

幽霊たちの記憶

— 大江健三郎「空の怪物アグイー」とテクノロジー —

服 部 訓 和

キーワード… テープ・レコーダー ミュージック・コンクレート

武満徹 複製技術 一九六〇年代

要 旨

本稿では、作者の私事「障害を持つ子」の誕生—と強く結びつけられて読まれてきた大江健三郎「空の怪物アグイー」を、作中に登場するテープ・レコーダーに着目して読み解き、同時に置き直すことを試みた。具体的には、作中人物である音楽家Dの形象が、テープ・レコーダーを用いた前衛音楽「ミュージック・コンクレート」に関する武満の営為を前提としていることを指摘したうえで、その形象が物語の内容と構造とに重なり合うことを論じた。さらにそうした読解を手がかりとして、一篇を複製技術が爆発的に普及拡大し、「わたし」のあり様が変容を迫られる一九六〇年代の文脈のなかに位置づけた。

一 はじめに—『砂の器』と『シンボジウム発言』

「あれなんか、亡霊の最たる者さ」。松本清張『砂の器』（読売新聞〈夕刊〉）一九六〇・五／一七—一九六一・四／二〇—一九六一・七、光文社）に描かれた戦後世代の前衛芸術家集団「ヌーボー・グループ」は「美術界、学界、文壇」の「大家」を「亡霊」と笑い飛ばす。だが『砂の器』が描き出すのは、「既成の制度やモラルを破壊してやまない」ラディカルな若者のすがたと言うよりも、社会から遊離して理論を弄する「文化人」のすがたである。

「ヌーボー・グループ」の一員である和賀英良は、テープ・レコーダーに録音した具体音（自然音・動物の声・人声等）を電氣的に加工し、構成するミュージック・コンクレートの作曲家である。しかし作中、やがて和賀を追い詰める戦中派の刑事は前衛的な音楽を理解しないし、コンサート会場では「聴衆のだけれど、この音楽の前に劣等感に陥っていた」とされる。

「ヌーボー・グループ」の評論家関川重雄は、その「戸惑った」

「聴衆の顔」に、「理論」に対する「作曲家自体の觀念不在」を讀み取っていた。曰く、「その音列の設定は人工的秩序に従っているのみで、内的意欲とはほど遠く、むしろ「觀念が工業技術に振り回され」ている。だが戦中派の刑事は、関川の評論もまた最後まで読み通すことはない。何より「砂の器」において、和賀の用いる作曲のための機械は、理論と言っても音響工学の理論に基づく、内面とは程遠い殺人機械である。

若い芸術家たちをこのように揶揄する『砂の器』―彼はその話を聞いたあと欠伸をした―が、清張による江藤淳批判、純文学批判と重なることは藤井淑楨が指摘している。たしかに「ヌーボー・グループ」は、一九六〇年の安保改定の際に反対運動を行った「若い日本の会」を想起させる。和賀は武満徹に、関川は江藤淳に擬されるわけだが、江藤に加え、石原慎太郎、浅利慶太、大江健三郎が参加し、戦中派として橋川文三と村上兵衛が座った座談会「怒れる若者たち」（『文学界』一九五九・一〇）では、戦争体験の思想化を言う戦中派の主張が、若者たちに「回顧趣味」と冷笑された。右四名に加え、武満、谷川俊太郎、城山三郎、山川方夫、映画監督の羽仁進、NHKプロデューサーの吉田直哉が参加した『シンポジウム発言』（『三田文学』一九五九・一〇、一一―一九六〇・三、河出書房新社）では、「なにかわたしがあつてそれが機能化してなにかあるんじゃないくて」、「むしろ機能として働いている間に形成されていくものがある」と述べ、カメラを介して他者と対峙することと新しい現実が生成すると主張した羽仁に対して、吉田を除く参加者から、羽仁には表現者の「わたし」が欠如していると

批判が集中した。

佐藤泉は、『シンポジウム発言』における羽仁、吉田、武満ら「テープと機械を使う芸術家たち」と、それを批判する作家たちとのあいだに分割線を引き、後者について、「五〇年代をくり抜けたこの時期に浮上してきたのは個人表現者の「内面」ではなくその外にある外的世界であり、それを即物的に定着させるテープ、フィルムの技術界である」ことを捉え得ていないとする。羽仁の方法は、深沢七郎『風流夢譚』（『中央公論』一九六〇・一二）をめぐって嶋中事件が起き、「現実と小説が同じ次元で相互還流を起こしはじめた」同時代の「リアリティの変動」に対応するものだったが、若い作家たちはそれを理解しなかつたと言うのである。佐藤はさらに純文学論争をめぐる平野謙と清張とのあいだに同様の分割線を引いて見せるのだが、たしかに膨大な資料を駆使して社会問題をフィクションに組み込んでみせた清張のほうが、複製技術がインフレーションを起こし、科学技術の発展がヒューマニズムを押し流した同時代の「リアリティの変動」をはるかに鋭敏に触知していたに違いない。

ただし、転型期に引かれる分割線は一樣ではない。佐藤も見逃してはいないように、「テープと機械を使う芸術家」武満徹は羽仁とはいささか立場が異なる。『シンポジウム発言』の武満は、「電車の音でも何でも」、「自分なりの仕方でもテープに定着させるというときには」、「わたし」をめぐる「ほんとうに熾烈な闘争みたいなものがある」のだと言い、羽仁の主張は「カメラをがらから手で回すときだつてこういうことは書けた」の

