

物語を壊す／懐かしむ 大江健三郎の場合

大 熊 昭 信

口伝えによる話が次第に廃れていったのは、一五世紀のグーテンベルクの印刷機の発明により急展開した活字文化の到来が大いに影響している。イギリスではすでに一八世紀には、昔話やバラードといった口承文芸は採集され、書き留められる対象となった。だが、そうした話し言葉と書き言葉の逆転の持つ意味は、単に文芸上のジャンルの交替にあるばかりではない。書き言葉は、憲法なり法律なりが書かれたものとして存在するようになると、権威なり権力なりを象徴することになる。その意味で建国と同時に憲法を持ったアメリカ合衆国ははじめから書き言葉の文明であった。その場合、では話し言葉はどうかというと、それは書き言葉によって捉えられない、それによって掬い取られない部分の意志を象徴することになったのである。つまり、ときには知識や権力や金権といったものから無縁な大衆の意志といったものの象徴となったのだ。

これがアレックスサンドロ・ポルテリの「アメリカの文学における書くことと話すことと民主主義」という副題をもつ『声とテキスト』で展開された興味深い議論の概略である。中上健次にしろ、石牟礼道子にしろ、大江健三郎にしろ、三人が三人とも口承文芸から出発し、そう

した語りといった要素を自己の作品のなかに導入している意味は、どうやらそうした大衆の意志を代弁することにあつたと言える。三人とも、権力の支配の具としての書き言葉に対抗する意味で、民衆の話し言葉に依拠している節があるからである。

実際、ぼくにとって大江の小説で不思議に印象的なのは、登場人物の会話の際の翻訳調の呼びかけの口調であり、それと同時に四国の松山辺りの方言（？）の「くですが」といった間延びしたような語尾の抑揚である。これは大江文学のごくさやかな特徴に過ぎないのだが、やはり大江がその文学のリアリティを口語（大衆の生活）に求めていることのひとつの証左と言つていい。ところが、ここでは翻訳調と方言の二つが並存しているのであつて、そこに奇妙といえは奇妙な興味深さがある。と同時に、そうした口語を混在させながら、それを縫うようにして展開される高度に緻密な地の文章が按配されているのだ。

こうした文章の特徴に接すると、すぐにその意味を忖度したくなる。そこで大急ぎで言えば、翻訳調と方言という口語と地の文章には、それぞれが象徴する生の形とそれを超える領域を志向している態度が表されていると思われる。つまり、物語を懐かしむ思いは方言の使用に

窺え、物語を壊す下心は翻訳調に読み取れ、その両者を止揚する意志がその緻密な地の文章に看取できるというわけだ。じつは、これこそこれから考える大江の語りとその文学のありかた全体の見取り図になるところのものなのである。

1 神話の意味と体験の普遍化

『M/Tと森のフシギの物語』(一九八六年)

大江健三郎は、故郷の伝承を前近代的な遺物といった風に一笑に付すということなどしていない。むしろ、そうした伝承に同化しようという態度の方が露骨である。たとえば、『M/Tと森のフシギの物語』では、語り手の「僕」(Kちゃん)は、物語の終末にいたって、祖母の語った伝承を自分の老いたる母もまた心の支えにしていたことを告げて、それが単なる伝承ではない、生きられている伝承であることを示そうとしている。⁽²⁾ 物語を懐かしむとはそういうことである。

そればかりではない。老いたる母はその伝承を自分の息子に語って聞かせるわけで、これは自分が祖母に聞かされたことの反復であるとの見方を提示しているのだ。さらには、伝説の英雄メイスケさんの頭にあつたのと同じ傷が自分にも息子にもあるとして、身内に伝承の人物の再来であるといった意味合いを見出そうとしている。現代の現実生活を伝承神話でもって解釈しようというのだ。これはもう、神話を実生活の中で実感しつつ生きることといつていいだろう。

だが、大江は神話ばかりではなく、前近代的な儀礼といったものを

生きる主人公も描いている。たとえば「Kちゃん」の神隠しである。同じような主題には、すでに『万延元年のフットボール』で書き込まれていた御燈祭や若水取りといった伝統行事とともに、『同時代ゲーム』やその他の作品にもみられるが、少年時代、「Kちゃん」が、突然単身森のなかへ入り、そこで「壊す人」の肉体の断片を幻視するというものである。これは、部族社会にみられるイニシエーションの儀礼として描かれているといつていい。未開部族の少年は、部族の村から荒野に追い出され、そこで苦難の果てに自分のトーテムを見出すという試練を課せられるからである。また、この壊す人の肉体の断片を幻視するという点には、オシリスの切断された肉体の各部分を探すイシスの姿も重ねられている。だから、このとき少年のKは頬紅を塗って女装している。かくして、帰還したKは、「天狗のかげま」として囃し立てられる。

もっと単純なエピソードでは、川の中のウグイの巢になっている洞に入つて溺れそうになる経験である。これは、自分にはむずかしいと思える水潜りを敢行することで、成人しようとする自己に課したイニシエーションの儀礼といえるからである。しかもそこでウグイの幻想的なたたずまいを他界のひとつの啓示であるかのように受け取つているのだ。大江が、こうした儀礼をそのまま復活させようと試みていたというのではない。しかし、それを特殊な伝統の範囲に納めるのではなく、近代人の生の意味を読み解くために、広く一般的な人間の在り方の規範として普遍化しようとしていることは確かである。

なぜかといえば、そこには、近代の根無しの状態を、何とか克服したいという大江の密かな渴望があったらうからである。戦後世代の人間にとっては、伝統的な日本の在り方は、アメリカ流儀の合理主義でもって、蔑視される運命にあった。「どんどんやき」といった伝統的な行事も廃れたし、祭にしても商店街の宣伝の一部のようになってきている。ともあれ、ダサイとを感じる。そのとき、戦後の世代は近代的なものの見方と引き替えに自己の根から切り離されたのである。そこで、もう一度自分のなつこを探り当てたいというそれは願望である。

だが、そのとき石牟礼道子のように、前近代的な在り方に全面的に参加できないというのが、大江の大江的などころである。大江にはどうやらそこに根源的な懐疑がある。それで、大江は自分の少年時代の体験を、広く一般的なものとして普遍化することで、それを現代に生きられるものにしようと試みるわけである。その手法のひとつが、そうした体験を解釈するように並存させられている多種多様な引用である。大江は、自分の作品をフラナリー・オコーナーとかミルチャ・エリアーデ、ダンテ、W・B・イェイツ、ウィリアム・ブレイクといった西欧の作家に言及することで、そうした通過儀礼を人間の生の一般的な在り方として彫琢するといったことを行っている。引用すると言及するといっても、決して中途半端ではない。『雨の木』を聞く女たち⁽³⁾では、マルコム・ラウリーを研究する主人公たる登場人物ができて、ラウリーを語ることで、小説が形成されるといった趣がある。同じことが、『懐かしい年の手紙』では、ダンテを研究する人物が中

心となっていて、ダンテを語ることで、当の人物の思想なり感情なりが、明確となるという手法になっているのだ。⁽⁴⁾

これは、どういうことか。大江は、自分の小説世界の魂の根幹に関わる事柄を、そうした作家詩人に言及することで、支えているということである。つまり、現代を生きる大江が、自分の生の問題を、たとえば脳に障害を持つ子供との共生といった問題を、根本的に考えるとき、単にそれをありのままに描くといったリアリズムで終始せず、その経験を西欧の英知でもって解釈し、その一般化を企てているということである。

ブレイクもまた大江にとってはそうした詩人であった。早くも、大江は『個人的体験』において、脳に障害を持つ子供にたいして、その子が性的に成人に達したときの悩みを語る時、ブレイクを持ち出す。それは「満たされない欲望を育むよりは、幼児の内にくろしてしまえ⁽⁵⁾」という、『天国と地獄の結婚』の「地獄の箴言」の一つである。これは一般的には、欲望はこれを育むべきであって、抑圧するくらいならはじめっから育てるべきではないという、ブレイクの激しいニーチェ流の権力観に溢れた思想を述べていると解釈されるものである。これを大江は、どうせ成人しても十分に性生活を全うできないなら、いっその子を今殺すべきかという風に自分の境遇に引きつけて解釈している。あきらかな誤読である。だが、大江の誤解がどうあれ、極めて私的な問題を、ブレイクの詩的テキストに言及することで一般化しようとしている意図は十分に理解できる。それは、「お父さん、ぼくを

おいてどこへいくのですか」というブレイクの『経験の歌』の中の一編の抒情詩への言及にも窺える。自分と息子との関係を、ブレイクの詩的テキストでもって解釈しようとしているのである。なぜかといえは、そうすることで圧倒的な魂の問題に普遍的な（すくなくとも詩的な）立場から触れることが可能となると感じ取っているからである。

これは、端的には『M/Tと森のフシギの物語』の、最後のKちゃん（ママ）の母親のいう「森のフシギ」のエピソードに読み取れる。「森のフシギ」とは、森の中の異様な存在である。だが、Kちゃんの母は、この存在を村人の魂がそこからやってきて、またそこへ帰って行くそうした存在であると解釈している。「森のフシギ」は、この土地で私らが生まれ育って、生きて死ぬ、いわばそのおおもとはないか（三八八頁）と気づいたというのだ。そして「私らはいま、一人一人個々のいのちであることを大切に思っているが、『森のフシギ』のなかにあつた時には、それぞれ個々のいのちでありながら、しかもひとつであつた。大きい、懐かしい思いにみちたりておつた。ところがある時、私らは『森のフシギ』のなかから外へ出てしまった。ひとりひとり個々のいのちであるから、外へ出てしまつともうバラバラに、この世界の中へ生まれて出てしまった」（三九〇頁）。そして死んだら森の樹木の根方にとどまるが、「森のフシギ」に励まされて、魂は新しい赤ん坊の身体に入るといふのである。それになぜ同じことの反復を行うかといえは、「それはやはり『森のフシギ』のなかにあつた、もとのいのちに戻るまで、清らかになるためだと思えますが！」（三九一頁）といふのだ。

