

過視的な終末あるいは襲の なかの偶有

——二〇世紀表象史再考からサヴァイヴァルの技法へ——

柳瀬 善治

——「あなたは入日だと思つてゐるんでせう。夕映えだと思つてゐるんでせう。ちがひますよ。あれはね、この世のをはりの景色なんです。」 三島由紀夫『弱法師』——

〔はじめに〕

昨年刊行した拙著『三島由紀夫研究 「知的概観的な時代」のサインとゾルレン』で、三島由紀夫から〇〇年代サブカルチャーをとらえ返し、さらにその視座から二〇世紀表象史の再検討を行ういうことを示唆した。本稿では、その議論を踏まえ、よりおおきな史的背景ならびに理論的視野へと開いていくことで、二〇世紀表象史ならびに現代の文化的状況を考察する足掛かりとしたい。

一 史的整理その一

——二〇世紀前衛小説とフラットキャラクターの〈起源〉——

拙著で議論した三島の『鏡子の家』から『美しい星』を経て『豊饒の海』に至る小説の視座をめぐる実験は、実のところ、二〇世紀の小説解体の歴史をそのままなぞっているともいえる。

三島の同時代人でもあつた中村真一郎の『現代小説の世界』は、その辺りの事情を明快に整理している。

「人間は神の位置に立つてすべてを見渡すことはできない。わかるのは自分だけである。その自分は分裂し、統一を失っている。さらに一定の時間というものが意味を失い、自分の内面の時間のほうが本当の時間である。現実に生きている人間とはこのようなものだとしたら、自分というものは、ひじょうに孤独であり、不安にみちたものではないか。プルーストはこう考えます。」^①

こうした認識はサルトルによるモリーヤック批判に鮮明に示されている。

「氏の技巧のおかしな点はすべて、氏がその作中人物を神の観点から見ているということから説明される。すなわち、神は内部も外部も、魂の奥底も肉体も、全宇宙を同時に眺める。」ところがそうではないのだ。こうなつたらいわざるをえないが、小説家は決して神ではない。「どうしてテレーズの物語が持続しえよう。ここでも神の全知と人間の自由の、昔ながらの神学的衝突が認められる。テレーズの《運命のリズム》、その向上と転落のグラフは温度計のカーヴに似ている。未来が過去のようにくりひるげら

れ、ただ過去をくり返すにすぎない以上、それは死んだ時間である。小説の読者は神でありたいとは思わない。」⁵⁾

三島が、『鏡子の家』『美しい星』『豊饒の海』で展開した「世界が寸断され」「意味は四散して」「人間概念の分裂状態」のなかで、各人が断絶したままで終わり、決して心理が触れ合わない小説、「みごとに管理して、完全に運営され、遅滞なく動」かす力を予感させ、「縫い合わせやうとする不気味な、科学的な、冷静な手」(「鍵のかかる部屋」)を模倣するようなナラティヴは、中村の言う「分裂し、統一を失っている」人間を描き出そうとする、「一定の時間というものが意味を失い」、「自分というものは、ひじょうに孤独であり、不安にみちたもので」あるという認識のもとに生み出された二〇世紀の文学の課題と重なっている。

三島自身もその点には自覚的であり、いくつかの対談やエッセイで現代小説の方法意識を語っている。安部公房や大江健三郎との対談⁶⁾、サルトルとブルーストについて語った『現代史としての小説』⁴⁾はその例証である。三島の仕事は、こうしたより大きな戦後文学あるいは二〇世紀文学の流れの中で再検討される必要があるだろう。

小林信彦は、こうした二〇世紀小説の議論をうけた(つまり中村の著書を読んだ上で)うえで、ジイドの『鷹金づくり』を「六十年前の実験小説」「(知の冒険)の限界がはつきりしすぎてい」る、「このパターンは、もはや、古びている」と、否定的である⁵⁾。

ただ、興味深いのは小林がイギリス文学の研究史を踏まえて、「フラット・キャラクター」という概念を提出していることであ

る。

「さて、(フラット・キャラクター)と(ラウンド・キャラクター)というキャラクターの区分を、ぼくは「小説の構造」で初めて知ったのであるが、この(キャラクター)の部分は、「小説の諸相」のE・M・フォスターへの反論として書かれているので、面倒でも、E・M・フォスターの説から紹介しなければならぬ。「作中人物は平面的な人物と立体的な人物に分けることができる。平面的な人物は、一七世紀には(気質)と呼ばれていたが、今ではタイプとか戯画とか呼ばれる。もっとも純粋な形においては、ただ一つの観念あるいは性質を中心として組立てられる。」

これだけで、もうおわかりいたいただけるかと思うが、「吾輩は猫である」や「坊っちゃん」で、漱石は、このフラットキャラクター(平面的な人物とか扁平な人間といった訳語は古めかしいので、以後、このように表記する)を縦横に駆使しているのである。⁶⁾

小林が引用するE・ミュア『小説の構造』ではこのように説明されている。

「フォースタ氏は、こうした作中人物を(平面的)だとなし、(平面的)なのは困るといっています。だが、平面的な人物は事実小説に出てくるわけで、出てくる以上は何らかの存在理由があるに違いないのです。性格小説では、こういう人物に数知れず出くわします」⁵⁾

拙著では東浩紀が提起するスーパーフラットの議論を援用してその概念を一九二〇年代の横光利一や宮沢賢治まで拡張する(つまりその時代にすでに提出されていたものが現在反復されている)ことを試みたのだが、こうして英文学での議論を確認して見れば、

小説のキャラクターをフラットに造形する見方自体はさして目新しいものではなく、一八世紀の小説やいわゆる大衆小説で縦横に駆使されてきたものにすぎないことがわかる（言い換えれば、近代文学の通念からはサブカルチャーの造形はすべて「通俗的」の一言で切り捨てられてしまうのである⁽⁸⁾）。事実、フォスターやミューアはブルーストやディケンズにそうした造形を見出ししており、小林もまた、漱石の『吾輩は猫である』や太宰の『親友交歓』での使用を指摘している⁽⁹⁾。

東は彼のスーパースラット論中でラカンのホルバリン論に与えたバルトルシャイトスの研究に言及し、ラカンのな設定が去勢のメカニズム（それが透視図法の制度性と人間の社会化⇨主体化と不可分であること）に基づいており、それを批判したのが七〇年代にあらわれたデリダの幽霊⇨郵便論であるとしている⁽¹⁰⁾。また、東は「過視的なものたち」でも同様の論点を述べている。「近代の視覚的なエピソードにおいては、私たちは想像界の中へと回歸した構造的亀裂を経て、見えるものから見えないものへ、生から死へ、小文字の他者から大文字の他者へ、経験的な領野から超越論的な領野へと遡ることができた。しかし、ポストモダンの過視的なエピソードにおいては、前述のように、そのタイプの過行はすべて可視化され、想像界へと引きもどされ、超平面的な世界のなかで横並びのウインドウとして処理されてしまう。」⁽¹¹⁾

しかしながら、東が（そしてラカンが）参照するバルトルシャイトスの研究『アナモルフオーズ』が出版されたのは一九五五年であり⁽¹²⁾、その年にサイファアの『ルネッサンス様式の四段階』が刊行され、高山宏がすでに「遠近法のバラダイム」の変更、「中

心」に安住していた視線が揺らぎだす」「反合理の全体的動きと必然的に呼応する形で、反遠近法、アナモルフオーイズム復権の研究が深められていった状況」とまとめていること、さらにハイデガーの『放下』と三島の『小説家の休暇』での「人間存在の無根化」をめぐる発言がなされたのもまさにその年であるということとは、既に拙著で指摘したとおりである⁽¹³⁾。その点で、東や彼の影響下にある批評家が七〇年代のポストモダンと九〇年代以降のアニメーションの造形にのみフラット性（その背後にある遠近法⇨去勢批判）を見出す議論は適切ではなく、こうした造形が二〇世紀表象史で反復されていることに目を向けるべきであろう⁽¹⁴⁾。

また東が大塚英志を受けて提出する、読者が断片的な物語を再構成する物語消費的な感性もまた、二〇世紀の文学の「小説の解体」の流れの中ですでに胚胎している⁽¹⁵⁾。中村真一郎は、ハックスリの『ガザに言いて』（一九三六）をこのように論じている。

「ふつうの小説で、作家が人物を構想するばあいと同じように、読者は、作者が提供した材料を使って、みずから小説を頭の中でつくることになります」「読者が、ばらばらな断片を、自分かつてに組み立てながら、別な小説をつくっていく。ですから、現実というものが、ひじょうに多くの小説の同時進行のような感じになつてきます。」⁽¹⁶⁾

また、拙著の議論を受けた拙稿で指摘したように、情報論的な視座もまた、三島にもハイデガーにも認められる。

「このような「技術による肉体への介入」そして「人間概念の分裂状態」を指摘する三島の発想はどことなくハイデガー哲学を、

そしてそれをメディア環境への議論に敷衍したポール・ヴェイリ
オを思わせる」「なぜならば、言葉を情報と規定することは、思
考機械を組み立てたり、大規模な計算装置を建設したりするため
の十分な根拠を始めて提供するからである。しかし情報は、イ
ンフォームする、すなわち報道することによって、同時に整理せ
しめ、整頓せしめる。」という『根拠』の一文はその例証であ
る。この「インフォームする、すなわち報道することによって、
同時に整理せしめ、整頓せしめる」「巨大収奪機構」は、まさし
く三島の描く「みごとに管理されて、完全に運営され、遅滞なく
動いてゐる」「縫い合わせやうとする不気味な、科学的な、冷静
な手」である。⁽⁴⁷⁾

ここからわかることは、造形のフラット性にせよ、物語消費的
感性にせよ、あるいはそうした感性に基づく造形を支えるときれ
る情報論的視座にせよ、個々の論点自体を取り出してみれば、過
去の文学作品の造形の中に容易に見出すことができるということ
である。

いってみれば、近代小説の理念、一貫した性格をもった自立し
た主体が他者との接触によって成長する、それがプロットの構成
と並行しているべきだという理念が解体に向かう中で（それ自体
は中村や三島の指摘を待つまでもなく明らかであろう）、サブカルチ
ヤーの作品中で過去の言語芸術のさまざまな切片が反復され、引
用かつ利用され、そこで小説の解体と回帰が同時に起こるねじれ
が発生しているということである。

二 史的整理その二 ——ワイリー・サイファーという補助線——

ではそうした反復とねじれをどのように捉えていけばいいの
か、拙著で提起したもう一つの仮説をもう一度ここで検討しな
すことで、さらに史的整理を続けていくことにしたい。

その仮説とは、三〇年代―六〇年代―九〇年代という二〇世紀
表象史の三〇年単位での反復が起きているのではないかというも
のである。

「たとえば、三〇年代の横光利一の『家族会議』から『旅愁』
にいたる展開（そして同時代人である堀辰雄の作品群）とこれまで
確認してきたような六〇年代の三島の動向、いとうせいこうが「平
面のサーガ」への移行と呼ぶ九〇年代の『異族』『南回歸船』の
中上、さらに昨今のセカイ系の表象とを、それぞれ重ね合わせて
みれば、「社会性の意図的な抹消」と「フラットな」世界観、そ
のためナラティブの模索という共通項が見られる。すなわち三
〇年代の横光、六〇年代の三島、九〇年代の中上、そして二〇年
代のセカイ系という反復がここに成り立っている。」⁽⁴⁸⁾

この論点は、ワイリー・サイファーの『現代文学と美術におけ
る自我の喪失』を援用することにより、さらに大きな文化史的視
座に開くことが可能となる。

高山宏はその辺りの事情をこのように整理している。

「この一九二〇年代、一九五〇年代、そしてたぶん一九八〇年
代、三十年ごとにサイクルを描いて一見リピートしたように見え
る20世紀文化史年表は松岡正剛氏が出るや神話化した雑誌『遊』
にきちんと試みていたし、単行本ゆえもう少し体系化したところ

では、ワイリー・サイファアの『現代文学と美術における自我の喪失』が（河出書房新社）が必要なものすべてを取り込み周到の一語に尽きる総覧を示してくれている。「その極致が『現代文学と美術における自我の喪失』で、一九二〇年代の「量子物理学的」モダニズムが得た、世界は不安定で混沌としたもので一向構うまいという感覚が、一九五〇年代の、たとえばビュートルやナタリー・サロートのアンチロマンの中によみがえるとする。」⁽¹⁹⁾

拙著では三〇年代―六〇年代―九〇年代と仮定した反復だが、サイファアの指摘する欧米のコンテキストとの並行性を考え合わせ、横光の作品が二〇年代から書かれ、三島の情報論的な問題意識が五三年の時点に萌芽が表れていること、中上の作品も実質的に八〇年代後半に書かれていることからその時期はもう少し前倒しして考えるべきだろう。

