

---

---

大江健三郎『水死』と  
『みずから我が涙をぬぐいたまう日』

フィクションはいかにして生成するか

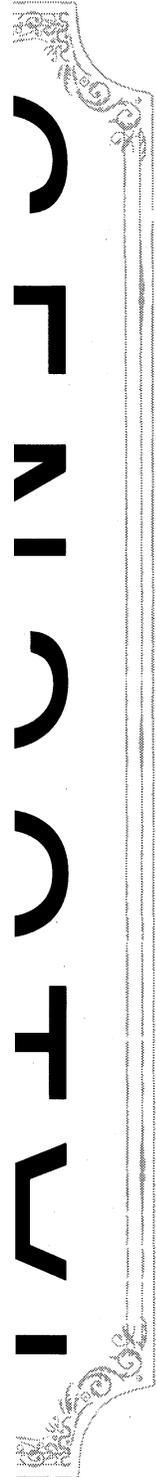
*KOTANI Eisuke*  
小谷 瑛輔

---

---

言語態  
GENGOTAI  
第12号

【2012年12月】



---

大江健三郎『水死』と  
『みずから我が涙をぬぐいたまう日』

フィクションはいかにして生成するか

---

KOTANI Eissuke

小谷 瑛輔

## 1. 作中で解釈される長江古義人の／大江健三郎の過去作品

大江健三郎『水死』は、父の過去の言葉や行動について解釈しようとする主人公長江古義人が、他の人々が父をどう解釈したかと向き合い、また自身の解釈の欲望自体も周囲の人から様々に解釈され、そうした多方向的な解釈のネットワークの中で自らの言葉を紡いでいく物語である。

それはつまり、言葉を発すること、言葉を受け止めること、受け止めた言葉に解釈を加えて発し直すことの問題が、誰も特権的な安定した位置に身を置けないものとして扱われているということでもある。『水死』の作中世界の出来事においては、小説家長江古義人は、一方では一人称の語り手であるが、他方で特権的な言葉の統御者ではなく、他の発言者や解釈者達とのネットワークの中の一つのノードに過ぎない。『水死』において、長江古義人という作家は言葉との関わりにおいて常に能動的のみ関わるのではなく、同時に受動的でもあらざるを得ず、古義人の言葉の世界はそうした相互作用の中に生成することになる。

古義人の欲望自体が解釈の俎上に載せられるとき、素材となるのは古義人の過去作品である。『水死』において古義人の過去作品として登場するのは、いずれも大江健三郎の過去作品のタイトルそのままとなっている。それらの作品の中で、登場人物達によって最も多く引用され、対象化され、問題化されている古義人の過去作品は、『みづから我が涙をぬぐいたまう日』である。本稿は、この『みづから我が涙をぬぐいたまう日』と『水死』との関わりを考えることによって、『水死』において示されるフィクション生成の問題を明らかにする試みである。

この長江古義人の作品は、ブロック引用のような箇所もあり、大江健三郎の『みづから我が涙をぬぐいたまう日』（以下、『みづから』と略して記す）と全く同じ文字内容を備えていることが示唆される。

このように実在の作品名を前にすると、熱心な大江読者であれば、『みづから』がどのような文脈で書かれ、どのような意図で書いたか、そのことについて大江自身がどう語っているか、といった種々の情報を想起することが出来るだろう。古義人の過去作品について作中での語られ方を踏まえて考えることが、大江健三郎について考えることとどこか繋がるような仕掛けがなされているのだとも言える。

しかし、文字内容は同じであっても、大江健三郎にとっての『みづから』と長江古義人にとって

の『みずから』の位置付けは全く異なっている。大江健三郎が『みずから』を書いた動機は、二・二六事件、その事件で死刑判決を受けた磯部浅一の天皇への呪詛、それから影響を受け<sup>(1)</sup>『みずから』執筆の前年に齎起し自決した三島由紀夫、といった一連の現実の出来事に対する返答——すなわち講談社文庫版の自作解説の言葉で言えば「三島批判<sup>(2)</sup>」——であったのに対し、長江古義人がこれを書いた動機は、『金枝篇』、高知の先生、父親の齎起という、『水死』の作品世界に固有の系列と関わるものである。作中では、作者大江健三郎に固有の執筆動機は消去され、代わりに長江古義人に固有の執筆動機が置かれており、それが他の登場人物によって解釈され、批判され、議論の対象とされる。大江の問題が消去されていることは、『みずから』が単にテキスト論的に読まれるべきこと、すなわち作家の意図から自律したテキストとして扱われているということ意味するのではない。そうではなく、『みずから』は作家長江古義人の意図と深く関わる作品として、登場人物によって問題化されるのである。

たとえば古義人が昔アサに送った手紙には「自分が描いているのは、父の内面の、真実なのだ」と書いており、作者長江古義人自らが、作品の問題を自らの意図に還元してみせている。また『みずから』に書かれていることの多くが、父の事件という『水死』作中世界の事実と深く関わっていることに対して母親は怒り、「私と母との間の「義絶」」が生まれている。またアサは『みずから』の中に「小説以前にある、少年の実体験」を指摘し、それを改めて批判している。

すなわち『水死』においては、『みずから』は作者の意図と独立したものであることは許されおらず、ある意味で作家論的に読まれるべきものとして俎上に載せられるのである。従って我々は『みずから』を、まず作家大江健三郎から切り離し、作家長江古義人のものとして再び作家論的に扱うことが求められている。その上でこそ、『水死』における、文章を書く者と解釈を加えて表現する者という重層的なコミュニケーションの回路について、検討していくことが可能になる。

## 2. 小説『みずから我が涙をぬぐいたまう日』

『水死』の中の『みずから』について考える前に、そもそも『みずから』という作品がどのようなものであったかを、大江健三郎の作品であるという文脈を一旦外し、表現そのものに即して見ておこう。

- 
- (1)三島由紀夫「英霊の声」(『文芸』一九六六年六月)、  
「『道義的の革命』の論理」(『文芸』一九六七年二月)  
など
  - (2)大江健三郎「著者から読者へ 少年の魂に刻印された……」(『みずから我が涙をぬぐいたまう日』講談社文芸文庫、一九九一年二月)

『みずから』は、地の文と二重括弧内の文が交互に書かれるという叙述の形態を持っている。まず地の文に「かれ」の語る物語があり、そしてときどき挿入される二重括弧内の文で、その物語を語り出そうとする「かれ」と、それを批判する「遺言代執行人」、母親らの言動が描かれる。すなわち、「かれ」が語る物語と、その生成（そして頓挫）の過程という二つの層が示されている。このことによって『みずから』は、語りの内容に対してだけでなく、その内容がいかに生成したのかという過程に対しても、すなわち二重に読者の関心を向けさせることになる。自称「気狂い」の語りを中心となっている上に、その「かれ」自身も曖昧な記憶として語る為、作品の筋を要約することは困難ではある<sup>(3)</sup>が、「かれ」の語りの内容の変化と、それをもたらす周囲の人物との関わりの推移が描かれていると見ることができる。以下、この二つの層において示される彼の欲望の変遷を整理してみよう<sup>(4)</sup>。

