

大江健三郎論

—物語内容と物語言説におけるヘテロ的な特性を視座として—

目次

序―物語内容と物語言説におけるヘテロ的な特性を論じるにあたって	4
第一部 物語内容におけるヘテロ的な特性	1 4
―「別の世界」、そのヘテロ的な特性への可能性を中心に―	
第一章 『鳥』論	1 5
―「かれ」における三つの「ズレ」を中心に―	
第二章 『空の怪物アグイー』論	2 7
―非日常の実体化がもたらすヘテロ的な特性―	
第三章 『万延元年のフットボール』論	4 0
―「ヘテロトピア (hetero-topia)」の構築―	
第二部 物語言説におけるヘテロ的な特性	6 6
―「ヘテロトピア」から「異質物語世界的物語言説」へ―	
第四章 『ピンチランナー調書』論	6 7
―二項的な物語構造を物語言説の交差から読み解く―	
第五章 『懐かしい年への手紙』論	8 7
―「異質物語世界的物語言説」における語り手の混在―	
第三部 ヘテロ的な特性から大江健三郎を読み直す	1 1 3
―韓国文学の危機に関する比較文学からの一考察―	
第六章 大江健三郎と崔仁勲のトポスにおける小説の方法	1 1 4
―『万延元年のフットボール』と『広場』を中心に―	
第七章 大江健三郎と村上春樹の作品における「僕」の物語言説比較	1 3 3
―『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』を中心に―	
終章	1 6 1

凡例

- 一、小説のテキストは『大江健三郎小説』全一〇巻（新潮社、一九九六・五～一九九七・三）を使用し、本文の引用はこれによる。ただし、『鳥』は『大江健三郎小説』に収録されていないため、『大江健三郎全作品』第一期二巻（新潮社、一九九四年）から引用した。そして、韓国の作品である崔仁勳作『広場』は日本語訳の『現代韓国文学選集』第一巻（冬樹社、一九七三年）から、村上春樹作『ノルウェイの森』は『村上春樹全作品 一九七九～一九八九』第六巻（講談社、一九九一年）から引用した。
- 二、引用あるいは参考とした文献がある場合には注を施し、章末に掲載した。
- 三、参考文献の出典は、執筆者名、論文名、掲載誌名または発行社名、発行年月の順に記す。そして、韓国の文献や人名、出版社の場合、「」の中に韓国語で表記し、その後ろに（ ）を付け、その中に論者の訳を入れて記した。その他、韓国資料の日本語引用は論者の翻訳によるものである。
- 四、本文の年号は、すべて西暦で統一した。
- 五、本文中における括弧の使い分けについては、『』を書名および雑誌名として、「」を引用文として使用する。

序―物語内容と物語言説におけるヘテロ的な特性を論じるにあたって

大江健三郎とその作品を評価する軸として桑原丈和⁽¹⁾は「一九六〇年代・七〇年代から続いている戦後文学の後継者、戦後民主主義、政治と性、想像力、核時代の危機に加えて、小説の方法化、樹木・森と救済、障害のある息子との共生」などがあると指摘している。そして彼はこういう軸が「大江自らのエッセイや自伝を通して提示してきた枠組みに基づいて創られた」と述べ、それと共に、「大江における批評と文学研究の領域もそのイメージの中から大江の小説をとらえようとしてきたことに過ぎなくなり、それが大江文学のカノンになっている」と結論付けている。桑原丈和の指摘を踏まえて大江における批評と文学研究を考えると、それ自体が「大江健三郎という名前の周りを取りまいてるイメージ」に揺さぶりをかけることもできず、読者を物語そのものによって導くこともできない原因になっていることが分かる。とくにそのカノン化によって、物語内容と物語言説における「あいまいさ」を説明せず「あいまいさ」のままにしておいたので、大江の小説は読みにくい小説として扱われつつ、その読者層を広げることができなかつたと考えられる。

大江の作品は小説を方法化する過程の産物だといえる。それは大江自らも言及しているし、先行研究によつても指摘されている。しかし、読者の側から見れば、その方法化した小説は読者が物語構造を読み取るにあたってむしろそれを妨害する「あいまいさ」を生み出してしまうのも周知の事実である。

大江は『あいまいな日本の私』⁽²⁾の中で「あいまいさ」という言葉を用いて、「開国以後、百二十年の近代化に続く現在の日本」が「あいまいさの二極に引き裂かれている」と述べている。また、その引き裂かれた「現在の日本」が「痛みと傷から癒され、恢復することを」希求し、そのため「文学的努力を続けて」きたと述べている。とすると、大江は「現在の日本」が抱える「あいまいさ」を捉え、読者に発信することを志向していたと考えられる。いわば、「あいまいさ」を究明するための物語構造を構築したのだ。だが、読者は大江の小説から「現在の日本」が抱える「あいまいさ」を読み取るのではなく、大江の小説の物語構造自体に物語内容と物語言説における「あいまいさ」を読み取ってしまう。大江の小説に触れる読者からみれば、大江が方法化した小説は読みにくい小説になってしまったのだ。「あいまいさ」は多様な意味を内包している。多様な意味とは「ある語が二つないしそれ以上の異なる意味を持つこと」を指す。つまり、「あいまいさ」はヘテロ的な特性⁽³⁾から生まれるのだ。そうであれば、大江の小説における物語内容と物語言説がヘテロ的な特性を含めば含むほど、読者はその「あいまいさ」から抜け出して物語を読み取ることに成功し難くなる。言い換えれば、大江が小説の方法的な枠組みを構築すればするほど読者が読み取らなければならぬヘテロ的という特性も多くなり、その結果として、大江の小説を読んできた読者は徐々にその物語内容と物語言説から距離を置くようになる。そして、新たな読者の獲得にも失敗してしまうのである。

こうした視角に立って、以下に示される論考では、大江の作品に対して作家大江をい

つたん括弧にくくった上で、その作品に含まれるヘテロ的な特性を物語内容と物語言説から抽出して読み直す。とくに、物語構造の中で物語内容と物語言説におけるヘテロ的な特性が、「あいまいさ」^{アムビグイティ}として変奏されていくあり方を考察する。

ちなみにそのような読解の作業は、以下のような二つの、相互循環的な目論見に基づいて行われる。ひとつは、大江作品の中で展開される物語内容におけるトポス、そのトポスからヘテロ的な特性を検証することである。大江の作品におけるトポスが、「四国の谷間の村」と「都市」のように、二項構造で構築されているのは周知の事実である。そのため、「谷間の村」と「都市」と対比され、ユートピアとして論究されてきた。しかし、「谷間の村」と「都市」の間を移動する物語内容によって、その二項構造のトポスは両極として成り立っているのではなく、同時性を持って混在するとも言える。つまり、二項構造のトポスが大江の小説として構造化されているといえるならば、同時性を持って混在するトポスはまた読者によって再構築されるといえる。

そしてもうひとつは、トポスからヘテロ的な特性を読み解く作業を通じて、「僕」という語り手を生み落とした物語言説の形を記述していくことである。すなわち、大江が二項構造のトポスを同時性を持って混在するトポスとして転換した結果、それを語る物語言説にも新たな変化がもたらされたのではないかということだ。それを論究するため、大江の小説における「僕」が語る物語言説を取りあげる。このようにトポスと「僕」を緊密に関連付けて、ヘテロ的な特性が導き出されるようにこれからの論を進めてゆきたい。

本論文では全体を三部に分けて考察を進めて行く。まず、第一部（第一章～第三章）は初期から一九六〇年までの作品を中心に物語内容におけるヘテロ的な特性としてトポスの問題を取りあげて論じる。次に、第二部（第四章～第五章）は一九七〇年代から一九八〇年代にかけての作品を対象として物語言説におけるヘテロ的な特性、つまり「僕」という語り手を取り扱って考察する。そして第三部（第六章～第七章）は比較文学の領域として、崔仁勲と村上春樹との比較を通じて、韓国の読者に大江はどう読まれるべきであるのかに関して、一つの提案をする。

以上の三部における各々の作品への論議をもとにして、以下の各章を進めていくが、それについて簡単に触れておく。

第一章は日常から非日常に変わるトポスの転倒に注目する。大江の一九五〇年代後半の作品群における二つのトポスと二人の「僕」、という組合せに焦点を当てたとき、一九五八年に発表された『鳥』（『鳥たち』が原題、『別冊文春』第六五号、一九五八年）はたいへん重要な意味を有していることが見えてくる。なぜなら、『鳥』のトポスは「谷間の村」や「都市」という対立項にも属していないし、語り手も「僕」ではなく「かれ」であるからだ。それだけではなく、物語は「かれ」の「廿歳の誕生日」に「鳥たち」が現れてからその一年後の時点で始まっており、その時「かれ」は「少年」でも「青年」でもないのである。

『鳥』では「かれ」が自ら非日常のトポスを造って、その中で保護を受けるというモチーフの核心をより簡明な形態の物語言説として語っている。「かれ」は、二十歳にな

る誕生日に自分が《鳥たち》を呼び集めて、自分の回りにいるその《鳥たち》の存在を感じる。その日から、「かれ」は《鳥たち》と一緒に暮すために、大学の講義室に出席することも止めて一年間も部屋に閉じこもっている。「かれ」は自ら壁を造り、その中に閉ざされて、自ら感じる全身の感覚で《鳥たち》と共感する。これによって、「かれ」は《鳥たち》という他人を自分の内部で造形することが可能になる。そして、「かれ」の部屋は日常のトポスに対してヘテロ的な特性を持つ非日常のトポスとして完成される。だが、物語が事件として動き出すのは、この非日常的なトポスが他人によって侵犯される時である。

このように、大江の一九五〇年代後半における作品群の中で『鳥』という作品に注目すべきところは、このヘテロ的な特性を持つ非日常のトポスを「かれ」自らが構築しており、また日常と非日常を移動しながら、その間に厚く積まれた壁を自ら壊していくというところにある。その二つの特徴を基軸にして「かれ」におけるトポスの転倒を読み解くため、この章では《鳥たち》における物語言説が日本近代文学で多く語られてきた「鳥」の物語言説に対する「ズレ」として読み取れることに着目する。そして、「かれ」のトポスを維持する唯一の他人である「母親」の行動を受け入れる「かれ」の姿勢から、日本で社会的に保っていた伝統意識との「ズレ」を読み取る。最後に、《鳥たち》に対する「母親」の物語言説から読み取った「ズレ」が「かれ」におけるトポスの転倒をもたらしただけではないかと考え、その接点を論究する。

第二章は『個人的な体験』（新潮社、一九六四年）と結びつけて研究されてきた『空の怪物アグイー』（『新潮』一九六四年二月）を、『個人的な体験』との関連性は維持しながらも、『空の怪物アグイー』の前作である大江の初期作品との類似性に注目して論究する。

先行研究における『個人的な体験』との比較研究の成果は、大江の個人的な状況と似ているようにみえる「音楽家D」に焦点を合わせたものがほとんどである。そこで論者は観察者あるいは語り手である「ぼく」からアプローチし、『個人的な体験』との距離をおきながら前作である初期作品群との類似性を探す方法をとる。とくに大江の想像力から生み出された空想の生き物が出てくる『鳥』との関連性に沿って比較してみる。具体的には、「ぼく」の特質、空間と時間の歪みの側面でそれ以前の作品と比較し、日常と非日常との連結性を考察する。その後、ヘテロ的な特性との観点で「ズレ」というキーワードを取りあげ、その「ズレ」によって『鳥』で最初に生み出された想像力の産物に注目する。すなわち、「アグイー」という想像力の産物と、それを受け入れる日常との葛藤によって、日常に存在しないものを信じている側と、信じていない側における物語言説の交差が発生する。その交差によって、「ぼく」の特質がすこしずつ変わっていったのではないだろうか。さらに、「音楽家D」ではなく「ぼく」の物語として、トポスの移動、そして時間というキーワードを取りあげる。そのキーワードから、大江のヘテロ的な特性を持つ物語として構築された非日常を明らかにすることができるかを検証する。

これを踏まえて最後に、一九五〇年代後半の初期作品の中で大江が物語の世界観とし

て言及している「別の世界」が、日常に対して反時間的・反空間的概念としての非日常を十分に構築することができなかったという一つの問題提起をする。と同時に、「別の世界」に個人としてはどうにもならない不幸が起きた日常の中に置かれた大江個人の体験が物語内容として加えられることによって、「別の世界」が日常に対するヘテロ的な特性を持つ非日常として実体化され始めた作品として『空の怪物アグイー』を再定位する可能性を探したいと思う。

第三章は『万延元年のフットボール』（講談社、一九六七年）論である。先行研究では物語内容として歴史を取り入れたことと「四国の谷間の村」のユートピア的志向について主に論じられてきた。これに対して論者はトポスに焦点を合わせる。特に、「四国の谷間の村」に呼び戻される蜜三郎と鷹四兄弟の移動を追っていく。

大江の自らの言及や先行研究によって「四国の森」の中にある「谷間の村」はユートピアとして研究されてきた。が、古今東西のユートピアジャンルの文学を分類してみると、大江が想定している「谷間の村」にはユートピアにぴったり当てはめられない特性がある。むろん、初期の作品群、とくに二つのトポスに分けて語られていると思われる「都市」での青年と「谷間の村」での少年の物語は実存主義の影響を受け、その意味でのユートピア探しの物語として読み取ることができる。

しかし、それにしても大江のトポスはサルトルやカミュの実存的想定とは異なる傾向が強い。その理由を論究するために、大江の文学的想像力に繋がる言葉の選択に注目してみる。大江の造語は「あいまい」に見えるごく日本語的な発想を含んでおり、その中には「ambiguous」的な意図がある。つまり、意図的に多様性を含む言葉を選択し、そのような意味を持つトポスと人物たちを語る。そのような多様性は、大江のトポスを現実に対するユートピア的志向として解釈する先行研究とは異なる方向でアプローチしなければならぬ必然性を与えてくれる。

『万延元年のフットボール』では、蜜三郎らが帰郷しているトポスとして「谷間の村」が想定され、「谷間の村」は「四国の森」に囲まれているので、いわば「包含する」というイメージが読み取られる。そこからユングの母性的原理の「包含する」機能をもつ「円」のイメージと、父性的原理としての「切断する」機能をもつ「方」のイメージを作品の中から取り出すことができる。しかし、大江の小説を物語内容として一つ一つ繋いで共有する読者は、「谷間の村」が持つ閉鎖性と開放性が転倒し、「円」と「方」のイメージが交差しているのが確認できる。だから、大江が想定しているトポスを一つの方向に向うユートピアに直接つなげることに無理があると思われる。とすると、物語内容におけるトポスそのものではなく、「谷間の村」と「都市」の間を往来する移動に焦点を合わせる必要がある。そして、『万延元年のフットボール』の蜜三郎らの移動の目的とその移動による結果を分析してみると、「谷間の村」が持つヘテロ的な特性がどこに向かつて作用しているのか、それを明らかにできないのではないかと考える。

『万延元年のフットボール』の「谷間の村」は、固定されている体制が「一揆」と「安保闘争」を通して崩れ、新しい価値観が浮かび上がっている状況を想定していると読める。さらに『万延元年のフットボール』の「谷間の村」は、「安保闘争」を経験し

ている人が同時に「一揆」を経験できるトポスとして想定されていることがわかる。したがって、『万延元年のフットボール』の「谷間の村」を大江の文学的な想像力、つまり大江の物語言説として読み取り、それをサルトルの実存主義から構造主義の「異化」への転換として解釈すること先行研究は再考の余地があると思う。そこで、論者は「谷間の村」をユートピアとして見なしてきた先行研究とは異なる視点を用いて、蜜三郎兄弟らが「都市」から「谷間の村」に移動することによって発生するユートピア志向の交差に焦点を当てる。その交差がヘテロ的な特性を含むフーコーの「他なる空間」、すなわちヘテロトピアとして読み直す可能性を試みる。

第四章の『ピンチランナー調書』（新潮社、一九七六年）論では、物語の外部（大江健三郎）から想定した書き手を物語の内部における「僕」の分析によって明らかにする。そうすることによって、『ピンチランナー調書』の二項構造を解体し、多面的な物語としての解釈可能性を試みる。そのため、論者は「僕」と「おれ（森・父）」が語り手として混在し、物語の最後に「おれ（森・父）」が叫ぶ「りーりー」の再生として機能すべき「第一章」が、「物語」全体の読みにくさを与える曖昧な部分になっていることに注目する。特に「第一章」の「僕」と「おれ（森・父）」が話している「グラウンド」を、「僕」と「おれ（森・父）」の物語言説が混在するトポスとして分析する。その後、「僕」の物語言説が含んでいる前作との類似性と新たな語り手の構築への接点を試みる。

大江は『小説の方法』（岩波書店、一九七八年）を発表したとき、「遅れてきた構造主義者」だと自ら名乗っている。そのため、『ピンチランナー調書』は大江のなかでも最も方法的に構築された作品として扱われてきた。今までの先行研究では、書き手としての大江を想定し、その大江と『ピンチランナー調書』の語り手である「僕」（「^{ゴーストライター}幻の書き手」）と「おれ（森・父）」との関係を構造的に把握して論じている。その結果、大江の「^{ゴーストライター}ピンチランナー」としての「僕」、そして「おれ（森・父）」の「^{ゴーストライター}ピンチランナー」としての「^{ゴーストライター}幻の書き手」という二項構造、その構造自体が『ピンチランナー調書』の物語内容であると読み取られている。つまり、大江が学習した構造主義の成果として『ピンチランナー調書』を扱い、「僕」の物語言説はそれに基づいて解釈されているのだ。だが、そういう解釈の結果、大江が小説を書き始めたところから主に用いてきた「僕」という語り手、それにおける物語言説が持つ類似性が『ピンチランナー調書』にあるにも拘わらず、「僕」の物語言説は以前の小説との関係性が薄くなったまま読み取られている。さらに言えば、大江が学習した新たな思想を加えて生み出されたもう一つの読みにくい作品系列の出発点として位置づけられたのである。そのように読者が大江の新しい方法論の成果に対して、新しさを読み取りにくかったのは、物語の外部（大江健三郎）からその原因を説明しようとしたからである。

論者はまず、そこから距離を置く。つまり読みにくさがなぜ生じるのかという問題を解明するため、物語の内部（「僕」と「おれ（森・父）」）を分析し、「^{ゴーストライター}おれ（森・父）」の物語言説として『ピンチランナー調書』を扱う。とくに「僕」が「^{ゴーストライター}幻の書き手」として介入している部分に注目する。なぜなら、その「僕」と「おれ（森・父）」の記憶が重なるところにこそ、「僕」の『ピンチランナー調書』の書き手としての機能が読み取れ

るからである。さらに「幻の書き手」の介入によって読み取れた「僕」の物語言説を先行研究から読み取られていた二項構造に加えてみる。その結果、『ピンチランナー調書』の構造は大江を含む戦後同世代の経験を共有する「僕」と「おれ（森・父）」の物語言説として再構築される。このように再構築された物語言説によって、「森」の「宇宙的意志」という一見捉えにくいものは、「第一章」の「グラウンド」で「僕」が「おれ（森・父）」の経験から日常的に話しかけてくることに対する「メタファー」として機能していることになる。言い換えれば、個別の作家としての大江を特定せずに「僕」と「おれ（森・父）」が戦後同世代の経験を共有しながら物語言説を織り上げる様々な比喩が可能になるのだ。こういう試みによって、大江における語り手の方法論的な方向転換（構造主義的な物語構成）であると解釈された『ピンチランナー調書』を、初期から底流していた神話の伝承に基づく物語言説と、新しく大江が直面していた個人的問題の解決を模索する接点に位置する作品として新たに位置づけできるか検証する。

第五章は『懐かしい年への手紙』（講談社、一九八七年）を中心に、大江の小説における物語言説を一つ一つ繋いで共有する読者に注目する。そしてその読者を視座として、物語内容と物語言説の距離における「僕」の「あいまいな」構造にアプローチする。

そのプロセスとしてまず、日本近代文学の枠組みの中の「僕」が語る構造と大江の小説における「語り手」Ⅱ「僕」を比較した先行研究を概観する。そして、『懐かしい年への手紙』以前までの大江の小説における「語り手」Ⅱ「僕」と、『懐かしい年への手紙』における「語り手」Ⅱ「僕」を比較する。その二つの比較から、「語り手」Ⅱ「僕」の物語形式に「僕」以外の「語り手的装置」を物語内容として取り入れることで、物語構造にはどのような変化が起こるのかを検証する。そして、その検証を基にして、『懐かしい年への手紙』を「一人称体」（等質物語世界的 (homo-diegetic) タイプ）物語から「三人称体」（異質物語世界的 (hetero-diegetic) タイプ）物語⁽⁴⁾として読む可能性を模索する。言い換えれば、「一人称体語り手」と「三人称体語り手」の違いは、「語り手」Ⅱ「登場人物」であるかどうか、すなわち物語の中に語り手が「登場人物」として想定されているのかどうかということである。この違いが物語の内容と形式に及ぼす影響は大きいだが、この章では『懐かしい年への手紙』において提示される情報が「僕」というフィルターを通して「どのように正当化されるのか」を考察する。そして、『懐かしい年への手紙』における語り手の「僕」が「一人称体語り手」から「三人称体語り手」へと移行する様相を確認し、またそれが果たす機能を検討する。そしてもう一つ、「二人称体」物語を「三人称体」物語として読むことによって、「懐かしい年」の時間の中にある「根拠地」Ⅱ「森の中の谷間の村」というトポスが持つ神話性に、どのようなヘテロ的な特性が加えられるのかにも注目する。

グラウンド・ナレーティブ

第六章では、大江と崔仁勳（チェインソン）が目目の当たりしていた社会的言説⁽⁵⁾に注目してみる。二人は外部から流入された実存主義を文学的な出発点としているが、それぞれ韓国や日本でヘテロ的な特性に基づいた物語を築いている。だから、二人の作家を取り囲んでいる物語の外部にまず、注目する必要があるのだ。

一九三〇年代半ばという同じ時期（大江は一九三五年、崔仁勳は一九三六年）に生ま

れた二人は、各々戦後世代として注目を浴びながら作家活動を始めた。一方、大江が直面した、戦後という局面を呼び起こした戦争の本質は侵略戦争であり、敗戦の戦後であった。その反面、崔仁勲が経験した戦争はイデオロギーによって、同族が相争う悲劇的な戦争であり、休戦の戦後であった。

このように、二人が目当たりにしてきた戦後は日本と韓国という二つの国、その隙間における物理的・心理的な距離に対応するヘテロ的な特性を持つ。その反面、隣接している国家としての物理的・心理的な距離の密接さによる歴史的な因果関係も持つ。

大江と崔仁勲、二人の作家としての出発が戦後におけるサルトルの実存哲学と深く関係していることがすでに述べた。しかし、そのような同質的な特性を持つているにもかかわらず、物語内容における実存的トポスを物語内容として織り込む小説の方法は対照的である。とすれば、大江と崔仁勲の小説に見られる、語り手に実存的な思考をもたらすトポスの分析は不可欠であるといえる。特に一九六〇年代の作品である『万延元年のフットボール』と『広場』（『セビヨック』セビヨック社、一九六〇年一月）に見られるトポスの移動性に注目しながら論究する。

『万延元年のフットボール』と『広場』は、大江と崔仁勲、そして物語内容のトポスに注目すれば、サルトルの実存からフリーコーのヘテロトピアへ繋ぐ相互関係が見えてくる。また、そのような相互関係は『万延元年のフットボール』から読み取られる蜜三郎らの「都市」から「谷間の村」への移動、その移動自体を新しく読み取る可能性を与える。そこから、トポスの移動という視座を取ると、『広場』も「広場」と「密室」に限定されず、「ソウル」と「平壤」、「青い海」が物語内容におけるトポスとして新しく読み取られる。このように読み取られたトポスを通じてイデオロギー（民主主義と共産主義）^{グランド・ナレーティブ}が社会的言説になつていた戦後の韓国はヘテロ的な特性を持つトポスとして、その解釈が拡張されるのだ。

さらに『万延元年のフットボール』と『広場』の比較を深めるために、二つの物語でのトポスを個人と社会に分類し、各々のトポスが人物たちに及ぼしている影響力に焦点を当てる。つまり、「穴ぼこ」と「密室」、そして「谷間の村」と「広場」が持つトポスのイメージを物語言説の中でフリーコーのヘテロトピアとして包括的に読み取り、その対比されたトポスが各々「個人」と「社会」にどのように置き換えられるのかについて考察する。

第七章は村上春樹との比較を中心に韓国における大江の受容を論究する。一九九〇年代以後、韓国の文学は「世界化」^{グローバルイゼイション}の風とインターネットの発達によって、ネットワークメディアやマルチメディア文化に占領され、文学が持つ想像力を失っている。だが、そのように失った文学が持つ想像力を取り戻すために文学界で行われた努力は文学そのものを軸にしなかった。そうではなく、「世界化」^{グローバルイゼイション}に起因する文化を軸にしてその想像力を探そうとしたのだ。一九九〇年代から始まった村上作品のたび重なる出版ラッシュやノーベル文学賞への願望がそれである。そういう韓国の状況に論者は文学が持つ想像力を取り戻す基軸として大江の小説を提案する。なぜなら、前章ですでに論究したように「谷間の村」や「僕」の「個人的な体験」がヘテロ的な特性を持ち、それを普遍

的同質性として語っている大江の物語言説、それこそが文学が持つ想像力を取り戻してくれると思うからだ。したがって、大江の小説における新たな読者層の創造がこれからの韓国に必要なのだ。

今日まで韓国での大江の人気は、あまり高くない。一九九四年のノーベル賞受賞を含め、海外での高い評価にもかかわらず、大江の数多くの小説とエッセイの中で、韓国で翻訳されているものは少数である。さらに興味深いことは、日本を学問の対象とする、つまり日本文学をはじめ日本文化や日本政治など様々な分野を研究している研究者たちにも、あまり読まれていないということだ。それは、一般の読者には読みにくい小説として遠ざけられていたが、批評家や研究者には読まれ続けていた日本の状況とは異なる状況であるといえる。他方、大江個人から発信する政治的な発言は、韓国に幅広い支持を得た。そして、障害を持つ長男を支えながら作家として自分と音楽家の長男に社会的成功を保障した人間としてのサクセスストーリーとしても、多くのメディアによって紹介された。要するに、大江の小説ではなく、「大江健三郎」や「大江健三郎の人生」そのものが「文化的なテキスト」として展示されているのだ。

そのように「文化的なテキスト」になっている大江を、文学の観点からアプローチするため、まず、村上との共時的比較をする。なぜなら、現在世界で幅広く読まれて、その名が知られている日本の作家といえ、大江と村上が取りあげられるからだ。なおかつ、この二人は各々が持っている物語内容と物語言説への特性から起因する、両極に存在するといえる異なる読者層を持っているからである。その上、批評や文学の研究領域でもかなりの温度差があるのがこの二人なのである。

大江(6)は「しずくのなかの別の世界―そこには自分のいるこの世界が映っている、という自覚もある」と言い、それを「文章に書き続けることになった」と述べる。この言及から、大江が「別の世界」と「この世界」というあいまいな境界線に語り手を位置づけさせていることがわかる。一方、村上(7)は「こつちの世界とあつちの世界」を「自分の記憶の中にある二つの時間」として語ると同時に「現実と非リアルタイム」という世界として構築している。このように大江と村上が物語言説として実体化するトポスと語り手は二項構造として読み取ることができるが、その物語言説が向かう方向は異なるといえる。そして、その異なる方向は読者にも一つの選択を強要する。加藤典洋(8)は二人が同じ時期に作品を発表している一九八七年、この時期の大江と村上について、「この年の九月に村上の『ノルウェイの森』が上梓され、翌十月、踵を接するように大江の『懐かしい年への手紙』が出た。前者はほどなく大ベストセラーになったこともあり、文学の世界ではさんざんな不評に見舞われることになる。他方、後者は一般にはそれほど売れなかった代わり、従来からの文学の読み手、いわゆる知識階層、文学の権威筋には高い評価を受けた」と指摘している。そしてこの指摘から、加藤典洋は「大江か村上か」を選ばざるを得なくさせるのではなく、これからは異なる両方の作家を生み出した、その時代が持つ時代性に注目すべきであると結論づけている。

加藤典洋の言うとおり、一九八七年以後、『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』(講談社、一九八七年)から読み取れる内包された読者が異なることによって、評

価の地勢図が両極化された結果を生み出したとも言える。が、それは「大江か村上か」という選択を強要した社会的言説の優位論に属する論議の中で生まれたものであり、本章ではそれに包含される恐れを避けるため、二人を繋げる連続性を基軸にする。つまり、『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』を中心に、大江と村上を「対話」させることで、「大江と村上」という「評価の地勢図」を再構築することを目指す。そして、大江と村上が目論んだ『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』における物語言説の異なる方向を区別して読み取ること、二つの作品でそれぞれ発信している自己物語としての物語内容がより明確になると思われる。

これまで確認してきたように、大江文学は小説の方法化という問題と絡みながら出発し、物語内容として何を語るか、どのように物語言説化するか、そして、物語内容と物語言説のどこに位置して語るかという問題を中心に置くようになった。しかし、そういう方法化は逆に読者が小説を読みにくいと感じる大きな原因にもなった。したがって、本論文では、大江文学から既存のイメージを取り除くために、ヘテロ的という特性を軸にして物語内容と物語言説を考察し、大江文学における「あいまいさ」を論究していく。大江の作品における「あいまいさ」^{アムビギュイティ}には理由がある。それはヘテロ的な特性であり、その結果として小説が読みにくい構造になったといえる。このようなプロセスを物語内容と物語言説におけるヘテロ的な特性から読み解くことが本論文の課題になる。

注

- (1) 桑原文和『大江健三郎論』(三一書房、一九九七年)。
- (2) 大江健三郎『あいまいな日本の私』(岩波書店、一九九五年)、一九九四年十二月のストックホルムでの講演。
- (3) 「ヘテロ的な」という言葉は「異質な」という意味を持つ。本論文で「異質な」ではなく「ヘテロ的な」を使うのはヘテロトピア (hetero-topia) と異質物語世界的 (hetero-diegetic) 物語言説を底流する特性ということを表象する装置として使うためである。大江の小説を物語内容におけるトポスと物語言説における語り手との二つの軸で論究するにあたって、その二つの軸の交差する位置に「ヘテロ的」という言葉を据えてみたい。さらに、この「ヘテロ的」という言葉は物語内容と物語言説をフォーコー (Michel Foucault) とジュネット (Gerard Genette) にリンクさせる言葉として機能することも期待する。
- (4) ジュネットは「語り手はいつでも語り手として物語言説に介入できるのだから、どんな語りも、定義上、潜在的には一人称でおこなわれていることになる」という理由から、一人称／三人称という伝統的な対立は有効でないと考える。重要なのは、むしろ「自分の作中人物の一人を指し示すために、一人称を使用する機会が語り手にあるかどうかを知ること」なのであって、そこからジュネットは、以下の類別を提案する。すなわち、語り手が作中人物として物語内容に登場するか否かによって、物語言説を等質物語世界的 (homo-diegetic) なタイプと異質物語世界的 (hetero-diegetic) な

- タイプとに区別し、次に等質物語世界的なタイプのうち、とくに語り手＝主人公の場合を自己物語世界的 (auto-hiégetic) なタイプと呼ぶのである。(Gerard Genette, *Figures*, Seuil, 1972, p252 / 花輪光・和泉涼一訳『物語のディスクールー方法論の試み』書肆風の薔薇、一九八五年)。
- (5) 韓国で使用されている「社会的談論」は「大きな物語」(Metadiscourse) と意味的に繋がっている。社会のすべての要素を説明できる表現として社会的談論はストーリーに基づく芸術ではブランド・ナレーティブに連結される。ブランド・ナレーティブというのは小さい日常でなく、一貫性を持って主題を表わすストーリー、大きな主題への指向のように、ストーリー自体を主にして大きい主題を表象することだ。本論文ではこうした二つの意味を包括する用語として、韓国と日本の言語的な差異を考慮して、フーコーのディスクールを共有する造語として、「ブランド・ナレーティブ社会的言説」を使うことにする。
- (6) 大江健三郎『私という小説家の作り方』(新潮社、一九九八年)。
- (7) 「山羊さん郵便みたいに迷路化した世界の中で―小説の可能性」(『ユリイカ』一九八九年六月)。
- (8) 加藤典洋『文学地図』(朝日新聞出版、二〇〇八年)。

第一部 物語内容におけるヘテロ的な特性

―「別の世界」、そのヘテロ的な特性への可能性を中心に―

第一章 『鳥』論

—「かれ」における三つの「ズレ」を中心に—

はじめに

大江健三郎は一九五〇年代後半に小説家としての活動をはじめた。茂木雅夫⁽¹⁾はこの時期の作品群を「東京の大学生のいわゆる平和な時代の日常生活をめぐるもの」と「それより十年さかのぼって、地方の小学生が『銃後』の少国民としてすごした戦争の時代の日常生活をめぐるもの」という二つの主題に分けられると論じている。茂木雅夫が提示する二つの主題に沿って初期の作品を分類すれば、前者の系列には『死者の奢り』（『文学界』一九五七年八月）、『偽証の時』（文藝春秋、一九五八年）、『人間の羊』（文藝春秋、一九五八年）などがあり、後者の系列には『飼育』（『文学界』一九五八年一月）新潮社、一九五八年）『芽むしり仔撃ち』（講談社、一九五八年）『不意の唾』（新潮社、一九五八年）などを考えてよいと思われる。

例えば、『死者の奢り』の「僕」は「東京の大学生」で「平和な時代の日常生活」の日々をおくっている。だが、生活費に困っていたので、そのお金のために死体室のバイトを引き受ける。「僕」は死体室のバイトをするため、死体がある地下室に自ら赴き、そこで長い間水槽に沈められていた死体を新しい水槽に移す仕事をする。そこで、死体に関する仕事には慣れている管理人と他のバイト生である妊娠している女子大学生と出会う。物語内容は三人が一緒に一日中働くが、それが徒労に終わってしまうというものである。ところが、「僕」はその二人には経験できない、死体が話しかけるといった体験をする。そのことから死体は死者になり⁽²⁾、死体室である地下室は「僕」にとって《物》を他者化させる方法的な思考が可能な非日常のトポスになる。

その反面、『飼育』に登場する「僕」は「戦争の時代の日常生活」をしている「地方の小学生」で、「谷間の村」に住んでいる。言い換えれば、「地方の小学生」である「僕」は都市とは物理的な距離をおく「谷間の村」に住んでおり、その「谷間の村」は外部に到る道が一つしかないので、洪水などが起こると完全に孤立する。そのような「谷間の村」で、「僕」は空が見える家という自分だけの生活空間を持っている。つまり「僕」は都市で体験している戦争による非日常的な生活を知らないまま、自分たちの日常生活を維持する少年なのである。そのように過ごしている日常の中、ある日、「谷間の村」に黒人兵がパラシュートで不時着し、村人たちはその黒人兵を「僕」の家の地下室に監禁する。それをきっかけに、都市を非日常的な生活に巻き込んだ戦争が「僕」の目の当たりの体験になり、その結果、「僕」の家は日常のトポスから非日常のトポスに変わる。結局、「谷間の村」の日常生活は揺れなく保ちつづけられる。これによって、「僕」は精神的に成長するのである。

要するに、一九五〇年代後半の大江の作品における「都市」は、歴史的な時間の流れをそのまま経験しながら暮している日常のトポスである。一方、「谷間の村」は「村Ⅱ国家Ⅱ小宇宙」という神話的なトポスであり、歴史の時間（戦争）が流れていない。そういう意味で、「谷間の村」は「都市」に対する非日常のトポスである。

したがって、大江は非日常のトポスと日常のトポスを、「谷間の村」と「都市」の物語と

して構成し、少年の「僕」と青年の「僕」の物語を二つのトポスに織り込んでいる。つまり、少年と青年を語り手にして、その「僕」を物語言説として投影してきたと思える。

大江の一九五〇年代後半の作品群におけるこの二つのトポスと二人の「僕」、という二項対立に焦点を当てたとき、一九五八年に発表された『鳥』（『鳥たち』が原題、『別冊文春』第六五号、一九五八年）はたいへん重要な意味を有していることが見えてくる。なぜなら、茂木雅夫が提示している二つの分類のどこにも属していないからである。まず、トポスとして「谷間の村」や「都市」という対立項に属していない。そして、「僕」ではなく「かれ」によって語られる。それだけではなく、物語は「かれ」の「廿歳の誕生日」に「鳥たち」が現れてからその一年後の時点から始まっており、その時「かれ」は「少年」でも「青年」でもないのである。

一方、『死者の奢り』や『飼育』でも読み取れるように、一九五〇年代後半の大江の小説における語り手の「僕」には、外部と断絶されるトポスが与えられる場合が多い。さらに、外部と断絶されるトポスにおける「僕」の物語言説は常に他者を軸にしてその関係性を語る。すなわち、「僕」は日常と非日常に関係なく他人に取り囲まれて暮している。そして、毎日、慣れない顔たちと向き合いながら生きていくしかない。そのため、「僕」は非日常のトポスに入ってから、幻想の他人を日常における不安のメタファーとして創り出している。言い換えると、外部から保護されているような非日常のトポス、すなわち不安を持っていた日常のそれとはヘテロ的な特性を持つ非日常のトポスが、「死体」や「黒人兵」という《物》を他者化させる、そういう方法的な思考を可能にしているのだ。

それに対して、『鳥』では「かれ」が自ら非日常のトポスを造って、その中で保護を受けるというモチーフの核心をより簡明な形態の物語言説として語っている。「かれ」は、二十歳になる誕生日に自分が《鳥たち》を呼び集めて、自分の回りにいるその《鳥たち》の存在を感じる。その日から、「かれ」は《鳥たち》と一緒に暮すために、大学講義室に出席することも辞めて一年間も部屋に閉じこもっている。「かれ」は自ら壁を造り、その中に閉ざされて、自ら感じる全身の感覚で《鳥たち》と共感する。これによって、「かれ」は《鳥たち》という他人を自分の内部で造形することを可能にする。そして、「かれ」の部屋は日常のトポスに対してヘテロ的な特性を持つ非日常のトポスとして完成される。だが、物語が事件として動き出すのは、この非日常的なトポスが他人によって侵犯される時である。

以上のように、大江の一九五〇年代後半における作品群の中で『鳥』という作品に注目すべき点は、このヘテロ的な特性を持つ非日常のトポスを「かれ」自らが構築しており、また日常と非日常を移動しながら、その間に厚く積まれた壁を自ら壊していくということである。その二つの特徴を基軸にして「かれ」におけるトポスの転倒を読み解くため、本章では《鳥たち》における物語言説が日本近代文学に多く語られてきた「鳥」の物語言説に対する「ズレ」として読み取れることに着目する。そして、「かれ」のトポスを維持する唯一の他人である「母親」の行動を受け入れる「かれ」からも、日本の社会的に保っていた伝統意識に対する「ズレ」を読み取る。最後に、《鳥たち》と「母親」の物語言説から読み取った「ズレ」が「かれ」におけるトポスの転倒をもたらしたのではないかと、その接点を論究する。

つまり、『鳥』という作品において日本近代文学で表象されてきた「鳥」のイメージ、そ

れに対する「かれ」のヘテロ的な特性と、同時代に共有していた「母親」の物語言説、それに対する「かれ」のヘテロ的な特性を読み取る。そして、「かれ」におけるトポスの転倒に導く。

一、「鳥」から《鳥たち》⁽⁵⁾への「ズレ」

「天飛ぶや鳥にもがもや都まで送りまをして飛び帰るもの」⁽⁴⁾や「はねおひて、虚空をとぶ禽をとりとなづく」⁽⁵⁾という表現があるように、古代から文学作品で使われている「鳥」のイメージは「飛ぶ」ことに焦点が置かれていた。坂東（丸尾）実子は、そういう伝統的なイメージは近代文学が形成される時から「〈空を飛ぶ鳥〉は〈自由〉を求めるもの」として定着され、「鳥」は自由のメタファーとして近代の多くの文学作品に使われるようになったと指摘している⁽⁶⁾。

坂東はその例として、夏目漱石の『文鳥』（一九〇七年）と森鷗外の『雁』（一九一一年）や宮沢賢治の『鳥箱先生とフウねずみ』（一九二一年）、新歌舞伎である岡本綺堂の『鳥辺山心中』（一九一五年）や戯曲である木下順二の『夕鶴』（一九四九年）を挙げながら、これらの文学作品において「鳥」が自由を求めるものとして主に表現されていると述べている。その中でも、漱石の場合は、自由を表現する「鳥」を当時の社会に流通していた文化記号として物語言説化したと見ている。つまり、坂東は「「自分」は文鳥に触れようと籠に手を入れて暴れて以来、文鳥が死骸になるまで、一度も文鳥に触れないなど、「鳥」をめぐる話が、「女性」との関わり方と結びついていること」であるとし、『明暗』（一九一六年）では「非常に重要な所で、〈鳥籠の中で囀る〉〈籠の鳥のように扱う〉〈鳥打ち〉など」「鳥」にまつわる表現が多く現れる」と指摘し、「鳥」は「女性」、「籠」は女性を束縛する封建的習俗として読み取っているのだ。要するに、坂東の指摘どおり、日本近代文学における「鳥」の表現は、社会的に共有していた文化記号から「鳥」を「自由」や「女性」として小説の物語言説に関連づけて語られてきた。

しかし、大江の『鳥』に語られている《鳥たち》の物語言説は物語の外側で共有されている「自由」とか「女性」という文化記号としては読み取りにくい。

《現実》は《鳥たち》のように柔らかくせんさいな感情をもっていないかれの微細な合図だけでたちまち消えさって行く《鳥たち》にくらべて、《現実》は決して従順でなく頑固にかれの部屋の外側に立ちふさがっていて、かれの合図をはねつける。《現実》はすべて他人の匂いを根強くこびりつかせているのだ。だからかれはもう一年以上も暗くした部屋にとじこもって夜となく昼となく部屋いっぱいになるほどむれつどっておとずれる鳥たちをあいてにひっそりと暮してきたのだ。

まず語られているのは《鳥たち》の柔らかい肌である。「かれ」が感じている《鳥たち》の肌の柔らかさは、「従順でなく頑固にかれの部屋の外側に立ちふさがって」いる《現実》という硬い壁に対立できる唯一のものである。だから、「かれ」は暗い部屋に引きこもって

《鳥たち》と接することに幸福を感じるし、部屋から出ようとしてもしない。

壁の向こう側にある《現実》には、《鳥たち》のように柔らかくて繊細な感情が感じられない。《鳥たち》は「かれ」だけが分かっている、極めて微細な合図で集まって、消える。このような《鳥たち》に比べてみると、《現実》は柔順ではない。

《現実》は《鳥たち》がいる部屋の外に「頑強に立ちふさがっていて」、また《鳥たち》の信号も遮る。《現実》には、ほかの壁に閉ざされている「すべて他人の匂い」が濃く根強くくっついている。「かれ」はもう一年以上も暗い部屋に閉じこもっている。そしていつも部屋いっぱいになるほどむれつどつておとずれる《鳥たち》を相手にひっそりと暮らしている。「かれ」にとって《現実》の「ズレ」とは《鳥たち》の柔らかさであるのだろう。

「かれ」は心理学の専門家と名乗る「男」（実際は「かれ」を治療するために来た精神科医師である。以後「男」と表記する）に「鳥たちのほかは、みんな他人」であるし、「部屋より外には他人しかいない」と語る。つづけて「かれ」は、その理由を尋ねる「男」の問診に対して、《鳥たち》が「かれ」に現れ「鳥たちのほかは、みんな他人」であるし、「部屋より外には他人しかいない」ことをわかった時期を次のように具体的に告白する。

人間にはある時期に、他人とふれあうことを拒みなくなる傾向がおこるんだと思います。ぼくにはそれが二十歳の誕生日をきして起ったというわけですよ。

「かれ」が感じている「無気力で汚濁した匂い」に満ちた《現実》に対する違和感や相克のゆえに、「かれ」は部屋に《鳥たち》を呼び集めている。けれども部屋の中で閉じこもつて、《鳥たち》と交感している、そのような《現実》に対する違和感、または相克的な「かれ」の姿は、同時代の実存主義小説からみられる監禁や閉鎖的状況の中における実存的な省察とは異なる様相を見せてくれる。

《現実》に対する違和感と《現実》からの「保護膜」、どちらも「クローズのトポス」⁽⁷⁾とともに発生しているといえる。そして、《鳥たち》と交感することで、この「クローズのトポス」を構築した「かれ」は、「クローズのトポス」を守り続けていくのか、壊していくのか、そのどちらを選択すればいいのかわからなくなる。そのため、「かれ」の心は、他人には見えない《鳥たち》を自分だけが感じることが自慢できたが、それを他人にも見せて認定される結果、《鳥たち》を共有しようという一つの葛藤が起る。

つまり、「かれ」は「柔らかい粘液質であるお母さんの子宮」のような部屋で、《鳥たち》の「優しい声」と「安心した鳥たちの羽ばたき」に交感しながら「幸福な欠伸」をする毎朝を迎えている。が、「かれ」は外側と内側を区別しているように、その部屋で孤立感も感じている。だから、《鳥たち》の話が聞きたがる「男」と会話を交わすことができる。そして、「男」と会話をかわしながら、《鳥たち》をしらない「外側の人間」がいるところに、「かれ」が《鳥たち》を呼びよせることで、《鳥たち》が「かれ」の「部屋特有の現象」ではないということを検証する必要があるのではないかという「男」の提案に興味を持つようになる。

「わたしの車に乗って、わたしの研究室までいらしてください。そこであなたが《鳥たち》を呼びよせることができるかどうかです。それがあなた自身に由来するのだから、この部屋に深いつながりを持っているのかがはっきりしますよ」

男はしだいに雄弁になっていった。かれはそれに押しまくられていた。それは大切なことかもしれない、それは《鳥たち》がおれ独自のものかどうかを定めるだろう、とかれは考えたが男の言葉に乗ってゆくことにためらいを感じてもいるのだ。

「かれ」の話に耳をすまして聞いてくれる「男」に信頼感を持つようになった「かれ」は、少しずつ《現実》と《鳥たち》を共有することに意味を置くようになる。そこから、「かれ」は自分だけがその実体を体験できる、この《鳥たち》を他人にも証明する必要性を強く感じる。次の引用は「男」の車に乗って研究所（精神病院）に行く時に見えた「外側」の人々に対する「かれ」の考えである。

これらの人間どもは《鳥たち》をもっていない、しかもそれを不安にも思わないでわきめもふらずに歩いている、なんということだろう。かれはいま自分が《外部》に対して強い圧迫を加えることのできる加害者であるような気がした。《外部》はいいかかわらず他人の匂にみちているが、それはいま弱よわしく萎縮していた。数かずの他人を家来にしている王のようにかれは他人たちのまえでおびえなかった。

「かれ」は《現実》でもこの《鳥たち》が認められ、他人も「かれ」と同じことを感じるなら、「クローズのトポス」に限定された「かれ」の世界はより広くなるのではないかという希望を持つ。その反面、「かれ」は《鳥たち》が自分には見えないのではないかと疑っており、これが自分の錯覚に起因したものであるかどうかを確認してみたい気持ちが生じた理由と考えられる。

「かれ」におけるそのような葛藤は、《鳥たち》を語る物語言説が「クローズのトポス」に焦点を合わせていたことから、《鳥たち》が《外部》の他人も感じられることを希望する「オープンのトポス」に変わったことを意味する。つまり、「オープンのトポス」は「クローズのトポス」が《鳥たち》を「かれ」自らが疑う方法的な思考を可能にする物語言説に導いた結果であるといえる。

しかし、この時点から《鳥たち》における物語言説はもう一度、葛藤する「かれ」に対する「ズレ」として語られる。すなわち、「柔らかな保護膜」だと思った《鳥たち》は他人にだまされて、精神病院に閉じこめられるようになった状況によって、「かれ」を《現実》に向かい合わせる機能を果たすように変換していく。

こいつらが身のまわりにおいても何もならない、こいつらをよびだして仲間になりたいし、てのようになぐさめをもとめようとするとするなんてばかげている、つまらない子供だましか、とかれが腹を立てて考えると、せっかくあらわれていた小鳥たちがたちまち消えてしまった。

精神病院での《鳥たち》は「かれ」を脱出させてくれることができない無力な存在に過ぎない。それによって、「かれ」は《鳥たち》を呼ぶ自分の能力が、錯覚であったことを悟る。《鳥たち》は存在しないのだ。

《鳥たち》は「かれ」が《現実》と《鳥たち》を共有しつづけることで、「部屋」から《現実》に近づいていく「かれ」と合わせて、その存在感をもっと薄くなっている。だからそのように語られている《鳥たち》の物語言説は、「かれ」を日常の「ズレ」として非日常に入らせたが、その日常の「ズレ」は再び、非日常の「ズレ」を呼び起こす。結局、非日常の「ズレ」は「かれ」を「回復できない長いながい一生」の日常に戻しているのではないかと思われる。

要するに、『鳥』における「かれ」の《現実》は見慣れないイメージであり、「かれ」しか見ることができない《鳥たち》によって拒否されている。その結果、「かれ」は部屋という《鳥たち》と一緒にくらせる非日常のトポスを構築できた。

その反面、非日常のトポスに「かれ」を導いた《鳥たち》は、物語内容として最後に再び《現実》を「かれ」に喚起させる。見慣れない《現実》に対して「柔らかな保護膜」であった《鳥たち》は、「かれ」が他人とその存在を共有すればするほど《現実》を実感させてくれるイメージに変換していく。

《現実》から非日常のトポスに導いた《鳥たち》の物語言説が物語の外側における「ズレ」であれば、「かれ」に《現実》を喚起させる《鳥たち》の物語言説は物語の内側における「ズレ」である。

つまり、『鳥』全体に通底する《鳥たち》におけるイメージは、物語の外側としての日本近代文学における「鳥」のイメージに対する「ズレ」といえる。そして、物語の内でも《現実》に近づいている「かれ」にあわせてその存在感をもっと薄くなっている《鳥たち》の物語言説は、日常に対する非日常の「ズレ」として想定され、そこからもう一度その非日常に対する「ズレ」の想定から、結局は日常に戻ってくる過程だと言えるだろう。

二、「母親」における「ズレ」

日本語に「うつ向き」という言葉がある。この言葉は日本人の伝統的な意識構造としてよく言及されている。次の引用はこれをうまく説明している。

アメリカ人のほとんど全部はまず子どもを後ろへはねのける。前へ抱えるということとはめつたにしない。そして敵に直面し、両手をひろげて「仁王立ち」になったのだ。日本人とはまさになからなにまで正反対である。

要するにわたしのいいたいことは、わたしたちの、家庭を守るとか、職場を守る、企業を守る、あるいは国を守るといった守備姿勢というものの精神的な構造は、それを図象化すると、背を外側に向け、うつ向き、内側を向いて守るというかたちになるのではないかということである⁽³⁾。

危険や敵などから何かを守らなければならない時に、日本人は「うつ向き」の姿勢をとる。つまり、危険や敵を正面から凝視するのではなく、守ろうとする対象に向かって「うつ向き」になる意識である。このような意識構造から次のような二つのコードが読み取れる。

まず、一つ目は「犠牲」である。危険や敵に向かつて、自分の体を盾にして防衛する。命をすててまで守りたい物を守ろうとする純粋な犠牲である。しかし、その犠牲の深層には危険や敵に対する恐怖が潜んでいる。自分が死ぬという恐怖を越えればそれは犠牲であるといえるが、危険や敵に対する恐怖にまけて自らそれを避けようとする側面もある。

「かれ」が精神病院に行く前まで、「母親」は非日常のトポスに閉じこもっている。「かれ」に対して正面から凝視することができなかった。つまり、「母親」は「かれ」の状況を日常のトポスから見えていたのである。そして、「母親」は「男」を「かれ」に紹介するときも、「眼をふせてますます体を小さくしながら」言っている。また、「男」が「かれ」を研究所に誘う時も「扉の向うから頭をのぞかせてふいに声」を掛けているだけである。これは《鳥たち》と交感している「かれ」に対する恐怖に起因した態度であり、他の兄弟の助言どおり「かれ」をだまして精神病院に送ることへの不安からの行動でもあると言える。

「母親」は「かれ」を「おもいつめた眼をして見送った」が、結局非日常のトポスであった「かれ」の部屋から《鳥たち》の激しい羽ばたきを聞いたため、「かれ」を助けようと精神病院に行く。精神病院から脱出したかった「かれ」を《鳥たち》は助けてくれることができなかったため、「かれ」はその存在を否定する。だが、そのように否定された《鳥たち》が「母親」によって、「かれ」を危険から助けることに実体的な力を果たすことになったのだ。

そして「かれ」は《鳥たち》が自分の錯覚によるものであったことを悟って、「母親」に「あのいまましい鳥どもからえんを切ったところだ」と言う。このような「かれ」に対して、「母親」は《鳥たち》に関する「かれ」の話が事実であると信じて「あなたは病院に送られる心配なしに、あなたの鳥と一緒にくらせるのよ」と言う。ここにおいて、「かれ」の非日常のトポスに「母親」も巻き込まれてしまったことが確認できる。

「嘘じゃない」と母親はむしろ宗教的になげさのこもった声でいった。

「わたしは、いま自分の体に鳥の羽根がほんとは優しくふれるのを感じているのよ、それに鳥たちは啼きしきっているわ、ほら」

「母親」は日常のトポスから「かれ」を凝視するのではなく、その眼は非日常のトポスから日常に帰ってきた「かれ」に向けている。つまり、「かれ」を日常のトポスに導くのではなく、自ら日常のトポスにそっぽを向いたまま非日常のトポスに入り込んでいく。これは最初に言及した「うつ向き」の姿勢―襲いかかってくる熊なり自動車なりに向かって、子供に対面するように前に抱き寄せ、抱きしめて、熊とか自動車のほうにお尻を向け、うずくまる防衛態勢―と同じ意識構造である。

しかし、このような「母親」の「うつ向き」の姿勢に対して、「かれ」が「母親」を「気違い女」であると反発しているところに注目すべきである。

「あなたは正しかったのよ、あなたは一生のあいだ鳥たちとくらす選ばれた子供なのね。わたしはいま信じてるわ」

おれはこのやりきれない生活を少しの幻影もなしにくらしていくことになるのだろう、とかれは眼をつむり体をこきざみに震わせて考えた。しかも気違い女にまといつかれながらだ、ああなんとというやりきれない生活だろう。

このように、「母親」に対する反発の結果、「かれ」は日常のトポスと非日常のトポスのどこにも生活することができなくなる。「母親」によって触発された「かれ」の曖昧なトポス、それこそが「うつ向き」の世界観に対する「ズレ」として語られているのだ。

「母親」を中心に物語内容を再構成してみると、「母親」は「かれ」が交感している《鳥たち》に対して恐ろしさと憂さを感じて、他の兄弟たちの助言どおり「かれ」を精神病院に送ることに同調する。だが、「母親」は「かれ」のいない「かれ」の部屋から《鳥たち》を体験として交感するようになり、精神病院から「かれ」を退院させて家に戻って来る。そして《鳥たち》が自分の錯覚に過ぎないと悟って混乱している「かれ」に、「母親」は《鳥たち》に関する「かれ」の話信じようになったと伝える。結局、「かれ」の非日常のトポスに「母親」も巻き込まれてしまったのだ。

そういう意味で「母親」は危険な方に向けて凝視するのではなく、危険から後ろに向かうすなわち、「母親」の目は息子の世界に向いていると言える。いわば、「うつ向き」の世界観である。《鳥たち》が幻想にすぎないと悟らせて「かれ」を日常に取り戻すのではなく、逆に自分が《鳥たち》を信じるようになる。つまり、日常のトポスから非日常のトポスに入ろうとするのだ。

したがって、自分と交感していた《鳥たち》が錯覚であったということを精神病院で悟ってしまった「かれ」の目に映った「母親」は、「少しの幻影」もなしにくらしていく「やりきれない」日常を構成するものになってしまったのだ。「かれ」の部屋という非日常のトポスが、「かれ」から「母親」のトポスへと転換していく物語言説は、「母親」の「うつ向き」の世界観における「ズレ」として機能しているのだ。

三、トポスの移動による転換——「かれ」の部屋から精神病院へ、再び「かれ」の部屋へ

これまで《鳥たち》と「母親」における物語言説が、日本近代文学の枠組で語られてきた「鳥」の表現や日本の社会が保っていた伝統意識に対して、「ズレ」としてどのように読み取れるのか、その様相を追及してみた。だが、これからはそういう「ズレ」と『鳥』の物語内容における三つのトポスとの関連について論議を進めたいと思う。

「オープンなトポス」であるのか「クローズのトポス」であるのか、その二つを日常的に区別することはできるだろうか。目の前で見られているすべてのものは視覚的なイメージで存在する。が、その実体を視覚的イメージから取り除いて認識する瞬間、それは実体を持つのではなく、自らの錯覚による虚像として存在してしまう場合もある。

例えば、夜空に見られる幾多の星は実体を持つ現象として、そしてリアルタイムで見られ

ている。けれども、その星は長い時間の旅を経て送られてきた過去のイメージである。つまり、われわれがみているリアルタイムと星のリアルタイムは異なるものである。このように、われわれに視覚的イメージとして見られる実体ではあるが、それは見る側の錯覚による虚像になってしまう可能性も含んでいるだろう。実体を持ちながら存在しているか否かという問題は、その星の光をわれわれが視覚的イメージとして眼に入れて認識すると同時にいつのまにか眼に入った星の光が過去のイメージになってしまうように、実体を区別する判断の基準にすることはできない。

次に他の場合を考えてみよう。出口がない部屋の中に、一人の男性が立っている。その場面をわれわれは画面で見ている。そのとき、その男性はクローズされたトポスにいるといえる。ところが、われわれが見ている画面は録画されたものであり、その男は既にその部屋から出てわれわれのそばに立っているといった場合、男は「オープン」のトポスにいないのか、「クローズ」のトポスにいないのか。

このように線が集まって造った面^⑤のトポスに時間という要素を加えれば「オープン」のトポスと「クローズ」のトポスにおける境界は「あいまいな^{アムビギユアス}」構造になってしまう。われわれが暮らしている日常の世界は一つの大きいトポスを形成していると見られる。点から線で、線がまたも面を成して、その面が集まって一つのトポスが形成される。そこに時間という側面を付け加えて同時性を持った無数のトポスが、現在のわれわれの日常のトポスである。先行研究では、大江の一九五〇年代後半における作品群のトポスを表現するキーワードとして、「谷間の村」と「都市」が二項対立的に対比されて、その中での「監禁」や「閉鎖」、そして「開放」などが言及されている。しかし、これはあくまでも大江が実存主義の影響を受けて、作品（一九五〇年代後半に限る）にも他のフランスの実存主義作家たちから読み取れる戦後実存の問題意識が含まれているということが前提になっている概念である。そのため、本章では既存の実存主義を軸とする論議とは異なるアプローチをする。つまり、『鳥』におけるトポスを読み解くために、大江個人に対しても同時性を持つ「谷間の村」と「都市」の二項対立からも距離をおいて、「オープン」のトポスと「クローズ」のトポスに注目して「かれ」が移動して行くトポスを究明していく。それを踏まえて『鳥』の物語内容におけるトポスを考えてみよう。

「かれ」は自分の部屋から「精神病院」に移動されるが、また自分の部屋に帰ってくるようになる。《鳥たち》と交感しながら暮らしている「かれ」の部屋は、硬い《現実》の屈辱感から脱することができたトポスであるし、「十分に幸福」を感じるトポスである。だからこそ「かれ」自ら《鳥たち》を壁にして外側の他人から断絶されたとしても、《鳥たち》と交感しながら暮らしている「かれ」の部屋は無限な想像力が発揮される非日常のトポスとして機能する。つまり、日常の時間的な制約が適用されない「オープン」のトポスであると思われる。

次に「かれ」が閉じこめられた精神病院には《鳥たち》もあまり現れない。そして、『鳥たち』を呼ぶための集中もできない。「あちこち看護婦たちの声と何かわからない音で満ちている」し、他人との距離感がないので、日常のトポスともいえる。そういうことから考えると、精神病院は日常のトポスでありながら、「クローズ」のトポスであると言える。さら

