

現代小説を題材に「核」と「内戦」について考える

—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3—

柳瀬善治

—「可能というのアンフラマンズである。何本もの絵具のチューブが一枚のスーラの絵になっていくのはアンフラマンズの具体例だと言える。」

マルセル・デュシャン「アンフラマンズ・メモ」

—「はるかかなたでは、人類の歴史がはじまって以来すべての死者たちが河となって、ゆるやかにいずこかへと行進をつづけていく。」

伊藤計劃『虐殺器官』

はじめに

本稿では以下のことを論じる。

(1) いとうせいこうの中上健次論「平面のサーガ」を読解し、いとうが中上から継承したもの——時間性を捨象した、平面的分裂としての物語の記述可能性——を理解する。

(2) いとうせいこうのデュシャン論「5note」を、中上の「平面のサーガ」の展開したものであり、いとうの現代小説論

——「時間と空間の無限の分裂」を「同時的な観想」として表象すること——として位置づける。

(3) G・ドゥルーズのフーコー論を補助線として、「平面のサーガ」の問題を「場所を持たない物語」「可視性なき言葉」の記述可能性の問題として捉え直す。

(4) いとうせいこうの『去勢訓練』を晩年の中上の問いと同様な問題を抱えた小説であり、かつセザンヌ・デュシャン・ベーコンの芸術的な課題を同時に解こうとしたものとして解読する。

(5) 晩年の中上の作品をいとうせいこうの側から逆算してとらえ、その「表象の」失調の徹底」と「内戦の予兆」、そして記述する「私」の「空白」を読む。

(6) いとうの『想像ラジオ』の戦略を、書かれなかった「空白」に暴力的な記憶が充填されるテクストとして捉え直す。

(7) いろいろの問いと同様な問いかけを共有した作家として宮内悠介を取り上げ、彼の小説に書かれたゲームが内戦の時代を生きる芸術家の課題（いとうの中上論、デュシャン論と同様の「過去・現在・未来の死者の声を同時に小説平面で描こうとすること」の謂いであることを述べ、そこにあり「未来への希望」を読む。

(8) 再び、いとうせいこうの『存在しない小説』を取り上げ、それが『想像ラジオ』で描かなかつた「未来の他者の声」と「内戦の暴力」を描こうとしたものであり、彼の小説論の実践であるとする。

(9) 古川日出男の『馬たちよ、それでも光は無垢で』が、いとうや宮内と同様の問題意識（「過去・現在・未来の死者の声を同時に小説平面で描こうとすること」）に貫かれており、かつそこには平面性・空間性に還元されない垂直の次元——「罪」の次元が残存しているとする。

(10) そのうえで、そうした「罪」の次元をいかに記述するか——「喪としてのエクリチュール」の可能性——を三・一以後の小説の課題であるとするとする。

一 「平面のサーガ」

——いとうせいこうが中上健次から継承したもの——

いとうせいこうは、中上健次の『異族』を、曲亭馬琴の『南総里見八犬伝』三島の『豊饒の海』と対比させながら、「平面のサーガ」として読み替えようと試みている。

いささか長くなるが、いとうの明晰な説明を引用することから始める。

「改めて『異族』を読み直しながら、私は激しい当惑と妖しい親近感に引き裂かれ続けた。」「だが、だからこそかえって明らかに、あの巨大な作家がぶつかって居た巨大な壁の存在を示しているはずだ。その確信を形にしてみることに。」

つまり、中上健次が押し破ろうとしていた巨大な壁の性質を、かすかにでも把握してみること。それが本稿の主題である。」

「私には、その時中上がもう一つの隠された先行テキストをめぐって構想を練っていたように思われてならない。それが三島由紀夫の『豊饒の海』四部作であると言ったら、それこそ奇想天外な物語に聞こえてしまいうだろうか。」

「同一なるものが異なった時空間に現れることと、同一なるものが分裂すること。この二つの概念の間には一見大した差異がないように思われるが、その微妙な違いにこそ、私は『異族』のすさまじい思想的格闘を垣間見るのである。なぜなら、後者の選択においては時間が捨象されてしまうからだ。言うなれば、物語を薄っぺらな空間の上に置き、徹底的に平面化せざるを得なくなるのだ。『浜松』の構造に對抗するかのようには、つまり『豊饒の海』をにらみながら、あくまでも『八犬伝』を近代小説に導入するという形で行くという決断は、したがってあえて苦しみを背負うことに他ならない。それは当の『豊饒の海』を考えればわかりやすいだろう。松枝は飯沼勲となり、ジンジャンとなつて時

空間を超え、まがりなりにも重層的な物語を形成していくことができる。だが、『異族』ではそのような時間の縦軸を貫く移動は禁欲的なほどに排除されている。」

「そのような縦軸否定の中、タツヤは唯一許された行動として、ひたすらに平面的に各地を移動しつづける。」

「そのためにこそ、タツヤは路地の記憶を剥奪され、フジナミの市の貧しい描写に耐え、一か所にとどまることさえできずに動き続ける。土地が与えてくれるはずの意味や人物の確固とした輪郭を得ることは禁じられ、過去や未来の自分と呼応して重層化することも許されない。」

「そこで、我々は深い疑問にとらわれざるを得ない。この徹頭徹尾意識的な選択はいったい何を意味しているのだろうか。なんのために中上は時間という縦軸を捨象し、路地以外の空間という横軸だけをもって小説を形成しようとしたのか。」

「むしろ、中上は自分から小説の中の路地を捨てる決意をし、まったく新しい小説にとつての土地論を展開しようとし始めたのである。その場所が時間を持たず、空間としてもあくまでのつべりとした平面であったことは、何度考え直しても私を戦慄させてやまない。おそらく、中上は『異族』をラディカルなサーガとして構想したはずなのだ。フオークナーの営為を超えるような決定的に新しいサーガとして。」

「それで、『豊饒の海』を意識したものになったであろうことは、理の当然と言わなければなるまい。むしろ、これは三

島が偉かったという意味などではなく、たまたまある種のサーガとして先行していたというに過ぎない。なぜなら、あの四部作は言ってみれば土地なきサーガであり、もつと踏み込んでしまえば、主人公なきサーガとして成立しているからだ。つまり、最も空虚なサーガなのである。」⁴⁾「だが、疑うことのない常識であるかのようなその土地を捨て、いわば真にラディカルなサーガを作り出すことは、少なくとも三島において、たとえ形式的にであれ成功しているのだ。その先をいくサーガ、『豊饒の海』よりもさらに根拠のないサーガ。中上自らが作り上げてきた小説群をさえ批判するようなサーガ。それはすなわち、比類のないほど徹底した土地批判としてのサーガとなるより他ない。」⁵⁾

その証左はいとも引用する『異族』の次の一節にある。「路地には空間も時間もない。」⁶⁾「その時空間のない、もしあったとしてもはなはだしく歪んだ路地からタツヤは出てきた。」⁶⁾

「このめくるめく分裂を最終的に統御してみせるかが、書かれていない『異族』の終結部の最大の謎であり、まったく新しいサーガの成否を決定するものだろう。土地批判としてのサーガを希求した中上が、物語駆動の力を平面的分裂に置いたことはテキスト上間違いないからである。」⁵⁾

いとうの明晰な説明につけ加えることはほとんど何もない。この中上の問い、「現実の速度はもはや、一つの土地にしがみつくことを許さず、またそれゆえに生を縦に貫く時間も希薄にならざるを得ない」⁴⁾時代において、「反復でなく交換。その耐え

がたい軽さをあえて書きおかせてみせること」それも「言語さえ平面的に分裂させ」るような書法で書ききること。その問いかけこそが、いとうせいこうが中上から継承したものである。

私は「ほとんど何もない」と書いた。ここでひとつ書き加えておくことは、平面とその上の歪みに無数の力の拮抗を読み取る視線のことである。丹生谷貞志は「雪崩れる鏡 生の日曜日のために」と題するパロック論の中でこのように述べている。

「正球形の真珠は諸力の拮抗が調停され中和され解決されたものとしてあるが歪んだ真珠パロコの方は言わば諸力の抗争が構想したままに半ばで癒着しその前線の凹凸を露骨に曝したまま固まつてしまったものとしてそこにある。」

「すなわちパロックとは内と外あるいは諸力の錯綜状態への感受性の激化であり確認でありまたそこに於いて動く心性であり世界である。」⁵⁾

この認識を、丹生谷は十七世紀ヨーロッパの世界観の変化、「諸空間の差異、時差は解消され、言わば世界は一つの均質な時空において平らなものとな」ったことによるものであり、そこから「空間が内と外に分断され」という概念がなくなり、それにより「楽園からの追放」という概念が疑問に付され、結果として「原罪」と「救済」が消えてしまう——ということとは神が存在しなくてもよいことになってしまふ——という事態が起こると敷衍する。そして「境界の不在」と見えたものは、実は、「境界の多元的な偏在」「人間の身体へと境界は移りマクロコスモスの問いがそっくりミクロコスモスへと移る」「世界は縁そのものとなり、真平らとなり、震える。世界は内と外が出合い拮抗する平面そのものと

なる。」⁶⁾

身体のすべてが「境界」になり、世界のすべてが「鏡の表面における分裂と増殖の運動」となる。これはいわば、人間を「髷」そのものとして見ることである。

「世界」が「一つの均質な時空において平らなものとな」ったとき、人間存在はドウルーズの言う「髷」的なものとなる(ドウルーズの『髷＝ライブニッツ』論はそれ自体一つの「パロック論」として書かれている)。そこでは「原罪」と「救済」の概念が消えてしまふ可能性があり、そうした状況では、「諸力の拮抗が調停され中和され解決された」かのように見える「平らなもの」となった世界への(違和)の感受性、「内と外あるいは諸力の錯綜状態への感受性の激化」が要請されるようになる。

ここから見れば、中上が「現実の速度はもはや、一つの土地にしがみつくことを許さず、またそれゆえに生を縦に貫く時間も希薄にならざるを得ない」「一つの均質な時空において平らなものとな」った時代において、「鏡の表面における分裂と増殖の運動」を「物語駆動の力」において、「平面のサーガ」を構築しようとしたこと、そこに歪み、違和、諸力の錯綜状態への感受性が高度に働いていたことが理解できる。そうした感受性をいかにして具体的な作品として展開するかが、「中上健次以後」を生きる表現者たちの課題となる。

二 「Ssnote」

——「平面のサーガ」の理論的展開——

いとうせいこうは、自身のブログに長大な未完の論考「Ssnote」⁹⁾を書き続けている。それはマルセル・デュシャン、フェルナンド・ソシユール、レーモン・ルーセルの三人の共通項にチエスを見出し、三人の創作の震源を探ろうとするきわめて刺激的な試みである。

この連載のモチーフは次の部分に明らかである。長くなるが引用する。

「そして去年の暮れまで、僕は忘れていた。自分が昔読み、あちこちに折り目をつけていた本のタイトルが『鏡・空間・イマジユ』であったことを。唐突に思い出して、僕は飛び上がるほど驚き、すぐに再読してみたものである。

特に七つの文章に分かれた第一章『鏡について』。

それは「ルーセルとデュシャンのチエスの思考による結びつき」に関するヒントどころか、彼ら二人とソシユールをつなぐ鍵にもなるような思索であった。むろん、宮川淳はルーセルともデュシャンともソシユールとも言っていない。

だが、彼はある作家の『おしゃべり』といういわばメタフィクション的な作品を紹介し、その作家ルイールネ・デ・フォレの一節を引きながら（このぼくと、いまこれらの文字をつくりだしつつある右手の所有者とを同一視することができるのだろうか?）、こう書いているのだ。

「《ぼく》の存在そのものの曖昧性はここから生まれる。（略）それは書くことの根源的な体験、鏡の体験、二重化の体験であり、多かれ少なかれ、一人称の小説、いや、すべての小説に内在する曖昧性なのだ。というより、フィクションとはおそらく、この二重化の危険な体験のいわば制度化によるエグゾルシスムではなかっただろうか」（注・エグゾルシスムは悪魔払いのことである）

また宮川氏はこうも書く。

「非人称的な（書く行為）と（読む行為）とによってたえず二重化されなければならないこの鏡の空間」「僕は右腕をあげる、とただちに左腕が答える……このすぐれて鏡の空間であるもの、一冊の〈本〉」

作家と、作品内に現れる語り手。この同一化出来ず、また反対に隔離も出来ない関係をどう定位したらよいかに迷って、僕は数年の間、小説が書けないでいる。考えなくてもいいことを考えていると思ってきたのだが、「フィクションとはおそらく、この二重化の危険な体験のいわば制度化によるエグゾルシスムではなかっただろうか」という宮川淳の問いかけに、僕は「その通りだと思えます！」と答えた。その悪魔払いをせずに書くとはどういうことか、それがわからずに足踏みをしているのです、と。

新しい人稱を使うことは可能かと考え、横光利一が言っていた「第四人称」などという冗談をとすると真に受けてしまう僕に、宮川淳は「非人称」という突破口を与えてくれたのである。技術の問題ではない。鏡に入り込み、作

