

## 大江健三郎の演劇装置——(2) 記憶／歴史の劇場

村 むら  
井 い  
華 はな  
代 よ

この論文は、「大江健三郎の演劇装置——(1) 「水死」を中心に——」(『共立女子大学文学部紀要』第五八集、二〇二二)の続編である。前回は大江が小説「水死」(二〇〇九)に〈俳優〉の機能をいかに引用しているかを論じたが、ここでは〈記憶〉そして〈歴史〉という視点からその〈演劇装置〉の在り方を考察したい。

周知のように、数々のエッセイをはじめ、「沖繩ノート」裁判(以後「沖繩裁判」)や「九条の会」、そして東日本大震災後の脱原発運動を通じて、大江の対社会的・歴史的態度は明確に打ち出されている。しかし、小説においては必ずしもそうではなかったことを、大江は「水死」執筆中の二〇〇九年十月に台湾で行ったシンポジウムで明言している。大江自身の言い方を引けば——「水死」の作中人物「大黃さん」も同じ言葉で大江のペルソナ「長江古義人」ちやうこうこぎとを評するのであるが——大江作品には、「一九四五年までの「昭和の精神」と「それ以後の民主主義の「昭和の精神」」、二つの「昭和の精神」が存在している。この記憶／歴史と密接なダブルアイデンティティを、「水死」では、〈装置〉として演劇を利用することで描きだしているのではないか。そこには、一小説の枠を越え、記憶／歴史のドラマ化という行為に対する本質的な批判も展開されているのではないか。

前回同様、「水死」引用は、講談社による単行本(二〇〇九)の頁数で示した。

一 「想起」<sup>アムネーシス</sup>と演劇

一・一 アンチ・ミュージアム

「水死」第一章は、四国へと戻った「私」(長江古義人)が、妹アサから自分の記念碑が道路拡張のため撤去されるという話を聞くと、ころから始まる。その記念碑は「私」が「賞」を受けた際に町に設置されたもので、次のような「詩」が刻まれている。「コギーを森に上らせる支度もせず／川流れのように帰って来ない。／雨の降らない季節の東京で、／老年から 幼年時まで／逆さまに 思い出し ている。」(三〇) 最初の二行は「私」の母が、残りの三行は「私」がつけたものだが、母による二行の意味は家族にも詳らかではない。作中、様々に推測が語られるにせよ、母が既に他界している以上、正解はわからない。

碑が撤去される日、台座が壊され、「詩」を刻んだ碑石だけが劇団「穴居人」<sup>ザ・ケイ・マン</sup>のメンバーによって実家「森の家」の裏庭に運びこまれるのを、「私」はただ眺める。

言うまでもなく、「賞」は大江が受けたノーベル文学賞を想起させる。が、大江の(前回使った言葉で言えば)擬私小説は、現実を参照させはしても、完全なるフィクションである。従って、「賞」が一九九四年の大江に対するノーベル文学賞を想起させるにしても、歴史的事実とは何の関係もない。重要なのは、この記念碑撤去のエピソードが、その後の物語の展開に影響を及ぼすわけではないのに、物語の最初に掲げられているということに過ぎない。

この小説は、台湾での講演における大江の発言によれば、彼の人生の「二つの時代の精神」のうちの「前半のひとつについて考えることをしよう、それも自分のものを考える手法の根幹にある、小説を書くことにおいて行なおう」とするものである。彼は、それを単なる自伝とするのではなく、記憶と歴史の在り方を、演劇という《装置》において分解・再構成している。記念碑撤去は、いわばその問題領域への跳ね台である。

ここで示されるのは「私」という個人についての記憶が彼の肉体を離れ去り、複数の他人の手によって「物語」として固定化されようとしている一方、「私」自身の記憶はそれに背を向けるかのように「私」と家族の肉体に曖昧に留まっているという皮肉である。第一に、時代とともに移ろう「私」の肉体や作家としての名声とは対照的に、「賞」の記念碑は道標等と同じ恒久性を与えられている。しかし地元京都で撤去されることにより、元々恒久性などなかったことが明かされる。第二に、「私」にとってその碑石は、母と自分の合作によるエピソードが刻まれているがゆえに物的意義を持つてはいるが、それは明確な記号性を持たず、「賞」についての何かを記憶させるオブジェであることを予め拒絶している。第三に、エピソードを刻んだ碑石の部分だけが、「私」の意志によって私的な記憶に満ちた空間、即ち生家「森の家」に取り戻されたにもかかわらず、その「森の家」は今では「私」の作品を専門に上演する劇団に占領されており、その碑石を運び込んだのも劇団の若者たちであった。つまり碑石は取り戻しても、「私」の記憶は半ば彼自身のものではなくなっている。劇団「穴居人」<sup>ザ・ケイヴマン</sup>と劇団代表兼演出家の穴井にとつて長江の作品や記憶は、彼らの演劇活動の題材でしかなく、彼らはそこに踏み入るのが自らの特権であるかのように無遠慮である。実際、やがて「私」は穴井が「私と母親の詩を刻んだ丸石に腰をおろしている」(二二〇)姿を見ることになる。

記念碑の挿話は、大江が「大江健三郎文学館」の開設の予定は「絶対にありません<sup>3</sup>」と公言する作家であることと関係している。だがそれは自分の碑が若者の尻の台にされる姿を見るのを嫌うからだけではないだろう。

むしろ「水死」の「私」が、そうした若者の不躺な態度や依頼に対し、何の怒りも表明しないことに注意すべきである。大江は、「私」をそのような他者の手に対し、完全に無抵抗な作家にすることによって、他者が自らの(或いは自らについての)記憶を構築する演劇的、手順を露出させている。それは穴井が演劇人だからではなく、他者の記憶を構築するという作業が本質的に演劇の手順を踏むものであるからに他ならない。劇団という演劇制作を本業とする団体がその任に当たるのは、一種の誇張表現なのである。

記念碑やミュージアムが、それ自体、一種の記憶の劇場であることに千言を費やす必要はないだろう。例えば近年の記憶研究の言説を代表するアライダ・アスマン(二〇〇七)は、ミュージアムや記念碑、ドキュメンタリー映画、歴史フェスティバル等の「記憶の場」をなす基本形式を「物語る(Erzählen)」「展示する(Ausstellen)」「演出する(Inszenieren)」の三つに要約している。「物語る」

とは「事象の時系列による配列というだけではなく、諸々の人間的意図もしくは事実の影響関係に基づく因果的連関をも与える」ものであり、「事象と思考のまさに基本的な秩序形式として、その呈示形式をも基礎づける」もの、「展示する」は「空間における歴史的テクスト、図像、物体の配列」を指す。「演出することには「メディア的 (medial)」「空間的 (räumlich)」の二形式があり、前者ならば映画やテレビのドキュメンタリーやドラマ、後者ならば史跡を利用した記念館やイベント等、それぞれに「歴史の想像的追体験とパフォーマティヴな再設定 (Nachstellen)」が行われる。これらの基本形式が、すべて演劇作品を構成する要因であることは、強調するまでもないだろう。殊に「空間的演出」は、「舞台 (Bühne) と関係づけられるが、同時に歴史の現場 (Schauplatz) でもある」つまりその演劇的スペクタクル性が歴史的現実と「空間」によって直結されるという独特の演劇性を帯びた現象である。

再構成された歴史はパフォーマティヴに選択・加工された人工物でしかないが、それが観客を幻滅させるわけではない。なぜなら、訪問者が期待するのは学術的リアリズムではなく、その「物語」によって与えられる劇的感動であるからだ。「物語」とは「最も簡単な心を捉えやすい形式であり、一望できるような整理され、刺激を与えるように処理を施した一群の多彩な情報」であり、「記憶の場」とは、詰まるところそのような「物語」が観客に呈示／現前される一種の〈劇場〉なのである。

