HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	批評と小説の間 ： 大江健三郎『憂い顔の童子』論
Author(s)	時, 渝軒
Citation	国語国文研究, 149, 60-74
Issue Date	2016-10-19
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/89769
Type	journal article
File Information	Kokugokokubunkenkyu_149_60-74.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

批評と小説の間
――大江健三郎『憂い顔の童子』論

時　渝　軒

はじめに

大江健三郎の『憂い顔の童子』（講談社、二〇〇二）は物語進行の最大の参照となるセルバンテスの『ドン・キホーテ』を含む多数の先行文学（小説、詩集、研究書）と、前作『取り替え子』（講談社、二〇〇〇）が浴びた実際の批評の言説を混合して作られたテクストである。登場人物たちに有名な先行文学を、議論させたり、新しい解釈を加えさせたりする設定は一九八〇年代以降の大江作品でよく使われる手法[1]である。ところが、『憂い顔の童子』における『ドン・キホーテ』は登場人物たちに議論される対象であるだけではなく、主人公古義人の冒険行動、すなわち物語の筋を方向づける根拠でもある。ほとんどの登場人物の行動が『ドン・キホーテ』から原型を見出せる点から考えると、『ドン・キホーテ』は『憂い顔の童子』のストーリーの母胎と言っても過言ではない。他方、自作が浴びた現実の文芸批評をめぐっての、討論、批判、反批判といった物語の進行を一時的に中断するメタ言説が増殖し、テクストの内部に融け込む。文芸批評に対応するこれらの言説があるため、このテクストは容易に、作家大江の自己弁解・自己解釈[2]に見なされる。物語の進行に関して（方向づけることと中断すること）、先行文学と現実の文芸批評は全く正反対の機能を果たしている。この異なりは同時に、このテクストを小説と読むべきか、それとも作家の特権を最大限に活用した大江による弁護の書と認識すべきかという避けられない戸惑いをもたらした。この戸惑いは前作『取り替え子』をはじめ、現実の大江とその身辺の人物に近い登場人物を設置する、一九八〇年代以降から『晩年様式集』（講談社、二〇一三）までの大江作品の全体に通底する。では、『憂い顔の童子』における『ドン・キホーテ』と文芸批評の存在をいかに解釈すべきであろうか。

大江自身が認めたように、この一見して整合性が欠けるテクストは「あまりまともに批評もされ」[3]ていない。これを理由に、大江は

『取り替え子』、『さようなら、私の本よ！』（講談社、二〇〇五）、『憂い顔の童子』を『「おかしな二人組」三部作』（講談社、二〇〇六）に収めることで、批評を促そうとする。この大江の意図から影響を受け、二人組の構造と主題を中心に、多くの先行研究がなされてきた。例えば、『憂い顔の童子』と『さようなら、私の本よ』は「第一作（『取り替え子』、筆者注）の構造を原動とし、それを模倣＝反復」[4]していると主張する大澤聡の論はその典型である。大澤が言っている構造とは、二人組を単位とする対話関係及びその変形のことである。ただ、二人組という概念自体は、大江が『さようなら、私の本よ！』を書く時点で初めて本格的に持ち出した概念であり、すべての作品に通用できるわけではない。その論で大澤は『憂い顔の童子』を概略的にしか述べられないのはおそらく、登場人物の古義人とローズのペアを簡単に二人組と言い難いからであろう。大澤の論と類似していて、井口時男は「アレ」という事件の連続性に立ち、『憂い顔の童子』を『取り替え子』の続編[5]として扱っている。しかし、「アレ」に対する解釈は読み方次第で、『取り替え子』のテクストのみで解釈できないわけでもない。[6]『憂い顔の童子』の自作言及性を考えれば、「アレ」の再提起は「アレ」の未完性を補完するというより、自作に対する批評を引き出す戦略と理解したほうが無難であろう。

このように、これらの先行研究は三部作の統一性や連続性のみに注目し、各作品のオリジナリティや方法の内部完結性から目を背ける点において、共通している。これは『憂い顔の童子』に対する批評を促そうとする大江の意図に沿うどころか、もはやその意図から逸れていると言わざるをえない。大江が求める批評がいかなるものかは別として、『憂い顔の童子』の独特性を考える際に、テクストの全体に浸透している『ドン・キホーテ』と虚実の境界線をあやふやにする文芸批評の存在を避けて論じることはできない。先行テクスト（便宜上、『憂い顔の童子』の出版に先だって、活字となった文学作品と批評を一括して、先行テクストと呼ぶ）の重要性は、例えばテクストの最後の頁に付け加えられた「作者」による「作中の引用」のリストを見れば分かるだろう。小説の末尾に作品内ですでに言及された書名のリストをわざわざもう一度付ける行為[7]は書名の指示というより、先行テクストを読むという書き手の読者性を呈示するためであろう。この読む行為は一つの作品を読むという簡単な読書経験だけではなく、読者による先行テクストとテクストとの結合過程でもある。『憂い顔の童子』に対する解釈は、つまりこの結合関係を整理することである。この考えに基づいて、本稿はテクストにおける『ドン・キホーテ』の役割、文芸批評に関わる言説、自作の読み直しをそれぞれ検討し、『憂い顔の童子』が示した先行テクストとの新しい関わり方とその意義を明らかにしたい。

一、「しりつつ…」の構造

周知のように、セルバンテスの『ドン・キホーテ』は前篇と後篇に分かれていて、後篇の物語は前篇が出版されたという前提をもって、展開している。そのため、後篇の登場人物は前篇に書かれた自己を熟知し、またそれに基づいて行動を取る。そのようなテクストの構造は「しりつつ…」の構造と呼ばれる。『ドン・キホーテ』を最