家の意識も読者の意識も捨てるような「本の空間」に入るための非人称だ。

以上のことは長い説明なしでは実感してもらえないだろうから、またいずれ書くとして、目下の問題はなぜこの宮川的な思考がソシュールらをつなぐのか、だ。

宮川氏は「たえず二重化されなければならぬ」鏡の空間は、「語るというそれ自体の運動における言語そのものの現前」だと言っている。

〈書く行為〉と〈読む行為〉と名指したからといって、それは作家独自の問題を語っているのではなく、彼はあくまで「われわれの言語の根源的な体験」のことを言わんとしているのである。言語の根源そのものに鏡の空間性がある。宮川淳はそう言うのだ。これは僕にもまだうまく説明が出来ない。だが、これまで「55ノート」で巡ってきたことの核心のひとつが、その思考の中にあることにはもはや間違いない。

ソシュールがたえず言語を二重化して考え、しかしすべてに失敗してきたこと。ルーセルが決して通常のフィクションを書かず、作品の中に現実は何ひとつ反映してはならないと思いつめながら、文字を断片化し再構成し続けた理由。(ちなみに、ルーセルの処女作は『代役』、つまりドゥブル(二重化)であった) デュシャンが大ガラスや「遺作」で作り上げようとした、もうひとつの鏡(ガラスを使うことや、覗き穴をのぞかせることの原因のひとつを、僕は異次元の鏡を創造しようとしたことにあると考えている)。

そして、何よりもチエス。⁽⁸⁾

宮川に触発されながら、いとうは「われわれの言語の根源的な体験」として「鏡の空間性」「異次元の鏡」の創造をあげている。「鏡」「二重化」を文学や芸術の主題とすること自体は決して目新しいものではない。しかしいとうがここで問題にしているのは「チエス」なのだ。

ここでいとうの議論から離れて、美術史の遠近法批判とデュシャンについて論じたい。

東浩紀は「スーパードラットを思弁する」で、ジャックラカンのホルバイン「大使たち」を論じた一九六四年のセミネールに触れながら、「大使たち」を斜めから見た時に浮かび上がる髑髏に「去勢によって視線がひとつしかなくなつた透視図法の空間に、また別の視線の可能性、去勢されなかつた視線による空間が侵入している。」とし、その哲学的表現をデリダに、またそれに対応する美術的な表現を村上隆に見出している。⁽⁹⁾

しかしながらこのような遠近法批判はすでにデュシャンによって行われている。

ジャン・クレールは「デュシャンと遠近法理論家の伝統」で、デュシャンが図書館勤務時代に様々な遠近法の著作に触れていたことを指摘し、デュシャンの試みに遠近法批判を見ている。

クレイはデュシャンの「Eヨ」の画布につきたてられたオブジェをホルバインの「大使たち」の「頭蓋骨と同じ資格」を見てとり、絵画というものすべてへの告発を見ている。

「線のな遠近法のカラクリを転倒させる全体系は、多様性

を相等に表すのによい手段である」⁽¹⁰⁾

いわば、東が村上に見てとる「遠近法批判」はすでにデュシャンによって先取られている。しかもデュシャンの作品は工業化されたレディメイドでもあり、鑿としての折り目を随所に持つものでもある。

デュシャンが晩年に書き残した謎めいた言葉、アンフランマンズ (Infra-mince) Ⅱ極薄については、四方田犬彦が興味深い検討を行っている。

四方田はそれを単なる物質的な「薄さ」ではなく、「つねに関係のなかで、事物と事物の廻りあいの中で偶然に生じるできごと」と定義し直し(デュシャンは工業製品の鑄型の生み出す製品の差異やすれ違った人の気配、座席のぬくもりにまで「アンフランマンズ」を見出している) たうえて、「うつすらと遺された痕跡」「消滅の一步手前にある映像」にその「アンフランマンズ」を見てとる⁽¹¹⁾。

これはいわば東の言う「幽霊的なもの」であり、またドウルーズがベケットに触れている「消尽」の兆候でもある⁽¹²⁾。そしてそれはフーコーがレーモン・ルーセルに読み取った空間の様相でもあるのである。

「(デュシャンは) フーコーによっていみじくも「譬喩的」^{トロポロジック}

と名付けられた空間を使って活動する作家たちすべてに魅惑されるのである。この「譬喩的」空間は、平坦で厚みがなく、丁度、全意味作用の空隙に、同じ二つの図形を重ねてすべり込ませる、歪像遊びあるいは立体写真遊びのずれが無限小であるのと同じように、まさに語の内部に、その畏を仕掛けた空隙を開いている無限小の(デュシャンなら「極

薄の」と言うだろう) ずれにすぎない。」⁽¹³⁾

また、この「空隙」を鈴木了二Ⅱ田中純の「空隙」に重ねあわせることもできるだろう。

「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。」「そして、このように不確かな「建築」とは、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」(リベスキンド) にほかならない」⁽¹⁴⁾。

一見平面的に見える「日常性」を記述する「譬喩的」な、文章の内部には生まれた「極薄の」ずれ、「空隙」から、歴史の中に消え入りそうな「余白」「亡霊」を見出すこと。「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」として定義しなおすこと。

再び、いとうの議論に戻ると、いとうは「極薄Ⅱアンフランマン

ス」をチエスのグランドマスターが「時間と空間の無限の分裂、そしてそれらの同時的な観想」、そのための「三次元から四次元」へのぎりぎりの接近の様相として理解している。

「実際の四次元をグランドマスターたちが体験しているとは思わない。しかし、限りなくそれに近い脳の状態に至るまで彼らは手を読む。あくまで比喩だけれど、読むことによつて三次元からわずかに四次元へと歪む。いや、歪む一歩手前、ぎりぎりのところまで脳を押し進める。このぎりぎりこそデュシヤンが「アンフラマンズ」(「酷薄」、または中沢新一にならつて「超薄さ」と呼んだものではないのだろうか。)⁽¹⁵⁾

「コップと水」の二日後と三年後、あるいは50年後を一挙に観ること、チエスはぞうした思考を我々に強制する。「ピカソは素晴らしい。だが、退屈だ。そこには泣く女の二日後と三年後、あるいは五十年後、いやそこに姿などなくなつた千年後を同時に描く思考がない。」⁽¹⁶⁾先に見たルーセルの書法について、いとうは次のように説明している。

「分節そのもの、意味化そのものうごめき。

二つの文にはそれが濃厚にひそんでいる。

1 Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard.

2 Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.

「ピリオドまでの間」[lettres]「blanc」[bandes]「vieux」はそれぞれ「文字／手紙」「白い／白人の」「端(クッション)／一味」「古い／年老いた」といった別の意味を生成させ続

け、最終的な文節を待ち続ける。実際にはピリオドが来る手前、「billard」「pillard」で読者は各単語の意味を連結させて文の流れを一瞬で作るのだが、そこで文が終わっているというサインはやはり重要である。「流れを作つてよい」と許可されるからこそ、脳は各単語のつながりを決める。そして、この脳の動き、意味化の動きを構造化してみるとうなるのか。

1の文で見てもよい。

まず決まるのはピリオドと「billard」の関係である。

A (billard))

ここで文が終わりだと理解し、読者が「billard」の意味を完全決定しようとすることを上のカッコは示す。

続いて (billard)) は形容詞「vieux」へと遡る。

B (vieux (billard)))

「古いピリヤード」とは何か？ 同時に次の意味決定のカッコが出現する。

C (bandes (du vieux (billard)))))

もちろん、ここで「billard」は「ピリヤード」ではなく、「ピリヤード台」だと認識出来、ほぼ同時にCのかたまりが「古いピリヤード台の端、つまりクッション」だと決まる。

続くのは、以下の過程である。

D (sur (bandes (du vieux (billard)))))

E (du blanc (sur (bandes (du vieux (billard)))))

F (Les lettres (du blanc (sur (bandes (du vieux

(billard))))))

文2でももちろん、このカッコの動きは同じである。同じでありながら、文意は次々にかけ離れていく。対称的な非対称と言つてもいい。

ルーセルの書法の秘密は、単に同じ音の連なりにあつたのではなく、このカッコの運動、すなわち分節化の運動にあつたといふべきなのである！⁽¹⁷⁾

この分節化の運動は、まさに「平面的」なものである。つまり、中上が『異族』で行つた「言語さえ平面的に分裂させ」ようとした⁽¹⁸⁾。試みをより方法的に自覚したものである⁽¹⁹⁾。

先に触れたように、いとうはチエスの局面を鏡になぞらえ、「言語の鏡像性」「鏡とアナグラムに固有の関係を打ち立てる」⁽¹⁹⁾。これについても言及しているが、これは世界のすべてが「鏡の表面における分裂と増殖の運動」となるとした丹生谷の議論を踏まえ、興味深い一致である。

また、デュシャンの作品はまさに「大ガラス」であるが、小林康夫はデュシャンにおけるガラスの導入を「布を作りながら布の上のモチーフを同時に作る」作業を繰り返したセザンヌを超えるためである、「画布にとどまるうちは裸体が書けないことに気がついてガラスを導入した」「セザンヌが考えるようなヌードを描くためには実はデュシャンの方法しかなかった」のだとしている⁽²⁰⁾。

この場合の「ヌード」は「西洋絵画にとつては絶対的な主題」「裸体への欲望こそ西洋絵画の欲望」であり、つまり「ヌード」への問い直しはそのまま西洋絵画それ自体の問い直しなのである。「男の水浴も女の水浴もほとんど性別がないような」「群像で」「輪郭

線が複数にな」つた、必ず木が「斜めになつた」裸体画を描き続けたセザンヌの問いを継承し⁽²¹⁾、それをガラスの上で描いたデュシャンの問いをさらに小説で継承すること。それは布に襲でありながら同時に鏡、ガラスでもあるような「チエス的」空間——「異次元の鏡を創造しようとする」ことである。これこそが「襲」である人間存在が、「デュシャン以後」、「中上以後」を生きたために必要とされる表象空間であり、いとうせいこうのチエス論の主題でもある。

いとうの言語論は、次のようなソシユール理解によつて裏打ちされている。

「手は先行する盤面と切れている」とソシユールはいう。ソシユールのその言葉は、チエスをやる者にとつてさえ難解である。ひとつの盤面は、常に先行する盤面に依存していると考えるのがボードプレイヤーの常識だからだ。だが、盤面を空間としてとらえれば、究極的にはやはり「過ぎ去つた位置については何ひとつ残らぬ」でなければならぬ。『ああだつたから今こうだ』と考えるのは、時間を空間に代入し、しかも時間を等質的に、つまり量的にとらえて並べてみせることと同じだからだ。そのように思考することは、時間を時間として純粹に取り出すことと矛盾する。時間を空間に投影したからこそ、『ああだつたから今こうだ』と事後的に考え得るのであつて、それでは時間を時間として純粹にとらえ、空間を空間として純粹にとらえたことにはならないのである。

とすれば、ソシユールの『手は先行する盤面と切れてい

る」という言葉は、厳格に言語の純粋時間性を取り出して
みせたことによる思考、または純粋に空間性をつきつめた
考えに裏打ちされており、いわば「質としての言語」をあ
らわしていたと考えることが出来る。(中略) ソシユールの
な思考に準拠すれば、常に「手は先行する盤面と切れてい
る」。したがって、「あれの次はこれ」というような(たと
えそれが数百の可能性すべてを勘案したのちの筋道であれ)、静
態的な世界把握の方法は禁じられている。「空間は先行する
振動のいかなる痕跡もとどめない」以上、一瞬間に存在す
る空間はいつでも新しいものであり、次に現れ出る空間配
置が読めないものでなければならぬのだ。(中略) 私の考
えでは、ルーセルはそのようにデュシヤンの研究を批判し
た。それはわかりやすくいえば、「人生はいつも新しい」
という思考による批判である。未来のことはその時になっ
てみなければわからない、という批判と言ってもいい。い
や、言語は常にその一瞬間に成立するものであり、続く未
来に成立するかどうかは不明であるというような認識その
ものである。⁽²⁾

これはそのまま、中上の「平面のサーガ」の言いかえともなっ
ている。時間(物語)から完全に切り離された空間性、「純粋に
空間性をつきつめた考え」、それにより逆説的に純粋な時間性と
「質としての言語」を浮上させることができる。

結論をいえば、「Snote」はいとうによる、もうひとつの「平
面のサーガ」の模索の試みであり、中上を超える「土地批判とし

てのサーガ」「互いの立場を交換可能な状態に保ちながら共存す
る」「物語駆動の力を平面的分裂に置いた」「薄っぺらな(極薄
アンフラマンズ) なまま存在を続けることの苦しさ」を維持し続
けるための見取り図に他ならない。それ自体は単一の平面でしか
ない、ボードゲームの上に、「時間と空間の無限の分裂」を見る
こと、しかもそれを「同時的な観想」として表象することである。

中上の描いた「テクストの平面を移動する薄っぺらな現象」「薄
っぺらな存在をつづけることの苦しさ」(いとう前掲「平面のサー
ガ」)を、デュシヤンの「アンフラマンズ」として、いわばか
き消されそうな関係性、痕跡を描くものとしてとらえ直し、ある
いは「言語さえ平面的に分裂させ」ようとしたり中上の文体を、「語
の内部に、その罫を仕掛けた間隙を開いている無限小の(デュシ
ヤンなら「極薄の」と言うだろう)「ずれ」を小説のいたるところに
仕掛けたルーセルの試みと重ね合わせる。