「私」の故郷に据えられた丸い記念碑は、アスマンの分類によれば「空間的演出」形式による「展示」だが、その「基本的な秩序形式」、即ち「物語」が敢えて不明瞭なものに留め置かれているために、記念碑としては欠格品である。謎の「詩」は、訪れる者にいかなる明瞭な「物語」も「ドラマ」も提供しない。簡便で刺激的な「記憶の場」劇場としての記念碑やミュージアム——一種の〈見える演劇装置〉——を拒絶するためである。

仮に「大江健三郎文学館」が開設されるとしたら、その展示は、大江の生涯をいかなる「簡単な、心を捉えやすい」ドラマ、「物語」として描くか。記憶／歴史が演劇的表象物の題材として処理される様を異化的に描き、その暴力性を可視化しようとするからこそ、大江は「水死」で「私」を無遠慮な他者らの手に委ねるのである。

## 一・二 見えない演劇装置

前回の論文で、「水死」に用いられた演劇装置のレベルを二つに分け、Ⅰ《見える演劇装置》とⅡ《見えない演劇装置》を区別した。改めて述べるならば、《見える演劇装置》とは、それ自体「演劇」として記述されているもの、さらに言えば実際の演劇が持つ様々な現実的制約を持たない、小説の世界創造のために導入された純粹な《装置》としての演劇である。従って、大江作品のみを上演する劇団や、「死んだ犬を投げる」芝居が大盛況だといった設定が非現実的だといった批判は、少なくともここでは意味を持たない。

「水死」の主要な《見える演劇装置》は、劇団「穴居人」による頓挫した「水死小説」の舞台化企画、そして「死んだ犬を投げる」方式による朗読劇「こころ」、最後にウナイコの立ち上げた新ユニットによる、これも上演に至らなかった「メイスケ母出陣と受難」である。

これらの《見える演劇装置》の背後で、それぞれの《見えない演劇装置》が稼働している。個々の《見える演劇装置》との関係については次章で扱うが、《見えない演劇装置》とは何か、改めて定義しておく必要がある。

大江が「水死」で記憶／歴史の構築システムの一環として引用している《見えない演劇装置》とは、通常は現実の日常世界のあらゆる場面において作用している、いわば文化モデルとしてのドラマトゥルギーである。世界の隠喩としての《演劇》《ドラマ》が成立するのはこのレベルにおいてであるが、「どのようなドラマが成立すべきか」という判断の規範となるドラマトゥルギーの性質によって、現実の人間の行動は大きく違ってくる。例えば、自殺によって人生を閉じるという選択が、荘嚴なもの（古典的悲劇）になるか、滑稽なもの（古典的喜劇）になるか、それとも大罪（キリスト教的法体系）かという相違は、自殺しようとしている人間の意志も、それに対する社会的評価も全く違うものにする。賞賛される英雄か、笑われる道化か、地獄に落ちるべき罪人かという違いは、その全体を包むドラマがどのようなものであり、自分がそこどのような《役》を演ずるかという状況の判断と密接に関わる。

ゆえにこのような《演劇装置》は、劇場や俳優と全く無縁の個人であっても、常にその思考形式の根底に潜在しており、その判断に

規範を与え、その時々々の世界観や社会の在り方と相互に影響を与え合う関係にある。文学・映画・演劇・コミックス等のドラマ的媒体は、そこに基本的文法——観客や視聴者に面白いと感じさせ、興味を持続させ、最後には納得させる方式の基本コード——を持っており、人はそれを暗黙のうちに学んでいる。逆に言えばそのようなコードから離れてそれらを理解することはできない。ドラマ表象の発達した文化的環境においては、個人はそうした〈演劇装置〉と関係なく問題を判断したり、他者との関係性を結んだり、自分の人生を決めたりすることは困難であるし、またその〈演劇装置〉自体も、文化的コードの変容によって変化を余儀なくされるのである。

この〈装置〉は、二つの大きな主軸の動きによって我々の知覚と行為を支配する。その一方の軸は、あらゆる人間を〈俳優〉として行動させる環境を整える。その最も顕著な例が、ジュティス・パトラーによって指摘される、演じられるものとしてのジェンダーであろう。「他の儀式的な社会的ドラマと同様に、ジェンダーの行動には、反復されるパフォーマンスが必要である。この反復は、既に社会的に確立されている一対の意味の再演であり、再経験である」<sup>9)</sup>。

このようなパフォーマンスティヴな行為が、ジェンダーのみならず、社会的役割演技のあらゆる局面において——例えば「先生らしい」「子供らしい」等——運用されているの言うまでもない。我々は、巧拙は別として、「社会的に確立されている」ものを「再演」する生来のパフォーマンスであるが、他者のパフォーマンスとしての能力に対しては観客であり、批評家でもある。ゆえに、あらゆる人間の間接は、パフォーマンスとしての自と他という視点によって分節化される。

そしてもう一方の軸は、まとまりのない事象をまとまりのある〈ドラマ〉に、そして人間をその中に役割を占める〈登場人物〉として位置づけようとするシステムである。「水死」の〈見えない演劇装置〉は主にこちらを問題化する。

〈装置〉のこの機能は、何よりも記憶／歴史の構築と密接に関わる。なぜなら、我々が体験・取得することができる情報は、自分が生まれてから今日までの全ての情報でも、過去から現在に至る世界の全体でもなく、せいぜいその断片的情報の集積でしかない。我々が自らの記憶や世界の歴史について理解するためには、そのバラバラの断片をつなぎあわせて、一個の物語を——アリストテレスの「詩学」で言う、「始めと中間と終り」を持つ「完結したひとつの全体として一定の大きさをもった行為を再現したもの」<sup>10)</sup>（第九章、1450b）を——作り上げなければならない。

この物語形成の材料となる断片が、自分の記憶であろうと、世界の歴史であろうと、その手順に本質的な違いはない。重要なのは、

その断片、即ち記憶されたエピソードが、他のエピソードとどのように結びつけられるかということであるが、それもまたアリストテレスの有名な命題が明言する通りである。

そもそも詩人の仕事とは、すでに生起した事実を語るのではなく、生起するかも知れない出来事を語ることに、すなわち、いかにも納得できそうな蓋然性によってなり、またはどうしてもそうなる筈の必然性によってなりして生起しうる可能的事象を語ることに、ということである。「略」歴史家はすでに生起した事実を語るのに対し、詩人は生起する可能性のある事象を語る「略」。(第九章、1451b)

「蓋然性」もしくは「必然性」、この二点を接合要件として、「詩人」は出来事と出来事を結合し、「筋」即ちミユトスを組み立てる。このナラトロジー最古の理論は、文芸分野では古典主義の超克、反自然主義の発生、不条理文学の勃興と、様々な反例によって揺るがされてはきたものの、ここでの議論に引用するには依然として十分に有効である。なぜなら記憶／歴史を構築する《見えない演劇装置》は、芸術のために工夫されたものではなく、一般的認識のレベルで万人向けに成立しているからだ。

詩人の手法によって、断片的情報の山の中から「蓋然性」「必然性」によって出来事を連結して「筋」を作り、「始めと中間と終り」を持った一つの「全体」という枠におさめることで、一個の「物語」が形成される。それが例えば歴史に関するものなら、単なる文字記号でしかない人名が、悲劇の英雄や大犯罪者等として具体的に肉付けされて「人物」となり、地理情報でしかない地名が輝かしい勝利もしくは苦い惨敗の「場面」となり、そのような具体化と装飾から、一般に「歴史のドラマ」等と曖昧に呼ばれるものが全体像を現すようになる。

