

「テン窪大檜」の表象に見る「魂」の救済可能性

——大江健三郎『懐かしい年への手紙』、『燃えあがる緑の木』の比較分析を通して

Possibility of Salvation for the Soul Shown in the Image of "Tenkubo Ohinoki (the giant cypress)"

Through comparative Analysis of Ōe Kenzau's *Natsukashi toshi eno tegami (Letters for Nostalgic Years) and Moegayru midori no ki (the Flaming Green Tree)*

菊間 晴子

KIKUMA, Haruko

一、はじめに

『燃えあがる緑の木』は、小説家・大江健三郎（一九三五）による長編小説作品である。『新潮』一九九三年九月号より連載され、後に単行本として新潮社から刊行された。第一部「救い主」が段られるまで（一九九三）、第二部「揺れ動く（ヴァシレーション）」（一九九四）、第三部「大いなる日に」（一九九五）から成る三部作として構成されており、当時大江が自身による「最後の小説」と公言して話題となった作品でもある¹。両性具有者である「サッチャン」という人物を語り手とするこの長大な作品が描き出すのは、周囲から「ギー兄さん」と呼ばれることとなる若者・隆によって主導される「教会」が、四国の森のなかの「谷間の村」を舞台に展開する活動である。そして、そのギー兄さんによってこの教会の「しるし」として選ばれる画像こそ、この小説のタイトルともなっている「燃えあがる緑の木」、ウィリアム・バトラー・イェーツによる詩作品「揺れ動く」"vacillation"に描出される、謎めいた樹木なのだ。以下に示すのは、作中に引用される「揺れ動く」の一節である。

《梢の枝から半ばはすべてきらめく炎であり／半ばはすべて緑の／露に濡れた豊かな茂りである一本の樹木。／半ばは半ばながら景観のすべてである。／そして半ばが新しくしたものを半ばがついやしてしまう。／凝視する怒

1 大江健三郎「書きなおしの日々 ノーベル文学賞を受賞して」、「朝日新聞」一九九四年一〇月一四日（夕刊）等参照。

りと盲目の茂る葉との間にアツテイスの像をかける者は／自分の知つてゐるところを知らぬかもしれないが、悲しみも知らぬだろう。》^二

片側は炎に包まれ、片側には露に濡れた緑葉が茂る一本の樹木。イエーツが描き出したこのような詩的イメージが、大江の『燃えあがる緑の木』三部作のなかで担つてゐる意味については、幾つかの先行研究において考察がなされてゐる。例えば齋藤和明は、イエーツ「揺れ動く」における「燃えあがる緑の木」のイメージが、「苦悶」と「歓喜」という両極端の心情の間を、そして「神」か「芸術」かという両極端の選択の間を「揺れ動く」、詩人の生を象徴するものであると指摘する。齋藤はその上で、イエーツがこの樹木のイメージに託した詩人の生が、大江による小説作品においては、「救い主」としての自らのあり方に思い悩みながら教会を主導していくギー兄さんの生に重ねられてゐると論ずるのである^三。また川村湊は、大江が一九九四年のノーベル文学賞受賞講演「あいまゝな日本の私」(Japan, The Ambiguous, and Myself)のなかで語つた、彼の文学の本質としての「あいまゝな」^四二極性に引き裂かれた「両義性」に着目し、その両義性を表すシンボルとして、この「燃えあがる緑の木」を捉えてゐる^四。

ただしこれらの論考においては、大江の小説世界において、「燃えあがる緑の木」という詩的イメージが直接的に重ねられてゐる「テン窪大櫓」という樹木の存在については十分に検討されていない。テン窪大櫓とは、谷間の村の高みに存する「テン窪」に広がる人造湖の、中央に浮かぶ島にそびえる巨木の呼称であり、この樹木は『燃えあがる緑の木』という作品の構成上重要な場面に、度々その姿を現してゐる。たとえば第一部において、周囲から「救い主」として尊敬を集めつつあつたギー兄さんが、彼に反発する人々からテン窪において糾弾され、ついには殴られることになつた時、彼はすぐ側にそびえ立つテン窪大櫓が、まさに「燃えあがる緑の木」として、片側は色濃い緑でありながら片側は燃えあがつてゐる光景を夢想する。そしてこの夢想が語られるのが、ギー兄さんが自らを「救い主」とする教会を発足させるにあたり、イエーツの詩における「燃えあがる緑の木」の暗喩を、その教会の「しるし」としたいと述べる場面であることは、注目に価する。すなわち、ギー兄さんが教会の「しるし」として選んだ「燃えあがる緑の木」は、単に抽象的な暗喩としてではなく、テン窪大櫓という具体的な一本の樹木へと明らかに関連付けられて、作中に提示されるのである。そして第二部においては、教会の礼拝堂がテン窪人造湖を囲む斜面に建設され、湖の中央にそびえるテン窪大櫓を望む眺めが、礼拝堂に集う人々に共有されることとなる。

このテン窪大櫓という樹木自体は、大江が一九八七年に発表した長編『懐かしい年への手紙』にも登場する。しかし、『懐

二 大江「燃えあがる緑の木 第一部「救い主」が殴られるまで」(大江健三郎全小説一二)所収、講談社、二〇一九年、九、二〇三頁)、一五五頁。作中ではこの訳は、さきのギー兄さん、すなわち「懐かしい年への手紙」に登場するギー兄さんの手によるものとして示されている。

三 齋藤和明「燃えあがる緑の木 第一部「救い主」が殴られるまで」とイエーツの「揺れ動く」について(特集「燃えあがる緑の木」三部作を読む)(『キリスト教文学研究』一四号所収、日本キリスト教文学会、一九九七年、一〇六、一一五頁)、一一二、一一四頁。

四 川村湊「燃えあがる緑の木」三部作「アムヒギユアスな世界(大江健三郎の小説を読む)」「国文学解釈と教材の研究」四二巻三号所収、学燈社、一九九七年、一五四、一六〇頁、一五五頁。

かしい年への手紙」と『燃えあがる緑の木』という二つの作品間で、テン窪という場所が有する空間的特性、そしてそこにそびえるテン窪大櫓が作中で果たす役割には、大きな変化が生じている。ここで注意したいのは、この二作品は共に、谷間の村に住み着いて「魂のことをする」^五、「ギー兄さん」―ただし、両作品に登場する「ギー兄さん」はそれぞれ別の人物である―の生涯を描いている点、そして両作品における「ギー兄さん」の生と密接に結びついた樹木として、まさにこのテン窪大櫓が設定されている点である。この二点を踏まえるならば、この二作品間において、テン窪およびテン窪大櫓の描写に見られる変化は、両作品に共通する主題、すなわちそれぞれのギー兄さんによる、「魂のこと」の探求のプロセスに対応するようにして生じたものであると考えられる。