大の参考とする『憂い顔の童子』もこの構造を採用している。

『憂い顔の童子』では『ドン・キホーテ』からの引用「「わしは自分が何者であるか、よく存じておる」と、ドン・キホーテが答えた。」という文がエピグラフとして用いられる。他の文学作品でよく見られる名文句のエピグラフと異なり、このエピグラフはどうにも『ドン・キホーテ』から任意に取ったドン・キホーテの台詞の一つにすぎない。しかし、この文の構成（前半の「わしは自分が何者であるか、よく存じておる」と後半の「ドン・キホーテが答えた」）を『憂い顔の童子』に投入すると、このエピグラフはテクストの構築原理の先取的告知であることが分かる。

前半の「わしは自分が何者であるか、よく存じておる」を独立した文と見るならば、この文は自分のことを十分認識している正気の主体が発する自己告白の文となる。その後ろに「ドン・キホーテが答えた」という文を付け、文の主体を一人称から三人称のドン・キホーテに置き換えると、「」内の文はその主体がドン・キホーテに確定された時点から、初めて主体の狂気を表す文として理解される。「正気を表す文＋狂気の主体」という非常にパラドックス的構成を取るこの文に対する、そのような認識の変化の背後にドン・キホーテは狂気の人間だという先入観は働いている。その先入観では、「」内の文は狂気の言葉であるかどうかを判断する基準は文を発する主体にあり、文の内容にあるのではない。逆に「」内の文を正気の主体が発する文として考え直すと、他人に狂気の振舞いと言われる冒険を敢えてやるドン・キホーテは狂気どころか、ほかの誰よりも正気の人間だと言える。『憂い顔の童子』のテクストはこの逆説を成立させるところから始る。

……私は、マーちゃんの発作を狂気とみなさない。ドン・キホーテを、たいてい悲惨な冒険にかりたてるものを狂気と呼ばないように……（一三四頁）

ローズの発言から分かるように、『憂い顔の童子』でドン・キホーテはあくまで正気の人間として登場人物たちに捉えられる。この前提に従い、先のエピグラフを見直すと、そこに狂気のドン・キホーテ像と逆方向のドン・キホーテ像が浮かび上がってくる。この場合、ドン・キホーテは自分の行為を十分認識した上で、行動している人間である。読者が見る一連のドン・キホーテの狂気ぶりはただドン・キホーテの計画した、或は構想した通りの上演にすぎない。テクストの随所でドン・キホーテの狂気についての論証を繰り返すゆえんはまさにこの論理を立証するためであろう。

ローズに現代のドン・キホーテに喩えられる古義人の行動は『ドン・キホーテ』に根源を持っている。この設定に立つならば、エピグラフの主体ドン・キホーテを古義人に置き換えても差し支えはない。むしろこの置き換えこそはエピグラフを用いる理由ではないか。すなわち、ドン・キホーテの冒険の主体を古義人に置き換えることで、テクストは古義人の冒険という物語を作っている。このような古義人の冒険物語はドン・キホーテの冒険の反復にほかならない。ドン・キホーテの経験を共有する古義人もドン・キホーテと同じように、自分の行動の展開を前もって知っていて、またそれを実演す

る役者のような存在である。一つの事例を取り上げて、「『ドン・キホーテ』にことよせて」（五六頁）、みずからの主体と行為を規定する古義人の行動原理を見ていこう。

古義人の胸のうちには、ローズさんに誘われて新訳の岩波文庫で読んでいる『ドン・キホーテ』の一節が浮かんでいた。《逃げるでないぞ、卑怯であさましい鬼畜ども。おぬしらに立ち向かうのは、たった一人の騎士なるを知れ》古義人は、さらに奥へ前進しようとした。（九九頁）

第四章「「白骨軍団」との異様な冒険」から引いた一節である。この引用から分かるように、古義人を「さらに奥へ前進」させる動力は『ドン・キホーテ』の文章であり、古義人の自意識ではない。古義人のドン・キホーテとの一体化に伴い、「銀月の騎士」や「司祭役」などの身分もそれぞれ作中人物の真木彦、住職に配分される。要するに、ほとんどの登場人物は『ドン・キホーテ』から自らの身分を見出し、その身分が果たすべき役目を遂行したのである。物語のクライマックスである古義人らのデモ進行が破られた展開は、『ドン・キホーテ』にある銀月の騎士カラスコとドン・キホーテの対決を反復したにすぎない。このような例はテクストの随所に見当る。行動に先立ち、登場人物の意識において、先行テクストとしての『ドン・キホーテ』がまず存在している。『憂い顔の童子』の登場人物は『ドン・キホーテ』の構造と内容をそのまま演じたのである。登場人物が実行したのはリアリティのない、非日常的次元、つまり『ドン・キホーテ』という小説空間に自らを投入する作業でしかない。

