



HOKKAIDO UNIVERSITY

| | |
|------------------|---|
| Title | 書き直しによる脱イデオロギーと、イデオロギーの再構築：大江健三郎『水死』論 |
| Author(s) | 時, 渝軒; SHI, Yuxuan |
| Citation | 研究論集, 13, 17(右)-34(右) |
| Issue Date | 2013-12-20 |
| Doc URL | https://hdl.handle.net/2115/54082 |
| Type | departmental bulletin paper |
| File Information | 023_SHI.pdf |



書き直しによる脱イデオロギーと、イデオロギーの再構築

— 大江健三郎『水死』論 —

時 渝 軒

要 旨

本稿では大江健三郎の「後期の仕事」の一部としての『水死』（二〇〇九）を取り上げる。『水死』は、自作と他作家の作品を言及しながら、それらの作品が辿り着いた主題、または結論をひっくり返し、書き直したのである。本稿はこの書き直しの方法を中心に、『水死』がどのようなテキストなのかを考察していく。

『水死』における書き直しは主に、『こころ』、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』、『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』についてである。まず、『こころ』に対するイデオロギー的解釈をウナイコの演劇で批判し、先生の自殺を先生個人の問題に帰結するという脱イデオロギー的解釈を提示する。次に、父親の問題を描いた『水死』は、先行作品『みずから我が涙をぬぐいたまう日』における天皇のために死んだ父親像を天皇殺害の計画者として書き直し、丸山真男の超国家主義論理に対する作家の批評を具体化したのである。第三に、同じ「メイスケ母」の材料を使い、前作『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』の主題「民衆の精神」を国家の強姦に書き換えた。『こころ』の書き直しで実現した脱イデオロギー作業と違い、父親の問題と「メイスケ母」への書き直しはイデオロギーの再構築をテキストの中心に据えさせる。脱イデオロギーとイデオロギーの再構築はいずれも、日本の近代精神で各時代を貫いた国家犯罪という命題を表現している。このような書き直しの方法によって、成立した『水死』は各時期を横断する先行作品を現代のコンテキストで再解釈し、延長させた点で、読者に新しい読み方を提示してくれたと考えられる。

はじめに

「芸術家の生涯の終りにそれまでの全作品を引っくり返し」（三三九頁）というサイドの「晩年の仕事」に対する解釈に従い、大江は『水死』（二〇〇九、講談社）において、これまで確立したテキストの解体と再構築を試みた。その作業は先行作品に対する書き直しという方法論で行われた。例えば『みずから我が涙をぬぐいたまう日』（一九七七、以下は『みずから……』と略記）、『懐かしい年への手紙』（一九八七）、『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかり』（二〇〇七、以下は『臆たしアナベル・リイ……』と略記）などの作品が『水死』で書き直す対象となる。書き直しにより、それらのテキストを、安定したテキストではなく、いわば変化し続けるものとして位置づけることができる。自作のほか、漱石の『こころ』、エリオットの長編詩「荒地」などの他作家の作品も、書き直しの対象となり、自作に対する書き直しとともに、新しいテキスト『水死』¹を作り上げた。

各時期に書かれた作品が『水死』で、いかに書き直されたか。また、一つの作品で、かつての主題がどのように統合されたかを追究するのは、二〇〇〇年代以降の大江小説の特徴を捉えるヒントとなる。『水死』のストーリーの中心は、古義人の父親の水死の謎解きと古義人の分身であるウナイコの演劇の展開である。一見して関係のない演劇と父の水死は、実は近代精神というイデオロギーの破壊と再構築によって緊張関係を保ち、作品の強度を高めた。ゆえに、本

稿は、二つの演劇（漱石の『こころ』、大江の『臆たしアナベル・リイ……』）と、父の死を描いた過去の作品『みずから……』という三つの作品を中心に、『水死』における自作と他作家の作品に対する書き直しの方法を検討し、明治から、昭和をへり、平成まで続いていた日本の近代精神というイデオロギーのメッセージを含んだテキストとして、『水死』を考察してみたい。

一、「先生」の自殺と明治の精神の亀裂

「穴居人」の芝居で漱石の『こころ』が取り上げられ、上演された。芝居のクライマックスは『こころ』における先生の遺書と自殺が、明治の精神とどう辻褃を合わせるかという問題である。社会から離れ、閉じこもりの生活を送る先生の自殺が明治精神の影響によるというイデオロギーの解釈を反転するのは、ウナイコ演劇の目的である。

まず、問題されたのは、「先生」の教育者という身分についてである。最初の芝居で、ウナイコは「先生はほとんど青年に教えません」（二八二頁）と打ち出し、「自分の人生で唯一の表現」（二八二頁）として遺書を残したと読み解いた。つまり、先生の遺書は、青年を教育するために書いたのではなく、「自己」という個人の生涯を遺書の形で表現したのである。ウナイコの主張に補足し、マサオは「記憶して下さい。私は斯んな風にして生きて来たのです」（一九二頁）という文が強制的に「自己」を青年のところに刻むと強調していた。

二人の発言を合わせると、先生の言葉遣いは教育者のニューアンスがあるとしても、自己表現として遺書を書いたことは否定できない。その解釈によって、『ごころ』における先生の「教育性」の論理が崩したのである。従って遺書は、先生の個人主義を反映した証拠であると考えられる。先生の身における個人主義を提出することで、「先生」の死を殉死と解釈する一般論は疑われる。

『ごころ』において、先生は、「明治の精神が天皇に始まつて天皇に終つたやうな気がし」、乃木大将が殉死したことをきっかけに、自分の死を告げた。この記述を通じて、先生の死を、乃木大将と同義同源の存在として捉えるという解釈を促すのは、便宜上のことであろう。演劇において、国民は「先生」の死を明治の精神に殉じた尊い死である強調していた。この「国民」という呼び名は「教育委員会」の連中とその影響下にある者らである。「国民」の発言は、先生の死を明治精神の殉死であると教育を施す主体、または殉死論と教育された客体＝一般の国民を代表している。一方、高校の教師は「先生」の死が友達を裏切った個人的な贖罪意識によるのであり、明治の精神と関係ないと反論した。ここで、先生による「先生」の否定という構造が見られる。つまり、「先生」を教師という職業から排除することによって、「先生」という呼び方の不当性を疑ったのである。対立状態における国民と高校の先生の争いを終わらせるために、ウナイコの芝居は、「先生」を復活させ、先生自身の言説によって、死の内実を明白にした。その「先生」の話によると、自分は個人の問題に拘り、死を選んだという。このように、先生の復活を通じて、

自己は（殉死したと言われた）自己を否定し、誤解された自己像を還元し、「先生」の死＝乃木大将の死と見なす殉死論を破壊した。だが、注意すべきは、この自己否定は、ウナイコが最初から意図的に作つたのである。つまり、「先生」の自殺を自己否定という解釈に導くとウナイコは初めから狙っている。その意味で考えれば、先生の教育性と自殺を「明治の精神」のイデオロギーから関係を断ち切り、国家或いは天皇のための殉死という固定観念を先生個人の問題に置き換える作業はウナイコの演劇である。

