

# 「平滑空間」に浮かび上がる「いまだ生まれていないもの」の声

——三・一一以後の原爆文学と原発表象をめぐる理論的覚書その2——

柳瀬 善治

——「智恵子は東京に空が無いといふ。ほんとの空が見たいといふ。」

高村光太郎『あどけない話』——

——「人間は不在である。そしてしかし、その時、風景の中ですべてがある。」  
ガスケ『セザンヌ』——

はじめに

一昨年、昨年の拙稿（柳瀬二〇一一 柳瀬二〇一二<sup>(3)</sup>）での問題設定を前提とし、以下のような構成で論を進める。

(一) まず近年の美術史研究に従いながら、平面の複数性とそこでの情動の表象可能性および形象の出現可能性の問題を

考察する。

(2) 次に①での問題——情動の表象可能性および形象の出現可能性の問題——をジル・ドゥルーズの『ミル・プラトー』『感覚の論理』を通して、さらに追及する。

(3) そして近年のベケット研究の成果を援用しながら、死者の声の表象不可能性の問題を扱う。

(4) こうした理論的補助線のもとに三・一一以後に書かれた具体的な作品として、高橋源一郎の二つの作品を読解する。

(5) 最後に、高橋作品の「先の」地平、三・一一以後浮上した、「死者の声」「いまだ生まれていないもの」の形象をどのように表象するかという課題を探り、今後への提言とする。

## 一 平面・形象・接合

——近年のセザンヌ・クレール・ポロック研究から——

これまで拙稿で議論してきたのは、平面、時間の複数性とそこで表象される情動及びその組織化の問題である。

拙稿（柳瀬二〇一二）での議論をもう一度確認すれば、そうした問題設定をなぜ提出するのかという理由は、「原爆・原発表象では、差延的な時間性のずれと歴史認識能力を超えた巨大な時間性、この二つを同時に記述しなければならぬため、そうしたリアリズムでは記述が不可能だということ」に関わる。

また、近年のサブカルチャー研究と近代文学研究の接点の探求として「フラットな表象を無機質な単一の平面ではなく、欲動と

律動を内包された複数の界面の重なり合い「鬚」として理解し、それをさらに絶えず流動し交替していくものとしてとらえ」るために、そうした概念の提出が必要だという理由もある。

このような、平面、時間の複数性とそこで表象される情動及びその組織化の問題を考える際、一九世紀から二〇世紀の美術史への参照は欠かせない。

「鬚」の問題との関連では、小林康夫が、セザンヌ絵画の「奥行き」「布（の鬚）」の問題に触れながら、「人間の精神にとつては立体よりも面の方がはるかに大きい」という「平面絵画の終わりなさ」を指摘している<sup>(2)</sup>。

林道郎はマラルメやランボーを補助線としながら、セザンヌの絵画に「感覚の一種の暴風状態」「表象そのものが台無しになるような根源的な不安」を見ている<sup>(3)</sup>。

丹生谷貴志はストローブ・ユイレの映画『セザンヌ』に触発されながら、セザンヌに「対象の表象へとはじけ飛び、同時に何者かが主体の表層へとはじけ飛ぶ」「すべてがあらゆる場所に直立し、あるいは分散する」「主体——人間が砕け散り、その肉片の皮膜がびったりと事物の表層に張りついてしまうような場所」を見ている<sup>(4)</sup>。

そしてジョナサン・クレーリーはドゥルーズの映画論を援用しながらセザンヌの絵画と映画が「たがいに作用、反作用を行う変数要素の中心なき総体」という点で共通しており、「未聞の創造様態」「可能な未来世界を「先取りする啓発」をセザンヌに読むことができるとする<sup>(5)</sup>。

ここからわかることは、先に拙稿のサブカルチャー論で提出し

たような論点が、すでに十九世紀のセザンヌの時点で問題として浮上していたことである。

さらに、そうした「根源的な不安」が、もし三・一一以後のわれわれにも起こっているとすれば、「地獄の釜の蓋」が開いた、「何しろずっと揺れていたんだから、何十年も」<sup>(6)</sup>だとするならば、いかに情動の再表象化、再組織化をするか、「可能な未来世界を「先取りする啓発」をどのように見出すかが現在改めて問われる必要がある。

松浦寿夫はジル・ドゥルーズの『ミル・プラトー』および『感覚の論理』のフランシス・ベーコン論に、マイケル・フリードのポロック論の影響を認めつつ、次のように述べている。

「ドゥルーズの思考にもっとも強い作用をもたらしたのは、おそらく今回訳出した（マイケル・フリード「ジャクソン・ポロック」——引用者注）ポロックに関する記述の部分であったと断言してもかまわないだろう。」<sup>(7)</sup>

フリードがその論文で提起したのは「従来の再現的／非再現的という対立関係に図像的／非図像的という対立項を導入すること」であり、これは、「図像化の拒否によって成立する様式（「オール・オーヴァー」と呼ばれる「図と地という二つの領域への分離が成立しないような空間」「興行きの発生を可能にする要素を描いた画面」——引用者注）の文脈の内部で図像化を実現する」ポロックの「不可能な企て」を明らかにするものである<sup>(8)</sup>。

松浦はドゥルーズのベーコン論『感覚の論理』をこうしたフリードのポロック論のさらなる展開としてとらえている。

具体的に「感覚の論理」の記述にあたるのであれば、ドウルーズは近代絵画の「ダイアグラム」<sup>(10)</sup>——「一種の混沌であり、破局」であり、「非理性的で、無意志的で、偶発的であり、自在で、偶然」であり、また「秩序やリズムの芽生え」でもある<sup>(11)</sup>——に近代絵画が三つの方策によって対処したとする。

一つ目はカンディンスキーらによるデジタルなコード化による抽象の道であり、これには知覚形式「視覚的 *optique*」に対応する<sup>(12)</sup>。

二つ目はポロックらによるアンフォルメルな絵画であり、「ダイアグラムは画面全体と渾然一体となる」「線は或る一点と他の一点を結ぶのではなく、点と点の間を通過し、絶えず方向を変え、途方もない力を獲得し、全画面に等しいものとなる。」これには、視覚形式「触覚的 *tactile*」が対応する<sup>(13)</sup>。

そして三つ目が、ペーコン（もしくはセザンヌ）の取った方策であり、それは図像 (*figure*) の救済である。具体的には「面」「色彩」「体」の接合によってダイアグラムを「力の作用する場」「膨張と緊縮という二重の動き」へと変え、「さまざまな行為の可能性を明確にする」。これには知覚形式「*haptique* 視触覚的」が対応する<sup>(14)</sup>。

「あらゆる象形的所与が消え去るべきなのではない。そして中でも新しい象形化、形体 (*figure*) の象形化は、ダイアグラムから出で立ち、感覚的作用を明白で、明確なものにしなければならぬ。」<sup>(15)</sup>

このドウルーズの見解を受けて、松浦は、ペーコンと同様の試みをセザンヌに見ようとする<sup>(16)</sup>。「(モネの) 画面が離散的な筆触の集積の場と化してしまい、そこに何らかの図像の出現が目撃で

きなくなる事態、いわば十九世紀末のオール・オーヴァー、絵画空間の崩壊という事態を前にして、セザンヌは輪郭線の体系に回歸することなく、図像の出現可能性を不断に試みたからだ。」<sup>(17)</sup>