『ドン・キホーテ』のほか、テクストに「しりつつ…」の構造を際立つもう一つの先行テクストがある。それはテクストの何か所かで言及された古義人と、「フランス人の作家や文化参事官との公開討論」のことである。この公開討論は二〇〇一年三月二七日に、東京の日仏学院で大江、フラン人作家フィリップ・フォレストと文化参事官アンドレ・シガノスの間で実際に行ったシンポジウム「ノスタルジーの多義性」のことを原型としている。公開討論[8]で、大江は発表したばかりの新作（『取り替え子』、筆者注）を語りながら、次作の構想をも告白している。その構想は『憂い顔の童子』で古義人の自作構想として引用される。『ドン・キホーテ』のこと、童子の物語、森のフシギの探検、六〇年代の政治活動の再現などの大江の構想は古義人がこれから書く予定の小説の構想として、『憂い顔の童子』の空間を生きる登場人物たちに知られる。古義人の帰郷に伴って起こってきた出来事のほとんどは小説の構想を再演しているように見える。童子の調査や、黒野が組織した「老いたる日本の会」のデモなどの展開はいずれもその構想を肉づけたものにすぎない。この現象を発見したローズは次の感想を述べている。

その本のために、ローズさんは古義人がやったフランス人の作家や文化参事官との公開討論の記録をチェックしているのだ。〔……〕

この記録で、私がとくに面白いと思うのは、次のところです。古義人が市ケ谷の日仏学院で話した時には、小説としての構想

にすぎなかったのに、黒野という人から十畳敷に連絡が来て、そうした出来事が実際に起こりそうですから。

『ドン・キホーテ』後編で、小説の人物たちは自分がどのように書かれているか、自分でも知っていながら、またそれを知っている第三者に出会いながら行動しますけど、その面白さだと思うのね。（二六三〜二六五頁）

直接『ドン・キホーテ』後篇にある「しりつつ…」の構造を引いて、登場人物たちの行動を説明するローズが感じた「面白さ」は言うまでもなく、登場人物たちは活字となった公開討論の資料から自らの役を見つけて行動を取る点にある。すなわち、登場人物たちは積極的に公開討論での構想を現実の行動に変換することで、自らの主体を獲得するのである。その意味で彼らの行動の現実性は書物の中にしか存在しない。このような行動は登場人物の主観的発生ではなく、台本に基づいた演技である。

このように、古義人の帰郷をめぐっての物語は『ドン・キホーテ』と「公開討論」という二つの先行テクストを小説の空間で現実化したものである。登場人物たちは自らの行動で先行テクストを上演する形で、現実性の欠ける虚構の空間＝小説を作り上げている。最初から二つの先行テクストを虚構として扱う読者にとって、『憂い顔の童子』という作品は虚構（小説の『ドン・キホーテ』と小説の構想）の見世物であり、虚構の物語を描いた台本である。起源である二つの先行テクストの虚構性を枠とし、テクストの虚構性を露呈することそが、『憂い顔の童子』に二つの先行テクストを導入する最大な原因ではないか。では、テクストはなぜこれだけ虚構性の露呈にこだわっているのだろうか。

ここで、テクストの冒頭近くに出ている古義人の母の小説論を想起したい。「小説はウソを書くものでしょう？　ウソの世界を思い描くのでしょう？　そうやないのですか？　ホントウのことを書き記すのは、小説よりほかのものやと思いますが……」（一七頁）と古義人の母は主張する。「ウソ」＝虚構を書くことは小説の本業である。「しりつつ…」の構造を採用し、虚構性を露呈するテクストはいわばこの小説論を顕現するためのものである。近代小説の祖と呼ばれる『ドン・キホーテ』をもじるテクストは小説のジャンルへの再認識を提起している。この一見して常識しか思えない小説論を、大江の前作『取り替え子』が受けた批評の背景下に置くと、その意味は明らかになる。前述した如く、「現実―作品」の連関というスキャンダルを誘発する多数の要素を作品内に持ち込む『取り替え子』は読者と研究者に大きな戸惑いをもたらした。それゆえ、『取り替え子』をモデル小説として捉える書評や論文は少なくはない。[9] 先行テクストの再演を作品の構築原理とし、テクストにおける物語を虚構の見世物に仕上げる『憂い顔の童子』は『取り替え子』が引き起こした、様々な「モデル小説」論議に対する返答として読める。虚構の見世物という入れ子構造を採るテクストの中から、現実という構造外の要素を見出すこと自体は根本的に間違っている。このように、『憂い顔の童子』は「小説」の枠組みを強調することで、現実と作品を結び付けて考えるモデル小説批評に対する反（アンチ）批評を表明している。この反批評の小説論はいち早く、ドン・キホーテの科白を借用

するエピグラフで表現されている。

二、批評の言説と小説の生成

『ドン・キホーテ』との関連づけ（模倣・再演）で生まれた『憂い顔の童子』は、典型的な第二次テクストである。第一次テクスト『ドン・キホーテ』はここで、『憂い顔の童子』が際立たせようとする小説論に虚構の地盤を仕掛ける。この地盤があるからこそ、テクストはその内部に現実を持ち込む可能性を切断しうる。ところが、作品の終わり近くにさしかかると、その小説論を直接脅かす存在が現れてくる。その存在とは、実在の文芸批評家加藤典洋の名と加藤の『取り替え子』論のことである。ここでテクストは虚構を主張しながら、同時に虚構を否定する要素を堂々と導入するという自家撞着に陥れている。この「加藤典洋」（便宜上、作品内に出る加藤典洋を「加藤典洋」にする。以下同様とする）はテクストから現実の要素を切断する小説論に一つの挑戦を与える。この小説論の成否は「加藤典洋」に対する解釈の方向によって、変わる。

沼野充義は「加藤典洋に対抗する」[10]作家大江健三郎の戦略として捉える。沼野の言説の背後に古義人＝大江、ポストモダンの批評家「加藤典洋」＝（現実の）加藤典洋という図式が作動していることは明らかである。沼野の言説と共通して、大杉重男は古義人の名義で行われた反論は、作家大江による読者加藤への再教育[11]であると批判している。大杉の論理に沿うならば、小説は読者の批評・解釈を抹消できる、作家の絶対的権威とイデオロギーを表明する場になる。これらの作者還元主義的解釈は小説というジャンルと現実の批評との境界線をあやふやにし、「しりつつ…」の構造の機能を無効にしている。

