

大江健三郎 『取り替え子』 チェンジリング 論

— 「生み直し」への軌跡 —

下村 朋世

はじめに

大江はこれまでの作品の中で死者とコミュニケーションしようとする人物を幾度も描いてきた。例えば初期作品である『死者の奢り』（一九五七年八月「文学界」）では、「僕」は自身の内面において死者の語りを作り上げ、自問自答するようにして会話を成立させた。

大江に障害を持つ子供が生まれた後に書かれた短編『空の怪物アグイー』（一九六四年一月「新潮」）では、音楽家Dが空に浮かぶ死んだ赤ん坊、アグイーと接触しようとする様子が、「ぼく」の視点を通して語られる。既に安藤始が「大江にとって死者との対話とは、最も究極的なテーマであり方法であった」と指摘するように、死者といかにコミュニケーションするかという問題は初期の作品からたびたび描かれてきた。そしてこの問題は後期作品である『取り替え子』

（二〇〇〇年一二月 講談社）においても引き継がれている。

『取り替え子』の物語内容は、「田亀」と名付けられた録音再生機器と自身の肉声を録音したカセットテープを作家、長江古義人に残して、俳優・映画監督の塙吾良が自殺することに端を発する。古義

人は「田亀」を介して死んだ吾良と「対話」を試みる。登場人物の塙吾良は、大江の義兄であり映画監督の伊丹十三をモデルとしているため、友人、伊丹の死を、作家、大江健三郎がフィクションとして描いたということ自体の、つまりモデル小説としての枠組みそのもののインパクト性が物語内容に先行してしまふような批評が、刊行当初多く示されてきた。

しかし、そうした枠組みではなく、死者とのコミュニケーションと、さらにそこからの脱却を試みている点で、『取り替え子』は大江の作品の中でも過渡的な位置にあるものと言える。山根猷は、古義人が「田亀」やシナリオ、絵コンテを通して吾良と「対話」をするところに、「ダンテの『神曲』さながらに、肉体を離れた死者の魂との対話が成立する大江独特のクロノトポス（内面世界の時空間）」の形成を見出している。山根の述べるとおり、作品前半では、古義人は自殺した吾良との「対話」を「田亀」を使って成立させている。特に「田亀」は作品の展開において重要な機能を果たす。「田亀」による「対話」は、古義人がベルリンへ行くまで続き、ベルリン帰国後、千慳へ「田亀」が引き渡されることによって、吾良の

「生み直し」に繋がっていく。終章末尾では、千樫が「死と王の
キングス・ホーロン
先導者」の一節を引き、次のように締め括っている。

——もう死んでしまった者らのことは忘れよう、生きている
者らのことすらも。あなた方の心を、まだ生まれて来ない者た
ちだけに向けておくれ。(三七六頁)

死者に向けられた目を、結末部の吾良の生み直しの企てによつて、「まだ生まれて来ない者」に向けるためには、「田亀」の装置を再生させる必要があった。このように「田亀」は死者との「対話」のみならず、「まだ生まれて来ない者」への接続も果たす。吾良の死が結末の「生み直し」へ、つまり死が生へと展開するという面で、「取り替え子」は死者とのコミュニケーションという従来のモチーフに新たな活路を見出しているのである。

ところが「田亀」がもたらす吾良の「生み直し」という結末はあまりに突拍子のないものである。山城むつみは、人間が生み直されるという神話的な決着に、現実には取り返しのつかなくなってしまうものを解決する可能性を見出している。しかし一方で、生み直す行為には、死んでしまった「吾良」をもう一度形成する意図も含まれる。福田和也は、「まだ生まれて来ない者たち」が、「死んだ者のスベアとして期待されてもいる」ことに着目し、「死んだ子供たちの代りを作ることによって、その死があがなわれ、補償され、やりすごされ、乗り越えられ、なかったことにするためにこそ、替りの子供が必要なのだ」と論じ、「まだ生まれて来ない者」に向け

られた目は、潜在的に、死んでしまった者に向けられていることを指摘している。では、こうした矛盾を抱えるものとしての「生み直し」が示唆することは何か。本稿では、「取り替え子」を従来の死者とのコミュニケーションというモチーフから脱却し、「まだ生まれて来ない者」へと眼差す過渡的な作品として捉え、「生み直し」へと向かう過程を示すことで、作品の結末である「生み直し」の試みの意義を見出していく。

一、時空間を超えるものとしての「田亀」

「田亀」は、もともと新聞記者からの誹謗中傷によって鬱状態に陥った古義人を励ますために吾良が贈ったものだった。「田亀」は、ヘッドフォーンの形が、古義人が子供の頃に谷川で獲った田亀に似ていたところから名付けられた名前だが、表象としてこのネーミングを捉えた時、「田亀」は何を想起させるか。

古義人という表記が、デカルトの「コギト・エルゴ・スム」に伊藤仁斎の「古義」学を掛け合わせたものであり、この命名が古義人の出自を示していることを踏まえれば、同様に川に棲む昆虫のみを指す「タガメ」ではなく、表意文字である漢字を使用して「田亀」としていることの意味合いは重要だ。「亀」は不老長寿の象徴として、古来神話などで登場する動物である。亀が象徴する永遠性に注目するならば、「田亀」は自殺した吾良が、自らの死を自覚することなく「あちら側」から「こちら側」への通信を可能にする、永遠性を保障する存在と捉えることができよう。また、「田亀」が終章で千樫に再生されてから登場し、吾良を生み直そうとする、ペルリ

