

『懐かしい年への手紙』論：自作引用を考える

蘇, 明仙
九州大学大学院比較社会文化学府博士後期課程三年

<https://doi.org/10.15017/8452>

出版情報：九大日文. 2, pp.167-179, 2003-02-28. 九州大学日本語文学会「九大日文」編集委員会
バージョン：
権利関係：



『懐かしい年への手紙』論

—— 自作引用を考える ——

蘇明仙
S. Myungsun

引用はプレテクストを前提として成立する。つまり、皆無からの創造ではなく、引用の主体による選択の上、プレテクストが新たな構造体(テクスト)の中で配置されるのが引用である。しかし、それは単なるプレテクストのアレンジではない。そうだとすると引用という現象をどのように解釈すべきなのか。例えば、レヴィー・ストロースの「ブリコラージュ」は、文学テクストにおける引用を考える際、テクスト・プレテクスト・引用の主体の三者の関係及び引用の概念の説明において有効であろう。レヴィー・ストロースは『野生の思考』で神話的思考の本性を科学的思考と区別し、次のように述べている。

器用人は多種多様の仕事をやることができる。しかしながら エンジニアとはちがって、仕事の一つ一つについてその計画に即して考案され購入された材料や器具がなければ手が下せぬというようなことはない。彼の使う資材の世界は閉じている。そして「もちあわせ」、すなわちそのときそのとき限られた道具と材料の集合で何とかするというのがゲームの規則である。しかも、もちあわせの道具や材料は雑多でままとりがない。なぜなら、「もちあわせ」の内容構成は、目下の計

画にも、またいかなる特定の計画にも無関係で、偶然の結果できたものだからである。すなわち、いろいろな機会にストックが更新され増加し、また前にものを作ったり壊したりしたときの残りもので維持されているのである。したがって器用人の用いる資材集合は、単に資材性(潜在的有用性)のみによって定義される。¹⁾

レヴィー・ストロースは、神話的思考とは雑多な材料、限度のある材料と道具を用いて自分の世界を表出する「一種の知的な器用仕事」だとする。「もちあわせ」の材料から何を選択するか、どのように使うかによって「前にものを作ったり壊したりしたときの残りもの」から期待できる「資材性(潜在的有用性)」は変わってくる。またエンジニアのように計画に合わせ購入した材料でマニュアル通りに生産するのではなく、器用人の仕事は手持ちのものを用いる瞬時的な作業ではあるが、出来上がったものは以前存在しなかったものである。同様に先行するテクストからの引用も「ブリコラージュ bricolage (器用仕事)」²⁾として考えることが出来る。新しく生まれるテクストは、他の書物からなる単なる引用のコラージュではないのである。

テクストの中に先行する他の有名なテクスト、事例、言葉からの引用は、修辞学の用語では引喩法といい、文学テクストにおいては古くから見られる。「どのようなテクストもさまざまな引用のモザイクとして形成され、テクストはすべて、もうひとつの別なテクストの吸収と変形にほかならない」³⁾というクリステヴァの「間テクスト性」概念からすると、すべてのテクストは引用に

よって成り立っているし、相互関連していることになる。また、ロラン・バルトによると「テクストとは多次元の空間であつて、そこではさまざまなエクリチュールが、結びつき、異議をとねえあい、そのどれもが起源となることはない。テクストとは、無数にある文化の中心からやつて来た引用の織物である」。⁴ として引用は、もとのトポスでの意味作用の結果が、別のテクストの中では、二次的な意味作用のために機能している故、一種のメタ言語とも言える。

別の言い方をすれば、テクスト内に社会の規範や既存の文学テクストがレパートリーとして採択される場合と同じように、引用もレパートリーの一つである。本来のトポスや意味などへの適及研究も看過することはできないが、それより移し植えられたメタ言語（＝引用）が新しいテクストをどのような空間に満たしているのか、またテクスト内でのような機能を持ち、どのような意味作用を起こすのかの方を、引用の問題は問うべきであろう。「引用について考えること、それは読むことについて考えはじめること」⁵である。つまりいかに読むかの問題である。本来の場所（テクスト）での意味を探っていく歴史的・通時的考察ではなく、引用が織り込まれた空間における差異と反復について考えることが要請されるだろう。

さて、そのテクストが以前の自作からの「引用の織物」である場合はどのような読みが展開されるのか。大江健三郎の場合、戦後日本文学と外国文学からの影響に関しては自ら認めているし、小説の中に切り刻みである多数の文学テクストや文学者からの引用は大江文学の特徴の一つでもある。大江自身は、「私の作品に

外国の詩人や作家、思想家からの引用が多いと批判されることがあるが、それはこういう単純な理由から生じた事態なのである」⁶と述べている。「こういう単純な理由」とは午前中の読書―フランス語や英語などの本を読む―と午後の執筆という読書習慣および生活パターンを指している。午前中読んだ書物について考え続けながらの創作なので引用が入ってくるのは自然なものだということである。しかし大江の場合問題なのは、そのような外国文学者、思想家らの引用だけではない。八〇年代からの大江の創作は、過去に書いた自分の作品に対する言及や引用で満たされているのである。

