い。むしろ「権力」によって疎外される、個々の「不可視」の「声」たちの形象化を志向する、表現者にとつての優れて倫理的な〈経験〉（注6）としてある。折しも同時期刊行の『同時代としての戦後』（一九七三、三）には、野間宏『青年の環』の想像力世界自体が孕む「自己否定的な」「他者の声」が、言うなれば「個」を超え「総合された読者の視点」と等価であったことを指摘し、更には、「その総合的な多様性のきわみの他者を、繰りかえし自分の想像力に喚起することによって、野間宏は、かれ自身を全体化し、かれの小説を、党を追われた実践家であるかれがなお全力をあげて認識する、この世界全体に拮抗するほどにも全体化したのである」と共振的に評した。この単行書内に林立する多くの戦後文学者たちへと向けられた、こうした大江の〈同時性〉（＝「同時代」性）を招致するまなざしは、〈ノート〉の表出を巡り「地道に執拗に」内なる葛藤を自らに課す中で屹立した、「開かれた自己否定」と〈多様性 diversity〉へ向けた〈想像力〉との行方が、これら戦後文学者たちの持続した意志へと「同時代」的に重なりあうことを確認しようとする。それは、自己自身を対象にした『文学ノート』とは逆に、敬愛すべき他者・「同時代」の戦後文学者たちの、生きた想像世界が厳肅に並び立つ風景を、自らの〈経験〉として描き出すことによって、〈多様性のある想像力〉を、対話的に現前しようとした、もう一つの〈ノート〉（＝試行）であったのかもしれない。

注1 従来、『ヒロシマ・ノート』『沖縄ノート』は、大江の現実参加を記した連作と見なされ、概ね政治的視点により評される傾向にある。例えば、菊地昌典「想像力における政治―『ヒロシマ・ノート』『沖縄ノート』を中心に」（『国文学』1979・2）は、この二冊のノートを「現代史と文学を止揚した次元に位置しうる記念碑的な行動の文学の典型、あるいは言葉の純粋な意味での政治的文学作品」と称し高く評価した。

注2 後年大江は、当時の自分が、R・J・リフトンの用語「心的感覚麻痺 *Psychic numbing*」に該当する精神的状況にあったことを、自著『ヒロシマの「生命の木」』（1991・12）で明かしている。

注3 『黒人文学全集9 見えない人間』（橋本福夫訳1967・4早川書房）「あとがき」など参照。

注4 こうした『全作品』とそれに付された批評的散文の関係は、『大江健三郎小説』（全一〇巻、1996・5～1997・3）とその月報（後『私という小説家の作り方』1998・4として刊行）に引き継がれた。

注5 成田龍一は（「方法としての『記憶』―一九六五年前後の大江健三郎」『文学』一九九五・春）、一九六五年前後から近年にまで至る大江作品に、「語りの統一性」の設定とその解体、さらには「語りそのものの考察」が導入・展開されていることを、歴史的「記憶の問題」関心から論じている。本稿が対象とした、七〇年前後の大江作品における人称の多層性、及び、「われら」という言葉が孕む多義性は、氏の視角でいう「語りの統一性の解体」と同時期であると言える。

注6 二宮正之は（「大江健三郎の『美しい月』―または、言葉と現実―」『文学』一九九五・春）、大江の「言葉に対するあり方」に「森有正の残したものに応える共鳴」を見て取る。本稿で用いた〈経験〉という言葉には、氏が示した見解と同様の意味を込めた。

*本稿で引用した作品本文は基本的に単行書初版を用いた。

四章『洪水はわが魂に及び』『文学ノート』―三種の言説について

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、明確な志向性を帯びた自己言及的散文が頻出し、小説世界にも人称操作等の実験的試行が併行して実践された経緯について、前稿（注1）にて論じた。〈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。それは制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併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、極まったと言ってよい。『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化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Ⅱ肉体において、進行中の作品 work in progress には、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く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く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開示したことがなく、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』一九七四・一一新潮社)

ここには、作家が三種の言説を同時提出して、生きた想像力の全的開示を実現しようとする決意と、この最終形式を臨界点とする決断とが確固とした口調で語られている。本稿は、実に一〇年にわたり表現への模索を行った、その標徴たる〈ノート〉の結節点『文学ノート』と、その結実『洪水』とを併読し、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「三者あわせ読む人」として、「作家が生きていく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、次稿にて展開する。

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、作品世界を推進するのに重要なモチーフであった「構造材細部」が「付十五篇」と題されて収録されている。これら十五の細部は、最終稿にその全容こそ留めてはいないが、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、「付十五篇」のそれぞれを示す「1」～「15」の数字とともに、「構造材細部」を分類する。また「構造材細部」と関わる『洪水』関連場面には、それぞれ『洪水』章題を提示する。

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

「1」、「隠れ家」（『洪水』上）「ポオイ」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」、「齒」（『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調となった「構造材細部」

「9」、「朝鮮人」（『洪水』上「鯨の木」）「あらためて『鯨の木』について」

「11」、「言語の専門家」（『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「構造材細部」（しかし、その一部が間接的に他章文脈に転移しているものもある。）

「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「構造材細部」

「15」、「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び」）

「省かれた」「構造材細部」「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依じて、①から④に分類した。要約すれば「構造材細部」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。次にこれら分類を基にして、二者の相違上際立つ点について考察する。なお、④項は『洪水』と「構造材細部」の最終場面であるが、それぞれ全く違った世界観を呈していることから、①から③とは分けて言及する。

三、「構造材細部」と『洪水』との架橋

①の「構造材細部」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いる。

「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」について話す場面である。彼らの根城は廃墟となった「映画のセット」場であり、言わば現実を模した虚構世界といえる。彼らは、セット外部の現実世界で起こした犯罪行為が、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、一時的にせよ追及されもせぬ」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。

「構造材細部」は、元カメラマン「縮む男」ならではの複構造的な視界を模した、セット内部のカメラの視角とそれを統括する視線に基づき、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併置とによって、「自由航海団」が「最後の審判」の予兆として湧出した集団であることに収斂していく。即ち「構造材細部」は、黙示録的世界に生きる集団の形象に力点が置かれるのだ。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によってセット内部を描出する。それはもはや「構造材細部」が意図した「虚構」と「現実」の二項対立的な図式ではなく、「虚構」のセット内部に不十分な形ながら「本物」の「現実世界」が再構成されていることを意味づける。つまり彼らの世界は、〈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のである。それは、愚かしくも懸命な「自由航海団」の少年たちの存在自体を多層的に呈示すると同時に、多層的な作品世界の〈場〉自体の〈比喻〉のように思われる。

「4」「自殺する幼児」は、その前半部分で、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」とのやりとりが描かれる。後半部分は、かつて「勇魚」がしばしば感受した「自殺する赤ン坊」(ジン)の「沈黙の声」が、再び「勇魚」の身にこだまする場面である。その不穏な予言の「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
ッテハモウ押シ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。ダカラコン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ダ。

一方『洪水』は、「構造材細部」前半部分をほぼそのまま採用しながら、後半部分の「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具象化する。この「沈黙の声」等の取捨により、「構造材細部」における黙示録的な滅亡の予兆者「ジン」の禍々しい姿が、『洪水』では、世界の何事かを感受する「炭鉱のカナリア」の如き鋭敏な表徴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を語る場面である。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。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う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よう？

「構造材細部」が、「回復不可能」「グジャグジャにつぶれている」と呈示するのに比して、『洪水』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」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。川本三郎は、彼らが「こちらの世界では協調的に平穏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」であると指摘する（注2）。「ジン」も「勇魚」もまた少年たちの側にある。

「12」「歯」は、前半、歯痛に「ひきずられる」「勇魚」の自意識の旋回と、その乗り越えが描かれる。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」をとった「ジン」の姿を「勇魚」が回想する。

一方『洪水』は、「構造材細部」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。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て授業を行った時の事だった。「勇魚」は「pray」(祈る)という英単語を「かれら自身の実在する心のごき、肉体のつかみかた」に則して具体化する必要に迫られて、説明する際に用いたのだった。「構造材細部」が、「勇魚」の「痛み」そのものを焦点化したのに比して、『洪水』はむしろ「痛みと格闘していたあいだ」の「勇魚」の、「pray」のエピソードとしてある。それは少年たちと「勇魚」との間に「相互教育」の場が形成されていく契機でもあった。

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」にまつわる原文の暗唱であった。

Young man be not forgetful of prayer. 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.

(『カラマーゾフの兄弟』ドストエフスキー)

②の「構造材細部」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ある。

「9」「朝鮮人」は、朝鮮戦争最中「喬木」の育った村では、大人たちが日本に流入するかもしれぬ朝鮮人に復讐されぬよう逃げようと「恐

慌状態」に陥った話から始まる。大人が怯える要因は、敗戦日真夜中に村人たちが「鯨の木」の根方で朝鮮人家族を殺害したからではないか、と「喬木」は思っている。幼い「喬木」は熱病に浮かされた際に、未生の出来事でありながら、その私刑の光景を「鯨の木」のスクリーンで見たとするのである。

一方『洪水』は、「構造材細部」から具体的な年代と「朝鮮人」という言葉を削除しているが、ほぼ同設定のもとに「喬木」の故郷で起きた私刑の光景が語られている。「白く光る四角の紙の服を着た一家族」への投石は、村人総意のもとに五回行われ、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、いつ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、はじめて意味がおるように構成した」のだろうと補足される。朝鮮戦争時の村人の怯えを中心化した「構造材細部」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」情景と、「ザワザワと、夜じゅう鳴りつづけている」「鯨の木」の幻像描写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」を作成し、「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
正当ナ行爲ニホカナラナイ。》

「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」を突き付けられる。

「構造材細部」が、「勇魚」の軽率な言葉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」一章を講読する光景は、およそ「構造材細部」に見られる猛々しさが無い。「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」に変化した。さらには①「12」「歯」の際取り上げた「pray」という語の〈経験〉に波及していくのであった。「構造材細部」の性急なやり取りを改変して、『洪水』は「勇

魚」と「若者たち」との双方向的な〈気づき〉の場を丁寧形成した。「勇魚」と「自由航海団」の若者たちが、「言葉」の〈経験〉を介して親和する本章は、作品世界全体を遍く照らす光源になっていると言える。

③の「構造材細部」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である。しかし、各篇に込められている言葉やイメージは、文脈から切断されて用いられたり、あるい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」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つかりとりかえてしまうという想念」を抱く。さらに『洪水』上「見張りと威嚇」では、「勇魚」が「ジン」の「生きることを拒む行為」に共振して、「ジン」と同化した振る舞いを採る描写があり、その際「勇魚」は「テレパシイが通いはじめた」と説明する。これら「勇魚」の異変は、「構造材細部」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することに起因する。このような「役割」「転換」「テレパシイ」のモチーフは、『洪水』後の作品『ピンチランナー調書』（一九七六・一〇新潮社）へと持ち越されていくのであった。

「3」「家族」は、「避難所」が「機動隊に包囲されているなかで」「喬木」が「芋づる式」に投降者を「私刑（リンチ）しなかった」（以下ルビは（ ）で記す）理由について、「勇魚」に語る場面である。「自由航海団」は「家族的な関係」ではないので「私刑（リンチ）しようとしてもしらける」のだと言う。一方「山奥の一軒家みたいな、内側へ閉じた家族」のような「左翼学生」の集団は、「家族のなかで父親が子供を殴るように私刑（リンチ）する」のだとし、そうすることで「一家を生き延びさせる」のだ。「左翼学生の私刑（リンチ）」とは、浅間山荘事件における惨劇を彷彿とさせる。「喬木」はこのような「私刑（リンチ）」に批判的であり、「おれたちみんなに家族的なつながりをもつめようとしていた」「縮む男」の策謀によって「私刑（リンチ）」せざるを得なかったのは本意ではない旨を語る。「喬木」の、このような批判は『洪水』にはないが、『洪水』下『鯨の木』の下で「において」「縮む男」は乗組員を結びつけるために死ぬんだから」という発話に琴線のごとく繋がっている。この、暴力の果ての「死」が、残った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』（一九六七・九講談社）をはじめ『洪水』以降の大江作品にも数多く用いられている。

「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」とたぶんに重複しており、「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。「構造材細部」で掲げた「自殺する幼児」という言葉を排除して、『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」に既に記されている。

「6」「悲哀」は、大物政治家である義父「怪(け)」と秘書「勇魚」とが、かつて外遊先のインドでベンガル地方北部の民族舞踏を鑑賞した時の回想である。「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(け)」「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「買春」する醜悪な「怪(け)」を巡り、インドの少年たちが我先にと争う姿や、「伊奈子」が性的挑発をして囧となり相手を異に誘い込む姿に「あつげらん」とした印象と、それゆえの「悲哀」が投影されている。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、「構造材細部」と同様、「悲哀」の後「小きざみな笑いの衝動」に誘われている。この「あつげらん」とした光景と「悲哀」の感情との振率的展開は、「勇魚」が眼差す外部世界の一つの色調となっている。

「7」「少年犯罪団」は、「勇魚」が「怪(け)」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、数週間前この都市で、「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について話して、「この国家に生きている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』にはない。しかし変奏として、『洪水』上「核避難所」で、囧となった「伊奈子」が刑事に向けて発した言葉に、この「構造材細部」と同質のメッセージが付与されている。それは次のような「伊奈子」の叫びであった。「私タチハ時代ガ変ワツテモ、社会ガ変ワツテモ同ジコトヲヤルヨ」「私タチハ共産国デモナンデモ、淫売ヤイロンナコトヲスルンダカラナ」。時代や社会の負に鋭敏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「構造材細部」の中でも「14」と同様に、紙数を多く割いた一篇である。前半部分には幼年時の「勇魚」の「傷口」への習性と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、後半部分は、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「退役将軍」の姿と、「勇魚」の母の「樂しげで憐れな」生活ぶりや息子(勇魚)への計らいとが説明される。『洪水』に

はこれらエピソードが一切登場しない。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「勇魚」が「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。「構造材細部」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』（一九六九・四新潮社）や『みずから我が涙をぬぐいたまう日』（一九七二・一〇講談社）に登場する「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（け）」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」への偏執ぶりに多くの紙幅が割かれている。「タコ」という綽名は、その青年が退屈紛れに自分の中指をブリキ版の穴に入れたところ、「娘」が細工して抜けないよう意地悪をした時の、青年の切り抜け方に起因する。青年は、「ブリキ版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、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」と命名されたのだった。「構造材細部」に描かれたこの「タコ」青年や、「娘」と「勇魚」との経緯は、『洪水』には登場しない。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、自分の腕首をナイフで「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」の姿に反映されているのだ。法の下での「再生を拒否する自棄の勇魚」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、予期せぬ勇気を奮って自食する「タコ」の姿に重ねられているのだった。

四、「文学ノート」との架橋

「構造材細部」と『洪水』とを比較した結果、その改変に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、登場人物の在り方自体に焦点を当てた結果であると言える。ことに世界の危機を予兆する「自由航海団」の少年たちや「勇魚」の息子「ジン」は、「構造材細部」の記述における禍々しさや暴力性が弱められ、代わって危機的な未来を予兆する脆く儂い形象が加味された。それゆえに「自由航海団」は、いわゆる左翼学生の集団とは違う、無垢で「神話的」感性の備わった存在へと造型されたと言えよう。そして彼らと共に行動する「勇魚」も、彼らたちの〈眼〉と親和して、次第に、来るべき〈終末〉に向けた「pray」への共同的志向を抱くのであった。

②における描写の加筆や変更は、陰惨な出来事や失敗したエピソードを対象にした大幅な作り変えの結果であった。例えば「9」「朝鮮人」家族の「私刑(リンチ)」は曖昧にされ、むしろ幼い「喬木」が見た「鯨の木」を巡る不可思議な「夢」「幻像」の在り方に多くの言葉が費やされている。また「11」の学生運動にみる「テーゼ」の言葉の吟味より、文学作品の「言葉」を「経験」として受容することを通じて、自ずと心豊かな共同体意識が芽生えてくるといった展開上の変更が認められた。

③におけるエピソードの削除、あるいはモチーフの僅かな援用は、「構造材細部」上最も多い。例えば人物の履歴や、実際に起きた事件、特定の国の現状等を想起させる叙述、あるいは展開上唐突と感じられる設定、逆に枝葉に流れるエピソード等に対して施されている。作品全体のまとまりを考慮した際、現実の事件や国情に関わるエピソードが混入すれば、例えば「自由航海団」「勇魚」といった人物設定に作品世界外からの夾雑物が混じる可能性がある。題名や登場人物の名前からして明らかに比喩的、アレゴリクな作品としての『洪水』は、こういった事実性・事件性を周到に排除してあると思われる。一方、「転換」のように次作品の重要なモチーフとして生かされた事例もある。その他の印象的なエピソードは、そのイメージや語を切り取って作品内に上手く活用していることが見て取れる。

これら「構造材細部」から『洪水』にいたる改変について、「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」であるところの「文学ノート」には、どのような記述がなされているのかを確認する。

「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「Chaos」から書き起こされ(「作家が小説を書く」とする)一九七〇・一二)、作品の「構造材細部」執筆と、その全体化を図る制作時期(「言葉と文体、眼と観照」一九七一・三、「表現の物質化と表現された人間の自立」一九七一・八、「作家が異義申し立てを受ける」一九七二・三、「書かれる言葉の創世記」一九七三・一)、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・八)の、大江の「自己分析」が、およそ三年間にわたって言及されている。本稿では「構造材細部」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にあたっての、作家の肉体⇨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⇨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

そのものこそを表現」するために、「かれらの履歴書」にあたる過剰な説明を「剥ぎとってしまふこと」である。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」をする。かたや「ある数行のプラグラフが稀薄であると感じ」た部分には、「さきのプラグラフに対して立体的、総合的なプラグラフの「書き加え」を検討するのであった。だが本作が通常の制作過程と異なるのは、未定稿執筆の最中に大江の「構想とおなじような事件」「連合赤軍の山荘籠城と銃撃事件」（一九七二・二）が起きたのであった。大江は即座に、「政治的な青年たちをめぐっての自分の構想を放棄し」、「時をこえた人間一般についての構想」へと方向転換をする。それはかつて『文学界』に掲載した「セヴンティーン」（一九六一・一）「政治少年死す」（一九六一・二）が、テロ事件のモデル小説と見なされて厄介な事態を招いたことと対照的な対応であった。それゆえに、例えば「構造材」③「3」の「喬木」は「つねに酷薄に見える横顔」の「政治的」な青年で、きつい口調で「左翼学生の私刑（リンチ）」批判をするのだが、一方の『洪水』では、「天真爛漫なほどに若わかしい陽気さ」を表す「横顔」の、親しみやすい人物として登場する。このような「方向転換」を為すために、「いくつかの章はまるごと削られ」、「つづいてほとんどすべての章が他の章とむすびつけられた上で再構成され、全体の三分の二の枚数に組みかえられた」のであった。ことに「小説の冒頭からの数章と、末尾に近い数章において、もともと変化、差異がはなはだしく」なった。例えば「小説の冒頭」には、どうしても登場人物の説明が必要となるが、「勇魚」の人物像は「あのような」から「このような」と言うほどに、また「若者たちと娘」は「複雑な来歴をまわりつかせた存在から」「単純な者たちへと変化した」と大江は言う。

最後に④最終場面として描かれた「構造材細部」と、『洪水』最終場面との著しい懸隔について比較検討する。作品世界を決定づける最終場面は、おそらく当初の方向性が「構造材」に反映され、書き直しに伴う方向転換の結着として『洪水』がある。従って両者とその差異にこそ「文学ノート」でいうところの、「作家が生きていることの全体的な想像力のありよう」の一端が伺い知れるだろう。それは同時に「勇魚」が「あのような」から「このような」に変化したことと重なり合うはずだ。

五、〈すべてよし〉へ

「構造材細部」の④「15」「大洪水後」の前半部分には、「機動隊員」の攻撃により瀕死の「男」が、頭をひきずりあげられた際「極微小の声」で「樹木の魂」「鯨の魂」に向けた最期のメッセージを「しゃべりつづけて」いる様子が描かれる。後半部分は「機動隊員」が「男」の呟きを戯言として一蹴し、「氣狂い」「無知」という言葉を以て嘲る。それに反応した「男」は次の如く言う。

ノアノ方舟ガ再ビ地面ニ戻ツタ時、百五十日ノ大洪水ニ、地ニ動く肉ナル者鳥家畜獸地ニ匍ウ諸ノ昆蟲オヨビ人皆ハ死ンダノダガ、樹木ハドウダツタカ？アノ放シタ鴿ハ橄欖ノ新葉ヲクワエテ歸ツタノジャンカッタカ？（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ツタカ……

「機動隊員」にはもはやその声が「幻聴」であると思われる。「男」を「死んだ人間」として乱暴に扱う。そして「――このように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。このように「構造材細部」での「勇魚」は「男」という普通名詞で表されている。瀕死の「男」は横暴な「機動隊員」との対面に困惑と衰弱を顕わにしたまま「小さなアブクの言葉ももらして」「胎内でもあるかのように自分の血のまじっている暗い水」に沈んでいくのだ。語り手は「男」の無残な姿に寄り添うことなく、一般名詞にふさわしい淡々とした口調でその最期を映し出す。

一方、『洪水』最終場面は、「アブクの言葉」や「機動隊員」の存在自体を削除する。攻撃直前の「勇魚」は、その時のみ語り手に「かれ」と指示されて、『構造材細部』と同じく「樹木の魂」「鯨の魂」に向けて最後のメッセージを送る。だがそれは『構造材細部』の如き怨嗟ではなく、一人「祈るように語りかけ」るのであった。そして投げ込まれる「ガス弾」に向けて四発撃つ光景が語られる。

かれは呼吸をとめる。二度と呼吸をすることはないだろう。かれは三発撃つ。強い放水が地下壕の内壁にあたり、反転してかれに襲いかかる。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。

「構造材細部」で「極微小」に一度発した「スベテヨシ」と言う言葉が、『洪水』では前掲文前を含めて三度登場し、「勇魚」の最期の叫びとなった。「勇魚を」「かれ」と名指さす語り手は、「かれ」の内面に密着し、その最期の言葉「すべてよし！」に寄り添っている。

この劇的とも言うべき改変は、前述した「方向転換」を機に、敗残者としての「あのような」死を迎える、暗澹たる「勇魚」から、「死」に向けて全てを肯定し、その「生」を解き放つ「このような」「勇魚」への変貌として結ばれたのであった。ことにその直接的要因として、大江は「聖書」の「ヨナ書」を挙げている。「消すことによって書く」（『文学ノート』）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」のヨナの声に導かれ始めた経緯が述べられている。それは「鯨の腹の中からの祈りの声の、ある凛々たる響き」であり、「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」たるヨナの姿であった。「構造物細部」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、あるいは大江の、一つの〈乗りこえ〉（『文学ノート』）の運動を表徴していると言えようか。

『文学ノート』は、「小説を書いている自分自身を分析した臨床報告」であり、〈ノート〉三部作の最終に位置づけられる。そして『文学ノート』に収録の二種の言説と、最終稿としての『洪水』とを併せた三種の言説により、本稿は大江の想像力世界の情景を描こうとした。そこには「政治的な青年たちをめぐっての自分の構想を放棄し」、「時をこえた人間一般についての構想」へと方向転換したことで、作品世界が現実の事件のような無残な「死」ではなく、「死」をも乗りこえようとする意志の発出に結ばれたのであった。即ち「小説のなかの人間の発見と、作家にたいする否定の契機をはらんだ『小説のなかの人間』を想像力によって多様にしてゆき、自立させてゆく過程」（『表現の物質化と表現された人間の自立』『文学ノート』）こそが「小説の制作の過程」であると言う大江には、自ずとその結末にサルトル等の弁証法的思考に則った「乗りこえ」が目指されたと思われる。

蓮實重彦は一九七〇年代前半の大江作品に「氾濫する」〈三〉の数字を取り上げて、「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。そして『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（注3）。本稿は三種の言説に基づき『洪水』の多様な世界を省みた。三種の言説は、「文学ノート」に示される如く、弁証法的思考に由来する自己否定的・自己開示的側面を孕んでいた。この志向性は、即ち『洪水』が「壊滅に向かうことに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」（柴田勝二）（注4）点を踏まえれば、「勇魚」における〈自己裂開的な構造〉（真木悠介）（注5）が見出されるのである。それは「個体」が「自分自身の中核によって自分を解体」する「不可解な力」を孕んでおり、「自己裂開的な構造こそは、個体を自由にする力である」。即ち『洪水』の「勇魚」の最期こそ、「自己否定」「自己開示」「自壊」を経て実現する「自由」への行為であると言えまいか。それゆえに、「勇魚」ひいては大江は、〈三〉をくぐり抜け、「無」の発現の呼応としての「すべて」に導かれるのだと考える。

- 注1 山下若菜 「開かれた自己否定」へ向けてー七〇年前後・大江の試行『昭和文学研究』第三八集（1999・3 昭和文学会）
- 注2 川本三郎 「解説」『洪水はわが魂に及び』下（1983・5 新潮文庫）
- 注3 蓮實重彦 「終末論的言説の零度」『大江健三郎論』（1992・9 青土社）
- 注4 柴田勝二 「幻視される自然」『大江健三郎 地上と彼岸』1992・8 有精堂）
- 注5 真木悠介 「テレオノミーの開放系ー個の自己裂開的な構造」『自我の起源』（2001・9 岩波書店）

* 『洪水はわが魂に及び』上下巻（1973・9 新潮社）、『文学ノート』（1974・11 新潮社）を底本とした。

五章『洪水はわが魂に及び』私考 ―〈すべてよし!〉〈すべてよし!〉〈すべてよし!〉

一、はじめに―『水死』を臨みつ

大江健三郎の書き下ろし長編小説『水死』(二〇〇九・十二講談社)は、大江一連の「後期の仕事」(以下、ルビは()で記す)に加わった新作で、作家自らが「最終の長編小説になるだろう」(注1)と予測した問題作でもある。本作筋立ては、敗戦時大水の川に突如船出して死んだ父親の謎を作品化しようと企図する作家「私」が、実妹や家族、劇団「穴居人」(ザ・ケイヴ・マン)や谷間の人々と協同する中、父を巡る夢や記憶・証言に翻弄された挙げ句に、「水死小説」創作を断念する。代わりに「メイスケ母出陣」の演劇化を巡って浮上した〈受難〉〈物の怪〉〈憑坐〉継承を巡り一つの意外な結末が用意される。作品世界は大江の先行作品を主軸に、国内外の文学作品等も鏤められて、さながら大江文学の〈水の記憶〉〈記憶の森〉と形容したい程に、「森々」「森々」と幾層もの解釈を誘発する。

このように大江の創作活動は、ある時期を境に、自他にわたる先行作品内の言葉やプロット等を積極的に引用、または変位させて素材化し、新たな自作品世界に再統合するといった方法が際立ってくる。『水死』は、漱石『こころ』やエリオット『荒地』、フレイザー『金枝篇』等を巧みに配しながら、一九七〇年代の問題作「みずから我が涙をぬぐいたまう日」(『群像』一九七一・一〇)、他多くの自作品を引用、継承した上に再構築されている。自ずと、表出された新作世界は、過去の作品世界の照明が幾層にも反映されて、例えば「水」のイメージも「死」「再生」(注2)はもとより、さらなる深みと多様性へ向けて増幅する。こうした自在な引用は、大江の並々ならぬ読書〈経験〉を基点に据えた、永年にわたる真摯な試行と実践の結実として、今や独自の創作スタイルにまで昇華されている。

加えて大江文学に付随したもう一つの特徴に、創作時のプロセスを自ら開示して、作品世界の読みを導引する傾向にあるということ。例えば『水死』は、まだ未定稿の創作渦中であって、『水死』についての『仕事中の作家』の打ち明け話」と言明して講演、後、文芸誌『群像』一月号に活字掲載をしている。その中で、作中の「私」と『水死』の書き手である「私」の両者とを「かぎりなく近付けてゆく小説の手法」を実践して来たことや、作品自体の粗筋が明かされる。こういった〈自註行為〉とも呼ぶべき言説は、創作初期から併行して発表されたエッセイにその萌芽はあるものの、より先鋭化したのは、一九七〇年前後の小説に付した「プロローグ」や「ノート」にあたる(注3)。

本稿は、『水死』から遡ること約四〇年程前、公私にわたり困難な現実世界に直面した大江が自らに課した、「真正の社会内存在としての作家」（注4）であるための、試行の結節点ともいえるべき創作活動に着目する。殊に『洪水はわが魂に及び』（一九七三・九新潮社）（以後『洪水』と略表記）と『文学ノート』（一九七四・一一新潮社）を読み合わせた最終局面上、作品世界の中心人物「勇魚」、「語り手」、作品の「書き手」、さらには作家大江、といった位相から発する協和音の有り様を析出しようと試みる。

二、多層的「構造」と「時間」

長編小説『洪水』と、創作ノート『文学ノート』の両者には、ジャンルが違えど共通の留意すべき頻出語が認められる。「内部と外部」「意識」「肉体」「構造」そして「運動」である。これらの語は、大江の長年にわたる〈想像力〉考察に由来して、学生時代から愛読するサルトルの著作物や、「全体小説」「想像力論」等独自の文学理論を精力的に展開した野間宏の影響が認められる。あるいは、バシュラールの優れたイメージ分析と想像力定義（『空と夢―運動の想像力にかんする試論』一九六八年）等との出会いは、「想像力」考察に一つの答えを見出したと思われる。加えて、一九七〇年前後の状況が―例えばベトナム戦争と反戦運動、第三世界における〈構造的暴力〉問題、冷戦下における核兵器の脅威、人種差別問題や学生闘争といった、世界的規模の変革や価値転換を迫る出来事として、この時期多極的に勃発したことも十二分に関連する。フランス五月革命（一九六八）での反政府行動は「想像力が権力を握る」という言葉を掲げて加熱した。こうした国内外の状況に呼応した大江の〈言葉〉と〈想像力〉への志向は、「書き手」「読み手」の「内部と外部」全体を貫くような言葉の「運動」を実現する「構造」（注6）体を目指して、小説やエッセイ、〈ノート〉等の言語活動上全方位にわたり具現化する。

『洪水』における構造化の端的な事例は、事物描写の際、例えば「夢の内部構造」「螺旋階段の構造」といった語の補強によって、読者に立体的なイメージ形成を促すこと。また、多様な表記の「仕掛け」によって左記のごとく視覚的に示すことに窺える。

- ① **Balkgar!** おまえたちのようなやりかたで革命やれるか? (下巻第十九章)
- ② サトザクラノ木サエオレノ側ノ人間ガ焼イテシマッタと大きい寂しさのなかで勇魚は「樹木の魂」「鯨の魂」にいった。(下巻第二十二章)
- ③ **ーわれわれの船について、答えよ、われわれの船について答えよ!** (下巻第二十一章)
- ④ **Man, do not pride yourself on superiority to the animals; they are without sin, and you, with your greatness, defile the earth by your appearance**

on it, and leave the traces of your foulness after you almost every one of us! (略)

人間よ、動物に威張りちらしてはいけない。動物は罪を知らぬが、人間は偉大な資質を持ちながら、その出現によって大地を腐敗させ、腐った足跡を残している。悲しいことに、われわれのほとんどすべてがそうなのだ！ (略)

―新潮社版『カラマーゾフの兄弟』原卓也訳より―

①は「バカが！」という罵声を視覚上誇張するためにローマ字・太字表記を施している。②は中心人物「勇魚」が、「樹木」・「鯨」の魂に向けて「内面の声」を発する際に、漢字・カタカナ表記をすることで、地の文や通常の発話と違った特殊な位相であることを視覚化する。この表記方法は、勇魚以外の、例えば特異な存在者「縮む男」が死に臨む際の抗弁にも多用されている。また、「サトザクラ」と「ザトウ鯨」のような対の関係や、前後の文に埋没せぬよう留意する語に傍線が付されている。③は「自由航海団」「喬木」が、機動隊員や「直日」の空疎な投降呼びかけに応戦して、同様の太字・同文反復の手法を使用しながらも、そこに切実な意が含まれていることを表現している。④は作品世界に他作家の作品部分を引用。殊に複数言語（英語と日本語）の並列は、異なる言語間の意味の対応を可視化する。また引用出典の詳細な明示は、虚構世界に現実の「モノ」の名を混入することで特異な現実感をもたらすこととなる。

このような、細部にわたる表記の「仕掛け」より広範な、作品世界のものにも、十二分に多層的「構造」の動因・結構がある。磯田光一は「無限直線のような進歩主義の時間を切断し、共同体の円環的な時間を回復する」ためには「終末が必要なのであり、終末がなければ再生さえもありえない」。だからこそ作品世界は「極限化したもの」として表出する、と評した（注7）。この、「進歩主義の時間の切断」と「共同体の円環的な時間を回復」する試行の具体は、社会に背を向けて核避難所に息子「ジン」と隠遁する勇魚と、社会に抗い廃墟と化した撮影所倉庫内を拠点に協同する若者達との合流が用意された。その枠組みに踏み入って、黒古一夫は『洪水はわが魂に及び』の場合、作品構造そのものが「反国家」の思想を体现するものになっている」と指摘して次のように説明する（注8）。

「暴力装置」を必然化する国家からの離脱を想像力的に行うためには「夢」物語として大海原にちっぽけな「船」で乗り出すしかなかったということである。もちろん、この「夢」物語の「船」には、旧訳聖書が伝えるところの「ノアの方舟」が重ねられていることは間違いない。（略）なおさらに言えば、「ノアの方舟」神話がこの長編を裏側で支える重要な要素になっていることは、この作品によって『万延元年のフットボール』で導入された「神話的世界」がいよいよ本格的に大江文学の中心におかれるようになったということでも

あるだろう。

「核避難所」「地下壕」での瞑想に始まり、そこで生を終えようとする「勇魚」と、現代社会から逸脱した若者達「自由航海団」の出帆計画と共同生活は、「核避難所」の「螺旋階段」の如き「共同体の円環的な時間」によって成立している。それは、黒古氏の指摘した近代「国家からの離脱」を推進力にした「夢物語」めいている。また、作品世界には旧約聖書の創世記「ノアの方舟」の神話的時間や、先の④ドストエフスキー作品から発せられる百年前の〈近代〉時間が伏流する。「言葉」と「想像力」を錬磨する大江の実践は、作品世界にダイナミズムをもたらす「構造」や「運動」の現前化によって、作品世界に多層的な時間を出来る。長編小説『万延元年のフットボール』が一九七〇年以前の試行の端的な徴表であるならば、『洪水』は一九七〇年以後の一つの極まりであり、同時に新たな「神話的世界」創造の始まりを告げている。

大江は、このようにも、作品世界に多層的時間が融通する方法として、多様・多位相のテキストや言葉の引用を積極的に選択することとなる。本稿では、『洪水』の多位相を鑑みつつ、構造的な言葉の結実として、最終場面に発せられた「すべてよし!」について考察する。

三、「すべてよし!」と〈すべてよし!〉

『洪水』最終場面は、爆発音と噴出する水の中で勇魚が「樹木の魂」「鯨の魂」に向けて語りかけ、次のようにして語り終わる。

兇暴ナ抵抗ヲオコナウナカデ、最後ノ人類タルオレノ肉体ニ意識ハ、宙ブラリンノママ爆発シ、ソシテ無ダ。ソノトキコソ、鯨ヨ、キミ
タチハ、樹木ヨ、ホカナラヌキミタチニムケテ、スベテヨシ!ノ大合唱ヲオクルダロウ。アリアル葉ムラハ身ヲフルワセテ唱和スルダ
ロウ、スベテヨシ!

「宙ブラリンノママ」で「無ダ」という認識は、勇魚が自身の死期を定めた直後から何度となく繰り返し登場する。一見虚無的なこの自己認識は、しかし、「暗い淵の牽引力からかれを自由にした」と事前に語られ、また、「ナント広く自由ナトコロへオレヲ突出シテクレルコトダロウ」と「鯨の魂」「樹木の魂」に告げる程に、勇魚の根元的な〈自由〉と関わる重要なフレーズであった。従ってその後に続く二度の「ス

「ベテヨシ！」は、「最後ノ人類タル」勇魚亡き後の世界に歓喜する鯨と樹木を、「自由ナトコロ」から幻視して発した予言として、太字カタカナで強調されている。一方、作品末尾に登場する同フレーズは、次のように変位する。

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。

勇魚最期の場面は、語り手が勇魚を三人称代名詞「かれ」と連呼することで、本作品世界にあつて最もリズムミカルな客観的描写であるかのように表現される。だが、「すべては宙ぶらりんで、そのむこうに無が露出している」光景を見ているのは誰だろうか。勇魚か、語り手か。さらには、**〈すべてよし！〉**と叫ぶのは、「鯨の魂」「樹木の魂」に向けて「最後の挨拶をおくる」「かれ」(勇魚)ならば、何故これまで通り太字カタカナ表記でないのか。または、水に沈む勇魚の状況から察するに、声にはならない内部の言葉を代弁する語り手によるものなのか。「付記やカタカナ表記ではなく、地の文に親和した平仮名による**〈すべてよし！〉**は、勇魚の言葉とされながら、その前表記との相違に気づく時、勇魚以外の何者かが同時に斉唱しているかのようにも思われる。

ガス弾と増水により緊迫した最中に、死ぬことを前提に発した**〈すべてよし！〉**この、**〈目前の死〉**と**〈全的承認〉**の逆説的構図を巡って、例えば高尾利数は、「創世記では、スベテヨシの自然は墮罪以前のもの」と呈示した上で、「『もつとも美しい子供』を殺した彼が、自らの死をもって償わねばならぬ唯一可能な道」「自己断罪的な象徴行為」と解釈をする(注9)。また小森陽一は、「〈すべてよし〉という一種の歓喜は、決してマゾヒズムや終末への期待などではなく、奪われようとしてある個人の生死を確かに自己の手中におさめようとする瞬間のもの」として捉える(注10)。両者の指摘は、勇魚最期の**〈すべてよし！〉**が積極的な死の受容である点を肯定的に捉えている。一方、川西政明は「『全的滅亡』にむけてジャンプした大木勇魚を意志的に死にいたらしめることで大江は人類と和解する」と、作家大江のこれまでを踏まえて肯定的に位置づける(注11)。それはおそらく、**〈すべてよし！〉**という言葉が、『洪水』という作品世界の枠組みを超えた尚先から発せられている、と直観されるからではなからうか。

『洪水』の創作過程を開示した『文学ノート』を端緒に、最終場面の経緯を確認すると、次のように描出されている。(文中の傍線、括弧内補足は筆者による)

小説の終末近くになって加速された作業のさなかで、僕（Ⅱ大江）はもともとおなじ言葉ながらそれを聖書の別の箇所からやってくる声として、聞きとりはじめていることに気づいたのである。新しい声はヨナ書からやってきた。（略）
現実を書きあげられた小説において、かれ（Ⅱ勇魚）の耳は、ヨナ書の、鯨の腹の中からの祈りの声の、ある凜々たる響きを聞きとっている模様なのである。

旧訳聖書の「ヨナ書」は、神の命令を拒否して船底に隠れて逃亡しようとしたヨナが、ついに海に投げ込まれて巨大な魚（鯨）に呑み込まれることに端を発し、絶体絶命下における必死の悔悛後、ニネベの都で熱情にかられながら滅びの預言をする。ヨナの意に反して、ニネベの人々は早々に悔悟したため、神は彼らを赦す。しかしヨナはニネベの人々の変心に不満を覚え、また人々を容易に許した神に向かって、怒りに満ちた抗議をする。

一方、『洪水』最終場面は、勇魚が「大船室」（核避難所三階）から地下壕に下りて、「鯨の叫び声と噴出する水音」の録音テープを聞きながら、「鯨の魂」「樹木の魂」に向けて「祈るように語りかける」。この最終章題名「大水ながれきたりて我がたましひにまでおよべり」は旧訳聖書「詩篇」からの引用だが、その直前三つの章題は、ヨナの危機的状況を模した「鯨の腹の中より（一）」（三）と命名された。このようにも、作者自らが「ヨナ書」と『洪水』終盤との連関を明示して、それが明瞭に構図化されている以上、「勇魚最期の〈すべてよし!〉」にもまた、前掲の「ある凜々たる響き」を帯びたヨナの「祈りの声」が重ねられていても不自然ではない。さらには、ヨナの「魂の強い叫び声」を感じて彼を「不屈のデモクラット」（『文学ノート』）と称した、創作中の「作家たる僕」（Ⅱ大江）の心性もまた、「勇魚に底流しているだろう。それは、「書いている時を現在時とする、二重の創世記が、作中人物と作家自身をめぐって繰り返りひろげられる」過程を通じて、「小説のなかの三十男」（勇魚）が作品世界内で「乗りこえ」の感覚を味わったように、「ほかならぬ作家の僕もまた、いつのまにかそこを乗りこえている」と『文学ノート』で明かす時、勇魚の最期に発せられた〈すべてよし!〉もまた、同時に、「作家たる僕」（大江）の「乗りこえ」の表徴であったかもしれない。

四、〈すべてのものなる神〉

「新しい声はヨナ書からやってきた」―「声」の出所は、一九七二年二月に起きた連合赤軍浅間山荘事件を発端にした埴谷雄高との対談「革

命と死と文学ードストエフスキー経験と現代」(『世界』一九七二・六)で窺い知ることができる。埴谷の名翻訳によって戦争末期(一九四三年)に刊行したウオルインスキイの『偉大なる憤怒の書』ドストエフスキー『悪霊』研究』は、その冒頭に「ヨナ(序詞)」が、また埴谷自身による「後記」冒頭には、後の大江作品にしばしば引用されることで意味深くも、William Blakeの詩が配置されている。大江は埴谷との対談で、『偉大なる憤怒の書』とドストエフスキーの『悪霊』とを三度あわせ読んだと明かす。埴谷訳『偉大なる憤怒の書』が戦後版元を変えて再刊された頃(一九五九年)と新装改版時(一九七〇年)に即して二度、加えて「あらためて最近」(一九七二年)と再読を重ねている。従って、大江のドストエフスキー『悪霊』受容は、ウオルインスキイの悪霊論と共にあるといっても過言ではない。翻訳者埴谷を前にして大江は、「核戦略下の現代を考えてみるたびに、ヴォリンスキイの『偉大なる憤怒の書』という悪霊論がもう一つ大きい意味をもってくるように思ってきた」(『対談』)と告げる。はたして当のウオルインスキイによるヨナ像は、埴谷の翻訳文体と相乗し、次のように描出されていた(注12)。

神自身へ対する反抗と激昂へ駆りたてられたのであった。

かくして、彼は神へ向かって叫ぶのである。

「さればいまはわが命を取り給え。生くるよりむしろ死すること我によければなり。」

これこそ歴史の裡における或る動態・進展といったようなものをもはや確信し得なくなった、悲愴な魂の奥底より発せられた叫びである。その悲愴な魂は、いわば、動態なき時間の裡に生き、存在についての忌まわしい恐怖のみを覚知しているのであって、ただ無慈悲な絶滅と破壊のみを、そこよりの逃道として認める以外には、未来における進化変転の可能性についてなんらの希望をも期待をもち得ないのだ。

(「ヨナ(序詞)」『偉大なる憤怒の書』一九七〇・八みすず書房、傍線は筆者による)

ヨナの「忌まわしい恐怖のみを覚知している」「悲愴な魂」のありようは、「原爆を受けてしかもなお生き延びねばならぬ苦痛を経験した」(『対談』)「悲惨な死への闘い、悲惨な死にいたる闘い」(『ヒロシマ・ノート』)を続ける被爆者、さらには、戦中戦後を通じて過酷な歴史を背負わされ続ける沖縄の人々の「真の内奥に実在する暗く重い怒り」または「猛然たる怒り」(『沖縄ノート』)の姿を彷彿させる。この時期の大江の想像力世界に三者が鼎立したであろうことは、当対談での大江の発言に「ヨナ」「広島」「沖縄」の語が頻出したことでも明瞭である。

大江は、「世界が絶対に全面的に滅びてしまわなければならぬと責めるヨナのような憤怒」（「対談」）を『悪霊』世界に見出したウォルインスキイの眼で、核戦略下の現代を捉えようとする。そしてまた、「具体的に革命を起こして世界を変えようとする人間」（「対談」）達が起こしたネチャーエフ事件（一八六九年）を「多面的総合的」小説として創造したドストエフスキイの眼で、現代日本に起きた連合赤軍浅間山荘事件（一九七二年）を捉えようとする。そのために、当対談では敬愛する埴谷に「革命の歴史を総ぐるみに呈示」してもらうことを請い、埴谷の左翼体験、ロシア革命から今日までの革命観・政治論等を足場にして、『死霊』と『悪霊』の相関関係、『悪霊』分析へと両者の対話は次第に深化していった。対談終盤、大江は一つの決意にも似た結論を埴谷に告げている。『悪霊』と今日のわれわれの意識の鏡にうつっている赤軍事件とをまっすぐ結ぶことのできる共通の要素を「意識化」し、「総体としてとらえてゆこうとする」ことが、「巨大なニヒリズム」（注13）の克服と、「ドストエフスキイ的な総合性における世界への対し方」に連なっていくだろうことを。それは例えば、「ドストエフスキイの時代に実在した神の問題」、「あるいは現在神とはなににあたるのか」、「無信仰な者ながら神のような超越者についても考えること」ではないかと、対談以後に発表された多くの作品の、一つの光源ともなり得る根源的な問いの誕生でもあった。

はからずも、ウォルインスキイがドストエフスキイを次のように評したことを、大江もまた密かに引き継ぐかのようなものもある。

彼はヨナと同様に、他の諸国民に対して悪を剔抉する預言者たらんと欲した。にもかかわらず、彼の力強い芸術は、人類一般に、すなわち国民性の異別を越えたすべての国民に奉仕したのである。太陽のごとく、小さきものも大いなるものも、正しきものも不正なるものも、ともに温め、新たな生への胚種を芽生えせしむる神、「すべてのものなる神」に、彼は奉仕したのである。（傍線は筆者による）

『洪水』世界で言えば、勇魚にとって「新たな生への胚種を芽生えせしむる神」「すべてのものなる神」は、ドストエフスキイ程の明確な輪郭を伴わぬまま、「無定形」にも「次の者」と指示されてある。勇魚は、「この地球上の大陸と海洋の、すべての哺乳類が死滅してしまつて、樹木も枯れつくし」た後にやって来る「次の者」に「地球の王は人間ではない、樹木と鯨だったんだと報告するために」「到着の日まで生き延びつづける者」になろうとして、避難所に隠遁しているのであった。自身の言葉が「次の者」に届くことを望み、「哺乳類中最大で最良」の「鯨の魂」と「神に近い」「樹木の魂」に寄り添って生きることを目指していたことになる。まだ来ぬ神を待つ〈覲〉のように。