サイファアは、『現代文学と美術における自我の喪失』で、一九世紀までの芸術を支えた世界観が量子力学や相対性理論によって変容を起し、さらにそれが五〇年代のヌーボーロマンにおいて反復されたと説いている。

「さらに別の点で科学は、因果性論理の挫折と直面する。右に述べた数学における非論理性が、原子と光の非論理的な運動という証拠物件によって支持されたのだ。」⁽²⁰⁾

「反動は予測できた。それは科学の場合、相対性理論その他の十指に余る理論となって到来した。絵画ではキュービズムとその変幻自在な透視画法によって、詩では、エリオットと第一次大戦の世代によって、反動の口火が切られた。」「キュービズムは物体をその様相が絶えず変化する断片化したパターンに、分解した。」⁽²¹⁾

「ここ（サロートの短編集『トロピスム』 引用户注）に登場する人物は人間ではなく、彼らが直面する諸状況に対する反応でしかない。しかもその反応は植物的屈性（Tropistic —— 引用户注）である。あるのは表面だけ、外見だけなのだ。最近あるところで、サロート夫人はマスコミユニケーションの総白痴化という言葉を使ったが、まさにこの力によって彼らの存在は均等化される。」⁽²²⁾「こういう即時即物的な細密描写のために、彼女の物語に登場するのはアンチ・ヒーローであり、彼らには昔の小説のようなあまりにも明確で画然とした輪郭はない。細心に観察されるこれらの人物はあいまいで、ぼやけている。というのは、彼らの性格が周囲の人間に合わせて変化するからだ。」⁽²³⁾

高山宏が「五〇年代は二〇年代（精神分析・現象学・超数学・超物理学・量子論・シュルレアリスム）の実験の結果を点検するシーズンとなった」⁽²⁴⁾と述べるのは、こうしたサイファアの議論を受けてのことであり、こうした議論は、拙著で論じた寺山修司や三島のナラティブの戦略と並行したものととらえることができる。

「こうしたメディア的状况においては、（偶像）としてのボクサーをそのままポジティブに描くことは（批評性をその本質とした小説にとつて）許されない。小説はその中で表象される像を批評的に再解釈して提出する必要がある、またその「像」がすでにメディアの中で虚像化している現代においてははその批評の戦略は二重化して示す必要があるからである。」⁽²⁵⁾

「寺山の長編小説『あゝ、荒野』の——引用户注）登場人物の心理や行動もまた、映画などに触発されて動き出し、かつそれと二重写しにされて表象されることで、通常の自律性を失い、他律的

な存在として描きだされる。」⁽²⁵⁾

「この、心理の不可侵性が存在せず「表面をひきはがせば、つねに同じ裏面が現れる」造形、これはまさに「人物の記号化」「人間のキャラ化」そのものである。「外面だけで作られた、完全に外面に浸透された人間」になろうとする『鏡子の家』の収の思考、さらには『旅の墓碑銘』の菊田次郎の「表面」乃至「外面」という思考もまた、こうしたキャラ的な造形を三島が自覚的に作っていたことを物語る。」⁽²⁶⁾

寺山のメディアによって虚像化平均化され、「通常の自律性を失い、他律的な存在として描きだされ」た登場人物、あるいは三島の描く「外面だけで作られた、完全に外面に浸透された人間」は、サロートの「表面だけ、外見だけ」な「この力によって彼らの存在は均等化され」「性格が周囲の人間に合わせて変化する」「彼らが直面する諸状況に対する反応」しかししない登場人物の造形をなした小説と同じ問題意識で描かれているといつてよい。そこにある種の同時並行性を見ることができるのである。

三 史的整理その三 —— 同時並行性と反復について ——

この同時並行性を別の角度から見てみたい。

大澤真幸は『量子の社会哲学』で、サイファーに類似した発想を社会科学や政治哲学にまで広げて考察している。大澤は、キュビズムについて次のように述べている。

「二〇世紀初頭の芸術様式と量子力学との対応ということに関して、よりいっそう興味深いのは、美術の領域である。ピカソ等に

よって用いられたキュビズムこそ、美術の世界における、量子力学の相関物である。」「キュビズムの核心的な特徴は、対象が、多面から同時に把握されている、ということである。だからキュビズムの作品は、さまざまな方向を向いた多数の平面の組み合わせのように描かれるのである。複数の平面は複数の視点に対応している。それぞれの（仮想的な）平面に正対する位置に、一つずつ視点が配置されていることになる。キュビズムが完成するのは、一九一〇年代のピカソの作品においてであろう。これは量子力学が芽吹いてくる時期に、ほぼ対応している。」「単一の超越的な視点を崩壊させる、こうした視点の多数性に関して、量子力学とキュビズムは共通しているのである。」⁽²⁷⁾

大澤が指摘するキュビズムの多元視点は、すでに一九五八年に（つまり『鏡子の家』と同時代に）、日野啓三によって文学における視点の問題と並行するものとしてとらえ返されている。

「たとえばピカソの『椅子に座った女』（一九三七）——正面からみた顔と横からみた顔とがひとつの顔を合成している。現代小説の描写の特徴はこれだ。というだけでは正しくない。現代画家たちにこのような方法をとらせたもの、つまり時代の感受性が小説家たちに対しても同じような描写の方法をとらせた。小説家がピカソの思いつきを模倣したのではなく、たとえばピカソが全くそのような描き方をしなくても、小説家は同じような方法を小説においてとつたであろう。この方法は二つの意味を持つ。ひとつは、これまで画面あるいは小説の外の架空の一点に固定されていた絶対的な視点を拒否するという意味である。（中略）第二の意味は、ひとつの視点を拒否することによって同じ次元に複数の視点を設

けるということである。」⁽²⁸⁾

日野は別の本に収録された福永武彦論の中で「もしかすると、これこそ本来小説の基本形であって（一見非現実的な量子力学の論理の方が実在の基本的論理であるように）、現実の形態や意味と相似ないわゆる現実的な小説の方がむしろ偶然の特殊な形なのかもしれない（ニュートン力学の古典論理が量子論理の一種の極限であるように）。」⁽²⁹⁾と述べているが、すでに五〇年前の時点で大澤の言う「芸術様式と量子力学との対応」が日本の作家に意識されていたことがここからうかがわれ、それはまたサイファアのヴィジョンがまた日本でも適応可能であることの証左となる。

そしてこうした動向が、中河與一ら戦前の偶然性の哲学をめぐる文学者の議論の正確な反復であることも重要である（小林秀雄もまたこうした動向に興味を示していた⁽³⁰⁾）。既にこの点に関しては、真銅正宏、中村三春、山崎義光の充実した検討があるが⁽³¹⁾、当時は議論が先行し、ほとんど作品として展開されなかった問題が⁽³²⁾、戦後になり原爆や情報化社会のインパクトを受けて、三島や寺山の具体的な作品として現れたのだと考えられる。（小林秀雄の『感想』のベルグソン論もまた一九五八年から書かれ始めていることも興味深い符合であると言える⁽³³⁾。）

二〇年代には、量子論や偶然性論のインパクトを受けモダニズム文学の洗礼のもとに肯定的に始まった芸術分野での表象の実験が、五〇年代には敗戦と情報化社会の予兆、および原子爆弾の衝撃（量子力学をはじめとする現代物理学の展開は原子爆弾開発の歴史と裏腹である⁽³⁴⁾）により、終末論的な色彩を帯びていくこととなり、さらにそれが八〇年代にはポストモダンニズムによる否定性への批判・複

数性の擁護により（おそらくはバブル経済へと向かう経済的状況も加味された上で）再び表象のされかたが肯定的なものとなり⁽³⁵⁾（無論そこにはいわゆる六八年の表象のねじれといわゆる反核署名⁽³⁶⁾の問題が含まれていることも考慮するべきである）、そして〇〇年代を経過して、経済危機と三・一一の衝撃をうけつつ再び終末的な色彩を色濃くしながら表象の危機が反復されようとしているのが、現在の状況にほかならない。

またそれぞれの時代に戦争や暴力の影が落ちていくことも大きいだろう。二〇年代と第一次世界大戦、五〇年代と第二次世界大戦、八〇年代と左翼運動の敗北・七〇年代のテロ、〇〇年代と九・一から三・一一へ。言ってみれば、こうした時代に反復されてきたフラットな（遠近法の不在）あるいはセカイ系的な（社会性の消失）造形はそれまでの社会的構造と慣習、そして史的展望（遠近法）が根こそぎにされ「無根化」（ハイデガー）された中に生じる一種の（敗戦後芸術）なのかもしれない⁽³⁷⁾。

四 史的整理その四 — ゼロ年代批評という再演 —

ここで現在の視点を導入しなければならない。

福島亮大は、佐々木中『切り取れ、あの折る手を』を批判したWEB書評において、次のように述べている。

「思想的に「情報」の問題がせり上がるのは、こうした時代的必然性がある。だからこそ、ハイデガーはサイバネティックスの台頭に怯え、それを排除せざるを得なかった。この怯えは、情報化や大衆化のなかで、哲学がもはや世界に意味を与えることが

できなくなるのではないかという懐疑と深く結びついている。ハ
イデッガーに続くフリーコーやドウルーズ&ガタリらが、狭義の哲
学的言説の「外」に乗り出していった理由の一つも、その懐疑に
求められるだろう。何にしても、こうした問題意識は、中世には
(あるいは一九世紀にも)存在し得ない。文学もまた同様である。

二〇世紀中葉以降の作家は、一九世紀の大作家——ドストエフス
キーであれフローベールであれ——とは、根本的に異なる書き方
を発明しなければならなかった。その際に鍵となるのも、やは
り情報の問題である。(中略)あるいはマジック・リアリズムは、
中産階級の自意識や芸術観に依存した近代文学の限界を浮かび上
がらせた。複雑で多様な世界を把握するのに、もはや旧来の読
書人||穏健な市民の視線は役に立たなくなつた。ゆえに、ガルシ
ア・マルケスやレイナルド・アレナスは、一九世紀の文学には決
して出てこないようなマジカルな登場人物を通じて、情報を
「魔術的」に再構成することを狙つたのである(ついでに言えば、
こういう企図は、異星人や未来人、非人間を扱ってきたSFとも共振
するものだろうし、日本のキャラクター文化とも無縁ではない)。(38)

また、福島は村上春樹を同時代のマジック・リアリズムとの対
応において読み替えることを提唱している。これもまた彼の情報
論的な視座に基づくものである。
「ところで、シニズムとコマージュリズムを合成した村上春樹
の方法論は、文学史的にはどういう意味を持つのだろうか?ここ
で注目すべきは、とくに英米圏における、文学の「現実感」の変
遷である。(パトリシア・ウォー『メタフィクション』の引用は省略
——引用者注)ウォーが描き出す、メタフィクションからマジ

ック・リアリズムへとという文学史的移行は、一九世紀の自然主義
的リアリズムの抛つて立つ前提が完膚なきまでに破壊されたの
ち、それをもう一度再統合する動きがあつたことを示している。
アメリカの一九六〇年代—七〇年代のメタフィクションは、極め
てパラノイアックなやり方で、小説の語りの諸条件を問い直した。
メタフィクションの書き手は、自然主義的リアリズムのように、
一枚岩の客観的現実があるとはもはや考えない。彼らはあくまで、
リアリティとは語り手の視点に応じて随意に構成されるものだ
と見なす」(ガルシア・マルケスらのマジック・リアリズムの期限
が、南米の風土に深く根ざしたものであつたのに対して、村上春
樹の起源というのは、あくまでコマージュリズムとメディアにし
かない。海外のマジック・リアリズムの代替物として、村上は「消
費社会の神話」を持つてきたのだとも言えるだろう。」(39)

福島は佐々木の視座に情報論的な認識が欠落していると批判
し、そうした視座を先取りした作家として村上春樹をとらえてい
るのだが、ここで、村上春樹を軸にして福島が提出しているヴィ
ジョンは、実のところ、三島が五〇年前に殆どすべて書いてい
るものである。(40) 先に見たように、「情報」のインパクトを受けて
人間概念と芸術の終末観が変容したことを三島は明確に意識して
いた。(41) 三島が『鏡子の家』『美しい星』『豊饒の海』で展開した
表象の実験は、「マジカルな登場人物を通じて、情報を「魔術
的」に再構成することを狙つた」ものであり、「異星人や未来人、
非人間を扱ってきたSFとも共振するものだろうし、日本のキャ
ラクター文化とも無縁ではな」く、そしてその世界観は福島の言
う「消費社会の神話」を中心にすえたものであることも拙著で縷