ダンテの『新生』の序文たる「Vita Nova」にダンテ自身の以前の作品からの引用が織り込まれていることに注目している浦一章は、「引用符を付さない形で引用、すなわち、以前に書かれたテクストに暗示的に言及し、そのテクストと微妙な呼応関係を作り出しているような場合、つまり、過去へのテクストの知識を前提とし、それを所有する者にしか認識できないような隠された形での引用」⁷を指して「自己引用」という概念を与えている。しかし大江の場合はダンテのように「隠された形で引用」ではなく、作品名の明記と引用符付きの公然たる引用である。またダンテの『新生』から『神曲』にいたる創作に現れる以前の作品への言及（自己引用）を、未来への作品の予告だとする指摘もあるが、大江の自作引用の場合はどうなのか。

二

大江の著作には、セリーヌ（『静かな生活』）、マルカム・ラウリ

「『雨の木』を聴く女たち」、ブレイク（『新しい人よ眼ざめよ』などの作品からの引用・影響はすでに見られており、本稿で取り上げる『懐かしい年への手紙』（講談社、八七・一〇）においてもダンテやイエーツの読解が作品の下敷きとなっている。しかし『懐かしい年への手紙』では、このような他作からの引用より、「Kちゃん」自身の旧作からの引用に注目し、自作引用の問題を中心に読むことにする。まず、八〇年代以降実際どのような作品がどの程度引用されているのか、テキストの中に引用される自作を列記してみる。□は作品名は出てこないが、内容が言及されている作品である。

- ◆ 「蚤の幽霊」（『新潮』八三・一）……「政治死の生首と『生命の樹』」、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』、『同時代ゲーム』
- ◆ 「魂が星のように降って、跗骨のところへ」（『群像』八三・二）……『個人的な体験』、『小説の方法』、『洪水はわが魂に及び』
- ◆ 「鎖につながれたる魂をして」（『文学界』八三・四）……『ピンチランナー調書』、『洪水はわが魂に及び』
- ◆ 「新しい人よ眼ざめよ」（『新潮』八三・六）……『雨の木』を聴く女たち』、『個人的な体験』、『ヒロシマ・ノート』、『同時代ゲーム』
- ◆ 「見せるだけの拷問」（『群像』八四・三）……「奇妙な仕事」
- ◆ 「メヒコの大抜け穴」（『文学界』八四・五）……『ピンチランナー調書』、『同時代ゲーム』、『雨の木』の首吊り男』など『雨の木』を聴く女たち』、『メヒコの大抜け穴』
- ◆ 『罪のゆるし』のあお草』（『群像』八四・九）……「父よ、あ

なたはどこへ行くのか？」、『新しい人よ眼ざめよ』、『同時代ゲーム』、『泳ぐ男―水のなかの『雨の木』』、『雨の木』を聴く女たち』

- ◆ 「いかに木を殺すか」（『新潮』八四・一）……『同時代ゲーム』
- ◆ 『懐かしい年への手紙』（講談社、八七・一〇）……「奇妙な仕事」、『死者の奢り』、『強権に確執をかもす志』、『セヴンティーン』、『政治少年死す』、『叫び声』、『個人的な体験』、『空の怪物アグイー』、『核時代の森の隠遁者』、『寛容の問題―日本の一フランス文学者をめぐって』、『受け身はよくない』、『父よ、あなたはどこへ行くのか？』、『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』、『記憶してください。私はこんな風生きて来たのです』、『ピンチランナー調書』、『万延元年のフットボール』、『洪水はわが魂に及び』、『同時代ゲーム』
- ◆ 『燃えあがる緑の木』三部作（『新潮』九三・九、九四・六、九五・三）……『懐かしい年への手紙』、『治療塔』、『治療塔惑星』
- ◆ 『取り替え子』（講談社、〇〇・十二）……『壊れものとしての人間』（↓『人間、この壊れやすいもの』、『政治少年死す』（↓『政治少年の死』、『万延元年のフットボール』（↓『ラグビー試合―八六〇』、『みずから我が涙をぬぐいたまう日』（↓『聖上は我が涙をぬぐいたまい』、『懐かしい年への手紙』（↓『懐かしい年に向かって』、『小説の方法』（↓『小説の手法』
- ◆ 『憂い顔の童子』（講談社、〇二・九）……『万延元年のフットボール』（↓『ラグビー試合―八六〇』、『懐かしい年への手紙』（↓『懐かしい年通信』、『政治少年死す』（↓『政治少年の死』、『

『M/Tと森のフシギの物語』(↓『メイトリアーク/トリックスター、森の不思議』、『取り替え子』(↓『取り替え童子』、『同時代ゲーム』(↓『同時代遊戯』、『燃えあがる緑の木』(↓『燃える木、緑の木』、『宙ぶり』(↓『サマソート』、『シンボジウム ノスタルジーの多義性』(〇一・三・二七東京日仏学院にて、「その山羊を野に」(↓『山羊を野へ』、『泳ぐ男—水のなかの』、『雨の木』(↓『水泳者—水のなかの雨樹』