だから「全然この中では問題にならない」と退けていた。武満にとつて大切なのは「人間の手」であり、「ほくの心」なのである。

一方、羽仁を批判し、内面に拘つた作家たちの一人大江健三郎は、「政治少年死す」(「文学界」一九六〇・二)が右翼団体からの攻撃に晒され、同時代の「リアリテイの変動」を身をもつて知ることになった。大江は、現実の社会的な出来事に取材した小説から、自己言及的で、いつそう「わたし」に固執するかのような作品へと舵を切る。「リアリテイの変動」を前にした大江がそれに眼をつぶつて、既存の「わたし」に後退したと見えなくもない。しかし、そうした転換において画期をなす作品「空の怪物アグイー」(「新潮」一九六四・一)には、後述する通り、武満徹その人を想起させる。「テープと機械を使う芸術家」音楽家Dが召喚されるのである。しかも、テープ・レコーダーの表象は、「父よ、あなたはどこへ行くのか?」(「文学界」一九六八・一〇)をはじめ、以後の大江作品において特権的な表象となつていく。かかる事態をどのように捉えればよいか。テープ・レコーダーの普及がそうであったように、複製技術のインフレーションは一九六〇年代を通してこそ加速度的に進出した。ここでは、「テープと機械を使う芸術家たち」と「わたし」に拘る作家たちという分割線では捉えきれない営みを、むしろ両者が輻輳する地点に探つてみたいと思う。いわゆる純文学を擁護しようというのではない。転型期の小説がどのように変容したのか、そのあり様の一端を見定めてみたいのである。そこで以下の本稿では、音楽家Dと武満を結ぶ線を引きつ

つ、「空の怪物アグイー」を読み解くこととする。その作業は、「畸型の赤んぼうの誕生」をめぐる「痛切な私的体験」という枠組みのもと、ヒューマニスティックな解釈が施されてきた「空の怪物アグイー」が、一見そうは見えなくとも、「リアリテイの変動」をもたらしした同時代のテクノロジーと深く関わり合う小説だということを明らかにするはずである。

二 武満徹のミュージック・コンクレートと音楽家D

これまで問題とされなかつたとは言え、音楽家Dと武満を結ぶことは難しくない。ここでは、武満のミュージック・コンクレートの特異性をも視野に入れながら二人を結びつけておこう。

Dは「フランスとイタリヤで賞をもらつた前衛的な音楽家」で、「明日の日本人芸術家」に数えられる気鋭の音楽家である。「ほく」は「非行少年の冒険的な生活をあつかつた映画」で使われていたDの音楽を聴いたことがある。実在の不良少年を起用して撮影した羽仁進のセミ・ドキュメンタリー映画「不良少年」(一九六二)が、黒澤明の「用心棒」(一九六二)を抑えて「キネマ旬報ベスト・テン」一位となつたのは一九六一年度のこと、その音楽を担当したのは武満徹だった。

しかもDはミュージック・コンクレートの作曲家であるらしい。初めて「離れ」にあるDの部屋を訪れたとき、「ほく」は「深夜の動物園さながら凄み獣たちの声が股々と鳴りひびくのを聴く。衝撃をうける「ほく」を、Dは「植込みの向うの離れの窓のなかの薄暗い室内」から見ていた。

かれがほくを備つてくれるはずの人間だった、かれは音をうしなつたフィルムのなかの顔のように笑つていた。そしてかれのまわりから盛んな野獣の吠え声が湧きおこつているのである。よく聴くとそれは一種類の獣が数頭あつまつて喚きたてている声だとわかる。しかもそれはこの世のものとも思はず甲高い声なのだ。

この場面でDは、一人離れの薄暗い部屋の中で、録音された「獣たちの声」を再生させている。続く場面を踏まえて言えば、それはDが「扉を」といつて採集してきてもらった「声の録音を、「回転数をあげ」、「音量もすいぶんたかく」することによつて変形し、重ね合わせた声である。これは、以下に瞥見していくような、ミュージック・コンクレートの作業である。

一九四八年にパリで産声を上げたミュージック・コンクレートは、定められた音階から逸脱しようとする、現代音楽史上のひとつの試みだった。それが同時期にドイツで胎動した電子音楽と区別されるのは、電子音楽が合成した振動音を素材として作曲を行うのに対して、ミュージック・コンクレートは録音された具体的な音を加工、編集して作曲を行うからである。創始者ピエール・シェフェールは、その特質を「抽象↓具体」から「具体↓抽象」への転換に求める。抽象的な構想から楽譜という記号を作り、具体的な音として演奏する過去の音楽に対し、現前する具体的な音から出発することで無限の素材と楽曲のヴァリエーションを得ようという試みである。

日本のミュージック・コンクレートの作曲家には、パリから帰国して「ミュージック・コンクレートのための作品XYZ」

(一九五三)を発表し、梵鐘の音色を用いた「涅槃交響曲」(一九五八)を完成させた黛敏郎がいた。しかし、黛はむしろ電子音楽の作曲家だった。黛によれば、「ミュージック・コンクレートが革命的である最大の特徴は、騒音を使うとか、音をいろいろ編集するとか」といった事柄ではなく、「演奏家を必要としない」ことにある。黛にとって重要なのは作曲家が自由に音を選び、直接的に作品を構成しうることである。黛は機器の技術的發展とともに、電子音楽とミュージック・コンクレートは、「二つの名称を持った同じものに統一されると思」うと述べている。要するに、現実音は既成の楽曲の幅を広げるための、自由に加工できる新規な素材と捉えられていたのである。この点についてはシェフェールも「意外と旧来の作曲の考えに近く、既成の音階から逸脱するような、シュルレアリスム的な技法には批判的だったとされる。

一方、『シンポジウム発言』に提出された論文「ほくの方法」(『三田文学』一九五九・二〇)『シンポジウム発言』において、シェフェールと同年の「一九四八年のある日、混雑した地下鉄の狭い車内で、調律された楽音のなかに騒音をもちこむことを着想した」と語る武満は、一九五二年には東京通信工業(現ソニー)で開発中のテープ・レコーダーを用いて実験を行うなど、独自の仕方での自身のテープ作品を発展させていた。「作曲するということとは、われわれをとりまく世界を貫ぬいている《音の河》に、いかに意味づけるか、ということだ」と述べる武満にとつて、西洋音階の数理的秩序は、みずからの「生」から「音」を遠ざける桎梏に他ならない。武満は、黛の「涅槃交響曲」を

構成する「梵鐘」の音に関し、黛が「梵鐘を科学的な分析に従って普遍的な音楽言語に還元したこと」に触れ、「もはや、鐘の音などはどうでもよかつたのだ」と述べている。一方でシェフェールについても、「器楽音の代りに具体音を使ったというだけで、音楽の作りは同じ」であり、「ヨーロッパ音楽の世界の限界をつき破るものではない」と批判していた。武満にとつて重要なのは「動物の鳴き声とか、実際の具体的な音響を組み合わせて、しかも、そういう一つ一つの素材とは全く無関係の別次元の心象風景を描く」ことである。「ぼくの方法」で武満は、その方法を次のように語る。

