

大江健三郎と武満徹の水脈

—音としての言葉・言葉としての音—

村瀬 良子

はじめに

大江健三郎と武満徹（一九三〇—一九九六）が共有する言葉の一つに、〈充実した沈黙〉という言葉がある。二人の思想的近親性に言及しようとする場合に、この言葉を見のがすことはできないだろう。それは、すでに一九五〇年代末から一九六〇年代の初頭にかけて、各々が用いるところのものだった。

その言葉はまず、大江が文壇デビューして間もない頃に発表された、「動物倉庫」と題する一つの戯曲（一九五七年十二月『文学界』）に見出される。それは、次のように、俳優の沈黙を指示する卜書きのなかで用いられている。

みんなの恐ろしく充実した沈黙……

この戯曲は、サーカスや動物園などの動物をあずかる倉庫を舞台としている。動物達をサーカスに引き渡した後、倉庫番と事務員は、一匹の巨大な錦蛇が倉庫に残っているのを発見する。彼らは、その蛇がアルバイトの学生を飲み込んだと誤解する。彼らは、蛇の胃袋の中で一人の人間がすっかり消化されてしまえば、その人間の骨と灰さえも残らないことになり、人間の威厳が損なわれると思ひ詰める。そして、

必死の思いで、蛇を撲殺し、焼却する。そのことで、飲み込まれた学生は、人間の形を保ったまま火葬されたはずだった。そこへ、当の学生が、姿を現す。学生は、その間、体調の悪い蛇のために餌を用意していたのであり、蛇を倉庫に残したのもその学生だった。そして、自分が餌を用意していたことを屈託なく説明する学生のせりふに、倉庫番や事務員の〈恐ろしく充実した沈黙〉が対置される。その沈黙は、ただ単に黙っているということではなく、その沈黙の内に未だ発せられていない言葉を宿しているものである。その時の倉庫番と事務員の胸中には、蛇を焼却しなければならなかった思いや、軽率な学生への怒りがうずまいており、彼らの沈黙のうちでそれらが言葉になろうとしているわけである。

また、大江の短編小説「鳥」（一九五八年八月『別冊文藝春秋』）にも、〈充実した沈黙〉という言葉が用いられている。「鳥」の〈かれ〉は、一年以上も部屋に閉じこもって他人を拒絶し、部屋いっぱい鳥の幻影と共に生きている。そこへ、〈かれ〉の母親が、〈かれ〉に会わせたいといって、一人の客を連れてくる。その客は、それまでの客とは違って、〈せつかに扉をがたがたやったり怒気をふくんだ声をたてつづけにあげてよこしたり〉、果ては、〈足音も荒くひきかえして

行くか、肩を扉におしあてて押しこめてこよう」とすることもない。かれは黙って息をつめていた。扉の向うにもおなじような充実した沈黙があった。そしてそれはかれが黙っているあいだ、しんぼう強く継続した。

この、扉の向こうの〈充実した沈黙〉とは、鳥の幻影とともに生きていく（かれ）と通いあう言葉を、その沈黙のうちに探していると感じられるものだった。そこで、〈かれ〉は、みずから扉のかぎを開ける。

つまり、大江は、単に言葉の空白や欠如にしか過ぎない沈黙に対して、自分が希望している言葉を探し当てようとする、そのような動きを秘めた沈黙の概念を持っており、それを、〈充実した沈黙〉といっているのである。

武満徹も、同様の意味で、〈充実した沈黙〉という言葉を用いた。武満は、「瀧口修造素描展を見る」（一九六一年二月／四月）『現代挿花』というエッセイのなかで、瀧口のデッサンから受けとめた、沈黙から〈己をつかみ出すこと〉の重要性を述べている。次に引用するのは、そのエッセイの冒頭である。

舟底へ降りるようにして、画廊の薄暗い階段をのぼりつめる。と、そこには喧嘩を厳しく突っぱねる充実した沈黙があった。こんな瞬間にであうことは稀である。芸術は饒舌に身をかがさうとする時に衰えるものだ。

武満は、その沈黙を（沸騰するような沈黙）だともいう。それは、饒舌を退けつつも、一つの表現に至ろうとして沸き立つような激しさを潜めた沈黙なのである。武満は、そのデッサンをした（瀧口氏は、