上記のように作中に引用される作品名を並べてみると、まず、八〇年代の大江の創作方法の一つが旧作の言及であることが確然としてくる。一方で、繰り返し言及される作品とまったく触れない作品があり、すべての作品が言及されてはいないことが見えてくる。「セヴンティーン」二部作(『文学界』六一・一〇二)、『個人的な体験』(新潮社、六四・八)、『万延元年のフットボール』(『群像』六七・一〇七)、『洪水はわが魂に及び』(新潮社、七三・九)、『ピンチランナー調書』(新潮)七六・八九七)、『同時代ゲーム』(新潮社、七九・十一)、『雨の木—を聴く女たち』(新潮社、八二・七)はほとんどの作品において言及されている代表的な作品である。

これらの持ち込まれた引用は、新しいフィクションの中で一つのレパートリーとして機能する。他のテキストからの引用とは違って自作からの引用の場合、引用されている各作品に対して引用以前の個別作品としての単独性はもちろん、引用される場所を持つレパートリー性、その両方を考慮に入れる必要がある。引用に選ばれたテキストは、新しいテキストの中でもその個性を引きずりながら新しいヴィジョンを構築するし、自作からの引

用の場合ほとんどその傾向が強いと言える。しかし自作言及の行為者としての作家の意図のようなものと、それに対する読者の読みとして考えられるものとは必ずしも一致するとは言えないし、つねにその間にはズレが生じる。しかし、そのズレを期待した上での引用であるかどうかは当面の関心ではない。

鈴木啓司は「自作語り」¹⁰がもたらす究極的な作用を「作品と創作行為の価値転換」にあるとする。つまり、出来上がったテキストが新しいテキストの中では資料となり、そのような創作行為、文学行為自体を主題化する機能を持つ。自作引用もテキストの中のパフォーマンスとして作用するのは言うまでもない。自作引用は、日本語の文章の中に横書きの英文を入れることや、ある言葉だけ書体を変えゴシックで表記するなどの戦略的な手法と同じく、作家にとってはテキストの内部で行うパフォーマンスである。その結果、自作引用は、作品が完結した意味の構造体として「決定的評価を待つのではなく、進展するものとして流動的評価を要求するダイナミズムの場」¹¹に読者を誘導し、創作の行為がそれ自体とその手法に注目するよう要求するのである。大江がテキスト内で行っている自作引用がある「流動的評価」を指して演出するパフォーマンスであり、自らの創作行為に注意を促す戦略だとしよう。しかし、読者は旧作の再読とそれの創作過程を読むために小説を読んでいるのではない。そのためならば、わざわざ小説というジャンルを選ばなくともよいし、作家による他の言説と出会った方が早い。そもそも読者が虚構テキストに求めているのは、テキストの成立過程にあるとは言えないのである。読者としてはそのパフォーマンスが最終的にはどのような意味を生み出してい

くのかをどうしても見つけだしたいのである。本稿はこのような読者の観点を考慮に入れながら、大江の自作引用というテクスト内のパフォーマンズがどのような方向性を持ち、読者に向けて何を示そうとしているのかを見届けようとするものである。

三

そこで、「新しい形」の小説を目指す大江が戦略的な手法として採択した自作引用の実態を見ることにしよう。三部構成の『懐かしい年への手紙』の第二部第七章から十一章は、「僕」の作品をめぐる「ギー兄さん」の批評と「僕」の自作引用と言及が中心となっている。前述したように、八〇年代以降から大江の作品には自作引用が頻出するが、『懐かしい年への手紙』における自作引用は、他の作品におけるそれとは違う様相を呈してくる。つまり、「ギー兄さん」という人物の造形へ幅轉するのである。そこで、他の作品の中ではどのように自作引用が行われているのかを、作品ごとに引用・言及の頻度の高い『同時代ゲーム』（新潮社、七九・一）を通して見てみよう。¹²

まず、ブレイクの絵、予言詩や注釈書などの読みを媒介にしながら、障害を持つ息子「イーヨー」との生活を描いている「蚕の幽霊」（新潮）八三・一と「新しい人よ眼ざめよ」（新潮）八三・六) の中では『同時代ゲーム』が次のように言及されている。

また僕は『同時代ゲーム』という長篇を書いて、そのなかのいくたびも生きかえる族長の役割の人間を、**壊す人**と名づけた。そしてブレイクの現世にあたる、この墮落した現代世界

で、**壊す人**の肉体が細分化されて森に埋めてあるのを、ひとつずつ集めて再生させ、時代によりがえりをもたらす、そのような仕事を熱に苦しむ夢のなかで試み、ついにそれをよくなしとげえぬ少年の、悲嘆についても書いた。¹³

さて僕の幼少年時の夢に起源を持つこのヴィジョンは、ブレイクの言葉と、ピットワース・コレクションで名高い水彩による『最後の審判』の絵とをあわせて、キヤスリン・レインが分析するところにかさなってゆく。僕が自分の生の無意識に近い領域をふくめ、感じたり考えたりしたことはすべて、ブレイクのうちに予言されていたのかもしれないと思う、当の根拠はここにもある。(バラバラにされた**壊す人**の、死体の碎片というイメージは、僕の家を訪ねてきたアメリカの女子学生が問いかけてきたオシリス神話をはじめディオニソス神話、オルフェウス神話を介して、やはりレインの分析するブレイクの多用したシンボリズムにむすびつけることができる。生死の境界を越えて夜の森をさまよう僕少年自体、ブレイクの「失われた子供、見出された子供」のシンボリズムに属するともいえるのだ。)¹⁴ (ゴシック体は原文のまま)