セザンヌの「筆触の可変的な接合可能性」<sup>(18)</sup>を、松浦は小林康夫との対談の中で「ほとんど倫理と言つてもいいと思うものかによ」る「筆触の接合の可能性」と言い換え、「無秩序的に開始されたストライキのさ中でも、散発的に集まった群衆が革命的な結果を自発的に行いうる可能性と同等に語りうる倫理」へと結び付け、「形象が、いわば倫理的な組織として出現する」<sup>(19)</sup>可能性をも語る。これは「都市のストライキ状態とセザンヌとを、同時に語りうるディスクール」が必要であるという認識に基づき、實際松浦は十九世紀のマラルメにそうした批評の契機を見出している<sup>(20)</sup>。

この「筆触の可変的な接合可能性」は、同一平面上での複数の時間の接合、ジョルジュ・ディディューベルマンがアナクロニズムと呼ぶ問題系へともつながっている<sup>(21)</sup>。

岡崎乾二郎は、パウル・クレールの作品にそうした複数の時間の接合を見、そのような接合は、「時間や空間という秩序、連続性、パラダイムが断ち切られる経験、がこの時代にあった」からだとして、接合を可能にした条件をカール・シュミットの例外状態に見出している<sup>(22)</sup>。

これは「当時のベンヤミンやシュミットにとってコラージュは権力の問題でしょう。権力というのは無関係な、本来繋がらないものを無理やり接合させてしまうという異常事態の行使ですからね」<sup>(23)</sup>という鋭い権力観に裏打ちされている。

権力の側がすでにこうした「接合」を統合の戦略として用いて

いる、だからこそ「形象がいわば倫理的な組織として出現する」ことが必要——カラーージュを駆使する現在の権力に対抗するために——なのであり、またさらに言うならば、「図像化の拒否の文脈の内部で図像化を実現すること」とは、すべてが平板化して歴史の厚みと襞を失い、また他者との遭遇と共生の契機が失われた現代の社会空間での政治的実践のアナロジーとしても捉え直されなければならない。

## 二 「抽象線」と「平滑空間」

### ——ドウルーズ&ガタリ『ミル・プラトー』再読——

前節でみたように、形象の消滅と出現、線分の切断と接合をめぐる議論が、けつして権力や政治と無縁でないことは、ドウルーズがフェリックス・ガタリとともに描いた『ミル・プラトー』が、それ自体政治的な書物でもあることを想起すればいいだろう。<sup>(24)</sup>

『ミル・プラトー』の第十章「強度になること、動物になること、知覚しえぬものになること」では先に見たフリードのテクストを引きながら、「表象機能を失っているのみならず、特定の形態を限る機能もすっかり失っているからだ」「画家は事物を描くのではなく、事物と事物の間を描くのだ」とし<sup>(25)</sup>、十四章「条理空間と平滑空間」では、「外も内もなく、形も輪郭もなく、始まりも終わりもない、一つのたえまない変化のように生き生きとした変幻自在のこんな線」である「抽象線」が、「平滑空間を描く」とされる。<sup>(26)</sup>

「方向を変える一つの線、いかなる輪郭も引かず、いかなる形

を限定することも」<sup>(27)</sup> ないこの「抽象線」は、「条理空間と平滑空間」の注三五で触れられるように、フリードのテクストに触発されたものである。この「抽象線」は先に見た抽象絵画の二つ目の方策、「線は或る一点と他の一点を結ぶのではなく、点と点の間を通過し、絶えず方向を変え、途方もない力を獲得し、全画面に等しいものとなる」と緩やかに対応しているが、さらにその先が、「新しい象形化、形体 (figure) の象形化」がなければならぬ。そうでなければ、全てがダイアグラムの混沌と破局の中に、「オール・オーヴァー」の画面の中に埋没し、ドウルーズのいう「個体化の様態」が出現しないからだ。

『ミル・プラトー』では「人称や主体、あるいは事物や実体の個体化とは全く違った個体化の様態」を「此性」と、そしてそれが成立する「情動と局所的運動、そして微分的な速度しかない」平面を「存立平面」と呼ぶ。<sup>(28)</sup>

「(此性) は点ではなく、(線) のみで成り立つ。(此性) はリズムなのである。」<sup>(29)</sup>

この(線)はフリードがポロックに見出し、またドウルーズがベーコンに見出した「方向を変える一つの線、いかなる輪郭も引かず、いかなる形を限定することも」ない「平滑空間の情動」である「抽象線」<sup>(30)</sup> のことだが、興味深いのは、これが速さと遅さを同時に表象するものとしてとらえられていることである。

「固定とは、そこにおいてただひたすら相対的な速さと遅さだけが描かれるような、運動にも静止にも等しく当てはまる絶対の状態なのである。」<sup>(31)</sup>

さらに、『ミル・プラトー』では、ニーチェやサロートのプル

ースト理解にならつて、エクリチュールのプランを「速さと遅さが問われている」「微粒子の間には運動と静止の、速さと遅さの、そして流動的情動の關係だけをとどめる、全く異質なプラン」として提出している。<sup>(32)</sup>

私は田辺元と横光利一を論じた拙稿でこのように述べた。

「こうした（横光の——引用者注）文体の実験は、「それ自体無でなければならぬ」「全く厚さのない絶対に鋭利なる刃」で切断することで空間に渦や襞を生成させ、「運動を否定し消滅せしめるのも運動である」という意味に於て運動の消滅は却て運動の生起に外ならない」のだという田辺の論理と同等のものを文体のレベルで実現しようとしたものに他ならない。つまり身体・心理・集団・時間の運動性をその消滅と生起、高速度運動と遅延・停滞が同時におこるものとして記述することである。「いわば「無のナイフ」で切断された複数の界面と空隙が、集中と拡散、切断と縫合、加速と遅延を繰り返しながら生成変化していくようなものとして横光の作品の人物造形と風景描写を捉えていくことである」。<sup>(33)</sup>

先の拙稿で述べたような、「身体・心理・集団・時間の運動性をその消滅と生起、高速度運動と遅延・停滞が同時におこるもの」「複数の界面と空隙が、集中と拡散、切断と縫合、加速と遅延を繰り返しながら生成変化していくようなもの」とは、すなわち「平滑空間」のことに他ならない。田辺と横光のテクストにその萌芽がみられる、「抽象線」と「襞」「渦」が織りなす「平滑空間」を、三・一以後の世界を描き出すものとしてもう一度構想しなおすが、必要とされる。<sup>(34)</sup>

また、『ミル・プラトー』ではリーグル、ヴォリンガーによりながら原始芸術における「装飾的な抽象線と動物的モチーフ」に「抽象作用にこそよく結びつく」「物質の緩やかさや重さと、線に属していてもはや精神的なものでしかない極限の速さとを結合しうる」<sup>(35)</sup>とも述べられる。

拙稿（柳瀬二〇一二）で菅原潤の提言をもとに、（数万年前の人類の営為を伝えるものがラスコーの壁画しかないように放射能の半減期がすべて終了する一〇万年後の生命体に原発事故の記憶を伝えうるのは神話的形象しかありえない）とし、東浩紀や宇野邦一の議論を用いて、「表象不可能と新たな時間性を包括したエクリチュール」の模索を行ったが、『ミル・プラトー』のこの「装飾的な抽象線と動物的モチーフ」の記述はそうした「神話的形象」<sup>(36)</sup> Ⅱ「表象不可能と新たな時間性を包括したエクリチュール」の具体化にヒントを与えてくれるだろう。