両作品に少なからぬ関連があることについては、先行研究においても指摘されている。榎本正樹は、『燃えあがる緑の木』三部作が、「回心^{コンヴァージョン}のテーマ、谷間と森の空間^{トポス}の神話的再構成、死と再生のテーマ、魂の癒しの問題、コミュニケーションの可能性、ナラティヴの問題といった八〇年代を通して思考^{思考}試行されてきたテーマとモチーフ群を再回収する作品を指向している」として、『懐かしい年への手紙』とのテーマ的連関を指摘している^六。またクラウプロトック・ウオラックは、両作品の登場人物たちが共通していること、また両作品共にダンテ・アリギエーリ、ウィリアム・ブレイク、そしてイエーツの詩句や過去の自作の引用がなされ、谷間の森を舞台に地域の伝承や神話が語られていることを指摘した上で、『懐かしい年への手紙』の第二部として読まれうる作品として『燃えあがる緑の木』を捉え、さらに前者のなかで語り手である小説家・Kが書くことを指向していた「自己^{セルフ}の回心^{コンヴァージョン}」の小説を、後者に重ね合わせている^七。しかしながら、この二作品をつなぐ重要なモチーフである、谷間の村にそびえるテン窪大櫓という具体的な樹木に着目し、二作品を比較分析した論考は見られない。そこで本稿では、テン窪大櫓の表象の比較分析を試み、この樹木の表象が、各々の作品において提示される「魂のこと」の探求のプロセスといかに呼応しているのかを考察する。

「魂」の行方、そして「魂」の救済可能性についての問いは、八〇年代以降の大江作品を貫くものであり、とりわけ八〇年代末から九〇年代にかけての作品群においては、宗教的共同体のあり方をめぐる思索が展開されていくこととなる。マルカム・ラウリー、ブレイク、ダンテ、そしてイエーツらの文学作品を導きの糸としつつ、大江自身の故郷（愛媛県喜多郡内子町大瀬【旧・大瀬村】）をモデルとした「谷間の村」の神秘的な自然、特に森の樹木のイメージと結びついた救済のヴィジョンが、徐々に変形し発展しながら、作中に示されていくこととなる。谷間の村を舞台として、「魂のこと」に生涯を捧げたそれぞれのギー兄さんが起こした運動を描いた『懐かしい年への手紙』および『燃えあがる緑の木』は、まさにこの系譜上に位置付けることができよう。リゼット・ゲーパルトは、特に七〇年代以降の日本におけ

五 大江「燃えあがる緑の木 第一部「救い主」が殴られるまで」、三七頁。

六 榎本正樹『大江健三郎の八〇年代』（彩流社、一九九五年）、六頁。

七 クラウプロトック・ウオラック『大江健三郎論「狂気」と「救済」を軸にして』（専修大学出版局、二〇〇七年）、一八七―一八八頁。

る「スピリチュアル言説」——日本的・土着信仰的なイメージを西洋的近代社会への対抗軸として押し出した「自己オリエンタリズム化」の運動と、宗教やニューエイジ思想への関心の強まりとが複合的に絡み合って形成された——と、当時発表された現代文学作品との関係性を論じた『現代日本のスピリチュアリティ』において、大江は「新しい『スピリチュアル』ブームの起きた八〇年代には、いち早く近代日本社会の病とその治癒の可能性というテーマに取り組んだ」と述べている^八。この考察を踏まえるならば、大江によるこれらの作品群は、当時の時代精神としての「スピリチュアリティ」の勃興と関連しつつ執筆されたと考えられるのである。神秘的トポスとして造形された谷間の村にそびえるテン窪大櫓という具体的な樹木を、その周囲で展開される「魂のこと」をめぐる運動との連関のなかで分析する本稿は、八〇年代後半から九〇年代にかけての同時代的な文化・思想潮流のなかで、大江が小説執筆を通して行ったスピリチュアリティに関する思索の一端を明らかにする足がかりともなるだろう。

二、『懐かしい年への手紙』におけるテン窪の空間的特性

まず分析するのは、『懐かしい年への手紙』におけるテン窪という場所の造形についてである。大江は、そのキャリアのごく初期から、彼の故郷をモデルとしつつフィクションナルなトポスとして造形された谷間の村を舞台に、多くの作品を執筆してきたし、特に『同時代ゲーム』（一九七九）や『M/Tと森のフシギの物語』（一九八六、以下『M/T』と表記する）には、谷間の村の地形的特性が詳細に描写されている。『懐かしい年への手紙』に描かれる谷間の村は、そのおおまかな地形的特徴——山の斜面に両側を囲まれた川沿いの低地に「谷間」と呼ばれる集落があり、そこから斜面を登っていった先には「在」と呼ばれる集落が点在し、さらにその上方には深い森が広がっている——や、『三島神社』等の建造物・史跡の名称などを、『同時代ゲーム』および『M/T』と共有している。しかしながら、『懐かしい年への手紙』において最も印象的に描出されるテン窪は、過去作品には登場せず、この作品において初めて登場する一面なのである^九。

『懐かしい年への手紙』は、大江自身の似姿であることの明らかかな小説家・Kを語り手としている。「在」のもっとも高い場所に位置する「屋敷」と呼ばれる名家の当主であるギー兄さんは、Kにとって、少年時代を共に過ごした年長の友人であると共に、「師匠」^{ペトロソ}のような存在であった。やがて成長したギー兄さんは、「谷間の村」に「根拠地」を作ると

八 リゼット・ゲーバル
『現代日本のスピリチュ
アリティ 文学・思想にみ
る新霊性文化』（深澤英隆
飛鳥井雅友訳、岩波書店、
二〇一三年）、一六四頁。

九 ただし、『遅れてきた
青年』（一九六二）に登場
する、谷間の村を囲む斜面
上方に広がる公有林の中央
にある、「大窪（おほとこ）
と呼ばれる」帯は、中央を
細い谷川が流れる湿地帯と
しての窪地である点で、「テ
ン窪」を思わせる空間的特
性を有している。「窪」の
字に、女性の外性器を意味
する「ほ」という音が当
てられ、その周囲での鳥獣
の殺生を戒める俗信がある
と述べられていることから
も、この「大窪」が出生に
まつわるある種の聖域のよ
うな扱いを受ける場所であ
ることがわかる（大江「遅
れてきた青年」（大江健三
郎全小説二）所収、講談
社、二〇一八年、一九三—
四七九頁、二五八頁）。ま
た短編「ブラジル風のボル
トガル語」（一九六四）に
おいて、四国の山奥に存す
る「番内部落」の中心にあ
る「深い森に囲繞された紡
錘形の窪地」も、その立地

いう運動を開始し、村の若者たちと共同で自らの所有地を整備しながら、新たな産業形態の創出に努める。ギー兄さんはその運動の一環として、「屋敷」の地所の一部であったテン窪を畜産のための牧草地とすると共に、そこに茅葺きの家が建ち並ぶ小集落としての、「美しい村」^十を創設することを構想した。

ギー兄さんの「美しい村」も、山と山との間を段々に登って行くと、溪川はいつとなく細くなり、しまひにはどこを流れて居るのか判らなくなつて、という山あいの窪地に構想されていた。ギー兄さんの屋敷は「在」の谷川を囲む田畑を見おろす高みにある。その山腹の側に他の人家はなく、屋敷の長屋門から坂を降りて谷川を渡った対岸の斜面に、ギー兄さんの家の土地の小作をしていた農家が点在している。ギー兄さんの屋敷の側と対岸の斜面との間が狭まるにつれて、谷川は深く沢に潜り、それにそつた道は段々に登って行くにつれて、右にそれながら急勾配となる。坂道の頂点に、小さな峠があつて、下方から見るとそこは左右から山腹がせり出してつながる底にあたる。坂道の左側で谷川は十メートルも高度差のある三段の滝をなしている。ところが峠の向うをダラダラ坂がくだり、そこにテン窪と呼ばれる湿地帯が拡がって、滝に水をおとす曲りくねつた小川が流れているのである。いったん地形が窄まつた峠と滝の向うにひろがる、高い所の窪地というほどの呼び名なのであろう。そのほぼ中央にテン窪大櫓という名のついた巨木のそびえる塚があつて、子供の頃ギー兄さんはそれを古墳ではないかといつていた。峠からテン窪を見渡すと、干上がった山上湖のようにも見えた。^{十一}