ン滞在中の吾良の通訳兼アテンダントの女性、浦さん（「ウラ・シマ」）は浦島太郎の逸話を連想させる。

浦島太郎の伝説は古く、その逸話は『日本書紀』や『丹後風土記』などにみられる。「室町物語草子集」にある、「浦島の太郎」が「亀」に連れられ「竜宮浄土」へ行くという話が現在のお伽話の原型となっておりが、『日本書紀』では「水江浦島子」が「大亀」に連れられ「蓬萊山」へ、『丹後風土記』では「筒川の嶋子（水江の浦の嶋子）」が「五色の亀」に連れられ「蓬山」へ行くこと記されている。亀に連れられて行く場はいずれも現実世界とは隔絶された異郷であり、亀は現実世界とは異なる時空間への案内役である。『取り替え子』における「田亀」もまた、第五章までは吾良が「移行」した「あちら側」へ、終章では生み直されようとする吾良の、つまり「まだ生まれ来て来ない者」の時空間への案内役を務めるのではないか。

こうした「田亀」の役割の変容を見ていくにあたり、死者とのコミュニケーション手段としての「田亀」に注目する必要がある。まずは「死者の奢り」、『空の怪物アグイー』と比較してみたい。

『死者の奢り』では、死体処理のアルバイトをする「僕」は、地下にアルコール漬けにされている死体を「死者」に見立てて、会話を試みている。ここでの死者との会話はカギ括弧を使った女子学生や管理人などの生身の人間との会話とは区別され、大江が人物の台詞を示す際によく用いる「———」といったマークも使われない。つまり、会話は「僕」の内面で完結している。また、死者の世界を形成する処理室は現実の世界とは異なる時空間を形成する。処理室

は「地上に対して地下にある場所として遠ざけられ、さらに何重にも隠された異空間として存在する」。空間のみならず、初夏にもかかわらず「冬の光」を思わせる処理室の天窓からの光と、壁に掛けられている五分遅れた時計は、処理室の時間をも生きている人間のそれとは隔絶されていることを示す。一方、『空の怪物アグイー』では、音楽家Dが、死んでしまった障害をもつ赤ん坊に「アグイー」と名付け、現実の《時間》を生ききることをやめたかわりに、空の高みに浮かぶアグイーと接触しようとする。ここでは空の高みという空間が「靈魂の世界ともいえる異世界」である。語り手の「ぼく」はDと、Dにしか見えない「怪物」、アグイーが接触する光景を目の当たりにし、間接的に死者の世界を垣間見る。このように二作品とも、死者の世界は現実の世界とは異なる時空間をもって存在する。

一方、『取り替え子』においてもやはり、現実の時空間を「田亀」によって飛び越え、「あちら側」との通信を可能にしていた。ところが「田亀」を介した古義人と吾良のコミュニケーションは、「死者の奢り」や『空の怪物アグイー』のような独自のものではなく、古義人と吾良の肉声との「対話」である。それも、間接的な「死者の世界」の体験ではなく、声という直接聴覚へ届くような手段で、古義人は当事者として死者の世界を体験している。

ただし、この「対話」は、テープレコーダーへの録音とその再生によって成り立つものであるために、当然ながら、同時に基づく相互対話を不可能にしている。このとき、古義人と吾良はどのような関係にあるのか。内堀は、「田亀」はあくまでも電池を入れて再生ボタンを押さなければテープが再生されない「機械」であり、

「再生中にどの箇所でも停止するかについても古義人が主導権を握っている」ことから、これを「極めて一方的な通信手段」であり「古義人のエゴイズムを担保する」装置であることを指摘する。¹⁰確かに、古義人は「田亀」を自由に再生・停止する主導権を持っている。例えば、古義人がドイツへ行くことを決定したのは、吾良が「心覚えにつけ始めているカセットテープへの書き込みから、いま思い出した吾良のメッセージが話されているものを取り出して再生させて」からであった。

古義人は、カセットテープを自ら選んで聞くことができる。その意味では、「田亀」は古義人が自分に都合よく吾良の言葉を生かさされる「一方的な通信手段」と言える。しかし、当然ながら、吾良が吹き込んだ以外の内容を、古義人がカセットテープから聞くことはできない。つまり、吾良は古義人の「テューター」として働くという二人の生前からの関係性を、「田亀」での「対話」においても踏襲しながら、古義人への話題提示をしているのであって、「対話」はそもそもその話題に則っておこなわれている。しかも、吾良は古義人に向けて、自分が「あちら側」へ言ったあとでさえも通信ができるのだと思わせるような仕組みまで取り入れるといった緻密さで、「田亀」を作り上げていた。

序章での「ドシン」という音は、吾良が自殺して地面に叩きつけられた音であった。「田亀」は「あちら側」と「こちら側」を繋ぐものとしての役割を担う以前に、長年にわたって古義人と吾良の日常の通信手段として使用されてきたが、吾良は自作の映画で用いる合成録音の手法をわざわざ取り入れて、あたかも「こちら側」と

「あちら側」が地続きであるかのように見せかけている。元来、「こちら側」と「こちら側」で長い間交わされていた「対話」は、こうした吾良のかなり手の込んだ映画的演出によって、「こちら側」と「あちら側」で交わされる「対話」へとスムーズに移行する。だからこそ、古義人は「あちら側」の世界をより現実と近い場所に感じるのである。