個人の記憶に関しても同様である。自分に起こった何かを思い出そうとするとき、やはり我々は蓄積された断片的な情報をつなぎ合わせ、理解可能なミユトスを自ら作りだしている。そして単に思い出すだけでなく、自分の人生という「全体」の中に特定のエピソードを位置づけてその意味を問い、自らそれを検証・批評してもいる。そして、パフォーマーであり観客・批評家という役割を同時に果たしているのと同じ理由で、自分だけではなく他人の人生をも物語化することで理解し、その理解に基づいて批判もする。例えば、残

酷な犯罪に出会ったとき、人は裁判員でなくとも、犯人がそこに至りつくまでに「蓋然性」と「必然性」でいかなるエピソードをつなぎ合わせてきたかを知りたがるのであるし、その物語が同情に値するか否かによって罪の軽重を判断しようとするのである。

ただし、アリストテレスが注意を喚起したように、歴史と物語は異なる。詩人の手法は、単に時系列で情報を整理してゆくのではなく、各々のエピソードや人物の行動の因果的な結合の方法に重点が移る。「何故ならば、或る出来事が在る出来事のゆえに生起するというのと、単に或る出来事の後に生起するということとは、大きな違いがあるからである。」(第十章、1452a)

そして、さらに重要なことは、詩人の仕事には、統一されたミュトスをどのようなものにするか、歴史上のどのエピソードを取り出し、どれを取り出さないかという選択が含まれるということである。史実ではあっても、統一されたミュトスに向けて情報は取捨選択されなければならない。例えば、アイスキュロスは、前四七二年、まだギリシャとの間で戦争が続いている敵国ペルシャを題材に、悲劇「ペルシャ人」を上演した。この劇には、上演の七年前にサラミスの海戦で敗走し、艦襖をまとって母国に帰還する王クセルクセスと、彼を迎える王家の人々が描かれているが、サラミスでの大勝利をもたらしたギリシャの英雄テミストクレスの名は一度も出ない。アイスキュロスの政治的判断による選択と思われる(上演の翌年、テミストクレスは陶片追放<sup>クセラ</sup>によって国外に追われる<sup>11</sup>)。

実際、「物語」に入れるべきエピソードの取捨選択は、常に政治的判断である。そして、それが上演を目的とした戯曲である場合には、さらに問題は複雑になる。現代の演劇における歴史表象の問題について、フレディ・ローケムは言う。

「歴史上の出来事は」どのように物語っても、何らかの選択(selection)の形式に基づいている。歴史の現実には、始めも中も終りもない。「略」この選択の諸原理と、「実際に」起こったことの無秩序な本質との間の緊張関係は、疑いなく、第二次世界大戦以後、我々の過去の理解によって強まった。しかしながら、歴史上の出来事に基づく演劇を見る観客は、この歴史的過去が選択され上演された基準に立つ美的原理の向こうに、美や芸術、またいかなる美的形式の概念ともまったく関係がない歴史的現実がみつてあったということは常に意識している。歴史を上演する(performing history)ときには、無秩序で、手つかずであることも多い現実としての歴史的過去と、その上演との間の緊張関係に、舞台の上で立ち向かわなければならないのである。<sup>12</sup>



「歴史を上演する」とき、そして観客の殆どがその歴史についての一般的知識を持ち合わせるとき、舞台の作り手には、歴史のエピソードをいかに取捨選択して、どのような政治的態度を観客に示すかという難問が課される。歴史に取材するドラマは全てその選択の倫理を問われるが、結局のところ、舞台上で上演される以上、歴史的過去と、選択されたミュトスの緊張関係は避けられないのだから、それをどのように調整するかはリハーサルの過程にかかっている。

そしてそれこそが《見えない演劇装置》が最も活性化するステージである。歴史の上演の在り方は、作り手の歴史への態度の表明に他ならず、一度上演した舞台は撤回不可能である以上、それを操作する機会がリハーサルにしかない。つまりリハーサルは、「歴史を上演する」人々に許された最後の（大江がサイドを引いて使う言葉で言えば）「エラポレイト」の場であり、上演されてしまった舞台よりもはるかに動的に、歴史に対するドラマ的批評が展開されるのである。

### 一・三 歴史劇の不可能

以後の議論では、「物語 (story)」「物語り (narrative)」等のナラトロジーにおける用語ではなく、明確に《ドラマ》という語を使う。なぜなら、既に示したようにドラマのミュトスは、出来事の因果的連関のみで完結するのではない。それがいかに呈示されるべきか、受容者からどのような印象を抱かせるべきか、自分や他人がそこでいかなる役を演ずるべきかという政治的意識、つまり一般に「演劇性」と曖昧に呼ばれる選択の規範が、ミュトス構築の根底に抜き差し難く横たわっているからだ。出来事の連関の方法は、「蓋然性」「必然性」に加え、《演劇的にあるべき仕方》が加えられねばならないだろう。《見えない演劇装置》は、ドラマとしてのミュトス構築のために、演劇的にあるべき出来事の連関とは何かを決定させる仕組みである。劇を作る際にも、作らない際にも、その《装置》は作動しているが、実際に劇が作られるときには、劇作家の作劇、演出家のプランに大きく作用する。その結果上演された《見える》舞台には、《見えない装置》の稼働の痕跡が可視化されているだろう。

歴史劇の場合には、それは最も明瞭な形で現われる。例えば、アスマンによれば、シェイクスピアの歴史劇は全部を合わせてイギリスという国家の「始めと中間と終り」を持つ物語になっている。「始め」にリチャード二世がボリングブルックにより王位を簒奪され

るといふ「悪」が、「中間」に幾多の恐るべき出来事をくぐり抜けて到達する栄光の頂点としてのヘンリー五世のアジンコートの戦いが、そして「終り」には「ヘンリー八世」におけるチューダー朝の和合と、未来の女王である嬰兒エリザベスの洗礼式が描かれる。

「この王朝は、災いの歴史から抜け出し、輝ける平和の国へと入っていく。この結末から、この歴史全体はその意味を獲得する」<sup>13</sup>。そしてさらにその後、演劇的にあるべき場面として、洗礼式に参列していた克蘭マーの「予言」が描かれる。それによれば、エリザベスは偉大な女王となつて英国を栄光に導くが、処女のまま死ぬ。しかし「その灰のなから新たな世継ぎが生まれて」、即ち今上の王ジェームズ一世がエリザベスの正当な継承者として王位を継ぎ、「姫に劣らぬ名声を得て、不動の玉座に燦然と輝くでしょう／……そして天に太陽が輝くかぎり、／新王の栄誉と名声はますます高まり、そのご威光により／新たに臣下となる国々が続出するでしょう」(五幕五場、小田島雄志訳)。

歴史上の洗礼式から「ヘンリー八世」上演までは約八〇年が経過しているが、その間の「現代史」の諸々——例えばジェームズ一世の母、スコットランドのメアリーの処刑——は捨象され、イギリスの歴史というドラマは輝かしい未来の確約のみをもつて幕を下ろす。そこには職業演劇人の政治的判断があるだろうが、それでも、「ヘンリー八世」の(そして英国の動乱の歴史の)この「終り」は、翹つて悪夢のような長い流血と戦争の歴史を全てこの未来へと注ぎ込む川に変えるのであり、アスマンの言うように、この「終り」によつてその「歴史全体」がその「意味」を新たに獲得するのである。

だが日本の二つの「時代の精神」を生きる自分という大江健三郎の内省と、そこから書かれた「水死」という作品によつて我々が改めて直面するのは、歴史はそのようなひとつのドラマの形式として統一されえないという事実である。にもかかわらず、既に見てきたように、大部分の人々は(楽しくかつ簡便な)記憶の形式として、歴史をドラマにおいて捉え、さらに歴史がドラマ的に、かつパフォーメティブに展示され記念されるのを歓迎している。だが、本質的に統一されたミュトスを求める媒体であるドラマを、無数の局面を持つ歴史の表象媒体として受容することに伴う危険を、我々はどうか扱えばよいのか？