五、〈すべてがいい〉と〈すべてよし！〉

前章を踏まえつつ、「核時代のドストエフスキー」たらんとした大江の「第一歩」（黒古一夫）（注14）として『洪水』を位置づけるならば、また埴谷との対談で『悪霊』の登場人物を現代に適応して考察する大江ならば、神を巡り激烈な思考を展開した上で壮絶な自殺を遂げたキリーロフの言葉を享受しても不思議ではない。埴谷との対談が掲載された『世界』一九七二年六月号と同時期の、『新潮』六月号に掲載された大江の文章がその明証となる。当号は「川端康成追悼特集」で、大江は「自殺について」と題した一文を寄せている。川端と自身との微妙な間柄を述べつつ、「オレハイヤダ、という拒絶の声」を聞くようにして「明確に企図された老年の自殺の凶々しい光に照らされる」自分自身の内部を見つめている。そして文面は行開けとともに突然に、「キリーロフの自殺が……」と書き出されているのだった。大江の意は次のように結ばれていく。

キリーロフが、この世界はみなすばらしい、すべてはいい、という認識にいたったことをのべて、しかも自殺したあと、こちらは絹紐に石鹼をぬって縊死するスタヴローギンの救済しようのない惨めさは、当のキリーロフ以後に生き残ったのであるにもかかわらず、かれにはいっこうに、この世界はいい、と主張しえなかつた一点に集中している。生き残った者が、次の自殺者候補たることからまぬがれようと望めば、たとえどのように荒涼たる現実世界にたいしても、人間としての自分の責任において、この世界はいいところもある、と抗弁しうる手がかりを探しだすべくつとめるほかにはありえないのである。

（傍線は筆者による）

「すべてはいい」と大江が記したキリーロフの言葉は、『悪霊』第二部第一章「夜」の一場面にある。決闘を申し込まれたスタヴローギンがキリーロフの部屋を訪れて話し合ううちに、次第に「ぎらぎらと目を輝かし」たキリーロフが人間の不幸と幸福を情熱的に語る。ウォルインスキイの悪霊論『偉大なる憤怒の書』にも章題「正しき羔羊」でこの場面は取り上げられていた。ウォルインスキイは『悪霊』本文（注15）を引用しながら次のように説明する。

…すべてがいい、すべてが！すべてがいいということを知ってる者は、すべてがいいのです。もし世の中の人が、自分たちに取ってすべてがいいということを知ったら、すべてがよくなるんだけれど、彼らがすべて善なりということを知らない中は、彼らに取ってもいいこととはないでしょう。それが全部の思想です。もうその上ほかの思想なんかありゃしない！（中略）

彼が自身の裡を凝視するならば、未来の広大な領域へつらなる道が自己自身に開けていることを認知し、不運、破滅、また、歴史における人生の不当な位置づけすらも、新たな、より高き真理へ架かる橋であり、さらに、かかる誤謬と背理自身、未来における解放の出路を準備するということを、より深く理解するであろう。未来の人間へ幸福を開花せしめる開墾地なるが故に―すべてがよいのだ。

(傍線は筆者による)

「(中略)」以降はウオルインスキイによる「すべてがよい」「すべて善なり」についての解釈部分である。大江は、ともに凄惨な自殺を果たしたキリーロフとスタヴローギンの相違点―「すべてがよい」「すべて善なり」という認識の有無一点に賭けてキリーロフを肯定した上で、「荒涼たる現実世界」に生きる「人間としての自分の責任」を自問自答しつつ、一方、前述したヨナの如き「抗弁」を模索しようとする。それが、ウオルインスキイ曰く、「未来における解放の出路を準備」し、「未来の人間へ幸福を開花せしめる開墾地」を用意することになるからである。

植谷との対談と同時期に起きた川端の衝撃的な死は、連合赤軍浅間山荘事件と『悪霊』の世界とを黙示録的視点から考察していた大江にとっての、もう一つの黙示録であったかもしれない。なにより、川端のガス自殺は、周到な準備のもと、確実に死ぬことを選択したスタヴローギンのありように近い。

そもそも『悪霊』の中心人物スタヴローギンは、過去に様々な放蕩を尽くした挙げ句に、戯れに貧しい少女を自殺に追いやった罪を負っている。一方、『洪水』の「勇魚」にも、過去に、過失とはいえ「バルカン半島の社会主義国」で「美しい子供」を墜落死させた罪が刻印されている。両者が抱え込む虚無は、作品終盤ついに、各々を呑み込むかのように死に引き寄せられる点で共通する。だが、罪の自覚とともに「ジン」「自由航海団」と懸命に生きた「勇魚」と、ピョートルの陰謀に巻き込まれて全てから逃走したスタヴローギンとは、その〈生き方〉に呼応する〈死に方〉において較差がある。救いなきまま極めて理性的に、一人首を吊ることで「生」を閉じたスタヴローギンに対して、「勇魚」は、「旧時代の人間」として「新時代の人間」に自身の役割を委ねることで、「未来の人間」に向けた「救い」と、自身の「生」への決着を示す。息子「ジン」の保護を「伊奈子」と「ドクター」に、「自由航海団」「言葉の専門家」の役割を「喬木」に、「コートームケイの大逆転に成功したら」「鯨と樹木の代理人の役割」を「多麻吉」に―各々に託し終えた「勇魚」に残された最後の役割は、「人類ノ兇暴ヲ告発スル」「最後ノ人類」として、「兇暴ヲ抵抗ヲオコナウナカデ」「爆発シ」「無」になることだった。

従って、「勇魚」はスタヴローギンではない。組織犯罪の身代わりとして死ぬことを了承しつつ、鬼気迫る狂態の末にピストル自殺をした

キリーロフとも違う。自殺衝動を抱えながらも、最期は、自殺ではない死に方を選択した「勇魚」は、「未来の人間へ幸福を開花せしめる開墾地」となるために、キリーロフの「すべてがいい」「すべて善なり」の自覚をこそ希求する。

「勇魚」は「鯨と樹木の代理人」として、「次の者」に直接証言することを断念しつつ、だが今や、「新時代の人間」たる「喬木」・「伊奈子」・「ドクター」や息子「ジン」の行く末に、その顕現を幻視する。「自由航海団」との共同生活で、「勇魚」の言葉は彼らに十分に引き継がれている。残された彼らに向けて、「鯨の魂」「樹木の魂」に向けて、ひいては「生き残り続ける」（「自殺について」）すべての人に向けて、勇魚が、あるいは語り手が、さらには作者、大江が、全方位に向けて斉唱するかのようにして。

〈すべてよし!〉はこのようにして、作品世界末期、「荒涼たる現実世界」への希望として放たれたものではなからうか。

六、結びにかえて―「魂のリアリズム」

「ヒロシマ」「沖縄」に次ぐ〈ノート〉、『文学ノート』には、『洪水』「最終稿では省かれたけれども」「必要な構造材であった細部」（「付録十五篇」）が収録されている。「二五 大洪水後」は、作品最終場面に相当する細部で、勇魚亡き後の世界を夢想した彼が、「スベテヨシの大合唱」が湧出する光景を「鯨の魂」「樹木の魂」に告げている点で共通している。だが、「暗い水に沈みながら」「小さなアブクの言葉」を漏らす、「細部」の黙示録的叙述は、決定稿の〈すべてよし!〉に象徴される終焉とは全く違った無念の世界を創出していった。この較差にこそ、「言葉を書きつける運動体」（「文学ノート」）たる作家の、制作過程時の「想像力的なありよう」が喚起される。

『洪水』制作は、浅間山荘事件や川端の自殺といった出来事の中、『文学ノート』の同時執筆、『旧訳聖書』「創世記」「詩篇」「ヨナ書」の受容、敬愛する戦後文学者埴谷との刺激的な対談と『偉大なる憤怒の書』『悪霊』等のドストエフスキイ分析、そして、自身の『ヒロシマ・ノート』『沖縄ノート』以降の多様な試行と実践が、遍く反映されてある。

一九八〇年前後から『水死』（二〇〇九）に至るまでの大江作品に殊更顕著な〈引用〉の方法化は、多様な変奏ながらも『洪水』創作時既に意識化されていたと思われる。

それは例えば、『偉大なる憤怒の書』『後記』で埴谷が、ドストエフスキイ作品を批評する際、作品の言葉を引用した途端に「すべての『引用』は異常な迫力と基準をもって批評家のあらゆる努力を無視してしまう」と驚嘆し、批評が「悲惨な讃歌」となる所以を述べている。『偉大なる憤怒の書』を三度も読んだ大江であれば、まして埴谷の「後記」であれば、この指摘は理解していただろう。

だが、『洪水』は、作品を違えて『カラマゾフの兄弟』から二場面を直接引用した。『洪水』上巻第十章「相互教育」内で、「ゾシマ長老」の説教部分を用いて、「勇魚」が「自由航海団」の若者達に英語を教える場面だ。「Prayer」「祈り」という言葉を巡る彼らの対話は、身体感覚の伴った言葉の意味の理解をもたらした。特に「多麻吉」の理解は、「prayするとは集中することであって、対象がなんであれひたすら肉体と意識をあげて集中すれば」「new feeling と new meaning が湧きおこってくる」その上で「new meaning」が必要なのは、「ほかの仲間につたえられるからだ」と、きわめて明晰に言葉の力を指摘した。それは、「言語的想像力」を巡る「自己検証」への集中と、作家と読者の〈読み〉の共同体を模索した『文学ノート』の基調と同質でもある。また、ヘブライ語の「祈る」は「自分を調べる」の意であることを鑑みると、それは、大江の一九七〇年前後の試行の表徴のようにも思われる。

作品世界に、「言葉」そのものを問うために配置したドストエフスキイ作品引用は、多義的な対話をもたらす光源として『洪水』世界全体を照らす。それは、「魂のディテイルズを描く」「魂のリアリズム」を追求したドストエフスキイが、「与えられた時間と空間と肉のなかに投げ込まれている私達のなにびとも心の奥底で渴仰しつづけているところの現実以上の現実」（埴谷）（注16）を表現しようと試みたことを、大江もまたこの時期、我が身に引き寄せつつ、精緻で多層的な「細部」表現により、「魂」の奥底へと降り立つべく試みたのだとしたら、「鯨の魂」「樹木の魂」に向けて核避難所地下壕で最後に「祈る」勇魚の姿は、その具象であり、〈すべてよし！〉（注17）の旋律は、大江と勇魚に内在するすべての人々の〈魂〉から発せられる。

注1 『後期の仕事』の現場から『群像』（2010. 1）

注2 山西奈美は「大江健三郎研究ノート―異世界を媒介する〈水〉をめぐる（1）―」『文研論集』（1991. 9）で、『洪水』世界の「〈水〉は〈死と再生〉の〈水〉として「普遍的象徴化」し、〈永遠の世界〉というヴィジョンを得」たと指摘した。

注3 拙論「開かれた自己否定」へ向けて―七〇年前後・大江の試行』『昭和文学研究』（1999. 3 昭和文学会）で一九七〇年前後の大江の、〈ノート〉三部作を中心とした表現上の模索について論じた。

注4 「作家にとって社会とはなにか」『思想』（1969. 11）「真正」という言葉は、『ヒロシマ・ノート』（1965）や一九六九年連載中の「沖繩ノート」（『世界』）で、彼が深く共鳴し敬愛した人々を形容するにふさわしい言葉としても重要である。大江はその言葉をこそ自

分の内部に響かせて、作家である自身における「真正」とはどのようなことなのかを鋭く問うている。

注5 『文学ノート』(1974. 11新潮社 初出『新潮』1970・12〜1973・8 不定期六回連載)は、『洪水はわが魂に及び』を書く自身の「内部の暗闇」をヘルポルタージュにした「臨床報告」と、最終稿から省かれた「細部」付録とを収録したもので、小説と合わせ読むことによって「作家として生きている自分の想像力のかたち」を読者に全容開示しようと試みた実験作であった。その営みは、よりよき文学作品創造のために、ひいては、言葉とともに生きる作家に必要な多様・多元的「想像力」の獲得を、真摯に自己内外に問うていたと言える。

注6 『文学ノート』後の『小説の方法』(1978. 5岩波現代選書)で、大江自らが「構造、構造化という言葉をも、直接には構造主義とむすびつけて用いていない。」と明言した上で次のように定義づけている。「構造化する、構造をあたえる」とは、「書き手」が小説世界に「いくつもの層がはつきり分節化されて、それらの層によって」「奥行き」を与えることで、「読み手」も「そのような組み立てを読みとる。」その双方向的な「行為としての構造化」を意味する。それは「人間的な諸要素の全体的な活性化のための、言葉による仕掛け」であり、「複雑なものとの共存を、混乱なく処理する道もひらく」と説明した。すなわち「構造的な言葉」とは、「ロシア・フォルマリストが詩的言語と呼ぶところのもの」であり、「ケネス・バークのように戦略的な、文体化された言葉といってもまた同じ」ところのものとした。『洪水』執筆時は、ロシア・フォルマリズム受容前であったため、このように明確に用語として定義されなかったが、その意味するところは『洪水』時と変わらない。

注7 磯田光一「テロルの寓話―大江健三郎ノート」『ユリイカ 詩と批評』(1974. 3青土社)

注8 黒古一夫『作家はこのようにして生まれ、大きくなった―大江健三郎伝説』(2003. 9河出書房新社)

注9 高尾利数「共苦としての情熱に向けて」『ユリイカ』(出典注7に同じ)

注10 小森陽一「作品とその評価史 洪水はわが魂に及び」『国文学』(1983. 6学燈社)

注11 川西政明『大江健三郎―未生の夢』(1979. 10講談社)

注12 ウォルインスキ『偉大なる憤怒の書―ドストエフスキ『悪霊』研究』(1970. 8 みすず書房)

注13 黒古一夫氏は『大江健三郎論 森の思想と生き方の原理』(1989. 8採流社)の中で、現代の「巨大なニヒリズム」が埴谷雄高の言説のような「能動的な論理や情念ではなく、むしろ否定の裏返しであるところの、享樂的な意識」と指摘した上で、大江・堀田善衛対談(1984)にみるその克服方法として「滅亡を黙示録的な徹底ぶりで考え」「その滅亡の『期待の地平』のむこうに再生の微光を見ることでの

み、われわれは『巨大なニヒリズム』を乗り越えてきたのではなかったでしょうか？」と発言したことに注目している。この発言の根底には、一九七二年の埴谷との対談が息づいている。

注14 注13参照文献と同じ

注15 『偉大なる憤怒の書』内のドストエフスキー『悪霊』引用部分については、米川正夫訳文をそのまま用いたことが、翻訳者埴谷の「後記」で明示されている。また本書の原本はJoseph Melnik 独訳本『Das Buch vom grossen Zorn』（一九〇五）を使用している。

注16 『ドストエフスキー その生涯と作品』埴谷雄高（一九六五・日本放送出版協会）

注17 後に大江は、『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）で、『洪水』末尾の「すべてよし！」と『燃えあがる緑の木』第三部「大いなる日」の末尾「Rejoice!」の言葉のつながりを聞かれ、次のように答えている。

「『すべてよし！』は、ドストエフスキーをずっと読んでくるうちにかたまった言葉だっと思います。危機のなかでいろいろ苦しんできた人間が死を目前にして、自分が向かってゆくところのすべてを全肯定する、その態度でもって、自分の関係するすべてを逆転させてしまう。そのような自由を行使する、というものでした。いまふりかえてみると、両者は違っていますが、通底しているところはありますね。」

筆者は加えて、埴谷と埴谷訳のウォルインスキー著『偉大なる憤怒の書』ドストエフスキー『悪霊』研究』の多大なる受容を指摘した。

*本稿で引用した作品本文は単行本『洪水はわが魂に及び』（上下巻）（一九七三・九新潮社）を用いた。

一、はじめに―「信仰を持たない者の祈り」

一九八〇年代後半期の思索を省みた大江健三郎は、「ブレイクからダンテ、また現代の仕事ではノースロップ・フライラの著作で祈りというものを考えることが多かった」（注1）と明かす。折しも「信仰を持たない者の祈り」という題目での講演（注2）は、書き下ろし長編『懐かしい年への手紙』（八七年）刊行直後のことで、「祈りのようなもの」「信仰の光のようなもの」の訪れについて、自身の生の軌跡を中軸に据えつつ多くの先人達のエピソードをも交えながら展開した。例えばカート・ヴォネガット、マルカム・ラウリー、ダンテ、エリアーデ、ミラン・クンデラといった文筆家たちや、「反核兵器体制」を唱えたジョージ・ケナンの文章引用、または長男光の成長過程で起きた奇跡的なエピソードなど、多種多様な話題とユーモアを柔軟に織り交ぜている。それらエピソードの多様性を繋ぎ収斂していく上で、含意ある「祈り」という言葉が、当講演を包括する重要語として選ばれているのであった。

注目すべきは、講演前半で「アッシジのフランチェスコ」と「ジョバンニ」の逸話に触れ、「信仰を持つ」にあたって「大切なものを捨てることができるだろうか」という幼少期の煩悶が古い「傷痕」として残り続け、現在も尚「信仰は持たない」身であること、だがそれでも「信仰の光のようなものがあった、向こうからの光がこちらに届いたことがあると私は思っているのです」と率直に明かしている点だ。具体的な宗派に所属せずとも、「顕現体験」や「知恵が人間にあらわれる瞬間」の出来事を経験することで、「祈り」というものが自分のなかにあると思う」と告げる大江のありようは、「直接な純粹経験」（門脇佳吉）（注3）を持つ小説家として、「何かを問い続ける態度」「心の中にある方向づけ」の伝達に向けた切なる希求として、自ずと、普遍的な宗教性を孕むこととなる。〈個人的な体験〉を越えて広汎に、「生命の春」が永続することを願う「世界中でいちばん大きい祈り」に連なる者であろうとすること。大江の志向は、現在もなお一貫している。

講演と同年月刊行の『懐かしい年への手紙』について、それから二〇年後の大江は、「青年だった自分とのつながりの上に展開する壮年期の前半を終えて、ここから後は行く先の老年を見つめながらの壮年期、その境い目の作品化」（注4）と位置づける。つまり同時期の講演「信

仰を持たない者の祈り」もまた、壮年期を二分する分岐点に発現した言葉であった。この講演題目を契機に大江作品史・同時代評価を遡ると、七三年『洪水はわが魂に及び』（以後『洪水』と略す）に行き当たると、『洪水』単行本函には武田泰淳・野間宏・柴田翔・大岡信の優れた作品評が刻印されており、ことに大岡は「1970年代日本の、ひび割れと腐蝕の中のたうっている精神状況を、黙示録的な電光のもとに浮かびあがらせることを志した野心作」で、「滑稽、悲惨、そしてまた、人をして肅然とさせる生真面目な行為と祈りがここにはある」と指摘。これまでの大江作品にはなかった「祈り」の芽吹きを確実に汲み取っていた。

そもそも「祈る」とは、「神や仏の名を呼び、幸いを請い願う。」あるいは「心から望む。希望する。念ずる。」（注5）ことで、およそ人知を超えた何事かにかけて、あるいは何者かを仰ぎ見て人々がなす行為である。サルトルのいわゆる無神論的実存主義に影響を受けた大江が、敢えて「祈る」「祈り」という言葉を作品世界に顕すにあたり、大江生来の資質はもとより、前述大岡の言「1970年代日本の、ひび割れと腐蝕の中のたうっている精神状況」を呈した当時の時代状況に大江が深く感応した経緯も見逃せない。七三年発表の『洪水』はおよそ四年間にわたり構想・執筆された作品である。東大安田講堂占拠を始め各地の学園紛争が激化し、また水俣病を始め多くの公害が社会問題化した六九年から、赤軍派による日航機「よど号」乗っ取り事件、日米安保条約の自動延長、三島由紀夫が割腹自殺した七〇年と、ベトナム帰還兵を機とした反戦デモの拡大や、成田闘争が激化した七一年を経て、七二年にはアメリカによるベトナム戦争北爆の再燃と、沖繩の日本復帰、加えて、『洪水』に決定的な影響を及ぼした浅間山荘連合赤軍事件が起きている。そして七三年、ベトナム和平協定が締結するものの、狂乱物価・オイルショックにより明らかとなった高度経済成長終焉による社会不安は、小松左京の大作『日本沈没』や、「人類滅亡」をうたった『ノストラダムスの大予言』（五島勉）をベストセラーに押し上げもした。社会動向に鋭敏な大江もまたそれら状況に感応し、ことに七一年以降の執筆物には「終末」「黙示録」「救済」といった言葉を多用することとなる。また七三年二月、小田実の「状況から」（『世界』）シリーズと併載した「状況へ」シリーズでは、前述の時代状況をも含む「滅亡の歌の大合唱」「終末論の流行」する世相を多種にわたり捉えている。「状況へ」シリーズは、最終回結語に「はたして想像力的日本人と呼びうる者たちはどれほどの規模で実在するのか？」と問い、「強靱な祈念者たる自殺した作家」原民喜の「破滅か、救済か、何とも知れない未来にむかって…」という文言を置いた。「祈る」「祈り」は、そのような時代状況下にこそ導かれた。

二、〈pray〉〈祈る〉・〈prayer〉〈祈り〉へ

印象的な作品題目『洪水はわが魂に及び』は、『聖書』「詩篇」「大水ながれきたりて我がたましひにまでおよべり」（第六九篇）（注6）からの着想であるが、執筆終盤におよび大江はそれと近似したフレーズ「水われを廻りて魂にも及ばんとし」（第二章）を含む「ヨナ書」の世界をこそ励ましとした経緯を、「消すことよって書く」（『新潮』七三・八）にて明かした。「詩篇」の暗澹たる嘆きのフレーズから、回心と異議申し立ての両極を併せ持つ「ヨナ書」の嘆願に共振した創作過程を経て、作品題目はより一層『聖書』の多声を孕む。『聖書』は想像力を惹起する言葉の源泉として、当時の大江の表現意識領野に欠かせぬ重要な書物であった。そして、時代に相即した自己内外の危機的状況を、想像力の発動もたらす言葉の力によって自ら乗り越えようとする時、ドストエフスキー作品の「祈り」の磁場をも導引する。『洪水』作品中盤、『カラマーゾフの兄弟』の一節の「pray」（祈る）「prayer」（祈り）という語を巡り、神に祈って救いを求める原義とは異なった新たな意味を欲する作中人物たちの対話が用意される。この対話を経て以降、彼らは個々の特性のまま緊密に結び合い、一つのユニットとして『洪水』世界を牽引する。対話は英訳の一部引用提示により始まる。次の通りである。

Young man, be not forgetful of prayer. 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.

青年よ、祈りを忘れてはいけない。祈りをあげるたびに、それが誠実なものでさえあれば、新しい感情がひらめき、その感情にはこれまで知らなかった新しい思想が含まれていて、それが新たにまた激励してくれるだろう。そして、祈りが教育にほかならぬことを理解できるのだ。

—原卓也訳—

（『洪水』上巻第十章「相互教育」）

「言葉の専門家」「勇魚」と「英語をまなぶ」「自由航海団」の若者たちは、英語版『カラマーゾフの兄弟』の「ゾシマ長老の説教」場面に登場する「pray」「prayer」という語が、どのような「実在する心のうごき」なのか、またどのような「行為」なのかを巡り、具体的な体感と経験に根ざした言葉の理解に向けて対話をする。英語と日本語訳を並置することで、「Prayer」「pray」が「祈り」「祈りをあげる」と対照されるにもかかわらず、若者たちは「語対語の置きかえでなく」「英語そのものそのまま理解」すること、「pray」を「新しい行動法として受けとめ消化することを熱心にもとめている」。「pray」することの強さ、激しさこそが問題の核心」であり、「何にたいして祈るのか」「なにに向かってprayするかということ」は「二義的な問題」であるゆえに、最初から「神にたいして祈る」という例示を欲していない。その不自然な

前提のもと、言葉に向けて根源的な問いを発する若者たちの熱意に感応した「勇魚」は、まず「prayerの実体」を自身の過去の体験に照らし合わせる。そこで想起されたのは、以前息子「ジンの不意の顛倒」を真似た挙句、折れた歯の「カケラ」を自身の手で「歯茎から掘り出」すまでの、「激甚な苦痛」に耐え「格闘していたあいだ」に生ずる「心のうごき」であった。それは「忍耐」と「集中にしたがって痛みは逆に鋭く」なる中、その「痛みの中核」に向けて「肉体を客観的にとらえる自由を確保している意識」が「乱暴な動きをおこさしめよ、と指令を発する」までの過程である。肉体的な「苦痛」に溺れず痛みを客観化する意識の自在に賭けた「勇魚」の「格闘」は、ついに問題解決に向けた行動を起こさんと蛮勇をふるう。肉体・意識・行動とが相即性を帯びた、その一連に、「勇魚」は「pray」という語を託す。

ところで、この、「苦痛」に直面した際の「勇魚」の行動の背景には、「子供の時分に自殺した父親」の際どい「励まし」の言葉がある。それは、「神様」が「予定調和的」に創造した世界にあって「人間が耐えしのぶことのできる範囲をこえて苦痛がくわえられる時被害者」は気絶・即死・発狂するのだから「前モツテ取越シ苦勞ヲスルコトハナイ」というものだった。この「教訓」は「神」の創世の御業によってあらかじめ、すべからず、各「モノド」(单子)相互の内的法則によって自ずと調和が生じる原理を唱えたライブニッツの「予定調和」説(注7)が、極めてシニクに、逆手にとった形で利用されている。つまり「苦痛」の極限に際して人は「気絶・即死・発狂」するよう調整されているから、「取越シ苦勞ヲスルコトハナイ」と言った父親が、結局は自殺したという成り行きと、その記憶が「prayの実体」を辿る際「勇魚」に想起され、「教訓」として役立っているという皮肉。「苦痛」の受容と対処法の暗澹たる意識世界は、自殺した父から子へと引き継がれ、父親の「励まし」の言葉に勇魚独自の「pray」体験とが奇妙に捩じれ響きあう。それはライブニッツの弁神論がもたらすオプティミズムが、ペシミズムによって浸蝕されるエピソードであった。

このように、引用された『カラマーズフの兄弟』における「pray」本来の意味、「神」に「祈る」行為そのものは、『洪水』全体を通じてその不問を貫いている。「pray」の意は、「勇魚」の体験談を聞いた「ボウイ」「多麻吉」によって、行為に向かう動的意識に特化し収斂される。すなわち「prayするとは集中すること」であり「対象がなんであれひたすら肉体と意識をあげて集中すれば、むこうがわに通じようと通じまいと、その集中している自分の肉体と意識のなかにnew feelingとnew meaningが湧きおこってくる」と「多麻吉」は解釈する。「ひたすら肉体と意識をあげて集中」という行為「pray」が、新たな感情(new feeling)を生み、新たな思想(new meaning)を他者と分かち合う中に、新たな力(fresh courage)をもたらす、「prayer」「pray」は自他相互の教育(education)をもたらす行為に結ばれ、「ゾシマ長老の説教」部分に表面上添う。

だが本来『カラマーズフの兄弟』本文は前掲引用英文の直後、次のように展開する。「Remember, too, every day, and whenever you can, repeat

to yourself, "Lord, have mercy on all who appear before Thee today." (注8) (「また、このこともおぼえておくがよい。毎日、できるときでよいから、『主よ、今日御前に召されたすべての人を憐れみたまえ』と、たえず心の内でくりかえすのだ(注9)。」)ここで「ゾシマ長老」は見知らぬ多くの靈魂に向けて祈る慈悲の重要性と、神の無限の慈悲と憐れみのありようを懇々と語り継いでいた。「勇魚」が選んだテキスト箇所は神学的に重要な説教場面でありながら、肝心の「Lord」が登場する直前で区切られていて、神の慈悲や愛に言及する部分には立ち入らない。いやむしろ、偶発的ではあれ少年の殺人・遺棄に関わった過去を持つ「勇魚」にとって神は恐るべきものであるゆえの選択であったのか。それは第十章終盤「自由航海団」の若者たちと「大震災訓練」を共に体験した高揚の中「勇魚」が一人想起した「ゾシマ長老の説教」別場面に表れている。「a soul standing in dread before the Lord」「恐れおののきながら主の前に立ったその人の魂」に自己投影する「勇魚」は、

「there is one to pray, that there is a fellow creature left on earth to love him too」「地上にまだ自分を愛してくれる人間」すなわち「自由航海団」の若者たちによって祈りをささげられ、愛されることの歓びを夢想する。恐れ慄きながら「神」に向けて「祈る」ことより、「仲間とともに」「祈る」(「集中する」)こと、彼らに「祈つてもうかうや」(「to pray」)「愛されること」(「to love」)の熱望へと読み換えられて、「勇魚」の内面世界は束の間の幸福感を得る。このように眼前の「Lord」より「fellow」を熱く希求する「勇魚」と若者たちは、『カラマーゾフの兄弟』本来の文脈とは異なる、彼らの「pray」「prayer」を内在化し、『洪水』第十章以降もなおその意味を作品世界に揺曳することとなる。

例えば、第十四章「縮む男」最期の「脣の動き」をなぞり「prayer is an education.」と口ずさむ「勇魚」や、第二十章、「自由航海団」放送局の冒頭フレーズとしてアナウンスする「無線技師」と、彼の死に直面した「赤面」の「祈るように」口にした言葉も「Young man, be not forgetful of prayer.」であった。また第二十二章、捨て身の反撃に出る直前の「多麻吉」も前掲引用文暗唱を「勇魚」にリクエストする。このフレーズが「自由航海団」としての自己確認と内的「集中」とを促すものとしておよそ危機的状況に発せられる時、垂直に仰ぎ見る対象をもたぬ彼らの「prayer」は、「根源的な空隙に対する深い予感」(高尾利数)(注10)のもと、「泡を吹くような脣の動き」や「つぶやく」声となり、あるいは「穏やかにさえぎって」「安心」するほどの限られた水平上に漂っている。一方「勇魚」は「樹木の魂」「鯨の魂」の「代理人」として、それらと「交感」「同一化」し、あるいは出来事を「説明」しては時に「訴え」「嘆じ」るのだが、第十章「相互教育」以降「祈り」「祈る」ふるまいを時折覗かせるようになる。例えば第十三章、息子「ジン」の発熱に狼狽し「ヤマモモの『樹木の魂』に、幼児ノ熱ヲ鎮メテクダサイと頭の奥の声で祈っていた」と叙述され、ついで第十四章「縮む男」の処刑直後には、「ケヤキの『樹木の魂』にむけて」「祈るよりに叫びをあげ」る。そして最終章、「樹木の魂」「鯨の魂」にむけて「祈るよりに」と再び直喩で促され、これまでの自身の過去・現在・未来のありようを語り始める。「この世界でもっとも善きもの」である「鯨の魂」「樹木の魂」に「祈るよりに」「祈り」始めたいく例かの「勇

魚」の姿は、前述した「生命の春」に向けた「世界中でいちばん大きい祈り」に連なる者のまえばれとなろう。「祈り」はまず人間に虐げられた善なる自然の「魂」に向けて捧げられ、ことに最終章「祈るように」語る「勇魚」の言葉は、自身の死を積極的に受容するにあたっての「告白」であった。

あるいは「勇魚」最期の語りは、「人類ヲ滅亡」させる「大イナル水」の中「人類ノ兇暴ヲ告発スル」自分の「永年ノ考エノ正シサヲ証明」するために、「兇暴ナ抵抗ヲオコナウ」宣言でもあった。そして「最後ノ人類タルオレノ肉体ニ意識ハ、宙ブラリンノママ爆発シ、ソシテ無」になることで、鯨と樹木が「スベテヨシ！」と唱和する光景を予言する。前述した、『聖書』「詩篇」ではなく「ヨナ書」からの「新しい声」「ある凜々たる響き」（「消すことによつて書く」）を聴きとつた反映が、この場面にある。はたして「ヨナ書」のヨナは、いわば預言が成就せぬ預言者であった。神の使命から逃げようとしたヨナは、その報いに「大いなる魚」に飲み込まれ三日三晩を過ごすことで回心し、「わが誓願を汝に償さん 救は、エホバより出づるなり」と祈る。神に赦され地上に帰還した後、彼は異教徒ニネベの民に向けて滅亡の預言を熱心に説き、無事その使命を果たす。だが回心したニネベの民を赦したエホバの寛容さに、預言の正統性と実現を信じていたヨナは「烈しく怒り」、エホバに「わが命を取り給へ」と「祈り」訴える。ヨナの悲痛な嘆きも、望みも、激烈な憤りも、すべてエホバに向けた絶対的な尊崇を前提とした「祈り」であるゆえに、彼はエホバに赦され、愛され、諭されることとなる。一方「勇魚」は、「鯨ト樹木ノ代理人ヲ僭称シテキタ」自覚のもと、「樹木の魂」「鯨の魂」に「祈るように」語りかけていた。エホバを仰ぎ見て怒るヨナと、自己弁明の末「兇暴ナ抵抗ヲオコナウ」「勇魚」との間に通底する「ある凜々たる響き」とは、死ぬことも辞さぬ両者の果敢な「抵抗」の姿から発せられていよう。しかし、絶対的なエホバに抵抗するヨナに比して「勇魚」の抵抗は、本来眼前の機動隊に、ひいてはその背後に対峙する妻や義父のような権力者に直接向かうはずだが、ひとり語りの中では具体的に「何者に」抵抗するのか明示されない。「核爆発」「巨大ナ地殻ノ変動」「津波カ大洪水」「巨鯨ノ群」といったカタストロフィの数々を想像し、「人類ノ兇暴ヲ告発スルコトヲ望ンデキタ」自分の「永年ノ考エノ正シサヲ証明スル」ために「兇暴ナ抵抗」を行うこと。命を賭してこの現状に「抵抗する」ことが「勇魚」の存在証明になる、その実現に向けて彼は行動する。それはちょうど「pray」が「何に」を切断し「集中する」行為そのものを際どく焦点化したことと同様に。また、「痛みと格闘」した一連の行為が勇魚の「pray」の原義であれば、死を目前にした恐怖と苦痛を越え「兇暴な抵抗」に集中することは彼独自の「pray」の実現でもあった。その結果自身が「宙ブラリンノママ」「無」になることを「スベテヨシ！」と承認することも、「信仰を持たない者」が「祈るように」発した「prayer」へ祈りであり、「勇魚」の〈生〉の極限に最期の「集中」は解き放たれる。

三、「幻」^{ヴィジョン}「行為的直観」

『洪水』の「pray」は「ゾシマ長老の説教」一節を引用するものの、引用選択とその援用に際し意図的に「Lord」から身を逸らし、もっぱら「肉体と意識をあげて集中」する行為として登場した。『洪水』と「あわせ読む」ことを願って刊行した『文学ノート』第二章「言葉と文体、眼と観照」（初出『新潮』七一年三月号）には、「pray」と近似した作家の創作時の内的状況が記されている。「緊張し、集中して、その時間をつらぬくかれ自身の存在感の根にたちむか」ううちに（＝「pray」）、「肉体と意識」が「覚醒し解放されきって、自由に」「文体の運動をおしすすめる」。やがて「充実した手ごたえとともに文体の運動」が「かれの肉体と意識の自由を支え」るに至ると「かれの眼のまえに伝説の恐ろしい石像のように屹立」するもの、「ヴィジョン」が現れるという。作家の執筆前の「静止した状態でのかれの想像力の限界をはつきり超えた」「そのようなヴィジョン」が「作家を変革する」と結ばれる時、「集中」（＝「pray」）「想像力」の延長線上に出現した容易ならざる「ヴィジョン」こそ、「想像力の自由」を経た結実である。他、第四章「作家が異議申し立てを受ける」（初出『新潮』七二年三月号）にも「ヴィジョン」が登場する。「性的なるものにかかわる異様な」「情熱にとらわれた人間」が見る「超絶したヴィジョン」を文学作品に導入することの「普遍性」について語る際に用いられた。「ヴィジョン」は、「制作中の作家」(Writer・Writer)の意識を綴った全六章中、第二章と四章に認められるが、例数はそう多くない。とはいえ、その類義語「幻」と明確に使い分けられていることから、決して偶発的に選択された言葉でもない。例えば「幻」は、「幻の視点」「幻の文体の感覚」(第二章)というように、その仮構性・不明瞭さを表すのに用いている。一方「ヴィジョン」は、想像力の動的状態の極まりに出現する像であること、さらにそれが創作を通じて作家自らを「変革」する重要な徴表となっていることを鑑みると、七一、二年の大江における「想像力」考察に「ヴィジョン」という語の導入は留意すべきひとつの出来事であったのではないかと思われる。

「ヴィジョン」が重要語としてより頻出するのは、『洪水』と同年刊行の『同時代としての戦後』（一九七三年三月講談社）である。（注1）初出は『群像』七二年一月から翌年一月にかけての連載で、戦前・戦中・戦後を生きた十三人の「戦後文学者」の〈生〉と〈死〉のありようを論じたものだ。「ヴィジョン」という語が十三人中九人の作家論に用いられ、そのほとんどが「終末観的なヴィジョン・黙示録的認識」に繋がっていく。三人の亡き作家たちを論じた最終章は「死者たち・最終のヴィジョンとわれら生き延びつづける者」と題し、自殺した原民喜・病死した梅崎春夫・割腹自殺した三島由紀夫それぞれの遺作から、「末期の眼」を包含した「最終のヴィジョン」に重点を置く。それは

「死にむけての最終のヴィジョン」であり「死にあたっての世界観照」とも換言する。以上を踏まえると「ヴィジョン」という語は七一年から七二年、三年とその使用頻度を増しながら、指示する意味も広汎に、あるいは生と死の深淵を凝視するかのごとく深化する。

小説作品に「ヴィジョン」という語が頻出するのは、六九年から四年の執筆を経て発表の『洪水』からである。それ以前に「黙示録的」作品と評された「死滅する鯨の代理人」(『新潮』七一年一月)や「みずから我が涙をぬぐいたまう日」(『群像』七一年一〇月)本文には見当たらない。この二作品を単行化(七二年一〇月講談社)した際、新たに付した「*二つの中篇をむすぶ作家のノート」にもやはりない。従って、小説内における「ヴィジョン」の特化は七三年発表の『洪水』を起点とし、前述した「Pray」「Prayer」と同様、第十章「相互教育」から始まるのであった。その際「ヴィジョン」ではなく「ヴィジョン幻」(以下、ルビは()で記す)と表記されて、『文学ノート』と同様、ルビのない

「幻」と明確に書き分けられている。例えば、「幻として再現したその空間をいっばいに埋めて、ただひとかぶの樹木による巨きい森が、『鯨の木』があらわれた。」(第五章)、「幻を見ながら眼をつむった彼女のまわりの暗闇に、オマエハ優シイ、オマエハ無際限ニ優シイという幻の声がみちみちた。」(第十一章)というように、實在しないものを意識的に想像した際の映像・感覚に「幻」の語を用いている。一方「幻」(ヴィジョン)は、「自由航海団」の若者「ポオイ」が「眼をさまして」「勇魚」を殺そうとする際の「夢」とも「眠り」ともつかぬ半覚醒時に「夢」のなかからというか、眠りのなかからというか、二本の腕が突き出て「彼を「ひきとめた」——という出来事を「幻」(ヴィジョン)を見た」と称すことから展開する。「ポオイ」の代弁者「多麻吉」はさらに「眠りながら千億分の一秒ほどのあいだに意味がたつたわる」その刹那の映像を「読む力」によって瞬時に変換し、「勇魚」を「許せ、和解せよ」と「ポオイ」が把握した、と解説する。「幻」(ヴィジョン)「夢」、あるいは「二本の腕」が「神の御手」であるならば、〈啓示〉もしくは〈黙示〉と言いつけるほどの宗教性を帯びた現象である。例えば聖書における「vision」の「dream」の基本的な捉え方について壬生正博(注12)は、「主は「vision」によって自らを顕現し、「dream」を通じて預言者たちに語りかける。また、神がこれらを通じて「reveal」『啓示する』』ことから、「vision」や「dream」は「revelation」と密接な関連もある」と指摘する。また、聖書の「dream」は睡眠時に生起する「出来事であり、「vision」は「通常の意識とは異なるトランス状態(trance)」と関連している」ものの、多数の聖書文例を分析した結果「vision」や「dream」の境界には曖昧さを感じ取れる」とも指摘する。もしも「ポオイ」を引きとめた「二本の腕」が神の顕現であるならば、あるいは「夢」「眠り」を通じて「許せ、和解せよ」と神の言葉が届いたならば、それを実現する「ポオイ」は預言者となろう。超越的な存在を暗示させるに十分な「ポオイ」の「幻」(ヴィジョン)は一見、聖書の「vision」「dream」双方の語のイメージを濃厚に孕んでいる。しかし「ポオイ」が見た「幻」(ヴィジョン)はあくまでも「二本の腕」であったのだ。神の、誰の、

を問わぬ、顔を持たぬ「二本の腕」が殺気に満ちた「ボオイ」を引き留める。「多麻吉」の事例にいたっては「オートバイで、ある水準以上のスピードをだしていたり」「混戦して殴りあっている時」、「どこでカーヴを切りはじめるか」「本当に殴らねばならない敵だけを殴るとかい」判断の際、直観として「幻(ヴィジョン)を読む力」が必要になるという。体感を伴い感得された「pray」「Prayer」と同様、「幻(ヴィジョン)」もまた生々しい身体的感覚を伴って瞬時現前し、「ボオイ」「多麻吉」の当為・行為の指針となる。一方「勇魚」は、決着した「ボオイ」と「ジン」と共に音楽に聴き入るうちに「音楽にみちびかれた柔らかい想像力の解放が、しだいに濃密かつ明確な幻(ヴィジョン)にかれを近づけ、その意味するところを把握できたといわぬまでも、そのありようを容認させた」と語られる。「想像力の解放」が「かれを」「幻(ヴィジョン)」に「近づけ」るとは、「想像力の自由」に導かれて「ヴィジョン」に直面する作家の想像力の現場を示唆した『文学ノート』の記述に等しく、「幻(ヴィジョン)」に捉えられる以前の「勇魚」の想像力的段階がまず示されている。だが本能的に「幻(ヴィジョン)」を直観する「ボオイ」「多麻吉」とでは微妙な差異があるためか、それ以降「勇魚」はしばし「幻(ヴィジョン)」のように」と直喩で眼前の現象を感知するのであった。

「ヴィジョン」が「作家を変革する」(「消すことによつて書く」)ように、「幻(ヴィジョン)」という語の出現を経て以降『洪水』世界は大きく動き出し、「自由航海団」の若者たちの未来像あるいは「勇魚」に到来する死の予兆が刻々と更新されることとなる。例えば「自由航海団」の若者たちは、近い将来起きる「大地震」の混乱に乗じて殺されぬよう「国籍も離脱して」「ノアの方舟」のごとく大海原へ出帆する。「幻(ヴィジョン)」を共有する集団であるが、作品中盤、「自由航海団」成員をより強固に「結びつけるため」あるいは肉体的苦痛から逃れ自殺する方便として自ら処刑されることを企図した「縮む男」によつて窮地に陥る。それでもリーダー「喬木」は「死んだ人間」「縮む男」の「幻(ヴィジョン)」をうけつぐ(第十六章)と表明する。それは「人類ノ未来ニ予言的」な肉体の変異を抱えた「縮む男」を「核時代」の「予言者」として引き受け、「自由航海団」を「使徒の集団」と位置づけることだ。彼らはその「幻(ヴィジョン)」を生成持続するために「生き残っている」以上、「幻(ヴィジョン)」をぶっ壊しにくる「者たちに「抵抗せざるをえない」(第十九章)。彼らの「幻(ヴィジョン)」ははからずも宗教的受難と思想的闘争を稚拙に擬した惨状を呈し、その「コートームケイ」(第二十一章)な全てを懸命に生きるための徴憑と化する。一方「勇魚」は当初「幻(ヴィジョン)」のように「自分がすでに死んでおりただ死後の意識がそこにエーテル状のかたまりのまま浮遊してジンとドクターとを見まもっている」(第十三章)奇妙な経験を得ている。「ジン」が「勇魚」以外の他者に守られて「独立」していく光景は彼自身の死が前提となっており、その感覚は既に第七章でも表明されていた。だがその時点では第十章で獲得した「幻(ヴィジョン)」という語を持たぬ故か、「ある単純明瞭な啓示につきあたって、その啓示をあらためて意識的に把握しようとしている」「勇魚」の姿が

描写されている。「啓示」「幻（ヴィジョン）のように」自身の死後を感得して以降、彼は「眼に見えるものと眼に見えぬもの」（第十六章）とを領有する認識を得て、第二十章「死にはじめている自分」への問いかけの後「幻（ヴィジョン）のように」、あるいは「幻（ヴィジョン）」そのものを見る。それは時に「数知れぬムクドリ」の群が舞いたった伊豆の幻（ヴィジョン）が過去から「戻ってきた」予兆（第二十二章）を、あるいは「伊奈子」の姿に「十年後の彼女自身の幻（ヴィジョン）」を重ね（第二十二章）、そして「銃眼の白い闇のむこう湿地帯全体に、憤怒した機動隊員の大群の幻（ヴィジョン）が起きあがり」「その幻（ヴィジョン）の照りかえし」により自分自身が「暴力的な泥人形」であることの（第二十章）「自覚」（注13）を直観するのであった。もはや「勇魚」も「ボオイ」と同様、「幻（ヴィジョン）」を意識的に（見る）のではなく不意に（見られ）（顕れる）ものとなる。

「幻（ヴィジョン）」とは訪れるものであった。またその出現の受動性に留まらず、翻って能動的に（見る）ことで行為・行動と相即し（実践）に結ばれるものでもあった。「自由航海団」の若者たちが共有する滅亡と出帆の未来像も彼らの行動に即して、例えば「勇魚」という「言葉の専門家」と共に「pray」「prayer」を独自に概念化し、あるいは「縮む男」の「幻（ヴィジョン）」を撚り合わせ未来へと継承すべく変化する可能態であったように。また当初「幻（ヴィジョン）」の生成・解釈を「容認する」程度であった勇魚が「幻（ヴィジョン）」のよう「な現在と未来との渾然一体化した光景に捉えられ、ついに見えぬ彼方を（見る）人となる進展も、時空間上を自在に働く想像力的「幻（ヴィジョン）」の訪れを明示する。「幻（ヴィジョン）」が「幻」「夢想」「空想」と次元を異にする由縁である。だが（神）という主語を逸した世界にあって、「無定形（アモルフ）ノ自分」の「レンズ」が映し出す「勇魚」の未来図に、彼の姿は「無い」。「自己自身の中に自己否定を含み、自己自身を越えて現在から現在へ行くという所に、行為というものが成立する」自己矛盾的な「行為的直観」（注14）のもと、勇魚の「幻（ヴィジョン）」実践は「暴力的な泥人形」として「兇暴な抵抗」を発現し「宙ブラリンノママ爆発シ、ソシテ無」になる、その極限の、消点に、成就する。