テープの上に、さまざまの音響を録音してみる。そして、それらの音にぼくはとりかこまれ、それから触発された感動を、偶発的にテープの上に定着させる。ぼくは、ぼくの精いっぱい仕方で外界との通信をおわる。ぼくは、音と一致することができるだろう。音の一つ一つは、ぼくの心の動きの用語となり、説明をこえた容貌のひとつを写し出すものだ。

こうした作業を可能としたのは、現実の音を磁気テープに写し取りつつ、それを自在に編集・加工するテープ・レコーダーの登場だった。だがテープに録音された音を加工することは電子音を作成することよりも困難で不自由であり、偶発性に依拠する割合が大きい。その困難な作業によってテープに定着されるのは、「外界」との出会いによって新たに発見される、「わたし」の内なる他者の「声」である。「現実音の中に秘められている響きを電子テクノロジーの力を借りて聴き取るという方向へ

とその思考を展開して行った」武満独自のテープ作品は、その苦しい作業によって「ぼくの心」の新しい容貌を見出そうとするものであり、「ダダイスト、シュールレアリストの奇蹟と認識の方法」に近いのである。その方法は、対象の手触りを重視するミュージック・コンクレート初発期の思想を、ある意味で創始者シェフェールよりも忠実に体現していたと言える。

対象との偶発的な出会いを通して、自己の内部から聴き取られる「音」を、武満は「沈黙」と照応させて捉える。

私はまず音を構築するという観念を捨てたい。私たちの生きている世界には沈黙と無限の音がある。私は自分の手でその音を刻んで苦しい一つの音を得たいと思う。そして、それは沈黙と測りあえるほどに強いものでなければならぬ。

そこで聴こえてくる「音」は、無限の「沈黙」としての「死」に抗する「生」の響きでもあると言う。してみれば「空の怪物アグイー」の次の場面のように、一人部屋にこもって、録音された声に耳を澄ますDに相応しいのは武満以外にない。

広い室内にはいかなる区切りもなく、ただ二台のピアノ、一台の電気オルガン、数台のテープ・レコーダー、再生装置、それにぼくが高等学校の放送部員だったころ、ミクシング装置と呼んでいたところのものなどで、足の踏み場もない様子だった。寝ている犬のようなものが赤っぽい真鍮のチューバだったりする。これこそぼくが空想したとおりのまさに音楽家の仕事場で、ぼくはどこかで同じものを見たことがあるように錯覚さえした。Dが仕事をやめて

盤居しているというのは父親の誤解だろうか？ 音楽家は、屈みこんでテープ・レコーダーを停めるところだった。どこか秩序のある混沌にかこまれて、Dは敏速に両手をうごかし、獣たちの絶叫は一瞬、沈黙の深く暗い穴ほこに吸い込まれた。

数多くの武満のテープ作品で作詞を担当した谷川俊太郎は、テープに向かい音と対話する武満を、「放送局のせま苦しい副調整室に閉じこもって、テープの上を集められた音の幽霊の間に座っている」と形容しているが、その評言を借りて言うならば、Dは「獣たちの声」に耳を澄ましながら、「ほくの心」の深奥から届く「幽霊」の声を聴いているのである。

「沈黙」に照応する「音」という武満に由来する表現を、大江は武満その人の音楽の印象を語るために用いてもいた。

そして、不意に弦が沈黙すると、ほ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、周囲を見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ほ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。

Dに与えられた表現は、内なる他者の声に耳を澄ますことで現実に関与しようとする者に与えられる表現である。Dの造形が武満とその言説を前提としていることは明らかだが、その意味は表層的な審級にとどまるものではない。村瀬良子が辿っているように、『シンポジウム発言』以後の大江は、中編小説「上機嫌」（『新潮』一九五九・一一）に武満をモデルとした人物を登

場させる一方で、武満についてのエッセイを公にしていた。その代表的な一文「作家としてどのように書くか？」（『大江健三郎全作品5』一九六七・二、新潮社）では、優れた武満論が展開されると同時に、自身による小説の方法論が展開されている。

その一文によれば、「武満徹はまず孤立して自閉的たることを拒否する」。そして「現実に参加してゆき、他者と連帯する武満徹は、また、かれ自身の内部の死について特徴的なイメージをいだいている人間」でもある。「沈黙と測りあえるほどに」「強い一つの音」を希求することで現実に関与する武満の営為は、小説家が自身の「眼の背後の暗闇」を見つめ、「自分の内部からあらわれたドロドロのものに」「形式」をあたえ、「自分自身からすっきり切りはなす」行為と重なり合うものだと言う。さらに作家は、他者化された自己の創造物と対話することで「自身とこの世界について新しい体験をする」。ここでは、「わたし」に拘ることによって現実に関与する小説家の営為が、内なる他者の声を聴く武満の営為に重ねられ、追究されている。

では、かかる内なる他者の声を聴く行為は、「空の怪物アグイー」一篇とどのように関わるのか。村瀬によれば、武満と大江に通底するものは「人間の声」と「死とそれに対抗する表現行為」であるが、「人間」や「死」といった言葉を短絡させて例のヒューマニスティックな説みを施しても、一篇の同時代性を解きほぐすことは難しい。むしろ大江と武満との人間的なつながりを括弧に入れて、内なる他者を顕在化させるテクノロジーの構造を、テキストそれ自体のなかに読みとつていこう。

三 音楽家Dの《仕事》と《時間》

「空の怪物アグイー」においてテープ・レコーダーが登場するのは既に引いた場面のみである。銀行家であるDの父によれば、アグイーを幻視し始めてからのDは「仕事もやめて監居している」。だが「ぼく」が疑ってみせたように、それは「父親の誤解」ではないだろうか。換言すれば、テープ・レコーダーを用いる音楽家としてのDの嘗為―《仕事》―は、以後の場面においても変奏されつつ持続されているということである。