このように「田亀」での「対話」は吾良の緻密な仕掛けと話題提示の上に成り立っていたものであり、したがって「対話」における二人の力関係は対等なものではなく、吾良の仕組んだ仕掛けに古義人が追従するようにして成立している。ではそうまでして吾良が古義人に語りたかったことは何か。

死者の世界は吾良の声を再生させることで立ち現れる。カセットレコーダーで録音された声を、古義人はヘッドフォンを通して聴く。ラジオ放送やレコードの鑑賞のように、送り手が不特定多数へと発信したのではない。テープに録音した声というプライベートなもの、一人の送り手がヘッドフォンを付けた特定の個人へと発信する。声の録音をヘッドフォンで聞くことで、言わば発信者と受信者が一対一の閉鎖的な関係となるような世界が形成されるのである。さらに、テープの中で、吾良は過去の話に遡るために、自然と聞き手である古義人を指して「君は」と話しかける。作品全体は三人称に統一されているが、「田亀」の中の吾良の語りは、まるで二人称小説のように、聞き手の「きみ（＝古義人）」と語り手の「おれ」の二人だけが「対話」をする空間を築き上げている。このような一対一の空間で語られる話題には、古義人と吾良が過去に話

した内容を振り返って話す、といったものが多く含まれている。たとえば、序章では、吾良が別れを告げる内容のほかに、古義人の家にある小林秀雄訳のランボオ詩集について吾良が語り出すところがある。この小林秀雄訳のランボオ詩集は、古義人が一〇代のときに、大黄の錬成道場から吾良と二人で抜け出し、二人で泊まった古義人の部屋の壁に貼られていたものであり、二人しか共有しえないものである。そのほか、古義人が作家として駆け出しであった二〇代の頃に「偉大な作家」について話した内容をなぞるようにして、カセットテープの中で再び語られてもいる。五章では、大学に入学したての古義人が吾良に貸した、グリーンメルスハウゼンの『阿呆物語』について話すカセットテープが登場する。

部分的ではあるが、このようにテープの内容には、吾良が古義人と過去に話したことを振り返ろうとしているものがいくつもあることが分かる。ここでの「対話」においては、真新しい情報の伝達というよりも、むしろ吾良がこれまでの古義人との会話の中身を振り返り、共有している記憶の確認をおこなっているのである。

また、「田亀」は吾良の声のみならず、物語も再生する。例えば序章1、2、3では、吾良が古義人に別れを告げる内容のテープが繰り返されるが、それらは焦点化される文言が少しずつずらして再生される。まずは序章1の、吾良の訃報を聞く直前に古義人がテープを再生させた場面を見てみよう。

書庫のなかの兵隊ベッドで、ヘッドフォンに耳を落ませて
いる古義人に、

———そういうことだ、おれは向こう側に移行する、といった後、ドシンという大きい音が響いた。しばらくは無音の時があつて、しかし、おれはきみとの交信を断つのではない、と吾良は続けていた。わざわざ田亀のシステムを準備したんだからね。それでも、きみの側の時間では、もう遅い。お休み！（九頁）

同様に、序章2を見てみよう。

ところがそのうち、ある沈黙をおいて、さきほどまでの話しぶりとははつきり異なつた、アルコール飲料の影響が露わな声で、

———：：：：：そういうことだ、おれは向こう側に移行する、と吾良はいった。

それに続いて、自作に特撮や合成録音を多用することで知られていた吾良らしく、後から考えてみれば、重い肉体が高い所から落下して舗道に激突すればああいう音がするかと思われる響きがあつて、

———：：：：：しかし、おれはきみとの交信を断つのではない、わざわざ田亀のシステムを準備したんだからね。それでも、きみの側の時間では、もう遅い。お休み！ という吾良の声がわつたのである。（二四頁）

序章2に登場する録音テープの声は、吾良が自殺する晩に古義人

が聞いたテープを繰り返しながら、吾良がアルコールを帯びていたことと、「ドシン」という音が、投身自殺した吾良が地面に叩きつけられた音であると説明を付けて、語り手が再生している。序章3でもこのテープの内容が再生される。

——…そういうことだ、おれは向こう側に移行する。しかし、おれはきみとの交信を断つのではない。(一八頁)

吾良の死体の確認のために湯河原に赴いた古義人は、携帯電話を持った初老の男が宙に浮いているという構図の吾良の絵を見つめる。そしてそれが自分への遺書ではないかと感じ、この絵を、田亀を持った吾良の自画像のように考える際に挿入されているのが、先に挙げた吾良の台詞である。録音テープは、物語を進めるべく、出来事を詳細に説明する場合において、語り手によって切り取られているのである。

このとき、吾良の声は吾良の死を回想するためのエピソードの一部に組み込まれている。これらは、作中の時間軸に沿って再生されているのではなく、一度は古義人によって再生されたものを語り手が編集することで、吾良の音声から、記憶の糸を手繰るようにして、過去のエピソードへと時空間を超えていく語りの効果を出している。「田亀」が導入するエピソードは、生前の吾良の声を喚起させながら、吾良の死までの記憶を共有あるいは追体験させていく。「田亀」の再生は、吾良を振り返るもの、言わば吾良の鎮魂として機能しているのだ。

二、暴力的なるもの内実

「田亀」に付属されたカセットテープには、松山での「アレ」を想起させるようなグリーンメルスハウゼンの『阿呆物語』への言及があり、また吾良がヤクザに刺され、「ガタガタ」になったときに録音したと思われる内容も吹き込まれていた。このような「田亀」の中での、吾良と古義人が経験した暴力的事件についての間接的な話題提示は、その経験を回想する展開へと繋がる。では二人はどのような暴力的体験を共有しているのか。

