

空間の輻輳に関する試論 III

吉 田 裕

第6章 われわれの時代と社会で

1 三島由紀夫、美から「文化防衛論」へ

私たちは、私たちの時代の私たちの社会といういちばん身近な状況の中で、幾人かの作家たちの作り出したものの中に、ひび割れのようなものが走り、それによって空間が分離した重なり合うような現象が起きるのを認め、そのような事態が、どんな理由から、またどんなふうに起きているのかを確かめようと考えた。そのため、まずはこのような現象を問うことが妥当性を持っているかどうかを知りたいと考え、この現象と共通性を持つ

つような例をヨーロッパの文学と芸術に探し求めた。そして、同じような問題にぶつかったらしい幾人かの作家や作品があることを検証した。であるなら、その確認の上で、私たちの最初の出发点であった、私たちの時代の私たちの社会の文学と芸術に、すなわち私たちの問題のもっとも切実な現れ方に戻りたいと思う。

バタイユが描くマネの姿に見られたのは、西欧近代の芸術の変容であって、それは、絶対と思われていた超越的な理念が崩壊し、この理念に捧げられていた人間のエネルギーが行き場を失って世界の中に拡散しているという事態、けれども消滅することは出来ず、ただ世界を不

穏な状態へと恒常的に衝き動かしているという事態だった。同じように不安な状況は、近代化を別なやり方で進めてきた日本においても、また関わる理念や現れる様相が異なるとしても、起きている。今はその崩壊あるいは消失という経験を、現在の時点から見てもっとも近いところ仮説として設定してみたい。この条件に合致すると思えるのは、三島由紀夫（一九二五—七〇年）の場合である。この着目は、三島自身の思想のためでもあり、同時に、先に私たちがヨーロッパの芸術において参照先としたバタイユとの接点のためでもある。また、のちに取り上げる吉本隆明や村上春樹との関わりのためでもある。

早熟で多彩な才能でもって二十歳まえから始まった彼の華麗な——あるいはスキャンダラスな——活動の全体を反芻することは行わない。私たちの関心に交錯する部分を直截に取り上げよう。それは彼が自分で「美」と呼んだ問題である。この問題は一九五六年の『金閣寺』で明言される。冒頭で、かつてこの寺で修業僧であった父

から金閣の美しさを聞かされてきた「私」は、実際の金閣を見て、自分が人生で最初にぶつかった難問は美ということだった、と認め、次のように告白する。

夜空の月のやうに、金閣は暗黒時代の象徴として作られたのだつた。そこで私の夢想の金閣は、その周囲に押しよせてゐる間の背景を必要とした。闇のなかに、美しい細身の柱の構造が、内から微光を放つて、じつと物静かに坐つてゐた。人がこの建築にどんな言葉で語りかけても、美しい金閣は、無音で、繊細な構造をあらはにして、周囲の闇に耐へてゐなければならぬ。

私はまた、その屋根の頂きに、永い歳月を風雨にさらされてきた金銅の鳳凰を思つた。この神秘的な金いろの鳥は、時もつくらず、羽ばたきもせず、自分が鳥であることを忘れてしまつてゐるにちがひなかつた。しかしそれが飛ばないやうにみえるのはまちがひだ。ほかの鳥が空間を飛ぶのに、この金の鳳凰はかがやく

翼をあげて、永遠に、時間のなかを飛んでゐるのだ。

時間がその翼を打つ。翼を打つて、後方に流れてゆく。飛んでゐるためには、鳳凰はただ不動の姿で、眼を怒らせ、翼を高くかかげ、尾羽根をひるがへし、いかめしい金いろの雙そごの脚を、しつかと踏んばつてゐればよかつたのだ。

さうして考えると、私には金閣そのものも、時間の海をわたつてきた美しい船のやうに思はれた。美術書が語ってみるその「壁の少ない、吹ぬきの建築」は、船の構造を空想させ、この複雑な三層の屋形船が臨んでゐる池は、海の象徴を思はせた。金閣はおびただしい夜を渡つてきた。いつ果てるかもしれぬ航海。そして晝の間といふもの、このふしぎな船はそしらぬ顔で碇を下ろし、大ぜいの人が見物するのに委せ、夜が来ると周囲の闇に勢ひを得て、その屋根を帆のやうにふくらませて出帆したのである。

私が人生で最初にぶつかつた難問は、美といふことだつたと言つても過言ではない。⁽¹⁾

金閣寺において、美は、正確な構成が人知れぬ時刻に揺れ動く時に現れる。これは間違ひなく三島自身の告白であろうが、今はその内容の側には踏み込まない。それよりも、主人公にとって美が最初にぶつかつた難問であつたということ、そしてそうであれば、それは最初でありつつ最大の難問でもあつたということでもあるのを記憶しよう。しかし美とは何だろう？ それは善や愛あるいは信などと並ぶ徳目のひとつなのだろうか？ 少なくとも日本の歴史においては、そうではない、というのが、ほぼ同世代での中に三島に辛辣な批判を投げかける橋川文三（一九二二—八三年）の指摘である。この政治学者は、『日本浪漫派批判序説』（一九六〇年）で次のやうに述べている。

しかし、わが国の精神風土において、「美」がいかに不思議な、むしろ越権的な役割をさえ果たしてきたことは、少しく日本の思想史の内面に眼を注ぐなら

ば、誰しも明らかに見て取ることのできる事実である。日本人の生活と思想において、あたかも西欧社会における神の観念のように、普遍的に包括するもの(2)が「美」にほかならなかったということができよう。

日本の思想史において「美」は西欧における「神」の意義を持っていたということだ。だから三島が、自分が人生の最初に出会った難問が美であったという時、それは日本におけるもっとも普遍的でもっとも包括的な問題に出会ったということだ。

三島は『金閣寺』で、修行僧に託して自分が美に魅惑されていること、それへの献身を運命づけられているように語る。けれども、それはしばしば言われるような三島の美への一途な殉教の物語ではない。美はそんな殉教を許すほど単一ではないのだ。美は時に不可視で不安定であるばかりでなく、この修行僧にとっては、生きていくことを妨げるものであった。生きていくためには、他人と世界に触れることが必要である筈だが、美はこの疎

通から彼を引き離すものとして現れた。世界への通路となるのは、何よりもまず女である筈だった。しかし、彼が女に触れようとすると、その間に金閣の幻影が現れ、彼はそれ乗り越えることができない。美は、自分を所有することを許さないにもかかわらず嫉妬深く、自分に関わる者がほかのものに関心を示すことを望まない。そんなことが二度にわたって起きる。彼はこの束縛を破るためには、美を破壊せねばならない。これが彼が金閣に火を放とうとする理由である。

しかし、この決意すら一貫して決行されるわけではない。決意から決行までの逡巡は興味深いが、決行に至った時にも逡巡は残る。このもっとも凝縮された逡巡を見てみよう。彼は最初、火を放つという行為について、自分は行為を完璧に準備し、行為そのものを夢みて、その夢を完全に生きたのであるから、この上行為する必要はないとも考える。けれども彼は、突然「仏に逢うては仏を殺し」に始まる臨済録の有名な一節を思い出し、その言葉が彼を衝き動かし、前に押しやる。美に出会うため

には、美を破壊するほかないと考えたからである。

彼は苦勞しながら湿った燐寸に火を付ける。この時はまだ金閣を滅亡させることだけが目論まれていた。しかし燃えついた火を見て、⁽³⁾この火に包まれて究竟頂で死ぬという考えが突然生じ⁽³⁾る。彼は消滅の機会を捉えて、自分も消滅することで美に同化しようとするのである。彼は二階の潮音洞に駆け昇る。続いて三階の究竟頂に行こうとするが、扉は開かない。力の限り叩くが虚しく、足下に火の爆ぜる音が迫ってくる。そのときまた彼の気持ちは変化する。へある瞬間、拒まれていたという確実な意識が私に生まれるとき、私はためらわなかった。身を翻して階を駆け下りた⁽⁴⁾。

外に出た彼は、左大文字山の山頂まで駆けのぼり、金閣が燃え落ちるのを確かめると、最後の行為に出る。彼は自殺のために用意してきた小刀とカルモチンを谷底にむけて投げ捨てるのだ。そして煙草を喫み、へ一ト仕事を終えて一服している人がよく思うように、生きようと私は思った⁽⁴⁾のである。では彼はこれで美から解放

されて生きることが出来るようになったのだろうか？

そうとは言えないだろう。なぜなら、彼は牢獄に繋がれることになっているからである。

これらの逡巡は、何を示しているのだろうか？ 「私」は美に惹かれながら、美と一体になることが出来ないし、時に美を無意味だと考え、最後に彼は自分が美から拒まれていたことを確信する。美は彼を美の外にまで放逐するほどまで翻弄する。『金閣寺』とは美のこの両義性の確認の物語だったと言わねばならない。

難問は実はそこから始まる。三島は、それが美である以上、この美と何らかの關係を持ち続けようとした。そして持ち続けるためには、この狡猾な美を、言ってみれば馴致しなければならなかった。それが彼の以後の試みである。では彼はこの馴致をどのようになそうとしたのか？ まず彼は美に形式を与えようとした。彼は、美的な経験に関しては、十五歳の時にへわたくしは夕な夕な窓に立ち椿事を待った⁽⁴⁾（凶ごと）と書きつけ、日本浪漫派の下でロマン派的な思考に親しんだが、次第に古

典主義的な立場を取るようになる。美を安定したものとするには、形式が必要であることが理解されたからである。彼はそれにある程度まで成功する。

しかし、美の持つ狡猾さは、古典的な形式によってだけでは矯められることはなかった。それはこの制約を、やすやすとは言えないにしても、溢れ出るものだった。では、彼は次に何をしたか？ 彼は、この形式を文学だけでなく、文化一般にまで拡大しようとした。美はこの総体性の中に位置を与えられ、その拡がりや重みによって安定し、さらには制度として確定され得るとも考えられた。そのためには俗悪さと触れ合うことさえ厭わなかった。そのような志向を持った時彼が見出したのは、日本においては文化は古代から天皇その人によってもっとも広範に宰領されてきたという指摘だった。「文化防衛論」で彼は津田左右吉を引用してそれを証明する。〈歴代の天皇が殆ど例外なく学問と文芸とを好まれたこと、またそれに長じていられた方の多いことは、いうまでもないので、それが皇室の伝統となっていた。こ

れもまた世界のどの君主の家にも類の無いことである。⁽⁵⁾

この見方をいっそう拡大しかつ集約したところに、美を総括する存在が求められ、浮かび上がる。それが「文化概念としての天皇」という考えである。〈私は私のエステティックを掘り下げるにつれ、その底に天皇制の岩盤がわだかまっていることを知らねばならなかった〉(二・二六事件と私)と彼は言う。

彼のこのような志向は創作上では、一九六一年の『憂国』によって明らかにされる。これは二・二六事件を、天皇の持つ神聖さを守ろうとして蹴起し敗北する将校たちの物語として描いた作品である。同年、おなじ事件についてその傍観者にしかなり得なかった人物の側から描いた戯曲『十日の菊』が書かれる。また、六六年になると、第二次大戦中の特攻隊の飛行兵たちを、二・二六事件の青年将校たちと同じく天皇という存在の神聖さに殉じた者たちとみなす『英霊の声』が書かれる。そして同じモチーフは、並行して実践的なあるいは理論的なかたちで現れる。三島は六七年には自衛隊に体験入隊し、そ

の経験の上に、六八年、私費を投じて民兵組織となるべき「盾の会」を結成する。そして同年「文化防衛論」を発表し、翌年それを書名とする評論集を刊行する。

2 「英霊の声」と美の消失

これらの創作と実践の交錯の中に何が見えてくるのか？ それはとうてい、三島が右翼に傾斜し天皇主義者となった、と言って済ませられるようなものではない。

三島が逃れ去るもの——あるいは狡猾なもの——としての美をつなぎ止めようとしたとき、それを包括的に統御する者としての天皇の存在を呼び起こそうとするのは、当然と言えば当然だったが、この天皇とは、実在を越えることを辞さないというよりも、すでに幻想的にしかあり得ない存在だった。「文化防衛論」で三島は、この天皇が近代日本国家の中では庄殺されてきたこと指摘し、それを甦らせようとして次のように言う。

国と民族の非分離の象徴であり、その時間的連続性

と空間的連続性の座標軸であるところの天皇は、日本の近代史においては、一度もその本質である「文化概念」としての形姿を如実に示されたことはなかった。

このことは明治憲法国家の本質が、文化の全体性の侵蝕の上に成立ち、儒教道徳の残滓をとどめた官僚文化によって代表されていたことと関わりがある。私は先ごろ仙洞御所を拝観して、こののびやかな帝王の苑地に架せられた明治官僚補綴の石橋の醜悪さに目をおおうた。

すなわち、文化の全体性へ再帰性、主体性が、一見雑然たる包括的なその文化概念に、見合うだけの価値ワルツ、ワラジヒ自体を見出すためには、その価値自体からの演繹によって、日本文化のあらゆる末端の特殊事実までが推論されなければならないが、明治憲法下の天皇制機構は、ますます西欧的な立憲君主政体へと押しこめられて行き、政治的機構の醇化によって文化的機能を捨象して行ったがために、ついにかかる演繹能力を持たなくなっていたのである。雑多な、広汎な、包括的

な文化の全体性に、正に見合うだけの唯一の価値自体として、われわれは天皇の其姿である文化概念としての天皇に到達しなければならぬ。⁽⁶⁾

三島にとって、天皇は文化の総体を支える価値そのものであり、美がその文化のエッセンスを為していたが、そのために美は、あらゆる末端にまで浸透していなければならなかった。逆に言えば、あらゆる現象形態の中からも透視されるものでなければならなかった。だから、天皇の存在とは近代的な思考体系によっては実現し得ないものであり、存在論的であり宗教ですらあった。そのような「文化概念としての天皇」を復活させることが三島の願望となった。

先ほど引いた橋川文三は、三島より三歳年長で日本浪漫派の経験を共有し、その点で三島に言わせれば「もともと誠実な二重スパイ」——相手を熟知しているという意味だろう——であったが、その橋川は、三島の立論に錯誤を、たとえば次のように指摘した。〈三島よ。第一

に、お前の反共あるいは恐共の根拠が、文化概念としての天皇の保持する『文化の全体性』の防衛にあるなら、その論理はおかしいではないか。文化の全体性はすでに明治憲法体制の下で侵されていたではないか。いや、共産体制といわずおよそ近代国家の論理と、美の総覽者としての天皇は、根本的に相容れないものを含んでいるではないか。……⁽⁷⁾。文化概念としての天皇は近代国家の論理と根本的に相容れず、とりわけ軍隊との直結を求めるなら、それが実現された瞬間に、文化概念としての天皇は政治概念としての天皇にすり替えられてしまう。

三島はこの批判に対して、ぎゃふんと参ったと白状しているが、おそらくはそれ以前に、この文化概念としての天皇そのものが不可能であることを、そのエッセンスである「美」の不可能として熟知していたように思われる。「憂国」の将校は、新婚の身であるのを慮ばかられて自分は蜂起の決行に誘われなかったと考えるが、有り体に言えば、おそらく前から計画されていた大義の行動に最初から誘われることはなかった。「十日の