「かれ」は、「ハッピー・デイズ」をよみがえらせること、「ハッピー・デイズに向ってまっしぐらに遡行し、その過去の細部のある一点を、はっきりとかびあがらせる」ことを目指している。「かれ」ははじめ、その日々の核心を、「ある「誕生」の瞬間」に求める。その「誕生」については、「最初の電報が着くとすぐ、あの人からも母親からも、それぞれが単独に満州国へ打つ電報のために走り使いをつとめさせられたんだ。おれははじめておれの家で、現実にも有効性のある人間と認められたのさ。その意味でもおれの「誕生」だったんだよ」と説明される。

「かれ」はその「誕生」以来、父親に奉仕する生活へと入ってゆくが、「かれ」の奉仕を意味付けるべき父親の活動の目的は、なかなか明らかにならない。「かれ」の仕事は「スパイをひとり探しだしたいと功名心からられている谷間の志願密告者から、あの人を警備」するといったようなものだが、父親が実際にスパイであるのかどうか、スパイであるとしてどこに協力してどこと敵対するスパイなのか、曖昧なままである。出来事の意味を明らかにする為の鍵、「ハッピー・デイズの全体を最終的に輝かせた動力源、光源」は、「木車」のあの人とともに地方都市へむかった日にあるようだが、そもそも父親を「連れ出した将校たち兵士たち」が何者かということになると、「軍を脱走してきた」者のようにも、「進駐軍の兵士の格好をしている者ら」のようにも思われ、彼自身にもはっきりしない。回想の中で母親は「あの人にはスパイの能力はない」と否定するが、「かれ」は父親がスパイと見なされているという認識に固執し、また「問題の軍人たちが、どのような軍装

---

(3) 渡辺広士「解説〈天皇〉神話の多義性」（『みずから』に多くの示唆を受けている。

から我が涙をぬぐいたまう日』講談社文芸文庫、一九九一年二月）では「大江作品の中でも最も異様で、読みにくいテキスト」とされている。

(4) 『みずから』の主人公の語りを母親が強く規定していることは、服部訓和「「あの人」を問うこと——大江健三郎「みずから我が涙をぬぐいたまう日」（『日本語と日本文学』平成二十一年二月）に詳しく指摘されている。本稿の以下の分析も、服部論

であられたのだったか」について「やはり全体的にあいまいで確実な細部が思いうかばない」と主張する。

ここで「遺言代執行人」と母親が初めて「かれ」の口述内容をはっきりと否定する。その日は「誰ひとり軍服を着てはいなかった」のであり、蹶起は敗戦「の翌日の十六日」であったというのである。

この指摘を受けて、それまであやふやであった「かれ」が蹶起に与える意味付けは急速に一つの方向性に収束してゆく。軍人達は「徹底抗戦派の軍人達」であって、彼らを撃ち殺したのは「米軍機」であったということになってゆくのである。蹶起の目的は「戦ッテ死ヌ」こと、そしてそれが勝利を期待できないものであって「大内山上、人間ノ花トチロウ」ということ、すなわち「殉死」として意味付けを固めてゆく。

しかし、母親はさらに「かれ」の主張を否定する。母親によれば、軍人達は「当の人を爆撃するという意気ごみ」であったのであり、軍人達が天皇の意味で歌っていたと「かれ」が想起する「Heiland」は実は天皇ではないと言う。母親は「かれ」の想起を「この子は、いったい真面目なのやら、そうでないのやら」と批判する。母親によれば、父親達は殉死どころか逆に「大内山ヲ爆撃スル」ことによって「真ノ国体ヲ護持スル」と言っていたという。しかもそれはそもそも蹶起に至らないことを見込んだ「にせ蹶起」であったという。母親は、天皇殺害の蹶起という真逆の解釈によって殉死という解釈を否定し、しかもその蹶起さえも偽物であると、父親の行動を二重に否定するのである。

「かれ」はこれを聞いて「ハピイ・デイズ最高潮のお祭りの、核心の構造はより明瞭」になったと述べ、天皇を「国体そのものとして、真によみがえ」らせるという抽象的な目的が提示されることになる。

以上が『みずから』において「かれ」が「ハピイ・デイズ」に与えようとした意味付けの変遷の概略である。出来事をどう意味付けるかははじめは迷っていた「かれ」は母親の提示する情報を取り入れてゆき、次第に出来事の意味付けの方向性を固めてゆく。「かれ」は、自覚の上では、母親の呪縛から逃れ、自ら進んで父親に呪縛されようとしていたが、実のところ、「かれ」が作り上げる物語の根幹は、父親ではなく母親に由来するものによって作り上げられてゆくのである。

そもそも、序盤で明らかにされていた通り、「あの人」という父親に対する独特の呼称は、母親

が用いていた言葉から借りたものである。それに加え、自分が発狂しているという発想も、「母親は、かれがじつは三歳の時に発狂してずっとそのままなのであり、あの人の死によってその狂気が昂進したのみだ、大切なことはかれが幼児のぶんざいでとつくに発狂してしまっていたことなのだ、とっていた」とある通り、母親に言われたことがもとになっていることが示されている。

「かれ」の妄想のクライマックスにおいて提示される中心的な観念は、「かれ」の「ハビイ・デイズの堅固な光の構造」をもたらした父親の最期の瞬間に、「見ルベキホドノコトハ見タ」という言葉を投げかけて貰えたということ、そして作品のタイトルともなっている「天皇陛下ガミズカラソノ指デ、涙ヲヌグツテダサル」というイメージ、この二つである。しかし実は、これらは二つとも父親に由来する言葉ではなく、母親から由来したイメージを父親のもとと彼が位置付けているだけであることが明かされる。

まず、「見ルベキホドノコトハ見ツ」という言葉は、母親の実父から母親宛の手紙にあった『平家物語』の言葉から取られていることがすぐに暴露されてしまう。父親の言葉として最も神々しい価値を与えられていた言葉は、実は父親とは全く関係のない、母親の持っていた手紙の言葉なのであった。