ほかの『取り替え子』論と同じように、加藤典洋の『取り替え子』論も「アレ」の真相の探求から始まるものである[12]。「アレ」の真相を「強姦と密告」と推測する加藤の論考はさらに発展していて、テクスト論の限界を批判し、脱テクスト論[13]を提唱する。『憂い顔の童子』において、加藤の脱テクスト論に関しては、直接言及されていないため、その可否について本稿は検討しないことにする。テクストに出ている加藤の言説は主に、「強姦と密告」という結論を導く根拠の言及に集中している。その要点を箇条書きにまとめると、次のようになる。第一に、古義人が受けたテロ。第二に、小説に挿入された作家の写真。第三に、強姦と密告という「アレ」の真相。第一の古義人が受けたテロについて、真木彦は次のように述べている。

《ところで、奇妙なのは、この先、作者は、そのことの傍証であるかのように、実は古義人自身もこの「十五年ほどの間」に何度か、奇妙な右翼勢力によるテロ（中略）をひそかに受けていたと書くのですが、どうも読んでいくと、これはフィクションらしいとわかることです。》

この部分なんですが、古義人さん、私には加藤先生の、どうも読んでいくと、という言い方がわからないんですよ。実際にあなたに会って、いまもやってられるようにですね、あなたが靴を脱いで、コンニヤク玉のように変形した足を出している。

その眺めから、あれはフィクションじゃないと納得していますから。（四八九頁）

「コンニャク玉のように変形した足」という目の前の現実で、真木彦が「加藤典洋」の推測を反論する部分である。ただ、真木彦の反論の根拠となる、古義人の変形した足という情報は作中人物真木彦しか見えない現実、いわば作品内の現実であることに注意しなければならない。つまり、変形した足という現実が反論する対象は作品内の現実のみで批判可能な、「加藤典洋」の論であり、現実世界の加藤典洋の論ではない。そもそも作品内の現実である変形した足を大江の足にイコールする読者はまずいないだろう。作品内の現実で加藤典洋の論を有効的に反論できるはずもない。読者は真木彦の反論をすんなり受け入れるのは、前もってそれを作品内の現実として捉えているからである。言い換えれば、批判対反批判のやりとりは小説という枠内で、行われたのである。加藤典洋の論はテクストに引用された時点から、すでに「加藤典洋」の論に変形していた。読者に与えられた批評と反論はテクストの増幅にすぎない。その増幅から、前作の情報を相対化する新しい物語内容が次々生み出される。

同様のことは、小説に挿入された作家の写真と「強姦と密告」という「アレ」の真相の部分にも言える。「加藤典洋」の密告説に基づいて、古義人は吾良が密告したのではないかという発想を展開する。ただ、その発想自体は終始古義人の推測の域にとどまり、「アレ」の結論になっていない。要するに、この発想は「加藤典洋」の批評に乗じて、生まれた一つの可能性としての物語内容である。ここで、「加藤典洋」の批評が置かれた章のタイトル「第二十一章　アベリャネーダの偽作」を想起してみたい。「アベリャネーダの偽作」とは一六一四年、アベリャネーダと名乗る人が書いた『ドン・キホーテ』（原題：*Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*、邦訳『贋作ドン・キホーテ』）のことを指す。セルバンテスは『ドン・キホーテ』後篇で、この「アベリャネーダの偽作」を何度も否定していた。セルバンテスの事例をいじって、「加藤典洋」の論を「アベリャネーダの偽作」に喩える古義人は、「偽作者の想像には、かえって正確なところがあるのかもしれない……」（五〇二頁）とコメントする。ここで言う「偽作家の想像」における「正確なところ」はつまり、偽作に刺戟されて、「『取り替え童子』で始めた物語を、しっかり書き終え」（四八九頁）させる契機を書き手が獲得したという方法の正しさを意味する。「加藤典洋」の論を批判する真木彦の言説や「かえって正確なところ」から生み出した古義人の新しい発想はいずれも「加藤典洋」の論に対抗し、『取り替え童子』の未完成を補充する新しい物語そのものである。以上の分析を通して分かるように、テクストにおける「加藤典洋」の論は新しい物語を引き出すための仕掛けである。こうした「加藤典洋」はテクストの小説論を脅かすどころか、もはや新しい物語の構築によって、その強度を強める一方である。そもそも加藤典洋という固有名がテクストに持ち込まれた際に、その固有名に粘着している個性は必ず読者に何らかの想起や関連づけを起こさせる。テクストが成し遂げたのはまさにその固有名にある個性を切除し、虚構の物語を構築することである。

このように、固有名が際立つことで、テクストは批評との連動で新しい物語がいかに生産されたかの現場を読者に呈示する。他方、この明示的な手法と異なり、直接の言及こそないが、物語の生産に関与するもう一つの批評がテクストに潜在している。作品の執筆に当たって、大江がその批評を意識していたかどうかは不明であるが、テクスト自体はその展開でその批評との係わりを顕現している。『取り替え子』で描かれなかった古義人に振舞う三回目の襲撃は『憂い顔の童子』で詳細に描かれたという二作品の相異から、批評の正体を推測できる。その批評とは、『取り替え子』が出版された翌年で渡部直己が公表した論文「ノーベル賞作家の「アレ」が二重橋作家の「何か」を下回るとき――大江健三郎『取り替え子』を読む」[14]のことである。蓮實重彦の『大江健三郎論』[15]を彷彿させる渡部の批評は三という数字に固執し、次のような結論を下した。

