

大江健三郎の演劇装置——(1)『水死』を中心に

村^{むら}井^い華^{はな}代^よ

二〇〇九年、大江健三郎はサイドの言う「晩年^{レイト・ワーク}の作品」——大江の要約によれば「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て」(三三九)生み出される——となるべき書き下ろし長編小説『水死』(講談社)を発表した。俳優たちが、大江の分身である作家「長江古義人^{ちやうこうぎんと}」とともに彼の作品を舞台化しようとする、極めて演劇的な素材による作品である。井上ひさし作品の舞台に学んで演劇の手法を採りいれたことはメディアで明言する通りであるが、大江健三郎賞の第二回受賞者が岡田利規であったことの影響も想像に難くない⁽³⁾。

ところが大江は(そもそも学生演劇の戯曲から作家活動を開始したにも拘わらず)意識的に舞台との距離を取ってきた作家である。自作の舞台化や映画化を殆ど許可しない理由は、自分の作品が「『文章』による本質のもの⁽⁴⁾」であるからという。実際、演劇を扱い、演劇の影響を受けたにしても、『水死』は「『文章』による本質のもの」という枠の外には出ていない。つまり、『水死』は演劇を中心した題材としているが、演劇そのものを描くのではなく、小説の世界構築のための《装置》として演劇を参照した作品と言える。

しかし、むしろそれゆえに、演劇学の視点からも興味深い論点が提供されているように思う。「晩年^{レイト・ワーク}の作品」におけるこの《演劇装置》の選択が、恣意的であろうはずがない。小説の装置としての演劇の引用によってどのような世界の記述が可能になるのか。このことは、文化的モデルとしての演劇を扱う演劇学のトピックとして論じられるべきであろう。

この視点から引き出される論点は多い。少なくとも、『水死』の《演劇装置》は、

大江健三郎の演劇装置

(a) 俳優身体が担う諸々の機能

(b) 歴史／記憶の構築そのものの演劇性

以上の二点から記述されねばならない。枚数の都合上、本稿(1)では主に(a)、すなわち俳優身体の機能について論じ、(b)の歴史の構築については(2)に譲る。

なお本文中、『水死』の引用は講談社(二〇〇九)版の頁数、その前作『藤たしアナベル・リイ 総毛立ちつ身まかりつ』(以下『アナベル・リイ』)の引用は、二〇〇七年新潮社による単行本の頁数を「A1」として記した。⁵⁾

一 『水死』

一・一 概要

『水死』は、大江健三郎の定型の一つ、虚実綯交ぜの私小説風フィクションである。語り手である「私」長江古義人は、伊丹十三の自殺を契機に書かれた『取り替え子』(二〇〇〇)⁶⁾以来登場している大江のベルソナで、従来大江作品に登場した異名のそれと同様、そして大江本人と同様、愛媛県松山市近郊に位置する「四国の谷間の村」⁵⁾の出身であり、東京大学でフランス文学を学ぶ傍ら作家としてデビュー、妻は映画監督(現実には伊丹十三)の妹であり、知的障害と音楽的才能を併せ持つ息子(現実には大江光)があり、「国際的な」文学賞の受賞者で、文化勲章を辞退した経歴を持つ。

読者は当然、大江本人の周辺と作品世界に対照関係を見出そうとするが、彼の編み出したこの《擬私小説》とも呼ぶべき文学形式は、いかに現実にも似ていても原理的にフィクションの枠を出ることがない。『懐かしい年への手紙』(一九八七)において一つの頂に達したこの形式は、大江の言う「自分の作ったフィクションが現実生活に入り込んで実際に生きた過去だと主張しはじめ、それが新しく基盤をなして次のフィクションが作られる複合的な構造」⁷⁾で成立しており、書かれる限り連鎖可能なメタフィクション作品群を生産し続けるのである(作中「大黄さん」が言う、「あなたの書いておられることは、あなたの空想がどれだけ入っておっても、やっぱり本当の

ことの匂いがします」「三三三」というのが真実であるとしても)。こうした一連の《擬私小説》自体、一種の演劇的構築物であるので、その中で演劇が題材とされることで、『水死』のメタシアターの構造はさらに重層的なものになったと言わねばならないだろう。

ここで、『水死』の筋を概括しておく。

* * *

母の没後一〇年、「私」(長江)のもとに四国の妹「アサ」から「赤革のトランクを渡す約束の年が来た」と連絡がある。それは「敗戦」の夏、将校らと首都特攻を計画中、洪水の川に一人短艇で漕ぎ出して死んだ父の遺品で、中には蹶起と死の真相を伝える資料が入っているはずだった。かつて母にトランクを所望して断られ、直後に父の死をグロテスクに戯画化した『みずから我が涙をぬぐいたまう日』を発表して実家と「義絶」するに至った「私」は、「水死小説」を完成させることを期して四国の実家、「森の家」に戻る。

だがアサはトランクより先に「穴居人」^{ザ・イグマン}という小劇団の面々を差し向ける。長江の小説を専門に舞台化してきた彼らは、東京から松山に本拠を移し、アサの支援を受けて「森の家」を稽古場に使っていた。主宰の演出家「穴井マサオ」、中心的女優「ウナイコ」は、次回上演作となるべき「水死小説」の完成を待ちながら、「私」へのインタビュ録音を開始する。だが、ようやく届いたトランクの中に入っていたのは、フレイザー『金枝篇』原書三巻分と、さして重要とも思えない書類のみ。死んだ母が中身を選別して重要書類を焼いていたのだった。かくして「水死小説」は頓挫、「穴居人」^{ザ・イグマン}への今後の協力を約して帰京しようとした矢先、「私」は「大眩暈」に襲われて倒れる。

東京に戻っての療養生活中、「私」は、ひょんなことから息子「アカリ」に「きみは、バカだ」と二度まで言ってしまう。以来、アカリは音楽を聴かなくなり、父と家庭内で断絶する。長女「真木」はそんな父を許さない。のみならず妻「千慳」に「重大な病氣」が発見され、手術のため入院を余儀なくされる。長江家は危機に瀕していた。

一方四国では、ウナイコを中心とした「死んだ犬を投げる」芝居(以下「死んだ犬」)が大成功していた。「死んだ犬」とは、ウナイコが考案したドラマ解体の方法論の総称で、劇中に、あるいは劇と演じ手・観客との間に理念的対立状況を立ち上げ、観客参加の議論を導くものである。自分が容認できない見解を述べた者に対しては、誰でも死んだ犬に見立てたぬいぐるみを投げつけてよい。ある程度は劇団員が議論を誘導するが、いかなる既存の劇もこの方法で解体することが可能であり、観客をアクチュアルな問題意識に目覚