以上の記述から分かるように、テン窪と呼ばれる場所は、「屋敷」からさらに高みへ登って峠に至り、その峠を降つた先に広がる湿地帯である。テン窪を流れる小川は、「在」の斜面を流れ下る谷川となつて「谷間」へと至り、「谷間」を横断する小田川に合流する。そして、テン窪のほぼ中央には巨大な大櫓―昭和はじめ刊行の村史には、「周囲十メートル、樹高三十三メートル、樹齢七十五年」と記されている^{十二}のそびえる塚が陣取つており、作中ではその塚が「古墳」である可能性が仄めかされてもいる。ギー兄さんは、かつて耕地にも宅地にも利用できぬ湿地帯であつたこのテン窪を、人々の生活の根ざす場として開発しようとしたが、彼が強姦殺人事件の犯人として逮捕され、刑務所に服役することになったために、その運動は頓挫する。そして、出所後のギー兄さんは、テン窪を流れる小川を閉ざす堰堤の建設を開始し、その地に残されていた「美しい村」の遺構をすべて水に沈めてしまふ。しかし、テン窪大櫓の塚だけは人造湖の中央に突き出たまま島のように残されたゆえに、まるで回遊式庭園における蓬莱島のような様相を呈するようにな

や特性共に、「テン窪」とのイメージ的連関を感じさせる（大江「ブラジル風のポルトガル語」〔大江健三郎全小説三〕所収、講談社、二〇一八年、四三七―四五七頁、四三九頁）。

十 ギー兄さんがテン窪を開発して創出しようとした、この「美しい村」という名称は、柳田國男が著した「美しい村」というテクストに依拠しており、そのテクストの一部は作中にも引用されている。

十一 大江「懐かしい年への手紙」〔大江健三郎全小説一〕所収、講談社、二〇一九年、一九七―五〇〇頁）、二四四―二四五頁。

十二 同右 二四五頁。

る。村の産業振興といった実地的な目的に立つのではなく、「超越的な世界を観照するための、大きいモデル」^{十三}を建設するという個人的な目的に行われたテン窪人造湖造成工事は、他の住民からの糾弾の対象となり、ギー兄さんは雨の真夜中に行われた彼らとの抗争の果てに、テン窪人造湖に浮かぶ遺体となって発見されるのである。

三、「世界の中心」としてのテン窪大櫓

このように、「懐かしい年への手紙」という作品におけるテン窪は、ギー兄さんの人生の節目節目に対応するかのようにならぬ姿を大幅に変えていく。しかし、その中央の塚にそびえる大櫓だけは、ギー兄さんの手による改変の影響を受けぬまま、同じ姿で佇み続けている。なぜなら彼をはじめとする谷間の村の住民達は、この巨木に対して、他の樹木とは一線を画すほどの尊敬を抱いており、それを傷つけることをタブー視しているためである^{十四}。テン窪大櫓が人々からこのような尊敬を集める理由については作中ではつきりと言及されていないが、その類い稀な大きさと樹齢だけではなく、谷間の村に伝承されてきた死生観との関連が、その一因として想定され得る。Kがその祖母から聞かされたという、谷間の村で死んだ者の魂は森に昇って木の根方に留まり、そこで再生の日を待つ、という言い伝えは、ギー兄さんをはじめとする村の人々にも広く共有されており、森へ向かつての魂の上昇、そしてそこから谷間へ向かつての下降という空間的想像力を、彼らは潜在的に有しているとされている。すなわち「在」の高みという、谷間の村の生活圏のなかでも限りなく森に近い位置に存するテン窪にそびえる大櫓は、彼らの共通認識として、魂の帰着点、出発点となる聖樹として受け止められていたと考えられる。

そもそもテン窪は、長らく手つかずの荒地であり、成長したKがテン窪を眺めながら漏らした言葉―「われわれが子供の頃はあのあたりずっと湿原でね、猪がぬかるみにはまって死んだりもしたんだよ」^{十五}―からも、そこがある種の禁足地のような危険をはらむ場所として人々から認知されていたことが推察される。Kの回想のなかでは、瀬戸内海に浮かぶ島で、知的障害のある少年が幼女を残忍に殺害した現場が、テン窪とその地形的特性を共有するものであったことが語られる。すなわちテン窪の地形は、人間の性的衝動や暴力性を駆り立て、死を誘発する磁場のような性質を持つことが仄めかされているのだが、ギー兄さんは、その中心に植えられる樹木こそ、そのような磁力を中和する上で重要な役割を果たしているのだと、Kに示唆する。ギー兄さんが荒れたテン窪を整備して建設しようとした、産業の拠

十三 大江「懐かしい年への手紙」、四六九頁。

十四 テン窪大櫓という樹木が、谷間の人々にとつて特別な存在であることは、人造湖化される以前のテン窪において、女優Sさんを主演に迎えた映画の撮影が行われた際の出来事からも推し量ることができる。第一部第四章に挿入される回想においては、ギー兄さんが、この映画のスタッフが演出上の都合でテン窪大櫓の枯れた枝を取り去ったことに怒り、彼らに撮影を中止してテン窪から去るよう求めたことが語られる（同右二四九頁参照）。

十五 同右 二六八頁。

点、人々の共同生活の場としての「美しい村」、そして「超越的な世界」のモデルは共に、彼にとつてのある種のユーロピアの具現化の試みであったと言えるが、そのような眺めの中心に置かれ続けたテン窪大檜には、荒涼とした地形が帯びる暴力と死の気配を浄化する作用が期待されていたと考えられよう。

ギー兄さんが「超越的な世界」のモデルとしてテン窪を造形するにあたり、とりわけこのテン窪大檜に重要な意味を持たせていることは、作品の末尾に最も印象的に描き出されている「超越的な世界」の様相から読み取れる。谷間の村に住む妹・アサから、ギー兄さんの遺体がテン窪大檜の島へ引き揚げられた朝の光景を伝え聞いたKは、その光景に重ねるようにして、ある美しい情景を夢想するのだ。