作中いくども指呼されながら、その三度目の襲撃が決して描かれぬこと。これはただの省略ではない〔……〕

要するに、二度目までは如上あきらかな「虚構」と知れるそれが、文字どおり三度目の正直として出来る潜在的な危険性。自分はその危険にたえず晒されているのだ、と「古義人」ではなく大江健三郎その人が、ここでそう弁じるとみなければならない。

〔……〕事実を想像力によって変形することに並みならぬ力量を示していた作家が、いまはこうして、想像的なものによって事実をたんに弁護するさまに接する無残さを、換言すれば、題名のルビ文字の一部をなすこの最悪の「チェンジ」に露呈する空しさを、救いはせぬからだ。

自らを脅かす「潜在的な危険性」を読者に伝えるために、作家大江はわざわざ三度目の襲撃の描写を省いたと渡部は批判する。渡部が問題にするのは言うまでもなく、フィクションのテクストが現実に浸透・越境するというテクスト論の認識を破る大江の創作方法である。テクストの解釈を現実の大江に直結する点から考えると、渡部の論を前述した様々なモデル小説論議に片付けても差し支えはないだろう。ただ認めなければならないのは『取り替え子』で三回目の襲撃の部分が欠けている[16]ことは渡部の指摘通りだということである。渡部の指摘に答えるように、『憂い顔の童子』では、三度目の襲撃はテクストの一章（「第六章　アレと痛風」）の幅を占めて、詳細に描かれている。そして、渡部がこだわる「三度目の襲撃」という名称も「四度目の痛風」（一四七頁）に置き換えられた。加藤典洋の批評を物語生産の戦略とする点と三度目の襲撃に施す工夫を合わせて考えると、どうも大江は渡部の論を意識しているらしい。それは別として、読者にとって、「四度目の痛風」の部分を読む行為は同時に、『取り替え子』を読んだ際に感じた疑念、つまり物語の欠如を埋める過程でもある。これはまた、「潜在的な危険性」を大江に直結するという「渡部」式の読み方を捉え直させる契機となる。要するに、『憂い顔の童子』における「四度目の痛風」の物語の部分は読者の疑念を代表する「渡部」式批判＝物語の欠如を補う要請に対応している。確かに表面において、渡部の批評は加藤典洋のそれのように、

固有名で指定されていない。だが、あえて固有名を伏すことで、渡部の批評は加藤の批評の特殊性を差異化する普遍性、すなわち作品が読まれた時点から、発生した無数の知られていない読者による批評を代弁する地位を獲得する。このように、テクストは個別性と普遍性の両方の批評を有効的に物語の生産に運用したのである。

「強姦と密告」を主張する加藤の論であれ、古義人の危険を大江のそれと見る渡部の論であれ、いずれも大江の作品に対する否定的批評であることに間違いはない。評価する論ではなく、否定的批評をテクストで取り上げる手法は登場人物の黒野が古義人の批評観を揶揄する文、「否定的批評こそ正しかった」(三二四頁)を想起させる。黒野の発言は前に触れた古義人の発言「偽作者の想像には、かえって正確なところがあるのかもしれない……」と呼応し、物語の生成と否定的批評との連動関係を告白している。テクストの生成の根拠となるのはまさしくこれらの発言である。肯定的批評より、否定的批評のほうは新しい物語を生成するための、「正しかった」、「正確な」方法を導く。原理的に考えれば、肯定的批評は書き手の書くものに満足させるという自閉空間に書き手を封じこめ、更なる発展や刺激を与えない。反対に、否定的批評は基本的に、その自閉空間を破るところから始まり、テクストの欠点や不足を問題提起する。これらの問題を解決し返答するために、書き手は否定された元のテクストになかった側面や情報を補わなければならない。この補う過程を一旦文芸誌ではなく、小説のコンテクストに置くと、読者が見えるのは作家と批評家のもめごとではなく、新しい側面と情報による新しい物語の顕現である。否定的批評の導入は書くことを、書き手の絶対的権力を振舞う場から救い出し、それを読み手のフィードバック(批評の言説)と書き手による協同作業に変換する創作態勢を開陳している。『憂い顔の童子』を読む読者は著名な加藤典洋の批評が生産した物語を鑑賞したり、自分らもかつて思いついた「渡部」式の批評に同感して、テクストから新しい「四度目の痛風」の物語を発見したりすることで、終始この協同作業の現場に立ち会っているのである。現実の批評をテクストに取り入れる営為の目的はつまり、第一節で分析した小説論の信憑性と有効性を検証させる絶好の例を読者に提供するためだと考えられる。

三、読み直しと「和解」

『憂い顔の童子』のテクストに最も特徴的なのは多数の先行テクスト[17]を引用・言及することである。これらの先行テクストは単なる作品のブッキッシュ性を表明するためではない。より重要なのは先行テクストをいかに読むべきかの問題である。『ドン・キホーテ』や加藤・渡部両氏の批評のような他人による先行テクストは大いに小説論と物語の生成に貢献していることはこれまでの分析で明らかになった。他方では、作家自身のかつての自作も多く出ていて、登場人物たちに読み直される。ただ、具体的な作品に絞って読み直しを行う『水死』や『晩年様式集』[18]と異なり、『憂い顔の童子』のあちこちに溢れる自作への読み直しは『同時代ゲーム』(一九七九)以来扱われてきた童子の物語や八〇年代後半の「最後の小説」などの幾つかの作品に共通する主題の形で行われる。どうやらテクストはこれ