めさせられるというものだった。かくして「森」の中学校で夏目漱石『こころ』を解体朗読劇として上演し、大反響を呼んだウナイコは、アサや相棒「リッチャン」と新しいユニット立ち上げを企画する。その第一回上演作品は、「私」が以前シナリオを書き、国際的女優クラ・オギ・マガーシャック主演で制作された映画『メイスケ母出陣』に基づく「死んだ犬」版『メイスケ母出陣と受難』と決定していた。映画は外国では評価されたが、日本では契約関係のもつれから一般公開されずにいたものである。

「メイスケ母」とは、明治維新を挟んで「森」で起った二度の一揆の伝承に登場する女性である。一度目の一揆の首謀者「メイスケさん」は、農民の要求を通して勝利するも捕えられ獄死する。二度目の蜂起は、彼の若い母親（義母との説も）「メイスケ母」と、彼女の息子である「メイスケさんの生まれ替り」、そして女たちの集団によって決行される。既に世は明治であり、彼らの敵は藩ではなく東京の新政府から差し向けられた軍隊だったが、「メイスケ母」らはこれを撃退、新国家の「大参事」を自殺に追い込む。だがその直後、元城代家老の粗暴な息子たちによって「メイスケさんの生まれ替り」は殺され、「メイスケ母」は「強姦」される。村人たちが傷ついた彼女を発見、板戸に乗せて村に連れ戻したところ、造り酒屋の主人が柄杓の水を差し出しながら何事か囁く。「メイスケ母」はその柄杓を払い落して頭をもたげ、大声で言ったという。「よかつたか、と知りたいならば、ダンナさん、次はあなたがやられましょうか！」

敗戦直後、この伝承を「私」の祖母と母が村の芝居小屋に女性だけを集めて上演し、熱狂させたことがあった。映画は、サクラによってその村芝居が再現される形で撮影された。

入院中の千櫨の配慮で、「私」はアカリとともに四国に戻る。音楽の教養をもつリッチャンがアカリのよき世話役となり、父子の関係は和らいできた。そんな折、「私」は父の弟子であった「大黄さん」（『チェンジリン』の主要登場人物）から、彼の知る父の水死の顛末を聞く。だが「水死小説」は再燃せず、「私」は「死んだ犬」版『メイスケ母出陣と受難』のため、「自分のまとめてきたものを解体し、総合する」（三四八）作業を進めるのだった。

ウナイコの意志は、何よりも映画で暗示に終わった「強姦」場面の描写の徹底に向けられていた。リッチャンの説明を借りれば、映画版のラストは次のようになっている。

「メイスケ母」と「メイスケさんの生まれ替り」を乗せた馬を曳いて、木立に見え隠れする急な細道を上って行く。満山の紅葉、そしてベートーヴェンの最後のピアノ・ソナタの二楽章。音楽のさなかに、悲痛な女の叫び声がア—ア—と起る。音楽が再び高鳴って、エンドマークが現われる……（三四六）

自らもまた性的暴力の被害者であるサクラは、「メイスケ母」の受難をこのように描くことで精神的外傷に向き合おうとしていたのだ。だが、ウナイコはそれに満足しない。

これがどうしてわたしたちの「死んだ犬を投げる」芝居になる？ サクラさんの叫び声が突然映画に響き渡るとき、それは悲痛だったと思うよ。そして、この時代からいまに続いている、強姦される女の悲惨を表現したに違いはないと思うわ。あの方が自分自身の悲惨な記憶の表現として作られた映画だから。しかしわたしは、遠くから聞こえて来る叫び声によってじゃなく、悲惨の実体を自分の肉体によって演じたい！（同上）

ウナイコが「強姦」の表現にこだわるのは、彼女もまたその経験を持つからであつた。彼女は十七歳のとき、教育分野において多大の業績を持つ文部官僚の伯父「小河」に「強姦」された。さらにそれを知った「小河夫人」に「みそぎ」のためと称して連れていかれた靖国神社で悪阻を起こし、そのまま墮胎させられていた。その経験が、元来「メイスケ母」伝承には全くなかった「墮胎」を、「死んだ犬」版「メイスケ母出陣と受難」の主要なキーワードに押し上げる。ウナイコは、一揆に向かう女たちが歌う昔ながらの「口説き」に「男は強姦する、国家は強姦する」という文言を付け加えて、次のようにした。

ハ エンヤ—コ—ラヤ／ド—ッコイ ジャンジャンコーラヤ／一揆に出ましようや／わたしら女が 一揆に出ましようや／男は強姦する、国家は強姦する／わたしら女が 一揆に出ましようや／だまされるな、だまされるな！／ド—ッコイ ジャンジャンコーラヤ（四〇八—九）

こうした加筆・脚色によって、ウナイコは強姦・墮胎という現在も続く男性的／国家的暴力を舞台でまとめて弾劾しようとしているのである。

こうした過激な態度がもとで、ウナイコには右派からの敵意が高まる。ところが彼女は引くどころか、自分の受けた被害を舞台上で訴えろと言う。伯父の実名や官職を書いた画板を首から下げた俳優を客席に座らせ、その犯罪を告発した上で申し開きも受け、最終的には自分が保管していた「血液や体液が付着している下着」や「墮胎の」処理後の汚物を客席に提示するというのだ。

計画中止を求めて小河夫人がやってくるが、ウナイコの態度は変わらない。ついに本番前日、小河本人がやってきて、ウナイコをアカリ、リッチャンともども「大黃さん」の元「鍊成道場」(「取り替え子」^{チェンジリング})の主要舞台。「大黃さん」は小河を「先生」と呼ぶ旧知であった)に監禁してしまう。小河との対決の末、ウナイコは「証拠物件」は取り下げるが、「国家的」教育者である伯父に強姦され、伯母に墮胎を強制されたというアピールをすること自体は譲らないと言う。結局、駆け付けた「私」とアサも加え、一同はそこで大雨の夜を明かすことになる。

その夜、事態はカタストロフを迎える。睡眠薬を飲んで寝込んでいた「私」は、翌朝アサの口からその次第を聞くのみだった。ウナイコは(作品の記述から断定するのは難しいが、恐らくは小河一党によって、「メイスケ母」同様に)性的暴行を受け、公演は中止、彼女の演劇活動も当分休止されることになった。「大黃さん」は、小河を射殺し、「私」へのメッセージを残して暴風雨の夜の森に消えた。「私」は、洪水の川に漕ぎ出す父を見送ってしまった子供の日と同様、夢の中で「大黃さん」の後ろ姿を「(やはり、自分がたゞ)見送って」いたことを思う。

一・二 見える装置と見えない装置

大きく分けて、『水死』は「1」長江父「水死」の探究、「2」アカリを中心とした長江の家族の出来事、「3」ウナイコの「メイスケ母」上演問題という三つのトピックから構成されている。うち、演劇が大きく関わるのは「1」と「3」である。この二つのトピックにおいて利用されている演劇は、さらに意志的表現物として舞台で演じられる演劇と、小説世界に潜在する世界構造の演劇性の二つ

