

「ゾーン」として象られた知的障害者

——大江健三郎「案内人」^{ストリーカー}論

松本拓真

一・はじめに——『静かな生活』と「案内人」

「案内人」(『Switch』一九九〇年三月、Vol. 8 No. 1)は、『静かな生活』(講談社、一九九〇年一〇月)に所収された作品であり、所収された際には、小説の発表順に合致しないかたちで、単行本の三作品目に配置される。『静かな生活』には本作品を含み、「静かな生活」(『文藝春秋』一九九〇年四月号)、「この惑星の棄て子」(『群像』一九九〇年五月号)、「自動人形の悪夢」(『新潮』一九九〇年六月号)、「小説の悲しみ」(『文学界』一九九〇年七月号)、「家としての日記」(『群像』一九九〇年八月号)の六作品が所収されている。このような連載短篇を有機的につなげてひとつの作品を形づくる大江の手法は、一九八二年七月に新潮社より刊行された『雨の木』を聴く女たち』に所収されている「頭のいい「雨の木」」(『文学界』一九八〇年一月号)を嚆矢として、『新しい人よ眼ざめよ』(講談社、

一九八三年六月)、そして『静かな生活』へと踏襲されている。⁽¹⁾大江文学の一基底をなしていると言っても過言ではない連載短篇という方法で描かれた『静かな生活』について、作者である大江は、

小説『静かな生活』は時の経過にそったタテの流れと、父親、母親が外国に行っている留守を障害児とともに守る家庭というヨコの仕組みを持った、ひとつの長篇といってもいい作品です。しかしその最初の章にあたる「静かな生活」を書いた時は、私たちの良い短篇を一作つくり、というだけの考えでした。

それを発表してから、「静かな生活」の語り手、マーちゃん、その娘らしい視点、語り口によって生き続けることになり、結局一冊の『静かな生活』を構成する六作を書くことになったのでした。⁽²⁾

と、作品の成立過程について明かす。はじめ「かたちの良い短篇を

「一作つくりう」と思案していたものが、「結局一冊の『静かな生活』を構成する六作を書くことになった」と、大江は発言するように、本稿が考察の対象とする「案内人」は、『静かな生活』を構成する一部として位置づけられ、結果的に先行研究においても『静かな生活』を包括的に論じるような視点が一般化してきたと言える。

また大江は、雑誌『へるめす』の一九八九年七月号から同雑誌の一九九〇年三月号にかけて、「再会、あるいはラスト・ピース」という表題で連載され、その後一九九〇年五月に岩波書店から刊行された『治療塔』との関係について言及している。大江によれば、もと『静かな生活』と『治療塔』とで構想されていたものが、「書きすすめる」うちに「小説の書き方そのものが混乱し」、結果「分離」して「静かな生活」から書きすすめることになったという。⁽³⁾さらに、このような複層的に練り上げた小説の構想を、いざ書きすすめたときに、「混乱」して結果、「分離」するという書き方について、大江は「いったん実際小説に書き始めてみると、どうしてもはみ出してしまふ、脇道にそれてしまう部分がある」と述べ、「それを消してしまふという方法もある」としつつも、「僕はその分だけを抜き出していった、それでまず一つの小説を組み立ててしまふ」と語り、この大江独自の小説を作り上げる方法によって誕生したのが『静かな生活』だったのである。

ここまで『静かな生活』の成立過程について、その概要を追ってきた。そしてもうひとつ、『静かな生活』の特徴として留意してお

きたい点は、大江が語り手に娘をモデルとした「マーちゃん」を採用したことである。大江は、語り手に娘の視点を導入したことについて、「いままでは、作家である父と障害児である息子の関係が、小説の中で逆転していくという書き方」をしていたが、「ところが、今度の小説（『静かな生活』——筆者注）では、父親がフェードアウトしていくことで、かえって鮮明に浮き上がってくる家庭が描かれて」おり、「父親が死んだあと、母や娘、障害をもった子供たちが一緒にあって家庭という世界を作っていく……。」⁽⁵⁾と述べる。父親である大江の存在を後景に退かせ、残された家族の様子を前景化させるために、娘である「マーちゃん」の視点から物語を語らせるという、これまでの書き方とは異なった方法で『静かな生活』は書かれたのだ。

父と母が渡米し、知的障害をもつ長男イーヨー、兄の世話係をする大学生の長女マーちゃん、大学受験を控える浪人生の弟オーちゃん、そして彼らの生活を陰から支える、父の友人であり、またイーヨーのピアノの先生でもある重藤さんとその奥さん。重藤さん夫妻が見守るなかで、残された子供たちの日常に孕む〈ペンチ〉を写し出す「案内人」という作品は、イーヨーとの生活で懊悩するマーちゃんの様子を克明に描いている。そしてこの「案内人」は、「タルコフスキーの『ストーカー』⁽⁶⁾」という映画を基軸に物語が展開する。そのため、まず「タルコフスキーの『ストーカー』」の概略について説明しておく。

ある日、突如として隕石が落下し、村がひとつなくなるという大災厄が起こる。その地域は「ゾーン」と呼ばれ、危険な立ち入り禁止地区として何人たりとも、そこに入ることは許されない。だが死と隣り合わせの空間であると認識しつつも、「ゾーン」を求め、人びとが訪れる最たる理由は、「そこを訪れた者の心のうちにひそめた願いを達成させる」といわれる場所（＝「部屋」）が存在するためであった。そんな「部屋」がある「ゾーン」のなかを唯一案内することのできる「案内人」は、「ゾーン」の「部屋」で救いをあたえる役廻りの人物として、救いを求め、自己の幸福を希求する人びとを「ゾーン」のなかに導いていく。

映画『ストーカー』は、この「案内人」をはじめとして、彼に導かれる人たちと、「ゾーン」という場所との関係を描いた作品である。また、「案内人」には妻子がいるのだが、「ゾーン」に夢中で家庭を顧みない夫に対して、妻は「怨み言」を述べたり、発作で苦しむ様子をみせたりと、家族の軋轢をも映画『ストーカー』は描いている。そして、家族の不和のひとつの要因として挙げられるのが、「案内人」の「不思議な力」をもつ子供（＝「呪われた子供」）である。この子供については次章で詳しくみていくこととし、次に先行研究に移る。