もちろん「かれは動物園へ本当の犀の声を録音しにゆくというほどの《仕事》すらしなかつた」し、「離れのまえの小さい空地で大量の手書き楽譜を焼いて」しまふ。Dは《時間》について「ぼくはいま、すくなくとも自分の意識ではこの《時間》の圏内に生きていない」のだから、「この《時間》のなかであとに形をのこすことをしてはならない」と考えている。それゆえDは、セメントにつけてしまった「自分の足形」に「異様に苛だつたり」「透明人間」のように「他人とのかかわりあいを一方的に拒」んだりする。Dにとって、「楽譜のかたちで《仕事》を残すことなどあり得ないことである。

さらにDの元妻によれば、Dが「現在の《時間》を生きることをやめた理由は、『脳ヘルニアだと誤診』されて「赤んぼうを殺してしまった」Dが、それが誤診だということが明らかにになって、「自分のエゴイズムを維持する勇気をなくし」たからである。Dは「自殺」もせず、「死んだ赤んぼうの幽霊」を見て「甘」たれている」。かかる解釈に従う限り、Dは「現実」を否

認するために、過去の「仕事」を放棄したことになる。

しかし、十年後の「ぼく」を語り手とするテキストは別の解釈の可能性を指し示している。注意すべきは、過去の「仕事」を放棄したという十年前の「ぼく」による解釈が、あくまで「実務家」の父や、「新聞社の経営者になろう」としている男の娘「たる元妻による「現実」の捉え方に基づくものとして語られていることだ。元妻の解釈に導かれて「ぼく」はDの自殺を恐れた。だが「ぼく」が周到に語るように、それは誤解に過ぎない。

他方で、Dの父によれば「ぼく」の「仕事」は、Dが気まぐれに出歩く際に付き添い、スキヤンダルから家族を守るという「実務」的な「仕事」だが、父と対照的なDは、「きみがきてくれるからぼくが直接、採集にゆけます」と、自身の「《仕事》」にまつわる役割を期待していた。Dは五線譜のかたちに残る「仕事」を放棄しただけで、音楽家としての《仕事》を行う意志を示している。テープ・レコーダーを用いるDの作曲行為と、「ぼく」を雇い入れるDの行為とは明らかに連続性を有したものととして語られているのである。したがって、「ぼく」を連れ歩くDの行為を意味づけることで、その作曲法をも含めた、音楽家としてのDの行為を測定していくことができるだろう。

「ぼく」が語るところによれば、Dが「犀の声を録音しにゆく」代わりに行つたのは、「様々な乗り物あるいは徒歩で東京をあるきまわり種々の場所をおとすただけだった」。その《仕事》の目的は明言されない。しかし「ぼく」は解釈の指針を示している。すなわち、Dは「かれの作品が演奏されたすべての演奏会場」、「卒業した学校」、「かつて遊びに行つた場所は酒場

でも映画館でも屋内プールでも」すべての「思い出」の場所を訪れ、行く先々においてアグイーを待っていた。Dは、一人の死者のために、自身の記憶の痕跡を辿っているのである。

Dの「かつての情人」で、「ぼく」が「Dという音楽家と人間のタイプとして近い」と考える映画女優は、『時間』についてのDの考えを聴き、Dの見る世界について、「実務家」たちとは別の解釈を語る。映画女優が言うには、「死んだ人間の霊は、生きた最後の瞬間の状態で思い出とともに永遠に存在している」。ただし「赤んぼうの霊は、死後の世界で一切の「思い出」を持たないまま「永遠に存在する」ことになる。そこでDは、「赤んぼうの死んだ瞬間から、もう自分も死んだ人間のように新しい思い出はつくるまい」として、この現実の《時間》を積極的に生きなくなったんじゃない？」と言うのである。

映画女優が考えるのは、記憶のメカニズムに象られた「死後の世界」である。その捉え方において「現実」と「死後の世界」は対立しない。むしろ「死後の世界」は、その「思い出」において自己の「現実」に内包されている。そこで「死んだ人間の霊」は、自己の内なる存在でありながら、いつまでも意味づけ得ない他者として存在し続ける。「きみはまだ若いからこの現実世界で見捨て、それをいつまでも忘れることができず、その欠落の感情とともに生きていくという、そういうものをなくしたことはないだろう?」。こう語るDの見る空は、ブレイクやダリの見た空にも似た、「死兇等の亡霊」が「浮遊」する世界だ。

空を、地上から、ほぼ百メートルのあたりをアイヴオリイ、ホワイトの輝きをもった半透明の様さまの存在が、浮遊し

ているんだから。ぼくの見る世界というのはそれなんだよ。なにが空をいっばいにうずめて輝きながら浮遊しているかといえば、それはわれわれが、この地上の生活で喪ったものだ、それらが顕微鏡のなかのアミイバのような具合におだやかに光りながら、百メートルの高みの空を、浮遊している。そしてそこから降りてくることがあるんだよ、われわれの「…」アグイーが降りてくるように。

Dが幻視する空は彼の記憶の世界——「心象風景」——である。その空間では、過去に喪われ、しかしいつまでも忘れ得ないものが、『時間』の籬が外れたままに「浮遊」している。彼らは普段は遠い空の彼方を彷徨っているが、ふとした瞬間に思いがけなく、「幽霊」のように「われわれの」もとに「降りてくる」。Dは、「離れ」の部屋で、テープ・レコーダーを用いて録音された動物たちの声を聴きながら、内なる他者の到来を待ち続けているのである。

こうした、Dが幻視する「浮遊しているもの」の存在の様態は、フロイトが「不気味なもの」と呼んだものと似ている。「不気味なもの」は、自身の内部に「隠されているべきものが外に現れたもの」である。わけでも「多くの人々にもっとも不気味に思われるのは、死、死体、死者の再来、そして精霊と幽霊などに関わる事柄」、自己の内部に意味づけ得ない他者として組み込まれた死者の記憶に関わる。そうした死者の記憶は自己にとつて不可欠な同一性の構成要素でもある。日常生活でそれが顕現することはないが、その記憶が不意に到来したとき、「わたし」という存在の同一性を脅かす。Dが自身の空に幻視する

