

空間の輻輳に関する試論 I

吉 田 裕

第1章 テキストの外から、そしてテキストの外へ

1 異質な空間

世紀の変わり目を挟んだ時期の感覚のうちで、一番変わったのは何かと問われれば、それは空間の感覚であるように思われる。私たちの傍らには、なにか不可解なものが現れては消え、消えては現れ、時には思いがけないやり方で持続して、私たちはそれにほとんど断続に脅かされているように思える。難しいことではないのだ。それはたとえばスマートフォン（しばらく前は携帯電話で、もっと前はポケベルだった）のコールのようなものだろう。私たちが一人にいるとき、あるいは友人といるとき、その場にはいない人間から、不意に呼び出しがかかってくる。その場の話題にも、人間関係にも、また時刻にも取り立てて関係のない世界が入り込んでくる。むろん、電話というものは以前からあった。しかし、私たちの記憶を遡れる範囲でも、電話がかかってくるとして、たいていの場合、電話は少し離れたところがあり、また最初に出て取り次いでくれる人があり、その短い間に、私たちは「ここ」という世界を、電話

から来る「むこう」の世界との応答に切り替えることが出来た。それとくらべると、ポケベルから携帯電話を経た現在のスマートフォンの世界は、このような切り替えをほとんど許さなくらい、瞬時に「ここ」の世界へと侵入してくる。それにその頻度と言ったら、とうてい電話の時代とは比べものにならない。二〇年前は電話のかかってこない場所を設けることはさして難しくなかったが、今や呼び出し音は、私たちが不即不離のところで、いつだって鳴り響く。さらに、この呼び出しがもたらす世界、やって来る世界は、はるかに遠隔化されている。それは地球の裏側の遠い外国から苦も無く届く。同時に、それは恋人同士が隣り合わせながら使うような至近距離から来るものでもあって、かつてのようなほどよい距離はもはや成り立たなくなっている。辛うじて、ほどよい距離とは何だったかという反問をかき立てるだけである。

空間の変調を感じさせる例をもうひとつ挙げるとしたら、それは視線の過剰だろう。まずは監視カメラがある。私たちは、街中では監視カメラにとらえられずにほとんど百メートルも歩くことができない。街路灯には、カメラが設置され、病院や学校の通路やエレベータには、さりげなく、あるいはこれ見よがしにガラスの視線が覗いている。商店、銀行、コンビニエンスストアについては言うまでもなく、空間にほとんど死角というものが無い。夜の住宅街を歩いていると、不意にまばゆいばかりの電灯の光に照らし出されることがある。それは防犯装置であって、誰かが近くを通過するだけで、その人間を隠れようのない明るみへと引き出す。あるいはスマートフォンにはカメラが付いていて、何をしているのでもない私たちが見えない視線に捉えられるということが起きている。反対の作用もある。個人でも、小さなビデオカメラを設置することで、自分の私的な映像を、世界に向けて、しかし誰に向けているのを知ることが出来る。さらにはグーグルのストリートビューがある。この場合、視線は、匿名の度合いをもっと増している。それは誰を見ているのか、誰が見ているのかという問いかけを度外

視したところで成り立っている。にもかかわらず、通行者の顔は、カメラでとらえらると、目鼻立ちは瞬時に解析され、誰であるかが同定されることがもう可能になっている。もちろんそれはこの通行者の同意なしに行われる。

こうしたさまざまな視線は、プライバシーの侵害あるいは公開という法的な問題を形成する前に、私たちの身体を横切り、私たちのなかに何か亀裂とずれを引き起こしているように思える。私たちの身体は、かつてのような統一感を失い、交換可能なパーツの集合になってしまったように見える。その感覚は、臓器移植、代理出産、体外受精、卵子あるいは精子の冷凍保存、遺伝子組み換え、あるいは最近では何にでも置き換えられるiPS細胞の出現などによって、背後から肯われる。統一性を欠いた身体において、私たちの意識は外部に向かうことが難しくなった。意識は反転して斜めから私たち自身に向けられ、私たちがを苛み、傷つける。ソーシャルネットワークと言われる不断の通信状態は、かつてあったような自己同一性に収まるような安定を許さない。

携帯電話や監視カメラは、例証のいくつかに過ぎない。私たちの現在は、ほんの一昔前までは考えられなかったような空間の輻輳にさらされている。これらの事実が、仮に自分がそれを実践していないとしても、その実現可能性を知っていることが、私たちの感覚を変える。そしてそれはある種の作家たちにおいて、その書き方を、さらにテキスト自体を変えているように思われる。

文学作品の効用はまず、世界のありようを提示し、ついでそれに対する私たちのありようを提示することであり得ただろう。しかし、現在の文学作品は、そのような効用を持ち得なくなっている。そうする前に、私たちが寸断するこの別な空間の侵入に、他所からの視点にさらされ、その傷を確かめいっそう明瞭なものにすることを促されているようだ。あり得たはずの効用をもたらす前に、自らの存在を確定しようとする焦慮に突き動かされているように見える。そしてどうしてもその確定に達し得ないかのようだ。

この焦慮は、テキストに確かに反映する。今日の文学作品は、特異な印象を与える。それはテキストに、意味内容と言われるものを与える以前に、なにか別の出来事に突き動かされてしまっているようだ。文学作品のテキストは、現実の写し絵ではない。それはどこからかくるもうひとつの世界の作用にさらされ、それを受け入れることを強いられる。そして今では意図してそれを受け入れ、とらえ返し、そしてそれを自分の運動そのものとしようとしているように見える。空間の中にさまざまな切断面が露呈してくるとき、それに応じて、テキストにも同じような変化が起きる。テキストはもはや、固有の内部とか外部とかといった区別をなくしてしまっている。

テキストには固有の内部などありはしない。それは、必要とあれば、何ものをも受け入れ、かつ外側に自分を開いてしまう。そして現在ではただそのことのみによって世界とのあいだに関わり——ある種の責任——を持つのではないか？ 逆に言えば、外部にあるものは、自由に言語のなかに流れ込み、テキストの動きを加速し、次いで自分が加速した動きに今度は自分が加速されて、そこから出ていく。そのような状態を示す作品は、確かに以前からあった。しかし今日この状態は、もっとしばしば、そしてもっと露わに、このような場所に、と思われるようなところに現れているように思える。

それはある意味で文学に、興味をそそる新しい特性をもたらした。文学のおもしろさは、日常と同じ言葉を使いなから、違う世界へ連れて行ってくれることにあるだろう。別の世界とは、しばしば言われるように、現実を言葉の世界へ写し取ったという意味での別の世界ではない。写しとっただけなら、現実の世界のほうがおもしろいにきまっている。またそれは人工的に設定された美的なあるいは秘密の世界でもない。そんなものは現実に対する粉飾でしかない。そうしたすりかえではなしに、現実の世界と小説の世界は、重なるようにして交叉し、後者はさらに向こう側を開かれる。だから現実の世界から小説の世界へ入っていくと、小説の世界で止まることなく、その向こう側にまで連

れて行かれる。これは方向を逆にする別の運動であるようにも経験される。小説を読むとは、そのテキストの背後から、もうひとつの世界が現れて、現実のテキストを横切り、さらに読者をも通過していくのを知ることである。鏡に向かって歩いていくと、鏡の中から何かがやって来るように。読むとは、二重になって輻輳するこの運動の場に身を置くことだ。批評というものが意味を持つとすれば、それはこの運動を可視的なものとし、提示し、できればさらに加速することにあるだろう。今回は、このような試みを、日本にいる私たちのもっとも身近なところから出発して、論者の力の許す限りだが、地理的にまた時間的に遠くまで視野を広げ、そして文学作品を中心にしながら、それを絵画や映画などほかの芸術諸ジャンルと連動させることで、文学作品の網の目を解きほぐすことを試みたい。

日本の現在の文学において、空間の裂け目あるいは重複という出来事について関心を持つならば、まず目に付くのは、村上春樹だろう。彼の作品には最初期から、ここではないもうひとつの世界への通路がつねに開かれていた。それは『風の歌を聴け』（一九七九年）に登場するねずみによって示唆され、『羊をめぐる冒険』（一九八二年）ではつきりと現れ、『世界の終わり』と『ハードボイルド・ワンダーランド』（一九八五年）で、交互に語られる二つの物語という特異な結構をとるにいたる。そして『ダンス・ダンス・ダンス』（一九八八年）、『ねじまき鳥クロニクル』（一九九五）、『海辺のカフカ』（二〇〇二年）でも、もうひとつの世界はつねに、作品を二重のものとしている。神戸震災やオウム事件も、彼にとっては、もう一つの未知の空間から来る力、必然的に暴力的である力の露呈である。最近の『1Q84』（二〇〇九年）は、一九八四年と重なり合うもう一つの時間の物語である。だから、この論考の試みは、ある意味で、村上春樹から出発して、さまざまな芸術と作家たちを経ながら、最後にもう一度村上春樹に戻ってくるという経路を取ることになるだろう。これは村上という作家に対する固有の関心であると同時に、彼を通じることである時代と社会の文学及び芸術を一貫した視点から読み取ることができるはずだと考えるからである。

2 村上春樹「象の消滅」と「パン屋再襲撃」

まずは村上の初期にあって、そのような出来事の到来を簡潔にかつ明瞭に見せる一つの短編を突き合わせてみよう。それは同じ一九八五年の、しかも同じ八月に発表された「象の消滅」と「パン屋再襲撃」である。これらの作品を選択したのは、最初から長編を扱うことは難しく、また短編のほうが意義をより凝縮された形で示すと考えられるからである。あるいはこれら二つの短編に限って言えば、やはり同じ年に刊行される『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』が明らかにする二重の世界の定立を、もっと基本的な形で示し、かつその後の彼の作品世界に行く末をよりよく示唆するからである。

「象の消滅」では、ある町の動物園が廃園になって引き取り手のなくなってしまった老象が、同じく老いた飼育係（彼の名前は渡辺昇、これは同じ短編集に収録されている「ファミリアフェア」の妹の婚約者だし、村上春樹の作品吧たとえば『ねじまき鳥クロニクル』などで、重要な役割を果たす人物の名前である）付きで町の所有物となり、山林を切り開いた土地に移築された、老朽化した小学校の体育館を象舎としてあてがわれ、そこに移される。象は右の後足に頑丈な鉄の輪をはめられ、十メートルほどの鎖でコンクリートの土台に繋がれ、小学生たちが写生にやってきたりして、市民に親しまれる。しかし、一年後、この象と飼育係が、なんの痕跡も残さず象舎から消えてしまうという事件が起こる。この不思議な事件はしばらく社会を動揺させるが、やがて忘れられていく。いかにも村上春樹らしいファンタスティックな物語だが、それはファンタジーには終わらない。この物語の中には、はっきりと彼の空間の意識が露呈している。物語の話者は、電機メーカーの広告部に勤めるサラリーマンだが、仕事で出会った女性とおしゃべりをしていううちに、象の話をしてしまうのである。