従来の先行研究のほとんどが、前述した語り手に「マーちゃん」を導入したことを問題化し、それがテキストにおいてどのような効果を果たしているのか、という点に主眼を置いてきた。その際、キー

ワードとされてきたのが、「ナラティヴの手法」である。大江は、「ひとつの語り方、ナラティヴの手法として——私が作り出し、その語り方によって短篇『静かな生活』を書き、それからこのナラティヴでさらに小説の世界を展開することができると発見して、一冊の『静かな生活』が成立することになった」と、作品の成立背景について言及している。

従来の先行論では、この「ナラティヴの手法」を基軸として、『静かな生活』を考察してきたわけだが、なかでも特筆したいのは島村輝と鈴木恵美の論考である。マーちゃんを語り手に採用した大江の「ナラティヴの手法」は、実は「父—イーヨー」という「タテに構造化された権力関係」を「解体」し、「マーちゃん—イーヨー」という新しい関係の「再構築」を目的としたものである、との読解を島村は示している。この島村が論じた「父—イーヨー」から「マーちゃん—イーヨー」へと転換される構図は、鈴木恵美の論考のなかで踏襲されている。鈴木は「二人（父とマーちゃん——筆者注）の〈ピンチ〉は同質であっても、二人の〈祈り〉は異質である」と述べ、「マーちゃん〈祈り〉こそが、〈ピンチ〉を回避する、本質的な〈救い〉なのである」とし、「父—子」という「権力関係」を「マーちゃん—イーヨー」は、回避していると論じている。

先述したとおり、本稿で考察する「案内人」というテキストも、『静かな生活』における六作品の連続性のなかで理解されているため、各作品の共通項を浮き彫りにするような読み方が常套化してい

る。『静かな生活』という枠組みのもとで、テキストを捉えようとする流れは、各論者の間において共通しており、なかでも「マーちゃん」の語り」という問題に焦点化されるあまり、各作品の細部が切り捨てられてきた。本稿では、従来の先行研究の成果を留意しつつも、『静かな生活』が包括的に論じられてきた過程のなかで、綿密な分析がなされてこなかった「案内人」というテキスト、とりわけ本作品のなかで核となる「ゾーン」について考察を試みたい。いま挙げた「ゾーン」に関する考察は三章で詳述することになるが、結論から言ってしまうと、「ゾーン」は境界線を隔てて分けられた枠組みが互いに近づき合い、境界線が曖昧化されることによって作り出された空間のことであり、異なる枠組みに含まれていたそれぞれの要素を内包している。このような「ゾーン」のもつ、枠組み、境界線、曖昧化、異なる要素を含みこむ性質、といった諸要素は「案内人」というテキストと密接に関連しており、そのため「ゾーン」はテキストを読解するうえで欠かせない重要な概念である。またそれは、知的障害を抱えるイーヨーがテキストにおいていかに表象され、それが物語にどのような効果を及ぼしているのか、といった問題に直結しており、さらには、知的障害者と共に生活するうえで大江が抱えていた問題意識の一端を見定めることにもなる。その点は、『静かな生活』全般に通底する重要なテーマであろう。

そこで本稿では、ひとまず「案内人」を『静かな生活』に所収されている六作品の紐帯から切り離したうえで、いままで見落とされて

ていた「ゾーン」のありように主眼を置くこととする。「案内人」を単体として扱うことによって、「ゾーン」と複雑に絡み合う登場人物たちの関係性を紐解き、「マーちゃんの語り」に注目してきた従来の『静かな生活』論とは異なる、「案内人」論を立ち上げる。

二・二項対立的な枠組み——〈キリスト／アンチ・キリスト〉

「深夜のテレビ映画から弟が録画してくれた、タルコフスキーの『ストーカー』を見た。」という一文からはじまる「案内人」。この一文に象徴されるように、「タルコフスキーの『ストーカー』」という「画面」のなかに映し出された映像をめぐって、「私」をはじめとする登場人物たちは話し合いをしていくのだが、先に指摘しておく、「画面」というある枠組みを想起させるもののなかで物語は展開する。そして、その枠組みの中心として据えられるのが、映画『ストーカー』に登場する「呪われた子供」である。

物語において、映画『ストーカー』に登場する「呪われた子供」は、「不思議な能力を持った子供」と説明される。「呪われた子供」は「眼の力で三種類のコップを動かす」ことができる、「超現実的な力を持った子供」であり、「私」の発話のなかで「——コップが動くシーンは二箇所あったでしょう。始めと終わり」とあることから、作品の冒頭部と終末部に「呪われた子供」が「不思議な能力」を發揮したことが想像される。「視線でコップを動かす子供は、「再

臨」したキリストなんですか？ またはアンチ・キリストなんですか？」という「私」の発話に表れているように、この「不思議な子供」を「再臨」するイエス・キリストのイメージと、世の中を大いにみだす「アンチ・キリスト」のイメージ、という二項の図式に当てはめて解釈できるのではないかと思う。「私」の思考様式は、二項対立的な枠組みを前提としている。

そんな「私」の二項対立的な思考は登場人物たちに波及していく。例えば、重藤さんと『ストーリーカー』について話し合う場面で、「私の受けとめ能力の不足のために、あれかこれか決められないだけという気もするんですが、視線でコップを動かす子供は、「再臨」したキリストなんですか？ またはアンチ・キリストなんですか？」という「私」の発話を受けて、重藤さんは「——自分で映画を見てからでなくては、なんともいえないなあ。……それでもマーちゃんの話聞いたかぎりですら考えてみるか。」と応答するよるに、「私」の二項対立的な思考様式はそのまま重藤さんに引き継がれる。その後、重藤さんは映画を見たうえで、「彼女の父親の犯罪者めいた危険な個性は、ちょっとイエスにはつながらない」と、「呪われた子供」の父親に対して評価を示し、「あの子供はこの世のありとあらゆるものを破壊してしまう」「アンチ・キリストに成長してゆくはずの子供」であると結論付ける。さらに、映画『ストーリーカー』の終末部で聞こえる「歓喜の歌」は、「破壊する歓喜」と捉えることができるのではないかと、独自の解釈を示す。