川本三郎が指摘するように、大江の作品世界は「暴力にあふれかえっている」¹⁾。本作品にも古義人と吾良が受ける理不尽な暴力的体験が複数描かれる。たとえば古義人は『政治少年の死』の出版をめぐって右翼とジャーナリズムの板挟みにあう。吾良はヤクザの民事介入事件に取材した映画のビデオ化をめぐる映画界の中心人物たちや暴力団と対立し、拳銃暴力団から襲撃され負傷する。

吾良が襲撃されるきっかけとなったものは、ヤクザの民事暴力を主題にした吾良の映画である。その映画のビデオ販売を進めようとする中で、販売中止の働きかけを起すヤクザ集団と対立し、裁判沙汰になる。一方で、吾良は若い監督を起用した映画のビデオ化に関する訴訟を抱えており、原告側の若手の監督とそれを支援する監督協会は結託して吾良を孤立させる。この監督協会を含む原告側の支持者たちは、ヤクザの映画のビデオ化に関しては販売に賛同する署名運動をし、ジャーナリストの蟻松もそれに加担していた。彼らは、吾良がヤクザの脅迫に屈してビデオ販売を中止すると踏

んで、映画のヴィデオ化をあえて後押しし、吾良が屈したところを「きみの自己検閲が映画界の表現の自由を危うくする」と糾弾するつもりでいたのである。さらに、このような、表現の自由を大義名分にヤクザの脅迫へと貶めるという方法は、古義人が蟻松から受けていた脅しと同じやり口のものであった。古義人もまた蟻松から、「右翼が恐くて出さぬ」、右翼少年を題材にした小説『政治少年の死』を出版しろと脅迫されていた。ジャーナリズムは、日本国憲法で保障されている国民の権利を侵し、ヤクザや右翼に迎合するような検閲を自ら課してヴィデオの販売や小説の出版を中止することへの、言わば社会正義に反する者への反発を建前に、二人を、社会正義を侵犯する悪役ないし排除されるべき者に仕立て上げる。

また、吾良の死後のマスコミの反応も二人を孤立させた。古義人は、テレヴィ局や新聞社、週刊誌の人間に「自殺者への侮蔑の感情が共有されている」ことを感じ取った。吾良は映画監督として名のある人物であった。ところが、これまで「祭り上げられてきた」人物は「有名税」の名のもとにつき落とされる。このようなマスコミの描写は、日本のマスメディアに見られる「トリックスター」的な性質を浮かび上がらせる。スーザン・ファアは、動的で強い影響力を持つ日本のマスメディアのトリックスターの性格は、あらゆるものを価値づけることもするが、何物に対しても永遠にはその正統性、聖性を保持することはせず、嘲りの対象として突き落とし、犠牲に貶める可能性をも含んでいると述べている。こうしたトリックスター性をもつマスメディアは、自殺した吾良を嘲笑されるべき対象へと追いやっていく。

先述したように吾良はヤクザの襲撃に遭い、古義人は右翼から出版を阻止する脅迫を受ける。二人は一見、二つの異なった組織の襲撃にあったように見えるが、この二つの組織の根幹は同一のものである。丸山真男によれば、ヤクザと右翼は家族主義的な構造のうえに成立しているものであり、しかもその根底には、敗戦後に瓦解した、天皇を頂点に国民が天皇の赤子として配置されるという近代天皇制の構図が模倣されている。さらに、古義人が一七歳のときに吾良と体験した、松山での「アレ」という一連の出来事に関わる超国家主義者たちもやはり、家族主義的な構図の上に成り立っており、親分・子分関係を築き上げている。古義人と吾良は松山の超国家主義者を含め、家族主義的共同体を築こうとする人物たち、つまり父なる天皇という支柱のもとに永遠性を希求する人物たちからの暴力にも曝されるのである。

松山で体験した「アレ」とは、大黄が率いる超国家主義者の「蹶起」にまつわる出来事を指す。大黄は、敗戦翌日の松山で、古義人の父親を神輿に担いでおこなった捨て身の銀行襲撃を踏襲した、一九五二年の再「蹶起」を企てていた。「蹶起」の目的は、サンフランシスコ講和条約が発効し、GHQによる日本占領が終わる同年四月二十八日までに、米軍に非武装の日本人をわざと殺させ、「国民規模の大きい怒り」を湧き起こして自分たちの「国家思想をよみがえらせ」ることであった。

この「蹶起」の思想は時を隔てて、古義人の父の死を題材にした小説、「聖上は我が涙をぬぐいたまい」の刊行をきっかけに、松山の超国家主義者たちによる十数年にもわたる古義人へのテロルで再

び浮上する。「テロル」とは本来、「暗殺や暴行などの直接的暴力手段によって政治目的を達成しようとすること」¹⁾を指す。したがって、古義人が思っている痛風に見せかけることができるような「左足の拇指」という部位を痛めつけるといふ、錬成道場の超国家主義者たちによるこの執拗な襲撃もまた、「政治目的を達成」する意図を含むものであった。だからこそ、彼らはわざわざ「古義人の村の明治初年の一揆で、指導者が準備していた大砲のためのもの」であった小ぶりの砲丸を使用するという、いかにも原始的な方法をあえてとつたのである。この砲丸は大黄の持っていた「武器庫」に取められていたと思われる代物であり、「日本人から失われた国家思想をよみがえらせ」ようと画策する錬成道場のセミナーと「蹶起」を彷彿とさせる仕掛けとして働いていた。このようにして執拗に繰り返されてきた「テロル」は、大黄の死後、古義人のもとにスッポンが送られてくることで終結する。最後に送られたスッポンもまた、錬成道場の人物たちからの「テロル」であった。