ギー兄さんは草原に横たわっている。いくらか離れて、オセツチャンと妹は草を採んでいる。そしていつのまにか僕もまた、ギー兄さんの脇に寝そべっているし、ヒカリとオユーサンも草採みに加わった様子だ。陽はうららかに楊の新芽の淡い緑を輝かせ、大檜の濃い緑も夜来の雨に新しく洗われて、対岸の山桜の白い花房が揺れている。時はゆっくりとたつ。威厳ある老人があらわれて、何ぞかくとどまるや、走りて山にゆきて穢を去れ、さらずば神女等にあらはれたまはじ、とわれわれを叱りつけるので、とるものもとりあえず、急いで大檜の根方に向けて走り登るのだが……時は循環するようにたち、あらためてギー兄さんと僕とは草原に横たわって、オセツチャンと妹は青草を採んでおり、娘のようなオユーサンと、幼く無垢そのもので、障害がかえって素直な愛らしさを強めるほどだったヒカリが、青草を採む輪に加わる。陽はうららかに楊の新芽の淡い緑を輝かせ、大檜の濃い緑はさらに色濃く、対岸の山桜の白い花房はたえまなく揺れている。威厳のある老人は、再びあらわれて声を発するはずだが、すべては循環する時のなかの、穏やかで真面目なゲームのようで、急ぎ駆け登ったわれわれは、あらためて大檜の島の青草の上に遊んでいよう……十六

Kの夢想においては、死んだはずのギー兄さん、そして彼の遺体を引き揚げたアサとオセツチャンに加え、Kと彼の家族もテン窪大檜の島に集い、青草の上で穏やかに遊び、「威厳ある老人」にせきたてられて大檜の根方へ駆け登るところを、「循環する時のなか」で繰り返している。ここには、ダンテ『神曲』における煉獄山入口の場面が引用されているものの、その穏やかな大檜の島の情景には、煉獄山において死者が受ける試練の厳しさは微塵も感じられない。肉体を離れた魂が、「循環する時」としての「懐かしい年」のなかで、現世における懊悩や苦役から解放されて憩うことの

十六 大江「懐かしい年」
の手紙、五〇〇頁。

できる桃源郷として、テン窪大櫓の島が設定されているのだ。そこに遊ぶ人々が大櫓の根方に走り登ることを何度も繰り返す、という描写は、彼らが肉体を得て再び現世に生まれ落ちることを意味しており、彼らが煉獄山において魂を浄化するための試練が、現世での生そのものになぞらえられているとも考えられる。すなわち、テン窪大櫓の島に重ねられるのは、苦しい生を乗り越えた末に広がる美しい死後の世界、現世の肉体を脱ぎ捨てた魂が帰り着き、その傷を癒し、また新たな肉体のもとへと旅立っていくための「超越的な世界」としての、ユートピア的空間性・時間性そのものなのであり、このテン窪大櫓という大樹の根方が、死と再生の「循環」の基点となつて、人々の魂をそこへ導くのである。「美しい村」という現世における理想郷を創出しようと試みながらも、暴力に翻弄されてその生を終えることになつたギー兄さんが、死して初めて獲得することのできた安寧の場所としての「超越的な世界」こそ、この作品の最後に、Kがテン窪大櫓の島に重ねて見ることとなるヴィジョンなのだ。作中には、ここで言われる「懐かしい年」に類似する概念として、アポリジニの伝承における「永遠の夢の時」^{ジ・エターナル・ドリーム・タイム}——はるか昔に起こつたことでありながら、現在の生活を営む上での模範、その原型として機能する「時」——が提示されるのだが、それはギー兄さんが現世においては決して獲得し得なかつたユートピア的空間性・時間性である点で、「永遠の夢の時」^{ジ・エターナル・ドリーム・タイム}の原義とはズレがある。立石伯は、ギー兄さんが構想しKが幻視した「超越的な世界」は、「理想的で究極的なイメージ」であり、「〈夢〉」ではないが、実現さるべきイデアの世界として架空に掲げられる」ものであると述べている^{十七}。立石が論ずるように、それはギー兄さんの悲劇的な死の徹底的な救済のために要請される、「イデアの世界」であると考えられよう。

むしろここで注目したいのは、作中でKが、ギー兄さんの「永遠の夢の時」^{ジ・エターナル・ドリーム・タイム}にとつては「森」が重要な場所であると述べた上で、その「森」を「世界の中心」という言葉で言い表していることである^{十八}。ミルチャ・エリアーデは、『イメージとシンボル』のなかで、「どんな小宇宙も、どんな人の住まう場所でも《中心》と呼ぶもの、すなわち特別の聖域をもっている」と述べている^{十九}。エリアーデがここで言う「中心」とは、均質で幾何学的な空間において想定されるただ一つの「中心」ではなく、実際に住まわれる領域に多数存在し得る聖なる「中心」であつて、複数の宇宙界の接合点を構成する役割を有する。またエリアーデは、そのような「中心」としての聖域を象徴するものとして、「宇宙の真中にあり、三つの世界を一本の軸のように支える宇宙木」を挙げ、世界各地の神話にこのような「宇宙木」のイメージが見られると述べている^{二十}。このような「中心」としての「宇宙木」のイメージと、集落の高みにそびえ、人々から尊敬を集める大樹としてのテン窪大櫓との類似性は明らかである。この大櫓は、谷間の村の現実世界と、死者の魂が憩うユートピアとしての「超越的な世界」とを貫き、繋ぎ合わせる架け橋となる樹木なのである。ただし、この作品

十七 立石伯「イデアの誘惑——大江健三郎『懐かしい年への手紙』論」（『日本文学誌要』三九号所収、法政大学国文学会、一九八八年、八・一五頁）、一二頁。

十八 大江「懐かしい年への手紙」、二七三頁。

十九 ミルチャ・エリアーデ「イメージとシンボル（エリアーデ著作集 第四巻）」（前田耕作訳、せりか書房、一九七一年）、五四頁。

二十 同右六〇頁。ここでの「三つの世界」とは、天上界（神の世界）、地上界、地下界（地獄・冥界）を指す。

における「超越的な世界」は、大櫓の樹幹の先にはなく、その「根方」に重なるようにして存在するものとされていることは興味深い。他の複数の大江作品においても、肉体を離れた魂は森の樹木の根方で再生を待つ、という谷間の村の伝承に関する記述がなされることからして、大江健三郎という作家の想像力は、魂を「超越的な世界」に導く「軸」としてのみならず、それ自身が魂を受容し庇護する器ともなり得る存在として、樹木を捉えているように思われる。