菊」の大臣は、女中の献身によって暗殺から逃れるが、この神聖な経験からの脱落はその時はじめて起きたことではなく彼自身の運命であったことを、長い余生の中では知ることになる。「英霊の声」は、間違ひなくもっともはっきりとした敗北の表明である。なぜなら、それは美の総括する者たる資格をただ一人保有する天皇自体からくる拒絶の確認だったからである。二・二六事件に際して天皇は、蜂起した青年将校たちを反乱軍と見なして鎮圧を命じ、大戦末期に兵士たちが特攻作戦を敢行したその直後に、この献身を受けるのを、自分は人間であると宣言することで拒否したからである。この部分はやはりほかにない衝迫を備えているから、確認せねばならない。

忠勇なる将兵が、神の下された開戦の詔勅によって死に、さしもの戦いも、神の下された終戦の詔勅によって一瞬にして静まったわすか半歳あとに、陛下は、『実は朕は人間であった』

と仰せ出されたのである。われらが神なる天皇のために、身を弾丸となして敵艦に命中させた、そのわずか一年あとに……。

あの『何故か』が、われらには徐々にわかってきた。

陛下の御誠実は疑いがない。陛下御自身が、実は人間であったと仰せ出される以上、そのお言葉にいつわりのあるう等はない。高御座たかみくらにのぼりましてこのかた、陛下はずっと人間であらせられた。あの暗い世に、一つかみの老臣どものほかには友とてなく、たったお孤りで、あらゆる辛苦をお忍びになりつつ、陛下は人間であらせられた。清らかに、小さく光る人間であらせられた。

それはよい。誰が陛下をお咎めすることができよう。

だが、昭和の歴史においてただ二度だけ、陛下は神であらせられるべきだった。何と云おうか、人間としての義務つとめにおいて、神であらせられるべきだった。こ

の二度だけは、陛下は人間であらせられるその深度のきわみにおいて、正に、神であらせられるべきだった。それを二度とも陛下は逸したもうた。もっとも神であらせられるべき時に、人間にしましたのだ。

一度は兄神たちの蹶起の時。一度はわれらの死のあと、国の敗れたあとの時である。

歴史に『もし』は愚かしい。しかし、もしこの二度のときに、陛下が決然と神にましましたら、あのような虚しい悲劇は防がれ、このような虚しい幸福は防がれたであろう。

この二度のとき、この二度のとき、陛下は人間であらせられることにより、一度は軍の魂を失わせ玉い、二度目は国の魂を失わせ玉うた。

御聖代は二つの色に染め分けられ、血みどろの色は敗戦に終り、ものうき灰いろはその日からはじまっている。御聖代が真に血にまみれたるは、兄神たちの至誠を見捨てたもうたその日にはじまり、御聖代がうつろなる灰に充たされたるは、人間宣言を下されし日に

はじまった。すべて過ぎ来しことを『架空なる観念』と呼びなし玉うた日にはじまった。

われらの死の不滅は潰げされた。……⁽⁸⁾

そこから飛行兵たちの「などでてすめろぎはひととなりたまいし」という声上がる。この怨嗟の声は、たしかに三島による、現実の天皇制には幻滅しかないことの確認だった。そのことが逆に天皇制を理念化——というよりもむしろ幻想化——することを加速し、あり得ないものとして「文化概念としての天皇」を構想させ、そのままその不可能を露呈させるに至った、と言うべきだろう。

このような認識が、バタイユの認識とかなりの程度まで重なり合うことは明らかである。バタイユは、神は死んだというニーチェの宣告に震撼されたが、『英霊の声』の右のような兵士たちの嘆きも、「神」と「美」という違いがあるにせよ、絶対的なものの消滅を告げるニーチェのこの宣告にこだまを返している。それによく

知られているように、バタイユとは最後期の三島がもっとも強い関心を寄せた作家だった。「二・二六事件と私」では、「憂国」の発想の中にバタイユへの共感があつたことを明らかにしている。また彼が自死の直前まで書いていた、そして未完に終わったエッセイ『小説とは何か』で、〈自分は最近きわめて良い小説を読んだ、さて、読後感の鮮烈さは、ちょっと比類のないものに思はれたから、何を措いても、これについて書かねばならぬ⁽⁹⁾〉という前置きをして、バタイユの「マダム・エドワルダ」と「わが母」を熱を込めて論じている。

三島はバタイユに多大な共感を持った。バタイユにおける「神」という絶対的なものへの強烈な関心は、自分のうちにある「美」への関心が共鳴すると感じられたからである。しかし、当然ながら、二人の作家は同じではあり得ない。むしろ共通する部分があるだけに、相反する部分もまた明らかになってくる。バタイユにおいては、「神」は近代において不可能であり、この不可能を「神」という言葉で呼び続けることは欺瞞にほかならな

かった。人間は、神的な経験そのものは断念せざるを得ず、そこから後退し、人間であること、自己であることを受け入れ、労働の中に入り込み、歴史をつくり出さなければならぬということ、この不可能な「神」を何度も振り返らなければならなかったとしても、また歴史を不断に問い直さねばならないとしてもそうするほかないことは、もはや疑いようがなかった。

「などですめるぎは人となりたまいし」という三島の嘆きを、バタイユふうに言い換えれば、「どうしてウエヌスはオランピアになつてしまったのか」ということになるだろう。だがバタイユは、オランピアを描く画家を共感を込めて論じた。他方、三島は、オランピアを忌避することはあつても、そこに不可避を見ることはなかった。たとえば彼の最後の作である『豊饒の海』のさらに最終巻『天人五衰』のなかで、慶子は、運命を神速で生きた清顕、勲、ジン・ジャンの生まれ替わりであろうとしてそれが出来ない透を、どこにでもころがっている小利口で卑しい田舎者の青年と嘲り、次のように愚弄す

る。

「……あなたがあと半年のうちに死ななければ、贖物だったことが最終的にわかるわけですけど、少くとも本多さんの探していた美しい胚種の生まれ変わりではなくて、何か昆虫で言えば擬^{もど}きの亜種のようなものだということがはっきりするわけですけど、私は半年なんか待つまでもないと思っているの。見ていて私は、あなたに半年のうちに死ぬ運命が具わっているようには思えない。あなたには必然性もなければ、誰の目にも喪^{なげ}たら惜しいと思わせるようなものが、何一つないんですもの。あなたを喪^{なげ}った夢を見て、目がさめてからも、この世に俄かに影のさしたような感じのする、そういうものを何一つお持ちじゃないわ。(中略)

外から人をつかんで、むりやり人を引きずり廻すものが運命だとすれば、清顕さんも勲さんも、ジン・ジャンも運命を持っていたわ。では、あなたを外からつ

かんだものは何？ それは私たちだったのよ」

慶子は胸もとの緑金の孔雀の羽根を存分に煌めかせて笑った。

「人生の大ていのごに飽きた、心の冷たい、皮肉屋の二人の年寄だったのよ。私たちみたいなものを運命と呼ぶことを、あなたの誇りが許すでしょうか。こないやらしいおじいさんとおばあさんを。覗^{ろうや}き屋の老^{ろうや}爺と同性愛の老^{ろうや}婆とを」⁽¹⁰⁾

三島はこの最後の若者の持つ意味——偽物という真正の意味——を慧眼によって見出しはした。だが彼はその意味を受け入れることはなかった。彼は後退することを拒否したのだ。彼は人間の中に「美」が現前するよう求めるのを放棄することはなかった。バタイユもまたある時期まで、自分を死に処することによるとしても、聖なるものの経験を引き起こすことを目論んだ。宗教的秘密結社アセファルにおいて彼は、神話を産み出すために自身を供犠に付してくれるよう友人たちに依頼するが、断

られる。だが彼はそのような試みが無効であることを了解し、さまざまな蹉跌と矛盾を引き受け、生き延びる側に立つ。一方三島は、彼の希求が虚しく終わりそうなことを悟ったとき（というよりも、最初からそうなるだろうと分かっていたのだろうが）、彼は自らを死に差し向けることへと踏み込む。それが一九七〇年秋のあの事件である。

3 古井由吉『杳子』と重さの集る場所

時代と社会の全体にかかわる動きは、いかに優れているとしても、個別の作家の思惑を越えていくものだ。戦後日本の社会は、世界史的な動きといっそう緊密に関係しながら、その運命を実現していく。私たちは、西欧の文化と芸術に、「神」の存在が解体されつつ、社会の動きの内部に吸収され、その動きを不安定化させ、時に陥没や麻痺をもたらすことがあるのを見たが、それは西欧の動きというよりは、近代という時代の動きである。そのうであるなら、私たちは「美」をめぐって同様の動き

を、私たちの文化の中に、そしておそらく社会の中にも見出すことになるだろう。この時代においては、絶対的なものが凋落し、その元々の姿であった過剰さが露呈し、それが社会の中に拡散し、けれども十分に吸収されることが出来ず、至るところで不測の動きを見せ、社会全体を不安定化させる。それは陥没、浮上、亀裂、ずれ、重複などの現象となって現れる。そのような動きを、私たちは現在の社会の中に感じ取ることが出来る。私たちが主要な導きの糸としてきたのは文学作品である。文学者たちの中に、私たちは、そういうことを感じ取っている作家たちを幾人か見出す。奇しくも、と云うべきか、三島由紀夫の自決の年である一九七〇年に、一世代下の古井由吉（一九三三—）の『杳子』⁽¹⁾が現れる。物語は〈杳子は深い谷底に一人で坐っていた〉という提示から始まる。話者である「彼」は、登山の帰り道、尾根から谷へと下ってきた時、沢の出会いの岩の上に座り込んで途方に暮れている一人の若い女性と出会い、彼女を町まで連れて帰る。彼らは名前も連絡先も交換する

ことなく別れるが、三ヶ月ほどして偶然に再会し、交際が始まる。彼女は神経を病んでおり、それは昂進して作品の最後には入院することになる。その不安定な心理との関わり合いが描かれるのだが、出会いの場面は、杏子の側からは次のようである。

杏子がK岳の頂上を降りはじめたのは一時前で、途中ほとんど休まずにやって来たということだから、彼女はあの岩の上でおよそ三時間も坐っていた計算になる。彼女は彼と同じ道をたどって、陰気な灌木の中から谷底に降りてきた。河原に立ったとき、彼女は谷底にのしかかる圧力を軀にじかに感じ取ったという。両側からずり落ちようとする山の重みにひずんで、河原の地面が尾根や平地とは違った弾力で彼女の歩みを受け止めた。岩がどれも土の軒にこもる力に押し上げられて、浮き上がりぎみに、不安定に横たわっていた。その力は地面だけではなくて、空間にもみなぎっていた。谷底に降り立った瞬間、彼女はプールの水の中に

頭から飛びこんだ時の、あの水圧の鼓膜にかかる感じを受けた。そのせいか、近くの沢の出会いから轟いてくる水音も、なにか緊張した薄膜に隔てられたみたい、騒々しいのにじかに迫ってこない。杏子はひどく背をまるめて歩いている自分に気がついた。疲れはそれほどでもなかった。そのまましばらく歩いて、あの平たい岩のところまでやって来て、杏子はリュックサックから水筒を出そうと思って、まず岩の上に腰をおろした。

岩に腰をおろして、灰色のひろがりの中に軀を沈めたとたんに、杏子はまわりの重みが自分のほうにじわじわと集まってくるのを感じて、思わずうずくまりこんでしまったという。実際に重みが自分の上のしかかってきたわけではなかったけれど、周囲の岩が自分を中心にして、ふいに静まりかえった。谷底のどこどこに、山の重みがそこで釣合いを取る場所があった、そんな一点に自分は何も知らずに腰をおろしてしまった。そう彼女はとっさに思った。そして自分が生

身の軀でそんなところに坐っていることに空恐しさを覚え、そして、そんな畏れに震える子供みたいな心を自分が岩の重みの間でまだ残していることにまた空恐しさを覚え、彼女はしばらく顔を上げられなかった。⁽¹⁹⁾

谷底とは、山と山との間に刻まれた、そして下方から山を構成する深い割れ目のことである。この空間には、両側に聳え立つ山腹からその重みがゆっくりと下ってきて重なり合いのしかかってくる。この重みは谷を下り、谷がほかの谷と出会うところで、後者の谷からやってきた重みとぶつかり合う。その時、二つの重みがあやうく平衡を取ることがある。そのような平衡を可能にする地点が谷底にはいくつか存在する。

複数の重みが重なり合う場所があるという現象は、私たちのこれまでの関心であるあの過剰さについて、それが非生産的に消費されないまま合理的なシステムの中に押し込められるという状況に呼応しているように思われる。〈両側からずり落ちようとする山の重みにひずん

で、河原の地面が尾根や平地とは違った弾力で彼女の歩みを受け止めた。岩がどれも土の軒にこもる力に押し上げられて、浮き上がりぎみに、不安定に横たわっていた。その力は地面だけではなくて、空間にもみなぎっていた〉。この記述は、消化できない過剰さが無理に注ぎ込まれることで複数の力が角逐し、一方が相手のの上のし上がり、また他方が相手の下に潜り込むようなありさまを示している。そしてそのような場所に入り込むと、多方向から来る重みの網の目に捉えられて動くことが出来なくなってしまうのである。〈彼女のまわりには、相変わらずたくさんの岩がどれもこれも重く頑固に横たわっていて、お互いに不機嫌そうに引っ張り合って釣り合いを保っている。その網の目にくりこまれてしまって、彼女は身動きが取れなかった〉。それが杏子が立ち上がれなくなった理由である。

注意したいのは、この山の重みは、重力によって下降する動きであり、この動きは水となって現象するという点である。〈谷底に降り立った瞬間、彼女はプールの水

の中に頭から飛びこんだ時の、あの水圧の鼓膜にかかる感じを受けた」と杏子はいう。私たちが想定したあの過剰だが消費されなかったエネルギーは、たとえば雨となって地上に降り注ぎ大地に吸収されるが、それはやがて地中から湧き出し、細流となって下りはじめ、谷を抉って行く。そして水は重みとなって出会いのところに集積する。そのために重みは流れるもののイメージを与えられている。先の引用の次の節では「河原の岩という岩が、一斉に流れ落ちる感じになった」と書かれている。あるいはもう少し先では、彼と彼に助けられた杏子は谷を下っていくのだが、吊り橋のところまで来た時、「橋のたもとで、杏子はまた地面にかがみこんでしま」う。そして促されて立ち上がったも、うっとりとして流れに見入り、「足元の急流を見つめると、橋全体が水しぶきを上げて、上流に向かって勢いよく滑り出す……」という動きに身を攫われそうになる。ここで彼女は流れる水に反応し共振しようとしている。

杏子とはこの重みの集積から来る変調により鋭敏に反

応する存在であり、彼女の症状はその反応の形態である。彼女は、前後の記述から推測すると二十歳を越えたばかりの若い女性なのだが（そして彼も同い年である）、そして体の関係が出来るという節目があるのだが、彼女が与える印象は、刻々に変化する。出会いの時彼女は「まだ少女のような軀つき」をしているが、二度目にあって喫茶店で向かい合うと「腰がにわかに女くさくなる。二十歳を超えたばかりのまだ少女っぽい女について、〈女くさくなる〉〈腰が急に太くなる〉などの表現が何度も現れる。のちに二人はピクニックで海岸に行くのだが、その時の描写は、彼女の自分という存在がもっとも不安定になった時の描写だと言えるかもしれない。〈岩の上にもち爪先立ちになって、杏子の軀は緊張のために灰色のうねりの前で痺せ細っていく。だが右足が次の岩を選び出して踏み出すと、瘡せ細った軀はまた円みを取り戻し、柔らかな影を胸から腰に流して、岩から岩へそろそろと運ばれていく〉。このような身体から表情は、杏子の存在の不安定から来ている。