「物語の遠近法が正常に機能しなくなった世界の住人となりお
おせてしまった」⁽³⁾ 現在において、デュシヤン||デリダの遠近法
批判をもう一度行ってみせること。

これこそが、いとうがもくろんだもうひとつの「平面のサーガ」
である。

三 理論的補助線

——ドウルーズ・フーコー・ルーセル——

ここでドウルーズのフーコー論の謎めいた記述を召喚する。
ドウルーズは『フーコー』で、ストローブ||ユイレ、ジーバーベ

ルグ、マルグリット・デュラスの映画を「一方で声は場所を持たない一つの物語のように現われ、そして他方で可視的なものは、物語を持たない空虚な場所のように現われる。」⁽³⁴⁾「一つの空虚が唯一の「関係要素」であり、同時に蝶番であり隙間である。二つのあいだには絶えず非合理的な切断が存在している。しかしこれは何でもいいイメージに、何でもいい声を重ねたものではない。確かに、可視的なものから言表への、言表から可視的なものへの繋がりは存在しない。しかし非合理的な切断の上、あるいは隙間の上で、たえまなく繋がりは回復される。」⁽³⁵⁾とし、次に、「フーコーは、奇妙にも、現代の映画に非常に近い。」⁽³⁶⁾という印象的な一節が書かれる。

そして、こうした可視性と言表、「物語を持たない空間」と「場所を持たない物語」の、空隙の上での再接合を、ドゥルーズはフーコーのレーモン・ルーセル論を例に出しながら、「同じ運動において、話し、しかも見させること」⁽³⁷⁾「外と内」、最も遠いものと最も深いものを接触させる「存在の襞」⁽³⁸⁾とし、さらにそうした可視的なものと言表の不可能な統合を成し遂げるものを、カントの感性と悟性の不可能な統合を行う想像力の図式に対応させ、そうした場所をフーコーのニーチェ論をふまえて「非場所」⁽³⁹⁾と呼び、さらにそれをフーコーの「ダイアグラム」だとする。

「それゆえ、二つの形態の彼方に、本質的に「神秘的で」、それらの整合を真理として配慮することのできるような、第三の審級をもうけなくてはならない。それは想像力の図式であった。」⁽⁴⁰⁾

「フーコーのダイアグラム論、すなわち純粋な力の関係の

表出、あるいは純粋な特異性の放射は、それゆえ、カントの図式論と同類なのである」⁽⁴¹⁾

そうした「ダイアグラム」は、「不安定で、動揺し、攪乱されている」「歴史を追い越してしまう力の生成」であり、「一つの非場所」⁽⁴²⁾である。

「ダイアグラム」は、近代絵画の文脈では、「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」でもあるとされ、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」⁽⁴³⁾とされる。

こうした声と図像、場所と物語の分離と再接合は宇野邦一がベケットに触れて次のように述べていたものでもある。

「声と図像は、こんなふうに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っ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。」⁽⁴⁴⁾

先に拙稿⁽⁴⁵⁾で触れたように、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、ペンヤミンの「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ふ課題」を見てとるのである。宇宙はさらに、ここにアントナン・アルトの「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、あるいは厚ぼったいイメージ」をも同時に重ね合わせている。

フーコー＝ドウルズのいう「ダイアグラム」＝「非場所」の模索として、中上の、そしていとうの「平面のサーガ」の試みを位置づけることができるだろう。

それはつまり、「平面のサーガ」を、ドウルズのフーコー論のひそみに倣い、「物語を持たない空間」と「場所を持たない物語」の、空隙の上での再接合を行いつづけるものとしてとらえることである。それにより、「時空間のない、もしあったとしてもはなはだしく歪んだ路地」の「平面的分裂」に、「不安定で、動揺し、攪乱されている」「歴史を追い越してしまう力の生成」を見出し、「路地」の喪失そのものを、「ダイアグラム」＝「非場所」として「めくるめく分裂を最終的に統御してみせる」ことが可能となる。そしてその「物語を持たない空間」生成・分裂の「空隙」に「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、あるいは厚ぼったいイメージ」としてとらえられる「（未生）の声」「死者の声」（まさに「場所を持たない物語」、「可視性なき言表」）を聞き取る必要があるのである。

四 接続詞的失調とその克服

——「去勢訓練」——

『想像ラジオ』を書く以前の十六年間の沈黙について、いとうは星野智幸との対談で次のように述べている。

「『ので』の部分を書けない。現実は『ので』で示すほど因果関係の通りがいろいろわけじゃないって思うと、文章が

なるといふこと自体も嫌になっちゃう寸前だった。」⁽³⁶⁾

作家がこのような因果関係の失調に直面することは、文学の歴史においてさして目新しい事態ではない。これまで何人も作家がこうした失調状況に直面していたことは文学史的に知られた事実である。その例が、三島由紀夫である。

それは『旅の墓碑銘』（『新潮』一九五三・三）で提出されている。

「さらに隣室には見知らぬ他人がをり、ここには次郎がある。そして次郎の外部には皮膚や髪の毛があり、内部には血みどろの内臓がある。彼の働いてゐる心臓と新瀉の雪とは同時に在る。この聯関は何事なのか？」⁽³⁷⁾

「ただ、世界が寸断されてゐた。それを縫い合わせやうとする不気味な、科学的な、冷静な手がどこかに見えた。彼はその手を恐れた。」「一雄の世界は瓦解し、意味は四散してゐた。肉だけが残つた。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。」⁽³⁸⁾

日野啓三は、三島のこの時期の作品の接続詞の希少さについて

以下のような分析を行っている。

「段落をつけて切りはなされた各センテンスは独立した現在である。よどみなく過去から流れてきて、また未来へと漂ってゆく不定の現在ではない。それは両側の現在から、くつきりと区切られ、それ自身で完結している。ひとつのセンテンスは虚無の中の島だ。多島海を行く船の客のように、読者は次々と島を送り迎えるが、島と島の間は完全な非在である。存在の非連続性、時間の非連続性を透写する非連続の文体。動作と動作、事物と事物、動作と事物の因果的連関は最小限に節約される。「故に」とか「従って」とか「にも拘らず」といった接続詞はほとんど使われぬ。」⁽³⁹⁾

日野の分析にあるように、三島がかつていとうと類似した「接続詞的失調」に襲われていたこと、そしてそれが核時代の認識に裏打ちされていたことはかつて拙著で述べた。

ただ、いとうの場合は、こうした三島の表面的な表象の失調の事態を、「中上健次以後」の小説の可能性の問題として、より先鋭化してとらえていたことは事実である。先に見た「平面のサーガ」がまさにその例証である。さらにそれをデュシャン論として突き詰めていっただいとうの場合、いかえれば「時間と空間の無限の分裂、そしてそれらの同時的な観想」を小説で描こうとした場合、通常の因果律とそれに基づいた接続詞の使用が意味を失うのは当然のことだろう。

いとうの『去勢訓練』という表題は東のスーパーフラット論を念頭に置いた時、いかにもアイロニカルである。陣野俊史が言う「性の流動してとどまることのない横断性」「不安定性」「可塑的

な性格」⁽⁴⁰⁾を描いた作品、いわば「別の視線の可能性、去勢されなかつた視線による空間」（東）を描いているはずの作品が、「去勢を訓練」するという題を付けているのである。

「Jogai」の冒頭には、「クローゼット」のなかで、「妻同然だった女」の残して行った服の「布の森」の中で泣く「私」（どことなく田山花袋『蒲団』を意識したともとれる）の場面が描かれる。

「蝶つがい」が外れた」「柔らかな布と薄いビニールの感触が複雑にひらめく」クローゼットのなかで「独身者」の男が「妻同然だった女」（「花嫁」ですらない）を思い泣くこの場面は、私が述べてきた「襲」Ⅱ「スーパーフラット」の理論を先取りして、それをあらかじめ醜悪なパロディに仕立てたような趣がある（いともなでもなく「蝶つがい」「独身者」「花嫁」はデュシャンの鍵語である）⁽⁴¹⁾。

この作品では、性愛の場面が、戦争の風景と二重写しにして描かれる。それは陣野が言うように「湾岸戦争以後、男のこうした造形こそがもつとも誠実な書法だった」（伝統的な書法で書かれた奥泉光の『パネルな現象』と対になるような小説は）「いとうせいこうさんの小説だった」ということである。⁽⁴²⁾

「遠い国で戦争が起こっていた。映像は戦地に落とされたミサイルの行き先だった。先端にカメラを付けて急降下するミサイルが人類史上かつてない映像を送ってきた、と解説者は言っていた気がした。眼球の筒、と私は声に出した。

確かめるようにもう一度うめくと、もどかしく抱えたものが一気にその言葉に寄り集まり、カタチとなって立ち上がるように感じられた。女もまた、たるんだ太ももの中心

に自らその眼球の筒を近づけたのだった。あまりの速さでピントが合わず、画面はただ黒い染みのようになっていた。⁽⁴³⁾「人類史上かつてない映像を送ってきた」、つまり、「別の視線の可能性、去勢されなかった視線による空間」にあるはずのものは、「女のたるんだ太ももの中心」であり、しかもそれは「あまりの速さでピントが合わず、画面はただ黒い染みのようになっていた」。しかもそれはホルバインの「大使たち」の「頭蓋骨」とおなじ位相にある。ただの「染み」にも見え、また男の遠近法を狂わすものとしても機能する。

「眼球の筒。そうつぶやき直し、ついさつき触れたはずのカタチを呼び戻そうとした。それが女を説得するはずの確かな抛り所であるはずだった。しかし、カタチはどこかに消え失せて行方が分からなくなっていた」⁽⁴⁴⁾

この場面では、情景は「丘を切り削って作られたような民家の行列は、どれも非対称に変形した土台の上であって。高くそびえていた。その間を縫うようにして通る湿った坂は、右へ右へと曲がっており、いつこうに先が見通せなかった」といった、「向こうに行く空間」「自分の眼差しが吸い込まれていくような空間」(を描き続けたセザンヌ的なものとして描かれている⁽⁴⁵⁾)。しかもそれは最後に、「半円形の長いトンネル」、「体から垂れ下がるバックの底で、あの目がしきりに伸び縮みしているはずだった」と書かれるカメラ「覗き穴の視線と二重写しにされた「トンネルの入り口を、私は行きつ戻りつした」と書かれて小説が閉じられるのである。この「覗き穴」と化したトンネルは、デュシャンの『遺作』、覗き穴の向こうに「色の白い少女が全裸で横たわる」

あの作品の構図そのままに他ならない。ここではセザンヌ的な無限の奥行きとデュシャン的な「覗き穴」とがさながら襲のごとく重ねあわされ、そのなかで「兵器の目」が、すなわち戦争の表象が問い直されているのである。いとうが、チェスの盤面とバラレールにとらえているデュシャンの『遺作』は、「覗き穴」を持つという構造上、「外側と内側を同時に見ることの不可能性を体現した作品」「この作品は視覚性の次元においては完成しえない」⁽⁴⁶⁾作品である。

しかしセザンヌは「タッチと図像」「物体と像」「両者が同時に共起しうる画面をいかに作るか」という難題を具体的かつ日常的に生きた作家なのであり⁽⁴⁷⁾、「出来事が生起する場でありながら、それ自体がある種の可動性の中にあるような内在面」、「人間の精神にとつて最も根源的なものである面」を描いた作家でもある⁽⁴⁸⁾。この「両者が同時に共起しうる画面」という問いは、まさにいとうが「Shore」で問い続けたものにはかならない。

また、いとうが、陣野が詳細に論じた「女の服を着せられて、女に侮辱されて」いる部分を「ファロスだけが切りはなされて浮かんでいるフランシス・ペーコンの絵みたい」⁽⁴⁹⁾と自ら評しているのは示唆的である。

「自分の腹から切断され、若い女の腰からも離れたベニス
は、しびれだけを残してまるで電気の塊のように浮遊して
いると思った」⁽⁵⁰⁾

この場面はまさしく「去勢訓練」の場面であり、「自分が誰でもない性の興奮そのものになっている」「自分は解放された」⁽⁵¹⁾と思う瞬間(しかし、「私」は「若い女」に「どブスで変態のオカマ」

とこの間罵倒され続ける。だが、ドウルーズは、『感覚の論理』のなかで、まさに「ダイアグラム」の表現としてペーコンを、アルトーやベケットと重ねて論じているからである。

ドウルーズによれば、ペーコンは「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」。

そうすることで、「叫び」を「眼には見えず感じとることのできない力、全ての光景を混乱させ、苦悩や感覚をさえ凌駕する力」⁽⁵²⁾として描くことが可能となる。そしてまたペーコンの描く身体は「セザンヌにはなくて、しかし二〇世紀美術がそれを中心にして回ってきた使命」「死」||「肉」という世界⁽⁵³⁾を経由したものであり、まさに戦争の身体を描くにふさわしいものである。

いとうは、ここで、ある種の「さまざまな行為の可能性」を「眼には見えず感じとることのできない力の作用する場」を写し取ることに成功している。

つまり、いとうは『去勢訓練』で、セザンヌとデュシヤンとペーコンの問いを同時に問うている。いわば、近代小説を全面的に問い直し、「さまざまな行為の可能性」を描く「眼には見えず感じとることのできない力の作用する場」、「時間と空間の無限の分裂、そしてそれらの同時的な観想」をするための新しい「ダイアグラム」を表象しようとしている。

しかしその表象行為はただへ写し取るだけであり、記述する「私」は空白なのである。

「目は誰のことも見ていなかった。女を写し取る以外、能のないビデオカメラの目や、落下して消え去るだけの、

兵器の目になりかわったつもりで、伸び縮みし、何を見たわけでもなく、しかし、刺激に耐えきれずに、動きを繰り返し続けるのみだ。私には徒労感だけがあった。すべてのものが自分からはがれていき、関係がなくなっていくように思った。」⁽⁵⁴⁾