このように「私」が設けた（キリスト／アンチ・キリスト）という二項の枠組みを主軸として、物語は収束部に向けて展開される。それはまるで、映画『ストーリーカー』に登場する案内人が、「リボンをつけたナットを前に投げながら、ジグザグに進んで行く」という「ルール」に従って、訪れたものを案内するように、全体を統括する語り手の「私」によって規定された二項対立的な「ルール」という枠組みをもとに、物語は語られていくのである。しかしながら、物語の中盤でイーヨーに「無言の救援」を求める「私」の認識の在り方や、てんかんを起こしたイーヨーに対して、向かってくる人びとの動きの変化などを含め、単純な二項対立的な枠組みにのみ、片づけられない要素が実は、「案内人」には横溢している。

もちろん仮定にたっただけでも、もしそうしたことが過去にあったとしたならば、結婚して永い時がたち、イーヨーが生まれてからでも二十五年たっている夫婦として、いま初めてふたりで外国生活をするということは、かつて傷をつけたり破壊したりしたものを癒したり、再建したりしようと努めるためのだろうか？ ……そうしたことを考えるうち、私は仮定しての話、という意識の安全弁にもかかわらずぐったりして、ヨロヨロとベッドにもぐり込むほかないほど——この場合、いつものようにイーヨーの傍に行つて無言の救援をもとめることはできないと感じた——、いわば悲痛な気持ちにおちこんでしまった

のだった。

(傍線筆者・以下同)

この引用文は物語の中盤において、映画『ストーカー』を見た「私」が、「母がイーヨーのことを「呪われた子供」と考えることがあったとして、というように考えて」しまう場面のものである。「私」は、母がそのようなことを考えてしまった背景に、「父が母にきみは「呪われた子供」を生んだと」言ったことが関係しているのではないかと思い、「その際の、母の苦しみや悲しみのことを」想像して悲壮感を抱く。

そして、この「仮定しての話、という意識の安全弁にもかかわらずぐったり」し、「悲痛な気持ちにおちこん」だ「私」は、「いつものようにイーヨーの傍に行つて無言の救援をもとめる」ことなく、自分の部屋に戻つて「ヨロヨロとベッドにもぐり込む」。ここでは「いつもなら」、「無言の救援」というふたつ叙述が示すように、普段から「私」がイーヨーのことを、救いを与えてくれる存在だと認識していたことがわかる。だがここで忘れてはならないのは、そもそも「仮定しての話」として、「私」が夢想した内容のなかにおけるイーヨーが、「呪われた子供」として想定されていたことだ。両親が子供たちを残して渡米したのも、イーヨーが原因としてあり、「かつて傷をつけたり破壊したりしたものを癒したり、再建したり」するためなのではないだろうか、と考える「私」のありようは、明らか

にイーヨーのことを「破壊」する者として捉えていたことを示している。つまり、イーヨーのことをアンチ・キリストのような「破壊」する者として規定してしまったがゆえに、「私」は「いつものようにイーヨーの傍に行」くという振る舞いを避け、「無言の救援をもとめることはできないと感じた」のである。

このようにみていくと、イーヨーは「私」に対して「無言の救援」を与えてくれる性質と、真逆の「破壊」する者としての性質とを併せ持つ、両義的な存在として見做すことができる。この異なるふたつの性質を、「私」の思考様式に当てはめて考えるとすれば、イーヨーは〈キリスト／アンチ・キリスト〉という二つの叙述に秘められた象徴的な意味を兼ね備える存在であると言える。こうした相反するイーヨーの性質は、「私」の二項対立的な図式において明確に回収されないものである。にもかかわらず、この「呪われた子供」にイーヨーのことを当てはめ、「無言の救援」を求めることをしなかつた「私」のありようは、明らかに二項の図式のなかで、「破壊」する者という一方の項に傾倒していたことを示している。そしてそのことは物語の終盤に起こる、ある事件をきっかけに表面化してしまふ。

物語の終盤において、重藤さん宅からの帰りの電車のなかで、イーヨーのてんかんの発作が起こり、「私」が〈ピンチ〉を抱えてしまった場面がある。てんかんの発作が起こった「兄の体の外側」を、「私」は「大きい張りボテ人形」と形容するように、即物化されたイーヨー

の身体は「無防備さ・不安定さ」を含んでおり、「充血した眼」は「もうなにも見てはいない」ように機能しなくなる。このようなイーヨーの身体を「私」は、「組みつく」ことで「支えようと」する一方、「すがりつく」ように、イーヨーに対して「無言の救援」を求めようとする。

そして折り返しの電車から反対側のホームへ乗客が降りて行った後、こちら側のドアが開かれる音を、私は全身が冷えるような思いで背後に聞いたのだ。(略) いま兄の体に起こっていることを、押したてて来る人たちになんとか説明するどころか、悲鳴をあげることすらできない。行列の進行を妨げるかたちで、それもおおびらに人前で抱き合うカップルのようになっていたのだ。(略) かれらは革靴の硬い先端でイーヨーのプラスチック板を埋め込んだ後頭部を蹴りつけさえるかも知れない。私は声をたてることのできぬまま、恐ろしさと絶望感にただ口をあけて涙を流した。その間も背後に押し立てられ、倒れこまずに立っているだけがあつとのありさまで……

電車に乗る「行列の動き」は、想定される社会的なルールのもと「ドアが開かれ」た瞬間、「進行」を始める。が、「私」とイーヨーがその「動き」を妨げてしまう。てんかんの発作により、「無防備

さ・不安定さ」を抱えていこんだイーヨーの身体のことを、「私」は周りに説明することができず、ふたりは「行列」の人びとからルールを逸脱するものとして、「あからさまに腹を立て」られるのだ。ところが、その状態のなかでイーヨーの「視線」は、「進んで来る人たちに顔をまっすぐ向けて」いるように注がれる。そして「それを境に、私の脇腹や背を小突いてはすりぬけていた人びとの圧力が消滅して、私たちを避けて行く人たちの動きが自然な流れ」になるように、「進んで来る人たち」の「動き」の流れは変化していく。

そのうち、私の胸のなかに、——もしかしたらイーヨーはアンチ・キリストのように邪悪な力をひそめているかも知れない。たとえそうだったとしても、私はイーヨーについてどこまでも行こう、という不思議な決心が湧いてきたのだ。なぜアンチ・キリストと兄が結びついたのか、それには『ストーカー』の金色のプラトックで頭を巻いた女の子が媒介をなしているということだけしかわからなかったけれど。兄の子供の時の写真もたいてい頭が縞帯か布で巻いてあるか、毛糸の帽子をスッポリかぶっている姿かたちのものだった……