実際、伝統的なドラマが多声的表象に不適であることは、バフチンが指摘した通りである。彼は、劇は本質的にモノローグ的であり、ドストエフスキー的ポリフォニーの表現の媒体にはなりえないと強調している。

劇の対話の応酬は、描かれた世界を分断することも多次元化することもない。それどころか対話が本当に劇的であるためには、描かれる世界が一枚岩の同一性を備えていることが必要なのである。「略」あらゆる対話的な対立を解消してゆく劇の事件の概念も、純粹にモノローグ的な性格のものである。本物の多次元構造は複数の次元を結びつけることも許容することもできないだろうからである。劇においては、それぞれに一貫性を持った複数の視野が超視的次元で一つに結びつくことは不可能である。劇の構造がそのような統一性のための足場を提供しないからである。

ゆえに、ルナチャルスキーがポリフォニーと評したシェイクスピアさえも、バフチンの見解から言えばモノローグにしかならない。劇は多次元的ではあり得ても、多世界的ではあり得ない。すなわちただ一つの計量システムを許容するばかりで、複数のそれを許容できないのである<sup>15)</sup>。

このようなドラマの本質的モノローグ性は、多様な対立要因がいかに関突しながら決着するかを描く記憶／歴史の劇においては、否応なく露出してしまふ。ゆえにシェイクスピアの歴史劇がモノローグ的に統一されているというアスマンの見解は、意外なものとはならないであろう。

ここに至って我々は、大江が「水死」に記憶／歴史を上演しようとする人物たちを登場させ、かつ上演させないことの意図を汲みあげることができよう。二つの「時代の精神」を生きる自らを小説において考えるという大江は、歴史劇によって捏造される、統一された歴史の全体像の「意味」に抵抗するのであるし、また自らの記憶をそのような歴史劇の手法で一貫したミュトスの中に整理することにも抵抗している。そのために大江は、現実の自分がいかにもしそうなことを小説の中で実行する。即ち若い演劇人らに「私」の記憶や、それと切り結んだ歴史を舞台化する機会を与えること、そして通常なら整ったドラマができあがるはずの状況を設定した上で、それを破壊することである。

## 二 『水死』における歴史／記憶

### 二・一 舞台「水死小説」

小説「水死」の発端となっているのは、〈見える演劇装置〉としての舞台企画である。アサが協力している劇団「穴居人」<sup>アナトイグン</sup>のため「私」は新作小説を書き下ろすことになったが、その題材は彼自身にも真相のわからない彼の父親の死だった。

「長江先生」と呼ばれ、民間人ながら地元将校らの知的指導者としての役割を果たしていた父は、一九四五年の夏、敗戦濃厚の報を受け、国が滅ぶ前に将校らと首都に戦艦機で突入するという計画を立てた。だが実際には首都特攻は行われず、彼は一人大雨で増水した川に短艇で漕ぎ出し、水死体となって発見された。幼かった「私」は父が川に出る現場にいたが、子細は覚えていない。

長じて東京で作家となった「私」は、その記憶の断片から「水死小説」を書き始める。序章の草稿（以降、原「水死小説」）を実家に送り、後を書き進めるために父の遺品である「赤革のトランク」を母に所望するが断られ、結果として発表したのが、父の死を妄想として語る精神病患者を主人公とする小説「みずから我が涙をぬぐいたまう日」（言うまでもなく大江自身の作品である）だった。この小説では、父が将校らと蹶起して華々しく死んだという語り手の妄想を、上京してきた母が打ち砕くことになっているが、「水死」の物語内世界における）現実の母は、死んだ父親をも戯画化した私小説的作品的発表にショックを受け、その後「私」と長く「義絶」する。

今回、舞台の原作として新たに書かれる「水死小説」は、「みずから」で奇妙にフィクション化した家族の記憶を、父の遺品である「赤革のトランク」に詰まった品々の検証によって再構成したものになるはずだった。だがその中身は期待したようなものではなかった。代わりに母が知る限りの「水死」の真相を語る肉声の録音テープを聞かされた「私」は、「みずから」の語り手同様、それ以上に物語ることができなくなり、劇団は「水死小説」の舞台を断念する。

「万延元年のフットボール」を「ラグビー試合一八六〇」等、自作を異名で呼んできた従来の擬私小説的作品と違い、「水死」が作家・大江健三郎の実際の来歴を直接に指示していることで、本作は真に大江の回顧であるかのように見える。が、記念碑の撤去は勿論、父の水死、劇団の存在も含めて全てはフィクションであり、全てが記憶／歴史をめぐるゲームのために周到に用意された設定なのである。さて、この「水死小説」の頓挫の過程によって示されるのは、《演劇装置》を利用した歴史／記憶の再構成であり、そしてそれらもいつまでも未完に留めおくための、《演劇装置》の無効化である。

父についての「私」の記憶の再構成は、既に述べたドラマのミュトス作りの工程をなす。「赤革のトランク」の中身の実証主義的検証は、「水死小説」をドキュメンタリー性の強い作品にしたであろう。が、小説であり、舞台の素材である以上、それは「始めと中間と終り」を持つドラマ的構造物として書かれることに変わりはない。

だがそのドラマは、どのようなものになるべきなのか。「私」は、自分の記憶と夢、それに即して四〇年前に書かれた原「水死小説」、「赤革のトランク」の中身、母のそばにいた妹アサの証言等、断片でしかないエピソード「蓋然性」と「必然性」によって結びつけてゆこうとするが、そのように「あるべき」ミュトスは姿を現さず、「私」は次第に熱意を失ってゆく。

それでも、母の遺したテープを聞くまでは、「私」は、「赤革のトランク」から出てくる一九三〇年代の新聞の雑多な切り抜きからも一つのミュトスが生起するものと信じていた。「私」がまだ生まれる前の出来事の記事を、右肩に鉛筆書きしてある新聞名と日時を頼りに整頓してみるうち、私には「水死小説」再開の新しい着想が浮ぶようだった。これらの切り抜きの記事の選び方には、ひとつの方向性がうかがわれる。(八五) それを読み解き、手紙類と照合すれば、「私がかつて抱いた構想、『万延元年のフットボール』を、そこに書いた土地の民衆的伝承に重ね、父の生き死にした現代史の方向に向けて展開するという構想は、そのまま可能なのではないか？」(八五)と。

それらの出来事は、一九四五年夏の父水死というクライマックスへとつながってゆき、シェイクスピアの歴史劇同様、そこから遡って意味を逆に与えられるはずであった。その蹶起の夜、「私」が現実にあつたと思ひ、また夢に何度も見る光景は、仮にまとめれば以下のような事態である。

父が水死した夜、川は「大水」<sup>おおず</sup>になってしたが、雨は止んで満月になっていた。「私」は既に短艇に乗っている父の背中を追って川に入り、ようやく追いついて乗り込もうとしたが失敗し、振り返ったときにまさに短艇が壊れた。その場面を、原「水死小説」では「……軸先を流れに突っ込んだ短艇が、一挙に挽ぎ取られるのと、国民服の父親が引っくり返るのが見えた。その脇に、こちらを向いて短艇の縁をしっかりと掴んでいるコギーが、ある表情をする。」(六一)と書いた。

短艇にコギーが乗っていたという「私」の記憶は、穴井の演出プランを後押しする。「長江さんの全作品をつらぬく記号」としてコギーを位置づけ、いくつかの長江大江作品に登場する中空に浮かぶ存在(「空の怪物アグイー」「一九六四」の「アグイー」等)は全てコギーだと考えている穴井は、その読みに従って象徴的具物としてのコギー人形を舞台上方に設置するつもりだった。この構想は、「私」のインタビュー等をコラーージュした新たな上演用スクリプトによって補強される。この穴井による舞台用の独立したミュトスもまた、「私」の記憶本体がどうあれ、可能ではあった。