彼はしばらく前に、象舎の裏にある小さな山の崖の上に、灌木の隙間から象舎の内部を覗き込むことのできる場所を見つけていて、ときどきそこに来て、象舎の中の象と飼育係を眺めることがあった。二人——一人と一頭——だけになると彼らは、人前に公的な姿を見せているときよりはずっと親密そうな様子を示す。そして語り手は、消滅の事件が起こる直前に、同じように二人の姿を目撃する。彼はおそらく最後の目撃者である。その時の二人の様子を彼は語るのだが、彼の口ぶりに何か引っかけられるものを感じた女性は、「一体何があったの？」と重ねて問いかけ、彼は次のように答える。

「何があったというわけでもないんだ」と僕は言った。

「象と飼育係はいつもと同じようなことをしているだけだった。掃除をしたり、食事をしたり、仲良さそうにちよっとふざけてみたりっていうくらいのことだよ。そんなのはいつもやっていることさ。ただ僕がちよっと気になったのは、そのバランスのことなんだ」

「バランス？」

「つまり大ききのバランスだよ。象とその飼育係の体の大きさのつりあいさ。そのつりあいがいつもとは少し違うような気がしたんだ。いつもよりは象と飼育係の体の大きさの差が縮まっているような気がしたんだ」
彼女はしばらくのあいだ自分の持ったダイキリのグラスにじっと視線を注いでいた。中の水がとけて、その水が小さな海流のようにカクテルのすきまにもぐりこもうとしているのが見えた。

「ということは象の体が小さくなっていったってということ？」

「あるいは飼育係が大きくなっていったか、あるいはその両方が同時に起っていた、ということになるね」

「僕」は一瞬、町が新しい小型の象を手に入れたかと思ってしまう。しかし、そんなニュースを聞いたことがないのを思い出し、老象が何らかの理由で急に縮んでしまったと考えるほかないと考える。その小型の象のしぐさは、老象のしぐさにびったりそのままであったからだ。二人のいっそう親しげな動きを見て、彼はもう一つ不思議な感覚を味わう。

それは不思議な光景だった。通風口からじっと中をのぞきこんでいると、まるでその象舎の中にだけ冷やりとした肌あいの別の時間性が流れているように感じられたのだ。そして象と飼育係は自分たちを巻きこまんとしている——あるいはもう既に一部を巻きこんでいる——その新しい体系に喜んで身を委ねているように僕には思えた。

何が起こっているのだろうか？ 記述されていることを、そのまま整理するなら、まず象と飼育係の体の大きさのバランスが違ったものとなっていたとは、空間が変調を起こしたのである。加えて時間もひんやりとした別の時間になっている、と述べられている。大手電気器具メーカーの広告部に勤めていて、便宜的であるほどよく売れるという彼の言葉が示しているように、彼や彼女、そしてや私たちのいる世界は、明瞭な因果関係に基礎づけられた世界、簡単に言えば合理的で等質的な空間と時間からなる世界である。しかし「僕」が通風口からのぞき見た世界では、その合理性と等質性が崩れようとしている、あるいはそれらがすでに崩れてしまっている。彼は、老象と老飼育係を介してそのような世界を垣間見てしまったのである。

象の消滅を経験して以来、僕はよくそういう気持ちになる。何かをしてみようという気になっても、その行為がもたらすはずの結果とその行為を回避することによってもたらされるはずの結果との間に差異を見出すことが出来なくなってしまうのだ。時々まわりの事物がその本来正當なバランスを失ってしまっているように、僕には感じられる。あるいはそれは僕の錯覚かもしれない。象の事件以来僕の内部で何かのバランスが崩れてしまって、それでいろんな外部の事物が僕の目に奇妙に映るのかもしれない。その責任はたぶん僕の方にあるのだろう。

何かの行為をなしたその結果と、その行為をなさなかった時の結果が同じだというのは、合理的でない因果関係が現われたということだ。空間がバランスをなくし、時間が別の流れ方をする世界、そういう世界が現れたのだ。その世界は、その中に取り込まれた人間たち——象と飼育係と——をそのままにはしておかない。それは彼らを、どこか分らない世界、あちら側のとしか言いようのない世界へと拉し去ってしまう。彼らはこちら側の世界からは消滅してしまう。一方、この世界は、それを偶然から垣間見ただけの人間にも、不可逆的な変化をもたらす。語り手は自分の中で何かのバランスが崩れてしまった、と述べる。このバランスは、像とその飼育係の間の変化してしまったバランスの余波である。彼は尾根から覗き見ただけであり、象と飼育係の不思議な空間を目撃しながらも、こちら側の世界に足場を保ち続ける。これは曖昧といえは曖昧な立場だが、実を言えば、ただ押しつけられた感覚であるのではなく、彼はあちら側の世界を、進んで引き寄せ、覗き込んでしまったのである。そのことのために彼は、以後、その記憶から醒めることができなくなってしまう。

「象の消滅」の語り手が覗き込んでしまったこの世界は、「パン屋再襲撃」においては、もっと脅迫的にそして反復して現れ、いっそう強力にその目撃者を揺さぶる。この後者の中には、空間の輻輳という問題を検討しようとする

きに、私たちにとって作業仮説として取り出しうるような性格がいくつか見えてくる。

結婚して二週間の男女が、ひどい空腹で夜中に目を覚ます。冷蔵庫をあさり、湿ったバター・クッキーを見つけ、分け合って食べ、ビールを飲むが、空腹を満たすことはできない。この飢餓感、最大級に表現されている。「僕」はそれは〈理不尽と言っているほどの圧倒的な空腹感〉、〈国道沿いの終夜レストランで便宜的に充たされるべきではない特殊な飢餓〉だと考え、妻も〈こんなにおなかですいたのってはじめのことだわ〉と言い、〈結婚するまで私はこんなひどい空腹感を味わったことなんてただの一度もなかった〉と考える。

その時、「僕」は、十年も前に同じような空腹にとりつかれたことがあったのを思い出す。「僕」にはそのころ仕事の相棒があったが、彼といっしょに、この耐え難い空腹を満たすために、一緒にパン屋を襲撃したことがあって、そのことを妻に話す。相棒と彼は、包丁とナイフを持って近くのパン屋に押し入る。だが、パン屋の主人は、ちょうどワグナーの序曲集のレコードを店にかけていて、レコードと一緒に最後まで聴きとおすならパンを好きなだけ持って行っていいという「取引」を提案する。二人は提案を受け容れ、音楽を聴き、パンを貰って退散する。

しかし、この出来事は、彼らの当初の計画とは、いささか違った行為となってしまう。というのは、アルバイトくらいできたにもかかわらずパン屋を襲ったのは、〈働きたくなかったからさ……それはもう、実にはっきりしていた〉からだだったが、犯罪となるべき彼らの行為は、交換あるいは取引としてなされ、労働に真っ向から対立するという性格を全うし得ない行為となったからである。このわずかな蹉跌によって、パンの獲得は、「僕」と相棒に〈呪い〉を残す。それは〈重大な間違い〉のようなものであって、そのために〈いろんなことがその事件を境にゆっくりと変化していき、相棒と「僕」は別れることになってしまう〉。そのことは「僕」に〈今にして思えば、我々はそんな提案には耳を貸さず、最初の予定通りに刃物でやつを脅してパンを単純に強奪しておくべきだった。そう問題は何も起

こらなかつたはずだ」という思いを抱かせる。

この話を聞いた妻は、その「間違い」を取り消すために、もう一度パン屋を襲撃することを提案し、ためらう「僕」を説得し、実行に乗り出す。二人は散弾銃を持ち、スキーマスクを用意して、車に乗り込む。深夜営業のパン屋は見つからなかったが、代わりにマクドナルド・ハンバーガーの店に乗り込む。そしてただ強奪という事実を作るために、店長がお金を渡そうとするのを拒否し、ビッグ・マックを三〇個を奪って逃走し、とある駐車場に入って、心ゆくまでそれらを食べて、空腹を満たす。

しかしながら、読者の関心を、このファンタスティックな冒険譚と同時に強く惹くのは、この冒険の発端となった「飢餓」が「僕」の中に、別のイメージを浮かび上がらせるところである。自分の飢餓が特殊だと自覚したとき、「僕」は次のような想像に捉えられる。

特殊な飢餓とは何か？

僕はそれをひとつの映像としてここに提示することができる。

①僕は小さなボートに乗って静かな洋上に浮かんでいる。②下を見下ろすと、水の中に海底火山の頂上が見える。③海面とその頂上のあいだにはそれほど距離はないように見えるが、しかし正確なところはわからない。④何故なら水が透明すぎて距離感がつかめないからだ。

澄んだ海水のイメージは、飢餓との間に因果関係を持つまい。だが「僕」は、自分の飢餓にとって〈それが啓示的な種類のイメージであることだけは直観的に理解〉する。ここには別の空間——水中ではあるが——が立ち上がって

きている。関係が明示されないこの水の様態の記述は、この短編の中に五度にわたって現れる。それは特殊な飢餓に動かされてパン屋を再襲撃しようとする二人の行為と連動しているように見える。海底火山とは、何か衝き動かす力のことだろうか？ いや判断は急ぐまい。かつての襲撃の失敗を「僕」が妻に語ったところで、そして妻の中に再襲撃の欲望が高まってくるらしいとき、水はいっそう透明度を増して迫ってくる。

僕はまた海底火山に目をやった。海水はさっきよりずっと透明度を増していて、よく注意して見ないことには、そこに水が存在することさえ見落としてしまいそうなほどだった。まるでボートが何の支えもなくぼっかりと空中に浮かんでいるような感じだ。そして底にある小石のひとつひとつまでが、手にとるようにくっきりと見える。

そしてこの奇妙な襲撃のあと、ビッグマックを食べて飢餓が消え去ったとき、海底火山の姿は見えなくなっている。ただ水が残るが、その水は、「僕」をおそらくはどこかの岸边へ運んでいくことになるらしい。

一人きりになってしまうと、僕はボートから身をのりだして、海の底をのぞきこんでみたが、そこにはもう海底火山の姿は見えなかった。水面は静かに空の青みを映し、小さな波が風に揺れる絹のパジャマのようにボートの側板をやわらかく叩いているだけだった。