また作品の終盤、母親の「ふたつのザラザラした肉の薄い親指の腹が、「かれ」の両がわの眼じりの涙を手慣れたやりかたでいっしょにぬぐいとってしまう」というところに、かれが天皇や父親由来のものと思ったイメージの根幹が実は、「手慣れた」と書かれているように幼時から母親にされてきた経験に基づいていたことがあっさり示されてしまう。「かれ」の口述内容は「石段の上で待ちうけるものはすでにあの人であるのかどうかさだかでないが(中略)かれはそれが誰であれ、かれを確かに待つ者の膝もとにたどりついて、血を、そして涙をぬぐいとってもらえるだろう」と締め括られている。こうして作品が結末に至る過程で明らかにしていくのは、本来母親の愛への希求であったものや母親から与えられたイメージを、母親由来のものであることを否認し、父親や天皇に由来するものであると捉え直そうとする「かれ」の歪んだ認識の生成の様態なのである。

母親は、「かれ」が再現しようとする父親の蹶起の目標は実は父親が本当に目指したのではなく、父親が「かれ」に信じさせようとしたフィクション、つまり「にせ蹶起」であったと暴露するのだが、母親が父親の言動をフィクションとして規定することは、「かれ」をフィクションの空間へと

追い込んでゆく。父親の蹶起の意図という「かれ」の妄想の起源が否定されればされるほど、母親の言葉を糧として、「かれ」は自らの妄想のフィクショナルな強度を高めてゆくことになるのだ。

自分のことを「かれ」と語り、口述内容に対して懐疑的な人物に筆記させ、しかもわざわざはじめに自分のことを気狂いと見做す人物を登場させるところから始め、自ら「現実の自分をどのようにも恣意的に改変するつもり」と言っている彼の、フィクションに対する複雑で過剰に意識的な態度は、そうした母親に対する屈託が要請する韜晦であるだろう。『みずから』は、自らのフィクション生成のプロセスを、父親によるものとして過剰に語ろうとすることによって、実はそのように解釈するよう仕向ける母親によるものであることを明らかにしようとする小説なのである。

しかし『水死』において、『みずから』は奇妙な扱いをされている。前述のような作品の機微は、単に気付かれないのではなく、意図的、積極的に消去され、隠蔽される。それによって『みずから』は、母親に導かれてフィクションを生成していった男の物語としてではなく、父親に導かれてフィクションを追求しようとした古義人の精神の動きを表現した作品として専ら読まれることになる。『みずから』本文と、『水死』で引用される『みずから』を注意深く読んでみれば、この消去と隠蔽の痕跡がはっきりと残されていることが分かる。次にそれについて見てみよう。

### 3. 演劇版『みずから我が涙をぬぐいたまう日』——消去される起源

穴井マサオは、長江古義人の作品『みずから』を原作にした演劇を古義人に見せるにあたって、「あなたの『みずから我が涙をぬぐいたまう日』を、一節、一節、忠実に生かしてあります」と語っている。実際、ウナイコが主人公を演じるその演劇の様子についての『水死』の文章は、ほとんど小説版『みずから』の引用から成っているように見える。この演劇の描写は、カタカナ表記とひらがな表記の区別、傍線の位置なども原作と揃えられていて、原作にアレンジを加えた演劇を文章で再び再現したものではなく、原作をそのまま引き写しただけの文章であるように見えるのである。たとえば、小説版『みずから』では「ドイツ語ダ。」（傍線原文ママ）となっているところは、『水死』における演劇版の描写でもそのまま「ドイツ語ダ。」となっている。この片仮名表記の選択や傍線の引き方は、単なる演劇の様子の再現としては過剰なものである。こうした表記の形式は、演劇は原作と全く同じ内容であり、演劇のもととなる原作を引き写すことで演劇の様子の描写に代えても

差し支えなかった、というメタメッセージとして機能する。すなわち、『水死』の一人称の書き手である古義人は、マサオとウナイコの演劇版『みずから』の内容が、自らの過去の作品そのものと言ってよいことをここで認めてしまっているのである。

ところが、小説版『みずから』と演劇版『みずから』を注意深く見比べてみると、実は細かいところが異なっていることが分かる。

まず大きく違うのは、「かれ」という三人称が「私」または「おれ」という一人称に、「あの人」が「オ父サン」に全て置き換えられていることである。自分のことを「かれ」という三人称で呼ぶという小説版『みずから』のフィクショナルな呼称は、生身の肉体が直接出来事を再現するという演劇の方法に置き換えられるとき、「私」「おれ」という透明な一人称に変質してしまっている。また「あの人」という母親が父親を呼ぶときの三人称を主人公が使うという小説版の設定は、先に検討した通り彼の語りが母親に多くを負っていることを示すものの一つであったが、これが演劇版『みずから』のように「オ父サン」という子どもが父親を呼ぶごく一般的な呼称に変えられるとき、その問題は消去されてしまう。

小説版『みずから』と演劇版『みずから』を比べてさらに興味深いのは、人称の変更以外にも、具体的に内容上の変更が見られる箇所があるということだ。

父親の立場を不確定で微妙なものと想像した「スパイ」の語は、小説版では傍線が引かれ注意を促す言葉であったにもかかわらず、小説版のどこにも登場しない「非国民」という語に置き換えられている。また、「九十九曲りの峠道」が「七曲りの峠道」に置き換えられている。峠に関してはそれだけでなく、「低空飛行して峠を越えた戦闘機が」が「低空飛行して戦闘機が」とされ、峠に関する記述が丁寧に削られていることが分かる。原作そのままであることを印象付けたいのであればわざわざこのような変更は入れない方が都合がよいはずなのに、敢えて入れられているこの微妙な変更は、一体何を意味するのだろうか。

小説版『みずから』で父親が「スパイ」と見られていることに主人公が執着していたということは、母親の言葉をベッドサイドで聞くまで主人公が父親の蹶起の政治的な意味付け方について迷っており、両義的な可能性を担保しようとしていたことを示していた。しかし、それが「非国民」と変更されることは、主人公のそうした迷いを消去する。小説版『みずから』では主人公は母親に導か

れて父親の蹶起の意味付けを固めて行ったわけだが、演劇版への変更においてそれ以前の主人公の迷いが消去されると、主人公は母親の言葉を聞く前からもともと国家主義的な価値観に定まっていたというように、作品の筋が大きく変更されてしまう。

また、四国の「九十九曲りの峠道」は坂本龍馬が脱藩した道として有名なものである<sup>(5)</sup>が、坂本龍馬は「昭和維新」を掲げた国家主義者によって利用された偶像であったと同時に、誰の味方であるのか曖昧な脱藩者でもあり、また外国の「スパイ」の嫌疑が戦後の歴史学者によってかけられる<sup>(6)</sup>という微妙な位置に立つ存在でもあった。