『懐かしい年への手紙』に示された、「世界の中心」としてのテン窪大櫓の表象には、七〇年代末から八〇年代にかけての大江作品に見られる、「宇宙モデル」の探求が反映されていると考えられる。『同時代ゲーム』においては、谷間の森の奥に広がる無数の硝子玉のような空間×時間のユニット―村の創建者である「壊す人」と呼ばれる巨人の、森に埋められたバラバラの肉体のイメージに重ね合わせられる―が、作品の終盤に示される。そして短編集『雨の木』を聴く女たち』(一九八二)において語り手「僕」が夢想する宇宙樹としての「雨の木」のイメージが、『新しい人よ眼ざめよ』(一九八三)においては、魂の帰着点・出発点としての、谷間の森の奥に存在する「繭」―『M/T』に描かれる「森のフシギ」を思わせる―と重なり合い、さらに『同時代ゲーム』に示された「壊す人」の肉体へと、ウィリアム・ブレイクの詩的ヴィジョンにおける「救い主」、「ひとりの人間によってなりたつ宇宙としてのイエス」^{二二}のイメージを経由しながら結びつくこととなる。榎本正樹が述べているように、『雨の木』を聴く女たち』における「雨の木」はまさにエリアーデのいう「宇宙木」^{二三}、「世界の中心」としての性格を有するものである^{二四}。榎本は、関井光男の論^{二五}を参照しつつ、この作品における「雨の木」は、『同時代ゲーム』において歴史の「総体」と重ね合わされる「壊す人」と同様に、暗喩として作中で機能しているのであり、この暗喩「雨の木」は、作中で何度も反復されることによって、象徴装置「雨の木」、すなわち多義的な空間を含み込む「宇宙モデル」へと変容していくのだと論ずる^{二六}。しかし『懐かしい年への手紙』におけるテン窪大櫓は、「雨の木」のような暗喩としてではなく、「谷間の村」に具体的な一本の樹木として顕現する「世界の中心」として、作品世界に描かれていることに注意したい。すなわちテン窪大櫓は、大江がこれらの作品のなかで模索し続けた、人間の魂を救済する宇宙モデル、あらゆる存在を含みこむ総体としての樹木のイメージが、谷間の村における一本の聖樹となつて具現化したものであると言えよう。短編『雨の木』を聴く女たち』には、語り手「僕」の妻が、「雨の木」という言葉から『枕草子』における櫓の木に関する記述を想起する場面が描かれていることから^{二七}、露を集めて雨のように滴らせる大樹としての「雨の木」と「大櫓」には、たしかにイメージ的連関があると考えられる。ただしテン窪大櫓という樹木表象の特徴として重要なのは、それ自身が宇宙モデルの象徴であるというよりも、それが現世とは明確に区別される「超越的な世界」との結節点として機能していること、そしてその「超

二一 大江「新しい人よ眼ざめよ」(『大江健三郎全小説五』所収、講談社、二〇一八年、五七七、六一頁、五九二頁)。

二二 榎本「大江健三郎の八〇年代」、三四、三五頁参照。

二三 関井光男「小説の象徴言語とそのレトリック(日本語のレトリック―挑発する言語)」、(『国文学 解釈と教材の研究』三一巻一号所収、学燈社、一九八六年、五二、五八頁)。

二四 榎本「大江健三郎の八〇年代」、五七、六一頁参照。

二五 大江「雨の木(レイン・ツリー)」を聴く女たち』(『大江健三郎全小説九』所収、講談社、二〇一九年、二六、五二頁、二七頁参照)。

越的な世界」は、その樹木に特別な思い入れを持って生きた、ギー兄さんの悲劇的な死をもってはじめて開示されるということだ。すなわち『懐かしい年への手紙』は、魂の帰着点・出発点としての「超越的な世界」のユートピア性と共に、テン窪大櫓という具体的な一本の樹木が持つ魂の救済可能性が強調される作品なのである。

二六 大江「燃えあがる緑の木 第一部「救い主」が殴られるまで」、一七六頁。

四、『燃えあがる緑の木』におけるテン窪の変容

ここまで『懐かしい年への手紙』におけるテン窪大櫓の表象について考察してきたが、では「燃えあがる緑の木」三部作においては、この大櫓、そしてテン窪という地は、いかに描出されているのだろうか。『燃えあがる緑の木』では、『懐かしい年への手紙』におけるギー兄さんの死後、オーバーと呼ばれる老女が守ってきた「屋敷」およびその地所を、「新しいギー兄さん」たる青年・隆が相続する。この作品においても、テン窪は「屋敷」からさらに高みに登った段丘の先に位置しているとされており、その基本的な位置関係は、ほぼ『懐かしい年への手紙』を踏襲している。しかしながら両作品で異なるのは、かつてギー兄さんによって谷間の奥地に造形された「美しい村」あるいは「超越的な世界」のモデルとしてのテン窪が有していた秘所めいた様相が、『燃えあがる緑の木』においてはかなり薄れている点である。たとえば第一部において、語り手であるサツチャンが、テン窪へ向かっていく人々の流れを、「屋敷」の内部から目撃する場面には、両作品に示されるテン窪の様相の差異が顕著に表れている。

…あらためてなかが戸外で起り始めていた。私が気配に身体を起して狭いガラス窓にとりついた時、人々はあきらかな動きを現していた。「屋敷」下から谷の底をしだいに急勾配になる坂道を登って行く。段丘にかかるあたりは道の両側の田圃の乾いたところまで踏み込んだ人々が、押し合いこし合いが、はつきりと移動の方向を示しているのが見てとれる。テン窪へ！ 県道は谷に沿ってまっすぐ東に走り、テン窪を囲む台地の外側を南へ迂回しているが、その曲り角に架けられた新しい橋の袂には谷へ降りる石段がある。三々五々、そこからテン窪への坂道に合流する人影もある。県道の谷の側に真木署のバトカーも二台停まっていた。二六

「屋敷」下から急勾配の坂道を登って、テン窪へと向かっていく道筋は、『懐かしい年への手紙』における描写と符合

するものだ。しかしながら『燃えあがる緑の木』においては、テン窪を取り巻く台地を迂回するかのよう伸びる県道が新たに建設されており、またその県道からテン窪に続く坂道へは、橋の袂にある石段によって容易に降りられるようになっていたことが分かる。しかも第二部以降、ギー兄さんが発足させた教会の「祈り」の場が、「屋敷」のクド場から、テン窪に建設された礼拝堂へと移されると、その様相はまた大きく変化することとなる。ギー兄さんの教会は、村の外からやってきた人々もメンバーに加えつつ、その規模を拡大していくが、そのような活発な運動の生じる場所こそ、このテン窪なのだ。すなわち『燃えあがる緑の木』におけるテン窪は、かつての神秘的な秘境としての性格を弱め、谷間の村に生まれ育った「ギー兄さん」という個人のみならず、より多くの人々へと開かれた場所へと転じているのである。またこの作品からは、先に分析したテン窪大樽という樹木の「世界の中心」としての聖性を、もはや読み取ることではできない。「懐かしい年への手紙」におけるギー兄さんがテン窪に創出しようとしたユートピアのモデルは、谷間の村に根ざした死生観の強い影響のもと、「超越的な世界」との結節点となる聖樹としてのテン窪大樽を核とするものであった。しかし『燃えあがる緑の木』におけるテン窪大樽は、あくまで教会における人々の営みの、日常の風景の一部分となるのである。

五、「燃えあがる緑の木」教会における「祈り」

だがここで注意しなければならないのは、『燃えあがる緑の木』におけるテン窪大樽は、完全に作品の後景に退いたわけではないということである。先述した通り、教会を発足させ「魂のこと」を追求しはじめたギー兄さんにとって、テン窪大樽は、彼の教会の「しるし」である「燃えあがる緑の木」という暗喩が直接的に重ね合わされる点で重要な樹木なのだ。作中でギー兄さんは、「燃えあがる緑の木」という暗喩について、「自分が心から祈りうる時が来るなら、この暗喩を画像にしたものとおしてそうしたいと、このところずっと考えてきたんだ。これまでにそうしたことがあったかも知れないとさえ思う。」と述べている^{二七}。すなわちテン窪大樽は、ギー兄さん、そして教会に集う人々が実践する「祈り」と密接に関係する「燃えあがる緑の木」という暗喩に通じるものであるゆえに、それを擁するテン窪が、彼の教会の活動が営まれる場選ばれたと考えられるのである。