に、「かれ」において精神病院は「汚らしい水色にぬりたくった低い天井のある部屋」、すなわち周辺の細々としたことまでも気になるトポスである。だから、「かれ」にとって、脱出しなければならない非日常のトポスだと認識させる。結局、「クロローズのトポス」が与えるのは、『鳥たち』が役に立たないということ¹を悟るようにしてくれるので、『現実』の方に「かれ」を導く機能もしている。

そして、精神病院から退院し再び戻って来た「かれ」の部屋に、「かれ」と交感する『鳥たち』はいない。「かれ」からみると非日常のトポスから日常のトポスになってしまったといえる。しかし、この部屋では「かれ」を非日常のトポスに導いた『鳥たち』を体験として信じている「母親」がいる。「かれ」にとつて戻ってきた部屋はその「母親」さえも「やりきれない」日常のトポスである。これ以上、『鳥たち』を呼んで交感することは無駄だと思っていて、日常にすこし近付いている「かれ」において、この部屋は非日常ではなく日常であるのだ。

このように、「かれ」の部屋が転倒して変奏されている物語言説から読み取れることは、他人による「クロローズ」なのか、自らの「クロローズ」なのかという問題だと思われる。「かれ」が自ら選択して部屋に閉じこめられた時、「かれ」の部屋は「クロローズ」ではなく「オープン」になる。が、他人によって精神病院に行った後、「母親」によって再び戻って来た部屋は、あまりにも硬い壁で取り囲まれた「クロローズのトポス」になると思われる。

要するに『鳥』に見られるすべての「ズレ」の試みは、実存という思想に基づくものとして読み取るより、ヘテロ的な特性を「ズレ」として語る「クロローズのトポス」であるから可能であったと見られる。つまり、大江が目の当たりにしていた実存主義という社会的言説²は『鳥』の外部にいる『現実』として機能したといえよう。

おわりに

本章では大江が作品活動を始めた一九五〇年代後半における作品群の一つである『鳥』を通して、『現実』から「かれ」のトポスに確認できる「ズレ」の様相を論究した。そして、このような「ズレ」は物語内容におけるトポスにどんな結果を産み出していたのかを、以後の大江の作品活動につなぐ物語言説の特性として考察した。

それではまず、辞書的な意味から日本近代文学の表現として使われていた「鳥」の文化的コードである「飛ぶ」から導かれた「自由」、「女性」などのイメージが、『鳥』における『鳥たち』の物語言説では、柔らかい肌触りを主に語られていることで、硬い『現実』との対比点として用いられており、また非日常から日常に帰って来る覚醒の存在として機能しているのを考察した。

そして、「うつ向き」という日本の伝統社会における行動様式に沿って読み取れる「母親」の行動に対して、「かれ」はむしろもっと『現実』的な壁に閉じこめられてしまう。ここで、「閉じ込める」とか「監禁」とかということについて、大江の一九五〇年代後半の作品群から既存の研究者たちが実存的に探し出した言葉の表現とは距離を置き、時間と結び付けた日常と非日常のトポスとして「オープン」と「クロローズ」という表現を導入した。

『鳥』における《現実》の「ズレ」は、大江の同じ時期の作品群と共有できる「クロローズのトポス」の積極的な介入によって成り立っていたと言える。このようなトポスの積極的な介入ができるのは他人ではなく、自らの意志が伴ったからである。

要するに、『鳥』は実存主義という数式によって造られた図形ではない。実存主義小説という枠組の中では評価できなかった既存の研究に対して、『鳥』は「ズレ」という側面から見るとヘテロ的な特性を持つ大江の小説の方法が確認できる作品としては価値があるのではないかと思える。それは喩えていうならば数式を解こうとする大江に注目するのではなく、造られている図形から逆に数式を導き出そうとする大江に注目する方法である。そのためには類型の図形と数式との比較が必要であるわけなのだ。

部屋という「クロローズのトポス」を創って、その中で《鳥たち》とともに生きていくことは、「かれ」自らの意志によることである。すなわち、大江は日常と非日常の境界を物語言語として語っている。このような境界意識はトポス自体を「クロローズ」として繰り返し創っているが、その特性は「オープン」としてもっと広くなる可能性を有している。また、このような可能性は以後の「クロローズのトポス」を「オープンのトポス」に変えていこうとする大江の多様な試みとして見なすことができる。

注

- (1) 茂木雅夫「〈期待〉と〈恐怖〉の形成―『飼育』の世界」(『日本文学始原から現代へ』森山重雄編、笠間書院、一九七八年)。
- (2) 管理人と女学生は仕事の対象として死体を認識している。いわば、彼らにとつて死体は客観的な対象になる。その反面、「僕」は「死体」を「彼ら」と表現しながら客観的な対象ではなく、話しかけられる主観的な対象として認識する。すなわち、「僕」は主観的な対象として「死体」を「死者」として認識することで、死と生、「僕」と死者を一つの《物》として一体化させていると言える。
- (3) 「鳥」は『鳥』における物語の外側にある物語言語、例えば、辞書的意味や他の作品で使われたイメージを指す。そして、『鳥たち』は『鳥』における物語の内側にある物語言語としての引用である。
- (4) 『万葉集』八七六(『広辞苑』(第六版)岩波書店、二〇〇八年)。
- (5) 『名語記』三(二二七五)(『日本国語大辞典』(第二版)小学館、二〇〇一年)。
- (6) 坂東(丸尾)実子「〈鳥〉の表現でたどる日本近代文学史―超級文学日本語の試み」(『東京外国語大学留学生日本語教育センター論集』二〇〇七年)。
- (7) 松原新一は『大江健三郎の世界』(講談社、一九六七年)で、一九五〇年代後半の大江の作品群におけるトポスを当時の「時代閉塞」的状况に結び付ける指摘をした。それ以来、トポスにおける「監禁」や「閉鎖」という言葉は大江自らもサルトルの熱心な愛読者であったこともあり、実存的自己投企を表現するモチーフとして研究史上この時期の大江文学を読み解く中心的な指標となってきた。本章ではこの実存的な言葉である「監禁」や「閉鎖」と距離をおきながら論究するため「クロローズ(closure)」という表記をする。そして、その反対的な概念として開放の意味は「オープン(open)」として表記する。

- (8) 会田雄次『日本人の意識構造』（講談社、一九七二年）。
- (9) 幾何学で、点から移動した跡として、再び二つの面の交わりとすることができる図形が線である。（譚学厚・平田富夫『計算幾何学入門―幾何アルゴリズムとその応用』（森北出版、二〇〇一年））。

第二章 『空の怪物アグイー』論

―非日常の実体化がもたらすヘテロ的な特性―

はじめに

大江健三郎は、中学生の頃書いた自作詩において、「しずく」に映っている「景色」を「別の世界」として定義している⁽¹⁾。それによると「別の世界」は「景色」である日常と対比され、またその日常が「しずく」に映っている非日常を意味する。だからこそ、大江が直接的に経験した世界とはいえないだろう。つまり大江にとって「別の世界」は、日常から生み出した想像力の産物である。大江はこのように、日常的に経験できないけれども、「しずく」を通して見える非日常、それを自らの想像力から生み出して作品を書き始めたと述べているのだ。それに対して、当時の大江の小説には日常だけが物語内容として読み取られる。

一九五〇年代後半、大江は学生作家として小説を書き始めていた。そのころ、大江が書いていた物語内容は自分が直接的に経験していた日常と読書を通じて間接的に経験していた空想の日常という二つの世界であった。そのためこの二つの世界は物語内容における大江の経験が直接的なのか間接的なのか、それによって区別されるもので、どちらにしても日常であるのだ。つまり、大江が中学生の頃から堅持していた小説の方法は「しずく」に映っている日常を「別の世界」である非日常として扱うことであった。だが、最初に物語内容として構築したのは経験の記憶が働くもう一つの日常、言い換えれば、新鮮な表現力に包装された間接経験の日常であったのだ。これは大江の想像力を「別の世界」に導くことができなかつたことを意味する。それを踏まえて考えてみれば、当時大江の小説に思想として影響を及ぼしたと言われる実存主義は物語内容として構築されず、ただの記号として働いたと解釈することができる。さらに、平野謙などに学生作家としては高い評価を受けた新鮮な想像力はフランス的な言語構造を利用した単語使用の新鮮さと呼びおこした以上の意味はなかつたことになる。

具体的に例をあげると「都市」と「谷間の村」というトポロジ的なメタファーを扱って書いた一九五〇年代後半の様々な作品群がそれである。あくまでも直・間接的な経験を基にした日常の並立が、一九五〇年代後半に大江が書き続けた物語の世界であると言える。これに対して一条孝夫は、大江の読書体験と現実認識が母胎になって、監禁状態と戦争という主要モチーフが形成されていると指摘している。さらに戦争というモチーフは戦争末期の少年の日常を描いた系列と、戦後数年が過ぎた後の大学生の日常生活を描いた作品系列に分かれる⁽²⁾。以降、自己の故郷を神話の起源とし、「谷間の村」というトポロジ的なメタファーにとらえなおす作業を通じてこれらは大江の作品活動の重要なテーマとして働いていく。そのように物語内容として「谷間の村」と「都市」を二項的に構築していく中で、つまり一九六〇年代に入ってから大江にとっても一つの主なテーマとして取りあげられるものがある。それは、いかにして障害のある自分の息子と共に生きていくのかという問題であり、それが初めて作品化されるのが一九六四

年に立て続けに発表された『空の怪物アグイー』（『新潮』一九六四年二月）と『個人的な体験』（新潮社、一九六四年）である。

本章では、一九五〇年代後半の初期作品の中で大江が物語の世界観として言及している「別の世界」が、日常に対して反時間的・反空間的概念としての非日常を十分に構築することができるできなかったという一つの問題提起をする。と同時に、個人としてはどうにもならない不幸が起きた日常の中に置かれた大江個人の体験が「別の世界」に、物語内容として加えられ、そのことよって「別の世界」が日常に対するヘテロ的な特性を持つ非日常として実体化され始めた作品として、『空の怪物アグイー』を再定位する可能性を探したいと思う。

そのため、まず『個人的な体験』と並べて比較されてきた『空の怪物アグイー』を、大江が言及した、自分に偶然起きてしまった不幸を物語内容として構築する方法論的な悩みと結び付けた、既存の研究からは距離をおく。そうすることによって、「音楽家D」ではなく「ぼく」の物語として、トポスの移動、そして時間というキーワードを取りあげることができる。その結果、大江のヘテロ的な特性を持つ物語構造として構築された非日常を明らかにすることができると考えられる。

一、『空の怪物アグイー』と『個人的な体験』

一九六三年、頭蓋骨異常の障害を持って生まれた長男により、大江は想像力では耐えられない現実に向き合うことになる。それは個人の問題として閉じこもって追求するか、それとも社会的に発散するかのどちらかに結論を出さなければならなかった状況だったといえる。そしてその悩みは、そういう個人的な特殊性をいかに物語内容につなげるかという問題からはじまり、物語内容における世界観の構築を日常と非日常、そのどちらに置くべきかという悩みまで含んでいく³⁾。だから『空の怪物アグイー』前後の状況は、「個人である大江」と「作家である大江」をめぐる悩みに巻き込まれた時期だと言えるのだ。また、閉ざされた空間に落ち込んで何もならない思索ばかりしている青年と少年の物語、政治を性的な側面から語っている物語、その二つの傾向から構築された物語内容を脱して日常と非日常を語らなければならない、すなわち物語内容を構築するパラダイムを変えなければならなかった時期でもあった。その上、一九六〇年代前半という時代から見ても「新しさ」で注目を引き始めた大江のような作家が思想的に先んじなければ、時代の流れに淘汰されてしまうかもしれないほどの急激な変化が溢れていた危機の瞬間であったのである。それに関して柄谷行人は笠井潔との対談で、この時期の大江を「東洋でいう七年のサイクルで世の中は一変するという説」に当てはめて説明している。

一九五七年くらいに出てきた大江健三郎が六四年に次のステップに移ったということは、その説が典型的にあてはまるわけです。さらに七年後の七一年もそうだし、七九年が同時代ゲーム、懐かしい年への手紙が八七年というように、ほぼ七年ごと

に転換してきていると思うんです。その転換のなかでもやはり一番大切なのは、まず初めに作家として出てきて自分の持っていたものだけでやっていた時代がすぎ、もうそれだけではいけないという、最初の危機ですね。それが個人的な体験の前にあつたと思います⁽⁴⁾。

柄谷行人が言っている「最初の危機」、すなわち『個人的な体験』のすぐ直前は、直線的な時間の流れから見れば『空の怪物アグイー』を書いた時期だと言える。『空の怪物アグイー』は『新潮』の一九六四年一月号に発表された。そして、続く六月に『個人的な体験』が発表される。障害を持って生まれた赤ん坊を殺し、その結果、みずからも死に向かう『空の怪物アグイー』の父の姿とは対比的に、『個人的な体験』は絶望的な赤ん坊を育てていく決心に辿り着く父を用意している。しかし、最終部のアステリスク以後の希望的なエピローグは多くの批判を浴びた。

しかし、なぜ『空の怪物アグイー』が先に発表されたのか。『個人的な体験』の別のバージョンとも言える『空の怪物アグイー』であるが、発表された順番に依って死から生への必然性を結びつけて考察した論が多い。すなわち、六ヶ月の間に立て続けて発表されたという事実、同じ原因から出発するが解決は正反対である結末、つまり障害を持つ赤ん坊に対する認識の態度などから『空の怪物アグイー』は『個人的な体験』と一緒に論じられてきた。そういうプロセスを念頭におきながら柄谷行人が先の引用で言及している「最初の危機」を少し前に遡って行くと、『空の怪物アグイー』以前の段階になるのに気づく。それでまた、先行研究では『空の怪物アグイー』を、『個人的な体験』と共に新しいパラダイムの連鎖作用の一環として見ている。

一九六六年、大江は悩んでいた物語内容における世界観の構築を日常と非日常、どこに置くべきなのかの結論として、書き手の立場はどこに位置しているのかに関するエッセイを発表する。

それらは、問題への接近の仕方がまったく正反対の、ふたつの小説であった。すなわち、『個人的な体験』と『空の怪物アグイー』で、前者は、ともかく最終的には、畸型の赤んぼうを正面からひきうけて生きようとする人間をえがくものであったし、後者は、畸型の赤んぼうから逃れたあと、結局、自殺めいた疑わしい死へと自分を追いこんでしまう人間をえがくものであった。それらの出版のあと、僕はこの問題に関するかぎり、自分がすでに、ひとつの救済を体験しているのを感じた⁽⁵⁾。

このエッセイでは方法論的に「問題への接近の仕方がまったく正反対の、ふたつの小説」として「『個人的な体験』と『空の怪物アグイー』」をとりあげている。安藤始は、先に引用したエッセイからの大江の言及を根拠にし、『空の怪物アグイー』と『個人的な体験』の二つの作品を一緒に並べて、「時期的にみてもこの二作品は同時に書かれていたのであったが、大江は子供を見殺しにしてしまう小説を先に発表したのだった」と

大江個人の悩みに照らし合わせている。そして「大江は実際には『個人的な体験』での主人公と同じ側に立っていたのであり、それでいて我が子を見殺しにする小説を書いていたことになる」、これによって「読者に強い印象を与えておいて、まったく逆の子供と一緒に生きていく結末を持つ小説を発表した」⁽⁶⁾と指摘している。

それ以後、引用のエッセイから大江の言及を根拠にし、作家論の立場をとっていた安藤始は『空の怪物アグイー』と『個人的な体験』の二つの作品を一緒に並べて、大江個人の悩みに照らし合わせて次のように述べている。つまり、安藤は作家でありながら一人の個人である大江の心の流れに沿って、「子殺し」を『空の怪物アグイー』で克服し、赤ん坊と生きていく希望を『個人的な体験』でみせたと見ている。また大江自らが耐えがたかった選択の瞬間を二つの結末で分けて間接体験することで、個人の救済を成し遂げられたという見解もある。次の引用がそれである。

大江はそもそも『個人的な体験』で異常の赤ん坊を殺してしまうことと、生かせることを構想して「二つを抵抗させ」ようと考えていたことがわかった。しかし、一つの作品としては不可能だと取り止めて、独立した別の作品を書くことにしたという結果になったのである⁽⁷⁾。

あるいは、『空の怪物アグイー』と『個人的な体験』が短編と長編という大きい形式的な差があるのにもかかわらず、「狂気／正気、妻とは離婚／妻は入院中、友達は全くなし／女友達の火見子、赤ん坊を殺す／赤ん坊を生かす、自殺／主人公は生き抜く」のように二つの作品の構造的類似性から「生と死、明と暗、前向きと停滞といった相反する二元対立の図式」⁽⁸⁾を明らかにする比較研究も行っている。一方、坂口周は二つの作品の構造的類似性そのものに注目している。二つの仮想世界、つまり二項対立的な観点から「『空の怪物アグイー』は、実際には死ななくてもよかった赤んぼうが、死んでしまったと仮定することで生まれる裏の世界を描いている」と指摘し、それに対して「『個人的な体験』の結末では実際に起らなかった可能性を現実として、そして時間を転倒して（先取りして）実践したものとみなすことができる」のだ。だから「『個人的な体験』の世界は、『空の怪物アグイー』の世界というマイナス時空から、空の向こうに眺められた世界である」⁽⁹⁾と言える。いわば、世界を認識する大江の変化のプロセスは『空の怪物アグイー』から『個人的な体験』にいたって、「マイナス時空」から「空の向こうに眺められた世界」へ移動したのである。

しかし、物語内容を構築する方法的な問題からアプローチしてみると、二つの作品の類似性―大江における個人的な体験ないし二つの作品の内的構造―は各々の独立性を持っているとも言える。つまりマイナスとプラスのような対称関係であるが、その対称のベクトルが両方とも同じであるとは断言できない。その理由としてまず短編小説と長編小説である形態上の差がその一つである。そして、頭蓋骨異常の障害を持つ長男の誕生によって大江に生じた内面的な葛藤、すなわち共に生きていくか、死なせるかの選択がその二つである。その選択が二つの作品を通じてそれぞれ、書かれたと見える。たしか

に作品の結末だけを見ると『空の怪物アグイー』では死なせる、そして『個人的体験』では共に生きていく、というように二項対立的に分けて水平的に比べる解釈ができる。が、赤ん坊を死なせる『空の怪物アグイー』の「音楽家D」に比べて『個人的体験』の「鳥」は、より立体的に内面の葛藤と戦っている。共に生きていく場合と死なせる場合をそれぞれ考えて、それなりの苦痛を感じている。言い換えれば、「鳥」の選択の中で一つの可能性として「音楽家D」が存在していることである。クラウプロトックウオララックもそれに対して、「一つの作品である『個人的な体験』の中でも、作者が最初に構想していた「二つを抵抗させ」る方法は、「鳥」の内面にあつたのである。それは、「鳥」の意識を通して混在化した⁽¹⁰⁾と指摘する。そのように「二つを抵抗させる方法を持つている「鳥」によって、『空の怪物アグイー』と『個人的な体験』の構造的な関連性は並立というよりは、『個人的な体験』が『空の怪物アグイー』を含んでいるのだと言える。

二、「ぼく」が語る「音楽家D」の時間、そしてトポスの移動

本章の一節で言及したように多くの先行研究から『空の怪物アグイー』が『個人的な体験』と結びつけて研究された主な理由は、「音楽家D」と「鳥」の状況的な類似性からである。しかし、大江が自ら指摘しているように『空の怪物アグイー』の直接的な語り手として働いている「ぼく」に着目すると、その類似性は薄くなる⁽¹¹⁾。むしろ、それは一九五〇年代後半、学生作家として発表し続けた「都市」の中で奇妙なアルバイトをしている「ぼく」を思わせる。大江は作品活動の初期、つまり一九五〇年代後半には、「ぼく」という語り手を主に使用した。そして一九六〇年代に入ってから、性と政治に関する作品を書き続けながら三人称の語り手を使い始めた⁽¹²⁾。

大江の「ぼく」に関する問題は、文体、視点、語り手など多様な角度から、様々に論議されてきた。次の引用はその中で特に、「ぼく」の特質に関するものである。

ほとんどが一人称の「僕」です。その「僕」とは現象学的な「僕」であって、

「視点」というものとは違う。つまり「僕」が状況の中にあるのではなくて、「僕」という形で状況が出てくる。「視点」は視覚的に世界を構成するものだけれど、大江健三郎の「僕」は、視覚以前に世界を触覚的に構成してしまっている⁽¹³⁾。

柄谷行人はここで「状況を産み出して触覚的に構成している」「ぼく」を現象学的に分析して、「ぼく」の特質に接近したとみられる。それに対して、大江が語り続けている「ぼく」は物語内容における世界観として一貫しているのか。さらに、その「ぼく」は語り手として物語内容の内にいるのか、外にいるのか。この質問の解に近づくためには「触覚的に構成している世界」に対する認識とは異なるアプローチが必要だと思う。例えば、『奇妙な仕事』（『東京大学新聞』、一九五七年五月）や『死者の奢り』（『文学界』、一九五七年八月）などの「ぼく」は、起きた事件に比べてあまり心情の

変化がない。これは「徒労」として多くの研究者が論じており、一九五〇年代後半の大江の初期作品における重要なキーワードになっている。つまり初期作品の「ぼく」は、経験を重ねても「徒労」になってしまうので、物語内容における「ぼく」の最初と最後の変化は読み取れない。これからは、そのように変化を持たない経験を重ねて語っている『空の怪物アグイー』以前までの作品に登場する「ぼく」に照らし合わせて『空の怪物アグイー』の「ぼく」を見比べることにする。いわば、「大江健三郎音楽家D」として解釈してきた先行研究の流れにしたがって、頭蓋骨に障害を持つ赤ん坊の父親である「音楽家D」に注目することから距離をおくことである。そしてこの論究は、「空の怪物」の幻影を信じている「センチメンタルな狂人」の付き添い役を演じる「ぼく」が、その「空の怪物」を信じるようになる物語の結末に着目する結果になる。

それではまず、『空の怪物アグイー』以前までの「ぼく」に注目する。先に引用した柄谷行人の言葉を借りると、『空の怪物アグイー』以前の「ぼく」は、「ぼく」という存在自体が事件にそのまま連結されている。「ぼく」こそが事件であることは日常より空想の世界に近い。それは大江の経験から生み出されたと見られるエレメント（四国、東大、フランス文学など）を持っている「ぼく」であるが、空想の世界に留まっているともいえる。すなわち日常で存在しているが、非日常的な存在感を表している。『飼育』（『文学界』、一九五八年一月）と『死者の奢り』に登場している語り手、つまり「谷間の村にいる少年」や「都市空間にいる青年」は、それなりの日常を生きているが、その日常は彼らとかかわっている他人の日常とは異なる。少年は世の中が激しい戦争中なのに、その戦争をまったく感じていないし、青年は戦争で死んだ死者しか話の相手にならないと思うのがその例として挙げられる。

その反面、『空の怪物アグイー』の「ぼく」は、日常を過ごす自分と日常そのものに対する少しの疑問は感じているものの、日常と非日常の間から生み出された想像力の産物とは読み取れない。いわば、現実を日常として受け入れる自覚は持っているが、ただ現実には属する社会との関係はやや歪んでしまった「ぼく」であると解釈できる。この「ぼく」が、大江の個人として耐え難い不幸な経験から生み出されたと思える「音楽家D」の世界に巻き込まれながら、現実を日常として受け入れる違和感は薄くなる。その結果、日常的な存在としての特質を多く持つようになる。このような「ぼく」の変化におけるプロセスを物語内容から具体的に見ると、現実を日常として受け入れる違和感はおける「ぼく」が「少年」と「青年」の間、つまり一九才の時の経験を回想して語っているため生じたものだと言える。そして「ぼく」は経済的な感覚において社会的に共感できる接点があるからこそ、もっと日常に近づくようになる。だから徹底的な経済原理であふれているアルバイト先でもお金に対する切迫感が見えなかった『奇妙な仕事』や『死者の奢り』の「ぼく」と異なっていて、『空の怪物アグイー』の「ぼく」は、語り手として日常に属している。「それはぼくの生涯の最初の就職のチャンスであったから、ぼくは順応主義的なベストをつくすつもりだった」のように「ぼく」は読みたい本を買うために、銀行家に雇ってもらおうと従順な態度をとる。なおかつ「ぼくは負け犬の反撥心をふるいおこし、よしDのことを、ぼくの雇傭主と呼んでやる、と決心した」というよう

に「銀行家」という資本家に対して本能的な敵愾心を表している小市民的なプライドも持っている。また次の引用からは、教養であれば映画を通じた間接経験がほぼすべてであるという、この時期の大学生の典型的な姿もみせている。

ぼくはあのころじつにたびたび映画を見た、あのころのぼくの教養の95パーセントが映画からとりいれたものだったような気さえする。

そして、「ぼくはこのアルバイトを愛している自分を見出した。ぼくの雇傭主のDを愛しているのでもなければ、かれの幻影のカンガルーほどもある赤んぼうを愛しているのでもなく、単にこのアルバイトを愛して」いる。つまり「ぼく」は楽に安定的な収入が保障できるアルバイトに満足している。このような一連の引用文から共通的に読み取れる「ぼく」の状況は、日常で属して語っていることを示していると言える。

さらに、『空の怪物アグイー』の「ぼく」が「音楽家D」の仕事を代わりにながら関わる事件によって「アグイー」に対する自分の感情の変化を気づいていることは、「ぼく」に日常を実感させてくれる作用をする。『空の怪物アグイー』以前の「ぼく」とは異なつて経験の積み重ねを通じて「ぼく」が変化するのだ。そして、その変化を感じさせるのに《時間》が主な働きをする。

『空の怪物アグイー』で《時間》は、事件や人物にも劣らない重要な装置として仕掛けられている。『空の怪物アグイー』での《時間》は物語言説から見える「ズレ」や、プロットに対応する装置として想定されていない。いわば、《時間》それ自体が「二八才のぼく」と「二八才の音楽家D」、そして「一九才のぼく」が直接的に語る言葉として実体化されているのだ。その実体化された《時間》に対する三人の言葉を挙げると次のようになる。

・「二八才のぼく」が語る。

《時間》は推移したのだ、石礫にうたれてつぶれた眼球を踏み台にしてジャンプした《時間》。

・「二八才の音楽家D」が語る。

ぼく自身、いま、この現在の《時間》には生きていないんだから、そのぼくが、この《時間》のなかであとに形をのこすことをしてはならないわけだ。

・「一九才のぼく」が語る。

《時間》に生きること拒否して、別の《時間》からの旅行者となった以上、他人どものみまもるなかでこの《時間》の物質のみこんでしまったりはできないというわけだったろう。

「二八才のぼく」から「二八才の音楽家D」、そして「一九才のぼく」が語っている

《時間》の変奏は十年間続いている。だが、「二八才の音楽家D」が語る現在の《時間》は「二八才のぼく」が覚えている過去の時間であり、自ら否定しようとしている時間である。現在を否定することで「二八才の音楽家D」は、過去の姿そのままであり得る、いわゆる生きていく化石のような形で現在に存在できる。そういう「二八才の音楽家D」を「一九才のぼく」は博物館の化石を見学して過去の時間を感じる子供のように思っている。すなわち、過去という時間を素直に実感していると思われる。現実と過去が共存する不思議な体験しかしそれはもはや「二八才のぼく」には記憶にも残っていない過去に過ぎない。だが、結局「二八才のぼく」は、「不意になんの理由もなく、怯えた子供らの一群から石礫を投げられ」たアクシデントを受け、その暴力から怒りや挫折しか感じられない苦しい日常に直面することになる。その瞬間、「二八才のぼく」はぼんやりと思い出した十年前の記憶により、今の苦しい日常を乗り越えて生きていける力を得ているのである。

時間だけではなく、『空の怪物アグイー』におけるトポスも、「アグイー」に対する「ぼく」の変化に深く関与している。「二八才の音楽家D」と「ぼく」が移動していく旅は、都市や「二八才の音楽家D」の家の周辺、そして「二八才の音楽家D」の離婚した妻の家や映画女優のホテルの部屋など限られたトポスで様々に展開されていく。これは、『空の怪物アグイー』以前の作品に登場してきたトポスの集約的な提示とも言える。都市と自然という閉ざされたトポスは、初期大江の作品から常に読み取ることができるとして、二人が移動していくトポスで「二八才の音楽家D」は「センチメンタルな狂人」のイメージを維持しながら「ぼく」との関係に主導的になる。その結果、「二八才の音楽家D」を観察することになった「一九才のぼく」も「二八才の音楽家D」の考え方に次第に同化していくことになる。

「二八才の音楽家D」は「現在の《時間》には生きていない」ので「この《時間》のなかであとに形をのこすこと」はできない。そのため、彼の話すべき言葉やするべき行動を「一九才のぼく」が代わりにしていく。その内、「一九才のぼく」は自分も知らずに「二八才の音楽家D」と感情を共有するようになる。だから「ぼく」は「二八才の音楽家D」の離婚した前妻に会ったとき、彼女の子供の死における一方的な責任転嫁の態度に対して、「あなたはどうしていたんです？あなたは母親でしょう？」という「強い反発心」で質問を投げかける。また、「二八才の音楽家D」の恋人だった映画女優に会ったときも、理由の分からない欲情にとらわれたりもする。つまり、トポスを特定して想定することで取り巻いている状況すべてを支配していくという大江の物語言説は、「僕」という形で状況が出てくる」とみた柄谷から「その「僕」は空間から出てくる」というように、「僕」とトポスの物語内容における位置を逆転させて言い換えられるだろう。この点で『空の怪物アグイー』の「ぼく」は、語り手の形としては『空の怪物アグイー』以前の「ぼく」と同じであるが、トポスを移動することによるその構造的な特性においては、大江という個性がもつと強く反映されて、作品の構造の中で積極的に働いている存在として認むことができる。

以上をまとめると、『空の怪物アグイー』以前の「ぼく」は、いかなる大江個人の情報をも得ることができない境界線上の「ぼく」であった。そして、その時代を生きていく多くの大衆的な「ぼく」とも異なるし、大江自身でもない。その反面、『空の怪物アグイー』の「ぼく」は大江を物語内容として構築した非日常的な存在である。そして、その非日常的な

語り手として実体化した「ぼく」は過去の時間とトポスに留まっている「音楽家D」と会う。その結果、「音楽家D」が見ている空想の「空の怪物アグイー」は二人をリンクさせる。物語内容における構造として方法的にアプローチしてみると、「音楽家D」という日常的な経験の産物を「ぼく」という想像力の産物に置換したことになる。ここで、「音楽家D」と「ぼく」は、「大江」と語り手に置換できる。そのプロセスの中で、日常に対する非日常のヘテロ的特性が「空の怪物アグイー」として実体化されたと見てもよいだろう。

三、「ぼく」が生み出す非日常

大江個人の想像力から生み出された空想の生き物は、一九五八年に発表された『鳥』（『鳥たち』が原題、『別冊文春』第六五号、一九五八年）に初めて登場する。『鳥』の主人公である「かれ」は、二十歳の誕生日に自分が呼び集めた『鳥たち』の幻覚に急に悩まされる。その日以後、「かれ」は『鳥たち』と一緒に暮すために、大学の講義に出席することも止めて部屋に閉じこもってしまう。自ら部屋の中に閉じこもることによって、新しく自分を認識するきっかけになり、もつと発展した自分自身を感じるようになったのだ。無論ここで「かれ」に見える『鳥たち』は日常に実在していない存在である。「アグイー」も日常に存在していない。が、『鳥たち』によって「かれ」の日常が非日常に変化するのと同じく、「アグイー」も「ぼく」の日常を非日常に置き換えて示している。すなわち大江の想像力から生み出されて語られる空想の産物は、それを個人的な方式で認識し、行動する「ぼく」を創り出す。そのため、そういう「ぼく」と物語内容として関係を結んでいるすべての他者はその想像力の産物を不自然だと思ひ、存在を認めていない。だが、大江が構築していく非日常の物語構造によって、「ぼく」の周りの他者が不自然に受け入れていた想像力の産物は次第に認められ、他者にも自然に受け入れられる。一方、そういう「ぼく」と他者の異なる考え方も大江個人の想像力の産物であり、その想像力の産物を「ぼく」と他者が自然に受け入れるとしたら、それは文化的にその社会を成している構成員らが作り出していくことである。「ぼく」と他者との間に形成されている想像力の産物が原因になって生じた「ズレ」を、大江は次のように語っている。

なにごとか狂気めいた暗く恐ろしいものと、あいまいな表現をするほかないが、その厄介なものは、とくに、現在の進行中の仕事を計画しはじめた時分から、より色濃く、僕の眼に見えてくるようになった⁽¹⁴⁾。

このような「暗く恐ろしいもの」である「ズレ」を持って余していた大江は、自分に起きたこと―障害を持って生まれた長男のこと―から触発された外的葛藤を内的に受け入れることによって進化を目指したと見られる。これに対して篠原茂は、「なにごとか狂気めいた暗く恐ろしいもの」の存在を大江が自己の外側だけに感じていたのではないということ」に注目して「大江が狂気を「現代」と名づける他者に責任転嫁することなく、

あくまでも内部的存在として引きうけながらそれと対決したということは、彼の文学的世界を内と外とにひろげる可能性をもたらしていた⁽¹⁵⁾と指摘している。つまり、個性的な想像力が他者との関係で「ズレ」を呼び起こし、そしてそのように呼び起こされた「ズレ」は社会の中に一般化されていくのだ。

一九六三年から大江の文章には「想像力」という単語が次第に見え始める⁽¹⁶⁾。大江にとって想像力は「しずく」であり、それを通じて日常を物語内容として語るようになったとも言える。しかし大江の想像力は日常を見る眼であるが、語られる他者にとっては日常と非日常が曖昧に見られる混乱、すなわち物語内容における日常と非日常の基準が曖昧になってしまつて、ついに「ズレ」として認識されがちである。

『空の怪物アグイー』での「アグイー」は「音楽家D」の想像から生み出された空想の産物であるが、「音楽家D」だけがそれを見て感じるのではない。「アグイー」は物語内容における「音楽家D」以外の人もそれを認知している。「アグイー」が他の人に語られていることを取りあげて整理すると次のようになる。

・「銀行家」の場合

「うちの息子が最近、やはりああいう風に怪物にとりつかれるんだよ。」

・「ぼく」の場合

音楽家Dを、いかにもあきらかになにもものかが（というのも、Dの反応においてあきらかだったということである）おとずれたからである。

・「看護婦」の場合

「あれは木綿地の白い肌着をきた肥りすぎの赤んぼうだといっているよ、それもカンガルーほどの大きさの。それが空から降りてくるんだといってるねえ。そのお化け赤んぼうは、犬と警官とを恐がるというよ。」

・「離婚した妻」の場合

「Dには、まだあの幻影が見えるのね?」「アグイーねえ。それはわたしたちの死んだ赤んぼうの幽霊でしょう?なぜアグイーというのかといえば、その赤んぼうは生まれてから死ぬまでに、いちどだけアグイーといったからなのよ。Dの、そういう、自分にとりついたお化けへの名づけ方は甘つたれてると思わない?」

・「映画女優」の場合

「それでDちゃんの見える幻影というのはどういうことなの?そのカンガルーほどの赤ちゃんというのは、ラクビー?」「それを、赤ちゃんが自分の名をなのつたという風にDちゃんは考えたわけね、優しい父親ね。」

このように、「銀行家」、「ぼく」、「看護婦」、「離婚した妻」、「映画女優」の

それぞれが語る「アグイー」に対する物語言説は、非日常の世界観に日常が働いて形成された「音楽家D」と他人らの関係を暗示する。「ぼく」をはじめとする「看護婦」などには、それがお金という経済的支配関係である。「離婚した妻」にとっては罪の意識からの責任転嫁と逃避であり、元恋人である「映画女優」には共にいられない悲しい思いがそれなのだ。

そして、物語内容に隠された世界観は非日常的である「アグイー」が「ぼく」に日常を悟らせる役割を任せている。それは『死者の奢り』で登場している地下室の水槽にあった死体や、『飼育』での黒人兵の役割と結びつけているといえる。ただし「アグイー」が『死者の奢り』や『飼育』などそれ以前のものに比べて変わったのは、実体がない想像力の産物であるということである。実体がないということは、言葉で特定されるものより物語言説として自由度が高いといえる。つまり対象に対して多様な見方が生み出され「ズレ」が生じる。だから最初には「音楽家D」を取り巻いているすべての人が「アグイー」を素直に認識していた彼が狂ったと感ずる。だが、「音楽家D」を取り囲んでいるすべての他人たちは「アグイー」に対して、自分も分からない間に、『空の怪物アグイー』における非日常によって、空想の「アグイー」を認識しながら敵意や哀傷、恐怖などの多様な解釈をしているとみえる。『空の怪物アグイー』での「ぼく」もそういう変化を経て結局自分が最も絶望感に包まれたとき、再び「アグイー」を思い出して力を得ている。言い換えれば、不幸を乗り越える力、生きていく力を得ているのだ。

ぼくが子供らに傷つけられてまさに無償の犠牲をはらったとき、一瞬だけにしても、ぼくにはぼくの空の高みから降りてきた存在を感じとる力があたえられたのだった。

信じられなかった空想の「アグイー」を実感してから、ようやく辛い日常を生きるようになった「ぼく」の経験的な反転はもう一度、大江の想像力で生み出された存在として初めて登場した『鳥』と関連させて考えることができる。

非日常的なものに対する「ぼく」と「かれ」の姿勢には大きな差がある。『鳥』では、「かれ」が信じて実感している《鳥たち》が「かれ」を取り巻いている他の人には見えない。日常に属している他の人から見れば「かれ」は非日常に属している。逆に「かれ」は《鳥たち》が見えないすべての他の人こそがむしろ非日常に属していると思う。そういう空想の《鳥たち》を信じてくれない周りの状況にもかかわらず《鳥たち》の存在を信じ続けた「かれ」であったが、耐えられない苦しみの瞬間さえ、何の力になれないときに至ってやっと《鳥たち》の非日常性を悟るようになる。しかし、ようやく精神病院から日常に戻って来た「かれ」の部屋で《鳥たち》を信じていなかった「母」が、「かれ」が非日常だと悟った《鳥たち》を認めている状況と向かい合う。このように、「かれ」と「母」における日常と非日常の逆転から読み取れるのは「かれ」の自己中心性である。その自己中心性は「かれ」が常に日常に属しているし、どうしても周りが非日常であると認識していることを指す。そこから「かれ」の日常と物語内容としての非日常には「ズレ」が生じるのだ。

それに反して『空の怪物アグイー』の「ぼく」は、「音楽家D」の想像力から生み出された「アグイー」を信じることによってむしろ現実を素直に受け入れ、人生の肯定的要素を得ることができた。いわば、「音楽家D」の非日常を「ぼく」が日常として受け入れたのだ。そういう点で『鳥』の「かれ」との差があると言えるし、そこからヘテロ的な特性として「ズレ」の発展可能性が生み出されたと思える。

おわりに

本章では『個人的な体験』と結びついて研究されてきた『空の怪物アグイー』を、『個人的な体験』との関連性は維持しながらも、『空の怪物アグイー』の前作である大江の初期作品との類似性に注目して読んでみた。

先行研究による『個人的な体験』との比較研究の成果は、大江の個人的な状況と似ているようにみえる。「音楽家D」に焦点を合わせたものがほとんどである。そこで論者は観察者あるいは語り手である「ぼく」からアプローチして、『個人的な体験』との距離をおきながら前作である初期作品群との類似性を探す方法をとった。とくに大江の想像力から生み出された空想の生き物が出てくる『鳥』との関連性に沿って比較してみた。具体的には、「ぼく」の特質、空間と時間の歪みの側面での以前の作品と比較し、日常と非日常との連結性を考察した。そしてヘテロ的な特性との観点で「ズレ」というキーワードを取りあげ、『鳥』で最初に生み出された想像力の産物に注目した。とくに「アグイー」という想像力の産物と、それを受け入れる日常との葛藤に焦点を当ててみた。その結果、日常に存在しないものを信じている側と、信じていない側の交差が発生していくことによって、「ぼく」の特質がすこしずつ変わっていくのが確認できた。要するにその「ぼく」の変化から、以前までの作品と同じく「ぼく」として得られた特異性が、大江の個人的状況として帰結されたのが『空の怪物アグイー』の「ぼく」ではないかと思う。

『空の怪物アグイー』は、「ぼく」という語り手の方法的な構造は維持しながら、その内部的な観点に変化をあたえることで「別の世界」というのが非日常として実体化されはじめた、ある意味ではヘテロ的な特性を持つ非日常の新たな出発として位置づけられると思う。

そして先の位置づけから一つの仮説を立てて、今後の課題としておきたい。それは大江の物語内容を構築する方法的な問題である。これまででは、大江が日常を物語内容として構築するためその方法を度々変化させたという事実に関しては思想的な側面のみでいる論が多い。つまり実存主義から構造主義へ、そしてポスト構造主義につながる西洋哲学史的な流れに沿った大江個人の変化として説明されてきた。そのような思想的な見方を、「別の世界」を非日常として実体化していった結果としてヘテロ的な特性を中心とする見方に読み換える、それがより適切ではないか、というのが論者の見解である。

- (1) 「雨のしづくに 景色が映っている しづくのなかに 別の世界がある」
 大江は自分の小説を編集する過程の月報（『大江健三郎小説』全十巻（『月報』新潮社、一九九六年五月））の最初にこの詩を載せた。その理由は彼の「濃いリアリティーをこもった想像力」の源泉が先の詩にあるからだだった。そして、「ただ、この「詩」が私にとつて忘れがたいのは、そこに少年時の自分の現実に対する態度の、あえていうなら世界観の、原型が示されているように思うからだ。事実、私はこの「詩」を作ってから半世紀にわたって、しづくのなかの別の世界をそこには自分のいるこの世界が映っている、という自覚もある、文章に書き続けることになった。」（大江健三郎『私という小説家の作り方』新潮社、一九九八年）と述べている。傍線（引用者による）のところから「しづく」の中の世界と、「しづく」に映ったこちらの世界との認識は、彼にとつて明らかに区別されていることがわかる。
- (2) 一条孝夫『大江健三郎―その文学世界と背景』（和泉書院、一九九七年）。
- (3) 「大江健三郎は、現代における創作方法について、最も意識的な作家の一人であろう。この意識的な営為が、かれをここまで導いてきた、といっても過言ではない。」（平野栄久『大江健三郎わたしの同時代ゲーム』オリジン出版センター、一九九五年）のように大江の創作とその方法に対する意識は多くの研究者たちと評論家たちに論じられている。そして論者はそもそも大江が本格的に問題化しはじめたのは一九六〇年代に入ってからであると思う。
- (4) 柄谷行人・笠井潔「対談大江健三郎について「終り」の想像力」（『国文学 解釈と教材の研究』一九九〇年）、傍線は引用者による。
- (5) 大江健三郎「作家自身にとって文学とはなにか」（『大江健三郎全作品』新潮社、一九九四年）。
- (6) 安藤始『大江健三郎の文学』（おうふう、二〇〇六年）。
- (7) クラウプロトックウオララック『大江健三郎論―「狂気」と「救済」を軸にして』（パンオフィス、二〇〇七年）。
- (8) 黒古一夫『大江健三郎論』（彩流社、一九八九年）。
- (9) 坂口周「大江健三郎と〈ポップ〉の系譜」（『津田塾大学紀要』二〇一〇年）
 注7に同じ。
- (10) 「そのような子供の出生を描いたそもそもの初めての短篇『空の怪物アグイー』は、「僕」という語り手のナラティブによるけれど、当の子供を持った人物は第三者であるし、長篇『個人的な体験』のナラティブは鳥（バード）という三人称で主人公をとらえて進展してゆく。」（大江健三郎『私という小説家の作り方』新潮社、一九九八年）。
- (12) 『大江健三郎小説』全十巻（新潮社、一九九六・五―一九九七・三）を底本にして論者が直接分析したものである。
- (13) 注4に同じ。傍線は引用者による。
- (14) 注5に同じ。
- (15) 篠原茂『大江健三郎論』（東邦出版社、一九七三年）。
- (16) 「この時期から方法的に小説を書いていくという考え方が本格的に整理されて作品とともに発表され始めた。」（『大江健三郎全作品』新潮社、一九九四年）の年報より）。

第三章 『万延元年のフットボール』論

—「ヘテロトピア (hetero-topia)」の構築—

はじめに

『万延元年のフットボール』（講談社、一九六七年）は物語内容として歴史を取り入れたことと「四国の谷間の村」のユートピア的志向について主に論じられてきた。これに対して論者はトポスに焦点を合わせる。特に、「四国の谷間の村」に呼び戻される蜜三郎と鷹四兄弟の移動を追っていく。

大江健三郎の自らの言及や先行研究によって、「四国の森」の中にある「谷間の村」はユートピアとして研究されてきた。しかし、古今東西のユートピアジャンルの文学を分類してみると、大江の「小説を書く行為」から読み取れる「谷間の村」にはユートピアにぴったり当てはめられない特性がある。むしろ、初期の作品群、その中で二つのトポスに分けて語られている「都市」での青年と「谷間の村」での少年の物語は実存主義の影響を受け、その意味での「ユートピア探し物語」として読み取ることができる。だが、それにしても大江のトポスはサルトルとかカミュの実存的想定とは異なる傾向が強い。

まず、その理由として大江の文学的な想像力に繋がる言葉の選択に注目してみる。そして『万延元年のフットボール』の物語内容における蜜三郎らの移動の目的とその移動による結果を分析してみる。そういう考察によって、「谷間の村」と「都市」がヘテロ的な特性を共有しながら混在しているのではないか、それを明らかにしたい。

要するに『万延元年のフットボール』において「都市」で「安保闘争」を経験している人は同時に「谷間の村」で「一揆」を経験できる。とすると「谷間の村」と「都市」のヘテロ的な特性を共有する混在は「一揆」と「安保闘争」を通して固定されている体制が崩れ、新しい価値観が浮かび上がっている状況を想定していると読める。したがって、『万延元年のフットボール』の「谷間の村」を大江の文学的な想像力、つまり大江の物語言説として読み取り、それをサルトルの実存主義から構造主義の「異化」に直接繋ぐのは無理がある。

そのため、本章では「谷間の村」をユートピアとして見なしてきた先行研究とは異なる視点を用いて、「谷間の村」が持っているユートピア志向の交錯について考えたい。もう少し言えば、その交錯がヘテロ的な特性を含むフーコーの「他なる空間」、すなわちヘテロトピアとして読み直す可能性を試みるのが本章の目標である。このような問題意識は、大江の「小説を書く行為」として「谷間の村」におけるヘテロ的な特性を考える上で、重要な視点を提供するだろう。

一、「Ambiguous」的な言葉選択の戦略

一九六七年一月、大江は『群像』に『万延元年のフットボール』の連載を始める。こ

の連載は七月まで続き、九月に講談社より長編『万延元年のフットボール』として刊行される。長男「大江光」の誕生以来一九六四年に『日常生活の冒険』（文藝春秋、一九六四年）と『個人的な体験』（新潮社、一九六四）の二つの長編を発表し、その後の二年間はいくつかのエッセイだけを書いてきたことから、大江がこの作品に非常に集中していたのがわかる。この二年間の慎重な作業について、大岡信は『万延元年のフットボール』が刊行された一九六七年の九月に『中央公論』で「異常な忍耐と構想力」が生み出した物語だと評価し、「夏目漱石が大正五年、死の直前に芥川、久米の二人の弟子に送った手紙」を引用して、作家には「小説を書く仕事の本質」として「「うんうん死ぬ迄押す」牛の努力」を要求するが大江はそれを『万延元年のフットボール』で「やっつてのけたことを立証」したと述べている。大江も漱石に関して『万延元年のフットボール』を書いていた時期を回想しながら、「ぼくはこの夏から秋の終わりにかけて、アメリカで暮したが、その間、たびたび漱石について考えることがあった。」という発言を残している。だとすればこの時期、大江は創作方法として漱石を意識していたのか。『万延元年のフットボール』には、漱石の日記が直接引用されている。

「修善寺で胃潰瘍に苦しんでいる漱石の日記に、いくつかの英語の単語とフレーズが出てくるのを知っている？それがみな最近の蜜にふさわしい言葉のように感じられるわ。たとえば *languid stillness*, *weak state*, *painless*, *passivity*, *goodness*, *peace*, *calmness*」

蜜三郎と鷹四、そして菜採子は「谷間の村」に帰郷するが、そこでしばらく鷹四だけが積極的に自分のやるべきこと―たとえば「谷間の村」の若者たちを集めてフットボールチームを結成しその練習をするとか―を必死に探して進む。そして、「僕と妻とは自分たちもまたなにごとかを始めなければならぬと感じる焦だたい空虚の感覚」を味わった蜜三郎は、自殺した「友達と協同でおこなっていた翻訳」を再開する。その側で菜採子は「漱石を黙って読みすすめている」が、そのうちに蜜三郎が作業している姿を自分が読んでいる漱石の文章を引用して「*languid stillness*, *weak state*, *painless*, *passivity*, *goodness*, *peace*, *calmness*」と比喻している。この引用文こそ、『万延元年のフットボール』を長編として書き続けていた大江自身の労苦にも当てはまる言葉だと思われる。しかし、このようにして大江自身の創作への労苦を漱石の言葉を借りて表現したという意味だけなら、この引用はあまりにも必然性がないと思われる⁽¹⁾。むしろ、漱石と大江の物語言説には平行でありながらも異なるベクトルを読み取ることも可能だろう。例えば蜜三郎が持つ友達の死に関する疑問に焦点を合わせると、その異なるベクトルの本質が見えてくる。

前述の引用から見える蜜三郎の「空虚の感覚」の原因は友達の自殺である。しかし、蜜三郎を悩ませているのは友達が「なぜ自殺したのか」ではなく、友達の奇妙な自殺の仕方である。奇妙な自殺の仕方による死体を蜜三郎がどのような意味として受け取っているのか、すなわちそれが『万延元年のフットボール』の中で主に語られている「本当

の事」である。「なぜ自殺したのか」について延々と書き続け、その心情を細かく描くのは漱石をはじめとする多くの近代文学者たちの暗黙の了解による行為であり、戦前から戦後を繋ぐ近代文学の社会的言説グラント・ナレティンとつながる。その反面、大江はそのような近代文学の社会的言説の流れとは距離を堅持しながら作品を書き始めた新しい戦後文学者であった。ゆえに、漱石の引用を考え直して見ると「小説を書く行為ユクリチュール」に関する大江の新しいさが読み取れる。つまり多くの近代文学者たちは「なぜ自殺したのか」を書くための苦勞をつづけた。しかし、大江の「小説を書く行為ユクリチュール」はその苦勞から生き残った人が死者の死体―すべての死―を「どのように受け入れるべきなのか」へ変換されたと言える。だから大江はそのベクトルの変換を漱石の日記引用を通じて語っているのだ。

つづいて大江は『万延元年のフットボール』の執筆過程と書き方について次のように述べている。

まるまる二年、そのように鬱屈した準備期間をへた後、僕はその間に書きためていたノート、草稿をすべて焼き棄てることから仕事を始めました。それでもあとにのこって自分に固着しているイメージを、すべて押しこむようにして、『万延元年のフットボール』の執筆期間だけに限らず作家としての歩みの始めからと想定すると、大江が語っている苦しみは「あいまい」な意味を持つようになる。

大江はこの文の中で、「あとにのこって自分に固着しているイメージを、すべて押しこむように」と、その創作の苦しみを表している。しかし「自分に固着しているイメージ」を持つっていた期間を『万延元年のフットボール』の執筆期間だけに限らず作家としての歩みの始めからと想定すると、大江が語っている苦しみは「あいまい」な意味を持つようになる。

では、なぜ「あいまい」なのか。まずこの文章は執筆のため「書きためていたノート、草稿」から作者、大江に固着しているイメージを「すべて焼き棄てること」で発見できたエッセンスだけをのこして『万延元年のフットボール』を書いたと解釈できる。そしてもう一つ、隠されていると思われる意味を探すため、「固着しているイメージ」に焦点を合わせる。大江は個人的な体験を通じて新しい考え方や観点を身に付けようと自ら試みているが、それでも変わらない隠された本質に気づき、その変わらない本質を「固着しているイメージ」として引き出している。それを書いたのが『万延元年のフットボール』だという解釈もできる。

このように二つの解釈を可能にする裏づけとなるのが大江の独特の言葉使いである。その代表的な例としてあげられるのが「曖昧な日本と私」というタイトルで行ったノーベル賞の受賞演説文である⁽³⁾。この演説の中で、大江は川端康成のノーベル賞の受賞演説「美しい日本と私」について「きわめて美しく、またきわめてあいまいなものでありました」と語り、この場合の「あいまいな」には英語の「vague」を対応させている⁽⁴⁾。それに対して自分のタイトルを含む演説の中の「あいまい」の訳は「vague」ではなく「ambiguous」を選んで「ambiguus」と、もともと英語で演説されたので「ambiguous」を「あいまい」という日本語に訳したとみるのが正しいが、いずれにしても大江の「あい

まい」は「多様性」を意図していると見られる。その「多様性」を含む「あいまい」から大江の苦しみを追ってみると、それは『万延元年のフットボール』を執筆することによって、大江の創作方法には新しさを求めるベクトルと近代文学の社会的言説グラント・ナレーティフに編入されようとするもう一つのベクトルが衝突したと考えられる。その結果、二つのベクトルがマーブリングのように混在されたまま大江の「小説を書く行為」エクリチュールになったのではないかとこのように読み取れる。

そういう大江の個人的な特徴から「あとにのこって自分に固着しているイメージ」に隠していた意図が小説の方法的な本質として変わらなかったというところを取り出してみたいが、それにしても『万延元年のフットボール』はそれ以前、つまり一九五〇年代後半から一九六〇年代の前半までの作品とは極めて異なるベクトルを持つ。特にトポスの想定がそれである。以前の作品には「根拠地」として一つのトポスを想定し、そのトポスを内部的に拡張していく。例えば「谷間の村」、その中に「僕」の家、その家にある「地下室」というトポスに沿って物語が進んでいく。その反面『万延元年のフットボール』は「都市」から「谷間の村」に移住するという「根拠地」の移動があるし、二つの「根拠地」を繋ぐものとしての「穴ぼこ」もある。そうであれば、この異なるベクトルの理由は何であろうか。前者は社会的言説に目を向けていた結果だといえる。つまり、戦後の実存主義や政治と性を表現するための意図的な「小説を書く行為」エクリチュールである。『万延元年のフットボール』では対象人物の友だちと弟の鷹四にその社会的言説を投影させる。そして、視点人物の蜜三郎は障害をもつ子供とそれに絶望している妻に苦しんでいる。つまり、個人の日常と社会的言説が視点人物と対象人物にあいまいに交差して想定されていると考える。

さらに『万延元年のフットボール』以前の「都市」と「谷間の村」は各々閉鎖的なトポスだといえる。それに対して『万延元年のフットボール』の「都市」と「谷間の村」はそれと同じ固有名詞で語られているものの、登場人物を呼び戻しているという開放性を持つ。この閉鎖から開放までの距離、その距離によって『万延元年のフットボール』に表れているトポスは多様性を持つ。それを大江も意識したと見られる。その結果、新潮社から全集を刊行する際もこの小説は第一期と区別して第二期の作品として刊行されている。その上、第二期に選別された作品として、どの作品よりも先に置いて扱っている。このように、『万延元年のフットボール』を大江の転換期を導いた作品として扱っているのは他の先行研究にも確認できる。渡辺広士の「それまでの作品からさらに一つの飛躍を試みた」⁽⁵⁾という指摘、大久保典夫の「画期的な新しさ」⁽⁶⁾としての評価がそれである。いずれにしても、大江の作品で初めて歴史という概念が書き込まれているという点に両者とも注目していることは確認できる。

要するに、大江は固着していた思考や観点、そして「書きためていたノート、草稿をすべて焼き棄てること」等の工夫を凝らした結果、歴史に思い到ったといえる。しかし、それ以前に書き続けた「谷間の村」と「都市」というトポスは「のこった」のだ。その「のこった」トポスに大江は登場人物を呼び戻す力を与えて作品を生み出した。それが『万延元年のフットボール』だと考える。だから大江が「小説を書く行為」として「棄

てる」ことで得られたのは歴史である。そのように得られた歴史によって「谷間の村」と「都市」は百年の時間を軸にするヘテロ的な特性を持つトポスになるし、同時にその百年の時間に対するメタファーとして機能する。さらに「のこった」ことで得られたのは「谷間の村」と「都市」のような同一の言語記号による表象のみであるが、以前と同じ名前のトポスであるからこそ登場人物の移動が呼び戻される意味を持つのだ。このように「棄てる」と「のこった」という相反する「小説を書く行為」から「ambiguous」的な言葉戦略は成立できたと考える。

二、「包含する」トポス

「谷間の村」と「都市」は、大江が初期から書き続けてきた代表的なトポスである。『万延元年のフットボール』をトポスに焦点を合わせて読み取ると、蜜三郎と鷹四がそれぞれ失敗した記憶がある「都市」から、「新しい生活」ができる回復のトポスとして選んだ「谷間の村」に移動して起こる物語になる。「谷間の村」と「都市」は大江の「小説を書く行為」を一つ一つ繋いで共有する読者からみればマクロコスモスである。しかし論者がこの章で考察の対象にするのはそのようなマクロコスモスではなく、「穴ばかりのようなミクロコスモスである。なぜなら、マクロコスモスが向かうベクトルはグランド・ナレティブ社会的言説であるからだ。大江が『万延元年のフットボール』を通じて「小説を書く行為」の転換をなしたきっかけが、障害を持つ長男の誕生という個人的な体験から起因するということは周知の事実である。だから大江の転換された「小説を書く行為」は個人的な日常に向かうベクトルともいえる。その意味で『万延元年のフットボール』のトポスは日常というミクロコスモスに寄りそって考察する必要がある。

『万延元年のフットボール』は、「谷間の村」と「都市」という二つのトポスから万延元年の一八六〇年と日米安保条約の年になる一九六〇年という百年の時間を軸にして展開される。多くの研究者たちはトポスより百年の歴史的な時間に焦点を合わせているが、その代表として取り上げられるのが柄谷行人と小森陽一である。柄谷行人は『柄谷行人集5「歴史と反復」』（岩波書店、二〇〇四年）で『万延元年のフットボール』を通して大江が「明治以来の日本近代史の総体を喚起し、救済しよう」とするため、「一九六〇年にこだわるがゆえに、一九六〇年に関する固有名や安保闘争の直接描写を排除する」と指摘している。例えば記号としての固有名を排除して、「一九六〇年を描きながらも万延元年（一八六〇年）」を「一九四五年と重ね」ていると見なしているのである。言い換えると、歴史的な時間を記号化するその手法により、近未来である一九六〇年代末を予想することができたとと言えるだろう。引き続き、柄谷行人は大江が歴史的な時間を想像的な仕組みで重ねた結果、「一九六〇年の政治闘争はフットボールのごときゲームとして、あるいは祭りやカーニバルとして見えてくる」が、「しかし、そうしたマクロコスモス^{II}超歴史的な構造が、同心円的な照応関係をするのではない」ので、「万延元年」という固有名が、一九六〇年を、世界的な新左翼運動の発端年としてでは、昭和三年

五年という明治以来の日本近代のすべてのアポリアの凝縮年として提示する」ことができた」と評価している。

柄谷行人のこのような「マクロコスモス」超歴史的」な歴史観に基づいた論に対して、小森陽一は『歴史認識と小説』（講談社、二〇〇二年）で大江の『取り替え子チェンジリング』（講談社、二〇〇〇年）の中で提示されている『ラクビー試合一八六〇』の底本として『万延元年のフットボール』を取り挙げて、「人々が生き死を賭けていた百年前の農民一揆」の万延元年と「百年後の安保闘争」の年を「直喩でつないでしまえば、そこにはむしろ笑うしかない滑稽さしか浮かび上がってこないのではないか」と問いかけている。そして「夜明け前の暗闇に眼ざめながら」からはじまる『万延元年のフットボール』の冒頭の一文をミクロ的に分析している。つまり「暗闇に」の「に」に焦点を当てて、文の言語学的な構造、意図されている言葉の意味的な創造関係を追いながら「時間の指定」なのか「空間の指定」なのか、詳細な分析を行っている。