「アミーバのような具合におだやかに光り」「浮遊するもの」とは、自己に消せない痕跡を残して去つたものの記憶、その投影なのである。

知られるように、喪われた過去の声を現在に甦らせるテープ・レコーダーというテクノロジーは、「魔術」や「心靈学」と親和的なものとして捉えられていた。録音された声―「幽霊」の声―は《時間》の流れを攪乱し、現在の確からしさに亀裂を入れるからである。「アイヴォリイ・ホワイトの脚きをもつた半透明の様さまの存在」を幻視するDの能力は、こうしたテクノロジーの構造と重なり合うところの、内なる他者の声を顕在化させる特異な能力に關わっていた。アグイーを幻視するDの営為は、「わたし」を介して現実を捉え、現実を変容させていく音楽家の《仕事》なのである。作曲と「採集」とに連続性を認めるDの言葉を踏まえる限り、Dの音楽もまた、「幽霊」の声を顕現させるテクノロジーの力を借りて、自己の内部に潜在する他者の声を顕現させるものだったと考えるべきだろう。

ところで「赤んぼうの幽霊」アグイーはDの記憶のなかに生きる死者であるが、実際には、ミルクを与えられずに殺されたアグイーの記憶をDは持たない。にもかかわらずDがアグイーを幻視しているのだとすれば、考えられることはこういうことだ。かつてテープ・レコーダーの力を借りて「採集」した「音」のなかに自身のなかの「幽霊」の声を探しもとめていたDは、今ではその「部屋」を出て東京中の「思い出」の場所を廻りながら、アグイーを自身の内なる「不気味なもの」としてあらしめ、「思い出」を創り出そうとしている。そのようなDが生きる空

間には、「現実の《時間》とは無縁な「幽霊」の空間である。Dは「赤んぼうの幽霊」の声を聴き取るために、生者でありながら死者の側に近い場所に自らを置き、むしろ彼らに近しい存在として生きようとしている。したがって、やがてDに訪れる死者の世界への移行は、Dにとってさほど重要な事柄ではなかったと言うべきである。Dの意識において自身はもはや「幽霊」と言うべき存在に近かったからである。

と、以上のようにDがアグイーを幻視する機構を捉えるとき、Dの造形のみならず、「ぼく」の語るテキストの全体を對象化して読み解くことができる。というのは、語り手「ぼく」によって紡がれるこの小説は、Dの死後、その記憶の不意の到来によってDと同様の能力を「一瞬だけにしても」身につける物語だからであり、しかもその物語が、自身の過去の記憶を再生し、それと対話する語りの構造を持つているからである。続いて、語り手「ぼく」に着目しながら一篇の内容と構造を読み解き、内なる他者を顕現させるテクノロジーのあり様が、テキスト全体を貫いていることを明らかにしたい。

四 「ぼく」の語りと「ふたつの眼」

Dの死から十年、Dと「おない年」となった「ぼく」は、ある日「不意になんの理由もなく、怯えた子供らの一群から石礫を投げられ」、右眼の視力を喪つてしまう。その「暴力的なアクシデント」に見舞われたとき、「あの十年前の体験が喚起され」、「ぼく」はDの記憶を語り始める。「空の怪物アグイー」は、死者の記憶の不意の到来によって駆動し始めるのである。

さらに、石礫が右眼にあたり、右眼から落ちた「血のしずくが、磁石のように鋪道の土埃を、吸いつけるのを片眼で見おろした」「瞬間」、「ぼく」は「カンガルーほどの大きさの懐かしいひとつの存在が、まだ冬の生硬さをのこす涙くましいブルーの空にむかつてとびたつを感じ」る。一篇は「一瞬だけにして」、「ぼく」にDと同じ能力、「ぼく」にはぼくの空の高みから降りてきた存在を感じとる力があたえられ」る物語でもある。

だが「ぼく」はなぜ、どのようにしてそれを幻視することができるのか。「ぼく」は銀行家との「不機嫌」な「対話の記憶がおおいに作用して」、「大学を卒業しても就職試験をうけることをせず、自由業を選んだ」と言うが、その職業は音楽家ではないようだ。にもかかわらず「ぼく」が内なる死者を幻視することができた所以は、その「あわれな右眼」に関わっている。

物語冒頭、語り手「ぼく」は一篇を次のように「自分のあわれな右眼についてかたることからはじめた」。

ぼくは自分の部屋に独りであるとき、海賊のように黒い布で右眼にマスクをかけている。それはぼくの右側の眼が、外観はともかく実はほとんど見えないからだ。といって、まったく見えないのではない。したがって、ふたつの眼でこの世界を見ようとすると、明るく輝いて、くつきりしたひとつの世界に、もうひとつの、ほの暗く翳って、あまいまいな世界が、びったりかさなつてあらわれるのである。

「ぼく」は自身の見る世界を、現実を見る眼と、「ほの暗く翳って、あいまな世界」を見る眼の二重化において意味づけている。

かかる二重の眼のイメージは、『万延元年のフットボール』(群像)一九六七・一〇七―一九六七・九、講談社)の根所蜜三郎――「機能を喪失した眼を僕は、頭蓋の内側の暗闇にむかつて開かれています眼になぞらえた」――に受け継がれていくものであるが、ここで重要なのは、「ぼく」の「ふたつの眼」が内なる他者を見るDの眼差しとブレイクを介して接続することである。

Dは自身の幻視する世界を「地上の人間とおなじ現実感をもった、空中の人間が描かれている」ブレイクの絵になぞらえた。だが本作においてブレイクは、Dの幻視する世界を象るためだけに借用されているのではない。次の引用はブレイクの「トマス・バッツ宛書簡(一八〇二・二一―二二)」中の詩の一節であるが、そこで提示される二重の眼のイメージは「ぼく」の「ふたつの眼」のそれと重なり合う。

というのも私の眼はものを二重にして見るからだ、／そして二重のヴィジョンは常に私と共にある。／内なる眼で見れば、白髪まじりの老人で／外なる眼で見れば、行く手をさえぎるアザミだ。

ブレイクは物理的に片眼の視力を喪失したわけではない。しかし「ぼく」の右眼も「まったく見えないのではない」。彼らは二つの眼で別の世界を見ながら、両者の重なり合いにおいて世界を把握する。「ぼく」の場合は、左右の眼の役割が物理的に外部化されているということだ。当時の大江が参照したであろうノースロップ・フライのブレイク論『Fearful Symmetry』(二九四七)は、右引用における「二重のヴィジョン」を単なる空想と区別し、「現実」に「何かを見る」との同一線上に置かれ