ここでは、いとうの言う因果関係の失調の状況がそのままの形で投げ出されている。「私」は空白のままであり、そこにはドウルーズの言う「新しい象形化、形体 (figure) の象形化」の次元がないのである。

このままでは、いとうは前に進むことができない。いとうのさらなる前進は一六年後の『想像ラジオ』を待たねばならない。

五 晩年の中上健次

——失調の徹底・内戦の予兆——

こうした『去勢訓練』をはじめとした、いとうの作品の「性の流動してとどまることのない横断性」「不安定性」「可塑的な性格」⁽⁵⁵⁾は、ほかならぬ中上健次の晩年の作品に先例がある。『鰐の聖域』『大洪水』『熱風』『異族』がまさにそれである。⁽⁵⁶⁾

『大洪水』は、鉄男が会ったばかりの女に「全てづくり話」で自分の経歴を説明するところから始まる。

この場面で「林檎」を二人でかじる場面は、いわばアダムとイブの神話を意識してものだろうが、その〈新たな人類〉を生きる神話があらかじめ「全てづくり話」であると断られているのである。

またこの小説にも「クロゼット」に収められた昔の「見知らぬ男」の服を鉄男が女に着せられる場面があり、⁽⁵⁷⁾『去勢訓練』との関連性が注目される。

もとの旦那の名前を鉄男に与えること、「名づけること、物語ること。またさらに、名前を引き受け、物語を引き受けること」、これが『大洪水』の物語の発端であり、そうすることで「物語というもの、小説というものの原初的な仕組みを語」⁽⁵⁸⁾るように描かれる。

これは『大洪水』『熱風』と（同時期に）書かれていたというの（湾岸戦争とオウム真理教を（予言）していたと評価される）『ワールズ・エンド・ガーデン』の記憶喪失の浮浪者をめぐる「名づけるゲーム」に類似している。

「予言者」として祭り上げられ、「ペテン師」であると疑われ、本当は「前科三犯」の「記憶喪失」を装った「詐欺師」「猪木吉之」であると思われる男は、彼の存在を疑う恭一に対しこのような奇怪な発言を行う。

「今日から私が恭一だった」「いや、恭一の父だった。それとも恭一、お前が私の父か？」⁽⁶⁰⁾

父と子の関係を攪乱し、決定不能にすること、これはまさに『地の果て至上の時』や『異族』で中上が行ったことと同じである。

「サキミや真理に聞いた話を継ぎ合せて創り出した二セの過去は、男を満たせなかった。男の空虚な闇を埋めることができなかった。男はただひたすら、その闇を埋める過去を求めている。」⁽⁶¹⁾

いとうと中上はこの時点で完全に同じ地平に立っていたと言え

るだろう。

いとうは、「平面のサーガ」で、中上健次以後を生きることの次のように宣言していた。

「我々はやはり中上の『異族』が突き進んだであろうその先を行かなければならない。」⁽⁶²⁾「その根拠なしで見知らぬ暗闇を走り続けた巨大な作家のかわりに、我々は中上健次の希求していた地点にたどり着かねばならない」

先に、三島といとうの（接続詞的失調）について触れたが、中上の晩年の作品はそうした（失調）が徹底している。元来、中上は接続詞をあまり使わない作家だが、晩年の作品では、接続詞を徹底して減らすだけでなく、初期作品（『岬』『十九歳の地図など』）では過去形で使われることが多かった動詞を終止形で使い、中期作品のような長文の中で直喩を交えて複数の動作を重ねる試み（『重力の都』など）も極力控えられ、因果関係の不在や行為の連続性の切断を強調することで、三浦雅士の言を借りれば「あたかも現在のみを映し続けるほかない映写機のように、物語は「いま」という瞬間に固執し続ける」⁽⁶³⁾のである。

これは日野が三島に読み取った「存在の非連続性、時間の非連続性を透写する非連続の文体。動作と動作、事物と事物、動作と事物の因果的連関は最小限に節約される」文体と同一のものである。

さらに『熱風』の冒頭には、このように「世界内戦」の予兆が書かれているのである。

「耳を澄ますと、車のエンジン音や機械のモーターの音が、敵を機銃掃射するために何台も空にヘリコプターが舞っている音のように聞こえ、心のどこかで驚き、そして、そん

なことは平和な東京ではありえないと打ち消す。ここはプエノスアイレスでもバイアでもない。東京の空に⁽⁶⁴⁾は、騒々しい音を立てるヘリコプターもめったに飛ばないし、ましてや敵も、それを狙った機銃掃射もない。そう思い直し、殻を割って出た瞬間の雛のように眠りの体液で濡れたまま、急ぎ立てるプロペラの音と、巻き起こった風に、身もたえし慌てふためきゆれる密林の樹木を想像し、愛撫しようとして迫ってくる風、その音から逃れようとシーツに額をこすり付けて身をずらす。」⁽⁶⁵⁾

この「世界内戦」の予兆は、小説の中ではそのままでは展開されない。もし何かの予兆としてあるとすれば、それは大逆事件(起ころなかつた「世界内戦」である⁽⁶⁶⁾)の首謀者の甥である「佐倉」、浜村龍造が長年番頭として仕えた「佐倉」が、「路地」の地主となり、「路地」そのものとして君臨している事態への反逆としてである。

「佐倉と路地が別々にあるのではなく、佐倉が路地をつくり出しているし、路地が、親しげだが恐ろしい佐倉をつくり出している。さながら、オリユウノオバがそうであるように。」⁽⁶⁷⁾

そして「オリユウノオバ」はこの小説の中では次のような否定的な意味を付されている。

「仲本の若衆らは千年も生きながらえた妖怪のオリユウノオバに、その誕生からその死まで、路地の者らの誕生日や祥月命日を記憶するようにあらかじめ記憶され、人形遣いが人形を操るようになり出される。そのあげく、今がまるで過去で、過去の事件を反復しているような気になって、現実を生きる。」⁽⁶⁸⁾

『熱風』はアダムとイブに禁断の果実を食べさせた(『大洪水』の冒頭を想起させる)大天使ミカエルの名を、「毒味男」に「佐倉」が思いつきで与え、それが「大逆事件」という「傷跡」に重ねあわされるところで未完で終わっている。「大逆事件」によつてつけられた「傷跡」を埋めるために「自分の矛盾を解消する」ために、さまざまな悪事が繰り返される。これはそのままいとうの『ワールズ・エンド・ガーデン』の「猪木吉之」の身振りとなる。

いとうがいう「平面のサーガ」、「全く新しい小説にとつての土地論」「時間を持たず、空間としてもあくまでものっぺりとした場所」とは、単に全てが歴史と記憶と葛藤を失い、平板化された物語が生起しなくなつた能面のような場所を指すだけではない。それは「路地」に君臨するもの、物語の法により記憶と空間をからめとるものでもあるのである。「時間という縦軸を捨象し、路地以外の空間という横軸だけをもつて小説を形成し」た『異族』と同時期に『熱風』で描かれているのは佐倉とオリユウノオバから逃げ出すための闘いの開始であり、それ自体がいわば(内戦)なのだ。そこで「内と外あるいは諸力の錯綜状態への感受性」が再び問い直されなければならないのだ。

ここでの「私」は、空白のまま残されている。「もともと私は何もありません。空気を入れられてぶつと膨れて物の役に立つダツチワイフのようなものです」⁽⁶⁹⁾と呼ばれたタツヤのように。そして何よりも「去勢訓練」の「私」のようである。

そしてその空白の「私」——「ダイアグラム」であり「非場所」となつた「私」——をどのようにして記述するか、そしてその空

白の中に「未生の声」「死者の声」を満たし続けるかが、いとうの新たな主題となる。

六 『想像ラジオ』

——「死者の声」のチューニングという暴力——

一六年間の沈黙を破つたいとうの『想像ラジオ』⁽⁷⁰⁾には、この作品が候補となった149回芥川賞選評に代表されるように「ヒューマニズム」「死者の沈黙を安易に表象していいのか」という批評が重ねられている。

「私たちは3・11という三つの数字を見ただけで、そのあとに見た膨大な量の映像を自動的に想起する。「想像せよ」と誰かに言われなくても、今でも、いつまでも、おそらく永遠に、想像してしまうのである。そういった映像に対し、立ち向かうか、たとえ無自覚にであつても依存してしまうか3・11を扱う文学における態度と方法は二つしかない。『想像ラジオ』の著者は、安易なヒューマニズムに陥らないために、いろいろな衣装を凝らしたのだと思う。だが、既出の映像が膨大かつ強烈で、文学としてそれらに「立ち向かう」ことがあまりに困難だったために、結果的に、また極めて残念なことに、作品からはヒューマニズムだけが抽出されることになった」⁽⁷¹⁾

「しかし技術を最大限に駆使しながらも、最後のところでは技術の要請を無視してでも、死者の声を直截に響かせたい、読者の耳に届かせたいと、作者が強く願ったこともま

た間違はなく、そのことが小説を「脆弱」にしていると同時に、その「脆弱」さそのものが読者を惹きつける強い熱の根拠になっている。」⁽⁷²⁾

「死者の声はあくまでも無音だ。無音を言葉に変換するのではなく、無音のままに言葉で描くのが小説ではないだろうか。」⁽⁷³⁾

「実際には聴こえるはずのない想像ラジオのDJもリスナーたちも、すべて3・11の被害者たちであり死者であることを念頭に置くと、生死という難題を小手先ですり抜けるわけにはいくまい。おちやらけでは済まない重いテーマを、いとうさんの得手の手法だけで小説にするのは無理だつたと思う。」⁽⁷⁴⁾

「この誠実さが周到さと読み違えられる危険も覚悟の上で、作者はこの小説を書いた。だからこそ、次にやってくる想像上のDJが沈黙でしか表現できなかつたらどうなるのか、と余計なことも考えさせられた。」⁽⁷⁵⁾

「逆にこのウエルメイドぶりにあざとさを感じてしまうのも事実で、たとえていえば、司会があまりに芸達者なので、ゆっくり死を思うことができないう葬儀に列席しているような感覚である。(中略)この作品はすべてが割り切れる。しかし死を思うことは割り切れない思いを引きずり続けることなのであつて、割り切れたら、あとは忘れてもよいということになりかねない」⁽⁷⁶⁾

こうした批判に対し、星野智幸は先の対談で「それぞれの『想像ラジオ』を書いたらいい」「事後的に見て、こんなに完璧な小

説はない」⁽⁷⁷⁾と擁護し、陣野俊史もまたこの小説の「おちゃらけ」「あざとさ」について次のように述べている。

「林（京子）さんは被爆者だから原爆のことを書くときに、ご自分は絶対にそういうことはしない。つまりユーモアを交えたりはしない。だけど、たとえば中上健次が林さんの小説を原爆フアズムと批判したことはいろいろ誤解はあるかもしれないけれど、原爆の語り方を一元化することに対する本能的な拒否の身振りだったと思う。原爆についてユーモアを交えて語る人はやはりいないし、もし原爆をユーモアに語る人がこれから出るかどうかは、むしろ日本文学の未来の問題の一つなんです。それで思ったのは、今回のいとうさんの小説には随所にユーモアがあるんです。」⁽⁷⁸⁾

ちなみに中上健次は「物語の系譜 谷崎潤一郎」で次のように述べていることを忘れてはならない。

「つまり考えてみるなら原爆とは人間が作ったものではないのである。物語に洗脳され、物語に感性をならされたものが、物語の見えざる御手により、核融合に触れ、一発で何十万人も殺傷し、後々障害が起きるものとび出させたを取った方が、広島という町に降り立った途端に感じる悲慘さや、頭上から抑えつけにかかる強大な名づけようのないものの力を説明するには当っている。物語が用意したパンドラの箱を開け、とび出したものが、またひとつの物語をつくったのである。眼を開けてみれば分る。広島では道路が広く、古い町特有の路地が見あたらない。あの大阪に見た生垣が刈り込まれ狭いところにごまごまとだが整序だ

って詰め込んだような建物の貌はない。物語によってつくられた原爆が、人間に、科学が巨大な頭上から見おろす一種神のような存在となり、人間としての病いを患わせるように実存を問わせる物語をしたてあげているのである。その新たな物語の抑圧下にいるこの街に入ると、大阪や京都、いや吉野というむかしからある物語に満たされた町に馴れ、しかも物語に過敏な者には、重力が変化したような気がするのである。関東大震災以後の東京は、さながら私が今日

見る広島のように谷崎の眼に映っていたはずである。」⁽⁷⁹⁾

中上は原爆がそれまでの日本の歴史と記憶を、それを物語るすべをことごとく破壊したこと、いわば「物語のグラウンド・ゼロ」に原爆体験があることを見抜いている。そしてそれを新たに語るうとすると、「科学が巨大な頭上から見おろす一種神のような存在となり、人間としての病を患わせるように実存を問わせる物語」にとりこまれてしまうことを。

市川真人は選評での村上龍の批判を逆手に取る形で、つぎのように論じている。

「それは「安易なヒューマニズム」などではなく、それと正反対の（それこそ、村上龍がかつて真摯に描いてきたような）徹底した暴力ではないか。それは『想像ラジオ』やその著者ひとりの暴力ではなく、あらゆる瞬間の私たちが、確かめようのない他者の心情を想像するに際して行使する暴力であり、すべての死者への悼みと鎮魂に付随する暴力だ。だから『想像ラジオ』で語られる無数の（そして架空の）死者たちの声は、「時代の『気分』」から離れて読めば、どれ