ここまで見てきたように、演劇版『ごころ』は、「先生」の自殺を「明治の精神」の影響から遠ざかる設定になっている。その原因を解明するには、まず、『ごころ』における「明治の精神」はどんな内実を含んでいるかについて、究明しなければならない。藤尾健剛は先生が直面した明治の精神は「厳格な戒律に裏打ちされた自由と独立の精神——、前近代と近代が交差したところに成立した、危険な矛盾を孕んだ」論理と指摘している。その矛盾とは、「自由と独立と己れ」を尊重する個人主義のほかに、個人主義と相容れない国家主義が存在していることを指している。また、国家主義が個人主義を压制し、個人主義の代わりに近代の日本をコントロールしたのである。演劇版『ごころ』でクロスアップされた「明治の精神」はまさにそのような論理に基づくものである。そのゆえ、「Kも「先生」も、近代的な個人主義的論理を確立しようとして失敗し、挫折し」、自殺を選んだ。「先生」が求める近代精神は、国家主義を基盤とする「明治の精神」と違い、個人主義優先の精神である。従って、先生の自

殺は、乃木大将が実行した明治の精神と異なり、個人主義を抑圧する明治の精神に対する反抗と理解してもよい。このような論理づけに基づき、ウナイコの演劇『こころ』は成り立っているわけである。

以上の分析を通じて分かるように、『水死』において、演劇版『こころ』を語り直すことは『こころ』のテキストそのものに対するというより、むしろ教育委員会が教育現場で行ったイデオロギー解釈に対するアイロニーであると理解したほうがましであろう。演劇は、シンプルな対話で、『先生』の自殺と明治の精神をむりやり関連づける解釈を無効化し、演劇の観客（ないし外部として小説読者）の選別意志を唆す。しかし、前にも述べたが、ウナイコの演劇版『こころ』は、最初からウナイコの意図によってコントロールされていると読者は気付くだろう。舞台での意見対立や、復活した「先生」のセリフなどは明らかに、殉死論の批判を中心とするウナイコの策略を露呈している。この策略は、演劇の現場参加者を効果的に煽り立てるにもかかわらず、外部の読者側から見れば、ある程度ウナイコの主張の説得力を弱めている。

だが、注意すべきは、『こころ』に対するイデオロギー的解釈への批判としての演劇版を鑑賞する観客は、改定された『教育基本法』に加えた愛国心教育という内容を容易に連想しただろう。イデオロギー的解釈に対して、高校の先生が「新しく法律を作る側には、どんな教育でもやれる」と皮肉のこもった指摘をした。その指摘は、「旧教育基本法に思い深い」古義人の思想と通じ合っている。その意味で言えば、演劇版『こころ』が成し遂げたイデオロギー批判は、

古義人の改定された教育基本法に対する批判と同じである。ウナイコが演劇版『こころ』を取り組んだのは古義人に、思想上の親近感を示すパフォーマンスではないか。

勿論、それは演劇版の台本が古義人に書いてもらったことと関係があるが、より重要なのは、二人の体験が近代の精神という線で繋がっている点にある。教育側が行われた解釈は、漱石テキストに対する誤読とはいえ、その解釈が強調した「明治の精神」は確かに、明治期の主流であろう。古義人が体験した戦前の昭和精神はその明治の精神の後継として、ウナイコに大きな悲惨事をもたらす時代精神と同質のものである。そのような時代精神の中に生きるそれぞれの主体は、いずれも厳しい状況に置かれ、時代精神に対する自分の論理と行動を取っている。古義人の父親も、「水死」という形で戦前の昭和と精神に対して、自分なりの行動法を獲得したのである。

二、超国家主義論理の再解釈——父親の水死

『水死』は、作家長江古義人の、敗戦の夏に水死した父の謎解きを中心に描いた作品である。古義人はかつて一度、父の水死に関する物語「水死小説」を書こうとした。しかし、序章だけ書いたその小説は赤革のトランクから確固たる証拠がもらえなかったため、流産せざるをえなかった。その代わりとして発表された作品『みずから……』では、父が「天皇陛下万歳」を叫んで、撃ち殺された天皇擁護者として描かれた。その架空の物語には、「父の内面の真実」を捉

えたと古義人は強調した。つまり、古義人にとって、『みずから……』のストーリーは事実と食い違うところがあるとしても、父親の内面の真実＝超国家主義者であるという本質を確実に描いたと言える。

ところが、『みずから……』の物語について、古義人の母は大反対し、古義人と義絶までもした。母はその小説に対して、「水死という悲惨な死をとげたお父さんへの侮辱」であり、「妄想」の物語であると批判していた。興味深いことに、母の支持をもらわなかった序章だけの「水死小説」に関して、「お父さんの名譽を挽回」する試みを含んでいるテキストだと母は肯定してくれた。つまり、父の死をめぐって書かれた二つのテキストに対する、母の評価は全く違うものである。母の評価基準というと、物語の材料は、空想であるか、あるいは想像であるかによって決める。『みずから……』を除いた古義人の小説がすべて、根拠のある想像力の産物であると母は言及している。要するに、未完成の「水死小説」は『みずから……』と違い、父の事実に近い要素を含んでいると言える。そもそも「水死小説」は、父に関する真実を「赤革のトランク」を頼りに構想されたテキストである。こう考えると、父親の真実を明らかにするために、「水死小説」を執筆することは、『みずから……』における父親像を語り直すという作家古義人の願望があるのではないか。無論「水死小説」自体は頓挫してしまったが、母の録音(i)、大黄の証言(ii)と古義人の推測(iii)など複数の手掛かりが、『水死』という外部のテキストで用意され、父親の水死の真実を還元したのである。

まず、母の録音(i)から見てみよう。古義人にとって、父の水

死に関する資料が、赤革のトランクに入らない以上、母の証言に頼るしかない。母が生前録音したテープによると、父は古義人が想像したヒーローの人物と正反対の田舎オヤジであり、蹶起計画から逃げる途中で、増水した川で水死した。この録音こそは、古義人に「水死小説」を諦めさせた直接の原因である。なぜなら、古義人が構想した父親は、天皇と国家のために、蹶起した英雄である。が、圧倒的な情報の優位に立つ母の録音によって、その父親像が崩れたのである。つまり、不確かな記憶だけで、父親像を形作る古義人にとって、母による証言はその父親像の可否を評価する基準である。