古義人がベルリンから日本に帰国したその日の夕刻、大黄が古義人に送るために飼いつけたというスッポンと共に、大黄の死を報告する手紙が入った荷物が届く。手紙には、「このスッポンはあなた御自身で料理されて、遺志を生かしてあげてください」とも書かれていた。彼らの目的は、生きたままのスッポンを送りつけ、古義人に料理させるといふ奇妙なものであった。そこには、スッポンを「さばく」といふ行為をさせる、つまり殺されることで「国家思想」を生きながらえさせるという大黄の思想が反映されていた。スッポンは、大黄の「遺志」が生かされるため、殺されるべくして送られ

てきたものなのである。

また、ここで古義人に調理されるため送られてきたものがスッポンであったことは、それ自体象徴的でもある。「田亀」の表記の中には、永遠性を暗示する「亀」が用いられていた。そしてここでもまた、不老長寿を暗示する「スッポン」が登場する。「田亀」は「こちら側」と「あちら側」とを繋ぐシステムとして機能していた。つまり「田亀」は吾良の死を意識させないようにするシステムとして、永遠性を希求されていた。一方で、スッポンもまた、大黄の「遺志」を引き継ぐためのものであった。奇しくも両者は永遠性を象徴し、永遠性を望まれる存在として共通しているのである。

「テロル」は「聖上はわが涙をぬぐいたまい」を出版した古義人に向けられた暴力であったが、「アレ」という一連の出来事は、古義人と吾良が二人で経験したものだ。ここで二人が経験した「アレ」における暴力的体験を見ていきたい。

「アレ」の中核となる「蹶起」の目的は、米軍キャンプへ突入し、わざと撃ち殺されることだ。武装抵抗する日本人を装うには、故障した銃の入手が不可欠であった。そこで大黄は、松山のCIE図書館におり、古義人と面識のある米軍将校、ピーターに目を付ける。そして彼に故障した拳銃を横流しさせるために、ピーターが性的な対象として関心を抱いている吾良を利用して、錬成道場へ招いた。錬成道場に到着したとき、大黄はわざわざピーターと吾良を浴場で二人きりにするように御膳立てまでするのである。

ところが大黄の「蹶起」は、殺されることによる「国家思想」の復活という計画に若者たちが反発し、あつけなく頓挫する。錬成道

場の若者たちは米軍を殺すという方法を考えていたのだ。こうした食い違いの末、鍊成道場の大黃と若者たちは袂を分かつた。

しかし、古義人はこうした計画の頓挫を大黃はあらかじめ分かっている、「蹶起」の計画は「遊び半分」だったのではないかと疑問に思うのである。というのも、古義人は大黃が敗戦直後の「蹶起」に対しても本気ではなかったのではないかと感じていたからだ。

大黃がセミナーで語る敗戦直後の「蹶起」の話はかなり誇張を含んだものだった。「蹶起」の折りに、「箱車の長江先生に覆いかぶさつて盾になろうとした」末、「左の肩口を撃ち抜かれて」左腕を失つたという大黃の話は、古義人が記憶しているものと食い違う。

古義人は戦中、父親の書齋で「書棚から本をおろしたり郵便物を整理したりしていた大黃さんにも、すでに左腕はなかった」ことを覚えていた。敗戦後の「蹶起」は大黃によってセミナーの中でいたずらに誇張されて語られているのだ。大黃が計画した再「蹶起」も、米軍に武装抵抗する気はなく、半ば冗談めいたものであった。鍊成道場の若者たちもまた、「蹶起」を半ばゲームのように捉えていた。

鍊成道場から戻り、森に入った古義人と吾良は、ピーターを招く晩餐の支度に、仔牛を解体しにいった若者たちに出くわす。若者たちが二人に向けた表情は、「お祭りに谷間の大通りに出て来る「在」の子供らがそのまま大きくなったようで、一杯機嫌で黙ってニヤニヤしている」といったものだった。酒に酔って二人に近づいてくる若者たちにとって、「蹶起」もまた「お祭り」なのである。そうした若者たちに、古義人と吾良は剥いだばかりの仔牛の生皮を被せられ、嘲笑される。この仔牛の生皮を被せられるという事件は「ア

レ」という一連の出来事の中でも特に読者の想像力を掻き立てる暗喩的な事柄だろう。というのも、牛の生皮を被せられるという暴力的事件についての描写は、吾良が「田亀」で回想していた、中世ドイッの作家であるグリーンメルスハウゼンの『阿呆物語』の作中、主人公ジンプリチウスが「司令官以下の悪企みで道化になる試煉の後、気が付くと仔牛の姿にされている」場面のジンプリチウスの受難に重ね合わせられているからだ。ジンプリチウスの受難は、すでに仕立てられた牛の皮を着こまされ、道化役に擬せられるということもだった。一方で、古義人と吾良が「アレ」の過程で経験した牛の皮を被せられる事件は、屠殺されたばかりの仔牛の血と脂にまみれた生皮であった。二人は、『阿呆物語』のジンプリチウスがそうであったように、「處世の道」から外れていく。また、「国家思想」をよみがえらせるという祭りの中では、大黃によって貶められ、若者たちに嘲笑された揚句、ピーターを呼び寄せるための晩餐に用いる犠牲の仔牛に擬せられる。剥いだばかりの仔牛の皮の、「血の匂いのする生温い暗闇に包まれて、腕は重く蹴りつける足もままならない」でいる二人は、あらゆる暴力の犠牲にされたまま身動きが取れなくなる様子を象徴しているようにさえ見えるのである。