それでは、『燃えあがる緑の木』に描かれる「祈り」とはいかなる性質のものなのか。この作品におけるギー兄さんが、

二七 大江「燃えあがる緑の木 第一部「救い主」が殴られるまじ」二〇三頁。

谷間の村で「救い主」として尊敬を集めるきつかけとなったのは、彼が「治癒能力^{ヒーリング・パワー}」と称される、病を癒す特殊能力を発揮したことであったのだが、彼の設立した教会は、そのような能力を持つ指導者としてのギー兄さんを、あるいは何かの神的存在を崇拜するものではなかった。明確な教義の存在しないこの教会では、「集中」あるいは「祈り」と呼ばれる、瞑想のような行為のみが共有されている。このような教会のあり方を表す比喩として、「空屋」、「藪のようなもの」、「中心の空洞」という表現が用いられていることから明らかなように、この「祈り」に、確固たる中心点へと向かう方向づけはなされない^{二八}。ただし彼らの「祈り」は、決して無目的に行われるものではない。彼らが人類を破壊に導くものと考える原子力発電所に向かって行進をし、そこで全員が一斉に行った「祈り」が、発電機の事故を誘発しその動きを止めた―それが偶然であった可能性はギー兄さん自身も認めるものであったが―というエピソードは、共通の思いに立つてなされる「祈り」が、現実を動かす力として作用する可能性を示している。とりわけギー兄さんが、その「祈り」が持つ意義として重要視しているのは、「救い主」という存在と結びつく手段としての側面である。彼は自らを「救い主」と自認する一方で、過去・現在・未来において、彼以外の「救い主」が登場する可能性について言及している。彼は「人間を超えたナニカ・ナニモノカ」^{二九}として「救い主」という存在を捉え、そのような「救い主」の「かわり」として生きている人間の内の一人として、自らを定義するのだ。すなわちギー兄さんは、過去・現在・未来を貫く「救い主」という、「綜合体としての、唯一のもの」^{三〇}であり、いつかこの世界に現れて人類を救済し得る存在を想定することで、自らの生とそのような普遍的存在との間に、そしてその「かわり」として生きている過去・現在・未来のあらゆる人間存在との間に、連続性を見出すのであって、そのような連続性を獲得する手段となっているのが、「祈り」という行為なのである。

六、「祈る」人間の象徴としてのテン窪大櫨

『懐かしい年への手紙』においては、魂の根源としての「超越的な世界」への接続点は、谷間の村の奥地にそびえるテン窪大櫨という聖樹に限定されていた。現世に生きる人間が、ユートピアとしての「超越的な世界」へと到達するとは、肉体を離れた魂が、「世界の中心」としての樹木が帯びる聖性に導かれてはじめて、可能であるとされていた。しかしながら『燃えあがる緑の木』においては、特定の場所にそびえる樹木の聖性を想定せずとも、そして死という契

二八 大江「燃えあがる緑の木 第二部 揺れ動く〈ヴァンレーション〉」

二九 大江健三郎全小説「二二所収、講談社、二〇一九年、二〇五・三九五頁、二四七・二四八頁。

三〇 大江「燃えあがる緑の木 第三部 大いなる日に」(大江健三郎全小説「二二」所収、講談社、二〇一九年、三九七・六二二頁)、五二二頁。

三十 同右五三一頁。

機を経ずとも、「祈り」という行為を通して、個を超えた普遍としての「救い主」との結びつきを得ることが可能であるという思想が提示される。だからこそギー兄さんは最終的に、テン窪を拠点に設営されていた教会の施設や、勢力を拡大しつつあった付属農場の運営を放棄する。彼は、「農場を拡大し礼拝堂を建設したことはあやまちでした。本当に魂のことをしようとながう者は、水の流れに加わるよりも、一滴の水が地面にしみとおるのように、それぞれ自分ひとりの場所で、『救い主』と繋がるよう祈るべきなのだ」^{三二}と語り、自身もテン窪を離れ、日本各地を巡る「巡礼団」に加わることを決断する。すなわち、個人的な行為としての「祈り」によって、「救い主」との結びつきを獲得できると考えるギー兄さんにとっては、「自分ひとりの場所」さえあれば十分だったのであって、もはや教会の本拠としてのテン窪、そしてその中心にそびえる聖樹としてのテン窪大櫓は不要なものとなるのだ。

ここで注目すべきは、このギー兄さんによる説教が、個々人の「祈り」を「一滴の水」に例えるものであることだ。この「祈り」＝「水」のイメージ的連関から想起されるのは、イエーツの詩に示された「燃えあがる緑の木」という暗喩の、その半分を濡らす露である。つまり、ギー兄さんがそれを教会の「しるし」として選んだ背景には、その樹木を全て燃やし尽くそうとする「火」に抗う「水」としての「祈り」という行為の意義を指し示すという意図があったと考えられるのである。「水」としての「祈り」は、「火」によって燃やし尽くされる有限の肉体を抱えた人間が、それに抗って普遍性の獲得に至るための手段となる。ならば「燃えあがる緑の木」という暗喩と、その暗喩が重ねられるテン窪大櫓は、「祈り」という行為をなし得る主体としての人間存在そのものの象徴であると言えよう。

作品の終盤において、テン窪の地を離れることを決意したギー兄さんが、その前夜にサッチャンと共にテン窪人造湖に浮かぶ島へと渡り、テン窪大櫓に火をつける―これは、テン窪大櫓を不可侵の聖樹として扱っていた『懐かしい年への手紙』のギー兄さんにとっては考えられぬ所業であるだろう―場面である。これはサッチャンの言葉にもある通り、「燃えあがる緑の木」という暗喩を実際に演出する試みであるのだが、ギー兄さんは「木の全体が燃えてしまうこともないだろうからさ」^{三三}と述べた上で、このような行為に及んでいる。実際、その乾いた樹幹に火がつけられると、テン窪大櫓は暗闇の中に赤く燃えあがり湖面を照らしたものの、その全てが燃え尽きてしまうことはなかった。ギー兄さんによるこの行為は、一本の樹木としての人間存在が「火」によって燃やし尽くされることを阻む、「祈り」＝「水」の有可能性を顕示するためのパフォーマンスに他ならない。すなわち彼は、その肉体が減じる運命にあるとしても、「祈り」によって獲得し得る魂の連続性を象徴する光景を作り出すために、このような演出を行ったと考えられるのである。そしてその明くる朝、テン窪を出発したギー兄さんを待ち受けていた劇的な死は、このテン窪大櫓への点火のパフォー

三二 大江「燃えあがる緑の木 第三部 大いなる日に」、五九〇頁。

三三 同右 五九八頁。

「マンズと明らかに対称関係にある。教会の構成員の家族からなる「子弟を奪還する会」の人々に取り囲まれ車を降りた、車椅子上のギー兄さんは、学生時代に加わった革命党派の敵対セクトからの投石を受け、無抵抗のまま血の飛沫を飛び散らせ、まさにその肉体を燃えあがらせるかの様に絶命する。教会内部の統制を強め、農場を拠点とした戦闘的な集団に作り変えようとする動きが活発化するなか、自ら谷間を去って巡礼の旅に出ようとしていたギー兄さんの、徹底して非暴力的、自己犠牲的な死に様は、ある特定の「中心」のもとに武力をもって結束することを否定し、個々の祈りの実践によってこそ獲得され得る救済の可能性を、教会のメムバー、あるいは彼や教会の運動に反発する人々に示すためのパフォーマンスであったとも考えられる。ギー兄さんの死後、農場からは多くの人々が立ち去り、テン窪南岸の土地および「教会」の礼拝堂は、谷間の中学校に寄付される。解散した教会のメムバーは彼の教えを受け継いで、それぞれに「祈り」を実践しながら歩んでいくことを決意して、『Rejoice』と唱和し、作品の幕は下される。