だが、母の録音の信用性がアサの証言によって覆したのである。録音を聞いた後、ガツカリした古義人に向かい、アサは「お母さんは兄さんの幻想を打ち壊しながら、お父さんにフェアだった」と弁解めいた発言をしていた。アサの発言を見ると、母の録音には、古義人が想像した英雄的な父親像を破壊する狙いが潜んでいることは明瞭になってくる。そういう母の目的をほかの側面からも、証明できる。「赤革のトランク」に収めた父の思想に関する資料は、母の何回にわたる整理によって、焼かれたことがあるとアサは述べていた。さらに、自分が生きているうちに、父の弟子である大黄が古義人に接近することも禁じられている。なぜなら、長江先生の思想を引き継いだ大黄から、父の思想まで遡る可能性があるからだ。これらの行為を合わせて考えると、母は父の真実を隠したと推測できる。だとすれば、母の録音は、証言ではなく、逆に証言を裏切り、古義人の曖昧な父親像を解体する偽装の言説であると言える。その原

因については後述するが、要するに、母の録音は『水死』において、排除すべき言説である。

母の録音と違い、古義人の父親像を支える形で表れたのは大黃の証言(ii)である。『取り替え子』(二〇〇〇、講談社)で死んだはずの大黃は、生前葬という形で自分の死を抹消し、『水死』において復活した人物である。母の生前で、古義人との接触が禁じられた大黃は、『水死小説』が挫折したことをきっかけに、古義人と再び付き合い始めた。要するに、大黃と古義人の接触には、『水死小説』が書けないという前提がある。さらに言えば、母の分身と見えるアサにとって、父の真実を公開しない限り、二人の付き合いが許可されるのである。

「父の代理人であり、父の死の謎を解く者」。大黃は古義人の「水死小説」における想像に迎合するように、彼の父親像を復元してきた。大黃の解釈によると、高知の先生に導かれ、フレイザーの『金枝篇』から「現人間神を殺す」という政治の論理を学んだ父は、皇居爆破計画の指導者である。大黃の証言と母の録音とのずれの一つは、ここにある。つまり、皇居爆破計画に対して、父親はどういう立場を取っているか。父が天皇殺害計画に恐れを感じ、逃亡の過程で水死したという母の録音において、父を「天皇陛下万歳」を叫ぶ臣民の典型(この捉え方は『みづから……』で撃ち殺された英雄Ⅱ父親の行為と比べようはないが、同質である)として扱い、天皇殺害は、彼が想像にも及ばない大逆行為であると主張していた。それに対して、大黃の証言は、母が記述した父にはどうしても出来ない天皇殺

害という行為を図る超国家主義者としての父親像を主張する。両者の解釈における相違は、父は天皇の臣民であるか、大逆者であるかという二項対立の問題に焦点を当てている。大黃のほうは、古義人が「水死小説」において予想した父親像に近いように見える。強調すべきは、古義人が想像した父親像は大逆者という名詞が指した実質的な意味によって決められたのではなく、ただあの時代状況で誰でもやれないことをやるという行為上の勇敢さという意味で成立したのである。なぜなら、「父を絶望的に愛している」古義人にとって、少年時まで存在した父親像は二重の意味を含んで、現実の父が象徴的な父Ⅱ天皇を殺す行為は、彼には受け入れなかった。

天皇殺害の計画が森の鞆を破壊するため、父は将校らと決裂したと大黃は述べていた。この大黃の証言から見れば、父の二重的な姿が読み取れる。つまり、父は国家優先の計画を積極的に実行する政治家でありながら、森の存在を近代国家の高次元に置き、森の存続を絶対主義的に護っている地方主義者でもある。青年将校らとの決裂が、父の地方主義者としての表現であるならば、青年将校らを励ますために、象徴的な単独決起Ⅱ水死を遂げたのは、彼の政治家の素質を開花させた行為と言えよう。つまり、父の水死は森の存続と天皇殺害計画の実行を自らの一身で両立させた結果である。この大黃の証言(ii)はある意味で、母の録音(i)を否定し、古義人の父親像生成に新しい素材を提供してくれたと言えよう。

母の録音(i)と大黃の証言(ii)の葛藤は古義人の発見(iii)を導いた。母の録音にがっかりし、「水死小説」を諦めた古義人は、

大黃の証言に触発され、父の遺物『金枝篇』を詳細に耽読した。父が残した『金枝篇』において、高知の先生による困いと父の読書感想みたいな書き込みの二種の筆跡がある。この筆跡から、古義人は父に関する別の側面を発見した。そもそも高知の先生は、『金枝篇』における「現人間神を殺す」という政治教育を父に施したのである。これは、先生が特別に囲んだ内容から分かる。だが、父の受け取りは政治教育のほかに、文学書という面もある。つまり、『金枝篇』を読んだ過程で、父は政治論理である「王殺し」を学んだ同時に、自分の文学的な素質を発揮し、自分なりの解釈を加えたのである。文学青年である父親という発見は、古義人の身体に封印された少年時の出来事を蘇った。

その出来事とは、「森々と森々」という二つの漢字の解釈に関する父親と古義人の論争である。「森々」は折口信夫の「山越し」の阿弥陀像の画因⁶から引用された言葉で、それは谷間の人間にとつて、ぐんぐんと生命を流れる水のように村の外へ運ぶ川流れであり、死のイメージを想起させる⁷。その反対として、「森々」は木、もしくは森をイメージさせ、森に託された谷間の死生観（循環的・不滅的）に繋がり、生（再生）を暗示する。古義人は父親が字を間違っていると言張っていたが、父親の一連の言説や行動論理から分析すれば、漢字を間違えたというより、もはや父が自分の文学的素質を発揮し、死のイメージ⁸「森々」と生の比喩⁹「森々」をある介在物に融合したと言えるのではないか。父のコンテクストにおいて、その介在物は天皇のことを指している。つまり、具体的な天皇の一回の死に森

の永遠性を加担し、天皇存在の循環性を保証するわけである。森の向こうに属する「森々」の死生観の持ち主¹⁰父が「森々」である森の死生観を受容したことから、彼の森に対する帰属意志が見られる。だが、この理念上における融合は、行動上において齟齬を生じたため、父親は水死を自ら選んだのではないか。

ここまで来ると、古義人の発見は大黃の証言とほぼ一致していると言えよう。このように、父の水死に関する謎は古義人と大黃との共同作業により、解かれたのである。作中で、父の水死に関して、複数の語り（母、アサ、ウナイコら女性団体の証言と大黃、古義人男性団体）が存在している。女性団体の証言をひとまずA系列、男性団体の証言をB系列と読もう。そもそも、アサの証言にせよ、ウナイコの推測にせよ、いずれも母の録音の所産で、質の変わらない発話変形である。A系列の発話中心は、古義人の「水死小説」再開の阻止であると前にも述べたが、その原因は、B系列から出た水死の真実から推測できる。つまり、父の天皇殺害計画が「水死小説」というメディアによって公開されるならば、長江一族は「大逆」罪の関係者になる恐れがあるからだ。

父親の水死の謎解きに伴い、重大な疑問が幾つか浮かんでくる。作中における大黃と古義人の記憶では、父は終始超国家主義者のイメージとして覚えられたのである。また、父が転向したという証拠も作中で一切見つからなかった。ならば、父の天皇殺害計画を、どう解釈すべきだろうか。つまり、父の行動は天皇擁護の思想によるものでなく、表面上において、反天皇的な思想に転向したと読みう