4 空間は波打ち食い違う

だが、その現れ方のうちより印象的であるのは、杏子の空間の意識であろう。この作品は、この若い女性が空間に対して持つ特異な感覚の記述で埋められていると言つてよい。まず彼女は再会した彼に、動けなくなつていたのは高所恐怖症だというのが、その症状が谷底で発現したという不合理を指摘されると、〈谷底つて、高さの感じが集まるところ〉であるから、と答える。彼女において空間の上下は逆転している。そして奇妙なことを喋り出す。

もしもお部屋の床がレンズみたいにくらんでいたら、お部屋の中にいるのがとてもつらいでしょう。それから、ほら、床がすこし傾いていたら落着かないでしょう。そんなところでお話したり、お茶を飲んだり、御飯食べたりするのはイヤだと思つて、ちゃんとした場所に出ようとずんずん歩いて行くのだけれど、

どこまで行つても地面が傾き上がつていくんです。

皆、どうして、こんなところで暮していられるのって

叫びたくなるけれど、皆、平気そうなので、困つてし

まう……⁽¹³⁾

彼女の空間は膨れ上がり、波打ち、傾斜し、揺れている。次にそれは方向の感覚も失調させる。二度目の待ち合わせの時、同じ喫茶店でありながら、以前に坐つた席がほかの客に占められていると、先に着いた彼女は、席がたぐさんあつて、どれに坐つていいのかわからなくなつてしまふ。また別の店で待ち合わせると、覚えた店の名前、三文字のカタカナの簡単な名前を見ても、字がただの線になつてしまつて、名前を読み取ることが出来なくなり、その結果、〈お店全体まで違った風に見えてきて、見た覚えがないような気がしてきて〉しまふ。その後彼らは街の中を連れだつて歩くのだが、その歩行の際、彼女は普通でない反応を示す。

查子も都会育ちだけあって、たいていは道を知っていた。ただ、その数え方が異様に綿密だった。たとえば、「地下道を通って二番線」と言って、「それとも一番線だったかしら」と考えこみ、「やっぱり二番線、そう、まちがいなく」と重々しく断定を下す。一番線も二番線も同じホームであり、それに、彼女も通いながれた駅だから目をつぶって行ってもホームの左右を取り違える惧れはないはずなのに、どうでもいいホームの番号を、彼女は気にかけるのだ。それから、電車に乗ってどこそこまで、とただそれだけ言えば済むのに、彼女は途中の駅を数えはじめる。乗替の駅については、「階段を降りて改札口を出て右、右へ五十米ほど行って階段を昇ってまた右……」などと、降り口ひとつ違えば全部狂ってしまう道順をていねいにたどっていく。⁽¹⁴⁾

そのことは、同種の病に発病した姉のふるまいへの嫌悪としても語られる。へい、途中で煙草店があるの。

最初の目印よ。ああ、ここが煙草店だなあ、って思っ近づいていくの。そして前まで来ると、そのお店の感じがいつもとぜんぜん違う。それでどうしてもそこを通り越して前に進めなくて、しかたなしに家の前まで引きかえしてはじめからやり直すの。⁽¹⁵⁾しかしこの病状を、妹はそっくり繰り返す。彼女あるいは彼女らにとっては、空間の中のどの一点も複雑に屈折し、別の空間の可能性を開示し、それへと誘いかけ、単純に通過し得るものではなくってしまふのだ。もう一つ引いてみよう。電話で次のようなやり取りがある。

「君の部屋はどこにあるの」

「二階に陣取ってるの」

「階段はちゃんとあがれる」

「十に一度は這ってあがっております」

「段を数えながら」

「手で数えても、手で数えても、十四段。ときどき十三段になるの。なんと数えても十三段、それから階段

の上の暗がりですと休みして、もう一度数えると、十四段にもどっている。ひと休みしている間、あたし、暗がりの中で煙草を吸うのよ⁽¹⁶⁾」

杏子によっては、同じ階段が十四段であったり、十三段であったりする。彼女の空間の意識には、何か亀裂のようなものが走り、陥没と飛躍が仕組まれ、ずれが生じているのだ。

そのことは二人の関係にもある変調を及ぼしてくるのだが、その前に杏子に関わってくる彼という同い年の男、杏子の姉によって「Sさん」とだけ呼ばれるだけの男の役割を確かめてみる必要がある。彼は一見したところ杏子の保護者のように見えるのだが、そうではなく、むしろ共犯者なのだ。この作品について語ろうとして、

杏子の側から見た出会いの部分を用いることから始めたが、実はこの作品は、杏子は谷底に座っていたという一節で始まるものの、その後すぐ彼の側の記述に転換される。それは、彼は午後の一時期、K岳の頂上から西の

空に黒雲のひろがり認めて、追いつてられるような気持ちで尾根を下り……」というふうになり、そのあと、座り込んだ杏子の姿を認め、その前に立つまでに、六ページが費やされている。その意味では、この作品は一人の若い男が遠くから一人の女に誘惑され出会いに至る物語なのだ。そして彼は出会った女が精神に変調を来していることを知りながら、時にそれを使惑するような振る舞いに出る。彼は待ち合わせの場所に、杏子にとっては難しい場所を指定し、早めに来て、彼女が迷うのを観察するのである。この加速は、二人の関係のはじまりの、また杏子の病気のきっかけでもあるあの谷底での出会いに繰り返して立ち帰ることでいっそう強められる。その反復の中で変調が起こる。

自分たちがすでに軀のつながりのできた男女であるということに得心がいかなかった。二人は依然として超えられない距離を間に置いて、お互いに沈黙の中からときどき見つめあい、それ以上の触れあいを知らな

かった。この頃から二人は頻繁に最初の谷底の出会いのことを語り合った。二人の話は絶えず食い違っていてお互いにつかみ合えなくなり、長い沈黙においてまた最初から細々と出直した。⁽¹⁷⁾

谷底での出会いは、出会いであると同時に「食い違い」の始まる場所となって立ち現れる。食い違いは、それを修正しようとして二人がこの出会いに立ち戻ると、逆にいっそう増幅される。それは二人をそれぞれ異なった空間へと分け隔てるように見える。彼らはある時公園に行き、子どもの遊戯のように、落ち合う先を決めて別方向に駆けだし、出会いを楽しもうとするのだが、その時の様子は次のように叙述されている。

こうして二人は林の中をそれぞれ違った方向へ走り去っては、別に足並みを合わせているわけでもないのに、池のほとりでほとんど同時に落合い、同じことを何度もくりかえした。やがて二人は池のほとりの拠点

を捨てて、どこで落合うとも決めずに、それぞれ好き勝手に歩きまわりはじめた。十分おきぐらいに、二人の道は交叉した。杏子はおよそさまざまな方向から彼の姿を見つけて走り出てきて、彼が手を伸ばしてつかまえようとすると、笑いの中にかすかな嫌悪をのぞかせて、彼のそばをすり抜けて姿を消してしまう。⁽¹⁸⁾

杏子のいる空間と彼のいる空間は交叉するが、触れあうことがない。そして杏子は、笑いと嫌悪という相反する感情を見せて、接近しては遠ざかる。ここで「嫌悪」という感情が出てくることには注目すべきだろう。彼らはただ惹かれ合うのではない。少なくとも、これは難病の恋人を見守る誠実な男の恋物語ではない。この感情は、さして長くはないこの作品の中でなんだか繰り返され、しかも双方から表明される。「あたし、石になってやるから」／無邪気めかした喋り方だったが、目の中には嫌悪が動いていた。《あの人に見られていたのか……》という驚きと、そして嫌悪が女の軀にひろがって

いく。彼のそばまで来ると、杏子は腰をこころもち後ろに引いて彼の顔をのぞきこみ、自分の軀を恥じているような曖昧な笑いを目元に浮かべる。その姿に彼はかすかな嫌悪を感じた。そして最後に、彼の説得によって病院に行くことを受け入れた杏子に、この感情が湧いてくる。〈帰り道のことを考えはじめた彼の腕の下で、杏子の軀がおそらく彼の軀への嫌悪から、かすかな輪郭だけの感じに細っていった〉。この感情は「不快感」「異和感」「憎しみ」となって表される。

接近と反発のこのうねるような交錯の中で、これは最後の場面であるが、杏子は夕日に照らされた家々と樹木を窓から眺めて〈ああ美しい。今があたしの頂点みたい〉と呟く。頂点とは何のことだろう？ この呟きについては、始まりである谷底の場面での杏子の感情を思い出さなくてはならない。後になってだが、〈あの時くらい、杏子は自分がここにすることを鮮やかに感じ取ったことはなかったと言う〉という告白がなされる。また〈杏子は幸福を感じた〉とも言われている。つまり、あ

の岩の上にいることは彼女にとって本来位置すべき場所であって、その位置に身を置いたことは幸福の条件を満たしたことであった。けれども彼から、幸福なふうには見えなかった、と言われる。すると〈幸福というより、やっぱりつらかったわ。二度とあんな風になりたくない〉と言い換える。この物語を読み解く鍵は、谷底での幸福でもあればつらくもあるあり方と、病気の中での自分が自分の頂点にいるという確信とを重ね合わせることにある。この重ね合わせへの要請は、世界の重みが負荷されてくる場所に思わず位置してしまうという経験に由来している。そこで幸福とつらさのきしみ合いは、空間にずれと亀裂を生じさせ、拡大する。そして人を引き寄せ、近づいてくる者にその一端を担わせ、運動に加担させる。その結果杏子は病院に行くことになるが、彼女が姉のように「健康」になって戻ってくるかどうかは、示されていない。

5 後藤明生『挟み撃ち』と橋の氾濫

古井由吉の『杏子』は、戦後のこの時期に現れた空間の不均衡を、もっとも鮮やかに捉えた例だろう。だがそれは古井の場合だけに限られない。私たちは、同じ時期の別の例を検討したい。出来るなら、私たちの最初の関心の現れ方を引き継ぐような例を見出したい。最初に私たちの関心を惹いたのは、私たちを故なしに惹きつけてしまう何ものかが不意に現れるという出来事である。それは『パン屋再襲撃』での〈特殊な飢餓〉だし、またバルトのパンクトウムである。この不思議な作用を及ぼす何かは、『杏子』では、山の重みが釣り合いをとる谷底のある場所である。ところで、その場所については、ここに入り込んだ時、彼女はプールの水の中に頭から飛びこんだ時の、あの水圧の鼓膜にかかる感じを受けた、と言われているから、この重みを水だと考えることにしよう。重みは水という姿を取って谷を下り、ある場所ですしめき合う。であれば、この水はさらに、山の重みを内部に担いながら山を下り、さらに支流から流れを加えて

行くだろう。するとそれはいつそうその作用を強めるだろう。そして途上で何か新たな動きを引き起こすかもしれない。そんなふうな想像を誘われるのだが、この想像に呼応する作品は確かに書かれているのであって、それは後藤明生の『挟み撃ち』（一九七三年）である。この作品は『杏子』の三年後に発表され、古井由吉と後藤明生はのちに内向の世代という名の下に結びつけられることがあって、「内向」という特性を共有してはいるのだろうが、今はそれには頼らない。二つの作品を繋ぐと考えたいたのは、川というイメージである。

この作品もまた、始まり方が印象的である。それはある夕方、一人の中年男が橋に立っているところから始まる。少し長くなるが、冒頭から引用してみる。

ある日のことである。わたしはとつぜん一羽の鳥を思い出した。しかし、鳥とはいっても早起き鳥のことだ。ジ・アーリー・バード・キャッチズ・ア・ウォーム。早起き鳥は虫をつかまえる。早起きは三文の得。

わたしは、お茶の水の橋の上に立っていた。夕方だった。たぶん六時ちょっと前だろう。

国電お茶の水駅前には混み合っていた。あのゆるい勾配のある狭いアスファルト地帯は、まことに落ち着かない。改札口から出てきた場合も、その逆の場合も、じっとそこに立ち止まることができない場所だ。実際、

誰も立ち止まらない。スタン드의新聞、週刊誌を受け取るのも歩きながら、ヘルメットをつけた学生諸君からビラを受け取るのもまた、歩きながらである。

幾つか並んでいる公衆電話のあたり、それからバスとタクシー乗場。もちろん橋の上も混んでいる。それにしてもお茶の水とは、また何と優雅な駅名であろうか！ お茶の水！ ここは学生たちの交叉点だ。確か何年前か、この附近一帯を大学生たちが占拠しようとした。解放区というものを作ろうと、ヘルメットをかぶり、タオルで顔を覆い、手に手に棒を持寄って警視庁機動隊と衝突した。しかし彼らは間もなくその計画を諦めざるを得なかった。車道へ出て遊んではいけない。

い。道路上での陣取りは違反である。ましてや手造りの火炎瓶ふう発火物を投げることなど許されるはずもない、というわけだった。つまり、まことに優雅な駅名を持つこのお茶の水界隈は、解放区とはならなかった。しかしそこが、依然として大学生たちの交叉点であることに変わりはない。

橋は国電の線路を跨いでいる。この橋は何という名の橋だろう？ お茶の水橋？ たぶんそうだろう。しかしわたしは、立っている橋のほぼ中央の位置からわざわざそれを確かめに歩き出したというほどの人間ではなかった。ただ、ある日のことへその橋の上に立っていたにもかかわらず、橋の名前を知らなかったことに気づいただけである。⁽¹⁹⁾

興味深いことだが、もしこの作品を時系列で整理するとしたら、これは最後の場面——そのはじまり——なのだ。この作品は不思議な構造を持っている。整理するならば、「わたし」が旧友の山川と翌日の夕方六時に、お

茶の水駅近くの橋の上で会うことを約束するところから、物語は始まる。約束をしたのち、「わたし」はとつぜん、自分が九州の田舎から大学受験のために上京した時来ていた外套——古い陸軍歩兵外套——のことを思い出す。そしてそれが何処へ行ったかが急に気に掛かりだし、そのために、上京後浪人時代を過ごした町（北足立郡蕨町）で当時の下宿の主人たちに尋ねればわかるかもしれないと考え、山川との待ち合わせの前に、外套の行方を求めて、その町を駆けめぐってきたところである。

しかし、読者に不審の念をさらにかき立てるのは、ページ数の大部分を占める消え去った外套を求めて「わたしの一日巡礼」と、山川の存在が無関係であることが、最後になってことさらに強調されることである。「わたし」は橋の上で、山川のことをすっかり忘れていたことに気がつき、何故だろうかと自問し、それは彼が二十年前の自分とは無関係な人間だったからだと自答する。

つまり彼は、ある日とつぜん早起きをして家を飛び

出していったわたしと、無関係な人間だった。九州筑前の田舎町とも無関係だ。早起き鳥試験とも、蕨とも、古賀兄弟とも、大佐の娘とも、ヨウコさんとも、無関係の人間だった。もちろんわたしの旧陸軍歩兵用外套とも無関係である。要するに彼は、二十年前のわたしとはまったく無関係であったために、とつぜんの早起きからはじまったわたしの一日巡礼とも無関係な人間だった。左様、ある日のことわたしは、二十年前のわたしとも、とつぜんの早起きによって始まったわたしの一日巡礼とも、まったく無関係な一人の男を、お茶の水の橋の上で待っていたのである。⁽²⁰⁾

言ってみれば、この過去への探求は、まったく偶然のものとして行われたのだ。そして小説は、この無償の探求の結果として始まる。そのことはたぶん、かなり重要なことだろう。ではどのように始まるのか？ それは彼が橋の上に立ち止まった時に始まる。さらにこの始まりは、「橋の氾濫」とでも言うべき様態を取る。さきほど