だが、そのようなプランは、亡き母の視点から編まれた別のミュトスによって崩壊する。母のテープやアサの証言から、それは以下のようなのだと知られる。

将校らが企てている蹶起を、長江父は最初「冗談」だと思っていた。が、そうではないと知って恐怖し、短艇で逃亡した。逃亡の際、「尾籠なこと」に息子・古義人を「道連れに」しようとしたが、息子は「短艇が「水に」引き込まれるのをチラリと見て犬掻きで戻って来た」。もうひとつ「尾籠なこと」に、長江父は、自分が溺死しても「赤革のトランク」が川に浮かんで誰かに拾われるよう、自転車のチューブを詰めておいた。トランクと一緒に蹶起関係の機密書類が詰まっていたのは、自分が蹶起の最中「大水のため志半ばに薙れ」(傍点原著)たという物語を人々が作り上げてくれるようにという期待からであった。

母は、「私」がいつか「みずから」とは別の形で父親の死の真相を作品にし、名替回復を図ると見越して、実はその死に大義がなかったこと、「私」が父を見捨てたことを隠し、トランクの中身も殆ど処分していた。つまり、父の死の真相を語る物語を漁り、事実を発

掘したところで、現れるのは「尾籠な」父子の姿だけだったのである。それを知っていたアサは、「どんな方向に「水死小説」を書き続けられ、お父さんと犬掻きでバシヤバシヤやった男の子に名譽が回復される、と思つてたの？」(一一〇)と、「水死小説」に演劇的にあるべき姿は初めからなかつたことを兄に示唆する。

演劇的にあるべきミユトスがない以上、「見える」舞台においてそれを可視化する動機もなくなる。本論の視点から言えば、母の情報に触れた「私」は、「見えない演劇装置」の設定の段階で誤つていたこと(特に自分を無罪化していること)に気づいたのである。かくして新「水死小説」は、「みずから」で描かれた世界の図式の外に出ることなく立ち消える。

上演企画が消滅した後で、「大黄さん」が登場して、彼しか知らない第三のミユトスが明かされる。それによれば、父は臆病な逃亡者ではなく、むしろただ一人でも蹶起し、「殉死」する覚悟だつた。トランク内のチューブは、息子が溺れないように浮袋として使えるように入れたのであり、もとより息子を道連れにするつもりはなかつた。息子を船出に立ち合わせたのは、自分に愚いている「物の怪」——一九四五年までの「昭和の精神」と言つてよいだろう——が息子に引き継がれることを期した「儀式」であつた。

留意すべきは、その話を聞くのは「私」一人であり、いわば舞台裏でのみ明かされる真実という体裁になつてゐることである。通常、「見えない演劇装置」は、「見える演劇」において可視化される。が、「水死」の場合、「見えない演劇装置」が機能不全で停止し、「見える演劇」の予定もなくなつたところで、ようやく「見える演劇」を媒介としない父のドラマ形成が「見えない演劇装置」において始まる。演劇的な「記憶の場」である「水死小説」及びその舞台化における記憶の表象は、ミュージアムに対する著者の不信任感が示す通り、成功しないことが運命づけられている(ただし、「大黄さん」の説も真実だと保証されているわけではない)。

そしてもうひとつ留意すべきは、「私」は穴井のコギーを中心とした「読み」、即ち他者による想像的なミユトス構築を一見歓迎しているようだが、大江がそれを歓迎しているとは限らないという点である。例えば、長江古義人を中心とするシリーズ第二作「憂い顔の童子」(二〇〇二)においては、こうしたミユトス構築があらさまに罰せられる姿が描かれている。

大江は、義兄伊丹十三の自殺という体験を経て、伊丹をモデルとする映画監督「塙吾良」の飛び降り自殺に始まる小説「取り換え子」(二〇〇〇)を書いた。そこで自殺の鍵となるエピソードとして、「古義人」と「吾良」が高校生のとき、「大黄さん」

の錬成道場で遭遇した事件を「アレ」として、ただしその指示対象の特定が困難な形で描いている。

そして次作である『憂い顔の童子』では、その「アレ」の正体について加藤典洋が現実に書いた批評を「古義人」が読むという奇妙な場面が、その批評文の引用とともに挿入されている。それによれば（また加藤が実際に述べたところによれば）、「アレ」とは同性による二人の少年の「強姦」、それに次ぐ「密告」行為だった。「古義人と吾良は、あたかも日本の戦後の出版に見合うように、自らの手を汚すことで、新しい世界に出發した」のであり、「いつかこのことをそれぞれの作品で明らかにしようと考えていた、という道筋が、この読みから浮かんでくるのです」——と加藤はその「読み」を披瀝している。

これを読んだ「古義人」は、この批評が掲載されている雑誌を電熱プレートに乗せて焼き、穢れを落とすかのようにシャワーを浴びる。大江は書く。「この読みから浮かんでくるのです。クソどもが、と古義人はいった。」（傍点原著）

実のところ、これほどに作家を憤らせた「加藤先生」の「読み」と、演出家・穴井の演出上のリライトとは、その目的は違っても、内容と方法において大差がない。穴井もまた、自らの読みによって他者の記憶を気ままに書き直して侵犯する、暴力的な「クソども」の朋輩なのである。だが、「加藤先生」の記事は焚書という暴力を返されるが、「水死」の穴井は何の抵抗も受けない。それは、穴井の演出という〈見える演劇装置〉において可視化される〈見えない演劇装置〉が稼働する様を存分に小説で描いた上で、そして空回りさせるために他ならない。

事実、上演計画が消えた後、穴井の「演出家の「人生の習慣」」で行われたインタビューは、既に「私」の興味を引かず、「私」と穴井の間にはいかなる創作的コミュニケーションも成立しない。穴井が自分の「読み」をひたすら展開するのに対し、「私」はそれを否定も肯定もせず、あいまいに相槌を打っているだけである（三三五―九）。「水死」においては、記憶の侵犯者に対する報復行為は、その「読み」を無視したと知らしめることなのである。

## 二・二二 「死んだ犬」版『こころ』朗読劇

あなたは私の過去を絵巻物のやうに、あなたの前に展開して呉れと逼った。私は其時心のうちで、始めて貴方を尊敬した。あなた



が無遠慮に私の腹の中から、或生きたものを捕まへやうといふ決心を見せたからです。私の心臓を断ち割つて、温かく流れる血潮を啜らうとしたからです。

——夏目漱石「ころ」

(「水死」中に引用の岩波小型全集版による)

「ころ」は、それ自体は記憶や歴史を扱う作品ではない。しかしそれについての問題を我々に与える作品である。「水死」では「先生」の遺書の言葉を何度も引用する。「記憶して下さい。私は斯んな風にして生きてきたのです。」だが「過去を絵巻物のやうに」見たところで、それが彼の自殺に至るミユトスを形成しえたわけではない。なぜ、「先生」は自殺したのか？　そこで記録されるべき最も重要な因果関係の接合点は、予め失われているのである。

アサの概括によれば、ウナイコの発案による「死んだ犬を投げる」芝居とは、「舞台の者たちを二つに分け、その上で第三の考え方をみちびいて討論を活性化させる手法」(一九二)である。対立する二者(ある主張の賛成者／反対者、男性的立場／女性的立場等)を並び立たせ、双方の議論の場としての「演劇的情況」を設定する。議論の中で、容認できない発言を述べた者には誰でも「死んだ犬」に見立てたぬいぐるみを投げつけてよい。