る。では、父の行動は果たしてその論理の実行であるか、あるいはその論理を覆したのか。

一般に、超国家主義（ウルトラナショナリズム）を国家主義の極端な形として捉えられてきた。日本の超国家主義に言及するならば、最初に引用すべきは丸山真男の説であろう。丸山は超国家主義の本質について、「全国家秩序が絶対的価値体たる天皇を中心として、連鎖的に構成され、上から下への支配の根柢が天皇からの距離に比例する、価値のいわば漸次の稀薄化にある」と述べていた。つまり、日本の超国家主義というのは、天皇制を中心に据えさせる国家主義である。丸山の論に従えば、超国家主義者である父は、天皇殺害計画を作ること自体、論理的な矛盾を含んでいるのではないか。

本来、その計画は、戦争が予想より行きづまったところに発展し、国家の崩壊を防ぐために作られたわけである。国家の存続と天皇との間で、天皇を犠牲にすべきであると父の論理が成立したのである。実は、その父の論理は、『取り替え子』における大黃の追憶から端緒を窺うことができる。

長江先生も、本来は二・二六事件の蹶起将校らの敗北主義に反対であった。なぜ敗北主義かというやね、かれらには、蹶起後、自分らで積極的な計画を建てて、政治を担当する意志がなかったからや。（中略）それはやね、井上日召はんから二・二六事件の将校らへつながっておる敗北主義のしめくりをやるうということやったのや。そうすれば、次に来る者らは別の道

を進むことができるやろう。

（中略）

そう大黃さんはいった。長江先生はかつて北一輝のもとにあった人で、『日本改造法案大綱』にも詳しく、日召や将校などのオプティミズムとは別の、確かな未来構想をまなんでおられた。さらに先生は、それを自分のもとに消化したプランを胸の内にとっていられたはず。

引用文から分析すれば、『取り替え子』における父親の死は、『みずから……』の銀行襲撃行動をそのまま保留したが、その行動論理は具体的な「未来構想」を持っているところで、北一輝、井上日召をはじめとする超国家主義者のそれとやや違っていると解釈していた。その構想は、『水死』で天皇殺害という極端的な行為で明確的に表現された。（この意味で言えば、父の謎という主題系において、『取り替え子』は『みずから……』から『水死』への過渡的な位置を示すテキストであると言える。つまり、父親の行動論理は『取り替え子』において規定されたもので、『水死』はそれに具体的な行為を肉付けしたにすぎない。では、『取り替え子』における超国家主義論理はどこから来たか。『取り替え子』について、大江は小森陽一との対談で、次のように指摘している。

大江…（中略）今まで僕が考えてきた父親的なもの、天皇制的なもの、超国家主義的なものが、一つの主題として燃え上がる情

念のようにある。(中略)それが今度の小説(『取り替え子』——引用者注)まで脈々と生きていたことを、自分でも不思議に思っています。

(中略)今度は父親には父親の理屈もあるということを確認にしてみることを心がけた。そうすると、自分が今まで意識的に選んできた思想家との、意外なかたちでのあらためての出会いの場面が、例えば丸山真男の超国家主義に対する観察と批評へのねじまがつた出会いが照らし出されるところがありました。(傍線部引用者による)¹⁰

丸山の超国家主義論理を参考しながら、それに対する作者の批評を『取り替え子』で組み合わせ、父親の超国家主義論理を成立させたのであると大江の発言から分かる。勿論、ここで言う「父親の超国家主義」というのは、父親が戦前期ですでに超国家主義論理を自覚したという意味ではない。それはすくなくとも、小説の作家大江、あるいは「水死小説」の作家古義人が二〇〇〇年代というコンテクストにおいて、「作家の批評」による超国家主義を戦前期の父親の行為に当てはまり、再解釈するという意味で使われる。父親の時代では、それを「国家主義」という言葉で表現されている。その「作者の批評」は、新しいテキストで父親の天皇殺害行為によって表現された。『水死』において、天皇を殺害の対象にする父親のテロリズムは、丸山が言及した「天皇中心」という超国家主義の原理ではないように見える。父親は井上日召や北一輝を参照系としながら、彼ら

の論理を補足する形で確実な未来構想を実施すると右に引いた『取り替え子』の引用文から分かる。だが、果して父親の論理は北一輝の論理を超えたのか。つまり、天皇殺害という計画は父親の独創と言えるのか。この問題はやはり父親の天皇観に求めなければならぬ。

父親の天皇殺害計画の源は『金枝篇』であることは言うまでもないが、『金枝篇』における王殺し論理の中心となるのは、老いた王を殺し、新しい王を選ぶことである。老いた王とは何か。またその代わりとしての新しい王とは何か。要するに、父が考えた王はどういうレベルの存在であるか。許金龍氏¹¹は、父の行為を失敗した王殺しの試みであり、天皇殺害の行為を父親の時代精神であると解釈したが、その説をそのまま受け入れるならば、天皇制そのものを覆すという結論に至ったのは自然な成り行きであろう。すなわち、老いた王は天皇制であり、新しい王は古義人の戦後民主主義である。だが、その結論は、いささか過剰な解釈の印象があり、古義人の時代精神と父の時代精神の混同に過ぎない。なぜならば、作中で父の時代精神は古義人の天皇制反抗の精神と全く逆方向で、天皇制を擁護する存在である。

それを明らかにするには、作中で引用された『金枝篇』と折口信夫の文章に求めるほかはない。『金枝篇』からヒントをもらった父の論理は、折口信夫の天皇制認識とも繋がっている。父の天皇殺害であれ、折口の『死者の書』に表現されていた天皇制認識であれ、いずれも『金枝篇』の王殺し論理から影響を受けたのである。折口の

天皇制認識と王殺し論理の関連について、高橋順一は次のように考察していた。

こうしたフレイザーにおける神人Ⅱ王の「殺される王」としての性格が、折口の「継承魂」の考え方と対応することはいうまでもない。神Ⅱ王においてそのたましいが代々継承されることとの基底には、「肉体において殺されることが、たましいの継承を可能にする」という考え方が潜んでいるのである。(中略)

折口の中では、不死の存在でも同一血統のなかでの継承でもないかたちで、「すでる」力を持つ神Ⅱ王のたましいが同一なものとして「若い」肉体に宿りまた離れてゆく過程が、天皇霊の継承のかたちとして認識されたことが分かる。¹²