二人の論旨を踏まえると、そこにはマクロとミクロという方法的な差異が存在する。だが、二人とも積み重ねている時間、言い換えると、それが大江個人の領域であるか、日本という国の歴史という領域であるか、いずれにしてもその時間が持つ自らの表現力に基づいて、共感していると見られる。たしかに『万延元年のフットボール』に大江の作品活動においてはじめて歴史という百年の時間を取り入れたのは見逃すことができない事実である。彼の初期作品から『万延元年のフットボール』以前まで、大江は近過去、いわば個人の体験レベルとしての戦争や戦後、「安保闘争」の時期を物語の背景にしてきた。そのような傾向から新しく変わったことに注目し、すなわち個人的な時間を歴史的な時間に取り入れたことに対し、柄谷行人と小森陽一はこの『万延元年のフットボール』を大江自らの評価である「乗越え点」として認めている。そうであるとすれば、『万延元年のフットボール』はトポスより時間を軸にする物語になる。

しかし、私見によれば「夜明け前」という時系列的なものよりは「穴ぼこ」というトポスが物語を導いていく主な役目をしているのだ。具体的に言うと、物語の最初に「都市」の「穴ぼこ」が想定されているが、最後に「谷間の村」でもそれを連想させる「穴ぼこ」が想定されている。「倉屋敷」の解体工事によって発見される秘密の「地下室」がそれである。大江によると「百姓一揆指導者は、失敗の後、この閉じられた土地から出発して行って開かれた都市で活動し、日本近代化の社会の動きにも参加したはず」である。一方、物語内容としてはその「百姓一揆指導者」は「この地下室に自己幽閉して、ただ手紙を書くのみで一生を終えた」と想定されている。このように二つの異なった解釈により歴史は二項構造として混在するといえる。作中でその「地下室」は生き残る蜜三郎夫婦に「未来を向けてもう一つの選択肢があるのを示して」、それを選択するように描かれている。

こうして「谷間の村」の「地下室」は、最初に蜜三郎が閉じ込められていた「都市」の「穴ぼこ」と有機的関係性を持つといえる。だが、ここで興味深いのは「穴ぼこ」としての繰り返しはあるものの、「夜明け前」の時間は繰り返されていないことである。大江は歴史に関して、「歴史のことを書くけれども、歴史そのものに関心があるのでは

ない。歴史を人間は繰り返す。その繰り返しをよく見てみると、ずれがあつて、それが人間の一番奥深いところにつながつていて、ということを書きたい。いや、ともかくそれに向けて書くようにしてきた」⁽⁸⁾と述べている。つまり『万延元年のフットボール』から読み取れる「小説を書く行為」のベクトルは「繰り返し」こととその「ズレ」にあると考える。そして蜜三郎らが「四国の谷間の村」に移住しなかつたとすれば、個人と社会が交差する歴史の繰り返しはないと考える。したがって『万延元年のフットボール』は、トポスを軸に歴史的時間が交差しているのだ。

一方、大江の「小説を書く行為」を一つ一つ繋いで共有する読者は、この歴史の時間を、大江の時間認識の変化で得られたものではなく、初期から書き続けていた「谷間の村」と「都市」のトポスの力が発揮され、それに導かれた結果として読み取る。なぜなら挫折の「都市」から「新しい生活」を求む「谷間の村」に移動する、つまりトポスを移動することによって物語のすべての展開がはじまり、歴史の中に刻まれていた「百姓の一揆」が現在に循環されて行われることがその理由になるからだ。

例えば、久しぶりに再会した弟、鷹四は、「いま、蜜が東京でやっているすべてのことを放棄して、おれと一緒に四国へ行かないか？それは新生活のはじめ方として悪くないよ、蜜！」と言いながら「新生活」のために「四国の谷間の村」への帰郷を提案する。その提案に対して蜜三郎は、「ともかく僕の家にはひきあげよう。それから新生活の計画を検討することにしよう」と、「戦後直後の数年間僕が弟にもついていた絶大な影響力を懐かしみながら」言い返している。この会話に注目するのは、蜜三郎と鷹四の個人的な日常が社会的言説として表象されるのが読み取られるからである。特に蜜三郎が言っている「戦後直後の数年間」がそれで、そこには兄弟の各々の個人的な日常が社会的言説の表象に違和感なく置き換えている。これが「一九六〇年六月の政治行動に参加した学生」として社会的な転向劇活動をしていた鷹四からの発言であれば、個人的日常と社会的言説は有機的関係性を持つ。とすれば、大江の「小説を書く行為」を共有してきた読者は、違和感なく受け入れることができる。

しかし、実際に発言しているのは蜜三郎である。蜜三郎は、「確たる理由はないものの、この数箇月の、友人が死に、妻がウイスキーを飲みはじめ、白痴の赤んぼうを養護施設にやっつてしまわざるをえなくなつたあとの日々（あるいは、それ以前からの積みかさなりにもつながつて）僕を漠然とした予感としてとらえているものにもとづき、自分が友人よりもなお無意味で愚かしく滑稽な死に様をしめすであろうことを信じ」⁽⁹⁾ている。その個人の日常に閉じられていた蜜三郎の発言は違和感なく社会的言説に置き換えられて、鷹四にも受け入れられる。そのように個人の日常が社会的言説に置き換えられているのは、「谷間の村」が隠している「本当の事」としても読み取ることができる。なぜなら、二人の会話の間に起こっている連想、それは祖父の記憶からはじまる。その百年前の事件、いわば祖父とその弟の間の「本当の事」、それは「百姓一揆」の歴史的時間につながる。だから「浄化槽のための穴ぼこですごした夜明けがたの百分間のあと」⁽¹⁰⁾から蜜三郎がその歴史の時間を「反芻」しつづけてきたため、個人の日常と社会的言説を一体化する「戦後直後の数年間」という発言ができたと思う。

この意見で物語の冒頭に想定されている「穴ぼこ」は歴史的時間をトポスに表象する役割として解釈できる。安藤始は「穴ぼこ」に対して次のように論じている。

大江はこれまでも「穴ぼこ」を描き、その中に主人公たちを置いていた。『万延元年のフットボール』でも、蜜三郎をそのような「穴ぼこ」に入れることによって、そこで彼と彼に関するすべてを一気に明示していくという方法を採用していた。そして蜜三郎のいた都会の「穴ぼこ」とは、彼の生まれた四国の谷間の村の地形でもあったのである。この場所にいる蜜三郎自身が、都会と谷間の村を結びつける「カスガイ」の役目をはたしていたのである⁽⁹⁾。

安藤始の指摘どおり、「穴ぼこ」は多様な形で大江の初期作品に書かれている。例えば『飼育』（『文学界』、一九五八年一月）では空が見えるぐらいの大きい「穴ぼこ」がある。「僕」の「倉庫の二階の部屋」があるし、「黒人兵」がいる「地下室」もそれである。『死者の奢り』（『文学界』、一九五七年八月）ではフランス文学科の大学生である「僕」がバイトの作業のために入る「地下室」とその「地下室」にいる死者たちを保管している「水槽」がある。また、『鳥』（『別冊文春』第六五号、一九五八年）では空想の《鳥たち》がみえる「かれ」の部屋とその「かれ」を狂人として隔離するための病室がある。『空の怪物アグイー』（新潮社、一九六四年一月）の場合には「音楽家D」と「僕」が巡る思い出のトポスすべてが「穴ぼこ」として機能するものの、その巡るトポスが「音楽家D」と同行している「僕」を「十年後の僕」が回想して語る記憶のトポスであることが以前の作品との差異である。以上のように取りあげたこのようなトポスは初期大江の実存主義への関心と共に、サルトル的な実存を確認できるトポスとして研究されてきた。その研究成果を踏まえて安藤始は「都会の「穴ぼこ」を「四国の谷間の村の地形」につなげ、蜜三郎自身がある中にあること、「都市」と「谷間の村」を結びつける役割を果たしているとその意味を拡張して述べている。そして十三章の物語を各々「第一章」と「第二章」は「東京」、「第三章」から「第十三章」までは「谷間の村」が舞台になっていると分析した。その結果として『万延元年のフットボール』を円環的な構造を持つ「カスガイ」の物語として解釈している。

しかし前述した初期作品に想定されている「穴ぼこ」のトポスを実存という一つのカテゴリーに限らずに大江の「あいまい」なトポスとして読み取ってみると、蜜三郎が入っている「穴ぼこ」を「彼の生まれた四国の谷間の村の地形」に置き換えることは無理があるように思われる。また前述に例としてあげた大江初期作品群の「穴ぼこ」は、言葉どおりすべて閉じ込められている閉鎖性が強いトポスである。先行研究はそれを実存主義のものとして扱ったのであるが、建築の構造やその中での一人称の語り手、つまり視点人物の行動から読み直すと、二つの基準で仕分けることができる。例えば『飼育』での「僕」の部屋は「谷間の村」の中に建てられている。家具もない「倉庫」であるが、それにしてもそれは「僕」の家である。だから様々な危険から守られる丈夫で安全なイメージをもつ。つまり自然からの危険に対し一つの保護膜として「谷間の村」があつて、

その中に「僕」の家がある。このような構造は人間中心的なものであり、人間が描いた最初の世界像でもある。

人間は、自分の居住地や自分の国から、世界があらゆる方向に広がっているのを見る。快適で速い交通手段のなかった時代には、未知で無気味な異郷にぐるりと周りを取り囲まれた故郷は、庇護と生命を約束してくれる存在であった。故郷の内部空間は未知の外部空間と対峙し、人の住む世界の周辺部には、悪魔・想像上の生物・巨人・小人らが棲んでいる⁽¹⁰⁾。

だから、「四国の森」に取り囲まれている「谷間の村」は外部の戦争にもかかわらず「庇護と生命を約束してくれる存在」であるし、「僕」の家は「未知の外部空間と対峙」しているのだ。つづけて、こういう「四国の森」に取り囲まれている「谷間の村」があらわしているイメージに対して大江はある対談のなかで「森の中の谷間」が「女子性器を表している」という井上の指摘に頷いていながら、そう思われるのは「自分が無意識においてもホモセクシャルではないと、御墨付をあたえられたという気もしています」と言って、「谷間の村」が持つ形態的な象徴における記号としての解釈は大江自分が意図したものではないと明かしている⁽¹¹⁾。したがって、論者は「谷間の村」の「本当の事」は他のベクトルでアプローチする必要があると思う。そのため「谷間の村」が物語の中でどのような機能を果たしているかを主に考察する。

「森の中の谷間の村」と想定すると「谷間の村」は客体化されてしまう。客体ではなく、主体として「谷間の村」を想定すると、「谷間の村」の外に「森」があるのだ。同じように「谷間の村」と「僕」の家を「谷間の村」を主体として想定すると、「谷間の村」が「僕」の家を包含することになる。包含するというのはユングの母性原理に繋げることができる。ユング派の精神分析を修めた河合隼雄⁽¹²⁾によれば、ユングは父性原理の本質を「切断する機能」にあるとした。「切断」は「分割」にも通じるが、善と悪、有能と無能等の区別をし、理性による把握や類別、序列などのベースをなすものとして把握している。これに対し、母性原理は「慈しみ育てること」「狂宴的な情動性」「暗黒の深さ」に本質があるという。つまり、母性原理は全てを平等に慈しむ衝動であるがゆえに、個人の個性や主体性も呑み込んでしまう暗黒面を持っている。言い換えれば「包含する」原理―やさしさ・受容・保護などを意味するということである。そのような面から、阿部一は「自然の中で人間が感じる根源的な恐怖に対し、円という形態は母性的な安心感を与えるのである」⁽¹³⁾と述べている。そして、ユングによれば「円はいろいろと多面的な心の全体性をあらわしており、そこには人間と自然全体とのあいだの関係までが包含される」⁽¹⁴⁾のである。

以上を踏まえて考えてみれば、『飼育』の「僕」は「穴ぼこ」を通して見える空と「穴ぼこ」が造る境界線を、何もない開放的なトポスに広がっている大地と空がなしている地平線として認識し、その向こう側にいる世界に興味をもつ⁽¹⁵⁾といえる。だとすれば、「僕」の部屋とそれを包んでいる「谷間の村」は「円」のイメージに分類できる。

しかし、黒人兵が監禁されている「地下室」は「谷間の村」にある「僕」の家に附属するトポスであるし、黒人兵を監禁しているトポスでもある。その意味では外と遮断されている。そして、その「地下室」を成しているのは四つの壁と窓として利用される四角の隙間である。つまり、その家というトポスから「僕」の部屋がある「倉庫」の二階と「地下室」は分節化されている。ベクトルの言い換えると、「地下室」は空（世界）に向かうベクトルに対して正反対のベクトルである地下に位置していることになる。よって、そのような「地下室」で黒人兵が死に至るのは違和感を与えない。

方は、母性的原理の「包含する」機能をもつ円に対して、父性的原理としての「切断する」機能をもつ。方形によって空間は四方に対して分節化され、周囲の自然から切断されるのである（16）。

よって、黒人兵がいる「地下室」は「方」のイメージに分類できると思う。とすると、大江の「小説を書く行為」を一つ一つ繋いで共有する読者は『万延元年のフットボール』の「穴ぼこ」を「円」と「方」、どちらのイメージとして読み取るのか。

まず、『万延元年のフットボール』の「穴ぼこ」は「昨日人夫たちが浄化槽をつくるために掘った直方体の穴ぼこがみえてくる」のようにその外形が「直方体」である。だから、『万延元年のフットボール』の「穴ぼこ」を「谷間の村」に置き換えるのではなく、黒人兵が死に至った「地下室」に置き換えられるのだ。そして、その「地下室」は『死者の奢り』の死者が入っている「水槽」とそのイメージを共有している。その共有するイメージが帰結されるのが「都市」である。したがって『万延元年のフットボール』の「穴ぼこ」を大江が初期に書き続けていた「都市」に置き換えられるし、「方」のイメージとして読み取ることができる。

さらに『万延元年のフットボール』の「穴ぼこ」は、以前の「都市」に固着していた「方」のイメージから拡張されているとも思われる。「第十三章」の最後にまた「谷間の村」にいる「地下室」で最初の夜明けのそれと同じように個人の「穴ぼこ」を造って蜜三郎が考え続けている。その様子をみた菜採子は「蜜、穴ぼこの底で考える習慣を持っていることは以前から知ってるわ。東京でもいちどそうしたことがあったわね。」と思い込んでいる蜜三郎を喚起させる。「都市」での「穴ぼこ」と同様に蜜三郎はこの「地下室」というトポスの中で世界から徹底的に孤立した自我を形成するが、そこからまた空想が広がり、閉鎖的で限られた「穴ぼこ」のトポスを乗り越えることができたのである。が、菜採子のこの一言で、自分から拡張して行ったベクトルが他人から受け入れられるベクトルにそのイメージが変わってしまう。要するにこれは他人との関係性をもつトポスへの転移が行われたと言える。つまり「都市」で「穴ぼこ」は閉鎖の「方」のイメージで、その中から蜜三郎は近過去のこと（友達の死）を回想する。それに対して百年の歴史的時間を包んでいる「谷間の村」の「地下室」は開放の「円」のイメージで、蜜三郎夫婦が近未来に向かう選択肢を示す。したがって、『万延元年のフットボール』には「円」と「方」が混在しているといえる。このように「円」と「方」が混在してい

るということに対して、ユングの個人秘書であり、彼の伝記作者であるアニエラ・ヤツフェは次のように論じている。

円は心を象徴している。(プラトンさえ、心を球体だという風に述べている。) 四角(そしてしばしば長方形も)は、地に根ざした特質、つまり身体や現実の象徴である。最も近代的な芸術のなかでは、四角と円というふたつの根本的な形のあいだの関連づけは、ほとんど皆無で、さもなければあまり緊密でないさまぐれなものである。円と四角の分離は、20世紀の人間の心の状態を象徴的にあらわす今ひとつのものなのだ。つまり、20世紀人の心はその根を失ってしまったっており、人は分裂のおそれにさらされているのだ。。。。(省略)。。。しかし、四角と円がとにかく頻繁にあらわれている点は見逃すべきでない。円と四角が象徴する生命の基本的な要素、これを何とか意識化しようとする不屈の心のうごめきがやはり存在するからこそ、そのように四角と円が頻繁にあらわれるのだろう(17)。

「人間の現実生活は冷酷な対極性のため、つまり昼と夜、誕生と死、幸福と不幸、善と悪によって成り立っている」(18)というユングの指摘を軸にしてアニエラ・ヤツフェは「円」と「方」のバランスが崩された「20世紀人の心はその根を失ってしまったおり、人は分裂のおそれにさらされている」とみている。そうであるものの、「円」と「方」が「象徴する生命の基本的な要素、これを何とか意識化しようとする不屈の心のうごめき」を活性化する要素になるべきであると指摘している。そのため、「円」と「方」が社会に「頻繁にあらわれる」ようになり、新しい成長の根源にもなるということである。言い換えれば、これは「包含する」母性原理と「切断する」父性原理がバランスよく混在している社会への望みなのである。いわば、「円」と「方」のイメージはユートピアをなす重要な材料になるのだ。それを踏まえて考えてみると、『万延元年のフットボール』において「谷間の村」は「円」と「方」のイメージが混在されているといえる。もしそうであれば「谷間の村」は何を「包含」して、何を「切断」しているのか。さらに「谷間の村」は大江のユートピアの志向点として帰結するといえるだろうか。

三、ユートピア的志向とは異なるベクトル

大江は「四国の森」にある「谷間の村」を次のように記している。

幼年時の森にかこまれた谷間での生活において、ぼくは活字の世界の奥ふかく、あるいはその片隅に、現実生活の環境へとひらいてある通路があることを認めなかった。ぼくは架空の世界にはいりこむことで、現実生活においては拒まれているところの、情念の緊張をあじわった(19)。

大江にとって「谷間の村」は「活字の世界」を読むことができる幼年時の実体験であ

りながら「架空の世界」の記憶である。よって、その「谷間の村」から「現実世界の環境」である「都市」へいくというベクトルの変化は「森の奥の谷間に育った人間として、解放されることが恐ろしい体験なのだ」ということを、いわば体験的に知っている」大江であったので、「しばしば解放されるとは追放されることであり、共同体コミュニティから最終的な引導をわたされることだと実感」⁽²⁰⁾する意味であった。しかし、「谷間の村」から「解放される」とか「追放される」とかのいずれにしても、「都市」から「谷間の村」への回帰はできない。その一方的なベクトルは、『万延元年のフットボール』以前の作品に対して「都市」と「谷間の村」という二項対立的分類を可能にする。そして「谷間の村」では『飼育』や『芽むしり仔撃ち』のように少年たちが主人公になっている。「都市」では『死者の奢り』や『奇妙な仕事』などがあげられるし、青年が主人公である。磯貝英夫はその中で特に「谷間の村」での少年物語に注目している。

大江初期の少年小説群は、基本的には、たとえば、田山花袋の「ふるさと」とほぼ等位のものだと私は考えている。花袋の「ふるさと」は、立身出世をゆめ見て出郷し、都会で傷つき破れた青年が、もはやつくろうすべもない甘美な郷里の思い出をつづる小説である。独歩や啄木にも通底する、まことに日本的な感傷小説だが、私は別にそれを蔑視するわけではなく、大江文学をそれになぞられることを軽視だとも考えていない。都市砂漠にあつてどんな安定も得られず、絶望した農村青年が捨て去った共同体に慰藉を求めるといふ構図は、日本の近代化の深部にかかわる古くて新しい構図である。大江は、この構図に新しい生氣を与えたのである⁽²¹⁾。

磯貝英夫の指摘によると、「日本の近代化」につれて「農村」から「都会」への脱皮的傾向が際立つようになり、いわば「都市指向的」であるベクトルが生じる。その反面「農村」から「都市」に向かう一方的なベクトルは近代化の歩みの中で「都市砂漠にあつてどんな安定も得られず、絶望した農村青年が捨て去った共同体に慰藉を」求めようとする郷里志向的構図も同時に生み出している。このように「日本の近代化の深部にかかわる古くて新しい構図」である「都市」から「農村」に、「農村」から「都市」に向かうベクトルに対して、大江は「都市」と「谷間の村」を各々の作品の間に二項対立的に想定しているのだ。例えば、『飼育』は「谷間の村」を想定し、同じ短編集の『死者の奢り』は「都市」を想定している。つまり、磯貝英夫は「都市」と「谷間の村」を二項対立的な関係として解釈し、それをの日本近代化の影を落としながら近代文学史の歩みに「新しい生氣を与えた」構図として認めているのだ。

しかし、「新しい生氣」は「都市」と「谷間の村」の二項対立的な関係の想定に起因することだけではない。『飼育』や『死者の奢り』から『個人的な体験』まで、初期大江の「小説を書く行為」は「谷間の村」から「都市」へ、「都市」から「谷間の村」へという移動のベクトルが排除されている。『飼育』では「谷間の村」に戦争中の黒人兵が空から墜落して来る。『死者の奢り』では「都市」の青年がバイト先の「地下室」に入る。その「地下室」には、死体を客体化した「物」が主体性をもつ「死者」として呼

ばれる。このようにトポスとトポスの間を往来するベクトルの排除は日本近代文学の物語言語として、農村共同体の安定的で包摂的な側面を極度に映し出して、帰農を促すような構図を単純に反転しているだけではない。大江の言葉を借りると、最初から「都市青年」は「森の奥の谷間」から「追放され」たので、「森の奥の谷間」への回帰は不可能である。だから、大江の「小説を書く行為」は二項対立的な関係ではなく、「谷間の村」に形成された自由な子供たちの共同体を通じて、実存的喪失感が澎湃たる「都市砂漠」の救済を求める試みである。そして、この試みは「森の奥の谷間の村」から「解放されるのが恐ろしい体験」であることを「体験的に知っている」ので、「谷間の村」と「都市」の二つのトポスで各々、試みる必要があったと考える。

『万延元年のフットボール』の場合、物語はまず「都市」から始まっている。その「都市」はさまざまな価値観が混ざり合っているし、その意味で人々は自由でいられる現実世界に存在する実存としてユートピアを夢見る。だが、その「都市」で蜜三郎や鷹四、菜採子は耐えにくい挫折を経験することになる。その後、彼らは「谷間の村」へ回帰する。そのように帰郷した「谷間の村」は百年の歴史を有するトポスであり、その歴史から排除されてきた朝鮮人が現在にはスパー・マーケットを経営し、村の経済を支配していると描かれている。

ここでこの作品以前の大江の作品の中で朝鮮人が最初に登場するのは『芽むしり仔撃ち』(講談社、一九五八年)である。この作品は大江が短編小説『奇妙な仕事』(『東京大学新聞』一九五七年五月)で文壇にデビューした約一年後に発表した最初の長編小説である。大江はその作品以来、作品の中に朝鮮人を数多く登場させている。その中には架空の人物もあり、実際の人物をモデルにした例もある。たとえば、『芽むしり仔撃ち』に登場する「李」は架空の人物でありながら、感化院の少年たちと同じく一人の少年として登場している。大江は「私がこの小説で本当に描きたかったのは、子供たちこそおよそなにごとをもなしうる、この世界の真の王者なのだ、という感覚」⁽²⁾であったと言及し、『芽むしり仔撃ち』が少年たちの物語探しであることを明らかにしている。その意味で少年として登場する「李」は物語を導いていく重要な要素として読み取られる。次に、『芽むしり仔撃ち』で描かれている朝鮮人部落の描写は実に興味深いところである。

朝鮮人部落は、村の家よりもなお貧しく、なお低い庇をならべる納屋めいた建物からなっている。そこには道に石が敷かれていず、乾いた地面から埃があがった。そして家家の背はすぐ森のなかに続いているので、樅の深い樹枝が道の上まで伸びて来たりした。

「村の家よりもなお貧しく、なお低い庇をならべる納屋めいた建物」や「家家の背はすぐ森のなかに続いているので、樅の深い樹枝が道の上まで伸びて」という叙述から在日朝鮮人らの貧しい生活が容易に予想できる。彼らは村の人々に差別を受けながら、その人たちと離れて自分たちだけの村を成し、そこで毎日かろうじて生活を維持してい

る。しかし、『万年元年のフットボール』の朝鮮人は「スーパー・マーケットの天皇」として描かれており、有力な資本家として想定されている。このような変化は何を意味しているのか。大江はこれに対して「『芽むしり仔撃ち』で「外部」から来た少年たちとこの「場所」に閉じ込められた朝鮮人の少年と、「スーパー・マーケットの天皇」は隠された記号―プラスとマイナスの、対立する符号こそつけられています。共有して」⁽²³⁾ いると述べている。

『芽むしり仔撃ち』以後、大江は作品に朝鮮人や朝鮮半島を続々と登場させている。その結果、「谷間の村」というトポスの外部として「朝鮮人の村」を想定し、他に「谷間の村」の少年に対する他者として朝鮮人を想定しても、それがあまり違和感を与えない。だから、『万年元年のフットボール』で突然菜採子が言及した朝鮮の民話を蜜三郎が思い出すことができるのだ。

「酔うと両眼が異様に充血してしまふ妻は、それを気にかけてあきらかにわれわれの不運な赤んぼうの出産時の事故への類推に悩みながら、

―朝鮮の民話では、眼がすもものように赤くなつた女のことを、あれは人間を喰つた女だというのよ、といったことがある。

このように違和感なく、大江の一連の作品の中に染み込んでいる朝鮮半島と朝鮮人は、谷間の共同体から見ればその共同体を取り巻いている外部と他者である。そして、外部からきた他者である在日朝鮮人がスーパー・マーケットを経営し、村の有力な資本家になっているのが『万延元年のフットボール』である。とすれば、この「谷間の村」は外部と他者を受け入れて「プラス」になつたといえるのだろうか。『万延元年のフットボール』は「傍観者でもあり秩序の維持者でもある兄と行動者、革命家である弟」の二つの軸で語られている。その一人である「学生運動の挫折の経験は深い傷となつて内面化して」いった弟の鷹四はスーパー・マーケットを「新しく谷間の村に出現して村民の経済生活を支配しようとしている」と規定し、スーパー・マーケットを「襲撃するために、若者らの集団を組織」する⁽²⁴⁾。そういう意味で、鷹四は「スーパー・マーケットの天皇」を「谷間の村」に対する「マイナス」として受け入れているといえる。つまり、『万延元年のフットボール』における「谷間の村」は、この作品以前までの「新しい生気を与えた」ユートピア的志向に、朝鮮人の少年に隠された記号としての「プラス」のベクトルと「スーパー・マーケットの天皇」に隠された記号として働く「マイナス」のベクトルが混在することで構築されたとみえる。

さらに、「いうまでもなく、僕は新生活をはじめたい。しかし僕の草の家がどこにあるかというのが問題だ」と切実に言う兄の蜜三郎に「いま蜜が東京でやっているすべてのことを放棄して、おれと一緒に四国へ行かないか？それは新生活のはじめ方として悪くないよ、蜜！」と鷹四は帰郷を提案する。つまり「青くて懐かしい匂いのする草の家」があるのは「谷間の村」なのだ。このように「谷間の村」は蜜三郎らの新生活のために「熱い「期待」の感覚」を回復できるトポスでもある。そのため、外部と他者に対する

ユートピアではないが、だからといってアンチ・ユートピアともいえない。すなわち、『万延元年のフットボール』の「谷間の村」をユートピアとアンチ・ユートピアの二項対立構造であるというのは無理がある。したがって『万延元年のフットボール』の「谷間の村」は、「プラス」と「マイナス」が共存する混在のトポスとする思考が必要である。

一方、初期から大江が二つに分けて想定し続けてきた「都市」と「谷間の村」は、体験と架空が交差していた。

少年は、谷間で〈体験〉した内部の宙ぶらりんの状態を携えたまま、谷間に生まれたおのれの根を断ち切ることも出来ずに、都会生活の内に這い摺り込んでゆくのであった。少年は、いかなる生き方を選ぶことになったのであろうか。〈架空〉と

〈現実〉に挟まれた宙ぶらりんの内部を持って、〈谷間〉と〈都会〉の中間に在る極めて不安定な場所における少年は、いかなる生き方をしなければならなかったのであろうか⁽²⁵⁾。

前の引用のように大江は「〈架空〉と〈現実〉に挟まれた宙ぶらりんの内部を持って、〈谷間〉と〈都会〉の中間に在る極めて不安定な場所におけるおのれを位置づけた」ので、挫折の「都市」と回復の「谷間の村」がユートピアとアンチ・ユートピアの二項対立的な要素が並行的に表れている。しかし、大江は『大江健三郎 作家自身を語る』（新潮社、二〇〇七年）で「私は村と東京という大都市に引き裂かれて人生をおくってきた。」と述べ、「東京にいながら森の中のこと」を書いたとしている。「この言及によると、「〈谷間〉と〈都会〉の中間に在る極めて不安定な場所」に身を置かれていたと信じていた大江は「東京にいながら」と自分がいるトポスをはっきりと認識し物語のトポスとして「森の中のこと」を想定することになる。つまり、「都市」と「谷間の村」という二つの平行線が「都市」から「谷間の村」の交線に変わっていると見える。「都市」から「谷間の村」へ、そしてまた「都市」に向うトポスの交差が『万延元年のフットボール』を通じて初めて形式的に表出されたと思われる。

しかし、それにしても『万延元年のフットボール』での「谷間の村」はなぜ、^{アムビギュイテイ}「回帰のユートピア的志向点ともアンチ・ユートピア的志向点ともできない」、「あいまいさ」を持つトポスに転化しなければならなかったのか。

それを明にするためまず考えるべきなのは、「谷間の村」がユートピアではなく^{アムビギュイテイ}「あいまいさ」を持つトポスになったことについて、密三郎と鷹四がお互いに問いかけている「本当の事」を、大江の「小説を書く行為」^{エクリチュール}を一つ一つ繋いで共有する読者ほどのように読み取ることができるのかということだ。沼野充義はそれに対して、イデオロギーとユートピアの比較から考察している。

イデオロギーがある体制内での価値観を固定する機能を持つのに対して、ユートピアはイデオロギーによって固定された価値観の体系を批判し、転覆しようとする。

この両者がうまく抵抗するような形で共存するのが理想だが、現実はずしもそうはいかない。イデオロギーが猛威をふるえば、社会は硬直し、ユートピア的想像力が野放しになれば、社会は無秩序と混沌に陥るだけである⁽²⁶⁾。

この引用から、大江が想定している「谷間の村」は「価値観を固定する機能を持つ」イデオロギーは、異なるベクトルとして認識されていたのが分かる。なぜならば、「谷間の村」を支配しているのは固定されている価値観ではない。「谷間の村」はスーパー・マーケットを経営している朝鮮人によって経済的に支配されているが、これはアメリカという外部を表す「メタファー」であると思われる。メタファーとは修辭学的に言えば、Aというものをそれに似たBによって言い表す手法であり、AとBの間には、質的な飛躍があることを指す。蜜三郎と菜採子が「谷間の村」に帰郷するとき、「日本一の大女」のための食料を列車便で送ってから旅立つ場面がある。「日本一の大女」とはジンという名で、蜜三郎兄弟の家を管理する代わりに残った狭い農地を耕作する権利を持つている中年の農婦である。そのジンはある日から大食病を患うようになり、一時間おきに食事をとらないと困る状態になる。それが六年間も続き、現在も太りつつあるのだ。そのような事情を蜜三郎と菜採子より先に帰郷した鷹四が聞いて、後に来る二人にジンのためのお土産として食料を列車便で送ってもらうことを頼んだことである。一方、ジンに関する情報は新聞記事という形で詳しく説明されている。物がたりないことからそれをなんとか乗り越えようと試みたのがアメリカ式の近代化である。大量に物を生産し、大量に消費するのがアメリカの近代的経済観である。そのような物の大量化による副作用（マイナス結果）がジンを通して表出されており、現在の「谷間の村」として表象されているのだ。そのようなアメリカの近代的経済観は鷹四のスーパー・マーケットに対する反感につながっていく。だから、スーパー・マーケットの浸透による現状は村人にそのまま受け入れられているものの、それによる発展とか改良のイメージは見られないのだ。もし、スーパー・マーケットによる経済的な変化が「谷間の村」を物質的にも精神的にも豊かなユートピアに変貌させるなら、スーパー・マーケットや朝鮮人はアメリカに対する「メトニミー」であるのを意味することになる。メトニミーとはAというものをそれと何らかの関係を持ったBによって言い表す手法であり、AとBの関係は基本的に「関連性」や「隣接性」と呼ぶことができる。しかしスーパー・マーケットを経営している朝鮮人は「谷間の村」を蜜三郎らと「谷間の村」の村人と共有している。だから朝鮮人とアメリカは「関連性」や「隣接性」がない。つまり「谷間の村」はイデオロギーを志向する問題ではなく、大江の文学的な想像力による「メタファー」的な志向点にあるものだとと言える。したがって、先行研究が「谷間の村」の「メタファー」的な志向点をユートピアに帰結しているものの、『万延元年のフットボール』を見直して、以前までの作品とは境界を画する必要があるのだ。

『万延元年のフットボール』の「谷間の村」は「一揆」と「安保闘争」を通して固定されている体制が崩れていく、そして新しい価値観が浮かび上がる時代を想定している。そして、その「一揆」と「安保闘争」が百年の時間軸を中心に繰り返している。しかし、

「一揆」と「安保闘争」は志向する対象が異なっている。「安保闘争」は古代ギリシャのプラトンが主張したユートピアのベクトルに当てはまることができる。『国家』は哲人が統治する理想の国家のありかたを論じたプラトンの代表的著作であるが、そこでは詩人を社会にとって有害で危険な存在として認識し、自分の理想国から追放してしまう。このように外部の力を拒否し、目の当たりにする現実を發展させ、それと似ているもう一つの現実を作ろうとするところ、いわば「メタファー」的ユートピア志向に「安保闘争」の根底がある。しかし、「谷間の村」の「一揆」は武者小路実篤が試みた「新しき村」のように国内で自分たちの理想郷を実現していこうとすることだ。言い換えれば、過激な飛躍を含むものの、現実とつながっている理想へ到達するための「メトニミー」的ユートピア志向である。

以上を踏まえると、『万延元年のフットボール』の「谷間の村」は「安保闘争」を経験しながら同時に「一揆」が経験できるトポスであるのが分かる。それは、イデオロギーとしての実存がなまなましく生きている朝鮮半島とは異なるトポスである。したがって、『万延元年のフットボール』の「谷間の村」を大江の文学的な想像力から読み取るのに、サルトルの実存から「異化」の構造主義を直接繋ぐのは無理がある。それで、論者は「谷間の村」をユートピアとして見なしてきた先行研究と異なるアプローチを試みる。つまり「谷間の村」をユートピアそのものとして解釈するのではなく、「谷間の村」が持っているユートピア志向的な交差に焦点を当てる。そして、その交差から『万延元年のフットボール』におけるトポスをヘテロトピア―多様性を含む「他なる空間」(27)―として読み直す可能性を探し出す。

四、ヘテロトピアとしての可能性

大江の文学が「どのような基点から出発したのか」という問題において実存主義を排除することになると、どういうベクトルが代案として生まれるのか。その問題に答える糸口として、論者は本論文の第二章の冒頭にも前掲した一九九八年の『私という小説家の作り方』(新潮社、一九九八)に掲載された、中学生の頃書いた大江の自作詩に再び注目してみる。

雨のしずくに

景色が映っている

しずくのなかに

別の世界がある

大江は小説を編集する過程を述べている月報の最初にこの詩を載せている。その理由として自分の小説を構想するプロセスについて、「しずくのなかに」いる「別の世界」に「濃いリアリティーをこもった想像力」の源泉があったからだと記している。つづいて、この詩は「少年時の自分の現実に対する態度の、あえていうなら世界観の、原型が

示されているように思う」ので大江自身にとっては忘れがたいと言う。そして、「事実、私はこの「詩」を作ってから半世紀にわたって、しずくのなかの別の世界を―そこには自分のいるこの世界が映っている、という自覚もある―文章に書き続けることになった」と述べている。

大江はこの自作詩で、「しずく」に映っている「景色」を「別の世界」として定義している。そして「別の世界」は「景色」である日常とは対比され、またその日常が「しずく」に映っている空想のトポスを意味することになるし、実際に存在するものではない。このように、大江の「小説を書く行為」は実際に存在しないけれども自分には見えるという、非日常的で個人的な想像力から組み立てられている。つまり大江の「小説を書く行為」としての「別の世界」とは、鏡を通して見える日常の「他なる空間」(28)であると言える。

『万延元年のフットボール』は蜜三郎兄弟らの帰郷から物語が本格的に始まっている。つまり「夜明けまえの暗闇に眼ざめながら」と言って、「穴ぼこ」に閉じ込められている蜜三郎だけのミクロコスモス―鏡の内部世界―はトポスの移動とそれに従う他人との関係によってマクロコスモス―鏡の外部世界―に拡張され、マーブリングのように混在する小説の方法が生み出されたとみられる。ではなぜそう言えるのか。これからその理由として、蜜三郎兄弟が「谷間の村」で問い続けている「本当の事」を取り巻く二人の関係性に焦点を合わせてきた先行研究の結果(29)とは異なるベクトルを持って、「谷間の村」というトポス自体に着目して論じていく。

『万延元年のフットボール』は大江自分が言及した作品時期区分では第二期の最後(30)に属する。大江の作品区分は大江自らの言及と色々な先行研究者らによって作品に反映された思想的変化を中心に分けられている。そういう側面から見れば『万延元年のフットボール』は「異化」を全面的に持ち出している構造主義的な思想への転換が成り立たなかった、大江の作品時期第一期から始まったサルトルの実存の影の領域に属する作品と見える。そういう理由で多くの先行研究者たちは「谷間の村」を実存的なユートピアとしてとらえている。だとすれば実存的なユートピアとは何であるか。

ユートピアは桃源郷のような自然の空間と、トーマス・モアの『ユートピア』(一五六)のように人工的な理想国家の両義的に使われている語であるが、厳密にユートピアという言葉自体に限ると、前者はユートピアではない。沼野充義はユートピアの意味を次のように整理している。

この〈ユートピア〉とは、ギリシャ語の否定の助詞「ウ」と「場所」を意味する「トポス」を組み合わせて作った造語だった。まさに「どこにもない場所」「無可有郷」の意味である(だいたい後に、イギリス人サミュエル・バトラーが『エレホン』という奇妙な題のユートピア小説を書くことになるが、こちらはまさに英語の NOWHERE を逆さまに綴ったものだった)。さらに「ユートピア」とは「エウ」(良きこと、福楽)＋「トポス」でもあるという。どこにもない、福楽の場所―それがユートピアにほかならない(31)。

つまり、ユートピアは「どこにもない場所」であるので、その言葉どおりの意味からユートピアを描く文学作品は二つに分けられる。「どこにもない」という言葉を正面から否定し、どこか存在する場所として想定するのがその一つである。例えば、前述のトーマス・モアの『ユートピア』には「金も払わず何の代償もなしに、注文するものはなんでももらえ」るユートピア島なので、私有財産は廃止されても「あらゆるものが十分に」にある。だから、人々はそのなかで「魂の快樂」を心ゆくまで追い求めていると描かれている。しかしこの私有財産の廃止によって彼らは個人性を自ら奪われてしまい、強制されていないにも関わらずプライバシーの欠如した共同生活につながるようになる。その理由で沼野充義は「モアのユートピアはすでに恐ろしいアンチ・ユートピアの萌芽を含んでいる」と定義している。つまり、「どこにもない場所」を物語として持ち出したために、実はアンチ・ユートピアになる。そういう流れからユートピアの中の主人公の閉塞状況が描かれるようになるのか、あるいはマルコ・ポーロのように、どこかに存在するはずのユートピアをさがす冒険・幻想の物語になる。

もう一つのユートピアを描く文学作品は「どこにもない場所」なのでユートピアとして新しく作り上げる過程や努力を描く物語である。これはマルクスやエンゲルスが十九世紀のディスクールとして理想の共産主義社会を「空想」ではなく「科学的に」設計しようとしたことにつながり、イデオロギーとの接点をもつことになる。一方、「ロビンソンナード」流の漂着した島に理想郷を作っていく物語がある。

また、日本の近代文学に目を向けると、宮沢賢治が想定した「イーハトーブ」が「ない」という言葉を正面から否定し、存在する場所として想定するベクトルに当てはめる。そして武者小路実篤の「新しき村」や有島武郎の「有島共生農場革命」は「どこにもない場所」ゆえに、ユートピアとして新しく作り上げる過程や努力を描く物語として分類できる。とすれば、『万延元年のフットボール』で蜜三郎兄弟が帰郷している「四国の谷間の村」はどのように分類できるのか。大江はそれに対して次のように発言している。

ぼく自身についていいますが、ぼくもユートピアを探して、かつては物語を探して生きてきたと思うのです。むしろユートピアを探して生きてきて、そのユートピアを探すことのアリバイづくりのような形で物語を探してきた、と思います。

ぼくのユートピアを、いま考えてみると、やはり森ってことなんです。もうミもフタもないぼくの地方の森ということ。そして森の中の谷間の村ということ(32)です。

この発言から「谷間の村」は大江にとってユートピアとして存在しているのが確認できる。しかしこの発言は現実世界の「異化」としてユートピアを想定する構造主義に基づいている。大江が本格的に構造主義者として小説の方法を模索し始めたのは一九七〇年代後半のことである(33)。だから『万延元年のフットボール』当時の「谷間の村」が持つているベクトルを見出すためには、一九六〇年代の社会的言説に焦点を当てて考察してみる必要があると思う。

それを踏まえて考えてみると、『万延元年のフットボール』における大江の「小説を書く行為」にミシェル・フーコーの言葉を用いることができる。ミシェル・フーコーは『言葉と物』の序文で、ユートピアという概念と類比するため、ヘテロトピアという概念を作り出している。ヘテロトピアとはユートピアでの「ou」の代りに「他の性質のことも含む」という意味の「hetero」を用いてその言葉に場所を意味する「topos」と合わせて造った言葉である。つまり「同じ性質のものが集まっている場所」がユートピアならば、「他の性質の要素を全部含む場所」がヘテロトピアである。

それは、おびただしい可能な秩序の諸断片を、法則も幾何学もない《混在的なもの》の次元で、きらめかせる混乱とでも言おうか。《混在的なもの》という語を使ったが、この場合、それを語源にもっとも近い意味で理解しなければならぬ。つまりそこで物は、じつに多様な座に「よこたえられ」「おかれ」「配置され」ているので、それらの物を收容しうるひとつの空間を見いだすことも、物それぞれのしたにある《共通の場所》を規定することも、ひとしく不可能だという意味である。《非在郷》^{ユートピア}というものは人を慰めてくれる。つまり、それは実在の場所をもたぬとしても、ともかくも不思議な均質の空間に開花するからである。たとえそれに近づいていくということが幻想にすぎぬとしても、それは、ひろびろとした並木路のある街、植込みのある庭園、安楽な国々をひらいてくれる。だが《混在郷》^{ヘテロトピア}は不安をあたえずにはおかない。むしろ、それがひそかに言語^{ランゲージュ}を掘りくずし、これ《と》あれを名づけることを妨げ、共通の名を砕き、もしくはもつれさせ、あらかじめ「統辞法」を崩壊させてしまうからだ。断わっておくが、「統辞法」というのは、たんに文を構成する統辞法の「ことばばかりではない―語と物とを」ともにささえる「(ならべ向きあわせる)、それほど明確ではない統辞法をも含んでいる。だから非在郷は、物語や言説を可能にし、言語^{ディスクール}の正当な線上、《ファブラ》^{ユートピア} (1)の基本的次元にあることとなる。他方、混在郷は(しばしばボルヘスに見られるように)ことばを枯渇させ、語を語のうえにとどまらせ、文法のいかなる可能性にたいしても根源から異議を申し立てる。こうして神話を解体し、文の抒情を不毛のものとするわけである(34)。

つまり、フーコーは「おびただしい可能な秩序の諸断片」からなる「不可能な」トポスにおける共在―「多様な座」―としてヘテロトピアを定義している。言い換えれば、トポスとして意図している、反映するようになっていく関係をかえって疑って中和させ、ひっくり返してしまうもう一つのトポスがあるということである。それは二種類の形を持つているが、ユートピアとヘテロトピアである。すなわち、ヘテロトピアは混在的なものなので、物を收容しうるひとつの空間を見いだすことも、共通の場所を見出すことも、現実の世界でそれを実現することもできないのだ。

しかし、この『言葉と物』をはじめ一九六〇年代前半のフーコーが物質的なトポスの重要性について明示的に言及している諸論―ヘテロトピアを中心とする―にさきだつ

「画期的考察」としてあげられる⁽³⁵⁾のは、一九六七年三月十四日に行われた建築研究サークルでの講演である。この講演はフリーコーが亡くなった一九八四年「建築、運動、連続」(第五号、一九八四年十月、四六〜四九ページ)誌に「他者の場所」として講演当時と同名で掲載された⁽³⁶⁾。フリーコーの著者の中でマイナーであったこの研究が注目を集めるようになった理由について、加藤政洋⁽³⁷⁾は「フリーコーがあみ出したヘテロトピアというこの造語が、われわれが生まれている場所とは「(異)他なる場所」の潜在性を指し示している」と述べ、つづいて、『言葉と物』のヘテロトピアと「他者の場所」のヘテロトピアの定義との奇妙な矛盾を指摘している。彼によると、「他者の場所」では、「単一の現実の場所」はそれ自体では相容れないいくつかの空間を並置できる「混在的な場」であるとしている。すなわち、「他者の場所」ではあくまで現実の場所を考察しているのに対して、『言葉と物』は言説的・言語的な空間をとりあげているのだ。そういうことから論者はヘテロトピアを概念的・メタファー的な道具としてではなく、「他なるトポス」を外のトポスとして解釈可能なトポスに再構築する「他者の場所」との定義に沿って論を進めていきたい。

それでは、「他者の場所」からフリーコーが論じている外のトポスに焦点を合わせて、ユートピアからヘテロトピアをより明確に取り出してみる。

われわれの生を取り巻いている空間、われわれがそれによって我々自身の外へ連れ出される空間、そのなかでわれわれの生や時代や歴史が侵食を受ける空間、われわれを削り穿つその空間はまた、それ自体、不均質な空間でもある。言い換えれば、われわれは、個々人や諸事物をその内部に自由に位置づけることが可能な一種の虚空のなかに生きているのではない。また、玉虫色に色合いが変化する虚空のなかに生きているのではない。われわれは、互いに還元できず絶対に重なることのないさまざまな指定用地を定義する諸連関の総体の内部に生きているのだ⁽³⁸⁾。

例えば、短期的な滞在地、街路、またカフェやビーチといった一時的休憩の指定用地、寝室とベッドといった閉じられた休憩の指定用地などはそれらの位置づけを決定する諸連関の束によって記述できる。だが、フリーコーが関心を寄せているのは「他のすべての指定用地と関連しているのだが、そこに提示され反映され浮き彫りにされる諸連関の総体を宙吊りにし、無効化し、逆転させてしまう」ほどの「奇妙な特性の場」であり、それは「いわば他のすべての指定用地と関連しつつもそれらを裏切る」空間である。こうしたトポスの一つがユートピアであり、他のもう一つがヘテロトピアである。

いわば、ユートピアは完璧でありながら理想的な形態として一般社会を表現しているけれど、実在するトポスではない。それに反してフリーコーが定義しているヘテロトピアは実際に存在するが、その実際のトポスではなく他のベクトルを持つトポスを再現する。そして、実際に再現されたトポスは現在には存在しない鏡に反映されたことと同じトポスである。言い換えれば、ユートピアはゴールとして定められている目標に向かって進んで行くことであるといえる。すなわち、固定された目標があるということだ。しかし、

ヘテロトピアは固定された目標がないので、偶然的な要素が大きく作用するトポスである。フーコーによれば人間が人生を生きていくのは定められている目標があるのではなく、現在のさまざまな可変的な要素が結合してその何かに向かって行くことである。

『万延元年のフットボール』の全体十三章を「都市」（「第一章」と「第二章」と「谷間の村」（「第三章」から「第一章」まで）に分類すると、この物語はトポスによって二項対立的に構築されていることがわかる。これはマクロコスモスに主眼をおいた分析で、つまり「都市」を脱出して「谷間の村」に帰ってくる「帰農を促す意味」が深い構造である。さらに、この構造は、耐えにくい現実^{レアル}に直面した実存的存在のユートピア探しとしての解釈に繋げることができる。

しかし、前述したように初期作品とは異なる『万延元年のフットボール』の「谷間の村」の特殊性を読み取るためには、ミクロコスモスからアプローチする必要がある。とすれば、物語の始まりは蜜三郎が家の中に造っておいた浄化槽用の「穴ぼこ」で「夜明け前」に思い出す友人の「死」なのだ。このように始まった物語は、「都市」での挫折を経験した蜜三郎と鷹四兄弟が故郷の「谷間の村」に帰って来ながら「本場の事」を探す本格的な物語に進む。その中、百年前の「一揆」を思い出させるスーパード・マーケットの占拠と暴動を主導した弟の鷹四が自殺する。その後、蜜三郎が「穴ぼこ」（「谷間の村」にある倉庫の「地下室」）の中で今後の生きる意志を確認することで物語は終わっている。つまり、「穴ぼこ」から物語が始まり「穴ぼこ」（「谷間の村」にある倉庫の「地下室」）で終わる首尾双関的構造として把握できる。ここで注目すべきところは「穴ぼこ」である。二節ですでに考察したように最初の「穴ぼこ」が他者から徹底的に孤立状況になっている蜜三郎だけの「穴ぼこ」であるとするとすれば、最後の「穴ぼこ」（「谷間の村」にある倉庫の「地下室」）は妻という存在が外側から介入して、蜜三郎の決心に影響を与えている開放されたトポスである。

以上をまとめると、蜜三郎は個人的救済を求めて、個人的日常から「谷間の村」に帰帰するのを試みる。そして、そのような個人の救済はトポスの移動だけではなく、歴史の時間がトポスとして表象される二項構造を加えることで可能になる。つまり、障害をもつ長男の誕生という個人的な体験による苦悩と小説の方法に関する苦悩の混在が蜜三郎兄弟らを「都市」から「谷間の村」へ、「谷間の村」から「都市」へ移動させたのだ。その移動が大江の「小説を書く行為^{エクリチュール}」として「多様性」をもたらしたと考える。

フーコーはユートピアとヘテロトピアは「交錯する経験を共有している」と考え、それを「鏡の経験」を通して見つけたと記している。

鏡の向こう側という仮想的な場所からいわば私に向けられる視線によって、私は私自身へと戻るのであり、ふたたび私自身へと目を向けて私が立っている場所において私を再構成しはじめるのである。鏡とは、私がそれを覗き込んで自分の姿を見るときに、私の位置する場所を、それを取り巻く空間とともに絶対的に現実的なものとして与える。と同時に、絶対的に非現実的なものとして与える。なぜなら私の

位置が知覚されるためには鏡の中という仮想的な場所を通過しなければならないからである。鏡とはこうした意味において混在郷なのである(39)。

この概念を大江の小説の方法に用いてみると、『万延元年のフットボール』以前の大江の文学的な想像力の鏡は二つに分けられて、二項対立的に「都市」と「谷間の村」という二つの世界を別々に映し出していたと言える。そして一九六三年に起きた大江個人の体験による痛みから生じた問題意識は、語り手を鏡に映すようにした。「しづく」に映った「別の世界」と景色のように二項対立的な構築されたトポスである「都市」と「谷間の村」という二つの世界ではなく、それは「しづく」の中に映っている「別の世界」を自覚して語り続けた大江―その世界観の境界線に立っている語り手―が、物語内容としてトポスの相対性を獲得したことを意味する。つまり「しづく」とそれを見る大江の瞳が二つの鏡になり、それが語り手を中心に向き合うことになったと考えられる。その結果、鏡の中には「都市」と「谷間の村」を含む数多くの他のベクトルを持つトポスが発生する。そのように発生したトポスをヘテロトピアとして読み取ることができると思う。

おわりに

『万延元年のフットボール』における先行研究は、大江が歴史を取り入れたこと、それによる「四国の谷間の村」のユートピア的志向を主に考察してきた。これに対して論者はトポスに焦点を合わせた。特に、「四国の谷間の村」に呼び戻される蜜三郎と鷹四兄弟の移動を考察の対象にした。

そのプロセスとしてまず、大江の文学的想像力に繋がる言葉の選択に注目した。その結果、大江の造語は「あいまい」に見えるごく日本語的な発想であり、その中には「ambiguous」的な意図があるのが確認できた。つまり、意図的に多様性を含む言葉を選択し、そのような意味を持つトポスと人物たちが語られる。そして、そのような多様性は大江のトポスを現実に対するユートピア的志向として解釈する先行研究とは異なるベクトルでアプローチしなければならぬ可能性を与えてくれる。

『万延元年のフットボール』では蜜三郎らが帰郷しているトポスとして「谷間の村」が想定されている。「谷間の村」は「四国の森」に囲まれているので、いわば「包含する」というイメージを読み取れる。そこからユングの母性的原理の「包含する」機能をもつ「円」のイメージと、父性的原理としての「切断する」機能をもつ「方」のイメージを物語から読み取ることができる。しかし、大江の「小説を書く行為」を一つ一つ繋いで共有する読者はその二つのイメージが異なるベクトルとして転倒、さらに交差しているのが確認できる。したがって、大江が想定しているトポスを一定のベクトルに向うユートピアに直接つなげるには無理があると思われる。とすれば、大江の「小説を書く行為」としてのトポスそのものではなく、トポスの間を往来する移動に焦点を合わせることが求められる。そのため、本章は『万延元年のフットボール』の蜜三

郎らの移動の目的とその移動による結果を考察したのだ。その結果、「谷間の村」のユートピア的志向の交差からヘテロ的な特性を読み取ることができ、そのヘテロ的な特性が生み出した「都市」と「谷間の村」の混在が『万延元年のフットボール』におけるトポスの志向点であることを明らかにした。

まとめると、『万延元年のフットボール』の「谷間の村」は「一揆」と「安保闘争」を通して固定されている体制が崩れ、新しい価値観が浮かび上がっていることを大江の「小説を書く行為」にしたトポスであるといえる。言い換えれば、『万延元年のフットボール』において「谷間の村」は「安保闘争」を経験している人がその同時に「一揆」を経験できるトポスである。したがって、『万延元年のフットボール』の「谷間の村」を大江の文学的な想像力から読み取り、それをサルトルの実存主義から構造主義の「異化」に直接繋ぐのは無理がある。そこで、論者は「谷間の村」をユートピアとして見なしてきた先行研究とは異なる視点をを用いて、「谷間の村」が持っているユートピア志向の交錯に焦点を当てた。その結果、その交差が混在することを「多様性」を含むヘテロトピアとして読み直すことができた。

注

- (1) 一方、この引用に対して堀田善衛は「特に必要あるところとも思えないが」と指摘している。
- (2) 大江健三郎「著者から読者へ乗越え点として」（講談社文芸文庫版『万延元年のフットボール』所収、一九八八年）。
- (3) 『万延元年のフットボール』が発表された一九六七年とノーベル賞の受賞年である一九九四年は時間的にかなりズレがある。ここで論者は大江流の曖昧な表現を作品活動の初期から堅持しているものとして扱い、作品活動の一段落を付けた『燃え上がる緑の木』（新潮社、一九九三年（第一部）、一九九四年（第二部）、一九九五年（第三部））まで見通す一つの傾向として把握する。そのため時間的なズレがあるにも関わらず、『燃え上がる緑の木』の三部作が発表される間に行ったノーベル賞の受賞演説を曖昧な大江を表現する例として上げる。
- (4) 川口隆行「解釈不可能の戦略―大江健三郎「あいまいな日本と私」についての検討」（『広島大学日本語教育学科紀要』第八号、一九九八年）。
- (5) 渡辺広士「万延元年のフットボール」（『大江健三郎』審美社、一九九四年）。
- (6) 大久保典夫「大江健三郎―『万延元年のフットボール』を視座として」（『国文学解釈と教材の研究』一九六九年）
- (7) 【座談会】大江健三郎・井上ひさし・小森陽一「大江健三郎の文学 作家前夜から最新作『取り替え子』まで」、引用は『大江健三郎・再発見』（大江健三郎・すばる編集部編、集英社、二〇〇一年）から。
- (8) 同右。
- (9) 安藤始『大江健三郎の文学』（おうふう、二〇〇六年）。
- (10) マンフレート・ルルカー『シンボルのメッセージ』（林捷／林田鶴子訳、法政大学出版局、二〇〇〇年）。
- (11) 井上ひさし・大江健三郎・筒井康隆『ユートピア探し 物語探し』（岩波書店、一九

- 八八年)。
- (12) 河合隼雄『母性社会日本の病理』(中央公論社、一九七六年)。
- (13) 阿部一『日本空間の誕生―コスモロジー・風景・他界観』(せりか書房、一九九五)。
- (14) C.G.ユング(河合集雄訳)「無意識の接近」(『人間と象徴 無意識の世界』河出書房新社、一九七二年)。
- (15) 境界を包含する全体としての宇宙(コスモス)は、円としてとらえられる。そのような境界の「見かた」が円のコスモロジーであり、それは人類に普遍的にみられるもので認識する。大地・空の地平線としての円には、天・地・人のすべてが包み込まれている。文化人類学の知見によると、元々人間は天・地・人からなる自然のすべてに生命力を感じていたとかんがえられる。(阿部一『日本空間の誕生―コスモロジー・風景・他界観』(せりか書房、一九九五)。
- (16) 注13に同じ。
- (17) アニエラ・ヤツフェ(斎藤久美子訳)「美術における象徴性」(『人間と象徴 無意識の世界』河出書房新社、一九七二年)。
- (18) 注14に同じ。
- (19) 大江健三郎『壊れものとしての人間』(講談社、一九七〇年)。
- (20) 同右。
- (21) 磯貝英夫「農村共同体と都市砂漠―戦後世代のニヒリズム」(『国文学 解釋と教材の研究』二四卷二号、一九七九年)。
- (22) 大江健三郎『小説の経験』(朝日新聞社、一九九四年)。
- (23) 大江健三郎「小説の神話宇宙に私を探す試み」(『大江健三郎・再発見』すばる編集部編、集英社、二〇〇一年)。
- (24) 同右。
- (25) 栗坪良樹『私を語れ、だが語るな』(本阿弥書店、一九八九年)。
- (26) 沼野充義『徹夜の塊 ユートピア文学論』(作品社、二〇〇三年)。
- (27) 加藤政洋「他なる空間」のあわいに―ミシェル・フーコーの「ヘテロトピア」をめぐる―(『空間・社会・地理思想』一九九八年)。
- (28) 同右。
- (29) 例えば、「本当の事」の真実に対して主人公たちが各々流す涙について、「ただいまここにこの恐怖・怯えによってひきおこされる」《透明な涙》であると論じている川本三郎(「無垢なるもの」『きらめき』と『限界』―大江健三郎論)(『現代思想』、一九七七年十二月)や「読み手の立場が問われ」たとして「この小説では、いうまでもなく鷹四の占めている比重が非常に重い」と論じる松原新一(「地獄と救済の呼応―救済への道」『大江健三郎の世界』(講談社、一九六七年)など挙げられる。
- (30) 大江健三郎「未来を愛する人の物語」(『文学界』文芸春秋社、一九九〇年九月)。
- (31) 沼野充義『徹夜の塊―ユートピア文学論』(作品社、二〇〇三年)。
- (32) 注11に同じ。
- (33) 文学エッセイ『小説の方法』(岩波書店、一九七八)からバフチンやロシア・フォルマリズムの文学理論に学んだのを明らかにしている。大江が『小説の方法』を発表したとき、「遅れてきた構造主義者」として評論家たちに避難を受けた。作品的には『ピンチランナー調査』(新潮社、一九七六年)以降から意識的に異化とトリックスターを生かして、構造主義に基づく作品を書き始めたと思われる。
- (34) ミシェル・フーコー『言葉と物―人文科学の考古学』(渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、二〇〇一年)。訳註(1) [thula.ラテン語で「話」の意]。
- (35) 注26に同じ。
- (36) ミシェル・フーコー「他者の場所―混在郷について」江藤 晋訳(『ミシェル・フーコー思考集成 X』小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編、筑摩書房、二〇〇二年)ミシェル・フーコーは、一九六七年にチュニジアで執筆したこのテキストの出版を一九八四年の春まで許可しなかった。