観念の記号に墮した言葉との関係の虚しさを深刻に感じた）のであり、そのデッサンによつて、〈粗石のように未だ磨かれない太初はつとのものを採りだそうとしたという。そういうデッサンは、武満の目には、〈あきらかに詩人の仕事〉であり、（瀧口氏のこれからの詩作へのデッサン、つまり充実した沈黙）なのである。

武満のこのエッセイは、後に、「自然と音楽」（一九六一年九月〜一九六二年九月）『ヤマハ・ニュース』と題する、同時期の別のエッセイに吸収された。⁽¹⁾大江は、やはり後になつて、この「自然と音楽」を引用しつつ、武満の思想のあとづけを試みている。その際には、武満の思想に対する大江の共感は、一定方向への深まりをみせているが、その点については、第二節で述べる。第一節ではまず、このように〈充実した沈黙〉という言葉で二人に共有させている、その共鳴関係の基本にあるものに迫ってみたい。

第一節 共鳴関係の基本にあるもの

—音としての言葉・言葉としての音—

大江の出発期、一九五〇年代の短編において、語り手の（僕）はしばしば言表の際の声を意識している。また、声へのそのような注目は、空転する言葉への不満と、それでもなお言語的主体であり続けようとする意志に由来している。⁽²⁾

そして、大江が武満徹の音楽を受容するしかたを見ると、そこにもまた、声への注目があることに気づく。

武満徹さんの音楽には、ミウウジック・コンクレエトにも、器楽

の音楽にも、人間の魂の声がつねに濃くにじんでいる。それはむしろ純粹に抽象的なというより、もっと具体的に人間の声の表現なのだ。

これは、大江のエッセイ「わが最上の音楽家・武満徹」（一九六一年八月『現代挿花』、『厳肅な綱渡り』（一九六三年三月 文藝春秋）所収）からの引用である。ここで大江は、武満の音楽に（人間の声）を聞き取っている。同様のことは、もう少し後のエッセイ『弦楽のためのレクイエム』というレコード（一九六四年七月 『朝日新聞』、『厳肅な綱渡り』所収）にも、見出される。

この小さなレコードから、最初の弦がひびきはじめるたびに、ぼくは、ひとつの悲嘆の声に出会う気がする。それは、音楽を聴くべくのがわの状態にしたがって、清らかに澄みわたった悲嘆の声であったり、不安と苦渋にみちたどすぐらい悲嘆の声であったりする。

このように、武満の音に（人間の声）を聞き取る大江は、武満の音楽の本質を正しく見抜いているといえよう。なぜなら、武満の音は、まるで言葉を探し当てようようにして発せられる、いわば言語的な音であり、意味を結ぼうとする運動であるという点で、周辺言語である声と等価だからである。

もちろん、一人の音楽家の発する音が言語的であるということ、その音のみから言おうとしても、それは結局不可能だろう。それがそのような音であると言えらるれば、武満の創作についての思想をたどり、また、その音が確かにそういう思想のもとで生み出されていると感ぜられる、そのかぎりにおいてであろう。そして、大江が武満の

音に（人間の声）を聞くとき、まさにそのような受容が、大江のうちで行われていたと考えられる。

武満のエッセイ「ぼくの方法」（一九五九年十月 『三田文学』）は、彼の音が、（認識）や（意味づけ）という、本来極めて言語的な営みを目指したものであることを語っている。確かに、音によつてたどり着くのは、武満もいのように（説明を超えた）ものであり、武満の方法は言語を媒体とする方法以上に、あらかじめ挫折の予感に取り巻かれている。しかし同時に、武満の企てには、（認識）が（説明を超えた）ものであるが故に、逆にもたらされる希望もあり、その希望が意味を結ぼうとする運動を支え続ける。武満は、未成の意味に至ろうとする永久運動の内に、自らを積極的に置いたのである。

大江は、「ぼくの方法」を読み、そういう武満の姿を自分の小説「上機嫌」（一九五九年十一月 『新潮』）に書き込んだ。この一九五九年当時の作家的困難にとつて武満の思想が持つ可能性については、大江自身曖昧なままだったようだ。³しかし、一九六〇年代のエッセイにおいて武満の音楽に（人間の声）を聞き取っているということは、武満が示している（意味づけ）への意志と方法を、その時点での大江は感知していたわけである。換言すれば、大江は、武満の音がいわば言葉としての音であることを、理解していたはずである。

そして、大江のこのような武満受容のあり方は、出発期以来の大江と武満との思想的近親性を背景に持っている。というのは、武満の音が言葉としての音ならば、大江の小説の言葉は、音としての言葉であることを半ば強いられるのである。出発期の大江の小説では、人物達の言葉が彼らの生の状況に適わず、言葉が欠落したり上滑りした