のレベルに分けられる。前者は『こころ』朗読劇や『メイスケ母出陣と受難』など、予め見える演劇作品として呈示されているレベル（Ⅰとする）、後者は、例えば長江の父の水死のように、明確な像を失ってしまった歴史を一貫したドラマとして再現しようとする（しかし複数の声の中で確実な像は再現されない）等、小説全体の基調をなす潜在的な見え、演劇装置のレベル（Ⅱとする）である。現実世界について言うならば、レベルⅠの見える演劇活動に関わる人の数は限られているが、レベルⅡの歴史のドラマ化に関して言えば、何人も無縁であることは難しい。歴史を一種の劇的に統一された物語として捉えるためには、それを構築するある種のドラマトゥルギー、即ち思考の見え、演劇装置の介在を必要とするからである（ただしⅡについての議論は（2）に譲る）。

このレベルのいずれにも、閉じてゆく《確定・統合・単一化》と、開かれてゆく《解体・派生・複数化》という逆行する二つの方向性を持つ力学が作用している。これは演劇一般に見られる力学で、俳優の身体は、いずれのレベルにおいても核となっている。例えば元来形象や肉体を持たないものに個としての具体的実在を与えるという意味では、俳優身体は前者の機能を、一人の劇中人物に異物としての肉体を付着させ、同一人物でありながら互いに似ていない変種を無限に発生させてゆくという意味では後者の機能を担う。

一方『水死』において、「水死小説」が書かれるということは、フィクションであれドキュメントであれ、長江の父の死に一つの特権的な像が与えられ、少なくとも作家長江がそのような像を父に与えたという歴史的ミュースが固定されるということである。これはレベルⅡにおける《確定》である。だが執筆は断念され、「水死小説」は、レベルⅠとⅡの双方について材料だけを残して未完に終わった。

遅れて、母の残したカセットテープ、そして「大黄さん」がそれぞれの立場から父の行動を語るが、レベルⅡのドラマの確定者たるべき長江が何も見解を示さないため、レベルⅡの《複数化》を進ませたに過ぎない。結局、レベルⅡの主要なドラマたるべき父の生と死の実際は、この作品の主題詩たるエリオットの『荒地』にあるように、水底の「渦巻にまき込まれ」るままになる。

ところで、もし「水死小説」が完成していたら、「穴居人」はレベルⅠでこれを上演し《確定》していただろう。だがその際、長江の書いた小説をそのまま舞台化するのではないことは穴井が明言していた。長江のインタビュー録音、長江を演じる俳優、彼の話の登場人物を演じる俳優たち、そして物語全体を支配する存在として、幼少時の長江の幻の分身である「コギー」（『憂い顔の童子』二〇〇二で言及される）の人形を舞台上に登場させることになっていたのだ。つまり長江の原作は、穴井らによって《解体》され、様々

な《派生》によって拡張させられた上で再統合され、長江本人とは別人である俳優らの身体が代行する「私」や父らの現象として《確定》され、上演される。元来の小説からすれば、他者の手によって捏造されたに等しい上演であっても、権威化された像として観客の目に開かれ、また《複数》の解釈を導く。だが、その上演自体がなくなること、これらの運動は全て作者・大江健三郎によって遮断されてしまった。

レベルⅠの「水死小説」は、長江古義人の作品と同一である大江の諸作品を様々に解体・統合しながら作られるはずであつたので、そこで演劇化され身体化されるのは長江父の物語であると同時に、作家「大江健三郎」の像でもあるはずだつた。上演を仕掛けておいて、はつきり拒絶する様を呈示するというのが、小説にレベルⅠの演劇装置を導入する最大の狙いであつたのではなからうか。

一・三 肉体を持たないものに身体的実在を与える

『水死』のレベルⅠにおける俳優身体は、明確に《肉体を持たないものに身体的実在を与える》媒体という意識の下に描かれている。ここでは、演劇のコンヴェンションの、存在しなかったもの、既に失われたものに舞台という限られた時空間の中で肉体を与えという一種の魔術的性格——予め存在しなかったものであれば錬金術、死者であれば降霊術——が活用されている。舞台づくりは、もとより全てを物理的・身体的・知覚的・時空間的に具体化し呈示する作業で、演劇の作り手にとっては日常的作業でしかないことでも、小説の視点からその実現を描くことで、逆にその魔術的性格を異化することができる。

例えば上演されなかった「水死小説」には、幼少時の長江にしか見えなかった分身「コギー」が舞台を見下ろすように「実在」させられているはずだつた。穴井はそれが「舞台の平面の俳優や女優に影響をあたえ」る「コギー効果」をもたらずと説明する（四一）。

「コギー」とは幼少期の長江の愛称だが、当時、彼は同じ「コギー」という名の、他人の目には見えない、自分とそっくりな少年と暮らしていた。この「コギー」は、父が水死する夜、父とともに短艇に乗って洪水の川へと去って行ってしまう。岸に残された長江本人は、短艇の「コギー」がこちらを振り向いて「ある表情をする」（六一）のを見ていた。以来「コギー」は消える。だが自分以外の人間にとっては最初から存在しないものであるから、その喪失感は理解されない。従って、舞台装置の人形としてではあっても、

「穴居人」は「コギーが実在しうると受け止めてくれた最初のグループ」(三三五)という良い印象を長江に与える結果となった。「コギーが、いま、そこにいる」(三三五)という長江の幼少期の感覚は、演劇という媒体によって初めて再現される。

さらに明瞭なもう一つの例は、「こころ」の「先生」の遺体である。「谷間」の中学校に続き、松山の小劇場で「死んだ犬」版「こころ」を上演したとき、「本町の高校の先生」が、自殺した「先生」を「この世に呼び戻して質問したいことがある」(二〇四)と発言する。そこで、「先生」を演じていたウナイコがその遺体として車椅子に乗り、白い布をかぶせられて舞台につく。それに向かつて「高校の先生」が語りかけるうち、議論が白熱して「死んだ犬」が飛び交う。そこでウナイコが車椅子から立ち上がり、「私は「先生」を演じていながら、この小説の最後まで来て、自分が扮している「先生」の心のなかがわかりません」(二〇八)と語り始める。だがその言葉は最後には「私の死を私のためだけのものに、取り戻させてください」(二〇九)という強いメッセージに変わっている。

最初の台詞の「私」はウナイコだが、最後の「私」は「先生」を指す。ウナイコのイデオロギーの代弁者としてではあるが、観客の要望通り、「先生」が舞台上に再生し、観客と対話するという状況が出来上がったのである。