これは、深沢七郎の『笛吹き川』などに描かれている素朴な靈魂の輪廻の思想と同質であるといふべきだろう。だが、同時にそれはブレイクを思い出させもするのである。

ブレイク神話は、巨人アルビオンが天界から墮落して、この世という宇宙全体が生成するというものである。そして個々の人間の靈魂は、アルビオンの魂の一部である。それが天界から降下してこの世の生活をして、死ぬとアルビオンと一体化する。そしてそのアルビオンは他の巨人たちと合体すると、イエスになるといふものである。ブレイク神話では、アルビオンは墮落から再生することが歌われている。それまで、人間の靈魂は何度も誕生を繰り返すという具合になっている。どうだろう、「森のフシギ」を村人たちの魂の合体したものと考える「母」の想像力には、ブレイクの神話的想像力に似たものがあるといつていいだろう。

そればかりではない。この「森のフシギ」には、科学的な解釈も示されている。この「森のフシギ」は、「金属体のように見える大きい物体」で、森に入ってきた村人のどうやら言葉を探取しているといつたUFOでやってきた異星人のような存在だといふのである。いかにも大江が後の『治療塔惑星』といったSFを試みるイメージを思わせる趣向である。だが、これが人間の言葉をうけとめる「記憶装置そのもの」ではないかともされており、またまやばくはブレイクの神話世界を思い出すのである。つまり、ブレイクの靈界にはゴルゴヌーザという口スガ管理する創造の領域があるのだが、そこでは、この世に起こ

ったすべてを記述し、髪の毛一本、涙の一雫も漏らさず記録している
とされているからだ。

この「森のフシギ」という記憶装置は、いろいろと言葉を記録する
につれて、その色を変えるとされている。したがって、人間の言葉す
べてを研究し終わってみると、どんな色となるかといえは、それは
「大きい、ひとしずくの涙」(三九六頁)となるといっている。この辺
のイメージなどは、ゴルゴヌーザと「森のフシギ」をしかと結んでい
る証拠のように思えてならない。

「森のフシギ」が魂の塊であると解釈されてから、あらためてそれ
が言葉採取する装置であると解釈し直されている。そこで、人間の
魂の本質は言葉であると考えられているとすれば、すでにそれは大江
の想像力を逸脱することになるだろうか。ぼくとしては、こうした大
江の叙述の順序には、そうした同一化が密かに企まれていると読む。
そしてこれはまた、ブレイクの根本的な概念である「詩霊」の思想と
通底するからである。

「詩霊」とは、ポエティック・ジーニアスということである。これ
は普通には詩的天才という意味である。しかし、ブレイクにとってそ
れは宇宙の根源的実体であり、人間の魂の実質でもある。それは、霊
であると同時に、言葉を発する、言葉を生み出す能力であり、存在な
のである。日本語に翻訳すれば、まさしく言葉に当たると考えて間違
いない。

だとするなら、大江は、大胆に架空の土俗的な神話伝承(とそれが

具現する土俗の英知)を現代に蘇らせようとしているのではなからう
か。「森のフシギ」といった捏造された故郷の伝承の物語を語るこ
で、故郷の村に溢れている言葉にふれて、それを自分の口を通して再
現しようというのである。それこそ、自分の生の源泉であり、そこか
ら宇宙なり国家なりを考える地盤となりうるという自覚があったのだ。
だが、それこそ物語る人間の衝動の一等深いところの源泉ではなから
うか。それこそ宇宙の背後に音もなく作動している記号過程に触れる
ことだろうかである。

だが、これを日本的文脈でいえば、日本人の言葉に触れることにな
る。この小説の岩波「同時代ライブラリー」版の後書き「語り方の問
題」で、大江はこう言っている。「M/Tと森のフシギの物語」のた
めに作った語り方で書いてゆくうちに、『同時代ゲーム』ではどうし
てもリアリティーを持たせて取り込むことのできなかった、いくつか
の神話と伝承を、遠い祖母の語りの記憶のなから、あらためて生き
たものとしてよみがえらせることができました」(四一三頁)。つま
り、大江は、祖母の語り口をそのまま写し取ることを目論んだのは、
『同時代ゲーム』では、どうしても取り込むことのできなかったリア
リティを、そうすることで獲得しようとしたからであるというのだ。
大江がここでいうリアリティとは、祖母の語りの持っているリアリテ
イであるが、それは同時に祖母がうけついできた神話伝承の語り告が
れた語り口のリアリティである。それを真似ることで大江は、そうし
た伝承の歴史に自分を繋ぐことが可能となったわけである。そうした

伝承を語らせる言霊の源泉、地下水脈を掘り当てたということだ。とすれば、それは語る存在としての大江にもまた、一種のリアリティを授けるものでもあった。伝承を語る人々のリレーの一つの鎖としてのリアリティであり、そうした伝承を自分のものとして生きるときに生じるリアリティである。

大江は、『新しい文学のために』の中でこう言っている。「死者との時を越えた共生という、不可能なことを可能にするために、人間は物語ることを始め、そしてその延長線上に、今日の小説もある、と僕は考えている」と。ここでいう死者との交流とは、つまり、「伝統として伝えられている生き方を再び生き直す」といったことだろう。これは、本居宣長が、万葉集なり古事記なりの言葉に託せられた古代の日本人の心を知ろうとした態度に似ている。宣長は、自分でも駄作と思われる短歌を何百首も作って、それでもって古代の歌人が言葉にのせたりズムといったものを理解しようとしたというのである。何を隠そう、これは、小林秀雄の宣長論の考えである。大江もまた、祖母口移しの伝承を、祖母の口調そのままに蘇らせることで、故郷の伝承を生きた人々の生を生き直そうとしたのである。大江がそうした意識を持っていたことは間違いない。実際、大江は少年時代の「Kちゃん」を、稗田阿礼や、その誦習した帝記や旧辞を筆録して古事記をなした太安麻呂に擬えているからである。

だが、他方で大江は紀記神話といった国家の建国神話と対峙するものとして、故郷の村の伝承神話を描こうともしている。それを国家に

よって書かれた神話を相対化するものとして、導入しようとするのだ。そのとき大江の伝承神話を語るやり方は、大きな捻りを加えられることになる。それは単に書き言葉と話し言葉の対立、書記文芸と口承文芸の対立ひいては国家と地方の対立といった単純なものから、話し言葉、口承文芸を書き言葉に変える過程で、それを既成の抑圧制度としてある書き言葉を解体する語りたろうとする密かな企てになったからである。

早い話、大江は、故郷の伝承神話を語られた通り祖述しているわけではない。まづもって、特殊地方的なそれを一般化しようと苦闘している。中心人物の性格を説明するのに、メイトリアーク（女家父長）とトリックスター（道化）という人類学に一般的な用語を用いていることがその恰好の例である。そうすることで、特殊な地域の特殊な物語は、世界に共通の（すくなくとも理解可能な）物語へとみごとに変貌する。しかも、大江はそうした物語自体に含まれる矛盾をも包み隠さず指摘している。それは、物語のいくつかのヴァージョンの存在にも触れている。これは、まさにメタフィクションの趣向である。そのとき、読者は、こうした伝承の物語が、ついに物語でしかないという感覚を呼び覚まされる。虚構を読まされているのだという自覚に立たされるのだ。

だとすれば、これは伝承神話に自分を同化し、あわよくば読者をもまたそこに連れ込もうとする大江の詐術をみずから裏切る行為であろう。自爆行為といってもいい。言うまでもない、どうやら大江はそう

した伝承神話に読者を誘い込みながら、それをあえて作りものに見せることで、そもそもそうした神話といったものを相対化する視点に読者を立たせたい魂胆なのだ。というのも、大江自身が、この『M/Tと森のフシギの物語』のあとがきの「語り方の問題」で分析しているように、この物語と対立するものとして言及している『同時代ゲーム』は、まさにそうした詐術に満ち満ちた作品だからである。

2 物語を壊す

『同時代ゲーム』（一九七九年）をめぐって

大江ほど自分の文学的な方法に対して理論的な小説家は稀だろう。それが大江の小説の本質を決定してもいるのだが、そうした大江の依拠しているものは、ロシア・フォルマリズムとミハイル・バフチンである。前者からは、異化という概念を採用し、常に斬新な表現を目指す際の指針としている。後者から採用したのはグロテスク・リアリズムなる概念だろう。これは、互いに矛盾した相容れない要素を混在させることで、既成の世界像なり社会秩序なりの感覚を解体するような効果を狙うものである。バフチンにいわせれば、中世の民衆は、カーニバルの際に、そうした社会的な上下関係や、人間存在一般に見られる生と死や、男と女とか、動物と人間とかいった差別／区別をいったんご破算にするような、振る舞いをし、衣装を身につけ、言葉使いをする。それを、文学に採用したのが、ほかならぬフランソワ・ラブレールなのであるが、バフチンは、その文学的ジャンルをグロテスク・