小説の中盤、ウナイコがこの手法によって「ころ」を解体し、谷間の中学校の円形劇場でも松山の小劇場でも大成功した様子がアサの手紙によって語られることになる。それによれば、冒頭、女性教師に扮したウナイコが、あなたは自殺した「先生」に教育されたかという問いを観客に投げかける。谷間の円形劇場では、高校生に扮した劇団員の論争に観客である地元の生徒たちが加わり、女性蔑視発言をした劇団員に多数「死んだ犬」が飛んだ。

そして松山の小劇場では、観客席にいた「高校の先生」が「自殺した先生に聞きたいことがある」と発言し、ウナイコが死んだ「先生」として発言することになる。「高校の先生」が聞きたいことは、「先生」の自殺は「時代の精神」に動かされたのではなく「個人的な心の動き」(二〇七)によるものではなかったかということだった。これに対し、アサが「教育委員会の連中」と「その影響下にあ

る……その種の「国民」(二〇八)と総称する人々が「明治の精神が天皇に始まって天皇に終つたやうな気がしました、ということを疑うのか?……この尊い死を貶めるのか?」(二〇八、傍点大江)と異議を申し立て、「死んだ犬」を投げつけられる。

直後、ウナイコが死んだ「先生」として立ち上がり、漱石のテキストを振り返った上で言う。

「先生」は、ほらこの通り徹底して個人の心の問題にこだわり、個人の、個人による、個人のための心の問題を、若者に解らせようと力をつくして死んだんです。それが、どうして明治の精神に殉じることですか? 私の死を私だけのものに、取り戻させてください。それを助けるつもりで、あの国民どもに「死んだ犬」を投げつけてください、何匹も、何匹も!(二〇九)

これが大江健三郎自身の漱石論であると考えるのは性急である。確かに、大江は二〇〇九年の台湾での講演で、青年時に「こころ」を読んで、「時代の社会とは無関係に生きてきた知識人が「明治の精神」あるいは「時代の精神」のために、殉死する、ということの不自然に感じ<sup>19)</sup>」たと語っており、それ自体はウナイコらが誘導した議論と符合する。

だがこれは、問題の契機にし過ぎない。既に述べたように、大江が「水死」を書き始めた発端は、自分が二つの「昭和の精神」を生きているという認識であった。自らの書いた小説を省みて読むとき、エッセイや運動での主張とは別の、「敗戦までの「時代の精神」のうちに生きた私自身を見出す」と彼は言う<sup>20)</sup>。

大江が自らの中に見出す、二つの相反した、しかし紛れもなく同一である存在は、二〇〇五年以来続く沖縄裁判の被告としての内省とも直結している。彼は「一九四五年夏まで、もし自分も沖縄の集団死の強制の現場にいたとすれば、勇み立って「天皇陛下万歳」の呼び掛けに答え、手榴弾を自分に向けて破裂させたに違いない少年」だったが、戦後「民主主義の憲法に情熱を抱く若者」となり、ついに「全国に八千人近い市民の会を組織している憲法「九条の会」の呼びかけ人」となり、さらには「超国家主義の復興を意図して現在の中高等教育に干渉しようとする者らの起した裁判」の「被告」にまでなった<sup>21)</sup>。が、大江の自覚によれば、最初の少年は克服され消え去ったわけではない。

このような自己の中の矛盾を解消するのではなく、それを二人の人物として対話関係に置くのは、前回述べた井上ひさしの「父と暮

せば」的「一人二役」の原理と似ているが、一九四五年を境として分裂する二つの「昭和の精神」は、「父と暮せば」の父娘と違い、最後に融和して分裂を解消するという結末が望めない。むしろここで採用されているのは、バフチンの語るドストエフスキー的ポリフォニーの手法である。

すべてを共存するものとみなし、あらゆるものを時間相ではなくあたかも空間相において、同時並列的に把握し、提示しようとするこの頑固な志向から、彼は必然的に一人の人間の内面的な諸矛盾やその内的発達の諸段階をも、空間において劇化しようとする。すなわち主人公たちをして彼らの分身、悪魔、もう一つの自我、戯画像などと談話させるのである〔略〕<sup>22</sup>。

「時間相」において人物を描く作家としてバフチンがドストエフスキーに対置するのはゲーテである。ゲーテの教養小説は、「同時存在する諸矛盾を何らかの単一の発展運動の諸段階として捉え、個々の現象の内に過去の痕跡、現在の頂点もしくは未来の傾向性を発見しようとする」、いわば弁証法的ドラマの《始め》として統一されたミュトスの中に作品世界を構築している。このような方法によれば、少年期の大江は、戦後の大江によって乗り越えられ、その二つの「時代の精神」は成長の過程の中に整理されたであろう。しかし、二つの相容れない「精神」を、大江は取って融和させようとしない。むしろドストエフスキー的に、同一空間において「一人の人物の内」に含まれる矛盾した要素のそれぞれから、二人の人物を作り出すことによって、その矛盾を劇化し、広く展開<sup>23</sup>すること、そのポリフォニー性を保存しようとするのである。

「死んだ犬」は、そのポリフォニー性をそのまま同一空間において展開しようとする試みであり、同時に、《見えない演劇装置》を白日の下に引き出し、そのシステムを異質して批判しようとするものでもある。仮に一般のドラマとして「このころ」を上演すれば、「先生」が自殺した理由は、決定されるにせよ宙に吊られるにせよ、演出家の「読み」の中で最終的な解答を与えられ、観客の目に見えるように呈示されるだろう。この場合、統一されたミュトスを形成するイデオロギーの闘争は、《見えない》ところで既に終わっている。ただし、そうした密室的ドラマ構築を暴露し妨害するのが「死んだ犬」的異化の方法である以上、作り手のイデオロギー上の立場も決して中立ではありえない。

実際、「第三の考え方をみちびいて討論を活性化させる手法」とは言いながら、ウナイコが誘導する「死んだ犬」の対立は、真に新しいジンテーゼを導くことはない。彼女は自らの陣営の勝利のために舞台に立っているのに過ぎないである。その意味では、ポリフォニー的状况を維持するために、彼女の戦いが勝利に終わらないことは、予め約束されている。

恐らく、碑石が長江家の裏庭に戻されたことと、ウナイコが「死んだ犬」版「こころ」の松山での公演で、「先生」として言った「私の死を私のためだけのものに、取り戻させてください」という言葉は呼応する。「こころ」の「先生」も長江父と同様、或いは長江母の記念碑の「詩」と同様、意味の確定されない記憶の痕跡を遺して死ぬが、その歴史的事実の因果関係はついに断定されえないのである。

## 二・三 『メイスケ母出陣と受難』

小説の後半部分を支配する〈見える演劇装置〉が「メイスケ母出陣と受難」（以後「メイスケ母」）である。維新前後に谷間に実在した女性「メイスケ母」の伝承——成功した一揆の統率者でありながら、息子を殺された上に「強姦」され、母として、女性として、二重に男性的暴力に蹂躪される——に基づいている。彼女の受難は、時代ごとに異なる演劇的手段によって——ある時は祭儀として、ある時は映画として——女たちによって再現されてきたという前史（前回論文を参照されたい）があるが、「水死」ではウナイコの登場によって「メイスケ母」伝承は全く違った舞台として書き換えられる。

これまで登場した演じ手の女性らは、政治的メッセージとして「メイスケ母」を演じたわけではなかった。彼女らは男性的／国家的権力の批判者ではあっても攻撃者ではなく、自らが女性的／土俗の祭儀の担い手であることによって近代的政治の対岸にあった。しかし、ウナイコは自らの女性としての身体すら舞台で表現上の武器とする明確な「政治的」女性であり、「メイスケ母」上演も彼女にとっでは何よりも攻撃的アピールの場であった。そして、彼女はその舞台上で、元教育官僚の伯父・小河に十七歳のときに「強姦」され、妊娠・中絶を経験させられたことを告白しようとしている。