らの主題や系譜に決着をつけようとしている。

テクストで古義人の作品に対する読み直しは主に古義人文学を研究するアメリカ人女性ローズによって、提起される。「どうして、小説に私が出てこなければならないの」（二六七頁）と自己規定したローズは明らかに、ドン・キホーテ式の冒険劇に自らを投入する他の登場人物と異なり、見世物を鑑賞する観客、作品を解読する読者のような存在である。[19] ローズの古義人文学研究の中心に据えるのは、彼女の先生ノースロップ・フライの「読みなおす」理論である。彼女によれば、読み直すことは「言葉の迷路をさまよっているような読み方を、方向性のある探求に変え」、「本の持つ構造のパースペクティヴのなかで読むこと」（七二頁）である。言葉レベルの意味読解に固執するのではなく、雑多な作品をある共通性に沿って片付けて、また系統化すること。この読み方には、現在の時点で過去の作品を整理・統合するという意味合いが強い。この定義に続けて、ローズは古義人の読み直す対象を、「なにより大切なテクストは、あなたの書いたこと・してきたことのすべて」（七二頁）と主張する。これらの発言から読み取れるのはローズが主張する読み直しは自作の系統化・系譜化にほかならないということである。換言すれば、古義人の読み直しは老年までの自己・自作を振り返り、またそれらをある完結性の中に組み込み、総決算を行うことである。古義人が自らの老いを頻繁に言及する点から見れば、この読み直しは老いの心境にふさわしい調和論的・統合論的な考えだと言える。大江作品に一貫する多くの主題（「最後の小説」論、四国の伝承と民話、童子の物語）を一つの作品に入れること自体もローズが言う統合論的読み直しの実践、すなわち自作の総決算を行う姿勢を裏付けている。

しかし、テクストに散見する古義人の作品に関する討論や断片的言説を見ると、もはや総決算を中途半端にする言説が圧倒的に多い。例えば、一九八〇年代後半大江が提出した「最後の小説」は「これまでそれにそくしてやって来た小説の技法をしめくくって、経験と総合」[20]という完成を目指す概念である。テクストでこの概念は「巡礼のひとつの休息のなかでの報告」（四三頁）と定義し直される。この定義では、言葉が元来持つ終わりの意味が相対化され、代わりに一つの段階の終わりの意味合いが浮上してくる。さらに言えば、終わり自体は重要でなくなり、連続する進行という運動の状態こそが推奨されるべきだ。ここで「最後の小説」に対する読み直しは統合論の逆説、すなわち完成を拒否する非完成の意味を新たに生み出している。

もう一つの例を見てみよう。テクストは童子の小説を書くために、古義人が帰郷したという設定になっている。作品のタイトルや筋の構成を見れば、童子の話はいかに重要であることは分かる。『同時代ゲーム』や『M／Tと森のフシギの物語』（一九八六）などの作品に遡れる童子はこれまで、神話的キャラクターとして扱われてきた。それに対して、『憂い顔の童子』のテクストは全く異なる童子像を構築している。具体的に言うと、ここの童子は西郷隆盛と関わり深い、実在していた歴史上の人物である。「古義人さんの文学を研究していられる人にとって面白い、という方向のものではない」（八五頁）と動くんが言ったように、新規の童子の話はそれまでの神話的キャラクターと異なっている。動くんと真木彦との童子調査、犬小屋訪問

などの筋はいずれもこの童子像を裏付ける材料にほかならない。

このように、読み直しの手法を通じて、過去の古義人の作品を相対化する、別の展開が現れてくる。ただ、新しい展開は過去のそれを否定したり、或は覆したりするという断定表現はテクストに使われていない。両者はそれぞれ独立する存在として、テクストに同居している。読み直しはローズが主張する方向性のある整備整頓ではなく、逆に各主題の中身をさらに肥大化・断片化する作業となる。この過程において、テクストは完結的・調和論的読み直しの命題を提出しながら、また同時にその命題を読者の前で破壊して見せている。こうした読み直しの変容は老いの現在に立って、過去の経験（この場合、自作）をいかに見るべきかという態度の変容でもある。調和論的に老いの現在を過去から積み重ねてきた達成として捉えるか。それとも不断に過去をずれる新しい意味を生み出し、老い＝達成・完成を常に遅延化・過程化するか。テクストにおける読み直しは明らかに後者を目指すものである。この二種類の見方を前にして、引用の仕方、特に古義人の自作引用に異常な関心を示す登場人物の織田医師が引いた二つの引用文が思い出される。

①《ストアの論理のなかにも、……たとえばマルクス・アウレリウスによれば人生の論理的生き方は、自分が生きてきたすべての経験を一挙に一瞬のうちにもれなく現前させ、それぞれの事件と経験に意味を与え、あるいは理解し、そのようにしていっさいと和解する。これもまた最後においてのすべての自己の経験の「引用」であり、「使いこなし」である。》（三七四頁）

②〔……〕過去について、ドイツの哲学者の言葉を引用して……視角がずらされ（基準がではない！）、その部分のなかから新たに積極的な部分が、つまり、先に積極的とされた部分と異なるものが出現してくるようになる。そしてこれを無限に続ける……「過去」のなかの「実り多き」部分、「未来をはらみ」「生き生きした」「積極的な」部分ならば、自分はもう充分にあじわったのではないか？〔……〕生きなおすならば、それはこれまでの生の、空しい部分、遅れた、死滅した部分に意味をあたえるためだ、と哲学者は書いているそうだ。（五二二頁）