リアリズムと言ったのである。そのとき効果されるのは、宇宙の根源的な生命と合体する民衆の力強い生の在り方である。それは死んでもまた生まれかわるといった旺盛な生への希望の表明でもある。大江は、そうした根源的な生を自分の体験のなかに持ち込もうとしている。

『M/Tと森のフシギの物語』は、それを端的に窺わせるエピソードに事欠かない。たとえば、村の創世期の人々が壊す人をはじめとして巨人となるというのも、ブレイクのアルビオンといった巨人を想起させるが、なによりモラブレー的であり、中世的な祝祭のどんちゃん騒ぎを思い起こさせる。なかでも、壊す人のそばに仕えた女性「おしこめ」をめぐるエピソードはその恰好の例である。「おしこめ」の裸の巨体の上を村の若者達が禪一つで上って、「たわけにたわけた」とされている。むろんこの「たわけにたわけた」振る舞いには性的乱行のニュアンスがあるし、まさに祭の無礼講の放縦のさまである。と同時に、それは茨城県の万葉時代からの「かがい」（歌垣）といった行事にみられるような、豊饒の儀礼と考えてもいい。ともあれ、大江がグロテスク・リアリズムということで、自分の小説世界に持ち込もうとしたのは、そうした根源的に土俗的な生命的なものである。

だが、他方では、そうやってロシア・フォルマリズムから借用した異化の手法でもって、遠いものを結合させ、相容れないものの境界を曖昧にすることは、別の効果を生んでしまう。大江が熱心に説こうとしている伝承神話の世界への回帰を妨げてしまうのだ。秩序を破壊された神話、羽目を外した神話など、だれも心から信用するわけにはい

かないからである。大江の文学は、ここに大きな矛盾をはらむことになる。だが、その矛盾が大江の作品の力ともなっているのだ。なぜなら、それによって、神話の活力を現前させるとともに、その当の神話的世界を相対化させる視点を読者に獲得させることになるからである。その点で『同時代ゲーム』は、他の作品にも多かれ少なかれ見られるいかにも大江的な方法を最も典型的に示している。

『M/Tと森のフシギの物語』の語り手は、祖母の話を直接聞かされ、その口調をできるだけ模倣しようとする「僕」である。ところが、最後の小説『燃え上がる緑の木』の場合は、性転換を遂げた「さっちゃん」である。これは、語り手を男性でも女性でもないということとで、一種の両性具有の存在に語らせていることになる。エリオットの『荒地』にも登場するギリシャの盲目の予言者、すべてを同時に視野に納めているというテイレシアスを思わせる趣向である。大江の『燃え上がる緑の樹』が狙っている効果のほどが知れるというものである。そこにはかなり人工的な感じがある。が、事態は『同時代ゲーム』にしても変わらない。

この作品の語り手の「僕」もまた、同じ谷間の神話と伝承を語るよう運命づけられている。しかも、その設定がまた凝っている。メキシコにいる歴史学者の語り手「ぼく」は、作品の冒頭で自分のメキシコでの日常生活を語るのだが、その「僕」には、双生児の妹がいて、その妹に向かって手紙を書いているというのだ。そしてその六つの便りがそのまま章立てになっている。しかも、二人は、近親相姦的な感情

に捉えられているときている。

書き出しのエピソードで「ぼく」は、自分の現在の歯痛をとおして自分の幼いころの歯痛の体験を思い出す。そしてそれが、さながら通過儀礼のように、「壊す人」の存在を確かめる行為であったことを確認する。こうして小説には、今現在の体験と、少年時代以降の体験と、伝承神話の物語と、その解釈といった様々なレヴェルの語りが混在して、読者を捩摺らせる。ところがこの混乱に対して語り手はあらかじめこいつてそれを正当化している(四四頁)。

妹よ、しかしこういうことまでがどうしてわれわれの土地の神話と歴史の記述に必要かとききは疑うだろうか？きみの痴毛のカラー・スライドを見あげながら、心に浮かびあがるなにもかも僕は書く。それが僕の発見した、われわれの土地の神話と歴史の書き方なのだから。

どうだろう、これももう、『森のフシギ』で、語り手は祖母の口調を真似ることで、できる限り伝承世界に入り込もうとしていたことと決定的に違うといえまいか。語り手は、むしろ妹との近親相姦的な性のエネルギーを通して湧出してくる、自己の深層心理なり思考なりに身を委ねようとしている。これは、そうした建て前の上では、自動筆記といった書法に近いわけで、まことに典型的なモダニズムの手法の踏襲といってもいい。

ところで、こつした語り手の設定は、両性具有の語り手と同様に、すでにして日常的な言語の枠組みの箍をがたがたと揺さぶる。それは、既成の習慣的な性的倫理に動揺を与えるばかりではない。その振動は、こつした言語の枠組みによって支えられる倫理を一つの土台とする社会全体の構造に揺さぶりをかけることになる。何度でも繰り返し返すが、実はそれこそが、ほかならぬこの作品の狙いである。

しかも、ここでは「つきりと」「書き方」といつていることに注目したい。「語る」のではなく、「書く」のである。そのとき、『同時代ゲーム』で語られる谷間の伝承神話は、「語り」が体現する現代人が忘れようとしている前近代的な自然との一体感を取り戻すといった効果とといったものではない役割を与えられることになる。むしろこつしたものにたいして「書く」ことによって距離を取り、さらには封建領主の権力から逃れ、明治政府の強権との対決も辞さないという独立した小国家としての自己主張の面が強調されてくるのである。

これは、日本という国家に属さない独立した国家を、山間の谷間に建設しようという理想の表明でもある。事実、この作品では、まるで呪文のように「村」小国家「小宇宙」という等式が語られる。これはいうまでもなく、谷間の村が、一つの国家として独立しており、それには独自の伝承と神話があり、それは一個の宇宙を形成しているという宣言である。従ってそれは、同じような伝承と神話を持っている日本といった国家と（たとえそれが強大な国家であれ）対等に対峙するものであると述べていることになる。語り手の「僕」は、こつした

役目を「父」神主」によって強要されたのである。

だが、もう少しこの作品の幻想と写実主義の混在、グロテスク・リアルズムの手際を見ておく必要がある。大江はいくつかの作品で、同じ故郷の伝承と神話を繰り返し語っているが、その強調点はむしろ作品ごとに違っている。で、この『同時代ゲーム』の特異性はといえば、すでに見たとおり語り手の双子の妹の存在であると言えは言えなくもないのである。いくつかのエピソードを拾って例解してみよう。

まず、この妹と「僕」が、性的な関係にあることだ（一〇六頁）。しかも、この妹は、村の青年たちの性的な憧れであると同時にその捌け口でもあったのである。それを「僕」はちゃんと覗き見している。近親相姦なり、乱行なり、窃視症なりといった異常性行為がこの妹に向けて集約されている。どうやら、大江の神話でいう「おしこめ」の元始の母といった役どころを妹は負わされている。

そればかりではない。妹は、はじめ地方都市のキャバレーで働いていたのだが（四六〇頁、一〇〇頁）、東京に移ってから、なんとアメリカ大統領と会見することになるのである（一一三頁）。「妹よ、きみはついにアメリカ大統領候補のベニスに生きつくまでの、性的遍歴の旅へと出立した。まずは最初のめざましい飛躍を示す、地方都市のキャバレーへ向けて」（四六〇頁）というわけである。つまり、副大統領のとき国際的な清涼飲料水会社の顧問として日本にきていたとき、銀座のホステスをホテルに連れ込んで行われる乱行パーティーを取り仕切ったのが妹であった。それでこの副大統領がひょんなことで大統

領になったとき、その大統領就任式に呼ばれるのである（四五二頁）。まことに奇想天外なストーリーの展開であるが、こうすることで大江はこの小説に故郷の村といった世界を、地球規模の政治の世界に強引に結びつける。こうした手際は見事であって、『悪魔の歌』のラシュデイ、イギリスとインド、古代と現代を併存させる幻想と優に対峙しうる。

しかも、そのときの妹の会見の台詞が振るっている。つまり、アメリカ合衆国は、自分の故郷の小村（つまりは「村」小国家「小宇宙」と対等に外交条約を結ぶ意志はないかと聞いたというのである（四九〇頁）。妹はここで発狂したという風にも語られている。が、そうした幾分茶化した恰好で語られているとはいえ、これこそこの『同時代ゲーム』の、そしてそれがあからさまに展開している村の伝承と神話の政治的な意図である。つまり、大江は、日本国家の中に、新しい独立した国家の建設を夢想している。そうした夢想に取り付かれた人々を描いている。なぜか。いうまでもなく、日本という国家そのものを相対化するためである。日本という国家は決して絶対的でも自然な当たり前なものとしてあるわけでは断じてないということを読者に実感させようとしているのだ。

こうしたリアリズムのなかに、真つ赤な嘘、嘘とわかる嘘が混入されることで、小説はメタフィクション的な味わいが濃厚になるのだが、それにはさらに幻想の味付けが施される。大統領と会見ののち妹は、癌を病んでいることがわかり、故郷へ帰郷するが、その途次、海に身

投げして死ぬ。少なくとも世間ではそう思われている。ところが、なんとじつは妹は生きていて、それだけでなく、伝承神話の中心的人物である「壊す人」の子供を身こもっているとする語られるのである。つまり妹自身から生存を告げる手紙がくるのだ（一一三頁）。そして茸ほどにも乾いて縮んでいた「壊す人」を、犬ほどの大きさに育てていることを知るのである。何たる奇想天外。こうして妹は、父「神主」から強制されていた巫女としての役割を果たしていることが確認される。ここには神話の実体化の効果があるが、そのことが、「僕」にもまた村の伝承を書く語り部の役割を引き受けさせるきっかけになる。