説した通りである。⁽⁴²⁾

そしてマジック・リアリズム云々の記述は、中村真一郎がまとめているようにドストエフスキー、ジョイスからフランス二〇世紀文学を経てフォークナーからラテンアメリカ文学に至る一フォークナーもラテンアメリカ文学者もフランス文学の洗礼を受けている一現代文学の多元視点文学勃興の構図⁽⁴³⁾と完全に一致するものであり、一九世紀には存在しないという点では正しいが、戦後派作家がみな意識していたいわば手あかにまみれた二〇世紀文学史のおさらいにすぎない。さらにここまで述べてきたように、ウオーが述べる五〇年代のメタフィクションが実はサイファーが述べるように一九二〇年代の反復であることをつけ加えるのは全くの蛇足でしかないだろう（既に戦前の段階で先に触れたハックスリの作品とそれをめぐる議論は日本に紹介されており、中島敦が影響を受けたという研究もある⁽⁴⁴⁾）。

そもそも大塚英志から東浩紀、福島亮大に至るまで仮想敵として（理念としての一九世紀自然主義的リアリズム）——要するにテクストのレベルではそんなものは実在しない——を安易に選んでいるのだが、そこに二〇世紀文学がロマン主義、モダニズム、古典主義の複合体——つまりそれ自体が引用であり反復の自覚——であるという（基礎的な）知見を付け加えておく必要があるだろう。三島のような戦後派作家に限らず、ジョイスを読んでいた芥川はもとより自然主義作家の代表例としてひかれる徳田秋声にプルーストの影響が見られるという中村真一郎の指摘もすでにあるのだから⁽⁴⁵⁾。

さらにもう一つつけ加えれば、こうした情報論的な世界観を描

いた作家として村上春樹をとらえること自体はとくに目新しい視座ではない。すでに大塚英志が「村上春樹はなぜ「謎本」を誘発するのか」⁽⁴⁶⁾で自身の物語消費論と絡めて論じており、そうした発想は柄谷行人にも見出される⁽⁴⁷⁾。無論、東や福島は村上春樹に批判的だったそれまでの論者とは価値付けを変更して肯定的に論じているのだが、これまで述べて来たようにそうした問題意識自体が実はかつての表象史の反復になっていることに自覚的であるべきだろう。

五 史的整理その五

——「設定」という〈知的概観的世界像〉あるいは原爆の不在——

大塚英志は『サブカルチャー文学論』で、七〇年代以降の小説に「世界観」と「架空年代記」という設定が浮上してくる必然性を、同時代のサブカルチャーの動向もにらみつつ村上龍と村上春樹の小説に即しながら、説明している。

「あくまで今、問題なのは「年代記」を誘発する物語が何故、村上春樹に必要とされたか、と言う点である。」「謎本」的思考によつて読みほどかれ、あるいは「年代記」を誘発し続ける村上春樹の小説の持つ大衆性は小説におけるリアリズムの質の変容とかかわる現象として読みとかれる必要がある。村上春樹は八〇年代初頭に遅れてきた「転向小説」として登場することで絶妙のタイミングでリアリティの変容と出会ったのである。」「このように体験も性欲も小説の中で常に「情報」に還元され、同時に「情報」にしか還元されえない世界を村上春樹は描き続ける。その過程で、

小説中の「僕」もまた、レシビに、あるいは年代記へと還元され続ける。⁽⁴⁸⁾

「こうした物語を発生させるための仮構の世界の輪郭及びその細部にわたる設計のことばをぼくたちのジャンル、つまり、まんがやアニメーションにおいては「設計」とか「世界観」と呼び習わすのである。」⁽⁴⁹⁾

「『五分後の世界』とはアニメやコミックがたどったように「世界観」をあらかじめ構築し、提示することで小説の本質としている。」⁽⁵⁰⁾「しかもこの「世界観」さえあればこの作品の続編は無数に、かつ、村上龍以外にも作ることさえ可能である。世界観と一片一片の具体化された小説との関係はコンピュータ・ゲームのプログラムと一回分のプレイに例えられる。つまり小説の「世界観」化は小説家から物語ることの特権を奪うシステムの構想にもつながる。」⁽⁵⁰⁾

「村上龍はちょうどゲーム機のビット数が次世代機で切り換わり、ドット絵からポリゴンのCGへと進化したように世界の細部へ細部へと向かっている。」「ちなみにこういったコンピュータ・グラフィック的なマテリアル・リアリズムというのは、三島・大江らによって提起され、江藤淳がいらだった戦後的な主題の消滅の仕方の一つの典型であるようにも思える。」⁽⁵¹⁾

この「情報論的世界観」と対になった「世界観」「架空年代記」という「設定」もまた、三島が一九五〇年代に提出した「知的概観的世界像」を参照することによって再解釈できる。

三島は『小説家の休暇』に収められた昭和三〇（一九五五）年七月一九日の日記で、このように述べている。

「我々は、「知的」な、概観的な時代に生きてゐる。」「もしその上、われわれが巨人の感受性にめぐまれてゐたら、水素爆弾の実験も線香花火のごときものであらう。例のピキニの実験における補償問題でも感じたことであるが、その実験を非人間的といひ、反人道的といふときに、われわれの人間なる概念は、すでに動揺をきたしてゐる。」「かくて例の水爆実験の補償は、私の脳裏で不思議な図式を以て、浮かんで来ざるを得ない。いづれも人間の領域でありながら、一方には、水爆、宇宙旅行、国際連合を含めた知的概観的世界像があり、一方には肉体的制約に包まれた人間の、白血球の減少があり、日常生活の生活問題があり、家族があり、労働があるのだ。この二つのものをつなぐ橋が経済学だけで解決されやうとは思はれぬ。この二つのものは、現代に住む人間の条件であり、アメリカの富豪にあつても、焼津の漁夫にあつても、程度の差こそあれ、免れがたい同一の条件なのである。」「われわれはただ地上を地図のやうに考へ、与へられた概観に忠実であることによつてしか、世界を把握することができぬ。現代は、丁度かうして、常任飛行機に乗つてゐるやうなものである。諸現象は窓のかなたを飛び去り、体験は無機的になり、科学的な嘔吐と目まいは、われわれの感覚を占領してしまふ。」⁽⁵²⁾

いわば、七〇年代以降のサブカルチャーと文学に浮上した「世界観」「設定」とは、情報論的世界観が世界中を覆い尽くし、その中でしか思考できない「ただ地上を地図のやうに考へ、与へられた概観に忠実であることによつてしか、世界を把握することができ」ないような世界像、しかもそれが芸術家の特権ではなく、「無数に、かつ、村上龍以外にも作ることさえ可能」な、世界中

のだれにでも瞬時に可能となる「知的概観の世界像」に基づくものである。

そこでは、地理的な距離感だけでなく、歴史的な遠近法もまた失われ、すべてが表面的に「過視化」され、かつ情報的に複製可能であるかのように考えられる。「そのタイプの遡行はすべて可視化され、想像界へと引きもどされ、超平面的な世界のなかで横並びのウインドウとして処理されてしまう。」という東の指摘はこうした遠近法の不在・遡行の不可能性を述べたものであろう。三島が戦後の情報化社会による言論の自由を組み込み、一切の「獨創性」を失った、かつ、超平面的（すべてを映す鏡としての天皇）で超歴史的な「コピーのコピー」である「文化的天皇」を構想したように⁽⁵³⁾。

さらに、そうした「架空年代記」、「世界観」においては「羨」はグラフィックなものとして表象され、あらかじめ計算されたものでしかなくなるだろう。村上春樹の仕組まれた「世界観」がそれ自体偽物であり、三島の『天人五衰』の転生者が計算高い偽物であるように。

ただし、こうした「設定」は、彼らの戦略にのみ回収されるものではない。三島が述べたようにそれは、現在の芸術家の「免れがたい同一の条件」なのである。

だからここで言いたいのは、村上春樹、村上龍のテキストに一切の偶有性の可能性が読み込めないということではない⁽⁵⁴⁾。

そうした「免れがたい同一の条件」のもとで現在の作家が創作をしなければならぬということを、この二人が敏感に察知し、小説の「設定」の中に組み入れたうえで、偶有性——他でもあり

えた可能性——の表象の可能性を模索しているのではないかということ⁽⁵⁵⁾、そしてそうした模索はすでに一九二〇年代にその萌芽がみられ、三島の時代、一九五〇年代にはすでに自覚されていたということである。

そしてハイデガーも三島も明確に述べているように、そうした世界像の変容は、東や福島の言うような「情報」だけではなく、原爆と世界最終戦争——笠井潔の言う「大量死と大量生」——の認識ともつながっていること、さらにその認識が三島をはじめとする戦後派文学を形作っているという論点を、これからのサブカルチャー論に導入する必要がある⁽⁵⁶⁾。

さらに、スーパーフラット化した芸術の担い手である村上隆が『リトルボーイ』という展覧会を開いていること、これに対しては現代美術の文脈から加治屋健司が、またサブカルチャー批評の文脈から大塚英志が、それぞれ辛辣な批判を加えていることもつけ加えておくべきだろう（村上の語る「ジャパニメーション賛美」が、そのまま三島の〈原爆の衝撃を受けて提出された「知的概観の世界像」と彼の戦後の芸術活動——決して成長しない主人公、宇宙人（『美しい星』）や二〇歳で死ぬ転生者（『豊饒の海』）ばかりを造形し、「日本人であることの希求」を祝祭的に求めた——を無自覚に完全になぞっていることも）。

「まずこの展覧会のタイトル「リトルボーイ」は二つの意味を持つ。一つは広島に投下された原子爆弾のコードネーム。もう一つは子供のままの精神年齢国家日本を象徴する名前として、このプロジェクトの趣意の中心を貫く。原爆の影響による心のトラウ

マと、アメリカが真に言いたかったであろう、戦闘意欲喪失のプログラムが施行され、子供のなる脱力社会が完成した。ネガティブな未来しか謳われないこの状況の中に、実は芸術の神髄が含まれているのではないか。」⁽⁵⁷⁾

「そして、希薄さという概念が、主権性（ソヴリンテイ）への訴えを導かないように警戒する必要がある。こうした懸念が杞憂でなかったことを示したのが、村上隆が二〇〇五年にニューヨークで企画・展示した「リトルボーイ」展である。ここでは、原爆体験の希薄さを逆手にとり、「日本は原爆を落とされたので、去勢されて幼児化し、子供の文化が盛んになった」という論理が捏造される。その論理の裏にあるのは、「日本人」という主権性への強烈な意識である。」⁽⁵⁸⁾

「だが、村上の語る、原爆が落ちたからジャパニメーション的おたく文化がある、というロジックは、原爆を落としたから戦後の日本の繁栄がある、と言っているに等しいではないか、ぐらいのことは誰か言うべきではないか。」村上の論議に関してもう一点、指摘しておくなら彼の言う日本人の「幼児性」もまた、月並みな日本人論で、「リトルボーイ」展に、自分たちは今もマッカーサーに「十二歳の子供」と言われたままです、と書いてあるのかどうかは知らないが（以下省略）」⁽⁵⁹⁾

六 理論的整理その一

——「襲」という複数のフラットあるいは「深さ」の不在——

ここからは理論的な問題に踏み込んで考察していきたい。

こうしたフラット化し、キャラ化した造形について、先に拙著では、服部達の「いかなる時にも、いかなる場合にも、表面と裏面の、たった二つの面しか存在しないのである。表面をひきはがせば、つねに同じ裏面が現れる。未知の、神秘の、入り込む余地がどこにあるか。」という『潮騒』論⁽⁶⁰⁾をヒントに、この「心理の不可侵性が存在せず」「表面をひきはがせば、つねに同じ裏面が現れる」造形を「人物の記号化」「人間のキャラ化」そのものである」と論じた⁽⁶¹⁾。

だが、この論点には、若干の修正を加える必要があるだろう。ゲームやサブカルチャーの文脈で指摘され、さらにそこから翻って横光や三島の作品に読み取ることが可能なフラットな造形は、いわば複数の面の重なり合いとしてとらえる必要がある。

そうとらえなければ、複数の小さな物語を増殖させ、それをデータベースに登録しようとする現在のオタク的欲望とフラットなキャラクター造形との両立が説明できず、また単一の一貫したキャラクターを疑い、人間心理と時間意識の複数性を問うた二〇世紀文学との対応も、さらには大澤や日野が述べる現代芸術の多元視点的な造形との関連もまた説明できないからである。

押野武志は宮沢賢治にフラット性とセカイ系の表象が読み取れることを指摘しながら、それを統合の論理ではなくドウルーズの襲と生成の論理で読みかえることを提唱している⁽⁶²⁾。複数の「界面」（合田正人⁽⁶³⁾）「世界像」（ハイデガー⁽⁶⁴⁾）の重なり合い、絶えず背面に回り込み多重に折り重なるもの、それはすなわち「襲」（ドウルーズ）⁽⁶⁵⁾に他ならない。

こうした概念構築の模索は、いわば三島が言う「全世界を終末

に導く破壊力を発明させずにはおかない」「交通通信の発達による世界像の最終的拡大」⁽⁶⁶⁾がなされていく中で、少しでも文化及び政治の自由の領域を担保しようとする思想的試みであると言え、押野もまた六八年の論理とポストモダンニズムとの対応で宮沢賢治を読み変えようとしている。