ここまで、作中における様々な暴力がいかに機能しているかを見てきた。松山での「アレ」においては、「国家思想」をよみがえらせようとする「蹶起」計画の中で、犠牲の仔牛の生皮を被せられ、マスコミを含む大衆的暴力の中で再び犠牲に貶められる。これらの事件の根底にある暴力性とは、そうした社会、共同体からの孤立と疎外を味わうという経験に貶めることにあるのではないか。

三、「生み直し」へ——その危険性と可能性——

「田亀」は古義人と吾良が味わった暴力的体験へと遡り、体験を共有した友人の死を鎮魂するようにして再生してきた。ところが、終章においては吾良の死を悼むべく過去へ向けられた目が、新たな生へと向けられるように機能する。この「生み直し」という結末を考える上で重要なフアクターとなるのは、登場する女性のもつ「母」的性格である。

大江健三郎の作品において、「母」性は癒しを与えるもの、権力の反対側にいるものとして多く位置づけられてきた。そういつた「父」対「母」という構図は『取り替え子』^{チエンジリシコ}においても見受けられる。山根は、終章において千樫と浦さんという二人の女性が吾良を生み直すことを企てる展開を「男たちが担えない課題を担う存在としての女たちの本質を、大江はここに鮮やかに捉えてみせている」⁽¹⁹⁾と評し、沼野充義は文庫版解説の中で、終章では古義人が留守をしている間、千樫と浦さんの会話が繰り返されているところに着目し、「いわば舞台から前もって退場」し、「未来を切り拓くべき女性たちに場所を譲っている」⁽²⁰⁾と指摘している。このように『取り替え子』においても、「母」は「父」に対立する者として存在する。また、渡辺広士の述べる「子が父にあるイメージを作るようにそれを打消そうとする対立者」⁽²¹⁾としての母親像は次に挙げるような、「錬成道場」と「農場」という二つの呼び名の区別からうかがえる。

大黄の農場のオート三輪で戻られたようですが、どうしてまた、古義人さんが大黄の所などに行ったものか？

古義人は、母親が錬成道場といわず、農場という言葉を使っただのを、そのまま利用して簡単な説明をした。(二七七頁)

錬成道場とは、大黄たち国家主義思想グループが自給自足しながら生活する場のことある。しかし、古義人の母親は、この土地を錬成道場ではなく農場と呼ぶことで、父を中心とする国家思想と距離をとっている。また、この「母」は、神話的性質を持つて立ち現れる。

津島佑子との対談の中で、大江は「神話的宇宙を胎内に持っている女性」の重要性を語っている。そこで、大江はアメリカの大学で教員を勤めていたときにエリアーデをまとめて読み、自分の村が神話的な元型になっていることを理解したことを話している。エリアーデの「聖と俗」⁽²²⁾には、「配偶の助けを借りることなく、独力で受胎することができる」⁽²³⁾母といつた、女性の神話的な「産出力」について言及するものがある。『取り替え子』^{チエンジリシコ}においては、終章で登場する浦さんの子供の父親となるべき男はいなくなり、しかも男の子供ではなく、死んだ吾良を「もう一度産んで」あげようと、一人出産を決意することになる。こうしてほとんど男子禁制の場で妊娠、出産という事態が繰り返られるのは、「配偶の助け」を借りることのない「自然産出力」を持つ、神話的な女性性のイメージが浦さんに内包されているからではないだろうか。

ところが、この父に対置する母による「生み直し」はある種の危

うさを含んでいる。

浦さんが吾良をもう一度生み直すことを決意するきっかけとなったのは、ドイツの新聞に掲載された古義人の執筆記事の一部であった。この記事は、子供の頃、発熱がおさまらず、「僕は死ぬだろう」と思った古義人に向けて、母親が声をかけたものである。

あなたが私から生まれて、いままでに見たり聞いたたりしたこと、読んだこと、自分でしてきたこと、それを全部新しいあなたに話してあげます。それから、いまのあなたの知っている言葉を、新しいあなたも話すことになるのだから、ふたりの子供はすっかり同じですよ。(三六一頁)

この「まだ生まれて来ない者」が、死んでしまった者と「すっかり同じ」にされるといふ死生観は、作中、吾良と古義人が話す魂の循環と関連する。話は、古義人が谷間の言い伝えを吾良に話すところから始まる。

人間が死ぬ、つまり肉体としての人間が死ぬ時、魂は肉体を離れて、谷間の、壺の内側のかたちの空間を昇って行く。螺旋状にグルグル廻って昇って行くというよ。その上で、自分に定められた樹木の根方に着地する。それから時がたって、いまの螺旋の向きとは逆の廻り方で下降する。それはあたらしく生まれて来る赤んぼうの肉体に入るためだ。

——ダンテによるとね、右廻りで山に登ることは人間にとっ

て正しく、左廻りにというのは誤った進み方だそうだけ。きみの谷間から森へ昇る螺旋状の運動は、右廻りかい、左廻りかい？

——それは、魂が古い肉体から出て森の樹木の根方に行くのと、新しい赤んぼうの肉体に入ると、どちらが正しく、どちらが誤りと考えられていたかだ。(二七頁)