これまでみたような「表象不可能と新たな時間性を包括したエクリチュール」の模索の試みは、現在の「資本主義が比類のない完璧さに到達させた条理化の果てで、流動する資本が、人間の運命を左右することになる一種の平滑空間を、もう一度必然的に想像し構築しているかのよう」な、「資本主義の、補充的でありながら支配的でもあるレベルでは、新しい平滑空間が産出され、そこでは、もはや人間という労働の要素ではなく機械状の構成要素に基づく資本が「絶対」速度に達している」<sup>(37)</sup> 状態（これはもちろん、あらゆるものを平板にコラージュ・接合させる権力の様態と対応している）に抗するために必要なものである。<sup>(38)</sup>

このような、権力と資本が一つの新しい平滑空間として既に存在している状態では、文化的表象もまたすべてが高速化し平板化して歴史の厚みと襞が失われる。それに抗するためには(遅さも含めた<sup>(39)</sup>)複数の時間の声を「いわば倫理的な組織として出現させる」ことが必要なのである。

### 三 空隙に響く死者と生者たちの声

——ベケット研究の〈空隙〉に——

原爆文学・原爆表象において重要となるのは死者と生者の声の表象の問題である。原爆文学研究においては、この問題に關して、すでにJ・W・トリートや川口隆行の優れた研究があるが、原爆表象においては、もう一つ別の問いを問わねばならない<sup>(40)</sup>。それは、死者と生者を分けるその境が誰にもわからない状況下で複数の声の重なりを語らねばならないということである<sup>(41)</sup>。

「原爆事故後の世界では、その影響が数万年単位で続き、(誰が死者に、誰が生者に、あるいは被害者に加害者に、さらには戦犯になるのがわからない)」。こうした時間認識の中で喪の作業を行うことは、つまり数万年単位で進行する時間すべての喪を行い、その中で生者と死者を分離することは(そもそも誰が生まれ誰が死ぬかが分からないのだから)誰にもできないのである。(中略)ここでは(いつ死ぬかもしれない)生者がまだ見ぬ(生まれていない)生者や死者を代行し、追悼するという不気味な事態が発生するのである。<sup>(42)</sup>

この主題に大きな示唆を与えてくれるのが、サミュエル・ベケ

ットのテクストと近年のベケット研究である。以前ドウルーズのベケット論を視座として、「消尽」の問題について論じたが、ベケットのテクストはそれ以外にも多くの示唆を与えてくれる。

宇野邦一はベケットの作品における「声と、発生の主体が分離する」という状況<sup>(43)</sup>について、ベケットがさまざまなものの「あいだを徹底的に分離し、引き裂き、そのあいだに穴をあけようとした」「それだけでなく、そのあいだにあらわれる何かを知覚し、思考しようとした」<sup>(44)</sup>のだと述べ、さらに次のように論じている。

「すでに初期の作品(『並みには勝る女たちの夢』)に、「裂開の句読点」というような驚くべき表現が見えるのである。もし裂開がただ闇や空虚を示すなら、このような分離は懷疑や否定の所作にとどまる。それはかぎりなく闇や空虚に似ているが、そこにかすかな「句読点」を刻むことよって知覚されるものがある。あるいは言葉や思考それ自体よりも、それらの句読点に似た間隙そのものが、別の知覚の対象になる。」<sup>(44)</sup>

拙稿(柳瀬二〇一一 柳瀬二〇一二)で論じてきた「空隙」の問題が、ここでは、裂開、空隙を知覚し読解する可能性として語られている<sup>(45)</sup>。

「空隙」とは、田中純がこのように語るものである。

「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、日々にのごとく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。<sup>(46)</sup>

「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。」<sup>(47)</sup>

拙稿(柳瀬二〇二二)では、ドウルーズがそのベケット論「消尽したもの」で提出した「言語Ⅲ」、「列挙可能で組み合わせ可能な言語にも、それを発する声にも結び付けることのない言語Ⅲ」、「たえまなく移動する内在的限界に、間隙、穴、または亀裂に、言語活動を結びつける」<sup>(48)</sup>「途方もない潜在的なエネルギーを内蔵し、散逸しながらそのエネルギーを爆発させる」<sup>(48)</sup>「言語を「過去と未来の声を多層的に響かせるものとしてとらえる」<sup>(49)</sup>「必要性について論じたが、宇野は、ベケットの「奇妙な(未生)の概念」に「科学的な知」に対する「実践的」立場を見、さらに次のように述べる。

「声と図像は、こんなふうな文字において出会い、単位化され、線形化する以外にも、別の出会いを実現しうるのではないか。文字においてはあたかも声が図像の器官となり、図像が声の器官になつてしまったかのようである。そこで声と図像の、音声とイメージの、聴覚と視覚の一致や結合を解体し、再構成するという果てしない仕事を試みられることになる。」<sup>(50)</sup>

宇野はベケットの『伴侶』を「声の虚構を解体」する作品とみ

なし、そこに「(未生)の声」「死者の声」を聞き取ったうえで、こうした「声の探求」に、ベンヤミンの「複製技術時代の芸術」と同様の問いを見出す。いわば「知覚しながら、知覚をたえず解体しては統合する人間の歴史」の探求、「いたるところに(未生)の分子をさぐるという課題」を見るのである。<sup>(51)</sup>

宇野はさらに、ここにジュネのジャコモッテイ論での「イメージを貫通するイメージ以前の力のドラマ」、いわばジャコモッテイの描線に「死者たちの住む太古の夜」を読む視座を、さらにはエプスタンの映画論の「映画によってほとんど人間以前、物質以前の振動を表現しようとした」<sup>(52)</sup>「発想とアントナン・アルトールの「神経的な秩序に属する情動的な感情」「事物の背後に隠れているもの、不透明な緩慢な出会い、精神の奥底でうごめいているもの、おしつぶされ、踏みつけられ、ゆるめられた、あるいは厚ぼつたいイメージ」をも同時に重ね合わせていく。<sup>(52)</sup>

こうした宇野の試みには、いうまでもなくドウルーズの思考が反響している<sup>(53)</sup>が、本稿の論旨に接続して、さらにこの試みを推し進めてみる事ができるだろう。

つまり、さきにもた『ミル・プラトー』の「平滑空間」を、「空隙」<sup>(54)</sup>「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」としてとらえ、さらにそこに、「いまだ生まれていない」者たちの声、「人間以前、物質以前の振動」「情動的な感情」ではないような「(未生)の声」「死者の声」を聞き取り、それらの声を「形象として出現」させ、さらに「形象がいわば倫理的な組織として出現する」可能性を探ること、そうすることで「未

聞の創造様態」「可能な未来世界を「先取りする啓発」を生み出すことである。

#### 四三・一一以後の文学を読む

——高橋源一郎『恋する原発』『さよならクリストファー・ロビン』——

ここで三・一一以後の日本の文学作品について、以上の理論的補助線に基づいて読解を試みたい。今取り上げるのは高橋源一郎の『恋する原発』『ダウントウンへ繰り出そう』（『さよならクリストファー・ロビン』所収）である。