それでも私の体をつらぬいて光が放射されるように、続けて起こって来るのはあきらかに邪悪な強い歓喜で——私はこの世界の人間のうちもう兄と自分自身のことしか考えなかったから——ひとつ向こうのホームから出て行く特急のレールの音にま

じって、ベートーヴェンの第九とはくらべることもできないが、やはり一種の「歓喜の歌」が聞こえるのを、自分の頭のすぐ上にあるイーヨーのふっくらした耳と一緒に、私は勇気にあふれて受けとめるようであったのだ。

イーヨーと「私」は、人びとの「行列の動き」の流れを〈解体〉し、新しく〈再構築〉された「動き」の流れに内包される。この「動き」の流れをイーヨーの「視線」によって生じたものと解釈した「私」は、映画『ストーカー』に登場した、「視線」によってコップを動かすことのできる「呪われた子供」と重ね合わせ、イーヨーを「邪悪な力」が備わっている存在と見做してしまい、最終的にアンチ・キリストとして規定してしまう。「私」は、イーヨーとアンチ・キリストとを接続してしまった理由について、「それには『ストーカー』の金色のプラトックで頭を巻いた女の子が媒介をなしているということだけしかわからなかった」と、繙帯や布、あるいは帽子といったもので頭を覆っていた幼少期のイーヨーと、「金色のプラトックで頭を巻いた女の子」とを結び付けて述べているが、そこには「視線」によってものを動かすことができるという「超現実的な力」が、両者の媒介項をなしていたことは明白であろう。加えてここで注目すべきは、電車に乗る「行列の動き」の流れが〈解体〉された際、イーヨーひとりではなく「私」もそのなかに含まれていたことである。「行列の動き」を妨げるものとして、二人は「人前で抱き合う

カップル」と形容されるように、互いの身体が密着していた。その状態のなかで〈解体〉から〈再構築〉までの「動き」の流れを「私」は看取したのである。したがって、イーヨーのことをアンチ・キリストとして捉えた「私」の内面に「邪悪な強い歓喜」が沸き起こり、「私」は「イーヨーについてどこまでも行こう」という「不思議な決心」を抱いたのである。

そして物語は、「一種の「歓喜の歌」が聞こえるのを、自分の頭のすぐ上にあるイーヨーのふっくらした耳と一緒に、私は勇気にあふれて受けとめるようであったのだ。」という叙述で締め括られる。映画の最後に聞こえた「歓喜の歌」を物語の終末部で聞く「私」は、「呪われた子供」に対して〈キリスト／アンチ・キリスト〉という二項の図式に当てはめて意味づけたように、「歓喜の歌」がイーヨーにも聞こえていると意味づけるのである。それはまるで、「私」の身体とイーヨーの身体とが共有しているかのように、「私」によってイーヨーの身体は規定されてしまうのである。

このように、イーヨーは「私」が設けた二項の図式のなかで、片方の項に振り分けられ、アンチ・キリストがもつ象徴的な意味を付与される。しかしながら、この一連の電車のなかで行われた描写を精しく読み進めた際に、留意すべきなのは、イーヨーによって「行列」の動きが妨げられ、〈解体〉されたのち、「自然な流れ」のように〈再構築〉されていたことである。「私」の二項対立的な図式を借りるのならば、アンチ・キリストのように〈解体〉されるのだが、

そのうち、キリストのように〈再構築〉されていたのだ。すなわちイーヨーは、「私」が考えるような〈キリスト／アンチ・キリスト〉という二項の図式のなかにおいて、明確に規定され得ない存在なのである。

以上のことを踏まえると、イーヨーは〈解体〉を象徴するアンチ・キリストと〈再構築〉を象徴するキリスト、という相反する二つの意味を兼ね備えた両義的な存在だと言える。このイーヨーの性質として挙げた両義性は、電車のなかでイーヨーがてんかんの発作を起こした際、「私」がイーヨーの体を支えようと「組みつ」いたと同時に、「無言の救援」を求めて「すがりつ」いたことや、先に指摘した「私」が普段からイーヨーのことを「無言の救援」を与えてくれる存在であると認識していたことを含め、単線的な二項の図式には回収されない構造として、物語のなかでひとつながりとなっており、明確にイーヨーは、「私」が規定したアンチ・キリスト像に結ばないことがわかる。

本稿で検討したいのは、いまみたように「私」が二項対立的な枠組みのもとで志向しつつも、一方でアンチ・キリストにのみ回収されないイーヨーのありようを作中にちりばめることによって、二項の図式の境界線を曖昧化させる両義的な力が持ち得ることである。そして、この両義的な力をもつものとして象られているイーヨーは、実は映画『ストーカー』の核である「ゾーン」とアナロジの関係として見出すことができる。そのことについては次章で詳述

する。

三、境界線の引き方——「ゾーン」の様相を呈するイーヨー

河合隼雄との対談¹⁰のなかで大江は、鶴見俊輔の「『境界の文学』」を引きながら、「ゾーン」について説明している。大江は、「鶴見さんには「限界」という一本の線を引きたいという気持ちがあるように思いますね。」と述べつつ、「ところが一本の線というのを河合さんは「ゾーン」として考えてらっしゃいますね。そのことがまた文学の秘密をあかしていると僕は思います」という。「限界」という一本の線を「ゾーン」として考える河合の解釈に共感する大江は、そのことについて、対談の後半で以下のように語る。

大江 ソビエトやポーランドにおけるSFのような仕事の日本で成立するかもしれない、しかも全く独自なたちで。どういところで成立するかというと、周縁において、あるいは境界において。日本文学のリミナリティ、心理学のリミナリティ、文化人類学のリミナリティ、社会学の、政治学の、というふうなものがお互いに近づき合って、お互いのにじみ合うようにしてできる新しいリミナリティというところに鍵があるかもしれない。そこで文学について河合さんのお仕事を大きい鏡にして考えてみたいと僕は思ったわけでした。