ブレイク的ヴィジョンが下敷きとなっている両作品は、その中に『同時代ゲーム』の一部を切り取って持ち込むことよって、「壊す人」を中心とする土地の歴史と神話の世界をより多様化している。

一方、「メヒコの大抜け穴」（『文学界』八四・五）では、「僕」が

メキシコ・シテイで知り合った日本文学研究家カルロス・ネルヴオは、かつて『ピンチランナー調書』（新潮）七六・八（一〇）の草稿に興味を見たこともあって、『同時代ゲーム』の草稿も送る。「カルロス」は、「僕」との合作のプランとして、『同時代ゲーム』の草稿から切り捨てた部分の中から二つの断片を選び出し、スペイン語で書きなおした。「僕」はそれを「カルロス」の死後受け取る。つまり、『同時代ゲーム』の草稿を「カルロス」が書き換えたものとして紹介されるのが、「メヒコの大抜け穴」である。この作品も『同時代ゲーム』の草稿の一部から生まれたという意味で、『同時代ゲーム』の世界を多義的なものとして構築している。そして、『同時代ゲーム』では意図的に隠蔽したとする「大いなる女たち」の物語、その中でも「世界舞台」を中心とする村の女たちの活躍を描いている「いかに木を殺すか」（新潮）八四・十二の場合も、同じく『同時代ゲーム』の世界を拡げているのである。大江自身「旧作のさまざまな一節の引用は、作者の意図、つまり書く側の小説のたくらみとしては、過去のさまざまな時期の作品の、文体とイメージのつくり方と、現に進行する作品のそれらとの、差異を生かす」し、また「地の文章と引用の文章のズレを生かして、作品レヴェルの文体の、多様化をはかる目的」¹⁵があったと述べているように、上記の作品における自作言及と引用は、旧作『同時代ゲーム』が決定的な意味として固定されることなく、流動的なものにする作用を持つと言える。

ところが、当の『懐かしい年への手紙』は、上記の作品のように旧作の文章が絶えず新しいヴィジョンを生み出し、作品レヴェルで文体を多様化していくというより、「ギー兄さん」のイメー

ジづくりの資料のように用いられる。『懐かしい年への手紙』では、『同時代ゲーム』に対する言及が「壊す人」をめぐる一連の作品の誕生のいきさつ（作品誕生における「ギー兄さん」の役割の大きさ）を説明している。

戦争末期、「地方で一番の山林地主」の息子「ギー兄さん」の勉強相手として屋敷に通い始めた「僕」は、そのころ、「ギー兄さん」と土地の神話と歴史を研究しそれを本に書く約束をするが、故郷には戻らず、東京で作家活動を続ける。一方、「ギー兄さん」は東京の大学を出た後、故郷に引き揚げイェーツやダンテを読みながら、故郷の地形を研究し、森を守る生活をする。六〇年安保闘争の最中、「僕」が中国へ出かけていた時、妻の「オユーサン」が安保デモに巻き込まれていると思いこみ、妻を救出するために、デモ現場に出て頭に負傷を負う。その後「全身をみたくしている憤怒に発して、自分自身をはつきり現実世界に押し込めた」¹⁶す決意をし、具体的な現実的プランとして「根拠地」——「美しい村」建設に励む。ところが、安保デモの時「ギー兄さん」を助け、付き添え人として谷間へ来て根拠地運動にも参加していた新劇女優の「繁さん」を強姦殺人する事件を起こし、長い獄中生活に入る。下記の引用は「僕」が十年間の刑務を終えた「ギー兄さん」を訪ねた時の二人の会話である。

——ギー兄さんのいうとおり、まだ僕には自己の回心を書く時期が熟していないよ。それならば、いったんヒカリと家族の主題を離れてね。森のなかの生成と発展ということを、神話と歴史をからめた具合に書こうかと思う。それこそ子供の

僕が、ギー兄さんからすすめられた、歴史の学問のかわりのようなものだね。

——…「壊す人」の話を書くの？

——妹の手紙で、ギー兄さんが森のなかの土地の昔語りをまとめているらしいと知ってから、僕も「壊す人」のことをあらためて考えるようになったのね。城下町を追放された不良仲間と森のなかに村を作りだして、百歳以上も生き延びてからは圧制者になった。そういう人物はね、やはり僕らの土地独特のものでしよう。

——自分としてはなにも書くつもりはなかったんだよ。それが独房で、ともかく年寄から聞いていることはノートにとろうとしはじめたのはね、やはりKちゃんに書いてもらいたいからで…：間接的にきみを挑発しておく気持もあって、アサちゃんに「壊す人」伝承のことをいつてやつたようにも思うね。隣町郷土史研究会の資料を見たいと、彼女に入手方を頼みもしたわけだけど。…：それじゃ自分がこれまで集めてきたものは、全部Kちゃんに送ろう。¹⁶