『恋する原発』の『震災文学論』の中で論じられた川上弘美『神様 2011』について、高橋は『非常時のことば』のなかで、次のように分析している。<sup>(54)</sup>

高橋は、一九九三年に川上が書いた『神様』を十八年後にリメイクし、かつ二つのテクストを同時に発表した試みを、「一つの場所に、二つの世界が、同時に存在している様子」を描こうとしたものであり、そこにあるのは「精妙な世界、揺らいでいる世界、あるかなきかの世界、乱暴に触れるとたちまち消えてしまう淡い世界」だとする。そこは「どこにも子供がいない。」「子供がいない世界は、未来のない世界だ。」その世界は「一つの世界だけを見ていながら、同時に、その世界に重なるように、震えて、微かに存在しているもう一つの世界」であり、そうした世界を読み、また描くことが三・一一以後の文学に必要とされるのである。<sup>(55)</sup>

『震災文学論』では、「子供がいない世界＝未来のない世界」

は次のように語られる。

「わたしは、防護服の男たちの背後で、亡霊のように語りかけてくる、その「子供」たちを、「未来の死者」として読んだ。それは、「あの日」がもたらすものが、それから遙か先に、殺してしまふ「子供」たち、あるいは、生まれることができない「子供」たちであるように、わたしには思えた。」<sup>(56)</sup>

「この小説では、まだ生まれていない子供たちが「追悼」されている。まだ生まれていない子供たちも、わたしたちの共同体の重要な成員なのだ。」<sup>(57)</sup>

この論点は先に見た「(いつ死ぬかもしれない)生者がまだ見ぬ(生まれていない)生者や死者を代行し、追悼するという不気味な事態」のもとで「死者と生者を分けるその境が誰にもわからない状況下で複数の声の重なりを語らねばならない」という論点と同様のものであり、本稿での論点により高橋の作品をふくむ三・一一以後の小説を読解することの意義はここにある。

高橋はこのように述べている。  
「死者」はどこにいるのか。彼らは「足下」の大地に、眠っている。そして「私たち」は、その「死者」の眠る大地に「根を張る」必要があるのだ、と」<sup>(58)</sup>

『恋する原発』では、『震災文学論』の形で書かれた「死者の声との共生」について、高橋が具体的な作品の形で描いているものがある。それが「ダウントウンへ繰り出そう」<sup>(59)</sup>である。

この作品では、「死んだ人が」「みんなの前に現れた」という設定がなされている。それを告げると思われるのは「とんとんとん



とんとんとんとん」(二五七頁)というドアの音である。家族皆がそれぞれの思い出を語った挿話のあと、唐突に「ごめん。ぼくはウソをついた。どこまでがウソなのかも言えないけど。」(二六一頁)という文が挟まれる。この言明は、「死んだ人の声は、こんな風じゃない。こんな風じゃ……もつと……違うんだ。」(二六九頁)「生きている人たちは、実際に耳にしたものとは別のお話を聞き取ったんじゃないだろうか」(二七三頁)といったかたちで変奏され続け、こうした絶えざる介入と中断で、この小説の語りは複雑化している。

これらの言明は「死んだひとたちとの間に起こったこと」「それらの一切合切をそのことが起こった事実のままでは伝ええない」「ことにした」「簡単にいうと、ウソをつく、ということなんだけどね。」(一六三頁) という言明と対応をしている。これは死者との共生、断絶をそのままでは伝えきれない、表象できないという残酷な事実の確認であり、また、小説の言葉は決して物事を再現できないという古典的な文学観の改めての表明でもあり、また、「私は嘘をついている」という「嘘つきのパラドックス」(小説の言語の機能としてはこれは太宰治流のメタフィクションと同様である<sup>(60)</sup>)の言明でもある。さらには、これは「しゃべれない子と遊ぶのは、退屈だった(だからその子にさよならを言った)」という「パパ」の痛切な思い出(一六〇頁)とも重なっている。

『非常時のことば』では、このような小説の言葉において「嘘をつくこと」が必然的に伴う理由を「すべてを正確に書かなければならないとしたら、困ったことに、ぼくたちは、なにも書けな

い」からだとしている。「だから、ぼくたちは、不必要だと思われることを、どんどん省略する。省略する、ということは、あつたことをなかつたことにしてしまうことだ。」「ウソをつかなければ、文章一つ書くことができない。だから、あらゆる文章は、ほんとうのこと、事実を書いていると主張していても、すべてウソ(フィクション)なのだ。」「たくさんの可能性の中から、たつた一つの「道」を、自分の責任で「選ぶ」こと、それが、「書く」ということの意味だ。だから、ぼくたちは、なにかを書いてしまった瞬間、それ以外の「可能性」をすべて捨ててしまうのである。」「書く」ことは、「生きる」ことに、何より似ているのである。<sup>(61)</sup>」「書く」

ここでの高橋の記述は、二〇世紀文学の歩みを正確になぞっている。拙稿(柳瀬二〇一一)で述べたことを繰り返せばそれは次のような事態である。

「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、偶有性の担保にはかならない。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。」「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——自分の中の自由を表現するという話になっていくのだろうと思います。」<sup>(62)</sup>

二〇世紀文学の歩みが示しているように、複数性をいかに記述するかという問いと、その中で一つを決断し選択するという行為は決して矛盾しない。そしてそれは三・一一以後に小説を書くという行為とも矛盾しないのである。

だからこそ、高橋は先の「書くこと」をめぐる洞察のすぐ後に川上の『神様2011』の分析を書いているのである。

高橋は佐々木敦との『恋する原発』をめぐる対話の中で次のように述べている。(谷川俊太郎の詩とそれを引用した大江健三郎の『万延元年のフットボール』に由来する)「本当のこと」と死者の表象について、高橋は「それに近づくと、絶句して言葉が出てこなくなるもの」たとえば「死体」であるとし、「死者を代弁して死者の真実を告げる」鮎川信夫に代表される「戦後文学の本質的な戒律」を、「死者に対しては何を言ってもいい」という「自由」を毀損していると批判する<sup>(65)</sup>。

「本当のこと」＝死者を語るためには、何を言ってもいい自由が担保されていなければならない。しかし「本当のこと」を語るためには必ず嘘をつかねばならない＝何かを選択して他の可能性を切り捨てねばならない。それはある意味で死者を冒涇することである。

これを裏付けるのは、『非常時のことば』でジャン・ジュネの『シャティエールの四時間』を論じた高橋の文章である<sup>(64)</sup>。

「ジュネは違った。もつとも無残な死者を前にして、美しいことばの布を織りだした。『防災服』(こうすれば他人から後ろ指を指されないだろう、というようなことを、とりあえずすること——引

用者注?)それが、どれほど、死者を愚弄した行いであるかを、ジュネは、本能で知っていたのだ。」<sup>(65)</sup>

死者に対して反論できない言葉＝他人から後ろ指を指されないだろう、というような言葉をささげることが、死者に対する冒涇であり、自由の毀損である。そのため高橋はジュネに倣って、「愚かな文章」「響壁をかうような文章」「考えの足りない文章」それについて「圧倒的な美しさ」をもつ「最高のことばをこそ、手向けべき」だとする<sup>(66)</sup>。