僕はボートの底に身を横たえて目を閉じ、満ち潮が僕をしかるべき場所に運んでいってくれるのを待った。

水のイメージの高まりと後退は、ハンバーガー店の襲撃とそこからの逃走に波長を合わせている。この高揚と後退

の上で、印象深いことがいくつもある。一つは、透明さのために、水は距離を与えないとされているところだ。それは「象の消滅」のバランスの変わってしまった空間に似ている。そこに開かれた空間は、距離を持たず、存在しない空間であるかのように描き出されている。水中火山は何か秘められた力を指しているようでありながら、別の場所にある種の能動性を備えて存在しているようには見えない。この不思議な距離感は、どんなところから来ているのだろうか？ これを空間の輻輳と呼んでみたい。

これに伴うようにして、不思議な空間の生起と消滅をとまなうこの冒険について、いくつか特徴となるような性格が触れられている。一つは、パン屋を再襲撃するという行為が、まずは不確かさの意識に包まれていることである。彼らは「僕」の失敗を贖うために再襲撃を決心するのだが、その元である「僕」は、つねに疑念が付きまとわれている。ハンバーガー店に入ろうとする前に、「僕」は妻に、「本当にこうすることが必要なのかな？」と問いかけ、終わった後も「でも、こんなことをする必要が本当にあったのだろうか？」と訊ねる。二つの場合とも、妻は、もちろんよと答えているが、襲撃は必要でもあれば不要でもある行為だったのではあるまいか。

ついでこの不確かさは、間違いの意識と連動している。二人が突然の飢餓に苛まれながら、パン屋を襲撃しようとして決心するのは、「僕」が相棒といっしょにパンを強奪しようとしながら、取引に墮してしまい、それが「呪い」となっていて残っていたからだ。彼らは、先の失敗を贖うためにもう一度、パン屋を襲撃することを決心したのだ。この贖いは成功したのだろうか？ たしかに彼らは今度は、お金を余分に差し出すから他のところに行ってビッグマックを注文して欲しいという店長の提案を拒否し、わざわざハンバーガーを焼かせ、金を払うことなくハンバーガーショップを出る。彼らはとあるビルの駐車場に車を止め、心ゆくまでハンバーガーを食べ、妻は深いため息をついたあと、体を猫のように柔らかくして眠り込む。では彼らの襲撃は成功したのだろうか？ 必ずしもそのようには思えないのだ。

今回、確かに取引を拒絶して強奪がなされたのだが、強奪されたのは、パンではなくて、ハンバーガーであった。どうしてこんなことをしなくちゃ行けないんですか、と尋ねる店員の女の子に向かって、妻は「悪いとは思うけれど、パン屋が開いていなかったのよ」と答えている。まっとうな答だろうが、それでも明らかに当初の計画とは違っている。それは「呪い」を再び残すのではあるまいか？　そして、最初の「呪い」が「僕」と相棒を別れさせてしまったように、彼ら二人「僕」とその妻を別れさせ、いつか再々度の襲撃を促すのではあるまいか？　ここには反復という性格を見ることが出来るだろう。

「象の消滅」と「パン屋再襲撃」の違いを言うとしたら、「象の消滅」においては、主人公が何か不思議な感覚を覚えて何度も立ち戻って眺めていたところに、あたかも彼が切り開いたかのように現れてくるのに対して、「パン屋再襲撃」では、海底火山の光景は、それ自体の力で主人公の上に降りかかってくる。その意味で、この二つの作品は、同じ年に発表されて、対照的な動きを示している。それらはさらに同じ年に刊行された長編作『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』と明らかにつながっている。現れ出たもう一つの空間は、この長編においてははつきりと定立され、けれども微妙な重複と対立を孕みながら、作品を二つの世界の相互作用によって展開する。それはそれでみごとなのだが、ある意味で興味深いのは、そのような定立——それはどうしても一種の固定を免れないだろう——よりも、それ以前の、生まれたばかりでもっと不安定な、そしてもう一つの、としか形容されようのないあり方をしていて、呼び出されたようでもあれば、向うから襲いかかってきたのであるような空間である。このあり方を知ることは、村上春樹の典型的な長編作品の読解を助けるが、それと同時に、彼を他の作家たちに結びつけるように思われる。つまり彼の時代の要請が何であるかを知ること、有効であるに違いない。次に試みたいのは、視野のこの拡大である。

3 川上弘美「夏休み」と『センセイの靴』

別な空間の出現という現象に着目するならば、もうひとり思い浮かべるのは川上弘美だろう。彼女の作品には、かなりの頻度で動物が出てくる。実在の動物であることが多いが、そうでない場合もある。動物の登場は、いかにも易々となされ、受け容れられる。たとえば彼女の最初の作品「神様」（一九九四年）では、くまは、雄の成熟したくまで、だからとても大きい。三つ隣の三〇五号室に、つい最近越してきた」というふうには、動物はわだかまりをひきおこすことなく舞台に現れる。くま、蛇、カップ、ときには幽霊、それらの登場は、どこか軽妙な彩りを与え、親しみやすそうな世界を作り出す。だが動物は擬人化や空想でもなければ、寓意でもない。それらの出現は、もうひとつの世界の侵入を提示している。

わかりやすい例として、「神様」と同じ時期の「夏休み」（一九九七年）と題された短編を検討しよう。これは日雇いで農園での梨の収穫の手伝いをしている女性の話である。作品は、〈原田さんの畑で梨をもらっていると、足元を小さなものが走りまわった〉という一行から始まる。それは梨の倍くらいの大きさの三匹の白い動物で、くず梨を与えると食べる。それらは口をきき、「わたし」の家までついてくる。そして十日ほどが過ぎると、「わたし」に変調が起るのである。

このところ、夜になると何かがずれるようになったのである。何がずれるのか、時間がずれていくような気もしたし、空気がずれていくような気もしたし、音がずれていくような気もしたし、全部ひっくるめてずれていくのかもしれない。

ずれていくとは、磁力のようなものが生じているのだろう。この磁力のせいでも、時間も空気も音も含めてすべてがずれ始める。彼女の文章は簡潔明晰で、意味を理解するという点でなら苦しむところはほとんどないのだが、それにもかかわらず、どこか不可解なところがある。彼女の言葉は、言葉で示されるどこへも導かない。それは、この小動物のように何ものであるか明確には言い得ないものに向かってるように思える。だから、すべてはずれていくのだが、ずれば彼女の言葉のずれのなかに集約され、言葉自体をずれさせてそれと名指すことのできない影のような地帯を作品のかたわらに作り出す。

三匹の小動物は、「わたし」の仕事につき従い、ふとんの横で軒をかいて眠り、また時に姿を消したりするのだが、それにつれて「わたし」のずれの感覚は次第に強くなっていく。そして梨の収穫作業が盛期を超え、最後の日当を貫って「わたし」の仕事が終わろうとするとき、感覚は急激に高まる。「わたし」は、いつものような微妙なずれではなく、へからだ全体がすっぽり抜けてしまうようなずれを感じ、実際に体から抜け出してしまおうのだ。

抜けて、からだの横に立ってしまった。寝ているからだのまわりを、三匹が跳ねまわっていた。早い時間に軒をかいて寝ついた三匹のはずだったが、真夜中に、元気に跳ねまわっていた。

「行こ」「行こ行こ」「梨畑」「梨畑梨畑」

くちぐちに言っ、そこに横たわっているからだを揺すっている。

もう出てしまったよ、ここに立っているよ、声をかけると、三匹そろって見上げた。

「出たね」「出た出た」「行こ」「行こ行こ」

三匹いっぺんに足によじのぼってくる。ドアを指し示す。横たわっている自分のからだを残したまま、三匹を肩に乗せて外に出た。

「わたし」は梨畑に入っていく。小動物は、梨の木に登り、木守に残してある梨をかじり、そして目を閉じて、見る間に梨の木の白い瘤になってしまふ。「わたし」もますますからだが軽くなって、瘤のなかに吸いこまれるような心もちになる。

吸いこまれる。そう思った。連れて行かれる。

その瞬間、反射的に瘤を叩いていた。瘤から身を遠ざけようとしていた。行こうよ、という一匹の声が聞こえたような気がしたが、いやだいやだと叫んでいた。叫んだとたんに、からだは重さというものをなくして、凄く速さで部屋に飛んで帰った。

部屋で寝息を立てているからだに戻った。

汗をびっしょりかいていた。

ずれとしてのもうひとつの空間は、何の差し障りもなしに現れ、侵入し、「わたし」を「わたし」から誘き出してしまふが、その空間が全面を占めようとするとき、今度は烈しい恐怖をもたらして棄却される。川上弘美の作品の中で、動物の出現は、ほとんどの場合、ユーモラスに描き出されているが、それにもかかわらず、ある種の作品には、動物のもたらす世界に対する〈いやだいやだ〉という強い恐怖が湧き起こる。

彼女の現在までの代表作であるらしい『センセイの鞆』（二〇〇一年）についても同様である。まだ若さを残した女性と老年期に入った男性との間の〈あわあわと、そして色濃く、流れた〉日々を描いたとされるこの作品にも、この異様な世界へのずれが生じている。センセイには、家出して行方不明になってしまった妻があるが、センセイはなおこの妻に惹かれ、彼女から最後の便りのあった島に「わたし」をつれて旅行する。この旅のあと、飲み屋にいた二人は、ふしぎな空間——〈中間みたいな場所〉、海と陸地の間の干潟——へと入り込んでしまう。

ここは、どこだろう、と思った。センセイと酒を飲んでた。空けた徳利を何本めまで数えたか、覚えていない。

「アサリですね」水平線から干潟へと視線を移しながら、センセイがつぶやいた。干潟で、多くの人たちが潮干狩りをしている。

「季節はずれなのに、ここいらではまだ採れるんでしょうかね」センセイはつぶづけた。

「センセイ、ここはどこですか」と聞くと、

「また、来てしまったね」とだけ、センセイは答えた。

また、ですか。聞き返すと、また、ですよ。センセイは言った。ここは、ときどき来てしまう場所です。

〈サトルさんの店を出たんでしょうか、わたしたち〉／「出てないかも知れません」という問答がある。他方で、「何かを知っているようでありながら、先生はそれを話したからない。〈アサリよりハマグリがワタクシは好きなんです〉」時々来る場所ってどこですか、と私が聞こうとするのをさえぎるように、センセイは元氣よく続けたと書

かれています。

この不思議な感覚にそえられるようにして、「わたし」は会ったこともないセンセイの妻のことを思い出す。この女性は手品を能くした。動物を出したり、消したりすることができた。つまりこの作品にもやはり動物は先触れの役を果たしている。また彼女は、死んだ子犬の生まれ変わりになる、と言いつ出し、奇妙な鳴き声を聞かせるのだった。そして往来でセンセイに動物を出す手品を試みせたあとで、男と出奔してしまう。それはこの女性はもうひとつの空間に決定的に入り込んでしまったということではないのか？ ではセンセイと「わたし」はどうするのか？