(37) 注26に同じ。
(38) 注35に同じ。
(39) 注35に同じ。

第二部 物語言説におけるヘテロ的な特性

―「ヘテロトピア」から「異質物語世界的物語言説」へ―

第四章 『ピンチランナー調書』論

―二項的な物語構造を物語言説の交差から読み解く―

はじめに

一九七六年に書き下ろされた長篇小説『ピンチランナー調書』（新潮社）は、大江健三郎のなかでも最も方法的に構築された作品である。今までの先行研究では、書き手としての大江を想定し、その大江と『ピンチランナー調書』の語り手である「僕（光・父）」（「幻の書き手」）と「おれ（森・父）」との関係を構造的に把握して論じられてきた。その結果、大江の「ピンチランナー」としての「僕」、そして「おれ（森・父）」の「ピンチランナー」としての「幻の書き手」という二項構造、その構造自体が『ピンチランナー調書』の物語内容として読み取られてしまう。つまり、大江が学習した構造主義の成果として『ピンチランナー調書』を扱い、「僕」の物語言説はそれに基づいて解釈されているのだ。だが、そういう解釈の結果、大江が小説を書き始めたころから主に用いてきた「僕」という語り手、それにおける物語言説が持つ類似性が『ピンチランナー調書』にあるにも拘わらず、その物語言説は以前の小説との関係性が薄くなったまま読み取られている。さらに言えば、大江が学習した新たな思想を加えて生み出されたもう一つの読みにくい作品系列の出発点として位置づけられたのであると考えられる。

したがって本章では、物語の外部（大江健三郎）から想定してきた書き手を物語の内部における「僕」の分析によって明らかにする。そうすることによって、『ピンチランナー調書』における物語内容として読み取られている直線的な二項構造を解体し、多面的な物語言説としての解釈可能性を試みる。そのため、「僕」と「おれ（森・父）」が語り手として混在する「第一章」から「第二章」の中で、「第二章」の最後に「おれ（森・父）」が叫ぶ「りーりー」に対して「僕」がそれを再生する物語言説として機能すべきである「第一章」が、大江の小説を一つ一つ繋いで読む読者こそあまいな解釈しかできなくなり、読みにくく感じさせるということに注目する。「第一章」は物語全体からみると「僕」が「おれ（森・父）」の「幻の書き手」^{ゴーストライター}に起用される経緯を語る部分であるが、それにしても二人をリンクさせるための多様な装置が次々と取り上げて複雑に提示されている。「戦後草野球」、「ユング」、「障害を持つわれわれの子供ら」、「死んだ猿」、「麻生野」がそれである。「戦後草野球」と「ユング」、そして「障害を持つわれわれの子供ら」が「僕」と「おれ（森・父）」に共通するといえば、「死んだ猿」と「麻生野」は二人が個人的に各々拘っている問題である。そういう装置が「他人の言葉にちがいがなく、それを他人が発した状況も覚えていのに、あれこそは自分の魂の深奥から出た言葉だと感じられる言葉」という定義から一気に凝縮されて語られるので、その物語言説を物語の外部にいる大江という書き手から二つの語り手として分離し、「僕」と「おれ（森・父）」の物語言説として用いるために各々リンクして読み取ることが難しいのだ。

論者はこのような読みにくさを「第一章」にみられる「僕」と「おれ（森・父）」が話

している「グラウンド」からアプローチして、その「グラウンド」を「僕」と「おれ（森・父）」の物語言説が混在されるトポスとして分析する。その後、「僕」の物語言説が含まれている『ピンチランナー調書』以前の作品との類似性と『ピンチランナー調書』で新たに試みた語り手の構築への接点を模索する。

一、構造主義的視点による『ピンチランナー調書』解釈の問題点

『ピンチランナー調書』が二項構造に傾いて解釈された主な理由は、作品が発表された一九七六年前後における大江の一連の言及と著述に基づく。一九七〇年代後半、大江が文化人類学者の山口昌男との交流をきっかけとして、「中心と周縁」理論⁽¹⁾、そこからのミハイル・バフチン「ラブレール論」⁽²⁾とロシア・フォルマリズムおよびその周辺の新たな文学理論に接近したのは周知の事実である。その流れに続いて、大江は『ピンチランナー調書』を発表した次の年、『文学界』（文藝春秋、一九七七年二月）に載せたエッセイで、自らを「遅れてきた構造主義者」⁽³⁾と宣言している。そして、それらの集大成といふべき成果が『小説の方法』（『岩波現代選書』岩波書店、一九七八年）である。

大江の持つ理論的背景に沿って、先行研究では『ピンチランナー調書』を物語自体が二項構造の実践として試みられた作品であると位置づけた。それは『小説の方法』から提示された「異化」と「構造」という二項構造を物語構造と語り手に照らし合わせた結果であるといえるが、そこには『ピンチランナー調書』が『小説の方法』以前に発表されたという时期的な矛盾がある。

『ピンチランナー調書』が発表された直後『中央公論』に掲載された清水徹の論考は『ピンチランナー調書』の語り手の二項構造を主に論じた典型である。

小説『ピンチランナー調書』は、森・父と森との「転換」と、その後の彼らふたりの冒険を記述者「僕」が証言するという形式の物語であると同時に、作家である光・父が、自分の夢を託した、自分と等身大の作中人物、想像界における分身を産みだし、彼が作家の夢をになつて走りだす冒険の顛末を語った記録でもある。安部公房の『箱男』が、箱のような仕事部屋に閉じこもり、記述者という匿名性を挺手にして夢を織りつつける作家の物語であったのと同じように、『ピンチランナー調書』もまた《小説の小説》なのである⁽⁴⁾。

清水徹は、特に「僕」が「ゴーストライター幻の書き手」として、「森・父と森との「転換」と、その後の彼らふたりの冒険」を記述することに注目し、『ピンチランナー調書』を「自分と等身大の作中人物」が代理者になつて語る《小説の小説》として位置づけている。そして「ゴーストライター幻の書き手」が記述するという想定は、極めて「奇想天外」な「転換」のフィクションにリアリティーを与えるため「想像界における分身」が必要だったからであると指摘している。一方、赤塚正幸は大江が試みた「異化」と「構造」による物語、それ自体が

『ゴーストライター』による二項的物語構造として、『ピンチランナー調書』に構築されていると述べている。

ひとつの行動を報告し、それを行動するものと認識するものが共同で記述していくというスタイルで、認識と行為の一体化をめざして語り始められた「ピンチランナー調書」はしかし、「冒険」の終わったあとの広漠感を漂わせて、終わる。それは、脳に障害を持った子供とその父、原子爆弾、天皇制、革命党派、暴力、死、セックス、想像力などといった、大江文学に親しい問題を盛り込んだ、「森・父」と「森」の「冒険」それ自体を語ってしまうと言う、いわば「物語」がテーマ性に引きずられた結果であるといつてよい⁽⁵⁾。

赤塚正幸によれば、大江は認識と行為の一体化を目指して『ピンチランナー調書』を語り始めるが、大江文学に親しい問題——脳に障害を持った子供とその父、原子爆弾、天皇制、革命党派、暴力、死、セックス、想像力など——を含んだ「おれ(森・父)」と「森」の冒険という物語がむしろテーマ性に引きずられて見えている。それに対して斉藤金司は疑問を示している。

結局、『ピンチランナー調書』は、「われ」と「われわれ」を結ぶものとして「幻の書き手」が設定されながら、「僕」と「森・父」のダイナミズムは果たされず、「われわれの子供ら」や我々全てにとつての共通項的な地平は見えてこなかった。いやこの小説は、大江の意図とは反対に、現実を乗り越えるべき契機などどこにも存在しはしないことを、結果として証明してしまったのかもしれない⁽⁶⁾。

つまり、大江が『ピンチランナー調書』に試みている「異化」と「構造」は、『ピンチランナー調書』以前の作品が共有してきた問題に対して、「現実を乗り越える」方法ではなく、異化した現実を物語構造として再構築し提示するにすぎないとしている。とすれば、『ピンチランナー調書』での「僕」と「森・父」のダイナミズム^{ゴーストライター}は結局、「幻の書き手」によって果たせなかった。言い換えれば、大江が『ピンチランナー調書』に試みた「異化」と「構造」、そして「異化」と「構造」を試みた大江のもくろみが志向する「共通項的な地平」は、大江個人が直面していた問題を、「現実を乗り越える」解決に導くことが不可能であったことになる。

一方、関根英二は大江が試みている「異化」と「構造」が「意味の混乱した世界を設定することで、いわば〈意味という病〉に取り憑かれた人間の姿を描き出していく点」を踏まえて、『ピンチランナー調書』を「赤軍のリンチ殺人からロッキード疑獄にいたる、時代の政治的情况をパロディ化したつつ語られた、ユートピア小説」⁽⁷⁾に位置づけている。そして黒古一夫も大江が試みている「異化」と「構造」に着目して次のように考察している。

「森・父」は「白痴の息子」を持つ小説家であり「森」と「森・父」の言動の記録者でもある「僕」に「第十章『ヤマメ軍団』オデュッセイア」の最後で「……いいわすれたが、『ヤマメ軍団』の夢の『長征』には、きみもきみの息子もまた、健気に加わって歩いてきたよ、h a、h a」と語りかけているが、ここにこそ、大江のこの時代をへ異化^レする側に自分を置く決意があらわれている、と言ってよいだろう⁽⁸⁾。

黒古一夫は「人間の集合に対するメタファー」として『ヤマメ軍団』が存在する」と見なしていた。そして「宇宙的意志Ⅱ人間の自然性の結果」が『ヤマメ軍団』の存在理由とみた。とすれば、その『ヤマメ軍団』こそ「人びとの生の基本形」といえる。したがって、その「『ヤマメ軍団』は「森」と「森・父」の援軍になる」し、「幻の書き手^{ゴーストライター}」である「僕」に、「きみもきみの息子もまた、健気に加わって歩いていた」と『ヤマメ軍団』が夢見る世界を提示しながら語りかけている。結局、このような『ヤマメ軍団』のビジョンは「人間を抑圧し未来を閉ざしているへ核^レ」の時代を異化して、ユートピアを構築することに帰結されよう。

これらの先行研究を総合すると『ピンチランナー調書』は、まず大江が書き手として「異化」と「構造」を物語に実践した作品になる。要するに、作家論的解釈の意義を持つ。大江の実生活に即せば一九六三年に、障害を持つ長男が生まれる。「光」と名付けられたその子は頭蓋骨異常であり、手術を繰り返していた。そのような大江の「個人的な体験」を「異化」して相対化したのが『ピンチランナー調書』の「僕」と「光」、そして「おれ(森・父)」と「森」である。このように『ピンチランナー調書』の「僕」と「光」、「おれ(森・父)」と「森」は二項構造の人物想定として考察できる。そしてもう一つは、「おれ(森・父)」と「森」の「転換」の冒険を「幻の書き手^{ゴーストライター}」が記述するという語り手の二項構造として読み取る、つまり作品論的立場である。それと同時に『ピンチランナー調書』は、大江がそれまで取りあつかっていた文学的対象と問題意識を異化し『ピンチランナー調書』以前まで共有したテーマを「おれ(森・父)」と「森」の冒険を語る物語言説に再構築したテキストであるともいえる。

ところが「おれ(森・父)」と「森」、「僕」と「光」の二組の物語言説として始まったかに見えるこの作品が、「第三章」から「僕」と「光」は意味もなく退場し、そのまま「おれ(森・父)」と「森」の「転換」の冒険をかたる物語言説として終わっていく。つまり「僕」と「光」の物語言説が消えてしまったのだ。前述した先行研究の流れから考えてみれば、「僕」と「光」は、大江という書き手によって大江と大江の長男「大江光」が異化された人物設定である。大江は一九六〇年代後半から個人的な問題（脳に障害を持った長男）と社会的問題（原子爆弾、天皇制、革命党派、暴力）、その二つの軸に取り囲まれて小説の方法を探っていた。とすれば、「幻の書き手^{ゴーストライター}」として介入している「僕」、そして「第一章」の後から完全に消えてしまう「光」は、書き手としての大江にとって、どういう意味を持つのか。その二人の役割を『ピンチランナー調書』の物語内容から排除することは、大江が小説の方法として構築してきた二つの軸から一つの軸を排除することになるといえないだろうか。つまり、大江は自ら異化した語り手

（「僕」）をもう一つの語り手（「おれ（森・父）」のゴーストとして隠すことによって、個人的な問題を社会的な問題の影に隠した。したがって、書き手として大江を想定することによって、脳に障害をもった長男の誕生以来、固着して構築された二つの問題のうち、一つの問題である社会的問題が活性化のエネルギーをもつようになる。その結果書き手の大江は荒唐無稽ともいえる世界を「書かれた言葉の世界を共同で担っている」「僕」と「おれ（森・父）」の『ピンチランナー調書』として描き出すようになる。つまり、「物語」の中で「異化」されることで消えた大江が物語構造によって蘇っている、という矛盾した解釈が発生する。

しかし『ピンチランナー調書』は「ピンチランナー」による「調書」でありながら、他方では「ピンチランナー」に関する「調書」でもある。「調査した事実を記載した文書」⁽⁹⁾という辞書的定義からの論議や「調書」という文が持つ特性と日本語の文法的な考察などを含むと、もっと複雑な議論になる。が、少なくとも、二重解釈の可能性が『ピンチランナー調書』というタイトルに含まれているのは否定できない。したがって、『ピンチランナー調書』の物語内容を理解するためには、誰の「ピンチランナー」であるのかという問題以外に「調書」を書いた目的にも焦点を合わせる必要がある。「調書」を書いた目的に焦点を合わせることは、物語の影にいる書き手を表に出すことである。物語構造のみに注目すると書き手は大江と特定される。このように書き手を大江に特定すると『ピンチランナー調書』の世界は大江から「おれ（森・父）」、「おれ（森・父）」から「僕」（「^{ゴーストライター}幻の書き手」）に託された直線的な二項構造として読み取られる。その結果『ピンチランナー調書』は荒唐無稽な「おれ（森・父）」の物語言説だけが残って、読者も「おれ（森・父）」の物語言説として読み取る。そうであれば、既存の読者には二つの軸を持つ大江の作品としての連続性は失われてしまう。そして、新しい読者にも語り手が二人に分けられている意味が曖昧になり、「僕」と「おれ（森・父）」の物語言説がなぜ『ピンチランナー調書』になるのか、その必然性を失う。その結果、『ピンチランナー調書』が物語言説として、曖昧に受け入れられるのではないかと思われる。したがって、これからの論究は「おれ（森・父）」と「僕」、二人の語り手に書き手としての「僕」を加えることで『ピンチランナー調書』の構造的関係性を物語の外部（大江健三郎）ではなく物語の内部（戦後同世代の経験）から明確にしていくこととなる。そのため語り手と書き手を、「僕」と「おれ（森・父）」、大江の関係の経路に追って示していく。

二、「ピンチランナー」に関する「調書」、その多面的「物語」への可能性

『ピンチランナー調書』の物語言説をみると「僕」は、「おれ（森・父）」の「^{ゴーストライター}ピンチランナー」として「幻の書き手」の役割をはたしていると言える。しかし、『ピンチランナー調書』で経験の主体になっているのは、人類の「ピンチランナー」として、「宇宙的な意志」が走らせているという「森」である。その「森」の「宇宙的な意志」による冒険を「おれ（森・父）」が語っている物語言説、それこそが『ピンチランナー調

書』なのである。そこで改めて、『ピンチランナー調書』が「森」という「ピンチランナー」に関する「調書」であることに着目してみると、『ピンチランナー調書』は「森」の「宇宙的意志」やその「親方」^{パトロン}を倒す冒険が「おれ（森・父）」の記憶によって語られる物語言説として読み取ることができる。このように『ピンチランナー調書』を「おれ（森・父）」と「僕」の各々の物語言説として読み取るためには物語言説を語る主体と物語言説として語られる対象という両者を結ぶ経路を示す必要がある。

まず『ピンチランナー調書』の物語構造を作家論的側面からその関係の経路を示すものとして考えられるのは、物語言説の主体を大江に、その対象を「僕」にする構造である。そのようにすると『ピンチランナー調書』は書き手（大江健三郎）による「僕」^{ゴーストライター}（「幻の書き手」）の物語言説になる。つまり『ピンチランナー調書』は大江が小説の方法化として取り込んだ「異化」による物語として読み取れる。

そして、先行研究においてのもう一つの構造として考えられるのは物語言説の主体を「僕」、その対象を「おれ（森・父）」にする構造である。つまり、この構造は「おれ（森・父）」の「幻の書き手」^{ゴーストライター}が『ピンチランナー調書』を語る語り手の二項構造として読み取れる。言い換えれば、これは作品論的側面からの関係で「僕」（「幻の書き手」^{ゴーストライター}）による「おれ（森・父）」の物語言説になる。

前述した二つの構造から書き手（大江健三郎）による「僕」の物語言説と「僕」による「おれ（森・父）」の物語言説、この二つの共通項として「僕」を読み取ることができ。その「僕」を中心に『ピンチランナー調書』を作家論的側面と作品論的側面にそれぞれ、二つの物語構造を取り交わし、大江から出発する直線的な二項構造にすると『ピンチランナー調書』は書き手（大江健三郎）によって書かれ「僕」によって語られる「おれ（森・父）」の物語言説になる。そして、この書き手（大江健三郎）と「僕」、「おれ（森・父）」を繋ぐ直線的二項構造が、今までの先行研究からよく見られる典型的なモデルである。しかし、この直線的二項構造において「森」に関する「おれ（森・父）」の物語言説は読み取られていない。よって、「おれ（森・父）」に語られる「森」を物語言説の主体にする構造を加えることで、この直線的二項構造はどう変わるのか。その転換に着目してみる。

『ピンチランナー調書』で「おれ（森・父）」を物語言説の主体として想定すると、まず注目すべきところは、物語言説の対象である「森」である。特に「森」という名前前に焦点を合わせてみよう。「僕」の息子である「光」と「まったく同じ部位に頭蓋骨欠損」がある「森」、その「光」と「森」という二人の子供の名前は、両方とも象徴的である。にもかかわらず、「僕」と「おれ（森・父）」は、それぞれの「名前の由来」を聞くこともなく、子供の名前を単に各々の「認識の手だて」としてしか思っていないかった。

はじめから僕は森・父のその息子の名前に、気がかりなものを感じとっていたのだ
が、ついにその名の由来をたずねることにはなかった。森・父が、僕の息子の光とい
う名の由来を、たずねなかったのと同様に。（傍線は引用者）

だが、「僕」は、その「森」という名前に対して「ラテン語の死・白痴と音でつながる森」のイメージを思い出すようになる。

しかし森・父は、教師たちとの話し合いの席で、自分の息子の出生の際にインターの若僧が、この子供に視力はいえぬと保障したと、いつまでも新しい遺恨をこめていったことがあった。それから、まったく同じ部位に頭蓋骨欠損があった僕の息子の、その命名に際しての心理構造を見抜かなかったことはあるまい。僕は誕生と緊急手術の騒動の間に出生届を遅らせて、始末書をもってでかけて行った区役所で、ラテン語の死・白痴と音でつながる森を思いついた退廃の一瞬を思い出していたのだが……（傍線は引用者）。

「森」を大江の「ピンチランナー調書」として読み取ると、あるいは、大江を「僕」と同一化すると、「僕」が「おれ（森・父）」の「心理構造」をこのように推測する場面は、大江が物語に新しく試みている「異化」を自ら宣言している装置になる。なぜなら「ラテン語の死・白痴と音でつながる森」が表しているのは、実際に障害がある大江の長男「大江光」を『ピンチランナー調書』の「森」と「光」として「異化」し、「構造」化した結果であるからだ。そして障害がある長男の死を望んでいた過去の自分と、白痴の長男を持ち共に生きている現在の自分、という過去と現在の自分を「死・白痴」として表象し、「森」という「音」で繋いでいる。

しかし『ピンチランナー調書』を「おれ（森・父）」による物語言説に想定すると、「森」は音としての「モリ」ではなく、「森」が持つ意味それ自体を表すことになる。したがって、「森」を「モリ」として読まなければ、「森」は大江語から置換できる他の音になる。例えば、『洪水はわが魂に及び』（新潮社、一九七三年）の子供「ジン」に結びつけられるし、また、その食欲によって『万延元年のフットボール』の中の大食病の少女「ジン」へとつなげられる。

『洪水はわが魂に及び』の大木勇魚は、瞑想によって「樹木の魂」や「鯨の魂」と交感することに生き甲斐を感じている人物である。「ジン」はその大木勇魚の息子で「医師たちからは白痴と診断されているが、眼は深く静かに澄んでおり、耳の鋭敏さはくらべるものもないほど」の五歳の子供である。そして「ジン」は「眼ぎめていれば、父親がさまざまなレコードからテープにうつした、野鳥の声を聞くこと」から一日を始めている。そのなか「ジン」にとって「その鳥の声が、はじめて幼児に自発的な「言葉」を喚起する」ようになった。その結果、「ジン」は、「すくなくとも五十種の野鳥の声を識別することができ、それらの声を聴くことに、食欲とならぶ快樂」を見出すことができる。一方、『万延元年のフットボール』の「ジン」は「日本の大女」と呼ばれる人物であるが、元々は蜜三郎兄弟の家を管理する代わりに残った狭い農地を耕作する権利を持つている中年の農婦であった。ある日から「ジン」は大食病を患うようになり、一時間おきに食事をとらないと困る状態になってしまふ。大食病を患う「ジン」は大量に物を生産し、それをまた大量に消費する近代の資本主義的経済観を批判するためのメタフ

アーとして機能している。つまりスーパーマーケットは谷間の村の経済活動を左右し、伝承され続けていた谷間の村の全ての物事を崩していく。「ジン」はそのような現在の谷間の村の危機を表象しているのだ。したがって「四国の森」は『洪水はわが魂に及び』の「ジン」と『万延元年のフットボール』の「ジン」の根底にある共通的な感覚を帯びていると言える。とすれば「森」と「おれ（森・父）」という想定から、大江と「大江光」、その実際の父子の相対化による二項構造という解釈に加えて「おれ（森・父）」の「ピンチランナー調書」としての物語構造では「四国の森」というトポスを隠しているもう一つの構造が構築できる。

以上のように、『ピンチランナー調書』を「おれ（森・父）」の物語言説として読み取ると「おれ（森・父）」と「森」に起こった「転換」も先行研究とは異なる意味を持つ。関根英二は、「転換」の特徴的な性格は「意味作用に関する相矛盾した方向づけが相補的に表裏をなして重なっている点」であると述べている。「相矛盾した方向」の一つは、「意味を脱中心化し意味の両義的な含みを増殖し続けようとする方向」である。その方向は、「森・父が典型化」しているし、「おれ（森・父）」は「転換」によって、一八歳の行動的な「ガキ」と三〇歳の認識者とを一人の自分の中に二重化されて、それが彼と世界との関係、いわば（二重映し）の性格」を表している。もう一つの方向としては「意味の確定化へ向かう動き」を取りあげている。その動きというのは「森が典型化」していることである。が、「森」は「転換」による年齢の二重化によって分裂を生きることになった森・父と対照的に「無年齢化」していく（*Ageless*）。つまり「おれ（森・父）」は（二重映し）として世界を認識する。「森」は「おれ（森・父）」にとって「原点の森」それ自体である。言い換えれば、「転換」による二人の冒険は「おれ（森・父）」が「森」を通して「転換」の意味を見出してゆく物語であると言える。

たしかに、二人の「転換」が果たした結果は関根英二の指摘のとおりである。しかし、関根英二のように「転換」がもたらした結果に焦点を合わせると、なぜ「転換」が起こったのかという「転換」の理由にアプローチするには無理がある。「転換」が起こった理由を明らかにするのは「おれ（森・父）」が「森」から読み取る「転換」の使命、すなわち「宇宙的意志」に繋がる重要なキーワードになるので、見逃すことのできない重大な問題である。

「おれ（森・父）」と「森」の「転換」は妻が家を出た夜から翌朝にかけて起こる。妻は「おまえと森とを、棄てて、私は出て行くからな！」といいながら若手演出家と一緒に家を出て行く。その夜から翌朝にかけて、つまり妻の不在の中で二人の「転換」が起こる。「森」から見ると「転換」が起こっている時間は母の不在の時間である。「森、ママと行きましょう！」と妻は言っている。が、「森」はそれに応じて行動しない。したがって、妻は仕方なく「森」が寝ている間、一人で家を出ていく。妻が家を出て行った後「おれ（森・父）」は一八歳の時間を遡って一八歳の若い自分に「転換」される。一八歳の若い自分は妻に出会う以前の自分である。「おれ（森・父）」はいわば「転換」を通して、自ら妻の存在を否定しているとも言える。が、「森」は母が存在しないと実存できない。そのため、「森」には「おれ（森・父）」が失った二〇年の時間を与えて「お

れ(森・父)」とは逆に二八歳に「転換」させる。要するに「おれ(森・父)」は妻の存在を消すため「転換」を自ら受け入れている。しかし、「森」という存在がいるため、妻のイメージは「森」と一緒に母のイメージとして残っている。したがって「おれ(森・父)」は「転換」した「森」を見ながら「この森こそが本当の森、究極の森、原点の森であって、そのような森が現実に生きている以上、かれとともに「転換」した生涯を確実に生き、宇宙的な意志にあたえられる任務を果たすことができるだろう」と言える。こうして、「本当の森、究極の森、原点の森」という「森」に対する「おれ(森・父)」の言葉は汎神論的な大地母信仰として「おれ(森・父)」の物語言説に影響を与えるし、その影響は「僕」とも取り交わす。

「おれ(森・父)」は妻がいない一八歳のころの自分に「転換」させられた。その結果、「森」に対する父としてのアイデンティティを失っている。つまり、自分より年上の息子という、あいまいな父になっっている。しかし、そのあいまいな父である「おれ(森・父)」は母のイメージを保っている。「森」と二人組で冒険する。であれば、「転換」を起こした「宇宙的な意志」は、父と母のイメージが混在する構造を目指していると言えるのではないか。

そしてもう一つ「おれ(森・父)」が物語言説として「森」を汎神論的な大地母信仰として受け入れることで「ヤマメ軍団」と「森」の関係構造も明らかにされる。「ヤマメ軍団」とは革命党派の戦闘部隊である。そして、「ヤマメ」は「硬骨魚サケ科の淡水魚」で汚染されていない清い溪流にしか住めない魚である。すなわち、溪流に清い水を提供するのは自然の森であれば、その清い溪流に住むのがヤマメであると言える。とすれば、ヤマメ軍団が「親方(パトロン)」を敵にする「森」と「おれ(森・父)」を支援している理由は「おれ(森・父)」の物語言説による「森」を通じて語られている。

最後に「おれ(森・父)」の物語言説がもたらす「親方」(「大物A氏」)のトポスのイメージへの変換可能性に注目する。「親方」は「森」の最大の敵であるし、殺さなければならぬ存在として想定されている。その「親方」は権力者であると同時に、反権力の立場にある革命党派にお金を出して、人間支配のプログラムに参加していることから、革命党派とも言える。

「大物A氏」は敗戦直前に軍用機で、上海から金・銀・ダイヤモンドを広島に運んで、そして原爆に遇ったんだよね。仲間は全滅して資産と「大物A氏」だけが助かったんだが、かれは人類のつくりだしうる極限の暗黒をつぶさにあじわった生存者なさ、かれはそのおしつけられた暗黒と見あう超大構造を逆に自分の力でもつくりだして、返報したいと考えているらしい。そこでかれの人間支配プログラムは巨大なんだよ。

そして「親方」は戦争を利用して「金・銀・ダイヤモンド」を集めたが、その戦争によって「人類のつくりだしうる極限の暗黒をつぶさにあじわった生存者」でもある。

「親方」の計画は「暗黒と見あう超大構造を逆に自分の力でもつくりだして、返報した

いと考えている」のである。そして、その計画は「核脅迫による戦後最大の反・国家的陰謀」として実現させ、天皇制という権力構造の強化へ用いることである。しかし「親方」は「宇宙規模まで野心を拡大しよう」としていないし、「地球上の人間をすべて支配しようとするだけ希望する」のである。つまり「かれは宇宙的な規模の現象を考えにいれていない」ということだ。したがって、「親方」の「地球的意志」は「森」の「転換」をもたらした「宇宙的意志」と対立するのである。とすれば、「親方」は母のイメージを保っている「森」とは相反のイメージを持つ。それは、父のイメージになげられる。そして「四国の森」の対立項である「都市」を見出すことができる。一方「親方」の「計画」による世界は既存の社会の構造を根本的に覆したものである。が、その「計画」による世界も地球に経験的に存在する社会の構造を元にして構築されるものである。したがって「親方」からトポスとして見出された「都市」はアンビバレンスの構造である。まとめてみると「おれ（森・父）」が物語言説の主体になり「森」を物語言説の対象にすることで、「おれ（森・父）」と「森」の間にある物語言説は『ピンチランナー調書』以前まで大江が物語言説に大江語として取り組んでいた諸問題―脳に障害を持った子供とその父、都市と四国の村、原子爆弾、天皇制、革命党派、暴力、死、セックス、想像力など―と深く関連する。つまり「おれ（森・父）」の「森」に対する物語言説の目的は、作家大江を含む「戦後同世代の経験」に繋げられる。

このような相関関係を「おれ（森・父）」を中心にする構造で把握すると、「森」に関する「おれ（森・父）」の物語言説、書き手（大江健三郎）に関する「おれ（森・父）」の物語言説になる。つまり、物語言説の主体を「おれ（森・父）」、対象を「森」にして『ピンチランナー調書』の物語構造を「おれ（森・父）」による物語言説に置換すると『ピンチランナー調書』は「おれ（森・父）」が書く「ピンチランナー」（「森」）に関する「調書」としてみなすことができる。そして、「おれ（森・父）」に関する書き手（大江健三郎）だとすれば物語言説の主体は「おれ（森・父）」であるが、その対象を「大江を含む戦後同世代の経験」にして「おれ（森・父）」の物語言説が大江の問題意識と深く関連していることを物語構造として読み取ることができる。そのような物語構造に関する考察を基にして、前に提示した、先行研究の書き手（大江健三郎）によって書かれ、「僕」によって語られる「おれ（森・父）」の物語構造に、「おれ（森・父）」を中心にする構造を加えてみる。その結果、書き手（大江を含む戦後同世代の経験）と「おれ（森・父）」と「僕」が各々に「ピンチランナー」になり、その「ピンチランナー」に関する「調書」になる。つまり、書き手と語り手、そして「僕」が混在され、一つの物語言説として語られているといえる。

先行研究で主に読み取っている『ピンチランナー調書』の物語構造は「僕」／「おれ（森・父）」／「書き手（或いは大江健三郎）」の直線的な二項構造である。そのため、各々の物語構造は、語り手と書き手による一つの二項構造になっている。しかし、書き手を大江に限定するのではなく、「僕」が語る「大江を含む戦後同世代の経験」として読み取り、一つの物語言説として解釈した結果『ピンチランナー調書』は物語言説の主体と、その対象が混在している構造であるのが読み取られる。ちなみに大江に限られて

いた物語言説が「大江を含む戦後同世代の経験」の物語言説として拡張されたといえる。そして、このように混在する三つの語り手は、記憶と言葉をお互いに取り交わしながら、有機的に結びついている。つまり、一つの二項構造に止まらず、複数の二項構造を生み出しているのだ。

三、「僕」と「おれ」——二人の記憶における物語言説——

『ピンチランナー調書』で「冒険」をしている二人組「森」と「おれ(森・父)」は各々二種類の語り手を想定している。「森」の場合は「テレパシー」で「おれ(森・父)」の場合は「幻の書き手」と言える。その二種類の語り手による表象に、各々と関わる事件が盛り込まれている。しかし、実際に物語として「調書」を書いているのは、「僕」(「幻の書き手」)と「おれ(森・父)」である。そのように、『ピンチランナー調書』に想定された二人の語り手にそって『ピンチランナー調書』を再構成すると、次のような二つの物語言説になる。

①「僕」の物語言説

「僕」は作家である。「僕」には「光」という息子がいるが、その「光」は「頭蓋骨の欠損をプラスチックで覆っている」ので特殊学校に通っている。その特殊学校で「僕」は「光」と同じ場所に頭蓋骨欠損がある「森」の父親と知り合う。「森・父」はもと原子力発電所の技師だった。その「森・父」の要請で「僕」は彼の行動と思想、そして彼の息子、「森」と非日常的な冒険を「幻の書き手」として記録していく。その記録は「森・父」が「調書」としてとっておくように依頼している。なぜなら「おれの予感する冒険はおよそ奇想天外な」冒険であれ、それは「気の狂った幻想」でしなくなってしまうからであった。

②「おれ(森・父)」の物語言説

「調書」は「おれ(森・父)」が核物質輸送中に「ブリキマン」の襲撃を受け被爆する過去から語られている。その後、父になった「おれ(森・父)」は妻に棄てられた次の朝「森」との間に「転換」という経験をする。三十八歳の「おれ(森・父)」と八歳の「森」はそれぞれ二十歳ずつ入れ替わり「おれ(森・父)」が十八歳の「ガキ」に、「森」は二十八歳に「転換」している。二人はこの「転換」を「宇宙的意志」として受け止める。そして「森」からの「テレパシー」として「おれ(森・父)」に伝わる「宇宙的意志」の実現に向けて行動するため参加した反・原発集会は、内ゲバによって乱闘騒ぎになる。「おれ(森・父)」は市民運動家の麻生野桜生と性的関係を結び、「森」は女子学生の作用子と知り合う。その後、「森」と作用子は、二つの対立する党派に資金を援助した「親方」(「大物A氏」)を襲撃する。「親方」は原爆の管理者となり天皇ファミリーの護持者になろうとする。この野望を政治党派の集会で明らかにした「おれ(森・父)」と「森」は、癌で「余命幾許」もない「親方」の病室を訪れる。それに「親方」は現金五億円を工作費としてかれらに差し出す。それを見た「森」は「妊娠している老婆」の

ような「親方」^{バトロソ}を滅多打ちにし「親方」^{バトロソ}の地元から集っていた道化集団が燃やし始めた山車の炎に飛び込んだ。結局「森」が「親方」^{バトロソ}から奪った五億円の工作費ともども、燃えてゆくところで「調書」は終わっている。

このように再構成してみると、二人の語り手が「調書」をいつ記述しているのか、その記述時点が曖昧であることが分かる。その曖昧な記述時点に焦点を合わせると『ピンチランナー調書』は、「僕」と「おれ(森・父)」の記憶によって記述された物語言語として読み取ることができる。とすると、『ピンチランナー調書』は二つの記憶による物語言語に分けられる。一つは「僕」が語る「幻の書き手」として起用されることがきっかけになって、取り戻された「おれ(森・父)」との「日常的記憶」である。二つ目は「おれ(森・父)」が語る「おれ(森・父)」と「森」に起こった「転換」と、その「転換」から始まった二人の冒険という「非日常的記憶」である。この二つの記憶による物語言語が「僕」によって『ピンチランナー調書』として再構成されたと考えられる。そうであるとするれば「おれ(森・父)」と「僕」の記憶によって書かれた「調書」が「フランス語とか、ロシア語なんか勉強するように、大江語というのをマスターする勉強期間というのが要るわけ」との指摘から「読者を選んでいく」⁽¹⁾ 以外にも見える特徴が底流する、いわば「大江語」による物語として読まれるのだろうか。このような点を視野に入れたうえで「おれ(森・父)」と「僕」が記述したこの「調書」を物語言語として転換する必然性を持ちながら新しい方法論の出発点として位置づけるためには、先行研究から見られる二項構造を基にする解釈のみでは不十分である。なぜなら『ピンチランナー調書』からは「おれ(森・父)」の非日常に対して、「幻の書き手」^{ゴーストライター}である「僕」の日常と、『ピンチランナー調書』の書き手である「僕」(或いは大江健三郎)の日常を同時に読み取れるからである。

「僕」が『ピンチランナー調書』の中で語り手として直接的に働いているのは「第一章」^{ゴーストライター}である。そして「第二章」、「第三章」、「第九章」と「第一章」には「幻の書き手」(「僕」)として介入している。物語内容での時間は、「第一章」から順行して流れているように構成されている。だが、「僕」と「おれ(森・父)」が記述した時点を考えると、その時間の流れは崩れていく。つまり「おれ」は、「『転換』の「前史」、「転換」とその後の「冒険」を、「冒険」後のいつとも知れない時点において語り、「僕」はそれをまた、いつとも知れない時点において記述している」⁽²⁾。ここで注目したいのは「おれ(森・父)」の記述も「僕」の記述も記憶によって再構成された物語言語であるということだ。その記憶によって再構成された二つの物語言語こそ「おれ(森・父)」と「僕」という二つの語り手が不安定に読み取れてしまう理由である。つまり、実体験と語られた物語言語が記憶によって不明確な時間性を持ち、あいまいに構成されているため、「おれ(森・父)」と「僕」という語り手はお互いに影響を取り交わす二項構造でありながらアンビバレンスであるのだ。

そういう観点から見ると、とくに「第一章」の「僕」が語っている「幻の書き手」^{ゴーストライター}の日常と、「第三章」から本格的に語られている「おれ(森・父)」と「森」の非日常、そ

の日常と非日常との時間差から生じるアンビバレンスは、「大江語」を理解してきた既存の読者にも読みにくい。その読みにくさを打破するため、先行研究では「第一章」を「おれ（森・父）」が排除された「僕」（或いは大江自身）の意図として読み取った。例えば「転換の仕掛けの以前のところ^{ゴーストライター}が、非常に重いリアリティみたいなもの」がある。「第一章」と「第二章」の「幻の書き手」の「身辺雑記風の出だし」が「第三章」から「おれ（森・父）」によって語られている「おれ（森・父）」と「森」の転換とその冒険物語を「現実離れ」ではない「夢としてのリアリティのほうにも非常に強く」という指摘⁽¹³⁾は「第一章は、「森・父」と「森」の「冒険」を記述し終えた「僕」が、「森・父」との関係を示すことで、自ら「森・父」の「幻の書き手」であることの根拠その必然性を示すために付け加えた部分であると言ってよいのである」⁽¹⁴⁾という解釈に繋がる。

しかし「おれ（森・父）」に対する「僕」との関係、あるいは『ピンチランナー調書』が「おれ（森・父）」と「僕」の二人の物語言説でもあることは、冒頭から「他人の言葉にちががなく、それを他人が発した状況も覚えているのに、あれこそは自分の魂の深奥から出た言葉だと感じられる言葉」という宣言からでも十分示されている。そして「僕」に与えられた「作家」という条件は「死んだ猿」のエピソードが満たしている。さらに「僕」に送った最初の手紙からも「僕」を「おれの行動と思想をあらかじめ「調書」に託っておいてくれる認識者」として指名し、「幻の書き手^{ゴーストライター}」として起用することを明確に記述している。このように、「僕」の「言葉」に関する定義や「作家」という条件「おれ（森・父）」からの手紙の言及だけであれば「おれ（森・父）」と「僕」の物語言説における時間差が与えるアンビバレンスは少なくなる。しかし「第一章」に最もインパクトを与える「僕」の日常は、「おれ（森・父）」が語る「草野球のピンチランナー」である。

「おれ（森・父）」は「第一章」で「僕」の物語言説に一切関与していない。ところが物語言説から排除されていた「おれ（森・父）」はある時、「僕」に「ピンチランナーに選ばれるほど恐ろしく、また胸が野望に湧きたつことはなかった！」と「僕」に聞かせることをもくろんで、ひとりことのように「話しかけてくる。あくまでも「僕」の視点で語られているのに「僕」は受動的に見える。『ピンチランナー調書』は「僕」の物語言説であるし、その「おれ（森・父）」を記憶から呼び出して、冒頭に配置しているのは「僕」である。そうであるならば「聞かせることをもくろんで、ひとりことのように」話かけてくるのは「僕」である。ここから「僕」と「おれ（森・父）」のアンビバレンスはエスカレートして、既存の読者までも読みにくさを与えられている。なぜ「僕」は「おれ（森・父）」が語る「ピンチランナー」を記憶して記述するのか。

「第一章」は「僕」の記憶から語られている。それは「僕」が物語言説として最後に仕掛けた、記憶の再構成である。そこから「僕」の『ピンチランナー調書』は始まって、最後に「おれ（森・父）」の記憶による物語言説で終わる。語り手の記憶から語られる物語言説としては『万延元年のフットボール』（講談社、一九六七年）も同じである。そういう意味で『万延元年のフットボール』に続くようなものとして、「一種の思想小説、

観念小説、つまり宇宙論的な、あるいは歴史を巨視的に眺める」⁽¹⁵⁾ 作品であるという見解もある。しかし、夜明けの自分の家の庭の浄化槽を作るために開けられた「穴ぼこ」に座り込んで、『万延元年のフットボール』の「僕」(「蜜三郎」)は「朱色の塗料で頭と顔をぬりつぶし、素裸で肛門に胡瓜をさしこみ、縊死した」友人のことを考える。このように『万延元年のフットボール』では「僕」という語り手が記憶を語っていることを、自ら明らかにしている。一方『ピンチランナー調書』は「第三章」からの主な語り手である「おれ(森・父)」の視線を排除して、「僕」の物語言説であるように見せかけている。そして、『万延元年のフットボール』の記憶が一人だけの閉鎖的トポス「穴ぼこ」であれば、『ピンチランナー調書』の記憶が向かっているのは「グラウンド」である。この「グラウンド」で「われわれの子供らとはちがう」「エリート志願の小秀才たち」に野球をさせる。「僕」はその記憶を記述することによって、戦後の草野球の黄金時代という歴史的日常を物語言説として織り込んでいる。つまり、「グラウンド」の草野球を記憶することで、「僕」の日常を語ると同時に、歴史的日常も語る。

しかし、この「グラウンド」を中心に、アンビバレントな二つを一緒に語るのは、草野球だけではない。まず「おれ(森・父)」と「僕」は「ピンチランナー」に対して異なる経験を持っている。「おれ(森・父)」は「ピンチヒッターに起用され」るほど「膂力すぐれた名手」でもない。「もともとおれなどは、ピンチランナーとして試合に出るよりほかはなかった」。なぜなら「おれにはグローヴがなかったから」。そのため「おれ(森・父)」は「ピンチランナー」が望む最高の瞬間を空想していた過去の自分を語り続ける。それに対し「僕」は「闇ルートでグローヴを工面してもらった子供のみが、正選手の資格をかちとった。僕は布で造ったグローヴを恥かしげに隠しつつ外野を走り、正選手の後逸する球を」拾い続けた記憶をもっている。「グローヴ」をもっている者が試合に出場し、正式な選手になるのは共通の記憶であるが、「おれ(森・父)」と異なつて「僕」は「布で造った」としても一応「グローヴ」らしいものを持つていたという、具体的な経験が記されている。その具体的な経験を語ることは、「戦後草野球の黄金時代、ブームの過熱と裏腹に」地方の子供たちが直面していた具体的な事情を「僕」の日常的経験として記述することになる。

「グラウンドを囲む校舎で授業を受けている者たちのことを配慮して」つまり「グラウンド」を囲んでいる社会的環境・人間的環境との関係で、「われわれの子供らとはちがう小秀才たち」は「まったく声をあげずに野球をしてい」る。この時、「グラウンド」は「外部に管理され内部を管理しうる者となるべき小秀才」のために特権化されてしまふ。そして、実際に特権化されて「グラウンド」を囲むのは「われわれの子供ら」が「特殊学校」である。その逆転に対して「僕」は「突然の奇声は、われわれの子供らの教室からやってくる。僕もあの男も、グラウンドの静粛な子供らの、しかも運動機能にすぐれた見まがいえぬ知的敏捷を、われわれの子供らがいまにも叫びたてぬかと恐れつつ遺恨の心で見まもつてい」ることで実感している。その「グラウンド」と「特殊学校」を「僕」と「おれ(森・父)」は眺めながら話している。そこから「われわれの子供らが教室から現われて、こちらへ進んでくる。教室から遠く「グラウンド」の反対側で、

われわれ父母たちが待つということが学校側から定めた規則である。一列になったわれわれの子供らは、まことにゆっくりと進んでくる。われわれの子供らとはちがう子供らが野球をつづける「グラウンド」の端をたどりつつ頭部をまもる両手をかざしてやってくる」。

このように「第一章」では「おれ（森・父）」と「僕」、「小秀才の子供ら」と「われわれの子供ら」が二項構造を造り、それが衝突するような危機的である状況が「僕」の日常として語られる。そのように「グラウンド」を中心に衝突するような危機的である状況が、「僕」の日常として語られるのは「グラウンド」というトポスがその危機を受け入れているからだ。つまり、「グラウンド」で「おれ（森・父）」と「僕」は相互の危機が物語言説として混在しているのだ。そのように「グラウンド」が二つの物語言説の混在を誘発したから、「われわれの子供ら」は「森」と「光」、二人の子供のみを意味しているのではない。しかし、多くの先行研究では、「第一章」の「僕」の記憶を記述することにおいて、隠されている書き手を想定している。そうであるとしても、「われわれの子供ら」であるので、この場合書き手を大江として限定することは無理がある。少なくとも「僕」の影にいる書き手が、同じ世界にいる、しかも大江と共に生きている同世代であることは確認できる。こうして、「おれ（森・父）」が「僕」に話しかけてくる「僕」の日常は「グラウンド」という混在のトポスによって、戦後の同世代と取り組むことが可能になる。これを大江の作品系列から言うと『万延元年のフットボール』での「穴ぼこ」という個人的トポスから歴史的日常の「グラウンド」へ拡張したとも言える。では、そのトポスから生み出された「僕」と「おれ（森・父）」の物語言説はその後、どのように語られているのか。

四、交差する「僕」と「おれ」の物語言説

「僕」は「第九章」に「ゴースト・ライター幻の書き手」として介入している。「森」は「転換」がきっかけとなって、社会的な規範から逸脱していく（それが宇宙的な意志によるものである）と「森・父」は思うが）。その「森」は、社会的な規範から逸脱して変革を望む学生たちが占拠している「御茶ノ水の大学」で演説する。その演説は「おれ（森・父）」によって再現され「レコーダにふきこみ、カセット」の形で「僕」に送られる。「僕」は、送られた「カセット・テープを文字におこしてそのまま記述する」。その記述の方法として「僕」は「あきらかに演出された二様の声を言葉に表現するために、ゴースト・ライター片仮名と平仮名によって」記述する。その演説を記述する前に「僕」は、「ゴースト・ライター幻の書き手」として介入し、事情を記述している。この介入で「僕」は「ゴースト・ライター幻の書き手が記述したもののコピーを各章ごとに受けとって、それを読み、かつあらためて語りかけてきた」というのが「これまでの作業」であることを記している。要するに「僕」によるこのような介入は「おれ（森・父）」の物語言説を「僕」が解釈し、その解釈を「おれ（森・父）」が読んだうえで次の記憶を記述しつづけたことを示す。そうであるとすれば、この「僕」の物語言説は「おれ（森・父）」と「僕」という二人の語り手によって、二人の共同の記憶における

実体験と語られた物語言説として別々のものとしてリンクされて読み取られる可能性が高くなる。しかし、『ピンチランナー調書』は「おれ（森・父）」と「僕」が手紙で言葉を取り交わした後に構築された一つの共同的記憶によつて記された物語言説である。さらに、演説が行われた「御茶ノ水の大学」は閉鎖的トポスである。それを「おれ（森・父）」は再現してカセットにする。閉鎖的トポスの日常と再現という非日常、その二重性を活かすために「僕」は二重表記をする。そうすることで「森」の「宇宙的意志」は「僕」の意図とは拘らず、閉鎖的トポスから離れて『ピンチランナー調書』における物語言説として開放的トポスに向かう。ただし「森」の演説における物語言説が時間と空間を越えられるのは「おれ（森・父）」の再現によるカセットとそれを生々しく活かす「僕」の二重表記から生じた「僕」と「おれ（森・父）」の物語言説が「森」の物語言説を導いた結果である。

「僕」は、「第一章」にもう一度「ゴースト・ライター幻の書き手」として介入している。「僕」は「おれ（森・父）」に「ゴースト・ライター転換」の真の意味を、ついに実現しえたといはる時まで、この記述を終結させることはないだろう」としている。そして、『ピンチランナー調書』が二人の共同の言葉で記述されたことを「第九章」につづけて記している。

森・父のいいはりつづける言葉を記述することで森・父に影響を受けてきたことを認める。同様に森・父がこの記述から受けている影響も深まりつづけているように思う。

さらに、興味深いのは「僕」が示している「ゴースト・ライター幻の書き手」の新しい義務への言及である。

森・父が一方的に連絡を断ち切ることがあれば、それこそ草の根をわけても森・父を探し出して、「ゴースト・ライター転換」に託された使命はどうなったかと、むりやり口を開かせるのが、「ゴースト・ライター幻の書き手」の新しい義務となろう。

「第一章」は「ゴースト・ライター幻の書き手」として「僕」の最後の介入である。そして「森」が「山車の炎に跳び込ん」で燃えるのを見ながら「リー」と叫ぶ場面で、「おれ（森・父）」の物語言説は終わり『ピンチランナー調書』も物語として幕を閉じている。しかし「僕」はその時点から「おれ（森・父）」の物語言説を再構築し「僕」の『ピンチランナー調書』を語ることになる。その表象が「第一章」、つまり「僕」の物語言説であるといえる。したがって「ゴースト・ライター幻の書き手」の新しい義務は「第一章」の「グラウンド」での「おれ（森・父）」の「ゴースト・ライターピンチランナー」に関する言及を思い出すことに繋がっている。

「おれ（森・父）」は、「ゴースト・ライター転換」の主体であり「ゴースト・ライター転換」後の冒険を「森」と一緒に実体験している人物である。さらに、「おれ（森・父）」という語り手である。また、最後に生き残るのも他ではない「おれ（森・父）」である。

その猛烈たる火勢の山車へ、機動隊に追われて森が走って行く。半開きのポストン・バックを振り廻し、全身を覆う蓬髪をなびかせ、道化集団はもとより今は群集総体が発している喚声のなかをさ、森は柵を乗り越えさま山車の炎に跳び込んだ！巨大な火焰のただなかへ頭からダイビングした森の、その躰がなお宙に浮いている間に、こぼれおちる紙幣は蓬髪ともども燃え上ったよ。すがりついているタンカー業者の肩ごしに大顎をパツクリ開けて死んでいるのが見える「親方」^{バトロン}の、最終の野望の手がかりはたちまち灰。そして燃える森。再びガラスの破片の上に打ち倒され、警官どもにのしかかられながら、おれは生まれたばかりの赤んぼうのように血だらけで、いまはもう声をかぎりに泣き叫んだのさ、リー、リー、リー、リー、リー、リー、リー、リー、リーと！

「大顎をパツクリ開けて死んでいる」「親方」^{バトロン}、「たちまち灰」になってしまった「最終の野望の手がかり」であったお金、「そして燃える森」、全てが消えてしまう。そして「おれ（森・父）」は「生まれたばかりの赤んぼうのように血だらけで」泣き叫ぶ。「リー、リー、リー、リー、リー、リー、リー、リー、リー」と。

前述の引用を含む『ピンチランナー調書』の終わりの二つの章について、安藤始は「『小説の方法』で取りあげた様々の方法や理論」の「内容に物語の展開としてカーニバルを加えた実践」と述べている。

大江はこのクライマックスを祭り、すなわちカーニバルの場として盛り上げ、その場にこの小説に登場する人物すべて（それはすでに死んだ筈の「義人」まで含めて）を集結させ、最高の見世場を作りだそうとしていた。そしてそこに集まった人たちは扮装し、しかもその扮装は道化であり、歪形や畸形を表に出していた。その中心には文化人類学的に重要な山車が置かれ、お神樂が行われていた¹⁶。

安藤始が指摘しているように、「カーニバルの場」には「扮装した」人が集まり、その「中心には文化人類学的に重要な山車が置かれ、お神樂が行われて」いる。これは「病院の周辺に生じた世界」である。「おれ（森・父）」はその世界を病院の窓から「懐かしい光景」としてみている。こうして、安藤始は終わりの二つの章を大江の想定による「都市の中における周縁」と見なし、そのカーニバル的表象の想定を、大江が受けた山口昌男の文化人類学的影響として位置づけている。

一方、榎本正樹は次のように解釈している。

この場面で森は炎上する山車に飛びこみ自殺するわけだが、死に対峙する力として「生まれたばかりの赤んぼう」という隠喩が使われているのである。森のカタストロフィックなパフォーマンスにより、死と再生の儀礼は祝祭的空間のなかで開始され、「おれ」の「リー、リー、リー、リー」という叫び（赤んぼうの泣き声）再生した人間の隠喩）の連呼で赤児に戻った「おれ」を確認し、物語は終了するので

ある(17)。

このように榎本正樹は「父親と息子の「転換」のテーマが再生への希求をあらわすこととは別に」して、「山車の火焰に燃えつきる森と生き延びる「おれ」の対比のなから、死と再生のテーマ」を見出している。

「おれ(森・父)」の記憶、その物語言説における「森」は、「四国の森」における汎神論的な大地母信仰として「おれ(森・父)」に受け入れられる。ガストン・バシユールは「のびひろがる空間の神秘をひそめた森、眼にはかくされているが、行動においては透明な空間、それは、真の心理的超越存在である」⁽¹⁸⁾とトポスとしての自然の「森」について述べている。また、大江は自然の「森」である「四国の森」に対して自ら「東京に出て来た、四国の森のなかの集落の、地形学的構造に支えられた神話Ⅱ民話的宇宙の重要性を、日々濃く追認してゆくこと」⁽¹⁹⁾でもあったと述べている。したがって「森」という言葉には「神話Ⅱ民話的宇宙」の時間が蓄積されている。そして「第一章」以後の二章に登場している「道化集団」は、その「地方の歴史全体が多様な扮装で再現」されているが、「そのまま全人類規模の歴史のようでも」ある。そして、「自分たちをふくむ人間の歴史とみなすもの全体が再現」されているように見える。それが「巨大で深い懐かしさの直接の源をなしている」ように思えることこそ「四国の谷間の村」を現していたといえる。言い換えれば「道化集団」も歴史という時間が絶えず積み重なった伝承なのである。

一方、カーニバルは通り過ぎる一過性の時間に結び付けられる。「森」が「道化集団」のカーニバルに跳び込んで、そのカーニバルの中央にある山車の炎で燃えるということ、積み重ねの時間と一過性の時間を一つに結びつけた、新しい時間の誕生であるし、それが「おれ(森・父)」と「僕」の記憶である。したがって、最後に生き残った「おれ(森・父)」は「生まれたばかりの赤んぼう」になると同時に「森」と「転換」した経験時間は廃棄される。が、最後に自ら「リー」と叫ぶ。この「リー」という叫びと首尾相応として記述されているのが「おれ(森・父)」が語る(「僕」が思い出す)草野球での悲しい現実(「ピンチランナー」)である。しかし、生き残っている「おれ(森・父)」と「僕」そして「光」が生きていく未来の時間はどうなるのか。『ピンチランナー調書』はそのような「転換」と「宇宙的意志」がその三人の未来の時間にも維持されるのかという疑問に、「僕」と「おれ(森・父)」の物語言説を交差しながら「転換」と「宇宙的意志」における「冒険」の記憶を共有することで答えているのではないかと思われる。

おわりに

『ピンチランナー調書』は大江の作品の中で、新しい方法論の実践、すなわち構造主義を学習した成果として評価されてきた。しかし、その新しい方法論の実践に対して、読者は以前の作品から感じていた読みにくさとは異なる、大江が学習した新たな思想が加えられて生み出された新たな読みにくさに直面した。読者が大江の新しい方法論の成果

を読み取りにくかったのは、物語の外部（大江健三郎）からその原因を説明しようとしたからである。

本章ではまず、そこから距離を置いた。つまり読みにくさがなぜ生じるのかという問題を解明するため、物語の内部を「僕」と「おれ（森・父）」に分けて、その上で両者の関係を分析した。そのため「おれ（森・父）」の物語言説として『ピンチランナー調書』を扱い、そこに「僕」が「ゴーストライターの書き手」として介入している部分に注目した。なぜなら、その「僕」と「おれ（森・父）」の記憶が重なるところにこそ、「僕」の『ピンチランナー調書』の書き手としての機能が読み取れるからである。さらに「ゴーストライターの書き手」の介入によって読み取れた「僕」の物語言説を、先行研究から読み取られていた二項構造に基づいた解釈と照らし合わせてみた。その結果、『ピンチランナー調書』の物語言説は大江を含む戦後同世代の経験を共有する「僕」と「おれ（森・父）」の物語言説がマージングのように混在していることが明らかになった。このように混在している物語言説によって、「森」の「宇宙的意志」という一見捉えにくいものは、「第一章」の「グラウンド」で「僕」が「おれ（森・父）」の経験から日常的に話しかけてくることに対する「メタファー」として機能していることになる。言い換えれば、語り手として個別の作家として大江を特定せずに「僕」と「おれ（森・父）」が戦後同世代の経験を共有しながら物語言説を織り上げる様々な比喻、例えば「森」から「モリ四国の森」を連想する等が可能になるのだ。

『ピンチランナー調書』は大江における語り手の方法論的な方向転換（構造主義的な物語構成）が行われた結果として解釈されてきた。だが、「僕」と「おれ（森・父）」の物語言説として読み取り、交差させるといふ論者のアプローチによって『ピンチランナー調書』は初期から底流していた伝承の書き方に基づく物語言説と、新しく大江が直面していた個人的問題の解決を模索する接点に位置する作品として新たに位置づけができるのではないかと考えられる。

注

- (1) 山口昌男『文化と両義性』（岩波書店、一九七五年）。
- (2) 川端香男里訳『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』（ミハイル・バフチン著、せりか書房、一九七三年）。
- (3) 構造主義関連の文献を読んだ読書メモのような日記形式のエッセイ「遅れてきた構造主義者」（『文学界』一九七七年二月）で大江は自らを「遅れてきた構造主義者」としている。
- (4) 清水徹「二重性の忍耐—大江健三郎『ピンチランナー調書』について」（『中央公論』一九七六年）。
- (5) 赤塚正幸「『ピンチランナー調書』—消えてしまった「僕」の物語」（『国文学 解 釈と教材の研究』一九九七年）。

- (6) 齊藤金司『ピンチランナー調書』（『王潮』清水文学会、一九八一年）。
- (7) 関根英二『ピンチランナー調書』（『大江健三郎文学 海外の評価』（武田勝彦、ミユエル・横地淑子、ヨシオ・イワモト編、創林社、一九八七年））。
- (8) 黒古一夫『大江健三郎論―森の理想と生き方の原理』（彩流社、一九八九年）。
- (9) 『日本国語大辞典』（小学館、二〇〇一年）。
- (10) 注7に同じ。
- (11) 宮原昭夫「読書鼎談―大江健三郎『ピンチランナー調書』／中菌英助『エサウの裔』加賀乙彦・佐々木基一・宮原昭夫」（『芸芸』河出書房新社、一九七七年）「大江語をマスターしちゃうと、また様相が違ってくるというような感じで、だからそういう意味で、ちよつと読者を選ぶということがある。」
- (12) 注5に同じ。
- (13) 加賀乙彦「読書鼎談―大江健三郎『ピンチランナー調書』／中菌英助『エサウの裔』加賀乙彦・佐々木基一・宮原昭夫」（『芸芸』河出書房新社、一九七七年）。
- (14) 注5に同じ。
- (15) 佐々木基一「読書鼎談―大江健三郎『ピンチランナー調書』／中菌英助『エサウの裔』加賀乙彦・佐々木基一・宮原昭夫」（『芸芸』河出書房新社、一九七七年一月）。
- (16) 安藤始「ピンチランナー調書」（『大江健三郎の文学』おうふう、二〇〇六年）。
- (17) 榎本正樹『大江健三郎』（審美社、一九八九年）。
- (18) 岩村行雄訳『空間の詩学』（ガストン・バシユラール著、筑摩書房、二〇〇二年）。
- (19) 大江健三郎「小説の神話宇宙に私を探す試み」（『大江健三郎・再発見』集英社、二〇〇一年）。