高橋は三・一一以後に「下」にあるもの、「根」をめざすもの、こだまのようにか細いものを表現した文章しか読めなくなったと書く。この「こだまのようにか細いもの」とは、「いまだ生まれていない」者たちの声、「人間以前、物質以前の振動」「情動的な感情」でしかないような(「未生」の声)「死者の声」であるといつてよい。

『恋する原発』には、さまざま「死者」の姿が描かれる。会長の「真ん中の兄貴」(九三頁)であり、「ヤスクニ」に出入り「自由」になったさまざまな国の英霊(二〇八頁)であり、社長がベイルートで見た死体の数々であり(一一四頁)、AVに撮影されたおばあさん(一二六頁)であり、広島で被爆した「おれ」の母の妹(一八五頁)であり、そして「2011年9月11日 フクシマ第一原発前特設会場」に「地球を侵略しに来た宇宙人」である「ジョージ」の「超能力」によって集められた「死者」(二五二―二五三頁)であり<sup>(67)</sup>。

そしてこれらの死者たちの声はさまざまに重ねあわされていく。

最後の「招待され」た死者による野外SEXの場面はその前の「ヤスクニ」に出入り「自由」になったさまざまな国の英霊と対応し、また「死に神」に対して「一度も眠ることもなく」怒る「おれ」の「母」は、「もうすぐ死ぬことが分かっている病人」の「その全部を、あんたたち（小学一年生——引用者注）に見てほしいのよ」と言い「ムカつくのよ、あんたたち！こんなにされてもどうして怒らないのよ！」と叫ぶ、「福島」の「放射能汚染がひどく、戻れない」ところに住んでいた「ヨシコさん」（一六九—一七一頁）に対応している<sup>(65)</sup>。これは複数の時間の層の重ね合わせであり、それによりそれぞれの声が相対化されると同時に、より巨大な時間の厚みと揺れ戻しの中で、それぞれの感情の重さもまた増幅する<sup>(66)</sup>。

高橋自身が「ミュージカル」<sup>(67)</sup>と呼ぶさまざまな音楽の援用も、疾走感だけではなくそれによる停滞感、ずれの効果を生み出し（各人が文字を読む速度と頭の中にある曲の演奏の速度が一致することはない）、結果、そこには「声と、発生の主体が分離するという状況」が、「あいだを徹底的に分離し、引き裂き、そのあいだに穴をあけようとした」効果が、発生する。それこそが高橋の「チャーミングな異化効果」<sup>(72)</sup>であろう。

これらの死者をAV撮影に結び付け、「愚かな文章」「贅躰をかうような文章」「考えの足りない文章」で『恋する原発』は書き続けるのである。

では「いまだ生まれていないもの」はどこで描かれるのだろうか。

『恋する原発』は、作品自体が、宙吊りの作品であり、これか

ら作られるであろうAVの「メイキング」を延々と描写しながら同時に批評するというメタフィクション的な構成となっている。それは各章に「メイキング」というキャプションがつき、結末部が「つていうのはどう？／その案、却下。／なんで！／そんなのAVじゃないからだよ！」と書かれていることからわかる<sup>(73)</sup>。つまり、作中で言及され、描写されている「チャリティーAV恋する原発」という作品は、**現実には、出来上がっていないのである。**

すなわち、この「チャリティーAV恋する原発」自体が、「いまだ生まれていない」者たちの声なのだ。この手法は、たえず「ウソ」であることを言明しつづけることで、語られたものとはまた別の「死んだひとの声」を暗示し続ける「ダウンタウンへ繰り出そう」の手法とも共通している。

このような巧妙な構成によつて、「AVチャリティー」の「メイキング」は「一つの世界だけを見ていながら、同時に、その世界に重なるように、震えて、微かに存在しているもう一つの世界」に、そこに描かれるキャラクターは、「遥か先に、殺してしまう」「子供」たち、あるいは、生まれることができない「子供」たち」になりうるのである。

おわりに 高橋作品の〈余白〉Ⅱ〈空隙〉に 「未聞の創造様態」  
にむけて

佐々木と高橋が言うように、『恋する原発』『日本文学盛衰史』には日本のアダルトビデオを純文学の隠喩としてとらえる観点か

ある。それは「ストーリーがあり描写がある。簡単にいうと文学なんです。かつては人気があつたけど消滅寸前。」(高橋)という類似だけでなく、「ほかしとは、簡単にいうと、一番肝心なところが見えないにもかかわらず、むしろそれがあることによつて成立している、というものです。この点が、そのまま日本文学の問題にもなり、日本の問題にも妥当する」(佐々木)という観点である。<sup>(74)</sup>

「ダウンタウンへ繰り出そう」には、五枚の「登場人物たちが真面目にやっているのか、冗談なのか、それとも、誰かの演出でそんな恰好をしているのか」判断できない絵の描写があり、その三枚目の絵の人物は「モザイク」ではなく「様々な色の○で消されている」。さらに、そのあと五枚目の絵が「死んだ人の書いた絵だ」とされ、その直後にそれは「真赤なウソだ」として否定される。そして、死んだ人との性交をめぐる逸話があつたのちに「一度きりの性交。そして、死んだ人は家を出てゆくのである」と書かれる。<sup>(75)</sup>

この作品は、「真面目にやっているのか、冗談なのか、それとも、誰かの演出でそんな恰好をしているのか」わからず、「モザイク」がかけられ、しかも「性交」をひたすら繰り返す『恋する原発』(あるいは日本文学Ⅱアダルトビデオという隠喩によつて成立していたそれまでの高橋作品)へのアンチテーゼに他ならない。つまり、『恋する原発』は、(高橋自身にとつても)いまだ「未聞の創造様態」ではないのである。高橋自身が「アダルトビデオも昭和的なものも戦後的な価値観も、終わっているのかもしれない。終わっているもので終わっているものはかる」と述べているとお

りである。<sup>(76)</sup>

「ダウンタウンへ繰り出そう」は次のように終わっている。

「自分の住んでいるところについての知識が形作る、複雑な細部を持つ正確な地図を超えたところ、自分の国を越えたところ、地図の周りの余白の部分に住んでいたのはほかの者たちだ。」「そしてその地図の周りには余白が広がっている……その「余白」の中に、彼らが住む街、「ダウンタウン」へたどり着く道があるのだ」<sup>(77)</sup>

この「余白」こそが、「句読点に似た間隙そのもの」として、別の知覚の対象にならねばならない。さらに、そこから「未聞の創造様態」が(空虚)に向けて、日々にごとかを送り返そうと試みる営為が、生み出されねばならない。

ではその「余白」はどのように表象され、また知覚されるべきだろうか。

高橋は先の佐々木敦との対話の中でこのように述べている。

「僕は、まだ小説はまだ進化の最初の段階なのではないかとさえ思っています。活字と映像が入り交じる電子書籍の台頭だつて、小説にとつては悪い材料であるわけがない。フィクションと事実がまざり合うように、活字と映像もみんなまざり合えばいい。」<sup>(78)</sup>

この作家としての決意表明に全く異論はない。本稿で議論した方向に従つても、むしろそうなるべきだろう。

しかしながら、クレイリーが映画に先駆すると述べ、また小林康夫が「映像の運動より」セザンヌのほうがはるかに先をいって

いる」と語り、ストロープ＝ユイレの靈感源ともなったゼザンヌ<sup>(80)</sup>、「主体——人間が砕け散り、その肉片の皮膜がびったりと事物の表層に張りついてしまうような場所」（丹生谷）<sup>(81)</sup>を描いたゼザンヌに、はたして高橋の小説は追いついているだろうか。