加えて、蹶起の目標についての言葉も、小説版『みずから』ではまだ天皇を爆撃するという話が出ておらず「徹底抗戦」の文脈で蹶起が語られていた場面の「スクナクトモノ機」が「迎撃ニ逆ラッテ帝都ノ中心ニ到ルニハ、十機」と変更され、「大内山上、人間ノ花トチロウ！」が「大日本帝国ノ核心タル皇居ニ向ケテ、花トチロウ！」と変更されている。小説版『みずから』ではまだ蹶起の意味付けは保留されていたのが、『水死』の演劇におけるウナイコの演技では、この時点で主人公が天皇殺害を目的としたものとして明確に蹶起を意味付けているように、変えられているのである。

さらに、『みずから』の中には「da wischt mir die Tränen mein Heiland selbst ab.」と「Komm, o Tod, du Schlafes Bruder, / Komm und führe mich nur fort;」の二行が連続で歌われるという描写は無いのだが、演劇版ではこれらが連続したものとして登場し、古義人はそれに釣られて歌い始めてしまう。

こうして見ると、これらの変更は一貫した方針のもとになされていることが明らかに見て取れる。すなわち、主人公が父親のことをどう意味付けるべきか迷っていたこと、国家主義的な主張は母親とのやり取りの中でようやく形を取ってきたものであることなどの、小説版『みずから』の重要な要素が、きれいに抹消されているのである。マサオとウナイコは『みずから』を、父親について直線的な解釈をためらっていた主人公が母親に導かれることによって最終的に国家主義的な解釈へ至る作品としてではなく、息子が父親を一貫して国家主義的な存在として語り出そうとする作品として、積極的に変更を加えて演劇化したのである。

マサオの『みずから』への関心は、「深くて暗いニッポン人感覚に向けてはみ出してるころ」にあった。そしてウナイコの関心は、『みずから』の本質をそういうものとして批判するところにあっ

---

(5)大江が『水死』の作品全体から坂本龍馬のモチーフを消去しようとしたというわけでないことは、「龍馬さんが脱藩された道」(P305)という言及が作中に登場することから分かる。作品に残っているのに、演劇から龍馬の問題が消去されているように書かれているということは、マサオやウナイコがこの問題を敢えて外そうとしたように描かれているということである。

(6)榊山潤「明治維新と英国謀略説」(『朝日新聞』一九六三年九月一日)には「明治維新の変革は、英国の対日策略であったという説がある。(中略)以来龍馬は、日本側の工作要員として、目ざましい活躍をした」とあり、こうした龍馬スパイ説は、加治将一『龍馬の黒幕』(祥伝社、二〇〇九年六月)など、現在まで提出され続けている。

た。マサオとウナイコの演劇からは、小説版『みずから』の主人公の持つ屈託やそれが要請する複雑なフィクションの構成は抜け落ち、天皇を殺して真の国体を復活させるという目的への、主人公の直線的な希求が表現される。『水死』において、作者本人である古義人自身も、彼らの意図通りに感動させられ、小説版『みずから』がもともとそうした作品であったかのように振る舞ってしまう。かくして『みずから』は国家主義的なものとして俎上に載せられ、批判されることになる。

#### 4. 「女たち」の批判——消去されるメタフィクション性

アサの伝えるところによれば、古義人の小説『みずから』について、母親とアサは「東京の人間になったつもりで小説家は、あたしらがコギーと呼んできた人とは違ってしまった」と感じて、古義人と義絶することになった。

そして今また、演劇版『みずから』に引き込まれた古義人に対して、アサが再び批判を加えてゆく。「歌自体はバッハのカンタータで、天皇とは関係ありませんが、とにかく兄さんも胸をおどらせたのでしょうか?」、「やっとなりあげる作品に、あのドイツ語の歌の響きがしのびこんでいる、ということになったら、一体どうなんだろう、と思う」と言うアサは、「あたしもね、コギー兄さんが、頭のレベルでも、天皇陛下ガミズカラソノ指デ、涙ヲヌグッテクダサルヲ待チ望ンデイルと歌っていたとは思わない。それでも胸のなかにはいま、子供の熱い感情がよみがえってきているのは確かだ、と感じた」と言うように、やはり「頭のレベル」でなく感情のレベルで古義人に国家主義が影響を与えていることを警戒している。

次にウナイコも、「ワタシノ涙ヲヌグッテクダサル」の節を引いて「正直、こういうところが、わたしのイヤな部分なんです。ゾッとするんです」と感想を述べ、靖国神社についてどう思うのかと古義人に詰め寄る。このやり取りについてのウナイコの感想についてマサオは「彼女の話をおななはよく聞いてくれた、そこで基本的にあなたへの不信は消えた、という」と古義人に伝えるが、同じやり取りについてアサは「靖国神社での経験のことをいって、どうしても抵抗しないではいけない、この国の人間の根本的な特性について批判したのに（『みずから我が涙を……』演劇版の、ドイツ語の歌についてもそうしたのに）、長江さんの考えは聞き出せなかった、といました」と、異なる反応として伝えている。先に見た通り、主人公が父親や天皇のものと位置付けようとする「ワ

タシノ涙ヲヌグツテクダサル」が、実はそうした擬似的な仮構を剥いでみれば母親の愛の希求であったことを明らかにするのが小説版『みずから』だったわけだが、演劇版がそうした構成を抹消したのと並行して、ここでは単純に当人の国家主義的な心性が解釈されている。ここで大きく消去されているのは、『みずから』が持っていたメタフィクション性である。ここでメタフィクション性というのは、フィクションの生成過程を対象化する構造のことである。すなわち、出来事を意味付ける言葉が、一人の意図だけから産まれるのではなく、母親などの他者の言葉からの影響を受けて成立する側面を描いていたという『みずから』の性質が、『水死』の中の『みずから』を読む人々のコミュニケーションの中で、隠蔽されてゆくのである。

古義人が「お母さんの冷静な批判はあきらかに正気の人間の声として書いている。作品全体に自己批評こそを示している」と自己弁護したことをアサは想起してみせるが、ここで共通理解とされつつあるのは、『みずから』が、母親の諫めを振り切って妄想を描こうとする男の話であるというものである。古義人は妄想に固執する男の切実さを描こうとしており、その背後に作家本人の国家主義的な心性への固執があるのではないかと、と女たちによって解釈され、それが批判されるのである。

しかし、にもかかわらず、『みずから』のメタフィクション性は、『水死』において意味を失っているわけではない。むしろ、『水死』は『みずから』のメタフィクション性をさらに強調するような言語戦略を備えている。一つには、先に見たとおり、本作がこうした『みずから』の問題についての隠蔽の痕跡を見せ消ちのようにはっきりと描いているからであるが、もう一つには、『水死』が『みずから』の登場人物によって見落とされたメタフィクション性を反復するかのように、同型の構造を示してゆくからである。