第五章 『懐かしい年への手紙』論

―「異質物語世界的物語言説」における語り手の混在―

はじめに

大江健三郎が一九八七年に発表した『懐かしい年への手紙』（講談社）は「小説家のKちゃん」Ⅱ「僕」が語る自伝的な形式をとっている。「僕」が語る物語、この構造をリアリティーの根幹に据えるためには「僕」のリアリティー性が求められる。その反面語り手の「僕」が「小説家」であれば、「僕」が語る構造そのものは虚構構造を証明するトリックになる。物語内で他者からは「Kちゃん」と呼ばれる小説家の「僕」は「敗戦の年」、「今の数え方で」一〇歳のとき、「生まれ育った森のなかの谷間の村」の資産家の息子で五歳年上の「ギー兄さん」に勉強相手としてはじめて出会う。その後、東京に出て大学を卒業し、家庭を作り、小説家として歩んだ三十年以上の間「僕」は「森の中の谷間の村」の「ギー兄さん」と手紙を交わしていく。つまり『懐かしい年への手紙』のリアリティーは二人が交わした手紙を中心に、その手紙が呼び起こした「森の中の谷間の村」からの鮮やかな記憶によってもたらされる。さらに、その記憶によって「僕」と「ギー兄さん」の半生を語ることができ、この物語は「僕」と「ギー兄さん」の自伝的物語として読まれる。そして「僕」は物語の最後、次のように締めくくって『懐かしい年への手紙』が自伝的物語になるように自らを「懐かしい年」を書く人と規定している。

ギー兄さんよ、その懐かしい年のなかの、いつまでも循環する時に生きるわれわれへ向けて、僕は幾通も幾通も、手紙を書く。この手紙に始まり、それがあなたのないなくなった現世で、僕が生を終わりまでかきつづけてゆくはずの、これからの仕事となるろう。

「僕」は「ギー兄さんよ」と手紙の最初から呼びかけている。「ギー兄さん」という呼び方は物語内で三人称にも二人称にも使われていた。また「僕」は「われわれへ向けて」手紙を「かきつづけてゆく」と決意している。しかし、その手紙は「あなたのないなくなった現世」で書かれる。一見、「ギー兄さん」に送る手紙として読めるが、様々な人称が混在しているため書く主体と手紙の受信者は誰を指すかが曖昧である。だが、「その混在こそが手紙を書く人が「僕」であることを明らかにしている。なぜなら「ギー兄さん」、「われわれ」そして「あなた」はすべて「僕」に属する関係性を持つからだ。「僕」にとつての「ギー兄さん」になるし、「われわれ」は「僕」と「ギー兄さん」を指すし、そして「僕」によって「あなた」と呼べるのだ。したがって、最終的に読者が『懐かしい年への手紙』における「僕」を一人称の語り手として認識することはそれほど難しくない。

しかし、物語の展開から読み取ると「懐かしい年」に向かって物語る語り手は「僕」

だけではない。「ギー兄さん」の「美しい村」や「テン窪の人造湖」の建設計画をめぐる「森の中の谷間の村人」との対立、そして「僕」の作品活動など『懐かしい年への手紙』における事件は「僕」によって語られるより、幾つかの語り手によって働くように用意された装置、言い換えれば「語り手的装置」⁽¹⁾によって語られているといえる。ダンテの『神曲』をはじめ「小説家のKちゃん」の小説からの多様な引用や、「森の中の谷間の村」と「ギー兄さん」に関する「妹・アサさん」の手紙や電話を使った報告などがそれである。そのため、『懐かしい年への手紙』はこの「語り手的装置」を手がかりとして読解する必要があると思われる。そうすることによって、大江の語り手に関する曖昧な「自己言及」⁽²⁾的解釈を自伝的な物語構造の中から読んできた従来の言説^{ディスクール}が期待できる。そこで開始される研究の第一歩として、「僕」は「ギー兄さん」が常に待っていた「森の中の谷間の村」、そこで伝承されてきた神話が語る「夢の時間」からどのようにして目覚めるのかという疑問を立てたい。

その疑問から、まず「僕」が語る物語構造を日本近代文学の枠組みに属する歩みと比べながら語り手Ⅱ「僕」を大江の小説におけるディスクールとして考察した先行研究を概観する。次いで『懐かしい年への手紙』以前の大江の小説における語り手Ⅱ「僕」と『懐かしい年への手紙』における語り手Ⅱ「僕」を比較する。その比較から語り手Ⅱ「僕」の物語形式に「僕」以外の「語り手的装置」が想定されることで、物語構造にはどのような変化が起こるのかを検証する。その後、この検証を基にして『懐かしい年への手紙』を「一人称体」物語から「三人称体」物語として読む可能性⁽³⁾を模索する。

言い換えれば、「一人称体」と「三人称体」との違いは語り手Ⅱ「登場人物」であるかどうか、すなわち物語の中に語り手が「登場人物」として想定されているのかどうかということである。この違いが物語の内容と形式に及ぼす影響は大きい。本論では『懐かしい年への手紙』において提示される情報が正当化されることに「僕」というフイルターがどのような作用をしているのか考察する。そのためまず、「僕」が直接登場していないまま語られている物語言説から「語り手的装置」が果たす役割を追究していく。つまり「僕」の物語が「一人称体」から「三人称体」へと移行する様相を確認し、それが果たす機能を検討する。さらに、「一人称体」物語を「三人称体」物語として読むことによって「懐かしい年」の時間の中にいる「根拠地」Ⅱ「森の中の谷間の村」というトポスが持つ神話性に、どのような変化が起こったのかにも注目する。

一、「僕」Ⅱ「語り手」の物語構造

リアリティーと虚構の境界線に立ち「小説家」と「僕」を物語の内部で、どのように構築していくのか。いわば、日本近代文学はその問題を問いつづけてきたともいえる。言い換えれば、日本近代文学の言説^{ディスクール}は一人称の語り手と緊密につながり、虚構とリアリティーや物語と実生活がたびたび重なるところに構築されたのだ。

大江がデビューの時から用いていた「僕」も、出発はその一人称の語り手を中心とす

る近代文学の言説を共有していたと言える。ただし、大江の新しさは外国語の言葉にディスクール日本語的である多様な変容を行う語り手の物語言説にすぎないというマイナス的な指摘がある。その反面、こういう変容から派生する物語言説が持つ語り手における想像力の発散としてプラス的に評価する指摘もある(4)。つまり、大江の「僕」は近代文学の一人称の語り手と距離を置くようになって、新たな言説ディスクールを作り出す方向に進んでいたといえる。ここで「ギー兄さん」の言葉を引用してみる。

これまでKちゃんが、僕という一人称で小説を語るやり方にね、戦時中の子供としての思い出や、慣れない大都市で不安をあじわう青年をあつかうかぎり、自分は説得力を感じとって来たわけだ。あの僕は確かに作家自身に近いけれども、時代の風俗を体験した語り手であることも確かだね。

「ギー兄さん」が「Kちゃん」である「僕」に対して指摘するように、作品活動の初期（一九五〇年代後半から一九六〇年代前半まで）、大江の「僕」も「少年」と「青年」が「森のなかの谷間の村」と「都市」という二項的トポスの中で各々語る構造に閉じ込められていた。そして「青年」は「都市」で小説家になり、社会の不条理を語り続けた。その間「少年」は小説家になった「青年」の懐かしい記憶にしか存在しなくなった。それと共に「森の中の谷間の村」も神話的トポスとなって伝承される物語言説としてのリアリティーが付与された。

しかし、一九六三年、頭蓋骨異常のため知的障害を持って誕生した長男の存在をきっかけとして、少年と「森のなかの谷間の村」は「懐かしい記憶」という過去形ではなく現在形として語られるようになった。その結果「僕」の物語は『個人的な体験』（新潮社、一九六四年）以降「障害」という特異性から虚構とリアリティーの物語言説が連結されるようになった。そして、「僕」＝「大江健三郎」と思わせる内容を物語に書き入れながら、読者に「僕」は「大江健三郎」である、と直接的にも、間接的にも訴えることになる。それはロシア・フォルマリズムから受けた影響の一つである「手法の露呈」（『小説の方法』岩波書店、一九七八年、一五二頁）という「書き方」といえる。その意味で、大江は虚構とリアリティーの境界線を物語言説の方法として利用したと思われる。さらに、それこそが私小説と異なる大江における「僕」の新しさといえる。

大江の言葉をかりると、七〇年代後半に発表された『ピンチランナー調書』（新潮社、一九七六年）から『同時代ゲーム』（新潮社、一九七九年）へと至る一連の作品と小説の書き方を理論化した『小説の方法』は、「僕」という一人称に関する一つの成果としてみることができるだろう。

これまでの作家としての経験に立ち、かつそこからえたものの洗いなおしを意図して、僕はさきに『小説の方法』（岩波現代選書）を書いた。それは内的な動機に根ざしたが、外側から僕にその作業を励ますものとしては、七〇年代後半わが国の「知」の課題となった、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・フォルマリズムがあった。つづいて僕は、この本で自分として総合をおこなった方法論を、わが国の今日の文学にそくして具体的に展開することをした。すなわち文芸時評をおこなった。（『朝日新聞』に一九七八年から一九七九年まで）また自分の方法論を小説に実現する、『同時代ゲーム』（新潮社）を書いたのもあった⁵⁾。

大江のこのような「自己言及」から、大江における「僕」は物語を「書く／読む」ために三つの方向を示したことがわかる。小説の理論化（『小説の方法』）、理論による批評（文芸時評）、理論の小説化（『同時代ゲーム』）がその三つの方向である。そして八〇年代に入ってから、その後の作業もこの三つの方向で進んだといえる。つまり八〇年代は大江における「僕」の五〇、六〇、七〇年代の試みを集積する期間であった。そのように集積した三つの方向を一つの物語構造として構築する、その成果が『懐かしい年への手紙』である。このような大江の自己解釈は物語構造内で自作引用という形で表現される。それに対して蘇明仙は『懐かしい年への手紙』の「第二部第七章」から「第一章」まで主に言及されている「僕」の作品をめぐる「ギー兄さん」の批評と「僕」の「自作引用」を八〇年代の大江の創作方法の一つが旧作の言及である」ことに照らし合わせ、「『新しい形』の小説を目指す大江が戦略的な手法として採択した」⁶⁾と解釈している。

一方、三つの歩みを一つの物語にしたことに対して榎本正樹は、語り手の多様化という観点からアプローチしている。前述したように、大江は語り手の多様化によって三つの歩みを一つの物語にしたと「自己言及」し『懐かしい年への手紙』以後、語り手の変換を予告した。それに対して榎本正樹は『懐かしい年への手紙』以後の作品を挙げながら一人称から三人称への変化ではなく「それぞれ視点人物とした一人称体」を数多く想定する方法への変化としてみている。

『懐かしい年への手紙』のち、大江はそれまでの基本形だった作家「僕」を語り
の主体とするナラティブの変換を試みる。大江においては一人称のディスクールの
締めくくりとしての『懐かしい年への手紙』という認識が一時期なされていたよう
であるが、実際には三人称小説の開拓には向かわず、『ギルプの軍団』（岩波書店、
八八・九）では作家を父にもつ次男のオーちゃんを、『静かな生活』（講談社、九
〇・一〇）では長女のマーちゃんを、そして『治療塔』と『治療塔惑星』ではリッ
チャンという女性を、最新の長篇三部作『燃え上がる緑の木』では男性から女性へ
と転換を遂げた両性具有の娘サツチャンをそれぞれ視点人物とした一人称体が採用
され、小説家である作者の姿が投影されている「僕」を語り
の主体に置く方法論からの訣別がなされている⁷⁾。

大江は『最後の小説』（新潮社、一九八八年）の中で、「自分の私生活を物語レヴェ
ルの語り手の基盤」とする「一人称の語り手」をしめくくる思いにおいて『懐かしい年

への手紙』を書いたことを告白し、これから目指す「最後の小説」では、「それにそくしてやって来た小説の技法をしめくくって、経験と綜合に立」って「一人称」から「三人称の語り方において小説を進める、新しい仕方へのいとぐちは把握しているとおも」っている。それに対して榎本正樹の見解は、話体の変換がおこなわれるであろうことを予告していることに基づいて、実際に変換されたのは「小説家である作者の姿が投影されている「僕」を語りの主体に置く方法論からの訣別」であったとした。これはある意味で大江の自己言及を「反自己言及」とする分析である。たしかに、そういう「反自己言及」的な見解から読み取ると、『懐かしい年への手紙』は大江文学において、一つの集大成・転換点と考えられてきた『万延元年のフットボール』（講談社、一九六七年）に続く、もう一つの集大成・転換点としてとらえることができる。

それを踏まえて考えてみると『懐かしい年への手紙』では既存の大江作品が扱っている幾つかの問題意識が欠けていることが分かる。例えば、新しい人間への探求、循環する時間の中で人間そのものの死と生命と究極の救済、原爆の問題などの不在である。つまり既存の大江作品における「僕」が語り続けてきた問題意識を『懐かしい年への手紙』の「僕」は物語言説として語っていないのだ。さらに『懐かしい年への手紙』の「僕」がその問題意識を持つているかどうかということさえも把握しにくいぐらい、読者に与えられた語り手として伝わる情報が少ない。そのため、物語の内における語り手としての位置も曖昧になっている。物語は「僕」が「森の谷間の村」にいる妹から「ギー兄さん」に関する相談の電話をもらうところから始まる。だが、その後すぐ「フォークナーやブレイクの文章に見出した言葉」である「悲嘆」の解釈に移され、その後、東京での家族との話に展開される。このように「僕」は物語形式的には語り手として表象されているが、物語内容として登場し、語り手として事件を語る働きはほぼわずかである。それだけではなく、物語内容として登場しないまま「森の中の谷間の村」と「ギー兄さん」を語っているのか、物語内容として登場し「小説家Kちゃん」としての自己評論や回心するために語っているのか、どちらに位置するかを明確にしていないのだ。そういう観点から読み取ると、『懐かしい年への手紙』を『万延元年のフットボール』に続くもう一つの集大成・転換点は「僕」という語り手、つまり物語内容ではなく物語言説を基軸にする集大成・転換点であるという新たな解釈に繋がる。

『懐かしい年への手紙』において既存の問題意識を語ることができなくなった「僕」は、物語の内から「語り手的な装置」を方法化していく。そのように方法化された「語り手的装置」によって物語的フアクト⁸⁾が産まれる。そこから、最後に「懐かしい年」に手紙を書くことを決意する「僕」と方法化された「語り手的装置」が向かう志向点の間にはズレが発生する。要するに「僕」は『懐かしい年への手紙』を書くことによって、物語において語ることができなかった諸問題を方法論的に変換する。その結果「語り手的装置」が語る別の物語が構想される。だから『懐かしい年への手紙』が「僕」に関する集大成・転換点になるためには、そのズレを包摂する集大成や転換とみなしうる根拠を述べなければならぬ。そこで「僕」||「語り手」という構造を解体し、「僕」と異なる「語り手的装置」を新たな語り手として構築することを目論む。その一歩として物

語形式として表象されている語り手を「語り手的装置」に転換して論究する。

二、「僕」Ⅱ「大江健三郎」への抵抗

『懐かしい年への手紙』は「僕」と「ギー兄さん」の半生が各々表象されているため、「僕」と「ギー兄さん」の自伝的物語として読み取ることができる。だが、読者が「僕」と「ギー兄さん」の半生を読み取る方法、いわば自伝的物語に属する二人の物語言説は異なると言える。すなわち、二人の半生は「僕」の場合は「ギー兄さん」を語ることで「ギー兄さん」の場合は「僕」に語られることで、読者に読み取られるのである。『懐かしい年への手紙』にはこのように、語る「僕」と語られる「ギー兄さん」の間に生まれた相互関係性が中心に描かれている。だが、それにも関わらず読者は物語に底流する「語り手」Ⅱ「僕」に目を奪われ「僕」が語る一方的な物語、つまり「僕」か「ギー兄さん」か、一つを選んで読んでいく。その大きな理由として挙げられるのは「語り手」Ⅱ「僕」に託された「書き手」Ⅱ「大江健三郎」の影である。「僕」が語る「ギー兄さん」の半生、そこには「僕」の半生も含まれている。そういう意味で、「ギー兄さん」の物語は「僕」の自伝的な物語ともいえる。さらに自伝的な物語という形式以外に、この物語をリアリティーの根幹に据えるため働いている装置はもう一つある。それは「僕」と「大江健三郎」が生きてきた痕跡、それが持つ同質性である。

山田有策は「『懐かしい年への手紙』が刊行された一九八七年において大江健三郎という作家についての情報」、例えば「どのような作品を生み出しているか」というような基本的な知識だけにとどまらず、いつどこで生まれ、どのような人生をおくってきたかといった、いわゆる年譜的・伝記的事実」は大江の愛読者であればかなり詳しく知っていたと指摘した。そして、「愛読者が大江について知っている事実性をベースとして」、大江は『懐かしい年への手紙』の「「僕」という作家像を生み出すことができた。その結果、物語構造内に構築された「「僕」の物語が大江の自伝的事実の枠組みの力によって大江健三郎の自伝として読者に受容される形で展開されている」と述べた(9)。

山田有策が指摘する『懐かしい年への手紙』における「僕」Ⅱ「大江健三郎」の見解、すなわち『懐かしい年への手紙』には大江の自伝的な出来事がフィクショナルに描かれていると読む傾向は、作品研究史を概観しても多く見られる。

例えば、大江は単行本付録のインタビューで自ら「僕自身の文字通りの自伝というのじゃなく、たとえば家族関係にしても小説的なフィクションをまじえて書いているわけですけど……しかし、確かに僕がこれまで書いたすべての小説のなかで、最も自伝的な仕事といえ、この作品だと思います」(10)とその自伝的傾向を自ら明らかにした。「自伝」とは確実に境界線を区切っているが小説の方法としては「自伝的な仕事」と称して、物語内の「僕」を物語構造の外と内の曖昧な境界においている。そのため大江における「僕」は私小説として批判される主な理由になる。だが、その一方で私小説の「僕」として評価されることも多いことはよく知られている。それゆえ、読者も「ここから

再びその曖昧な境界に巻き込まれるのだ。

四方朱子は「テキストの外部に存在するはずの歴史的事件をはじめ、〈僕〉や、そして〈僕〉の著書の作者、すなわち歴史的時間に帰属する人物としての大江健三郎をも組み込む構造となっていることは言うまでもない」と述べている⁽¹³⁾。また、島田雅彦も「『神曲』の解説と同時進行で語られるのは谷間の村に育った魂の解説、主人公の小説家としての態度や作品への批評である。それらは、批評家としての大江さんの分身でもあり、これまでに氏自身が様々なかたちで教えを受け、影響を受けた友人たちの投影でもあるギー兄さんの口から語られる」ことに注目し、その「ギー兄さん」を物語構造から引き出して「大江さんと真理を共有する者として現れると同時に、多数の友人たちのカラーージュでもいうべき存在」として解釈している⁽¹⁴⁾。さらに、小松和彦は「大江健三郎は、幼少年期を愛知県の山村旧大瀬村」で過ごし「『万延元年のフットボール』から『同時代ゲーム』『M/Tと森のフシギの物語』を経て『懐かしい年への手紙』へ至る一連の作品は、いずれもこの大瀬村の体験が生かされている」と指摘している。そして、『懐かしい年への手紙』の終わり部分である「ギー兄さんよ、その懐かしい年のなかの、いつまでも循環する時に生きるわれわれへ向けて、僕は幾通も幾通も、手紙を書く」というのは、その「手紙」が『懐かしい年への手紙』と題された作品を意味することにとどまらず『同時代ゲーム』『M/Tと森のフシギの物語』もまたこの「手紙」の一種であるという意味づけ、そうすることで大江が「小説という形式をとって作品で描き出そうとしているのは、大瀬村での体験を通じてイメージされる「懐かしい年」である」⁽¹⁵⁾と評している。このように、小松和彦の見解も「僕」||「大江健三郎」をふまえた領域にとどまっている。

しかし「僕」は他者から「Kちゃん」と呼ばれる小説家である。それなのに、「語り手」||「僕」||「書き手」||「大江健三郎」と前提し、そこから物語的ファクトを期待しているところに問題がある。この問題に関して、伊藤久美子は次のように指摘している。

実人生をポジとすれば、それを反転させたネガ・フィルムのような作中人物〈僕〉の人生を、設定しているのである。そうしておいて、虚構||物語と重ねて描く。つまり読者は、語り手があたかも大江氏を想起させる、障害児と共に生きる小説家で、彼が実際に歩んできた作家活動と、息子・光氏の成長ぶりが、ほぼ事実のまま、虚構に重ねられているという「仕組み」を認識しつつ、時代を推し量って読むことになる⁽¹⁶⁾。

大江の小説を一つ一つ繋いで共有する読者には、大江が「障害児と共に生きる小説家」というのが一つのファクトとして受け入れられる。そのファクトから「読者は、語り手があたかも大江氏を想起」し、「虚構に重ねられているという「仕組み」を認識」することができるようになる。つまり、大江に関する情報であるファクトこそが物語の虚構構造への目印である。

一方、菅野昭正はこれらの見解とは違って、「語り手」||「僕」と「書き手」||「大

江健三郎」に分離して、その相違点を「大江健三郎」と「僕」の従属関係としてアプローチしている。

現代という時代にむけて視線をそそぎ、小説を書くことに生きる根拠を求める虚構の作中人物であって、大江健三郎という名前の小説になんの衣も纏わせずに登場させているのではないし、大江健三郎が直接話法で自分自身のことを語っているのではない。自伝的な要素は数多く取りこまれていても、もちろん私的な懐古譚に耽るわけではないし、大江健三郎の小説について言及されている部分にしても（ギー兄さんによる批評に擬した部分もふくめて）、それは自作を回顧的に巡歴するためでもないし、欠陥や混乱をあらためて検証したり弁明したりするためでもない。大江健三郎の「私」につながるそれらの断片は、小説のなかの「僕」を創出するための素材として、最大限に活用される⁽¹⁵⁾。

菅野昭正によれば「僕」は「虚構の作中人物」である。その「僕」に大江の「自伝的な要素は数多く取りこまれていても」、結局それは「小説のなかの「僕」を創出するための素材として、最大限に活用された」小説の方法であると理解すべきであるとされる。しかし『懐かしい年への手紙』の事件の展開は「谷間の村」にいる妹や「ギー兄さん」から「僕」に送られてくる手紙や電話を通して物語内容として語られている。つまり「僕」の記憶によつて再構築されていると言える。だから、物語内容での時間は「僕」が語り始める恣意的な「現在」を起点に、近過去から過去に進行し、また「僕」がこれから手紙を書く未来に向かいながら終わることが可能である⁽¹⁶⁾。

ここで、『懐かしい年への手紙』は記憶の物語であることを想起しよう。「僕が生まれ育った森のなかの、谷間の村」に向かう記憶がそのまま手紙として書かれることはできない。「懐かしい年」への記憶と「懐かしい年への手紙」を書く現在の蓋然性を探して再構成することが『懐かしい年への手紙』における物語言説である。だから「僕」は「僕」が見たいことだけ、記憶したいことだけを記憶して「懐かしい年」に向つて手紙を書く。要するに、物語は「僕が生まれ育った森のなかの、谷間の村」で作られるのではなく、机の前で「僕」が書く手紙の上で作られる。

「僕」の「懐かしい年」への記憶が物語になることは「僕」と「ギー兄さん」の翻訳作業とか「ギー兄さん」の「根拠地」（「美しい村」）建設などの事件が発生する時点とかではない。もっと正確に言えば事件自体にあるのではない。物語は「僕」が記憶を書いて物語化する段階で生成されるのである。漠然としてぼやけたある輪郭だけの形態（「僕」の記憶）に、一つ一つ具体的に「懐かしい年」にいる「妹」アサ・「ギー兄さん」・「ギー兄さんの妻」オセツチャン・「オセツチャンの母」セイさん・「人文地理教師」もこさんと律ちゃんなどの人々の顔を完成させていく。そのように描いてみると人物は躍動感を持って、そこから「僕」の記憶は「僕」の物語言説として再構築される。つまり「僕」が記憶を語るということは、「僕」の「個人的な体験」をそのまま書くのではなく、他者から「僕」に提供された情報をともなつて、再び「僕」の記

憶を書き込んだ物語言説として解釈する可能性がある。

そうであるとすれば『懐かしい年への手紙』における「語り手」Ⅱ「僕」を「書き手」Ⅱ「大江健三郎」と同一視して大江の自伝的な物語として解釈することは、物語内容で構築されている物語的ファクトを曖昧にさせる。言い換えれば、物語の外の「大江健三郎」として具体化した「僕」を、書き手の「僕」ではない物語の内だけを生きている語り手の「僕」に送りがえす必要がある。そうすることで、「僕」は「大江健三郎」を客観化した三人称として読まれるし、その「僕」の物語言説から「三人称体」物語としての可能性が生まれる。もちろん、これと同時に、書き手は物語内容として登場しないまま、「僕」を客観化している存在として役割を果たしていることはいままでもない。

要するに、物語が書き手の自伝的な素材を含み描かれていることは、私小説を含む日本近代文学の歩みの中でよく見られる傾向である。特に、「一人称」の語り手を扱って物語るのがその主な特徴である。しかし、『懐かしい年への手紙』における「僕」の物語言説は、表象的には「一人称」の語り手に語らせる形式を取っていないながらも、物語的ファクトを語るため「三人称体」の語り手を用いることで、「僕」の物語言説が私小説と距離を置けるよう構築することに成功したと考えられる。

三、「語り手的装置」その一、「僕」の記憶が語ること

「自分の私生活を物語レヴェルの語り手の基盤」とする「一人称の語り手」として表象されている『懐かしい年への手紙』の「僕」は、物語内容で提示される情報(17)がどのようにリアリティーをもって読者に受け入れられるのかという観点からみると語り手として「僕」が果たす機能は大きくない。つまり縮小された語り手である。「僕」の過去は「ギー兄さん」の経験として語られるし、現在も「森のなかの谷間の村」の情報(主に「ギー兄さん」に関連するもの)は妹のアサとオセツチャンから提供されるものである。つまり、他者の記憶に頼って物語を語っている。「僕」にとって他者の記憶は、戦後の「都市」と「森のなかの谷間の村」での経験が混在する立場として語るための必然的なものなのだ。

しかし、物語情報の提示という点でいえば「僕」は物語の内の物理法則に縛られるため、物語の内では「僕」が知り得た事柄しか語れないという制約を持つ。したがって「僕」がどのように情報を得たか、つまり物語の内では情報源とどのような関係を取り結んだかが物語的ファクトに関わる主な問題になる。

この理由で、『懐かしい年への手紙』では「僕」が他者の記憶を語ることにリアリティーを与えるため、他者から「僕」に発信された手紙(或いは電話)や翻訳文、新聞記事の直接引用が用意されている。机の前で書かれる「僕」の記憶物語は必然的にそれを書いて「僕」の「いま・ここ」が前提になっている。手紙(或いは電話)や翻訳文、新聞記事の直接引用はその前提にとらわれることなく物語的ファクトを伝えてくれる。

「いま・ここ」の「僕」において過去の事件は頭の中で起きる記憶の再構築にすぎない。その反面、この記憶は「僕」を取り巻いた「森の中の谷間の村」の人々が「懐かしい年」

に直接、経験したものである。

結局「僕」が再構築している記憶は、リアリティーをもっているのかどうか判断しにくい物語的ファクトである。しかし「僕」が「小説家Kちゃん」として呼ばれながら「森の中の谷間の村」を出て「都市」で過ごした三〇年間「森の中の谷間の村」にいる「ギー兄さん」、妹のアサ、オセツチャンなどの「森の中の谷間の村」の人々が経験した全てのものは「僕」の記憶と関係なく物語内容から消えない物語的ファクトである。それを語っているのが人々の記憶から消されても残っている、過去の手紙や翻訳文、新聞記事などのエクリチュールである。したがって、それらの直接引用は物語的ファクトとして伝えられることが可能となる。

『懐かしい年への手紙』の冒頭、「僕」は妹からの電話を受ける。妹が電話した目的は「谷間へ戻り、ギー兄さんのやっている事業を見、かつはかれと話合おうということはできないかと頼んだ」オセツチャンの伝言だった。その時点で、「僕」の記憶は「夢の時」のKちゃん」の記憶になる。その後、「事件」の後「こちら側に戻って来てから」のギー兄さんが手紙の引用を借りて登場する。つづいて「ギー兄さん」と出会った「いまの数え方で十歳」から「十八歳の終わり方」の「僕」が語られる。このように、「僕」の記憶が「夢の時」のKちゃん」にとどまることによって「僕」と「ギー兄さん」の間の三〇年の時間（『懐かしい年への手紙』の第二部に当たる）は「谷間へ戻り、ギー兄さんのやっている事業を見、かつはかれと話合」った結果として語られたことになる。つまり「僕」は「森の中の谷間の村」へ帰って「ギー兄さん」と話し合ってから以後、記憶を再構築した。

しかし「僕」が「森の中の谷間の村」に戻るためには「僕」を制約する「都市」の状況を解決する必要がある。「僕」が「森の中の谷間の村」に帰るのは「ギー兄さんと時間をかけて話をする」ためでもあるが、それより「僕の母親に会って、電話では耳が役割を果たさなくなった彼女にこの二、三年に起こったことを報告するのを楽しみに、四国の森のなかの谷間に旅を」期待する「妻と息子・娘ら」の思いが大きい。家族こそが、「僕」が「森の中の谷間の村」を出て成し遂げた「都市」での一軸である。「森の中の谷間の村」に向かう出発の日、息子に起こるハプニングで結局旅は遠回りすることになる。「都市」で成し遂げたものが「僕」を過去には簡単に送り返してくれない。

「森の中の谷間の村」への帰郷後「都市」に帰って行く時も「大雪」で急ぐようになり「僕」は「大脱出の印象」であったと「ギー兄さん」に報告する。その後「ギー兄さん」との話し合いの中「僕」の意見は帰り道の「ホテルでの絵葉書」に書くことで提示される。だが、「ギー兄さん」の言葉は「僕」の頭の中の記憶で入力され、「物語の結び近くまでとってお」くことになる。それは「読み手」に「意味がたわりえぬのではないかと」「僕」が語り手として疑いをいだくからである。しかし「物語の結び近くまでとってお」いた「ギー兄さん」と「僕」の話し合いを語る形式に注目すると、これは語り手ではなく書き手としての介入であると読み取ることができる。「物語の結び近く」で「僕」は「ギー兄さん」との話し合いをこのように語りはじめる。

そして、この物語の冒頭に書いた電話がかかって来る、ということになったのである、妹をつうじてのオセツチャンからの相談。ギー兄さんが新しい事業を始めた。それはかつての根拠地とはちがう・個人的な腹案による事業で、町の人たちに反感をそそっているようであり、心配だ。僕が谷間へ戻り、ギー兄さんのやっている事業を見、かつはかれと話合うということではできないか……

「僕」が「家族ぐるみ帰郷した」のは「ギー兄さん」を心配するオセツチャンからの相談にのって「ギー兄さん」と話合うためであった。そうであるなら、ここから二人の話し合いは違いを見つけてすり合わせる方向に進行していくべきである。しかし「僕」は「堰堤が完成したら、かなりの大きさの人造湖ができるね」と言い出し、それに合わせて「ギー兄さん」はその具体的な進行状況を説明する。そこから「僕」は「個としての自分の痕跡を現世に残したくない」という「ギー兄さん」の若い頃の言葉を持ち出し、そのあと「堰堤いっぱい満ちて来た水」に沈んでいく「美しき村」と人造湖をダンテの神曲に照らし合わせる。「僕」にはギー兄さんがそれを口にせぬが、「浄火第一曲」の煉獄の島を囲む海のことを思っているような気がしたのだ。そして「ここに超越的な世界を観照するための、大きい建設をされていると思う」と言って、オセツチャンの心配を「本当に深刻には考えな」かったと締めくくっている。「僕」がそういう結論を出す間に「ギー兄さん」から説得しようとする言葉はほぼない。つまり「僕」と「ギー兄さん」の話し合いは二人の同化を促す方向に進んだ。なぜ「僕」は「ギー兄さん」の意図に同化できたのか、その必然性を説明する装置として機能するのが「僕」の記憶として語られた物語的ファクトである。とすると、この話し合いを「物語の結び近くまでとってお」いたことは、「読み手」の理解を高めるためではなく「僕」の物語言説にリアリティーを与えさせるため「僕」が記憶を再構築した結果であるといえる。

一方「僕」が記憶する物語的ファクト、すなわち、「森の中の谷間の村」への帰郷はどのように解釈すべきなのか。物語内容からみれば、「僕」が「森の中の谷間の村」に帰るのも出て行くのも、待つ時間が必要である。その待つ時間の間、「僕」の記憶は「僕」ではなく「語り手的装置」が介入して語っている。これから「待つ」と「帰る」について詳しく考察してみよう。

一回の帰郷、そして「僕」は三〇年の過去を記憶として再構築しながら、その中に重なっている「ギー兄さん」の「むこう側」の「十年の期間」をダンテの「神曲」と共に理解した後、もう一回「森の中の谷間の村」に行く。このときは一人旅になる。「ギー兄さん」の見舞いが目的であるが、「ギー兄さん」と話合うことが最後になる可能性が高い。なぜなら「二重遭難」になるのに恐れて「松山へは飛行機を使わず、汽車と連絡線で渡って来てください」と頼んでいるオセツチャンの言葉から「ギー兄さん」が癌であることが提示される。「僕」はオセツチャンの頼みどおり何度も「汽車」に乗り換え、連絡線で行く。長い時間がかかる旅路「僕」は「学生の頃、おなじ汽車の三等座席で往復した、眠れぬ長い時間を思い」、一回目の帰郷後「大雪」からの「大脱出」の夜からつづけた禁酒の習慣を破る。「森の中の谷間の村」に帰る一回目と二回目の旅路

は、二つとも「僕」の意志と関係なく選択された結果であることにその共通性を持つ。

しかし、原因の側面から考えると一回目は「都市」に、二回目は「森の谷間の村」にある。どちらにしても、「僕」が「森の中の谷間の村」に帰る旅路が長いのは「都市」と「森の中の谷間の村」の物理的距離感が存在することを表象している。一方、「僕」の物語言説によって各々の旅路における時間の差はあってもともに長い旅路になっていることから、「いま・ここ」の「僕」と「僕」の記憶は混在されていることがわかる。なぜなら「僕」は一回目の帰郷後、過去の記憶を再構築したので「学生の頃、おなじ汽車の三等座席で往復した、眠れぬ長い時間のことを思い、僕はずっと飲まないできた酒を買い込んで」という一つの文章で三〇年前と「いま・ここ」を同時に表象している。さらに「いま・ここ」から一回目の帰郷後の近過去までの間に「僕」の学生時代の記憶を入れ、三〇年前から「いま・ここ」までの時間のように見せかけている。したがって、この二回の長い旅路は、「森の中の谷間の村」に帰ることに対して「僕」に呼び起こされた記憶を比喩的に表わしてくれているといえる。そして、その原因が両方にあることは「いま・ここ」の「僕」には「都市」と「森の中の谷間の村」にある物理的距離感がなくなり「僕」の再構築した記憶だけが残ったということに対するメタファーとして機能していると見られる。

このように「僕」は変わらなければならなかったのだ。「森の中の谷間の村」に対して村に残るのか離れるのかを選択し、動いて、その責任を負う過程は「僕」の「いま・ここ」を変える。「懐かしい年」の「僕」が「Child's vow sworn in vain……」という「イエーツの詩の最後の二行を原詩のまま頭に浮かべ」ながら「森の中の谷間の村」を離れる選択を通して「自由にできる心の動き」を得たように。

記憶を再構築して物語を書くのは書き手の立場で見れば一種のタイムスリップである。しかし、タイムスリップができるという理由だけで書き手が神になるのではない。だが、その過程を通じて新たな神話を伝承することはできる。つまり「ギー兄さん」と一緒に翻訳した「イエーツの詩」や「フォークナーやブレイクの文章」を思い出したり「僕」の小説に対する「ギー兄さん」の解釈と評論を引用したりすることで、「僕」の過去は物語言説として再構築される。そうすることによって、「僕」の物語は過去の「僕」と「いま・ここ」の「僕」を繋ぐ神話として伝承されるのだ。

そして、過去の記憶を再構築した責任は「いま・ここ」の「僕」が背負わなければならない。例えば「森の中の谷間の村」から出て来た「都市」、そしてその「都市」を再び避けてしまったメキシコでの「夢の時」、その物語的ファクトの裏には、妻がその時を生きる苦痛が物語言説として語られている。つまり「僕」が「都市」で成し遂げた家族という垣根の中で、妻は障害を持つ息子と力を尽くして戦っている。それが物語的ファクトを語ることで得られた「僕」の再構築した記憶が生み出した責任である。その責任は「いま・ここ」の苦痛を過去の記憶を再構築とした物語言説から解放してくれない。だから「僕」が「森の中の谷間の村」に回帰するのではなく「都市」で「懐かしい年」に手紙を送りつづけることで物語を終えているのは、「僕」の物語的ファクトが過去を幸福に記憶するためではなく「いま・ここ」の苦痛を耐えることでその物語言説の解釈

がひっくり返るのだ。

これまでの論究に基づく、「懐かしい年への手紙」は小説家の「Kちゃん」によって再構築された「僕」の記憶であり、その記憶にリアリティーを与えるため、他者から「僕」に発信された手紙（或いは電話）や翻訳文、新聞記事が直接引用されているのがわかる。とすれば、大江の「自己言及」から予告された「一人称」から脱することが「三人称」に向かったといえる必然性はあるのだろうか。つまり「僕」という語り手の変化は中心人物の人称とは違う意味を持つ。それは誰が語るのかではなく、何を語るのかの問題である。そういうことであれば「僕」による「森のなかの谷間の森」の神話的復元は、それを語る語り手として「僕」と混在する「語り手的装置」による物語言説がなければ、それ以上物語内容の拡張を引き出せないのだ。そのために『懐かしい年への手紙』では「一人称」である「僕」の解体が志向されたといえる。したがって『懐かしい年への手紙』において、「森の中の谷間の村」の神話は「僕」とともに「語り手的装置」によって語られる物語構造として再構築される必要がある。そして、その構造の根幹を成し遂げるのが「僕」の記憶である。

結局、物語の最後に「懐かしい年」へ発信している手紙は、「僕」が記憶を再構築することで得ることができた物語的ファクトを基にしている。だからその手紙を書く書き手としての「僕」は未来に向かっているとと言える。一方語り手としての「僕」は「語り手的装置」とともに「森の中の谷間の村」の記憶に閉じ込められ、過去に向かっていると見える。ここで、大江がテキストに織り込んできた小説の方法に、このアンビバレンス的な書き手／語り手と「僕」の関係がマーケティングのように混在されたと理解する。とすれば、『懐かしい年への手紙』の「僕」が向かう志向は明らかになるのではないかと思う。

大江は社会的矛盾と不条理を抱いて傷ついた「都市青年」の「僕」から、障害を持つ長男「大江光」の誕生とともに個人的問題に関わる小説家として「僕」を成立させた。「都市青年」の「僕」から「小説家」の「僕」に語り手が変化するプロセスで「森のなかの谷間の村」への「懐かしい」記憶が呼び起こされた。過去に経験したものである「懐かしい年」への記憶は「いま・ここ」に直面する課題を解決するための手掛かりにもなり、実現を願いながらかなわなかった願望を万感の思いを込めて想起することもあろう。 「いま・ここ」で記憶することが過去の自己との関わりの構築であるという観点からみれば、過去の自己は客観的なデータのようなものではない。むしろ過去は伝承されてきた「神話」である。だから、それを理解することは伝承を共有していない余人には不可能である。だが、過去が客観的なデータとして積み重ねていく場合がある。それが歴史なのだ。歴史は個人の記録を客観的なデータとして他者と共有する物語言説といえる。『懐かしい年への手紙』の「僕」は「語り手的装置」を利用して「読み手」とその記憶を共有している。そして、物語の外に位置するファクト、つまり大江が現実で発表した自作の小説までそのまま物語内容として引用されている。これは「僕」が大江であることを絶えず証明しているという側面もあるが、逆に大江の小説を一つ一つ繋いで共有する読者はこれによって「僕」を語り手と書き手として区別するようになる。

つまり、物語構造に表象されている「僕」を大江として限定せずに、書き手と語り手が混在する「僕」として読み取ることができるのだ。

四、「語り手的装置」その二、他作品との関連及び「煉獄」が語ること

本論文の第三章で触れたように、「四国の森」というトポスに対する集大成であり、次の段階への転換点として挙げられるのが『万延元年のフットボール』である。『万延元年のフットボール』は蜜三郎と鷹四の兄弟が少年時代を過ごした「四国の森の中の谷間の村」に帰郷することから物語が動き始める。『万延元年のフットボール』において大江自らの言及や榎本正樹の見解のように「小説の技法」として語り手の想定を探求する「書き手」Ⅱ「大江健三郎」の観点からみると、蜜三郎兄弟の帰郷は大江が一九六三年当時、自分を取り巻いていた不運や偶然を小説空間へと取り込んでいたことになる。つまり「書き手」Ⅱ「大江健三郎」の探求は「都市」から「森の中の谷間に村」へ、また再び「都市」へと向かうトポスの移動に帰結していたと読み取ることができる。

『万延元年のフットボール』以前、大江の文学は自らの言葉である「世代」・「性」、あるいは批評する側から定着した「感受性」や「イメージ」のキーワードで語られていた。その後、一九六三年の六月長男の頭蓋骨異常での誕生と手術、夏の広島訪問を転機として、大江の文学的諸問題は自分が目の当たりにしたその不幸と偶然にかかわる諸問題に集約され、思想的に転換する必然性を生み出した。つまり、『万延元年のフットボール』において、戦争を「森の中の谷間の村」で間接的に経験していた「僕」（少年）は、戦後世代の「性」的な「都市青年」になってから抱いていた「感受性」を文学的な諸問題として多様に展開している。要するに『万延元年のフットボール』は「森の中の谷間の村」という小宇宙への確立に到る「僕」の省察史であるともいえる⁽¹⁸⁾。「少年」も「都市青年」もともに「書き手」Ⅱ「語り手」Ⅱ「僕」としてその省察史を語りながら、『根拠地の思想』を形成している。つまり「四国の森」は「都市」の青年が帰すべきユートピアとして表象されていると判断できる。

しかし、ユートピアは必然的にディストピアに対する相対概念として機能する。「森の中の谷間の村」が回帰するユートピアであれば、「森の中の谷間の村」に回帰するため出て来た「都市」はディストピアになるのだ。それに対して『万延元年のフットボール』における「都市」と「森の中の谷間の村」の二項対立的な関係は「都市」と「森の中の谷間の村」の間で繰り返される蜜三郎兄弟の移動によって、その境界が曖昧になってしまふ。その結果「森の中の谷間の村」を二項対立の相対性を基にしか成立たないユートピアとして解釈することは難しくなる。だから、鷹四の「一揆反復」の歴史性も「森の中の谷間の村」の外まで広げることができず、鷹四の死と共に消滅する。そのように集大成された「森の中の谷間の村」はその後『ピンチランナー調査』と『同時代ゲーム』につながる。

だが『根拠地の思想』はユートピアとは異なる方向に転換される。菅野昭正はその「根拠地」の転換を「『根拠地の思想』の変奏」として説明している。

『万延元年のフットボール』から、『ピンチランナー調書』を通じて『同時代ゲーム』まで根拠地という言葉に行きあたることもあるにせよ、『根拠地の思想』が、だから読みとりやすい陽面になつてうかびあがってくるのでもない。見る者に視線の集中を要求するような、こみいった透かし模様になつたり、表層においては空白であることによつて、存在がかえつて澁刺と証明される不在の力になつたりしながら、『根拠地の思想』は変奏を積みかさねてきた。森のなかの小さな谷間がただ小さな谷間であるだけでなく、もつと広大な空間のミニアチュアの役割を多少とも担つていく。思ひを待たせながら、それを担いはじめた瞬間から、小説の行手には、いりくんだ思想の回路が待ちかまえていたはずである(19)。

《根拠地の思想》が根幹にする「森のなかの小さな谷間がただ小さな谷間であるだけでなく、もつと広大な空間のミニアチュアの役割を多少とも担っている」ので、『根拠地の思想』は結局「読みとりやすい陽面になつてうかびあがってくる」のに転換することができなかつた。そのため、「いりくんだ思想の回路」を「こみいった透かし模様になつたり、表層においては空白であることによつて、存在がかえつて澁刺と証明される不在の力になつたりしながら、『根拠地の思想』は変奏を積みかさねてきた。そのうえで、菅野昭正は『根拠地の思想』を発現するトポスである「四国の森」が『ピンチランナー調書』を経て『同時代ゲーム』に「地域の神話的伝承が増殖され歴史からの逸脱が連続する「僕」の語りの行為のなかで『根拠地の思想』はしだいにユートピックな陰面となり、現実性を希薄にしてゆく」と指摘している。

その反面「四国の森」は一九八〇年代以後になると、「根拠地」としてのトポス的な機能より「森の神話」における比喩、いわばその象徴的なイメージに限定されて扱われる。例えば『「雨の木」(レイン・ツリー)を聴く女たち』(連作短編集、新潮社、一九八二年)には「四国の森」ではなく、「森の神話」における「宇宙樹」が主に語られる。「宇宙樹」は現実の「樹木」として存在しつつも存在しないし、再生と死を同時に意味する。そのアンビバレンスこそが『根拠地の思想』に繋がるといえるが「宇宙樹」のシンボル構造は地から空に向う垂直的なものである。したがって『根拠地の思想』を生み出す「四国の森」よりシンブルに取り扱われるし、それを読み取ることには「四国の森」と「都市」における相互的な移動に比べ上昇への移動だけが求められる。そして、この上昇するイメージは『懐かしい年への手紙』にも繋がっている。「死者の魂は森の樹木の根方に憩い」という「森の神話」とオーストラリアの原住民の「夢の時間」、あるいは「永遠の夢の時間」がそれである。

「ギー兄さん」は「メキシコ・シテイ」に送る手紙で「われわれの村の信仰で、死んだ肉体から離脱して、森の木の根方に憩う魂こそが、「永遠の夢の時間」にかえった魂じゃないだろうか?」と聞いている。それに対して「僕」は、『懐かしい年への手紙』を締めくくる「懐かしい年」へ送る手紙に「時は瞬間するようにたち、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、青草を採む輪に加える」と答えている。このように「僕」の「手紙」は「ギー兄さん」の死や障害児の「ヒカリ」がいる「いま・ここ」から「懐かしい年」の「永遠の夢の時間」が流れる「天国」へ向かう。そのように「煉獄」から「天国」に上昇できるのは、「ギー兄さん」が「森の中の谷間の村」に「煉獄」の世界を建設しようとしたからである。だから「僕」は「いま・ここ」から、その「循環する時間」の境界を「煉獄」を通じて認識できるのだ。つまり「懐かしい年」に向かって手紙を書くことによって、「僕」に喚起される「夢の時間」、あるいは「永遠の夢の時間」が、過去の記憶と置き換えて、限りなく「天国」に上昇していける。このような『懐かしい年への手紙』での上昇するイメージによって、「森」の小宇宙化は「懐かしい年」がダンテの『神曲』における「煉獄」という引用である。

「ギー兄さん」が「永遠の夢の時間」を「森の神話」に取り込んだ手紙を送る時は「森の中の土地で根拠地の運動をやっていた間のこと」であった。そして「僕」に「森のなかの谷間と「在」の昔語り」に根ざす小説を書きはじめることもできるのじゃないだろうか」と提案する。それに対して「僕」は、「森のなかに戻るといいう仕方ではなく、森の「夢の時間」とはもつとも遠い場所・東京で、障害のある息子とその弟妹ら、それにならずしも「悲嘆する母」であるばかりではない妻と、チームを組みなおして仕事を続けようと思います」と答える。そして「自分がおちいつている窮状を乗り越えたるため森に戻るのではなく「いま・ここ」、すなわち「障害のある息子とその弟妹ら、それにならずしも「悲嘆する母」であるばかりではない妻」がいる「都市」で「森のなかの昔語りについて書く」と言っている。この返事と最後の「懐かしい年」へ送る手紙を比較すると「僕」が「森のなかの昔語り」を書くというのと同じく「いま・ここ」での作業として見えるが、「僕」が「懐かしい年」として向かっている「森」は「僕」の記憶の時間である。つまり、最初の「ギー兄さん」の提案に対する手紙の「森」は伝承されてきた神話である。しかし、最後の「懐かしい年」に向かう手紙は「いま・ここ」から伝承していく神話である。そして、その差を説明することこそ「煉獄」が果たす機能である。

『神曲』は、「地獄篇 (Inferno)」、「煉獄篇 (Purgatorio)」、「天国篇 (Paradiso)」の三部から構成されており、各篇はそれぞれ三四歌、三三歌、三三歌の計一〇〇歌から成る⁽²⁰⁾。『神曲』に関する大江の解釈を要約すれば「天国編」は美しいことは問題にならないほど美しい。しかし文学的に面白いのは「煉獄編」である。「地獄」はリアリズムで、そして「煉獄」は譬喩で、そして「天国編」は言葉そのものと書いたひとがいるが、それはそのとおりで、文学的におもしろいのは「煉獄」である。しかし、心に染みるというか、もしかしたら「天国」があるかもしれないと思わせるのはやはり「天国編」であるという⁽²¹⁾。

キリスト教的世界観に属していたダンテが「煉獄」を『神曲』として取り込んだのは、神に対する無条件的服従よりも人間の意志をもっと大事にした結果だと思われる。すなわち、罪をおかした人も最終的に、その罪から救われることができるのが「煉獄」の存

在である。反面「地獄」は永遠に苦痛と罪があるところとして表象した。永遠という事に関しては「天国」も同じだと言える。その代わり、永遠の幸福だけが違うと言える。したがって、ダンテは永遠のユートピアやシジフォスのような苦痛の反復を描写したのではない。ダンテは罪には罰、善には賞、このような形の描写を通じて上昇のイメージを語っている。例えば、『懐かしい年への手紙』において「ギー兄さん」から「メキシコ・シテイ」に滞在中の「Kちゃん」宛に送られた手紙に引用されている（「第一部第三章」）。「地獄第十三曲」、その「地獄」の物語言説は限りなく下に落ちるイメージと解釈できるが、「語り手的装置」としての「煉獄」が語るのは頂点がある山道を登る旅路である。

「地獄」から「煉獄」を経て「天国」に達するダンテの旅、それは「都市」から「森の中の谷間の村」に「森の中の谷間の村」から「都市」に往来する「僕」の記憶の旅と密接に照応する。しかし「森の中の谷間の村」に構築しようと思った「ギー兄さん」の「美しき村」運動は失敗する。その失敗に対する挫折が犯した罪によって、「ギー兄さん」は「むこう側」で一〇年を送ることになる。その一〇年間彼を生かしたのがダンテの『神曲』であり、その中でも、特に「煉獄」の内容に興味を深めている。「美しき村」づくりを通じて神話を伝承するが、その神話の対象が「ギー兄さん」になることはできない。それを理解したのは「ギー兄さん」の理性である。それであくまで人間の理性が働く領域の「煉獄」に「フォークナーやブレイク」の文章から理性的省察を繰り返してきた「ギー兄さん」が帰結しようと思うのは必然である。一方、曖昧なのは「僕」である。「僕」は「ギー兄さん」の理性から導かれた「森の中の谷間の村」での経験を物語的フアクトとして再構築し、そこに回帰する。だが、その記憶の物語言説は「懐かしい年」として「僕」の感性の領域にとどまっている。その理性と感性のアンビバランスの中で「僕」は、「ギー兄さん」の「煉獄」を理解することが可能だろうか。

ダンテは私淑する詩人ウエルギリウスに案内され「地獄」と「煉獄」を旅する。つまり「地獄」と「煉獄」は人間が理性的に接することができるトポスといえる。ところが「煉獄」に留まっている死者は生きている人が教会で神に祈ってくれることで「天国」へ上昇することができる。ここで注目すべき「煉獄」の特徴は人が神に祈ることで「煉獄」の死者が「天国」にいけるといって、「地獄」と「天国」の不変性と異なる「煉獄」の可変性である。反面、学問や芸術やその他等の上昇志向をもつ人間の行為が信仰を伴わないならば、決して「天国」は夢見ることはできない。単純化すれば「ギー兄さん」と「僕」、そしてダンテが私淑する豊富な知識の文（ダンテⅡ『神曲』、「ギー兄さん」Ⅱ「僕」への手紙）を通じて語っても、信仰の領域を構築しない限り、どんな共同体も上昇するトポスを維持できない。だから「煉獄」を完成させるため「森」の神話を「人造湖」に転換したが、それを反対する村人によって殺されたので「ギー兄さん」の死には神に祈る人がいない。そのため「ギー兄さん」は「天国」に上昇できない。「煉獄」にとどまっているのだ。したがって、「ギー兄さん」の「死」に関する物語言説は、神話の領域にあった「森の中の谷間の村」を人間の領域にある「煉獄」に置き換えたという語っているのだ。

「僕」の旅の案内者であった「ギー兄さん」は死ぬことでその案内者の座から降りる。決してそれは放棄ではない。「煉獄」を観照しようと思う「ギー兄さん」だけの「超越的世界」への移行であるといえる。しかし「僕」は依然として「ギー兄さん」が残した、それは時間でもあるとともにトポスでもある、「懐かしい年」、すなわち「煉獄」としての「森の中の谷間の村」に向かって「手紙」を発信する。「森の中の谷間の村」というトポスの制約から脱するためには記憶を理性で除去する物語言説が必要である。それが「煉獄」という「語り手的装置」の必要性である。ならば「煉獄」は再構築された。「僕」の「夢の時間」であり、それは「未来へ繋ぐ記憶」として志向するトポスである。「懐かしい年」は「未来」の志向を有しつつも、「いま・ここ」の記憶ははまだ「過去」とどまっている。それで「煉獄」は「地獄」のように落ちることしか存在していない不変性ではなく、祈る人の無数の汗の雫を必要とする登るべき山として存在する。いわば上昇のイメージであるし、そのため「僕」がいつでも簡単に訪ねることができない「森の中の谷間の村」になったのだ。

したがって「森の中の谷間の村」が「煉獄」として機能するというこの意味は、「僕」がすでに「地獄」の状態から抜け出したことを意味する。「僕」が記憶を再構築しているトポス、それは「僕」の理性が活動している「都市」となる。結局「森の中の谷間の村」は「地獄」といえる「美しい村」の状態をはね除けて、理性に基づいて「僕」の記憶を再構築することを観照できるトポスである。そして、「ギー兄さん」から「僕」に繋げている「森の中の谷間の村」は「煉獄」そのものの自由の理性を語る「語り手的装置」として、「僕」にトポスの制約を脱する可能性を提示していると見ることができ

五、物語内容の再構築―「僕」と「語り手的装置」における物語言説の混在―

小森陽一は『懐かしい年への手紙』に「歴史」と「物語」、そして「事実」と「虚構」が交差しているし、それは「懐かしい年」という時間をあらわす言葉によって形成される空間的な場所^{トポス}において実践される」と指摘する。その後、「僕」と「ギー兄さん」が共有する言葉の比喻によって各々の記憶が物語内容としてあいまいに「書き込む／書き込まれた」と解釈する。そういう解釈の原因になる「歴史」と「物語」、そして「事実」と「虚構」の交差を導いているのは、次のように定義している『懐かしい年への手紙』の物語言説である。

死んだら必ず自分の魂が戻ってくるような「樹木」を、一人一人の共同体の成員がもっているという伝承をもつ、「森のなかの、谷間の村」に生まれた、「僕」という一人称の語り手／書き手がつづる、ギー兄さんという二人称でもあり三人称でもある綽名をもつ分身的な存在から、「Kちゃん」という二人称で呼びかけられながらかわされる、手紙を中心に展開するこの「物語」は、「樹木」という比喻を媒介に、私たちの認識の自明性を、転換しつづけるテキストとして存在しているのだ

小森陽一の指摘を踏まえて『懐かしい年への手紙』から「僕」が果たしている機能をみてみると、「僕」は物語の内語り手であり書き手であるように表象されていることが分かる。この「僕」は「森の中の谷間の村」の人々から「Kちゃん」と呼ばれながらコミュニケーションを取っているし、「Kちゃん」の名をそのまま引用して語っている。ちなみに「ギー兄さん」と話し合う時や手紙を交わす時も「僕」||「Kちゃん」になっている。一応、物語言説として交差する言葉の中心には「僕||Kちゃん」と「ギー兄さん」がいるのだ。

一方、物語全般に行われる「僕」と「ギー兄さん」、「僕」と「森の中の谷間の村」のような各々の人物関係によって発生するコミュニケーションの場、そこにおける「僕」の語り方をミクロ的に読み取れば、「僕」と「Kちゃん」が志向する目的には若干のズレがある。そのズレは書き手的な意図と語り手的意図によって生まれているといえる。つまり「僕」は物語の内で「ギー兄さん」を含む他の人物に「Kちゃん」という「二人称で呼びかけられ」て区別されるため、その時、「僕」||語り手の「一人称体」的特性がなくなるといえる。例えば、「ギー兄さん」とオユースンの間に「Kちゃん」は「三人称」としても登場している。

ギー兄さんにオユースンは、こういうことを尋ねた。自分の兄からも直接本人からも、五年以上しばしば話を聞いてきたが、大学の初年級の頃「砂川闘争」のデモで怪我をしたことは知っているが、その時期もふくめて、Kちゃんに政治問題について話すのを聞いた覚えがない。ところで小説を書きはじめて変化があらわれ、いまは「安保闘争」へ向けてのデモや集会によく出かける様子であるのはなぜか？

・・・(省略)・・・

—Kちゃんは、この谷間の中央にたいせつに建てられている学校で、戦後すぐ純粹培養の民主主義教育を受けたんだから。(省略は引用者によるものである。)

「僕」は「結婚してのち妻から聞いた、彼女のうちに強きぎみこまれているギー兄さんの談論のいくつかを思い出すならば、こういうものがあつた」としてこのように語りはじめる。最初は「ギー兄さんにオユースンは、こういうことを尋ねた」と回想を伝えるように語る。だが、その後からは徐々に「僕」は隠されて、「ギー兄さん」とオユースンの談論がそのまま引用されている。このように、この場面は「僕」の回想であることを隠して「ギー兄さん」と「オユースン」がリアルタイムで話しているような物語言説になっていく。いわば語り手が時間のトリックを仕掛けた物語言説である。これは、「僕」が物語内容として登場しているのかいないのか、「読み手」を迷わせることにその理由がある。なぜなら、「一人称体」の物語であれば、「僕」がこのように「三人称」で語られ、「読み手」を曖昧にする可能性は極めて低いからである。だから、この二人の談論はどういう内容なのかということと、なぜ「僕」の記憶として語らなければなら

ないのかということ、その二つを分離して読み取る必要がある。つまり、二人の談論からの情報は「Kちゃん」に関することである。しかし、「僕」が語る目的は「ギー兄さん」にあり「僕」と「Kちゃん」のズレはここにあるのだ。そしてそのズレから「書き手」＝「語り手」の「僕」の役割も揺れる。

『懐かしい年への手紙』は「ギー兄さん」と関連する「僕」の記憶が主に語られているし、「僕」と「ギー兄さん」の二人の間に交わされる手紙によって語り手の意図が表象される。しかし、物語内容として直接「僕」に「ギー兄さん」と「森の中の谷間の村」に関する情報を伝えてくれるのは妹である。そもそも物語は妹の電話から始まり、その後も妹は手紙や電話や伝言を通して登場する。登場すると言ったが、物語形式からみると「僕」の代わりに「語り手的装置」の役割を果たしているともいえる。都市に住んでいる「僕」のため、いつも「森の中の谷間の村」と「ギー兄さん」の状況を報告する。報告は情報として「僕」にそのまま受け入れられ、その情報を「僕」はそのまま語り手として提供する。したがって、妹は「語り手的装置」であるといえる。その反面、「語り手」＝「僕」の観点からみれば、「僕」が受け入れた情報の再発信であるので「語り手的装置」である妹の影には「僕」がいるのだ。ところが、一カ所だけ妹は自身の言葉で語っており、その物語言説は「私」という形で表象されている。「ギー兄さん」の手術があるため、帰郷した「僕」を迎えにきた時のことで、その時、妹は「僕」に対してこのように告白する。

私は小さな時からギー兄さんとKちゃんの仲間に入りたかったのに、相手にならな
いチビの女の子あつかいされたわ。それでもいつかはギー兄さんとKちゃんの仲間
に入れてもらえると、Kちゃんが東京に行ってしまうから、ずっと谷間に残っ
ていたように感じるよ。……いまもそれを待っているままのように思うのに、気が
ついてみると谷間も「在」も変わったし、森の眺めまでも変わってしまったって、……ギ
ー兄さんは癌の手術を受けているんだわ。Kちゃんも私も年をとったね。寂しいわ。