だが、この小説はそうした幻想というか神秘を語るだけがすべてではない。最後にもう一捻り捻りが加えられている。それは、「僕」が少年の頃、森で経験する決定的なインシエーションの場面に仕掛けられている。少年の僕は、森のなかへ全身を紅で染めて、「壊す人」の蘇生を目指して入っていく。すでに『森のフシギ』で見たのと同じエピソードである。だが、疲労困憊の体でいた少年の「僕」が、消防隊員に担がれて森を降りるとき、一つの超自然的な出来事が起こる。「樹木と蔓の囲む硝子玉のように明るい空間の、核心をなすひとつを見たのだ。そのなかには、妹よ、娘に成長したきみが入っていた。きみは燃えるように美しい痴毛で下腹部をかざっているほかは、全裸の躰じゅうをバターの色に輝かせて、その傍らには、再生し回復した犬ほどの大きさのものがつきそっていた」（五八六頁）、というのである。

むろん、この「犬ほどの大きさのもの」とは、「壊す人」に他ならな

い。とすれば、「僕」は、少年時代にすでに、後年、自分の妹が実現することになる「壊す人」に巫女というか乳母というか、神話の登場人物となる役割を予見していたことになる。これは、予知とか予見とかあるいはヴィジョンというべき体験と考えていい。「ここで、『同時代ゲーム』は、神秘の世界が導入されることになる。だが、急いでつけ加えておけば、この妹はすでにみたような破天荒な虚構的存在である。アメリカ大統領と会見するといった絵空言の世界の人物である。読者に見れば、そうした人物の未来を予見していたと説明されたところで、このヴィジョンに真実味が増すどころが、むしろ読者を白けさせるのが落ちだろう。だとするならば、そうすることで大江は読者にこの小説の世界なり、それが描いている神話伝承の世界なりを突き放して眺めることを要請していると読めてくる。

とはいうものの、「僕」は、妹が死んでいないばかりか、「壊す人」を育てているということを知った時以来、この『同時代ゲーム』という小説を書くことを決めたことになっている。それが、故郷の村の神話伝承を書き留めるという父に強要された役割を、それが信じられないばかりに逃げていた「僕」が、そうした役割を率先して引き受ける動機となるのだ。そして、この故郷の伝承を、系統立てて描くというよりも、余計な脱線をしながら書くということになるのである。それも妹に向けて書くというのである。

このとき、すくなくとも建て前では、語り手「僕」の語る動機は、近親相姦的な性的エネルギーである。妹の痴毛をみながら、マスター

ペーションをするように、文章を書き留めるといふ。実際、「僕」にわれわれの土地の神話と歴史を書きつけさせる根底の力として、きみの肉体への官能的な希求があることは確かなのだから」(三三〇頁)と告白している。かくして、「僕」は、近親相姦という禁じられた性の領域を侵犯する。これは、むしろ性的なエネルギーの解放の隠喩である。と同時に書く(＝搔く＝摩擦する)ことは、そうしたエネルギーの解放の手段であるということが暗示されている。だが、そればかりではない。この故郷の神話伝承は、日本という国家の神話伝承と対立し、アメリカと対等な条約を結ぼうという「村」＝小国家＝小宇宙の自己主張でもある。してみれば、この性的神話的自由は、既成の国家の支配といったものから脱出しようという意味での政治的な自由をも含意している。つまりは、自分の育った村の独立と解放と自由のため、「僕」は書くといっていることになる。

故郷の伝承によると、妹と同一戸籍であって、戸籍上は一人である僕と妹という関係は意味深長である。このそもそもその起りには、政治的な意味がある。それは村が国家に対してとった抵抗なのである。つまり、二重戸籍にすることで村人の実数を半分にして税金を半減させることを企んだのだ。が、同時にそれには近親相姦といった性的なレヴェルもまたあるのである。それは多くの神話の神々(たとえばゼウスとヘラ)が元来兄妹であることが示しているように、神話的ですからある。そのことには、尋常の家族なり性生活なりといった社会の与えるパターンに自分の欲望を流し込むといった態度に対する拒否の姿

勢が読めることが重大である。社会の書かれた法は、そうしたものを否定するが、それを拒絶するために、その言説を揺るがそうと企てる。そうした社会の規範に人を導くのは言語の学習であるが、その言語を大江はすたすたに寸断しようとしているわけだ。

とすればここにある 物語る ということに窺えるのは、伝承の伝える生の形、実体に触れるという意図ではない。そうした伝承そのものをむしる破壊する自由を、自由の息吹を伝えるために物語るという姿勢である。物語を壊す物語という所以である。

それにしても、『同時代ゲーム』というのはどういう意味なのだろうか。「人生ゲーム」というのがある。そうした意味で、この小説はゲームであるというのが。ではどういう意味でゲームなのか。なぜ同時代なのか。単に 今日の ゲームということなのか。そうではないだろう。山間の僻村の神話と歴史が語られ、それが今日の村や日本やアメリカの状況と並行されて語られている。しかも、語り手のメキシコでの生活も並行して書き込まれている。ということとは、そうしたいくつかの時間レヴェルの違うものが、同一の時間の上に並べられ、較べられている。それが 同時代 であり、それがまた遊びであるからゲーム でもあるということなのだ。僕にはそう思えてならない。そして、そうした様々な時間と空間の並存によって、特定の神話なり歴史がいつのまにか相対化されていく。と同時に、そうやってどの時代にも、どの文化にも同じパターンがある。つまりは同時代なのだというわけである。どうやらそうした認識に到達するのが、このゲーム

の上がり方のようである。

3 『救い主が殴られるまで』(一九九三年)

『燃え上がる緑の木』第一部の『救いと癒し』

大江健三郎にとって、物語ることの意義は、伝承へ回帰することと、それを書くことで既成の言説を破壊することにある。どうやらひとまずそう言えるのだが、これを知る端的な手がかりは、すでに触れた『新しい文学のために』(一九八八年)のなかの次のような発言だろう。「死者との、時を越えた共生という、不可能なことを可能にするために、人間は物語ることを始め、そしてそのことの延長線上に、今日の小説もある、と僕は考えている」(二〇二頁)。実際ぼくらはこの実践を、『森のフシギ』という作品に見てきたのだ。つまり、伝承神話に託された故人の生の形を、物語ること生き直そうというそれは姿勢である。だが、それに対して大江は、単にそうした世界に回帰することではなく、そうした回帰を困難にする権力の手中にある神話や伝承を壊そうとするのである。それが、『同時代ゲーム』の仕掛であった。大江自身、この二つの作品が、その語り方において典型的な違いを見せていることを、『森のフシギ』の岩波の「同時代ライブラリー」版の「あとがき」で証言している。

してみると、大江は、神話を語りながら、そうした神話を語った人々の生への回帰の物語を語りつつ、同時に同じ形の、しかし権力の神話(＝物語)はこれを破壊するということをやってのけているとい

うことになる。こうした矛盾した営為を続けなければならない事情には、むしろ戦後の日本の抱えた矛盾がそのまま映し出されている。

戦後の日本国憲法によって、民主主義を中心とした新しい政治的なルールが導入された。それはそれでいいのだが、しかしそれは日本人に新しい生き方を教えはしなかったのである。かくして、戦前の生き方を否定されながらも、さりとして確固とした自分たちの生き方を見出せないというのが、戦後の日本人の生であった。しかも、そうした国家に寄り添うことを肯んじない人々の混迷は深いものがあつた。その混迷の現れのひとつが左翼急進派の運動であつて、大江にとつてそうした動きは絶えず念頭にあつた。それはそうした動きが手を変え、品を変えて諸作品に登場していることでもわかる。六〇年の安保闘争や七〇年前後の全共闘運動や連合赤軍事件を思わせる登場人物が出てくる『万延元年のフットボール』、『洪水はわが魂におよび』、『鯨の死滅する日』などを思い出せばいい。このことはすでに多くの批評家の指摘するところだが、そうした戦後の迷えるラディカリズムに対する、ひとつの回答となるのが、「村」小国家「小宇宙」に具現された、国家に対峙する自治の精神なのである。

だが、一方では、一応の解体をみた戦前の絶対主義的な在り方が、すっかりなくなつたわけではない。それどころか、戦前と戦後はしっかりと繋がつていて、絶えず戦前的な在り方の復活を求める力の胎動が鎮まる気配はない。それは、いうまでもなく天皇制を核にしたイデオロギーである。大江は、その手の神話と伝承にたいしても対抗しなく

てはならないわけである。かくして、天皇制を支える神話的思考の相対化を試みることになる。

となると、大江は自分の後生大事としている故郷の伝承神話をも相対化せざるをえない羽目になる。すくなくとも作品の効果としてはそうなる。従つて、大江の作品が、故郷の伝承神話を語るが、それが懐かしさを感じさせないから失敗であると断じる批評家の読みはある意味では正確であるといえる。ただ、ぼくらにいわせれば、大江はむしろそうした効果を敢えて狙っていたのである。大江は、決して単純に故郷の伝承神話を真に受けていたわけではない。そうした事情を考えるには、政治的なレヴェルだけでは不十分である。大江はそうした伝承神話に、人間一般の、あるいはすくなくとも大江個人の生の苦悩とそれからの救いのきつかけを見出そうとしていたようだからだ。こう思い当たるとき、ぼくらは大江の物語る欲望の核心に到達する。