高橋の論によれば、折口の天皇制継承の核心が、天皇霊を引き継ぐことである。それは明らかに王殺し論理と一致している。すなわち、肉体の死による魂の継承ということ。この折口の天皇制認識は古義人の父に影響を与える可能性は十分ある。作中で、折口の文章に触発され、父が「森々」と「森々」を組み合わせ、循環的死生観へと発展していたと前に触れたが、その循環的な死生観は、折口が言っている不死の天皇霊を対象とすることはここで言ううるだろう。つまり、具体的な一人の天皇の死によって、抽象的な天皇霊の再生を図る。そうして、『金枝篇』と折口の天皇制認識から影響を受けた父にとって、王殺しの目標は日本を戦争(国家の衰弱)に導い

た戦前の昭和天皇であり、天皇制そのものではなかったのではないか。言い換れば父親が持った超国家主義論理は、「天皇機関説」の変種にすぎない。橋川文三は北一輝の天皇論について、「理論的にはきわめてラジカルな「天皇機関説」の側面をそなえ」、さらに「北は、「昭和天皇」という実在の天皇に、必ずしも大きな期待をよせていなかった」¹³と指摘していた。その指摘から分かるように、北一輝は早くも天皇機関説の態度を取っている。だとすれば、「かつて北一輝のもとにあった人で」ある父親が持つ論理は、井上日召や二・二六事件の蹶起将校らと違うにもかかわらず、北一輝の「天皇機関説」の枠を超えたとは言いがたい。父親の論理はただ北一輝の論理をさらに具体化する案として理解できるだろう。ただ、父親の時代(戦前期)における主流思想である国家主義は、天皇を絶対的な神として奉り、天皇Ⅱ国家という図式で成立したわけである。そう考えると、絶対的な天皇を殺す父親の行為は当時の「国家主義」を超えた意味で、超国家主義と言えるだろう。それにしても、父親の天皇殺害が天皇制そのものを目標にしない点で考えるならば、超国家主義は国家主義の一種と言ってもよい。「水死」で造型された父親の行動は丸山の超国家主義論理に対する作家の思考であり、橋川文三の分析に近いのではないか(そもそも橋川の超国家主義論は、丸山のそれを批判した上で成立したものと言わなければならない)。

このようにして、『みづから……』におけるヒステリックな父親像は、『水死』においてより立体的に造型された。父親の水死の謎は、二系列(A、B)に分れ、B系列(大黃、古義人)がA系列(母、

アサ、ウナイコ) に対する否定により、復元されたのである。天皇殺害計画は表面上、超国家主義論理の離反と見えるが、実を言えばそれは北一輝の「天皇機関説」の実践であり、国家主義の極端なる形式である超国家主義の枠で捉えられる。父親の行動は丸山が言った天皇至高の論理とずれている。父は単なる天皇のばかばかしい追従者ではなく、「天皇機関説」を敢行する実践者である。つまり、大江はこの小説において、「天皇機関説」の具体案によって、丸山と違うような「超」を解釈したのである。父親の実践の構想によって、『みづから……』における天皇を保護するために撃ち殺された父親像を部分的に語り直した。しかし、天皇霊の継承に基づく折口の天皇認識と『金枝篇』を学んだ父親の実践は明らかな限界がある。その点について、三浦雅士は「天皇制はフレイザーの王殺し理論、巫祝王の理論の対象になりうるのだろうか¹⁴」と指摘をした。つまり、天皇制の枠で、天皇霊の継承による国家の回復を新しい天皇に任せるのは果たして、国家の変革を促進できるかという疑問が残る。従って、作中で父親が水死したという設定を父親の論理の必然的な失敗の暗喩として読み取れるだろう。古義人が父親の水死を自らの目で見たと同じように、古義人の夢で父親的精神の復興を目指す大黄も水死したのは、この必然性によるのである。だが、超国家主義の失敗という設定をどう読んでも、小説の作家大江なりのイデオロギー教育と読むほかならない。

三、「メイスケ母」テキストの書き換え

地方の伝承「メイスケとメイスケ母」に関する素材(その素材は明治維新前後、「メイスケ」と「メイスケ母」が率いた、中央政権に對抗する二回にわたる農民一揆の話である)は中期の大江小説¹⁵から頻繁に使われていた。その傾向は二〇〇〇年代に入った作品群でより顕著になった。例えば、『二百年の子供』(二〇〇三)、『鵬たしアナベル・リイ……』(二〇〇七)。「メイスケとメイスケ母」の話は大江小説における、一つの基盤を成した素材であると言える。

特に『鵬たしアナベル・リイ……』は主人公の国際女優サクラと作家古義人が行った「メイスケ母」素材に対する映画化の過程を描いた作品である。作中でサクラは古義人の母の「口説き」と古義人が書いたシナリオの双方を参照しながら、双方を映画『メイスケ母出陣』に接合した。『鵬たしアナベル・リイ……』に続く『水死』では、サクラと同義反復の存在ウナイコも「メイスケ母」の素材に興味を示す一方、その素材の加工品である映画『メイスケ母出陣』に視点を絞り、演劇の形でやり直そうとする。要するに、『水死』と『鵬たしアナベル・リイ……』は、それぞれ「メイスケ母」素材の演劇版と映画版であるが、演劇版にとつて、元素材のほかに、映画版という定本が先行している。この立場で考えれば、『水死』は『鵬たしアナベル・リイ……』の続篇として成立できる。しかし、演劇版は決して映画版の繰り返しではなく、ウナイコが述べたように、「新しい主題と文体」を付け加えた上で生成した新しい要素を備えたテク

ストである。映画版の主題について、大江は「権力に抵抗する民衆の精神」¹⁶を表現したと述べたが、文体は言うまでもないが、同じ起源を持つ新しいバージョンである演劇版は新しい主題を生産しうるのか。

まず、映画版から見よう。映画版『メイスケ母出陣』本来のエンディング設定は、一揆が成功（民衆精神の成功）を収めた帰りで、待たちはメイスケ母を強姦したというシーンまで撮影したのである。強姦の場面は映画全体を貫いた権力に反抗する精神を裏切り、最後のクライマックスを形成し、さらにそれによつて浮かび上がったきた映画の一つの主題、いわゆる反抗精神に覆われた女性の悲劇を明示している。つまり、映画は相互競争する二つの主題を表現しようとする。しかし、右派に脅かされた映画会社は、強姦の部分を削除し、メイスケ母が悲鳴した余韻を弱めるという曖昧な処理法を使った。その方法は、すべての注目を民衆精神のほうに向けさせ、強姦問題を抹消したのである。言い換えれば、一揆成功の高揚を騒音化まで上昇し、女性に対する強姦の内容を無くしたのである。そのため、映画版のシナリオについて、アサは「男性中心主義のニオイ」があると批判した。その「男性中心主義のニオイ」を薄め、メイスケ母の悲劇を復元するのが、演劇版の出発点となった。それが演劇のタイトルからもわかる。映画版の「出陣」の上に、「受難」を付け加えたことよつて、演劇版において女性の悲劇を際立ち、表現しようとする。要するに、演劇版は映画版を受け入れた上で、未完成の部分を補足するという形となっている。

