

『大江健三郎自選短篇』における改稿をめぐって

今井 亮一

本稿は、2015年9月30日、サハリン州立図書館にて行われたシンポジウム「大江健三郎と世界文学：伝統と革新」で発表した拙稿（「自身の世界を読み直し、自身の作品を書き直す——近年の大江健三郎をめぐって」）を元にした試論である。

* * *

1.

昨年（2014年）、岩波文庫から『大江健三郎自選短篇』が出版された。同書は1957年のデビュー作「奇妙な仕事」から1991年の「火をめぐらす鳥」に至る23の短篇が、「初期短篇」「中期短篇」「後期短篇」と時代区分が施されながらほぼ時系列順に収録されている。同書の「あとがき」にあたる「生きることの習慣」に、大江は次のように書いている。

昨年秋、『晩年様式集』^{イン・レイト・スタイル}を刊行しました。文芸誌への連載のかたちで〔…〕書き進めるうち、それが自分の長篇小説の最終のものになるという実感が深まりました。

それが本になると、私は自分が書いてきた小説のすべてを読み直すことを思い立ち、まず短篇小説を保存してある単行本や雑誌からコピーしてまとめました。そこからこの自選集を編集する方向に進みました。〔…〕私にとって読み直すことは部分的にであれ書き直すことです。〔…〕この場合にも私は必要に思う書き直しはして、最終的な定本作りをこころがけました。¹

さらに同時期、長篇『M/Tと森のフシギの物語』も岩波文庫から出版された。もとは1986年に刊行され、大江のノーベル文学賞受賞理由の一つともされる作品だが、近年は入手困難な状態だった。同書のために新たに書き下ろされた解説でも大江は、「〔『大江健三郎自選短篇』を作ったのは〕自分の作家としての生涯を締めくくる年齢に達しているという思いがあつてのこと」²だと述べている。この岩波文庫版『M/T』でも『自選短篇』同様に改稿が行われている上、大江自らが高く評価する小野正嗣の解説を再録した旨が記されている（ちなみに、この解説も加筆・修正されているようだ）。

以上2冊の岩波文庫の例は、大江の最も優れた作品群が手に入れやすくなったという点で、大変有意義な仕事である。しかし敢えて批判的に言えば、2014年の大江は「作家としての生涯を締めくくる」という最終段階にあり、新しい作品を書くことよりも、古い作品をまと

め直すことに力を注ぐようになってきているわけだ。これはまるで作家というよりも編集者のようであり、常に時代の問題を正面から引き受けて新たな作品を生み出してきた今までの大江に比べれば、「守りにに入った」ような印象を拭えない。そしてこうした傾向は、必ずしも内発的な動機ではないかもしれないが、例えば今年（2015年）の6月には河出書房版『日本文学全集』のために『人生の親戚』などを改稿しているように、現在も続いている。

しかし改めて考えれば、実はこの「編集作業」こそが、大江作品を貫く方法論だったのではないだろうか？ 以下では『大江健三郎自選短篇』における改稿を例に、大江詩学の在り様を検討したい。なお、簡単に「改稿」と言っても、何を「旧稿」とするか厳密には難しい問題である。しかし本稿では以下で示す通り、大江がその作品を通じてどのような作家像を演出しているか、いわゆる「ほのめかされた作者」に注目すべく、『自選短篇』が刊行されるまで一般読者が最も手に入れやすかったと思われる版、すなわち文庫本を比較のための「旧稿」とし、議論を簡略化した不足があることを予め断っておく。

2.

大きな話をする前に『自選短篇』を具体的に確認してみよう。大江は「必要に思う書き直しはして、最終的な定本作りをこころがけました」と書き、細かな改稿は全体に少なからず見られるが、私見を述べれば、読後感を大きく変化させるような改稿はないと思われる。細かな改稿の例としては、古めかしい漢字をやめたり（躰→体、米→メートル）、差別語を言い換えたり（不具者→身体障害者、賤民→賤しい人間）、段落分けや節の数を増やしたり、多少は表現や語順を変えている場合もあるものの、そのほとんどが現代の読者の読みやすさを狙ったと考えられる改稿である。

しかし、いくつか興味深い改稿もある。例えば「空の怪物アグイー」の結末付近から、旧版と新版を並べて引用しよう。

【旧版】そして突然、この春のことだ、ぼくは街を歩いていて、不意になんの原因もなく、怯えた子供らの一群から石礮を投げられた。³

【新版】そして突然、この春のことだ、ぼくは街を歩いていて、不意になんの原因もなく（なかった、と思う）、怯えた子供らの一群から石礮を投げられた。⁴

一読して分かる通り、括弧付きの一節が加筆されている。「なんの原因もなく」という慣用表現に留保を付けるユーモアも面白いが、ここで注目されるのは、この加筆によって《回想する（現在の）「ぼく」》と《回想される（過去の）「ぼく」》との間にズレが生じている点だ。新版の「ぼく」は、過去の自分が受けた投石の原因が分からず、自分のせいではなかったとも言え切れないのである。