その苦悩とは、個人的には脳に障害をもつて生まれてきた子供との共生の問題であり、一般的には広島、長崎での原爆被災者の問題である。大上段に構えれば、これは絶対被害者の生の意味の問題となる。脳に障害をもつて生まれてきた子供に果たしていかなる生の意味があるのか。老人にしる、赤ん坊にしる、原爆で一瞬の内に生を終えた人々に、いったいどのような意味があるのか、といったことだ。これについて、神義論的に神に糾問を投げかけてもしかたあるまい。不信仰を公言する大江にはそうした姿勢はない。『個人的体験』以来の脳に障害をもつたイーヨーという人物を中心とした小説群は、むしろイ

「ヨ」という存在に自分が励まされるといった恰好になる。つまり、そうした形で共生の可能性を見たわけである。健全者と身障者の共生の可能性の探求は、まさにあらたな生の形の真摯な追求といつていい。大江は、そうした自己の苦悩に重ねて、被爆者の苦悩を考えているのである。実際、『ヒロシマ・ノート』は、脳に障害をもった息子の誕生と時期を同じくして取り組まれており、その事実の告白から大江は書きはじめているのだ。

これは政治的に見れば、知的障害者を狂人として区別し、差別し、隔離するといったやり方に対する抵抗である。欠損人間だからといって、生まれてくるものを勝手に処分していいのかといった墮胎の問題にたいする抗議でもあるといえるだろう。ここには、生命に対して生けるものはすべて等距離にあり、すべて等価であり、生きとし生けるものはすべて神聖であるという思想がある。老いも若きも、健全者も障害者も、犯罪者も有徳の人も、男も女もすべて同列に生きる、カーニヴァル的な生の在り方を人間の本来の在り方とする、ラプレーからバフチンにいたる思想の具体的な実践であるといえる。

また、原爆被災者の場合もそうである。その『ヒロシマ・ノート』以来、大江の思考は変わっていない。なるほど、一瞬のうちに跡形もなくなってしまった絶対犠牲者を慰めることなどだれにもできはしない。だが、そうした犠牲者と連帯する道はあるだろう、とそう大江は考えている。じつは、それこそ大江が物語の始源にあるとみている「死者と語ること」の意味なのである。むろん、こうした大江の倫理的

態度にたいしては批判の向きもある¹⁰。だが、ぼくらは、そこにひとえに絶対被害者の現前におののく大江の姿をこそ認めるべきだろう。レヴィナスのいうような自己を超えた存在としての他者の敵存を畏怖する姿¹¹。それに考えてみれば、原爆が人類全滅の武器となるものである¹²ということの認識に立つと、原爆を考えることは、決して他人事ではあるまい。そのうえで、原爆犠牲者を追悼し、連帯する方法とは、そうした犠牲を二度と再び繰り返さない社会¹³というか共同体の建設へと向かうことである。そうした具体的行動なりヴィジョンなりを提示することである。じつは、それこそ大江の「最後の小説」として構想された『燃え上がる緑の木』全三部の主なテーマなのである¹⁴。

この作品の語り手は、すでに何度か触れたが、ふたなり（雌雄同体）として生まれた人物である。大江的などつつかずの存在が語り手になっている。従って、またしても読者は、『同時代ゲーム』に感じたような、自分の既成の世界像に揺さぶりをかけようという大江のいつもながらの手感を感じるのだが、そうした期待はあっさり裏切られる。語り手の「さっちゃん」は、エリオットの『荒地』の両性具有の予言者テレシアスのように両性具有の曖昧なままに留まるうとはしない。はつきりと男から女へと変身する。それは、単に身なりといった問題ばかりではなく、女性としての性にも目覚めるといふ形をとる。

これは、風俗的には性転換ということで、それなりに男女の境界を破る行為には、違いない。しかし、すくなくとも男でも女でもないその両者を兼ね備えた存在という曖昧さは、失せている。ところがこう

した曖昧さは、『同時代ゲーム』には、むしろ中心的な要素である。語り手の「僕」は、妹に近親相姦的な愛情を抱いているのだが、その妹との一体感を達成する時がある。つまり、他の女性との理想的な性交の果てに、妹とのひとつになったことを実感するという下りがあるからだ（三〇〇頁）。そこでは確かに語り手は両性具有となつてゐる。むしろ、この『救い主』の語り手もまた、そうした両性具有的な性的オルガスムを体験するが、しかし、それは確実に女性のそれへと移行するものとして描かれている。

語り手の曖昧さを拒否する生き方、この意味するものは重大である。『同時代ゲーム』には、確かに神話や一〇〇年前の政治や現代の生活を並存させ、そうした世界を相対化させるような地点に読者を拉致する効果があった。が、この作品は、そうした地点に留まらないで、むしろもつ一度現実の生活への回帰するさまを描いていると言えるのだが、この曖昧さからの脱出は、そうした事実に対応しているのだらう。『同時代ゲーム』の語り手は、ついにメキシコにあって故郷の村に戻つてはこない。だが、この作品では、故郷の村に新しい生活の根柢を作るところとする人々が描かれているのである。それは、『懐かしい年の手紙』（一九七八年）にすでに見られた方向と同じと見えていい。かくして、現実には生きる人間は、男か女かどちらかではなくてはならない。たとえ性転換をしたとしてもである。それが、この語り手の性転換の意味であるらう。

そして、『救い主が殴られるまで』の物語は、特異な伝承神話をもつ

故郷に新しい村といった運動を継承する二代目のギー兄さんの活躍と失敗が中心に描かれている。それはギー兄さんが、霊能力を持つ存在として脚光を浴びるが、その一時の熱狂が無惨に冷めるといった一連の出来事である。その間、語り手サッチャンは、ギー兄さんとの恋を通して、女性に目覚めていくのである。そこには、いつまでもなく、通過儀礼の刻印があり、それは一種の教養小説のパターンを踏襲している。その限りでは、この三部作そのものが、この語り手の挫折と逃亡と回帰のパターンを大きな枠組みとしている。ギー兄さんの教会の瓦解と、その結果教会からの離反後、東京や伊豆での放浪生活があり（『揺れ動くヴァイブレーション』（一九九四年））、その後再び新しい教会の建設に向けて出発したギー兄さんのもとへと回帰するからである（『大いなる日に』（一九九五年））。

それはそれとして、この第一部では、二人は物語の最後に、新しい生活への決意を語るのであるが、うちひしがれたギー兄さんを慰めるものとしてこの物語が語られるという設定になつてゐる。つまり、この物語が語られる動機は、物語のなかで明示されているのだ。それは、K伯父さんによつて諭されることによる。K伯父さんとはいつまでもなく、自作映画にそれとなく顔をだすヒツチコツク然として登場している大江そのひとのカリカチュアであるが、この一連の出来事をくぐり抜けたサッチャンに、K伯父さんはこつこつ（一六頁）。

サッチャン、きみは大きい物語を生きただよ。……とこ

がわれわれの現実に生きる物語は、書き記しておかなければ、それを生きなかつたと同じことになるものなんだね。きみたちの教会の様ざまな記録はあるようだが、それだけでは足りない。誰かが、かれの生の物語として書かねばならない。……ありふれた本当らしさの物語ではないんだし、とにかくこのような物語を生きたと、きみが言いはり続けるのが書き方のコツだ。……それを試み続けていればね、なにが書き上げられるかということとはまた別に、サツチャンはギー兄さんの物語を生き直すことになる。そしてそれはね、サツチャンが今度の一連の出来事によって傷を受けているならば、自己治療することでもあると思うよ。

これは、作者としての大江がメタフクシヨンの登場して、物語の本質を語っている下りであると読んでもいい。なぜ物語なのかと問うているのだ。誰かが書き記さねば、人生の物語は消えてしまうというのである。これは、歴史や伝統つまりは共同体に一体化するために書くとした『森のフシギ』とは違って、力点が個人の実存に移っていることがわかるだろう。語るのは他でもない、自分のためであるというのだから。しかも、それを自分の言いたいように書けと断じている口伝（口承伝承）の魅力的な、人を誘い込むような声音に同化するとは避けられている。

どつやら大江は、ここで新しい語りを見出している。実存的な私的な生の声である。大江は、ひよっとするとそつした私的な声に降

下することでは、絶対被害者との連帯を探る契機を見出し得なかつたのではないかと思われる。

だが、ぼくらにしてみれば、それはお馴染みの声といつてもいい。大江が原爆体験を綴った『ヒロシマ・ノート』は、大江の脳に障害のもつた子供の誕生という個人的な危機と重ね合わされていたことを思い出してもらいたい。大江は広島に被爆体験といった絶対被害者の苦悩を自分のものとして実感するために、自分の個人的苦悩をもつていた。

それはかりではない。大江がこの『燃え上がる緑の樹』に結実する「最後の小説」という考えを始めて公にするのは、なんと一九八七年の広島でのシンポジウムで、被爆者にたいする講演のさなかなのである。大江がこの小説を書くとき、その心に広島が浮かんでいたことは間違いない。大江は『新しい小説のために』のなかでこう言っている（二一八頁）。

僕は自分の「最後の小説」を、広島市の原爆病院で学ぶことに始まった、原爆のもたらす悲惨・苦しみについて、またそれとわがちがたくからみあつた、人間らしい威厳・再生への希望について、総ぐるみ表現するものとした。それをつうじて、この大きい祈りに自分の声をあわせるようにしたい。