河合 境界というので線で分けられていると思つてるところ

をよく見てみると、それがだんだんゾーンになってくるんですね。そうするといっぱいいろんなものが見えるんだけど、それが見えない間は一本の線ですから何も見えないわけですよ。ところが、実は境界線じゃなくて境界ゾーンになってくる。それはある面から見れば線だと思つてますよ。だれが見ても線であつて何もみないんです。ところが違う視点から見たら急になんぞゾーンに見えてくるんであつて、だれが見てもいつもゾーンということではないと思つてますよ。だから、今みんなが一本の線だと思つてるあたりを文学をやる方がずっと凝視しておられたら、深い意味を帯びたゾーンになるんじゃないと思つておね。

リミナリティ（＝「限界」）を「境界」として考える大江は、「日本文学のリミナリティ」や「心理学のリミナリティ」という、ある枠組みを想起させる領域間の「境界」で「お互いににじみ合うようにしてできる新しいリミナリティ」に「ソビエトやポーランドにおけるSFのような仕事で日本で成立する」「鍵があるかもしれない」と述べる。一方で河合は、「境界というので線で分けられていると思つてるところをよく見てみると、それがだんだんゾーンになってくるんですね。」と発言するように、異なる「視点」から見ると「境界線」が「境界ゾーン」に変化することを示す。要するに「日本

文学のリミナリティ」／「心理学のリミナリティ」という、異なる枠組み間に引かれる「境界」において、それらが「お互いに近づき」、「にじみ合う」ことで生じた空間が「新しいリミナリティ」、「境界ゾーン」であることがわかる。

またそれは、対談のなかで『「ストーカー」はまさにゾーンが主題で、社会主義国家から疎外されてしまった密猟者グループのようなものがあつて、その中に本当の人間と人間との関係とか人間を越えたものとの関係を探し求める人物がいる。』という大江の発言に示されるように、「社会主義国家から疎外されてしまった密猟者グループ」という「周縁」に位置付けられた人びとが、「ゾーン」を求めて集う場は、人種や職業、イデオロギーといった多種多様な枠組みを越えた、「にじみ合った」空間であり、そこに描かれるのは「本当の人間と人間との関係とか人間を越えたものとの関係を探し求める人物がいる」だけである。

では本作品において、異なる領域間に引かれた境界線が「にじみ合う」ことによって生成される「ゾーン」の様相は、どのように描出されているのだろうか。これまで「枠組み」というキーワードを手掛かりに、「私」の二項対立的な思考様式の在り方を紐解き、この作品が内包している語り手の「私」とイーヨーの表象とのズレについて考察してきた。イーヨーは「私」が設けた（キリスト／アンチ・キリスト）という境界線を曖昧化し、互いの要素を兼ね備える両義的な存在であったことを鑑みると、本作品において映画『ストー

カー』の核となっている「ゾーン」は、イーヨーのありように重ね合わされていたと言える。

三章では枠組みを形成するのに欠かせない「境界線」の引き方、という観点から登場人物たちの違いについて読み解いていき、イーヨーと「ゾーン」との関係性に迫っていくこととする。

物語の序盤で、映画『ストーカー』に登場する「呪われた子供」について「私」とオーちゃんが会話をする場面がある。「私」は、映画『ストーカー』のコップが動くシーンについて、「アパートの近くにやってきた汽車の震動で、テーブルの上のものが滑るのかと納得できるように撮ってあったわ」と、あくまでコップが動いたのは「呪われた子供」の「超現実的な力」によってではなく、「汽車の震動で動いたのではないかと疑問を述べる。それに対して、オーちゃんは「私」の解釈とは異なり、「呪われた子供」によってコップが動かされたのだと、自身の解釈を提示するのだが、そのことを裏付けるために「汽車の震動」が起こったことについて、それは「技師」向けの予防策」であるとの説明を付け加える。「文学や映画に批判的な投書をする」「技師」は、「科学的な実践をつうじて社会主義建設に励んでいる」ため、「作家や映画監督より实际的に偉く、そのような「技師」からの投書を避けるために、「汽車の震動のせいでと説明するみちを作つ」たと、オーちゃんはタルコフスキー監督の意図について解説する。それを受けて「私」は以下のように語る。

——私も半分そう思ったわ。考える上でオーちゃんのように「技師」という手続きはふまなかったけれど。……そしていったんその方を取るとすると、あの金色の衿巻で頭を巻いた女の子は、「再臨」するイエス・キリストのイメージじゃないかと思う。あの子を肩車して、案内人が長い距離を歩くでしょう？ やはりタルコフスキー監督がよくやる仕方だと思うけど、鉤の手に曲って、ずっと画面に肩車して歩くシーンが続くでしょう？ あれは、キリストを背負う人というのがあるでしょう、クリストフォロスだったかな？ それを暗示しているのじゃないかと思うわ。

ここで注目したいのは、「私」が「考える上でオーちゃんのように「技師」という手続きをふま」ずに、コップが動いたのは、実は「精神の力を物体につたえうる子供」を描きたかったと、「半分そう思った」ことである。コップが動くシーンは、「不思議な子供」の「超現実的な力」と「汽車の震動」によるもの、というふたつの異なる解釈を許容するように描かれているため、オーちゃんのようにコップが動いた原因を「呪われた子供」の力によるものであると判断するには、「技師」という手続き」は必要なものである。オーちゃんのように、段階的に「技師」という手続き」を踏まえることによって、はじめてコップが動いたのは「超現実的な力」によるものであると、論理的に説明することができるのである。

要するにオーちゃんは、異なるふたつの解釈が両立するように描写されたものを論理的に切断し、どちらか一方の解釈を提示するうちに、それはまるで境界線を引くかのようにふたつの意味を内包した状態を切り離すのである。ところが一方で、この「技師」という手続きをふまずに、「半分そう思った」と発話する「私」のありようは、オーちゃんのような論理的な手続きを踏まない、いわば〈不確定〉なものを〈確定〉されたものであると信じ込む、不安的な様相を表していると言えよう。なぜならば、先に引いた引用文のなかで「……そしていったんその方を取るとする」という叙述のあとに、「呪われた子供」と「再臨」するイエス・キリストのイメージとが接続されて語られているからだ。「私」は、オーちゃんのような「技師」という手続きを踏まえていないにもかかわらず、「呪われた子供」と「イエス・キリスト」とを重ね合わせていたように、そこには「私」の非論理的な不安定なありようが明瞭に示されているのである。