ここまでの考察から分かるのは、『懐かしい年への手紙』において、村の奥地にひっそりと佇む不可侵の聖樹たるテン窪大櫓が担っていた、傷ついた魂を浄化し再生を促す「超越的な世界」への結節点としての性格は、『燃えあがる緑の木』においては失われていることである。その代わり、個々人による「祈り」という行為が、「救い主」という普遍的存在と結びつき、魂の連続性を獲得する手段となるのであって、テン窪大櫓は、そのような「祈り」の主体としての人間存在そのものの象徴となる。すなわち、『燃えあがる緑の木』において、『懐かしい年への手紙』におけるテン窪大櫓が有していた役割は、この世界を生きる一人一人の人間へと移し替えられるのだ。「世界の中心」から、「祈る」人間の象徴へ。テン窪大櫓が作品世界で果たす役割の変化は、大江健三郎という作家がその執筆活動のなかで模索した魂の救済のあり方が、特定の場所に根ざした樹木が有する聖性に依拠するものから、個々の人間存在が有する聖性を核としたものへと変容したことを示しているのではないか。

七、「中心」に依拠しない救済

両作品間に見られるこのような変容の背景に想定される一つの要因としては、建築家・原広司によって設計され、一九九一年から一九九二年にかけて施工された、内子町立大瀬中学校の存在が挙げられよう。大江の故郷の地に中学校を建設するにあたって、彼の友人でもあった原は、大瀬地区全体の地形・地盤調査を行うと共に、『万延元年のフット

ボール（一九六七）、「同時代ゲーム」、「懐かしい年への手紙」の三作品を分析した上で、それらに登場する「記号化された場所」が、実際の大瀬の地形においてどの位置に推定されるかを調査した^{三三〇}。そして原が「記号化された場所」の一つとしてのテン窪を当てはめた場所が、この大瀬中学校の建設地なのだ。つまり原は大瀬中学校を、『懐かしい年への手紙』に描出されたテン窪の南側斜面に建てる建造物として構想したと考えられる。大江はこの建築に大きく影響され、その東端に建てられた円筒形の音楽室を、「燃えあがる緑の木」教会の礼拝堂として作品世界にほぼそのまま取り込む形で、『燃えあがる緑の木』のテン窪を造形していった^{三四}。『懐かしい年への手紙』の作品世界において、「世界の中心」たる樹木を擁する秘所として描かれていたテン窪を、多くの人々が集う生活の拠点として、現実の大瀬の地に創出した原の所業が、『燃えあがる緑の木』におけるテン窪の描写をより多くの人に開かれたものに変化させると共に、個々人の「祈り」という行為を通しての救済の可能性を示すものとして、テン窪大樹という樹木を再定義させることにつながったのではないか。

さらに言えば、『人生の親戚』（一九八九）、『治療塔』（一九九〇）、『治療塔惑星』（一九九二）等の作品執筆を通して、人間の魂の救済と宗教的共同体のあり方について模索を続けてきた大江が、世紀末における終末思想の興隆^{三五}や、オウム真理教の勢力拡大等、同時代的な潮流にも影響を受けながら、『燃えあがる緑の木』を執筆したことは想像に難くない。『燃えあがる緑の木』に描かれる、徐々に武装集団へと突き進んでいく教会の姿は、オウム真理教事件を予知するかのようにもあつた。「救い主」たる指導者の神秘化や、本拠地の構築、そして構成員の強い結束にではなく、個々の人間がひとり行う「祈り」を通してのみ到達できる、「中心」に依拠しない救済の可能性を示すためにこそ、テン窪大樹が作中で担う役割を書き換える必要があつたのだとも考えられよう。

八、供犠の小説としての『燃えあがる緑の木』

ただし最後に検討しておきたいのは、『懐かしい年への手紙』におけるギー兄さんの悲劇的な死は、『燃えあがる緑の木』におけるギー兄さんにも引き継がれており、彼もまた穏やかな生を全うすることはできなかつたという点である。『燃えあがる緑の木』においては、生前のギー兄さんの説教によって、「祈り」という行為を通し、死せずして「救い主」という普遍的存在の一部と成り得る可能性はすでに示されていたにもかかわらず、その「祈り」の本質は、彼の死をも

三三 原広司「四国の森のなかの谷間」（『建築文化』五五三号所収、彰国社、一九九二年、三八・四五頁、四三・四五頁参照）。

三四 大隈満が分析しているように、『燃えあがる緑の木』第二部に詳しく描写される、テン窪南岸における礼拝堂の建設過程および完成後の外観は、大瀬中学校音楽室のそれをほぼ踏襲するものである（大隈満「虚構と現実の媒介としての音楽室」（大江健三郎研究一 四国の森と文学的想像力 [Field work] 所収、リーブル出版、二〇〇四年、八五・一〇一頁）、九〇・九二頁参照）。

三五 ゲーバルトによれば、九〇年代の日本においては、都市部の若者が「スピリチュアル」な思想や関連商品への関心を深めると共に、文学・哲学誌では、「妖怪、幻想、死、来世観」「土着信仰」といった特集号¹が多く組まれた。「世紀末予言や黙示録観念、救済のヴィジョン」がテーマとしてとりあげられることも多かつたという（リゼット・ゲーバルト「現代日本

つてしてはじめて教会のメムバーに共有される。先述したように、ギー兄さんの死にはある種のパフォーマンス性を帯びており、彼が公衆の面前で、ドラマティックな形で死を迎えることが、作品の構成上重要な意味を持つていてと考えられる。

作中で教会のメムバーである松男さんは、このギー兄さんの死が、「自分のいのち、より他人のいのちを大切に思い、そのように行動する」という彼の信条の帰結であるとし、写真に収められた「車椅子の上の、まさに斃れようとするギー兄さんの肖像」が、「全身から血をしたたらせながら、しかもその身体が振じ曲るほどの力をこめて、自分を釘付けにしている重い十字架を支えている」る、十字架の聖ヨハネの描いたイエスを思い出させる、と述べている^{三六}。このような図像的連関のみならず、それが教会の武装化に歯止めをかけると共に、教会のメムバーを悔い改めさせ、個々人の「祈り」による救済の可能性を開示するものとして機能した点で、ギー兄さんの劇的な死を、イエスによる贖罪、十字架上の身代わりの死になぞらえることは可能であるだろう^{三七}。