しかし、そうした試みが本当に資本や権力の統合の論理を抜け出しているものなのかどうかはさらなる検証が必要である。

大澤真幸はオタクの欲望を偶有性の消去としてとらえる興味深い視点を提出している。大澤の言う偶有性 (contingency) とは、ルーマンなどが使用する社会学用語の転用で「偶有性というのは、他でもありうるということです。様相の論理を使えば、偶有性は、不可能性と必然性の否定です。つまり、可能だけれども必然ではないことが、偶有的なわけです」⁽⁶⁷⁾と定義されている。

「オタクたちは、新しいキャラクターが産み出されると、直ちに、それを萌え要素に分解し、特定のカタゴリーへと分類する。もし適当なカタゴリーがなければ、新しい萌え要素やカタゴリーが追加される。これは偶有性が偶有性のうちに含意されている未規定性が残存することを決して許さない方法である。それは、積極的な記述に、つまりデータベース内のいずれかの位置に、解消されていく。同じことは、マルチストーリー・マルチエンディングのゲームに関してもいえる。ゲームが分岐した多様な物語を用意しているということは、どの特定の物語に対しても、意図的に偶有性が留保されている、ということである。プレイヤーたちは特定の物語を辿りながら、いつでも「他でもありえた」と考えることができるのだ。だが、オタクたちは、全分岐を辿りつくそう

とする。」「振り返ってみれば、オタクたちが好む、パロディや引用、書き換えなどの原作の二次創作は、原作に随伴していた偶有性を明示し、その未規定性を解消していく努力であったと解することもできる」⁽⁶⁸⁾

さらに興味深いのは、大澤が、これを「資本主義の逆説的な帰結」⁽⁶⁹⁾としてとらえていることである。

「こうした現象は、資本主義の逆説的な帰結のひとつとして理解することができる、ということを示唆しておこう。資本主義は、私の考えでは——— 最広義には、規範を普遍化していく社会的なダイナミズムによつて定義することができる。資本主義社会は、支配的な規範を、より包括的で普遍的なものへと不断に置き換えていく運動の中にあるのだ。このとき、規範によつて指定された欲望の対象は、反復的な否定・拒絶にさらされることになる。(中略) 要するに、手に入れた対象は、その度に、偶有的で、真の対象に対して「不足」したものととして現れるのである。この閉塞は、どのようにして乗り越えられるのか。言うまでもなく、主体が、真に普遍的な価値を有する対象を獲得してしまえばいいのである。(中略) ここで重要なことは、物語の普遍性を具現する対象が、すでに獲得されている物語の集合体 (データベース) の彼方——— 来るべき未来——— にあるものとして想定されているのではなく、直接に、そのような集合体と同一視されている、ということである。(中略) ここから、東が「過視性」と呼んだ特徴が導かれる。過視的であるとは、深さの幻覚をもたず、すべてが見えるということ、あるいはすべてを見える状態へともちきたらせようとすることである」⁽⁷⁰⁾

つまりオタクが表象する物語の集合体には「深さ」（この場合の「深さ」は無意識的な領域、あるいは主体が投企するべき未来の双方を含む）がなく、すべてが表層において過視化されている（かのように論理的に仮定されている）。そして重要なのはそれが偶有性（他であることの可能性）の否認であり、かつそうした欲望が「資本主義の逆説的な帰結」でしかないということである⁽⁷¹⁾。この点にかつての二〇世紀小説との決定的な分岐を認めることもできよう。ブルースト『失われた時を求めて』の探求が、あるいはサルトル『自由への道』の模索が示すように（三島が『現代史としての小説』で論じていたのはまさにこの二人の作品である）、二〇世紀小説が求めていたのは、複数的なキャラクターの承認だが、それには内なる外部性——無意識の発見——と、未来の複数の選択肢の中で決断し選択し、自由を求めることが前提とされていたからである。これらはオタク的な複数性の列挙の欲望ではなく、精神の自由の領域、偶有性の担保にほかならない⁽⁷²⁾。中村真一郎はサルトルの『自由への道』に即してこのように簡潔に説明している。

「あえていうならば、一人一人の人物の内面に、それぞれ別の筋がある。そしてそういう別々の筋のからまり合い——それが現実の真の姿というものだ。ということになるので、結局のところ筋はない。筋のない小説です。」⁽⁷³⁾

「おそらくマチウは、決断し選択して、その行為によって自由になる——自分の中の自由を実現するという話になっていくのだらうと思います。」⁽⁷⁴⁾

七 理論的整理その二

——「空隙」という偶有性あるいは「表面」の経験——

また、イメージ論の文脈でもこうした偶有性——幽霊（デリダ）空隙（鈴木二）として現れる——をどのように捉えていくかという問題が浮上する。先に触れた東の言う「スーパーフラット」——フラットな造形と幽霊・郵便性の接続もその一つである。

浅田彰は、東のスーパーフラットの論理による村上隆理解が「牽強付会」であるとして、次のように述べている。「ラカンのな粹組みにそって、リアルな裂け目（不在）を否認し、カラフルなイメージに満ち満ちた徹底的な現前性の世界を展開してみせるのが村上隆の自覚的倒錯に基づく「スーパーフラット・ワールド」なのであり、そこには不在というものがない（したがって現前と不在の間にある「幽霊」もない）のだと言ってしまったほうが、作品の実態に即している。」⁽⁷⁵⁾

こうした危惧は、既にモダンイズム美術の文脈でも浮上している。松浦寿夫は、ジャック・リヴィエールの一九一三年の論文「絵画の現況について」⁽⁷⁶⁾をふまえて、キュビズムが事物と空間を同様に処理すること——これにより「画面を奥行き一枚の平坦な広がりとして統一することが可能となる」——これはつまりフラット化である——ことで、「なにもないはずの空間、空間そのものまでが事物と同じレベルで処理され、実体化されてしまったために、空間としての存在を失ってしまう」という指摘をなしている⁽⁷⁷⁾。

既にモダンイズム美術の文脈で平坦な空間の実体化への危惧が呈されていることは意識しておくべきだろう。しかもそれがキュビ

ズムの多元視点的な造形と同時に起こっているという点も留意すべきである。多元視点的な造形と平面の実体化は（遠近法を批判した結果「深さ」と「歴史」の不在を招くという点で）裏腹なのである。

さらに、同討議の中で松浦と和田敦彦が鈴木了二の建築を援用しながらこう述べていることは重要な示唆を孕む。

和田 ここでまた「空隙」という了二さんの用語を拝借すれば、イタリアの絵画表現の中には、まさに空隙による「相互干渉」あるいは「交通」といったものがいち早く現れてくる土壌があり、それが連綿と続いているんだと思う。ナラティブのほうまで広く見てみると、ロランバルトがイタリアでもとでも早く受け入れられた（もしくはウンベルト・エーコのようにバルトに先駆けた存在が現れた）素地もそこに認められるような気がします（略）

松浦 そういうことですね。構造主義や記号学も、結局は、間隔ないし、空隙の問題の一般化に他ならなかったのですから。

鈴木 確かにテクスチュアが消えていくという感じがあるよね。マティエールが消えていく。我々が日常に感じているのとは違う空気です。そこるところをうまく言えないので、「遠ざかり」と言ってみたり、「亡霊性」と言ってみたりするんだけど。何か消えかかると、でも消えてしまわうわけではないという……。(78)

いわば「空隙」は構造のはざまに立ち現れ、交通をもたらしながらも、遠ざかり消えていく「亡霊的なもの」である。(79)

鈴木が、デリダ的な「亡霊性」とハイデガー的な「遠ざかり」（和田伸一郎はハイデガーの「遠ざかり」を電子メディア時代の感性として再定義している⁽⁸⁰⁾）をともに援用しているところも本稿の文脈から見ても興味深い。

さらにこの「空隙」は、徹底して「表面」でありながら、他者と出会う複数的なものでもあり、また歴史をも包含するものとして定義されている。鈴木「空隙」について田中純はこのように述べている。

「建築はこの「大域」的な記憶を時折想起するかのように「局所的」に空隙を浮かび上がらせる。」⁽⁸¹⁾「それは空間から一次元が引かれて生じた「表面」であり、この「表面」は絶えざる運動によつて捉えられるしかない。」⁽⁸²⁾「しかし、彼（ダニエル・リベスキンド——引用者注）にとつてユダヤ人とは、幾重にも織り畳まれた襲空間の中をさまよう「表面」の経験にほかならなかったことが思い返されてよいだろう。」⁽⁸³⁾

「都市と建築に偏在し、それを貫き、それをすでに凌駕しているかもしれない「空隙」とはすなわち、歴史の「余白」である。ただし、鈴木は、「日付を欠いた無償のこの空間」が、時間を超越した永遠ではなく、端的に「日常性」にほかならないと指摘するのを忘れない。日常性とは何か。それは「(空虚)に向けて、日々にごとかを送り返そうと試みる営為」である。リベスキンドであればこれを、「経験の無根拠性を経験の場所として明確に表現すること」と言うだろう。なぜなら、この無根拠性こそが、経験の逆説的根拠であり、他者とのコミュニケーションをもたらすものだからである。」⁽⁸⁴⁾「そして、このように不確かな「建築」

とは、無数の人々とものが無数の出来事に巻き込まれ、さらに無数の出来事を誘発しながら予測不可能な展開をつづける「経験の場所」(リベスキンド)にほかならない。⁽⁸⁵⁾

こうした「場所」においては、また過去の記憶や作品も同様に「出来事」として反復される。現在がそうした「絶えざる運動」をなす「徹底して表面」である「場所」であるとすれば、フラットな造形と過去の反復が同時になされるのも当然だと言わなければならない。そしてそこで「他者のコミュニケーション」という「日々なにごとかを送り返そうと試みる営為」がなされるのも。

「襲」の論理はこうした「空隙」を含有すべきものである。

八 理論的整理その三

——情報化時代の(崇高)あるいは三・一一以後——

ではそのような「襲」「空隙」の論理を可能とする場所、「無数の人々とものが無数の出来事に巻き込まれ、さらに無数の出来事を誘発しながら予測不可能な展開をつづける「経験の場所」は現在においてどのように模索されるべきなのであろうか。

原爆と世界最終戦争の認識が三島をはじめとする戦後派文学を形作っているという論点を、これからのサブカルチャー論に導入する必要があると述べたが、これは言うまでもなく、三・一一以後の世界認識とサブアイヴアルにおいてその論点が必要となるからである。

森川嘉一郎は自身のツイッターで次のように述べている。「八

ルマゲドンを描くような作品だけの話ではない。コンビニの描き方一つ取っても、意味合いやニュアンスがこれまでとは多かれ少なかれ変わらざるを得ないのではないか。虚構を成立させている基盤それ自体が傾いたのだから、制作に関わっている方々はこの問題に直面していると思う。紙不足と併せて。おたく文化は、永続する強固な日常(とその閉塞感)を基盤にして成り立ってきた。80年代のアニメはハルマゲドン願望が大きな柱だったし、オウム事件でそれに傷が付くと、重心を近未来から「近過去」のリセットに移して構築されてきた。ところが今や、永続する日常という基盤自体に亀裂が走っている。⁽⁸⁶⁾

三・一一を境に日常の基盤やそこから生み出される虚構の存立条件自体に亀裂が走ったことは間違いない。しかしそれを、「外部の露呈」「臨界点」と言って寿ぐことも、また「この程度の核の表象はすでにサブカルチャーが描いて来た」⁽⁸⁷⁾と言ってシニカルに通り返ることもできないだろう。

そのような事態は、まさに三島の「豊饒の海」ではないが「表象不可能なもの」——放射能は通常の認識では「表象不可能」であり、ハイデガーの言う「計量されえないもの」——なのであり、サブカルチャーの担い手たちの「すべてが見えるということ、あるいはすべてを見える状態へともちきたらせようとす」⁽⁸⁸⁾過視性の欲望は、これ以後その欲望から外れるものを相手にしなければならなくなったということである。

これを崇高論の文脈で置き換えてみよう⁽⁸⁸⁾。
ジャン・フランソワ・リオタールは、浅田彰との対話の中で、

次のように述べている。

「まず第一に、ポードリヤールの無差異無関心の（崇高）についてですが、おわかりのように私はわがポードリヤールと意見を異にします。「差異は（美）だが、無差異無関心は（崇高）だ」というのは、重大な理論的誤謬です。なぜなら、この無差異無関心は、資本主義的生産とテクノ・サイエンスの無限の展開、ただしそのつど悟性的概念によって規定された展開によるものではない。最近フランスでは、商品やイベントの企画にたずさわる人をコンセプター（concepteur）というのですが、この言葉が示すように、小さな差異はすべて概念によって規定されており、それが無差異無関心に帰着するというのは、概念の考案の飽和によるものでしかない。ところで、この飽和は（崇高）とは何の関係もありません。カントの意味での（崇高）は、悟性的概念を突き抜けてしまうもの、概念が不可能になるという事実によって特徴づけられるものだからです。この混同はまた、ヘーゲルの言う悪無限と真の無限との混同でもある。」⁽⁸⁸⁾