演劇台本の書き手は依然として映画版の書き手古義人にしたにもかかわらず、新しい演劇の台本は元シナリオのほか、「死んだ犬を投げる」方式と女性の受難記といった要素を取り入れ、それに、古義人は今回の創作過程において、終始ウナイコの意志を忠実に従ったので、男性主義のシナリオとの間でバランスを取っている。古義人自身はその創作過程を「経験したことのない共同制作」と呼んでいる。演劇台本の創作は古義人にとつて、かつて自分が書いたシナリオを書き換え、女性のニオイを導入した作業であった。その女性のニオイがウナイコの体験を加入することよつて実現された。さらに、ウナイコの発明「死んだ犬を投げる」方式の演劇は、決まった台本で収められないテキストの創造、いわば既定のテキストを超えるアドリブ的展開を唆す可能性がある。ちなみに、そのアドリブ的展開は決して自由自在に出てきたものでなく、ウナイコの策略にコントロールされたものばかりである。

では、演劇『メイスケ母出陣と受難』の展開は映画版とどう違うか。演劇版の出発点は女性の悲劇を復元することにあると前に述べたが、その主題は演劇に取り入れたウナイコが書き変えたメイスケ母の「口説き」によつて露骨に表現されたわけである。

ハ エンヤコ コラヤ

ドッコイ ジャンジャンコーラヤ

一揆に生まれようや

わたしら女が 一揆に生まれようや

男は強姦する、国家は強姦する

わたしら女が 一揆に生まれようや

だまされるな、だまされるな!

ハ エンヤコラヤ

ドッコイ ジャンジャンコーラヤ(四〇八〜四〇九頁)

引用文の傍線部は村で伝承した本来の「口説き」にはない、ウナイコが挿入した科白である。本来の「口説き」を見て分かるように、その中心は女性が出る一揆を励ます意味で使われる。それに対して、ウナイコの挿入文は「口説き」のテーマを一揆から女性の強姦問題に移った。挿入文の前半「男は強姦する」は、映画版エンディングで削除された部分の復元であり、「口説き」における女性の一揆(男性に対する反抗の一揆と読める)というテーマを逸脱していない。だが、後半の「国家は強姦する」は前の文の反復に見えながら、男性を国家に置き換えた。この変化はウナイコの策略によるのである。その策略とは、強姦を単なる社会現象として扱うのではなく、その後発動する国家のイデオロギーを引き出すことである。

ではそのウナイコの策略がどのように実現されたか。ウナイコは演劇において、伯父が自分を強姦した記憶をメイスケ母のそれと重なり、歴史と現代の縦軸を繋がる。そうして、「この時代からいまに続いている」(三四六頁)女性の悲劇という主題を作り出したのである。この時代とは、メイスケ母が率いた一揆の時期、いわば明治維新直後の時代である。要するに、ウナイコの演劇は明治時代で発生

したメイスケ母の悲劇、さらに明治時代から現在まで断続したことのない女性に対する強姦史を観客にむけて訴えている。

それと並行するもう一つの線は「国家は強姦する」という文で表現されている。強姦のメカニズムにおける主体男を「国家」は代行し、男と同じような悪行を遂行していると演劇は強調する。強者⇨男の対象は弱者⇨女であるように、国家の対象は、その支配下にある国民である。こう見ると、男⇨国家という家父長的構造が自然に浮かんでくるだろう。十七歳のウナイコを強姦したのは、文部科学省の高官伯父である。伯父の身分(ウナイコの家長と国民の家長⇨国家の具現化)はいずれも家父長的構造の高次元に位置している。

伯父は教育界で華々しい成果を残し、国家教育にとって柱の存在である。伯父のスキヤングルは、国家のスキヤングルであると連想しやすい。その理由で、伯母はウナイコに墮胎を強要したのである。伯母によると、ウナイコに施した強姦は普通の社会現象だけではなく、国家の名誉にも関わっている。要するに、伯母は強姦の問題を考える際に、伯父⇨国家という図式が先立っている。この点に即して、ウナイコの応援団であるアサは、「強姦、墮胎、国家」をめぐって、より辛辣な批判を行った。

墮胎は、殺人でしょう、とかつとした顔を振り向けてアサがいった。合理的に殺人ができる国家の習慣として、戦争と墮胎があるんです。まだ少女のウナイコは「国家」に強姦されて、「国家」に墮胎を強制されたのじゃないですか?(三二八九頁)

右の引用は、明らかに伯父を国家に置き変えた。伯父の犯罪はまるで国家が実行したように見えるとアサの言葉から読み取れる。この点で、伯母と同じである。伯父の強姦はウナイコを墮胎に押し寄せたように、国家は戦争という手段で、正式な理由で殺人を行ってゐる。少女のウナイコは個体を越えた、国家による集団的被害者というカテゴリーを代表している。このように、ウナイコに対する強姦と墮胎を通じて、国家が合理的に殺人をやっているというテーマが鮮明に浮かび上がってきた。墮胎＝戦争という国家犯罪の論理を引き出したのは、ウナイコの演劇における伏線である。

演劇の具体的な展開を検討する際に、高校の先生に詰問されたウナイコは直接に、演劇の目的を告白した。中、高校生を対象とする演劇は、まず強姦者の予備軍である男子学生と被害者の対象女子学生に、強姦を彼らの現実問題として扱うべきだと打ち明ける。それは一般的な社会現象としての「強姦」である。また、性を知らない一七歳の少女を伯父が強姦したのは、国家が未成年の生徒に漱石の『こころ』を教育の書として、イデオロギー教育を行うことと同じである。つまり、イデオロギー教育を通じて、生徒の歴史に対する認識を誘導することは強姦に等しい。そうして、ウナイコの演劇は弱者女性の受難史と、明治期から始まった国家が国民に対する強姦史という二つの命題を提出したのである。この反国家イデオロギーの演劇において、同時にウナイコの教育、あるいはイデオロギーの二オイが代わりに入ってしまう。

以上分析したように、ウナイコの演劇は強姦を社会現象と国家イ

デオロギーの二つの次元から捉え、違うレベルにある強姦とともに殺人犯罪であると暗示している。この連関はウナイコの策略が作用した結果とはいえ、論理として観客に容易に受け入れられるだろう。注意すべきは、演劇版『メイスケ母出陣と受難』は決まったテキストをそのまま演じたわけではなく、随時に変化している。その演劇台本の変化は三回あった。一回目は二人の国語教師に要請され、ウナイコはあまりに露骨的なメイスケ母に対する強姦の場面を、自分自身の経験に変換したのである。その変換はかえって、歴史で発生した悲劇との距離感を縮め、悲劇が現代でも発生しているとリアリティーを高めた。二回目は、上映予定の学校との問い合わせて、メイスケ母とメイスケさんの間に和姦の可能性があるという曖昧な場面をカットした。それは古義人の母に言われたように、確実なものだけを小説化するという古義人の習慣と合致している。ただ、二回の変化はともに古義人が能動的に行ったのではない。三回目の変化は演劇の直接的な対象である伯父によって、伯父の悪行に関する部分を強制的にカットさせた。そのカットによって、ウナイコの演劇は批判性を失い、必然的に不全なものになるだろう。また伯父は古義人を「国民作家」として扱い、古義人が書いた台本を「長江さんのスタイルではない」（四一―八頁）という判断を下した。伯父の言葉に従うと、外部の読者である我々が分かるのは、今回古義人によって書かれた台本が明らかに「国民作家」古義人のスタイルを引っ張り返したところがあると言いうる。引いて言えば、ウナイコの意志を中核に据える新しい台本は古義人らしさを捨てたテキストである。