ここで取り上げられた魂の循環についての話からは、右廻りと左廻りとが、それぞれ正しい方向と誤った方向とを示しているということがわかる。ところが、魂が肉体から出ること、新たに入ることのどちらが正しく、どちらが誤りなのかは示されない。したがって、魂が新しい肉体に入っていく「生み直し」が正しい方向なのか誤りなのかの答えは留保される。

先述した、浦さんが出産を決意するきっかけとなった古義人の執筆記事で、古義人の母親は、もしあなたが死んでしまっても、新たに生まれてくる子供を死んでしまったあなたとすっかり同じ子供にすると言う。しかしそれは、潜在的に、死んでしまった者に向けてきた目でもあるという矛盾を孕んでいるのである。生きることができなくなってしまう子供の代わりに生きる役割を持つということ、死んでしまった者とすっかり同じにされる、代替可能な存在となるという恐ろしさが付き纏うのではないか。このように、「生み直し」は死者への眼差しと「まだ生まれて来ない者」への眼差しとが、また「右廻り」と「左廻り」とが混然一体となった危険な賭けなのである。では、そうした危うさを持つ「生み直し」をあえて企

てる意義は何か。

作品の序盤で交わされていた、古義人と吾良の「田亀」での「対話」は、吾良があえてそのように仕掛けたように、「あちら側」と「こちら側」を地続きであるかのように感じさせるものだった。つまり、吾良の魂は死を意識しないものとして捉えられていた。「田亀」が昆虫のみを指す「タガメ」ではなく、漢字表記の「田亀」であることは永遠性を希求する動物としての「亀」の性格を連想させるが、「田亀」とは本来、「あちら側」と「こちら側」を繋げ、「こちら側」での死を意識させない、永遠性を保証する媒体として機能していたのである。ところが、終章で「田亀」が「対話」の相手として想定していなかった千樫に譲渡された後では、「田亀」は「対話」の機能を失い、単純に死んでしまった吾良の肉声テープを再生する装置として機能するようになる。この時点で「あちら側」と「こちら側」の地続きの関係性は壊れており、したがって死んでしまった吾良の魂の永遠性は保障されなくなる。

この「田亀」がもっていた永遠性という性質は、錬成道場の国家思想グループが送ってきたスッポンにも共通していると言える。スッポンもまた、古く不老長寿と言われる動物であり、永遠性を象徴するものであった。このスッポンは、ベルリンから帰国した古義人に、ある意図をもって送られてきたものである。その意図とは、大黄の亡きあと、スッポンをさばくことで、大黄の「国家思想」を引き継がせようとするものであった。大黄の「国家思想」は、人に殺されることよって国民に伝播させるといった手段をとるものであった。つまり、古義人にスッポンを殺させるという行為を通して

思想を永遠に残そうとしたのだ。「国家思想」を脈々と引き継いでいこうとする点において、超国家主義者たちも、また天皇という絶对的な権力者を軸とする国家主義も、永遠性を希求していた。

しかし、終章はこれまで希求されていたものの代りに、女性による「生み直し」の企てを浮上させる。女性性は、「生む」という生理的な能力を持って、存在の永遠性を重視する男性性の論理と対置する。「生む」というのは、永遠性ではなく、一回性である。終章で千樫に「田亀」が譲渡された時点で、これまで「田亀」の性格であった永遠性の希求が、一回性を重視する「生み直し」へ繋ぐものとして、役割を転じているのである。

これまで、古義人による「田亀」の再生は、吾良と二人で共有する体験の確認、追体験をおこなうものであった。それは生前の吾良との出来事を想起させ、作中では吾良の声からそれにつづるエピソードが展開することもあった。古義人による「田亀」の再生は、それ自身が吾良との体験を再確認し、また体験を回想していくという、吾良を鎮魂するものだったのである。ところが終章は、吾良の肉声テープには浦さんとの情事を語るものこそあったが、これまでのように過去の出来事を回想しない。終章の「田亀」は過去を振り返り吾良を鎮魂するという役割から、浦さんの、「まだ生まれて来ない」赤ん坊へと目を向けるためのきっかけとしての機能に変化しているのである。

「生み直し」には、確かに、死んでしまった者への目が潜在する。しかし、そこにあるのは、死んでしまった者に対する鎮魂ではなく、あくまでもこれから生まれて来て、形成されるべき者に向けら

れた眼差しである。永遠性を保証するものから一回性を重視するものへと、死者とのコミユニケートはこれまでとは異なる方向性へと展開しているのである。

おわりに

本稿は、「生み直し」の結末がどのような意義を持つかを示すために、「生み直し」へと至るプロセスを重点的に論じてきた。はじめに述べたように、大江はいかに死者とコミユニケートするかということをたびたび描いてきた。『取り替え子』においてもこのモチーフは引き継がれ、「田亀」という録音再生装置を媒体に、死者である吾良と、古義人は「対話」を繰り返した。二人は「田亀」を通して、自分たちが体験してきたことを共有し合い、また語り手が「田亀」を再生させることで、吾良の体験が開示され、過去を振り返って回想していくようにも機能した。「田亀」は吾良の体験を共有、再現すべく、言わば吾良の鎮魂に重要な役割を果たしていた。ところが、「田亀」は終章で視点人物となった千樫に譲渡されることで、吾良の体験を回想していくような、鎮魂のシステムではなく、「まだ生まれて来ない」、死んでしまった吾良を「生み直す」企てへと力が発揮されるのである。それも、「生み直し」の企ては男同士のコミユニケートの場ではなく、女同士のコミユニケートの場の中で進行する。