冒頭の部分を引用したが、続くのは、次のような記述である。

とつぜん、白鬚橋の名が口をついて出てきた。吾妻橋、駒形橋、それから……源森橋？ もちろんいずれも『墨東綺譚』である。イサーキエフスキー橋。これはゴーゴリの『鼻』である。ある朝とつぜん、朝食のパンの中から出現した八等官コワリヨーフの鼻を、床屋のヤーコヴレヴィチがぼろ布に包んでおそろおそろ捨てに行く橋である。確かに橋にも名前は必要だろう。できるだけ警官に出会わないように横丁から裏道を選んで寺島町へ通う荷風が、名前も知らない（ある橋）を渡ったのでは、面白くない。床屋のヤーコヴレヴィチもまた、警官の目をおそれている。なにしろ彼がぼろ布に包んでこっそりポケットにかくしているのは、おそれおおくも八等官の鼻だったからだ。そしてそのような彼が、ようやくの思いでぼろ布に包んだ鼻を捨てることのできた橋は、やはりネヴァア河にかかっ

たイサーキエフスキー橋でなくてはならないだろう。

ペテルブルグの〈ある橋〉では面白くないはずである。⁽²¹⁾

連想は、荷風の橋、東京の橋にとどまらず、ゴーゴリの橋、ペテルスブルグの橋にまで、そして渡っているのにそれと認識していない橋から渡ったことのない橋にまで、現実の橋から想像上の橋にまで及んでゆく。連想はさらに〈川のない橋〉にも及んでいく。浮かび上がるのは歩道橋である。歩道橋は、川に架けられた橋よりも圧倒的に数が多いだろう。橋の数はふくれあがってゆく。そして歩道橋にはまず名前は付けられていない。少なくとも、名前を覚えられ、それによって認知されるということはない。つまり、橋は匿名性を浮かび上げさせ、その中で無数に反復される。「わたし」はそれをはっきりと認める。〈川ばかりでなく、名前もつけられない無数の橋が、東京じゅうに氾濫したのである〉と。

どうしてこのような氾濫が起きるのだろうか？ そう

考える時、始まりが川の上に架けられた橋の上であることは重要な設定である。『杵子』を読むことで確かめてきたように、川の水とは、散乱させられ吸収されながらも浸出してくる過剰なエネルギーの取る姿であり、それは山を下ったばかりのところでは、のしかかってくる圧力を集約する場所をつくり出した。この川はさらに下ってくる、なおいっそう強められた磁力をそこに近づく者に及ぼしてくるように思われる。御茶ノ水駅前の緩い勾配のあるアスファルト地帯は〈まことに落ち着かず、〈誰も立ち止まらず〉、かつても今も〈学生たちの交叉点〉であるのは、そのためだろう。だから、橋を渡る時は、この力に身を晒し、そしてその上で立ち止まる時は、杵子がそうであったように、この力を故知らず深く受けとめてしまうことにほかならない。その結果として「わたし」は、この橋の上に来たのが偶然であることにも助けられて、いったん自分の立っている橋の名前を忘れるのだが、こうして一端堰きとめられた記憶は、今度は堰を切って溢れ出し、それによってあらゆる橋の名

が彼の口に現れ、次いでそれらの橋の下にそれぞれの川が流れ始めるのだ。

このように山々の間を抜け出て深められた川は、作用する新たな力を持ち始めるように思われる。それは安定しようとする平面に溝を穿ち、拡大しながら、言ってみれば平面を分割してしまう。するとこの分割されて二つとなった平面は、それぞれ固有のやり方で動こうとして、ずれを起こしてしまう。この点からすると、橋とは、分裂し、ずれていこうとする空間をつなぎ止める装置であり、けれども、その上に立ち止まるとは、この動きをより鋭敏に受けとめ、なお増幅することになるかもしれないのだ。

橋の増殖は、歩道橋にまでおよび、この増殖によって、東京という都市の空間は、無限に分割される。そして橋によってつなぎ止められながらも、離反し、衝突し、また重なり合う動きを始める。「わたし」はこの動きの上に、立ち続ける。彼は橋の上にと立ち止まったのだが、この作品の標題とされている将棋ゲーム「挟み

「撃ち」もまた、この中間点への執着を示している。彼は終戦の年に引き揚げてきて、九州筑前の田舎町に住み着くが、この町の住民が小さい時に修得し、アイデンティティの一部となる将棋を、修得の機会を逸して指すことができない。彼が指すことが出来るのは、挟み将棋だけである。

「それ、挟んで、ちよい！」

と曾祖父は、わたしを相手に挟み将棋をさした。

「それ、挟んで、ちよい！」

と、わたしも曾祖父の口真似をした。

「あいた、あいた、あいた！」

これは自分の駒が左右あるいは上下から挟み撃ちにあつて、取られた時の声だった。

「それ、挟んで、ちよい！」

「あいた、あいた、あいた！」

「挟むつもりが、挟まれた！」⁽²²⁾

「あいた、あいた、あいた」とは、ぶつかり合う空間に挟まれた者の声である。この声は、書き込まれていないとしても、この作品の至るところに響いている。

6 揺れ動く「外套」

両岸のぶつかり合い重なり合おうとする運動は、その狭間にもう一つの揺れ動くようなイメージを与える。それは「外套」である。ついに行方知れずに終わるこの外套は、あのpunkトゥムのような役割を果たしている。

「わたし」はゴーゴリの『外套』（一八四〇年）を愛読していた。この作品への愛着が、かつて九州の田舎から東京に出てきた時の旧陸軍歩兵外套を思い出させ、そのことが失われたこの外套の探索を思いつかせ、かつての下宿を再訪する巡礼へと駆り立てる。だがこの外套というものが、他人の注意を引き寄せるらしい力を持っていること、しかもその力は橋の上に立ち止まる時に現れてくることが仄めかされているのを見逃してはならない。

彼は〈橋の上にただ立っているだけの男〉であるが、

へもしも、いったいこのわたしは何者であるか、ほんの一瞬だけ通りすがりの諸君に興味を抱かせるものがあつたとすれば、それはわたしの外套のせいだ」と述べられているからである。現実には彼が着用しているのは、生地は英国製で上等だが、体型に合わないために奇妙にねじれてしまう外套である。しかし、この平凡な外套がもし

通行人の興味を惹いたとしたら、彼らの目にはっきりとは見えないにしても、それはこの外套が輻輳機のような役割を果たしているからである。この場合、「外套」とは、過去にわたしが着ていた旧陸軍歩兵外套と現在わたしが着用している外套であり、わたしの現実の外套とゴリーゴリの書物の中の外套である。すなわちそれは過去と現在、現実と想像を結び合わせ、相互浸透させる装置なのだ。それは、こちらの岸とあちらの岸を繋ぐ橋の作用と同じであり、そのために外套のこの輻輳機としての作用は、橋の上で増幅されて現れてきたのである。

よく似たものを産み出し、重ね合わせ、またずらせるこのような作用は、外套から始めて、『挟み撃ち』とい

う作品を動かしている。拾い上げてみよう。「わたし」の名字とされているのは「赤木」だが、それは『外套』の主人公がアーカーキー・アカーキエヴィッチ・バシマチキンを受けているのだろう。外套はまた、学生時代のアルバイトで、映画『二等兵物語』の宣伝で兵隊外套を着てマネキンとなった記憶を誘い出す。

同様の重複は幾つも見出すことが出来る。「わたし」は外套を求めて、浪人時代に住んでいた蔵市を訪れ、「下宿のおばさん」に再会するが、その再会はさらに「質屋のおばさん」の再会へと導かれる。彼をその下宿に導き入れることになった「古賀」兄弟の姓は、文学娼婦のヨウコさんのところに連れて行ってくれた禅寺の息子「久家」と響き合う。同様に音の類似によって、第二章では「グアム島」と「外套」が、第五章では下宿先だった石田家の長女である「孝子」と長男の嫁である「タカ子」が、第六章では衣類である「外套」と人名の「内藤」が混同され反復される。²³あるいは少しずれる場合があつて、「わたし」の生まれ故郷である朝鮮北部の「外

地」と引き上げた九州という「内地」が、また「戦前」と「戦後」が相互に入れ替わり、かつ浸透し合う。二者は、対立し合いながら共存し、時には入れ替わってしまう。もっとも面白い例は、歌にまつわる挿話だろう。運動会に歌われた軍歌・万葉の桜か襟の色、という歌詞で始まる「歩兵の本領」は、祖母の三味線に促されて、メロディはそのまま、敗戦を境に歌詞だけが「聞け万国の労働者」というまったく性質の異なる歌に入れ替わってしまう。

とつぜん祖母の三味線の伴奏が変った。万葉（万葉）の桜、いや『歩兵の本領』だ。しかし、歌詞の方はまったく違ったものだった。

聞け万国の労働者

轟とどろきわたるメーデーの

示威者に起る足どりと

未来を告ぐる鬨の声

『歩兵の本領』と同じ節で歌われるこの労働歌をわた

しがはじめて聞いたのは、いつのことだろうか？ もちろん戦争に敗けてからあとであることだけは確かだ。九州筑前の田舎町に引揚げてきたあとだろうか？ であればあの将校町だ。⁽²⁴⁾

あるいは「蛍の光」や「パイノパイ」がやはり敗戦を境に、朝鮮語で唱われる〈独立した朝鮮民族の歌〉になっってしまう。これらの変化は、『杵子』で、不安になった二人が、出会いに立ち戻ってそれを確認しようとしても、話は食い違って互いにつかみ合えなくなるといふ経験と共通する。

だが「わたし」は、そのどちらかに加担したり、属したりということはない。彼にとっては、たとえば終戦とはへ……わたしの知らないうちに何かが終わった、ということだけではなかった。わたしが知らないうちに何かが終わったばかりでなく、今度はわたしが知らないうちに、何かが始まっていたのである」といふ経験だった。同じ曖昧さは、いつでもどこでも作用し続ける。

佐賀のとある町の将校町と呼ばれるそれなりの街区に住居を得て、新制高校の生徒になっても、非決定性は変わることはない。彼はこの土地の誰もが知っている将棋を指すことができないし、筑前訛りを修得できなかったからである。この不安定さが彼の振る舞いを支えているのは確かだが、より確かなのは、冒頭で描き出された橋の上で立ち止まり、それによってさまざまの橋の名前が溢出してきたという経験である。彼はこれらの橋を渡りつつ、それぞれの空間を不安定なままに連ね、重ね、反復する。それが時にユーモラスな叙述とまた苦い反省をもたらすのだが、もっとも基層にあるのは、一步毎に足を滑らせるような、あらゆる固着を揺さぶり払い落とす作用、流れる川の水から来る作用である。このリズムが『挟み撃ち』という作品のもっとも強い魅力だろう。

7 柄谷行人『マルクスその可能性の中心』

日本の社会において絶対的なものが消滅したことを三島由紀夫が証し立てた後、古井由吉と後藤明生という二

人の作家に揺れ動く不確定な世界が現れてくるのを私たちは見たが、同様の経験が、同じ時期にもう少し性格の異なる領域つまり哲学の領域で、より若い世代によって追求されているのを見ることが出来る。それは柄谷行人の『マルクスその可能性の中心』(一九七六年)である。

彼は、『資本論』という著作が卓越しているのは資本制生産の秘密を暴露しているからだという世上に確立している評価に対して、マルクスが〈商品は、一見したところでは自明で平凡なもののようにみえる。が分析してみると、それは形而上学的な繊細さと神学的な意地悪さとにみちた、きわめて奇怪なものであることが分かる〉と書いていることに着目する。彼によれば、マルクスは商品というありふれたものの中に奇怪な動きがあることに気づいたのだ。この動いているものとは、商品という形態で実現されながら、そこに内包されている「価値」である。〈マルクスは、初めて商品あるいは価値を見出した〉のであり、〈『資本論』という作品が卓越しているのは、それが資本制生産の秘密を暴露しているから

ではなく、このありふれた商品の「きわめて奇怪な」性質に対するマルクスの驚きにあへり、『資本論』において、このもっとも単純な商品の奇怪さは、叙述のどの段階においても存続しいわば姿を変えてふくれあがっていきく」と述べる。これが柄谷のいうところのマルクスの「価値形態論」であり、その持続が資本生産のシステムを変容させ展開させる。彼はこの価値形態論を、彼の言葉に従えば、マルクス自身の意図に反しても、つまり論旨を彼の視点から一貫させて明らかにしようとする。

たとえば柄谷は、マルクスが〈商品は使用価値であり、また交換価値である〉とするのは正確には誤りであり、そこに〈第二の異種の商品に対する価値関係〉を媒介させねばならない、と指摘したあとで、そのことを知っていさえすれば、最初の言い方は、ものごとを簡略化するのに役立つと述べるのを批判して、そのような言い方は〈有害〉で、〈われわれをもとにひきもどす⁽²⁶⁾〉ことになってしまふと言う。交換関係を想定して異種の商品に対する価値関係という拡大の契機を与えながらも、そ

こでひとたび価値が確立されると、その価値はあたかもそれ自体としてあるような様態をとってこの生成の動きを停止させ、使用価値と交換価値という一体をなす形態に差し戻されてしまふ、と見るからだ。価値は運動から生じるが、運動が停止されると定着され、この定着は利便性をもたらす。しかし運動という本質を失い、同時に最初に直観された、繊細とも意地悪さとも見えるその本来の性格をみずから覆い隠してしまふ。

では本来の性格をより良く明るみに出すためにはどうするのか？ 柄谷は、奇怪さはたしかに異種の商品に対する価値関係から来ていると考える。そして奇怪さが消去されないためには、この価値関係がそのまま持続されなければならないと考える。そして持続は凝固によってではなく、関係が次々に展開されることによってしか為され得ない。示唆はマルクスの記述自体に見出される。それはマルクスの提示する〈x量商品A || y量商品B、あるいは、x量の商品Aはy量の商品Bに値する。(亜麻布二十エレ || 上衣一着または二十エレの亜麻布は一着

の上衣に値する)と(27)という交換式に始まる動きである。

この交換式を是認すると、今度は、 z 量商品 A が、簡潔に言えば、 v 量商品 C、 w 量商品 D、 x 量商品 E へどこまでも交換されるからである。これを柄谷は「拡大された価値形態」と言っている。そしてとどまることのないこの拡大の上に見えてくるものが、商品の持つあの「怪物性」である。彼はこの拡大の行く先を次のように捉え直す。

これは、すべての相異なる商品の総体的な関係の連鎖であって、ここには中心がない。それはいわば「中心のない関係の体系」である。(29)

商品の中には現実化されて確実なものとなった価値が住まっているように見えるのだが、それは倒錯であり、商品の価値は関係からしか生じることがなく、関係である以上、それは何か確実な物として固定されることがない。商品というものの中に現れてくる無限の交換可能性

が〈形而上学的な繊細さと神学的な意地悪さ〉の理由である。この事情を柄谷は、いくつかの言い方で捉えているが、代表的なのは、次のような一節であろう。

たとえば、「亜麻布の価値が上衣の使用価値で表示される」というとき、亜麻布と上衣の位置がいかかわってもかまわない。いいかえれば、「価値」なるものはなく、相異なる使用価値の関係が、もっと正確に言えば「差異」のたわむれが根底にあるだけなのだ。(30)

より簡略化して言えば、商品の根底に価値があるのではなく、根底そのものが不在であり、そこには差異のたわむれがあるだけだ(これは次に見るソシュールから借りた表現だろう)ということだが、これによって、思想から社会まで、さまざまな領域と水準での構築されたシステムの基本にある、AはAであるという同一性の原理が、そしてこの原理に支えられた合理的な世界が揺すぶられる。柄谷の言葉を引けば、それは〈「同一性」の場