ひとつとして正しさを欠いて暴力的だ。それゆえ真摯に読む者ほど（仮に最初は癒やされ安寧を与えられたとしても）苛立たされずにはいない声であるかもしれない。だが、無数に聞こえる（と私たちが想像する）声のすべてが「私の聴きたいあの他者の声」などではないとあらためて確かめたとき、それでも私たちは、その先でかそけく響いているかもしれない「あの他者の声」を探してしまふ。むしろそれも妄想である限りは暴力でしかありえないのだし、探す自分や聞き取る自分に満足して読む側が歩みを止めればそれは、安易なヒューマニズムと呼ばれても仕方がない『想像ラジオ』自体ではなく、その読まれ方が批判の対象となりうるとはその意味においてだ。それは、私たちの生の周辺と生そのものには無数に漂っている「暴力と自覚されない暴力」にほかならない。⁽⁸⁰⁾

いわば、市川は選択すること記述すること自体に暴力性がはらまれていたのだとあり、一見ヒューマニズムにみちているように見える『想像ラジオ』を選択・決断のうちに成立した（背後に無数の死者の声が蠢く）凶暴なテキストとして擁護しようとしているのである。

この作品は「想像力で」チューニングした際に聞こえてくる死者の声を表象するという設定である。

「あなたの想像力が電波であり、マイクであり、スタジオであり、電波塔であり、つまり僕の声そのものなんです。」

「それ皆さん次第なん度一番聞き取りやすい感じにチューニングしてください。」⁽⁸¹⁾

ということ、（読者が「想像力で」他の周波数に合わせれば、別のつまり無数の「想像ラジオ」が聞こえてくるという設定になっているのである。

「今日も明日も想像を求める新しいDJが次々に世界に現れる。何人も何人も、日々あらわれる。それどころか、あらわれない日がないんです。いや、今の時もすでに無数のDJたちがやかましいくらいに自分の番組をオンエアしてる。」⁽⁸²⁾

この一文は、この作品の文脈を考えれば極めて凶暴である。つまり、この文は、「無数の人間が、（震災で、原発事故で、内戦で）毎日死に、これからも死に続け、それを生きているものはひたすら想像しなければいけない」ということを意味するからである。

そう考えれば、『去勢訓練』で描かれた性愛と罵倒の声が（想像ラジオ）の中に混ざること拒むことは「論理的にできない」。

『去勢訓練』の登場人物が地震と津波で、あるいは原発事故で死んだという仮定は可能だからだ。（この作品は厳密には震災文学というべきだが、「そもそもこの場所には放射能が降り注いってしまったから何十年も人が入れないかもしれない」⁽⁸³⁾という一文が原発文学でもあることを示している。）

こうした手際は、拙稿⁽⁸⁴⁾で述べたように、「実際には存在しないメイキングAV」という形式をとることで、「いまだ生まれていないものの声」を浮上させた高橋源一郎『恋する原発』、昔書いた小説に別の小説を重ね書きすることで、生まれていないものの声を描き出すことに成功した川上弘美『神様2011』と同様のものである。

そして、『想像ラジオ』と『去勢訓練』とを重ね合わせれば、それはそのまま高橋源一郎の『恋する原発』の世界を先取りしていると言える。

いとう本人は、「小説が作れる現実というのは死者の声を過去からも未来からも聴いてその時間が混然一体となって同じ平面となること」⁽⁸⁵⁾と述べている。これが先に見た、「平面のサーガ」の認識、それも「Storie」での試行錯誤を経由したのちの「小説＝平面論」であることはいうまでもない。

しかし、『想像ラジオ』では「過去の声」は語られているが、「未来の他者の声」「いまだ生まれていないものの声」、「ヒューマニズム」では処理できない「人の形すらとらない」ものたちの声は語られているとはいえない。

この問いは、いとうの中でまた別の形で取りあげられることになる。

七 宮内悠介の冒険

——ボードゲームから「内戦」へ——

ボードゲームの問題から「内戦」の主題へと挑む作家として宮内悠介がいる。

宮内の『盤上の夜』では将棋、以後、マジシャンなどのアナログボードゲームが主題として取り上げられているが、ここでいうアナログボードプレイヤーはそのまま芸術家（SF作家）の隠喩だろう。

それを暗示する描写は、小説のいたるところに見出すことがで

きる。

「彼女が本来触覚を通して感じとりたかったのは、こうした定型句の向こう側にあるものだった。まもなく由宇は自分自身で言語を考えるようになりました。しかし、それは辛く苦しい作業でした。言語とは本来は他者と共有するものだからです。ところが、彼女がやろうとしていたことは、本質的に、誰とも共有できない領域の言語化だった」⁽⁸⁶⁾

「架空の口腔の架空の音声で、由宇は歌いつづける。忘れられた古代の音価群を。あるいは、来ない未来からの歌声を。それは獣の言葉ではない。人の言葉ではない。蝶の言葉ではない。およそあらゆる動物の言葉とも違う。天に架けられた垂直の水瀑のまつただなかで彼女が歌い上げるのは、そう——植物相の語彙なのだ。」⁽⁸⁷⁾

「何しろ由宇は抽象で世界を塗り替えたいと公言していた棋士である。それは、頑なに内に閉じたその最果てにこそ生まれる言葉だ。そこに由宇の勝負強さはある。だが——一徹に盤上の抽象を凝視し煮詰めると、反動のように眼差しが極遠を向くのだろうか。」⁽⁸⁸⁾

「いわば、ゲームを拒否することがプレイヤーにとって最善解となるような、いやむしろ、参加するほどに正気の世界から切り離され、神話世界を生きていることを余儀なくされるような代物……いつしかわたしの脳には、そのような政治哲学が宿っていたのです。」⁽⁸⁹⁾

「だが結果は、賛同者たちが望んだものとは正反対のものであった。彼らは皆、量子歴史学という一分野が、蓋然性

の高い一つの正史を生み出してくれると信じていた。現に量子歴史学はそれまで一定の成果を上げていた。ところが情報量がある一線を越えたところで、探索結果は収束から発散に転じた。コンピュータがはじき出した結論は、一定の評価基準を満たす歴史は無数にある、というものだった。

それによると、南京事件は、あると同時になかった。北方領土は誰のものとも言えなかった。それが、量子歴史学争さえ、あると同時にないらしかつた。それが、量子歴史学という分野の結論であり、一郎のしかけた罫だった。一郎は、皆が大地だと思っていたものが、全くの虚空であることを示したのである。」

「それはいわば、新しい神話体系の出現だった。正史の時代から数千年をさかのぼり、神話の時代まで押し戻してしまふこと。これがゲームを殺すゲームの全貌なのだった」⁽⁹⁰⁾
いとうせいこうの言にあるように「コップと水」の二日後と三年後、あるいは五十年後を一挙に観ること、チェスはそうした思考を我々に強制する」。

そこから考えれば、ボードゲームを問うことは、複数の時間を同時に重ねる小説の書法を原理的に問うことにつながる。

『原爆の局』は、「昭和二〇年の八月六日に、広島で打たれた碁」⁽⁹¹⁾の譜を、「ホワイトサンズ砂漠」⁽⁹²⁾で並べてみたいと由宇が言世界最初の原爆実験が行われた地」で並べてみたいと由宇が言い出したことに由来する物語である。

「原爆の局」では、「昭和二〇年の八月六日に、広島で打たれた碁」について「二人は吹き飛ばされた石を元に戻し、碁を打

ち続けた」⁽⁹³⁾とされる。

それに呼応するように、由宇は次のように語る。

「由宇は、ここの景色や時間に碁の一局は拮抗しうるのか、確かめたいと言ったそうだ。人がついに太陽の火を盗み見た、この砂漠で。」⁽⁹⁴⁾

いわば、小説を描く、言語を、想像力を駆使する（知的生命体）の知力が、核の力に拮抗するのかがこの場で確かめられている。

なぜ、私が（知的生命体）と記したのか、それは、「原爆の局」の結末部にこうしたセリフがあるからである。

「別れ際、わたしは由宇に訊いてみた。「また、抽象で世界を塗り替えたいと思いますか——」「なんとも言えません。」と由宇は首を振った。「それを撤回すると、碁が脆くなってしまう気もするのです。でも現実はどうでしょう。あるいは碁士というものは、さまざまな景色や、縁、虚無や失意、音楽や暮らしや時間といった一切を飲み干して、次なる……」唐突に、由宇はそこで言葉を止めた。あたかも見えない壁に遮られたかのようにだった。何物かが彼女にそれを言わせまいとしたことは明らかだった。だが、私には彼女の唇が読めてしまった。由宇はこう言おうとしたのだ。次なる人類、と。」⁽⁹⁵⁾

棋士―芸術家は「忘れられた古代の音価群を」「来ない未来からの歌声を」「架空の口腔の架空の音声で歌いつづける」、「次なる人類」へ向けて。

これは、私がかつて書いた論文のこの記述とも対応する。

「ここで示唆的なのは哲学者の菅原潤の最近の提言である。菅原はハンナ・ヨナスの世代間倫理とシェリング哲学の神話の問題を接続しようとしているのだが、それは次のことを意味する。

（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）

（中略）この菅原の問いかけで重大なのは、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」ということである。つまり今後、文学も思想もこれまでの時間性では処理できない巨大な問いを問わなければならなくなったのである。」⁽⁹⁶⁾

棋士が「盤上」に夢見るものは、いとうの言う「死者の声を過去からも未来からも聴いてその時間が混然一体となって同じ平面となること」という小説の「平面」と同じものである。そうした「平面」は、かつてのセザンヌが描いたような、「出来事が起こる場でありながら、それ自体がある種の可動性の中にあるような内在面」、「人間の精神にとって最も根源的なものである面」⁽⁹⁷⁾であり、また、ある意味でデュシャンが継承しようとしたものでもある。

「千年の虚空」の「ゲームを殺すゲーム」については、岡和田晃が宮内悠介と草場淳との鼎談でこのように述べている。

岡和田 「千年の虚空」で語られる、「正史の時代から幾千年をさかのぼり、神話の時代まで押し戻してしまふこと」

という「新しい神話大系」を思い出しました。

岡和田 また、ウォーシミュレーションゲーム（ウォーゲーム）についても連想しました。ウォーゲームは、本質的に歴史学批判というところがあるのですね。ウォーゲームをデザインする授業というのを、ロンドン・キングズ・カレッジのフィリップ・セイビン教授が試みています。歴史学の資料が、文献史的な方法論へ過剰へ傾斜することについての問題意識があるようなのです。実際の情報をシミュレートし、単に文献を精査するだけではなく、当時の戦場の状況を動的なモデルとしても捉えようとするのが、セイビンの主張だと私は解釈しています。なんとなく「量子歴史学」と「ゲームを殺すゲーム」を結びつける「千年の虚空」が描く方法にも通じているような印象があります。

宮内 ふむふむ。

岡和田 ゲームは常に、歴史を相対化させようとする側面があるのかも思うのです。歴史のEですね。

宮内 それこそ、SF的な欲求でもありますね。⁽⁹⁸⁾
「実際の情報をシミュレートし、単に文献を精査するだけではなく、当時の戦場の状況を動的なモデルとしても捉えよう」という発想が宮内に（そしていとうに）あるとすれば、宮内がボードゲームから内戦の表象へ、しかも複数の「歴史のIF」を同時に重ねあわせるような内戦、しかも「次なる人類」が展開する内戦の表象の在り方へと向かうのは必然であると言えるだろう。

宮内は『ヨハネスブルグの天使たち』で、DX9と呼ばれる「通称歌姫」のロボットを描いている。これは人間の記憶を転写され、

「富裕層の家庭をターゲットにした、歌を歌う機械」であると同時に「無人兵器の千分の一の値段で、同じだけの人間を殺す」機械でもある⁽⁹⁹⁾。

この「歌姫」は、『盤上の夜』で描かれた、「忘れられた古代の音価群を」「来ない未来からの歌声を」「架空の口腔の架空の音声で歌いつづける」、芸術家の隠喩であると同時に、それが「次なる人類」として、「新しい人すなわちポストヒューマン」として⁽¹⁰⁰⁾、終わりなき内戦を戦うものとしても描かれている。ここでは、内戦を戦うものと記述するものが同一平面に立つ。

その端的な例は、日本のSF界にかつてスキヤンダルを巻き起こしたブライアン・オールデイズ『リトルボーイふたたび』を意識し、『アメリカ人にも受け入れられる「九・一一再び」という目標を立てて』⁽¹⁰¹⁾ 描かれた「ロワースイドの幽霊たち」と二〇三〇年前後の「北東京」を舞台とした「北東京の子供たち」であろう。

「ロワースイドの幽霊たち」は、九・一一の「八十四周年企画」としてDX9を利用して（彼等に加害者と被害者の記憶を転写して）ツインタワーに「もう一度飛行機を突っ込ませる」という企画（これは当時の状況を正確に再現するシュミレーションするという「行動分析学」の実験であると同時に、正確に広島原爆100周年記念行事としてもう一度広島に原爆を落とす『リトルボーイふたたび』に対応している）のさなか、その実行犯とされる「モハメド・アタのDX9」が何者かに「記憶」を乗っ取られ、それを奪還するために「ウクライナ」出身の（おそらくはチェルノブイリ以後に移住しかしその記憶はない）エンジニア、「2001年に死んだ」（つまり本人は九・一一で死んだ）「ピンツ」の記憶を転写された「DX9」