共に過去の経験に対する思考であるが、①と②の論理は明らかに異なっている。①の場合、過去の経験の意味づけや価値はすべて完成や成熟に達した現在によって規定される。ここで言う「和解」は過去の経験を現在の中に安住させるという調和を意味する。すべてが現在という完成体に回収された以上、新しい意味を生産しない過去の経験は既に死滅している。一方、②のほうは過去を再生させつつ、そこから不断にズレのある新しい価値を見出す見方である。過去は葬られた存在ではなく、既有の意味と並列する新しい意味の生産過程を永続させる根源である。意味の生産を「無限に続ける」ことを通じて、達成や成熟が常に遅延化され、現在も流動的になる。この場合、和解は①の調和ではなく、同じ根源から生まれた、互いにずれる様々な価値・意味の同居を意味する。①と②の論理の最も大きな違いは言うまでもなく、前述した過去の経験をいかに処理するかという点にある。この二種類の文章は織田医師が自作引用を説

明する際に持ち出された点から考えると、①と②はそれぞれ、過去の自作に対する調和論的読み直しと、調和を拒否する読み直しの論理的根拠である。実際のテクストの展開は明らかに、②の論理を敷衍している。

「先に積極的とされた部分と異なるもの」が「無限に続け」られ、過去の経験の系統化・系譜化も次第に先延ばしにされる。このような読み直しは過去の自作を死滅する境地から救い出し、現在に更新の原動力を注ぎこむ。この過程において、現在＝老いの更新は過去の再生との間にある種の連動関係を結んでいる。これこそが、テクストが提出した晩年のあるべき読む様式ではないか。テクストで童子の小説に向けて、古義人とローズとの次のような対話がある。

私はこう考えたの。その夢を見始めると循環運動に入って、いつまでも夢を見続けることになる、そういう意味だと……もし小説にそのような世界を作り出せたなら、どんなにすばらしいか。いつまでも読み終えることにならない『ドン・キホーテ』、なんて素晴らしいでしょう！

――……夢といえばさ、きみも知る通り書き出しあぐねていて、こういう夢を見たんだ。ある日、「童子」の小説を書き進めて、相当な長さまでできている、と発見する夢。ああいう夢をみるようでは、真木彦さんのいうように、完成は「見果てぬ夢」かもしれない……（三六九頁）

童子の物語についての説明であるが、そこにテクストが提出する読む様式に関する非常に重要なポイントが漏らされている。つまり、童子の物語の完成が「見果てぬ夢」であるように、このテクストは最初から「循環運動」、「見果てぬ夢」という未完性を目指して、自作の読み直しを試みている。このような様式は一般に認識された達成・成熟に到達する晩年の様式ではなく、達成・成熟を遅延化することで完成としての晩年そのものを相対化し、永遠の生命をもたらす様式である。数多くの主題や系譜を一つのテクストに取り入れる意義はまさに、晩年に抵抗する様式を実践するところにあるのではないか。一九八〇年代後半の「最後の小説」における絶対的最後を経て、相対的最後＝老いに到達するこの様式は二〇〇〇年代の大江作品、すなわち「後期の仕事、晩年のスタイル」（レイト・ワーク）における重要な成果である。

おわりに

本稿では、先行テクスト『ドン・キホーテ』、『取り替え子』に対する実際の文芸批評、自作の読み直しという三つの点に着目し、それらの要素と『憂い顔の童子』のテクストとの多様な関わり方、いわば間テクスト性を中心に分析してきた。まず、エピグラフの構造分析から、テクストが『ドン・キホーテ』後篇の「しりつつ……」の構造を借用したことを指摘した。「しりつつ……」の構造をもじるテクストは二種類の先行テクストに基づいて、物語を虚構の見世物に仕上げる。そのような営為の目的は小説というジャンルへの再認識を促し、『取り替え子』をはじめとする多くの大江作品にまつわる

「モデル小説」論議に返答するところにある。次いで、テクストに引用・言及された二つの否定的文芸批評を作家大江が反論する対象として捉えるのではなく、『憂い顔の童子』における新しい物語内容の生成原理として考え直す必要を提示した。（読者の）否定的批評と書き手との協同作業で実現した物語の生成は同時に、虚構の見世物という小説論を検証する実例でもある。さらに、自作の読み直しは達成・成熟を反映する調和論的やり方ではなく、反統合・反完成の老いに抵抗する様式で行われたと論じた。過去の経験を新しい意味・価値を生成する根源と見なす老いの様式は達成・成熟の遅延化を通じて、永遠に辿りつかない完成＝晩年の思考を呈示する。

このように、『ドン・キホーテ』、現実の批評、過去の自作などの先行テクストとのダイナミックな結合（模倣、対応、読み直し）で、『憂い顔の童子』のテクストは成立している。これらの創作方法はいずれも先行テクストを読んで反応するという読者の受容形態に由来している。その意味で『憂い顔の童子』は読者の受容問題を主題とする作品であると言ってもよい。『ドン・キホーテ』と現実の批評の導入は『取り替え子』に対する各種の批評をターゲットにしているが、その射程に一九八〇年代後半以降、特に二〇〇〇年代以来の、実在の人物を作品内に登場させる数多くの大江作品[21]が入れる。この時期から、大江作品を論じる際に、作品と現実世界との対応に触れること、すなわち「私小説」、「モデル小説」の論調を持ち出すことは批評や書評の一種の決まりとなっていて、現在まで続いている。その中で『取り替え子』に対するそれは最も特徴的である。『憂い顔の童子』は『取り替え子』への同時代評を逆手にとって、虚構の見世物と批評の虚構化の手法を通じて小説の根元虚構性を主張し、擬私小説、モデル小説などの論調と真正面から対決している。このような同時代評（自作評）との葛藤で、作品を構築する創作姿勢は後の『晩年様式集』に継承されていくことになるのである。