りしている。大江の語り手は、自分たちの曖昧な生の状況に空疎な言葉をあてがうしかない地点にあつて、言語的主体としての実在感を、自分たちが言い得た言葉によりも、言表の声に託そうとしている。そのようにして、出発期の大江は、声すなわち意味を志向する運動の、その先にある言葉の可能性、またそうした可能性を有する運動それ自体の価値に立ち戻りつつ、自己回復を企てている。そのとき、大江の小説の言葉は音としての言葉であり、大江の内では、〈意味づけ〉への幻滅と希望が危うい綱引きをしている。そうして、大江の言葉は、武満の〈声〉、言葉としての音に大きく接近する。大江がそのことにごくまで自覚的だったかはわからない。しかし、大江も武満と同様、言葉への幻滅と希望の深さゆえに、言葉を音（声）の地平にまで引き戻さざるを得なかったのである。

では、武満の方は、大江の小説の言葉にどう共鳴しただろうか。一九六〇年代はじめの武満のエッセイに、「吃音宣言」(『SACジャーナル』掲載年月は未詳)という、風変わりなタイトルを持つものがある。このエッセイは、これを収めた単行本のあとがきには、〈まづ、ぼく自身のために書かれ〉たとされている。しかし、その単行本の、「吃音宣言」と表題を掲げた中とびらの裏ページには、〈親しい友人であるすばらしい二人の吃音家、羽仁進・大江健三郎に心からの敬意をもって〉とも記されているのである。その献辞で、武満は、羽仁とともに大江を〈吃音家〉と呼んでいるわけだが、その〈吃音〉には、武満独自の積極的な意義が付与されている。

武満は、彼のいう〈吃音〉に対して、対象を〈たんに名付けて区別するだけの機能をしかもたない〉ような言葉には価値を見出さない。

なぜなら、〈言葉はその対象を名指しはするが、純粹なひとつの石すらばくにあたえない〉ものであり、そのような言葉をいくら増やしても、言葉の〈ふるいの網目は反つて荒くなり〉、〈真実〉はそこから滑り落ちてしまうからである。武満は、〈真実〉について次のように言ってみせる。

真実は捉えがたい怪物のようであり、真実という言葉によつてぼくらは充足することはない。真実とは沈黙に射込まれる矢であり、名付けられない恐怖である。

ここで武満は、言葉が不要であると言っているのではない。彼は、指示的な言葉とそれを連絡する〈ちやちな論理〉のうえで、〈言葉の空虚さを今更のように感じて憂鬱になつている〉状態、また、〈ぼくらの眼は素通りに、耳は聞き流しにしてしまう癖になれすぎたようだ。発音も惰性でなされている〉と彼が憂えている状態を脱するため、独自の〈吃音〉を勧めているのである。

その、武満がいうところの〈吃音者〉の言葉は、〈木偶のように枯れて、こわばった観念の記号と化し〉た言葉とは対照的なありかたをしている。

どもりは、あたりまえのことすらも、あたりまえには言えない。発声のたびに言葉と格闘しなければならぬからだ。そして、ちやちな論理というものを壊してしまう。言葉をまず肉体のものにする。

このように、〈吃音者〉が言葉と格闘せねばならないのは、彼が、〈言葉と意味とのくいちがい〉の前を、素通りできないからである。

吃音者はたえず言葉と意味とのくいちがいを確かめようとしてい

る。それを曖昧にやりすぎずに肉体的な行為にたかめている。それは現在を正確に行うものだ。

このように「どもる」ことで、「言葉はそれ自体の肉体をもち、どもれば、〈言葉の表面の意味は解体され〉る。言葉がそれ自体の肉体をもつということは、〈言葉が音としての生命を得るということ〉だ」という。そのとき、人は「確かな裸形の意味を掴むだろう」と、武満はいう。「どもり」は、「しゃっくりやくしやみ、嘔いや哭声と近親関係にある」とされるが、そういう、「生命的な発音」こそ、生の状況と言葉との乖離の思いから、人を一歩前進させるものなのである。そこに可能であるのは、「言葉が担っている意味の創造的な^{クローゼンツ}大」である。