さらにいえば、三・一―当時のインターネット上での「アスキーアートAA」や「ドラゴンボールAA」の乱舞に、『恋する原発』はその強度で勝っていると言えるだろうか。むしろ、「不謹慎で不快で下劣な」深刻な事態を笑いのめそうとする表象（しかももはやキャラでも人物でもない「線」と「点」である）が事故発生直後にすでにネット上に大量に出現していた、そうした現象を小説が後追いついているとすらいえないだろうか。

これと類似した不満（つまりいまだ小説の枠にとらわれ、先行の他ジャンルの表象の後追いにすらなっていないのではないかという不満）を二人の批評家がすでに表明していることを記しておくべきだろう。

陣野俊史は『世界史の中のフクシマ』において古川日出男の『馬たちよ、それでも光は無垢で』と川上の『神様2011』を「二人の小説家は、小説と小説ならざるもの間に挟まっている。その居心地の悪さを実感している。思いのまま、いま小説を書けば、小説は小説ならざるものとの往還の中にか姿を見せないからだ」と評しつつ、高橋の『お伽草紙』を「小説になりすぎている」と批判している<sup>(82)</sup>。

さらに、大澤信亮の「出日本記」では、やはり古川の『馬たちよ、それでも光は無垢で』と高橋の『恋する原発』を「切迫から

書かれていると私が感じた小説は、この二作だけだった」としたうえで、高橋作品について「笑えない現実を無理に笑おうとするのも不自由」<sup>(83)</sup>であり、「ジャンルとしての批評に閉じられないもの」がどこまで描かれているのかという問いを発している<sup>(84)</sup>。

そして、本稿の議論に即して言うならば、哲学書でありながら、現代音楽や抽象絵画、資本主義の原理や遊牧民の思考にまで及んだ『ミル・プラトー』の速度と密度に『恋する原発』はどこまで迫りえ、そこで提出された「装飾的な抽象線（逃走線）」と動物的モチーフ<sup>(85)</sup>＝「未来への象形文字」に類するものを表象しえているだろうかと問うことは許されよう。

そのような問いを立てる理由は、つまり、「死者の声」が、その憎悪が、憤怒が、悲嘆が、登場人物やアニメのキャラクターの表象に回収されるとは限らず<sup>(86)</sup>、また「いまだ生まれていないもの」が（人の象形（Image）をして）われわれの前に姿を現すとはかぎらないからである（人間以前、物質以前の振動）。鶴飼哲がたとえば「来るべき死者たちの都市はもはや人間の死者たちだけのものでさえないだろう」<sup>(86)</sup>と述べたようにである。

「人間以前、物質以前の振動」をどのようにして「抽象線」として記述し、さらに「再形象化」「再接合」するのか、そこでこそまさに「倫理」が問われねばならないのだ<sup>(87)</sup>。

高橋の言う「余白」、「死者たちの住むダウンタウン」は、いまだ十全に語られていない。そのため「装飾的な抽象線（逃走線）」が、「未来への象形文字」、そしてそれらの「倫理的な組織化と再

接合」の可能性が模索されねばならない。

そのとき、『ミル・プラトー』の次の一節がよりリアルなものとして実感されるだろう。

「少なくともきみたちには、そうした個体化を手に入れる可能性はあるし、また実際に手に入れることができるはずなのだ。」<sup>(88)</sup>

〔二〇一三・一〇・七 於 台湾〕

〔やなせよしはる 静宜大学〕

## 注

- 1 (柳瀬二〇一一) —— 拙稿「過視的な終末あるいは襲のなかの偶有」(『原爆文学研究』一〇・二〇一一・一二)。(柳瀬二〇一二) —— 柳瀬善治「消尽の果ての未来あるいは襲としてのエクリチユー ル——三・一一以後の原爆文学と原発表象をめぐる理論的覚書——」(『原爆文学研究』一一・二〇一二・一二)。
- 2 松浦寿夫・小林康夫「セザンヌ・サントネル・ストライキ」(『ユリイカ』一九九六・九・一三五頁)。これは、セザンヌ↓奥行きのない「オール・オーバー」な抽象絵画へという美術史の通説への反論として提出されている解釈である。小林はこうしたセザンヌの企て(形象と事物、平面と奥行きが同時に出現する複数性を可能にする筆致)を継承する作家としてマティスとデュシャンを例に挙げている。一三一頁。
- 3 林道郎・松浦寿夫「絵筆の一振り…セザンヌとともに考えるため」に(『ユリイカ』二〇一一・四)。
- 4 丹生谷貴志「茫然自失の中で問うこと」(『ユリイカ』一九九六・九・一六五頁)。
- 5 ジョナサン・クレリー『知覚と宙吊り』(平凡社 二〇〇五・三二一、三三四頁)。
- 6 高橋源一郎『恋する原発』(二〇一一 講談社 九四―九五頁)。
- 7 松浦寿夫による「フリード論文 訳者解説」(『art trace press』01 二〇一一 八八頁)。「フリード論文の初出は Michael Fried Jackson pollock Artforum 4 no1 (September 1965)。」
- 8 林道郎・松浦寿夫「唯一にして多数のポロック」(『art trace press』01 二〇一一 五一―六頁)。
- 9 松浦前掲論文八七―八九頁。
- 10 「diagram」は山縣照による邦訳では「標識図」の訳語があてられているが、ここでは松浦による「ダイアグラム」の訳語を使用する。
- 11 ジル・ドゥルーズ『感覚の論理』(法政大学出版局 二〇〇四 九四、九六頁)。
- 12 『感覚の論理』九七頁。
- 13 『感覚の論理』九八頁。
- 14 『感覚の論理』一一一―一三頁。「haptique」について、山縣照による邦訳では「触感的」の訳語があてられているが、ここでは松浦による「視触感的」の訳語を使用する。ドゥルーズの『感覚の論理』の「haptique」について、松浦前掲論文、太田純貴「haptiqueとは何か…『感覚の論理』を中心としたドゥルーズの感覚論」(『美学』五九(一)二〇〇八・六)。
- 15 『感覚の論理』一〇二―一〇三頁。ドゥルーズは『フリーコー』の