そのものを解体しよう⁽³¹⁾とすることであり、〈哲学が根こそぎ揺すぶられる⁽³²⁾〉。揺すぶられるのは、経済的な思考から始まって哲学に及ぶが、それらだけではないのだ。

その揺さぶりのより具体的な例として、それが反転して読解の方法に反映しているのを見ることが出来る。批判あるいは批評するとは、まったく別の原理（と見えるもの）を対置することではなく、微細な差異を相手に対して差し挟むことだ。微細な差異こそ、違いがもつとも正確に現れざるを得ない場所であって、そこから開始することで初めて全体の動揺にまで及ぶことが出来る。マルクスが古典経済学に対して行った、またヘーゲルを先頭とするドイツ観念論哲学に対して行った読解はその例である。

複数のシステムがあつて、それらがけつして同一になることがないなら、そこに差異が生じ、それが価値をつくり出している。だが、この価値は何かほかのものと同じであることができないからには過剰を持つ価値であ

り、その意味では価値とはつねに剰余価値なのだ。それを柄谷は次のように言う。〈二つの異なったシステムが媒介されるときにのみ、不等価交換あるいは剰余価値がはじめて必然性をもって存在する⁽³³⁾〉、あるいはそれが資本制社会のシステムをつくり出す。〈産業資本もまた、二つの相異なるシステムの間から剰余価値を見出す⁽³⁴⁾〉からである。

差異のたわむれというのはポストモダン風の表現だが、そこに、安定した形態にけつして落ち着くことのない動きが見出されようとしていることは確認できるだろう。もし、マルクスの分析が資本主義的な社会の隅々にまで及ぶことが出来るとしたら、それは、たわむれと言われる、尽きることのない運動が作用しているためである。柄谷が『資本論』のなかでこのような動きのあることを見出すのは、もちろん経済学的あるいは哲学的な文脈があるのだろうが、古井由吉や後藤明生ら作家たちを動かしていた、絶対的なものが消えたあとのあの不安定さに促されていたことも間違いないだろう。

『マルクスその可能性の中心』がさらに興味深いのは、哲学的な言説の作用によって、商品から始まるこの「奇怪な動き」のいくつかの帰結が捉えられていることである。たとえば、貨幣、恐慌、遠近法的倒錯などである。

まず、もし根底が不在であり、すべては差異のたわむれだとしたら、なぜ「商品」の如きもの、つまりそれ自体だけで完結して価値を持っているように見えるものが現象してしまうのだろうか、という問題が次に出てくるだろう。商品が成立するのは、終わることのない差異のたわむれが停止させられてしまうからである。柄谷はそれを「関係を存在と化してしまふことだ」と言っている。つまり、関係を固定し、それだけで充足しているように見える「もの」に変化させ、動的な性格から切り離してしまふからである。

経済学においては、この停止は貨幣によってもたらされた。というのも、貨幣は価値を一定の基準に従って数量化することによって同一性の中に置くからである。あ

るいは逆に、私たちが差異のたわむれに耐え得ない時、つまりこのたわむれは維持されるために非常な努力が必要とし、そもそも維持不可能ですらあり、強いてそれを追求しようとする「神」や「存在」などに行き着いてしまふのだが、そのような時には、逆に、同一性に宰領された安定が求められ、それが貨幣となって現れたとも言える。いずれにせよその結果、差異は解消されてしまふ。〈貨幣の成立が商品あるいは価値形態をおおいかくす⁽³⁵⁾〉。その時始まるのが、柄谷の言い方では「形而上学」である。形而上学とは、物質と直接に触れ合うような生々しさを抜け出た、あるいは失った思弁のことだが、価値を産み出す差異のあのたわむれから遮断された価値は、形而上学の性格を帯びる。

形而上学化は、もう一つの重要な結果をもたらす。それは見てきたように差異と運動の固定なのだが、それは固定されたものを、あたかも生成の結果ではなく、最初からそこにあったもの、先行するものであるかのように装わせる。こうして、経済学的には商品価値が——そし

て神学的には神が、また哲学的には存在が——定立され、それらがすべての始まりであるかのように見なされることになる。この逆転現象を、柄谷は「遠近法的倒錯」⁽³⁶⁾と呼んでいる。

商品のもつ奇怪な性格が気づかれるためには、マルクスの慧眼が必要だったが、ほかにこの奇怪さが気づかれ、しかもひろく露呈することがなかったわけではない。それが恐慌である。恐慌とは、商品に内在化されていた使用価値および交換価値が安定を失って流出し、商品が浮遊し始める事態である。その時商品の本性が露わになる。柄谷は次のように言う。〈恐慌とは何か。それは、価値の関係の体系が一瞬解体されることだ。物の内在的価値がそのとき消えてしまう。いいかえれば、恐慌は、貨幣形態がおおいかくしていた価値形態……を露呈させる。人々は商品を見捨ててしまう。商品とは商品形態にほかならないのであり、物ではないのだ。物が眼前にありながら、彼らはそれをつかむことができない。ある種の失語症の患者が物と物として知覚しえないよ

うに〉⁽³⁷⁾。商品は、軛を外され、価値を失って浮遊しはじめ、人々はそれを安定して所有したり売買したりすることができない。そのとき、差異は十全に作動している。しかし人間はいつまでもそれに耐えることが出来ないだろう。人間の社会生活は、このような差異の解放と収束の間で揺れ動くことになる。

8 中心のさまざまな不在

ところで、『マルクスその可能性の中心』という書物がさらに面白いのは、たんにマルクスの読み方の変更が提起されているだけでなく、同様の現象が哲学そのほかの領域でも起きていることが指摘されている、あるいはむしろ後者の動きからの示唆と比較によってマルクスが読み変えられていることである。

すべての例を検討することはできないが、いくつかを取り出してみよう。柄谷が一番頻繁に参照するのはソシユールであろう。彼は、ソシユールの仕事のポイントを次のように指摘する。〈その結果、ソシユールは、言語

の本質を意味するもの（音韻）と意味されるもの（概念）の結合に見出している。しかし、それはすこしも新しい認識ではない。彼の新しさは、言語を価値としてみようとしたことにある。つまり、それは、言語を「意味するもの」の示差的な関係の体系としてみることであり、意味はアブリオリにあるのではなく差異づけの体系のなかで、いいかえれば、語と語の間からあらわれると考えることである⁽³⁸⁾。柄谷は意味されるものを使用価値に、意味するものを交換価値に対比させているが、彼が読み取ろうとしているのは、ソシユールにおいては、意味するものとは、差異の体系であって固定し得ないために単独に切りはなして考えることは出来ない、ということである。それが示差的（差異 difference と示差的 differential とは語源を同じくする）と言われる関係である。彼はソシユールの言語観の中に、マルクスの価値形態論と同じ性格のあることを見出している。

ニーチェは三度にわたって言及される。最初の批判は、〈すべての概念は、等しからざるものを等置するこ

とによって発生する⁽³⁹⁾〉という一節にある。これは概念化の作用とは、差異の無視によるものであることの指摘である。二つ目は、異質なものが等価つまり同一であるとはどんなことかという疑問を持った思想家として捉えられる。すべての損害にはどこかにその等価物があり、したがって報復が可能だ、という考えがある。この報復について、ニーチェは次のように言う。〈このきわめて古い、深く根を張った、おそらく今日ではもはや根絶できない思想、すなわち損害と苦痛の等価という思想は、どこからその力を得てきたのであるか〉。ここでも、本来差異あるものが等価であると見なされしきょうことへの疑念がある。三つ目は、言語による思考の画一化の指摘である。インド、ギリシャ、ドイツの哲学に見られる類縁性がつぎのように説明される。〈文法の共通の哲学によって——すなわち、同じ文法的機能による無意識の支配と指導によって——はじめから、哲学体系が同質の展開と順列を為すべき定めを持っている〉。言語の中にすでに同一性の支配が作用していて、思考すら限定してしま

うことが指摘されている。これらは原則的にはすべて差異を抹消してしまうことへの批判である。

ヴァレリーもまた芸術のうちに不可解な断絶のあることを述べているとされる。〈芸術という価値は……本質的に、いま申したふたつの領域（作者と作品、作品と観察者）の同一視不能、生産者と消費者のあいだに介在項を置かねばならぬというあの必然性に従属しているということです。重要なのは、生産者と消費者とのあいだに精神に還元できぬなにかがあって、直接的交渉が存在しないということ、そして、作品というこの介在体は、作者の手柄や思想についてのある概念に還元できるようななにごとも、その作品に感動する人間にもたらさぬということなのです〉⁽⁴⁰⁾。芸術には他なるものに働きかける力があるのだが、それは他を異質なものとして認知する不渗透性の性格を持つということである。芸術作品はこのような性格が備わっているし、それがあって初めて芸術は存在し始める。ヴァレリーはそのように考えるのだが、この性格とは、どこまでも差異を醸し出すあの

示差的な運動のことにほかならない。

このように経済学を筆頭として、言語、哲学、芸術の領域で、それぞれ「中心のない差異のたわむれ」が見出されるとしたら、それは、文学という領域で、私たちがこれまで、少なくとも一九七〇年以降、すなわち三島以降の作家たちの代表として、古井由吉と後藤明生に見出してきた、あのいくつかの地点のもつ作用と通じ合っているように思える。

三島は『豊饒の海』において、清顕、勲、ジン・ジャンの転生を受け継ぐものとして透を登場させながら、〈昆虫で言えば何か擬きのようなもの〉として嘲笑した上で排除した。しかし、透は、もしかすると、清顕らの転生が同一性の反復であったのに対し、差異をもたらす存在であったかもしれない。だが、三島はその可能性を決定的なやり方で忌避したのである。

『杏子』において女主人公が座り込んでしまった〈山の重みがそこで釣り合いを取る場所〉というのは、谷の出会いという複数の力がせめぎ合う場所のことだった

が、このせめぎ合いは調停され得るものではなかった。だから、彼らが自分たちの出会いを繰り返して語る時、二人の話はつねに食い違ったのだし、また彼らの身体も接近しては離反し、そこに嫌悪を介在させねばならなかった。

『挟み撃ち』においては、主人公の立ち止まる橋の上とは、分裂し離反しようとする二つの岸をつなぎとめ、かつ同時にその動きを確かめる場所だった。その場所に立つとき、そしていったん橋の名前を忘れる——それはA橋はA橋だという固着を解き放つことである——時、あらゆる橋の名前がそのまま、つまり差異を保ったまま溢れ出る。そもそも挟み撃ちという題名こそ、けっして同一になることのないものの中に侵入して挟撃され、それによって二つの側にいっそうの差異をもたらすことを意味していた。

そして柄谷行人が、マルクスの中に可能性の中心として、中心の不在を見出したというのは、もちろんマルクスのテキスト自体にそのような様態を促す動きがあった

ためだし、また柄谷の個人的な嗅覚が見出した不在の動きだったに違いないが、そうしたものを見出すための促しは、古井由吉や後藤明生が呼吸していたのと同じ時代の空気から来ていたに違いない。

注

- (1) 三島由紀夫『金閣寺』、新潮文庫、一九六〇年、二六ページ。
- (2) 橋川文三『日本浪漫派批判序説』、未来社、一九六〇年、八三ページ。
- (3) 『金閣寺』、二七六ページ、次は二七七ページ。
- (4) 『金閣寺』、二七八ページ。
- (5) 「文化防衛論」での引用から、『文化防衛論』ちくま学芸文庫、収録、二〇〇六年、七〇ページ。
- (6) 『文化防衛論』、七三ページ。
- (7) 『文化防衛論』収録の「橋川文三氏への公開状」、八二ページ。
- (8) 『英霊の声』、二〇〇五年、河出文庫、六五ページ。
- (9) 「小説とは何か」、決定版三島由紀夫全集、第三六卷、新潮社、二〇〇三年。
- (10) 『豊饒の海』、新潮文庫、三八六ページ。次の引用も。
- (11) 古井由吉『杏子・妻隠』、新潮文庫、一九七九年。次の

引用は八ページ。

- (12) 『杏子・妻隠』、一四ページ。
 (13) 『杏子・妻隠』、三二ページ。
 (14) 『杏子・妻隠』、四七ページ。
 (15) 『杏子・妻隠』、九三ページ。
 (16) 『杏子・妻隠』、六二ページ。
 (17) 『杏子・妻隠』、七一ページ。
 (18) 『杏子・妻隠』、六二ページ。
 (19) 後藤明生『挟み撃ち』、講談社文芸文庫、一九九八年、七ページ。
 (20) 『挟み撃ち』、二五六ページ。
 (21) 『挟み撃ち』、八ページ。
 (22) 『挟み撃ち』、一九八ページ。
 (23) この重複については、講談社文芸文庫『挟み撃ち』の武田信明の解説が詳細に指摘している。
 (24) 『挟み撃ち』、一四一ページ。
 (25) 柄谷行人『マルクスその可能性の中心』、講談社、一九七八年、一〇ページでの引用。この節の以下の引用は、一ページ。
 (26) 『マルクスその可能性の中心』、二六ページ。
 (27) 『マルクスその可能性の中心』、二七ページ。
 (28) 『マルクスその可能性の中心』、二八ページ。
 (29) 『マルクスその可能性の中心』、二九ページ。

- (30) 『マルクスその可能性の中心』、三一ページ。
 (31) 『マルクスその可能性の中心』、一五ページ。
 (32) 『マルクスその可能性の中心』、一七ページ。
 (33) 『マルクスその可能性の中心』、五三ページ。
 (34) 『マルクスその可能性の中心』、六五ページ。
 (35) 『マルクスその可能性の中心』、一九ページ。
 (36) 『マルクスその可能性の中心』、六七ページ。
 (37) 『マルクスその可能性の中心』、七一ページ。
 (38) 『マルクスその可能性の中心』、二五ページ。
 (39) この節の三つの引用は『マルクスその可能性の中心』、一六ページ、三五ページ、一一七ページ。
 (40) 『マルクスその可能性の中心』、一八ページでの引用による。

第7章 都市と想像力

1 渋谷論（ふたたび吉増剛造および石元泰博）

人間は過剰さを持つ存在だが、その過剰さは集約されて私たちが生きる時代と社会の空間の形成に関与してくる。その過程を捉えようとする私たちの導きの糸となってきたのは、「水」と「川」だった。降り注ぐ雨とは、たぶん燃焼され切ることが出来ず熱を失って地上に振り

撒かれるエネルギーのことであろう。この水はいったん地中に吸収される。しかし、土の含有能力を超えると、水はそこから滲み出る。水は過剰さを担い、谷を下り、川を形成する。それは過剰さ集約の成り行きを示すだろう。ところで、『杏子』から『挟み撃ち』に至ったとき、個々の様相は多少前後するとしても、おおむね川は山から丘陵地を経て平野へと至ったと考えられる。そして川は都市の中に入る。では川は都市に何をもたらし、都市から何を受け取るのだろうか？ 私たちは、仮説的に導きの糸としたこの川のイメージを、もう少し延長してみたい。

近代における都市の役割が富の集中であったことは疑いをいれない。まず人口の移動が起こる。都市は、農村から人々を吸い上げ、労働力として使用し、富をつくり出しては、それをふたたび生産のプロセスの中に投資してこのプロセスを拡大し、いっそう大きな富を産み出す。そういうシステムを作り上げ、さらに多くの人間を周辺から引き寄せる。