が、「記憶がテロリストのそれと二重状態に」⁽¹⁰⁴⁾ されて再乗っ取りを行うという筋書きの作品である。物語は実在の文献のWTCについての記述と仮定の未来の記述が、ピンツとモハメド・アタの過去の記憶とないまぜにされながら展開される。

作品の最後で、おそらくは、現実のピンツのビルからの落下を正確にトレースしながら、そして「かつての死者に向けたメッセージ」の「膨大な無線」⁽¹⁰⁵⁾ を傍受しながらDX9||ピンツはこう考える。

「上空の虚空をみつめる。そのときピンツは見たのだった。ビルとビルのあいだにあるのは、空白ではない。過去ではない。貿易センタービルの佇まいは変わらない。しかし、そのあいだに見える街は、時代とともに変化していく。言うなれば、そこにあるのは未来なのだ。」⁽¹⁰⁶⁾

こうした宮内のエクリチュールは、「建築物や敷地に「ヴォイド」のような空虚な裂け目としてのインテックス的記号を刻み込むことで、そこに歴史的過去の時間を呼び寄せる」ダニエル・リベスキントのWTC再建案が「資本主義的な開発の論理にきわめて親和性のある」⁽¹⁰⁷⁾ ことを明白に告発し（ここで描かれた「八十四周年企画」は、「歴史的過去の時間」を「空虚な裂け目」に充填するという「資本主義的な開発の論理」そのものである）、それに〈否〉を突き詰めるものとなっている。

かわりに「空白」に宮内が充填しようとしたのは、「未来」なのだ。それはいわば、「裂開」「空虚」そのものを読解の可能性としようとしたベケット的な態度である。

「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」を刻むことによつ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。」⁽¹⁰⁸⁾

「北東京の子供たち」の舞台である団地は「高度経済成長の名残り、あるいは、わずかな中産階級が残された都市のエアポケット。私たちの街と璃乃がつづける。「わたしたちの、テレジン」」⁽¹⁰⁹⁾と呼ばれる場所である。

ここでは、DX9にジャックインした大人が「音声合成を借り、音声情報を作つては送り合つて」、「無意識のソーシャルネットワーク」を形成し、最後に「地面への落下」という「遊び」を「自給自足の安定剤、または新たな催眠療法として」⁽¹¹⁰⁾行う。それを止めようと誠と璃乃は試みるのだが、それは結局うまくいかない。しかし、このアナログな行動がいくつかの予想外な人のつながりを生み出す。

「一つだけだったはずの青いクローバーは増やされ、列をなし、その横には別の木が描かれている。木は密林となり、密林は無数の果物や昆虫や猛獣を懐に抱いている。作者もタツチも異なる壁画が、天と地に挟まれ四号棟の麓を覆い尽くしていた」⁽¹¹¹⁾

それは『盤上の夜』で宮内が書いたアナログゲームの神髄、「量子歴史学」の「ゲームを殺すゲーム」とは違った別のゲームの側

面である。そしてその落書きの横でDX9は歌う。

「架空の葉局へ人を誘う、架空の人間の声。それは歌であり歌ではない。DX9は歌の不在を歌う。歌われなかった歌を歌う。」⁽¹¹²⁾

過去の「英雄の」記憶を充填され、スペクタクルな内戦に使用されるのではない、空白の歌姫―芸術家の別の使用法、空白に未来を召喚し、そこに何かを読み込むこと。

八 「いとうせいこうふたたび」

——「平面のサーガ」としての『存在しない小説』——

ここで再びいとうせいこうの作品へと戻る。先に触れた「いまだ生まれていない、未来の他者の声」を、それを複数の時間の中でどのように表象しうるのかという問い、この問いはおそらくいとうの『存在しない小説』へと引き継がれる。

「存在しないはずの小説」の翻訳（つまり作者も邦訳者も存在しない）が編者のもとにメールで送られてくるという設定のもとに本書は書き進められる。さらにその設定そのものが「第〇回 あたし」の編者解説でこのように書かれることで再度ひっくり返される。

「前回、『存在しない小説』をこう定義した。『元のテクストをあらかじめ失ったまま、仮に一つの翻訳のバリエーションとしてだけ宇宙に存在する』と。したがって我々は、ジツドの『贗金づくり』の中で作家エドゥアールが書いている小説内小説『贗金づくり』を、『存在しない文章の翻

訳」と把握する。エドゥアールの『贖金づくり』はこの世にない。だが、ジッドはそれを翻訳してこの世にもたらしただのだ。今回の『あたし』はそうした翻訳行為の私なりの模倣である。元は二〇一一年五月十六日に発表した掌編の中の小説内小説『あたし』（佐々木中との共著『B A C K 2 B A C K』に収録）⁽¹¹³⁾

佐々木中との共著である『B A C K 2 B A C K』に収められた「短編6」がいれば、いとうせいこう版『贖金づくりの日記』である。ここでは「あたし」の舞台裏（に見せかけた虚構）が語られている（なぜ「あたし」という小説の結末をこのように書いたかをめぐる作家との対話）。ここで「日本在住のマレーシア作家 ラーマト・ラマナン」が書いたという設定になっている。「存在しない小説」を「この世へと引きずり出した」のがこの「あたし」なのである。

知らない性別の違う人間の服を着せられ、「別の人生にまぎれこんだ」みたいに過ごすというテーマは「音のない世界」に住む兄と母を持つマレーシアの女の子の話、「第三回 あたし」に引き継がれ、デュシャンの『遺作』の問題は「第一回 背中から来て遠ざかる」で展開される。『遺作』はジュリー・グリエコが性の目覚めを覚えた作品として登場する。彼はデュシャン論を執筆し、それを画商に読ませることで「いったん閉じられた人生の開口部」を夢見るがその夢は儚く閉じられる。

そして「生まれなかつた子供」の主題は「第四回 能楽堂まで」でストレートに展開される四人の女性との結婚離婚体験を持つ作家の「生まれなかつた子供」という設定である。

交際していた「B子」から紹介された「先生」にお祓いをするから「妙見菩薩坐像」と「いろんな国の神様のお守りとかお札とか」の入った箱を海に沈めるといわれ、「私」はその通りにするが、その行為が「奇怪な偶然」であることに「私」は気づく。「私」は翌日能楽『藤戸』を見る予定になっており、その物語こそ「老女の話であり、波の下に命を沈めた男の話」⁽¹¹⁴⁾であつたからである。

「私は物語に巻き込まれているのだろうか」⁽¹¹⁵⁾ しかもその小説は「いとうせいこう」が書いたという設定のもとに「存在しない小説」として「存在しない」翻訳者「仮蜜柑三吉」氏から送りつけられた（しかも「日本人作家いとうせいこうはこれまで通り存在しない」という「編者解説」をつけられて）ものとされるのである。

このように書かれるとこの書物の中では「いとうせいこう」は存在しないことになる。「ともかく、ここに「私が書かなかつた私小説」が、私の名において存在している。この小説は私からすれば存在しない。あるいは、小説は存在し、私の存在だけが世界から取り除かれる」⁽¹¹⁶⁾

さらに『想像ラジオ』の中ではほのかされただけだった原発の問題は「第五回 ゴールド」のなかではつきりと登場する。小説で「俺」と名乗る光州出身の陳浩山が香港で買った売春婦「マリア」は実は「ウクライナの北西にあるサルヌイ」出身であり「八歳の時、国内で原発事故が起こった」⁽¹¹⁷⁾

（つまり「マリア」と「ピンツ」は同じ出身なのである）
そして「俺」は「廃棄物の不法投棄」⁽¹¹⁸⁾で一代の財産を築き、

マリアからの求婚を拒絶して彼女を失い、財産も失って失墜するという設定である。(「この押さえられない衝動は何代も前からの決まりごとのような、あるいは生まれつきのアザみたいな俺の宿命だ」⁽¹¹⁹⁾)という一文は中上健次の小説の主人公でも吐きそうなセリフである)

この小説の編者あとがきにはこうある。

「あらゆる作家は最初の読者として、『存在しない小説』を絶えず排除する。排除しながら『存在する小説』のみを書き残す。だが、切り取られた『存在しない小説』は必ずテクストの下に潜む。そして不意に読者の前に現れる。語の下の語が、『存在しない』小説として。

今もあなたがこの文を存在させている。私も仮蜜柑三吉氏も、その今がいつなのか、どこでなのかそれどころかあなたが誰なのか知ることができない。」⁽¹²⁰⁾

この一昔前の読者論の焼き直しのような一文は、文中の「あなた」を(未来の知的生命体)のことだと考えたとき、そして「存在しない小説」が(生まれてこなかった子供達の声)だと考えたとき、その意味合いを一変させる。

「第六回 オンザビーチ」はまさにそうした小説なのである。

「第六回 オンザビーチ」は「砲撃の跡」「銃弾が開けた穴」の残るクロアチア共和国のリゾートホテルで「私」が「10年先」の出来事を書き記すという設定になっている。そこで「黒づくめの男」ヤコブが「十年後に」ドイツ語で書きしるす文章を「半透明」「亡霊」「カリカリに乾いた老人」(とヤコブには見えている)である「私」が見ているという設定で、そこで一九九三年のクロアチアの内戦を記述した後、「私」の過去が語られる。

「私」の両親はチエコの「テレジーン」と名付けられた「強制収容所」にいた。そこでの父の体験が、「私」の中で父母の体験は、見たこともない父と自分を入れ換えて記憶され、悪い夢となり、繰り返し映像や音やそれ以外の理解不可能な要素の塊となって今に至っている。」⁽¹²¹⁾

この「テレジーン」は、宮内悠介が東京の近未来として描いたあの「テレジン」である。DX9が他者の記憶を転写されるように、「私」もまた父の記憶を転写され、悪夢を見続ける。この他者の記憶を転写される私はまさしく、「空白の私」、「ダイアグラム」非場所」である。

部屋を訪れた「フロントの女」が「105号室」に宿泊する「私」に「内戦の記録を見ろ」とほのめかした後に、このように忠告する。

「この海は長くいろいろな人間を見ていますから、あんまりじっと眺めていると私たちにその歴史を投げかけてきます。ローマ帝国時代か、ビザンチンの頃か、ユーゴスラビア人民軍の頃か、アドリア海にしてみれば一瞬のことです。でも私たち人間たちには複雑すぎて、頭が処理しきれなくなりませう。」⁽¹²²⁾

そして海を眺めた「私」は「こんなものが歴史か、と心の中でうそぶいた」あと、「息をのみ、全身がこわばるのを感じた。」

「海から見た陸の歴史を、ヤコブ・ポバンは幻視しているのではないかと私は思った。建物が壊され、また造られ、船から砲撃され、空から銃撃され、人が喜んで走り回り、木陰で憩い、大きな地震で倒壊した家の下で息を引き取り、

剣で刺しいあい、殴り倒した相手をなおも石畳の下で殴り、骨を潰し、船から砲撃され、空から銃撃され、脅しの言葉をつかみあい、炎に包まれて黒焦げになり、全身に力をみなぎらせてぶつかりあい、山が削られ、そこに陣営が作られ、中に人のいない鎧が集められ並べられ、黒煙の向こうで火花を散らして爆発し、人が悲しんで走り回り、木陰にうずくまり、厳しい冬に穀物を根こそぎ奪い、雪を赤く染め……」⁽¹²³⁾

ここでは過去の「内戦」の記憶が一举に描かれる。そしてそれを「記述する私」の視座が問われているのである。⁽¹²⁴⁾

そしてそのあと、ヤコブがユーゴ内戦を避けて暮らしていた町と「私」が暮らしていた町は同じ町であり、ヤコブがそこで書いていた「あの人への罪の意識」「まるで俺みたいなあの人」に「謝りたい」という「あの人」は、実は「私のこと」だと気が付く。ヤコブが自分の、まるで家族のようにかわいがっていた隣人でありかつ彼の親族が「私」の一家を強制収容所に送った側の人間であること知り、「私」は錯乱する。

ヤコブのノートには次のような一文が書かれている。

「俺は夢の中でも引き裂かれている。ひとつの力ボチャが台所に転がっていれば、それが人の頭にも見え、目をこらすと大きい兄の顔、そしてすぐ上の兄の骸骨にもなる。イメージが移りゆくのではなく、それは同時にそれらなのだ。

家族で長い時を過ごした食堂の内壁に釘が打たれ、さびた蹄鉄が片方だけ掛けられているが、蹄鉄は幼い頃に俺の尻

を打った父のベルトとなつて伸び縮みするし、風の強い日にガタガタ鳴って物の怪のようでもあり、抗いようのない悲劇の記号として意味も分からぬまま俺に生涯の服従を命じてくる。気づけば部屋中が別々なものとして折り重なっており、振動して音を立て、うねうねと動き、俺の脳みそではとうてい処理できない量の情報になって、俺ははね起きる。「俺はいくつもある時間を一度に体験する。眠るとその力が俺を支配し、目が覚めてもしばらくの間続く。眠りに近い状態も危険だ。俺はこの二〇二三年に体を置きながら、祖国に帰ってきた二〇一三年八月の中にも入っていつてしまう。さらにドイツに、あの騒がしいドリスデンに避難させられる直前の一九九三年六月がそっくりそのまま出現する。」⁽¹²⁵⁾