るべき視覚的な「想像」の経験としているが、それにならうて言うならば、「ぼく」の右眼は「頭蓋の内側の暗闇」に「想像」された「心象世界」を見つめる役割を与えられているのである。

「ぼく」の右眼は自身の内なる暗闇を見つめる眼である。このように考えるとき、この小説に「頭蓋」のイメージが、視覚のそれと相俟って頻出することを見逃してはならない。Dは体に対して「頭」ばかりが「ひとなみよりも巨きく」、「頭蓋骨の形の露わな彎曲した広い額」に対して「顔の下半分は小さい」特異な容貌の持主だが、その「深く窪んだ眼の色のせい」で「静的な端正さをそなえてい」る。映画女優は、「額の生えぎわには大人の拇指がすっぱり入りそうな窪みさえあ」る。この「窪み」のイメージは、Dが自身の幻視する世界を「ぼく」に語ったとき、「ぼく」の頭に突然招来されることになる。

ぼくはその時、なんということもなく、京都のホテルで奇妙な会見をした、音楽家のかつての情人の、額の生えぎわに拇指がはいるほどの窪みのある女優のことを思いだした。「……」ぼくはただ、涙をながしたあとの頭の間隙の穴ぼこにセンチメンタリズムの蜜を溜めこんでいたのだ。

これはもちろん偶然ではない。Dの幻視する世界は「頭蓋」の世界と関わっている。「ぼく」自身について「あのころのぼくの教養の95パーセントが映画からとり入れたものだったような気がする」と強調されるのも、「頭蓋」の空間を見つめる眼に連なるイメージが強調されたものと考えられる。「ぼく」の右眼は「頭の間隙の穴ぼこ」を見つめる眼であり、それによって内なる他者「幽霊」を可視化することができる。

「ぼく」が「空の高みから降りてきた存在を感じ」たのも、右眼から落ちた「血のしずくが、磁石のように鋪道の土埃を、吸いつけるのを片眼で見おろした」「瞬間」、「ふたつの眼」の偏差においてだった。「ふたつの眼」で見える世界には、左右の眼で見ると二つの世界が「びつたりかさなつてあらわれる」。かかる視像においては、眼前の世界は自らの世界でありながらつねに他者性を帯び、「わたし」という存在の同一性を脅かすことになる。右眼の視力を喪った「ぼくは完全舗装の道のあるいているうちに不安定と危険の感覚におびやかされて」「立ちすくんでしまふ」し、「快活な友人の顔に不幸と疲労のかげりを見出して、たちまちスムーズな日常茶飯の会話を、困難な渋滞感につきまとわれた吃りの毒で、台なしにしてしまふ」。「ぼく」の「ふたつの眼」は、Dにとつてのテープ・レコーダーに対比される。「わたし」の世界に潜む亀裂を可視化させる装置なのである。

もちろん「ぼく」が「ふたつの眼」によってDと同じ能力を得たと明言できるのは、右眼を犠牲にして「血のしずく」を見つめた「一瞬だけ」のことである。「浮遊しているそれらの存在を見る眼、降りてくるかれらを感じとる耳」は、「それ相応の犠牲を払らうて獲得しなければならないもの」なのだ。

だがだからこそ「ぼく」は「自分の部屋で」「独り」、「海賊のように黒い布で右眼にマスクをかけ」、「ふたつの眼」によって見える「世界」に「慣れる」ことを「決心」している。その行為は、自分の「部屋」で独り、テープ・レコーダーの音に耳を傾けていたDの行為に対比できる。Dが録音された音と対話していた

のに対し「ぼく」は「ぼくの心に」突然「喚起され」た死者の記憶を物語っていく。つまり「空の怪物アグイー」という小説は、「ぼく」が死者の記憶を物語ることを通して、内なる他者の存在を感じようとする、その行為の現場を開示した小説でもあるのだ。「ぼく」はその語りにおいて、かつてのDのように、自分の「部屋」で内なる他者と対話する訓練を積んでいる。

「空の怪物アグイー」は、「ぼく」が十年前のDとの記憶を想起し、語っていくという入れ子構造を持つている。そこではまさに死者の記憶が呼び起こされることで物語が構成されているのだが、注意すべきは、この小説には「ぼく」の紡ぎ出す言葉を受けとめる存在が登場せず、「ぼく」の語りのみが宙づりにされていることだ。そこにはテープ・レコーダーを用いるDの行為にもよく似た、内なる他者の記憶を自ら聴く／読むという構図がある。そのような場で語られた他者の記憶は、語られた途端に他者性を帯び、「ぼく」の同一性を脅かすことになるだろう。

「ぼく」はDの記憶を探り、再構成して物語っていくが、それは静的に固定化された記憶を再生するものではない。「ぼく」が語るのには、決して現在からは意味づけることが出来ない他者としての記憶である。事実、「ぼく」は自身の記憶に対してくりかえし（一）を用いた現在の注釈を加えて対象化しながら、Dをひとつの謎として語っていく。Dがほんとうに「アグイー」を幻視したのかどうか、最後までわからない。そのような語られる「ぼく」の内なる死者の記憶は、安定しているかのように見える入れ子構造の語りの枠組み、物語の現在の「ぼく」

の安定した場所をも脅かすことにもなるだろう。「アグイー」を見たという、物語の現在における「ぼく」の言明の確かさは、他ならぬ「ぼく」自身が語るDの記憶のあいまいさによって脅かされ、相対化されざるをえないからである。

だが「ぼく」のねらいはその点にこそ見出される。「ぼく」は「アグイー」を見たDの記憶を招来することで、現在の自分身の言葉を担保しようとしているのではない。むしろ「ぼく」は、それを意味づけえない他者の記憶として語る、危うい語りの現場に自らを置くことで、いままさにその語りにおいて、「幽霊」を招来する行為を遂行していると考えべきだろう。そのような、危うい語りの現場に自らを置き、「街や、友人たちの前でも、黒い眼帯をかける決心」をする彼の職業は、作中、直接的には明言されていないにせよ、小説家と言うほかない。