すべてを「資本主義的生産とテクノ・サイエンスの無限の展開」の中で処理し、既知のものとして可視化するオタク的欲望は、「悟性的概念を突き抜けてしまうもの、概念が不可能になる」崇高を抜い得ない。リオタールの芸術論の文脈では、崇高は芸術の前衛、「なぜ世界が生起するか」という驚きの問いと不可分であり⁽⁸⁹⁾、それは資本主義の理念や情報概念に対立するものとして理解されている（先の佐々木と福島の対立はすでにリオタールやポードリヤールが提出した問いの再演であるともいえる）⁽⁹⁰⁾。

「情報は、伝達され共有されるやいなや、情報であることをやめ、状況についての一つのデータとなるのであり、「すべてはす

でに言われ」、つまりみんな「知っている」のです。情報は記憶装置に蓄えられます。情報が占めている持続は、いわば瞬間的なものです。二つの情報の間には定義上何も起りません。このようにして、情報と支配者に関係するものと、前衛の問題であるものとあいだの混同がありうることとなるのです。すなわち、到来しているものつまり新しいものと、「到来するのかわ？」つまり今howとのあいだの混同がありうることなのです。」⁽⁹²⁾

この崇高の論点を組み入れると、三島の言う終末観と自由の関係、そして大澤が指摘するオタクの偶有性を可視化しようとする欲望が、実は同じ問題であることが理解できる。

三島は終末観の先取りと自由との対応関係について、『金閣寺』でこのように語っている。

「どんな事柄も、終末の側から眺めれば、許し得るものになる。

その終末の側から眺める目をわが物にし、しかもその終末を与える決断がわが手にかかっていると感ずること、それこそ私の自由の根拠であつた。」⁽⁹³⁾

そして『終末観と文学』ではこのように述べられている。

「終はりのほうから世界を見通すこと、これが各時代の末世思想の思考の技術であつた。世界がやがて終はるといふ考えほど、文学的創造にとつても、文学の記録的機能にとつてもこころを鼓舞してくれる考へはなかつた。」⁽⁹⁴⁾

そしてこの自由——終末から世界を眺めて解釈すること、その決断を自己の手で決定できること——こそが、三島の考える文学であり、小説家の特権であつた。このような終末理解は実のところ、未来の偶有性をすべて先取りしてあらかじめ記述してしまう

こと、つまり「主体が、真に普遍的な価値を有する対象を獲得して」しまおうとするオタクの欲望と同じ倒錯の論理にほかならない⁽⁹⁵⁾。オタクの欲望が歴史の遠近法の不在をもたらず「すべてを見える状態へともちきたらせようとする」「過視的な」発想に基づいている以上、過去も未来も存在しなくなることは言うまでもない。不透過性と投企がなければ、決断も選択も存在しないからである⁽⁹⁶⁾。

三島においては、こうした終末観の先取りが原子爆弾と情報化社会の進展において不可能になった、正確には「どんな凡庸な人間にもそれが可能だといふこと」になり、芸術家の特権ではなくなつたと考えられたわけだが、現代のオタク達においては、それは「どんな凡庸な人間にもそれが可能だといふこと」から、誰でも世紀末の芸術家になれる⁽⁹⁷⁾誰にでも終末観が先取りできる（しかもスベックを変化させて何度でもリプレイできる⁽⁹⁷⁾）というお手軽な状況として肯定的に捉えられていると言えよう⁽⁹⁸⁾。最初に述べた、現在のオタクカルチャーに見られる反復とねじれとは、彼らにおいては先人たちの芸術造形の苦難の道のりを問わず、そのおいしい結果だけ受け取ることが可能になった（それを可能にしているの言うまでもなく情報技術の発達である）ということのあらわれにほかならない。

そしてそのどちらからも偶有性⁽⁹⁹⁾他でもありえた可能性、そして未来への実践の問いはでてこない。ここから容易に類推できることは、サブカルチャーの担い手であるオタク達だけでなく、三島にもまた（リオタールの言う意味での）崇高の論理は存在しないということである。

三島が希求した文化的天皇は、名状出来ない絶対的なものが、恐れと戦慄を伴って主体に「到来する」という点では、確かに崇高と類似をしている。しかし、やはりそこにも偶有性⁽⁹⁹⁾他でもありえた可能性と未来への実践の問いが存在しない（あるのは天皇陛下万歳と叫んで死ぬことだけである）。さらに、三島の天皇がすでに情報論的発想に感染していることを考えても、それを崇高と呼ぶことは難しいだろう⁽⁹⁹⁾。

さらにいえば、一九七〇年一月二五日の三島の割腹も、一九四五年八月一五日の玉音放送の意図的脅迫的な反復であり⁽¹⁰⁰⁾、世界中に同じ強度で「三島の言う」「地球の表面積と正確に一致した交通通信」によって反論を封じた形であらかじめ計算されて散種されるものであるがゆえに、つまり、解釈に一切の余白、「空隙」を許さず、また未来への問いを封殺している点において、崇高の概念とも、襲の可能性とも一致しない。

それらはいわば、最も精妙に作られた崇高のフェイクであり、捏造された悪無限的な崇高である⁽¹⁰¹⁾。

ただし、ポードリヤール流の現在の（崇高）が、本当に、崇高ではないのかという問題は、慎重に考えておかねばならない。つまり現在のメディア時代の感性が、すべて三島の戦略やオタクたちの欲望と同じものに還元されてしまうものなのかどうかということである。

フィリップ・ラクーーラバルトはハイデガーの論理の中に崇高が不在であること、そしてそれにもかかわらず、彼の概念セットが崇高の論理そのものと指摘している。

「脱親密性、異郷化、枠からはずすこと、衝撃、単純さ、引き

離しないしは引き退き、慎み自制すること、これらすべては、後に認めることになるだろうが、崇高に関する語彙集そのものであり（それは《das ungetreue》（途方もないもの——引用者注）という言い回しからして明白だ）、あるいはそれをハイデガー独特の語法に書き換えたものである。⁽¹⁰²⁾

こうしたハイデガー独特の用語法から、和田伸一郎が、ヴェイリオにも通底するメディア時代の感性を引き出していることから考えても、⁽¹⁰³⁾このような感性が果たして現代の新しい（崇高）を生み出しているのか、あるいはリオタールの言う「資本主義的生産とテクノ・サイエンスの無限の展開」でしかないのかは、議論の分かれるところであろう（この問いは無論「空隙」「罅」もまた資本によって強いられたものに変貌するのではないかという問いと裏腹である）。⁽¹⁰⁴⁾

しかし、ただ一つ言えることは、原発事故にもまた崇高は存在しないということである。なぜなら、そこには世界の生起、未来の到来が想定しえないからである（生まれない子供、若者の未来の殲滅）。そして三・一一以後においても、見た目にはこれまでの日常と何も変わらぬ光景が続いており（間違いなく亀裂が走っており、その後の終末的な光景が（確率論的に）予想できるにもかかわらず）、そこからサブカルチャーが描いて来た核戦争後の未来の表象——捏造された悪無限的な（崇高）——もまたその強度を失う。

九 Internezzo

——図式的な未来図あるいは罅の倫理 一九四五／二〇一一——

それは今後広がっている未来をどのように生き抜いたらよいか、これまでの批評理論の数々はそのままでは何も教えてくれないということでもある。つまり三・一一以後は、すべての人間がそうしたサヴァイヴアルの技法を自分で考えなければならなくなつたということであり、そして人々の脳裡に浮かぶのはいつかどこかで見たような、捏造された悪無限的な（崇高）である。「一望の下に見渡せる図式的な世界像」でしかないのである。⁽¹⁰⁵⁾

なるほど確かにそのような「図式的な世界像」自体はサブカルチャーでいやというほど書かれた世界——まさに反復である——には違いない。しかしそこには鉄腕アトムもドラえもんも孫悟空もケンシロウもない。そして人々、つまりわれわれはゲームの第一面であつさり瞬殺される「ザコキャラ」のごとく何のスペックも展望もないままそうした「世界像」の中に放り出されたままなのである。

現在起こっている事態は、二〇一一年三月一七日の天皇のメッセージを第二の玉音放送として、そしてその後（戦後ではなく戦時下）に反転していき、（一九四五年八月の日本）を、まるで鏡の裏側に回つても同じ鏡しか出てこないように、かつてテレビやゲームの中で見たような（現実）のなかで、電子的な（罅）の中に取り込まれたままエンドレスで反復される、そして放射能による身体への影響が、遠くない未来において（確率論的に）予測されており、それだけがデータベース上に集積されていくという事

態なのである。⁽¹⁰⁶⁾ あたかも三島が『鍵のかかる部屋』でこう書いたように。

「肉だけが残った。この意味のない分泌物を含んだ肉だけが。それはみごとに管理されて、完全に運営され、遅滞なく動いてゐた。医者と言つたとほりだつた。百パーセントの健康。」⁽¹⁰⁷⁾

そして、先に触れた他者と出会う「空隙」にも、一つの論理的な陥穽が存在する。「無数の人々ともとのが無数の出来事に巻き込まれ、さらに無数の出来事を誘発しながら予測不可能な展開をつづける「経験の場所」は、いわばデリダの言う「コーラ」とも対比できるが、「コーラ」の論理が三島の文化的天皇の論理と裏腹だと私は拙著で既に指摘をしている。

「デリダの死の直後に行われた長原豊との対話の中でデリダの「コーラ」について鶴飼哲は「コーラそのものは決して傷つかない。しかし、何でも受け入れるがゆえに、もつとも醜悪なもの、もつとも傷つけるものがすべてがそこに投下されてくる、そういう場」この世のあらゆる出来事が叩き込まれる場」と述べている。デリダの「来るべき民主主義」のヴィジョンと三島の天皇観はあらゆる意味において対極的だが、三島の受動性の政治学は、その徹底した「待ち」の姿勢ゆえに皮肉なことにその到来を待ち上げる瞬間だけあらゆる他者に向かつて（開かれてしまう）のである。「すなわち、三島の天皇論と「来るべき死者の都市」「来るべき共同体・民主主義」が（なぜ部分的瞬間的にでもあれ）似てしまうのか——三島に起きた極点における自壊の事態が逆の論理で「来るべき共同体」にも起こりうる——到来した他者が犠牲になつたマイノリティとは限らず、彼らの声をだれが聴きとるのか

分らない——という問題である。」⁽¹⁰⁸⁾

「開かれた場所」「開かれた身体」は、そこに「もつとも醜悪なもの、もつとも傷つけるもの」が到来してもそれを拒むことができない。東浩紀は、彼のいう「確率的な主体」を「偶然的な「私」、いつ他者になつてしまふかもしれない存在としての「私」」「いつも常にだれかと交換可能になつていようような存在、弱い受動的な「私」」⁽¹⁰⁹⁾と定義している（こうした主体を表象しようとしたのが『クオンタム・ファミリーズ（まさに量子的な家族）』であろう⁽¹¹⁰⁾）が、三島の天皇の到来を待ち上げる主体もまさに「いつも常にだれかと交換可能になつていようような存在」⁽¹¹¹⁾「弱い受動的な私」なのであり、その「弱さ」、「受動性」ゆえに「私」が「暴力」に感染しない保証は論理的にどこにも存在しない（デリダの脱構築の中にそのような論理機制が存在しない⁽¹¹²⁾）。

「他者の声」や「幽霊」が、果たしてそれを迎え受ける者たちにとつて「善」なのかどうかはそれこそ「予測不可能」である。仮にその到来するものが怒りや恨みや暴力を含むものであつたとして、それを拒むためには何がしかの倫理ないし規範が必要となるが、「界面」や「襞」にそうした倫理性を組み入れることができるのかという問いがここで起こる。

合田正人は、田辺元論の中で田辺を「界面」の思想家たとしてうえて、このように述べている。

「田辺は筆者が界面と呼ぶものに関して最も遠くまで思考を推し進めた哲学者であつたと言えるかもしれない。」⁽¹¹³⁾「そればかりか、「ウェップ」「ネット」「ハイブリッド」「友愛」など、そうした閉鎖的國家主義を超克するために援用された措辞が、実は田

辺の鍵語にほかならないという、決して笑うことのできない喜劇が上演されることにさえなつたのだ。」⁽¹¹⁴⁾「しかし何でも出入りできるなら、網は網ではない。どのような網もそこを通過できるものとはできないものを選別する法、まさに『土師記』にいう「合言葉」(シボレット)——同一の記号が別様に発音されること——を有している。(中略)留保なき解放性が留保なき閉鎖性でもあることは、動員される学生たちを前にした「死生」という講演のなかで、田辺が「国家と個人との間には隙間はない」と断じていることから明らかである。壁ないし限界が無であるということは解放性の原理であると同時に隙間の不在としての密着の原理でもあるのだ。」⁽¹¹⁵⁾