これはいわば、いとうの言う「時間と空間の無限の分裂、そしてそれらの同時的な観想」の小説化であり、いとうせいこう版「平面のサーガ」であり、またもう一つの〈想像ラジオ〉である。そして、いつてみれば、私がこれまでの論文で書いた「襞」「空隙」の論理の言語化の試みでもある。そこではもはや像は人の形(Figure)をとらない。アルトー的な「精神の奥底でうごめいているものの、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」があるいはベーコン的な「不安定で、動揺し、攪乱されている」「歴史を追い越してしまう力の生成」が、昇華されることなく記述される。

九 古川日出男『馬たちよ、それでも光は無垢で』

——「超變」と「垂直の次元」について——

古川日出男『馬たちよ、それでも光は無垢で』では、三・一一以後の文脈でいとうや宮内が提出した問いが問い直される。

福島県出身の作家「私」は、二〇一一年三月一日に「京都にいた」⁽¹²⁶⁾。この偶然が「私」を苦しめる。そしてこの振れこそが当事者・非当事者の安易な弁別を「私」に許さない。「私」は被災者・被害者であると同時にそうでもない立場に存在する。そしてそれは記述する視座・歴史を超越する視座を要求される書き手に共通のジレンマだろう。

「私は、私こそが彼岸にいる。非現実の側に。私は自問する構えもないのに自問している、どうして犠牲者は私ではないのか。あの人たちがあちらにいて死に吞まれるか死の神に触れられて撫でられているのに、どうして私は死なないでいいのか。罪。強引に名状するならば罪悪感。どうしてあちらのあの人たちが犠牲者なのか。日付は消えはじめているのに、朝。翌る朝は訪れ、運行中断していた東海道新幹線は動き出す。私は東京に戻る。東京も相当揺れた。もしも三月十一日のその時間に当初の予定通りに東京にいたならば、私は自分を被災者と思ってしまっただろう。揺れに逢って、被災者・被害者と。しかし私は京都にいた。あちらからは弾かれていた・テレビの報道しかなかったのだ。」⁽¹²⁷⁾

そして「私」は中上健次のことを唐突に連想する。

「私はあのホテルのあの部屋で、確かに作家の中上健次のことを思い起こしたのはのだ。和歌山、紀伊半島と。しかしそうした感想をほとんど一〇〇%失念した。いつそ見事に。それから記憶が分離して、私はハツとする。私は中上のルポルターージュ『紀州』から和歌山の項を繙いて（それは今朝、四月十三日のことだ）、以下の記述に出喰わし、ほとんど絶句状態に入る。著者は有田に突発したコレラ禍に触れている。（東京に住む私のもとに送られてきた紀南新宮の地方紙の広告欄に、「県内の野菜は一切扱っておりません」と太字で文句が刷られていた。その時、和歌山県ナンバーの車は他県のドライブインに入ることを拒まれたとも、どちらから来ました？と人に訊ねられて、和歌山県と答えられ隣接する県の名を言っごまかしたとも、聴いた。二つの話とも今となつては笑い話であるが、恐慌がいつ突発するかわからぬのがこの日本である）今朝、私はこの和歌山県を、Fで始まる県名に入れ替える。当然の所業として。」⁽¹²⁸⁾

そんな「私」の前に彼の創作した登場人物であり、かつ「私の被造物ではない」「彼の記憶がある」「狗塚牛一郎」があらわれる。

「時間が「ない」からだな。あらゆる歴史が凝縮された、一つのプールの内部にあるような存在に見える。いいや、譬えても無駄なんだが。しかし、俺には潜水ができる。そんな心持ちがあるのは事実だ。つまり「時間」はないけれども「歴史」はある。」⁽¹²⁹⁾

「時間の外側、すなわち時間を超越した次元にいる人間には何が可能か。彼には歴史があたかも一つのプールの内部

にあるような存在に見えている。そこに彼はダイブする。

彼には潜水が可能だ。しかし彼は、SF的な世界観で語られるところのタイムトラベラーではない。そんな概念を生きてはいない。もつと生身の、肉声を携えた血と慟哭と人殺しの過去を背負う移動者だ。」⁽¹³⁰⁾

「彼はほとんど移送されるのだ。空間から空間へと。」これは空間の移動だ。しかしながら、移動先の神社が仮に時間的に異なるポイントにあるならば、そうした位相での移動にも等しい」⁽¹³¹⁾

ここで語られている「あらゆる歴史が凝縮された、一つのブルーの内部にあるような存在」は、いとうせいこうが中上に見出した「平面のサーガ」にきわめて近いが、それとは微妙にずれた何かである。ここでは「時間」は消去されるが、決して「単一の空間」ではない。そこには「歴史」が残存している。ここでは「記憶」と「罪」が、「もつと生身の、肉声を携えた血と慟哭と人殺しの過去」が残存し、それらを「背負う移動者」として「狗塚牛一郎」は造形される。

つまり古川日出男版の「平面のサーガ」のなかでは、「時間」は消えるが「記憶」と「身体」と「罪」は消去されない。「いやな記憶だ。一代では消えない、消去は不可だ。」「その飢餓の記憶。痛いとしか言えない記憶。」「その懐えの記憶」⁽¹³³⁾（いうまでもなく「血」と「身体」が残存しなければ、「二代では消えない、消去は不可」な「被曝させたもの」の「罪」を問うことはできない。「声」がする。行け。おまえが被曝しろ。あるいはただ、見る。」⁽¹³⁴⁾）。

古川の小説から逆にさかのぼって考えてみれば、いとう版「平

面のサーガ」である『存在しない小説』においても、実は「罪」の問題はまた残存している。「別々なものとして折り重なっており、振動して音を立て、うねうねと動き、俺の脳みそではどうてもい処理できない量の情報になって」もまた「抗いようのない悲劇の記号として俺に生涯の服従を命じてくる」ものとしてである。

私は以前の論文で次のように述べた。

「『原発事故におけるモニユメント＝喪の作業の不可能』という問題はここにおいてもいまだ解かれぬまま残る。「通常の建築という形では構築不可能」であった「空虚の断片化した遍在性」の表象は「郵便空間」や「空隙」「襲」の論理において可能となるだろうが、それはいかに動性や変形を考慮しようとも、ただ「表象不可能な放射能の〈遍在性〉」によって変形変容した生命体の動態をなぞるだけになりかねず（これだけでは数万年単位で保存されるデータベースになりかねない）、（「いつ死ぬかもしれない」生者がまた見ぬ（生まれしていない）生者や死者を代行し、追悼するというグロテスクな事態」をどのように表象するかは、これまで提示した論理ではいまだ十分に可能ではない。これは「襲としてのエクリチュール」は可能だが「喪としてのエクリチュール」は不可能なのではないかという問いであり、それはいまだ解かれぬまま残るのである。」⁽¹³⁵⁾

複数の時間を同時に記述するだけでは表象しえないもの、「襲」としてのエクリチュールの行使では収まりきらないもの、すなわち「喪としてのエクリチュール」の可能性に、おそらくいとも古川も気が付いている。つまり、「精神の奥底でうごめいてい

るものの、おしつぶされ、踏みつけられ、ゆるめられた、あるいは厚ぼったいイメージが、「不安定で、動揺し、攪乱されている」「歴史を追い越してしまう力の生成」を、昇華されることなく記述するだけでは、「罪」の次元、「抗いようのない悲劇の記号」として俺に生涯の服従を命じてくる」ものの次元は、解消できないのである。

さらに、私は別の論文で次のように述べた。

「ゼザンヌの『筆触の可変的な接合可能性』を、松浦は小林康夫との対談の中で「ほとんど倫理と言ってもいいと思う何ものかによ」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集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」可能性をも語る。これは「都市のストライキ状態とゼザンヌとを、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、実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。(中略)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——コラ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贅を失い、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

い。」⁽¹³⁶⁾

「不安定で、動揺し、攪乱されている」「歴史を追い越してしまう力の生成」を描いただけでは、それはドウルースが言う近代絵画の第二の方策にとどまっている。「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。」⁽¹³⁷⁾そこに、「図像 (figure) の救済」「新しい象形化、形体 (figure) の象形化」の企てがなければならぬのだ。それがなければ、もうひとつの「歴史を追い越してしまいう力」＝「罪」の次元、「抗いようのない悲劇の記号」のすがた (figure) を描くことはできないだろう。

私は本稿の最初で、丹生谷貴志の論を引きながら、「世界」が「一つの均質な時空において平らかなものとな」ったとき、「原罪」と「救済」の概念が消えてしまう〈可能性〉があると書いた。しかし、古川の作品でもいとうの作品でも——平面性・空間性に回収されない「罪」の次元は消去されていない。それは「九・一一」のグラウンド・ゼロに過去の声を充填しようとしたリベスキントの試みが、そして宮内の小説で描かれた「九・一一ふたたび」のイベントがうまくいかなかった理由でもある。なぜかといえば、未来の他者が時間性の中で想定される限り、その表象には、絶対に空間性には還元できない不可視の、そして複数の「垂直の次元」を要請するからである。そしてそこにはやはり「図像 (figure) の救済」「新しい象形化、形体 (figure) の象形化」の必要性が残っているのである。⁽¹³⁸⁾

決してダイアグラムの中に消去できない「罪」を問い、それを

裁きながら、同時に「形象が、いわば倫理的な組織として出現する可能性」、しかも「可変的な接合可能性」を維持しながら結合する可能性、そうした「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」をどのように記述すればいいのか。その問いを解かない限り、「未来の他者」は決して私たちの前に姿を現さないだろう。

ドゥルーズはフーコーの最後の著作に触れながら「襲」を「外の記憶」あるいは「未来の記憶」⁽¹³⁹⁾を要請するものとして捉えた。そしてそうした新しい「襲」を「超襲」と呼び、「もはやたえまなくそれ自身に回帰しながら、折れ曲がっていくしかなくなる」「言語の内部に外国語を穿ち」「いわば言語の終末に近づいていく」「現代文学」においてそれが可能となり、そこには「ルーセルの（あるいはジャリの）動かしがたい生真面目さ」が「悪魔的な現象学的なユーモア」⁽¹⁴⁰⁾とともに必要だろうとも説いている。

ユーモアと生真面目さを併せ持つ、「未来の記憶」を記述し、罪を裁く、「襲」を超えた「超襲」としてのエクリチュール。それこそが、いとうが希求したものであろうし、また古川の試みにも、宮内の試みにもかなうものだろう。そうしたエクリチュールを見出した時、私たちが「三島由紀夫以後・中上健次以後」を生きているということの真の意味が浮かび上がるはずである。

二〇一四・九・六 於 台湾

「やなせよしはる 静宜大学」

注

- 1 いとうせいこう「平面のサーガ」（『中上健次全集12巻』解説）。
- 2 中上健次『異族』（『中上健次全集12巻』集英社 1996 p613—614）。
- 3 いとうせいこう「平面のサーガ」（『中上健次全集12巻』解説）。さらに「地理のなかに、さらにはその地理さえも奪われたあとに、ありうべき歴史・物語を、常に問い続けていた」「疎外されたものたちの連帯の可能性とともに立ち上がる、語られなかったものたちの歴史の可能性こそ、晩年の中上は書き始めていた」とする中田健太郎「土地をもたない歴史の可能性 中上健次の「地図」について」（『ユリイカ 特集中上健次』2008・10）。
- 4 いとうせいこう前掲「平面のサーガ」。
- 5 丹生谷貴志「雪崩れる鏡 生の日曜日のために」 荒俣宏編『パロックの愉しみ』 筑摩書房 1987 p232—233）。
- 6 丹生谷前掲書 p237—238）。
- 7 <http://www.froggy.co.jp/sekoi/55/55.html>
- 8 いとうせいこう「55note」『55-7』 宮川淳）。
- 9 東浩紀「スーパーフラットを思弁する」（村上隆『スーパーフラット』マドラ出版 2000 p142）。
- 10 ジャン・クレール「デュシヤンと遠近法理論家の伝統」（『エピス テーメー』1977・10 p85）。
- 11 四方田犬彦『磨滅の賦』（筑摩書房 2003 p158）。
- 12 四方田前掲書 p99）。
- 13 前掲ジャン・クレール「デュシヤンと遠近法理論家の伝統」p88）。
- 14 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 p121）。