ざわざわと、騒ぐものがあつた。ざわざわと、窓外のクスノキが騒いでいる。いい季節なのである。雨は降りやすいが、その雨にクスノキの葉が濡れて、つやめかしい。センセイはなんだかぼんやりと煙草を吸っている。

ここは、境なんですよ。センセイのくちびるが動いて言ったような気がしたが、実際に声を出したのかどうか。

何かがざわめき立つ。それはいい季節のざわめきなのか？ それは異質な世界のざわめきでもあるのではないのか？ 「境」が見えてくる。何と何との境なのか？ この世とあの世の境、夢と現実の境なのか？ いずれにせよ、そこにはもうひとつの、とでも言うほかない世界が感知されている。それは心惹かれても追い切ることのできない世界だが、いったん入り込んだら、出ることの難しい世界でもある。へセンセイに呼びかけた。帰りましょう。でも、どうやったらこの場所から出て行けるんでしょう。センセイが答える。だがセンセイが何と答えたかは、書かれていない。二人は理由もきっかけもなく、ただ帰ってくるほかない。そのあとまだ物語は続き、女主人公はこの経験をいぶかしく思いながらも、センセイに対して問いたたすことはない。なぜそのような不安定な世界であるのか。それ

は、この〈妙な場所〉は、あちら側でもこちら側でもなく、そのすぐ外、すなわち〈境〉にのみ、開かれ、どちらにも属することのない世界であるからだ。幸福そうでもあれば禍々しくもあるこのざわめき立つ世界の感覚のほう、人生経験を経てきた男女の緩やかな恋愛という以上に、彼女の作品の魅惑をなしている。

4 村上龍「コンビニにて」

もう一つの空間が現れるという出来事は、主要な物語の継起する物語の傍らにもう一つの物語が生じるとい、可視的な変化をもたらすだけではない。それは、物語よりもっと基底的な水準、つまり言説の水準での変化を引き起こす。いやむしろ、この言説の水準での変化の方が凝縮された変化であるなら、こちらの方が重要で、それが物語の重層化を引き起こしているのかもしれない。

言説にそのような惹起する力があることを感じさせるのは、村上龍の作品である。彼の文章には、水準の違う意識や情景を余計な作為なしに貫いてゆく強靱な推進力があって、それが長編作品の展開を支えているが、今はそこまで問題を抬げずに、この動きの発端が見えるところに注目しよう。

彼の短編の一つに「コンビニにて」と題された作品がある（二〇〇一年）『空港にて』収録）。この作品集の意図を作者は「あとがき」で明瞭に語っていて、それによれば、これらの作品は留学情報誌に掲載するためのものであって、〈海外に留学することが唯一の希望であるような人間を書くこと〉としたのであり、なぜ海外かと言えば、〈閉塞感の強まる日本の社会において、海外に出るといえるのは残された数少ない希望である〉からだ、と述べている。おそらく作者の意図と斜めに交叉するような運動が現れるのだが、確認のためにも、まずはこの意図に沿って読んでみる。「コンビニにて」の語り手である「ぼく」は、〈俺はだまされていた〉というのが口癖の兄を見ながら、父親や母親

あるいは教師のしつらえた道を拒絶し、音響スタジオで働いた経験を元に、アメリカにある映画技術学校へ行こうとしている青年である。その青年が牛乳を買おうとしてコンビニに入る。作品は、そこでの観察あるいは印象の記述である。物理的に流れる時間はごく短い。何か特別な出来事が起こるわけではなく、記述の濃密さだけで支えられているような作品である。「ぼく」に見えるところには、七人の客がいるが、ほかにまだもっというかもしれない。ランドセルを背負った小学生は、卵サンドとツナサンドを持って迷っている。学生風の男は、スナック菓子を持って、商品数を確認している。作業服を着た二人の中年男がカップ麺を買おうとしている。記述は凝縮されていて、作品の最後になっても、小学生はまだ迷っており、老人はようやくヨーグルトを取って籠のなかに入れるだけである。

その中で「ぼく」は、音響スタジオでの自分の仕事について、音響技師が行った実験について、大学を止めてパーテンをしている兄について、そしてアメリカに行く決心について内省的に語るのだが、興味をそられるのは、音響技師の見習いとしての彼の仕事が始める発端の部分である。

ヨーグルトのほうへと老人が左手を伸ばそうとしたとき、店内に女の笑い声が響いた。老人は左手をそのままにして、笑い声が聞こえたほうに首を回した。笑い声は二人連れの主婦のもので、すぐ止んだ。高校を卒業してから、ぼくは音響スタジオで働いている。最初やったのは効果音を集める仕事だった。雷や突風や鳥のさえずりといった自然の音や、群衆の笑い声や拍手やざわめきなどをCDに編集した。DATのレコーダーを持って、大勢の人々の笑い声を録りに行った。場所はいろいろだ。結婚式場や飲み屋、寄席やテレビ局のスタジオなどで録った。その仕事を始めたのは四年前で、ぼくは十八歳だった。笑いというのはつねに突然に、爆発的に起こること

を知った。

コンビニの空間が、不意に音響スタジオの空間へと移行する。理由の説明もなければ、改行もされない。きっかけは示されているように見える。「ぼく」が音響スタジオのことを考えるのは、コンビニで二人の女の笑い声を聴くことによるのである。彼は、音響スタジオの仕事を通して、笑いというのはつねに突然起こるものであると知り、そのことが音響スタジオを思い出させたのである。この音響スタジオの話は、脳出血で寝たきりになった祖母の話、父と兄の葛藤の話、中学の頃のいじめの話、また現実のコンビニの話と、入り交じり、それらの中に埋もれていくように見える。しかし、この混交する記述のなかで、音響スタジオの話は再び浮上し、その空間を集約するような別の動きが、同様に何の転載装置も介することなく現れる。これがいちばん印象的な部分なのだが、次のようである。

老人がぼくの目の前に立っている。老人はチェックのシャツを着ている。音響や録音の仕事をするようになってから、ある場所に立ち止まって目を閉じ、周囲の音を聞くことが多くなった。映画の録音の助手も何度か経験した。ホテルの部屋などで撮影をする場合、役者の演技がすべて終わったあとで必ず部屋の音を録る。アフレコの際に必要ななのだ。ぼくはルームトーンと呼ばれる部屋の音を録るのが好きだった。目を閉じてヘッドセットを耳に当てていると、部屋の音が自分のからだの中に入ってくるのが実感できた。ホテルやマンションだと空調の音が低く響いているし、窓外の車や道路工事の音がガラスで遮断されて小さくなって届くこともある。ルームトーンを録っているときは、監督でも勝手に声を出さることができない。他のスタッフも出演者たちも、息を潜めてぼくがレコーダーを止めるのを待たなければならない。大勢の人間の気配と、そして空調のかすかな音だけが部屋に漂う。

ホテルやマンションによって、あるいはその部屋によってもルームトーンは微妙に違う。ルームトーンを録っているうちに、自分は音響や録音の仕事が好きなのだということがわかってきた。

ルームトーンと呼ばれているこの音は、現実には暗騒音のことだろう。だが監督、スタッフ、出演者たちすべての息を潜めさせて聴き取られるものであるからには、つまり物語の進行を中断させて現れるものであるからには、それは沈黙の音である。そして、ただ「ぼく」だけがヘッドセットを通じてそれを聞くことが許されている。そうして「ぼく」が耳を澄まし、それに聞き入ると、この沈黙の音はへからだの中に入ってくる。「ぼく」はこの侵入を受けられることができるし、受け容れることにすでに習熟している。するとこの音は、「ぼく」を介して、今「ぼく」がいるコンビニの空間に侵入し、それを満たしにやってくるのだ。コンビニの空間はこのとき、沈黙する音に促されて、連動する動きを緩やかに始めるように思われる。〈店内にまた強い光が充ちて、ぼくは広いガラス窓をよぎっていくバスを見た〉。そして自動ドアが開き、新しい客が入ってくる。

この動きをもう少しふくらませて眺めてみる。ルームトーンとは、演出の枠外にあるものであるからには、作品の外部にあって作品とは異なる音だ。だから、その音をテキストの中に受け容れるとは、テキストの中にもうひとつ別なテキストを生じさせることだ。だが別なテキストを受け容れたならば、次には、このテキストが最初のテキストに滲透していくことを拒み得ないし、むしろそうなるよう促すほかない。コンビニという平凡な舞台装置と、海外留学というおそらくこれも平凡な希望を持った主人公の記述のなかに私たちが見いだすのは、与えられた情景とは別の異質な空間が生じ、ついでこの空間が与えられたテキストに重なるようにしながら通過していくという出来事である。このように通過していく空間は、沈黙に由来するために、たぶん「コンビニにて」という個別の作品の空間より

も大きい。にもかかわらず、それを感知することができるのは、「コンビニにて」という作品を通じてでしかない。そのような空間の生起と通過を可能にすることこそ、文学のもっとも基本的な作用であるだろう。

5 多和田葉子『変身のためのオピウム』

空間の輻輳という出来事は、密かに、だが思っているよりも頻繁に作家たちを動かしているように見える。今度はもう少しあとの世代を見てみよう。多和田葉子は、よく知られているように、日本語環境の中で育ち、就職した後、研修でフランクフルトに行ったことをきっかけにドイツ語を学び、ドイツ語で詩を書き始めて賞をとり、以後作品を二カ国語で書き続けている。これは日本人作家としてはかなり特異な経歴であって、そのために、国境あるいは言語の壁を越えるという側面がもっぱら強調されるのだが、彼女の中に起こっているある種の移動は、そのような旅行者的なものにはとどまらない。たとえば彼女は、フランスのトゥールの語学学校に滞在していた時、クラスの生徒の一人であるアメリカ人が自分は東ヨーロッパに旅行してきたと語ったのに対して、その旅行先がモスクワであることを知ったフランス人教師が、モスクワはヨーロッパではなく、東ヨーロッパというのはブラハヤブダベストのことだ、と訂正するのを聞く。同時に彼女自身は、ドイツではこれらの都市は中央ヨーロッパと呼ばれることを思い出し、へどや東や西というような境界線はどこかにはっきり引かれているのではなく、人が移動するといっしょにずれて動いていくらしい。わたしの中で世界地図がぶれて、また一枚層を増したと考える（『溶ける街透ける路』、二〇〇七年）。彼女の中の世界地図にはこのような空間のずれとその複層性への感覚があるのだが、それは続いて作品の中に、もう一つの空間へと沈み込みまた浮上するような動きを引き起こす。