このシステムは、都市を豊かにすると同時に、富に付随する不安定さも同時に集積した。なぜなら富は過剰なものである以上、完全に消費されあるいは吸収されることが出来ないからである。そのことで、都市の内部にある不安定さが強められる。このような様相は、抽象的に語られるだけでは、十分に理解されない。文学をおもな関心事とするならばなおのこと、私たちは、現実的かつ実践的な都市の経験の姿を見出したい。私たちが出発点として設定したのは、三島が美の不可能を確認した一九七〇年前後だが、とりあえずは、この時期に耳を澄ませてみよう。私の耳に響いてくるのは、一人の詩人の直観である。先にその多重露光写真の実験を取り上げた吉増剛造は、この一九七〇年に刊行した彼の第二詩集『黄金詩篇』に、そのタイトルとなった——ということはい強い思い入れがあったに違いない——二百行近い長編詩「黄金詩篇」を次のように開始している。

おれは署名した

夢……と

ペンで額に彫りこむように

あとは純白、透明

あとは純白

完璧な自由

ああ

下北沢裂くべし、下北沢不吉、日常久しく恐怖が芽生

える、なぜ下北沢、なぜ

早朝はモーツァルト

信じられないようなしぐさでシートに恋愛詩を書く

あとは純白、透明

完璧な自由⁽¹⁾

引用は冒頭部である。中に「下北沢不吉」という表現があるが、この表現あるいはそれに近い表現は、三度繰り返される。彼はこの時期、下北沢に住んでいた。しかし、なぜ下北沢は「不吉」であるのだろうか？ この作品の中では、答は見出せない。だがこの一節は、吉増の詩

に時々あるように、意味を了解させないまま、読む者の頭の中に木霊のようにいつまでも響きを残す。この不吉さは、翌年刊行の次の詩集『頭脳の塔』のあとがき「航海日誌69-70」の中で、ヒントを与えられ、さらに拡大されているように思われる。一九七〇年九月二五日の項に次のような記述がある。

渋谷に出て、北谷稲荷の状況劇場をみにゆく。不可抗力、恐ろしい流れのなかで死体となって歩いてるんだという実感があった。

——渋谷、渋谷、渋谷、と連呼されるが、隣は恐るべき怪物の名前である恵比寿であり、反対隣はプラッタホーム（砲台）が見おろしていたワシントン・ハイツのあった高台、原宿であり、さらにつづけば、例の、ご存知の真っ赤な代々木があり、そして新宿がある。新宿は高地に存在し、渋谷は文字どおり、ひじょうな低地に存在する。山手線とはいえ、ときおりカナリア・イエローの電車は恐るべき低地を通過する。渋谷

谷こそ最大の谷であり、はるかかなたの、日暮里、鶯谷という不吉な低地とあい呼応する、と私はつねづね考え続けてきたのである。

騒乱はつねに谷で起こる。恐るべき低地で起こるのである。山谷で起こり、権田原で起こるであろうが、背後に世田谷、下北沢という、いまも惨谷の流民が日夜徘徊する渋谷こそ、新宿という新しい高台にも増して恐るべき一地名の眼であることを記憶しておこう。

日付からすると、この記述は『杏子』の発表（一九七〇年八月）と三島の自決（同十一月）の間のことである。そのような時期に、渋谷にある種の不安が蓄積されていることが直観的に捉えられる。

北谷きたや稲荷神社は、公園通りとキラード通りの間の神南一丁目にある。今は分かりにくくなった由来を補足すると、この日付の時期、状況劇場は、それまでテント上演の地としていた新宿花園神社から締め出され、新宿西口公園事件を経て、渋谷周辺で公演することが多かった。

『ジョン・シルバー、愛の乞食篇』などが上演されていた。ワシントンハイツは、今の代々木公園からNHK放送センターにかけての地域であり、真っ赤な代々木とは、共産党の本部のことである（革命の震源地となると考えられていたのだろうか？）。日暮里、鶯谷は、上野の山から下ってくる地域、山谷は浅草の北、日雇い労働者の宿泊施設のあった地域である。「谷」のつく地名は、文字通り窪みを示している。権太原は、信濃町駅から外苑東通りを南に下ったところにある交叉点のあたりで、六〇年代から七〇年代にかけてゲイの交流の場所だったという。

だが今もっとも興味深いのは、吉増が、騒乱は低地で起こり、渋谷をその低地の代表と見なし、そしてその後世田谷と下北沢（後者は世田谷区に含まれる）があると見ていることであり、土地のこの連想を司っているのは、谷あるいは沢という語が含まれる言葉であることだ。下北沢は駅名で、周辺の地名は北沢だが、そこには北沢川が西から東に流れ、駅はその支流が形成する谷に

位置している。つまりこれは、私たちが『杏子』から『挟み撃ち』へと想定した、水の流れの受け渡しの際の段階だと想定できる。であればそこに、不吉さが漂うのも理解できるだろう。それは過剰なエネルギーに由来する不安定さである。

そして下北沢から急行電車なら一駅のところに渋谷が位置する。この地名は、そして街区の大きさと特異さ（これについては後で見ると）、この街を谷あるいは沢の代表とする。そのもっとも重要な性格は、それが低地であり、そこに「不吉」さがいつそう集約されて現れるという点である。不吉さは、今度は「死体となって歩いている」あるいは「騒乱はつねに谷で起こる」という表現によってより明瞭に言い表されている。この場合は、状況劇場が新宿と渋谷で引き起こした騒ぎが念頭にあるのかもしれない。彼らは渋谷で、先に劇場を開いていた天井桟敷と、一九六九年に衝突事件を起こしている。

渋谷が低地だというのは、地理的に事実である。この街は、表記が示すように、谷に由来する。ここには新宿

御苑を源頭とする穏田川と代々木あたりを源頭とする田川（童謡「春の小川」のモチーフとなった川岸がある）が合流して渋谷川となる地点である。渋谷川は、さらに三キロほど先の天現寺橋下で筈川と合流して古川となるが、今ではほぼ暗渠化されている。吉増が、騒乱は低地で起こると直観した時、それは吸収され尽くすことの出来ない過剰なエネルギーが、水という形を取って低地に集積されていくことを見抜いたのだ。加えて、これらの川に沿うようにして、道玄坂、宮益坂、金王坂などの急勾配の坂が形成されている。公園通り、文化村通りと通称されている道もかなりの急坂であって、それらは下ってきて駅のあたりで重なり合う。そこには大気もまた集積されるだろう。

この集約の様相を、もう少し視野を広く取って確認しよう。東京では、一九五〇年代後半から、大手町・丸の内集中している都市機能を分散させて、均衡のある発展を促進させようという目的の下に、上記以外の地区に行政・ビジネス・商業の機能を分散させることが考えら

れた⁽³⁾。具体的には、一九五六年に「首都圏整備法」が制定され、それにしたがって、新宿・渋谷・池袋が大規模な再開発計画の対象となる。これらの地区では優先的に公園と街路が整備され、建築の容積率が緩和され、事業活動が活発化するようさまざまな施策が施された。もともと大規模だったのは新宿西口の開発だったが、その結果として、三つの地区はビジネスと商業の地区として発展し、副都心と呼ばれるようになった。

しかし、副都心としての発達の様相は、地区によって異なる。今問題にしているのは渋谷だが、渋谷が新宿あるいは池袋と大きく異なる点の一つあった。それは新宿と池袋には、前者については西側に淀橋浄水場（一九六五年に廃止され、浄水場は東村山に移転した）の跡地があり、後者については東側に東京拘置所（巣鴨プリズンと呼ばれた施設だが一九七一年に移転する）の跡地があったので、ふたつの地区は、新しく計画された都市を、水平に拡げていくことが出来た。高層ビルが建築され、その最初は、前者には京王プラザホテル（開業は一九七

一年）、後者にはサンシャイン60ビル（開業は七八年）である。これらに対して、渋谷においては、東側には青山、西側には松濤という明治以来の高級住宅地があり、水平に拡がっていくことができなかった。そのために、膨張の力は圧縮されて駅の周辺に留まることになったと考えてみよう。資本主義的な都市機能の蓄積は、渋谷においてもっとも高密度に行われたのだ。

渋谷の街は、先ほど見たように川と坂が集っていて、明らかに起伏が大きい。だから、街を歩いていて、向こう側の風景が他の街区よりもこちら側に迫ってくるというような印象、圧縮の印象を受けるのではあるまいか？たとえば、公園通りからロフトの横の通路を通って井の頭通りへと抜ける舗道を昇りまた降りる時の風景などに。そのような風景の上に都市的な性格が加算される。

こうして渋谷という街には、都市的な要素のもっとも強力な集約の作用が行われ、その作用は谷の底に、つまり駅そのものについてそう集約される。ここにはJR東日本（山手線、埼京線）、京王（井の頭線）、東急（東横

線、田園都市線)、東京メトロ(銀座線、半蔵門線、副都心線)という、数多くの鉄道の路線が乗り入れ、順次増設が行われた。結果として駅舎は、複雑な構造を持つことになった。とりわけ目に付くのは、ほんらい地下にあるはずの地下鉄が最上階にあるという点である。『迷い迷って渋谷駅』⁽⁴⁾という本があるくらいだが、この本によれば、渋谷駅の駅舎は、地下五階の東横線(二〇一三)年に地下鉄副都心線と相互乗り入れを行った)から地上四階の銀座線まで九層を成している。渋谷駅を歩く経験を著者田村圭介は次のように語っている。

渋谷駅はトロトロしている。液体のようだ。

その中では、ルートも変化していくし、プログラムも変わっていく。しかも、どこからどこが駅なのかわからない。突然、エレベーターの口が開けて待っていたり、いったいどこにつながっているのかと迷いながら進むと、そこは百貨店だったり、はたまた駅の改札の目の前には化粧品店が広がっていたり、いかにも昭

和っぽい空間があったり、とんでもない巨大な橋桁に
出くわしたり……。

渋谷駅の建物は駅施設としての単体ではなく、商業施設や文化施設、宿泊施設などを組み込んだ複合施設である。ただしその複合施設は渋谷駅が生み出す人の流れの恩恵をこうむっており、それら施設はまるで駅に寄生しているかのごとくである。

通勤通学の経路として、決まった道を毎日辿ってれば、経路を間違えることはないとしても、いったんほかの出口に行こうとすると、おそらくは誰もが迷い、案内表示を頼りにするほかなくなる。これは単なる増築による混乱なのだろうか? いやそれだけでは済まされないように思われる。運ばれてきた重みは川と坂を経由し、さまざまな方向からこの地点に侵入する。駅舎は単体ではなく、商業施設ほかと複合的に接続している。複数の重みはその接続を介して駅の内部に侵入する。それらの重みは、ぶつかり合い、押しつけ合い、相手の下に潜り込

み、また相手の上に乗り上がって、ようやく釣り合いを取る。あるいは溶け合うこともある。その動きの結果として、本来は地下にあるはずの地下鉄銀座線は、一番上の層へと押し上げられたのだ。二〇一五年現在、渋谷駅とその周辺は、なお大規模な改装工事の中に在るが、これらの迷路は解消されるのだろうか？ あるいは倍加されて再生してくるのかもしれない。

渋谷に蓄積されるこの不穏な力は、ほかにも興味深い現象を引き起こしている。先ほどは、多重露光写真の実践者として、そして吉増の先行者——ただ時間的な関係のことである——として、石元泰博の仕事を検討したが、興味深いことにこの写真家は、生涯の最後の時期にこの街を主題とした写真を撮り始める。森山明子の年譜によれば二〇〇二年頃から、週末毎に、渋谷の交叉点に立って撮影を行った。それらの写真は、『シブヤ、シブヤ』の標題の下に二〇〇七年に刊行される。⁽⁶⁾この標題は、石元の名を高めた写真集『シカゴ、シカゴ』を思わせる。それは都市への関心が持続され深められたことか

ら来ているのだろう。

では写真家はどんな写真を撮ったのか？ 森山の指摘を借用するが、この写真集で特徴的なのは、ほとんどの写真がノーファインダーで、しかも被写体の背中を撮っていることである。被写体を背後から撮るといのは、石元のそれまでの作品にもなくはない。他方、ノーファインダーを、少なくともこれほど持続的に実行したことはなかったようだ。二つの写真集は、同じく都市を対象としながら、かなり違う印象を与える。『シカゴ、シカゴ』の場合では、典型的には、対抗するように聳え立つ複数のビルと、その間を左右から交叉するように移動する人々が捉えられて、構成的な意識が明らかに見えていたのに対し、『シブヤ、シブヤ』の場合では、そのような意識は薄れて、水平あるいは垂直の線は傾き、揺れているように見える。石元は別の場所のだが、「自分の場合は、ニューバウハウスの構成教育の癖でモノが最初から構成的に見えてしまうのが欠点だ。そうした写真を見た人は、もうモノを自分の目で見ようとはしないからあ

「らゆることが疑似体験になってしまふ」と言っていたらしいが、彼のこの自覚は、不穩な力に揺さぶられる渋谷⁽⁷⁾という街に立つことで、ノーファインダーという方法として実現されてきたように思われる。

この撮影の技法は何を示すのだろうか？ 森山はそれを〈写真家と被写体の間に視線の交錯がない〉⁽⁸⁾ことだと言っている。それは、この写真家において、対象と正面から向き合うという構図、かつてあったような構図が取れなくなつたことであるように思われる。主体の視線がまっすぐに対象を捉えることを許すような空間の属性が、どこか変容したのだ。対象を捉えようとすると、視線は屈曲して対象の背面へと回ってしまう。あるいは視線の出発点においてまた到達点において、その位置がずれてしまふ。あまりに重力が強いとき、光もまた屈曲してしまふというが、それと似たことが起こっているのではないだろうか？

石元のこの仕事には、さらに連想を誘うものがある。それはもっと現在に近い光景である。石元は、週末毎に

渋谷の交叉点に立ったというが、渋谷のような大きな街にはいくつもの交叉点があつて、そのどれ——あるいはどれとどれ——であるかは記されていない。けれども、当然、もっとも大きな交叉点、ハチ公広場の前の交差点には立ったことだろう。これはスクランブル方式の交叉点であつて、対面のすれ違いではなく、横方向から来る人ともすれ違わなければならないが、多い時だと一度に三千人が四方から交叉点に侵入し、ぶつかるなどのトラブルなしに通り返け、その光景は、觀光名所として国外にも知られるようになっていゝらしい。たしかに、これほどの人数が縦横に交叉して、さしたる事故も起こさないというのは、珍しい光景なのだろう。だが渋谷という街を水と大氣の重みが流入し集積する街とみる時、この光景は、その重みが脈を打ち、吹き上げては鎮まり、鎮まっては吹き上げているようにも見える。石元という写真家は、この脈動に惹かれていたのではあるまいか？ そしてこれは、柄谷の見出した差異のたわむれの場所であるのではないだろうか？

2 セグメント化・ステージ化（吉見俊哉）

渋谷という地区についての言説や映像を検討するのは、この地域の特権化するためではない。それはこの地区が、都市の出来事をもっとも明瞭に現象させているように見えるからである。そこに現れてきているのは、日本のどの都市でも大なり小なり現れてきている現象であるに違いなく、いずれは方向を反対にして渋谷を起点

に、都市一般を、そして都市化した日本を捉えてみたいからだ。その準備のために、渋谷に関わる言説を視点を変えてもう少し取り上げてみよう。参照したいのは、研究者の言説である。吉見俊哉は、一九八七年の『都市のドラマトゥルギー』で、〈明治期以降の東京の盛り場について上演論的な視覚から分析を行っ⁹⁾ているのだが、そこで戦後の盛り場について簡明に（一九七〇年代の東京における盛り場の変化を一言で要約するなら、「新宿的なるもの」から「渋谷的なるもの」への移行ということができる〉と述べている。六〇年代まで新宿に渦巻い