四、おわりに―埴谷・ブレイク〈vision〉〈imagination〉

七二年二月に起きた浅間山荘事件によって、大江は既に書き始めていた原稿とその構想が当事件と相似するがゆえにそれを放棄し、新たなノート作成に基づいた執筆を再開した。ちょうどその頃、浅間山荘事件を受けて大江は埴谷雄高との間に「革命と死と文学―ドストエフスキ―経験と現代」（『世界』六月）と題した対談を行っている。それは、七二、三年に頻出した「幻（ヴィジョン）」という語の由来を考慮する

上で重要な対話となる。対談はドストエフスキの『悪霊』世界と浅間山荘事件とを比較検討し、また埴谷が翻訳したウオルインスキー著『偉大なる憤怒の書——ドストエフスキー「悪霊」研究——』（以後『憤怒の書』と略す）（注14）の今日的意義にも触れ、ことに大江は『憤怒の書』冒頭の「ヨナ（序詞）」に着目する。後に埴谷は大岡昇平に「大江健三郎はあのヨナに感心して『洪水は我が魂におよび』^{マヤ}を書いたんだよ。話としては解決はついてないんだけど、神とヨナと両方の問題があるから触発的だね。小説的に面白い話だ。」（注16）と語っている。一方、対談と同年三月、大江は「埴谷雄高・夢と思索的想像力」（『群像』後『同時代としての戦後』収録）にて埴谷の姿を次のように捉えていた。「遠望するかぎり埴谷雄高は、もともと終末観的ヴィジョン・黙示録的認識に密着した思想家のように見える」。しかし、「かれに近づいてゆくにつれて」「近い将来の核戦争の未来図など吹きとばしてしまう、底知れぬ重さの楽天性」を見出していた。大江は埴谷の「底知れぬ重さの楽天性」を帯びた声について、「りんりんたる声」「りんりんと響く声」「りんりんたる声」（傍線部は筆者による。以後も同様。）と評論中三度形容の上、「聴き手としてみずから体験しつつ不思議なほど」の力を帯びて伝わりと言う。また同じく三度にわたり「恐るべき徹底ぶりのデモクラット」「公平無私のデモクラットの覚悟」を埴谷に見出し、「徹底してデモクラットな激励」を感得する。大江はこの埴谷像を、「ヨナ」解釈ひいては「勇魚」の最期に反映している。すなわち埴谷の「りんりんたる声」「デモクラット」なありようは、「不屈のデモクラット」ヨナの「鯨の腹の中からの祈りの声の、ある凛々たる響き」（「消すことによって書く」となって、「勇魚」と大江自身の身に届く。「ヨナ書」の「新しい声」は、埴谷自身と『憤怒の書』とからやって来たのであった。

ところで、『憤怒の書』には翻訳者埴谷による「後記」が付してある。その冒頭にはウィリアム・ブレイクの預言詩「四人のゾアたち」（注17）第七夜の一節が引用されている。理性を体現する「ユリゼン」が、墮落した世界で激しく燃えながら憤怒する「オーク」に言葉をかける場面だ。ドストエフスキの『悪霊』とウオルインスキーの『憤怒の書』、そしてブレイクの「四人のゾアたち」。この三作品はそれぞれ黙示録的世界に「恐るべき」「憤怒」を放ち咆哮する存在の形象によって連繋する。そして興風館版『憤怒の書』を刊行した四三年、戦時下の日本に黙示録的ビジョンを見た埴谷の秘められた「憤怒」もまた重なり合う。大江は埴谷との対談で『憤怒の書』と『悪霊』とを三度読み返したと告げている。おそらく「後記」冒頭引用も何度となく目を通したことだろう。

そもそも大江は、十代の終わりにそれとは知らず目にした「四人のゾアたち」の印象深い一節を胸に刻みつつ、十年程後、読んでいた詩選集の中に偶然それと同様の文体を見出した。ウィリアム・ブレイクとの再会を機に次第に、その全作品は大江の〈生〉全体を照らす光源となっていく。「四人のゾアたち」の一節が「私の人生の預言詩（プロフェシー）」（注18）ではないかという最初の直観は、例えば長男誕生時に

ブレイク作品の読み返しを促しもした。翌年発表の『個人的な体験』（六四年）には、障害を持って誕生した赤ん坊の生死を巡り、早くもブレイクの「地獄の格言」詩句引用と「ペスト、長子の死」の絵が説明されている。大江のブレイク受容については、英文学・比較文学の見地から論じた小林恵子氏の連作論文に詳細な分析があり、ことに「四人のゾアたち」は「大江にとって、ブレイクの出発であると同時に回帰点でもある」（注19）と指摘する。でははたして『洪水』にブレイクの受容と反映は窺えるだろうか。ブレイクの断片的な詩句や絵・版画の描写の直接的引用はない。が、例えば勇魚が幼い頃に自殺した父とその子（「勇魚」）、または「勇魚」とその子（「ジン」）に、「父よ、あなたはどこへ行くのか」（『文学界』六八年一〇月）と同様の、ブレイクの詩「失われた小さな男の子」の影を認めることも可能であろう。だがむしろ、筆者はノースロップ・フライが指摘するところの（注20）、ブレイクが最も好んだ言葉「vision」と「imagination」をこそ『洪水』に頻出した「幻（ヴィジョン）」に重ねてみたくなる。あるいは埴谷もまた「ブレイクから、物の本質を見るのは、単なる視覚でなくてヴィジョンであるという考え方を教わった」（注21）と後に明言していたことの証左として、『死霊』『自序』（四八年 真善美社）に「ヴィジョン」の語は生き生きと置かれているのであった。従ってブレイクの「vision」を継承する埴谷と『憤怒の書』『後記』とを連ねて、『洪水』の、そして大江の「幻（ヴィジョン）」出現の伏線としたい。

そこで改めて、『洪水』を独自の世界に導いた「pray」「prayer」「幻（ヴィジョン）」の語が孕む多義性と、周到に〈神〉を回避した意図とを省みる。「作家が小説を書くこうとする…」（『新潮』七〇年一二月）で大江は、「想像力の自由」に懸けたサルトルの「モウリヤック批判」に賛同し、創作上「神の命題」「そのような存在あるいは存在の幻を、自分の小説の様ざまな要素のなかへまねきいれずにやってゆくことができる」と述べていた。しかしおよそ一年半後の埴谷との対談では「ドストエフスキーのような作家を現在われわれがもっていないこと」に加えて「神の問題がわれわれにいまや欠落していることも大きい問題だ」と語っている。大江における「神の問題」言説は、七〇年末と七二年とでこのようにも変質したのだった。「神」を「まねきいれずにやってゆく」「想像力の自由」の実践として始まった『洪水』執筆は、現実と虚構との拮抗を経た新たな再構築の末、「神の問題」の「欠落」をこそ自己限定的命題として際どく問う、いわば「矛盾的同一性」（注22）を体現することとなる。「深き自己矛盾を意識した」際に差し迫る「人生の悲哀」を凝視する、その彼方、「我々に宗教の問題と云ふものが起こつて来なければならぬ」（注23）。「その重要な表徴として」「pray」「prayer」「幻（ヴィジョン）」は顕れ、そして、その背後にブレイクの光源が用意されてある。「信仰を持たない」大江独自の「祈り」のはじまりである。

- 注1 『大江健三郎 作家自身を語る』大江健三郎（聞き手・構成）尾崎真理子（2007・5新潮社）より。
- 注2 講演は一九八七年一〇月、東京女子大学にて。後、『人生の習慣』（1992・9岩波書店）収録。
- 注3 門脇佳吉「大江文学の源泉Ⅱ顕現経験とは何だったのか」『世界』（1995・7）
- 注4 注1と同じ
- 注5 『広辞苑』第五版（1998年岩波書店）
- 注6 『舊新約聖書』（1982年日本聖書協会）より。以降『聖書』引用出典は全て当書による。
- 注7 『物語 哲学の歴史』伊藤邦武（2012・10中公新書）参照
- 注8 『The Brothers Karamazov』Fyodor Dostoevsky, translation by Constance Garnett, revised by Ralph E. Matlaw, (1979 W.W. Norton&company)
- 注9 『カラマーゾフの兄弟』中巻 ドストエフスキー・原卓也訳（1978・7新潮文庫）
- 注10 高尾利数「共苦としての情熱」『ユリイカ』（1974・3青土社）
- 注11 『同時代としての戦後』以外で「ヴィジョン」という語が目を引く作家論に「跳躍とヴィジョン」『安岡章太郎全集』第二巻解説（1971・2講談社）
- 注12 壬生正博「異界研究の視点から見る聖書の夢や幻視について」『地域健康文化学会論集』（2009年）
- 注13 西田幾多郎「自覚」『西田幾多郎哲学論集Ⅲ』（1989・12岩波文庫）
- 注14 西田幾多郎「行為的直観」『西田幾多郎哲学論集Ⅱ』（1988・8岩波文庫）
- 注15 『偉大なる憤怒の書』ドストエフスキー『悪霊』研究―ウォルインスキー・埴谷雄高訳（改版を含めて三度刊行。1943・6興風館・1959・7みすず書房、同社より改版1970・8）
- 注16 大岡昇平・埴谷雄高『二つの同時代史』（1984・7岩波書店）
- 注17 本稿にて引用するブレイクの作品名・翻訳は、『ブレイク全著作』梅津濟美訳（1989年名古屋大学出版会）による。
- 注18 注1と同じ
- 注19 「大江健三郎とブレイク（三）」『立命館文学』第551号（1997・11）

注20 『Fearful Symmetry A Study Of Willia Blake』NORTHROP FRYE (1996年, Princeton Paperback Edition) より。大江が最初に
読んだブレイク研究書である。

注21 注15と同じ

注22 西田幾多郎「絶対矛盾的自己同一」(注13に同じ)

注23 西田幾多郎「場所的論理と宗教的世界観」(注13に同じ)

* 『洪水はわが魂に及び』『文学ノート』テキストは単行本初出版を使用した。

七章『ピンチランナー調書』考察―『相互反転』^{エナントディオロミー}した『救世主は従って光をもたらす人なのである』

一、はじめに

『洪水はわが魂に及び』（一九七三・九）刊行から三年後の一九七六年、「ピンチランナー調書」は『新潮』八月号より連載、同年十月完結し、即時単行本化された。本作発表までの三年間に大江が経験した周辺上の出来事は多岐にわたる。例えば、アルマ・アタ（カザフスタン）で開催した第五回A A作家会議参加の折には、中央アジアを始めソヴィエト連邦各地にまで足を延ばし（一九七三）、かたや、言論弾圧・国外追放に遭い窮地のソルジェニーツィンや金芝河の釈放救出を求める活動に積極的に関与した（一九七四～七五）。また、編集者の一人として一九七〇年秋から始まった討論会を踏まえ、『岩波講座 文学』全十二巻が刊行（一九七五～七六）、次いで、コレヒオ・デ・メヒコ国立大で長期滞在し、日本の戦後思想史を講義した（一九七六・四～七六・七）。三年の月日を経て完成した「ピンチランナー調書」連載原稿は、当地メキシコ・シテイのアパート自室で脱稿したのであった。

これら現実生活における大江の多様な経験は「自分の深い内部に沈みこんで、やがて小説にむかう想像的な湧出の原動力とつくりかえられてゆく。そしてそのありようは、ひとつの構造をなす」（注1）ものとしてあった。なるほど『ピンチランナー調書』の世界には、権力や暴力による支配体制への懸命な抵抗や、親愛なる人が死に逝くことへの悲痛な叫び、あるいは、未知の領野に好奇心を掻き立てられ行動する悦びや驚きが、有機的な連繋を成して生々発展し生かされてある。想像力の自由に懸けて峻烈に自己検証し続ける大江ならではの、創造の起点を準備するものだった。だがそれが作家の日常生活を直接反映させるのとは次元を異にしている点に留意が必要となる。大江作品を従来「私小説」と見做した上での批評に対して彼は、「書きあげられた小説の全体」「その構造こそが自分だと、僕は責任をとる」（注2）とまで強調し弁明するのであった。

「ピンチランナー調書」連載終了後一斉に始まった文芸時評・書評について、既に山田有策による詳細な検討(注3)がなされている。それをさらに概括すると、同時代評はおよそ四つに分類できる。一つは『核時代としての現代』という観念から発してくるすべてのものに想像力で対峙する姿勢や力量を絶賛しつつ、「作品の構想の大胆さが作者に強い極度の緊張からくる息苦しきさ」や、「哄笑への嗜好にもかかわらず」作者の「絶望の深さ」が「重く伝わる」点において、「はなばなしい成功作」とは言いがたいが「今年度発表された小説中随一の問題作」(注4)であるといったものだ。大岡信を皮切りに川村二郎、田久保英夫、高野斗志美に代表される。次に、大江の「苦渋」のみが浮上し「人工的なカサカサした感触しか得られない」(注5)、あるいは「転換」の唐突さやリアリティの欠如をもって「風俗であり滑稽」「妄想譚」「諷刺が劇画調」といった辛辣な否定評価も少なからずあり、江藤淳、奥野健男、勝又浩、月村敏行、津田孝に代表される。一方、こういった否定的評価面をこそ重視して、従来の小説の枠組みを破壊し、「人を挑発する表現」(注6)の面白さを評価する佐々木信綱、川端香男里や、「宇宙の意志、超越者の声」といった「形而上学的な領域への踏み込み」(注7)を積極的に評価した上田三四二、あるいは作品世界内の「数」の過剰性に着目し「数的存在の冒険譚」(注8)と評した蓮實重彦などがある。最後に、『大江健三郎全作品6』(第二期)(1977・12新潮社)の解説者渡辺広士や、『新潮現代文学55・大江健三郎「個人的な体験・ピンチランナー調書」』(1978・12新潮社)の解説者・中野孝次に代表される全肯定評価は、作品細部から方法論に至るまで大江の意図に沿った詳細な分析をした上で、「自己の内に巢食う暗いものを乗り越えようとした」「転形期の作家としての自覚」(渡辺)を認め、「森」が「無言のうちに言う言葉こそ、書き手と読み手と双方を貫いて、この小説の祈りの言葉であろう」(中野)と指摘した。「祈りの言葉」―それはことに以下の本文を指している。

全体ガアモルフニ崩壊シハジメタ時代・世界ニ生キテルンダカラネ。ナオサラ切実ナワレワレノ問題トシテ、滅茶苦茶ハダメダ。オレタチハ、ソノ滅茶苦茶ヲ建テナオシ、全体ヲ蘇生サセル人間タラネバナラヌハズジャナイカ？

(第八章「続『親方』」の多面的研究)

「アモルフ」という印象的な語は『ピンチランナー調書』の前作『洪水はわが魂に及び』にも登場していた。死を予感する「勇魚」が「樹木の魂」「鯨の魂」に向けて、「無定形(アモルフ)」(以下ルビは()で記す)な自分の生涯や現実世界が「ナニモカモ宙ブラリンデ、ソノママ無」になることを繰り返し嘆き訴える場面である。その後「勇魚」は、死の直前「祈るように」独白した後、最期の挨拶「すべてよし！」を作品世界に解き放つ。筆者は後に大江が「信仰なき者の祈り」という講演(1987)にて表明した宗教的感性、普遍的「祈り」について

の、具象化した初発を『洪水はわが魂に及び』に認める（注9）。では本作『ピンチランナー調書』ではどうか。前掲文は「全体ガアモルフ二崩壊」する状況に「滅茶苦茶」という語が相俟って、混沌とした現代に生きる困難の感覚と「絶望の深さ」を強調しつつ、しかし後半で「建テナオシ、全体ヲ蘇生サセル人間タラネバナラヌ」という意志を招聘する。この、転換後の「森・父」が感受した「森」の「無言の言葉」を、中野は「祈りの言葉」と評したのだった。絶望に伴う苦渋を経て、新たな希望に向けて浮上する「祈り」の気配、その構図は両作品に確かに共通するのである。

二、対照―「祈り」「ヴィジョン」

ところで『洪水はわが魂に及び』では『カラマーゾフの兄弟』（ドストエフスキー）本文から直截に「pray」（祈る）「prayer」（祈り）の語の引用・解釈が始まっていた。「勇魚」と「自由航海団」の若者たちは「pray」（祈る）が自己内部へと「集中」する行為であるとの解釈を得て―「祈るように」自己確認し、時に激しい情動を「祈るような」内的叫び声として響かせる―いわば求心的な自己意識の運動と言葉とを自覚していくのであった。一方『ピンチランナー調書』では「インドの音楽家が書いた手記」を「森・父」が読み上げる中に「pray」「祈り」「祈る」といった語が垣間見える。しかし「昂奮して」「叫ぶよう」な朗読は、難聴児の親「サーチャン・母」によって遮られ「おまえはおまえのグルグルのために、まちがったことをしないように祈れ！」「色気違い！」等と痛烈に罵倒され、続行できず立ち消える。また「おれ」（「森・父」）は、東京駅構内で迷子になった「森」を探しながら「誰か正体のわからぬ他者に向けて」「救助をもとめている無信仰者のよう」に「その場かぎりの祈りの声」をあげる。だがその「祈り」とは、「光・父」の小説に引用されていたブレイクの詩「失われた小さな男の子」の一節で、それをつぶやいた途端、「おれ」（「森・父」）こそが「オ父サン」に見棄てられた幼子である―という逆転した感覚の芽生えを用意する。つまり緊迫した中で生じた「祈り」の感情は、ブレイクの詩の一節と融合し、父子「転換」発現の予兆と化した。しかも焦燥感に駆られた「おれ」の当時の心情が「光・父」に伝えられる中、この重要なエピソードも「おれ」の自嘲の言葉「h a、h a、」が差し挟まれることで対象化され、切迫した「祈り」の感情記憶は霧散する。同様に、作品終盤の「志願仲裁人」は、「宇宙法廷の裁判長に向けて」「人類を裁く証人選びには注意してくれ」と「一心不乱に」「憐れな声音」で「祈りつづけ」るのだが、生真面目に懇願するその内容に反応した「麻生野桜麻」の盛大な「噴き出し」笑いによって遮られる。したがって前作の「祈り」が黙示録に似たモノローグの世界の形成を牽引したのとは対照的に、『ピンチランナー調書』の「祈る」行為や言葉は、自身や他者によって対象化され、あるいは中断されて拡散し笑われもする、喜

劇的ダイアローグの呼び水となっている。

もう一つ、前作『洪水はわが魂に及び』にて発現した興味深い語に「幻（ヴィジョン）」があった。この語は、作品中盤「自由航海団」の若者たちによって不意にもたらされ、以降の作品展開上重要な徴表として頻出する。「自由航海団」の若者たちは、先々で為すべき行動を夢か現かの瞬間に現れる啓示のごとく感得し、あるいは死のどば口に立つ危機的状況の際の行為的直観として、さらには来るべき近未来が黙示録的破滅であると自覚して、「幻（ヴィジョン）」を見た。「幻（ヴィジョン）」をうけつぐ。「幻（ヴィジョン）」をもちつづける」という使い方をした。彼らと共に生活するようになった「勇魚」もまた、自身の死後を生きる息子「ジン」の姿を「幻（ヴィジョン）」のように経験し、やがてその実現に促されていく。一方、『ピンチランナー調書』では早くも第一章に、自分（「光・父」）の死後もなお「この世界に生き残る息子」の「肉体と意識」のありようを「ヴィジョン」として「見る」「僕」の発話が提示される。おそらく「息子」（「光」）は「僕」（「光・父」）と過ごした日々の記憶を表現することはできず、ついには父親である「僕」の記憶自体を喪失するであろう―その時「息子」（「光」）にとつて「僕」は「絶対的な無であるほかない」。そのありようを、「僕」は「死後のヴィジョン」として生々しく「見る」という。「おれ」（「森・父」）はその話に深く共鳴し、自身も新聞記事を契機にした「具体的・即物的」な「息子のヴィジョン」を見ると言う。このように、非日常的状况下に不意に出現する「幻（ヴィジョン）」（『洪水はわが魂に及び』とは違い、『ピンチランナー調書』の「死後のヴィジョン」は「光・父」）「森・父」の日常生活に根ざす直接経験が生み出すゆえに、十分現実味を帯びた、憂慮せずにはいられない未来予想図としてある。にもかかわらず、「僕」と「おれ」を結ぶ「死後のヴィジョン」という語が『洪水はわが魂に及び』程に揺曳することはなかった。なぜならこの「死後のヴィジョン」を喜劇的に覆す、「おれ」の新たな「ヴィジョン」の獲得があったからだ。しかもその新たな「ヴィジョン」は『ユングの自伝2』「死後の生命」（注10）一節の援用であるゆえに、既にその独自性を失って、むしろユングの「夢」「ひらめき」を「森・父」が軽妙に受容した経緯に注目を促していくこととなる。

三、「夢」「夢想」

新たな「ヴィジョン」に援用された『ユングの自伝』引用部分は、実際にユングが「空飛ぶ円盤」「魔法の幻灯」の夢を見て、「半分夢の中で、考えが頭にひらめいた」ことのあらましであった。

われわれは空飛ぶ円盤がわれわれの投影であるといつも考えている。しかし、今や、われわれが彼らの投影となったのだ。私は魔法の幻灯から、C・G・ユングとして投影されている。しかし、誰がその器械を操作しているのか。

『ピンチランナー調書』に反復して引用されたこの一節は、もともと「永遠の人、自己と、時空の世界における地上の人との関係についての困難な問題」としてユングが夢を見た直後の、半覚醒時の「ひらめき」「直観」の言説であった。それを自身の現実的な「生」に引き受けた『ピンチランナー調書』三人の人物―「森・父」の元同僚「マルカム・モーリア」・「森・父」・「光・父」―の解釈はそれぞれ三者三様である。例えば「マルカム・モーリア」は、ユングの「誰がその器械を操作しているのか」の問いに「滅亡しそうな地球を監視するためにやってきた『神々』が、魔法の幻灯を操作している」と容易に答える人物だ。彼は「神々」との「交感」を「夢想しつづけてきたことの実現のため」に「大学の研究職を辞し、ついに「飛行機械の製造販売に踏みきった」のだった。その彼から『ユングの自伝』を薦められた「森・父」は、「われわれが彼らの投影となったのだ」というフレーズを手掛かりに、自分たちの「転換」が「超越者」の意図のもとに起きた出来事で、「超越者」から託された「使命の実現」が「新たなヴィジョン」となった。ユングの夢と「ひらめき」を支柱に据えた彼の「新たなヴィジョン」は、「転換」した「おかしな二人組」を雄々しい冒険行へと誘うこととなる。しかし実は、ユングの「投影」に関する「森・父」の援用は、既に「転換」前に起きていたのだった。例えば「光・父」から長年嫌がらせを続ける青年（自称「死んだ猿」）の話聞いた彼が、「その青年が夢想しているのは、ある日だね、逆転とかその構造をひっくりかえしてやりたい」と呟くことなど―ユングの「夢」による「ひらめき」がもたらしたトリッキーな「逆転」「転換」の発想は、「転換」前の「森・父」の内部で着実に周到に内在化されていたのだった。一方、「森・父」から「夢の問題」の解決として同書を薦められた「光・父」は、読後「意識と無意識との、肉体のなかでの共同生活に、ひとつの和解」を見出すことになる。彼はユングの「魔法の幻灯」からの「ひらめき」に「ヨガ行者」の夢とを総和した至福の思念のもとで、充足の瞬間を得るのだ。すなわち「魔法の幻灯」から「投影」された「僕と息子」の構図を逆向きに遡ると、ついに二人は「ひとつの光源から発した」投影に過ぎないこと、あるいは二人が「あちら側」では「無意識の出生前の全体性」として一つに「くるみこ」まれていることを、「濃密な喜びとともに」「夢想」するのである。ユングの「夢」「ひらめき」を契機に、三者が得たその後の経験は、「夢想」の現実化へ、または「冒険」への出立の触媒に、さらには恍惚感あふれる「夢想」をもたらしたのであった。

虚無的な「死後のヴィジョン」を「ひっくりかえし」、新たな希望に満ちた「ヴィジョン」の生成を用意したユングの「夢」「ひらめき」に倣って、「森・父」は、「光・父」に向けた語りにおいて自らの「夢」「夢想」の語を積極的に呈示するようになる。「夢」の数々は、身体感覚と融通した意識・無意識の対立・統合が表出し、あるいは未来への潜在的願望が「暗喩による表現」や構造として開示されている。例えば「反（アンチ）・キリスト」たる「親方（パトロン）」の政権獲得を補佐した「森」「森・父」が、「最後の土壇場でかれに叛逆」し「ナチ突撃隊員の炬火行進をモデル」にした「ページェント」を大笑いしながら眺めやる「壮大な夢」は、作品終盤において実際に、衰弱した「親方（パトロン）」から「核武装構想」の協力要請に表面上追従する「森・父」の内面に、「核爆発ノ力」占有へのデーモニッシュな野望が芽生えていることと通底する。「反（アンチ）・キリスト」は「森・父」の中にも潜在しているのだ。また、彼が明かした最後の「夢」は、「ヤマメ軍団」の新人兵士として「勇気凛々」に行軍する「おれと森」、加えて「パリで縊死した友達」や墜落死したはずの「義人」、「光」「光・父」、その他多くの時空を越えた「懐かしい人びと」一同が、「最強最悪の敵『親方（パトロン）』を打ち倒す闘いの声」をあげながら進みゆく、「解放」的な「立体パノラマ」状の幸福な世界であった。ところが「夢見る魂を重く充実させ」たその「夢」は、「突然のデッド・エンドの壁」が立ちただかり、「宇宙的意志」である「転換」が『親方（パトロン）』ノ内ニコソ発シテイルモノデハナイカ」との疑義が差し挟まれて、瞬時に「悪夢の棘」の「傷」を残す。この不穏な「夢」の結構は、作品最終面の痛快な立ち回りから急転し、「悪夢」の相貌を顕すことに結ばれる。それは、渾身の力を振り絞り「おれ」の野心を禁じた「森」の「右手」によって、即時「親方（パトロン）」もまた撲殺されて、「反（アンチ）・キリスト」を、その実現のまえにおしつぶす」二人の任務は遂行したかに見えた。だが、「森」は、「親方（パトロン）」の悪しき工作資本金五億円を「颯爽」と「かつさらい」逃亡する。そしてついに機動隊の「デッド・エンドの壁」が立ちはだかる。そこで「森」は「道化集団」が焚き付けた「山車の炎」のただなかに「頭からダイビング」し、「紙幣」もろとも燃えあがる壮絶な最期を遂げるのだ。「反（アンチ）・キリスト」の君臨を未然に阻止した救い主「森」と、「親方（パトロン）」から「生まれつきの道化」と命名された「森・父」の冒険は、ついに終止符を打つ。

「夢はいわば湿り気のない無意識の産物」であり、「無意識というものが意識に対して補償的ないしは補完的に働く」（ユング）（注11）なのであれば、「森・父」が「森」や「光・父」に夢・意識・行為を語り記すのは、はからずもおよそ患者と心理士のごとき関係性を築くこととなる。「光・父」が「幻の書き手（ゴーストライター）」として「なにもかもあらいだらい」話す彼の言葉に時折疑義を抱きつつ受容するうちに、二人の間に「言葉」「文体」の相互作用を見出すのも、転移・逆転移の構図を想像させる。挙句、「おれ」（「森・父」）が「言葉を発しえぬことになった時」「きみがおれのかわりに言葉を発し、かつそれを記述する」よう要請するほどに、語り手「森・父」、記述者「光・父」

の境界線はその時点(第十一章)で大きく揺らぐ。実は「おかしな二人組」の「冒険」譚が「幻(ゴースト)の書き手(ライター)」「光・父」による創作世界にとって代わる可能性も浮上する。極論すれば作品世界そのものが、覚醒しつつ想像された「小説家」「光・父」の「夢」と言い得るほどに。

ところで『大江健三郎全作品』第二期全六卷(一九七七・九〇七八・二新潮社)には各巻にエッセイ(後『表現者たち』に収録一九七八・一〇新潮社)が書き下ろされていて、その内容と最終巻の末尾を見る限り、それがメキシコシティにて執筆されたものとわかる。つまりこのエッセイ執筆は「ピンチランナー調書」最終稿執筆と脱稿までの時期と重なりあうことになる。ちょうど『洪水はわが魂に及び』と『新潮』連載の文学エッセイ(後『文学ノート』に収録一九七四・一一新潮社)における緊密な対関係と同様に、この組み合わせもまた、小説と創作意識を開示するエッセイの組み合わせとして捉えることもできよう。その中の「表現生活についての表現―わが猶予期間(モラトリアム)1」(注12)によれば、大江の創作活動において障害のある息子「光」の存在は、自分の「意識の明るい部分はもとより、暗い深みまでも照らし出」す光源であった。その結実でもある『洪水はわが魂に及び』を書き終えた時「もうこれまでのような相互関係においては、父親と知恵遅れの幼児について書くことはないだろう」と思い到ったのだが、「これまでのような」という「自分の言葉そのものが新しい契機をなして」、「これまでのような」「相互関係」を「逆転」させた「新しい相互関係への小説」を構想した―それが『ピンチランナー調書』であった。

前作『洪水はわが魂に及び』は息子「ジン」を内在化しようと試行する父「勇魚」が、最終場面で「ジン」を「自由航海団」の若者たちに託し、機動隊に抵抗の末、「死」を目前にする「父」の物語であった。その構図を「逆転」させた『ピンチランナー調書』では、生き延びるのは「子」ではなく「森・父」であり、「子」の「森」は「死」に向けて疾走する役割を担う。あるいは「逆転」は、「転換」直後に訪れた「おれ」の「ひとつの啓示」によって、息子「森」を心の内で「森トウチャン」と呼びその指示を熱烈に乞う、父子関係の転倒に結ばれてもいる。つまり「死」に向かう結末自体をそのままに据え、「息子」の眼をも兼ね備えた「おれ」(「森・父」)が、「父」のごとき「息子」(「森」)の「死んで行く」光景を直視するよう導いているのである。ならば、『ピンチランナー調書』最終場面で「超老人の男姿」「全身を覆う蓬髪をなびかせて」豪放に「死んで行く」壮年の子「森」を眼前にした若年の父「おれ」(「森・父」)が、「父親的な感動」から一転して退行し「生まれたばかりの赤んぼう」のように泣き叫ぶ結末も、多重性を帯びたきわめて象徴的な「逆転」「転換」の見事な結構と言えるだろう。前述のエッセイには、この「逆転」の「構想」を語った直後、次のような大江自身の「夢想」が記されている。

漠然と夢想することは、僕が生涯を終わろうとする時、そのように死んで行く僕と、僕の死後もこの世界に生き残る息子の意識に、それがどのようにとらえられるべきことなのかを、それこそ自分の最終の文章として僕が書こうとするのではないかということである。

そもそも「夢想」とは、大江が愛読するバシュユールの定義（注13）に従えば、「夢からの派生現象」ではなく、むしろ「増大する意識」によって「人間的な心的作用を保持する正常な」「非現実機能」によって「解放」をもたらし、人間を「たましいの発生状態」に導くものである。ことに「詩的夢想」は「みずからを記述する夢想であり、あるいはすくなくとも書くことを期待する夢想」とされる。それを踏まえつつ、翻って大江の「夢想」も、本来ならば「息子」の眼前で「死んで行く」自分の悲愴な臨終場面でありながら、末期の自分と「息子の意識」の交流を一对にした至福の局面の言語化を待ち望んでいる。

一方、父の「末期」とするか「死後」とするかに懸隔はあるものの、『ピンチランナー調書』が提示した虚無的な「死後のヴィジョン」もまた、父亡き後の息子の意識のありようを先取りする光景であった。父と子の対関係は、しかし、正確には父による息子への一方向的な同一化に基づく故に、その呼びかけは鏡面に反射し再び父のもとに帰着することとなる。父の切なる願望は満たされることがない。それゆえに消えぬ願望と断念との狭間に置かれた父は、常に子の影を追う。前述した作中の言葉「全体ガアモルフニ崩壊」「滅茶苦茶」や「絶対的な無」「宙ぶらりん」という語を「勇魚」（『洪水はわが魂に及び』）「光・父」「森・父」の誰もが内面化し反復して語るのも、危機的な時代状況の感受あるいは社会的疎外感に加えて、自己の内面に潜在する、息子への同一化に敗れた「影」として、それら言葉を捉えることができようか。

四、「トリックスター」「相互反転」「全体化」

エナンテオドロミ

「ピンチランナー調書」の原稿執筆時と重複する『大江健三郎全作品』第二期のエッセイについては前述したが、その他にも当時の大江の創作意識を知り得る言説がある。一九七〇年秋から始まった討論会を踏まえ、編集委員として名を連ねている『岩波講座 文学』（一九七五～七六）に寄せた論文群である。「文学」を「人間の仕業」と言い換えて多角的な定義を試みた「なぜ人間は文学をつくり出すか」（第1巻）、バシュユール、ブレイクの想像力論を基軸に据えて具体的な作品分析を提示した「創造の原理としての想像力」（第2巻）、現代社会に蔓延す

る「支配構造の言葉・表現の混沌」に抵抗し、「全面的な再生・更新」に向けた「人間の仕業」を模索した「現代世界における危機の中での表現」(第11巻)、「表現における全体」への志向性を考察した「全体とは何か、全体を見る眼はどのような眼であるのか」(第12巻)(注14)の四本で、当時の大江の、創作における主要な問題意識と考察が一連の流れを踏まえて論じられている。ことに第11、12巻では、「この危機のなかでこそ」「たとえば核時代の道化、環境破壊の天地でのトリックスターの、それぞれ多様な表現の湧出を、どうしてわれわれがいま期待しえぬ理由があるろう?」(第11巻)として、「享受者の意識と肉体に、全体に向けて跳び超え・乗り超える、十分に深い射程と強い志向性をそなえた動きを喚起しよう」(第11巻)として、「道化の祖型である神話的存在」「トリックスター」を提示する(第12巻)。その具体例に、大江はラディン、ケレーニイ、ユング著、山口昌男解説の『トリックスター』(注15)から、ラディンの「ウイネバゴ・インディアン」のトリックスター神話論文を引用し、全ての生き物は「世界をさすらう」「トリックスター」との出会いによって「笑い」とともに「概念的に固定した意味合いを洗い流され、想像力的な弾性をそなえた」世界の再構成を経験すると確認する。そして「トリックスター」こそが「全体とはなにか」「どのように全体を見る眼をかちとるか」の「根本的な問い」を充たし、「全体を表現しようとする作家的方法的媒体」になり得ると確信する。『岩波講座 文学』編集人・高橋和巳が最も強く主張した「人間としての全体像」把握への希求を、高橋急逝後、その意志を引き継ぐかのように自身に引きつけ「自分という一個の人間の全体性を実現することをめざしながら」表現活動を展開しようとする大江の、一つの答えであった。

それでは「ピンチランナー調書」で「生まれつきの道化」と名指しされた「森・父」は、はたして「神話的存在」の「トリックスター」であったのか。そこで、大江論文に引用された『トリックスター』という書物に、ユングの論文が収録されていることにあらためて留意したい。ユングの言葉が「ピンチランナー調書」の世界そのものに「転換」をもたらす典拠あるいは「仕掛け」であったことを考慮しつつ、その論文を通読すると、次の記述の反映上に「森」「森・父」の最後があることを想像せざるを得ない。

トリックスター神話の終りに、救世主が予示されるならば、その慰めを与える予感や希望は、何か災難が起こり、それが意識的に認知されたことを意味している。「救いのない」失望のなかからのみ、救世主への渴望が生じてくる。すなわち、影の認知と避け難い統合とは、あまりにも苦しい状態を引きおこすので、超自然的な救世主のみそのもつれた運命の糸を解きほぐすことができるのである。個人の場合には、影のなげかけた問題は、アニメの水準で、つまり関係性ということを通じて答えられる。個人の場合と同様に、集団的、歴史的にみても、それは意識の発展に関係している。これはアグノイア、つまり無意識内にとらわれからの解放をもたらす。そして、救世主

は従って光をもたらす人なのである。

集団的、神話的形態におけると同時に、個人の影もまた、相互反転（エナンテオドロミー）、つまり逆転の可能性をその内部にもっているのである。

C・G・ユング「トリックスター像の心理」『トリックスター』

「ウイネバゴ・インディアン

五、おわりに―「もう一つの相互反転」
エナンテオドロミー

「どんでん返し」（林道義）（注18）あるいは「相互反転」（河合隼雄）（注19）と翻訳される「エナンテオドロミー」は、ヘラクレイトスの用語「エナンテオドロミア」（逆流）（注20）を原義としたユングの心理学用語である。「集合的無意識の諸元型」（注21）によれば、「人格化される元型」は同時に「真正なシンボル」でもあり、「シンボルとしてのプロセスとはイメージの中で体験することであり、かつイメージを体験することである」と言う。その「プロセスの進行」は「否定と肯定、喪失と獲得、明と暗のリズム」を示しながら「エナンテオドロミーの構造」を示す。そして「その始まりはたいいていつねに袋小路あるいはにちちもさつちも行かない状態」であるのだ。

そのような「袋小路」のただなかに、「ピンチランナー調書」執筆時の大江は置かれていた。そもそも二十二年間にわたる創作活動の「自己検討」のために、「メキシコでの猶予期間（モラトリアム）」を設定した「根本」に、恩師・渡辺一夫の闘病と死の経験が大きく関わっている。『大江健三郎全作品』（第二期）に付したエッセイは、その死からおよそ一年程経過しているが、初回に「先生の死について書くことからはじめ」、最終回「やはり先生の死について書くことでおわらずにはいられぬ」（注22）と吐露されるほど、師への思慕と悲嘆とが痛ましくも鮮やかに書き留められている。例えば、メキシコに向かう飛行機の窓から真夜中の光景を見下ろして「これらすべてのなかに先生は遍在する」と思い、あるいは二葉亭四迷の墓参りのエピソードから、命日を同じくする渡辺一夫の亡くなった五月十日を想起して、自分の「守護聖人の日」とする切なる思いが零れ落ちる。まして渡辺一夫が死去した一九七五年当時、執筆のただなかであった「ピンチランナー調書」においてその影響は色濃い。

加えて、前掲の「イメージを体験すること」（ユング）に連なるように、かつて「作家の内部につながり、つねに生き揺れうごいているところの観察」から湧き起こる「イメージとともに生きていく」（注23）と記した大江が、一九七五年以降、「書き手の自分自身を拒否し、否定し、乗り越えるため」の「文学の言葉」によって「全体的な人間像の把握」を試行する（注24）、その一端に、「自分の中の他者全部を、そして、他人の中の自分を見つめる新しい内省的方策の探求」（注25）をあらたに志向しているのであった。無意識をも含めた「自己」の「全体化」を追求したユングの言葉と学説の援用はそれゆえにふさわしい。「生真面目な人間だとしか自分について考ええなかつた人間に、孤独な行きづまりで、ユングのいう第二の自我のように、突然道化的な自我を発見させる」こと、あるいは「道化としての作家の八方破れの抵抗」（注26）を目論むことの延長線上に、「これまでのような相互関係」ではない「相互反転（エナンテオドロミー）」した世界が要請されたのだった。

あるいは「相互反転（エナンテオドロミー）」は「森」「森・父」の「転換」設定のみならず、『ピンチランナー調書』の終局にもまた現れ

る。「反(アンチ)・キリスト」たる「親方(パトロン)」との直接対話の末、彼を殺害し逃走する「森」と、後を追う「森・父」両者の「生」の緊張と高揚は、祝祭的空間の喧騒と相俟って極限に昂まり、いみじくも「元型」の典型とも言うべき「超老人」に仮装した「森」が、燃えあがる神の依代「山車」に大金もろとも跳び込み炎上する。その光景が暗澹たる「死」という見方を「反転」させた、神の帰還を祝う幣の花吹雪のごとき構図として、あるいは、「トリックスター」のあつけない「昇天」として、ともに祝福すべき結末と解釈することも可能となる。そして恩師・渡辺一夫の「死」がもたらす悲嘆の極まりに、「死」がこちら側からあちら側への移行、あるいは「遍在」として、大江の内部に微かな希望として統合され得る象徴的場面であるようにも思われるのだった。

注1 「表現生活についての表現―わが猶予期間(モラトリアム) 1」『大江健三郎全作品2』(第二期) (1977・9 新潮社)

注2 『新潮日本文学55 大江健三郎「個人的な体験・ピンチランナー調書」』(1978・12 新潮社)

注3 山田有策「作品とその評価史」ピンチランナー調書『国文学 解釈と教材の研究』(1983・6 学燈社)

注4 大岡信「『核時代』をとらえる想像力の戦いをめぐって」『朝日新聞』(1976・9・20) (21)

注5 江藤淳「文芸時評」『毎日新聞』(1976・9・27)

注6 佐々木信綱『週刊読書人』(1976・11・22)

注7 上田三四二「小説の時空」『群像』(1977・1 講談社)

注8 蓮實重彦「等号の無限連鎖―大江健三郎論1」『文藝』(1978・7 河出書房新社)

注9 「prayer」〈幻(ヴィジョン)〉〈imagination〉―大江健三郎『洪水はわが魂に及び』から『日本文学研究』第五四号(2015・2 大東文化大学日本文学会)

注10 C・G・ユング『ユングの自伝2』(A・ヤッフエ編、河合隼雄・藤縄昭・出井淑子訳) (1973・5 みすず書房)

なお、ユングは「死後の生命」前章を「幻像(ヴィジョン)」と題し、自身が「意識喪失のなかで譫妄状態」になった際、様々な「幻像(ヴィジョン)」を見たと明かす。それは「夢をみているのか、忘我の陶酔のなかにいるのか」わからない状態で、「私の経験した事柄のなかで、もつともすさまじい出来事であった。」と振り返る。彼が「幻像(ヴィジョン)」を見た状況は、『洪水はわが魂に及び』や『ピンチランナー

調書』における「幻(ヴィジョン)」「ヴィジョン」のそれとは質的に相違する。が、唯一『洪水はわが魂に及び』の「ボウイ」が作中「勇魚」を赦すに至った「幻(ヴィジョン)」の訪れは、「殴られて眠った時」の「夢のなかからというか、眠りのなかからというか」の刹那に出現した「二本の腕」の映像が直観的に解釈された経緯において、ユングのそれと共通していると言えなくもない。

ユングは『元型論』(林道義訳)(1999・5紀伊国屋書店)でイグナティウス・デ・ロヨラの自伝に記された宗教的「幻像」について「このような幻像は無意識の状態を捉える内視的な直観であると考えられるが、同時にキリスト教の中心概念を受けついだものであるとも理解できる」として、その発生状態を「内視的な直観」と宗教的概念双方に認めた。また、A・ヤッフエによる『ユング自伝』「旅」の章の注釈では、「ユングは幻像(ヴィジョン)を同時的現象としてではなく、イニシエーションの元型的思考と関連して、無意識による瞬間的な新しい創作として説明した。」とある。「幻像(ヴィジョン)」の発生と解釈は、無意識を母体とするゆえに多様性に満ちることがユングによって明らかとなった。

注11C・G・ユング「超越機能」『創造する無意識』(松代洋一訳)(1996・3平凡社ライブラリー)

注12注1と同じ

注13ガストン・バシュラール『夢想の詩学』(及川馥訳)(1976・6思潮社)

注14大江論文掲載の『岩波講座 文学』刊行年月は左記の通り。

第1巻1975・12、第2巻1976・1、第11巻1976・11、第12巻1976・12

注15ポール・ラディン・カール・ケレーニイ・カール・グスタフ・ユング著『トリックスター』(皆河宗一・高橋英夫・河合隼雄訳)(1974・9晶文社)

注16C・G・ユング「童児元型」『元型論』(林道義訳)(1999・5紀伊国屋書店)

注17大江は『ピンチランナー調書』を書きあげて『全作品』第二期をしめくくろうとしている時、「今度こそ僕にはもういかなる相互関係においても、息子と僕自身とについて小説を書く機会はおとずれないだろう。」(「表現生活についての表現」『大江健三郎全作品2』(第二期)と宣言した。多様な同時代的モチーフを孕みつつ、なお「ピンチランナー調書」は「父」と「子」の「相互関係」をこそ骨格とした作品であったのだ。

注18注16と同じ

注19注15と同じ

- 注20 注16に挙げた『元型論』の「訳注」（林道義）
- 注21 注16に挙げた『元型論』収録のユング論文。
- 注22 「危険な結び目の前後―わが猶予期間（モラトリアム）6」『大江健三郎全作品5』（第Ⅱ期）（1978・2新潮社）
- 注23 「作家が小説を書こうとする：」『新潮』（1970・12新潮社）後、『文学ノート』（1974・11新潮社）収録
- 注24 「諷刺、哄笑の想像力」『新潮』（1976・1新潮社）
- 注25 「現代世界における危機の中での表現」『岩波講座 文学』（1976・11岩波書店）
- 注26 「恐怖にさからう道化―わが猶予期間（モラトリアム）4」『大江健三郎全作品6』（第二期）（1977・12新潮社）

*本稿は『ピンチランナー調書』単行本初版を底本とした。

一、「四つのゾア」受容

「無垢の歌、経験の歌」(『群像』一九八二・七)を皮切りに始まった、七作品収録の連作短編集『新しい人よ眼ぎめよ』(講談社一九八三・六)は、ウィリアム・ブレイクの詩句や画の引用と小説家「僕」の長男「イーヨー」の言葉とが神秘的共振のもとに反響し、いわば「重力」(注1)に喘ぐ「僕」の内面世界を救う「光」となって、各作品世界が穏やかに、かつ濃密に接続していく。当時は概ね高評価を得て、第一〇回大仏次郎賞を受賞した。このようにブレイク受容の反映が作品世界全体に横溢する一九八〇年代前半はもとより、それより二〇年程前の『個人的な体験』(一九六四・八新潮社)や、それ以降の作品の折々にも、父と子を巡るブレイクの詩句、ことに「Father:father:where are you going」(注2)が繰り返しモチーフとして現れていた。筆者は以前『洪水はわが魂に及び』(一九七三・九新潮社)にて登場した「幻(ヴィジヨン)」(以下ルビは()で記す)「祈り」の語の頻出に着目し、その遠因にウィリアム・ブレイクの影を推論したのだが(注3)、その六年後発表の『同時代ゲーム』(一九七九・一一新潮社)には既に、モチーフ以上の深厚を帯びて血肉化していることを、ブレイク研究者小林恵子の連作論文(注4)が明示している。『同時代ゲーム』に関する大江の言説にブレイクの名が登場しない中で、小林の詳細な指摘と分析は、大江のブレイク受容を辿る上でも重要な意味合いを持つ。それゆえに、まずは小林論文の概略に私説を加えつつその意義を確認する。