その同型性とは、次のようなものである。まず、『みずから』では母親の用意した「発狂」「あの人」「ワタノハラナゲキホニアゲテ」「見ルベキホドノコトハ見ツ」といった言葉が「かれ」の妄想を駆動していたが、『水死』においても、母親の「あれは小説家となりましょう！」という発言が彼を作家にし、フィクション創作を駆動する。

しかし母親は同時に、フィクションを駆動しているのは自分ではなく父親であると息子が認識するように仕向けていく。『みずから』の主人公は「氣狂い」という父親と同じ規定を母親から与え

られることでフィクションを創り出すアイデンティティを得たが、『水死』の古義人は、小説家としてのアイデンティティの源として、父親の死の秘密を象徴する「赤革のトランク」が母親から与えられるのである。

そこで息子がはじめ描こうとする物語は、ともに父親の蹶起の意味付けをめぐって展開する。その物語の挫折のパターンについて見てみるならば、『みずから』では父親の蹶起は母親によって「にせ蹶起」であると批判されてしまう。同様に『水死』でも父親は「谷間から逃げ出したい一心」でありながら、「志半ばに斃られた……そう思うはずと心頼み」したのだと母親は解釈する。いずれも、父親が偽りの志についての解釈を強いているのだ、と母親は言うわけである。こうして、『みずから』においても『水死』においても、息子が父親の行動に与えようとする意味付けは、母親によって破綻させられることになる。

ここでは、三つの要求が母親から息子に突き付けられている。三つの要求とは、物語を紡げという要求、その物語は母親に従って紡いでいるのではなく父親に従っているのだと考えよという要求、そして、その物語を放棄せよという要求である。『水死』が『みずから』との同型性と入れ子構造において描いているのは、このように重層的な矛盾した命令のもとに、複雑なフィクションが生成してゆく様態なのである。

だとすれば、『水死』は一見、主人公の国家主義に対する距離の問題を扱っているように見えて、実際には、それを他の登場人物によって擬似的に与えられたフェイクと位置付け、そうした擬似的な話題のもとに登場人物の間でフィクションが生まれ、そしてさらにその生成過程が隠されてゆく過程を描いている作品だと捉えることができる。

## 5. ダブルバインドとフィクション

こうした状況は、ベイトソン<sup>(7)</sup>がダブルバインドと呼んだものである。ダブルバインドとは、促しつつ禁止する、依拠させつつそれを否定するという矛盾したコミュニケーションの様態である。それは母子関係にしばしば見られるものとされるが、「母親のみの場合もあれば、母親と父親と兄弟姉妹の何らかの組み合わせによって科せられる場合もある」という。ベイトソンにおいては「してはならない」というものも「しなくてはならない」というものも、ともに「禁止命令」と呼ばれる

---

(7) グレゴリー・ベイトソン「精神分裂病の理論化へ向けて」(『精神の生態学』思索社、一九八六年一月)。以下断りのない限りベイトソンの議論についての引用は同論文からの引用。

が、ダブルバインドにおける禁止命令には、「これを罰とみなしてはならない」「私を処罰屋と考えてはならない」「私の禁止命令におとなしく従ってはならない」などの副次的な禁止命令が付されるのが常である。母親の愛を希求する子供が、しばしばダブルバインドの「犠牲者」となるという。その子は、ダブルバインドによって逃れがたく支配され、コントロールされることになるのである。

彼のダブルバインド理論は、「ラッセルが〈論理階型論〉と呼んだ部分に基づいて」いる。ラッセルの論理階型論とは、たとえば「このメッセージは嘘である」という自己言及のパラドックスを、「このメッセージ」という指示対象と、指示する言葉全体の混同を禁止することによって解消しようという理論である。ダブルバインドは、こうした階型の混同を利用して起こるものである。たとえば「もし何々のことをしなければ、あなたを罰する」という言葉が別の階型、メタメッセージでは「何々のことをするな、さもなければあなたを罰する」という命令を意味する場合、論理階型をはっきり区別していれば、いずれの階型のものが真のメッセージなのかを考えることができるし、それを特定できないことはメッセージの発信者の矛盾を批判することができる。しかし、論理階型が区別できない場合、また区別が禁止されている場合は、困難な状況に置かれることになる。それがダブルバインドである。

こうしたダブルバインド状況に置かれると、「いかなる人間であれ、その論理階型への識別能力に支障をきたし、自分自身も論理階型を混同した、混乱したメッセージを発することになる。比喩を比喩でないもののように言ったり、事実を比喩のように言ったり、あるいは第三の道もある、という。ペイトソンの記述によれば「彼は自分のまわりの出来事にできるだけ目も耳も閉じておくことが必要だと感じ、周囲の反応を刺激するのを避けるため全力を傾けるであろう。外部世界から自分の関心を引き離し、自己内部の心理過程にのみ注目するようになり、従って、引込み思案の人間、ひよつとすれば口の利けぬ人間といった印象を与えるようになるかもしれない」というのが第三の道である。

以上のペイトソンの説明は、そのまま『みずから』に描かれる母子のコミュニケーションの様態と言ってよいほどびつたりと重なっている。『みずから』の「かれ」は、母親の言葉によって自らの信念の方向を導かれつつ、それが母親によって導かれたものであることは否認するよう求められ、父親に導かれているという自覚を立てるが、父親を志向しているということがさらに批判される。

このようなコミュニケーションの中で「かれ」の発する言葉は論理階型を区別し得ぬ混乱したものとなり、最後にはヘッドホンをかぶって「それ以上外部からの声を受けいれな」くなって作品は閉じられる。

もしも『みずから』という作品が、作中に描かれているような母子関係や人間関係を実際に持つ息子によって書かれたものであるとすれば、その作者にダブルバインドをかけていた者にとって、この作品はきわめて危険な小説であると言えるだろう。母親は息子をダブルバインドにかけ、しかも自分が息子をダブルバインドにかけているという事態を隠蔽しようとしていたのであるが、この作品は、それに従っている息子が、いかに従っているかを明らかにすることによって、何重にも隠蔽されている認識の歪みの根源とそれが生成するプロセスを暴いてみせるものであるからだ。

『水死』における古義人の母親、あるいは母親と近い立場にあるアサたちは、まさにこうした位置に居る。彼らはまず、古義人に執筆活動をさせようとする。母親が古義人を小説家にならせたことだけではなく、アサは「赤革のトランク」を創作の材料として提供することを申し出、ウナイコも古義人の創作を利用して演劇をしようとしている。彼らは古義人にフィクションを創作させようとするが、それを自分たちがさせようとするものであるという認識は隠され、あくまで古義人が父親を志向しているが故のこととして位置付けようとする。彼らは古義人に望ましいフィクションを創らせようとするわけだが、そうした微妙なコントロールをかける上で、ダブルバインドは最も有効な手段であるのだ。