言葉は生命的な発音によって、通常の意味を超えたヴィジョンにまで昂まり、響きをつたえる。

このように、武満は、空虚に陥りがちな言葉と人間の関係を見据えつつ、音としての言葉の積極的な意味を唱えている。「吃音」つまり音としての言葉は、意味と言葉がくいちがうところで、「通常の意味を超えたヴィジョン」に至るのだという。そして、このエッセイは、「言葉についての問題を作作曲家としての立場から書い^い」たものであると同時に、大江が言葉を紡ぎ出そうとするなかで逢着する声、音としての言葉を、「吃音」と名づけ、それへの「敬意」を表明したものである。

第二節 共鳴の深まり — 死と表現行為 —

大江は、第一節で引用した二つのエッセイにあらわれていたとおり、武満徹の音楽に「人間の声」を聞いていたのだった。そのうちの後の方のエッセイ、「弦楽のためのレクイエム」というレコード（一九六四年七月）では、武満の音は「悲嘆の声」として聞こえており、またそれが途切れる時に、大江は、異常な欠落を感じてもいる。そのことは、大江の武満徹への共鳴が、一つの方向において深まっていったことを示しているようだ。そこで、本節では、一九六三年以降の大江について、彼が武満の思想をどう意識的に受けとめていったのかを明らかにしたい。

一九六六年十二月の日付のある、「作家としてどのように書くか？」（一九六七年二月『大江健三郎全作品』第1期5 新潮社）には、「武満徹の思想」（初出未詳、「最近」書いたとあり、やはり一九六六年十二月頃のものか）という大江のエッセイの、おそらくは全体が引用されている。大江は、音楽家の思想とその作品との相関も、作家の思想とその作品についての具体的なヒントを与える手がかりだとしている。そして、引用されている限りでの「武満徹の思想」をみると、大江は武満の「自然と音楽」から、この作曲家の思想を受けとめていることが分かる。

以下、「武満徹の思想」に述べられていることをもとに、武満への共鳴の深まりについて探ってゆこう。大江は、「自然と音楽」を引用しつつ、武満が、「世界に意味をあたえ、世界を人間の意識にかかわるものとして、すなわちかれの音楽として、実在させつづける」音楽家、また「現実に参加してゆき、他者と連帯する」音楽家である、などと述べている。

武満の、そうした芸術家としてのありようのなかでも、大江が最も深い共感を抱いているのは、音楽家として〈死〉に対峙するその態度であるという。

僕がかれと同時代の小説家として、武満徹の芸術的態度にいだく共感の最もふかい根はそこにねざしている。死についてかれのように率直に語る同時代の芸術家はまことに稀であるし、かれのように決然と「強い一つの音」をさがしとめることを選んでそれをなしとげつづけている芸術家は、なおさらに稀であるから。

武満は、「自然と音楽」のなかで、〈私たちは、人間を待ちうけている死の沈黙を避けられない〉としていた。次に引用するのは、大江によれば、武満という一人の音楽家が〈死の想念のまえに、かれ自身の態度を選択した〉言葉なのである。

私は生きるかぎりにおいて、沈黙に抗議するものとしての〈音〉を採ぶだろう。それは強い一つの音でなければならぬ。

こういう武満の音楽は、大江にとつて、〈すでに自分自身の死とそれを切りはなすことができないと感じさせるような、そうした体験をあたえる力をもっている〉という。そのような音楽として、大江が例に挙げているのは、「弦楽のためのレクイエム」である。

「弦楽のためのレクイエム」と大江とのつながりは、「武満徹の思想」が明かすところによると、次のようである。大江は、一九六三年の夏以降、「ヒロシマ・ノート」(一九六三年十月・一九六四年十月)一九六五年三月『世界』の取材のために度々広島を訪れているが、その際、放射能に細胞を破壊された草の葉を、原爆資料館(広島平和記念資料館)で見るたびに、「弦楽のためのレクイエム」と「自然と

音楽」のなかの次のような一節を思い出していたのだという。

ある植物学者は、生体のかたちづく細胞には、アモルフー無形態なもの存在しないと語った。それは顕微鏡的世界でのことだが、細胞は厳格に秩序だてられ、時に正六面体というような形が発見されるそうである。アモルフイな形態が発見される場合は屍体か、あるいは、損傷した部分からに限られているらしい。これは私たちにとつてたいへん暗示的な事柄ではないか。

大江は、それが〈死についてのもっとも恐ろしい暗示をはらんでいる〉と受けとめていた。そうして、破壊された細胞を見る大江は、人間においてもそうであるに違いない具体的な死のかたちを前にして、死の〈沈黙に抗議するものとしての〉「弦楽のためのレクイエム」を思い出していたのだろう。