ていたエネルギーは、一九七三年のオイルショックのあたりを境に急速に色あせる。新宿はその後、西口に巨大なオフィス街をかかえた「新都心」として衣替えをして発展するが、かつてのような吸引力は失われていったと彼は見なす。そして〈新宿的なるもの〉の衰えに代わるかのように、七〇年代半ば頃から若者の感性に強い影響を及ぼしていくのが公園通り界隈を中心とする渋谷である〉と展開する。

先ほどの吉増の「航海日誌」のなかでも、すでに高地から低地へのエネルギーの集積があるが、その高地は新宿であると捉えられている。〈新宿的なるもの〉から〈渋谷的なるもの〉への移行は、おそらく当時の多くの人間が感じたことではあるだろうが、吉見はこれをさまざまな視点から読み解いていく。ただこのような渋谷も、長く続くわけではない。吉見は二〇〇八年の文庫版の後書で、渋谷にディスカウントショップやレンタルビデオ店が氾濫しているのを見て、〈パルコに代表される西武資本の都市戦略が華やかに展開されたのはもう昔の

話である⁽¹⁰⁾と書き、他方で〈本書で「渋谷的なもの」として論じたことは、二〇年を経てみるとむしろ原宿や六本木に焦点を当てて論じた方が良かったかもしれない〉とも書いている。

しかし、渋谷が少なくともある時期、都市の持つ現代性をもっともよく実現したのなら、それを問うことはなお有効性を持つだろう。次章で取り上げるが、演出家蜷川幸雄は、今世紀に入った時にも、渋谷の持つ特性について次のように語っている。〈渋谷のような街って、世界中どこにもないんですよ。／猥雑で、色彩にあふれ、音もノイズもいっぱい入ってきて、いろんな人がいろんなところから集まり、それらが交差する。このスクランブルは、混沌たるエネルギーに満ちあふれています。／……／いやあもう、面白くて。／特に外国で仕事していると、早くここへ帰ってきたくなる。あらゆる情報がある中であって、現代の最先端にいる気がします。日本の光景というと、京都や奈良もいいけど、僕はこういうところにこそ、自分の居場所というか、根拠地を探し出

したいと思っています⁽¹¹⁾〉。

それでは「渋谷的なもの」とは何だろうか？ 吉見の分析は詳細で、拾い上げられる事象は多岐に及んでいるが、その中で、私たちのこれまでの関心の糸、つまり人間の活動の中には過剰なものがあった、それは都市の間に流れ込んで蓄積され、ある種の変調、とりわけ空間に変調を引き起こしているのではないか、という疑問に答えるものがあるので、それを検討しよう。最初は、先ほどの引用でも名指されている〈公園通り界限を中心とする渋谷〉また〈パルコに代表される西武資本の都市戦略〉の分析である。

それまで区役所通りと呼ばれていた、駅から原宿と代々木方面に向かう坂、区役所と職業安定所に向う庶民的な飲食店の続く坂の中腹に、パルコがオープンするの一九七三年で、その後周辺に、パルコ新館（パルコ劇場を含む）、渋谷ホームズ、東武ホテル、などが建設され、次いで宇田川町側に東急ハンス等がオープンし、数年の間に界限は相貌を一変させる。この変化がどのよう

であったかを『都市のドラマトゥルギー』は綿密に分析しているが、同著者による二〇〇九年の『ポスト戦後社会』では、同じことが以後の様相まで視野にいたした上で、より簡潔に述べられているので、それを参照しよう。

こうした西武資本の現実に対する戦略を、都市の空間戦略として最も自覚的に実践したのはパルコによる渋谷公園通り再開発であった。かつて筆者が論じたように、渋谷におけるパルコの空間戦略には次のようなポイントがある。第一の戦略は、都市空間のセグメント化である。大衆の消費者を狙ったマス・マーケティングでも、地域との交流を基盤にした戦略でもなく、消費者の異なるテイスト（個性）に応じて空間を分割し、その雰囲気自体を完結的に演出していく方針がとられた。「似たもの同士を集めることで価値観は増幅され、ちょっと違う価値観を同化する。そしてその町なりの強い価値観を持つに至る」のであるから、地域に対する「町内会的な概念はかなぐり捨てなければ

ならない」と考えられた（『アクロス』一九八三年四月号）。

そしてこの戦略は、都市のステージ化を狙った第二の戦略に接続されていた。それぞれの都市空間は、単に並べられる商品が一定のテイスト＝記号コードによってまとめられるだけでなく、来街者が自らそうしたコードに沿って役柄を演じる舞台として演出されていかなければならなかった。そのために、かつての百貨店のように売り場全体を俯瞰できるのではなく、さまざまなテーマに従った箱型空間が重層的につながれていた。また、界隈の通りには、「なんでもない街が名前をつけることによって意味ありげになり、〈劇場〉に組み込まれていくのだ。だからまず通りに名前をつける」というパルコ経営者の増田通二の号令に従って、外国風の響きをもった名前がつけられた。このようにして、個々の商業空間が「見る場／見せる場」という状況を作り出し、街全体がひとつの巨大な劇場として演出されていったのである。¹²⁾

セグメント化とは、すでに商業施設としてのパルコが池袋で開始していた方式（池袋パルコの開店は一九六九年である）、それぞれ異なった個別の店舗——これも外国語でブティックと呼ばれた——を連続させていく方式で、それまでの百貨店とは違った様相を呈して人気を博したのを、より深化させ、規模を拡大したということがある。私たちが掴みたいのは、この二つの戦略の要点である。まず、空間はセグメントに分割され、箱形の空間となるということだった。そのうえでそれぞれのセグメントは、固有のテイスト＝テーマを持って連動するものでなければならなかった。同時にこの自律性はなお存続しなければならなかった。これらの箱形空間は「ずれ」を介しつつ、すなわち重層的につながれることになった。パルコビルは「Part 3」まで拡大され、このような空間性を持った一角が渋谷という街に形成された。

注意したいのは、今度は『都市のドラマトゥルギー』から引用するが、この動きが単にパルコ資本の側からの

働きかけだけによるのではない、とされている点である。（だがここで、七〇年代以降の渋谷の発展がパルコ資本の策謀によるものであるとか、若者たちは演出家の手の内で一方的に踊らされているにすぎないのだとか考えることは短絡的である。パルコの戦略や戦術はあくまで、高度成長期を経ることによって日本人の多くの中で起きた身体感覚の変化を先取的に意識化していったものにすぎない¹³）。つまり、むしろ逆に、ほかの街に先んじて渋谷に醸成されつつあった空間の変化が、企業家たちを惹きつけたのだ。

この身体感覚の変化こそ、私たちが『杓子』および『挟み撃ち』を辿ることで、また過剰なものとその流動化というかたちで取り出そうとしてきたものにほかならない。過剰な流動性は、整序された空間を跛行させ重層化させた。渋谷駅が複数の鉄道路線を引き入れて複合的に接続させねばならなかったのは、渋谷が持とうとしていたこの性格のためだったろう。石元泰博は、実現し始めたこの空間は背後からそしてノーファインダーでしか

捉えられないと考えた。この重層的に繋がれた空間は、渋谷の場合は先取りだったが、以後六本木や原宿を経て、東京の全体に拡大していくだろう。同時に私たちはなおそこに、吉増剛造が直観したように、なにやら不安定なものを感じ続けるだろう。次は、この動きはさらに一般的に拡大出来るものであるかどうかを検討したい。

3 重なり合つが境界のない空間（吉本隆明）

ここでもう少し背景を拓げるために、吉本隆明を参照してみる。一九六〇年代の異議申し立てコンテスタシオンの時代をもっともよく生きた批評家の一人として、彼はその時代が変わろうとしていること、あるいは変わってしまったことに對して鋭敏だった。先に私たちは、私たちの時代の変化のもっとも目に付く現れとして、三島の考えと自決事件を設定したが、同世代の吉本も、あとに見るように、同じ時期に深い変化を感じ取っている。ただし、吉本の立場は、三島のそれとは対極的である。彼にも三島を論じることがあったが、その場合は、その違いから来る批判

は、いわば内部的な——二重スパイ的な——批判者であった橋川の場合とは異質の厳しさを持つ。それを確認しておこう。吉本はおそらくは『文化防衛論』を読んで、事件の前年に「天皇および天皇制について」（一九六九年）で、すでに次のように書いている。〈少なくとも現在の古典研究の水準から言っても、私たちは「日本人」という概念を、歴史的な「天皇（制）」以前に遡って成立させることができる。それは、川端康成や三島由紀夫によってとらえられている美的な感性とは似ても似つかないものといえよう。そしてこの段階は、南島をはじめわが列島の各地に散らばっている土俗的な宗教と文化にその実体を求めることができる〉。彼はこの実体を媒介させるために、古典を読む際には、柳田あるいは折口の民俗学的な研究に援助を求めた。事件が起きた時も同じ立場からの批判を、「暫定的メモ」（一九七一年）で明らかにしている。〈神話や古典は大なり小なり危険な書物である。読みかたをちがうと、それをあつめ編さんし記した勢力の想像力の軌道にしらずしらず乗っかり、

かれらの想像力の収斂するところに「文化的価値」を収斂させることになる。これはある意味では不可避の必然力をもっている。そして次のように突き放す。〈三島が「日本的なもの」、「美的なもの」とかんがえていたものは、「古代朝鮮的なもの」にしかすぎない。また三島が「サムライ的なもの」と考えていた理念は、わい小化された「古典中国的なもの」にすぎない。この思想的錯誤は哀れを誘う〉。だが、今注目したいのは、このように対蹠的な立場だったとしても、一九七〇年前後の時代に大きな変化を見ることでは、二人が共通するという点である。そして当然以後の道程は異なる。

吉本の元々の関心は理論的には、人間の観念の世界は日本においてどのように運動し形成されるかということであって、それは『共同幻想論』（一九六八年）に集成されるが、人間の観念のあり方への問いはその後、イメージの問題として、とりわけその姿がもっともよく現れる都市という場で、取り出される。これに関わる論考はまず『空虚としての主題』（一九八二年）、『マス・イメ

ージ論』（一九八四年）となり、『像としての都市』（一九八九年）⁽¹⁴⁾に達する。この題名が彼の捉え方をすでによく表しているだろう。彼の関心は、都市が不思議なやり方で、すくなくともこれまでとは違ったやり方で像を産み出すようになったが、それはなぜしてどのようなしてだろう、というものだった。この関心は、続く時期のより大部の著作、三巻に及ぶ『ハイ・イメージ論』（一九八九年、九〇年、九四年）につながる。だが私たちは私たちの関心にしたがって、吉本における都市からの接近という道筋に同伴して見よう。『像としての都市』でまず興味をそえられるのは、冒頭に置かれている「都市論」という題の公演記録（一九八五年）である。彼は現在の都市のあり方を語ろうとして、アメリカ映画『ブレッド・ランナー』（一九八二年）⁽¹⁵⁾を引く。これは、レプリカントという人造人間が反乱を起こし、都市にまぎれこんで逃走するのを、捜査官が処刑する、という筋であるが、吉本はその逃走と追跡の場面の映像に着目して、次のように言う。

何階かのビルのなかにひとつのショッピングの部屋があつて、ゴルフ用品とかスポーツ用品などがたくさんゴッタゴッタに並んでいる。そのあいだをレプリカントがスーツと逃げていく。それを主人公が追いかけていく。主人公がそのあいだを追いかけついで、そこをすり抜けると、そこと別に区切りはないんですけれど、同じフロアで、その向こうがちがう何かの店になっています。そのあいだに境界や仕切りがあるわけでもなんでもなくて、スポーツ用品みたいな店のとても複雑なゴタゴタしたあいだをくぐり抜けてスーツと行くと、同じフロアなんだけれども、ちがう店になっています。それを一方の奥のほうからカメラが撮っているから、とても重層的に撮れているのです。

つまり、ぼくがいたいことは、ぜんぜんちがう何かが重なって、同時に存在しているんだけど、しかし、そのあいだには境界が何も無い、そういう奇妙な空間です。もちろん、そのなかに人がいなかったら意

味はないので、人はいるんです。人がそのなかを自由に通り抜けられるということで、人がいることが必須条件なんですけど、ただ単に人がいるという街筋のイメージとはまるでちがいます。また、上から鳥の眼でみる視線からは絶対にみえない空間です。さればといって、ショッピングセンターや飲み屋さんがビルのなかに重なっていたとか、いっぱいあったとかいうことはちがうので、人が行動的に動きうる空間や通路があつて、しかし、その両側の店と通路とはあまり境界がなく、そこにも自然に店の品物がならんでいるところがある。そういう細い処をやたらにくぐり抜けていくと、またちがう種類の店が境界もなくそこに存在する。そういう通路を人は縫って歩く。そして、それ全体がひとつのビルのなかに入っている、そういうイメージです。

都市の空間はどんなものとして捉えられているか？
あるビルの中に、人が自由に動き得る通路があるが、そ

の両側の店と通路とは境界がなく、そういう細い通路をくぐり抜けていくとは、ちがう店に境界を越えることなく入り込んでしまうことになる、というのである。ポイントとは、全然違う何かが重なって同時に存在しているが、その間には境界がないという奇妙な空間が現れた、と語られている部分である。この空間の例はアメリカのSF映画から採られているけれども、見出されているのはまさに、先ほど見た渋谷駅のあるいはパルコ的な空間ではないのか？ この空間はまずセグメント化され、それぞれのテイストによって個別に統一されている。スポーツ用品店とそれとは違う店と言われているように。けれども、ふたつの間には境界がなく、容易に通過してしまふ。渋谷駅のようにどこにつながっているのか分からなくなる。この奇妙さは、逆に見る方がよく分かると言えるかもしれない。つまり、人は容易にある店から別の店へと移動できるのだが、ふたつの店はまったく別の空間であり、そこには確かに境界が越えられているのだと。

あるいは、吉本は触れていないが、レプリカントとは複製の意味であり、その内部にはすでに差異を持った反復が作用していたと考えることが出来る。だからレプリカントを追跡するとは、それがもたらす反復の世界へと導かれることであり、そこにずれや越境や重複が現れるのも、また当然ではあるだろう。

「都市論」と題されたこの講演は、一九八五年になされている。『都市のドラマトウルギー』は八七年であるから、ほとんど同じ時期に書かれたと言ってよいだろう。優れた社会学者と批評家が、共にこのような空間を描き出していることからすると、それが確かに現れているのだ、ということをお納得させられる。

さらに吉本について言えば、彼は彼の立場から、このような現象がなぜ起きたのかまでも語っている。そう思えるのは、五年後の講演「一九七〇年代の光と影」⁽¹⁶⁾である。彼は記憶を遡らせて次のように述べる。

ぼくは、文化や都市問題についても話すよういわれ

ているのですが、七〇年代に入って都市で何がおこったかを、ごく抽象的にいってしまいますと、ひとつは「イメージ化」、もうひとつは、「異化」（ちぐはぐさ）が都市の内部におこったことだとおもいます。このふたつが七〇年代以降の兆候として都市であらわれたこととです。