《肉体を持たないものに身体的実在を与える》という演劇の機能は、『水死』では、「コギー」のような幻の存在から、小説内の虚構の存在である「先生」(の遺体)、歴史上の人物「メイスケ母」にまで期待されている。長江父の遺志を「赤革のトランク」に求めるという出発点を示すように、『水死』は、『死んだ者の声を聞く』意志に貫かれている。そのような日常的には見えない存在、或いは失われた、消えたとされる存在を、舞台上で「いま、そこにいる」身体的実在へと復帰させて『声を聞く』のは演劇の特権であり、その復活した身体そのものとして舞台上に存在するのは俳優の職能である。

この演劇の特権については、舞台の観客として大江が得た認識の裏打ちがある。二〇一一年六月の講演で、彼は井上ひさしの『父と暮せば』の舞台を引いて、この演劇の特権的状况について語っている。⁽⁹⁾よく知られるように、この作品では、原爆で死んだ父親の「魂」が「肉体をそなえて現れて押入れのなかに暮らして」おり、そして彼を見捨てて生き延びた自分に幸せになる資格はないと思っている娘・美津江と二人で暮らすという状況が呈示されている。従って舞台では、死んだ父の「魂」と生きている娘、二人の俳優の身体が相対するのだが、これを「劇場の約束事を有効に使いながら、しかもそのみでは整理できないものがあるように思える」⁽¹⁰⁾と大江は言う。

例えば、娘と幻影の父との会話なら、父の声を聞いていると信じている娘の一人芝居にすることも可能であるが、井上が敢えてそうしなかった意味を、大江は次のように語っている。

しかし、実際の舞台に出現する、死んだ父親の「魂」と、日々現実の生を重ねている娘との対話には、双方ともにリアリティーがあります。これは娘の幻想による一人芝居ではない、と私らに実感させてしまう力は、私の考えでは「中略」劇作家井上ひさしによつて周到に準備されていることです。「中略」井上さんはこの亡くなっている父親と娘の真正面からの対決に、「劇場の機知」をみちびくことこそ必要だった、というのです。⁽¹⁾

ここで大江は井上の言う二つの「劇場の機知」——「一人二役」と「見えない自分が他人の形となって見える」という幻術——を引用する。ここで言う「一人二役」とは、一人の人物を二つの人格として分割する（美津江の場合、「いましめる娘」と「願う娘」に分割され、後者は父によつて代行される）方法である。⁽²⁾ 内的に引き裂かれた人物の状況を観客の目に見える形に変換して呈示することとで、舞台上のモノローグはダイアローグに分解される。

こうした演劇の特権としての身体的顕在化、特に死者を復活させて、その死に苦しむ生者にもう一度チャンスを与え、未来を志向させるということは、近年大江が好んで使うフレーズで言えば「取り返しをつかないものを取り返す」⁽³⁾ ことに他ならない。それを可能にすることが、大江が「演劇にもっとも魅力を感じる理由」でもある。⁽⁴⁾

このことは、後述するように、俳優に「愚坐」⁽⁵⁾ としての性格を見出す根拠でもある。「水死」は、その演劇の「取り返し」の過程がどのように進められてゆくか、作業の舞台裏まで見通せる一スタッフとしての視点から書かれている。ただし、この舞台上における死者の復活は、井上ひさしの場合と違い、殆ど空々しいものとして描かれていることも無視はできない。ウナイコは、「メイスケ母」や「ころ」の「先生」を演じるにしても、彼ら自身ではなく《自己》の言葉を語っているのだ。

むしろ、「死者の復活」は、「アカリの」歩きぶりは（いつも思うことだが）若い頃の埴吾良の歩きぶりに似ていた」（二五七）というような、生者の身体に死者の無言の現われを見出すその視点にこそ疑心なく描かれている。「赤革のトランク」が無言の残骸であり、

小説という表象を拒んだことも、大江と演劇的表象／再現の間にある距離をうかがわせるのである。

* * *

ところで『水死』には、「取り返し」とは全く異なる性質の俳優の身体も描かれている。

例えば、長江が自分のために用意された『みずから我が涙をぬぐいたまう日』のリハーサルを観る。最初のうち、自分の父や自分自身を演じる俳優たちは長江の目に「陰気」としか映らない（七二）。しかし、やがて長江自身の少年時代を演じるウナイコが、小説のテキストそのままの台詞を叫ぶ長い場面を見ているうち、長江は「確かに私のなかで自分の小説が奇態な振れとともに動き始めるのを感じる」（七〇）。やがて『みずから』のタイトル出来でもあるバツハの独唱カンタータが大合唱で流れ始め、少年のウナイコが合唱をさらに高めるに至り、「私」は突然観客席で立ちあがって共に歌い始める（七四）。アサはそれを「ずっとずっと感性のなかに埋もれていた歌が、『中略』魂のあたりでよみがえったんじゃないの」（七五）、「恐ろしいことでもありうる」（七六）と表現する。

俳優の身体が、最初は異質な二者のちぐはぐな組み合わせとして、違和感とともに批評的に受け取られているが、見て行くうちにある種の臨界点を超え、二者が一体以上のものとなって観者に迫り、現実の観者の身体を突き動かす。ここではいわば、俳優の身体は、先に述べたノスタルジイの身体の対極にある、爆発的に生じた何ものかの襲来として感得される。原作にはない、演出で後から取りつけられた合唱ですら、原作者で、劇で描かれている事象の当の経験者でもある長江の身体に、作りごと以上の何かとして衝撃を与えているのである。だが逆に言えば、観者が当の経験者であつたからこそ、このような事態が出来したと言える。長江とともにリハーサルを見ていても、アサには何の変化も起こらなかったのであるから。

つまり、このもう一つのタイプの演劇的表象／再現と俳優身体を特権的なものにするのはむしろ観者である。「ゴンザーゴ殺し」を見たクロード・ディアス同様、観者は、劇の光景に隠された記号——しばしば自分自身——を読みとる《原因》を持っている。それゆえに他の観者には何ともない場面で自制を失うのだ。

《ゴンザーゴ現象》とでも呼べるようなこの観者の身体的変化は、実は大江作品においてははるかに古く、演劇描写の元型でもある。例えば『万延元年のフットボール』（一九六七）におけるそれは際立っている。「谷間」の小学校で行われた学芸会の劇で、主人公「蜜三郎」の祖先らを主人公とする地元の史劇が高等科の生徒によって上演される。彼の曾祖父に当たる人物が、農民一揆の指導者である

彼の弟の首を切り落とし、「それ、弟の首ぞー」と怒鳴る。これを見た幼少の「蜜三郎」は、予め筋書きを知り、稽古も見えていたにもかかわらず、「恐慌にかられて泣き喚きながら床に墜落して、引きつけをおこし氣を失った。」家にかつぎ込まれた彼の枕元で、祖母が「曾孫でも血のつながりは恐ろしいものですが！」と言う。¹⁵