- なかで、フーコーの『ダイアグラム』の発想——「非言說的編成」  
 Ⅱ感性と「言說的編成」Ⅱ悟性と橋渡し——をカントの図式論と同類だとしている。『フーコー』（河出書房新社 一九八七 一二九頁）、またこの点を明快に述べた国分功一郎『ドゥルーズの哲学原理』（岩波書店 二〇一三 二〇一頁）。図式論とイマージュの問題について拙稿「複数・可塑性・倫理——表象不可能性とイマージュを巡るノート2——」（『PROBLEMATIQUE』第七号 二〇〇六）、田辺哲学との関係について拙稿「種の理論・力学的空間・未来への象形文字——田辺哲学から横光利一へ——」（『近代文学試論』第五〇号 二〇一一・一二）。
- 16 ドゥルーズもベーコンの企てに先駆する例としてゼザンヌをあげている。『感覚の論理』一——一三頁。
- 17 松浦前掲論文八八頁。また、ドゥルーズのライブニッツ論『襞』に「襞で布を覆い尽くそうとするこの野望は、現代芸術において再発見されることになる。つまり全面的 (all-over) 襞である」（河出書房新社 一九九八 二二二頁）との記述がある。
- 18 松浦前掲論文八九頁。
- 19 松浦寿夫・小林前掲対談一一二——一四、一二八頁。
- 20 松浦・小林前掲対談一一二頁。
- 21 この点について（柳瀬二〇二二）参照。
- 22 岡崎乾二郎・松浦寿夫「シンプトムは作品足りうるか——切断の闘争線をめぐって——」（『ユリイカ』二〇一一・四 七八頁）。
- 23 岡崎・松浦前掲対談八七頁。
- 24 ドゥルーズ哲学の政治性およびガタリとの関係について前掲国分功一郎『ドゥルーズの哲学原理』。ダイアグラムとフーコーの権力論、知の考古学との関係について同書第V章「欲望と権力」、ドゥルーズ『フーコー』（河出書房新社 一九八七）。
- 25 ジル・ドゥルーズ&フェリックス・ガタリ『ミル・プラトー』（河出書房新社 一九九四 三四二頁）。この点は、松浦前掲論文に指摘がある。
- 26 ドゥルーズ・ガタリ前掲書五五四頁。
- 27 ドゥルーズ・ガタリ前掲書五五五頁。
- 28 ドゥルーズ・ガタリ前掲書三〇〇頁。
- 29 ドゥルーズ・ガタリ前掲書三〇三頁。
- 30 ドゥルーズ・ガタリ前掲書五五五頁。なお、同書で「平滑空間」「抽象線」は「把握的 (haptique) と結び付けられている。
- 31 ドゥルーズ・ガタリ前掲書三〇七頁。
- 32 ドゥルーズ・ガタリ前掲書三〇八、三二〇頁。
- 33 拙稿「表象の危機から未来への開口部へ——田辺元と横光利一の交錯点——」（『戦間期東アジアの日本語文学（アジア遊学一六七）』勉誠出版 二〇二二）。
- 34 この観点から、弁証法に対する対応では全く正反対の理論的立場に立っているはずの田辺とドゥルーズとを接合させることも可能である。田辺とドゥルーズの概念装置の類縁性については合田正人「近迫と渦流——田辺元・ハイデッガー対決が今私たちに突きつけているもの——」（『思想』二〇二二・二）、中沢新一『フィロソフィア・ヤポニカ』（集英社 二〇〇一）。
- 35 ドゥルーズ・ガタリ前掲書五五五頁。
- 36 こうした「未来への象形文字」の発想はすでに原発推進派からも提出されている。マイケル・マドセン『100000年後の安全』（かんき

出版 二〇一）。

37 ドウルーズ・ガタリ前掲書五四八頁。

38 クレーリー前掲書にも「先カンブリア的な不定形についての彼（セザンヌ——引用者注）の鮮明なイメージは、実のところ、資本主義の脱領土化のプロセスと、その知覚革新の急務に、また、この流れと適合する根こそぎにされた「定位不能」の主体にも呼応している」（二三三頁）との指摘がある。

39 この「遅さ」は、次のような事態にかかわる。「三・一一以後に顕在化した悟性の演算速度を超える巨大であると同時に微細な複数の時間性（放射能核種の半減期が数万年単位であり、「人間の歴史認識能力を超えてしまっている」ことによる——引用者注）の問題は、いわば東が提出した「複数の速度の衝突」「普通より極端に遅い回路」の課題が極限的なかたちであらゆる人間に課せられたのだといえる」（柳瀬 二〇一二 五七頁）。

40 ジョン・W・トリート『グラウンドゼロを書く』（法政大学出版社 二〇一〇）の、殊にヘイドン・ホワイトによりながら「文字的なものと像的なものとの間の、また、主観性と客観性の間」を描く「ポスト唐殺的な観点」（二〇七頁）を論じた第二章。川口隆行『原爆文学という問題領域』（創言社 二〇〇八）、殊に第四章「被害と加害のディスクール」。

41 ただ、この問題は川口の言う「被害と加害のディスクール」のなかにすでに胚胎していると言えなくもない。

42 （柳瀬二〇一二 五〇頁）を参照。

43 宇野邦一『映像身体論』（みすず書房 二〇〇八 一七七一—一七八頁）。

44 宇野前掲書一七八—一七九頁。

45 ベケットのテクストの「裂開」の問題については、藤原曜「ひび割れた声、開かれた瞳」（『サミュエル・ベケット！——これからの批評——』水声社 二〇一二）

46 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 二〇〇〇 一一〇頁）。

47 田中前掲書一二二頁。

48 ジル・ドウルーズ「消尽したもの」（白水社 一九九四 二二頁）。

なお、松本潤一郎はこの点について、以下のように述べている。「ベケット論で言っているイメージとは、発生した途端に消えていくものですが、それは無限速度のことでしょう。そういった音声でも映像でもないような、常に自らの限界と、それに固有の外へ、思考を触発する兆候を捉えようとしていたし、その途中で映画から大きな触発を得たのでしょう。」（宇野邦一・松本潤一郎「映像・脳・言語」『現代思想 特集 ドウルーズ』二〇〇八・二二—五一頁）。

49 なお、ドウルーズの見解を踏まえたいうえでベケットのテクストに別の理解を施したものとして菊池慶子「同伴するために」『伴侶』におけるイメージの創造と境界の感覚」（前掲『サミュエル・ベケット！——これからの批評——』）。

50 宇野前掲書一八一頁。

51 宇野前掲書一八三—一八四頁。メディア状況とのかかわりでベケットを読む試みとしては、ロザリンド・クラウスやマーガレット・オリンの写真論をふまえてベケットの「痕跡としての身体」を論じた久米宗隆「起源なき痕跡としての身体」、ジョイス、キットラー、ペンヤミンを参照しながら『オハイオ即興劇』の多層的な声の記述



と上演を論じた岡室美奈子「霊媒ベケット 蓄音機としての『オハ  
イオ即興劇』と『ユリシイズ』」（両者とも前掲『サミュエル・ベケ  
ット！——これからの批評——』）、ベケットとテクノロジー全般と  
の関係論じた田尻芳樹『ベケットとその仲間たち』（論創社 二〇  
〇九）。

52 宇野前掲書二一八—二一九頁。また、ベケットとドウルーズ『フ  
ーコー』への言及を含んだ田崎英明『ジェンダー・セクシユアリテ  
ィ』（岩波書店 二〇〇〇）。

53 宇野自身の以下のコメントを参照。「ライブニッツとジュネは「嬖」  
の発見者なのです。嬖とはまさに身振りであり、身体とは無数の嬖  
からなっている。「しかし身体を非身体化するということは、まさ  
に器官なき身体の発想でもあったわけです、やはり器官なき身体  
の一つのヴァリエーションとして「嬖」を捉えることができると思  
います。」（宇野邦一・松本潤一郎前掲対談「映像・脳・言語」五二頁）。