思えば、『憂い顔の童子』の方法を最も吸収したのはまさにこの『晩年様式集』ではないか。二〇〇〇年代に入って、大江はエドワード・サイドの「後期のスタイル」を真似て、頻繁に自分の作品を「最後の仕事」や「晩年の様式」といった表現で解説している。二〇〇〇年代の大江作品全体はその「晩年の様式」に対する様々な模索にほかならない。『晩年様式集』はその様式を、終わらない書き直しの方法として具体化している。一方、『憂い顔の童子』における読み直しの方法の分析から分かるように、この作品が扱う様式は過去の再生によって、現在＝老いを常に遅延化・断片化する様式である。この完成を拒否する方法は一時的に、『水死』における総決算の手法という伝統に回帰したが、後に『晩年様式集』の終わらない書き直しの方法に変形していく。具体的な方法がいかに変容しても、『憂い顔の童子』が提示した非完成・非統合の姿勢は「次の大きいお仕事への助走」（三六六頁）、すなわちそれ以降の大江作品の「晩年の様式」に対する模索と深化の礎石であることに間違いはない。

注

（1）　この手法で創作された作品は『新しい人よ眼ざめよ』（一九八三）、『懐かしい年への手紙』（一九八七）、『静かな生活』（一

九九〇）、『さようなら、私の本よ！』（二〇〇五）などがある。

（2）蘇明仙『大江健三郎論――〈神話形成〉の文学世界と歴史認識――』（花書院　二〇〇六）一六八頁

（3）大江健三郎『読む人間』（集英社　二〇〇七）一六八頁

（4）大澤聡「対話の条件――大江健三郎「おかしな二人組」三部作」（『言語態』言語態研究会　二〇〇九）

（5）井口時男「ドン・キホーテ的闘争――大江健三郎『憂い顔の童子』を読む」（『群像』二〇〇二・一一）

（6）拙稿「隠されたホモセクシュアリティ――大江健三郎『取り替え子（チェンジリング）』論」（『北海道大学大学院文学研究科研究論集第15号』二〇一五）

（7）大江作品において、他作家の先行テクストや研究資料をテクストに引用することは珍しくないが、引用の書物を強調するリストでテクストをしめくくるのはおそらく『憂い顔の童子』しかない。

（8）大江健三郎・すばる編集部編『大江健三郎・再発見』（集英社二〇〇一）一三七～一三九頁

（9）これらの論文について、小森陽一は『歴史認識と小説――大江健三郎論』（講談社　二〇〇二）で詳細に紹介している。ただ、加藤典洋が『テクストから遠く離れて』（講談社　二〇〇四）で指摘したように、小森の論自体は「モデル小説」の視点を批判的に捉えているわけではない。

（10）沼野充義「終わりの中の始まりを求めて――「古義人三部作」を読む」（『群像』二〇〇五・一一）

（11）大杉重男「評論　たった今死産したばかりの大江小説の読者のために――『憂い顔の童子』に触発されて」（『早稲田文学第9次』二〇〇三・一）

（12）加藤典洋『テクストから遠く離れて』（講談社　二〇〇四）、六九頁

（13）加藤は脱テクスト論を、理論編の『テクストから遠く離れて』と実践編の『小説の未来』（朝日新聞社　二〇〇四）の二冊で展開している。

（14）渡部直己「ノーベル賞作家の「アレ」が二重橋作家の「何か」を下回るとき――大江健三郎『取り替え子』を読む」（『早稲田文学　第9次』二〇〇一・三）

（15）蓮實重彦『大江健三郎論』（青木社　一九九二）

（16）三回目の襲撃の欠如をテクストの欠陥に見るか、それとも現実の問題に認めるかは論者の主観によると言わざるを得ない。作品を現実の大江に直結するのは渡部の方であって、テクストではない。そもそもテクストが果たして三という数字にこだわっているかどうかも非常に不明である。

（17）テクストの末尾に付いたリストのほか、ナボコフの『ナボコフのドン・キホーテ講義』、サド侯爵の『ジュスティーヌまたは美徳の不幸』、シェクスピア『リア王』などのテクストが引用、また言及されている。

（18）拙稿「終わらない書き直しの方法――大江健三郎『晩年様式集』論」（『東アジア研究第13号』山口大学東アジア研究科　二〇一五・三）参照。

(19) ちなみに、日仏学院で開催したシンポジウム（大江健三郎・すばる編集部　前掲書）で大江が述べた『憂い顔の童子』の構想では、ローズという研究者の筋や形跡は一切ない。おそらく、シンポジウムの二〇〇一年三月以降、二〇〇二年九月の作品出版までのエラボレーションで、新たに加えた人物ではないかと推測できる。

(20) 大江健三郎『最後の小説』（講談社　一九八八）五五頁

(21) その中で主人公の名を大江健三郎に極限に近い「ケンサンロウ」、「Kenzaburo」にする極端な例『臈たしアナベル・リイ総毛立ちつ身まかりつ』（新潮社　二〇〇七）がある。

※本文の引用は、単行本『憂い顔の童子』（講談社、二〇〇二）に拠った。

（じ　ゆけん・北海道大学大学院博士後期課程）