「Kちゃんが東京に行ってしまったから、ずっと谷間に残っていたように」感じた妹は伝達者になっていつか帰する「僕」を待っていた。しかし、取り囲まれたすべてが「変わってしまったって」、そこから「寂しい」と感じる。

その妹の寂しさに対して、「妹の総毛立つように青ざめて雀斑の浮かぶ顔から眼をそらし、僕はそのまま黙っていた」のだ。そして「いったいギー兄さんは、どのような世界の・またそれを越えた世界のモデルを作ろうとしているわけなのか」というような「ギー兄さん」に向かうことだけを「僕」はしきりに考え、「自分も年をとったといっている妹を、坂で支えることもしなかった」のである。つまり妹から報告されることで、いわゆる情報の共有者であるのに「僕」は「ギー兄さん」と「森の中の谷間の村」に対する妹の寂しさに共感していないのだ。「残っていた感じがする」けど「僕」は「森の中の谷間の村」を出て都市に家庭まで成し遂げた。それが「僕」の物語的フラクトなのだ。

結局「僕」も「谷間も「在」も変ったし、森の眺めまで」変わる。変わることを感じることができるのは変わらない軸をもつ者のみである。だから、その寂しさこそが変わらない軸になる。その軸を持ちながら妹は「森の中の谷間の村」から「語り手的装置」として語るができる。つまり、「僕」が語っている物語的フアクトは「懐かしい年」への記憶に求めているが、「語り手的装置」である妹の「懐かしい年」は「いま・ここ」である。

しかも、「語り手的装置」としてもう一ついえるのが、ダンテの『神曲』やエリオットなど、メタファーとして機能している引用である。それらは「僕」が直接経験しなくても直接関与しているように、情報を提供している。そうすることで、「語り手的装置」は物語内容として登場しながらも、物語内容として登場していないような機能も果たす。「語り手的装置」がこのようにアンビバランス的な機能を果たしているので、それによる物語的フアクトはトポスと時間の制約を脱して「僕」に提供される。

まず「森の中の谷間の村」は「ギー兄さん」によって「美しい村」から「煉獄」に、その「超越的世界」というメタファーとして語られる。その結果「僕」は回帰するトポスを失うことになるが「僕」と「ギー兄さん」、そしてオユーサンとオセツチャンという女性たちのコミュニケーションの場合は広がっていく。それに、象徴的に構築された「歴史」と「虚構」、そして「都市」と「森の中の谷間の村」の二項構造は具体的にトポスが細分化されて構築する多項構造に変わっていく。つまり「メキシコ・シティー」や「向こう側（刑務所）」、「松山」などが物語的フアクトを生み出すトポスになっている。時間的には記憶に閉じ込められている過去を大過去、近過去に分けられ、近未来の想定まで可能になる。

そして「僕」と「森の中の谷間の村」にいる人々の間で行われる話し合いの場を順行と逆行に交錯する配置をして語ることも物語的フアクトを再構築しているといえる。例えば物語構造をミクロ的に読むと、大雪でいそいで「森の中の谷間の村」を出る時、送ってくれた「ギー兄さん」と行動を一緒にしている西君と車での談論をホテルで回想の形で記述しているのが挙げられる。反面、マクロ的に読むと、「僕」と「ギー兄さん」の「煉獄」に関する談論が物語を貫いて順行と逆行の交錯として叙述されているのが挙げられる。これに関して立石伯はこれを「方法的特質」としての「異化」であると指摘している。

方法的特質の別の点を略述すれば、長篇小説の世界を維持するために、時間の生成作用と忘却作用を歴史的時間の導入によって限定づけたのであって、これは既述のごとく自伝的要素としてあげた点を含む。そして、彼はロシア・フォルマリストから学んだ、あるいは自覚的に尖鋭化した「異化」の方法を存分にふるうのである。これを時間意識の側面からいえば、過去・現在を自由自在に連結し、過去と未来の「反復」に違和感をもたらしめよう工夫しているのである。村の昔語り、創村神話、さらには世界的なひろがりをもつ諸民族の民俗信仰が、あたかも精神的現実であるかのごとく語りだされうるようになるのである²³。

話し合いの場を逆行的に語り、物語の内での記憶の時間は順行のまま語る。『万延元年のフットボール』の場合、蜜三郎と鷹四兄弟の時間を交錯させることによって「本当のこと」が何であるかと問うこと自体が、最後まで物語の因果関係を崩壊させるのではないかという緊張感を読者に与えた。しかし『懐かしい年への手紙』には時間の順行と逆行を交錯することで得られるそのような緊張感が期待できない。鷹四はその緊張感に追いつかれて死にいたることになるが、「ギー兄さん」の「事件」と死は「美しい村」と「煉獄」に表象され、そこまで至る過程の謎が与える緊張感はややあるが、物語の因果関係を否定するような緊張感を読み取れない。結局、物語内容において時間が順行したり、あるいは逆行したりするのは語り手と「語り手的装置」がズレることから発した物語言説であるといえよう。

「ギー兄さん」の「事件」、それに関する物語言説で「僕」は語り手として直接働いていない。代わりに妹の手紙と地方新聞をそのまま引用している。しかし、「事件」を引用と談論で解きほぐすことはできない。逆に、「事件」の引用と談論は、「事件」を語るまでの「僕」の記憶に介入している「ギー兄さん」の自己評論が過度に多くて、かえって「僕」の目的が何か難解になってしまうアイロニーを産んだ。「事件」を通じて「ギー兄さん」に説明しなければならなかったが「僕」は「都市」から「事件」に直接関わっていないので、「地方新聞」が示している「森の中の谷間の村」から来る情報の不在に「事件」や「ギー兄さん」の行動に対して反応ができる程「都市」の「僕」も余裕があるとは読み取れない。「僕」に報告される情報を、すべて受け入れることはできない。すべてを受け入れなかったので「僕」は語り手としての役割を果たすことができない。そのため「ギー兄さん」が犯す「事件」や行動に対して、読者は共感を抱くことができないが、「僕」は共感する。このように読者と「僕」が共感できないことに対する違和感を島田雅彦は次のように述べている。

一読して、これまでの大江さんの愛読者が驚くのは無防備と叫びたいほどに強く押し出された青春小説、あるいは教養小説のトーンである。しかし、ここにあるのは安易に青年時代へと回帰するセンチメンタルな物語ではないし、中年が青二才の頃の自分を青二才のまま再現しようとするアリバイ工作（村上春樹氏の『ノルウェイの森』がその種のウエルメイドな作品だった）でもない²⁴。

語り手が読者に選別した情報だけを伝達する「教養小説のトーン」、そのように一方的な情報の流れであると感じられるくらい、「語り手的装置」から読者と「僕」が得た情報の範囲が異なる。だから書き手と語り手は「僕」として帰結できないのだ。

『懐かしい年への手紙』は「Kちゃん」の人生の時間に沿って構成されている。「森の中の谷間」の少年期の体験と作家として「都市」に「根拠地」を置く覚悟をかためた「いま・ここ」に至るまでの省察として分けられる構成がそれである。さらに、物語的ファクトの時間を三部構成として照らし合わせれば、「第一部」は近過去、「第二部」は過去、第三部は現在になる。どの部もトポス的にはすべて「森の中の谷間の村」に帰

郷して、また「都市」に戻る。ただ、近過去と現在は「森の中の谷間の村」から戻る前後の「僕」の省察を主に語っている。その反面、過去の場合は、「森の中の谷間の村」での体験が「僕」の記憶の全てである。そしてそのような三部構成にメタファーとして照応されているのがダンテの『神曲』である(25)。

一方、「僕」は他者の記憶を受け入れ、それをそのまま物語言説として発信している。そこから「僕」と「語り手的装置」による物語言説を軸にして三部構成を物語内容として再構築すると以下になる。まず、「第一部」では「僕」と「ギー兄さん」、そしてオユーサンさんの記憶が語られる。二人の記憶が「僕」によって語られることで、その記憶は「僕」||「Kちゃん」の関係を一つ一つ削っていくことになる。「第二部」では「懐かしい年」としての「森の中の谷間の村」が「僕」と「ギー兄さん」が共感する同時代の経験として描写される。つまり「懐かしい年」の記憶が生き生きと蘇ってくる。そうすることで「僕」は記憶の再構築を成し遂げる。最後に「第三部」は再構築された「僕」の記憶に過去と現在、そして未来の時間が混在する。この混在によって「僕」は「森の中の谷間の村」に関する記憶を再構築し、「森の中の谷間の村」を物語的ファクトとして語ることができる。したがって「懐かしい年」へ送る手紙を書き続けることは「僕」と「語り手的装置」が混在する物語言説として発信していくことと解釈できるのだ。

おわりに

『懐かしい年への手紙』は「僕」が語る物語として読み取れる。だが「Kちゃん」と呼ばれる「僕」の過去は他者の記憶を受け入れて再構築されたものである。他者の記憶は「森の中の谷間の村」からの手紙や電話、「ギー兄さん」の翻訳文や「僕」が書いた小説、そして新聞記事として語られている。そのように、「僕」の物語言説の影には引用を通しての情報、「僕」の創作に向かう情報、そして自己省察による反省と他者の指摘による反省が混在されているといえるし、それが語り手として照応する。本章ではそのように語り手のメタファーとして機能するものを「語り手的装置」と定義した。その上、『懐かしい年への手紙』における語り手の物語言説を「僕」と「語り手的装置」に分離して論じた。その結果「森の中の谷間の村」に関する「僕」の記憶が「僕」と「語り手的装置」の混在している物語言説によって語られているのが確認できた。したがって「僕」が語る物語は「森の中の谷間の村」の神話として再構築された記憶の物語であるという解釈が可能になる。

神話の再構築は「森の中の谷間の村」に「煉獄」を建設することを意味する。それはまた、大江の以前の作品と同じく配置されたトポス、すなわち「都市」と「森の中の谷間の村」という二項構造を移動する物語内容(『万延元年のフットボール』)からの拡張ともいえる。そうであるとすれば、「森の中の谷間の村」に「煉獄」を建設することができるのは実践家であり、創造者である「ギー兄さん」ではなく、「僕」になる。だから「ギー兄さん」を語る物語形式的な語り手である「僕」に加えて「森の中の谷間の

村」を「煉獄」として語るために「語り手的装置」が生まれたのだ。本章ではそのプロセスを論究するため、「僕」＝「語り手」の既存の言説ディスクールを解体して新たに「語り手的装置」を加えるアプローチを試みた。

「僕」＝語り手の解体、それがもたらした結果は二つある。一つ目は「僕」が他者との記憶を共有し、「森の中の谷間の村」を多様な物語言説として発信することができたということだ。すなわち「僕」が他者の記憶を受け入れ「森の中の谷間の村」での経験を物語内容として再構築する。その結果「いま・ここ」の「僕」の物語言説が変化する。二つ目は「僕」が受け入れた情報によって「僕」の人生を「ギー兄さん」の人生とともに物語言説として語ることができた。「僕」が物語言説として記憶を再構築することとは「僕」と「森の中の谷間の村」の人々が記憶することを再現して共有することだ。だから「僕」の物語言説が時間を順行と逆行に交錯していることは書き手として介入した結果ではなく、「僕」が順行と逆行の交差が行われた時間を記憶として受け入れたからだ。

「僕」は記憶を通して過去を語る。そして語られた物語言説を記憶として省察することで現在に戻り、再び「懐かしい年」に送る手紙を書くことで未来に向かう。そういうように過去から現在に、そして未来に向う時間の順行構造は「こちら側」と「向こう側」の二項構造が、どちらかの側が「根拠地」になるのではなく、どちら側でも救援のために互いに祈る可能性の循環的トポス（谷間の村に構築された煉獄）まで生み出した。

物語形式を維持するということは既存の物語言説に依存しないまま、語り手が自ら記憶を相対的に自由に配置できることである。「僕」の物語言説に出てくる多様な要素が「いま・ここ」から発信する「懐かしい年」へ送る手紙になる。だが、「僕」はその連結を意識して使っているのではないように見られる。ただ、「いま・ここ」で行われる記憶の配置が与える効果のみ考えるのだ。なぜなら「僕」の物語言説は「読み手」がそれを連結しなければならぬからである。そうだとすれば、『懐かしい年への手紙』は以前の大江の小説の物語形式を維持しながら、「一人称体」物語から「三人称体」物語に移動したと見られる。

現実と「夢の時間」、「僕」と他者、そして「都市」と「森の中の谷間の村」に分かれた二項構造を解体し、再び多項構造として再構築する。その再構築に必要なのは以前の作品から構造化された「一人称」の「僕」のみであったといえる。次第にその構造から生み出された物語言説の中で、同一化された「僕」は反復と差異、照応と羅列の物語言説として解体される。しかし「僕」という語り手は物語内容として登場しながら再びその物語内容に閉じ込められてはならない。したがって、「僕」の物語言説が「僕」の記憶だけを語ることに閉じ込められる直前、「語り手的装置」が「僕」の痕跡を消している。そのように、「僕」と「語り手的装置」の物語言説が混在して「僕」の物語に照応した虚構への同化を拒んだ時、リアリティーの根幹に据える物語言説が生まれる。これこそが「懐かしい年」への記憶を語るため、「僕」が試みた「三人称体」の物語言説であろう。

- (1) 既存の語り手の概念からみると、それに属しない曖昧な部分もある。そういう異なる点を区分するため本論では「僕」と表象されている語り手が登場していないまま物語が語られているところに注目し、物理的にできないそれを可能にしている叙述（主には引用とも言える）を「語り手的装置」と称する。さらに、この「語り手的装置」はバフチンのポリフォニーの概念と繋げて解釈できる。しかし、『懐かしい年への手紙』の全体の物語構造から見ると、この装置は一人称小説でありながらポリフォニックな構造を持つとは言えない局地的な特性であるため、本論文では新たにこの定義を使うことにする。
- (2) 大江健三郎の「僕」に関する一大特徴として「自己言及」が挙げられる。物語の中で、作家本人、あるいは家族、友人、関係者がしばしば姿を現す。以前の作品に触れ、引用することも珍しくない。大江は、この特徴を「自己言及癖」（『取り替え子』講談社、二〇〇〇年）と名づけている。
- (3) ジュネットは「語り手はいつでも語り手として物語言説に介入できるのだから、どんな語りも、定義上、潜在的には一人称でおこなわれていることになる」という理由から、一人称／三人称という伝統的な対立は有効でないと考える。重要なのは、むしろ「自分の作中人物の一人を指し示すために、一人称を使用する機会が語り手にあるかどうかを知ること」なのであって、そこからジュネットは、以下の類別を提案する。すなわち、語り手が作中人物として物語内容に登場するか否かによって、物語言説を等質物語世界的 (homo-diegetic) なタイプと異質物語世界的 (hetero-diegetic) なタイプとに区別し、次に等質物語世界的なタイプのうち、とくに語り手＝主人公の場合を自己物語世界的 (auto-diegetic) なタイプと呼ぶのである。本論では既存の一人称／三人称との区別と用語の簡便化のため「等質物語世界的 (homo-diegetic)」を「一人称体」、「異質物語世界的 (hetero-diegetic)」を「二人称体」とする。(Gerard Genette, Figures III, Seuil, 1972, p252 / 花輪光・和泉涼一訳『物語のディスクール―方法論の試み』書肆風の薔薇、一九八五年)。
- (4) 『死者の奢り』と『飼育』が相次いで芥川賞の候補にあげられた時から、たしかに大江の文体は選者たちの注目を浴びた。しかしそれは「外語語の直訳のような固くて解かりにくい文章」（石川達三）、「その文章文脈は、もしも日本語に西欧風の関係代名詞があつたなら、更に明決だろうと思われるほど西欧風」（井伏鱒二）といった選評や、ガスカル・カミュ・サルトルなどの戦後フランス作家の文体の模倣にすぎないといった発言からもわかるように、日本語としては無理で不自然な文体だというマイナスの評価を伴うものだった。その反面、芥川賞受賞直後の「初めはこう考えた」（『朝日新聞』一九五八・七・二三）で大江は、「ぼくにとつて、はつきりさせたい問題があり、日本語の散文についての楽しいもの思いにみちたいくつかの発見があつたこと、それだけがぼくに小説を書くことをこころみさせた動機だった」といいながら、とくに「古文、現代散文をつうじて、日本の文章家がこころみてきた比喩の処理のしかたは、いまさらながらぼくに、フランス文章について考えこませた。これは西欧的な思想の構造と日本的なそれとの、じつに微妙なくいちがいへの手がかりもあつた」ので「戦後に育つた青年としてその手がかりを自分なりに確かなものにしなればならない必要を切実に感じた」と述べている。
- (5) 大江健三郎「後期」（『方法を読む』大江健三郎文芸時評』所収、講談社、一九八〇年）。
- (6) 蘇明仙「『懐かしい年への手紙』論―自作引用を考える」（『九大日文』二〇〇三年二月）。
- (7) 榎本正樹『大江健三郎の八〇年代』（彩流社、一九九五年）。
- (8) 物語のリアリティーを成し遂げるため「僕」と他者が共有する物語内容としての情報。本章では、『懐かしい年への手紙』を読む前から持っている「大江健三郎」＝「僕」に関する読者側のフアクトと区別するため用いる。
- (9) 山田有策「『懐かしい年への手紙』―「僕」と「ギー」の物語」（『国文学 解釈と

- 教材の研究』一九九九年)。
- (10) 単行本付録のインタビュー(「大きい『懐かしさ』にむかって」)において、編集者の質問に対する大江の答え、その一部を論者が抜粋した。(・・・)は論者による省略である。
- (11) 四方朱子「循環するテキスト―『懐かしい年への手紙』」(『北海道大学大学院文学研究科 研究論集』二〇〇五年)。
- (12) 島田雅彦「トランスパーソナルな小説空間」(『新潮』一九八七年)。
- (13) 小松和彦「大江健三郎の『現在』 懐かしい年への回帰」(『国文学 解釈と教材の研究』一九九〇年)。
- (14) 伊藤久美子「大江健三郎『懐かしい年への手紙』論―「人生の親戚」を視座として」(『昭和女子大学大学院日本文学紀要』一九九九年)。
- (15) 菅野昭正「根拠地の思想―大江健三郎『懐かしい年への手紙』をめぐる」(『群像』一九八八年)。
- グランド・ナレティブ
- (16) 従来の近代文学の社会的言説に属する「僕」という、大江の小説における語り手に関して、それと異なるアプローチをした菅野昭正の論、そして論者の視点という流れを軸に、「物語内容」を排除するのではなく、「物語言説」への着眼を活かすためには『懐かしい年への手紙』における小説テキストの分析が必要であると思われる。だが、この章では「僕」という一人称の語り手の解体を目論んでいるため、その小説テキストの分析は第三章の第七章にて後述する。第七章での小説テキストの分析は大江の小説に語り続けられてきた「四国の森の谷間の村」を、物語内容としてしばしば言及されるダンテの『神曲』における煉獄と関連して論究することになる。結論を先に述べると、「美しい村」を沈めて得た「テン淫の人造湖」、それは「煉獄」のアレゴリーになり、結局「ギー兄さん」の死から「煉獄」というトポスが帰納する。いわば「四国の森の谷間の村」を「煉獄」に置換することによって「僕」が「都市」に定着する正当性が与えられたのだ。その結果、「森の中の谷間の村」の神話はトポスの制約を越えたと考察するなかで、ヘテロ的な特性を持つ物語言説へと結論を導くこととする。
- (17) ここで「情報」というのは、おおむね「物語において読み手にファクトとして提示されるもの」という意味で使用している。
- (18) 桑原丈和「大江健三郎はどのように論じられてきたか」(『大江健三郎論』三一書房、一九九七年)。
- (19) 注15に同じ。
- (20) ダンテ『神曲』(平川祐弘訳、河出書房新社、一九九二年)。
- (21) へ古典はどうしてもおもしろい―「大江健三郎さんの古典遍歴」(『中京大学評論誌 八事』一九八九年) これは江川卓との対談で、一九八八年一〇月二八日に行われた。
- (22) 小森陽一「メタヒストリーとしての小説―大江健三郎『懐かしい年への手紙』」(赤坂憲雄編『物語という回路』一九九二年)。
- (23) 立石伯「イデアの誘惑―大江健三郎『懐かしい年への手紙』論」(『日本文学誌要』一九八八年)。
- (24) 島田雅彦「トランスパーソナルな小説空間」(『新潮』一九八七年)。
- (25) ダンテの『神曲』のメタファーとして構築されている『懐かしい年への手紙』における三部構成は第七章で具体的に論究する。

第三部 ヘテロ的な特性から大江健三郎を読み直す

— 韓国文学の危機に関する比較文学からの一考察 —

第六章 大江健三郎と崔仁勲のトポスにおける小説の方法

—『万延元年のフットボール』と『広場』を中心に—

はじめに

大江健三郎の小説において読者が感じる読みにくさの主な理由として挙げられるのが、物語言説における「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}である。さらに大江の小説における「あいまいさ」は日本語が持つ言語的な特殊性に起因するとはいえない。したがって、大江の小説を読む韓国¹の読者もその「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}を同じく感じる。そうであるとすれば、韓国の読者が大江の小説を読み解くために先ずしなければならないのは、その「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}を理解して、どのように受容すべきなのかということだ。

大江の小説には物語内容におけるトポスとして主に「谷間の村」が想定されている。その「四国の森の中の谷間の村」というローカルのトポスは、普遍的な同時性を持つヘテロトピアとして読み取れる²。本論文では第一部から第二部において、ヘテロトピアとしてトポスが混在することを語り手への混在にも応用した。こうして、トポスを語る語り手のヘテロ的な特性に注目し、大江の小説における「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}を読み解いた。したがって、韓国の読者に大江の小説における「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}を理解するという問題は、ヘテロトピアを韓国における社会的言説の枠組と結びつけて理解しなければならない。このように日本と韓国の読者をリンクさせるために、本章では大江と同時代の作家である崔仁勲(チェインフン)に登場してもらうことにする。

一見、大江と崔仁勲の間には何の接点もないように見えるかもしれない。そのため、ここではどうして大江と崔仁勲なのかということが問われる。その答えとしては、この二人の作家としての出発は戦後におけるサルトルの実存哲学と深く関係しているからだということになる。その反面、二人ともそのように実存哲学と深く関係しているにも拘わらず、物語内容における実存的トポスを物語内容として織り込む小説の方法は対照的である。

一九三〇年代半ばという同じ時期(大江は一九三五年、崔仁勲は一九三六年)に生まれた二人は、各々戦後世代として注目を浴びながら作家活動を始めた。その中、大江が直面した、戦後という局面を呼び起こした戦争の本質は侵略戦争であり、敗戦の戦後であった。その反面、崔仁勲が経験した戦争はイデオロギーによって、同族が相争う悲劇的な戦争であり、休戦の戦後であった。このように、二人が目の当たりにしていた戦後は日本と韓国という二つの国、その隙間における物理的・心理的な距離に対応するヘテロ的な特性を持つ。その反面、隣接している国家としての物理的・心理的な距離の密接さによる歴史的な因果関係を持つ。例えば、日本の敗戦によって韓国は日本の植民地支配から解放されることができたとか、朝鮮戦争が戦後日本の経済復興の促進剤となった³とかという言説等をあげることができる。そして、大江と崔仁勲はそういうヘテロ的な特性をもつ各々の戦後という現実を語るために、ともにサルトルの実存思想の受容者という同質性も持っている。そういうことから、大江と崔仁勲の小説に見られる、語

りに実存的な思考をもたらすトポスの分析は不可欠であるといえる。本章ではそのような同質性に基づいて、特に一九六〇年代の作品である『万延元年のフットボール』と『広場』に見られるトポスの移動性に注目しながら論究する。そして、この比較が韓国において大江の小説を受容し、読み解く一つの方法的なアプローチになると思われる。

一、『万延元年のフットボール』から『広場』へのアプローチ

『万延元年のフットボール』（講談社）は大江健三郎が一九六七年に発表した作品である。物語内容からみると、蜜三郎と鷹四、そして蜜三郎の妻である菜採子は「都市」でそれぞれ挫折を経験する。それ以降、彼らはそれぞれの挫折から抜け出して、新しい生活を求め蜜三郎兄弟の故郷である「四国の谷間の村」に帰る。物語での事件は彼らが「谷間の村」に帰ってから動き始まる。

本論文の第三章では、大江の初期作品群における「都市」と「谷間の村」を混在するトポスとして見なし、そのトポスの間を移動する登場人物間の関係性に注目した。その結果、「都市」と「谷間の村」というトポスは登場人物たちに与えられた状況として機能しているのではなく、混在するトポス自体が主体的な想像力を持って機能することが分かった。また、そのようなトポスの機能は日本近代文学の物語言説に属する「都市」と「谷間の村」が持つイメージとは異なり、戦後の実存的トポスとも区別される、ヘテロ的な特性を持つ。つまり、大江の初期作品群から読み取れる実存思想に対する異質感から、その「根底」に潜んでいた構造主義的な思想が表出された作品として『万延元年のフットボール』をあらためて位置づけたのだ。

ここで『万延元年のフットボール』が諸研究者たちによって主に指摘されていることを整理すれば、初期作品と比べて、戦後という実存的思考から物語言説的な拡張がみられることである。渡辺広士の「いままでより一層飛躍を遂げた試み」⁽⁴⁾という指摘や大久保典夫の「画期的な新鮮さ」⁽⁵⁾という評価がそれである。このような評価は大江が物語の中で初めて歴史的時間の取り入れを試みたことに注目した結果、生まれたものであるろう。つまり、これらは一九六〇年の同時代性を一〇〇年前である万延元年（一八六〇年）の時間の中に組み入れることで、物語内容の外側にある大江の同時代的なトポスが物語内容の内部の歴史的トポスとして創り出されたことに着目した指摘である。が、蜜三郎らに関わる「本当の事」における事件は歴史的時間より現在のトポスに起因する。そのため、論者は歴史的な時間を軸にして物語言説を論究した先行研究とは距離をおき、蜜三郎らが「都市」から「谷間の村」に帰る、そのトポスの移動に注目した。つまり、『万延元年のフットボール』で蜜三郎らが「都市」での挫折から立ち直るため訪れる「谷間の村」は「本当の事」が語られるところであるにも拘わらず、その「谷間の村」は一〇〇年前の歴史的時間をそのまま保つトポスであると同時に、在日朝鮮人が経営しているスーパーマーケットによって経済的に支配されている場所として表出されている。一方、崔仁勲の『広場』（『セビヨック』セビヨック社、一九六〇年一月）の物語内容は、「明俊」がインドに行くタゴール号の船上で過去を回想しながら始まる。日本

の植民地支配から解放後、「明俊」は南韓（韓国）の現実に対して「密室」と規定する。そして、父がパルチザンとして北（北朝鮮）のイデオロギーを持って北に行ったため、南韓で辛い思いをした「明俊」は密航船に乗って北に行く。しかし北は彼が夢見た「真の広場」ではなかったし、スローガンだけが乱舞する「がらがらの広場」であり、父は予想とは違って現実には疲れた官僚にすぎなかった。これに対し「明俊」は北で会った「ウンヘ」との愛を通じて人生の突破口を探そうとしたが「ウンヘ」が留学することになりながらこれさえも挫折する。朝鮮戦争が起きるとすぐに「明俊」は人民軍の将校になって戦争に参加する。そして「洛東江戦闘」で「ウンヘ」と対面するが、「ウンヘ」は戦争中に悲劇的に死ぬ。その後、「明俊」は連合軍の捕虜となる。彼は巨済島の捕虜収容所で南韓と北、二つの体制にみな幻滅を感じて、南韓でも北でもない第三国を選択する。そのように回想を終えた「明俊」は中立国へ向かう船で自分についてくる二匹の「カモメ」を目撃し、その「カモメ」を通して「ウンヘ」と彼の子供の幻影を見る。

「明俊」は「カモメ」が飛び回る「青い海」を自分が追求した「真の広場」だと感じて海に身を投げる。また、物語構造から読み取ると『広場』は、回想というシンプルな物語構造の中に繰り広げられる深層構造として、イデオロギーと性の問題が「明俊」の「ソウル」から「平壤」への移動によって語られているといえる。

『広場』が発表された一九六〇年の韓国社会は、イデオロギーの激しい対立がもたらした朝鮮戦争（一九五〇年）⁽⁶⁾という結果に、イデオロギーを実践していく意志の強さだけでは社会を根本的に変革できないのではないかと自嘲する社会的雰囲気広がっていた。そして、「四・一九革命」⁽⁷⁾をきっかけに民主主義のイデオロギーへの熱望が満ちていたが、苦しい冷戦体制と他国からの援助に依存している経済のため、「自由と民主主義、豊かさと開発に向かった欲望が衝突するなど韓国社会のあらゆる不協和音が一九六〇年代から始まった」⁽⁸⁾とも言われる時期でもあった。そのようなイデオロギーにおける物語言説が支配していた韓国社会で、「ソウル」から「平壤」を移動しながら民主主義と共産主義^{グラウンド・ナレーティブ}、二つのイデオロギー自体をすべて批判し、拒否している「明俊」の物語は当時の社会的言説とは異なるヘテロ的な特性を持つと言える。

今まで韓国の文学史の枠組みの中で、イデオロギーが支配する現実を否定し、脱するため移動するトポス、つまり「ソウル」から「平壤」に、そして中立国へ移動するにつれて展開される物語構成は、すべての人が自由でいられるユートピアを探す物語として解釈されてきた⁽⁹⁾。そういう観点から考えると、崔仁勳はサルトルが話している実存的なトポスの充実した再現者としての役割を果たしている。が、「明俊」が「青い海」に飛び込んで自殺したのが暗示されるものの、その死に対する直接的な描写がない。つまり、「明俊」の死に関する物語言説がないまま終わっているという開かれた結末である。そのような開かれた結末は本当に自殺したのか、もし自殺であれば「なぜ「青い海」を選んだのか」という謎を生み出す。そこから、「明俊」のユートピア探しはユートピアとディストピア以外の選択肢への可能性を読み取ることができる。他方、『万延年年のフットボール』では蜜三郎の友達の死から物語が始まり、鷹四の死で終わる。蜜三郎の友達と鷹四は同じ死に方で死ぬ。二人の死は物語言説として具体的にその様子が語ら

れるが、二人が選んだ死に方の意味は物語内容として読み解けず、蜜三郎は「都市」に行くことを決意しながら終わっている。そういう死に関する物語言説的な表現の差異と共通的であるといえる開かれた結末が基軸になって、『万延元年のフットボール』と『広場』の比較可能性が開かれる。

『万延元年のフットボール』と『広場』は、大江と崔仁勳、そして物語内容のトポスに注目すれば、サルトルの実存からフーコーのヘテロトピアへ繋ぐ相互関係が見えてくる。また、そのような相関関係は『万延元年のフットボール』から読み取られる蜜三郎らの「都市」から「谷間の村」への移動、その移動自体を新しく読み取る可能性を与えらる。そして、トポスの移動という視座を取ると、『広場』も「広場」と「密室」に限らず、「ソウル」と「平壤」、さらに「青い海」を通じて戦後韓国を、イデオロギーとヘテロ的な特性を持つトポス、というように、その解釈を拡張することができる。

このような『万延元年のフットボール』と『広場』の比較を具体的に論究するためにまず、大江と崔仁勳が属していた社会的言説に注目してみる。二人は外部から流入された実存主義を文学的な出発点としているが、それぞれ韓国や日本でヘテロ的な特性に基づいた物語を築いている。だから、『広場』や『万延元年のフットボール』を取り囲んでいる作品外部にある近過去(i)という時間に注目する必要がある。

つづいて、二つの物語でのトポスを個人と社会に分類し、各々のトポスが作中人物たちに及ぼしている影響に焦点を当てる。つまり、「穴ぼこ」と「密室」、そして「谷間の村」と「広場」が持つトポスのイメージを物語言説の中でフーコーのヘテロトピアとして包括的に読み取り、その対比されたトポスが各々「個人」と「社会」にいかん置き換えられるのかについて考察する。

二、『万延元年のフットボール』と『広場』、戦後としてのトポス

一九五〇年代、日本と韓国は各々の戦後（太平洋戦争と朝鮮戦争）という悲惨な状況から抜け出して再び立ち上がろうとした。しかし、そのような努力は両国において「創建」と「再建」という少し異なる方向性を持つて進んでいた。

韓国は一九一〇年、日本によって強引に締結された韓・日合邦条約で三五年間、韓半島における単一民族国家としての歴史に断絶を経験した。そして、日本の敗戦によって得られた開放であったため、戦後に起った現代化の過程においても自立できる力を持つことができなかった。その結果、韓国の近代化・現代化は政治・社会・文化などあらゆる面で日本と西洋の物を一方的に受け入れるレベルにとどまった。そうした近代化・現代化の流れを近代文学史の枠組では西洋の思想と韓国固有の文化を象徴するトポスとして都市と農村を設定し、例えば次の引用のように二項的に配置した。

西欧文明の導入以来、韓国の小説は都市、西欧文明の世界と、農村、土俗の世界のふたつのパターンによって認識されてきた。都市的なものを李箱に代表させるとするならば、農村の土俗の世界は金東里によって代表させることができるであろう。

もちろんこのふたつの世界を交錯させる作品もあった。啓蒙主義をかばんにつめて農村にくだった李光洙の「土」のような作品もあったし、都市を逃れ、牛に引かせた引越し荷物とともに転がりこんだ農村に、むしろ人生の真実を発見した、李無影の「第一課第一章」のような作品もあった⁽¹¹⁾。

しかし、長璋吉の指摘どおり、「都市」と「農村」に象徴される「西欧文明」と「土俗の世界」という思想的トポスはイデオロギー戦争（朝鮮戦争）によってその対比性が乏しくなってしまう。したがって、崔仁勳は『広場』で「ソウル」と「平壤」、そして中立国を提示することで「都市」と「農村」という近代化によって構築された二項的なトポスの構造から脱した。そして、朝鮮戦争を経験した作家として「戦時イデオロギー」という韓国の特殊性とも距離をおく、ヘテロ的な特性を持つ物語内容のトポスを構築することに成功したといえる。つまり、崔仁勳が「ソウル」と「平壤」を都市ではない韓国の全体として取り扱った理由は、イデオロギーの戦争による破壊が招いたむなしさを経験したからであるといえる。

韓国戦争の結果、南韓は想像に絶する破壊を招来し、その貧困、その悲惨は言語に絶した。韓国は世界第一脆弱国（貧国）として知られるようになった⁽¹²⁾。

前述の引用から確認できるように、一九五〇年代に日本から解放されてまもなく朝鮮戦争が起こり、韓半島は想像を越えるほど徹底的に破壊された。そういう状況の中で、廃墟となった土地や人々の心は新しい世界に対する渴望に目覚めていた。一方、イデオロギーの対立がもたらした朝鮮戦争と停戦協定、韓国と北朝鮮の対立という現実が目の当たりの危険として広がっていた。そのため、イデオロギーに関する議論の場は相対的に縮小され、その代わりに文化的議論の場は爆発的にさまざまな形で可能になっていた⁽¹³⁾。このような社会的雰囲気の中で文学界には戦争という経験を通じて、戦争の悲劇を告発する戦時小説、戦後の社会意識や生活文化上の変化などを描く戦後小説などが広範囲に発表されていた⁽¹⁴⁾。特にサルトルとカミュに代表される実存主義文学がイデオロギーから脱するのではなく、その中で新世代作家を中心に胎動し始めたということは興味深い点である。実存主義に基づいた新進作家たちはそれ以降民主化の主體的な勢力として、彼らが自ら経験した四・一九革命を基点に自由な文学活動を営んでいくのである⁽¹⁵⁾。

つまり、彼らは六〇年代の自由な雰囲気、文学活動が可能であったシステムの中で執筆していたと見られる。そのため、一九五〇年代の実存主義の最先頭に立っていた崔仁勳は四・一九革命以降韓国のイデオロギーと北朝鮮のイデオロギーすべてを批判している『広場』を書くことができたのである⁽¹⁶⁾。『広場』の「明俊」は四・一九革命直後の知識人層の青年たちの意識や価値観を代弁する人物であるといえる。韓国でも北朝鮮でもない中立国を選んだ「明俊」は一九六〇年当時では近過去である朝鮮戦争を眺める時代的視座、それ自体であるといえる。言い換えれば、韓国と北朝鮮、どちらも選ば

なかった「明俊」は四・一九革命以降、個人的なトポスである「密室」から社会的なトポスである「広場」へ出た知識人の姿を表象しているのではないかと思われる。

一方、日本は一九五〇年代後半から「もはや戦後ではない」⁽¹⁷⁾、「神武景氣」⁽¹⁸⁾という戦後復興期を迎えていた。アメリカの積極的な再建支援や隣接国である韓半島の朝鮮戦争という特需を土台にして、日本は以降三〇年あまりの経済的な好況期が始まる時期でもあった。そのような社会的雰囲気の中、一九五〇年代の日本の文学界はフランス文学が主流をなしていた。明治初期から始まった翻訳文学は英米文学からドイツ文学まで包括的に行われ、それは大正以降から昭和に至ってフランス文学の隆盛につながった。特にマルセル・ブルーストとレイモン・ラディゲの翻訳作業が広く行われ、多くの作家たち、例えば、三島由紀夫や堀辰雄などに読まれた⁽¹⁹⁾。また、中間小説が登場し、それが拡散することで、純文学と大衆小説との境界が次第に曖昧になって、ジャーナリズムの飛躍的な発展もあいまって、作家個人の影響力が次第に大きくなった時期でもあった⁽²⁰⁾。言い換えれば、ジャーナリズムの発展によって作家の発言や思想が作家個人としてのモータイブを超え、新しい世代を代表する意見として受け入れられる環境をもたらしただけだ。

そういう社会的な状況の中、大江は一九五四年、東京大学のフランス文学科に入学し、だれよりもすばやく西欧思想の変化や受容に積極的であった。その結果、大江の中では英米文学の古典を中心とした読書体験やフランスの革新的な思想などが混在され、それに影響を受けた初期作品を作り出すようになる。『飼育』(『文学界』一九五八年)と『死者の奢り』(『文学界』一九五八年)などがその代表作である⁽²¹⁾。このように大江は、実存主義の受容者としての書き手である大江と、語り手の「僕」という存在との葛藤を含んだ物語言説を語りつづけた。さらに、西欧思想の一方的な受容を超えて日本語を用いた新しい表現の創造という可能性を想像力の領域で構築する努力も続けたと言える。その後、一九六〇年代に入ってから、そのような自由な想像力に基づいた物語言説と「安保闘争」⁽²²⁾という現実との間には乖離が生じるようになった。そして、「学生運動を中心とする政治活動を意識して書かれていることと「内向の時代」が登場」し、大江は「この両者のどちらにも距離を置いた位置にいる」⁽²³⁾とみなされた。つまり、大江は社会への実践的な参与と文学活動による間接的な参加の間で悩む存在とみなされるようになったといえる。

学生として作家の仕事が始めてから、すでに足かけ十年がすぎ、政治的な課題としては、いわゆる安保闘争を経験していたわけでした。このようにして書いた『万延元年のフットボール』は、作家としての僕に確かにひとつの乗越え点をきざみました⁽²⁴⁾。

大江が自ら述べているように、「安保闘争」という現実を無視できなかったことは、実存的な現実世界に向かう関心の表明であったと言えるが、障害を持った長男の誕生もまた彼にとっては個人的に乗り越えなければならぬ壁であった。社会人としての政治

や世の中に対する参加と個人的な問題との乖離に関する文学的探究や試みは、現実における問題の根本的な解決が社会変革ではなく、個人的な省察から可能になると考えることを意味する。すなわち、『万延元年のフットボール』から読み取れるのは実存的ヒューマニズムによる社会改革ではなく、個人的な救済を通じた人類全体の普遍的救済を實現できる価値を見つけることである。ちなみに、それはデイストピアからユートピアへという方向や目的が決められている小説の方法ではなく、ヘテロ的な特性を持つトポスに向かう方法であったと考えられる。そういう点がフーコーのヘテロトピア的な思想への接点であり、想像力を土台にした自由意識の表出でもあるといえる。

三、トポスにおける「回帰」と「脱出」の「あいまいさ」

アムビギュイテイ

『広場』を通して崔仁勲は韓半島の戦後イデオロギー社会に属しながらもそのイデオロギー自体を批判している。「明俊」は知識人として実存的な現実に対して積極的に反抗を試みている。一方、『広場』の物語内容における「明俊」のトポス的な移動からは「なぜ彼が移動するのか」という明確な目的が読み取れない。「ソウル」から「平壤」へ、そして中立国へとつながる「明俊」の移動は、自分が属する社会にイデオロギー的な位置づけを決定するメタファーとして機能しているし、その諸連関の束によるものである。つまり、移動しなければならぬ状況と「明俊」の方法的な思考が一致しないまま、物語内容は次のトポスへと動いていく。これは一見「広場」と「密室」が共存するユートピアを夢見て移動するように見えるが、それは結局実在しないユートピアの矛盾の中に陥ってしまうことになる。すなわち、「明俊」の移動はユートピア探しの物語として解釈できるが、これはほかならぬ現在にいるトポスからの「脱出」である。そしてそれが「明俊」が『広場』の中で形成しているヘテロ的な特性であるといえる。

他方、『万延元年のフットボール』の場合、イデオロギーの議論が高い自由度の中で許される戦後社会の中で、蜜三郎と鷹四は個人的な痛みが社会的な痛みを乗り越えないまま自我回復の場である「谷間の村」に帰っている。このような「回帰」は個人の痛みが実存的ヒューマニズムを乗り越えるきっかけとして働いている。いわば「回帰」することで、治癒と克服が許されるトポスが生まれるということだ。『万延元年のフットボール』以前、物語におけるトポスの機能は「谷間の村」での少年時代と「都市」での青年における実存体験という二項的なものとして想定されていた。大江はこのように二項的に想定されたトポスを、物語内容の外側にいる書き手と物語内容の内側にいる語り手の視座を重ねることで、自ら実体験してきたすべてのトポスとつながるヘテロ的な特性を創り出したのではないかと思われる。つまり、個人に与えられた障害を持つ息子という痛みを感じる大江として実在しながら、同時に物語内容として実在していない、というアンビバランス的な自分自身を鏡の中から向き合っていたのではないかと思われる。

このような『万延元年のフットボール』と『広場』における「谷間の村」と「広場」を軸にして、二つの作品が向かっている志向点とそれに到る移動が持つヘテロ的な特性

を読み解くため、各々のトポスを以下の通り図式的に分類し、具体的に比較する。次に提示する①が分類基準で、②と③がその基準にそって『万延元年のフットボール』と『広場』のトポスを分類したものである。

①分類基準（トポス仕分けの基準）

・個人的トポス

主要な話し手の個人空間 / 主要な話し手以外の人物たちの個人空間

・社会的トポス（村、公共機関、交通施設など）

主要な話し手が関わっている社会的空間

・想像によるトポス

個人的な価値と社会的価値が混在する観念的空間

②『万延元年のフットボール』

・個人的トポス

穴ぼこ、谷の間の村にある倉屋敷の二階 / 都市にある我が家、空港の隣にある

ホテル、谷間の村にある倉庫、倉屋敷一階の囲炉裏、谷間の村にある倉庫の地下室

・社会的トポス

アメリカ、アメリカの居酒屋、都市、シトロエン、谷間の村、谷間の村にある運動

場、谷間の村にあるスーパーマーケット、谷間の村の役所

・想像によるトポス

穴ぼこ、谷の間の村にある倉庫の地下室⁽²⁵⁾、百年前の谷間の村

③『広場』

・個人的トポス

ソウルの家、平壤の下宿家 / 教授の家、ユンエの家、お父さんの家

・社会的トポス

収容所、警察署、劇場、板門店、居酒屋、建築現場、ソウル、平壤、仁川、海、洞

窟、船

・想像によるトポス

広場、密室、扇の真ん中、青い広場

分類基準を説明すると、まず一つの物語内容におけるトポスを「個人的トポス」と「社会的トポス」に分けることができる。蜜三郎と「明俊」が与えられたトポスの中で、自分を含めてすべての状況に対して主導権を持つことができるという側面から「個人的トポス」として見なすことができる。一方、物語言説として語られているトポスが蜜三郎と「明俊」の個性を葬り去ってしまうところ、すなわちトポスがシステム化されて、個人の身体的・精神的な活動を制限するという意味から「社会的トポス」として定義できる。また「個人的トポス」は再び蜜三郎と「明俊」の個人的な思考を物語言説にして

いるトポスと他人と関係を結んで「対話」するトポスを中心として二分化される。そして書き手の介入によって物語言説化されているトポスを「想像によるトポス」として見なした。このような分類基準を踏まえて『万延元年のフットボール』と『広場』、二つの作品におけるトポスをより具体化させて分類した。

それでは先に二つの作品から読み取れた「個人的トポス」に注目する。『広場』で「ソウルの家」と「平壤の下宿家」は主人公「明俊」が泊まっている所であり、そこで彼は他人やイデオロギーなどに関して思考しながら社会的関係から疲れた心身を回復する。つまり「ソウルの家」と「平壤の下宿家」は安息所として機能している。後述の引用はそのような彼の家、部屋に対する思いが表れている。

今までまちがってきたのをぼんやりと気づく。まちがった思い。心がそう言っている。私の部屋のドアが崩れ落ちる音がした。それほど丈夫だと信じていた私のドアがノックもなく無礼に開き、土足で押し寄せた無頼漢がそのようにむやみに殴った。私の部屋なのに。

「明俊」にとって部屋は「私の部屋」であると「心がそう言っている」ので、外部と区別していることが読み取れる。そして、「私の部屋」は「丈夫だと信じてい」るドアによって保護されるトポスであるのだ。

これと同じように、『万延元年のフットボール』の「穴ぼこ」と「谷間の村にある倉屋敷の二階」は「都市」と「谷間の村」、各々蜜三郎の家に附属しているトポスである。そして、蜜三郎はそこで過去を回想し、友達の死について疑問を持ちながら人生の解答を求めて新たな生き方を決心する。蜜三郎にとって安息所として機能しているのは、「穴ぼこ」と「谷間の村にある倉屋敷の二階」であるのだ。つまり、蜜三郎の物語言説から始まっている『万延元年のフットボール』を「穴ぼこ」の機能に沿って置き換えると、蜜三郎は「浄化槽のための穴ぼこ」で「夜明けまえの暗闇に眼ざめながら」迎えた「熱い「期待」の感覚」の中で「自分が火葬に立ち会った友人を、観照」しながら物語の語り手としての動きが始まる。しかし、このように物語言説として登場した『万延元年のフットボール』での「穴ぼこ」は、蜜三郎の個人的な思考を物語言説にしているトポスとしての機能から、「穴ぼこ」谷間の村にある倉庫地下室」では妻との関係性を持ちながら一緒に話し合う、他人との対話のトポスに変わっていく。

それに対して『広場』の「個人的トポス」は「明俊」が自分と向き合い、自分の内面との対話が可能なトポスとして機能している。そして、このトポスの創造によって書き手は「明俊」を語り手の代わりに物語を語らせる。つまり、『広場』における「個人的トポス」は書き手として介入の余地を与える役割を果たしている。その結果「個人的トポス」における「明俊」の物語言説は書き手としての独白にならざるを得ない。それに對して、「穴ぼこ」での蜜三郎はこれからのことを妻と話合っている状況を受け入れている。そうすることで、『万延元年のフットボール』の「個人的トポス」における物語言説は創造的な目的を持つことができたのである。さらに、「穴ぼこ」自体も主体的な

「対話」が可能なトポスとして、物語の最初に登場した「都市」での「穴ぼこ」からヘテロ的な特性を持つように変化したともいえる。

次は「社会的トポス」に注目してみると、『広場』における「ソウル」と「平壤」は韓国と北朝鮮のイデオロギー社会を象徴する。したがって、「ソウル」と「平壤」は「想像力によるトポス」である。「密室」と「広場」をメタファーにした物語言説として表現されているといえる。すなわち、韓国は「墮落できる自由」があり、北朝鮮は「灰色共和国」である。結局、「明俊」が直面する現実はすべて「真の広場」ではないのだ。その反面、『万延元年のフットボール』が提示している「アメリカ」や「谷間の村」などの「社会的トポス」は個人と社会がぶつかっている歴史的トポスである。そのため、最後にもう一度呼び起こされる「穴ぼこ」谷間の村にある倉庫地下室」は蜜三郎を救済するトポスとして機能することができるのだ。

「社会的トポス」を通じて支配される「明俊」は他者と主体的な対話ができない。だから、イデオロギーに対する批判で直面した実存的問題はそこに存在する「明俊」によって自ら語られる。ところで、『万延元年のフットボール』の物語言説は「谷間の村」での内・外的闘争により蓄積された経験などが蜜三郎の思いにつながる。それに妻の菜採子に関わることで、蜜三郎は未来志向的な結論に到達することができたのだ。

最後に「想像によるトポス」について論究する。『広場』の「想像によるトポス」である「扇の真ん中」は第三国に向かう「明俊」の内面を表している。共産主義と民主主義、韓国と北朝鮮、「広場」と「密室」の中間的な位置、そこを志向点として立っている「明俊」を表現している。とすれば、「扇の真ん中」の時間は現在から近未来までとして解釈できる。それに対し、『万延元年のフットボール』で語られる「百年前の谷間の村」は現在と過去、すなわち歴史の中の時間である。そうであるとすれば、近過去に対する執着から創られた実存のトポスを、歴史という時間性を加えて個人が構築可能な神話的世界、そのヘテロ的な特性を持つ他なるトポス、ヘテロトピアとして見なすことができる。

これまで比較、分析してきた二つの作品における各々のトポスを中心にそのヘテロ的な特徴をまとめてみよう。『万延元年のフットボール』は「谷間の村」と「都市」という二つのトポス、そして一八六〇年（万延元年の年）と一九六〇年（日米安保条約の年）という二つの間にある百年の時間を軸として展開されている。全体は一三章で構成されており、トポスを主にして分類すると、「第一章」と「第二章」は「都市」、「第三章」から「第一三章」までは「谷間の村」で物語が展開されている。結局、「都市」から「谷間の村」に入るといって「都市」からの「脱出」、すなわち矛盾からの「脱出」を図ろうとして問題解決をはかる物語構造といえる。そして、そういう物語構造は不条理の現実に直面した実存的な存在の省察として見なされてきた。

しかし、トポスの移動に焦点を当てて物語の構造を細分化してみると、物語は蜜三郎が家の中にある浄化槽のための「穴ぼこ」で友の死を思い出しながら始まっている。そのように始まった物語は「都市」で不適応と挫折を味わった蜜三郎らが故郷である「四国の谷間の村」に帰りながら物語内容における事件が本格的に展開される。そして、鷹

四の自殺とそれによって蜜三郎が「穴ぼこ」谷間の村にある倉庫地下室」で、「都市」に行つて再出発するという希望と意志を確認することで終わっている。言い換えれば、「穴ぼこ」から始まつて「穴ぼこ」谷間の村にある倉庫地下室」に終わるメビウスの輪のような構造として把握できる。

だが、二つの「穴ぼこ」における物語言説は同じではない。最初の「穴ぼこ」が徹底的に孤立した蜜三郎だけの「穴ぼこ」であれば、最後の「穴ぼこ」谷間の村にある倉庫地下室」は妻という存在が外部から介入して、蜜三郎の意志を聞いてくれるトポスというヘテロ的な特性を有している。このヘテロ的な特性によって、蜜三郎が個人の問題を解決するため「個人的トポス」から「社会的トポス」へ「脱出」することは解決の方法にならない。結局、個人の問題は「個人的トポス」で解決しなければならぬのだ。そして、蜜三郎における個人の救済もトポスの移動ではなく、過去と未来の時間の中で結ばれる他人との関係において可能になる。したがって、『万延元年のフットボール』の「都市」から「谷間の村」へ行くトポスの移動はユートピア探しではなく、多目的性を持つヘテロトピアを通じた究極的な個人救済への「回帰」として読み取るべきである。

一方、『広場』の物語構造は朝鮮戦争の停戦協定後、行われた捕虜交換で中立国を選んだ「明俊」がインドへ行く「船」で過去を回想しながら始まる。「明俊」は「「広場」がなくなつて「密室」だけが満ちている」、すなわち「社会的トポス」がなくなつてみんな「個人的トポス」で閉ざされている「ソウル」の不条理的状况に懐疑を感じて「平壤」に密航する。しかし、密航した「平壤」ではむしろ個人が存在しない空虚な「広場」だけが満ちていることに幻滅する。結局、その不条理から脱するため最終の選択として戦争への参戦を決心する。その後、捕虜になり、捕虜協定によって選択権が与えられると「ソウル」と「平壤」、両方とも拒否し中立国を選ぶ。そして、中立国へ行く「船」から始まつた「明俊」の回想は再び「船」に戻る。『万延元年のフットボール』と同じく「船」が媒介になるメビウスの輪的構造である。トポスの分類から言うと「社会的トポス」から「社会的トポス」への「回帰」なのだ。だから、『広場』は発表した当時から、観念的であいまいな、行動意識が欠けている敗北主義者の空虚な物語、つまりリアリティーの欠如の代表作として評価されてきた⁽²⁶⁾。

しかし、『広場』は回想の語りが終わった「明俊」を「青い広場」である「海」に投身させながら終わる。「あそこに行けば彼女たちとまた会える」と思った「明俊」が、「青い広場」の「海」に身を投げるのだ。結局、「明俊」が回想しているトポスの移動は「社会的トポス」から「個人的トポス」に向かったと言える。そうであれば、「明俊」の移動は、不条理への実存的「回帰」ではなく、そこから「脱出」を目論んだ実践意志の発現として読み取れる。したがって、『広場』は個人を救済するため、不条理な社会に対して積極的に行動する、無力な実存からの「脱出」と言えるのではないか。

四、一九九〇年代、新しいパラダイムの時代

一九九〇年代に入ってから、民主主義か、共産主義か、という政治的イデオロギーが

あらゆることを支配する時代は終焉を告げた。鈴木登美⁽²⁷⁾の言葉を借りると、「冷戦終結後の一九九〇年代から、資本・情報・労働力が国境を越えて大規模に移動するグローバルゼイションの問題が、経済学、政治学、社会学に続き、文学・文化研究においても大きくとりあげられる」ようになった。また、鈴木登美によると、グローバルゼイションの歴史性に関した捉え方は二つあるとされる。その一つは「一九六〇年代からの交通・通信記述の飛躍的發展により国境を越えて形成された情報ネットワークとグローバル市場の成立が、近代国民国家のパラダイムとは根本的に異なるグローバルな経済・社会構造をもたらした、近年の現象と捉える見方」である。もう一つは「冷戦終結後加速的・付加的に進展した現在のグローバルゼイションを、もつと長期の歴史的变化、少なくとも十六世紀以来の歴史、すなわち植民地主義・帝国主義・脱植民化・ポストコロニアリズムを含む歴史の変動の中に位置づける必要がある、とする見方」である。このようなグローバルゼイションの混在する世界で崔仁勳と大江における語り手はどういう物語言説を語っているのか。

まず、崔仁勳の場合を考察してみよう。崔仁勳が一九九四年に発表した『斗斗(話頭)』(민음사(ミヌン社))の物語言説では、一九九〇年代のグローバルゼイションのメタファーとしてアメリカと韓国との関係への変化が織り込まれている。

アメリカは、一九四五年、日本の植民地支配から解放された韓国で、神話的なコードを持つユートピアであった。解放後、アメリカとの接触が活発になってから韓国が受けた衝撃はアメリカという国の莫大な物質的富であり、これは韓国の歴史のなかでも経験したことがないことだった。このように物質的富に圧倒された韓国にアメリカの救護品はアメリカという国がどれくらい富強な国なのかを新たに悟らせる事件であり、その救護品に頼って一日一日を延命しながらやむを得ず劣等感と憧憬を同時に持たなければならなかった。また、アメリカは朝鮮戦争を通じて北朝鮮という共産主義のイデオロギー的危険から韓国を保護する唯一の国として受け入れられた。

言い換えれば、太平洋戦争以後、日本から解放された韓国は、旧ソ連と北朝鮮という共産主義国家をデリストピアに設定して、その反対指向のユートピアとして民主主義のアメリカを想定したと思われる。その結果、一九四五年以降韓国社会の社会的言説として位置づけられた反共・反日の叙事はアメリカに対する無限の信仰で置き換えられた。それが、一九六〇年代から一九七〇年代前半まで、そして一九八〇年代を通じてまで韓国で形成されたアメリカニズムである。

ところが、旧ソ連の崩壊とドイツの統一、それによって二つの極に分けて対立していた冷戦時代は終わった。一九九〇年代、新しい一〇〇〇年を迎える期待感と二〇世紀の終わりに染まる不安感が混在する中、多様な議論が起きた。その論議の中、韓国における神話であったアメリカに対しても、韓国を助けて守る友邦としてのイメージより韓国に介入する帝国としてのイメージに変わっていく⁽²⁸⁾。その原因としてはさまざまな理由があげられるが、その中でも、キムジンウンの指摘はたいへん興味深い。

一九八〇年代後半以後韓国の急速な経済成長、政治的民主化、自主国防力の向上

は、韓国人の間で、特に一九八〇年代の民主化闘争時期に成年に到達した若い世代、その韓国人の間で、民族自負心と自信を呼び起こした。このような民族主義の台頭は既存のある韓・米関係に根本的な変化を要求している。すなわち、それは韓・米両国の間の同盟関係が韓国の新しい変化を反映するように再調整されることを促している、この過程で両国の間に葛藤が造成されている⁽²⁹⁾。

キムジンウンの指摘によればアメリカに対するイメージの混在は「急速な経済成長、政治的民主化、自主国防力の向上」によって台頭した「民族主義」にその原因があるとされる。しかし、それは「急速な経済成長、政治的民主化、自主国防力の向上」を享受する「若い世代」に限ることであり、その成長をもたらした主体の世代に焦点を当てるとアメリカはまだイデオロギーの問題に属している。

崔仁勲は『話頭』の中で、アメリカを「帝国」と称して、アメリカはローマの栄光をアメリカ大陸に実現したローマの嫡子であり、解放後、韓国社会と密接な関係を結んできたと言っている。そして、旧ソ連というもう一つの「帝国」と国境を接している国は韓国と北朝鮮である。この二つの政権を通じて旧ソ連とアメリカが直接的な衝突を避けながらも民主主義と共産主義のイデオロギーの緩衝装置として利用し、牽制と均衡を保ちながら現状の維持を企ててきたと見ている。言い換えれば冷戦の表象として韓半島を想定している。

『話頭』の物語内容は、小説家である「私」がアメリカとロシアの旅行記を中心に二〇世紀の話頭を探しに行く小説を構想し、また、構成する過程が語られている。物語構造は対称を成しているし、全体二部構成で、「第一部」は北朝鮮とアメリカを、「第二部」は韓国と旧ソ連を背景にする。各々の背景は都市の名前で表している。北朝鮮はW市とH邑として表象されるように、韓国はソウルと議政府として表象される。アメリカがニューヨークを中心にアイオワ、バージニア、コロラド等で表象され、ロシアはモスクワとレニングラードで圧縮され表象される。

「私」は朝鮮戦争の間、家族と一緒に北朝鮮から脱出して韓国に行く。その後、韓国の民族的な激浪（独裁政治とそれに対して起こった民主化運動）と中国の共産化、ドイツの統一と東欧の没落、旧ソ連の崩壊など世界の変動を直接的にも間接的にも体験する。このような生涯の記憶は、物語言説として、「北朝鮮―韓国―アメリカ―韓国―アメリカ―韓国―ロシア―韓国」等のトポス移動によって語られる。そして、その移動に沿って「私」の意識の地平も広くて深く変化する様子を見せる。他方、その小説の方法は単線的な年代記の物語構成と有機的なプロットとして織り込まれているのではなく、時間とトポスが再配置されて重なっているから語られる。そのような点で『話頭』は自伝的な小説から読み取れる「回顧」とは異なると言える。

私の小説が回顧的であると言われても、回顧と展望という視座から見ると私の小説は「展望するための回顧」を志向するにちかいです。回顧であるが未来に対する自分なりの展望がやむを得ず入り込んでいいるからである。回顧には「解決はないが、