『水死』において、『みずから』が、主人公が母親に導かれて国家主義的な認識を固めてゆく作品ではなく、もともと国家主義的な認識を持った男の物語であったかのように根本的に改められていることは、如上の理由から必然であると言える。ダブルバインドがフィクションを産んでゆくプロセスは、それが維持される為にも、隠蔽されなければならないのである。

ところで、ベイトソンはダブルバインドを、承認を求める弱者に対する支配の手段であり、犠牲者を統合失調症のような苦しい状況に追い込むものであるとしてはいるものの、単純に否定的なこととしてのみ扱っているわけではなかった。一つには、フィクションというものが本来的にダブルバインドと切り離せない関係にあるということがある。

そもそも、フィクションとはすぐれてダブルバインド的なコミュニケーションの様態である。ダ

ブルバインドが起り得る根本的な原因は、論理階型が不連続でありはっきり区別できる形式論理学とは異なって、人間心理においては論理階型の不連続性が「絶えずかつ不可避的に破られる」からである。ペイトソンはその例として、脅し<sup>(8)</sup>、演技、プレイ（遊び）、比喩、ユーモア、フィクションなどを挙げている。「フィクションのコミュニケーションの全領域は、多かれ少なかれ現実のものだという標示のついた一連の出来事の叙述ないし描写と定義づけられる」が、これはダブルバインドや精神分裂病の問題と密接に関わっているという。そこでは「リアリティ」が表現される一方で、それと相反する、これは現実ではないというメタメッセージも発され、現実であるか現実でないかははっきり区別することは難しいのである。とりわけ「私小説」の装いは、読者に強いダブルバインドを与える。そこでは主人公は作家自身であるというメッセージが発され、他方で主人公は作者自身ではないというメタメッセージも同時に伝達される。『水死』作中で『みずから』が問題になったのは、まさにこの私小説性に関わっていた。

論理階型の連続性についてペイトソンが挙げている説明の中でも「脅しのために握りしめた拳はパンチそのものではないにしても、やがてはパンチとなる可能性（それでも現時点では不在のパンチ）を示している」という説明は示唆的である。これは論理階型の区別を破ることによるダブルバインドのメッセージがいかに相手に対して暴力的に働くかをうまく説明する話だが、『水死』はまさにこのダブルバインドの暴力性が問題とされていたのでもあった。それは特に「冗談」という言葉めぐる展開されていた。

『水死』冒頭の序章第1節は、「この物語には、「冗談」という言葉があらためて笑い捨てできない仕方で見られるはずだが、それはその時の話としたい」というように『水死』の出来事全体を後まで見通した上で「この物語」と対象化し、予告する文体が採られている唯一の箇所であるが、ここでは、「「赤革のトランク」に、小説の材料なら詰まっております」という「母親の「冗談」に導かれて」、それをあてにすることで古義人は「小説家として生きることになった」ということが語られている。ここでは、自らを小説家へと導いた母親の「冗談」の問題が、父親の蹶起を事後的に「あの作戦についてなら、自分らにとって「冗談」に類するものであったのになあ！」と笑って葬り去った将校達の暴力的な言動の問題に重ねられ、そこに託されて、本作の中心的な焦点であることが予告されているのである。そして「冗談」は『水死』の序章のタイトルともなっている。すなわち、『水

---

(8)このうち「脅し」と「演技」について論じているのはグレゴリー・ペイトソン「遊びと空想の理論」（『精神の生態学』思索社、一九八六年一月）。「プレイ（遊び）」、「比喩」、「ユーモア」、「フィクション」については前掲論文。

死』は、父親の問題と向き合うという体裁を保ちつつも、その装いを要請する母親のダブルバインド＝「冗談」の問題に古義人が向き合っていく小説となっているのである。

## 6. 「マクベス問題」

言葉のダブルバインドやダブルミーニングは、このように登場人物によってしばしば用いられるが、古義人自身はそれをどのように対象化しているのだろうか。『水死』第十三章のタイトルともなっている「マクベス問題」は、まさにこのことの大きなヒントとなっている。

作中の「マクベス問題」とは、アサガ、千樫と真木の会話を伝えている中に出て来る言葉である。古義人の死後のアカリのことを古義人は「よく考えていないのじゃないか？」と真木が心配しているのに対して、千樫が、古義人は「アカリさんとのことを「マクベス問題」としているのであって、逃げ出してはいない」のだと言って真木をなだめた、というくだりである。

ウナイコの「「マクベス問題」というのはどんなことですか？」という質問に対し、古義人は「ウナイコに二の句を継がせない勢い」の「答えぶり」で、「木下順二さんが、「こういうことはそういうふうにお考えになってはだめ。お互いが気違いになってしまう。」と訳してられる、マクベス夫人の台詞のような、問題」と答える。ここではマクベス夫人がどういう文脈で言ったかは伏せられ、木下順二という訳者の固有名詞にだけ、ニュアンスが託されている。

しかし興味深いことに、木下順二による訳を見ると、この部分はそうは訳されていない。実際の木下順二の訳は、「気が変になってしまう<sup>(9)</sup>」であって、「気違いになってしまう」ではないのである。なぜ正確な木下の訳ではないにもかかわらず、木下順二の名が挙げられるのだろうか。そして『マクベス』で、この台詞はどのような文脈で出て来るのだろうか。岩波文庫の木下訳『マクベス』<sup>(10)</sup>を参照しながら、この「マクベス問題」について検討してみよう。

この台詞は、ダンカン王を殺したマクベスが、次の間で寝ている王子達の「神よお慈悲を！」「アーメン」という寝言に影響されて、「それこそ神のお慈悲が欲しいおれなのに、「アーメン」が喉につかえて出なくなっている」と嘆いたのに対する、マクベス夫人の言葉である。古義人は木下訳の「気が変になってしまう」を、「気違いになってしまう」に変えることによって、単なる心理的な負荷の大きさを示すものから、精神病的、つまりペイトソ的な問題領域へと意味を引き寄せている。

---

(9) 大江が実際に「気が変になってしまう」となっている木下訳を見ていることは、大江健三郎「定義集」（『朝日新聞』二〇〇八年二月十九日）で木下訳の該当の台詞として「気が変になってしまう」と引用していることから分かる。この改変は意図的なものなのだ。

(10) シェイクスピア『マクベス』（木下順二訳、岩波書店、一九九七年九月）

この変更は、古義人が独自に加えたものなのか、それとも木下の『マクベス』解釈に内在するベクトルなのか。結論を先取りすれば、これは木下の『マクベス』解釈と深く関わっており、それゆえに木下訳と厳密には異なる訳に、木下順二の名が付されていると思われるのだ。