完全な開放と完全な遮断とは裏腹な関係にある。だからこそ、「幽霊」「空隙」の自在さが求められるのだが、それには選別のための倫理(つまりは選択と決断の礎)をどのように規定するかが問われねばならないのである。

田辺がいち早く量子力学の成果を取り込み、いわば「量子の社会哲学」を構想した最も早い思想家であつたこと(そこには「かくして、単に非有非存在として場所乃至空間と同一視せられるプラトンの質量が、今日我々の空間とか場所とかいう概念によつて思惟する如く単に空虚なる受容者を意味するに止まるものでなく、その場所は、受容者であるとともに、其処に受容せられるものを単体の方向に分極し動揺せしめる対立葛藤の原理なることを知らしめる」⁽¹¹⁶⁾というデリダの「コーラ」をすら予告するような発想が含まれる)⁽¹¹⁷⁾、また彼の「種の理論」にその反響が見られること(田辺「社会存在の論理」には「主体の権力意志」とのからみで「人間の動物化」という表現がみられる)⁽¹¹⁸⁾、そ

して彼が資本の論理についても透徹した考えを持ち⁽¹¹⁹⁾、それにもかかわらず、「優秀な帝国主義者」(酒井直樹)⁽¹²⁰⁾という帰結を迎えてしまったことなどを考え合わせても、「罨」に倫理性を組み込むこと、解放と遮断の論理の構築には一段と慎重さが求められる⁽¹²¹⁾。本稿で提出した概念——「罨」・量子力学・倫理・複数の属性・生成するコーラなど——のほぼすべてが実は田辺の論理の中にすでに出そろつている。田辺の陥穽に、本稿をはじめとする「幽霊」や「空隙」の自在さを、開かれた場所を模索する試みが陥らない保証はどこにもないのである。

田辺が「相対性理論と量子論との総合」を目指して構想した空間と時間のダイナミズムを記述する「種の理論」が、原爆投下による敗戦で政治的にも理論的にも崩壊したのち、三島の「知的概観の世界像」が顕在化した。ここでは、歴史はその厚みと遠近法を失い、空間は他者との緊張感と距離感を喪失したかのように感じられるようになった。つまりそうした「世界像」のただなかで生きなければならぬ現在の人間はどちらに対しても「偶有性」への感覚を失つた(正確には「アクチュアリティ」との緊張関係を失つた結果、いくらでも「他でもありえる」と錯覚するようになった)のではないか。

先に、「これまでの批評理論の数々はそのままでは何も教えてくれない」と記したが、三・一一以後の地平においていわゆる現代思想やポストコロニアル批評の用語——故郷喪失・ディアスポラ・散種・脱属領化 *de-territorialization*——はその批評的強度を失つたわけでは

ない。むしろその逆である。いつてみればそれは、「どんな凡庸な人間にもそれが可能」な、「現代に住む人間の条件であり、アメリカの富豪にあつても、焼津の漁夫にあつても、程度の差こそあれ、免れがたい同一の条件」になつたのである。⁽¹²²⁾

「どんな凡庸な人間」も、「破滅に裏付けられた連帯感」のなかで、遠近法（これは神との合一の視座の獲得でもある）⁽¹²³⁾を失い、「幾重にも織り畳まれた襲空間の中をさまよう」「表面」の「経験」を生きたること、「もつとも醜悪なもの、もつとも傷つけるもの」がすべてがそこに投下されてくる」場所では生きたことを「日常性」「経験の場所」として（強いられる）こと、それがすなわち三・一一以後なのである。

「開かれた場所」、「開かれた身体」は、ツイッターでの誹謗中傷に代表される「もつとも醜悪なもの、もつとも傷つけるもの」がすべてがそこに投下されてくる」ことを拒めない。そして放射能は、イデオロギーも善悪も超えて、すべての人々の上に「無差異」無関心（indifference）に降り注ぐのである。

その意味で現在はずべてに「開かれる」と同時にすべてに「閉ざされて」いる。そこには「空隙」も「幽霊」も見いだせないのである。

【おわりご】

——「他でもありえた」可能性あるいは表象記述の倫理——

しかしこうした絶望的な状況下においても、押野の言う「襲」の論理による実践を可能にする場所、具体的には田中純の言う

「(空虚)に向けて、日々なにごとかを送り返そうと試みる営為」「無数の人々とのとが無数の出来事に巻き込まれ、さらに無数の出来事を誘発しながら予測不可能な展開をつづける「経験の場所」は、模索されなければならないだろう。そうでなければ、他者とのコミュニケーションも、また未来への実践もありえないからである（そうした模索を断念した時、次の三〇年後の表象の「回復」を「可能にする場所」がありえなくなるかもしれないからだ。⁽¹²⁴⁾）。

たとえば、リスボン大地震から批判哲学を紡ぎだしたカント、高射砲で傍にいた友人の兵士が跡形もなく消えた経験から「他でもありうること」のシステム社会学を構築したルーマンに真の思想家とはいかなるものかという問いを求めるとは可能だろうか。

「あなたはいつから「他でもありうること」を考えているのですか。そう訊かれた時、ニコラス・ルーマンは次のように答えたという。「中等学校の私たちの学年は、一九四五年には国防軍に召集されていました。私は仲間の兵士といっしょに、Yという橋の上にいました。四本の腕に、二門の対戦車砲を持つて。それから、しゅつと音がして、ふり返るとそこには仲間も死体も、ありませんでした。何一つ。そのときからです。私が高でもありうることと Koningenz を考えているのは。」ルーマンの追悼文「ベルリン動物園はまだあるのか？ Gibt es eigentlich den Berliner Zoo noch?」に、フリードリヒ・キトラが書き記している一節である。「言い換えるならば、アメリカ軍の戦車砲の命中率が百分ではなかった、ただそれゆえに、ルーマンという名の偶然がありえたのである。」⁽¹²⁵⁾

そして、サイファーが『現代文学と美術における自我の喪失』を、カミュのこのような言葉で締めくくっていることの意味は、決して小さくないはずである。

「すべてが祝福されているのなら、強制収容所も祝福されていることになる。」(これは、アメリカのピートたちがしばしば無視している文章である。)言葉を変えれば、我々がすべて罪ある者なら、誰ひとり罪ある者はいないということだ。「にもかかわらず」と、カミュは付け加える。「この世界に責任が皆無などとは信じない」「われわれは、自分たちの周辺の悲劇、われわれを麻痺させあるいは歴史の必然という説明でわれわれに片付けさせる悲劇に対して個々に責任がある、というとき、カミュはローベルト・ムシルの小説、あるいは反小説のテーマを、再び取り上げているのである。」⁽¹²⁶⁾

(二〇一―二〇二七 於台湾)

[やませよしはる 台湾 静宜大学]

注

- 1 中村真一郎『現代小説の世界』(講談社現代新書 1969 p 40)。
- 2 J・P・サルトル「フランソワ・モーリアック氏と自由」(『シチュエーションI』 p 39、p 44 人文書院 1965)。
- 3 大江との対談は「現代作家はかく考える」(『偶像』1964・9)、安部公房との対談は「二十世紀の文学」(『文芸』1966・2)。
- 4 初出1962・10・9〜10「毎日新聞」。
- 5 小林信彦『小説世界のロビンソン』(新潮社 1989)。一九八四年

から八七年に連載された本書は、サルトルとモーリヤックの論争への検討、太宰、漱石、谷崎への「物語作家」としての再評価、白井喬二「富士に立つ影」論、少女マンガが物語を小説から奪ったことへの指摘など、今日からみても十分に刺激的である。

- 6 小林前掲書 p 70〜71。
- 7 E・ミユア『小説の構造』(1954 ダヴィッド社 p 22〜23)。
- 8 一八世紀と二〇世紀末の情報革命を重ね合わせようとする試みとしてバーバラ・スタフォードの一連の研究がある。バーバラ・M・スタフォード『アートフル・サイレンス』(産業図書 1997)及び高山宏による同書解説。
- 9 ミユア前掲書、小林前掲書参照。
- 10 東浩紀「スーパーフラットで思弁する」(村上隆『スーパーフラット』2000 マドラ出版 p 140〜144)。
- 11 東浩紀「過視的なものたち 4」(『ユリイカ』2001・7 p 236)。
- 12 東が言及するラカンの『精神分析の四基本概念』セミネールのホルバインへの言及は一九六四年二月二六日である。
- 13 拙著『三島由紀夫研究——「知的概観的な時代」のサインとゾレン——』(創言社 2010 p 461)。
- 14 村上隆自身が、江戸の絵画の造形を踏まえていることからわかるように(村上隆「スーパーフラット日本美術論」『スーパーフラット』2000 マドラ出版)、スーパーフラットの遠近法批判を現在のアニメーションに限定するのは美術史の知見を踏まえても無理がある。江戸の絵画の遠近法の脱構築と「中景脱落」による「空隙」の問題について稲賀繁美「透視図法の往還」『絵画の東方』(名古屋大学出版局 1999)。

- 15 読者が物語を再構成する欲望とそれへの契機となるテクストの提示は、アンドレ・ジイドやドストエフスキの創作ノートの公表がなされはじめたところに、すでにその萌芽が現れていたともいえる。創作ノートと読者との関係は、「さまざまな可能性を消去しないで孕んだまま」であり、「読者の協力によって成立する想像空間をその特徴とする」のであるが、同時に「絶えず自由意志に依って自分の行為を選択している、あの不安と期待とに満ちた現実の感覚」があるとする、中村真一郎「小説ノート」について（『中村真一郎評論集 1 文学の方法』岩波書店 1984）。
- 16 中村前掲『現代小説の世界』p.86。ハックスレー『ガザに盲いて』（『現代世界文学全集 19』新潮社 1953）。また、ハックスリーの自在に時間を往還する話法の実験と同様の手法がすでにモーリヤック『蝮の絡み合い』に見られるとする R・M・アルベレス『現代小説の歴史』（新潮社 1965 p.177）。
- 17 拙稿「無根化されるジャンルあるいはキャラとしてのゾーエー三島由紀夫の二重の批評性について」（『三島由紀夫研究』II 2011・9）。
- 18 前掲拙著 p.461。
- 19 高山宏『超人高山宏のつくり方』（NIT出版 2007 p.38）
- 20 ワイリー・サイファー『現代文学と美術における自我の喪失』（河出書房新社 1988 p.134）。
- 21 ワイリー・サイファー前掲書 p.111。ハイゼンベルグら物理学にこの記述は p.132～137。
- 22 ワイリー・サイファー前掲書 p.116～117。サイファーはすでに一九七〇年の段階でゲールにまで言及している（p.134）。
- 23 高山宏「インテリゲンツィア・アナモルフオティカ」（『ブック・カーニバル』自由国民社 1995 p.399）。
- 24 前掲拙著 p.354～355。
- 25 前掲拙著 p.354～355。
- 26 前掲拙著 p.452。
- 27 大澤真幸『量子の社会哲学』（講談社 2010 p.143～145）。量子学については竹内薫『ゼロから学ぶ量子力学』（講談社 2001）、コリン・ブルース『量子力学の解釈問題』（講談社 2008）、和田純夫『量子力学が語る世界像』（講談社 1994）、佐藤文隆『量子力学のイデオロギー』（青土社 1997）などの著作を参照した。現代物理学の理論的問題点についてはリー・スモーリン『迷走する物理学』（武田ランダムハウスジャパン 2007）。
- 28 日野啓三「様式的変貌」（初出 1938 『存在の芸術』1967 南北社 p.116～118）。
- 29 日野啓三「福永彦と古い夢・新しい方法」（初出 1960 『図書新聞』『幻視の文学』p.101 1968 三一書房）。
- 30 この点については大岡昇平の証言がある。「小林秀雄の世代」（初出『新潮』1962・6～7 『大岡昇平全集 17 評論Ⅱ』）。
- 31 真銅正宏「偶然という問題圏——昭和一〇年前後の自然科学および哲学と文学——」（『日本近代文学』59 1998・10）、中村三春「量子力学の文芸学——中河與一の偶然文学論——」（『日本近代文学と西欧』翰林書房 1997・7）、山崎義光「中河与一の偶然論と『愛戀無限』」（『近代の夢と知性 文学・思想の昭和一〇年前後』（翰林書房 2000））。
- 32 無論、中村や山崎は具体的に中河與一の作品に即して論じてはい

るが、それが真にインパクトのある作品として提出されたかどうかは別の問題である。

33 『小林秀雄全集別巻Ⅰ 「感想」』（新潮社 2002）。なお、量子力学とアインシュタインへの言及が出て来るのは第四九回以降。「感想」について、水谷真人『批評と文芸批評と——小林秀雄「感想」の周辺』（試論社 2007）。