このような動きが良く見えるのは、『変身のためのオピウム』（二〇〇一年）¹だろう。これは二二の短編からなる連

作で、それぞれギリシア神話の女神の名前を与えられた（そしてそれが題名とされている）女性が登場するが、彼女たちは多くの場合、不思議な空間感覚を持つ。第一章「レダ」で、女主人公は「皮膚のあらゆる場所に入り口のあるようなあの感じ、……そこを通して、別の空間へ抜け出ることができるような感覚」を持つ。第二章「ガランティス」の女主人公にとっては、〈均整がとれている、ということだけが大切〉であって、〈紙の右の端に何か覚書を書きつけたら、左端にも何か書かないと、紙がひっくりかえってしまいそうに思える〉。第八章「クリメネ」では、同様の感覚が言葉の上においても生起する。言葉は平衡を失い、裂けてゆくのだ女主人公は、子音と母音がうまく混ざり合わず、どんなに早くRとAを続けて発音してみても、両者の間に隙間があるのを感じてしまう。〈陶酔状態にある時には、このままずっと当たり前に続いていくのだ、というような話し方をすることができない。このまま本当に文が続いていくのか確かめるために、単語の真ん中で立ち止まって息を吸い込むことがよくある〉。

典型的なのは第二〇章「アリアドネ」の場合である。女主人公の住む街に、ある日都市研究家が歴史的な重要人物の名前がたくさん入ったトランクを下げてやってきて、ヨーロッパではそうするように、大通りから小さな路地まで、それらがどの地区に属するかを明確にするために、名前をつけようとする。ところが路地たちは抵抗するのだ。〈しかし、路地たちは名前を受け入れなかった。身体をひん曲げて、目を閉じて、まるで非識字者のような振りをしていた。急に二つに分かれたり、お互い溶け合ったり、思いもかけない箇所が消えてしまったりした〉。住民たちは、そういった街の性格を困ったものとは、見なさなかった。なぜなら、道順は自分の気持ちによって決定され、記憶され、この秘密の道がいつも一番の近道となるからである。そこには次のような効用がある。

道順のシステムが個々人の頭の中にあつた方が都合のいいことがよくある。たとえばある一家の父親がもうこれ

以上父親の役割を演じるのが嫌になった場合、路地の迷路の中に消えてしまうことができる。税務署も警察も彼の居所を突きとめることはできない。ただ、郵便配達人だけが、どうすれば、その路地を探し当てることができるか知っている。どうやって探し当ててるのか、その芸の秘密は教えてくれないが、彼らは信頼が置けるし、手紙は必ず届く。だから、手紙を書くのが好きな人は、この迷路の中のどんな一点にも必ず到達することができるのである。

街路はいたるところでもう一つの街路へと溶け込んでゆく。その先には自分だけが知っている、自分だけが到達できる街がある。誰一人彼を追跡することができない。それは迷路になった空間なのだ。他方で、本人以外にその能力を持つ者が一人だけある。郵便配達人である。彼が運ぶのは手紙、すなわち言葉で書かれたものである。それはこの未知の街は文学だけが追跡することのできる空間だということに違いない。

6 三崎重紀『となり町戦争』

もっと若い世代の作品にも触れて見よう。三崎重紀の『となり町戦争』（二〇〇四年）である。主人公は地方の小さな町に住んでいるが、町の広報誌によって、隣の町との間に戦争が始まったことを知らされる。知らせは、町民税の納期や下水道フェアのお知らせに挟まれるように、小さく告知されていた。隣の町は、彼の通勤路にあるために、支障があるのではないかと心配するが、なにごともし起らない。ただ、新しい広報が配布され、そこに戦死者の数が報告されているのを見て、「僕」は驚く。それだけで、一月が過ぎてしまう。だが戦争はすでに始まっている。その始まりは次のように記述されている。

戦争は、「確実に始まっている」のだ。この戦争は、抽象的でもなく、概念的でもなく、まぎれもないこの日常の延長としての現実なのだ。二つの町の戦争状態は、この町に十二人の戦死者を現実として生み出しているのだ。僕の眼に見えない形で、戦争は確実に町を覆っているのだ。

何もわからなかった。この町となり町の間には、どんな確執があるのか。何を求めて二つの町は戦っているのか。死者を出してまで得るべきものがあるのか。いったいどこで戦闘は行われているのか。何もわからないまま、その数字を見続けるしかすべはなかった。

九月も終わりを迎え、ようやく暑さも和らぎ、朝なんかは少々肌寒い思いをしながらも、あいかわらず何事もなくとなり町を通り過ぎて僕は職場に通う。戦死者十二人の文字は頭を離れなかったが、かといってそれが僕の日常に、影を無くして迫ってくるようなことはなかった。

その後も、周囲に戦争らしいことは起こらないが、彼の生活にはひとつの変化が生じる。ある日彼は、役所からの通知によって「戦時特別業務従事者」に任命される。通勤のために隣り町を毎日通るということから、情報収集つまりスパイ活動を委託されたのである。その任務のため、彼は、役所で戦争遂行の職にある香西さんという女性と、結婚を偽装して、となり町にアパートを借りて住み込み、活動を開始する。

彼は彼の任務とこの女性を通じて、戦争の進行を知ることが出来た。ある偶然から、戦闘に巻き込まれ、死者が出る現場に立ち会うこともする。しかし、この出来事も、翌日にはさりげない数字に還元され、周囲にはどんな騒ぎも感情ももたらすことがない。

主人公は、この戦争が過去の戦争に似ていないことを知る。彼の頭にあるのは、へ行軍する兵士、黒煙をあげて落

ちる戦闘機、忌まわしのキノコ雲、そして親を失い道端に座り込んだ、やせ細った子ども」といった〈普遍化されたモノクロの映像〉であるか、あるいは「正義のために、愛する人のために」という大義名分を受けて正当化される戦争である。しかし、彼は自分が今出会っている戦争は、それとは違う戦争だと気がつく。

今僕が出遭っている戦いは、そのどちらにもカテゴライズされない、予測もしなかった形で僕を巻き込んでいく。この複雑化した社会の中で、戦争は、絶対悪としてでもなく、美化された形でもない、まったく違う形を持ち出したのではないか。実際の戦争は、予想しえないさまざまな形で僕たちを巻き込み、取り込んでいくのではない。その時僕たちは、はたして戦争にNOと言えるであろうか。自信がない。僕には自信がない。

もちろん僕たちは戦争を「否定」することができるし、否定しなければならぬものだと感じている。ただしその「否定」は「あってはならないもの」「ありえないもの」としての消極的な否定であり、「してはならないもの」としての積極性を伴った否定にはつながりえないようだ。では、「現にここにある戦争」を、僕たちは否定することができるのであるだろうか？

『となり町戦争』が、一九九一年一月から二月にかけての湾岸戦争の衝撃の下に書かれたということは、作者自身が語っている。クウェートに侵入したイラク軍を押し返すために編成された多国籍軍は、最新の戦争技術を備えている。ミサイルは巡航ミサイルとなり、洋上の艦船からモニターの画面を介してコントロールされ、地形を読み取りながら、遠く離れた対象を正確に破壊した。イラク軍は数万の死者を出したが、多国籍軍の被害は圧倒的に少なかった。戦闘は史上初めてテレビで中継され、無数の人が世界中で戦争を目撃したが、それが本当に起こった戦争であっ

たかどうかを疑うことができた。戦争の現実性とは何であるのかを問い直すことさえ促されて、『湾岸戦争はおこらなかつた』（ジャン・ボードリヤール、原著・邦訳とも一九九一年）という書物さえ書かれ得た。

この戦争の不可解さは、基礎づけに関わる次のような点によってさらに強められる。戦争は、主人公の住んでいる舞阪町と名づけられる町とその「となり町」との間に起きるのだが、この相手は「となり」としか定義されていず、名前を持たない。⁽¹⁾つまりこの相手は、主人公の町にとって、同等の相手というよりは、影のような、裏返しのような領域であるのだ。この関係は、もうひとつの特性によって肯われる。つまり、戦争は「となり町」との同意を得た上で行われている、とされていることだ。二つの町は、深い類似性と共犯性によって結ばれている。

そしてある日、主人公の職場に、香西さんから電話がかかってきて、この不確かな戦争に終わりが告げられる。その記述の直前に、〈僕にとつての「戦争の終わり」も、まさにそんな感じだった〉という比較があるのだが、比較されているのは、彼が直前に経験していた交通渋滞の現象である。〈この渋滞は、何もないところで始まり、そして何もないところで終わっていた。前後の車も、まるで今そこに渋滞があったことすら忘れたかのように、いつもの朝の速度を取り戻した。何も変わらないままにいつもの日常が戻ってきた〉。

これは確かに、本来の空間の傍らにもうひとつの空間が生まれ、競合し、しばらくして潮が引くように引いていく現象のひとつだろう。それは戦争という歴史的・社会的にもっとも緊張の度合いの高まる時期に、その緊張をかくくぐるようにして生起し、ひととき、本来の領域を揺さぶったのち、こんどもまた気づかれることなく退いていく。戦争とは、そのような空間の現れの根拠であると同時に表象でもある。それは不可視の相手に対する、つまり対称的でない領域との抗争だったということだ。

戦争という出来事に着目するなら、湾岸戦争以後、その不可視性と非対称性は、いっそう強化されてきているよう

に見える。戦争はもはや、対等な国家と国家が、宣戦布告によって開始し、物理的な戦闘行為を實行して勝敗を明らかにし、ある土地を占領しまたある資産を奪取することによって終結するという過程を持たない。それはゲリラ戦あるいはテロ戦争として、国境や前線という觀念を消失させ、いつどこで始まり終わるのか分からない戦争となり、さらに現在では、サイバー空間での見えない戦争となりつつある。

作家たちはこうした戦争を直接意識して書かねばならない、というわけではない。しかし、戦争に集約的に現れているのは、不可視な領域の遍在的な出現であるのだとしたら、この出現に対してはどこかで反応せざるを得ないだろう。私たちはそれを知りたいが、そのためには、この出現が拠って来ているところを、もう少し遠くまで遡り、もう少し深くまで掘り下げてみなくてはならない。