このように、一九六三年から六四年にかけての大江が、すでに、死と表現行為ということにおいて武満の思想を受けとめていたことを考えると、『弦楽のためのレクイエム』というレコード」において大江が語っていた、その音楽にまつわる次のような体験の意味も明瞭になつてくる。第一節でも引用したように、大江は、〈この小さなレコードから、最初の弦がひびきはじめるたびに、ぼくは、ひとつの悲嘆の声に出会う気がする〉と語っていた。そして、その声が途切れたとき、頭れるのは〈なにか異常な欠落〉であり、〈危険な真空状態〉である。

そして、不意に弦が沈黙すると、ぼくは自分のまわりの空間に、なにか異常な欠落が生じたように感じて、周囲をみまわさずにはいられない。音楽のみちみちていた世界から、すべての音楽が急速にうしなわれたあと、危険な真空状態が穴ぼこをひらいたとい

う感覚。それはこのレコードを聴くたびにつねに体験するところである。

ここで大江が、〈危険な真空状態が穴ぼこをひらいたという感覚〉を抱いたのは、武満のいう〈人間を待ちうけている死の沈黙〉を感じとっていたのだと思われる。死の〈沈黙に抗議するものとしての〉、〈強い音〉が失われれば、たちまちにして大江のうちに復活する死の沈黙。このように、大江の武満への共鳴は、死とそれに対抗する表現行為という問題において深まっていたようである。そして、そういう共鳴を意識化し、表明したのが、「武満徹の思想」だということになる。

武満への大江の共鳴がそのような深まりをみせていることについて、その背後にはやはり、一九六三年六月に誕生した、頭部に障害を持った長男のことがあるだろう。もちろん、大江の文学が死に縁取られていることは、文壇デビュー当時からそうだった。ただ、「個人的な体験」（一九六四年八月新潮社）を書き上げ、さらに『弦楽のためのレクイエム』というレコード』を書いた大江の内では、次のような武満の言葉が、それまで以上の大きな意味を持つようになっていたと思われる。次に引用するのは、「自然と音楽」に吸収された「灌口修造素描展を観る」の一節である。そこからは、武満が対抗しようとする沈黙とは何であるのかがうかがえる。それは、死と、死をはらんだ生と、そういう生がとらわれて在る宇宙が、なんの根拠も開示しないままにあるということである。そして、詩も音楽も、そういう沈黙に抗う発音を起源とする、と武満はいう。

沈黙のもつ恐怖についてはいまさら想うまでもない。死の暗黒世界をとり囲む沈黙。時に広大な宇宙の沈黙が突然おおいかぶさる

ようにしてわれわれを掴まえることがある。生まれでることの激しい沈黙、土に還るときの静かな沈黙。芸術は、沈黙に対する人間の抗議ではなかったらうか。詩も音楽も沈黙に抗して発音するときに生れた。

「個人的な体験」の鳥は、武満が右にいうような沈黙を感じ取りそれを恐怖しつつも、結局は、そういう自分のありようと言葉とのくいちがいをやりすごしてしまった。そこには、作品世界を平明化することへの誘惑、また、文学のあり方というレベルでの一種の弛緩があったと、私は考えている。いま、武満徹に倣っていうならば、鳥は畢竟〈どもり〉であることをやめたのである。そして、「万延元年のフットボール」（一九六七年一月〜七月「群像」）を書くにあたっては、〈生まれでることの激しい沈黙、土に還るときの静かな沈黙〉に抗議する言葉が、あらためて切実に必要とされたのではなかったらうか。

というのは、大江が『弦楽のためのレクイエム』というレコード』を『朝日新聞』に掲載した一九六四年七月十四日には、彼は、「個人的な体験」を脱稿してははずである。そして、「武満徹の思想」と、それを大幅に引用した「作家としてどのように書くか？」（一九六六年十二月の日付）は、「万延元年のフットボール」の連載開始の直前に書かれている。このようにみると、「個人的な体験」を書き上げて以降、「万延元年のフットボール」に至るまでの大江には、表現者としての武満の言葉の重さをかみしめることがあったのではないかと考えられるのである。