完全に開かれた思考」が含まれているといえるでしょう⁽³⁰⁾。

すなわち、『話頭』の主なモチーフである「回顧」は、結局不確実な時代である現在を語ると同時に、未来を展望するための意図を含んでいる。

崔仁勳が『話頭』で試みている「回顧」を利用した方法は、イデオロギーが実現されたトポスを旅行する「私」を通じて、書き手と語り手を物語言説に織り込みながら韓国の現代史を土台にしている。そのため、「私」の世界は崔仁勳と接点を持つと同時に、『広場』の「明俊」を思い出させる。しかし、「明俊」が最後に「脱出」した「青い広場」の「海」に繋がる、拡張された世界観が読み取れない。そういう意味で、小説として追求できる想像力を土台にした新しい世界の構築は貧弱だといえる。『話頭』から読み取れる崔仁勳のこのような限界点は韓国という国が建国されて以後、多くの時間をイデオロギーの時代として生きてきた韓国文学全体が抱えている問題でもある。

一方、大江は一九九三年から三年を掛けて最後の執筆として『燃えあがる緑の木』三部作（新潮社、第一部は一九九三年、第二部は一九九四年、第三部は一九九五年）⁽³¹⁾を刊行する。この『燃えあがる緑の木』を執筆中である一九九四年に、大江は日本で二番目にノーベル文学賞を受賞する。これがきっかけで韓国でもその名は広く知られるようになった⁽³²⁾。

『燃えあがる緑の木』では「信仰」や「救済」などの言葉が散見されるため、宗教的物語として主に考察されてきた。横田信恵は、『燃えあがる緑の木』における語り手の設定と物語の構造が新約聖書の福音書と類似していると述べている。

福音書は、救い主の誕生、伝道、受難、復活、そして弟子たちの派遣という順序で構成されている。そしてその構成は、『燃えあがる緑の木』も同様である。「オバー」によって、「ギー兄さん」という名が再生する。彼は「教会」を形成する。最後は学生時代に所属していた革命党派によって、しかも見代わりとして、殺される。そして、彼の死を受容した上で、この一連の出来事を確信し、喜び（リジョイス）を持って再び歩み始める「教会」の人々。福音書の展開と類似しているのである⁽³³⁾。

たしかに『燃えあがる緑の木』は横田信恵の指摘どおり、「教会」と「救い主」を全面に打ち出している。だが、この見解は『燃えあがる緑の木』という作品だけの特徴であるとも言える。なぜなら、大江の小説を一つ一つ繋いで読んできた既存の読者は、『燃えあがる緑の木』に「救い主」として想定されている「ギー兄さん」から『懐かしい年への手紙』（講談社、一九八七年）の最終部で死んだ教祖的な人物の「ギー兄さん」を想起するであろう。二人の「ギー兄さん」は同じ名前の「ギー兄さん」で呼ばれるが、彼らに課せられた役割も同じものである。しかしながら、『懐かしい年への手紙』での「ギー兄さん」は絶対者として「谷間の村」を変えていくが、『燃えあがる緑の木』の「ギー兄さん」は「谷間の村」を次の世代に繋ぐべき継承者としての役割を認識して行

動する。『懐かしい年への手紙』の最後に「ギー兄さん」は湖で死を遂げた。そして彼が死んだためにその水の汚染がきれいになった。そこで、「ギー兄さん」の死は再生につながっていると指摘できる。そのため、読者は『懐かしい年への手紙』で再生された「ギー兄さん」が『燃えあがる緑の木』に新しく「ギー兄さん」として復活して「再来」した。そこから、その復活がどのような意味を持つのかという疑問を持ちながら読みを進めていくと言える。

そしてもう一つ、大江の小説を一つ一つ繋いで共有する読者であれば、不思議と考えることがある。それは「私」という語り手の存在だ。『燃えあがる緑の木』は両性具有者である「私」という「一人称」で書かれている。物語の冒頭において記述者としての「私」は、「今書き始めているのは、不偏不党の記録ではなく、しるしとして私自身に刻みこまれた物語だ」と宣言している。読者にとって彼は伝承者であるが、「谷間の村」と「都市」の見方を両方保つ意思のないことを宣言した上で、物語として『懐かしい年への手紙』での「ギー兄さん」の後継者として、新しい「ギー兄さん」が誕生する様子を書いている。一方、「谷間の村」に来ていたひとりの若者に「ギー兄さん」の存在を見出し、「新しいギー兄さん」を命名したのは「屋敷」の「お祖母ちゃん」である。彼女こそ大江の物語言説における「谷間の村」の伝承者である。『燃えあがる緑の木』以前までの大江の物語言説では、この「お祖母ちゃん」の話を聞き、それを記述したのは作家「K」と「蜜三郎」、そして「僕」であった。しかし『燃えあがる緑の木』において作家「K」は、「四国の谷間の村」をはなれて長い間、東京からたまにしか帰ってこない。ここで「K」は記述者や語り手ではなく、第三者の立場として語られている。そして、「私」はこの物語を書き記すことを「勧めてくれたのが、K伯父さんと呼びならわしてきた小説家」であることが、明らかにされる。こういうことから大江の小説を一つ一つ繋いで共有する読者は、二項的に想定された語り手の転倒を通してヘテロ的な特性を読み解くことができる。その結果、語り手として新しい役目を持たされた「私」がなぜ「両性具有者」であるのかという謎に対して、「両性具有者」の「私」はトポスと語り手のヘテロ的な特性を同時に語ることができる「あいまいな」^{アムレギュアス}再現者であるからだと答えられる。

つまり、崔仁勲の「私」は「明俊」の世界から「脱出」できなかった。だから『話頭』は冷戦が終わったトポスからまだ終わらないイデオロギーの影を語っている「私」の物語言説である。つまり、「私」は『広場』から続いている実存的トポスを彷徨いながら語っているのだ。一方、大江の物語言説は語り手によってその世界が変化した。『燃えあがる緑の木』で「谷間の村」はそのまま語られているが、それを語る「私」は作家「K」とも「蜜三郎」とも、そして少年「僕」とも区別できるヘテロ的な特性を持っている。すなわち、トポスからの変化ではなく語り手の変化を通してトポスもその世界観を拡張できたといえる。

おわりに

本章では大江と崔仁勳の作品活動の比較可能性の一端を提示しようとした。このような試みは、イデオロギーの閉鎖的な雰囲気にも拘わらず弛まぬ発展を成し遂げた韓国文学の流れを再評価できるきっかけとしての意味がある。

崔仁勳の『広場』は社会への回帰性が強い構造を持つているが、結局は「個人的トポス」に向かった「脱出」として考察した。このような「脱出」を作家のメタファーレベルとして考えてみると、崔仁勳が持つトラウマを一九五〇年代韓国社会が持つ社会的言説の特殊性と関連させ、「戦時イデオロギー」から「脱出」をなしたといえる。さらに、このような試みは戦後実存主義から一九八〇年代までのイデオロギーという社会的言説につなぐ韓国文学の流れのなかで先頭を切る役割をはたしたといえるであろう。

それに対して、大江は『万延元年のフットボール』を通じて障害を持つ長男の誕生による人生への挫折を社会的レベルではない個人的レベルに「回帰」し克服しようとした。近・過去を主に扱いながら、その社会が持つ矛盾の中で何もできないという無力感が満たされている初期作品から脱して、過去の歴史を通じた人類普遍的な価値を個人の省察によって導き出そうとした。これがまさに彼が究極的に志向しようとした「戦後民主主義」であり、これはまた戦後日本社会にも繋がる問題でもある。

最後に、各々の戦後実存主義から始まった二人の作家からヘテロ的な特性を持ちだして、その原因を日本と韓国の戦後の状況を克服する過程として考察してきた。これによって、同時代的なトポスと歴史的事件という外的要素を基にして『万延元年のフットボール』で見られる「回帰」と『広場』で見られる「脱出」との共通性が浮き彫りにされた。結局、これは戦後韓国社会が抱いていたイデオロギー的緊迫感と、戦後日本社会が獲得した経済的余裕が生み出した結果であった。

しかし、一九九〇年代、大江の「谷間の村」は想像力を生かした語り手の変化によってヘテロ的な特性を獲得できたが、崔仁勳の「明俊」は「私」になって、イデオロギーのトポスを彷彿うしかない。一方、韓国の文学がイデオロギーの時代の経験によって失ってしまった個人の時間は、ほかならぬ大江が『万延元年のフットボール』で追求した蜜三郎の「僕」が語る「谷間の村」における物語である。グランド・ナレティブ日本と韓国が経験した太平洋戦争と朝鮮戦争から一九九〇年代まで、各々の社会的言説の中で二人の作家の作品を把握しつつ、論議の場を広げるべき意味はここにある。

注

(1)

日本では歴史的に韓半島という地形的位置を「朝鮮」と認識している。すなわち現在の「大韓民国」と「北朝鮮人民共和国」というイデオロギーの意味での国家分割より先に「朝鮮」という名称で韓半島を理解したと思われる。故に本稿では一九四五年以前の韓半島を「朝鮮」と表記し、一九四五年以後、日本の植民地支配から解放された後、韓半島の独立過程で成立された二つの国家として「韓国」と「北朝鮮」の名称を

使用する。

(2) ヘテロトピアはユートピアとディストピアの二項的なトポスに対する「他なるトポス」としてフーコーが用いた概念である。先行研究で、大江の小説における谷間の村は都市に対する二項的なトポスとして論議されてきた。しかし、物語言説として語られる谷間の村は都市との対極ではなく混在であると思われる。そこから谷間の村はユートピアではなく、ヘテロトピアとして物語内容に機能している。これに関しては第一部の第三章で詳しく述べている。

(3) 「50年6月の朝鮮戦争勃発から始まる戦争特需の58年12月までの8年6カ月間の広義の特需の範疇に入る特需収入は51億5,318万ドルに達した。1ドル＝360円の当時のレートで換算すると、1兆8,552億円となる。58年の日本の一般会計決算の歳出総額1兆3,121億円をはるかに超える特別収入なのだ。この金額は50年の国民所得3兆3,815億円、58年の国民所得8兆4,487億円と比較して見ると、特需の役割がいかに大きいものであったかを立証している。特需によって日本の国際収支は黒字に転換し、外貨保有高も急増した。これらの波及効果は経済全般に及び、特に鉱工業生産に顕著に現れた。鉱工業生産指数は50年10月には戦前の水準を突破した。53年には戦前の5割増であった。実質国民所得も51年に戦前水準を超えた。」(永野慎一郎「相互依存の日韓関係」(『東洋経済日報』二〇〇九年六月二〇日)同年一〇月一六日)。

(4) 渡辺広士「万延元年のフットボール」(『大江健三郎』審美社、一九九四年)。

(5) 大久保典夫「大江健三郎―『万延元年のフットボール』を視座として―」(『国文学解釈と教材の研究』一九六九年)。

(6) 日本語の表記は「朝鮮戦争」、英語の表記としては「KOREAN CONFLICT」である。このように国際的に統一されない表記のため韓国内にも「六・二五戦争」「朝鮮戦争」「KOREAN CONFLICT」などさまざまな使われている。本論では日本語の表記である「朝鮮戦争」に統一して表記する。

(7) 「四・一九革命は一九六〇年四月一九日、自由党政権がイ・ギブンを副大統領で当選させるために開票を操作すると、それに反発して「不正選挙無効」と「再選挙」を主張しながら学生たちが中心となって起こした革命である。永久政権を試みたイ・スンマンと自由党政権の一二年間をかけた長期政権を終息させて第2共和国のスタートをもたらした。しかし、四・一九革命は民主主義と真の民族解放の実現のための民衆革命と言える反面、以後五・一六クーデターによってその四・一九革命政府が転覆されて、また民主抗争が引き続く行っていたことからみると「完成型の革命」ではなかった。」(박은봉(パクウンボン)「미완의혁명」4・19—4월민중항쟁(未完成の革命四・一九—四月の民衆抗争)「실천문학사(実践文学社)、二〇〇六年)「それに対して崔仁勲は「4・19は当代までの生活者たちを救援したし、その後、人々の高貴な遺産を誰も奪っていくことができなくさせた相対的地平で論議される、政権交替と通常の意味の政治的浮沈とは異なった、文明の周期が変わるような意味を持つのではないかと思えます。あえて成功、非成功で問い詰めようとするなら、そういう意味で遺憾なく成功した政治的行動であり、事件であったと受け入れたいです。」と述べている。」(「4・19정.신의정원을함께간다/김치수·최인훈 대담(四・一九精神の庭を一緒に歩く/キムチス・崔仁勲対談)「문학과 사회(文学と社会)、二〇一〇年)

(8) 권보дре·친정환(クオンボドゥレ・チョンジョンファン)『1996년을 묻다(1996年を尋ねる)』(친년의상상(千年の想像)、二〇一二年)。

(9) 백철(ベクチョル)「하나의돌이던져지다(一つの石が投げられる)」(『서울신문(ソウル新聞)』一九六〇年一月二二日)。

(10) 『万延元年のフットボール』の物語内容的な現在では作品が発表された一九六七年から

七年前である安保闘争の年、すなわち一九六〇年を基準としている。そして、『広場』も発表された一九六〇年より一〇年前である朝鮮戦争の年、すなわち一九五〇年前後を基準として展開している。そのような意味で同時代ではなく、大江と崔仁勲における経験の時間として近過去という時間的概念を用いることにする。

(11)

長璋吉『韓国小説を読む』(草思社、一九七七年)。

(12)

『韓国大鑑』(日韓文化交流文化促進連盟、一九八五年)。

(13)

「一九六〇年代は月刊総合教養紙の全盛時代であった。今よりはるかに多様な総合教養紙が激しい競争を行った。そうそうたる知識人が筆陣で参加した『思想界』、崔仁勲の問題作『広場』が連載された『セビョク』、一九六三年に創刊された『世代』、日帝強制占領期間に創刊された『新東亜』など多くの月刊誌が知性のあかりを明らかにした。」(思想界研究チーム『냉전과 혁명의 시대, 그리고 사상계(冷戦と革命の時代、そして思想界)』(소명출판(ソミョン出版)、二〇一二年)。

(14)

상허학회(サンホ学会)『1960년대 소설의 근대성과 주제(一九六〇年代小説の近代性と主題)』(깊은샘(深い泉)、二〇〇四年)。

(15)

「四・一九革命以後イ・スンマン政権が崩れてジャンメン内閣が立てられた。が、このジャンメン内閣は自らの力で政権を勝ち取った主体勢力ではなかった。そのため、不安な政治状況が続き、結局五・一六クーデターが起きた。そんな状況でも、四・一九革命が社会的に民主主義価値を広めて民族統一の念願が表現された市民革命であったため、革命主体勢力である学生たちを含んだ知識人が主張した民主主義はより一層拡大再生産された。しかし、一九六〇年代の知識人は自由と反共の時代を同時に生きて、民族(主義)的であり同時に熱烈に西欧を追従した矛盾の世帯であった。」

(권보드래·진정환(クオンボドゥレ・チョンジョンファン)『1996년을 묻다(1996年を尋ねる)』(천년의 상상(千年の想像)、二〇一二年)。

(16)

「アジア的専制の椅子に鎮座し、民衆にはヨーロッパ式自由風説を聞かせるだけで、その自由(生きるということ)を許さなかった旧政権下にあつては、こういう素材が如何に私の意欲をそそったとしても、至底手のつけようがなかったであります。」

それを思えば、あの輝かしい四月(四・一九革命)がもたらした新しい共和国に生きる作家としての生き甲斐を、いまさらのように感ずるのであります。」(崔仁勲「『広場』の序文」(『現代韓国文学選集』冬樹社、一九七三年)。

(17)

1956年7月に発表された『経済白書(副題日本経済の成長と近代化)』(『経済企画省』の結びの言葉)。

(18)

朝鮮動乱の勃発は、この情勢を一変し外貨準備高を急増せしめ、経済自立の重要さを蔑ろにし、「もはや戦後ではない」との名言を遺し、『神武景気』と言われる好景気をもたらし、偏向した消費性向を助長し、仮想した「経済大国」へと向かわせた。

(19)

武田勝彦編著『大江健三郎文学 海外の評価』(創林社、一九八七年)。

(20)

山本幸正「川崎長太郎とその読者―1950年代のブームをめぐって」(『湘北紀要』二〇〇九年)。

(21)

大江健三郎『私という小説家の作り方』(新潮社、一九九八年)。

(22)

大江は『万延元年のフットボール』で激烈な安保闘争の中で安保闘争に積極的だった「後悔しない学生運動家」である鷹四と偶然にまきこまれることになりながら頭に小さい外傷より大きな内的傷を負うことになった友人と対比する場面を通じて安保闘争の時の自身を反している。

(23)

桑原文和『大江健三郎論』(三一書房、一九九七年)。

(24)

大江健三郎「著者から読者へ乗越え点として」(講談社文芸文庫版『万延元年のフットボール』所収、一九八八年)。

(25)

物語内容における「谷間の村」の中にある倉屋敷に付属した「地下室」を指す。そして、その「地下室」は「都市」の家で明け方を迎えた浄化槽用の「穴ぼこ」の中での体験と同じく、蜜三郎に方法的思考を呼び起こす。だが、妻がそういう蜜三郎の方法的思考の途中に参加することになる。そうすることで倉庫の「地下室」は個人のトポスから想像のトポスで喚起される。すなわち、「想像のトポス」であり他人との関係

が現れる「個人的トポス」でもある。

- (26) 신동한(シンドンハン) 「확대해석의의의(拡大解釈の意義)」(『서울신문(ソウル新聞)』一九六〇年二月一日)。
- (27)鈴木登美 「グローバルゼイションと『文学』」(『文学』二〇一三年)。
- (28) 박태균(パクテギョン) 『우방과제국한미관계의두신화(友邦と帝国、韓米関係の二つの神話)』(창작과비평사(創作と批評社)、二〇〇六年)。
- (29) 김진웅(キムジンウン) 『반미(反米)』(살림출판사(サルリム出版社)、二〇〇三年)。
- (30) 崔仁勳 「소설화두의문학적사회적의미/최인훈WS의문열(일요대담)(小説話頭の文学的・社会的意味／崔仁勳VS李文烈(日曜対談))」(『朝鮮日報』一九九四年四月一七日)。
- (31) 大江は、一九九六年を機に敬愛する友人の作曲家、武満徹の告別式の弔辞において小説家復帰を宣言した。大江自身は復帰後の小説家活動を「後期の仕事(レイト・ワーク)」と形容している。その第一作目が『宙返り』(講談社、一九九九年)であり、その後、『取り替え子(チェンジリング)』(講談社、二〇〇〇年)、『憂い顔の童子』(講談社、二〇〇二年)、『二百年の子供』(読売新聞土曜日朝刊、二〇〇三年一月四日～一〇月二五日)、『さようなら、私の本よ!』(講談社、二〇〇五年)、そして、『水死』(講談社、二〇〇九年)と『晩年様式集イン・レイト・スタイル』(講談社、二〇一三年)が次々と発表された。
- (32) 具体的な受容の様子は第七章で扱うことにする。
- (33) 横田信恵 「大江健三郎『燃えあがる緑の木』論―「弱き者」としての自己認識」(『フェリス女学院大学日文学院紀要』一九九六年)。

第七章 大江健三郎と村上春樹の作品における「僕」の物語言説比較 ―『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』を中心に―

はじめに

本章では、大江健三郎の「あいまいさ」^{アムビギエイティ}におけるヘテロ的な特性を彼の小説に読み取ることが、韓国で大江の小説を読む新たな読者を生み出すためになぜ有効であるのかを考察する。そもそもなぜ韓国には大江の小説を読む新たな読者が必要なのか。

一九九〇年代以後、韓国の文学は「世界化」^{グローバルライゼイション}の風とインターネットの発達によって、ネットワークメディアやマルチメディア文化に占領され、文学が持つ想像力を失っている。だが、そのように失われた文学が持つべき本来の力である想像力を文学に取り戻させるために文学界で行われた努力は文学そのものを軸にしなかった。そうではなく、「世界化」^{グローバルライゼイション}に起因する文化の中から探そうとしたのだ。一九九〇年代から始まった村上春樹におけるたび重なる出版ラッシュやノーベル文学賞への願望がそれである。とすれば、こういう状況こそ、「四国の谷間の村」や「個人的な体験」の「僕」がヘテロ的な特性を持ち、それを普遍的同質性として語っている大江の物語言説を必要とするのではないか。したがって、韓国に大江の小説における新たな読者を生み出すというアプローチは、韓国の文学が失ったと思われる文学が持つべき本来の力である想像力、それを取り戻すための一つの提案になる。

今日まで韓国での大江の人氣は、あまり高くない。一九九四年のノーベル賞受賞を含め、海外での高い評価にも拘わらず、大江の数多くの小説とエッセイの中で、韓国で翻訳されているものは少数である。さらに興味深いことは、日本を学問の対象とする、つまり日本文学をはじめ日本文化や日本政治など様々な分野を研究している研究者たちにも、あまり読まれていないということだ。それは、一般の読者には読みにくい小説として遠ざけられているものの、批評家や研究者には読まれ続けていた日本の状況とは異なる状況であるといえる。他方、大江個人から発信する政治的な発言は、韓国に幅広い支持を得た。そして、障害を持つ長男を支えながら作家として自分と音楽家の長男に社会的成功を保障した人間としてのサクセスストーリーとしても、多くのメディアによって紹介された。要するに、韓国では大江の小説ではなく、「大江健三郎」や「大江健三郎の人生」そのものが「文化的なテキスト」として展示されているのだ。

そのように「文化的なテキスト」になっている大江を、文学の観点からアプローチするため、まず、村上との共時的比較をする。なぜなら、今現在世界的に幅広く読まれて、その名が知られている日本の作家といえ、大江と村上が取りあげられるからだ。なおかつ、この二人は各々が持っている物語内容と物語言説への特性に起因し、両極に存在するといえるかなり異なる読者層を持っているからでもある。その上、批評や文学の研究領域でもかなりの温度差があるのがこの二人なのである。

大江は『私という小説家の作り方』（新潮社、一九八八年）で「しずくのなかの別の世界―そこには自分のいるこの世界が映っている、という自覚もある」と言い、それを

「文章に書き続けることになった」と記している。この記述から、大江が「別の世界」と「この世界」というあいまいな境界線に語り手を位置づけさせていることが考えられる。一方、村上^①は「こっちの世界とあっちの世界」を「自分の記憶の中にある二つの時間」として語ると同時に「現実と非リアルタイム」という世界として構築している。このように大江と村上が物語言説として実体化するトポスと語り手は二項構造として読み取ることができるが、その物語言説が向かう方向は異なるといえる。そして、その異なる方向性は読者にも一つの選択を強要する。

大江と村上のそのような相反する特性を具体的に論究するため、まず、「僕」という語り手に注目する。「僕」という語り手は『懐かしい年への手紙』（講談社、一九八七年）と『ノルウェイの森』（講談社、一九八七年）に共通して読み取ることができる。とはいえ、各々の作品における「僕」という語り手は、二人の以前の作品と共通でありながらも異なる「僕」である。その語り手の変化を追究する。

次に注目するのは、『神曲』と『グレート・ギャツビー』の受容という側面である。この二つの作品が『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』、各々における物語言説として読者にどのように受容されているのか、またそれがもたらした効果をも論究する。

最後に、『懐かしい年への手紙』に隠された物語言説における時間とトポスの謎、その問題を読者の受容方法に関わる問題として扱う。その方法として、一九八七年以前から既にあった両者の評価をめぐって、それぞれに読者層を形成していた日本を一旦離れ、韓国での特に一九九〇年代の受容に注目してみる。韓国での大江と村上の受容を分析することは、もう一つ、いまの韓国の文学が抱えている問題に対する一つの提案を可能にするのではないかと期待される。一九九〇年代から現在まで韓国では「村上春樹現象」が続いている。が、「村上春樹現象」は「世界文学」への編入という側面から論議されず、文化として消費されている。つまり、文学が文化として読まれている。それはとりも直さず文学がその機能を失っているとも言える。そして、一九九〇年代の韓国の「村上春樹現象」は一九八〇年代、日本の「村上春樹現象」とは異なるベクトルとして読み取れる。なぜなら、日本では知識層の読者を持ち続けていた大江が、「村上春樹現象」を相対化する存在であったからだ。このように社会的言説として大江と村上を比較し、共に論じることは各々の物語言説における時間とトポスの謎を読み解くことに有効であるといえる。

結論を先に述べると、韓国文学の危機を克服するためには、「大江と村上」という一対の「評価の地勢図」を韓国文学に導入する必要がある。ただしそれは、「世界文学の村上」ではなく、「日本文学の大江」を受容することであるが、その必然性について主張したい。そのためにまず、『懐かしい年への手紙』をその出発点になる作品として位置づける。

一、大江健三郎か村上春樹か、その二項的構造を脱すること

大江の『懐かしい年への手紙』が発表された一九八七年に、同じく村上の『ノルウェイの森』も刊行された。二つの作品は大江と村上にとって、重要な意味を持つ作品であると自ら語っており、その言説に基づくと、これらの作品がそれぞれの作家にとって新たな物語言説を目論んだ作品になっていると言える。大江の言葉を借りると、大江自身は『懐かしい年への手紙』に対して次のように評している。

『芽むしり仔撃ち』『万延元年のフットボール』そして『同時代ゲーム』と、それぞれに書いた森のなかの谷間の小宇宙を、なんとか一度統合したい、という構想を抱いていた。自分の生涯の師匠と呼ぶべき人物ギー兄さんを作り出し、そのまわりに、ダンテにみちびかれて想像をかさねてきた魂の場所をめぐる神話と歴史を集めて、星座を作らせようとした。それはこれまでに書いた自分のすべての小説のメタ・フィクションをめざすことにもなった⁽²⁾。

要するに、今まで書き続けてきた作品内の小宇宙を「なんとか一度統合したい」という意図が大江にあったので、その方法は前作とのつながりで「星座」を作るように書くことになり、その書き方が目指すのは「自分のすべての小説のメタ・フィクション」であった。一方、『ノルウェイの森』上巻の帯には村上の言葉として、次のような文章が書きつけられている。

この小説はこれまでに僕が一度も書かなかった種類の小説です。そしてどうしても一度書きたかった種類の小説です。これは恋愛小説です。ひどく古ぼけた呼び名だと思ふけれど、それ以外にうまい言葉が思いつけないのです。激しくて、物静かで、哀しい一〇〇パーセントの恋愛小説です⁽³⁾。

村上は『ノルウェイの森』に対して、「どうしても一度書きたかった種類の小説」でありながら「一度も書かなかった種類の小説」であると宣言し、今までの作品と一線を画している。また、新たな「一〇〇パーセントの恋愛小説」であると説明する。

大江と村上の各々の作品に対する自らの言及で興味深いのは、「なんとか一度統合したい」という大江と、「一度も書かなかった種類の小説」という村上との、物語言説がめざす異なる方向である。なぜなら、このような物語言説の方向は、各々その内包された読者が異なっていることを示しているからである。大江の『懐かしい年への手紙』に内包されている読者は、星座を構成する一つ一つの星のように前作を認識して、「統合」できる既存の読者であるといえる。これに対して、村上の場合は新たな「恋愛小説」を受け入れる読者が『ノルウェイの森』に内包された読者であることがわかる。このように想定された各々の読者は、実際本の売り上げにもつながった。

『ノルウェイの森』は大ベストセラーで大衆的に大きな成功を得ている。その反面、『懐かしい年への手紙』はそれほど売れなかったが、純文学を支持する多くの読者からは次々と絶賛された。加藤典洋は、この時期の大江と村上に対して次のように述べてい

る。

この年の九月に村上の『ノルウェイの森』が上梓され、翌十月、踵を接するように大江の『懐かしい年への手紙』が出た。前者はほどなく大ベストセラーになったこともあり、文学の世界ではさんざん不評に見舞われることになる。他方、後者は一般にはそれほど売れなかった代わり、従来からの文学の読手、いわゆる知識階層、文学の権威筋には高い評価を受けた⁴⁾。

加藤典洋はこういう状況によって「大江か村上山」という「評価の地勢図」がほぼ一九八七年前後にはつきり表れ、両極化した読者を生み出したと指摘した後、この後日本の現代文学において「大きな評価基軸の布置を支配するようになる」とともに、批評の固着化をもたらした」と述べている。つまり、「大江を評価する評家のほとんどは、村上を否定し、村上を評価する評家のほとんどは、大江を否定するか、低くしか評価しない」というのが「現代日本の文学をめぐる批評のありようを固着させる結果」になったのだ。また、加藤典洋は日本の現代文学に関わる大部分の評家をまきこむ一定の評価基軸となった「大江か村上山」が、外国の読者にも知られた現代日本の代表的小説家である二人の間に完全に「会話もない」没交渉の状態を招来したと分析している。そして、これから「大江から村上へ」、または「村上から大江へと対流する動き」に注目することで新しい日本文学の基軸が見つかる可能性があるのではないかと述べ、その方法として他の日本の小説家たちとは異なる場所に存在する、二人の類似点に関心を向けるべきであると提案している。

無論、加藤典洋が提案している「大江か村上山」から「大江と村上」という「評価の地勢図」の書き換えは、戦後、大江から村上へと続いてきた日本の現代文学の流れにテロ的な特性を加える。つまり脱戦後に属する大江からポストモダンに属する村上への連続性という問題は、これまでの日本の現代文学の流れに対して二人が占めている独特の位置に、それとは異なる特性として加えられる可能性を与えるという点で発展的な提案である。

加藤典洋のアプローチは二人が他の日本近代の小説家たちとは異なる点を共有していることに着目し、そういう共通点を持った二人に「会話」をさせようとするところであるといえる。しかしそのアプローチは、一九八七年における二つの作品に対する同時代的評価に属しているため、大江と村上の物語言説における根本的な差異による語り手の「ズレ」を説明するのは不可能であると思える。

以上を踏まえて「大江か村上山」の議論からまず読み取るべきことは、その評価の中で、大江も村上も変化を試みていたと主張している点である。本の売り上げを基準に、大ベストセラーになった『ノルウェイの森』に比べてそれほど売れなかった『懐かしい年への手紙』を対比させると、「これまでに書いた自分のすべての小説のメタ・フィクションをめざす」大江の試みは新しい読者を呼び起こすことができなかった。それに対して、「一〇〇パーセント・リアリズムへの挑戦」であった村上の試みは成功し、新し

い読者を増やしたことになる。つまり加藤典洋の読みでは読者層を増やした村上の変化だけが評価の基軸になっているのである。

それではなぜ、『懐かしい年への手紙』の物語言説として大江の「僕」が試みた変化は評価されることがなかったのか。それは、すでに第四章で論じたように一九七〇年代後半から大江が受け入れたと自ら論じている構造主義が大江研究のキャノンになったからである。そのため、『懐かしい年への手紙』から読み取るべき大江の新たな試みは、そのキャノンの枠組みでの評価にとどまるしかない。すなわち、一九八〇年代の大江は一九七〇年代後半に流入されたロシアのフォルマリズムに基づいた「構造主義」を用いて、個人の体験による痛みから生じた「狂気」を社会全体に関わる問題として提起した。そして、その「狂気」から個人と社会のレベルとしての「救済」を求めようとした。その結果、「それぞれに書いた森のなかの谷間の小宇宙を、なんとか一度統合」しようとして試みた『懐かしい年への手紙』という作を通して、大江は文学的想像力のトポスを「異化」して、現実を「メタファー」的ユートピアとして完璧に再現して作り出すことに成功したと評することができる。そうであるとすれば、物語の構造としてユートピアの「メタファー」的志向点を構築したにもかかわらず、既存の読者にも読みにくい小説になった⁵⁾のは、大江の「個人的な体験」のトポスである「四国の森」が「小宇宙」として読者から距離感を感じさせたからであるといえる。まるで芸術品として普通の住宅地ではなく美術館に展示される建築家の完璧な家のように。こうして、『懐かしい年への手紙』で大江が読者に「星座を作らせようとした」という目論見は失敗したと位置づけられたのだ。

しかし、『懐かしい年への手紙』は本当にそう評価されるべきであろうか。一つの可能性として、『懐かしい年への手紙』に内包された読者がそれまでの大江研究のカノン化されたとすれば、大江の新たな試みは誤解して評価されたことが挙げられる。それを検証するためには、内包された読者が異なる『ノルウェイの森』との比較が有効だろう。つまり、大江と村上の共通点を基にする加藤典洋の発展的提案を二人の差異を見出す方法に換えることで、二人を「会話」させるのではなく「対話」させることとしてアプローチする必要がある。ここで言う「対話」(ダイアログ)と「会話」(カンバセーション)は明確に違う概念であるが、「会話」は同化を促すことであり、「対話」は違いを見つけて摺り合わせることを目指すものである⁶⁾。

『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』に内包された読者が異なることによつて、『評価の地勢図』が両極化されるという結果を生み出したとも言える。が、それは「大江か村上か」という選択を強要した社会的言説の優位論に属する論議の中で生まれたものである。本章ではそれに包含される恐れを避けるため、二人を繋げる連続性を基軸にする。つまり、『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』を中心に、大江と村上を「対話」させることで、「大江と村上」という「評価の地勢図」を再構築することを目指す。そして、大江と村上が目論んだ、『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』における物語言説の異なる方向を区別して読み取ること、二つの作品でそれぞれ発信している自己物語としての物語内容がより明確になると思われる。

二、小説から「僕」を消せるのか―『ノルウェイの森』の場合―

『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』は両者とも「僕」の記憶の物語である。「僕」という一人の語り手が想定されて、その「僕」は、物語られる過去の状況・事象から距離を置く物語言説を通じて記憶を物語る。

ジュネットは物語言説の分析を構成するため、時間・叙法・態の三つの文法用語を参考にして物語論を整理した。その中で、叙法は物語言説における、物語内容の「再現」の諸様態（そのさまざまな形式と度合）を扱う範疇であるとしている。言い換えれば、「物語情報の制御」の諸形式を扱う範疇である。この範疇の低位範疇として、距離がある。距離では、情報量の調節およびそれに伴う語り手の介入の度合による物語情報の制御の仕方を扱っている。それは、従来、ミメーシス（模倣による物語言説）／ディエゲーシス（純粋な物語言説）、あるいは示すこと（ショウイング）／語ること（テリング）の対立として研究されてきた領域である。物語言説が出来事を報告する場合にはミメーシスの可能性は排除され、ディエゲーシスのさまざまな度合いが見出されるだけだが、物語言説が作中人物の言葉を報告する場合は、ミメーシス性が高く、距離の小さい再現された言説（直接話法の形式）、中間的な距離を保つ転記された言説（間接話法の形式）、語り手の介入の度合がもつとも大きく、ミメーシス性が低く語られた、または物語化された言説という三つのタイプが区別される⁽⁷⁾。

これからの論究ではジュネットの分類に照らし合わせて『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』における「僕」の物語内容との距離による叙法に注目し、その「僕」に内面化された現実の大江と村上について考察する。なぜなら、現実の大江と村上は「僕」ではないと示していることこそ―二人が持つ日本近代小説の社会的言説（ここでは主に私小説を指す）と異なるという―共通点でありながら両極の読者層を持つ現象につながる結果にもなるからである⁽⁸⁾。

物語論の観点からみると、語り手は現実世界に肉体を持って存在する作家とも異なるし、物語言説から再構成される作者（内包された作者・暗黙の作者）とも区別される。語り手は言葉によって状況・事象を物語るが、内包された作者はそうではなく、語り手によって物語られた言葉の選択や配列の責任を持つのみである。一人称小説の場合、両者は混同して受け取られることが少なくない⁽⁹⁾。日本の近代小説における私小説は語り手がしばしば作者本人と同一視され、作者の年譜との比較検証されることが多いほど、まさに語り手と現実の作家の区別が曖昧であるといえる。

私小説は作家自身を語り手として、日常生活で取材したことから芸術的感興を呼びおこすため、自らの実体験をそのまま文学的な対象にした⁽¹⁰⁾ものである。小林秀雄は、近代の西欧小説が日本に導入されながら社会小説として発展することができなかった、つまり西欧の「私」は社会化されているが、日本の「私」は社会化されていないまま、作家個人の心境世界へ帰着して日本的な独特の私小説として発展したと論じている⁽¹¹⁾。そうであるとすれば、私小説における語り手は物語世界を構築した作家に対応するし、そのように構築された物語世界は作家が目の当たりにしている作家の現実世界に対応さ

せることができる。だから、私小説で語られる作家の現実世界は、その作家が自分自身の現実世界の中で物語世界という一つの虚構構造を構築することによってようやく作家に受け入れられる。言い換えると、作家が自分の現実世界を物語世界として再構築し、またそのように再構築された物語世界を自分の現実世界として受け入れたともいえる。

これに対して、大江の「僕」と村上の「僕」（以後、『懐かしい年への手紙』での「僕」は「Kちゃん」、『ノルウェイの森』の「僕」は「ワタナベ」と表記する）はそれぞれ大江と村上の現実世界と各々の物語世界において、どのように物語言説を語っているのか。

『ノルウェイの森』の冒頭は機内を語る「僕」で始まっている。

僕は三十七歳で、そのときボーイング747のシートに座っていた。その巨大な飛行機はぶ厚い雨雲をくぐり抜けて降下し、ハンブルク空港に着陸しようとしているところだった。

この冒頭に現在の「ワタナベ」はいない。ただし、「ハンブルク空港に着陸」している「ボーイング747のシートに座っていた」と語る「三十七歳」の「ワタナベ」がいる。つまり「ワタナベ」の「物語化された言説」から始まっているのだ。そして、機内の「天井のスピーカーから小さな音」で流れる「ノルウェイの森」のBGMに触発され、いつものような「混乱」に導かれて一八年という歳月が一気に巻き戻される。それは、一八年前の彼女と話し合っていた「草原の風景」で、「ワタナベ」の「物語化された言説」によって語られる。「物語化された言説」は物語内容における「ワタナベ」の介入の度合（距離）がもつとも大きくて、ミメシス性が低い。したがって、「ワタナベ」が「物語化された言説」を先に語ることで、読者は「ワタナベ」の記憶を限りなく現実の時間として受け入れながら、結局は仮想された時間にすぎないことに導かれる。だから、読者は「ワタナベ」が現在でも「あの草原の風景をはっきりと思い出すことができる」が、「ひよっとして自分はいちばん肝心な部分の記憶を失ってしまったているんじゃないか」と不安にもなっていることも共有できる。記憶の共有を呼び起こすものはもう一つある。「頭がはりさけてしまわないように身をかがめて両手で顔を覆い、そのままじっとして」シートにうづくまる「ワタナベ」を気遣う乗客は一人もいない。そこから、「ワタナベ」の記憶は誰にも共有できず自分の中で寂しく回想されるだけであるようにみえるが、「ドイツ人のスチュワーデス」との「再現された言説」によってミメシス性が強くなり、距離は小さくなる。その結果、「そういうこと私にもときどきありますよ」という「ドイツ人のスチュワーデス」の言葉はそのまま、読者の言葉にもなる。

「ワタナベ」の物語言説はその後、思い出すのにやや時間がかかる直子の顔など、つまり彼女の記憶が「彼女はそのとき何の話をしていたんだっけ？」という問いとして続けられる。それに関する回答は「そうだ、彼女は僕に野井戸の話をしていたのだ」というように「転記された言説」になって語られる。そして、「野井戸の話」は「野井戸」をメタファーとして使う直子に直接託され、「それは本当に—本当に深いのだ」と直子

が言いながら「ワタナベ」と直子の話し合いは「再現された言説」として語られる。

このように、『ノルウェイの森』の「第一章」における「ワタナベ」の物語言説を順番に整理すると、「物語化された言説」から「転記された言説」へ、そして「再現された言説」になる。これはミメーシスの傾向からみれば、弱い方から強い方への変化になる。逆に、物語内容との距離は大きい方から小さい方へ変化する。現実の物理法則では時間の変化がなければ速度と距離は比例する。これまでの物語内容は「ワタナベ」の記憶における物語言説であるので、時間は過去にとどまっている。したがって、物語内容との距離が物語言説によって小さくなる。そう物語ることによって、読者に期待できる効果は何であろうか。それは、「ワタナベ」の記憶、それに起因する「混同」に関してやや早い段階で共有できたが、一方直子と直子の言葉を「ワタナベ」と共有するのは不可能であったということだ。ここで生み出された直子への謎、それが「第二章」以後の「ワタナベ」の物語言説を導いていくと言える。

「第二章」からは、一八歳に戻った「ワタナベ」の記憶の中で直子と緑は「ワタナベ」の物語言説として語られる。だが、「ワタナベ」が一八歳に戻る前、「第一章」の最後に現在の「ワタナベ」は次のように登場して来る。

何故彼女が僕に向って「私を忘れないで」と頼んだのか、その理由も今の僕にはわかる。もちろん直子は知っているのだ。僕の中で彼女に関する記憶がいつか薄らいでいくであろうということを。だからこそ彼女は僕に向って訴えかけねばならなかったのだ。「私のことをいつまでも忘れないで。私が存在していたことを覚えていて」と。

そう考えると僕はたまらなく哀しい。何故なら直子は僕のことを愛してさえないなかったからだ。

直子は「僕の中で彼女に関する記憶がいつか薄らいでいく」のをわかっていたので、「私を忘れないで」と頼む。その直子の言葉を受け入れた「ワタナベ」は、直子が「僕のことを愛してさえないなかった」と断言している。このように断言することで「ワタナベ」の物語言説は「転記された言説」へと変わる。なぜなら、「ワタナベ」が直子の心を推測して現在の自分の間接話法で言っていると推測されるからである。そうであるとすれば、なぜ「ワタナベ」は直子に対してそのように確信できるのか。それは、現在の「ワタナベ」が過去の経験を記憶しているからだと言える。直子に対して、「ワタナベ」の記憶を構築しているもう一つの軸は緑である。したがって、現在の「ワタナベ」の記憶からその断言の根拠を探そうとすれば、「ワタナベ」が抱いている「たまらなく哀しい」謎を解かなければならない。そのためには「第一章」の最後の部分と繋げて考える必要がある。

それからやがて緑が口を開いた。「あなた、今どこにいるの?」と彼女は静かな声で言った。

僕は今どこにいるのだ？

僕は受話器を持ったまま顔を上げ、電話ボックスのまわりをぐるりと見まわしてみた。

突然の直子の死に混乱していた「ワタナベ」は、レイコさんを通じてようやく素直にその死を受け入れることになる。もしくは、直子の死を乗り越えることができた。その結果、「ワタナベ」は緑に電話をかけて「君と最初から始めたい」と言う。その「ワタナベ」に対して緑は「長い間電話の向うで黙って」いる。そして「あなた、今どこにいるの？」と問いかける。緑の沈黙、そこで緑も「ワタナベ」も気づいたのだ。直子が「ワタナベ」を愛するにはもう遅かったこと、そして、緑も「ワタナベ」を愛するには遅くなってしまったことも。つまり、直子は「ワタナベ」を「愛してさえないなかった」のではなく「遅れて愛した」と言える。そして「ワタナベ」も、緑の沈黙によって自分も緑を愛することに遅れてしまったことに気づき、「僕は今どこにいるのだ？」と叫ぶのだ。そのように沈黙が介在しているために、最後の「ワタナベ」と緑の物語言説は物語内容と中間的な距離を保つ「転記された言説」になる必然性が生じるのだ。結局、「ワタナベ」が抱いている「たまらなく哀しい」ということは緑に起因することだと言える。『ノルウェイの森』の物語内容はこのように「ワタナベ」が語る物語言説に表象されている。言い換えれば、「ワタナベ」の物語言説は自分の記憶を再構築する設計図として作用しているのだ。

三、小説から「僕」を消せるのか―『懐かしい年への手紙』の場合―

『懐かしい年への手紙』は「Kちゃん」が「生まれ育った森のなかの、谷間の村で暮らしている妹」の電話から始まる。そして、妹から電話をもらうこの場面は、全体三部構成の中、物語内容として「第三部」に再度登場する。つまり、妹の電話が「Kちゃん」の物語言説における時間を区切っているのだ。それでは、なぜ「Kちゃん」の物語はこの電話から始まっているのか。「Kちゃん」の物語言説から言うと、この冒頭は「転記された言説」と言える。が、間接話法として記述されているのは妹に相談しに来た「ギー兄さんの妻であるわれわれの永年の友、オセツチャン」の言葉で、妹の言葉はミメーシス性が高く物語内容との距離の小さい「再現された言説」として語られている。

―もしKちゃんにしばらく滞在する気があれば、お祖母ちゃんと一緒でもギー兄さんの屋敷でもいいし。根拠地の運動の時の、「美しい村」の大きい楊の木の脇の一軒ね、Kちゃんが森のなかの土地に引揚げては来ないとあきらめてからも、電気料金の基本料はギー兄さんがずっと払うようになってきたそうよ。

妹の電話によれば、「Kちゃん」が泊まる場所は、「お祖母ちゃんと一緒でもギー兄さんの屋敷でも」どちらでも可能であるというように、すでに準備されている。そし

て「ギー兄さんの始めた事業のこと」を、妹が「直接の観察で話すこと」より「Kちゃん」自身が「先入見なしに見てもらおうほうがいい」という理屈をつくり、帰郷しなければならぬ状況に導いている。妹の電話を受けて「Kちゃん」は結局、家族と一緒に「谷間の村」を訪ねることになる。その時泊まる場所は、電話で妹が話したお祖母ちゃんの家である。

このように妹の電話から読者はこの物語に関するさまざまな情報を獲得できる。例えば、次のようなことである。「Kちゃん」が「谷間の村」から離れて暮らしているのはずいぶん昔のことであり、帰郷することも諦めていた。それは家族と関連があり、家族全員と一緒に動かなければならないという理由からである。また、「谷間の村」にいる「ギー兄さん」は「根拠地」の運動として「美しき村」を造った。ところが、何かの理由で今は新しい事業をやるうとしてしている。その新しい事業は妹や「Kちゃん」も関わっている問題である等々。

ここで注目すべきことは、妹の電話が「再現された言説」として語られていることである。もし、読者がこの情報を語り手の介入の度合がもつとも大きく、ミメーシス性の低い「物語化された言説」から得るとするならば、「Kちゃん」が物語内容としてその場面ごとに（例えば、「谷間の村」に帰るとしたら泊まる場所を確保するため動かなければならぬ）読者はその動きに従うようになるなど）能動的に登場しなければならぬ。が、「Kちゃん」は妹の電話を「再現された言説」として語らせ、物語内容から身を隠している。つまり、妹やオッセチャンは「谷間の村」と「ギー兄さん」に関して報告している。「Kちゃん」の情報源になっているのだ。そうすることによって、「Kちゃん」の物語言説は物語内容との距離が大きくなるように機能する。その結果、『懐かしい年への手紙』は「谷間の村」と「ギー兄さん」に関する物語として、その見せかけに成功しているといえる。

それだけではなく、「第一部」から「再現された言説」を能動的に仕掛けている「Kちゃん」の物語言説は、「第三部」で妹の電話にもう一度取り入れることで、物語内容の時間と共に変化する。その変化を確認するため、「第三部」で語られる二カ所の物語言説に注目してみたい。

まず一つ目は「現在時にそくして語ってきた仕方」を取っていた「Kちゃん」の物語が、『懐かしい年への手紙』の冒頭で、妹から電話がかかってきた時点までに「ギー兄さん」の半生を物語言説として語り終わった直後に、ようやく語る「ギー兄さん」との話し合いである。

オッセチャンが望んでいた現実の課題を解こうとする話し合いはしなかった。それはすでに書いたことだが、物語の初めに意識してとりのけておいた、ギー兄さんとのもうひとつの話し合いについてここで書きたい。

「Kちゃん」と「ギー兄さん」がこの話し合いを交わしていたのは、「Kちゃん」が家族と一緒に「谷間の村」に帰郷したときである。「Kちゃん」がそのとき帰郷した理由

は「オセツチャンが望んでいた現実の課題を解こうとする」ためであったし、それを電話で頼んだのは妹である。その時、「Kちゃん」は「ギー兄さん」と堰堤工事の現場をめぐりながらこの話合いをした。その後、「Kちゃん」は「まだよくその意味がたわりえぬのではないかと疑われる」から、「物語の結びちかくまで取っておきたい」と語り、その内容を明かさなかった。

「ギー兄さん」と「Kちゃん」の話合いは主に「再現された言説」として語られているようにみえる。なぜ「再現された言説」であると断言できないのかというと、それは「ギー兄さん」と「Kちゃん」の「再現された言説」の間に「物語化された言説」が挿入されているからだ。

たとえそれが大時代な芝居に見えなくとも、ギー兄さんはもうこの土地から外には出ぬと決意した人であり、ダンテを読みつづけて終生暮す人なのだから、かれが世界観照のためのモデルを建設することを、ギー兄さんを知る者らはむしろ、喜びとすべきではないか？

「Kちゃん」自身に問いかけているとも思えるこの「物語化された言説」から考えると、「Kちゃん」はその時、既に「ギー兄さん」の「煉獄モデル」を理解していることになる。そうであれば、「Kちゃん」の物語は「煉獄モデル」を構想するまでの「ギー兄さん」の時間ではなく、「谷間の村」を「煉獄モデル」として建設していく時間が主に語られるべきである。なぜなら、『懐かしい年への手紙』は「Kちゃん」が語る「ギー兄さん」の物語として出発したものであり、「ギー兄さん」の考え方を「Kちゃん」のみが共有することはできないからだ。もし仮に共有することができたとすれば、その時点で読者は「ギー兄さん」が「谷間の村」に「煉獄モデル」を建設しようとする計画に対して「WHY」より「HOW」に焦点を合わせようとするだろう。それに対して、『懐かしい年への手紙』の物語内容は「ギー兄さん」が「谷間の村」に「煉獄モデル」を建設する構想に到るまでが主に語られている。そして、「ギー兄さん」が「谷間の村」に「煉獄モデル」を建設していく時間は、地方紙の記事や「ギー兄さん」の謎の死と共に手紙という物語言説として「第三部」の最後に少し語られる。したがって、「Kちゃん」の自問は物語の結果として生み出されたものにならない。つまり、前述の引用に自問しているのは、「谷間の村」を「美しい村」の「根拠地」から「煉獄モデル」に変えようとする「ギー兄さん」と、二人で話合っていたその場所での「Kちゃん」ではなく、この物語を書いている現在の「Kちゃん」である。言い換えれば、このように「再現された言説」の間にある「物語化された言説」、これは「ギー兄さん」と「谷間の村」を物語言説として語った結果とその物語言説におけるメカニズムであるといえる。

「Kちゃん」の物語言説の変化として注目すべき二つ目は、「第三部」の最後に物語の結びとして「Kちゃん」が書いている手紙である。「Kちゃん」は物語内容として『懐かしい年への手紙』の中に、何度も手紙を登場させている。「ギー兄さん」や妹は手紙を通じて「Kちゃん」が書いた小説の評や「谷間の村」の事情を「Kちゃん」に報

告し、そして意見を交換している。この時、「Kちゃん」は「再現された言説」として物語内容を語っている。宛先と手紙を受け取って読む人は「Kちゃん」に決まっているし、もしそうではない場合でも、例えば宛先が、「Kちゃん」の妻になっても実際に読む人は「Kちゃん」であると読者は認知できる。そして、読者は拒否感を感じないまま「再現された言説」として、「ギー兄さん」と妹の手紙を読み取る。さらに、「Kちゃん」が「ギー兄さん」に書いている手紙も書いている主体が「Kちゃん」であるので、読者は「ギー兄さん」と妹の手紙が同じく「再現された言説」として語られていることを、拒否感なく受け取っている。

そうであるものの、『懐かしい年への手紙』を結ぶ「Kちゃん」の手紙は、以前「Kちゃん」が書いた手紙と異なる点がいくつかあるので、そのまま「再現された言説」として読み取りにくい。この手紙も宛先が誰であるのかはすでに明かしている。

ギー兄さん、僕はあなたに向けて書く手紙として、この物語を結ぶ。あなたの死体が―つまり、あなたが脱ぎ棄てた仮りの魂の宿り、桎梏としての肉体が―、堰堤までちがまで水が満ちたテン窪の人造湖に浮んでいるのを、工事の仕上げた増員されて市街地域から小型バスでやって来た、労務者たちが発見した。

この引用は手紙の最初の部分で、「Kちゃん」は「ギー兄さん」に向けて書く手紙であることを示している。この手紙の宛先は確かに「ギー兄さん」になる。しかし、「ギー兄さん」は死んだ人である。物理的現実世界に死んだ人が手紙を読むことはできない。つまり、「Kちゃん」が「ギー兄さん」の死体を「仮りの魂の宿り・桎梏としての肉体」として表現していることから考えると、この手紙の宛先はこの世にはいない「ギー兄さん」の魂になる。というのも魂の形でもこの世にいるならあえて死体がどのように発見されたのか、いちいち報告する必要はないからだ。だとすれば、「Kちゃん」は「ギー兄さん」の魂がどこに存在することを想定して手紙を書いているのか。「谷間の村」には「死ぬと魂が体から離れて、グルグルと旋回して森の高い所に昇って、木の根方で、また生まれるまでジッと待っている」という死生観が伝承されてきた。「ギー兄さん」はその神話を受けいれて、現世の人は「自分で動かし方を知っている躰と一緒の時に、魂の運動の仕方を練習」するための重要な帰郷の訓練として、「森のなかの土地で根拠地の運動」を起こした。その結果、「ギー兄さん」は結局失敗したが、「殺人と入獄という並なみならぬ冒険から生還して」「煉獄」の高い山が見えてくる海域での難船によって終わる「ダンテが描くユリシーズの冒険」のように、「谷間の村」に「煉獄モデル」を建設する構想に取り組む。そして、「救われた者らの魂をかれらの浄罪の山へみちびく天使の船」によって、ついに「湖上を渡る水を連想させる人造湖」で死体として発見される。このように「ギー兄さん」と「Kちゃん」が谷間の村に関して『懐かしい年への手紙』の物語内容に底流し続けて共有するのが、「谷間の村」に伝承されてきた神話から、ダンテの『神曲』へ変わったといえる。それを踏まえると、「ギー兄さん」の魂は「煉獄」にいと「Kちゃん」が思う可能性は高い。そうであれば、結局「Kちゃん」

はその「煉獄」にいる「ギー兄さん」のために手紙を書いていたことになる。「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」という望みを込めて。

「煉獄」とは、「地獄」に行くほどの重罪を犯してはいないが、「天国」にのぼることは欠けている人々が「天国」に行くために生前の悪徳を懺悔し、浄罪する所である。光と闇が交差する境界に位置しており、人々は「天国」にのぼっていく日を待ちながら苦行をするが、その苦行はそれほど苦しいものではない。自らが犯した悪徳を懺悔し浄罪すれば「天国」が約束されているので、人々はその苦行をうれしく受け入れる。『神曲』では、「煉獄」の一番下の階から最も上の階まで人間の七種類の悪徳―「暴食」、「色欲」、「強欲」、「憂鬱」、「憤怒」、「怠惰」、「虚飾」、「傲慢」―を懺悔しながら一層一層上がる構造として描写されている。ダンテの『神曲』においても、悪徳を示す額に刻まれた「七個のP」が「煉獄」の各々の階を懺悔しながら通過するたびに一つずつ消される。そして、生きていく人々の、亡者に対する祈禱が「煉獄」での苦行を軽減させるので、死んだ者のための祈禱は亡者の「天国行」のためにとっても重要なこととなる⁽¹²⁾。つまり永遠に苦行あるいは歓喜が続く「地獄」と「天国」は死んだ人の領域であるが、終わりがある「煉獄」は生きていく人の領域である。だから「ギー兄さん」の死体が浮かんでいた「人造湖」は「谷間の村」の神話として流れる「循環する時」に属しているし、そうすることで、「ギー兄さん」が「谷間の村」に「煉獄モデル」を建設する意図を表すメタファーになる。そして、手紙は次のように終わっている。

ギー兄さんよ、その懐かしい年のなかの、いつまでも循環する時に生きるわれわれへむけて、僕は幾度も幾通も、手紙を書く。この手紙に始まり、それがあなたのいなくなった現世で、僕が生を終わりまでかきつづけてゆくはずの、これからの仕事となるろう。

しかし、右記の手紙を「煉獄」にいる「ギー兄さん」が「天国」に行けるように祈る手紙であると断定するには、少々無理がある。特にこの手紙の内容は「天国」に導く祈りとしては相応しくない。なぜならこの手紙の内容は「ギー兄さん」の死んだ日から死体の発見までの経緯が大半であるからである。そして、「Kちゃん」は死体が発見された時の情景（「ギー兄さん」の死体が人造湖の上に浮かんでいる様子）を『神曲』の「煉獄」の島への描写に重ねているが、それは「Kちゃん」が実際に目撃した経験ではない。ただ、「谷間の村」の村人から聞いた情報に基づいて、「ギー兄さん」と共有していた『神曲』を彼らの経験としてイメージ化した物語言説である。そして、この手紙は「ギー兄さんよ」と呼び続けながら書いていて、「ギー兄さん」という宛先が決まっているように見えるが、これはそのまま「再現された言説」ではない。もしくは、手紙ともいえない。つまり、この手紙は手紙というよりは、「Kちゃん」が「ギー兄さん」の死に触発されて行った自分の懺悔を読者に報告する報告書であるのだ。それにもかかわらず、「ギー兄さんよ、そのうちあなたは挑発を真正面から引受けて、自分の「哲学」

を説教しはじめたのだ」というように、「Kちゃん」は「ギー兄さん」の死を実際の経験として語っているのではないし、誰からの報告に基づく再現のみ語っているのではない。つまり、「ギー兄さん」の死の経緯を語る「Kちゃん」は物語言説として存在していない。このように語り手として「Kちゃん」の存在を否定すると、読者は「ギー兄さん」の死と直面することになる。これは「Kちゃん」と「ギー兄さん」、読者と大江の物語内容との距離が曖昧になることを意味する。言い換えれば、最後の手紙には「Kちゃん」の物語言説が存在しないと見える。存在するのは「ギー兄さん」を語り手にして書いた「ギー兄さん」の「物語化された言説」と大江が「懐かしい年」へ送る「転記された言説」であり、その二つの物語言説が混在したものだ。そのように混在している二つの物語言説は結局、物語内容における「Kちゃん」の虚構世界と大江の現実世界の混在を意味する。

これまで、二回繰り返し返している妹からの電話の場面を中心にして、時間の循環とともに変化している物語言説を考察してみた。以上の内容をまとめてみると、最初の電話が示しているのはミメシス性が高く距離の小さい「再現された言説」である。妹の電話内容をオセツチャンとは異なる「再現された言説」にすることによって、「Kちゃん」の情報提供者としての妹の介入度は高くなる。そのため、ここでの「Kちゃん」の物語言説は物語内容との客観的距離を維持している。その結果、『懐かしい年への手紙』は「Kちゃん」ではなく「ギー兄さん」の物語に見せかけることに成功している。

その反面、「Kちゃん」は妹からの電話の場面を「第三章」でもう一度言及することで、過去の時間を現在の時間に織り込む。こうして、「Kちゃん」は隠していた「ギー兄さん」との話を、「再現された言説」と「物語化された言説」の二つを混在させて配置している。その配置によって「Kちゃん」の物語言説による目論見が物語内容としてようやく提示される。そして、物語を結ぶ最後の手紙は「Kちゃん」の物語言説ではなく、読者との主観的距離によってリンクされている大江の物語言説として読み取られる。なぜなら、「Kちゃん」の物語言説として循環する時の中でみえてくるのは「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」だけではなく、「ギー兄さん」やオセツチャンや妹の姿もあるからだ。つまり、個人的な「Kちゃん」の苦しみが、公的な「大江健三郎」にリンクされているのだ。そういう意味で、最後の「ギー兄さん」に呼びかける手紙は、語り手、読者、作者、物語内容の間に存在する主観的でもあり、客観的でもある距離を同時に混在させていると言えるのではないだろうか。

四、『神曲』と『グレート・ギャツビー』が語っていること

本章の二節と三節で確認したように、大江と村上は『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』を通じて、以前の小説に書き続けた「僕」と物語言説による物語内容との距離に、変容をもたらすことを試みていたと思われる。各々の場合をみると、物語の外における現実世界にいる村上は『ノルウェイの森』から、それ以前の小説で使われた「僕」を消した。つまり『ノルウェイの森』以前の作品に採用してきた「僕」という

語り手を「ワタナベ」という語り手に換えたのだ。その結果、「僕」Ⅱ「村上春樹」という物語構造が解体され、『ノルウェイの森』は読者と「ワタナベ」が共有する記憶の物語言説として読み取られるのだ。一方、「Kちゃん」は個人的な体験（谷間の村やギ一兄さんのことなど）を公的な情報（妹の電話や地方紙の新聞記事など）として語るのにも拘わらず、読者は相変わらず大江の個人的体験から生まれた「僕」として『懐かしい年への手紙』を共有しようとしたと思われる。このような大江と村上が試みた読者と作家との時間的・心理的距離への変容をより極立たせるのが、『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』の物語内容としてたびたび言及されている『神曲』と『グレート・ギヤツビー』である。