「イメージ化」についてはいままでもたびたび書いたりいったりしているのですが、ひとつは、都市の密集地域から一種の映像化が始まった、つまり都市の中にひとつの時間的遅延がおこり、この時間的遅延から都市のイメージ化がはじまりました。そしてこの兆候は、密集したいくつかの中心地域からひろがっていったとおもいます。ふだんわれわれが見慣れた視野にはとてもはいつてこない密集した映像・視覚像が複雑に折り重なっているところからイメージ化が生じ、そこからおこる時間的遅延から、都市の価値が増殖しているということとです。そこでは、価値の概念はどうなるかといえば、一視野からいくつもの視野が重なりあ

た密集地に変化したことによって、その過密化した視覚像のところて時間の経過、時間の尺度の遅延があらわれ、そこから価値化がおこっているのだとかがえます。

もうひとつ、ぼくは「異化」の問題を強調してきました。例えばプールでも日本庭園でも教会でもいいのですが、本来、地上にあるべきものがビルの何階かにはめこまれますと、それは、空間的遅延、空間的なズレをおこします。この異化された地点は、都市が膨張した結果の、空間的連結性をとてもよく象徴している場所だとかんがえられます。都市の未来像をどう占つたらいいかは、このイメージ化と異化の結節点に注目することだとおもいます。これを分析していきますと、七〇年代にひとつの質的变化があらわれたことととてもよくわかります。

吉本は、質的な変化があつて、その始まりを七〇年代であると述べていて、それは別の論文ではもっとはつき

りと、へこうしたいいくつかの兆候を考え合わせると、日本の社会では七二年を中心にした二、三年でとても大きな曲がり角を迎えたという認識に達します（「わが転向」⁽¹⁷⁾）と言っているのだが、これも吉見との、また吉見に限らず多くの論者との共通の認識であろう。そしてこの出来事は、この時期に限定されるのではなく、以後次第に強力になっていく変化の最初の徴候でもある⁽¹⁸⁾。

吉本はこの問題を「イメージ化」と「異化」というふたつをキーワードとして挙げているが、実際には時間的と空間的の二つの遅延作用が彼の関心だと言える。

始まりは都市の密集化である。それは私たちが都市への人口と富の集中と見なしてきた出来事のことである。

「遅延」とはおそらくフランスのポスト・モダンと言われた哲学者たちが使う *différance* —— 通常は「差異」と訳される—— という用語のことで、先に見た柄谷行人の『マルクスその可能性の中心』でのソシュールの差異とも共通するが、まずは吉本の論証に従ってみよう。最初は時間的な遅延だが、具体的には、古い時代の建築と

現在の建築が共存しているありさまのことだろう。けれどもそれらの間には、差異（ずれ）があり、それは次第に際立って異和感を与えるが、そこを通過しこれらの建築を見る者は、この差異を了解するために、つぎはぎになった空間を繋がなくてはならなくなる。その時に想像力が要請され、それがイメージを引き出すだろう。

しかし、この遅延は空間的なものでもある。なぜなら古い建築と新しい建築は同じ時刻に並存しているから、ある時刻における経験を取り出すなら、それは空間上の異和感として現れる。空間は圧縮されて現れるが、その空間では、複数の建物は、並立して安定するのではなく、ぶつかり合い、重合し、相互に嵌入し始める。この重複はやはり見る者想像力を要請し、イメージを産出させる。逆もまた真であって、このように引き裂かれ重複する風景は、ただイメージによってのみ了解されるほかないだろう。

他方でこの動きは、現実的な動きにまで延長されることがある。具体的には、ある建築物が本来あるべき場所

から別の場所に移動させられるのだ。それがプール、庭園、教会など本来地上にあるべきものがビルの何階かにはめ込まれる、という事態である。吉本はこの種の移動に多大の関心を寄せているが、彼の書いたものから推測すると、プールがビルの中に設置されるのは高田馬場のビッグボックス、庭園が設置されるのは新宿の柿伝、教会が設置されるのは渋谷の山手教会のことであろう。これらの建築が最初に出現したのは、いずれも一九七〇年代である。そして私たちの記述の例を結びあわせるなら、渋谷で箱形空間が重層的につながられていったありようと共鳴する。また本来地下にあるべき地下鉄が最上階に置かれているのは、古いけれども、この空間の倒錯の先駆的な例証だと考えられるだろう。

4 外から内へ、内から外へ

次の『ハイ・イメージ論』で吉本は「私たちは現在たぶん新しい多空間を、じっさい大都市のいたるところで認知する自体に当面している」と書いて⁽²⁰⁾いる。多空間と

というのが彼の見る都市の本質であろう。それらの間の差異とずれからイメージが産出される。『ハイ・イメージ論』全三巻は、イメージの生成に関する多種多様な主題と素材（写真、映画、絵画、地図、ファッション、音楽等）を扱っているが、その中で文学に関するものを一つ取り上げておこう。それは小島信夫の『菅野満子の手紙』（一九八六年）の分析「走行論」である。この作品は、長大で複雑な構成を持った『別れる理由』のあとに書かれ、やはり長大ではあるが、方法はより分かりやすく現れている。今吉本の分析に関わる分に着目すると、彼はまず次のような手紙、作者である小島を担当する実在の編集者と同じ頭文字を持ったM・Mという人物からの手紙とされる一節を引用する。

あなたさまは、私の名をわざとM・Mとしてお書きなさいました。もちろんこれが私の名であることはどなたにもすぐに分ることでございますし、私もおくごの上であなたにお手紙をさしあげて参りました。私は

これで二度中断いたしました。第一回の中断の分までは、私の社のものも読んでいます。いうまでもなくKさんも愛読者のひとりです。

私がこんど中断いたしましたのは、いよいよ仕事に忙殺されはじめたせいもございませうけど、自分が何をしているのか、すこし考えてみたいと思ったこともあるのです。何しろ私の差しあげる手紙は寸分たがわず『すばる』誌上に載せられるのですから。私は迷惑だと申しているではありません⁽²²⁾。

彼女は（口調からしてこの編集者は女性であろう）、小島がしばしば自分の知っている実在の人物を作品中に登場させることを知っているので、ためらいつつその手紙を書いている。作者もまた、実在の人物の立場が語っているように、設定している。一見作家の内輪話のようしか見えないこの書き出しの中に、編集者は引き入れられる。その時どんなことが起こるか？ 吉本は次のように書いている。

するとどういことがおこるかといえば、雲母の箔をひき剝したしたときのように、作者の設定した「M・M」と実在の実名のM・Mとのあいだの剝離した面に、振れの像^{イメージ}がつくられる。もっとべつのいい方でもいいはずだ。こういう反転によって、はじめに作者がスタートの位置として設定した「実名」性は、いちどフィクションという位相をとったうえで、また反転された「実名」性という二重性を獲得する。また「M・Mの手紙」が作者の作ったフィクションのM・Mの手紙だという意味は、そのなかでもう一度「実名」に反転されたうえで、またフィクションという意味を獲得するから、ここでも手紙のフィクション性は二重化される。残響の効果をまじえていえばこの二重化はしだいに無限級数の各項のように多重化されて、ついに濃密な高次の像^{イメージ}をこしらえはじめる。これが作品の方法的な核心であるといえよう。

吉本が小島に見ているのは、實在の人物に出発点を置きながら、それをフィクションの中に引き入れることでイメージ化することに始まる、言ってみればありふれた方法であるのだが、そこにある種の微妙なスプリングボードを見出している。

吉本によれば、小島は、このイメージになお實在性を主張させることで、それが持つイメージという本性を相対化するが、それはひるがえって實在性も相対化することである。この二重になった相対性によって、イメージであるという性格は反復され、実はいっそう強化されていく。イメージは反転し、現実に送り返され、再びイメージとして繰り返されて、次第により高次の密度を獲得するに至る。吉本が見出すのは、このような方法である。

だがそれでも、この方法は、ただ小島一人によってくり出されたものではない。吉本のこの小島論は、『ハ・イメージ論』という拡がりの中に置かれているが、そのことは当然ながら、彼の分析の背後に、この書物全体の主題である、都市のもつイメージ生成の力が透視

されていることを示唆する。『菅野満子の手紙』は、スタートの位置から、どこにむかってどんな動機をいだって走ろうとしたのだろうか、と問いかけ、吉本は次のように自答する。〈わたしには「折り返し」を重ねるたびに、重なる走行路のところに生じる、^{イメージ}像を多重に重ね合わせることで、^{イメージ}像の都市ビルディングを造ろうとしたように思える〉⁽²³⁾。右のような小島の方法の背後で作用しているのは、都市の変容であり、それを促した現代という時代である。

小島は、『別れる理由』で實在の人物を作品中に導き入れることを敢行して来たが、『菅野満子の手紙』では、その試みはもっと自在になって、この實在する人物を、仮想的な実在からさらに高次で濃密な^{イメージ}像にまで押し上げる。同時に、これは吉本の分析の粗上には挙げられていないことだが、この濃密な^{イメージ}像を、また實在に向かって下降させる。すると人物たちは、自由に作品の中に侵入し、また自由に作品から抜け出てゆく。そして実在と思われていたものは混沌と化し、イメージの世界と

区別がつかなくなる。またイメージもどこかで実在に向かつて溶けてゆく。さきほど、渋谷駅がトロトロしていて、どこからが駅か不明で、いつの間にか百貨店やエレベータに入っていたりするという記述を参照したが、このような状態にもっとも近いのが小島のテキストではあるまいか？ 文学作品のテキストは、もはや単純な写し絵ではあり得ない。それは都市の風景と同じように、幾重にも重ねられ融合しまた剥離する空間となって現れる。この姿は遠く離れながらも、私たちの時代のもっとも中核的な生の場所である都市の持つイメージ産出の力に由来している。それは私たちに、都市がどのような場所あるいは空間であるかを知ることが可能にするが、同時に、必要ならば、それが醸し出す不安 \parallel 不吉さに対抗する根拠をも提示するのである。

吉本が捉えたのは、書かれた日付からすると、一九八〇年代の空間だった。けれども、空間のありようはそれ以後さらに変容したことを認めねばならない。ビルの中に移し入れられたプール、庭園、また教会——ほかに

ゴルフ場、スキー場、菜園なども加えることが出来る——といったものは、今ではありふれたものとなった。学校の校舎の屋上にプールが設置され、デパートの吹き抜け空間に植樹があり、地下街に小川が流れていることに、私たちはすでに慣れている。「他界」であるはずだった墓地ですら、圧縮されてビルの中に収納され、駅に近いという利便の良さを前面に出して売り出されている。

この侵入は、なおもっと細部に、もっと私たちの中核に近いところでも起きていることを知らねばならない。たとえば、人工臓器や臓器移植とは、世界を理解する座標軸であり、人間の存在のアイデンティティの基盤と考えられてきた身体に、何か異物が入り込んで来たということではないのか？ 私たちの身体は、機械によって、また他人の身体によって侵入されている。この侵入は、さらに深奥部まで進んでいるだろう。また遺伝子の組み換えという操作がある。今はまだトウモロコシの種子などに行われているだけだとしても、理論的には、すでに

十分に人間にも応用できるのだろう。デザイナー・ベビ
ーという言葉が囁かれている。あるいは、現在脚光を浴
びているiPS細胞（人工多能性幹細胞）とは、開発者
である山中伸弥の説明によれば、へ人間の体細胞に少数
の因子を導入することにより人工的に開発した幹細胞で
……無限に増殖する能力と体のすべての細胞をつくり出
す能力を有している⁽²⁴⁾という。これらの例は、私たちの
身体に、もう一つの身体が、境界を設けないやり方で、
最深部において接続されていることの例証であろう。他
方で、町中と屋内を問わず、いたるところに増殖する監
視カメラは、私たちを無限のレイヤーへと還元してい
るのではあるまいか？ この状況に私たちはどんなふう
に感じる？ 作家たちの持つ異和感、これら遠く見える出来事への反応であるように見
える。では彼らはどんなふうに応じているのだろうか？
これが私たちの現在の問いである。

注

- (1) 『吉増剛造詩集』、思潮社現代詩文庫41、一〇〇ページ。
(2) 青地社刊。一六一ページ。ただしこの年の九月二五日に
北谷稲荷で公演は行われていない。北谷稲荷で近い日付で
状況劇場の公演があったのは、八月一日三日で、演目は
『愛の乞食』である。『唐十郎全作品集』第二巻、冬樹社、
一九七九年、の扇田昭彦の解説による。三四二ページ。
(3) 以下の記述は、木下ユリ「新宿副都心エリアの計画・
設計の経緯と現状に関する研究」による。http://www.
waseda.jp/sem-yoh/temp/02/04kinoshita.pdf
(4) 田村圭介、光文社、二〇一三年。次の引用は六七ページ。
(5) 森山明子『石元泰博—写真という思考』、二〇一〇年、
武蔵野美術大学出版局。『シブヤ・シブヤ』については、
二七九ページ。
(6) 石元泰博『シブヤ、シブヤ』、平凡社、二〇〇七年。
(7) 『石元泰博—写真という思考』、二五五ページ。
(8) 『石元泰博—写真という思考』、二八一ページ。
(9) 吉見俊哉『都市のドラマトゥルギー』、弘文社、一九八
七年。後に河出文庫、二〇〇八年。引用は後者による。こ
の引用は三八ページ、次の二つの引用は二九五ページ。
(10) 『都市のドラマトゥルギー』、四一三ページ。次は四一四
ページ。
(11) 『演劇ほど面白いものはない—非日常の世界へ—』、蜷川

- 幸雄、二〇一二年、P H P 研究所、三ページ。
- (12) 『ポスト戦後社会』、岩波新書、二〇〇九年、岩波新書。五四ページ。
- (13) 『都市のドラマトゥルギー』、三〇九ページ。
- (14) 『像としての都市』、弓立社、一九八九年。
- (15) 監督はリドリ・スコット。フィリップ・K・ディックのSF小説『アンドロイドは電気羊の夢を見るか?』を原作としている。
- (16) 『大状況論—世界はどこへ行くのか』、弓立社、一九九二年、収録。次の引用は二二二ページ。
- (17) 「わが転向」は『わが転向』、文藝春秋、一九九五年、に収録。一九ページ。
- (18) もっと若い世代の坪内祐三（一九五八—）は『一九七二—「はじまりのおわり」と「おわりのはじまり」』、二〇〇三年、文藝春秋、で、さまざまな世相に触れながら、一九六四年の東京オリンピック、六八年の学園闘争、七〇年の大阪万博を指標にして、次のように書いている。〈つまり高度成長期の大きな文化変動は、一九六四年に始まり、一九六八年をピークに、一九七二年に完了すると。さらに言えば、一九七二年こそは、ひとつの時代の「はじまりのおわり」であり、「おわりの始まり」でもあるのだと〉。
- (19) ビッグボックスのプールについては、「映像都市論—『ハイ・イメージ論I』、一〇九ページ）。柿伝について
- は「都市論」（『像としての都市』、二二二ページ）に言及がある。教会については、「イメージの世界都市」（『像としての都市』、九六ページ）、「映像都市論」（同上二〇八ページ）などに言及があるが、山手教会の名前が挙げられているわけではない。
- (20) 「多空間論」、『ハイ・イメージ論I』、一二五ページ。『わが転向』では次のように言っている。〈都市としての東京は、農村と対立する意味での歴史的な都市から、現実の形而上化、つまり像空間としての都市（超都市）の方向に変貌することは言うまでもないことですが、九六ページ〉。
- (21) 小島信夫『菅野満子の手紙』、集英社、一九八六年。
- (22) 「走行論」での引用、初出は一九八六年。『ハイ・イメージ論I』収録、二七三ページ。
- (23) 同二八〇ページ。
- (24) 山中伸弥のブログから。二〇一五年五月十四日。
http://www.huffingtonpost.jp/shinya-yamanaka/ips-2030_b_7228296.html