54 なお、高橋と川上の対話「未来の読者へ——「子ども」の小説と  
「原発」の小説を書いて——」（『新潮』二〇二二・七）も参照。

55 高橋源一郎『非常時のことば』（朝日新聞出版 二〇二二 一一六  
—一二五頁）。

56 高橋源一郎『恋する原発』講談社 二〇二二 一一一頁）。

57 高橋源一郎『恋する原発』二二二頁。

58 高橋源一郎『非常時のことば』一八四頁。

59 初出『新潮』二〇一一・一一（『さよならクリストファー・ロビン』  
二〇二二 新潮社 所収）。

60 すでに陣野俊史の指摘にもあるが（『世界史の中のフクシマ』 河  
出ブックス 二〇二二 一一六頁）、三・一一以後の創作活動の中で

明らかに高橋は太宰治を参照している。この点は、「ダウンタウンへ  
繰り出そう」の「とんとんとんとんとんとん」というドアをた  
たく音が、太宰の『トカトントン』（「復興」とそれへのニヒリズム  
というダブルバインド）を意識していると思われること、「ぼく」と  
「パパ」の死後の魂と思惟をめぐる対話が『御伽草子』と題されて  
いることからわかるだろう。さらに、『非常時のことば』では太宰  
の『御伽草子』の語りの戦略が「もつとも、親密な声」「遙か離れた  
ところにいるのに聞こえてくる声」（一七二—一七四頁）であるとす  
ている点も考慮しなければならない。これは「下」にあるもの、「根」  
をめざすもの、こだまのように細かいもの」と対応する。すなわち、  
「いまだ生まれていないもの」へと届く声である。

61 高橋源一郎『非常時のことば』一一三—一一五頁。

62 （柳瀬 二〇一一 五三頁）。

63 高橋源一郎・佐々木敦『恋する原発』——処女作への回帰と小説  
家の本能（『群像』二〇二二・一一 二三八—二二九頁）。

64 ジュネの『シャティエーラの四時間』を『嬖』の論理で読むこと  
について、拙稿（二〇二二）およびそこで言及した宇野邦一『ジャン・  
ジュネ 身振りと内在平面』（以文社 二〇〇四）、李静和『求めの

政治学——言葉・這い舞う島』（岩波書店 二〇〇四）。

65 高橋源一郎『非常時のことば』四九頁。

66 高橋前掲書五六—五七頁。

67 この『ジョージ』は『神様 2011』の「くま」に対応しているだろ  
う。「あの日」以来変わってしまった世界に、あえてとどまろうとす  
る「くま」に。

68 この点について中野和典は「広島平和都市記念碑」の碑文「安ら

かに眠って下さい。過ちは繰り返しませぬから」へのカウンターであるとしている（中野和典「原爆／原発小説」の修辭学」『原爆文学研究』一二・二〇一三・一二）。

69 そして外で撮影していた「おれ」も「放射性物質」が含まれた「雨」にうたれている（『恋する原発』一七二、一八〇頁）。

70 佐々木敦は「しかし、この小説はそうではなくて、『ずっと揺れていた』のだということ、つまり「以前」から「以後」はとつくにであったのだという構えで、過去を引きずり出していく。そこには長い長い時間の流れに通底する「悲惨なもの」に対する繊細な感情がある。」（高橋・佐々木前掲対談二二四頁）と述べている。

71 高橋・佐々木前掲対談二二四頁。

72 高橋・佐々木前掲対談二二五頁。

73 高橋源一郎『恋する原発』二七六頁。

74 高橋・佐々木前掲対談二二二頁。

75 高橋「ダウンタウンへ繰り出そう」（『さよならクリストファー・ロビン』一七四―一七九頁）。

76 高橋・佐々木前掲対談二二二頁。

77 高橋「ダウンタウンへ繰り出そう」（『さよならクリストファー・ロビン』一八一頁）。

78 高橋・佐々木前掲対談二二〇頁。

79 松浦・小林前掲対談一二七頁。なお、セザンヌとデュシャンをつなぐのは「裸体」と「運動」である。同対談一二六一―二七頁。

80 ドウルーズのストローブユイレ評価として、『シネマ2 時間イメージ』（法政大学出版局 二〇〇六 三四八―三五二頁）。同書で「視覚的イメージ」と「言語行為」との新しい関係についてフーコ

ーの例を出しており（三四二頁）、また『フーコー』のなかでも、「視的なもの」と「言表」の切断と結合について、ストローブユイレとマルグリット・デュラスが例として挙げられ、「フーコーは、奇妙にも、現代の映画に非常に近い」（二〇四頁）と述べられている。

ここからドウルーズユイレの権力論を映像と線分、界面と空隙の問題としてとらえなおすことが可能であろうし、またカフカ、セザンヌ、モーゼとアロンを題材としたストローブユイレを三・一以後の「未聞の創造様態」へのヒントとして読み直すこともできるだろう。

81 丹生谷前掲論文二六六頁。

82 陣野俊史前掲『世界史の中のフクシマ』一一六頁。大澤と陣野がともに評価する古川日出男のテクストもまたあらためて論じられねばならないだろう。陣野の前著『戦争へ、文学へ』（集英社 二〇一一）で検証された九・一一以後の新しい戦争を描いた日本の作家たちの仕事とも併せて読まれねばならない。

83 大澤信亮「出日本記」（『新世紀神曲』二〇一三 新潮社 八九頁）。

なお、このテクストは三・一一以後に書かれたものの中でもっとも透徹したものの一つ（フロイトに触発されたモーゼ論と『ミル・プラトー』への言及を含む）であり、高橋が「非常時のことば」の末尾で古市憲寿の一文を引きながら言う「切り離され、孤立しているのは「私」や「僕」だけではない。だからこそ、可能性は残されている。ここにおいて、あなたたちのことを考えている、と伝えることは可能なのだ。たとえ、それが、「こだま」のように、儂いものであったとしても」（二二五頁）という評言は、むしろ大澤信亮やその中で「こだまのように」反響する杉田俊介のテクストにこそふさわし

いと思える。

84 大澤信亮前掲「出日本記」九〇頁。なお、大澤が言う「意図的に笑わせようというのではない。非常に深刻な光景がそのまま、笑いを生むということがありうるのだ。そのような笑いはもしかすると「読まれる」ことを通してしか生じないのではないだろうか」という問いを、それ自体核時代と情報化時代への先駆的な認識によって生まれた三島由紀夫の「二重化のナラティブ」に交錯させることは許されよう。この点について、拙著『三島由紀夫研究——「知的概念的な時代」のザインとゾルレン——』（創言社 二〇一〇）参照。

85 「キャラクター」と「不気味なもの」について、岡崎乾二郎は次のように述べている。「キャラクターとステイクというのは、ロマン主義時代の概念だけど、記号的、符号的な差異に還元できるなら回復可能になって、キャラクターにはならない。どこかで還元できない特殊があって、なおかつそれが表象されているという一種のパラ

ドックスがぎりぎり成立すると、キャラクターとして見える。(略)だからキャラクターという概念と *unheimlich* (不気味さ) というのはセットですよ。」(岡崎・松浦前掲対談『ユリイカ』二〇一一・四)。

86 鶴飼哲「方法としてのノスタルジア」(『建築文化』二〇〇四・一〇)。

87 これは(柳瀬二〇一一)でこのように述べた事態と同一である。「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ったとして、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「壁」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る(柳瀬 二〇一一 五九頁)。

88 ドゥルーズ・ガタリ前掲書三〇二頁。