さらに、ギー兄さんの死に見られるパフォーマンス性、そして自己犠牲性に関連して注目したいのは、イエーツ「揺れ動く」の詩句に登場する、「凝視する怒りと盲目の茂る葉との間に」かけられる「アツティスの像」のイメージである。アツティスとは、元はフリュギアで信仰されていた神である。美しい若者であった彼は女神キュベレー一説には彼の母であるともされる一に愛されたが、その嫉妬を買い、激情に駆り立てられて松の木の下で自ら去勢したとされ、死後松の木に姿を変えたとも言われる。J・G・フレイザーは『金枝篇』のなかで、アツティスという神、そしてその祭祀について分析を行っている。古代ローマで三月に行われたアツティスの祭りでは、森から切り出された一本の松の木が神として扱われ、そこにアツティスに他ならぬ若者の像が取り付けられた。高位祭司は自らの両腕から血を採って献じ、また下位祭司は祭りの狂乱のうちに自ら去勢したという。フレイザーはアツティスを、樹木霊であり、穀物霊であり、豊穣を司る神であったと捉え、アツティスを模倣して血やその身体の一部を供した祭司達は、フリュギアにおいてかつて捧げられていた人間の生贄の代理であったと考察する^{三八}。すなわちこのアツティス＝祭司は、樹木霊の生きた化身であり、その樹木霊を後継者の身体に移し替えるために殺される犠牲、「森の王」に類する犠牲であったとするのである。「アツティスの像」と結びついた、樹木霊の化身を殺害して豊穣を祈る、血なまぐさい祭祀のイメージは、「燃えあがる緑の木」におけるギー兄さんの非業の死と、少なからぬ連関があるように思われる。先述した通り、『懐かしい年への手紙』においてテン窪大樽が有していた、魂の救済をもたらす聖樹としての性格は、『燃えあがる緑の木』において、ギー兄さんの自己犠牲的な惨たらしい死をもって、教会のメムバーをはじめとする、個々の人間存在に移し替えられる

のスピリチュアリティ」
一〇四頁。

三六 大江「燃えあがる緑の木 第三部 大いなる日に」、六一一頁。

三七 ただし、このようなギー兄さんの自己犠牲的な死には、彼自身が犯した罪の償いという側面を見出すこともできる。かつての敵対セクトがギー兄さんに行った投石は、彼が犯した殺人への報復であった。この点に関してアントナン・ベンチュレルは、被害者への罪を償うために自分を犠牲にする願望が、幾つかの大江作品の主題となっていることを指摘した上で、「燃えあがる緑の木」は「キリスト教の基礎となる『被害者の倫理』を理論化させし、大江の描く『救い主』としてのギー兄さんが行き着いた他者愛・自己犠牲の信仰が、彼自身がかつて他者に与えた暴力の反省として成立していること、すなわち彼の信仰が暴力によってのみ駆動されていることに、『大江の創造した』『宗教的な』倫理制度の矛盾」を見て取っている（アント

のだ。

スーザン・J・ネイピアは、「大江健三郎と二〇世紀末における崇高の探求」と題された論考のなかで、大江作品における黙示録的ヴィジョンを、三島由紀夫、安部公房、村上春樹の小説作品におけるそれと比較しながら論じている。ネイピアは、『燃えあがる緑の木』には、鯨と樹木のために命を捧げようとする主人公・大木勇魚の姿を描いた『洪水はわが魂に及び』（一九七三）以来の樹木崇拜および供犠のイメージが引き継がれているとし、「身体を犠牲にすることで外の世界を再生するというヴィジョンを私たちに提示する」点に、大江が探求した崇高性の特徴を見出している^{三九}。本稿で試みたテン窪大檜の表象分析を踏まえれば、『燃えあがる緑の木』とは、魂の救済を担う樹木の聖性を、個々の人間内部に移し替えるために、ギー兄さんという人物を犠牲に捧げる小説作品であったとも言える。この作品におけるギー兄さんの悲劇的な死の描写には、大江健三郎という作家の、供犠執行人としての性格を見出すことができるように思われる。

九、おわりに―テン窪大檜のその後

本稿の考察により、『懐かしい年への手紙』、『燃えあがる緑の木』の両作品間で生じたテン窪大檜の表象の変容は、大江がその執筆活動を通して行った、魂の救済可能性に関する思索と密接に関係するものであったことが明らかとなった。四国の谷間の村の奥地にひっそりとそびえる聖樹から、「祈り」という行為によって魂の連続性を獲得し得る、人間存在そのものの象徴となったこの樹木は、大江にとっての「最後の小説」と銘打たれた『燃えあがる緑の木』の完結に伴って、その役割を終えたように思われた。しかしながら、大江は後に再び小説執筆に着手し、一九九九年に発表された長編『宙返り』では、その重要な舞台がやはりテン窪に設定され、焦げ跡の残るテン窪大檜の周囲で、「師匠」と呼ばれる人物を指導者とする教会の共同生活が営まれる様子が描かれることとなる。作品の終盤、自らを「反キリスト」、「古い人」と定義し、かつて彼が保持していた「神」との繋がり、その「神」との対話の構想を断ち切った師匠は、テン窪大檜を燃やす儀式の最中、自らもその火の中に入り、公衆の面前で焼身自殺を遂げる。師匠の、自身の肉体を投げ打つてのパフォーマンスと連動するようにして、テン窪大檜もまた、跡形もなく燃やし尽くされるのである。その後、『取り替え子』（二〇〇〇）以降大江が書き進めていく、老作家・長江古義人を主人公とする「後期の仕事」作品群では、

ナン・ベシユレル「大江健三郎 アルカイック・ノスタルジーと暴力の系譜」〔大江健三郎全集小説六〕所収、講談社、二〇一九年、五五九、五七八頁、五七七頁。

三八 J・G・フレイザー「金枝篇―呪術と宗教の研究 第五卷 アドニス、アッテイス、オシリス」(神成利男訳、石塚正英監修、国書刊行会、二〇〇九年、一七七、一八二頁参照)。

三九 スーザン・J・ネイピア「大江健三郎と二十世紀末における崇高の探求」〔大江健三郎全集小説一二〕所収、今井亮一訳、講談社、二〇一九年、六三一―六五二頁、六四三、六四九頁。

しばらくテン窪およびテン窪大櫓の存在が前景化することはないが、『晩年様式集』(二〇一三)においては、それらが再び作中に姿を現す。『晩年様式集』では、『宙返り』で燃え尽きたはずのテン窪大櫓が、「剥き出しの樹幹は張りボテのよう」な、「古ぼけた社」、「うつろの構造体」を思わせる姿となりながらも、テン窪人造湖―この作品では「テン窪大池」と表記される―の中央に佇み続けている様子が描かれる^{四〇}。その姿はまるで、テン窪大池のほとりに建つ、大櫓を臨む家へ、そこを終の住処として東京から移り住む、老作家・古義人の生の窮状と呼応するかのようである。ここで『宙返り』および『晩年様式集』におけるテン窪大櫓の表象を詳細に分析する余裕はないが、『懐かしい年への手紙』および『燃えあがる緑の木』に共通する魂の救済への希望そのものを問い直すこの二作品においてなお、大江の文学的想像力が、テン窪大櫓という一本の樹木を、その作品世界において必要とし続けたことは興味深い。テン窪大櫓とは、複数の大江作品の重要な主題である、「超越的な世界」、「救い主」あるいは「神」という存在との関わり、そして人間の魂のあり方といった、スピリチュアリティの探求の写し鏡のような役割を担いつつ、各々の作品の登場人物に寄り添い続ける存在であったことを指摘して、本稿の結びとしたい。

四十 大江健三郎「晩年様式集」(大江健三郎全小説一五)所収、講談社、二〇一九年、二五一、四四二頁、二六二頁。