小河は、大江が講演で使った言葉で言えば、「超国家主義の復興を意図して現在の中等教育に干渉しようとする者ら」<sup>(2)</sup>を象徴する人物であり、その夫人もまたその朋輩である。ウナイコの上演を阻止するために四国にやって来た小河夫人に、土地の伝承の女性の物語に彼女の告白がどうして関係するかと問われ、彼女は答える。

この芝居で「メイスケ母」をやってるわたし自身、現実に強姦され、胎児は殺された、そのわたしを見てくれ、それがいまおこの国で現に続いていることだ、と話したいんです。「略」

仮にですね、いま歴史劇を演じる女優が十二単で押し倒されて泣いて見せても、本気で相手にされないでしょう？ しかし自分は強姦されたと、本人が舞台で声をあげると、人はギクリとします。そして血も肉もある表現と伝達が始まるんです。それがわたしの「死んだ犬を投げる」芝居の手法です。(三九九―四〇〇)

ウナイコの企画はまさに「見える演劇装置」であり、現実の上演プランというよりは、演劇というシステムを利用して特異な状況を設定し、人々を挑発する仕掛けと呼ぶべきものである。この「装置」によって、ウナイコは、現代を基点として過去と未来とのヴィジョンを示そうとしている。だが作者にしてみれば、その「装置」は、彼女が個人の記憶という糸(自らのトラウマ)を歴史という織物の中に織り込んで昇華させるために何をするか、それを描き、しかるのち上演不能という結末を迎えさせるためのものに他ならない。

ではその「見える演劇装置」の中でウナイコがしたことは何だったか。彼女はまず、「メイスケ母」という過去と、現在を同じ空間に展開するために、自分も含めた現代の女性たちに受難者の役を与える。「私」が伝えるリハーサルの光景によれば、「メイスケ母」の冒頭に登場するのは、ウナイコ演ずる「暗い紺の麻のワンピースと、同じ色の帽子」(四〇七)の女性である。恐らくこの女性は「駐車場のコンクリート床に押し倒された土地の〇し」(三七五)、つまり今では駐車場になっている「大川原」(「メイスケ母」の陣地でもあったことが知られている)で起こった「強姦」事件の被害者女性を示している。ニュースでも報道された事件の被害者を思い出してもらい、「わたしのやっつてるのがテレビの大河ドラマじゃなくて、いま現在の日本人の女性の現実のこととわかってもらえる」(三七五)とウナイコは考えている。

そしてまた、その人物は東京でも松山でもよく見るとリッチチャンの言う、都市の孤独な「絶望している若い母親」(四〇九)でもあろう。泣き喚く子供に「かまわずズンズン歩いて行く」(三九二)若い母親に象徴される現代の都市の光景と、「メイスケ母」の一揆の先発隊として大声で泣き喚く子供(「大泣き子」)が大勢現われて政府軍を圧倒したという伝承が結びつけられ、ワンピースの女性の後には、泣き喚く一人の幼女が「大泣き子」として登場することになる。ウナイコのプロローグは以下のように続く。

さて、このように私らは芝居を始めます。待ち構えている困難を、私らがよく乗り越えられましたら、私らはいま通り過ぎて行つた「大泣き子」と絶望している母親を、もう一度舞台に呼び戻します。その時、「大泣き子」はひとりではなく、若い母親もひとりではないはず。女の子たちは、泣き叫ぶのではなく美しく頬笑んで、母親たちも希望の表情を浮べてるでしょう。(四〇九)

つまり、この舞台では、過去から現代に続く困難の後に、未来のヴィジョンが示されるはずであった。それは女たちの笑顔で埋め尽くされた、法悦に満ちたカタルシスの光景である。

上演中止のため、このラストシーンは結局誰にも見られることはなかったが、ウナイコが「大黄さん」と初めて直接対決する場面で、改めて彼女の口からそのプランが語られる。

ウナイコと、夫人に続いて妨害に来た小河が「錬成道場」で睨み合う中、仲裁役の「大黄さん」は、土地の史実を「土地の人らに思ひ出させるためだけに、でも、芝居をやる価値はあると思いますが！」(四二四、傍点村井)と、上演賛成の意志を明かした上で、「この一揆の芝居に、どうして十七のウナイコさんが小河氏に強姦されたことをいねばならんのか？ そういうことは公演を実現するため忘れて、「略」「口説き」の歌で盛り上げて全体を終わってええのやないか？」(四二四)と言う。立場は異なるが、彼は小河夫人と同じ問いを投げかけるのである。

だがウナイコが「大黄さん」に返したのは、小河夫人に対する回答と違い、ラストシーンのプランの説明のみである。それによれば、「歌舞伎の衣裳」で「メイスケ母」を演じた後、ウナイコは「紺のワンピースの女性」に戻り、十七歳の娘の「物の怪」に憑かれて小河の所業を糾弾する。客席には小河の代わりに反論する俳優がいるが、その主張はウナイコに打ち碎かれ、彼女の勝利が確定する。彼

女は舞台上が上がってくる女性らに囲まれ、共に「口説き」を歌う。

それが盛り上がった、あらためてまた起るはずの……いわば永遠の一揆への出陣を促すフィナーレになります。そしてそこには、新生した「大泣き子」たちとその母親らも加わっているんです。(四二五)

ここで、「水死」に示された三つの〈見える演劇装置〉が、一面で〈過去ー現在ー未来〉という時間相に、一面でミュトスの〈始めー中間ー終り〉にそれぞれ符合する様が見てとれる。即ち、「水死小説」は、既に終わってしまった長江父の生涯という〈過去〉——「私」という存在の〈始め〉、そして「死んだ犬」版「こころ」は、自らの生涯を若い世代に「記憶して下さい」と託し、まさにこれから死んでゆく「先生」の「時代の精神」と切り結んだ〈現在〉——対立状況が続き、最終的解決の見えない〈中間〉、そして「メイスケ母」では、女たちが新生する〈未来〉——受難の歴史の、来たるべき〈終り〉に。

ダンテの「神曲」の三部構造とも関連付けられるはこの構成において、未来のヴィジョンを描くべき〈装置〉である「メイスケ母」は、過去を「思い出させるためだけ」に上演されるという在り方を許されていない。先の二つの〈装置〉の主人公、即ち長江父、「こころ」の「先生」もまた、自分の記憶を受け継ぐべき若い世代に(意図が確定できない)遺志を託すという形で未来を志向はしたが、ヴィジョンを示したわけではない。ウナイコのみが、「必然性」「蓋然性」によらず、あるべき未来のヴィジョンを示し、そこから遡って自身の過去と現在を再構成しようとしているのであり、「メイスケ母」はまさにそのための舞台であった。ゆえに、「大黃さん」への彼女の返答は、先の引用で尽きるのである。

ところで、「強姦」「墮胎」を前面に押し出したがために、「メイスケ母」は演劇による社会的アピール以前に、ウナイコ自身の主張が容れられるかどうかという点に議論が集中する結果となってしまった。その争点とは、彼女が小河を名指して強姦者だと舞台上で公表することの是非、さらに言えば、小河側の弁護人が主張するように、二人が合意の上で日常的に性的接触を楽しむような「性的な行為に至る基盤があった」(四二〇)にもかかわらず、「つい逸脱」(同)して性行為に至ったことを「強姦」として断罪することの是非

である。

これが先に触れた沖繩裁判の隱喩であることは自明であろう。日頃から「玉碎」を教え込まれてきた人々が、その場に及んで「天皇陛下万歳」と叫んで集団自決したのは、日本軍に強制されたということになるのか、それとも自発的に行つたということになるのか？ 一連の裁判で最高裁が原告の上告を棄却し、大江・岩波書店側の勝利が確定したのは二〇一一年四月二日であり、「水死」執筆中には裁判の行方が決していないという背景が、これらの描写に影響を与えていたかもしれない。つまりこの裁判は《終り》を迎えておらず、ミュトスは完結していない。個々のエピソードがその《終り》から遡つてどのように意味づけられるか誰にもわからない以上、この場限りの対立状況を垂直的に描く他はない。それゆえに、大江が書くウナイコの言動——「素裸で足を開いてベッドの上で涼んでいたら、股の間をすぐ近くから見た伯父さんが「略」わたしを強姦したんです」（三九八）——は、一般の読者に同意を期待しているとは到底思えない奇妙なものになっている。どちらか片方の陣営の勝利を見越した人物描写が許されないからだ。