「僕」が「壊す人」の話を書く決意をするのは、子供の頃の二人の約束が心の奥底にあったし、「ギー兄さん」が資料の収集などで間接的に「僕」を書くよう「挑発」したからであることが暗示されている。このように自作引用と自作言及は、「僕」の作家活動における一番の助言者・協力者・批判者としての「ギー兄さん」を描くことに繋がってくるのである。それは自作引用という手法を通して「ギー兄さん」が六〇年代以降の作品の様々な人物

像に投射されていく過程を見ると更に明らかになるだろう。「ギー兄さん」は様々な作品から重層的イメージを分かち持つ人物として形成されていく。この時の自作引用は、一人の人物を最小公倍数とする作品群からさらに最大公約数的な人物像を造形する役割を担っている。つまり、旧作における人物のイメージを喚起させ、すべてのイメージから（そのイメージを分かち持つように）新たなキャラクターを形成する機能として作用しているのである。

四

そうすると、自作が引用・言及されるたびに「ギー兄さん」はどのような人物として造形されていくのか。

ギー兄さんの手紙のなかの、とくに重要ではない一句から続けるが、括弧つきで引用されている、隠遁者ギーというのは、僕が『万延元年のフットボール』と、もうひとつの短篇に書いた人物の名だった。狂気して森に住居することになり、やがては不慮の死をとげた忘れがたい実在の人物のことを、村での呼び名のままに。その際、ギー兄さんと当の人物を結びつける気持ちはなかった。小説を発表した時、ギー兄さんは獄中であって、とくに僕に向けては死んだ人間のように生きる、といっていた。僕は両者の名の音における共通も、頭に浮かぶことがなかったのに、獄中で小説を読んだギー兄さんは、当時もかれと文通のあった妹に、しばしば隠遁者ギーと名乗ったのであった。（中略）僕の妹は、ずっと森のなかの谷間に住みつづけている者として、ある年のはじめの御霊祭で

起った悲惨な出来事をつたえてきた。僕はその手紙にもとづいて、『万延元年のフットボール』の後日談を短篇に書いたのである。隠遁者ギーが、日頃暮らしている森から降りて、県道と橋への道の四つ辻に立って説教したという言葉も、詩のごときものとして書きつけていた。¹⁷

「ギー」は、『万延元年のフットボール』（群像）六七・一〜七）の中で本名が「義一郎」とされ、「青年学校を出て代用教員」をしていた「谷間で最上の知識人」であり、徴兵を恐れて森に逃げて以来谷間の人間社会に戻ることなく、森の中で生活している人物である。「核時代の森の隠遁者」（中央公論）六八・八）では、『万延元年のフットボール』の内容を引き継ぎ、「村民の不安の総量をひとり担ってくれる贖罪羊」のような存在である。「鷹四」の殺人現場を目撃したことを話のネタにして村の共同体に再加入しようとするが、許可されずはじき出される。ある時から「隠遁者ギー」は「核爆弾」とか「死の灰」などの言葉を使い始め、「野に叫ぶ人さながら谷間のありとある場所で叫んで」回る。この「隠遁者ギー」の「詩のごときもの」が引用される。

核爆弾と人工衛星とが撒きちらす／放射能の灰とラジオ光線の毒とに／ありとある市ありとある村の／人間家畜栽培物が浸蝕される時／森におこっているのでは驚くべき／生命の更新である。森の力は強まり／ありとある市ありとある村の／衰弱は逆に森の回復である。／放射能の灰とラジオ光線の毒こそは／樹木の葉と地面の草と湿地の苔に／吸収されて「力」

となるからだ。／樹木と草の葉が炭酸ガスに殺されず／酸素を生むことを見よ／核時代を生き延びようとする者は／森の力に自己同一化すべくありとある市／ありとある村を逃れて森に隠遁せよ!¹⁸

「ギー兄さん」は、「ギー」という名前の由来と「隠遁者ギー」の「詩のごときもの」の引用によって、『ヒロシマ・ノート』（岩波書店、六五・六）、『核時代の想像力』（新潮社、七〇・七）、『核の大火と「人間」の声』（岩波書店、八二・五）などで示している、大江自身の核時代における人類の極限状況とそれに対する省察と現代文明観を表象する存在、共同体のスケープゴート、中心からはみ出された周縁のイメージを一身に引き受ける存在として造形されるのである。

— Kちゃんね、この長篇『万延元年のフットボール』引用者註でかれ自身にかさねるように蜜三郎という人物を書いて、弟の鷹四に犯罪をおかさせているわけだが、あれはよく考えてみると、年齢は逆転してあるにしても、自分とKちゃんとの関係に根ざして書かれていると思う。自分の犯罪があり、その裁判記録を読むということがなかったらば、Kちゃんも鷹四の犯罪は発想しなかったのじゃないか?¹⁹

「僕」の一番の読者であり、批評者である「ギー兄さん」が『万延元年のフットボール』を読んでから出した手紙の内容である。ワゴン車から飛び降りて倒れている「繁さん」を石で殴って殺し