もはや絶対被害者との連帯の絆を求めるといふモチーフが密かに追

求されていたことは、確かだろう。癌で死ぬ少年との対話は、早すぎる死という宿命との対決を示しているが、これは広島島の絶対被害者の死の意味というか、その生涯の意味を考えることに相当している。

ともあれ、大江はここで、自分の小説をそうした絶対被害者の祈りと重ね合わせたいと言っている。それこそ、大江の、「大いなるもの」としての絶対的他者である。大江の物語る声は、そうした絶対的他者たる絶対被害者の声の代弁を試みているということだ。大江の語り手は、過去の伝統の声に耳を傾けるといってもなく、国家権力に対抗する共同体の神話の語り部になるというわけでもない。もっと具体的な、現代の人間の苦悩の話し手たろうというのである。これは、水俣病の語り部たらんとした石牟礼道子の態度に似ていなくもない。そういうわけで大江は、最後の小説は、希望を語るものでなくてはならぬというのである(二二四頁)。

人間的な希望をはっきりかかげて書くのでなければ、ヒロシマと核状況について書く甲斐はない。しかし大きい人間の悲惨、償いがたい苦しみの繰りかえしという思いを断ち切ったところを書くのでは、文学的なりアリティィーが達成されるはずはない。

かくして『「救い主」の殴られるまで』の主人公は、新しい拠点を、地方の僻村に建設すべく格闘する新左翼くずれの青年という風に設定されている。

大江の作品は、すでに見たように地方の伝承と神話を、それに帰すべき前近代の生き方の、それこそ神話的な表現として用いる場合がある。と同時に、そうした神話を現代の神話を相対化するための、虚構の神話として援用してもいる。だが、そのいずれの場合も、そうした神話を現実のものとして生きることができない。神話のもつ人間的な知恵や、社会的批判力は導入し得ても、それをもたにして現代を生きることはできない。かくして新しい、地に足のついた生の形の探求が求められる。その結果が、この最後の小説であるということだろう。つまり、昔語りという口承文芸のもつ知恵を、生の構造を、小説という形式で再生させようとしたのだ。最後とは、けっして時間的な最後ではない。主題的な結論という意味での最後なのである。実際、大江はこの後も小説を書き続けている。

そうした大地に根ざす知恵を語ることが、この小説の効果の中心となっている。従って、語り手のふたなりの人物は、最後にははっきりと女性となる。大江のことだから、これは、天上界では、両性具有であるが、この世では魂は、男か女の肉体という衣を被っているというブレイク神話を下敷きにしての展開かもしれない。さらに、この小説の前半の中心的な話題となる祖母の死の問題がある。祖母は、この谷間の伝承と、さらには神秘的な秘儀を知っているはずであると考えられている。ところが、それを受け継ぎたいと考えていたギー兄さんは、それを果たせない。

そして、祖母の偽装の火葬の際に、祖母の焼く煙を通ってきた鷹に

よって襲われる二代目のギー兄さんが、霊的能力を得るとされるのである。その際、鷹が祖母の霊力をギー兄さんに伝授したと解釈されるからだ。そして、その結果としてギー兄さんは、心臓の悪い子供をたまたま快方に向かわせる。さらには、末期癌の少年を一時的なりともその進行を遅らせる。そのため、一時は村人にたいして、霊的治療を試みる次第となる。だが、結局それは、単なる偶然ということになって、ギー兄さんは村人から批判される。鷹にしたところが、たまたまギー兄さんがネズミを手にしたからそれを狙っただけであるという風に科学的に証明されてしまうのだ。トドロフ的に言えば驚異は怪奇に格下げされる。さらに、祖母を山に密葬していたため、死体遺棄という罪状まで着せられ、村人たちに殴られる羽目となる。まさしく神秘とか秘儀といったものは、完全に打倒される。これは、『森のフシギ』で、自分の息子にまで、壊す人の聖痕を見出そうとする態度とは正反対である。神話の呪力は、ここでは完全に無力となる。

だが、そうした地に墮ちた地点から再びギー兄さんと語り手のサッチャンは立ち上がり、新しい教会を建設し、拠点を確固としたものにしてようと決意するのである。むろん、その際の象徴となるのが、イエイツの詩集『螺旋階段』からとられた「振動」という詩編のなかの、半分緑で半分燃えている木のイメージなのである。いつものように、大江はここでわずかにイエイツに言及することで、自分の思考を、特殊日本的な地域的なものから、世界的な客観的なものにしようというおまじないをしている。

ともあれ、大江はこの三部作で、新しい村の建設といったモチーフの虚構を書く。そのことで現代にひとつの希望を語りかけようとしている。いうまでもない、それが大江の祈りの形である。そしてその虚構にリアリティをもたせるために、脳に障害を持つ息子光を中心とした個人的な家庭生活が導入されている。さらには、そうした生活に意味を与えるものとして故郷の伝承神話が、常に参照される。そして、それを相対化したり批判したりするものとして、本田勝一をモデルとした新聞記者に代表される現実が描写される。と同時に、その神秘的な次元のリアリティを保証するものとしてイエイツの詩的想像力が参照されるのである。

さて、以上が大江にとって物語とはなにかの概要である。そしてその結果として大江の文学的営為の軌跡である。これをもう少し一般化してみよう。

4 ポストコロニアル（植民地主義以後）と

大江健三郎の根源的言語活動

大江がノーベル賞の授賞記念講演の演題を「曖昧な日本のわたし」としたことは、よく知られている。だが、その真意はいくら忖度しても仕切れないほどいろいろな意味合いが読み取れる仕掛けになっていることに思いを致す人はさほど多くはないだろう。

むろんこれは、川端の同じノーベル賞授賞記念講演のタイトルである「美しい日本のわたし」のパロディである。そうやって美しい日本

といった独善的な意識を笑い飛ばそうとしたものだ。そうすることで、自分をトリックスターの位置に置いているとひとまずいえる。だが、そうしたスタンスのとり方と関係するが、この曖昧という言葉の意味そのものが、重大である。大江は、日本において確固とした自分の立場が取れないなどといった泣き言を言っているのでは、どうやらない。むしろ、曖昧な立場こそわたしの採用する立場であると主張して風に見える。この大江の発言の真意を理解するには、またしても戦後民主主義と、なかならず新憲法下の天皇制が形成した思想的状況を考える必要がある。つまり、象徴天皇制の曖昧な性質である。人間としての天皇と神としての天皇の間にあつて、文化としての天皇とか国民の象徴としての天皇というありようの曖昧さである。それはまた、その象徴なる修辭がいつなごき実体化されるかわからないような曖昧さでもある。

だが、大江が曖昧な態度を自分の行動の指針としてしていることのもうひとつの原因は、戦後の進駐軍の占領から始まる植民地的状況と深く関係するであろう。

日本の文化とは、雑種文化であるとされているが、むしろインドや台湾や韓国が経験したような、植民地的な状況に近いといったら言い過ぎだろうか。むしろ、長期間にわたつて軍事的政治的に占領されたことはないが、江戸時代までは中国文化、唐や清による文化帝国主義によって支配されてきたのであり、明治以降は西欧の文化帝国主義の支配に甘んじてきた。そして戦後は、文字どおり政治的軍事的な支配

とともに、アメリカの文化的な占領を受け入れてきたわけである。文学史的にみても、そうした屈辱の刻印は鮮やかである。溺愛する女が外人にいかれたり、黒人に凌辱される青年の感じる屈辱に描きだされている。谷崎の『痴人の愛』や大江の『見る前に飛べ』や村上龍の『限りなく透明に近いブルー』のことを言っているのだが、さらには戦後の圧倒的なアメリカの影響力のもとでのそうした屈辱の経験を明確にしたものとして加藤典洋の評論『アメリカの影』がある。

そうしたなかで日本人の基本的な感情である恥の文化が成立したとみていい。圧倒的な外部の文化の吸収、消化が日本人の生の形であったが、そこに生まれるのは、そうした外国のものの見方に立つて自己を見るという態度の形成である。そして自己の文化に対する劣等感が生じ、そこに恥の感情が生じるのである。

これは、ラシュデイが『恥』でもって描いたインドのメンタリテイと同じものである。⁽¹³⁾そして、そうした恥の感情が、逆転すると今度は極端に破廉恥となる。これもまた日本人が共有する感情であろう。つまり圧倒的な外国の文化にたいして、恥を忍んで屈従しているが、それがあるとき暴発するというのも、そうしたメンタリテイの特徴であると考えられる。だからこそよく言われるように日露戦争後の日本の受けた仕打ちにヒステリックに反応した日比谷焼き討ち事件が起こるのであり、占領軍アメリカにたいする怒りの爆発としての戦後の安保反対闘争などが発生するのである。

こうしたヒステリックな反応のもつとも典型的な例は、最前ふれた

村上龍の思考であろう。村上は、『限りなく透明に近いブルー』でもって、基地の黒人によって性的に蹂躪された青年を描いている。これはまさにアメリカによって心身共に支配されている日本の屈辱の表現とみている。ところが、そうした屈服による恥の情念が堆積するとそれはいつかは爆発する。それが、『五分後の世界』に端的に読み取れるという寸法だ。