小林は、大江が『四つのゾア』(ブレイク)から『同時代ゲーム』「創作上の大きな鍵」(注5)を三つ得ていると言う。一つは、「壊す人」造型の「思想的根拠」に「永遠の人間(ジ・エターナルマン)、アルビオン」(『四つのゾア』)の反映を認める。「永遠の人間(ジ・エターナルマン)」であると同時に、ブリテン島やイギリス国の古名を踏まえた地理的名称でもある「アルビオン」は、「一個の人間、人間全体、人間の共同体」全てを全体化し、地上界と永遠界の双方をも引き寄せる、極めて多義的な神話的存在といえる。このイメージは、超人的能力を發揮する村の指導者として破格な「生」と「死」を経て、後「再生」し、稀有な現象を巻き起こしながら共同体の存続を図った(「神話」歴史)的存在者「壊す人」のありように繋がる。

二つに、『個と共同体』の思想に緊密に結びついた『四つのゾア』の「構造的性」が、『同時代ゲーム』の「村」国家「小宇宙」「壊す人」

「村人」「兄弟」の位相に反映されているとする。例えば『四つのゾア』は「永遠の人間（ジ・エターナルマン）、アルビオン」が〈四〉つの「神人」「ゾア」に分裂し、さらにその各々が「対の構造」をなす分身（emanation）女性性）を生み出して、墮落・闘争・混沌の末、「永遠の人間（ジ・エターナルマン）、アルビオン」への再統合と全的回復を目指す物語である。『同時代ゲーム』には、この「対の構造」が一例えらば双子の「妹」を「分身」と書き送る「僕」の「対」感覚や、幼少時の「僕」の良き理解者「アポ爺・ペリ爺」も一対の双子であった。また大日本帝国に対抗する「村」の秘策が「二人一組」の「二重戸籍」であったのも、同様の「対」の構造に支えられている。一方、名前に「露」の字を掲げた「僕」の五人兄弟は、双子の「僕」「妹」を「一」として、他三兄弟を合わせた「四」の数を体現し、各々「対」のパートナーや精神的支柱を持つ。加えて、ノースロップ・フライによる「四つのゾア」の「原型批評」特質一覧（注6）は、小林による「僕」の兄弟妹の「四要素」「一対」構造の特質一覧表と多くの点で通底するのであった。

三つ目は、前掲の「個と共同体」の緊密な連繋に、「夢」が媒介している点である。そもそもブレイクは「visionary」（注7）（幻視者）であった。『四つのゾア』は「ブレイクが想像力（ヴィジョン）に質量を与え得る場」「ヴィジョンを實在するものとして描き出せる場」（注8）の実現として着手されたものだが、完結の後、幾度かの修正を施すものの、ついに彫版されることなく放棄される。しかし壮大なその試みは、後の預言詩『ミルトン』や『ジェルサレム』に形を変えてなお引き継がれたのだった。破格で自在な時空間を生きる神人ゾア達には「夢の共有の場」が用意されていたように、『同時代ゲーム』にも「夢」「幻」「夢想」と「現実」とが融通する時空間として、「村Ⅱ国家Ⅱ小宇宙」の場が開かれている。その「神話と歴史」の創出に、「夢」「幻」の現実化、あるいは『セノイの夢理論』のような『夢の共同化、社会化』（注9）が組み込まれたのだ。例えば「村の老人たち」「無名大尉」がこぞって「壊す人」を夢見、囚われ、指示を受け取ることや、「僕」が「妹」宛の「手紙」でしばしば自身の「夢」「幻」の現実的解釈を記すように、「夢」は共有され得べき出来事として現実と等価に存在し、ゆえに個が共同体とその象徴に直接結ばれる必須の媒体として、『同時代ゲーム』に生きてある。

小林論文は、『同時代ゲーム』における「創作上の大きな鍵」を『四つのゾア』に見出す以外にも、広範な視野のもと、ブレイク受容が果たした結実を大江作品に数多見出ししている。本稿はその成果を踏まえつつ、かつ、一九七〇年前後から始まった大江の試行（注10）——「作家が生きていることの全体の想像力的なありよう」（注11）の開示が、『同時代ゲーム』の結構にもまた引き継がれてあることを論じる。

二、「時間」について書かれた書物」（注12）

これまでの『同時代ゲーム』研究は、大江の自作解説やエッセイ・評論、特に『小説の方法』（一九七八・五岩波書店）の言説に即した研究分析が主流であった。例えば「谷間」の「村」国家「小宇宙の神話と歴史」に関する多様なモチーフを、民俗学・文化人類学・神話学によって解釈するもの（注13）や、「異化」「グロテスク・リアリズム」といったロシアフォルマリズムに基づく前衛性の指摘（注14）、または『同時代ゲーム』と同根の『M/Tと森のフシギの物語』（一九八六・一〇岩波書店）とを比較検討し、各々の特質を抽出した作品分析（注15）や、社会状況に向けた大江の批評精神が、現実と地続きの「ユートピア」創出を作品世界で志向するとの指摘（注16）である。

それらと異なる視角から『同時代ゲーム』文庫版に秀逸な解説を寄せた四方田犬彦は、本作を「時間について書かれた書物」と呼ぶ。「作品の内側」に「複数の時間が仕掛けられている」として、（1）「僕」の「村」国家「小宇宙」における「長大な物語の時間」、それを（2）「村の神主」である「父」から叩き込まれた「僕」の「説話行為の時間」、そして（3）「先の物語の延長上にある主人公とその妹の奇怪な生涯をめぐる物語の時間」の三層に分類した。時間の各層に生じた出来事は、「僕」の「手紙」六通のなかに、「短いカット・バックの積み重ねのように」「渾然として同時に進行してゆく」。因果論的に順次了承することを阻む、このような「時間」の攪乱は、各「手紙」自体が「村」の「神話と歴史」全体を多角的に開示する自立した「部分」として、なおかつ、手紙を書く「僕」の現在時を随時「全体」化し発現するための方法に適する。個と共同体、具体化と抽象化、「歴史」と「神話」といった「対」の統合と全体化の実現に、これら時間の位相がいかに機能したのだろうか。

そこで「手紙」という形式を踏まえ、あらためて「書き手」「僕」を基軸に据えた三層の時間を（1）記憶した「神話」歴史「時間」、（2）手紙を書く「僕」の現在時間、その延長線上に（3）「妹」との過去・現在・未来を想起し夢想する「僕」の「内的経験」の時間、と再定義して、その関係性に留意する。すると（1）古層の過去と、（2）現在とが「短いカット・バックの積み重ねのように」「渾然として同時に進行してゆく」ために、あるいは〈神話」歴史〉と「現在」とを断片化し随時変転させながら連接するために、（3）妹との「内的経験」の時間が挿入されていることに気付く。幼少期から「村」の「神話と歴史」の継承・筆録を「使命」と課せられた「僕」と同様に、「壊す人」の「巫女」として教育された「妹」は（1）の時間を共有するに最適な「読み手」である。そして、双子の「片割れ」として終始半身を求めてやまぬ「僕」の（2）の時間を伝えたい相手もまた、当の「妹」であるゆえに、「妹」との、あるいは「妹」に向けた（3）「内的経験」の時間は、（1）と（2）の時間双方を自ずと媒介するのである。そこで本稿は（3）の位相にこそ『同時代ゲーム』結構の臨界点が存することを推測する。

三、異相―「投函前に削除された部分」に導かれて

「僕」の手紙全六通のうち、「第一の手紙」には「僕」が「妹」に送った文面本体とは別に、「投函前に削除された部分」が末尾に付されている。「手紙」の全き枠組みに付録した、過剰なる「部分」文面は、前述(3)の位相に該当する。「第一の手紙」ひいては作品世界全体にこの「部分」がどのような意味を揺曳するか、まずそこから本作を繙いていく。

「部分」文面には、「三十年近い以前」の「夏の盛りの午後」に「僕」が企てた「あの出来事」の詳細が綴られている。「父」神主が双子の「僕」「妹」に強制づけた「生の目的」(「土地の神話と歴史を書く仕事」と「巫女」)を覆すための行動であり、「村」から「僕」と「妹」が「忌まわしさ」のあまり「真の意味で追放されること」を願って試みた、典型的な禁忌「近親相姦」の決行である。だが若くして「性的強者」である「妹」の手慣れた対処によって「僕」の行動は自壊し、その直後「壊す人の遊びのようなもの」、後年にいたっては当時常習していた「覚醒剤のために一切記憶がない」とまで「妹」に言い放たれて、「僕」の行為は無化されたのだった。

「第一の手紙」を書く現在の「僕」にとって「あの出来事」は、「父」神主の社務所の倉で僕がきみへとしかけたことにつき、それを僕としての記憶に新しくしなければならぬ」ことであり、加えて「これから書き続ける手紙としてのわれわれの土地の神話と歴史に、あの出来事に連なる内的経験を書きこんでゆかずにはいられぬはずのもの」であったのだ。「僕としての記憶に新しくしなければならぬ」のは、「あの出来事」についての「僕」の「記憶」が重要でありながら実は「不連続的」であり、「妹」に向けて書くことで「当時の僕の意識」を再認識し、経験として新たに定着させる必要があった。「僕」の書く「村」の「神話と歴史」は、その只中を生きた「僕」の「内的経験」と「記憶」に依拠することの意志表明でもある。ゆえに「神話と歴史」を書く重責を担う自身の分水嶺となった「あの出来事」―近親相姦の失敗により、「僕」「妹」の運命は結果的に「父」神主の目論み通りとなった、その成り行きもまた、「村」の「神話と歴史」の「部分」であり、書かねばならぬ出来事なのだ。そしてまた、現在「巫女」の「妹」が、初めて「僕」に「壊す人」について語るのも、「あの出来事」が起きた時なのだ。「壊す」という字を懐かしいという字と一緒にして、両方がひとつの字で、そのまま壊す人という名前になってると思つてた」と打ち明ける「妹」の「幼児の言語のような稚さの印象」も、「胸を裂かれるように感じた」「僕」の記憶の断片であり、ひいては、作品世界全体を照射する光源ともなるはずだ。しかしそれゆえに、「妹」が発したこの象徴的な言葉が、出来事の過程上いつ発せられたのか、明確にその前後を位置づけられぬ曖昧さを孕むため、加えて「妹」からの答えを期待できぬゆえ、「僕」は「あの出来事」を「神話と歴史」初発となる「第一の手紙」から削除した、と考えられる。

とはいえ、「妹」には届かぬ「僕」の不穏な記憶の断片は、作者大江によって殊更強調されて、本作読者の前に差し出される。この仕掛けは、以前大江が『洪水はわが魂に及び』を「書いている自分自身を分析した臨床報告」として執筆した、『文学ノート』（一九七四・一一新潮社）の「付録十五篇」を想起させる。「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物であった細部」であり、「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」。この、作品世界全体を支える「構造物であった細部」の存在は、『同時代ゲーム』にてもはや、作品内に巧妙に配置され構造化されたのだ。つまり「僕」が「村」の「神話と歴史」世界を書き継ぐのに「必要な構造物」として、あるいは「手紙」という「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」として、あの「**投函前に削除された部分**」文面が執筆され、付録したのであることを明示しているのだ。

それゆえに「僕」が「あの出来事」をどのように語っているのか、その背後にも留意せねばならない。例えば「あの出来事」が起った「社務所の倉」は、「父Ⅱ神主」の「書齋の隣」に位置していた。「僕」は削除した「部分」始めに「あの出来事の一部始終の間、父Ⅱ神主はかれの書齋の隣のあの倉に顔を出そうとはしなかったのであるが」と記し、「部分」終わりにもまた「父Ⅱ神主は始めからそのなりゆきの全体を見とおしていたように、社務所を出てわれわれの様子を見にくるということもなかった」と記す。「僕」と「妹」とに起きた「あの出来事」の背後には、「父Ⅱ神主」の期待を裏切るべく行動を起こした「僕」の企みと、それを知って知らずか、隣接した場に居ながらついに現れぬ「父Ⅱ神主」の沈黙とが、「僕」の意識にことさら立ちのぼる。ゆえに「父」の無干渉を記す二度の言説は、逆説的に、「父Ⅱ神主」の沈黙をこそ記憶する、「僕」の中の不気味な「父」の影を示唆するのだ。「僕」「妹」の前に立ちはだかる「父Ⅱ神主」の影、この構図こそ「僕」の手紙六通を貫く梁のごとき構造物となっている。

ところで、「近親相姦」と「父Ⅱ神主」の影との連関は、「第五の手紙」末尾の「村」の「噂」に再び姿を現すのであった。それは、帰村し「巫女」として「父Ⅱ神主」に寄り添った半年後、青年不在の「村」から外に出る事なかった「妹」が「受胎」し、その「胎児の父親」が「八十歳を越えている」ものの「永遠の壮年の力にみちている」「父Ⅱ神主」ではないかというものだ。「村」の老人たちの「不合理な疑い」は直ちにその場に居た「コーニーチャン」によっていなされた。だが、「父」亡き後の「第六の手紙」にて「僕」は、自分の手許に戻った五通の手紙に、亡き父の「消された色鉛筆のしるしに気がついた時」父の真意を確認するため「たちどころに開いて見たページ」とは、すなわち、「父Ⅱ神主にみちびかれた」「妹」が「キノコのようになって冬眠していた壊す人を取り出して、再生させたという話」の箇所であった。「第五の手紙」末尾「村」の噂によって明かされた、「妹」の「受胎」「来春あきらかとなる新しい生命の誕生」と、「父Ⅱ神主」の思わぬ若さの発現、それに誘発された父娘相姦疑惑―これらに接続した「第六の手紙」にて記された「僕」の確認作業は、遡って「第二の手紙」冒頭

以降繰り返して登場する「キノコのように縮みこみ干からびていた」「壊す人」を「犬ほどの大きさのもの」にまで再生した「妹」の奇譚と、「父」神主の協力に向けられていたのだ。「男根」をイメージさせる「キノコ」の比喻も相俟って、「妹」「父」神主「村人」の言説は、「受胎」を巡り聖俗混淆彩られ錯綜したままにある。一方「僕」は、「妹」による「壊す人」再生譚を、「第二の手紙」以降全肯定し「書く」行為の励みにしながら、実は「妹」のありようを危ぶんでいたことになる。こうして「第六の手紙」は「僕」のこれまでの手紙言説とは異なる位相のもとに、「父」神主と「妹」のありようを映出する。「父」亡き後行方不明の「妹」について「僕」が披瀝したもう一つの可能性は、日常世界の合理的見地から照らした推測として、「妹」が過去の潜伏期間中蓄積した「強迫観念」による「神経の錯乱」から、実は「父」神主に保護されて、ついに「犬ほどの大きさの」「幻影」と妄想の世界に「閉じこめられて」生きているのではないか、というものだ。「僕」の「内的経験」には、これまでの五通の「手紙」にはない、「痛ましい」「現実の時間を嬉々として生きる」「妹」の、狂気の異相に向けた想像が潜在しており、それがついに顔を覗かせるくだけりである。五通の手紙を「村」の「神話と歴史」として無言のうちに承認していた「父」神主と、「壊す人」の「巫女」でありながら居場所を追われ失踪した「妹」への、思慕と悲哀。「第六の手紙」で書くべき「神話と歴史」は、生涯を「村」の「神話と歴史」の収集・保存に生きた「父」神主と、失踪し、「もうひとつ別の世界への媒介者たる巫女」として生きているかもしれない「妹」とに向けた、切なるオマージュとなる。したがって「第六の手紙」に託された「僕」の「内的経験」は、「第一の手紙」と「削除された部分」とを浸潤する「僕」の「夢」「幻」が深度を帯びて再び発現し、「村」の「神話と歴史」の時間軸が解かれた、共時的、同時代的「ヴィジョンの総体」を現出することとなる。

四、「僕」のなかの「妹」

あらためて各「手紙」を俯瞰すると、冒頭文はもとより、それ以外の文面中でもしばしば「僕」は繰り返して「妹よ」と呼びかける。それは「父」神主と「僕」とで交わされた「とんとある話。あったか無かったかは知らねども、昔のことなれば無かった事もあったにして聴かねばならぬ、よいか?」「うん」という「定まり文句」によって口承の場が開かれたように、「僕」自らが想像界に口承の場を開き、現前せぬ「妹」をその場に出来させるかのである。「妹よ」のフレーズは語る位相を変転させる呼び水であり、また、語り、筆録する自身を鼓舞するための「定まり文句」であった。そして「村」を出て以降終始「僕」の手の届かぬ「場」に生きる「妹」への切なる「官能的な希求」がそこに込められてある。

そもそも「僕」がこれほどまでに生涯焦がれ求め続ける「妹」とは何者か。「手紙」には「男女両性を具有した、ひとりの人間」の半身として、「もうひとりの自分」「分身たるきみ」、「対をなす分身」「〈対〉の陽の部分」と何度となく連綿と表現されて、およそ「二人でありつつ一人になる」「完全なる全体への欲求」（注17）「愛（エロース）」の対象、いわばイデア論的存在として、「妹」は「僕」の中に息づいている。あるいは「妹」は、「赫々たる魔力をはらむ」女性であった。かつては「村」の青少年たちの「性的偶像」であり、「性的放縦」な少女期を経て「性的遍歴の旅」に出奔した快樂主義者として、神社聖域での禁欲と相反した俗的日常性を存分に謳歌し、疑似的「死」の後、時機を得て「再生するように」して「村」に戻ったのだ。既に「妹」は、「僕」と同様四〇歳をとうに越えた中年女性の「巫女」として現在を生きている。だが、前述した「第六の手紙」にて零れ落ちた「妹」の現状推測を除き、「僕」の内部に終始息づく「妹」は、屈託なく行動的、時に退廃的ですからある若き女性のままた「バター色の臀部を輝かせて」全裸で佇んでいる。「僕」の肉体的官能を絶えず憑き動かす、いわば「官能の形式」から、ついには「思想となった」と評すほどに、彼の中の「妹」は、「村」の名「吾和地」アハヂ」の異表記「不会、不媾」（「会わじ、媾わじ」）のごとき遊離の時に育まれ、具体と抽象を貫く甘美な存在として観念化した。だからこそ、聖俗極まる多様多義的な「神話と歴史」語りを導く「媒介者」として、または「僕」の想像力を「官能」的に刺激するミューズとして、「僕」の「幻」「夢」「夢想」の世界に絶えず若々しく君臨する。つまり「村」の「神話と歴史」筆録は、「父」神主」や「妹」自身の拒みによって「僕」が現在時の彼女とついに再会できぬゆえに、あるいはだからこそ、実現可能になったとさえ言える。

いわば、ブレイクが「visionary」であったように、「僕」もまた「visionary」であった。「僕」は幼少時から「歯痛を契機」に「奇妙な憑依現象」を体験しており、「自分にとり憑くものが他ならぬ壊す人だと、ひそかに思いきめたのであった」。加えて「個と共同体」を繋ぐ重要な触媒として「壊す人」を同時に「夢」見たかつての村人達以上に、「僕」の「夢」「幻」「夢想」は「手紙」内に横溢し、ついには過去・現在・未来を貫く「ヴィジョン」の数々を湧出する。「僕」の「手紙」ひいては本作は、この「僕」の「ヴィジョン」発現の場において最潮位を迎える。

それは太平洋戦争後半、戦勝祈願に訪れた集団参拝者に対して「父」神主」が行った「奇想天外」なふるまいに端を発し、戦略を持って「父」神主」を援護した「アポ命、ペリ命」の逮捕がきっかけとなった。「僕」は彼ら二人を裏切った「父」神主」への憎悪と嫌悪にまみれ、社務所への放火をこそ断念したが、自身の体を赤く彩ることで「呪術的に火の粉を演じて」「満月の森へ入って行った」。そこで「僕」は「なかば眼ざめつつ、夢の眼で」「遙かな昔、宇宙の異星から」飛来した言葉の研究家「森の怪物フシギ」を認め、さらに深く永く「眠っていた間ずっと見つづけた」「夢」により「あたえられた指示」、すなわち「この森のいたる所に埋められている」「壊す人の全体を復元」する使命を

負う。「最初のヴィジョン」は、その最中に出現したのだった。「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」「五十日戦争で殺された」「犬曳き屋」の「犬」が、ついで「壊す人」を暗殺した「シリメ」、「壊す人」を守りぬこうとする伝承のなかの人々」というように、「父」神主「が」「僕」に伝承した「神話」歴史」の人物たちが「次つぎにあらわれる」。異星から飛来した言葉の研究者「森の怪物フシギ」に照応するかのように、「僕」に内在する言葉と経験世界とが森の時空に解き放たれて、未生以前、遙か過去から「未来の出来事に関わる者らまで、誰もかれもが同時に共存している」圧倒的な「ヴィジョンの総体」、「ほとんど無限に近い空間×時間のユニットの一望のもとにある眺め」が現前化する。しかし「壊す人の肉体を復元する」「僕」の試練は成就されず、道半ばにして谷間に連れ戻される。その際悲痛に「泣き叫び」「森を横切った時」、「僕」が最後に見た「ビジョン」、それこそが「娘に成長した」「妹」の姿であった。

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。

(「第六の手紙」末尾)(記号・傍線は筆者による)

本作「第六の手紙」はこの光景で閉じられる。「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」に映出した「妹」は、実は、単に「娘に成長したきみ」なのではない。これまでの「手紙」に記された「妹」のありようと照合するならば、①「燃えるように美しい恥毛」は、四〇を過ぎた中期の「妹」がメキシコ・シテイに滞在する「僕」宛の「手紙」に、いわば生存証明として、あるいは遠方に居る兄へのお守りとして同封した一品に際した表現である。一方、②「妹」の「全裸の躰」を「僕」が目撃したのは、大学初年時の夏休みに「僕」が仕掛けた「あの出来事」の時である。そして③「バター色に輝かせて」の形容は、初めて森の中で「ヴィジョン」を見た後の、少年時の「僕」が、「蠟倉庫の便所」内にて「セーラー服の襷のあるスカート」から突き出された「妹」の「臀部」を目撃した場面に用いて以降、「僕」の「幻」「夢」「夢想」に繰り返し登場するフレーズであった。最後に、④「妹」の「傍らに」「再生し回復した犬ほどの大きさのもの」が寄り添う光景は、再会できぬまま行方不明となった「妹」の現在と未来のありように向けた、願わしき「僕」の夢想である。つまり、少年期の「僕」が幻視した最後の「ヴィジョン」は、来るべき未来の時々に出現する「妹」の官能的な姿が、共時的な統合のもと一斉に現前化していたのであ

った。それは未来像としての「ヴィジョン」であると同時に、あるいは、六通の「手紙」を書き継いだ言葉の総体が喚起する、現在の「僕」のなかの「妹」像が、少年時に認めた「ヴィジョン」を新たに更新する中に幻視した総合的姿であったともいえよう。「妹よ」に始まる想像の契機は、こうして「妹」の全的「ヴィジョン」の創造により昇華され幕を閉じることとなる。

大江は後年、『M/Tと森のフシギの物語』と『同時代ゲーム』とにおける創作過程を比較して、本作は「具体的な出来事や人物やシンボリズムをどのように決定してゆくか、それも単なる幼・少年時の記憶の再現でなく、それとつないで表現したいと思っっている宇宙観、死生観」との「均衡」に留意した上で、「何を書くかが肝要な関心事」（注18）であったと述懐する。また、それゆえに複数の語りの要素を取り込むことで「およそねじくれ曲があった、複雑な構造」になったと明かす。多種多様なモチーフの確固とした具体化と極限に向けた抽象化の実現、あるいは、異なる時間位相の「歴史」と「神話」とがその対置を超出し統合されることを目指しつつ、従来私的媒体たる手紙の形式内にてそれが実践されたこと、それは、未だかつてない困難な試行となった。具体を深遠な領野に融通させるための媒介者として『M/Tと森のフシギの物語』にイーヨーが必要であったように、『同時代ゲーム』では「僕」のなかの「妹」こそが、前掲のごとき「均衡」と統合とを図る支点であったと言えるのではなからうか。

五、結びにかえて―「隠喩」

一九七〇年前後の大江作品は、「書いているさなかの自分、創作活動中の自分をそのままに呈示したい」という欲求（「書かれる言葉の創世記」『文学ノート』）の実現に向けて、多角的な仕掛けを用意していた。例えば『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』（一九六九・四新潮社）や『みずから我が涙をぬぐいたまう日』（一九七二・一〇講談社）は、単行本化する際新たに「プロローグ」や「ノート」を冒頭に付し、創作過程やモチーフを自ら開示した。次作『洪水はわが魂に及び』に至っては、「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」と「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」「必要な構造物であった細部」とを収録した『文学ノート』を同時期に刊行。『ピンチランナー調書』（一九七六・一〇新潮社）では『大江健三郎全作品 第二期』（一九七七・九く七八・二新潮社）に付した自己解説と、そのみを改めて単行本化した『表現する者―状況・文学』（一九七八・一〇新潮社）が「僕としての、人類と個における、文学の発生をめぐる思考」として併走する。『ピンチランナー調書』の作品世界は、語り手である小説家「僕」（「光・父」）と出来事の報告者「おれ」（「森・

父」とが、「幻の書き手（ゴーストライター）」として筆録する役割と、手紙や電話で語る役割とを其々担いつつ、次第に誰が語り、誰が書いているのか区分けが渾然として、ついに両者の役割が溶解し同一化したかのごとき結末を迎える。本作『同時代ゲーム』は、その前年既に、文化人類学や文学理論の学術用語を導入し整備した『小説の方法』の刊行によって、小説と方法論とが明確に併置された中での発表となった。「妹」宛の手紙六通に「**投函前に削除された部分**」を付した形式と、「神話と歴史を書く役割」を「方向づけられていた」個が孕む多層的時間の自在な開示によって、時系列は絶えず変転し「神話と歴史」語り自体が異化される。そして「書いているさなかの自分、創作活動中の自分をそのままに呈示したいという欲求」は、さらなる高次の欲求として飛躍的に、次のごとき見事な隠喩と化したのだった。

次つぎに眼の前にあらわれるヴィジョンの総体が、自然な仕方ですべてを教えてくれたのだが。しかもそのようにして森のなかにすべてが共存している、村Ⅱ国家Ⅱ小宇宙の神話と歴史こそは、それら自体が巨大化した**壊す人**をあらわしているのだ。僕が森のなかをくまなく歩きまわってヴィジョンを見てゆくのが、バラバラに解体された壊す人を復元する行為であるのは、そのためなのだ……

（傍線は筆者による）

本作「第六の手紙」末尾場面である。一人「森」で過ごした「六日間の経験」は、「僕の肉体と精神のなかに」「層をなして無限の広がりをもつ、小宇宙としての森」を抱懐させた。「村Ⅱ国家Ⅱ小宇宙の神話と歴史」は「巨大化した壊す人」であり、「森のなかをくまなく歩きまわってヴィジョンを見てゆく」のは、「バラバラに解体された壊す人」Ⅱ断片化した「神話と歴史」を「復元する行為」なのだ。「僕」は直観する。例えば「すべてが共存している」「森」は、いわば多様かつ豊穡な「言葉」の森であり、「次つぎに眼の前にあらわれるヴィジョン」は「活性化される想像力」（『小説の方法』）の映写のごとく思われる。それは「小説の制作とは、まさにそのような言葉の、人間にたとえれば、肉体と意識とを、総ぐるみ蘇生させる行為である。」（傍線は筆者）と『文学ノート』で言明し、また「作家は、まだ小説を企画しているにすぎぬときの、静止した状態でのかれの想像力の限界をはっきり超えたヴィジョンを見る。そのヴィジョンはかれの眼のまゝに伝説の恐ろしい石像のように屹立して、いまこのおれのヴィジョンを見たところのきみは、これまでのきみではない、と大声でいう。そのようなヴィジョンが、作家を変革する。」（傍線は筆者）と断言した、当時の大江の創作意識が、『同時代ゲーム』創作時もお持ちし、かつ、本作「僕」の創作意識自体に反映されていたのである。つまり、「次つぎに眼の前にあらわれるヴィジョンの総体」を前にした「僕」が果敢に「くまなく歩きまわって」見ることで、「バラバラに解体された壊す人」の「復元」を目指したように、大江もまた、「想像力の場」に出現する「ヴィジョン」

の数々に対峙し、言語化することで乗り越えながら作品世界の完成を目指す、創作時の情景の「隠喩」として感知されるのだ。

あるいは前掲の四方田は、バフチンの「ジャンルの記憶」を踏まえながら、「神話と歴史」Ⅱ「壊す人」が、「滑稽な偽史」というジャンルそのものの「隠喩」であるとして、「壊す人の細分化された肉体を修復し、その再生を祈願しようとする主人公の少年の森への参籠が、巨大な文学的記憶を前にその継承の作業のさなかにある作者に他ならない」(注19)と鋭く指摘する。換言すれば、「神話と歴史」Ⅱ「壊す人」の「復元」は、「地球の人類」の「言葉」を「受けいれる」「記憶装置」(「森の怪物フシギ」)によって蓄積された言葉によって、「神話と歴史」のジャンルを自在に横断する「僕」、ひいては『同時代ゲーム』を執筆した大江の創作行為の「隠喩」となるだろう。

一方、ブレイクの『四つのゾア』受容に即した解釈にも留意したい。小林は、ブレイクが造型した「アルビオン」は本来「生、死そして再生という魂の輪廻転生の物語」における「永遠の人間(ジ・エターナルマン)」であることを踏まえ、一方、大江における「アルビオン」解釈はむしろ「歴史と神話、すなわち通時性と共時性がかっちりとくみこまれたこの世の物語」の超人的存在者であると指摘する(注20)。その上で「一個の人間、人間の全体、人間の共同体を壊す人と名づけて、その過去、現在、未来を含む歴史全体の運命を」「個(子)と共同体(父)との関係」に「緊密に結びつけ」ながら「共同体(父)とは何か」を模索していると言う。従って「僕(個・子)が壊す人(共同体・父)を復元し、再生させようとする試みは、まさしく子が父を復元しようとしてきたこれまでの大江の作業(作品)の延長線上にある」(注20)と位置づけている。連作論文にてブレイクの詩句から「父と子」の系譜を追った小林ならではの視角である。『四つのゾア』から『ミルトン』や『ジェルサレム』へと形を変えて試行したブレイクのように、その後大江は『同時代ゲーム』から「いかに木を殺すか」(『新潮』一九八四・一一)や『M/Tと森のフシギの物語』を生み出していく。はたして『同時代ゲーム』は、大江における『四つのゾア』であり、「想像力(ヴィジョン)に質量を与え得る場」の実現であったのだろうか。今後の課題としたい。

最後に、「ヴィジョン」の語が放つ領野の深化を指摘したい。『洪水はわが魂に及び』における「幻(ヴィジョン)」(Ⅱ行為的直観)に始まり、『ピンチランナー調書』における「ヴィジョン」を経て現れた『同時代ゲーム』の「ヴィジョン」は、確実にブレイクの「ヴィジョン」の意に近づいている。もはや危機的状況下に直面した際の「時空間上を自在に働く想像力的」(注21)「幻(ヴィジョン)」『洪水はわが魂に及び』に留まらず、ユングに倣った「夢」「半覚醒時」下の「直観」的未来像(『ピンチランナー調書』)にも留まらぬ、「ヴィジョンの総体」。それは「森」の中の、「ここにいま現にあるものこそ」「ほとんど無限に近い空間×時間のユニットの、一望のもとにある眺め」であり、「森のなかにすべてが共存している」直覚を「僕」にもたらしたのだ。それはおよそブレイクの詩「無垢の予兆」(注22)における認識と

歩調を同じくする。

一粒の砂にも世界を

一輪の花にも天国を見、

君は掌のうちに無限を

一時（ひととき）のうちに永遠を握る。

部分に全体が、全体は部分に、すなわち「一即多」「多即一」の真理は、その後の大江作品に環流することとなる。

注1 シモーヌ・ヴェイユ『重力と恩寵』（1995・12ちくま学芸文庫）

注2 William Blake 『The Little Boy Lost』（『対訳ブレイク詩集』2004・6岩波文庫）

注3 杉山若菜「〈Prayer〉〈幻（ヴィジョン）〉〈Imagination〉——大江健三郎『洪水はわが魂に及び』から」（『日本文学研究』（2015・2）

注4 小林恵子「大江健三郎とブレイク（三）」（『立命館文学』第551号1997・11）、「大江健三郎とブレイク（四）」（『立命館文学』第557号1998・11）、「大江健三郎とブレイク（五）」（『立命館文学』第567号2001・2）

注5・小林恵子「大江健三郎とブレイク（三）」（『立命館文学』第551号1997・11）

注6 NORTHROP FRYE 『THE NIGHTMARE WITH HER NINEFOLD』『FEARFUL SYMMETRY』（PRINCETON UNIVERSITY PRESS 1969）

注7 注6に同じ

注8 土屋繁子「エネルギーと想像力」『ブレイクの世界——幻視家の予言書』（1978・12研究社選書）

注9 ウィリアム・ドムホフ『夢の秘法——セノイの夢理論とユートピア』（奥出直人・富山太佳夫訳1991・11岩波書店）によれば、セノイ族の夢見についてキルトン・スチュアートが発表した「マラヤの夢理論」（1969）は、学術的見地から虚偽であるとして八〇年代半ば

には既に否定されている。そしてむしろ、この夢理論がユートピアや意識の覚醒・変容を求めた七〇年前後のアメリカ社会にあって、大きな反響を呼んだこと自体が社会的に分析されている。大江は前作『ピンチランナー調書』でカルロス・カスタネダの名を引用するなど、七〇年前後のカウンターカルチャーやヒッピームーブメントにも関心を寄せていたことが窺える。「夢」の技法は、ユングやブレイクの『四つのゾア』からのアプローチとは別に、「マラヤの夢理論」からもまた刺激を受けていたのかもしれない。

注10 山下若菜「八開かれた自己否定」へ向けて一七〇年前後・大江の試行」『昭和文学研究』三八集1999・3)

注11 大江健三郎「*このノートのためのノート」『文学ノート』(1974・11新潮社)

注12 四方田犬彦「解説」『同時代ゲーム』(1984・8新潮文庫)

注13 蘇明仙『大江健三郎論―〈神話形成〉の文学世界と歴史認識』は、一九六〇年代以降の大江作品を「〈神話形成〉と歴史」と歴史という二つのタームを軸に眺望することによって「〈神話形成〉が大江の歴史認識の一方法であることを明らかに」している。『同時代ゲーム』については、山口昌男の文化理論、構造主義的アプローチによって文学の「全体性」が目指されていたことを丁寧分析している。

注14 吉田三陸「『同時代ゲーム』における宇宙論とその前衛的方法」『大江健三郎文学 海外の評価』(1987・1創林社)

注15 柴田勝二「攪乱の装置―語られる神話・歴史」『大江健三郎論 地上と彼岸』(1992・8有精堂)

注16 黒古一夫「ユートピア」『同時代ゲーム』(その一)『大江健三郎論 森の思想と生き方の原理』(1989・8彩流社)

注17 プラトン『饗宴』森進一訳(1968・8新潮文庫)

注18 「語り方(ナラティブ)の問題」『M\Tと森のフシギの物語』同時代ライブラリー収録(1990・3岩波書店)

注19 注12に同じ

注20 注5に同じ

注21 注3に同じ

注22 注2に同じ

*本稿は『同時代ゲーム』単行本初版を底本とした。

九章〈連作〉〈active imagination〉のはじまりー「頭のいい『雨の木』」から

一、「一九七〇年代後半」

恩師渡辺一夫の死去（一九七五・五）に伴う喪失感や鬱屈が、一九七〇年代後半の大江の言説に如実に反映されているのは周知の事実であるが、むしろこの時期多岐にわたる仕事を果たした点に注目したい。小説執筆・発表はわずか長篇二作にとどまるものの、幅広い年齢層を対象にしたNHKテレビ市民講座（一九七五・九）やラジオの出演（一九七六・一）、多くの講演活動（一九七五・一九七七）などで一般読者と向き合う一方、ギンター・グラスといった著名な海外作家との対談（一九七八・五）や国内作家との座談会にも多数参加した。また『岩波講座 文学』全十二巻の編集同人となり、執筆者として論考も発表（一九七五・一、一二）、ついでメキシコの国立大学客員教授として「日本の戦後思想史」を講義（一九七六・四―七）、その翌年にはハワイ大学でのセミナー「文化における東西文化の出会い」に報告者として参加（一九七七・一〇）するなど、国内外の学術界と直接的交流を得る機会に恵まれたのであった。その他多数のエッセイ執筆や、新聞誌上で文芸時評の担当もこの時期の出来事である。大江は後にこの頃を「沸騰的のような出会いを経験できた最良の時期」（注1）と称した。「出会い」の成果は明らかであった。七八年五月刊行の『小説の方法』（岩波現代選書）は大江の代表的な文学論書の一つとなった。この書は自身の「内的な動機に根ざし」た試行の結果であり、完成の過程において「神話から文学までの両義的な構造をあきらかにする文化人類学、そして言葉と手法の理論としてのロシア・フォルマリズム」（注2）の励ましが大きく関与していることを明らかにしている。さらにそれを基軸に、「わが国の今日の文学にそくして具体的に展開」した批評として「文芸時評」（『朝日新聞』一九七八・一一一九七九・一二）に着手、一方「自分の方法論を小説に実現する」試みは書下ろし長篇『同時代ゲーム』（一九七九・一一新潮社）で具体化した。

ところで大江の「内的な動機」に基づく試行錯誤とは、即ち「新しい自分の『書き方』（注3）を模索することであった。七〇年代後半の執筆一連は、七〇年代前半の『文学ノート』（一九七四・一一新潮社）と書下ろし長篇『洪水はわが魂に及び』（一九七三・九新潮社）、評論集『状況へ』（一九七四・九岩波書店）を加えて、「おおかれすくなかれ変化の過程にあると自覚される、僕の『書き方』による文章」（注4）

の試行の後継と言える。例えば『文学ノート』に即せば「存在感の生きて動く様式」（「言葉と文体、眼と観照」としての「文体」模索の展開として、三年を経た『小説の方法』では、トドロフの文体論を受容する。その上で「言葉と人間の出会いによるダイナミズムをかきねて成立する」「構造的特性をそなえた言葉のしくみ」（Ⅲ 書き手にとっての文体）と再定義されたのだった。その際「言葉と人間の出会いによるダイナミズム」によって「異化」作用をもたらす「文体」の最も端的な方法に、「パロディとしての文体」が特筆されたのであった。

パロディとしての文体の創造という視点は、むしろ積極的な意味をもつであろう。ひとつの文体にむけて、それに批判的な意思もこめつつ独自の光をあてることによって、新しい文体をつくりだす。それを僕は、さきの文体に対するパロディとして新しい文体をつくりだす行為と呼ぶのだが、それはいうまでもなく、さきの文体を滑稽化することのみを意味するのではない。それは文体の、弁証法的な展開とよんでもいいところの方法である。（略）

すなわち、ある文体が「自動化作用」におちいり、ものとしての、あるいは言葉のかたちとしての手ごたえをあたええなくなった時、その文章に文体としての抵抗感を回復させるために、現にある文体からのパロディ的な展開が必要である。それは文体レヴェルでの「異化」と呼びうるものであろう。

（Ⅲ）書き手にとっての文体『小説の方法』

大江は、先行する作品を戯画化した結果としてのパロディではなく、先行する「文体」に「批判的な意思もこめつつ独自の光をあてること」によって、新しい文体をつくりだす「弁証法的な展開」として「パロディ」に着目した。その上で『ドン・キホーテ』続篇を中心にした「パロディ多面化の実質」分析を、同書『Ⅱパロディとその展開』で示した。おそらく、「パロディ的な展開」の根底には、恩師渡辺一夫のライフワークであった「ラブレール」研究がある。そして『小説の方法』でも取り上げられたバフチンの代表作、『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』（訳・川端香男里一九七四・四せりか書房）や、「パロディのカーニバル的性格」を述べた『ドストエフスキー論』（訳・新谷敬三郎一九七四・八冬樹社）等がその土壌となっていると思われる。

だが大江の「パロディ」に対する理解は、より直截には、シクロフスキーの「異化」という語に示されるロシアフォルマリズムによる。例えば、ロシアフォルマリストの一人、トゥイニャーノフが詩人ネクラソフについて論じた際に、「パロディの本質はパロディされた対象を

嘲笑することではなく、散文的テーマや語彙を導入することによって古い形式をずらす感覚そのものにある。」(注5)と指摘し、あるいは(『ゴリゴリ作品の』)「典型」文体を(ドストエフスキイは)「反復」「変形」「結合」しパロディ化したとの指摘(注6)と次元を一にする。一方、ロシアフォルマリストと一線を画したバフチンは、「パロディのカーニバル的性格」(『ドストエフスキー論』)に視点を置き、あるいは「本質的に二つの発話の主体」による「意図的な混成体」として多層に構造化され「対話化」する点を重視した。そして、それゆえにこそ「未成の同時代(未完結の現在)との生きいきとした接触」を可能にすると言及したのであった(注7)。

大江は、七〇年前後から、書き手の想像力発動の現場そのものが、読み手の想像力世界に共時的に展開されることを願い、加えて作品世界と現実社会とが同時代的であることを希求した。そのために「小説言語」「文体」「書き方」「構造」といった用語は、七〇年代の大江の創作方法上必要不可欠であったと思われる。さらに遡れば、初期作品にて既に斬新であった翻訳調文体に始まり、次第に自他作品内からの積極的引用や、モチーフの「反復」と「差異」を導入、自在な「相互連関性」を図るに至っている。前述のトウイニャーコフが言うところの「古い形式をずらす感覚」や、バフチンの言う「意図的な混成体」を、大江は図らずも早くから試行していたことになる。「この方法を永らく探しもとめてきた」(注8)と後年回想するのも、方法論について長きにわたり孤独な手探りの時を経たゆえの感慨であった。大江が七〇年代後半を「沸騰的なような出会いを経験できた最良の時期」と述べる範疇には、こういった経緯も含まれていたであろう。

二、「一九八〇年」

七〇年代後半の最大成果であった書下ろし長篇小説『同時代ゲーム』発表翌年の、一九八〇年、岩波現代選書から『現代伝奇集』(一九八

〇・六岩波現代選書)が刊行される。「頭のいい『雨の木』(以下ルビは省略する)』」(『文学界』一九八〇・一)・「身がわり山羊の反撃」(『群

像』一九八〇・二一三)・「芽むしり仔撃ち」裁判」(『新潮』一九八〇・二一四)の中短篇三本を収録する。これらは、異国の地を舞台に、それぞれ特異な人物たちによる不可解でエキセントリックな出来事が、一人称「僕」や「わし」の視点から語られる。例えば「身がわり山羊の反撃」は、『同時代ゲーム』推敲の過程で削られた部分と考えられる内容(注9)で、『同時代ゲーム』の語り手「僕」とは異なる高齢の「わし」による、方言を交えた饒舌な独白文体で展開する。「妹」に向けられた『同時代ゲーム』の抒情的かつ叙事的な一人称書簡体は、生々しい猥雑さを帯びた「わし」の一人語りへと変質したのであった。同様に『芽むしり仔撃ち』裁判』も、『同時代ゲーム』改稿過程で切り捨

てられた部分をもとにしつつ、その稿は題名が示す如く、五八年六月発表の自作品「芽むしり仔撃ち」（『群像』）に由来する点で、二種の先行テクストを「複雑な仕組み」（注10）に設え、新たな形式として「パロディ」化したことになる。

一方、「頭のいい『雨の木』」は、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「文化における東西文化の出会い」に実際に大江が参加したことを踏まえた作品である。話の中心はもっぱらセミナー後のパーティー会場での出来事にあり、その施設会場からでは全貌を見ることがかなわぬ程の巨木「雨の木」が庭に聳え立っていた。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きるといった筋立てで、『現代伝奇集』冒頭に置かれた。「頭のいい」と擬人化され、暗闇の中、不可視の力を湛える「雨の木」のイマージュは、発表から二年弱の後、『雨の木』を聴く女たち（『文学界』一九八一・一一）に引き継がれた際、明確な「暗喩（メタファー以下ルビは省略する）」として指示され、以降「連作」化することになる。「『雨の木』の首吊り男」（『新潮』一九八二・一）、「さかさまに立つ『雨の木』」（『文学界』一九八二・三）、「泳ぐ男―水のなかの『雨の木』」（『新潮』一九八二・五）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、初出雑誌として『文学界』と『新潮』が交互に掲載し、一見「連作」の体をなしていない。しかし各作品が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。おそらく二作目に着手した頃には大江の中で十分に中短篇を「連作」化する意識が働いていたと推測される。その証左に、武満に寄せた大江の文章「『雨の木』小説から」（注11）には次のようなくだりがある。

いま自分が（またこれから自分が）武満さんの仕事について書くとして、それは僕がこれまで書いた、もっとも長い小説ほどにも多く紙数が必要とするにちがいない。僕は生涯（もう先が見えている）、その長大な文章の計画を立てては、やはり勇躍して着手しつつ、しかし実際にそれを完成することはなく、死ぬことになるのではあるまいか？しかしそれは僕が、これからもつねに武満さんの音楽とともに生きる、ということである……

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「レイ・ツツ雨の樹」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」とにしたのは、「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」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ば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「連作短篇集」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から生じた疑念から、「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」（注12）ものであったと言う。「自然に」「つながっていった」とはいえ、大江の「連作」意識は二作目執筆の頃から十分に機能し、既に早くからその全体を見据えていたと推測される。作品発表媒体と時期、単行本化の流れを踏まえれば、軽妙に書き繋いだ〈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のではなからうか。語り手「僕」の心許ない様子は、二作目以降もなお、彼自身が放つ攻撃誘発性も加わって、一筋縄ではいかぬ他者との厄介な関りに、当惑し「氣ぶっせいな思い」や「いわれもない」「ひけめの感情」を抱きもする。それにはおよそ壮年期を迎える「僕」に「死」がより具体的に迫っているという感覚も根底に作用していた。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づけていた」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」の再生を描くことで「病んでいる自分を越える、真の経験をかちとること」はありえない事態を自覚せざるをえないのであった。