第2章 写真の不思議

1 バルト『明るい部屋』

前章で、現在のいくつかの文学作品の中に、空間にずれが生じる、あるいは別な空間が現れる、といった動きが生じるのを見たが、そのような動きは、錯覚に過ぎないのだろうか？ あるいは読み手の側の恣意的な受け取り方に過ぎないのだろうか？ また文学作品のただけに限られるのだろうか？ そうではない、と考えよう。この動きは、少なくとも、文学に限らず、芸術作品の中に、いくつか見ることが出来る。私たちは、この動きの拠ってくるところを見たいのだが、その前に、もう少し、この動きが、芸術のほかの領域でも起きていることを確かめておこう。

私たちが、触手を伸ばしたいのは、造型芸術の領域である。なぜなら、空間の意識は、形象に関わるこの領域でも

っとも尖鋭に問われるに違いないからだ。中でもまずは写真である。写真は一面では確かに、現実に対する化学的な反応現象であって、そのために写真による映像にはどんな主観性も恣意も入ることは出来ない、と考えられている。それは現実を写し取り伝達するという機能を果たすものであり、その意味では、出来事を語り伝えるものと見なされる文学作品と同質か、あるいは文学作品以上に現実的なものと見なされる。つまりそれは現実を伝えればその役割を十分に果たし終える、と考えられている。そのあとは忘れられ消えてしまっただけのものではないのだ。けれども、ある種の写真には、そして写真を見つめるある種の視線には、写真とはそれだけのものではない。このある種の写真とこのある種の視線の間で、不思議な動きが生じ、また見出されることがある。

この動きの鮮やかな例証の一つが、ロラン・バルトの『明るい部屋』(一九八〇年)⁽²⁾である。とりわけ文学と言語についてさまざまな考察を繰り広げてきたバルトは、生前最後の書物となったこの書物で、二五枚の写真を取り上げ、それらを見つめたときの経験を語っている。それらは全部モノクローム写真で、どちらかと言えば、彼の時代よりも前の時代の写真なのだが、そこにはなにがしかの対象が写し撮られ、それが何であるかについては、紛れもないタイプの写真である。だからそれらはすぐさま理解され納得されるのだが、その理解の中に、透明さをかき乱すような何かが生じてくる。彼はその最初の経験を、感覚的に、しかし明晰に語っている。

私はグラビア雑誌のページをめくっていた。一枚の写真が私の注意を引いた。とくに変わったところがあつたわけではない。それはニカラグアの反乱を撮った(写真としては)平凡な情景である。廃墟と化した街路、ヘルメットをかぶった三人の兵士が、パトロールをしている。そのうしろを二人の修道女が通り過ぎてゆく。この写真が私の気に入ったとか、関心を引いたとか、好奇心をそそったとかいうのではない。ただ、この写真は(私にとって

は)存在していた。その存在(その《冒険Ⅱ不意の到来》)は、二つの要素、つまり兵士と修道女が共存していることから来る、ということをお私はとっさに理解した。この二つの要素は、同じ世界に属していないという意味では、不連続であり異質である(二つの要素が対照をなすほど異なっている必要はない)。私は(自分自身の目で見られることのできる)ある構造的規則が存在するのではないかと感じ、早速その規則を確かめるために、同じ報道写真家(オランダのコーン・ウエシング)の他の写真を検討してみた。他の写真の多くも、さきほど見定めたような二重性を含んでいて、そのため私の注意を引いた。

バルトが見たのはコーン・ウエシングという写真家が撮った「ニカラグア、街路をパトロールする兵士たち」というタイトルの一九七九年の写真である。それは彼の言うとおり、廃墟と化した街路を三人の武装した兵士がパトロールし、その背後を二人の修道女が前後して通り過ぎていく光景を捉えた写真、一見したところ平凡な報道写真である。しかし、その映像の上に彼はなにか違った動きを感じ取ってしまう。それはまず「この写真は(私にとって)は存在していた」というふう述べられる。つまり、この写真は、何かを伝えて終わり、というのではなく、そこに留まり、自身が固有の存在を持つものであることを訴えかけてきた、ということだ。

その作用はどこから来たのかと考えて、バルトはこの存在感が、画面の空間が一様な空間ではなく、兵士のいる空間と修道女がいる空間に微妙に分離しようとしているからだ、と考える。この分離の仕方は、曖昧と言えば曖昧、微妙と言えば微妙である。それはけっして別ものになったと言いうことではない。彼はその様態を、共存している、と言い、けれども不連続で異質である、と言い、「二重性」という言葉でも捉え返している。

この動きの不思議さに惹かれて、バルトは同じ写真家の他の作品を検討し、同様の動きのあることを見出す。しか

し、それが他の写真家の作品にもあるかと言えば、そうではない。いやそのような動きを示す写真は、圧倒的に少数なのだ。彼はこの動きを捉えようとする。それは画面全体を一つの意味によって整理しようとする動きと、ごく微細な変化によってその作用に抵抗する動きという二つの対立する動きがあるからだと考え、ラテン語から、ストゥディウム(studium)とプンクトウム(punctum)という表現を引き出し出てくる。理由は次のように説明されている。

第一の要素は、明らかに、ある広がりを持つものである。それは、私が自分の知識や教養に関してかなり日常的に認めているような、ある一つの場の広がりをもつ。その場は、写真家の技術や運不運によって、様式化に程度の差があり、出来ばえにも程度の差があるが、しかし必ず、ある典型的な情報に関係している。たとえば、それは反乱とニカラグアとそしてこの二つに関するあらゆる記号、つまり、貧しい私服の戦闘員たち、廃墟と化した街路、死者たち、苦悩、太陽、重そうなまぶたをしたインディオたちの眼などである。何千という写真が、そうした情報の場によって成り立っており、確かに私はそうした写真に対して、一種の一般的関心、ときには感動に満ちた関心をいざくことができるが、しかしその感動は、道徳的、政治的な教養(文化)という合理的な仲介物を仲立ちとしてしている。そうした写真に対して私が感ずる感情は、平均的な感情に属し、ほとんどしつげから生ずると言っている。フランス語には、この種の人間的関心を簡潔に表現する語が見当たらない。しかし、ラテン語にはそれがある、と私は思う。それは、ストゥディウムという語である。この語は、少なくともただちに《勉学》を意味するものではなく、あるものに心を傾けること、ある人に対する好み、ある種の一般的な思い入れを意味する。……

第二の要素は、ストゥディウムを破壊(または分断)しにやってくるものである。こんどは、私のほうからそれを求めて行くわけではない(私の思考の意識をストゥディウムの場に充当するわけではない)。写真の場面から矢

のように発し、私を刺し貫きにやって来るのは、向こうのほうである。ラテン語には、そうした傷、刺し傷、鋭く
とがった道具によってつけられた標識を表わす語がある。しかもその語は、点を打つという觀念にも関係があるだ
けに、私にとってはなおさら好都合である。実際、ここで問題になっている写真には、あたかもそうした感じやす
い痛点のようなものがあり、ときにはそれが斑点状になってさえている。問題の標識や傷は、まさしく点の形をして
いる。それゆえ、ストウディウムの場合をかき乱しにやって来るこの第二の要素を、私はプンクトウムと呼ぶこと
したい。というのも、プンクトウムとは、刺し傷、小さな穴、小さな斑点、小さな裂け目のことでもあり、しかも
また、骰子の一振りのことでもあるからだ。ある写真のプンクトウムとは、その写真のうちにあつて、私を突き刺
す（ばかりか、私にあざをつけ、私の胸をしめつける）偶然なのである。

ストウディウムというラテン語表現が指し示そうとしていることは、それが英語の *stigma* と関連を持つことから、
ある程度推測がつけられる。それは直ちに「勉強」ではないとしても、学び取ることのできるものであつて、まずは
情報である。ニカラグアに関して山のように提供されている、貧しい私服の戦闘員たち云々といった事象は、否応な
しに私たちに、内戦の悲惨さを思い浮かべさせる。私たちはメッセージを受け取り、了解する。しかし、その滑らか
な遅滞のない理解の動きに介入し分断しようとして来るものがある。バルトはそれを「刺し傷、小さな穴、小さな
斑点、小さな裂け目」だと言っている。それはどこかからやってきて、思いがけないやり方で、理解の流れを滞ら
せ、しこりを作り、見る者を立ち止まらせる。

これは私たちが第一章で見た、あの異質な空間の侵入に似ている。言葉によるテキストの流れの中に、もう一つの
空間が開いてしまうというのは、かなり拡大された現れ方ではあるとして、むしろ最後の村上龍の場合のように、物

語の進行——つまり俳優と監督の活動——を停止させて何かに聴き入る例に見られるように、写真においても、合理的な因果関係の網の目の中に、それをそっと停止させ、時には覆ってしまうような、動きが生じるのである。この動きを捉えるのに、ストウディウムとパンクトウムという表現は、もっとも簡潔でもっとも有効な言葉であるように思える。

なおいっそう有用なことには、バルトはこれら二つの要素の関係を、いくつかの視点から捉えている。まず彼は〈ストウディウムはつねにコード化されているが、パンクトウムは、そうではない〉と言う。これはよく分かる。ストウディウムは学ぶことのできる情報であって、つねに意味を持った記号であり、体系を成しているが、他方でパンクトウムは、それを覆しにやってくるものであるから、それは意味の体系には組み込まれ得ないものである。〈パンクトウムは、いかに直接的、いかに鋭利なものであっても、ある種の潜伏性（潜在性？）をもつことができる〉とも彼は書いている。パンクトウムは、つねに自らを隠しており、それをこちら側から能動的に捉えようとしても、まず不可能だということだ。だから、バルトは次のようにも言う。〈ストウディウムとパンクトウムの関係（……）に規則を定めることは不可能である。重要なのは、両者が共存するということであり、言えるのは、ただこれだけである〉。同じく彼は、ウェルシングの写真について次のようにも言う。〈この写真はなるほど双数的 *duelle* だが、しかしその二重性は、古典的言説においておこなわれるような、いかなる《展開》の原動力ともなっていない。それゆえ、パンクトウムを感知するためには、いかなる分析も役に立たないだろう〉。つまり何かひとつには収まり切らない動きがあって、それらをとりあえずデュアルであると考えるのだが、その二者の関係は、古典的な対立や協調の関係ではあり得ない。それらはただそこにある、という存在様態しか持ち得ない。私たちの時代と社会の文学作品に起こる不思議な運動を読み解こうとして、この性格づけは、バルトの写真論から受け取りうるもっとも基本的な示唆で