結局、ウナイコと小河の対決は、小河が「大黄さん」に射殺され、二人の論争は決着しないままになる。これは、大江が作品の語り手「長江古義人」を作中で死なせることができないのと同じ理由からであると言つてよい。「私の小説はいつまでも、生きている自分の「私」の限界に縛られつつ語っている。」

「大黄さん」が小河を殺す理由も詳らかではない。ウナイコを救うという個人的な動機からか、それとも国粹主義の大義を貶める人物に天誅を加えたのか。「こころ」の「先生」同様、その動機は断定できない。が、いずれにせよ、彼の行動はギリシヤ悲劇におけるデウス・エクス・マキナの役割を果たし、いつまでも終着点の見えない争いは彼の介入によつて強制終了させられるのである。

\* \* \*

「長江古義人」を語り手とする「取り替え子」「憂い顔の童子」「さようなら、私の本よ！」は、フレドリック・ジェイムソンが「宙返り」批評（二〇〇三）中に引いたベケットの語を取つて「おかしな二人組」三部作と呼ばれている。<sup>28</sup>一九四五年までの大江と、それ以後の大江は、いわば大江健三郎という作家の中に棲んでいる一種の「おかしな二人組」なのだろう。「水死」の「私」にも、やはり同様にその「おかしな二人組」が存在するが、その二人は「私」の一部というよりは、むしろ「私」の対話相手、「私」とのズレを抱え込んだ二者として、「私」から対象化されている。一人は一九四五年までの「時代の精神」を代弁する「大黄さん」、そしてもう一人は



それ以降の「時代の精神」を代表するウナイコである。

直接会話する場面すら殆ど持たないが、「大黃さん」とウナイコもまた「おかしな二人組」である。その二人がついに対峙したとき、ジェームソンが大江に示したベケットの「名づけえぬもの」の一節そのままのことが起こる。その一節を、特装版「おかしな二人組」三部作」(二〇〇六) 付録の「長江古義人と小説作者の対話」と題された小冊子の中で、大江は次のように訳している。

もちろん私は「おかしな二人組」のメルシエロカミエのことを考えた。この次にかれらが現われて、互いに向けてゆっくり動いて行く際には、私もかれらがぶつかつて、倒れて消えてしまふのを知ってるんだから、もつとよくかれらを観察することができるだろう。(傍点村井)

では「私」とは何か。「私」は、彼らを他者として眺めるニュートラルな第三の存在であり、語り手でありながら「観客」という役割しか果たさない(批評家ですらない)。「私」は双方と対話するが、「私」は二つの「時代の精神」の行動に干渉せず、自在に動き回るその後ろ姿を見守る。「私」は、「私」という「劇場」——最も捉えがたい「記憶の場」——の観客席に座る唯一人の「観客」なのである。

## おわりに

大江健三郎の記憶／歴史のミユトスは、沖繩裁判の勝利よりも、二〇一一年三月十一日の東日本大震災で再び「エラボレイト」されたかもしれない。彼は脱原発運動をはじめ複数の社会運動の先頭に立ち、以前にも増して新しい方の「時代の精神」の体現者として奔走している。一方で、二〇一二年一月からは「群像」で新作「晩年様式集」の連載も開始された。(終り)はまだ来ないのである。

なお二〇一一年九月、この「水死」論を書くに当たって、同じ愛媛県の出身ながら、初めて大江氏の故郷・喜多郡内子町大瀬を訪れた。論文の中に直接書き込むことはしなかったが、偶然にも大江氏の御親族も含め、強さと優しさに溢れた「谷間の女たち」に貴重な

お話を聞かせていただくことができました。心から謝辞を申し上げます。

- 1 講演内容は以下に収録されている。大江健三郎「『後期<sup>レイト、フレイ</sup>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』二〇一〇年一月号。
- 2 同書、十一頁。
- 3 大江「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）二九三頁。
- 4 Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis: von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C. H. Beck, 2007, S.150.  
本文引用は村井訳。邦訳・アスマン「記憶のなかの歴史——個人的経験から公的演出へ」磯崎康太郎訳、松籟社、二〇一一。
- 5 *Ibid.*, S.151.
- 6 *Ibid.*, S.154.
- 7 *Ibid.*, S.153.
- 8 *Ibid.*, S.150.
- 9 ジュデイス・バトラー「ジェンダー・トラブル——フェミニズムとアイデンティティの攪乱」竹村和子訳（青土社、一九九九）、二四六頁。  
以下、アリストテレス「詩学」の翻訳は、今道友信訳「詩学」（所収・「アリストテレス全集」第十七巻「岩波書店、一九七二」）によった。
- 11 アイスキュロスが「ペルシャ人」にテミストクレスを登場させない事情、そこに見られる記憶と演劇との関係の考察については、以下を参照。  
Artilio Favorini, *Memory in Play: from Aeschylus to Sam Shepard*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, pp. 47-56.
- 12 Freddie Rokem, *Performing History: theatrical representations of the past in contemporary theatre*, Iowa City: University of Iowa Press, c2000, p. 10.
- 13 アスマン「想起の空間——文化的記憶の形態と変遷」安川晴基訳（水声社、二〇〇七）、一〇〇頁。
- 14 ミハイル・バフチン「ドストエフスキーの詩学」望月哲男、鈴木淳一訳（筑摩書房、一九九五）、三二六頁。
- 15 同書、六八—九頁。

- 16 大江「憂い顔の童子」(講談社、二〇〇五) 五五六頁。大江が引用した加藤の批評は、以下に掲載されたもの。加藤典洋「現代小説論講義(第七回) 大江健三郎『取り替え子』」(前編)、『二冊の本』七号(二〇〇二年一月)、四二頁。
- 17 同書、五五七頁。
- 18 この手法は「イエスマン・ノーマン」に代表されるブレヒトの「教育劇」を思わせるが、「異化」というタームを除いて、ブレヒトとの関連性を示唆する記述は「水死」中にはない。
- 19 大江「後期の仕事」の現場から、九頁。
- 20 同右。
- 21 同書、八頁。
- 22 バフチン、前掲書、五八頁。
- 23 同右。
- 24 大江「後期の作品」の現場から、七頁。
- 25 同書、十三頁。
- 26 当該の批評は、'Fredric Jameson, "Pseudo-Couples", *Somerset by Kenzaburo Oe*, trans. Philip Gabriel, *London Review of Books*, 25 (22): pp. 21-3. ただし、大江はベケットとも、ジェイムソンが評したのとも異なる意味で「おかしな二人組」という呼称を使っている。以下を参照のこと。Yasuko Claremont, *The Novels of Oe Kenzaburo*, London and New York: Routledge, 2009, pp. 132-3. 田尻秀樹「ベケットとその仲間たち——クッツェーから埴谷雄高まで」(論創社、二〇〇九) 一一三—一八頁。
- 27 大江「長江古義人と小説作者の対話」、『おかしな二人組』三部作(講談社、二〇〇六) 別冊付録、五頁。対話関係に置かれた「長江古義人」と「小説作者」もまた一種の「おかしな二人組」であるが、この対話篇と「大江健三郎 作家自身を語る」のインタビュー形式、即ち自伝を対話的に展開するという方法が、「水死」の形式に大きく影響を与えたであろうことは指摘しておきたい。