『五分後の世界』は、主人公が第二次大戦の終戦後の五分遅れた世界に迷い込むという仕掛になっている。読者は突然の行軍と戦闘の世界に拉致されるのだが、そこは、無条件降伏をしていないもうひとつの五分だけ遅れた世界だったのである。そこでの日本は、なんとアメリカを中心とした国連軍とソ連やイギリス、中国によって分割占領されている。日本人は、地下に広大な地下都市を建設してアメリカ軍や国連軍と闘っている。「国民」と、地上で多様な民族と混血している「準国民」と、完全に抵抗をなくしてしまった「非国民」の三つに分けられているといった具合である。村上によれば、そうした地下の都市は規律にあふれ、活力に満ちており、芸術にしてもさながら未来派の風情があり、理想的に描かれているが、非国民や準国民の生活や文化は、伝統に溺れた退廃したものとして描かれている。そして主人公は、最後はそうした地下都市の日本のために戦闘員として闘うことを決意するところで終わる。

こうしてみれば、村上が、第二次大戦後、日本がむざむざと降伏したことに對して、激しく批判していることがわかる。降伏するくらい

なら最後まで闘うべきであったとこの小説は語らずして語っている。それこそ、アメリカの文化によって植民地化されることから日本は免れ、主体性のない今日の消費文明のなかに退廃をさらなる退廃を重ねるといった生き方はすくなくともしていなかったであろうというのだ。これは、三島の考えていたことであり、石原慎太郎の一連の発言（に底流するもの）もまたそれに類するものである。

こうした村上龍の地下都市では、天皇の写真が家に飾ってあるという事実が象徴している通り、それは天皇制を維持するといった形を守っていることには注目しておかねばならない。だが、アメリカに対する卑屈な従属と暴力的な敵愾心とは、同じメンタリテイの裏表にすぎない。しかもこれは、まさに植民地根性というべき心情の自然発生したものにほかならないのである。従って、ヒステリックな敵愾心では、問題の真の解決にはならないだろう。その解決には、ポストコロニアルの文学の提示しているさまざまな思考にそのヒントがあると考える。一口に言えばそれは、まずはアメリカとか日本といった固有の文化にとらわれない立場に立つことだと考えられる。つまり、日本とアメリカの間にとつことなのである。だが、では間にとつとは一体どういうことなのだろうか。これのヒントとなるのが、大江自身が今日人間の理想的な在り方であるとしている故国を追われて、多重の文化の狭間で仕事をしている作家たちの営みであり、もつと一般的には、移民や植民地化によって異文化のなかで生活を建設しなくてはならない人々の生の在り方である。

植民地の状況は、その言語の混在ということで一番はつきり現れる。インドの場合では、植民地本国の言語である英語と、インド古来の文化の基礎であるサンスクリットと、日常生活の言葉である各地方の土俗語たる各種の土語（ヒンズー語やタミール語など）がある。かくして、たとえば、ナラヤンの小説では、主人公は、アメリカ文化の象徴である英語文化から、サンスクリットの象徴するインド固有の文化への回帰といったことが語られるのである。ところが、これにたいして、サルマン・ラシュディは、そうした土俗の文化なり植民地の文化なりを相対化するような、幻想的な作品を作り出しているわけである。

日本語にしても、標準語と方言があり、書き方にも漢字と片仮名と平仮名がある。そして漢字には中国文化の影響があり、片仮名には倭言葉としてのもっとも古い日本的なものが表現され、片仮名には現代では西欧やアメリカの文化が伝えられるといった状況になっている。そうした言語内での対立拮抗のなかで、アメリカの文化の帝国主義とそれに対抗する反植民地主義の闘いが日常的に遂行されているわけである。それは江藤淳のいうようなジャーナリズムの自己規制といった陰微な形で闘われてもいる。そうしたとき純粋な日本語を守ろうとするか、完全に片仮名的な感覚の日本語への移行を認めるかといったことも、その具体的な争点の一つとなるわけである。大江の文学的営みとは、まさにその渦中にあつた。大江は、日本の歴史小説とか私小説にみられる王朝風の文体の垂れ流しに真つ向から対決しているからである。そして、翻訳文体といわれる文体を作り上げたのである。そ

の点では、大江は、外来の文化に肩入れしていることになる。だが、その苦渋に満ちた、しかしいかにも知的な言語は、じつはまったく新しいものであつて、それは、日本的な感性とか、西欧の感性といったものを通り越している（すくなくともそれを越えようとしている）ものである。

こうした大江の営みは、移民や植民地の現地で複数の言語が混在したときに生まれるクレオールを含めた接触言語の形成のメカニズムを考えると、もつと原理的なところまで思考を進めることが可能となる。

ごく単純にいつて文化とは、それを育ててきた人々の生き方である。が、そうした文化を維持するのは、それを形成し、伝達する言語である。従つて、二つの文化が接触するときには生じる言語の命運は、即ち文化の命運ということになる。この言語の接触は、植民地や移民による大量の異邦人が現地の人々と接触するところに発生する。その場合、とくに複数の言語が混在する場合に興味深い事例が発生する。移民の第一世代は母国語を保持しているのだが、第二世代となると、母国語とともに他の民族のひとと語りあうためにお互いの言語のいずれとも違つた言語を生み出すというのである。それがクレオールであるが、それはしかしまったく目な言語ではなく、チヨムスキーのいう普遍文法によつて説明されるような文法構造を備えているものだといつのである。

複数の言語の接触によつて生じる接触言語の本質は、そうした普遍文法へ回帰するのか、それとも表面的な変化でおわるのか、あるいは

もう少し深層への変化をきたすのか、また学界では決着のついてない議論である。従つて勝手な想像は見当違いなことになるのだが、しかし、安部公房の議論は、いかにも示唆的である。⁽¹³⁾もし、そうやって複数の言語が接触した場合、その都度人間は新しい言語を創造すること、つまりは遺伝子によつて組み込まれた言語創造のメカニズムに立ちかえることが可能であるとしよう。だとするなら、そうした言語によつて規定されている文化にもまた、その可能性があるといえまいか、と安部はいうのだから。なるほど、複数の文化が接触して、いずれがが他方を支配するというのが、植民地主義にしる、ポスト植民地主義にしる、同じ支配の形態である。だが、そうではない形態が生まれる可能性がある。つまり、複数の文化の接触によつて、そのいずれでもない、しかし人類に普遍的な文化が生まれる可能性があるのだ。

大江が、倭言葉といわれるような日本語のなかに、外国語の翻訳調の文体を導入して、その両者の拮抗させるとき、大江は、みずからの文学創造のなかでそうした異言語の接解といった実験を敢行しているといえる。それは、英語を母国語としていない英語文学作家のサルマン・ラシュディやV・S・ナイポールやマイケル・オンダーチェやナディン・ゴディマーなどの試みと通じるものである。英語文学以外のミラン・クンデラ、マニユエル・プイグにしても事情は変わらないだろう。

5 大江の思想と普遍的パターン

こうした状況をさらに原理的な次元に立つて考えてみよう。そのとき、文化を支え、その社会の構造を支えているものは、言語であることが確認されるが、それをさらに根本的に支えているのは、じつは人間の根源的な記号活動なのである。こういうと身も蓋もないことになる。が、これはその昔、言霊の幸う国として日本の国土を展望した態度とならかわるところはないと思われる。ただ、それを抽象的な議論に変じているだけであり、感情的に言霊といった実体との同一化に對していささか禁欲的になっているにすぎない。

これはキリスト教の基本的な世界像とも通じあう。(このことは、別の機会に十分に論じなければならないが、舌足らずながら要点のみを言えば)つまり、神が光あれと言葉を発して、光が誕生した。そうやって始めに言葉があつて、この世の万物が誕生した。そして今度は、そうした万物に名前を与えることで、人間は世界を知ることになり、人間の意識が生まれたのである。神を第零項とすれば、言葉は第一項、事物は第二項ということになる。そして人間は、そうした言葉を用いて事物の命名することで、自分の意識を第三項ということを獲得しているのである。これは、記号過程の開始時に第零項を想定している笠井潔の図式にびつたり当てはまる構造である。

そしてひとたびこうした記号活動が定着すると、それが人間の自然観なり社会観を規定することになる。つまり、記号と事物と人間の三つの項に、支配するもの(原理的なもの(領域))、支配されるもの(具

体的な、混沌としたものの領域」と、その両者を結合するもの（人間の通常の営みの領域）といったイメージが形成され、それが世界観や社会の制度に投影されるのである。それが、簡単にいつてパーガーのいうコスモス、カオス、ノモスの世界となる。こうして、それぞれの文化はその具体的内容は変わってもその基本的な構造が変わらないのは、人間の基本的な記号活動の構造が変わらないからである。

そうした記号活動は、前近代の部族の行動パターンを規定していた儀礼の構造にも投影される。かくして、大江の作品にもそうした儀礼のパターンがその基礎にあることになる。ところが、安部公房は、前近代的農村社会から、都市社会への新しい展望ということをし、吉本隆明にしてからが、「大衆の原像」という概念は、都市住民の意識がある程度のパーセントで変化すれば無効になるなどといった。だが、都市社会でもまた、そうした儀礼の構造は、決してなくならないというのが、ぼくらの結論である。

それはそれとして、大事なのは、そうした儀礼の循環するパターンには、それを脱出するメカニズムもまたそこに含まれていることである。儀礼のパターンは、ノモスからカオスを経てコスモスを達成し、再びノモスへと回帰するというものである（すでに見たがサラリーマンが労働の疲れを一杯やって癒し、またぞろ明日の労働意欲を喚起するのはこのパターンだ）。だが、このカオスの領域は、ターナーに言わせれば、コムニタスの状態であって、それはそうした構造そのものを一時、相対化したり、新しい価値を発見する領域でもある。¹⁶⁾つまり、