このように、演劇台本の成立において、大きく三回の書き直しがあり、古義人はただの書き手にすぎない。

そもそも、書き直し続ける台本プラス「死んだ犬を投げる」手法で成り立ったウナイコの演劇は、伯父に反対尋問する形で伯父が代表した「国家犯罪」と対立し、判決を下す裁判みたい。伯父の犯罪は既定の事実であるとはいえ、ウナイコの裁判に最初から主観性が入っていることは認めなくてはならない。その主観性は演劇組織者の思想によるものであり、外部からの力によって、演劇を変更可能なものに作り上げている。従って、演劇の論理の基盤は最初からそんなに堅くない。例えば、すでに定年になった伯父が国家を代表できるか。個人的な犯罪は国家レベルまで上昇するのは妥当であるか。しかし、演劇そのものは作りものである以上、作者（ウナイコ、古義人）の主観で演劇をある命題に導くのは不自然なところはないと思われる。三回目の書き直しによって、台本は破壊されてしまい、展開も行き詰まった。だが、アドリブ的な展開を唆す演劇版は舞台において、上映不可能となったが、舞台の代わりに現実という舞台で、よりリアルな形で上映された。アサ、リッチャン、大黃を観客に、ウナイコと伯父の間で争いながら、演劇の台本を実現したと見える。その現実における上映の可能性を見抜いたウナイコは二人の再会について、かつての経験の再来であると予感した。

いま伯父さんと言い合ってるうち、自分がこの公演でやろうとしてるのは、「メイスケ母」の物の怪に取り憑かれる「よりま

時 書き直しによる脱イデオロギーと、イデオロギーの再構築

し」であると同時に、十七歳だったわたしの物の怪が取り憑いて来る「よりまし」でもあるんだ、と気が付きました。伯父がギョツとしたのは、わたしとまったく同時にね、そのことに気が付いたからじゃないですか？ 三十五歳の女優が演じる「よりまし」に乗り移って、現実に現われて来る十七歳の物の怪を感じとったからじゃないですか？ わたしは今夜もう一度、伯父がその物の怪を、つまり十七歳の娘を確かめに戻って来るんじゃないかと思えますよ！（四二二〜四二三頁）

伯父は現在のウナイコの身から、十七歳の姪女の「よりまし」のにおいを嗅いだとウナイコは確信している。その点を捉えたウナイコは「よりまし」の身分で伯父を誘惑し、自分の身をもって強姦の再来を復元したのである。強姦の繰り返しによって、舞台における強姦の主題が現実で再び実現された。その演劇の真实性を保証したのは現場にいるアサ、大黃、リッチャンなどの人間である。こういう形で上映した演劇は、アドリブ的展開という演劇台本の性質をある意味で反映したと言える。

このように前作で扱われた「メイスケ母」のテキスト（映画のシナリオ）をそのまま台本に使うのではなく、新しい方式と内容（ウナイコの体験）を付け加えることによって、明治時代から続いている女性に対する強姦史と国家の強姦Ⅱ国家犯罪という命題を作り出したのは『水死』である。前作と同じ材料「メイスケ母」から産み出した新しいテキストは、前作『臍たしアナベル・リイ……』の主

題（民衆精神）を書き換えたのである。その主題に対する書き換えは、文体上の書き換えを伴っている。演劇の台本は、古義人の文学様式を引っくり返し、多様なスタイルの混合体である。この特徴は九十年代までの小説方法への革新を試みる、『水死』を含めた大江の二〇〇〇年代の作品群に当てはまることもできる。

おわりに

『水死』は、『こころ』、『みずから……』、『臆たしアナベル・リイ……』などの作品を改めて書き直したことを立脚点として、成立した作品である。まず、『こころ』に対する語り直しは、漱石のテキストそのものに対するというより、教育側のイデオロギー解釈に向けたのである。イデオロギー解釈批判を通じて、物語外部である実世界と繋げようとする作者の意図が見られる。また、その実世界の反映によって、天皇のために死んだ父親を語った『みずから……』という過去の作品を語り直し、父親を超国家主義者論理の実践者として再定義した。『みずから……』において、日本の戦前期で天皇擁護の国家主義者として父親の論理を語っていた。『水死』では父親の論理を丸山の「超国家主義」で呼び直しながら、丸山の論理とずれた超国家主義者を造型していた。つまり、『水死』は丸山の論理をそのまま鵜呑みするのではなく、天皇も国家の機関として利用すべきだという「天皇機関説」の論理を小説化したテキストである。さらに『水死』は違うバージョンである『臆たしアナベル・リイ……』で使

われた「メイスケ母」の物語を引き受けたうえで、父親が維持しようとする国家の形態が、戦後の時代で随時に復活するおそれがあると書き換えた。その国家の形態を「強姦」というキーワードに変容したのである。このように、『水死』における語り直しの方法は、単なる同じ方法の繰り返しでなく、様々な変化も見られる。

この方法上の試みは中期以降の大江文学における自作引用と他作家作品の引用の方法の上で立ち、更なる発展だと言えよう。安藤礼二¹⁷は、『水死』を、『懐かしい年への手紙』の主題を分解し、再構築する作品群の一つとして位置づけるが、裏返して言えば『水死』はこれまでのいくつかの作品をみずから破壊し、また一作において新しく作り上げたテキストではないか。つまり、五十年あまりの文学生活において取り上げてきた戦後の精神、戦前の精神、九十年代の宗教と九一一以降のテロリズムなどの主題は、すべて『水死』で再現され、再構築されたのである。

語り直しの方法を採ることは、言及された先行作品の相対化を意味している。三つの作品に対する語り直しそのものが『水死』のストーリーになっている。『こころ』をパロディ化する演劇は『こころ』のイデオロギーを批判し、小説『こころ』の本来の読み方を還元している。つまり、脱イデオロギーの作業である。一方、自作に対する書き直しは、反対の作業になった。『みずから……』に対する語り直しは文章というジャンルではなく、主人公たちの談話、ディスカッションで実現した。物語の内容そのものを書き換えたが、イデオロギー的な主題を中心に据えたのが先行作品と変わらなかった。『臆た