「私にとって読み直すことは部分的にであれ書き直すこと」。大江の言葉に屋上屋を架けれ

ば、「〔過去の作品を今〕読み直すことは部分的にであれ〔今の自分の視点から〕書き直すこと」という意味だろう。過去の自分と現在の自分が全く同じで一切のズレがないのであれば、そこには書き直しの余地が生まれなため、この考え方は成り立たない。そうした意識の反映として、回想する「ぼく」と回想される「ぼく」との間にもズレが必要なのであろう。

翻って、これは改稿が最小限に抑えられている理由とも考えられる。大幅に書き直してしまえば、それは「現在」の別の作品であって、選んだはずの「過去」の作品ではなくなってしまうためだ。例えば大江には、『同時代ゲーム』と『M/T』という2つの傑作長篇があるが、これらは村の歴史というほとんど同じ内容を、語り口や設定を大幅に「書き直す」ことで別の作品にしたものであった。あるいは2009年の『水死』は、作品中でも言及されている通り、1974年の『みずから我が涙をぬぐいたまう日』の徹底的な書き換えである。こうした方法論を駆使する大江であるから、『自選短篇』は逆に「改稿」を抑えることで、「過去」を「過去」のままに保存したのであろう。

つまり『自選短篇』は、時間の流れの中でズレが生じていくものをなるべく当時のままに残しつつ、かつ、現代の読者のために改めて提示するという、相矛盾するとも思える二つの操作を加えた作品集だと言える。この「矛盾」を解消するものがあるとすれば、それは同一の作者によって改稿されたという、作家の権威を仮構することである。すると、前節で設定した「新しい作品を書く」ことと「古い作品をまとめ直す」ことという二項対立も崩れる。『自選短篇』は「古い作品」を「まとめ直す」ことで「新しい作品」としたものであり、そこでは、作品群から透けて見える「大江健三郎」という作家像こそが重要なのではないか。そもそも同短篇集に「空の怪物アグイー」が所収されたこと自体、この短篇が優れた作品であるからという理由よりも（私見を述べれば、決して悪い短篇ではないと思うが）、この作品が「障害を持った息子」という「中期作品」のテーマに先鞭をつけるものであったという作家評伝的重要性、あるいは、正にその点を作品化した「長篇小説の最終のもの」たる『晩年様式集』への注釈のためといった理由が大きいと考えられる⁵。

しばしば指摘される通り、大江は様々な世界文学や批評理論を作品に活用し、現実を小説に変化させるブッキッシュな作家であるが（例えば『新しい人よ眼ざめよ』のウィリアム・ブレイクへの言及や、『同時代ゲーム』などでの異化効果や人類学への言及を思い出されたい）、こうした手法も「古い作品」から「新しい作品」を作り出すものだと言える。結論を少し先取りすれば、『自選短篇』では自らの作家史を「古い作品」として用いて「新しい作品」として用いているのである。上で見た「空の怪物アグイー」における加筆も、（旧稿にはなかった）過去と現在のズレの自覚という作家の詩学が作品の主人公の意識に反映されているという意味で、ユーモラスな加筆というのみならず、作家と主人公「ぼく」を敢えて接近させる振舞いと見ることができるだろう。

3.

上で述べた「作家と主人公を接近させる」という言い方は、日本文学の伝統として必ず

や指摘される「私小説」と似たものを感じられる。もっとも、私小説に関して厳密に議論することは論者の能力を超えるため、ここではエドワード・ファウラーの私小説論である *The Rhetoric of Confession* (1988) を援用したい。ファウラーは、特に 1982 年に発表された大江の「雨の木」連作に注目しながら、「作家自身はこの性格付けに間違いなく反発するだろうが、大江健三郎は〔…〕注目すべき私小説作家になった」と述べ、その理由を次のように指摘している——「この作品や最近の多くの著作を私小説だと見做すよう我々を導くのは、いくらか直接性を増して表されている大江の「思想」ではない。むしろ、明確に位置づけられた語りの声である。その声は、小説的想像力の拒否とも見え、信憑性を滲み出す」⁶。