た後、屋敷に戻った「ギー兄さん」は、「朱色の顔料を選ぶと、短く刈っている頭と顔を塗りつぶし、肛門にキウリを差し込んだ素裸で、エビス様の乗っかかっている頑丈な梁にロープをかけて縊死をはかった」。これは『万延元年のフットボール』で、新劇団の団員である妻を保護するために安保闘争に参加し、武装警官隊の警棒で頭を割られ、その後、躁鬱症にかかっていた「蜜三郎」の友人の滑稽な恰好の自殺と同様である。このようにして「ギー兄さん」は、核時代の状況に悲嘆し、森の力の回復にこそ人類救済の道があると叫ぶ「隠遁者ギー」に、『万延元年のフットボール』の「蜜三郎」の友人に（安保闘争現場での負傷とその後の奇怪な自殺という面において）、また「鷹四」に（強姦殺人）多元的に重なって行くのである。30. まるで「ギー」という名前を縦軸に旧作が再構成されていくようである。

その他に『洪水はわが魂に及び』（講談社、七二・一〇）が言及されるところでは、「Kちゃん」が大学受験に失敗し「ギー兄さん」から英語と英詩を教えてもらった時印象に残っていた箇所を、「大木勇魚」が「言葉の専門家」として「自由航海団」の若者たちに行った英語教育の内容にそのまま使ったとされている。そして「小松川事件」（一九五八年）と知られる在日朝鮮人李珍宇による女子高生強姦殺人事件をモデルにした『叫び声』（群像、六二・十一）においては、語り手の「僕」の感情に根拠地への呼びかけにもかかわらず帰らなかったことに対する遺恨の思いが、特に小説の最後の部分に投影されるとされる。

自作引用は、作家生活に入った「僕」の精神的・現実的領域に深くかかわってくる「ギー兄さん」による批評の形としても行わ

れる。『個人的な体験』（新潮社、六四・八）がハッピー・エンドであることを問題にする批評に対して、「ギー兄さん」の「実際的な提案」（最後の章における大幅の削除）として小説の結末部分が引用される。そして『死者の奢り』（『文学界』五七・八）に対して「大学新聞に載った最初の短篇（奇妙な仕事）引用者註」との対比で、鋭くかつ適切に批評する「ギー兄さん」の手紙²¹と「僕」の実際の家族をめぐる一人称の語り方に対する批判²²は、「僕」の自己批評でもある。

様々な作品のなかに投射された「ギー兄さん」は、大江にとつて「そのように生きるべきであった理想像」²³であり、大江が創り出した虚構世界に生きる「ギー兄さん」との対話は大江の「私」との対話である。また、小説家としての「僕」の「私の遍歴」の物語、「私を前景に押し出す小説」²⁴すなわち、大江の「私」小説である。

五

八〇年代の代表的長編『懐かしい年への手紙』は、発表当時から作家大江をモデルにした「私小説的」、「自伝的」作品として受け止められてきた。物語内部の出来事が大江の年譜とほぼ一致しているし、作家「僕||Kちゃん」の作品とされる小説が大江のそれと同じである。自伝的な性質の強いこの作品によって再び私小説としての読みに引かれがちであったのも事実である。この作品に対して小森陽一は、「私小説」としてではなく、「私」とは何か、「私小説」とは何かを問いかける作品として読むべきことを提案する。小森によれば、日本の「私小説」は書く側、表現する側に

おける制度としてではなく、あくまでも「小説を読む側の制度」として存立してきたとし、こうした「読者の側の解釈の共同体が小説の作者、ないしは作家像を創りだすシステムとして、かなり長期間にわたって作動しつづけてきた」²⁵ことを指摘する。小森の違う表現を借りると、「ジャーナリズムにおける情報流通とその商品化の仕掛けを、常にあらわにしているジャンル」²⁶が「私小説」である。つまり、「私小説」的読みは、虚構世界の登場人物を現実世界の實在のモデルに還元して（一対一に対応させて）読もうとする読者の欲望によって、テキスト外の情報を取り入れる読書過程で生じることである。

大江の作品は近代日本文学において否定的な評価を受けてきた私小説とは違う「私」小説と呼ぶべき世界を追求している。例えば、作家自身の生活体験や心境告白を一人称の視点で書き、他者という領域が小説内には存在しないような（他者も「私」の中の存在であるような）世界とは違って、大江の場合は、もっぱら「私」の視点だけで世界を表象しているのではない。大江における「私」は、自ら創出した架空の人物によって分析され、批評される、自己批評的な「私」である。つまり、独我的な存在としての「私」の宇宙ではなく、「私」と対立する他者の存在を積極的に取り入れようとする「私」と言えよう。確かに作家としての大江の家族やその周辺の人物など、テキスト外で実際に同定可能な面がなくはない。が、作中で「私」と大きく係わり、「私」について語る核心人物が虚構の世界で生まれた人物（例えば「ギー兄さん」）であって、テキスト外で特定の実体や同一性は求めがたいのである。この点が大江の作品を「私小説」とは言えない理由の一つである。