作中の小説家「僕」と大江が同一であるとはいえないが、「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、「連作集」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持つこととなる。長短篇双方の要素を兼ね備えた「連作」中短篇集は、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のだろう。従って、「内部から新しく動きはじめているらしい」自身のありようを手探りしながら表現し「秩序づける」「僕」の試みは、同時に大江が「中短篇連作」という枠組みの下、表現の新たな段階へと一作ごと積み重ねながら試行することを明示したくざりであったように思われる。

一方、長篇ではなく中短篇連作形式であるがゆえに生じる視角がある。作品間を連結するために施された叙述によって、前作が後継にいか反映されているのか、前述した「パロディ」「異化」の観点を考慮しつつ、その過渡が注目される。また各作品間を貫く表徴、即ち「雨の木」が連作上生起し、発展する様相に、作者の想像力の軌跡を動的に捉えることができよう。早急な概括ではあるが、「雨の木」とその「場」に集う人々を描くことから始まり、以降同一の語り手により描かれた「雨の木」のイメージは、多様な人々に共有され、あるいは投影されながら、世界の諸相・多次元を包括する「暗喩」として成長する。そして各作品間を垂直に総括する〈ヴィジョン〉と化したと見る。

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中短篇集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)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「active imagination」(ユング)の現れと通底するように思われるからだ。そこで「active imagination」について臨床心理士・老松克博の解説を紹介する。(注13)

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「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。

老松克博「木、錬金術、アクティヴ・イメージーション―監訳者による序」

また同書において老松は、「アクティヴ・イメージーション」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求しようとする者」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」と説明する。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たちで途切れてしまふ」と言う。前述した内容は「アクティヴ・イマジネーション」の本質であるが、心理療法の実践技法である「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)(注14)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」もまた同様の意思が働いていたのではなかったか。つまり当初一つのイメージであった「雨の木」が、「暗喩」さらには「ヴィジョン」へと垂直状に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、短篇を一つずつ積み上げたかのような書簡体形式『同時代ゲーム』に近接する、「中短篇連作集」が選択されたのではなかったか。

そこで本稿では前章にて言及した「異化」としての「パロディ」を視野に置きつつ、「頭のいい『雨の木』」の「暗喩」と「雨の木」が湛えるイメージの反映が、次作品『雨の木』を聴く女たち」に「連作」していく過渡をまず捉えたい。おそらく連作上の「異化」「パロディ」化は、弁証法的漸進のもと「雨の木」のヴィジョンが生成・深化する過程と軸を一にする。大江の「連作」行為は、その実現にあると予想し、その生起を捉えたいと考える。

三、「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」で起きた奇妙な出来事を、小説家「僕」の視点から描いていた。奇怪な出来事が民間施設の入居者により発現したにせよ、彼らの行動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。すなわち「伝奇」たらしめているのは、何よりも「現実離れた幻想的な時空」(中島国彦)(注15)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「雨の木」を視覚で捉えた作品冒頭から既に始まっている。「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。」

その暗闇の大半が、大きい樹木のひとつで埋められていること、それは暗闇の裾に、これはわずかながら光を反映するかたちとして、幾重にもかさなった放射状の板根がこちらへ拡がっていることで了解される。その黒い板囲いのようなものが、灰青色の艶をかすかにあらわしてくるのを、しだいに僕は見てとった。板根のよく発達した樹齢幾百年もの樹木が、その暗闇に、空と斜面のはるか下方の海をとざして立っているのだ。

「水の匂いのする暗闇」から「僕」が捉えた光景は、巨木の「板根」であった。「幾重にもかさなった放射状の板根」の拡がり、空と海の境界線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』」なのだを知る。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、「樹齢幾百年」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により、以下の如く語る。

パーティーがおこなわれている斜め背後の部屋の喧騒にもかかわらず、前方に意識を集中すると、確かにその樹木が降らせている、かなり広い規模の細雨の音が聞えてくるようなのもあった。そのうち眼の前の闇の壁に、暗黒の二種の色とでもいうものがあるようにも、僕は感じた。

そのように感じはじめてみると、ひとつの暗黒は巨大な徳利型のバオバブの樹のようであり、その暗黒のへりに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あつて、そこにはたとえ遅い月の光があらわれても、山嶺や海をふくめ、いかなる人間世界の事物も見出されぬだろうと信じられる、そのような暗黒。これは百年あるいは百五十年前、アメリカ大陸からここに移住してこの建物を造った

者らが見た、その最初の夜の暗黒とおなじものだろう……

「僕」の視線は、施設の庭に聳え立つ「雨の木」の「板根」「暗闇」から、転じて、「吸引力のある」「暗黒のへり」に注がれる。「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」を感知したことにあり、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。前掲文の後、「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」(注16)であると言う。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の、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、イメージ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、「もつとも深い彼の過去の裡へ、もつ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、その先へと下降」した先に屹立する「イメージ」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、ハワイ大学「東西文化センター」主催の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」と発言したのであった。その発言を踏まえた施設責任者「アガテ」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」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」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

るイマーヂュを言葉で手繰る小説家「僕」の「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こそ夢想は費やされている。

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「アガート」の姿を「思い描く」。

その地面と接するところ、大きく襷のように張り出した板根の間に、彼女としての「位置」をさだめて椅子を置き、ポーチごしの書齋に

ア・ガール・オン・ホースバック

「馬上」の少女の絵を眺め、また当の樹木と対をなすもう一本の巨木のような、はてしなく天上へ向けて上昇する構造をそなえた建物を見あげるアガートを、しばしば僕は思い描くのだが、彼女のいう頭のいい「雨の木」が、いったいどのような種の樹木であるのかを、確かめる手だてとして今はないのであるから……

施設責任者「アガート」がまだ「本当に恐ろしい不幸なことは起こっていなかった」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、「アガート」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「アガート」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と、その後の「暗黒」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「神的な高みに向けての上昇」するための部屋が「螺旋階段」状に「位置」づけられてもいる。「アガート」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、「アガート」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。

四、「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うこと」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（以下ルビは（ ）で記す）」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「想像力の発揮のモティーフとしては、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「いづく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「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」に特徴があり、「僕」はそれを次のように説明する。

Tさんの音楽は、人間と人間の位置、人間と世界の位置関係を、宇宙論的な視座でならべかえる。そしてまったく新しく洗いだされた位置を、くつきりと提示する。まずそれはわれわれの耳に提示される音の位置だが、その音楽をつくりだしている人間、いま演奏のさなかにある人間たちの、それぞれの間にはつきり認められる位置でもある。それは目に見える位置である。

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であることが明示される。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」楽曲の具体―「偶然のような和音」「人間の精神の営為だとはつきりしている不協和、ズレ」「たえまなくしたたり落ちる雨の滴、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、自分たちが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、〈エキセントリック〉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、それは明るく神的な核心に向けて、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「新しいモデュロール」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」（一九八一・五・三二）を作曲し、以後「雨の樹素描」（一九八三・一・一四）・「雨の樹素描Ⅱ」（一九九二・一〇・二四）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「ベニー」の手紙で終える結構であった。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」（注17）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（パトロン）」（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）（注18）と声明し合う、親密な関係性抜きにはあり得ない作品であった。

村瀬良子は「大江健三郎と武満徹の水脈」（注19）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。

村瀬に倣い筆者は、武満の「言葉としての音」の局面を次の文章（注20）に認める。

ぼくの場合はいつでも、作曲を開始する前に、言葉との激しい交渉をもたなければなりませんし、そうしなければ、音楽的な表現、音楽的な行為は生まれてこないからです。

私の場合、ある音楽的発想が、方向性をもった一つの運動として始まる時、いつでも、言葉が重要なきつかけになります。（中略）喚起的にぼくに働きかけてくる現実が、まず、ひとつの言葉の状態として、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きます。ぼくはその現われてきたひとつの言葉の状態をもっと確かな言葉に変えていこうと努力します。その漠然とした言葉の状態をやや詳しく説明すると、その言葉はブキシユな、すなわち指示的な機能としての言葉ではなく、もっと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にあると言えます。ぼくは、そうした言葉に、いっそう確実な意味を探ろうとします。それがぼくが音楽していくうえで一番最初の動機になるのです。

この文章は新宿紀伊國屋ホールにて行われた「新潮社文化講演会」（一九六八・六・二五）で講演した武満が、「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ものである。「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る。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」や「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。すると、「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のであった。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る。とはいえ勿論、武満の楽曲・題名には大江との「思想的近親性」だけでは括れないそれぞれ数多の具体的背景もある。絵画をはじめ他芸術・他

文化への関心と、多彩な交友関係がもたらす豊饒な感性の発露として、「ひとつの言葉」から「音楽」が創作されたのであろうことも確かだ。例えば文学関係者では、「私の良心の支え」（注21）と敬愛した瀧口修造の言葉や、友人の谷川俊太郎の詩、または大岡昇平に直接勧められて読み始めた（大江の想像力論の源泉ともなっている）バシュラルの著作からの影響も顕著に認められるのであった（注22）。

前章で筆者は、「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（へり）」と表記して、ギターとオーケストラの楽曲に「夢の縁（へり）へ」（注23）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すむ翼をもった音たち。」と記されている。「縁（へり）」に着目しさらに遡ると、七五年に作曲した「カトレーン」（注24）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（へり）はさだかではない。」と記される。また七六年初演の「マージナリア」（注25）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（へり）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（へり）」は武満にとってもまた、漠として未分化な状況を区分けする視角、あるいは多層混交するものの境界域として重要な言葉であったと言えよう。後年、大江は武満の「縁（へり）」の用い方をベンヤミンの思想における「敷居」と重ね合わせて、次のように説明した。

武満徹における縁（ふち）づけること、その縁（へり）の向こうへ越えること、窓の向こうへ入って行くことを、私はメニングハウスのいう、ベンヤミンの《敷居を越えるシュールリアリスムの経験》に引きつけて考えなおすからです。武満さんも、瀧口修造をつうじて、シュールリアリズムに深くなじんだ人でした。意識の窓の縁（へり）を越えて「夢」の「庭」に入っていくのが、武満さんの行動法です。ベンヤミンも同じようにして、「意識」の敷居を越えて「夢」の「庭」に入っていく。一瞬に現れた「夢」の静止画のなかを歩いて行くのです。

この文章は東京オペラシティコンサートホールで講演したものを『すばる』（二〇〇一・六）に収録したものである。大江は、武満の「縁（へり）」が、「意識の窓の縁（へり）」『意識』の敷居を意味していることを、まだベンヤミンの著作に精通する前の、一九七五年九月初演の「カトレーン」（武満）を聴いて感得していた。当時のノートには

かれは意識の『窓』の向こうに新しい光景を見るけれど、その『夢』の光景はまさに「庭」のように、ある広がりをも、しっかりした縁（へり）が取り囲んだ場所であろう。武満にとっての周縁は、まわりがあいまいな溶け込み方をする、漠然たる広がりではなく、はっきり囲まれた *circumference* なのだから。

と記した旨が明かされている。「水」「夢」「縁（へり）」は、このようにも武満・大江両者において共通した、重要なイメージ言語であったのだ。

従って前述の、『雨の木』を聴く女たちにおける「Tさん」の「位置」についての言及は、当初「雨の木」の「へり」を凝視することで湧出した「僕」の夢想はもとより、さらなる高次の、宇宙論的な「暗喩」を構造化する「視座」として重要である。そしてその根源に、武満の「縁（へり）」への視角を重ね合わせることができるだろう。

五、「へり」——大江・埴

一作目「頭のいい『雨の木』」で記された「へり」という語は、二作目『雨の木』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「齋木正彰」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「齋木」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」が剽窃していたのであった。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「齋木」を訪れて、二人協同して「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。結局その構想が

実現しなかった理由について、「高安」「齋木」の言い分は相違するものの、しかし明らかに真意は「齋木」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、強固な自負心をもって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、「妄想が現実根を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「見くぶり」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「ベニー」の手紙による。彼女は衰弱し亡くなった「高安」に代わりその小説構想の実現を「僕」に委ねると依頼するのだ。「齋木」「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。

「齋木正彰」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埴嘉彦である。二作目『雨の木』を聴く女たち』に記された「齋木」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埴嘉彦の姿を彷彿とさせる。だがそれ以上に、「齋木」「埴」の親縁性は、むしろ「宇宙のへりの鷲の羽ばたき」のイメージを巡り一層深い。その証左は八年『新潮』新年特別号に寄せた大江の批評文にある。それは埴嘉彦の死を悼み書き起こされたもので、「宇宙のへりの鷲」ついに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、埴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」の出自や経歴、生前の思考に寄り添いながら、同語を繰り返し反復させ、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。その様は近年刊行された『小説の方法』の文体というより、『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、前掲した武満の文章で言う

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。

「友人」Ⅱ「塙」の小説構想とイメージは、それほどに大江の内部にその根を下ろしたといえようか。次の文章は、大江の心情を率直に示している。

僕はあれらの日々を思い出すたびに、いいようのない痛恨にとりつかれる。そしてそれと同時に、書かれなかった小説の構想としての、宇宙のへりの巨大な鷲、その羽ばたきと交感する現代人というイメージには、あらためて友人を、自分と文学をつうじて本当に同時代に生きた、そのような人間として再認識する思いがある。端的にいえば、ほかならぬ僕にとっても、小説の構想とはまずそのようなかたちのものであるからだ。しかも僕として憧憬と嫉妬をこもごも感じざるをえぬほどに、それは僕が夢見つつ決してそこに到りえぬ、はつきりした高さを持っている小説の構想であるからだ。宇宙のへりの巨大な鷲、その羽ばたきと交感する現代の人間、おそらくは友人自身：

（「宇宙のへりの鷲—ついに書かれなかった小説を批評する—」『新潮』1981年新年特別号）

「憧憬と嫉妬」を抱くほどに魅力的な「宇宙のへりの巨大な鷲、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る。しかも、「巨大な鷲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みこむ宇宙そのものと照応するという構図」である。「小説におけるダイナミックな表現」とは、「巨大な鷲が住む宇宙のへり」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。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」いるということだ。

六、おわりに―〈active imagination〉「連作」

一作目「頭のいい『雨の木』」にて「僕」が凝視した「暗黒のへり」を発端に、武満の「夢の縁（へり）」、（大江の解釈による）塙の「宇宙のへり」、二作目『『雨の木』を聴く女たち』における「齋木」「高安」の「宇宙のへり」を概観した。「雨の木」の「暗黒のへり」は、対象となる内と外とを分節化する〈きわ〉として、自己内部の「暗闇」、即ちイマジユの根源に向けて遡求する入り口となり（「頭のいい『雨の木』」）、ついで、敬愛する友人の想像力に導かれ、「僕」の「想像の木」「雨の木」が自己外部へと伸展し、宇宙大に照射された。「暗喩」「『雨の木』の確かな幻」（『『雨の木』を聴く女たち』）へと転化したのである。

このような「雨の木」表象の進展は、何よりも表現者「僕」の眼が「へり」を一心に凝視することから始まった。「雨の木」の「へり」に向き合う時、表現者自身もまた、「雨の木」の、あるいは自己内部の想像世界の「へり」に立っている。そこは自己内外双方を見渡せるゆえに、全体化を図るにふさわしい場となるだろう。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マジユを前にして、それを否定し対象化する他者を創造し格闘させる、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」のイマジユを「宇宙論的な視座」のもと「暗喩」と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ろう。例えばハワイ大学の宿舎にやって来た招かれざる二人は、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はさむ。一人は、「僕」の「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、しかも「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」と言った「高安カッチャン」。もう一人は彼の妻「ペニー」で、「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「アガート」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」「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「雨の木」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。「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ろう。あるいは「齋木」の「宇宙のへりの鷲の羽ばたき」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「高安カッチャン」と、小説家「マルカム・ラウリー」夫妻のありように擬して「高安カッチャン」を援護する妻「ベニー」も、現実とマルカム・ラウリーにまつわる言葉の世界、「両者の「へり」に立っている。

「僕」「アガート」「コマローヴィチ」「Tさん」「齋木」「高安カッチャン」「ベニー」が包摂するそれぞれの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」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「世界総体と個の関係性」という観点からの

近似性」(注26)に触れている。そもそもこれまでの大江作品は、中心人物の思念や行為に圧倒的な筆量が向けられていたが、連作集「雨の木」では「一枚一枚の葉」、つまりそれぞれの「位置」にて葛藤する登場人物たちの言動や行為により多くの言葉が費やされていると思われる。それも下山の指摘のごとく、「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」に繁る「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)、想像の「へり」に立つ「僕」は「雨の木」の葉叢から感知すると言えようか。一方で「位置」あるいは「一枚の葉」として一作目、二作目に映し出される「僕」は、顕示欲の旺盛な他者に対してもっぱら受け身で対処するがゆえにトラブルに巻き込まれるのであった。その結果、他者の思惑と行動に翻弄されながら、それでも「僕」は「雨の木」が一体どのような種の樹木であるのかを、確かめる手だてとして今はないのであるから…と判断を留め置き、また到底合意できぬ依頼を求めた「ベニー」の手紙に返信せぬまま「やはりいかんともしがたい対応だった」と考えるのである。

このように「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〉の始まりでもある。三作目以降「僕」の自己内部はさら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」の様相に変化を及ぼし、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。そして〈連作〉の各作品は、相互に関連し、あるいは交錯しながら、連作中短篇集全体を覆う「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『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)

注2 大江健三郎「後記」『方法を読む』大江健三郎文芸時評(1981・4講談社)

注3 大江健三郎「プロローグ 『書き方の問題』『状況へ』(1974・9岩波書店)

注4 注3に同じ

- 注5 八木君人「トウイニャーノフにおけるパロディ研究の意義」(『ロシア語ロシア文学研究 38』2006年日本ロシア文学会) 引用箇所より引用。
- 注6 ユーリイ・トウイニャーノフ「ドストエフスキーとゴーゴリ」『ロシア・フォルマリズム文学論集2』水野忠夫編(1982・11せりか書房)
- 注7 ミハイル・バフチン「小説の言葉の前史より」(訳・伊東一郎)『ミハイル・バフチン全著作 第五卷』(2001・4水声社)
- 注8 大江健三郎「この方法を永らく探しもとめてきた」『私という小説家の作り方』(1998・4新潮社)
- 注9 篠原茂『大江健三郎文学事典』(1998・9森田出版)
- 注10 大江健三郎「小説と現実をむすぶ」『核の大火と「人間」の声』(1982・5岩波書店)
- 注11 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)
- 注12 注1と同様
- 注13 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)
- 注14 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」
- 注13 『哲学の木』に収録)
- 注15 中島国彦「『雨の木』を聴く女たち」へのアプローチ』『国文学 解釈と教材の研究』(1990・7學燈社)
- 注16 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)
- 注17 武満徹「プログラム・ノート」『武満徹著作集5』(2000・7新潮社)
- 注18 武満徹「二つのもの―作家の生活」『波』(1981・1)
- 注19 村瀬良子「大江健三郎と武満徹の水脈」『近代文学試論』(2002・12)
- 注20 武満徹「『音』と『言葉』」『樹の鏡、草原の鏡』(1975・9新潮社)
- 注21 武満徹「瀧口修造の死」『芸術新潮』(1979・8新潮社)
- 注22 注18と同様
- 注23 注17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。」

注24 注17と同様「一九七五年にFM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によって初演された。」

注25 注17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。

注26 下山嬢子「大江健三郎における『雨の木』表象」『近代文学研究』(2017・3 大東文化大学人文科学研究所)

*本稿は連作中短篇集『「雨の木」を聴く女たち』単行本初版を底本とした。

十章 『雨の木』の首吊り男から「泳ぐ男—水のなかの『雨の木』」へ—active imaginationの軌跡

一、はじめに

五つの中短篇からなる『雨の木』(以下、ルビ省略)シリーズは、作者・大江健三郎に近似する小説家「僕」が、「精神病治療の民間施設」の庭に聳える「雨の木」と出逢ったことを発端とする。周囲は「暗闇」であったがゆえにその全貌を見ることはかなわぬが、施設関係者アガートの説明に促され、「僕」は「雨の木」から発せられる音や匂いを感じるうちに、「想像」の樹木「雨の木」を一人夢想するのであった。不可視であるがゆえに現実の樹木が「夢想」と化した「僕」の経緯とは異なるが、ユングは、「クライエント」に「想像」の樹木の描出を促して「無意識由来のイメージ」を摘出する。さらにその画を題材に、意識と無意識の「葛藤やせめぎあい」を経た折衝を重ねて「一つの物語を紡ぎ出す」、臨床心理の手法を確立したのであった。それを「active imagination」(注1)と呼んだ。「active imagination」が「樹木画」によって潜在意識を言語化する営みであるならば、大江は原稿用紙上に「想像」の「樹木」を表在化したと言える。「想像」の「樹木」を媒介に生成発展した大江の当連作は、言語によるところの、言わば「バウムテスト」「active imagination」に近接する試行であったのではなからうか。そしてこの視点を導入することで、長年にわたり大江が「想像力」の「全体化」を試みていたことの、一つの指標になり得ると予測する。

そこで前稿では、起点となった「頭のいい『雨の木』」の「樹木」の表出に着目し、次作『雨の木』を聴く女たち」と共通する「僕」の視角、あるいは立ち位置として頻出した「へり」という語を取り上げて、「僕」の周辺に現れた男女の境遇や想像世界、あるいは世界を明視する小説家の「眼」のありようと「へり」という位相とを重ね合わせてみた。(注2)「へり」即ち境界は、山口昌男によれば、「内と外、生と死、此岸と彼岸、文化と自然、定着と移動、農耕と荒廃、豊饒と滅亡といった多義的なイメージの重なる場」であるとし、加えて次のように指摘

した。

人は、自らを、特定の時間の中で境界の上または中に置くことによって、日常生活の効用性に支配された時間、空間の軛から自らを解き放ち、自らの行為、言語が潜在的に持っている意味作用と直面し、「生れ変わる」といった体験を持つことが出来る。

〔第三章 記号と境界〕『文化と両義性』山口昌男 一九七五・五 岩波書店

「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、即ち「人が死に向けて年をとるということ」（『雨の木』を聴く女たち）の意味を自問自答する「僕」が、比喩的に「生れ変わる」ために必要な体験とは、常態化した想像力全体を新たに生気づけることであり、その際の立ち位置として「僕」が、ひいては大江が選択したのは、「境界」としての「へり」であった。

本稿は、『雨の木』の首吊り男」から「泳ぐ男―水のなかの『雨の木』」を対象に据え、「雨の木」がその後、新たにどのような様相を帯びるのかを追う。そして連作中短篇集を通じて表現された「僕」の「雨の木」が、潜在意識を浮上させ想像世界の全体化を具現する「哲学の木」（ユング）と化すことを見て取る。それは小説家として絶えず「生れ変わる」ために必要不可欠なプロセスであったに違いない。

二、『雨の木』の首吊り男

一九八二年『文学界』三月号に発表された『雨の木』の首吊り男」は、前作「頭のいい『雨の木』」「『雨の木』を聴く女たち」の後継でありながら、それら作品の主要人物「アガート」や「高安」夫妻は登場しない。「僕」によって語られる出来事は、ハワイを舞台にした前二作とは異なる、メキシコでの長期滞在時の出来事であった。

そもそも大江に近似する「僕」の人物設定を鑑みて、作家自身の年譜と照合すると、ハワイ大学東西文化研究所主催のセミナーへの参加は七七年一〇月、一方、メキシコの国立大学コレヒオ・デ・メヒコでの客員教授の任は七六年四月から七月までである。『雨の木』の首吊り男」における「僕」の主要な回想部分は、前二作より一年余り遡ることとなる。しかし、『雨の木』の首吊り男」の終盤で、「僕」は同僚から贈られた「つむぎ糸絵画（ヤーン・ペインティング）（以下ルビは（ ）で記す）」のイメージを巡り、既に「雨の木」と呼んでいる「宇宙樹」

について詳細に説明するくだりがある。連作集における時系列は、当の大江の事情とは異なり、第一部から順次引き継がれ、メキシコ滞在がハワイ体験以後のこのように描かれているのである。つまり、『雨の木』の首吊り男』は、『雨の木』と出逢い小説化した「僕」の身に、新たに起きたメキシコ体験として明らかに創造されているのだ。大江が言う「私小説の手法を裏がえす」（注3）一例である。

また、『雨の木』の首吊り男』に登場する「カルロス・ネルヴォ」のモデルについて、後に大江は、実際の人物を「おおいに変形し」「誇張したフィクション」であると断っている（注4）。本作の執筆は、「カルロス」のモデル人物が癌に罹ったという噂と、その後それが冗談から発したデマである、との相反する情報を耳にしたことが発端となり、一度は「癌の噂に動揺してしまった日本の古い友人」である自分の「この小説を読むことで」、彼が「癌の噂を笑いとばし、厄払いの契機にしてみたい」という大江の思いが動機の一つとなった。そういった明確な執筆意図があるゆえか、大江は本作を『雨の木』の中でも、一つだけ別の小説』（注5）であったと言う。

従って本作は、「性格の弱さ」に起因した「底ぬけに善良な、微笑」を湛えた「カルロス」と、彼を熱烈に愛する女性たち（セルマさん・マリアさん）、どこか胡散臭い自称大使館書記官「山住さん」等、南米メキシコの時空に適う個性的人物たちと、かたや、憂いを抱えたままメキシコでの単身生活を始めた日本人作家「僕」との、「生」の対照性が主軸となっている。そして唯一「カルロス」と「僕」とが、「死」に到るまでの苦痛の対処として「首吊り自殺」を希望する奇妙な一致を落としどころにした、〈企み〉あるフィクションである。このような多様な「生」と、「死」とをより普遍化する手法として、大江は「民俗学という通過儀礼を小説の形にして表現」する試みをした、と言う（注6）。即ち「僕」は、「東京から、メキシコに向かって隔離され」、あることを契機に四日間自室に籠もり、「生」の象徴ともいえる果実・マンガーを食べ続けたあげく、「あたかも死んだかのような状態に陥って試練をこうむ」る。その後、自室から救出されて後、「淫売宿」で「女の赤んぼう」へと「新しく生まれかわる」夢想をし、最後に送別の「酒宴」「日本への帰還」という、一連の軌跡に周到な計らいがあったのだ。冒険、試練、疑似的な死、再生、帰還という展開が、マヤ・アステカを始め独自の古代文明が今なお息づくメキシコの地を舞台に繰り広げられたのである。

そもそも「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」「僕」には、「人が死にむけて年をとるという課題」（『雨の木』を聴く女たち）があった。前述した通過儀礼の極致といえる「疑似的な死」と「再生」は、「僕」の課題と直接絡み合い、その答えを促す重要な局面となる。「通過儀礼」とは、「儀礼的な死と復活を含む」「新生」（注9）であるからだ。そこでまず、「新生」に到るまでの出来事が繰り広げられる〈場〉のありように注目する。「頭のいい『雨の木』『雨の木』を聴く女たち」の主舞台となったハワイとは違う、メキ

シコならではの特質が本作では印象深く表現されている。ことに、「僕」の自室世界を象徴するメキシコ特有の「骸骨人形」を発端にして、「僕」の「通過儀礼」の様相に接続することとなる。「雨の木」は、通過儀礼を経た「僕」の口からようやく語られるのであった。

三、「雨の木」の首吊り男——通過儀礼

「僕」が単身メキシコ・シティーのアパートに「落ち着いてすぐ」、仕方なく預かった引き取り手のない二つの段ボールには「メキシコの祭日『死者の日』の悪魔（ユダ）のつくりものである各種の骸骨人形」が詰め込まれていた。「蛍光塗料を塗った骸骨（カラヴェーラ）」人形は、一見して笑いを誘うものであったが、「自分の根が、四十代はじめで、いかにもあやふやなものだったと自覚されるようであった」「僕」にとって、暗闇の中に「青白く光る」それらは「剥きだしの死に面とむかった思い」を与える「死の表象のひとつ」である。敬愛する師や友人の死に伴う喪失感、あるいは障害を持つ我が子との共存関係の綻びなど、多くの問題を抱えた日本での生活から遠く離れ、「幾重にも隔離されている日々」は、このようにメキシコの「死者の日」という〈祝祭〉と同様、グロテスクにしてユーモラス、だが深淵さをも覗かせる厄介な荷物「骸骨人形」を抱えることで始まったのであった。最初から厄介な荷物「死の表象」を抱えた「僕」は、それ以後も別種の厄介な出来事に引き寄せられ、翻弄される。「僕」の講義を補佐する「カルロス」は、「愛のしがらみから生命を狙われるという」「奇妙な受難の物語」の渦中にあり、彼と身近な「僕」も否応なく巻き込まれていく。いわば「奇妙な受難の物語」とは、「カルロス」に限らず、「僕」のメキシコ体験総体を指示してもいる。このように厄介な出来事を引き寄せる「僕」には、次のような心性が横たわっている。

メキシコ・シティーのなかで、僕は隔離されていたのだ。暗喩（メタファー）としていうならば、そこは死の国であった。僕はそこに暮す間、自分の指がふれるすべての現実の事物の、指の腹と事物の表面との間に、メキシコ・シティーの裏通りの街路を歩くたびに嗅いだヤシ油の薄膜が張っているように感じていた。そこで交渉を持った人間についてはさらにそうであった。

「僕」は、古くから「血なまぐさい暴力的な死の情景を大きくとりあつかう習慣」の根付くメキシコ・シティー、「暗喩（メタファー）」としていうならば「死の国」において、〈虚実皮膜〉のあわいに佇む〈夢想者〉の目と指で外界を感受する。

例えば「セルマさん」率いる過激集団と「カルロス」との間に「来週にも血なまぐさいことが起り、ひとりの死者と、数名の国外追放者が

出る」「事件に立合うこと」をリアルに予感する。と同時に「僕がやがてメキシコ・シティーを去った後」「死んだはずの男」「カルロス」が何事もなかったかのように「楽しんで」「学院（コレヒオ）の廊下」を歩いていて、そうして再び「セルマさん」一派は「カルロス」を巡る「血なまぐさい」「策謀を練っている、そういうことになるはずのものだと、僕は感じもしていた」と述べるくだりである。「僕」の夢想世界では「カルロス」は「来週にも」殺される、だがその一方で、「僕」が去った後のメキシコ・シティーの日常世界に、相変わらず陽気で変わらぬ「カルロス」が生き続けている。この矛盾した奇妙な予感の根底には、「僕」の内界に「マルカム・ラウリーの小説の主人公が虐殺されて投げこまれる谷」「マリナルコ」に象徴される、非業な「死」に似つかわしい〈場〉への想像が働いている。だがそれゆえに、「僕」がその〈場〉から旅立った時、「ヤシ油の薄膜」によって遮断されてはいない本来のメキシコ・シティーが立ち現れるはずだ。即ち「出来事の全体が僕ひとりの見ている夢に他ならぬとでもいうように……」と述べて、自身の予感や夢想と外界とに「ズレ」があることを認知しているのであった。

周囲の事物や人物との間に横たわる「ズレ」の感覚は、あるいは端的に、「メキシコ・シティーから東京へかける電話」を切る瞬間に感じる、「家族」と自身との「大きい時間のズレ」として感知される。物理的に「僕は家族に対し数十時間も遅れた存在になる」という物言いは、メキシコ内のみならず日本の家族からも「隔離」された「僕」の孤独が窺われる。それゆえに「僕」は「死の国」メキシコの自室で次のような一人遊びに興じるのであった。

これは造られた場所が不明の模様なのであるが、もつともめざましい大きさの、針金の枠に紙粘土でつくりあげた、骸骨の馬に乗っている陽気な骸骨カウボーイ。それらを部屋の床いちめんひろげたあげく、僕はこのカウボーイを馬ごとベッドに横たえて、自分も東洋産の一箇の骸骨のように思いなしつつ眠った。それも骸骨の大使館員と、骸骨の日本の作家とが、おたがい骸骨の馬に乗り、中南米をさまよい歩く。しかも文芸講演会を開いて『宮本武蔵』のあらすじを語りながら食物と葡萄酒をめぐんでもらって漂泊する、その様子を夢想する、あるいは実際に夢みるというようにして……

「僕」は多種にわたる「骸骨人形」を「部屋の床いちめんひろげたあげく」、その中の「骸骨カウボーイ」を「馬ごとベッドに横たえて、自分も東洋産の一箇の骸骨のように思いなしつつ眠る」。「僕」は幼児さながらに、不気味さと滑稽さとが共存する「骸骨人形」で、いわゆる「ごっこ遊び」に興じているのだ。このような意識の弛緩・退行現象に、「山住さん」が提案した「文芸講演会」の旅計画が撚り合わさって、ドン・キホーテとサンチョ・パンサのように、「骸骨の馬」に乗った二人組が南米を「漂泊する」「様子を夢想する、あるいは実際に夢み

るというようにして「眠りにつくのであった。

「マンゴーだけを食べた閉じこもりつづけ」た「丸四日間」は、こうした「退行」の果てに訪れる。そもそもこの一連の出来事は「東京からの電話」で「妻のつたえてきた新しい情報」に「僕」が「ショック」を受けたことがきっかけとなっている。「四日間」とは、「僕」が急ぎ帰国するのに必要な日数であり得たのだが、実際の「僕」は自室に閉じ籠もることに費やした。その背景には、ついぞ「かたづけることをしなかつた骸骨を介して」「電話以前から、電話以後にかけてひとつながりのものであった」「僕」の「孤独」と、自己愛による退行・自閉性が横たわる。メキシコの自室に届けられた厄介な「骸骨人形」は、そのような「僕」そのものの〈暗喩〉であった。ただ、「無数の思考、夢想」を繰り広げつつ自閉する「僕」の内部には、実に「本能的な配慮」や「切実な自己保全のたくらみが、無意識の表層のあたりで働いていた」ことに留意したい。「この四日間にかぎって」「葡萄酒」による「乱酔」を避け、「マンゴー」だけを食べた閉じこもりつづけ」たことの、「僕」の「本能的な配慮」は、自己を変革しようとするのでもなく、あるいは徹底的な自暴自棄に陥ることをも回避する。「死臭」とりちがえ」るほどの「マンゴー」の「饅えた臭い」の中に眠っていた「僕」は、自らを「擬似的」に「骸骨人形」たらんとした。その「僕」の窮地を救った「山住さん」は、まず部屋に散在した「死」の表徴の「骸骨人形」を「あらいざらい、マンゴーの皮と種子のつまった紙くず籠もろともに棄て」たのである。そして当の「僕」もまた「山住さん」の働きかけにより、「退行のくだり坂から」外界に「一挙に引き戻されたのであった。

日本大使館員を騙る胡散臭い「山住さん」は、「死の国」に自閉する「僕」を外界に導く重要な役割を担っていた。そして、「僕」に現実的な「死の恐怖」を感じさせたのも、彼の言葉によっている。「骸骨人形」が棄てられた夜、カルロスをはじめ同僚や学生との酒宴で泥酔した「僕」は、最後に「山住さん」と二人、「暗い血のような色をしたブーゲンビリア」の咲く「淫売宿」のロビーで災難に会う。最初に「山住さん」と「三人の日本人」の口論が始まり、「僕」はその喧嘩に加勢しようとしてかえって手酷く暴力を振るわれたのだ。「切実な自己保全のたくらみが、無意識の表層のあたりで働いていた」「マンゴー」漬けの四日間と対比して、泥酔していたがゆえにとった「軽率」な行動は、「日本人でなければ、殺したところだ！」と相手から棄て台詞を吐かれるほどに際どいものであった。そこで「山住さん」が負け惜しみを言う「僕」に向けて放った言葉は、「僕」にある劇的な改心をもたらすこととなる。

—なにをばかいうか！こんなメキシコであんたが殺されてしもうてやね、盲の息子さんはいつまでも待ちぼうけというようなことやね、なつてしてもたらどうするのやね、あんたは気狂いか？プロフェッソール！

そして僕はまさに山住さんのいうとおりのことがありえたのに気がついた。突然僕を、かつて感じたところはすべて相対的だと思えるほ

どの、大きい死の恐怖がとらえるようだった。つづいて死後の人間の感じる寂しさがあるとして、その底の知れぬ死の寂しさに襲われたのだ。それはつまり僕の死後に息子のあじわう寂しさだと僕は感じて、首を突き出しマンガーに嘎れた喉を鳴らして泣いた。

「かつて感じたところはすべて相対的だと思えるほどの、大きい死の恐怖」、そして「その底の知れぬ死の寂しさ」と「僕の死後に息子のあじわう寂しさ」を感じて泣く「僕」の姿は、もはや自室で「骸骨人形」と戯れる「僕」ではない。こうして、「血なまぐさい暴力的な死の情景を大きくとりあつかう習慣」の「死の国」「メキシコ」本来の危うさを、「ヤシ油の薄膜」を介して自閉していた「僕」がリアルに感じ入るためには、鼻血を流しながら励ます「山住さん」の存在が重要となる。「待ちぼうけ」の目にあうかもしれぬ「盲の息子さん」という想像の呼び水も、孤立感を深めていた「僕」には身に染むことであった。そもそも思春期を迎える息子の変調を電話で聞かされ呆然とした「僕」が、なんとか自室に辿り着き、自暴自棄ながら「本能的な配慮」のもと食べ続けた「マンガー」は、メキシコを代表する果実で、「山住さん」が不審がるほどに「僕」の喉を嘎らしたのであった。すなわち「マンガーに嘎れた喉」とは、いわばメキシコで自閉し疲弊した「僕」の名残りであり、その時の「僕」の〈換喩〉たり得る。ゆえに「山住さん」の言葉によって「大きい死の恐怖」と「底の知れぬ死の寂しさ」ひいては「僕の死後に息子のあじわう寂しさ」を感じたことで、「首を突き出しマンガーに嘎れた喉を鳴らして泣いた」「僕」の特徴的な身体的ふるまいは、この作品世界に劇的なカタルシスをもたらす場面となった。これまでの自閉から酒宴での酩酊を経て生じた一つの結末として、「僕」の自我は揺すぶられ、ついに裂開し、鬱屈した感情が放出された解放のさまを象徴的に提示したといえよう。

その後向かった「もうひとつの淫売宿」は、「いかにも明るい色のブーゲンビリアの盛大な花叢」に装われていた。「暗い血のような色」とは対照的な「ブーゲンビリア」の形容は、この〈場〉で起きる出来事の子兆となる。もはや「蹴りつけられる下腹をまもった腕と腿の痛みで性交どころではな」い「僕」は、「素裸の混血の娘たちふたり」を前に「ただオムツをとりかえられる赤んぼうのようにあおむけに寝ていた」。この「オムツをとりかえられる赤んぼう」という〈直喩〉は、次のような「夢想」へと結実する。

娘たちはひとりが幾枚もはいていた花模様のパンティを、すべて僕にはかせて面白がった。そして僕は、自分が生まれてきたばかりの女の赤んぼうであって、それは思春期をむかえた息子の花嫁としての将来のためだという、奇妙にねじまがった夢をいだった…

「恐怖」と「寂しさ」の劇的放出の後、「赤んぼうのように」なった「僕」は、「ブーゲンビリアの盛大な花叢」の「淫売宿」で「花模様の

「パンティ」をはかされ横たわっている。「花叢」「花模様」は「花嫁」に、「オムツ」「パンティ」は「生まれてきたばかりの女の赤んぼう」にそれぞれ連繫し、〈換喩〉となつて、自分が「息子の花嫁として」生まれてきたのだという「奇妙にねじまがった夢想」を抱くのである。すなわちこの夢想は、比喩的に「死の国」の「骸骨人形」であつた「僕」が、グロテスクでユーモラスな奇妙さを保持しながら、一転して、「父」から「息子の花嫁」へと「ねじまが」ることで、新たに「再生」したことを表現する。「僕」の「夢想」「再生」に女性性が選択された、興味深い成り行きである。心理学で言えば「僕」の潜在意識に共在する「アニマ」の片鱗、あるいは神話学の観点ならばエリアーデが指摘するところの、「男女両性ということとは、全体性、対立的なもの合致」を「表すためのアルカイックでかつ普遍的な公式」(注7)に該当するだろう。「僕」の夢想は「大きい死の恐怖」を体感した後の「再生」として現れた点から、「僕」の意識の「全体化」に関わるイマージュと言える。すなわち「僕」が「花嫁」になる「夢想」とは、「思春期」を迎えた「息子が青春をむかえるとして、性的な事柄にかかわつての幸福はなにもない」ことを「神様」に憤りながら憂っていた、その嘆きが、非現実的ながら、束の間解消され得る方途であつた。

四、『雨の木』の首吊り男——「首吊り」

「通過儀礼を小説の形にして表現」(大江)した本作は、いよいよ結末の「帰還」に向かう。そもそも作品題名に記された「首吊り男」の由縁は、作品序盤に、「喉元を剃刀で一掻き」して殺害するミュージカルの説明や、「僕」の家の建築に際して「縊死」に都合の良い梁が目につかぬよう配慮した件、メキシコを去る際に「カルロス」に贈った自作の「*HAIKU*」に「*hanged myself*」(「縊死」)の語があるなどの、十分な伏線が張られていた。作品終盤は、この序盤の「縊死」と照応し、「首吊り男」本来の意味が明らかになる。そしてなにより連作の要となる「雨の木」は、この時点ではじめて登場するのでもあつた。

「雨の木」は作品終盤、「カルロス」をはじめ同僚たちからの饞別の品「つむぎ糸絵画(ヤーン・ペインティング)」を受け取った「僕」が、その画の第一印象を語る際に初めて話題となつた。「頭のいい『雨の木』」ではインド民芸に属する細密画のデザイン「樹上のクリシュナ」の印象と、樹木とその土地の呼び名に関心を持つてゐることを語つたが、本作では絵画の中央に描かれた樹木と「雨の木」とが重ね合わされて、次のように説明されている。

この中央の樹木は、天と地を媒介する宇宙樹なのであろう。僕はそれに強くひきつけられる。なぜなら僕もまた「雨の木」と呼んでいる

宇宙樹を思い描いてきたからだ。「雨の木」は僕にとって様ざまな役割をもつものだが、ついには僕がどうにも生きつづけがたく考える時、その大きい樹木の根方で首を吊り、宇宙のなかに原子として還元される、そのための樹木でもある。(中略)その葉の茂りの下は、穏やかな心で首を吊るのにふさわしい環境ではあるまいか？それに加えて、このつむぎ系絵画(ヤーン・ペインティング)のように生涯の師匠(パトロン)が立ち合ってくれるとしたら、当の自分は生きづまって死を選ぶしかないのであるにしても、やはり幸福なことであろう……

二作目『雨の木』を聴く女たち」では、「Tさん」の「雨の木」音楽による「宇宙モデル」に照らされて、「僕」が表現したかったのは「ほかならぬ僕にとつての、この宇宙の暗喩(メタファー)」であるところの「幻の樹木」「雨の木」であることが明らかになった。三作目本作ではそれを「宇宙樹」という言葉で端的に定義し、「僕」はその絵を選んだ「カルロス」の意図を察して、絵の中の「若い弟子のような人物」が「極端に首をうなだれている」様子を「首吊り」の形象と捉えてコメントをしたのである。それは「僕」が「どうにも生きつづけがたく考える時」「生涯の師匠(パトロン)」立会いの下「穏やかな心」で「雨の木」の根方にて「首吊り」自殺をするというものだった。「よくよくの軽口の気分においてでなければ、首を吊るなどと口に出すことはできぬ人間となっていた」はずの「僕」が、「幻覚作用を介して描かれたような」鮮烈な色彩と構図の絵に「幸福」な最期を見出している。はたしてこの絵を「幸福」とする発言は、「僕」の単なる「軽口の気分」によるものなのか、否か、定かにはなっていない。

そこで本作を振り返ると、若い頃から「僕」の中に巣食っていた「首吊り」死に対する怯えと、反面、それへの執着の様が、本作前半のエピソードにて十分に語られている。そして現在の時の「僕」がメキシコ滞在時の自分をあらためて想起した際には、「はつきり冗談として距離をおいてでないかぎり首を吊る話を持ち出さなかつたはずなのだが、じつはそうでなかつたのかもしれない、思いなおすほかにないかもしれぬ」と心揺らぐのであった。つまり「首吊り」は、人前では「冗談として距離をおいて」話す話題であつて、一方、人前ではない、身の内では「距離」をおくことなく思い巡らす光景としてあつたことを示唆する。「首吊り男」は、いわば「僕」の内部に潜む〈影〉としてあつたのだ。はたしてメキシコでは、現在時より幾分若かつたからか、その〈影〉が外部に表出していたのだろうか、「僕」の逡巡に出口はない。

そこで、このように「僕」が「首吊り」という語を強調する遠因を、メキシコの〈場〉を形成した古の文明の特質に重ね合わせて考えてみようと思う。つまり「僕」の〈影〉であるところの「首吊り男」は、自身のコントロールの如何を越えて、メキシコの〈場〉の力に促されて表出したと推測されるのだ。

メキシコの歴史を紐解くと、二世紀から一二世紀にわたりユカタン半島を中心に栄えたマヤ文明や、現在の首都メキシコシティを中心に一三世紀からスペイン人侵略までの間に栄え、マヤ文字を継承したアステカ文明等、多種の文明がメソアメリカ文明圏を構成している。なかでも、最も長きにわたりかの地に影響を及ぼしたマヤ文明の絵文書には、興味深い女神が存在する。首吊り自殺者を楽園に導く「自殺の女神」「イシュタム」である。彼女は「首にロープを巻きつけてぶらさがる姿として描写される」女神で、『世界神話辞典』（アーサー・コッテル）には次のように説明されている（注8）。

イシュタムの両眼は閉じられ、両頬にはすでに腐乱の最初の兆しが現れている。首吊りによる自殺者、戦死者、いけにえの犠牲者、出産時に死んだ女、聖職に従事する神官たちは、楽園に直行すると信じられていた。イシュタムは、これらの幸運な魂を連れてくる。宇宙樹ヤシユチェ (Yaxche) の心地よい木陰で楽園の住民は苦勞を離れて憩い、あらゆる苦しみと欠乏から解放されてすごすのである。

「イシュタム」は「ドレステン絵文書」（注9）に記載されている女神である。無惨な首吊り姿で記された特異な女神は、死後の楽園に聳え立つ「宇宙樹ヤシユチェ」へと死者の魂を導く〈媒介者〉の役割を担う。マヤ文明では、食糧供給の観点から口減らしの効用を果たす「首吊りによる自殺者」や、利他的な行為（戦死）・処遇（生贄など）により死んだ者を「幸運な魂」とすることで、共同体の負の側面を反転させ称揚し、社会秩序を維持していたとされる。「首吊り」姿の奇妙な女神「イシュタム」は、マヤ文明の光と闇、生と死の「媒介者」として造型されたのである。