おわりに

このように、武満の表現者としてのありようは、言葉を媒体とする表現者のモラルの中心的なものと、小説を書く事の根源的な理由までを、大江に意識させるものだった。

たしかに、〈言葉と意味とのくいちがい〉をたえず確かめようとし、沈黙に抗い続けようとすることは、書かれる言葉を表現媒体とする者にとつては特に、危険と背中あわせの行為でもある。〈言葉と意味とのくいちがい〉を確かめれば確かめるほど、言葉の向こうにあるなものかに対する言葉の無力、ということに行き着くであろうから。そのようなにして言葉への不信を抱き、しかし、そこから、言葉への不信を逆手にとるようにして自らの表現をおこない得たのが、「万延元年のフットボール」における大江だったといえる。¹⁶⁾

そして、この後の大江は、やはり〈言葉と意味とのくいちがい〉を確かめ続け、そうするなかで行き着いてしまう音としての言葉を、自らの表現のための手がかりにしていっていったようである。

- 注(1) この「自然と音楽」は、武満のエッセイ集『武満徹↓1930……8』(一九六四年三月 草月アートセンター)に収められた。
- (2) 拙稿「出発期の大江健三郎—膨らむ喉・響く声—」(二〇〇三年三月『国文学攷』第一七六号—一七七号合併号)
- (3) 拙稿「大江健三郎と武満徹—交流の初期における内的呼応—」(一九九六年十二月『国文学攷』第一五二号)
- (4) 注2所掲論文
- (5) このエッセイも注1所掲の単行本に収められている。単行本のあとがきには、「吃音宣言」と「自然と音楽」とは〈ほぼ同じ頃に併行し

て書かれました」と記されているので、一九六一年から一九六二年にかけて書かれたと考える。また、この二つのエッセイは、後に武満徹のエッセイ集『音、沈黙と測りあえるほどに』(一九七一年十月 新潮社)におさめられた。

(6) 注1所掲単行本のあとがきより

(7) 武満は〈強い〉音をめざすといっているが、その音は〈沈黙と測りあえるほどに強いものでなければならぬ〉(「自然と音楽」とされている。「弦楽のためのレクイエム」の音が響かせているものに、大江は多分独自に〈悲嘆〉と名づけたのだろう。そこには、フォークナーの影響があるかもしれない。「無邪気なフォークナー」(一九九二年十月『NHK人間大学 文学再入門』)で大江は、〈大学の初年度の頃にはじめてフォークナーの『野生の棕櫚』を読んだ〉といっている。大江は一九六四年よりずっと以前にフォークナーを読んでいることになる。そして、その小説の最後の、〈苦しい立場に落ちた孤独な若者の決意の言葉にひきつけられた〉のだった。その言葉は後に、『雨の木』を聴く女たち』(一九八二年七月 新潮社)には、〈Yes, he thought, between grief and nothing, I will take grief.〉というように引用されている。そして、〈悲嘆〉という漢字に、英語の *grief* というルビをふりたいという。ただ、エッセイの方の〈悲嘆〉には、いろんなトーンがある。(それは、音楽を聴くぼくのがわの状態にしたがって、清らかに澄みわたった悲嘆の声であったり、不安と苦渋にみちたどすくろい悲嘆の声であったりする)(『弦楽のためのレクイエム』というレコード)

(8) 拙稿『個人的な体験—作品評価とモラルの水脈—』(一九九八年九月『国文学攷』第一五九号)

(9) 「個人的な体験」では、鳥が六歳の時、かれの父親に、〈お父さん、ぼくは生れる百年前どこにいた？死んで百年後、どこにいる？お父さん、死んだあとのぼくはどうなるの？〉と問いかけていた。武満は、〈この潜在的な問いかけが「万延元年のフットボール」へ向かう直接の動機ではなかったかと思う〉とみている。(大江健三郎—Sword of image—『万延元年のフットボール』を読んで)『音、

(10)

沈黙と測りあえるほどに』一九七一年十月 新潮社)

『万延元年のフットボール』には、谷川俊太郎の「鳥羽1」(初出は一九六五年十一月の『現代詩手帖』)から(本当の事)という言葉が引用されているが、「万延元年のフットボール」と「鳥羽1」の世界には、単なる言葉の引用にとどまらない対応が認められる。「鳥羽1」の時期の谷川には、言葉への不信から信へという逆転が起こっていたが、同様の逆転が「万延元年のフットボール」を書いた大江にも起こっていたと考えられる。(拙稿『万延元年のフットボール』論——(本当の事をめぐって)——一九九八年十二月 『近代文学試論』第三十六号)

(むらせよしこ、高知工業高等専門学校校助教授)