比較的早い時期に大江は「私小説について」（群像一六六・一）という文章を書いている。その中で今日の日本文学における「私」の問題は、いまだにその深淵が明らかにされていない分野であり、これからも追及されるべき領域として残っていると述べている。アメリカの作家ノーマン・メイラーが人間の「性」を徹底的に書くことによって「私」を書き抜いている作家だと評価している大江は、文学の中の「私」の問題について次のように語っている。

一箇の爆弾がすべての人間の同時の死の可能性をほめかして、すべての人間の運命を統一したとき、逆に個人は極度にその「私」の重みを思い知った。作家たちの眼にもっとも重要なものと見える存在は、すべて「私」の内部の深淵に沈んで不安なきらめきを発しているようになった。「私」は征服されるどころか、最強の敵となつて城を構築してしまつたわけである。文学者は、自己探検の攻撃をかけるほかない。私小説は又新しい形で現われるだろう、この予言を読みかえしながらぼくが私小説に関心をもつのはこのような事情からである。²⁷（傍点は引用者）

文学における「私」は文学者が想像力の世界で「自己探検」することによって征服できると語る大江が、私小説に引かれる魅力として取り上げているのは「生と死についての信仰告白」²⁸である。大江は、今日の小説に欠けている要素は作家の「信仰告白」であると、それ故、私小説は「私」の探求の表象として、また「新しい形」の私小説として現れるだろうと展望している。この

ように六〇年代に「私」を採求する方法として注目していた私小説が、大江文学に「新しい形」として現れはじめるのは、八〇年代からである。

また自作引用が著しくなってきたなか、大江は「自作の引用にはじまり、引用がすべてを覆うと思われる日へ向けて」というエッセイを書いている。その中で過去の自作からの引用を小説の「新しい特質」だとする。その理由は、時間の経過を経たそれぞれの時期の作品を、引用の文として持つてくることによって、現に創作中の作品の文体とイメージにおける差異を活かし、作品の多様化を目指しているからだと述べている。そして作家、詩人、思想家らの作品からの引用は、彼らの「人間の実在感、リアリティー」を再創出できるし、日本語の世界に外国語のテキストの導入は「単純でない響き合い」²⁹を提示できるからだとする。ところが、このような手法の模索は「新しい形」の私小説へ帰結していくのである。

いわゆる私小説の場合（中略）書き手＝主人公の家庭生活については、小説のテキストにあらためて書かれない了解事項が、読み手との間に取りかわされているのです。いわゆるメタ・テキストとして、作家の私生活を読者があわせ読むことにより、私小説のテキストは意味の伝達を完了します。僕はそのようなメタ・テキストなしで、引用さえ読まれるならば、小説の回路は読者に開かれている、というように書きたいと思いました。³⁰（傍点は原文のまま）

旧来の私小説はテキストとテキスト外のインサイダー情報が混じり合って読まれることによって意味伝達をしてきた。が、大江が構想する「新しい形」の私小説とは、テキスト外の情報抜きに、テキストの中に引用される文章だけで読みとられる「私」を表現する小説である。加賀乙彦との対談³¹で、今までのフィクションを「全部結集して、自伝の形」で書くことを加賀に勧めているが、『懐かしい年への手紙』こそ大江の三十年間のフィクションを「結集して」、「Kちゃん」に語らせている「自伝の形」の小説であり、自作引用を通して「私」を表出する「私」小説である。そして読む側でなく、書く側の制度として「私」を探求する作品であり、過去に発表した自作引用と架空の人物による作品・作家批評を取り入れる形を取った自己史である。

創作方法の一つとしてテキスト内で行うパフォーマンズ（引用）は、引用されるテキスト自体が持つ固有性によって、当のテキストの中で同和しない異質の要素として、読者を緊張させる機能を持つ。また、一つのテキストの中に多様な文体を取り入れ、ポリフォニックな空間性を与える。特に和文の中の英文の引用、縦書きの中の横書きの文章は、読者の視覚に訴える異化効果を十分に持つ（例えば、『懐かしい年への手紙』の中のイエーツの詩を原文のまま引用しているように）。しかし、『懐かしい年への手紙』の自作引用の場合は、（同じく自作を引用している大江の）他の作品とは違って、一人の人物（ギー兄さん）を造形する役目として機能していた。同じ根っこ³²から出た二人が、それぞれの人生を歩み、その根っこに回帰（回心）する「ギー兄さん」。その「ギー兄さん」の一生を通して「自己の死と再生」の物語を書こうとする「僕」。自作

引用は「僕」の自己史を編成する資料として用いられた。引用の文章によって表現される「私」、大江のいう「新しい形」の創作はすでに『懐かしい年への手紙』で試みられていたのである。しかし、「私」を表に押し出し、その「私」と正面から向き合おうとする大江が、書く方法として採択した自作引用・自作言及・自作解説は、自己言及性がもたらすパラドックスをはみ出す作品(『取り替へ子』と『憂い顔の童子』)に至るのである。