マクベス夫人のこの台詞は、そもそも『水死』のように、「気が変になってしま」いそうな人間を正気に留めるための言葉として引用されるには相応しくないものである。というのも、野望の実現に邁進したマクベス夫人は結局最後には錯乱して「みずからの命を絶つ」てしまうし、木下順二が訳に付した解説<sup>(11)</sup>によればマクベス自身も「攻め立てられて狂気のように」なる。つまり、マクベス夫人の言葉は、正気を保たせようとするものとしては功を奏さぬことが運命付けられている言葉なのである。

木下順二が解説の中で様々な方向から注意を促すのは、『マクベス』が、祝いの言葉が呪いの言葉として機能し、正気にさせようとする言葉が人を狂気に導くといった言葉の二重性を扱った作品であるということである。マクベスを破綻させてゆく言葉の二重性は、三人の魔女とマクベス夫人から投げかけられる。木下の解説では、本文についてはまず「めでたいよう、マクベス！」という魔女の台詞から紹介される。もちろんこの台詞が冒頭のシーンに置かれているということは、最後に悲惨な末路を辿るマクベスに向けられたアイロニーである。木下は、忠誠を誓う言葉が暗殺の為に機能するといった「潜在的矛盾」が「ドラマ」を駆動してゆく仕掛けを指摘してゆき、こうした木下の説明は後で繕い合わされて「ドラマティック・アイロニー」と呼ばれることになる。これに加えて注意が向けられるのは、冒頭の“Fair is foul, and foul is fair:”という魔女の台詞である。フェア (fair) とは「何でもきれいなもの、好いものこと」、ファウル (foul) とは「何でも悪いこと、間違ったこと」である。こうして言葉が異なる水準において全く逆の意味を持つという発想が初めに提示され、その後「初めて登場したマクベスが最初に口にするせりふ」が“So foul and fair a day I have not seen.”「こんなにフェアでファウルな日は初めてだ。」である点が重要であるということ、これまでの訳が十分に意識していないことを木下は難じ、「マクベスがいつのまにか魔女の世界と関係をもってきてしまっているという印象を与える」ことを指摘する。しかも、魔女の論理とマクベスの思考の共通点は、「はっきり印象づけられると、逆にまずい」という。マクベスが、魔女の言葉の二重性の空間に決定的に導かれて行ってしまうということは、「何となくぼやっ

---

(11) 木下順二「『マクベス』を読む」(『マクベス』岩波文庫版解説、一九九七年九月)

とお客が発見する」程度がよい、というのである。

木下が次に注目するのはマクベス夫人である。躊躇するマクベスと「だんだん追い込んで行くレイディ・マクベスとの対照が、ずっとこれから書かれる」ことになる。木下訳の本文を読むと、まずマクベス夫人は「眼にも手にも舌にも歓迎の色をたたえて、見かけは無心な花のように、そしてその陰にひそむ蛇になるのです」と、王への殺意を忠誠で示すという二重性を含んだ態度をマクベスに求める。土壇場で「あのことは、もうやめにしよう」と暗殺の決意を鈍らせるマクベスにマクベス夫人が突き付けるのは「これからは、あなたの愛もそんなものだと考えることに致しましょう」という、愛と承認を引き換えにした要求である。その中でマクベス夫人自身、マクベスがすべきことは赤ん坊が「乳首を引きもぎって脳みそを叩き出してみせる」ような残酷なことだと否定的な言辭で語りつつ、他方でそれを奨励するという、両義的な言語戦略でマクベスを導いてゆく。そして暗殺を決行したマクベスにマクベス夫人が投げかける励ましの言葉が、例の「こういうことはそういうふうにお考えになってはだめ。お互いが気が変になってしまう」なのである。マクベスが「アーメン」という率直な言葉が出なくなっているのはマクベス夫人がマクベスに強いた行為が原因であるのに、その結果をさらに否認することを夫人は求めている。この言葉は、マクベスをダブルバインドから救い出す言葉ではなく、これ自体マクベスを巧みにダブルバインドにかけていく言葉なのだ。

最後のクライマックスとなるマクベスの敗死のくだりはあまりに有名だが、重要なので改めて確認しておこう。魔女が見せる幻影の「女から生れた男など、齒がたたんだ、マクベスには」「マクベスは決して負けぬ、バーナムの森がダンシネインの丘へ攻め寄せてくる迄は」という、まるで彼の不敗を保証するかのような言葉を信じることによって、マクベスは果敢に敵軍と対峙する。しかしそれゆえに、敵軍がバーナムの森から伐った枝を盾にして攻めて来て、敵将のマクダフが帝王切開だったという話を聞くと、マクベスは予言通りのことが起こったと考えて戦意を失ってしまう。この場面について木下は、「子どもだましみたいなお話だけれども、狂乱状態に陥って、敵から責め立てられ、今や人間でなくなっているマクベスとすると、あれらの予言、ばかばかしい話が無理なく信じられてしまうわけです」と評している。ペイトソンは、言葉の文字どおりの意味に固執してしまうことをダブルバインドに置かれた人間の症状として指摘したが、木下訳において、マクベス

はまさにそうした、ダブルバインドによって狂気となった主人公として訳されているのである。

このように木下訳と木下の『マクベス』解説を参照することで、なぜ『水死』のこの場面でわざわざ「木下順二」という固有名詞が指定されているのかという問いの答は、ようやく見えてくる。木下以外の訳において、問題となっているマクベス夫人の台詞は、必ずしもこのように解釈されるものではなかった。たとえば大江はかつて、『ピンチランナー調書』で『マクベス』の同じ箇所を、「そのように考えねばならない、そうすればわれわれは気が狂ってしまう」という異なる訳において引用していた。木下訳は、この訳とは全くニュアンスが異なる。古義人の「マクベス問題」は、木下の訳でなければならず、敢えて挙げられている「木下順二」という固有名詞は、『マクベス』全体をどのような解釈において引き受けるかをも指定するのである。

そしてこのことは木下訳『マクベス』、ならびに木下の解説を実際に見なければ明らかにならないことなのに、なぜ固有名詞を添えるという形でしか示されないのか、という問いについても、木下訳を読めば理解できる。その答も、木下の解説に書いてあるからである。fairとfaulの訳し方の問題で木下が論じていた通り、主人公がいつの間にか女性によるダブルバインドの論理に導かれて行動しているという事態は、「はっきり印象づけられると、逆にまずい」のであって、「何となくぼやっと」示唆される程度でなければならないのだ。