この小説では、一八六〇年に起こった革命家の弟と反革命の兄の間の惨劇が、一九六〇年代を生きる「蜜三郎」「鷹四」兄弟の予型となっている。当然ながら学芸会を見ている幼少の「蜜三郎」は両者を関係づける文脈を知らない。だが、舞台上で演じられる曾祖父と、やがてその末裔としての運命を辿る彼の間の運命的邂逅は果たされ、学芸会で曾祖父を演じた高等科の生徒は、自分でも知らぬうちに身体を歴史的邂逅の場に貸し出したことになる。《肉体を持たないものに身体的実在を与える》演劇は、この場合、無邪気ながら恐るべき啓示を与えるものとして現れている。

この《邂逅》の場としての演劇というエピソードの元型は、大江自身の幼少期の体験であるらしい。エッセイ「ニコラ・パターユという天才」(一九六二)で語られているところによれば、大江が「四歳か五歳のとき」(一九四〇年頃)、当時小学生だった兄たちが、学芸会で台湾人が日本人の下級官吏の首を切り落とすという場面を演じた。やはり稽古を見ていたにも拘わらず、大江少年は卒倒した。

紙粘土の頭が村の小さな劇場の床におちる音をきいた瞬間、ぼくは発作をおこし、しばらく熱病のような状態だった。

その時、母がむきになってぼくにささやいた言葉をおぼえている、《お芝居じゃがあ、お芝居じゃがあん。》そしてぼくはそれがお芝居であることをよくしっており、しかも、あるいは、それゆえになお、雷のような恐怖にうたれたのだった……¹⁶

これが大江の「真の演劇についての原体験」で、「演劇についての固定観念をかたちづくっている」と言う。¹⁷ この、演者には邪氣がなく、他ならぬその観者にとつてのみ、昏倒するほどの身体的恐怖体験としての演劇のイメージは、『同時代ゲーム』(一九七九)や『人生の親戚』(一九八九)などにも現れる。それは自分だけに向かって襲いかかってくる《残酷》の顕現である。

こうした元型的な演劇の描写と比べると、『水死』の演劇は、装置としては有効に利用されているが、その体験のプリミティブな絶対性を失っている。しかし、逆に言えば、装置としてその機能が抽象されたからこそ、長編小説を支える構造となりえたのである。

二 「メイスケ母」と女優たち

『水死』に登場する劇の中で、中盤以降を支配するのは「メイスケ母」劇である。大江作品では、彼の祖母の語った物語に取材したという一揆譚は既に何度も登場した話題だが、『アナベル・リイ』から二度目の一揆成功後の彼女の受難というプロットが加わり、彼女を演じようとする女優らの熱意が物語の原動力となる。このことは、作品においてどのような意味を持つのか。

二・一 『アナベル・リイ』から『水死』へ

『アナベル・リイ』は、映画プロデューサー「木守」と国際的女優「サクラ・オギ・マガーシヤック」、そして木守から「ケンサンロウ」等と呼ばれる「私」がある映画をめぐって展開する物語である（「私」の息子の名もアカリではなく「光」であり、正確には「長江シリーズ」とは言えない。ただし、『水死』では長江が『アナベル・リイ』の作者であることが明記されている）。

サクラは戦災孤児となつてG・Iマガーシヤックに引き取られて養育され、やがて彼と結婚、国際的女優となつたという来歴の持ち主である。映画は「私」のシナリオで「メイスケさん」を題材に作るはずだったが、サクラは「私」の母と祖母が敗戦直後に村芝居で彼女を演じたという話に魅かれて四国の谷間を訪ね、「メイスケ母」こそ一揆の中心人物であつたと結論、「私」にシナリオの方向性を変えさせる。

ところが映画はスタッフの不祥事で中断を余儀なくされる。それでも引かないサクラを黙らせるため、木守はマガーシヤックが秘匿していた映画を見せる。それは若き日のマガーシヤックが幼少時のサクラを凌辱して作ったボルノだった。そのことを思い出さないよう徹底して洗脳されてきたサクラは精神的崩壊に陥り、「メイスケ母」の映画も立ち消えとなる。

それから三〇年、もう一度「メイスケ母」の映画を作る熱意をもって再会したサクラ、木守、「私」が「森」に戻る。サクラの希望により、長江の母の村芝居を再現、それを映画として撮影することになった。

「メイスケ母」強姦が暗示されるラストシーンの音楽として、サクラは取えてあの非道なボルノで使われていた「ペートーヴェンの最後のピアノソナタの二楽章」を指定する。彼女は三〇年前の思いを振り返って言う。

私は寢室の衝立で開った陰に逃げ込んで、ベッドに倒れて、震えていました。暗くて苦しくて、辛くて恐ろしい……もうなにも聞こえなくなっていた。圧力が胸と頭をパンパンにしていた……私はどうなるのか？ その時、ピアノ音楽のあのくだりが降りそそいできたんです。私はアーアーと声をあげることができた……私の芝居興行では、アーアーいう声を大紅葉の森に響かせたい、あの音楽にのせて……（AL二二一）

「私」の息子「光」が音楽担当として見事な仕事ぶりを見せ、撮影が着々と進む中、物語は幕となる。

* * *

『アナベル・リイ』の主要なモチーフは映画だが、演劇が大きな位置を占めている。『水死』でもウナイコにも上演動機を与える、敗戦直後の村で行われた芝居興行がそれである。

この村芝居は、どんなものだったのか。『アナベル・リイ』における記述によれば、敗戦後の困窮の中、闇商売でようやく得た金を、「私」の母と祖母は「メイスケ母」の「芝居興行」につき込んだ（「私」は、母らがこの興行に踏み切ったのは、村に災厄をもたらす「御霊^{りよう}」となった「メイスケ母」を鎮める祭礼の形式の一つであったと考えている）。芝居小屋には、村の「大川原」が再現され、「私」の母が「メイスケ母」、男子禁制の例外として「私」が「メイスケさんの生まれ替り」をつとめた。その他は地方劇団の俳優だったが、観客である村の女性たちは全て「申しわけ程度であれ扮装している」、つまり描かれた一揆時代の村の女たちという「ギリシャ悲劇のコロス」としての役割を兼ねていた。

第二幕では「メイスケ母」決起までが「チャリ」と呼ばれる「滑稽なやりとり」を交えて描かれ、第二幕では死んだ「メイスケ母」の御霊が大川原に帰ってきて、自らの出陣から受難への経緯を語る「口説き」が展開される。舞台上の「私」は、怯えないように耳栓をされて聴いていなかったが、「母親が語り続け、出演者兼観客として芝居小屋を埋めている村の女たちはみな涙を流して、そのリズム