五 おわりに「危険な曲り角」

「空の怪物アグイー」と、続く「個人的な体験」（一九六四・八新潮社）に共有される「障害を持つ子」という主題は、一篇を作者の私事と強く結びつけることになった。「自分の最初の子どもの運命を」「病院の処置に委ねることを一度は考えた」「作家大江の自己処断の作品」といった次第だが、そうした読解においては、機械と人間といった対立図式のもとで後者の側に立つ大江像が強調、補強されることになる。

しかし、ここまで読み解いてきたように、「空の怪物アグイー」には明らかに同時代のテクノロジーの痕跡が刻み込まれている。「空の怪物アグイー」はおそらく以下のような、機械

と人間の対立図式のみでは捉えきれない、同時代の「危険な曲り角」に位置づけるべき作品なのである。

今日の絵画の問題はすべて、われわれがアンフォルメル以後、ひとつの危険な曲り角に立たされている、という明確な認識から出発するほかない[一]

右の引用は、「空の怪物アグイー」に半年ほど先だつて刊行された宮川淳のデビュー作「アンフォルメル以後」(『美術手帳』一九六三・五)の冒頭である。宮川はここで、アンフォルメルからネオ・ダダ、反芸術へと、「本来、手段であるべき表現行為の自己目的化」を推し進める美術史の展開を論じている。近代芸術は、作品を個人の内面の表現体として自立させ、それを世界と対峙させることで芸術を芸術たらしめてきたが、表現すべき「なにか」ではなく、対象との「ディアレクティク」のなかで、その筆触―「マチエール」―において表現行為そのものを表現していく「アンフォルメル以後」の芸術作品は、「わたし」に依拠した近代的な芸術の枠組みとは異なる地点に足を踏み出している。すなわち「危険な曲り角」とは、近代芸術を支えた「人間」「個人」「内面」といった概念が「崩壊」していく、複製技術時代の転換点の謂いなのである。

ここで興味深いのは、宮川が「人間観の価値転換に対応した」新しい意識の表れとして、後に大江の想像力論に大きな影響を与えるガストン・バシユラールの「物質の想像力」と並んで、「現代音楽の中に吸収される以前の形における、ミュージック・コンクレート」を参照していることである。

そして、ピエール・シエフェールがミュージック・コンク

レートを在来の音楽に対比した図式、つまり、心的な構想↓記号による表現↓楽器演奏、に対する具体的なマチエール↓実験的なエスキス↓マチエールのコンポジション、は、このフォルムからマチエールへの価値転換が近代的自我とそのアントロポモルフィックな支配の崩壊に対応していることを、はからずも示すものだろう。

具体的な対象から発し、対象との対話において新しい音楽を構築していこうとする初期シエフェールの理論は、「危険な曲り角」の到来に対応した新しい表現の可能性を示していたと宮川は言う。対象と対話する行為はそれに「働きかける人間の行為と不可分」であり、そこには「人間」概念に支えられた近代芸術とは異なる表現が生まれる可能性がある、ということである。

すでに見たように、対象との対話のなかに新しい人間と現実を発見する試みを、シエフェールその人よりも真摯に追究したのが武満徹だった。そして「空の怪物アグイー」にもまた、武満の営為を受け止めるかたちで、「ほく」の想像した結果・内容―「フォルム」―ではなく、対象を前にした小説家の想像力の筆触―「マチエール」―が描きこまれていた。「空の怪物アグイー」は、そうした新しい自己を模索する小説家のあり様を表現することで、同時代における「リアリティの変動」に応答した作品と位置づけられるのである。

さてこのように考えるとき、「空の怪物アグイー」の象徴的で意味づけ困難な場面を重ね読むことができる。それは図らずも、二度とは戻れない「危険な曲り角」にまつわる場面である。

Dと郊外を自転車で駆けていたとき、「ぼく」は「子供っぽい気まぐれ」から「野菜畑のあいだの一本道」への曲り角を曲がってしまった。

そこで突然ぼくは、サドルから腰をあげると自分の体重をすべてペダルにかけて、競輪選手のように闇雲にスピードをあげた。しかも野菜畑のあいだの狭い砂利道へわざわざ入りこんで行ったのだ。

その角を曲つたばかりに、「ぼく」は「おぞましい顎で空を咬み、唸り声をあげ、吠えたて、身震いし、迫つて」くる、「黒とチョコレート色の丈の高い幽鬼のような犬ども」に出会ってしまう。すると「気違いの見張番が気違いになる」ことは避けようと誓っていた「ぼく」の「頭」に、Dと「アグイー」とが「犬の群に襲撃される」という「大災厄のイメージ」が描き出される。「Dとその赤んぼうのためになにもできないと感じた瞬間」「ぼく」は「恐怖心の闇にのみこまれ」、「眼をつむ」り、「茫然と涙を流しはじめたのである」。

そしてぼくは恐怖心の波にはこびさられるままに、自己放棄した……。

ここには「ぼく」が自身の内なる他者——「幽鬼」——に出会ってしまった瞬間が描かれていると言える。そこに描き出されるのは、「人間」「個人」「内面」といった概念が閾値をこえ、「崩壊」せんとする瞬間である。

眼を閉じ、「茫然と涙を流し」たまま「自己放棄」する「ぼくの肩」に「優しさの掌」を置き、Dは初めて自身の幻視する世界のことを語り始める。そして十年後、Dと同様の能力を得た

「ぼく」は、「自分の部屋」のなかで一人、「海賊のように黒い布で右眼にマスクをかけ」、喪われた死者の記憶を探りながら物語を紡いでいる。大江自身の言葉を用いて言うならば、小説家は「わたし」という存在が脅かされる危険な淵に自らを置き、しかしその行為において「かれ自身とこの世界について新しい体験をする」、ということになる。

「空の怪物アグイー」では、その総体において、小説家が言葉をつくり行為をそれ自体——「マチエール」——が描かれていた。一篇は、作者の私事に短絡するのでも、機械と人間という対立図式に基づくのでもなく、一九六〇年代における人間観の価値転換——「危険な曲り角」——のなかでこそ測定すべきなのである。