このようなマヤ文化全般の魅力について、例えば早くから、マヤ口承文芸のテキスト化に伴って書評を寄せた三島由紀夫（注10）は、その神話『ポポル・ヴフ』に惜しめない讃辞を寄せている。三島はマヤ神話が放つ「熱帯的怪奇と煩雑に充ち」た筋立てや、「遊戯のような事もなげな夥しい再生と復活の秘蹟」をなす内容に感嘆し、そこに「マヤの宗教の独自の悲哀」が本質として底流していることを指摘した。その文脈に添うならば、「首吊り自殺者」と同じく哀れな姿形の「イシュタム」は、太陽神のもと「遊戯のような事もなげな夥しい」「死」を遂げる者の、あるいは、ゆえあって自ら死に赴く「自殺者」の不幸な「魂」を、対極の「幸運」な「魂」として転換し「楽園」に導く「死」出の渡し守なのであった。

「首吊り」や「イシュタム」は、メソアメリカ文明の礎となったマヤ文明において、死後の「楽園」に通じるアイコンである。そこには「宇宙樹ヤシユチェ」（注11）が聳え立ち、「魂」は「苦勞を離れて憩い、あらゆる苦しみと欠乏から解放されてすごす」のだ。はからずも、「僕」は、「僕」の「宇宙樹」「雨の木」の根方を「首吊り」の場とすることで、「生涯の師匠（パトロン）」に見守られながら「穏やかな心」のもと「宇宙のなかに原子として還元される」「幸福」を語る。また「僕」の話に共鳴したカルロスは、「イシュタム」めいた容貌の「セルマさん」を眼差しながら、「首を吊るのに都合の良い木が生えている」母国ペルーの、「私の『雨の木』」への道行きを語ったのであった。

女神「イシュタム」に触れずとも、「太陽と死に親近している」（三島）（注12）メキシコという〈場〉に潜在する、マヤ神話の「首吊り」の水脈は、若い頃から窮地に陥ると「縊死」がちらつき、以来、心の「影」として意識内に残存し続ける「僕」や、肉体的苦痛を何より恐怖し、「癌」に罹患したならば「葉草」（コカの葉）を噛むことで「勇気が出て幸福な気持ち」で「戦闘に向かうようにして首を吊りたい」と言う「カルロス」の感性と容易に照応する拡がりを持つ。帰還を前にした「僕」の言説は、「宇宙樹」「雨の木」に、「熱帯的怪奇と煩雑に充ち」たメキシコならではの「幸福」な「首吊り」「死」のイマジユを形成したことを告げる。「僕」の内部に潜む「影」、即ち「首吊り男」は、ついにメキシコの白日に照らされて顕在化した。「生」と「死」の全てを孕む「宇宙樹」「雨の木」は、ハワイ・日本に続くメキシコで「首吊り」のアイコンを伴って「僕」の想像力世界にその根を拡げている。

五、「さかさまに立つ『雨の木』」

第四部「さかさまに立つ『雨の木』」は、第二部「『雨の木』を聴く女たち」に登場した「高安カッチャン」の「共生者」「ペニー」が書い

た、「なまなましい抗議の手紙」を「引用」し説明することから始まる。「僕」が「引用」した「ペニー」の手紙部分には、マルカム・ラウリーを分析したりチャード・K・クロスの著作文面をそのまま「自分のもの」として語っている点が多数認められた。つまり「高安カッチャン」ともども「自分の考えと他人の考えだしたところとの、境界など意に介さぬ癖」が現れているのであった。「僕」が「ペニー」の動作を描出する際に、その身のこなしから「スルリ」といった擬態語を伴って幾度となく示すのは、単なる身体的ふるまいにとどまらず、その思考もまた、自他の「境界」を難なく「スルリ」と跨ぎ、ごく当たり前のように平然と自己主張に溶解する彼女の特性を暗に示し得ている（注13）。従って「僕」に対する彼女の指摘が、クロスの研究書中の論理をそのまま用いた「糾弾」であるゆえに、「僕」はマルカム・ラウリーと同位のもと、実に「ペニー」と「クロス」から二重に批評されていることとなる。「僕」は「苦笑い」するほかない。

だが一方で、「僕」の言説は、「ペニー」の生々しい指摘に応答するうちに、これまででない「書き手」の深層に立ち入っていく。「ペニー」の異議申し立ては、「僕」の内なる他者の声、あるいは「アニマ」となって、「不注意につくっていた固定観念の、根拠のなさをみずから笑う」程に「僕」を揺さぶっていた。自ずと自身の想像力の場が対象化されることとなる。この構図は、大江自身の創作意識を詳細に記した『文学ノート』（注14）での説明を踏まえると、より明らかになる。

そのそもそものはじめの、小説のなかの人間についての想像力の喚起の段階で、僕は次のような現象を、経験によって認めてきたのであった。すなわち僕はしばしば、いまこのようにある人間としての僕自身でないような人間、いま現にこのようにある作家としての僕自身への否定の契機をはらんだ人間こそが、もつとも自分の想像力にたいして喚起的である、という事実を体験してきたのである。そのような現象を、想像力の根本の原理にそくして意味づけてみることは、さきにもべた実存主義の哲学者にならうかぎり、いまや誰にでもできることであろう。

大江は自身の「想像力の喚起」に向けて、「僕自身への否定の契機をはらんだ人間」を造形する。今ある自分を乗り越えようとするためには、「自分の想像力にたいして喚起的なトゲトゲとでもいうものがいちめんにはえ」た「他者」を造形し、従来の自身の「想像力」を「多様化する方向」へと促すことを課す。この弁証法的な発想は、そのまま本作の「僕」が「ペニー」の異議申し立てに対して「狼狽」「嘆息」「あのおかしみ」「滅入りこみ」といった様々な感情を掻き立てられ、果ては「自分の一種甘ったれた鈍感さについて、いくたびか夜更けにじっと赤面して考えこむ」程の自省を促すこととなる。

その際、「僕」が小説を書くことの動因として二つの心理が働いていたことに注目したい。一つは、「高安カッチャンと彼女をめぐって書いた」、まだ英語に翻訳されていない新小説を「ペニー」が読んだことに端を発した、「僕」の自己内対話の中にある。

高安カッチャンの死について知らされた時をさかいに、僕はかれと関わったすべての人びとが、おなじく死の翳りをおびて退きさがるように感じたのだ。ほかならぬ僕自身についても。つまり高安カッチャンとともに死んだ、自分の生涯のある部分について、その記録を残すように、僕はあの小説を書いたのである。(中略)僕は高安カッチャンを追想するようにして書いた小説に、おなじく「過ぎ去った生」として、ペニーの生の断片を封じこめたつもりであった。

もう一つに、「僕」が、飲酒により「醜い気分」に覆われたマルカム・ラウリーの暴言と失態事例を呈示することで、「ペニー」の研究書からの引用と理解とが極めて恣意的で、一面的なものであることを示唆し、直後、「結局のところ」という総括の言葉によって自身の内省を吐露する場面である。

結局のところ僕には高安カッチャンともうひとりの同級生の死を、いくぶんかは自分そのものの死のように、怯えながら悼む心があり、つまりかれらの死は実験用の膜を透してのように隠微、着実にこちらの生に浸透してくるようになって、まずその圧力のもとで小説を書いたのであった。

「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」「僕」には、「人が死にむけて年をとるという課題」(『雨の木』を聴く女たち)があった。その動因は、友人の「死」が「いくぶんかは自分そのものの死のように」感じられることを発端とする。だが「いくぶんかは」と慎重に留保しているとは言え、「実験用の膜を透してのように隠微に、着実にこちらの生に浸透してくる」「同級生の死」が「自分そのものの死のように」迫ってくるという感覚は、もはや「いくぶんか」を超えた不気味な切迫感を呈している。このような「僕」の「死」に対する感覚は、およそ根源的な、存在論で言う「無」へのまなざしに由来する。大江の他作品、例えば『洪水はわが魂に及び』(一九七三)では、最期を迎える「勇魚」がとらえた光景、即ち自己を超えようとする(Ⅱ死)刹那、彼は「そのむこうに無が露出している」と心の内でつぶやいていた。それからおよそ一〇年を経て登場した「僕」には、「勇魚」のような「無」への跳躍は認められず、むしろ「隠微、着実に」

体感される不気味な影として現前する。「僕」自身をも含め、死んだ「高安」と「関わったすべての人びと」が「死の翳りをおびて退きさがるように」感じられ、ついに「過ぎ去った生」が「死」に引きずられていくことを恐怖する感覚。それゆえに「生の断片を封じこめ」るために「記録」する衝迫こそが、「書く」ことの動機付けになっているのであった。従って「僕」は、生者の側から「死」を容易に傍観する、あるいは懐かしく追慕するような安寧の位置に立ってはいない。「人が死にむけて年をとるという課題」は、平易な表現ながら極めて切実な、避けられぬ「圧力」のもとに言語化されてある。

そもそもこれまでの「雨の木」作品における「僕」は、「精神障害者の施設」で起きた奇妙な出来事に知らぬ間に巻き込まれたり（第一部）、音楽家「Tさん」の作品演奏から受けた劇的な感動と、それとは対照的な「悲嘆の気分」が「高安夫妻」との関りからもたらされ（第二部）、ついに「死の国」メキシコでの自閉から擬似的な「死」を経た再生へと自己を推し進めた（第三部）のであった。そして本作での「僕」は、二つの要件―ハワイ大学でのシンポジウム参加と、カウアイ島での反核兵器の集いでの講演―を遂行するべく、再びハワイの地に降り立った。しかし、二つの要件のうち、前者は聴衆として苛立つ「日系アメリカ人の婦人」の批判によって窮地に立たされ、後者は発起人であった「南予出身のハワイ在住の婦人」「宮沢さん」からの連絡がないまま「婉曲な仕方」で講演中止になってしまふ。「短い不安な眠り」と「悪夢」を経て「僕」の内部に沸き起こって来た「不安な情動」は、プール・サイドで出会った「発声器官に障害があるのらしい、困難をこえてものをいう十五、六の藁のような金髪の娘」の言いがかりも相まって、「どうにもやればのない忿怒」「疲労のようにしみついた怒り」に駆られる。「水になかば隠れるようにして」潜行し、「無力感の灰に覆われた埋れ火」を火種に発火した「忿怒」の様は、「僕」の潜在意識が蠢き表層化する様を暗示する。そして次のように語るのであった。

しかしこの無力感の灰に覆われた埋れ火のような忿怒は、自分の根幹の生に、永くかかってセットされたものだ。僕はそれを表現するためにこそ小説を書いてきたのかもしれないのだが、現にこの経験を小説に書くことがあっても、いま身内に湧く怒りについては、それをよく表現しつくえないのだろう。僕はいまや自分の父親が急死した年齢に近づいている。数えて五十歳の父親は、冬の真夜中に半身を起して、脇に寝ていた母親を心底震えあがらせ、終生「ノーシン」と縁が切れなくするほどの、怒りに燃える声をひと声発して死んだ。その息子の僕もまた、自分の中途半端な生を終えるにあたって、憐れにも、忿怒の声をあげるのみではないか？

「僕」が「小説を書いてきた」根底には、幼い頃に急死した父親が末期に発した「怒りに燃える声」があった。「自分の根幹の生」に「セツト」された「忿怒」の声は、早死にした父親の年齢に間もなく到達する「僕」の内面に、父親と同様の死に方をするかもしれぬ不気味な予感をもたらし始める。潜在していた「父」の末期の記憶と、それを引き出す「忿怒」の感情は、こうして「深く暗く」「うねり」ある「水」の中に潜行して初めて、不意に、明瞭に見出されたのではなかったか。

大江の想像力論の支柱となったバシュラールは、「水のイマーージュの運命は、死という重要な夢想の運命をきわめて正確にたどる」と述べて、ことに「怒りが力動的想像力の最初の認識であること」「荒れる水は、宇宙的憤怒の最初の図形のひとつである」（注15）と指摘した。それに倣って言えば、「水」に潜行することで見出された「僕」の「忿怒」の感情は、「力動的想像力」のもと深く潜行し、「死」のイマーージュと結び合い、末期の父親の咆哮する光景に辿り着く。「高安」ら友人の「死」によって、自らの「過ぎ去った生」の断片を「記録」しようとする衝動の根底には、幼くして立ち会った父親の憤死の不可解さを補填する心理が今なお働いているからではなからうか。従って「僕」にとっての「死」という重要な夢想の運命は、この光景に始まり、おそらく「生」ある限り答えの出ぬまま繰り返し現れること、それ自体と言える。そして、例えば「宇宙的憤怒の最初の図形」に相当する、「怒りに燃える」「忿怒」の炎が「雨の木」の焼失に結ばれることを想起するならば、父の憤死の光景が全ての原点であり、「雨の木」はその体現と変奏であったのではなからうか。「生きたまま焼かれた樹木の身悶えが固定したような痛まし」い「雨の木」は、「僕」が帰国した後、「ペニー」によって写真に記録された。以後、「僕」が「水」の中に沈潜し「雨の木」を再び見出そうと試みる、次作「泳ぐ男―水の中の『雨の木』」が創作されたのは、本作の必然的後継であったと言えよう。

こうした潜在意識から浮上した父親の憤死の光景に始まり、後年、友人や敬愛する恩師の死が重なり合って、「死」への恐怖と「悲嘆」の感情に埋れる「僕」が、一抹の「救い」として獲得した「死生」観がある。

僕は学生時分から永くお世話になったW先生の死の後、メキシコへ向かう飛行機の上で、陽に輝く雲と海面とを眺めて、この自然のうちに原子となった先生の肉体が遍在すると思った。それは深いところから自分が治癒される大きい解放感の経験であった。そしてその仕組みが、僕のうちにおのずと湧きおこった思想であることを疑ってみもしなかった。

しかし、それは学生の頃の「高安」が「永く乗りこえられなかった死への恐怖をついに乗りこえた」と同級生の前で宣言し披露した考えで

あったことを、「僕」は「ペニー」との会話を契機に、驚きをもって想起する。「僕」の「自発」であると思ひ込んでいた「自分の死後の、この世界への原子となつての同化、その平安をもたらす死への思想」は、「忿怒の声とともにまぬがれえぬ死を見つめる、その最後の時の唯一の慰謝かもしれぬ」いわば「僕」のヴィジョンであつたはずだつた。だがそれは若かりし頃の「高安」の思想を種子として芽生えた発現であつたのだ。「僕」は、思い込みからくる羞恥の感情を遙かに越えた、自身への忿怒に覆われる。それまで、マルカム・ラウリーの小説やその研究書などから無遠慮な「引用」をし、「自分の考えと他人の考えだしたところとの、境界など意に介さぬ癖」が「一種『病氣』のようですらある」「高安」や「ペニー」の手紙の文面をこと細かく指摘していたものの、当の「僕」自身が「高安」「ペニー」同様、他者の考えを我がものとしていたのだ。「僕」の自責の念はもつともなことであつた。「ひとりよがりの夢想家」とは「ペニー」の手紙に記された「僕」の小説の中の「高安」像であつたのだが、皮肉にもその名称が「僕」にも向けられる出来事であつた。

このように、いわば本作は、「僕」にとって重要な「死生」観が「高安カッチャン」のそれに由来するという落しどころをもつて、社会的に全く対照的な位相にある両者の根幹に共有され得る志向があることを明らかにした。荒廃し衰弱した末に事故死した「高安」の「生」のありようの根幹に、学生時に小説家としてデビューし、後に「国際作家」として成功をおさめる「僕」の「影」があり、一方、父の憤死を発端とする「死」への恐怖を宥める「僕」の思考の根幹に、「生き方の根柢にあるものが危機的なあらわれを示す際」「奇妙に振じれたかたちの、いわばひずんだ球体に描いた三角形」の「形式」(『雨の木』を聴く女たち)のもと夢想(妄想)し、行動する、厄介な「高安カッチャン」の思ひぬ「影」を認めた、とも言えよう。

振り返れば、「高安」の不意の来訪後の、奇妙な夜の出来事は、彼がハワイ大学のセミナーに参加した「僕」の部屋に「極上等」の「コルガル」(「ペニー」)を連れて来て、性的三者関係を促したことに始まつた。肉体関係に留まらず、マルカム・ラウリー研究に精通する小説家「僕」と、ついに小説を書くことができぬまま、マルカム・ラウリーの文章を引用しただけの「草稿ノート」を残した「高安」とを身体的・精神的に媒介するはずであつたのは、「高安」の妻「ペニー」であつた。そもそも、『活火山の下で』の主人公「ファーマン」と同様にアルコール中毒であつたマルカム・ラウリーを基軸に、メキシコで「乱酔」(『雨の木』の首吊り男)する「僕」と、「アルコールとそれにあわせて薬物中毒のあるらしい」(『雨の木』を聴く女たち)「高安」との三者は、カバラによる「セフィロトの木」「生命の樹」の概念を周知することマルカム・ラウリーと「高安」「ペニー」は現世が「転倒したセフィロトの木のかたちをした地獄機械が動きはじめ」ていると認識していたのだつた。一方「僕」は「宇宙樹」としての「雨の木」に思いをはせつつ(『雨の木』を聴く女たち)「さかさまに立つ『雨の木』」、並行して「雨の木」の現存を確認しようとして、その結果かなわなかつた。そして「雨の木」は後に焼失してしまい、その機会は永

遠に奪われた。

「僕」は、いわば「高安」の思念に巻き込まれ「奇妙に振じれたかたちの、いわばひずんだ球体に描いた三角形」の一角へと誘導されていたのだ。しかし「高安」からの思い込みに満ちたアプローチや、「高安」との協同創作を持ちかけた「ペニー」の提案(手紙)をやり過ぎ、「僕」は「高安」「ペニー」との三者関係を終始拒否した(『雨の木』を聴く女たち)。本作は「高安」亡き後の世界であり、当然のこと三者関係が成立しない状況下にある。それゆえに「高安」の思想を引き継ぐ「ペニー」に誘われて肉体関係をもつものの、「僕」と「ペニー」の「性交」は彼女曰く「良くない性交」として終わるのであった。「ペニー」と「高安」の身体は、「お互いの性器の位置や角度まで、他には代りを見出せぬ組みあわせ」であったため、「高安」以外の誰であっても違和感が生じてしまうからであった。

このような「位置」が「ズレ」る事態とは、そもそも第一部「頭のいい『雨の木』」において「建築家のコマローヴィチ」が熱弁を奮う中に現れた用語に始まり、ついには「四十過ぎの女」の精神失調による異様な儀式をもたらすことに結ばれた。「位置」を重視する「建築家のコマローヴィチ」(実は当人も施設入居者であった)は、精神病者の民間施設内部に「つねに高まりつづける螺旋階段」を模した「部屋」作りをした。巧妙に「上昇」していくよう「位置」づけられた「巣箱」のような多数の部屋は、個々の入居者に応じた「位置」によって指定され、その「位置」に「ズレ」が生じると精神の「平衡」を失う―その事例として「四十過ぎの女」の異様な行為が発現したのであった。空間と精神とが連動する「位置」の概念は、本作では「ペニー」の身体と精神に投影されて、彼女と「僕」との組み合わせでは「位置」に「ズレ」が生じてしまう―という構図を呈している。「ペニー」と濃密な対関係にあった「高安」の代替になれぬ事態を、心身論的観点から指示したエピソードである。

とはいえ、「ペニー」はハワイにあって困難な状況下に置かれた「僕」を巧みに救い出し、「夫婦のように」共に食事をし、知られざる「高安」の精神世界を「僕」に伝え、はては「僕」との性交を試す等、終始一貫「僕」の傍らに居た。ラウリーにおける妻マージョリー、「高安」における「ペニー」の如く、いわば、「ペニー」は亡き「高安」を内在しつつ、ハワイ滞在中は「僕」の庇護者であったのだ。「奇妙に振じれたかたちの、いわばひずんだ球体に描いた三角形」から「ズレ」ながら、それゆえに、本作は「高安」の悲愴な最期を看取った「ペニー」によって、「僕」の「雨の木」の壮絶な焼死姿が見届けられたのだ。三者関係による「位置」や「ズレ」について、第二部『雨の木』を聴く女たち」前半部に登場した「音楽家のTさん」作曲の「雨の木」を聴いた「僕」の感慨と、幻視の光景を振り返る。

三人の演奏者はみなパーカッションの専門家で、中央のヴィブラフォンと両脇のマリンバの前に立っている。しかしはじめに響いてきた

のは調律された三個のトライアングルの音で―音楽についてのこのような説明が豊かな意味を伝えうるとは思わないが、それぞれのトライアングルの偶然のような和音、そしてこちらは人間の精神の営為だとはつきりしている不協和、ズレ。びっしり茂ったこまかな葉叢から、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と進行に、僕は暗黒の宙空にかかっている幻の樹木を見た。そして僕がこの小説で表現しなかったものは、その「雨の木」の確かな幻であって、それはほかならぬ僕にとつての、この宇宙の暗喩だと感じたのである。自分がそのなかにかこみこまれて存在しているありかた、そのありかた自体によって把握している、この宇宙。それがいまモデルとして「雨の木」のかたちをとり、宙空にかかっているのだと。

「三人の演奏者」による「三個のトライアングルの音」に注目したい。「偶然のような和音」「人間の精神の営為だとはつきりしている不協和、ズレ」の音により、「僕は暗黒の宙空にかかっている幻の樹木を見た」のであった。即ち「宇宙の暗喩」たる「雨の木」は、「暗黒の宙空」から「たえまなく」、「偶然のような和音」や「不協和、ズレ」のある多様な雨音により識らされるのだ。雨音は、その一音に「雨の滴」の確かさを、あるいは「偶然」や「不協和、ズレ」をもたらず〈間〉をなして、「暗黒の宙空」から地に向けて「たえまなくしたり」落ちる、雨の無辺で不可視の本源を感じさせるための音楽となる。「この宇宙の暗喩」が「雨の木」であるならば、「かこみこまれて存在している」「僕」たち個々の生のありようは、「たえまなくしたり落ちる雨の滴」であろう。「僕」たちは多くの他者と「偶然」出会い、時に「不協和、ズレ」を生じて苦悶し、翻弄されながら落ちていく。当連作中短篇の具体に即せば、「高安」「ベニー」「僕」、あるいは「カルロス」「セルマさん」「山住さん」、「アガート」「コマローヴィチ」「四十過ぎの女」といった人々が織りなす反発や諍い、喜びや共調、嘆きの感情は、「偶然」にも、または「不協和やズレ」として織りなされた。それら雨音に耳を傾ける「僕」の姿とは、自身も「雨の滴」で「在る」ことを俯瞰する、〈個〉あるいは〈孤〉の象徴的姿であると言えよう。即ち「僕」は「三個のトライアングルの」「不協和、ズレ」「偶然のような和音」が響く中、大いなるもの、あるいは「宇宙」から〈流出〉するかのごとき個々の多様な「生」のありようが、確かに全て包含されて〈一〉にあることを直観する。「一即多」「多即一」の普遍的構図が、連作中短篇を通じて浮上する。転じて、亡くなった「斎木」の、次いで「高安」の小説構想ともなった「宇宙」の「へり」の「鷺の羽ばたき」に「感応」する者たちの〈vision〉もまた、こうした「トライアングルの音」が鳴り響く世界を背景に、先の構図がイメージされているように思われる。

本作は、帰国して半年後の「僕」のもとに届いた「ペニー」の手紙と、同封の写真画像を巡る「僕」の感慨により幕を閉じる。手紙は「プロフェッサー、あなたの『雨の木』は燃えてしまった」で始まり、「さかさまになったセフィロトの木の側」にいる「僕」への訣別が記されている。加えて、二人は二度と会うこともない、その徴表として手紙文面末尾には、「あなたの『雨の木』もひとり炎に焼かれたのです」と書かれ、マルカム・ラウリーの「祈りの言葉」が再び引用されたのであった。所有格「あなたの」、「雨の木」は、擬人化されて「ひとり」、「炎に焼かれた」と記されることで、暗に「雨の木」を巡る「僕」自身の〈想像〉の旅が終えたのである。そこに見出され得るものは、マルカム・ラウリー・「高安」・「ペニー」が共に信ずるところの「さかさまになったセフィロトの木の側」の世界への「絶望」と、しかし、その世界にあってもなお小説家は「希望」を伝えうる「言葉」そのものを切に希求する意志であった。マルカム・ラウリーの「祈りの言葉」は、「ペニー」の手紙からの引用として、英語で記された。

Dear Lord God, I earnestly pray you to help me order this work, ugly chaotic and sinful though it may be, in a manner that is acceptable in Thy sigh.....It must also be balanced, grave, full off tenderness and compassion and humor.

一方、既に本作前半で記された「祈りの言葉」は次のように和訳されていた。

親愛なる神よ、心からお祈りいたします、私が作品を秩序づけることができますよう、お助けください、それが醜く、混沌として、罪深いものであれ、あなたの眼に受けいれられる仕方において。……乱れさわぎ、嵐をはらみ、雷鳴にみちているものであるにはちがいがありませんが、それをつうじて心を湧きたたせる「言葉」が響き、人間への希望をつたえるはずです。それはまた、平衡のとれた、重おもしろい、優しさで共感とユーモアにみちた作品でなければなりません……

日本語と英語で記された「祈りの言葉」は、即ち「転倒したセフィロトの木」を幻視する中で生き、それでもなお言葉を紡ごうとするマルカム・ラウリーの〈声〉であり、それに重なり合うようにして、焼失した「雨の木」の写真の前にして呟く「僕」の〈声〉となる。そして同時に、「悲嘆」「忿怒」「笑い」「ユーモア」「Decency」「寛容さ」「人間らしさ」「励まし」「喜び」(注16)といった言葉とともに生きようとする大江自身の切なる〈声〉が託されているように思われる。

六、「泳ぐ男―水の中の『雨の木』」

「雨の木」は、ついに樹木そのものが具体となって出現することなく、「地面にそって張り出し樹幹にそって狭まりつつ上に伸びる板根」の姿を残して焼失してしまった。それは第一部にて登場した「雨の木」が、暗闇の中「わずかにその発達した板根の裾のひろがりのみが見えている樹木」であったことに始まり、それゆえに「僕」の「想像」の樹木として形象化されていたことと呼応する。実在する「雨の木」を巡る想像の旅は、ここでひとまず終えたのだ。

振り返れば、「アガート」によって導かれた「頭のいい木」「雨の木」は、次に「音楽家Tさん」の楽曲世界に導かれて、「宇宙の暗喩」「幻の樹木」と化したのであった。次いで、メキシコの「場」が放つ直截な「生」と「死」の力を背景にして、「雨の木」は「宇宙樹」と呼称される。暗闇の中「板根」以外は目に見えぬ現存の樹木との出会いは、その「板根」を発端に「想像」の樹木として大きく伸張し、何もかもを覆いつくす「宇宙の暗喩」「宇宙樹」として「僕」の想像世界の基軸となった。だが第四部「僕」の帰国後、「雨の木」焼失の知らせが届く。実在した「雨の木」亡き後、「僕」は当初、長篇の創作を通じてその想像的「再生」を目指すべく、次のごとき場面を想定していたと言う。

そしてついに「雨の木」の暗喩の再生を確認する。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」の全体をくつきりと見て、「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。

この構想は、小説の重要な場面であると同時に、「病んでいる自分を越える」「現実の僕自身」の「真の経験」となることを期待されていた、いわば〈vision〉であった。言わば「フィクションナルなもの」とアクチュアルなものと、その境界があいまいになっている」という「ペニ」の批判通りに、「僕」の生活は「夢想」「創作」「現実」とが不即不離に絡み合い、「現実の自分を励ます」ためにこそ長篇が執筆されたのである。しかし「現実」の「雨の木」の存在なしには、この夢想がもはや不毛であること、せいぜい「にせの『雨の木』の現出」に結ばれるであろうことに思いが到る。「僕」の「想像」の樹木、「雨の木」は、世界の現実と連なって初めて生い繁ることができなのだ。従って「雨の木」焼失後の「僕」にはアクチュアルな「想像力」の発動を促す指標が見いだせなかった。想像力の働きを自我と無意識の位相から捉え直

し、「僕」の長篇の頓挫を鑑みたとき、ユングの文献を引用した河合隼雄の次の文章が参考になる。

自己との対決を行おうとするひとは、相当な自我の強さをもつことが要請される。この自己実現の過程における自我の役割の重要性について、ユングは「自我の一面性に対して、無意識は補償的な象徴を生ぜしめ、両者間に橋渡しをしようとする。しかし、これはつねに、自我の積極的な協同態勢をもってしなくては、起こりえないことに、注意せねばならない」と述べている。すなわち、まず自我を相当に強化し、その強い自我が自ら門を無意識の世界に対して開き、自己との相互的な対決と協同を通じてこそ、自己実現の道を歩むことができるのである。(注17)

「雨の木」は実在する樹木でありながら、「僕」の「想像の樹木」として「宇宙樹」にまで高次化した両義的存在である。このありようゆえに、「雨の木」は「僕」の自我と無意識を「橋渡し」する「補償的な象徴」として機能したと言えよう。その「雨の木」の実在性が失われたとき、「想像の樹木」をのみ頼りとする「僕」に生じる危うさは、「自我が自ら門を無意識の世界に対して開き」「対決と協同を通じ」る際に、秩序付けられぬ無意識の「闇」の流入が起こり得る。第四部・第五部で引用したマルカム・ラウリーの「祈り」の言葉が、「私が作品を秩序づけることができますよう、お助けください、それが醜く、混沌として、罪深いものであれ、あなたの眼に受けいれられる仕方において。」とあるのも、自我と無意識の「対決と協同」を通じた創作行為の危うさを示している。ことに『活火山の下』に見る文体の錯綜とした様相は、破滅的人物「ジェフリー・ファーマー」(領事)の内面世界を余すことなく描出するために、言語による「秩序付け」に困難であったことが容易に認められるほどである。

一方「僕」は「雨の木」が「存在しなくなった地上」を反映した作品として、「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」を主題にした長篇を準備していたものの、未完の上、頓挫したのであった。代わって「性」暴力を多角化した中篇として編集した第五部「泳ぐ男―水のなかの『雨の木』」が用意された。もはや実在しない『雨の木』に関わる細部を除いた本作は、「しかし泳ぎながら『僕』が、しばしば祈るようにして、あるいは呪うようにして『雨の木』に呼びかけた言葉」が唯一記されている。

《『雨の木』は失われた、「雨の木」は失われた、「雨の木」を焼いた火がすぐにもわれわれの世界を焼く、逃げよ、逃げよ、逃げよ、逃げよ、しかしどこへ?》

「雨の木」焼失後の「僕」の内面世界を端的に物語る、「祈るようにして、あるいは呪うようにして」発したこの言葉には、『活火山の下』の主人公「ジェフリー・ファーマーミン」（「領事」）が、火口に落下する際に発した「絶叫」もまた、こだましているように思われる。次にあげられる場面はその最終場面である。

おそろしい爆発だ、いや待てよ、これは火山じゃない。世界が爆発しているのだ。爆発したあげく、村々が真黒な噴流となって虚空にはじき出されている。おれもいつしよになってその中を落下する。無数の戦車の想像を絶する大混乱の中を、おびただしい肉体の燃える火の中を、落下する、森の中へと落下する――

突然彼は絶叫した。その声は木から木へとひびいて、こだまを返し、ついには木々が群がり、押しよせ、あわれみつつ彼を包んでゆくようだった……

收拾のつかぬ程に泥酔した挙句、不意に自分の身の上を軽口で偽った「領事」は、「公会所長」が宣告した「かたりはメキシコでは打ち殺されることになっている」という言葉通りに銃で撃たれ、意識が朦朧とするうちに火口に投げ落とされる。「自己中心の思いこみ」を伴って「落下する」刻々に生じる〈怯え〉や〈恐怖〉感の生々しさは、それに呼応した「木々」が彼を救済するかのごとく「あわれみつつ彼を包んでゆく」と結ばれて、犬死する「領事」の悲劇性を殊更印象付ける。「僕」が『雨の木』を焼いた火がすぐにもわれわれの世界を焼く」と言う中に、この「領事」の、「世界が爆発している」「おびただしい肉体の燃える火の中を、落下する」といった終末的状況下での結着を認めることもできるだろう。

一方「泳ぐ男」終盤は、「泳ぎながら夢想する」「僕」が、「邪悪の意志をみずから制御できぬまま驚いている幼児」のような「玉利君」の「瞳の中」に「遺恨の炎」を見出すことで始まる。「僕」はその「遺恨の炎」に「怯えあがった者のように自分自身に閉じこもって」夢想しながら、早く泳ぎ終えようとする。前述の「祈るようにして」「呪うようにして」「逃げよ、逃げよ、逃げよ、逃げよ、しかしどこへ？」というフレーズは、「玉利君」の「遺恨の炎」の矛先へ、即ち「すぐにも強姦し、扼殺すべき娘の幻」と、彼を「もう一度救助」する「役割」を担うであろう者に向けられるだろう。と同時に、むしろ「痛苦」のうちに自覚される「僕」自身の性犯罪への衝動もまた、このフレーズを呼び寄せる。

というのも、「僕」が見る「恐ろしい夢」二種は、共に自分が「性犯罪」の加害者となり惨たらしい行為を行うものであった。一つは、「いつか自分が実際にやってしまうことの前告だと感じられる夢」で、その際に選ばれる強姦の被害者は、まだ未熟な肉体の「女子中学生」である。「恥毛」が生え揃わぬ少女の無防備な下半身に対する異様な攻撃欲求は、夢そのままに解釈すれば、「僕」の性を凌駕するやもしれぬ（「猪之口さん」のような）成熟した女性性への嫌悪が、未来に向けて成熟しようとする未熟な少女の性を破壊する、代償行為として表出する。あるいは、「男性の心のなかの抑圧されたもの劣等なもの結びつきやす」（注18）い「アニメ」に則せば、「僕」自身の心の投影でもある未熟な「アニメ」（女子中学生を表象する程に幼い）に向けた自己処罰的破壊衝動と捉えることもできようか。ともあれ、性暴力により「世界の邪悪な力にくみしたいという思い」は、一方、目覚めてなお「夢からはみだしてつづく痛苦の感情」を「僕」にもたらすのであった。もう一つは「現実におこったものとして新聞で読む性犯罪を、本来は自分のものであったのだと、あらためてやりなおす夢、他人に先をこされた犯罪をとりかえそうとする夢」である。「玉利君」が立ち去った後に起きた強姦扼殺と、その後縊死した「高校教師」の行いは、彼が東大卒の同年代であるゆえに「僕」にはなおのこと、「もうひとりの自分が代理でやった行為とすら感じとられた」のであった。しかも彼の妻が指摘した「高校教師」の性向は、専ら「自己中心の思いこみ」による同情心から容易に「自己犠牲」的行動をとってしまうと言う。その成り行きを「僕」もまた容易に想像し得るゆえに、あのフレーズが切迫して彼に降りかかるのだ。「祈るようにして」「呪うようにして」「逃げよ、逃げよ、逃げよ、しかしどこへ？」—このフレーズは、強姦殺人後の「高校教師」の逃走から縊死までの道程を、想像力により繰り返し自己同化して追体験した「僕」の身にもまたこだましたのではなからうか。

はたして「夢」は「そのときの意識に対応する無意識の状態が何らかの心像によって表現した自画像である」（河合隼雄）（注19）と言う。中年期の「僕」に働きかける二種の夢の異様さは、当然のこと夢から目覚めた時の自我を脅かす。「僕」はそれを「ねじくれ曲がった痛苦」と表現する。例えば「僕」は「若者を救助するために、自分を汚らしく無意味な死におちいらしめうるだろう」人間ではないことを自覚している。問題はむしろ、幼い頃「死ぬ直前の父親」に「その人自身の命よりおまえの命が価値があると、そのように考えてくれる者が出てくるなどと、思ってはならない。それは人間のもっとも悪い墮落だ」と言われたことに、「息苦しい不満」を感じつつ、だが父親の「予言」があったっていることを自覚する点に、その根があるように思われる。以後、「僕」は「日常的なある選択に関して」をも含めた〈生〉の折々で、自身の中に「人間のもっとも悪い墮落を自覚する」に及び、「大きい恥の心を積みかさね」ながら過ごしてきた。「人間のもっとも悪い墮落」という言葉が放つ価値づけは、幼い「僕」の脳裏に刻まれるに値する強度を持つ。だがそれ以上に、その時感じた「僕」の「息苦しい不満」の感情に、以後「大きい恥の心」が塗り重なったゆえの「ねじくれ曲がった痛苦」は、ついに「僕にいまプールでの自己治療を必要とさせて

いる心のむすぼれの要因のひとつ」となっていると。父親の忠告に反発しつつ首肯せねばならぬ幼い頃の煩悶が、今もなお解決されずに続いていることの表れとして、それゆえに、最も恥ずべき「墮落」を誘発する心像が、無意識下から浮上しているのではなからうか。

それゆえに「高校教師」の異常性欲や、「自己犠牲」という名の「異様な行動」を前にして「僕」は「親近感」を覚えるのである。即ち、唾棄すべき性犯罪者が、その行為をもつて未熟な青年の凶行の身代わりとなる―それは性犯罪において「墮落」であり、青年を救済しようとして縊死するゆえに「墮落」ではない、二律背反の構図をとる。「高校教師」は、「人間のもっとも悪い墮落」を禁じた父との「心のむすぼれ」が生んだ「僕」の〈影〉と言えようか。ユングは「影は無意識への門」(注20)であると言う。「僕」は「雨の木」の媒介なくして無意識の闇から浮上する心像を前にしている。そこにはあの「高校教師」と「父親」が立ちただかっている。プールを泳ぎながら「夢想」する「僕」の結着点は、見当たらない。ただ「追いつめられた思いは固着して離れなかった」のであった。

七、総括―「active imagination」

そもそも「僕」が一貫して繰り返し述べていた執筆動機は、「人が死に向けて年をとる」ことへの漠然とした不安と、「自分の根源の方での感じ方」を表現することで「生き延びるための手がかり」を得るためであり、その意思に促されて実現したものが、「雨の木」を基軸とする連作中短篇であったのだ。いわば人生の中年期における転機であった。ことに中年期の芸術家に認められる「創造の病い」(エレンベルガー)(注21)は、「自分が死すべき存在であることを自覚し、自分のなかの破壊性に対して直接に立ち向かうこと」で「外的には無為と見えるような期間を経た後に、今までは次元の異なる創造性を発揮する」(注22)ようになるという。連作中短篇を通じて「僕」がしばしば「退行」現象に陥るのも、「自分のなかの破壊性」を前にして「外的には無為と見えるような期間」としての象徴的な身振りであったのではなからうか。そして中年期における「創造の病い」の渦中、「僕」ひいては大江の内面世界は、「暗闇」に屹立する「雨の木」に向かい切迫した「内的対話」が繰り返り広げられていたと思われる。連作中短篇第一部から順次振り返ることとする。

従来「樹木」に並々ならぬ関心を寄せていた「僕」が出会った「雨の木」は、「見る者の魂から肉体まで吸い込みにかかるふうな暗闇」に「板根」をのみ垣間見せて屹立していたのであった。「雨の木」は、既に「無意識」の底知れぬ世界を暗示する「暗黒」の中、自我と無意識の「補償的な象徴」として「両者間に橋渡し」をするにふさわしい「樹木」であったのだ。「巨大な樹木」「雨の木」の葉叢に包み込まれるか

のように建てられた「民間施設」は、無意識の「暗闇」を目の当たりにする人々が、秘教的な理念に沿った「位置」づけの中に住んでいる。「バウムテスト」[active imagination]の画が用意された、と言えよう。

次いで、「僕」の作品世界から象徴的表現を感受した「音楽家Tさん」は、「雨の木」の楽曲を創作する。「僕」はその楽曲を聴きながら、「宇宙の暗喩」として「宙空にかかっている」「雨の木」を幻視したのであった。「雨の木」は普遍的象徴性へと高められたのである。しかし、この幸福な経験のうちに、それとは相反する「悲嘆の気分」の要因を想起する。それが「僕」の〈影〉ともいうべき「高安カッチャン」との不愉快な再会であった。その折に第一部から引き続き登場した「へり」を含む小説構想「宇宙のへりの鷲の羽ばたきに感応して行動をおこす話」が登場し、そこから意識と無意識の「へり」〈境界〉に佇む表現者の暗喩を提起した。加えて「鷲」は「太古の神のイメージ」（注23）とされる。普遍的無意識のもと浮上するイメージとも受け取れる。

第三部「僕」は、「死の国」メキシコの祭日「死者の日」に到着し、早々から「死」の表象（骸骨人形）に囲まれて過ごすこととなる。若い頃から「首吊り自殺」「縊死」を絶えず意識していた「僕」は、息子の急変を知らせる電話と、剥き出しの「死」を常態とするメキシコの〈場〉の力が作用して、不穏な退行状態を呈する。その挙句、自室に引き籠り〈通過儀礼〉ともいうべき一連の体験をし、初めて「大きい死の恐怖」を実感する。そして容態が急変した「息子」を思う「僕」は「淫売宿」で「奇妙にねじまがった」自身の「再生」を「夢想」する。その後送別会にて、中央の大木に区切られて「極端に首をうなだれている」若者と、それを見守る「老年の師匠（パトロン）」を配したつむぎ絵を贈られて、「僕」は初めて「雨の木」について語る。「僕」が「どうしても生きつづけがたく考える時、その大きい樹木の根方で首を吊り、宇宙のなかに原子として還元される、そのための樹木」として『雨の木』がある」のだと言う。「首吊り」に鋭敏な「僕」なりの、「死」の恐怖の、一つの乗り越えが見取れる。もともとと心理学の観点から見た〈通過儀礼〉とは、「分離、周辺、再統合の三段階によって特徴づけられる」（注24）と言う。ことに「周辺」は「境界」と同義で、「境界を通過して後に、その実存的な変革を遂げて以前の社会に再統合される」。「僕」の不穏なメキシコ生活は、〈通過儀礼〉を間に挟み、生と死・虚と実の両側面を射程に据えた意識と夢想の両輪で展開した。ことに「僕」がしばしば見た「夢」は、「境界」の典型的位相である。「僕」は「リミナリテイ」（境界性）の体現者であった。

また「首吊り自殺」への大らかな視点として、メキシコ・マヤ文明ゆかりの神話に則した解釈も提示した。「生」と「死」の媒介者である「イシユタム」は、女神でありながら「首吊り」姿で描かれる。「首吊り自殺」で亡くなった者の魂を「宇宙樹ヤシユチュエ」が聳える楽園に

導くのだ。メキシコ特有の〈場〉が放つ特質として、「首吊り自殺」と「宇宙樹」とで関連深いため参考としてあげた。

「僕」の「雨の木」が、ユダヤ教神秘主義のカバラの宇宙論に登場する「セフィロトの木」と接近していくのは、亡き「高安カッチャン」の息子が組んだ演奏グループのレコードジャケットを発端とする。マルカム・ラウリー関連の文献引用で埋め尽くされた「高安の草稿ノート」を引き継いだ息子「ザッカー・K」により、「転倒したクリフォトの木」「地獄機械」の文字を記したレコードは、若者に支持される。マルカム・ラウリー研究に精通している「僕」は、レコードジャケット裏の評伝引用に補足を加えて、「セフィロトの木」の構造と「転倒したセフィロトの木」の様相を訳出する。一方、「僕」は講演予定のキャンセルに伴う空白の時間を持て余し、不穏な気分のまま海やプールで泳ぐうち、「やり場のない忿怒」を覚え、続いて「忿怒の声」を挙げて亡くなった「父親」の最期を思い出す。「僕」の「無力感」の根底が浮上した場面であった。そのようなハワイでの「僕」の度重なる窮地を救う「ペニー」は、およそ「僕」の〈アニメ〉的傾向を帯びる。だが、性交に伴う肉体的「位置」の「ズレ」を通じて、彼女（アニメ）との象徴的な意味での心身の結合はうまくいかない。その後、帰国した「僕」のもとに届いた「ペニー」の手紙には、「さかさまになったセフィロトの木の側」にいる「僕」と「会うことは二度とない」こと、そして「僕」の「雨の木」が焼失し、その「無残な焼けのこり」姿の写真が同封されていた。

「僕」の無意識と自我とを媒介する「補償的な象徴」「雨の木」には、「僕」の過去・現在が、あるいは「アガターテ」や「音楽家Tさん」、高安カッチャン」「ペニー」「カルロス」といった人々が、それぞれ「位置」をなして投影されていた。それは、「僕」を取り巻く現実世界であると同時に、「僕」の内部世界―自我、意識、個人的・普遍的無意識の投影でもある。こういった自己内外を双方向的に暗示したものと、例えば『同時代ゲーム』（注25）がある。当作末尾に、六日間森の中を彷徨しながら、「バラバラに解体された」「壊す人」の「復元」に努める「僕」が見た、「樹木と蔓の囲む」あるいは「巨木の間」に浮かぶ、数多の「硝子玉式空間」に映し出された光景は、「僕」や家族、村人の「神話と歴史」の「ヴィジョン」総体であった。「森」は「僕」の現実であり、また「僕」の想像力が生きて働く「意識」と「無意識」の総体空間の比喩でもある。「雨の木」もまた、同様のことが言えるのではなからうか。

「雨の木」は焼失した。自我と無意識の「補償的な象徴」として「両者間に橋渡し」をする「雨の木」の、いわば実在と観念の均衡が崩れたことで、第五部「泳ぐ男」が成立する。『雨の木』は失われた、「雨の木」は焼いた火がすぐにもわれわれの世界を焼く、逃げよ、逃げよ、逃げよ、しかしどこへ？』という焦燥が、「しばしば祈るようにして、あるいは呪うようにして」「雨の木」に呼びかけられている点に、その喪失の大きさが窺われる。それゆえか、当作はこれまでにない性犯罪を巡る展開となった。例えば、露悪的なまで

の性的挑発、強姦扼殺事件、猥褻行為の常習者による犯人身代わりと縊死、といったことで、「僕」もまた「性犯罪」に関わる惨たらしい「夢」を見る。この「夢」を性欲の屈折した抑圧とするか、未熟な自身を投影する「アニマ」の自己処罰と解釈するのか、筆者は結論付けられないが、共に無意識から浮上する強烈な破壊衝動であることには間違いない。「僕」の「active imagination」は「雨の木」焼失後、「ねじくれ曲がった痛苦」と「追いつめられた思いは固着して薄れなかった」状態のまま終焉する。