いままたような「私」の不安定なありようは、テキストの随所に散見される。例えば、「私」が重藤さんに「呪われた子供」のことを尋ねた際、「私」は自身の「受けとめ能力の不足のために、あれかこれか決められない」不安定な状態にもかかわらず、どういうわけか〈キリスト／アンチ・キリスト〉という枠組みを前提のものとしていた。また、イーヨーのことを両親が「呪われた子供」と考えていたのではないか、という「仮定しての話」に対して、「私」が

「悲痛な気持ちにおちこんでしまった」ことから、「私」の不安定なありようは露呈されている。「私」は、両親がイーヨーのことを「呪われた子供」として捉えていたのではないか、という「仮定しての話」、つまり〈真／偽〉の境界線が明確に定まっていない曖昧な状態に対して懊悩するのである。「いま、「家としての日記」から写そうとすると、単純かつ短い内容にすぎないけれども、ある時間じつとこの考えを頭のなかにあたたためつけていたのだ。」という叙述が示すように、「私」は「仮定」として「ある時間じつとこの考えを頭のなかにあたたためつけていた」〈不確定〉なことを〈確定〉されたもののように思い込むのである。

このように「私」は不安定な様相を呈しているにもかかわらず、物事の〈真／偽〉、あるいは「呪われた子供」に対して〈キリスト／アンチ・キリスト〉という境界線を引いてしまうことから、「私」の設けた枠組みの脆弱さがわかるだろう。その意味において、「私」とオーちゃんの境界線の引き方の差異を指摘することができる。なぜならば、先に述べたように「技師」という手続きを踏まえたうえで、ふたつの解釈を含み込む事柄を論理的にどちらか一方に切り分けるオーちゃんの境界線の引き方と、「私」の引き方とは、その性質を大きく異にしているからだ。そしてこのオーちゃんの境界線の引き方と相似関係に置かれているのが、重藤さんである。

イーヨーがなんだか静かな確信をこめてさ、これとあれ、また

あれとは大体同じ時間でしたというので、自分では印象がちがうものを選んでね、ストップ・ウォッチで計ってみると、かれのいうとおり。二十秒とちがわないんだなあ。

この引用文は、物語のなかでイーヨーと重藤さんが「幾種もの「歓喜の歌」の所要時間について聞き比べる箇所のものである。「これとあれ、またあれとは大体同じ時間でした」というイーヨーの発話を受けて、重藤さんは「ストップ・ウォッチ」という機械により実証的な事実として確かめた結果、「二十秒とちがわない」ことがわかる。この重藤さんの科学的な事実として検証する方法は、まさに「正／誤」という境界線を引く行為として捉えることができる。そして、もうひとつ指摘しておかねばならないのは、イーヨーが行った「歓喜の歌」の所要時間の捉え方である。「幾種もの「歓喜の歌」を「これとあれ、またあれとは大体同じでした」と発話したイーヨーの分類を詳しく調べると、その所要時間は「二十秒とちがわな」かった。「二十秒」というズレを「大体」という言葉で包括的に掬い込むように、イーヨーは境界線を設けることをしないのである。

以上のことを踏まえると、オーちゃんや重藤さんは、判然としないう曖昧な事象を論理的に切り分けて説明するという性質を有しており、物語において強固な揺るがしい境界線を引く人物として造形されていると言えよう。また、それはオーちゃんが「理科系」の人物として、重藤さんが「学者」として語られていることにも表れ

ている。そして、境界線の引き方という点で位相差はあるものの、境界線を引く人物として描かれている点で「私」を付け加えるとするならば、「私」、オーちゃん、重藤さん／イーヨー」という構図が浮かび上がる。その意味において、イーヨーは「私」、重藤さん、そしてオーちゃんと性質を異にしており、境界線を設けることをしない人物として描出されているのである。またそのことは、前章で指摘したふたつの意味を同時に孕むイーヨーの両義的な性質が「ズーン」の様相を呈していることを、なお一層裏付けているだろう。

四：「案内人」における異同——イーヨーが内包するズレ

「私」が見た『ストーカー』は「深夜のテレビ映画」で放送されていたものの録画版であるが、重藤さんが見た『ストーカー』は「ビデオにして売っている版」である。この両者のズレについて、重藤さんは「マーちゃんが録画して見たのと大体同じ編集じゃないかと友達はいっていたよ」と発話するのだが、「大体」という叙述が示すように、一定程度のズレを暗示している。

この章で考察するのは、このようにひとつの映画が版を換えて登場していくことで、——見る枠組みが同じでも重複されることで——生じるズレについてである。このズレは、前章で触れたイーヨーと重藤さんが「幾種もの「歓喜の歌」」の所要時間を聴き比べる場

面からも読み取れる。

——初めにすぐこれは速そうだなと感じて、終わりまで聴いた上で、あれは確かに速かったと記憶している演奏があるわけだね、あるいは逆に、ゆっくりした演奏だったなど。(略)と
ころがね、そうした記憶というものが、思い込みによってしばしば歪んでいるんだなあ。おれの場合、歪みに気がつかないで、死ぬまでそのままだったと思うよ、イーヨーに教えられなければ。

「初めにすぐこれは速そうだなと感じて、終わりまで聴いた上で、あれは確かに速かったと記憶している演奏があるわけだね、あるいは逆に、ゆっくりした演奏だったなど。」という重藤さんの発話に示されるように、同じ「歓喜の歌」でも重複されることで、演奏の速い／遅いといった速度におけるズレが生じてしまう。重藤さんの場合は、そうした版が重ねられていくことによって生じた速度のズレに加えて、「記憶」というものが、思い込みによってしばしば歪んでいる」という記憶の歪みを抱えていた。一方でイーヨーの分類した「歓喜の歌」は、前章で考察したように「二十秒」のズレがあった。「歓喜の歌」という一つの枠組みが「幾種もの「歓喜の歌」として重複されることによって、演奏時間の速度というかたちのズレが生じてしまうのである。