ここでファウラーの主張を手短かに確認しよう。氏は、例えば本多秋五による志賀直哉作品への見解（『白樺』派の文学）を一典型とする、「私小説には空疎なレトリックがなく、だから作家の嘘がない、真実を伝えるものだ」といった言に対し、こうした見解に導くものとは作家の文体に他ならず、「文体それ自体もレトリックであり、〔…〕それなしでは正直とか誠実というものを「明かすこと」ができない隠された技術である。だから本来、形式こそが内容への鍵である」⁷と脱構築的に反論して、私小説のレトリックの重要性を主張する。氏にとっては、私小説作家が持つと評されがちな「誠実さ」も、「作家が切望する倫理的目標ではなく、語りの戦略である」⁸に過ぎない。上で見た「雨の木」の私小説性を「声」に求めるのも、こうした文体論の変奏である。

あるいはファウラーは、本多への批判の延長で次のようにも述べている。

実のところ、先行テキストで親しんだ文体によってのみ、作家の存在は「認識可能」なのである。ゆえに、類縁テキスト群が果たす、ある作家を読むためのガイドとしての役割は極めて大きいものであり、その重要性を見落とす者は、与えられたテキストを補足するべく、作家の私的生活の穿鑿をほとんど余儀なくされる。⁹

繰り返しになるが、ファウラーは私小説＝「私的生活」の記録といった内容レベルで伝記的事実を重視する議論に対抗するため、「形式」や「レトリック」という小説＝虚構的仕掛けにこだわり、「私的生活」と私小説を厳しく峻別する。ここに同書の卓越性があるのだが、「類縁テキスト群」と密接に関わると感じさせるものも、そして、その先で作者の現実を濃密に指示しているかのように感じさせるものも、一種の「レトリック」だと言ってよいだろう。だから「雨の木」連作などの大江作品を「私小説」と呼ぶ場合、上の引用箇所では「見落とし」とされていた部分も「レトリック」として織り込み済みだと考えた方が、議論の射程が広がると思われる（実際ファウラーも大江流「私小説」の「新しさ」を認めている）。いわば大江における私小説的な設定は、それが作家の「私的生活」の「穿鑿」につながるというより、そうした現実を足掛かりとして、小説内のより大きな歴史的・神話的世界につながるよう利用されているのだ。但しそれは、いわゆる「私小説」と似て非なるものであるため、大江自身は自作を私小説とされることに鋭く反発するのだろう。

ところが、作家自身が「後期の仕事」と呼ぶ2000年の『^{チェンジリング}取り替え子』以降の作品は、むしろいわゆる「私小説」に近づいている感がある。というのも大江は、先行テキストへの言及以上に、執筆と同時期に起こったと思しき作家自身を取り巻く出来事を作品に取り込んでいるため、「私生活」にも関心がなければ読みがたいと思えるからである。また、「雨の木」連作などで使われていた一人称をやめ、ほぼ全てに「長江古義人」という主人公を据えたことが、少なくとも形式上は三人称客観描写でありながら、読者の印象としては長江の内面に寄り添った語りだと強く感じられるため、客観描写が持つはずの視点の自由さを自制しているが故に「明確に位置づけられた語りの声」という性格を強め、逆説的ながら一人称小説以上に主人公＝作家という構図が前景化されているのかもしれない。いずれにせよ、「後期の仕事」は現実の作者を明示するように見える「レトリック」が先行作品以上にふんだんに使用されている。

ただし同時に、「長江古義人」というあからさまに人工的で自己言及的な名前（苗字はもとより、「古義人＝コギト＝Cogito ergo sum（我思う、故に我あり）」）からして、ここで作家本人を示しているように感じさせる要素の過剰さは、「私小説」のパロディだと自ら示すものでもあることに留意したい。つまり「後期の仕事」の力点は、主人公＝作家＝「大江健三郎」という等式を露骨なほどに成立させることにある。先述したように、例えば『水死』が『みずから我が涙をぬぐいたまう日』のほとんど自己否定の上に成り立つ作品である通り、そこでは各作品の完成というより、作品の総体によって得られる像、つまり一連の作品群を統御する「大江健三郎」という作家そのものを次々に更新し、作品化することが試みられているのであろう。

それではこの時、「後期の仕事」でさらに進められた「私小説」的試みの先駆けであった「雨の木」連作はいかなる位置付けとなるのか。正にその点を示してくれる改稿が、『自選短篇』中の「さかさまに立つ『^{レイン・ツリー}雨の木』」にある。

4.