34 山田克哉『原子爆弾』（講談社ブルーバックス 1996）、日本物理学会編『日本の物理学史』（上）（東海大学出版会 1978）、長野秀樹「科学としての原爆」（『原爆文学研究』5 2006）、山本明宏「核エネルギー言説の戦後史—原子核物理学者を中心に—」（『原爆文学研究』8 2009）。

35 島田雅彦や高橋源一郎の（六八年表象を含んだ）八〇年代の作品を想起すること。

36 この点について、J・W・トリート『グラウンド・ゼロを書く』（法政大学出版局 2010）。

37 この視座は山崎義光との対話に示唆を得た。

38 福島亮大 書評ブログ『切りとれ、あの祈る手を——（本）と（革命）をめぐる五つの夜話』佐々木中（河出書房新社）
<http://booklog.kimokuniya.co.jp/fukushima/archives/2010/12/post.html>

なお、佐々木の悪評高い文体の選択については、彼がニーチェの強い影響下にあることから考えて、ニーチェの『この人を見よ』の応用であろうが、佐々木が表象した文体の効果は、ルジャンドル＋ニーチェの戦略を日本語で選択すると（なぜか初期吉本隆明になっってしまう）という皮肉を示していると言える。余計なことをつけ加えておけば、佐々木と福島の対立自体、かつての浅田彰と吉本隆明

の応酬の反復を見せられているような気がするの、かつてのポストモダンニズムの喧噪の中で知的形成をした私の世代の偏見ゆえだろうか。

39 福島亮大「シニシズム、コマーシャルイズム、マジック・リアリズム 村上春樹から中国現代文学へ」（『ユリイカ 総特集 村上春樹』2011.臨時増刊号 p 38〜40）。同様の視座は福島の『神話が考える』第四章「ネットワーク時代の文学 村上春樹前後」2010 青土社）。

40 こうした情報化社会を予見させる想像力は三島だけのものではない。たとえば、埴谷雄高のこの発言などはほとんどツイッターの予言とすら言えるものである。

「埴谷 出版物には著者があり、著作権があり、個性があり、独創性というものがあるが、人類全体が相互感応するようになると、そこに昔ふうな予言者などいなくても、電気が感応したように、一瞬のうちに全部わかつちやう。芸術であり、思想であり、コミュニケーションであり……」

三島 テレビショーですな。

埴谷 個人のそれぞれが、宇宙中継を受けてる受像機みたいなものになるわけですね。」

（『デカダンス意識と死生観』初出『批評』1968・6『決定版三島由紀夫全集』40 新潮社 p 200）。

41 「ハイデッガーはサイバネティックスの台頭に怯え、それを排除せざるを得なかった」という福島の一文は、ハイデガーがたびたび原子力時代の情報概念について触れていることを考えても適切ではないだろう。「人間の現有が—原子に依って型刻される」、「インフ

- オーメイションといふ形態に於て、すべての表象作用を貫き続けて（すべて）おり、そのやうにして現在の世界エポックを、それとつては原子エネルギーの立て渡しに一切がかかつてゐるところのエポックとして、規定してゐるのである。」（ハイデガー『根拠律』創文社 1962 p 61~62）「右の出来事の目印は、いまや多種多様な形と装いのもとに、巨大なものが至る処に出現している事実なのです。この巨大なものは、その姿を変えて、極微なものの方角にも現れています。たとえば、原子物理学における数のようなものでありましよう。この巨大なものは、一見それ自身を消滅せしめるような形においても、現れています。巨大な距離は航空機によつて克服されます。また遠い世界の日常の出来事が、ラジオをちよつとひねれば、忽ち現れてきます」（ハイデガー『世界像の時代』理想社 1962 p 38）。
- 42 前掲拙著第三部参照。さらに、佐々木のルジヤンドルを踏まえたドグマテイックな視座と福島の情報論的な視座が拙著の第二部と第三部にそれぞれ対応していることを付け加えるのは蛇足というべきか。類似した観点による書物として限界小説研究会編『サブカルチャー戦争 「セカイ系」から「世界内戦へ」（南雲堂 2010）。
- 43 中村真一郎前掲『現代小説の世界』および中村真一郎『二十世紀小説』（『中村真一郎評論集成Ⅰ 文学の方法』岩波書店 1984）。
- 44 橋本忠広「中島敦とハックスレーイ」「北方行」と『対位法』についで」（『昭和文学研究』第34集 1997・2）。
- 45 中村真一郎『再読 日本近代文学』集英社 1995 p 134）。
- 46 大塚英志「村上春樹はなぜ「謎本」を誘発するのか」『サブカルチャー文学論』（朝日文庫 2004）。
- 47 柄谷行人「村上春樹の「風景」——一九七三年のピンボール——」（『終焉をめぐって』（福武書店 1990）。
- 48 大塚英志前掲「村上春樹はなぜ「謎本」を誘発するのか」『サブカルチャー文学論』p 157,159。
- 49 大塚前掲書『幻冬舎文学論（あるいは天に唾する小説のあつたはずの可能性）』p 243。
- 50 大塚前掲書 p 245。
- 51 大塚前掲書 p 258。
- 52 三島由紀夫『小説家の休暇』決定版三島由紀夫全集 28 p 610~614）。
- 53 この点について前掲拙著第二部第一章及び拙稿「知的概観的時代」の「表現行為」について—三島由紀夫を視座として「加害」と「被害」を考える—（『原爆文学研究』9 2010）参照。
- 54 そうでなければ、『五分後の世界』や『世界の終わり』とハードボイルドワンダーランドなどの作品（いや彼らの全作品というべきだろう）が書かれるわけではない。
- 55 大塚が作家のナラティヴやテクストのエクリチュールに露呈するそうした横断の試みを完全に黙殺するのは、あるジャンルで有効だった表現上の戦略が他のジャンルにおいて機能せず逆にそのスタンスが批評されてしまう——小説で有効だった戦略は劇画やアニメでは機能しない——と考えているからであろう。この点については、拙著第三部第二章参照。
- 56 三・一以後、ツイッターやブログ上で「原発文学」「原発の宗教学」をめぐるアイデアが提出されているが、そうした人々が原爆文学の研究蓄積を熟知しているとは到底言い難い。

- 57 村上隆の 2005・5・16 朝日新聞での発言。引用は後述の大塚論文による。
- 58 加治屋健司「原爆を目撃した画家、しなかった画家——原爆の目撃とその視覚的表象」(『原爆文学研究』9 2010 p.82)。
- 59 大塚英志「国策化する「おたく」と脱歴史化」『戦時下のおたく』(角川書店 2005 p.378)。この村上の議論は、コジエーヴを受けた浅田彰「子供の資本主義と日本のモダンイズム」を参照したものである。問題は浅田がシニカルに半ば冗談で言ったことを村上&東が真面目に主張しているという点である。
- 60 服部達『われららにとつて美は存在するか』(1968 審美社)。
- 61 前掲拙著 p.452。
- 62 押野武志「セカイ系文学論序説 宮沢賢治とサブカルチャー」(論攷宮沢賢治 2007・7) 同「フラット化する文学」(日本文学 2008・1)、同「フラット文学論序説」(『日本近代文学』80 2009・5)、同「1968 年の宮沢賢治」『1960 年代日本における文学概念の変容に関する総合的研究』研究代表者 押野武志 基礎研究 C (20520152) 研究成果報告書 2011.3 p.83、拙著への言及を含んだ p.90 注47。
- 63 合田正人「種の論理」批判序説(『現代思想 特集メディアオロジー』2000・7)、合田『レヴィナスを読む』(NHKブックス 1999) の第5章「界面の倫理」。
- 64 ハイデガー『世界の時代の時代』(理想社 1962)。ハイデガーは「世界が像になるというそのことが、近代の本質を表している」(p.30)、「近世の根本的な出来事は、像として世界を征服していくことです」「すでに先鋭化されている人間の根本的地位を、さらに極点まで引っ張ってゆくような、そのような世界観相互の対決となって現れる」
- (p.37~38)と述べている。
- 65 G・ドウルズ『贅』(河出書房新社 1998)、フーコーに即して贅の論理を述べた『フーコー』(河出書房新社 1987)。
- 66 「終末観と文学」(初出『毎日新聞』1962年1月4日 決定版三島由紀夫全集 32 p.19)
- 67 東浩紀・大澤真幸「自由を考える」(NHKブックス 2003 p.75)。ちなみに、東の「確率的」とは「偶然的な「私」、いつ他者になつてしまふかもしれない存在としての「私」(いつも常にだれかと交換可能になっているような存在、弱い受動的な「私」がある。僕はこれを確率的な状態と呼んでいる」(同書 p.73)と定義されている。
- 68 大澤真幸「マルチストーリーズ・マルチエンディング」『帝國的ナシヨナリズム』(青土社 2004 p.74)。
- 69 資本主義による「空間の社会への包摂」の問題についてはデヴィット・ハーヴェイ『都市の資本論』(青木書店 1991) 同「ポストモダンニティの条件」(青木書店 1999) 受けを受けた水岡不二雄「経済地理学」(青木書店 1992) をはじめとした社会地理学の成果を踏まえながらより慎重な理論的検討が求められる。
- 70 大澤真幸前掲書 p.76~77。こうした事態を大塚英志はもつと身も蓋もない言い方で述べている。「萌え系つて、つまり女性を属性に還元できないと気が済まないみたいで、キャラクターとして完結しているから、そこに作り手の何ものかが投影されている余地がなさそうでしょう。」「おたく男」が目をそらしてきたもの、「萌え」と「やおい」の並行世界のゆくえ」での大塚の発言。『戦時下』のおたく(角川書店 2005 p.378)

71 福島がニコニコ動画のタグの自己増殖や東方プロジェクトにそう

した決定性とは離れた他者との共同制作による生成の可能性を認めようとしている点は留意すべき(『神話が考える』第5章 「ゲームが考える 美学的なもの」 2010 青土社)だが、ニコニコ動画のユーザーがタグによってしか集まってこない一あらかじめ同質のユーザーが前提とされていること、さらに彼らの制作の基礎となる記憶がほとんど日本の七〇年以降のテレビ番組やゲームソフトの記憶によってしか形成されていないことは他者性・偶有性の重大な欠落を孕むだろう(個人的にはニコニコ動画のタグの増殖ネタは好きだが)。また東や福島が重視するオタクカルチャーの集団創造性についてもすでに四〇年前に三島と古林尚によって高度資本主義の段階の芸術に起こりうる問題だと指摘されている。拙著第三部第三章 p 404。

72 『鏡子の家』で提出されている世界観は、いわば世界を既知のものとしてみなすものである。具体的には、友永鏡子の「過去の記憶に照らして現在の姿を眺めている」態度と杉本清一郎の「何もかもこの世界がいづれ滅びるといふ確信である。また、三島が表層性(外面だけで作られた、完全に外面に浸透された人間)になろうとする『鏡子の家』の収の思考、さらには『旅の墓碑銘』の菊田次郎の「表面」乃至「外面」という思考、そして『太陽と鉄』の「林檎の外面」に例えられた「筋肉」に異様なこだわりを見せながらも、芸術における偶然性をかたくなに忌避したこと(寺山修司との対談「エロスは抵抗の拠点になりうるか」での発言)ここでは悟性と偶然性の問題が論じられている)を、大澤や大塚が指摘するオタクカルチャーの偶有性の忌避とを考え合わせると、三島の芸術観とオタク的

芸術観にはある種の共通性が見出されよう。

73 中村真一郎前掲『現代小説の世界』 p 179。

74 中村前掲書 p 185。

75 浅田彰「スーパードラットアイロニー」(『波』2000・6)。

76 エドワード・フライ編『キュビズム』(美術出版社 1973)。

77 『ユリイカ』2001・7「徹底討議 パルチザンの連繫に向けて」 p 176。

78 前掲徹底討議 p 178。この対話が、先の東の「過視的なものたち・4」と同号のユリイカに掲載されているのは、何とも皮肉と言うべきか。

79 大澤真幸は前掲『量子の社会哲学』の中でミシェル・テヴオーによりながらゼザンヌの絵の真の主題は「空隙」だと述べている。大澤前掲書 p 151。また、ミシェル・テヴオー『不実なる鏡 絵画・