- 15 いとうせいこう「Ssnote」55-4-2。言及されている中沢新一の論文は「四次元の花嫁」(中沢新一『東方的』せりか書房 1991)。アンフラマンズについては、多木浩二・東野芳明「アンフラマンズ解説」(東野芳明『マルセル・デュシャン「遺作論」以後』美術出版社 1990)。
- 16 いとうせいこう「Ssnote」55-4-2 (チエスという思想)。
- 17 いとうせいこう「Ssnote」55-6-14 (ルーセルのアナグラム)。
- 18 この点に関し、ルーセルと中上を接続し、佐藤友哉の初期作品についても言及しながら、中上のテクストに「地図」の論理(「言語の多様な価値を共存させる有意義な分布を包括的に分析するもの」と「仮面」の論理(「言語の微細なコミュニケーションや規約」慣習の動きを観察する)もの)の二重性を読む渡邊大輔「地図のよう」に仮面的に「路地」のエコロジ/エソロジ(『ユリイカ 特集 中上健次』2008・10)参照。
- 19 いとうせいこう「Ssnote」55-6-6 (鏡とは何か?)。
- 20 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』1996・9)。
- 21 松浦・小林前掲対談。
- 22 いとうせいこう「Ssnote」55-7-4 (ベルグソン代入)。
- 23 四方田犬彦『貴種と転生』(新潮社 1996) p96。この一文は中上の『熊野集』の一節「遠近法が文学であるなら文学は無用であり、遠近法が物語なら私は物語の混乱の真中にいる」を踏まえている。
- 四方田『貴種と転生』p88。
- 24 G・ドウルズ『フーコー』(河出書房新社 1987 p103)。
- 25 G・ドウルズ前掲書 p104。
- 26 G・ドウルズ前掲書 p104。
- 27 G・ドウルズ前掲書 p106。
- 28 G・ドウルズ前掲書 p174。
- 29 G・ドウルズ前掲書 p109。
- 30 G・ドウルズ前掲書 p109。
- 31 G・ドウルズ前掲書 p129。
- 32 G・ドウルズ前掲書 p134。
- 33 G・ドウルズ『感覚の論理』(法政大学出版社 2004 p98)。
- 34 字野邦一『映像身体論』(みすず書房 2008 p181)。
- 35 拙稿「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)以後の原爆文学と原発表象をめぐる理論的覚書その2(『原爆文学研究』12 2013・12)。
- 36 いとうせいこう・星野智幸対談「想像すれば絶対に聴こえる」『文藝』2013年春季号 p120)。
- 37 『旅の墓碑銘』(決定版三島由紀夫全集18 新潮社 p754)
- 38 同18 p756～757。
- 39 日野啓三「三島由紀夫論」(『現代作家論叢書 昭和の作家たちⅢ』英宝社 1955 その後日野『幻視の文学』三三書房 1968 に改訂の上で所収)。
- 40 陣野俊史「湾岸戦争といとうせいこう」(『戦争へ、文学へ』p146—147)。
- 41 ミシェル・カルージュ『独身者の機械』(ありな書房 1991) J・F・リオタール『蝶番』(『エビステイマー』『エビステイマー』1977・10)。
- 42 陣野俊史「湾岸戦争といとうせいこう」(『戦争へ、文学へ』p135^{*}147)。

- 43 ごとうせごう 「はや眼球的筒」『去勢訓練』(1997 太田出版 p133)。
- 44 ごとうせごう 「はや眼球的筒」『去勢訓練』p135。
- 45 松浦・小林前掲対談 p121' 136。
- 46 松浦・小林前掲対談 p125。
- 47 松浦・小林前掲対談 p125。
- 48 松浦・小林前掲対談 p134 — 135。
- 49 前掲ごとうせごう・星野智幸対談 p119。
- 50 ごとうせごう 「close」『去勢訓練』p81。
- 51 ごとうせごう 「close」『去勢訓練』p 83。
- 52 前掲ドウルズ『感覚の論理』p56' p98。
- 53 松浦・小林前掲対談 p134。
- 54 前掲ごとうせごう 「はや眼球的筒」(『去勢訓練』p137)。
- 55 前掲陣野「湾岸戦争ごとうせごう」(『戦争くゝ文学くゝ』p135' 147)。
- 56 この時期の中上の作品について、中上健次の「在る」をハイデガーの *es gibt* と比較したうえで、アジア的な文脈の中に置きなおしたものと丸川哲史「異族」、大洪水「南回歸船」と中上健次のアジア的想像力(『別冊 太陽 中上健次』平凡社 2012)。
- 57 中上健次『大洪水』『中上健次全集13巻』p137)。
- 58 三浦雅士「私という空虚」(『中上健次全集13巻』解説)。
- 59 陣野俊史「解説」(ごとうせごう『ワールズ・エンド・ガーデン』p241)。
- 60 ごとうせごう『ワールズ・エンド・ガーデン』(新潮社 1991 p241)。
- 61 前掲ごとうせごう p301。
- 62 前掲ごとうせごう「平面のサーガ」。
- 63 この点について、ごとうせごうは「千年の愉楽」のなかの、江藤淳が「路地と他界」で批判した一文を念頭に置きながら、「中上の真骨頂は、その前に三つの読点によってつながれ、積み重なる文にしかない」「そこには単に繰り返しのための読点しかない以上、我々は落ちつく先のない多層的な読みをポテンシャルなものとして抱えたまま、すなわち決定不能な読みの多義性に混乱したままで句点に急ぐのである。」「この中上の書き方の秘密の一端は、いわば読点ごとに新しい短編を始めるような意思で文をつづつたことあり」そうした書法が聴く者の脳に「多様な意味のポテンシャルな状態をそのまま現前させる」のだとする(ごとうせごう「愉悦の群読」(『すずめ』1995・7)。)とした書法を先に見た『異族』での「言語さえ平面的に分裂させ」ようとした試み、そして「平面化の運動」を行いながら、非対称に意味が分化していくルーセルの書法、あるいはごとう自身の書法と比較すること、さらにそれを前掲渡邊論文が述べるようなゼロ年代の作家の仕事を参照しつつ、樺山三英ら現代の作家の仕事をも含めて検証することがこれからの課題であろう。
- 64 前掲三浦「私ごとう空虚」。
- 65 中上健次『熱風』『中上健次全集13巻』p497)。
- 66 この点について、拙稿「テロル」の時代における「大逆」の表象とその限界―権力批判の臨界、あるいは「複数」を支える「法」とはなにか―(『Problematique』第5号 2004・7)。
- 67 中上健次『熱風』(『中上健次全集13巻』p760)。
- 68 中上健次『熱風』(『中上健次全集13巻』p765)。

- 69 中上健次『異族』（『中上健次全集12巻』p438）。
- 70 『想像ラジオ』の初出誌である『文藝』2013年春季号には「いとうせいこうを作った『言葉』として以下の十冊が挙げられている。レーモン・ルーセル『アフリカの印象』、大江健三郎『同時代ゲーム』、中上健次『奇蹟』、井上ひさし『ブンとブン』、ロベルト・ポラーニョ『野生の探偵たち』、ジョン・アーヴィング『サイダーハウス・ルール』、大西巨人『迷宮』、アントニオ・タブツキ『供述によるとベレイラは……』、オルハン・パムク『無垢の博物館』、森敦『意味の変容』。
- 71 村上龍『選評』（『文芸春秋』2013年9月 p405—406）。
- 72 奥泉光『やや困惑』芥川賞選評（『文芸春秋』2013年9月 p407）。
- 73 小川洋子『二作を押す』（『文芸春秋』2013年9月 p398）。
- 74 宮本輝『深読みの功罪』（『文芸春秋』2013年9月 p402）。
- 75 堀江敏幸『砂が舞う』（『文芸春秋』2013年9月 p400—401）。
- 76 島田雅彦『忘却との戦い』（『文芸春秋』2013年9月 p399）。
- 77 前掲いとうせいこう・星野智幸対談p122・124°。
- 78 陣野俊史によるいとうせいこうへのインタビュー「沈黙のあとさき」（『文藝』2013年春季号 p141）。
- 79 中上健次「物語の系譜 谷崎潤一郎」（初出『国文学』1979年3月号 『風景の向こうへ』冬樹社 1990 p123）。
- 80 『bookasahi.com』市川真人 書評「いとうせいこう」『想像ラジオ』掲載 2013年9月27日。
<http://book.asahi.com/ebook/master/2013092500023.html>
- 81 いとうせいこう『想像ラジオ』（河出書房新社 2013 p8）°。
- 82 前掲いとうせいこう『想像ラジオ』p190°。
- 83 前掲いとうせいこう『想像ラジオ』p172°。
- 84 拙稿「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—以後の原爆文学と原発表象をめぐる理論的覚書その2—（『原爆文学研究』12 2013・12）°。
- 85 前掲いとうせいこう・星野智幸対談 p125°。
- 86 宮内悠介「盤上の夜」（『盤上の夜』東京創元社 2012 p31）°。
- 87 前掲宮内「盤上の夜」p34°。石和義之は灰原由宇を「ハイデガーが本質的に詩人であったように、灰原由宇もまた詩人であった」とし、「法の執行停止」「社会的媒介」が失われた時という文脈からこの作品を読み解いている。石和義之「空気と実存」（『季刊メタポゾン』第8号 2013）°。
- 88 前掲宮内「原爆の局」p269-p270°。
- 89 前掲宮内「千年の虚空」p229°。
- 90 前掲「千年の虚空」p232-233°。
- 91 前掲宮内「原爆の局」p247°。
- 92 前掲宮内「原爆の局」p268°。
- 93 前掲宮内「原爆の局」p270°。
- 94 前掲宮内「原爆の局」p270°。このようにボードゲームという形で抽象化形式化することで原爆実験の地に持ち込みそれに対峙させるという発想も可能となるのである°。
- 95 前掲宮内「原爆の局」p282°。
- 96 拙稿「消尽の果ての未来あるいは襲としてのエクリチュール—三—以後の原爆文学と原発表象をめぐる理論的覚え書き—」（『原爆文学研究』11 2012・12）°。
- 97 松浦・小林前掲対談 p134-135°。

- 98 第33回日本SF大賞受賞記念インタビュー——宮内悠介『盤上の夜』を語り尽くす！／宮内悠介×草場純×岡和田晃
<http://www.webmyseries.jp/sf/page/miyachikusabokawada1303-4.html>
- 99 宮内悠介「ロワーサイドの幽霊たち」(『ヨハネスブルグの天使たち』早川書房 2013) p80^{*} p111。
- 100 岡和田晃「伊藤計画以後」と「継承」の問題ー宮内悠介「ヨハネスブルグの天使たち」を中心に(『世界内戦と「わずかな希望」』早川書房 2013 p136)。
- 101 岡和田前掲書 p137。
- 102 宮内「ロワーサイドの幽霊たち」p81。このような「加害と被害の記憶」の二重性を、「リトルボーイふたたび」や小田実「HIROSHIMA」と比較することも必要だろう。
- 103 前掲宮内「ロワーサイドの幽霊たち」p62。
- 104 前掲宮内「ロワーサイドの幽霊たち」p84。
- 105 前掲宮内「ロワーサイドの幽霊たち」p101。
- 106 前掲宮内「ロワーサイドの幽霊たち」p102。
- 107 田中純「イメージの葬儀」(『死者たちの都市へ』青土社 2004 p107)。
- 108 宇野邦一『映像身体論』(みずす書房 2008 p178—179)。
- 109 宮内悠介「北東京の子供たち」(『ヨハネスブルグの天使たち』早川書房 2013 p235)。
- 110 前掲宮内「北東京の子供たち」p237-238。
- 111 前掲宮内「北東京の子供たち」p259^{*}。
- 112 前掲宮内「北東京の子供たち」p259^{*}。
- 113 いとうせいこう『存在しない小説』(講談社 2013 p125)。
- 114 前掲いとう『存在しない小説』p151。
- 115 前掲いとう『存在しない小説』p151。
- 116 前掲いとう『存在しない小説』p189。
- 117 前掲いとう『存在しない小説』p198-199。
- 118 前掲いとう『存在しない小説』p201。
- 119 前掲いとう『存在しない小説』p207。
- 120 前掲いとう『存在しない小説』p229—230。
- 121 前掲いとう『存在しない小説』p244^{*}。
- 122 前掲いとう『存在しない小説』p253-254。
- 123 前掲いとう『存在しない小説』p255—256。
- 124 この問題については、樺山三英『トースト・オブ・ユートピア』(早川書房 2012)など現在の様々な「伊藤計画以後(中上健次以後)」を生きる作家の作品の検討を含め別稿で論じたい。とりあえず「樺山三英×岡和田晃 歴史と自我の狭間で『トースト・オブ・ユートピア』とSFの源流」(『世界内戦と「わずかな希望」』早川書房 2013)。
- 125 前掲いとう『存在しない小説』p 261—262。
- 126 古川日出男『馬たちよ、それでも光は無垢で』(新潮社 2011 p 20)。
- 127 前掲古川『馬たちよ、それでも光は無垢で』p23。
- 128 前掲古川『馬たちよ、それでも光は無垢で』p21。
- 129 前掲古川『馬たちよ、それでも光は無垢で』p86。
- 130 前掲古川『馬たちよ、それでも光は無垢で』p125。
- 131 前掲古川『馬たちよ、それでも光は無垢で』p126。
- 132 前掲古川『馬たちよ、それでも光は無垢で』p125。

- 133 前掲古川『馬たちよ、それでも光は無垢だ』p96、98。
 134 前掲古川『馬たちよ、それでも光は無垢だ』p27。
 135 前掲拙稿「消尽の果ての未来あるいは襲としてのエクリチュール
 —三・一一以後の原爆文学と原発表象をめぐる理論的覚え書き—」
 『原爆文学研究』11 2012・12)。
 136 前掲拙稿「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—『原爆文学研究』12 2013・12)。
 137 前掲G・ドウルーズ『感覚の論理』p98。
 138 こうした垂直性の次元の導入が「平面のサーガ」からの理論的後
 退ではないかという意見は当然起こりうるだろう。こうした垂直性

の導入が理論的後退であるのか、作家としての誠実性のあらわれで
 あるのかは議論の余地を残す。これは前掲中田論文や渡邊論文が示
 す中上のテクストの二重性—「地図」と「仮面」、「地理」と「歴史」、
 さらにその先にある「連帯」(中田)、「政治」(渡邊)の問題にも関
 わる問いである。

- 139 前掲G・ドウルーズ『フーコー』p168—169。
 140 前掲G・ドウルーズ『フーコー』p175。

付記

本稿は第四五回原爆文学研究会(二〇一四・八・二 名古屋大
 学)に於いて報告した口頭発表原稿に基づいている。席上貴重な
 ご意見を頂戴した参加者の皆様に厚くお礼申し上げます。