古義人と吾良は様々な暴力的体験を共有していた。その暴力性に向けてるのは、右翼やヤクザであり、ジャーナリズムであり、マスメディアであった。肉体的な負傷や脅迫のほかに二人を脅かしたの

は、嘲笑の対象に貶められ、社会から孤立させられるという精神的な苦痛であった。吾良が贈ったカセットテープには、松山で起きた「アレ」という出来事を想起させる小説、『阿呆物語』の話題を振るものなど、二人しか共有しえない事柄を話したようなものがあった。ところが、情報を共有する唯一の仲間を失って、古義人は一人取り残される。

六章までは吾良の鎮魂として、吾良の体験を追いつつ進行していた物語は、終章では視点人物が古義人から千樫へと変わり、「田亀」が千樫に譲渡されることで、浦さんも加わった「生み直し」へと急展開する。「まだ生まれて来ない者」へと目を向けようとする「生み直し」は、確かに潜在的には死んでしまった者への眼差しを含む。しかし、「生む」行為は永遠性ではなく一回性を希求し、「生み直す」行為によって死を見つめるのではなく、あくまで生を見つめようとしている。正しい方向か誤りかは留保されながらも、鎮魂から「生み直し」へと方向転換すべく、女性たちによって新たな試みがなされているのである。

従来の死者とのコミユニケートは、『取り替え子』においては女性たちの「生み直し」の企てへと踏み出している。コミユニケートすべき対象は、死者から「まだ生まれて来ない者」に変更され、死を脱却し、いかに生へと向かうかが新たに模索されている作品として、『取り替え子』は大江の作品の中でも重要な位置を占めているのである。

〔付記〕 本文引用は『取り替え子』^{チエンジン}講談社文庫 二〇〇四年四月

第一刷に拠った。

注

- (1) 安藤始『大江健三郎の文学』(おうふう 二〇〇六年二月) 三一—四頁
- (2) 山根猷「死者との対話が紡ぐ受難と復活の物語 大江健三郎著『取り替え子 チェンジリング』」(葦牙)二〇〇一年七月) 一三四頁
- (3) 山城むつみ「追憶と反復——大江健三郎『取り替え子 チェンジリング』を読む」(群像)二〇〇一年三月) 一九二頁
- (4) 福田和也「大江健三郎と自殺者たち」(文學界)二〇〇一年九月) 一四二、一四三頁
- (5) 「浦島の太郎」『室町物語草子集』二五八頁(ジャパナレッジ『新編 日本古典文学全集』 <http://japanknowledge.com/lib/shelf/koten/> 閲覧日: 二〇一四年一月一四日)
- (6) 『日本書紀 卷二』二〇七頁(『ジャパナレッジ』新編 日本古典文学全集』 <http://japanknowledge.com/lib/shelf/koten/> 閲覧日: 二〇一四年一月一四日)
- (7) 「逸文 丹後の国」『風土記』四七三頁(『ジャパナレッジ』新編 日本古典文学全集』 <http://japanknowledge.com/lib/shelf/koten/> 閲覧日: 二〇一四年一月一四日)
- (8) 石橋紀俊「大江健三郎「死者の奢り」論——反転する細部——」(『日本アジア言語文化研究 第五号』一九九八年三月) 六四頁
- (9) 宋仁善「もうひとつの世界——大江健三郎の「空の怪物アグイ」論——」(『文学研究論集 二二二号』二〇〇四年三月) 二〇一頁
- (10) 内堀瑞香「大江健三郎『取り替え子』論——「再生」装置としての「田

亀」——(『お茶の水女子大「人間文化創成科学論叢』二〇〇九年三月) 七二—七三頁

- (11) 川本三郎「芸術家の自死と再生——大江健三郎『取り替え子』を読む——」(『文學界』二〇〇一年二月) 二四四頁
 - (12) Susan J. Pharr 「Media as Trickster in Japan: A Comparative Perspective」(『Media and Politics in Japan』 University of Hawaii Press 一九九六年五月) 三四頁
 - (13) 丸山眞男『増補版 現代政治の思想と行動』(未來社 一九八五年一月) 一六七頁
 - (14) 「テロル」(『ジャパナレッジ』『日本国語大辞典』 閲覧日: 二〇一四年一月一四日) <http://japanknowledge.com/lib/display/?id=200202eb0136dUV5J1T7>
 - (15) 望月市恵「前書き」(『グリーンメルスハウゼン』『阿呆物語(上)』望月市恵訳 岩波書店 二〇一二年二月) 一二頁
 - (16) 注2に同じ。一三七頁
 - (17) 沼野充義「解説 悲しみを濾過して、「まだ生まれて来ない者」たちに道を開く」(『取り替え子』講談社文庫 二〇〇四年四月) 三八五頁
 - (18) 渡辺広士「解説 父の多義性」(月報『大江健三郎全作品3』新潮社 版第Ⅱ期 一九七七年一〇月) 六頁
 - (19) 〈対談 大江健三郎 津島佑子「想像力と女性的なもの」〉(『世界』一九八五年八月) 一四一頁
 - (20) ミルチャ・エリアーデ『聖と俗』(法政大学出版局 一九六九年一月) 一三六頁
- (しもむら ともよ 本学大学院博士課程前期)