注(1) 藤井淑禎「清張と純文学派」(『清張関う作家——「文学」を超えて——』二〇〇七、六、ミネルヴァ書房)

(2) 原則として事前提出した論文をもとに討議を行うという形式で行われた。論文は『三田文学』一九五九年一〇月号に、討論は同一月号に掲載され、のちに単行本として刊行された。

(3) 佐藤泉「一九六〇年のアクチユアリティ／リアリティ」(『現代思想』二〇〇五、三)

(4) 松原新一「大江健三郎の世界」(一九六七、一〇、講談社)

(5) 「ルリエフ・スタティック」(一九五五)、「ヴォーカリズム A・I」(一九五六)、「空、馬、そして死」(一九五八)等の武漢のテープ作品は、動物や人の声を加工した音を複数組み合わせ、多層構造をなすものだった。なお、武漢のテープ作品は、「若い日本の会」の一員でもあった久里洋二のアニメーション「人間動物園」(一九六二)、「愛」(一九六三)に用いられている。

- (6) シェフェールについては、丹波明『創意と創造―現代フランスの作曲家たち』(一九七二・二)、音楽之友社等を参照。
- (7) 篠敏郎『現代の音楽』(現代芸術研究所編『現代芸術入門』一九五五・二)、河出書房
- (8) 大里俊晴『ミュージック・コンクレートの栄光と悲慘―ピエール・シェフェールを中心に』(ユリイカ)一九九八・三、『マイナー音楽のために』二〇一〇・一、月曜社
- (9) 武満徹『自然と音楽―作曲家の日記』(ヤマハ・ニュース)一九六二・九、一九六二・九、武満徹『音、沈黙と淵りあえるほどに』一九七二・二〇、新潮社
- (10) 立花隆『30時間インタビュ―第十四回 武満徹・音楽創造への旅』(『文学界』一九九三・八)
- (11) 前掲、立花隆『30時間インタビュ―第十四回 武満徹・音楽創造への旅』
- (12) 川崎弘二『日本の電子音楽』(川崎弘二編著『増補改訂版日本の電子音楽』二〇〇九・三、愛育社)
- (13) 武満徹『ミュージック・コンクレートについて』(『未来のイヴ』初演プログラム)一九五五・三/二九、『武満徹全集第5集』二〇〇四・六、小学館)
- (14) 武満のテープ作品とシュルレアリスムについては、川崎弘二『武満徹の電子音楽―第3回 ミュジック・コンクレートとシュルレアリスム』(『アルテス』三、二〇一〇)を参照。
- (15) 前掲、武満徹『自然と音楽―作曲家の日記』
- (16) 谷川俊太郎・北代省三(写真)『作曲家訪問・25 武満徹』(『シンフォニー』一九五七・六)
- (17) 大江健三郎『弦楽のためのレイクエム』というレコード(『朝日新聞(夕刊)』一九六四・七/一四)、『厳肅な網渡り』一九六五・三、文藝春秋新社
- (18) 村瀬良子『大江健三郎と武満徹―交流の初期における内的呼応』(『国文学攷』一五二、一九九六・二二)、『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』(『近代文学試験』四〇、二〇一〇)
- (19) 『作家としてどのように書くか?』のうち武満についての箇所は、LPレコード『武満徹の音楽』(一九六六・七、日本ビクター)の付録に寄せた文章の全文を引いたものである。
- (20) フロイト(一九一九)『不気味なもの』(『ドストエフスキーと父親殺し/不気味なもの』二〇一〇・二、光文社、中山元訳)参照。なお『個人的な体験』(一九六四・八、新潮社)には、『不気味なもの』の主要テキストとなったE・T・A・ホフマン『砂男』(二八一七)への言及がある。
- (21) フリードリヒ・キットラー(一九八六)『グラモフォンフィルムタイプライター』(一九九九・四、筑摩書房、石光泰夫・石光輝子訳)
- (22) ジャック・デリダ(一九八七)『ユリシーズグラモフォン・ジョイスに寄せるふたこと』(二〇〇一・七、法政大学出版社、合田正人・中真生訳)、ジャック・デリダ(一九九三)『マルクスの亡霊たち―負債状況』(『国家、喪の作業、新しいインターナショナル』二〇〇七・九、藤原書店、増田一夫訳)、田尻芳樹『ベケットとその仲間たち―クツツエーから植谷雄高まで』(二〇〇九・一二、論創社)等を参照。わけても田尻論は、大江『さようなら、私の本よ!』(『群像』二〇〇五・一、六、八、二〇〇五・九、講談社)におけるテープ・レコーダーの表象を論じており、大きく示唆を受けた。
- (23) フレイクの書簡は梅津清美訳『フレイクの手紙』(一九七〇・

四八潮出版社)に全文が訳出されているが、ここではノース
ロップ・フライ(一九九二)『ダブル・ヴィジョン—宗教にお
ける言語と意味』(二〇二七、新教出版社、江田孝臣訳)の
訳文を用いた。

(24) Fyfe, Northrop(1947) *Fearful Symmetry: A Study of William
Blake*, Princeton University Press.

(25) 頭蓋の表象とテクノロジーの関係については前掲、田尻芳
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』
に詳しい。

(26) 「ほく」の語りがフィクショナルな構築物であることは、宋
仁善「もうひとつの世界—大江健三郎の『空の怪物アグイー』
論—」(『文学研究論集』三三、二〇〇四・三)に詳しい。

(27) 黒古一夫「大江健三郎論—森の思想と生き方の原理—」
(一九八九・八、彩流社)

(28) 引用は、建畠哲編『宮川淳 絵画とその影』(二〇〇七・一、
みすず書房)による。

(29) 坂口周「大江健三郎と〈ポップ〉の系譜—1960年代の
(六)」（『津田塾大学紀要』四二、二〇一〇・三）は、「空の怪物
アグイー」以降の大江作品を「ポップ」なものの系譜のなかに
位置づけるに際して、「反芸術」との近接性を指摘している。

(30) 前掲、「作家としてどのように書くか？」

〔付記〕「空の怪物アグイー」本文は「大江健三郎全作品6」

(二九六六・四、新潮社)によった。引用文中の「…」(省略)、
／(改行)、傍線、傍点は引用者による。

(は)と(り)くにかず、本学助教