ある。

もう一つ、写真というものが持つ意味と効用を確認しておこう。写真は、最初に見たように、外界が化学的に定着された反映されたものに過ぎない。そこで重要なことは、現実の反映でしかない写真の中に、見る者を突き刺しにやってくるプンクトウムのごときものがあるとしたら、それは現実そのものの中に、そのような動きが潜んでいるということだ。そのことが写真の中に無意識に捉えられる。あるいはある種の写真家は、そのようなものの存在に無意識ながら反応してしまうのかもしれない。そうして、化学的な反映に過ぎないものの中にまで、その動きは、おそらくいっそう潜在化されて定着される。そのことは、文学作品の中に同じ動きを見ることに、少なくともいくぶんかの正当性を与えるだろう。つまり、文学作品は異なる世界の経験を描き出したとしても、しばしば、それは作家の想像、いやもっと批判的な場合には、作家の恣意に過ぎないと軽侮されることがある。しかし、現実の化学的反応である写真の中にプンクトウムが生起するとしたら、それは現実そのものの中にこの動きが起きているということだ。そのことは、文学作品の記述に前章で見たような経験が起きることに、ある種の正当性を与えるに違いないのである。

2 デイディユールベルマン『イメージの前で』

現実に対する化学的な反応である写真の映像の中に、何かそこに収まりきれない動きが現れるということとは、私たちが今生きているこの時代と社会そのものの中に、そのような動きが収まりがたく働いているということだ。するとそれは、現在を生きている私たちの感受性を動かし、別の時代の造型的作品、完成し安定していると見なされている作品を、なおどこか収まりきれないものとして読み直すことを促してくる、ということがあり得る。時を経た新たな時代からのそのような読み直しに耐えるということこそ、その作品が優れていることの証拠だろうが、もっと遡って

言うなら、造型とは本来安定しきってしまうことのできないものを捉えようとする試み、それをほんの一瞬定着した結果ではないのか、という問いかけを引き起こす。そのような現在の私たちの間に応えると思える研究に触れて見よう。それはディディューベルマンの『イメージの前で』(一九九〇年)³⁾の冒頭で語られている、フラ・アンジェリコ(一四〇〇年頃—五五年)の《受胎告知》の分析である。

元々は修道士であったこの画家が残したのは、ほとんどが教会や修道院の壁に描かれた聖書を主題とする宗教画である。中でもっとも有名なのは、マリアが天使ガブリエルから、精霊によって身籠もったことを知らされる「受胎告知」の場面を描いた作品であろう。この主題でフラ・アンジェリコは複数の作品を残している。一四三〇年のサンタ・マリア・デレ・グラツィエ修道院のフレスコ画、一四三〇—三二年頃のプラド美術館にあるテンペラ画、一四三三—三四四年頃のコルトナの司教区美術館にあるテンペラ画などが、ディディューベルマンが取り上げるのは、フィレンツェのサン・マルコ修道院にある一四三八—四六年頃に描かれた一枚のフレスコ画である。

この作品はかなり大きなもので(二五〇×三二二cm)、壁に描かれていて、見るためには、現在は美術館になっている修道士の居室に入らなければならない。このフレスコ画を見る経路をディディューベルマンは、次のように語っている。そばには東向きの小窓があり、逆光のおかげで、その絵を明瞭に把握することは困難である。では何が最初に見えてくるかと言えば、へほのかにくすんだ同じ石灰の地に残された淡く繊細なくつかの色斑⁴⁾であり、へそのように自然光がわれわれの眼差しを取り巻く——そしてわれわれをほとんど盲目にする——場で、次にわれわれを捉えるのは、いまや白、背景における白い顔料なのだ⁵⁾。サン・マルコ修道院の《受胎告知》は、他の三つの同名の作品とは、明らかに異なっていて、後者においては、マリアも天使も青や赤のかなり鮮やかな衣服を、しかも対比的に纏っているのに対し、前者では二人とも、いくらか赤みがたくすんだ同じ色合いの衣装を着ている。背景も後者で

は、壁掛けのある室内やさらに奥に導く入り口が見られる（それに下部には当時の宗教画の約束にしたがって、ずっと小さなスケールでだがイエスの生涯のいくつかの場面が書き加えられている）のに対し、そして、何よりもマリアと天使の間には柱があって、全体は二分されているのに対し、前者ではただ白い石灰質の壁——おそらく修道院の壁そのものと区別が付かない——が描かれているだけだ。だから、薄暗い居室に入ってまず目に付くのはこの「白」なのだ。鑑賞者はそこに揺らぐような空間があるのをまず感じ取る。デイディユベルマンはそれを、白という色はここでは〈不可解な明証性〉を持っていてのだと述べる。しかし、そこから始まる鑑賞者の経験は直線的に進展するわけではない。それはむしろ反転する。その過程を、デイディユベルマンは次のように克明に捉える。

私たちは、「白」に関わるこの感覚に抗うようにあらかじめ促されている。なぜなら、私たちには、この作品を見るためにフィレンツェまで来たからである。そのことはこの作品のより深くより精密な理解へ鑑賞者を押しやり、その目的を達成させるだろう。つまり、私たちはフラ・アンジェリコがドミニコ会修道士であり、初期ルネッサンスを代表する画家となり、多くの聖堂や修道院に聖書にちなむ絵を描き残したことを知っており、それらの知識を背負ってこの作品に向かい、実際の絵の前にさらに多くの知識を獲得する。このプロセスをデイディユベルマンは、作品は「見えるもの」になったのだ、と表現している。遑て言えば、以前には作品は見えていなかったものであり、その意味では「見えないもの」（この表現はユベルマンは使っていないが）は「見えるもの」へと引き出され変容した、ということだ。けれども、デイディユベルマンは、絵画作品を前にしての眼差しの当然ともいうべきこのような動きの中に、違った動きをする眼差しが現れるのを捉え、そこに彼の主張が込められる。

新たな眼差しは、認識のために接近するのではなく、逆に遠ざかり、判断を保留する。それはイメージを捉えようとするのではなく、逆にイメージに捉えられるままになるうとする。その動きは、実は最初に遭遇した「白」が持つ

ていた〈不可解な明証性〉が促す経験なのだという。

だから、とくに見るべきものがなかったという、その逆説的印象を思い出そう。われわれの顔に向かう光を、とくに偏在する白を——僧房の空間全体に広がるこのフレスコ画に現前する白を——思い出そう。それでは、この逆光はどのようなもののだろうか、この白はどのようなもののだろうか。前者は、まずは何も識別しないことをわれわれに強制し、後者は、天使と聖処女の間でいかなる光景もめぐり取り、アンジェリコが二人の間に単に何も位置づけなかった、とわれわれに考えさせる。しかし、そのように語ることは見つめないことであり、見るべきものの探究に甘んじることである。見つめるとしよう。そこには白があるのだから、何もないわけではない。われわれはその白を捉えることができないが、それはわれわれを襲うのだから、そしてわれわれとしてはそれを定義の網の目に捕らえることはできないが、それはわれわれを包み込むのだから、その白は無ではない。この白は、提示された、あるいは逸らされた対象という意味で見えるのではない。しかしそれはまた、われわれの目に強い印象を与えるから、あるいはまさにそれ以上のことを行うから見えないのでもない。それは物質なのだ。それは一方では光の微粒子による流れであり、他方では石灰の微粒子による燦めきである。それは作品の絵画的現前化における本質的で量塊的な要素である。それは視覚的である、とわれわれは言おう。

ここでデイディユベルマンが見出しているのは、通常絵画を見るときに私たちが行う認識の活動、つまり形象を理解し、色彩の使用法を判別し、隠された意味あるいは作者の意図を明らかにする、という作業とは異質な——反対の、ではない——動きをこの《受胎告知》は促してくるという出来事である。それは何もなしのもののように見える

「白」の中に浮上する。彼の表現では、それは「物質」である。形象や色彩である前に、あるいは、形象や色彩になろうとするものの最初のありようをそう呼ぶことが出来るのかもしれない。それは最後には「視覚的なもの」と呼ばれる。「見えるもの (visibleなもの)」に対するこの「視覚的なもの (visuelなもの)」という表現は、フランス語では綴りの中に共通する要素があって対比が分かりやすい。ディディ＝ユーベルマンは、このようにして触知された最初の動きを手放すことなく、さまざまな美術史家のイメージ論を批判的に検討して行くのだが、その膨大な分析を今追跡する余裕はない。ただ彼のイメージ論の発端が、ことさらな何ものも存在しないように見えるところに浮かび上がる色彩の運動であったことを記憶しておきたい。

ディディ＝ユーベルマンが引き出した動きは、バルトの言うストゥディウムとプンクトゥムの対比によってとらえられた動きに似通っている。『明るい部屋』は一九八〇年、『イメージの前で』は一九九〇年の刊行だから、ディディ＝ユーベルマンはバルトの著書を読んではいただろう。「視覚的なもの」とは、見ることに関わるにもかかわらず、「見えるもの」とはならないものなのだ。バルトに倣って、これら二つはただ共存する、とだけ言うべきなのかもしれない。あるいは、この二つの動きの関係の無根拠性（無償性）の微細さを傷つけてしまうかもしれないが、「見えるもの」に対して「見えないもの」を設定することで、もっと分かりやすくしたいという誘惑にも駆られる。この対比はストゥディウムの内部的な動きでもある。私たちは絵画作品を前にして、「見えないもの」に苛立ち、それを「見えるもの」の水準に引き出してこうとする。主題の拠ってくるところを検討し、画家の意図を推測し、手法を分析する。それが理解するということだ。しかし、その傍らには、この当然の動きとは不連続でありつつも付随し、それを破壊し、突き崩す別の運動がある。造形行為の中には「見えるもの」と「視覚的なもの」の二重になった運動がある。現在の鑑賞者たる私たちにはそのような運動を見出してしまふ必然があるということが、古典的な作品を前

にして、証言されたのである。

3 吉増剛造の二重露光写真

写真の問題に戻ろう。造形の中には、二重になった不思議な運動がある、という考えをそのまま拡大したような写真的実践というものはあり得るのだろうか？ あり得ると私は思う。そう考えさせるのは、吉増剛造の写真の試みである。吉増は、その破天荒なまでの言語意識によって日本の戦後詩に未知の領域を切り開いてきた詩人だが、彼は詩人であると同時に、写真家でもある（彼は映画作家でもあるが、これについては今は保留しておく）。彼は言葉と同じく造型への関心を強く持ち続けてきた。大学卒業後の彼の就職先は美術雑誌であり、その時から——おそらくはもっと前から——彼はカメラをつねに携帯していたらしい。彼において言葉と写真は、不可分に絡み合っていて、それはあとで検証するが、林浩平による年譜（『吉増剛造—黄金の象』、二〇〇六年、収録⁴）から、写真に関する活動を抜き出すなら、彼は中平卓馬、高梨豊、多木浩二、岡田隆彦、森山大道らによる、一九六八年の雑誌「PROVOK」の創刊、また七一年の荒木経惟『センチメンタルな旅』に刺激を受け、七五年頃から、強く意識して写真撮影を実践し始める。初めての写真展は一九八〇年の「アフォルパルへ」であり、翌年サンパウロ・ビエンナーレに、同じ頃制作を始めていた銅板によるオブジェとともに、写真を出品する。