そのとき人は、現実の社会（コスモス）の提示する価値観とは異なった価値観を発見する（たとえば会社がなんだ、家族がなんだ、大事なのは自分なのだとか開き直ることだ）。そこに革命の理想が生まれ、結果として新しい社会が誕生する契機がある。だが、そればかりではない。そこは、社会の構造そのものを相対化する視点を獲得し、社会から永遠に離れてしまふ態度を付与する領域でもあるのだ（会社も家族もその両者を批判する自分も実は虚構であるといった具合に突き放す地点である）。これをぼくらは記号活動の第四項と命名する。

大江が達成しているのは、そうした第四項の精神的な態度である。大江は、新しい村といった新しい第二項を形成する運動とその失敗を描きつつ、自分としてはそうした三極構造からなる人間の共同体のありかたそのものからひとまず離れている。そしてそうした態度をとることを読者に作品の効果として提示しているように思われる。それが、大江が自分のものとしている 物語る ということの意味である。むしろ、それはもはや物語ではなく、小説の役割であるという議論があることは承知している。が、ここでは、小説をも支えている原物語と いったものと理解していただきたい。

この第四項の精神的な態度を説明することは改めて一冊の書物が必要となるが、それは実証的な態度から、形而上的な態度への移行というふうにいっておいていい。つまり、ぼくらはケ、ケガレ、ハレと いった民俗学の発見した構造が社会を形成し、さらにはそれが人間の心的構造をも決定していると考えた。これはまさに実証主義的な学問

的な姿勢である。だが、人間がそうした構造から逸脱するとき、その逸脱の契機もまた儀礼の構造のなかにも組み込まれている。それをほくらはカレの領域といったのだが、そのメンタリティは、実証主義的な思考では十全には捕らえられない。それには、すでに何度か引用してきた、エマニュエル・レヴィナスのいうような形而上学的な思考の領域となるのである。⁽¹⁷⁾なるほど、ケ、ケガレ、ハレといったパターンを生きていることは、均質的な社会へ一体化することであるが、それはレヴィナスに言わせれば、同の世界への同化である。そしてそれから離れることは、分離であり、そのとき他者、他が現出してくるというわけである。こうした思考はすでに実証主義的科学から形而上学へと移行している。

それはそれとして、ともあれ、以上の事柄を図式化しておく以下のようになる。みてのとおり、ここでいう天皇としての第零項(図2)は、笠井のいう第零項(図1)と重なるのである。

図1

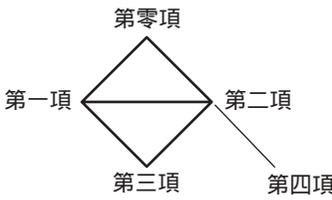
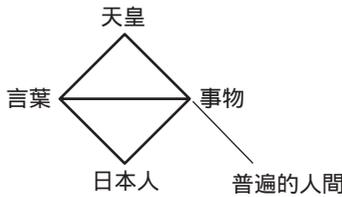


図2



言葉が幸つとは、言葉を発することでこの世が豊かに稔るといふことである。あるいは、天皇の言葉によって神が動き、この世が乱れることなく治められるということである。「すめらみこと」という所以である。語源的に「すめら(=治)」「+」「みこと(=言)」「だからだ。だが、そうした言葉によって「しろしめす」ことは、現代的に言えば、言語による人間の意識の管理であり、社会の支配ということである。だからこそ、中上健次は、天皇は「てにおは」そのものであるといい、そうした天皇に同一化していったのである。だが、大江は、自分の言語活動をそうした管理し支配する言葉の呪力に抗して、それを破壊するそうした言葉を紡ごうとしているのである。実は、それもまた言霊の、記号活動の機能のひとつにほかならない。管理し、支配する機能ばかりが、言霊の権能の全てではないのだ。大江の天皇を中心とした日本の言説空間に対する位置はしたがって図2の「普遍的人間」の立場となるだろう。

こうして大江は、言葉を発することの根源的な意味の問題に直面することになる。どうやら、大江は、現代の日本語を破壊することで、その真の言霊の権能を生きていると実感しているのである。その上で、自分の物語を語るこの意味なり、物語ることと伝統へと接続することの意味を考えているのだ。大江はそれを伝承に求めたとき日本的といつか庶民の言葉に回帰し、それを小説で語ろうとしたとき西欧の知に依存したのだ。が、さらにそれを脱臼する語り口に求めたとき、それはポストコロニアリズムの時代の作家と同じ文学的営為に学んだの

であり、そのとき大江は日本とともに西欧をも相対化する地点に立ったのだ。そしてそのとき大江はそうした言葉を自己に紡がせる存在としての根源的な言語活動に触れもしたのである。

大江は、自分にそのようなことを語らせるものの正体を、ブレイクのいうような「詩霊」であると考えていたと思われる。宇宙の根源であり、同時に自分の人間としての核にある存在であり、働きである。しかし、これを言霊といった神秘的な存在とするか、記号活動といった即物的なものと理解するか、そこに大きな分岐点があるのだが、どうやら大江は、そこでもまた曖昧なままに自己を宙ぶらりんにしたままである。

ぼくらとしては、それは安部公房のいうような、自然のメカニズムであると考え。北海道に本籍があり、満州で育ったまさにポストコロニアリズムの申し子と云っていい安部には、帰属すべき場所がない。そうした安部には普遍的なものにすみやかに思いを致すことが可能だったのである。しかも、そうすることが、大江のいうような文化と文化、民族と民族の間に立つ人間にとっては、必要な知的スタンスであり装備なのである。伝統の臭気は、それぞれの民族が脱臭に努めなければ、新しい人類の普遍的な文化の香気といったものは、生まれるはずがなからうからである⁽²³⁾。

注

(1) Alessandro Portelli, *The Text and the Voice: Writing, Speaking, and Democracy in American Literature* (Columbia U.P., 1994)

物語を壊す／懐かしむ 大江健三郎の場合

(2) 大江健三郎、『M/Tと森のフシギの物語』(一九八六、岩波書店、一九九〇)

(3) 大江健三郎、『雨の木』を聞く女たち』(新潮社、一九八二)

(4) 大江健三郎、『懐かしい年の手紙』(講談社、一九八七)

(5) 大江健三郎、『個人的な体験』(新潮社、一九六四)

(6) ブレイクに関しては以下参照。大熊昭信、『ウイリアム・ブレイク研究 四重の人間 と性愛、友愛、犠牲、救済をめぐる』(彩流社、一九九七)

(7) 大江健三郎、『新しい文学のために』(岩波新書、一九八八)、二〇二頁。

(8) 小林秀雄、『本居宣長』、『小林秀雄全集』第13巻(新潮社、一九七九)、二一六頁。

(9) 大江健三郎、『ヒロシマ・ノート』(岩波新書、一九六五)、なおこれについて、黒古一夫、『大江健三郎論』(彩流社、一九八九)参照

(10) たとえば、笠井潔、『球体と亀裂』(状況出版、一九九五)、六七頁。

(11) 「私の見方からすると、主観性による抗議は、主観性の利己主義は神聖不可侵なものだからという口実で好意的に遇されるのではなく、ひとり自我のみが他の「秘められた涙」を認めつるがゆえに好意的に遇されるのであって、たとえそれが理性的なものであれ、階層性の機能がこの涙をながさせるのです。」エマニエル・レヴィナス、『歴史の不測』(一九九四、合田正人、谷口博史訳、法政大学出版局、一九九七)、二五九頁。

(12) 大江健三郎、『救い主』が殴られるまで』『燃え上がる緑の樹』第一部(新潮社、一九九三)

(13) ラジューニヤの恥については、以下参照。Fawzia Afzal-Khan, *Cultural Imperialism and the Indo-English Novel*, (The Pennsylvania State U.P., 1993), p.160.

(14) クレオールについては、今福龍太、『クレオール主義』(青土社、一九九一)パトリック・シャモアソー、ラファエル・コンファン、クレオールとは何か。(西谷修訳、平凡社、一九九五)

- (15) 安部公房「異文化の遭遇」下、『朝日新聞』、一九八七年一月八日)
- (16) ターナーの視点で大江を解読する試みには以下参照。 Michiko Nihkuni Wilson, *The Marginal World of Oe Kenzaburo: A Study in Themes and Techniques*, (M.E.Sharpe, 1986), pp.106-107. 大江の文学がターナーのいうコムニタスなり反構造にあたるというのはわかるのだが、そのターナーの枠組みを批判した第四項をもうけているのが、ぼくらの立場であり、そのうえで大江は第四項に立つとしているのである。
- (17) エマニユエル・レヴィナス、『全体性と無限』(一九六一、合田正人訳、国文社、一九八九)
- (18) もっとも、デイヴィッド・ポラックは、その著作のなかで「文化に逆らう読み」を遂行し、谷崎や安部や開高健を論じているが、大江に関しては『万延元年のフットボール』で、はじめのうちはなるほど構造主義を脱構造主義で乗り越える手法をみせているが、最終的には日本的な「和」の倫理に回帰して、日本的な本質主義へと逆戻りしていると読んでいる。ぼくらにしてみれば、この「和」はすでに日本的な共同体の倫理を超えるものご理解しているのだ。以下参照。 David Pollack, *Reading Against Culture: Ideology and Narrative in the Japanese Novel* (Cornell U. P., 1992), p.206.

(本論は『豊穣なるケガレ』の最終章の予定である)