ムで身体からだを揺さぶって」(A七六) いたことを覚えていた。

サクラに三〇年を経て「メイスケ母」に復帰する決意をさせたのは、この村芝居の存在であった。彼女の意志を木守が代弁している。

「村芝居の興行に踏み切ったのは」きみのお母さんに、嘆きに嘆いて、怒りの叫びもあげて……「口説き」に「口説き」たい、大きい鬱屈ふさがあつたからじゃないか？ そしてその「口説き」に、森のなか、森の周りの女たちが総出で、誰もが泣いて身体を揺すって、半日のあまりも感動を表わし続けたんだ。「中略」それは土地の女たちみなに、永年の、それこそ一揆の昔からの悲嘆や憤怒が積み重なっていたということだ！「中略、以下サクラからの伝言として」この芝居興行の話に胸を打たれた時、「傍点筆者」、じつは自分「サクラ」には、それを演じられるものかどうか、不安があつた。しかし、いまは自分に、それだけの悲嘆と憤怒の経験はある。いまこそ、あれをやりたい。(A一八九—九〇)

「それだけの悲嘆と憤怒」とは、「メイスケ母」を演じ、かつ「私」の母の役割を受け継ぐだけの、という意味であろう。サクラは、幼少時にポルノの材料に供されたという忌むべき事実において「メイスケ母」に、彼女を演じて自らの苦患をより大勢の慟哭へとつなげる行為において「私」の母らに、自らを二重に結びつけている。

村芝居は、内的な「悲嘆と憤怒」を「泣いて身体を揺す」という外的・集団的身体運動へと昇華させる、《生》へと転換する女たちの秘儀の場である。サクラの「アーアーいう声」は、悲痛ではあつても、身体化された嘆きとして「大紅葉の森に響」き、「森」の生命である女たちのそれに合流する。恐ろしい人生の正体を発見したサクラは、人生の最後にこの女たちの秘儀の列に加わり、自らも新生する。『水死』にも、この村芝居の女たちと現代との無時間的連帯は引き継がれる。ウナイコは言う。

「長江母の「口説き」が」土地の戦後の女性を、八十年前の一揆の女性につながれたのでしょうか？ 男たちはみんな戦争に敗けたことに順応してる時代に。わたしらは長江さんを元気づけて、いま現在のわたしらを、も一度、一揆の女性たちにつなぐ手助けをしてもらおうよ。(三四七)

かくして「村芝居」は、対国家／対男性を掲げる女たちの政治的な戦いの砦という役割も果たす。村芝居を利用した女たちの対国家的共同戦線は『いかに木を殺すか』（一九八四）のモチーフでもある。女たちが勝利するのは「壊す人という森の神の力が、女たちの芝居に媒介されて「中略」ありありと実体化した⁽¹⁸⁾」ためというのがその作中提出される一つの意見であるが、『アナベル・リイ』『水死』においては既にそうした神話的展開はない。女性たちはひたすら村芝居という演劇的祭儀の再現を目指す。

ところで、『アナベル・リイ』『水死』を通じて、大江の演劇Ⅱ村芝居が、基本的に身体的参加である《女性》のメディアとして位置づけられるのに対し、映画は《見る》欲望に基づく《男性》のメディアである。つまりこの二作は、『男性性』から《女性性》への移行を示すものでもある。

サクラを撮影した「アナベル・リイ映画」は、作中に二種類登場する。美少女の死をポーの詩と映像で表現し、高校生の「私」に感動を与えた文芸的映像作品と、残酷な性的侵略の記録である。後者が編集されてできたのが前者、つまり、文芸作品「アナベル・リイ映画」は、幼女ポルノ「アナベル・リイ映画」の「削除版」ではない。ポルノ——極端に《見る》欲望に偏ったメディア——を映像として作成し、所有したいという欲望を《男性性》に分類するなら、その一部を削除して無罪化するのも男性的欲望に属すると言えないだろうか。

さらに『アナベル・リイ』における映画は、まさに《記憶》そのものの性質を持つメディアとして描写されている。そこに他者が介入することで操作されるといふ可塑性性質まで含めて、映画は記憶に似ているのである。

記憶は、映画同様、ある限定的な時間における自他の身体、音声、光景を含むヴィジョンをそのままに真実として再生する機能をとする装置である。が、「アナベル・リイ映画」がそうであったように、それは実際には全体ではなく、男性的／父性的権力（フロイトトラカンにおける「父」）によって予め切り取られ編集された断片である。さらにサクラの欠落した記憶を埋めたのは、マガーシャック教授の「ブラックボックス」（一六七）の中身を知り、保管していた木守であった。彼は慎重に彼女に見せていいものからいけないものを選別していたにも拘らず、自らの保身に必要となるとそれをサクラに見せる。記憶を選別し、操作する行為は、マガーシャックと木守に共通する男性的／父性的行為として分類されている。

尤もこの男性的／父性的権力は、『アナベル・リイ』の最終章では完全に衰微している。木守は病に弱り、映画はサクラの希望で監督なしで撮影される。そのために、「私」のシナリオを基に出来上がるであろう映画を、「私」自身が小説で再現した「映画の小説」を書き、サクラがそれを読んで撮影に及ぶという方法まで考案される（A119314）。監督が不在になり、かつアサ主導による村芝居の再現を撮影することで、『メイスケ母出陣』は大きく女性化した映画として作成されるのである。

この村芝居の舞台が設営される「鞘」とは、「原生林に隕石が造った細長い空間を指しているが、この土地では女子性器をいう隠語でもある」（1199）。それがこの女性化した映画のロケ地として、さらに『水死』で「死んだ犬」版『メイスケ母出陣と受難』の劇場として選ばれる意味は自明であろう。映画において発揮された男性的／父性的暴力で傷ついた身体が、女性的／母性的祭儀としての演劇に救いを見出す。ウナイコは、そこからさらに男性的／国家的な暴力への「一揆」を試み、あらゆる「削除」に抵抗する。

ちなみにサクラを傷つけた木守の男性的行為を「人格的に陋劣」（A11213）と非難した「私」は、かつて女たちの秘儀に一人だけ参加が許された男性である。『アナベル・リイ』『水死』を通じて、大江自身のペルソナは、この男性性／女性性の対立に巻き込まれない曖昧な存在として位置づけられている。

二・二 憑^{よりまし}坐としての女優

『水死』において、俳優の再現／表象によって不在者の身体を現前させるという演劇の機能が引用されていることは既に述べた。これに関連して『水死』が独自に記述するもう一つの俳優身体機能について触れておく。それは俳優個人が「憑坐」となるということである。