しアナベル・リイ……』に対する語り直しは、破綻した演劇で前作の物語を描き続け、前作の主題を補足し、イデオロギーの確立の枠で行われた。要するに、『水死』における自作に対する書き直しは主に、形式の変化、物語内容の書き換え、イデオロギー解釈の更新から展開したのである。自作の書き直しは『こころ』のそれと違い、イデオロギーの構築は重要な内容となっている。手法が相反する他作家の作品と自作に対する語り直しは後者が前者を代わり、内部で完結し、新しいイデオロギーという産物を産み出したのである。

従って、『水死』は決して三つの先行作品を任意に組み込むだけで成立した作品ではない。それぞれの書き直しにおいて内容は断片的でありながら、主題における脱イデオロギーとイデオロギー構築によって、緊張関係を保つ。『こころ』に対する誤読が反映したのは、明治時代の精神Ⅱ国家主義である。その明治の精神の延長線にあり、軍国主義、国粹主義などを産んだ昭和の精神がある。昭和の精神というのは丸山が言っていた極端な国家主義（超国家主義）の精神である。超国家主義に対する再解釈である父親の行動は、昭和天皇を頂点とする昭和の精神への殉死である。さらに、父親の殉死に伴い、一時消滅した昭和の精神は、平成という時代において「強姦」の形で再び取り戻された。これらの時代ごとに、国家犯罪が目立つ形式でおこなわれた。要するに、語り直しの方法によって書かれた『水死』が表現しようする主題はまさに明治時代に生まれ、昭和に受け継がれ、戦後の昭和と平成時代まで貫かれた国家犯罪の近代精神ではないか。その精神は天皇・国家のために殉死すべきという論理で

時 書き直しによる脱イデオロギーと、イデオロギーの再構築

表面化されたわけである。伯父が象徴した国家犯罪は今でも続いているように、この近代精神は現代の文脈に隠れ、時を置いて再び顕現してくる。これこそ、『水死』というテキストが含んだ政治性、あるいは作家大江健三郎なりのイデオロギー教育ではないだろうか。

全体的にみれば、作家古義人の「水死小説」の縁起、アサの手紙によって語られた『こころ』演劇版の成立、「メイスケ母」演劇版台本の三回にわたる書き直しなどの過程が、ありのまま読者の目の前に現れ、『水死』のフィクション性を保証したのである。このように、『水死』はフィクションである三つの先行作品に対する語り直しがいかに展開したのかに関するテキストであり、メタフィクションの作品だと言えよう。この語り直しの方法は、難解と言われる『同時代ゲーム』をいくつかの作品に分割し、語り直す八〇年代の仕事と比べると、先行作品を現在のコンテキストで再解釈し、延長させる点で、時期を切断する読み方とは違う視点を読者に提示してくれた。

(じ ゆけん・言語文学専攻)

※ テキストの引用は単行本『水死』（講談社、二〇〇九年十二月）による。引用文中の傍線及び波線は、稿者による。

注

1 『水死』で言及された作品を次に挙げる。自作『セヴンティーン』（一九六一）、『空の怪物アグイー』（一九六四）、『万延元年のフットボール』

- (一九六七)、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』(一九七二)、『新しい人よ眼ぎめよ』(一九八三)、『懐かしい年への手紙』(一九八七)、『取り換え子(チェンジリング)』(二〇〇〇)、『憂い顔の童子』(二〇〇二)、『臆たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』(二〇〇七)。他作家の作品・ラブレ(渡辺一夫翻訳)『ガルガンチュアワとパンタグリユエル』、夏目漱石『ころろ』、エリオット『荒地』、フレイザー『金枝篇』、折口信夫『死者の書』、『山越しの阿弥陀像の画因』
- 2 藤尾健剛『漱石の近代日本』(二〇一・二、勉誠出版)二二九頁
- 3 水川隆夫『夏目漱石「ころろ」を読みなおす』(二〇〇五・八、平凡社新書)一八四頁
- 4 作中で、母は想像と空想の違いから、古義人の文学を根柢のある想像力の産物であると評価していた(三二四頁)。この評価は、テクストの外部に君臨する作家大江健三郎の文学に当てはめることができる。古義人文学への評価は、ウナイコも指摘していたのである(三五〇〜三五二頁)。彼の指摘によると、古義人の後期の作品は、小説らしい小説を書けなくて、基本的に、主人公と副主人公を設定し、自分の文学世界を狭くしたのである。このような古義人文学への批評は、大江健三郎が『水死』において、積極的に自分の文学を解剖していることの頭である。
- 5 安藤礼二「懐かしい年」の変容——大江健三郎『水死』論(『群像』、二〇一〇・二)
- 6 『水死』で引用された折口信夫の文章は以下の通りである。「……四天王寺には、古くは、日想観往生と謂はれる風習があつて、多くの日想観往生と謂われる風習があつて、多くの篤信者の魂が、西方の波にあくがれて海深く沈んで行ったのであつた。熊野では、これと同森々たる海波を漕ぎきって到り著く、と信じていたのがあわれである」(三三四頁)
- 7 「森々」と「森々」が表した意味は、母と古義人が丸石に書いた詩から
- 8 も推測できる。「水流れのように帰つてこない」という文は、森の伝承「水流れ」とかわる。川流れとは、森の下を流れる川に、溺れた人間のことを指し、死を暗示している。川の波の形を形容する「森々」の意味は、明らかに、その川流れと同じである。それに対して、「森々」の意味は、大江のこれまでの作品で頻繁に取り上げた、谷間の伝承死んだ人間の魂は、森の高みに昇って宿り、ある期間が立ち、また人間の体に戻る)が反映した循環の死生観による。
- 9 丸山真男『新装版 現代政治の思想と行動』(二〇〇六・八 未来社)二三頁
- 10 大江健三郎『取り替え子』(二〇〇四・四、講談社文庫、初刊二〇〇〇)一五四〜一五五頁
- 11 大江健三郎・すばる編集部(編)『大江健三郎・再発見』(二〇〇一・七、集英社)九九〜一〇〇頁
- 12 許金龍『王殺し・絶対的天皇制社会論 理との対決——『水死』における大江健三郎の時代精神』(『日本学刊』、二〇一・三、中国社会科学院日本研究所・中華日本学会)
- 13 高橋順一『折口信夫における天皇制認識——民俗のたましいの原郷』の脱構築(『アソシエ 第17号』、二〇〇六・六、御茶の水書房)
- 14 橋川文三『昭和ナシヨナリズムの諸相』(一九九四・六、名古屋大学出版会)一五二頁
- 15 三浦雅士『三島由紀夫の幽霊——大江健三郎『水死』を読む』(『文学界』、二〇一〇・三)
- 16 ここで言う大江文学の時期区分は、研究界で一般化した区分に従う。例えば、榎本正樹『大江健三郎の八〇年代』(一九九五・二、彩流社)。
- 17 大江健三郎『後期の仕事』の現場から——国際的視野における大江健三郎シンポジウム(『群像』、二〇一〇・一)
- 18 安藤礼二「懐かしい年」の変容——大江健三郎『水死』論(前掲)