「active imagination」は、「個性化のプロセスの目標である心の全体性の実現」（注25）を目的とする。具体的には「意識がはっきりとした覚醒状態で、無意識的なイメージとの折衝を自我が行う方法」（注26）である。このユング派の臨床技法の成立には、後年ユングが精神的に取り組んだ、錬金術に関わる膨大な文献研究の成果が土台となっている。その中でも錬金術の「作業」において重要な意義を持つ「瞑想（meditatio）」「想像（imaginatio）」の概念は、無意識界に個人的・普遍的元型を見出したユングの研究視座と重なり合うものであった。例えば一七世紀初頭出版の『錬金術辞典』における「瞑想」の定義を引用した上で、ユング（注27）は次のように指摘する。

「〈瞑想〉という語を用いるのは、何ものかと、といってもそれは眼には見えないのだが、そういう何ものかと心の内で対話を行う場合である。この内的対話は神への呼びかけ（祈り）であってもよく、自分自身との対話や自分の守護天使との対話であってもよい」ここに言われている「内的対話」は心理学者には馴染みのものである―なぜならそれは、無意識と交流し対決する技術の極めて重要な部分をなすものだからである。（中略）そして内的対話とは呼びかけに応ずるわれらが内なる声との、つまり無意識の声との生々とした関係の謂であるということである。

ユングは加えて、彼ら錬金術師は「創造的対話」を深め「物が無意識的潜在状態から顕在状態へと移行する」心的状況を作り出したと指摘する。それは「物質の未知の闇を照らし出すためにみずからの無意識をその未知の闇に投影した」のであった。そのような錬金術師たちの「作業」に対する精神的ありようは、例えば「願わくば汝、小麦の若樹をそのあらゆる状態に留意しつつ心の眼で視よ。さすれば汝、哲学の樹を培うことを得ん。」（『太陽の樹に関する教示』（注28）という文章が指し示している。「哲学の樹」は、錬金術の「作業」プロセスや「変容」を象徴すると同時に、「生と死と再生の秘儀」、そして「知恵」の象徴となる。

「暗闇」の中、「板根」しか見えなかった「雨の木」は、作を重ねるごとに変化する「僕」の内部世界共々、その意義を増幅させていった。

筆者は、自我と無意識の「補償的な象徴」としての「雨の木」について論じたが、あるいは、「雨の木」は、「物質の未知の闇を照らし出すためにみずからの無意識をその未知の闇に投影した」「哲学の樹」であるとも言えようか。

注1 C.G.ユング『哲学の木』（老松克博 監訳・工藤昌孝 訳）（2009・9 創元社）

注2 杉山若菜「〈連作〉〈active imagination〉のはじまり―「頭のいい『雨の木』」から」『日本文学研究』（2018・2）

注3 大江健三郎・スーザン・ネイピア「対談 『雨の木』連作の光と影」『波』（1982・7 新潮社）

注4 大江健三郎「再びエリアーデの対話をめぐって、バークレイの『懐かしい木』の方へ」『波』（1983・12 新潮社）

注5 大江健三郎・中野孝次「対談 小説作法」『文学界』（1982・9 文藝春秋社）

注6 注5に同じ

注7 ミルチャ・エリアーデ『神話と夢想と秘儀』（岡三郎訳）（1972・8 国文社）

注8 アーサー・コッテル『世界神話辞典』（左近司祥子・宮元啓一・瀬戸井厚子・伊藤克巳・山口拓夢・左近司彩子 訳）（1993・9 柏書房）

注9 「The Dresden Maya-Codex」（ザクセン州立図書館のデジタルコレクション）

<http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/2967/56/0/> 閲覧2018・2・11

注10 三島由紀夫「太陽と死の神話」『朝日ジャーナル』（1961・8 朝日新聞社）

注11 〈ヤシユチエ〉は、「マヤ神話では、人間の最初の食物を生み出した豊饒の生命の樹である神聖な樹で、世界の四方に立ち、それぞれの方角の色と結合し、こずえにはそれぞれの色の鳥がとまるといわれた。」（『マヤ神話―チラム・バラムの予言―』（ル・クレジオ原訳・望月芳郎訳1981・9 新潮社）

注12 注10と同様

注13 下山嬢子「大江健三郎における『雨の木』表象」『近代文学研究』（2017・3 大東文化大学人文科学研究所）の指摘に基づく。

注14 大江健三郎「表現の物質化と表現された人間の自立」『新潮』（1971・8）、後『文学ノート』（1974・11 新潮社）に収録。

- 注15 ガストン・バシュラール『水と夢―物質の想像力についての試論』（小浜俊郎・桜木泰行訳）（1969. 8 国文社）
- 注16 注5と同様
- 注17 河合隼雄『ユング心理学入門』（1967. 10 培風館）
- 注18 注17と同じ
- 注19 注17と同じ
- 注20 C.G.ユング「集合的無意識の諸元型について」『元型論』（林道義 訳）（1999. 5 紀伊国屋書店）
- 注21 H・F・エレンベルガー『無意識の発見―力動医学精神史』（下）（木村敏・中井久夫 監訳）（1980. 9 弘文堂）
- 注22 河合隼雄『生と死の接点』（1989. 4 岩波書店）
- 注23 注1と同じ
- 注24 注22と同じ
- 注25 大江健三郎『同時代ゲーム』（1979. 11 新潮社）
- 注26 注1と同じ
- 注27 C・G・ユング『心理学と錬金術』（池田紘一・鎌田道生 訳）（1976. 10 人文書院）
- 注28 注1と同じ

十一章大江健三郎における想像力の軌跡―〈祈り〉に向けて

一、はじめに―想像力

戦後の日本に、J・P・サルトルの実存主義思想および文学作品が多く邦訳刊行されたのは、主に一九五〇年以降のことであった。四〇年から四九年まで、日本国内にフランスの書物が輸入されなかったこともあり、その禁が解けて後の出版界は、人文書院の『サルトル全集』（一九五〇～七七）に代表されるごとく活況を呈した。人文学系の学生や知識人、文壇がこぞって求めた「サルトル」の名は、戦後日本の新しい符牒となった。このような、日本におけるサルトルの受容について、「戦前から一九五〇～五五年頃まで」を対象に据えて考察した増田靖彦の論文（注1）は、同時代の日本文学作品を論じる際に重要な資料となるだろう。例えば、増田論文が提示する〈知〉の見取り図に、五四年東京大学に入学した大江健三郎を置くならば、サルトルに熱中したことの時代的・社会的必然性が理解できる。「フランス象徴詩の研究で知られる鈴木信太郎とラブレールの研究で知られる渡辺一夫の薫陶を受けた仏文学〔研究〕者」（注2）平井啓之は、五四年東京大学助教教授に就任し、『サルトル全集』第十二巻「想像力の問題」（一九五五・一）の全てを邦訳、第二十三巻「哲学論文集」（一九五七・一二）のうち冒頭章「想像力」も邦訳している。「想像力」は、サルトルが最初に発表した哲学論文である。そして何より『サルトル全集』監修者に大江の恩師「渡辺一夫」の名が加わっていた（他、伊吹武彦・佐藤朔）。大学在籍当時の大江は、既に外国語の書物を原書で読むのを習いとしていたが、邦訳『サルトル全集』の刊行による実存主義哲学・文学の流行が高まる只中に確かにいたのであった。

最初の短篇集『死者の奢り』（一九五八・三文藝春秋社）の「後記」には次のような、大江のその後に持続する、初々しくも果敢な決意が記されている。長文になるが全文を紹介する。

僕はこれらの作品を一九五七年のほぼ後半に書きました。監禁されている状態、閉ざされた壁のなかに生きる状態を考えることが、一貫した僕の主題でした。秋のおわりまで、僕の日常はフランス語の勉強に比重が大きくおかれていて、小説については、amateurにすぎませんでした。やがて逆に、小説のなかの主題が僕を拘束しはじめ、僕はその結果、悪い学生にかわりました。

ここには『飼育』などの中篇の系列と『他人の足』をふくむ短篇のそれとを収載しました。僕が日本の學生の消極的、否定的側面を強調するという批判には、人間の積極的、肯定的側面をえがくのにふさわしい小説型式、長篇を書くことでこたえたいと思います。

僕は眞摯な編集者たちにふれる喜びに勵まされたことが自分の作品をつくりだすことの最も主要な推進力になったことをここに記したいと考えます。そして寛大な東大佛文研究室の先生たちと、優しい友人たち。

僕は彼らの誠實さにこたえるためにも、自分の作品が日本語の美しく正確な格調の傳統から離れ、後退的な主題にみたまはじめる時には、頑強に沈黙をまもる権利をもちます。

僕はこの書物を、僕が小説を書くことよりもむしろ、よく勉強する良い學生であることを望んでいる母と長兄、あなたたちに贈りましよう。
Janvier, 1958 大江健三郎

「監禁されている状態」「閉ざされた壁のなかに生きる状態」といった主題設定は、サルトルの影響下に生まれたものである。高橋由貴は「大江健三郎『死者の奢り』におけるサルトル受容」(『昭和文学研究』二〇一七・三)で、さらに踏み込んだ詳細なテキスト分析を試みている。その結果、「死者の奢り」にはサルトルの「思想概念と小説手法の両面において」の受容が認められること、ことにサルトルにおける「対他意識」の感覚的表現が、大江独自の主題〈政治と性〉の創出に関与していること、加えてコリン・ウィルソンの実存主義批評の色濃い反映と逸脱の結果、大江のキーターム「性的人間」が定義されたとする。その後の大江作品の主要なモチーフが、既に当作に孕まれていたことが明らかとなった。

実存主義から受けた知的刺激もともなって、「奇妙な仕事」(『東京大学新聞』7号一九五七・五)発表以降、早急に執筆・発表された七つの短篇が単行本化されるにあたり、大江の達成感「後記」文章に見られるごとく、謙虚でありながら、今後の創作活動に向けた希望が記されている。しかし、「僕は彼らの誠實さにこたえるためにも、自分の作品が日本語の美しく正確な格調の傳統から離れ、後退的な主題にみたまはじめる時には、頑強に沈黙をまもる権利をもちます。」という決意は、「後記」執筆から一か月後のエッセイで変調し、その困難な道のりを自覚するに至った。「徒弟修業中の作家」(『朝日新聞』一九五八・二・二)と題されたエッセイには、「約六カ月で一冊の本にまとめることのできる量の作品」執筆を通じて、「日本語の文体」、ことに「直喩がフランス語の文章と日本語の文章とではその占める重みがすっかりかわるといふような、きわめて技術的な問題」に直面したことが記される。おそらく同年上梓した卒業論文「サルトルの小説におけるイメージ」の執筆が、この認識に至る実体験となったのではなからうか。あるいはサルトルに限らず、パスカルやカミュ、ラブレールといった多様な「フ

「フランス文学」の研究と、「美しく正確な格調の傳統」を體現した「日本語の文体」による創作活動に取り組むこと、その双方を自在に遂行するには、容易ならざる「修行」が必要となるだろう。「当惑」しつつ大江が選択した道は、「小説に対する新しい態度と、フランス文学の勉強への新しい考え方をなかば強制的に指示することになった」のであった。作家大江健三郎は、このようにも厳しい課題を自己に課してその歩を前に押し出したのである。

後に大江は、大学時代から、ついに生涯の習慣となった「外国語を読む」ことについて次のように語っている。(注3)

あらためて私は考える。読む外国語という側面では、私は外国語、日本語そして自分(の言語)という三角形の場所で、他者の言葉を受けとめたり、それに喚起されてこちらの言葉を発しかえしたり、という精神の活動のために読んでいる。話す外国語という側面ではどうだろうか？結局、私の辿りついた解答は、――私は自分と話すために、外国語を用いている、という不思議なものだった。

「精神の活動のため」「自分と話すため」とは、例えば重要であると思われる外国語の一節を「日本語による表現のしなおいを試みないではいられない」、あるいは日本語の一節を「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かえて検討する」といった行為を

指す。そういった言葉の検討が小説言語上、「ルビ」(例えば「悲嘆」)となつて表現される。そこには「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なわれて、あきらかに第三の意味作用が生じている、と思うのだ」と大江は言う。単行本『死者の奢り』刊行直後の、若かりし学生作家大江健三郎の「当惑」は、「小説に対する新しい態度」に向けた試行の数々により、順次乗り越え、歩を進めることに新たな課題へと変成していった。例えば「言葉のダイナミックな合体」による新たな意味作用の創出は、語のレベルに留まらず、他言語作品の原書や邦訳、あるいは自作品の引用などに連なっていく。

本稿は、大江の始発点から一貫して重要な課題であり続ける「想像力」に着目し、まず想像力を巡る大江の言説の、大まかな動線を描くことを試みる。その過程を通じて、作品世界に突出する特徴的な言葉を確認することで、「想像力」という語がどのような付加や変化を伴って大江の中で受肉していったのかを模索する。その際、「想像力」という語を高い頻度で用いた六〇年代から以降、ひとまずの区切りとして八七年を設定する。八七年は、大江でいうところの「壮年期の前と後とを分ける区切り」となった「分水嶺」(『大江健三郎 作家自身を語る』

二〇〇七・五新潮社)の年であった。

二、サルトルとメイラー

サルトルの「想像力」論考は、間違いなく大江の「想像力」考に多大な影響を与えた。だが、二〇〇七年五月刊行の『大江健三郎 作家自身を語る』(新潮社)では聞き手・尾崎真理子の問いかけに次のように答えたのであった。サルトルの「想像力」は、「どうも自分が小説を書きながら考えてきた想像力とは違うという感じをもっていた」と。そして大学「卒業の直前」にガストン・バシュラールを読んで、「サルトルからバシュラールの想像力の方へ、いわば『転向』することを考え、ノートやカードを取り始め」ていたのだと言う。しかし勿論、サルトルから学ぶことで「自分の想像力と現実社会の動きとを、常に結びつけながら生きていこう」としたのは確かなことであった。大江のデビューから七〇年代前半までのエッセイや文学論、ルポルタージュ、評論等を読むと、サルトルの論考に触発された用語が引用され、自身の状況下に則した使い方もある。つまり、本来は自身の創作活動を推進するための指標として、バシュラールが呈示した「想像力」に近しさを覚えた大江が、まず戦後の現実世界を生きるために必要としたテキストこそ、サルトルその人であったのだ。そこでサルトルが「想像力」をどのように定義したか、『想像力の問題』(注4)から呈示する。(以下、ルビは()付きで記す)

すなわち、想像力とは、意識の経験による、後から附加された能力の謂ではない。それは意識が己れの自由を実現する場合の全幅である。この世界内にある意識の具体的で現実的な一切の状況(シチュエーション)は、意識がつねに現実界を超越するものとしてあらわれるかぎり、つねに想像的なものを孕んでいる。このことは何も、一切の現実の知覚が想像的なものに逆転すべきだということにはならない。しかし、意識はつねに自由であるがゆえにそれはつねに《状況内》《en situation》にあるものであるから、意識にとっては、非現実的なものを生み出す具体的な可能性が、いつも、あらゆる瞬間に存在する。意識が単に現実的なものになるか、それとも、想像力を発揮するかを、各瞬間ごとに決定するものは、種々様々な動機づけである。非現実的存在は、世界内にとどまる意識によって、この世界の外に生み出され、人間が想像力を振うのは何故かといえ、それは人間が先験的に自由な存在であるからである。

少し補足を加える。ある意識が想像力を発揮し「現実界を超越するものとしてあらわれる」には、その前提として、現実の対象に対する「現

実否定の契機」を孕まねばならない。この「否定作用」は「全体としての世界の《空無化》を通じてのみ可能」であり、《空無化》は「意識の自由そのものの裏面」でもある。それらを踏まえて、あらためて「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ぬ」。その上で、「世界を総合的全体として措定する作用と、世界に対して《一步後退した態度をとる》作用とが、「同一不二のものであることを考慮」する。

これらサルトルの「想像力」論を確認すると、六〇〜七〇年代前半までの大江が積み重ねてきた文学的実践のありようと符合する。一例は、六八年一月から一二月までの期間中十一回行った連続講演で、後、『核時代の想像力』（一九七〇・七新潮社）と題し刊行された。最終講演「想像力の世界とは何か？」からその一部を紹介する。

言葉によってわれわれがものを表現するという行為には、その表現そのもののうちに、イマジネーションに深く根ざして、自分自身を乗りこえようとするひとつの動機づけがふくまれているということを、具体的にぼくはたしかめてきたように思います。それはひとつひとつの表現がいちいちそなえている自己否定の契機ということになります。そして、ほかならぬジャン・ポール・サルトルの考えたイマジネーションの課題、想像力の問題が、すでにわれわれの日常生活の言葉になっていることを認めたいようにも思うのです。われわれは想像力の実質をすでに、サルトルの世界から自分の世界へと移している、それをわれわれの言葉の内容としているということをしだいに納得するようになったということなのです。ぼくはこのひとつながりの話の焦点におくはずであったサルトルの想像力論についてあらためて話をする必要がすでになくなったのではないかと思います。

続けて大江は、サルトルが「そもそものはじめに想像力にかかわってした仕事と、近年にいたってますます社会的な参加の姿勢を強めながらの仕事とを結ぶ境界に根をおろしてい」と述べる。そして「想像力の分析から、アンガージュマンを通じて現在の、そして未来のサルトルにいたるその道筋」に、「人間が想像力によってかれ自身を乗りこえてゆく、自分自身を否定して新しい自分自身をかちとってゆく」サルトルの絶え間ない実践のありようを見て取るのであった。また、サルトルが「想像力」の発露として小説や戯曲の執筆を行うのと同時に、「行動する知識人」として実存主義思想の実践を果たしている点を踏まえて、双方向の「境界」に立脚していると見做した大江は、自身も、小説・文学評論の執筆と、現状への「異議申し立て」の活動や、ルポルタージュ・エッセイ執筆とを両立するために、自らを「境界」に置く。『核

時代の想像力』は、単行本化にあたり巻頭に「プロローグのための短い小説」を付して、単なる連続講演集ではない工夫がなされている。また連続講演の内容自体も、文学と状況の双方が統合された内容となっていて、「世界内存在」にある自己の全体化をはかる試みとなっている。その上で、ことに終盤一〇回目の講演「想像力の死とその再生」では、「想像力」について次のような定義を導き出している。

さて、ぼくはこの一年間つづけてお話しして来る間に、自分が、想像力とは言葉にほかならぬ、想像力と言葉をイコールで結んですらいという考えかたに達してきたことを、いま問題の結論にむけて収斂しなければならぬ段階になって、はつきり申したいと思います。想像力が死ぬということは、その想像力を支えている言葉が機能を失うということ、言葉の実質が失われてしまうことだと思ふのです。言葉が実質を備えぬまま発せられ、うけとられるときに想像力は死ぬ。われわれの具体的に使っている言葉が実質を備えなければ、そのときわれわれの想像力は根本のところでは死んでいる、と図式化して考えてよいと思うようになったのです。

「想像力とは言葉にほかならぬ、想像力と言葉をイコールで結んですらいという考えかた」を表明した大江は、まもなくして「活字のむこうの暗闇」(『群像』一九六九・七)を皮切りにエッセイを六本連載する。後、『思想』(一九六九・一一)に掲載した「作家内部の社会、社会内部の作家」を改題して加えた『壊れものとしての人間―活字のむこうの暗闇』(一九七〇・二講談社)が刊行された。それは「はじめ活字の呼びかけに反応した幼年時」から続く「読書による経験」が「言葉の正統なる意味あいにおいて、経験であるのか」、そして「読書によって訓練された想像力は、現実への想像力たりうるのか」、この二つの命題にこたえるための自己検証であった。この方途は、サルトルが自身の幼年時代を対象にして「物を読むこと、そして物を書くこと」という二つの『文学的行為』の原初的形態(注5)を辿った著作、『言葉』に触発された一つであったと思われる。「言葉」と「想像力」を巡る大江の試行には、このようにもサルトル受容が反映されていたのであった。

一方、六五年当時大江は、「*第三部のためのノート」(『厳粛な綱渡り』一九六五・三文藝春秋新社)で次のように表明していた。「考えてみれば、ぼくの文学的バック・グラウンドは、サルトルとN・メイラーと、そして日本の戦後文学という三つの拠点にはさまれている三角地だった」と。四八年『裸者と死者』で高い評価を得たノーマン・メイラーは、五〇年代を発端とする「アメリカン・ポップ・カルチャーと対決した作家」(青山南)(注6)であり、小説以外にエッセイや評論の分野でも注目を浴びる活躍をした。五九年アメリカにて刊行された

『Advertisement for Myself』は、六二年『ぼく自身のための広告』(注7)と邦訳されて上下巻で新潮社より刊行される。前掲の引用文章に引き続き、大江は次のように言う。「『ぼく自身のための広告』以来、ぼくはN・メイラーのエッセイをつねに愛読してきた。現在もアメリカの雑誌や新聞にメイラーの署名のある記事があれば、冷淡ではられない。」

それほどに熱中して愛読するきっかけとなったノーマン・メイラーの『ぼく自身のための広告』と、大江の『厳粛な綱渡り』とを比較して、前出の青山南は「中身は違いますが、作りは同じ」であると指摘する。次いでその「作り」とは「短編小説とか、中編小説とか、それからエッセイとかインタビューとか、そういったものを雑誌のようにごちゃごちゃ詰め込んだものだった」と評する。しかし、こと大江の『厳粛な綱渡り』について言えば、この観点からいうところの「ごちゃごちゃ詰め込んだもの」とは明らかに相違する。『厳粛な綱渡り』はエッセイの総集として、内容ごとに六部に分類され整理されている。むしろ「作りは同じ」と感じさせる要因は別にある。両者共に、自作品(ノーマン・メイラーは小説・エッセイ双方に、大江はエッセイに)についての〈自己解説〉を本文とセットにして付置している点だ。その際、ノーマン・メイラーはその〈自己解説〉に「広告」という言葉を用いることで「アメリカン・ポップ・カルチャー」に代表される大量消費社会を「挑発」し、一方の大江は「ノート」という言葉を用いて、これまでの言説に対する「確認」と「総括」を果たしている。目次の冒頭部を例示する。

『ぼく自身のための広告』(上巻)

この本を読まれる方に

ぼく自身のための第一の広告

第一部 初期の作品

『天国を目当の計算』のための広告

『天国を目当の計算』

『厳粛な綱渡り』

*この本全体のための最初のノート

第一部《戦後世代のイメージ》といちばんはじめの29篇のコラム

*第一部のためのノート

*《戦後世代のイメージ》

『ぼく自身のための広告』冒頭の「この本を読まれる方に」には、「各作者の精髓だけをすくいとろうとして、いちばん不出来のときの作者を好きになるという楽しみを見のがしてしまうひとたちのために、危険なことではあるが、本書のうちで最もすぐれた作品だとぼくの信ずるものを、つぎにあげてみよう」と述べて、その章題をいくつか挙げています。一方の「厳粛な綱渡り」の冒頭「*この本全体のための最初の

「ノート」には、「切実な要求にかきたてられて、なりふりかまわず書かれた文章、あるいは自分のもっとも愛するもの、熱情または敬意を感じるものへの感動が率直にあらわれている」自分の文章を、読者に共有してもらいたいという「不確かな期待」を持って、「最小限どのエッセイを読んでいたか、というぼくの読者への希望を示すため、すくなくともぼく自身が重要とみなす文章のタイトルに*マークをつけた」と述べて、三二のエッセイを挙げた。ノーマン・メイラーは「アメリカのカルチャーというのは広告なんだ」(注8)という認識に基づき「非常に挑戦的な態度」の一環として、自己批判を織り込みながら露悪的なまでに「広告」という言葉を押し出した。(もっとも下巻に三か所「ノート」が付置されているのだが、いずれも短文で「広告」の強度と比較にはならない。)一方、大江の「ノート」という、いわば文学的装置は、自身の言説に対する整理であり、また、読者に理解してもらおうための「期待」を込めた自己解説であった。大江は、この「ノート」という〈装置〉を用いて、第一エッセイ集『厳粛な綱渡り』以降も同様に、文藝春秋社から第二エッセイ集『持続する志』(一九六八・一〇)第三エッセイ集『鯨の死滅する日』(一九七二・二)を同形式で刊行する。

このように、六〇年代後半から七〇年代前半にかけて頻出した「ノート」という形式について、筆者は以前論考を試みた(注9)。その際〈多様性のある想像力〉の推進に向けた大江の試行として、「ノート」はエッセイ集のみならず小説の「プロローグ」にまで拡張し、自作品の補足的役割を越えた、一つの部立てに近付いていることを述べた。その最たる成果は、単行本タイトルに「ノート」という語を付置した、『ヒロシマ・ノート』(一九六五・六)・『沖繩ノート』(一九七〇・九)・『文学ノート』(一九七四・一一)の、「ノート」三部作である。拙稿はその現象が、自己内外の再検討を志向する大江の「実践」として表出したことを述べた。

本稿は「ノート」の出現と展開の背景に、サルトルとノーマン・メイラーの影響を追加する。例えばサルトルの著作『文学とは何か』(注10)は、「書くとはどういうことか」「何故書くか」「誰のために書くか」「一九四七年における作家の状況」の四章からなり、その各章全てにわたり末尾には、「原作者のノート」が付属している。「ノート」は註書きの体裁を採り、本文の補強・追加を主とするが、その書きぶりは本文より自由奔放、時に感情的な側面も窺える。また、中には補強・追加を上回る展開を為し、それ自体が独立した部立てであるかのごとき文章量を有するものもある。一方、大江の内蔵された「ノート」は、サルトルの「原作者のノート」より、前述したノーマン・メイラーの、作品を対象化する前置きとして付置した「広告」の形式に近しい。サルトルからの影響は、むしろ「ノート」三部作、ことに「想像力」自体を対象に据えた『文学ノート』により良く反映されていると思われる。

『文学ノート』は七〇年一二月から七三年八月までの期間、不定期に『新潮』にて連載された六本をまとめたものである。だがそれは単なるエッセイでも自己解説でもなく、『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」（*このノートのためのノート）であった。加えて『洪水はわが魂に及び』の「最終稿から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物であった細部」であるところの「付録十五篇」と、完成した『洪水はわが魂に及び』の「三者をあわせ読む人びと」に、「作家が生きていることの全体の想像力的なありよう」を開示する目的で企図した「創作ノート」であった。あるいは「ヒロシマ」「沖繩」に次ぐ、大江自身の「想像力」の現場を対象化した「ルポルターージュ」であると言える。小説世界がいかにも生成・発展するのか、その過程・全体を感受し得る装置として、「小説」・「構造物」・「臨床報告」という三種の言説が用意された。作家の「想像力」が動的に働く様子を読者に開示するための、大江の革新的な志向である。こういった考えの根底には、サルトルの次の言葉が響きあう。（注11）

従って書くとは、世界を発見〔開示〕することであると同時に、この開示を読者の高邁な心が果すべき仕事として提出することである。自己を存在の全体にとつて欠くべからざる〔本質的な〕ものとして認めてもらうために、他者の意識に訴えることである。その不可欠性〔本質性〕を、人を介して生きようとのぞむことである。（中略）一言で言えば、人物が彼ら自身の目的に向かってその事物を乗り越える回数が多ければ多いほど、その事物はそれだけ現実的にみえる。小説的世界、即ちものと人間との全体についても同様である。小説的世界が最大の密度を示すためには、読者がその世界を発見するために言う開示―創造が、想像上の行動への参加〔アンガジュマン〕でもあらねばならない。

海老坂武は「五〇年後の『文学とは何か』（注12）で、サルトルが「文学の中に〈読者〉という視点を驚くべき形で導入した点」に「歴史的意義」を見出している。つまり前掲の、作者が「世界を発見〔開示〕すること」で「自己を存在の全体にとつて欠くべからざる〔本質的な〕ものとして認めてもらうために」読者の「意識に訴えること」とは、「作者と読者の両者による世界の発見―開示ならびに創造に対する責任」（海老坂）を共有することであり、「文学の〈アンガジュマン〉」に連なるのだ。大江が三種の言説を用意して「想像力」の全開示を志向する背景には、「作家の肉体⇕意識が、言葉を書きつける運動体」として、読者の「肉体⇕意識によりそうように、現前するのを経験する」（『文学ノート』（注13）こと、即ち言葉を介して作家と読者が「自由」のもとで「想像上の行動への参加」を果たす、両者協同の光景を夢想していたからではなからうか。

一方、三種の言説を準備する大江の方法をノーマン・メイラーの『ぼく自身のための広告』から紐解くことも可能である。『ぼく自身のた

めの広告』上巻には「ぼく自身のための第四の広告―『鹿の園』の最終稿」と題された章がある。小説『鹿の園』の書評に対する対応、書き直しの様子が綴られた後、彼は読者がそれを後付けできるように、本文の中から二場面の「ラインハルト版ゲラ刷」と「パトナム版」とを並置した。大江はエッセイ「ノーマン・メイラー」(『厳肅な綱渡り』)で、この件について「リライトのために悪戦苦闘する様子がいかにも感動的にえがきだされた、かれ自身の文章」を評価し、「とくに文体についての具体的な意見がのべられていて、それはじつに啓示的だ」と述べている。また『ぼく自身のための広告』下巻には長篇小説「彼女の時の時」の「プロローグ」と本文の一部が掲載されている。つまり、「ごちやごちや詰め込んだもの」と評された『ぼく自身のための広告』には、ことノーマン・メイラーの小説に関して言えば、創作時の意識・経緯を書き綴った「広告」「ノート」と、短篇小説、長篇小説の断片、書き直し前と後の文面とが収録されているのである。大江の『文学ノート』『洪水はわが魂に及び』における三者と通い合う構成と言えるのではなからうか。大江は「*私小説について」(『厳肅な綱渡り』)で次のように述べている。「ぼくは自己告白すれば、ノーマン・メイラーのいうように自己探検の旅を自己内部におこなうことと、小説を書くことを統一したいとねがうものである」と言う。そのためにこそ「想像力」は『文学ノート』にて自己検討されるのもあった。サルトルの想像力論を背景に、ノーマン・メイラーの多様な文学的コラージュ形式が重ねられ、六〇年代後半から七〇年代前半の「ノート」に代表される大江の試行は、倫理的かつ斬新な方法となって展開されたのであった。

三、サルトルとバシユラール

サルトルとほぼ同時期に活躍をしたバシユラールは、およそ三〇年にわたり、科学史から物理学、精神分析、現象学、詩的イメージ論等の、多彩かつ重層的な批評活動を展開した。日本ではおよそ六〇年代後半から七〇年代にかけて、主要な著作が邦訳されている。いくつか挙げてみると『空と夢』(一九六八・二)、『水と夢』(一九六九・八)、『空間の詩学』(一九六九・一)、『大地と休息の夢想』(一九七〇・二)といった代表作をはじめ、およそ七〇年代後半まで、著作の邦訳出版は活況を呈した。大学卒業直前にバシユラールの原書を読み、カードを取り始めた大江もまた、邦訳版に目を通したと思われる。なぜならば、『群像』(一九六八・四)に発表した「政治的想像力と殺人者の想像力」に引用されたバシユラールの想像力論は、六八年に邦訳出版された『空と夢』の邦訳に基づいているからだ。それは次のような文脈によっている。

それでは政治的想像力とはなんであろうか?とくに想像力の機能についての認識を広げてゆくことによって、現実における政治的想像

力というものを、もつとも端的に表現するとすれば、それはどのようなようになるだろうか？ここではいったんサルトルを離れて公正を期するため、想像力についても一般的なだと考えられる定義をひいて前に進みたい。そして僕がもつとも一般的なだと考える定義とは、ガストン・バシュラールの《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曲する能力であり、それはわけても基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》という言葉である。

《》で記されたバシュラールの引用部分は、『空と夢』（宇佐美英治訳）冒頭の「序論 想像力と動性」の文章である。その七年後に発表した大江のエッセイ「表現された子供」（『図書』一九七五・九）には、《》に加えてさらなる広範で多数の引用と詳細な事例・解説が施されている。大江の「想像力」考察を知るうえで最適のテキストとされている『小説の方法』（一九七八・五岩波現代選書）の「第二章 活性化される想像力」以上に、緻密な文学論になっている。つまりこの時期、創作や読解に有効な想像力を提示するにあたり大江は、バシュラールの「想像力」論の紹介に力を入れているのであった。

もともとサルトルとバシュラールは、本国フランスで「精神分析の方法をめぐって相互批判をおこなっていた」（松岡達也）（注14）時期があると言う。松岡は「アクチュアルな問題にたえず関心をよせ、やがてマルクス主義に接近していった」サルトルと、大学の教壇に立ち「科学思考の解明」「詩の理解の仕方、詩的イメージの了解にもつばら関心を集中した」バシュラールとは、根本的に異なった精神的姿勢ゆえに、両者の接点を見出すのは困難であると指摘する。だが、大江はサルトルを否定することなくバシュラールを受容した。例えば、来日したサルトルの演説を引用したエッセイ「作家は文学によってなにをもたらしうるか？」（一九六六・一二）（注15）の文面を、『表現する者』（一九七八・一〇）（注16）に再録するにあたって、大江は、前述したサルトルの「原作者のノート」にも似た「*」註書きを本文に挿入している。

《作家の政治参加とは、言語に含まれた情報でないもの、あるいは非情報の部分を開拓しながら、体験された世界内存在という伝達し得ないものを伝達し、そして全体と部分、全体性と全体化、世界と世界内存在との間の緊張を、世界内存在の意味として保つこと、そして読者をして自由に彼の内部にこの緊張を、彼自身の人生の意味として形づくるようにうながすことである》。（中略）

*僕はいまサルトルのこの言葉の全体に関心をもつ。それは『小説の方法』（岩波書店版）で展開したところにつながってゆく。しかしこの文章を書いた時、確かに僕の中心課題は『緊張』であったのだ。

『小説の方法』に底流する自己への真摯な問いかけは、サルトルの「想像力」に向けた峻厳な姿勢をこそ受容した大江の志向を反映していると思われる。

バシュラールの「想像力」論を実践的に援用する契機としての、『空と夢』邦訳刊行の六八年と、バシュラールの「想像力」論を駆使した講演を文章化した「表現された子供」発表の七五年を指標とした場合、前述した『文学ノート』（一九七四・一一）もその範疇に入る。本書に収録されている「自分自身を分析した臨床報告」六本は、七〇〜七三年の『新潮』を初出とするため、既にバシュラールの「想像力」論の反映を予想するに足る。前述したサルトルからの反映は「作家が小説を書くこうとする…」「^三表現の物質化と表現された人間の自立」「^二作家が異議申し立てを受ける」などに十分に認められる。だが、「意識Ⅱ肉体」という大江の造語は、「身体は意識の対象におかれ、対象と化した身体は物のなかに入れられる」としたサルトルの概念より、「身体と意識はいわば一体となっている」（注17）バシュラールにこそ、その起源が求められよう。そこで、あらためてバシュラールの「想像力」がどのように位置づけられているのか、松岡の言を参照する。（注18）

すなわち想像力は「現実を越えたイメージを作る能力」（『水と夢』）、「知覚によって提供されたイメージを変形する能力」（『空と夢』）、あるいは「知覚の冒険」（『大地と意志の夢想』）であるといい、想起や知覚と違った、ダイナミックな機能が一貫して主張されているのである。ただ、現象学的立場に立った以後では、バシュラールは、想像力のもつ、新しさ、と未来をきり開く力とを一層強調するようになる。

バシュラールは、「文学や詩に対するアプローチの仕方が時代によって、非常に違っている」（松岡）と言う。だが「イメージは二重の現実——「心的現実」と「物的現実」をもち、「イメージを通じて、想像する存在と想像される存在はもつとも近くにあることになる。人間の精神活動 (psychisme) は、原初的にはイメージという形で定式化できる」というバシュラールの基本的な考えかたは変わらなかった、として、その根本に「想像力の力動性」「想像力の始源性と豊饒性」を認めている。『文学ノート』によって「作家が生きていることの全体の想像力的なありよう」「作家として生きている自分の想像力のかたち」（*このノートのためのノート）の把握を目指した大江の試行は、例えば『空と夢』におけるバシュラールの次の文章を引き寄せる。

想像的なもののおかげで、想像力は本質的に開かれたものの、のがれやすいものである。人間の心象 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。ブレイクが明言しているとおり《想像力は状態ではなく人間の生存そのものである》。(中略) 想像力とは何よりもまず精神の動性を代表するものであり、もつとも偉大な、もつとも澁澗とした、もつとも生々とした精神の動性の典型である。(中略) 人は開かれた想像力の状態で、自分自身をはっきりと認知するのである。

バシュラールの著作には、科学史や文学史の知識こそ潤沢ながら、歴史や社会に対する考察は一切ないと言われている。サルトルとおよそ対照的なバシュラールが、「想像力とはまさに開示の経験」であると言うとき、その先に映し出される世界とは、内が外であり、外が内でもある主客一体化の世界である。松岡はバシュラールとメルロー・ポンティを比較検討し、次のように位置づけた。(注19)

バシュラールは見ることの相補性にふれ、世界を美しくみる夢想家にとっては、私が見るものはすべて私を見ているのだ、といったあとで、「宇宙はアルゴス(百眼の巨人)」だといい、「世界は自分を見たがっている。世界は眼を見開いて、はげしい好奇心で生きているのだ」(『夢想の詩学』一五九頁)とも書いている。世界のなかに自己を感じ、自己のなかに世界を感じる、そうした認識の上に、さらに二人は、一個の果実、一本の花にも世界全体を読みとることで、世界の深さを知り、あるいは、世界に生きる喜びを知るといふ、そうした認識をもっている。ここに私は、二人の存在論の親近を感じるのである。

外なる「ヒロシマ」「沖繩」を内在化させた大江が、第三の〈ノート〉であるところの「文学ノート」によって、作家である自己の内なる「想像力」を外在化させたことは、おそらくバシュラールの「想像力」論とサルトルの「想像力」論の双方が並び立つ、重要な局面であったのではなからうか。そして、この事態を映し出すもう一つの世界として、小説『洪水はわが魂に及び』がある。そこには「魂」「祈り」「ヴィジョン」が重要なキーワードとして登場することとなる。

四、ヴィジョン・ブレイク

『洪水はわが魂に及び』に登場したキーワードについて、筆者は以前その出現の背景に植谷雄高、ドストエフスキー、ウイリアム・ブレイク、ノースロップ・フライの名をあげた(注20)。一方本稿は、『文学ノート』における「想像力」考察の源泉に、サルトルに加えバシュラールの「想像力」論があることを確認した。従って『文学ノート』と対を為す『洪水はわが魂に及び』にもバシュラールの「想像力」論の受容・反映があると言える。本稿は「想像力」の軌跡を追うゆえにバシュラール受容の痕跡をテキストに認知した分析は留め置くが、およそ『洪水はわが魂に及び』に横溢する「水」「木」「炎」「建物」のイメージは、バシュラールの「物質的想像力」などでその多義性を補強され得るだろう。また作品内の「夢想」「ヴィジョン」「魂」といった言葉が孕む〈ブレイク〉的な次元への接近は、そもそもバシュラールが「幻視者」(ヴィジョンナリー)ブレイクから影響を受けている所以である。《想像力は状態ではなく人間の生存そのものである》というブレイクの明言の引用や、「想像力」が「新しい生命や精神を発明し、影像(ヴィジョン)の種々の新しいタイプを所有する眼をひらかせる」(『水と夢』)とバシュラールが述べる時、「私の作品の自然(本性)は、幻視的・想像的である」と表明するブレイクの声が重奏する。両者は、ともに「影像」「幻視」「ヴィジョン」が、想像力に連続する洞察であることを、あるいは「自然」や自作品もまた「ヴィジョン」であることを確信している。一方、大江が創作時、「想像力」の「現場」にて遭遇する、「伝説の恐ろしい石像のように屹立する」「ヴィジョン」(『文学ノート』)に「変革」を促されるのも、二人に連なる、その端緒と言えようか。もつとも服部訓和は、大江のブレイク受容の起点としてノースロップ・フライのブレイク論『Fearful Symmetry』に遡り、「ブレイクそのものと言うよりも、フライによるブレイクを読み取った」とした。その上で、「フライを読み、ブレイクをひき、バシュラールを発見するという筋道において」大江の「想像力」と「ヴィジョン」とが形成されたことを論じた(注21)。大変説得力のある論考であるが、本稿は、大江がエッセイ等で言明するサルトル、メイラー、バシュラールを辿りつつ、ブレイクに逢着する道程をそのまま踏襲する。

「想像力」の探求に伴い登場した「ヴィジョン」は、大江のその後の作品『ピンチランナー調書』(一九七六・一〇)にも登場し、『同時代ゲーム』(一九七九・一一)末尾にて壮大に全体化され、転じて「宇宙樹」「セフィロトの木」の「暗喩(メタファー)」を发出する「雨の木(レイン・ツリー)」の、連作中短篇集へと発展する。竹内泰宏によれば、連作中短篇集『雨の木を聴く女たち』(一九八二・七)を「ヤコブソン流に、人間の精神活動をメタフォー(体系の次元)とメトニミー(統合の次元)の二つのモデルにわけて考えれば」、「メタフォー型の言説を『雨の木(レイン・ツリー)』が支え、後者のメトニミー型、すなわち小説としての統合の次元をリアリズムのストーリー」が支えてい

るとして、「両者の稀有な結合と相互浸透と、末尾における相互転換（両者の逆転）によって成りたっているフィクションである」（注22）と評した。さながら曼荼羅のごとき「ヴィジョン」を引き寄せる「雨の木」について、筆者は連作中短篇の生成と総体に「active imagination」（ユング）なる心理学用語を重ね合わせてみた（注23）。だが、その根とわずかな樹体を残し炎に焼かれた「雨の木（レイン・ツリー）」の「暗喩（メタファー）」は、最終の「泳ぐ男―水のなかの『雨の木（レイン・ツリー）』」で再生がかなわず、ヴィジョンに昇華されぬまま留め置かれる。そして、ブレイクのヴィジョンに照らされて、後続の連作短篇集『新しい人よ眼ざめよ』（一九八三・六）に収録の「新しい人よ眼ざめよ」（『新潮』一九八三・六）にて完成するのであった。

本作の「語り手」は「僕がいま書いているこの短篇は、ブレイクと息子についての小説であるとともに、『雨の木（レイン・ツリー）』小説のしめくりをなすものとなりうるのかもしれない」と語り、「雨の木（レイン・ツリー）」小説や『同時代ゲーム』の本文引用や、創作経緯を明らかにし、あるいは息子や友人の動向を織り込むことで「僕」＝「大江」という図式を積極的に作り出す。だが「雨の木（レイン・ツリー）」連作中短篇が、「雨の木（レイン・ツリー）」の暗喩（メタファー）と「リアリズムのストーリー」との「稀有な結合と相互浸透と、末尾における相互転換（両者の逆転）」によって成りたっているフィクションである」（竹内泰宏）ならば、当連作短篇集もまた、いわゆる従来「私小説」から「異質」であった。大江は後に本作を「新しい光源」に照射された「私としてのブレイク注釈の小説」（注24）と命名している。「新しい光源」は研究者キャスリン・レインによる神秘主義的分析により発出し、ブレイクの挿画や言葉の世界に新たな相貌を大江にもたらした。この過程は本作の「僕」も同様であり、さらに「音楽家Tさん」の音楽にも触発されて、「僕」の内部に沈潜し、蓄積され、あるいは不確かであった数々の出来事や局面が「発見」される事態となる。即ちプラトニズムで言うところの「想起」により、ブレイクの「生命の樹」と「雨の木」とが合一であることが発見されるのだ。ブレイクのヴィジョンが「僕」のヴィジョンと化して現前化する。本作はこのような、レインによる「ブレイク注釈」が、「僕」と「息子」に関わる「ヴィジョン」へと結び合う、その気づきの瞬間の、「恩寵」と名付けられるほかない至福の瞬間を描く。大江は本作の執筆を通じて「いつの間にか魂の問題にとりつかれている私自身に面と向かう」、「その意味では、私はやはり自分としての私小説を書いていたのだ。」（注25）と言うのであった。

八三年『新しい人よ眼ざめよ』刊行と時期を同じくして、『波』に発表していた「小説のたくらみ、知の楽しみ」（一九八三・四〇八四・一二）は、自他作品を引用して「小説の作法」を解説したり、「同時代の多様な知の分野の専門家たち」から受けた「恩恵」と「生の根底に関わっての励まし」を受けたことなどを具体的に記したエッセイである。ことにキャスリン・レイン、エリアーデ、ブレイク、バシュユールといった人たちに通底する、「ネオプラトニズムの伝統をふくみこむ秘教的な側面」を示す「ヴィジョン」「予言詩」「回心」「顕現」「罪のゆる

し」といった言葉への深い関心が示されていて、連作短篇集『新しい人よ眼ざめよ』の内容と対をなしている。『小説のたくらみ、知の楽しみ』（一九八五・四新潮社）の「あとがき」にて大江は、この書が「かつてなく自分の生活と精神の内情をさらけだした文章」であるとし、「核時代の今日を生きる小説家の、ひとつの定義が正直に示されている」と記すのであった。

これまで取り上げてきた「想像力」論で言うならば、「はじめにサルトルに、つづいてバシュラールによってみちびかれたのですが、それらを媒介に、結局はやはりブレイクの想像力についての考えにもっとも強くひきつけられ、それを軸に自分の考えを新しく展開すること」になったと明かす。そしてブレイクの「想像力」論を「ブレイクを媒介に読みとる」にて次のように記す。

ブレイクにおいては、神の実体も、究極の人類の総体も、想像力でありたっています。また人は想像力を媒介にして、神にいたるのです。神の王国から地上に墜落した、錯誤の現世から人間が救われるのは、人間みなが神のひとつの肉体となる時ですが、そこにいたる過程、手段は、想像力にはかなりません。ついにすべての人間がひとつの永遠の肉体に、神に合一する時、すなわちそれは想像力の成就の時です。

「ブレイクの想像力論の到達点」が「イエスと全人類の合一という思想」であることを、当初大江は「よく実感しうる」というのではなかった。転機は武満徹の音楽会であった。「予言詩『ジェルサレム』の明瞭なヴィジョンが、音楽にかさなって」浮かびあがったのである。

「生命の樹」のイエスと、かれをおおぎ見、話をかわすアルビオンの、つまりひとり一人の人格、一個の人体によってあらわされた人類全体との、対話の光景は、まさに顕現としての人間存在の破壊されえぬことを総合的にあらわすヴィジョンです。そしてそこには死と再生の、かつは「罪のゆるし」の思想も統合して示されています。

ブレイクの「ヴィジョン」に「深く揺り動かされるものが」あるのは、大江が「障害のある息子の誕生とその後のかれとの共生によって」顕現としての人間存在の破壊されえぬことというヴィジョンを見出したことに由来する。「イエスの死による人間すべての再生のヴィジョンは、そこに障害のある息子との共生をかさねることで、あらかじめその受容のための準備がなされていた、と感じられるもの」であり、「障害を持って生まれざるをえなかった息子についての遺恨の思いと『罪のゆるし』」とが、全て全体化されてある。息子との過去の「共生」