二〇〇九年七月、『水死』の推敲中に『ザ・ダイバー』（東京芸術劇場小ホール一、八月二〇日〜九月二〇日）上演パンフレット向けに行われた野田秀樹との対談で、大江は自ら「憑坐」について説明している。

憑坐は、物の怪が取り憑いて坐る場所ということで出来てる言葉じゃないかと思えます。「葵の巻」でも、お産の床にある葵の上

が物の怪に苦しめられる時、験者と呼ばれる修験者とお坊さんが呼ばれます。その際に験者は小さい子供を連れてくる。修験者が墓の上に取り憑いた物の怪に術を施すと、悪霊は苦しくなつて墓の上から出てその子供に移つてしまう。その子供が憑坐です^⑩。

『水死』で最初にこのキーワードが登場するのは、ウナイコが東京で『平家物語』を下敷きとした劇に客演した役からである。中宮徳子の出産を苦しめる「物の怪」を鎮めるため、「祈祷師」は「物の怪」に「声を発せしめねばならない」(三四〇)。その「物の怪」の受け皿となつて語る憑坐は、当初女性として設定されていたが、ウナイコは「コギー」を念頭に少年として演じた。

次に登場するのは最終章、小河との対決を終えたウナイコが長江に語る言葉の中である。小河は、ウナイコとの間に「性的な行為に到る基盤があつた」(四二〇)にも拘わらず、舞台上で犯罪者として名指しされるのを不服とし、自分たちの関係についての言及を全て削除することを求めている。長江が、小河の要求を容れつつウナイコにも「許しがたくはないもの」にシナリオを直す可能性を仄めかすと、彼女は突如、映画『メイスケ母出陣』のサクラが「メイスケ母」の物の怪の声を発する「よりまし」になつていたと語り始める。

いま伯父さんと言合っているうち、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「よりまし」であると同じに、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」に乗り移つて、現実に見われて来る十七歳の物の怪を感じとつたからじゃないですか？ (四二三)

ウナイコのこの発言で長江の案は却下される。だが疑問は残る。サクラが「メイスケ母」の憑坐になつてということ、さらに自分はそのに加えて十七歳の自分自身という、二つの「物の怪」の憑坐になることが、なぜシナリオの妥協を拒絶する理由になるのか。勿論、それはサクラとウナイコが「メイスケ母」の受難を隠さず演じることで自らの過去をも昇華させ、消えない傷を自力で癒さねばならないということでもある。だが、ここで示唆されているのは、恐らくそれにとどまらず、「演ずる」という俳優の職能が、時

に個人の意志を超越するということでもある。

これは柳田國男の言う祭祀における「わざをぎ」⁽²⁰⁾論に基づきながら（大江が柳田から多く学んでいることは周知の事実である）、祭祀性を持たない現代の「俳優」が、それでもシャーマンの要素を持ちうるということ、そして俳優をシャーマンにする超越的な力が自律的存在であることを肯定する見解である。その超越的な力が与える衝動を、ウナイコは「物の怪」が憑いたがゆえのバトスと認識している。彼女に自らの過去を語らせ、通常では考えられない赤裸々な行為を舞台でやらせようとしているのはその「物の怪」——過去の自分自身ですら、それになる——であり、それが充足するまで自分が解放されないことは、ウナイコ自身理解しているのである。サクラやウナイコは、自分の身体を「物の怪」に明け渡して語らせ、存分に怒らせることでこれを鎮め、自らも浄化されることを期す、自分のための憑坐である。彼女らはそうするほか、「物の怪」からも、忌まわしい過去からも、自分自身を自由にする術を持たない。それゆえに宿命的に俳優であらねばならない。

しかし、恐らく大江が『水死』で描こうとしているのは、俳優という職業そのものの宿命というよりも、俳優という職能においてモデル化される、より大きな世界の超越的な霊と個々の人間の身体の関係なのである。というのは、俳優が時に憑坐として演ずることがあるとしても、「物の怪」の憑坐とされる人間は元来俳優である必要はない。柳田的「わざをぎ」が祭礼における憑坐を務めるとしても、修験者が使う呪術的憑坐は、俳優ではなく、霊媒に適した子供である。

そのことは、ウナイコに続いて「よりまし」としての自己を認識するのが、俳優ではない「大黃さん」であることを考えればその意味は明白である。彼は小河を撃って姿を消す前、長江父の死についての解釈を伝える。それによれば、長江父が、洪水の川で息子だけが生き残るように準備した上で短艇に乗りこんだのは、「物の怪」の「よりまし」を自分から古義人さんへと取り替えてもらうための儀式」（四三三）であった。そして小河を撃った時、彼は「長江先生に憑いておった物の怪が、いまはわしを新しい「よりまし」にしておる」（同上）と知るのである。

ここでの「物の怪」とは、個人の身体を越え、一つの身体が減る前に「儀式」を経て次の身体へと移ってゆく、新プラトンの不滅の存在者と想定されている（このことは『金枝篇』の「死にゆく神」、即ち王が王としての自然力を失う前に殺され、次の王へとそれを引き継ぐというネミの王の神話の引用「三〇八——一〇」と無縁ではない）。先行するのは「物の怪」であり、それは人間の意志にかか

わらず、憑依すべき身体を選んで操るのである。

では俳優は、この世界観の中で何のモデルとして呈示されているのか。それには先に挙げた野田秀樹との対談で、大江が自分自身もまた憑坐であり、役者もまた憑坐であると言っていることを考えねばならない。

僕は、小説家はこの憑坐なのだと思っています。暗いところにひそむ物の怪を自分の中に取り込んで、自分の肉体をつうじてその声を引き出す。物の怪に声を発せしむる。僕の小説はしばしばそうです。

自分の例で考えると小説家は憑坐だけれど、野田さんは験者の方なのではないか。野田さんは厄落としての専門家で、苦しんでいる人の悪霊を役者という憑坐に移して声を発せしむる、そういう役割なのではないか⁽¹²⁾

大江は、その上で「僕には女優というのは憑依される存在のように見えます⁽¹³⁾」と、「役者」の中でも特に「女優」と「よりまし」の親近性を強調している。

験者ではなく、憑坐である点において小説家と俳優（殊に女優）が同種であるという示唆は、長江とウナイコが「一人二役」であるという隠れた構図を浮かび上がらせる。どんな障害があっても上演を断行しようとし、無軌道なほどに自らの身体を社会意識改革の武器にすることを厭わないウナイコと、執筆以外には無行動である観察者・観客としての長江は、同じ一人の人格——過去の自分、そしてそれと根底でつながりながら「暗いところにひそむ物の怪」の憑坐であり、それを表現行為によって鎮めようとする人間——が、『社会的変革行動を起こす人物』と『起こさない人物』に二分されたものではないか。最終的に長江の最重要人物と位置づけられるのが、彼の批評的読者でありかつ演出家、即ち「験者」である穴井ではなく、長江自身と同じく、自分の身体に「物の怪を取り込んで」いる女優ウナイコであることはそこから理解されよう。