「さかさまに立つ『^{レイン・ツリー}雨の木』」は、1982年に刊行された全5作の連作短篇『^{レイン・ツリー}「雨の木」を聴く女たち』の一作である。いずれも作家本人を思わせる「僕」を主人公とし、内容としても緩やかに繋がっている作品集だが、『自選短篇』にはこの中の1番（「頭のいい『^{レイン・ツリー}雨の木』」）、2番（表題作）、4番（「さかさまに立つ『^{レイン・ツリー}雨の木』」）の作品が、それぞれ「連作『^{レイン・ツリー}雨の木」を聴く女たち』のN」と何番に当たるか括弧書きで明記して収録されている。以下、①、②、④と番号で呼ぶ。

この作品の構造は、『ドン・キホーテ』にも似て少し複雑である。まず①はハワイで出会った「雨の木」についての物語である。そして②では、①を読んだ音楽家のTさんが「^{レイン・ツリー}雨の樹」という楽曲を作曲し、「僕」はその初演を聞きに行く。そして①の物語と並行して起こった別の出来事を思い出す。そして④は、②を読んだという②の登場人物の手紙から始まり、結末で①と②の世界が混ざり合う。

②に登場する音楽家のTとは、武満徹であると断定しても構わないだろう。こうして②は現

実を明確に指示することで、作品の基本的な設定としては、読者を虚構というよりも現実の世界へ、いわば「私小説」的な読み方へまず引き込む。だからこそ④の冒頭で、②を読んだという「実在の登場人物」が現れてもそこまで不自然には見えないのだ。④の冒頭を引用しよう。

《プロフェッサー、あなたが書く小説は、私らが日本文学の教室で最初に驚かされる、「私小説」ではないはずでしょう？ あなたは、現実を経験したところに立つが、ともかくフィクションをつくりだしている。ところがそのうち「私小説」の作家のおちいらぬ、罠につかまってしまったのではないか？ 自分の作ったものにひきよせられて、現実から足が離れ、フィクショナルなものとアクチュアルなもの、その境界が、あなた自身にもあいまいになっているのではないか？¹⁰

こうして大江は私小説の手法を逆手にとり、「フィクショナルなものとアクチュアルなもの」の「境界」を自分からすすんで「あいまい」にする。これは伝統的な私小説の読み方を逆手にとり、その理論的延長として革新したメタフィクションとして読まれるべきである。

ところで、この手法を効果的に機能させるためには、「①を読んだ音楽家」、「②を読んだ②の人物」が過度な前衛ではなく自然な形で登場する必要があるため、①②④が別々の時期に発表された別々の作品だと示す必要がある。そのため大江は『自選短篇』の編集でも、矛盾したかに見える二つの指示を同時に出している。一つは、3つをまとめて所収することで①②④は「セットで読まなければならない」という指示。もう一つは、改稿の機会を持ちながらも1作にまとめられていない以上、これら①②④は「3つで1つの作品というわけではない」という指示である。比喩的に言えば、楽譜における曲想記号に似ている。作品内部に私小説的な読みを誘う「レトリック」があるとすれば、作品の選別・配列という作品外部に読み方をめぐる「指示」があるのだ。

こうした3作品の関係が、大江の「後期の仕事」の萌芽であったことは、その作品を知る我々にはすでに明らかである。すると「後期の仕事」を視野に入れた時、大江健三郎という像を蝶番にして「僕」＝「長江古義人」という読み誘われる。この時、④にある次の改稿は大きな意味を持つ。

【旧版】僕はいまや自分の父親が急死した年齢に近づいている。数えて五十歳の父親は、冬の真夜中に半身を起こして、脇に寝ていた母親を心底震えあがらせ、終生「ノーシン」と縁が切れなくするほどの、怒りに燃える声をひと声発して死んだ。¹¹

【新版】僕はいまや自分の父親が急死した年齢に近づいている。数えて五十の父親は、冬の真夜中に半身を起こして、脇に寝ていた母親を心底震えあがらせ、終生「ノーシン」と縁が切れなくするほどの、怒りに燃える声を発する

ことがあった。そのあげく大水の川に短艇を乗り出して死んだ。¹²

一読して分かる通り、「僕」の父親の死に様が変わり、『水死』で重要なテーマとなる長江古義人の父親の死と同じものに変えられている。こうして「後期の仕事」の主人公と「中期作品」である「さかさまに立つ『雨の木』」の語り手とが矛盾なくなめらかにつながり、根本的な部分では一貫し、そのテーマを追究し続ける作家としての「大江健三郎」という像が強調されるのである。