転機が訪れるのは、一九九四年のことである。彼は北海道の夕張炭鉱を訪れるが、廃坑になったその入り口の写真を撮ろうとして、撮影済みのフィルムを誤って再度装填し、結果として二重に露光してしまった写真を手にする。それはカラー写真であって、柵を立てられた、しかし一部が壊れて出入りが出来るようになっていた廃坑の入り口と、おそらくは北海道の秋の紅葉した森が重なった美しい写真である。だが二重に露光された写真は、通常の写真家にと

つては、明らかに撮影の失敗であろう。しかし、吉増は二重になった光景に惹きつけられる。林浩平によれば、〈大きな感動〉があったと言う。そして以後彼の写真は多くが、この二重露光という方法によって作られる。写真集あるいは写真が主になっている著書としては、『In between アイルランド』(二〇〇五年)、『表紙 omote-gami』(二〇〇八年)、『盲いた黄金の庭』(二〇一〇年) ⁽⁵⁾ などがあるが、これらに掲載されているのは、ほぼすべて二重露光の写真である。それぞれかなり厚みのある本のすべてが、こうした写真であることには圧倒される。

そこでは何が撮られているのか、どこの国のあるいはどの土地の光景であるのか、という間に襲われると同時に、そういった問いかけを覆してしまう動きが現れる。バルトの場合は、プンクトゥムとは〈刺し傷、小さな穴、小さな斑点、小さな裂け目〉であって、それらはいわばそつと背後から彼を突き刺すのだった。ディディ||ユベルマンの場合、視覚的なものは、最初に出会われるものの、可視化の運動の中でいったん忘れられ、その過程を経た後に揺らぎながら再浮上してくるのだった。それらに較べると、今度はこのプンクトゥムのまた視覚的であるものは、あからさまにそしてほとんど暴力的にまで明白になって現れてくるのである。

彼に、二重に露光されてしまった写真を肯かせたのは、空間が一樣ではない、という感覚だったことは疑いを入れない。そこには、二つの光景が同時に浮かび上がる。そのとき写真という通常は静止させられたと考えられる形態はある不思議な動きを醸し出す。映像は重なって、新たな映像を示唆し、色彩も重なって、新たな色彩を生み出す。

写真がまず記録であるとしたら、それは二つの記憶の重なりであり、逆に見れば、記憶というものがけっして単一の空間に還元されないことが証し立てられる。そして記憶が私たちの意識の中核にあるものだとしたら、私たちの意識も私たちの生きている世界もまた、単一性に収まるものではないことが、次第に明らかになってくる。そして二重というのは、本当は仮の姿に過ぎない。それはどこまでも続いているに違いない重複のたまたま切り取られた一部分

なのだ。

彼にとつて写真の経験とは何であったか？ 市村弘正との対談『この時代の縁で』（一九九八年）⁶に興味深い発言がある。へあれまあ、「僕の眼」というのは、ああいうところまで行って、ああいうことをして帰ってきているのか、という、眼が剥離して、とても良い経験をしていますけれども、そのことに気づいて、……自分の写真を見ているときの驚異というの不思議なもので、まあ、この目というのはカメラの眼という不思議な眼に連れられて、あんな世界の果てまで行って、ある境界線まで行って、そこで間違いなくもうここがどん詰まりだなと言うところでシャッターを押して帰ってきている。写真は、吉増の生身の眼を剥離させ、この世の果てにまで連れて行く。その経験を繰り返してきたとき、間違いのように二重露光された写真がそれを可視化したということだ。経験の唯一の形だということではないとしても、そして二重になった映像のどちらがこちら側の世界またあちら側の世界かでもなく、ただもう一つの世界というものがあ、それを覗き込んでしまったという経験が明らかに察知されたのである。

二重というのが複数性の一例にすぎないということなら、私たちにはなお気づくことがある。これらの書物は、写真だけで出来ているわけではなく、詩人としての吉増の言葉も重なるように書き込まれている。それによってこれは、詩と言葉の二重性である。だがそれは題名を付けるという域にとどまらず、映像の中に刻み込まれ、映像の動きを加速し、次には翻って、言葉それ自身に新しい動きを付加するように感じられる。

吉増について述べるためには、どう見ても彼の詩の仕事を抜きにできない（むしろ詩の仕事を先行させねばならない）が、彼の詩の試みと、写真の試みは明らかに連動している。彼の詩の最大の特徴はその発語のスピード感だらう。最初期から、恐るべき速度で発せられる彼の言葉は、読者を驚かせた。それだけでも別に論じなければならぬが、今はそのスピードがもたらしたもののだけを取り出してみよう。このスピードは言葉そのものを大きく変容させて

いった。簡単に言えば、通常の言葉は、発せられてそれが指し示す対象へと聞く者の意識を差し向けるのだが、彼の詩の言葉は、そのスピードによって、現実へのそのような着地を吹き飛ばし、読者の意識をかっさらい、虚空へと送り出してしまふ。言葉はそこで意味をほとんど失いながらも、響き続ける。彼は、ほかの詩人たちよりもずっと強く朗読というパフォーマンスを好んでいるが、彼の朗読こそ、この言葉の速度をもっとも強く、そしてより肉体的に感じさせるだろう。彼の発語は、言葉によって言葉を挑発し、言葉を意味から解き放ち、透明な声の奔流と化してしまふ。それは魔術的な作用なのだ。個人的な思い出をいえば、私は彼の初期の詩集の一つ『頭脳の塔』（一九七二）で読んだ「歌の黄金の構造」中の一節、〈きのうは黒髪、シャンデリア！〉というリフレインが忘れられない。昨日と黒髪とシャンデリアがどのように結ばれるのか、当初から意味不明で、そして今だに意味不明なのだが、それでもこの一節は意味不明の度合いをいっそう強めながら、思いがけない機会に不意に私の頭を横切るのである。

同時にこの動きは、読者の目に見えるところでも、はっきりした形態上の変容を引き起こす。症候の一つは、彼の詩に次第に「ルビ」が増えていったことである。そのルビはまず、通常のルビがそうであるように、難解な漢字の読み方の指示であることから始まるが、しだいにそこから離脱していく。最近の作から一箇所引いてみる。『The Other Voice』（二〇〇二年）所収の「光の落ち葉―奄美、加計呂麻」から抜粋である。

木漏れ日の下で「詩集」のページを開いて「（此の国の下の母の）声に耳を澄ます」を読んでいたとき、

みんな（夏海さん、石井さん、伊藤さん、松尾さん）さ、光の落ち葉、がさ、

木が身を、剥がしているように聞こえて来てたネ、

耳のひかり

キ、ミ、ハ、キ、、ネ、……

〈キ、ミ、ハ、キ、、ネ、……〉という、最後の一行は何のことだろうか？ それは何を意味しているのかを言うことはできない。しかし、それがどこから来ているかは推測できる。この意味不明の一行は、その二行先の〈木が身を剥がしているように聞こえて来てたネ〉という行に付されたルビが浮上して、それだけが掬い上げられた姿である。それは、木が身を剥がしている、その音のように聞こえて来ているね、という明瞭な意味をもった詩句を、いわばルビというかたちを取ったもう一つの空間へと送り出してしまった痕跡なのだ。そして送り出された詩句は、自らを純粹な音へと変容させ、かつて持っていた意味から自分を解放してしまう。そんな動きが、彼の詩の中には作用している。

この動きは同時に、それと対になったもう一つの動きを醸成する。それは「割り注」の使用である。右の引用でも分かるが、吉増は詩の中の注を繰り込むようになり、次第にそれは数を増し、かつ繰り込まれる記述は長いものになっていく。これは、言ってみれば、言葉の浮遊と同じ力が逆の方向に働いている現象である。言葉は通常それが指し示すものを再確認し、意味作用を強化しようとするのだが、吉増において言葉が持つ過剰なまでの強さは、言説に亀裂を走らせ、その内部に潜入し、穿った空洞を拡大してしまう。私たちは前章で、村上龍の記述中に、俳優や監督の動きを止め、ルームトーンに聴き入るといふ様態によって、沈黙の空間が開かれるのを見た。吉増において現れるこの割り注の中の声は、これと同じ動きから来ている。それは沈黙の声——The Other Voice——であり、しかも今度は詩人の大胆さによって、至るところにこの亀裂が開かれる。そしてこの「もう一つの声」は言説の底から虚空へと吹き上がり、かつ底知れない深みまで吹き降りてゆくのである。

この動きはさらに大胆にもなる。吉増は、ときおり、彼の手書きの原稿を読者の眼に晒すことがある。彼は原稿はワードプロセッサは使わず手書きであるようだが、読者の目を驚かせる体なのだ。例として、最近の著作である『盲いた黄金の庭』に写真版で公開されている彼の原稿を見てみよう。そこには右に見た詩の例以上に、あらゆる箇所注が付加され、割り注が繰り込まれているのだが、さらに驚くべきなのは、複数のインクが使われていることである。基本は黒かもしれない。だがほかに赤、青、黄色、がある。このようにほかのインクが使われる機会が増えていくとき、もはやどれが基本であるとは、言えなくなってしまうようだ。読者はこれをどんなふうに見つむことになるのだろうか？ 黒い記述を辿り、赤の記述へと移行し、緑の記述へとジャンプする。

読者は言葉を辿りながら、ある箇所では浮遊し、ある箇所では深く潜航する。吉増の言語を辿るとはそのような経験である。彼の言語は多孔質であり、かつ複数の層を成している。そのような言語はこれまで日本で実践されたことは、たぶんないのである。

(続く)

- (1) ただこれは最初の刊本の場合であって、その翌年出た文庫本では「別章」が追加され、「となり町」は森見町という名を与えられる。だが「となり町」がただ「となり」であるというありかたでしか定義できない存在であると作者が最初に考えたことに着目したい。
- (2) 花輪光訳、みすず書房、一九八五年。以下引用には翻訳を借用する。訳者の方々にはお礼申し上げます。ただ引用前後の文脈に合わせるために、訳文を変更する場合があります。
- (3) 江澤健一郎訳、法政大学出版局、二〇一二年。
- (4) 學燈社、二〇〇六年。
- (5) 『In between アイランド』、EU・ジャパンフェスト日本委員会。『表紙 omote-gami』思潮社。『盲いた黄金の庭』、岩波書

- 店。
- (6) 平凡社。次の引用は一〇四ページ。
- (7) 思潮社。