の時々が、ブレイクと武満の「ヴィジョン」を触媒にして、瞬時に、普遍的な光景として救出されていく。およそ驚きに満ちたその解放感は、当エッセイ集よりむしろ小説「新しい人よ眼ざめよ」の末尾によって高らかに表出されている。「死と再生」のヴィジョンは、こうして、大江のもとへと訪れたのであった。

五、おわりに―〈祈り〉に向けて

『小説のたくらみ、知の楽しみ』と「かさなりあう」（あとがき）もう一つの書物『生き方の定義―再び状況へ』（一九八五・二岩波書店）は、エリアーデに始まり、井伏鱒二、野上彌生子、レイン、ブレイク、スタイロン、師・渡辺一夫、武田泰淳、正岡子規、中野重治、金芝河などの作品を取り上げて、先人たちが示した「生き方の定義をよみがえらせ」つつ、自分が「向う側」に行く際は「定義」に「補注をつけて」「生き残る世代につたえねばならぬ」と述べている。その最たる具体例は最終章にて引用した『原爆被爆者の基本要請』と、「新しい人よ眼ざめよ」の末尾であった。そして「時代・世界の再生と個の再生をかさねて、もっとも切実な課題として考え」た際、「障害のある息子との共生にブレイクの詩のイメージリーをつないで小説に表現してきた道すがら、自分の現実の生を支える力となっていること」を確認する。その一方で、「時代・世界を覆う核状況の凶々しい暗黒が、増大し濃密になりまさるにつれて、動かしがたい主題として」「切迫したものとして」「自分のなかに実在しはじめた」ことを告げるのである。それゆえに、本書にて大江は次のように記すのであった。

小説を書く人間の想像力は、現実の側面を表現するにあたり、対象を多面的に分節化し、そのいちいちを着実なりアリティにおいて捉え、かつそれらを統合することで、文章とイメージに提示する筋みちで働きます。読み手の想像力もまた、おなじ働きをつうじて、小説の表現しているものを受容するのです。ある現実の表現にあたって、それを多面的に分節化してゆくのでなければ、全体のリアリティは保障されぬし、個の存在である作家が個としての制約を超えて、ある普遍的な表現にいたる手つづきは、それをへての統合よりほかにありません。

これは『世界』八四年十二月号を初出とし本書に収録された「多面的に読む」という文章である。ブレイク研究がアドマン、イエーツ、レイン等の「多面的な読みとりと統合」によって「新しい輝き」を帯びた「今日のブレイク像」へと結ばれたように、金芝河の「大説『南』」

を多面的に読みとること得る感銘について語っている。「小説を書く人間の想像力」を巡り、十年前に刊行された『文学ノート』にて、「書き手」による「言葉の現実化の過程」を、「読み手」が想像力によって「現前化」することを期待した、その延長線上にある言説だ。だがこの文章は、読者との同時性を望む以上に、「対象を多面的に分節化」し、「主体的な統合をあたえる」小説の作法に力点が置かれている。そして引き継いで本文は「今日の危機的な現実・危機としての同時代を把握する」ために「現実の様相」を「多面的に読み」とって、「それ自身として主体的な統合」をあたえること」を強調する。小説家として「読み」「書き」する上での「主体的な統合」が、現実社会の把握においても同様に適用されて、自己内外ともにその有用性のあることが表明されている。創作行為における想像力の働きの、危機的で混沌とした現実を前にしてもまた同様の働きを果たす、この大江の特徴的な志向性は、「あなたの見るものがすべてである。外にあるようにみえるが、内にある。あなたの想像力の中にある。この道徳性の世界は、想像力の世界の影にすぎない。」（『イエルサレム』（注26）というブレイクの、「外的世界と内的世界の一致を目指す」（注27）姿勢に親和する。「過剰なほどのヴィジョンの断片にみちていた」ブレイクが「ゆれ動くヴィジョンを定着させよう」と（注27）書き始めた予言書（『四つのゾア』）は、「収拾のつかない状態」で幕を閉じ、以降、『ミルトン』『ジェルサレム』（土屋表記）と「絶えざる修正作用」を経て書き継がれたと言う。横溢する想像力の産物を「主体的な統合」に基づいて「秩序」づけることの困難さは、おそらく大江も同様であったのではなからうか。

例えば、八二年刊行した連作中短篇集『雨の木（レイン・ツリー）』を聴く女たち』の基調となっていた、マルカム・ラウリーの短篇の一節における言葉は、「祈り」の言葉として登場するのだが、そこには創作行為における「秩序づけ」への苦悶が表現されている。

親愛なる神よ、心からお祈りいたします。私が作品を秩序づけることができますよう、お助けください、それが醜く、混沌として、罪深いものであれ、あなたの眼に受け入れられる仕方において。：乱れさわぎ、嵐をはらみ、雷鳴にみちているものであるにはちがいがありませんが、それをつうじて心を湧きたたせる「言葉」が響き、人間への希望をつたえるはずです。それはまた、平衡のとれた、重おもしろい、優しさと共感とユーモアにみちた作品でなければなりません：

「さかさまに立つ『雨の木（レイン・ツリー）』は、冒頭と結末とに「ペニー」の手紙の引用が据えられていて、その両方に、マルカム・ラウリーの短篇の一節「祈りの言葉」が小説家「僕」に贈られている。「醜く、混沌として、罪深いもの」「乱れさわぎ、嵐をはらみ、雷鳴にみちているもの」を「秩序づけること」により、「心を湧きたたせる『言葉』が響き、人間への希望をつたえる」ものとなるよう祈る主人公

の姿は、小説家「僕」の、ひいては大江の「祈り」となる。マルカム・ラウリーは、その危機を乗り越えることができず自滅してしまったのだが、「秩序づけ」「統合する」ことを祈らざるを得ない大江の内面の危機的状況は、「危機的な」現実社会の把握と相関しあうことで、「デプレッション」に陥ることとなる。後に大江は、「五十歳前後」の頃、「自分としてはどうもここから生き延びることはできないのじゃないか、というような苦しい時期を、経験したように思います。」(注29)と述べ、その状況に「デプレッション」という言葉をあてたのだ。およそ八五年前後の時期である。そして、ブレイクの挿画やレインに導かれ「ダンテの『神曲』とその研究書を読むほかになにもできない苦境」を経て書いた作品が『懐かしい年への手紙』(一九八七・一〇講談社)であった。それは、ダンテの『神曲』をモチーフにした「受難」と「回心」の作品であり、これまでに大江が受容した国内外の多様な作品とが共鳴しあう「引用の織物」であり、また「過去の小説ジャンルの換骨奪胎」(『小説の小説』(注30)であった。そして、本作刊行と同月、大江は「信仰を持たない者の祈り」と題した講演を東京女子大学で行った。

「信仰を持たない者」の「祈り」―この一見矛盾した題名は、しかし既に『洪水はわが魂に及び』(一九七三・九新潮社)にてその原型が用意されていた。主人公「勇魚」が「自由航海団」の若者たちに英語の授業をする際のテキストとして選択した『カラマーゾフの兄弟』の、著名な場面「ゾシマ長老の説教」の一節に、「prayer」(祈り)「pray」(祈る)の語が登場する。「勇魚」と若者たちの間には、置き換え和訳ではない、語本来の意味の探求が繰り返される。そして「ひたすら肉体と意識をあげて集中」するという行為(「pray」)が、「新たな感情」(「new feeling」)を生み、「新たな思想」(「new meaning」)を他者と分かちあう中に、「新たな力」(「fresh courage」)をもたらすという自己相互の教育的行為に結ばれたのであった。「祈る」行為の探求は、しかし「何に」祈るのかは不問に付されている。「信仰」に結ばれぬ「祈り」(「集中」)は、しかし代わって「幻(ヴィジョン)」をもたらす。筆者はその経緯を埴谷雄高・ブレイクの連なりから考察したが(注31)、本稿にて前述したバシュラール受容の濃厚な反映も加味されよう。「祈り」「ヴィジョン」「魂」といった語は、以後の大江作品の重要なモチーフを形成する一端となった。

下山嬢子(注32)は『燃え上がる緑の木』三部作における「信仰」「教会」の内実を正面から取り上げている。例えば「聖書の解釈自体が、コンテキストから切り離されて自由に解釈されるのは『救い主』イエスを中心とする読み方とは異なるもの」であり、「シンクレティズム」の積極的肯定を踏まえれば、「キリスト教を枠組みとして借りながらも、内実は極めて「信仰」を持つ者に近い人物を登場させている物語」と評している。また大江の「信仰を持たない者の祈り」との関連も含めて鑑みれば、「シモーヌ・ヴェイユ」に認められる「求道性」の指摘があり、当作の「教会」の「祈り」もシモーヌ・ヴェイユにおいて顕著な祈りの姿勢であるところの「集中」と呼ばれていることに繋が

っている。筆者は、『洪水はわが魂に及び』における「祈り」の行為にも、下山の指摘が適用されることを確認した。その上で、下山は大江のエッセイ「甦えるローマン主義者」（一九九七・二初出）（注33）の本文にあるくだりに導かれて、『想像力』を『神』と呼びたい。大江の内実を指摘する。補足すれば、大江の中には「地球環境を破壊し、人類を滅亡させる」「巨大な力」に向き合う「究極のリアリティー」に「有効な働きをさせる」「想像力」と、「われわれが神と呼ぶところのものとしての究極のリアリティー」としての「想像力」とが同一であることを問いかける。後者に示された「神と呼ぶところのもの」という留保は、「信仰を持たない」大江の位相を反映しているが、「究極のリアリティー」として「想像力」と並び立つ文脈に一つの境地が示されているように思われる。まさにブレイクが「人間は全身想像力なのだ 神は人間であり そして我々の中に存在する そして我々は彼の中に」（注34）と記すことに通底するのである。

『懐かしい年への手紙』は八年後の大作『燃え上がる緑の木』三部作（一九九五・三新潮社）に継承される点を鑑みても、大江作品史上一つの「分水嶺」となる作品であった。大江は単行本の帯に次のような文章を記す。

自分のなかに「祈り」と呼ぶほかにないものが動くのを感じてきた。生涯ただ一度書きえる、それを語りかける手紙。その下書きのうちに、この小説を書いた。故郷の森に住んで、都会の「僕」の師匠（パトロン）でありつづける友。かれは事故のようにおそう生の悲惨を引き受けて、荒あらしい死をとげる。かれの新生のために、また自分のもうひとつの生のために、大きい懐かしさの場所をつくらねばならない…

「神と呼ぶところのもの」に接近し得る前段階として、『祈り』と呼ぶほかにないもの」の訪れが大江の内部に息づいていたのであった。

サルトル、メイラー、バシユラル、ブレイクと大江が受容した「想像力」論を基軸に本稿は展開してきた。その反映に、「ノート」、「ヴィジョン」 「魂」 「祈り」が発出した経緯を追い、八七年『懐かしい年への手紙』を一区切りとする。本作の末尾に現れた「ギー兄さん」 「僕」 「オセツチャン」 「妹」 「オユーさん」 「ヒカリ」 一同が、美しい色彩に満ちた草原に集い安らぐ光景は、『神曲』の「煉獄のいちばん低い位置

の、島の浜辺」での「家族の団欒という夢想」を「自分として可能なかぎり美しく」（「付録」）描いたと大江は言う。

：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んでおり、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。陽はうららかに楊の新芽の淡い緑を輝かせ、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…

この時「ギー兄さん」は、「黒い水」から引き揚げられ、「新しい衣服をまとさせた」「遺体」として横たわっていた。悲劇の光景が、静溢な美しさのもと映出されるのは、死者もまた再生するところの、「いつまでも循環する時に生きるわれわれ」の輝かしい「ヴィジョン」であるゆえだ。大江の豊饒なる想像力の、一つの結実と思われる。この場面を支えている「循環する時」とは、「オンティック（存在的）なもの」と「スタティック（静的）なもの」に対する「形而上学的渴望を満足させよう」と「永遠回帰の神話」を形成した「ギリシア人」の時間性（エリアーデ）（注35）に通じ、あるいは「永遠のヴィジョン」を幻視することで円環的時間の世界を創造したブレイクに連なるものと言える。そして以前、師・渡辺一夫が亡くなる（一九七五・五）直前に、病室で渡辺が大江に「問いかけ」という事柄―「ギリシアの時間論」（注36）についての応答も、この場面に底流しているように思われる。大江は翻訳や注釈の仕事を続けた「渡辺一夫の最晩年の闘い」を、「過去から未来へのはっきりした方向性を持つ『時』を経験しつづける闘いであった」と評す。大江の作品もまた、「渡辺一夫の最晩年の闘い」を規範としているように思われる。

注1 増田靖彦「サルトルは日本でどのように受容されたか―その黎明期を中心として―」『人文』（学習院大学2007年）

注2 注1に同じ

注3 大江健三郎『私という小説家の作り方』（1998・4新潮社）

- 注4 JⅡP・サルトル『サルトル全集 第12巻―想像力の問題』（平井啓之 訳）（1955・1人文書院）
- 注5 白井浩司「あとがき」（JⅡPサルトル『サルトル全集 第29巻―言葉』（白井浩司 訳）（1964・8人文書院）『言葉』は「I」読むこと」「II書くこと」の二章構成で、うち「I読むこと」は清水幾太郎・霧生和夫の共訳で『世界』（1964・3〜7）にて連載。
- 注6 青山南「文学からみたアメリカン・ポップ・カルチャー」（2005・3・立教大学アメリカン・スタディーズ講演録）
- 注7 ノーマン・メイラー『ぼく自身のための広告』（上巻）（山西英一訳）（1962・11新潮社）・（下巻）（山西英一訳）（1962・12新潮社）
- 注8 注6に同じ
- 注9 山下若菜「開かれた自己否定」へ向けて―七〇年前後・大江の試行』『昭和文学研究第38集』（1999・3昭和文学会）
- 注10 JⅡP・サルトル『サルトル全集 第9巻―文学とは何か』（加藤周一・白井健三郎 訳）（1952・1人文書院）
- 注11 注10を新装改訂したテキストから引用した。『文学とは何か』（加藤周一・白井健三郎・海老坂武 訳）（1998・8人文書院）
- 注12 注11に同じ
- 注13 大江健三郎「書かれる言葉の創世記」『新潮』（1973・1新潮社）、後、『文学ノート』収録
- 注14 松岡達也「バシユラールとサルトル」『バシユラールの世界―文学と哲学のあいだ』（1984・12名古屋大学出版会）
- 注15 『大江健三郎全作品4』（1966・12新潮社）
- 注16 『表現する者―状況・文学』（1978・10新潮社）
- 注17 注14に同じ
- 注18 注14に同じ
- 注19 注14に同じ
- 注20 杉山若菜「Prayer」〈幻（ヴィジョン）〉〈Imagination〉―大江健三郎『洪水はわが魂に及び』から』『日本文学研究』（2015・2大東文化大学）
- 注21 服部訓和「大江健三郎におけるウィリアム・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・6））
- 注22 竹内泰宏「大江健三郎における暗喩（メタフォー）―言語の象徴作用によって世界の再解釈へ」『図書新聞』（1982・7・24）
- 注23 杉山若菜「連作」〈active imagination〉のはじまり―『頭のいい「雨の木（レイン・ツリー）」から』『日本文学研究』第五七号（2015・7）

018・2大東文化大学日本文学会)

注24 大江健三郎「虚構の仕掛けとなる私」『大江健三郎小説8』月報(1997・1新潮社)、後『私という小説家の作り方』(1998・4新潮社)収録

注25 注24に同じ

注26 翻訳文の引用にあたり、吉村正和訳によるキャスリーン・レイン『ブレイクと古代』(1988・7平凡社)の掲載例文を引用した。『ブレイク全著作**』(梅津濟美訳)(1989・7名古屋大学出版会)の「エルサレム」でも該当文を確認することができる。

注27 吉村正和「ヤヌス化する始源」(注26の「訳者付論」)

注28 土屋博子『ブレイクの世界―幻視者の予言書』(1978・12研究社選書)

注29 大江健三郎「暗闇を見えるものとする」『話して考える(シンク・トーク)』と「書いて考える(シンク・ライト)』(2004・10集英社)

注30 杉里直人「方法としての引用」『日本文学研究論文集』大江健三郎(1998・3若草書房)

注31 杉山若菜「Prayer」〈幻(ヴィジョン)〉〈Imagination〉―大江健三郎『洪水はわが魂に及び』から『日本文学研究』(2015・2大東文化大学日本文学会)

注32 下山嬢子「大江健三郎『燃えあがる緑の木』の〈教会〉―「信仰を持たないもの」の祈り」『日本文学研究』(2018・2大東文化大学日本文学会)

注33 注3に同じ

注34 「バークリの『シリス』に対する書き込み」『ブレイク全著作**』(梅津濟美訳)(1989・7名古屋大学出版会)本書では、ブレイクの表記にのっとり、和訳も空白なく記されているが、本稿は便宜上、空白を入れて読みやすくした。

注35 エリアーデ『永遠回帰の神話―祖型と反復』(堀一郎訳)(1963・3未来社)

注36 注16に同じ

* 大江作品の引用は、単行本初出を底本にした。

「結論」

本論文は、大江の小説やエッセイ・文学論等を含む言説全体を視野に置き、七〇年前後に極まった大江自身の〈想像力〉の探究と自己検証を起点に、およそ八〇年代半ばまでの文学活動の〈実践〉の展開を追った。

冒頭の二論文は、大江の文壇デビュー作「死者の奢り」(『文学界』一九五七・八)と、六〇年代初めに起きた政治家刺殺事件に触発された「セヴンティーン」「政治少年死す」(『文学界』一九六一・一、二)を対象としているが、これら六〇年前後のテキスト分析をすることで、大江の〈想像力〉考察が高まる前史として、〈自己投影〉として発揮された〈想像力〉に基づく作品傾向を強調することが出来る。

「死者の奢り」は、「動的抒情」(江藤淳)の一翼を担う「女子学生」の様相を、サルトルの実存主義における「投企」と重ね合わせて確認した。語り手「僕」は、実存主義的用語をもって物事を認識しつつ、物言わぬ「死者」に〈想像力〉を傾けて〈抒情〉を完成させる、自己完結的な人物である。一方、「女子学生」は妊娠したその身体をもって、「胎児」「死者」を次第に〈対他的〉に捉え始める。そしてついには当初の「中絶」する予定を覆し、困難で厄介な「未来」を見据えた「出産」を選択するのである。当作はこのように「僕」と対照的な「女子学生」の〈投企〉への意志をもって、「動的抒情」が成立し得ているものと分析した。

「セヴンティーン」「政治少年死す」二部作は、十七歳の少年が起こした実際のテロ事件に関わる作品である。当時の大江の重要なテーマであった「政治と性」、ことに「性的人間」に向けてその想像力が奔放に表出した作品であった。例えば、少年「おれ」の心情が眼前の光景をたちまち象化することや、他者の眼差しに脅える脆弱な自身を覆う程の想念で、「純粹天皇」の「赤子」たる自己イメージを増幅するありようは、まさしく「十七歳」の少年の「想像力」の発露として表現されていた。かくして「性的人間」の想念の果て「政治少年」として縊死する自己完結した人物像が造型されたのであった。残された課題は「純粹天皇」というイメージである。作品発表後の座談会で「純粹天皇」について問われた際に大江が発した「神様みたいな」という曖昧な返答は、以後大江自身がその具体を探求するために、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』に引き継がれていくこととなる。

このように現実の事件と近似する展開に加えて、過剰なまでの性的描写に満ちた「政治少年死す」は、深沢七郎の「風流夢譚」(『中央公論』一九六〇・一二)に端を発する「嶋中事件」(一九六一・一二)の影響もあり、長らく初出から再録されぬままであった。一方、十年余り後に発表した『洪水はわが魂に及び』は、その草稿内容とよく似た事件「連合赤軍浅間山荘籠城事件」(一九七二・二)が起きたことで、大江は

それまで書き溜めていた原稿の多くを破棄し、当事件とは違った世界へと急遽書き換えている。「セヴンティーン」「政治少年死す」と『洪水はわが魂に及び』は、現実の政治的事件に直面し、迅速に執筆発表したか、書き直したかにおいて対照的な作品となった。広い意味での〈政治と文学〉という命題にいち早くぶつからざるを得なかった若き作家の足跡をよく示し得ていると言える。

本論文の主要な問題提起は第三章「開かれた〈自己否定〉へ向けて―七〇年前後・大江の試行」に始まり、第一章「大江健三郎における想像力の軌跡―〈祈り〉に向けて」までを視野に入れた大江の〈想像力〉の変遷、動態についてであり、最後は八七年の『懐かしい年への手紙』（一九八七・一〇講談社）と「信仰を持たない者の祈り」（講演一九八七・一〇東京女子大学にて。後『人生の習慣（ハビット）』に収録一九九二・九岩波書店）を対象とし、それらにも言及した。大江の〈想像力〉探求が〈実践〉として極まる七〇年前後の多彩な文学的試行は、〈ノート〉三部作をはじめ、小説では『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』（一九六九・四新潮社）・『みずから我が涙をぬぐいたまう日』（一九七二・一〇講談社）・『洪水はわが魂に及び』（一九七三・九新潮社）を刊行し、複数の言説を併置して作者と読者の共時的な言葉の「経験」を目指す斬新な手法をはかるに至る。だが作品世界がより複雑化したことで、難解と評されることが多くなるのもこの時期のことであった。このような表現意識の先鋭化は、その根底に、広島の被爆者取材したことに端を発した核時代への危機意識と、近現代日本の政治に翻弄される広島・沖繩の人々の苦悶に直面したことに加え、障害を持つ長男光の誕生と共生により、公私にわたる未来を憂慮する中に生じた、〈新しい時代〉〈新しい人間〉のありようを希求する、真摯な倫理的問いかけに由縁する。野口武彦が命名した大江の〈胸臆の想像力〉は、このような〈他者〉からの〈鋭い棘〉や〈硬いヤスリ〉によって活性化されていくのである。従って『洪水はわが魂に及び』にて突如発出した、「祈り」（「祈る」）「幻（ヴィジョン）」は、〈他者〉を内在化し〈多様性〉に満ちた世界を〈全体化〉しようとする大江作品における、〈想像力〉の新たな展開を示す指標として重要だと考える。筆者はこれらの言葉が表出した要因として、埴谷雄高やブレイクの名をあげて、その影響関係についてを六章にて論じた。だが〈祈る〉対象となるべき〈神〉については、小説内では具体化されておらず、その一方で、埴谷との対談で大江が「神の問題がわれわれにいまや欠落していることも大きい問題だ」と言及したことを踏まえて、筆者は以降の作品に引き継ぐ課題とした。

『洪水はわが魂に及び』を重点的に分析した後、『ピンチランナー調書』（一九七六・一〇新潮社）においてもまた、「祈り」「ヴィジョン」の二語に着目した。本作は「祈り」（「祈る」）という語自体は登場するものの、もはや前作の真摯な「集中」を意味するのは全く違った相貌（それは、ある軽妙さとも言える）を呈しており、前作との意味における連続性は断ち切られている。かたや「ヴィジョン」も、前作の

不意に訪れる直観的現象とは違い、自分の死後もなお生き残る息子の「肉体と意識」のありようを、「死後のヴィジョン」として想像するエピソードとして登場し、一転して、ユングの「夢」「ひらめき」に触発されて抱いた、希望的未来としての「新たなヴィジョン」が登場する。神話学や文化人類学からの影響を濃厚に孕んだ本作は、この「新たなヴィジョン」を実現するために、二人一組（「光・父」「森・父」）の重層的な語りを用意して、巨悪に立ち向かう「おかしな二人組」（「森」「森・父」）の冒険を開始する。筆者は「新たなヴィジョン」と「冒険」の契機となった「ユング」の「空飛ぶ円盤」「魔法の幻灯」の「夢」「ひらめき」の引用を重要視し、父子〈転換〉をユングの〈相互反転〉（エナンテオドロミー）に示唆を受けたものとして提示した。

『ピンチランナー調査』刊行から三年の月日を要した『同時代ゲーム』（一九七九・一一）は、新潮社の「純文学書下ろし特別作品」として刊行された、大江にとって渾身の一作であった。山口昌男の著作が示したキーワード「中心と周縁」「トリックスター」や、柳田民俗学、エリアーデ等の神話学を背景にしていることは周知の事実であるが、新たに当作に、ブレイク研究者小林恵子による「四つのゾア」の反映を検証した論文があり、本論文はそれを援用しつつ、『洪水はわが魂に及び』から発した「幻（ヴィジョン）」が、ついに「ヴィジョンの総体」と化して、ブレイクの詩「無垢の予兆」にも似た深遠さを呈することを論証した。あるいは、当作に現出した「ヴィジョン」を大江の創作行為に則して鑑みる時、「次つぎに目の前にあらわれるヴィジョン」（『同時代ゲーム』）を収集する様は「活性化される想像力」（『小説の方法』）のありようの比喩となり、あるいは作者の想像力に基づく〈創作現場〉を〈隠喩〉として提示していると述べた。

自信作であった『同時代ゲーム』発表後、その反応が思いのほか芳しくないことに憂慮した大江が次に着手したのは、長篇小説ではなく、連作中短篇集『雨の木（レイン・ツリー）を聴く女たち』（一九八二・七新潮社）であった。発端となった「頭のいい『雨の木（レイン・ツリー）』（『文学界』一九八〇・一）は小説家の「僕」が、暗闇に聳え立つゆえにその「板根」しか見えぬ巨木と出会うことから始まる。大江と近似する語り手「僕」は、「雨の木（レイン・ツリー）」を前にして夢想し、果てはそれを「僕」の「想像の木」と名指す。本論文はこの命名を機に、連作中短篇集に登場する「雨の木（レイン・ツリー）」を、ユングが発案した「バウムテスト」に由来する「active imagination」の指標とし、その推移に留意しつつ作品分析を行った。その結果、「雨の木（レイン・ツリー）」は、宇宙の「暗喩」「幻の木」、（「首吊り」にふさわしい）「宇宙樹」、「さかさまになったセフィロトの木」と多義性を帯びるものの、第四部にて実在の「雨の木（レイン・ツリー）」が焼失したことで、ついに「想像の木」を再生し「ヴィジョン」の総体と化すことができなかつたという結末を迎える。筆者は河合隼雄の言を借りて、「雨の木（レイン・ツリー）」は「僕」の「自我」と「無意識」を「橋渡し」する「補償的な象徴」と位置づけた。それゆえに「雨の木（レイン・ツリー）」焼失後の世界を描いた第五部は、無残な性暴力と縊死が表出する世界となつて、「僕」の無意識の暗闇に呼応する結果と

なった。再度見ることなく焼失した「雨の木（レイン・ツリー）」の代わりに、連作中短篇集を通じて「僕」に残されたのは、ペニーが引用したマルカム・ラウリーの「祈り」の一節となる。豊饒なイメージに言葉を手繰り寄せる創作行為の困難さから発せられた切なる「祈り」は、「僕」の、ひいては大江自身の創作のありようを連想させるものであった。

このように「雨の木（レイン・ツリー）」は、連作中短篇集では「僕」の「ヴィジョン」としてその全貌を明らかにすることはなかったが、次作の連作短篇集『新しい人よ眼ぎめよ』（一九八三・六講談社）にてその姿が明らかとなる。『新しい人よ眼ぎめよ』は、障害を持って生まれた「イーヨー」（光）を見守る「僕」と家族の日常生活がウィリアム・ブレイクの詩句によって薫染するかの如く描かれている。連作集最後の短篇「新しい人よ眼ぎめよ」（『新潮』一九八三・六）終盤には、音楽家「Tさん」の曲に触発されて「僕」がブレイクの『ジェルサレム』挿画七六を拡げるくだりがある。その画には黒々とした太い板根を張った「雨の木（レイン・ツリー）」そのものの「生命の樹」が描かれており、上方に礫刑になったイエスが、中央には「大樹の根方に両手をひろげて立ったアルピオン」の姿が描かれていた。「恩寵のようなものを感じる」「僕」は、「イエスの思想の核心をなす『罪のゆるし（フォーギヴネス・オブ・シン）』に向けて、「イーヨー」と「僕」とが「合体」し、『雨の木（レイン・ツリー）』のなかへ、『雨の木（レイン・ツリー）』をとおりぬけて、『雨の木（レイン・ツリー）』の彼方へ」「帰還」するさまを想像する。その後、寄宿舎生活を終えて帰還した「光」と、弟「桜麻」の旺盛な食事の光景を見やる「僕」の「胸うち」に、ブレイクの『ミルトン』序の詩句が「湧きおこ」り、彼らの脇に「再生した僕自身」が立つヴィジョンを「幻視」する。「雨の木（レイン・ツリー）」はこのようにして、ブレイクの壮大なヴィジョンと重ねられ、〈生〉と〈死〉と〈再生〉の統合を具現化した「生命の樹」となったのである。

本論文最終章は、サルトル、バシュラール、ブレイクの〈想像力〉考察を、大江がどのように受容していたかを辿りながら、『新しい人よ目覚めよ』『懐かしい年への手紙』に言及した。

サルトルのデビュー作「想像力論」は、東京大学時の大江が卒業論文「サルトルの小説のイメージ」において対象とした論文であり、その後小説家としての在り方に影響をもたらした一冊である。サルトルは「想像力とは、意識の経験による、後から附加された能力の謂ではない。それは意識が己れの自由を実現する場合の全幅である。」（『サルトル全集 想像力の問題』平井啓之訳一九五四・一二人文書院）と述べて、「現実界を超越するものとしてあらわれる」想像力発動の前提に「現実否定の契機」を指示したのであった。折しも七〇年前後の大江はこの「現実否定の契機」を「自己否定の契機」と位置付けて、小説の創作過程の中に「現にあるような自分を乗りこえて、新しい自分にいた

りたい」(『文学ノート』) という願いを込めた「投企」として〈実践〉を開始した。当時「自己否定をかさねる」という言葉を掲げる学生運動家や教師たちが、七〇年前後の「次第に深まる閉塞状況のなかでの、自殺こそを、僕ももっとも恐れていた」(『文学ノート』) 危機的状況下にあった。不穏な時代の様相は大江の身にも反映し、「自己否定」に基づく「投企」としての小説創作が自殺にいたらぬようにするための方途として、「開かれている自己否定の道」(『文学ノート』) を繰り返して認識するに至る。以降、大江の試行が、多種の言説を併読する等の複雑さを呈するのは、ひとえに閉塞状況をかいくぐり、自らを「開示する」ことで、今ある自分を乗り越えようとしたことの表れであった。

大江がこのような創作活動を展開する中で、バシュラールの「想像力」論に着目したのは、いわば必然であったように思われる。バシュラールは、社会的提言をすることがない、いわば芸術的・神秘的志向性に富む研究者である。「投企」としての小説創作に馴染みつつ尚困難な感覚に見舞われていた大江に、バシュラールの「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曲する能力であり、それはわけても基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」(『空と夢』宇佐見英治訳一九六八・二法政大学出版社) という文句は、小説創作を前進させる具体的提案として心響くものであったと思われる。それゆえに七〇年代半ばには、未だサルトルの倫理的志向性に賛同しつつも、「想像力」に関してはむしろ、バシュラールの論を積極的に提示している。加えてこの頃、山口昌男の「中心と周縁」理論や、ロシアフォルマリズムにおける「異化」の概念が、大江のこれまで行ってきたことを補強するものとして確認された。孤独な創作活動を続けていた大江が多くの異分野の知遇を得た七〇年代後半は、それゆえに理論に則ったやや図式化された作品世界の創出であるとの評価もあった。だが、長篇小説『ピンチランナー調書』や『同時代ゲーム』は近年評論家や研究者によって再評価の声が高まっている。

一方、バシュラールの「想像力」論の背景には、ブレイクの存在がある。バシュラールは、ブレイクの「ミルトン」から「想像力は状態ではなく人間の生存そのものである」(『空と夢』) という言を引用し、自身の「想像力」論を提示して多くのテキスト分析を行っている。大江のエッセイや小説世界にブレイクの名が頻度をあげて登場するのは八〇年代以降であるが、『同時代ゲーム』にブレイクの「四つのゾア」からの強固な影響を指摘した前述小林恵子論文があり、単なるモチーフに留まらぬブレイク作品からの反映を、八〇年代以前に遡ることも可能となった。

大江のブレイク熱は、ことにキャスリーン・レインのブレイク研究に触発されたことで、一九八四年の「ユートピア探し 物語探し 戦後文学をどう考えるか」(『へるめす』創刊記念別巻) ではその後の展開を次のように明かしている。

ぼくがいま毎日やっていることは、ブレイクの秘教思想をイエーツやキャスリーン・レインにみちびかれて考えることに始まって、プ

ラトニズム、ネオ・プラトニズムについて素人勉強する、その基礎づくりに、プラトンを読んでいるのですが、小説の仕事としても、プラトンのなものをいまの現実世界にフィードバックしたいというのが中心の思いです。

若かりし頃の大江は、神秘主義的言説に否定的であったが、五〇歳を間近にしたこの時期は、積極的に秘教思想やプラトニズムの勉強を進めていた。

本論文は、七〇年前後の大江が〈他者〉を内在化させることで〈多様性〉に満ちた〈想像力〉を志向したことを発端とするが、八〇年代半ばの大江は現実世界とは異質な、秘教思想やプラトニズム、ネオプラトニズムを積極的に受容し、「現実世界にフィードバックしたい」と述べるに至ったプロセスを跡付けた。大江のそのプロセスの根底には未来を憂慮する中に生じた「新しい時代」「新しい世界」「新しい人間」のありようを模索し続ける意志が働いていた。〈他者〉を見据えたこのような大江の志向性は、はたして究極の〈神〉の問題を引き寄せる。例えば以前、「政治少年死す」の末尾に登場した「純粹天皇」を巡り、「対談」(『新日本文学』一九六一・四)で「自分にも純粹天皇みたいなイメージがあつて」それは「抽象的な」「神様のような」存在であると発言したことを初めとし、その後、埴谷との対談(「革命と死と文学」ドストエフスキイ経験と現代)『世界』一九七二・六)で「神の問題」「無信仰な者ながら神のような超越者を考えること」の必要性を口にするのである。その直後に完成した小説『洪水はわが魂に及び』には、「勇魚」が、哺乳類や樹木が死滅してしまった世界にやってくる「次の者」について「太陽系外から来る」と言及し、それに応じた「縮む男」が『次の者』というのが神である可能性はある」と注意深く補足する。二人のやりとりは〈神〉が、この世界の外側からやってくる圧倒的な〈他者〉であり、有限の〈生〉を対象化し包含する無限の存在、「超越者」として位置づけられている。信仰とは違った、いわば困難な現在を超越するための論理的命題として「神のようなもの」が措定されている。

だが一方で、『洪水はわが魂に及び』以降に現出した〈祈り〉〈祈る〉ことの切実さは、単なる論理的命題から派生するものではない。門脇佳吉は「大江文学の源泉―顕現(エピファニー)経験とは何だったのか」(『世界』一九九五・七)で、『個人的な体験』の最終場面、「鳥(バード)」のもとに「不意」に訪れた「深甚な恐怖感」の後、障害児との共生を決意することや、当時を回想する大江のエッセイ中に「僕を何ものかが強く一撃した」ことで障害児の手術に踏み切ったエピソードを取り上げて、「形而上学的な領域からの『超越的な力』の介入」があったと意味づけている。そして、この「大江に顕現した『神的なもの』は、最初は神と名づけえないものであった」が、その後二十年に及ぶ障害児との共生を経て「深化」し、「大江の生き方を決定し、創作活動の根本視座を形成した」。またその経緯から「顕現経験は過去・現在・

未来の全体知でもあるから、未来創造のヴィジョンさえも生む」ようになったと繋ぐ。筆者もこれに賛同する。とともに、長男光誕生から五年程後のある出来事を二十年程経ってから回想した「信仰を持たない者の祈り」（一九八七・一〇講演、『人生の習慣（ハビット）』収録一九九二・九岩波書店）の一節に、奇跡的な瞬間の、「顕現体験」に続く場面を一部提示することにする。

夕方そこに着いて、一年間閉めたきりにしていましたから、妻が家の掃除をします。その間私は森の中に立って、子供を肩車して待っていたわけです。子供は何も喋らないわけですから、ふたりともずっと黙っていました。ところが近くに小さな湖があるんですけれども、そこにクイナというトントんと木を叩くような声で啼く鳥がいて、トントン……という声でした。「あ、クイナが啼いている」と思いました。そうすると頭の上で澄み切った声が「クイナです」といったんです。私は非常に緊張しました。一方では幻聴なんじゃないかとも思っていました。そうすると、次にまたクイナがトントんと啼くと、頭の上で子供が「クイナです」といっているんです。（中略）

鳥の声を聞いた時、それもいちばん最初に聞いて、二番目の鳥の声が聞こえる時、自分の心にあったものが、私は自分としては、やはりある祈りみたいなものだったと思っています。

この体験は長男光が「五歳くらい」の時のことで、およそ六八年頃と推測される。「息子」を肩車した「私」たち父子の姿は、無言のまま森の沈黙に馴染んでいたが、頭上の「クイナ」の啼き声に誘われて初めて「息子」が発した名指しの声―その清逸で厳肅な、存在神秘にも似た瞬間に、自ずと〈祈りみたいなもの〉が大江の内部に生じたエピソードである。長男光との共生を決意する際の顕現体験の後、その子供が初めて発した言葉の瞬間と、次に発せられる瞬間を待ち望む際に生じた〈祈り〉の深さは、存在神秘として記憶されるだろう。その五年後に刊行された『洪水はわが魂に及び』に登場する障害児「ジン」が鳥の声に精通し、「ジン」を庇護する「勇魚」の中から〈祈り〉の感情が湧出するのは、このような大江の経験に裏打ちされていると言えるだろう。

勿論〈祈り〉は奇跡的な出来事の訪れにのみ眩かれるのではない。創作活動における困難な道のりや、友人・恩師の死による悲嘆を経験するうちに、現実世界を超えた何事かを希求する際にもまた〈祈り〉の声が、大江の身に発現していたと推測される。例えば連作中短篇集『雨の木』を聴く女たち』第四部の、マルカム・ラウリーの小説から引用された〈祈り〉のフレーズの如く、〈想像力〉の奔流を言語化することの苦難にもまた向けられているのである。

このような大江の〈想像力〉〈祈り〉〈ヴィジョン〉、そして〈神のようなもの〉を収斂するにふさわしい出会い、ウィリアム・ブレイクであった。学生の時に既にその詩に触れ、「個人的な体験」や「父よ、あなたはどこへ行くのか？」(『文学界』一九六八・一〇)で画や詩句を引用してはいたものの、一種のモチーフに過ぎなかったブレイク作品と、全面的に再度向き合うこととなる。前述したバシュユールによるブレイクの明言の引用を引き継ぐ大江は「想像力は状態(ステイト)ではなく人間の生存(イグジステンス)そのものである」(『小説の方法』一九七八・五岩波現代選書)という定義を提示した。つまり〈想像力〉は生き生きとした働きだけでなく「存在」そのものであるということを示す。また大江のエッセイ「ブレイクを媒介に読みとる」(『小説のたくらみ、知の楽しみ』)は、ブレイクの「人間はすべての想像力である。神は人であり、われわれのうちにある、われわれは神のうちにある。」「《すべてのものは人間の想像力のうちにある。》というフレーズを引用し、「ブレイクにおいては神の実体も、究極の人類の総体も、想像力でありたっています。また人は想像力を媒介にして、神にいたるのです。」と説明した。即ち〈神の受肉〉〈生存〓想像力〉〈神〓想像力〓究極の人類の総体〉〈人類の神化〉という図式となる。勿論大江はブレイクのような信仰者ではない。だが、「つねに新しくあらねばならぬ想像力」(野口武彦)に向けて究極の「他者の内在」を為すということは、「この世界の他者、無限である者がこの有限な世界に内在すること」(落合仁司『神の証明』―なぜ宗教は成り立つか―一九九八・二講談社現代新書)であり、一方、「人間が想像力によってかれ自身を乗り越えてゆくこと、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」(『核時代の想像力』)とは、「この有限な世界に生きるわれわれ有限な人間がこの世界を超越し、無限である者と等しくなること」(落合仁司)であろう。〈神〉は大江における究極の〈他者〉であり、その大江がブレイクの神秘主義的言説を引き受けけるには論理的矛盾を否めない。その矛盾を包摂し、尚且つそれを肯定するに足る確信が必要となるだろう。それが、長男光にまつわる〈顕現体験〉を経て、ブレイクの作品に驚嘆する大江自身の体験ではなかったか、と筆者は考える。それゆえに、〈想像力〉の多様性と全体化に向けた大江の試行は、サルトル、バシュユールを経てついにブレイクの如く、「想像力」を介して神の如き不可知の光景を〈ヴィジョン〉として表現することへ結ばれるのではなからうか。折しも、『懐かしい年への手紙』を刊行し「信仰を持たない者の祈り」の講演をした八七年から一〇年後の、九七年のエッセイ「甦るローマン主義」には「われわれが神と呼ぶところのものとしての究極のリアリティー」として「想像力」という文言が記されているのである。

本論文は、その確信にいたる前段階として、「想像力」に端を発した大江の自己検証と〈実践〉が、「言葉」への注視にはじまって、ひとまず「『祈り』と呼ぶほかにないもの」(『懐かしい年への手紙』)の位相へと逢着する推移を論じた。

* 参考文献目録（主要な大江健三郎研究書・文献より代表的なものを記載する）

〈単行本〉

- ・松原新一『大江健三郎の世界』（1967・10 講談社）
 - ・野口武彦『吠え声・叫び声・沈黙―大江健三郎の世界』（1971・4 新潮社）
 - ・片岡啓治『大江健三郎―精神の地獄をゆく者』（1973・7 立風書房）
 - ・渡辺広士『大江健三郎』（1973・10 審美社）
 - ・川西政明『大江健三郎―未成の夢』（1979・10 講談社）
 - ・蓮實重彦『大江健三郎論』（1980・11 青土社）
 - ・一条孝夫『大江健三郎の世界』（1985・5 和泉書院）
 - ・サミュエル・横地淑子・ヨシオ・イワモト・武田勝彦編著『大江健三郎 海外の評価』（1987・1 創林社）
 - ・榎本正樹『大江健三郎―八〇年代のテーマとモチーフ』（1989・5 審美社）
 - ・黒古一夫『大江健三郎―森の思想と生き方の原理』（1989・8 彩流社）
 - ・柴田勝二『大江健三郎―地上と彼岸』（1992・8 有精堂）
 - ・桑原丈和『大江健三郎論』（1997・4 三一書房）
 - ・島村輝編『日本文学研究論文集 大江健三郎』（1998・3 若草書房）
 - ・篠原茂『大江健三郎文学事典』（1998・9 スタジオVIC）
 - ・小森陽一『歴史認識と小説―大江健三郎論』（2002・7 講談社）
 - ・大隈満・鈴木健司編著『大江健三郎研究 四国の森と文学的想像力』（2004・4 リーブル出版）
- 〈単行本（一部収録）〉
- ・江藤淳『作家は行動する』（1959・1 講談社）
 - ・遠丸立『死者もまた夢を見る』（1970・4 思潮社）

- ・松崎晴夫『デモクラットの文学―広津和郎と大江健三郎』（1981・4新日本出版社）
- ・渡部直己『不敬文学論序説』（1999・7太田出版）

〈雑誌特集〉

- ・『国文学解釈と鑑賞 特集・七〇年代の政治と性・大江健三郎』（1971・7至文堂）
- ・『ユリイカ 特集・大江健三郎―その神話的世界』（1974・3青土社）
- ・『国文学解釈と教材の研究 特集・大江健三郎―方法化した想像力』（1979・2学燈社）
- ・『国文学解釈と教材の研究 特集・大江健三郎―神話的宇宙を読む』（1983・6学燈社）
- ・『国文学解釈と教材の研究 特集・八〇年代から九〇年代へ』（1990・7学燈社）
- ・『文学 特集・大江健三郎』（1995・春岩波書店）
- ・『国文学解釈と教材の研究 21世紀に向けていま大江健三郎の小説を読む』（1997・2学燈社）

* 初出一覧

「本論一、初期大江作品における〈想像力〉世界」

・一章、「死者の奢り」論—女子学生の位置—」（『日本文学研究』第31号一九九二・二大東文化大学日本文学会 をもとに加筆）

・二章、「セヴンティーン」『政治少年死す』考察」（『日本文学研究』第35号一九九六・二大東文化大学日本文学会 をもとに加筆）

「本論二、〈想像力〉の自己検証—七〇年前後の大江の試行」

・三章、「開かれた自己否定」へ向けて—七〇年前後・大江の試行」（『昭和文学研究』第38集一九九九・三昭和文学会）

・四章、「洪水はわが魂に及び」『文学ノート』—三種の言説について」（『洪水はわが魂に及び』『文学ノート』—三つの閉曲線の行方』『日

本文学研究』第44号二〇〇五・二大東文化大学日本文学会 をもとに加筆）

・五章、「洪水はわが魂に及び」私考—〈すべてよし！〉〈ステテヨシ！〉〈すべてがいい〉」（『水門—言葉と歴史』第22号二〇一〇・四

水門の会）

・六章、「prayer」〈幻〉〈imagination〉—大江健三郎『洪水はわが魂に及び』から」（『日本文学研究』第54号二〇一五・二大東文化大学

日本文学会）

「本論三、八〇年前後の大江作品における〈想像力〉—〈祈り〉に向けて」

・七章、「ピンチランナー調書」考察—「相互反転」した『救世主は従って光をもたらす人なのである』」（『日本文学研究』第56号

二〇一七・二大東文化大学日本文学会）

・八章、「『同時代ゲーム』考察—『visionary』『妹』『隠喩』」（『日本文学研究』第55号二〇一六・二大東文化大学日本文学会）

・九章、「〈連作〉〈active imagination〉のはじまり—「頭のいい『雨の木』」から」（『日本文学研究』第57号二〇一八・二大東文化大学

・十章、『^{レイン・ツラー}雨の木』の首吊り男』から『^{レイン・ツラー}泳ぐ男—水のなかの『雨の木』—active imaginationの軌跡』(書下ろし)

・十一章、「大江健三郎における想像力の軌跡—〈祈り〉に向けて」(『日本文学研究』第58号二〇一九・二大東文化大学日本文学会
をもとに加筆)

***本論文は、各論文末尾に、対象としたテキストの底本を記した。