この、同じ枠組みのものが重複されることによってズレが生じる、という動きは、「案内人」という作品自体にも当てはまり、それは異同というかたちで確認することができる。

「案内人」(『Switch』一九九〇年三月、Vol.8 No.1)は、『静かな生活』(講談社、一九九〇年一〇月)に所収されて以来、『大江健三郎小説7』(新潮社、一九九六年一二月)、『大江健三郎自選短篇』(岩波書店、二〇一四年八月)へと、発行媒体を変えて収録されてきた。本稿は、『大江健三郎自選短篇』に収録されている「案内人」を使用テキストとしているが、これは『大江健三郎小説7』に収録されている「案内人」を底本とし、作者大江によって加筆・修訂が施されたものであり、定本版とされている。『静かな生活』に所収されている六作品のうち、『大江健三郎自選短篇』に収録されている作品は、「静かな生活」と「案内人」のみであり、他四作品は収録されていない。(以下、『大江健三郎小説7』(新潮社、一九九六年一二月)を底本版、『大江健三郎自選短篇』(岩波書店、二〇一四年八月)を定本版と略す。)

「案内人」というテキスト自体も版を重ねることによって、異同というかたちのズレを内包する。底本版と定本版を見比べたとき、読点の加筆や漢字の変更、語調を整える変化など、細かい異同は散見されるが、実はそれだけではなく、看過されるべきではない大きなズレが記されている。それは先に触れた重藤さんとイーヨーが「幾種もの「歓喜の歌」を聴き比べる場面」にみられる。

物語の中盤において、重藤さんはイーヨーの分類した「歓喜の歌」の演奏時間について、底本版では「所要時間を正確に把握することができる」と誉めてもらった。」とされているが、定本版になると、「所要時間を正確に記憶して、後からみないことができた、と誉めてもらった。」と修正されている。「所要時間を正確に把握できる」イーヨーから、「所要時間を正確に記憶して、後からみないことができる」イーヨーは、「所要時間を正確に把握することができる」、つまり理解するといふ知能的な側面が削除され、代わりに「記憶して後からみないことができる」といふ特異な記憶力の持ち主へと作り替えられていたのだ。また、イーヨーに関する異同はそれだけにとどまらず、先に指摘した時間というズレにも表れている。

イーヨーがなんだか静かな確信をこめてさ、これとあれ、またあれとは大体同じ時間でしたというので、自分では印象のちがうものを選んでね、ストップ・ウォッチで計ってみると、かれのいうとおり。三十秒とちがわないんだなあ。(底本版)

イーヨーがなんだか静かな確信をこめてさ、これとあれ、またあれとは大体同じ時間でしたというので、自分では印象のちがうものを選んでね、ストップ・ウォッチで計ってみると、かれのいうとおり。二十秒とちがわないんだなあ。(定本版)

傍線が引かれたところを注目するとわかるように、「三十秒」が「二十秒」に書き換えられている。大江は、十秒という時間を短縮することによって、ズレの幅を小さくし、イーヨーの正確さを強化していたのだ。

このように「案内人」のなかで注目されるべきズレは、イーヨーに集中していると考えられる。「案内人」がもつ異同というズレによって異なるイーヨー像が立ち現れてくるが、そのズレをもイーヨーは「ゾーン」のように含み込んでいるのである。

五. おわりに——知的障害者の表象

ここまで考察してきたことを整理し、「案内人」という作品に対して本稿の解釈を示すならば、次のように概括することが可能だろう。すなわち、「案内人」は、二項対立的な枠組みを自明のものとする語り手の「私」をはじめとして、ある対象に境界線を引くオーちゃんや重藤さんといった登場人物たちによって展開されていくものの、決してそのような単線的な構図には回収されない「ゾーン」の様相を呈しているイーヨーによって、境界線が曖昧化され、異なる要素を掬い込む力を喚起させる作品である、と。

このように「案内人」という作品を概括した際、どうして作者である大江はイーヨーを二項対立的な図式に当てはまらない、両義的な性質の持ち主として描いたのであろうか、という疑問が残る。大

江は、イーヨーのモデルとされる息子、大江光との実際的な生活に覆う日常の緊張と不安について、以下のような言葉を残す。

ともかく私たちの家族は、まさに同時代を生き抜いてきました。端的にいつて、障害児を持っている家庭は、社会のなかでヴァルネラブルですからね。静かな住宅街に小さい家を持って……もう次男も長女も結婚してそれぞれ子供がいますけれど、八〇年代はそこで五人がみんなで固まって暮らしていました。長男は養護学校の高等部に通っていましたが、その頃、住んでいる近くで少女が乱暴な目にあつたらしいという噂を耳にすると、もう私らビクツとしました。根拠はないんですが、私らがイノセントな少年だと思っている息子に別の側面があつて、どこかで少女を襲つたんじゃないかという不安に取りつかれる。そういうことが現実になつた瞬間、自分ら家族が社会と完全に対立する。それからの社会と個人生活の不安定さ、自分たちを待っている危険性も思う。そして次第に、息子の妹である少女が、実は違う犯罪者がいて、そいつがこの町に忍び寄ってきている状況を発見する。そこで心が晴れて、子供との関係も家庭の中で新しい色彩を帯びる。それを書いたのが『静かな生活』という小説です。¹²⁾

大江は、現実の生活において「住んでいる近くで少女が乱暴な目

にあつたらしいという噂を耳にすると」、「根拠はないんですが、私らがイノセントな少年だと思っている息子に別の側面があつて、どこかで少女を襲つたんじゃないかという不安に取りつかれる。」と発言するように、知的障害をもつ大江光に対して「イノセントな少年」の側面とは真逆の「別の側面」があるのではないかと危機感をもつていたことがわかる。そのことは引用の末尾に記されている通り、一作品目の「静かな生活」のなかで描かれているものの、このような大江光に対して大江が抱いていた二面性は、「案内人」におけるイーヨー像に投影されていると言えよう。そして着目すべきは「そういうことが現実になつた瞬間、自分ら家族が社会と完全に対立する。」という一文である。「案内人」の終盤において、てんかんの発作を起こしたイーヨーと「私」は、電車に乗り込んでくる人びとの「動き」を妨げ、「あからさまに腹を立て」られていたが、まさしくここに「家族」と「社会」との対立が描写されている。「私」とイーヨーが人びとの進行を遮つたように、大江は、想定される社会的なルールを逸脱した「家族」の様子を鮮明に描き出していたのである。

大江が「案内人」を通して描きたかったもの。それは、実際の生活において、知的障害をもつ大江光の二面性に苦悩した経験に根付きつつも、決して一義的な解釈で捉えることのできる人物に造形するのではなく、あくまで両義的な性格の持ち主としてイーヨーを表象することだった。大江が抱えていた大江光の二面性は、少な