「こういうことはそういうふうにお考えになってはだめ。お互いが気違いになってしまう」という言葉は、先に述べた通り、それ自体マクベス夫人がマクベスに与えるダブルバインドであり、古義人がわざわざ「気がおかしく」を「気違い」に言い換えたように、マクベスを「気違いに」してしまうものであった。古義人は、家族の女たちとの議論において、敢えてその「マクベス問題」という語を当てる。それは、真の問題が、女たちの言葉に従うかどうかではなく、その選択に立たされること自体が狂気とフィクションをもたらすというダブルバインドの問題をどう考えるかというところにあるという認識を、秘かに差し挟むものなのである。

## 7. 治療的ダブルバインド

このようなダブルバインドの問題は、実はこれまで大江作品をめぐる議論されてきたことでもある。たとえば、大江『みずから』を天皇小説として評価した渡部直己<sup>(12)</sup>は、見ることを求める

---

(12) 渡部直己『不敬文学論序説』（大田出版、一九九九年七月）

と同時に見ることを禁止する「誘惑＝遮断の力学」が天皇の権威を支えていることを論じていた。興味深いのは、『みづから』や『水死』が、天皇制のもたらすダブルバインドではなく、天皇への恋闕を批判する母親の側の課すダブルバインドを執拗に描いているということである。『みづから』や『水死』の母親が渡部の言うような天皇を寓意していると言ってもよいが、逆に天皇が母親を寓意していると言ってもよい。先に指摘した通り、『みづから』において当初天皇＝父親のものと主人公と考えられていた「我が涙をぬぐいたまう」というイメージが母親のものであったというくだりは、この転倒についての見事な表現となっている。天皇＝父親にではなく、むしろ天皇制を批判する側にこそ、かつて天皇制が担ったような強力なダブルバインドの力学が生きているということ。もちろんこうした考え方自体は、左翼運動における自己批判の歴史にも見られるように、それ自体必ずしも新しいものではない。しかし、もしも、天皇制も天皇制批判も、いずれもダブルバインドによって人を支配するのだとすれば、そしてフィクションが生まれる場所がそうしたダブルバインドだったのだとすれば、活路はどこに見出されるのか。この問題について、『水死』はどのような思考を提示しているのだろうか。

ダブルバインドに苦しみ言葉の二重性の世界＝フィクションへと入っていった者は、どのような形で救済されるのか。ことに、フィクションをものする作家ということにしかアイデンティティを持ってない者にとって、単にそれから逃れることは解決をではなく、自己の崩壊をしか意味しない。そうしたときに、果たしてどのような道があり得るのだろうか。

ベイトソンは、ダブルバインドの必ずしも否定的でない側面として、フィクションなどの問題に加えて、「治療のためのダブル・バインド」というものがあり得ると述べていた。そこでベイトソンが挙げていたのは、フリーダ・フロム＝ライヒマン博士の臨床例である。心の中の神が治療の拒絶を命じていると言って治療を検討さえしない患者に対して、フロム＝ライヒマンは「さあ神Rのところへ行ってみよう、私たちは話し合わなくてはならないと言ってらっしゃい」と言うのだが、ベイトソンはこれを「治療のためのダブル・バインド」状況に投げ込んでいると評価している。患者は、神を信じるのであれば博士の言う通り治療を検討することになるし、逆に神の存在を疑えば神から解放される為に治療を受けることになる。一般のダブルバインドが、いずれの意味でも関わりを拒絶するものであるのに対し、この治療的ダブルバインドは、いずれの意味でも関わりを構築し存在

を承認する方向へ向かうのである。とは言え、ペイトソンの論文ではこれはあくまで未だ曖昧な展望としてのみ語られるだけであり、十分に理論化されているとは言えなかった。

だが『水死』に展開されているのは、まさにそうした未知のプロセスなのではないか。『水死』の女たちは、確かにかつての母親と同じく古義人にフィクションの創作を求め、またそれを批判し、そうしたダブルバインドによって古義人をコントロールしようとする主体として描かれている。しかし、古義人に対する、かつての母親やアサと、『水死』の作中時間中のアサやウナイコの接し方には、全く違うところがある。

母親はかつて、「小説家となりましょう！」と古義人に進路を示してみせたわけだが、それは古義人を小説家に拘束するものであった。現に古義人は、小説家であることにアイデンティティの全てを賭け、小説家としての終わりが自分の人間としての終わりであるかのように考える人物に育っている。しかも母親は、実際に小説を書くとなると資料の提供を拒否し、書いた小説を否定し、またそれによって義絶するという反応を返している。また、かつてのアサも、母親のこの反応に同調する存在であったことが語られている。要求に応えても応えなくても愛されないという袋小路が、かつての母親からのダブルバインドのあり方だったのである。

それに対し、現在のアサやウナイコは、常に古義人を批判し何かを要求する存在であるが、古義人の言動に対して、承認や対話、古義人の作品の演劇化という肯定的な応答を返す。まずはじめに古義人に「赤革のトランク」の提供の話を持ちかけたのはアサであり、古義人とウナイコの出会いも、ウナイコ側からの積極的なものであった。彼らは古義人を常に批判しながら、批判の為に否定や絶交をするのではなく、逆に対話を求め古義人の作品を演劇化するというアプローチをとってゆく。かつての母親も、『水死』におけるアサやウナイコも、両義的なメッセージを古義人に発するという点では同じだが、要求に従うことが否定を招くダブルバインドか、批判が承認を意味するダブルバインドか、という点では、両者は正反対なのである。前者が相手を病理とフィクションに追い込むダブルバインドだとすれば、後者はいわばフィクションを根源的に袋小路から救い出す治療的ダブルバインドに見立てることができる。

二つの選択肢のいずれも許されない状況の中で、いずれでもあり、またいずれでもないような複雑なメッセージの形態に追い込まれたものを、ペイトソンに従って、ダブルバインドから産まれた

統合失調症的なフィクションだと考えるならば、ここで新たに生まれ変わっているフィクションの形態とは、いずれでも許される、自由の領域に展開されるものであるだろう。それは、古義人にとっての従来的なフィクションとは異質でありながら、しかしダブルバインドという点ではフィクションの出自を共有するものでもある。それによって、かつてのフィクションの袋小路を破壊することなく、そこから救い出すような、もう一つのフィクションの唯一の道であると言えるのかも知れない。

だとするならば、『水死』は、フィクションの生成の根源たるダブルバインドの変容を描く作品と言える。長江古義人の、そしてあるいは大江健三郎のフィクションは、おそらくここから新しく生まれ変わってゆくのである。

## 言語態

2012年12月発行 第12号

発行・編集＝ 言語態研究会

印刷＝ 清正堂 加藤株式会社

言語態研究会

〒153-8902

東京都目黒区駒場3-8-1

東京大学総合文化研究科言語情報科学専攻内

<http://gamp.c.u-tokyo.ac.jp/~gengotai>

©2012, 言語態研究会