【注記】

- 1 レヴィイストロース／大橋保夫訳『野生の思考』(みすず書房、七六・三)二三頁
- 2 レヴィイストロースの「プリコラージュ」という用語を通して引用の問題を考察するのは、宮川淳の「引用について」(『現代美術の思想』一九七二年五月号)においても詳細に述べられている。
- 3 ジュリア・クリステヴァ／原田邦夫訳『記号の解体学―セメイオチケ』(せりか書房、八三・一〇)六一頁
- 4 ロラン・バルト／花輪光訳『物語の構造分析』(みすず書房、七九・一)八五〜八六頁
- 5 宮川淳『引用の織物』(筑摩書房、七五・三)一一七頁
- 6 一九六五年文芸春秋刊『厳肅な綱渡り』の第三部「文学とはなにか?」、特に「第三部のためのノート」の中で、「考えてみれば、のぼくの文学的バック・グラウンドは、サルトルとN・メイラーと、そして日本の戦後文学という三つの拠点にはさまれている三角地だった」(一五五頁)と述べており、また「自作の引用にはじまり、引用がすべてを覆うと思われる日へ向けて」(『波』一九八四年十二月号)に自作・他作からの引用について述べている。

7 大江健三郎『私という小説家の作り方』(新潮社、九八・四)四一〜四二頁

8 浦一章『ダント研究 I—Vita Nuova、構造と引用—』(東信堂、九四・一)五六頁

9 岩倉具忠『ダントの言語観とその背景―附、『俗語詩論』第一巻全訳』(『イタリア学会誌』一九八〇年二十九号)二頁

10 大浦康介編『文学をいかに語るか―方法論とトポス』(新曜社、九六・七)四七四頁

11 上掲書 四七三頁

12 榎本正樹は、大江の八〇年代文学に対し、「同時代ゲーム」をいかに乗り越え自己表現のテクストとして相対化していくかという過程に費やされたといつても過言ではない。それほど大江は『同時代ゲーム』にこだわり、逆にいえばその牽引力から離脱することができないまま、作家生活を続けてきたといっている(『大江健三郎の八〇年代』勁草書房、九四・一一、二〇一頁)と述べている。スタイルに変化を与え異化したものだとはいえ、『同時代ゲーム』における「四国の森のなかの、谷間の村」の歴史と神話は、大江が創り出した神話の原型のように、八〇年代の作品の中で繰り返言及されることに對する指摘としても考えられる。

13 『蚤の幽霊』『新しい人よ眼さめよ』(新潮社、八六・六)一四五頁

14 『新しい人よ眼さめよ』(二七七〜二七八頁)

15 大江健三郎「自作の引用にはじまり、引用がすべてを覆うと思われる日へ向けて」(『波』一九八四年十二月号)。引用は『小説のたくらみ、知の楽しみ』(新潮社、八五・四)による。一七一〜一七二頁

16 『懐かしい年への手紙』(講談社、八七・一〇)四一八〜四一九頁

17 『懐かしい年への手紙』一六〜一七頁

18 「核時代の森の隠遁者」『われらの狂気を生き延びる道を教えよ』（新潮文庫、七五・十一）一〇八〜一〇九頁

19 『懐かしい年への手紙』三九九頁

20 『懐かしい年への手紙』以降の『いかに木を殺すか』、『燃えあがる緑の木』、『宙返り』などの作品の中でも「ギー」という名は新たなイメージが与えられ登場していることは注目すべきである。

21 「辛い労役を行なったがいっぱいくわされて酬われることはない、疲れた若者の内面の眺め、ということ、どちらも終っていいものだろうか？ふたつの短篇をくらべてみると、はじめの短い作品のほうが、どんづまりの若者は生きいきしている。ふたつめのほうの若者は作者の繰りかえしを気にかけてかねーなんだか忸怩たる様子じゃないか？／Kちゃんよ、文芸雑誌には不切があるとしても、きみは『死者の奢り』をあのようにならなかつた」『懐かしい年への手紙』二七七頁

22 「しかしそれをやるについては、小説を書く人間として、よくよく覚悟をかためてでなければならぬのじゃないか？Kちゃんよ、きみはその覚悟をよく意識化しているかね？」『懐かしい年への手紙』四一四頁

23 大江健三郎「著者から読者へ」『懐かしい年への手紙』（講談社文芸文庫、九二・一〇）五九五頁

24 「僕」の一人称小説に対する「ギー兄さん」の批判の手紙の中からの引用。『懐かしい年への手紙』の四一五頁参照

25 小森陽一「小説と〈私〉性―近代小説と『懐かしい年への手紙』『小説と批評』（世織書房、九九・六）二二七頁

26 小森陽一「歴史認識と小説―大江健三郎論（一）」（『群像』〇一・五）二一九頁

27 大江健三郎『厳肅な綱渡り』（文芸春秋新社、六五・三）一七二頁
28 上掲書 一七七頁

29 大江健三郎「自作に引用にはじまり、引用がすべてを覆うと思われる日へ向けて」前掲書 一七〇頁

30 上掲書 一七一頁
31 大江健三郎／加賀乙彦「長編小説、時代の鏡と層をなす語り―『炎都』

『日本人と宗教』（潮出版社、九六・十二）二九五〜二九六頁

32 ここで根拠ことは、「ギー兄さん」と「僕」が生まれ育った故郷の森と土地を巡る神話と歴史の世界、ダンテとイエーツの世界など、二人があこがれる世界、追求する世界でもある。

（九州大学大学院博士後期課程三年）