なおウナイコとは思想的に対照関係にありながら、長江父の「物の怪」を引き取っていった「大黃さん」も、もう一人の憑坐としてまた同様の位置にある。父の記憶も少なく、その死に随行しなかった長江と、血はつながらなくとも長江父を慕い、自らその後を追って「水死」する「大黃さん」もまた、やはり「一人二役」の関係にあると言えよう。

しかし、同じ一個の人格が小説家と女優に分割される必然的理由は何か？ それに答えるには、先に述べた《より大きな世界の超越的な霊と個々の人間の身体の関係》に関し、女優の身体は、小説家のそれと最も対照的な存在であることを考えねばならない。

俳優の職能とは、少なくともある物語の再現／表象者である限りにおいて、自分の身体を他の人格の行動表現のために明け渡すという、なおかつそれを自らの意識を失わずにおこない、加工し、観客に《見せる》ということである。殊に女優の身体は、それ自体《見る》男性的欲望に応え、《見せる》ように加工され、いわば二重に明け渡された存在になっている。そうした男性的欲望と女優の身体の関係について批評的なウナイコは、穴井の躊躇をよそに舞台上で全裸の演技を「強行」したことがある。それは舞台に「日の丸や軍艦」が群れをなす国家主義批判の劇での出来事であったが（二四九）、彼女はそれに全裸で立ち向かうことで、男性的国家主義と、男性の《見る》欲望に対して二重の「対抗」を示したのである。これは、自らの身体が二重の男性的抑圧の下にあることを逆手に取ったウナイコのレジスタンス的態度を示すエピソードであるが、女優の演技的身体が《二重に明け渡されている》という前提状況に対する大江のコメントとしても理解できる。

逆に、小説家の身体は、さほど複雑な状況に曝されることもなく、（三島由紀夫の反逆を想起しなければならないが）読者も殆どその存在を意識しない。憑坐として同類であり、身体として対極にある身体を持つ女優ウナイコは、長江＝大江の欠落した半身として、『水死』を牽引するのである。

- 1 エドワード・W・サイード『晩年のスタイル』大橋洋一訳（岩波書店、二〇〇七）参照。訳者あとがきで、大橋はサイードの late style を「死を前にした人間が、時代とのずれを意識しつつ、時代に抵抗しつづけること、円満な和解と達成と逆らいつづけること」と要約している。
- 2 「父の死追ひ、戦中精神描く 大江健三郎さん2年ぶりの小説」『アサヒ・コム』（二〇〇九年二月一九日）http://www.asahi.com/culture/news_culture/TKY200912190208_01.html（二〇一一年九月三〇日閲覧）

- 3 受賞対談で、大江は岡田の小説についても、一般の小説にはない「演出家の視点」を指摘している。「芝居の舞台があつて、舞台の上で俳優たちが自分の芝居をつくっていく、自分の役柄も、自分という人間すらもつくっていく、それを見ている。「中略」あなたの手法では、神よりも多面的に見ることができるし、カメラのように外面から移るものしかとらえることができないのではない。内面からも見ることができる

という点で、それは純文学でいうかぎり、今までにないことです。」大江健三郎・岡田利規「第二回大江健三郎賞記念対談 あらゆる場所に目があるように書く」『群像』二〇〇八年七月号、一六四頁。

4 大江健三郎『大江健三郎 作家自身を語る』聞き手・構成尾崎真理子（新潮社、二〇〇七）三〇六頁。

5 この作品は二〇一〇年新潮文庫版で『美しきアナベル・リイ』と改題されているが、『水死』作中では旧題のまま引用されている。

6 現在の愛媛県喜多郡内子町大瀬。ただしこの地理的名称がそのまま作中で使われることはない。

7 大江健三郎『私という小説家の作り方』（新潮文庫、二〇〇一）、一四四頁。

8 ドリフターズのテレビ番組のテーマ原型としても有名な「北海盆歌」が元になっている。『水死』では「男は……」の追加以外、村の盆踊りに伝わる通りとされているが、『アナベル・リイ』では、アサが村芝居の復元取材の中で発見し、サクラが「私」のテキストを基に歌詞を決定したもの。その際に、なぜ四国で北海盆歌なのかについては、アサが「仮説」を立てている。AL二〇八頁参照。この虚構の「仮説」の元になった事実と「メイスケさん」由来については前掲『大江健三郎 作家自身を語る』一四二頁参照。

9 大江健三郎「読むこと学ぶこと、そして経験」、『読む人間』（集英社、二〇一一）二五九―六六頁。

10 同書、二六一頁。

11 同書、二六二頁。

12 同書、二〇三頁の引用による。

13 木下順二「神と人とのあいだ 第二部『夏・南方のローマンス』」に由来する。このフレーズで大江はこの戯曲と『父と暮せば』を結び付ける。「原爆で亡くなってしまったお父さんが娘のもとにあらわれて、それは、娘が自分の心に死んだお父さんと呼び寄せてということですが、その上で彼女に「未来がある」ということを発見させる。すなわち、取り返せない死者のお父さんがあらわれて、「おとつたん、ありがとありました」と娘の言葉が返される、「中略」それが、「取り返せないものを取り返す」ということだと私は思うのです。」大江健三郎「九条を文学の言葉として」『岩波ブックレット No.84 取り返しのつかないものを、取り返すために——大震災と井上ひさし』（岩波書店、二〇一一）五五―六頁参照。

14 大江健三郎・野田秀樹特別対談「憑坐と験者の対話」『新潮』二〇〇九年十二月号、一六六頁。「『ザ・ダイバー』の「女」が」心の中で四人

殺してしまった、取り返しのつかないことを一気に取り返したいと願う。そして僕は、演劇の舞台には、その「取り返しのつかないことを取り返す」シーンの実現が可能だと思う。僕が演劇にもっとも魅力を感じる理由です。」

15 大江健三郎「万延元年のフットボール」『大江健三郎小説3』（新潮社、一九九六）九〇―九二頁。

16 大江健三郎『厳粛な網渡り』（講談社文芸文庫、一九九二）五二―五三頁。

17 同右。

18 大江健三郎「いかに木を殺すか」『大江健三郎小説8』（新潮社、一九九七）二五九頁。

19 大江健三郎・野田秀樹特別対談「憑坐と験者の対話」『新潮』二〇〇九年十一月号、一五九頁。

20 柳田國男『日本の祭』「神幸と神態」、『定本柳田國男集 第十卷』（筑摩書房、一九六九）、特に二五四頁。

21 大江・野田、前掲書、一五九―一六〇頁。

22 同書、一六〇頁。