まず『ノルウェイの森』からみてみよう。作中の「ワタナベ」は「気に入った本を何度も読みかえず」ことが好きであるが、そのなかで「最高の書物」の地位を与えているのはスコット・フィッツジェラルドの『グレート・ギヤツビー』である。『グレート・ギヤツビー』はアメリカのロストジェネレーション文学を代表するスコット・フィッツジェラルドが一九二五年に発表した小説である。スコット・フィッツジェラルドはイェール大学を卒業した後、証券会社に勤めているニック・キャラウェイの目で、西部の貧しい農家出身から億万長者になり上がったジェイ・ギヤツビーの恋の物語を描いている。「ワタナベ」は「一九六八年にスコット・フィッツジェラルドを読むというのは反動とまではいかなくとも、決して推奨される行為ではなかった」と語り、自分にとってスコット・フィッツジェラルドを読むということは社会的言説グランド・ナレーティブに属することではなく個人の日常であることを示している。こういう「ワタナベ」の物語言説で、読者は「ワタナベ」を一九六〇年代という時代の体験ではなく、村上春樹という個人的体験としてリンクして読み取るのだ。「ワタナベ」は『グレート・ギヤツビー』がきっかけになって永沢と友だちになる。二人とも『グレート・ギヤツビー』が好きで何度も読んでいたのだが、その好きなポイントとは異なる方向に向かっているとみえる。その差について「ワタナベ」が読者に向かって直接語っているのではない。が、むしろ、その差を直接に語っていないことに「ワタナベ」の語り手的な位置が読み取られる。

「ワタナベ」は、「僕は気が向くと書棚から『グレート・ギヤツビー』をとりだし、出鱈目にページを開き、その部分をひとしきり読むことを習慣にしていたが、ただの一度も失望させられることはなかった。一ページとしてつまらないページはなかった。なんて素晴らしいんだろうと僕は思った。そして人々にその素晴らしさを伝えたいと思った」と語っている。この言及から「ワタナベ」が何回も繰り返し読んでいたポイントが分かる。「ワタナベ」は「グレート・ギヤツビー」の物語内容に注目しているのではなく、ページごとの表現や文体に素晴らしさを感じているのだ。村上は『翻訳夜話』（村上春樹・柴田元幸、文春新書、二〇〇〇年）で翻訳が好きなのは、「文章というものがすごく好きだから、優れた文章に浸かりたい」のでその文章を日本語に変えて「紹介する喜び」があるからと述べている。いわば、「いい文章のメカニズムを解明してみたい」という関心があるという事である。実際、村上は『グレート・ギヤツビー』（中央公論新社、二〇〇六年）の翻訳をしている。それに対して永沢は「『グレート・ギヤツビー』

を三回読む男なら俺と友だちになれそうだな」といいながら「ワタナベ」と友だちになるうとしている。「僕なんかはるかに及ばないくらいの読書家」である永沢は「バルザック、ダンテ、ジョセフ・コンラッド、ディッケンズ」が好きである。その作家たちは「ワタナベ」に言わせると、「あまり今日性のある作家とは言えない」のである。それに永沢は「他人と同じものを読んでいれば他人と同じ考え方しかできなくなる」と言い、自分がその「死後三十年を経て」いる作家の本しか信用していない理由を語っている。つまり、永沢の読書の基準は完全にその物語内容に焦点を合わせているのだ。

言い換えれば、永沢は時代を超える物語内容を個性に起因するものとして読み取っている。『グレート・ギャツビー』が持つ物語内容、つまりギャツビーに投影されている時代性とかギャツビーの自己愛に注目していると言える。例えばデイジー・ブキャナンに求める愛は一〇〇パーセントの自分でなければならぬという「ギャツビー」の愛は他人に対する愛よりも強い自己愛として見える。永沢は「俺とワタナベの似ているところはね、自分のことを他人に理解してほしいと思っていないところなんだ」とその強い自己愛を「ワタナベ」からも感じている。しかし、「ワタナベ」は「理解しあいたいと思う相手だっています。ただそれ以外の人々にはある程度理解されなくても、まあこれは仕方ないだろうと思っています。あきらめてるんです。だから永沢さんの言うように理解されなくなつてかまわないと思つているわけじゃありません」といつて反論する。そういうように『グレート・ギャツビー』をめぐる永沢と「ワタナベ」の受容には微妙な違いが存在する。そのため、二人は余り『グレート・ギャツビー』に関して意見を交わしていない。そして、その差によってハツミに対する二人の行動は異なる。例えば三人が会うとき「ワタナベ」は常に真面目な態度をしているものの、永沢は軽い冗談ばかりしているのだ。

このように「ワタナベ」と永沢の『グレート・ギャツビー』をめぐる受容への差異を踏まえると、『ノルウェイの森』において『グレート・ギャツビー』は物語内容の共通点としてリンクされるのではなく、物語言説の側面からアプローチさせる必要がある。

昔の恋人であるデイジーの心をもう一度取り戻すために、自分のすべてをかけるギャツビーの興亡を描いたニック・キャラウェイの物語は「僕」が語る回想小説という点で『ノルウェイの森』と類似性を持つ。三七歳の「ワタナベ」が一八年前の事を回想しながら物語を始めているならば、ニック・キャラウェイはギャツビーが死んだ二年後、その時のことを回想して語っている。しかし、こうした類似性はあくまでも表面的なものにすぎない。ただ、それを「ワタナベ」とニック・キャラウェイが事件を語る物語言説の特徴から掘り下げてゆくと、作品創作の基調において、さらに興味深い共通点があることに気がつく。

ニック・キャラウェイは事件を「再現された言説」と「転記された言説」より「物語化された言説」を通じて読者らに伝える。例えば、ギャツビーに対して他の登場人物らがいるいろ話しているが、そういう「物語化された言説」はギャツビーという人物に関する読者の興味を起こさせるし、物語を導いていく。が、その「物語化された言説」は、ギャツビーが物語内容としてどういう人物であるのかという情報を読者に提供してくれ

ない。プラザホテルで大激突する時、ギャツビーはようやく自分を表すのだ。つまり、語り手であるニック・キャラウェイがフィルターになってギャツビーを不分明にしていると考える。このようにニック・キャラウェイは「再現された言説」と「転記された言説」より「物語化された言説」を語っている。彼は、それを通じて物語内容を読者らに伝えることに、語り手がもつ聴覚的效果より読者として読んで想像させる視覚的效果を強く狙っていると思える。

他方「ワタナベ」は何人もの登場人物の会話を通じて物語内容として事件を読者らに伝える場合が多い。例えば、語り手の「ワタナベ」に「「まるでシエラザードみたいですね」といわしめるほど、巧妙なストーリー・テラーであるレイコさんの心地よく口当りのいい言葉を借りながら、村上春樹はかなりシリアスな主張を語っている」⁽¹³⁾ように。だが「ワタナベ」は自分の心理も「物語化された言説」として描写し、かなりの部分に織り込んでいく。それは、直子やレイコ、緑などとの手紙のやりとりとして提示しているし、本とその読書へのコメントでも提示されている。一般に手紙は他者とのコミュニケーションの道具であるが、「ワタナベ」が提示している手紙は「まるで手紙を書くことでバラバラに崩れてしまいそうになる生活をようやくなぎまとめている」と自らいっているように、コミュニケーションの道具ではなく「ワタナベ」の心の声を読者に見せるものである。そういうように「ワタナベ」は聴覚的效果を狙いながら読者が読んで想像する視覚的效果を織り込むことで読者に自らの物語を告げている。

さらに、ニック・キャラウェイは語り手であると同時に作中人物としての役割をする。一方では傍観者や目撃者のようにギャツビーと関連した事件をそばで見守りながら読者に伝達して、他方では作中人物として事件に直接介入もする。つまり、ニック・キャラウェイは物語の内と外を自由に出入りして物語内容を読者に伝達していると言える。このようなニック・キャラウェイの語り手としての位置によって、ギャツビーの物語に焦点がおかれている物語内容を、読者はニック・キャラウェイの物語として読み取ることが出来る。それに対して、語り手の「ワタナベ」であるが、直子やレイコ、緑、突撃隊、永沢、ハツミは自ら「ワタナベ」に自分が抱えている心の悩みを語り、物語内容としては「ワタナベ」に「聞き手」の役割を要求している。桜井哲夫もそれを指摘し、そこからは「ワタナベ」に「聞き手」の役割を要求している。桜井哲夫もそれを指摘し、そこからは「彼の周囲に登場する人々は、彼に語りかけることによって自分を何とかとりもどそうとあがき続けているのだが、読者はその登場人物の時々の悩みのどれかに自らの悩みを投影させることが可能な」ので、「ワタナベ」は「表面的には、主人公となっているが、この小説の真の主人公は、読者一人一人なのである」⁽¹⁴⁾と述べている。

つまり、「ワタナベ」が『グレート・ギャツビー』を物語内容の中に織り込んだ目論見は読者に『グレート・ギャツビー』の主体が誰であるのかという謎を与えるためではないのである。それより、寧ろ読者が物語内容に直接、巻き込まれることによって『グレート・ギャツビー』を物語内容における謎として新たに創出させている。言い換えれば、読者を『ノルウェイの森』の物語内容として『グレート・ギャツビー』の物語言説に注目させ、『ノルウェイの森』の物語言説を能動的に解釈するように導いているといえる。

一方『懐かしい年への手紙』に底流しているのはダンテの『神曲』である。『懐かしい年への手紙』はダンテの『神曲』を読み解く形で、それに沿いながら、「谷間の村」を出て東京で作家になった「Kちゃん」と、その作品を批評する「ギー兄さん」の物語として読み取れる。「Kちゃん」は物語の最初から「ギー兄さん自身は、昂奮して奇態なことをやっているという様子ではなく、むしろ冷静な自己抑制ぶりで、事業の現場指揮のある日も、帰ってくればダンテを読む習慣を変えていない」というように、ダンテが「ギー兄さん」に強く影響を与えていると言及している。「ギー兄さん」は、「Kちゃん」との結婚に悩んで「谷間の村」を訪ねたオユースンにも山川丙三郎の訳だとわかった「地獄第十三曲」の一節を暗誦してみせるぐらいに、ダンテの『神曲』を「生涯の読書の核心」にしていた。

「ギー兄さん」は「世界モデル」として「谷間の村」に「美しい村」を建設しようとした。が、「美しい村」に対する「ギー兄さん」の真意は、事件後「こちら側」に戻ってきてから、「谷間の村」に「煉獄モデル」を建設しようとすることに変わる。その「ギー兄さん」の行動変化に「谷間の村」の女たちは「Kちゃん」が「谷間の村に戻り、ギー兄さんのやっている事業を見、かつはかれと話合うということではできないかと」要請しながら『懐かしい年への手紙』は物語として動き始める。

形式的にも全体が三部構成であることから、「Kちゃん」の物語言説はダンテが『神曲』で死後世界を旅行している「地獄」↓「煉獄」↓「天国」の順序に従っていると言える。そして、本章の三節でダンテの死と再生をめぐる魂の旅は、「谷間の村」の「自分の木」という死生観とも繋がっていることをすでに言及した。大江自身⁽¹⁾も「ダンテの『神曲』は、幾つもの翻訳をつうじて高校の初年級から読んでいた」と言及し「自身の読書として、ダンテが本当に意味を持ちはじめたのは、レインを導き手としてブレイクの神祕主義的な側面を読むことをつうじてだった」とその読書経験を語っている。そして、神祕主義的世界に学び初め、それに関する『神曲』とその研究書に関心が向き、その中、「パトリック・ボイドの『ダンテ、神話を愛する人にして知を愛する人。宇宙のなかの人間』に「みちびかれて考えた主題を、私は後に『懐かしい年への手紙』に書くことになった」として、『懐かしい年への手紙』の世界観がダンテの『神曲』と繋がっていることを示している。

そのなかでも興味深いのは『神曲』の語り手に注目している「Kちゃん」の物語言説である。「ルカーチがダンテは最後の叙事詩と最初の長編小説を書いた」ということから、「ギー兄さん」は「『神曲』が「私」という語り手を通じて書かれていることで、読み手はこの冒険の主が、その物語を語るために帰還したことへはじめから了解を持つ」と解釈している。「ギー兄さん」の『神曲』の語り手に対するそういう解釈から「Kちゃん」は「ギー兄さんが殺人と入獄という並々ならぬ冒険から生還して、「私」の体験したところを語り始める日」を思うのだ。その「ギー兄さん」の物語を「ギー兄さん」の「私」ではなく「Kちゃん」の「僕」が語るのが『懐かしい年への手紙』の物語内容である。ならば、読者にもとめられているのは『懐かしい年への手紙』とダンテの『神曲』の世界観がはじめからつながっているという認識である。

一三〇〇年復活祭である聖金曜日夕方から復活主日（木曜日）までの一週間に起きた、古代ローマの詩人ウエルギリウスとベアトリーチェとの虚構の出会いを通じてダンテは、追放が自分を待っていることを知るようになる（無論、実際に神曲を書いている時彼はすでにフィレンツェで追放された立場であった）。小川正廣によればこのような形式の構想を通じて、ダンテは亡命中に体験することを創造しただけでなく、彼が自身の災難にどんな方法で対処するかを説明し、イタリヤが処した難関の解決策までも提示することができたといえる。このようにダンテという個人の流浪は一つの国の諸問題をも包括する小宇宙ともなり、人間の墮落像を現わすことになったという¹⁵⁰。ダンテの物語がこのように歴史的特殊性と典型性を持つとすれば、「Kちゃん」はそういうダンテの『神曲』への創作の基調に注目しているといえよう。

『神曲』は「地獄編」、「煉獄編」、「天国編」に分かれている。ダンテは「地獄」、「煉獄」、「天国」を過ぎ去るが、「地獄」の一曲をプロローグとすれば各編は三三曲で形成されている。この三三曲で成り立った各編は互いに深い相関関係を有している。全編一〇〇曲で構成されている『神曲』は、「三」という数字を非常に重要視する。これはキリスト教でいう、いわゆる三位一体を意味するためである¹⁵¹。要するに『神曲』は中世キリスト教的世界観に属していた詩人ダンテが死後世界をキリスト教的感觉で再現した作品であるといえる。

しかし、ダンテは「煉獄」を附加することで神に対する無条件な服従よりも、人間の意志を重要視した世界観を示す。「ギー兄さん」はいわばそのダンテの世界観に共感したとみえる。以下その理由について考察しよう。

『懐かしい年への手紙』に引用されている『神曲』を三部構成に沿って分類すると、以下の通りである。

「第一部」

神曲地獄第十三曲・神曲地獄第十三曲・神曲地獄第三曲・神曲天堂第二十五曲・神曲天堂第三十三曲

「第二部」

神曲地獄第十七曲・神曲浄火第二十八曲・神曲浄火第十五章・神曲地獄第七曲・神曲地獄第七曲

「第三部」

神曲浄火第一曲・神曲地獄第一曲・神曲地獄第二十六曲・神曲浄火第一曲・神曲天堂第三十三曲・神曲浄火第十五章・神曲浄火第一曲・神曲浄火第二曲・神曲浄火第二曲・神曲浄火第二曲

各々の部ごとにまとめると、「第一部」は「地獄」と「天国」、「第二部」は「地獄」と「煉獄」、「第三部」は「地獄」、「煉獄」、「天国」がすべて引用されている。この引用は、「再現された言説」（手紙）や「転記された言説」（第三者としての会話の再構成）の形をしているが、「ギー兄さん」の物語内容からアプローチすると、「Kち

やん」の「物語化された言説」として読み取れる。その理由は「ギー兄さん」の人生の歩みと関連が深い。「ギー兄さん」は「根拠地運動」として「谷間の村」に「美しい村」を建設しようとした計画が失敗し、その後、事件を起こして「そちらの側」（刑務所）に十年間生活する事になる。その時、「ギー兄さん」はダンテの『神曲』を読み直し、「地獄」と「天国」の世界に注目した過去とは違って、むしろ「煉獄」へ関心をもつようになる。そのような「ギー兄さん」のことを、『神曲』の構成に従っている『懐かしい年への手紙』の三部構成、その物語内容の中で「地獄」と「天国」、そして「煉獄」の引用を上のように配置することで表している。そして、「ギー兄さん」は特に『神曲』に描かれている死後世界の構造に注目している。「地獄第十三曲」からアリストテレスの気象学に話を結んで、その結果「地獄」の構造を「四大要素の循環が、つまり気象学的な大きい循環」として回帰する「四国の森」に置き換えている。

中世の世界像は、すべての宇宙がピラミッドのように位階秩序が明確な体系とする。その宇宙の一番下には無生物が位置して、最上の段階にはこのすべての秩序を創造した神が位置する。全てのものはこの位階秩序の中で与えられた座を守っており、驚異的なことに互いが連結されている。『神曲』はこのような姿と秩序を持つ宇宙を旅行した記録だ。ダンテの詩は中世の神学と宇宙に関するほとんどすべての知識の集大成だけでなく、一四世紀始めのフィレンツェ社会を反映する時代史的な文書であると同時にその時代を生きた個人の内的な旅行記でもある¹¹⁸⁾。

そのような循環の観点から見れば、『神曲』は霊の外出であると同時に宇宙を貫く旅行ともいえる。その旅行は「地獄」から始まって「煉獄」をすぎて、しばらく地上の楽園を経る。そこでベアトリーチェと会い、その光に導かれて「天国」に行く。そのような『神曲』の「浄火第二曲」を引用して描写しているのは「ギー兄さん」の死体が浮かんでいる人造湖である。そこは地上の楽園を経て「煉獄」に渡るその地点であり、また「懐かしい年」として時間が存在している場所と言える。要するに、『神曲』が最も人生の暗い夜から始まって明るい光で終わっている物語であり、それに沿って『懐かしい年への手紙』も伝承されてきた神話だけが存在する「谷間の村」、その現在の時間を語る「Kちゃん」から始まり、「煉獄」の計画によって変化した未来に向かう「谷間の村」を語る「Kちゃん」によって終わっている物語といえる。つまり「地獄」や「天国」より、「煉獄」への構造に関する「ギー兄さん」の想像力によって「Kちゃん」の物語は終わっているのだ。そのように『懐かしい年への手紙』はユートピアやシジフォスの苦痛のように永遠の繰り返しではなく、賞と罰、善と悪のように描写しているダンテに繋がっていると言える。

『神曲』から取っている三部構成という物語構造はそれ自体が物語言説の主体になって、「Kちゃん」が記憶する「谷間の村」を表象している。そういう意味で、『懐かしい年への手紙』は「Kちゃん」の物語であることを『神曲』を通じて表象していると思われる。しかし、読者はその本質を大江と「Kちゃん」を同一視する事によって共有できなかったのではないか。言い換えれば、『懐かしい年への手紙』を「Kちゃん」の物語言説として読み取るためには、大江の前作を一つ一つ繋いで読むことが前提として要

求されるのではなく、『神曲』の世界観を先行して共有する必要があったのだ。

以上の考察をまとめてみると、「ワタナベ」は『グレート・ギャツビー』を物語創作の基調においてのメタ・フィクションとして扱っているともいえる。つまり、『グレート・ギャツビー』が引用された本質はギャツビーにあるのではなく、ニックという語り手の物語言説にあるのだ。それに対して、語り手としての「Kちゃん」は『神曲』の本質的な世界観を「懐かしい年」として共有している。『神曲』との形式的共通点を維持しているながら、あるいはダンテの死後世界の旅を辿りながら、その引用を通して自分の物語言説を確立しているのだ。

五、韓国における「大江と村上」の受容

『グレート・ギャツビー』を提示しながらギャツビーを強要していない「ワタナベ」は、それを読む読者により多様なポイントを探すようにさせている。このように語り手として確固たる判断の留保を通した、あるいはその判断余地を残す余韻によって、読者の間には普遍的な同質性が生みだされたと思われる。物語の世界が開かれた広場のように読者に開かれたままにしておく、そのような普遍的同質性は『ノルウェイの森』以後、村上文学として日本だけではなく世界に幅広く消費されていった。それに関して村上における物語言説の特性に注目している宇佐美毅の論述は興味深い。宇佐美毅¹⁾は「多くの「謎」が「謎」のままに残されて作品が終えられる」とことを指摘し、それが「すべての出来事が意味を持つつながる」というような「暗黙の了解」が成り立たないため、作品が終わってもまだ意味の完結しない要素が数多く残る「閉じられていない作品群」であると述べている。続けてそういう「閉じられていない」特徴は他の現代作家たちにも発見されるし、その現代作家たちが多くの読者に読まれるのは「大きな視野や全知的視点よりも個人の視点を重視し、個人の視野の及ばない範囲の問題については解き明かすことができなくてもかまわないという、現代の日本人の持つ感性が影響している」からだと述べている。そのため、村上が「古典的名作として読まれ続けるか」に対しては「あまりにも同時代的」ではないかと結論づけている。この結論を踏まえて考えてみると、村上の読者が持つ普遍的な同質性は時代と世代に限るものであるというのが分かる。それに対し、『懐かしい年への手紙』における「Kちゃん」はキリスト教的世界観に属しながらもそれに留まるのではなく、人間の可能性を導いているダンテの『神曲』を物語言説による普遍的な本質として提示する。そうすることによって、「谷間の村」と「ギー兄さん」という日本の特質の中に『神曲』が持つ普遍的な本質を関与させることが可能になった。それが大江の試みであろう。したがって、大江はダンテの『神曲』と自分の作品を繋げることで、時代と世代を超える普遍的な同質性を獲得したのではないかと考えられる。

大江と村上、二人の『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』をめぐる、このような様相は韓国における二人の受容を視野に入れることで、より明確にその両極的な差異を確認できるのではないかと思う。

韓国では一九九〇年代に入ってから「グローバル化」という言葉が社会全般に広がった。韓国社会における「世界化」は経済と文化、そして政治領域などで多角的に進行した。特に、文化の領域での「世界化」はアメリカ化というキーワードに置き換えられるほどアメリカの影響力が強い。一九四五年の日本からの解放以後、韓国社会では物質文化から精神文化に至るまで、アメリカ式価値と生活様式の影響が増加してきた。そして、特に一九九〇年代以後このような傾向は大きく強化された。無論、この過程でアメリカ式ライフスタイルに対抗して民族主義ないし民族文化の重要性が強調されたが、アメリカに代表される西欧文化は依然として圧倒的な影響力を行使していた。その「世界化」の流れで文学界にも「世界文学」という言葉をよく耳にするようになった。『世界文学』はもともと、ゲーテが使い始めた言葉²⁰だが、韓国でのそれは、ゲーテの言葉を原典としている気配はなく、単に「世界で読まれる文学」というような意味で使われていると思われる。

そういう「世界化」の風が吹いてきた社会的背景の中で、村上の『ノルウェイの森』は「世界文学」として韓国社会に紹介される。韓国で著作権が確立されなかった一九八七年に三カ所での出版社より原題である『노르웨이의 숲 (ノルウェイの森)』というタイトルで本が出版された。が、あまり注目を浴びることはできなかった。そして、一九八九年「문학사상사 (文学思想社)」は『상실의 시대 (喪失の時代)』(韓国でのタイトルは以後、『喪失の時代』として表記する)とタイトルを変えて出版し、その後ようやく注目を浴びることになった。理念が消えた時代の雰囲気合うようにタイトルを変えたのが成功の原因であったと言える²¹。

「문학사상사 (文学思想社)」の編集陣が村上の作品に注目し始めたのは、一九八九年初め彼の長編小説『ノルウェイの森』が日本で四〇〇万部の突破という驚異的な記録を立てながら、英語で翻訳されてアメリカで出版された直後からであったと記されている²²。これはアメリカでの翻訳出版が韓国での翻訳に大きく影響を及ぼした重要な根拠として取りあげられる。すなわち『喪失の時代』は日本文学としての受容ではなく、文化の「世界化」、アメリカ式ライフスタイルの受容という側面が強いと言える。このように出版された『喪失の時代』が本格的にベストセラーになったのは一〇万部の売り上げを越えた一九九五、六年のことである²³。では、この間にどんなことが起きたのであろうか。

出版された後、四、五年の時間を経てベストセラーになった『喪失の時代』は、ここに三つの要因が複合的に作用したと見られる。まずなにより、すでに述べたように『ノルウェイの森』から『喪失の時代』にタイトルを変更したことである。物語の主題にも大きく関連して、一方ではネタバレであるとも見えるこのタイトルはなぜ成功したのか。一九八〇年代に民主化運動という激変を経験した世代の場合は、個人が孤立しているのではないか、他の運動方式が必要ではないかという煩悶をもち、それゆえ全共闘世代を経験した村上の「喪失」という感性に共感できたと思える。そして、『喪失の時代』が見せてくれた自閉的な個人は、韓国でいわゆる急激な近代化の実を食べて育てられた豊かな世代、いわゆる「新世代」として再び生まれたと見られる。世界はどうなっても関

係ない、自分の道、自分の世界に生きる、独立、もしくは孤立している現代の若い世代たちに「喪失」という言葉は、現在性を持つ大きい響きを与えたのである。

二番目の要因は新しい読者層の誕生である。この時期、村上の読者は高校生や一部の中学生にまで広範囲に及ぶようになる。「문학사상사(文学思想社)」は人生や人が人を愛するということがどんな意味を持つのかを絶妙の小説技法を通じて描いている『喪失の時代』が、大学入試の論述問題としてこの作品の比重が大きくなり、教科書以外の教養書を読み始めた高校生の必読書の一つとして加わったと分析している⁽²⁴⁾。それだけではなく、その背景には一九九三年度から「글로벌리제이션世界化」の影響で大学入試制度がアメリカ式の試験形式に変わったという事情もある。さらに『喪失の時代』には青少年が読むには相応しくない性的な描写が多く含まれている。それなのに、堂々と先生にも推薦される地位を得たのはなぜなのか。その答えは三番目の理由に繋がる。韓国文壇では一九九二年に出版された「박이문(パク・イムン)」の『살아남은자의 슬픔(生き残った者の悲しみ)』(『세계의문학(世界の文学)』、一九九二年)と「이인화(イ・インホア)」の『내가 누구인지 말할 수 있는 자는 누구인가(私が誰なのか話せる者は誰か)』(세계사(世界社)、一九九二年)が村上の作品を剽窃したという論議にまきこまれて、これによってまたポストモダン論争まで引き起こした。若い一群の作家の間では、村上の創作技法と表現が流行し、このような現象をつまらない模倣だと見る否定的見解と、逆に健全な創作技法の援用だと見る肯定的見解に分かれて文学評論家の間に賛否の論戦として広がったのだ⁽²⁵⁾。そういう議論の中で村上の作品は既成世代のアンチテーゼとして、もしくはポストモダンを代表する世界文学として文学史的権威を得ることになったのだ。

そして『ノルウェイの森』は二〇〇〇年度に韓国の「現代電子」が携帯電話のテレビ広告に利用したことで五〇万部を突破した。列車で『喪失の時代』を読んでいる女性に男が携帯電話のメールで「ノルウェイの森には行って見たことがありますか」というメッセージを送る広告であった。『喪失の時代』はこの年にベストセラーランキングの頂点に上った⁽²⁶⁾。このように、村上を読む読者が韓国で徐々に増えていくこと、それは少なくとも文化的な受容による現象に原因があるのは否定できない。

一九九〇年代以前、日本文学は何人かの代表作家の作品と大衆文学だけが韓国に紹介されて、きわめて一部の読者に受容された。それに比べて一九九〇年代以後は、日本国内で作品性と大衆性を認められている村上が翻訳されることがきっかけになって、韓国では日本文学を積極的に受容しようとする動きが出はじめたと見られる。ただし、そういう受容は村上の場合と同じように「グローバル리제이션世界化」の流れの中で文学としての受容ではなく、文化としての受容という限界を抜け出すことはできなかったと見られる。

「최성실(チェ・ソンシル)」は「韓国文学でのハルキ文学」の翻訳受容過程と関連して、言語の統一性や民族的または国民文化という均質的な領域と共同体の主体性が構成されなくても、多文化次元で疎通できる根拠を用意するという。このように村上の受容を文化翻訳だと規定して、このために村上文学は韓国文学内部に受容される過程で重要な意味を持つと述べ、村上の文化的受容のプラス的な側面を指摘している⁽²⁷⁾。しかし

文学を文化として受け入れることで、同時代性だけが強調されたまま時代や世代を包括する古典的作品を創作できる土壌をなくすマイナスの側面も考察されなければならぬ。そのため普遍的な同質性を目論んでいる大江の作品を「世界文学」としてではなく、「日本文学」というローカルの特殊性を持つ文学として受け入れる必要性があるといえる。

一九九八年、日本大衆文化の段階的開放が断行される前まで、大江の小説は六四種が翻訳された。もちろんこれは無断重複出版が含まれた数値で、その中で重複出版の回数が多い作品を選別してみれば、『飼育』（『文学界』、一九五八年）が六回で一番多かった。そして、『個人的な体験』（新潮社、一九六四年）／『性的人間』（新潮社、一九六三年）／『叫び声』（講談社、一九六三年）／『セブンティーン』（『文学界』、一九六一年）が四回ずつ出版された²⁰。重複出版されたのは、読者らに人気があったからとも言える。だが、川端康成の『雪国』（創元社、一九三七年）が六四回も単行本で重複出版されたのに比べると、その人気はそれほど高くなかったと見なすことができる。それに、一九七〇年代以後の作品はほとんど翻訳されていない。すなわち韓国読者に多く読まれてはいるわけではないが、ノーベル文学賞の受賞がある程度出版社側の翻訳動機になったと理解できる。読者層を韓国の文学的知識人層に絞ってみても結果は変わらないだろう。韓国での日本近代文学研究者の論文の数からもそれが見えてくる。一九四五年から一九九七年までの論文数を見れば、大江に関するものは一三編に過ぎない²¹。これによって大江は文学的知識層からも多く読まれず、研究もされていなかったことがうかがわれる。

要約すれば九〇年代、韓国は大江の文学作品を多く受け入れなかった状態であった。それと同じように、村上をも文学的に論じることができる土壌が韓国内の文学界にはまだ形成されていなかった。だから村上を読んでいるのに村上を批評する、奇形的評論が今でも形成されているといえる。例えば、二〇〇六年九月の『教授新聞』が若い作家、詩人、評論家を対象に「国内外過大評価された作家」を選ぶアンケート調査で村上是一位に選ばれた。その理由として「文体が軽い」、「米国ポップ文化に陶醉した」、「時代と社会に対する悩みが不足する」などが挙げられた。だが、大江を文学として理解できないまま、村上を文化として受容し、それを論じるのはいわば、原因がない結果論に過ぎない。だからこそ、モダンからポストモダンへ、そして、脱戦後の大江から現代の村上へ、その連続性を取り戻す必要があるのだ。そのため、「四国の谷間の村」を「Kちゃん」の物語言説にする。言い換えると、社会的言説を個人の日常として語っているような『懐かしい年への手紙』に注目し、その物語言説が個人の救済に繋がることを物語言説のカオス、つまり混沌ではなく混在として読むことで大江と村上を比較することが可能になる。このような論究によって、大江の『懐かしい年への手紙』における語り手、「Kちゃん」の「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}を脱することも同時に可能になると思われる。

おわりに

加藤典洋は一九八七年以後、「大江か村上か」を選ぶ時代になってしまったが、それ以前の、二人が同時に存在していたその時代に注目して、二人を「会話」させるべきであると述べている。たしかにそれは多様性を含む論議への提案であるが、その論議をより発展的にするためには類似点を基調にする「会話」ではなく、差異点から合わせていく「対話」として論究していく必要がある。そのため、本章では、「大江のアンチテーゼ」としての村上を取りあげる時代論に触れながら、各々の読者層を重視した。そして、「Kちゃん」と「ワタナベ」という語り手と、混在している各々の物語内容を共有している読者との距離を、『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』における物語言説を通じて論究した。

『ノルウェイの森』の物語言説には「ワタナベ」の現在が語られていないし、そして未来へ向かう時間も語られていない。周辺の人物の死を背負いながら生きていく「ワタナベ」の過去だけが残っている。過去の時間が過ぎて現在に至るのではなく、そこにはもう過ぎていったさらなる変わらない過去が待っているだけである。結局、それは、読者が「ワタナベ」と共有している時代的な喪失なのだ。

これに反して、『懐かしい年への手紙』の物語言説は現在から始まり、それが過去になっていく。そのため、死が近づいてきても、「ギー兄さん」が向かうのは今までとは異なる未来になる。だから「Kちゃん」が宛先として書いている「懐かしい年」は過去ではなく未来に存在するのだ。

しかし、各々の物語とも「僕」が語る物語であるが、「僕」に関する物語ではない。すくなくともそういう形式を取っている。だが、物語内容と物語言説との距離から考えると、「ワタナベ」は物語言説を混同と確信によって織り込み、それに関わる経験として周囲の人物たちに対して聞き手として接している。そのため、物語言説はその主体が固定されている。つまり時間が過ぎていくものの、その役割は変わらない。一方、「Kちゃん」は未来のために過去が必要であるし、現在も必要である。だから、物語言説の主体は時によって変わらなければならない。

つまり二つの物語は私小説的な設定を明示することに、その共通点があるようにみえるが、「僕」の大事な情報は隠蔽するように語られている。「僕」だと思わせるため「ワタナベ」は物語言説のなかで変化していないが、「Kちゃん」は変化しながら読者に「僕」であることを語り続けている。だから、「Kちゃん」も「ワタナベ」も究極的には語り手として「僕」を棄てていると思われる。そう考えると、「ワタナベ」は「Kちゃん」より歴史と社会の問題から離れて自由で居られるのではないか。

「ワタナベ」の日常は読者と共有している日常を認知してそれを構造化する。しかし、それはその構造の深層的秩序を暴こうとするものから出るのでなく、実際に語られる生活という意味での日常だ。この点で「Kちゃん」と根本的な差異を持つ。「ワタナベ」の日常がそうであるとすれば、「Kちゃん」はいつも日常に戻って来ようとする傾向を見せる。「谷間の村」と「ギー兄さん」の特殊な感情を対象にして物語言説化する時も、公的問題や哲学的問題を提起して分析し、日常と対比する傾向がある。したがって「Kちゃん」はいつも、日常の一断面を見せようとしてその日常を作り出した背後に視線を

向けていると言える。そのように、二人の差異の可能性は日本を離れて、他の国から「世界文学」として受容される時、より一層明確になる。

韓国の文学に与えた村上の影響は大きい。読者によってその影響が潜在化され、未来の作家にまでも影響を及ぼす可能性を念頭におくならば、村上における物語言説だけではなく、大江における物語言説との比較も必要である。つまり、韓国における「大江と村上」の受容を同時に見直す作業は必然性を持つのだ。そうすることによって、韓国文学がイデオロギー論争によって失った多様性を回復する契機にも繋がることのできるのではないかと期待する。

注

- (1) 「山羊さん郵便みたいに迷路化した世界の中で―小説の可能性」(『ユリイカ』青土社、一九八九年六月)。
- (2) 大江健三郎「『大江健三郎小説』パンフレット」(新潮社、一九九六年)。
- (3) ゴシックは原文による。そして松本和也(「村上春樹『ノルウェイの森』への一視覚―80年代末の女性雑誌と〈恋愛小説〉」(『立教大学日本文学』二〇〇〇年七月)は『ノルウェイの森』に関する出版状況を次のように述べている。「『ノルウェイの森』刊行時の新聞広告(『朝日新聞』一九八七・九・一四)に「著者からのメッセージ」としてはじめに掲載された。その後、単行本上巻の帯(裏)に初刊以来印刷されることになるのだが、「恋愛小説」の部分には下線(横組)が付され、特に第三刷までは装丁と同色の帯の表に「一〇〇パーセントの恋愛小説!!」というコピーが上・下巻ともに白抜きで印刷されることになる。」とされる。
- (4) 加藤典洋『文学地図』(朝日新聞出版、二〇〇八年)。
- (5) この点についても本論文の第五章で詳しく述べている。
- (6) 平田オリザは『読書人の雑誌「本」』(講談社、二〇一二年)で「対話と会話の違い」と題し、その差異について言及している。彼によれば、戯曲を書く上で最も重要なのは、「対話」と「会話」を区別することである。彼は、小学館の『大辞泉』と『ケンブリッジ英英辞典』のそれぞれの解釈を参照した後、「会話」は「価値観や生活習慣なども近い親しい者同士のおしゃべり」であると述べ、一方「対話」は「あまり親しくない人同士の価値や情報の交換。あるいは親しい人同士でも、価値観が異なるときに起こるとその摺り合わせなど」と定義している。
- (7) ジェラルド・ジュネット『物語のディスクール―方法論の試み』(花輪光・和泉涼一訳、書肆風の薔薇、一九八五年)から論者が要約したものである。
- (8) 大江は「しかし私は、私小説の作家ならば、倫理的な意味あいもこめてウソとして排除するはずの、フィクションを自由にそこに導入した。そもそも、それらの作品の「僕」は、現実生活の私とそのまま重なるとして提示されているのではない」(大江健三郎『私という小説家の作り方』(新潮社、一九九八年))と述べている。一方、村上は「どうしてみんな僕の小説に出てくる「僕」と、それから現実の僕のことをくっつけて考えるんだろ? たしかに僕は時代的にも小説とはバックグラウンドが同じだし、「僕」という一人称で小説をかいているからそうなりやすいということはあるとは思わんだけれど、でもあまりにも近接させて考える人がいるんですよ。」(村上春樹「村上春樹ロング・インタヴュー 三羊さん郵便みたいに迷路化した世界の中で「小説の可能性」(『ユリイカ』青土社、一九八九年六月)」と「僕」について言及している。

- (9) ジェラルド・プリンス『物語論の位相―物語の形式と機能』(遠藤健一訳、松柏社、一九九六年)。
- (10) 山本芳明「正宗白鳥と〈私小説〉言説の生成―〈出来事〉としての「人生の幸福」」(『学習院大学文学部年報』二〇〇五年)／安英姫『韓国から見る日本の私小説』(梅澤亜由美訳、鼎書房、二〇一一年三月)。
- (11) 小林秀雄「私小説論(結論)」(『経済往来』一九三五年八月、引用は『小林秀雄全集』(新潮社、二〇〇一年)による)。
- (12) ダンテ『神曲』(平川祐弘訳、河出書房新社、一九九二年)。
- (13) 越川芳明「『ノルウェイの森』―アメリカン・ロマンスの可能性」(『ユリイカ』青土社、二〇一〇年一二月)。
- (14) 桜井哲夫「閉ざされた殻から姿をあらわして―『ノルウェイの森』とベストセラーの構造」(『ユリイカ』青土社、二〇一〇年一二月)。
- (15) 大江健三郎『私という小説家の作り方』(新潮社、一九九八年)。
- (16) 小川正廣「ダンテにおけるウェルギリウス―『神曲』は叙事詩か」(『名古屋大学文学部研究論集』二〇〇八年三月)。
- (17) 藤谷道夫「『神曲』の形式(シュンメトリア)―四項類推と空間転写」(『帝京大学外国語外国文学論集』二〇一二年二月)。
- (18) 岩倉具忠「言語と自由意志―ダンテの言語思想についての一考察」(『イタリア学会誌』一九九七年一〇月)。
- (19) 宇佐美毅「村上春樹作品は日本文学に何をもたらしたか―解けない「謎」をめぐる」(『村上春樹と一九八〇年代』おうふう、二〇〇八年)。
- (20) 「そもそもゲーテ自身が「世界文学」について定義を下していないからである。現在に至るまで定説といえるものはないようであるが、「世界文学」にまつわるゲーテの数々の発言から、その全貌を推察することができる。」(小島明子「王国維の文学普遍論―ゲーテ「世界文学」との比較から」『人間文化創成科学論叢』二〇〇九年)。
- 「ドイツの文豪ゲーテは、諸国民の文学を人類の共有財産とみなし、文学を媒介としての諸国民間の豊かな精神交流と生産的な相互刺激の現出を望んで、一八二七年に世界文学を提唱した。」(草鹿外吉他著『ロシア文学の世界』(文化書房博文社、一九七八年)。
- (21) 한기호(ハンギホ)『베스트셀러 30년(ベストセラー三〇年)』(교보(キョボ)文庫、二〇一一年)。
- (22) 자료조사연구실(資料調査研究室)『하루키문학수첩(春樹文学手帳)』(문학사상사(文学思想社)、一九九六年)。
- (23) 교보문고(ギョボ文庫)で毎年発行する『종합도서목록(総合図書目録)』と『지구촌책정보(地球村における本の情報)』はその年ベストセラーになった小説に順位を付けて二〇ヶずつ紹介している。そこによれば一九九五年度に『喪失の時代』はベストセラー七位、一九九六年度はベストセラー六位にランクされている。
- (24) 注21に同じ。
- (25) 이성욱(イソンオク)「심약한 지식인에 어울리는 과열, 이인화의 「내가 누구인지 말할 수 있는 자는 누구인가」 표절 시비에 대해」(「心弱い知識人に似合う破滅、イ・インホアの「私が誰なのか話せる者は誰か」の剽窃是非に対して」)(『한길문학(ハンギル文学)』한길사(ハンギル社)、一九九二年六月)／楊政亞「韓國における日本文學の受容―村上春樹『ノルウェイの森』を中心に」(「人文社會研究」二〇〇七年)。
- (26) 注21に同じ。
- (27) 최성실(チェソンシル)「일본문학의한국적수용과정―무라카미와문화번역(日本文學の韓国的受容と特徴―村上と文化翻訳)」(『아시아문화연구(アジア文化研究)』경원대학교아시아문화연구소(キョンウォン大学校アジア文化研究所)、二〇〇七年一二月)。
- (28) 윤상인의외(ユンサンイン外)「일본문학한국어번역목록(日本文学韓国語翻訳目録)」(『한양일본학회(漢陽日本学会)』한양일본학회편(漢陽日本学会編)、一九九八年)

(29) 이한섭 (イハンソプ) 『한국일본문화관계연구문헌일람 1945—1997 (韓国日本
文学關係研究文献一覽 1945—1997)』 (고려대학교 (高麗大学校) 出版部, 二
〇〇〇年)。

終章

本論文は『大江健三郎論』と題されているが、大江がデビューした一九五八年から小説家として「しめくくりの小説」と宣言した三部作『燃えあがる緑の木』が刊行された一九九五年にわたるまでの作品を系統的に論じたものではない。むしろ、論者がここで試みたのは、大江の作品をフィールドとして、物語内容と物語言説における「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}を新たなキーワードによって検討することであった。つまり、大江の作品における「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}をヘテロ的な特徴を持つ物語構造として読み解くことであり、この点の本論文の全体にわたる課題であった。

全体は三部構成で、第一部では物語内容におけるヘテロ的な特徴について論究した。第一章の『鳥』論は日常から非日常に変わるトポスの転倒に注目したものである。第二章は『個人的な体験』と結びついて研究されてきた『空の怪物アグイー』を、『個人的な体験』との関連性は維持しながらも、『空の怪物アグイー』の前作である大江の初期作品との類似性に注目して論究した。第三章は『万延元年のフットボール』論である。先行研究では物語内容として歴史を取り入れたことと「四国の谷間の村」のユートピア的志向について主に論じられてきた。これに対して論者は、「四国の谷間の村」に呼び戻される蜜三郎と鷹四兄弟の移動を追っていった結果、「谷間の村」がユートピアではなくヘテロトピアであると解釈した。これらの三つの分析によって、大江の小説の物語内容に起因する二項的なトポスの対立関係をヘテロトピアにおける混在として置き換えることができた。今まで「谷間の村」と「都市」という二項構造は、一つのトポス（谷間の村）が「根拠地」として構築され、その「根拠地」に対する「異化」として他のトポス（都市）が対照を成していると解釈されてきた。その結果、二項的なトポスは対立する構造として、ユートピアとアンチ・ユートピアを志向する。それに反して論者は、「根拠地」に登場人物たちを呼び戻す物語内容に着目し、登場人物たちが両極のトポスを移動することによって、「谷間の村」と「都市」が物語内容として混在する様相を考察した。さらに、ユートピアとアンチ・ユートピアにおける対立を二項的なトポスの移動に伴うヘテロトピアという解釈に置き換えることで、物語内容が生み出す「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}を確認できる。そしてこの「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}が物語内容を読み解く読者のポジションまで混在させてしまったという結論を導いた。

第二部は『ピンチランナー調書』と『懐かしい年への手紙』に共通する「等質物語世界的物語言説」から脱構築化されている「僕」という語り手に注目した。つまり、物語言説におけるヘテロ的な特徴を語り手の変化から読み解いた。第一部で考察した「谷間の村」と「都市」という両極のトポスが混在することによって、「僕」の物語言説的な位置も、「語る」と「語られる」という二項的な構造とは異なる関係になる。つまり『ピンチランナー調書』と『懐かしい年への手紙』^{アムビギュイテイ}から読み取られる「僕」の物語言説はヘテロ的な特徴を持つ「あいまいさ」^{アムビギュイテイ}を含んでいると言える。したがって、「僕」の物語言説はトポスとして時間をも表象できるし、それによって「谷間の村」と「都市」、過去と現在は「僕」の経験として記憶される。こうして、「僕」は物語内容としてヘテ

ロトピアを語り、次第に大江は「僕」が混在する「あいまいな」^{アムビギュアス}世界を物語言説として構築していったと考えられる。それに対して、現実の「異化」としか読み取れない既存の読者はヘテロトピアの世界観が溢れる大江の小説から物語言説自体を読み取り難くなくなってしまう。さらに「僕」の物語言説を「異質物語世界的物語言説」として読み取るこ
^{グランド・ナレーティブ}とができる読者をも獲得できなかったと思われる。その結果、大江の作品を社会的言説の枠組みに限らせて解釈することが、大江に対する評論や研究のカノンになつてしまったといえる。

最後に第三部では、大江の小説における「あいまいさ」^{アムビギュイター}をトポスと語り手に分けて解明した第一部と第二部の結果を用いて、比較文学的な視点から大江の「あいまいさ」について論究した。そのプロセスとしてまず、第六章ではトポスのヘテロ的な特性から大江の『万延元年のフットボール』と韓国の崔仁勲の『広場』を比較した。大江の小説における「あいまいさ」^{アムビギュイター}を理解するという問題は、ヘテロトピアを韓国における^{グランド・ナレーティブ}社会的言説の枠組と結びつけて理解するという可能性を切り開くことになる。その問題を明確化するために、大江と同時代の作家である崔仁勲に登場してもらった。その結果、崔仁勲が韓国という地域的な特殊性に限定されて戦後の実存的なトポスに留まっていた反面、大江はそこから抜け出して普遍的な個人のトポスと歴史的な時間が混在する物語を構築できたことを明らかにした。第七章では、語り手の「僕」におけるヘテロ的な特性について日本と韓国の「村上春樹現象」とかかわらせながら考察した。特に、村上春樹と比較して、販売部数で劣っていた一九八七年に発表された『懐かしい年への手紙』と『ノルウェイの森』^{グランド・ナレーティブ}を基軸にして形成された社会的言説に主眼をおいた。そうすることによって、読み取れる社会的言説に対する「僕」の物語言説としての抵抗の様相を日本と異なる方向で形成された韓国での受容との比較から読み解くことにした。

そもそも、大江の小説が読者に読まれ始めた当時の日本社会は、第二次大戦後フランスから流行した実存主義の影響を受けていた。そういう社会的背景から考えると、大江の初期作品が実存主義という社会的言説^{グランド・ナレーティブ}に属して書かれたと言われるのも無視できない。そのため、大江の初期作品を解釈する先行研究は実存主義的発想から出発しているものが多い。が、『飼育』と『死者の奢り』、『芽むしり仔撃ち』などの初期作品をトポス（「谷間の村」と「都市」）と語り手（「少年」と「青年」）に分けて各々の二項対立的構造として解釈すると、実存主義とは異なる物語構造が読み取れる。つまり、各々の作品を「谷間の村」での少年物語と「都市」の青年物語として分類できるのだ。その反面、大江の読者の中では一つ一つの作品を順次的に読んでいく読者がいれば、同時に、大江の初期作品群を共時的に読んでいく読者もいるはずである。誤解を恐れずに言えば、雑誌に発表されるやいなや作品を次々と読むのがその前者であれば、短編集を読むのが後者に当てはまる。いずれにしても読者は一定の時間領域を想定し、その領域にある大江の小説を各々「星」のように並べてそれをつなげ、「星座」として名付けていくといえる。小森陽一はそれを「読者は、自分が、小説テキストという夜空に、その都度異なった形での「星座」を描いていたことに気づかされる。そして次の瞬間、W・ベンヤミンの「星座（コンステラチオン）」という比喩に即して小説を読み進めてしま

ったことに自覚的になる」（『歴史認識と小説』講談社、二〇〇二年）と述べている。

それに関して大江はW・ベンヤミンの「星座小説」を「同時代のすべてを書く点」での全体小説に対する「星座小説」として自ら新たに定義している。大江は「全体として一つのかたまりがあるわけではなくて、それらすべてがばらばらにあるんだけれども、その一つひとつの位置づけを読者の方でつないでくだされば、それが星座のようになっている」（大江健三郎・井上ひさし・小森陽一「大江健三郎の文学―作家前夜から最新作『取り替え子』まで」（『大江健三郎 再発見』集英社、二〇〇一年））のではないかと述べ、「星座小説」としての全体小説を想定した。こうして、「星座」として大江の小説をつなぎ、それを全体小説として読み取る読者の側から見ると、大江の小説における物語内容には「谷間の村」と「都市」、少年と青年が対立させるようには構築されていくことがわかる。言い換えれば、対立的な二項構造ではなく混在している二項構造として新たに読み取ることができるのだ。なぜなら読者は「谷間の村」と「都市」、少年と青年を一つの物語内容における構造から読み取っているのではなく、初期作品群の各々の作品と作品をリンクして読み取っているからだ。

読者がそのように読み取ること、物語内容における実存主義の影は消える。そして、実存主義の影響を受けてそれを物語内容として活用したと思われる大江の小説の方法は、読者によって「誤解」を招く物語になってしまうのだ。さらに読者から「誤解」を招く物語を生じさせるメカニズムは、実存主義という社会的言説と大江という個人の物語言説にも隙間を生じさせ、二つの関係を徐々にずらしていく。そこから、大江の「僕」という語り手における物語言説もヘテロ的な特性を持つて生まれることになったのだ。

以上のように本論文では、ヘテロ的な特性を視座にして、大江の作品の物語構造における物語内容と物語言説について論究した。端的に言えば、物語内容のレベルとしてはトポスを、物語言説のレベルとしては「僕」という語り手を検討した。その結果、大江の小説におけるトポスと「僕」の「あいまいさ」はヘテロトピアと「僕」における「異質物語世界的物語言説」に帰結される。この試みによる意義は次の二つである。

ひとつは、「大江健三郎」という作家における個人レベルから考えられる意義である。それは大江の小説における「あいまいさ」の本質を「謎」として読み解くのではなく、ヘテロ的な特性をもつ物語としてそのまま受容することに導く提案となる。大江の小説を「星座」としてつなぎながら読んできた読者さえも、作家としての「大江健三郎」を評価する反面、彼の小説に関して読みにくさを感じるのはよく言われることである。その大きな原因として挙げられるのが「あいまいさ」である。だから、「あいまいさ」をヘテロ的な特性として置き換えることは、大江の小説における読みにくさから抜け出す一つの方法論的アプローチにつながるものである。

読者が読み取りにくいと感じる大江の小説、それにおける物語構造は文学的、そして文化的な問いを含む複雑なメカニズムから起因する。よって、一言でその解決方法を言いつつ先行研究において主なキーワードだった社会的言説が挙げられる。数多くの評論家と研究者たちは大江の小説を取りまいてるのは社会的言説であると指摘して

きた。そのような先行研究に対して、小森陽一は『歴史認識と小説』（講談社、二〇〇二年）で、大江の小説を通時的・共時的にアプローチし、大江の小説を貫く「アイロニー」の方法を考察した。小森陽一は大江の初期の作品から変奏されている「四国の谷間の村」というトポスと「僕」という語り手を、「光輝いているがゆえに見える星とその星の輝きをきわ立たせる闇」に置き換えて読む読者の誕生を想定した。つまり「輝く星」だけではなく「その星と星の間の闇とのかかわり」の中で構成される「星座」ということを指摘したのだ。こうして、新しく誕生した読者は「大江健三郎の小説を、一つ一つの痕跡として、読者の現在の時の読書行為をとおして、新たになぎあわせ、それぞれの小説の世界に閉じたのではない、その間の闇の「座」を、その都度組み替えながら、新たな「星座」を見いだすことができる」という結論に導いている。だが、大江はその生まれつきの読者に「星座小説」としての全体小説が語る世界への旅を強制しているのだ。

小森陽一がアプローチしたように、本論文では大江の小説を取りまいているグランド・ナレティブ社会的言説こそ、大江の小説を「星座小説」としての全体小説を共有する読者を迷わせているのではないかと考えて論議を進めた。つまり、大江の小説を「星座小説」としての全体小説として読む際に、作品と作品の間に関わっている関係性として社会的言説を考察したのである。

松原新一は『大江健三郎の世界』（講談社、一九六七年）で、『飼育』や『死者の奢り』などの初期作品を実存主義に基づいた作品として扱った。それ以来、大江の作品に連続的に想定されているトポスと登場人物の外形的な変化―「都市」と「谷間の村」という二元化されたトポス、その中で行われる語り手によって語られる存在の転倒―は必ず社会的言説の変化のレベルから研究されてきた。しかし、その変化を社会的言説の変化としてアプローチすると、各々の語り手が直接的・間接的に経験している物語内容と物語言説の間にある距離を読み取って、それを踏まえる解釈は不可能になる。したがって社会的言説の変化ではなく大江の作品に通底する、いわば、「星座小説」としての全体小説を共有できる読者の視点が必要になるのだ。ちなみに本論文では「星座小説」としての全体小説を旅する読者をみちびくため、フーコーが用いたヘテロトピアという概念をナビゲータとした。ヘテロトピアとはフーコーの後期構造主義的言説ディスクールに属し、ユートピアに対して他なるトポスを意味する。つまり多様性が存在するトポスである。「星座小説」としての全体小説におけるトポスをヘテロトピアとして読むことでわかるのは、「四国の谷間の村」と「都市」という二つのトポスの想定が二項対立的構造の産物ではなく、その間を往来する登場人物たちのヘテロ的な特性であることである。このような考察の結果、ヘテロトピアは個人的想像力と社会的言説が混在する大江文学における「あいまいさ」を、物語内容として表象するトポスであると解釈することが可能になったといえる。

もうひとつは、「世界文学」とリンクして考えられる社会的レベルからの意義である。言い換えれば、大江の小説における物語内容と物語言説は、大江個人を救うと同時に、「自己救済」の次元から社会的な狂気を取り巻く「あいまいさ」をヘテロ的な特性とし

て読み解くことができるテキストといえる。したがって、以上のようなアプローチによって大江の小説を読み解いた結果、コンテキストとのリンクを張っていくための可能性をヘテロ的な特性によって本論文は導いたといえる。

クラウプロトック・ウォラックは『大江健三郎論―「狂気」と「救済」を軸にして』（専修大学出版局、二〇〇七年）で、身体的・精神的な障害を背負って誕生した長男がもたらした「苦痛、恐怖、そして深い怒り、即ち狂気の間感」が、二十世紀の現実の中に最も凶悪な暴力行為を具現化させた近代社会の狂気と重なって「大江文学により複雑な重層性を与えたと指摘している。このことによって大江の文学は、社会的な救済として想定されてきた。だが、「しめくくりの小説」であった『燃えあがる緑の木』の発表までも、大江は個人の体験を普遍的な社会の問題系の中で救済することができなかったと思われる。そこから読者にも共感を得られなくなった。要するに、語り手による物語内容と物語言説の距離は、大江の小説を読む読者が制限されるようになった主な理由であるのだ。したがって、その距離による「僕」の「あいまいさ」は「社会的救済」ではなく「自己救済」的な側面からのアプローチが妥当であると思われた。具体的には『空の怪物アグイー』と『個人的な体験』に読み取れる語り手の異なる方向―障害を持って生まれた子供に対する異なる選択だけではなく、一人称と三人称という形式的な面まで含んで―が『万延元年のフットボール』に至ってマーブリングのように混在されていることを指摘した。その混在を「谷間の村」というトポスに照らし合わせることで、語り手による物語内容と物語言説の距離は「異質物語世界的物語言説」を語る「僕」を生み出したという新たな解釈が可能となった。それによって大江の「自己救済」は、限界を乗り越えたといえる。つまり、解消できないまま語り続けている「僕」の変奏は、大江の個人的不幸に対する治癒と克服の反映であるのだ。

一方、本論文では大江の「自己救済」の物語構造は社会的言説に拡張できるので、その可能性を幅広く普遍的に検証するため韓国社会との比較も試みた。韓国は日本と地理的に隣接しているため類似の文化を持っているが、歴史的な歩みは異なる方向性を持つ。特に社会的言説の展開は大きく異なる。詳しい論述はすでに行ったのでここで一例だけを挙げれば、近代化における西洋思想の受容のありかたや休戦中の状況から起因する緊迫感などである。韓国社会で「星座小説」としての全体小説である大江の小説を共有できる新たな読者が生まれるには、「自己救済」の物語構造が有効なのではないか。その可能性を手がかりにして、一九九〇年代の韓国における社会的言説を再検討した。一九九〇年代以前の韓国は二つのイデオロギーが対立していた、いわば、冷戦時代―ソビエト連邦を盟主とする共産主義とアメリカ合衆国を盟主とした資本主義の対置がグローバル化された時期―を経験していた。このため、その時期の社会的言説は、イデオロギーが主な問題として語られてきた。そのイデオロギーは歴史的・社会的に制約され、偏った観念であった。その冷戦のイデオロギーから韓国社会がようやく抜け出したとき、大江の「自己救済」の小説がもたらした物語内容と物語言説を共有できる新たな読者が生まれる可能性があるともいえる。

しかし、実際には「村上春樹現象」といふべきことが起こった。その現象は個人の日

常的な変化に注目した結果がもたらしたのである。つまり、歴史的・社会的に偏ったイデオロギーが犠牲にした個人性を取り戻すことが、当時の言説ディスコースとして唯一期待された。そうであるとすれば一九九〇年代の韓国の「村上春樹現象」は一九八〇年代、日本の「村上春樹現象」とは異なるベクトルとして読み取れる。なぜなら、日本では知識層の読者を持ち続けていた大江が、「村上春樹現象」を相対化して存在していたからだ。このように社会的言説として大江と村上を比較し、共に論じることは各々の物語言説における「あいまいさ」という「謎」を読み解くことに有効であるといえる。だから、韓国における大江の受容は村上という「世界文学」とリンクを張っていくことになる。同時に、社会的言説を方法論として活かすことで大江の「自己救済」の限界を克服できることにもなるのだ。さらに、「僕」による「自己救済」の物語言説が社会的言説に拡張できる可能性を韓国社会との比較として試みたことは、日本だけではなく、韓国を光源として「大江健三郎」の作品を受容することへの提案である。この提案は、本論文が首尾一貫しているという意義をもたせる、まさにヘテロトピア的な姿勢の表れと言えよう。

本論文の考察対象は大江の作品の中で極めて限定的なものであり、今後さらに考察を深める必要がある。しかし、大江の小説における「あいまいさ」の感覚を物語内容と物語言説から複合的に考察を加えたことよって、小説テクストに織り込まれているヘテロ的な特性が示しているのは、語る対象と主体が混在して、その記憶をめぐる物語のループが、多くの読者の中に読みにくいという実感を惹起し、当時の社会的言説と接合しながら流通していくという事実であることが解明された。それはもちろん、大江の小説に語られた「僕」の日常が、そのまま等身大の現実を反映しているということの意味するわけではない。

「僕」を起点として展開された物語言説は、絶えず浮上し続ける非日常を日常として感じ取りながら、自己物語を語り続けるため悪戦苦闘する読者の自意識に呼応する力を備えている。このように、大江の小説がその読者に「あいまいさ」の感覚をもたらすのだとすれば、その感覚は、日常と非日常からヘテロ的な特性に基づくヘテロトピアを生み出し、そこからの物語内容と物語言説によって「僕」と読者が「共感」する可能性があることを確認して本論文の結びとしたい。