ラカン・精神病』(青土社 1999 p 130)。

80 和田伸一郎『存在論的メディア論』(新曜社 2004)。

81 田中純「無人の風景 建築が見る不眠の夢」(『都市表象分析Ⅰ』NTT出版 2000 p 115)。田中が言及する鈴木木のテキストは『空

洞幾何』断章——「展覧会(空地・空洞・空隙前後——)」(『10 + 1』no1 I N A X出版 1994 ただし筆者未見)。

82 田中前掲書 p 117。

83 田中前掲書 p 118。

84 田中前掲書 p 120。

85 田中前掲書 p 121。

86 森川のツイッターでの2011年3月21日の発言より。

http://twitter.com/kai_monikawa

87 阪神大震災後の大塚英志の発言を思い起こすこと。大塚英志「神戸震災文学論」『サブカルチャー文学論』(朝日文庫 2004)。ただし、大塚の議論のポイントは、当時の日本文学者が現実との関わりを再検討せずに、「事実」と「私」の「私小説的」な安易な接合に頼ってしまったことへの批判であり、そうした「替え」をもっとも真摯に生きたのが村上春樹であったという指摘にある。

88 拙著第三部のサブカルチャー論について、二人の思想史研究者(菅原潤氏、沖野厚太郎氏)より、この議論は崇高論の文脈(崇高の不可能性)で読みかえられるのではないかという指摘を私信でいただいた。この指摘については本文で示したような議論で説明することができるだろう。

89 浅田彰『歴史の終わり』と世紀末の世界』(小学館 1994 p.204)。
90 J・F・リオタール『崇高と前衛』(『非人間的なもの』 法政大学出版局 2002)。また、リオタールは、同書の別の講演の中でハイデガーの「根拠律」『世界像の時代』と『Gestell』(立て組み＝巨大収奪機構)に言及している。(『コミュニケーションを欠いた——コミュニケーションとしての何ものか』『非人間的なもの』 法政大学出版局 2002 p.153)。

91 このように論じるリオタールは当然メディア時代の身体感覚の混乱、三島の言う「知的概観的世界像」について否定的である。次の一文はまるで一九五五年の三島が書いているかのようである。「電話やテレビや電子望遠鏡の受像機に向かっているときに、「今」が指し示すものは何でしょうか。そして「今」とは何を指示しているのでしょうか。「テレ」tele・という構成要素は現前を、つまり諸形式とその「肉体的」受容との「今—ここ」を必ずや混乱させない

でしょうか。到来するものを無媒介的に「受苦すること」の中に根付くことのない、場所、時間とはいったい何でしょうか。コンピュータはなんらかの仕方で、ここに今あるのでしょうか。コンピュータによって何かが「到来すること」はあり得るのでしょうか。」(J・F・リオタール『コミュニケーションを欠いた——コミュニケーションとしての何ものか』 法政大学出版局 2002 p.159)

92 J・F・リオタール前掲書「崇高と前衛」p.15。また、リオタールの発想が「思考不可能なもの」を「完全な合理化の原則」としており、「芸術の二つの体制のあいだの断絶を、美と崇高の区別に単純に同一視」しているという批判としてジャック・ランシエール「表象不可能なものがあるかどうか」(『イメージの運命』平凡社 2010)。

93 三島由紀夫『金閣寺』(新潮社 決定版三島由紀夫全集 6 p.212 ~ 213)。

94 三島前掲『終末観と文学』(新潮社 決定版三島由紀夫全集 32 p.20)。

95 ただし、三島の『鍵のかかる部屋』『鏡子の家』には、「骨や肉や内臓から成り立つたぶざまな肉体」を抜け出して「現実の連鎖」から「一種の流動体になつてすりぬける」ことを可能にするための思考上の技術・戦略」(前掲拙著 p.420)ととれる記述も存在する。

96 これは三島の『中世に於ける一殺人常習者の遺せる哲学的日記の抜粋』でいう「俺たちが不可能をもたぬといふことは可能をもたぬといふことである」(決定版三島由紀夫全集 16 p.151)という状態、つまり時間性を持たない「常にアクチュアルである」存在は、

結果として行為の可能性も不可能性も証明できない(アクチュアリ
テイもポテンシャルティも潜在性も証明できない)という問題と同
じである。そこではサルトルや中村の言う二十世紀文学の自由の問
題、あるいは大澤の言う偶有性の問題が問えないのだ。

97 このようにみると、転生した二十歳の若者が繰り返して登場する『豊
饒の海』は最も美しい姿で何度でも人生をリプレイできるRPG的
な発想と言えなくはない。そして最終面にあらわれたキャラ(安永
透)が「五衰」して転生不能になり、「何でも知っている」設定の
本多が最終的に何も分からなくなると言うプロットはRPG的発想
へのこのうえない悪意であろう。これを村上春樹『世界の終わり』と
ハードボイルドワンダーランド』をRPG的な想像力として読み変
えようとする東浩紀・福島亮大の試みに対峙させてみるのも面白い。
98 こうした肯定的な情報化社会への展望が、これまでの社会学の問
題圏を抜け出せていないことについて佐藤俊樹『社会は情報化の夢
を見る』(河出文庫 2010)。

99 この点について前掲拙稿「知的概観の時代」の「表現行為」に
ついてー三島由紀夫を視座として「加害」と「被害」を考えるー」
『原爆文学研究』9 2010 p.94)。

100 この点について拙著第一部第四章の注20 (p.120)。
101 拙著で三島の『天人五衰』に表象不能(無限)と表象不能性の記
号を表象すること(実無限)を混同するという戦略があると指摘し
た(p.83)が、文化的天皇や割腹自殺という崇高のフェイク実無
限を形成するという点でも三島の戦略は同型であると言える。

102 ラクーエラバルト『崇高なる真理』(ミシェル・ドゥギー『崇高
とは何か』法政大学出版局 1999 p.181)。

103 和田伸一郎前掲書。

104 この点に関しては別の理論的考察が必要だろう。一つつけ加えて
おけば、崇高は「到来」するものだが、鈴木も和田も(論の文脈は
違うが映像を問題化しながら)ともに「遠ざかること」を前提とし
ていることは注意すべきだろう。これは、崇高と「空隙」の微妙に
して決定的な差異でもある。「つまり亡霊にしても幽霊にしても出
現してくるものなのである。「シャルダン効果」(「存在から現象へ
と、マチエルから光もしくは影へと」移りゆく「稀有な輪郭線の
状態」——引用者注)は出来の力学ではない。あくまで「遠ざかり」
の力学なのだ(前掲討議における鈴木木注の注釈コメント p.179)。
また、大澤真幸もセザンヌの絵画に、「対象を凝視することによつ
て対象を取り逃がしてしまうという逆説」を見、セザンヌからキュ
ビズムが出てくる必然性を一つの画面での無数の求心化作用と遠心
化作用(つまり「遠ざかり」)の組み合わせとして説明している。

大澤前掲『量子の社会哲学』p.154～155。

105 井上隆史は拙著への辛辣な書評の中で拙著の議論を三・一以後
の地平のなかで捉える視座を提出している。「ジジエクが言うよう
に、見ても触れもしない放射能は「表象不可能」であり、人が「現
実」と呼ぶものを狂わせる「現実界」として機能する。実は「表象
不可能」な限界は、こちらから迫ろうとするまでもなく、いたるところで口を開けていたのだが、それが今あからさまな日常となつた
のだ。こういう事態に対して、私たちはやはり為すすべがないのだ
るか。「ゾルレン」とはまさしくこの難問に答えようとするもの
であろう(井上隆史「書評 柳瀬善治著『三島由紀夫研究』——
「知的概観の時代」のサインとゾルレン——」『昭和文学研究』

- 106 これは実はデリダ―東浩紀的な主題でもある。
- 107 三島由紀夫『鍵のかかる部屋』(新潮社 決定版三島由紀夫全集Ⅱ p 261)。
- 108 前掲拙著 p 232、234。
- 109 東浩紀・大澤真幸『自由を考える』(NHKブックス 2003 p 73)。
- 110 この作品については、早すぎた『クオインタム・ファミリーズ』とも言える横光利一『家族会議』や三島由紀夫『鏡子の家』などとの比較検討が必要だろう。
- 111 たとえば、『鏡子の家』のネオンサインになりたいと思つた「ピールの淬になりたいと思つた」「彼は完全に外面だけで作られた、完全に外面に浸透された人間」という記述を想起してみること。
- 112 この点について、早川誠「書評 ジャック・デリダ『法の力』」『思想』2000・7、および拙稿「『テロリズム・ナショナリズム・ポストコロニアル(Ⅳ)——声の分有・散種という倫理・脱構築のアポリア——」(『日本学と台湾学』(静宜大学外語学院日本語文学系紀要) 7号 2008・9)。
- 113 合田正人「種の論理」批判序説」(『現代思想 特集メデイオロジ』 2000 p 201)。
- 114 合田前掲論 p 206。
- 115 合田前掲論 p 207。
- 116 田辺元「古代哲学の質量概念と現代物理学」(『田辺元全集』5 p 292)。引用の際、新字体・新かなづかいに改めた。
- 117 すでに一九一五年の段階で『最近の自然科学』において、量子論と相対性理論について論じており、彼の「図式「世界」論はハイゼンベルグ『量子論の物理学的基礎』を受けている。彼の科学哲学の仕事は全集の二巻(初期 大正時代)、五巻(中期 戦時中)、一二巻(後期 戦後)にそれぞれ収録されている。田辺の数学・物理学理解について永井博「田辺弁証法と自然科学」、澤口昭幸「田辺元における数学の形而上学」(ともに『田辺元 思想と回想』筑摩書房 1991)。
- 118 「古典哲学の質量概念と現代物理学」について、上田泰治は田辺元全集の解説において、「プラトンの「大」小、「不定の二」、「場所」、「非有」等の表現の元における質量の意味を、多くの学者の解釈を批判しつつシェリングの解する立場に近づけるとともに、それを力の張り合ふ力学的空間として捉えるところに、「種」の意味のやがて深められて行く哲学的背景をみる事ができる。」(上田泰治『田辺元全集5』解説(筑摩書房 1963 p 507)と述べている。
- 119 「(資本)は、普遍化への指向の中で、人間を特殊な経験可能領域の中に止めるわけです。人間を、特殊性の極である個(個別性)と普遍性の極である類とのあいだに挟まれた「種」の水準において把握しようとする田辺の哲学は、こうした(資本)の運動に見合ったものだと見なすことができます。田辺が言う「媒介性」ということは、永続的な普遍化の過程であるところの(資本)が人間に与える、中間的な位置——類と個の中間的な位置——に対応しているわけです。」大澤真幸『戦後の思想空間(ちくま新書 1998 p 141)。
- 120 酒井直樹「日本人」(ちくま)『思想』1997・12 p 22)。
- 121 たとえば戦後の「科学と哲学と宗教」(筑摩書房『哲学講座Ⅳ』1950・3)に見られる現代物理学と懺悔道・無即愛を接続するという発想は、現代からみれば、大澤『量子の社会哲学』をすら上回るト

ンデモ発想と見えるだろう。しかし、複数の「襲」に倫理性を組み込むことで、他者とのコミュニケーションを模索せんとする本稿の試みも、田辺の「その統一の半面は常に分裂の危機に曝され裂目に臨む。この裂目がディラックのいわゆる空孔に外ならない。懺悔の裏はこの空孔なのである」(田辺元全集 2 p.195)という奇怪な一文と実質的には何も変わらない。田辺を批判するものは、天に唾するのと同じになることを自覚する必要があるだろう。

122 言ってみれば、わが子の未来のためにツイッターで情報を収集し、真剣に亡命を考える親のようにと言うべきだろうか。すなわち、亡命と内戦の問題がはじめて日本でリアリティを帯びたものになったのである。こうした新たな「大衆の原像」(吉本隆明)を想像出来るかどうかで、用語法が「切つて赤い血の出る」(中上健次)ものであるかどうかが決まるだろう。

123 「対象面には見えない無現消失点を「見る」ことは、理論的意識の外界への延長と拡大とを施す。つまり外界への無限を認識可能にする。さらに、対象面を見ている自己の内奥にも無現消失点を設定してそこへの延長と収縮とを施して、宗教的意義にも自己の消滅と神との合一を認識可能にする。(透視図法)はそのような二

つの無限消失点をつくり出して、「見る」自己の定位される「空間」を構築する機能を果たしているのである」(鈴木規夫『光の政治哲学』国際書院 2008 p.91)

124 この模索は、前掲拙稿「テロリズム・ナシヨナリズム・ポストコロニアル(IV)——声の分有・散種という倫理・脱構築のアポリアー——」の末尾で述べた「われわれ」はまだ思考されていない。そして「複数であること」を意味づける我々を分割し、分有する線

分がいかにして成立するのかもしれないまだ思考されていない。つまりまだ生者と死者を、人間と動物をいかに分け、「死者の「数」をどのように数えたらよいのか」思考されていない。(p.157)という問いかけと対応している。この点については田辺などの戦前の思想家を論じる別稿を用意する必要があるが、とりあえず前掲合田正人「種の論理」批判序説」および合田『ジャンケレヴィッチ——境界のラプソディー』第四章第三節「境界の途上にて——結語と批判的展望」(みすず書房 2003)参照。

126 佐藤俊樹『意味とシステム』勁草書房 2009 p.1-3)。
サイファー前掲書 p.214。