さらに言えば、改稿前にあった「声を上げての父親の死」は、連作『新しい人よ眼ざめよ』の第5短篇「魂が星のように降って、^{あし}跗骨のところへ」にも書かれている。しかし、『自選短篇』には同連作から他の第1, 2, 3, 7短篇は所収されているものの、第5短篇は所収されていない。こうした作品選択のレベルでも、過去の自作品すべてを「後期の仕事」にまとめあげるための「改稿」が行われているのである。しかも『自選短篇』では、『「雨の木」を聴く女たち』『新しい人よ眼ざめよ』に続けて連作『静かな生活』から二短篇が所収され、これらは全て「中期作品」となっているが、『静かな生活』から採録された短篇の初出は1990年であり、「後期作品」に分類されている「ベラックワの十年」の1988年より後である¹³。「中期作品」とされた三つの連作をひとつつながりの作品として読むと、やはりそこには同じテーマを、ほとんど同じ登場人物たちで描いているという強い一貫性が感じられるため、大江は作品配列のレベルでも作家史をめぐる「改稿」を行っていると言えるだろう。

こうして『大江健三郎自選短篇』は、単なる過去の作品の再録ではなく、時系列を遡りながらの改稿によって、半世紀以上の作家活動の集大成として、作家像の確立という新たな意味が付されている。世界文学や批評理論を自作に活かしてきた大江は、自らの先行作品をも新たな作品に活かし、ついには、そうした作品の総体が作り出す「大江健三郎」というイメージをも本に閉じ込めようとしているのだ。私小説はその性格上、西洋文学的なテキスト論より評伝研究に力を注がれがちであるが、大江は今、日本文学と西洋文学の両方に親しんだ世界文学的立場から、その人生を最大の「テキスト」として残そうとしているのであり、それは文字通り、作品の中に「作家としての生涯を締めくくる」作業であるだろう。

注

1. 大江健三郎「^{ハビット・オブ・ビーイング}生きることの習慣——あとがきとして」『大江健三郎自選短篇』岩波文庫、2014年、831頁。
2. 大江「^{ナラチイダ}語り方の問題（二）」『M/Tと森のフシギの物語』岩波文庫、2014年、428頁。
3. 大江「空の怪物アグイー」『空の怪物アグイー』新潮文庫、1972年、2002年改版、216頁。
4. 大江「空の怪物アグイー」『大江健三郎自選短篇』330頁。
5. 『自選短篇』を『晩年様式集』への注釈として読むという意味では、連作短篇『静かな生活』から二作が所収されていることも注目される（なお、これらには目立った改稿は見られない）。作家の父を持つ娘が、障害のある兄と二人で自立的な生活を営みつつ父への批評を行うという同連作の大枠は、『晩年様式集』の設定の先駆けと見做すべきであると同時に、『晩年様式集』はより現実に即した「娘」からの異議申し立てだと思われる。こうした点については、本稿結論部がいずれその補助線となることを願いつつ、今後の課題として稿を改めて論じたい。
6. Edward Fowler, *The Rhetoric of Confession: Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*, 1988, Berkeley; University of California, 1992, pp. 294-295. この箇所を含め、同書からの引用は全て拙訳を用いた。
7. Ibid., p. 66.
8. Ibid., p. 69
9. Ibid., p. 66.
10. 大江「さかさまに立つ^{レイン・ツリー}『雨の木』」『大江健三郎自選短篇』410頁。なお、引用箇所に新潮文庫版からの変更はない。
11. 大江「さかさまに立つ『雨の木』」『「雨の木」を聴く女たち』新潮文庫、1986年、208頁。
12. 大江「さかさまに立つ『雨の木』」『大江健三郎自選短篇』465頁。強調は引用者。
13. 「初出一覧」『大江健三郎自選短篇』特に840頁を参照。

Revisions in *Self-Selected Stories of Kenzaburo Oe*

IMAI Ryoichi

In 2014, *Self-Selected Stories of Kenzaburo Oe* was published. Attempting to provide a final definitive edition, Oe explains, he revised some of the stories. In this paper, I focus on some of these revisions and clarify their significance.

One of the most notable revisions occurs in the new version of “The ‘Rain Tree’ Upside Down,” a story which was originally included in the 1982 collection *Women Listening to the “Rain Tree”* and is sometimes referred to as Oe’s first I-fiction although at that time the author denied this classification: the way the protagonist’s father dies is considerably changed. I argue that this is because in *Death by Water* (2009), a later book the main subject of which is again the demise of the protagonist Kogito Nagae’s father, Oe depicted this death differently. Kogito is clearly based on the author himself, and by making these two deaths the same Oe implies that he has been pursuing the same subject and that, despite his earlier disclaimer, he himself is the true protagonist of his oeuvre throughout his career.