らず「私」がイーヨーに設けた二項の図式として反映されており、結局「私」は物語の終末部において、イーヨーを「混乱を巻き起こす」ものとして、すなわちアンチ・キリストとして規定していたが、イーヨーはそれだけではなく、「救いをあたえる」キリストでもあった。大江はイーヨーを、「ゾーン」に重ね合わせることににより、「私」の設けた二項の図式の境界線を曖昧化させる両義的な人物として描き出していたが、それは「私」の短絡的な構図に回収されない、知的障害をもつイーヨーの錯綜したありようを我々に提示するのと同じ時に、「私」によってイーヨーは一方的に価値を付与される受動的な存在であることを示していたのだらう。そのことは二章で言及した通り、「案内人」のテキストを締め括る最後の叙述に象徴される。高揚した調子で「やはり一種の『歓喜の歌』が聞こえるのを、自分の頭のすぐ上にあるイーヨーのふつくらした耳と一緒に、私は勇気にあふれて受けとめるようであったのだ。」と、「私」が語るようにイーヨーの身体は「私」によって規定されてしまうのだ。発作から恢復したイーヨーの声は空白のままにされ、誰も聞くことができずに物語は終わりを迎えるのである。

さて、最後にもうひとつ指摘しておきたい問題がある。それは「案内人」に描かれた生活について、どこまでが現実の出来事であるのか、どこからが虚構の作り話なのか、といった大江が用いる小説の書き方に関する問題である。

大江はそのことに関して、「いまあらためて『静かな生活』を読

んで気がつくのは、私の実生活での出来事がじつに多く取り入れられている」としつつも、「それでいてこの小説は、私が光をモデルとして書いた、これよりほかのどの作品よりも、根本のところではフィクション化されている」と説明している。¹³『静かな生活』は、現実の生活のなかで起こった出来事とフィクショナルな虚構の創作とが混在した作品なのだ。また、大江は登場人物である「私」とイーヨーに関して、「イーヨーがきわめて実際の光にそくしている、となれば、その妹のマーちゃんという語り手が、私の家庭での、光の妹と直接結びつくかどうか、ということが問題にな」とし、「そしてこの点について、私がつきりいわねばならないのは、マーちゃんはまったく架空の設定だ、ということだ」と述べる。¹⁴大江はフィクショナルな部分とノンフィクショナルな部分とを、それぞれマーちゃんとイーヨーに対して使い分けていたのである。

このような大江の創作態度については、『静かな生活』に所収されている他作品全般を包括したうえで詳細に考察する必要があるが、少なくとも今回本稿で明らかにしたことを踏まえると、「ゾーン」のありようは、おそらく〈フィクション／ノンフィクション〉の境界を曖昧化させる大江の手法と関連している。大江は、〈フィクション／ノンフィクション〉という異なる要素を織り込んで作り上げた作品、『静かな生活』を我々の前に打ち出しているが、それはまるで「ゾーン」であるかのように現実と虚構の境界線を曖昧化させているのだらう。

注

- (1) 大江健三郎は、「続・大江健三郎『未来を愛する人の物語』——2——最初の困難、新しい小説家のために」(『文学界』一九九〇年一〇月)のなかで、連作というかたちで短編小説を書き始めたことに対し、「一番最初は「頭のいい雨の木」という小説です」と発言している。また、こうした方法について「……同じモデルをたくさん作ってもしょうがない。だからここで一つ打ち切りにして、これから新しい小説に向かおうという気持ちを持ちましてね。『静かな生活』を分岐点にして、新しい小説を書くようにしているわけです。」と説明している。
- (2) 大江健三郎、大江ゆかり「『静かな生活』をめぐる二通の手紙」(『ゆるやかな絆』講談社、一九九六年四月)
- (3) 大江健三郎、新井敏記「続・大江健三郎『未来を愛する人の物語』——1——最初の小説、新しい小説家のために」(『文学界』一九九〇年九月号)
- (4) 前掲注(1)に同じ。
- (5) 大江健三郎、高橋肇「熱血書想倶楽部『女性の視点に立てばニッポン社会の滑稽さが見えてくる』『静かな生活』 講談社」(『SAPIO』一九九〇年一二月)
- (6) 『ストーリーカー』は、『キネマ旬報』(一九八一年一〇月)のなかで、「タイトルの「ストーリーカー」とは、舞台となる小国の「ゾーン」と呼ばれる立ち入り禁止の地域に足をふみ入れる「密猟者」を意味している。原作はストルガツキー兄弟の『S』小説「路傍のピクニック」と解説されている。
- (7) 前掲注(2)に同じ。
- (8) 島村輝「『静かな生活』——〈ファミリー・ロマンス〉を超えて」(『国文学——解釈と教材の研究』——一九九七年二月)
- (9) 鈴木恵美「大江健三郎『静かな生活』論——マーちゃんの〈祈り〉を中心に」(『日本女子大学大学院文学研究科紀要』二〇〇六年三月)
- (10) 大江健三郎、河合隼雄「生と死の境界、そして文学」(『文学界』一九八九年八月号)
- (11) 「限界芸術」について鶴見俊輔は、『鶴見俊輔集』6 限界芸術論(筑摩書房、一九九一年六月)のなかで、「今日の用法で「芸術」とよばれている作品を、「純粹芸術」(Pure Art)とよびかえることとし、この純粹芸術にくらべると俗悪なもの、非芸術的なもの、ニセモノ芸術と考えられている作品を「大衆芸術」(Popular Art)と呼ぶこととし、両者よりさらに広大な領域で芸術と生活との境界線にあたる作品を「限界芸術」(Marginal Art)と呼ぶこととして見よう。」と述べ、それは「生活の様式でありながら芸術の様式でもあるような両棲類的な位置をしめる」と説明している。
- (12) 大江健三郎『大江健三郎 作家自身を語る』(新潮社、二〇〇七年五月)
- (13) 前掲注(2)に同じ。
- (14) 前掲注(2)に同じ。

附記

本稿における小説の引用は、『大江健三郎自選短篇』(岩波書店、二〇一四年八月)に拠った。また引用部における傍点・ルビ等は適

宜省略した。

(まつもとたくま 立教大学文学研究科博士課程前期課程)